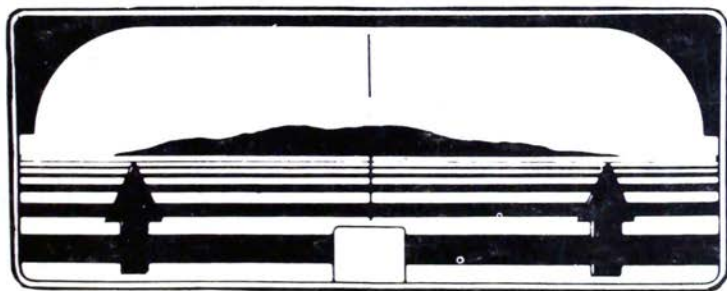


# ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεώρησης του κινηματογράφου

«Ο Κινηματογράφος  
βγήκερα...»



Σ

1·74

# πλινθ



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΕΝΤΖΗΣ "ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ"	4
ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ 'Ιδέαση & Τέχνηση	17
ΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Μύθος - Κινηματογράφος - Σημειολογία - Κρίση της Αίσθητικής	30
GREGORY MARCOPOULOS Γιά μιιά νέα άφηγηματική μορφή κινηματογράφου	70
RICKY LEACKOC Γιά ένα μή έλεγχόμενο κινηματογράφο	74
PARKER TYLER Βασικές φιλμικές μορφές	79
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ Τό TRASH του Andy Warhol	87
P. ADAMS SITNEY Stan Brakhage	98
STAN VANDERBEEK Κινηματογράφος... Διαθέσιμη τέχνη... Συνθετικά μέσα... Τεχνητή Σκέψη...	106
NOEL BURCH *Ένας Νέος Γαλλικός Κινηματογράφος	115
ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ Τό Παλιό καύ τό Νέο	127
FERNANDO SOLANAS La Hora de los Hornos	138
GRAEME FARNEL ΠΟΙΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ;	144

BILD  
START

11



REAR VIEW

ΦΙΛΜ

START



## ΓΕΝΙΚΑ ΠΡΟΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

### I

#### ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ

Δέν ξέρουμε άλλους μοχλούς ἢ κινητήριες δυνάμεις ἀπό τήν ἀνθρώπινη καί τή μηχανική "ἔργα - σία".

Ἡ "τέχνη" τοῦ ἀνθρώπου καί ἡ τεχνική τῶν μηχανῶν πλαισιώνουν μιὰ ἐποχή καί καθορίζουν τόν χαρακτήρα τοῦ πνεύματος.

Ὁ χαρακτήρας αὐτός τοῦ πνεύματος, οὐδέποτε ἐξαφανίζεται ἀλλά ἀναπαράγεται μερικά ἢ σέ σύντημησιν καί διατηρεῖται στό κύκλωμα ποῦ καλοῦμε παράδοση.

Ἡ παράδοση εἶναι τό παρελθόν μιᾶς κοινωνίας καί ἡ πρωτοπορεία τό παρόν καί ὁ ἄξονας τῆς μελλοντικῆς τῆς μορφῆς.

Κάθε ἐξέλιξη ἔχει στή βάση τῆς μιὰ διαφοροποίηση.

Ἡ διαφοροποίηση αὐτή δημιουργεῖται καί ἐκφράζεται μέ τήν πρωτοπορεία καί φαίνεται νάναί ἀντίθετη πρὸς τήν παράδοση. Τό πιό πιθανό ὅμως εἶναι πῶς ἡ πρωτοπορεία εἶναι ἡ προέκταση τῆς παράδοσης, μιὰ "κίνηση ἀπό ἓνα γνωστό παρελθόν σ' ἓνα ἄγνωστο μέλλον".

Οἱ κοινωνίες μέ ἀνοιχτή καμπύλη ἰσορροπίας δέχονται τήν πρωτοπορεία ποῦ δημιουργεῖ καί ἐμπλουτίζει τήν παράδοση ἐνῶ αὐτές μέ κλειστή, πιασμένες στή ἄγκυρα τῆς παράδοσης τεύνουν σέ μαρasmus μαζί τῆς.

Ἡ παράδοση ὄντας ἀνάμνηση τῆς πρωτοπορείας δημιουργεῖται ἀπ' αὐτή καί παύει νά ὑπάρχει μαζί τῆς.



Τό φίλμ προΐόν τῆς τεχνικῆς καί τῆς αἰσθητικῆς στή διακίνηση του ὑπακούει τόσο στούς νόμους τοῦ ἐμπορεύματος ὅσο καί τῆς πληροφορίας. Στή διακίνησή του σάν ἐμπόρευμα ἔρχεται σέ συγκρουση μέ τούς νόμους τοῦ κεφαλαίου στήν προσπάθειά του ν' ἀναπαράγει τό ποσό τῆς ἐργασίας πού ἐνσωματώθηκε σ' αὐτό.

Στή διακίνηση του σάν πληροφορία ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τούς νόμους τοῦ κράτους στήν προσπάθειά του ν' ἀναμεταδώσει τό ποσό τῆς πληροφορίας πού ἐμπεριέχεται σ' αὐτό - νά εὐρύνει τό συνειδησιακό ὑπόβαθρο καί νά προωθήσει τά δημιουργικά δυνάμει, ἀπελευθερώνοντάς τα ἀπό τό στατικό ἔλεγχό.

Ἡ διακίνηση δέ καθ' αὐτή ἀπαιτεῖ τόση ἐλευθερία ὅση χρειάζεται γιά ν' ἀναπαραχθεῖ τό κεφάλαιο πού ἐνσωματώθηκε, καί ν' ἀφομοιωθεῖ ἡ πληροφορία πού ἐμπεριέχεται.

Οἱ τιμές τοῦ ἐμπορεύματος καί τῆς πληροφορίας, μέχρι τό ὄριο ὀλικῆς ἀναπαραγωγῆς καί ἀναμετάδοσης ἔχουν ἀρνητικό πρόσημο πού τό ξαναπαίρνουν ἀφοῦ ὑπερβοῦν κατά πολύ τό ὄριο, ἀποδίδοντάς κεφάλαιο πού δέν ἀντιστοιχεῖ σ' ἐργασία καί μήνημα πού δέν ἀντιστοιχεῖ σέ πληροφορία. Οἰκονομική καί πνευματική ἐξάρτηση κι' ἀνεξαρτησία παίρνουν πάντα τήν ἴδια τιμή μέσα σ' ἕνα δοσμένο σύστημα κοινωνικῆς ὀργάνωσης τό ὅποιο τεῖνει νά διατηρεῖ μιὰ "τάξη" καί "ἰσορροπία" σέ στενά καθωρισμένα πλαίσια. Κάθε κίνηση πού τεῖνει σέ μιὰ μεγαλύτερη οἰκονομική καί πνευματική ἀνεξαρτησία τεῖνει καί σέ μιὰ ἀνεξαρτησία ἀπό τήν κοινωνική ὀργάνωση τῆς ὁποίας οἱ δύο κύριες συνιστώσες εἶναι τό ἐνεργειακό καί τό πληροφοριακό δυναμικό ἢ ἄλλως ἡ οἰκονομία καί τό πνεῦμα. Τό κράτος ἀσκεῖ τόν ἔλεγχό του βασικά ἐπί τῆς οἰκονομίας, μέ τό νομισματικό σύστημα καί τό δίκαιο ἐργασίας καί ἐπί τοῦ πνεύματος μέ τήν παιδεία καί τή λογοκρισία...

Ἡ ἀφετηρία τῆς βιομηχανίας, τό σειραϊκό σύστημα παραγωγῆς, ἔλκει τήν καταγωγή του στό βιοτεχνικό πρωθύστερο πού ἦταν μόνο κατά προσέγγιση. Τό βιοτεχνικό σύστημα παραγωγῆς πέρα ἀπ' τό ὅτι εἶναι ἓνα κατά προσέγγιση σειραϊκό εἶναι καί ἓνα σύστημα ἀνύμφορο γιά τήν παραγωγή ὀρισμένων προϊόντων κατ' ἐξοχήν βιομηχανικῶν ὅπως ἡ πρώτη ὕλη τοῦ κληματογράφου τό φύλμ. Χαρακτηριστικά τῶν βιοτεχνικῶν προϊόντων ὅπως ὁ τοπικισμός καί ἡ συνανθρωποεργαλειακή συμμετοχή λείπουν ἐντελῶς. Τά βιοτεχνικά προϊόντα κατά κανόνα εἶναι δεμένα μέ τόν χῶρο τῆς πρώτης ὕλης ἀπ' τήν ὅποια κατασκευάζονται καί ἡ ιδιότητά τους αὐτή εἶναι ἀναγνωρίσιμη, ἀντίθετα μέ τά βιομηχανικά πού εἶναι ὑπόχρεαστό MADE IN.. Τό ἐργοστάσιο βασικά ἐγκατάσταση διαφορικῆς καί συναρσιακῆς διαδικασίας εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τόν χῶρο.

Μέ δύο λόγια ὁ χαρακτήρας τοῦ βιοτεχνικοῦ προϊόντος εἶναι στενά συναρτημένος μέ τό millie, φέρει "ἀνεξίτηλα" χαρακτηριστικά καί ἡ παράδοσή του δέν μπορεῖ νά μετασταθεῖ.

Ἀντίθετα ἡ βιομηχανική ἐγκατάσταση εἶναι ἐξ ὑπαρχῆς ἀνεξάρτητη ἀπ' τό χῶρο, δέ φέρει παρά μόνον χαρακτηριστικά πού ἀνοίκουν στό δοσμένο στάδιο ἐξέλιξης τῆς τεχνικῆς καί ἡ παράδοσή του μπορεῖ νά μετασταθεῖ.

Ἀπό τήν πρώτη περίπτωση δέν μποροῦμε νά ἔχουμε παραδείγματα, ἄν καί μποροῦμε νά τά ἐπινοήσουμε, ἀπό τήν δεύτερη ὅμως ἔχουμε πάρα πολλά καί σέ ποικίλα ἐπίπεδα.

Βιομηχανία ὀπτικῶν ἀντικειμένων - Ἰαπωνία πού οἰκιοποιήθηκε τήν ΑὐстроΓερμανική παράδοση.

Ἰολόκληρη ἡ βιομηχανία τοῦ τύπου.

Τό Hollywood ἡ Cinematā, καί τό ἀκράτο παράδειγμα τοῦ Leone.

Κατόπιν ὄλων αὐτῶν δέν μποροῦμε νά μιλάμε γιά ἐθνικούς κληματογράφους ἔστω καί ἄν αὐτοί ἀνοίκουν στή γενικώτερη παράδοση καί ἰδιομορφία

ένός "Εθνους. 'Αλλά καί σ' αὐτή τήν περίπτωσι  
εὔτε πρόκειται γιά ἀναβιώσεις τοῦ βιοτεχνικοῦ  
καί ἐθνολαϊκοῦ πνεύματος ἢ γιά τήν προώθησιμ-  
ᾶς συμπιεσμένης ἀπό τοὺς ἰμπεριαλιστικούς σχη-  
ματισμούς, κοινωνική αὐτονομία. Στήν δεύτερη  
περίπτωση ὁ κινήματογράφος ἔχει γιά ἀντικείμε-  
νό του τήν κοινωνία καί τὰ προβλήματά της καί  
ὁ βαθμός ἰδιαιτερότητας ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἰδι-  
ομορφία αὐτῆς τῆς κοινωνίας καί τῶν προβλημά-  
των της.

Ἡ Πολωνία, ἡ Οὐγγαρία, ἡ Τσεχοσλαβακία ἀπ' τή  
μιά μεριά καί ἡ Βραζιλία ἡ Ἀργεντινὴ ἢ ἡ Ἑλ-  
λάδα ἀπ' τήν ἄλλη ἐμφανίζουν μιά κοινὴ προβλη-  
ματικὴ γιὰτί καί ὁ χαρακτήρας τῶν προβλημάτων  
εἶναι κοινός ἀνεξάρτητα ἀπὸ τήν διατύπωσή τους  
ἢ τίς γεωγραφικὲς καί πληθυσμιακὲς διαφορές.  
Μ' ὅλα αὐτὰ θέλω νά πῶ ὅτι ὁ Ἑλληνικὸς κινήματο-  
γράφος εἶναι μεθύστερος τοῦ κινήματογράφου σπὴν  
Ἑλλάδα καί ὄχι πρωθύστερος. Αὐτό πού ὁ Glau-  
ber Rocha λέει "στάδιο ἀποικισμοῦ στό ἐπίπεδο  
τῆς κινήματογραφικῆς κουλτούρας" εἶναι πρακτικά  
ἀναπόφευκτο, καί ἀντὶ νά τό ἀντιπαρέρχεται κα-  
νεῖς μέ προφανῆ "Ἑλληνιάρικα" κατασκευάσματα  
καλύτερα νά τό ἀντιμετωπίζει στίς ἱστορικὲς κυ-  
ρίως διαστάσεις του διὰ μέσω τῶν ὁποίων μπορεῖ  
καί νά τό ἀντιμετωπίσει. Ἡ ἄγνοια τοῦ κινήμα-  
τογράφου σέ οἰκουμενικὴ κλίμακα δέ μπορεῖ νά  
δώσει καρπούς σ' ἓναν τόπο, τό ἀντίθετο μᾶλλον.

## ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ

α'

Πρωταρχικός σκοπός:  
ή χρησιμοποίηση τῆς μηχανῆς λήψης  
σάν κινηματογραφικῆς μηχανῆς  
τελειωτέρου ἀπ' τ' ἀνθρώπινο,  
μέ σκοπό τήν ἔρευνα  
τῶν ὀπτικῶν φαινομένων  
πού γεμίζουν τό σύμπαν.

β'

Νά κάνεις μοντάζ σημαίνει:  
νά ὀργανώνεις τά κομμάτια τῆς ταινίας  
πού τά λέμε φωτογράμματα  
σ' ἓνα κινηματογραφικό ἀντικείμενο.

Ντζίγκα Βερτώφ

ΒΛΕΜΜΑ: Ἡ στάση πού συνιστᾶ τό ἀντιληπτό.  
ΛΕΓΜΑ: Ἡ τάση ν' ἀναχθεῖ τό ἀντιληπτό σέ νοητό.

Κάθε τι γιά νά ὀριστεῖ εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀνα-  
χθεῖ σ' ἓνα σύστημα. Αὐτό σημαίνει πώς ἡ τέχνη  
ἢ μιᾶ τέχνη δέ μπορεῖ ν' αὐτοοριστεῖ καί πώς ἀ-  
παραίτητο εἶναι ν' ἀναχθεῖ καί νά διοριστεῖ ἀπό  
μιᾶ περιέχουσα μορφή ὁμοαξονικῶν παραγόντων. Αὐ-  
τός εἶναι κι ὁ λόγος πού ὁ κινηματογράφος ἀ-  
πόχτησε συνείδηση ὄχι μέσα ἀπ' τόν κινηματογρα-  
φιστή ἀλλά μέσα ἀπ' τόν τεχνοθεωρητικό.

Ὁ RICCIOTTO CANUDO στά 1911-ἐποχή πού ὁ κινη-  
ματογράφος εἶχε περάσει ἀπ' τό στάδιο ἀπλῆς κα-  
ταγραφῆς γεγονότων (LUMIER) στό ἐπίπεδο τῆς  
εὐφάνταστης θεατρογραφίας (MELIES)-ἀποκαλεῖ τόν  
κινηματογράφο 7η ΤΕΧΝΗ καί τόν ἐντάσσει στό ὑ-  
φιστάμενο σύστημα τῶν παραδοσιακῶν-ἀποκαλουμέ-  
νων καλῶν-τεχνῶν.

Τό σκεπτικό τοῦ ὁποίου ὁ πυρήνας βρίσκεται στήν  
'Αριστοτέλεια θεώρηση ἔχει: ἡ ὀλική λειτουργι-  
κή τῆς τέχνης ἐνασκεῖται ἀπό μιᾶ σειρά ἰδιαί-  
τερων καί αὐτονόμων μέσων πού συνιστοῦν καί  
τήν κάθε ἰδιαίτερη τέχνη.



Ἡ ἐνάσκηση τῆς λειτουργίας τῆς τέχνης διὰ τοῦ ὄγκου συνιστᾷ τὴν πραγματικότητα τῆς ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ.

Ἡ...διὰ τοῦ σχήματος καὶ τοῦ χρώματος ἢ ἐνὸς ἀπὸ τὰ δύο,...τῆς ΕΙΚΟΝΟΠΟΙΪΑΣ (ζωγραφικῆς).

Ἡ... διὰ τῆς κινήσεως ἐνδοπεριβαλλοντικοῦ στοιχείου... τοῦ ΧΩΡΟΥ.

Ἡ...διὰ ἡχητικῶν μικροδομῶν χωρὶς σημαντικὴ διάσταση... τῆς ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

Ἡ...διὰ τῶν περιγραμμάτων...τῆς ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Ἡ...διὰ τῶν λέξεων φθογοσυλλαβικῶν ἢ ἀντίστοιχων ὀπτικῶν μικροδομῶν σὺν τῇ γραμματικῇ ( μέθοδος γιὰ τὴν διαμόρφωση τῶν λέξεων) καὶ τὸ συντακτικὸ(μέθοδος γιὰ τὴν διαμόρφωση τῶν φράσεων) ...τῆς ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ.

Τὸ θέατρο εἶναι προσπάθεια γιὰ μιὰ ὀλογραμμικὴ ἀντανάκλαση τοῦ εἶναι, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν συνιστᾷ ἰδιαίτερη τέχνη ἀφοῦ ἀπλᾶ καὶ μόνο γιὰ συνύπαρξη καὶ συνεργασία στὴν ἔκφραση πρόκειται καὶ ὄχι γιὰ ἰδιαίτερη καὶ αὐτόνομη τέχνη.

Ἔτσι λοιπὸν θέατρο εἶναι ἡ ἐνάσκηση τῆς λειτουργίας τῆς τέχνης διὰ δύο ἢ περισσοτέρων τεχνῶν-κύρια τοῦ λόγου καὶ τοῦ χοροῦ.

Ὁ CANUDO λοιπὸν μάλλον διαισθητικὰ ἐνέργησε καλώντας τὸν κληματογράφο 7ῆ τέχνη, ἀφοῦ σ' αὐτὸν δὲν εἶχε ἀνακαλύψει κανένα ἰδιαίτερο καὶ αὐτόνομο στοιχεῖο ἔκφρασης, ἀλλὰ τὸν θεωροῦσε σὰν μιὰ τεχνικὴ πού συνένωσε τὰ στοιχεῖα τῶν ἄλλων τεχνῶν σὲ μιὰ συνισταμένη.

Πραγματικὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν πολὺ δύσκολο ν' ἀνακαλύψει κανεὶς τὸ ἰδιαίτερο ἐκεῖνο στοιχεῖο πού ἐνεῖχε ὁ κληματογράφος καὶ τὸν ἔκανε πρῶτιστα ἱκανὸ ν' ἀναπαράγει τὴν κίνηση καὶ νὰ συνιστᾷ μιὰ ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ, μὰ ὥστόσο ὁ CANUDO διακαίωθηκε. Ὁχτώ χρόνια ἀργότερα ὁ "πιὸ ἄμεσος συνεχιστὴς τοῦ CANUDO", ὁ LOUIS DELLUC, θὰ δηλώσει ὅτι "παραβρισκόμαστε στὴν γέννηση μιᾶς ἐξαιρετικῆς τέχνης: τῆς μόνης ἴσως σύγχρονης τέχνης, γιὰτὶ εἶναι ταυτόχρονα θυγατέρα τῆς μηχανῆς καὶ τῶν ἀνθρωπίνων ἰδεωδῶν". Οἱ παραδοσιακὲς τέχνες εἶχαν δημιουργήσει ἓνα πρότυπο

για τόν καλλιτέχνη μέ διπλή υπόσταση, ἐπιδέξι-  
ος τεχνουργός κι εὐφάνταστος ποιητής. Ὁ τεχ-  
νουργός καταγινόταν σέ μιὰ διαδικασίᾳ πού ἔ-  
παιρναν μέρος ὑλικά κι ἐργαλεῖα, ἐνῶ ὁ ποιητής  
ἀπόδινε τὰ πράγματα καί τίς φαντασιώσεις διὰ  
τοῦ ἔμμεσου συστήματος σηματοδότησης τοῦ λό-  
γου.

Ὡστόσο ὁ ποιητής κι ὁ τεχνουργός δέν ἔχουν  
διαφορά οὐσίας, ἀλλά μάλλον διαδικασίᾳ, ἀφοῦ  
ὁ τεχνουργός μετέχει μέ τό ἴδιο του τό σῶμα σ'  
αὐτή, ἐνῶ ὁ ποιητής ὄχι.

Μέσα σ'αὐτό τό πρότυπο ἦταν δύσκολο νά χωρέσει  
ὁ κινηματογραφιστής ἀφοῦ οὔτε καμιὰ ἰδιαίτερη  
δεξιολύνη κατέχε στά χέρια οὔτε καί εὐφάνταστη  
χρήση τοῦ περιβάλλοντος ἔκανε ἔμμεσα μέ τὰ σή-  
ματα.

Δηλώνοντας ὁ DELLUC τά περὶ "...σύγχρονης τέχ-  
νης... θυγατέρας τῆς μηχανῆς καί τῶν ἀνθρωπί-  
νων ἰδεωδῶν" εἶναι βέβαιο πῶς δέν ἔκφρασε κα-  
μιὰ ἰδιαίτερη γνώση ἀλλά μιὰ διάθεση.

Ὡστόσο ὁ MARX 100 χρόνια πρὶν εἶχε περιγράψει  
τὴν πρόβαση πού πραγματοποιοῦνταν στήν τεχνική  
περυνώντας ἀπ'τὴν κατασκευὴ μηχανῶν ἀπό ἐργα -  
λεῖα στήν κατασκευὴ μηχανῶν ἀπό μηχανές καί  
πάνω ἀπ'ὄλα θεώρησε αὐτὴ τὴ διαδικασίᾳ πυρηνι-  
κὴ γιὰ τίς κοινωνικὲς δομές τῆς ὁποίας προϋόν  
ἦταν κι ἡ κινηματογραφικὴ μηχανή.

Τί ὅμως εἶναι αὐτὴ ἡ νέα μηχανή πού πραγματο -  
ποιεῖ τό πέρασμα ἀπ'τὴν ἐργαλειακὴ στή μηχανι-  
κὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγή, ὅπως ἤδη αὐτό ἔγινε  
καί μέ τὴν ὑπόλοιπη παραγωγή;

"Ὅπως κάθε μηχανή πρόκειται γιὰ μιὰ δομὴ πού  
λειτουργεῖ.

Ἡ δομὴ γεννάει τὴ λειτουργίᾳ κι ἡ λειτουργικὴ  
δράση ἐξαντλεῖται κάπου.

Συνεπῶς ἂν γνωρίζουμε τὴ δομὴ τῆς γνωρίζουμε  
δυνάμει καί τὴν ἀκόμα ἀνεκδήλωτη λειτουργίᾳ τῆς  
γιατί ἡ λειτουργίᾳ περιέχεται στή δομὴ.

Ἀντικείμενο μας ἡ CAMERA-δομὴ τῆς. Ἡ CAMERA  
εἶναι ἓνα μάτι.

Σὰ μηχανικὸ σύστημα ξεπερνάει κατα πολὺ τίς δυ-

νατότητες τοῦ ματιοῦ, τὰ ὄριά της εἶναι πολύ πύ πλατιά. Μπορεῖ νά καταγράψει κινήσεις κι ἀντικείμενα σέ κλίμακες πού τό μάτι ἀδυνατεῖ.

Ἡ CAMERA εἶναι ἕνα μηχανικό μάτι. Κάθε στοιχεῖο της μπορεῖ νάρθει σ'ἀντιστοιχία μ' ἕνα στοιχεῖο τοῦ βιολογικοῦ ματιοῦ. Ἡ ὁμάδα τῶν στοιχείων "CAMERA" ἀντιστοιχεῖ στήν ὁμάδα τῶν στοιχείων "μάτι".

Κάθε λειτουργία πού παράγει μιὰ δομή ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τήν παραγωγή ἔργου. Ἐργο εἶναι ἕνας κάποιος βαθμός ἐπίδρασης σ'ἕνα κάποιο ἀντικείμενο ἢ περιβάλλον.

Ἄ Νάσιουτζικ ὀρίζει τῖς αἰσθήσεις σά μέτρα.

Ἄ Καραμητρος ὀρίζει τήν πληροφορία σά μέτρο τῆς δομῆς.

Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι αἴσθηση εἶναι μιὰ ποιοτική μονάδα-μέτρο γιά τήν ἀναγωγή τῆς ποσότητας κι ἀναφέρεται στό ὑποκείμενο.

Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι πληροφορία εἶναι ὁ λόγος τῆς λειτουργικῆς δράσης τῆς ποιοτικῆς μονάδας πρὸς τήν ποσότητα κι ἀναφέρεται στό ἀντικείμενο.

Τώρα ἡ CAMERA εἶναι κι αὐτή μιὰ μετροποιοτική μονάδα γιά τήν ἀναγωγή-ἐνταξη τῆς ποσότητας. Ἀπ' τή λειτουργική δράση τῆς CAMERA καί τῖς συνυποστάσεις αὐτῆς τῆς δράσης παράγεται τό "βλέμμα". Τό βλέμμα ἀντιστοιχεῖ πρὸς τό σχηματισμό τοῦ εἰδώλου στόν ἀμφιβληστροειδῆ.

Κάθε "βλέμμα" ὀρίζεται πρωταρχικά ἀπ' τή σχέση τῶν ἀξόνων τῆς μηχανῆς πρὸς τό ὀριζόντιο καί κάθετο ἐπίπεδο, ἡ γωνία πεδίου φακοῦ, τήν ἀπόσταση ἀπ' τό θέμα καί τὰ πλαίσια τοῦ κάρου.

Δευτερευόντως ὀρίζεται ἐπ' τήν ἐστίαση, τήν ἐστιακή ἀπόσταση τοῦ φακοῦ τήν διάταξη καί διάρθρωση τῶν κρυστάλλων καί τῶν φίλτρων.

Τό βλέμμα ἀντιστοιχεῖ σέ μιὰ πρωτοβάθμια ἐπιλογή, τό σύνολο τῶν ὀποίων ἀποτελεῖ τό ὑλικό καί τή δύναμη μορφή τῆς τελικῆς κατασκευῆς.

Ἐτσι περνώντας στή λειτουργική τῆς ἐγκατάστασης σύναρσης (MOVIOLEA) τό βλέμμα ἀναδιαμορφώνεται, ἐπιλέγεται καί διατάσσεται διαδοχικά σέ

χρονικές σειρές στις όποιες περιέχεται σάν "λέγμα".

"Έτσι, "βλέμμα" είναι τό προϋόν τής λειτουργικῆς δράσης τής μηχανῆς εἰκονοληψίας κι ἀντανεκλᾶ τήν ὑλοκίνηση. Καί "λέγμα" είναι τό προϋόν τής λειτουργικῆς δράσης τής ἐγκατάστασης σύναρσης (MOVIOLLA) κι ἀντανεκλᾶ τήν νοοκίνηση.

Τά δύο προτσές είναι μεταξύ τους κατά διαδοχή διαδικασίας συμπληρωματικά, σταθερά δέ τοῦ πρώτου είναι ὁ διαφορισμός, τοῦ δευτέρου ἡ ἀφαίρεση.

Αὐτά είναι τά θεμελιώδη στοιχεῖα πού συνιστοῦν τήν 7η τέχνη προϋόντα τής λειτουργικῆς δράσης τής CAMERA καί τής MOVIOLLA ὅπως τό σχῆμα είναι τό προϋόν τής λειτουργικῆς δράσης τής γραφίδας.

Ἡ ἀντανάκλαση τοῦ "εἶναι" μέσω τοῦ κληματογράφου είναι στήν οὐσία τῆς πρωτεϊκή κι ἀντιστοιχεῖ μάλλον σέ μιᾶ Ἀῦνσταϊνεια ἀντίληψη τοῦ κόσμου παρά σέ μιᾶ Νευτώνεια.

Ὁ κληματογράφος ξεκινᾶ ἀπό ἕνα τετραδιάστατο CONTINIUM ὑποκείμενο πλήρως στούς μετασχηματισμούς τοῦ LORENTZ.

Τό προϋόν μιᾶς αὐτόνομης λειτουργικῆς δράσης τής CAMERA εἶναι ὑποκείμενο στις ἴδιες σχέσεις πού είναι κι ὁ παρατηρητής σ' ἕναν Ἀῦνσταϊνιο κόσμο.

Οἱ ταινίες τῶν LUMIERS ἀποδύνουν κατά τμήματα ἕνα τέτοιο κόσμο, ἐνῶ αὐτές τοῦ MELIES τόν διασποῦν καί τόν ἀνασυνθέτουν κάτω ἀπό μιᾶ μυθοπλαστική μορφή.

Ὁ PORTER πού ἀκολουθεῖ ἀποδύνει ἕνα κόσμο πού ἀναφέρεται σέ δύο αὐτόνομα συστήματα συντεταγμένων καί πού τελικά ἀνάγονται σέ ἕνα. Ἐτσι ἀρχίζει ἕνα προτσές ἀφαιρετικῆς διαδικασίας πού τό πραγματικό ἀποδίνεται μέσα ἀπ' τό νοητό συντημημένο καί διαρθρωμένο κάτω ἀπ' τό πρίσμα τῆς νοητικῆς ἀντανάκλασης.

Ἀπό δῶ καί πέρα ἐξέλιξη τοῦ κληματογράφου σημαίνει ἐξέλιξη τῶν ἐννοιῶν χώρου καί χρόνου μέσα στόν κληματογράφο.

Μέ την συμβολή των GRIFFITH-PUDOVKIN ή όλο-  
γραφική άντανάκλαση του κόσμου δημιουργείται ά-  
πό μία σωστά συντεταγμένη σειρά βλεμμάτων που  
τό προϋόν τους είναι ποιοτικά διαφοροποιημένο  
άπ' τό άθροιστικό τους περιεχόμενο.

Μέχρι έδω έχουμε μιάν απόδοση του είναι διά  
του νοεύν κι ό EISENSTEIN άποκαθιστά μία δια-  
φορετική σχέση μεταξύ των υπό δομή στοιχείων  
καί κάνει δυνατή την άμεση απόδοση του "νοεύν"  
έπί του "είναι".

Αυτό γίνεται μέ μία πλέρια αποδέσμευση άπ' τούς  
χωρικούς περιλορισμούς ένω ή χρονική άλληλουχία  
δέν άντιστρατεύεται τόν ώρολογιακό χρόνο. Μέ  
τήν πρόσβαση EPSTEIN-RESNAIS-MΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ-BRAK -  
HAGE ή χρονική τάξη διασπάται και σαν τελικό  
σύστημα άναφοράς μένει ή συνείδηση τού όντος.

Αυτή ή μορφολογική εξέλιξη του κινηματογράφου,  
άπό εικόνα του πραγματικού των LUMIERS μέ άξο-  
να την κίνηση και πόλους τό χώρο και τό χρόνο  
ώς την νοητική εικόνα που άποδίνεται μέσω του  
γίγνεσθαι του Μαρκόπουλου θεωρείται ολοκληρω-  
μένη και κατά συνέπεια ή συνειδητοποίησή της  
είναι έπιταχτική. Ό κινηματογράφος μέσα σε 75  
χρόνια ιστορικότητας έξάντλησε τό μορφολογικό  
του ξεδίπλωμα και είναι σε άναζήτηση συνειδη-  
του ρόλου κοινωνικής σκοπιμότητας ένω ταυτό-  
χρονα θέτει προβλήματα άντικατάστασης της οί-  
κονομικής του διάστασης.

## ΤΟ ΟΡΓΑΝΟΝ

Κάθε ὄργανον μᾶς δύνει ἕνα ἀποτέλεσμα μέσα σ' ἕνα ὀριοποιημένο πεδίο ἢ σύστημα καί τό ἀποτέλεσμα αὐτό εἶναι ἐπίσης ὀριακό ἢ τελεσίδικο προϊόν τέλεσης, δοκιμῆς ἢ πράξης.

Στό ἐπίπεδο τοῦ ὑλικοῦ τό ὄργανο εἶναι τό ἐργαλεῖο.

Στό ἐπίπεδο τοῦ ἐνεργειακοῦ τό ὄργανο εἶναι ὁ μετρητής.

Στό ἐπίπεδο τοῦ νοητικοῦ τό ὄργανο εἶναι τό κριτήριον.

Ἔργανο, μέθοδος, καί σκοπός συνιστοῦν τό καθολικό πλέγμα τῆς δράσης.

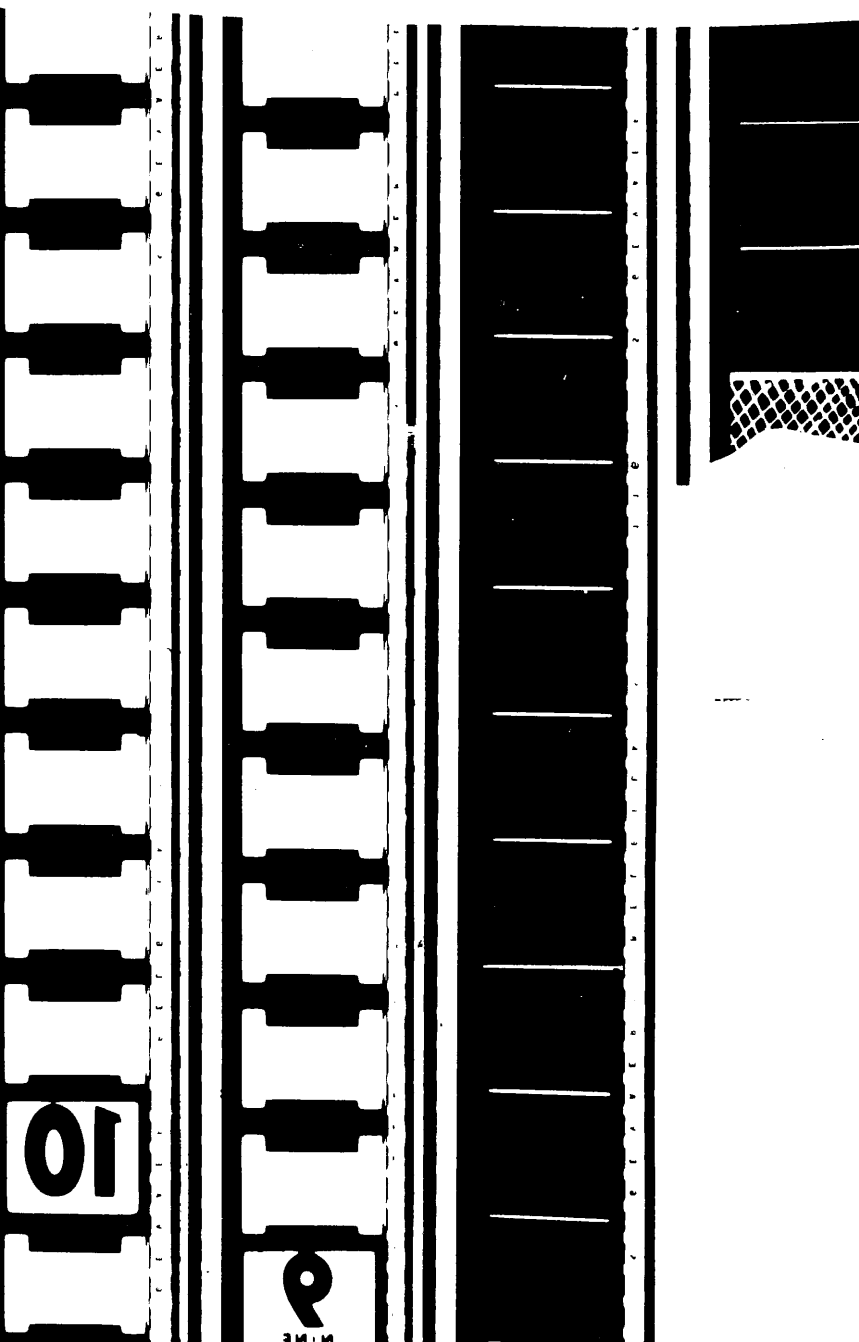
Τό ὄργανο δρᾷ σάν μέσο τοῦ ὑποκειμένου ἐπί τοῦ ἀντικειμένου-μετασχηματίζει τό ἀντικείμενο, τόν εαυτό του τό ὑποκείμενο-, σ' αὐτή τήν ἐπαναδραστική σχέση ὑπερβάτης δέν εἶναι τό ὑποκείμενο ἀλλά ὁ λόγος τῶν συνιστωσῶν τῆς δράσης- ὄργανο-ὑποκείμενο-ἀντικείμενο-καί τό μέτρο τοῦ μετασχηματισμοῦ. Τόσο ἡ ἀνάλυση ὅσο καί ἡ θεώρηση δέν ἔχουν ἄλλο σκοπό, στό βαθμό πού τό μπορούν βέβαια, ἀπό τό ν' ἀποδιαρθρώνουν καί ν' ἀναδιαρθρώνουν τό ὄργανο σέ κάθε ἀναβαθμικό ἐπίπεδο, διατηρώντας συνάμα καί τήν ἀπαιτουμένη ἐνέργεια.

Ἡ ἔκδοσις αὐτή προσανατολίζεται πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση μέ τή μεγαλύτερη δυνατή συστηματικότητα καί πληρότητα πού μπορεῖ νά πετύχει.

Σ' αυτό τό πρώτο τεύχος περιέχονται κείμενα- έν  
μέρει όντολογικά καί έν μέρει δοξογραφικά - τών  
τάσεων τής τελευταίας δεκαετίας στίς όποτες  
μπορεῖ νά δοθεῖ κάποια συνέχεια καί πού μέ τόν  
ένα ἢ τόν άλλο τρόπο περιέχονται όλα τά μορφι-  
κά μετάτυπα τής σημερινῆς βαθμίδας. 'Απ' αὐτή  
τήν κατά κάποιο τρόπο όριζόντια τομή λείπουν  
κείμενα πού ἀναφέρονται σέ πύό έξειδικευμένους  
τομεῖς-στούς όπούους θ' ἀφιερωθοῦν εἰδικά τεύχη  
-όπως κληματογράφος καί σημειολογία,  
- κληματογράφος καί πολιτική  
- κληματογράφος καί ἀνθρωπολογία  
- κληματογράφος καί τεχνική  
- εἰθνικού κληματογράφοι  
κ.λ.π.

'Ελπίζω ἡ προσπάθεια αὐτή γιά ένα συγχονισμό  
μέ τά πράγματα νά καταστεῖ γόνιμη καί ἀπαραί-  
τητη σ' όλους μας.

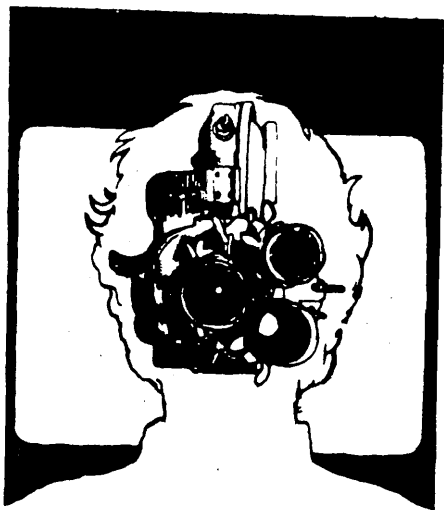
**Θανάσης Ρεντζῆς**



01

P  
3M.M





**Σταύρος Πουλάκης**  
**ΙΔΕΑΣΗ & ΤΕΧΝΗΣΗ**

## ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

### ΙΔΕΑΣΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣΗ

Ἡ ἐξέλιξη στὴ φύση πραγματοποιεῖται μὲ διαδοχὴ μορφῶν ποὺ ἔχουν ὀρισμένῃ ἐκτατικότητά καὶ διαφοροποιητικότητα. Ἔχουν δηλ. ὀρισμένα ὄρια μέσα εἰς ἃ ὅποια μποροῦν νὰ ἀνελιχθοῦν καὶ ἔξω ἀπ' τὰ ὅποια περνοῦν εἰς ἄλλῃ μορφῇ. Οἱ ιδιότητες αὐτὲς τῆς ἐκτατικότητος καὶ τῆς διαφοροποιητικότητος στοιχειοθετοῦν τὴν δομὴν τῆς ἐκάστοτε μορφῆς, ἡ ὅποια —δομὴ— ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ μέσο στὴν ἐσχέση τῆς μὲ τὴς ἄλλες μορφὰς οἱ ὁποῖες καὶ ἀποτελοῦν τὸ περιβάλλον τῆς μορφῆς. Ἡ φύση δηλ. δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μορφὰς οἱ ὁποῖες ἔρχονται εἰς ἀλληλεπίδραση μετὰ τὴς, μὲ τὴν δομὴν εἰς ἣν κύριον ὄργανον στὴν ἐσχέση αὐτή. Ἡ δομὴ, σύνθεσις αὐτὴ ἄλλων μορφῶν, δέχεται καὶ καταγράφει τὴς ἐπιδράσεις τοῦ περιβάλλοντος, ποὺ τὸ συνιστοῦν ὅλες οἱ ἄλλες μορφὰς εἰς μιὰ ἐπαναδραστικὴ πρόβασιν ὅπου μορφὴ καὶ περιβάλλον ἀλληλοτροποποιοῦνται, προκαλώντας ἔτσι μιὰ τυχαιοκρατικὴ διαδοχὴ ἄσκοπου καὶ ἐκώπμου, κατὰ τὴν ὅποια τὸ πρῶτον μετατρέπεται εἰς δεῦτερον ἀπλῶς μὲ τὸ νὰ ἐπισημβεῖ, δηλ. ἡ ὑπαρξὴ καὶ μόνον τοῦ γεγονότος αὐτοῦ τὸ καθιστᾷ νομοτελειακόν, τὸ ἐντάσσει (ἂν ἐντάσσεται ἂν ὄχι, δὲν τὸ ἐντάσσει, ἀλλὰ ποὺ ὅταν ἐνταχθεῖ ὅμως, τότε ἀπὸ ἄσκοπο γίνεται ἐκώπμο) εἰς τὸ προϋπάρχον σύστημα, τοῦ δίνει λόγον ὑπαρξῆς: ἡ ὑπαρξὴ, μ' ἓνα λόγον, αὐτοπροσδιορίζεται, χρησιμοποιοῖ γιὰ σημαντικὴν τῆς τὸν ἴδιον τῆς τὸν ἑαυτὸν.

Κατὰ τὴν ἀλληλεπίδρασίν τῆς μὲ τὸ περιβάλλον ἡ μορφὴ διέρχεται μιὰ πορεία αὐτοεξάντησης, χρησιμοποίησις δηλ. τοῦ δυναμικοῦ τῆς, εἰς μιὰ διαδικασίαν καθαρὰ ἀμφιμονοτροπικὴν (ALL OR NONE), ὅπου τὸ ἀντανάκτων εἶναι ἀντανάκτων, καὶ ἀντίστροφα. Λειτουργία

τῆς δομῆς εἶναι ἡ ἀποτύπωση βασικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ περιβάλλοντος συντελεστικῶν εἰς τὴν παραπέρα μορφοποίησίν της καὶ ἡ δημιουργία ἐνὸς εὐρύτερου φάσματος σχέσεων ἀνάμεσα εἰς τὰ στοιχεῖα της. Ἔτσι ἡ δομὴ γίνεται ἡ «περιοχὴ» (τὸ «μικροφίλμ» ὅλων τῶν βασικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς μέχρι τῆς στιγμῆς ἐκείνης ἐξέλιξης τῶν μορφῶν. Κι αὐτὸ ἀπ' τὴν μεριὰ τῆς μορφῆς, ἀποτελεῖ τὴν «ἐμπειρία» της εἰς τὴν «ἐπικοινωνία» της μετὰ τὰς προηγούμενες μορφάς, ἐνῶ ἀπ' τὴν μεριὰ τῆς φύσης, κάτι εὖν δείκνυται τῆς ἐκάστοτε ἐξέλιξίς της), ἡ ἀντανάκλαση τῶν μέχρι τὴν στιγμὴν ἐκείνην βασικῶν μορφότυπων τῆς φύσης, ἡ ἑτεροαντανάκλασίς της, μετὰ ἕνα συντομογραφικὸν τρόπον. Ἡ φύσις δηλ. αὐτοκωδικοποιεῖται μέσω τῶν μορφῶν της, εὖν καθε μιὰ καὶ μετὰ πῶς περιεκτικὸν τρόπον, μετὰ μεγαλύτερη ἄρα πληροφοριακὴ χωρητικότητα φόρτισης. Βασικὸς ρόλος ἔτσι τῆς πληροφορίας εἶναι ἡ κωδικοποίησις τῆς φύσης γιὰ τὴν συντομογραφικὴν ἐπανάληψιν τῶν στοιχείων της καὶ τὴν ἐπαναδρασιακὴν λειτουργία τους εὖν μιὰ πῶς συνεκτικὴ αὐτοκαταγραφὴ τῆς φύσης ὅπου οἱ μορφές ἀντανεκλοῦν καὶ ἀντανεκλῶνται, συντείνοντας ἔτσι εἰς τὴν περαιτέρω αὐτοανέλιξιν τῆς φύσης μετὰ τὴν πολυπλοκοποίησίν της. Ἡ ἐπαναδρασιακότητις τῆς σχέσης συνεπάγεται καὶ μιὰ ἀντανάκλαση τῆς μορφῆς εἰς τὸ περιβάλλον, εἰς ἄλλες δηλ. μορφές, «καταγραφὴ» δηλ. τοῦ Κώδικα τοῦ πληροφοριακοῦ ἐπίπεδου τῆς δομῆς της, «κοινοποίησίν» του εἰς τὰς μορφές, ἀπ' τὴν μιὰ, καὶ ἀνέλιξίν του, ὑλοποίησίν του, εὖν νέες μορφές, ἀπ' τὴν ἄλλη, καὶ ἄρα αὐτοαντανάκλαση τῆς ἴδιας τῆς μορφῆς, κλείνοντας ἔτσι τὸν κύκλον ἀνέλιξης καὶ διαφοροποίησός της, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ πρόβασιν «ἐδωσκοπίης» της, ἐσωτερικῆς δηλ. διοργάνωσης τῶν πληροφοριακῶν ὁδῶν καὶ ταξιθέτησός τους κατὰ ἀξιολογικὴν ἱεραρχία, καθὼς καὶ κωδικοποίησίν τους κατὰ τρόπον ποῦ νὰ ἐξυπηρετεῖται ἡ ἐκπολογία τῆς μορφῆς. Ἔτσι, προβασιολογικά, οἱ μορφές δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο

ἀπὸ μιᾶ ὄντοποίηση τῆς διαχρονικῆς τοῦς δρασιακῆς συνάρτησης, μὲ βασικὸ τελεστὴ - τελεστέο, τὴν δομὴ, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ βασικὸ ἰχνότυπο τῆς ἐπαναδρασιακῆς πληροφοριακῆς κωδικοποίησης τῶν φυσικῶν ἀνελεκτικῶν ἀναβαθμῶν, ἐπὶ τὴν αὐτοεντελεχὴ πρόβαση τῆς φύσης, ἀπὸ τὴν ἐνεργειακὴ - πληροφοριακὴ ἀλλοίωση τῆς ὕλης μέχρι τὴν ἐνστικτικὴ παλίνδραση καὶ τὸν συνειδησιακὸ ἐπιλογισμό.

Ἡ διαφοροποιητικότητα καὶ ἡ ἐκτατικότητα τῆς μορφῆς καὶ ὁ ἄνθρωπος ἐπὶ τὴν πρόβαση αὐτοεξάντλησός της στοιχειοθετοῦνται ἀντίστοιχα ἀπὸ τὴν ἰκανότητα τέχνης καὶ τὴν ἰκανότητα ιδέας, ποὺ ὁροθετοῦν τὸ ἀνθρώπινο ὄν καὶ ταυτόχρονα ὄντοποιοῦνται σὲ ξεχωριστὰ σώματα τρεφόμενα ἀπὸ τὸν κύριον κορμὸ τῆς ἀνθρώπινης δομῆς. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ κύκλος ἐτεροαντανάκλαση - αὐτοαντανάκλαση συντελεῖται μὲ τὴν ὄντοποίηση τῆς ἐξέσης τοῦ ὑποκείμενου μὲ τὸ ἀντικείμενο, ὅπου τὸ ὑποκείμενο παρατηρεῖ τὸν ἑαυτό του ποὺ παρατηρεῖ τὸ ἀντικείμενο. Ἡ ἐξέση αὐτὴ, ποὺ συνεπάγεται ἐξωσκόπηση τοῦ ἀντικείμενου ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο καθὼς καὶ ἐσωσκόπηση τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκείμενου ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο, δημιουργεῖ ἀρχικὰ τὶς a priori βάσεις τῶν ὄντοποιημένων τοῦ προεκτάσεων (φιλοσοφία - ἐπιστήμη, τέχνη - τεχνικὴ) ποὺ παίρνοντας τὴν βασικὴ γραμμὴ πλεύσης κατατηματίζουν τὴν γνωσιολογικὴ τούτη ἐξέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, ἢ ὅποια εἶναι μιὰ χωρο - χρονικὴ ἐξέση μέσα εἰς ἓνα ὀλογραμματικὸ φυσικὸ πλαίσιο, τὴν στατικοποιοῦν, ἀναπαράγοντας ἓνα μόνον τμήμα της ἢ κάθε μιὰ, ἐνῶ ἀπ' τὶς προεκτάσεις αὐτὲς μιὰ μόνον, ἢ φιλοσοφία, δὲν χάνει ἀπ' τὰ μάτια της τούτη τὴν ἐξέση σὰν γνωσιολογικὴ, ἐνῶ ἡ τέχνη δὲν παύει, ἀδύνηδα, νὰ τὴν ἀντιμετωπίζει σὰν γνωσιολογικὴ καὶ ἐνῶ ὅλες σιγὰ - σιγὰ τείνουν νὰ τὴν συνειδητοποιήσουν σὰν τέτοια, ἀπαλλασσόμενες ἀπὸ σφάλματα συναφῆ μὲ

μιὰ τέτοια ἀντιμετώπιση. Ἔτσι ἔχουμε λοιπὸν ἕνα βασικὸ ἐπιμερισμὸ ἀπὸ τῆς προεκτάσεως αὐτῆς, ποῦ εἶχε εὖν συνέπεια ἐπιμερισμένες ἀντιμετωπίσεις ἀπὸ τὴν κάθε μιὰ τους, οἱ ὁποῖες —ἀντιμετωπίσεις— ἐπιμέριον καὶ τῆς ἴδιες τῆς προεκτάσεις δημιουργώντας ἔτσι ἕνα πολύπλοκο φάσμα κλάδων ποῦ πῆραν εἰς τὴν δικαιοδοσία τους κι ἀπὸ ἕνα τμήμα τοῦ φυσικοῦ ὀλογράμματος καὶ πραγματώνοντάς το, προσπάθησαν νὰ ἀναπαραστήσουν, ἀσυνείδητα, ὀλόκληρη τὴν γνωσιολογικὴ εὐχέση. Ἐνῶ δηλ. προσπάθησαν νὰ πραγματώσουν τὸ τμήμα τῆς δικαιοδοσίας τους, εἰς τὴν οὐσία προσπάθησαν νὰ ἀναπαραστήσουν τὴν εὐχέση εἰς τὴν ὀλότητά της. Τοῦτο φυσικὰ ξεπερνοῦσε τῆς δυνατότητες τοῦ μέσου τους καὶ γι αὐτὸ τὴν ἔδιναν πάντα κατακερματισμένη καὶ ἀσυνειδητοποιήτη. Ἔτσι ἡ ἰδεατικὴ πλευρὰ τοῦ ὑποκείμενου ἀνέλαβε τὸν κύκλο ἐξωσκόπηση - ἐσωσκόπηση, ἐνῶ ἡ τεχνικὴ του πλευρὰ τὸν κύκλο ἑτεροαντανάκλαση - αὐτοαντανάκλαση. Τοῦτο εἶχε εὖν συνέπεια τὴν γνωστικὴ ἐπιμέριση τῆς γνωσιολογικῆς εὐχέσης ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, ἀπὸ τὸν πρῶτο κύκλο· καὶ τὴν κατασκευαστικὴ ἐπιμέριση, ἀπὸ τὸν δεύτερο κύκλο. Στὴν ἐπιμέρισή του ὁ πρῶτος κύκλος ἀρχίζει ἀπὸ τὴν αἰσθητηριακὴ εὐχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, λειτουργώντας εὖν νὰ ἐξετάζει τὸ πῶς τὸ ὑποκείμενο ἔχει αἰσθηση τοῦ ἀντικείμενου, πῶς τὸ ἀντιλαμβάνεται κλπ. ὠθεῖται καὶ κάνει καταγραφὴ τῶν βασικῶν στοιχείων εἰς αὐτὴν τὴν εὐχέση καὶ ταυτόχρονα θεμελίωση μιᾶς γενικευμένης θεωρίας τοῦ ὑποκείμενου γιὰ τὸ ἀντικείμενο. φθάνοντας δὲ μιὰ ἐξειδίκευση τῆς ἀντιμετώπισης καὶ δὲ μιὰ ἐπιμέρισή της δὲ ξεχωριστοὺς κλάδους μὲ ἀντικείμενο κι ἀπὸ ἕνα τμήμα τῆς γνωσιολογικῆς εὐχέσης ἀναπτυσσόμενη δὲ μιὰ χωρο - χρονικὴ πραγματικότητα. Σ' ὅποια ἐποχὴ χάνεται ἀπ' τὰ μάτια τοῦτη ἡ γνωσιολογικὴ εὐχέση, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ θεοποιηθεῖ τὸ σύστημα τῶν ἐννοιῶν ἢ νὰ φυσικοποιηθεῖ, νὰ ἀποδοθοῦν δηλ.

περισσότερα στοιχεῖα στὸ ἀντικείμενο παρὰ στὸ ὑποκείμενο ἢ καὶ ἀντίστροφα, νὰ ἀνθρωποποιηθεῖ, νὰ ἀποδοθοῦν δηλ. περισσότερα στὸ ὑποκείμενο ἀπ' ὅ,τι στὸ ἀντικείμενο. Ὁ ἄνθρωπος διατρέχει πάντα τὸν κίνδυνο τῆς θρησκείας, τοῦ ὕλισμοῦ καὶ τοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἀν ἐπὶ τὴν γνωσιολογικὴ ἐσχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου ἀποδόσει περισσότερα στὸ ὑπερφυσικὸ (μεταφυσικὸ) στὸ φυσικὸ, ἢ στὸ ἀ-φυσικὸ· ἀφοῦ κάθε σύζευξη παρατηρητῆ - παρατηρούμενου, συνεπάγεται τὸ ἐκπῆμα: ὑπερφυσικὸ - φυσικὸ - ἀ-φυσικὸ ἢ ἔκποδος - hardware - software ἢ ὑπερβιάτης - σύστημα - ἐννοιολογία ἢ Θεὸς - φύση - συνείδηση.

Εἶναι βασικὸ δηλ. νὰ ἀποδοθεῖ ἡ ἐσχέση ἐπὶς πραγματικές τῆς διαστάσεις: γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀνα-γνώριση ἀπ' τὴν μιὰ καὶ ἀναπαράστασις ἀπ' τὴν ἄλλη γίνονται οἱ βασικοὶ παράγοντες ἐπὶ τὴν ἀποκατάστασις τῆς ἐσχέσεως. Καὶ εἶπαμε τὴν γνωστικὴ ἐπιμέριση ποὺ κάνει ἡ πρώτη. Τώρα θὰ περάσουμε ἐπὶ τὴν ἀπεικονιστικὴ ἐπιμέριση τῆς δεύτερης.

Ἡ τέχνη μὲ τῆς γνωσιολογικῆς ὀπτικῆς τῆς καὶ ἡ τεχνικὴ μὲ τῆς γνωσιολογικῆς κατασκευῆς τῆς στοιχειοθετοῦν τοὺς ὅρους μιᾶς ἐρμηνευτικῆς ἀνθρώπου καὶ φύσεως — βασικά, μιᾶς αὐτοερμηνευτικῆς, ποὺ αὐτοσημαντίζεται ἀπὸ τοὺς ἴδιους τῆς τοὺς ὅρους, συναρτώντας τὴν ἀνέλιξή τῆς ἐπὶ τὴν φυσικὴ ἐξέλιξιν εὖν φυσιολογικὴ ἀπόληξή τῆς καὶ σημαντίζει ταυτόχρονα τοὺς ὅρους τῆς, σὲ μιὰ πρόβασιν ποὺ ἀρχικὰ εἶναι διαλεκτικὴ, τὸ ἀντικείμενο, δηλ. ἀντανακλάται στὸ ὑποκείμενο, μέσω τῆς δομῆς, τὸ ἀσύνειδο δηλ. ἀμφιμονοτροπικὸ στάδιο καὶ κατόπιν ἔχουμε τὴν ἀντανάκλασις τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκείμενου, λειτουργώντας αὐτὸ καὶ εὖν ὑποκείμενο καὶ εὖν ἀντικείμενο. Ἡ σημαντικὴ αὐτὴ ἐπὶ τὴν διαχρονία τῆς ἰκνηλατεῖ τὴν πρόβασιν τοῦ ὑποκείμενου, παρέχοντας ταυτόχρονα δικαιολόγησιν τῆς ἔνταξιν ἐπὶ τὴν φυσικὴ πο-

ρεία ἢ καὶ ἀντίστροφα. Ἡ τέχνηση, ἔτσι, ὀντοποιεῖ παραπέρα τὸ ὑποκείμενο, τοῦ «προσθέτει» δηλ. μιὰ ἀκόμη «ὄντικη - σωματικὴ» διάσταση, ἐπιτεγαζόντάς την μὲ παραπέρα συνειδηση, μέσω τῆς ιδέαςης. Ἔτσι τὸ ὑποκείμενο γίνεται ἓνα «ἱστορικὸ» ὄν μὲ τὸ νὰ διασυνδεθεῖ μὲ τὸ ἀντικείμενο, ὀντοποιώντας ἔτσι τὴν διαχρονία του σὲ μιὰ ὑπερατομικὴ διάσταση, στὴν προσπάθεια νὰ τεχνικοποιήσει τὸν a priori σκοπὸ του μὲ τὸ νὰ τὸν «ἐπινοήσει». Ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ λοιπὸν ἐπιμερίζουν τὴν γνωσιολογικὴ σχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ ἀντικείμενο καὶ ἀπ' τὰ βασικά του στοιχεῖα, μὲ σκοπὸ τὴν ἀναπαραστάση καὶ ἀνακατασκευὴ τους καὶ συνεκδοχικὰ τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο, μὲ ἄξονα πάντα τὴν ἀπόδοση τούτης τῆς σχέσης. Κάθε μιὰ τέχνη παίρνει ἔτσι κι ἀπὸ ἓνα στοιχεῖο τὸ ὁποῖο μπορεῖ ἀπ' τὴ φύση της νὰ τὸ ἀναπαραστήσει καὶ μ' αὐτὸ προσπαθεῖ ἀναπαριστώντας το νὰ ἀποδώσει (αἰθητοποιώντας τὴν φυσικὰ μόνον) καὶ τὴν ὅλη σχέση, τῆς ὁποίας ἡ ἐμπράγματι ἀναπαραστάση εἶναι συνάρτηση τῆς τελειοποίησης τοῦ τεχνικοῦ μέσου. Ἡ ζωγραφικὴ παίρνει τὴν εἰκόνα, μὲ βασικὰ στοιχεῖα τὸ χρῶμα καὶ ἀναπαριστώντας τὴν δίνει αἰσθητικὰ, αἰθητοποιεῖ, τὴν ὀλογραμματικὴ πραγματικότητα, ἀποτυπώνοντας τὴς διαδοχικὲς τοποθετήσεις τοῦ ὑποκείμενου ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενο. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ γλυπτικὴ, μὲ τὸν ὄγκο καὶ τὴν ἐμίλη. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ μουσικὴ, μὲ τὸν ἦχο καὶ τὸ μουσικὸ ὄργανο. (Χαρακτηριστικὸς εἶναι ἐδῶ ὁ δανεισμὸς στοιχείων τῆς μιᾶς τέχνης στὴν ἄλλη κατὰ τὴν περιγραφὴ ἑνὸς ἔργου τέχνης: ὅπως τῶν μουσικῶν στοιχείων κατὰ τὴν περιγραφὴ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν χρωμάτων κλπ. ἢ εἰκαστικῶν στοιχείων, κατὰ τὴν περιγραφὴ τῆς ποιότητας τοῦ ἦχου κ.λ.π., μὲ βασικὸ σκοπὸ τὴν συνδρομὴ τῆς συμπληρωματικῆς δυνάμεως τῆς μιᾶς τέχνης σὲ ἄλλη, ὥστε νὰ ἐπιτευχθεῖ μιὰ ὀλογραμματικὴ ἀπεικόνιση τῆς πραγματικότητας. Βασικὰ δηλ. ἡ τέχνη

προήλθε από την αδυναμία του τεχνικού μέσου να πραγματοποιήσει την ανασύνθεση του φυσικού ολογράμματος, δίνοντας έτσι λόγο ύπαρξης από μέρους της τέχνης. Και όσο το τεχνικό μέσο της τελειοποιείται, όσο δηλ. η ίδια τεχνικοποιείται, τόσο η ανασύνθεση θα πραγματοποιείται παρά θα αίσθητοποιείται. Και η τέχνη από τεχνική δύναμη θα γίνεται τεχνική ένεργεια. Η συμπληρωματική τάση των τεχνών στην προσπάθεια σύνολης αναπαράστασης του ολογράμματος γίνεται φανερή στο θέατρο, μόνο που σ' αυτό η όλη απεικόνιση γίνεται ιδεατικά. ενώ στις άλλες τέχνες, γίνεται αίσθητικά. Έδώ η γνωσιολογική σχέση συναρμόζεται με την άθροιστική στοιχειοθέτηση των άλλων τεχνών, σ' έναν χώρο καθαρά ιδεατικό, και γίνεται προσπάθεια διερεύνησης του ίδιου του υποκείμενου, που ενώ στις προηγούμενες τέχνες έδινε την ψυχογραφία του μέσ' από μια συμπεριφοριογραφία των τροπισμών του σαν σε γραφική παράσταση, τώρα δίνεται η δυνατότητα αυτοπαρατήρησής του, στην δρασιακή του και επαναδρασιακή του σχέση με το αντικείμενο, τον έαυτό του και τ' άλλα όμοιά του. Μ' ένα λόγο, ο παρατηρητής γίνεται παρατηρούμενος, αυτοπαρατηρούμενος μέσα σε μια πρόβαση ιδεατικής καθαρά ύφης, όπου η μικρολειτουργία του παρατηρητή και οι μικροδιασυνδέσεις του με το αντικείμενο παρατήρησης, εικάζονται, προβάλλοντας την ένυπάρχουσα διάπλεξη των νοητικο - αίσθητικών διαδικασιών και ανέλιξεων που κινεί η ψυχοδομή του υποκείμενου, μέσα από μια μακροκινησιολογία και επένδυση έξωτερικών τροπισμών που μαζί με την ένεργοποίηση, που προκαλούν της ψυχοδομής του θεατή, συντελούν στην αποκατάσταση του χωροχρονικού συνεχούς της γνωσιολογικής σχέσης υποκείμενου - αντικείμενου, με την ταυτόχρονη μέθεξη του θεατή. Έτσι στοιχειοθετείται με το θέατρο μια δύναμη αναπαράστασης της γνωσιολογικής σχέσης υποκείμενου - αντικείμενου σε συνάρτηση με την κινητοποίη-



ση τῆς ψυχοδομῆς τοῦ ὑποκείμενου, μέσα δὲ μιὰ ἰδεατικὴ ἐκμίμηση τῆς διάστασης τοῦ χωροχρονικοῦ συνεχοῦς. Ὅλα τοῦτα περνοῦν στὴν ἐνεργεῖα διάστασή τους, μὲ τὸν κινηματογράφο. Σ' αὐτὸν τὸ στοιχεῖο πραγμάτωσής τους, ἢ κίνηση, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπ' τὰ ἐνεργεῖα στοιχεῖα του καὶ ὄντας ὁ ἴδιος, ἢ ἐντελέχεια, ἢ τεχνητικὴ σύνθεση τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἢ ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας, ὁ σκοπὸς τῶν ἄλλων τεχνῶν, ὅ,τι δηλ. οἱ ἄλλες τέχνες προσπαθοῦσαν νὰ ἀποδόσουν στὴν προσπάθειά τους νὰ μεταφέρουν μιὰ σ τ ἄ σ η τοῦ ὑποκείμενου γιὰ τὸ ἀντικείμενο, ἀποτελεῖ τώρα ἐνδιάθετο στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου, ὁπότε τώρα ὄχι μόνο εἶναι δυνατὴ ἡ μετάδοση τῆς στάσης τοῦ ὑποκείμενου, ἀλλὰ καὶ τοῦ τρόπου ἐκφορᾶς τῆς, καὶ τῆς δ ι α δ ι κ α σ ί α ς τῆς δημιουργίας τῆς. Ὁ κινηματογράφος λοιπὸν δὲν εἶναι τέχνη ἐπειδὴ ἀποτυπώνει τὴν πραγματικότητα, ἐπειδὴ δηλ. ἐκφράζει ἐνεργεῖα ὅ,τι οἱ ἄλλες τέχνες ἐκφράζουν δυνάμει (καὶ ἄρα αἰσθητικά, «κατ' αἴθησιν»), οὔτε καὶ ἐπειδὴ μέσω τῆς δυνατότητας αὐτῆς, μπορεῖ καὶ ἐκφράζει τὴν κίνησή της, τὴν μεταβολή της, τὴν ἀλλαγὴ της, ἀλλὰ ἐπειδὴ μπορεῖ καὶ ἐκφράζει τὴν κίνηση αὐτὴ τῆς πραγματικότητας ὄχι στὸν χωροχρόνο τοῦ ἀντικείμενου ἀλλὰ στὸ χωροχρόνο τοῦ ὑποκείμενου, περνώντας ἔτσι δὲ ἄλλο ἐπίπεδο ἀντανάκλασης ὅπου ἀντανακλᾶται τὸ ἀντινακλῶν. Καὶ τοῦτο γίνεται μὲ τὸ σπάσιμο τοῦ πραγματικοῦ χρόνου ποὺ εἰς πρῶτα θέματα του προσπαθοῦσε νὰ καταγράψει πιστὰ καὶ μὲ τὸ πέρασμα στὸ κινηματογραφικὸ χρόνο τὸ πέρασμα δηλ. ἀπὸ τὸν χρόνο τοῦ ἀντικείμενου στὸ χρόνο τοῦ ὑποκείμενου, ἐπιτυχάνοντας ἔτσι, ἀσύνηδα, τὴν ἀχρονοχρορικὴ λειτουργία τῆς σκέψης καὶ τὴν δόμηση τοῦ κινηματογραφικοῦ συνεχοῦς κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωση τῆς σκέψης, πρᾶγμα ποὺ τὸν καθιστᾷ ἱκανὸ νὰ ἀποβεῖ διερευνητῆς τοῦ ὑποκείμενου καὶ ἀποκαταστήσει τὴν γνωσιολογικὴ σχέση «τὸ ὑποκείμενο παρατηρεῖ τὸ ἀντικεί-

μενο» τόσο στην επαναδρασιακή τους συνάρτηση, όσο και στον τρόπο λειτουργίας του υποκείμενου. Ο κινηματογράφος δεν είναι τέχνη επειδή εκφράζει πολλή αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά επειδή μπορεί να εκφράσει πολλή υποκειμενική πραγματικότητα. "Αλλωστε αυτό αποτελεί και την βασική προσπάθεια και στις άλλες τέχνες: να εκφραστεί το υποκείμενο μέσω από το αντικείμενο· τί είναι ο σουρεαλισμός παρά μια τέτοια προσπάθεια έκφρασης περιεσώτερης υποκειμενικής πραγματικότητας; Είναι τέχνη επειδή προσφέρεται δέ μια σύζευξη με το υποκείμενο στην γνωσιολόγηση του αντικείμενου, που γίνεται με το διπλό μοντάζ: με το «βλέμμα», την πρώτη «έκλογή», το πρώτο «έκλεγμα» της πραγματικότητας που γίνεται από τον άνθρωπο μέσω της τέχνης, και με το «λέγμα», την δεύτερη «έκλογή» της πραγματικότητας, που την κάνει ο κινηματογράφος, μέσω της ιδέας. "Έτσι ο κινηματογράφος αποβαίνει καθαρά διερευνητής της διαδικασίας, της λειτουργίας, με όλο το πλέγμα δράσεων, αντιδράσεων, αλληλεπιδράσεων, επαναδράσεων, στην φύση, στην κοινωνία και στην σκέψη.

Είδαμε πως το όριο τέχνης - τεχνικής όλο και μικραίνει, πως η τέχνη όλο και περνάει στην τεχνική, η τεχνική της δηλ. συνιστώσα όλο και μεγαλώνει, αγκαλιάζοντας έτσι περισσότερη πραγματικότητα και άρα αποκτώντας μεγαλύτερη ικανότητα θεώρησης του υποκείμενου. "Έτσι η πλήρως αντανακλώσα το φυσικό όλογραμμα τέχνη - τεχνική, αποβαίνει τέχνη όχι του αντικείμενου, αλλά του υποκείμενου. Η συνείδηση του υποκείμενου όντας «περιοχή» όλων των στοιχείων του αντικείμενου, μπορεί να αντανακλασθεί στο μέσο που θα είναι κι αυτό «περιοχή» του αντικείμενου και άρα «τεχνικό» αντικείμενο του υποκείμενου, με την διαφορά πως τοῦτο τὸ τελευταῖο (τὸ τεχνικό) θὰ εἶναι πλήρως

έλεγχόμενο από το υποκείμενο και πλήρως έλέγχον αυτό. Ή άμεση άποκατάσταση τής έπαναδρασιακής σύνδεσης υποκείμενου - αντικείμενου είναι φανερό και έφικτή σ' όλο το φάσμα τής πολυπλοκότητάς της. Στο μεταίχιμο τέχνης - τεχνικής στο μεταίχιμο τεχνική άναπαράσταση του αντικείμενου και αίσθητική - ιδεατική άναπαράσταση του υποκείμενου ή τηλεόραση δέν έχει τίποτα να έκφράσει αίσθητικά από την μεριά του αντικείμενου, όλα τα στοιχεία του μαζί και ο πραγματικός του χρόνος περιέχονται σ' αυτήν ένεργεία. "Έτσι μ' αυτήν έχουμε την πλήρη άντανάκλαση του αντικείμενου, την συντέλεση δηλ. τής έτεροαντανάκλασης, και το άνοιγμα τής άυτοαντανάκλασης. Κι' άκόμα, με την τηλεόραση έχουμε την πραγμάτωση τής άυτοπαρατήρησης τής διαδικασίας τής συνείδησης, μιá συνείδηση τής συνείδησης, μιá «συν - συνείδηση», κατά την όποία είναι δυνατή ή παρακολούθηση των μικροκινήσεων τής λειτουργίας τής εκέψης, όπως μπορούμε και παρακολουθούμε τις μακροκινήσεις του σώματος. "Έχουμε δηλ. την περίπτωση όπου ή συνείδηση δέν θα έχει άπλως συνείδηση των πράξεών της, των δράσεών της και των άποτελεσμάτων τους, αλλά και του τρόπου, τής λειτουργίας, τής διαδικασίας, που προκαλούνται οι δράσεις αυτές, ταυτόχρονη δηλ. συνείδηση τής πρόβασης που δημιουργεί την συνείδηση. Άπό δώ γίνεται φανερό ή δυνατότητα παρέμβασης στην διαδικασία αυτή και τυχόν διόρθωσης, τροποποίησης ή διαμόρφωσης όποιουδήποτε σημείου της.

"Όλα τουτα είναι έφικτά βέβαια οέ σύζευξη με τον έπόμενο άναβαθμό τής τεχνικής πρόβασης, τον ήλεκτρονικό έγκέφαλο ή τεχνηγκέφαλο ή τεχνικό συμπεραντή, ο όποιος και άποτελεί την ύλοποίηση του δεύτερου εκέλους τής πρόβασης τής άυτοεξάντλησης τής μορφής: τής άυτοαντανάκλασης του όντος. Με την τηλεόραση

λεόραση και τὸν τεχνεγκέφαλο (ἢλ. ἐγκέφαλο) ἢ ἀντανάκλαση τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὴ φύση μέσω τῆς φύσης δηλ. ἢ αὐτοαντανάκλασή του, πραγματοποιεῖται ὄχι πλέον ἰδεατικά - αἰσθητικά ἀλλὰ τεχνητικά. Μὲ τὴν σύνδεση δηλ. τῆς τηλεόρασης μὲ τὸν ἀνθρώπινο ἐγκέφαλο καὶ σὲ σύζευξη μὲ τὸν τεχνεγκέφαλο, εἶναι δυνατὴ ἡ καταγραφή τῶν ἀλλεπάλληλων διασυνδέσεων μέσα στὸν ἀνθρώπινο ἐγκέφαλο καὶ ἡ ἄμεση προβολή τους πάνω στὸ ὀπτοσκόπιο γιὰ τὴν «συνειδητοποίηση» ἢ «συν-συνειδητοποίηση» τοῦ τρόπου διεξαγωγῆς τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ τὴν καλύτερη γνώση μέσω τοῦ τεχνεγκέφαλου τῶν διαδικασιῶν ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς σκέψης. Ἡ διαδικασία τοῦ ὄνειρου π.χ. ἔχει μιὰ τέτοια τηλεορατικὴ διάσταση μετατροπῆς τῶν φωτεινῶν κυμάτων σὲ ἠλεκτρικὰ καὶ καταγραφῆς τους σὲν τέτοια καὶ (κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ ὄνειρου) τῆς μετατροπῆς σὲ φωτεινὰ πάλι κίματα καὶ προβολῆς τους κατ' ἀμφιμονοτροπικὸ τρόπο σὲν σὲ ὀπτοσκόπιο τῆς τηλεόρασης σὲ συνάρτηση βέβαια τῶν ἐπιθυμιῶν, ἐνδιαφερόντων, φιλοδοξιῶν, συμπλεγμάτων ποὺ συνθέτουν τὴν κινητρολογία τοῦ συγκεκριμένου ἀνθρώπου καὶ ποὺ μὲ βάση αὐτὴν δημιουργοῦν τὰ πολύπλοκα συμπλέγματα μορφοτύπων μὲ ἄξονα τὴν προσωπικότητα τοῦ ἀτόμου αὐτοῦ καὶ τὴν προσπάθεια ἐρμηνείας του ἀπ' αὐτό. Μὲ τὸν τεχνεγκέφαλο δηλ. ἔχουμε ἀπὸ μέρος τοῦ ἀνθρώπου μιὰ προσπάθεια ἀνακατασκευῆς τῆς δομῆς τοῦ ἀνθρώπινου ἐγκέφαλου γιὰ τὴν καλύτερη ἀντιμετώπιση τοῦ «πολύπλοκου», τοῦ σύγχρονου αἰτήματος στὴν ἔγχρονη διάστασή του. Ὁ τεχνεγκέφαλος συνοψίζει τὴν προσπάθεια τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀποτυπώσει τὸ φυσικὸ ὀλόγραμμα στὴν ἐνεργεία του διάσταση τῆς αὐτοαντανάκλατικότητας (τοῦ ὀλογρ.) τῆς δρασιακῆς του τέχνης τῆς ἰδεατικῆς του δράσης (τοῦ ἀνθρώπου). "Ἄρα ὁ τεχνεγκέφαλος εἶναι ἡ δραστικὴ τέχνη τῆς ἰδατικῆς δράσης τοῦ ἀνθρώπου, ἢ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ περι-

βάλλοντος, ἡ ἰδεατικοποίηση τῆς δρασιακῆς τεχνητικοποίησης, ἢ ἀπὸ τὴν μεριά τοῦ τεχνεγκέφαλου, ἡ ὄντοποίηση τῆς τεχνητικοποιημένης ιδέας τῆς ἀνθρώπινης διάστασης. Ὁ τεχνεγκέφαλος ὑλοποιεῖ τὸ πρόβλημα τῆς ἀντιμετώπισης τοῦ πολύπλοκου, ὅπως εἴπαμε, ποὺ σήμερα γίνεται ἐντονώτερο μὲ τὴν ἀνάγκη ἀντιμετώπισης πολύπλοκων καταστάσεων, πολύπλοκων δηλ. μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἐπισημαίνονται ταυτόχρονα σ' ὅλους τὴν ἀνάπτυξη καὶ ἀλληλεξάρτηση, τώρα δηλ. ποὺ μελετῶνται προβλήματα βιολογίας καὶ κοινωνίας χωρὶς προσπάθεια περιστολῆς τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐπιδρωσῶν συνιστωσῶν, ἡ μελέτη δηλ. καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ φαινομένου ἐν εἴδει ὀργανισμοῦ δρῶντος ἐν χρόνῳ, παύει δηλ. νὰ κατατέμνεται τὸ φαινόμενο καὶ λειτουργικὰ καὶ χρονικὰ καὶ ἐξετάζεται καθ' ὑπαρξιν κι ὄχι κατὰ μεθοδολογία, ἐξ ἀντικειμένου κι ὄχι ἐξ ὑποκειμένου. Ἐνῶ δηλ. μὲ τὴν τηλεόραση ἔχουμε πλήρη ἀποτύπωση τοῦ φυσικοῦ ὀλογράμματος ὁπότε δηλ. δὲν ἔχουμε τίποτα νὰ ἐκφράσουμε εἴτε αἰσθητικὰ εἴτε ἰδεατικὰ γιὰ τὴν πραγματικότητα, ἔχουμε δηλ. πλήρη τεχνητικὴ ἀποτύπωση τοῦ περιβάλλοντος καὶ αἰσθητικὴ - ἰδεατικὴ ἀποτύπωση τοῦ ὑποκειμένου, μὲ τὸν τεχνεγκέφαλο ἔχουμε μιὰ δυνάμει τεχνητικὴ ἀποτύπωση τοῦ ὑποκειμένου.

Ὁ κινηματογράφος δηλ. ἀντανακλᾷ ἐν χώρῳ τὴν φύση καὶ γιὰ τοῦτο ἐν χώρῳ τὸ ἐκέπτεσθαι, ἡ τηλεόραση ἀντανακλᾷ ἐν χρόνῳ τὴν φύση καὶ γιὰ τοῦτο ἐν χρόνῳ τὸ ἐκέπτεσθαι, ὁ τεχνεγκέφαλος ἀντανακλᾷ ἐν ὕλῃ τὴν διαδικασία αὐτὴ καὶ ταυτόχρονα ἀποτελεῖ μιὰ τεχνητικὴ ὄντοποίηση τῆς ἰδεατικῆς διάστασης τοῦ ἀνθρώπου.





**ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ**

**Κινηματογράφος -**

**Μύθος -**

**Σημειολογία -**

**ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ Αισθητικής.**

## 1) ΜΥΘΟΣ

Τὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπισε τὰ τελευταῖα χρόνια ὁ κινηματογράφος εἶναι, πῶς μποροῦν οἱ ταινίες ποιότητας νὰ εἶναι, ταυτόχρονα, καὶ ἐμπορικές. Τὸ πρόβλημα αὐτό, ποὺ ἀφορᾷ τὴ σχέση μὲ τὸ κοινό, ὀξύνθηκε ἀπὸ τὴν κρίση ποὺ προκάλεσε ὁ ἀνταγωνισμὸς μὲ τὴν τηλεόραση. Κρίσεις πέρασε κι' ἄλλοτε ὁ κινηματογράφος, ὅπως τὴν καλλιτεχνικὴ τοῦ 1921 καὶ τὴν οικονομικὴ τοῦ 1929. Στὴν ἐποχὴ μας, ἡ κρίση του ἐμφανίζεται μαζί μὲ τὴ Νουβέλ Βάγκ, ἐὰν καλλιτεχνικὴ ἐπανάσταση, μὲ στόχους: 1) τὴν κατάλυση τῆς δομῆς, 2) τὴν ἀποδιάρθρωση τῶν μέσων, 3) τὴν κατάργηση τοῦ δημιουργοῦ. Ἐκδηλώνεται, ὅπως κι' ὁ βουρεαλισμὸς παλαιότερα, μὲ τὸ σύνθημα: «τέλος: τοῦ μύθου, τῆς τέχνης». Ἄλλὰ τὰ συνθήματα τοῦ «τέλους» εἶναι ἐσχατολογικά, ἐπομένως, ἐγκλείονται σ' ἓνα ἄλλο μῦθο. Στὸ βάθος, συνιστοῦν συνθήματα γιὰ μιὰ ἀνανέωση τῆς τέχνης. Χρειάζεται, γι' αὐτό, μιὰ εὐρύτερη ἐξέταση τοῦ φαινομένου «κρίση τοῦ (κιν)γράφου».

Ὁ (κιν)γράφος χρησιμεύει σὲ πολλοὺς τομεῖς, ἐκτὸς ἀπ' τὴν τέχνη, π.χ. στὴν ἐπιστήμη, στὴν παιδεία, στὴν ψυχολογία. Ἀποτελεῖ ἓνα πολύπλοκο φαινόμενο, ποὺ συνδέεται λειτουργικὰ μὲ πολλὰ κοινωνικὰ διαδικασίες (παραγωγή, διαφήμιση κ. ἄ.). Ἐκτελεῖ ἓνα κοινωνικὸ ρόλο πού, στὴ σημερινὴ ἐποχὴ, παρουσιάζει τρεῖς ὄψεις: θέαμα ψυχαγωγικό, τέχνη, βιομηχανικὴ ἐπιχείρηση. Κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος του, ἀποτελεῖ μιὰ ἔνωση τῆς ψυχαγωγίας μὲ τὴ βιομηχανία. Εἶναι γέννημα τοῦ βιομηχανικοῦ αἰῶνα, γιὰτὶ σπηρίζεται στὴν τεχνικὴ καὶ γιὰτὶ, λόγω τοῦ μεγάλου κόστους παραγωγῆς, ἀπαιτεῖ τὴ μαζικὴ κατανάλωση. Ἐκάλυψε τὸν ἓνα ἀπὸ τοὺς δύο χρόνους (χρόνος ἐργασίας — χρόνος ψυχαγωγίας) τοὺς ὁποίους διαμορφώνει ἡ τεχνολογικὴ κοινωνία, ἀντικαθιστώντας τὴς προγενέστερες μορφὲς διασκέδασης. Ἐξ ἄλλου, εἶταν ἓνα διαθέσιμο κερδο-

σκοπικὸ μέσον, ὥστε ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα πέρασε στὴν ἐπιχειρησιακὴ ἐκμετάλλευση. Τὸν ἀνέπτυξαν οἱ παραγωγοὶ τοῦ Χόλλυγουντ, ποὺ ἦσαν ἐπιχειρησιακὰ πνεύματα καὶ τὸν διεμόρφωσαν σύμφωνα μὲ τὰ ἐμπορευματικὰ κριτήρια (μαζικὴ παραγωγή, διαφήμιση, προσαρμογὴ στὰ γούστα τῶν καταναλωτῶν), καθὼς καὶ μὲ τὴ νοοτροπία τῆς μεσαίας τάξης τὴν ὁποίαν ἐκπροσωποῦσαν (ρεαλισμὸς, ἀξία τῆς κοινῆς γνώμης, ἀντιπνευματικότητα, καιροσκοπισμὸς, σεμνοτυφία). Τὸν μετέτρεψαν δὲ μέσον κοινωνικῆς αὐτορύθμισης (ἓνα μέσον ὃ αὐτὸ εἶταν ὁ κώδικας Χαίις) καὶ ἀνέστειλαν τὴν τεχνικὴ του ἐξέλιξη. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἤχου καὶ τὸ βινεμασκὸπ ὀφείλονται δὲ οἰκονομικοὺς λόγους.

Ἡ ταινία ἀσκεῖ τὴ δύναμή της στὸ κοινὸ μὲ τὴ συγκίνηση, κατὰ δύο τρόπους: 1) μὲ τὸ θέμα, ποὺ εἶναι οἰκεῖο στὸ κοινόν, καὶ μὲ τὰ κατάλληλα ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ τὸ υποβάλλουν. 2) μὲ τὴ μαγεία τῆς εἰκόνας. Ὁ φορμαλισμὸς, κάτω ἀπὸ τὸ αἶτημα τῆς ἀποστασιοποίησης, ἀποκλείει τὴν πρώτη μορφή τῆς συγκίνησης, ἐπειδὴ εἶναι ψυχολογικὴ καὶ ὄχι διανοητικὴ. Τὴν ὑποταγὴ τῆς συγκίνησης στὴ διάνοια ἐπεδίωξε, χωρὶς ἐπιτυχία, ἡ Ἰδία ἡ αἰσθητικὴ. Ἰδρύνοντας τὴ Σημειωτικὴ, ὁ Μόρις ἔδειξε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἄσχετη πρὸς τὴ γνώση, γιατί δὲν περιέχει οὔτε χρῆση οὔτε συμπεριφορά. Ἔτσι, ὑποστήριξαν ὅτι, ἐὰν ἡ τέχνη δὲν ἔχει γνώση καὶ χρῆση, τοῦτο σημαίνει ὅτι ἀνῆκει στὴν ὑπερ-αἰσθητὴ γνώση, στὸ μῦθο. Ἄλλὰ ὁ μῦθος ἀποτελεῖ ἓνα μορφότυπο, ἓνα μοντέλο σημασιῶν γιὰ τὸν κόσμον ποὺ εἶναι καὶ μοντέλο δράσης, δηλαδή, ρυθμίζει τὴς λειτουργίες τῆς κοινωνικῆς ζωῆς ἐὰν κίνητρο καὶ ἐὰν ποινή. Περιορίζει τὴς ἀποκλίσεις τῶν κοινωνικῶν δράσεων σύμφωνα μὲ ὀρισμένες σταθερὰς ἐντολές, τὴς ἀξίες, ποὺ εἶναι δοσμένες a priori, ὑπερβατικὰς καὶ μὲ κενότητα περιεχομένου. Εἶναι ἕσθημα παραστατικῶν μορφῶν ποὺ παρέχει τὸν τύπον ἐκτέλεσης γιὰ πολλὰς ὅμοιες κοινωνικὰς πράξεις — γι'



αυτό, άρχικά συνδεότανε με την τελετουργία. Έπειδή οί άξίες - έντολές είναι υπερβατικές, ό μύθος έχει αναλογία πρὸς τοὺς άκαμπτους σερβομηχανισμούς. Άναπροσαρμόζεται στις νέες συνθήκες, αλλά στη μεγάλη καμπή τοῦ πολιτισμοῦ διασπᾶται σὲ «τέλεση» καὶ «μύθο» — με την έννοια πού δίνει στο δεύτερο ή φιλοσοφία καὶ ή αίσθητικά.

Στην ύποδομή τῶν σχέσεων πού συνάπτουμε με τόν κόσμο θρίσκονται οί ποιότητες (τέρψης καὶ οδύνης κ.ά), πού περικλείουν σκοπὸ καὶ έκπλήρωση. Οί άνθρωπινες σχέσεις καὶ δράσεις διεξάγονται με τὴ βοήθεια τῶν «σημείων», τὰ όποία έχουν στέρεα σύνδεση με τὸ νευρικό σύστημα καὶ δροῦν ὡς έρεθισμοὶ πού διεγείρουν καθορισμένες άπαντήσεις, τίς συμπεριφορές. Ὁ μηχανισμός έρεθισμοῦ - άπάντησης δὲν είναι άκαμπτos, αλλά επδέχεται κάποια πλαστικότητα, καθὼς καὶ έπέμβαση τοῦ κεντρικοῦ νευρικοῦ συστήματος. Τὸ κύκλωμα επανάδρασης τῶν μηχανισμῶν συμπεριφορᾶς τὸ εκφράζει ή συγκίνηση, ή όποία αντιπροσωπεύει τὸ βαθμὸ ενεργείας πού συσώρευσαν ή μάθηση, τὰ βιώματα κι ή μνήμη, γιὰ τὴν έγγραφὴ τῶν μικροπρογραμμάτων στην ύποδομή τοῦ ψυχισμοῦ μας. Άποτελεῖ τρόπο οδήγησης γιὰ τὴ δράση καὶ τὴ συμπεριφορὰ μας, γι' αὐτὸ περιέχει προθέσεις καὶ επενδύει τὰ αντικείμενα τῆς δράσης μας με ποιότητες. Σύμφωνα με τὴν ανάλυση αὐτή, πού τὴν στηρίζουμε στο σημερινὸ επίπεδο τῶν γνώσεών μας, ή συγκίνηση παίζει τὸ ρόλο τοῦ προσανατολισμοῦ (ένῳ ή αντίληψη τείνει σὲ μία υπέρβαση τῶν ορίων συμπεριφορᾶς). Στερεώνεται με τὴν επανάληψη καὶ ανάγεται στους ψυχικούς αυτοματισμούς, ὡστε δὲν επδέχεται εκκρεμότητα ή αναμονή. Διπλώνει μιὰ τάση γιὰ δράση καὶ κινητοποιεῖ τὸ νευρο-φυσιολογικό μας μηχανισμό, χωρὶς νὰ συνδέεται πάντα με μία σαφὴ νοητικὴ παράσταση. Είναι τὸ πρόγραμμα πού έξυπακούει τὴν έκτέλεσή του, άρα, ταυτίζει τὸ σκοπὸ με τὴν αίτία. Δὲν αν-

ιανακλᾶ τὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ τὸ περιέχει στὶς προθέσεις της, διατηρεῖ μαζί του «μαγικούς» δεσμούς.

Ὁρος διέγερσης τῆς συγκίνησης εἶναι ἡ ἀναγνώριση ἑνὸς ἀντικειμένου ἢ πράξης ποὺ προβάλλεται στὴν ὀθόνη καὶ ποὺ εἶναι ἀνάλογο πρὸς ἐκεῖνο ποὺ ἐξυπακούει τὸ πρόγραμμά της. Τὸ θέαμα καὶ ἡ τέχνη ἀνήκουν στὴν πνευματικὴ σφαιρα καὶ ἡ λειτουργία τους συνίσταται ἀπὸ 1) τὴν ὑλικὴ παράσταση, 2) τὴν ἀντίστοιχη συνειδησιακὴ εἰκόνα καὶ 3) τὴ συγκίνηση ποὺ τὴς συνδέει. Κύριο ὑλικὸ τῆς συνείδησης εἶναι οἱ ὀπτικὲς παραστάσεις. Τὰ ἀντικείμενα, οἱ ἰδέες καὶ οἱ σκέψεις ἀναποκρίνονται δὲ νοπτικὲς εἰκόνες, οἱ ὁποῖες εἶναι ταυτόχρονα καὶ τρόποι τῆς συνείδησης. Περικλείουν τὴ στάση μας πρὸς τὰ ἀντικείμενα καὶ τὸν νόμο τῆς δομῆς των, γι' αὐτὸ εἶναι ἀόριστοι. Ἔχουν ἀπριωρικὸ χαρακτῆρα καὶ ἐμμονὴ στὸ χρόνο κι' αὐτὸ τοὺς δίνει τὴ σφραγίδα τῆς βεβαιότητας. Προσδιορίζουν μία ὀρισμένη στάση τῆς συνείδησης, τὴν παθητικὴ, γιατί ἔχουν ἀμεσότητα· συνιστοῦν τὴν εἰκονικὴ ροὴ τοῦ μυαλοῦ μας, ποὺ εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ φιλική. Ἐπειδὴ ἀνήκει στὴν παθητικὴ συνείδηση καὶ εἶναι ἀντίθετη πρὸς τὴ λειτουργία τῆς ἀντίληψης, ἡ εἰκονικὴ ροὴ συνδέεται μὲ τὴν κιναισθητικὴ παύση καὶ μὲ τὴς χαλαρὲς καταστάσεις τοῦ ψυχομοῦ: ὄνειρο, φαντασία, ὑπναγωγία, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἄρση τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας, ὅποτε ὁ κῶρος καὶ ὁ χρόνος γίνονται ἀπροσδιόριστοι. Ἐπὶ πλέον κατὰ τὴν εἰκονικὴ ροή, μαζί μὲ τὴν ἀντίληψη χαλαρώνεται καὶ ἡ διάκριση ἐγὼ / κόσμου, ὥστε ἡ εἰκόνα πλημμυρίζει μὲ ἄμεση πληρότητα τὴ συνείδηση. Κατὰ τὴν παράσταση τοῦ θεάματος, ἡ εἰκόνα μᾶς δίδεται ὡς ὀλότητα, ἐνῶ ταυτόχρονα συνεπάγεται τὸ μηδενισμὸ τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, γιατί χαλαρώνει τοὺς δεσμούς μας μὲ τὴν αἰσθητὴ ἀντίληψη καὶ μὲ τὸ διαφορικὸ τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας. Εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ νοπτικὴ εἰκόνα γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς κοινούς ὄρους τοὺς ὁποῖους ἐκδηλώνεται,

1) είναι γενική και άοριστη, 2) αφαιρεί το χρόνο, 3) εμφανίζεται ως καθαυτό. "Αρα, συνάπτει με το αντίκειμενό της δεσμούς έσωτερικῆς άμεσότητας, μαγικούς. Τη βιωματική ύπόσταση και τον πλοῦτο τῶν προθέσεών της, τὰ άντλει από τη συγκίνηση — γι' αυτό, όλες οι ύπναγωγικές καταστάσεις που συνοδεύουν το χαλαρό ψυχιισμό εμφανίζουν συγκινησιακή ύπερφόρτωση. Ο δεσμός μεταξύ εικονικῆς ροῆς και συγκίνησης είναι άμφίπλευρος, ή μία άνακαλεί την άλλη.

Ο κινηματογράφος πέτυχε να άναπαραστήσει την εικονική συνείδηση στην ύπναγωγική της κατάσταση, ως όνειρο. Έν τούτοις, κατά την παρακολούθηση τῆς ταινίας, ο ψυχισμός επεμβαίνει δημιουργικά και προσθέτει στη φιλική ροή την αίσθηση τῆς συνέχειας (μετέικασμα) και του βάθους, δηλαδή, την πλουτίζει με πραγματικότητα. Έξ άλλου, ή φωτογραφία στην όποιαν στηρίζεται ή ταινία, περικλείει την ταύτιση ενός παρελθόντος, του ειδώλου, με ένα άμεσο παρόν, προσπαθώντας να μεταδώσει στο πρώτο τη βιωματικότητα του δεύτερου. Έκμηδενίζοντας έτσι την μεταξύ τους απόσταση, χωρίς να πετύχει την ποθούμενη ταύτισή του, προκαλεί ένα άμφίβολο μίγμα οδύνης και μαγείας. Η φιλική ροή περιέχει τὰ στοιχεία αυτά τῆς φωτογραφίας, μαζί με την επίφαση του reel, έπομένως, αντιστοιχεί στην εικονική ροή τῆς καθημερινότητας. Τὰ κοινά τους στοιχεία είναι: 1) ή ιδιότητα να μετακινούνται προς την άφαιρέση, 2) ή προσίλωση τῆς προσοχῆς που τις κάνει να γίνονται άμεση παρουσία και 3) ή έλεύθερη ανασύνθεση χώρου - χρόνου - αίτίας, που την έκτελει στη μεν ταινία το μοντάζ στο δε μυαλό ή φαντασία. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, διαθέτει την άμεσότητα τῆς οπτικῆς εικόνας και άσκει ίσχυρότερη ύποβολή από τις άλλες τέχνες. Έπί πλέον, περικλείει την πραγματική διάρκεια τῶν πραγμάτων, άρα, διαθέτει κάτι αντίθετο προς την τέχνη, το έπίκαιρο. Είναι μία αντιφατικότητα.

Ἡ «μαγεία τῆς εἰκόνας» ἐκφράζει τὴ συγκίνηση ὡς πρὸς τὸ ἀντικείμενο ποὺ εἰκονίζει ἡ ταινία. Ἄσκει ἔλεη στὸ κοινὸ μὲ τὰ ἑξῆς μέσα: 1) Τὴν αἴθουσα, ποὺ χαλαρώνει τὸ κιναισθητικὸ σύστημα καὶ τοὺς ὄρους τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας, ἀπομονώνει τὸ θεατῆ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμον τυλίγοντάς τον στὸ σκοτάδι καὶ ἐπὶ σιωπῇ, καὶ γενικά, προετοιμάζει τὴς ἀναγκαῖες συνθῆκες ὥστε ἡ εἰκόνα τῆς ὀθόνης νὰ γίνῃ ἕνας κόσμος καθ'αυτὸς κι ὄχι ἕνα «πρᾶγμα στὸ βάθος τοῦ κόσμου». 2) Τὴν ταινία, ποὺ συνιστᾷ μία ροὴ ἀντίστοιχῃ πρὸς τὴν εἰκονικὴ ροὴ τῆς παθητικῆς συνείδησης καὶ ἐπενδύει τὴ ροὴ αὐτὴ μὲ μυθικὸ περιεχόμενον καὶ συμβολικὰ μέσα ἔκφρασης. 3) Τὴν κατάστασιν ἀσφαλοῦς μόνωσης καὶ ἀναμονῆς ποὺ ἐπιβάλλει στὸν θεατῆ καὶ ποὺ τὸν κάνουν νὰ θεᾶται ἀντὶ νὰ τελεῖ, δηλαδὴ, τὸν κάνουν νὰ περνᾷ ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ ἐπὶ τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία. 4) Τὴ μυθοποίηση ποὺ ἐκτελεῖ κατὰ προέκτασιν, ἔξω ἀπὸ τὸν κιν) γράφον, μὲ τὴ δημιουργία τῆς βεντέτας, τὴ διαφήμισιν, τὸν τύπον, τὰ αὐτόγραφα, τὴς λέσχες ἀστέρων, τὰ φεστιβάλ, τὴν ἴδια τὴν ἐκθαμβωτικὴν πρόσοψιν τοῦ σινεμά. Ἔτσι, προσφέρει μέσα ἐπὶ τὴν αἴθουσα μοντέλα συμπεριφορᾶς ποὺ φροντίζει νὰ λειτουργοῦν κι' ἔξω ἀπ' αὐτήν, μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας.

Τὸ πρῶτον στάδιον, αὐτὸ τοῦ «ἐπιστημονικοῦ πυρετοῦ» ὅπου ἀνήκει ἡ προϊστορία καὶ ἡ γέννησιν τοῦ κιν) γράφου, σταματᾷ μαζὶ μὲ τὴν τεχνικὴ ἐξέλιξίν του, ἐτὶ 1896. Ἀκολουθεῖ τὸ στάδιον τοῦ «παιχνιδιοῦ», κατὰ τὸ ὁποῖον ἡ τέχνη παραμένει διαθέσιμη ἐπὶ διασκέδασιν τοῦ ἀξιοπεριέργου. Ὑπαίθριοι κινηματογραφιστῆς γυρίζουν καὶ προβάλλουν ταυτόχρονα ταινίας ἐκ τοῦ φυσικοῦ, ἐπίκαιρα καὶ περίεργα, σὲ αἴθουσας καφενειῶν. Τὸ στάδιον αὐτὸ τείνει νὰ υἱοθετήσῃ τὴν κωμωδίαν καὶ τὰ θέματα τοῦ θωντβίλ. Τὸ τρίτον στάδιον, ποὺ ἀρχίζει ἐτὶ 1900, μεταφέρει ἐπὶ τὴν ὀθόνην ὀριστικὰ τὸ λαϊκὸν καὶ πανηγυριώτικον θέαμα, ὑποκαθιστώντας τὴς ὑπάρχουσας μορφῆς

θεάματος. Ἡθοποιοὶ καὶ κοινὸ στρατολογοῦνται ἀπὸ τὸ τσίρκο, τὸ μουζικὰ καὶ τὸ καφέ - κληπαρέ. Ὁ Μελιές, πού μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ντεκόρ καὶ τῶν τρυκ ἀντικατέστησε τὸ ἐπίκαιρο μὲ τὴ φαντασία καὶ εἰσήγαγε τὸ μαγικό, θεωρεῖται ἰδρυτὴς τῆς σκηνοθεσίας. Ἀπὸ τὸ μαγικὸ ξεκίνησε τὸ 1901 καὶ ἡ ἀγγλικὴ σχολὴ τοῦ Μπράϋτον, ἀλλὰ ἀντικατέστησε τὸ τεχνητὸ ντεκόρ μὲ φυσικό, πράγμα πού σχεδὸν ἀμέσως ἔκανε ὁ Πόρτερ στὴν Ἀμερικὴ. Στὸ ἐξῆς, ἡ νέα ἐφεύρεση, ἀπὸ ἀνταγωνιστῆς τοῦ τύπου γίνεται ἀνταγωνιστῆς τῆς τέχνης. Ἡ ἱστορία της δὲν θὰ καθορίζεται πλέον ἀπὸ τὴν τεχνική, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μορφή καὶ τοὺς αἰσθητικοὺς κανόνες.

Ἡ φιλικὴ ροὴ συντονίζει τὸ εἰκονικὸ μοντέλο τῆς συνείδησης μὲ τὸ μοντέλο - μῦθο πού περιέχει στίς σημασίες της ἡ ταινία. Στὸν συντονισμό αὐτὸν ἐπεμβαίνει ἡ συγκίνηση, πού πλουτίζει τὸ μοντέλο τῆς ταινίας μὲ προθέσεις καὶ ἐκπλήρωση ὥστε τὸ κάνει «μαγικό». Γενικά, τὸ θέαμα χαρακτηρίζεται ἀπὸ μία ἀοριστία βάθους, πού εἶναι συμβολικὴ, ὅπως τὸ σκίτσο, καὶ τὴν ὁποῖαν συμπληρώνει συγκινησιακὰ μὲ ποιότητες καὶ μὲ προθέσεις ὁ θεατὴς, βάσει τῶν δεδομένων τῆς προσωπικῆς του συνείδησης. Ἐπομένως, τὸ θέαμα εἶναι ἕνα παραστατικὸ πλαίσιο πού περιέχει: 1) ἀφαίρεση τοῦ διαφορικοῦ τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας, 2) συμβολικὴ γενίκευση, 3) αὐτοματικὴ λειτουργία καὶ ἀναπότρεπτο τοῦ κόσμου, 4) ἐπιβολὴ τοῦ μονοσήμαντου καὶ τοῦ θαυμαστοῦ. Τὸ πλαίσιο αὐτὸ εἶναι ὁ Μῦθος. Κάθε πολιτιστικὴ περίοδος ἔχει τὴ δική της μυθολογία, ἐπομένως, ἡ δομὴ τοῦ μῦθου μεταβάλλεται. Πάντως, στίς μεταγενέστερες σχετικὰ μορφές του διακρίνουμε τοὺς ἐξῆς βασικοὺς τύπους: 1) Τὸν φανταστικὸ ἢ δραματικὸ, πού ἔχει δυϊστικὴ μορφή καὶ προμηθεϊκὸ περιεχόμενον, διαποτισμένο ἀπὸ τὸ μανιεϊσμὸ καλοῦ / κακοῦ· προβάλλει τίς ἀτομικὲς ἀξίες δράσης. 2) Τὸν θαυμαστὸ ἢ εἰκονικὸ, πού περικλείει ὑποταγὴν στὸ ὑπερβατικὸ, γι' αὐτό, ἔχει ὀλοποικτικὸ χα-

ρακτήρα, χωρίς άτομικες αντιθέσεις. Προβάλλει τις συλλογικές αξίες κοινωνικής ένταξης, με συμβολική αφαίρεση, και έχει χαρακτήρα θεολογικό. 3) Τὸν παρωδιακὸ ἢ ὀργανιστικὸ μῦθο Μπουρλέσκ), ποὺ ἀποτελεῖ ἔκπωση τῶν προηγουμένων. Ἡ δομικὴ ἀνάλυσή τους γίνεται: 1) κατὰ τὰ μορφήματα ἥρωα - λειτουργίας, ποὺ ἐκφράζουν ρόλους ζωῆς· οἱ ρόλοι εἶναι ἀντιθετικοὶ ἐπὶ φανταστικὸ, ὀλοποιητικοὶ ἐπὶ θαυμαστὸ καὶ μηχανικοὶ ἐπὶ μπουρλέσκ, 2) κατὰ τὴ σχέση τῆς γενικῆς ιδέας πρὸς τὴν ὑλικὴν παράσταση, δηλαδὴ τὴ σχέση σημαίνοντος / σημανομένου, ἢ ὁποῖα διασπᾶται ἐπὶ μορφήματα.

Ἄν καὶ τὰ εἶδη αὐτὰ ἐπάνια ἐμφανίζονται ἀμυγῆ, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ τὰ ἀναλύσουμε ἐπὶ ταινίες. Ὁ μῦθος τοῦ φανταστικοῦ βρίσκεται πρὸ κοντὰ ἐπὶ λαϊκὸ μῦθο καὶ ἐπὶ μαγικὸ, γιὰτὶ ἐκφράζει τὶς ὑπερβατικὰς δυνάμεις τοῦ καλοῦ - κακοῦ μὲ σχέσεις τοῦ φυσικοῦ κόσμου: ὠραῖο / ἄσχημο, ἄνθρωπος / ζῶο, λόγος / ἔνστικτο, ψυχὴ / μηχανὴ κ.ἄ., ποὺ ἡ γενικὴ τους μορφή εἶναι τοῦ τύπου φυσιολογικὸ / τερατώδες. Οἱ ἥρωες - τέρατα εἶναι μᾶλλον σύγχρονοι καὶ προέρχονται εἴτε ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα (Δράκουλας, βαμπὶρ) εἴτε ἀπὸ τὸ δυτικὸ πολιτισμὸ, τὴ χειρουργικὴ (Φραγκενστάϊν), τὴ βιοχημεία (Δρ. Τζέκυλ), τὴν ἠλεκτρολογία (Μαρία τῆς «Μητρόπολης», Λάνγκ) κ.ἄ. Συναιστοῦν μίαν τέλεση ἐξορκισμοῦ ἐπὶν ἀντίθεση καθαρὸ / μισματικὸ. Γι' αὐτό, ἡ τυπικὴ δομὴ τους εἶναι: Παγιωμένη τάξη τοῦ κόσμου - δραματικὴ εἰσβολὴ τοῦ τέρατος - αἰφνιδιασμὸς τῆς τάξης τοῦ κόσμου - μισματικὴ δράση τοῦ τέρατος καὶ ἐπιδημικὴ διάδοση τοῦ κακοῦ - πάλιν μεταξὺ τῶν δύο τάξεων - δοκιμασία καὶ αἰφνίδια ἐκμηδένιση τῆς τάξης τοῦ κακοῦ. Οἱ ταινίες τοῦ φανταστικοῦ ἀντιστοιχοῦν ἐπὶν κλειστὴν ἰδεολογία καὶ ἐπὶν πεσιμισμὸ τῆς μεσαίας τάξης, γι' αὐτό, ἀκμάζουν ἐν περιόδους κρίσης (Γερμανία 1924, Η.Π.Α. 1929) καί, συχνά, ἐνδαρκῶνουν ἐπὶ τέρας τοὺς ἐξώβλητους τῆς κοινωνίας μας

καλλιτέχνες («Κερένιες μάσκες»), ρομαντικούς («Φάντασμα της Όπερας») κ.ά. Λειτουργούν ως έξορκισμοί, αλλά και ως όμοιοστατικοί ρυθμιστές, όπως η Μοίρα στους αρχαίους. "Όταν απαλειφεί το σημαινόμο καλοῦ / κακοῦ τῶν μορφημάτων, ἐπικρατοῦν τὰ μορφικὰ στοιχεῖα τῆς ἱερατικῆς τέλεσης (γερμανικὸς ἐξπρεσιονισμὸς) καὶ ὁ περιορισμὸς εἰς τὴν διαδικασία τῆς ἀναμονῆς (ταινίες συβάνς). Ἡ διαδικασία τῆς ἀναμονῆς πηγάζει ἀπὸ τὸ αὐθαίρετο τῆς μεταμόρφωσης καὶ ὑποδηλώνει τὴν καταγωγὴν τοῦ μύθου ἀπὸ τὴν τέλεσιν τῆς Μύσης. Μία ἄλλη μορφή ἐξέλιξης τοῦ φανταστικοῦ, οἱ ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας ποὺ ταυτίζουν τὸ τέρας μὲ τὴν ἐφεύρεσιν, βεβαιώνουν τὸν ἀντιδραστικὸ χαρακτήρα του. Γι' αὐτὸ, ἀπέτυχαν οἱ προσπάθειες νὰ συμβολίζουν μ' αὐτὸν τὴν ἀντίθεση: οὐσία / ἐπανάσταση («καὶ οἱ νάνοι ξεκίνησαν μικροί» Χέρτσογκ).

Στὸ μπουρλέσκ προέχει ὁ μηχανισμὸς τῆς τέλεσης, ὡς αὐτοτελὲς καὶ καθαρὸ παιχνίδι ποὺ ἀποκλείει τὴν ἠθικὴ πράξιν. Ἐνῶ ἡ παρωδία σημαίνει τὴν ἔκπτωσιν τῆς ἀξίας, τὸ μπουρλέσκ σημαίνει τὴν ἔκπτωσιν τοῦ ἀνθρώπου δὲ ἀντικείμενο, μεταμορφώνοντας τὸ θαυμαστὸ τοῦ μύθου δὲ λάθος καὶ τὴν ἀναπότρεπτη λειτουργία τοῦ κόσμου δὲ αὐτοματικὴ ἀλύσιμη τυχαίων. Ἀποτελεῖ τὴν πρώτην, χρονολογικὰ, διαμόρφωσιν κινηματογραφικοῦ εἴδους γιατί εἶναι προέκτασιν τοῦ τείρκου καὶ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴς μεσαιωνικῆς ρίζης τῆς τεχνολογικῆς κοινωνίας, ἀπὸ τὸ ὄνειρο τῆς ἐπιτειδιότητος τῶν χειρισμῶν καὶ ἀπὸ τὸν ζογκλέρ - ἀκροβάτην. Ταυτίζοντας τὸν ἄνθρωπον μὲ τὴν μηχανήν, ὑποβάλλει μίαν ἀξίαν, τὸ μηχανικὸ θρίαμβον, ἀλλὰ καὶ μίαν ἀπαξίαν, τὴν ἔκπτωσιν τοῦ ἀνθρώπου. Ξεκινᾷ ἀνάμικτα μὲ τὸ θαυμαστὸ, ὡς παρωδία (γαλλικὸ μπουρλέσκ, Μὰκ Σέννεντ), περνᾷ εἰς τὴν περίοδο τῆς συσώρευσης τῶν τυχαίων καὶ τῆς κατάδιωξης (ἀμερικάνικο μπουρλέσκ, Μπάστερ Κῆτον, Μπὲν Τάρπιν) καὶ καταλήγει εἰς τὴν ρυθμικὴν ἀνάδειξιν τῶν κι-

νήσεων (Πουίτ). Οί ήρωές του είναι κλόουν, άνερωπικοί, καί άφελείς ή κρετίνοι, άλλα μ' ένα σώμα που έχει άστείρευτες μηχανικές δυνατότητες: είναι μηχανοποιημένα όντα που ζοϋν σ' ένα σύμπαν έμψυχωμένων μηχανών καί άντικειμένων. Τό μπουρλέςκ διέπεται, όπως καί τό φανταστικό από τόν νατουραλισμό. Ή δομή του είναι: ό κόσμος ως όργάνωση θεσμών — ό ήρωας είδβάλλει μαζί μ' ένα κόσμο άκαμπτων μηχανισμών — άλλα είναι ένας ξεπεσμένος θαυματοποιός που δέν ελέγχει τόν κόσμο του — από κάποιο λάθος του οί δύο τάξεις, θεσμών καί μηχανισμών, συγκρούονται — επιδημική συσώρευση τών μηχανισμών, έμφύκωση τών άντικειμένων καί καταδίωξη μέχρι τήν όλική καταστροφή. Όπως καί στό φανταστικό, ή άπειλή τών άντικειμένων περιέχει καί τήν αϋτοτιμωρία της, μόνο που ή πλοκή είναι άσυνεχής, ξρμαιο τής τύχης. Άντίθετα, στην τραγωδία, ή ποιηή βρίσκεται μέσα στην ίδια τή λογική τών πραγμάτων. Ό Τσάρλυ Τσάπλιν μετατρέπει τό μπουρλέςκ στη δομή του κλασικού μύθου, τό μετατρέπει σε έξιλαστική λειτουργία με άποδιοπομπαίο τράγο τόν κωμικό ήρωα που, γι' αυτό, γίνεται μαζί καί τραγικός.

Τό θαυμαστό καταργεί τήν διαδικασία τής τέλεσης. Άντικαθιστῆ τήν πλοκή με τήν περιγραφή καί τή συνειρμική σύνταξη καί περιορίζεται στην εικονογραφία τής τέλεσης. Έκείνο που προέχει είναι ή έκπλήρωση τής ιδέας, ό έξουρατισμός που διαγράφεται πέρα από τήν πλοκή. Προβάλλει τό άκλόνητο τής εικόνας καί τήν αιώνιότητα του ρυθμού. Δείχνει τή ζωγραφική τελειότητα του κόσμου, τό θαῦμα καί τήν άρμονία του μεταφερμένη στο μυθικό. Οί ήρωές του άγνωσύν τό φόβο. Στο θαυμαστό άντίκουν οί ψευδοϊστορικές ταινίες, οί θρησκευτικές, οί έξωπικές καί τό υπερθέαμα. Μικτά είδη είναι οί ταινίες βουλεβάρτου, τό μελό καί τὰ μουσικοχορευτικά. Τό φανταστικό καί τό θαυμαστό περνοϋν



επὶ στάδιο παρακιῆς, ὡς παρωδίες, τὸ πρῶτο, μεταφέροντας τὴ φρίκη ἀπὸ τὴν πλοκὴ εἰς τὴν εἰκόνα καὶ τὸ δεῦτερο, υπερβάλλοντας τὸν ἀναχρονισμό. Παρωδία τοῦ μπουρλέσκ εἶναι τὸ μπουφονικό, ἡ ἔμμονὴ ἐπὶ λάθος - γκάφα.

Ὁ κινηματογράφος ἔγινε μέσον ἔκφρασις τοῦ βιομηχανικοῦ αἰῶνα ἀναπτύσσοντας τὴ μυθολογία τοῦ αἰῶνα μὲ τὸ σήριαλ. 1) Ἐνῶ τὰ τρία παραπάνω εἶδη μύθου, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ λαϊκὸ σινεμά, στηρίχθησαν ἐπὶ φωτογραφικὰ μέσα (τρυκ, ντεκόρ, ἐμφε κ.ἄ.), τὸ σήριαλ χρησιμοποίησε ἔκφραστικὰ τὶς δυνατότητες ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα τεχνικὰ του μέσα (κίνηση, δράση, διάσπαση τοῦ χώρου). 2) Ἐνῶ τὸ φανταστικὸ προβάλλει τὴν ἀντίθεση καλοῦ / κακοῦ, τὸ σήριαλ ἐκφράζει τὴν ἐκμηδένισιν αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης ἀπὸ τὸ βιομηχανικὸ πολιτισμὸ. 3) Ἀντὶ τοῦ ἐξωπραγματικοῦ θαυμαστοῦ, τὸ σήριαλ στρέφεται ἐπὶ ρεαλιστικὴ ἀληθοφάνεια. Ἔτσι, διατηρεῖ τὸ δραματικὸ πυρῆνα τοῦ φανταστικοῦ, ἀλλὰ κατανέμει τὰ κατακόρυφα μορφήματά του ἐν ὀριζόντιο δίκτυο, μετατρέπει τὴ δομικὴ ὀργάνωσιν ἐν μετωνυμικῇ σύνταξιν, ἐν ἀτελείτητι πλοκῇ. Ἀποτελεῖ βεῖρὰ ἐπεισοδίων ποὺ συρράπτονται ἐπ' ἄπειρον. Παράλληλα ὁ ἥρωας χάνει τὴν ἠθικὴν του ἀξίαν καὶ τὸ μόρφημα ἀντιστρέφεται ἀπὸ τὸν τύπο ἥρωας - δράση ἐπὶ τὸν τύπο δράση - ἥρωας. Ἔτσι τὸ σήριαλ μεταφέρει τὸ λαϊκὸ ρομάντζο ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα ἐπὶ τὸν (κιν)γράφο. Μαζὶ μὲ τὴν πλοκὴν, μεταβάλλει καὶ τὰ σημαίνοντα· ὁ διάκοσμος μπαρόκ, τὸ σκοτάδι, ὁ πύργος, ἡ φύσιν κ.τ.τ. ἀντικαθίστανται ἀπὸ τὸ σύγχρονον ἐκνικὸν τῆς μεγαλοπόλης: ὑπόνομοι, στέγες, ντεπό, μπάρ, αὐτοκίνητα, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν μυθολογίαν τῆς. Στὴ δημιουργίαν τοῦ σήριαλ πρωτεργάτες ὑπῆρξαν ὁ Φεγιάντ καὶ τὸ ἀμερικάνικον περιπετειῶδες. Ἡρώες του ἦσαν ὁ Ταρζάν, ὁ Φαντομᾶς, ὁ Ζορό, ὁ Σούπερμαν κ.ἄ. Μαζὶ μὲ τὴν δημιουργίαν τοῦ καθαυτοῦ (κιν)γραφικοῦ μύθου τοῦ λαϊκοῦ ρεα-

λισμοῦ, τὸ σήριαλ συνέβαλε νὰ κλέψει ἡ ὀθόνη τὸ μυθιστόρημα. Τὴ μετὰπτωση πρὸς τὸ ρεαλισμὸ τὴ συναντοῦμε στὸ εἶδος τῶν ἐρωτικῶν ταινιῶν, ὅπου ὁ μανιχειρὸς δάρκας / ψυχῆς, ἡ αὐτοτιμωρία καὶ τὰ σημαίνοντα τῶν τελετουργικῶν κινήσεων σαγήνης τῆς βαμπὴρ μεταποπίζονται στὸ γήϊνο δὲξ ἀπὴλ τῆς πιν-απ γκέρλ καὶ στὰ σημαίνοντα ποὺ διακοσμοῦν τὴν εὐπορὴ ζωὴ τῆς στάρ. Στὶς «Βαμπὴρ» (Φεγιάντ) τὸ θέλγητρο τοῦ τέρατος - δὲξ ἔχει μετατραπεῖ εἰς μηχανισμό ἴντριγκας.

Μὲ τὸ ρεαλισμὸ ὁ (κιν)γράφος ἐξέφρασε τὴ σύγχρονη μυθολογία καὶ ταυτόχρονα, μεταμορφώθηκε ἀπὸ λαϊκὸ θέαμα εἰς τέχνη. Κινηματογραφιστὲς καὶ θεωρητικοὶ διακήρυξαν ὅτι ἡ νέα τέχνη συνδέεται ἀπὸ τὴ φύση τῆς μετὰ τὸ ρεαλισμὸ. Πολλὲς ἐρμηνεῖες ἔχουν δοθεῖ στὸ ρεαλισμὸ, ποὺ εἶναι ἀντιφατικὲς καὶ ἄσχετες πρὸς τὴν ἀντικειμενικότητα. Οἱ περισσότερες μορφὲς τέχνης παρουσιάζονται ὡς ἀδιάλειπτη ἀνάδυση ρεαλισμοῦ. Ἄρα, ρεαλισμὸς εἶναι τὸ γενικὸ πνεῦμα ποὺ συνοδεύει τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία καὶ συγκχέεται 1) μετὰ τὴν τέχνη, 2) μετὰ τὴν ἀληθοφάνεια. Αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε ἀληθοφανὲς ἐκπροσωπεῖ κυρίως τὸ πνεῦμα τῆς κοινῆς γνώμης καὶ εἶναι συμβατικὸ γιὰτὴ συνδέεται μετὰ τὴς ἐκάστοτε συνήθειες. Ἀπὸ τὴν πρακτικὴ πλευρά, τὸ πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ εἶταν πρόβλημα τῆς συνάντησης τῆς τέχνης μετὰ τὴν παραγωγὴ. Ὡς ἀληθοφάνεια, ἐκφράζει τὰ ἰδανικὰ τῆς μεσαίας τάξης: πίστη εἰς τὴν ἐπίγεια εὐμάρεια, φόβος τοῦ θανάτου καὶ ἀπαλοφὴ τῆς θυσίας, ὑλικὴ ἀποτίμηση τῶν ἠθικῶν ἀξιών ὡς ἀξιών χρήσης, χάπτου ἔντι καὶ ἠθικὴ δικαίωση.

## 2) ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ τεχνολογία εἶναι συνεχῆς αὐξησης τῆς ἐνσωμάτωσης πληροφοριῶν ἐν φυσικὰ ὑλικά καί, γι' αὐτό, ἐξυπηρετεῖ τις δύο βασικὲς λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ἐπέμβαση ἐπὶ φύση καὶ τὴν ἐπικοινωνία. Ὡς τεχνολογικὴ ἐφεύρεση, ὁ κιν)γράφος συμβάλλει ἐπὶ τὴν ἐπικοινωνία. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει τὸ πρόβλημα τῶν ἐκθέσεων ποὺ ἔχει ἡ τέχνη μὲ τὸν κιν)γράφο καὶ μὲ τὴν ἐπικοινωνία. Ὁ κιν)γράφος δὲν εἶναι ἀπαραίτητα τέχνη οὔτε ἡ τέχνη εἶναι κάτι τὸ ἔμφυτο ἐπὶ τὸν ἄνθρωπο, ἀφοῦ ὑπῆρξαν κοινωνίες χωρὶς τέχνη, ὅπως ἡ Σπάρτη. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, ἡ τέχνη ἀνίκει ἐπὶ σφαῖρα τῆς παιδαγωγικῆς. Ὁλος ὁ διαφωτισμὸς, ἀπὸ τὸν Bacon μέχρι τὸν Hume, ἀμφισβητεῖ τὴν τέχνη ἐπειδὴ συνδέεται μὲ τὴ συγκίνηση καὶ δὲν προσφέρει σαφεῖς ἔννοιες. Στὸ βάθος, κατεδίκασε τὸ φολκλορικὸ θέαμα καὶ προσπάθησε νὰ θεμελιώσῃ τὴν τέχνη ἐπὶ τὸν λόγο (Λέσσιγκ). Ὁ Baumgarten ἰδρύει τὴν ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς ὡς ἀμάγαμα τῆς γνώσης μὲ τὸ συναίσθημα. Ἀλλὰ μία τέτοια ἀντίληψη θέτει ἐξ ἀρχῆς τὸ δῶδεκα καὶ ἀνάγει ἐπὶ τὴν πλατωνικὴ θεωρία τῆς ἀναγνώρισης: μὲς' ἀπ' τὸ αἰσθητὸ ἔργο τέχνης ἀναγνωρίζουμε τὴν υπεραἰσθητὴν ἰδέα. Ἐξ ἄλλου, διατηρεῖ τὴν ἀντίφαση γνώσης / φαντασίας, λόγου / συγκίνησης, υπερβατικῆς / ὑλικῆς. Σ' αὐτὴν προστέθηκαν κι ἄλλες ἀντιφάσεις: 1) ἀδυνατεῖ νὰ θεμελιώσῃ δικὰ τῆς φιλοσοφικὰ κριτήρια καὶ παραπαίει μεταξὺ γνώσης καὶ ἠθικῆς, 2) σημαίνει τὴν ἐνότητα τοῦ ἐμπειρικῆς διαφορικῆς ἐπὶ ὁλότητα ἰδέας, ἐνῶ ἐκφράζεται πάντα μὲς' ἀπὸ τὸ διαφορικὸ αὐτό, 3) ἐπεξεργάζεται τὴ μορφικὴ διατύπωση τοῦ τέλειου, ἐνῶ ἀλλάζει συνεχῶς τις μορφές τῆς, 4) ἐξυπακούει τὸ ἰδεατὸ καὶ τὸν λόγο, ἐνῶ ἐδράζεται ἐπὶ βιολογικὲς ἀρχές (ἐνστικτο, ταλέντο, libido, μίσηση, παιχνίδι), 5) διεξάγει τὴ λειτουργία τοῦ καλλιτεχνικῆς ἔργου μὲς τῆς θέασης (ἀρχὴ τοῦ ἐγὼ/μὴ ἐγὼ), ἐνῶ τὴν ἐξηγεῖ μὲ τὴν παρεμβολὴ τῆς συγκίνησης (ἀρχὴ

τῆς συμμετοχῆς). Ὁ ρομαντισμὸς ἔδωσε τὸ βάρος ἐπὶ συγκίνηση, μετατρέποντας τὸν ἴδιο τὸν ὄρισμὸ τῆς αἰσθητικῆς, ὡς λόγος - συγκίνηση, εἰς σκάνδαλο. Οἱ νεώτεροι θεωρητικοὶ τοῦ κιν(γράφου) (Ἀϊζενστάϊν, Μορέν, Μπαζέν) ἀναγκάσθηκαν νὰ συνδέσουν τὴς δύο ἀρχές, τῆς θέασης - ἀναγνώρισης καὶ τῆς συμμετοχῆς, κάτω ἀπὸ τὸν κοινὸ ὄρο τῆς μαγείας. Ὑποστήριξαν ὅτι ἡ μαγεία ἀποτελεῖ πρωταρχικὸ συστατικὸ τῆς ἀνθρώπινης φύσεως, ἐνῶ ἐπὶν πραγματικότητα εἶναι ἕνας ἀσαφὴς ὄρος μὲ τὸν ὁποῖον ὑποδελώνουμε ποικίλα φαινόμενα, κοινωνικὰ ἢ ψυχολογικά. Ὅταν ἐρμηνεύουν τὴν τέχνην, ὡς μαγεία, βεβαιώνουν ὅτι ἀποτελεῖ, ὅπως ἄλλοτε ὁ μῦθος καὶ τὸ θέαμα, ἕνα ρυθμιστικὸ μηχανισμὸ τῆς κοινωνίας, ὅπου ἡ συγκίνηση παίζει τὸ ρόλο τῆς ἐπανάδρασης. Τὴν θεωροῦν ἀξία καί, γι' αὐτό, τὴν χαρακτηρίζουν αὐτόνομη καὶ αἰώνια. Ὅπως τὴν ξέρουμε σήμερα, ὡς «μεγάλῃ τέχνῃ», ἀποτελεῖ προῖον τοῦ ἀστικοῦ πολιτισμοῦ. Σ' ὄλους τοὺς ἄλλους πολιτισμοὺς, ἡ τέχνη εἶναι ἐξηρητημένον κοινωνικὸ φαινόμενον, εἶναι μνημειακὴ, λατρευτικὴ, παιδαγωγικὴ, λαϊκὴ, δηλαδὴ ἔχει δεσμὸ μὲ κάποια χρῆση, ὕλικὴ ἢ πολιτιστικὴ. Στὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα ὑπῆρξε παρασιτικὴ; οἱ καλλιτέχνες ὑπηρετοῦσαν τοὺς ἡγεμόνες. Ἡ μεγάλῃ τέχνῃ εἶναι ἕνα πολὺ πρόσφατον φαινόμενον καὶ ἀναπτύχθηκε ὡς ὑποκατάστατον τῆς θρησκείας. Ἀρχικὰ, ὁ καλλιτέχνης ξεπηδᾷ ἐπὶν Ἀναγέννησην μαζὶ μὲ τὸν ἐπιχειρηματία, τὸν ἐφευρέτη, τὴν ραδιοουργία, τὸ πάθος γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ προσωπικὸ στυλ. Γίνεται δημιουργὸς, ἀφότου ἀποκτᾷ τὴν οικονομικὴν του ἀνεξαρτησία. Σ' ἕνα ἐπόμενον στάδιον, ὅταν ἡ τεχνικὴ παραγωγὴ ἀλλοτριώνει τὰ ἔργα του, ὁ καλλιτέχνης ἀπορρίπτει τὴν οικονομικὴν χρησιμότητα τῶν προϊόντων του καὶ γίνεται ἐλεύθερος. Ἔτσι, ἡ τέχνη ἔγινε αὐτόνομη.

Κατὰ τὸ μέτρο πού τὰ λαϊκὰ στρώματα ἀφομοιώνονται ἐπὶ ἰδεολογικὸ σύστημα τῆς βιομηχανικῆς κοινω-

νίας και ανεβαίνει ιεραρχικά ή μεσαία τάξη, τὸ λαϊκὸ σινεμὰ ἐκτοπίζεται ἀπὸ τὸν κιν)γράφο - τέχνη. Τὸ νέο ἐκφραστικὸ μέσον ἔγινε ἰδεῶδες ὄργανο γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἀληθοφάνειας. Αὐτὸ τὸ πέτυχε κάνοντας ἀντιληπτὴ τὴν ὑλικὴ λεπτομέρεια, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴ χρονικὴ διάρκεια ποὺ ἔχουν τὰ πράγματα. Γι' αὐτὸ, τοῦ ἔδωσαν τὴν ὀνομασία «κινούμενη εἰκόνα», ποὺ εἶναι λανθασμένη καὶ ἐξυπονοεῖ τὴ δυνατότητά του νὰ μεταμορφώνει τὸ χρόνο σὲ μυθικὸ χρόνο καὶ νὰ κερματίζει τὸ χῶρο γιὰ ν' ἀποδώσει τὴν κίνηση, τὴ δράση καὶ τὴς ψυχικὲς καταστάσεις. Ἡ δυνατότητά του αὐτὴ τὸν μετατρέπει σὲ τέχνη. Σὲ γενικὲς γραμμές, ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης εἶναι:

1) Ποιητικὸς μῦθος: Μέχρι τὸν 11ο αἰ. ἐπικρατοῦσε ἡ εἰκονογραφημένη ἀφήγηση καὶ τὸ μεσαιωνικὸ ἔπος πλάι σὲ ποικίλες μορφές τοῦ φολκλόρ, ποὺ τὸ εἶχε διαλύσει ἡ Ἐκκλησία. Ἡ τέχνη ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀποσύνθεση τῆς ἀλληγορικῆς ποίησης τοῦ 12ου αἰ., εἰς τὴν ὁποῖαν ποίηση καὶ ζωγραφικὴ ἦσαν ἀλληλένδετα. Τὸν 13ο αἰ., ἡ ποίηση τῶν τροβαδούρων μὲ τὴν πολυσυνημία τῶν θεμάτων τῆς διασπᾶ τὸ ἔπος, ἐνῶ ἡ Κομμέντια ντελλ' ἄρτε ἀπορροφᾷ τὰ παγανιστικὰ στοιχεῖα τοῦ καρναβαλιού, καθὼς καὶ τὸ θρησκευτικὸ δράμα. Ἡ μεταβολὴ αὐτὴ συνοδεύεται ἀπὸ τὴ δημιουργία νέων μορφῶν κι' ἀπὸ μία ἔξαρση τοῦ πολυφωνισμοῦ (15ος αἰών).

Α' Μετάβαση (16ος αἰ.) Τὸ μυθιστόρημα διασπᾶ τὴν ἐνότητα ἥρωα - ἀξίας ποὺ χαρακτήριζε τὸ ἔπος, μετατρέπει τὸ διάκοσμο σὲ ὑλικά χειρισμοῦ, εἰσάγει τὸ πλῆθος μαζί καὶ τὴς ἐξέσεις τῶν ἀτόμων, καὶ κομματίζει τὴν ἐνότητα τοῦ μῦθου, μὲ ἀκολουθίες δράσης καὶ μὲ πλῆθος ὀκνηῶν. Ἡ ταυτόχρονη ἀντίδραση τοῦ λογιωτατισμοῦ στὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ εἰς τὴ σατυρικὴ ποίηση ἱδρυσεν τὸν κλασικισμό, ποὺ ὀδήγησε τὸ θέατρο σὲ μου-

σειακή απομόνωση. Έτσι, οί νέες τάσεις διοχετεύθηκαν στο μυθιστόρημα (17ος αί.).

2) Δραματικός μύθος (18ος αί.): Έγκαταλείπεται ο κλασικισμός και η διδακτική του τάση, ενώ αναπτύσσεται το μυθιστόρημα μαζί με τη διάδοση του βιβλίου και της ατομικής γνώμης. Η δράση του ήρωα γίνεται μηχανική κοινοτυπία και το ήθικό του θένος τείνει να μετατραπεί σε πανουργία των χειρισμών (άρχη του 19ου αί.).

Β' Μετάβαση (19ος αί.): Το περιπετειώδες μυθιστόρημα αντικαθίσταται από το έξωτικό άτομο και ιστορία χωρίζουν. Μέσ' από τα ρεύματα του ρομαντισμού και του νατουραλισμού προβάλλουν ο νικηλισμός του ήρωα και ο αναχωρισμός του καλλιτέχνη. Η τελευταία φάση, του «ποιητικού μύθου», θα εξετασθεί αργότερα.

Πραγματικότητα για τον ρεαλισμό είναι το κωδικοποιημένο, αυτό που υπακούει στη δεοντολογία του συστήματος, στην 'Ανάγκη. Βασικοί της όροι είναι η αληθοφάνεια, το ήθικό περιεχόμενο κι η κοινή γνώμη. Τέσσερα στοιχεία εκφράζουν την αληθοφάνεια: η αντικειμενικότητα, το κοινό γούστο, η σαφήνεια και το μονοσήμαντο. Μ' αυτά τα στοιχεία εισάγεται ο ρεαλισμός στον κιν)γράφο. Παράλληλα, η λογική αρχή της αιτιακής κανοναρχίας, κατά την οποία αναπτύσσεται το θέμα του κλασικού μύθου, μετατρέπεται σε μηχανισμό της πλοκής και σε προβολή του τυχαίου. Κατά αντίστροφη πορεία, το ήθικό περιεχόμενο εξελίσσεται σε ήθική δικαίωση και ο ήρωας, αντί να θυσιάζεται, έπιζει θριαμβεύοντας. Τη σύνθεση της έμπειρίας με τον ήθικό νόμο την έπχειρησε ο Κάντ στο «αισθητικό κριτήριο», με το οποίο συμβίβαζε την αντίφαση λόγου / συγκίνησης. Για ν' απαλλάξει το Ωραίο από τη μεταφυσική, καθώς επίσης κι' από την ήδονιστική απόλαυση, το μεταφέρει στους υποκειμενικούς όρους της διάνοιας, δαν

παιχνίδι μεταξύ λογικῆς καὶ φαντασίας. Τέλος, πιστεύει ὅτι οἱ αἰσθητικὲς μορφὲς πλουτίζουν μὲ ἐμπειρικὸ περιεχόμενο τὶς ἠθικὲς ἰδέες ποὺ εἶναι κενές. Ἐπὶ τὸ τεχνικὸ αὐτὸ οἰκοδόμημα τῆς Αἰσθητικῆς ἐξορίζεται ἡ γνῶσις, ἀφίνοντας τὸ ἔδαφος εἰς τὴν κοινὴν γνῶσιν καὶ εἰς τὴν θεμελίωσιν ἠθικοῦ βάθους. Ἄλλὰ τὸ ἠθικὸ βάθος τῆς ἰδεολογίας τοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ὁ θρίαμβος τῆς ὑλικῆς ἀφθονίας. Αὐτὸ ἀποτελεῖ καὶ τὴν μυθολογίαν τῆς. Ἔτσι, τὰ σημαίνοντά τῆς εἶναι ὑλικὰ χρήσιμα.

Στὸν κινηματογράφον, ὁ ρεαλισμὸς παρουσιάζει δύο φάσεις. Κατὰ τὴν πρώτην, τὸ ἀντικείμενον ἀποκτὰ κυρίαρχην θέσιν, συμβολίζει ὅλες τὶς ἄλλες ἀξίες καὶ γίνεται κριτήριον γιὰ τὴν καταξίωσιν τοῦ ἀτόμου. Στὸ δεύτερον στάδιον, τὸ ἄτομον γίνεται ἰσότιμον μὲ τὰ ἀντικείμενα, ὑπακούει παθητικὰ εἰς τὸ ἴδιον κύκλωμα κυκλοφορίας καὶ κατανάλωσιν μ' αὐτά. Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου σταδίου ὡς πρὸς: 1) τὸ κοσμοεἶδωλον — ἡ κατακόρυφον δομὴν τοῦ μεσαιωνικοῦ κόσμου μετατρέπεται εἰς ὀριζόντια καὶ οἱ ποιότητες κατανέμονται εἰς ποσότητες — 2) τὴ θέσιν τοῦ ἀνθρώπου εἰς τὸν κόσμον — τὸ εἶναι μετατρέπεται εἰς γίνεσθαι καὶ ἡ δικαίωσις τοῦ ἀνθρώπου μεταφέρεται εἰς τὴν δράσιν του καὶ ὄχι εἰς τὴν ὄντοπτά του — 3) τὴ ἐκθέσιν τοῦ μύθου μὲ τὴν πραγματικότητα — τὴν διέπουν ἡ ἀληθοφάνεια καὶ ἡ γνῶσις.

Μετατροπὴν τοῦ λαϊκοῦ εἰνεμὰ εἰς τέχνην ἰσοδυναμοῦσε μὲ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ θεάματος εἰς τοὺς τύπους τοῦ ρεαλισμοῦ. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, εἰς ὅποια στηρίχθηκε ἡ νέα καλλιτεχνικὴ σύνταξις, εἶχαν ἐπιβληθεῖ πολὺ προηγουμένα ἀπὸ οἰκονομικο-τεχνικὰς ἀνάγκας. Τὴν καλλιτεχνικοποίησίν του τὴ διεκδίκησαν τὸ θέατρο καὶ τὸ μυθιστόρημα, ἀλλὰ τελικὰ ἐπικράτησε τὸ δεύτερον. Σ' αὐτὸ συνήργησε ἡ Avant Garde, τὸ 1924, ποὺ ἀπὸ ἐντελῶς διαφορητικὴ πλευρὰ, ὡς προσήμιον τοῦ nouveau roman, συναντήθηκε μὲ τὸ λαϊκὸν ρεαλισμὸν τοῦ serial.

Ἄλλὰ τὸν καθοριστικὸ ρόλο τὸν ἔπαιξε ἡ δημιουργία δύο ἐπῶν, τοῦ ἀμερικάνικου καὶ τοῦ σοβιετικοῦ, μὲ τὰ ἀντίστοιχα εἶδη: burlesque, western, σοβιετικὸς ρεαλισμὸς. Ἐγκαταλείπονται τὰ φωτογραφικὰ μέσα (τρυκάτζ, διπλοτυπία κ.ἄ.) καὶ εἰσάγεται ἡ ρεαλιστικὴ λογικοφάνεια καὶ ἡ κίνηση τῆς μηχανῆς, κυρίως ἀπὸ τὸ Kammerspiel, ἐνῶ ὁ Γκρίφφιθ κι ὁ Ἀϊζενστάιν ἔχουν ἀναπτύξει λίγο πρωτύτερα τὸ montage, ὡς κύριο μέσον τῆς καλλιτεχνικῆς γλώσσας. Μετὰ τὴν εἰσαγωγή τοῦ λόγου ἀκολουθεῖ μία περίοδος (1930 - 40) ἰσορροπίας τῆς τεχνικῆς μὲ τὴν αἰσθητικὴ, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ρεαλιστικὴ ἀληθοφάνεια ἐκφράζεται μ' ἓνα ἰδιαίτερο συνδυασμὸ montage - decoupage, προσαρμοσμένο εἰς λογικὴ ἀνάλυση τῶν δραματικῶν καὶ ψυχολογικῶν συμβάντων. Ἡ νέα αὐτὴ καλλιτεχνικὴ σύνταξη, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ montage - decoupage, κατέληξε δὲ κώδικα στερεοτύπων.

Ὡς πρὸς τὰ σημαίνοντα, ὁ ρεαλισμὸς εἰσήγαγε εἰς τὴν θέσιν τῶν συμβόλων τὴν ὑλικὴ πανδαισία. Μέσω τῆς ἐξομοίωσης καὶ τῆς ταυτοποίησης, μετατρέπει τὰ ἄπειρα ὑλικά «σημεῖα», πού εἰσάγει, εἰς στοιχεῖα τὰ ὁποῖα μεταβιβάζουν τὴ σημασίαν τους εἰς ἄλλο, δηλαδὴ τὰ κάνει στοιχεῖα μετωνυμικῆς σύνταξης. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸ μεταφέρει τὴς ποιοτικὰς σημασίας καὶ τὴ συγκίνηση, πού τὴς συνοδεύει, εἰς μῦθικὸ βάθος πέρα ἀπὸ τὴ δομὴν τους. Μὲ τὴ μετασθήμανση αὐτῆ, ὁ μῦθος - τέχνη γίνεται ἓνα πλῆρες ὑλικῶν μορφῶν πού εἶναι κενὸν σημασίας, γιατί τὸ περιεχόμενόν του ἀναφέρεται εἰς ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, ἀφηρημένον καὶ ἐξυπνοοούμενον, εἰς ἓνα ἐπίπεδο τῶν ἀξιών. Ἡ διάσπαση σημαίνοντος / σημαινομένου καὶ ἡ ἀφαίρεση τῆς ἀξίας εἰς τὸ βάθος κάνει τὰ σημαίνοντα ταυτόσημα καὶ ἄδεια, ἐπομένως, ἀφαιρεῖ τὴ γνώση καὶ εἰσάγει εἰς τὴν θέσιν τῆς τὸν κατηγορισμὸν πού διέπει τὴ σχέση μίας ἀόρατης ἀξίας πρὸς τὴς ἀσθήμαντες ὑλικὰς παραστάσεις.

Μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ μέσα τοῦ ρεαλισμοῦ ὀργανώ-



νεται ἡ ἀναγωγὴ τοῦ καθημερινοῦ ἐπίκαιρου εἰς ἓνα μοντέλο ἀφηρημένο, τὸ Μύθο. Τὸ ρεαλιστικὸ μοντέλο προκύπτει ἀπὸ τὸ φανταστικόν, ὅπου ὅμως τὸ τέρας ἔχει ἐξομοιωθεῖ μὲ τὸν ἐμπράγματο κόσμον, ἡ ἀναμονὴ τῆς μεταμόρφωσης ἔχει διαλυθεῖ εἰς κενὴ πλοκὴ καὶ ἡ finalité τοῦ μανιχεισμοῦ ἔχει μετατραπεῖ εἰς ἐπιτυχία τῶν ὑλικῶν χειρισμῶν. Ἔτσι, ἡ σκέση καλοῦ / κακοῦ γίνεται ἀνάλυση τῶν δεσμῶν αἰτίας τοῦ ὑλικοῦ κόσμου καὶ ἀφομοιώνεται εἰς τὴν πλοκὴν ὡς τεχνικὸν ἐμπόδιον εἰς τὴν δράσιν. Ἡ πλοκὴ ρασιοναλίζει τὸ φανταστικόν. Ἐπάνω εἰς τὴν καρβὰ τῆς Ἰντριγκας οἰκοδομεῖται τὸ ἠθικὸν μοντέλον, μία δικαίωση, ποὺ εἶναι ἡ «λύση» τῆς ἴδιας τῆς πλοκῆς μέσα ἀπὸ τὴν συσώρευσιν τοῦ τυχαίου. Στόχος τοῦ εἶναι ἡ καταξίωσις τῆς πραγματικότητος μέσω: 1) τῆς ὑποταγῆς τοῦ ἥρωα εἰς τοὺς λογικοὺς νόμους τῆς πλοκῆς καὶ 2) τῆς ἐξομείωσης τοῦ τέρατος μὲ τὸ οἰκεῖον κακὸν - τυχαῖον (γκάνγκστερ, ἰνδιάνο κ.ά.). Ἀπὸ τὸ burlesque δαυεῖται τὸ μαγικὸν χειρισμὸν τῆς ὕλης καὶ ἀπὸ τὸ θαυμαστὸν παίρνει τὸν ἐξωτισμὸν, γὰρ νὰ ἐπενδύσει ὅμως μὲ αὐτὸ τὴν διεξαγωγὴν τῆς δράσεως καὶ ὄχι τὸν ἥρωα. Στὶς περιπετειώδεις ταινίας, ἡ ἠθικὴ τοῦ μανιχεισμοῦ γίνεται εὐφυΐα τῶν μέσων δράσεως καὶ εἰς ἀτυνομικὰς ταινίας κυριαρχεῖ ἡ μηχανικὴ αὐτονομία τῆς δράσεως.

Ὁ ἥρωας τῶν ρεαλιστικῶν ταινιῶν γίνεται περιεσώτερον γήινος, ἀποκτᾷ ἐρωτισμὸν καὶ ψυχολογικὰ ἀτομικότητα. Τυπικὰ εἶδη εἶναι τὸ δραματικὸν καὶ τὸ κοινωνικὸν ποὺ συνδυάζουν τὸ ἀτομικὸν ἀνέκδοτον μὲ τὴν καθάρσιν. Τὸ μοντέλον τοῦ εἶναι ὡς ἑξῆς: ἀναπτύσσεται μὲ ἔμφασιν ἡ ἀδικία καὶ τὸ κακὸν ποὺ προκαλεῖ ἓνα ἄτομον ἢ ἓνας θεσμὸς — ἀπὸ τὸ κακὸν αὐτὸ διαπαράσσεται ὅλη ἡ τάξις τῶν θεσμῶν — εἰς κρίσιν σήμερον, ἡ τάξις θυσιάζει τὸ βλαβερὸν ἄτομον ἢ θεσμὸν καὶ σώζεται. Μετὰ τὸ 1940, ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ τοῦ δραματικοῦ μύθου τείνει εἰς τὸν φανατισμὸν τοῦ «Ἔτσι εἶναι ἡ ζωὴ», ποὺ ὀδηγεῖ εἰς τὴν ἀποσύνθεσιν τῆς δομῆς τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔρ-

γου. Σὲ σύνδεση μὲ τὴν ἀποστασιοποίηση τοῦ Μπρέχτ, ἡ ἀποσύνθεση τοῦ ἔργου εἶχε κύριο στόχο τὴν κατάρνηση τοῦ μνύματος, ἐπειδὴ τὸ μῦγμα ἐφυσχάζει τὸ θεατῆ, καὶ τὴν κατάρνηση τῆς συγκίνησης. Διακρίνουμε τρεῖς κατευθύνσεις: 1) Κυρία τῆς μορφῆς καὶ κατάρνηση τοῦ περιεχομένου μνύματος: φορμαλισμός, πειραματικὸς κιν)γράφος. 2) Ἀνάπτυξη τοῦ περιεχομένου καὶ τοῦ μνύματος χρησιμοποιώντας τὰ κλασικὰ ἐκφραστικὰ μέσα: πολιτικὸς κινηματογράφος, Μπουνουέλ, Γουέλλες, Μπέργκμαν. 3) Ἀνασύνθεση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων καὶ τοῦ περιεχομένου: νεορεαλισμός, νουβέλ βάγκ, *cinéma verité*.

Ἡ τρίτη κατεύθυνση ἀποβλέπει ἐν μία νέα αἰσθητική. Ἀλλάζει τὰ μέσα τῆς καλλιτεχνικῆς σύνταξης γιὰ νὰ ἀλλάξει τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου στὸν κόσμο. Ἐξελισσεται κατὰ δύο στάδια: τὸν πρῶτο νεορεαλισμό, ἀπὸ τὸ 1942, καὶ τὸ φαινομενολογικὸ κινηματογράφο, ἀπὸ τὸ 1959. Ὡς πρὸς τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, καταργεῖ τὰ στερεότυπα τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ μοντάζ - ντεκουπάζ. Στὴ θέση τους ἐπιβάλλει τὴν αἰσθητικὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἢ πλαστικοῦ μοντάζ, ποὺ κύρια γνωρίσματά της εἶναι τὸ βάθος πεδίου καὶ τὸ συνθετικὸ *decourage*. Ὡς πρὸς τὴ σύνταξη, καταργεῖ τὴν ἀρχὴ τῶν τριῶν ἐνοτήτων, τὴν πλοκὴ καὶ τὴ χρονικὴ ὀργάνωση, γιὰ νὰ ρευστοποιήσει ἐκεῖνο ποὺ γιὰ τὸν ρεαλισμὸ εἶταν ἀντικειμενικότητα καὶ ἀληθοφάνεια. Ἡ ἀλλαγὴ τῆς χρονικῆς ὀργάνωσης ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀποκάλυψη τῆς βιωματικῆς διάρκειας καὶ τοῦ ὑποκειμενικοῦ χρόνου. Στὴν αἰσθητικὴ αὐτῆ, ποὺ προσδιορίζουν τὰ μορφικὰ μέσα καὶ ἡ σύνταξη, ἀνταποκρίνεται ἓνα περιεχόμενο περιεσσότερο ὑποκειμενικό. Ἀντὶ τῆς πλοκῆς καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ χρόνου τὸ κέντρο βάρους μετακινεῖται πρὸς τὶς καταστάσεις καὶ τὸ μοναχικὸ ἄτομο. Τὸ μῶρφημα ἥρωας - δράση καταργεῖται καὶ τοῦτο ὀνομάζεται ἀποδραματοποίηση καὶ διαθέσιμότητα τοῦ ἥρωα καὶ τοῦ θεατῆ.

Ἄλλά, διαθεσιμότητα καὶ κατάργησις τῆς δράσεως σημαίνουν ἀναίρεσιν τῆς ἀνθρώπινης πραγματικότητας. Τὸ βάθος πεδίου καὶ τὸ συνθετικὸν discouragement ἀποδίδουν τὸ ἄτομον εἰς τὴν ἀπλῆν τοῦ ὕπαρξιν, ὅπως εἶναι καὶ τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα, δηλαδὴ, κατὰ μίαν ζωγραφικὴν ὁλοποίησιν εἰς τὸν κόσμον. Ἡ βιωματικὴ διάρκεια συμπληρῶναι τὴν ἀντικειμενικοποίησιν, γιὰτὶ ἀνάγει τὸ ἄτομον εἰς τὸ ἐπίπεδον τῶν αὐτοματικῶν ψυχισμῶν. Μὲ τὴν ζωγραφικὴν ὁλοποίησιν καὶ τὴν ἀποδραματοποίησιν συντελεῖται ἡ μετάβασις εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ θαυμαστοῦ. Ὁ θεατὴς «θεῶται» τὴν ὀλικὴν ἔννοιαν τῆς ὕπαρξιν, γιὰ ν' ἀποκαλύψῃ τὸ μυστήριόν της μέσα εἰς ἓνα σύμπαν θεϊστικοῦ νατουραλισμοῦ ἢ φαινομενικότητων, ἐκεῖ πού εὐδύνει ἢ «πολυτέλεια τῆς συνείδησης». Ἐπειδὴ ἡ εἰκονογραφία τοῦ θαυμαστοῦ διεξάγεται μὲ χρῆσιν τῶν ρεαλιστικῶν σημασιῶν, χωρὶς ἐξωτισμόν, ἡ μαγεία τῆς εἰκόνας γίνεται κατάφασις τῆς ὀδύνης γιὰ νὰ κατανοηθῇ τὸ ἔλεος καὶ ἡ χάρις. Ἔτσι, ἡ κατάλυσις τῆς δομῆς τοῦ μύθου καὶ τῶν μορφημάτων, πού ἐξιστακούσονται ἓνα παγκόσμιον φαναλισμὸν ἀνθρώπου - φύσεως, ἀποτελεῖ μίαν ἐξέλιξιν ἀποσύνθεσιν τῆς δομῆς τοῦ μύθου τῆς κλασικῆς τραγωδίας πρὸς τὸ ἀνοητικὸν καὶ τὸ μυστικόν. Ὁ φαινομενολογικὸς κιν)γράφος ἀναπαράστησε τὴν ἔκπτωσιν τοῦ ἀτόμου, πού εἶχε πραγματοποιήσει, πρὶν ἀπ' αὐτόν, ἡ κοινωνία τῶν δυναμικῶν πωλήσεων. Ταυτόχρονα, ἐκφράζει τὴν θέσιν τοῦ δημιουργοῦ πρὸς τὴν κοινωνίαν αὐτήν, μέσ' ἀπ' τὸν αὐτοκαταδικασμένον καὶ ἀσκητῆ ἥρωα. Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ του εἶναι: 1) ἀντικειμενικοποίησιν τοῦ ἀτόμου, 2) νατουραλιστικὴ ἀληθοφάνεια, πού γίνεται κατάργησις τῆς ἀληθοφάνειας, 3) μετάβασις ἀπὸ τὴν κοινὴν λογικὴν ἢ τὴν διάνοιαν εἰς τὴν ἀλληγορίαν, 4) ἀντικατάστασις τῆς ἀφηγηματικῆς σύνταξις (πλοκῆς καὶ αἰτίας) μὲ τὴν συνειρμικήν, 5) διάλυσις τοῦ ἀντικειμενικοῦ χρόνου, 6) στροφὴ εἰς τὸ διφορούμενον, 7) ἀσάφεια εἰς τὴν ὀργάνωσιν τῶν signes καὶ περιορισμῶν

τοῦ διαλόγου, 8) διάλυση τῆς προσωπικῆς στάσης, 9) ἀντικατάσταση τῆς ἠθικῆς δικαίωσης ἀπὸ τὴν ἀπάθεια κατάφαση εἰς τὴ μοίρα, 10) ἐξοικείωση μὲ τὸ αἶσθημα τοῦ θανάτου, 11) κυριαρχία τοῦ δημιουργοῦ.

Ἀκολουθώντας ὡς ὁδηγὸ τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα καὶ ἐκδηλώνοντας τὴν ἴδιαν ἔλλειψη δομῆς μ' αὐτήν, τὸ documentaire φάνηκε νὰ ἀποτελεῖ κατάλληλο μέσον γιὰ μία πολεμικὴ πρὸς τοὺς μύθους τῆς ιδεολογίας. Πολὺ γρήγορα, ἐν τούτοις, ἀκολούθησε τὴν ἐξέλιξη τοῦ κιν)γράφου πρὸς τὸν ἐξωτισμὸ καὶ τὴν ποίηση. Ἡ ἀγγλικὴ σχολὴ τῶν Ρόθα, Γκρήρσον κ.ἄ. (1930 - 1935) εἰσήγαγε τὸ λυρικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ τὸν μετατρέψει εἰς καλλιτεχνικὸ ρεαλισμὸ. Τὸ ἴδιο ἔκανε κι' ὁ Flaherty, ὁδηγώντας εἰς μία φαταλιστικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπου. Τὴν κυριαρχία τῆς αἰσθητικῆς ἐπάνω εἰς τὴν σὺνθετικότητα τοῦ πραγματικοῦ καὶ εἰς τὴν ἀναλυτικὴ ἔρευνα ἐξεδήλωσε καὶ ἡ ἀγγλικὴ σχολὴ Free cinema. Ἐτσι, ἡ ἔλλειψη δομῆς μύθου καὶ ὁ αὐτοσχεδιασμὸς ἔκανε ὥστε νὰ ταυτισθῆ τὸ documentaire μὲ τὸ cinéma directe. Γενικώτερα, τὸ documentaire συντέμνει νὰ ἀνανεωθῆ ἡ ταινία - τέχνη, χάριν εἰς κοινὰς ιδιότητες: 1) ὡς ἐξωτισμὸς ἢ ἐρωτισμὸς, 2) ὡς ζωγραφικὴ τελειότητα, 3) ὡς προβολὴ τοῦ ἀσήμαντου. Στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση ἐργάσθηκε ὁ κινηματογράφος - μάτι τοῦ Βερτώφ, ποὺ πολέμησε τὴν αἰσθητικὴν καὶ ἀναζήτησε τὴν αὐθεντικότητα τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας.

### 3) ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ

Ὁ εὐρωπαϊκὸς πολιτισμὸς μετέτρεψε τὸ φιλοσοφικὸ πρόβλημα ἀπὸ τὸ «εἶναι» τοῦ κόσμου εἰς «λειτουργία» του καὶ εἰσήγαγε τὴ μετατρεψιμότητα. Ἀπὸ τὴν πίεση τῆς ἐπιστημονικῆς προόδου, μετέβαλε τὶς οὐσίες εἰς δεξιὰς ἐκείνων, ἀναγκάζοντας ἔτσι τὴν ὄντολογία νὰ ἐκπέσει εἰς κενὸ σύστημα τυπολογικὸ τῶν ἀναλυτικῶν κρίσεων, τὴν Ἐπιστημολογία, καὶ εἰς μία θεωρία τῶν ἀξιών, τὴν ἠθική. Ἡ αἰσθητικὴ παρέμεινε χωρὶς θεωρητικὴ θεμελίωσιν. Ἐν καὶ πέτυχε νὰ γεφυρωθεῖ τὸ χάσμα μεταξὺ γενικοῦ / μερικοῦ ἢ οὐσίας / πραγματικότητας, χάριν εἰς τὴν ἀρχὴ τῆς μετατρεψιμότητας ποιότητας / ποσότητας, οἱ λογικὲς κρίσεις περιέχουν μέσα τους τὸ κῦρος καὶ τὴ βεβαιότητά τους. Ἐξ ἄλλου, τὰ τυπολογικὰ συστήματα ἀναλυτικῶν κρίσεων συνιστοῦν λογικὲς διαδικασίαι ποὺ χειρίζονται καὶ ὀργανώνουν τὴν ἐμπειρία σύμφωνα μὲ τὶς γενικὲς γνώσεις ποὺ ἔχουν τεθεῖ ἐξ ἀρχῆς εἰς βεβαιότητα καὶ εἰς προϋποθέσεις των. εἶναι συστήματα ταυτολογικά, ποὺ δουλεύουν μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ταυτότητας καὶ τῆς τάξεως, γι' αὐτὸ δὲν παράγουν νέα θεωρητικὴ γνώση. εἶναι συστήματα ἀξιωματικά. Τὰ ἰδεολογικὰ συστήματα τοῦ πολιτισμοῦ ἀποτελοῦν ὁμοίως ταυτολογικὰ συστήματα ἀξιών καὶ ἀναλυτικῶν κρίσεων. Γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ ἐλέγχουμε καὶ νὰ παράγουμε νέα θεωρητικὴ γνώση, πρέπει νὰ τὰ κρίνουμε ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ χρόνου καὶ τῆς διαφορᾶς, ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτό.

Ἐχει διαπιστωθεῖ ὁμοίως ὅτι ἡ πραγματικότητα μᾶς δίνεται εἰς σκέψη μᾶζι μὲ τὴ γλῶσσα. Μέσα στοὺς γλωσσικοὺς νόμους ἐνυπάρχουν καὶ οἱ ἐκείνοι ποὺ ὀρίζουν τὰ πράγματα ὡς σύστημα τοῦ κόσμου. Ἀφοῦ τὰ πράγματα καὶ ἡ λογικὴ τους βρίσκονται μέσα εἰς τὴν γλῶσσα τότε, ἐπειδὴ ἡ γλῶσσα μᾶς ὑποβάλλεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία, εἶναι ἀδύνατον νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴν ἰδεολογία ἐφόσον βρισκόμαστε ἐγκλεισμένοι εἰς τὴν φυλακὴ τῆς γλώσσας. Σὲ ἀνάλογο ἀδιέξοδο ἔφθασε καὶ ἡ σύγ-

χρονη φιλοσοφία. Ἔχουμε βεβαιότητα γιὰ κάτι, γιὰ τὸ ὄν, ὅταν αὐτὸ ἀποτελεῖ ἄμεση παρουσία μέσα στὴ συνείδησή μας. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού θέλουμε νὰ τὸ γνωρίσουμε, ἡ συνείδηση τὸ θέτει ἐξ ἀπόστασης, ἄρα, κατὰ τὸν Husserl, χάνουμε τὴ βεβαιότητά του. Κατὰ τὸν Sartre, ἡ συνείδηση εἶναι παρουσία τοῦ μὴ ὄντος, αὐτοῦ τὸ ὁποῖον χάνει — γι' αὐτό, τὸ ὄν τῆς κλασικῆς φιλοσοφίας δίνεται ἀρνητικά, ὡς ἄθροισμα ἐλλείψεων. Ἄλλὰ τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν ὑπαρξὴν εἶναι ἓνα ψευδοπρόβλημα, γιατί ἡ ἀντίληψη πού ἔχει ἡ συνείδηση γιὰ τὸ «εἶναι» περικλείει καὶ τὴ ἐξέση πού ἔχουμε μ' αὐτό. Τὰ πράγματα μᾶς δίνονται ἀπὸ τὴ γλώσσα καὶ τὴν ἀγωγή ὡς ὄντοίτητες, ἀλλὰ ἡ χρῆση κι' ἡ πράξη τροποποιεῖ τὴ γνώση μας γι' αὐτά, εἰσάγοντας τὴ διαφορά. Στὴ γενική της θεώρηση, πραγματικότητα εἶναι αὐτὸ ἐπὶ ὁποῖον συμμετέχει ὡς δημιουργὸς ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας, τὸ νόμισμα, τὸ βιβλίον κ.ἄ. δὲν ὑπῆρχαν πρὶν ἀπ' αὐτήν. Ἡ παράδοση μᾶς δίνει μὲ τὴ γλώσσα αὐτὰ πού ἔχει δοκιμάσει στὴ χρῆση, σφραγίζοντάς τα μὲ ἀξιολόγησιν καὶ μὲ ἐντολὰς χρῆσης.

Τὸ ἄτομο εἶναι βαπτισμένο ἐπὶ τὴν κουλτούρα του, ἐπομένως, ἡ ψυχολογία του εἶναι ἐξηρητημένη μ' αὐτήν. Ἡ κοινωνία σημασιολογεῖ ὅλα τὰ πράγματα καὶ τὶς ἐξέσεις ἐξ ἓνα λογικὸ σύστημα τοῦ κόσμου πού μᾶς τὸ παραδίδει μὲ τὴ γλώσσα. Ἀντίθετα, ἡ πράξη ἀποτέμνει νέες χρήσεις καὶ γνώσεις, μὲ τὶς ὁποῖες ἀνατρέπει τὴν ὄντολογία τῆς παράδοσης. Οἱ δύο αὐτοὶ ὅροι, παράδοση καὶ πράξη ὀρίζουν τὴ δυναμικὴ ἀντίφαση τοῦ πολιτισμοῦ. Δὲ μπορούμε νὰ ἐξηγήσουμε τὸν πολιτισμὸ μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς μονοσήμαντης αἰτίας, γιατί ἀποτελεῖ δομικὸ σύστημα πού ἐπὶ τὴν ὀργάνωσή του συμμετέχουν πολλοὶ ὅροι: ἀγωγή, ἐργασία, γλώσσα, οἰκογενειακὸς δεσμός, καταμερισμός. Ἡ ἀνθρωποποίηση κατανοεῖται ἀπὸ τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν ὄρων πού συνθέτονται μεταξύ τους ἀντιθετικά. Τὸ ἄτομο ἀντιμετωπίζει τὴ φύση ἑμμε-

σα, διὰ μέσου τῶν ἐργαλείων, κανόνων, σχέσεων κ.ἄ. πού ὀρίζει τὸ πολιτιστικὸ σύστημα. Κατὰ συνέπεια, καὶ ἡ γλῶσσα περιέχει, μαζί μὲ τὰ πράγματα, καὶ τὴν κανοναρχία τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Οἱ γενικὲς ἀρχὲς κανοναρχίας κάθε πολιτισμοῦ συνιστοῦν τὴ φιλοσοφία του.

Μέσα εἰς τὴ γλῶσσα, ὁ πολιτισμὸς ταυτίζει τὶς κατηγορίες του μὲ τὸ ὄχημά της εἰς τὴν ἐπικοινωνία, τὴ λέξη, π.χ. ἡ ἀγαθότητα, πού εἶναι συμπεριφορά, ἐμφανίζεται μὲσω τῆς γλώσσας ὡς πρᾶγμα. Ὁ Locke προσπάθησε νὰ διασπάσει αὐτὴ τὴν οὐσιαστικοποίηση μὲ τὸ νομιναλισμὸ Ὁλες, ὅμως, οἱ θεωρίες γιὰ τὴ γλῶσσα ἔβλεπαν σὺν κλειδί γιὰ τὴν κανόνισον της τὴ λέξη. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ συνδετικὸ «εἶναι» ἔχει ποικιλία σημασιῶν, ἡ Συμβολικὴ Λογικὴ ἔρριξε τὸ βάρος εἰς τὴν πρότασιν· οἱ γλωσσικὲς προτάσεις εἶναι ὅμοιες μὲ τὶς λογικὲς, ἐπομένως, μποροῦν νὰ δεχθοῦν μαθηματικὴ ἀκριβολόγησιν. Ἀλλά, 1) δὲν μποροῦν νὰ ὀρισθοῦν τὰ ὅρια τῆς ἀκριβείας, 2) ἡ σημασία τῆς λέξης ὀρίζεται ἀπὸ τὶς συνθηκικὲς καὶ 3) ὑπάρχουν προτάσεις πού εἶναι ὀρθὲς λογικὰ καὶ δὲν ἔχουν νόημα, ὅπως καὶ τὸ ἀντίστροφο. Ἀπὸ τὴν τελευταία παρατήρησιν ξεκίνησε ὁ Chomsky, γιὰ νὰ διαπιστώσει ὅτι ἡ γλῶσσα ἔχει ἀπειρία δυνατοτήτων καὶ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν λογικὴ ἢ συνταγματικὴ ἀνάλυσιν της ὑπάρχει καὶ ἡ κατηγορικὴ ἢ συνειρμικὴ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, διαπιστώνει τὸν κατηγορισμὸ πού περιέχεται εἰς τὴν γλῶσσα. Ἐφόσον ὅμως κάθε γλωσσικὸ σύστημα εἶναι κατηγορικὸ καὶ ἀποτελεῖ μία «γλῶσσα βάθους», εἶναι ἀδύνατον νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴ φυλακὴν του, γιὰτὶ ἡ «γλῶσσα βάθους» εἶναι κοινὴ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη φύσιν. Εἶναι ἀδύνατον σ' ἓνα κλειστὸ λογικὸ σύστημα νὰ κριθεῖ ἀπὸ μέσα του. Ἐπὶ πλέον, ἡ ἔρμηνεία τοῦ Chomsky δὲν ἔλυσε τὸ πρόβλημα τῆς ποικιλίας τῶν σημασιῶν πού παίρνει ἡ λέξη. Ἡ λύσιν ἀναζητήθηκε εἰς τὴ δομικὴ γλωσσολογία τοῦ Σωσούρ ἢ ὅποια ἀναλύει τὴν γλῶσσα κατὰ 4 ζεύγη: 1) σημαῖνον / διαχρονία. Τὸ θεμελιῶδες γιὰ τὸν Σωσούρ

δὲν εἶναι ἡ λέξις ἢ ἡ πρότασις, ἀλλὰ τὸ «σημεῖον». Στὴ θεωρεία τοῦ Saussure στηρίζεται ἡ φιλολογικὴ Σημειολογία, ἀλλὰ δίνει ἔμφασις εἰς τὴν ἰδιογλωσσίαν καὶ εἰς τὴν συγχρονία καί, ἀντίθετα πρὸς ἐκεῖνον, ὀρίζει τὴ σημειολογία ὡς παράγωγο τῆς γλωσσολογίας.

Βασικὰ στοιχεῖα κάθε πολιτισμοῦ εἶναι: τὰ ἄτομα, τὰ ἔργαλεῖα, ἡ κοινωνικὴ συγκρότησις, τὰ σύμβολα καὶ οἱ πληροφορίες (ἐπικοινωνία). Ἡ ἐπικοινωνία διατέμνει ὅλο τὸ κοινωνικὸ οἰκοδόμημα καὶ διεξάγεται μὲ τὰ «σημεῖα», ποὺ τὰ ἐξετάζει ἡ σημειολογία. Τὰ σημεῖα γίνονται ἀντιληπτὰ μὲ τὴν αἰσθήσει καὶ ἐρμηνεύονται ἀπὸ τὸν δέκτη μαζὶ μὲ τὸ σύνολο τῶν περιστάσεων ποὺ συντρέχουν. Τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἄκαμπτα κλειστὰ συστήματα, αὐτορρυθμιζόμενα, ποὺ ἀντιστοιχοῦν εἰς τὴν παράδοσι, καὶ ἀπὸ ἀνοικτὰ, ποὺ ἀντιστοιχοῦν εἰς τὴν πράξιν. Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ συστήματα, τὸ κύκλωμα ἐπιστροφῆς διέπεται ἀπὸ τὴν πληροφορία. Ἐπειδὴ ἡ μεταβάσις τοῦ ἐπίκτιτου ἀποτελεῖ — μαζὶ μὲ τὴν σχεδιασμένην δράσιν εἰς τὴ φύσιν — ἓνα ἀπὸ τοὺς θεμελιώδεις ὄρους τοῦ πολιτισμοῦ, εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ κύκλωμα ἐπιστροφῆς παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν ἀνάπτυξιν. Αὐτὸ ρυθμίζει τὴν συμπεριφορὰς μας. Τὸ αἴτιον μιᾶς συμπεριφορᾶς ποὺ προδιαγράφει καὶ τὸ σκοπὸν τῆς εἶναι πληροφορία κοινωνικῆς χρήσεως. Κάθε πληροφορία εἶναι σύνδεσις μιᾶς ὑλικῆς μορφῆς μὲ μία ψυχολογικὴ σημασία καὶ εἰς τὴν κοινωνικὴν τῆς χρῆσιν περιέχει ἐντολήν. Ἡ ἀνταλλαγὴ πληροφορίας μεταξὺ πομποῦ καὶ δέκτη ἀποτελεῖ τὴν ἐπικοινωνία. Τὰ μέσα ἐπικοινωνίας εἶναι ὀπτικὰ καὶ ἀκουστικά.

Σημεῖα εἶναι τὰ συστατικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα δομεῖται μία πληροφορία. Συνιστοῦν μία ἐπιλογὴ τῶν ἐρεθισμῶν ποὺ δεχομαστε ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ ἐμπειρία, ὡς ἐνδείξεις γιὰ κάποια σημασία διαθέσιμη εἰς τὴν χρῆσιν καὶ εἰς τὴν δράσιν μας. Ἀποτελοῦνται ἀπὸ ὕλη καὶ μορφήν καὶ συνδέονται μὲ τὸν ψυχισμὸν μας μὲσω τῆς συγκίνησης. Γενικὰ



ἀρθρώνουν δύο κόσμους ἀποτιμήσεων, τὸν φυσικὸ καὶ κοινωνικὸ μὲ τὸν πνευματικὸ καὶ ψυχικὸ. Στὸν πρῶτο ἀντίκει τὸ σημαῖνον καὶ στὸν δεύτερο τὸ σημαίνόμενο. Διακρίνουμε τρεῖς κατηγορίες σημείων: 1) τὰ σινιάλα, φυσικὰ καὶ τεχνητά, 2) τὰ σύμβολα καὶ 3) τὰ σήματα. Τὰ σινιάλα ἀντιστοιχοῦν δὲ κάθε σημαῖνον ἓνα σημαίνόμενο ἢ ἀξία χρήσης. Ἡ προσθήκη δευτέρου σημαίνόμενου ἀποτελεῖ τὸ σύμβολο καὶ συναντιέται σ' ὅλα τὰ σινιάλα ποῦ ἀπόκτησαν πρόσθετη κοινωνικὴ χρῆση. Ἀποσήμανση ὀνομάζουμε τὸν μηδενισμό τοῦ σημαίνόμενου, ὅποτε τὸ σημαῖνον ἀπομένει κενὴ μορφή, προσφερόμενη δὲ νέες σημασίες. Τὴν προσθήκη νέων σημαινόμενων στὸ ἴδιο σημαῖνον τὴν ὀνομάζουμε μετασήμανση. Αὐτὴ πραγματοποιεῖται μὲ τὴ μεταφορὰ καὶ αὐξάνει τὴ συμβολικὴ ἀξία, αὐξάνοντας τὴν ἀφαίρεση ἀπὸ τὴ φυσικὴ πραγματικότητα. Τὰ σήματα εἶναι δομικὰ σημεία τὰ ὁποῖα: 1) εἶναι συμβατικά, 2) εἶναι μονοσήμαντα καὶ δύσκαμπτα, 3) ἔχουν σαφήνεια καὶ διάκριση, 4) εἶναι ὁμοιογενῆ καὶ 5) ἔχουν πλαστικότητα ἐπὶ δόμηση. Κώδικες εἶναι τὰ ἀρθρωτὰ συστήματα σημάτων, ποῦ ὀρίζουν τοὺς τρόπους δόμησης των ἐν μύνημα. Ἡ πληροφορία καὶ ἡ ἐπικοινωνία εἶναι δύο ἐκτεταμένονι τομεῖς τῆς κοινωνικῆς δραστηριότητος ποῦ δὲν συμπίπτουν ἀπόλυτα. Κοινὴ περιοχὴ τους εἶναι ἡ ἀνταλλαγὴ πληροφορίας. Ἡ ἐπικοινωνία ἀστοχεῖ σημειολογικὰ ὅταν τὸ μῆνυμα εἶναι διαφοροῦμενο. Μὲ τὴς ἀρθρώσεις πετυχαίνουμε νὰ περιορίσουμε τὴν ἀβεβαιότητα καὶ τὸ διαφοροῦμενο τοῦ μηνύματος, χωρὶς νὰ παραβιάσουμε τὴν οἰκονομίαν του. Διακρίνουμε τρεῖς βαθμοὺς ἀρθρώσεως ἢ δόμησης, τὴν ἀναλογικὴν, τὴ μικτὴν καὶ τὴν ὁμόλογον. Τὰ σύμβολα διαφέρουν ἀπὸ τὰ σήματα κατὰ τὴ δόμησην τους: 1) εἶναι ἀσυστηματικά, 2) δὲν συνιστοῦν σταθερὸν κώδικα, 3) ἔχουν ὑποστει μεταφορὰ καὶ ἀφαίρεση, 4) δὲν ἐξυπακούουν ἀπάντησιν. Ἐχοντας μεγάλον βαθμὸν οἰκονομίας καὶ ἀφαιρέσεως, τὰ σύμβολα προσφέρονται ἐπὶ τὴν τέχνην

καὶ ἐπὶ μυθολογία. Ἡ σημειολογία ἀναπτύχθηκε παράλληλα πρὸς τὴ διάδοσιν τῶν σημάτων καὶ τῶν κωδίκων.

Ἡ γλώσσα τῶν ζώων εἶναι ἀρθρωτὴ καὶ στερεότυπη. Ἀντίθετα, ἡ ἀνθρώπινη γλώσσα εἶναι ἐξαιρετικὰ πλαστικὴ καὶ ἀμφιπολυσήμαντη, γιατί 1) εἶναι ἀρθρωτή, 2) μετακινεῖ μεταξύ τους τὸ σημαίνόμενο πρὸς τὸ σημαῖνον. Ἀποτελεῖ ὁμόλογο κωδικὸ σύστημα διπλῆς ἄρθρωσης, τοῦ ὁποίου ὅμως οἱ νόμοι καὶ ὁ λόγος ὑπαρξῆς εἶναι ἐσωτερικοί, γιατί καθορίζει ἐν μεγάλο βαθμῷ τὸ ἐννοιολογικὸ μας σύστημα. Τομέας τῆς λειτουργίας τῆς εἶναι ἡ ὁμιλία, ἐπομένως, ἐκτὸς ἀπὸ τὴς γλωσσικῆς μονάδες 2ης ἄρθρωσης, τὰ φωνήματα, συμμετέχουν ἐπὶ διαμόρφωσιν τοῦ μηνύματός τῆς τὰ περιθωριακὰ φαινόμενα τονισμοῦ, οἱ ἐξωγλωσσικοὶ κώδικες νευμάτων καὶ οἱ περιστάσεις. Τὰ σύνδρομα αὐτὰ τῆς ὁμιλίας λείπουν ἀπὸ τὴ γραφή. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἡ γραφὴ ἀποτελεῖ ἕμμεσο σύστημα καὶ δὲν ἀποτελεῖ πεδίου μεταμόρφωσιν τῆς γλώσσας. Ὁμοίως ἐξηρητημένη εἶναι καὶ ἡ ἰδιολεξία, γιατί τὴν καθορίζουν οἱ κοινωνικοὶ ρόλοι καὶ οἱ περιστάσεις, ἐπομένως, δὲν εὐσταθεῖ ἡ ἔμφασι πού ἔδωκε σ' αὐτὴν ὁ Σωσεύρ.

Ἡ φιλολογικὴ σημειολογία ὑποστηρίζει ὅτι, ὅλα τὰ πολιτιστικὰ συστήματα εἶναι ὑποσύνολα τοῦ γλωσσικοῦ καί, ἐπειδὴ ἡ γλώσσα μεταμορφώνεται ἀπὸ τὴ Γραφή, μοναδικὴ δύναμις μεταβολῆς τοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ἡ γραφή, ἢ τεχνὴ. Τὴν προτεραιότητα τῆς γλώσσας τὴν ἔθεσε ὁ R. Barthes ἐν ἀναλογίᾳ πρὸς τὴν ἄποψιν τοῦ Heidegger: ἡ γλώσσα μᾶς καθορίζει ὡς ὄντα, ἀποτελεῖ τὸ ὄντικόν μας περίβλημα, ἐπομένως, τὸ «ἔρωτημα τοῦ ὄντικου» εἶναι ἐρώτημα πού μπαίνει ἐπὶ τὴ ἴδια τὴ γλώσσα, ἀνατέμνοντάς τιν. Κατὰ τὸν Jakobson, τὴ δυνατότητα ἀνατομίας τῆς γλώσσας τὴν παρέχει ἡ τεχνὴ, γιατί ἡ γλωσσικὴ δομὴ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ποίησιν καὶ τὸ μῦθος, χάρη ἐπὶ μεταφορά. Ἡ ἐξάρθρωσις τῆς γλώσσας ἐπὶ καλλιτεχνικὸ κείμενον, συμπληρώνει ἡ

Kristeva, γίνεται με τη διάσπαση τῶν σημείων εὐε σημαίνοντα καὶ σημαίνόμενα, μέσω τῆς μεταφορᾶς, καὶ τὴν ἀπομάκρυνση τῶν σημασιολογικῶν ἐπὶ τὸ ἄπειρο βάθος τῶν σημασιῶν, ὥστε τὸ κείμενο νὰ μεταβληθεῖ εὐε ὕφανση κενῶν σημασιολογικῶν καὶ ν' ἀποχυμωθεῖ ὡς διακοσμητικὸς κῶρος, ὡς πολυφωνία ἄρρητη, εὐε ἱερογλυφικά. Ὁ Ντεριντὰ ὀνομάζει τὴ διεργασία αὐτὴ «διασπορᾶ» καὶ πιστεύει ὅτι τὸ σημαῖνον - μορφὴ ἀντιστοιχεῖ ἐπὶ τὸ λόγο τοῦ Χαϊντεγκερ. Ἐπομένως, μετὰ τὴν διασπορὰ καταστέλλονται οἱ ρητὲς σημασίες καὶ ἔτσι, προβάλλει ἐπὶ τὴν προδιασκευτικὴν διάνοια ἡ σημαίνουσα οὐσία, ὡς ἄμεση παρουσία. Τὴν καταστολὴ τῆς ἑλλογῆς κρίσης, ποὺ μ' αὐτὴ ἀνοίγει ὁ δρόμος ἐπὶ τὴν ἄμεση παρουσία καὶ ἐπὶ τὸ μυστικόν, τὴν συμπληρώνει ὁ Λακὰν μετὰ τὴν ψυχανάλυση. Ἀφοῦ τὸ ἐγὼ δομεῖται μετὰ τὴν γλώσσα καὶ ἡ λογικότητα ἐκείνης ὀρίζεται ἀπὸ τὸν ἄλλον, τὸ αὐθεντικὸ ἐγὼ ὡς ἄμεση παρουσία, ἐκδηλώνεται ἐπὶ τὴν παρεκτροπὴς τῆς γλώσσας, ἐπὶ τὴν νευρώσεις· ἐπὶ τὸ ἀνοητικὸν τοῦ Χαϊντεγκερ ἀντιστοιχεῖ τὸ ἀσυνείδητο τοῦ Freud. Μετὰ συνεχεῖς παραβάσεις ἀπὸ τὴν ἱστορία ἐπὶ τὴν γλώσσα, ἀπὸ τὴν γλώσσα ἐπὶ τὴν γραφὴν, ἀπὸ τὴν γραφὴν ἐπὶ τὴν τέχνην, ἀπὸ τὴν τέχνην ἐπὶ τὸν σουρεαλισμὸν καὶ ἀπ' αὐτὸν ἐπὶ τὴν ψυχανάλυση καὶ ἐπὶ τὸ μυστικόν, ἡ φιλολογικὴ σημασιολογία ἀποτελεῖ μίαν προσπάθεια τοῦ φορμαλισμοῦ, νὰ δικαιώσει τὸν νευρωτικὸν καλλιτέχνη μαζί καὶ τὸ ἱερατικὸν ἄρρητο τῆς γραφῆς του.

Ἐπὶ τὸ πρόβλημα γιὰ τὴν δυνατότητα ν' ἀπελευθερωθοῦμε ἀπὸ τὴν φυλακὴν τῆς γλώσσας διατυπώθηκαν δύο ἀντίθετες καὶ μονομερεῖς ἀπαντήσεις, ὁ Συμβολισμὸς καὶ ὁ Ἱστορικισμὸς. Ἡ κοινωνία περιέχει καὶ τὴν δύο ἀντίθετες λειτουργίες, τὴν συντήρησην τῆς γλώσσας ἢ τῆς ὄντολογίας, μετὰ τὴν παράδοση, καὶ τὴν μετατροπὴν τῆς, μετὰ τὴν πράξη. Οὐσιαστικὸν γνῶρισμά της εἶναι ἡ ὀργανωτικὴ της σύνθεση κατὰ δομὴς ἀντιθετικῆς καὶ σύμφωνας μετὰ νόμους ὀργάνωσης ποὺ μεταβάλλονται ἐπὶ τὴν ἱστο-

ρία. Έπομένως, υπάρχουν και άλλα δομικά συστήματα ισοδύναμα με τὸ γλωσσικό. Ἐξ ἄλλου, ἡ γλώσσα περιέχει κατηγορισμὸ καὶ ἐξυπηρετεῖ τόσο τὴν παράδοση - ὁγωγή ὅσο καὶ τὴν πράξη. Πρωταρχικὸ ρόλο εἰς τὴν κοινωνία, ὡς μέσον πολιτικῆς ἐνότητος, ἔπαιξε δὲ περιόδους ποὺ ἦσαν ἐξηρητημένες ἀπὸ τὴν Ἱστορία. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀλφαριθμητικῆς γραφῆς ὑπῆρξε ἀποφασιστικὸς σταθμὸς ἐξέλιξης, γιατί κατήργησε τὸ διφερούμενο τῶν ἱερογλυφικῶν καὶ τὴν αὐθεντία τοῦ ἱερατείου. Ἡ νοσταλγία τῆς φιλολογικῆς σημειολογίας εἰς τὰ ἱερογλυφικά καὶ εἰς τὸ μῦθο φανερῶνει τὸν ἱερατικὸ χαρακτῆρα τοῦ καλλιτέχνη.

Βασικὴ λειτουργία τῆς παράδοσης εἶναι ἡ μνήμη, ποὺ ἔχει ὁμοιοστατικὸ ρόλο καὶ ἐξασφαλίζεται μετὰ τὴν μετρικὴ γλώσσα καὶ τὴ μουσική. Μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς γραφῆς, ἡ λειτουργία αὐτὴ ἐκφέρεται μετὰ τὴν πολιτιστικὴ πληροφορία καὶ τὴν ἀγωγή. Ἐπὶ πλέον, ἡ κοινωνικὴ παράδοση ρυθμίζει τὶς δυνατὰς τροχιὰς συμπεριφορᾶς καὶ δράσης τῶν ἀτόμων μετὰ πλῆθος κοινωνικῶν κωδίκων: ἀμφίεση, προσφωνήσεις, στολισμὸς, γεῦμα κ.ἄ. Ὅλες οἱ κοινωνικὲς πράξεις διαποτίζονται ἀπὸ συμβολισμοὺς κοινωνικῶν ρόλων. Τὶς συμβολικὰς ἀξίες τὶς παράγει ὁ ἴδιος ὁ πολιτισμὸς μετὰ τὴν μεταφορὰ καὶ τὴν ἀφαίρεση. Ἐνας ἀπὸ τοὺς πρὸ σημαντικοὺς κοινωνικοὺς κώδικες εἶναι ἡ γλώσσα. Ὁ κόσμος τῶν ὄντοτήτων ποὺ δεχόμεσθε μ' αὐτὴν ἀπὸ τὴ νηπιακὴ ἡλικία ἀνάγεται εἰς τὸν κόσμον - μοντέλο ποὺ ἔχει ἐπιλέξει ἡ παράδοση, ὡς ὑπερβάτης. Ἐπειδὴ ἡ γλώσσα μᾶς ἐπιβάλλεται ὡς ἔτοιμο σύστημα, ὁ βασικὸς τῆς χαρακτῆρας εἶναι κατηγορικὸς καὶ ἀπαγορευτικὸς. Ὁ κατηγορισμὸς τῆς δίνεται ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση τῶν συμβολικῶν ἀξιῶν, ἄρα, ἡ συμβολικὴ ἀξία συνιστᾷ ἓνα δέον. Ἡ διαμόρφωση νέων σημασιῶν μέσῳ τῆς πράξης συντελεῖται καὶ μετὰ ἄλλες λειτουργίες, πλὴν τῆς γλώσσας. Ἐφόσον εἰς τὴν γλώσσα διασαφηνίζεται ὁ κοινωνικὸς κατηγορισμὸς, εἶναι φανερό

ὅτι ἡ γλῶσσα μεταβάλλεται μαζί μ' αὐτὸν καὶ ὅτι ἡ μεταβολὴ διεξάγεται στὸν προφορικὸ λόγο.

Ἡ εἰκονικὴ συνείδηση καὶ ἡ τέλεση περιέχουν μετακίνηση πρὸς τὸ νόμο καὶ τὴν τάξη, ἄρα ἀποτελοῦν συστήματα ἀφαίρεσης. Στὴν ἴδια διαδικασίᾳ στηρίζεται ἡ συμβολικὴ μετασήμεση καθὼς κι' ὁ σχηματισμὸς τῆς ἰδεολογίας. Στὴν συμβολικὴ των ἀξία καὶ στὸ διαφορούμενο. Συνθέτει μυνήματα ποὺ ἀνήκουν στὴ μὴ ἀντιστρεπτὴ ἐπικοινωνία καὶ ποὺ ρυθμίζονται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ θεάματος. Χαρακτηριστικὸ τῶν ὄρων τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας εἶναι ὅτι ὁ θεατῆς δὲν διαθέτει κανάλι νὰ ἀπαντήσῃ καί, ἐπὶ πλέον, ἔχει χάσει ἐντελῶς τὸ δεσμὸ συμπαθητικῆς συμμετοχῆς μὲ τοὺς ἠθοποιούς, ποὺ διακρίνει τὴν ἀρχαία τέλεση, καθὼς καὶ κάθε ἐνεργὸ δράση τῆς συνείδησης. Τὰ φαινόμενα κοινωνικῆς λειτουργίας καὶ σχέσεων χωρίζονται δὲ αὐτά, ποὺ ρυθμίζουν τὴν ἐκτέλεση τῶν κοινωνικῶν ρόλων καὶ στὰ ὁποῖα τὸ ἄτομο συμπεριφέρεται ὡς ἐκτελεστῆς ὀδηγούμενος ἀπὸ τὶς ἐνδείξεις τῶν κοινωνικῶν κωδίκων, καὶ στὰ φαινόμενα τῆς μύησης ἢ τῆς τέλεσης, κατὰ τὰ ὁποῖα τὸ ἄτομο δὲν ἐκτελεῖ, ἀλλὰ δέχεται τὴ μεταβίβαση τῶν μοντέλων συμπεριφοράς καὶ τῶν κοινωνικῶν ἐντολῶν ποὺ τὶς συσσωρεύει στὴν εἰκονικὴ συνείδηση, μὲ προορισμὸ τὸ μέλλον. Τελετουργία, θέαμα, ἀγωγή καὶ τέχνη εἶναι μορφὲς τῆς μύησης. Ἡ τέχνη διαφέρει ἀπὸ τὴν τελετουργία γιατί στηρίζεται μόνο στὴν παράσταση τοῦ μοντέλου κι ὄχι στὴν μιμητικὴ συμμετοχή, ἐνῶ ὁ θίασος παίζει ἓνα ἐνδιάμεσο ρόλο. Ὡστε, ἡ ταινία εἶναι ἓνα μοντέλο - μῦθος τῆς ἰδεολογίας, ἓνα μῆνυμα ἐντολῆς ποὺ ἀφορᾷ τὸ μέλλον.

#### 4) ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Ἡ μετατροπὴ τοῦ κιν)γράφου εἰς τέχνη συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ὄξυνση τῆς ἀντίθεσης μεταξὺ παραγωγοῦ καὶ δημιουργοῦ. Τὸ «Studio System», εἶταν κυριαρχία τοῦ παραγωγοῦ καὶ περιορισμὸς τοῦ σκηνοθέτη εἰς ὑπάλ-  
ληλο πού δὲν ἐπεμβαίνει παρὰ μόνον εἰς τὴν τελευταία φάση τοῦ σεναρίου, εἰς τὸ decourage. Τὸ κοινὸ γνωρίζει τοὺς ἀστέρες τῆς ὀθόνης καὶ ἀγνοεῖ τὸν σκηνοθέτη, ἐ-  
νῶ ἀντίθετα, ἡ Νουβέλ Βάγκ ἀνέδειξε τὸν δημιουργὸ καὶ περιφρόνησε τὸν κοινόν, ἐνῶ μετέτρεψε τὸν ἠθοποιὸν εἰς ἀντικείμενον. Ἔτι, ἡ ἀντίθεση τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τὴν δημιουργίαν τοῦ ἔργου ἀπέκτησε ἰδιαίτερον ἔντασιν εἰς τὸν κινηματογράφον. Κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, ὁ δημιουργὸς ἀναδύεται μὲς ἀπ' ἓνα τελετουργικὸν λειτουργημα. Στὸν Μεσαίωνα, ὁ καλλιτέχνης ταυτίζεται μὲ τὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλὰ τὸν 17ο αἰ. ἀποσιπᾶται ἀπ' αὐτὴν καὶ τὸν 18ο αἰ. ἀνυψώνεται εἰς ἐλεύθερον δημιουργόν. Τὸν 19ο αἰ. ἀποσιπᾶται καὶ ἀπὸ τὸ κοινὸν γὰρ νὰ μεταβληθῆ εἰς μίγμα μεγαλοφυΐας καὶ ἀναχωρητισμοῦ.

Ἡ μεγάλη τέχνη ἀπέσπασε τὸν δημιουργὸν ἀπὸ τὸν ἐπαγγελματισμὸν καὶ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα χρήσεως, τὸν ἔφερε εἰς ὑπερβατικὴν χρῆσιν μὲ τὸ ἔργον, γι' αὐτὸ ἀδυνατεῖ ὁ ἴδιος νὰ μᾶς τὸ ἐξηγήσῃ. Ἀλλὰ, ἀπόσπασιν ἀπὸ τὴν χρῆσιν συνεπάγεται τὴν μεταφορὰν τῆς τέχνης εἰς θεωρίαν. Μετὰ τὸν κλασικισμὸν, ὁ ὁποῖος συνδέει εἰς τὴν τέχνην τὴν ἀπόλαυσιν μὲ τὴν μάθησιν, οἱ συστηματικοὶ φιλόσοφοι Kant καὶ Hegel ἀντικρῦζουσιν τὸν καλλιτεχνικὸν χώρον μεταφυσικῶς, ὡς οὐσία, καὶ ὑποστηρίζουσιν τὴν ἀντιστοιχίαν μεταξὺ τῆς παράστασης καὶ τῆς οὐσίας τοῦ κόσμου. Συνέπεια τούτου εἶταν ν' ἀποκτίσῃ ἡ τέχνη αἰώνιους καὶ σταθεροὺς νόμους. Ἀλλὰ ἡ ὄντολογία ἀντανακλᾷ τὴν τυποποίησιν τῆς ζωῆς εἰς τὸ ἐπίπεδον τῶν ἀξιών καὶ αὐτὸ τὸ ἀποδίδει ἡ τέχνη εἰς μορφὰς — εἰς τὴν ταυτότητα ἀντιστοιχεῖ ἡ ὁλότητα τοῦ ἔργου ὡς ἰδέα, εἰς τὴν τάξιν ἀντιστοιχεῖ ἡ ἱεραρχημένη σύνθεσις τῶν μερῶν τοῦ καὶ εἰς τὸν ἀποχρῶντα λόγον τὸ μῆνυμα, ὡς ἀξιολογι-

κὴ προσαγῆ. Στὴ μεταφυσικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης ἀντέδρασε ἡ ἴδια, μὲ τὸ πάθος γιὰ τὴν καινοτομία τῆς μορφῆς καὶ γιὰ τὸ θρίαμβο τοῦ ἐμπειρικοῦ ὑλικοῦ (ἡ ζωγραφικὴ προτίμησε τὸ χρῶμα ἀπὸ τὴ γραμμὴ). Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ὅμως, διατηροῦσε τὸ αἴτημα τῆς μεταφυσικῆς, δίνοντας προτεραιότητα στὴ μορφὴ ποὺ ἐκφράζει ἐξωτερικὰ τὴν παρουσία τῆς ἀξίας, ὡς τάξη καὶ νόμο. Ἀπὸ τὴν ἀντίφαση αὐτὴ προέκυψε ἡ ἀτομικὴ μεταφυσικὴ τοῦ καλλιτέχνη. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἕνα ὑλοποιημένο σύστημα τάξης, ποὺ δὲν ἐχειρίζεται μὲ τὴν τάξη τῆς φύσης, ὅπως πίστευε ὁ da Vinci καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο γίνεται προσιτὸ στὸν θεατὴ διαισθητὰ, μὲ τὴ μαγικὴ ἐσχέση τῆς συμμετοχῆς. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ μοντέλο τοῦ ἔργου ἔπαυσε νὰ συμπίπτει μὲ τὸ μοντέλο τῆς κουλτούρας καί, ἐπομένως, οἱ θεωρίες ποὺ ἔβλεπαν ὡς ἀναλογικὴ τὴ ἐσχέση ἀνάμεσά τους ἔμειναν στὸ κενὸ — ἡ ψυχολογικὴ θεωρία προσδιόριζε τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ δημιουργοῦ καὶ ἡ κοινωνιολογία ἐξηγοῦσε τὴν τέχνη ὡς ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς στὴ γενικότητά της. Τότε, ὑποστηρίχθηκε ὅτι ἡ τέχνη ἀκολουθεῖ δική της, αὐτόνομη ἐξέλιξη καὶ ὑπακούει σὲ δικούς της νόμους. Τὸ ἔργο τέχνης ἀντικρύσθηκε ὡς δομὴ ὁμόλογη πρὸς τὴν κουλτούρα κι ἐπροτάθηκαν δύο δομικὲς ἐρμηνεῖες, ἡ ψυχαναλυτικὴ κι ἡ γενετικὴ. Κατὰ τὴν περίοδο, ὅμως, ποὺ ὀνομάσαμε Β' Μετάβαση, ἀνατρέπεται τὸ πρόβλημα τοῦ «τί λέει» τὸ ἔργο καὶ τελικὰ ἀπορρίπτεται καὶ τὸ ἴδιο.

Ὁ ρομαντισμὸς κατήργησε τὴν αἰωνιότητα τῶν αἰσθητικῶν νόμων καὶ ρίχνει τὸ βάρος στὴν αἰσθητικὴ δημιουργία τοῦ δημιουργοῦ. Ἀκολουθεῖ ἕνας χειμαρρὸς ἀπὸ καλλιτεχνικὰ ρεύματα, ποὺ ἔχουν κοινὰ στοιχεῖα τὸν ἐξωτισμὸ, τὴν ἀπέχθεια στὸν τεχνικὸ πολιτισμὸ καὶ τὴν ἀπελπισία τοῦ δημιουργοῦ. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία εἶναι μία ὑποκειμενικὴ μὲ τρεῖς διαστάσεις, κατὰ τὸν Kierkegaard: 1) τὴν ἐρωτικὴ ζωὴ, ὡς πάθος τῆς ἀ-

πουσίας, 2) τὴ μοναξιά καὶ τὸ ἄγχος, 3) τὸ χαμένο χρόνο. Ἄξονας στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Kierkegaard εἶναι τὸ διαφορούμενο, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ συνδυετικὸ κρίκο μὲ τὴν ψυχανάλυση. Μὲ τὴν ὑποκειμενικὴ ἐμπειρία διασπᾶται ἡ ἐνότητα τοῦ δημιουργοῦ μὲ τὸν θεατῆ στὴ μυσταγωγία τῆς τέχνης καὶ ἔνταση τῆς μοναξιάς τοῦ πρώτου. Ὁ συγγραφέας ἀντλεῖ δύναμη ἀπὸ τὴν ἀγωνία τοῦ κενοῦ κι' ἀπὸ τὴν ἐρημιά. Γι' αὐτόν, ἡ τέχνη εἶναι μίᾳ ἐμπειρία μετουσίωσης καὶ μαγείας. Ὑπακούει στὴν ἰδέα ἐνὸς καλέσματος ποὺ τὸν ὀδηγεῖ στὴν ὀδύνη. Γίνεται ἕνας ἔνθεος μὲ ἐχιζοειδῆ ἰδιοσυγκρασία — ὁμοίως κι ὁ ἠθοποιός. Πράγματι, ὁ δημιουργὸς εἶναι ἕνα διευπὸστατο ὄν, ἱερέας καὶ πολέμιος τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας, ποὺ τελικὰ συντρίβεται ἀπὸ τὸ ἐμπορευματικὸ της ρεῦμα. Γιὰ νὰ διασώσει τὰ προϊόντα του ἀπὸ τὴν ἐμπορευματοποίηση, τὰ ἀπορρίπτει ὡς ἄχρηστα ἢ τὰ μετατρέπει σὲ δυσνόπητα ἱερογλυφικά. Ἡ ἀντιφατικὴ του ὑπόσταση ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀντιφατικότητα τοῦ ἔργου του ποὺ εἶναι ἱερό, γιατί περιέχει ἰδεολογία, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἐμπόρευμα. Ἡ ἐμπορευματικὴ κοινωνία ἀσκεῖ μὴ συστηματικὴ κερδοσκοπία πάνω σ' αὐτὸ κι ἔκανε τὸν δημιουργὸ ἐξώβλητο. Τὴ διάσταση αὐτὴν τὴν ἐπιτάχυνε ὁ κιν)γράφος.

Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης, ποὺ τὴν ὀνομάσαμε Ποιητικὸ μῦθο, ἔχει δύο στάδια, τὸ μουσικὸ τῆς ποίησης καὶ τὸ πολυφωνικὸ. Τὴν αἰσθητικὴ της τὴν δανεῖζεται ἀπὸ τὸ ὄν ὡς ἄμεση παρουσία τῶν Χοῦσερλ καὶ Χαϊντεγκερ: ἡ παρουσία ἀντιστοιχεῖ στὴ θέση τοῦ ὄντος κι ἡ ἀμεσότητα στὴν ὑποκειμενικὴ ἐσχέση του. Ἀπὸ τὸν Κιρκεγκάαρντ κιόλας, ἡ θέαση τῆς οὐσίας ἔχει γίνῃ ἐσωτερικὴ, εἰς ἀναδίπλωση εἰς τὸ χρόνο. Ἀλλὰ ἡ οὐσία εἶναι τὸ ἐξ ἀρχῆς ἀπροσδιόριστο, γιατί περιέχει κατηγορισμὸ, ἐνῶ ἐξ ἄλλου, τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἀχρονικότητα. Ἔτσι, ἡ προσπέλαση ποὺ δίνεται εἰς τὸ χρονικὸ ὄν εἶναι μίᾳ προσπέλαση εἰς τὸ κενὸ ποὺ ἐκφράζεται ὡς



πάθος τῆς ἀναδρομῆς στὸ ἀπροσδιόριστο, ὡς παρουσία τῆς ἀπουσίας. Στὸ βάθος, ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία βυθίζεται στὸ κενὸ τοῦ ὄντος, ἐπειδὴ ἀπορρίπτει τὸ παρόν. Προσπαθεῖ νὰ ἀναβιώσει τὸ παρελθὸν ὡς ἄμεση παρουσία κι' ἡ προσπάθεια αὐτὴ γίνεται ἀναζήτηση τῆς οὐδύνης, γιατί ὅταν τὸ παρελθὸν κι' ἡ μνήμη γίνουν εἰκόνα, ἐξαφανίζεται ὁ χρόνος τοῦ ὄντος. Ὁ δημιουργὸς ἔκανε μοντέλο τοῦ ἔργου τὴν τραυματικὴ αὐτὴ περιπλάνηση στὸ ἀπροσδιόριστο (Μπέργκμαν, Γουέλλες, Ρεναί).

Ὁ Σοπενχάουερ συνδέει τὴν οὐδύνη τοῦ καλλιτέχνη καὶ τὴν ἀπελπισία μὲ τὴν προτεραιότητα τῆς μουσικῆς. Ἄλλὰ ἡ μουσικὴ εἶναι καθαρὴ μορφή καὶ μετατροπὴ τοῦ χρόνου σὲ ἰδέα τοῦ χώρου. Ἡ ἐπικράτησή της στὴν ποίηση δίνει ἔξαρση στὸ ρυθμὸ σὲ βάρος τοῦ περιεχομένου, γιατί μετατρέπει τὰ σημαίνοντα σὲ ἀδρανὲς ὑλικὸ πληρώσεως. Ἡ μετέπτωση τοῦ ἔργου στὴν ὕλη του συμβαδίζει μὲ τὴ μετατροπὴ του σὲ ἄρρητο. Ἡ μὴ ἐπικοινωνία τῆς τέχνης γίνεται ἀκαταληψία καὶ ὁ λόγος τοῦ ποιητῆ καταλήγει σὲ μαγικὸ κάλεσμα. Ἄλλὰ αὐτὸς ὁ πληθωρισμὸς τῆς ὑλικῆς μορφῆς ποὺ δὲν λείει τίποτα, γιατί ἐπιδιώκει νὰ συλλάβει τὸ ὄν στὴν ἀπόλυτη σιωπῇ του, ἀποτελεῖ ἔξοδο στὸν πολυφωνισμό.

Τὸ μυθιστόρημα εἰσάγει τὴν ἀφήγηση ποὺ δὲν ἔχει τελότητα, ὡς ἄπειρη παράταξη μορφημάτων τοῦ τύπου ἥρωας - δράση, σὲ παραλλαγές, ὡς μετωνυμικὴ σύνταξη. Πραγματοποιεῖται μὲ σημεῖα ποὺ ἀναπτύσσονται στὴν ὀριζόντια ἔννοια, μέσω τοῦ διαφορούμενου ποὺ ἔχουν χάσει δηλαδὴ τὴν κάθετη διάσταση τοῦ καλοῦ / κακοῦ. Ἀποτελεῖ, λοιπόν, μία πλαστὴ ἀνάπτυξη τοῦ χρόνου, ἡ ὁποία καλύπτει τὸ διαθέσιμο χρόνο τοῦ ἀναγνώστη, ἀρχικά, καὶ τὸν χαμένο χρόνο τοῦ συγγραφέα, ἀργότερα. Ὁ (κιν)γράφος σφετερίσθηκε τὸ μυθιστόρημα, ἀναπτύσσοντας κατάλληλα τὰ ἐκφραστικὰ του μέσα: ἀλθοφάνεια, γέμισμα μὲ κενὸ χρόνο, παρουσία τοῦ ἀπόντος, τρίτο πρόσωπο, ἀπόδοση σὲ παρελθόν. Ὁρίμασε ὡς τέ-

χνη υποκαθιστώντας τὸ μυθιστόρημα σύμφωνα μὲ τις ἀρχὲς τῆς ἀφήγησης: αἰπακὴ ἐχέση, δράση ἐπὶ χρόνον, λογικὴ τῆς πλοκῆς. Τόσο ὁ ρεαλιστικός, ὅσο κι ὁ σύγχρονος κιν)γράφος ἐτηρίχθησαν ἐπὶ μυθιστόρημα. Ὅταν ἡ τέχνη πέρασε ἐπὶ στάδιο τοῦ ποιητικοῦ μύθου, ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους ἐπὶ κιν)γράφο ὁ σουρεαλισμὸς κι ἡ ἀποστασιοποίηση. Στὴν ἀφετηρία τοῦ σταδίου αὐτοῦ συναντοῦμε τὸν Μαλλαρμέ καὶ τὴ δομικὴ μεταμόρφωση τοῦ κειμένου ἐν διακοσμητικῷ χώρῳ πού τὸν ὀρίζουν δύο πόλοι, ἡ κενότητα καὶ τὸ ἀντικαθρέφτισμα.

Ἀντίθετα πρὸς τὸ θέατρο, ὁ κιν)γράφος ἀπευθύνεται ἐπὶ πλῆθος τῶν ἐρημικῶν ἀτόμων τῆς τεχνολογικῆς κοινωνίας. Τὰ δύο εἶδη ἔχουν κοινὴ καταγωγή τὸ πανηγυριώτικο λαϊκὸ θέαμα τοῦ Μεσαίωνα, ἀλλὰ τὸ πρῶτο στράφηκε ἐν μία μουσειακῇ ἐπιβίωση καὶ τὸ δεύτερο ἐπὶ μυθιστόρημα, ὥστε παρουσίασαν διαφορὰς ἐπὶ κύρια σημεῖα τους: ἐπὶν ἀλθοφάνεια, ἐπὶ θέση πού κατέχει ὁ λόγος, ἐπὶν ὑποκριτικὴ, ἐπὶν χωρικὴ εἰκόνα, ἐπὶν αἰτία, ἐπὶς καταστάσεις καὶ ἐπὶν χρόνον. Τὸ θέατρο υἰοθέτησε τὴ μετωνυμικὴ σύνταξιν τοῦ μυθιστορήματος, δημιουργώντας τὸ boulevard. Σὰν ἀντίδραση πρὸς αὐτό, ὁ νατουραλισμὸς μετατρέπει τὴν πλοκὴν ἐν παιχνίδι τῶν λέξεων καὶ ὀδηγεῖ ἐν μιᾷ ἀσταθῇ ἰσορροπία μεταξὺ μιμικῆς καὶ λόγου. Τὴν ἰσορροπία αὐτὴ τὴν θραύει ἡ ἐπιβολὴ τῆς ποίησης, πού μετατρέπει τὸν λόγον ἐν παράλογο καὶ τὸν ἠθοποιὸν ἐν μαριονέτα, ἐνῶ ὁ συγγραφέας ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτην. Ἀναζητώντας τὴν οὐσία τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐπανεκτίμησιν τῆς μορφῆς, ἡ τέχνη - ποίηση ὀδήγησε ἐπὶν ἀντιτέχνην καὶ μετέτρεψε τὴν ἀναζήτησιν τῆς οὐσίας ἐν ἀντικαθρέφτισμα τῆς ἀλλαγῆς συναντοῦμε τὸν Ἄρτιν: ταύτιση τῆς ποίησης ἐν τὸ χάος, κατάργησιν τῆς γλώσσας, ἀντικατάστασιν τοῦ κειμένου ἐν πληθωρισμῷ σημαίνοντων. Στὸ θέατρο τοῦ παράλογου διαδραματίζεται ἡ μετατροπὴ τοῦ καισιπικοῦ δράματος ἐν πολυφωνικῷ θεάματι τῶν κλόουν.

Ἐπιδιώκοντας τὴ δομικὴ ἀνάλυση τῆς ταινίας διακρίνει ὁ αὐτὴν τοὺς πολιτιστικοὺς καὶ τοὺς καθαρὰ κινηματογραφικοὺς, ὅπου οἱ δεῦτεροι ἀνήκουν στὸ ἐκνοούμενο καὶ ἀφοροῦν τὴν ἀφήγηση. Ἄλλὰ καὶ ὡς ἀφήγηση, ἡ ταινία εἶναι διαποτισμένη ἀπὸ τὴ συνειρμικὴ σύνταξη γιατί ὅλα τὰ σημεῖα τῆς περιέχουν μεταεῖση (σύμβολα, ζεύγη ἀντιθέτων, στερεότυπα). Τὰ σημαίνοντά τῆς δὲν ἀνήκουν στὸ ἐκνοούμενο, δηλαδὴ στὴ φυσικὴ πραγματικότητα ποὺ ἀποδίδει ἡ εἰκόνα, γιατί ἀλλάζουν σύμφωνα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ (κιν)γράφου. Διακρίνουμε τὰ μὴ πολιτιστικὰ σημεῖα τῆς ταινίας ὅς ἐστιμῆματα ἀναλυτὰ καὶ ὅς κυρίως κινηματογραφικὰ. Στὰ ἀναλυτὰ ὑπάγονται: α) ἡ ὑποκριτικὴ, β) ἡ δομὴ τῆς εἰκόνας, γ) ὁ ἀρθρωτὸς λόγος, δ) ἡ μουσικὴ κι ὁ ἦχος, ε) τὸ χρῶμα. Στὰ κυρίως κινηματογραφικὰ ὑπάγονται: 1) ἡ γωνία καὶ τὸ ὕψος τῆς μηχανῆς, 2) τὸ μέγεθος, διάρκεια καὶ κίνηση τοῦ πλάνου, 3) ἡ κίνηση, διεύθυνση καὶ ταχύτητα τῆς μηχανῆς, 4) οἱ συνδέσεις ἀλλαγῆς πλάνων καὶ 5) οἱ σκέψεις τῶν χρώων γυρίσματος καὶ προβολῆς. Ἀπὸ τὴν ἐξέταση ὅλων αὐτῶν τῶν σημαίνοντων τῆς ταινίας διαπιστώνεται (ποὺ ἡ ἀνάλυσή τους ἀπαιτεῖ μεγάλη ἔκταση) ὅτι ἐξελίβονται πρὸς δύο κατευθύνσεις: 1) πρὸς τὴν ἀπογύμνωση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ἀπὸ τῆς σημασίας ὥστε νὰ ἀποκαλυφθεῖ ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἐγκλείεται ἐπὶν καθαρῇ μορφῇ· τοῦτο συμβαδίζει μὲ τὴν αὐτοκαταστροφὴ τῶν παραστατικῶν μέσων, 2) πρὸς τὴ διάσπαση τῆς συνεκτικῆς ἐνότητας τῶν σημαίνοντων (λόγου, εἰκόνας, χρώματος κ.ἄ.)· ἀπ' αὐτὸ ἐκλύεται τὸ πολυφωνικὸ θέαμα.

Τὸ σύνθημα γιὰ ν' ἀκολουθήσει ὁ (κιν)γράφος τὸ σύγχρονο μυθιστόρημα τῆς ποίησης τὸ ἔδωσε ἡ camera-stylo τοῦ Ἀστρίκ. Ἡ εἴσοδος τῆς ποίησης ἐπὶν ταινία, ποὺ δίνει τὸ ὄν ὡς ἀπόσταση καὶ ὡς κῶρο, ὀνομάσθηκε ἀποστασιοποίηση. Συνάντησε ὁμως σοβαρὰ ἐμπόδια, ἔως

ύτου αποφύγει την έκφρασή της μέσω των σημαινόντων και αποδοθεί με τη δόμηση τῆς μορφῆς, ὡς μουσική. Ἡ πολυεδρική δόμηση ἐκτελεῖται 1) ἀπὸ τῆ διάταξη δὲ ζεύγη ἀντιθέτων καὶ 2) ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τοῦ ἴδιου θέματος δὲ πολλὰ ἐπίπεδα, μέσω τοῦ διαφορούμενου. Στὸ σημεῖο αὐτὸ υἱοθετήθηκε ἡ τεχνικὴ τῶν ταινιῶν *serie poire* καὶ τὸ στυλ τῶν ἀμερικανῶν μαστόρων. Ἄλλὰ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ζευγῶν ἀντιθέτων κατέληξε στὴν ἔξαρση τῶν σημαινόντων, στὸν πολυφωνισμό. Παράλληλα, ἡ ἀπορρόφηση τοῦ *montage* ἀπὸ τὴν εἰκόνα κατέληγε στὸ κολάζ. Ἔτσι, ἡ ἀποκάλυψη τοῦ ἀρχέτυπου καὶ τοῦ μυστικοῦ ποῦ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴ μορφή ὀδηγεῖ στὸν πολυφωτισμό. Ἡ ἀποθέωση τῆς τέχνης συμπίπτει μὲ τὴν ἀποδιάρθρωση τῶν ἔργων της.

Ἡ ἀποδιάρθρωση τῆς ταινίας ἐπιχειρεῖται μὲ τρόπους ἀνάλογους πρὸς τὶς ἄλλες μορφές τέχνης. 1) Μὲ τὴ μουσικὴ προσωδία τῶν κενῶν σημαινόντων· Τὴ συνένωση ὀθόνης καὶ αἴθουσας. 2) Μὲ τὴ μετατροπὴ τοῦ ἠθοποιοῦ δὲ μαριονέτα. 3) Γίνεται μὲ συσσωρευση ὑλικῶν παραστάσεων, τῶν ὁποίων ἀπωθεῖται ἡ σημασία. 4) Μὲ τὴν ἀντανάκλαση, ποῦ ἀποτελεῖ ἐλεύθερο διάλογο τῆς μορφῆς καὶ πραγματοποιεῖται μὲ τὴν «ταινία μέσα στὴν ταινία», μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῶν μέσων παραγωγῆς της, μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῶν ἠθοποιῶν πὼς «παίζουν». 5) Μὲ τὸ κενὸ τῆς παρουσίας ποῦ παράγεται ἀπὸ τὴ διάλυση τοῦ χρόνου. 6) Μὲ τὸ μοντέλο τοῦ δημιουργοῦ, ποῦ ἀποτελεῖ συμβολικὴ προέκταση τοῦ νευρωτικοῦ ἥρωα. 7) Μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τυχαίου, ποῦ εἶναι εἰσαγωγὴ τοῦ ἀσυνάρτητου. 7) Μὲ τὸν πολυφωνισμό καὶ τὸ θέαμα τῆς ἐκληρότητας, ποῦ ἀποτελεῖ μίγμα τῆς ἀπελπισίας μὲ τὸ γκροτέσκο καὶ τείνει στὸ μαγικὸ νατουραλισμό.

Ἡ ἱστορία τοῦ κιν)γράφου ἀπετέλεσε μία ἀνοδικὴ προσπάθεια νὰ εἰσαχθεῖ μέσα στὴν ταινία ἡ τέχνη. Ὡς προϊόν ὅμως τοῦ ὄριμου βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, δια-

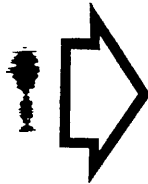
ποτίζεται από τις άρχές του, την έμπορευματοποίηση και την κατανάλωση του χαμένου χρόνου (ψυχαγωγία). Δημιουργήθηκε την εποχή της σύγκρουσης μεταξύ δημιουργού και παραγωγής, όταν ο πρώτος είχε παύσει να συνθέτει μοντέλα της κοινωνικής ρύθμισης. Γι' αυτό άξυνε την αντίθεση αυτή. Ο δημιουργός άνέτρεπε συνεχώς τα στερεότυπα της κινηματογραφικής γλώσσας, ενώ η παραγωγή τυποποιούσε την καλλιτεχνική καινοτομία (ηλεκτρονικός, χρόνος φώρουφρντ κ.ά.). Έτσι, ο κινηματογράφος πέρασε στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Με τα μέσα αυτά, η τεχνολογική κοινωνία άλλοτριώνει την αυθεντία του συγγραφέα που την είχε επβάλλει κάποτε ή ίδια. Έτσι, ο συγγραφέας μετατρέπεται από ιερέας σε μάγο νευρωτικό, που άναζητεί την αυθεντικότητά του στη νοσταλγία του Έρατείου και των ιερογλυφικών. Η άποδιάρθρωση των έργων τέχνης υπήρξε, έξωτερικά, έργο της έμπορευματοποίησης και της μαζικής ψυχαγωγίας και, έσωτερικά, προϊόν εξέλιξης της καλλιτεχνικής σύνταξης. Όπως άλλοτε ο κινηματογράφος σφετερίθηκε το μυθιστόρημα, έτσι, με τη σειρά του, άντικατεστάθηκε κι αυτός από την τηλεόραση. Μαζί με την άλλοτρίωση των άτομων, η τηλεόραση ίσοπεδώνει τις αυθεντίες και άπομυθικοποιεί την κουλτούρα. Η τεχνική είναι μία άντιθετική δύναμη που έξαρθρώνει τις παλιές μορφές πολιτισμού. Έτσι, το τέλος της μεγάλης τέχνης έγινε έσωτερική υπόθεση του πολιτισμού που τη γέννησε. Έκείνο που μένει είναι να άξιολογηθεί η τεχνική σε εργαλείο προόδου, να καταργηθεί ή άϊθουσα προβολής και να χρησιμοποιηθεί ή κινηματογραφική μηχανή για τη μελέτη των άλλαγών που συντελούνται γύρω μας ώστε να περάσουν στον έλεγχο του άνθρώπου.



GREGORY MARCOPOULOS

Για μιὰ νέα

Ἀφηγηματικὴ μορφή κινηματογράφου



“Όταν ο κινηματογράφος ήταν στην αρχή του, το καρρè είχε μεγάλες δυνατότητες. Άλλα με την είσαγωγή του ήχου, μέρος του καρρè μπήκε στην υπηρεσία του. Αισθητικά άντιμαχόμενα άλλα ενωμένα καλλιτεχνικά, ο ήχος και η εικόνα δèn κατόρθωσαν να φτάσουν την ποιητική ένότητα που είχαμε όραματιστή για τòn κινηματογράφο. Η λέξη με την εικόνα συγκρούσαν, υποχρεώνοντας την εικόνα να γίνει πò συμβατική και ό ήχος άνέστειλε μάλλον παρὰ συνέτεινε στην εξέλιξη τής κινηματογραφικής φόρμας.

Έλαχιστες σημαίνουσες φόρμες έπιβλήθηκαν στòn κινηματογράφο. Δèn μπορεί να έπιτύχει κανείς τή φόρμα χρησιμοποιώντας φ ί λ τ ρ α, αλλάζοντας την ένταση του χρώματος ούτε με είδικους φακούς και έμφε κατασκευασμένα στò έργαστήριο, έξεζητημένα κοστούμια ή θεατρικά τεχνάσματα. Τò κινηματογραφικό καρρè που δημιουργεί τò κάθε πλάνο ή σύνθεμα παραμελήθηκε. Θεωρήθηκε απλώς σαν μιὰ φωτογραφική άναγκαιότητα.

Προτείνω μιὰ νέα άφηγηματική φόρμα που θα είναι η συγχώνευση τής κλασικής τεχνικής του μοντάζ δè ένα πò άφηρημένο σύστημα. Αυτό τò σύστημα προϋποθέτει τή χρήση συντόμων κινηματογραφικών φράσεων που προκαλούν εικόνες - σκέψεις. Κάθε κινηματογραφική φράση άποτελείται άπò όρισμένα έπιλεγμένα καρρè άνάλογα με τις άρμονικές ένότητες που υπάρχουν στη μουσική σύνθεση. Οί κινηματογραφικές φράσεις θεμελιώνουν μιὰ άπώτερη σχέση που τις συνδέει μεταξύ τους. Στην κλασική τεχνική του μοντάζ υπάρχει μιὰ συνεχής άναφορά στò συνεχιζόμενο πλάνο. Σύμφωνα με τò δικό μου άφηρημένο σύστημα, αυτό που έπαναλαμβάνεται είναι ένα σύνολο διαφορετικών καρρè, πλέγμα.

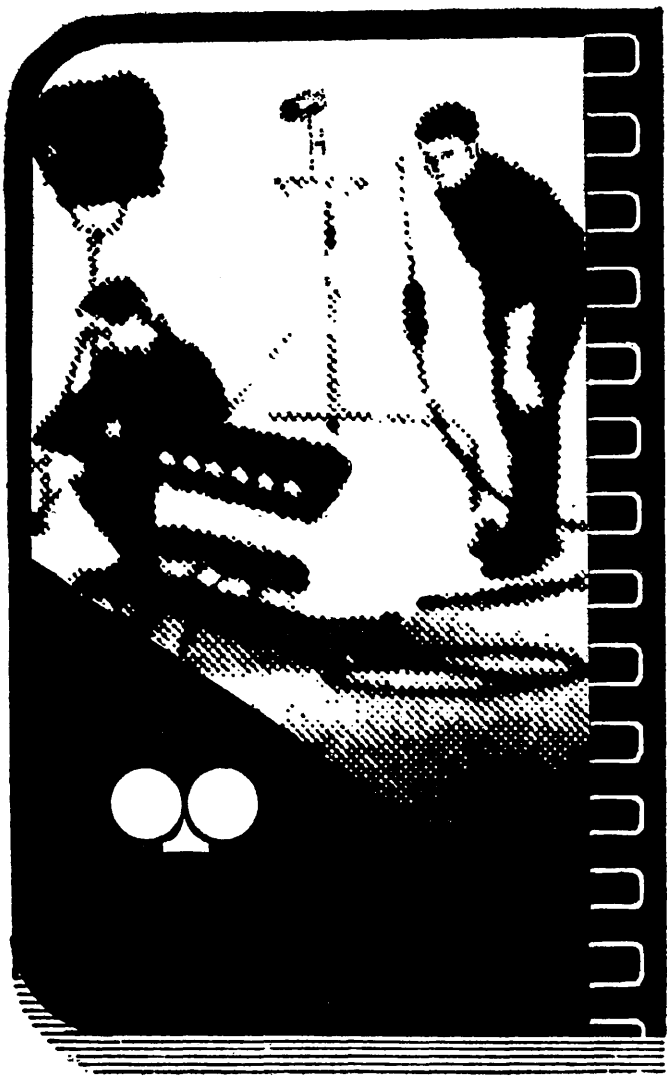
Τὸ κύριο πρόβλημα ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει ὁ δημιουργὸς μιᾶς ταινίας ποὺ θὰ ἀκολουθήσῃ τὸ ἀφηρημένο σύστημα ποὺ προτείνω εἶναι πῶς νὰ ἐξαλείψῃ τὴν βιαιότητα μὲ τὴν ὁποία τὰ μονὰ καρρὲ προσβάλλουν τὸ μάτι καὶ δημιουργοῦν σύγχυση στὸν θεατῆ.

Καὶ οἱ ὀπτικές καὶ οἱ ψυχολογικὲς ἐνοχλήσεις μποροῦν νὰ μειωθοῦν στὸ ἐλάχιστο μὲ τὴν μέθοδο τῆς ἐνσωμάτωσης τῶν περιβαλλόντων τὸ καρρὲ στοιχείων ποὺ θὰ εὐχωνεύονται στὸ κοινὸ του ὄριου ἢ σύνορο. Ἄλλοτε πάλι ἀνομοιότητες ἢ μιὰ κλιμάκωση τῶν ἀντιθέσεων, μιὰ μετάθεση τοῦ ἀντικειμένου ἢ μιὰ ποικιλία κίνησης ἐξ ἑνὸς συναφῆ πλάνου, θὰ βοηθήσουν τὸν θεατῆ νὰ δεχθεῖ τὴν ἀπότομη μεταβάσει πρὸς ἄνετα.

Ἄναριθμες ἀλλαγὲς στὸ ρυθμὸ ἢ ξαφνικὴ παρεμβολὴ παρηκίσεων, παρομοιώσεων, ἢ ἡ ὁποιαδήποτε ἀσυνέχεια ποὺ θὰ εἰσδύσει στὴν δομὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου αἰχμαλωτίζει τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ καὶ ὁ δημιουργὸς σιγὰ - σιγὰ πείθει τὸ θεατῆ ὄχι μόνον νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀκούσει, ἀλλὰ καὶ νὰ συμμετέχει σ' αὐτὸ ποὺ δημιουργεῖται πάνω στὴν ὀθόνη τόσο στὸ ἀφηγηματικὸ ὅσο καὶ στὸ ἐνδοσκοπικὸ ἐπίπεδο.

Θεσπέσια τοπία τῆς συγκίνησης μὲ χρώματα λαμπρότερα ἀπ' ὅσο εἶχε δεῖ ποτέ του ὁ θεατῆς, ἀρχίζουν νὰ ὑπάρχουν. Ἡ πρόσκαιρη βαρύτητα τῶν συναντήσεων, τῆς χειραψίας, τοῦ φιλιοῦ καὶ οἱ ὥρες ποὺ ζοῦμε μακριὰ ἀπ' αὐτὲς τὴν ἐπαφὴς ἀποκαλύπτεται σ' ὅλη τὴν ἐκπληκτικὴ τῆς ἀπλότητά. Μιὰ ὀλόκληρη νέα κλίμακα ἀξιών ἐκτίθεται δημιουργώντας ἕνα πλούσιο δυναμικὸ στὴν ἀφηγηματικὴ φόρμα τοῦ κινηματογράφου.







# RICKY LEACKOS

ΓΙΑ ΕΝΑ ΜΗ ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

★ Τὸ 1908 τὰ ἐπίκαιρα παρουσίασαν τὸν Τολστόν νὰ μιλά στους διαδηλωτὲς ἀπὸ τὴν βεράντα τοῦ σπιτιοῦ του ἐπὶ Γιασνάγια Πολυάνα. Ἦταν ἓνα ἀξιοσημείωτο θέαμα, ἀλλὰ σύγχρονα πόσο μάταιο ἀφοῦ δὲν μπορούσες ν' ἀκούσεις τί ἔλεγε σ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους. Καὶ ἀκριβῶς ἐκεῖ βρισκόταν τὸ πρόβλημα. Πῶς θὰ ἦταν δυνατόν νὰ καταγράψεις —ἀποτυπώσεις— τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις χωρὶς τὸ μοναδικὸ ἀνθρώπινο μέσο ἐπικοινωνίας τὸν λόγο;

★ Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου εἶχε ἐξελιχθεῖ μέχρι τότε χωρὶς ἦχο. Τέσσερις ταινίες μπορούν λογικὰ νὰ θεωρηθοῦν τυπικὲς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς: *Potemkin*, *The Kid*, *Nanook*, καὶ *The Eternal Triangle* (μὲ τὴν Μαίρη Πίκφορντ). Οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι θὰ συμφωνήσουν ὅτι τὸ *Potemkin* εἶναι συναρπαστικὸ ἀλλὰ πολὺ παράξενο ὅταν κάποιος τὸ δεῖ σήμερα. Τὸ *The Kid* καὶ τὸ *Nanook* ἀνταποκρίνονται περισσότερο εἰς τὴν τωρινή μας ἀντίληψη καὶ μοιάζουν περιέργως σύγχρονα. Ἀπ' τὴν ἄλλην μεριὰ τὸ *The Eternal Triangle* φαίνεται τελείως γελοῖο. Παρόλα αὐτὰ νομίζω ὅτι ἡ τελευταία ταινία εἶναι ἡ πρόγονος αὐτῆς ποὺ θεωροῦμε ἐμεῖς σήμερα, τυπικὰ θεατρογενῆ ταινία.

★ Τὸ Ποτέμκιν ἀντιπροσωπεύει μιὰ ἀπὸ τὶς περισσότερο ἐντυπωσιακὲς ἐξελίξεις ἐπὶ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Δημιουργήθηκε ἕνας τύπος ταινίας ποὺ ἦταν ἐπὶ τὴν πράξη μιὰ θαυμάσια ὁρατὴ γλῶσσα. Μεγάλῃ προσοχῇ δόθηκε σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ ποὺ ὀνομάστηκε μοντάζ. Μιὰ ὁλόκληρη θεωρία ἀναπτύχθηκε γύρω ἀπ' τὸ μοντάζ καὶ φάνηκε ἐν πολλοῦς ὅτι ἡ φιλομουργικὴ ἐνθλικιώθηκε καὶ θὰ μπορούσε στὸ ἐξῆς νὰ στηριχθεῖ ἐν μιᾷ λεπτῇ θεωρητικῇ βάσει. Ὁ Πουντόβκιν ἔγραψε τὸ βιβλίον «Τεχνικὴ τοῦ Κινηματογράφου» καὶ ὁ Αἴζενστάϊν τὸ «Ἡ αἴσθησις τοῦ φιλμ» ποὺ δώσαν αὐτὸ ποὺ φάνηκε νὰ εἶναι μιὰ γενικὴ ἀντιμετώπιση τῆς φιλομουργικῆς.

★ Ἐν τούτοις ὅταν πρωτοεμφανίστηκε ὁ ἡχητικὸς κινηματογράφος ἕνα τρομακτικὸ γεγονός ἐγένετο αἰσθητό· δὲν ὑπῆρχε πλέον ἀνάγκη γιὰ ἕνα ὀπτικὸ ὑποκατάστατο τοῦ λόγου. Οἱ θεωρεῖες κατέρρευσαν μὲ μιᾷ ἀν καὶ ὑπάρχουν ἀκόμα πολλοὶ θεωρητικοὶ τοῦ κινηματογράφου ποὺ εἶναι προσκολλημένοι ἐπὶ τὴν «χρυσὴν ἐποχὴ τῆς Φιλομουργικῆς». Ἴσως θὰ πρέπει νὰ ξανακοιτάξουν τὴν πρώτην ἡχητικὴν ταινίαν τοῦ Ρυδονκίν γιὰ νὰ καταλάβουν πόσο πίσω τὸν ἄφησε ἡ καινούργια κατάστασις. Ὁ Roberto Rossellini λέει ὅτι «... ἐπὶ τὸν βουβὸν κινηματογράφον, τὸ μοντάζ εἶχε μιὰ συγκεκριμένη σημασίαν γιὰ τὴν ἀντιπροσωπεύει τὴν γλῶσσαν. Ἀπὸ τὸν βουβὸν κινηματογράφον κληρονομήσαμε αὐτὸν τὸ μῦθον τοῦ μοντάζ, ἂν καὶ ἔχει χάσει πολὺ ἀπὸ τὸ νόημά του».

★ Ὑπῆρχε μιὰ ἀρχαῖα μορφή τέχνης ποὺ ἀνταποκρινόταν τέλεια ἐπὶ τὸν βουβὸν κινηματογράφον, καὶ αὐτὴ ἁσφαλῶς ἦταν, ἡ παντομίμα (σ' ὅλες τῆς τῆς μορφῆς ἀκόμα καὶ Slapstick<sup>1</sup>).

1. Slapstick: εἶδος κωμωδίας ἢ πρόκλησις τοῦ κωμικοῦ στοιχείου μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς καρπαζιάς, τῆς τρικλοποδιάς καὶ τῶν συναφῶν μέσων.

Στην πραγματικότητα δὲν εἶχε σημασία μὲ ποιό τρόπο εἶχε γίνει ἢ κίνηματογράφηση, ἀφοῦ μπορούσες νὰ δεῖς τὴν παντομίμα. Τὸ The Kid ἐξακολουθεῖ νὰ παίζεται σ' ὅλον τὸν κόσμο. Δὲν χρειάζεται λόγια καὶ δὲν ὑπάρχουν μεταγλωττίσεις. Οἱ καλλιτέχνες τῆς παντομίμας αὐτῆς κατόρθωσαν μὴ παγκόσμια ἀναγνώριση ποὺ πουθενὰ δὲν ὑπῆρχε δεύτερη.

\* Ἀπὸ τὴν ἐφεύρεση τῆς «ὀμιλοῦσας εἰκόνας» ὑπέθεσαν ὅτι ὁ κίνηματογράφος εἶναι μὴ ἐπέκταση τοῦ θεάτρου στὸ ὅτι ἐκθέτει μὴ ἱστορία μπροστὰ σὲ κοινὸ ἀπ' τὴ μὴ μεριά καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὸ ὅτι παράγεται κάτω ἀπὸ συνθήκες ἀπόλυτου ἐλέγχου, στὸν ὁποῖο ἔλεγχος βρίσκεται ἢ ὅλη οὐσία. Οἱ διάλογοι γράφονται καὶ ἀποστηθίζονται ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς, οἱ σκηνὲς παίζονται κατὰ τμήματα μετὰ ἀπὸ μὴ προσεκτικὴ ἐπιλογή ἢ σύνθεση, καὶ αὐτὲς οἱ δοκιμὲς ἐπαναλαμβάνονται ξανὰ καὶ ξανὰ μέχρις ὅτου ἡ τελικὴ μορφή ἀνταποκρίνεται πρὸς τὶς ιδέες ποὺ εἶχε πρωτοσυλλάβει ἢ ἀπολήξει ὁ σκηνοθέτης.

Τί φρίκη!... Κανένα στοιχεῖο αὐτῆς τῆς δραστηριότητος δὲν ἔχει δικιά του ζωὴ, καὶ ἐὰν ὑπάρχει ἔχει πολὺ λιγώτερο «πνεῦμα» ἀπὸ μὴ θεατρικὴ παραγωγή, γιατί ἡ τυραννία τῆς τεχνικῆς εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὅτι στὸ θέατρο. Πράγματι, ἐὰν νοικιάσεις ἓνα ἄδειο θέατρο τίποτα δὲν πρόκειται νὰ συμβεῖ... καμιά παράσταση δὲν θὰ δοθεῖ αὐτόματα... ἀλλά, καθὼς ἓνα ἔργο ἐτοιμάζεται, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀρχίζει νὰ παίρνει ζωὴ, ἐν μέρει γιατί ἡ μορφή του ἀναδύεται κατὰ τὶς δοκιμὲς. Ἐνῶ μὴ ταινία ὑποκύπτει στὴν τυραννία τῆς «Παραγωγικῆς Ἰκανότητος» καὶ διαλύεται σὲ κομματάκια προκειμένου νὰ εὐκολύνει τὴν κατάσταση στὴν μηχανή. Ἐὰν δύο τελείως ἄσχετες σκηνὲς πρέπει νὰ γυριστοῦν στὸ ἴδιο μέρος, θὰ γυριστοῦν συνέχεια ἀκόμη καὶ ἂν βρίσκονται στὰ ἀντίθετα ἄκρα τῆς ταινίας καὶ ἀπαιτοῦν

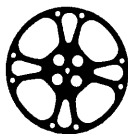
έντελῶς διαφορετικὲς συναισθηματικὲς ἀνταποκρίσεις ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς.

★ Σὲ μιὰ πρόσφατη συνέντευξη τοῦ Ζὰν Ρενουάρ πρὸς τὸν Ἄντριε Μπαζέν διατυπώθηκε τὸ ἔξῃς ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Renoir «... στὸν κινηματογράφο πρὸς τὸ παρόν, ἡ μηχανὴ λήψης ἔχει ἐξελιχθεῖ σὲ Θεό. Ὑπάρχει μιὰ μηχανή, στηριγμένη στὸ τρίποδό της ἢ στὸν γερανὸ καὶ εἶναι ἀκριβῶς ὅπως ἕνας εἰδωλολατρικὸς βωμὸς ποὺ γύρω του οἱ ἀρχιερεῖς — ὁ σκηνοθέτης, ὁ ὀπερατέρ, οἱ βοηθοὶ ποὺ φέρνουν θύματα μπροστὰ εἰς τὴν μηχανή, σὰν καμμένες προσφορές, καὶ ἡ μηχανὴ εἶναι ἐκεῖ ἀκίνητη, ἢ σχεδὸν ἔτσι καὶ ὅταν κινεῖται, ἀκολουθεῖ πρότυπα ἐπινοημένα ἀπὸ τοὺς ἀρχιερεῖς καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ θύματα». Τὸ θέατρο ὅσο καὶ ὁ γνωστὸς ὄγκος παραγωγῆς ταινιῶν, εἶναι τὰ ἀποτελέσματα τοῦ ἐλέγχου αὐτῶν τῶν «ἀρχιερέων» καὶ δὲν θὰ φανεῖ περίεργο ἐὰν ἀναφέρουμε ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους σκηνοθέτες μοιράζουσαν τὸ χρόνο τους μεταξὺ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς παραγωγῆς ταινιῶν.

★ Πολλοὶ ἀπὸ μᾶς, ὅπως καὶ ὁ Ρενουάρ ἔχουν «... φοβερὰ βαρεθεῖ ἀπὸ ἕναν μεγάλου ἀριθμοῦ συγχρόνων ταινιῶν». Ἐὰν γυρίσουμε στὶς πρῶτες μέρες τοῦ κινηματογράφου, βρίσκουμε μιὰ ἀντίληψη ποὺ ξαναζωντανεύει καὶ ποὺ ποτὲ δὲν ἔγινε πραγματικὰ ἀντιληπτή. Τὴν ἐπιθυμία νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴν πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου ποὺ εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἀπ' τοῦ θεάτρου: νὰ καταγράψουμε τί πραγματικὰ συνέβη σὲ μιὰ ἀληθινὴ κατάστασιν. Ὅχι ὅτι κάποιος εἶχε σκεφθεῖ ὅτι θὰ ἔπρεπε ἢ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει συμβεῖ, ἀλλὰ ὅτι πραγματικὰ συνέβη στὴν πᾶν ἀπόλυτη ἔκφρασή του. Ἐκτὸς τῶν παραδείγματα ποὺ ἀνέφερα, τὸ Nanook πλησιάζει πρὸς πολὺ εἰς τὴν ἰδέαν, καὶ εἶναι αὐτὸς ὁ λόγος ποὺ ποτὲ δὲν θὰ θεωρηθεῖ ἀναχρονιστικὸ. Μολαταῦτα καὶ αὐτὸ ὑστεροῦσε λόγῳ τῆς ἀπουσίας τοῦ ἤχου.

★ 'Ακόμη και από το 1906, ο Λέων Τολστόν σημείωσε «... Είναι απαραίτητο ο κινηματογράφος ν' αντιπροσωπεύει την Ρωσική πραγματικότητα και στις πλέον ποικίλες εκδηλώσεις της. Για αυτό το λόγο ή Ρωσική ζωή θα έπρεπε ν' αναπαράγεται από τον κινηματογράφο όπως είναι, και δεν είναι ανάγκη να ψάχνουμε για επινοημένα θέματα».

★'Εδώ βρίσκεται μια πρόταση που δεν έχει να κάνει με το θέατρο. 'Ο Τολστόν δραματίστηκε τον φιλομουργό σαν έναν παρατηρητή και, ίσως σαν συμμέτοχο που συλλαμβάνει την ούσία τῶν πραγμάτων που συμβαίνουν γύρω του, συλλέγει, τακτοποιεί, αλλά ποτέ δεν ἐλέγχει τὸ γεγονός. 'Εδώ θα μπορούσε για τὴν ἀξία τοῦ γεγονότος νὰ υπερβαίνει τὴν ἔννοια τοῦ φιλομουργοῦ γιατί, ἀπαραιτήτως, παρατηρεῖ αὐτὸ τὸ ἀπόλυτο μυστήριο, τὴν πραγματικότητα. Σήμερα πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Τολστόν, ἔχουμε φθάσει σ' ἓνα σημείο στὴν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου ὅπου αὐτὴ ἡ πρόταση ἔρχισε νὰ γίνεται ἀντιληπτή.




---

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΕΧΝΗΣ

“ΑΛΚΥΟΝΙΣ”

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕ ΜΗΝΥΜΑΤΑ

# PARKER TYLER

## Βασικές Φιλμικές Μορφές

Δὲν εἶναι ἡ ἐπαναστατικὴ πολιτικὴ τοῦ Potemkin, εἴτε αὐτὴ εἶναι τοπικὴ εἴτε εἶναι οἰκουμενικὴ, ποὺ τὸ κάνει μεγάλου, φίλμ, ἀλλὰ ἡ πλαστικὴ ἐκέλευση τοῦ Eisenstein ποὺ τὴν κατανόησε καὶ μπόρεσε νὰ τὴν ἀποτυπώσῃ εὖ μὴ ἐπικὴ μορφῇ. Θᾶταν λάθος νὰ νομίσουμε ὅτι τὸ ἔπος, ὁ μῦθος καὶ τὸ λυρικὸ ποίημα (τραγουδί) (ἀπλῶς καὶ μόνο ἐπειδὴ ἡ λογοτεχνία καὶ τὸ θέατρο προϋπῆρξαν ἀπὸ τὸν κινηματογράφο) εἶναι κατ' ἀνάγκη λογοτεχνικὲς μορφές. Ὁ μῦθος εὖ λογοτεχνία σημαίνει μιὰ σύντομη ἱστορία ἀπὸ τὴν ζωὴ τῶν θεῶν· ἀναμφίβολα ἡ ἀρχαιότερὴ του μορφῇ εἶναι ἡ ὠδὴ (ἢ ψαλμὸς Chant) ἢ λέξεις ἀπαγγελλόμενες μὲ μουσικὸ μέτρο. Ἄν τὸ φίλμ, ἄσχετα ἀπ' τὸ θέμα, δὲν θέλουμε νὰ θεωρηθεῖ ἔνα εὐφυῶς ζωντανεμένο φωτογραφικὸ ἄλμπουμ, τότε (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν συχνὴ χρῆση τοῦ λόγου ποὺ κάνει) ὑπάρχει εὖ μιὰ χρονικὴ διαδοχὴ ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὸ μυθιστόρημα. Καὶ γιὰ νὰ ἀναφερθοῦμε εἰς τὴν αἰσθητικὴν διατύπωση τῆς ὀριζόντιας καὶ κάθετης ἀνάπτυξης, ἡ ὁ ἔ ο υ ἶ α διάκριση ἀνάμεσα ε' ἔνα λυρικὸ φίλμ καὶ ε' ἔνα ἀφηγηματικὸ φίλμ δὲν ἔχει ἀπαραίτητα ἐκείνη μὲ τις λέξεις, εἴτε εὖ προφορικὴ μορφῇ εἶναι αὐτὲς εἴτε εὖ γραπτῇ. Ἀπὸ λογοτεχνικῆς πλευρᾶς, πάλι, τὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ λυρικὸ ποίημα ἔχουν διαφορὰς ἀντίστοιχες μὲ ἐκεῖνες ἀνάμεσα εἰς τὸ ἀφηγηματικὸ καὶ εἰς τὸ λυρικὸ φίλμ. Τὸ φίλμ τοῦ τελετουργικοῦ ἢ μυθικοῦ τύπου, θὰ μπορούσε νὰ περιέχει καὶ μιὰ ἱστορία, ἂν καὶ χωρὶς νὰ περιλαμβάνει ὅλη τὴν μυθιστορηματικὴ πολυπλοκότητα.

Ἔτσι ὅλες οἱ δ ι α κ ρ ί σ ι μ ε ς γενικὲς μορφές, εἴτε στὸ μυθιστόρημα εἴτε στὸ φιλμ, υπάγονται εἰς τὴν κατηγορία προτάσεων ποὺ ἔχουν νόημα σὲ σχέση μὲ μιὰ ὀλοκληρωμένη δράση. Οἱ μορφές δὲν εἶναι στατικὲς καὶ ὀλοτελα ἀλληλοσποκλειόμενες ἀλλὰ ἀντιπροσωπεύουν τυπικὲς καὶ εὐκαμπτες ἔννοιες τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς καὶ συνείδησης. Ἐπὶ τὸ Ulysses τοῦ Joyce καὶ μετὰ δ ι ά χ υ τ η ε ἴ τ α ν ἡ ἀ ἴ σ θ η σ η ὅτι «ἱστορικὰ τὸ μυθιστόρημα ἔχει πεθάνει. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Proust καὶ ὁ Joyce, σὲς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα, ἔσπασαν τοὺς κανόνες τῆς συμβατικῆς μορφῆς τοῦ μυθιστορηματος καὶ ἰδιαίτερα, εἰς τὸ Ulysses, τὴν σύμβαση ἐνὸς ὁ μ ο ρ φ ο υ καὶ ἐ ν ο π ο ι η μ ἔ ν ο υ πεζογραφικοῦ ὕφους.

Στὸ Ulysses ἡ ὁμοιομορφία τοῦ ὕφους μετατράπηκε σὲ ἓνα ἐκλεκτικισμὸ γλωσσικὸ ποὺ περιλαμβάνει τὸν εὐθὺ διάλογο καὶ ἐσωτερικὸ μονόλογο καὶ κατὰ καιροὺς ὑψηλὴ παρωδία δημοσιογραφικοῦ ρεπορτάζ, ἐπιστημονικὴ ὀρολογία, τὴν συναισθηματικὴν νομβέλα καὶ ἀκόμη τὴν ἀρχαία ἀρχὴ τῶν δραματικῶν ἐνστίτων (ὁ χρόνος τοῦ Ulysses εἶναι μιὰ μέρα καὶ ἡ δράση μέσα σὲ μιὰ πόλη).

Παρολαυτὰ ὅμως ἡ βασικὴ ἰδέα τοῦ Ulysses εἶναι τὸ ἔπος: ἡ περιπέτεια (τῆς ζωῆς) ἐνὸς μεγάλου ἥρωα θάταν πρὸ σαφὲς νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ἔργο ἀντὶ νὰ ἀναγγεῖλει τὸ θάνατο ἀποκάλυψε τὴν νεκρανάστασή του.

Μετὰ τὸν Ulysses ὅμως ἤρθε ἡ τελευταία ἐπαναστατικὴ συμβολὴ εἰς τὴν λογοτεχνικὴν μορφή: τὸ Finnegans Wake. Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἡ ἀποθέωση τῆς ὄνειρικῆς ζωῆς ἐνὸς ἥρωα, μιὰ ἀναθεώρηση συνείδησης καὶ ἄρα μιὰ ἀναθεώρηση ὕφους. Ἐνῶ ὁ γ ε ν ο λ ο γ ι κ ὸ ς κοινὸς ἄνθρωπος εἶναι ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς ὁ ἥρωας του, παραμένει ἔπος μὲ τὴν ἔννοια ποὺ παραμένει ἔπος καὶ



ένα μεγάλο τελετουργικό ποίημα εὐν τὴν Θεία Κομωδία. Ρηξικέλευθα, ὁ Joyce διάλεξε τὴν λέξη portmanteau εὐν ἄξονα τῆς γλώσσας του καὶ τὴν κατέστρεψε, ἐπιπλέον, πολὺ γλωσσῶν ἔτσι πού τὸ Finnegans Wake εἶναι ἕνα ἐπινοημένο παλίμψηστο ἀπὸ ἔννοιες πού οἱ στρώσεις του θὰ πρέπει νὰ ἀναλυθοῦν προσεκτικὰ γιὰ νὰ ἀρχίσει νὰ γίνεται ἔτσι καὶ κατὰ τεκμήριο κατανοητό.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε τὸ πῶς τὸ Finnegans Wake μεταφράσθηκε εὐν φιλικούς ὄρους ἀπὸ τὴν ἀνεξάρτητη φιλμουργὸ Mary Ellen Bute. Στὴν τελειωμένη του μορφὴ τὸ ἔργο αὐτό, πού πῆρε τὸ ὄνομα Passages From Finnegans Wake, ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ὀπτικές εἰκονογραφίες πού συνάγονται ἀπ' τὴν πολὺπλοκὴ πρόσοψη τοῦ Portmanteau ἢ τοῦ πολυδιάστατου ὕφους τοῦ ἔργου· ἔγινε δηλαδὴ ἀφαίρεση εἰς φυσικὴ δρᾶση στενὰ συνυφασμένης μὲ τὴν δύσκολη ταπεινότητα τῆς πεζογραφίας τοῦ Joyce, μὲ τὴν φωτογράφηση μερικῶν ἀπ' τὰ κύρια σημεῖα τῆς ἱστορίας. Αὐτὸ πού συνέβη εἶναι ὅτι ἡ Miss Bute, ἀντὶ νὰ ἀναπαραγάγει τὴν ὄνειρικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ βιβλίου μὲ φιλικούς τρόπους εὐν τὴν πολλαπλὴ ἔκθεση τοῦ φίλμ, τὴν προσφάνιση, καὶ τὴς τολμηρὲς μεταβάσεις, προσπάθησε (ἐνῶ χρησιμοποιοῖ τὸν προφορικὸ λόγο εὐν ὀδηγὸ) νὰ ἀποδώσει τὴν συγκεκριμένη δρᾶση πού κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴς λέξεις ἐπειδὴ εἶταν πὸ πρόσφορη εὐν μιὰ μεταφορὰ εὐν συνήθειες φυσικούς ὄρους. Βλέπουμε ἡθοποιούς νατουραλιστικὰ φιλμαρισμένους καθὼς καὶ σκηνικὰ νατουραλιστικὰ φιλμαρισμένα — ἕνας ὄνειρῶδης κόσμος μεταφερμένος ξανὰ εἰς τὴν αἴσθησιν τοῦ χώρου καὶ τῆς φυσικῆς πραγματικότητος πού εἶδος τῆς γλώσσας τοῦ Joyce εἶταν νὰ τὴν ἐκτοπίσει καὶ νὰ τὴν μετατρέψει εὐν ἀνυπαρξία χώρου καὶ εὐν καθαρὴ ὀφθαλμαπάτη. Ὑπὸ μιὰ σαφῆ ἔννοια, ἡ Miss Bute δὲν δημι-

ούργησε παρά απλούστευση τοῦ δοσμένου λογοτεχνικοῦ ἔργου μεγάλης πολυπλοκότητας ὑπὸ μορφῇ σεναρίου. Τὸ φιλμ τῆς γίνεται μιὰ βουρεαλιστικὴ ἐκδοχὴ τῆς ὑπερβατικῆς δράσης τοῦ ἔργου μιὰ καὶ φωτογραφίζει ἀνθρώπους καὶ πράγματα στὴν ἀληθινὴ φυσικὴ τους ὄψη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς περίεργες σχέσεις τους καὶ τὴν ἀναγκαίᾳ ἀλογικὴ διαδοχὴ τῆς συνεχοῦς ὄνειρικῆς δράσης.

Ἀκριβῶς αὐτό, βέβαια, συνέβη καὶ στὴ σκηνικὴ μεταφορὰ τοῦ *Finnegans Wake* καὶ τοῦ *Ulysses*. Ἡ μεταφορὰ τοῦ πρώτου ἔγινε μὲ χορο-παντομίμα μὲ λέξεις καὶ μουσικὴ, μὲ τὸν τίτλο *The coach with the six insides*. Ἄπὸ τὴν *Jean Erdman* καὶ τὸν θίασό της. Σὰν θέατρο, εἴταν μιὰ ἀξιοσημεῖωτα ἐπιτυχὴς καὶ πολὺ ὄξυδερκῆς διασκευὴ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

Τὸ φιλμ τῆς *Miss Bute*, ὅσο καὶ φιλότιμη καὶ τολμηρὴ προσπάθεια κι ἂν εἶναι, εἶναι μιὰ ὄχι καὶ τόσο ἐπιτυχῶς συντεθειμένη μεταφορὰ. Τὸ βασικὸ τῆς λάθος, νομίζω, εἴταν ὅτι παράβλεψε ἀντὶ νὰ ἐκμεταλλευθεῖ τὶς βασικὲς φιλικὲς ἐπινοήσεις καὶ νὰ κάνει τὸ φυσικὸ κόσμο ἀπατηλὸ καὶ ροϊκὸ στὴν εὐμεταβλησία του, ἔ μ φ ο ρ τ ο μὲ τὸ εἶδος τῆς φωστικῆς παραίσθησης ποὺ μεταδίδει ἡ πεζογραφία τοῦ *Joyce*.

Τὸ φιλμ *Relativity* τοῦ *Ed Emshwiller* ἀσχολεῖται μὲ τὸ ἴδιο περίπου θέμα μὲ τὸ *Finnegans Wake*, μιὰ καὶ δείχνει τὶς ἐφιαλτικὲς ἐμπειρίες ἑνὸς κοινοῦ ἀνθρώπου καὶ προβάλλει θάνατο καὶ ζωὴ σὲ μιὰ κατάσταση ὄνειρου. Τὸ *Relativity*, ἂν καὶ πιὸ περιορισμένο καὶ μὲ στοιχειωδέστερες βασικὲς ἔννοιες, δημιουργεῖ παρολαυτὰ ἓνα εἶδος ροϊκῆς καὶ εὐμετάβλητης δ ρ ά σ η ς ποὺ ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴν ὀπτικὰ καλειδοσκοπικὴ πεζογραφία τοῦ *Joyce*. Φιλμ σὰν τῆς *Miss Bute* θὰ πρέπει νὰ κατατάσσονται στὶς φιλικὲς «μεταφράσεις» ἀπὸ τὸ

γεγονός ότι στην προσπάθειά της να κάνει την πυκνά έλλειπτική μορφή πιο συνεκτική, πιο σαφή, έφερε τον Joyce όσο πιο κοντά μπορούσε στη συμβατική αφηγηματική μορφή του φίλμ.

Όμοια, η φιλική έκδοχή του Ulysses από τον Joseph Strick, συμβατικοποίησε πάλι το πρωτότυπο εκτρέποντάς το προς το παραδοσιακό μυθιστορημα στην συνήθη μεταφορά του στην όθνη. Ένα ώριμο μέρος του, καλαπαγμένο, έχει μεταφερθεί καλά από αυτήν την άποψη, αλλά οι σκηνές αυτές είναι σ' όλες χρησιμοποιούνται στο πρωτότυπο σχεδόν οι πιο συμβατικές μυθιστορηματικές τεχνολογίες. Όταν πρόκειται για περίτεχνες στυλιζαρισμένες παρωδίες του Joyce και ιδιαίτερα για την παρατεταμένη φαντασία του έπεισοδίου του Nighttown ή Walpurgisnacht, που είναι γεμάτο από τις παραισθήσεις του μεθυμένου Stephen το φίλμ πέφτει πολύ. Θα πρέπει να έγινε φανερό ότι η μόνη μέθοδος έρμηνείας της βίας και του όπτικού μεγαλείου αυτών των σκηνών θα ήταν ένα ευρύτερο, πιο όξυ ύφος σκηνοθεσίας υποβόητο από το πλούσιο όπλοστάσιο όπτικων χειρισμών που είναι ικανό να δώσει το φίλμ. Ένω τώρα οι σκηνές του Nighttown δεν είναι παρά ζωντανές διαφάνειες όπου το στοιχείο της φαντασίας είναι πολύ πενιχρό. Όσο σεβαστή και ε πολλὰ σημεία εύφυης διασκευής κι αν είναι το φίλμ αυτό του Ulysses, πρέπει να προστεθεί στην μεγάλη ιστορική χορεία των έμπορικων έπιτυχημένων προσπαθειών να έξισωθούν οι φιλικές αποδόσεις του μυθιστορήματος με το πρωτότυπο.

Η δεοντολογία της φιλικής ιστορίας, ίσχυρίζομαι, πρέπει να υπακούει σ' έναν κανόνα που δίνει το κριτήριο για όλες τις απόπειρες, Underground - Avant - Garde.

και ανεξαρτητη εμπορικη δουλεια ρουτινας, απο την ε-  
ποψη ενος βασικοϋ φιλικου διαφωτισμοϋ, του οποιου  
αβνηστη δαδα ειναι, θα πρεπει να ποϋμε, το αληθινο  
φιλμ Avant - Garde. Τούτη η δαδα φωτιζει τις βασικες  
φιλικες μορφες οπως υπαρχουν σε εργα (οδοδιποτε  
μεγαλα η μικρα σε εκταση) που εχουν μια αληθινη και  
βαθεια δραματικη διασταση. Γι' αυτο και φιλμ σαν το  
The Cabinet of Dr. Caligari και το Potemkin ειναι  
Underground απο ιστορικης πλευρας, οσο και οποιοδι-  
ποτε της Maya Daren του Andy Warhol η του Μαρ-  
κπουλου.

Αν οπως νομιζω, ειναι ευαλωτη η σημερινη θεση της  
Avant - Garde εξ αιτιας των κακων συνθηων και των  
κακων προτυπων του Underground, τούτη η τάξη πρα-  
γματων μπορει ιστορικα να εξηγηθει απο το γεγονος οτι  
οι πιο ευφανταστοι φιμουργοι του εμπορικου κυκλω-  
ματος της Ευρωπης εχουν τωρα τελευταια υιοθετησει  
το πνεϋμα της Avant - Garde με το να κανουν ταινιες  
που δεν ειναι ουτε εμπορικα σεναρια τ η ς ο κ α ς  
ουτε συμβατικοποιητικες προσαρμογες απο ολως διαφο-  
ρετικα λογοτεχνικα εργα οπως το Finnegans Wake. Φιλμ  
σαν το «Περου στο Μαρικμπαντ» του Ρεναί, το Blow -  
up του Αντονιονι, το 8½ του Φελινι, το Περδονα του  
Μπεργκμαν και ολα σχεδον τα φιλμ του Γκονταρ, ειναι  
ολα εργα, οπως και καθε αληθινο πρωτοποριακο εργο,  
γραμμενα για τον κινηματογραφο (η συντομη ιστορια  
που βασιστηκε το Blow - up δεν χρησιμευσε παρα μονο  
σαν πυρηνας στο φιλμ αυτο, που στο τελος βγηκε ενα  
εντελως αλλο πρᾶγμα).

Τα φιλμ αυτα δεν ειναι μονο φιλικα που ε μ π ε ρ α  
απο τα περισσοτερα φιλμ underground., αλλα και  
«ματαμα και καθημερινα καθως ειναι τα πιο πολλα εργα  
του Γκονταρ) φιλικα ευφυη και γενικωτερα που ευ-

φάνταστα. Μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ ἀντίθετη θέση — ὅτι δηλαδὴ ὅλες οἱ ταινίες εἶναι πλαγίως χρωματισμένες ἀπὸ τὴν ἐμπορικὴ συνταγὴ — μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ μόνο ἀπὸ μιὰ αὐθαίρετη ἐπιθυμία ὑποστήριξης τοῦ μικροῦ μήκους φίλμ, πού (ὅποισδήποτε κι ἂν εἶναι οἱ διαστάσεις του) εἶναι «μικρὸ» γιατί δὲν εἶναι προνομιακὸ οἰκονομικὰ καὶ «μεγάλο» γιατί ἐπιμένει στὴν ἀπόλυτη προτεραιότητα τῆς «προσωπικῆς δήλωσης» ἔξω ἀπὸ τὰ κάθε λογῆς αἰσθητικὰ **δ ι α π ι σ τ ε υ τ ῆ ρ ι α**.

Δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος γιατί ἡ σταθερότητα περιγράμματος, ἡ αἴσθησις τοῦ **κ α λ ο φ τ ι α γ μ ἔ ν ο υ** μύθου καθὼς καὶ ἡ αἴσθησις «μουσικῆς» φόρμας (ποίησις δηλ. στὴν εὐρύτερη καὶ καλύτερη ἔννοια) θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν μειονεκτήματα ἢ **σ τ ῖ γ μ α τ α** μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ τέτοιες περιπτώσεις εἶναι μερικὲς φορὲς ἐπιτεύξεις ταινιῶν πού μηχανικὰ κατατάσσονται δὲν ἐμπορικῆς. Γιατὶ τέτοιες εἶναι καὶ οἱ ἐπιτεύξεις τῶν καλύτερων φίλμ **Avant - Garde** πού κυκλοφοροῦν στὴ σημερινὴ ἐποχὴ τοῦ **underground**. Ἐν ἐμπορικὰ **π α ρ α γ μ ἔ ν α** φίλμ μποροῦν νὰ **π ρ ο σ ε γ γ ῖ σ ο υ ν** μιὰ **ἀ ν ε ξ ἄ ρ τ η τ η τ ἔ χ ν η** καὶ νὰ **ὠ ρ ι μ ἄ σ ο υ ν** τὴν τέχνη τοῦ φίλμ, αὐτὸ πού θὰ **σ υ μ β ε ῖ θ ἄ ε ἶ ν α ι** ὅτι ἀντὶ νὰ ἔχει ὠφεληθεῖ τὸ ἐμπορικὸ φίλμ, θὰ ἔχει ὑποστῆι πλῆγμα ὁ **κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ἄ φ ο ς** **σ τ ὸ κ α ῖ ρ ι ο σ η μ ε ῖ ο τ ο υ** — **σ τ ῆ ν** **Avant - Garde**. Γιατὶ προφανῶς ὁ **θ ε μ α τ ο φ ὕ λ α κ α ς** τῆς **Avant - Grade, Underground**, προτιμᾷ ὀτιδήποτε ἄλλο (ἀκόμα καὶ τὴν αὐτοκαταστροφὴ του) παρὰ νὰ πλησιάσει τὴν ἐμπορικὴ κατηγορία μὲ τὴν κλασικὴ τῆς χροιά — χροιά πού βασικὰ εἶναι μερικὲς φορὲς μιὰ ἀβάσιμη προκατάληψη.

Ἄδχετα ἀπὸ τῆς κατηγορίας πού θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποδοθοῦν στὰ **Underground** τῶν τελευταίων ἐτῶν, ἡ μι-

κρή ανεξάρτητη Avant - Grade στο σύνολό της μπορεί πάντα να βρει μιὰ νέα οπτική, μιὰ νέα τεχνική μέθοδο, μιὰ μεμονωμένη «ιδέα», παρὰ τὸ ὅτι τέτοιες ἀρετὲς μποροῦν νὰ καθοῦν ἐν ἀνευφάνταστες καὶ ἀδόκιμες ἀποπειρες. Ἐνας ἀπὸ τοὺς πιστοὺς πελάτες γιὰ τὰ προϊόντα τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου, ποὺ δανεῖζουν οἱ ὀργανισμοὶ τοῦ διανομῆς, εἶναι τὰ μεγάλα στούντια τῆς τηλεόρασης, ποὺ δὲν τὰ προβάλλουν στὸ κοινὸ ἀλλὰ μόνοι τους μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ξεσηκώσουν τρὺκ μὲς' ἀπ' αὐτά. Ἡ τραγικὴ εἰρωνεία εἶναι ὅτι κάποια τεχνικὴ ἐπινόηση, προϊόν τῆς ἐφευρετικότητος τοῦ Underground, εἶναι, μιὰ καὶ γυρίζει ἐλεύθερη, τὸ πὸ εὔκολο πρᾶγμα νὰ κλέψει κανεὶς. Οἱ καλύτερες ἐπινοήσεις στὴν τεχνικὴ ἢ στὸ μοντάζ δὲν θὰ τις δοῦμε στὶς «εὐφάνταστες» ἐργασίαι τῆς TV ἀλλὰ στὶς διάφορες διαφημίσεις ποὺ παρεμβάλλονται. Κι αὐτὸ γιὰτί, τὰ διαφημιστικὰ πρέπει νὰ εἶναι σύντομα —συχνὰ λιγώτερο ἀπὸ ἓνα λεπτὸ— ἔτσι ποὺ ὅσο πὸ τρυκαρισμένα εἶναι τόσο πὸ ὠραία εἶναι. Μιὰ τεχνικὴ ἐπινόηση μπορούμε εὔκολα νὰ τὴν ἀποσπάσουμε ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της καὶ νὰ ἀπομιμηθοῦμε ἐν ὁποιοδήποτε πλαίσιο θέλουμε. Αὐτὸ ποὺ δὲν μπορούμε νὰ κλέψουμε εἶναι τὸ ἀκριβὲς πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἡ ἐπινόηση αὐτή, διότι τὸ πλαίσιο αὐτὸ εἶναι ποὺ ἀποτελεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης — κάτι δηλαδὴ ποὺ εἶναι ἐντελῶς ἀντίθετο ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ ἐπινόηση.





ΤΟ

**TRASH**

ΤΟΥ

**Andy Warhol**

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

Τὸ κείμενο αὐτὸ γράφτηκε στὰ γαλλικά, γιὰ ἕνα γαλλικὸ περιοδικό, ὅταν εἶχα τὴν τύχη νὰ δῶ τὸ «Trash» στὴ Γαλλία. Τὸ Trash εἶναι τὸ δεῦτερο μέρος μιᾶς τριλογίας ποὺ ἐπέβλεψε ὁ Andy Warhol καὶ σκηνοθέτησε ὁ Paul Morrissey. Τὸ Trash παίχτηκε στὴ Γαλλία κομμένο (εἴκοσι λεπτά ταινίας περίπου). Ἔτσι λογοκριμένο τὸ εἶδα βέβαια κι ἐγώ. Γράφοντας προσπάθησα νὰ μεταφέρω, ἀφ' ἑνὸς τὴ συγκίνηση ποὺ μοῦ προκάλεσε τὸ ἔργο καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ ἀναλύσω τὸ μηχανισμό τῆς βάνουσης ἐπεμβάσεως τῆς λογοκρισίας.

Στὴν Ἑλλάδα δὲν φαντάζομαι ὅτι θὰ παιχτεῖ ποτὲ τὸ ἔργο. Μεταφράζοντας ὅμως, τὸ γαλλικὸ μου κείμενο, δὲ νομίζω ὅτι ἀπευθύνομαι μόνον στοὺς προνομιούχους ποὺ θὰ τὸ δοῦν ἢ τὸ εἶδανε στὸ ἐξωτερικό. Τὸ «εἶδος» τῶν «τυφλῶν ἡδονοβλεψιῶν» ἀπαντᾶται σὲ ὅλες τὶς κῶρες τοῦ κόσμου καὶ καλὸν εἶναι νὰ τοὺς τὰ λέει κανεὶς παρ' ὅλο ποὺ ξέρουμε ὅτι αὐτοὶ ἔχουν τὴ δύναμη νὰ γεύονται ἀπαγορευμένους καρπούς, χωρὶς νὰ μποροῦνε, τελικῶς, νὰ τοὺς χαροῦνε, οὔτε κἂν νὰ καταλάβουν καλὰ - καλὰ περὶ τίνος πρόκειται. Ἐνστικτωδῶς μόνον. Ἀπὸ ἀντίδραση.





Οί τυφλοὶ ἠδονοβλεψίαις ἢ τὰ ἐπιχειρήματα μιᾶς λογοκρισίας. Σχετικῶς μὲ τὸ «Trash» τῶν Warhol-Morrissey.

Ἔνα παιδί δεκαοχτῶ χρονῶν, τοξικομανής, πού κάνει ἐνδοφλέβιες ἐνέσεις ἠρωΐνης στὸ ὠραιότατο, ἄλλωστε, σῶμα του, πηδαίει ἀπὸ τὸ παράθυρο μέσα στὸ πολυτελέστατο διαμέρισμα ἐνὸς νεοσύστατου ζευγαριοῦ, νέων ἐπίσης ἀνθρώπων, σχεδὸν τῆς ἡλικίας του. Ἔχει σαφῶς τὴν πρόθεση νὰ κλέψει καὶ μόνον νὰ κλέψει: χρήματα, τίποτα πολύτιμα πράγματα ἢ καί, ἐλλεῖψει ἄλλων, τροφή. Στὸ τελευταῖο σκαλοπάτι τῆς σκάλας πού ἔχει κατέβει, τρικλίζοντας ἐλαφρά, συναντάει, κι ἀπορεῖ κάπως, τὴν κυρία τοῦ σπιτιοῦ. Εἶναι μιὰ καθωστρέπει νέα γυναίκα, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν πεῖ ὁμορφη, τὸ στόλισμά της ὅμως, ὅπως καὶ ἡ ὀμιλία της, εἶναι χυδαῖο. Τὸ ὅτι τὸ στόλισμά της εἶναι προκλητικὸ τὸ βλέπει κανεὶς ἀμέσως· ἡ ὄρεξη γιὰ τὰ ὠμά λόγια θὰ τῆς ἔρθει σιγὰ - σιγὰ, τρώγοντας, μὲ τὰ μάτια, τὸ σῶμα τοῦ παρείδακτου. Τὰ πρῶτα λεπτὰ τῆς συναντήσεώς τους θὰ εἶναι διτακτικὴ καὶ ἀποφασισμένη. Στὸ παιδί, πού ὄλο τῆς ζητάει, ἀρνεῖται νὰ τοῦ δώσει ἀντικείμενα ἀξίας — «δὲν ἔχουμε τίποτα πού ν' ἀξίζει μέσα στὸ σπίτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γιγαντιαῖο φυτὸ πού στοιχίζει 300 δολλάρια — οὔτε καν τροφή — «συνήθως» τρῶνε «ἔξω» — γιὰ χρήματα δὲν γίνεται βέβαια λόγος — «θὰ τὸ ξόδευε γιὰ ν' ἀγοράσει ἠρωΐνη». Θὰ λασκάρει λίγο ἀργότερα· καὶ καταλαβαίνοντας, ἴσως, ὅτι δὲν καταδέχεται νὰ τοῦ προσφέρει τίποτα, τῆς μπαίνει ἡ ἰδέα ὅτι ἐκεῖνος θάπρεπε νὰ προσπαθῆσει νὰ τῆς ἀρπάξει καὶ νὰ τῆς δώσει πίσω ἠδονικὴ ἱκανοποίηση. Ἡ ἐπιθυμία της εἶναι σαφῆς νὰ τὴν βιάσει ὁ ὠραῖος καὶ ἀσθενικὸς ἄγνωστος, ὑπάρχει ὅμως καὶ ἓνα εἶδος «κονφορμισμού», ὑποταγῆς στὸ εἶμα κατατεθὲν τοῦ βίαιου ἄρπαγος. Ἔλα ὅμως πού ὁ «το-

ξικομανής» μας δὲν καταλαβαίνει καθόλου τὰ πράγματα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Δὲν δίνει καμμία σημασία εἰς ὄλο καὶ πὸ ἄμερες καὶ πρεστικὲς ἐκκλήσεις τῆς τυχαίας συντροφισσᾶς του. Συλλαβίζει μόνον μερικὲς λέξεις ἐπιναλαμβάνοντας τὶς δικές του ἐπιτακτικὲς ἀνάγκες τῆς στιγμῆς αὐτῆς: νὰ φάει, νὰ πλυθεῖ καὶ νὰ ξυριστεῖ.

Ἡ ὥρα περνάει καὶ κοντεύει ἡ στιγμή πού θὰ φτάσει ὁ σύζυγος. Ἡ ἀνεκπλήρωτη ἐπιθυμία τῆς ἀναγκάζει τὴ νεαρὴ γυναίκα νὰ συνθηκολογήσει καὶ προτείνει εἰς τὸν παρῆρακτο νὰ κάτσει· συνεννοοῦνται νὰ τὸν εὐσιπῆσει εἰς τὸν ἄντρα τῆς ὡς παλαιὸ συμμαθητὴ τῆς καὶ φίλο μιᾶς φίλης τῆς ὀνόματι Ντέμπι. Ἔρχεται λοιπὸν καὶ ὁ νεαρὸς ἀρχιτέκτων καὶ δὲν φαίνεται πολὺ κουρασμένος ἀπὸ τοὺς ἐπαγγελματικούς του θριάμβους. Ἐχει πολὺ ἀνοιχτὸ μισαλὸ καὶ δὲν παρεξηγεῖ καθόλου τὴν ἀταίριαστη παρουσία τοῦ τρίτου ἀνθρώπου, παρ' ὄλο πού ἐτοῦτος δῶ μόλις καὶ μετὰ βίας συγκρατεῖ τὴν μεταμφίεση πού ἐκαρφίστηκε γιὰ λογαριασμὸ του ἢ «συνένοχος του» — ἡ κοινὴ παιδικὴ φίλη Ντέμπι γίνεται μιὰ ἐπίσημη Ντέμπορα κ.ο.κ. Ἐπὶ πλέον, δὲν κάνει καμμία προσπάθεια νὰ κρύψει τὴν ἔλξη του γιὰ νὰ νερκωπικᾷ καὶ τὰ τρυπήματα. Τὸν ἀρχιτέκτονα ὅμως, κατὰ τὰ φαινόμενα, δὲν τὸν ἐνοχλεῖ παρὰ μόνον ἡ κακοσμία, ἐφ' ὅσον ἀμέσως ἐκεδὸν μετὰ τὴ γνωριμία τους, συμβουλεύει εἰς τὸ «φιλοξενούμενό» τους ἕνα ντούς, τὴν ὥρα πού ὁ ἴδιος θὰ κάνει τὸ μπάνιο του μὲ κρύο νερό.

Ὁ τοξικομανὴς ἀνεβαίνει, τρικλίζοντας πάντα ἐλαφριά, εἰς τὸ λουτρὸ τοῦ πρώτου πατώματος. Ἡ νεαρὴ κοπέλλα τὸν ἀκολουθεῖ καὶ τοῦ ζητᾷ τὴν ἄδεια νὰ μείνει μαζί του. Ἐκεῖνος δὲν ἔχει καμμία ἀντίρρηση. Αὐτὴ πάλι δὲν μπορεῖ νὰ νὰ συγκρατηθεῖ κι ἐξετάζει ἀκόρταγα καθέπε σπιθαμὴ τοῦ σώματος πού προσφέρεται γυμνὸ εἰς τὰ γουρλωμένα μάτια τῆς. Δὲν τολμάει ὅμως νὰ τὸ ἀγγί-

Ξει κι ἴσως γι' αὐτὸ εἶναι ποὺ τὴν πάνει μὰ ἀκατά-  
 σκετη φλυαρία μὲ νύξεις διαρκῶς γιὰ τὰ ἀπωθητικά  
 σημεῖα του: τὴν ἀκαθαρσία, τὸ χαλασμένο δέρμα, ἐδῶ  
 κι ἐκεῖ... Θαυμάσια ἀπαθὴς ὁ νεαρὸς τὴν ἀφήνει νὰ  
 λέει. Καὶ δὲν ἔχει ἴκνος προκλήσεως, οὔτε ντροπῆς, ἢ  
 κίνησις του ὅταν σηκώνεται ὄρθιος στὴ μπανιέρα καὶ  
 χτενίζει μὲ ἔμφαση τὰ μακρὰ του μαλλιά, περνώντας  
 ἀνάμεσά τους τὰ δάχτυλά του.

Ἡ «λύση» θὰ δοθεῖ στὸ εὐρύχωρο σαλόνι, κάτω. Ὁ πα-  
 ράξενος «καλεσμένος» εἶναι ξαπλωμένος κατάχαμα, στὸ  
 καλὶ, σκεδὸν γυμνός. Μία πετρεῖτα τὸν σκεπάζει μόνον  
 στὴ μέση. Ζητάει ἕνα ποτήρι νερὸ κι ἐτοιμάζεται νὰ κά-  
 νει μία ἔνεση. Ὁ «οἰκοδεσπότης» του, ὁ ἀρχιτέκτων ἔ-  
 χει σκύψει ἀπὸ πάνω του καὶ τὸν ρωτᾷ ἐπίμονα νὰ  
 μάθει τί αἰσθάνεται καὶ τί ἀκριβῶς περιμένει· παρ' ὅλο  
 τὸ ἐνδιαφέρον του ἀποφεύγει νὰ θίξει τὴ σοβαρότητα  
 τῆς πράξεως κι ὅλο ρωτᾷ γιὰ ἀσήμαντες λεπτομέρει-  
 ες. Μία γελοία, κοντολογία, περιέργεια, ἐν ὀνόματι ὁ-  
 μως τῆς ὁποίας ἀποπαίρνει τὴ σύζυγό του γιὰ τὴ δική  
 της στάση, τὴν δῆθεν ὑπεροπτικὴ καὶ ἀδιάφορη. Κι ἐ-  
 κείνη βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ τοῦ στήσει καυγὰ ἀνόρε-  
 χτο στὴν ἀρχή, ἐντονώτερο ἐν συνεχείᾳ, ὅσο τὸν βλέ-  
 πει νὰ μαγεύεται ὅλο καὶ ποὺ πολὺ ἀπὸ τὴν ἀργὴ πο-  
 ρεία τῆς βελόνας ποὺ βυθίζεται στὴ φουσκωμένη φλέ-  
 βα τοῦ ἀριστεροῦ μπράτσου τοῦ νεαροῦ. Ὁ συζυγικός  
 καυγᾶς, καθὼς ἀποκορυφώνεται, κερδίζει τὰ πρωτεῖο  
 καὶ ἡ ἐπίδειξη τοῦ τοξικομανοῦς περνᾷ ἐν δεύτερο  
 πλάνο. Ξανάρχεται ὅμως σύντομα στὸ προσκάνιο τὸ γυ-  
 μνό του ὡς μὲ κάτι ξαφνικούς καὶ σύντομους πα-  
 σίμους πρὶν καταπέσει ἐν μιᾷ πλήρη ἀδράνεια ποὺ ἀ-  
 γριεῖται, κυριολεκτικῶς, τοὺς «οἰκοδεσπότες» του.

«Πῆρε μεγάλη δόση» φωνάζει, ἐκτὸς ἑαυτοῦ, ἀπὸ φό-  
 βο, ὄρη καὶ ἀηδία ὁ ἄντρας, διατάζοντας ταυτοχρόνως

τὴ γυναίκα του νὰ πετάξει ἀμέσως ἔξω τὸ σκανδαλωδῶς ἀκίνητο σῶμα τοῦ τοξικομανοῦς. Ἡ κοπέλλα ὑπακούει ἀδέξια. Τὸ κρατᾷ ἐπὶ τέλους στὰ χέρια της αὐτὸ τὸ σῶμα, μὰ δὲν ξέρει πὰ τί νὰ τὸ κάνει. Καὶ ἀπὸ τὸ ἀγγάλιασμα ποὺ τόσο πολὺ εἶχε ἐπιθυμήσει, δὲν ἔχει μείνει παρὰ ἓνα ἀσήκωτο βάρος. Ὁ ἄντρας της, συνειδητοποιώντας πλέον τὸ γελοῖο τῆς περιστάσεως, ξεφωνίζει ὄλο καὶ πὺρ ὑστερικά «ἔξω», «ἔξω», παραμένοντας σὲ σαφῆ ἀπόστασιν ἀπὸ τὸ ζευγάρι ποὺ σκηματίζουν τώρα ἡ κοπέλλα μὲ αὐτὸν τὸν ὁποῖο καὶ οἱ δύο ἀντιμετωπίζουν, ἀπροκαλύπτως πλέον, ὡς λεπρό. Ἡ κοπέλλα ἐκοντάφτει κάνα - δυὸ φορὲς καὶ τελικῶς φτάνει εἰς τὴν πόρτα καὶ σπρώχνει τὸν κλέφτη ἔξω, χάμω εἰς τὸ δρόμο. Νόμιμος ἄμυνα. Τοῦ πετᾷνε δίπλα του καὶ πάνω του τὰ βρώμικὰ του ροῦχα.

Ἔστερα ἀπὸ μία περιπλάνησιν, ποὺ φανταζόμεστε ὅτι θὰ κράτησε ἀρκετὴ ὥρα, ὁ νεαρὸς τοξικομανὴς γυρνᾷ εἰς τὴν πόρτα του. Καὶ εἰς τὴν συντροφιστὴν του ποὺ τὸν ρωτᾷει ποῦ βρῆκε καὶ ξυρίστηκε, μὲ πεντακάθαρο πιά μισθό, τῆς ἀπαντᾷ: «Ἦμουν μὲ κάτι ἄρρωστους». Σπανίως ὁ κινηματογράφος, καὶ γενικῶς οἰαδήποτε ἀναπαραστατικὴ τέχνη, ἔχουν τὴν εὐχέρεια νὰ μᾶς προσφέρουν τέτοιες ἐκηνῆς ἀφεύκτως διαβρωτικῆς ποιήσεως· τόσο διαβρωτικῆς ποὺ κανεὶς νὰ μὴ μπορεῖ νὰ τὴν οικειοποιηθεῖ. Τὰ ἔργα καὶ τὰ λόγια του εἶναι τόσο συνεπῆ, διαφανῆ καὶ ἀναμενόμενα ποὺ ὁ «λεπρὸς» ἐνεργεῖ ἐδῶ, ὅχι ὡς καταλύτης τῆς δικῆς του «λέπρας» — τὴν ὁποῖα τὴν βλέπουμε ἄλλωστε ἀλλὰ καὶ τὴν σεβόμεστε ἔτσι ὅπως τὴν ἔχει ἐπωμιθεῖ ἐξ ὀλοκλήρου καὶ ἀπολύτως ἐλεύθερα — ἀλλὰ τὴν «λέπρα» τῶν ἄλλων: ἐκείνων ποὺ ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ὑπεράνω πάσης ὑποψίας. Καὶ δὲν μᾶς μένει ἢ παραμικρὴ ἀμφιβολία γιὰ τὸ ἀληθὲς τοῦ λόγου τοῦ μάρτυρος κατηγορίας: «Ἦμουν μὲ κάτι ἄρρωστους». Σ' αὐτὴν τὴν κατὰ μέτωπο σύγκρουσιν, ὅπου

κανεὶς καὶ τίποτα δὲ μπορεῖ νὰ μεσολαβήσει, γιὰ νὰ τὴν ἀπλοποιήσει, ἢ ἔνοχη ἀθωότης τῆς σαφῶς παθολογικῆς «περιπτώσεως» τοῦ τοξικομανοῦς ξεμασκαρεύει τὴ διαστροφὴν τοῦ φαινομενικὰ υγιοῦς ζευγαριοῦ τῶν ἀρχιτεκτόνων. Δὲν χρειάζεται νὰ ἐπιμείνει κανεὶς ιδιαίτερα στὸ ὅτι ἡ διαστροφὴ τῶν νεαρῶν ἀστῶν ἔχει βαθιὲς ρίζες. Φαίνεται ἀμέσως ὅτι ἡ νεαρὴ κοπέλλα εἶναι σεξουαλικῶς ἀνικανοποίητη κι ἐπομένως χωρὶς μπούσουλα καὶ εἰρμό: δὲν ξέρει νὰ πεῖ τὰ σύκα - σύκα καὶ τὴ σκάφη - σκάφη. Στὸ γιγαντιαῖο φυτό, μὲ τὶς ἀπλωμένες ρίζες, ποὺ δὲν ξεκουνιέται ἐπομένως, μὲ τίποτα, τοῦ δίνει ἀνταλλακτικὴ ἀξία: τριακόσια δολλάρια — ὑπόθεσις μετατρεψιμότητος· καὶ βέβαια τὸ πῶς τραγικὸ τῆς λάθος εἶναι ὅτι παίρνει τὸν ἐκβιαστὴ γιὰ βιαστή. Ὁ ἄντρας τῆς δὲν τὰ πάει πολὺ καλύτερα. Εἶναι ἀφοσιωμένος εἰς μιὰ γυναῖκα ποὺ δὲν τὴν θέλει οὔτε ὁ «τελευταῖος ἀλήτης». Κι ὅταν βρίσκεται, πρόσωπο μὲ πρόσωπο, μ' αὐτὸν τὸν «ἀλήτην», εἶναι τόσο ἠθικὰ καὶ ἰδεολογικὰ παροπλισμένος ποὺ θὰ καταντῆσει νὰ ἐνδιαφέρεται γι' αὐτὸν ὡς ἡδονοβλεψίας. Ἐχει προφανῶς παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ νὰ ἐνστερνισθεῖ κάτι ποὺ νὰ τὸν ἐνθουσιάζει καὶ νὰ τὸν ξεπερνάει. Καὶ αὐτὸ τὸ κατ' ἐξοχὴν ἀνθρώπινο καὶ ὠραῖο στοιχεῖο τὸ ἀναζητᾷ εἰς τοὺς ἄλλους — ἐξ οὗ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἐνέσεως στὸν «τοξικομανῆ». Κι ἐκεῖ, ὅμως θὰ σταματήσει στὰ μισὰ τοῦ δρόμου πανικοβλημένος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν «διαθεσιμότητά» του. Ἐξωθημένο στὸ ρόλο τῶν ἡδονοβλεψιῶν τὸ ζευγάρι τῶν υγιῶν ἀστῶν εἶναι ἀνεπανόρθωτα παγιδευμένο. Ἡ ἀχόρταγη περιέργεια τοῦ βλέμματός τους μᾶς ἀποκαλύπτει βέβαια ὠρισμένες ἀρρωστημένες πτυχὲς τοῦ θηράματός τους, πῶς καλὰ ὅμως μᾶς δείχνει τὴ δική τους ἀνεπάρκεια. Αὐτὰ ὡς πρὸς τὸ θέμα. Κυρίως ὅμως ἡ μέθοδος εἶναι παραδειγματικὴ. Σημεικῶνω τὰ ἐξῆς δύο βασικὰ πράγματα. Τὸ διαβρωτικὸ στοιχεῖο εἶς

σκηνές που ἀναπαραστήσαμε εἶναι κατ' ἀρχήν, «εἰλικρίνεια» μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζεται ὁ «τοξικομανής». Χωρὶς καμμία φιλαρέσκεια καὶ χωρὶς ἴχνος οἴκτου τὰ «λόγια» καὶ οἱ εἰκόνες μᾶς μλοῦν γιὰ τὴν εὐτυχία του, γιὰ τὴν ἀναζήτησή του μιᾶς ἀδέσμευτης ζωῆς, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ γιὰ τὶς ὀλιγωρίες του: τὸ ἐλαφρύ του τραύλιγμα, τὸν ἀσταθῆ βηματισμό, τοὺς σπασμούς, τὴν κατάρρευσά του. Ὅριακὸ σημεῖο τῆς «εἰλικρίνειας» αὐτῆς ἢ γύμνια τοῦ σώματός του. Ἡ συνεχὴς σχεδὸν ἔκθεση τοῦ γυμνοῦ αὐτοῦ σώματος, ἐκτὸς ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο, «λειτουργεῖ» καὶ μὲ τὸν ἐξῆς τρόπο: μᾶς θυμίζει, σ' ἐμᾶς τοὺς θεατές, ὅτι δὲν ἔχουμε ἄλλη ἐπιλογὴ παρὰ νὰ βλέπουμε, ἥσυχοι ἢ ἀνήσυχοι, τὸν νέο αὐτὸν νὰ κυκλοφορεῖ γυμνός, ἐνῶ τελικῶς καὶ παρόλο τὸ πάθος τῶν ἡδονοβλεψιῶν, τὰ δύο μέλη τοῦ ζευγαριοῦ δὲ μποροῦν πραγματικὰ νὰ τὸν δοῦνε. Εἶναι ἡ τύφλωσις τῆς γυναίκας, ἢ ὁποία, καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σκηνῆς τοῦ μπάνιου, ἔχει μάτια γιὰ νὰ βλέπει μόνον τὰ ἀπωθητικὰ σημεῖα τοῦ σώματος τοῦ νεαροῦ. Εἶναι καὶ ἡ τύφλωσις τοῦ ἄντρα τῆς, ὁ ὁποῖος σὲ ὀλόκληρη τὴν τελευταία σκηνή, δὲν δίνει καμμία σημασία στὴν ὑποτυπώδη περιβολὴ τοῦ «καλεσμένου» τους καὶ τότε μόνον ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ νεαρὸς εἶναι ἐντελῶς γυμνός, ὅταν ἐκεῖνος ἔχει πέσει πλεον σὲ «κῶμα». Καὶ ἂν μπορούσε νὰ ἀρθρώσει ὀτιδήποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὴς κραυγὲς τοῦ μίσους «ἔξω», «ἔξω» σίγουρα θὰ φώναζε δυνατὰ τὴν καθυστερημένη... ἀνακάλυψή του: «Μὰ ὁ «ἀλήτης» εἶναι γυμνός. «<sup>τ</sup>Ω τῆς εἰρωνείας διότι πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ἀκριβῶς ἐκείνη τὴ στιγμή, γιὰ μᾶς τοὺς ἄλλους θεατές, ὁ νεαρὸς παύει νὰ εἶναι γυμνός, ἢ τουλάχιστον ἢ γύμνια του χάνει τὴν πυκνότητά τῆς καὶ γίνεται διαφανής. Τὴ στιγμή δηλαδὴ ἀκριβῶς ποὺ ἡ ἄσκησις τῶν μῶνων μετατρέπεται σὲ ἄσκησις σπασμῶν. Καὶ ἔπεται ὅ,τι ἔπεται.

Τυφλοί ήδονοβλεψίες ένός σώματος που έπιδεικνύμενο τόσο παραδειγματικά γυμνό, αλλάζει και γίνεται διαφανές. Πώς άλλοιώς να δείξει κανείς πιδ άποτελεσματικά την άγεφύρωτη κοινωνική άπόσταση που χωρίζει τους πρωταγωνιστές της οικτρής αυτης φάρσας; Δεύτερο λοιπόν σημείο - κλειδί: παντελής έλλειψη οίασδήποτε μεσολαθήσεως στη σύγκρουση των δύο «στρατοπέδων». Έδω, όπως και σε όλόκληρο τὸ φίλμ, δέν ξεφυτρώνουν «ψευδο - προβλήματα». Δέν έχει καμμία θέση π.χ. τὸ χιλιομασημένο πρόβλημα του «χάσματος των γενεών» — οί τρεις πρωταγωνιστές του «δράματος» είναι συνομήλικοι σχεδόν· ή περιουσιακή διαφοροποίησή τους υπογραμμίζεται αλλά και ξεπερνιέται ταυτοχρόνως: ή προλεταριοποίηση του νεαρου τοξικομανους και ή οικονομική άνεση του ζευγαριου των αρχιτεκτόνων, έδω, περισσότερο από κοινωνιολογικές ένδειξεις, σημεία αναφοράς σε συστήματα αξιών που διαφέρουν ριζικώς. Η διαμάχη είναι καθαρως ιδεολογική και χωρίς έλεος. Τίποτα δε μπορεί να φέρει σε έπαφή τα πρόσωπα αυτα πωθ όλα τους χωρίζουν. Η οικτρή περιέργεια του αρχιτέκτονος να μάθει κάτι παραπάνω για τις ιδιότητες και τις συνέπειες της ήρωϊνης — άδέξια προσπάθεια συμβατικής μεσολαθήσεως — σκαλώνει στην ίδια του την τύφλωση. Καί, κυρίως, ή δραστικότερη ένδειξη της αμείωτης άποστάσεως, ή έπιθυμία της γυναίκας να την βιάσει ο «παρείσακτος» θα υποστεί την πιδ «γκροτέσκα» ταπείνωση: με κανένα τρόπο δε μπορεί να μεταφρασθεί σε έρωτικό κάλεσμα. Τα τρία πρόσωπα του δράματος δε μπορούν να δουν και ν' άκούσουν ο ένας τον άλλον, δέν επικοινωνούν μεταξύ τους, παρά μόνον, λειτουργώντας σαν παραμορφωτικοί καθρέφτες, τὸ καθέν' άπ' αυτα άποκαλύπτει διαδοχικά στους άλλους τὸ περίγραμμα και έως και τὰ άνεξίτηλα σημάδια της παθολογίας τους. Γι' αυτον ακριβώς τον λόγο τὴ διαβρωτική ποίηση αυτης της ταινίας κανείς δέν μπορεί να

τὴν οἰκειοποιθεῖ. Καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο τὴν «ἀνέλαβε» ἢ λογοκρισία.

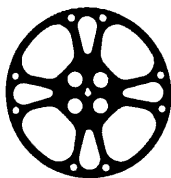
Τὰ κοψίματα ποὺ ἐπέβαλε ἡ γαλλικὴ λογοκρισία εἶναι βίαια καὶ ἰδιαίτερος ἐνοχλητικὰ γιὰ ὅποιον νοιάζεται νὰ καταλάβει τί γίνεται ἐπὶ τὴν ὀθόνη. Ἐκεῖνο ποὺ ὀπωδύποτε εἶναι σαφές εἶναι ὅτι πέρα ἀπὸ οἰαδήποτε δεμνοτυφία τὰ κοψίματα αὐτὰ ὑπακούουν δὲ μιὰ κοινωνικο - πολιτικὴ λογοκριτικὴ «ἐπιχειρηματολογία».

Ποιὰ ἐπιχειρηματολογία; Εἶμαι προσωπικῶς πεπεισμένος ὅτι οἱ περικοπές ποὺ ἐπέβαλε ἡ λογοκριτικὴ «δραστηριότης» σχετίζονται μὲ τὸ θέμα τῆς «ἀγεφύρωτης ἀποστάσεως» ποὺ ἀνέφερα προηγουμένως. Δὲν χρειάζεται νὰ διηγηθοῦμε ἐξονυχιστικὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἐπεισόδια τοῦ ἔργου γιὰ νὰ πειθοῦμε. Σημειῶνω εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ὅτι τὸ «ἐπεισόδιο» τοῦ «κλέφτη - βιαστὴ - ἐκβιαστή», ποὺ ἀφηγήθηκα ἐν ἐκτάσει, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι βγήκε ἀνέπαφο ἀπὸ τὰ ἄγρυπνα... χέρια τῆς λογοκρισίας. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ προτελευταῖο ἐπεισόδιο τοῦ ἔργου ποὺ διηγεῖται τὴν ἐπίσκεψη ἑνὸς ἐπιθεωρητοῦ τῆς Κοινωνικῆς Προνοίας στὸ σπίτι τοῦ ζευγαριοῦ τῶν «τοξικομανῶν». Ἡ γυναίκα περιμένει παιδὶ καὶ δικαιούται νὰ κάνει μιὰ αἴτηση οἰκονομικῆς ἐνίσχυσεως. Ὁ ἐπιθεωρητὴς ἔρχεται νὰ πιστοποιήσει τὸ γεγονός γιὰ νὰ προβεῖ στὶς δέουσες ἐνέργειες. Ἀρχίζουν νὰ συζητοῦν περὶ ἀνέμων καὶ ὑδάτων καί, μεταξὺ τῶν ἄλλων, γιὰ τὸ ζευγάρι τ' ἀσημένια παπούτσια ποὺ φοράει ἡ γυναίκα. Τὰ βρῆκε, λέει ἐκείνη, μέσα σ' ἓνα σκουπιδοτενεκέ, μὰ αὐτὸ δὲν φαίνεται νὰ μειώνει δὲ τίποτα τὴν παράξενη γοητεία ποὺ τὰ παπούτσια αὐτὰ ἐξασκοῦν στὸν φιλήσυχο ἐπιθεωρητή. Τέλος πάντων, ἀλλάζει, πρὸς στιγμὴν ἢ κουβέντα, ἀλλὰ ἐκεῖνος ξαναγυρνᾷ ἐπὶ τὴν ἐπίθεση καὶ προτείνει στὴ νεαρὴ γυναίκα τὸ ἐξῆς παζάρι: νὰ συντάξει αὐτὸς μιὰ ἔκθεση εὐνοϊ-



κή, αποσιωπώντας τὸ γεγονός ὅτι ὁ σύντροφός της παίρ-  
νει ναρκωτικά, ἢ κοπέλλα ὅμως νὰ τοῦ δώσει ὡς ἀν-  
τάλλαγμα τὸ «πολύτιμο» ζευγάρι ποὺ τοῦχει γίνει πλέον  
ἔμμονη βασανιστικὴ ἰδέα. Ὁ νεαρός, βγαίνοντας ἀπὸ  
τὸ λήθαργό του, παρακινεῖ τὴ φιλενάδα του νὰ συμφω-  
νήσει μὲ τὸν οἰκτρὸ ἐκβιαστί της, ἐκείνη ὅμως ἐπικα-  
λούμενη τόσον τὸ ἀναφαίρετο δικαίωμά της γιὰ οἰκο-  
νομικὴ ἐνίσχυση ὅσο καὶ τὸ ἀπλὸ γεγονός ὅτι δὲν ἔχει  
ἄλλα παπούτσια νὰ φορέσει, ἀρνεῖται κατηγορηματικά.  
Ἐρεθισμένος, ἔκπληκτος καὶ τελικῶς καταφανῶς ὀρ-  
γισμένος ὁ ἐπιθεωρητὴς φλυαρεῖ καὶ ἀπειλεῖ ἀσυνάρ-  
τητα, πρὶν τὸν πετάξουν σχεδὸν μὲ τὶς κλωτσιές, ἔξω  
οἱ δύο νεαροί.

Κατ' ἐξοχὴν μεσολαβητικὸ στοιχεῖο, ἀνάμεσα στὴν ὑ-  
γειῶς σκεπτόμενη κοινωνία καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς «ἄρρω-  
στους ἀλῆτες», ὁ ἐπιθεωρητὴς τῆς Κοινωνικῆς Προνοίας  
θὰ ἀποτύχει.



## P. ADAMS SITNEY



Μιά φορά τουλάχιστο τὸ χρόνο ὁ Stan Brakhage ἔρχεται στὴ Νέα Ὑόρκη ἀπ' τὴν ἀπομόνωσή του στὸ Colorado γιὰ νὰ μιλήσει καὶ παρουσιάσει νέα φιλμ. Εἶναι τόσο παραγωγικὸς ποὺ τὰ ἰδρύματα ποὺ τὸν προσκαλοῦν πολὺ συχνὰ ἀναγκάζονται νὰ ἀλλάξουν τὰ προγράμματά τους γιὰ νὰ παρουσιάσουν τὴν τελευταία του δουλειά. Ἡ παρουσίαση τοῦ καινούργιου— φιλμ τοῦ Brakhage εἶναι σχεδὸν πάντα ἀναγκαία κατὰ τὴν ὥρα τῆς διάλεξής του μιὰ καὶ ἡ παρακολούθηση τῆς δημιουργίας ἑνὸς νέου φιλμ τοῦ παρέχει τὶς ἀναγκαῖες ἐννοιες ποὺ χρειάζονται στὴν ἐπεξήγηση τῆς ὁμιλίας του. Ἡ ἐπιθυμία του νὰ παρουσιάσει τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Ν. Ὑόρκης κατ' ἀπόλυτην προτεραιότητα τὸ ἔργο του Lovemaking (1968) περιέπλεξε ἀκόμη τὴ θέση του στὴ Ν. Ὑόρκη αὐτὴ τὴ φορά. Τὸ Lovemaking, ποὺ στὴν οὐσία εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ φιλμ ἢ ἐπεισόδια-φίλμ, στὰ ὁποῖα προσπάθησε «νὰ κάνει γιὰ τὸ πορνογραφικὸ φιλμ ὅ,τι ἔχω κάνει ἐγὼ γιὰ τὸ 8 mm» (ἔτσι καυχίεται στὸ Γκρέγκορυ Μαρκόπουλο, συν-φιλομουργό του, σ' ἕνα γράμμα) εἶχε ἤδη προβληθεῖ δυὸ φορές στὴ Νέα Ὑόρκη: τὴν πρώτη μιὰ Κυριακὴ πρωτὶ πρὶν ἀπὸ μερικοὺς μῆνες ὡς πλαισίωμα τῆς προτελευταίας ὁμιλίας του, πέρασε χωρὶς κανένα ἐπιεσόδιον· τὴ δεύτερη μόλις ἑβδομάδα πρὶν στὴν Gallery of Modern Art ἀπὸ τὴν Film - Makers Cinematheque, τὴν σταμάτησε μιὰ κούντα ἀπὸ ἀνώτερους καὶ κατώτερους ὑπαλλήλους μέσα στὸ Μουσεῖο.

Τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης ἔκανε δοκιμαστικὴ προβολὴ τοῦ φιλμ ὅπως πρότεινε ὁ Brakhage καὶ ἀποφάνθηκε ὅτι δὲν μπορούσε νὰ τὸ προβάλει. Δὲν ἔνοιωσε καμμιά προσβολὴ γι' αὐτὸ ὁ Brakhage. Κι οὔτε καὶ ἐγὼ γράφω ἐδῶ τώρα γιὰ νὰ ἐπικρίνω τὴν πολιτικὴ τοῦ Μουσείου, ποῦ στόχος τῆς εἶναι ἡ προοδευτικὴ καὶ προσηκτικὴ παρουσίαση τοῦ Avant - Garde φιλμ. Ἡ Gallery of Modern Art ἀπ' τὴν ἄλλη διέπραξε μιὰ τρομερὴν ἀπάτη, μὲ τὸ νὰ καλέσει τὴν Film - makers Cinematheque στὸ κτίριό τῆς (παίρνει τὸ μισὸ ἀπ' τὸ εἰσιτήριο 2) καὶ μετὰ νὰ τοὺς καταστρατηγήσει τὴν ἐλευθερίαν τους. Ἡ ἀπόφαση αὐτὴ τῆς Gallery of Modern Art καὶ ἡ ἄρνηση τοῦ Grove Press νὰ πραγματοποιηθῶν ὀρισμένα τμήματα τοῦ Lovemaking ἔκαναν τὸν Brakhage νὰ σκεφθῆ νὰ ἀποσύρει τὸ φιλμ ἐντελῶς ἀπὸ τὴν κυκλοφορία. Καὶ τί εἰρωνία ὅταν ἀντιμετώπιζε μιὰ σειρὰ αἰσθητικῆς ἐπιχειρηματολογίας κατὰ τοῦ φιλμ, ὅαν ἀντίδραση ἦρθε ἡ σταθερὴ του ἀπόφαση νὰ τὸ ἀφήσει στὴν κυκλοφορία καὶ μιὰ νέα ἐμπιστοσύνη γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἐγκυρότητα τοῦ ἔργου του τὸν κατέκλυσε. Τὶς λεπτομέρειες αὐτῆς τῆς αἰσθητικῆς θέσης θὰ δώσω σύντομα. Ἀφοῦ τέλειωσε τὸ τέταρτο μέρος τοῦ Lovemaking, ὁ Brakhage ξανάπιασε τὸ αὐτοβιογραφικὸ τοῦ φιλμ, Scenes from under childhood, καὶ τέλειωσε τὴν δευτέρην δόση. Οἱ δυὸ αὐτὲς δόσεις ποῦ ἡ κάθε μιὰ τους εἶταν καὶ μιὰ ὀλοκληρωμένη ἐνότητα καὶ οἱ δυὸ μαζί, φιλμ μιᾶς ὥρας ἴσως, ἀποτελοῦσαν τὸ πρόγραμμα τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης. Στὴν ὀμιλία του ὁ Brakhage δὲν ἀνάφερε τὰ προβλήματα, κοινωνικὰ ἢ καλλιτεχνικὰ τοῦ ἔργου. Στὴν ἀρχὴ εἶχε σκεφτεῖ νὰ τοῦ βάλλει ἦχο, χρησιμοποιώντας τὶς πιὸ πολυπλοκές ἀπὸ τὶς ἡχοταινίες του. Μοντάρισε τὶς ὀπτικὰς σκηνὰς καὶ τὶς ἔστειλε στὸ ἐργαστήριον καὶ ἄρχισε νὰ διαλέγει τὸ ἡχητικὸ τοῦ ὑλικό. "Ὅταν τοῦ ἔστειλαν τὸ φιλμ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριον, διαπίστωσε πὼς δὲν χρεια-

ζόταν ήχο και προτίμησε να το μοντάρει έτσι χωρίς ήχο με το πρώτο μέρος που ήταν ήχητικό και μάλιστα στην πιο πολύπλοκη μορφή του.

Έκανε πειράματα με το προηγούμενο φιλμ παίζοντας το με ήχο και χωρίς ήχο σε γρήγορη διαδοχή. Η ανάκαλυσή του ήταν στοιχειώδης: υπάρχει μεγαλύτερη συγκέντρωση πάνω στην στιγμή προς στιγμή ανέλιξη του όπτικου μέρους όταν παραλείπεται ο ήχος· το συμπέρασμά του ήταν εξαιρετικό, αν και χαρακτηριστικό της όλης θεωρητικής του πορείας: ότι ο ήχος στον κινηματογράφο είναι ένα αισθητικό λάθος. "Ότι τα λίγα αληθινά μεγάλα συνθετικά ήχο-όπτικά φιλμ είναι εξαιρεσεις· και ότι θα έπρεπε να εγκαταλείψει κάθε σκέψη να κάνει ήχητικό κινηματογράφο στο μέλλον και ότι θα έπρεπε να κυκλοφορήσει το πρώτο μέρος του *Scenes from under childhood* σε βουβή βερσιόν. Με *Dramatic Relish*, πρόσθεσε ότι πούλησε όλα τα μηχανήματα ήχου.

Φανερά στην όμιλία αυτή ήταν οι θεμελιώδεις βάσεις της πορείας εργασίας του Brakhage, ή όπτική για τον κινηματογράφο, ακόμη και η δεοντολογία του. Το 1964 είχε τυπώσει το *Metaphors of Vision*, που αποτέλεσε την *Summa of the Abstoict Expressionist theory of Cinema*, όπου εκθέτει πειστικά ότι οι ρίζες της αφηγηματικής μορφής (και της μυθολογίας) βρίσκονται στη βάση ενός κινηματογράφου που είναι θεμελιωμένος πάνω στην μηχανική της όρασης, και α υ τ η ή ο ρ α σ η ε ί ν α ι θ ε μ ε λ ι ω δ ε ς ο ρ α σ η τ ο υ μ α τ ι ο υ. Το πιστεύω αυτό των φιλομουργών στην απόλυτη πίστη στα δεδομένα και τις διαδικασίες της όρασης του ματιού (όπου τα μάτια είναι ανοικτά και κλειστά και περιλαμβάνεται ακόμη και η όραση της μνήμης) συνοδεύεται από μια ριζική απόρριψη της θεατρικής παράδοσης του κινηματογράφου, ιδιαίτερα το στοιχείο

τῆς συμμετοχῆς καὶ τῆς ταύτισης, καθὼς καὶ μιὰ ἔκκληση νὰ βγεῖ ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τὶς αἴθουσες καὶ νὰ μπεῖ στὰ σπίτια σὰν τὰ βιβλία καὶ τοὺς δίσκους.

Ὁ Brakhage τέλειωσε τὴν διάλεξή του ρίχνοντας τὴν ιδέα ὅτι ἓνα προσεκτικὸ κοίταγμα στὸ φιλμ του καὶ κατόπιν ἓνα προσεκτικὸ κοίταγμα στὰ παιδιὰ ποὺ παίζουν (γιατὶ αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ θέμα τοῦλάχιστον τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ Scenes) θὰ ἔδινε τὴν ἀρχὴ γιὰ τὴν λύση πολλῶν ψυχολογικῶν προβλημάτων ποὺ ἔχουν οἱ γονεῖς μὲ τὰ παιδιὰ τους. Ἐδῶ θυμᾶται κανεὶς τὶς διαλέξεις του τὸ 1966 μαζὶ μὲ τὸ φιλμ του γιὰ τὸν πόλεμο, *The 23rd Psalm Branch*, ὅπου ἓνα παρόμοιο προσεκτικὸ κοίταγμα θὰ ἔδινε στὴν ἀνθρωπότητα μιὰ νέα *θ ε ὠ ρ η σ η* τῆς ὀργανωμένης βίας. Τελικὰ ὁ Brakhage διδάσκει ἓνα νέο κοινωνικὸ δόγμα γιὰ τὴν ἀντίληψη παρόμοιο *σ ε π α ρ ὀ ρ η σ η* καὶ ἀντίθετο στὶς λεπτομέρειες ἀπ' αὐτὸ τοῦ John Cage. Ὑποψιάζομαι ὅτι τούτη ἡ *ἡ θ ι κ ἡ π α ρ ὀ ρ η σ η*, ποὺ βρῆκε τοὺς φλογεροὺς ὀπαδοὺς της (συχνὰ κάτι σὰν μικροὶ Φραγκενετᾶν στὰ μάτια τοῦ Brakhage) ἔχει δικάσει περισσότερο κοινὸ κι ἀπ' τὰ φιλμ του. Τὰ φιλμ καθαυτά, ἰδιαίτερα τὸ πρόγραμμα τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, εἶναι ὑπέροχα. Τὸ ἐπίτευγμα τοῦ Brakhage δὲν μπορεῖ νὰ *σ μ ι κ ρ υ ν θ ε ῖ* σὲ καμμιά ἱστορία τῆς ἀναδυόμενης γλώσσας τοῦ φιλμ. Εἶναι περίεργο, καὶ ἴσως λογικὸ, ποὺ κάθε χρόνο ὁ ὀπτικὸς δογματισμὸς του γίνεται ὄλο καὶ πὺ ἔντονος στὶς διαλέξεις του, τὰ φιλμ του ἄρχισαν νὰ γίνονται ὄλο καὶ πὺ κλασσικὰ στὴν ὑφή τους. Ὁ Brakhage μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ σὰν φιλομουργὸς ἀπὸ τὸ 1958 μὲ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ *Anticipation of the Night*. Τὸ 40λεπτο αὐτὸ φιλμ καθὼς καὶ ἡ ὑπέροχη βειρὰ μικροῦ φιλμ ποὺ ἀκολούθησε, *The Dead, Cast Cradle Window Warter, Babymoving, Thigh Line Lyre Triangular, Sirius Remembered, Mothlight* καὶ *Prelude*:

Dog, Star, Man, όρίζει την λυρική φωνή του κινηματογράφου. Πουθενά άλλου, όχι τουλάχιστον πριν απ' τα φίλμ αυτά δεν μās έδωσε ό κινηματογράφος μια τέτοια έντονη παρουσία του φιλιμουργου πίσω απ' την κάμερα, του πεδίου της όθόνης σαν όπτικού πεδίου του ματιου. Πριν απ' τον Brakhage ή «ύποκειμενική κάμερα» είταν μια έκφραστική έπινόηση. Στα φίλμ αυτά ή κίνηση της κάμερας είναι κυριολεκτικά διπνεκής και τόσο σύγουρη όσο ή κίνηση του ματιου ή της οκέψης. "Όποιος έχει χάσει αυτά τα φίλμ έχει χάσει την γέννηση του πρώτου ανθρώπου του κινηματογράφου.

Για ένα διορατικό θεατή, που δεν έχει μορφικές προκαταλήψεις, τα λυρικά φίλμ του Brakhage πρέπει να έχουν μια βασική θέση στην πολύεχιδη ιστορία του κινηματογράφου. "Όλα έχουν διαφορετικό κλίμα (κι αυτό χάρη στην αυστηρή και προσωπική αίσθητική που κρύβεται πίσω απ' αυτά) αλλά δεν έχουν, όπως θά 'λεγε ό Brakhage στις διαλέξεις του, διαφορετική ούσία. 'Αφου είχε κάνει αυτά τα φίλμ και ένω έκανε το μεγαλύτερο σε μήκος, έπικό του φίλμ The Art of Vision (1961 - 65, 4½ ώρες) άρχισε να ένσωματώνει τον ήχο στην αίσθητική του. Πρώτα έκανε το Blue Moses, ένα πολεμικό μονόλογο, με το ίδιο ρυθμό ύφος της κάμερας των παλαιότερων φίλμ του αλλά χωρίς την δική τους ένταση. Το φίλμ στέκεται και σήμερα. 'Ό μύθος του δεν έξαρτάται από το μάτι του φιλιμουργου που είναι διάχυτο σε όλο το έργο. Μάλλον βρίσκεται κοντά στον πιο συμβατικό μύθο του ήθοποιου με τον ρόλο του. Χρησιμοποιώ την λέξη «μύθος» πολύ προσεκτικά: γιατί αν και τα λυρικά φίλμ του Brakhage δεν έχουν καθόλου ιστορία, έξυπακούουν μια οχέση που κάποτε υπήρξε (του φιλιμουργου απέναντι στο άντικείμενο του φίλμ) και που τώρα δεν υπάρχει πλέον, αλλά διατηρείται, διαωνίζεται. Το έπόμενο ήχητικό φίλμ σ'

αὐτὴ τὴ σειρά εἶναι ἓνα θαῦμα: τὸ Fire of Waters, ἓνα φιλμ με στατικὴ τὴν κάμερα καὶ με ἀφηρημένους ἦχους (ἀπὸ μιὰ σκύλα καὶ μιὰ γυναίκα ὅταν γεννᾶνε), ἓνα φιλμ ἀντικειμενικὸ ὄ σ ο κ ι ἔ ν α ς β ρ ᾶ χ ο ς, ἓνα συνθετικὸ ἀντικείμενο βγαλμένο σὰν ἀπὸ ὄνειρο. Στὸ πρῶτο μέρος τοῦ Scenes from under childhood πέτυχε τὸ λυρικὸ ἠχητικὸ φιλμ. Οἱ ἦχοι μόνοι τους ἐκφράζουν τὴν ἴδια ὑ φ ἡ τρὸμου με ἐκείνους τοῦ Fire of Waters. Εἶναι κραυγές, σὲ ἀργές στροφές καὶ ἐπιμπκνυμένες. Τὸ φιλμ ἀρχίζει με μιὰ σειρά ἀναλαμπές, ξεθωριάσματα καὶ ἄλλες μ ε τ α μ ο ρ φ ὼ σ ε ι ς ἐνὸς ἀδιαφανοῦς κόκκινου χρώματος, σὰν κι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε ὅταν κλείσουμε τὰ μάτια μπροστὰ στὸ δυνατὸ φῶς. Ἄπ' αὐτὸ τὸ κόκκινο σὰν ἀναμνήσεις πάνω στὸ μέσα μέρος τοῦ βλέφαρου, ἔρχονται εἰκόνες τῶν ἐντυπώσεων τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Μιὰ σειρά εἰκόνες ἀπὸ ἓνα οἰκογενειακὸ ἄλμπουμ γεννᾶ τὸν «μῦθο» ἐνὸς ἀνθρώπου (τοῦ θεατῆ, τοῦ φιλομουργοῦ) ποὺ κοιτάζει τὶς παλιές αὐτὲς φωτογραφίες καὶ ξαναφέρνει στὸν νοῦ του τὶς ἐμπειρίες καὶ τοὺς φόβους τῆς παιδικῆς του ἡλικίας. Ὁ ἦχος ἐπιτείνει τὸ κλίμα αὐτὸ τοῦ τρὸμου καὶ διαρθρώνει τὸ φιλμ. Ἔχει δίκιο ὁ Brakhage ὅταν λέει ὅτι τὸ φιλμ αὐτὸ εἶναι διαφορετικὸ χωρὶς ἦχο. Τὸ ὀπτικὸ ὑλικὸ παίρνει πράγματι ἓνα ἐπιπρόσθετο βάρος. Αὐτὸ ποὺ δὲν λέει ὁ Brakhage εἶναι ὅτι ἓνα φιλμ ποὺ ὠθεῖται ἀπὸ βασικὴ συνέχεια ἐπὶ 30 λεπτά, ὅπου οἱ μακρὲς παύσεις μεταξὺ τῶν ἦχων λειτουργοῦν σὰν φράσεις, ὑφίσταται καὶ μιὰ πλήρη μεταβολὴ ἔντασης.

Τὸ Scenes from under childhood, ὅπως παίχτηκε χωρὶς ἦχο στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης, εἶναι σαφῶς μιὰ παρατακτικὴ σύνθεση σκηνῆς με σκηνῆ ποὺ (ὅπως εἶπε κι ὁ ἴδιος ὁ φιλομουργὸς) μπορεῖ νὰ ἀποκοπεῖ σὲ

όποιοδήποτε στάδιό της. Τò δεύτερο μέρος αποδεικνύει αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἀκόμα περισσότερο (πού εἶναι μιὰ ἐνδιαφέρουσα δυνατότητα γιὰ τὸν κινηματογράφο).

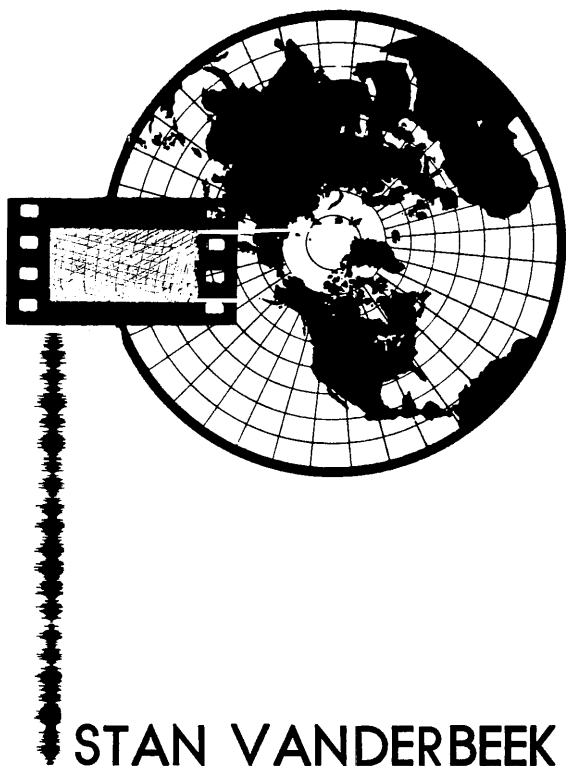
Ἡ παρατακτικὴ δομὴ χρωστᾶται τὴν ὑπαρξή της σὲ μιὰ κλασσικὴ μᾶλλον παρὰ λυρικὴ θεώρηση τοῦ ὕλικου. Στὸν κλασσικὸ κινηματογράφο, σὲς καλύτερες του στιγμὲς, μιὰ σειρά ἀπὸ ἐκπνέες ἀποδίδεται ἀξιωματικὰ στὸν κόσμον τῶν τριῶν διαστάσεων. Ὁ φιλομουργὸς ἢ ὁ ἐκπνοθέτης διαλέγει μιὰ σειρά γωνίες καὶ λεπτομέρειες πού ὅταν συνδεθοῦν μεταξύ τους ἐν διαδοχῇ θὰ δώσουν τὴν αἴσθησιν τοῦ συμβάντος ὡς κυβικοῦ ἀντικειμένου. Στὰ φιλμ τῶν Βερτώφ, Ἀϊζενστάιν, Ντοβζένκο, στὸ μαγικὸ φιλμ τοῦ L' Hebrtier «L' Argent» ἡ μορφὴ τοῦ ὅλου φιλμ μοιάζει μ' ἓνα π ρ ι σ μ α τ ι κ ὸ ἀντικείμενον πού περιέχει μιὰ σημαντικὴ σειρά γεγονότων. Σ' ἓνα πολὺ μεγάλο βαθμὸ, ἡ ἀκαμψία τῆς κάμερας εἶναι ἓνα οὐσιαστικὸ στοιχεῖο σ' αὐτὴ τὴν κλασσικὴ ἀπεικόνισιν. Ὑπάρχουν στιγμὲς στὸ δεύτερον μέρος τοῦ Scenes, ὅπου οἱ εἰκόνες ἢ οἱ μνημεις, ἀποτελοῦνται ἀπὸ παιδιὰ πού παίζουσι, πού θυμίζουν τὴν δυναμικὴν τοῦ Eisenstein, συγκεκριμένα. Ἀπὸ ἓνα στατικὸ πλάνον παιδιῶν πάνω σὲ μιὰ τραμπάλα, σὲ ἓνα ὑποκειμενικὸ πλάνον στὸ ὁποῖον ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ τὴν κίνησιν τῶν παιδιῶν, σ' ἓνα ἄλλο στατικὸ πλάνον τῶν ἐκτῶν τῶν παιδιῶν... Στὰ λυρικά του φιλμ ὁ Brakhage χρησιμοποιεῖ τὸ μοντάζ γιὰ νὰ δείξει μιὰ ἀλλαγὴ ἐποχῆς, γιὰ νὰ ἀντιπαραβάλλει καὶ νὰ συγκρίνει π ο λ ὺ δ ι α ε δ ο μ ἔ ν α γεγονότα ἢ χειρονομίας, ἀλλὰ σπάνια γιὰ νὰ δώσει διάστασιν σ' ἓνα καὶ μόνον γεγονός. Σήμερα λέει τὸ Scenes from under childhood εἶναι πιθανῶς 15 ὥρες φιλμ καὶ ἀνιχνεύει τὴν αἴσθησιν πού εἶχε γιὰ τὸ παρελθὸν ἀπὸ τὴν παιδικὴν ἡλικίαν καὶ τὴν ἐφηβείαν του στὴν ἀνδρική του ἡλικίαν.

Τὸ φιλμ ἄρχισε θεαματικὰ μὲ τὴν ἡχητικὴν βερζιόν. Ἄμ-



φιβάλλω ἂν αὐτὸς ὁ βαθμὸς τρόμου θὰ μπορούσε νὰ διατηρηθεῖ ἐπὶ 15 ὥρες. Τὸ φιλμ αὐτὸ ὅπως εἶναι ἕξι-μερα, μὰ ἀτῆλειωτὴν ἔκθεσιν (Ὁ Brakhage γιὰ τὴν ἐπίδρασιν τῶν Cliffhangers τῆς παιδικῆς τοῦ ἡλικίας) παραμένει ἀκόμα ὁ πυρῆνας ἐνὸς μ ν η μ ε ι ὠ δ ο υ ς φ ί λ μ, κατὰ πολὺ σημαντικώτερον ἀπὸ ὅλα τὰ φιλμ Avant - Garde σήμερα.

Θὰ τελειώσω μὲ μιὰ παρατήρησιν πάνω στὸ φιλμ Love-making. Εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ τέσσερα ἐπεισόδια ποὺ περιέχουν πρῶτα ἕναν ἄντρα καὶ μιὰ γυναίκα, μετὰ κάμποσους σκύλους, μετὰ δυὸ ἄντρες καὶ τέλος 5 - 6 παιδιὰ σὲ φανερὰς σεξουαλικὰς πράξεις. Ἡ ἐνότητα τοῦ φιλμ βασίζεται καθαρὰ πάνω στὸ περιεχόμενον. Ὁ Brakhage ἔδωκε μιὰ διάλεξιν γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ παρουσιασθοῦν ἀντικειμενικὰ σεξουαλικὰς πράξεις καὶ προσπάθησε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία νὰ ἀποφύγει τὴν παραδοσιακὴ πορνογραφία τὴν σεξουαλικὴ δηλαδὴ διέγερσιν μὲσω τῆς συμμετοχῆς στὸ φιλμ. Ἡ ἀπόρριψιν τῆς πορνογραφίας καθ' αὐτῆς εἶναι φυσικὴ ἀπόρροια τῆς αἰσθητικῆς τοῦ τῆς ψ υ χ ρ ῆ ς π α ρ α τ ῆ ρ η σ η ς καὶ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτον βασικὸν ὀλίθημα τῆς καριέρας τοῦ. Τὰ διαφορετικὰ ὑλικά στὸν κινηματογράφον ἔχουν καὶ τοὺς δικούς τοὺς νόμους. Στὸ The 23rd Psalm Branch, ποὺ εἶναι γεμᾶτον ἀπὸ ντοκυμανταιριστικὰς σκηνὰς πολέμου, ὁ Brakhage ὑπάκουσε στοὺς νόμους τῆς βίαιης εἰκονολογίας. Ἀποδέχτηκε τὴν φαινομενολογίαν τοῦ βίαιου ντοκουμέντου καὶ δημιούργησε ἕνα μεῖζον ἔργον τέχνης πάνω εἰς τὴν σκέσιν τοῦ μὲ τὴν βίαν. Στὸ Lovemaking ἡ λυρικὴ ματιὰ ὑστερεῖ σὲ ἔντασιν ἀπὸ τὰ προηγούμενα φιλμ - μαρτυρίες (τοῦτο ἰσχύει γιὰ τὸ φιλμ σὺν ὅλῳ τοῦ ἐνῶ τὰ σκυλιὰ καὶ τὰ παιδιὰ ἔχουν «ἰδωθεῖ» μὲ ἐκπληκτικὴν ἐνόρασιν) καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ὁ βασικὸς μ ὦ θ ο ς, ἡ σκέσιν τοῦ φιλομουργοῦ πρὸς τὸ ὑλικόν του, ἡ ἀντίδρασιν καὶ ἡ ἐμπλοκὴν του, ἐ λ λ ε ἰ π ο υ ν ὀλότελα.



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ...

ΔΙΑΘΕΣΙΜΗ ΤΕΧΝΗ...

ΣΥΝΘΕΤΙΚΑ ΜΕΣΑ...

ΤΕΧΝΗΤΗ ΣΚΕΨΗ...



"Ανθρωπος δὲ μηχανή... ἄνθρωπος δὲν μηχανή... μηχανή δὲν ἄνθρωπος... λογικὲς πύλες... σύστημα μνήμης... πραγματικὸς χρόνος... τέχνη δὲ ζωή... ζωὴ δὲ τέχνη... τέχνη / ζωή... ἄνθρωπος καὶ μηχανή... ἢ «ὁ πρωτόγονος ἠλεκτρονικὸς ἐγγέφαλος ποῦ κατεβαίνει τὴν σκάλα...». πάντρεμα τέχνης καὶ ζωῆς... τέχνης καὶ τεχνολογίας... ζωῆς καὶ τοῦ μέλλοντός της...

φῶς... κίνηση... χρόνος... κινηματογραφικὸ μέτρο... φιλμ δὲν χρονομηχανή... δὲν ἐμπειριομηχανή

Ὁ Woodrow Wilson εἶπε γιὰ τὴν ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ τοῦ D. W. Griffith ὅτι εἶναι «τὸ γράψιμο ἱστορίας μὲ ἀστρατέες»... σύμβολο... κάτι ποῦ ἀντιπροσωπεύει ἢ δηλώνει κάτι ἄλλο δυνάμει μιᾶς ἐσχέσης, συνειρημοῦ, συνθήκης, ἢ τυχαίας ὁμοιότητας· ἓνα ὄρατο σῆμα κάτι ἀόρατου...

ζωή... κίνηση... χρόνος  
ζωὴ καὶ ἱστορία ποῦ ἀλλάζουν...

ποῦ κινοῦνται

τὸ σταμάτημα τῆς ἱστορίας

τὸ γεφύρωμα... νοητικῶν ἐπικαίρων

μὲ τὸ βαρὺ ὕπνο

τοῦ χρόνου,

ἢ τιτλοποίηση τῶν ιδεῶν

γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ τὶς καταλάβουμε

δὲ μιὰ στιγμή τοῦ κινηματονείρου

τὸ δάχτυλο, ἢ λέξη

τὸ ρολοῖ, τὸ μάτι

ὁ διαλογισμὸς γιὰτὶ

τίποτα

δὲν μένει ἀκίνητο

ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λογικὸ μας

μερικὲς φορὲς

ἢ αὐτοαναζήτηση τῆς ζωῆς

ἢ ὀπτικὴ εἰκόνα

ἢ λανθάνουσα εἰκόνα

τὸ φωτορεπορτάζ...

ὁ ρεαλισμός...

τὸ ντοκυμανταίρ

ὁ κοινωνικὸς σουρεαλισμός

ὁ κινηματογράφος συν-κίνηση

καὶ ἡ τηλεόραση...

ὁ καθένας βρίσκει τὴν δική του ἠθικὴ καὶ πνευματικὴ τάξη... Ξέρω πολλοὺς ποὺ νοιώθουν θρησκευτικὸ δέος ἐν κινήσει... ἀλλὰ ἐκκλίσεις...

«τελικὰ ὅλα θὰ συμβαίνουν ταυτόχρονα, χωρὶς καμμιὰ ἐκπνοή, ἐκτὸς ἂν τὸ τυχαῖο εἶναι ἐκπνοή. Ὁ ὑπόκοφος κρότος θὰ ἀντικαταστήσει τὸν ὄξύ. Πρέπει νὰ δροῦμε ἐν ποικίλα ἐπίπεδα ταχύτητας. Ἀκολουθώντας βέβαια τοὺς βασικοὺς κανόνες τῆς χριστιανικῆς ζωῆς. Ἄν καὶ ἐμένα δὲν μοῦ φτάνει... «John Cage 1954

ζωὴ ἐν κινήσει... ἐν ἀλλαγῇ.

«Μὲ τὴν ἔναρξη τοῦ Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου οἱ Ἀμερικάνοι διανῦσαν 350 μίλια τὸ χρόνο γιὰ μετακινήσεις τους. Περπατοῦσαν 1300 μίλια καὶ μετακινόντουσαν μὲ τραίνα ἢ ἄλογα ἢ πλοία ἄλλα 350. Στὸ τέλος τοῦ πολέμου αὐτοῦ ἡ κινητοποίηση τοῦ κόσμου — ἡ παραγωγή αὐτοκινήτων, τραινῶν, ἄλλαξαν μονομιᾶς τὴν Ἀμερικὴν. Τὸ 1919 ὁ μέσος ἀμερικάνος μετακινῶνταν τὸ χρόνο 1600 μίλια μὲ μηχανικὰ μέσα διατηρώντας τὰ σταθερὰ του 1300. Γιὰ πρώτη φορὰ ἐπὶ τὴν ἱστορίαν ὁ ἄνθρωπος αὔξησε ξαφνικὰ τὸ οἰκολογικὸ του ἄπλωμα. Στὸ Β΄ Παγκόσμιον Πόλεμον ἐπὶ τὴν Ἀμερικὴν βαδίζαμε 4000 μηχανικὰ μίλια κατὰ κεφαλὴ τὸ χρόνο ἐν τὰ σταθερὰ 1300. Σήμερα (1964) φτάσαμε ἕνα μέσο ὄρο 9000 μίλια τὸ χρόνο γιὰ κάθε ἄτομον «Buckminster Fuller... Ζωὴ καὶ τέχνη... ἐν ἀλληλεπίδρασει... ἕνα ἐνδιαφέρον στοιχεῖο εἶναι ὅτι ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ ψυχανάλυση — γεννήθηκαν τὴν ἴδιαν ἐποχὴν... Ἔχουμε ἐπὶ τὴν Ἀμερικὴν περισσότερες τηλεοράσεις ἀπὸ μπανιέρες. Ἔχουμε περισσότερα ραδιόφωνα ἀπὸ ἀνθρώπους. Ἄν καὶ τὸ 75 ἐκατὸ

τῶν Ἰαπωνικῶν νοικοκυριῶν ἔχουν πλεοράσεις, οἱ στατιστικὲς δείχνουν ὅτι μόνο 35 στὰ ἑκατὸ ἔχουν τρεχούμενο νερὸ καὶ λιγότερο ἀπὸ 10 στὰ ἑκατὸ ἔχουν καζανάκι. Περίπου 40 τὰ ἑκατὸ τῶν ἀμερικανόπουλων τρῶνε μπροστὰ στὴν τηλεόραση... Μόνο 3 τὰ ἑκατὸ τοῦ ἀμερικάνικου λαοῦ δὲν ἔχει τηλεόραση (ἀπὸ στατιστικὴ τοῦ 1962). Τὸ 1967 εἶχαμε τὴν πρώτη ἀναμετάδοση ἀπὸ δορυφόρο σὲ 24 ἔθνη ταυτόχρονα...

ἡ αἴσθησις τῆς πραγματικότητος εἶναι ἡ αἴσθησις τῶν αἰσθήσεων... ἡ αἴσθησις τῆς πραγματικότητος εἶναι ἡ αἴσθησις τῆς μὴ αἴσθησις...

ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ εὐχαριστεῖ τὸ μάτι καὶ νὰ ἀναδιαρθρώνει τὶς αἰσθήσεις.

Ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται ἀναντίρρητα γι' αὐτὴ τὴν πρόβασιν. Ἡ τέχνη εἶναι μὴ πρόβασιν — ἡ ζωὴ εἶναι μὴ πρόβασιν — πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια πρόβασιν; «πάρα πολλοὶ καλλιτέχνες ἔμεναν ἀνικανοποίητοι ἀπ' αὐτὴν τὴν αἰώνια, ἀκατάλυτη ποιότητα τῆς τέχνης τους καὶ θὰ ἤθελαν νὰ ἔχουν τὴν τέχνη τοῦ παπουτσή, μὴ πὺδ προσωρινή, μὴ πὺδ ἀνθρώπινη, μὴ πὺδ ἐπιδεχόμενη ἀλλαγῆς. Τὸ στατικὸ, τὸ τελειωμένον τέχνημα, ἄρχισε νὰ ἐπιδέχεται τὴν ιδιότητα τῆς ἀνέλιξης, τῆς ἀλλαγῆς· κάτι ἀτελεσίδικο, ἐπιδεχόμενον περισσότερον ἀπὸ μὴ ἐρμηνεῖες».

Dick Higgins, Ἀπρίλιος 1966.

Τὰ πάντα κινοῦνται καὶ ἀλλάζουν. Ἡ κίνησις τοῦ φωτὸς καταστρέφει τὴν ἀκίνητη ἄποψη, μπήκαμε στὴν περιστρεφόμενη πόρτα τοῦ σύμπαντος... καὶ στὴν φυγοκεντρικὴ διεύθυνση τῶν αἰσθήσεων... ἀπλωνόμαστε.

Στὴν πράξιν ἄρχισα δὴν ἀκαδημαϊκὸς ζωγράφος... παρατηρώντας ὅτι οἱ περισσότεροι πίνακές μου εἶχαν μὴ ἀλληλουχία σειρᾶς· αὐτὸ λογικὰ μὲ ἔφερε στὰ κινούμενα σκίτσα καὶ στὴν ἔννοια τοῦ «κινηματογράφου» ποὺ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μὴ σειρὰ εἰκόνων (τί εἰρωνία) ποὺ λογικὰ μὲ ἔφερε στὰ κινούμενα σκίτσα (ποὺ ὁ

νομάζονται επίσης «Stop - Motion»: μη κίνηση) και στο «κινηματογράφο»... που έξ αιτίας της ψευδαίσθησης της κίνησης (άδράνεια του ματιού)... δὲν τὰ βλέπουμε σὰν μιὰ σειρά «ἀκίνητων» εἰκόνων.

Σὰν ζωγράφος ἄρχισα νὰ στρέφομαι ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ «ἀντικείμενου» (καὶ τῆς μουσειακῆς παράδοσης ποὺ βασίζεται...) στρεφόμενος ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο... ἄς ποῦμε... στὸν κόσμο τῶν ψευδαισθήσεων, ἄς ποῦμε... θέλω νὰ ζωγραφίσω μὲ φῶς, φανταστικὲς εἰκόνες, τὴν μαγεία τῶν προβαλλόμενων εἰκόνων καὶ νὰ διερευνήσω τὴν αἴσθησι τῆς φωτοπραγματικότητας, τὴν νέα μὴ ὀριθεῖσα ὀπτικὴ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου. Μὲ τὴν μελλοντικὴ στάθμη τῆς παγκόσμιας τάξης εἶναι φανερὸ ὅτι ὀλότελα νέες ὀπτικὲς μέθοδοι, σύμβολα, γλῶσσες, μέσα ἐνημέρωσης, πρέπει νὰ διερευνηθοῦν ὥστε ὁ διάλογος ποὺ ὁ ξεχωριστὸς ἄνθρωπος ἔχει μὲ τὴν αἴσθησι τῆς ζωῆς καὶ τὴν δουλειὰ του νὰ μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει μιὰ παγκοσμιότητα μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ἢ μὲ τοὺς ἄλλους πολιτισμοὺς. Πιστεύω ἢ ἀνανέωση τῆς συμβολικῆς μορφῆς ἀπὸ τὸ Dada εἰς τὴν τηλεοπτικὴ πληροφορία μόλις ἀρχίζει. Ἡ δική μου δουλειὰ εἶναι ἡ κατασκευὴ μιᾶς πρωτο-τυπο-κινηματογραφικο-χωρο-σκηνῆς... ἕνα μαγικὸ θέατρο (ποὺ ὀνομάζεται κινηματοδρόμιο) ὅπου οἱ θεατῆς τελικὰ θὰ μποροῦν νὰ ἐλέγχουν ἕνα σημαντικὸ μέρος τῆς ἰδοχητικῆς παρουσίας (τὸ κοινὸ βρίσκεται εἰς τὸ χεῖλος τοῦ θόλου ἔτσι ὥστε τὸ ὀπτικὸ πεδίο κάθε ἀτομοῦ νὰ περιλαμβάνει τὴν ὀθόνη τοῦ θόλου). Τὸ πρόβλημα τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῶν «αἰσθητικῶν σὺν-πλὴν» μοῦ φαίνεται ὅτι γίνεται ὄλο καὶ περισσότερο πρόβλημα ἐναποθήκευσης πληροφοριῶν... Στὴν περίπτωσι τοῦ κινηματογράφου ἡ εἰκονικὴ ἐναποθήκευσι καὶ ἀνάκλησι, ὁπότε καὶ ὅπου τίς χρειαζόμαστε εἰς τὴν ζωὴ μας... Σὲ σκηνὲς τέτοιου θολικοῦ τύπου, προῖδεάζομαι εἰς τὸ μέλλον ἀπλοποιημένα συστήματα εἰκονικῆς ἐναποθήκευσης καὶ

ανάκλησης, ἄσε καὶ τὶς νέες γραφιστικὲς μέθοδοι — (μὲ διερευνητὴ καὶ ἰδοταινία...) μὲ τὶς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης θὰ συνθέσει μιὰ εἰκονοιδέα μὲ στιγμιαία ἐπιλογή καὶ μὲ εἰκονοσύμπραξη· αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ εἶταν μιὰ «συναυλία πληροφοριῶν»... (ἐννοιολογικὲς καὶ γεγονοτικές πληροφορίες σὲ πολὺ συνεκτικὴ καὶ ἔντονη μορφή) μπήκαμε σὲ νέο δρόμο μὲ τὶς ταινίες καὶ τὴν τηλεόραση τῶρα ποὺ οἱ εἰκόνες μπορούν νὰ θεωρηθοῦν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ γίνεται καὶ ἐπὶ μουσικῆ... ἀτέλειωτες, μεταβλητὲς καὶ δυναμικὲς... ἐναποθηκευμένες, καὶ σὲ κίνηση... γιὰ στιγμιαία ἀνάκληση περνᾶμε μιὰ νέα ἀναδιάταξη τῆς ὀπτικῆς μας σηματοτικῆς...

Ἡ λογικοενορατικὴ πρόβαση καὶ αὐτὴ τῆς πληροφοριακῆς πρόσληψης... στιγμιαῖες ἠλεκτρονικὲς βιβλιοθηκὲς ἢ διδασκαλία σὰν «παράσταση». Τὸ θέατρο τοῦ «ἐνζῶου» κινηματογράφου σὰν ἐμπειριομηχανή. Ἕνας παθανὸς τρόπος γιὰ νὰ ἀντικατασταθοῦν τὰ «πολεμικὰ» παιγνίδια μὲ «εἰρηνικὰ» παιγνίδια. Στὰ σημερινὰ μικτὰ μέσα, ὁ ἄνθρωπος σὰν «μεταφορά»... δὲν ἀναγνωρίζει τὸν ἄνθρωπο... μπαίνουμε σὲ μιὰ ἐποχὴ τῆς «κατὰ προσέγγιση τέχνης» (ἡ λέξη «Happening» μπήκε ἐπὶ τὴν ζωὴ μας, μιὰ λέξη - σύμβολο ποὺ ἀντιπροσωπεύει μιὰ σειρά συμβάντων, ποὺ τὸ ἀποτέλεσμά τους δὲν εἶναι προβλεπτό. Τὸ πείραμα ποὺ συχνὰ καταλήγει σὲ ἕνα διαθέσιμο ἔργο τέχνης...) ἡ τέχνη κι ἡ ζωὴ πρέπει νὰ ἀλληλεπιδροῦνται καὶ νὰ διατηροῦν σὲ αὐτοσυνείδηση τὴν κοινωνικὴ πρόβαση· μπαίνουμε σὲ μιὰ ἐποχὴ διαθέσιμης τέχνης... τῶν συνθετικῶν μέσων ἐνημέρωσης καὶ τῆς τεχνικῆς οὐρανίας... τῆς κοινωνικῆς συνείδησης χωρὶς ἀποφάσεις... (Levttown) καὶ τῶν κοινωνικῶν ἀποφάσεων χωρὶς συνείδηση (ταραχὲς στὸ Detroit καὶ Newark). Εἴμαστε στὸ στάδιο τοῦ «τεχνητοῦ ἀνθρώπου»... τοῦ «διαθέσιμου» ἀνθρώπου... τοῦ διλήματος.

Τεχνητὴ οὐρανία καὶ ἡ ἄνοδος τοῦ ἠλεκτρονικοῦ ἐγκέφαλου... (ὁ ἠλεκτρονικὸς ἐγκέφαλος ἔχει ἱστορία 15

χρόνων... και μόνο το 1968 έφτασε και ξεπέρασε την ικανότητα του ανθρώπου για αποφάσεις... κάτι που ξεπερνάει την τάξη των 100.000 αποφάσεων το δευτερόλεπτο) ηλεκτρονικοί εγκέφαλοι που θα αναλάβουν τις περισσότερες από τις συνειδητές μας αποφάσεις... Θα αλλάξουν έντελως τον τρόπο που επεξεργαζόμαστε τις πληροφορίες κάνοντάς μας λιγότερο «συνειδητούς» με το να μας δίνουν «περίσσειμα ενέργειας».

Πώς θα χρησιμοποιήσουμε αυτό το περίσσειμα ενέργειας, αυτό τον ελεύθερο χρόνο, και τις γραφιστικές δυνατότητες...;; θα συμβάλλει στην άθηση μιάς μαζικής, προσωπικής τέχνης, στιγμιαίας μόρφωσης και άπτευστα λεπτών επαναδρασιακών καταστάσεων... συμπραξιακών μεθόδων ανθρώπου μηχανής... ενός άνθρωπο - μηχανο - διάλογου... μιάς πολιτισμικής ένδεπικωνωνίας... ή άθηση μιάς νέας τεχνολογικής τέχνης... που ήδη κατευθύνεται ή 'Αμερική... (6% του παγκόσμιου πληθυσμού έχει τα 50% των τηλεφώνων του κόσμου...) αυτή ή αναπτυσσόμενη τεχνολογία θα δημιουργήσει νέες μορφές... όχι μόνο κινηματογραφικά φίλμ για να μās βοηθήσουν να έξωτερικεύσουμε πράγματα... να ξεπεράσουμε την όπτική μας άμάθεια... (ή γλώσσα των εικόνων είναι ένας τρόπος να ξεπεραστεί το πρόβλημα των 700 εκατομμυρίων αναλάβητων). Τα φίλμ αν μη τί άλλο μās βοηθοῦν να ξαναζήσουμε τις έμπειρίες μας και το σπουδαίο πρόβλημα είναι ότι καθένας μας έχει τις δικές του άνάγκες και έρμηνεύει μόνος του την «έμπειρία» είτε στο συνθετικό χρόνο του φίλμ είτε στον «πραγματικό», στην ιδιωτική ζωή ή στις δημόσιες οχέςεις: το πρόβλημα του έρμηνευτικού «σύμβολου».

Στην 'Αφρική οί ταινίες που παίζονται στους μαύρους είναι τόσο γρατζουνισμένες που νομίζουν ότι πάντα βρέχει στην 'Αμερική. Πώς θα πλησιάσουμε το πρόβλημα της επέκτασης της γλώσσας της όρασης; μιά ιδέα δίνεται από την EXPO 67 που είναι δείκτης της έκλαϊκευ-



σης τῶν μικτῶν μέσων... δὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἐκθέματα δὲν χρησιμοποιήθηκε ἢ ξεπερασμένη ἔννοια τῆς μιᾶς ὀθόνης... παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἀναχρονιστικὴ ἔννοια τῆς τέχνης εἶναι ἀναγκαστικὰ ἢ μόνη διαθέσιμη...

Τὰ περισσότερα σχολεῖα περιφρονοῦν τὸ γεγονός ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ πρὸ δυναμικὴ ἔκφραση τέχνης τῆς ἐποχῆς μας καὶ σπάνια τὴν διδάσκουν... ἡ Ἀμερικὴ ἔχει 2 πανεπιστήμια μὲ σχολὲς κινηματογράφου ποὺ εἶναι πολὺ συντηρητικὲς καὶ τροφοδοτοῦν τὶς φάμπρικές τοῦ Χόλλυγουντ. Ἡ μέση ἡλικία τοῦ ἀμερικανοῦ ὀπερματέρ εἶναι 55 χρόνων. Εἶναι γελοῖο τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι ἕνα ἀποτελεσματικὸ τρόπο νὰ ἐξετάσει τομεῖς τῆς νέας τεχνολογίας... Γι' αὐτὸ μερικοὶ συνασπίσθηκαν δὲ ὁμάδες... (The Filmmakers Co-operative καὶ τὸ Experiments in Art and Technology στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ Μασαχουσέτη). Πῶς νὰ δουλέψει ἕνας καλλιτέχνης δὲ συστήματα γραφίστικων παρουσιάσεων μὲ διερευνητές, συστήματα ἰσοταινιῶν καὶ συστήματα λένζερ καὶ ὀλογραφίας; Εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει μόνιμος καλλιτέχνης στὸ C.B.S. Ἐπίσης πιστεύω ὅτι θὰ φτιαχτεῖ ἕνα σχέδιο ποὺ θὰ δώσει τὴν εὐκαιρία δὲ καλλιτέχνες νὰ συναναστραφοῦν στὶς τεχνικὲς ἐγκαταστάσεις τῆς EXPO μὲ τὰ τέλεια ἰσοχημικὰ συστήματα πρὶν καταστραφοῦν... Οἱ ἠλεκτρονικοὶ ἐγκέφαλοι δὲν ἐνισχυτὲς τῆς ἀνθρώπινης φαντασίας... συστήματα γραφίστικης παρουσίας μὲ «φωτογραφίδες», μὲ τὶς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ σχεδιάσει, νὰ ἐλέγξει μὲ τὴν μηχανὴ τὸ σχέδιο (νὰ τὸ κινεῖ ποικιλοτρόπως)... καὶ νὰ τὸ κινηματογραφήσει... ταυτόχρονα κάνοντας ἡλεκτρονικὴ ἡχοληψία... καὶ λεπτομερῆ κινούμενα σκίτσα φτιαγμένα δὲ ἐλάχιστα δευτερόλεπτα... αἰσθητηρικὰ συστήματα διερευνητῶν ποὺ μελετοῦν τὴν κίνηση τοῦ ματιοῦ πάνω πάνω δὲ διερευνητικὸ ὕλικὸ κι' ὅταν τὸ μάτι σταματᾷ δὲ μὴ εἰκόνα, ἡ εἰκόνα αὐτόματα μεγεθύνεται· κι' ἂν τὸ μάτι σταματήσει περισσότερο χρόνο

στο ίδιο υλικό, ή εικόνα αλλάζει... (φαντασιπτε ένα μάθημα γαλλικῆς πάνω σε μιὰ ηλεκτρονική σελίδα γεμάτη ἀπὸ λέξεις πού διέρχονται γρήγορα· διαβάζεται καὶ ἡ ἀνάγνωση γίνεται ἀπὸ ἕνα σκόπιο ἢ ἕνα ὄπιο. "Αν ἔχετε ἀμφιβολία γιὰ τὴ λέξη, θὰ μεγεθυνθεῖ ἀνάλογα μὲ τὸ χρόνο (3 δευτερόλεπτα.) κοιτάγματός της σὲ συνάρτηση μὲ τὶς ἄλλες λέξεις· ἂν συνεχίσετε νὰ τὸ κοιτάζετε (3 δευτερόλεπτα) αὐτόματα θὰ μετατραπεί σὲ ἀγγλικὴ λέξη...)

κυβερνητική... ἀνταποκριτικὴ μηχανὴ στὶς ἀνθρώπινες ἀνάγκες... ηλεκτρονικὸς ἐγκέφαλος — μουσικός... νέα σημειωτικὰ συστήματα πού ἐπιτρέπουν «τὸ ἴδιωμα» τῆς μουσικῆς στὸ σκόπιο καὶ φωτο-γραφίδα γιὰ τὸ μοντάρισμα καὶ τὸ στιγμαῖο ἄκουσμα... (ἡ μουσικὴ δὲν γράφεται μὲ τὴν παραδοσιακὴ μορφή (νότες) ἀλλὰ μὲ μορφή γραφικῶν παραστάσεων· ἡ ἀναιριόμενη γραμμὴ τῆς παράστασης προσδιορίζει τὸ ὕψος, τὸ μήκος, τὴν διάρκεια κλπ...). Ἐδῶ ἡ ἐνδιαφέρουσα ἀλληλοσχέση τοῦ ὀπτικοῦ ἰδιώματος ἀφαιροποιεῖ αὐτὴ τὴν ἀκουσικὴ τέχνη... εἰκονικὰ συστήματα γιὰ τὴν ἐναποθήκευση πληθώρας εἰκόνων πού μποροῦν νὰ παιχθοῦν ὅπως στὸ πάνο, σὲ ἀναζήτηση τῶν νέων ἰδοχητικῶν μορφῶν τέχνης τοῦ μέλλοντος...

Ἐδῶ φτάσαμε... ἀμφιταλαντευόμενοι στὸ μετα-φυσικὸ πυρηνικὸ δίλημμα... κρεμασμένοι ἀπὸ ἕνα νῆμα ρημάτων καὶ ὀνομάτων... ἀνθρώπος... ἀνθρώπος πρὸς ἀνθρώπο... προσπαθώντας μὲ ἀπόγνωση νὰ συνειδητοποιήσει τὸν ἑαυτό του... νὰ «δεῖ» τὸν ἑαυτό του τὴν στιγμή τῆς ἀλλαγῆς του... πὺ γρήγορα ἀπὸ ποτὲ εἰς τὴν ἱστορία... ἀνθρώπος πρὸς ἀνθρώπο... συλλογικὸς ἀνθρώπος πρὸς συλλογικὸ ἀνθρώπο... πιστεύω ὅτι ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ συναφὴς εἰκονοσκεψία προσφέρει τὴν ἐλπίδα νὰ «δοῦμε» τοὺς ἑαυτοὺς μας καὶ ἄρα νὰ ἐξελίξουμε τὴν οἰκολογία στὰ μέτρα μας... δέστε με ἀκοῦστε με.

# NOEL BURCH

## Ένας Νέος Γαλλικός Κινηματογράφος

Κατά τὴ γνώμη μου ἔχουν ὑπάρξει τρεῖς περίοδοι ἐπὶ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου καὶ ἡ Γαλλία ἔχει παίξει σημαντικὸ ρόλο σ' αὐτές: ἡ μεγαλύτερη ἦταν ἡ πρώτη, ἡ «πρωτόγονη» περίοδος, ἀπ' τὸν Λυμιέρ ἐπὶ τὸν Φεγιάντ καὶ τὰ πρῶτα ὄρια. Στὴν περίοδο αὕτη ἐπίσης ἀνήκουν σημαντικὲς φυσιογνωμίαι ὅπως ὁ Μελιές, ὁ λιγώτερο γνωστὸς Ζὰν Ντυράντ καὶ ὁ ἐντελῶς ξεκαθμένος Λεδὸς Περρέ. Ἡ δεύτερη περίοδος συντομώτερη καὶ ὅχι τόσο καθολικὰ ἀναγνωρισμένη, ἐκτείνεται ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀριστούργημα τοῦ Γκὰνς τὴ «Ρόδα» μέχρι τὴν τελευταία ἐνδιαφέρουσα δουλειὰ τοῦ Ἐπισταῖν, «Ὁ χρυσὸς τῶν θαλασσῶν» (1919 - 1931) καὶ περιλαμβάνει τὰ καλύτερα φιλμ τοῦ Λεμπριέ καὶ τῆς Ντυλάκ καθὼς καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα τοῦ Ρενουάρ καὶ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Βιγκό.

Ἡ φιλομουργικὴ τοῦ '30 καὶ τοῦ '40, μὲ ἐξαιρέση πρῶτα τὸν Ρενουάρ καὶ μετὰ τὸν Μπρεσσόν παρουσιάζεται σήμερα ἐπὶ τὴ Γαλλία ἀπελπιτικὰ φτωχικὴ ὅπως καὶ ἐπὶς περισσότερες δυτικὲς κῶρες, ἐνῶ ὁ «Υλῶ» τοῦ Τατὶ δὲν ἦταν παρὰ μιὰ μεμονομένη ταινία ποὺ δὲν ἀρκοῦσε γιὰ νὰ προσφέρει διέξοδο ἐπὶς ἀρχὲς τοῦ 1950. Δὲν ἦταν παρὰ ἐπὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ «Νέου Κύματος» (1958 - 1966 ; ) ποὺ ἡ Γαλλία ξανάρθε ἐπὶ τὸ παγκόσμιον προσκλήνιο, ἀν καὶ ὁ πολλοὺς ἦταν ξεκάθαρο πὼς αὐτὸ ὀφείλονταν περισσότερο ἐπὶ τὸς νέους τρόπους, ποὺ εἰσήγαγε ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ καὶ ἐπὶ τὴν πληθώρα τῶν σύγχρονων νέων ἐκνοθετῶν ποὺ παρουσιάσθηκαν κα-

τὰ τὴ διάρκεια αὐτοῦ τοῦ μικροῦ χρονικοῦ διαστήματος, παρὰ εἰς τὴν πραγματικὴ ἀξία τῶν ἔργων, ποὺ ὁήμερα πὰ δὲν βαραίνει παρὰ ἐλάχιστα εἰς τὴν κλίμακα τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου — μετὰ τὴς ἐπιτεύξεις τῆς εἰκοσαετίας. Οἱ ταινίες «Ζὺλ καὶ Τζιμ» καὶ «Οἱ καλὲς γυναῖκες» ἦταν στυλίστικα ἔξυπνες, σχετικὰ ἐπιτυχημένες προσπάθειες ν' ἀνυψώσουν τὸ ἐπίπεδο τῶν σεναρίων πάνω ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς προηγούμενης γενεᾶς (δηλαδή, τὴς καλύτερες ταινίες τοῦ Μπεκέρ ἢ τοῦ Ὀτὰν - Λαρά). Ἄλλὰ θὰ ἦταν ἀπρέπεια ἀκόμη καὶ νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ τὴς συγκρίνουμε εἰς τὴς καλύτερες προσπάθειές τους (ποὺ ἔμελλε νὰ παραμείνουν μοναχικὲς στιγμὲς εἰς τὴν κατοπινὴ ἐμπορικὴ καριέρα τῶν δημιουργῶν τους), μὲ τὴς ἐξαιρετικὰ συνεκτικὰ καὶ ἄνευ προηγουμένου αὐστηρὰ μορφικὰ συλλήψεις τοῦ Μπρεσσὸν καὶ τοῦ Τατί. Ὅσο γιὰ τοὺς ἀμέτρητους Μάλ, Μπροκά, καὶ Ντεμὺ χρειάστηκαν μονάχα λίγα χρόνια γιὰ νὰ δείξουν πὼς ἡ «Λόλα» καὶ ἡ «Ζαζι» κ.ἄ. ὑπῆρξαν τὰ πρῶτα κοινωνικὰ ἐπιτεύγματα μιᾶς ἀνερχόμενης νέας γενιᾶς ἐμπορικῶν ἐκκνοθητῶν καὶ μπορούσαν νὰ συγκριθοῦν ἀπὸ κάθε ἄποψη μὲ τὸ «Jenny» καὶ τὸ «Douce» ἢ τὸ «Ἄντωνιος καὶ Ἄντουανέττα». Σύντομα ἄρχισε νὰ γίνεταὶ ὁλοένα καὶ πὺδὸ δύσκολο τὸ νὰ πάρει κανεὶς εἰς τὰ σοβαρὰ ὁποιοδήποτε ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἐκκνοθητέες τοῦ Νέου Κῦματος, ὅταν τοὺς συνέκρινε μ' ἐκεῖνο ποὺ γινόταν εἰς τὴν Ἀμερικὴ καὶ ἀποτελοῦσε τὴν αὐγὴ αὐτοῦ ποὺ ἦρθε νὰ ὀνομασθεῖ Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος.

Ὁ Jonas Mekas εἶχε πεῖ πὼς τὸ Νέο Κῦμα ἄφησε εἴκοσι χρόνια πίσω τὸν Γαλλικὸ Κινηματογράφο. Ἄν μ' αὐτὸ ἐννοεῖ πὼς ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς, ἐπιφανειακὰ μὴ παραδοσιακῶν καὶ συχνὰ ὑπερβολικὰ νέων ἐκκνοθητῶν, ποὺ ξαφνικὰ ἄρχισαν νὰ εἰδύουν εἰς τὸ κῶρο τῆς ἐπαγγελματικῆς παραγωγῆς, ὑπέθαλπε τὴν οὐτοπία εἰς τοὺς

έκκολαπτόμενους κινηματογραφιστές πώς «κάθε μικρό άγόρι μπορεί να μεγαλώσει και να γίνει πρόεδρος» φοβᾶμαι πώς θα μπορούσα να συμφωνήσω μαζί του μίας και υπᾶρξα διευθυντής κινηματογραφικής σχολῆς στο Παρίσι. Ἡ ἐπίγνωση πού ἔχει ὁ ἀνεξάρτητος ἀμερικανός κινηματογραφιστής πώς δὲν πρόκειται να γίνει οὔτε καν μέτρια πλούσιος «κάνοντας τὸ κέφι του» και πώς ἡ θέση τοῦ ἐπαγγελματία σκηνοθέτη εἶναι ἀντιθετικὴ πρὸς τὴν γενικὴ ὀρμὴ και ἐλευθερία μόλις τώρα ἄρχισε να γίνεται κατανοητὴ ἀπ' τοὺς νέους Γάλλους. Ἄλλὰ ὁ Μήκας ἔχει ὅπωςδῆποτε λάθος ἀν ὑπονοεῖ πώς ἡ δουλειὰ ἀκόμη και τῶν λίγων ἐκείνων, πού κατὰ τὴ σημερινή μας προοπτικὴ ἀναμφίβολα θὰ ἐπιζήσουν ὅταν πλέον τὸ Νέο Κύμα θᾶχει ξεχαστεῖ — δηλαδὴ ἡ δουλειὰ τοῦ Γκοντάρ, τοῦ Χανούν και σὲ μικρότερη κλίμακα τοῦ Ριβὲτ και τοῦ Ρεναι — ὅτι εἶναι ἀπαραίτητα ὀπισθοδρομικὴ, ἀπ' τὸ γεγονός και μόνο ὅτι δὲν φαίνεται στους ἀμερικανούς τόσο ἀποφασιστικὰ ριζοσπαστικὴ ὅσο ἡ δική τους δουλειὰ. Σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο θᾶθελα να ἐρευνήσω ἐν συντομίᾳ τὴν διαπολιτιστικὴ παρανόηση πού ὀδήγησε τὸν Μήκας και τοὺς ἄλλους ἀμερικανούς κριτικὸ ἐπὶ βασικὴ ἀπόρριψη τῆς προσφορᾶς τοῦ Γκοντάρ - ἐνδεικτικὸ αὐτοῦ εἶναι ὅτι ὁ Μήκας δὲν περιέλαβε τὸν Γκοντάρ ἐπὶν κινηματογραφικὴ ἀνθολογία του τῶν καλύτερων πειραματικῶν ταινιῶν ὅλου τοῦ κόσμου — και τὴν ἀνάλογη ἀπόρριψη ἀπὸ τοὺς σοβαροφανεῖς Γάλλους κριτικούς τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου. Ἐπίσης θὰ περιγράψω πώς ἡ ριζοσπαστικὴ στάση πού ὁ Μήκας ἐξυπονοοῦσε ὅτι θὰ ἤθελε να δεῖ ν' ἀναπτύσσεται ἐπὶ Γαλλία, τώρα γίνεται πραγματικότητα μέσα σ' ἓνα εἰδικὰ γαλλικὸ κῶρο. Πίσω ἀπ' τὰ βήματα τοῦ Γκοντάρ και μερικῶν ἀπ' τοὺς συγχρόνους του, και μετὰ 5 χρόνια ριζικῆς κριτικῆς (ὅπως ἐπὶς δεκαετίας τοῦ 20 - 30 και 50 - 60 ἡ θεωρία προηγήθηκε σὲ κάποιον βαθμὸ τῆς πρακτικῆς) ἐμφανίστηκε μιὰ γενιὰ πολὺ νεα-

ρῶν φιλομουργῶν πού ἡ δουλειά τους προχωρεῖ παράλληλα, ἀλλὰ σέ μιὰ σημαντική ἀπόσταση πού ἐλπίζω νὰ καθορίσω, μὲ τὰ πρὸ τελευταῖα καὶ οὐσιαστικά φιλμ τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα χρειάζεται μιὰ ἐπισκόπηση σὲ μερικά στοιχειώδη γεγονότα:

1) Ὁ Νέος Ἀμερικανικὸς Κινηματογράφος ἦταν βασικά μιὰ ἀντίδραση πρὸς τὴν οὐσιώδη ἔλλειψη δυνατότητας νὰ υπάρξουν ταινίες auteur μέσα στὸ ἴδιο τὸ Χόλλυγουντ, ἐνῶ τὸ Νέο Κῦμα, τουλάχιστον ὡς ἀναφορὰ τὴν τάση τῶν Cahiers du Cinema — δηλαδὴ τῶν Σαρπρόλ καὶ Τρυφῶν ἀλλὰ καὶ τοῦ Γκοντάρ ἐπίσης — ξεπήδησε ἀπὸ τὴ γοητεία τῶν Χόλλυγουντιανῶν φιλμ, τὴν ἀνάγνωσή τους σὰν φιλμ auteur καὶ πού ὁ Γκοντάρ περισσότερο ἀπ' ὅλους ἀσχολήθηκε μὲ διάφορους τρόπους ἀνατροπῆς τους, (Ἐῖτε ἀπὸ τὰ μέσα: δόθηκε ἔμφαση στὶς ταινίες πού χαρακτηρίζονται Β καὶ στὰ σέριαλ σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ λουστραρισμένα μοντέλα τοῦ Σαρπρόλ, Ἐῖτε ἀπὸ τὰ ἔξω: κολλάζ ὑλικῶν, σύγχυση ἀντιληπτότητας καὶ ἄλλες στρατηγικὲς ἀποστασιοποίησης).

2) Αὐτὴ ἡ τυπικὰ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ κινηματογραφοφιλία (ὑπάρχει μιὰ κινηματογραφικὴ λέξη στὴ Γαλλία γιὰ κάθε 250 κατοίκους) πρέπει νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὴν ὑπερβολικὴ φτώχεια τῆς ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς καὶ χοροῦ στὴν προπολεμικὴ Γαλλία (μόνο ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ πὼς ἀναπτύχθηκε στὴν περίοδο 1940 - 50) καὶ μὲ τὴ συμπληρωματικὴ ζωτικότητα τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς κυρίως ἀφ' ὅτου ἐμφανίστηκε τὸ Νουβῶ - Ρομὰν — μιὰ κατάσταση διαμετρικὰ ἀντίθετη ἀπ' αὐτὴ πού ἐπικρατεῖ στὴν Ἀμερικὴ.

3) Στὸ Παρίσι οἱ νέοι κινηματογραφοφίλοι καὶ κριτικοὶ πού ἐπρόκειτο νὰ γίνουν οἱ αὐριανοὶ ἐκπνοθέτες

είχαν την τύχη να ενημερωθούν σ' όλη την ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου μέσω της Σινεματέκ του 'Ανρι Λαγκλουά, των κινηματογραφικών λεσχών και έ- νος πλήθους «κινηματογράφων τέχνης», ενώ αντίθετα ο υποψήφιος σκηνοθέτης της Νέας 'Υόρκης, είχε μονάχα συγκεχυμένη και άτελή ιδέα για τον κινηματο- γράφο, όμοια μ' ένα συνθήκη που είναι έξοικειωμένος με την 5η Συμφωνία του Μπετόβεν αλλά όχι και με το 14ο κουαρτέτο, με τον Μπράμς αλλά όχι και με τον Μπάχ. Αυτό βέβαια, διευκόλυνε ώστε οι νέοι αμερικά- νοι να θεωρούν ολόκληρο το χιμαϊρικό «διηγηματικό» κινηματογράφο (που είναι ισοδύναμος με τον έμπορι- κό) μαζί μ' ολόκληρη την τεχνική του σαν έντελως ά- ναχρονιστικό. 'Αντίθετα στη Γαλλία ένας φιλομουργός «χωρίς κουλτούρα» όπως ο Χανούν για παράδειγμα, μπορούσε να είναι έξοικειωμένος μ' έναν Μπρεσσόν και να πραγματώνει τις άπέραντες γόνιμες δυνατότητες που έχει ή δουλειά του ενώ ο Ρεναι μπορούσε ν' ανα- σύρει στην επιφάνεια τους πιο μακρυνούς προδρόμους Λεμπριέ και 'Επιστάιν που τα καλύτερα έργα τους έχουν παραμείνει έντελως άγνωστα έξω απ' τη Γαλλία.

4) 'Ο μηχανισμός της γαλλικής παραγωγής, πα- ραδοσιακά διασπασμένος σε δωδεκάδες και ακόμα έκα- τοντάδες λιλειπουτείων εταιρειών μεγαλύτερης ή μι- κρότερης σημασίας (σε αντίθεση με το σύστημα των Χολ- λυγουντιανών στούντιο, που παρέμεινε άκμαίο στις Η. Π.Α. μέχρι το 1960) μαζί με το σύστημα κρατικής χο- ρηγίας σε ταινίες «ποιότητας» έδιναν τη δυνατότητα σ' ένα νέο κινηματογραφιστή να δουλέψει χωρίς να πε- ράσει από τη βάνουση θητεία του βοηθού σκηνοθέτη που έχει διαστρέψει τόσα πολλά και άληθινά ταλέντα (αν και η αυξανόμενη συγκεντροποίηση διανομής και προβολής δυσκολεύει αυτές τις ταινίες να φθάσουν στο κοινό, πράγμα που τελικά μειώνει την έλξη που το σύστημα άσκοψε στους πιο άσυμβίβαστους νέους σκη-

νοθέτες και ἔχει ἀνοίξει τὸ δρόμο γιὰ μιὰ τρέχουσα ἄνοδο ἐνὸς πραγματικὰ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου).

Ἔτσι νομίζω ὅτι ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται τὸ ἐξῆς πλαίσιο: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἔχουμε ἕναν κινηματογράφο χωρὶς παρελθὸν καὶ παράδοση ποὺ ἀναγνωρίζει ἐλάχιστες ρίζες στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή του στὶς πιὸ προχωρημένες μορφές τῆς ζωγραφικῆς, τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ ὑποστηρίζει τὴ θέση αὐτὴ τῶν Avant - Garde τεχνῶν σὰν ἀντίθεση πρὸς τὸ καθεστῶς τῆς κοινωνικῆς ἀβεβαιότητας τῆς βιομηχανίας, ἐνῶ παράλληλα διακηρύσσει ἕνα ἐπάγγελμα ποῦ, ἔχοντας συνειδητὰ αὐτοστερηθεῖ ἀπὸ τὶς ὑλικές «πολυτέλειες» τῶν ἐπαγγελματιῶν κινηματογραφιστῶν, ἄρχισε νὰ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸ κοινὸ μὲ τὰ ἴδια μέσα ποὺ ἐπέβαλλε ἡ μαζικὴ παραγωγή καὶ ἡ ἐπινόηση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἔχουμε ἕναν κινηματογράφο οὐσιαστικὰ δύσπιστο στὸ ἄρρητο, στὴν «ἀφηρημένη» ἐμπειρία, σαφῶς ἀγγιστρωμένο στὴν ὑψηλὴ παράδοση τοῦ σύνθετου φιλμ (διηγηματικὸ καὶ ἀφηρημένα) ποὺ εἶχε ἀκμάσει στὴν περίοδο τοῦ 1920 καὶ τὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 30 - 40 στὴ Γαλλία, Ρωσσία καὶ Γερμανία καὶ καταπνίγηκε πρῶϊμα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθήκες ποὺ ἐπακολούθησαν τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντα (ὁ Χανούν, ὁ Ρενὰ καὶ ὁ Ριβὲτ τυποποιοῦν περισσότερο αὐτὴ τὴ στάση) ποὺ ἔχει ὅμως συνείδηση τῆς ἠθικῆς καὶ κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς ἀνάγκης γιὰ μιὰ κριτικὴ τοῦ χιμαιρικοῦ καὶ ἄλλοτριωτικοῦ κινηματογράφου ποὺ συνεχίζει νὰ κυριαρχεῖ τὴν κοινωνία μας ὅσες πρωτοπορεῖες καὶ ἂν ἐμφανίζονται. Ὁ κινηματογράφος αὐτὸς εἶναι πιστὸς στὸ Μπρεχτικὸ πνεῦμα καὶ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια ἡ διαδικασία τῆς κριτικῆς ποὺ θὰ ὀδηγήσει διαλεκτικὰ στὴν ἐπόμενη σημαντικὴ ἀνάπτυξη στὴν τέχνη. Ἀπὸ τοὺς ἐκνοθέτες τοῦ Νέου Κύματος ὁ Γκοντάρ, ἀλλὰ πιὸ



πρόσφατα ο Χανούν και ο Στράουμπ βρίσκονται στην καρδιά της πιο μοντέρνας δουλειάς που είναι ακόμα βέβαια ελάχιστα γνωστή στη Γαλλία και σχεδόν άγνωστη στο εξωτερικό. Δεν είναι λοιπόν περίεργο ότι ο Νέος Αμερικάνικος Κινηματογράφος που πολύ λίγο έχει προβληθεί στη Γαλλία μπορεί και είναι τόσο εκτεινός σε όλους σχεδόν τους Γάλλους κινηματογραφιστές και κριτικούς που τον αντιμετωπίζουν σαν μικροαστική «τέχνη για την τέχνη» ή σαν μια χοντρή απήχηση, στις αισθήσεις και αντίθετο στη γλωσσική σαφήνεια, όπως δεν είναι περίεργο ότι ο Γκοντάρ φαινόταν σε πολλούς από τους Αμερικάνους κριτικούς σαν ένα υβρίδιο, καιροσκόπος δημαγωγός, με το χάρισμα της δημοτικότητας, που πουλούσε μισοχωνεμένες ιδέες που με κανένα τρόπο δεν έχουν σχέση με την τέχνη.

Όπωςδήποτε υπάρχουν και σημαντικές εξαιρέσεις. Ο Τζόννας Μίκας και οι φίλοι του πρόσφεραν στις ταινίες του Χανούν την επιδοκιμασία που άξιζαν όταν τις έφερε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1971, μια επιδοκιμασία για την οποία το σύνολο των Γάλλων κριτικών και κινηματογραφιστών αντέδρασε επίμονα. Άλλα και οι δυο αντιδράσεις όφειλονταν ακριβώς στην έντονη έμφαση που ο Χανούν δίνει στην αφαίρεση και στις καθαρά αισθησιοκρατικές αξίες. Αντίστροφα ένας φιλομουργός σαν τον Ζάκ Ριβέτ επεφύλαξε εξαιρετική υποδοχή στα έργα των Μάικ Σνόου και Κέν Τζαίκομπς (που οι περισσότεροι από τους συναδέλφους του είτε τα απέπεμπαν περιφρονητικά είτε δεν προσπάθησαν καν να τα δουν. Και έξ' αλλου τα λίγα φιλμ του Γουώρχολ που διέσχισαν τον Ατλαντικό, απέσπασαν το ενδιαφέρον πολλών κριτικών και φιλομουργών στη Γαλλία, αλλά και πάλι αυτό οφείλεται στην αναπαραστατική τους προσέγγιση και στη συμμετρία με την αντίστοιχη εμπειρία που αποδίδουν οι ταινίες του Χανούν.

Παρ' όλα αυτά η κατάσταση στη Γαλλία όσο και στην 'Αμερική εξελίσσεται πολύ γρήγορα. Για κάμποσα χρόνια τώρα ο Stanton Kaye προχωρεί στη δουλειά του παράλληλα προς τις Γαλλικές τάσεις. Μούχουν πεί πως σκινοθέτες σαν τον Σνόου και τον Τζαίνκομπς αρχίζουν να ενδιαφέρονται για προβλήματα σχετικά με τον αφηγηματικό τρόπο, ενώ η πρωτοπόρος χορεύτρια Yvonne Rainer, που στράφηκε στη φιλομουργική έκανε μια ταινία αφηγηματική.

Στη Γαλλία οι νέες εξελίξεις είναι ακόμα πιο εμφανείς όταν εκπροσωπούν το πρώτο ξεκίνημα προς ένα ριζοσπαστικό πειραματικό κινηματογράφο ανάλογο μ' αυτόν του 1920. Στην εβδομήντη έτησια συνάντηση του Jeune Cinema που έγινε το '72 στην Τουλών, μαζί, δωδεκάδα ταινιών μεγάλου μήκους και μια δωδεκάδα μικρού μήκους επιβεβαίωσε όχι μόνο σ' ένα καινούργιο επίπεδο την ένταση της ανεξάρτητης παραγωγής, αλλά επίσης και την αδιαμφισβήτητη ριζοσπαστικοποίησή της. Ένας κατάλογος τίτλων θάχε νόημα μονάχα αν υπήρχε δυνατότητα ν' αναλυθεί λεπτομερειακά η κάθε αντίστοιχη ταινία. 'Αντι γι' αυτό, θα ήθελα να προσπαθήσω να σχεδιαγραφήσω τα κύρια χαρακτηριστικά εκείνου που θεωρώ σαν μια νέα σημαντική τάση και θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η τέταρτη παρέμβαση της Γαλλίας στη σκηνή της 'Ιστορίας του Κινηματογράφου. Και κατ' αρχήν ενώ όλες αυτές οι ταινίες χρησιμοποιούν την τεχνική του χιμαιρικού σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό και ενώ δεν είναι μόνον αναπαραστατικά αλλά σέβονται την αρχική άκραιότητα της φωτογραφίας — εύτυχως πέρασε ο καιρός που οι Γάλλοι φιλομουργοί του «Underground» αισθάνονταν την ανάγκη να μιμούνται τον Νέο 'Αμερικανικό Κινηματογράφο, όπως ήταν η διπλή προβολή, το μονό φωτόγραμμα κλπ. — όλες είναι περισσότερο ή λιγότερο συνειδητές προσπάθειες να

υποχρεώσουν τὸ θεατὴ νὰ σκεφθεῖ πάνω στὴ φύση τῶν τρόπων χίμαιρας καὶ ἀναπαράστασης, προβάλλοντας αὐτὴ τὴ σκέψη ἢ ἀνάγνωση ὡς κέντρο τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας του. Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἔχουμε τὴν πρώτη καὶ γενικὰ σαφεῖ ἐμφάνιση στὸν Γαλλικὸ κινηματογράφου τῶν πλάνων «ποὺ ἐξασκοῦν τὴν ἀντίληψη» ἢ ὁποῖα στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφου ξεκινάει μὲ τὴν ταινία τοῦ Γουώρχολ «Sleep» μεγάλα «μινιμαλιστικὰ» πλάνα ποὺ τὸ ἀποτελεσμά τους εἶναι συγχρόνως νὰ κάνουν τὸ κοινὸ ἀπόλυτα ἐνήμερο στὶς πολλὰς ὄψεις τῆς διαδικασίας τοῦ φιλμ καὶ νὰ τοῦ διδάξουν νὰ «βλέπει», μ' ἄλλα λόγια νὰ «διαβάζει» τόσο τὴν εἰκόνα ὅσο καὶ τὸν ἦχο εὖν κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλῶς ὑπερβατικὰ σύμβολα συνδεδεμένα μὲ τὴ μνήμη πρὸς αὐτὸ ποὺ πηγαίνουν, εὖν ἐνδόμυχα σημεῖα ποὺ πρέπει νὰ συλλληφθοῦν μέσα ἀπ' ὅλη τὴ διαδικασία τοῦ εἶναι. Ἡ οὐσιαστικὴ διαφορὰ μὲ τὴν στάση τῶν ἀμερικανῶν φιλομουργῶν, ποὺ τὰ φιλμς τους δείχνουν παρόμοιες προσπάθειες (Σνόου, Τζαίπκομπς, Φράμπτον), εἶναι ὅτι στοὺς Γάλλους αὐτὰ τὰ σημεῖα παίρνουν συχνότερα τὴ μορφή αὐτοῦ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε καθαυτὸ ἀφηγηματικὰ κύτταρα ποὺ πάνω τους οἱ στρατηγικὲς ἀποστασιοποιήσεις τείνουν νὰ ἐνεργήσουν κατὰ τρόπον ὥστε βαθμιαῖα νὰ τὰ ἀδειάζουν ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀφηγηματικὸ δυναμικὸ, γεμίζοντας ταυτόχρονα αὐτὸ τὸ κενὸ τῆς σημασίας μὲ τὴν ὑλικὴ τους ἰδιοσυστασία καὶ ἀμεσότητα. Θαυμάσιο παράδειγμα γι' αὐτὸ εἶναι τὸ πεντάλεπτο βουβὸ πλάνο στὸ DEUX FOIS τοῦ Τζάκυ Ρέϋναλ, στὸ ὁποῖο ἐνα ζευγάρι κρατᾷ μὴ οὐδέτερη συζήτηση σ' ἓνα κατώφλι. Καθὼς τὸ πλάνο προχωρεῖ ἢ «φυσικὴ» τάση ν' ἀποκαυδοικοποιήσουμε τὶς ἐκφράσεις στὰ πρόσωπα δίνει προοδευτικὰ τὴ θέση τῆς σὲ μὴ τάση νὰ διαβάσουμε τὸ πλάνο μέσα στὴν ὑλικὴ του ἀμεσότητα, νὰ δοῦμε τὰ πρόσωπα καὶ τὶς ἐκφράσεις τους εὖν ἀναπαραστάσεις προσώπων καὶ εὖν σημεῖα συμπεριφορᾶς καὶ νὰ «διαβά-

σουμε» τὸ πλάνο ἔτσι ἀπλὰ γι' αὐτὸ ποὺ εἶναι: μὰ ὀργανωμένη προβολὴ γραμμῶν καὶ ὄγκων σὲ μὰ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια. Μιὰ ἄλλη διαφορὰ ὡς πρὸς τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο εἶναι ὅτι σὲ αὐτὲς τὶς ταινίες, δίχως αὐτὸ νὰ μᾶς προκαλεῖ ἔκπληξη, περιέχουν ρητὲς λεκτικὲς διατυπώσεις τῶν θεωρητικῶν προβλημάτων ποὺ θίγουν. Αὐτὸ ἰσχύει κυρίως γιὰ τοὺς πολιτικοποιημένους φιλομουργοὺς ποὺ συχνὰ ἀποπειρῶνται, κατ' ἀνάλογο τρόπο μ' αὐτὸν τοῦ Γκοντάρ, νὰ ἐδραιώσουν ἔξυπνους — ἂν καὶ ὄχι πάντα στέρεους — παραλληλισμοὺς ἀνάμεσα εἰς τὴν διαδικασίαν τῆς ἀντίληψης καὶ εἰς τὴν ἰδεολογικὴν διαδικασίαν καὶ εἰς τὴς ἐκθέσεις παραγωγῆς τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας (αὐτὸ βέβαια εἶναι ἡ ἄμεση ἐξέλιξις τῆς θεωρητικῆς δουλειᾶς ποὺ ἔγινε κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη χρόνια ἀπὸ τὰ Cahiers du Cinema — τὸ Cinethique — τὸ Tel Quel — καὶ τὸ Le Nouvel Critique). Αὐτὴ ἡ ἐπιμονὴ εἰς τὴν ἱστορικὴν ἐγρήγορον συνεπάγεται ἐπίσης μὰ κριτικὴ ἐνημέρωσις τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου καὶ τῶν τρόπων ποὺ ἔχει γίνεαι ἀντιληπτή. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νέους σκηνοθέτες αἰσθάνονται ὅτι πρωταρχικὸ μὲλημά τους εἶναι νὰ οἰκειοποιηθοῦν τὰ στερεότυπα τοῦ Χόλλυγουντ καὶ τῆς Δυτικῆς Κουλούρας γενικά, καὶ νὰ τὰ ἀντιστρέψουν, ὄχι μὲ τὴν παρωδίαν ἢ τὴν καρικατούραν (ἢ εἰς ἐλάχιστες ριζοσπαστικὰς περιπτώσεις ὄχι μόνον μὲ τέτοια μέσα) ἀλλὰ μᾶλλον μὲ τὸ νὰ τὰ καταγγείλουν εἰς τὴν διαδικασίαν (γκρεμίζοντας τὴ φανταστικὴν αὐτῶν ἀξίαν) καὶ συγχρόνως θεωρῶντας τὴν διαδικασίαν αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς καταγγελίας εἰς τὴν οὐσίαν τῆς ταινίας τους.

Δυὸ παραδείγματα ὑπάρχουν: Τὰ «ΘΕΑΜΑΤΑ» τοῦ Jean — Claude Ducroux καὶ τὸ «Οὐσάρως εἰς τὴν στέγη» τοῦ Giono, εἰδὸν ὁποῖο εἰδικὰ ξέχωροι τρόποι ἀναπαράστασης — θέατρο, κινηματογράφος, ζωγραφικὴ — ἀνακατεύονται καὶ ἐναλλάσσονται μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μολύνουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο καὶ νὰ ἀποσπάσουν ἕνα

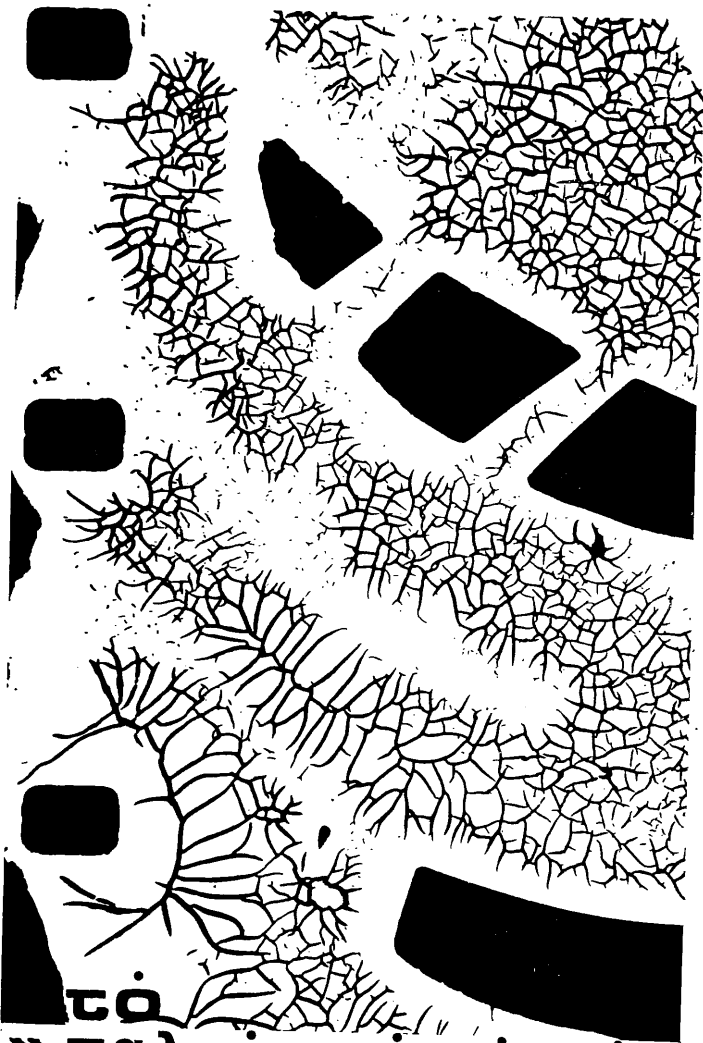
κείμενο πού οί μηχανισμοί του παρουσίασης εἶναι τὸ ἴδιο πληροφοριακοί (καί μὲ τίς δυὸ ἔννοιες) ὅσο καί ἡ ἴδια ἡ ἀναπαράστασις. Ὅμοια εἰς τὴν ταινία «Ὅταν ὄλοι ἔφυγαν» μιὰ συλλογικὴ προσπάθεια ἀπὸ μιὰ Παρισινὴ ἐσχολὴ κινηματογράφου, δείχνει μιὰ στερεότυπη ἱστορία μέσα ἀπὸ τρία στάδια τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου: τὸ προσεκτικὸ πλάνο δεκὰς τοῦ πρωτόγονου κινηματογράφου, τὴν ἄξεστη ἀλλὰ ἀποτελεσματικὴ χιμαιρικὴ τεχνικὴ τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ 30 (Ἐδῶ καταγγέλεται ὁ χιμαιρισμὸς ἀπὸ μιὰ ἐξ ἴσου στερεότυπη εἰσβολὴ πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα) καί τὸ σύγχρονο Σινεμά Βεριτέ. Καθοδηγητικὸ πνεῦμα εἰς αὐτὸ τὸ φιλμ ἦταν ὁ Jacques Bral, πού ἡ ταινία του M88 εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ πολὺ γόνιμου πλησίασματος τῆς στερεότυπης ὀργάνωσης. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε πὼς εἰς αὐτὸ τὸ κῶρο τῶν νεώτερων φιλομουργῶν προηγήθηκε ὁ Robbe - Grillet, πού πάντα ἀντιλαμβάνοταν τὸν κινηματογράφο κυριαρχούμενο ἀπὸ τὰ στερεότυπα τῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὅπου ὁ κατ' ἐξοχὴν κῶρος τοῦ «δομημένου στερεότυπου» εἰς τὸν ὁποῖον ὁ ἴδιος εἶναι μυθιστοριογράφος ὑπερεῖχε. Ὁ λόγος, πού κατὰ τὴ γνώμη μου, οἱ νεώτεροι φιλομουργοὶ μπόρεσαν ν' ἀσχοληθοῦν μ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα πρὸ συνεκτικὰ ἀπ' ὅτι τὸ ἔκανε κείνος, εἶναι ἡ γνῶσις τους τῶν πολιτικῶν καί ἰδεολογικῶν προεκτάσεων τῆς ταινίας, ἐνῶ εἰς τὸ φιλμ τοῦ Grillet, ὅποια καί νᾶναι ἡ νεολογιστικὴ τους ἀξία, αὐτὸς ὁ χειρισμὸς δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ παιχνίδι ἐνὸς ἐστέτ.

Ἴσως τὸ πρὸ σημαντικὸ γνῶρισμα, πού φαίνεται πρὸς τὸ παρὸν νὰ ἐνώνει αὐτὴ τὴ νέα γενιὰ σκηνοθετῶν, εἶναι μιὰ πολὺ γενικὴ κατανόηση τοῦ γεγονότος πὼς δὲν μποροῦν ν' ἀναπτύξουν τίς προϋποθέσεις πού περιέχονται εἰς τὰ πρῶτα τους αὐτὰ ἔργα οὔτε μποροῦν νὰ πλη-

ρωθοῦν γι' αὐτά, τουλάχιστον ἐπὶ πλαίσιο τοῦ Γαλλικοῦ καπιταλισμοῦ. Συγχρόνως, ἔχουν ἀρχίσει ἀποφασιστικὰ νὰ ξανα-εὐκρίπτονται καὶ νὰ ξανα-δουλεύουν ἐπὶ τὸ ἀναπαραστατικὸ κινηματογράφον. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ συνεπάγεται μερικὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἐμπόδια τοῦ ἐπαγγελματία σκηνοθέτη, δηλαδὴ ἐνῶ δὲν φαίνεται παράλογο πῶς θὰ μπορούσαν νὰ χρηματοδοτοῦν οἱ ἴδιοι τὶς ταινίες τους, μὲ χρήματα ποὺ θὰ μάζευαν εἴτε δουλεύοντας γιὰ τὸ σύστημα (π.χ. γυρίζοντας διαφημιστικὰ) εἴτε δουλεύοντας ἐν ἑαυτοῖς ἐντελῶς διαφορετικὸ τομέα, ἂν καὶ αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ ἐξουθενωτικὸ καὶ οἱ περισσότεροὶ τὸ ξέρουν καλά. Πῶς θὰ λυθεῖ αὐτὴ ἡ ἀντίφαση; Πιθανὸν ἢ συναινετικὴ ὀργάνωση διανομῆς — *Collectif Jeune Cinema*,— ποὺ ἰδρύθηκε πρὶν τρία χρόνια, ἴσως νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ἀνακουφίσει ἀντικειμενικὰ τὸν φιλομουργὸ μπορεῖ ὅμως νὰ τοῦ προσφέρει ἕνα πεδίο ἐξάσκησης καὶ τὴ δυνατότητα νὰ σκεφθεῖ διαλεκτικὰ τὴν κατάστασιν ἐπὶ τῆς βάσεως μιᾶς ρεαλιστικῆς ἐκτίμησης καὶ θὰ τὸν ὀπλίσει ἰδεολογικὰ καὶ ὑλικὰ, υἱοθετώντας ἰδιαίτερα τοὺς ριζοσπαστικοὺς τρόπους ἀναπαραστάσεως καὶ παραγωγῆς καὶ ποὺ θὰ τοῦ δώσει ἐπίσης τὴ δυνατότητα νὰ συνεχίσει τὸ ἔργον του ἐν μιᾷ καλύτερα καθωρισμένῃ ἀπόστασιν ἀπὸ τὸ «σύστημα» καὶ μὲ οἰκονομικοὺς ὄρους εὐνοϊκώτερον.

Τέλος, θὰ μᾶς βοηθοῦσε πολὺ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ὑπερπηδήσουμε τοὺς κριτικοὺς φραγμοὺς καὶ τὶς προκαταλήψεις καὶ νὰ φέρουμε ἐν μιᾷ σοβαρώτερῃ ἀντιμετώπισῃ τοὺς κριτικοὺς μὲ τοὺς νέους φιλομουργοὺς, τόσο ἐπὶ τὴ Γαλλίαν ὥσθ καὶ ἐπὶ τὴν Ἑνωμένην Πολιτείαν. Ἴσως, ἐν ἑνὶ προκαταρκτικῷ στάδιον, τὸ Λονδίνον θὰ εἴταν ἡ κατάλληλη οὐδέτερον περιοχὴ γιὰ μιᾷ τέτοια συνάντησιν.

# ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ



τὸ  
» παλιὸ καὶ τὸ νέο

# I

## «Είμαστε ένα στύλβον χάος» Πώλ Σεζάν

Ἡ προσπάθεια πού γίνεται μὲ τὸ κείμενο αὐτὸ ἀντιτίθεται σ' αὐτὸ πού ἀποκαλοῦν καθιερωμένο κινηματογράφο καὶ μέσα σ' αὐτὸν ἐμπεριέχεται κι ὅ,τι ὀνόμασαν σύγχρονο, καθὼς κι ἓνα μεγάλο μέρος ἐκείνου πού θεώρησε τὴν αὐθαιρεσία εὖν τὴν ὑψιστὴ βαθμίδα πού θὰ μπορούσε νὰ φτάσει, ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἐκφραστικὸ τομέα.

Ἐννοῶ αὐτὸν πού κάποτε ὑπῆρξε «ἀντεργκράουντ». Τ' ἀποτελέσματα τοῦ κινήματος, παρ' ὅλ' αὐτὰ χρήσιμα καὶ μὲ θετικὸ συντελεστή, ἀπαιτοῦν διευθέτησιν γιὰ τὸ πέρασμα εἰς τὴν νέα ὀπτικὴ τάξιν πού θὰ ἀντιμετωπίσει εὖν πρόβλημα τὴν ὑπέρβαση τοῦ κινηματογράφου.

Στὸν αἰῶνα μας ἡ σύγχρονη πολιτιστικὴ πορεία χαρακτηρίζεται εἰς τὸν τομέα τῆς τέχνης ἀπ' τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς ἔκφρασης πού ἐπιτρέπει τὸ μέγιστο τῆς βαρβαρότητας μὲ τὸ ἐλάχιστο τῶν ὑλικῶν μέσων· τὴν τέχνην τοῦ κινηματογράφου.

Συντηρεῖται ἀκόμα εὖν κατάστασιν ἓνα εἶδος ἐκλεπτυσμένων νεοβανδάλων, καλὰ ὀργανωμένων, πού κάτω ἀπὸ ποικίλα προσκλήματα ταλαιπωροῦν τὴ Σκέψη.

Πολλὰ χρόνια τώρα ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη δηλητηριάζει τὴν πνευματικὴ ζωὴ καὶ χαμπλώνει τὴ στάθμιν τῆς.

Τόσο εἰς τὴν μορφήν τῆς ὅσο καὶ εἰς τὸν τρόπο ἐπαφῆς τῆς μὲ τὸ κοινὸ εἶναι ἡ τέχνη τοῦ πολίτη τοῦ χαμπλώτερου πνευματικοῦ καὶ κοινωνικοῦ ἐπιπέδου τοῦ αἰῶνα. Ἡ δια-



φήμισή του επέβαλε τὸν κινηματογραφικὸ ἥθοποιό, εἰς τὴν πλειοψηφία του ὑποπροϊὸν τῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ ἕνα ἀπ' τὰ πρὸ τέλεια ὑποδείγματα πνευματικοῦ ἔκφυλισμοῦ.

Ἡ προσφορὰ τοῦ κινηματογράφου ὑπῆρξε συχνὰ ἀνασταλτικὴ εἰς τὴν πνευματικὴ πορεία· ἔχει καλύψει τὰς περισσότερας κλίμακες μεταξὺ μιᾶς ἁγίας καὶ μιᾶς πόρνῃς. Μιὰ ἡμιμαθὴς πλειοψηφία κινούμενη εἰς τὸ κῶρον τῶν «αἰσθημάτων» κὶ ἀνίκανη νὰ νιώσει τὴ Συναρτητικὴ Πράξιν εἰς τὴν ὁλότητά της ἔγινε ὁ δεσπότης τόνος τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου. Οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ λίγο μετέβαλαν τὴν κατάστασιν.

Ἄναφέρομαι εἰς τὴν διαδικασίαν καὶ προσφορὰν τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ κινηματογραφικοῦ κατεστημένου (παλιοῦ καὶ νέου), ποὺ ἡ πορεία του προβλέπεται ἀκόμα μακρυνή, παρὰ τὰ ὄνειρα μερικῶν ἐκπροσώπων τῆς πρωτοπορίας.

Σ' αὐτὸ ὑποβοηθεῖ κὶ ἕνα μεγάλο μέρος νέων κινηματογραφιστῶν ποὺ δὲν τόλμησαν ἢ δὲν τὰ κατάφεραν νὰ δώσουν ριζικὴ λύσιν.

Ἡ μεγάλου μήκους ταινία εὖν ἕνα ἐκ τῶν προτέρων δεδομένο διαιωνίζει καταστάσεις ποὺ συντηροῦν τὸ κινηματογραφικὸ κατεστημένο καί, πράγμα περίεργον, αὐτὸ γίνεται κὶ ἀπὸ καλλιτέχνες καὶ κριτικούς ποὺ εἰλικρινὰ μάχονται γιὰ τὸ πέρασμα εἰς νέα κινηματογραφικὴ τάξιν. Σὰν δικλείδα ἀσφάλειας κὶ ἕνα εἶδος δικαιολογίας ὄχι πολὺ σαφῆς, ἔχουμε τὴν ταινίαν μικροῦ μήκους, εἰς τὸν πειραματικὸν κινηματογράφον κύρια, ποὺ λειτουργεῖ ὡστόσο δίπλα εἰς τὴν μεγάλου μήκους εὖν ἕνας συμπληρωματικὸς καὶ χρήσιμος μικροοργανισμὸς ποὺ ἀπλῶς ἐπιζεῖ· ἕνα πέρασμα συχνὰ γιὰ τὴν μεγάλην παραγωγὴν.

Ἡ πλειοψηφία τῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι δέξιμα παιδείας καὶ μεθόδων συλλογισμοῦ καθαρὰ «φιλολογικοῦ» χαρακτήρα. Ἡ αἰσθηματολογία καὶ κάποια «ἠθητικά» ψευτοπροβλήματα βαραίνουσι ἀκόμα καὶ πάνω εἰς

πὸ καλὲς προθέσεις. Ἀκόμα καὶ σημαντικοὶ σκηνοθέτες δὲν κάνουν τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ «εὐκολιάζουν» τὸ φαινόμενο τῆς ζωῆς μέσω ἔρμηνείας φιλολογικῆς χωρὶς τὸ ἔργο τους καθαυτὸ νὰ μαρτυρεῖ τὴν ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα συγκεκριμένης ὀπτικῆς. Ἀπ' τὸ σύγχρονο κινηματογράφο λείπει συνήθως ὁ Ἄ ρ ι θ μ ὁ ς· ἡ ἔννοια ποὺ ἐδῶ δίνεται ἐπὶ τὴν λέξιν ἀριθμὸς θὰ πρέπει ν' ἀποκλείσει κάθε συσχετισμὸ ἢ σύνδεση μὲ Πυθαγόρα, Πλωτῖνο καὶ Αὐγουστῖνο, καὶ κάθε ἄλλη μεταφυσικὴ προέχταση κι ἔρμηνεία τοῦ Ἀριθμοῦ. Ὁ Ἀριθμὸς ἐδῶ παίρνει τὴν ἔννοια τῆς ἀ κ ρ ι β ο ὖ ς ἀ ν τ α π ὀ κ ρ ι σ η ς τ ῶ ν β υ ν θ ε τ ι κ ῶ ν σ τ ο ι χ ε ῖ ω ν διὰ μέσου τῶν ὁποίων ἐκφράζεται μιὰ ἰδέα.

Ἡ δημιουργία «ἀτμόσφαιρας» μέσω τῆς μουσικῆς εἶναι μιὰ ἀπὸ τις πολλὰς ἐνδείξεις γιὰ τὴν ἀλήθεια τῶν προηγούμενων (ἀκόμα καὶ ἐπὶ τὴν περίπτωση ποὺ ἔχουμε ἀπορίψει τὴν δραματοποιημένη μουσικὴ τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου)· καὶ μόνο ἡ ἀντιμετώπιση τῆς μουσικῆς δὲν ἑνὸς ἐκ τῶν προτέρων δεδομένου στοιχείου μαρτυρεῖ ἄγνοια τῶν νόμων μιᾶς κλασικῆς δικαιωμένης κατασκευῆς.

Στὸ κῶρο τῆς κριτικῆς ἡ ἀνάλυση τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν πραγματοποιεῖται κι αὐτὴ μὲ κριτήρια ἀπ' τὸ κῶρο τῶν Ἀξιῶν καὶ τῆς φιλολογικῆς ἀνάλυσης. Τὴν ἀξιολόγηση τοῦ σκηνοθέτη τὴ βασίζει πολὺ συχνὰ ὄχι ἐπὶ τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του ἀλλὰ ἐπὶ τὰ γεγονότα τῆς ταινίας του ποὺ δείχνουν τὴν ἠθικὴ στάση του ἀπέναντι σ' αὐτά. Ἡ κριτικὴ τοῦ κινηματογράφου ἂν ἐξαιρέσουμε μιὰ μικρὴ μερίδα, κινεῖται ἐπὶ τὰ πεδία ποὺ κινήθηκε ἡ κριτικὴ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν πολὺ παλιότερα· ἐπὶ τὴν ἀνάλυση τοῦ χαμόγελου τῆς Τζοκόντας.

Φυσικὰ ἡ κριτικὴ εἶναι ὡς ἕνα σημεῖο ἀναγκασμένη νὰ κρίνει μὲ κριτήρια καὶ τρόπο σκέψης ποὺ ἀκόμα δὲν ξεπεράστηκε, ἀφοῦ κι οἱ δημιουργίες ποὺ κρίνει

βασιζονται σὲ μηχανισμούς καὶ τρόπους πλαστικῆς διατύπωσης ποὺ ἄλλες τέχνες ἔχουν ἀπὸ καιρὸ ὑπερβεῖ. Ἄκόμα κι αὐτὸ τὸ ἄρθρο εἶναι γραμμμένο σὲ ἐξαιρετικὰ συντηρητικὰ πλαίσια κι ἐγκλωβισμένο σὲ ξεπερασμένες καὶ παραπαίουσες ὁρολογίες, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ εἶναι κατανοητὸ κι ἀπὸ ὅσους βρίσκονται στὶς περιοχὲς ποὺ ἐξετάζονται.

Βρισκόμαστε βέβαια σὲ περίοδο ἀνάλογη μὲ τὴν Ἄλεξανδρινή, (ταξινόμηση, ἀνάλυση προηγηθέντων, ἐκλεκτικὴ ἐπιλογή, ἐπισημονικὴ μεθοδολογία καὶ ταυτόχρονα ὠροσκόπια καὶ μυστικισμός), μὲ ἀποτέλεσμα τὴν πλήρεια σύγχιση.

Κοντὰ σ' αὐτὰ ἔχουμε καὶ τὴν ἔλλειψη κοινῆς ἀποδοχῆς λεκτικῶν προσδιορισμῶν. Λέξεις ὅπως ρεαλισμός, συμβολισμός, νατουραλισμός κ.ἄ., ἀπομακρυνόμενες ἀπ' τὸν συγκεκριμένο χαρακτηρισμὸ σχολῶν γίνονται ἀπλὰ λέξεις κενές ποὺ προσδιορίζουν ἔννοιες ἀντιφατικές.

Ἡ ἀντίθεση ὑλισμοῦ - ἰδεαλισμοῦ ἀποδείχεται συμβατικὴ καὶ τεχνητὴ ὅταν διαπιστώνουμε σὲ πάρα πολλές περιπτώσεις ὅτι ὁ ἕνας ἐμπεριέχεται στὸν ἄλλο.

Ἄλλωστε συστήματα σκέψης καὶ πολιτικῆς μὲ ἀντίθετη δομὴ συχνὰ συναντιῶνται. Διασκεδαστικὴ ἢ ὁμοίότης τῶν πὼς κάτω.

Ἄντρε Μπαζὲν στοὺς κινηματογραφιστές:

«Παρατηρεῖτε τὸν κόσμον καὶ καταγράφετε ἔντημα».

Ἐρμῆς Τρισμέγιστος στοὺς καλλιτέχνες τῶν ἱερογλυφικῶν:

«Παρατηρεῖτε τὸ Σῦμπαν καὶ καταγράφετε».

Καὶ δὲν προχωρῶ γιατί θὰ προκύψουν ἐνδιαφέρουσες ὁμοιότητες μεταξὺ ὑλιστῶν καὶ θεοκρατῶν.

Ἐνδεικτικὴ ἄλλωστε στὴν περιοχὴ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ἡ περίπτωση τοῦ ἔργου τοῦ Μοντριάν, ἔργου βασιζομένου πάνω σὲ καθαρὰ μεταφυσικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου ποὺ ἔγινε ἀφειρητρία γιὰ τὴ διαμόρφωση δημι-

ουργιῶν πάνω σὲ καθαρὰ «ἐπιστημονικὴ» βάση (ἡ περίπτωση τοῦ Βαζαρέλλου, Σόφερ κ.ἄ.).

Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ βρεῖ τὴν ἐλευθερία ποὺ οἱ εἰκαστικὲς τέχνες κατάφεραν νὰ βροῦν στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα μας.

Εἶναι ἡ τέχνη μὲ τὸ περισσότερο βαρηνμένο μπηρῶο στὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ. Εὐθύνεται γιὰ τὴν ἀποβλάκωση στὴν ὁποία ὀδήγησε μεγάλο μέρος τῶν μαζῶν. Τὸ τέλος τῆς φιλολογικῆς του περιόδου θὰ ὀδηγήσει δὲ νέες ἀναζητήσεις κι ἐπανακατατάξεις τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, προτάσεων γιὰ νέους τρόπους ἐπαφῆς καὶ τὸ πέρασμά μας ἔξω ἀπ' τὸ κῶρο τῆς «εὐρευτικῆς αὐταπάτης» ὅπως τὸν ὅρισε ἡ σύγχρονη ψυχολογία.

Ἦδη ἡ διαδικασία ἄρχισε.



## II

«Ἡ τέχνη δὲν ἀναπαριστᾷ τὸ ὁρατὸ·  
καθιστᾷ ὁρατό».

Πῶλ Κλέε

Καὶ δὲ συνέχεια αὐτῆς τῆς γενικῆς εἰσαγωγῆς μένει νὰ δοῦμε πὸ εἰδικὰ τὸ φιλμ καθαυτὸ εἰς προεκτάσεις πού ἔχει πάρει καὶ τὴ δυνατότητα μιᾶς νέας διάστασής του.

Οἱ κατὰ καιροὺς προτάσεις τοῦ Νέου Κινηματογράφου (συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ «ἀντεργκράουντ») ἔγιναν μὲ ἄλλα μέσα ἀλλὰ οἱ ἀφαιρητικὲς ἀρχὲς τῆς παλιᾶς κινηματογραφικῆς γραμματικῆς ἔμμεσα διατηρήθηκαν. Ἡ πρωτοπορία, ὁ «ἀντεργκράουντ» κύρια, παρὰ τὴν προσπάθεια γιὰ καινούργια ἔκφραση καὶ τὴν κατάρνηση τῆς παλιᾶς κινηματογραφικῆς γραμματικῆς, εἰς βάθος μένει πιστὴ εἰς τὸ σύνολό της εἰς ἔκφραστικὰ μέσα τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κινηματογράφου· εἶναι ἡ ἄλλη ὕψη τοῦ νομίσματος, δὲν εἶναι ἄλλο νόμισμα. Συντηρήθηκαν οἱ ἴδιες συνθετικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἀξίες κάτω ἀπὸ διαφορετικὴ μορφή. Ἡ πρωτοπορία βασικὰ συντήρησε τὸ θέαμα.

Ὁ «ἀντεργκράουντ» ἐξάλλου ὅταν δὲν ἀντλήσει ἀπὸ ἓνα εἶδος ἐπιφανειακοῦ συμβολισμοῦ, ἔγινε ὀπτικὸ παιχνίδι ἢ ἓνα εἶδος «πληροφόρησης» διὰ μέσου τῶν εἰκόνων.

Ἡ τελευταία περίπτωση παρὰ τὴν πρόθεσή της νὰ εἶναι «χρήσιμη» ἐλάχιστα προσφέρει γιὰτὶ ἀγνοεῖ τὴν παθητικότητα τοῦ ἀνθρώπινου ὕλικου εἰς ὅποιο ἢ πλη-

ροφορία αφήνει αδιάφορο ένα παθητικό αποδέκτη. Μένει αυτό που είναι: πληροφορία. Ό μόνος ίσως τρόπος που αυτή ή άποψη θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή έγκειται στο να καθοριστεί ο ρόλος του κινηματογραφιστή πάνω σε ένα υλικό άκατέργαστων εικόνων και του όρ-  
 θότερου τρόπου μεταβίβασής του στο θεατή.

Ό «άντεργκράουντ» γενικά υπήρξε ένα είδος αντανάκλασης τών εικαστικών τεχνών κι όχι όργανική εξέλιξη στον τομέα της κινηματογραφικής φόρμας. Αυτό έγινε και παλιότερα όταν ο κινηματογράφος δέχτηκε την επίδραση του σουρεαλιστικού κινήματος και της άφηρημένης τέχνης με τη διαφορά ότι ο «άντεργκράουντ» δέχτηκε επιπλέον όλα τα νεώτερα ρεύματα όπως της «πόπ-άρτ» για παράδειγμα. Φυσικά είναι πολύ να μιλάμε για ανανέωση κινηματογραφικού χώρου' το περιεχόμενο του κάδρου παράμεινε ουσιαστικά άμετάβλητο. Το κίνημα με ελάχιστες εξαιρέσεις (Μπράκατζ) έχει μάλλον «ήθικη» σημασία.

Σύμφωνα με κάποιους θεωρητικούς του σύγχρονου κινηματογράφου «γινόμαστε μάρτυρες της αποκατάστασης της πλαστικής αξίας της εικόνας, σε βάρος τών δυνατοτήτων της σαν νοητικού μέσου, πράγμα που μās απαλλάσσει απ' τα τεχνάσματα της δραματοποίησης» (Μαρτέν).

Κατ' αρχήν φαινομενικά διέκοψαν κάθε δεσμό με την παραδοσιακή δραματοουργία, γιατί συντήρησαν τον πυρήνα της δραματικής σύγκρουσης έρμεσα. Κι ή δεύτερη αντίρηση είναι ότι ή εικόνα απ' τη στιγμή που γίνεται καθαυτή μέσο (στη μορφή που γίνεται), καταλήγει να λειτουργεί με τη σειρά της σαν τέχνασμα. Έπιβάλλει κι αυτή την «ιδεολογία» της με τον ίδιο τρόπο που την έπιβαλαν τα σύμβολα του παραδοσιακού κινηματογράφου. Έπιβάλλει ένα είδος βίαιης έπιβολής του αντικειμένου. Και σαν παρένθεση κάποια διευκρίνηση πάνω σ' ένα άρθρο του Μαρσέλ Μαρτέν που παραλλη-

Λίζει τὴν ἀποδραματοποίηση μὲ τ' ἀφηρημένα ἔργα ζωγραφικῆς. Ἡ παρατήρηση εἶναι μόνο κατὰ τὸ ἥμισυ σωστὴ γιατί πολλοὶ ἀφηρημένοι πίνακες ἔχουν ἴση — ἂν ὄχι περισσότερη— «δραματικότητα» ἀπὸ ἕνα πίνακα εἰκονικό. Συγκρίνατε ἕνα πίνακα τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ μ' ἕναν τοῦ Ζωρζ Ρουὸ καὶ στὴ συνέχεια μ' ἕνα σχέδιο τοῦ Χόλμπαϊν. Φυσικὰ ἡ παρατήρηση ἔχει μερικὴ ἰσχὺ καὶ πραγματικὰ θὰ εὐχόμεσταν ἕνα πέρασμα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης εἰς πλέρια ἀφαίρεση, «πλέρια» ὅσο ἡ φύση τῆς τὸ ἐπιτρέπει καὶ χωρὶς νὰ σημαίνει πέρασμα εἰς κινούμενα ἀφηρημένα σχήματα.

Ἡ πείρα τῆς ζωγραφικῆς θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ ἀφειρητὴ γιὰ κάποιες παρατηρήσεις πού μπορούν ν' ἀποδοῦν γόνιμες, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι θὰ τηρηθοῦν τὰ ὅρια πού μέσα τους κάθε τέχνη κινεῖται. Κύρια εἰς τὸ πεδίο τοῦ Χώρου, πού θὰ μπορούσε νὰ προκαλέσει ἐρεθισμοὺς καὶ σκέψεις γιὰ τὸν ἐντοπισμὸ τῆς ὑφῆς ἐνὸς νέου κινηματογραφικοῦ χώρου. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ν' ἀποδεχτοῦμε τὸ «πεποιημένο» γιὰ πραγματικότητα, ἐνῶ ἡ σύγχρονη ζωγραφικὴ καθιστῶντας τὸν πίνακα ἕνα ἀνεξάρτητο ἀπ' τὴ φύση ἀντικείμενο συναντᾷ καὶ μᾶς ἀποδίνει εἰς τὴ συνέχεια τὴν πραγματικότητα εἰς ἕνα ὑψηλότερο ἐπίπεδο.

Σχετικὰ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ διατύπωση καὶ γιὰ νὰ γίνῃ διαφανέστερη κάπως ἡ ἄποψη γιὰ τὸν «ἀριθμὸ» πού ἀναφέρθηκε εἰς τὸ πρῶτο μέρος, θὰ τονίζαμε ὅτι ἡ βασικὴ μας ἀντίρρηση ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι ξεκινᾶμε ἀπὸ ἕνα γεγονός πού εἰς τὴ συνέχεια τὸ ντύνουμε μὲ τὴ φόρμα πού θὰ κρίνουμε κατάλληλη, ἐνῶ γεγονός καὶ φόρμα θὰ πρέπει νὰ συλλαμβάνονται ταυτόχρονα. Ἐπιβάλλεται νὰ ἔχουμε ἀπόλυτη ἀνταπόκριση ὅλων τῶν συνθετικῶν στοιχείων πού θ' ἀποτελέσουν τὸ φιλμ, στοιχείων πού θὰ ἔχουν συληφθεῖ εἰς τὸ σύνολο καὶ ὄχι κατάλληλων συνοδευτικῶν ἐνὸς γεγονότος πού ἀποκαλοῦμε φόρμα καὶ λαθεμένα ἀντιδιαστέλλοντάς τιν ἀπ' τὸ πε-

ριεχόμενο. Όλα αυτά δὲν εἶναι παρὰ τεχνάσματα καὶ ἐπιχρίσματα γιὰ νὰ κρύψουμε τὴν ἀνυπαρξία τοῦ ἀρ-  
χικοῦ δομικοῦ (πλαστικοῦ) πυρήνα. Πρέπει νὰ παρα-  
δεχτοῦμε ὡστόσο ὅτι εἶναι ἀπραγματοποίητο μὲ τὴ μορ-  
φὴ τοῦ κινηματογράφου ὅπως γίνεται σήμερα νὰ δοθεῖ  
ὁ πυρήνας ποὺ θὰ περιέχει δυνάμει ὅλο τὸ ὀπτικοακου-  
στικὸ ὑλικό.

Ἡ φόρμα στὴν παλιὰ καὶ καινούργια μορφή της  
μᾶς ἐγκλωβίζει σ' ἓνα εἶδος πλαστογράφησης τοῦ κό-  
σμου· κάτι ποὺ ἀπομακρύνει ἀπ' τὴν ἐλεύθερη ἐκλογή,  
εἶναι ἓνα εἶδος αἰσθητικοῦ καταναγκασμοῦ, ἓνα εἶδος ὀ-  
λοκληρωτισμοῦ διαμέσου τῆς τέχνης.

Παρὰ τὴν ἐπιδίωξη ὀρισμένων κινηματογραφιστῶν  
δὲν ἔχουμε ἀκόμα «γραφὴ». Στὴν καλύτερη περίπτωσι  
τῆς πρὸ πάνω ἐπιδίωξης ὁ κινηματογράφος στάθηκε στὸν  
ἐπιφανειακὸ χαρακτήρα ποὺ ἔχει μιὰ γραπτὴ διατύπω-  
ση. Δὲν ἔκανε «γραφὴ»· ἔκανε ἀπλὰ ὡ ρ α ἰ α γ ρ ᾶ μ  
μ α τ α. Στὴν πρώτη περίπτωσι ἔχουμε τὸ ἰδεόγραμμα  
ποὺ δὲν ἔχει πρόθεσι «ὁμορφιάς»· στὴ δεύτερη περίπτω-  
σι ἔχουμε τὴν καλλιγραφία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ χώρου.

Ὁ κινηματογράφος ἀπ' τὴ φύσι του στερεῖται ἀπ'  
τὴ δυνατότητα χρησιμοποίησης ἑνὸς ἀπ' τοὺς βασικώτε-  
ρους μηχανισμοὺς τῆς ὁκέψης, ὅπως τῆς ἀ φ α ἰ ρ ε  
σ η ς. ποὺ ἀδυνατεῖ νὰ τὴ φτάσει ὡς τὴς ἀκραῖες συνέ-  
πειές της κι ἴσως μερικῶν περιπτώσεων ἀ ν τ ι σ τ ρ ο  
φ ῆ ς (') μὲ τὴν προϋπόθεσι ὅτι θ' ἀποκλείσουμε τὸν  
τεχνητὸ χαρακτήρα τῆς μεθόδου τῶν «τρυκάζ», ἔντο-  
να αἰσθητοῦ στὰ περισσότερα κίβδηλα φιλμς στὴν ἱστο-  
ρία τοῦ κινηματογράφου - τέχνης. Τὸν «Ὀρφέα» καὶ τὴ  
«Διαθήκη τοῦ Ὀρφέα» τοῦ Ζὰν Κοκτώ.

Συμπερασματικὰ βλέπουμε ὅτι κρίνεται ἀναγκαῖα  
ἡ ἐπαναδιάταξι τοῦ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ πάνω σὲ  
νέα βάση. Βρισκόμαστε στὸ σημεῖο ποὺ βρέθηκε ἡ ζω-  
γραφικὴ ὅταν κατάρχησε τὴν προοπτικὴ τῆς Ἀναγέν-



νωσης πού κατά τὴν ἄποψή της δημιουργοῦσε πλαστὸ χῶρο.

Ὁ προβληματισμὸς πάνω εἰς τὴ μορφὴ τοῦ χώρου τοῦ μελλοντικοῦ κινηματογράφου πρέπει νὰ γίνῃ γιὰ ἕνα διάστημα τὸ κυρίαρχο κινηματογραφικὸ πρόβλημα.

Ὁ νέος προσδιορισμὸς τῆς φύσεως τῆς δομῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου θὰ ἐπιτρέψει εἰς συνέχεια νὰ οἰκοδομηθοῦν οἱ μορφές κι οἱ ἐχέσεις τους.

Τὸ πρόβλημα, γιὰ νὰ ὑπάρξῃ πραγματικὰ νέος κινηματογράφος, εἶναι ἐκεῖνο τῆς ν έ α ς δ ι α τ ύ π ω σ η ς τῆς ἀναζήτησης τῆς νέας ὀπτικῆς κι ἀκουστικῆς τάξης πού θ' ἀκολουθεῖ τὴν ἀπλότητα τῆς διαδικασίας τῆς γραφῆς καὶ τῆς εἰκόνας πού θὰ φτάσῃ εἰς τὴ μέγιστη ὀπτικὴ οὐδετερότητα.

Φτάσαμε εἰς τὸ σημεῖο, ὅπου δημιουργία εἰς τὸν κινηματογράφο θὰ σημαίνει ὑπέρβασή του.

Τὸ πέρασμα ἀπ' τὸν «κινηματογράφο» εἰς τὴν «κινούμενη εἰκόνα» καὶ εἰς τὸ σημεῖο ἀπαλλαγῆς ἀπ' τὴν ιδιότητα τοῦ σκηνοθέτη, μὲ ὅλες τὶς ὑποπτιές της προεχτάσεις.

Τὸ μέλλον ἀποφασίζει πάντα γιὰ τὰ προκαθορισμένα. Πολλὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ μᾶς, ὡστόσο, γιὰ τὴν ποιοτικὴν δομὴν τῆς τέχνης πού ὀνομάστηκε ἔβδομη.

---

1. Μὲ τὸν ὄρο Ἄ ν τ ι σ τ ρ ο φ ῆ ἐννοοῦμε τὴν ἀντίθετη διάταξη μιᾶς δεδομένης συνηθισμένης διάταξης. Ἐννοοῦμε ἐπίσης καὶ τὸ κοίταγμα τῶν πραγμάτων ἀπὸ ἀντίθετη τῆς συνηθισμένης ὀπτικῆς τους γωνίας. Τὴν ἀνάποδη τοποθέτησή τους κι' ἔξω ἀπὸ τὴ συνηθισμένη τους βάση.





# LA HORA DE LOS HORNOS

ARGENTINΗ 1966—1967

«Τὸ πρόβλημα τῆς Ἀργεντίνας εἶναι βασικὰ πολιτικό. Ἕνας μόνον τρόπος ὑπάρχει γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ ἀποικιοποίηση: νὰ δοθεῖ ἡ ἐξουσία στὸν λαὸ» (Περὸν).

«Ὅλοι μας πρέπει ν' ἀγωνιστοῦμε γιὰ τὸ κοινὸ καλὸ. Δὲν ὑπάρχουν ἀμέτοχοι σ' αὐτὸν τὸν ἀγώνα, οὔτε ἄνθρωποι μὲ καθαρὰ χέρια, οὔτε ἄπλοιοι θεατῆς. Ὅλοι ἔχουμε λερωμένα τὰ χέρια μας στὴ λάσπη τῆς πατρίδας μας καὶ στὸ κενὸ τῆς καρδιάς μας. Οἱ θεατῆς εἶναι εἴτε δειλοὶ εἴτε προδότες» (Frantz Fanon).

Οἱ ἄκονοι:

FERNANDO SOLANAS. Φιλμουργός. Γεννήθηκε στὸ Μπουένος Ἀϊρες τὸ 1936. Σπούδασε νομικά, θέατρο, μουσική. Τὸ πρῶτο του φιλμ εἶταν τὸ SEGUIR ANDANDO, ἀλλὰ τὴν βασική του πείρα τὴν ἀπέκτησε ἀπὸ διαφημιστικὲς ταινίες.

OCTAVIO GETINO. Συγγραφέας. Γεννήθηκε στὴν Ἰσπανία τὸ 1935. Ἔζησε στὴν Ἀργεντίνα ἀπὸ τὸ 1952. Ἕνα βιβλίο του μὲ ἱστορίες πῆρε τὸ κουβανέζικο βραβεῖο, τὸ 1964, ὁ τίτλος του εἶταν «La Casa de las Americas». Τὸ 1965 ἔκανε μιὰ ταινία μικροῦ μήκους μὲ τὸν τίτλο «TRASMALLOS».

Τὸ «LA HORA DE LOS HORNOS» ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη πού ὅλα μαζί ἔχουν διάρκεια 4 ὥρ. καὶ 20 λεπ. Τοῦτο τὸ φιλμ — πραγματεία, τὸ πρῶτο ἐπὶ εἶδος του ἐπὶ τὴν Ἀργεντίναν, ἐξετάζει προβλήματα ἔθνικα καθὼς καὶ προβλήματα ἀπελευθέρωσης. Χρειαστικὰν δύο χρόνια γιὰ νὰ τελειώσει. Κατὰ τὴν διάρκεια αὐτή, οἱ ἐκπνοθέτες ἔκαναν πάνω ἀπὸ 1800 χλμ. μέσα ἀπὸ ποικίλες περιοχὲς τῆς Ἀργεντίνας μαζεύοντας μαρτυρίες, συνολικῆς διάρκειας 180 ὥρ.

Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φιλμ γυρίστηκε ἐν 16 mm καὶ κατόπιν μεγεθύνθηκε ἐπὶ 35 mm. Τὸ γύρισμα ἔγινε κρυφὰ λόγῳ τῆς παρούσας κατάστασης ἐπὶ τὴν Ἀργεντίναν.

#### ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΝΕΟΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΙ ΒΙΑ

Ἀφιερώνεται ἐπὶ τὸν Τσὲ Γκουεβάραν καὶ ἐπὶ ὅλους πού ἔπεσαν ἐπὶ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς.

95 λεπτά, 35, mm, μαυρόασπρο.

Πρόλογος πάνω ἐπὶ τὸ βασικὸ πρόβλημα τῆς Ἀργεντίνης: τὴν ἐξάρτησίν της. Τὸ μέρος αὐτὸ ἔχει τοὺς ἑξῆς ἐπιμέρους τίτλους: Ἱστορία. Ἡ χώρα. Καθημερινὴ βία. Τὸ λιμάνι. Ἡ ὀλιγαρχία. Τὸ σύστημα. Ἡ πολιτικὴ βία. Ὁ νεορατσισμὸς. Ἡ ἐξάρτησιν. Πολιτιστικὴ βία. Ὁ παραδειγματισμὸς. Ὁ ἰδεολογικὸς πόλεμος. Ἡ κοινὴ γνώμη.

Ἡ Ἀργεντίναν, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες χώρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, ὑφίσταται ὅλη τὴν κακοδαιμονίαν πού ἔχει δημιουργήσει ἡ ἱμπεριαλιστικὴ καταπίεσιν καὶ ἐξάρτησιν. Ἡ βία ἐναντίον τοῦ λαοῦ ἐξασκεῖται καθημερινά, μὲ καλῶς καμουφλαρισμένον τρόπο, χωρὶς νὰ ἔχει καμμιά ἐντελῶς ἀνάγκη νὰ ἐκφρασθῆ ὡρὰ καὶ ἀπροκάλυπτα. μὴ καὶ εἶναι «διάχυτη» παντοῦ. Ἡ βία ἔχει πολλὰ πρόσωπα: ψευτοειρήνη, κατ' ἐπίφασιν τάξιν καὶ ὁμαλότητα. Ὁ Λατινοαμερικάνος δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφασίσει οὔτε

για τὸ πῶς θὰ ζήσει, ἀλλὰ οὔτε κὰν καὶ για τὸ πῶς θὰ πεθάνει.

Ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος ἐλέγχονται καθημερινὰ ἀπὸ τὶς δυνάμεις τῆς βίας, καὶ μόνο μὲ τὴν ἐπανάσταση θὰ μπορέσει ποτὲ ὁ Λατινοαμερικάνος νὰ βρεῖ τὸν ἀληθινὸ ἑαυτό του.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΜΙΑ ΠΡΑΞΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ

Σημειώσεις, μαρτυρίες καὶ συζητήσεις σχετικὰ μὲ τὸν σημερινὸ ἀγῶνα για τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ Ἀργεντινικοῦ λαοῦ.

Ἀφιερώνεται στὸ Περονικὸ προλεταριάτο ποὺ ἀγωνίστηκε για τὴν συνειδητοποίηση τῶν μαζῶν τῆς Ἀργεντινας.

120 λεπτά 35 mm, μαυρόασπρο.

Πέρα ἀπὸ τὶς εἰδικὲς ἀρετὲς του, τὸ φιλμ αὐτὸ εἶναι καὶ ἓνα μέσο πρόκλησης καὶ ταυτόχρονα μιὰ πράξη για τὴν ἀπελευθέρωση. Πρὶν ἀπὸ τὴν προβολή, διανέμεται στὸ κοινὸ ἡ προκήρυξη τοῦ στρατηγοῦ Σὰν Μάρτιν, τοῦ 1819 μὲ τὴν ὁποία καλεῖ τὸν λαὸ ν' ἀγωνιστεῖ για τὴν ἀπελευθέρωση. Στὴ συνέχεια ἀκούγονται ἐπαναστατικὰ ἐμβατήρια. Ἐνῶ στὰ διαλείμματα γίνεται συζήτηση.

Τὴν φύση τῆς ὅλης κατάστασης τὴν υπογραμμίζει τὸ σύνθημα: «Οἱ θεατὲς εἶναι εἴτε π ρ ο δ ὅ τ ε ς εἴτε δ ε ι λ ο ἰ».

Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ φιλμ ἔχει τὸν τίτλο «Χρονικὸ τοῦ Περονισμοῦ» (1945 - 55). Ἐδῶ ἀναλύεται κριτικὰ ἡ ἔθνικὴ ζωὴ κατὰ τὴν διάρκεια τῶν δέκα χρόνων πού, για τὶς ἐκμεταλλευσόμενες τάξεις, σήμαναν τὸ πρῶτο ρήγμα στὸ πολιτικὸ γίνεσθαι καθὼς καὶ τὴν ἔναρξη τοῦ ἀγῶνα για λαϊκὴ ἐξουσία. Τὸ περονικὸ κίνημα ἐξετάζεται στὸ φῶς τῶν περιορισμῶν ποὺ χαρακτήριζαν τὴν Ἀργεντινικὴ κοινωνία καθὼς καὶ τὶς ἄλλες κῶρες ποὺ

είταν κι αυτές θύματα της ίδιας εξάρτησης. Το Κίνημα χαιρετίστηκε δὴν τὴν ἀπαρχὴ μῆς νέας κινητῆρας δύνανμης τῆς Ἱστορίας: τοῦ Τρίτου Κόσμου. Τὸ πρῶτο ρηῖμα τοῦ μέρους αὐτοῦ ἔχει τοὺς ἐξῆς τίτλους: 17 Ὀκτωβρίου. Ἡ ψευδοαριστερὰ καὶ ὁ Περονισμὸς. Ὁ Περονισμὸς στὴν ἐξουσία. Ἡ κρίση τῆς περονικῆς ἐξουσίας. 16 Ἰουνίου 1955. 31 Αὐγούστου. Ἡ ἐθνικὴ ἦττα. Ἡ ἐπαίτειος τῶν «Gorilas». Ἡ βία τῆς ἐπαναστατικῆς ἀπελευθέρωσης. Σκέψεις πάνω στὸ Διάλογο. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ φιλμ ἔχει τὸν τίτλο «Χρονικὸ τῆς Ἀντίστασης».

Πρόκειται γιὰ μιὰ περιγραφὴ τοῦ ἀγῶνα ποὺ ἀνέλαβε τὸ Ἀργεντίνικο προλεταριάτο στὴν περίοδο ποὺ ὀνομάσαμε σὶδὸ φιλμ: «Ἡ δεκαετία τῆς βίας» (1955 - 66). Οἱ συνεντεύξεις καὶ οἱ κριτικὲς ἀναλύσεις τῶν πιὸ σημαντικῶν πράξεων τῆς ἀντίστασης, ἀρχίζουν ἀπὸ τὰ ἥδη δεδομένα. Στις συνεντεύξεις ἀκούγεται τόσο ἡ φωνὴ τοῦ ἀνώνυμου μαχητῆ «Metallo» ὅσο καὶ τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα. Οἱ ἐπιμέρους ΤΙΤΛΟΙ εἶναι οἱ ἐξῆς: Πρόλογος. Αὐθόρμητη ἀντίδραση. Παράνομη δραστηριότητα. Χρονικὸ τοῦ 1955 - 58. Οἱ ἐνώσεις. Χρονικὸ τοῦ 1959. Οἱ μεσαῖες τάξεις καὶ ἡ ἰντελιγκέντσια. Χρονικὸ τοῦ 1960 - 66. Κατάληψη τῶν ἐργοστασίων. Τὸ ὄριο τῆς αὐθόρμητης ἀντίδρασης. Ὁ πόλεμος σήμερα. Εἰσαγωγὴ στὴ συζήτηση.

Τοῦτο ἡ κινηματογραφικὴ πράξη τελειώνει μὲ τὸ πέρας τῆς συζήτησης. Ἡ διάρκειά της καθορίζεται ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντας σ' αὐτήν.

## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΒΙΑ ΚΑΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ

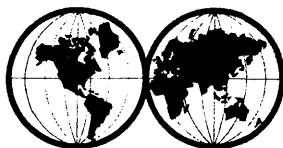
Ἀφιερώνεται στὸν Νέο Ἀνθρώπο ποὺ ἀναδύεται μὲς' ἀπ' τὸν πόλεμο αὐτὸ γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση.

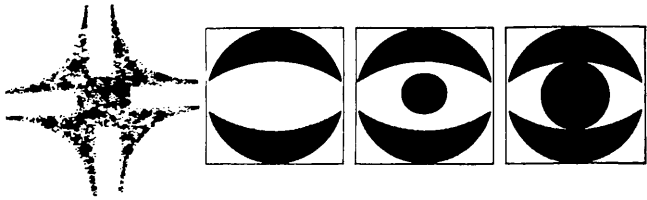
45 λεπτά, 35 mm, ἀσπρόμαυρο.

Τὸ τρίτο μέρος εἶναι κι αὐτὸ μιὰ πράξη γιὰ τὴν ἀπε-

λευθέρωση. Είναι μιὰ μελέτη τῶν μαρτυριῶν, γραμμάτων, συνεντεύξεων καὶ ρεπορτάζ, πὸ ἀναφέρονται πάνω στὴ βία σὰν μέσο ἀπελευθέρωσης καὶ ἀποτελεῖ μιὰ «ἀνοικτὴ ἐπιγμὴ» στὴ δομὴ τοῦ φιλμ, ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ εἰσαγωγὴ τῶν ἐκάστοτε νέων τμημάτων, νέων γραμμάτων, νέων μαρτυριῶν ἀπὸ μαχητές. Ὑπάρχει καὶ θέσῃ γιὰ μιὰ νέα συζήτηση. Τὸ φιλμ τελειώνει μὲ μιὰ σκηνὴ στὴν ὁποία ἡ εἰκόνα καὶ τὸ ἐμβατήριό τοῦ «La Hora de los Hornos» συνδυάζονται καὶ μετατρέπουν τὴν ὅλη σύνθεσιν εἰς ἓνα ἄνοιγμα γιὰ ἓνα νέο στάδιο. Τὸ μέρος αὐτὸ ἔχει τοὺς ἐξῆς τίτλους: Μιὰ παλιὰ ἱστορία τῆς βίας. Γράμματα Μαχητῶν. Τὰ ὄρια τῆς νομιμότητας. Ἡ ἀπμωρσοσία. Μαχητὴς συζητᾷ μὲ τὸν Julio Troxler Ἔνα γράμμα. Στάσεις. Θύματα. Γράμματα. Ὁ πόλεμος. Ἐπαναστατικὸς Ἐθνικισμὸς. Συνέντευξιν μὲ τὸν Juan José Hernandez Arregui Ἐνάγνωσιν γράμματος ἀπὸ ἓνα ἐχολιαστή. Ἡ νομιμότητα τῆς δικῆς μας βίας. Ἀνοικτὸς κῶρος γιὰ νέα γράμματα, σημειώσεις, νέες μαρτυρίες. Τελικὸ τραγοῦδι: Ἡ βία σὰν μέσον ἀπελευθέρωσης.

FERNANDO SOLANAS





# GRAEME FARNEL

## ΠΟΙΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ;

Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ\* ἀφιερώνει τὸν περισσότερο κῶρο του σὲ φιλμ Avant - Garde. Τὰ φιλμ αὐτὰ θὰ ἐξετάσουμε ἡμεῖς τώρα ὄχι μὲ κάποιον ἀφηρημένο τρόπο ἀλλὰ σύμφωνα μὲ τὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἔχουν πάνω στὴν πραγματικότητα. Ὁ P. Adams Sitney εἶναι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ποὺ προωθοῦν τὴν Undergroud Avant Garde, καὶ συνεχῶς τονίζει τὸ πόσο ἀνανεωτικὰ καὶ ἀξιόλογα εἶναι τὰ φιλμ αὐτά. Ἄλλὰ ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ πάρουμε μιὰ σαφῆ ἰδέα τῆς λειτουργίας τους, εἶναι νὰ δοῦμε τί λένε οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ γιὰ τὰ φιλμ τους κι ὄχι τί λέει γι' αὐτὰ ὁ π ρ ο ω θ η τ ῆ ς τους.

---

\* AFTERIMAGE



Ὁ Jonas Mekas χαρακτηρίζει τὴν κίνηση αὐτὴ ὡς «Τὸ σύνολο τῶν πρωτοποριακῶν καλλιτεχνῶν ποὺ προσπαθοῦν νὰ φέρουν ὁμορφιὰ εἰς ἕναν κόσμον γεμάτο ἀπὸ θλίψη καὶ τρόμο»<sup>1</sup>. Καὶ τί εἶδους ὁμορφιὰ εἶναι αὐτή; «... κάτι ὄχι γιὰ νὰ ἐκφράσουμε τὸ ἐγώ μας... ἀλλὰ γιὰ νὰ μαζέψουμε τοὺς ψίθυρους τοῦ οὐρανοῦ γιὰ νὰ παίξουν τὸν ρόλο χορδῶν, εἰς ὄργανα αἰθέριων ἀνέμων ὅπου ἡ προσωπικότητά μας σχεδὸν θὰ ἐξαφανίζεται». Γιὰ τὸν Brakhage τὸ φιλμ εἶναι «ἕνα ἰδεῶδες μιᾶς ἀναρχικῆς θρησκείας ὅπου ὅλοι μας εἴμαστε ἱερεῖς»: «Καὶ ὅπου ἡ ἀυξημένη ὄραση τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ ἁγίου εἶναι μιὰ ἀυξημένη ἰκανότητα νὰ βλέπουμε καὶ ὄραματιζόμαστε»<sup>2</sup>. Ὁληὴ ἡ αἰσθητικὴ θεώρηση τοῦ Brakhage - *Metaphors of Vision* - εἶναι γεμάτη ἀπὸ τέτοιου εἶδους θρησκευτικὰς εἰκονολογίας. Οἱ καλλιτέχνες, ὅπως πιστεύει ὁ ἴδιος «οὐσιαστικὰ δὲν κάνουν τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀσχολοῦνται εἰκονολογικὰ μὲ τὴν γέννηση, τὸν θάνατο, τὸ βῆξ καὶ τὴν ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ».

Ἔτσι πίσω ἀπὸ τὸν φορμαλισμὸ αὐτῶν τῶν φιλμ καὶ τῆς φαινομενικῆς ἄρνησός τους νὰ διατυπώσουν σαφεῖς θέσεις σχετικὰ μὲ τὸν κόσμον, κρύβεται μιὰ σαφὴς φιλοσοφία, χαρακτηριστικὴ τῆς μικροαστικῆς νοστοροπίας, ἕνας πεσιμισμὸς ποὺ βρίσκει διέξοδο στὸν μυστικισμὸ καὶ στὸν εἰσοδικισμό. Ὄταν ὁ Brakhage μιᾶς λέει «νὰ ξεχάσουμε τὴν ἰδεολογία γιὰ τὸ φιλμ ἀ γ ἔ ν ν η τ ο καθὼς εἶναι δὲν ἔχει δική του γλῶσσα καὶ μιλά εἰς τὸν πρωτόγονο αὐτόχθονα μιὰ μονότονη ρητορικὴ»<sup>3</sup> δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ κλείνει τὰ μάτια του, καὶ τὰ δικά μας, εἰς τὴν βασικὴ λειτουργία τοῦ φιλμ εἰς μιὰ καπιταλιστικὴ κοινωνία. Φαντάζεται ὅτι βρίσκεται εἰς ἕνα κόσμον ὅπου δὲν ὑπάρχουν γεγονότα ἢ συγκεκριμένα ἀποτελέσματα, ἀλλὰ μόνο ιδέες. Ξεκινᾷ τὸ γεγονός ὅτι ὅλα τὰ φιλμ προωθοῦν μιὰ συγκεκριμένη ἰδεολογία, ἕνα συγκεκριμένο τρόπο θεώρησης τοῦ κό-

μου, πού ἐξυπηρετεί πάντα τὰ συμφέροντα μᾶς συγκεκριμένης τάξης Κι ἀκόμα, τὸ γεγονός ὅτι ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἀποτελεσματικά μιὰ ἀστική γλῶσσα γιὰ τὴν προώθηση τῆς ἀστικῆς κοσμοαντίληψης κλπ. κλπ. Τοῦτη ἡ κοσμοαντίληψη συνδέεται σαφῶς μὲ τὸ στυλ καὶ τὴν μορφή τῶν πρωτοποριακῶν αὐτῶν φίλμ. Καὶ ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα ἕναν ἄγγλο φιλομουρῶ πού προωθεῖται τώρα τελευταῖα: Τὸ ἄρθρο τοῦ Peter Gidal στὸ Cinemantics Νο 3 ὅπου θεωρεῖ τὸ φίλμ ὡς ἕνα μέσο πού μπορεῖ νὰ δραστηριοποιήσῃ «καταστάσεις συνειδησης διαφορετικῆς ἀπὸ προηγούμενες τέτοιες καταστάσεις καὶ μάλιστα διαφορετικῆς ἐν τέτοιῳ βαθμῷ πού νὰ ἔχουν κοινωνική, πολιτική, οἰκονομική καὶ βέβαια (κάτι πού ἐμφανίζεται πάντα πρῶτο καὶ τελευταῖο) προσωπική σημασία». Καὶ πίσω ἀπ' αὐτὰ κρύβεται ἕνας βασικὸς πεσιμισμὸς πού ρέπει πρὸς τὸν μηδενισμὸ: «Πραγματικὴ ἀλλαγὴ ἔρχεται ὅταν καὶ τόση πού νὰ μπορούμε νὰ ἐλπίζουμε νὰ περάσουμε τὴν ζωὴ μας μὲ ἄγχος πού θὰ εἶναι κατὰ τεκμήριο συνειδητὸ ἄγχος, μὲ ἐνεργητικὴ ἀπογοήτευση παρὰ παθητικὴ. Ζῶντας ἔτσι τὶς ὑπόλοιπες μέρες μας, μὲ ἕνα στοιχεῖο νοήματος μέσα σ' ὅλη τὴν ἀσυναρτησία, μπορούμε ἴσως νὰ πλησιάσουμε τὸν βασικὸ ἀρνητισμὸ μὲ τὸν ἀπαιτούμενο τρόπο».

Παίρνοντας τὴν θέση ὅτι βασικὰ δὲν μπορούμε νὰ ἀλλάξουμε τὸν κόσμον, ἀλλὰ οὔτε κι ἀξίζει νὰ τὸ κάνουμε αὐτό, τί μᾶς δίνουν τὰ φίλμ τοῦ Gidal; Ὁ Steve Dworkin λέει, ἐγκωμαστικά, ὅτι «Ὁ Gidal μᾶς δίνει μιὰ ἀκρίβεια ὄρασης καὶ μιὰ ἐγρήγορη θέσης». Καὶ τί σημαίνει βασικὰ αὐτό; «Ἡ λήψη μιᾶς θέσης στὸ κῶρον καὶ ἡ περιφορὰ γύρω ἀπ' αὐτὴν ἀποτελεῖ τὴν ἐγγενῆ ἐξέ-

ση ανάμεσα σὲ μένα καὶ στὸ κῶρο καὶ μόλις ἀλλάξω τὴν θέση ἀλλάζω καὶ τὴν σχέσηη»<sup>4</sup>. Αὐτὴ εἶναι λοιπὸν ἡ γνώση ποὺ παρέχουν τὰ φιλμ του, αὐτὸ εἶναι ὅ,τι ὀνομάζει ὁ ἴδιος «ἀλλαγὴ συνείδησης», τούτη ἢ «ἀποτελεσματικὴ» σ' ἀντίθεση μὲ τὴν «ἐπαναστατικὴ» τέχνη.

Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς φιλομουργοὺς αὐτοὺς ἔχουν συνείδηση ὅτι ὁ τ ρ ὀ π ο ς π ο ὐ δ η μ ι ο υ ρ γ ο ὦ ν δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀντίδραση εἰς στοιχεῖα τῆς κοινωνίας ποὺ τοὺς ἐ ν ο χ λ ο ὦ ν. Δὲν βλέπουν, ὅμως, ὅτι ἡ αἰτία γι' αὐτὸ δὲν εἶναι κάποια σημαντικὴ καὶ μὴ -ιστορικὴ κατάστασις ποὺ προκαλεῖ τὸν ἀπελπισμὸ αὐτό, ἀλλὰ ἓνα συγκεκριμένο καὶ κατανοητὸ ἀποτέλεσμα τῆς σύγχρονης καπιταλιστικῆς μορφῆς τῆς κοινωνίας.

Τὸ νὰ λέμε ὅτι ὁ κόσμος εἶναι γεμάτος ἀπὸ «θλίψη καὶ τρόμο» καὶ τὸ μόνο ποὺ μπορούμε νὰ κάνουμε εἶναι νὰ τοῦ δώσουμε λίγη ὁμορφιά, εἶναι μιὰ πολὺ μυστικιστικὴ καὶ ἐπικίνδυνη ἀντίληψη: ὅλα αὐτὰ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ μετασχηματίσουμε τὴν πραγματικότητα.

Ἡ φιλοσοφία αὐτὴ προωθεῖται ἀποτελεσματικὰ ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξην· γι' αὐτὸ καὶ βέβαια βοηθᾷ τοὺς προωθητὲς τῶν φιλμ αὐτῶν (Sitney, Battcock, Kardish, κλπ.).

Τὸ φιλμ δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλάξει τὸν κόσμο, μόνο ἡ πολιτικὴ δράσις μπορεῖ. Τὰ φιλμ μεταβάλλουν τὴς ἰδεολογικὰς παραστάσεις ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸν κόσμο — καὶ σ' αὐτὸ τὸν κῶρο, τὸν ἰδεολογικόν, βρίσκεται ἡ ἀποτελεσματικότητά τους. "Ἄς δοῦμε τώρα ἓνα κομμάτι ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τοὺς «ἐγγενεῖς περιορισμοὺς τῆς καλλιτεχνικῆς διαδικασίας»<sup>5</sup> ὅπου ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία θεωρεῖται ὡς τὰ εἶναι μιὰ διὰ διὰ κ α β ῖ α π α ρ α γ ω γ ῆ σ<sup>6</sup>.

«Είναι απαραίτητο να αναλύσουμε το πώς ή καλλιτεχνική διαδικασία είναι βασικά μια διαδικασία παραγωγής και το ότι παράγει για την κοινωνία.

’Απ’ την μία, ή καλλιτεχνική διαδικασία είναι φανερό ότι παράγει έμπόρευμα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση των έ τ ο ι μ ο π α ρ ά δ ο τ ω ν, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα προσθέτει υπεραξία στο άρχικό αντικείμενο. ’Απ’ την άλλη όμως, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι που έξουδετερώνει ταυτόχρονα κάθε πραγματική δράση που θα μπορούσε να αναλάβει ή καλλιτεχνική διαδικασία κατά της κοινωνίας ή των έ ν ν ο ι ο λ ο γ ι κ ῶ ν συστημάτων που παράγει ή κοινωνική πρακτική, μια και παράγει μόνο καλλιτεχνικές έννοιολογίες (χωρίς κανένα δηλ. αποτέλεσμα πάνω στην κοινωνία). Η παραπάνω ανάλυση δείχνει ότι ακόμα κι όταν ή τέχνη προσπαθεί να μετασχηματίσει τα ιδεολογικά στοιχεία τα μετασχηματίζει έτσι που γίνονται τέχνη. «’Ας υποθέσουμε ότι ή τέχνη προσπαθεί να χρησιμοποιήσει σαν βασικά υλικά της ιδεολογικά στοιχεία που έρχονται με αντίθεση με την κυρίαρχη ιδεολογία. Τότε ή καλλιτεχνική διαδικασία καταστρέφει όλο το ανατρεπτικό περιεχόμενο και το απογυμνώνει από όλη του την δύναμη. ’Ετσι, ή τέχνη αυτοεξουδετερώνεται (χωρίς καν να χρειαστεί ή επέμβαση της κοινωνίας). Δεν υπάρχει «έπαναστατική» τέχνη. Η λεγόμενη «έπαναστατική» τέχνη δεν κάνει τίποτ’ άλλο παρά να έξυπηρετεί τα συμφέροντα της κοινωνίας (της κυρίαρχης τάξης) μια και έξαφανίζει τα ιδεολογικά στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαν να αποβούν επικίνδυνα για την κοινωνία αυτή. «’Ας υποθέσουμε ότι ή τέχνη προσπαθεί να μετασχηματίσει τα ιδεολογικά στοιχεία που αποτελούν μέρος της κυρίαρχης ιδεολογίας (έστω και να τα «ανατρέπει όπως ή ποπ-άρτ). Κάνοντάς τα τέχνη, ή καλλιτεχνική διαδικασία μας κάνει να ξεχνάμε ότι αποτε-

λοῦν μέρος τῆς κυρίαρχης ιδεολογίας καὶ ἐξυπηρετεῖ ταξικὰ συμφέροντα. Τὸ καλλιτεχνικό τους νόημα ἀποκρύπτει τὰ ἀληθινὰ νόημά τους. Καὶ εἰς ἐπιστέγασμα ἔχουμε τὸ ρεαλιστικὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἔχει ἐπάνω μας καὶ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι «ἡ ζωὴ εἶναι εἰς τὰ φιλμ...» «καὶ ἀκόμη, ἡ φιλμ εὐθερῆ ἀδτικὴ κοινωνία μπορεῖ ἀκόμη καὶ νὰ ἐφαρμόσει τὸν φιλμ εὐθερῆ σιμό της μέσω τῆς τέχνης, ξέροντας ὅτι δὲν διατρέχει κανένα κίνδυνο (τὸ ἀντίθετο μάλιστα) μὲ τὸ νὰ «ἀνέχεται» τέτοιες ιδεολογικὰ προλεταριακὰς ἀξιώσεις. Καὶ ἂν ἡ λογοκρισία ἀπαγορεύει ἀκόμα κάποιο καλλιτεχνικὸ προϊόν, εἶναι γιὰ τὸν δὲν ἔχει ἀκόμα καταλάβει ποιᾶς τάξης συμφέροντα ἐξυπηρετεῖ, ἢ μᾶλλον ὅτι πρὸς τὸ συμφέρον τῆς κοινωνίας (τῆς κυρίαρχης τάξης δηλ.) εἶναι ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἐξακολουθοῦν νὰ πιστεύουν στὸ ἀνατρεπτικὸ ρόλο τῆς τέχνης».

Ἄς ἐφαρμόσουμε τοῦτα τὰ συμπεράσματα εἰς τὴν περίπτωση τοῦ φιλμ, περνώντας δὲ μιὰ κριτικὴ τοῦ Black God, White Devil ποὺ εἶναι γραμμένη ἀπ' τὴν γωνιὰ τῆς κυρίαρχης ιδεολογίας στὸ Kine Weekly', ὁ ρ γ ἄ ν ο υ τ ο ὕ ἔ μ π ο ρ ι κ ο ὕ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ο ὕ κ υ κ λ ῶ μ α τ ο ς.

«Παραγωγή: Τὰ φιλμ τοῦ Clauber Rocha, ἡγέτη τοῦ Βραζιλιανοῦ «νέου κύματος», ἀναγνωρίσθηκαν διεθνῶς τὰ τελευταῖα ἔξι χρόνια καὶ ἀποροῦμε γιὰ τὸ δὲν εἴχαμε δεῖ κανένα προηγούμενον εἰς τὴν Βρετανία) (ἡ ὑπογράμμιση εἶναι δική μας). Τοῦτο - δῶ, ποὺ φτιάχτηκε τὸ 1963, εἶναι τὸ δεύτερο μεγάλου μήκους φιλμ του. Παρὰ τὸ ἀσαφὲς εἶδος τοῦ φιλμ αὐτὸ τὸν ἀνακρύβει χωρὶς ἀμφιβολία εἰς τὴν ἐκπνοθῆτη διεθνοῦς ὀλκῆς. Ἡ μεθοδολογία του ἐνσωματώνει μερικὰ κα-

ρακτηριστικά «μεγάλων» σάν τόν Eisenstein, Pasolini καί Bunuel, ἀλλά ἔχει ὅμως δική του συμβολική πού εἶναι βαθειά ριζωμένη στό βραζιλιανό μῦθο καί στήν διασταύρωσή του μέ τόν πρωτόγονο ρεαλισμό καί τήν σουρρεαλιστική εἰκονολογία. Ὁ πολὺ ἀργός ρυθμός του καί ἡ ἠθελημένη του χρήση στατικῶν εἰκόνων καί μορφικῶν ἐνοτήτων κάνει τήν παρακολούθηση συχνά προβληματική. Ἡ ὄλη του δύναμη ἐκπηγάζει ἀπ' τήν λυσαλλέα του διαμαρτυρία καί τήν ὀργή του γιά τίς προκαταλήψεις, τήν ἄγνοια, τήν φτώχεια καί τήν κοινωνική ἀνισότητα πού συνοψίζονται στίς λέξεις τοῦ τραγουδιοῦ πού λέει ἕνας τυφλός μουσικός: «Ἡ γῆ ἀνήκει στοὺς ἀνθρώπους, κι ὄχι στό θεό ἢ τὸ διάβολο». Π ρ α γ μ α τ ι κ ἄ σ τ ο ι χ ε ῖ α: Διαμαρτυρία, π ρ ω τ ο γ ο ν ι σ μ ό ς, νέος σημαντικός ἐκνοσθέτης, ὀπτικά σ τ ο ι χ ε ῖ α».

Ἔτσι ἡ τέχνη αὐτοεξουδετερώνεται. Ὁ Rocha γίνεται ἕνας ἀπὸ τοὺς «μεγάλους» καί κανεὶς δὲν θὰ μπορούσε νὰ πεῖ ὅτι τὸ φιλμ βοήθησε τὸν ἐπαναστατικὸ ἀγῶνα τῆς χώρας αὐτῆς. Καὶ ὅμως προωθείται ἀπὸ τοὺς υποστηρικτῆς τῶν ἐπαναστατικῶν φιλμ. Γιὰ ποιανοῦ ὠφέλεια ὅμως; «Ἄς μὴν τολμήσει κανεὶς νὰ ἀμφισβητήσει τὸ ἐπαναστατικὸ πνεῦμα τοῦ Jean-Marie Straub γράφει ὁ Rocha<sup>9</sup>. Ἄλλὰ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ἂν ἀμφισβητήσει κανεὶς αὐτό. Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ ρωτήσει τί ἀποτελέσματα ἔχουν τὰ φιλμ αὐτὰ στήν πράξη. Ὁ κριτικὸς τῶν Times λέει γιά τὸν Straub, «Μέσω ἑνὸς σπανίου συνδυασμοῦ ταλέντου καί ἐνστίκτου μᾶς ἐξουσιάζει κυριολεκτικά...»<sup>9</sup>. Τὸ θέμα εἶναι ὅτι τὰ φιλμ αὐτὰ δὲν εἶναι ἐπικοινωνήσιμα ὅσο θᾶπρεπε. Ὑπάρχουν ὀρισμένα στοιχεῖα πού παρεμβαίνουν ἀνάμεσα στήν ἐπαναστατικὴ ἀντίληψη τῶν δημιουργῶν τους καί στοὺς ἀποτελέσματά τους πᾶνω στήν κοινωνία πού δὲν διαφέρει ποιοτικά σὲ τίποτα ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ἄλλων ἐμπορι-

κῶν ἢ καλλιτεχνικῶν φίλμ. Ἐνα ἐμπόδιο εἶναι ἡ ὑποκειμενικὴ ὀπτικὴ τῶν φιλμουργῶν ὅπως τονίζει τὸ Cinethique σὲ μιὰ κριτικὴ γιὰ τὸ φίλμ τῶν Octavio Getino καὶ Fernando Solanas — La Hora de los Hornos<sup>10</sup> Ζητοῦν ἀπὸ τοὺς ἀγωνιστὲς νὰ μετασχηματίσουν τὴν πραγματικότητα ἀρχίζοντας ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ δὲν ἀντανακλοῦν τὴν συγκεκριμένῃ κατάστασιν τὴν Ἀργεντινὴ ἀλλὰ μόνον τὴν ὑποκειμενικὴ ὀπτικὴ ποὺ οἱ φιλμουργοὶ ἔχουν γι' αὐτήν. Ἀπὸ δῶ ἐξηγοῦνται καὶ οἱ συνεχεῖς ἐπικλήσεις τῶν Getino καὶ Solanas εἰς τὴν φωνὴ τῶν ἀγωνιστῶν ποὺ παρίστανται εἰς τὴν προβολὴ τοῦ φίλμ τους. («Ἡ γνώμη σας ἀξίζει ὅσο καὶ ἡ δική μας»).

Κι ἀπὸ δῶ ἐξηγεῖται καὶ ἡ ἀ ν α δ ρ ο μ ι κ ἠ ἀ ν ά π τ υ ξ η ἑνὸς φίλμ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξανοιχτεῖ τελειῶνοντας μὲ μιὰ σειρά «συγκινητικῶν» ἐμπειριῶν τοῦ ἡπτεριαλισμοῦ. Ἡ γνώση (ποὺ καὶ μόνη τῆς ἀρκεῖ γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς θεωρίας ἱκανῆς νὰ καθορίσει μιὰ σωστὴ ἐπαναστατικὴ πρακτικὴ, σὲ συμφωνία δηλ. μὲ τὶς πραγματικὲς ὀντιφάσεις<sup>11</sup> ποὺ καθορίζουν ἢ ὄχι τὴν ἐμφάνισιν μιᾶς νέας διαδικασίας εἰς τὴν πραγματικότητα ποὺ ἕνας «θέλει» νὰ μετασχηματίσει) εἶναι ἀξεχώριστες — εἰς τὸν κινηματογράφον — ἀπὸ τὸν μετασχηματισμὸν τοῦ φίλμ ἀπὸ πλευρᾶς συγκεκριμένῃς κατάστασιν τέτοιας ὅπως ἀναλύεται, μετασχηματίζεται — ὅπου γνώση καὶ μετασχηματισμὸς εἶναι πάντα σὲ συνεχῇ ἀλληλεπίδρασιν — ἀπὸ τοὺς ἀγωνιστὲς ποὺ παίρνουν μέρος εἰς τὴν παραγωγὴν τοῦ φίλμ.

Τὸ ἐπόμενον κομμάτι ἀπὸ τὸ φίλμ Vent De L' Est<sup>12</sup> τῆς ομάδας Dziga Vertov μιλάει γιὰ τὴν ἴδια αὐτὴ ἔλληψιν ἐπαναστατικοῦ ἀποτελέσματος καὶ ἀναλύοντας δίνει λύσεις<sup>13</sup>: «Πρέπει νὰ κριτικάρουμε τὴν ἑλληνικὴ ἔνταξή μας εἰς τὴν μάζαν. Δὲν ἀρκεῖ νὰ θέσουμε ἕνα σκοπὸν πρέπει κιόλας νὰ λύνουμε τὸ πρόβλημα εὐρεσης

τῶν μεθόδων μὲ τις ὁποῖες πρέπει νὰ τὸν φέρουμε εἰς πέρασ. Νομίζουμε πὼς ἂν πάρουμε μιὰ φράση τοῦ Μάο καὶ πᾶμε νὰ κινηματογραφήσουμε ἀγρότες καὶ κατόπιν τὰ ἀναμίσσομε, εἶναι ἀρκετὸ αὐτό. (Τούτη ἡ ἐπίθεσις ἀναφέρεται εἰς τὸ προηγούμενον φιλμ τῆς ομάδας Vertov - Pravda)...

Ἄλλὰ δὲν χρησιμοποιοῦμε ἀκόμη παρὰ τὴν ἀφίσα καὶ τὸ εὐλόγιον. Δὲν βρισκόμαστε εἰς συγχρονισμό μὲ τὰ πράγματα. Εἴμαστε ἔξω ἀπὸ τὸν πραγματικὸν ἀγῶνα. Σκεπτόμαστε τὴν συγκεκριμένην μας κατάστασιν... Μὲ τὸ νὰ δυσκολεύουμε τὰ πράγματα γιὰ τοὺς ἑαυτοὺς μας λέμε πὼς ἐρευνᾶμε. Ἄλλὰ εἰς τὴν πραγματικότητα δὲν κάνουμε παρὰ ἀστικὴν κοινωνιολογίαν. Ἄντι νὰ προσπαθήσουμε νὰ δείξουμε τις ταξικὰς δυνάμεις καὶ πῶς λειτουργοῦν, δὲν κάνουμε παρὰ σινεμὰ βεριτέ. Δείχνουμε τὴν δυστυχίαν τοῦ κόσμου ἀλλὰ δὲν τὸν δείχνουμε εἰς τὴν πάλην του. Δὲν τοῦ δίνουμε τὰ μέσα νὰ διεξαγάγῃ αὐτὴν τὴν πάλην... Ἔχουμε βγεῖ ἔξω γιὰ νὰ ἐρευνήσουμε... Ἐέρουμε ὅμως πὼς δὲν ὑπάρχει κινηματογράφος ὑπεράνω τῶν τάξεων, ἔξω ἀπ' τὴν ταξικὴν πάλην... τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ κυρίαρχη ὑλικὴ δύναμις τῆς κοινωνίας δημιουργεῖ μὲσω τῆς κυρίαρχης τάξεως τὴν κυρίαρχην εἰκονολογίαν μὲσω καὶ μέσα εἰς τὰ φιλμ τῆς. Ἄλλὰ τώρα, αὐτὴ τὴν στιγμὴν, μὲ ποῖόν τρόπο παίρνουμε θέσιν εἰς αὐτὸ τὸν ἀγῶνα; Φτιάχνουμε ἓνα φιλμ, φτιάχνουμε εἰκόνες καὶ ἦχο. Τί μπορούμε νὰ κάνουμε, ἡμεῖς ποὺ ἔχουμε ἀναλάβει αὐτὸ τὸ ὄπλον ποὺ λέγεται φιλμ; Τί μπορούμε νὰ κάνουμε γιὰ νὰ μὴν παραμείνουν οἱ εἰκόνες καὶ ἦχοι εἰκόνες καὶ ἦχοι τῆς κυριαρχίας, τῆς κυρίαρχης τάξεως... Νὰ βγοῦμε ἔξω καὶ νὰ ἐρευνήσουμε. Ἐέρουμε τώρα ὅτι οἱ μέθοδοι μᾶς καθορίζονται ἀπὸ τὴν κυρίαρχην ἰδεολογίαν. Μὴν συγχέουμε τὸν πρωταρχικὸν μὲ τὸν δευτερεύοντα σκοπὸν. Τὸ Χόλλυγουντ μᾶς



κάνει να πιστεύουμε ότι αυτό το όνειρο είναι πραγματικό και πηδ άληθινό από τήν φύση. Σε τούτη τήν μάχη όλα τὰ μέσα είναι θεμιτά: μεταμφίεση, φ τ ι α β ί δ ω μ α, άναπαράσταση... Ή ίμπεριαλιστική έννοια τής πραγματικότητας περνάει για τήν ίδια τήν πραγματικότητα... Τί φίλμ κάνουν στο 'Αλγέρι, και τί στην 'Αβάνα. Νομίζουν ότι μάχονται τήν Nixon - Paramount, αλλά τί μάχονται στην πραγματικότητα; Βέβαια, ό προσευτικός κινηματογράφος έχει συνειδητοποιήσει ότι τό φίλμ είναι μιὰ σχέση ανάμεσα στην εικόνα και στον ήχο. 'Αλλά διερευνάει πράγματι αυτός ό προσευτικός κινηματογράφος τήν σχέση αυτή; 'Από ποῦ προέρχεται, πώς λειτουργεί; Για ποιόν και έναντίον ποιανού, 'Ο προσευτικός κινηματογράφος δέν κάνει αυτήν τήν έρώτηση γιατί δέν θέλει να σκέπτεται με ό ρ ο υ ς τ α ξ ι κ ο ῦ ς... Νομίζω πώς δημιουργεί νέες σχέσεις αλλά, συγχέοντας τήν ποσότητα με τήν ποιότητα, δέν κάνει τίποτ' άλλο παρά να τροποποιεί τις σχέσεις αυτές σε κῶρο άφηρημένο. Ή Brejnev - Mosfilm λέει πώς επιτίθενται έναντίον τής Nixon - Paramount, αλλά τί κάνουν στην πραγματικότητα; Στην πραγματικότητα έρχονται δέ βοήθειά τους... Κατανοήσαμε τήν πολυπλοκότητα αυτών τῶν άγώνων, νοιώσαμε ότι ύστερούσαμε στα μέσα άνάλυσής μας. 'Επιτρέψαμε στην συγκεκριμένη μας κατάσταση. Στην 'Ιταλία, Γαλλία, Γερμανία, Βαρσοβία, Πράγα (παντοῦ όπου και άν είμαστε), έχουμε καταλάβει ότι ένας ματεριαλιστικός κινηματογράφος μπορεί να γεννηθεί μόνον όταν έπιτελεί με όρους ταξικούς στην άστική αντίληψη τής άναπαράστασης... Για να καταλάβουμε τὰ όργανα παραγωγής από τόν ίμπεριαλισμό πρέπει να καταλάβουμε τὰ όργανα παραγωγής από τήν κυρίαρχη ιδεολογία.

«Είναι άλήθεια ότι ή θεωρία γίνεται υλική δύναμη όταν κατανοηθεί από τις μάζες. Γι' αυτό είναι άνάγκη να έ-

κουμε ωστὲς ιδέες. "Ας διορθώσουμε τὴν θεωρία μας.. "Ας πάρουμε π.χ. τὴν ἀνακάλυψη τῆς φωτογραφίας. Γιὰ ποιόν καὶ ἐναντίον ποιανοῦ; Γαλλία: Louis - Philippe, τράπεζες ἐπενδύσεις, ἀρχὴ τῆς βιομηχανικῆς ἐπανάστασης, ἐπιταχυνόμενη ἀνάπτυξη τοῦ προλεταριάτου, ταξικὴ πάλη, ἀνάγκη μετασχηματισμοῦ τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, ταξικὴ πάλη, τῆς ἀ π ό κ ρ υ ψ η ς τῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὴς μάζες, ταξικὴ πάλη. Ἡ φωτογραφία διαδέχεται τὸ μυθιστόρημα καὶ τὴν ζωγραφικὴ. Ἐναντίον ποιανοῦ; Ἐναντίον τοῦ λαοῦ ποῦ ἀ ν τ ι π α λ ε ύ ε ι. Ἡ φωτογραφία γιὰ τὴν ἀστικὴ τάξη ἔχει δυὸ ρόλους:

1. Νὰ ἀναγνωρίσει τὸν ταξικὸ της ἐχθρό.

2. Νὰ ἀναπαράσῃ κάπως τὴν πραγματικότητα.

α) Στὰ 1871 ἡ ἀτυνομία τῶν Βερσαλλιῶν φωτογραφίζει τοὺς ἐπαναστάτες. β) Στὰ 1871 οἱ φωτογραφίες τῶν ἐκτελεσμένων κομμουνάρδων βρίσκονται σ' ὅλες τὴς ἀστικὲς ἐφημερίδες... Νὰ ἀγωνιστοῦμε ἐναντίον τῆς ἀστικῆς ἀντίληψης τῆς ἀντιπαραστάσης. Νὰ πάρουμε τὸν κινηματογράφο, τὴν φωτογραφία, τὴν τηλεόραση ἀπὸ τὰ χέρια τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας. Νὰ μὴν θέτουμε τὸ πρόβλημα μὲ ἀφηρημένο τρόπο.

Γιὰ νὰ κάνουμε τὸν κινηματογράφο ἓνα ὄπλο στὴν ὑπηρεσία τῆς ἐπανάστασης, ἄς τὸ σκεφτοῦμε καὶ ἄς τὸ σκεφτοῦμε μέσω τῆς ἐπαναστατικῆς πάλης. Μέθοδος πάλης καὶ δουλειᾶς ἡ ταξικὴ πάλη, ἡ ἐνοπλιε πάλη. «Φτιάξαμε ἓνα φίλμ, τὸ κριτικάρουμε. Κάνουμε ὀρισμένα λάθη. Διορθώσαμε μερικά. "Ἴσως. Ξέρουμε τώρα κάτι περισσότερο γιὰ τὴν παραγωγή τῶν ἴχων καὶ τῶν εἰκόνων. "Ἴσως ξέρουμε καλύτερα ποιὰ μορφή πάλης θὰ μετασχηματίζει αὐτὴν τὴν παραγωγή, γιὰ ποιόν καὶ ἐναντίον ποιανοῦ. Μάθαμε τώρα ἓνα πολὺ ἀπλὸ πράγμα: «Εἶναι ωστὸ νὰ ἐξεγερῶμαστε ἐναντίον τῶν ἀντιδραστικῶν...».

Κριτικάραμε ένα είδος φιλμ που χρησιμοποιεί όρισμα έτοιμα στοιχεία για να λανθαστεί σαν έπαναστατικό. (Κριτικάρισμα που βασίζεται στο γεγονός ότι: α) δέν είναι έπισημονικές, αλλά αντίθετα, άτομιστικές άναπαραστάσεις συγκεκριμένων καταστάσεων· β) χρησιμοποιούν την άστική τεχνολογία άναπαραστάσης — και ότι ή άναποτελεσματικότητα τους και ή άπροβλητικότητα τους έκπορεύονται κατά πολύ από τα δυο αυτά σημεία). Πώς μπορεί το φιλμ να μεταχηματισθεί, να γίνει όπλο στην υπηρεσία της προλεταριακής επανάστασης; Τουτό μπορούμε να το σκεφτοόμε εδ έρισμα στάδια:

1. Συνείδηση ότι δέν υπάρχει κινηματογράφος πάνω από την ταξική πάλη: «Στον κόσμο σήμερα όλη ή κουλτούρα, όλη ή λογοτεχνία και ή τέχνη, άνήκει εδ συγκεκριμένες τάξεις και κατευθύνεται εδ συγκεκριμένους πολιτικούς στόχους. Βασικά, δέν υπάρχει τέχνη για την τέχνη, ή ότι ή τέχνη βρίσκεται πάνω από τις τάξεις ή ότι είναι άποσπασμένη και ανεξάρτητη από την πολιτική... Κάθε τάξη εδ κάθε ταξική κοινωνία έχει τα δικά της πολιτικά και καλλιτεχνικά κριτήρια. Άλλα όλες οι τάξεις ε' όλες τις ταξικές κοινωνίες κατά κανόνα βάζουν πρώτο το πολιτικό κριτήριο και δεύτερο το καλλιτεχνικό»<sup>14</sup> «... έπιφέροντας κάποια άλλαγή ε' ένα μέσο έπικοινωνίας (ή άσύνειδη άντανάκλαση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής) ό παραγωγός σημάτων (συνειδητά) άνακαλύπτει το ταυτόσημο της θέσης του με αυτόν του παραγωγού άντικειμένων — το μόνο έχέγγυο μιας συμμαχίας που δέν στηρίζεται εδ μακροαστικούς συναισθηματισμούς»<sup>15</sup>.

2. Μία πολιτικά άποτελεσματική πρακτική δέν μπορεί να παραμείνει καλλιτεχνική πρακτική<sup>16</sup>: «έννοούμε άπλώς ότι ό σοσιαλιστικός ρεαλισμός εΐταν άναπόφευκτο

να αποτύχει γιατί — έρχόμενος δέ αντίθεση με την καλλιτεχνική ή αντικαλλιτεχνική πρακτική των ποικίλων πρωτοποριακών κινημάτων — θεμελίωσε την ιδεολογική πάλη, την ταξική πάλη, δέ μιὰ πρακτική που παρέμεινε καλλιτεχνική»<sup>17</sup>.

3. 'Η καλλιτεχνική αυτή πρακτική πρέπει να γίνει επιστημονική πρακτική: «Εΐχαν ποτέ οί άστοί καλλιτέχνες έπιστήμη για να την θέσουν στην διάθεση των έργατων; 'Ανακάλυψαν ποτέ στην πρακτική τους την ταυτότητα της κατάστασής τους με αυτήν της εργατικῆς τάξης; 'Η άπάντηση είναι σχεδόν χωρίς εξαίρεση «όχι» και ο λόγος είναι άπλός: ή πρακτική ποτέ δέν αναπτύχθηκε πάνω δέ Μαρξιστικές - Λενινιστικές βάσεις. Οί πιο καλοί μπόρεσαν να δείξουν την άρνητική πλευρά του καπιταλιστικού καθεστώτος και περίγραψαν διαύθηντικά τις λειτουργίες του. 'Αλλά πάντα με την αυταπάτη ότι μετέδιδαν μιὰ θεώρηση του κόσμου, αναπαράγοντας στην πρακτική τους τόν καπιταλιστικό τρόπο παραγωγῆς, όσο βίαια κι άν εΐταν ή επίθεσή τους στο χώρο των σημάτων που χρησιμοποιούσαν»<sup>18</sup>.

4. 'Η έπιστήμη είναι Μαρξισμός - Λενινισμός: «'Η Μαρξιστική φιλοσοφία υποστηρίζει ότι το σπουδαιότερο πρόβλημα δέν έγκειται στην κατανόηση των νόμων του αντικειμενικού κόσμου και άρα στην ικανότητα εξήγησής του, αλλά στην εφαρμογή της γνώσης των νόμων αυτών ένεργητικά για τόν μετασχηματισμό του κόσμου 'Από την Μαρξιστική άποψη, ή θεωρία είναι σπουδαία και ή σπουδαιότητά της εκφράζεται στην θέση του Λένιν, «χωρίς έπαναστατική θεωρία δέν μπορεί να υπάρξει κανένα έπαναστατικό κίνημα»<sup>19</sup>. 'Αλλά ο Μαρξισμός τονίζει την σπουδαιότητα της θεωρίας ακριβώς και μόνο γιατί μπορεί να κατευθύνει την δράση... ή γνώση αρχίζει με την πρακτική και ή θεωρητική γνώση επιτυγχάνεται μέσω της πρακτικῆς και πρέπει μετά να επιτρέψει στην πρακτική... 'Η γνώση που αποτυπώνει τους

νόμους τοῦ κόσμου πρέπει νὰ κατευθύνεται πρὸς τὴν πρακτικὴν τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ κόσμου, πρέπει νὰ ξαναεφαρμόζεται ἐπὶ τὴν πρακτικὴν τῆς παραγωγῆς, ἐπὶ τὴν πρακτικὴν τῆς ἐπαναστατικῆς ταξικῆς πάλης καὶ τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα καὶ ἐπὶ τὴν πρακτικὴν τοῦ ἐπιστημονικοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα καὶ ἐπὶ τὴν πρακτικὴν τοῦ ἐπιστημονικοῦ πειραματισμοῦ. Αὐτὴ εἶναι ἡ διαδικασία ἐλέγχου καὶ ἀνάπτυξης τῆς θεωρίας — ἡ συνέχιση τῆς ὅλης πρόβασης τῆς γνωστικῆς λειτουργίας. Πολλὰς θεωρίας τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης θεωροῦνται ὅτι ἰσχύουν ὄχι μόνον ἐπειδὴ θεωροῦνταν ὅτι ἴσχυαν τότε πού τις θεμελίωσαν οἱ φυσικοὶ ἐπιστήμονες ἀλλὰ ἐπειδὴ ἐπαληθεύτηκαν ἐπὶ μετέπειτα ἐπιστημονικὴν πρακτικὴν. Ὅμοια, ὁ Μαρξισμὸς - Λενινισμὸς θεωρεῖται ὅτι ἰσχύει ὄχι μόνον ἐπειδὴ ἐθεωρεῖτο ὅτι ἴσχυε τότε πού τὸν διατύπωσαν οἱ Μάρξ, Ἐγκελς, Λένιν καὶ Στάλιν ἀλλὰ ἐπειδὴ ἐπαληθεύθηκε ἐπὶ μετέπειτα πρακτικὴν τῆς ἐπαναστατικῆς ταξικῆς πάλης καὶ τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα.

Ὁ διαλεκτικὸς ὕλισμὸς ἔχει καθολικὴν ἰσχύν γιατί εἶναι ἀδύνατον νὰ τὸν ἀποφύγει κανεὶς ἐπὶ τὴν πρᾶξιν»<sup>20</sup>. Ἔτσι μιὰ βασικὴ λειτουργία τοῦ φιλμ θὰ εἶταν νὰ παραγάγει τὴν γνώσιν πού θὰ καταστήσει δυνατὴ τὴν ἐμφάνισιν τοῦ μετασχηματισμοῦ. Μὲ ποῖόν τρόπο; Βασιζόμενοι ἐπὶ τὴν ὑλιστικὴν δialeκτικὴν» πού λέει ὅτι ἡ ἀνάπτυξιν ἐκπιδᾷ ἀπὸ τὴς ἐσωτερικῆς ἀντιφάσεως ἑνὸς πράγματος»<sup>21</sup>. Ἐδῶ, τὸ Cinethique ἀντλεῖ μερικὰ συμπεράσματα ἀπ' τὸ φιλμ τῆς ομάδος Dziga Vertov Pravda, πού φτιάχτηκε ἐπὶ τὴν Ἰταλοσοβιακία: «Ἄλλ' αὐτὲς οἱ ἀντιφάσεις δὲν μπορούσαν νὰ ἀποκαλυφθοῦν — ἐδῶ ἐπὶ τὸ φιλμ — χωρὶς τὴν διαλεκτικὴν τῶν στοιχείων πού ἐπιδέχονται ἐπὶ τὴν διαδικασία παραγωγῆς· εἰκόνες καὶ ἤχοι... Γιατὶ ὁ στόχος

—έδω στο φιλμ— είναι ή παραγωγή τής γνώσης τών αντιφάσεων που αποτελούν τήν σύγχρονη Τσεχοσλοβακικη πραγματικότητα όχι για τὸ μετασχηματισμὸ αὐτῆς τῆς πραγματικότητας ἀλλὰ για τὴν κατάδειξη τοῦ ποῦ βρίσκεται ή δυνατότητα μετασχηματισμοῦ τῆς μέσα στήν ἴδια τῆς τὴν πρόβαση»<sup>22</sup>.

Μόνο μέσ' ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση τοῦ κόσμου, μὲ στόχο τὴν ἀλλαγὴ του, θὰ φτιαχθεῖ μιὰ κινηματογραφικὴ γλῶσσα ποὺ δὲν θὰ ἀνήκει πλέον στήν κυρίαρχη τάξη ἀλλὰ θὰ εἶναι ή μόνη γλῶσσα ποὺ τὸ προλεταριάτο θὰ ἐνδιαφερόταν νὰ μάθει: ή γλῶσσα τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ κόσμου.

1. Λόγος στὸ Philadelphia College of art Ἰούνιος τοῦ 1966.

2. «METAPHORS OF VISION» Film Culture, 1963

3. Στὸ ἴδιο.

4. «P. Gidal», S. Dwoskin, Independent Cinema No 1

5. J. P. Moinot, Cinethique No 7/8, σ. 81.

6. Mao Tse - Tung, «Γιὰ τὴν Πρακτικὴ».

7. Kine Weekly, Ἀπρίλιος 18, 1970.

8. Cahiers du Cinema Ἰούλιος - Αὐγουστος 1969 σ. 40.

9. The Times, Ἀπρίλιος 17, 1970.

10. Cinethique 7/8, κείμενο τῶν Getino/Solanas.

11. Mao Tse - Tung, Ἐκλεκτὰ Ἔργα.

12. Ἡ ομάδα Dziga Vertov συστήθηκε ἀπὸ τοὺς Jean - Luc Godard καὶ Jean - Pierre Gorin.

13. Cinethique 7/8.

14. Mao Tse - Tung, Λόγος γιὰ τὴν λογοτεχνία καὶ τὴν τέχνη.

15. Cinethique 7/8 σ. 82.

16. Γιὰ παράδειγμα ἀναφορικὰ μὲ τὸν ὄρο (Πρακτικὴ) καθὼς καὶ γιὰ ἄλλους βασικοὺς ὄρους τοῦ ὕλισμου δεῖς τὸ Pour Marx τοῦ Althusser.

17. Cinethique, 7/8 σ. 82.

18. Στὸ ἴδιο.

19. Λένιν, Τί νὰ κάνομε;

20. Mao Tse - Tung, Γιὰ τὴν Πρακτικὴ.

21. Mao Tse - Tung, Ἐκλεκτὰ Ἔργα.

22. Cinethique 7/8, σ. 88.

# καμερα - στυλο

κυκλοφορουν

- ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΚΜΑΝ
- ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ (ΣΕΝΑΡΙΟ)

ετοιμαζονται

- ΖΑΝ-ΔΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ
- ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
- ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
- ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

*ελατε να γνωρισετε το στουντιο  
μας. ε'αναυαγητε μια καινουρχια  
διασταση στη μουσικη...*

*FERROGRAPH • TRANSCRIPTORS • ΤΑΜΟΥ •  
DYNACO • EAGLE • CELESTION • BSR • TEAC*

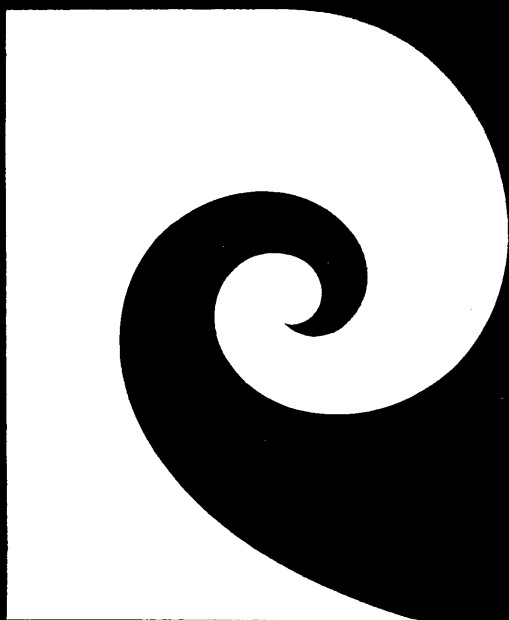
*η οποια αλλη μαρμα υνυχοφορει στην ελ-  
λαδα. ειδικες τιμες για τους φοιτητες.*

*η ευνοχες στην πληρωμη*

*The Tape Revolution*

*στερεοφωνια συζητηματα • δισκοι • ταινιες • υασστες*

*λεωφ. αλεξανδρας 197 • πανορμου - αμπελοπιπια*



**BOUTIQUE  
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

**Άμερικῆς 14**

καὶ Μεγάλα καταστήματα

*Athénée*

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



ΦΙΛΜ

