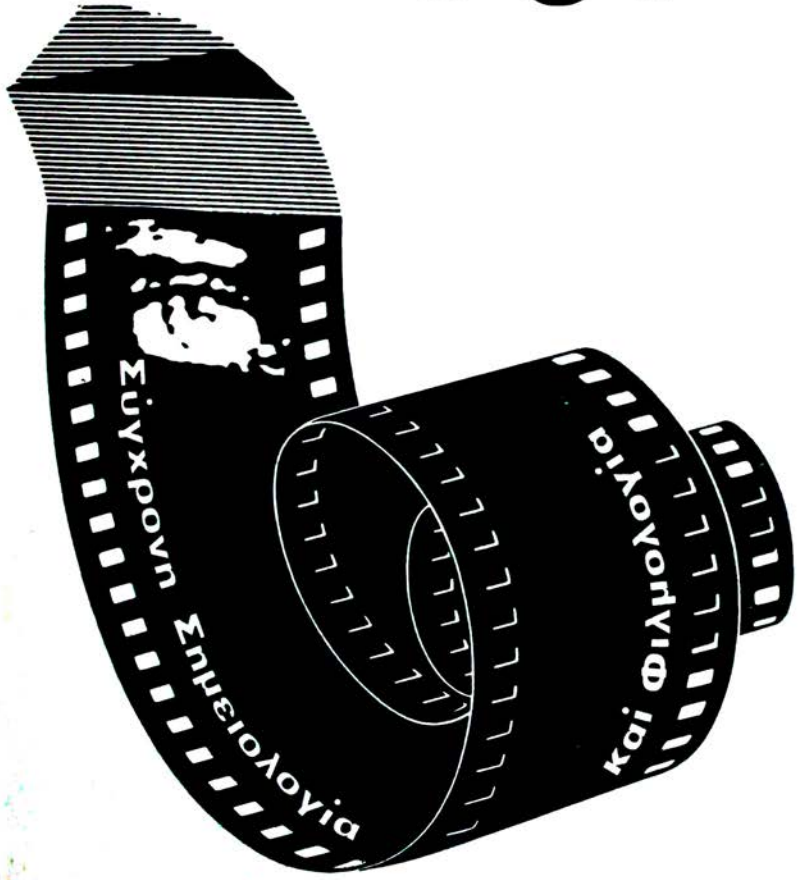


ΦΙΛΜ



ΣΕ

5·75



ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Εκδότης -
Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Υπεύθυνοι σύμφωνα με τό νόμο :
Έκδοσης - Θ. Ρεντζής, Σίνα 58
Τυπογραφείου - Ι. Ζόμπολας, Φρυγίας 19

● ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	ΤΙΜΗ ΤΕΤΡΟΥΣ Δρχ. 50
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39	Συνδρομή έτησία Δρχ. 200
ΤΗΛ. 324.6633	Φοιτητική έτησία Δρχ. 160
	Έξωτερικού 5 8.00

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν **ΑΘΗΝΑ** — Στα Βιβλιοπωλεία :

- **Α—Ω** — Ακαδημίας 57
- **ΔΩΔΩΝΗ** — Ασκληπιού 3
- **ΕΛΠΗΝΩΡ** — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
- **ΕΝΔΟΧΩΡΑ** — Σόλωνος 62 & Σίνα
- **ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ** — Βουκουρεστίου 40
- **ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ** — Μασσαλίας 5
- **ΡΟΜΒΟΣ** — Καψάλη 6, Κολωνάκι
- **RENCONTRE** — Δημοκρίτου 8

Στήν **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ** :

- **ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ** — Χρυσά Σμύρνης 21
- **Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ** — Έρμού 44

Και **ΠΑΤΡΑ** :

- **ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ** — Αγ. Νικολάου 32

Άπό οποιοδήποτε άλλο μέρος τής Ελλάδος ή του Έξωτερικού μπορείτε ν' απευθύνεσθε στον :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Αθήναι 132 ●

πλινφ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΕΦΗΜΕΡΑ — Τηλεόραση	9
Γ. Βασιλειάδη. Ή Πρωτοπορία στο Κινούμενο Σχέδιο	17
Μ. MACLUHAN. Κινηματογράφος, ο κόσμος της μπουμπίνας	37
Γ. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ. Σημειολογία/Τέχνη/Κινηματογράφος	49
Λ. ΠΑΠΑΧΡΟΝΗΣ. Σημειολογία και Κινηματογράφος	82
CHRISTIAN METZ. Πέρα από την ΄Αναλογία, ή Εικόνα	88
Τ. KUNTZEL. ΄Ο ιδεολογικός χειρισμός της κειμενοανάλυσης	97
UMBERTO ECO. ΄Ο Κινηματογραφικός Κώδικας	111
I.M. PETERS. Εικόνα και Σημασία	123
CHRISTIAN KOCH. Κινηματογράφος - Λόγος - Γεγονός	139
J. F. LYOTARD. ΄Ο ΄Ακίνητος Κινηματογράφος	151

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ — Κινηματογραφική Παιδεία

Κ. Φωτεινού. Τό ΄Ανοιχτό Σχολείο Κινηματογράφου	166
---	-----

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης οι: Τ. ΄Αντωνόπουλος, Γ. ΄Αγγελή, Α. Χατζηδάκης, Γ. Παπαδημητρίου, Σ. Δημητρίου καί Ν. Παναγιωτόπουλος.



ΣΙΝΕ ΤΕΧΝΗΣ
Όλυμπιάς

- κινηματογράφος
- θέατρο σκιών
- βιβλιοπωλείο

Όμοναδικός κινηματογράφος
τέχνης στον Πειραιά

Πλατεία Καστέλλας
Τουρκολίμανο
Τηλ. 426.001

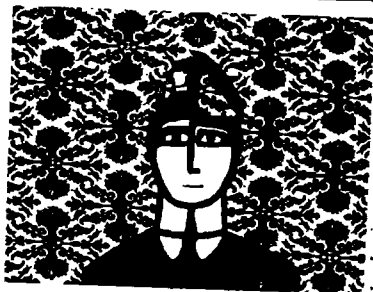
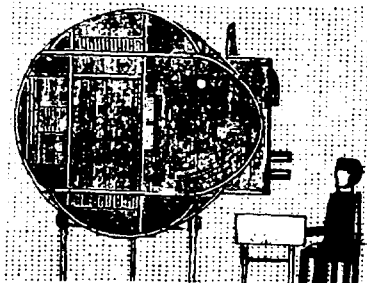


ΦΙΛΜ

Γιάννη
Βασιλειάδη

ΕΚ

ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ



Jan Lenica

NORBERT WIENER

ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΗ

ἢ

ἔλεγχος καὶ ἐπικοινωνία
στὰ ζῶα
καὶ στίς μηχανές

“... Έτσι ἔδω καὶ τέσσερα χρόνια ἡ δμάδα τῶν ἐπιστη-
μόνων, γύρω ἀπὸ τὸν Dr Rosenblueth καὶ μένα, εἶχε
ἤδη κατανοήσει τὴ θεμελιώδη ἐνότητα τοῦ συνόλου
τῶν προβλημάτων, τὰ ὅποια συγκεντρώνονται γύρω ἀπὸ
τὴ μελέτη τῆς ἐπικοινωνίας, τοῦ ἐλέγχου καὶ τῆς στα-
τιστικῆς μηχανικῆς, εἴτε στὴ μηχανή, εἴτε στοὺς ζῶντες
ἴστούς. Ἐξάλλου ἡ ἔλλειψη ἐνότητας στὴ βιβλιογρα-
φία, τὴ σχετικὴ μὲ αὐτὰ τὰ προβλήματα, καὶ ἡ ἀπου-
σία ὁποιασδήποτε κοινῆς ὀρολογίας, ἢ ἀκόμα ἐνὸς ἁ-
πλοῦ ὀνόματος γιὰ τὸ πεδίο τοῦτο, ἀποτελοῦσε γιὰ μᾶς
σοβαρὸ ἔμπόδιο. Μετὰ ἀπὸ πολλὴ σκέψη καταλήξαμε
στὸ συμπέρασμα ὅτι ὀλοκληρῆ ἢ ὑπάρχουσα ὀρολογία
πολῶθηκε τόσο πολὺ πρὸς τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη πλευρά,
ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει στὴν παραπέρα
ἀνάπτυξη τοῦ πεδίου· καὶ ὅπως συμβαίνει τόσο συχνά
μὲ τοὺς ἐπιστήμονες, ἀναγκαστήκαμε νὰ ἐπινοήσουμε
μιὰ τουλάχιστον, τεχνητὴ, νεο-Ἑλληνικὴ ἔκφραση
προκειμένου νὰ καλύψουμε τὸ χάσμα. Ἀποφασίσαμε νὰ
ἀποκαλέσουμε τὸ καθόλου πεδίο τῆς θεωρίας ἐλέγχου
καὶ ἐπικοινωνίας, εἴτε στὴ μηχανή, εἴτε στὸ ζῶο, μὲ
τὸ ὄνομα CYBERNETICS

N. Wiener

ἐκδόσεις Καστανιώτη

ΤΑΧΗΝ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

σωτηρη δημητρίου

κινηματογραφος
επιστημη
ιδεολογια

μυθος
κινηματογραφος
σημειολογια
κριση της αισθητικης



ΓΙΩΡΓΟΣ Σ. ΒΕΛΤΣΟΣ

Σημειολογία τῶν
πολιτικῶν δεσμῶν



ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑ

Μαργαρίτα Γαλανού - Καθη. Μελέτης

Μαργαρίτα Μπαλαμούνη

Μαργαρίτα Τζαβρούλη

Τζωτάντα Μανώλη

Τμήμα Γενικής Παιδείας



ΜΑΡΤΙΟΣ 2011

ΕΦΗΜΕΡΑ

Τηλεόραση



Στό περασμένο τεύχος μιλήσαμε για ένα από τὰ τέσσερα θέματα πού ἀφοροῦν στό συνολικό θέμα πού λέγεται Ἑλληνική Τηλεόραση.

Μιλήσαμε γιά τήν "Διοίκηση" καί σ'αυτό τό τεύχος θά μιλήσουμε γιά τό "Προσωπικό", ἐνῶ μένουں γιά τό ἐπόμενο ὁ "Ἐκπαιδευτικός ρόλος τῆς Τηλεόρασης" καί ἡ "Οἰκονομική ἐπάρκεια καί ὁ Τεχνικός ἐξοπλισμός".

Ὡς ἀναφορᾶ τήν διοίκηση πού τήν συγκρίναμε μέ ὅλες τίς χώρες τῆς κοινῆς ἀγορᾶς μία πρὸς μία δέν βρήκαμε ἀκρη-καί πράγματι δέν ὑπάρχει. Ἡ Ἑλληνική Τηλεόραση δέν ἔχει διοίκηση οὔτε φορέα οὔτε εὐθῦνη.

Τώρα ἄς ἔρθουμε στό θέμα τοῦ προσωπικοῦ. Τό γεγονός βέβαια ὅτι ἡ τηλεόραση δέν ἔχει διοίκηση εἶναι ἀπόλυτα συναρτημένο μέ τό ὅτι δέν ἔχει προσωπικό. Ὅταν λέμε ὅτι δέν ἔχει προσωπικό δέν ἐννοοῦμε ὅτι δέν ἔχει ἀνθρώπους σέ ποσότητα ἀλλά τό ὅτι αὐτοί οἱ ἀνθρώποι εἶναι ἐντελῶς ἀκατάλληλοι γιά τήν δουλειά πού κάνουν. Βέβαια τό ν'ἀραδιάζει κανεῖς τήν πληθώρα τῶν περιστατικῶν πού καταδειχνοῦν κάτι τέτοιο εἶναι σάν νά ἐκθέτει ἕναν κατάλογο μέ μακάβρια ἀνέκδοτα. Περιστατικά ὅπως τό βάψιμο τῶν ἐμφανιστηρίων ἢ ἐκπομπή ταινίας τῆς ὁποίας τό δεύτερο μέρος ἦταν ἄλλη ταινία (καί πού μετά ἀπό διοικητική ἐξέταση "ἀποδείχτηκε" πῶς ἦταν ἡ ἴδια ταινία) ἢ τό νά θεωροῦν τό "Napook" σάν ὁδηγό κακοῦ σήριαλ μόνο σάν φανταστικά μπορεῖ νά τὰ ἐκλάβει κανεῖς. Καί ὁμως τέτοια γεγονότα

δίνουν καθημερινά τόν τόνο στο "θαυμαστό" οίκοδόμημα της Αγίας Παρασκευής όπου ακόμα καινε τὰ φίλμ μετά τήν παρέλευση κάποιου χρονικοῦ διαστήματος.

Ἄλλά ὡς πάρουμε τὰ πράματα μέ τή σειρά.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα στή συντριπτική του πλειοψηφία τό προσωπικό τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ προέρχεται ἀπό τό ραδιοφωνο μέ τό ὅποιο εἶχε ἤδη ἐλάχιστη σχέση. Δέν πρόκειται ἀπλῶς γιά ἕνα προσωπικό πού δέν ξέρει πόσες τρύπες ἔχει τό φίλμ ἢ νά βγάλῃ μιὰ φωτογραφία ἀλλά πού ἡ γενική πληροφοριακή του στάθμη δέν βρίσκεται οὔτε καν στό ἐπίπεδο τοῦ μέσου τηλεθεατοῦ.

Γιά ὄλους αὐτούς εἶχε πεῖ ὁ Γκρήν πῶς συλλήβδην πρέπει ν' ἀπολυθοῦν. Μετά ἐρχόμαστε στή ἐπόμενη βαθμίδα τοῦ προσωπικοῦ στοὺς ὑπεύθυνους καί τούς συμμετέχοντες ἢ στοὺς διευκρινιστές τῶν ἐκπομπῶν. Ἐδῶ (ὡς ἀναφορά τίς ἐνημερωτικὲς ἐκπομπές) ἔχουμε μιὰ πλειάδα "δημοσιογράφων" πού σέ καμία περίπτωση δέν θά μπορούσαν νά συστήσουν τό ἐπιτελεῖο μιᾶς ἐπαρχιακῆς ἐφημερίδας ἀλλά πού ὡστόσο ὄχι μόνο ἐπανδρώνουν μιὰ Ἐθνικὴ Τηλεόραση ἀλλά τῆς δίνουν καί "γραμμὴ".

Ἐτσι ἔμμισθοι ἢ μισθοφόροι λειτουργοῦν τό μηδέν καί παράγουν τό τίποτα διατηρῶντας σταθερὰ τὴ φορά τους γιά ἀρνητικὰ πρόσημα.

Ἄλλά καί τό "καλλιτεχνικό" προσωπικό δέν βρίσκεται σέ διαφορετικὴ στάθμη, παρ' ὅτι διανθίζεται ἀπό καιροῦ εἰς καιρόν μέ μερικά ξεχασμένα στολίδια. Ἐδῶ ὁ Γκρήν μίλησε γιά βασικὴ ἐκπαίδευση πού μέ τόν καιρό μπορεῖ ν' ἀκολουθηθῇ ἀπὸ μιὰ εἰδικὴ μετεκπαίδευση. Ὁ-τε λίγο οὔτε πολὺ δηλαδή μᾶς εἶπε ὅτι ἔχουμε φάραδες γιά κυνηγούς ἢ στήν καλύτερη περίπτωση παραγωγούς γιά πιλότους.

Ὅπως καί νά τό κάνουμε τό προσωπικό τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ ἀπέχει τόσο ἀπὸ τό προσωπικό μιᾶς τηλεόρασης ὅσο καί τό προσωπικό ἑνὸς σταύλου ἀπ' αὐτό ἑνὸς πλοίου.

Τώρα δέ ὡς πρὸς τὴν διεύθυνση, αὐτὴ φαίνεται πιὸ εὐκολὴ ἀπ' ὅλα, μπορεῖ νά τὴν κάνει ὅποιος δῆποτε, καί κατὰ τοῦτο διαφέρει ἀπ' τό πλοιο. Τό πλοιο θέλει καπετάνιο ἐνῶ ἡ τηλεόραση ἔχει ἐλαστικότητα ἀπὸ ἡθοποιοῦ μέχρι πρέσβευς καί κανεῖς δέν ξέρει μέχρι πού ακόμα-ἴσως καί μέχρι "καπετάνιου" (ἀν ἔχουμε δικτατορία τοῦ ναυτικοῦ).

Κι ἀφοῦ βέβαια ὅλα αὐτὰ εἶναι γνωστά γιά νά ἐκλογικευτεῖ ἡ ἀσχετοσύνη τῶν προσώπων προβάλλεται τό ἄλλοθι τῆς "προσωπικότητας".

Ἄν καί κανεῖς δέν σκέφτηκε ποτέ νά καλέσει τόν πᾶτερ Κλήμη ἀπ' τό Ἅγιο Ὅρος καί νά τόν θέσει ἐπικεφαλὴ τῆς Τηλεόρασης -ἐπειδὴ σ' ἐκεῖνο τὸν τόπο καί σέ κεῖνο τό σύστημα εἶναι προσωπικότης- συμβαίνει ὅπως ξέρούμε νά διεκθύνουν τὴν Τηλεόραση ἄνθρωποι πού βρίσκονται στό ἴδιο τεχνικο-πολιτιστικὸ πλαίσιο μεταξὺ

έκκλησίας-θεάτρου και τό πολύ τυπογραφίας.

"Αν για τήν Έκκλησία ήταν άδύνατο νά δεχτεῖ τό Μολιέρο οἱ λόγοι δέν ήταν μόνο ιδεολογικοί, ἡ έκκλησία μετέδιδε (κύρηττε) τόν "Λόγο τῆς γραφῆς" ἐνῶ ὁ Μολιέρος μετέδιδε τήν γραφή (παράσταση) τοῦ λόγου (discours).

Οἱ διαφορές ήταν βαθύτατα πολιτιστικές και τό άσυμβίβαστό τους ἰσχύει ἀκόμη και σήμερα ἔτσι πού νά μήν εἶναι δυνατό ὁ σημερινός παπás (ὄντας δεμένος μέ τό πολιτιστικό πλαίσιο τῆς έκκλησίας) νά μπορεῖ νά κατανοήσει τόν χθεσινό Μολιέρο.

Οἱ παπάδες ἐνοιωσαν τόν κώδικά τους νά ἀποδιαρθρῶνεται ἀπό τήν τυπογραφία ἐνῶ ἀντίθετα οἱ διαφωτιστές σημιουργήθηκαν ἀπ'αυτήν. Ὅτι πιά εἶχε νά ὑπωθεῖ δέν μποροῦσε νά ὑπωθεῖ ἀπ'τόν άμβωνα ἀλλά διά μέσου τῆς τυπωμένης σελίδας.

Ἡ δική μας ἐποχή δέν εἶναι ἀπλῶς ἀνάλογη ἀλλά ἀκριβῶς ἀντίστοιχη, ἡ τηλεόραση ἰδιοποιεῖται ὅλους τοῦς κώδικες πού μποροῦν ν'ἀναχθοῦν σέ ὀπτικοακουστική μορφή και ἀναδιαρθρώνει ὅλο τό φάσμα τῆς ἐπικοινωνίας. Ὅταν κανεῖς σκηνοθετεῖ ἕνα ἔργο για τήν τηλεόραση τό μήνυμα δέν εἶναι τοῦ θεάτρου ἀλλά τῆς Τηλεόρασης.

Αὐτό βέβαια δέν μπορεῖ νά γίνει ἀνεκτό ἀπό ἕναν ἄνθρωπο τοῦ θεάτρου πού μέ τή σειρά του ἔρχεται νά καταδικάσει τήν τηλεόραση ἀφοῦ αὐτή τόν κατεδίκασε μέ τήν ἔλευσή της και τόν προσδιόρισε σάν ἱστορικό ἀπολίθωμα.

Ἐπάρχει μιá ὑπερκειμενικότητα στοῦς κώδικες, ἔτσι πού ἐνῶ τό θέατρο μπορεῖ νά πραγματευθεῖ τόν κώδικα τῆς έκκλησίας ἡ έκκλησία δέν μπορεῖ νά κάνη τό ἴδιο.

Ἡ τηλεόραση εἶναι σήμερα ὁ ἰσχυρότερος ὑπερκείμενος κώδικας ὅλων τῶν κωδίκων και για αὐτό ὑπάρχει ἀπ'ὅλους μιá σιωπηρή συνομωσία ἐναντίον της -ἀπό τόν Πάπα ὡς τόν Γκροτόφσκι,- παρ'ὄλο τό γεγονός ὅτι βρῖσκεται σέ ἐνδιάμεσα χέρια.

Τό πρωταρχικό (ἀστικά διατυπωμένο) ἀνθρώπινο δικαίωμα τῆς ἐλευθερίας τοῦ λόγου δέν ἰσχύει για τήν τηλεόραση.

Μπορεῖ κανεῖς νά ἐκφέρει μνηήματα μόνο σέ καθορισμένο (μικρό ἢ μεγάλο) ἀριθμό ἀτόμων, σέ καθορισμένο χῶρο και μέ καθορισμένο τρόπο, (χρειάζονται ἀδειες για ὅλα αὐτά), δέν μπορεῖ ὅμως νά ἐκπέμπει μνηήματα στό κενό χῶρο. Ἡ ἐξουσία δέν ἀνέχεται τό κενό.

"Αν ἡ τυπογραφία ὑπῆρξε ἀπειλή για τήν θεϊκή ἐξουσία ἡ τηλεόραση εἶναι ἀπειλή για τήν πολιτική ἐξουσία.

Συνεπώς η έλευθερία της έκφρασης ίσχύει μόνο για τους νεκρούς κώδικες.

Έκεινος πού είναι σήμερα περισσότερο η απόλυτα έλεύθερος είναι ο ιεροκύρηκας και κείνος πού είναι λιγώτερο είναι ο άνθρωπος της τηλεόρασης.

Άλλά ποιός είναι αυτός ο άνθρωπος της τηλεόρασης; η τηλεπικοινωνητής;

Όταν κανείς διαβάζει ένα βιβλίο μεταφέρεται νοερώς στον κόσμο πού περιγράφεται μέσα σ' αυτό η τό βιβλίο είναι τό μέσο για νά μεταφερθεί ο άναγνώστης σ' έναν άλλο κόσμο. Όταν όμως παρακολουθούμε τηλεόραση συμβαίνει άκριβώς τό αντίθετο, ο κόσμος μεταφέρεται στό σπίτι μας διά μέσου τών εικόνων.

Πραγματικά μπορούμε νά πούμε ότι η τυπογραφία ύλοποίησε τό αίτημα της έκκλησίας για τήν διάδοση του "λόγου του Θεού" —άλλά μπορούσε η τυπογραφία ν' άρκεστεί σ' αυτό; Έτσι ενώ αυτό τό αίτημα πρίν από τήν εμφάνιση της τυπογραφίας τό είχε η έκκλησία, τώρα αντιτίθεται στό μέσο πού μπορεί νά ύλοποιήσει τό αίτημά της, γιατί αυτό είναι πέρα άπ' τά όρια της.

Φανταστείται μιá τυπογραφία πού θά τύπωνε και θ' ανατύπωνε έσαιί τό Εύαγγέλιο. Έτσι η έκκλησία άποκηρύσει τήν τυπογραφία και όσοι είχαν διαφορετικές ιδέες άπ' αυτήν (και συνεπώς δέν μπορούσαν νά έκφραστούν από τόν άμβωνα) τήν ύιοθετούν. Τό αποτέλεσμα "Διαφωτισμός".

Δίπλα στην τυπογραφία τό άστικό θέατρο είναι επίσης μιá σκηνή πού ανταγωνίζεται τόν άμβωνα. Άλλά και αυτό έχει τά όριά του. Μόνο ένας μικρός άριθμός θεατών και μέ τά σημερινά μέτρα έντελώς άσήμαντος μπορεί νά παρακολουθήσει μιá παράσταση. Η διεύρυνση της αίθουσας έρχεται σέ αντίφαση μέ τήν φύση της παράστασης γιατί ο ήθοποιός όφείλει νά άκούγεται και νά θεάται καθαρά. Αυτός είναι ο λόγος πού του είναι άπαραίτητα η όρθοφωνία και η κινησιολογία.

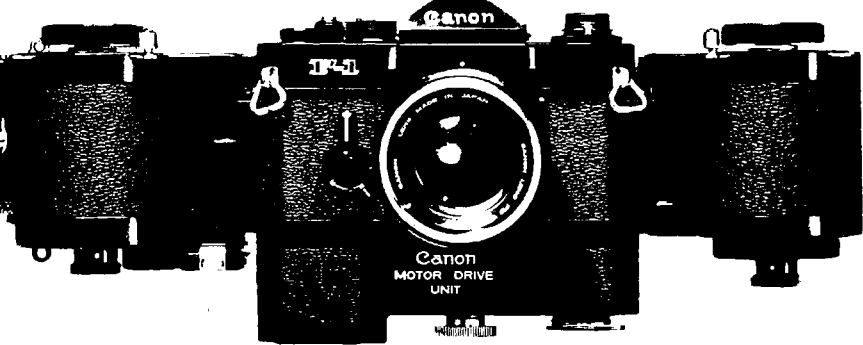
Άλλά μ' αυτά στην τηλεόραση δέν μπορεί κανείς νά κάνει τίποτα γιατί τόσο τό ένα όσο και τό άλλο είναι ζήτημα της ήχογραφίας και της βιντεογραφίας. Ο κινηματογράφος φαινότανε στή μέση της καριέρας του νά ικανοποιεί αυτό τό αίτημα αλλά πάλι μέσα στά όρια της αίθουσας. Υπήρχε βέβαια και ύπάρχει ακόμα η δυνατότητα για πολλές προβολές, αλλά για ν' άγκαλιαστεί τό ίδιο κοινό μ' αυτό της τηλεόρασης θ' άπαιτούνταν χώρος, χρόνος και "ένέργεια" σέ μεγάλη κλίμακα. Αναλυτικότερα (χώρος) θ' άπαιτούνταν πολυάριθμες αίθουσες — (χρόνος) διαδοχική παρακολούθηση του κοινού— (ένέργεια) ανθρώπινη εργασία κάθε κινηματογράφος άπασχολεί του-

λάχιστον 10 άτομα για ένα κοινό 1.000 ατόμων -ένω ή τηλεόραση κανέναν- μετακίνηση κοινού κλπ.καί για όλα αυτά ή ανάλογη ποσότητα φυσικής ενέργειας από βενζίνη μέχρι ήλεκτρισμό. Έτσι σ'αυτό άκριβώς τό σημεῖο ή τηλεόραση ανταγωνίζεται τόν κινηματογράφο, τόν ανταγωνίζεται όμως όχι στήν ουσία αλλά στήν μορφή τῆς ἐμπορικῆς του ἐκμετάλευσης. Ἡ τηλεόραση δέν ἔχει ἀντίρρηση νά μεταδώσει ὅτιδήποτε, ἐμεῖς τῆς τήν βάζουμε για νά προασπίσουμε συμφέροντα καί κώδικες. Εἶναι λοιπόν ἐντελῶς φυσικό οἱ ἄνθρωποι πούναι δεμένοι μ'αυτά τά συμφέροντα καί μ'αυτούς τούς κώδικες ν'ἀντιδροῦν τόσο ἔντονα. Δέν εἶναι ὅμως καθόλου φυσικό νά εἶναι αὐτοί οἱ ἴδιοι οἱ ἄνθρωποι πού ἐπανδρώνουν μιά τηλεόραση. Τό ἄν οἱ καλύτερες τηλεοράσεις αὐτή τή στιγμή στόν κόσμο εἶναι τοῦ Καναδά καί τῆς Κύπρου αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι δέν ὑπάρχουν κληρονομημένα ἀπ'τό παρελθόν ὀργανωμένα συμφέροντα καί κώδικες πού ν'ἀντιδροῦν στήν ἐξέλιξη τῆς.

Ἡ λυσσαλέα καί συχνή ἐπίθεση τοῦ Ἑλληνικοῦ τύπου κατά τῆς τηλεόρασης δέν ἀπευθύνεται στή σημερινή μορφή τῆς ἀλλά σ'αὐτή τήν ἴδια στήν ὁποῖα βλέπουν ἕναν ἀθέμιτο ἀνταγωνιστή. Τό νά προβάλλει κανείς τό ἄλλοθι τῆς ποιότητος ἀπό μιά σελίδα πού οἱ διπλανές στήλες ἔχουν "ὠροσκόπια" καί "κυρήγματα τῆς Κυριακῆς" εἶναι πέρα για πέρα ὑποπτο. Μ'όλα αὐτά θέλω νά πῶ πῶς τόσο οἱ λειτουργοί τῆς ὄσο καί οἱ ἐπικριτές τῆς ἀνοίκουν στό αὐτό σύνολο πού μέ τό ἕνα πόδι πατοῦν μέσα τῆς καί μέ τό ἄλλο τήν κλωτσᾶνε. Δέν θά μπορούσαμε νά στηριχθοῦμε στίς ὑποδείξεις τῶν ἐπικριτῶν τῆς για νά τήν "καλυτερεύσουμε" γιατί εἶναι οἱ ἴδιες μέ τῶν λειτουργιῶν τῆς, καί πάνω ἀπ'όλα ἡ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ δέν χρειάζεται καλύτερευση τῆς λειτουργίας τῆς ἀλλά μή παρεμπόδιση. Πρός τό παρόν ἔχουμε τήν χειρότερη τηλεόραση στόν κόσμο καί αὐτό ὀφείλεται στό προσωπικό πού ἀπό ἕνα σταῦλο ἀνοίγεται στό ἀνοιχτό πέλαγος μέ καράβι- εἶναι ἡ εὐθύνη δική του;

Δέν χρειαζόταν βέβαια κανένας Γκρήν για ὅλα αὐτά, ἀλλά αὐτοί πού τό νόμιζαν τί κάνουν;





Φωτογραφικές μηχανές — CANON FTD και F 1 — NIKON F 2 —
NAMIYA — ASSAHI HASSENBLAND — MINOLTA — YASHIKA και
είδη σκοτεινού θαλάμου.

Κινηματογραφικές μηχανές — Λήψεως και Προβολής 16 και 8 mm.
Πωλούνται — Αγοράζονται ή και Άνταλλάσσονται.

Έκπληκτικές Τιμές.

ΣΠΥΡΟΣ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ ΤΗΛ. 95.67.869
Σιβιτανίδου 26 — ΚΑΛΛΙΘΕΑ

το '75



Διευθυντής:
ΜΑΝΩΛΗΣ ΓΛΕΖΟΣ

ΒΔΟΜΑΔΙΑΤΙΚΗ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΖΑΚ ΓΚΥΓΙΩΜΩ

ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΗ

ΚΑΙ

ΔΙΑΔΕΚΤΙΚΟΣ

ΥΛΙΣΜΟΣ

Ἡ λέξη «κυβερνητική» — γεννημένη ἔδω καὶ δύο χιλιάδες χρόνια, ξεχασμένη μέχρι τὸν περασμένο αἰώνα, ξαναεπινοημένη ἔδω καὶ 15 χρόνια, ἀφοῦ καὶ πάλι εἶχε ξεχαστεῖ— ἀσκεῖ στὶς μέρες μας μιὰν ὑπερβολικὴ γοητεία. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μετὰ τὴ νεώτατη ἐπιστήμη πού φέρνει αὐτὸ τὸ ὄνομα, πού ἀδικαιολόγητα τῆς ἀποδίδουν θανατοουργές ιδιότητες καὶ ὡστόσο τὴν παραγνωρίζουν. Γιατὶ, ἂν ἡ περιοχὴ τῆς κυβερνητικῆς δὲν εἶναι ἡ ἴδια μετὰ τὴν περιοχὴ τῆς μαγείας, ὡστόσο φαίνεται σήμερα νὰ περικλείνει μέσα της τὰ κλειδιά γιὰ τὴ λύση ἐνὸς μεγάλου ἀριθμοῦ προβλημάτων καὶ πρὸς αὐτὴ συγκλίνουν πολλοὶ διαφορετικοὶ δρόμοι ἀκολουθούμενοι ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς καὶ τοὺς φιλόσοφους.

Ἄν σήμερα σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμον ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸν καθένα ὁ πρωταρχικὸς ρόλος τῆς κυβερνητικῆς, αὐτὸ δὲν συνέβαινε πάντα στὴ διάρκεια τῶν δεκαπέντε χρόνων πού ἐπίσημα ὑπάρχει αὐτὸς ὁ κλάδος τῆς ἐπιστήμης, ἀκόμα ὅτε καὶ στὶς χῶρες πού θεμελιώνουν πάνω στὴν ἐπιστήμη τὸ μέλλον τοῦ ἀνθρώπου.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΑΝΟΣ

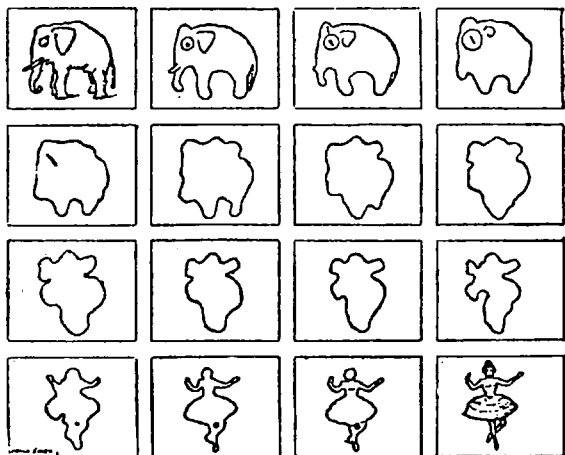
**ΠΟΤΗ
ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ**

ΜΑΡΤΥΡΙΑ 1963-1967

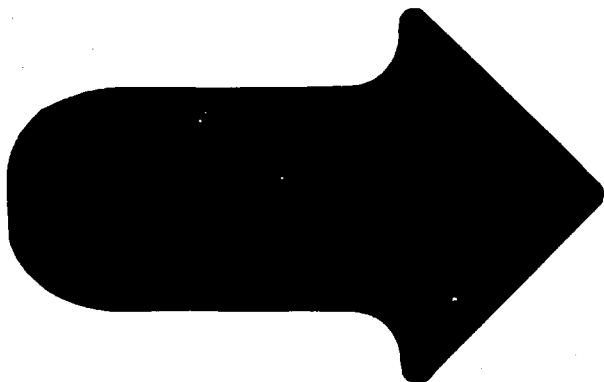
**ΠΩΣ ΦΤΑΣΑΜΕ
ΣΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ**

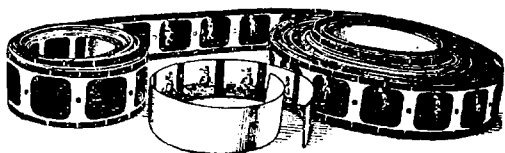
„ΔΙΑΛΟΓΟΣ„

Γ. Βασιλειάδη



Η ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ
ΣΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

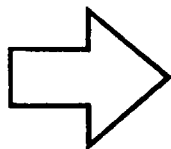


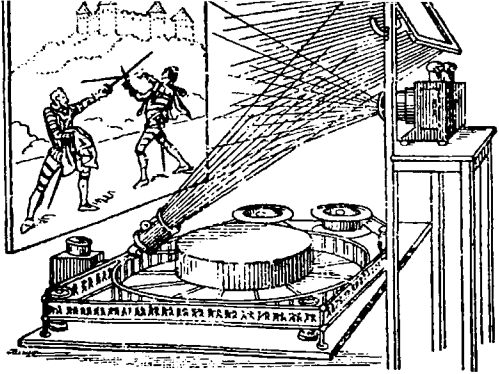


Σήμερα, καθώς συμπληρώνονται 80 χρόνια από την ανακάλυψη του κινηματογράφου οφείλουμε κατά κάποιον τρόπο στρέψουμε την προσοχή μας στο είδος εκείνο που και προηγήθηκε αλλά και διατήρησε μιά δική του γραμμή πλεύσης σ' όλη την ιστορία του κινηματογράφου — ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ.

Χαρακτηριστικό είναι ότι πολλοί θεωρούν αυτό τό "κινηματογραφικό είδος" σαν ιδιαίτερη και αυτόνομη τέχνη και μάλιστα την αποκαλούν 8η. Τό αν δικαιώνεται ή θα δικαιωθῆ αὐτή ἡ ἀποψη δέν ἔχει καί τόση σημασία. Σημασία ἔχει τό γεγονός, ὅτι τό Κινούμενο Σχέδιο συνδέθηκε πρῶτο μέ τήν σύγχρονη ἠλεκτρονική τεχνολογία τῶν ὑπολογιστῶν ἐνῶ ὁ κανονικός κινηματογράφος παραμένει ἀκόμα στά πλαίσια τῆς κληρονομημένης ἀπό τόν 19^ο αἰῶνα μηχανικῆς τεχνολογίας.

Στό κείμενο πού ἀκολουθεῖ γίνεται μιά προσπάθεια διαγραφῆς τοῦ νήματος τῆς πρωτοποριακῆς γραμμῆς (μέσα σ' αὐτό τό είδος) πού ὀδήγησε στή σύνδεσή του μέ τήν νέα τεχνολογία, βάζοντας ἔτσι τίς βάσεις μιᾶς νέας ἐπανάστασης ἀνάλογη μ' αὐτήν τοῦ 1895 πού μέ τή σειρά της θάχει τεράστιες ἐπιπτώσεις σ' ὅλη τήν ὀπτικο-ακουστική ἐπικοινωνία.





Όπτικό θέατρο με «Πραξισκόπιο» (Reynaud, 1880 - 1888)

Ἡ ἐποχὴ τῶν πιονιέρων τοῦ κινουμένου σχεδίου ἀναδίνει τώρα μιὰ γοητεία ἀφθαρτῆ περασμένης ἐποχῆς, μιὰ χάρη ἀπόμακρη ἀλλὰ ἐντελῶς ἰδιόζουσα. Τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1892, ὁ Ἐμίλ Ρενώ, στὸν "φανταστικὸ θάλαμο" τοῦ μουσείου Γκρεβέν παρουσίαζε τὶς πρῶτες προβολές τοῦ Ὀπτικοῦ θεάτρου του. Ἀπὸ τὸ 1892 ὡς τὸ 1900 ἐγίναν πολλές χιλιάδες παραστάσεις στὸ Μουσεῖο Γκρεβέν ἀπ' τὸν Ρενώ αὐτῶν τῶν "φωτεινῶν παντομιμῶν" σχεδιασμένων πάνω σὲ λωρίδες. Αὐξήθη τὸ μήκος τῆς λωρίδας μὲ τὶς διαδοχικὲς εἰκόνες πού διέφεραν ἐλάχιστα μεταξύ τους καὶ ἡ ὀπτικὴ ψευδαῖσθησις τῆς κίνησης, ἡ "ἐμπύχωση" δηλαδή— πετυχαίνεται μὲ διάφορους καθρέφτες τοποθετημένους σὲ κατάλληλες γωνίες. "Ταμπλώ" γεμάτα χάρη. Καταπληκτικὰ προφητικὴ τεχνικὴ γιὰ τότε: συνδυασμὸς σχεδίου καὶ ντεκόρ (κάτι πού ἐφαρμόστηκε καὶ πραγματοποιήθηκε 15 χρόνια ἀργότερα), διαδοχικὴ ἐκτύπωση σὲ διάφανα φύλλα, τρῦκ, κτλ. Ἀκόμα, ἀπλούστευση τῶν φάσεων τῆς κίνησης (τὸ ἐπέβαλλαν οἱ συνθηκῆς ἐργασίας), χιοῦμορ, εὐφυΐα, μπουρλέσκ. Ὁ "Φτωχὸς Πιερρότος" (1891) βρίσκεται ἀκόμα κοντὰ στὴ τεχνοτροπία τοῦ θεάτρου: κωμωδιοῦλα μουσικὴ μ' ἓνα θέμα τῆς κομμέντια ντέλ' ἄρτε. Τὸ "Γύρω ἀπὸ μιὰ καμπίνα" (1894) δέν εἶναι πιά θέατρο· ἀνοίγει διὰ πλάτα πρὸς τὴ φύση, τὰ κύματα, τὰ πετάγματα τῶν γλάων, τοὺς κολυμβητὲς τῆς πλάζ, μὲ τόση ὀξυδέρκεια καὶ φινέτσα σὲ παρατηρητικότητά, ὅσο καὶ ὁ Τατί ἀργότερα. Στὶς "Διακοπὲς τοῦ Κυρίου Ὑλό", γράφει ὁ Σαντούλ. Ἐξυπνο σενάριο, ζωντανοὶ τύποι, ἀφθονα γκάγκ. Ἡ ἀνεκτίμητη "γραφή" τοῦ Ρενώ θυμίζει τὶς μινιατούρες τοῦ μεσαίωνα, ἡ φινέτσα ἐκτέλεσις ἀφοπλίζει μὲ τὴ γοητεία τῆς. Ὁμοῦς εἶναι ἓνας κόσμος κλειστός πρὸς τὰ ἔξω, μιὰ γοητεία ἐντελῶς προσωπικὴ πού κατέληξε σὲ ἀδιέξοδο καὶ δέν εἶχε συνεχιστὲς. Ἡ καθ' αὐτὸ τεχνικὴ τοῦ καρτούν χρειάστηκε νὰ ἀνακαλυφθεῖ ξανά ἀπ' τὴν ἀρχή.

Ό πιο άμεσος και καθαυτό πρόγονος τής σύγχρονης έμπύχωσης είναι ο Έμιλ Κόλ. Ο γελοιογράφος του "CHARIVARI" μόνος του (χωρίς νά πληροφορηθεί τίς έξελίξεις στην Άμερική) είχε βρεί τή σωστή μέθοδο: ένας γύρος μανιβέλας τής μηχανής - μιá εικόνα, και συνέχεια αúτ ή διαδικασία. Δέν είχε συνεργάτες, έργαζόταν μόνος κι αúτό τόν ανάγκαζε νά καταφεύγει σέ άπλουστεύσεις. Όμως τό σχέδιο του Κόλ πού περιορίζεται στίς βασικές μόνο και άντιπροσωπευτικές γραμμές, νευρώδες και σχηματικό, είναι άφάνταστα χαρακτηριστικό σάν άποτέλεσμα. Κυριαρχεί ή γόνιμη φαντασία, ή εύρηματικότητα, ή εύφυα, ή ποίηση, και φυσικά ή έντονη αίσθηση του κωμικού. Η σάτιρα είναι δεικτική, ή φαντασία του τρελλή και έξαλλη. Τό σχέδιο, τίς περισσότερες φορές άσπρες σιλουέττες (περίγραμμα και έλάχιστες λεπτομέρειες) πάνω σέ μαύρο φόντο. Έκπληκτικός δημιουργός ο Κόλ, έφάρμοσε όλες τίς δυνατότητες πού μπορούσε νά προσφέρει ή τότε τεχνική: σχέδια πού ολοκληρώνονται άπό μόνα τους, μεταμορφώσεις, έμπύχωση σχεδίων (κλασικό κινούμενο σχέδιο), μαριονέττες, άντικείμενα, άποκόμματα (PAPIER DECOUPE), συνδυασμός μέ λήψεις έκ του φυσικού, κτλ. Άπέραντη ή φιλομογραφία του: "Μεταμόρφωση", "Χαρούμενα Μικρόβια", "Φαντασμαγορία", ή περίφημη σειρά των "Φαντός" ("Δράμα στους Φαντός", "Ο Έφιάλτης του Φαντός"), "Ο Μικρούτσικος Φάουστ", τό "RETAPEUR DE CERVELLES", "Ο Γύρος του κόσμου σέ 80 λεπτά", "Φλαμπώ τό χαμένο σκυλί", ή σειρά των "PIEDS NICKELLES". Ο "Φαντός" είναι ο πρώτος ολοκληρωμένος τύπος στον κόσμο του καρτούν, πρότυπο όλων των μεταγενεστέρων "άνθρωπάκων". Θυμίζει άόριστα τόν Σαρλώ. Οί ταινιοθήκες άνακαλύπτουν και φέρνουν στό φώς κάθε τόσο τό έργο κάποιου άπ' τους σκαπανείς τής πρώτης εκείνης έποχής. Στη Γαλλία ο Ο' Γκαλόπ μέ τήν καυστική του σάτιρα ήταν ο πρώτος πού άκολούθησε τά ίχνη του Κόλ. Τό έργο του Λορτάκ πιθανώτατα είναι τό πιο σημαντικό και σέ ποσότητα και σέ ποιότητα μετά τόν Κόλ. Ο Μπενζαμέν Ραμπιέ έχει μιá προτίμηση στίς τεχνικές μέ γρήγορο ρυθμό, ιδιαίτερα στα χάρτινα άποκόμματα. Άπ' τήν άλλη μεριά ο γερμανός Γιούλιους Πίνσεμπερ στην ταινία του "Έξέλσιορ" (1920) υιοθετούσε μιá τεχνική και μορφή πού έμπνεόταν άπό τήν άβάν-γκάρντ. Άλλη μεμονωμένη περίπτωση πού άνακαλύφθηκε πολύ πρόσφατα είναι ο Σουηδός Βίκτωρ Μπέργκνταλ. (σειρές του "Καπετάνιου Γκρόγκι"). Και φυσικά στους πρωτοπόρους του Άμερικάνικου καρτούν.

Τά πρώτα αúτά κινούμενα σχέδια γύρω στό 1895 προέρχονται άπ' τά COMIC STRIPS πού δημοσίευαν σέ συνέχειες οί έφημερίδες έπομένως έχουν ένα καθαρά γελοιο-

γραφικό χαρακτήρα. Κι όμως, βρίσκονται πάρα πολύ κοντά στη σύγχρονη αντίληψη του καρτούν, και δομικά και έκφραστικά. Η περίφημη "ἀνακάλυψη" του γυρίσματος με τη μανιβέλα και της λήψης χωριστά εικόνα προς εικόνα θέτει τη βάση της όρθης τεχνικής. Ο Στιούαρτ Μπλάκτον, σκιτσογράφος-γελλειογράφος αρχικά, και σκηνοθέτης στη Βίταγκραφ, ἐφάρμοσε ἀμέσως τη μέθοδο στο "HUMOROUS PHASES OF A FUNNY FACE", ἀλλά προπαντός τό "Στοιχειωμένο Ξενοδοχείο" (1907). Τό "Στοιχειωμένο Ξενοδοχείο" του Μπλάκτον είναι ἡ πρώτη ταινία πού πραγματοποιήθηκε με τήν τεχνική "εἰκόνας πρὸς εἰκόνα": τὰ ἐπιπλα, οἱ στύλοι, τὰ ἀντικείμενα πηδούν κι ἀλλάζουν θέσεις στήν ὀθόνη ὡς διὰ μαγείας. Οἱ πρῶτες μονάδες παραγωγῆς καρτούν στήν Ἀμερικὴ σχηματίστηκαν ἀνάμεσα στά 1909 καί 1920 Ἀνεξάρτητα ἂν χρησιμοποίησαν σύγχρονους ζωντανούς τύπους γιά πρότυπα ἢ ὄχι, ἀντλήσαν ἐμπνευση ἀπ'τά COMIC STRIPS καί μιὰ σκιτσογραφική παράδοση τῶν χιουμοριστικῶν περιοδικῶν πού ταίριαζαν στό καινούργιο αὐτό εἶδος. Τό τυπικά γραμμικό σχέδιο εἶναι κατ'έξοχὴν κατάλληλο γιά τό ἀσπρόμαυρο καρτούν. Οἱ κωμωδίες τοῦ Μάκ Σέννεττ ἦταν ἐπίσης μιὰ ἄλλη πηγή ἀπό γκάγκ.

Ὁ Γουίντσορ Μάκ Καίη πού ἐργαζόταν σκιτσογράφος στίς ἐφημερίδες μετέφερε πρῶτος τοὺς διάφορους τύπους στόν κινηματογράφο. Ἡ πασίγνωστη σειρά τοῦ "Γκέρτι τοῦ Δεινόσαυρου" τό 1909. (Λεπτές γραμμές πάνω σέ ἄσπρο φόντο, πολλὰ εὐρήματα). Ὁ "Μικρὸς Νέμος" (1911) εἶναι οἱ φανταστικές περιπέτειες ἐνός μι ροῦ ἀγοριοῦ στόν ὕπνο του. "Ἡ βύθιση τοῦ Λουζιτάνια" εἶναι ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία με ὑπόθεση.

Ὁ Ἐμίλ Κόλ συνεργάστηκε με τόν Μάκ Μάνους στή δημιουργία τῶν "BABY SNOOKUMS". Ἡ σειρά "Μάτ καί Τζέφ" τοῦ Μπάντ Φίσερ γνώρισε μεγάλη ἐπιτυχία, ὅπως καί ἡ "Κοκό ἡ κλόουν" τοῦ Μάξ Φλάϊσερ γύρω στά 1920-1. Οἱ πρῶτοι καρτουניκοὶ ἤρωες ἐπιβάλλονται. Ἡ τεχνική ἐξελιίσσεται: ἀντὶ γιὰ ἕνα καινούργιο σχέδιο κάθε φορά γιά μιὰ καινούργια εἰκόνα, σχεδιάζεται ἕνα ντεκόρ γιά ὅλο τό πλάνο. Ἡ οἰκονομία χρόνου εἶναι σημαντικὸ ἐπίτευγμα, ὅπως καί ἡ μεγαλύτερη εὐχέρεια στήν ἀναπαραγωγή τῆς κίνησης στίς διάφορες φάσεις.

Τὰ πρῶιμα αὐτὰ καρτούν μοιάζουν ν'ἀνήκουν σ'έναν κόσμο πού χᾶθηκε γιά πάντα, πού πέθανε. Ἐναν κόσμο ἄθωο, γεμᾶτο ἀφέλεια, χωρίς αὐτοματισμούς, χωρίς κοινωνικά, πολιτικά, ἢ οἰκονομικά προβλήματα, σχεδόν χωρίς σέξ, χωρίς ἀδικία. Ἐναν κόσμο ὅπου δέν ὑπάρχει θέση γιά τὴ βία, τό μῖσος, τό ἄγχος.

Μιά άλλη πρωτοπορία πού χρονολογικά τοποθετείται πολύ κοντά στην πρώτη εποχή, είναι η άβαν-γκάρντ κινηματογραφία πού δημιούργησαν και καθιέρωσαν γερμανοί καλλιτέχνες. (Στή Γαλλία υπήρχε αντίστοιχα άβαν-γκάρντ στον κανονικό κινηματογράφο). Αυτή η επανάσταση "άγνης" έμφύχωσης άφορᾶ βασικά τή μορφή και ὄχι τό περιεχόμενο. Τό καρτούν έδῶ άκολούθησε άπ'τή μιᾶ τούς άφηρημένους πειραματισμούς τοῦ κανονικοῦ σινεμά, άπ'τήν ἄλλη έπηρεάστηκε άπό τήν αΐσθηση τῆς κίνησης στίς τέχνες, τήν άφηρημένη ζωγραφική, τόν φουτουρισμό ἢ τόν σουρρεαλισμό.

Ἡ "Διαγώνια Συμφωνία" (1924) τοῦ Βίκινγκ "Εγκελινγκ εΐχε πέσει σάν βόμβα ὅταν προβλήθηκε: μιᾶ συνέχεια άπό γεωμετρικές μορφές και σχήματα σέ κίνηση. Ὁ Χάνς Ρίχτερ πειραματιζόταν μέ τήν έμφύχωση στό θέμα τῆς κίνησης γραμμῶν και μορφῶν, καθιερῶντας τήν αντίστιξη εικόνας και φόρμας άρνητικῆς και θετικῆς, σάν βάση τοῦ φίλμ. ("Ρυθμός 21", "Ρυθμός 23", "Ρυθμός 25"). Ὁ ἴδιος τίς άποκαλοῦσε "έννορηστρώσεις γραμμῶν". Ὁ Βάλτερ Ρούτμαν, ὁ μελλοντικός μεγάλος ντοκυμανταιρίστας γύρισε κι αὐτός άνάμεσα στά 1919 και 1924 τέσσερα άφηρημένα "OPUS" (1-4). Θά μπορούσαμε έδῶ ν'αναφέρουμε έπίσης τό φωτογραφικά κατασκευασμένο έργο τοῦ Man Ray Emak Bakia καθώς και τό περίφημο Anemic Cinema τοῦ Marcel Duchamp.

Πάντως ὁ μεγαλύτερος άπ'ὄλους, ὁ Ὁσκαρ Φίσινγκερ, δέν ἦταν μόνο πρωτοπόρος μεγάλης άξίας, αλλά και ὁ πρόδρομος ὅλης τῆς πειραματικῆς έμφύχωσης, και σ'αὐτό προηγήθηκε κατά πολύ κι άπ'τόν Λέν Λάϋ κι άπ'τόν Μάκ Λάρεν. Συνοψίζει ὁλόκληρη μιᾶ εποχή: τήν μηχανική τέχνη, τούς πειραματισμούς τῆς άβαν-γκάρντ, τόν "άγνό" κινηματογράφο. Ἡ ὀπ-ἄρτ, ἡ κινητική τέχνη, ὁ "όπτικός" ἦχος, ὅλα ξεκίνησαν άπ'τήν μεγαλοφυΐα τοῦ Φίσινγκερ πού εΐχε τήν εὐχέρεια νά ανακαλύπτει άντιστοιχίες ἦχου, εικόνας, χρώματος, ὀπτικο-άκουστικῶν έντυπώσεων και αΐσθήσεων. Στό "Άλεγκρέττο" (1936), ἡ τζάζ προσφερόταν καλύτερα στίς ὀπτικές και χρωματικές παραλλαγές μέ τούς συγκοπτόμενους ρυθμούς και τίς άσταθεΐς τονικότητές της. Παράξενη παραγγελία τῆς M.G.M. τό "Ὀπτικό Ποίημα" ("OPTICAL POEM") (1938): πρόκειται γιά τήν πασίγνωστη σειρά Τόμ και Τζέρυ. Ὁμως έδῶ ὁ Τόμ παίρνει τή μορφή ὁμόκεντρων κύκλων και ὁ Τζέρρυ μεταβλητῶν τετραγῶνων και κύβων, σ'ένα ξέφρενο κυνηγητό πού συνοδεύει ἡ γνωστῆ 2η Ούγγρικῆ Ραψῶδια τοῦ Λίστ, μέσα σέ μιᾶ έκθαμβωτικῆ έκρηξη χρωμάτων.

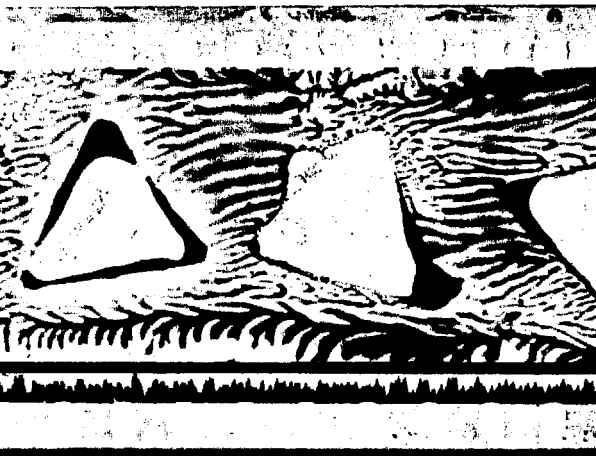
Ὁ Φίσινγκερ άφησε και ξανάπιασε πολλές φορές τό "MOTION PAINTING 1" -έπιδιώκοντας πάντα τήν τελειότητα-, άριστούργημα τῆς άμερικανικῆς περιόδου του,

όπου για πρώτη φορά πραγματοποιείται ταινία ολοκληρωτικά με έλαιογραφίες πάνω σε πλέξιγκλας. Τό άόρατο πινέλο του ακολουθεί αδιάκοπα τά μεγαλοφυή άρμονικά πλέγματα καί τίς μετατροπές του 3ου Βρανδεμβούργειου Κοντσέρτου του Μπάχ, δημιουργώντας άτέλειωτες γεωμετρικές παραλλαγές.

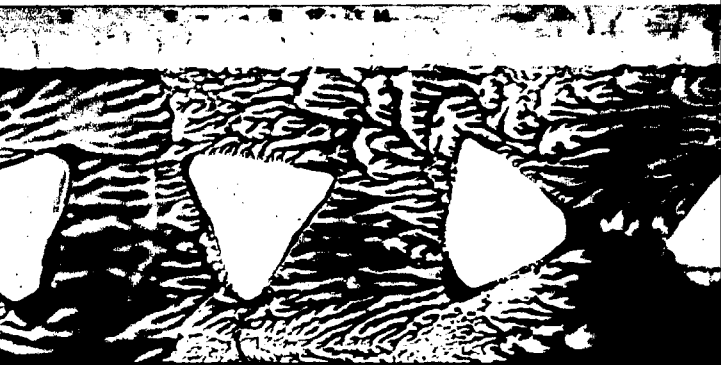
Καθαρά κινητική τέχνη πού άξιοποιεί στην έντέλεια τήν όπτικο-άκουστική αντίστιξη. Άναφορά στις θεωρίες του Μπωντλαίρ, όμως έξίσου μπορεί ν'άναφερθεί καί τό άλφάβητο μέ τίς αντίστοιχίες χρωμάτων του Ρεμπώ. Ό Όσκαρ Φίσινγκερ ό γεωμέτρης του χώρου, πού πρώτος πέτυχε νά κάνει "όρατούς" τούς ήχους, κατείχε τήν ποίηση ενός έπιστήμονα.

* * * * *





Lye - Colour Box 1935:





Blinkity Blank, — McLaren, 1953.

Ίσως ή πιό έπαναστατική πρωτοπορία στην ιστορία του κινουμένου σχεδίου ήταν ή άπευθείας σχεδίαση πάνω στο ίδιο τό φίλμ, άνεξάρτητα από τήν φωτογράφιση του κάθε σχεδιασμένου καρρέ. Ο Νεοζηλανδός Λέν Λάϋ πού άπ'τό 1929 κιόλας είχε καταπιαστεί μέ τό καρτούν, τόλμησε πρώτος αύτήν τήν καινοτομία, τήν κατευθείαν σχεδίαση και ζωγράφιση πάνω στό φίλμ. Η τεχνική είναι πρωτοποριακή σε τέτοιο βαθμό πού σαν άποτέλεσμα (και σαν αντίφαση) έδραιώνει ένα σημαντικό γεγονός: καταργείται ή έννοια τής μηχανής λήψης. Οι πρώτες ταινίες του Λέν Λάϋ στις όποτες είσήγαγε τή νέα τεχνική, ή "Τουσαλάβα" (1934) και "Τό Κουτί μέ τά χρώματα" ("COLOUR BOX") (1935) έχουν πραγματοποιηθεί μέ έκπληκτική ακρίβεια και τελειότητα. Τελείτες, γραμμές, φόρμες, σχέδια, άραβουργήματα, χορεύουν τρελλά, άνακατώνονται και διαμορφώνουν τό πλαίσιο τής όθόνης. Η ζωή πηγάζει άπ'τήν τεχνική, και αντίστροφα ή τεχνική γεννάει τή ζωή στην πλήρη τελειότητά της. Στο "TRADE TATOO" τά σχέδια είναι πιό τέλεια αλλά και κάπως πιό μηχανικά: είναι σε διπλοτυπία πάνω σε λήψεις έκ του φυσικού πού έχουν πραγματοποιηθεί μέ μονόχρωμο προτσές.

Όλα αύτά τά φαινομενικά "σήματα" -τά σχήματα, οι γραμμές, οι τελείτες, οι αριθμοί, κτλ.- άκτινοβολούν μιá μεγάλη όπτική δύναμη, μιá ίδιαζουσα συμπυκνωμένη έκφραση. Είναι ένας συμβολικός-ιερογλυφικός τρόπος γραφής.

Ο Νόρμαν Μάκ Λάρεν ολοκλήρωσε, τελειοποίησε και καθιέρωσε παγκόσμια αύτήν τήν τεχνική σ'όλες τις μορφές της. Χωρίς νά σημαίνει αυτό ότι ή τεχνική επικράτησε και διαδόθηκε παντού. Δέν ύπάρχει έδω λόγος για διεξοδική άνάλυση του έργου του Μάκ Λάρεν, ύπάρχει σχετικό κεφάλαιο στό βιβλίο μου "Τό Κινούμενο Σχέδιο". Μόνο τά στάδια εξέλιξης μέ τις αντίστοιχες ταινίες, για κατατοπιστικούς λόγους και σχηματικά θ'άναφερθοϋμε.

"BOOGIE DOODLE" (1940) και "HEN HOP" (1942):τό κάθε καρρέ τής ταινίας είναι ζωγραφισμένο άπευθείας χωριστά.

"FIDDLE DE DEE" (1947) και "BEGONE DULL CARE" (1947): οι εικόνες είναι ζωγραφισμένες πάνω στό φίλμ χωρίς νά διατηροϋνται τά καρρέ, δηλαδή όχι κατά πλάτος πάνω στό φίλμ αλλά κατά μήκος. Τό καρρέ δέν είναι πιá ένα περιοριστικό πλαίσιο.

"A LA POINTE DE LA PLUME" (1950): Η έγγραφή τής μουσικής πάνω στην ταινία αντί νά γίνεται μέ τόν φωτοηλεκτρικό τρόπο, σχεδιάζεται μέ μελάνι και πέννα. Η μουσική ζωγραφίζεται μέ μικρές γραμμές οι όποτες όσο πιό κοντά είναι μεταξύ τους τόσο ό ήχος είναι πιό έντονος. Τό πάχος καθορίζει τόν ήχο τής μουσικής και

ἡ ποιότητα τῆς μελάνης τὴν ποιότητα τοῦ ἤχου. Ὁ Μάκ Λάρεν μπόρεσε νὰ πραγματοποιήσῃ ἔτσι πέντε χρωματικές ὀκτάβες συνθετικῆς μουσικῆς. "AROUND IS AROUND" (1951): Σχεδίαση πάνω στό φίλμ τρισδιάστατων σκίτσων μέ πλαστική στερεοσκοπία καί μέ μαθηματικό καθορισμό παραλλακτικῶν σχέσεων εἰκόνων καί κινήσεων. (Στερεογραφική κίνηση).

"Γείτονες" (1952): ταινία συγκλονιστική STOP MOTION ANIMATION ἢ PIXILLATION "BLINKITY BLANK" (1954): πάνω στό μαῦρο φόντο τοῦ φίλμ, διάφορα σχήματα ἢ συμπλέγματα ὄντων σέ σπασμωδική κίνηση παραμένουν γιά κλάσματα δευτερολέπτου μόνο, σάν ἓνα ξαφνικό ἀνοιγμα-κλείσιμο τῶν ματιῶν.

"Κανῶν" (1961): συνδυασμός ὄλων τῶν τεχνικῶν μαζί καί μεταφορά μουσικῶν μορφῶν σέ ὀπτικές ἀντιστοιχίες σύμφωνα μέ τὴν ἀρχὴ τῆς μουσικῆς φόρμας τοῦ κανῶνος: μέ διαφορά ἢ καθυστέρηση φάσης.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Μάκ Λάρεν εἶναι γλῶσσα ὀπτικῶν σημειῶν καί συμβόλων, κόσμος πού ἀρχίζει ἀπό τό μηδέν κι ἐπεκτείνεται σέ μιά καινούργια ὀργάνωση χωροχρόνου. Τά σχήματα καί οἱ μορφές πού ἐμφανίζονται διασταυρώνονται καί χάνονται στήν ὀθόνη, ἐλέγχονται ἀπόλυτα, πειθαρχοῦν σέ μιά ἐσώτερη λογική, ἡ αὐστηρότητα καί ἀκρίβεια τῆς λειτουργίας τους ἀποκαθιστᾷ τοὺς κανόνες μιᾶς μαθηματικῆς ποίησης. Στὴν τελικὴ φάση ἐπεξεργασίας τό πανδαιμόνιο σχημάτων, χρωμάτων καί κίνησης εἶναι συνειδητὰ ἐλεγχόμενο. Ἡ καλλιτεχνικὴ αὐτονομία τοῦ Μάκ Λάρεν ὅμως προβάλλει καί διατηρεῖται πάντοτε, ὅσο κι ἂν ξεκινᾷ ἀπὸ συγκεκριμένα προβλήματα τεχνικῆς. Ἡ δύναμη ἐπιβολῆς τοῦ κατ'ἐξοχὴν "ἀγνοῦ" κινηματογράφου του εἶναι ἄμεση καί μεγάλη.

Εἶχε πεῖ ὁ ἴδιος:

"Συμβαίνουν πολλά πράγματα ἀνάμεσα στὸν ἀμφιβληστροειδῆ χιτῶνα τοῦ ματιοῦ καί τὴν συνείδηση. Βλέπουμε μέ τό μυαλό ὅσα βλέπουμε καί μέ τό μάτι. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ταξινομήσῃ τοὺς τρόπους μέ τοὺς ὁποίους τό μυαλό κατατάσσει σέ ὁμάδες, διαλέγει καί ἐρμηνεύει τίς πληροφορίες ἀπὸ τὴν καθαρὴ φόρμα, πού εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ κάθε συνειρμό, ὡς τὰ σύμβολα".

Ὅπωςδήποτε ὑπάρχει θεμελιακὴ σχέση ἀνάμεσα στήν ὀπτικὴ δεκτικότητα τοῦ καθενός καί τὸν κόσμο τοῦ συνειδητοῦ. Ἴσως καί τοῦ ὑποσυνειδητοῦ. Ὁ μηχανισμός κατανόησης τῶν ὀπτικῶν αὐτῶν συμβόλων καί ἡ ταξινόμησή τους εἶναι μιά ἀφετηρία γιὰ συνειρμούς, ἀκόμα καί γιὰ μνῆμες. Στὴ συνέχεια εἶναι ἡ κατάκτηση ἑνός ἄλλου κόσμου τοῦ ὁποίου ἀποκρυπτογραφεῖται ἡ γραφή. Μπαίνουμε μ'αὐτὸν τὸν τρόπο καί στὸν χῶρο τῆς σημειολογίας γενικά.

Ἄπ' τὰ πιό σημαντικά φαινόμενα τῆς ἰσορίας τοῦ καρ-
 τούν εἶναι καί ἡ ἴδρυση τῶν στούντιο ἐμφύχωσης στό
 Ζάγκρεμπ τό 1956 καί ἡ καθιέρωση τοῦ ἔργου τῆς ὁμά-
 δας τῶν γιουγκοσλάβων καλλιτεχνῶν πού ὀνομάστηκε "Σχο-
 λή τοῦ Ζάγκρεμπ". Ἐνα γκρούπ ἀνθρώπων διαφορετικῶν
 προελεύσεων πού ἄν καί ἐργαζόντουσαν μαζί, διατήτη-
 σαν ὁ καθένας τήν ἀνεξαρτησία καί τήν ξεχωριστή προ-
 σωπικότητά του. "Ὅχι μιά "Σχολή" μέ περιοριστικές
 τάσεις πού τήν προσδιορίζουν κοινά σταθερά χαρακτη-
 ριστικά ἢ δόγματα, ἀλλά μιά "Ὀίκογένεια" πού τό κά-
 θε μέλος τῆς διατηρεῖ τήν αὐτονομία του.

Ἄν εἰδῶθεῖ ὅμως ἀπό μιά συγκεκριμένη σκοπιά, ἡ Σχο-
 λή τοῦ Ζάγκρεμπ δέν παρουσιάζει ἐπαναστατική πρωτο-
 πορία, οὔτε στίς τεχνικές πού ἐφαρμόζει, οὔτε στούς
 πειραματισμούς τῆς. Οἱ πηγές ἐμπνευσης, οἱ πρῶτες ἐ-
 πιδράσεις, μᾶς εἶναι σήμερα γνωστές. Ὅμως τά σύν-
 τομα, λακωνικά, βαρειά σέ μηνύματα καί ἀσύγκρητα ἐ-
 ξυπνα γιουγκοσλάβικα φίλμ σήμερα καθιερώθηκαν παγκό-
 σμια, κι εἶναι γνωστά σ' ὅλες τίς προηγμένες τάσεις
 καί ἐκδηλώσεις. Τά γνάγκ τους εἶναι ἄπειρα, τό σχέ-
 διο πολύ ἐμπνευσμένο, τό ἐμπόδιο τῆς γλώσσας ἔχει
 ξεπεραστεῖ μέ τή μεγαλύτερη εὐκολία σχεδόν πάντα ἀ-
 ποκλειστικά μέ ὀπτικά μέσα ἐπικοινωνίας. Ἡ ἐξέλιξη
 τόσων διαφορετικῶν ταλέντων πού ἀνάβλυσαν ραγδαῖα
 καί σχεδόν ταυτόχρονα, ἡ ἐλευθερία στόν τρόπο ἔκφρα-
 σης, ἡ πρωτοτυπία, ἡ εὐρηματικότητα, τά μηνύματα, χα-
 ρακτηρίζονται ἀπό τόση τελειότητα, ὥστε καί ἡ σχολή
 Ζάγκρεμπ στό σύνολό τῆς νά θεωρηθεῖ σάν μιά πρωτο-
 πορία.

Ἄν ἀφήσουμε κατά μέρος ὀρισμένες τάσεις ἢ μικρο-ὀ-
 μάδες πού τίς χαρακτήριζε ἡ στερεοτυπία τοῦ ντισενε-
 ἰκοῦ στυλ καί ἡ συμβατικότητα, οἱ δύο ὁμάδες πού ξε-
 χώρισαν ἀμέσως ἦταν κυρίως ἡ ὁμάδα τοῦ Ντουςάν Βού-
 κοιτις (πού συμπεριλάμβανε τούς Ζλάτκο Μπούρεκ, Ἄλε-
 ξάνταρ Μάρκς, Μπόρις Κόλαρ, Ζλ. Γκριγιγιτς, καί ἄλ-
 λους), κι ἔπειτα ἡ ὁμάδα τοῦ Βάτροσλάβ Μίμι-
 τσα. Ὅλοι εἶχαν καί ἀπό μιά εἰδικότητα: Ὁ Βού-
 κοιτις ἦταν βασικά ὑπεύθυνος γιά τή σκηνοθεσία καί
 τό σενάριο, ὁ Μίμιτσα πρωτίστως γιά τά σενάρια ἀλλά
 καί τή σκηνοθεσία, οἱ Βλάντιμιρ Γιούτρισα καί Ἄλε-
 ξάνταρ Μάρκς γιά τά σχέδια καί τήν ἐμφύχωση, ὁ Ζλάτ-
 κο Μπούρεκ καί ὁ Μπόρις Κόλαρ γιά τά φόντα. Αὐτό ὁ-
 μως δέν τούς ἐμπόδισε στό νά συμμετέχουν στά ἔργα
 συναδέλφων τους μέ διαφορετικές ἰδιότητες: ὁ καθέ-
 νας ἀνάλογα μέ τήν περίπτωση, σκηνοθέτης, σεναριο-
 γράφος, ἐμφυχωτής, σχεδιαστής. Ἄνεξάρτητα ἀπ' αὐτό
 ὅλοι τους διακρίθηκαν πάντως σάν σκηνοθέτες. Οἱ συν-
 ἄψεις ἐνασχέσεως στά στούντιο Ζάγκρεμπ εἶναι ἰσοπέδεις.

καί πιθανώτατα οἱ πιό εὐνοϊκές σ' ὄλον τόν κόσμο: ἀνεξαρτησία καλλιτεχνική, ἀτμόσφαιρα ἀπόλυτης ἐλευθερίας, κλίμα ἰδεώδους συνεργασίας, πολύ ὠφέλιμη ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων καί ἰδεῶν. Ὅλα αὐτά μᾶς προτρέπουν καί μᾶς ἀναγκάζουν νά γυρίσουμε πίσω στίς πηγές ἐμπνευσης τῆς ὁμάδας αὐτῆς στίς ἐπιδράσεις πού δέχτηκε τά πρῶτα χρόνια, καί τή γενική διαμόρφωση τῆς σχολῆς ἀπ' τὰ διαφορετικά ταμπεραμέντα τῶν καλλιτεχνῶν. Τά βασικά γνωρίσματα καί τά μεγάλα ρεύματα πού σημάδεψαν τήν παγκόσμια ἀκτινοβολία της, μιά ἐποχὴ μάλιστα πού ὁ γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος δέν εἶχε ἀκόμα ἐπιβληθεῖ.

1) Εἶναι βέβαιο ὅτι τὰ καρτούν τοῦ Ντίσνεϋ, τοῦ Μ. Φλάϊσερ, τά πρῶτα τσεχικά καρτούν τοῦ Τρνκά, ὁ "Τζέ-ραλντ Μάκ Μπόϊνγκ Μπόϊνγκ" τοῦ Κάννον, τά πρῶτα φιλμ τῆς U.P.A. καί τῆς σειρᾶς "Μαγκού", ἦταν τά πρῶτα παραδείγματα καί πρότυπα γιά τούς γιουγκοσλάβους καρτουνίστες. Κι ἴσως ἀκόμα τό ἀμερικάνικο "φίλμ νουάρ". Τό πρῶτο κανάλι λοιπόν στό ὁποῖο στράφηκε μέ μεγάλη ἐπιτυχία -καί διεθνή ἀναγνώριση- τό γιουγκοσλάβικο καρτούν ἦταν ἡ Σάτιρα καί ἡ Παρωδία.

Σάτιρες καί παρωδίες -παράλογες, ἐξωφρενικά ἀστεῖες- τῶν ἀμερικάνικῶν γουέστερν ἢ γκαγκστερικῶν φιλμ: τό "Κάουμπόϋ Τζίμμι" καί τό "Κοντσέρτο γιά Πολυβόλο" τοῦ Βούκοτιτς, ἡ "Μεγάλη Ληστεία τῶν κοσμημάτων" τῶν Μλάντεν Φέμαν καί Βλάντο Κρίστλ. Παρωδία τοῦ ἀστynomικοῦ φιλμ "Ὁ Ἐπιθεωρητής ἐπιστρέφει σπίτι" τῶν Β. Μίμιτσα καί Ἄλ. Μάρκς. (ὁ κεντρικός ἥρωας ἔχει γνωρίσματα τοῦ "Μαγκού" ἀλλά ἡ ἐπίδραση τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ εἶναι φανερή). Σάτιρα τῶν θεμάτων τέχνης ἢ "Πρεμιέρα" τοῦ Κόστελατς καί τό "Στόν Φωτογράφο" τοῦ Μίμιτσα. Στή Σάτιρα ἀνήκει τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Βούκοτιτς, ἀπό τό "Παιχνίδι" (στόχος τό Τεῖχος τοῦ Βερολίνου) καί τό "Ἐρζάτς" ὡς τήν "Ὁπερα Κόρντις" (γιά τίς μεταμοσχεύσεις καρδιάς τοῦ Δόκτωρος Μπάρναρντ), ἡ ἀκόμα τοῦ "Μπούμερανγκ" τοῦ Μπόρις Κόλαρ, τό "Μουσικό Γουροῦνι" τοῦ Ζλάτκο Γκριγκιτς κ.ἄ.

2) Ἄλλες μορφές ἐπιδράσεων τελείως διαφορετικοῦ περιεχομένου πού εἶχαν καί μεγαλύτερες συνέπειες, ξεκίνησαν ἀπό ἓνα στενά συνδεδεμένο γκρούπ ἀποφοίτων, τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Ζάγκρεμπ. Αὐτοί ἦταν ὁ Ζλάτκο Μπούρεκ, ὁ Ἀλεξάνταρ Μάρκς, ὁ Πάβλο Στάλτερ, ὁ Βατροσλάβ Μίμιτσα. Οἱ ἐπιδράσεις αὐτές τοῦ κύκλου τῶν περισσότερο διανοουμένων -ἀνάλογα μέ τήν περίπτωση πιό λίγο ἢ πιό πολύ- ἐξερεύνησαν καί τούς χώρους τοῦ παράλογου, προβάλλοντας θέματα μοναξιάς ἢ ἀπομόνωσης.

α) Ο Γερμανικός Έξπρεσσιονισμός. Τα μνημύματα και διδάγματα τών Σχολών τέχνης "Die Brucke", "Bauhaus", "Der blaue Reiter".

β) Οι φιλολογικές επιδράσεις του Φράντς Κάφκα κι Έσως του Άλμπερ Καμύ. Σ' ένα διαφορετικό πεδίο, μερική επίδραση τών θεωριών του Φοούντ.

γ) Τό κλίμα του σουρεαλισμού (Σ. Νταλί) και ή πόπ άρτ).

δ) Τα σχέδια και ή ζωγραφική του George Grosz και της Kathe Kollwitz.

Τό "Μόνος", τό "Χάππυ Έντ" και τό "Καθημερινό χρόνικό", τριλογία άγχους, μοναξιάς, άσυνενηνοσίας και άποξένωσης του Μίμιτσα, έχουν επιδράσεις έξπρεσσιονισμού και φιλολογίας του παράλογου. Σουρρεαλισμός, ύπάρχει στό "Χάππυ Έντ" σέ στυλ Νταλί. Η πόπ άρτ έχει έπηρεάσει όρισμένα έργα του άσύγκριτου σχεδιαστή Ζλάτιο Μπούρεκ. Τό Καφκικό θέμα της άπειλής του άτόμου και της έξουσίας ύπάρχει στην "Μύγα" τών Γιούτρισα-Μάρκς. Όπωσδήποτε τό σχέδιο και ή ζωγραφική στό έργο του Μίμιτσα, του Μάρκς, του Μπούρεκ, είναι τό ίδιο σημαντικά (άν όχι περισσότερο) άπ' ότι τό γελοιογραφικό σκίτσο.

Τά καρτούν άποκτούν μιά μεγαλύτερη σημασία άν ή κίνηση αυτή συνταυτιστεί μέ την άφρηρία άπομάκρυνσης της Γιουγκοσλαβίας (άκόμα και της Πολωνίας) άπ' τόν σοσιαλιστικό ρεαλισμό της μετα-Σταλινικής περιόδου. Τά σκοτεινά πεσσιμιστικά έγχρωμα κολλάζ είναι σχεδόν άγρια ρομαντικά άν συγκριθούν μέ την ήπια και άνώδυνη νοοτροπία όρισμένων άλλων σοσιαλιστικών χωρών πού επίμονα άντιστακόνται στην διεΐσδυση και καθιέρωση του άφηρημένου στην τέχνη. Ο Μίμιτσα και ο Μάρκς μέ τό έξεζητημένο, πολυποίκιλο σχέδιο και τά πορτραΐτα τών βασανισμένων άπό πείνα και μοναξιά, μπορεί νά κατηγορήθησαν έπειδή έβλεπαν τόν κόσμο μέσα άπό μαύρα γυαλιά· όμως τό ένδιαφέρον τους ήταν στραμμένο άποκλειστικά στην άθλια κατάσταση τών ανθρώπων πού προσπαθούν νά παραμείνουν άνθρωποι μέσ' στην βιομηχανοποίηση και τό άγχος του πλήθους.

3) Τά γκάγκ. Η επίδραση τών άμερικανικών κωμωδιών της έποχής του βωβού και τών καρτούνς.

Ένώ οι κωμωδίες της έποχής του βωβού έσβυναν τά τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1920, τά γκάγκ στά καρτούν άποκτούσαν μεγάλη σημασία και ή δομή τους άντλούσε έμπνευση και δύναμη άπ' τις ίδιες πηγές πού ξεκίνησαν οι χαρούμενοι τρελλοί του Μάκ Σέννεττ. Οι όμοιότητες είναι κάποτε πολύ χτυπητές και τά γκάγκ άδύνατο νά περιγραφούν. Οι μελαγχολικοί ήρωες του Ντράγκιτς έχουν γνωρίσματα του Τσάπλιν. Τά γκάγκ του Γκρίγκιτς είναι προσεγμένα και καλομελετημένα σέ ύ-

φορσά πού θυμίζει Μπάστερ Κήτον. Όταν ένας μικρός άνθρωπάκος περιφέρεται σάν χαμένος σέ κάποια σκηνή τού Ντοβνίκοβιτς, θυμίζει τόν Χάρρυ Λάνγκντον ή τούς Λώρελ-Χάρντυ. Οί παράλογες καταστάσεις τού Ζανίνοβιτς συσχετίζονται μέ τίς κωμωδίες τών αδελφών Μάρξ και τού Φήλντς. Πιό πρόσφατα υπάρχει και ή παράδοση τής άναρχικής σχολής τής βίας τού Τέξ Αϊνθερου και άργότερα τού Τσάκ Τζόουνς.

Όμως ένα άλλο είδος επανάστασης μέσα στην ίδια τή σχολή έγινε όταν ο Βλάντο Κρίστλ άνέτρεψε τά πάντα και δημιούργησε άποκλειστικά μόνος του τόν αυτοβιογραφικό, άπειθάρχητο, άναρχικό και μεγαλοφυή "Δόν Κιχώτη" του ταινία-σταθμό σ'όλη τήν ιστορία τής έμψύχωσης. Τά καρτούν μέ μηνύματα κερδίζουν έδαφος. Η "Μύγα" τών Γιούτρισα και Μάρκς προβάλλει στό τέλος τόν συμβιβασμό άνάμεσα στόν άνθρωπο και τήν έξουσία ή όποία για νά μήν τόν τρομάξει έχει έρθει στά μέτρα του. Η καταπληκτική παρουσία τής μύγας πού τελικά παίρνει τεράστιες διαστάσεις και τρομοκρατεί τόν άνθρωπο (άνατρέποντας τούς άρχικούς ρόλους) είναι πολύ ευγλωττη και ένα κλασσικό παράδειγμα για τίς σχέσεις άνθρώπου (δικαιωμάτων του) και έξουσίας. Η "Μύγα" είναι άπ'τά πιό πετυχημένα καρτούν τού Ζάγκρεμπ. Ο Νεντέλκο Ντράγκιτς βασικά είναι ένας καρτουνίστας έφημερίδας. Οί τύποι του είναι φιλήσυχοι όνειροπόλοι μέ έμπιστοσύνη στους όρατισμούς τους, πολιορκημένοι από έξωτερικές άπειλές, μέ πνευματικές άναζητήσεις και προσπάθειες για κάτι τό καλύτερο. Τό δριμύ και ρωμαλέο ύφος του συνδυάζεται μέ χτυπητά έγχρωμα σχέδια και μοτίβα, πλούσια σέ άποχρώσεις. Τό "Μέρες πού περνάν" (PASSING DAYS), ταινία-κλειδί, όρθώνεται σάν κραυγή για λευτεριά και προφύλαξη τής ιδιωτικής ζωής από κάθε μορφή έξωτερικής καταπίεσης. Ο Ντράγκιτς είναι αίσιόδοξος μέσ' στην μελαγχολία του.

Γύρω στό 1967 τό σενάριο σάν ιστορία είχε τελείως έξαφανιστεί και τό κοινό έπρεπε νά βγάξει δικά του συμπεράσματα, κάτι πού έξαρτιόταν πολύ άπ'ό,τι διάβαζε ο καθένας τότε. Τό 1967 μέ 68 έμφανίστηκαν οί πιό πολύπλοκες και αίνιγματικές παραβολές. Άργότερα όμως παρατηρήθηκε μιá επιστροφή στην κλασσική άφηγηματική τού καρτούν.



Ἡ ἀφετηρία τῶν ἀφηρημένων ταινιῶν πού πραγματοποιοῦνται ἐτοιμάζοντας ἕνα πρόγραμμα σ' ἕναν ὑπολογιστή βρίσκεται στή δεκαετία τοῦ 1920, στὸν Χάνς Ρίχτερ, τὸν Βίκινγκ "Ἐγκελινγκ καὶ φυσικά στὸν "Ὄσκαρ Φί-σινγκερ. Μορφές, σχήματα καὶ σχέδια μὲ δυνατὴ γραφικὴ ποιότητα εἶναι πολὺ συγγενικά μὲ τὰ σχέδια πού πραγματοποιεῖ ἕνας ὑπολογιστής. Οἱ ταινίες αὐτές εἶναι μιὰ δυνατὴ "προγραμματισμένη" ποιότητα κι ἔτσι δημιουργήθηκε ὁ σύνδεσμος ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς πρωτοπόρους καὶ τοὺς καλλιτέχνες ἀφηρημένης τέχνης στὴν Ἀμερικὴ. Οἱ προσωπικὲς αὐτές ταινίες -σάν πειράματα ἔστω- κι ἂν ἀκόμα τὰ ἀποτελέσματα δέν εἶναι τελείως πετυχημένα, εἶναι σημαντικὲς γιατί παραβιάζουν καινούργιους χώρους, ἐτοιμάζουν ἕνα ἔδαφος καλλιέργειας ἀπ' ὅπου θὰ ξεκινήσουν οἱ μελλοντικὲς τάσεις. Ἀξιόλογο εἶναι τὸ ἀρκετὰ πρῶιμο ἔργο τῆς Mary Ellen Bute. Πολλὰ φίλμς ἐμψύχωσης ἀντικειμένων σέ συνεργασία μὲ τὸν Τέντ Νέμεθ. Συγκέντρωσε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς περισσότερου σέ ἀντικείμενα τριῶν διαστάσεων: "Βραδινὸ Ἀστέρι" (1937), "Παραβολή", "Τοκιάτα καὶ "ῶσγκα" (1940).

Ὁ Douglas Crockett ("Φαντασμαγορία", "Ἡ Καταδίωξη", "Glenn Falls") αὐτοσχεδιάζει ἀπλῶνοντας χρωματιστά λάδια πάνω σέ ἐπιφάνειες ἀπὸ γυαλί, προσθέτοντας, ἀφαιρώντας καὶ δουλεύοντάς τα μὲ διάφορους τρόπους. Χρησιμοποιεῖ λάδια πού δέν στεγνώνουν μαζὺ μὲ χρώματα, τοποθετεῖ σέ διάφορα ἐπίπεδα γυαλιὰ καὶ φωτογραφίζει μέσα ἀπ' τὰ γυαλιὰ αὐτά. Εἶναι ἀφηρημένες, ἐγγραφές κινουμένων μορφῶν καὶ χρωμάτων.

Ὁ Robert Breer εἶναι ζωγράφος ἀφηρημένης τεχνολογίας. Στὶς πρῶτες κιόλας ἀφηρημένες ταινίες του ἡ κίνηση τῶν διαφόρων στοιχείων εἶναι πρωτότυπη καὶ ἡ λειτουργικὴ ἐνότητα διατηρεῖται ὁμορφα ἀνάμεσα στὰ ἐπιμέρους τμήματα τῆς σύνθεσης. Στὸ "A man and dog out for air" (1958) καὶ τὸ "Horse over tea kettle", μικρὰ ἀντικείμενα καὶ μορφές ἐμφανίζονται καὶ ἐξαφανίζονται στὴν ὀθόνη μὲ ἀστραπιαία ταχύτητα χωρὶς νάσαι δυνατόν νά διακρίνουμε συνοχή ἢ σχέση μεταξύ τους. Στὸ "Jamestown baloos" (1957) γιὰ κάθε καρρέ τοῦ φίλμ ὑπάρχει καὶ μιὰ διαφορετικὴ εἰκόνα μὲ διαφορετικὸ θέμα -ὁ θεατὴς δέχεται 24 σόκ τὸ δευτερόλεπτο. Ὁ Ἀντρέ Μαρτέν γράφει: "Τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ ἀγνῆς ἐμψύχωσης ἀποβλέπουν στὴν ἀποκοπὴ καὶ τὴ διατήρηση στὴ μνήμη αὐτοῦ πού ἐμφανίστηκε, ἀκόμα καὶ στὴν εὐκαιρία νά προβλεφθεῖ τὸ τί πρόκειται ν' ἀκολουθήσει, μὲ τέτοιον τρόπο πού νά συγκεντρώνεται ἡ προσοχὴ στὴν καθαυτὸ οὐσία τῆς ἐμψύχωσης".

Οι Morton και Mildred Goldscholl είδικεύονται στις ταινίες αντικειμένων. Στο "Intergalactic zoo" παράξενα όντα σαν χάντρες καμπολογιού παρελαύνουν ακολουθούμενα από τίτλους και λέξεις και ένα έπινοημένο σουρρεαλιστικό σχόλιο μιλά για τους 'Αρειανούς.....Στό "Πιανίσσιμο" του Carmen d' Avino ένα πιάνο κι ένα γραμμόφωνο γυρνάνε, φωτίζονται κομμάτι-κομμάτι μ' όλες τις άποχρώσεις του ούρανιου τόξου, με ραβδώσεις, στολισμένα, με έγχρωμα τετραγωνίδια, χρωματισμένα τά πληκτρα του πιάνου, ενώ τό γραμμόφωνο σαν ένας φασματικός δίσκος.

Ο TERU MURAKAMI είναι πιό "όρθόδοξος", πνευματώδης και καταληπτός. Έργάζεται στις Η.Π.Α. και την Άγγλία και βρίσκεται πολύ κοντά σαν ύφος και περιεχόμενο στην Άγγλική σχολή. ("Τά "Έντομα").

Οι κινηματογραφιστές όμως που δημιούργησαν ταινίες στην πρώτη περίοδο των ψηφιακών ή δυαδικών ήλεκτρονικών υπολογιστών (Digital computers) κι άσχολήθησαν περισσότερο στον τομέα αυτόν είναι ο JOHN WHITNEY, ο STAN VANDERBEEK και ο RETER FOLDES.

Οι Τζών και Τζαίημς Γουίτνεϋ ήταν πρωτοπόροι στον ήχο όπως και στις φόρμα του καρτούν, -και τά δύο στοιχεία αυτά τελείως άφηρημένα. Άνάμεσα στά 1939 και 1944 έφτιαξαν πειραματικές ταινίες έμφύχωσης 8 και 16 χιλιοστών όπου χρησιμοποιούσαν τις δυνατότητες του παντογράφου για να μεταμορφώσουν άπλά άποκόμματα σε περίπλοκες συνθέσεις, μιά μηχανή τύπου έκκρεμοϋς για την άπευθείας χάραξη του ήχου πάνω στο φίλμ, και έκτυπωτικές μηχανές για τον χρωματισμό και την τροποποίηση της άρχικης εικόνας του φίλμ. Ο συνθετικός ήχος δημιουργήθηκε άπό μιά "όπτική σφήνα" που κάνει ταλαντώσεις "πάνω σε μιά φωτεινή χαραμάδα", με την κίνηση συνθέτου έκκρεμοϋς. Οι εικόνες συνθέτονται πρώτα σε μαυρόασπρα σκίτσα, έπειτα (με όπτικό μηχανήμα έκτυπώσεως, παντογράφο και έγχρωμα φίλτρα) αναπτύσσονται σε κινηματογραφικές διαστάσεις μιās δεδομένης κίνησης και χρώματος, και μεταβάλλονται άκόμα περισσότερο με την πολλαπλή έκθεση, την μεγένθυση, την αντίστροφη έκτύπωση, κτλ. Τό 1954 ο Τζών Γουίτνεϋ κατασκεύασε δικό του περίπλοκο συγκρότημα υπολογιστοϋ για ταινίες έμφύχωσης. Πιθανότατα είναι εκείνος που χρησιμοποίησε περισσότερο άπ' τους άλλους τον ψηφιακό υπολογιστή.

Άπλή λειτουργία του ήλεκτρονικού υπολογιστή.

Άπ' τό 1965 και μετά έχει καταστεί πιά δυνατόν να πραγματοποιηθεϊ ολοκληρωτικά μιά ταινία εισάγοντας ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα στον υπολογιστή. Τό πρόγραμμα αυτό είναι οι οδηγίες με τις όποιες τροφοδοτεϊται τό υπολογιστικό μηχανήμα. Ο υπολογισμός

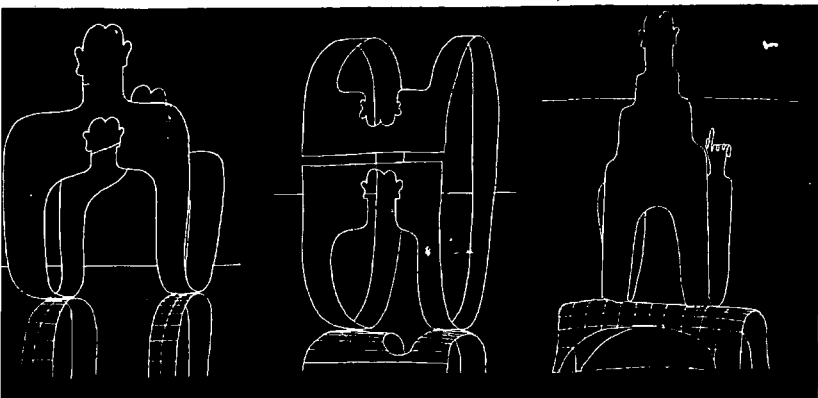
-λειτουργία πραγματοποιείται με τη χρησιμοποίηση της λυχνίας καθοδικών ακτίνων για την έκθεση των έξαγομένων πληροφοριών από τους υπολογισμούς του κομπιούτερ, αλλά και πιο ειδικά με τη σύνδεσή της με μία κάμερα με μικροφίλμ για να καταγράψει τα έξαγομένα αποτελέσματα, σαν από σύμπτωση, τό φίλμ πού χρησιμοποιείται για τίς καταγραφές σέ μικροφίλμ, είναι τό ίδιο μέ τό κινηματογραφικό φίλμ των 16 χιλιοστών. Ἡ σχεδίαση ἑνός διαγράμματος ἢ μιᾶς γραφικῆς στό καρρέ τοῦ μικροφίλμ δίνει τή δυνατότητα για τή σχεδίαση μιᾶς διαδοχῆς ἀπό καρρέ, τό καθένα τους μέ μία ἐλάχιστη διαφορά ἀπ'τό προηγούμενο, ἔτσι πού ὅταν προβληθεῖ νά δίνει τήν αἴσθηση τῆς κίνησης. Ὅπως ἴσως ποτε οἱ λεπτομέρειες τῆς παραγωγῆς εἶναι πολύ πιο περίπλοκες.

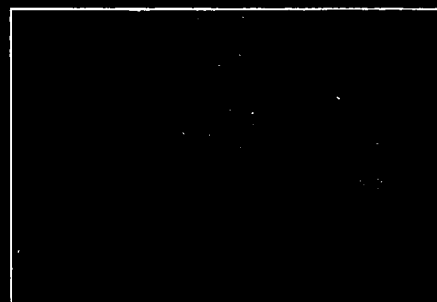
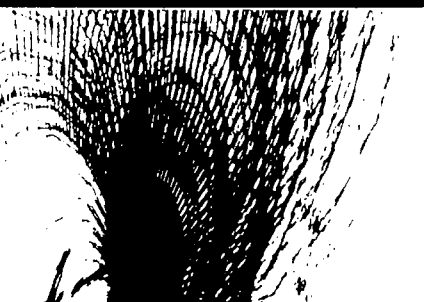
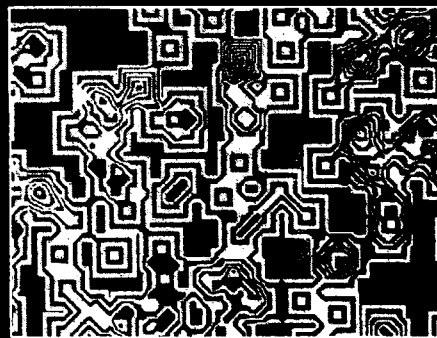
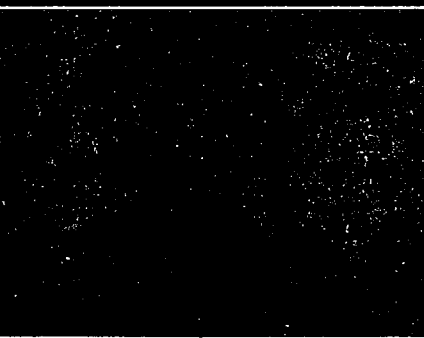
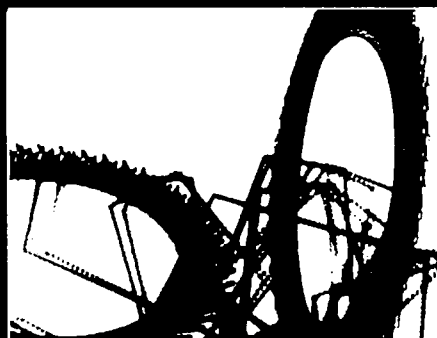
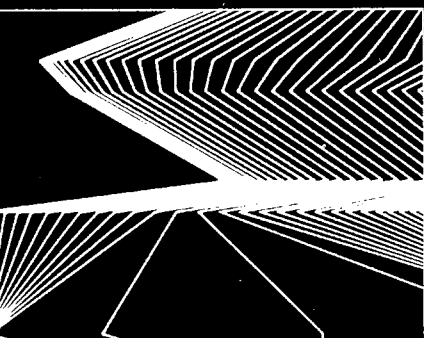
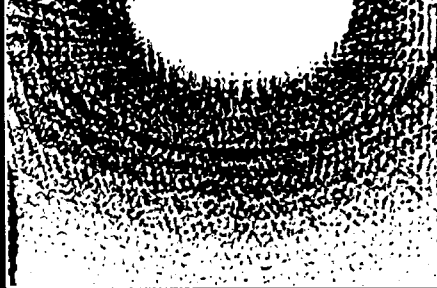
Οἱ ἀναπτύξεις τοῦ ψηφιακοῦ ἠλεκτρονικοῦ υπολογιστῆ προσδιορίζονται καί ὑπαγορεύονται περισσότερο ἀπό ἐπιστημονικές καί τεχνολογικές ἀνάγκες παρά ἀπό κινηματογραφικές. Μεγάλο ποσοστό τοῦ ὕλικου ταινίας πού πραγματοποιήθηκε σέ υπολογιστές ἔγινε ἀπό κινηματογραφιστές. Ὑπάρχει ἀδιάρρηκτη σχέση τεχνολογίας υπολογιστοῦ καί πειραματικῆς κινηματογραφίας. Ὅρισμένοι σκηνοθέτες ὠφελήθηκαν πολύ ἀπ'τίς εὐκολίες καί δυνατότητες πού τοῦς παρέσχε ἡ Bell, τό Τεχνολογικό Ἰνστιτούτο τῆς Μασαχουσέτης, καί ἡ IBM.

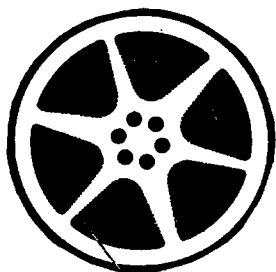
Τό ἔργο τοῦ Γουίτνεϋ ἔχει πάντα μία συγκεκριμένη τεχνολογική ποιότητα. Σκέπτεται πάντα ἀναλυτικά ὅταν πρόκειται για τά συστατικά καί τή συνισταμένη τῆς κινηματογραφικῆς του γλώσσας. Ἀπό ὀρισμένες πλευρές οἱ μορφικές ἔννοιες τοῦ Γουίτνεϋ παρουσιάζουν ὁμοιότητες μέ τῆς ζωγραφικῆς καί τῆς γλυπτικῆς. Τό ἔργο του ἔχει μία ποιότητα ἀκρίβειας καί μία ἀπορρέουσα ἀνάπτυξη.

Ὁ υπολογιστής παρέχει ἀπειρες δυνατότητες στόν καλλιτέχνη, τόν ἐξυπηρετεῖ καί διευκολύνει ἀκόμα κι ἀπό ἀποψη χρόνου στή δημιουργική του ἐργασία. Ἔργα: "Yantra" (1961), "Matrix", "Terminal Self", "Lapis"(1963-6). Ὁ Στάν Βάντερμπηκ ἐνδιαφέρεται στό ἔργο του για τίς δυνατότητες τῆς "συμβατικῆς" ἐμπύχωσης καί ἡ φιλοσοφική ἀποφασιστικότητά του ἐρευνᾷ κάθε καινούργια εἰκόνα καί ἤχο πού τοῦ παρέχει ἡ τεχνολογία. Μέ υπολογιστές πραγματοποίησε 8 ὡς 12 ταινίες, ἀρχίζοντας μέ τό "Collidoscope" πού ἀκολούθησαν ἄλλες χρησιμοποιώντας τίς λέξεις σαν ποίηση καί ἐμπυχωμένα σχέδια, ὡς τό τελευταῖο του "Ad Infinitum" πού ἐξερευνᾷ ἔνα περισσότερο ρευστό, γραμμικό ὀργανικό σύστημα μέ μία ἰδιάζουσα ὀπτική ἀνάπτυξη, κινηματογραφική ἐπί τόπου καί σέ πραγματικό χρόνο. Ὁ Βάντερμπηκ εἶναι ἐπίσης ὁ κυριώτερος μελετητής τοῦ συστήματος τῶν "πολλαπλῶν προβολῶν" πούς τίς ὀνομάζει "ἐπίκαιρα τῶν

όνειρων" και "κινηματογραφικές τοιχογραφίες". Τέλος ο Πέτερ Φόλντες χρησιμοποιεί ηλεκτρονικούς υπολογιστές ψηφιακούς ή δυαδικούς, συνδυάζοντάς τους με πρόσφατες κινηματογραφικές τεχνικές. Η "Μετανάτα" του πραγματοποιήθηκε με τον ψηφιακό υπολογιστή του C.N.R.S. του Καναδά. Ο έγχρωμος "Νάρκισσος" τελείωσε σε μία μέρα σε ψηφιακό και αναλογικό υπολογιστή, σε συνδιασμό με τις πιο σύγχρονες τεχνικές των ηλεκτρονικών μηχανών λήψης (παλμοσκόπιο, σύστημα βίντεο, χρώμα). Ξεκινώντας από έναν πολύ περιορισμένο αριθμό γραμμών και σημείων ο υπολογιστής μπορεί να εκφράσει άπειρα πράγματα στην "Πείνα του κόσμου", ο Φόλντες με την ίδια μέθοδο πέτυχε τέλεια έμφύχωση. Τώρα εργάζεται σε τρισδιάστατη έμφύχωση. Χωρίς τον υπολογιστή, τα έμφα αυτά και αποτελέσματα θα άπαιτούσαν κινήσεις μηχανής πολύ περίπλοκες. Τα πιο σημαντικά σχέδια-κλειδιά γίνονται απ'τόν καλλιτέχνη και ανατίθεται στον υπολογιστή η εκτέλεση των ενδιάμεσων φάσεων. Το μηχάνημα έχει τη δυνατότητα να αναπτύξει προγράμματα ή πληροφορίες ποσοτικά τεράστιες, εκτελεί όμως μόνο εντολές, υποδείξεις, δεν έπινοεί μόνο του. Έπομένως, εκείνος που έπινοεί, που δημιουργεί, ακόμα και που έλέγχει τό αποτέλεσμα, είναι μόνο ο καλλιτέχνης.







Marshal Macluhan

Κινηματογράφος

Ο κόσμος της μπομπίνας

Στήν 'Αγγλία ό κινηματογράφος λεγόταν άρχικά (τό βιοσκόπιο)λόγψ της όπτικης παρουσίας των πραγματικων κινήσεων των μορφων της ζωής (άπό τό έλληνικό "βίος", τρόπος ζωής). 'Η ταινία μέ τήν ό- ποία τυλίγουμε τόν πραγματικό κόσμο σέ μιá μπομπίνα μέ σκοπό νά τήν ξετυλίξουμε σάν ένα μαγικό χαλί της φαντασίας, εζναι ε- να θεαματικό πάντρεμα της παλιās μηχανικης τεχνολογίας καί του νέου ήλεκτρικου κόσμου. 'Αναφορικά μέ τόν τροχό τό θέμα ήταν για τό πώς τό φίλμ είχε ένα εζδος συμβολικης καταγωγής στήν προσπάθεια νά φωτογραφηθουν οι ιπάμενες όπλές άλόγων που κάλ- παζαν, γιατί τό νά στήση κανείς μιá σειρά άπό μηχανές για νά μελετηθί ή κίνηση του ζώου εζναι σάν νά συγχωνεύει τό μηχανικό καί τό οργανικό κατά ένα ειδικό τρόπο. Στο μεσαιωνικό κόσμο, κατά παράξενο τρόπο, ή ιδέα της άλλαγής στα όργανικά όντα ήταν ή διαδοχική άντικατάσταση μιās στατικης μορφής μέ μιá άλλη. Φαν- ταζόντουσαν τήν ζωή του λουλουδιου σάν ένα εζδος κινηματογραφικης ταινίας φάσεων ή ούσιων. 'Ο κινηματογράφος εζναι ή τελική πραγ- μάτωση της μεσαιωνικης ιδέας της άλλαγής υπό τήν μορφή μιās δια- σκεδαστικης ψευδαίσθησης. Οι φυσιολόγοι συντέλεσαν πολύ στήν έ- ξέλιξη του φίλμ όπως καί μέ τό τηλέφωνο. Πάνω στο φίλμ τό μηχαν- ικό έμφανίζεται σάν όργανικό καί ή άνάπτυξη ενός λουλουδιου μπορετ νά εικονισθετ τόσο εύκολα καί έλεύθερα όσο καί ή κίνηση ενός άλόγου.

"Αν ὁ κινηματογράφος συγχωνεύει τὸ μηχανικὸ καὶ τὸ ὀργανικὸ σ' ἓνα κόσμον μεταβαλλόμενων μορφῶν, συνδέεται ἐπίσης καὶ μὲ τὴν τεχνολογία τοῦ ἐντύπου. Ὁ ἀναγνώστης προβάλλοντας λέξεις κατὰ κάποιον τρόπο πρέπει νὰ ἀκολουθήσῃ τὶς μαῦρες καὶ ἄσπρες γραμμὲς τῶν φιξαρισμένων ἀντικειμένων δηλαδὴ τῆς τυπογραφίας παρέχοντας ὁ ἴδιος τὴν ἠχητικὴ ἐπέκδυση. Προσπαθεῖ νὰ παρακολουθήσῃ τὰ σχήματα τοῦ μυαλοῦ τοῦ συγγραφέα σὲ μεταβαλλόμενες ταχύτητες καὶ μὲ διαφορετικὲς ψευδαισθήσεις κατανόησης. Θὰ ἦταν δύσκολο νὰ ὑπερβάλουμε γιὰ τὸ δεσμὸ μεταξὺ ἐντύπου καὶ κινηματογράφου στὸ ἐπίπεδο τῆς δύναμῃ τους νὰ ζυποῦν τὴν φαντασία στὸ θεατὴ καὶ τὸν ἀναγνώστη. Ὁ θερβάντες ἀφιέρωσε τὸν "Δὸν Κιχάτη" του ἐς ὀλοκλήρου σ' αὐτὴν τὴν ἀποψη τῆς τυπωμένης λέξης καὶ στὴ δύναμῃ της νὰ δημιουργεῖ αὐτὸ πού ὁ Τζέημς Τζῶς ὀρίζει μέσα στὸ "Φύννεγκας Γουέηκ" σάν "ὁ ABCED MINDED" πού μπορεῖ νὰ ἐκληφθεῖ σάν "AB-SAID" ἢ "AB-SENT" ἢ ἀπλῶς ἀλφαβητικὰ ἐλεγχομένο.

Ἡ δουλειὰ τοῦ συγγραφέα ἢ τοῦ κινηματογραφιστῆ εἶναι νὰ μεταφέρει τὸν ἀναγνώστη ἢ τὸν θεατὴ ἀπὸ ἓναν κόσμον, τὸν δικό του, σ' ἓναν ἄλλο τὸν κόσμον πού δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν τυπογραφία ἢ τὸ φιλμ. Εἶναι τόσο φανερό καὶ συμβαίνει τόσο τέλεια ὥστε αὐτοῦ πού ἔχουν τὴν ἐμπειρία τὸ δέχονται τόσο ὑποσυνείδητα καὶ χωρὶς κριτικὴ συνείδηση. Ὁ θερβάντες ἔζησε σ' ἓναν κόσμον στὸν ὀποῖο τὸ ἐντυπο εἶταν τόσο νέο ὅσο καὶ ὁ κινηματογράφος στὴ δύση καὶ εἶταν φανερό σ' αὐτόν τὸ ὅτι τὸ ἐντυπο ἄπως καὶ οἱ εἰκόνες τώρα εἶχαν σφετεριστεῖ τὸν πραγματικὸν κόσμον. Ὁ ἀναγνώστης ἢ θεατὴς εἶχαν γίνεαι ὀνειροπόλοι κάτω ἀπὸ τὴν μαγικὴ τους δύναμη, ὅπως εἶπε ὁ Ρενέ Κλαῦρ γιὰ τὸ φιλμ τὸ 1926.

Ὁ κινηματογράφος σάν μὴ λεκτικὴ μορφή ἐμπειρίας εἶναι σάν τὴ φωτογραφία, μιὰ μορφή διατύπωσης χωρὶς συντακτικὸ. Στὴν πραγματικότητα, παρ' ὅλα αὐτὰ ὅπως τὸ ἐντυπο καὶ ἡ φωτογραφία, ὁ κινηματογράφος προσφέρει ἓνα ὑψηλὸ ἐπίπεδο παιδείας σ' αὐτούς πού τὸν χρησιμοποιοῦν καὶ ἀποδεικνύονται νὰ προκαλοῦν ἀμηχανία στοὺς ἀγράμματους. Ἡ φυσικότητα, γιὰ μᾶς, ἔστω καὶ τῆς ἀπλῆς κίνησης τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς καθὼς ἀκολουθεῖ ἢ ἐγκαταλείπει ἓνα ἀντικείμενο ἀπὸ τὸ πεδίο ὄρασης δέν εἶναι ἀποδεκτὸ ἀπὸ ἓνα ἀφρικάνικο κινηματογραφικὸ κοινὸ. "Αν κάποιος ἐξαφανιστεῖ ἀπ' τὰ πλαίσια τοῦ κάδρου ὁ Ἀφρικάνος θέλει νὰ μάθει τί τοῦ συνέβει. Ἐνα ἐγγράμματο κοινὸ ὅμως συνηθισμένο στὸ νὰ παρακολουθεῖ τὶς τυπωμένες παραστάσεις ἀπὸ γραμμὴ σὲ γραμμὴ χωρὶς νὰ ἀμφισβητεῖ τὴν γραμμικὴ λογικὴ, θὰ δεχθεῖ τὴν κινηματογραφικὴ ἐνέπεια χωρὶς διαμαρτυρία.

Ὁ Ρενέ Κλαῦρ εἶχε πῆ ὅτι ἂν δύο ἢ τρεῖς ἄνθρωποι εἶταν μαζί πάνω σὲ μιὰ σκηνή, ὁ δραματοῦργος πρέπει ἀκατάπαυστα νὰ δίνει τὸ κίνητρο ἢ νὰ ἐξηγεῖ γιὰτί βρίσκονται κατ' ἀρχὴν ἐκεῖ. Τὸ κινηματογραφικὸ κοινὸ ὅμως σάν τὸν ἀναγνώστη τοῦ βιβλίου δέχεται τὴν ἀπλὴ ἐνέπεια σάν λογικὴ. Σὲ ὀτιδήποτε καὶ ἂν στρέφεται ἢ

κίνηματογραφική μηχανή, τό κοινό τό δέχεται. Μεταφερόμαστε σ' έναν άλλο κόσμο. Όπως παρατήρησε ο Ρενέ Κλαίρ ή όθόνη άνούγει τήν λευκή της πόρτα σ' ένα χαρέμι ώραιών άπτασιών καί έφηβικών άνερίων πού συγκρινόμενο μ' αύτά τό πιο όμορφο άληθινό κορμί μοιάζει έλατωματικό. Ό Γέτης είδε τόν κίνηματογράφο σάν ένα κόσμο πλατωνικών ίδεωδών μέ τόν κίνηματογραφικό προβολέα νά παύζει "σάν άφρός πάνω στό φαντασματικό πρότυπο τών πραγματών". Αυτό είταν ό κόσμος πού κατάτρεχε τόν Δόν Κυχώτη καί πού τόν βρήκε τελικά βυθιζόμενος στους σάβρους τών νεοτύπτων ρομάντζων.

Ή στενή λουπόν σχέση μεταξύ του κόσμου του φίλμ καί τής προσω- πικής έμπειρίας τής φαντασίας του τυπωμένου κόσμου είναι άπα- ραίτητη στη δυτική μας άποδοχή τής φιλικής μορφής. Άκόμη καί ή κίνηματογραφική βιομηχανία θεωρεί όλα τά μεγαλύτερά της έπι- τευγματα ότι προέρχονται από μυθιστορήματα καί αυτό δέν είναι παράλογο. Τό φίλμ τόσο στην τελειωμένη του μορφή όσο στην σε- ναριακή ή τεκνυπαζιακή περιέχει πολλά στοιχεία πού είναι άπό- λυτα συνδεδεμένα μέ τόν κόσμο του βιβλίου. Θεωρητικά, δέν βλέ- πω τόν λόγο γιατί ή κίνηματογραφική μηχανή νά μή χρησιμοποιηθεί για τήν καταγραφή ποικίλων στοιχείων καί γεγονότων σέ χρονολο- γικές καταστάσεις σάν τής έφημερίδας. Στην πραγματικότητα ή ποίηση τείνει νά τό κάνει αυτό περισσότερο από τόν πεζό λόγο.

Ή συμβολική πόηση έχει πολλά κοινά μέ τό μωσαϊκό τής έφημερί- δας, παρ' όλα αυτά πολύ λίγοι άνθρωποι μπορούν νά άποσπασθούν ά- πό τόν όμοιόμορφο καί συνδεδεμένο χώρο για νά μπορέσουν νά συλ- λάβουν ίκανοποιητικά τά συμβολικά ποιήματα. Οί ίθαγενείς έξ άλλ- λου πού έχουν πολύ λίγο έπαφή μέ τόν γραπτό λόγο καί τό γραμμι- κό έντυπο πρέπει νά μάθουν νά "βλέπουν" φωτογραφίες ή φίλμ όπως ακριβώς πρέπει νά μάθουν τά γράμματά μας. Στην πραγματικότητα άφοϋ προσπαθούσε για χρόνια, νά διδάξει τους Άφρικάνους τά γράμματά τους διά του κίνηματογράφου ό Τζών Γουίλσον του Άφρι- κανικού Ίνστιτούτου του Πανεπιστημίου του Λουδίνου, βρήκε ότι είταν πιο εύκολο νά τους διδάξει τά γράμματά τους σάν μέσο για τήν κίνηματογραφική παιδεία. Γιατί ακόμη καί όταν οί Άφρικάνοι πρέπει νά μάθουν νά "βλέπουν" εικόνες δέν μπορούν νά δεχθούν τίς χωροχρονικές "φευδαισθήσεις" μας.

Βλέποντας τόν "Άλήτη" του Τσάρλυ Τσάπλιν, τό Άφρικανικό κοι- νό έβγαλε τό συμπέρασμα ότι οί Εύρωπαίοι ήσαν μάγοι πού μπορού- σαν νά άναστήσουν τήν ζωή, "έβλεπαν ένα χαρακτήρα πού έπιζούσε μετά από ένα δυνατό κτύπημα στο κεφάλι χωρίς καμιά ένδειξη πό- νου. Όταν ή κίνηματογραφική μηχανή κινείται, νομίζουν ότι βλέ- πουν τά δένδρα νά κινούνται καί τά κτίρια νά μεγαλώνουν ή νά μι- κραίνουν, γιατί δέν μπορούν νά κάνουν τήν ύπόθεση ότι ό χώρος είναι συνεχής καί όμοιόμορφος. Άγράμματοι άνθρωποι άπλως δέν άντιλαμβάνονται τήν προοπτική ή τίς διαστατικές έπιδράσεις του φωτός πού θεωρούμε σάν ένδογενή ανθρώπινο έξοπλισμό. Έγγράμμα-

τοι άνθρωποι θεωρούν την αίτῆα καὶ τὸ ἀποτέλεσμα σὰ φυσικὴ σχέση διαδοχῆς ὅπως ἓνα πρᾶγμα σπρώχνει τὸ ἄλλο δι' ἐξωτερικῆς ἐπιδράσεως. Ἀγγράμματοι ἄνθρωποι δείχνουν πολὺ λίγο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν φυσικὴ διαδοχὴ αἰτίων καὶ ἀποτελεσμάτων, ἀλλὰ καταγοητεύονται ἀπὸ μυστηριώδεις μορφές πού παράγουν μαγικά ἀποτελέσματα. Ἐσωτερικὲς παρά ἐξωτερικὲς εἶναι οἱ αἰτίες πού τραβᾶνε τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀγγραμμάτων καὶ μὴ ὀπτικῶν πολιτισμῶν. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο ἡ ἐγγράμματη δύση βλέπει τὸν ὑπόλοιπο κόσμον νὰ ἔχει πιαστέψτὸν κρουστό ἰσθὸ τῆς δεισιδαιμονίας.

Ὅπως ὁ Ρῶσος τοῦ προφορικῶς λόγου ὁ Ἀφρικανὸς δὲν δέχεται τὴν εἰκόνα καὶ τὸν ἦχον μαζί. Οἱ ὀμιλοῦσες ταινίες εἶταν ἡ κατάρτα τῆς ρώσικης κινηματογραφίας, γιατί ὅπως κάθε καθυστερημένη ἢ προφορικὴ πολιτιστικὴ μονάδα, οἱ Ρῶσοι εἶχαν μιὰ ἀκατανίκητη ἀνάγκη γιὰ μέθεξιν πού τὴν ἀντιστρατεύεται ἢ προσθήκη τοῦ ἤχου στὴν εἰκόνα. Ὁ Προυντόβκιν καὶ ὁ Αὔξενστάϊν ἀπαρνήθησαν τὸ ἡχητικὸ φιλμ (τὸν ὀμιλοῦντα) ἀλλὰ σκεφτόντουσαν ὅτι ἂν ὁ ἦχος χρησιμοποιεῖτο συμβολικὰ καὶ ἀντιστικτικὰ παρά ρεαλιστικὰ, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶταν λιγώτερο βαλβερό γιὰ τὴν εἰκόνα. Ἡ ἐμμονὴ τῶν Ἀφρικανῶν γιὰ ὀμαδικὴ μέθεξιν ὕμνους καὶ οὐρλιαχτὰ κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς προβολῆς ἐκμηδενίζεται ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ἡχητικὴ κολῶνα. Οἱ δικές μας ὀμιλοῦσες ταινίες εἶταν μιὰ περαιτέρω συμπλήρωση τοῦ ὀπτικοῦ φιλμ σὰν ἀπλοῦ προϊόντος γιὰ κατανάλωσιν. Διότι μὲ τὸ βουβὸ φιλμ ὁ θεατὴς ἐπενδύει καὶ συμπληρώνει μὲ ἦχον τὴν εἰκόνα, καὶ ὅταν αὐτὸ συμπληρώνεται χωρὶς ἐμᾶς, μετέχουμε λιγώτερον στὴν ἐπενέργειαν τῆς εἰκόνας.

Καὶ πάλι ἔχει διατυπωθεῖ ὅτι οἱ ἀγγράμματοι δὲν ξέρουν πῶς νὰ στυλώσουν τὰ μάτια τους, ὅπως οἱ δυτικοὶ στὴν ὀθόνη ἢ σὲ μιὰ φωτογραφία. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι κινοῦν τὰ μάτια τους πάνω στὴ φωτογραφία ἢ στὴν ὀθόνη ὅπως θὰ ἔκαναν μὲ τὰ χέρια τους. Μόνον μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐγγράμματη καὶ ἀφηρημένη κοινωρία μαθαίνει νὰ στυλώνει τὰ μάτια ὅπως πρέπει νὰ μάθουμε νὰ κάνουμε ὅταν διαβάσουμε τὴν τυπωμένην σελίδα. Γι' αὐτοὺς πού στυλώνουν τὰ μάτια τους κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ προοπτικὴ. Ὑπάρχει μεγάλη λεπτότητα καὶ συναίσθησιν στὴν τέχνην τῶν ἰθαγενῶν, ἀλλὰ διόλου προοπτικὴ. Ἡ παλιὰ ἀντίληψιν ὅτι ὅλοι ἔβλεπαν πραγματικὰ μὲ προοπτικὴ, καὶ ὅμως μόνο οἱ Ἀναγεννησιακοὶ ζωγράφοι ἤξεραν νὰ τὴν πραγματώνουν εἶναι ἐσφαλμένη. Ἡ δικιά μας πρώτη τηλεοπτικὴ γενιὰ χάνει γρήγορα αὐτὴ τὴ συνθήκειαν τῆς ὀπτικῆς προοπτικῆς σὰν ἰδιότητος τῶν αἰσθήσεων καὶ μαζί μὲ τὴν ἀλλαγὴν ἔρχεται καὶ ἓνα ἐνδιαφέρον γιὰ τίς λέξεις, ἄχι σὰν ὀπτικὰ ὁμοιομορφες καὶ συνεχεῖς, ἀλλὰ σὰν μοναδικοὺς κόσμους εἰς βάθος. Ὡς ἐκ τούτου ἔχουμε τὴν μανύα γιὰ λεκτικὰ πειράματα καὶ λογοπαίγνια ἀκόμη καὶ στὶς ἀπαθεῖς διαφημίσεις.

Σὲ σχέση μὲ ἄλλα μέσα ἐπικοινωνίας ὅπως ἡ τυπωμένη σελίδα τὸ φιλμ ἔχει τὴν δύναμιν νὰ ἀποθηκεύει καὶ νὰ μεταφέρει μεγάλη πο-

σότητα πληροφοριών. Τή μιὰ στιγμή παρουσιάζει μιὰ σκηνή από ένα τοπίο μέ φιγοῦρες πού θά χρειάζοταν πολλές σελίδες πεζοῦ λόγου γιά νά περιγραφεῖ, τήν ἐπόμενη στιγμή ἐπαναλαμβάνει καί μορεῖ νά συνεχίσει νά ἐπαναλαμβάνει αὐτή τήν λεπτομερή πληροφορία. Ὁ συγγραφέας ἐξ ἄλλου δέν ἔχει κανένα μέσο γιά νά παραθέσει μιὰ μάζα λεπτομερειῶν στόν ἀναγνώστη.

Καί ὅπως ἡ φωτογραφία ὤθησε τόν ζωγράφο πρὸς τήν κατεύθυνση τοῦ ἀφηρημένου, ἔτσι καί τό φύλμ ὤθησε τό συγγραφέα στή λεκτική οὐκονομία καί τόν συμβολισμό βάθους ὅπου τό φύλμ δέν μορεῖ νά τόν ἀνταγωνισθεῖ. Ἐνα ἄλλο παράδειγμα τῆς τέτοιας ποσότητας δυνατῶν πληροφοριῶν πού μοροῦν νά χωρέσουν σ'ένα πλάνο εἶναι χαρακτηρ-στικὸ ἱστορικῶν ἔργων ὅπως τό "Ἑρρικός ὁ 5ος" ἢ τό "Ριχάρδος ὁ 3ος", Ἐδώ ἐκτεταμένη ἔρευνα ἔγινε γιά τήν κατασκευή σκηνηκῶν καί κοστουμιῶν πού τώρα κάθε ἐξάχρονο μορεῖ νά ἀπολαύσει τόσο εὐκόλα ὅσο καί ἕνας ἐνήλικος. Ὁ Τ.Σ. Ἐλιοτ εἶπε πῶς κατά τήν διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ φύλμ τοῦ ἔργου του "Φονικό στήν Ἐκκλησιά", δέν ἦταν μόνο ἀπαραίτητο νά ὑπάρχουν κοστούμια ἐποχῆς, ἀλλά τόσο μεγάλη εἶναι ἡ ἀκρίβεια καί ἡ δυναστευση τοῦ ματιοῦ τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς ὥστε τά κοστούμια αὐτά ἔπρεπε νά εἶναι ὑφασμένα μέ τήν ἴδια τεχνική ὅπως καί αὐτά πού χρησιμοποι-οῦντο τόν 12ο αἰῶνα. Τό Χόλλυγουντ, μέσα στήν πολλή ψευδαίσθηση, ἔπρεπε νά παρασχεῖ ἀκόμη αὐθεντικές καί λόγιες ἀντιγραφές πολλῶν σκηνηκῶν τοῦ παρελθόντος. Τό θέατρο καί ἡ τηλεόραση μοροῦν νά ἀρ-κεσθοῦν σέ πολύ χονδρικά προσεγγίσματα, διότι διαθέτουν μιὰ εἰ-κόνα χαμηλοῦ προσδιορισμοῦ ἀπ'ὅπου διαφεύγει ἡ λεπτομερῆς διε-ρεύνηση.

Παρ'ὄλα αὐτά κατ'ἀρχήν ὁ λεπτομερῆς ρεαλισμός συγγραφέων σάν τοῦ Ντίκενς ἦταν αὐτός πού ἐνέπνευσε κινηματογραφικοῦς πρωτοπόρους σάν τόν Ντ.Γ.Γκρίφιθ, πού κουβαλοῦσε ἕνα ἀντίτυπο μυθιστορήμα-τος τοῦ Ντίκενς στό γύρισμα. Τό ρεαλιστικὸ μυθιστόρημα πού ἀνα-πτύχθηκε μαζί μέ τή μορφή τῆς ἡμερηίδας τῆς κοινωνικῆς διασταύ-ρωσης γιά τήν κάλυψη τῶν ἐνδιαφερόντων τοῦ ἀνθρώπου τοῦ 18ου αἰ-ῶνα ἦταν ὁ πλήρης προάγγελος τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς. Ἀκό-μη καί οἱ ποιητές υἱοθέτησαν τό ἴδιο πανοραμικὸ στυλ μέ βινυέτ-τες καί γκροπλάν τοῦ ἀνθρώπινου ἐνδιαφέροντος ἐξ ἴσου ποικιλό-τροπα. Ἡ "Ἐλεγεία" τοῦ Γκραβιὺ τό "Τό Σαββατόβραδο τοῦ Κόττερ" τοῦ Μπέρνς, ὁ "Μάϊκλ" τοῦ Γουώρντσογουόρθ, τό "Τσαῖλντ Χάρολντ" τοῦ Μπᾶϋρου εἶναι ὄλα σάν κινηματογραφικά σενάρια γιά κάποιο σύγχρονο φύλμ ντοκυμανταίρ." Ἡ ἀρχή ἔγινε μέ τό μπρίκι". Αὐτή εἶναι ἡ ἀρχή τοῦ "Γρύλλος καί τζάκι" τοῦ Ντίκενς. Ἄν τό σύγχρο-νο μυθιστόρημα προῆλθε ἀπό τό "Παλτό" τοῦ Γκόγκολ, ὁ σύγχρονος κινηματογράφος, ὅπως λέει ὁ Ἀῦζενστάϊν, ἔβρασε στό ἴδιο μπρίκι. Εἶναι φανερό ὅτι στήν ἀμερικάνικη καί βρετανική προσέγγιση στό φύλμ ἀπολείπει ἐκεῖνο τό στοιχεῖο μέθεξης ἀνάμεσα στίς αἰσθήσεις καί τά μέσα πού φαίνεται τόσο φυσικό στόν Ἀῦζεβσταῖν καί τόν Ρενέ Κλαίρ. Εἰδικά γιά τοὺς Ρώσους, εἶναι εὐκόλο νά πλησιάζουμε

κάθε κατάσταση δομικά, δηλαδή γλυπτικά. Για τόν 'Αϊζενστάϊν τό συναρπαστικό στοιχείο του φύλμ εΐταν ότι εΐναι "μιά πράξη άντι-παράθεσης".-

'Αλλά σέ μιά κατάσταση άκραίου τυπογραφικού έθισμού, ή παράθεση πρέπει νά εΐναι αύτή τών όμοιομόρφων καί συσχετισμένων στοιχείων καί ιδιοτήτων. Δέν πρέπει νά ύπάρχουν πηδήματα άπό τό μοναδικό χώρο του μπρικλιού του τσαγιού στό μοναδικό χώρο του μικρού γατιού καί του μποτιλιού. "Αν τέτοια άντικείμενα έμφανίζονται πρέπει νά έξισοροπούνται άπό κάποια συνεχή αφήγηση ή νά "περιέχωνται" σέ κάποιο όμοιόμορφο εΐκονικό χώρο. "Ό,τι έπρεπε νά κάψει, σ' ένα ντουλάπι μέ συρτάρια ή σ' ένα μεγαλοπρεπές πιάνο νά ύφίστανται στό δικό του χώρο μπροστά σ' ένα φόντο της Σαχάρας ή τών "Αλπεων. Μέ τό νά άπελευθερώσουμε άπλώς άντικείμενα άπό τόν όμοιόμορφο συνεχή χώρο της τυπογραφίας εΐχαμε τήν σύγχρονη τέχνη καί πούηση. Μπορούμε νά μετρήσουμε τήν ψυχική πύεση της τυπογραφίας άπό τήν ταραχή πού δημιουργήθηκε άπ' αύτή τήν άπελευθέρωση. Για τό πιο περισσότερο κόσμο ή δικιά τους εΐκόνα του έγώ φαίνεται νά έχει έθιστεΐ τυπογραφικά, έτσι ώστε ή ήλεκτρικός αΐώνας μέ τήν έπάνοδο του στην περιεκτική έμπειρία άποτελεΐ άπειλή της ιδέας τους για τό έγώ. Αύτοΐ εΐναι οΐ κερματισμένοι για τους όποιους ή έξειδύκευση κάνει τήν άπλή προσδοκία της σχόλης έναν έφιάλτη. 'Η ήλεκτρική ταυτοχρονικότητα δίνει τέλος στην γνώση καί στην δραστηριότητα του εΐδικού καί άπαιτεΐ στενή άλληλοσυσχέτιση σέ βάθος καί αύτης της προσωπικότητας.

Τό παράδειγμα τών φύλμς του Τσάρλυ Τσάπλιν βοηθά στό νά διαφωτιστεΐ τό πρόβλημα. Οΐ "Μοντέρνοι Καιροΐ" του θεωρήθησαν σαν σατυρα του κερματισμένου χαρακτήρα τών σύγχρονων έγχειρημάτων. Σάν κλόουν, ό Τσάπλιν παρουσιάζει τόν άκροβατικό άθλο μέ μιά μιμική μηχανοποιημένης συμπεριφοράς καθ' όσον κάθε εΐδικευμένη έργασία μās στερεΐ πολλές άπ' τΐς ιδιοτήτες μας. 'Ο κλόουν μας, θυμίζει τήν κερματισμένη μας κατάσταση μέ τό νά καταφέρνει άκροβατικές ή εΐδικές δουλειές μέ τό πνεΐμα του πλήρους ή άκέραιου άνθρώπου. Αύτή εΐναι ή φόρμουλα για τήν άπέλιδα άνικανότητα. Στο δρόμο, σέ κοινωνικές καταστάσεις, στή γραμμή στό έργοστάσιο, ό έργάτης συνεχίζει τήν ζδια άυτόματη κίνηση της έργασίας του. 'Η μιμητική όμως αύτου του φύλμ του Τσάπλιν καθώς καί άλλων εΐναι άκριβώς αύτή του ρομπότ, της μηχανικής κούκλας πού τό τραγικό της πάθος εΐναι νά πλησιάσει τήν κατάσταση της άνθρώπινης ζωής. 'Ο Τσάπλιν σ' όλο του τό έργο δημιούργησε ένα μπαλέτο κουκλοθέατρου του εΐδους Συρανό ντέ Μπερζεράκ. Για νά συλλάβει τό πάθος του κουκλοθέατρου ό Τσάπλιν (ένας θιασώτης του μπαλέτου καί προσωπικός φίλος της Παύλοβα) υιοθέτησε άπό τήν αρχή τΐς στάσεις του ποδιού του κλασσικού μπαλέτου. Κατ' αύτόν τόν τρόπο θά μπορούσε νά έχει τήν αΐγλη του "Spectre de la Rose" νά λάμπει πάνω στό κλοουνίστικο του στήσιμο. 'Από τό βρετανικό μιούζικ

χώλλ, τό πρῶτο του ἐκπαιδευτικό πεδίο, μέ ἕνα σύγουρο ἄγγυγμα διαάνοιας πῆρε εἰκόνας σάν τοῦ κ. Τσάρλς Ποῦτερ, τήν κατατυχόμενη φιγούρα ἑνός μηδενικοῦ. Αὐτή τήν ρακένδυτη ἀριστοκρατική εἰκόνα ἔντυσε μέ ἕνα κάλυμα μαγικοῦ ρομάντζου διά μέσου τῆς προσχώρησης στίς στάσεις τοῦ κλασικοῦ μπαλέτου. Ἡ νέα φιλική μορφή εἶταν τέλεια προσαρμοσμένη σ' αὐτήν τήν σύνθετη εἰκόνα, καθ' ὅσον τό φύλμ εἶναι ἀπό μόνο του ἕνα νευρῶδες μηχανικό μπαλέτο τῶν ἀνταυγείων πού προκαλοῦν ἕναν ὄνειρικό κόσμο ρομαντικῶν ψευδαισθήσεων. Ἡ κινηματογραφική μορφή ὅμως δέν εἶναι μόνον ἕνας κουκλοθεατρικός χορός σταμπιλαρισμένων εἰκόνων, γιατί κατορθώνει νά πλησιάζει καί ἀκόμη καί νά ξεπερνάει τήν πραγματική ζωή διά μέσου τῶν ψευδαισθήσεων. Γι' αὐτό τό λόγο ὁ Τσάπλιν, τούλάχιστο στό βουβά του ἔργα, ποτέ δέν μπῆκε στόν πειρασμό νά ἐγκαταλείψει τόν ρόλο τοῦ Συρανό-μαριονέττα πού ποτέ δέν θά μπορούσε νά γίνεαι πραγματικά ἔραστής. Σ' αὐτό τό στερεότυπο ὁ Τσάπλιν ἀνεκάλυψε τήν καρδιά τῆς κινηματογραφικῆς ψευδαισθήσεως καί τήν χειρίστηκε μέ εὐλύγιστη μαεστρία, σάν τό κλειδί τῆς τραγικότητας ἑνός μηχανοποιημένου πολιτισμοῦ. Ἕνας μηχανοποιημένος κόσμος. εἶναι πάντα στή διαδικασία τῆς προετοιμασίας γιά νά ζήσει καί γι' αὐτό τό σκοπό ἐπιδεικνύει τόν πιό ἀνατριχιαστικό στόμφο ἐπιδειξιότητας, μεθόδου καί ἐφευρετικότητας.

Τό φύλμ ᾤθησε αὐτό τόν μηχανισμό πέρα ἀπό κάθε ὄριο σ' ἕνα σουρεαλισμό τῶν ὄνειρων πού μπορεῖ νά ἀνταλαχτεῖ μέ χρήματα. Τύποτα δέν εἶναι πιό ἐγγενές στήν κινηματογραφική μορφή ἀπό τήν τραγικότητα τῆς ὑπεραφθονίας καί τῆς δύναμης, πού εἶναι ἡ προίκα μιᾶς κούκλας γιά τήν ὁποία ποτέ δέν μποροῦν νά πάρουν πραγματική ὑπόσταση. Αὐτό εἶναι τό κλειδί τοῦ "Μεγάλου Γκάτσμπυ" πού φθάνει τήν στιγμή τῆς ἀλήθειας ὅταν ἡ Νταύζυ παθαίνει νευρική κρίση θεωρῶντας τήν ὑπέροχη συλλογή πουκαμύσων τοῦ Γκάτσμπυ. Ἡ Νταύζη καί ὁ Γκάτσμπυ ζοῦν σ' ἕνα μακιρένιο κόσμο πού εἶναι καί διεφθαρμένος ἀπό δύναμη, ἀλλά παρ' ὅλα αὐτά ἀθῶα ποιμενικός στήν ὄνειροπόλησή του. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι μόνο ἡ ὑπέριτατη ἔκφραση τοῦ μηχανισμοῦ ἀλλά προσφέρει κατὰ παράδοξο τρόπο σάν προῖδόν τῶ πιό μαγικά ἀπ' τὰ καταναλωτικά ἐμπορεύματα, δηλαδή τὰ ὄνειρα. Ὡς ἐκ τούτου δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει διαπρέψει σάν μέσο πού δίνει τήν εὐκαιρία στούς φτωχοῦς νά νοιώσουν πλούσιοι καί δυνατοί πέρα ἀπ' τὰ ὄνειρά τους τῆς φιλαργυρίας. Ἐχω νά τουίσω πῶς ἀπ' τήν ἄλλη μεριά καί εἰδικώτερα ἡ φωτογραφία τοῦ τύπου εἶχε ἀποθαρρύνει τοὺς πραγματικά πλούσιους ἀπ' τὰ μονοπάτια τῆς ἐμφανοῦς κατανάλωσης. Τήν ἐπιδεικτική ζωή πού ἡ φωτογραφία ἀπέσπασε ἀπ' τοὺς πλούσιους ὁ κινηματογράφος τήν ἔδωσε ἀπλόχερα στοὺς φτωχοῦς:

"Α, τυχερός, τυχερός ἐγώ
θά ζήσω στήν πολυτέλεια
γιατί ἔχω τήν τσέπη γεμάτη ὄνειρα.

Οι χολλυγουντιαναί μεγαιστάνες δέν εἶχαν ἄδικο πού ἐνεργοῦσαν μέ τήν ἀρχή ὅτι ὁ κινηματογράφος παρέχει στό μετανάστη τῆς Ἀμερικῆς ἕνα μέσο αὐτο-πλήρωσης χωρίς καθυστέρηση. Ἡ στρατηγική αὐτή, ἄν καί ἀξιοθρήνητη ὑπό τό φῶς τοῦ "ἄπόλυτα ἰδεώδους καλοῦ" εἶναι τέλεια ἑναρμονισμένη μέ τήν κινηματογραφική φόρμα. Σήμαινει ὅτι τό 1920 ὁ ἀμερικάνικος τρόπος ζωῆς ἔγινε ἐξαγωγή σ' ὀλόκληρο τόν κόσμο μέσα εἰς κονσερβές. Ὁ κόσμος ἔκανε πρόθυμα οὐρά γιά νά ἀγοράσει τά κονσερβαρισμένα ὄνειρα. Τό φιλμ ὄχι μόνο συνόδευε τόν πρῶτο μεγάλο καταλανωτικό αἰῶνα, ἀλλά ἦταν ἐπίσης καί παρότρυνση, διαφήμιση καί ἀπό μόνο του ἕνα σπουδαῖο ἐμπόρευμα. Τώρα συναρτῆσει τῆς μελέτης τῶν μέσων εἶναι σαφές, ὅτι ἡ δύναμη τοῦ φιλμ νά ἀποθηκεύει πληροφορίες σέ προσιτή μορφή εἶναι ἀπαράμιλλη. Ἡ μαγνητική ἠχοταινία καί ἰσοταινία θά διέπρεπαν τελικά σάν ἀποθηκές πληροφοριῶν. Τό φιλμ ὅμως παραμένει μιᾶ κύρια πληροφοριακή πηγή, ἡ τεχνολογία τοῦ ὀπαίου ἔκανε τόσα πολλά γιά νά τό ξεπεράσει. Πρός τό παρόν, τό φιλμ βρῖσκεται ἀκόμη στή φάση τοῦ χειρογράφου θά μπορούσαμε νά ποῦμε καί σύντομα κάτω ἀπό τήν πίεση τῆς T.V. θά περάσει στήν φορητή, προσιτή φάση τοῦ τυπωμένου βιβλίου. Σέ λίγο ὅλοι θά εἶναι σέ θέση νά ἔχουν μιᾶ μικρή, φτηνή μηχανή προβολῆς πού θά παίζει μέ κασσέτες τῶν 8MM ὅπως στήν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης. Αὐτό τό εἶδος τῆς ἐξέλιξης εἶναι μέρος τῆς σημερινῆς τεχνολογικῆς ἔρρηξης. Ὁ σημερινός διαχωρισμός τῆς μηχανῆς προβολῆς καί τῆς ὀθόνης εἶναι ἕνα ἀπομεινάρι τοῦ παλαιότερου μας μηχανικοῦ κόσμου τῆς ἔκρηξης καί τοῦ διαχωρισμοῦ τῶν λειτουργιῶν πού τώρα τελειώνει μέ τήν ἠλεκτρική ἔρρηξη.

Ὁ τυπογραφικός ἄνθρωπος ἔκλινε μέ εὐκολία πρὸς τό φιλμ μόνον γιὰτί ὀπως καί τά βιβλία προσφέρει ἕναν ἐσωτερικό κόσμο φαντασίας καί ὀνειρων. Ὁ κινηματογράφος θεατῆρικό καθεταί μέσα σέ μιᾶ ψυχολογική μοναξιά ὀπως ὁ σιωπηλός ἀναγνώστης βιβλιῶν. Τό ἴδιο δέν συνέβαινε μέ τόν ἀναγνώστη χειρογράφων, οὔτε ἀποδεικνύεται μέ αὐτόν πού παρακολουθεῖ τηλεόραση. Δέν εἶναι εὐχάριστο νά ἀνοίγεις τήν τηλεόραση γιά τόν ἑαυτό σου μόνον σ' ἕνα δωμάτιο ξενοδοχείου ἢ ἀκόμη καί στό σπίτι. Ἡ τηλεοπτική μωσαϊκή εἰκόνα ἀπαιτεῖ κάποια κοινωνικότητα καί διάλογο. Κατά τόν ἴδιο τρόπο συμβάλει καί μέ τό χειρόγραφο μπροστά στήν τυπογραφία, ἐφ' ὅσον ἡ κουλτούρα τοῦ χειρογράφου εἶναι προφορική καί ἀπαιτεῖ διάλογο καί συζήτηση ὀπως ἀποδεικνύει ὀλόκληρη ἡ κουλτούρα τῶν ἀρχαίων καί μεσαιωνικῶν κόσμων. Μιᾶ ἀπ' τῆς κύριες πιέσεις τῆς τηλεόρασης ἦταν τόννα ἐνθαρρύνει τήν "μηχανή πού διδάσκει". Στήν πραγματικότητα αὐτά τά μέσα εἶναι προσαρμογές τοῦ βιβλίου στήν κατεύθυνση τοῦ διαλόγου. Αὐτές οἱ μηχανές εἶναι ὀντως δάσκαλοι στό σπίτι καί τό ὅτι ὀνομάστηκαν λαθεμένα βάσει τῆς ἴδιας ἀρχῆς πού δημιούργησε καί τά ὀνόματα "ἀσύρματος" καί "ἄμαξα χωρίς ἄλογο" εἶναι ἄλλη μιᾶ περιπτώση στό μακρὸν κατάλογο, πού ἀποδεικνύει τό πῶς κάθε νεωτερικὸς πρέπει νά περάσει ἀπό μιᾶ πρωταρχική φάση κατὰ τήν ὀποία τό νέο

ἀποτέλεσμα ἐπιβεβαιώνεται μέ τήν παλιὰ μέθοδο, μεγενθυμένο ἢ τροποποιημένο μέ κάποιο χαρακτηριστικό.

Τό φιλμ δέν εἶναι στήν πραγματικότητα τό μοναδικό μέσο ὅπως τό τραγοῦδι ἢ ὁ γραπτός λόγος, ἀλλά μιά συνολική μορφή τέχνης μέ διαφορετικούς ἀνθρώπους πού κατευθύνουν τό χρῶμα, τό φωτισμό, τόν ἦχο, τήν ἠθοποιΐα, τήν ὀμιλία. Ὁ τύπος, τό ραδιόφωνο, ἡ τηλεόραση καί τὰ κόμικς εἶναι ἐπίσης μορφές τέχνης πού ἐξαρτῶνται ἀπό ὀλόκληρες ὁμάδες καί ἑραρχίες ἐπιδειξιοτήτας σέ συλλογική δράση. Πρὶν ἀπ'τόν κινηματογράφο τό πρῶτο ἐμφανές παράδειγμα τέτοιας συλλογικῆς καλλιτεχνικῆς δράσης εἶχε σημειωθεῖ νωρίς στί Βιομηχανοποιημένο κόσμο μέ τίς μεγάλες νέες συμφωνικές ὀρχήστρες τοῦ 19ου αἰῶνα. Κατά παράδοξο τρόπο καθῶς ἡ βιομηχανία διέγραφε τήν ὄλο καί πρῶτο εἰδικευμένη της καταμεριστική πορεία ἀπαίτουσε ὄλο καί πρῶτο πολύ ὁμαδική δουλειά σέ πωλήσεις καί προμηθεύσεις. Ἡ συμφωνική ὀρχήστρα ἔγινε ἡ κύρια ἔκφραση τῆς ἐπακόλουθης δύναμης τέτοιας συντονισμένης προσπάθειας ἐνῶ γιά τούς ἴδιους τούς παύχτες αὐτό τό ἐπιτέλεσμα εἶχε χαθεῖ καί στή συμφωνία καί στή βιομηχανία.

Ὅταν οἱ συντάκτες τῶν περιοδικῶν εἰσήγαγαν τίς μεθόδους τοῦ σεναρίου στί χτίσιμο τῶν ἀρθρῶν ἰδεῶν, τό ἄρθρο ἰδεῶν ἀντικατέστησε τό διήγημα. Τό φιλμ εἶναι ὁ ἀντίπαλος τοῦ βιβλίου μέ αὐτή τήν ἔννοια. Ἡ τηλεόραση μέ τή σειρά της εἶναι ὁ ἀντίπαλος τοῦ περιοδικοῦ λόγου τῆς μωσαϊκῆς της δύναμης. Οἱ ἰδέες πού παρουσιάζονται σάν ἀκολουθία λεγμάτων ἢ εἰκονοποιημένων καταστάσεων, σχεδόν μέ τόν τρόπο τῆς μηχανῆς πού διδάσκει, ὀδήγησε τό διήγημα ἔξω ἀπ'τό χῶρο τοῦ περιοδικοῦ.

Τό Χόλλυγουντ πολέμησε κυρίως τήν τηλεόραση μέ τό νά γίνεи τό ἐπικουρικό μέρος τῆς τηλεόρασης. Τό μεγαλύτερο μέρος τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας εἶναι ἀνακατεμένο τώρα στήν προμήθεση τηλεοπτικῶν προγραμμάτων. Μιά ὅμως νέα στρατηγική δοκιμάστηκε, δηλαδή αὐτῆς τῆς ταινίας μεγάλου προϋπολογισμοῦ. Γεγονός εἶναι ὅτι τό Τεχνικολόρ εἶναι ἡ προσπάθεια νά φτάσει ὁ κινηματογράφος στό ἀποτέλεσμα τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας. Τό τεχνικολόρ κατεβάζει πολύ τήν φωτογραφική ἔνταση καί δημιουργεῖ ἐν μέρει τίς ὀπτικές προϋποθέσεις γιά παρακολούθηση μέ συμμετοχή. "Ἄν τό Χόλλυγουντ εἶχε καταλάβει τούς λόγους τῆς ἐπιτυχίας τοῦ "Μάρτυ" ἡ τηλεόραση θά μπορούσε νά μᾶς εἶχε δώσει μιά ἐπανάσταση στό φιλμ.

Τό "Μάρτυ" εἶταν ἕνα τηλεοπτικό πρόγραμμα πού ἔφθασε στήν ὀθόνη μέ τήν μορφή ὀπτικοῦ ρεαλισμοῦ χαμηλῆς εὐκρινείας καί χαμηλῆς ἔντασης. Δέν εἶταν μιά ἱστορία πού θά ἔφερνε ἐπιτυχία καί δέν εἶχε ἀστέρες, γιατί ἡ χαμηλῆς ἔντασης τηλεοπτική εἰκόνα εἶνε ἐντελῶς ἀσυμβίβαστη μέ μεγάλῆς ἔντασης εἰκόνα ἀστέρος. Τό "Μάρτυ" πού στήν πραγματικότητα ἐμοιαζε μέ παλιὰ βουβή ταινία

ή με παλιά ρώσικη ταινία, πρόσφερε στην κινηματογραφική βιομηχανία όλες τις ένδειξεις που χρειαζόταν για να αντιμετωπίσει την πρόκληση: της τηλεόρασης.

Αυτό το είδος του αδιάφορου, ψυχρού ρεαλισμού έδωσε στα νέα βρετανικά φίλμ μια εύκολη ώθηση. Το "Δωμάτιο στην Κορυφή" παρουσιάζει τον νέο ψυχρό ρεαλισμό. Δεν είναι μόνον μια ιστορία που δεν φέρνει έπιτυχία, είναι τόσο μια αναγγελία του τέλους του περιτυλγματος της Σταχτοπούτας, όσο και η Μαίριλιν Μονρόε είναι το τέλος του στάρ σύστημ. "Τό Δωμάτιο στην Κορυφή" είναι η ιστορία για τό πώς όσο ψηλότερα ανεβαίνει η μαϊμού τόσο περισσότερο βλέπεις τά πσινά της. Το δίδαγμα είναι ότι η έπιτυχία δεν είναι μόνον διεφθαρμένη, αλλά επίσης και η φόρμουλα της δυστυχίας. Είναι πολύ δύσκολο για ένα θερμό-μέσο σάν τό φίλμ να δεχθεί τό ψυχρό μήνυμα της τηλεόρασης. Οί ταινίες όμως του Πήτερ Σέλλερς "Είμαι εντάξει Τζάκ" και "Μόνο δύο μπορούν να παίξουν" είναι σέ τέλεια άρμονία μέ τό νέο κλίμα που δημιουργήθηκε από την ψυχή τηλεοπτική εικόνα. Αυτό είναι επίσης τό μήνυμα της άμφίβολης έπιτυχίας της "Λολύτας". Σάν μυθιστόρημα, η παραδοχή της άνήγειλε την άντιρωϊκή άντίληψη του ρομάντζου. Η κινηματογραφική βιομηχανία είχε από καιρό χαράξει την βασιλική όδό προς τό ρομάντζο συντονιζόμενη μέ τό κρεσέντό της ιστορίας που έφερνε έπιτυχία. Η "Λολύτα" άνήγγειλε ότι η βασιλική όδός δεν είναι τέλος πάντων μόνον καρδόρομος για τά γελάδια και όσον άφορούσε την έπιτυχία, δεν θά έπρεπε αυτή να έρχεται σ'ένα σκυλί.

Στόν κόσμο της άρχαιότητας και στόν μεσαιωνικό οί πιο δημοφιλείς ιστορίες άπ'όλες είναι αυτές που είχαν σχέση μέ τις "Πτώσεις τών Πριγκήπων". Μέ τόν έρχομό του πολύ θερμού μέσου του έντυπου, η προτίμηση άλλαξε προς έναν ρυθμό που άνέβαινε και προς ιστορίες έπιτυχίας και ξαφνικής-έξύψωσης του κόσμου. Φαινόταν δυνατό να έπιτευχθεί ότιδήποτε από την νέα τυπογραφική μέθοδο του μικροσκοπικού, όμοιόμορφου κερματισμού τών προβλημάτων. Τελικά αυτή είναι η μέθοδος μέ την όποία έγινε τό φίλμ. Το φίλμ είναι σάν μορφή η τελειωτική πλήρωση του μεγάλου δυναμικού του τυπογραφικού τεμαχισμού. Η ηλεκτρική όμως έξάπλωση έχει άντιστρέψει τώρα όλόκληρη την διαδικασία της επέκτασης μέ τόν τεμαχισμό. Ο ηλεκτρισμός ξανάφερε τόν ψυχρό, μωσαϊκό κόσμο της έξάπλωσης, της ίσοροπίας και στάσης. Στόν ηλεκτρικό μας αιώνα η μονομερής επέκταση του άποτρελλαμένου άτόμου στόν δρόμο του προς την κορυφή μοιάζει τώρα σάν μια βδελυρή εικόνα τών ποδοκατημένων ζωών και τών θραυσμένων άρμονιών. Κάτι τέτοιο είναι τό ύποσυνειδησιακό μήνυμα του μωσαϊκού της τηλεόρασης μέ τό συνολικό του χώρο τών ταυτοχρόνων διεγέρσεων. Τόσο η διαφανειοταινία όσο και η φιλική ένέπεια δεν μπορούν παρά να ύποκλιθούν σ'αυτή την ύπερτερη δύναμη. Οί δικού μας νεαροί πήραν τό μήνυμα της τηλεόρασης επί πόνου, στην μητρική άπόρριψή τους τών καταναλωτικών ήθων και της ίδιων της ιστορίας που φέρνει έπιτυχία.

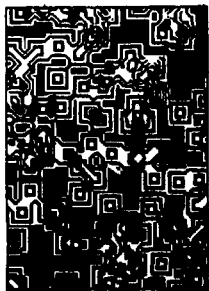
Ἐφ' ὅσον ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νὰ φθάσει κανεὶς στὴν καρδιά μιᾶς μορφῆς εἶναι νὰ μελετήσῃ τὸ ἀποτέλεσμά της σὲ κάποιον ξένο περιβάλλον, ἄς προσέξουμε τί ἀνήγγειλε ὁ Πρόεδρος τῆς Ἰνδονησίας Σουκάρνο τὸ 1956 σ' ἕνα μεγάλο ὄμιλο ἐντεταλμένων τοῦ Χόλλυγουντ. Εἶπε ὅτι τοὺς θεωροῦσε πολιτικούς ριζοσπάστες καὶ ἐπαναστάτες πού εἶχαν ἐπισπεύσει κατὰ πολὺ τὴν πολιτικὴ ἀλλαγὴ στὴν Ἀνατολή. Αὐτὸ πού ἔβλεπε ἡ Ἀνατολὴ στό Χόλλυγουντιανὸ κινηματογράφο εἶταν ἕνας κόσμος ὅπου ὅλοι οἱ συνηθισμένοι ἄνθρωποι εἶχαν αὐτοκίνητα, ἠλεκτρικὲς κουζίνες καὶ ψυγεῖα. Ἔτσι λοιπὸν ὁ ἀνατολίτης θεωρεῖ τώρα τὸν ἑαυτό του ὅτι εἶναι συνηθισμένο πρόσωπο πού ἔχει στερηθεῖ τὸ ἀπὸ καταβολῆς δικαίωμα τοῦ συνηθισμένου ἀνθρώπου.

Αὐτὸς εἶναι ἄλλος ἕνας τρόπος θεώρησης τοῦ κιν/κοῦ μέσου σὰν τερατώδεια διαφῆμιση γιὰ καταναλωτικὰ προϊόντα. Στὴν Ἀμερικὴ αὐτὸ τὸ σπουδαῖο στοιχεῖο τοῦ φιλμ παραμένει ἀπλῶς σὲ ὑποσυνείδητη κατάσταση. Θεωρῶντας τίς ταινίες μας κάθε ἄλλο παρά παρορμήσεις γιὰ ἀνάματα καὶ ἐπαναστάσεις τίς κέρνουμε σὰν ἀνακούφιση καὶ ἀνταναβή ἢ σὰν μορφὴ μιᾶς καθυστερημένης πληρωμῆς μὲ ὄνειροπόληση. Ὁ ἀνατολίτης ὅμως ἔχει δίκιο καὶ ἐμεῖς ἔχουμε ἄδικο. Στὴν πραγματικότητα ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα δυνατὸ σκέλος τοῦ βιομηχανικοῦ γίγαντα. Τὸ ὅτι ἀκρωτηριάζεται ἀπὸ τὴν τηλεοπτικὴ εἰκόνα ἀντανανκλᾶ μιὰ μεγαλύτερη ἀκόμη ἐπανάσταση πού συμβαίνει στό κέντρο τῆς ἀμερικάνικης ζωῆς. Εἶναι φυσικὸ ὅτι ἡ ἀρχαία Ἀνατολὴ θά ἔπρεπε νὰ αἰσθάνεται τὴν πολιτικὴ ὥθηση καὶ τὴν βιομηχανικὴ πρόκληση τῆς κινηματογραφικῆς μας βιομηχανίας. Ὁ κινηματογράφος ὅσο καὶ ἡ ἀλφάβητος καὶ ἡ τυπωμένη λέξη εἶναι μιὰ ἐπιθετικὴ καὶ αὐτοκρατορικὴ μορφή πού ἐκρηγνυται πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς ἄλλες κουλτοῦρες. Ἡ ἐκρηκτικὴ του δύναμη εἶταν ἐμφαντικὰ μεγαλύτερη στίς βουβὲς ταινίες ἀπ' ὅτι στίς ὀμιλοῦσες διότι ἡ ἠλεκτρομαγνητικὴ ἡχητικὴ μπάνα εἶχε ἤδη προβλέψει τὴν ὑποκατάσταση τῆς μηχανικῆς ἔκρηξης ἀπὸ τὴν μηχανικὴ ἔκρηξη. Οἱ βουβὲς ταινίες ἔγιναν ἀμέσως ἀποδεκτὲς ξεπερνώντας τὰ γλωσσικὰ φράγματα ἐνῶ οἱ ὀμιλοῦσες δὲν ἔγιναν. Τὸ ραδιόφωνο μαζί μὲ τὸ φιλμ μᾶς δίνει τὸν ὀμιλοῦντα καὶ μᾶς μεταφέρει παραπέρα στὴν παρούσα ἀντίστροφη πορεία τῆς ἔκρηξης ἢ τὴν ἀναένταξη μετὰ τὸν μηχανικὸ αἰῶνα τῆς ἔκρηξης καὶ τῆς ἐπέκτασης. Ἡ ἀρχαία μορφή αὐτῆς τῆς ἔκρηξης ἢ τῆς συστολῆς εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ἐγκλεισμοῦ τοῦ ἀστροναύτη στό διαστημικὸ του περιβάλλον. Ὡς ἐκ τούτου αὐτὸς ἀναγγέλει τὴ συστολὴ παρά τὴν διαστολὴ ἀναφορικὰ μὲ τὸ χῶρο. Ὁ πύραυλος καὶ ἡ διαστημικὴ ἄγκας δύνουν τέλος στὴ διακυβέρνηση τοῦ τροχοῦ καὶ τῆς μηχανῆς τόσο ὅσο καὶ ὁ τηλεγράφος, τὸ ραδιόφωνο καὶ ἡ τηλεόραση.

Μποροῦμε τώρα νὰ ἀκεφθοῦμε ἄλλη μιὰ ἀκόμη περίπτωση τῆς ἐπίδρασης τοῦ φιλμ ἀπὸ μιὰ πιὸ προσδιοριστικὴ πλευρά. Στὴν σύγχρονη λογοτεχνία δὲν ὑπάρχει ἴσως πιὸ παινεμένη τεχνικὴ παρά ἀπὸ αὐτὴ τοῦ ροῦ τῆς συνειδήσεως ἢ τοῦ ἐσωτερικοῦ μονόλογου. Εἴτε στὸν

Προύστ, εἴτε στόν Τζόυς ἢ τόν "Ελλιοτ, αὐτή ἡ μορφή τῆς ἀκολουθίας ἐπιτρέπει στόν ἀναγνώστη μιᾶ ἐκπληκτική ταύτιση μέ προσωπικότητες τῆς πικρᾶ ἀκράϊας βαθμύδας καί διαφορότητας. Ὁ ρόυς τῆς συνεύδησης χωρίζεται στήν πραγματικότητα ἀπό τήν μεταφορά τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς στήν τυπωμένη σελίδα ἀπ' τήν ὁποία στήν οὐσία προῆλθε γιατί ὅπως εἶδαμε, ἡ Γουτεμβέργειος τεχνολογία τῶν κινήτων στοιχείων εἶναι ἐντελῶς ἀπαραίτητη γιά κάθε βιομηχανική ἢ κινηματογραφική διαδικασία. Στόν ἴδιο βαθμό πού ὁ ἀπειροστικός λογισμός ὑποκρίνεται ὅτι πραγματεύεται τήν κίνηση καί τήν ἀλλαγῆ μέ τόν μικροσκοπικό τεμαχισμό, τό φύλμ κάνει καίτι τέτοις δημιουργώντας κίνηση καί ἀλλαγῆ μέ σειρές ἀπό στατικές εἰκόνες. Τό ἔντυπο κάνει τό ἴδιο ἐνῶ ὑποκρίνεται ὅτι πραγματεύεται ὁλόκληρο τόν νοῦ ἐν δράσει. Παρ' ὅλα αὐτά τό φύλμ καί ὁ ρόυς τῆς συνεύδησης ἔμοιαζαν καί τά δύο νά παρέχουν μιᾶ βαθειά ποθητή ἀπελευθέρωση ἀπό τόν μηχανικό κόσμο τῆς ἀξανάομενης τυποποίησης καί ὁμοιομορφίας. Κανείς δέν ἔνοιωσε ποτέ καταπιεσμένος ἀπό τήν μονοτονία καί τήν ὁμοιομορφία τοῦ μπαλέτου τοῦ Τσάπλιν ἢ ἀπό τούς μονότονους ὁμοιόμορφους συλλογισμούς τοῦ λογοτεχνικοῦ του πανομοιότυπου τοῦ Λεοπόλδου Μπλούμ.

Τό 1911 ὁ 'Ανρύ Μπεργκσόν στήν "Δημιουργική 'Εξέλιξη" προκάλεσε αἴσθηση συνδέοντας τήν διαδικασία τῆς σκέψης μέ τήν κινηματογραφική ροή. Ἀκριβῶς στό ἀκράϊο σημεῖο τῆς μηχανοποίησης πού ἀντιπροσωπεύεται μέ τό ἐργοστάσιο, τό φύλμ καί τόν τύπο, οἱ ἄνθρωποι ἔμοιαζαν μέ τόν ροῦ τῆς συνεύδησης, ἢ τό ἐσωτερικό φύλμ νά ἀποκτοῦν μιᾶ ἀπελευθέρωση μέσα σ' ἕνα κόσμο αὐθορμητισμοῦ, ὁνείρων καί μοναδικῆς προσωπικῆς ἐμπειρίας. Ὁ Νιζάνεβς ἔκανε τήν ἀρχή μέ τόν κ. Τζίνγκλ του σιά "Χαρτιά τοῦ Πικγουϊκ". Βέβαια, στό "Δαυΐδ Κόππερφιλντ" ἔκανε μιᾶ μεγάλη τεχνική ἀνακάλυψη, καθ' ὅσον γιά πρώτη φορά ὁ κόσμος ξετυλίγεται ρεαλιστικά μέσα ἀπ' τά μάτια ἐνός παιδιοῦ πού μεγαλώνει ἐν εἶδει κινηματογραφικῆς μηχανῆς. Ἐδῶ ὑπῆρχε ρόυς συνεύδησης, ὥσως στήν ἀρχική του μορφή πρὶν υἱοθετηθεῖ ἀπό τόν Προύστ, τόν Τζόυς καί τόν "Ελλιοτ. Δεῖχνει ὡς ὁ πλουτισμός τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας μπορεῖ νά γίνεαι ἀπροσδόκητα μέ τή διασταύρωση καί τή μέθεξι τῶν ποικιλομόρφων ὑποστάσεων τῶν μέσων.-



Τò κατώφλι μιᾶς «καινούργιας μαρξιστικής μεθοδολογίας» ἢ τò ἀδιέξοδο ἑνὸς σύγχρονου μυστικιστοῦ;

«Τὰ δῖπλά τῆς κριτικῆς,
δὲν μποροῦν νὰ ἀντικατα-
στήσουν τὴν κριτικὴ τῶν
δῶλων».

Καὶλ Μάρξ

1. Μαρξισμός και στρουκτουραλισμός

Ὁ ἰταλὸς φιλόσοφος Armando Plebe, παλιὸς στρουκτουραλιστῆς και κατοπινὸς χριστιανοδημοκράτης πολιτικὸς, σὲ κάποιον ἀπ' τὰ τελευταία γραφτά του, κάνοντας ἐπίθεση ἐνάντια στὸ σύγχρονο στρουκτουραλιστικὸ μαρξισμό, κλείνει τὸ κείμενό του μ' αὐτὲς τὶς φράσεις: «Τὸ “Κεφάλαιο” τελειώνει μὲ τὸ “πορνόγραμμα”, (ἔδῳ ὁ Plebe ὑπονοεῖ τὸν ὄρο του Μπάρτ, ὅπως τὸν ἔχει στὸ βιβλίον του, «Sade, Fourier, Loyola»). Τί μέλλον μπορεῖ νάχη ἢ ἀριστερὴ διανόηση, τὴ στιγμὴ πού τὰ βασικά ρεύματά της εἶναι συντριμμένα και οἱ κορυφαῖοι θεωρητικοὶ της βαδίζουν πρὸς ἕνα λυκόφωσ τόσο λίγο λαμπρό;»¹.

Ἡ διατύπωση εἶναι ἴσως ἔξυπνη ἢ σκωπτικὴ, ἀνάλογα ὅπως τὸ πάρη κανεῖς. Ὡστόσο, εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ ἐκφράσουμε τὴν ἐπιφύλαξή μας, γιὰ τὸ πιὸ πάνω κείμενο. Ὁχι γιὰ τὸ ὅτι Plebe εἶναι προκατειλημμένος και δηλωμένος πολιτικὸς ἀντίπαλος τῆς ἀριστερᾶς. Ἀλλὰ γιὰ τὸ παρουσίαζε τὸ στρουκτουραλισμό, κατὰ τρόπο ἀνιστόρητο και ἀνακριθῆ, ὡς ἀναγκαστικὴ σημερινὴ ἔκφραση και **κ α τ ἄ λ η ξ η τ ο ὖ μ α ρ ξ ι σ μ ο ὖ**.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ στρουκτουραλισμός —πολὺ τῆς μόδας, σήμερα— ἔχει ἀρκετὰ παλιὰ καταγωγή. Ὁ Adam Schaff², μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ἡ πρώτη σαφὴς νύξη του χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1770, μὲ τὸ περίφημο βιβλίον τοῦ Herder, σχετικὰ μὲ τὴ γλῶσσα, πού εἶχε τὸν τίτλο «Über den Ursprung der Sprache» και ὅπου γιὰ πρώτη φορά οἱ γνωστοὶ ὄροι τῆς σημειολογίας, «σημαῖνον» και «σημαινόμενο» κάνουν ἤδη τὴν ἐμφάνισή τους, σ' αὐτό. Ἐξ ἄλλου, ἀρκετοὶ σύγχρονοι ἐρευνητές, ἀπὸ τὸ Saussure, ὡς τὸν Chomsky, μελετοῦν στρουκτουραλιστικὰ τὸ ἀντικείμενό τους, ὡς προϊόν ἀ π ο μ ο ν ω μ έ ν ο ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ παραγωγή, δηλαδὴ κατὰ τρόπο **ἀ ν τ ι μ α ρ ξ ι σ τ ι κ ὸ**.

Στρουκτουραλισμός, λοιπόν, και μαρξισμός, δ ε ν τ α υ τ ί ζ ο υ τ α ι. Και ή προσπάθεια για σύνδεσή τους, στις μέρες μας, από μίαν ομάδα γάλλων «νεομαρξιστών», είναι μιά από τις τόσες απόπειρες να αντικατασταθής ή φιλοσοφία του μαρξισμού — ή διαλεκτική — με μιά «σύγχρονη φιλοσοφία». Ή, στην πιό άνεκτική περίπτωση, να μπολιασθή ή μαρξιστική διαλεκτική με τή μεθοδολογία του στρουκτουραλισμού. Δέν είναι φυσικά, ή πρώτη φορά που γίνονται τέτοιοι συνδυασμοί, ακόμη και από τήν εποχή του Μάρξ. Στους νεώτερους χρόνους, γύρω στά 1920, ό Korch και ό Lukacs άπορρίπτουν τήν «διαλεκτική τής φύσης», του Engels, και στή θέση της βάζουν έναν μαρξισμό που τόν εντάσσουν στις «άνθρώπινες επιστήμες», με τάσεις σχεδόν νεοσπιριτουαλιστικές. Άργότερα, ό Sartre θά συνδέση, για τούς ίδιους λόγους, τό μαρξισμό με τόν ύπαρξισμό. Στή σταλινική περίοδο, άνάμεσα στά χρόνια 1930 - 50, ή «διαλεκτική τής φύσης», του Engels, θά άποκατασταθής, με τέτοιο δογματικό τρόπο όμως, που ούσιαστικά γίνεται ή τροχοπέδη για τήν σοβιετική επιστημονική έρευνα και ή αίτία τής όπισθοδρόμησής της, σε πολλούς τομείς, ιδίως τής νεώτερης φυσικής⁴, εκείνης τής εποχής.

Στή δεκαετία 1950 - 1960 στόν ιταλικό μαρξισμό δεσπόζει ή επίβλητική φυσιογνωμία του φιλόσοφου και αισθητικού Galvano Della Volpe. Με τάσεις σαφώς ποζιτιβιστικές, αλλά με μιά ρηξικέλευθη θεώρηση, ό Della Volpe έπιχειρεί τήν έδραίωση του μαρξισμού σε επίπεδο σαφώς έπηρασμένο από ένα άριστοτελίζοντα επιστημονισμό, και με ταυτόχρονη άπόρριψη τής διαλεκτικής. Τήν ίδια έκδοχή — τήν άπόρριψη τής διαλεκτικής — θά παρουσιάση, στο επίπεδο τής καθαρής κριτικής και ή λεγόμενη «μεταμαρξιστική» Σχολή τής Φραγκφούρτης.

Τόσο ό Ντέλλα Βόλπε, όσο και ή Σχολή τής Φραγκφούρτης, στή μεθοδολογία τους άσχοϋνε μιά λογική διαδικασία που πλησιάζει πολύ τή σύγχρονη φορμαλιστική λογική. Άλλά ενώ ό Ντέλλα Βόλπε θέτει τόν μαρξιστικό άριστοτελικό ποζιτιβισμό του, στην έξυπηρέτηση μιζς αδιάλλακτης ταξικής κι έπαναστατικής τακτικής, ή Σχολή τής Φραγκφούρτης — με τόν σπουδαιότερο εκπρόσωπό της, τόν Μαρκούζε — περιορίζεται σε μιά κριτική του καπιταλισμού (συχνά πολύ έντονη) που στο κέντρο της, όμως, δέ θρίσκεται ή τ α ξ ι κ ή σ χ έ σ η, αλλά άπλως, ή κριτική τής «βιομηχανικής και τεχνολογικής» κοινωνίας τής άφθονίας⁵.

Άπό τά παραπάνω γίνεται φανερή ή διαπίστωση, ότι πολλές φορές έπιχειρήθηκε ό συνδυασμός του μαρξισμού, με κάποια φιλοσοφία — ακόμη και με τό χριστιανισμό!

Ό μαρξιστικός στρουκτουραλισμός τής εποχής μας, είναι μιά καινούργια έκδοχή αύτου του συνδυασμού, με μιά «νέα» θεωρία — που στην πραγματικότητα, όμως, είναι πολύ παλιά — και που άνανεώθηκε στις μέρες μας με τήν ανάπτυξη, κυρίως, τής σύγχρονης γλωσσολο-

γίας, τμήμα τῆς ὁποίας εἶναι ἡ σημειολογία (σύμφωνα με τὸν Μπάρτ), ἢ, ἀντίθετα, τῆς σημειολογίας, τμήμα τῆς ὁποίας εἶναι ἡ γλωσσολογία (σύμφωνα με τὸν Σωσσὺρ).

Γιὸ ποιὸ λόγο, ὁ σύγχρονος μαρξισμός, ἢ τουλάχιστο μιὰ ομάδα — κυρίως γάλλων μαρξιστῶν — ἐμφανίζονται σὰ στρουκτουραλιστές;

Οἱ λόγοι, νομίζω, εἶναι περισσότεροι ἀπὸ ἕνα:

— Ὁ δογματισμὸς τοῦ σταλινισμοῦ, πού κατέστησε τὴ διδασκαλία τοῦ Μάρξ καὶ τοῦ Λένιν, μουσικὸ καὶ ἀποστεωμένο στερεότυπο, ἀνίκανον ὡς ἀνταποκριθῆ στὶς σύγχρονες ἐξελίξεις, ὥθησε τοὺς νέους μαρξιστὲς σὲ καινούργιες ἀναζητήσεις, ἱκανὲς ὡς ἀνταποκριθῶν στὶς κοινωνικὲς καὶ ἐκπολιτιστικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ καιροῦ μας.

— Ὁ στρουκτουραλισμὸς, θεωρία με ρίζες νεοθετικιστικές, εἶναι διαδικασία ἄμεσα ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐπιστήμη, σὲ μιὰ διαλεκτικὴ σχέση στὴν ὁποία δὲν ὑπάρχει ἕνα πρῶτο καὶ ἕνα δεύτερο: ἔτσι ὁ θετικισμὸς τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης ἐπηρεάζει τὸ στρουκτουραλισμὸ, καὶ ὁ θετικισμὸς τοῦ στρουκτουραλισμοῦ ἐπηρεάζει τὴν ἐπιστήμη.

— Ὁ στρουκτουραλισμὸς ἀνάγεται στὴ σύγχρονη «φορμαλιστικὴ λογικὴ ἀνάλυση», πού σήμερα θεωρεῖται ὡς ἕνα βασικὸ ἐπιστημονικὸ ἐργαλεῖο. «Ἀνάλυση» σημαίνει ἀπὸ κλάση καὶ κλάση τῆς «γλώσσας» ἀπὸ κλάση ὀντότητα ἀμφίβολη καὶ διαφοροῦμενη πού φωλιάζει κρυμμένη μέσα στὴ συντακτικὴ δομὴ καὶ ἀλλοιώνει τοὺς ὅρους, τὰ αἰτήματα καὶ τίς προτάσεις τῆς.

Ὅπως θὰ δοῦμε στὴν ἰδιαίτερη ἔρευνα τοῦ λογικοῦ φορμαλισμοῦ, τὸ βασικὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ στρουκτουραλισμοῦ καὶ τὸ αἶτημά του γιὰ μιὰν «αὐστηρὴ ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση», παρουσιάζει ὀρισμένους ἐπιπτώσεις. Εἶναι ἄξιο νὰ παρατηρήση κανεὶς ὅτι τὸ πρόβλημα τοῦ φορμαλισμοῦ στὴ σημειολογικὴ του ἐκδοχὴ πάνω στὰ θέματα τῆς τέχνης, παρουσιάζει πολλὲς διαφορὲς σὲ σχέση με τὴν ἐπιστημονικὴ φορμαλιστικὴ ἀνάλυση, παρ' ὅλο πού οἱ σημειολόγοι κάνουν διαρκῶς ἀναφορὰ στὴν «ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση». Ἐνῶ, δηλαδή, ἡ ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση στὶς θετικὲς ἐπιστῆμες ἀποκλείει τὸ ἀμφίβολο καὶ τὸ διαφοροῦμενο, ἀντίθετα ἡ σημειολογικὴ ἀνάλυση, ἐντελῶς ἀναχόλουθα, καθιερώνει ἀντίθετα τὸ ἀμφίβολο καὶ τὸ διαφοροῦμενο.

Ὁ μαρξισμός, κατὰ τὴν ἀποψη τῶν στρουκτουραλιστῶν, μπολιάσμενος με τὸν θετικισμὸ τοῦ στρουκτουραλισμοῦ, παρουσιάζει νέο σφρίγγος καὶ νέες δυνατότητες γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τοῦ ἐπιστητοῦ. Ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία, παρ' ὅλο ὅτι διαρκῶς ἐφευρίσκει καινούργιους τρόπους ὡς ἀναβάλλη τὴν κρίση τῆς — πάντα «κυ-

κλικούς» ἢ «περιγεγραμμένους» στήν ἴδια ἀτέρμονα τροχιά τοῦ «συστήματος» — δὲν ἔχει, πιά, καμμιά δυνατότητα γιὰ μιὰ ἀληθινή πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἐξέλιξη. Ἡ σ υ ν τ ῆ ρ ῆ σ η εἶναι τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς. Ὅπλα τῆς ἔχει κυρίως τὴν «παράδοση». Αὐτὴ μὲ τὸ νὰ ἔχη πάντα στραμμένο τὸ βλέμμα τῆς στὸ παρελθόν, ἀποκοιμίζει τοὺς ὑποτακτικούς τῆς καὶ τοὺς καθιστᾷ πειθήνια ὄργανά τῆς. Ὁ κλασσικὸς τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι στήν παράδοση, εἶναι ἡ ἀ ρ ι σ τ ο τ ε λ ι κ ῆ λ ο γ ι κ ῆ μὲ τοὺς μεταφυσικοὺς στερεότυπους νόμους τῆς καὶ τὸ (ρεαλιστικὸ) ἀ ρ ι σ τ ο τ ε λ ι κ ὸ ἀ ν α π α ρ α σ τ α τ ι κ ὸ σύστημα, μεθοδολογία πού θλέπει τὸν κόσμον στήν ἀ κ ι ν ῆ σ ι α τ ο υ, στήν π ε ρ ι γ ρ α φ ῆ τ ο υ, στήν α ἰ ῶ ν ι α δ ο μ ῆ τ ο υ, κ ι ὄχι στὴ μεταβολή του. Τὸ εὐκολονόητο τῆς λειτουργίας του ἔ κ χ υ δ α ἰ ζ ε ι τὰ πάντα καὶ μαζί μὲ τὸ κεφαλαιοκρατικὸ σύστημα τοῦ κ α τ α μ ε ρ ι σ μ ο ὦ τῆς ἐργασίας καὶ τῆ δ ι α ἰ ρ ε σ η σὲ τάξεις [πού σὲ τελευταία ἀνάλυση εἶναι ὁ χωρισμὸς τῆς κοινωνίας σὲ δυὸ μέρη: ἓνα μέρος οἱ «ἐ ρ γ α ζ ὶ μ ε ν ο ἰ μ ῆ ἰ δ ι ο κ τ ῆ τ ε ς τῆς ἐργασιακῆς τῆς δύναμης». Τὸ ἄλλο μέρος, «οἱ μὴ ἐργαζόμενοι ἰδιοκτῆτες τῆς ἐργασιακῆς δύναμης τῶν μελῶν τῆς ἄλλης τάξης καὶ τῶν συνθηκῶν τῆς πραγματοποιήσεώς της» (Μάρξ)], διαιωνίζει τὴν ἁμαρτωλὴ ἀστική ἐξουσία. Αὐτὴ μὲ ὅλα τὰ πιὸ πάνω μέσα, θάζει τὰ πάντα στὸ δικό της κανάλι τῶν συμφερόντων τῆς: ἀπὸ τὸ σύστημα παραγωγῆς, ὡς τὴν κατασκευὴ ἑνὸς κινηματογραφικοῦ ἔργου, καὶ τίς ἀντιλήψεις μιᾶς ἠθικῆς σεξουαλικῆς.

Τέλος ἡ ἐπιλογή ἀπὸ τοὺς νεομαρξιστές, τοῦ στρουκτουραλισμοῦ — μιᾶς θεωρίας σύγχρονης ἀλλὰ καὶ πολὺ δύσκολης στήν κατανόησή της — ἔχει καὶ ἄλλες ἐπιπτώσεις, ψυχολογικῆς ὕφης: θέτει σὲ δοκιμασία τὴν παντογνωσία, τὴν αὐταρέσκεια καὶ τὸν ἐφηρησασμὸ τοῦ κατεστημένου πού τὸ ξιπάζει, τὸ ἀναστατώνει καὶ τοῦ ἀναιρεῖ κάθε τι πού «σεβάστηκε, ἔνοιωσε καὶ ἀγάπησε ὡς τώρα», καὶ τὸ ἀποδεικνύει ταυτόχρονα, ἀπαίδευτο, ἀμόρφωτο, κ: ἀναίσθητο στὶς νέες ἐξελίξεις στὸν τομέα τῆς κουλτούρας καὶ τοῦ πνεύματος, ἀνίκανο, πιά, γιὰ ρηξικέλευθρη ἀνανέωση καὶ ἀληθινὰ πρωτοποριακὴ δράση. Ἀλλὰ ἂς μποῦμε στὰ θέματα τοῦ κινηματογράφου.

2. Ὁ Χολλυγουντιανὸς «κώδικας»

Ὁ χολλυγουντιανὸς κινηματογραφικὸς «κώδικας» χτίστηκε πάνω στὰ ἴδια θεμέλια μὲ αὐτὰ τῆς παραδοσιακῆς λογοτεχνικῆς καὶ θεατρικῆς δομῆς, δηλαδὴ στήν καθιερωμένη παραβολικὴ καμπύλη τῆς κλασσικῆς δραματογραφίας. Ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ πρῶτος ἀμερικανικὸς κινηματογράφος καὶ πιὸ συγκεκριμένα, ὁ κινηματογράφος τοῦ Γκρίφφιθ, ἀκολούθησε πιστὰ τίς δομὲς τοῦ ἀγγλικοῦ μυθιστορήματος τοῦ 19ου αἰῶνα, καὶ ἰδιαίτερα, τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ντίκενς. Ἀκόμη καὶ τὸ ἐπίμο-

νο ήθικοπλαστικό μήνυμα — ο θρίαμβος του καλού και ή συντριβή του κακού — ο κινηματογράφος τὸ προμηθεύτηκε ἀπὸ τὸ διηγηματικὸ ὄπλο-στάσιο τοῦ Ντίκενς. Στὸ Γκρίφφιθ ἀσφαλῶς ὑφείλεται ἡ ἀντίληψη ἑνὸς συγκερασμοῦ ἔλων τῶν μέσων (φωτογραφία, χρῆση διηγηματικῆ τῆς μηχανῆς λήψης, πρῶτα πλάνα κτλ.) σὲ μιὰ ἐν ὀ τ η τ α, σὲ μιὰ κ ε ν τ ρ ι κ ῆ ἰ δ ε α, ἔπου ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα τοῦ ἔργου τείναι στὸ νὰ τὴν ἀποδείξουν, ἀκριβῶς κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πού αὐτὸ συμβαίνει στὸ παραδοσιακὸ μυθιστόρημα.

Αὐτὸ ὅμως πού ὀνομάζουσι «χολλυγουντιανὸ μοντέλο», δὲν εἶναι, ὅπως νομίζουν ἀρκετὰ ἀπρόσεκτα, κάτι τὸ σταθερὸ καὶ τὸ προσδιορισμένο. Ὁ John Howard Lawson, ὁ θαθὺς μελετητῆς τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, μᾶς δίνει ἀνάγλυφα τοὺς ἱστορικοὺς σταθμοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους πέρασε τὸ φαινόμενο «Χόλλυγουντ»⁶. Ἔτσι διακρίνει μιὰ πρώτη «προχολλυγουντιανή» περίοδο, τὴν «Nickel - Odeon» (1898 - 1908) μιὰ δεκαετία πλούσια σὲ πειραματισμοὺς πάνω στὴ δομὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου, μὲ πρωταρχικὸ δημιουργὸ τὸν Porter. Κινήσεις τῆς μηχανῆς, πρῶτα πλάνα, ἐσωτερικὴ κίνηση, θέματα καθαρὰ κοινωνικά, εἶναι τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς περιόδου. Ἡ δευτέρα καθ' αὐτὸ χολλυγουντιανὴ περίοδος (1908-1914) συμπίπτει μὲ τὴ μεταφορὰ τῆς παραγωγῆς στὸ Χόλλυγουντ καὶ μὲ τὴ θανατερὴ διαμάχη τῶν τράστ. Ἡ χολλυγουντιανὴ παραγωγὴ ἀπευθύνεται κυρίως στὰ κατώτερα στρώματα τοῦ κοινοῦ. Ὁ Γκρίφφιθ γρήγορα προσανατολίζεται σὲ ἕναν διηγηματικὸ κινηματογράφου, πλουτισμένο μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ κινηματογράφου τῆς ἐποχῆς. Ἡ περίοδος 1914-1919 χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν κατάκτηση τῆς παγκόσμιας ἀγορᾶς. Ἡ κυβέρνηση τοῦ Wilson εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς ἀνησυχίας τῶν μεσαίων τάξεων γιὰ τὴν ὄλο ἕνα μεγαλύτερη συγκέντρωση τοῦ οικονομικοῦ δυναμικοῦ τῆς χώρας, σὲ λίγα χεῖρια. Στὸν κινηματογράφου ἀρχίζει ἡ βασιλεία τοῦ Γκρίφφιθ καὶ τοῦ Τσάπλιν μὲ προθέσεις σαφῶς καλλιτεχνικῆς. Ἡ κουλτούρα τοῦ Γκρίφφιθ εἶναι «τμηματικὴ, ἀνώριμη, δημοσιογραφιστικὴ» (Lawson). Ἔχει ἀντιφατικῆς ἀντιλήψεις καὶ πολλῆς προκαταλήψεως, πρᾶγμα πού ἐξηγεῖ τὴν συμπάθειά του γιὰ τὸν ὀπισθοδρομικὸ Νότο καὶ τὶς ρατσιστικῆς του διαθέσεις. Οἱ ἀντιπολεμικῆς καὶ εἰρηνιστικῆς του, ἐξ ἄλλου, ἀπόψεις εἶναι μᾶλλον ἑώπεστοι ἐπηρεασμοὶ ἀπὸ τὸ γενικὸ πνεῦμα πού συναντᾶ κανεὶς στὴν ἐποχὴ τοῦ Wilson. Τὸ βασικὸ του ἔργο «Ἡ γέννηση ἑνὸς ἔθνους» μὲ τὸ ἀντιδημοκρατικὸ του πνεῦμα καὶ τὴν ὑπεράσπιση τῶν παρανόμων ἐνεργειῶν τῆς ρατσιστικῆς «Κού - Κλουξ - Κλάιν», προκαλεῖ τὴν διαμαρτυρία καὶ τὴν ὀργὴ πολλῶν ἀμερικανῶν διανοουμένων, ἀπὸ τὸν C. E. Eliot ὡς τὸν Addams, τὸν Garrison καὶ ἄλλους. «Σὲ κανένα φιλμ, ποτέ, δὲν φάνηκε μιὰ τόσο θαθεῖα ἀντίφαση ἀνάμεσα σὲ μιὰ ἐπαναστατικὴ τεχνικὴ καὶ σ' ἕνα περιεχόμενο τόσο ἀντιδραστικὸ» (Lawson). Στὴν περίοδο αὐτὴ ἀρχίζει νὰ λειτουργῇ τὸ «σύστημα» μὲ ἐπιστημονικὴ ἀκριβεία: ἠθοποιοὶ δημοφιλεῖς ἄδρᾶ πληρωμένοι («στᾶρ σύστημα»), σύστη-

μα «κλειστοῦ κουτιοῦ», τεράστια κεφάλαια γιὰ παραγωγή κολοσσῶν, σύστημα ἐκμετάλλευσης καὶ ἐνοικίασης αἰθουσῶν, πλήρης ἐπιβολή, μὲ σχηματικὰ σενάρια, καλὰ μελετημένα, ὥστε ν' ἀνταποκρίνονται στὴ δεκτικότητα τοῦ μεγάλου κοινοῦ τοῦ δρόμου ποῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ περιοδικὰ ἐργαζόμενους μικροαστοὺς, ἀνειδίκευτους προλετάρους, καὶ ἀνέργους. Κι ὅμως, σ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν περίοδο, ἐμφανίζεται ὁ Τσάρλυ Τσάπλιν, ὁ ἐπιλεγόμενος Σαρλώ, γέννημα τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου. Ὁ Lawson ἐξηγεῖ αὐτὴν τὴν καταπληκτικὴ ἐμφάνιση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους καλλιτέχνες τοῦ κινηματογράφου, μὲ τὸ γεγονός ὅτι ἡ παρουσία του, ἐκείνη τὴ στιγμή, συμπίπτει μὲ τὴν περίοδο τῆς μετάβασης στὴν ὁποία θρισκόταν ἡ βιομηχανία, μὲ τὴν πρόσκαιρη ἐλευθερία ποῦ ἀπελάμβανε τότε ὁ προσωπικὸς δημιουργὸς καὶ μὲ τίς τονωτικὲς φιλελεύθερες τάσεις τῆς ἀμερικανικῆς διανόησης, στὴ διάρκεια τοῦ πρώτου εὐρωπαϊκοῦ πολέμου. Ὅπως δὴποτε, ὁποια ἐξήγηση κι ἂν δώση κανεῖς, γεγονός εἶναι ὅτι ὁ Τσάπλιν ἀνήκει στὸν χολλυγουντιανὸ κινηματογράφου. Θάταν λάθος, φυσικά, νὰ ἰσχυρισθῆ κανεῖς ὅτι τὸ Χόλλυγουντ δὲν ἔδωσε μεγάλα ἔργα (Χίτσκοκ, Λάγκ, Φόρντ, Τσάπλιν) ποῦ ἀνήκουν ἀναμφισβήτητα στὴν περιοχὴ τῆς Τέχνης. Ἐν τούτοις, πολλοὶ κριτικοί, σχηματισοί ὡς τὴν ἀπλούστευση τὰ πράγματα, κι ἔτσι δημιουργήθηκε μιὰ «μυθοπλασία» ποῦ ἔπεσε στὸ ἄλλο ἄκρο. Οἱ σημειολόγοι, νομίζω, ἔχουν τὴν εὐθύνη τους, σ' αὐτὴν τὴν ὑπερβολή, ποῦ παραιοῖ τὴν ἀλήθεια.

Ὅπως δὴποτε ἡ μεθοδολογία τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου, ἐγγράφεται συνήθως μὲ ὀρισμένα χαρακτηριστικά, ποῦ οἱ σημειολόγοι τὰ ἐπεσήμαναν στὰ πιδὶ κάτω φανερώματα καὶ τὰ ὀνόμασαν: «σ τ α θ ε ρ ἔ ς τ ο ὗ χ ο λ λ υ γ ο υ ν τ ι α ν ο ὗ μ ο ν τ ἔ λ ο υ» (?). Αὐτά, εἶναι:

— Ἡ ἀ φ ἡ γ ἡ σ η. Στηρίζεται σὲ μιὰ διαδοχὴ «σημαινομένων» ποῦ ἀναπαράγουν μιὰν «ἱστορία», ἓνα «θέμα», μὲ τρόπο γραμμικό. ε ὕ α ν ἄ γ ν ω σ τ ο, δ ι α φ α ν ῆ. Γ ρ α μ μ ι κ ὸ ς τρόπος τῆς διήγησης, εἶναι ἡ πα ρ α τ α κ τ ι κ ῆ διαδοχὴ τῶν γεγονότων. Δ ι α φ α ν ῆ ς τρόπος, εἶναι ἡ αὐτούσια καταγραφή τοῦ γ ε γ ο ν ὸ τ ο ς ποῦ ἀφ' ἑαυτοῦ τοῦ ἔχει, ἤδη, ἔτοιμο τὸ νόημά του. Ἡ παραστατικὴ ἀντίληψη δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ μεταφέρῃ τὸ γεγονός α ὕ τ α ὕ σ ι ο στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης (παραστατικὴ τέχνη).

— Ὁ ἦ ρ ω α ς παρουσιάζει κοινὴ ψυχολογία, ὡστόσο ταυτόχρονα εἶναι ἐξιδανικευμένος — ἓνας ὑπεράνθρωπος ποῦ τὰ θάζει μὲ πολλούς, εἴτε σερίφης εἶναι, εἴτε κάου - μπού, εἴτε πράκτορας μυστικὸς — καὶ ποῦ σχεδὸν πάντα εἶναι πρόσωπο μυθικὸ ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου, ἔξω ἀπὸ κάθε ταξικὴ διαφορά. Ἡ ὄλη του δομῆ, σὰν «χαρακτήρας» ἔχει ἐπινοηθῆ γιὰ νὰ ξεστρατίσῃ τὸ θεατὴ ἀπὸ μιὰ ταξικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀτόμου.

— Η ταξική απόβληση παρουσιάζεται ακόμη και με την προβολή σε πρώτο πλάνο της *ερωτικής σχέσης*.

— Όλο το έργο αποσκοπεί στη *διοχέτευση* *μιας ιδεολογίας*, ή όποια, φυσικά, δέν είναι άλλη από αυτή της *αστικής τάξης*.

— Όλη ή τεχνική του θεάματος, πού αποβλέπει τελικά στο «*αριστοτελικό άναπαραστατικό σύστημα*», βασίζεται σε όρισμένα μέσα-εργαλεία, όπως είναι τó κλασσικό ντεκουπάζ, τó παραδοσιακό γύρισμα, ή παραδοσιακή και εύκολη μουσική, τó κλασσικό μοντάζ με τó όποιο «*ó σκηνοθέτης οδηγεί τó μάτι του θεατή*».

— Ο αντικειμενικός χωρόχρονος έτσι όπως αιχμαλωτίζεται από τή μηχανή λήψης, δέν μεταπλάθεται, όπως θάπρεπε, στο τελικό κινηματογραφικό έργο, αλλά παραμένει σε *μια άναλογική σχέση* προς τόν αντικειμενικό χωρόχρονο.

Αυτή είναι σε γενικές γραμμές ή κριτική τών σημειολόγων για τόν χολλυγουντιανό και έν γενεί παραδοσιακό κινηματογράφο. Έχουν δίκιο για τó μέγιστο ποσοστό τών έργων. Άλλά τó έργο της τέχνης — κι εκεί ακόμη πού δέν υπάρχει κυνικό οικονομικό κίνητρο — είναι πάντοτε *μια δύσκολη υπόθεση*. Άναμφίβολα ή ετέλεια του παραδοσιακού κινηματογράφου, αρχίζει, όπως σωστά επισημαίνουν οι σημειολόγοι, από τήν κερδοσκοπία, πού, με τή διατήρηση τών «*μυθοπλασιών*» καταλήγει στην υπεράσπιση της φεύτικης αστικής ιδεολογίας. Οι σημειολόγοι έν τούτοις επισημαίνουν *σά* βασική αίτία αυτής της ετέλειας του παραδοσιακού κινηματογράφου τó «*αριστοτελικό άναπαραστατικό σύστημα*». Είναι άξιο νά παρατηρήση κανείς ότι τά μεγάλα έργα της λογοτεχνίας και τών εικαστικών τεχνών από τήν αρχαιότητα ως τις αρχές, τουλάχιστο, του αιώνα μας, *βασίστηκαν* ή έπηρεάστηκαν *λίγο* ως πολύ από τήν *αντίληψη* της *τέχνης σαν άναπαράσταση* (ακόμη και ó ένοραματικός ρομαντισμός, παρ' όλη τήν αντιρασιοναλιστική και φανταστική προσήλωση και έμμονή του, δέν έπαψε ποτέ νάνα «*παραστατικός*»). Αυτό σημαίνει ότι ή ετέλεια προκύπτει από τήν *κακή χρήση* τών έκφραστικών μέσων, όποια κι άν είναι αυτά, *κι όχι αποκλειστικά* από τήν *αναπαράσταση*. Όπωςδήποτε, για τούς σημειολόγους πρωταρχικό όργανο της αστικής χολλυγουντιανής κινηματογραφικής μεθοδολογίας, είναι τó «*άναπαραστατικό αριστοτελικό σύστημα*». Καθήκον, λοιπόν, κάθε *επαναστατικής* τέχνης είναι ή *ανάιρεση* και ή *συντριβή* του ρεαλισμού πού έκφράζει ακριβώς τó αριστοτελικό άναπαραστατικό σύστημα, όπως και στην περιοχή του κινηματογράφου, ή *ανάιρεση* και ή *καταστροφή* κάθε παραδοσιακής μεθοδολογίας, ή, *πιό σωστά*, του χολλυγουντιανού κώδικα, όπως τόν γνωρίσαμε *πιό πάνω*.

Όφείλουμε, λοιπόν, νά δημιουργήσουμε έναν «*γνήσια*»

λιτικὸ - ἐπαναστατικὸ κίνημα τογράφος», πού δὲν θὰ ἔχῃ σχέσηη μὲ τὸ κολλυγουντιανὸ - ἀστικὸ πρότυπο. Ἔνας ὅμως «γνήσιος πολιτικὸς κίνηματογράφος», ὀφείλει νᾶναι «ποιητικὸς». Καὶ κατ' ἀνάγκη, ἕνας «ποιητικὸς» κίνηματογράφος εἶναι αὐτόματα «πολιτικὸς». Σὲ τελευταία ἀνάλυση οἱ ἔννοιες «ποιητικὸς», «πολιτικὸς» καὶ «στρουκτουραλιστικὸς», ἀποτελοῦν τὸν ἐπαναστατικὸ κίνηματογράφο. Ἄς δοῦμε, σύντομα, τὴν ἔννοιά του.

3. Ὁ στρουκτουραλιστικὸς κιν)φος εἶναι πολιτικὸς. Καὶ ἀντίθετα: ὁ γνήσιος πολιτικὸς κιν)φος εἶναι στρουκτουραλιστικὸς.

Ἡ ἔννοια τοῦ «πολιτικὸ ἔργου τέχνης», εἶναι ἀρκετὰ μπερδεμένη, σήμερα. Μερικοὶ φρονοῦν ὅτι πολιτικὸ ἔργο εἶναι τὸ ἄμεσα προπαγανδιστικόν. Οἱ σημειολόγοι, ὠστόσο, ἔχουν καταλήξει στὸν προσδιορισμὸ του. «Γνήσιο ἔργο πολιτικόν» εἶναι αὐτὸ πού εἶναι «ποιητικόν». Ὅπως καὶ τὸ ἀντίθετο: «κάθε ποιητικὸ ἔργο γίνεται ἀπ' αὐτὸ καὶ μόνον πολιτικόν». Ἐδῶ ἡ ποίησις ταυτίζεται μὲ τὴν σημειολογικὴ ἀντίληψιν τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἄς δοῦμε, πῶς, ἀκριβῶς, ἐννοοῦν οἱ σημειολόγοι, τὸ «γνήσιο πολιτικὸ ἔργο»:

Σὲ ἕνα καθεστῶς ἀστικὸ ὁ προλετᾶριος δὲν ἔχει τίποτε δικό του, εἶναι θῦμα τῆς ἀστικῆς διαίρεσης τῆς ἐργασίας κατὰ τὴν ὁποία, μὲ μερίδα ἀνθρώπων —οἱ προλετᾶριοι— παράγουν ὅλα τὰ ἀγαθὰ, ἀπὸ τὰ πιὸ ὑλικά ὡς τὰ πιὸ μορφωτικά, ἐνῶ μὴ ἄλλη ἐλάχιστη κατηγορία «ιδιοκτητῶν μὴ ἐργαζομένων», ἀπολαμβάνει τὴν ἱκανοποίησιν καὶ τὸ κέρδος.

Στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης — καὶ ἰδιαίτερα, τοῦ κίνηματογράφου, ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ σπάσουμε τὸν κλοιὸ τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας εἶναι: νὰ κάνουμε ἐπαναστατικὰ ἔργα. Καὶ ἐπαναστατικὰ ἔργα, σύμφωνα μὲ τοὺς στρουκτουραλιστές, δὲν εἶναι ἡ παρουσίαση μιᾶς ἰδεολογίας πολιτικο - ἐπαναστατικῆς, ἢ μιᾶς ἱστορίας πολιτικῶν γεγονότων πού ὠθοῦν σὲ πολιτικὰ πράξεις. Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασίαν γιὰ ἕναν ἐπαναστατικὸ κίνηματογράφο, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα «ἡ δομικὴ κατασκευὴ τοῦ ἔργου, σὲ ἐπίπεδο ὕψους, καὶ ὄχι μόνον τεχνικῆς, ἀλλ' ὡς κινδυνεύει κανεὶς νὰ καταστρέψῃ τὴν ἀρχικὴν πολιτικὴν - ἐπαναστατικὴν βάσειν, καὶ νὰ τὴν ἀντιστρέψῃ ἐναντὶα σὲς ἴδιες (δηλαδὴ ἐναντὶα σὲς ἰδεολογίας τῆς στρατεύσεως)»⁶.

Πολὺ σχηματικά, τρία εἶναι τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ πού διέπουν τὸν «γνήσιο πολιτικὸ κίνηματογράφο»:

1. Ἐχει σημασίαν ποιὸς εἶναι ὁ χρηματοδότης ἐνὸς ἔργου. Ἡ ἀντίληψιν, ἐδῶ, τῶν στρουκτουραλιστῶν, ἔχει σαφῶς ταξικὸν χαρακτήρα. Σύμφωνα μ' αὐτήν, ὁ σκηνοθέτης, ἐπειδὴ ἐργάζεται σὲ ἐξηρητημένην σχέσιν μετὰ σ' ἕνα ἐμπορικὸν - βιομηχανικὸν σύστημα παραγωγῆς, ἢ ἰδεολογία πού ἀπηχεῖ τὸ ἔργο του, εἶναι αὐτὴ τῶν ἐργοδοτῶν του. Μόνον διέξοδος στὸ

δίλημμα, είναι ὁ «ἀνεξάρτητος κινηματογράφος» πού χρηματοδοτεῖται ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς ἐργαζόμενους. Τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, «γυρίζεται» μὲ ἐλάχιστο κόστος ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς λειτουργίας τοῦ συστήματος, οὔτε ὑπόκειται στὴ λογοκρισία τοῦ κατεστημένου. Τέλος, προβάλλεται χωρὶς τὴ μεσολάβηση τοῦ «κυκλώματος». Ὅλα τὰ πῶ ἀνω σημαίνουν ὅτι ὁ «ἀνεξάρτητος κινηματογράφος» ἀσχεῖ τὴ λειτουργία του ἐπαναστατικά, δηλαδή δρᾷ παράνομα μέσα στὸ ἀστικό καθεστῶς. Ἐνας τέτοιος κινηματογράφος οὐσιαστικά πρωτοφάνηκε στὴ λατινικὴ ἀμερικὴ, ἔπου οἱ νεαροὶ κινηματογραφιστὲς δροῦσαν ἐντελῶς ἐλεύθεροὶ ἀλλὰ καὶ παράνομοι, ἐνάντια στὸ κατεστημένο τῆς χώρας τους, ἀγωνώντας τὸ ἀστικό κράτος σ' ὅλες του τίς λειτουργίες.

II. Ὁ ταξικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου, ἔχει κι ἄλλες ἐπιπτώσεις: τὸ ἐπαναστατικὸ ἔργο δὲν ἀπευθύνεται: σὲ ὅλους, ἀλλὰ σὲ ὁρισμένους ὁμᾶδες ἢ τάξεις, ἐπομένως κανένα ἔργο δὲν εἶναι ἀταξικό. Σὰν τέτοιο, δὲν ἔχει, φυσικά, καθολικότητα, ἔννοια αὐτὴ ἢ τελευταία πέρα γιὰ πέρα ἰδεαλιστικὴ. Ὅτι εἶναι κατανοητὸ καὶ ὠραῖο γιὰ μιὰ τάξη, εἶναι ἀδιάφορο γιὰ μιὰ ἄλλη.

Εἶναι ἀξιοπαρατήρητο ἐδῶ, νὰ ὑπενθυμίσω κανεὶς, ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Μάρξ εἶχε ἰδιαίτερα τόνισῃ τὴν καθολικότητα ὀρισμένων ἔργων, ὅπως εἶναι τὸ ἔπος καί, ἢ τραγωδία. Στὶς μέρες μας, φυσικά, γίνεται πολὺ φανερός, ὁ ταξικὸς χαρακτήρας πολλῶν λειτουργημάτων, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα εἶναι καὶ ἡ τέχνη. Ἄλλὰ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι καθόλου ἀπλό. Ἄν γιὰ πολλοὺς σύγχρονους στρουκτουραλιστὲς τὸ θέμα θεωρεῖται τελεσιδικαλυμένο, γιὰ τὸν ἴδιο τὸ Μάρξ ἐξακολουθεῖ νᾶναι δύσκολο: «Ἡ δυσκολία δὲν εἶναι στὸ νὰ ἐννοήσῃ κανεὶς κατὰ ποιὸ τρόπο ἢ τέχνη καὶ τὸ ἔπος τῶν ἐλλήνων εἶναι δεμένα μὲ κάποιες μορφὲς τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης: ἡ δυσκολία θρίσκεται στὸ νὰ καταλάβουμε κατὰ κάποιον τρόπο ὅτι αὐτὴ ἢ τέχνη κι αὐτὸ τὸ ἔπος παρέχουν ἀκόμη σὲ μᾶς μιὰ καλλιτεχνικὴ εὐχαρίστηση καὶ κάτω ἀπὸ μιὰν ἀποψη, ἐξακολουθοῦν ἀκόμη νᾶναι γιὰ μᾶς γνώμονας καὶ ὑπόδειγμα ἄφθαστο»⁹.

III. Ἄς περάσουμε τώρα στὸ καθαρὰ στρουκτουραλιστικὸ αἴτημα τοῦ κινηματογράφου. Γράφει ὁ σημειολόγος Ciriaco Tiso:

«... ὑπάρχει μόνο ἓνας ἀστικός κινηματογράφος (ὁ κινηματογράφος εἶναι χτῆμα τοῦ ἀστισμοῦ: εἶναι ὁ ἀστισμὸς πού τὸν ἐπινόησε, πού τὸν κατέκτησε, πού τὸν κατέχει, καὶ τὸν κρατάει γερά). Μόνο μέσα σ' αὐτὸν τὸν κύκλο μπορούμε νὰ κάνουμε ἓνα κινηματογράφο γιὰ τὴν ἐπανάσταση, γιὰ μιὰ ἐπανάσταση, ἐν τούτοις, πού ὅταν πραγματεῖται γιὰ κινηματογράφο, πρέπει ν' ἀρχίσῃ ἀπὸ τὰ μέσα κι ὄχι ἀπὸ τὰ ἔξω»¹⁰.

Θὰ δοῦμε παρακάτω ὅτι ὁ «ἐπαναστατικὸς» αὐτὸς κινηματογράφος, πού γίνεται «ἀπὸ τὰ μέσα» εἶναι ὁ μόνος πού μπορεῖ νὰ σταθῇ — σύμ-

φωνα με τούς σημειολόγους— μέσα στον άπεραντο κάμπο του άστισμού, είναι αυτός, δηλαδή, πού γίνεται σύμφωνα με τή δομική μεθοδολογική διαδικασία τής σημειολογίας. Ο επαναστατικός αυτός κινηματογράφος τής «σημαίνουσα» πρακτικής, είναι επαναστατικός γιατί σκέπτεται με δρους ταξικούς και ταυτόχρονα δομικούς (στρουκτουραλιστικούς), πού σημαίνει ότι είναι έλεύθερος και άπαλλαγμένος από τήν άντικειμενική πραγματικότητα, πού δέν είναι δυνατό νά τή γνωρίσουμε για τό λόγο ότι, τόσο αυτή, όσο και ή σκέψη μας, κυριαρχούνται από τήν άστική πραγματικότητα και τήν άστική ιδεολογία. Έλεύθερος κινηματογράφος σημαίνει άπαλλαγή από τή σκλαβιά τής καθημερινότητας, ή όποία, καθώς υποστηρίζει ό Σκλόφσκυ, «θά έχει ένα μέρος στή δημιουργική στιγμή μονάχα σαν παραγέμισμα των μορφών» (ή ύπογράμμιση, δική μου) ¹¹.

Βρισκόμαστε άκριβώς στήν καρδιά τής στρουκτουραλιστικής μεθοδολογίας τής όποίας ή διαδικασία είναι, βασικά, μιá σχέση μορφών. Η λέξη μορφή, είναι μιá από τίς πιό σκοτεινές και πολυσυζητημένες έννοιες, και άκριβώς ή όρολογία «φορμαλισμός» δημιούργησε κατά καιρούς, όχι μόνο στήν παραδοσιακή αισθητική μιá μεγάλη διχοστασία ανάμεσα στίς διάφορες θεωρίες, αλλά και στή σημερινή αντίληψη των σύγχρονων αισθητικών θεωριών πού κατά τεκμήριο υποτίθεται ότι έχει τουλάχιστον διευκρινισθή ότι ή τέχνη—είτε πραγματική είναι, είτε αντιπρακτική— είναι πάντοτε μιá σχέση μορφών.

Είναι άπαραίτητο, λοιπόν, νά διευκρινίσουμε και νά θέσουμε, άν όχι τίποτε άλλο, τουλάχιστον τό πρόβλημα. Είναι άκριβώς τό πιό σημαντικό αίτημα του στρουκτουραλισμού πού είναι ό φορμαλισμός τής μεθοδολογίας του.

4. Ο στρουκτουραλισμός και ό φορμαλισμός τής μεθοδολογίας του.

Ο όρος «στρουκτουραλισμός» (άπό τή λατινική λέξη *structura* = δομή), είναι άμφιλεγόμενος άκόμη ανάμεσα και στους ειδικούς. Τό θέμα χρειάζεται σύνεση. Γι' αυτό και στηρίζομαι σέ έρευνες και απόψεις παραδεκτές, κατά κύριο λόγο από τή σύγχρονη κριτική.

Φορμαλισμός

Η συμβολή και τό ενδιαφέρον τής «νέας κριτικής» — δομική γλωσσολογία, σημειολογία, ψυχανάλυση— άποκρυσταλλώνεται, τόσο στή βαθειά της αντίπαθεια πρós τήν μεταφυσική μεθοδολογία τής παράδοσης, όσο και στήν αντικατάστασή της με μιá άυστηρή, έπιστημονική άνάλυ-

ση τῶν κειμένων, πάνω σέ δομικές βάσεις. Πρῶτος στόχος εἶναι ἡ ἀπόρριψη τῶν μύθων τῆς παραδοσιακῆς ἐπιμόρφωσης, ὅπως εἶναι ἡ κλασικὴ θεωρία τῆς μεταφυσικῆς ἀριστοτελικῆς λογικῆς καὶ τῆς «Ποιητικῆς τοῦ Ὁρθοῦ Λόγου», δηλαδή ὁλόκληρο «τὸ μιμητικὸ ἀναπαραστατικὸ ἀριστοτελικὸ σύστημα», ὅσο καὶ ἡ ἐνοραματικὴ - ρομαντικὴ θεωρία, στὸν ἴδιο βαθμὸ μεταφυσικῆς κι αὐτῆ, πού ἐνῶ παραδέχεται τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία σὰ «γλώσσα» (langage), ταυτόχρονα, ἐντελῶς ἀυθαίρετα, ἀδικαιολόγητα καὶ χωρὶς συνέπεια, ἀρνεῖται ἐντελῶς κάθε σύστημα, κάθε κώδικα ἢ μοντέλλο πού εἶναι τὸ ἀπαραίτητο φανέρωμα κάθε γλώσσας.

Ἡ πιὸ βαθεῖα διαφορὰ πού χωρίζει τὴ δομικὴ ἀνάλυση ἀπὸ τὴν παράδοση, θρῖσκεται στὴν καινούργια φορμαλιστικὴ μεθοδολογία τῆς πού εἶναι κατευθειάν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν σύγρονη φορμαλιστικὴ μεθοδολογία τῆς ἐπιστήμης, κι ἀπὸ τὴ σχολὴ τῶν ρώσων φορμαλιστῶν τῆς περιόδου τοῦ 1920, ὅπως ἀκριβῶς ἐμφανίστηκε μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1917, στὴ Ρωσία.

Ὁ φορμαλισμὸς εἶναι ἡ σχηματικὴ ἐξωτερικὴ ἐκδήλωση κάθε δομῆς: ἐπιστημονικῆς, φιλοσοφικῆς, καλλιτεχνικῆς. Ἡ ἐννοια προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀριστοτελικὴ ἀντίληψη τῆς ὕλης πού διαχωρίζεται σὲ οὐσία καὶ μορφή. Ὁ ὅρος, στὴ διάρκεια τῶν αἰώνων πῆρε διάφορες ἐξηγήσεις, ὥστε συχνὰ νὰ παραμένῃ ἀκόμη καὶ σήμερα σκοτεινὸς καὶ ἀσαφής. Σύμφωνα μὲ τὴ φορμαλιστικὴ μεθοδολογία τὰ συστατικὰ μιᾶς θεωρίας — καὶ κατὰ προέκταση στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης, τὰ συστατικὰ μιᾶς καλλιτεχνικῆς δομῆς — παρουσιάζουν μιὰ δική τους ἐσωτερικὴ λογικὴ πού συνδέει αὐστηρὰ δλα αὐτὰ τὰ συστατικὰ. Ἀπὸ πού ἀντλεῖ, αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ λογικὴ, τὴ δύναμή της; Οἱ ἀπόψεις, ἐδῶ, εἶναι διχασμένες. Ἄλλοι ὑποστηρίζουν ὅτι ἡ ἐσωτερικὴ λογικὴ εἶναι αὐτόνομη καὶ αὐτάρκης, πρᾶγμα πού σημαίνει ὅτι δὲν τῆς χρειάζεται καμμιά ἀπολύτως ἀναφορὰ ρεαλιστικὴ - ἀντικειμενικὴ. Ἄλλοι παραδέχονται, ὅτι μερικοὶ ταυλάχιστον, ὅροι μιᾶς θεωρίας —ἐπιστημονικῆς ἢ αἰσθητικῆς— συνδέονται μὲ τὰ δεδομένα τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου, ὅσα πέφτουν στὴν παρατήρησή μας.

Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι ὅτι ἡ νεώτερη μεθοδολογία, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη ἐποχὴ, ἀποδίδει μεγάλη βαρύτητα στὴ φορμαλιστικὴ ἀποψη. Ἰδιαιτέρη, προπαντός, σημασία ἀποκοτῶν τὰ λεγόμενα «μοντέλα» ἢ «συστήματα» ἢ «κώδικες» (στὴν πραγματικότητα οἱ τρεῖς αὐτοὶ ὅροι δὲν εἶναι ἐντελῶς ἰσοδύναμοι).

Ἡ διαδικασία ὅλων αὐτῶν τῶν «κωδίκων» δὲν συνίσταται στὸ νὰ μᾶς ἀποδώσουν μὲ μιὰ λειτουργία μιμητικῆς - ἀντικειμενικῆς, τὴν εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ἔτσι ὅπως αὐτὸς πέφτει ἄμεσα στὶς αἰσθήσεις μας, ἀλλὰ στὸ νὰ σταθεροποιήσουν σχέσεις ἀνάμεσα σὲ φόρμες, σύμφωνα μὲ μιὰ διάταξη ἀφαί-

ρ ε τ ι κ ή, κατά τὸν ἴδιο τρόπο πού γίνεται αὐτὸ καὶ στὴ σύγχρονη ἐπιστήμη.

Ἄπ' ὅλα αὐτὰ, γίνεται ὀλοφάνερη ἡ σημασία πού δίνει ἡ φορμαλιστικὴ μεθοδολογία σ τ ὸ ν ἄ ν θ ρ ῶ π ι ν ο π α ρ ἄ γ ο ν τ α: στὴν περιοχή, ἄς ποῦμε, τῆς τέχνης, ὁ καλλιτέχνης δὲν πρέπει ν' ἀρκεῖται σὲ μιὰ μηχανικὴ - μιμητικὴ ἀντιγραφή τοῦ ἀντικειμενικοῦ, ἀλλὰ πρέπει νὰ προχωρή σὲ μιὰ πιὸ πέρα διαδικασία, κυρίως ὑ π ο κ ε ι - μ ε ν ι κ ή, μὲ ἄλλους ὄρους, νὰ ἐκδηλώνεται μὲ κριτήρια προσωπικά.

Χωρὶς ἀμφιβολία, εἶναι ἀνάγκη νὰ κἀνη κανεὶς διαστολὴ ἀνάμεσα στὴ φορμαλιστικὴ ἢ λογικὴ τῆς ἐπιστήμης ἢ τῶν νεοθετικιστικῶν θεωριῶν, καὶ στὴ φορμαλιστικὴ ἢ γλωσσολογία καὶ σημεσιολογία. Βασικὴ τους διαφορὰ εἶναι ὁ ἄμεσος στόχος τους: ἡ φορμαλιστικὴ λογικὴ ζητᾷ ν' ἀνακαλύψῃ, μιὰν αὐστηρὴ μεθοδολογία, στὴν ὁποία θὰ πραγματοποιηθῆ ἡ ἰδέα «τῆς τέλειαις γλώσσας». Ἐνα ἄπ' τὰ αἰτήματα τῆς σύγχρονης ἐπιστημονικῆς μεθοδολογίας εἶναι καὶ ἡ ἐξεύρεση μιᾶς αὐστηρῆς ἀνάλυσης πού θὰ μπορούσε νὰ μᾶς λυτρώσῃ ἀπὸ τίς ἀνεπάρκειες ἢ τίς ἀνακρίβειες τῆς «μη ἐπιστημονικῆς» καθημερινῆς γλώσσας.

Ἀντίθετα ἡ δομικὴ γλωσσολογία — κι ἐδῶ, ἀκριβῶς, ὅπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω, φωλιάζει μιὰ ἐνοχλητικὴ ἀντινομία — ἂν καὶ διακηρύττει τὴν προσήλωσή της στὴν ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση, παράλληλα παραδέχεται — τουλάχιστον ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τοὺς ὀπαδοὺς της — ὅτι ἡ γλώσσα, ἐκτός, φυσικά, ὅτι ἀποτελεῖ ἓνα μέσο ἐπικοινωνίας, εἶναι ταυτόχρονα κι ἓνας τρόπος εὐέλκτικης λειτουργίας στὴν ἔκφραση, ἀμφίλογος καὶ ἀσαφής, καὶ γι' αὐτὸ εὐκολομεταχειρίστος. Μὲ ἄλλους ὄρους, ὑπάρχει μιὰ φυσικὴ ἔ λ λ ε ι ψ η ἀ κ ρ ι β ο λ ο γ ι α σ σ τ ῆ ν κ α θ η μ ε ρ ι ν ῆ γ λ ῶ σ σ α (κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἡ ἔλλειψη ἀκριβολογίας ἢ χειρὸν ἀντιεπιστημονικὴ λειτουργία). Ἀπὸ τὸν περασμένο αἰῶνα, μερικοὶ θεωρητικοὶ καὶ λογοτέχνες, ὅπως ὁ Mallarmé, θεωροῦσαν αὐτὴν τ ἡ ν ἔ λ λ ε ι ψ η ἀ κ ρ ι β ο λ ο γ ι α σ σ ἂ ν τ ὸ π ι ὸ μ ε γ ἄ λ ο π ρ ο τ ἔ ρ η μ α γ ι ἂ τ ῆ ν κ α λ λ ι τ ε χ ν ι κ ῆ δ η μ ι ο υ ρ γ ι ἂ. Ὅσο ἡ λεκτικὴ ἔκφραση θρίσκειται περισσότερο σ τ ῆ ν π ε ρ ι ο χ ῆ τ ο ῦ ἄ μ φ ἰ λ ο γ ο υ, τ ὸ σ ο ἡ γ λ ῶ σ σ α ἄ π ο κ τ ᾶ ἄ κ ὀ μ η π ε ρ ι σ σ ὸ τ ε ρ ε ς ἔ κ φ ρ α σ τ ι κ ἔ ς δ υ ν α τ ὸ τ η τ ε ς:

«Nommer un objet c' est supprimer le trois quarts de la jouissance du poème» νὰ ὀνομάζεις ἓνα ἀντικείμενο, εἶναι σὰ νὰ σβήνῃς τὰ τρία τέταρτα ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση τοῦ ποιήματος. (Μαλλαρμέ).

Ἐδῶ θρῆσκόμεστε σὲ δύο ἀντίποδες: ἀπὸ τὴ μιὰ, ἔχουμε ἓναν λογικὸ φορμαλισμὸ, ἐπιστημονικὸ, πού τείνει στὴν «τέλεια γλώσσα» κι ἀπὸ τὴν ἄλλη, σ' ἓνα καλλιτεχνικὸ φορμαλισμὸ πού ἀποβλέπει στὴ «γλώσσα τοῦ διφορούμενου καὶ τοῦ ἀμφίβολου», διὰ μέσου τῆς ὁποίας θὰ προσεγ-

γίσοιμε στο στόχο τῆς δομικῆς ἀνάλυσης, πού «δὲν εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ κειμένου, ἀλλὰ ἡ πολλαπλότητά του» (Μπάρτ), μὲ ἀπώτατο σκοπὸ τὴν καταστροφή κάθε σχέσης ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ τὴν πραγματικότητα. Μὲ ἄλλους ὅρους: τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἀποδίδει —καὶ ἡ σημειολογικὴ κριτικὴ πρέπει ν' ἀποκαλύπτῃ αὐτὴ τὴ λειτουργία— εἴτε στὴν ἀπομυθοποίηση τῆς ἰδεολογίας πού τὸ ἔργο χρησιμοποίησε σὰν «πρῶτῃ ὕλη» (καὶ ἡ ἰδεολογία αὐτὴ εἶναι ἡ ἀστικὴ), εἴτε στὴν ἀνεύρεση μιᾶς «δεύτερης γλώσσας».

Μὲ ἄλλα λόγια, στὸν σύγχρονο αὐτὸν φορμαλιστικὸ στρουκτουραλισμὸ διαπιστώνουμε ὀρισμένες «σταθερές», πού ἐστιάζονται στὰ πῶς κάτω σῆμεϊα:

— δὲν ὑπάρχει μιὰ ἀ λ ῆ θ ε ι α τ ο ὗ κ ε ι μ ῆ ν ο υ.
(διότι αὐτὸ εἶναι π ο λ λ α π λ ό, δηλαδὴ π ο λ υ σ ῆ μ α ν τ ο), ἀλλὰ ὑπάρχει σ χ έ σ η μ ο ρ φ ῶ ν,

— αὐτὲς οἱ μορφές μεταχειρίζονται σὰν πρόσχημα τὴν πραγματικότητα, πού ἐκφράζεται, αὐτὴ, σὰ «σ κ λ α θ ι ᾶ τ ῆ ς κ α θ ἡ μ ε ρ ι ν ό τ η τ α ς» (Τίζο), ἢ «σ ἄ ν π α ρ α γ έ μ ι σ μ α τ ῶ ν μ ο ρ φ ῶ ν» (Σκλόφσκυ),

— εἶναι ἀδύνατο νὰ γνωρίσουμε τ ῆ ν ἄ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ι κ ό τ η τ α πού ἐκδηλώνεται σὰ «φ α ν τ α σ τ ι κ ῆ». Καὶ εἶναι «φανταστικὴ» διότι δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀλήθεια, ἀφοῦ εἶναι δημιουργημὰ τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας. Τὰ πάντα, ἀκριβῶς, καλύπτονται καὶ ἐξουσιάζονται ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία, πού ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν κατασκευὴ μιᾶς καρφίτσας καὶ φθάνει ὡς τὴν ἀντιληψὴ μας περὶ γάμου, ἢ περὶ τέχνης, ἢ περὶ τοῦ «νόμου τῆς ἀπροσδιοριστίας» τῆς νεώτερης φυσικῆς. Βρισκόμαστε, μὲ ἄλλα λόγια, στὴν περιοχὴ τῆς ταξικῆς διαίρεσης τῆς ἐργασίας μὲ ὅλα τὰ ταξικὰ συνεπακόλουθά της.

—Τέλος ἡ φορμαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς κριτικῆς προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὴν «πρῶτῃ ὕλη» τοῦ ἔργου, εἴτε πρόκειται γιὰ τίς λέξεις στὸ καίμενο (λογοτεχνία), εἴτε γιὰ τὸ «κινηματογραφικὸ ὕλικό», καὶ προβαίνει: στὴν ἀνεύρεση τῆς «δεύτερης γλώσσας».

Προκαταβολικὰ ἀξίζει νὰ σημειώσῃ κανεὶς ὅτι ἡ ἀποψη γιὰ τὸ ἀδύνατο τῆς γνωριμίας τοῦ πραγματικοῦ, ἔχει σὰν ἐλάχιστα μαρξιστικὴ - λενινιστικὴ, ἔτσι, τουλάχιστο ὅπως βγαίνει, ἂν τὴν παραβάλλῃ κανεὶς μὲ τίς γνωσολογικὲς ἀπόψεις τῶν ὀρθόδοξων μαρξιστῶν καὶ τὸ βασικὸ βιβλίον τοῦ Λένιν «Ἰ λ ῆ σ μ ό ς κ α ἰ ἔ μ π ε ρ ι ο κ ρ ι τ ι κ ι σ μ ό ς». Γιατὶ εἶναι ἀποψη μὲ ἐντονη χροιά νομινολιστικὴ, μὲ ρίζες πού ξεκινᾶνε κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὴν scientia sermocinalis, τῆς μεσαιωνικῆς φιλοσοφίας (σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ λογικὴ μας θρίσκειται βέβαια σὲ ἐπαφὴ μὲ τὰ πράγματα, ἀλλὰ

αυτή ή έπαφή δέν είναι ρεαλιστική, άλλά νομιναλιστική —νοητική— λογική, όπου οί «καθολικές έννοιες» —sermões— έχουν πρωτεραιότητα και αποκλειστικό χαρακτήρα γλωσσολογικό - γραμματικό και όχι πραγματικό), και φθάνει ως τή φαίνομενολογία του σύγχρονου νεοθετικισμού. Κατά τόν ίδιο τρόπο, και ή άλλη αντίληψη δημιουργεί σύγχυση από μαρξιστική όρθόδοξη άποψη, όταν θεωρεί τήν πραγματικότητα σαν άπλό «παραγέμισμα τών μορφών». "Αν δέν ήξερε κανείς ότι ή πιό πάνω έκφραση άνήκει στο Σκλόφσκυ, θά μπορούσε να τή χαρακτηρίση σαν αυτούσιο κείμενο του Benedetto Croce, του τελευταίου συστηματικού έννοματικού - ιδεαλιστή φιλόσοφου και αισθητικού του καιρού μας, σύμφωνα με τόν όποιο, ή τέχνη είναι μιá σύζευξη του άντικειμενικού με τό υποκειμενικό, όπου, όμως σε τελευταία άνάλυση, καί τ ό έν α καί τ ό άλλ ο είναι δημιουργήματα πού όργανώννει ή συνείδησή μας.

Είναι έν τούτοις άνάγκη να ξεκαθαρίσουμε άμέσως τήν πιό πάνω έννοια τών «μορφών» πριν προχωρήσουμε. Γιατί αυτή έγινε συχνά άντικείμενο μεγάλης διαμάχης άνάμεσα στους όπαδούς του ρεαλισμού και του άντιρεαλισμού. Κατ' άρχή, κάθε τέχνη είτε είναι εικονική - ρεαλιστική, είτε άνεικονική - άντιρεαλιστική, είναι πάντοτε μιá σχέση μορφών. Η «παραδοσιακή τέχνη» χαρακτηρίζεται από τό γεγονός ότι άποδίδει τόν άντικειμενικό κόσμο, στήν μορφική όργανική ότ τητά του. Ο παραδοσιακός καλλιτέχνης θ' άπεικονίση ένα τοπίο έτσι όπως τό βλέπει στήν πραγματική σχέση τών στοιχείων και τών μερών πού τό άπαρτίζουν, δηλαδή έτσι όπως είναι οργανωμένο στή φυσικότητά του. Αντίθετα ή «μη παραδοσιακή» τέχνη, άποδομεί τά διασπá τά στοιχεία και τά άποδίδει στήν άνοργανική ότ τητά τους. Ο πιό πάνω διαχωρισμός πάσχει άσφαλώς από σχηματικότητα, γιατί υπάρχουν και περιπτώσεις — όπως είναι ως πούμε, ό κυβισμός, ή ή τέχνη του Πικασό — όπου ή αναγκαιότητα ν' άπαλλαγή ή τέχνη από τήν οργανικότητα του άντικειμενικού, δηλαδή από τή μίμηση και τήν τεχνική τής αναπαραγωγής, δε σημαίνει και πλήρη έγκατάλειψη κάθε εικονογράφησης. Έν πάσει περιπτώσει γίνεται, νομίζω, άντιληπτό ότι σε κάθε περίπτωση, αυτό πού όνομάζουμε «τέχνη», στήν ουσία, είναι μιá μορφή ή σχέση μορφών, γιατί δέν πρόκειται για τήν ίδια τήν πραγματικότητα, άλλά για μιá περιγραφή της. Η άντίθεση, έξ άλλου, τών στρουκτουραλιστών προς τήν παραδοσιακή τέχνη έστιάζεται στον πιό κάτω συλλογισμό: Τί παριστάνουν οί κλασσικές - παραδοσιακές μορφές; Είχόνες από ένα «πραγματικό» πού δέν είναι άλλο άπ' αυτό πού άνήκει στον κόσμο τής άστικής ιδεολογίας: είναι άκριβώς ένας φανταστικός κόσμος ιδωμένος μέσα από παραμορφωτικά ματογυάλια του ιδεαλισμού και τής μεταφυσικής.

Ο μόνος τρόπος ν' άποφύγουμε τήν ψευτιά τής άστικής ιδεολογίας, λένε οί σημειολόγοι, είναι:

α) νά ἀποδομήσουμε ὅλα τὰ στοιχεία πού συναποτελοῦν τὸν κόσμον τῆς,

β) καὶ ἀντίθετα νά οἰκοδομήσουμε μὲ καινούργια ἐπαναστατικὴ - ταξικὴ μεθοδολογία πού δὲν μπορεῖ νά ναι ἄλλη ἀπὸ τὴ στρουκτουραλιστικὴ, δηλαδή ἀπὸ τὴ σύγχρονη γλωσσολογία - σημειολογία καὶ ψυχανάλυση. (Γιὰ νά γίνη ἕνας προλεταριακὸς κινηματογράφος, μέσα στὸν ἀστικὸ, γράφει ὁ σημειολόγος Tiso, ὀφείλουμε ν' ἀρχίσουμε μ' ἕναν τύπο πού νά ναι: προλεταριακὸς στῆ δομὴ του κι ὄχι στὸ ὅτι θάχη συντεθῆ πάνω σ' ἕνα προλεταριακὸ θέμα»¹². Ἡ ἔννοια τῆς «δομῆς», ἔχει ἐδῶ, χαρακτῆρα μορφικὸ, στρουκτουραλιστικὸ.

Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ προλεταριακὸς κινηματογράφος γιὰ νά ναι πολιτικὸς, δὲν μπορεῖ ἀπλῶς νάχη ἕνα θέμα, ἢ μιὰ ἱστορία πολιτικῆ. Ὁ «γνήσιος πολιτικὸς» κινηματογράφος δὲν ὠθεῖ σέ προπαγανδιστικὲς ἄμεσες πολιτικὲς πράξεις, ὅπως αὐτὸ γίνεται στὰ μανιφέστα, οὔτε δείχνει ἢ καταγγέλλει σφαγές, προπηλακίσεις, ξυλοδαρμούς, σέ θάρος φοιτητῶν ἢ ἐργατῶν, δηλαδή πράξεις ἄμεσες πού προέρχονται κατ' εὐθεϊαν ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ἰσχύα καὶ τὰ γεγονότα¹³. Τέτοια ἔργα πού δείχνουν ἄμεσα αὐτὴν τὴν πραγματικότητα, εἶναι στὴν οὐσία «ψευδοπολιτικὰ» καὶ συχνὰ καταστρέφουν καὶ τὶς ἴδιες τὶς πολιτικο - ἐπαναστατικὲς τῆς βάσεως ἀπὸ τὶς ὁποῖες ξεκίνησαν, γιατί αὐτὲς τελικὰ στρέφονται σὰ «μπούμεραγκ», ἐναντιὰ τους. Ἔτσι «ἀπὸ ἕνα φίλμ πού θά ἤθελε νά ναι μαρξιστικὸ - λενινιστικὸ, λένε οἱ στρουκτουραλιστές, μπορεῖ νά προκύψῃ ἕνα φίλμ φασιστικὸ ὅπως αὐτό, ἂς πούμε συνέδη σέ ἔργα ὅπως τὸ «Ζ» τοῦ Γαβρά, τὸ «Κουεϊμάτα» τοῦ Ποντεκόρβο καὶ «Ἐρευνα γιὰ ἕνα πολίτη» τοῦ Πέτρι»¹⁴.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται φανερό ὅτι, σύμφωνα μὲ τοὺς σημειολόγους, τὰ ἔργα πού ἀναφέρονται στὸ «παραπέμπον», δηλαδή στὴν «δηθεν» πραγματικότητα, δὲν ἔχουν καμμιά ἐπίπτωση οὔτε καμμιά δυνατότητα, εἴτε πολιτικῆ, εἴτε καλλιτεχνικῆ, ἀπλῶς ἀποδίδουν τὴν ψευδοθεωρία τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας.

— Βασικὸ, λοιπόν, αἷτημα τοῦ «γνήσιου πολιτικοῦ κινηματογράφου» εἶναι ν' ἀνατρέψῃ τὴν ψευδαίσθησιν τοῦ ρεαλισμοῦ, γιατί, ὅπως εἶδαμε οὐσιαστικὰ εἶναι ὁ ψεύτικος ρεαλισμὸς τῆς ἀστικῆς πραγματικότητας. Ἔτσι ὅπως ἔχουν τὰ πράγματα, σήμερα, τὰ πάντα ἀνήκουν στὴν ἀστικὴ ἰδεολογία: κουλτούρα, ἐπιστήμη, λογοτεχνία, καλὲς τέχνες. Τὸ μοναδικὸ ὄπλο γι' αὐτὴ τὴν ἀνατροπὴ τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας εἶναι ἡ ἀποδόμηση, ἡ ἀποδιάρθρωση τῶν στοιχείων: τὸ «ἀναπαραστατικὸ ἀριστοτελικὸ σύστημα» καὶ ἡ λογικὴ πού τὸ στηρίζει. Ἄν κι αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ, ἀπομένει μονάχα ἡ κλοπὴ, ὅπως λέει, ὁ Μπάρτ: ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσα κλασσικὴ κουλτούρα καὶ τὴν ὀργάνωσή τῆς, ἀπὸ τὴν ὑπάρ-

χουσα ἐπιστήμη, ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσα λογοτεχνία καὶ τὴ δομὴ τῆς, ἔμεις θὰ διασπάσουμε τὰ στοιχεῖα τους, θὰ ἀλλάξουμε τὴν τάξην καὶ τὸ ρυθμὸν τους, θὰ τὰ μεταβάλλουμε, ἔτσι πού νὰ γίνουιν ἀγνώριστα, δυσκολονόητα, μεταμφιεσμένα «μὲ τὸν τρόπο πού μασκαρεύεις ἓνα κλεμμένο ἐμπόρευμα» (Μπάρτ). Τελικὸς σκοπὸς τοῦ στρουκτουραλισμοῦ εἶναι νὰ διαλύσῃ τὸν κόσμον τοῦ φανταστικοῦ, δηλαδὴ τοῦ ψευτικοῦ κόσμου πού εἶναι δημιούργημα τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρνητικὴ πλευρὰ, δηλαδὴ τὸ γκρέμισμα τῆς ἀστικῆς κουλτούρας, ἢ, σύμφωνα μὲ τὴν ὀρολογία ἢ «ἐπίθεση ἐνάντια στὸν κώδικα».

Ἡ τρίτη, ἡ θετικὴ πλευρὰ τοῦ στρουκτουραλισμοῦ, τὸ χτίσιμο, ἢ σημειολογικὴ μεθοδολογία, παρουσιάζει τὰ πρὸ κάτω χαρακτηριστικά:

—Κυρίαρχο αἶτημα τοῦ «γνήσιου πολιτικοῦ κινηματογράφου», εἶναι ἡ θετικὴ μεθοδολογία τοῦ στρουκτουραλισμοῦ. Παρ' ὅλο πού ὑπάρχει μεγάλη διχοστασία ἀνάμεσα στοὺς εἰδικούς, θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε μερικὰ βασικά, κατὰ τὴ γνώμην μου, στοιχεῖα.

I. Ὁ σύγχρονος κινηματογράφος δὲν ἐνδιαφέρεται, ὅπως εἶδαμε ἄμεσα γιὰ τὸ ἀντικείμενικὰ φυσικὸ. Ἀντίθετα, ἀποβλέπει στὴν ἀντανάκλασιν τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας πᾶνω σ' αὐτὸν τὸν ἴδιον. Εἶναι: μὲ ἄλλα λόγια, μιὰ ἀντανάκλασιν τοῦ κινηματογράφου πᾶνω στὸν κινηματογράφο ἢ ἄλλιως, ὁ κινηματογράφος πού στοχάζεται πᾶνω στὴς λειτουργίες του.

II. Ὁ σύγχρονος κινηματογράφος, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες σύγχρονες μορφές τῆς τέχνης, ἀποβλέπει στὸ «ἀμφίβολον», στὸ «ἀπροσδιόριστον», στὸν «πλουραλισμὸ τῶν σημαϊνομένων πού συνυπάρχουν ἕνα καὶ μόνον σημαϊνόμενον»¹⁵. Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ ἔργο εἶναι ἐπιδεικτικὸ διαφόρων ἐρμηκειῶν, τὰ στοιχεῖα καὶ οἱ τύποι τοῦ ὅποιοι συχνὰ παρουσιάζονται ἀκόμη καὶ «ἀσημασιολόγητοι», κάτι δηλαδὴ πού θὰ ἦταν τέλεια ἀδιανόητο καὶ ἀντίθετο μὲ τὴν ἀριστοτελικὴ ἔννοια τῆς «ἀναγκαιότητος» καὶ τῆς «σημασιολόγησιν» κάθε στοιχείου, πού συναντοῦμε στὴ μεθοδολογία τῆς κλασσικῆς παραδοσιακῆς αἰσθητικῆς.

Ἄλλὰ, ἄς δοῦμε ἓνα βασικὸ πρόβλημα τοῦ δομικοῦ κινηματογράφου.

5. Ὁ κινηματογράφος: «γλῶσσα» (langage) ἢ «γλωσσικὸς κώδικας» (langue) ;

Σήμερον μὲ τὴ λέξιν «γλῶσσα» ἐννοοῦμε πολλὰ πράγματα: τὸν εἰδικὸ γλωσσικὸ κώδικα (τὴν langue) πού ἰδιαίτερα μελετοῦν οἱ γλωσσολόγοι, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐννοοῦμε καὶ ἄλλες «γλωσσές»: τὴν «ἐπιστη-

μονική γλώσσα», τὴ «φιλοσοφικὴ γλώσσα», τὴ «γλώσσα τῆς φαντασίας», τὴ «γλώσσα τῆς τέχνης» κ.τ.λ. Δυστυχῶς ἡ ἑλληνικὴ γλώσσα μας, εἶναι ἀπελπιστικὰ ἀσαφὴς σ' αὐτὴ τὴν ὀρολογία (ὅπως ἄλλωστε καὶ τὲ πολλὰς ἄλλες). Τὸ λεξικὸ μὲ τὴ λέξη «γλώσσα», ἀποδίδει ἔννοιαι ποῦ στίσις ξένους εἶναι διαφοροποιημέναι: «langage» καὶ «langue».

Πρῶτα ἀπ' ὅλα, λοιπόν, ὀφείλομε ἓνα ξεκαθάρισμα τῶν ὄρων.

—Langage = γλώσσα, μὲ τὴ γ ε ν ι κ ῆ τῆς ἔννοιαι. Σ' αὐτὴ περιλαμβάνεται ὄχι μόνον ἡ ἰδιαίτερη περιοχὴ τῆς γλωσσολογίας μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ ἀνάλυσιν ποῦ ἀφορᾷ ἓνα ὑπόδειγμα (modèle) ἀλλὰ καὶ ἡ «langue) τῶν στρουκτουραλιστῶν γλωσσολόγων. Περιλαμβάνει, ταυτόχρονα καὶ κάθε ἄλλη μορφή ἔκφρασις ποῦ ἀνάγεται στὴ φιλοσοφικὴ παράδοσιν, στὰ γενικὰ μέσα τῆς ἐπικοινωνίας, στὴν ἐπιστημονικὴ ἀνάλυσιν καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφρασιν ἐν γένει: «ζωγραφικὴ γλώσσα», «θεατρικὴ γλώσσα», «κινηματογραφικὴ γλώσσα», «λογοτεχνικὴ γλώσσα» κ.τ.λ.

—Langue = γλωσσικὸ μοντέλο ἢ κώδικας. «Μὲ γλώσσα (langue) εἶναι ἓνα ὄργανον κοινότητος, σύμφωνα μὲ τὸ ὅποιο ἡ ἀνθρώπινη ἐμπειρία ἀναλύεται, διαφορότροπα γιὰ κάθε κοινότητα, τὲ ἐνότυτες προικισμέναι μὲ ἓνα περιεχόμενον «σημαντικόν» (sémantique) καὶ μὲ μιά φθογγικὴ ἔκφρασιν, τὰ μ ο ν ἡ μ α τ α (monèmes). Αὐτὴ ἡ φθογγικὴ ἔκφρασις ἀ ρ θ ρ ὠ ν ε τ α ι, μὲ τὴ σειρά τῆς, τὲ ξεχωριστὰ καὶ διαδοχικὰς ἐνότυτες, τὰ φ ω ν ἡ μ α τ α (phonèmes), μὲ προσδιορισμένον ἀριθμὸν σὲ κάθε γλώσσῃ, τῶν ὀποίων ἡ φύσιν καὶ οἱ ἀμοιβαίαις σχέσεις διαφέρουν, ἐπίσης, ἀπὸ μιά γλώσσῃ, στὴν ἄλλη»¹⁶.

Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ «langue», θεωρεῖται ὡς ἡ «οὐσία» τῆς «προφορικῆς γλώσσας». Ἡ ἀποψη, φυσικὰ, δὲν εἶναι καὶ τόσο εἰρηνικὴ. ἀφοῦ εἶναι πολλοὶ οἱ σύγχρονοι κριτικοὶ ποῦ τὴν ἀμφισβητοῦν. Ὁ Ε. Garroni τὴν ἀμφισβητεῖ, ὡστόσο τὴ θεωρεῖ γιὰ τὴν ὄρα, ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατὰ μοντέλα τῆς, ἴσως ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα. Χαρακτηριστικόν, ἀκριβῶς, τῆς «langue», εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ σ ύ σ τ η μ α ὀ μ ο γ ε ν ἔ ς, ἐνῶ ἀντίθετα τὸ «langage», εἶναι περισσότερον κατὰ τὸ ἔ τ ε ρ ο γ ε ν ἔ ς καὶ δέχεται πάντα μιά πολλαπλότητα ἀναφορῶν σὲ διαφορετικὰ μοντέλα ὀμοιογενῆ.

Παρ' ὅλας τῆς ἀμφισβητήσεις ἡ στρουκτουραλιστικὴ γλωσσολογία φιλοδοξεῖ ν' ἀναδειχθῆ ὡς βασικὴ διδασκαλία πάνω στὴν ὀποία πρέπει νὰ στηριχθοῦν ἡ ἐθνολογία, ἡ κοινωνιολογία, ἡ ἀνθρωπολογία, ἡ φιλοσοφία, ἡ ψυχανάλυσιν καὶ ἡ αἰσθητικὴ. Μὰ ἐνῶ τὰ ζητήματα τῆς ποιήσις καὶ γενικὰ, τῆς λογοτεχνίας, ἔγιναν ἀντικείμενα μελέτης τῆς γλωσσολογίας, ἀντίθετα τὰ λεγόμενα «μὴ προφορικὰ» συστήματα — ὅπως εἶναι ὁ κινηματογράφος — συνάντησαν — καὶ συναντοῦν — γιὰ τὴν ὄρα, ἀπροσπέλαστες δυσχερείαις. Τὸ ἔργον τοῦ Μῆτς, γιὰ τὸν κινηματογράφον, τὸ ἀποδεικνύει. Ὁ Garroni ὑποστηρίζει ὅτι, ὅσο ἡ σ η μ ε ι ο λ ο γ ι α δὲ ν ἀ ν ε ξ α ρ τ ο π ο ι ε ῖ τ α ι ἀ π ὸ τ ῆ ν γ λ ω σ σ ο

λογία, δὲν πρόκειται νὰ φτάσῃ σὲ τίποτε τὸ θετικό, ἢ προσπάθειά της θᾶναι πάντα ἀτελέσφορη καὶ ἀνεπαρκῆς, γιατί δοκιμάζει νὰ ἐφαρμόσῃ καὶ νὰ ἐπεκτείνῃ μὲ μηχανικὸ τρόπο τὴ γλωσσολογικὴ μέθοδο στὰ λεγόμενα «ζωγραφικὰ σημεῖα», ἢ στὰ «ἀρχιτεκτονικὰ σημεῖα», ἢ στὰ «μουσικὰ σημεῖα» ἢ, τέλος, στὰ «κινηματογραφικὰ σημεῖα»¹⁷. Εἶναι κατὰ πᾶσα πιθανότητα μάταιη ἢ προσπάθεια νὰ βρεθῇ τέτοια συστηματικὴ βάση, στὰ πῶ πάνω «σημεῖα» ποῦ νὰ εἶναι κάτι ἀνάλογο μὲ τὴ «langue». Ἄν εἶναι ἀμφισβητούμενη, ἀκόμη καὶ τώρα ἢ ὑπαρξῆ ἐνός «κώδικα» (langue) στὴν περιοχὴ τῆς προφορικῆς γλώσσας (πρῶτος ὁ Saussure ἔκανε τὴν διαπίστωση), εἶναι ἀκόμη περισσότερο ἐπισημὰς νὰ ἐπιζητεῖται μιὰ στὴν οὐσία φανταστικὴ κωδικὴ ἀναλογία, ὅπου θὰ πρέπει αὐτὴ νὰ ἐφαρμοσθῇ ἀναγκαστικὰ σὲ κάθε ἄλλη «μὴ προφορικὴ» γλώσσα, κατασκευασμένη μὲ μιὰν ἀντιστοιχία «σημεῖο πρὸς σημεῖο», μὲ τὴν langue τῶν γλωσσολόγων.

Τί εἶναι ὁ κινηματογράφος: «γλωσσικός κώδικας» (langue) ἢ «γλῶσσα» (langage);

Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι καινούργιο: τὸ ἔθεσαν γιὰ πρώτη φορὰ οἱ κλασσικοὶ ποῦ θέλαν νὰ προσδώσουν στὴν κινηματογραφικὴ λειτουργία μιὰν ὕ φ ἢ σ υ σ τ ἠ μ α τ ι κ ῆ ἀνάλογη μὲ τὴν προφορικὴ γλῶσσα, γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰ στέρεη δομὴ μὲ τὴ γ ρ α μ μ α τ ι κ ῆ καὶ τὸ σ υ ν τ α κ τ ι κ ὸ τῆς. Τόσο ὁ Κουλέσοφ, ὅσο ὁ Πουντόβκιν καὶ ὁ Ἀϊζενστάϊν, προσπάθησαν νὰ βροῦνε ἀναλογίες ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ τὴν προφορικὴ γλῶσσα. Ἔτσι, ἄς ποῦμε, ἢ σεκάνς («δραματικὸς κύκλος»), ἀντιστοιχεῖ μὲ μιὰν δλόκληρη φράση σὲ μιὰ πρόταση, ἢ, τὰ πλάνα, ἀντιστοιχοῦν στὶς λέξεις μιᾶς φράσης, κ.τ.λ.

Σήμερα ἢ μεγαλόπρεπη αὐτὴ ἀντιπαραβολὴ ἔχει ἀποδειχθῆ λαθεμένη, γιατί πραγματικὰ ἢ δὲν ὑπάρχει αὐτὴ ἢ ἀντιστοιχία, ἢ εἶναι ἐπιφανειακὴ. Ἡ προσπάθεια, ὡστόσο, τῶν κλασσικῶν, σύμφωνα μὲ μιὰ παρατήρηση τοῦ Μέτς, ἔχει τὴν αἰτία της: εἶναι ἢ ἀντίληψή τους γιὰ τὸ μοντάζ, ποῦ τὸ θεωροῦσαν σὰν τὸ ἄλφα καὶ τὸ ὠμέγα, σὰν τὸ ἰδιάζον τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Γιὰ τὸν Μέτς ἢ ἀντίληψη αὐτὴ γιὰ τὸ μοντάζ ἦταν τὸ ἀποτέλεσμα ἐνός διαφοροῦμενου, μιᾶς παρανόησης ἢ μιᾶς ἀμφιλογίας, ποῦ ξεκινούσε ἀπὸ τὴν «κλασσικὴ γραμματικὴ» τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Γι' αὐτό, ὅταν τὸ μοντάζ —σύμφωνα πάντοτε μὲ τὸν Μέτς— «βρέθηκε σὲ κρίση ὕστερα ἀπὸ τὴν θεώρηση τοῦ Μπαζέν», ποῦ σήμαινε κατάρρευση καὶ ἀντικατάστασή του, μὲ τὸ λεγόμενο «πλαν-σεκάνς» καὶ τὸ «ranfocus» (ἀξονικὴ σκηνοθεσία), ἔγινε ἀκόμη σαφέστερη ἢ ἀδυναμία τῆς θεωρίας τῶν κλασσικῶν γιὰ τὸν «κινηματογράφο - προφορικὴ γλῶσσα».

Εἶναι ἀνάγκη νὰ σταθοῦμε γιὰ λίγο στὰ πῶ πάνω: κατ' ἀρχὴ γύρω ἀπὸ τὴν «κ α τ ἄ ρ γ η σ η τ ο ὕ μ ο ν τ ἄ ζ», ἔχουν εἰπωθῆ ὡς τώρα πολλὲς ἀνακρίθειες ποῦ τοποθετοῦνται στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀνευθυνότητος. Ἡ διαπίστωση τοῦ Μπαζέν γιὰ τὸ «πλάν-σεκάνς» καὶ τὸ «πανφέ-

κοῦς» ἔχει, χωρὶς ἄλλο τὴ σπουδαιότητα καὶ τὴ σημασία του, γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὸ συγχρονισμό τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἄλλὰ ἡ ὑπερβολικὴ ἐπιστήμανσή του, καὶ ἡ ἀμετροπέεια, προπαντὸς ἀπὸ τοὺς ἐλάχιστα προσεχτικoὺς μιμητῆς τοῦ Μπαζέν — σχεδὸν ὅλοι ἄνθρωποι τοῦ γραφείου, χωρὶς ἔχνος τεχνικῆς κατάρτισης (διότι θεωροῦσαν, ἐντελῶς ἰδεαλιστικά, τὴν τεχνικὴν σὰν ἀχρηστὴ γιὰ τὴν τέχνη), ὀδήγησε σὲ φαιδρῆς «διαπιστώσεις» καὶ οὐρανομήκεις ἀνακρίβειες. «Συνεχῆς λήψη» καὶ «ἄξονικὴ σὲ βάθος σκηνοθεσία», δ ἔ σ η μ α ί ν ε ι ἄ ν α ἰ ρ ε σ η τοῦ μοντάζ ἀλλὰ ἀναίρεση μιᾶς σχολαστικῆς καὶ πολὺ μερικῆς ἀντίληψής του, ποῦ εἶχαν ἀπλῶς ἀποκομίσει ἀπὸ διαβάσματα μερικοὶ ἄσχετοι «θεωρητικοί», πρώην καθηγητῆς τῶν λατινικῶν. Οἱ καλλιτέχνες ὅμως τοῦ κινηματογράφου, ἐκεῖνοι ποῦ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ ἀντικείμενό τους, ξεθροῦν ὅτι ἡ «συνεχῆς λήψη» εἶναι μιὰ λεπτομερῆς καὶ ἐκ τῶν προτέρων καταγραφή, γνωστὴ ἀκριβῶς μὲ τὸν ὄρο «μοντάζ ἐκ τῶν προτέρων», ποῦ ἀπαιτεῖ κατὰ τὸ «γύρισμα» μεγάλην προσοχή, δοκιμὴ, σπουδὴ καὶ ἄσκηση, βάσει ἀκριβῶς τῆς λειτουργίας τοῦ μοντάζ. Ἐξ ἄλλου, ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς θεωρίας τοῦ «κινηματογράφου - γλώσσας», ὅπως τὸν θέτει ὁ Μέτς, σὰν δῆθεν ἀ π ο τ ἔ λ ε σ μ α π α ρ α ν ὄ η σ η ς ἀπὸ μέρους τῶν κλασσικῶν, εἶναι ἐλάχιστα πειστικός. Δί-καία παρατηρεῖ ὁ Garroni ὅτι: «οἱ ἰδέες τοῦ Ἀϊζενστάϊν εἶναι πολὺ κοντὰ μὲ τίς ἰδέες ποῦ εἶχε γιὰ τὴ φιλικὴ γλώσσα ἕνας Σκλόφσκυ, ἕνας Τινιάνωφ, ἕνας Γιάκομπσον γιὰ τοὺς ὁποίους, ἐέβαία, θᾶταν δύσκολο νὰ πῆ κανεὶς ὅτι ἀπατήθησαν ἀπὸ ἕνα εἶδος ἐπαγγελματικῆς παραμόρφωσης»¹⁰. Ἡ θεωρητικὴ ἀποψη τοῦ Κουλέσοφ, τοῦ Πουντόβκιν καὶ τοῦ Ἀϊζενστάϊν, γιὰ τὸν «κινηματογράφου - γλώσσα», ἀσφαλῶς δὲν ἦταν μὲ κανένα τρόπο τὸ τυχαῖο ἀποτέλεσμα ἑνὸς «διφοροῦμένου», ὅπως πιστεύει ὁ Μέτς. Παρ' ὅλο ὅτι τελικὰ ἀποδείχτηκε λαθεμένη, ἔδωσε ὡστόσο — ὅπως διαπιστώνει καὶ πάλιν ὁ Garroni — μιὰ πρώτη καὶ πολὺ σημαντικὴ ὠθηση σ' αὐτὸ ποῦ πολὺ ἀργότερα θὰ ὀνομασθῆ «γλωσσολογικὴ - στρουκτουραλιστικὴ ἀνάλυση» καὶ ποῦ σήμερα τίθεται ἀπὸ τὴ σημειολογία σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ τῆς προβλήματα.

Τί εἶναι ὁ κινηματογράφος: «γλωσσικὸς κώδικας» (langue); Ἡ, «γλώσσα» (langage); Τὴν ἐρώτηση τὴν ἔθεσε ξανά ὀλοκάθαρα ὁ Κρίστιαν Μέτς. Καὶ τὸ ἴδιο ἀπερίφραστα ἀπάντησε, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶ ν α ι l a n g a g e, δηλαδή γ λ ῶ σ σ α μ ἔ τ ῆ γ ε ν ι κ ῆ τ η ς ἔ ν ν ο ι α κ ι ὄχι «γλωσσικὸς κώδικας» (langue). Ἐνῶ ὁ Sausser εἶχε μιλήσει γιὰ τὴν «αὐθαιρεσία τοῦ γλωσσικοῦ σημείου» [καὶ μὲ τὸν ὄρο αὐτὸν ἐννοοῦσε τὴ μὴ ὑπαρξὴ φυσικῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸ «σημαῖνον» — ἀκουστικὴ εἰκόνα, ἃς ποῦμε ὁ ἦχος «δέντρο» —, καὶ στὸ «σημαινόμενον» — ἡ ἔννοια τῆς λέξης δέντρο¹¹], ὁ Κρίστιαν Μέτς διαπιστώνει ἀντίθετα στὴ φιλικὴ γλώσσα τὴν «ἀ ν υ π α ρ ξ ί α τ ῆ ς α ὐ θ α ἰ ρ ε σ ί α ς τ ο ὕ σ η μ ε ί ο υ» ὅπως αὐτὴ τὴ συναντοῦμε στὴ langue. Πραγματικά, ὁ κινηματογράφος δὲ δείχνει ἀντικείμενα

μὲ τὸ μέσο συμβατικῶν σημείων, ὅπως γίνεται στὴ γλῶσσα, μὰ δείχνει τὰ ἴδια τὰ ἀντικείμενα ἀπ' εὐθείας. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἢ ἔλλειψη τῆς αὐθαίρεσις τοῦ σημείου, καθιστᾷ τὸν κινήματογράφο γλῶσσα καθολικῆ. Στὴν περιοχὴ τῆς «καταδήλωσης» (dénotation) ὁ ἦχος εἶναι αὐτὸς τῆς πραγματικότητας καὶ ἡ εἰκαστικότητα εἶναι αὐτὴ τῆς φωτογραφίας τοῦ ἔργου. Στὴν περιοχὴ τῆς «συμπαραδήλωσης» (connotation) βρίσκουμε τὴν καλλιτεχνικὴν βάση τοῦ ἔργου (γί' αὐτὲς τίς δυὸ ἔννοιες θὰ μιλήσουμε ἰδιαίτερα).

Ἄλλη διαφορὰ πρὸς τὴ «langue» εἶναι, κατὰ τὸν Μῆτς, ὅτι ὁ κινήματογράφος δὲν παρουσιάζει μορφές σταθερές ὅπως ἡ langue, ἀλλὰ διαρκῶς ἐμφανίζεται μὲ συνεχεῖς «νεολογισμοὺς». Ἄλλὰ ἐνῶ διαβηδαιώνει αὐτοὺς τοὺς «νεολογισμοὺς», ὁ Μῆτς παράλληλα προσπαθεῖ νὰ ἀνακαλύψῃ μιά πιὸ αὐστηρὴ κωδικοποίησι μορφικῆ, διαπιστώνοντας ἕξι τύπους «συνταγματικούς»: 1) τὴ σκηνή, 2) τὴν «σεκάνς» (δραματικὸς κύκλος). 3) τὸ ἐναλλακτικὸ μοντάζ, 4) τὸ ἐπαναληπτικὸ σύνταγμα, 5) τὸ περιγραφικὸ σύνταγμα, 6) τὸ αὐτόνομο πλάνο. Τὸ σύνολο ὄλων αὐτῶν τῶν «συνταγμάτων» μᾶς παρέχει τὴ μορφικὴ δομὴ τοῦ κινήματογράφου. Ὅλα τὰ πιὸ πάνω, ἀποδεικνύουν, κατὰ τὴ γνώμη του, τὸν μὴ αὐθαίρετο χαρακτήρα, ἀντίθετα ἀπ' αὐτὸ πού γίνεται μὲ τίς γραμματικὰς τῆς γλώσσας. Τελικὰ ὁ Μῆτς παραδέχεται ὅτι ἡ σημειολογικὴ του αὐτὴ ἔρευνα, ἐνῶ ἔχει τὴ δυνατότητα μᾶς ἀνάλυσης σὲ βάθος — ἀνάλυση τῶν πλάνων σὲ ὄλες τοὺς τίς περιπτώσεσι, οὐσιαστικὰ δὲν γνωρίζει τί θὰ κάνει μ' αὐτὴν τὴν ἀνάλυση τῶν ὀλικῶν, πού, ἀνάλογα μὲ τὰ γούστα τοῦ καθενός, μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ἢ πάρα πολὺ ὡραία, ἢ πάρα πολὺ ἄσχημα. Ἄς δοῦμε ἀμέσως, τί ἔννοει, μὲ τὰ παραπάνω.

6. «Ἐπιστημονικὴ κριτικὴ» ἢ «αὐθαίρετο πάθος»;

Ὁ Μῆτς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ δεχτῆ ὅτι ἡ στρουκτουραλιστικὴ ἔρευνα εἶναι, ἀπὸ ἀποψη αἰσθητικῆ - κριτικῆ, ἐντελῶς οὐδέτερη:

«Ἡ σημειολογία τοῦ κινήματογράφου δὲν ἰσχυρίζεται κατὰ κανένα τρόπο ὅτι μπορεῖ ν' ἀντικαταστήσει τὴν κριτικὴν, ἢ ὅποια ὀφείλει νὰ σκεψῆ τὸ δικὸ της δρόμο»²⁰.

Παράξενη, ἀλήθεια, κατάληξι γιὰ κάποιον πού ξεκίνησε μὲ τὴν διαβεβαίωσι ὅτι «ἡ γλωσσολογία εἶναι ἡ ὀδηγήτρια ἐπιστήμη». Ὁ ἰσχυρισμός, ὥστόσο εἶναι ἀνακριβής: καμμιά ἀνάλυση — κι ἀκόμη περισσότερο ὅταν αὐτὴ ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι ἐπιστημονικὴ — δὲν μπορεῖ ν' ἀποφύγῃ αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργαλειόν τῆς ἔρευνας τῆς, πού εἶναι, ἀκριβῶς, ἡ κριτικὴ, διότι ἡ ἔρευνα, ἡ ἀνάλυση, ἡ σπουδὴ, καὶ ἡ δημιουργία — ὄλες τῆς τίς ἐκδηλώσεις — εἶναι λειτουργία κριτικῆ - νοηματικῆ. Κι' ἂν ἔχη κάποιος προορισμό

ή σημειολογική έρευνα είναι ακριβώς ή βάση πιθανότητά της και ή έλπίδα νά χρησιμεύση σάν εργαλείο πρακτικό, χρήσιμο τόσο για τó λειτουργήμα τής κριτικής, αúτης καθ' έαυτής, όσο και σάν βοηθητικό εργαλείο για τήν ίδια τήν καλλιτεχνική δημιουργία, δηλαδή για τήν ίδια τήν τέχνη.

Τέχνη και κριτική, τέχνη και λογική, δέν είναι α ν τ ί - θ ε τ α π ρ ά γ μ α τ α, όπως πίστεψαν όλοι: οί ένοραματικοί - ιδεαλιστές από τόν Πλάτωνα ως τόν Benedetto Croce. «Εκείνος πού πιστεύει: ότι τέχνη και λογισμός είναι διαφορετικά πράγματα, δέν είναι ικανός, ούτε για τó ένα ούτε και για τó άλλο», είπε ό Lessing. Διαφορετικά καταλήγουμε στο μυστικισμό.

Άλλά ό Μέτς, θέλοντας ν' αποφύγη τή Χάρυδδη, έπεσε στη Σύλλα: άπορρίπτοντας τόν κινηματογράφο σά «γλωσσικό κώδικα» (lanque), κατέληξε στο άναχρονιστικό συμπέρασμα, ότι ό κινηματογράφος «δέν ξέρει νά μιλήση παρά μόνο με νεολογισμούς, όπου κάθε εικόνα του, είναι ένα «άπαξ». Η άποψη μās φέρνει εκατόν πενήντα χρόνια πίσω, στο άδιέξοδο τής ένοραματικής - ρομαντικής θεωρίας, σύμφωνα με τήν όποια τά στοιχεία τής καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχουν μιá απόλυτη, έξω-λογική και άνεπανάληπτη όντότητα, ένα «άπαξ», πού δέν επιδέχεται: καμμιά κανονιστική διαδικασία, καμμιά τεχνική, καμμιά μεθοδολογία, κανένα κώδικα. Τό συμπέρασμα αυτό του Μέτς ήχει σά συμπέρασμα άπελπισίας και ουσιαστικά αποτελεί άναίρεση, σέ τελευταία ανάλυση, και κάθε στρουκτουραλιστικής μεθολογίας για τήν όποια τόσο κοπίασαν οί σημειολόγοι, για νά τήν καταστήσουν όργανο κρίσης. Τό ίδιο άνααιρετική είναι και ή άλλη διαβεβαίωσή του — πού άργότερα προσπάθησε νά τήν απαλύνη με νέες άπόψεις — διαβεβαίωση, πού καθιστά όλη τή σημειολογική έρευνα ύποπτη σάν άχρηστη, άσχολία άποκλειστικά για άργόσχολους «σκεπτόμενους». Πρόκειται για τήν αντίληψη ότι ή γλωσσολογία είναι ά ν ί σ χ υ ρ η ν ά κ ά ν η μ ι á α ί σ θ η τ ι - κ ή - κ ρ ι τ ι κ ή θ ε μ ε λ ί ω σ η του έργου τής τέχνης, κατά τόν ίδιο τρόπο πού «ή γαλλική γλώσσα επιτρέπει χωρίς διάκριση νά γράφονται και τά έργα του Ρασίν και οί έρωτικές ιστοριούλες τών περιοδικών»²¹.

Άλλά έτσι, ή δομική έρευνα γίνεται απλώς μιá στείρα «άνάλυση». Άς πάρουμε σά δείγμα τούς στίχους από ένα σύγχρονο ποίημα:

«Υπέκυφα εις τόν έκδιασμόν
 αλλά τώρα,
 πού δέν με χρειάζονται πλέον
 πιθανόν νά με σκοτώσουν
 και νά ρίθουν τήν εϋθύνην
 του φόνου μου
 εις Ίρλανδούς».

Τοὺς στίχους αὐτοὺς μπορούμε πραγματικά εὐκόλα νὰ τοὺς ὑποβάλουμε σὲ μιὰ λεπτομερῆ δομικὴ σημειολογικὴ ἀνάλυση. Νὰ διυλίσουμε τὰ «μονήμα», νὰ προσθεύμε στὴν «συμπαραδηλωτικὴ» λειτουργία τους, καὶ μὲ τὸ «παραλήρημα» (Μπάρτ) καὶ τὴ «χαοτικὴ προσπέλαση» νὰ φθάσουμε «στὴ δευτέρη γλῶσσα τοῦ κειμένου». Ἄ λ λ ἄ δ ἔ ν μ π ο ρ ο ὕ μ ε ν ᾽ ἄ π ο φ α ν θ ο ὕ μ ε ἄ ν ε ἶ ν α ι π ο ἴ η μ α ῖ ῖ ὄ χ ι. Καὶ πραγματικά, δὲν εἶναι. Ἀποτελεῖ ἀπλὴ εἶδηση καθημερινῆς ἐφημερίδας γιὰ κάποιον ἐπαναστάτῃ ἱρλανδοῦ Κέννεθ Λέννον πού θρέθηκε σκοτωμένος μὲ μιὰ σφαῖρα στὸν κρόταφο. Ὁ Λέννον, λίγο πρὶν πεθάνει, ἔστειλε ἔγγραφο δῆλωση στὶς ἐφημερίδες μὲ τὴν ὁποία γνωστοποιούσε ὅτι ἡ εἰδικὴ ὑπηρεσία τῆς Σκότλαντ Γουάρντ τὸν ἀνάγκασε νὰ γίνῃ πληροφοριοδότης. Οἱ πρὸ πάνω «στίχοι», εἶναι ἀκριβῶς τὸ κατὰ λέξιν κείμενο τῆς δῆλωσής του²².

Ἔτσι ἡ «σημειολογικὴ κριτικὴ» κινδυνεύει νάνα: περισσότερο μιὰ «πράξη πίστης» καὶ «συναισθηματικὸ πάθος» πού σπρώχνει αὐτὸν πού τὴν ἀσχετὴ νὰ ἐρίσκη «ἄ ν α λ ο γ ἴ ε ς» καὶ «ἄ μ ο ρ φ ἴ ε ς» ἢ «ἄ σ κ ῆ μ ι ε ς» ἐκεῖ πού δὲν ὑπάρχουν. Ἡ ἀπλῶς νὰ πρόκειται γιὰ ἐντελῶς ὑποκειμενικὲς ἐντυπώσεις χωρὶς ἀποδεικτικὸ κῶρος, ἐντυπώσεις πού φθάνουν, συχνά, ὡς τὴν αὐθαιρεσία.

Τίθεται, ὁμως, τὸ ρῶτημα:

Εἶναι ἄραγε δυνατό ν' ἀποτραπῆ αὐτὸς ὁ κίνδυνος πού ἀναφαίνεται στὸν ὀρίζοντα τῆς σημειολογικῆς μεθοδολογίας;

Εἶναι ἀξιοσημείωτο νὰ ἐπισημάνῃ καλεῖς τὴν ἔρευνα τοῦ σημειολόγου Emilio Garroni πού μὲ τὸ τελευταῖο του ἔργο Progetto di semiótica — «Σχέδιο σημειωτικῆς», ἀποπειρᾶται νὰ χρίσῃ μιὰ σημειολογικὴ διδασκαλία πού νάνα ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τοὺς αὐτοσχεδιασμούς, τὶς ἀδυναμίες καὶ τὶς αὐθαιρέσιες, ὅπως λέει, —τῆς ὡς τώρα κριτικῆς, ὀφειλόμενες στὴν ἀνυπαρξία ἐνὸς «ἀντικειμενικοῦ κώδικα». (βλέπε 33).

—Στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου, ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ ἰχνογραφήσῃ ἓνα «σχέδιο» θεωρητικὸ καὶ ν' ἀποδείξῃ τὴν ἀναγκαιότητα καὶ τὴ νομιμότητα μιᾶς σημειολογικῆς συμβολῆς στὴν κατανόηση τῶν ζητημάτων τῆς τέχνης. Μὲ ἄλλα λόγια προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσῃ: τὶς προϋποθέσεις κάποιου μελλοντικοῦ κώδικα, δηλαδὴ μιᾶς θεωρητικῆς διαδικασίας π ο ὕ ν ἄ ἔ π ι σ τ ρ ἔ φ η κ α ἰ π ἄ λ λ ι σ τ ῆ ν π ρ α κ τ ι κ ῆ π ε ρ ι ο χ ῆ τ ὶ ν ζ η τ η μ ἄ τ ω ν τ ῆ ς τ ἔ χ ν η ς. Ἰδιαίτερα ἐρευνᾷ τὰ λεγόμενα «linguaggi non verbali», δηλαδὴ τὶς «μὴ προφορικὲς γλῶσσες» (εἰκαστικὲς τέχνες, μουσικὴ, κινηματογράφος).

—Στὸ δευτέρο μέρος ἐρευνᾷ τὶς προϋποθέσεις καὶ τοὺς σκοποὺς μιᾶς «Γενικῆς Σημειολογίας» καὶ προπαντὸς νὰ διελευκάνῃ τὴν κάπως σιθυλικὴ ἔννοια τῶν «μὴ προφορικῶν γλωσσῶν». Προσπαθεῖ ἰδιαίτερα νὰ καταστήσῃ τὶς «σημειολογικὲς διαδικασίες» ἐντελῶς αὐτόνομες καὶ ἀνεξάρτητες σὲ σχέση μὲ τὴ «γλωσσολογικὴ σημειολογία». Ὅσο ἡ ση-

μειολογία δρίσκεται σέ σχέση ύπαλληλίας πρὸς τὴ γλωσσολογία, ὅπως θέλει ὁ Μπάρτ, δὲν πρόκειται, κατὰ τὰ φαινόμενα, νὰ λυθῆ κανένα ἀπὸ τὰ ἐπείγοντα προβλήματα τῆς «σημειολογικῆς αἰσθητικῆς».

— Στὸ τρίτο μέρος προσπαθεῖ νὰ δώσῃ μιὰν ἀπάντησιν στὸ πρόβλημα τῶν ἐνδοσχέσεων τῶν φαρμαλιστικῶν κωδίκων ἐ τ ε ρ ο γ ε ν ῶ ν κ α ἰ ὁ μ ο γ ε ν ῶ ν, καὶ νὰ σχεδιάσῃ κάποια παραδείγματα ἑτερογενῶν κωδίκων.

Στὴν ἐρώτησιν ποῦ τέθηκε: ὁ κινηματογράφος εἶναι «γ λ ῶ σ σ α» μὲ τὴ γενικὴ τῆς σημασία (langage), ἢ «γ λ ῶ σ σ α» — γ λ ω σ σ ι κ ὸ ς κ ῶ δ ι κ α (langue); Ὁ Garroni ἀπαντᾷ, ὅπως ὁ Μέτς: «Εἶναι γ λ ῶ σ σ α μὲ τὴ γενικὴ σημασία (langage)», πρᾶγμα ποῦ σημαίνει ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴ γλωσσολογία. Αὐτὸ ὁμοῦ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι: — κατὰ τὸν τρόπο ἐνοραματικὸ - ἰδεαλιστικὸ— ἔνα «ἄ π α ξ», ὅπως πιστεύει ἢ πιστεύει ὁ Μέτς. Χρειάζεται σπουδὴ καὶ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀνεύρεση ἐνὸς ἀναλυτικοῦ ἀντικειμενικοῦ κώδικα. Μὲ ἄλλα λόγια ὁ Γκαρρόνι ἀποσκοπεῖ στὴν ἀνεύρεση μιᾶς νέας στρουκτουραλιστικῆς μεθοδολογίας μιᾶς ἀληθινῆς «ὀδηγήτριας ἐπιστήμης» καὶ ὄχι ἐπιβολὴ καὶ ἀντίληψη θεωρητικῆ, ἄσχετη ἀπὸ τὴν πράξιν, κίνδυνος ἰδεαλιστικὸς, ποῦ ἀπειλεῖ σήμερον ὅλον τὸν στρουκτουραλισμὸ, ἰδιαίτερα στὰ θέματα τῆς τέχνης.

Συμπερασματικά: ὁ κινηματογράφος εἰσήλθε τελευταῖος στὴν κοινότητα τῶν δομικῶν σπουδῶν: ὡς τώρα δύο εἶναι οἱ ἐρευνητές του ποῦ ἀσχολήθηκαν συστηματικὰ μὲ αὐτόν: ὁ Κριστιάν Μέτς καὶ ὁ Ἐμίλιος Γκαρρόνι. Τὸ ἔργον τοῦ πρώτου — παρ' ὅλη τὴν ἀξίωσιν μειωμένην ἐρευνά του — ἔχει δεχθεῖ ὡς τώρα ἔντονον κριτικὴν, ἀπὸ πολλὰς πλευρὰς. Περισσότερον ἀπ' ὅλους, ὁ Γκαρρόνι, ἔθεσε σὲ ἀμφισβολία πολλὰς ἀπὸ τὰς σημειολογικὰς θέσεις τοῦ Μέτς. Ἐξ ἄλλου, ὁ Γκαρρόνι ζητεῖ τὴν ἀ π α λ λ α γ ῆ τῆς σημειολογίας ἀπὸ τὴν κ η δ ε μ ο ν ῖ α τ ῆ ς γ λ ω σ σ ο λ ο γ ῖ α ς καὶ ζητᾷ ἐν ὀνόματι τῆς τέχνης, τὴν ἐπιστροφὴν τῆς θεωρίας στὸν πραχτικὸ τομέα τῆς κριτικῆς καὶ τῆς δημιουργίας.

7. Ἀμφιλογίες, ἐρωτήματα καὶ προβλήματα

Ἡ ἔλλειψις ἐνὸς corpus σημειολογικοῦ, στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου — ἀλλὰ ὄχι μόνον σ' αὐτόν, ὡς φαίνεται — ἔχει δημιουργήσει ἀσφαλῶς μεγάλη σύγχυσιν.

Οἱ σημειολόγοι μιλοῦν διαρκῶς γιὰ μιὰ «σημειολογικὴ ἐπιστήμη», ἀλλὰ κανένας ὡς τώρα δὲν εἶναι σὲ θέσιν νὰ ἀποδείξῃ τὴν ὑπαρξὴν τῆς. Παρ' ὅλη τὴν ἔρευνα καὶ συγγραφὴν ἐπὶ μέρους σημαντικῶν ἔργων, ἡ ἀσάφεια ἐξακολουθεῖ, τὰ ἐρωτήματα γίνονται πυκνότερα καὶ τὰ προβλήματα ὄχι μόνον δὲν ἔχουν λυθῆ, ἀλλὰ συχνὰ τίθενται λαθεμένα, ἢ ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι τὰ ἴ δ ι α τὰ π α λ η ἄ τ ῆ ς π α ρ ἄ

δοσις, μασκαρεμένα με μιὰ καινούργια ὄρολογία, πού στο μεγαλύτερο της μέρος εἶναι ἄσκησις καὶ ἀνώφελη.

Ἄς δοῦμε, πολὺ σύντομα, μερικά ἀπ' αὐτὰ τὰ θέματα:

— Ἡ «ἐπικοινωνία».

Ἡ ὀλιγὴ ἢ σημειολογικὴ παρασημαντικὴ, κατέστησε ἐντελῶς ἀξεπέραστο τὸ ζήτημα τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἔργου τῆς τέχνης. Ἡ «γραφὴ» ἐγινε περίπλοκη καὶ ἡ ἐξηγήσή της «ἑρμητικὴ ἐπιστήμη», ἀπρόσιτη ἀκόμη καὶ γιὰ τὸν προειδοποιημένο θεατὴν, ἀναγνώστη ἢ ἀκροατὴν. Ἡ θέσις τῶν σημειολόγων γιὰ τὴν «ἐπικοινωνία» μετὰ τὸ ἔργο τῆς τέχνης καὶ τῆ σχέσις του μετὰ τὸ εὐρὺ κοινό, εἶναι γνωστὴ: ἡ «ἐπικοινωνία» εἶναι γι' αὐτοὺς τὸ κόκκινο πανί τοῦ ταύρου, γιὰτὶ ὁδηγεῖ στο «λαϊκισμό», δηλαδὴ στὴν αἰσθητικὴ αὐτὴ πού κολακεύει τὰ χαμηλὰ γούστα. Ἀλλά, σίγουρα, τὸ πρόβλημα δὲν τίθεται σωστά. Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ διαπιστώσουμε ἂν ὑπάρχη καὶ μιὰ τέχνη πού νὰ ἀπευθύνεται στο εὐρὺ κοινό. Μιὰ στενὴ ταξικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης, ὁδηγεῖ σὲ ἀδιέξοδο καὶ τελικὰ μεταβάλλεται σὲ ἀντιμαρξιστικὴ: ἂν ἀποδεικνύεται στείρα καὶ δογματικὴ ἢ ἀντίληψη πού ταυτίζει τὴν «προοδευτικὴν τέχνην» μετὰ τὸν «σοσιαλιστικὸν ρεαλισμόν», τὸ ἴδιο στείρα καὶ οὐτοπιστικὴ, ἐπίσης, ἀποδεικνύεται μιὰ στενὰ ταξικὴ δῆθεν «προοδευτικὴ τέχνη», αὐτὴ πού ταυτίζεται μ' ἓνα σύστημα σκοτεινῆς παρασημαντικῆς πού ἀναιρεῖ κάθε «ἐπικοινωνία», κάθε «κατανόησι», κάθε «ἀναπαραστάσι», ἐν ὀνόματι τῆς «ἀποδόμησις» — τὰχα — τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας». Καὶ οἱ δύο ἀπόψεις εἶναι ἀνιστορικὲς καὶ μεταφυσικὲς: ἡ πρώτη, — ὁ «σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός» — ξεχνᾷ ὅτι ὁ ρεαλισμός δὲν ὑπῆρξε τὸ ἴδιο καὶ πάντοτε «προοδευτικός». Ἄρκει νὰ θυμηθοῦμε γι' αὐτὸ, τὸν ψεύτικο καὶ φανταστικὸν ἀκαδημαϊκὸν ρεαλισμόν, αὐτὸν πού ὑπηρετοῦσε πιστὰ ἓνα ἀπὸ τὸ πιὸ μισητὰ, διεφθαρμένα καὶ ἀπολυταρχικὰ καθεστῶτα τῆς Γαλλίας, τὴν ἐποχὴ τοῦ Ναπολέοντα τοῦ Γ', τοῦ γνωστοῦ ὡς «μικροῦ». Ἡ δευτέρη ἀποψη — ὁ αἰσθητικὸς στρουκτουραλισμός τῆς «ἀποδόμησις τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος» — εἶναι κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπο ἀνιστορικὸς ἀλλὰ καὶ οὐτοπιστικὸς: διότι «ἀντιπαραστατικὴ» εἶναι ἐπίσης ὅλη ἡ σύγχρονη μυστικιστικὴ τέχνη — ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Μάλεβιτς — πού δὲν ἔχει ἕμως καθόλου σά σκοπὸ τῆς τῆν ἀποδόμησις τοῦ ἀστικισμοῦ: τὸ ἀντίθετο μάλιστα: ὁ ἀντιρασιοναλισμός καὶ ὁ ἀντιρεαλισμός τῆς ἀποτελεῖ ἐγγύηση γιὰ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς στηλοβάτες του. Ἀλλὰ ὁ στρουκτουραλιστικὸς ἐστειτισμός εἶναι ἀπὸ τὰ πράγματα καὶ οὐτοπιστικὸς: ἐπινόησε ὀλόκληρη μεθοδολογία μετὰ τὴν φροῦδα πεποίθησι ὅτι ὁ «ἑρμητισμός» καὶ ἡ «ἔλλησις, ἐπικοινωνίας» θὰ εἶναι ἡ μυστικὴ καὶ ἡ θαυματουργικὴ ἐκείνη πανάκεια, πού θὰ μᾶς ἀπαλλάξῃ ἀπὸ τὴν «ἀστικὴν ἀλλοτριώσιν» καὶ τὴν «ἀμαρτίαν» τῆς — ἀκριβῶς κατὰ τὸν ἴδιον μυστικὸν τρόπο πού θὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὸ προπατορικὸν ἁμάρτημα ὁ καλὸς

χριστιανός, αρκεί να τὸ ἀποφασίσῃ, νὰ μπῆ στὴν κολυμπύθρα καὶ νὰ βαφτιστῆ. Μόνο πού εἶναι ἀμφίβολο ἂν μιὰ τέτοια «ἀποδομητική» τέχνη ἀποτελεῖ πραγματικὰ μιὰ τέχνη πού θὰ «μ ε τ α β ἄ λ η τ ὸ ν κ ὀ σ μ ο», ὅπως μᾶς διαβεβαιώνουν οἱ «ἀναλυτικοί» θεωρητικοί.

— Τ ὸ « ἄ φ α τ ο »

Στὰ σημειολογικὰ κείμενα γίνεται πολλές φορές ἀναφορά στὴν φωτογραφικὴ καὶ κινηματογραφικὴ ἀναπαραγωγὴ σὰν ἀπλὸ μέσο μ υ σ τ ι κ ο π ο ἰ ῆ σ η ς, ὅπως λένε, τῆς πραγματικότητας, πρὸς ὄφελος τῆς ἀστικῆς τάξης. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ χρῆση τοῦ ὄρου «ὕ λ ι σ τ ι κ ὀ ς κ ι ν ῆ μ α τ ο γ ρ ἄ φ ο ς» σὰν κάτι τὸ ἐντελῶς ἀντίθετο τοῦ «ἀστικοῦ ἰδεαλιστικοῦ κινηματογράφου». Εἶναι, ἐν τούτοις, γεγονός ὅτι συχνὰ στὰ ἴδια πιὸ πάνω κείμενα ὑπαισέρχονται καὶ ὄροι πού ξαφνιάζουν, γιατί θυμίζουν ἢ ἀποδίδουν ἔννοιες πού τις συναντοῦμε μόνο στὰ ὀπλοστάσια τῶν ἰδεαλιστικῶν θεωριῶν. Συχνὰ διαβάζουμε στὰ κείμενα αὐτά, ἐκφράσεις πού φτάνουν σὲ τόνο μυστικιστικό: Ἡ κινηματογραφικὴ «αἰσθησι» ἀρχίζει νὰ «μιλῆ» — γράφει ὁ σημειολόγος Carrabianca — «ἀπὸ κεῖ πού τελειώνει τὸ σ υ γ κ ρ ι μ ἔ ν ο» — ἢ φόρμα τῶν ἀντικειμένων, ὁ χῶρος, ἡ κίνηση (ἔσωτερικὴ τῶν ἀντικειμένων καὶ ἔξωτερικὴ τῆς μηχανῆς λήψης), ἡ διήγηση, μὲ μιὰ λέξη, ἡ φιλολογία — καὶ ἀρχίζει «τ ὸ ἄ φ α τ ο» (innominabile). Ἀκόμη ἐκφράσεις: «μυστικὴ καὶ καταχθόνια ἐπίωσι», «ἔκφραση καθαρὴ», «αἰσθησι ὑπέμετρη», εἶναι στὴν ἡμερήσια διάταξη. Λέει ὁ ἴδιος σημειολόγος:

«Φαίνεται πὸς τὸ εἰδικὸ φιλικὸ κέντρο, γεννιέται καὶ ἀποκαλύπτεται, ὕστερα ἀπὸ μιὰ μυστικὴ καὶ καταχθόνια ἐπίωσι (πού εἶναι ἡ ἐγγύηση γιὰ τὴν ἀδιαχώριστη ἐνότητα τοῦ φιλμ σὰ σύνολο, σὰ πολλαπλότητα διασταυρούμενων καὶ συμπαραρσιζόμενων διαστάσεων) ἀκριβῶς ἐκεῖ ὅπου σταματοῦν, ἢ καλύτερα, ἐπειδὴ στὴν οὐσία δὲ σταματοῦν ποτέ, καὶ παύουν νὰναι κατάλληλες οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ἐπικοινωνίας, τόσο στὶς καταδηλωτικὲς ἀξίες τους (valori denotivi), ὅσο καὶ στὶς συμπαραδηλωτικὲς (connotativi). Γι' αὐτὸ μιὰ χειρονομία, μιὰ κίνηση, τοῦ ἡθοιοῦ ἢ τῆς μηχανῆς λήψης, ἔστω κι ἂν ἀρχικὰ ἦταν αἰτιολογημένη ἀπὸ μιὰ πληροφοριακὴ ἀναγκαιότητα ἢ ἐντελῶς ἀπαντητικὴ, ὄχι μόνον γεμίζει ἀπὸ συμπαραδηλώσεις, πού ἀνήκουν στὴν ἱστορία τοῦ σημείου μῆσα στὴ διήγηση, στὴν συμβολικὴ καὶ ἰδεολογικὴ τοποθέτησή της, σὲ φυσικὸ τῆς προσδιορισμὸ, στὰ μορφικὰ καὶ σιγκινησιακὰ συστατικὰ της, ἀλλὰ κι ἐφ' ὅσον εἶναι φιλικὴ, πηγαινεὶ πέρα ἀπ' ὅλα αὐτὰ καὶ γίνεται χειρονομία ἄμορφη, ἔκφραση καθαρὴ, κίνηση ἀγνή, γι' αὐτὸ ὅλες οἱ προηγούμενες αἰτίες γίνονται κατὰ κάποιον μέτρο ἄνισες: ἡ φιλικὴ αἰσθησι εἶναι πάντοτε ὕ π ἔ ρ μ ε τ ρ η, γιατί ἀκριβῶς ἐδράζεται σ' αὐτὴ τὴν ἀπουσία τῶν αἰτίων, πού χωρὶς νὰ σημαίνει ἀυθαιρεσία, τὴν φανερώνει πιὸ πολὺ σὰν ἓνα αὐστηρὸ παιχνίδι, τοὺς κανόνες τοῦ ὁποίου, ὡστόσο, δὲν τοὺς γνωρίζει κανεὶς»²³.

Είναι αξιοσημείωτο ἐδῶ νὰ παρατηρήσουμε ὅτι θρῖσκόμεστε στήν καρδιά τῆς σημειολογικῆς μεθοδολογίας: στήν ἔννοια τῆς «κ α τ α δ ἡ λ ω σ η ς» (dénotation), στήν ὁποία οἱ λέξεις ἔχουν τήν σημασία πού μᾶς δίνει τὸ λεξικό, δηλαδή μὲ ἓνα ἀκριβῆς νόημα, καὶ στήν ἔννοια τῆς «σ υ μ π α ρ α δ ἡ λ ω σ η ς» (connotation) στήν ὁποία οἱ λέξεις παύουν νὰ μᾶς προσφέρουν τὸ ἀπλὸ νόημά τους καὶ προχωροῦν πέρα ἀπ' αὐτό, σὲ ἓνα «δεύτερο νόημα», μιὰ «δεύτερη γλῶσσα»²⁴.

Ἀπὸ τὸ μυστικιστικῆς ὑφῆς κείμενο τοῦ Ἰταλοῦ σημειολόγου πού εἶδαμε προηγουμένα, ἔγινε ἀντιληπτὸ ὅτι πρωταρχικὴ σημασία στήν στρουκτουραλιστικὴ κριτικὴ ἔχει ἡ «συμπαραδήλωση», δηλαδή ἡ ἐρμηνεῖα πού προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἔννοια τῶν λέξεων.

Βρισκόμαστε, ἀκριβῶς, στὸ πιὸ σημαντικὸ, ἀλλὰ καὶ πιὸ ἀμφιλεγόμενο λειτουργήμα τῆς σημειολογικῆς παρασημαντικῆς, γιὰ τὸ ὁποῖο γεννήθηκαν οἱ μεγαλύτερες ἀμφισβητήσεις ἀπὸ τοὺς ἀντίπαλους. Συχνὰ κατηγοροῦσαν τοὺς σημειολόγους, γιὰ «ἀσάφεια» πού ὀδηγεῖ ὡς τὴν ἀθαιρεσία, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὸ μυστικισμό!

— Τὸ αὐθαίρετο

Εἶναι φυσικό: συνακόλουθο τοῦ μυστικισμοῦ εἶναι ἡ αὐθαίρεσι α! Μὲ τὸ ἄλλοθι: μᾶς ἐρμηνείας πού δὲν πρέπει νὰ στέκει στήν «πρῶτη ἢ —τὴ γυμνή— ἔννοια τῶν λέξεων», ἢ «συμπαραδηλωτικὴ» λειτουργία αὐτῆς τῆς ἐρμηνείας φθάνει τίς πιὸ πολλές φορές σὲ μιὰ «δεύτερη γλῶσσα» πού ἐν τούτοις δὲ διαφέρει καθόλου, ἀπὸ ἀποψῆ ἀσυνέπειας, μὲ τὴ γνωστὴ λαϊκὴ ἔκφραση: «ράβδος ἐν γωνία, ἄρα βρέχει». Χωρὶς ἄλλο εἶναι σωστὲς σὲ πολλές περιπτώσεις οἱ κατηγορίες τῶν σημειολόγων ἐναντία στὴ σχολαστικὴ λειτουργία τῆς παραδοσιακῆς ἐκείνης κριτικῆς πού περιχαρᾶκῶνεται πεισματικὰ στὶς «θεβαιότητες τοῦ γλωσσικοῦ ιδιώματος» καὶ προτείνει μιὰ καὶ μόνη θεβαιότητα: αὐτὴ τῆς «κοινοτυπίας».

Εἶναι, ἐν τούτοις, μεγάλη ἔλλειψη ἀντικειμενικότητας ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι πάντοτε κι σ' ὅλες τίς περιπτώσεις, ὀλη ἢ παραδοσιακὴ κριτικὴ, δὲν ἔβλεπε μόνον «τὸ κοτόπουλο πού διασχίζει τὴν πλατεία τοῦ χωριοῦ»! Θέ μου, πῶς νὰ πεισθεῖς ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀνακρίβεια, ὅταν μὲ τὴν πρώτη ματιὰ καὶ «εἰς ἀπόστασιν χειρός», συναντᾶς τόσα παραδοσιακὰ ἔργα πού διαφεύδουν ἄμεσα τὴν πιὸ πάνω κρίση; Κανένα ἀπὸ τὰ μεγὰλα ἔργα κριτικῆς — αἰσθητικῆς, τοῦ παρελθόντος, δὲν ἔμεινε ἀποκλειστικὰ στήν περιοχὴ τῆς «καταδήλωσης» (dénotation), ὅπως μὲ ἀνακρίβεια ἰσχυρίζονται οἱ σημειολόγοι, ἀλλὰ πάντοτε προχώρησε «πέρα ἀπὸ τὴ γυμνὴ ἔννοια τῶν λέξεων», σὲ μιὰ ἐρμηνεία στήν περιοχὴ αὐτοῦ πού εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸ συναντήσῃ κανεὶς στήν πραγματικότητα.

«Ὅπως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ θέλιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν».

«Κατὰ τρόπο γενικό, τὸ ἀδύνατο (= αὐτὸ ποῦ δὲν γίνεται στὴν πραγματικότητα, Σγμ. δική μου) πρέπει κανεὶς νὰ τὸ θεωρῇ σὰν ιδιότητα τῆς ποίησης, ἢ νὰ τὸ ἐξιδανικεύῃ, ἢ νὰ τὸ ἀνάγῃ πρὸς τὴν κοινὴ γνώμη. Γιατί, γιὰ τὴν ποίηση εἶναι προτιμότερο [νὰ διαλέγῃ] τὸ ἀδύνατο, ποῦ ὅμως γίνεται πιστευτό, παρά ἐκεῖνο ποῦ μπορεῖ, βέβαια, νάναί δυνατό, ἀλλὰ δὲν πείθει κανένα»²⁵.

Τὸ τόσο γνωστὸ αὐτὸ χωρίο τῆς ἀριστοτελικῆς «Ποιητικῆς» — ποῦ ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὴ λειτουργία τῆς κριτικῆς — μᾶς λέγει μὲ σαφήνεια ὅτι ἡ ποίηση πρέπει νὰ προτιμᾷ τὸ «ἀδύνατο», δηλαδὴ τὸ ἀσυνήθιστο, τὸ μὴ κοινότυπο, αὐτὸ ποῦ δὲν γίνεται στὴν πραγματικότητα, ἄρα αὐτὸ ποῦ εἶναι πέρα ἀπ' τὴν ἀπλὴ σημασία τῶν λέξεων καὶ τὴν «θεβαιότητα τῆς κοινοτυπίας», ποῦ εἶναι βέβαια δυνατὴ, ἀλλὰ δὲν πείθει κανένα!

Ἄλλὰ φυσικά, δὲν εἶναι μονάχα τὸ πιὸ πάνω κλασσικὸ δείγμα, ποῦ λὲς καὶ γράφτηκε ἐπίτηδες, σὰν ἀπάντηση γιὰ τοὺς ἀδιάλλακτους. Ἄς πάρουμε ἓναν «παραδοσιακὸ» ἄλλης ἐποχῆς: ἄς δοῦμε τὸ σχόλιο γιὰ τὸν Πετράρχη, τοῦ χουμανιστῆ λόγιου τῆς Ἀναγέννησης Lodovico Castelvetro. Μᾶς μιλεῖ γιὰ τὰ «ποιητικὰ λάθη», ὅπως εἶναι, ἄς ποῦμε. ἢ πιναρική ἐλαφίνα «μὲ τὰ χρυσὰ κέρατα» καὶ μᾶς προσιδοποιεῖ ὅτι αὐτὸ εἶναι, βέβαια, κάτι τὸ ἀπίθανο ὅτι φαίνεται σὰ «λάθος τοῦ ποιητῆ», ἀφοῦ ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ θηλυκὸ ἐλάφι δὲν ἔχει κέρατα. Ἀλλὰ ὁ σχολιαστὴς μᾶς θεβαιώνει ὅτι εἶναι ἐπιτριπτό γιὰ τὴν τέχνη, ὅτι «εἶναι λάθος ἐπουσιῶδες κι ὄχι οὐσιαστικὸ» — è errore accidentale et non essenziale — εἶναι, μὲ ἄλλους ὅρους, μιᾶ νόμιμη ποιητικὴ ἔκφραση γιὰ τὴν ὁποία δὲν πρέπει νὰ περιοριστοῦμε σὲ μιὰ στενὴ καὶ κατὰ λέξιν ἔρμηνεῖα τῆς.

Καὶ συνεχίζει:

«Στὴν ἐλαφίνα εἶχε εὐλάβεια ὁ Πετράρχης, ὅταν εἶπε (σονέτο CXC):

«Una candida cerua sopra l' erda
verde m' apparve con due corna d' oron».

Μιᾶ ἄδολη ἐλαφίνα στὴν καταπράσινη χλωροσιὰ φάνηκε μπροστά μου μὲ τὰ δυὸ χρυσὰ κέρατα,
γιὰ ν' ἀποδείξῃ πῶς δὲν ἦταν μικρότερος ὁ κόπος του, ἀναζητῶντας τὴν ἀγάπη τῆς Λάουρας, ἀπ' αὐτὸν τοῦ Ἡρακλῆ, ποῦ κυνηγοῦσε τὴν ἐλαφίνα μὲ τὰ χρυσὰ κέρατα»²⁶.

Ἄλλὰ τὸ μεγάλο πρόβλημα, ὅπως εἶδαμε στὴν ἀρχή, δὲ βρίσκεται — ὅπως θέλει ἡ δομικὴ κριτικὴ — στὸ δίλημμα ἂν θὰ πρέπη νὰ προχωρήσουμε σὲ μιὰν ἔρμηνεῖα ποῦ βρίσκεται πέρα ἀπὸ τὴ στενὴ σημασία τῶν

λέξεων και τις «βεβαιότητες του γλωσσικού ιδιώματος». Όπως διαπιστώσαμε, αυτό έγινε ήδη — κι αρκετά συχνά — και στην τόσο δυσφημισμένη από τους σημειολόγους, κλασική παραδοσιακή κριτική.

Τό πρόβλημα, ακριβώς, εστιάζεται στο να ερευνήσουμε, και κατά το δυνατό, να προσδιορίσουμε, τὰ δρι α μι ᾶ ς ἔ ρ μ η ν ε ί α ς, πού θά είναι, βέβαια, πέρα από την πρώτη έννοια των λέξεων και πέρα από τη «βεβαιότητα της κοινοτυπίας, χωρίς δμως αὐτὸ νὰ σημαίνει, ὅτι θά καταλήξουμε στο γρίφο, στην αὐθερresία, ἢ στην ἔλλειψη κάθε ἐπικοινωνίας, δηλαδὴ στην καταργηση τῆς γλώσσας. Μὲ ἄλλους ὅρους, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ερευνήσουμε: τὰ δρι, τῆ φύση, τὸ χαρακτήρα ὄλων αὐτῶν τῶν ἐννοιῶν πού οἱ σημειολόγοι, χωρίς νὰ ἐξηγοῦν μὲ σαφήνεια, ὀνομάζουν «δεύτερη γλώσσα», «μεταγλώσσα», «συμβολικὴ φύση τοῦ γλωσσικοῦ ιδιώματος» «δῆλωση καὶ συμπαραδῆλωση». Γιὰ τὴν ὥρα, ὅλες αὐτὲς οἱ ἐννοιες, μπερδεύονται συχνά, καὶ μὲ τὸ ἄλλοθι μιᾶς «συμπαραδηλωτικῆς» ἔρμηνείας, ταυτίζονται μὲ τὴν αὐθαίρεσία.

8. Κατακλείδα.

Ἡ ἔλλειψη ἑνὸς corpus σημειολογικοῦ στὰ καθέκαστα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας εἶχε σάν ἀποτέλεσμα ὡς τώρα τὴ δημιουργία μεγάλης σύγχυσης γύρω ἀπὸ τὰ ζητήματα μιᾶς προσδευτικῆς τέχνης. Τὰ κριτήρια, ὅπως εἶδαμε, πᾶνε μερικὲς φορές νὰ «ἀντικειμενοποιηθοῦν» ἀλλὰ πὸ συχνά καταντοῦν νᾶναι ἐντελῶς ὑποκειμενικά, δηλαδὴ αὐθαίρετα, ὥστε τελικά νὰ μὴν εἶναι σὲ θέση ἀκόμη καὶ οἱ εἰδικοί νὰ ξεχωρίσουν τὸ «ἄτεχνο καὶ ἀσήμαντο πρωτόλειο» ἀπὸ τὸ «ἀριστουργήμα»! Χωρίς ἄλλο πολλὰ εἶναι τὰ ἀριστουργήματα πού στὴ νᾶρχῃ γιουχαῖστηκαν, γιὰ νὰ ἀναγνωρισθοῦν ἀργότερα. Κανένα ἔργο, φυσικά, δὲν ἀνακηρύσσεται σάν τέχνη, ἀπλῶς καὶ μόνο διότι ἔχει τὴν συγκατάνευση τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Ἀλλὰ καὶ κανένας κριτικὸς — ὅσο θαρῶνδουπος κι ἂν εἶναι — δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιβάλῃ ἕνα ἔργο, ἂν αὐτὸ τελικά δὲ γίνῃ χτήμα τοῦ κοινοῦ. Ἡ ἔλλειψη παραδεγεγμένων ἀπὸ ὄλους τοὺς σημειολόγους, «ἀντικειμενικῶν κωδίκων», ὀδήγησε σὲ ἀδιέξοδο. Ὅχι λίγες φορές, γιὰ τὸ ἴδιο ἔργο, εἶχαμε σημειολογικὲς ἀναλύσεις τελειῶς διαφορετικὲς καὶ διαμετρικὰ ἀντίθετες. Ἡ ἐμμονὴ τῶν σημειολόγων στὴν ἀπόρριψη κάθε ἀναπαράστασης εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τὴ δογματικὴ ἀπόρριψη ἢ ἀμφισβήτηση σημαντικῶν ἔργων, ὅπως εἶναι, ἄς πούμε, τὸ ἀξιόλογο ντουκουμентаρίστικο λατινομερικάνικο ἔργο τοῦ Σολάνας» «Ἡ ὥρα τῶν φούρνων»²⁷. Τὸ ἴδιο, ἢ ἀπέχθεια πρὸς τὴ «διήγηση», ὀδήγησε σὲ ἀμετροέπειες καὶ ἀλληλογρονθοκοπούμενες ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὸ «Ταξιῖδι» τοῦ Ροσσελίνι, πού ἄλλοι μὲν ἀπὸ τοὺς σημειολόγους τὸ χαρακτή-

ρισαν σάν ἀριστούργημα, ἄλλοι δέ, σάν κατασκευάσμα παραχωρημένο και «παραδοσιακό»²⁶. Ἡ ἔλλειψη, ἐξ ἄλλου, σωστῶν κριτηρίων γιά τὸ τί εἶναι «γ ν ἤ σ ι ο ς π ο λ ι τ ι κ ὸ ς κ ι ν ἠ μ α τ ο γ ρ ᾶ φ ο ς», κατέληξε σέ σύγχυση και διχοστασία: ἔτσι π.χ. γιά τοὺς ἰταλοὺς σημειολόγους ἢ «Στρατηγική τῆς ἀράχνης» τοῦ Μπερτολούτσι εἶναι ὑπόδειγμα «γνήσιου πολιτικοῦ κινηματογράφου»²⁹, ἐνῶ δ ἐ ν ε ἶ ν α ι καθόλου γιά τοὺς δικούς μας³⁰, ὅπως ἐπίσης «ψευδοπολιτικός κινηματογράφος» χαρακτηρίζεται και ἡ σημαντικὴ ταινία τοῦ Μοντισέλλι «οἱ σύντροφοι»³⁰. Τὸ ἴδιο, μεγάλη διχοστασία ὑπάρχει ἀνάμεσα στους σημειολόγους ἂν εἶναι ἡ ὄχι «πολιτικὸ ἔργο» ἢ ταινία «Zabriniskie Point» τοῦ Ἄντονιόνι. Ὅπως διαπιστώνει ὁ ἀναγνώστης, πρόκειται γιά ἔργα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ χαρακτηριστοῦν σάν τυχαία.

Νομίζω ὅτι στίς μέρες μας εἶναι τέλεια παρωχημένο νὰ συζητοῦμε «ἄ ν π ρ ἔ π η» ἕνας καλλιτέχνης νὰ ἐκφράζεται μὲ μέσα «ρεαλιστικά» ἢ ἀντίθετα, «ἀντιρεαλιστικά», ἂν θὰ πρέπη, δηλαδή, ἡ ὄχι, νὰ ἐκφράζεται μὲ τὸ «ἀριστοτελικὸ ἀναπαραστατικὸ οὐστήμα». Ἄν πραγματικά ἔχει κάποια σημασία νὰ χαρακτηρίζη ὁ Wollen — πολὺ σωστά — τὸν κινηματογράφο σάν ἕνα «περίπλοκο σημεσιολογικὸ μέσο» αὐτὸ δὲν ἔχει ἄλλη ἔννοια παρά μόνο τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ κάθε αἰσθητικὴ προκατάληψη, ἀπὸ κάθε φραγμὸ πού θὰ ἐμπόδιζε τὸν σύγχρονο καλλιτέχνη νὰ ἐμπνευστῇ ἀπ' ὅπου νομίζει, φτάνει νὰ δώσῃ τὸ «quid», αὐτὸ τὸ «κᾶτι» τῶν λατίνων πού ἐκφράζει αὐτὴ ἢ περιεργὴ λέξη, και πού ἐπιτρέπει ἕναν, ἂν καλλιτέχνη «ρεαλιστῆ», — ὅπως εἶναι ἄς ποῦμε ὁ Βασιλείου ἢ ὁ Τσαρούχης — νὰ φαίνεται στὸν καιρὸ μας τόσο μ ο ν τ ἔ ρ ν ο ς. Μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορούμε σήμερα νὰ τοιχοκολλοῦμε Index prohibitorum και νὰ ὑπαγορεύουμε τρόπους ἐμπνευσης, νὰ χαρακτηρίζουμε τεχνικὲς πού πρέπει τάχα νὰ ριχτοῦν στὸ πῦρ τὸ ἐξώτερον, — ὅπως εἶναι, ἄς ποῦμε «οἱ ἀντίστοιχες γωνίες λήψης» κ.ἄ. — νὰ προβαίνουμε σέ «χαοτικὲς προσπελάσεις» πού τελικὰ δὲν ἔχουν καμμιά σχέση μὲ τὸ «κεῖμενο» τοῦ ἔργου, ἢ νὰ σπουδάσουμε τὸ ἴδιο τὸ ἔργο και νὰ τὸ «ἀναλύουμε» ἐντελῶς ξέκοιμένα ἀπὸ τὸν περίγυρό του, ἀπὸ τὸν δημιουργὸ του, ἀπὸ τίς ἐπιδράσεις του, σάν προῖόν ἀπομονωμένο ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ παραγωγή.

Ὅχι! Μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορούμε ν' ἀπαγορεύσουμε στὸ Μπέργκιαν νὰ ἐκφραστῇ —ἐφ' ὅσον τὸ κρίνη αἰσθητικὰ ἀναγκαῖο— μ' ἕναν τρόπο «κλασσικό», «ἀναπαραστατικὸ», «διηγηματικὸ», ὅπως αὐτὸ ἔγινε, ἄς ποῦμε, μὲ τὴν ταινία του «Ἡ πηγὴ τῆς παρθένας». Οὔτε ν' ἀναιρέσουμε τὸν Πολάνσκι ἐπειδὴ μᾶς ἱστορεῖ σχεδὸν «παραδοσιακὰ» ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὰ σύγχρονα πολιτικοκοινωνικὰ ἤθη τῆς νεοκαπιταλιστικῆς κοινωνίας μας, σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πρόσφατες ταινίες του, ὅπως εἶναι: ἢ «Γσά-ἰνατάουν».

Εἶναι ἐξ ἄλλου, τέλεια ἀπρηχαιωμένη και δογματικὴ, ἢ ἀποψη ὅτι ἀποτελεῖ «αὐθαίρετη και ἀσυνάρτητη κατασκευή» ὅταν τάχα, ἀναμιγνύει

κανείς ετερόκλητα στοιχεία (ζωγραφικούς πίνακες, βιογραφικά δεδομένα, ιστορικά δεδομένα καρτποσταλικές εικόνες, εικόνες από πραγματική λήψη και αποσπάσματα από ντοκυμανταίρ). Και αποτελεί σύγχυση ή πιό πάνω «απαγόρευση» γιατί άγνοει την ιστορία του κινηματογράφου που μᾶς διδάσκει ότι είναι χοντροειδέστατο λάθος νά αξιολογοῦμε μόνο μιᾶ «διάσταση» πιστεύοντας, ἄς πούμε, ὅτι «γνήσιος» κινηματογράφος εἶναι μόνο ὁ «ἀμιγής» κατά τόν Λυμιέρ, ἢ ἀντίθετα, μόνο ὁ «ἀμιγής» κατά τόν Μελιέ. ἢ μόνο ἐκεῖνος πού ἀπορρίπτει τὰ σύμβολα «ἐπειδὴ δὲν ἔχουν ἐπαρκῆ ἢ ἀκριβῆ σημασία» (Μπάρτ). Ὁ Ζαν - Λὺκ Γκοντάρ δὲ φοβάται «ν' ἀνακατέψει τὸ Χόλλυγουντ μὲ τὸν Κάντ και τὸ Χέγκελ, τὸ αἰξενσταϊνικό μοντάζ μὲ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ Ροσελίνι, τίς λέξεις μὲ τίς εικόνες, τοὺς ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς μὲ τὰ ἱστορικά πρόσωπα, τὸν Λυμιέρ μὲ τὸν Μελιέ, τὸ ντοκυμανταίρ μὲ τὴν εἰκονογραφία»¹.

Σήμερα ὁ κινηματογράφος. — κι αὐτὴ εἶναι ἡ μεγάλη του σημασία ἀλλὰ και ὑπόδειγμα γιὰ τίς ἄλλες τέχνες— μᾶς ἀποδεικνύει ὅτι εἶναι ἓνα «τέλειο σημεῖο», πού σημαίνει ὅτι κάλλιστα μπορεῖ νά εἶναι ἓνα ἀμάλγαμα σ' ὅλες τίς ὡς τώρα γνωστὲς διαστάσεις, ὅπως τίς ἀξιολόγησε ὁ Τσάρλς Σάντερς Πήρς. Νᾶναι δηλαδὴ ὄχι μόνο «εἰ χ ὀ ν α» (σημεῖο πού ἐκφράζει τὸ ἀντικείμενό του), ὄχι μόνο «δ ε ἰ χ τ η ς» (σημεῖο πού σχετίζεται μὲ τὸ ἀντικείμενο) ὄχι μόνο «σ ὕ μ β ο λ ο» (σημεῖο πού ὑπάρχει στὸ μυαλό μας σὰ μιᾶ «μεταφορᾶ»), ἀλλὰ και τὰ τρία μαζί, μὲ τὴν ἔννοια τῆς συνύπαρξης. Ἄλλοτε, στὸ ὄνομα μιᾶς «προσθευτικῆς τέχνης», ζητοῦσαν μιὰν ἐκφραση (σοσιαλιστικά) «ρεαλιστικῆ», οἰκοδομημένη «μὲ σαφήνεια», μὲ «ἥρωες θετικούς» και μὲ τελικὸ μῆνυμα ἄμεσα και κραυγαλέα πολιτικό, ἐγκεκριμένο ἀπὸ τὸ Ζντάνωφ. Μὲ ἄλλοθι: ἓναν τέτοιο κοινότυπο και στερεότυπο «σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ», ἀναιρέθηκαν μερικὰ ἀληθινὰ καλλιτεχνήματα και καταδικάστηκαν στὴ σιωπὴ τζλαντουχοι καλλιτέχνες.

Σήμερα, στὸ ὄνομα και πάλιν μιᾶς «προσθευτικῆς τέχνης» και ἐνὸς «γ ν ἡ σ ι ο υ ὕ λ ι σ τ ι κ ο ὕ κ ι ν ἡ μ α τ ο γ ρ ᾶ φ ο υ», μερικοὶ ἀδιάλλακτοι γάλλοι στρουκτουραλιστὲς τῆς ἀριστερᾶς ζητοῦν, μὲ τὸ μέσο μιᾶς ἐπιστήμης στενὰ ταξικῆς και «πρωτότυπα» προλεταριακῆς, τὴν κατάλυση τῆς «ἀστικῆς» κουλτούρας (ἀπὸ τὴν ὁποία τὸ προλεταριάτο δὲν θὰ πρέπει νά δέχεται κανένα ὄφελος) και εἰδικότερα τὴν ἀναίρεση κάθε «ἀ ν α π α ρ α σ τ α τ ι κ ο ὕ σ υ σ τ ῆ μ α τ ο ς».

Δὲν ὑπάρχει, ἀλήθεια, πιό ἀσκητικῆ, πιό χειρότερη ἀντίληψη ἀπὸ τὸ νά ἀπαρνιέται κανείς μιᾶ κουλτούρα πού χτίστηκε μὲ κόπο, σιγὰ - σιγὰ, ἀπὸ ὅλη τὴν ἀγωνιζόμενη ἀνθρωπότητα κι' ἔφτασε σὰν πολύτιμη κληρονομιά σὲ μᾶς. Μὰ κληρονομιά τῆς ὁποίας τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀνήκει δικαιοματικά στοὺς προλετάρους, κι αὐτοὶ —ἐντελῶς μαζοχιστικά— νά τὴν ἐγκαταλείπουν και νά τὴν ἀπαρνοῦνται, ἀποκαλώντας τὴν, «ψεύτικη ἀστικὴ ἰδεολογία»! Ναι, ψεύτικη εἶναι: ὅλη ἡ παραποίηση πού γίνεται ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία αὐτὴ πού ζητᾶ νά ἐρμηνεύ-

ση τήν ιστορία ἢ τήν ἐπιστήμη ἢ τήν τέχνη μ' ἕναν τρόπο τέτοιο πού νά εὐνοῖ τή «συντήρηση», νά ὑποθάλη τὸ «αἰώνιο» νά ὑποκλείνεται» στὸ «ἄφατο» ἢ «ἄρρητο», καὶ νά μυστικοποιεῖ τὸ ὑπαρκτό, γιὰ νά διατηρῆ τὰ συμφέροντά της. Δὲν ἀνήκει ἕμως στὴν «ψεύτικη ἀστική ἰδεολογία» ἢ κλασσικὴ τραγωδία, ὁ «Μωῦσῆς» τοῦ Μιχαήλ Ἰ. Ἀγγελου, ἢ «Ἐπιστροφή τοῦ Ὀδυσσεά» τοῦ Μοντεβέρντι, ἢ «Τοκάττα καὶ Φούγκα» τοῦ Μπάχ, ἢ ἀνακάλυψη τοῦ ἠλεκτρισμοῦ ἢ ἡ δύναμη τοῦ ἀτμοῦ, οἱ ἐπινοήσεις τῆς σύγχρονης ἠλεκτρονικῆς, τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ, ἢ ἡ ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου! Ἰδιαίτερα, μιὰ καὶ κάνουμε ἀναφορά στὸν κινηματογράφο, εἶναι: ἀδύνατο καὶ οὐτοπιστικὸ νά μιλάς γιὰ ἕνα «μ ε λ λ ο ν τ ι κ ὸ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ὸ μ ο ν τ ἔ λ λ ο ν», τὸν «γνήσιο ὑλιστικὸν κινηματογράφο», πού «κ α ν εῖ ς δ ἔ ν τ ὸ ν εἶ δ ε κ αὶ δ ἔ ν τ ὸ ν εἶ π ε ἀ κ ὸ μ η!» Ἡ ἀποψη αὐτῆ, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, εἶναι καὶ σαφῶς ἀντιμαρξιστικὴ: «Ἡ χειρότερη πλευρὰ τοῦ οὐτοπισμοῦ εἶναι ἐκεῖνη πού ὑποχρεωνόμαστε νά π ε ρ ι γ ρ ᾶ ψ ο υ μ ε τὴ μελλοντικὴ κατάστασι σὰ νά ἦταν παρούσα, προφανῶς χωρὶς ἐκεῖνη τὴν π α ρ α τ η ρ η τ ι κ ῆ συμπεριφορὰ πού εἶναι ἡ βάση τῆς ἐπιστήμης, γιατί τὸ νά π α ρ α τ η ρ εῖ ς τ ὸ μ ἔ λ λ ο ν εἶναι μιὰ ὀρολογικὴ ἀντίθεση πού ὁ Μάρξ δὲν ἔχει ποτὲ διαπράξει»³².

Ἐνα τελεσίδικον συμπέρασμα γιὰ τὴ στρουκτουραλιστικὴ - σημειολογικὴ ἀνάλυση, εἶναι ἴσως ἀκόμη ἀδύνατο, παρ' ὅλο πού ἔχει πιά περάσει ἀρκετὸς καιρὸς ἀπὸ τότε πού ξαναζωντάνεψε μὲ τὴν ἐντελῶς σύγχρονη μορφὴ του, τὸ 1950 περίπου.

Σὲ μερικές περιπτώσεις, ἐν τούτοις, εἴμαστε σὲ θέσιν νά διαπιστώσουμε κάποιες καταλήξεις. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς πρέπει νά σταθοῦμε ἰδιαίτερα σὲ μιὰ θετικὴ διαπίστωση πού ἀφορᾷ τὰ καθέκαστα τῆς κριτικῆς καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας: στὴ διαπίστωση ὅτι τὰ προβλήματα τῆς τέχνης πρέπει νά ἐρευνηθοῦν κατὰ τρόπο θ ε τ ι κ ὸ - ν ο η - σ ι α ρ χ ι κ ὸ μακρὰ ἀπὸ μεταφυσικὲς, δαισιθητικὲς, ἐντελῶς ἀνεδαφικὲς καὶ μονοδιάστατες θεωρητικολογίες τῶν παραδοσιακῶν. Τὸ ἴδιο, νομίζω, ὅτι παρουσιάξῃ ἐνδιαφέρον καὶ ἡ ἐμμονὴ στὴ σπουδαιότητα τῶν μ ο ρ φ ι κ ῶ ν σ χ ἔ σ ε ω ν πού συναποτελοῦν τὸ ἔργο στὸ σύνολό του, ἐμμονὴ τὴν ὁποία δίκαιο ἐπιμένει ἡ σημειολογικὴ διαδικασία καὶ ξεκαθαρίζει στὸ σημεῖο αὐτὸ τὴ σύγχυση πού βασίλευε καὶ βασίλευε ἀκόμη σὲ πολλὰς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις. Εἶναι ὥστόσο τὸ ἴδιο ἐπάναγκες νά ἐπισημάνουμε καὶ πολλὰς ἀμφιλογίες: καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα τὴν ἐπικίνδυνον ἀδιαφορία τοῦ στρουκτουραλιστικοῦ τρόπου ἔρευνας γιὰ τὸ π ε ρ ι ε χ ὸ μ ε ν ο τῶν μορφῶν — πού θυμίζει ἄμεσα τὴ «λογικὴ σύνταξη» τοῦ Κάρναπ — καὶ πού δημιουργεῖ ἕνα ἀγεφύρωτο βάραθρο ἀνάμεσα στὴ θεωρία καὶ τὴν πρακτικὴ καὶ ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ μιὰ παραχώρηση στὴν παλῆ ἀντίληψη τῶν λογικῶν τῆς «ἀναλυτικῆς φιλοσοφίας» γιὰ τὴν «ταυτολογικὴ ὑψὴ τῶν προτάσεων». Ἀλλὰ ἐκεῖ ἀκριβῶς πού τὰ ζητήματα δημιουργοῦν ὄχι μόνο ἀπορίες, ἀλλὰ κατάπληξη καὶ ἀ-

νησυχία, είναι ή επικίνδυνη πορεία μερικῶν στρουκτουραλιστῶν, ὅπως είναι ἄς ποῦμε, ὁ Λακάν, ὁ Ντεριντὰ ἢ ἡ Κρίστεβα, πορεία πού χωρίς ἄλλο ὀδηγεῖ τήν σύγχρονη προοδευτική σκέψη σέ μιὰ χωρίς προηγούμενο σύγχυση καί σ' ἕνα σκοτεινό ἀδιέξοδο: μέ τὸ ἄλλοθι ἑνός περιστασιακοῦ κι ἀμφιλεγόμενου μαρξισμοῦ, παριστάμεθα μάρτυρες σ' ἕνα φαινόμενο ἀπίστευτου θεριμπαλιστικοῦ λήρου, μέ νύξεις μυστικιστικές καί μέ ἀποκορύφωση τῆ διφορούμενη «ἐπαναστατικότητα» τῆς Κρίστεβα, σύμφωνα μέ τήν ὁποία: «προσπέλαση (στό μύθο) δίνει ἢ μεταγλώσσα μέ τήν ἔννοια τοῦ ἄρρητου, ὡς κατάργηση τῆς ἀνθρώπινης γλώσσας καί ἀναγωγή σέ δευτερογενῆ συστήματα πού τὰ ἔχει ἐγκαταλείψει: ἢ ἐξέλιξη ἢ καί ἢ ἴδια ἢ ἀνθρωποποίηση: νευματική, ἱερογλυφικά, Καβάλα»³⁰. Ἄλλὰ τί μπορεί νά πῆ κανεῖς γι' αὐτήν τήν κατάληξη, γιά ἕναν τέτοιο «νεομαρξιστικό στρουκτουραλισμό» πού τελειώνει μ' αὐτά τὰ τραγικά συμπεράσματα καί ὀδηγεῖ τήν κουλτούρα, σ' ὅτι καλὸ μᾶς κληροδότησε αὐτὴ στὴ διάρκεια τῶν αἰῶνων, σ' ἕνα εἶδος π ν ε υ μ α τ ι κ ῆ ς α ὐ τ ο κ τ ο ν ἱ α ς, πού ὀνομάζεται: «μεταγλώσσα μέ τήν ἔννοια τοῦ ἄρρητου», «κατάργηση τῆς ἀνθρώπινης γλώσσας», «ἐπαναφορὰ τοῦ ἱερογλυφικοῦ», ἀποθέωση τοῦ μυστικισμοῦ καί τῆς «Καβάλας»!!

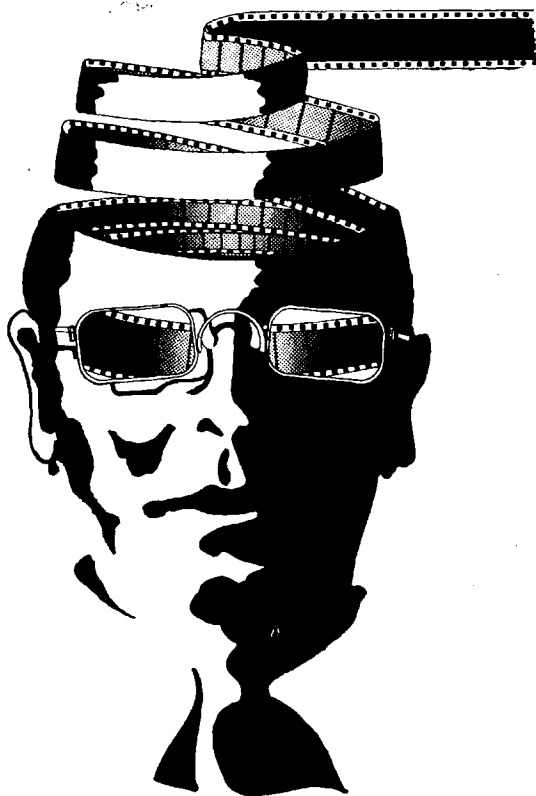
Ἄν ὁ Μάρξ σηκωνόταν ξαφνικά ἀπ' τὸν τάφο, θά ξανάλεγε τήν περίφημη φράση του: «Μοί je ne suis pas marxiste»!

Σ η μ ε ι ὠ σ ε ι ς :

1. ARMANDO PLEBE, Ἡ πολιτιστική κρίσις τῆς ἀριστερᾶς, Ἀνθρώπινες σχέσεις 4.
2. ADAM SCHAFF, Langage et connaissance, éditions Anthropos, Paris 1973, σελ. 5 - 10.
3. AUGUSTO PONZIO, Prodigione Linguistica e ideologia Sociale, DeDonato, 1973. Ὁ συγγραφέας κάνει μία μαρξιστική κριτικὴ τῶν ιδεολογικῶν μορφῶν τῆς σύγχρονης γλωσσολογίας ἀπὸ τὸν Saussure, ὡς τὸν Chomsky.
4. ΠΟΜΠΕΡΤ ΧΑΒΕΜΑΝ, Φυσικὴ ἐπιστήμη καί κοσμοθεώρηση, διαλεκτικὴ ἢ χωρίς δόγμα, «ΠΕΛΛΑ». Ὁ συγγραφέας κάνει ἐκτεταμένη ἀναφορὰ στό ζήτημα αὐτό.
5. Βλέπε γιὰ τὸ ζήτημα τῆς φιλοσοφίας τοῦ μαρξισμοῦ :
H. LEFEBVRE, Problèmes actuels du marxisme, Paris 1958.
M. MERLEAU - PONTY, Les aventures de la dialectique, Paris 1955.
G. PLANTY - BONJOUR, Les catégories du matérialisme dialectique, Dordrecht, 1965.
Βλέπε ἐπίσης : Ὁ μαρξισμὸς σήμερα, 8 κείμενα συγχρόνων ἰταλῶν μαρξιστῶν, ἐκδόσεις «ΟΔΥΣΣΕΑΣ» 1973.
6. JOHN HOWARD LAWSON, ἰταλ. μετάφραση. Teoria e tecnica della sceneggiatura, Bianco e Nero 1951.
Γιὰ τήν ἱστορία, τὴ μεθοδολογία καί τήν κρίση τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου, βλέπε :
— MAY D. HUETTIG, Economic Control of the Motion Picture Industry, Philadelphia 1944.

- Screen and Audience, Film Books Today, London 1947.
 — «Today's Hero» in Hollywood Quarterly, Berkeley and Los Angeles, 'Ιαν. 1947.
7. Βλέπε για τη σημειολογική κριτική :
 — ZAN - ΠΙΕΡ - ΟΥΝΤΑΡ, Ένας ελαττωματικός λόγος, «Σύγχρονος Κινηματογράφος» Νο 27 - 28.
 — ΠΑΣΚΑΛ ΚΑΝΕ, Πάνω στη σχέση θέαμα - θεατής, «Σύγχρονος Κινηματογράφος» Νο 23 όπως και τό βιβλίο του ίδιου «Roman Polanski», Du Cerf 1970.
 — ALESSANDRO CAPPABIANCA, Ontogenesi e filogenesi del giudizio filmico, Filmcritica No 219 - 220, Νοεμβρ. - Δεκεμ. 1971.
8. CIRIACO TISO, Cinema poetico politico, «Partisan» 1972, σελ. 15.
 9. ΚΑΡΑ ΜΑΡΕ, Είσαγωγή στην Πολιτική οικονομία.
 10. CIRIACO TISO, idem σελ. 31 - 32.
 11. CIRIACO TISO, idem, σελ. 27 (αναφέρεται από τόν Τίζο)
 12. CIRIAO TISO, idem σελ. 32.
 13. CIRIACO TISO idem σελ. 16
 14. CIRIACO TISO idem σελ. 15
 15. UMBERTO ECO, L' oeuvre ouverte, Aux éditions, du Seuil, 1965, σελ. 9.
 16. ANDRE MARTINET, Éléments de linguistique générale, Armand Colin, 1970 σελ. 20.
 17. EMILIO GARRONI, Semiotica ed estetica, Laterza, Bari 1968.
 18. EMILIO GARRONI, Progetto di Semiotica, Laterza 1972, σελ. 58.
 19. ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ, 'Η σύγχρονη σκέψη, ή «άπατη» της λογοτεχνίας και ή βαθμός μηδέν της γραφής» «Γραμμή» 1973, σελ. 30.
 20. CHRISTIAN METZ, Image de Son, 201 βλέπε μετ. Λεβεντάκου - Clément (Θεωρία Κινηματογράφου)
 21. Είσηγηση του Μέτς, στο δεύτερο διεθνές Φέστιβαλ του νέου κινημ/φου του Πέζαρο (1966).
 Βλέπε ακόμη «Παρατηρήσεις πάνω στά σημειολογικά στοιχεία τά φίλμ». Σύγχρονος Κιν/φος Νο 21.
 22. ΒΗΜΑ, 18 - 4 - 74.
 23. ALESSANDRO CAPPABIANCA, Ontogenesi e filogenesi del giudizio filmico, filmcritica No 219 - 220, σελ. 412.
 24. ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗ, idem, (βλέπε τό Α' δοκίμιο για τό «βαθμό μηδέν της γραφής» του Μπάρτ).
 25. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ «Ποιητική» XXV, 17.
 26. Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro, Basilea, 1576 σελ. 668.
 27. Βλέπε τίς άμφιβολίες και έπιφυλάξεις τόσο των ξένων σημειολόγων (π.χ. C. Tiso, idem σελ. 14), όσες και των έλλήνων («Σύγχρονος Κιν/φος 74» σελ. 111).
 28. «CINEMA E FILM» Μάρτιος - Μάιος 1966.
 29. CIRIACO TISO idem σελ. 49.
 30. Βλέπε «Σύγχρονος Κιν/φος» Νο 22 στο άρθρο : «Γραφή/ψυχανάλυση/ιστορία/Άπεικόνιση».
 31. PETER WOLLEN, Σημεία και σημασία στον κιν/φο, Κάλβος, 1973, σελ. 113.
 32. «'Ο Μαρξισμός σήμερα», 8 κείμενα σύγχρονων ίταλών μαρξιστών, «ΟΔΥΣΣΕΑΣ» 1973 σελ. 167.
 33. ΣΩΤΗΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Μύθος κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής, ανθρωπολογική μελέτη, 1973, «ΑΛΜΑ», σελ. 253.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΠΑΠΑΧΡΟΝΗΣ



* ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ και ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ σημειολογία μελετᾷ συστήματα σημείων. Ὁ Saussure τὴν ἐννοεῖ σὰν μιὰ ἐπιστήμη, ἐνῶ ὁ Charles Sanders Peirce σὰν ἓνα δόγμα («οἰοῦναι ἀναγκαῖο ἢ τυπικὸ τῶν σημείων»). Στὸν Saussure ἦταν φανερὸς ὁ κοινωνιολογικὸς ὀρίζοντας αὐτῆς τῆς καινούργιας «ἐπιστήμης»:

«Μπορεῖ νὰ συλλάβουμε μιὰ ἐπιστήμη πού θὰ μελετᾷ τὴ ζωὴ τῶν σημείων στὸς κόλπους τῆς κοινωνίας: θὰ ἀποτελεῖ μέρος τῆς κοινωνικῆς ψυχολογίας καὶ ἐπομένως τῆς γενικῆς ψυχολογίας: θὰ τὴν ὀνομάσουμε σημειολογία (ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ ὄρο «σημεῖον»). Θὰ μᾶς δείξει ἀπὸ τί ἀποτελοῦνται τὰ σημεῖα καὶ ποιοὶ νόμοι τὰ ρυθμίζουν».

Μὲ τὸν Peirce ἀνοίγεται μιὰ λογικο - φιλοσοφικὴ προοπτικὴ γιὰ τὴν σημειολογία.

Χοντρικὰ μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε ἓνα ρεῦμα σκέψης, πού ξεκινᾷ ἀπὸ τίς ἀντιλήψεις τοῦ Saussure, στὸ ὅποιο εἶναι φανερὸς οἱ γλωσσολογικὲς, κοινωνιολογικὲς καὶ ἀνθρωπολογικὲς ἐπιδράσεις, κι ἓνα ἄλλο ρεῦμα, πού ξεκινῶντας ἀπὸ τὸν Peirce εἰσχωρεῖ στὸς χώρους τῆς λογικῆς καὶ τῶν τυπικῶν συστημάτων. Διατομὲς ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο ρεύματα ἦταν ὁπωσδήποτε ἀναπόφευκτες, ὅπως καὶ ἐνδεχόμενες προσπάθειες «σύνθεσης».

Ἐκτός, ὅμως, ἀπὸ τὸν ὄρο «σημειολογία» συναντοῦμε καὶ τὸν ὄρο «σημειωτική». Ἐδῶ χρειάζεται κάποια προσοχή. Αὐτοὶ οἱ ὄροι εἶναι, βέβαια, συνώνυμοι, ἀλλὰ ὁ ὄρος «σημειωτική» ἀπόχτησε κι ἄλλες σημασίες. Γιὰ ὀρισμένους λογικιστὲς ἡ «σημειωτική» καλύπτει διάφορες σχέσεις ἀνάμεσα στὴ λογικὴ καὶ στὴ γλῶσσα, ἐνῶ ὁ Roland Barthes, π.χ., μεταχειρίζεται τὸν ὄρο αὐτὸ γιὰ νὰ δηλώσει ἓνα συγκεκριμένο σύστημα σημείων.

Ἡ ἐπιστημονικὴ ὑπόσταση τῆς σημειολογίας ἀμφισβητεῖται ἀκόμα. Ὁ Tzvetan Todorov πιστεύει ὅτι: «δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος νὰ τὴ θεωρήσουμε σὰν χωριστὴ ἐπιστήμη, ἀλλὰ μᾶλλον σὰν μιὰ μεθοδολογικὴ ἀρχή, πού ἔχει συνεισφέρει (καὶ θὰ συνεισφέρει ἴσως πῶς πολλὰ) στὸν μετασχηματισμὸ καὶ ἀναπροσανατολισμὸ μιᾶς σειρᾶς συγκεκριμένων [ἐπιστημονικῶν] κλάδων».

Εἶναι φανερό, ὅτι τὸ σχέδιο γιὰ μιὰ γενικὴ ἐπιστήμη τῶν σημείων δὲν ἔχει ἀκόμα μορφοποιηθεῖ ὀριστικά. Αὐτὸ τὸ ἀναγνωρίζει ὁ Umberto Eco.

Ὡς πρὸς τὸ ἀντικείμενο τῆς σημειολογίας δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει ὁμοφωνία. Ὁ Locke στὸ δοκίμιό του σχετικὰ μὲ τὴν ἀνθρώπινη κατανόηση (γραμμμένο τὸ 1690), διακρίνοντας ἀνάμεσα στὴ φυσικὴ φιλοσοφία, στὴν πρακτικὴ ἢ ἠθικὴ φιλοσοφία καὶ στὴ σημειωτικὴ (sic), συνταύτιζε τὴν τελευταία μὲ τὴ λογικὴ. Ἀναφέραμε προηγουμένως τίς ἀπόψεις τοῦ Saussure καὶ τοῦ Peirce. Ὁ Umberto Eco μιλάει γιὰ τὴν «λογικὴ τῆς κουλτούρας», κι ἓνα ἀπὸ τὰ κείμενά του φέρνει τὸν χαρακτηριστικὸ τίτλο «Ἀναζητώντας μιὰ λογικὴ τῆς κουλτούρας». Ὁ Roland

Barthes πιστεύει ότι η σημειολογία, άργά ή γρήγορα, θά βρει στο έργο της τή γλωσσολογία, και ότι είναι προορισμένη ν' απορροφηθεί από μιá «ύπερ-γλωσσολογία».

Άλλοι πάλι, όπως π.χ. ο Thomas Sebeok, δέν ίκανοποιούνται μέ τόν «άνθρωποκεντρικό» και «γλωσσοκεντρικό» — όπως τόν ονομάζου — χαρακτήρα τής σημειολογίας. Έπιζητοῦν νά πλατύνουν τόν όρίζοντά της γιά νά κατανοηθεί τό συνολικό ζωικό βασίλειο, στην πραγματικότητα τό σύνολο τής οργανικής ύπαρξης! Νά τί λέει χαρακτηριστικά πάνω σ' αυτό ο Sebeok: «Η σημείωση, ανεξάρτητα από τή μορφή ή τήν ούσία, άντιμετωπίζεται σαν ένα οίκουμενικό κριτήριο τής ζωντανής ύπαρξης».

Δέν πρέπει νά ξεχνάμε, τέλος, και τή σημειωτική λειτουργία τών «μηχανών», γιά τήν όποία ένδιαφέρεται ιδιαίτερα ή «κυβερνητική».

II

Μιλώντας γιά τόν «κινηματογράφο» τόν θεωρούμε σαν κάτι αυτόνόητο, ένω, στην πραγματικότητα χρειάζεται νά διευκρινισθή. Πολλοί, όταν λένε ο «κινηματογράφος» έννοούν συνήθως κάτι αντίστοιχο μέ τούς όρους «λογοτεχνία» ή «ζωγραφική». Ο «κινηματογράφος», όμως, χρησιμοποιείται και μέ τήν έννοια τού «μέσου» κι έννοούμε φυσικά ένα από τά «μέσα επικοινωνίας» μαζικού χαρακτήρα (mass media). Στην περίπτωση αυτή αντίστοιχεί μέ τούς όρους «τηλέφωνο», «τηλεόραση», «βιβλίο» ή «έντυπο» γενικά. Η έκφραση «βλέπεις κινηματογράφο;» είναι αντίστοιχη μέ τήν έκφραση «διαβάζεις βιβλία;»

Ο «κινηματογράφος» σαν «λογοτεχνική» (ο όρος όφείλεται στον Barthes) δέν έχει τήν ίδια «σημασία» μέ τόν «κινηματογράφο» σαν «μέσο».

Υπάρχει, όμως, και ο «κινηματογράφος» σαν «πρακτική» ή «τεχνική». Χρησιμοποιώ αυτούς τούς όρους μέ τήν τρέχουσα σημασία τους. Για τόν Louis Althusser, όμως, ο όρος «πρακτική» έχει μιá έντελώς τεχνική σημασία: «μέ τόν όρο πρακτική, έννοούμε, γενικά, κάθε διαδικασία μετασχηματισμού μιáς δοσμένης και καθορισμένης πρώτης ύλης. σ' ένα καθορισμένο προϊόν, μετασχηματισμού πού έπηρεάζεται από μιá καθορισμένη ανθρώπινη εργασία, μέ τή χρήση καθορισμένων μέσων («παραγωγής»). Σε κάθε τέτοια πρακτική, ή όρίζουσα τής διαδικασίας δέν είναι ούτε ή ύλη ούτε τό προϊόν, αλλά ή πρακτική μέ τήν στενή έννοια: ή ίδια ή ευκαιρία τής διαδικασίας μετασχηματισμού, πού μεταχειρίζεται, σε μιá ιδιαίτερη διάρθρωση, άνθρωπους, μέσα και μιá τεχνική μέθοδο χρησιμοποίησης τών μέσων». Από τίς ιδέες τού Althusser ξεπήδησε μιá «συναρπαστική» φιλολογία γύρω από τόν κινηματογράφο, πού δέν ύστερεί καθόλου ούτε σε «ζήλο» ούτε σε «έπιθετικότητα» από τήν αντίστοιχη «σημειολογική φιλολογία». Το περιοδικό CINETHIQUE ύπήρξε ένα τυπικό παράδειγμα αυτής τής «πολεμικής».

Υπάρχει ακόμα και ο «κινηματογράφος» σαν βιομηχανία και σαν εμπόριο. Όταν λέμε ότι «πρέπει να προωθήσουμε το διβλίο» έννοια: βέβαια, να προωθήσουμε το διβλίο στην «αγορά», έστω κι αν δεν το δημολογούμε φανερά, και όχι να προωθήσουμε τη λογοτεχνία. Το ίδιο συμβαίνει και με τον «κινηματογράφο» μ' αυτή την έννοια. Μπορούμε επίσης να αντιμετώπισουμε τον «κινηματογράφο» και από τη σκοπιά των τεχνημάτων της υλικής κουλτούρας, κι εδώ άκριθώς βρίσκουν τη θέση τους οι ιδέες του Yuri Lotman για τον πληροφοριακό χαρακτήρα των τεχνημάτων, με την έννοια ότι σ' αυτά συγκεντρώνεται ή έμπειρία μιας προγενέστερης έργασιακής δραστηριότητας.

Είναι δυνατόν να προχωρήσουμε μ' αυτό τον τρόπο, όχι βέβαια άπεριόριστα, χρησιμοποιώντας κάθε φορά διαφορετικές παραμέτρους. Όταν αλλάζει μια παράμετρος μεταβάλλεται: κατά κανόνα ή «είκόνα» που σχηματίζουμε για τον κινηματογράφο.

Δεν θά ήταν άσκοπο να παρουσιάσουμε εδώ την ιδέα των Klir και Valach για το «ε π ί ε θ ο ά ν ά λ υ σ η ς» ενός συστήματος. Νά πώς περιγράφει αυτή την ιδέα ο Chadwick: «ένα τραπέζι φαγητού, π.χ., μπορεί να αποτελέσει ένα σύστημα για όρισμένους σκοπούς, αν το δούμε σ' ένα κατάλληλο επίπεδο ανάλυσης. Σ' ένα (άνώτερο) επίπεδο ανάλυσης, το τραπέζι είναι ένα σύστημα μορίων, πολλών στοιχείων και έξαιρητικά πολύπλοκων σχέσεων ανάμεσά τους. Σ' ένα κατώτερο επίπεδο ανάλυσης, το τραπέζι είναι ένα διαρθρωτικό επίπεδο αρκετών στοιχείων: πόδια, κορυφή, κλπ. Σε μια παραπέρα μείωση της ανάλυσης το τραπέζι χάνει τη μεμονωμένη σημασία του, και γίνεται ίσως ένα επεισόδιο σ' ένα αντιληπτικό σύστημα ή ένα ελάχιστο βάρος σε κάποια ευρύτερη διάρθρωση. Για τους σκοπούς μας μπορεί να παρουσιάζει ένδιαφέρον ένα απ' αυτά τα επίπεδα ανάλυσης: τα άλλα δυι, και δεν αναγνωρίζουμε συστήματα σ' αυτά τα επίπεδα, επειδή απλά τó να κάνουμε κάτι τέτοιό δεν έχει κανένα νόημα για τους τωρινούς σκοπούς μας».

Μιά φονξιοαλιστική θεώρηση του κινηματογράφου προσανατολίζεται αποκλειστικά στις «λειτουργίες» του. Σ' αυτή την περίπτωση δεν ρωτάμε για τó «γιατί», αλλά για τó «πώς» ή όπως λέει ο Ashby: «δεν ρωτάμε τί είναι αυτό, αλλά τί κάνει αυτό».

Άκόμα κι αν δεχτούμε αυτή την προσέγγιση, θά πρέπει να μάθουμε, όμως, ότι ο όρος «λειτουργία» έχει έντελώς διαφορετικό χαρακτήρα στις ανθρώπινες κοινωνίες απ' αυτόν που έχει στους βιολογικούς οργανισμούς και στις μηχανές ή στα αυτόματα. Η «λειτουργία της καρδιάς» δεν είναι τó ίδιο πράγμα με την «λειτουργία» ενός συγκεκριμένου κοινωνικού «συστήματος». Δεν υπάρχουν «ουδέτερες» λειτουργίες στις κοινωνίες. Οι φονξιοαλιστικές και οργανισμικές προσεγγίσεις όταν παρουσιάστηκαν στον χώρο της κοινωνιολογίας κατακρίθηκαν έντονα από πολλούς κοινωνιολόγους. Οι κοινωνίες έχουν διαφορετική «ποιότητα» από τους βιολογικούς οργανισμούς. Όπως υπογραμμίζει ή Ντόρις Έμμετ,

δὲν μπορούμε νὰ ἐφαρμόσουμε στὶς κοινωνίες, μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία, τὴ βιολογικὴ ἔννοια τῆς «λειτουργίας», ἡ ὁποία ἀντιλαμβάνεται τοὺς «ὀργανισμούς» ὡς αὐτοδιατηρούμενα καὶ αὐτοδύναμα συστήματα. Στὶς κοινωνίες δὲν μπορούμε νὰ μιλοῦμε γιὰ «ὁμοιόσταση» κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ μιλοῦμε γιὰ τὴν «ὁμοιόσταση» τῶν βιολογικῶν ὀργανισμῶν, ἴσως μάλιστα νὰ μὴν μπορούμε καθόλου νὰ μιλοῦμε γιὰ «ὁμοιόσταση».

Οἱ σημειολογικὲς θεωρήσεις τοῦ κινηματογράφου, ἂν καὶ δὲν ἀποφεύγουν τὶς φονξιοναλιστικὲς ἀποκλίσεις, ἀφήνουν ἄρκετὰ περιθώρια στὸ «γιατί». Ἀντιμετωπίζουν τὸν κινηματογράφο ὡς ἓνα «σημαῖνον σύστημα» μέσα στὸ χῶρο τῆς κουλτούρας. Καθοριστικὴ σημασία ἀποχτοῦν ἐδῶ οἱ ἀντιλήψεις γιὰ τοὺς «κοινωνικοὺς κώδικες» καὶ τοὺς «κώδικες τῆς κουλτούρας». Ὁ Yuri Lotman, μελετώντας τὰ φαινόμενα τῆς ἱστορίας τῆς κουλτούρας ἀπὸ σημειολογικὴ ἀποψη, ἐρευνᾷ διεξοδικὰ τοὺς διάφορους κώδικες τῆς κουλτούρας καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ διαμορφώσει μιὰ τυπολογία τῆς κουλτούρας. Οἱ πολιτιστικοὶ καὶ κοινωνικοὶ κώδικες χαρακτηρίζονται ὡς *δευτεροβαθμοῦ συστήματα μορφοποίησης ἢ μακροσημειωτικὲς διαρθρώσεις*, ποὺ ἐξ ὀρισμοῦ συνεπάγονται μιὰ γλωσσικὴ ὑποδομὴ. Ὁ μαρξιστὴς σημειολόγος Emilio Garroni, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Christian Metz, ἀρνεῖται τελείως τὴν ἰδέα τῆς κινηματογραφικῆς ἰδιαιτερότητας. Ὁ ἴδιος πιστεύει ὅτι ὁ ἰδιαιτερός χαρακτήρας μιᾶς γλώσσας, π.χ. τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ὀφείλεται στὸ συνδυασμὸ τῶν κωδίκων ποὺ μεταχειρίζεται. Ὁ Umberto Eco, ἐπίσης, ἐπιμένει στὰ φαινόμενα τῆς στρωμάτωσης τῆς κωδικοποίησης στὴν ὀπτικὴ ἐπικοινωνία.

Ὁ Roland Barthes στὰ «Στοιχεῖα Σημειολογίας» τοποθετεῖ τὸν κινηματογράφο, μαζί μὲ ἄλλα συστήματα ποὺ ἀνήκουν στὴν περιοχὴ τῆς μαζικῆς ἐπικοινωνίας, στὴν κατηγορία τῶν *σύνηθων συστημάτων*. Ὁ ἴδιος διστάζει νὰ χαρακτηρίσει τὴ «γλώσσα» τοῦ κινηματογράφου ὡς πρωτότυπη.

Ἡ δουλειὰ τοῦ Christian Metz συγκεντρώνεται ἰδιαιτέρα στὴ σημειολογία τοῦ κινηματογράφου («πρέπει νὰ δημιουργήσουμε τὴ σημειολογία τοῦ κινηματογράφου»). Σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κείμενα ἐπιχειρεῖ μιὰ ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση σημειολογικοῦ χαρακτήρα. ποὺ δὲν στερεῖται, θέβαια, σημασίας. Δὲν μπορούμε νὰ ἐπιχειρήσουμε αὐτὴ τὴ στιγμή ἐδῶ μιὰ κριτικὴ ἀνάλυση τῶν ἀπόψεων τοῦ Metz. Ὁ Michel Cegarra τὴν ἔχει κάνει ἤδη στὸ περιοδικὸ CINETHIQUE (τεῦχος 7-8). Ἡ ἔμμονή του στὴν «μυθοπλαστικὴ» καὶ «ἀφηγηματικὴ» διάσταση τοῦ κινηματογράφου, οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὴν «φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγή» καὶ τὴν «ἀναπαράσταση», οἱ ἰδεαλιστικὲς αἰσθητικὲς προκαταλήψεις («ἐκφραστικότητα» κλπ.), αὐτὴ ἢ «προβολὴ» παραδοσιακῶν ἀπόψεων πάνω στὸν ἄξονα τῆς «σημειολογίας», ὁ τρόπος ποὺ ἀντιλαμβάνεται καὶ συσχετίζει τὴν δηλωτικὴ σημασία (denotation) καὶ τὴν συν-δηλωτικὴ σημασία (connotation) στὸν κινηματογράφο, βασιζόμενος στὸ γνωστὸ σχῆμα τοῦ Barthes,

ή χρήση μεταφορών στη θέση όρισμών (π.χ. «ελαστικό σύστημα») — πού τὰ ἀναφέρω ἐνδεικτικά ἐδῶ — δὲν συνιστοῦν μιὰ ἀσφαλὴ βάση θεωρητικῆς ἀνάλυσης. Ὁ Metz διακρίνει ἀνάμεσα σὲ «πολιτιστικούς κώδικες» (ἀντίληψη, εἰκονολογικοὶ κώδικες, συμβολικοὶ κώδικες, κώδικες ἀφηγηματικῶν δομῶν) καὶ σὲ «ἐξειδικευμένους κώδικες» (μοντάζ, κινήσεις τῆς μηχανῆς, ὀπτικά ἐφέ κλπ.) — μιὰ διάκριση, πού, ὅπως εἶδαμε, ἀρνεῖται νὰ δεχτεῖ ὁ Garroni. Ὅπως τονίζει ὁ Cegarra: «Τὸ προχώρημα τοῦ Metz ἐμφανίζεται ἀμφιταλαντευόμενο καὶ μὲ ἀκρίβεια, πρόωρο καὶ ἀποτελεσματικό, κακότυχο καὶ πετυχημένο, ἀβέβαιο καὶ σίγουρο».

Ὁ Umberto Eco, μιλώντας γενικά γιὰ τὴν σημειολογία, γράφει: «μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ μοναδικὴ ἐνοποιημένη σημειολογικὴ θεωρία», κι αὐτὸ ἰσχύει περισσότερο γι' αὐτὸ πού θὰ ἐνομάζουμε «σημειολογία τοῦ κινηματογράφου».



CHRISTIAN METZ

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΟΓΙΑ, Η ΕΙΚΟΝΑ

"Όταν η σημειολογική αναζήτηση αναφέρεται στην εικόνα είναι υποχρεωμένη πρώτα να τονίσει τις πιο φανερές διαφορές ανάμεσα σ' αυτή την εικόνα και στα άλλου είδους σημαίνοντα αντικείμενα, και ιδιαίτερα στη φράση: την «αναλογική» υπόστασή της — την «εικονικότητά» της — δηλαδή τη συνολική οπτική ομοιότητα με το αναπαριστούμενο αντικείμενο. Η εικόνα ενός τραίνου μοιάζει με ένα τραίνο, ενώ τα φωνητικά τμήματα (φωνέμ) (τρε)νο ή το κομμάτι της γραφής «τραίνο» δεν του μοιάζει. Είναι αλήθεια πως ξέρουμε ότι υπάρχουν μερικές εικόνες που δεν είναι παραστατικές. Π.χ. τα διαγράμματα (που ο Charles Peirce ονόμαζε παρ' όλα αυτά «λογικές εικόνες») Ξέρουμε επίσης ότι η φωνητική γραφή δεν είναι ο μόνος τρόπος γραφής που υπάρχει. Παρ' όλα αυτά είναι πολύ δύσκολο να μη συνδέσουμε, έστω και πρωταρχικά, το πρόβλημα της εικόνας με εκείνο της αναλογίας. Ακόμα περισσότερο επειδή το «αυθαίρετο» του Saussure δίνει την εντύπωση σε μερικούς, μια έσωτερική εντύπωση που δεν μπορεί να εκφρασθή, αλλά που είναι πολύ έντονη, ότι το «αυθαίρετο» είναι το αντίθετο του «αναλογικού». Έτσι όμως ξεχνάμε ότι η εικόνα μπορεί να είναι αναλογική γενικά, περικλύοντας ταυτόχρονα αυθαίρετες σχέσεις. Κι όμως είναι αλήθεια ότι οι περισσότερες από τις εικόνες, βλέποντάς τες στη γενική τους μορφή, «ομοιάζουν» μ' αυτό που αναπαριστούν και η περίπτωση των «μη παραστατικών» οπτικών τεχνών δεν αποτελεί διάψευση του προηγούμενου όπως μερικοί το θέλουν: γιατί ο αφηρημένος πίνακας ή το πλάνο του καθαροϋκινήματος, όπως οι άλλες εικόνες, μοιάζει με κάποιο πράγμα «Silhouette, περίγραμμα, γεωμετρική φόρμα κλπ» και αυτό το «κάποιο πράγμα», και όχι το φαινόμενο της ομοιότητας, είναι που διακρίνει τη μη παραστατική εικόνα με την εικόνα όπου το αναπαριστούμενο παρουσιάζεται: σαν αντικείμενο, που μπορεί να χρησιμοποιηθῆ.

Ἔτσι εἶναι φυσικό ἡ σημειολογική ἔρευνα νὰ ἀρχίσει ἀπὸ μιὰ ἔρευνα πού νὰ ἀφορᾷ τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τῆς ἀναλογίας. Ἄλλὰ δὲν πρέπει νὰ μείνει ἐκεῖ. Ἐπὶ πλέον ἡ ἀναλογία ἔχει γίνεи στὸ παρελθὸν ἀντικείμενο ἔρευνας κυρίως ἀπὸ τοὺς Ἀμερικανοὺς σημειολόγους, ἀπὸ τὸν Charles William Morris καὶ μετὰ καὶ στὴ Γαλλία στὰ πρῶτα τεύχη τοῦ περιοδικοῦ Communications. Αὐτὸ πού ἐπιδιώκει τὸ σημερινὸ τεύχος τῶν Communications, πού παρουσιάζουμε, εἶναι νὰ προχωρήσει αὐτὴ τὴν ἔρευνα πέρα ἀπὸ τὴν ἀναλογία: θέμα πού εἶναι ἄμεσο στὴ δουλειὰ τοῦ Umberto Eco καὶ ἔμμεσα σ' ὅλους τοὺς ἄλλους.

Ἐπάρχει: στὴν πραγματικότητα μιὰ θέση, πού μποροῦμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε σταματήματα στὴν εἰκονικότητα. Αὐτὴ ἡ θέση ἦταν ἔντονη σὲ κάποια στιγμή τῆς σημειολογίας τῆς εἰκόνας, στὴν ἀρχὴ τῆς. Εἰρούμε ὅτι ὁ Charles Peirce — περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο — στὸ δικό μας τομέα ἦταν πρωτοπόρος. Εἶχε κάνει τὴν ὁμοιότητα (likenes) στοιχεῖο διαφοροποίησης τῶν εἰκονικῶν σημείων. Ἀπ' αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ διέκρινε τὰ εἰκονικὰ σημεία ἀπὸ τὶς δύο ἄλλες κατηγορίες σημείων τοὺς δείκτες καὶ τὰ σύμβολα. Κάτω ἀπ' τὸ φῶς τῆς νεώτερης ἔρευνας αὐτὴ ἡ ἀντίληψη χρειάζεται ξανακοίταγμα καὶ διόρθωση.

Μετὰ τὸν Peirce — καὶ συχνὰ πιὸ ἀπλοϊκὰ καὶ πιὸ ἐπιπόλαια ἀπ' αὐτὸν — πολλοὶ ἄλλοι προσπάθησαν νὰ τονίσουν τὴν εἰκονικότητα τῆς εἰκόνας. Γύρω ἀπὸ μᾶς, ὄχι μακριὰ ἀπὸ μᾶς, διαγράφεται μιὰ ἐλόκληρη σειρὰ ἀπὸ σκέψεις, παρατηρήσεις, ἐντυπώσεις, πού ὀδηγοῦν σ' ἓνα ἔντονο διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὸν «κώδικα ἐπικοινωνίας τῶν εἰκόνων» καὶ στὸν «κώδικα ἐπικοινωνίας τῶν λέξεων». Μιὰ προσπάθεια νὰ τοὺς ξεχωρίσουν τόσο ἔντονα, πού νὰ ἀποκλείει τὶς ἐνδιάμεσες μορφές καὶ τὶς ἀλληλοεπιδράσεις. Αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς, λίγο πολὺ μυθολογικός, ὀδηγεῖ στὸν κίνδυνο ἐνὸς εἶδους ἀνταγωνισμοῦ: προτείνει ρόλους καὶ ὄλα μοιάζουν σὰν νὰ εἴμαστε στὴ μέση ἐνὸς ψυχοδράματος ὅπου ἡ εἰκόνα ἀποτελεῖ ἓνα ὄργανο πολεμικῆς ἐναντία στὴ λέξη. Ἔτσι βλέπουμε σὲ μερικὰ ὑπερβολικὰ ἄρθρα, πάνω στὸ κινηματογράφο, νὰ ἀποδίδουν οἱ συγγραφεῖς στὸ ἀντικείμενό τους μιὰ δύναμη καὶ μιὰ ἀποτελεσματικότητα πού εἶναι τόσο πιὸ μεγάλη, ὅσο πιὸ πολὺ νομίζουμε ὅτι ἀπέχει ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τὸ λεκτικὸ «κώδικα ἐπικοινωνίας». Ἔτσι βλέπουμε μερικὲς προσπάθειες τῆς ὀπτικοακουστικῆς παιδαγωγικῆς — πού εὐτυχῶς δὲν εἶναι κανόνας — θέλουν νὰ ἀπομακρύνουν τὴ λέξη ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ χῶρο πού ἡ παιδαγωγικὴ τῆς βοηθεῖα εἶναι ἡ πιὸ ἀπαραίτητη καὶ ἡ πιὸ ἀπλή. Βλέπουμε, ἀκόμα, σχεδὸν παντοῦ, δημιουργοὺς νὰ προτείνουν μὲ σοβαρότητα στὸ κοινὸ τους ἓνα ἀπ' αὐτὰ τὰ «σχήματα», πού πολλές φορές δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ δύο τελεῖες ἐνωμένες μὲ μιὰ γραμμὴ, γιὰ νὰ ἐξηγήσουν κάτι πού τὶς περισσότερες φορές θὰ ἀρκοῦσε μιὰ σύντομη φράση νὰ τὸ κάνει πέρα γιὰ πέρα κατανοητὸ.

Στήν πραγματικότητα δὲν ἔχει καμμιά ἔννοια νὰ εἶμαστε μὲ τὸ μέρος τῆς γλώσσας ἢ ἐναντίον τῆς. Ἡ προσπάθειά μας στηρίζεται στὸ ὅτι ἡ σημειολογία τῆς εἰκόνας δημιουργεῖται π α ρ ά λ λ η λ α μ' αὐτὴ τῶν γλωσσολογικῶν ἀντικειμένων (καὶ συχνὰ ταυτῶχρονα μ' αὐτὴ, γιατί πολλὰ ἀπ' τὰ μηνύματα εἶναι μικτά: καὶ δὲν μιλάμε μόνο γιὰ εἰκόνες πού τὸ περιεχόμενό τους περιλαμβάνει καὶ γραμμένες λέξεις, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ γιὰ τίς γλωσσολογικὲς δομές, πού συντελοῦν στὴν ἴδια τὴ δημιουργία τῆς εἰκόνας, ὅπως καὶ γιὰ τίς ὀπτικὲς φιγούρες, πού ἀντίστροφα βοηθοῦν στὴ δημιουργία τῆς δομῆς τῶν γλωσσῶν). Δὲν πρόκειται ἐμεῖς ἐδῶ νὰ παραμερίσουμε τὴν ἔννοια τῆς ἀναλογίας, ἀλλὰ νὰ τὴν κάνουμε πιδὸ σχετικὴ. Ἄνάμεσα στὸ παραστατικὸ καὶ στὸ κωδικοποιημένο ἢ διαφορὰ εἶναι πιδὸ σύνθετη ἀπ' ὅτι νομίζουμε συνήθως. Τὸ παραστατικὸ ἀνάμεσα στ' ἄλλα εἶναι ἓνα μέσον μ ε τ α φ ο ρ ᾶ σ τ ῶ ν κ ω δ ῖ κ ω ν. Τὸ νὰ ποῦμε ὅτι μιὰ εἰκόνα μοιάζει μὲ τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο σημαίνει ὅτι, χάρις σ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν ὁμοίότητα, στὴν ἀνάγνωση τῆς εἰκόνας μεταχειρίζομαστε τοὺς ἴδιους κώδικες πού μεσολαβοῦν γιὰ τὴν ἀναγνώριση τοῦ ἀντικειμένου. Κάτω ἀπ' τὴν εἰκονικότητα, μέσα στὴν εἰκονικότητα, τὸ παραστατικὸ μήνυμα δέχεται τοὺς πιδὸ διαφορετικὸς κώδικες. Ἐπὶ πλέον ἡ ἴδια ἢ παραστατικότητα εἶναι κωδικοποιημένη γιατί ὑποχρεώνει σὲ μιὰ κρίση τῆς ὁμοιότητας: ἀνάλογα μὲ τὸ χρόνο καὶ ἀνάλογα μὲ τοὺς χώρους δὲν εἶναι ἴδιες, ἀκριβῶς, εἰκόνες πού οἱ ἄνθρωποι κρίνουν ὅτι μοιάζουν μὲ τὰ ἴδια ἀντικείμενα. Πολλὲς ἐργασίες, κυρίως τοῦ Pierre Francastel, τῶχουν δεῖξει: πολὺ καλὰ αὐτὸ.

Ἡ «εἰκόνα» δὲν ἀποτελεῖ ἓνα τοιμέα αὐτόνομο καὶ κλειστό, ἓνα ὅσμο χωρὶς ἐπικοινωνία μὲ τὸ περιβάλλον του. Οἱ εἰκόνες — ὅπως οἱ λέξεις, ὅπως ὅλα — δὲν μποροῦν νὰ ἀποφύγουν τὸ παιχνίδι τῆς ἔννοιας, τίς χιλιάδες κινήσεις πού καθορίζουν τὴ σημασία μέσα στὶς κοινωνίες. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὑπεισέρχεται ἡ παιδεία — καὶ θρίσκειται ἤδη μέσα στὸ μυαλὸ τοῦ δημιουργοῦ τῆς εἰκόνας — τὸ εἰκονικὸ κείμενο — αὐτὸ ὅπως κι ὅλα τ' ἄλλα κείμενα εἶναι ἀνοικτὸ στὴν ἐντύπωση τῆς φόρμας καὶ τοῦ λόγου. Ἡ σημειολογία τῆς εἰκόνας δὲν θὰ φιαχτῆ ἔξω ἀπὸ μιὰ γενικὴ σημειολογία. Γιατί γιὰ γενικὴ σημειολογία πρόκειται: καὶ ὄχι γιὰ γλωσσολογία. Σὲ μερικὲς μπερδεμένες συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὴν εἰκόνα, αὐτὲς πού εἶναι λίγο πολὺ θεωρητικὲς προκαλοῦν τὴν ἀντίδραση ὅτι μεταφέρουν «γλωσσολογικοὺς ὅρους» σ' ἓνα χῶρο πέρα γιὰ πέρα ξένο πού δὲν ἔχουν καμμιά δουλειά. Ἀκόμα, κι ὅταν προέρχονται ἀπὸ καλὴ θέληση αὐτὲς οἱ ἀντιρήσεις δὲν παύουν νὰ εἶναι συγκεχυμένες καὶ γενικὲς. Δὲν πρέπει νὰ μπερδεύουμε τοὺς ὅρους - ἐργαλεῖα τῆς γλωσσολογίας μ' αὐτοὺς τοὺς γενικώτερους τῆς σημειολογίας. Ὑπάρχει φορὰ τὰ σημασιολογικὰ κείμενα φτάνουν σὲ ὑπερβολές. Δὲν θὰ ἔπρεπε ὅμως κάτω ἀπὸ τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο πρόσχημα νὰ μᾶς διαφεύγει ἢ ἐντονὴ διαφορὰ πού

υπάρχει ανάμεσα στους όρους όπως φώνημα, λέξη, διπλή άρθρωση κλπ. (όροι καθαρά γλωσσολογικοί από τον όρισμό τους ήδη) και στους όρους όπως σύνταγμα, παράδειγμα, επίπεδο έκφρασης, επίπεδο περιεχόμενου, σημαίνουσα μονάδα, διαφοροποιός μονάδα κλπ. όροι που δικαιωματικά ανήκουν σε μιὰ γενικότερη σημειολογία: είτε γιατί από την αρχή δημιουργήθηκε μιὰ τέτοια προοπτική (σημείο στον Saussure και στον Peirce, περιεχόμενο / έκφραση στον Hjelmslev κλπ.) είτε γιατί ενώ στην αρχή ήταν όροι που άφορούσαν τή γλώσσα, αργότερα αποκτώντας πλατύτερη έννοια, φτάνουν να άφορούν και άλλα σημαίνοντα αντικείμενα. Και τούτο συμβαίνει στην εικόνα κυρίως, αλλά όχι μόνο σ' αυτή γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε όλα τα υπόλοιπα, όλα αυτά που δεν είναι ούτε γλωσσολογικά ούτε εικονικά π.χ.: όρισμένες μορφές γραφής ή οι κοινές δομές τής αφήγησης. Έτσι, άλλο πράγμα είναι ή αναζήτηση στην εικόνα του παραδείγματος και τελείως διαφορετικό να ψάχνει κανείς με κάθε τρόπο να βρει φωνήματα. Δεν άρκει ένας όρος να έχει φτιαχτεί από γλωσσολόγους για να άφορά αποκλειστικά γλωσσολογικά αντικείμενα. "Αν θέλουμε να μετρήσουμε τὸ χώρο μέσα στον οποίο ένας όρος είναι χρήσιμος, δεν παίρνουμε σαν μέτρο τήν ταυτότητα και τὸ ἐπάγγελμα τὸ «πατέρα» του, αλλά τὸν όρισμό του, τήν έννοιά του, τὸ περιβάλλον του. Ένας όρος, όπως φωνητικὸ διαφοροποιὸ χαρακτικιστικὸ, δεν μπορεί να μεταφερθῆ στο χώρο τής εικόνας και αυτό όχι γιατί δημιουργήθηκε από γλωσσολόγους, αλλά γιατί ή εικόνα δεν είναι φωνητική. Ἄντιθετα. Ἄν τὸ παράδειγμα και τὸ σύνταγμα, παρ' ὅλο πὸν πρωτοχρησιμοποιήθηκαν στὸ γλωσσολογικὸ χώρο μπορούν να χρησιμοποιηθοῦν στην ἔρευνα πάνω στην εικόνα είναι γιατί από τὸν όρισμό που δίνουν σ' αυτές τὲς έννοιες οἱ ἴδιοι οἱ γλωσσολόγοι δεν βρίσκουμε κανένα χαρακτηριστικὸ που να είναι ἀπόλυτα, ἀναφαίρετα δεμένο μ' αυτό που κάνει να ξεχωρίζουν οἱ γλώσσες από τ' άλλα έννοιολογικά συστήματα. Τὸ ὅτι διάφορα τμήματα ἐνὸς ὁποιοδήποτε μηνύματος μπορούν να διατηροῦν σχέσεις in praesentia (συνταγματικές σχέσεις) και ὅτι τὰ τμήματα αυτά μπορούν ἐξ ἄλλου να ἔχουν σχέσεις in absentia με άλλα τμήματα που μπορούσε να ἦταν στην θέση τους (πραγματικές σχέσεις), είναι ἀλήθεια γεγονός που μελετήθηκε καλλίτερα στη γλώσσα. Ἄλλά αυτό δεν σημαίνει ὅτι δεν μπορεί να υπάρξει ὁποιοδήποτε ἄλλο.

Συμπερασματικά, δεν σημαίνει ὅτι προσκολλάμε τή μελέτη τής εικόνας στη γλωσσολογία όταν ἀρνούμεθα να τήν ἀπομονώσουμε κρατώντας τη δεμένη με μιὰ ἀκαθόριστη εικονικότητα, όταν ἀρνούμεθα να τήν ἀποκόψουμε από τούς χίλιους δυὸ δεσμούς που τήν ἐνώνουν με τή γενική σημειολογία και με τήν κουλτούρα.

Δεν είναι ἄσχημο να τὰ υπενθυμίζει κανείς ὅλα αυτά σε μιὰ ἐποχή που δημιουργείται ένας φανατισμὸς τοῦ «ὄπτικοῦ» (ἢ τοῦ «ὄπτικο-ακουστικοῦ»), που πολλές φορές φτάνει σε παραλογία. Τὸ ὅτι ἕνα μὴ

ν υ μ α είναι όπτικὸ δὲ σημαίνει ὅτι ὅλοι οἱ κώδικές του εἶναι όπτικοί· καὶ ὅτι δὲν μποροῦν νὰ ὑπάρχουν πουθενὰ ἄλλοῦ. Ἐπὶ πλέον ἕνας κώδικας (ἄκόμα καὶ όπτικὸς) δὲν εἶναι ποτὲ ὁ ρ α τ ὅ ς γιατί δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ ἕνα δίκτυο λογικῶν σχέσεων. Οἱ όπτικοὶ «κώδικες ἐπικοινωνίας» διατηροῦν μὲ τοὺς ἄλλους πολυάριθμους καὶ σύνθετους συστηματικούς δεσμούς καὶ δὲν κερδίζουν τίποτα μὲ τὸ νὰ ἀντιπαραθέτουν τὸ «λεκτικὸ» καὶ τὸ «όπτικὸ» σὰ δυὸ μεγάλα σύνολα πού τὸ καθένα θάναι ὁμογενές, συμπαγές χωρὶς κανένα σημεῖο ἐπαφῆς μὲ τὸ ἄλλο. Τὸ όπτικὸ — καὶ μ' αὐτὸ ἐννοοῦμε τὸ σύνολο τῶν ἀποκλειστικῶν όπτικῶν σ υ σ τ η μ ἄ τ ω ν — δὲν βασιλεύει σὰν ἀδιαφιλονίκητος κύριος στὸ ὑποτιθέμενο βασίλειό του, δηλαδὴ σὲ ὅλα τὰ ὑ λ ι κ ἄ όπτικὰ μηνύματα. Ἀντίθετα παίζει πολὺ μεγάλο ρόλο μέσα στὰ μὴ όπτικὰ μηνύματα στὴ σημαντικὴ ὀργάνωση τῶν γλωσσῶν, σὲ μερικούς λεξικογραφικούς τομεῖς... Πλησιάζαμε ἐδῶ τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὴν όπτικὴ ἀντίληψη καὶ στὸν «κώδικα ἐπικοινωνίας»: πρόβλημα πηλρὸ καὶ βασικὸ ἐπάνω στὸ ὅποιο πολλὰ ἔχουν γραφτῆ. Τελευταία, καὶ σὲ μιὰ σημειολογικὴ προοπτικὴ ὁ Α. J. Greimas ξανάφερε τὸ θέμα στὴν ἐπικαιρότητα μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον².

Καὶ δὲν εἶναι μόνο ἀ π ὸ ἔ ξ ω τὸ όπτικὸ μήνυμα πέρα γιὰ πέρα διαδρωμένο ἀπὸ τὴ γλώσσα (ἢ λεζάντα πού συνοδεύει τὴ φωτογραφία τοῦ τίτλου, οἱ διάλογοι στὸν κινηματογράφο, τὰ σχόλια στὴν τηλεόραση κλπ.), ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ, γιατί ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν εἰκονικότητά του τὸ όπτικὸ μήνυμα δὲν γίνεται καταληπτὸ παρὰ μόνο γιατί οἱ δομές του εἶναι ἐν μέρει μὴ όπτικές.

Ἐπὶ πλέον δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε τίποτα πάνω στὸ όπτικὸ ἂν δὲν ὑπῆρχε ἡ γλώσσα. Στὴν πραγματικότητα, ὁ ὅρος «όπτικὸ» μὲ τὴν ὀλοκληρωτικὴ καὶ τὴν μονολιθικὴ ἔννοια πού τοῦ δίνουν μερικές σύγχρονες συζητήσεις εἶναι ἕνα φάντασμα ἢ μιὰ ἰδεολογία καὶ ἡ ε ἰ κ ὄ ν α (μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια τουλάχιστον) εἶναι κάτι πού δὲν ὑπάρχει.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια τουλάχιστον: ἄς ἐπιμείνουμε περισσότερο σ' αὐτὴ τὴν ἐπιφύλαξη. Γιατί δὲν ἀπαιρῶνουν ἕνα τεῦχος ἐνὸς περιοδικοῦ στὴν εἰκόνα ἂν πιστεύουμε ὅτι ἡ εἰκόνα στὸ βάθος δὲν ἔχει τίποτα ἀποκλειστικῶς δικό της. Εἶναι κι αὐτὸ μιὰ θέση ἀλλὰ ὄχι ἡ δικιά μας. Τὸ νὰ ἀρνιέσαι νὰ δημιουργήσεις ἕνα χωρὸ κλειστὸ σὲ συνεχῆ πόλεμο μὲ ἕνα ἀντίθετό του εἶναι γεγονός. Τὸ νὰ παραβλέπεις τὸ γεγονός ὅτι ὑπάρχουν μηνύματα μὲ μορφὴ εἰκόνας καὶ μηνύματα πού δὲν ἔχουν αὐτὴ τὴ μορφὴ εἶναι ἄλλο θέμα.

Ἀπλᾶ καὶ μόνο ἐμεῖς ἐδῶ ἀποφεύγουμε νὰ ἀντιπαραθέσουμε τὴν εἰκόνα καὶ τὴ λέξη ἀπλοϊκᾶ. Ἡ ἐργασία πού πρέπει νὰ γίνεῖ σήμερα εἶναι νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα ἀνάμεσα σ' ἄλλους διαφορετικούς λόγους. Αὐτὸ σημαίνει: «νὰ μελετήσουμε τὴν εἰκόνα»: κι εἶναι ἀλήθεια ὅτι πρέπει νὰ τὴ μελετήσουμε.

Σ' όλα αυτά, τὸ πραγματικὸ πρόβλημα εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ «τομέα ἔρευνας». Ποιὸς ὅμως μᾶς βεβαιώνει ὅτι ἡ σημειολογικὴ ἐργασία πρέπει νὰ ξεχωριστεῖ σὲ μιά σειρά ἀπὸ «τομεῖς», ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο καὶ ὅτι μεταξὺ τους θὰ διατηροῦν αὐτὴ τὴ σχέση πού στή Λογικὴ ὀνομάζουμε ἐξωτερικότητα (ἐλλείψη ὁποιασδήποτε κοινῆς ζώνης ἀνάμεσα στὰ «λογικὰ προϊόντα»): τομέας τῆς εἰκόνας, τομέας τῆς φυσικῆς, τῆς λογοτεχνίας; Μήπως βλέποντας τὰ πράγματα ἔτσι περνᾶμε στὴ μεταφυσικὴ; Γιατὶ οἱ τομεῖς ἔχουν ἓνα λόγο ὑπαρξῆς: παρουσιάζουν εὐκολία ἐργασίας, εἶναι τομεῖς βιβλιογραφίας, ἓνα ἀπαραίτητο μοίρασμα τῶν στόχων, ἀναλογοῦν σὲ ἰκανότητες· δὲν μπορούμε νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ ὅλα αὐτὰ ταυτόχρονα. Ἀλλά, ξεκινῶντας ἀπ' αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ δημιουργοῦμε ξεχωρίσματα πιὸ θαθεῖα καὶ πιὸ οὐσιαστικά: μελετώντας τα καλλίτερα ἴσως δοῦμε ὅτι δὲν εἶναι τόσο σημαντικά ὅσο μᾶς φαίνονται τώρα. Κάθε τομέας ἔρευνας ἀποτελεῖ μιά παραδοσιακὴ μονάδα ἀπλοϊκὴ πού μᾶς ἔχει κληροδοτήσει ἢ κοινωνία, μέσα στὴν ὁποία ζοῦμε. Ὁ τομέας ἔρευνας εἶναι ἓνας ὅρος προ-ἐπιστημονικός.

Μερικοὶ τομεῖς ἀντιστοιχοῦν κατὰ κάποιον τρόπο σὲ εἶδη, δηλαδὴ σὲ κοινωνικὲς πρακτικὲς λίγο ἢ πολὺ σταθερές: τέτοια εἶναι ἡ διαφήμιση πού μπορεῖ ταυτόχρονα νὰ εἶναι γραπτὴ ἢ λεκτικὴ, ἀκίνητη εἰκόνα ἢ κινούμενη κλπ., πού ὅμως σ' ὅλες αὐτὲς τὶς μορφὲς ἔχει τὴν ἴδια κοινωνικὴ λειτουργία. Τέτοια εἶναι τὸ μυθιστόρημα, μακρινὸς ἀπόγονος τοῦ ἔπους. Ἄλλοι τομεῖς ἀφείλουν τὴν ὑπαρξὴ τους σ' αὐτὸ πού ὁ L. Hjelmslev ὀνομάζει ὕλη τῆς ἔκφρασης, π.χ. ζωγραφικὴ εἰκόνα μοναδική, ἀκίνητη φτιαγμένη μὲ τὸ χέρι. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ φωτογραφία: εἰκόνα μοναδική, ἀκίνητη, φτιαγμένη μηχανικά. Καὶ τὸ φωτορομάντο: εἰκόνες σταθερές, φτιαγμένες μηχανικά. Καὶ τὸ δίδυμο κινηματογράφος - τηλεόραση: πολλὲς εἰκόνες, κινούμενες, μηχανικὰ φτιαγμένες, συνδιασμένες μὲ ἠχητικὰ στοιχεῖα (λόγος, ἦχος, μουσικὴ) καὶ μὲ γραμμένες φράσεις...

Ὅμως γιὰ τὴ σημειολογικὴ ἔρευνα ὁ διαχωρισμός, ὁ πιὸ σπουδαῖος, δὲν εἶναι ἀπόλυτα συνδεδεμένος μὲ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία (= εἶδη) οὔτε μὲ τὶς αἰσθητικοτεχνικὲς μονάδες (ὕλη τῆς ἔκφρασης ἢ γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε μιά ὀρολογία πού μᾶς ἔρχεται ἀπ' τὴν κυβερνητικὴ καὶ τὴν κοινωνιολογία ταυτόχρονα: «φορεὺς» ἢ «κανάλια»). Οἱ μονάδες πού ἡ σημειολογία πρέπει νὰ ξεχωρίζει καὶ πρὸς τὶς ὁποῖες πηγαίνει, εἶναι οἱ διαφορετικὲς δομὲς ἢ οἱ «φόρμες» σύμφωνα μὲ τὸ Γιεμσεβικό λεξιλόγιον. Εἶναι μονάδες καθαρὰ λογικὲς πού μέσα τους διάφορες ἄλλες μονάδες ἀποκτοῦν μιά ἔννοια ἀπὸ τὶς μεταξὺ τους σχέσεις. Αὐτὲς τὶς μονάδες μόνο ἢ ἐργασίας τῆς ἀνάληψης μπορεῖ νὰ δημιουργήσει: δὲν ὑπάρχουν ἀφ' ἑαυτῆς, δὲν ὑπάρχουν μέσα στὴν κοινωνικὴ συνείδηση ὅπως τὸ εἶδος — διαφήμιση ἢ ὁ φορέας — κινηματογράφος. Πολλὲς ἀπ' αὐτὲς, ἂν καὶ διαφορετικὲς, μποροῦν νὰ συνυπάρχουν μέσα σὲ μηνύματα πού προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο κανάλι ἢ ἀ-

νήκουν στο ίδιο είδος: υπάρχουν πολλοί κώδικες που είναι κοινοί σε πολλούς «κώδικες επικοινωνίας». Το να μελετήσεις τη νελικό να δεν σημαίνει υποχρεωτικά να αναζητήσεις το σύστημα της εικόνας, το μοναδικό και ολοκληρωμένο σύστημα, που μόνο του αυτό είναι. Ίκανό να μας έρμηνεύσει όλες τις σημασίες που υπάρχουν μέσα στις εικόνες. Όλα δεν είναι εικονικά μέσα στην εικόνα και εικονικότητα υπάρχει κι έξω απ' αυτή.

Η μελέτη του Jaques Bertin μας φέρνει τη μαρτυρία του πως ένα μήνυμα μπορεί να είναι οπτικό χωρίς ή παραστατική αναλογία να έχει μεγάλη θέση. Οι «γραφικές τέχνες» —γεωγραφικοί χάρτες, σχήματα, διαγράμματα είναι οπτικές πέρα για πέρα, ενώ ταυτόχρονα είναι «αυθαίρετες». Αυτό που τις καθορίζει δεν είναι η οπτικότητα τους που είναι κοινό χαρακτηριστικό και με άλλα συστήματα, αλλά η ιδιαίτερη δομή τους. Το άρθρο του Luis Marey προβάλλει το παιχνίδι της φηγούρας και του λόγου στη «ζωγραφική»: «Ένας πίνακας είναι μια εικόνα ή καλύτερα ή εικόνα «διασχίζεται» στο έσωτερικό της από χίλιους δυο συμβολισμούς που απ' τη μια μεριά μας οδηγούν πολύ μακριά της, απ' την άλλη μας κάνουν να εισχωρήσουμε στην καρδιά της. Μέχρι: σ' ένα σημείο ο πίνακας δεν είναι τίποτα άλλο παρά η ανάγνωση που μπορεί να του γίνει: αφήγηση, περιγραφή, σκηνοθεσία. Ο Jean-Louis Lehéter προχωρά πέρα ακόμα. Προτείνει ένα καινούριο όρισμό του ίδιου του θρου «εικόνα». Η εικόνα δεν είναι εικόνα ενός αντικειμένου, αλλά εικόνα της εργασίας της παραγωγής της εικόνας.

Ίσως το θέμα αυτό του κείμενού μας να είναι πολλαπλό και παραφορτωμένο. Έτσι ως προσπαθήσουμε τώρα σε μία ανακεφαλαίωση να το αναλύσουμε σε διάφορες π ρ ο τ ά σ ε ι ς. Μπορεί κανείς να δέχεται μερικές απ' αυτές, να απορρίπτει άλλες, αλλά δεν ζητάμε την αποδοχή τους στο σύνολο, γι' αυτό και τις ξεχωρίζουμε.

1η. Το οπτικό μήνυμα μπορεί να μην είναι αναλογικό τουλάχιστον με την τρέχουσα σημασία του θρου. Συναντάμε εδώ απ' τη μια μεριά το πρόβλημα των εικόνων, των λεγόμενων «μη παραστατικών», κι απ' την άλλη των λ ο γ ι κ ω ν ε λ ι κ ω ν ω ν του Peirce ή πιδ σωστά των εικόνων που, ανάμεσα στις άλλες, είναι οπτικές.

2η. Η οπτική αναλογία —κι αυτή τη φορά με την τρέχουσα έννοια— δέχεται ποσοτικές, θά μπορούσαμε να πούμε, αυξομειώσεις. Έδώ συναντάμε για παράδειγμα τα διάφορα «επίπεδα εικονικότητας» ενός συγγραφέα σάν τον A. A. Moles. Είναι το πρόβλημα της μεγαλύτερης ή λιγότερης σχηματοποίησης, του «στυλιζαρίσματος», σε διάφορα επίπεδά του.

3η. Η οπτική αναλογία δέχεται ποιοτικές αυξομειώσεις. Η «ομοιότητα» εκτιμάται διαφορετικά ανάλογα με τις κουλτούρες. Μέσα στην ίδια κουλτούρα υπάρχουν πολλοί ἄ ξ ο ν ε ς ομοιότητας: δύο αντικείμενα μοιάζουν πάντα κάτω από τη σχέση που τα ένώνει. Έτσι αυτή ή ίδια ή ομοιότητα είναι ένα σύνολο συστημάτων.

4η. Τὸ ὀπτικὸ μῆνυμα μπορεῖ νὰ παρουσιάζει στὸ σύνολό του ἕνα πολὺ ὑψηλὸ ἐπίπεδο εἰκονικότητος χωρὶς γι' αὐτὸ νὰ παύει νὰ περικλύει λογικὲς σχέσεις περισσότερο ἢ λιγότερο συστηματοποιήσιμες (= αὐτὲς ἀκριβῶς εἶναι πού, ἂν διατηρηθοῦν ὕστερα ἀπὸ τὴν οὐδετεροποίηση τῶν ἄλλων οὐδετεροποιῶν διαφορῶν, ἐπιτρέπουν νὰ περνᾶμε προοδευτικὰ ἀπὸ τὸ πιὸ πιστὸ «ἀνάλογο» στὸ σχῆμα στὸ πιὸ «ἀφηρημένο»). Αὐτὲς οἱ σχέσεις δὲν εἶναι εἰκονικὲς, ἂν καὶ ἐμφανίζοντα: μέσα στὴν εἰκόνα. Μερικὲς ἀπ' αὐτὲς εἶναι: «αὐθαίρετες». Ἔτσι, ἡ ὁμοιότητα περιέχει μέσα τῆς συστήματα.

5η. Πολλὰ ἀπὸ τὰ μηνύματα πού τὰ ὀνομάζουν συνήθως «ὀπτικά», εἶναι στὴν πραγματικότητά μικτὰ κείμενα. Ἀκόμα καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἴδια ὕλική τους ὑπόσταση, ὁμιλῶν κινηματογράφος, φωτογραφίες μὲ λεζάντες κλπ.

6η. Πολλὰ ἀπὸ τὰ ὀπτικὰ μηνύματα, πού δὲν εἶναι μικτὰ ἔτσι ὅπως ἀναφέραμε πρὶν, εἶναι μικτὰ στὴ δομὴ τους (πρέπει: νὰ ἀποφεύγουμε νὰ συγχέουμε τὸ κ ω δ ι κ ἄ ἔ τ ε ρ ο γ ε ν ἔ ς μῆνυμα μὲ τὸ μῆνυμα πού εἶναι σ ὄ ν θ ε τ ο σ τ ῆ ν ἔ κ φ ρ α σ ῆ τ ο υ. Μερικὰ μηνύματα εἶναι μικτὰ καὶ μὲ τὶς δύο περιπτώσεις). Ἡ ἐργασία τοῦ Emilio Garroni ξεκαθαρίζει πολὺ αὐτὸ τὸ σημεῖο³.

Δὲν ὑπάρχει κανεὶς λόγος νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ εἰκόνα διαθέτει ἕνα κώδικα πού νὰ τῆς εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀποκλειστικὸς καὶ νὰ τὴν ἐξηγεῖ ὀλόκληρη. Ἡ εἰκόνα φτιάχεται ἀπὸ συστήματα πολὺ διαφορετικὰ μεταξὺ τους, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μερικὰ εἶναι καθαρὰ εἰκονικὰ καὶ ἄλλα ἐμφανίζονται ἕξ ἴσου καλὰ καὶ σὲ μηνύματα μὴ ὀπτικά. Ἐδῶ παρεμβάλλονται τὰ διάφορα προβλήματα τῆς εἰ κ ο ν ο γ ρ α φ ῖ α ς (Panofsky), τῆς συνύπαρξης διαφορετικῶν κωδίκων μέσα στὴν ἴδια εἰκόνα (Eco) καὶ γενικότερα, τῶν κοινωνικοπολιτικῶν stratifications τῆς εἰκόνας

7. Ἡ μονολιθικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ «ὀπτικὸ» καὶ στὸ «λεκτικὸ» εἶναι ἀπλοϊκὴ, γιατί ἀποκλείει ὅλες τὶς περιπτώσεις συνύπαρξης ἢ συνδυασμοῦ. Εἶναι μιὰ ἀντίθεση μερικὴ καὶ λειψή γιατί ἀφήνει ἀπ' ἕξω ὅλες τὶς ἔννοιες πού δὲν εἶναι: οὔτε ἀποκλειστικὰ γλωσσικὲς οὔτε ἀποκλειστικὰ ὀπτικὲς.

8η. Ἡ χρησιμότητα πού μπορεῖ νὰ ἔχουν σὲ μερικὲς μελέτες ἐπάνω στὴν εἰκόνα, θεωρητικοὶ ὄροι, πού ἀφοροῦν τῇ σημασιολόγησιν, τὴν ἐπικοινωνία ἢ τὴν μετάδοση πληροφορίας, δὲν θὰ πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴν ἐπιδρασμὴ γ λ ω σ σ ο λ ο γ ι κ ῶ ν ὀ ρ ω ν πού μερικοὶ φανατικοὶ τοῦ ὀπτικοῦ κατηγοροῦν. Γιατὶ μερικὲς γλωσσολογικὲς ἔννοιες — ἀλλὰ ὄχι ὅλες — ἔχουν δεχτὴ ἤδη ἀπὸ τὸν δικὸν τους χώρο ἕνα ὄρισμὸ πού ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ τοὺς ἀπαγορεύει τὴν ἐξαγωγή τους. Ἄλλες μετέχουν κατὰ ἕνα μέρος — ἀλλὰ ὄχι ὀλοκληρωτικὰ — στὰ μεθοδολογικὰ ἐργαλεῖα τῆς σημειολογίας πού εἶναι πιὸ πλατειὰ καὶ ἀπὸ τὶς γλωσσολογικὲς ἀναλύσεις καὶ ἀπ' τὶς εἰκονικὲς. Καὶ οἱ τελευταῖες δὲν

μπορούν να αγνοούν αυτούς τους όρους αν θέλουν να μένουν μελέτες τής σημασιολόγησης.

9. Πιο συχνά ή μελέτη τής εικόνας δεν παράγει εικόνες αλλά λέξεις. Σ' αυτή τήν κατάσταση μπορούμε να διακρίνουμε (κι αυτή είναι ή πιό διαδεδομένη αντίληψη) ένα κλασσικό φαινόμενο με τα κωδικούς: ή γλώσσα χρησιμεύει στή μετακωδικοποίηση των «κωδικών επικοινωνίας» των πιό διαφορετικών, άκόμα κι όταν αυτοί δεν είναι γλωσσολογικοί. Μπορούμε επίσης (κι αυτή είναι ή θέση του Jean Luis Lehefer) να προχωρήσουμε πιό ριζοσπαστικά πιό τολμηρά, φέρνοντας τή γλώσσα πιό κοντά στή γραφή, ή εικόνα δεν υπάρχει, αλλά υπάρχει αυτό πού διαβάζουμε σ' αυτή. Αυτό πού είναι αλήθεια και για τίς δυό περιπτώσεις είναι ότι ή σημειολογία του όπτικου δεν είναι. —δεν είναι κυρίως— μιá όπτική δραστηριότητα. Ένας λόγος πάρα πάνω για τό άρνούμεθα να κλείσουμε έρμητικά τό βασίλειο των εικόνων στον έαυτό του (=μύθος τής όπτικής καθαρότητα).

10η. Για όλα αυτά ή εικονική άναλογία —όςρος πού πρέπει να διατηρηθεί στο μέτρο πού καθορίζει ένα πολύ έντονο χαρακτηριστικό πολλών εικόνων— δεν μπορεί να άποτελεί για τή μελέτη τής εικόνας παρά μιá άρχή (όχι πάντα άπαραίτητη — πολύ συχνά όμως βολική). Μόνο πέρα άπό τήν άναλογία μπορεί να άρχίζει ή έργασία του σημειολόγου. Άν όχι μπορούμε να φοβόμαστε — γελοιογραφώντας λιγάκι τά πράγματα — ότι δεν μένει τίποτα άλλο να πούμε για τήν εικόνα, παρά άπλά ότι μοιάζει με τό άντικείμενο. Με τό πέρα άπ' τήν άναλογία έννοούμε ταυτόχρονα και μέσα στήν άναλογία: υπάρχουν κώδικες πού πρoσθέτoντaι στήν άναλογία και άλλοι πού τή φτiάχvov (πού δημιουργούν τήν όμοιότητα).

Σημειώσεις:

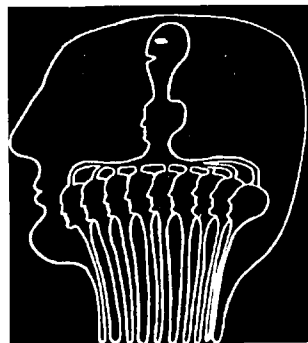
1. Έδώ, άκριβώς, είναι κυρίως πού οι παρατηρήσεις πέρα άπό κριτικές είναι και αυτοκριτικές και δείχνουν μιá προσωπική προόδο. Στά πρώτα τεύχη του Communications μερικά άρθρα, σχετικά με τά όπτικά μηνύματα (και ιδίτερα τά δικά μου!) έκαναν τό λάθος να δημιουργούν μιá πολύ ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στο «αναλογικό» και στο «κωδικοποιημένο» σε τέτοιο σημείο, πού πολλές φορές να βγαίνει τό συμπέρασμα ότι τό αναλογικό άποκλείει κάθε κώδικα. Αυτό τό παράδειγμα, ανάμεσα σε πολλά άλλα, δείχνει ότι ό τονισμός τής εικονικότητας βαρύνει επάνω σε κάθε προσπάθεια εικονικής σημειολογίας και μοιάζει έτσι να άποτελεί τήν παιδική της άρρώστια.

2. A. J. Greimas «Sémiotique Structurale».

3, Semiotica ed Estetica, Laterza, Bari 1968.

T. Kuntzel

ο ιδεολογικός χειρισμός
της κειμενο-ανάλυσης



I Σημειωτικά προκαταρκτικά.

1,2 Κινηματογραφικό γεγονός και φιλικό γεγονός.

Τò σημαντικό μέρος τής διάθρωσης κινηματογράφου και ιδεολογίας, πού ξεφεύγει από τήν σημειωτική, είναι αυτό πού αφορά στο κινηματογραφικό γεγονός σάν αντίθετο στο φιλικό γεγονός, διάκριση πού πρώτος έκανε ο Gilbert Cohen - Séat¹ και μεταχειρίστηκε ο Christian Metz:

«Τò φιλμ είναι ένα μικρό μόνο κομμάτι του κινηματογράφου, γιατί ο τελευταίος αντιπροσωπεύει ένα πλατύ σύνολο φαινομένων, μερικά από τα οποία παρεμβαίνουν πριν από τò φιλμ (ή οικονομική υποδομή τής παραγωγής, τὰ στούντιο, ή τράπεζα, ή άλλη χρηματοδότηση, οι έθνικοί νόμοι, ή κοινωνιολογία του πλαισίου τής λήψης αποφάσεων...). άλλα μετά από τò φιλμ (ή κοινωνική, πολιτική και ιδεολογική επίδραση του φιλμ επάνω σε διαφορετικά κοινά, τὰ «πρότυπα» συμπεριφοράς ή συναισθήματος πού προκαλούνται από τò κοίταγμα του φιλμ, οι ανταποκρίσεις του ακροατηρίου, ή σφυγμομέτρηση του ακροατηρίου, ή μυθολογία των στάρς κλπ.) ... Η σημασία πού έχει ή διάκριση ανάμεσα στο κινηματογραφικό και τò φιλικό γεγονός έγκκειται στο ότι πώς πρέπει να περιορισουμε τήν σημασία του όρου «φιλμ» σε μιὰ πò εύχρηστη, εξειδικεύσιμη και σημαίνουσα θεώρηση σε αντίθεση με τόν «κινηματογράφο», πού, έτσι όπως όρίστηκε εδώ, αποτελεί ένα ευρύτερο σύνολο»².

Η σημειωτική ανάλυση ασχολείται με τò φιλικό γεγονός 'θα πρέπει να περιοριστῆ στή μελέτη του φιλμ θεωρούμενου σάν γλώσσα»³. Αυτός ο περιορισμός του αντικειμένου είναι ο ίδιος μ' αυτόν πού έθεσε ο Ferdinand de Saussure στο «Cours de linguistique générale» ανάμεσα στην έξω τερική και τήν έσω τερική γλωσσολογία: ακόμα και αν οι σχέσεις τής γλώσσας με τήν ιστορία των πολιτισμών, τήν πολιτική ιστορία ή τούς θεσμούς (για να μεταχειριστουμε μερικά από τὰ παραδείγματα του ίδιου του Saussure) είναι σημαντικές, ή γλωσσολογία πρέπει να μελετᾶ τῆ γλώσσα σάν ένα «σύστημα πού γνωρίζει μόνο τῆ δική του τάξη»⁴. «Αν και τò πριν και τò μετά τò φιλμ δέν ενδιαφέρουν τήν σημειωτική, δέν πρέπει κανείς να σκεφτῆ, ότι ή σημειωτική μετατοπίζει τò φιλμ από τò κοινωνικό - οικονομικό του πλαίσιο, γιατί αυτό θά τò καθιστούσε μῆ ιδεολογικό αντικείμενο' έτσι δέν μελετᾶμε ούτε τις ποικίλες πιέσεις τής παραγωγής και τής διανομῆς, ούτε τήν ιδεολογική επίδραση του φιλμ (αφήνουμε καλύτερα αυτές τις έξωτερικές μελέτες στους κοινωνιολόγους, οικονομολόγους και ψυχολόγους) αλλά τήν ιδεολογική διάδραση μέσα στο ίδιο τò φιλικό γεγονός. Αυτό μᾶς γυρίζει

πίσω σέ μιά ἀπό τίς θεμελιώδεις ἀρχές τῆς σημειολογικῆς θεωρίας, σ' αὐτήν τοῦ ἔ μ φ υ τ ο υ, πού ὁ Roland Barthes διατυπώνει ὡς ἐξῆς:

«Ἡ ἀρμοδιότητα πού διάλεξε ἡ σημειολογική ἔρευνα ἀφορᾷ, ἐξ ὀρισμοῦ, τῆ σημασίας τῶν ἀντικειμένων πού ἀναλύονται. Θεωροῦμε τὰ ἀντικείμενα σέ σχέση μοναχά μέ τή σημασία τους, χωρίς νά εἰσάγουμε, τουλάχιστον ὄχι πρόωρα, δηλαδή ὄχι πρὶν ἀνασυντεθῆ τὸ σύστημα σέ ὅσο δυνατὸν μεγαλύτερο βαθμό, τοὺς ἄλλους καθορισμούς (ψυχολογικό, κοινωνιολογικό ἢ φυσικό) αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων, δὲν πρέπει θέβαια νά ἀπαρνηθοῦμε αὐτοὺς τοὺς ἄλλους καθορισμούς πού ὁ καθένας τους ἐξαρτᾶται ἀπὸ ἄλλους συσχετισμούς, ἀλλὰ πρέπει νά τοὺς χρησιμοποιοῦμε ἐπίσης μέ σημειολογικούς ὅρους, δηλαδή νά ἐροῦμε τῆ θέση καὶ τῆ λειτουργία τους στὸ σύστημα τῆς σημασίας... Ἡ ἀρχὴ τῆς ἀρμοδιότητος ἀπαιτεῖ προφανῶς ἀπὸ τὸν ἀναλυτὴ μίαν κατάσταση τοῦ ἔ μ φ υ τ ο υ, παρατηροῦμε τὸ δοσμένο σύστημα ἀπὸ τὰ μέσα»³.

1.2. Κ ε ί μ ε ν ο , κ ῶ δ ι κ α ς κ α ι σ ὺ σ τ η μ α .

Τὸ ἴδιο τὸ φιλικὸ γεγονός δὲν εἶναι ἓνα ἀπλὸ φαινόμενο· οἱ σύνδεσμοί του μέ τὴν ἰδεολογία μποροῦν νά μελετηθοῦν στὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα πού παρουσίασε ὁ Christian Metz στὸ «Langage et cinéma»:

Ἡ σημειωτικὴ τοῦ φιλικοῦ γεγονότος ὀφείλει νά μεταχειρίζεται διαρκῶς τρεῖς ἔννοιες μέσα στίς ὁποῖες νά μπορεῖ νά κινῆται γρήγορα καὶ συνεχῶς... Αὐτὲς εἶναι:

1. Φιλικὰ κείμενα, πού μπορεῖ νά παρουσιάζουν διαφορετικὸ βαθμὸ ὄλικου εὔρους, μέ προνομιούχο τὸ ἓνα καὶ ὀλόκληρο φιλμ (= ἡ ἔννοια τοῦ «φιλμ» μέ τὴ σημασία τῆς διανομῆς).
2. Φιλικὰ συστήματα κειμένων, δηλαδή φιλικὰ συστήματα πού ἀντιστοιχοῦν σ' αὐτὰ τὰ διαφορετικὰ κείμενα καὶ
3. φιλικὰ συστήματα ὄχι - κειμένων (= κώδικες), πού παρουσιάζουν τὰ ἴδια διαφορετικὸ βαθμὸ γενικότητος (= τὴ διάκριση ἀνάμεσα σέ κώδικα καὶ ὑποκώδικες) καὶ πού, ἀνάλογα μέ τὴν ἀτομικὴ περίπτωση, μπορεῖ νά εἶναι κινηματογραφικὰ ἢ ἐξω-κινηματογραφικὰ· ἐκεῖνα πού εἶναι κινηματογραφικὰ ἀποτελοῦν, σάν μπλόκ, τὴν «κινηματογραφικὴ» γλῶσσα.

Μποροῦμε ἔτσι νά συνοψίσουμε τὴν προσπάθεια τῆς σημειωτικῆς τοῦ φιλικοῦ γεγονότος ὡς ἐξῆς: νά ἀναλύση φιλικὰ κείμενα μέ σκοπὸ νά ἀνακαλύψει εἴτε συστήματα κειμένων, εἴτε κινηματογραφικοὺς κώδικες ἢ ὑποκώδικες^ο.

Μπορεῖ νά σημειωθῆ ὅτι σ' αὐτὴν τὴν παράθεση, τὸ νόημα τοῦ «κινηματογραφικοῦ» δὲν εἶναι τὸ ἴδιο, μ' αὐτὸ πού ἐπέδωκε ὁ Cohen-Séat: αὐτὴ ἡ διαφορά ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν πολυσήμαντη χρῆση τῆς λέξης «κινηματογράφος» πού μπορεῖ νά ὑποδεικνύει, μέσα στὸ συνολικὸ

φιλικό γεγονός, μία εἰδική ζώνη πού δὲν εἶναι κοινή στὸν κινηματογράφο καὶ τὶς ἄλλες γλώσσες: μιὰ ζώνη, ὅπου ἕνα πρωτότυπο ἐκφραστικό ὕλικό σχηματίζεται ἀπὸ πρωτότυπες δομές.

Γιὰ νὰ δείξω πῶς λειτουργοῦν οἱ ὅροι πού διέκρινε ὁ Metz μέσα στὸ ζήτημα τῆς ἰδεολογίας, θὰ διαλέξω ἕνα φιλικό κείμενο⁷: Τὸ «M», σκηνοθετημένο ἀπὸ τὸν Fritz Lang στὴ Γερμανία τὸ 1931.

II Ἰδεολογία καὶ μὴ εἰδικοί κώδικες.

II.1 Τὸ «M» καὶ ἡ κριτική: «συμβολικὴ καὶ ἀποκωδικοποιητικὴ» μέθοδος.

Fritz Lang, Γερμανία, 1931. Ἡ σύνδεση αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος, αὐτῆς τῆς χώρας καὶ αὐτῆς τῆς χρονολογίας δημιουργεῖ ἕνα εἶδος «σημαντικοῦ ἀστερισμοῦ», πού «ὑπερπροσδιορίζει» ἀπ' τὰ ἔξω, τὸ κείμενο. καὶ συνεπῶς τὸν ἰδεολογικό κριτικισμό πού τὸ ἐπεξεργάζεται. Οἱ κριτικοὶ ἀναζητοῦν στὸ «M» εἴτε τὰ «αἰώνια» θέματα τοῦ Lang (πού θὰ ἐμφανίζόντουσαν ἀπαράλλαχτα ἀπὸ φίλμ σέ φίλμ)⁸ εἴτε τὴν ἀντανάκλαση εἰδικῶν ἱστορικῶν προβλημάτων στὴν περίοδο πού ἔγινε τὸ «M». Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, ὑπάρχει ἡ βαθειὰ πεποίθηση σέ μιὰ σημασία — ἡ ἀληθινὴ σημασία — τοῦ κειμένου, σὰν νὰ εἶχε ἡ ὅλη σημαίνουσα διαδικασία ἕνα μόνο στόχο: τὴν ἀπόδειξη ἑνὸς σημειώμενου. Ἔτσι τὸ «M» περιορίζεται σέ ἰδεολογικά μηνύματα τοῦ ἀκόλουθου τύπου:

1. Σὲ σχέση μετὰ τὴ θεματικὴ τοῦ Lang, τὸ «M» θὰ ἦταν ἡ πλήρης κατάδειξη τοῦ ἀμετάκλητου τῆς μοίρας⁹, ἡ κύρια ἀρχὴ ἀπ' τὴν ὁποία πηγάζουν δευτερεύουσες ἀρχές, παραδείγματος χάριν «Κανεὶς ἀπὸ σὰς δὲν εἶναι ἀθῶος — λέει ὁ Lang. Κανεὶς ἀπὸ σὰς δὲν εἶναι ἀσφαλῆς. Ἡ ἠθικότητα εἶναι μιὰ διαδικασία συνεχοῦς ἐπαγρύπνησης καὶ μάχης»¹⁰.

2. Σὲ σχέση μετὰ τὴν ἱστορικὴ περίοδο, τὸ «M» «μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ, [μια ἐκθεση] γιὰ τὴν ψυχολογικὴ κατάσταση τῆς ἐποχῆς»¹¹, ἰδιαίτερα μετὰ δύο τρόπους: πρῶτα σὰν ἕνα αἰσθημα ἀνασφάλειας ὀφειλόμενο στὴν ἀδυναμία τῶν δυνάμεων τῆς τάξης ἀντιμετωπίζοντας τὴν ἐγκληματικότητα καὶ τὴν ὀργάνωση συμμοριῶν, καὶ δεύτερο σὲ σχέση μετὰ τὴν ἴδια τὴν ἐγκληματικότητα:

«Τὸ «M» ἐπιβεβαιώνει τὸ ἠθικό δίδαγμα τοῦ «Γαλάζιου Ἄγγελου»: ὅτι στὴν πορεία τῆς ὀπισθοδρόμησης εἶναι ἀναπόφευκτες τρομερῆς ἐκρήξεις σαδισμού. Καὶ τὰ δύο φίλμ βαθαίνουν ἐπάνω στὴν ψυχολογικὴ κατάσταση αὐτῶν τῶν κρίσιμων χρόνων καὶ προβλέπουν, καὶ τὰ δύο, τὴν ἐπρόκειτο νὰ συμβῆ σὲ εὐρεία κλίμακα, ἐὰν ὁ κόσμος δὲν μπορούσε νὰ ἀπελευθερωθῆ ἀπ' τὰ φαντάσματα πού τὸν κυνηγοῦσαν»¹².

Ποικίλες ἀναλύσεις τοῦ «M» ἐμφανίζουν ἐρμηνεῖες λεπτομερειῶν, πού εἶναι παράλληλες μετὰ αὐτῆς τῆς καθολικῆς ἰδεολογικῆς ἐκτιμῆσης,

και που ελπιζουν να δειξουν οτι: ενα απομονωμενο στοιχειο μπορεί να εχει ενα σταθερο ιδεολογικο σημαινομενο:

«Στις σκηνες δρομου του «M» αναβιωνουν τετοια οικεια συμβολα, οπως η περιστρεφόμενη σπειρα σε ενα καταστημα οπτικων και ο αστυφύλακας, που οδηγει ενα παιδι στο περαςμα του δρομου. Ο συνδυασμος αυτων των μοτιβων με αυτω, οπου μια κούκλα χοροπηδα πανω κάτω αστοιμάτητα, αποκαλυπτει την αμφιταλάντευση του φιλμ ανάμεσα στις εγνωσιες της αναρχιας και της εξουσιας»¹³. Αυτοι οι δυο τυποι ανάλυσης (ενας καθολικος, ο άλλος αποσπασματικος) λειτουργουν στο φιλμ οπως αυτω που ο Freud ονομαζει «συμβολικη» και «αποκωδικοποιητικη» μεθοδο για το ονειρο:

«Η πρώτη απ' αυτες τις διαδικασιας θεωρει το περιεχομενο του ονειρου σαν ενα σύνολο και ζητάει να το αντικαταστήσει με ενα άλλο περιεχομενο που ειναι αναγνώσιμο και απο μερικες απόψεις ανάλογο με το πρωτότυπο. Αυτη ειναι η «συμβολικη» ερμηνεία ονειρων, και καταρρίπτεται αναπόφευκτα, όταν ερχεται αντιμέτωπη με ονειρα, που δεν ειναι απλως δυσανάγνωστα αλλά επίσης συγκεχυμένα... Η δεύτερη απ' τις μεθόδους ερμηνείας ονειρων... θα μπορούσε να περιγραφη σαν «αποκωδικοποιητικη» μεθοδος, εφ' οσον ασχολείται με τα ονειρα σαν ενα ειδος κρυπτογραφιας, οπου κάθε σημειο μπορεί να μεταφραστεί σε ενα άλλο σημειο που να εχει μια γνωστη σημασια, σύμφωνα με ενα καθορισμενο κλειδι»¹⁴.

Αυτες οι δυο διαδικασιας ειναι ανεπαρκεις στο οτι το νόημα του κειμενου (κειμενου του ονειρου η κειμενου του φιλμ) παρέχει ενα μόνο σημαινομενο με την πρώτη μεθοδο, και μια π ρ ο σ θ ή κ η σημαινομενων με τη δεύτερη μεθοδο: και στις δυο περιπτώσεις χάνεται εντελως η συσχετιστικη του πλευρά.

II.2. Ἄ φ ἡ γ ἡ σ η, «χ α ρ α κ τ ἦ ρ ε ς», ἰ δ ε ο λ ο γ ι κ ἔ ς
ὀ η λ ῶ σ ε ι ς.

II.2.1. Σ Η Μ Α Σ Ι Α / Α Ξ Ι Α

Με σωσυριανους δρους, η «συμβολικη» και η «αποκωδικοποιητικη» μεθοδος του Freud εχουν σχεση με την σ η μ α σ ι α: συνδέουν απ' ευθείας ενα σημαιον (η μια ομάδα σημαιονόντων) με ενα σημαινομενο. Έτσι παραβλέπουν εντελως αυτω που ο Saussure ονομαζει ἄ ξ ι α, δηλαδή σχεσεις σημαιονόντων το ενα με το άλλο και σχεσεις σημαινομενων το ενα με το άλλο μέσα στο σύστημα:

«Η ιδέα της αξιας μας δείχνει οτι ειναι αυταπάτη να θεωρούμε εναν ὄρο σαν την ένωση απλως ενός ορισμένου ήχου με μια ορισμένη εγνωια [στη γενικη σημαιωτικη: ενός ορισμένου σημαιονοντος με ενα ορισμένο σημαινομενο]. Αν το ορίζαμε έτσι, θα σήμαινε οτι πιστεύουμε

ὅτι μπορεί κανείς ν' ἀρχίσει μὲ τούς ὄρους καὶ νὰ κατασκευάσει ἕνα σύστημα κάνοντας τὸ ἄθροισμὰ τους, ἐνῶ, ἀντίθετα, πρέπει ἀπὸ τὸ στέρεο ὄλο νὰ προχωρήσουμε γιὰ νὰ βροῦμε μὲ τὴν ἀνάλυση τὰ στοιχεῖα πού περιλαμβάνει»¹⁵.

Ἔτσι, στὸ ἀφηγηματικὸ ἐπίπεδο, ἀντὶ νὰ προσπαθοῦμε νὰ βροῦμε —ὅπως κάνουν οἱ ἰδεολογικοὶ κριτικοὶ— τί ἀ ν τ ι π ρ ο σ ω π ε ὑ ε ι ἕνας χαρακτήρας ἢ μιὰ ομάδα χαρακτήρων στὴ θεματικὴ τοῦ Lang ἢ σὲ σχέση μὲ τὴν ἱστορικὴ τοποθέτηση, ρωτᾶμε ποιὰ εἶναι ἡ θ ἔ σ η τοῦ χαρακτήρα ἢ τῆς ομάδας στὴν ἀφήγηση (τὸ συνολικὸ σύστημα) καὶ πῶς αὐτὸ διαφοροποιεῖται ἀπὸ ἄλλους χαρακτήρες ἢ ομάδες (τὰ στοιχεῖα τοῦ συστήματος) πού ταυτόχρονα ἐμφανίζονται. Παίρνουμε τὸ μοντέλο μας ἀπὸ τὴν δομικὴ ἀνάλυση τῆς ἀφήγησης: ὁ χαρακτήρας —ἢ ἡ ομάδα¹⁶— δὲν καθορίζεται οὔτε σὰν ἐσωτερικὴ (ψυχολογικὴ) κατασκευὴ, οὔτε σὰν ἐξωτερικὴ (πραγματικὴ) κατασκευὴ· ἀλλὰ λειτουργικᾶ— σὰν λειτουργία μέσα σὲ ἕνα σύστημα λειτουργιῶν¹⁷. Δὲν θὰ μποῦμε σὲ λεπτομέρειες γιὰ νὰ δοῦμε τὸ ρόλο τῶν μικρῶν κοριτσιῶν, τῶν μανάδων καὶ τῶν μικρότερων χαρακτήρων¹⁸, ὥστε νὰ μπορέσουμε νὰ συγκεντρώσουμε τὴν ἀνάλυση στὶς μείζονες σχέσεις πού δομοῦν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἀφηγηματικῆς, αὐτὲς τοῦ δολοφόνου, τῆς ἀστυνομίας καὶ τῆς συμμορίας.

II.2.2 Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ, Ο ΑΛΛΟΣ.

α) Πῶς εἶναι διαταγμένες αὐτὲς οἱ τριγωνικὲς σχέσεις; ὁ Frit: Lang ἀπαντᾷ σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ἀναφερόμενος στὸ γεγονός πού ἐνέπνευσε τὸ φιλμ του: «Ὁ ἐγκληματικὸς ὑπόκοσμος τοῦ Βερολίνου ἀνέλαβε γιὰ λογαριασμὸ του τὴν ἀναζήτησιν τοῦ ἄγνωστου δολοφόνου γιὰ νὰ θέσει τέρμα στὴν ἐντεινόμενη δραστηριότητα τῆς ἀστυνομίας»¹⁹. Ἐπομένως στὴ δυναμικὴ τῆς ἀφήγησης ὁ δολοφόνος εἶναι τὸ στοιχεῖο πού γεννᾷ τὴν τριγωνικὴ δομὴ, μὲ μιὰ ἀλυσίδα κινήτρων²⁰ ἢ συμμορία δρᾷ διότι ἡ ἀστυνομία δρᾷ διότι ὁ δολοφόνος δρᾷ. Ἀλλὰ ἡ ἀλυσίδα σταματᾷ ἐδῶ: ὁ δολοφόνος δὲν ὑπακούει σὲ κανένα ἀφηγηματικὸ κίνητρο. Τὰ κίνητρά του εἶναι ἄ λ λ η ς τάξης. Ἡ θέση του στὸ λειτουργικὸ δίκτυο ὑποδεικνύεται ἀπ' τὴν ἀρχὴ σὰν ἐ κ τ ο π ι σ μ ἔ ν η σχετικὰ μὲ τίς δυὸ ἄλλες κορυφές τοῦ τριγώνου.

β) Μόλις οἱ σχέσεις ἐγκατασταθοῦν, λειτουργοῦν σὰν μία μ ο ν ο μ α χ ἱ α «πού μοιάζει μὲ μερικὰ παιχνίδια ἔπου δύο ἴσοι ἀντίπαλο: προσπαθοῦν νὰ ἀποκτήσουν ἕνα ἀντικείμενο πού ἔχει μπῆ σὲ κυκλοφορία»²¹. Οἱ δυὸ ἀντίπαλοι εἶναι ἡ συμμορία καὶ ἡ ἀστυνομία· τὸ ἐπιθυμητὸ ἀντικείμενο εἶναι ὁ δολοφόνος. Λειτουργικᾶ ξανά, ὁ δολοφόνος ὑποδεικνύεται σὰν ἄ λ λ ο ς: δὲν ἔχει ἐνεργὸ ρόλο σ τ ὸ τρίγωνο, εἶναι μόνον αὐτὸ πού ἐπιτρέπει στὴν ἀστυνομία καὶ τῇ συμμορία νὰ παίξουν τὸν ἴδιο ἀφηγηματικὸ ρόλο.

Ἡ δόμησι (α) καὶ ἡ δομῆ (β) τῆς ἀφηγησις ὑποδεικνύουν ἐξ ἴσου «τὸ ἄλλο» τοῦ δολοφόνου καὶ ἐπιβάλλον ὅσα συνέπεια, μιὰ συγκρίσιμη θέση γιὰ τὴν ἀστυνομία καὶ τὴ συμμορία.

II.2.3. Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ ENANTION/ΜΑΖΙ ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

Τὸ ζήτημα τοῦ «ἄλλου» τοῦ δολοφόνου θὰ ἀπαιτοῦσε μιὰ λεπτομερῆ ἐξέταση τῶν σχέσεων πού ἀναπτύσσονται ἐξω ἀπὸ τὸ τρίγωνο. Θὰ περιοριστοῦμε λοιπὸν σ' αὐτὴν τὴν ἀρμοδιότητα, τὸ τρίγωνο, συγκρίνοντας τὴν ἀστυνομία καὶ τὴ συμμορία στὴν καταδίωξη τοῦ δολοφόνου.

α) Ἡ κύρια διαφορά ἀνάμεσα στὴν ἀστυνομία καὶ τὴν συμμορία βρίσκεται στὶς μεθόδους ἐρεύνης καθεμιᾶς. Ἡ ἀφάιρση, ἡ βραδύτητα, ἡ ἀποτελεσματικότης (ὀφειλόμενη ἰδιαίτερα σὲ ἀντιφατικὲς καταθέσεις) στὴ μεριά τῆς ἀστυνομίας, ἀντιτίθενται μὲ τὴν ἄμεση ἐπέμβασι, τὴν ταχύτητα, τὴν ἀποτελεσματικότης (ὀφειλόμενη στὴ θαυμαστὴ ὀργάνωσι τῶν ζητιάνων) στὴ μεριά τῆς συμμορίας. Ἡ διαφορά ἐγκαθίσταται ἐδῶ σὲ ἕναρ τῆς ἀστυνομίας, τῆς ὁποίας ἡ νίκη, ὡστόσο, ὀφείλεται μόνο στὴν τύχη (ὁ φύλακας πού σημαίνει συναγερμὸ). Ἡ ἀληθινὴ δύναμι σὲ ἕνα τὸ φίλμ ἀνήκει στὴ συμμορία, κατὰστασι πού θάπρεπε νὰ καταστρέψει διαβεβαιώσεις τοῦ τύπου «Τὸν καιρὸ τοῦ "Μ" ἡ ὀπτικὴ τοῦ Lang ἦταν ἀκόμη αἰσιόδοξη. Πίστατε ὅτι ἡ τάξι μπορούσε νὰ ὑπερνικήσει τὸ χάος»²².

Σ' αὐτὴ τὴν κύρια διαφορά στὴν ἀφηγηματικὴ δομὴ πρέπει νὰ προστεθῆ μιὰ δευτερῆ, πού παρεμβαίνει μόνο σὲ διάφορα σημεία: οἱ πτάσεις τῆς ἀστυνομίας καὶ τῆς συμμορίας ὡς πρὸς τὴν ἐγκληματικότης τοῦ δολοφόνου — δηλαδὴ οἱ διαφορετικὲς ἰδεολογικὲς διαπιστώσεις τῶν ἰδίων τῶν χαρακτήρων ἐπάνω στὴν ὑπευθυνότητα καὶ τὴν τιμωρία. Γιὰ τίς δι- νάμεις τῆς τάξης ὁ δολοφόνος εἶναι ψυχοπαθὴς· δὲν θάπρεπε νὰ σκοτωθῆ γιατί δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὑπεύθυνος: πρέπει ἀπλῶς νὰ ἐμποδιστῆ νὰ κάνει περισσότερο κακό, μὲ ἀπομόνωσι σὲ ἕνα ἄνθρωπο. Ἡ συμμορία (στὸ πρόσωπο τοῦ Schranker) συνιστᾷ μιὰ ριζικώτερη λύσι: «Θέλουμε νὰ σὲ κάνουμε ἀβλαβή. Αὐτὸ θέλωμε... ἀλλὰ θάσαι ἀβλαβὴς μόνο ὅταν πεθάνεις». Αὐτὴ ἡ ἐπιλογὴ δικαιολογεῖται ἀπὸ τριῶν τύπων ὑπολογισμοῦς: «πρακτικὰ» (δηλαδὴ γιὰ τὴν ἀποφυγὴ μιᾶς προσεχοῦς ἀπόλυσης ἢ ἀραπέτευσης τοῦ δολοφόνου), «πολιτικὰ» (ὅπως λέει ὁ Schranker «καὶ νὰ ξοδέψης τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ σου σ' ἕνα ἴδρυμα μὲ ἕξοδα τοῦ κράτους...»), καὶ «ἠθικὰ» (ὅπως λέει ἀργότερα ὁ Schranker «κάποιος πού παραδέχεται: ὅτι εἶναι ἕνας μακιακὸς δολοφόνος πρέπει νὰ σῶσθῃ, σὰν κερὶ»).

β) Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀνοίξουμε μιὰ παρένθεσι γιὰ τὴν θέση αὐτῶν τῶν ἰδεολογικῶν δηλώσεων στὸ φίλμ. Μποροῦν νὰ διαβαστοῦν σὰν κατ' εὐθείαν ἐφαρμογὴ σὲ μιὰ πραγματικὴ ἐξω-φιλμικὴ κατὰστασι. Οἱ δηλώσεις τῆς ἀστυνομίας θὰ ἀντιπροσώπευαν τὴν ἰδεολογία τῆς Δημοκρα-

τίας της Βαϊμάρης, αυτές της συμμορίας, την οργάνωση των Ναζί, όπως υποδεικνύει το πρόγραμμα εϋθανασίας για τους διανοητικά άρρωστους. Μπορούν επίσης να διαβαστούν σε σχέση με την συνολική ιδεολογία που μεταδίδεται με το φιλμ σαν επιλογή του Lang να κάνει μία «άναφορά γεγονότων»²³, να αναπτύξει τα υπέρ και τα κατά — με όλα όσα αυτό προϋποθέτει για το μύθο της αντικειμενικότητας (αυτή η ανάγνωση είναι αποτέλεσμα της ίδιας της αφηγηματικής δομής. Θεμελιωμένης επάνω σ' αυτή τη σύγκριση). Μια τρίτη ανάγνωση υποδεικνύεται από την έπιμονή στις δηλώσεις της συμμορίας. Ποιός άλλος είναι ο σκοπός των «πρακτικών», «πολιτικών» και «ήθικων»²⁴ προβληματισμών του Schranker, παρά να κρύβει τις ύλικές συνθήκες (όπως αναπαράστώνται στην αφήγηση);

«Οι αντίληψεις που σχηματίζουν τα άτομα είναι ιδέες είτε της σχέσης τους με τη φύση, είτε της μεταξύ τους σχέσης ή της δικής τους φύσης. Είναι φανερό ότι σε κάθε περίπτωση, αυτές οι αντίληψεις είναι ή συνειδητή έκφραση —πραγματική ή φανταστική— των πραγματικών τους σχέσεων και δραστηριοτήτων, της παραγωγής τους, του έμπορίου τους, της πολιτικής και κοινωνικής τους οργάνωσης»²⁵.

Το «πραγματικό» των σχέσεων του μύθου είναι η οικονομική αναστάτωση που επέφερε έμμεσα ο δολοφόνος στη συμμορία. Κάποιος που δεν είναι μέλος της Ένωσης ανακατεύει τις υποθέσεις μας. Τα νέα μέτρα που πήρε η αστυνομία, οι καθημερινές επιδρομές στις περιοχές μας για να βρουν αυτόν τον παιδοκτόνο, παρεμβαίνουν στις επιχειρηματικές μας δραστηριότητες με ένα άρκετά άφορητο τρόπο.

Η έπιμονή σε τέτοιες δηλώσεις προσδιορίζει την ιδεολογική φύση στην πραγματική λειτουργία του μύθου: αυτό το δυναμικό της έκθεσης της ιδεολογίας είναι χαρακτηριστικό της αισθητικής διαδικασίας· αυτό το δυναμικό είναι που ξεχωρίζει την «τέχνη» από την ιδεολογία — κάτι που είναι αντίθετο με τη μηχανιστική μαρξιστική αντίληψη στην οποία τέχνη και ιδεολογία είναι εϋσότιμα²⁶.

Η λογοτεχνία, και γενικότερα, η τέχνη, χρησιμοποιώντας την ιδεολογία σαν τμήμα του μυθολογικού ύλικού της, εκθέτει την μυθικοπλαστική ιδιότητα της ιδεολογίας. 'Αποκαλύπτει, εκθέτει μ' αυτήν την έννοια είναι κοννότερα προς την έπιστήμη παρά προς την ιδεολογία»²⁷.

γ) Οι διαφορές που διαπιστώθηκαν προηγουμένως ανάμεσα στην αστυνομία, και τη συμμορία αντισταθμίζονται από μία πρώτυπη υπερχάλυψη των ιδιοτήτων τους. Παρόλο που η κριτική έχει γενικά υποστηρίξει ότι η δίκη της συμμορίας είναι μια παρωδία νόμιμης δίκης, δεν έλαβε υπ' όψη του δύο ανταλλαγές ρόλων που επιβεβαιώνουν την εξομείωση των δύο ομάδων. Η πρώτη ανταλλαγή αντιπροσωπεύεται οπτικά απ' την μεταμείωση του Schranker σε αστυνομικό, ή δεύτερη λεπτότερα στις «παράνομες» μεθόδους που χρησιμοποίησαν οι Graber και

Lohmann για να κάνουν τον διαρρήκτη να μιλήσει. Αυτή η μέθοδος στηρίζεται ταυτόχρονα και στο φέμμα, ότι ο φύλακας πέθανε, και στον έκδιασμό.

III Το φιλικό σύστημα: ο ρόλος των ιδιαίτερων κωδικών στην ιδεολογική διαδικασία.

III.1 Υπολογίζοντας και την ιδιαιτερότητα.

΄Ασχοληθήκαμε ως εδώ με τις σχέσεις άστυνομίας και συμμορίας χωρίς να λάβουμε υπ' όψη μας την φιλική ιδιαιτερότητα. Θα μπορούσαμε με τον ίδιο τρόπο να έχουμε εντοπίσει τα αφηγηματικά στοιχεία και τις ιδεολογικές δηλώσεις σ' ένα διήγημα ή σ' ένα θεατρικό έργο. Η μεταμφίεση του Schranker δέν παρουσιάζεται άσκοπα: πρώτα βλέπουμε έναν άστυνομικό από πίσω να μιλά για τις υποθέσεις της άστυνομίας. Το πρόσωπο του Schranker δέν δείχνεται παρά μετά από ένα πλάνο με δύο πιστόλια που σημαδεύουν τον φύλακα. Αυτή η καθυστέρηση της αναγνώρισης επιτρέπει στον θεατή να γλυστρήσει από την παρατήρηση: «Ο Schranker ανέλαβε καθήκοντα άστυνομίας» σε μιá πρόταση του τύπου «Τίποτα δέ μοιάζει περισσότερο με άστυνομικό από ένα γκάγκστερ μασκαρεμένο σε άστυνομικό».

Η εξομοίωση της συμμορίας και της άστυνομίας, που είναι μόνο προχειροσχεδιασμένη αφηγηματικά, εκδηλώνεται πολλές φορές με ιδιαίτερους κώδικες και σε δύο κατευθύνσεις: είτε για να δειχθή ή ταυτότητα των δύο μερίδων, είτε για να υποδειχθή ότι είναι: απόλυτα συμπληρωματικές.

III.2 Η ταυτότητα της συμμορίας και της άστυνομίας.

Οί συναντήσεις της άστυνομίας για να καθορίση την πορεία δράσης της μπορούν να θεωρηθούν σαν μοντέλο για τη χρήση ενός ιδιαίτερου κώδικα, δηλαδή του montage, σε μιá πρωτότυπη κατεύθυνση: αυτήν του συστήματος κειμένου του «M». Το montage αυτών των συναντήσεων είναι εκείνης της μορφής, που ο Christian Metz ονομάζει «εναλλακτικό σύνταγμα», που όρίζεται συνοπτικά από την φόρμουλα: «εναλλαγή εικόνων = ταυτοχρονισμός δράσεων»²⁹. Άλλά εδώ αυτή η εναλλαγή μπαίνει μόνο για να διαστραφεί. Ο Lang λέει: «Για πρώτη φορά ο διάλογος χρησιμοποιήθηκε σε αντίστιξη σε δύο σκηνές... έτσι ώστε το σύνολο σχηματίζει ένα σ υ μ π α γ ε ς δ λ ο»²⁹.

Ο σχηματισμός αυτού του συμπαγούς όλου, σαν να μήν έπαυαν να εναλλάσσονται οι δύο σειρές πλάνων — της συμμορίας και της άστυνομίας — για να συγκερασθούν σε μιá «κανονική διαδοχή»³⁰, δέν πρέπει να

ἀναγνωσθῆ μόνο σὰ προφορικά ζεύγη παρόμοια μ' αὐτὸ πού ἀνοίγει τὴν sequence «SCHRANKER: κάνω ἐκκλήση... ΑΡΧΗΓΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ: ... γιὰ συμβουλή».

“Όταν ἡ sequence θεωρηθεῖ στὴ συνολικότητά της, πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τὴν ὁμοία ὀργάνωση τῶν δύο χώρων, ὅπου ὁ καπνὸς τῶν τσιγάρων πυκνώνει μὲ τὸν ἴδιο ρυθμὸ. “Όταν θεωρηθῆ σὲ λεπτομέρεια, οἱ δεσμοὶ γίνονται ἐπίσης ὀπτικά μὲ τὴ συνέχιση μιᾶς χειρονομίας ἐνὸς γκάγκστερ ἀπὸ ἕναν ἀστυνομικό, μὲ τὴν ἐπανάληψη (στὴν ἀρχὴ τῆς sequence) τῶν κινήσεων σήκωμα καὶ κάθισμα ἢ μὲ τὸ κόψιμο δυὸ πλάνων, πού μοιάζουν νὰ δείχνουν τὴν πίσω κι' ὕστερα τὴν μπρὸς ὄψη τοῦ ἴδιου χαρακτήρα καθισμένου σὲ μιὰ καρέκλα, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα, ὁ πρῶτος εἶναι ἕνας γκάγκστερ καὶ ὁ δεύτερος ἀστυνομικός.

III.3 Ἡ συμμορία καὶ ἡ ἀστυνομία σὰν συμπληρωματικές.

Ἡ συμπληρωματικὴ φύση τῆς συμμορίας καὶ τῆς ἀστυνομίας ἀναπτύσσεται πλήρως στὴν παράλληλη ἔρευνά τους πού ἐνεργεῖ ἀφ' ἐνὸς μὲ ἀκουστικά —μέσα— ἀφ' ἑτέρου μὲ ὀπτικά μέσα:

Πρώτη φάση: ἀποτελεμάτωση στὴν ἀνάκριση — ἢ ἐπιτήρηση τῆς συμμορίας (ὀπτικά μέσα) δὲν φέρνει ἀποτέλεσμα, οἱ μαρτυρίες (ἀκουστικά μέσα) πού παίρνει ἡ ἀστυνομία εἶναι: ἄχρηστες.

Δεύτερη φάση: Ἡ μήτρα τῶν μέσων, τὸ σφύριγμα τοῦ δολοφόνου καὶ ἡ ἐπιστολὴ στὸν τύπο.

Τρίτη φάση: ἀνάπτυξη τῆς ἐλπίδας τῶν ὑπαινιγμῶν — ὅταν τὸ σφύριγμα πού ἄκουσε ὁ τυφλὸς ἐπέτρεψε τὴν ταύτιση τοῦ δολοφόνου, οἱ γκάγκστερς χρησιμοποίησαν ἕνα αὐθαίρετο σημάδι (ὄχι μέσο καθ' ἑαυτό), τὸ γράμμα «M» τυπωμένο στὴν πλάτη τοῦ δολοφόνου γιὰ νὰ διευκολυνθῆ ἡ καταδίωξη.

“Όταν ὁ δολοφόνος ἔχει ξεφύγει, ὁ ἦχος τὸν ξαναπροδίδει: ὅταν προσπαθεῖ νὰ θγῆ ἔξω ἀπ' τὴν αὐλὴ ὅπου βρῆκε καταφύγιο. Ἄπ' τὴ μεριὰ τῆς ἀστυνομίας τὸ γράμμα τοῦ δολοφόνου ἀξιοποιεῖται μὲ δυὸ τρόπους: σὰν ὑπαινιγμὸς (γιατί ἔχει γραφεῖ μὲ κόκκινο μολύδι ἐπάνω σὲ τραχὺ ξύλο) καὶ σὰν σύμπτωμα (γιατί ἀποκαλύπτει τὸν παθολογικὸ χαρακτήρα τοῦ δολοφόνου). Ἡ ἔρευνα ἀκολουθεῖ τότε αὐτὴ τὴ διπλὴ διαδρομὴ προσπαθῶντας νὰ βρῆ σὰ δεικνύοντα τῶν ψυχοπαθῶν (τῶν ὁποίων ἔχει γίνεῖ κατάλογος) ὕλικά ἴχνη ἀφημένα ἀπ' τὸ γράψιμο τοῦ γράμματός. Παρὰ ἕνα λάθος τῆς ἔρευνας (τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ γράμμα γράφτηκε ἐπάνω σὲ τ ρ α π έ ζ ι), ἡ ἀνακάλυψη ἐνὸς ἄδειου πακέτου τσιγάρων ξαναβάζει τὴν ἀστυνομία σὰ ἴχνη τοῦ δολοφόνου: ἕνας ἀστυνομικός ἐπιστρέφει στὸ δωμάτιο τοῦ M καὶ τῶντι ἀνακαλύπτει σημάδια μολυβιοῦ στὸ περβάζι τοῦ παραθύρου. Δύο ἀκουστικοὶ ὑπαινιγμοὶ γιὰ τὴν συμμορία, δύο ὀπτικοὶ ὑπαινιγμοὶ γιὰ τὴν ἀστυνομία: ἡ συμμετρία τῶν

άλυσιδων είναι τέλεια, τὸ ξετύλιγμά τους ἀπόλυτα αὐτόνομο, ἕως ὅτου ἡ ἐπικοινωνία τους γίνεται δυνατὴ ἀπὸ τὸν φύλακα τοῦ κτιρίου.

Τέταρτη φάση: ἐπικοινωνία τῶν ἀλυσιδων — ὁ φύλακας σημαίνει: συναγερμὸ (ἀκουστικὴ), ἀκολουθεῖται ἁμέσως ἀπὸ ἕνα ὅπου ὁ ἐπιθεωρητὴς τῆς ἀστυνομίας ἀποκρυπτογραφεῖ ἀπὸ τὴν μηχανὴ εἰσιτηρίων (ὀπτική) τὴν πληροφορία πού ὑποδεικνύει πού σήμαναν τὸν συναγερμὸ.

Ὁ Lang, τοῦ ὁποῖου πρώτη ὀμιλοῦσα ταινία εἶναι τὸ «M»³¹ ἀνακαλύπτει τὶς τεράστιες δυνατότητες τοῦ ἤχου στὸ φιλμ καὶ τὴ δύναμη, τῶν εἰδικῶν ὀπτικο-ἀκουστικῶν σχηματισμῶν, πού ἀποτελοῦν ἕναν ὁμογενῆ χῶρο κειμένου, ξεκινῶντας ἀπὸ ἑτερογενῆ στοιχεῖα τῶν αἰσθήσεων. Αὐτὸ τὸ καθαρὰ κινηματογραφικὸ πείραμα γίνεται ἡ δική του σκηνοθεσία τῆς συμμορίας καὶ τῆς ἀστυνομίας, πού ἂν καὶ ἀνέμοιες, μακίουν σὲ μιὰ κοινὴ τάξῃ πού πραγματοποιοῦν μαζί.

IV Ὑπερπροσδιορισμὸς κειμένου, συστηματικὴ ὑπερερμηνεία.

Στὸ ἐπίπεδο τῶν μὴ - ἰδιαίτερων κωδίκων (ἀφηγηματικὴ, «χαρκατῆρες», ἰδεολογικὲς δηλώσεις), ἕνα δίκτυο ὁμοιοτήτων καὶ διαφορῶν ἐγκαθίσταται ἀνάμεσα στὴν ἀστυνομία καὶ τὴν συμμορία στὶς σχέσεις τους μὲ τὸν δολοφόνου καὶ τὶς ἀμοιβαῖες τους σχέσεις. Μὲ ποικίλες συγχρίσεις (συμπληρωματικότητας ἢ ταυτότητας) οἱ ἰδιαίτεροι κωδικοὶ (τὸ montage καὶ τὰ ὀπτικο-ἀκουστικὰ σχήματα) ἐνισχύουν τὴν ἐξομοίωση τῶν δύο ὁμάδων. Στὴν ἀλληλεπίδραση τοῦ μὴ ἰδιαίτερου καὶ τοῦ ἰδιαίτερου μέσα στὸ σύστημα, βρίσκουμε ὅτι σημείωσε ὁ Christian Metz γιὰ τὴ «Μισαλλοδοξία» τοῦ Griffith: «Αὐτὸ πού εἶναι ξεχωριστὸ στὸ σύστημα τῆς «Μισαλλοδοξίας» δὲν εἶναι οὔτε τὸ παράλληλο montage οὔτε ἡ ἀνθρωπιστικὴ ἰδεολογία, πού ἐμφανίζονται καὶ τὰ δύο καὶ ἄλλου — οὔτε ἀκόμα μιὰ μοναδικὴ χρῆση τοῦ παράλληλου montage ἢ μιὰ μοναδικὴ ἐκδοχὴ τῆς ἀνθρωπιστικῆς ἰδεολογίας, γιατί πουθενά... δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐρῆ τὸ ἕνα δίχως τὸ ἄλλο. Τὸ σύστημα τοῦ φιλμ εἶναι ἡ συνάντησις, τοῦ ἑνὸς μὲ τὸ ἄλλο, ἢ ἐνεργητικὴ διαμόρφωση τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὸ ἀκριβὲς σημεῖο — τὸ μοναδικὸ σημεῖο — ὅπου πετυχαίνουν οἱ δύο αὐτὲς δομές, στὴν κάθε σημασία τῆς λέξεως, νὰ «ἐργαστοῦν» μαζί»³².

Δὲν θὰ ἐγάλλουμε συμπεράσματα ὡς πρὸς τὴν ἰδεολογία πού μεταδίδεται ἀπὸ τὴν ἀλληλεπίδραση τῶν σχέσεων τῆς συμμορίας καὶ τῆς ἀστυνομίας στὸ «M» — αὐτὸ τὸ θὰ σημαίνει ὅτι πέφτουμε στὶς παγίδες τοῦ «ὑστατου σημασιόμένου» τοῦ ἔργου, τὴν παγίδα τῆς «ἀληθινῆς σημασίας», τὶς ὁποῖες καταγγείλαμε. Αὐτὸ πού ἐπιτρέπει τὴν ἀνάλυση κειμένου τοῦ «M» εἶναι πράγματι ἡ πολλαπλότητα τοῦ κειμένου, δηλαδὴ ἡ πολλαπλότητα τῶν δυνατῶν ἀναγνώσεών του. Τὸ «M» δὲν εἶναι ἕνα στρατευμένο φιλμ, ὅπου τὸ πολυσήμαντο πρόβλημα θὰ παρουσιάζοταν μὲ ἄλλους ὁρους: ἡ θέση τῆς ἀστυνομίας καὶ τῆς συμμορίας εἶναι «ταλαντευομένη», «διφορούμενη» τάλαντευση καὶ ἀμφιλογία πού θὰ μπο-

ρούσαν ωστόσο να έχουν ληφθῆ ὑπ' ὄψη σὲ μία ἰδεολογικὴ ἀνάλυση. Θὰ ἦταν δυνατό νὰ θεωρηθοῦν αὐτὲς οἱ ἰδιότητες ὡς ἀντανάκλαση ἀντιθέσεων ἐξωτερικῶν ὡς πρὸς τὸ κείμενο, τοῦ τύπου ἐκείνου ποὺ ἐξαιρεῖ ὁ Λένιν στὸ ἔργο τοῦ Τολστόυ.³³

Γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ ἰδεολογία ἰδιαίτερη σὲ ἓνα φιλικὸ σύστημα, φαίνεται λοιπὸν ὅτι πρέπει νὰ ἐνεργήσουμε ὅπως ὁ Freud στὴν ἐρμηνεία ὀνείρων: «Τὸ γεγονός, ὅτι οἱ σημασίες τῶν ὀνείρων τακτοποιοῦνται σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα, εἶναι ἀπὸ τὰ λεπτότερα, ἂν καὶ ἀπ' τὰ πρὸ ἐνδιαφέροντα, προβλήματα τῆς ἐρμηνείας ὀνείρων. Ὅποιος ξεχνᾷ αὐτὴ τὴ δυνατότητα, εὐκολὰ θὰ ξεστρατίσει καὶ θὰ ὀδηγηθῆ στὸ νὰ κάνει ἀστήρικτους ἰσχυρισμούς γιὰ τὴν φύση τῶν ὀνείρων»³⁴. «Μόνον μὲ τὴ μεγαλύτερη δυσκολία μπορεῖ ὁ ἀρχάριος στὴν ὑπόθεση τῆς ἐρμηνείας ὀνείρων νὰ πειστή ὅτι ἡ προσπάθειά του δὲν τερματίζεται: ὅταν ἔχει στὰ χέρια του μιὰ πλήρη ἐρμηνεία — ἐρμηνεία ποὺ ἔχει νόημα, εἶναι συνεχτικὴ καὶ φωτίζει κάθε σημεῖο τοῦ περιεχομένου τοῦ ὀνείρου. Γιατί τὸ ἴδιο ὄνειρο μπορεῖ ἴσως νὰ ἔχει ἐπίσης καὶ μιὰν ἄλλη ἐρμηνεία, μιὰ «ὑπερερμηνεία» ποὺ νὰ τοῦ ἔχει διαφύγει»³⁵.

Ἔτσι, ἐτούτη ἡ ἀνάγνωσή μας τοῦ «Μ», εὐαίσθητη σ' αὐτὴν τὴν ἀλλελεπίδραση ὑπερπροσδιορισμοῦ καὶ ὑπερμηνείας, εἶναι ἡ ἴδια μόνον μερικὴ· μερικὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ὁλότητα τοῦ κειμένου, γιατί προτίθεται νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψη τῆς μόνο μερικῆς ἀπὸ τίς σχέσεις (περιοριζόμενη στὸ τρίγωνο: δολοφόνος, συμμορία, ἀστυνομία)· καὶ μερικὴ σὲ σχέση μὲ τὸ σύστημα κειμένου. Οἱ ἰδιαιτέροι κώδικες, γιὰ παράδειγμα, ἔχουν μελετηθῆ μόνον σὲ σχέση μὲ μὴ ἰδιαιτέρους κώδικες· ὡστόσο, μπορεῖ κανεὶς βέβαια νὰ ἐπινοήσῃ μιὰν ἄλλη ἀνάγνωσι, ἀσχολούμενη μὲ τὴν ἰδεολογία ποὺ μεταδίδουν στὸν ἑαυτὸ τους· ὡστόσο παράγουν ἓνα «ἀποτέλεσμα πραγματικότητας», μὲ μιὰ εἰδικὴ μεταχείριση τῆς εἰκόνας, τοῦ ἤχου — τῶν σχέσεών τους — τοὺς συνταγματικούς δεσμούς, κλπ.

Ἡ ὑπερερμηνεία δὲν περιορίζεται σὲ ἓνα καθορισμένο ἀριθμὸ ἀναγνώσεων, ἔτσι ὥστε μιὰ ἄλλη ἀνάγνωσι νὰ μπορεῖ πάντοτε νὰ ἐρθεῖ καὶ νὰ (ἀνα) συνθέσῃ τὸ σύστημα κειμένου σύμφωνα μὲ μιὰ νέα συστηματικὴ τάξη — ὅχι ἀποκλείοντας τὰ προηγούμενα συστήματα, ἀλλὰ τοποθετούμενη ἢ ἴδια ἐπάνω σ' αὐτά.

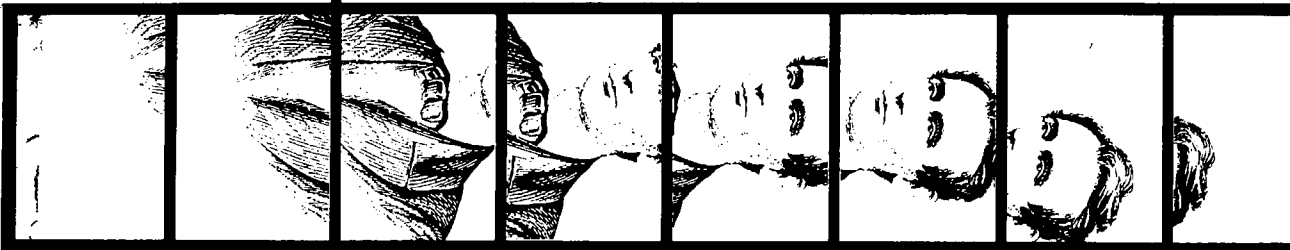
Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς :

1. Gilbert Cohen - Séat, «Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma», Paris, PUF, 1946, σ. 53.
2. Christian Metz, «Langage et cinema», Paris, Larousse, 1971, σ. 7.
3. Christian Metz, op. cit.
4. Ferdinand de Saussure, «Cours de linguistique générale», Paris, Payot, 1916, κεφ. V («Εσωτερικά και εξωτερικά στοιχεία της γλώσσας»).
5. Roland Barthes, «Eléments de Sémiologie», «Communications». No 4, Paris, Seuil, 1954, σ. 133.
6. Christian Metz, op. cit., σ. 112.
7. «Αυτό που χαρακτηρίζει το κειμενικό (= τὸ μὴ συστηματικό) είναι ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα πρακτικό ζεδίπλωμα ἕνα «συγκεκριμένο» ἀντικείμενο πὸν προηγείται τῆς ἐπέμβασης τοῦ ἀναλυτῆ ἀὐτὸ εἶναι πὸν πρέπει νὰ κατανοηθῆ». Christian Metz, op. cit., σ. 57.
8. Ἔχουμε βρῆ εἴτε τὸ ἕνα εἴτε καὶ τὰ δύο αὐτὰ ἀναλυτικὰ πρότυπα σὲ ὅλα τὰ κείμενα πὸν ἔχουμε διαβάσει ἐπάνω στὸ «M» :
Borde, Banche, καὶ Courtade, «Le cinéma réaliste allemand», Lyon, Serdoc, 1965.
Francis Courtade, «Fritz Lang», Paris, Présence du cinéma, 1954.
Lotte H. Eisner, «Le style de «M ὁ καταραμένος» στὸ «L' Avant - Scène Cinéma, No 39, 1964.
(Τὸ «L' Ecran démoniaque», Paris, Losfeld, 1965, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ξεχωριστά, στὸ βαθμὸ πὸν ἡ Lotte H. Eisner ἀσχολεῖται μόνο μὲ σχηματικές διαδικασίες).
«Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933» κατάλογος τοῦ Μουσείου Κινηματογράφου τῶν Βρυξελλῶν 1969.
Nicholas Garnham, «Introduction to «M», in «M», London, Lorrimer, 1968.
Paul M. Jensen, «The Cinema of Fritz Lang». New York, Barnes, 1969.
Siegfried Kracauer, «From Galigani to Hitler», Princeton, Princeton University Press, 1947, νέα ἐκδ. : 1969.
Luc Moulet «Fritz Lang», Paris, Seghers, 1963, νέα ἐκδ. : 1970.
9. Ὁ ἴδιος ὁ Lang παραδέχεται, ὅτι τὸ θέμα αὐτὸ τοῦ «ἀνθρώπου παιδευμένου ἀπὸ τῆ μοῖρα» εἶναι κεντρικὸ στὸ ἔργο του (βλ. «Happily Ever After», «Peu-guin Film Review», No 5, London and New - York, 1948).
10. Nicolas Garnham, op. cit. σ. 11.
11. Siegfried Kracauer op. cit. σ. 215.
12. Siegfried Kracauer op. cit. σ. 227.
13. Siegfried Kracauer op. cit. σ. 222.
14. Sigmund Freud, «Ἡ ἐρμηνευτικὴ τῶν Ὀνειρῶν» New - York, Avon Books, 1967, κεφ. II, σ. 128.
15. Ferdinand de Saussure, op. cit. σ. 157.
16. Ἐπίσης, μὲ ἀκριβέστερους ὄρους τὰ «dramatis personae» (στὸ ἔργο τοῦ Propp) ἢ οἱ «actants» (στὸ ἔργο τοῦ Greimas) βλ. σημείωση.
17. Αὐτὴ ἡ λειτουργικὴ ἀντίληψη τῆς ἀφηγηματικῆς φαίνεται στὸ :
Vladimir Propp. «Morphology of the Folktale», The Hague, Mouton and Co, 1968. Μπορεῖ ἐπίσης νὰ βρεθῆ στὸ : A. J. Greimas, «Sémiotique structurale», Paris, Larousse, 1966 καὶ στὸ Roland Barthes «Introduction à l'analyse structurale des récits» «Communications» No 8, Paris, 1966, μεταξὺ ἄλλων.
18. Αὐτὲς οἱ λεπτομέρειες σίγουρα δὲν εἶναι ἀδιάφορες : ἐξασφαλίζουν, γιὰ παράδειγμα, τὴν λειτουργία τῆς πρώτης sequence, βλ. Thierry Kuntzel, «Le travail du film», in «Communications» No 19, 1972.
19. «M - Ein Tastachenbericht», «Die Filmwoche, No 21, 193*.
20. βλ. Gerard Genette «Vraisemblable et motivation», «Communications», No 11, Paris 1968.

21. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des recits, op. cit.
22. Nicholas Garnham, op. cit. σ. 10.
23. Fritz Lang, όπως παρατίθεται στοῦ Alfred Eibel, op. cit., σ. 33.
24. Τὰ «δραγματικά» στοιχήματα τῶν δηλώσεων τοῦ Schranker εἶναι τέτοια πού νά μπορεῖ νά διατυπωθεῖ καί ἡ πιό ριψοκίνδυνη θεωρία : ἡ καταδίκη ἐνός ἐγκλήματος ἀπό ἕναν ἐγκληματία.
25. Karl Marx καί Freidrich Engels, «L' idéologie allemande» Paris, Editions Sociales, 1968, σημείωση 1, σσ. 34, 35.
26. Ἡ τυύτση τέχνης καί ἰδεολογίας ἐμφανίζεται ἐπίσης καί στόν : Louis Althusser «Pour Marx». Paris, Maspéro, 1966 σ. 168 «Ἡ ἰδεολογία, εἴτε πολιτική, ἠθική, νομική ἢ καλλιτεχνική, μετασχημαίζει (ἢ ἴδια τὸ ἀντικείμενό της, κλπ...».
27. «Cahiers Marxistes - Léninistes, No 12-13, Juillet - octobre, 1965 («Art langue: lutte de classes») σ.σ.
28. Christian Metz. «Essais sur la signification au cinéma», Paris, Klincksieck, 1968, σ. 130.
29. Παρατίθεται στοῦ Alfred Eibel, op. cit., γιά παράδειγμα σσ. 181, 138, 140.
32. Christian Metz, «Langage et Cinéma», op. cit., σ. 83.
31. Ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖο, βλ. Eibel, op. cit, σ. 18.
32. Christian Metz, «Langage et cinéma», op. cit., σ. 83
33. Λένιν «Leon Tolstoi, miroir de la révolution russe», «Leon Tolstoi et son époque» in «Ecrits sur l'art et la littérature» Moscou, Editions du progrès, 1969 σ. 25 κέ., σσ. 55-56, σ. 57 κ.έ.
34. Sigmund Freud, op. cit. 253, σημείωση 1.
35. Sigmund Freud, op. cit., σ. 562.



UMBERTO ECO



Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ

1. Ἡ φιλικὴ ἐπικοινωνία ἐπιτρέπει τὴν καλύτερη ἐπαλήθευση μερικῶν ὑποθέσεων καὶ μερικῶν ἰσχυρισμῶν, πού ἔχουν ἐκτεθῆ ἀλλοῦ*. Εἰδικώτερα, θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ ξεκαθαρίσουμε τὰ ἀκόλουθα σημεῖα:

α) Ἐνας ἐξωγλωσσολογικὸς κώδικας ἐπικοινωνίας δὲν πρέπει νὰ κατασκευάζεται ἀπαραίτητα ἐπάνω στοῦ πρότυπο τῆς γλώσσας (καὶ ἐδῶ χρωκοποῦν πολλοὶ «γλωσσολόγοι» τοῦ κινηματογράφου).

β) Ἐνας κώδικας κατασκευάζεται μὲ συστηματοποίηση τῶν καιρικῶν χαρακτηριστικῶν πού εἶναι διαλεγμένα σὲ ἓνα καθορισμένο μακρο - ἢ μικροσκοπικὸ ἐπίπεδο τῶν συμβάσεων τῆς ἐπικοινωνίας* μερικὲς ἀναλυτικότερες στιγμές, πού εἶναι μικρότερες διαρθρώσεις αὐτῶν τῶν καιρικῶν χαρακτηριστικῶν, μποροῦν νὰ μὴν ἀφοροῦν σ' αὐτὸν τὸν κώδικα καὶ νὰ ἐξηγηθοῦν μὲ ἓναν ὑποκείμενο κώδικα.

2. Ὁ φιλικὸς κώδικας δὲν εἶναι ὁ κινηματογραφικὸς κώδικας ὁ δεῦτερος κωδικοποιεῖ τὴν ἰκανότητα ἀναπαραγωγῆς τῆς πραγματικότητος μὲσω κινηματογραφικῶν ἐργαλείων, ἐνῶ ὁ πρῶτος κωδικοποιεῖ μὴν ἐπικοινωνία στοῦ ἐπίπεδο καθορισμένων ἀφηγηματικῶν κανόνων. Ἀναμφίβολα ὁ πρῶτος στηρίζεται στὸν δεῦτερο ὅπως, παρόμοια, ὁ στυλιστικὸ-ρητορικὸς κώδικας στηρίζεται στὸν γλωσσολογικὸ κώδικα. Ἀλλὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε τίς δύο στιγμές τοῦ κινηματογραφικοῦ δηλούμενου καὶ τοῦ φιλικῶν συννοούμενου. Τὸ κινηματογραφικὸ δηλούμενο εἶναι κανὸν καὶ στὸν κινηματογράφο καὶ στὴν τηλεόραση, καὶ ὁ Παζολίνι συμβούλεψε νὰ ὀνομάσουμε «ὀπτικοακουστικὲς» αὐτὲς τίς μορφὲς ἐπικοινωνίας στοῦ σύνολό τους, ἀκόμα καὶ ἂν αὐτὲς εἶναι κινηματογραφικὲς. Ἡ ὀνομασία εἶναι παραδεκτὴ, καὶ μόνο γιὰ τὸν λόγο ὅτι στὴν ἀνάλυση τῆς ὀπτικοακουστικῆς ἐπικοινωνίας θρῖσκόμεστε ἀπέναντι σ' ἓνα σύνθετο ἐπικοινωνιακὸ φαινόμενο, πού θάξει σὲ λειτουργία μηνύματα προφορικὰ, ἠχητικὰ καὶ εἰκονικὰ. Τὰ προφορικὰ καὶ τὰ ἠχητικὰ μηνύματα, ἀκόμα καὶ ὅταν ἐνσωματώνονται σὲ βάθος γιὰ νὰ καθορίσουν τὴν ἀξία τοῦ δηλούμενου ἢ τοῦ συννοούμενου τῶν εἰκονικῶν γεγονότων (καὶ ἐπηρεάζονται ἀπὸ αὐτὰ) στηρίζονται ἐξ ἴσου σὲ ἰδιαίτερους καὶ ἀνεξάρτητους κώδικες, εὐκόλο νὰ καταλογογραφηθοῦν μὲ μὴν ἄλλη ὀπτικὴ (ἔτσι, ὅταν ἓνα κινηματογραφικὸ πρόσωπο μιλάει ἀγγλικά, αὐτὸ πού λέει, τουλάχιστον στοῦ ἐπίπεδο τοῦ ἄμεσου δηλούμενου, ρυθμίζεται ἀπὸ τὸν κώδικα τῆς ἀγγλικῆς γλώσσας). Ἀντίθετα, τὸ εἰκονικὸ μῆνυμα, πού ἐμφανίζεται μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ μορφή τῆς σ τ ι γ μ ι α ί α ς (ἢ ἐν κινήσει) ε ἰ κ ὀ ν α ς, παίρνει ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ πού πρέπει νὰ ἐξεταστοῦν χωριστὰ.

Φυσικά, πρέπει νὰ περιοριστοῦμε σὲ μερικὲς παρατηρήσεις γιὰ τίς δυνατὲς διαρθρώσεις ἐνὸς κινηματογραφικοῦ κώδικα, πέρα ἀπὸ ἔρευνες

* βλ. Umberto Eco «Semiologie des messages visuels» στοῦ Communication ἀρ. 15 Seuil, Παρίσι 1970 σ. 11 - 40.

στυλιστικής, φιλικής ρητορικής, μιᾶς κωδικοποίησης τῆς μεγάλης συνταγματικῆς τοῦ φίλμ. Μὲ ἄλλα λόγια, θὰ προτείνουμε μερικὰ ἐργαλεῖα γιὰ νὰ ἀναλύσουμε μίαν ὑποτιθέμενη «γλῶσσα» τοῦ κινηματογράφου, σὰ νὰ μὴ μᾶς εἶχε δώσει ὡς τώρα ὁ κινηματογράφος παρὰ μόνο τὴν «Ἄφιξη τοῦ τραίνου στὸ σταθμὸ» καὶ τὸν «ποτιστὴ πού ποτίζεται» (σὰν νὰ ἀρκοῦσε γιὰ μιὰ πρώτη ἐπισκόπηση τῶν δυνατοτήτων καὶ μορφοποίησης τοῦ συστήματος τῆς γαλλικῆς γλώσσας ὁ Ὅρκος τοῦ Στρασβούργου).

Γιὰ νὰ κάνουμε αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις θὰ εἶναι χρήσιμο νὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ δύο συνεισφορὲς στὴν σημειολογία τοῦ κινηματογράφου, τοῦ Κριστιάν Μέτζ καὶ τοῦ Π. Π. Παζολίνι (1).

Ὁ Μέτζ ἐξετάζοντας τὴν δυνατότητα μιᾶς σημειολογικῆς προσέγγισης τοῦ φίλμ, ἀναγνωρίζει τὴν παρουσία ἑνὸς μὴ ἀναλύσιμου *primium* πού δὲν μπορούμε νὰ ἀναγάγουμε σὲ ξεχωριστὲς μονάδες πού νὰ τὸ παράγουν μὲ διάρθρωση· αὐτὸ τὸ *primium* εἶναι ἡ εἰ κ ὅ ν α, ἓνα εἶδος ἀ ν ἄ λ ο γ ο υ τῆς πρᾶγματικότητας, πού δὲν μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ στὶς συμβάσεις μιᾶς γλώσσας· γι' αὐτὸ ἡ σημειολογία τοῦ κινηματογράφου θάπρεπε νὰ εἶναι σημειολογία ἑνὸς λόγου πού δὲν ἔχει μίαν γλῶσσα πίσω του, καὶ σημειολογία ε ρ ι σ μ ἔ ν ω ν τ ὺ π ω ν λ ὅ γ ο υ, δηλαδὴ μεγάλων συνταγματικῶν ἐνοτήτων, πού ὁ συνδυασμὸς τους δημιουργεῖ τὸν φιλικὸ λόγον. Ὅσο γιὰ τὸν Παζολίνι, ἰσχυρίζεται ὅτι μπορούμε νὰ θεσιπύσουμε μίαν γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου, καὶ ὑποστηρίζει ὅτι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ γλῶσσα, γιὰ νὰ ἔχει τὴν ἀξία μιᾶς γλώσσας, δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔχει τὴν διπλὴ ἄρθρωση πού οἱ γλωσσολόγοι ἀποδίδουν στὴν προφορικὴ γλῶσσα. Ἀλλὰ ὁ Παζολίνι, φάχνοντας νὰ διαρθρώσει σὲ ἐνότητες αὐτὴν τὴν γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου, σταματᾷ στὰ ὅρια μιᾶς συζητήσιμης ἔννοιας τῆς «πραγματικότητας», γιὰ τὴν ὁποία τὰ πρῶτα στοιχεῖα ἑνὸς κινηματογραφικοῦ λόγου (μιᾶς ὀπτικοακουστικῆς γλώσσας) θὰ ἦσαν τὰ ἴδια τὰ ἀντικείμενα πού μᾶς παραδίδει ἡ κάμερα σὲ ὁλόκληρη τὴν αὐτονομία τους, σὰν πραγματικότητα πού προηγεῖται τῆς σύμβασης. Καὶ ὁ Παζολίνι μιλάει ἀκόμα γιὰ τὴν δυνατότητα μιᾶς «σημειολογίας τῆς πραγματικότητας» καὶ τοῦ κινηματογράφου σὰν ἐντυπωσιακὴ ἀπόδοση τῆς ἔ μ φ υ τ η ς γ λ ὡ σ σ α ς τ ῆ ς ἀ ν θ ρ ὄ π ι ν η ς δ ρ ᾶ σ η ς.

4. Ὡς πρὸς τὴν ἔννοια τῆς εἰκόνας σὰν ἀ ν ἄ λ ο γ ο τῆς πραγματικότητας, ὅλη ἡ ἀνάπτυξη πού περιέχεται στὸ πρῶτο κεφάλαιο ἔχει ἤδη σχετικοποιήσει αὐτὴν τὴν γνώμη: εἶναι μίαν γνώμη μεθοδολογικὰ χρήσιμη ὅταν θέλουμε νὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸ μὴ ἀναλυμένο μπλὸκ τῆς εἰκόνας γιὰ νὰ προχωρήσουμε σὲ μίαν μελέτη τῶν μεγάλων συνταγματικῶν ἀλυσίδων (ὅπως κάνει ὁ Μέτζ)· ἀλλὰ μπορεῖ νὰ γίνει μίαν γνώμη ἐπιζήμια, ὅταν ἐμποδίζει νὰ προχωρήσουμε ἐπιστρέφοντας στὶς ρίζες τῆς συμβατικότητας τῆς εἰκόνας. Αὐτὸ πού εἰπώθηκε γιὰ τὰ σημεῖα καὶ τὰ εἰκονικὰ σήματα θάπρεπε λοιπὸν νὰ ἰσχύει ἐπίσης καὶ γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα (2).

Ὁ ἴδιος ὁ Μὲτζ ἔχει προτείνει ἄλλοῦ μιᾶ ἐνσωμάτωση τῶν δύο προοπτικῶν: ὑπάρχουν κώδικες πού θά ὀνομάσουμε ἀ ν θ ρ ω π ο λ ο γ ι κ ο - π ο λ ι τ ι σ τ ι κ ο ῦ ς, πού ἀποκτῶνται μέ τήν ἐκπαίδευση πού ἔχουμε δεχτεῖ ἀπό τή γέννηση, ὅπως ὁ ἀντιληπτικός κώδικας, οἱ κώδικες τῆς ἀναγνώρισης καί οἱ εἰκονικοί κώδικες μέ τούς κανόνες τους γιά τήν γραφική μεταγραφή τῶν δεδομένων τῆς ἐμπειρίας· καί ὑπάρχουν κώδικες πού εἶναι τεχνικά περισσότερο σύνθετοι καί ἐξειδικευμένοι, ὅπως αὐτοί πού κυριαρχοῦν στοὺς συνδυασμούς τῶν εἰκόνων (εἰκονογραφικοί κώδικες, γραμμιατική τοῦ καθαρarisματος, κανόνες μοντάζ, κώδικες ἀφηγηματικῶν λειτουργιῶν), πού ἀποκτῶνται μόνο σέ καθορισμένες περιπτώσεις· καί σ' αὐτούς ἐφαρμόζεται μία σημειολογία τοῦ φιλικοῦ λόγου (ἀντιθετή καί συμπληρωματική μιᾶς ἐνδεχόμενης σημειολογίας τῆς κινηματογραφικῆς «γλώσσας»).

Αὐτή ἡ κατανομή μπορεῖ νά εἶναι γόνιμη· ἀλλά μποροῦμε νά παρατηρήσουμε συχνά μιᾶν ἀλληλεπίδραση καί ἓνα ἀμοιβαῖο ἐπιρρασμό τῶν δύο μπλόκ τῶν κωδίκων· σέ σημεῖο πού ἡ μελέτη τῶν μὲν δὲν μπορεῖ νά ἀγνοήσει τήν μελέτη τῶν ἄλλων. Γιά παράδειγμα, στό «Blow-up» τοῦ Ἀντονιόνι, ἓνας φωτογράφος πού τράβηξε πολλές φωτογραφίες σ' ἓνα πάρκο, ὅταν ἐπιστρέφει στό ἐργαστήρι του, καταφέρνει, μέ διαδοχικές μεγεθύνσεις, νά ἀναγνωρίσει μιᾶν ἀνθρώπινη μορφή: ἓναν ἄντρα σκοτωμένο ἀπό χέρι ὅπλισμένο μέ περίστροφο, πού φαίνεται μέσα σ' ἓνα θάμνο, σέ ἓνα ἄλλο τμήμα τῆς μεγέθυνσης.

Ἀλλά αὐτό τὸ ἀφηγηματικό στοιχεῖο (πού στό φιλμ —ὅπως καί στήν κριτική πού τοῦ ἔγινε— ἀποκτᾶ τή βαρῦτητα μιᾶς ἐπαναφορᾶς στήν πραγματικότητα καί στό ἀμείλικτο γεγονός ὅτι ὁ κινηματογράφος βλέπει τὰ πάντα), δὲν λειτουργεῖ, παρά μόνον ἐὰν ὁ εἰκονικός κώδικας εἶναι σέ ἀλληλεπίδραση μέ ἓνα κώδικα ἀφηγηματικῶν λειτουργιῶν. Πράγματι, ἂν σέ κάποιον παρουσιαζόταν ἡ μεγέθυνση δίχως τὸ περιβάλλον τοῦ φιλμ, δύσκολα θά ἀναγνώριζε αὐτός, μέσα στὶς συγκεχυμένες κηλίδες πού, γιά τὸν θεατῆ, δηλώνουν «ἄντρας ξαπλωμένος» καί «χέρι μέ περίστροφο», αὐτὲς τὶς εἰδικὲς ἀναφορές. Τὰ σημαίνόμενα «πτῶμα» καί «χέρι ὅπλισμένο μέ περίστροφο» δὲν ἀποδίδονται στή σημαίνουσα μορφή παρά μόνο μέσω τῆς δύναμης μιᾶς συγκεκριμένης συνδρομῆς τῆς ἀφηγηματικῆς ἀνάπτυξης, πού προδιαθέτει τὸν θεατῆ (καί τὸν πρωταγωνιστῆ τοῦ φιλμ) νά δ ε ῖ α ὑ τ ᾶ τ ᾶ π ρ ᾶ γ μ α τ α, συσσωρεύοντας τὸ σασπένς. Τὸ περιβάλλον λειτουργεῖ σὰν ἰδιόλεκτο πού προσδίδει καθορισμένες ἀξίες κώδικα σέ σηνάλια τέτοια, πού διαφορετικὰ θά μπορούσαν νά φανοῦν σὰν ἄπλοιο θόρυβοι. (Μέ τήν ἔγνοια πού ἔχει ὁ ὄρος στή θεωρία τῆς εἰκονωνίας δηλαδὴ οἱ παρεμβολὲς πού ἐμποδίζουν τήν ἀπρόσκοπτη λειτουργία τῆς ἐπικονωνίας. Σ.τ.Μ.).

5. Αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις θά διέλυαν ἐπίσης τήν ἰδέα τοῦ Παζολίνι γιά ἓνα κινηματογράφο - σημειολογία τῆς πραγματικότητας, καί τήν πεποιθήσή του, ὅτι τὰ στοιχειώδη σημεῖα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσ-

σας είναι πραγματικά αντικείμενα, που έχουν αναπαραχθεί στην ὀθόνη (πεποίθηση, τὸ γνωρίζουμε τώρα, μιᾶς μοναδικῆς σημειολογικῆς ἀφέλειας, καὶ πού ἀντίκεινται στοὺς στοιχειωδέστερους στόχους τῆς σημειολογίας, πού ἐνδεχομένως προσπαθεῖ νὰ ἀναγάγει τὰ φυσικὰ γεγονότα σὲ φαινόμενα κουλτούρας, ἀλλὰ ὄχι νὰ ἐπαναφέρει τὰ γεγονότα τῆς κουλτούρας σὲ φυσικὰ φαινόμενα). Ἀλλὰ μερικά σημεῖα τῆς ἔκθεσης τοῦ Παζολίνι ἀξίζουν τὸν κόπο νὰ ἐξεταστοῦν, καὶ ἀπὸ τὴν συζήτηση αὐτὴ νὰ βγοῦν χρήσιμες παρατηρήσεις.

Τὸ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἡ δράση εἶναι μία γλῶσσα, εἶναι σημειολογικὰ ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ ὁ Παζολίνι χρησιμοποιοῖ τὸν ὄρο «δράση» μὲ δύο διαφορετικὲς σημασίες. Ὅταν λέει ὅτι τὰ ἐπικοινωνιακὰ κατάλοιπα τοῦ προϊστορικοῦ ἀνθρώπου εἶναι μετατροπὲς τῆς πραγματικότητος πού ἔχουν ἐναποθεθεῖ μὲ τὴν ἐκπλήρωση δράσεων, μὲ τὴ «δράση» ἐννοεῖ μία φυσικὴ δ : α δ ι κ α σ ι α πού γέννησε ἀντικείμενα - σημεῖα, πού τὰ ἀναγνωρίζουμε σὰν τέτοια, ἀλλὰ ὄχι σὰν δράσεις (ἀκόμα καὶ ἂν μπορούμε νὰ ἀναγνωρίσουμε ἐπάνω τους τὰ ἴχνη μιᾶς δράσης, ὅπως κάθε πράξη ἐπικοινωνίας). Αὐτὰ τὰ σημεῖα εἶναι τὰ ἴδια μὲ ἐκεῖνα, γιὰ τὰ ὁποῖα μιλάει ὁ Λεβί - Στρῶς ὅταν ἐρμηνεύει τὰ ἐργαλεῖα μιᾶς κοινότητος σὰν στοιχεῖα ἐνὸς συστήματος ἐπικοινωνίας πού εἶναι ἡ κουλτούρα στὴν συνθετότητά του. Αὐτὸς ὁ τύπος ἐπικοινωνίας δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴ ν ὀ ρ ά σ η σ ἄ ν σ η μ α ἰ ν ο υ σ α χ ε ι ρ ο ν ο μ ῖ α, πού εἶναι αὐτὴ πού ἐνδιαφέρει τὸν Παζολίνι ὅταν μιλάει γιὰ μία γλῶσσα τοῦ κινήματογράφου. Φτάνουμε λοιπὸν στὴν δευτέρη σημασία τῆς δράσης: κινῶ τὰ μάτια μου, σηκώνω τὸ χέρι μου, παίρνω μία στάση, γελῶ, χορεύω, παλεύω, καὶ ὅλες αὐτὲς οἱ χ ε ι ρ ο ν ο μ ῖ ε ς εἶναι πράξεις ἐπικοινωνίας, μὲ τίς ὁποῖες λέω κάτι στοὺς ἄλλους, ἢ ἀπὸ τίς ὁποῖες οἱ ἄλλοι συμπεραίνουν κάτι γιὰ μένα.

Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ χειρονομίες δὲν εἶναι «φύση» (καὶ δὲν εἶναι οὔτε «πραγματικότητα» μὲ τὴν ἐννοια τῆς φύσης, ἀνορθολογισμοῦ, προ-κουλτούρας): ἀ ν τ ῖ θ ε τ α, ε ἶ ν α ι σ ὺ μ β α σ η κ α ἰ κ ο υ λ τ ο ὄ ρ α. Εἶναι τόσο ἀλήθεια, πού ὑπάρχει ἤδη μία σημειολογία αὐτῆς τῆς γλῶσσας τῆς δράσης: ἡ κινήσιμη (3)· παρ' ὅλο πού εἶναι μιὰ ἐπιστήμη ὑπὸ διαμόρφωση στενὰ δεμένη μὲ τὴν π ρ ο ξ ε μ ῖ κ ῆ (πού μελετᾶει τὸ σημαίνονμο τῶν ἀποστάσεων ἀνάμεσα σὲ ὁμιλοῦντα ὑποκείμενα), ἡ κινήσιμη θέλει ἀκριβῶς εἰς κωδικοποίησει τίς ἀνθρώπινες χειρονομίες σὰν μονάδες σημαينوμένων, πού νὰ μπορούν νὰ ὀργανωθοῦν σὲ σύστημα. Ὅπως λένε οἱ Rittenger καὶ Lee Smith: «οἱ χειρονομίες καὶ οἱ κινήσεις τοῦ σώματος δὲν ἐξαρτῶνται ἀπὸ μία ἐνστικτώδη ἀθρῶπινη φύση, ἀλλὰ εἶναι ἀντιληπτὰ συστήματα συμπεριφορᾶς, πού διαφέρουν πολὺ ἀπὸ τὴν μία κουλτούρα στὴν ἄλλη» (ὅπως τὸ ξέρουν καλὰ οἱ ἀναγνώστες τοῦ λαμπροῦ δοκιμίου τοῦ Mauss (4) γιὰ τίς τεχνικὲς τοῦ σώματος)· καὶ ὁ Ray Birdwhistell ἔχει ἤδη ἐπεξεργαστεῖ ἓνα σύστημα συμβατικῆς καταγραφῆς τῶν χειρονομιῶν, διαφοροποιώντας τοὺς κώδικες ἀνάλογα

μέ τις περιοχές πού ἔκανε τίς ἔρευνές του· πρότεινε νά ὀνομασθῆ «κίνη» τὸ μικρότερο τμήμα τῆς ἀπομονώσιμης κίνησης, χαρακτηρισμένο μέ μιὰ διαφοροποιητικὴ ἀξία· ἐνῶ, μέ τὸ πείραμα τῆς μεταλλαγῆς διαπίστωσε τὴν ὑπαρξὴ εὐρύτερων σημαντικῶν ἐνοτήτων, στίς ὁποῖες ὁ συνδυασμός ἀπὸ δύο «κίνες», ἢ περισσότερες, παράγει μιὰ μονάδα σημεινόμενου, πού ὀνόμασε «κινήμορφημα». Προφανῶς ἡ κίνη εἶναι ἓνα σχῆμα, ἐνῶ τὸ κινῆμορφημα μπορεῖ νά εἶναι ἓνα σημεῖο ἢ ἓνα σημεῖο.

Ἀπὸ αὐτὸ τὸ σημείο εἶναι εὐκόλο νά δοῦμε τὴν δυνατότητα μιᾶς βαθύτερης κινῆσιολογίας, πού νά φωτίζει τὴν ὑπαρξὴ μεγάλων κωδικοποιήσιμων συνταγματικῶν ἐνοτήτων. Ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη, πάντως, εἶναι ἐνδιαφέρον νά διαπιστώσουμε ὅτι ἡ κουλτούρα, ἢ σύμβαση, τὸ σύστημα, ὁ κώδικας, καὶ ἐπομένως ἡ ἰδεολογία εἶναι παρόντα ἀκόμα καὶ ἔως ἐκεῖ πού ὑποθέταμε ἓνα ζωτικὸ αὐθορητισμό. Κι' ἐδῶ θριαμβεύει ἡ σημειολογία μέ τὰ ἴδια τῆς τὰ μέσα, πού συνίστανται στὴν μετάφραση τῆς φύσης σὲ κοινωνία καὶ κουλτούρα. Καὶ ἂν ἡ προξेमική εἶναι ἱκανὴ νά μελετήσῃ τίς συμβατικές καὶ σημασιολογικὲς σχέσεις πού ρυθμίζουν τὴν ἀπλὴ ἀπόσταση ἀνάμεσα σὲ δύο συνομιλητές, τίς μηχανικὲς διαδικασίες ἐνός φιλοῦ, ἢ τὸν βαθμὸ ἀπομάκρυνσης πού κάνει ἓναν χαιρετισμὸ νά εἶναι εἴτε ἀπελπισμένος ἀποχαιρετισμὸς ἢ ἓνα γειὰ χαρά, τότε ὅλος ὁ κόσμος τῆς δράσης πού μεταγράφει ὁ κινήματογράφος εἶναι ἡ δὴ ἐνὰς κόσμου σημεῖω.

Μία σημειολογία τοῦ κινήματογράφου δὲν μπορεῖ νά θεωρηθῆ ὡς ἀπλῆ, θεωρία μιᾶς μεταγραφῆς τοῦ φυσικοῦ αὐθορητισμοῦ· στηρίζεται σὲ μιὰ κινήσιμη, μελετᾷ τίς δυνατότητες μιᾶς εἰκονικῆς μεταγραφῆς τῆς καὶ διαπιστώνει σὲ ποῖο βαθμὸ μία στυλιζαρισμένη χειρονομικότητα, ἰδιαίτερη στὸν κινήματογράφο, δὲν ἐπιδρᾷ στοὺς ὑπάρχοντες κινήσιμους κώδικες, μέ τὸ νά τοὺς τροποποιεῖ. Τὸ βωθὸ φιλμ ἔπρεπε θέβαια νά δώσει ἔμφαση στὰ ὀμαλὰ κινήμορφηματα, ἀντίθετα τὰ φιλμ τοῦ Ἀντονιόνι μοιάζουν νά μειώνουν τὴν ἔντασή τους· καὶ στίς δύο περιπτώσεις, ἡ τεχνικὴ κινήσιμη, πού ὀφείλεται σὲ στυλιστικὲς ἀπειθήσεις, ἔχει μιὰ ἐπίπτωση στίς συνήθειες τῆς ομάδας πού δέχεται τὸ κινήματογραφικὸ μήνυμα καὶ τῆς τροποποιεῖ τοὺς κινήσιμους κώδικες. Εἶναι ἐνδιαφέρον θέμα γιὰ μιὰ σημειολογία τοῦ κινήματογράφου, ὅπως καὶ ἡ μελέτη τῶν μετασχηματισμῶν, τῶν μεταλλαγῶν, τῶν κατωφλίων ἀναγνώρισης τῶν κινήμορφημάτων.

Ἀλλὰ ἐν πάσῃ περιπτώσει θρισκόμαστε στὸν καθοριστικὸ κύκλο τῶν κωδίκων, καὶ τὸ φιλμ δὲν μᾶς φαίνεται πιά ὡς θαυματουργὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ ὡς γλώσσα πού μιλάει μιὰν ἄλλη προϋπάρχουσα γλώσσα, σὲ ἀλληλεξάρτηση ἢ μιὰ μέ τὴν ἄλλη, μέ τὰ δικά τους συστήματα συμβάσεων.

Ὡστόσο εἶναι ἐξ ἴσου καθαρὸ, ὅτι ἡ δυνατότητα μιᾶς σημειολογικῆς ἐξέτασης εἰσχωρεῖ βαθειὰ στὸ ἐπίπεδο αὐτῶν τῶν χειρονομιακῶν μονά-

δων, πού φαινόντουσαν σάν στοιχεῖα τῆς κινηματογραφικῆς ἐπικοινωνί-
ας μὴ περαιτέρω ἀναλύσιμα.

6. Ὁ Παζολίνι διαθεβαίνει πῶς ἡ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου
ἔχει τὴν διπλὴ τῆς ἄρθρωση, ἀκόμα καὶ ἂν αὐτὴ δὲν ἀντιστοιχεῖ σ' ἐ-
κείνη τῆς γλώσσας. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο εἰσάγει μερικές ἔννοιες, πού πρέ-
πει νὰ ἀναλυθοῦν:

α) Ἡ ἐλάχιστη μονάδα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, εἶναι τὰ
διάφορα πραγματικά ἀντικείμενα πού συνθέτουν ἓνα πλάνο.

6) Οἱ ἐλάχιστες μονάδες πού εἶναι οἱ μορφές τῆς πραγματικότητας,
θὰ ὀνομαστοῦν «κ ι ν ἡ μ α τ α», κατ' ἀναλογίαν μὲ τὰ «φ ω ν ἡ μ α
τ α».

γ) Αὐτὰ τὰ «κινήματα» συνδυάζονται σὲ μιὰ εὐρύτερη ἐνότητα, τὸ
πλάνο, πού ἀνταποκρίνεται στὸ «μόνημα» τῆς προφορικῆς γλώσσας.

α1) Τὰ διάφορα πραγματικά ἀντικείμενα πού συνθέτουν ἓνα πλά-
νο εἶναι αὐτὰ πού ἤδη ὀνομάσαμε εἰκονικά σήματα· καὶ εἶδαμε πῶς δὲν
εἶναι πραγματικά γεγονότα, μὲ ἄμεσο σημαίνόμενο, ἀλλὰ εἶναι ἀποτελέ-
σματα συμβατικοποίησης· ὅταν ἀναγνωρίζουμε ἓνα ἀντικείμενο, ἀποδί-
δουμε σὲ μιὰ σημαίνουσα ἀναπαράσταση ἓνα σημαίνόμενο μὲ θάση τοῦς
εἰκονικούς κώδικες. Ὁ Παζολίνι, δίνοντας σ' αὐτὸ τὸ ὑποτιθέμενο πραγ-
ματικό ἀντικείμενο τὴ λειτουργία σημαίνόμενου, δὲν ξεχωρίζει καθαρὰ
σημεῖο, σημαίνον, σημαίνόμενο καὶ ἀναφορά· καὶ ἂν ὑπάρχει κάτι, πού
δὲν μπορεῖ νὰ δεχτῆ καθόλου ἢ σημειολογία, εἶναι ἀκριβῶς ἡ ὑποκα-
τάσταση τῆς ἀναφορᾶς ἀπὸ τὸ σημαίνόμενο.

62) Ἄλλωστε αὐτές οἱ ἐλάχιστες μονάδες δὲν μποροῦν νὰ ὀριστοῦν
σάν ἰσοδύναμες μὲ τὰ φωνήματα. Τὰ φωνήματα δ ἐ ν ἄ π ο τ ε λ ο ὦ ν
τ μ ἡ μ α τ α τ ο ὕ ἄ π ο σ υ ν τ ε θ ε ι μ ἔ ν ο υ σ η μ α ι ν ὄ
μ ε ν ο υ. Τὰ «κινήματα» τοῦ Παζολίνι (εἰκόνες διαφόρων ἀναγνωρί-
σιμων ἀντικειμένων) εἶναι ἀκόμη μονάδες τοῦ σημαίνόμενου.

γ3) Αὐτὴ ἡ εὐρύτερη ἐνότητα, τὸ πλάνο, δὲν ἀντιστοιχεῖ στὸ μό-
νημα, γιατί ἀντιστοιχεῖ μᾶλλον, ἐνδεχομένως, στὴν ὀλοκληρωμένη ἔκ-
φραση. Ἐπομένως εἶναι ἓνα σ ἡ μ α.

Ἄφ' ὅτου ξεκαθαρίστηκαν αὐτὰ τὰ σημεῖα, ἡ ψευδαίσθηση τῆς κι-
νηματογραφικῆς εἰκόνας σάν ἀστραφτερὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότη-
τας θὰ εἶχε διαλυθῆ, ἂν δὲν εἶχε, μέσα στὴν πρακτικὴ ἐμπειρία, μίαν ἀ-
ναμφίβολη θάση· καὶ ἂν μιὰ βαθύτερη σημειολογικὴ μελέτη δὲν μᾶς ἐξη-
γοῦσε τὰ βαθειὰ αἷτια αὐτοῦ τοῦ γεγονότος: ὁ κινηματογράφος παρουσιάζ-
ει ἓ ν α κ ὠ δ ι κ α μ ἔ τ ρ ε ῖ ς ἄ ρ θ ρ ὼ σ ε ι ς.

7. Μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν κώδικες μὲ πάνω ἀπὸ δύο ἀθρώσεις; Ἄς
δοῦμε ποιὰ εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς οἰκονομίας πού προέχει στὴν χρῆση τῶν
δύο ἀνθρώπων σὲ μιὰ γλῶσσα: νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ διάθεση ἑνὸς μεγάλου
πλήθους σ η μ ε ἰ ω ν, συνδυάσιμων μεταξὺ τους, χρησιμοποιούντας
—γιὰ τὴν σύνθεσή τους— ἓνα περιορισμένο ἀριθμὸ μονάδων, π α ρ α
σ τ ἄ σ ε ω ν, πού συνδυαζόμενες, παράγουν διαφορετικὲς σημαίνουσες

ένότητες, αλλά πού, από μόνες τους δέν είναι φορτισμένες με σημαινόμενο, και έχουν διαφοροποιητική μόνον αξία.

Τί νόημα θά είχε τότε τὸ νά βρεθῆ μιὰ τρίτη ἄρθρωση; Θά ἤταν χρήσιμο στήν περίπτωση πού θά μπορούσαμε νά ἐξαγάγουμε, ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τῶν σημείων, ἓνα εἶδος ὑπερσημαινόμενου (χρησιμοποιούμε τὸν ὄρο κατ' ἀναλογίαν με τὸν ὑπερχῶρο, προκειμένου νά ὀρίστη κάτι μὴ περιγράψιμο με ὄρους τῆς εὐκλείδειας γεωμετρίας), πού δέν ἀποκτᾶται με τὸν συνδυασμὸ ἑνὸς σημείου μ' ἓνα ἄλλο —ἀλλὰ τέτοιο, πού ἔταν ἀναγνωριστῆ, τὰ σημεία πού τὸ συνθέτουν νά μὴ φαίνονται σάν τμήματά του, ἀλλὰ νά ἀναλαμβάνουν τὴν ἴδια λειτουργία με τὶς παραστάσεις σὲ σχέση με τὰ σημεία. Σὲ ἓνα κώδικα με τρεῖς ἄρθρώσεις, θά εἶχαμε τότε: π α ρ α σ τ ᾶ σ ε ι ς πού συνδυάζονται σὲ σ η μ ε ἱ α, ἀλλὰ δέν εἶναι μέρος τοῦ σημαινόμενού τους· σημεία πού συνδυάζονται ἐνδεχομένως σὲ σ υ ν τ ᾶ γ μ α τ ᾶ· στοιχεῖα X πού γεννιοῦνται ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τῶν σημείων, πού δέν ἀποτελοῦν μέρος τοῦ σημαινόμενου τοῦ X. Μία παράσταση, μεμονωμένα, τοῦ προφορικοῦ σημείου «σκύλος» δέν δηλώνει ἓνα μέρος τοῦ σκύλου· ἔτσι ἓνα σημεῖο, μεμονωμένα, πού ὑπεισέρχεται στήν σύνθεσι τοῦ ὑπερσημαίνοντος στοιχείου X δέν θάπρεπε νά δηλώνει ἓνα μέρος αὐτοῦ πού δηλώνει τὸ X.

Ἔτσι ὁ κινηματογραφικὸς κώδικας φαίνεται νά εἶναι ὁ μ ὁ ν ο ς σ τ ὸ ν ὅ π ο ἶ ο ν ᾶ ἔ μ φ α ν ἱ ζ ε τ α ι μ ῖ α τ ρ ῖ τ η ἄ ρ θ ρ ω σ η.

Ἄς πάρουμε ἓνα πλάνο πού ἀναφέρει ὁ Παζολίνι σ' ἓνα ἀπὸ τὰ παραδείγματά του: ἓνας δάσκαλος πού μιλάει στοὺς μαθητές του σὲ μιὰ τάξη. Ἄς τὸ θεωρήσουμε στὸ ἐπίπεδο ἑνὸς ἀπὸ τὰ φωτογράμματα του, συγχρονικᾶ ἀπομονωμένο ἀπὸ τὴν διαχρονικὴ ροὴ τῶν κινούμενων εἰκόνων: Νά ἓνα σύνταγμα στὸ ὅποιο διακρίνουμε σάν συστατικὰ μέρη:

α) Σ ἡ μ α τ α πού συνδυάζονται μεταξύ τους συγχρονικᾶ· εἶναι σήματα ὅπως «ἐδῶ ἓνας ψηλὸς καὶ ξανθὸς φορᾶει ἀνοιχτὰ χρώματα, κλπ.». Αὐτὰ τὰ σ ἡ μ α τ α εἶναι ἐνδεχομένως ἀναλύσιμα σὲ μικρότερα εἰκονικὰ σ η μ ε ἱ α ὅπως «μύτη», «μάτι», κλπ., ἀναγνωρίσιμα ἀπὸ τὸ σῆμα σάν πλαίσιο πού τοὺς προσδίδει τὸ συγκείμενο σημαινόμενο καὶ τοὺς φορτίζει με δηλούμενα καὶ συννοούμενα. Αὐτὰ τὰ σ η μ ε ἱ α, σὲ σχέση με ἓναν ἀντιληπτικὸ κώδικα, θά μπορούσαν νά ἀναλυθοῦν σάν ὀπτικές π α ρ α σ τ ᾶ σ ε ι ς: «γωνία», «σχέση φωτεινοῦ - σκούρου», «καμπύλη», «σχέση παράστασης - φόντου».

Ἄς συνοψίσουμε: ἴσως δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά ἀναλύσουμε τὸ φωτογράμμα με τέτοια ἔννοια, καὶ μπορούμε νά τὸ ἀναγνωρίσουμε σάν ἓνα λίγο - πολὺ συμβατικοποιημένο σῆμα (μερικὲς πλευρὲς μοῦ ἐπιτρέπουν νά ἀναγνωρίσω τὸ εἰκονογραφικὸ σημεῖο «δάσκαλος με μαθητές» καὶ νά τὸ διαφοροποιήσω ἀπὸ τὸ ἐνδεχόμενο σῆμα «πατέρας με πολλὰ παιδιά») ἀλλὰ παραμένει, ὅπως εἰπώθηκε, τὸ ὅτι ὑπάρχει ἄρθρωση, λίγο - πολὺ ἀναλύσιμη, λίγο - πολὺ ἀποθηκεύσιμη.

Ἄν ἔπρεπε νὰ ἀναπαραστήσουμε αὐτὴν τὴν διπλὴ ἄρθρωση σύμφωνα μὲ τὶς τρέχουσες γλωσσολογικὲς συμβάσεις θὰ μπορούσαμε νὰ καταφύγουμε στοὺς δύο ἄξονες τοῦ «παραδείγματος» καὶ τοῦ «συντάγματος».

Οἱ εἰκαζόμενες εἰκονικὲς παραστάσεις

(συναγόμενες ἀπὸ τοὺς ἀντιληπτικούς κώδικες)

ἀποτελοῦν ἓνα παράδειγμα, ἀπὸ τὸ ὅποιο

ἐπιλέγουμε μονάδες ποὺ θὰ συντεθοῦν σὲ

εἰκονικὰ σημεῖα συνδυάσιμα σὲ εἰκονικὰ σημεῖα
συνδυάσιμα σὲ φωτογράμματα.

Ἄλλὰ περνώντας ἀπὸ τὸ φωτόγραμμα στὸ πλάνο, τὰ πρόσωπα κάθουν χειρονομίες, οἱ εἰκόνες γεννοῦν, μέσω μιᾶς διαχρονικῆς κίνησης, κινημορφήματα. Γιατὶ στὸν κινηματογράφο, δημιουργεῖται καὶ κάτω παραπάνω. Πράγματι, ἡ κινητικὴ ἔθεσε τὸ πρόβλημα νὰ μάθει ἐὰν τὰ κινημορφήματα, σημαίνουσες χειρονομιακὲς μονάδες (καί, ἂν θέλουμε, ἐξομοιωσίμες μὲ τὰ μονήματα, καὶ ἐπομένως μποροῦν νὰ ἔριστουν σὰν κινησιακὰ σημεῖα) μποροῦν νὰ ἀποσυντεθοῦν σὲ κινησιακὲς παραστάσεις, δηλαδή σὲ κρίνες, διακριτὰ μέρη τῶν κινημορφημάτων ποὺ δὲν εἶναι μέρη τοῦ σημαιομένου τους (μὲ τὴν ἔννοια ὅτι μικρὲς μονάδες κίνησης, χωρὶς νόημα, μποροῦν νὰ συνθέσουν διαφορετικὲς μονάδες χειρονομίας ποὺ νὰ ἔχουν νόημα). Ἡ κινητικὴ ὡστόσο δυσκολεῖται νὰ ταυτίσει διακριτὲς στιγμὲς ἓνα χειρομικρὸ συνεχές: ἀλλὰ ὅχι ἡ κάμερα. Ἡ κάμερα ἀποσυνθέτει ἀκριβῶς τὰ κινημορφήματα σὲ ἓνα μεγάλο πλῆθος διακριτῶν μονάδων, ποὺ, μόνες τους, δὲν μποροῦν ἀκόμη νὰ σημαίνουσι τίποτα, καὶ ποὺ ἔχουν μίαν διαφοροποιητικὴ ἀξία σὲ σχέση μὲ ἄλλες διακριτὲς μονάδες. Ἐὰν ὑποδιαίρῃσω σὲ πολλὰ φωτογράμματα δύο τυπικὲς κινήσεις τοῦ κεφαλιοῦ, ὅπως τὸ σημεῖο «ὄχι» καὶ τὸ σημεῖο «ναί», ἕρως ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ διαφορετικῶν θέσεων ποὺ δὲν μπορῶ νὰ ταυτίσω σὰν θέσεις τῶν κινημορφημάτων «ὄχι» καὶ «ναί». Πράγματι, ἡ θέση «κεφάλι γυρισμένο πρὸς τὰ δεξιὰ» μπορεῖ νὰ εἶναι, εἴτε ἡ παράστασις τοῦ ἐνός σημεῖου «ναί» συνδυασμένη μὲ τὸ σημεῖο «ὕπδειξη τοῦ πρὸς τὰ δεξιὰ γείτονα» (τὸ σύνταγμα θὰ ἦταν «λέω ναί στὸν πρὸς τὰ δεξιὰ μου γείτονα»), εἴτε ἡ παράστασις ἐνός σημεῖου «ὄχι» συνδυασμένη μὲ ἓνα σημεῖο «κατεβασμένο κεφάλι» (ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει διάφορα συννοούμενα καὶ ποὺ συντίθεται στὸ σύνταγμα «ἄρνηση μὲ κατεβασμένο κεφάλι»).

ΕΙΚΟΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΚΙΝΗΜΟΡΦΗΜΑΤΑ

ΚΙΝΗΣΙΑΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΔΙΑΧΡΟΝΙΑ

ΣΥΓΧΡΟΝΙΑ

Ἡ κάμερα λοιπὸν μοῦ δίνει κινησιακὲς παραστάσεις ποὺ στεροῦνται σημαينوμένου, ἀπομονώσιμες στὸ συγχρονικὸ πλαίσιο τοῦ φωτογράμματος, συνδυασμένες σὲ κινησιακὰ σήματα, πού, μὲ τὴ σειρά τους, γεννοῦν συντάγματα εὐρύτερα καὶ προσθέσιμα ἐπ' ἄπειρον.

Ἄν λοιπὸν θέλαμε νὰ ἀναπαραστήσουμε αὐτὴν τὴν κατάσταση σὲ ἓνα διάγραμμα, δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ καταφύγουμε σὲ δισδιάστατους ἄξονες, ἀλλὰ σὲ μία τρισδιάστατη ἀναπαράσταση. Πράγματι, τὰ εἰκονικὰ σημεῖα, συνδυαζόμενα σὲ σήματα καὶ παράγοντας φωτογράμματα (σὲ μία συνεχῆ συγχρονικὴ γραμμὴ) γεννοῦν ταυτόχρονα ἓνα εἶδος πεδίου βάθους, μὲ διαχρονικὸ πάχος, πού γεννᾷ ἓνα ἄλλο πεδίο, κάθετο στὸ πρῶτο, πού συνίσταται στὴν μονάδα τῆς σημαντικῆς χειρονομίας.

8. Τὶ νόημα δίνει στὸν κινηματογράφο αὐτὴ ἡ τριπλὴ ἄρθρωση; Οἱ ἄρθρώσεις εἰσάγονται σὲ ἓνα κώδικα γιὰ νὰ μποροῦν νὰ κοινοποιοῦν τὸ μᾶξιμουμ τῶν δυνατῶν γεγονότων μὲ τὸ μίνιμουμ τῶν συνδυασμῶν στοιχείων. Πρόκειται γιὰ λύσεις οἰκονομίας. Τὴν στιγμή πού ἐγκαθίστανται τὰ συνδυάσιμα στοιχεῖα, ὁ κώδικας φτωχαίνει, χωρὶς καμμιά ἀμφισβόλια, σὲ σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα πού μορφοποιεῖ τὴν στιγμή πού ἐγκαθίστανται οἱ συνδυαστικὲς δυνατότητες, ξαναπαίρνουμε λ' ἰ γ ο ἀπὸ αὐτὸν τὸν πλοῦτο στοιχείων πού θὰ πρέπει νὰ κοινοποιήσουμε (κ' ἢ πὶο εὐπλαστη γλώσσα εἶναι πάντοτε φτωχότερη ἀπὸ τὰ πράγματα πού θέλει νὰ πεῖ, ἀλλοιῶς δὲν θὰ ὑπῆρχαν τὰ φαινόμενα τῆς πολυσημαντότητας). Ἔτσι, ἀπ' τὴ στιγμή πού ὀνομάζουμε τὴν πραγματικότητα εἴτε αὐτὸ γίνεται μέσω μιᾶς γλώσσας καθ' ἑαυτῆς εἴτε μέσω τοῦ φτωχοῦ καὶ χωρὶς ἄρθρωση κώδικα τοῦ ἄσπρου μπαστουνοῦ τοῦ τυφλοῦ, φτωχαίνουμε τὴν ἐμπειρία μας· ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι τὸ ἀντίτιμο πού πρέπει νὰ πληρώσουμε, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ τὴν μεταδώσουμε.

Μὲ τὸ νὰ κάνει τὰ σημεῖα νὰ εἶναι διαφορούμενα, ἡ ποιητικὴ γλώσσα προσπαθεῖ νὰ ὑποχρεώσει τὸν παραλήπτη τοῦ μηνύματος νὰ ξαναπάρει πίσω τὸν χαμένο πλοῦτο, διὰ μέσου τῆς θίαιης εἰσαγωγῆς περισσότερων σημεινομένων πού εἶναι ταυτόχρονα παρόντα σὲ ἓνα μόνο πλαίσιο.

Καθὼς εἴμαστε συνηθισμένοι σὲ κώδικες χωρὶς ἄρθρωση ἢ μὲ δύο ἄρθρώσεις τὸ μᾶξιμουμ, ἢ ἀπροσδόκητη ἐμπειρία ἐνὸς κώδικα μὲ τρεῖς διαρθρώσεις, (πού ἐπομένως ἐπιτρέπει νὰ συλλάβουμε περισσότερη ἐμπειρία ἀπὸ κάθε ἄλλο κώδικα), μᾶς δίνει αὐτὴ τὴν παράξενη ἐντύπωση πού δοκίμαζε ὁ δισδιάστατος πρωταγωνιστὴς τῆς Flatlandia ὅταν περνοῦσε στὴν τρίτη διάσταση...

Θὰ εἶχαμε ἤδη αὐτὴ τὴν ἐντύπωση ἐάν, στὸ πλαίσιο ἐνὸς πλάνου, πραγματοποιοῦταν ἓνα μόνο κινησιακὸ σημεῖο· στὴν πραγματικότητα, σὲ ἓνα φωτογράμμα, συνδυάζονται πολλὲς κινησιακὲς παραστάσεις, καὶ στὴ διάρκεια ἐνὸς πλάνου, πολλὰ σημεῖα συνδυασμένα σὲ συντάγματα, σὲ

ένα πλοῦτο πλαισίου, πού ἀναμφίβολα κάνει τὸν κινηματογράφο νὰ εἶναι πλουσιότερος τύπος ἐπικοινωνίας ἀπὸ ὅτι εἶναι ὁ λόγος διότι στὸν κινηματογράφο, ὅπως ἤδη στὸ εἰκονικὸ σῆμα, τὰ διάφορα σημαινόμενα δὲν ἀλληλοδιαδέχονται κατὰ μῆκος ἐνὸς συνταγματικοῦ ἄξονα, ἀλλὰ ἐμφανίζονται ταυτόχρονα, καὶ ἀντιδροῦν τὸ ἓνα ἐπάνω στὸ ἄλλο κάνοντας νὰ ξεπηδοῦν διάφορα συννοούμενα.

Ἐπὶ πλέον ἡ ἐντύπωση πραγματικότητας, πού δίνει ἡ τριπλῆ ὀπτική ἄρθρωση περιπλέκεται μὲ συμπληρωματικὲς διαρθρώσεις ἤχων καὶ λέξεων (ὥστόσο αὐτὲς οἱ θεωρήσεις δὲν ἀφοροῦν πλέον τὸν κ ὠ δ ι κ α τ ο ὤ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ᾶ φ ο υ, ἀλλὰ μία σημειολογία τοῦ φ ι λ μ ι κ ο ὤ μ η ν ὄ μ α τ ο ς).

Ἐν πάσῃ περιπτώσει μᾶς ἀρκεῖ νὰ σταθοῦμε στὴν ὑπαρξὴ τῆς τριπλῆς ἄρθρωσης· τὸ σὸκ εἶναι τόσο θῆλιο, ὥστε μπροστὰ σὲ μία πλουσιότερη συμβατικοποίηση καὶ μία μορφοποίηση περισσότερο εὐέλκτικη ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες, πιστεύουμε ὅτι θρυσκόμαστε μπροστὰ σὲ ἓνα μήνυμα πού μᾶς ἀποδίδει τὴν πραγματικότητα. Τότε εἶναι πού γεννιοῦνται οἱ μεταφυσικὲς τοῦ κινηματογράφου.

9. Ὡστόσο, ἀπὸ τιμότητα θὰ διερωτηθοῦμε μήπως καὶ ἡ ἰδέα τῆς τριπλῆς ἄρθρωσης ἀνήκει ἐπίσης σὲ μία σημειολογικὴ μεταφυσικὴ τοῦ κινηματογράφου. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἐὰν θέσουμε τὸν κινηματογράφο σὰν μεμονωμένο φαινόμενο, πού δὲν γεννιέται οὔτε ἀναπτύσσεται ἐπάνω σὲ κανένα προηγούμενο σύστημα ἐπικοινωνίας, τότε ἔχει αὐτὲς τὶς τρεῖς ἄρθρώσεις. Ἀλλὰ σὲ μία δλιχὴ ὀπτικὴ σημειολογία, πρέπει νὰ ὑπενθυμίσουμε αὐτὸ πού ἤδη ἐπιώθηκε, δηλαδὴ ὅτι δημιουργοῦνται ἱεραρχίες κωδίκων, πού ὁ καθένας ἀναλύει τὶς συνταγματικὲς μονάδες τοῦ πῶς σύνθετος κώδικα καί, ταυτόχρονα, ἀναγνωρίζει σὰν δικές του παραστάσεις τὰ συντάγματα ἐνὸς πῶς ἀναλυτικοῦ κώδικα. Μὲ αὐτὴν τὴν ἔννοια, ἡ διαχρονικὴ κίνηση τοῦ κινηματογράφου ὀργανώνει σὰν δικές τῆς σημαίνουσες μονάδες τὰ συντάγματα ἐνὸς προηγούμενου κώδικα, δ η λ α δ ἡ τ ο ὤ φ ω τ ο γ ρ α φ ι κ ο ὤ κ ὠ δ ι κ α, πού, μὲ τὴν σειρά του, στηρίζεται σὲ συνταγματικὲς μονάδες τοῦ ἀντιληπτικοῦ κώδικα... Τὸ φωτόγραμμα τότε θάπρεπε νὰ εἰδῶθῃ σὰν ἓνα φωτογραφικὸ σύνταγμα πού ἔχει τὴν ἀξία, μὲ τὴν διαχρονικὴ διάρθρωση τοῦ κινηματογράφου (συνδυάζοντας παραστάσεις καὶ κινησιακὰ σημεῖα), στοιχεῖο τῆς δευτέρας ἄρθρωσης, στερημένου ἀπὸ κινησιακὸ σημαινόμενο. Αὐτὸ ὥστόσο θὰ ἐπέβαλλε νὰ ἀποκλείσουμε ἀπὸ τὴν θεώρηση τοῦ κινηματογράφου ὅλες τὶς ἐκτιμήσεις εἰκονικοῦ, εἰκονολογικοῦ, στυλιστικοῦ χαρακτήρα, ἐν τέλει ὅλες τὶς θεωρήσεις τοῦ κινηματογράφου σὰν «παραστατικὴ τέχνη». Ἐξ ἄλλου, πρόκειται μόνον γιὰ τὴν καθιέρωση στόχων δουλειᾶς: χωρὶς καμμιά ἀμφιβολία, μπορούμε νὰ ἐννοήσουμε μία κινηματογραφικὴ γ λ ὡ σ σ α σὰν ἀξιολογήσιμη, ἀπὸ τὶς μὴ περαιτέρω ἀναλύσιμες μονάδες τῆς πού εἶναι τὰ φωτογράμματα, ὑποστηρίζοντας πάντα ὅτι τὸ «φίλμ», σὰν λ ὀ γ ο ς, εἶναι πολὺ πῶς σύνθετος ἀπὸ τὸν

κινηματογράφο, και δὲν βάζει σὲ λειτουργία μόνο προφορικούς και ἤχη-
τικούς κώδικες, ἀλλὰ ἐπίσης ἀναλαμβάνει τοὺς εἰκονικούς, εἰκονογραφι-
κούς, ἀντιληπτικούς, τονικούς, κώδικες και τοὺς κώδικες τῆς μετάδοσης.

Ἐπι πλεον σὰν λόγος, τὸ φιλμ ἀναλαμβάνει τοὺς διάφορους ἀφηγη-
ματικούς κώδικες, τὶς «γραμματικές» τοῦ μοντάζ, και ἕνα δλόκληρο ρη-
τορικό μηχανισμό πού σήμερα ἀναλύεται ἀπὸ τὶς σημειολογίες τοῦ
φίλμ (4).

Λέγοντας αὐτό, μπορεῖ νὰ διατυπωθῆ ἡ ὑπόθεση μιᾶς τρίτης ἄρ-
θρωσης γιὰ νὰ ἐξηγηθῆ τὸ π ρ α γ μ α τ ι κ ὸ ἀ π ο τ ἔ λ σ μ α τῆς
κινηματογραφικῆς ἐπικοινωνίας.

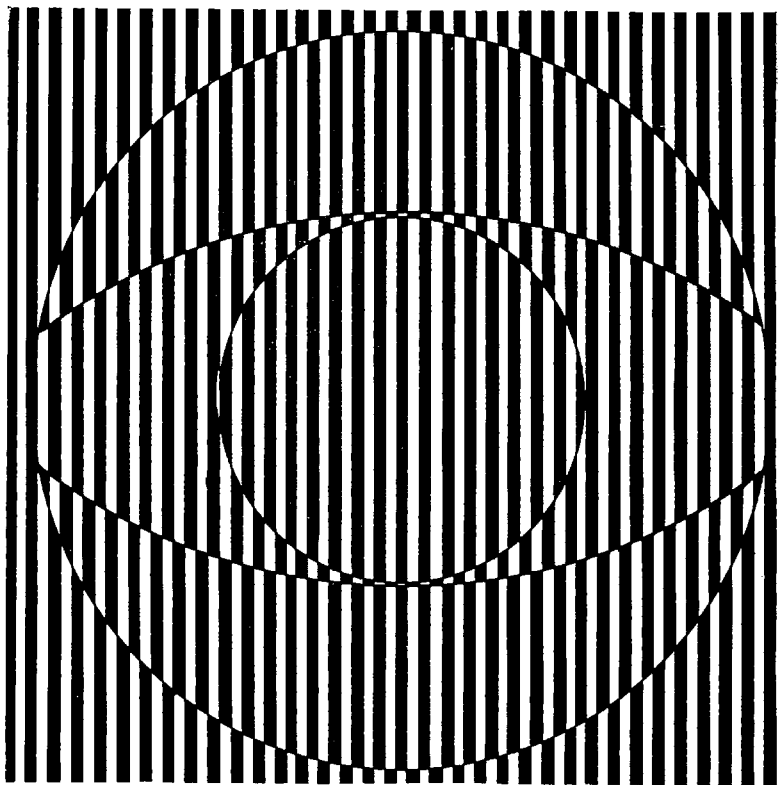
Σ η μ ε ι ὡ σ ε ι ς :

1. Πρόκειται γιὰ τὰ δοκίμια τοῦ Christian Metz. «Le Cinéma : langue ou langage ?» («Communications») 4, και τοῦ P.P. Pasolini «ἡ γραπτὴ γλώσσα τῆς δράσης», διάλεξι στὸ Pesaro τὸν Ἰούνιο τῷ 1966 και δημοσιευμένη στὸ «Nuovi argomenti» Ἀπρίλης - Ἰούνης 1966. Ἀλλὰ οἱ θέσεις πού ἐξετάζονται ἐδῶ ἐπαναλαμβάνονται σὲ πολλὰ ἄλλα κείμενα.
2. Πρόκειται γιὰ προτάσεις πού παρουσίασε προφορικά ὁ Metz στὴν Στρογγυλὴ Τράπεζα «Γλώσσα και ἰδεολογία στὸ φιλμ» (Ἰούνης 1967, Pesaro), ὕστερα ἀπὸ τὴν δικὴ μας ἀνακοίνωσι πού στηριζόταν στὰ ἐπιχειρήματα πού ἐκτίθενται σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο. Σ' αὐτὴν τὴν συζήτησι μᾶς φάνηκε ὅτι ὁ Metz ἦταν περισσότερο διατεθειμένος ἀπ' ὅτι φαινόταν στὸ ἄρθρο του («Communications» No 4) νὰ ἀναλύσει ἀργότερα τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα, μὲ τὴν ἔννοια πού προτείνεται ἐδῶ. Θὰ βρεθοῦν ἴχνη αὐτῆς τῆς συζήτησις ἐπίσης, στὶς σελίδες 113-116 τῶν «Essais sur la Signification au cinéma» τοῦ Metz (μέρος No II. 5.2., μὲ τίτλο «Ἐκτασι και ὄρια τῆς ἔννοιας ἀναλογίας»). Εἶχαμε συντάξει τὸ κείμενό μας πρὶν τὴν ἐμφάνισι τοῦ βιβλίου τοῦ Metz, πού ἀνοίγει, στὸ σύνολό του, καινούργιες προοπτικές στὴν συζήτησι, και πού θὰ ὑποχρεωθοῦμε νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψιν μας στὸ μέλλον.
3. Ἐκτός ἀπὸ τὸ δοκίμιο τοῦ Marcel Mauss γιὰ τὶς τεχνικὲς τοῦ σώματος (στὸ «Journal de psychologie», XXXII, No 3 - 4, 1936, τῶρα στὸ «Sociologie et anthropologie», P.U.F., 1950), βλέπε γιὰ τὴν αὐστηρὴ θεμελίωσι μιᾶς κινήσις : Ray L. BIRDWHISTELL, «Communication Without Words», στὸ «L' Aventure Humaine, Παρίσι, 1965, «Body Behavior and Communication» και «Communication as a Multichannel System», στὸ «International Encyclopedia of the Social Sciences», Νέα Ἰόρκη, 1965, «Some Relations between American Kinesics and Spoken American English», στὴν συλλογὴ τοῦ A.G. SMITH, «Communication and Culture», Νέα Ἰόρκη, Holt, Reinhart and Winston 1966. Ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογὴ βλέπε ὄλο τὸ κεφάλαιο V. Βλ. ἐπίσης «Approaches to Semiotics», Monton, the Hague, 1964. Γιὰ τὴν προξेमικὴ βλέπε Edward T. HALL «The Silent Language», Νέα Ἰόρκη, Doubleday, 1958 και «The Hidden Dimension», Νέα Ἰόρκη, Doubleday, 1966.
4. Βλέπε τὸ ἄρθρο τοῦ Pasolini, ὅπου διακρίνει κινηματογράφο ποίησις και κινηματογράφο πρόζας, και προσπαθεῖ κατὰ τὴν γνώμη μας χρησιμώτατα νὰ στήσει σ' αὐτὲς τὶς βάσεις μία στυλιστικο-ρητορικὴ ἀνάλυσι τῶν διαφόρων φιλικῶν μηνυμάτων. Βλ. ἐπίσης τὶς ἐρευνες τοῦ G.F. BETTETINI στὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του «Cinema : lingua e scrittura», Μιλάνο, Bompiani, 1968.

ΣΗΜΑΣΙΑ

&

ΕΙΚΟΝΑ



L.M. PETERS

Για την σημειολογία του Φίλμ

Ι — Οι «θεωρήσεις» τῆς κινηματογραφικῆς εικόνας

Ἐκτός ἀπὸ τὴν ὁπτική ἀποψη ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα ἀποτελεῖται ἀπὸ ὁπτικὲς καὶ ἠχητικὲς συχνότητες σάν ἓνα ὑποκατάστατο τῆς φυσικῆς — αισθησιακῆς ἀντίληψης. Ἔχει ἓνα ὀρισμένο μέγεθος καὶ φόρμα, εἶναι δέκα ἢ εἴκοσι μέτρα μπροστὰ μας, εἶναι φωτεινὴ ἢ σκοτεινὴ, ἀσπρόμαυρη ἢ ἐγχρωμη. Ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴν ὕ λ ι κ ῆ ἑ ω ρ ῆ σ η τῆς κινηματογραφικῆς εικόνας. Ἡ ὕλικὴ αὐτὴ «ἐπιφάνεια» μᾶς δείχνει μίαν σύνθεση ἀπὸ φῶς καὶ σκιές (καὶ ἤχο φυσικά) ἡ ὁποία παρουσιάζει μεγάλη ἀναλογία πρὸς τὴν διάρθρωση καὶ δομὴ τῶν ἀντικειμένων πού βρισκόταν μπροστὰ στὴν κάμερα στὴν διάρκεια τῆς λήψης. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα μοιάζει μὲ τὸ ἀπεικονισθὲν καὶ γι' αὐτὸ ἐξ ἄλλου τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα συνήθως τὴν λέμε μονάχα «εἰκόνα». Αὐτὸ σημαίνει ὅτι χάρις στὴν σύνθεση αὐτὴ ἀπὸ φῶς καὶ σκιές κατορθώνουμε νὰ φαντασθοῦμε τὸ ἀπεικονιζόμενο, νὰ τὸ ἀναπαριστήσουμε νοητικὰ πλῆρον.

Αὐτὸ πού ἀναπαριστᾷ ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα δὲν εἶναι ὅμως πάντοτε καὶ ὅπωςδὴποτε καὶ αισθησιακὰ ἀντιληπτό. Τὸ μέγεθος π.χ. τοῦ προσώπου πού ἀπεικονίζεται εἰς τὴν ὀθόνη δὲν μπορεῖ νὰ καθορισθεῖ ἀπὸ τὴν εἰκόνα αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ. Μπορεῖ τὸ πρόσωπο νὰ γεμίζει ὀλόκληρη τὴν ὀθόνη, αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἓναν γίγαντα.

Τὸ ἄτομο αὐτὸ δὲν βρίσκεται βέβαια οὔτε στὸν «χῶρο» μας, οὔτε στὸν «χρόνο» μας. Τὸ ἀπεικονιζόμενο ἄτομο ἀπλῶς ἀναπαριστᾶται ἰδεατὰ. Τὴν ἀποψη αὐτὴ τῆς κινηματογραφικῆς εικόνας θὰ τὴν χαρακτηρίσουμε σάν ἰ δ ε α τ ῆ ἑ ω ρ ῆ σ η. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ μιὰ τρίτη θεώρηση. Τὸ ἀπεικονιζόμενο ἄτομο ἐμφανίζεται στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα ἀπὸ μίαν ὀρισμένη προοπτικὴ καὶ σὲ μιὰ ὀρισμένη ἀποψη. Παρ' ὅλο πού δὲν εὐρίσκεται στὸν χῶρο μας μᾶς παρουσιάζεται ἀπὸ μίαν ὀρισμένη ὀπτικὴ γωνία. Ἡ ὀπτικὴ αὐτὴ γωνία εἶναι ὅμως ἡ ὀπτικὴ γωνία τῆς κάμερας. Βλέπουμε τὸ ἄτομο ὄχι ἀπὸ τὴν δική μας, τὴν πραγματικὰ ἀντιληπτὴ γιὰ μᾶς προοπτικὴ, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τῆς κάμερας πού καθορίζει τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα καὶ τὴν δομὴ τῆς. Μὲ ἄλλα λόγια «διαβάζουμε» στὴν εἰκόνα τὴν «γραφὴ» τῆς κάμερας. Τὸ ἴδιο ἄτομο παρουσιάζεται σὲ πολλὰ καὶ διαφορετικὰ ἀπόψεις ἢ προοπτικὰ καὶ ἔτσι ἀλλάζει κάθε

φορά και ή, από την προοπτική τής εικόνας εξαρτημένη, δική μας σχέση προοπτικής προς τό απεικονιζόμενο άτομο. Για τόν λόγο αυτό χαρακτηρίζουμε τήν προοπτική τής εικόνας σάν μία ιδιαίτερη θεώρηση τής κινηματογραφικής εικόνας. Για λόγους όμως πού θά εξηγήσουμε αργότερα δέν θά τήν ονομάσουμε προοπτική θεώρηση, αλλά απεικονιστική θεώρηση.

Τόν όρο «θεώρηση» δέν τόν χρησιμοποιοῦμε — ὅπως και τόν σχεδόν ταυτόσημο «ἄποψη» — ὡς πρὸς ἓνα μέρος τής εικόνας ἀλλά ὡς πρὸς ὁλόκληρη τήν εικόνα. Κάθε θεώρηση βέβαια, ἀνταποκρίνεται σέ διαφορετικές ἀντιδράσεις τοῦ θεατῆ και ἀφορᾷ τήν εικόνα σάν σύνολο. Ὅπως δὴποτε ὅμως ὑπάρχει και μία ὀρισμένη ἀνεξαρτησία στήν μία ἀπό τήν ἄλλη θεώρηση. "Ὅταν π.χ. μεταβάλλεται τό μέγεθος τής ὑλικῆς θεώρησης, μπορεῖ ή ἰδεατή θεώρηση νά παραμείνει ή ἴδια (ὅπως στήν περίπτωση μετάδοσης φιλμ ἀπό τήν τηλεόραση). Ἡ ἰδεατή ἀναπαράσταση, δέν ἀλλάζει ἐπίσης μέ τήν ἀλλαγὴ τής προοπτικῆς, δηλαδή τής ἀπεικόνισης (π.χ. τό αὐτό άτομο σέ γενικό πλάνο, γκρό - πλάνο κλπ.) Ἀκόμα, διαφορετικές ἀναπαραστάσεις μποροῦν ν'ἀπεικονισθοῦν μέ τήν ἴδια προοπτική (π.χ. διαφορετικά ἄτομα κάθε φορά σέ γκρό-πλάνο).

Ἴσως θά μπορούσαμε νά ἀναφερθοῦμε και σέ μία τέταρτη θεώρηση ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψιν μας τήν μουσική, τοὺς θορύβους, τά σχόλια και ὅ,τι δὴποτε ἄλλο ἀκουστικό πού δέν δημιουργεῖται ἀπό τά ἄτομα τής εικόνας, ἀλλά προστίθεται αργότερα στό μοντάζ. Αὐτή ὅμως τήν θεώρηση δέν θά τήν ἐξετάσουμε στό προκείμενο.

II — Ἡ ἀπεικονιστική θεώρηση

Τήν βασικότερη σημασία γιά τήν ὁμειολογία τοῦ φιλμ ἔχει ή ἀπεικονιστική θεώρηση. Πιο καθαρά ἐκδηλώνεται στήν προοπτική ἀπό τήν ὁποία ὁ θεατῆς «βλέπει» τά ἀπεικονιζόμενα στήν εικόνα ἀντικείμενα, δηλαδή τήν ἀπόσταση, τήν γωνία λήψεως και τήν κίνησι τής κάμερας. Στήν πραγματικότητα ὅμως ή ἀπεικόνιση τής κάμερας περιλαμβάνει ὅ,τι δὴποτε διαδραματίζεται — ὀπτικά και ἀκουστικά — στό πεδίο λήψης της και πᾶν τό καταγράφει σέ μία διαδοχὴ εικόνων. Γιαυτό στήν ἀπεικονιστική θεώρηση πρέπει νά συμπεριληφθοῦν ἀκόμη, ή ταχύτητα λήψης, ή διάρκεια λήψης, τό βάθος πεδίου, ὁ ὀπτικός και ἀκουστικός συγχρονισμός, ή χρησιμοποίησι διαφόρων φακῶν (εὐρυγωνίων κλπ), τό χρῶμα (ὅταν δέν εἶναι ἀποτέλεσμα τής ἀναπαράστασης τῶν

πραγματικῶν χρωμάτων τῶν ἀντικειμένων ἀλλὰ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν κάμερα) ὅπως καὶ κάθε εἶδος μοντάζ περισσοτέρων λήσεων. Ὅλα αὐτὰ τὰ συνοψίζουμε στὴν ἔκφραση λ ή ψ η τ ή ς κ ά με ρ α ς ή δ ρ ά σ η τ ή ς κ ά με ρ α ς. Τὸ ἰδιαίτερα σημαντικό στὴν λήψη ἢ δρᾶση τῆς κάμερας εἶναι ὅτι μᾶς παρουσιάζεται ἢ σάν ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὰ ἀπεικονιζόμενα στὴν εἰκόνα ἀντικείμενα ἢ σάν μερικῶς ἀπορροφημένη ἀπὸ αὐτὰ ἢ ἀπόλυτα ἀφορμιωμένη μὲ αὐτὰ. Τίς τρεῖς αὐτὲς περιπτώσεις πρέπει νὰ τίς ἐξετάσουμε τῶρα ἀναλυτικά.

α) Λήψη — στατική ἢ κινητική — ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα.

Ὅταν παρατηροῦμε τὰ ἀντικείμενα τοῦ περιβάλλοντός μας ἢ ματιὰ μας παραμένει σταθερὴ ἢ κινεῖται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ. Ὁ τοῖχος τοῦ δωματίου μας παραμένει ἀκίνητος καὶ ὅταν ἐμεῖς ἀφήνουμε τὸ βλέμμα μας νὰ τὸν διατρέξει ἀπὸ τὴν μία ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη. Ἀκόμα μπορούμε νὰ κοιτάζουμε ἓνα ἀντικείμενο καὶ ἀμέσως μετὰ νὰ μεταπηδήσουμε σὲ ἓνα ἄλλο. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ ἡ λήψη τῆς κάμερας παραμένει ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὰ ἀπεικονιζόμενα ἀντικείμενα καὶ ἔχει τὴν δυνατὸτητα νὰ διαφοροποιεῖται ἀπὸ αὐτὰ.

Αὐτὸ βέβαια συμβαίνει μερικὲς φορές καὶ σὲ εἰκόνες πού δὲν ἔγιναν ἀπὸ μία κάμερα, ὅπως π.χ. σχέδια ἢ πίνακες. Συνήθως ὅμως ἔχουν ἀναμιχθεῖ καὶ ἀποτυπωθεῖ ἐκεῖ ἡ προοπτικὴ καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἀπεικόνισης καὶ κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ ἀπεικονισθέντα ἀντικείμενα προσφέρονται στὸν θεατὴ ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη προοπτικὴ, χωρὶς νὰ μπορεῖ αὐτός ὁ ἴδιος νὰ τὰ παρατηρήσει ἀπὸ μία ἄλλη θέση ἢ γωνία. Ἡ προοπτικὴ δηλαδὴ ἔχει ἐνσωματωθεῖ στὰ ἀπεικονιζόμενα ἀντικείμενα καὶ ἔχει ἀπορροφηθεῖ ἀπὸ αὐτὰ. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ συμβεῖ καὶ στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα. Ἡ λήψη τῆς κάμερας ἀνεξαρτοποιεῖται πιὸ καθαρὰ ὅταν ἡ κάμερα κινεῖται. Ὅταν ἡ κάμερα διατρέχει ἓνα δρόμο, συνήθως ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὰ σπίτια εἶναι ἀκίνητα, ὅτι δηλαδὴ ἡ κίνηση δημιουργεῖται ἐξωτερικὰ καὶ δὲν ὑφίσταται στὰ ἴδια τὰ σπίτια. Ἀκόμη καὶ σὲ γρήγορες ἐναλλαγὲς εἰκόνων π.χ. κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς συνομιλίας (οἱ συνομιληταὶ παρουσιάζονται ὁ ἓνας μετὰ τὸν ἄλλο, ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες ἢ ἀπὸ διαφορετικὲς ἀποστάσεις) διακρίνουμε ὅτι ἡ χρῆση τῆς κάμερας ἀνεξαρτοποιεῖται ἀπὸ τὴν δρᾶση, ἀπὸ τὰ συμβαίνοντα πού διαδραματίζονται μπροστὰ στὸν ὀπτικὸ τῆς πεδίο.

“Όλα ὁμως τὰ στοιχεῖα τῆς λήψης δέν ἀνεξαρτοποιοῦνται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἢ στὸν ἴδιο βαθμὸ ἀπὸ τὰ ἀπεικονιζόμενα ἀντικείμενα. Ἡ ταχύτητα λήψης (ἐπιτάχυνση, ἐπιβράδυνση) μᾶς παρουσιάζεται σχεδὸν πάντοτε σάν μία ιδιότητα τῆς δράσης. Τὸ χρωμα εἰσὶς εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τῶν ἀντικειμένων πού τραβᾶμε. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν ἤχο, ὁ ὁποῖος παρουσιάζεται πιὸ πολὺ σάν ιδιότητα τῶν ἀπεικονιζόμενων ἀντικειμένων παρὰ σάν ιδιότητα δράσης τῆς κάμερας.

β) Λήψη μερικῶς ἀπορροφημένη ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα.

“Όταν ὁ θεατῆς ἀντιλαμβάνεται τὸν τρόπο λήψης σάν μιὰ ιδιότητα τῶν ἀπεικονιζομένων ἀντικειμένων, τότε ἡ λήψη τῆς κάμερας ἀπορροφᾶται ἐν μέρει ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ. Τοῦτο δέν συμβαίνει μόνον σὲ στοιχεῖα τῆς λήψης τὰ ὁποῖα σπάνια παρουσιάζονται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἀπεικονιζόμενα ἀντικείμενα, ἀλλὰ καὶ σὲ στοιχεῖα ἢ παράγοντες πού συνθέτουν τὴν προοπτικὴ τῆς εἰκόνας. “Ἐτσι π.χ. σὲ μιὰ λήψη ὅπου ἡ κάμερα κινεῖται κατὰ μῆκος τοῦ δρόμου μπορεῖ νὰ σχηματίσουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὰ σπίτια κινοῦνται. Ἡ κίνηση λοιπὸν τῆς κάμερας μεταπήδησε στὰ σπίτια. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἡ εἰκόνα ἐνὸς ἀνθρώπου τραβηγμένου ἀπὸ χαμηλὴ γωνιά (κόντρ-πλονζέ), τὸν παρουσιάζει πιὸ ἐντυπωσιακό. Ἐδῶ θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἓνα φαινόμενο ἀντιστροφῆς: Ὁ τρόπος λήψεως γίνεται ιδιότητα τοῦ ἀπεικονιζομένου. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ συνδέεται ἀπόλυτα μὲ τὴν τόσο συζητημένη «φωτογένεια». “Ὅτι δῆποτε ἔχει εἰπωθεῖ ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ L. DELLUC γιὰ τὴν «φωτογένεια» (τὸν ποιητικὸ χαρακτῆρα δηλαδὴ πού ὁ φωτογράφος ἢ κινηματογραφιστῆς κατορθώνει νὰ δώσει στὸ ἀντικείμενο μὲ τὴν λήψη του) δέν εἶναι κατὰ τὴν γνώμη μας τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ φαινόμενο ἀντιστροφῆς.

“Όλες οἱ λήψεις ἔχουν κατὰ κάποιο τρόπο μιὰ φωτογένεια. Αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται π.χ. ἀπὸ τὸν περιορισμὸ τῶν φυσικῶν χρωμάτων τοῦ ἀπεικονιζομένου ἀντικειμένου σὲ ἀποχρώσεις τοῦ ἄσπρου, μαύρου καὶ γκριζοῦ. Ἀκόμα ἀπὸ τὸ ὅτι κάθε λήψη μᾶς δείχνει μόνον ἓνα κομμάτι τῆς πραγματικότητας, ὅτι περιορίζει τὸ βάθος καὶ τὸν ὄγκο στὴν ἐπίπεδη ἀπεικόνιση καὶ τόσα ἄλλα ἐπιβαλλόμενα ἢ δημιουργούμενα στοιχεῖα προσδίδουν σὲ κάθε λήψη «φωτογένεια».

γ) Λήψη άφορμειωμένη με τὰ άντικείμενα

Ύπάρχουν κινηματογραφικές εικόνες στις όποιες δέν άντιλαμβάνόμαστε καθόλου τήν λήψη τής κάμερας. Αύτές είναι λήψεις στις όποιες δέν ύπάρχει καμιά σχέση προοπτικής μεταξύ του θεατού και του άπεικονιζόμενου άντικειμένου. Σέ ένα γκρό-πλάν π.χ. μιά σφαίρα πού καλύπτει όλη τήν εικόνα έχουμε μιά λήψη χωρίς προοπτική. Είναι έντελώς άδύνατο νά συμπεράνουμε πόσο μεγάλη είναι ή σφαίρα στην πραγματικότητα, έπειδή δέν ύπάρχει φόντο πού θά μς βοηθούσε νά διακρίνουμε από ποιά άπόσταση έγινε ή λήψη. "Ετσι, ή σφαίρα μπορεί νά είναι πολύ μεγάλη ή πολύ μικρή χωρίς έμεις νά μπορούμε νά τó ξεχωρίσουμε. Η γωνία λήψης άκόμη μπορεί νά μς δίνει λανθασμένη άντίληψη για τó άντικείμενο. "Ετσι μιά σφαιρική έπιφάνεια τραθηγμένη από όρισμένη γωνιά μς παρουσιάζεται όβάλ. "Ενα άλλο παράδειγμα είναι ή άρνητική εικόνα. "Όταν δέν προβληθεί άρκετή ώρα στην όθόνη δύσκολα άναγνωρίζουμε σ' αύτή τó άντικείμενο πού άπεικονίζει και γι' αύτό τήν άντιλαμβάνόμαστε συνήθως σαν μιά άφηρημένη παράσταση. Επίσης, λήψεις με πολλαπλή προοπτική, πού έπιτυγχάνονται με τήν πολλαπλή έμφάνιση μιάς ή περισσοτέρων εικόνων, στο σύνολό τους παρουσιάζονται πλέον άπροοπτικές. "Όταν γίνεται γρήγορο μοντάρισμα παραστάσεων μέρους του άντικειμένου, όπου και λόγω του κομματιαστού χαρακτήρος και λόγω του μικρού χρόνου παρουσιάσεως των δέν είναι δυνατός, ένας άκριβής έντοπισμός τους, τότε προκύπτουν άπεικονίσεις στις όποιες τά παρουσιαζόμενα άντικείμενα δέν έχουν πλέον προοπτική σχέση με τόν θεατή. Τό ίδιο συμβαίνει όταν μοντάροντας εικόνες τών όποιων τά άντικείμενα δέν έχουν καμιά φυσική σχέση μεταξύ τους.

"Όταν ή λήψη τής κάμερας δέν καθορίζει πλέον τήν σχέση προοπτικής μεταξύ θεατού και άπεικονιζόμενου ή όταν δέν παρουσιάζει τά συμβαινόντα μπροστά στην κάμερα, τότε τά άπεικονιζόμενα άπομακρύνονται από τήν ρεαλιστική ή πλασματική πραγματικότητα. Και αύτό γιατί ή προοπτική σχέση είναι τó στοιχείο πού δίνει ύφή και νοητή ύπαρξη στο άπεικονιζόμενο. Χωρίς τήν σχέση αύτή τά άπεικονιζόμενα άντικείμενα δέν άποκτοϋν ύπόσταση σέ ένα πραγματικό κόσμο. "Όταν τά άπεικονιζόμενα άντικείμενα γίνουν άπροοπτικά χάνουν τó στοιχείο του πραγματικού και παίρνουν τόν χαρακτήρα του φανταστικού. Του φανταστικού όχι με τήν έννοια ότι δημιουργούνται από τήν φαντασία, παρ' όλον πού είναι βασικώς άντιληπτά με τις αισθήσεις, αλλά φανταστικά γιατί ύφίστανται μόνον σαν

ἀνύπαρκτα (ἀντιϋλικά) ἀντικείμενα. Τέτοιες εἰκόνες δὲν ἀντιπροσωπεύουν τὰ ἀντικείμενα πού ἐμφανίζουν, ἀλλὰ παρουσιάζουν πράγματα πού δὲν ὑφίστανται ἔξω ἀπὸ τὴν εἰκόνα.

"Ἄς ἐπανέλθουμε στὸ παράδειγμα τῆς σφαίρας ὅπου δὲν μποροῦσαμε νὰ διαπιστώσουμε πόσο μεγάλη εἶναι καὶ ἂν εἶναι ἀπὸ ἀπόψεως γεωμετρικοῦ σχήματος, πράγματι σφαῖρα. Πρόκειται, δηλαδὴ γιὰ μιὰ σφαῖρα, ὅπως τὴν ἀντιμετωπίζει καὶ ἐξετάζει καὶ ἡ Γεωμετρία, μαζὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα γνωστὰ γεωμετρικὰ σχήματα, ὅπως τὸν κύβο, τὸν κύκλο, τὸ τρίγωνο κ.λ.π. Τὰ γεωμετρικὰ αὐτὰ σχήματα δὲν εἶναι ἀπεικονίσεις πραγματικῶν κυβικῶν, κυκλικῶν ἢ τριγωνικῶν ἀντικειμένων, ἀλλὰ παρασταίνουσι μόνον τὸ κυβικὸ, κυκλικὸ, ἢ τριγωνικὸ σχῆμα. Μὲ ἄλλα λόγια μᾶς δίδουν μίαν ἰδέαν τοῦ πῶς εἶναι ἓν γένηι ἡ σφαῖρα, ὁ κύβος, τὸ τρίγωνο. Ἀπεικονίζουν, κατὰ κάποιο τρόπο, τὴν ἰδέα. Κάτι τέτοιο θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀνομάζουμε καὶ σύμβολο. Καὶ αὐτὴ τὴν ὀνομασίαν προτείνουμε γιὰ τὶς ἀπροοπτικὲς εἰκόνες πού ἀναφέραμε πρὶν ἄνω. Ἐδῶ βέβαια δὲν πρόκειται γιὰ ὁμοιώματα συμβόλων ἀλλὰ γιὰ αὐτόνομα σύμβολα.

III— Κατὰ πόσο ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα εἶναι σημεῖο;

Σὲ πολλὰς σημειολογικὰς ἀναλύσεις ἡ ἀντικειμενικὴ εἰκόνα θεωρεῖται ὡς ἓν σημεῖο καὶ εἰδικὰ ὡς «εἰκονικὸ σημεῖο». Ἐνὰ εἰκονικὸ σημεῖο διαφέρει ἀπὸ τὰ ἄλλα σημεῖα στὸ ὅτι ἐκφράζει τὸ ἀντικείμενο πού παρουσιάζει κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μπορούμε νὰ ἀναγνωρίζουμε τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ ἀμέσως, δηλαδὴ κατὰ ἑναργὴ «ἐποπτικὸ — παραστατικὸ» τρόπο. Τίθεται ὅμως τὸ ἐρώτημα κατὰ πόσο ἡ ἔκφρασις «εἰκονικὸ» μᾶς λέει τίποτε περισσότερον ἀπὸ τὸ ὅτι μιὰ εἰκόνα εἶναι μιὰ εἰκόνα. Τὸ γραμματικῶς ὡς ἐπίθετο ἐννοούμενον «εἰκονικὸ» ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὴν ἰδεατὴν θεώρησιν, τῆς εἰκόνας, καὶ ὅπως εἶπαμε στὸ I κεφάλαιον βασικὸ στοιχεῖον τῆς εἰκόνας εἶναι τὸ ὅτι ἀναπαριστᾷ τὸ ἀπεικονιζόμενον κατὰ παραστατικὸν τρόπον.

Ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ὄρου «εἰκονικὸ σημεῖο» γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴν εἰκόνα ὑπονοεῖ ὅτι ὁ σημειωτικὸς χαρακτήρας τῆς εἰκόνας αὐτῆς, ὑφίσταται στὸ ὅτι ἀναπαριστᾷ τὸ ἀπεικονιζόμενον ἀντικείμενον. Ὅπως ὅμως ἀναφέρει καὶ ὁ Σάρτρ (J. - P. SARTRÉ: L'IMAGINAIRE, PARIS 1948) πιστεύουμε ὅτι ἡ εἰκόνα, στὸ μέτρον πού ἀναπαριστᾷ τὸ εἰκονιζόμενον κατὰ ἐποπτικὸν τρόπον, δὲν πρέπει νὰ ὀνομάζεται πλέον εἰκόνα. Βεβαίως μπορεῖ κανεὶς νὰ ἰσχυρισθῇ ὅτι ἡ φωτογραφία ἐνός τραπέζιου δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ

ἴδιο τὸ τραπέζι, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖται στὴ θέση ἑνὸς τραπέζιου καὶ ὡς ἐκ τούτου ἡ φωτογραφία εἶναι ἓνα σημεῖο γιὰ ἓνα τραπέζι. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως ἡ φωτογραφία αὐτὴ λειτουργεῖ κατὰ ἓνα ἐντελῶς διαφορετικὸ τρόπο ἀπὸ τὸ ἀνάλογο γλωσσικὸ σημεῖο, τὴν λέξη δηλαδὴ «τραπέζι». Ἡ φωτογραφία δὲν εἶναι καθ' αὐτὸ ἀναφορά, δὲν εἶναι «σημαντικός» ἀλλὰ «τεχνικός» κώδικας τοῦ τραπέζιου.

Πίσω ἀπὸ τὸ ἐρώτημα ἂν ἡ εἰκόνα εἶναι ἓνα σημεῖο καὶ τί εἶδους σημεῖο μπορεῖ τότε νὰ εἶναι θρίσκειται πάντοτε ἡ πρόθεση νὰ ἐξομοιώσουμε τὴν δημιουργία (κινηματογραφικῶν —) εἰκόνων μὲ τὴν δημιουργία ρηματικῶν σημείων, δηλαδὴ μὲ τὴν ὁμιλία ἢ τὴν γραφή. Ἡ ὁμιλία καὶ ἡ γραφή εἶναι φῶρμες ἐνεργούσης σκέψεως. Ἡ ὁμιλία εἶναι ἡ φωνητικὴ (προφορικὴ) ἔκφραση αὐτοῦ πού σκεπτόμαστε γιὰ ἓνα πράγμα. Αὐτὸ ὅμως εἶναι δυνατὸ ἐπειδὴ οἱ λέξεις ἔχουν μί α σ η μ α σ ί α. Καὶ μὲ τὸν ὄρον «σημασία» πρέπει νὰ ἐννοοῦμε αὐτὸ τὸ ὁποῖο σκεπτόμαστε — ὅταν ὁμιλοῦμε ἢ γράφουμε — γιὰ τὰ πράγματα πού ἀναφέρονται ἀπὸ τίς λέξεις. Οἱ λέξεις λοιπὸν ἔχουν ἓναν ὀνομαστικὸ καὶ ἓνα σκεπτικὸ παράγωντα: Ὀνομάζουν (χαρακτηρίζουν) κάτι καὶ σημαίνουν κάτι. Ὁ ὀνομαστικὸς παράγων (ὁ χαρακτηρισμὸς) ἀφορᾷ τὴν σημαντικὴ λειτουργία τῆς λέξης, ὁ σκεπτικὸς (σημασία) τὴν σημαίνουμένη. Ὑπάρχουν λέξεις π.χ. κύρια ὀνόματα τὰ ὁποῖα ὀνομάζουν κάτι ἀλλὰ δὲν σημαίνουν τίποτε. Ἄλλες πάλι, π.χ. προθέσεις πού ἔχουν μίαν σημασίαν χωρὶς νὰ ὀνομάζουν τίποτε. Παρόμοια ἀνάλογα ὑπάρχουν καὶ στὴν «κινηματογραφικὴ γλῶσσα».

Καὶ οἱ (κινηματογραφικὲς—) εἰκόνες περιλαμβάνουν δύο στοιχεῖα πού θὰ μπορούσαν ἐπίσης νὰ χαρακτηριστοῦν σὰν ὀνομαστικὸς καὶ σκεπτικὸς παράγων. Ὁ ὀνομαστικὸς παράγων ἀνήκει ὀπωσδήποτε στὴν ἰδεατὴ θεώρηση. Ὁ ὄρος βέβαια «ὀνομαστικὴ» δὲν χαρακτηρίζει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ εἰκόνα παριστᾷ τὸ ἀπεικονιζόμενον (ἀναπαριστόμενον). Τὸ ἀναπαριστόμενον, ἐμφανίζεται αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ στὴν εἰκόνα, ἔστω καὶ κατὰ φανταστικὸ τρόπο. Δὲν «μεταφράζεται» ὅμως ἀπὸ τὴν εἰκόνα, δὲν κωδικοποιεῖται κατὰ σημαντικὸ τρόπο, ἀλλὰ ἀποδίδεται ἢ «ἀνταύγειά» του μέσω μιᾶς τεχνικῆς καὶ ὄχι σημαντικῆς διαδικασίας. Τὸ ὅτι τὸ ἀναπαριστόμενον, μὲ τὸ νὰ ἐμφανίζεται στὴν εἰκόνα, μπορεῖ νὰ χαρακτηρίζεται κάτι ἄλλο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ εἶναι μί α ἐντελῶς ἄλλη θεώρηση γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε στὸ VI κεφάλαιο.

Ὁ σκεπτικὸς παράγων ἢ ἡ σημασία τῆς εἰκόνας εὐρίσκειται στὴν ἀπεικονιστικὴ θεώρηση, στὴν σχέση τίς λήψης τῆς κάμερας μὲ

τό αναπαριστόμενο αντικείμενο. Τό τί σκέπτεται ὁ δημιουργός τῆς εἰκόνας γιά τό ἀπεικονιζόμενο, ἡ «θεώρηση» του γιά τό ἀπεικονιζόμενο βρίσκει τήν ἔκφρασή της ἀκριβῶς στήν ἀπεικονιστική θεώρηση π.χ. στήν προοπτική τῆς λήψης. Μὲ τό ν' ἀναζητᾶ καί νά παρατηρεῖ τά ἀντικείμενα μὲ τήν κάμερα, διατυπώνει καί διαρθρώνει ὁ κινηματογραφιστής ἕνα ὀπτικό (καί ἀκουστικό) κριτήριο γιά τά ἀντικείμενα αὐτά. Κάθε ὀπτική καί ἀκουστική ἀντίληψη εἶναι πάντοτε μία κρίση καί ἀξιολόγηση τῆς πραγματικότητας. Μὲ τήν ὄραση καί τῆ ἀκοή διαπιστώνουμε τό μέγεθος καί ὅλα τά ἄλλα χαρακτηριστικά τῶν ἀντικειμένων καί φαινομένων, τά ἀναλύουμε στά συνθετικά τους μέρη καί «ἀποκρυπτογραφοῦμε» τό αἰτιατόν ἀπό τό αἴτιον. Παρ' ὅλα αὐτά ὅμως δέν πρόκειται γιά μία προσχεδιασμένη σκέψη, ἀλλά περισσότερο γιά μιᾶ ἄμεση αἰσθησιακῆ ἀντίληψη. Ἡ προσπάθεια τοῦ φωτογράφου ἢ κινηματογραφιστῆ ἀποβλέπει στό νά δώσει μιᾶ σαφῶς κατανοητῆ φόρμα στήν κατά κανόνα ἐλάχιστη ἢ καθόλου διαρθρωμένη ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας. Συχνά, βέβαια μᾶς τήν παρουσιάζουν, ὀπτικά καί ἀκουστικά, κατά τέτοιο τρόπο, πού μᾶς δίνει τήν δυνατότητα μιᾶς νέας ἐνόρασης καί συσχέτισης.

Ἡ κινηματογραφική λήψη διατυπώνει τήν ἄμεση ἀντίληψη ἢ ὁποία βέβαια ὑπάρχει ἤδη καί στήν φυσιολογική — αἰσθησιακῆ καταγραφή τῆς πραγματικότητας. Ἡ ἀπεικονιστική λοιπόν θεώρηση ἢ ἡ κινηματογραφική λήψη εἶναι μιᾶ «κενὴ φόρμα» τοῦ ἀντικειμένου τῆς κινηματογράφησης. Ἡ ἀντιληπτή (αἰσθητικά ὄρατῆ), μορφή, πού δημιουργεῖται ἀπό τήν σχέση αὐτῆ τῆς κινηματογράφησης καί τοῦ ἀντικειμένου εἶναι ἡ ἔκφραση καί διατύπωση μιᾶς αἰσθησιακᾶ κριτικῆς θεώρησης.

Ἐπειδὴ λοιπόν ἡ σημασία μιᾶς κινηματογραφικῆς εἰκόνας συνίσταται στήν κινηματογράφηση τῆς αἰσθησιακῆς ἀντίληψης τοῦ ἀπεικονιζομένου ἀντικειμένου καί ἐπειδὴ ἡ κινηματογράφηση αὐτῆ εἶναι κενὴ φόρμα, ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα, σάν συνολικὴ θεώρηση, δέν εἶναι μιᾶ μονάδα ὑπονόησης ἢ σκέψης, ἀλλὰ μόνον ἡ κινηματογραφικὴ λήψη (ἢ ἀπεικόνιση). Ἐπειδὴ δὲ μιᾶ λέξη εἶναι μονάδα σκέψης, δέν ὑπάρχει στό σημεῖο αὐτό ὁμοιότητα ἀνάμεσα στήν κινηματογραφικὴ εἰκόνα καί τήν λέξη. Μία λέξη διαφέρει ὡς πρὸς τήν σημασία της ἀπὸ μιᾶ ἄλλη. Ἡ σημασία (ἔννοια) ὅμως δύο ἢ περισσοτέρων διαφορετικῶν κινηματογραφικῶν εἰκόνων μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἴδια. Ἡ ἴδια «κενὴ φόρμα» ἐφαρμόζεται στίς διαφορετικὲς αὐτές εἰκόνες ἐπὶ διαφορετικοῦ ἀντικειμένου. Χωρὶς νά θίξουμε τώρα τά προβλήματα τῆς συνωνυμίας καί τῆς πολυσημίας μπορούμε νά ποῦμε ὅτι βασικῶς ὑ-

νάρχουν τόσες γλωσσικές σημασίες όσες και λέξεις. Γι' αυτό και ο αριθμός λέξεων μιας γλώσσας είναι περιορισμένος και ο γλωσσικός αυτός πλούτος, μιας όρισμένης πάντοτε γλώσσας, μπορεί να συγκεντρωθεί σ' ένα λεξικό όπου θα καθορίζεται και η σημασία κάθε λέξης. Ο αριθμός των κινηματογραφικών εικόνων είναι βασικώς άπεριόριστος. Κάθε αντικείμενο μπορεί να κινηματογραφηθεί κατά άπειρους δυνατούς τρόπους, μπορεί δηλαδή να είναι ή ιδεατή θεώρηση άπειρων εικόνων. Και κάθε τρόπος λήψης δίδει στο αντικείμενο αυτό μια άλλη σημασία. Δέν μπορούμε λοιπόν να συγκρίνουμε την κινηματογραφική εικόνα με την λέξη. Υπάρχει όμως στις φωνητικές γλώσσες μια άλλη βασική σημασία — έννοια που παρουσιάζει όμοιότητες με την κινηματογραφική εικόνα: Το σύνταγμα (φράση). Χαρακτηριστικό της φράσης, είναι το ότι και αυτή είναι «κενή φόρμα», μία άρχη διάταξης άποτελουμένη από μία άκολουθία λέξεων, τύπων ρημάτων, καταλήξεων και κλίσεων, τις όποιες εφαρμόζουμε στην γραφή ή όμιλία, στις λέξεις που χρησιμοποιούμε. Ο αριθμός τύπων φράσεων είναι βασικώς τόσο άπεριόριστος όσο και ο αριθμός κινηματογραφικών εικόνων και οι συνδυασμοί κινηματογραφικών εικόνων, παρ' όλον που υπάρχει ένας περιορισμένος αριθμός σχημάτων (πλαισίων — προτύπων) φράσεων, π.χ. οι φράσεις στις όποιες ή διάταξη των λέξεων είναι πάντοτε ή ίδια ανεξάρτητη από τις λέξεις. Κατά τον ίδιο τρόπο υπάρχουν, μέσα στο άπεριόριστο πλήθος κινηματογραφικών εικόνων που μπορεί να δημιουργήσει ο κινηματογραφιστής με την κάμερα, ένας περιορισμένος αριθμός σχημάτων που βρίσκουν εφαρμογή σε μία λήψη ή σε συνδυασμούς λήψεων.

IV Συστήματα άξιολόγησης του φίλμ

Έπειδή ή σχέση της κινηματογραφικής λήψης με το αντικείμενο μπορεί να πάρει άπειρες μορφές, φαίνεται ότι δέν είναι δυνατή μία συστηματοποίησή τους. Και αυτό γιατί όποιοδήποτε αντικείμενο μπορεί να κινηματογραφηθεί από όποιαδήποτε γωνία λήψης που θά μπορούσε να διανοηθεί κανείς. Παρ' όλα όμως αυτά μπορεί να υπάρξει ένας διαχωρισμός στις μορφές λήψης, όπως π.χ. το γενικό πλάνο από το πρώτο πλάνο, ή προσέγγιση από την άπο-άπομάκρυνση της κάμερας, το σταθερό (φιξ) πλάνο από το πανοραμικό ή τράβελλινγκ κ.λ.π.

Ένας τέτοιος διαχωρισμός σε αντίθετες φόρμες μās δίνει μία ιδέα από την σημασία που μπορούν να άποκτήσουν οι «κενές» φόρμες. Η σημασία δηλαδή ενός πρώτου πλάνου γίνεται αντι-

ληπτή πιό εύκολα όταν παραβληθεί με τὸ γενικό πλάνο τοῦ ἴδιου ἀντικειμένου. Πρόκειται γιὰ τὴν γνωστή στὴν Ζωγραφικὴ ἀρχὴ τοῦ "REPOUSSOIR" ὅπου ἓνα ἄτομο παρουσιάζεται περιβαλλόμενο ἀπὸ τὸ πλαίσιο τοῦ πρώτου πλάνου τοῦ ἴδιου ἀτόμου. Κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐκφράζεται μιὰ ἐσωτερικότητα καὶ πίεση μιᾶς κατάστασης. Καὶ στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα ἓνα πρῶτο πλάνο ἐκφράζει ἐπίσης τὸ ἴδιο ἀλλὰ μόνον σὲ ἀντιπαραβολὴ μετὰ ἓνα γενικό πλάνο.

Ἡ ἐπίδραση τῆς ἀρχῆς τοῦ «REPOUSSOIR» προϋποθέτει συνδυασμὸ τουλάχιστον δύο εἰκόνων καὶ ὡς ἐκ τούτου μοντάζ (ἂν ἐξαιρέσουμε βέβαια τὴν περίπτωση τῆς δημιουργίας ἀντίθεσης μετὰ τὴν παρουσίαση καὶ τῶν δύο πλάνων ταυτόχρονα). Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ἓνα πρῶτο πλάνο σημαίνει κάτι μόνον ἀφοῦ ἔπεται, ἢ προηγείται ἐνὸς γενικοῦ πλάνου. Ὑποδηλώνει ὅμως ὅτι σὲ κάθε πρῶτο πλάνο ὑπάρχει ἡ δυνατότητα καὶ ἐνὸς γενικοῦ πλάνου. Ἡ ἴδια ἀρχὴ ἐφαρμόζεται ἐπίσης στὴν διάκριση τῆς ἐνεργητικῆς ἢ παθητικῆς κάμερας. Ἡ κάμερα μπορεῖ π.χ. νὰ κινεῖται πρὸς τὸ ἀντικείμενο ἢ τὸ ἀντικείμενο νὰ πλησιάζει πρὸς τὴν κάμερα. Ἡ διάκριση αὐτὴ ἀνταποκρίνεται στὸν διαχωρισμὸ πού ἐγίνετο στὸ II κεφάλαιο σχετικὰ μετὰ τὴν λήψη ὅταν αὐτὴ εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα ἢ μερικῶς ἀπορροφημένη ἀπὸ αὐτά.

Ὅταν ἡ λήψη εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, τότε ἡ κάμερα ἔχει ἐνεργητικὴ ὡς πρὸς τοῦτο συμπεριφορά, ὅταν ὅμως ἀπορροφᾶτε ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἡ κάμερα γίνεται παθητικὴ. Ἡ ἐνεργητικὴ ἢ παθητικὴ αὐτὴ συμπεριφορά τῆς κάμερας δὲν περιορίζεται μόνον σὲ μερικὲς μεμονωμένες λήψεις, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλές διαδοχικὲς εἰκόνας. Στὴν περίπτωση αὐτὴ εἶναι δυνατόν ἢ κάμερα νὰ εἶναι ἀκίνητη, δηλαδὴ παθητικὴ, ὡς πρὸς τίς μεμονωμένες εἰκόνας, ὁ συνδυασμὸς ὅμως τῶν εἰκόνων νὰ παρουσιάζεται σὰν δραστηριότητα τῆς κάμερας. Ἔτσι δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ κάμερα, «ρίχνει» διαδοχικὰ διαφορετικὲς ματιές στὴν δρᾶση πού ἐξελίσσεται μπροστὰ τῆς.

Ἡ ἀξιολόγηση τῆς σημασίας μιᾶς εἰκόνας ἢ σειρᾶς εἰκόνων μπορεῖ νὰ εἶναι πραγματικὴ ἢ εἰκονογραφικὴ (μεταφορικὴ). Τοῦτο ἐπειδὴ ἡ μορφή πού παίρνει ἡ σχέση μετὰ τὴν λήψη καὶ ἀντικειμένου μπορεῖ νὰ διαρθρώσει μιὰ φυσικὴ (ἢ ἀντιληπτὴ) ιδιότητα τοῦ ἀπεικονιζομένου ἢ εἶναι τὸ Ἐνάλογο μιᾶς ψυχικῆς (καὶ ὄχι ἀντιληπτῆς) ιδιότητος τοῦ ἀπεικονιζομένου. Ὅταν μετὰ τὸ πλησίασμα τῆς κάμερας συγκεντρώνεται ἡ προσοχὴ τῶν θεατῶν σὲ μιὰ ὀρισμένη λεπτομέρεια τοῦ ἀπεικονιζομένου ἀντικειμένου ἔχουμε μιὰ πραγματικὴ ἀξιολόγηση (ἐνεργητικὰ πραγματικὴ). Ἡ κίνηση ὅμως τῆς κάμερας μπορεῖ νὰ μεταδώσει π.χ.

καί τήν ἀνησυχία (κινητικότητα) ἑνός ἀτόμου. Ἡ ψυχική ιδιότης, ἐν προκειμένῳ ἢ ἀνησυχία, βρίσκει τὸ ἀνάλογό της στήν ἀνησυχία — κινητικότητα τῆς κάμερας. Αὐτὴ ἢ εἰκονογραφικὴ ἀξιολόγηση, παίζει μεγάλη σημασία στὸν κινηματογράφο.

Ἡ ἀπότομη παρουσίαση σὲ γκρό — πλάνο ἑνός προσώπου τὸ ὁποῖο ἐκφράζει φόβο ἢ ἐκπληξη, κάνει κατανοητὸ τὸν φόβο ἢ τὴν ἐκπληξη ἑνός ἀνθρώπου κατὰ μεταφορικὸ τρόπο. Ἡ πολὺ σύντομη παρουσίαση μιᾶς λήψης μπορεῖ νὰ ἐκφράζει μιὰ ξαφνικὴ σκέψη ἢ αἴσθημα. Ἐνα γρήγορο «πέραςμα» μπορεῖ νὰ ἐκφράζει μιὰ ἀνάλαφρη εὐθυμὴ διάθεση, ἐνῶ τὸ ἀργό «σάρωμα» περίσκεψη ἢ μιὰ «βαρεία» ἀτμόσφαιρα.

Αὐτὴ ἢ πραγματικὴ ἢ εἰκονογραφικὴ σημασία σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐνεργητικὴ ἢ παθητικὴ κάμερα ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα δύο τρόπους ἐκφρασης. Στὸν ἕναν ἐκδηλώνεται μιὰ φυσικὴ ἢ ψυχικὴ ιδιότης τοῦ ἀπεικονιζομένου ἐξωτερικὰ καί στὸν ἄλλο τὸ ἀπεικονιζόμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ προβάλλει τίς φυσικὲς ἢ ψυχικὲς τοῦ ιδιότητες. Ὅταν ἕνα ἄτομο πλησιάζει πρὸς τὴν κάμερα κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε, καταλήγοντας σὲ γκρό—πλάνο τραβᾷ τὴν προσοχὴ στὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου του, ἔχουμε τὸ παράδειγμα μιᾶς παθητικῆς — πραγματικῆς σημασίας καί ἐκφρασης. Ὅταν ταν ὁ κινηματογραφιστὴς τραβᾷ ἕνα ἄτομο σὲ «κόντρ - πλονζέ» γιὰ νὰ μᾶς δεῖξει κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸ τὸ μεγαλειῶδες ἢ γκροτέσκο αὐτοῦ τοῦ ἀτόμου, τότε ἔχουμε τὴν περίπτωσι μιᾶς ἐνεργητικῆς — εἰκονογραφικῆς σημασίας.

Τὸ παράδειγμα αὐτὸ μᾶς δείχνει ἴσως λιγώτερο τὴν ἐπίδραση μιᾶς — ἐν προκειμένῳ ψυχικῆς — ιδιότητος τοῦ ἀντικειμένου καί περισσότερο μιὰ ἐκτίμηση (EVALUATION). Κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸ δημιουργεῖται καί ἕνα τρίτο σύστημα ἀξιολόγησης. Μερικὲς φόρμες ἢ συνδυασμοὶ τους δημιουργοῦν σημασίες (ἐνεργητικὲς ἢ παθητικὲς, πραγματικὲς ἢ εἰκονογραφικὲς) καθοριστικὲς, ἐνῶ ἄλλες ἔχουν ἐκτιμητικὴ σημασία.

Σὲ μιὰ τελευταία ἀνάλυση ὅλες οἱ πιὸ πάνω σημασίες μπορεῖ νὰ λειτουργοῦν ἀντικειμενικὰ ἢ ὑποκειμενικὰ. Μιὰ σημασία εἶναι ὑποκειμενικὴ ὅταν ὁ ἐνεργητικὸς ἢ παθητικὸς καθορισμὸς ἢ ἐκτίμηση μιᾶς ιδιότητος τοῦ ἀντικειμένου γίνεται δι' ἑνός προσώπου τῆς φιλικῆς δράσης. Ὅλες οἱ ἄλλες εἶναι ἀντικειμενικὲς. Ὅταν ἡ κάμερα παίρνει τὴν θέσιν ἑνός προσώπου τῆς φιλικῆς δράσης ἢ ὅταν μὲ ὀπτικά ἢ ἀκουστικά μέσα ὑποκαθιστᾷ τὴν ὀπτικὴ ἢ ἀκουστικὴ παρουσίαση ἑνός ἀτόμου, μποροῦμε νὰ χαρακτηρίσουμε αὐτὴ τὴν σημασία σὰν ὑποκειμενικὴ. Μερικὲς φορές ἢ λήψη ξεκινᾷ μὲ μιὰ ὑποκειμενικὴ θέσιν τῆς κάμερας καί τελειώνει μὲ μιὰ ἀντικειμενικὴ. Βλέπουμε τὸ ἄτομο Β ἀπὸ τὴν θέ-

ση του ἄτομου Α, ἀλλὰ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς λήψης τὸ ἄτομο Α βαδίζει, μέσα στὸ ὀπτικό πεδίο τῆς κάμερας καὶ φθάνει κοντὰ στὸ ἄτομο Β. Ἔτσι ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ λήψη τῆς κάμερας φθάσαμε σὲ μιὰ ἀντικειμενικὴ λήψη. Ἄλλες λήψεις πάλι εἶναι ἐξ ἄρχῆς μισό-ὑποκειμενικὲς καὶ μισο-ἀντικειμενικὲς, ὅπως π. χ. τὸ "OVER-THE-SHOULDER-SHOT". Ἡ κάμερα, ὅπως λέγει καὶ ἡ ἀγγλικὴ αὐτὴ ὀρολογία, κοιτάζει πάνω ἀπὸ τοὺς ὤμους ἑνὸς ἀτόμου πρὸς τὸ ἀντικείμενο πού βλέπει τὸ ἄτομο αὐτό. Μία παρόμοια ἐνδιάμεση λήψη ἔχουμε καὶ στὴν περίπτωση πού ἡ κάμερα ἀπὸ τὸ ὕψος περίπου τῶν ματιῶν ἑνὸς ἀτόμου πού κάθεται, κοιτάζει πρὸς ἓνα ὄρθιο ἄτομο.

Συνοπτικά, μέσα ἀπὸ τὸ πλῆθος ἀπὸ «κενές» φόρμες μπορούμε νὰ διακρίνουμε τίς ἐξῆς βασικὲς ἀρχές σημασίας:

1) Στὴν σχέση τῆς κινηματογραφικῆς λήψης καὶ τοῦ ἀντικειμένου μπορεῖ νὰ ἐκφρασθεῖ μία φυσικὴ ἢ ψυχικὴ ιδιότητα τοῦ ἀπεικονιζομένου καὶ ἔτσι νὰ καθορισθεῖ μία πραγματικὴ ἢ μία εἰκονιστικὴ — μεταφορικὴ σημασία.

2) Ἡ ἢ κινηματογραφικὴ λήψη δίνει μία σημασία στὸ ἀπεικονιζόμενο ἀντικείμενο ἢ τὸ ἀντικείμενο μεταφέρει τὴν σημασία του στὴν κάμερα (δηλαδὴ στὸν θεατὴ) καὶ ἔτσι μιλάμε γιὰ μιὰ ἐνεργητικὴ ἢ γιὰ μιὰ παθητικὴ σημασία τῆς κινηματογραφικῆς λήψης.

3) Ἡ ἐκφραζομένη σημασία μπορεῖ νὰ περιέχει μιὰ ἐκτίμηση ἢ ἓνα καθορισμὸ τοῦ ἀπεικονιζομένου.

4) Αὐτὸς ὁ καθορισμὸς ἢ ἡ ἐκτίμηση μπορεῖ νὰ προέρχεται ἀπὸ ἐξωγενῆ παράγοντα (ἀντικειμενικὴ λήψη) ἢ ἀπὸ ἓνα πρόσωπο τῆς φιλικῆς δράσης (ὑποκειμενικὴ λήψη).

V Δύο κινηματογραφικὲς γλωσσες

Ἡ σημασία μιᾶς φιλικῆς εἰκόνας ἢ μιᾶς σειρᾶς φιλικῶν εἰκόνων εἶναι ἡ σημασία τῆς ἀπεικονιστικῆς θεώρησης ἢ τῆς κινηματογραφικῆς λήψης. Ὑπάρχουν ὁμως, ὅπως προαναφέραμε, καὶ φιλικὲς εἰκόνες πού δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς μιὰ λήψη — μιὰ «ματιὰ» — τῆς κάμερας τῆς πραγματικότητας, τοῦ διαδραματιζομένου μπροστὰ στὴν κάμερα. Ἡ λήψη τῆς κάμερας μπορεῖ νὰ ἀφομοιωθεῖ ἐντελῶς, νὰ ἐξαφανιστεῖ στὸ ἀπεικονιζόμενο ἀντικείμενο καὶ ἔτσι τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ γίνονται εἰκόνες — σύμβολα. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ἡ φιλικὴ εἰκόνα δὲν εἶναι πλέον κενὴ φόρμα ἀλλὰ ἀποκτᾷ μιὰ σημασία. Αὐτὴ ἡ σημασία

είναι ακριβώς αυτό που συμβολίζει ή φιλική εικόνα ή μία σειρά φιλικών εικόνων. Με αυτό δεν αναφερόμεθα βέβαια στην ιδεατή θεώρηση της εικόνας αλλά σ' αυτό που συμβολίζει ή εικόνα σάν σύνολο της απεικονιστικής και ιδεατής θεώρησης.

Αυτό αποτελεί την έννοιολογική «όμιλία» με φιλικές εικόνες. Στην θέση μιας αισθησιακής αντίληψης της πραγματικότητας οι φιλικές εικόνες διαμορφώνουν μία αφηρημένη ιδέα. 'Η μεμονωμένη εικόνα δεν είναι φράση. Μόνον σε συνδυασμό με άλλες εικόνες μπορεί πάλι να εκφράσει και να μεταδώσει ένα νόημα. Και αυτός ακριβώς ο συνδυασμός δύο ή περισσότερων εικόνων μπορεί να εξουδετερώσει την κινηματογραφική λήψη. Μία σειρά εικόνων χάνει την προοπτική της (οι εικόνες είναι προοπτικές όταν η λήψη παραμένει ανεξαρτοποιημένη από τὰ απεικονιζόμενα αντικείμενα) πιό καθαρά όταν τὰ πράγματα που απεικονίζονται στις μεμονωμένες εικόνες δεν έχουν καμία χρονική ή χωρική σχέση μεταξύ τους. 'Ο θεατής είναι τότε αναγκασμένος να δ i α β á σ ε i μέσα τους κάποια σχέση, να αντιληφθῆ δηλαδή την σειρά εικόνων σάν την έκφραση μιας ιδέας. 'Η παράθεση εικόνων, τις οποίες ο θεατής δεν μπορεί να δει σάν στιγμές ενός χωροχρονικού συνόλου, τόν προτρέπει να δει μία όχι φυσική σχέση ανάμεσα στις εικόνες αυτές.

Αυτή η όχι φυσική, ή έννοιολογική δηλαδή σχέση μπορεί να προκύψει και από δύο σειρές εικόνων κανονικής φιλοσοφικής σύνθεσης. "Έτσι είναι δυνατόν μεμονωμένες φιλικές σκηνές με μεμονωμένη δράση, ενώ παριστάνονται σὲ áσυνεχῆ χωροχρονικά συμβάντα, στό σύνολό τους να εκφράζουν μία όχι -φυσική σχέση.

Δεν είναι δυνατόν να μιλήσουμε για την ύπαρξη ενός συστήματος μέσα σ' αυτή την διαδικασία συμβολισμού, επειδή δεν υπάρχουν σταθερές φόρμες ή συνδυασμοί τους.

Πρόκειται για καθ' έαυτο φιλικές εικόνες και όχι για τις κανονικά επαναλαμβανόμενες κενές φόρμες της κινηματογραφικής λήψης. Γι' αυτό υπάρχουν και τόσες πολλές εικόνες με όσες λήψεις γίνουν. Και γι' αυτό στην περίπτωση αυτή, αλλά μόνον σ' αυτή, μπορούμε να μιλάμε όπως ο Μέτς για μία "LANGAGE SANS LANGUE". 'Η συστηματική τῶν κενῶν φορμῶν με τις οποίες ή κινηματογραφική λήψη μπορεί να εκφράσει τις σημασίες μᾶς δίνει τό δικαίωμα να μιλάμε για μία κινηματογραφική γλώσσα (LANGUE) σάν σύστημα σημείων. Θά ἔπρεπε λοιπόν να διακρίνουμε την κινηματογραφική γλώσσα I (που είναι μία LANGUE) από την κινηματογραφική γλώσσα II (που είναι μόνο LANGAGE). Τὸ ὅτι και οἱ δύο χρησιμοποιοῦνται συνήθως ἀνακατωμένες σ'

ένα φιλμ δὲν ἀλλάζει τὴν ἀξία αὐτῆς τῆς διάκρισης. Ἐκτὸς τῶν ἄλλων λύνει καὶ ὀρισμένες δυσκολίες πού συναντοῦν ὁ Μέτς καὶ πολλοὶ ἄλλοι (π.χ. ὁ Παζολίνι) στὶς διατυπώσεις τῶν θεωριῶν τους.

Ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα I, μπορούμε τώρα νὰ ποῦμε, ἐξυπηρετεῖ πάντα μία ἀφηγηματικὴ ἱστορία, μία ἱστορία πού εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν δράση τῆς κάμερας ἐκείνου πού διηγεῖται κάτι γιὰ τὴν ἱστορία αὐτῆ. Ἐπειδὴ ἡ ἀπεικονισθεῖσα δράση (τῆς ἱστορίας) παραμένει ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν δράση τῆς κάμερας, μπορεῖ κανεὶς στὶς «φράσεις» τῆς κινηματογραφικῆς γλῶσσας I νὰ διηγηθεῖ μόνον γιὰ τὴν ἀπεικονισθεῖσα δράση πρᾶγμα πού ὀδηγεῖ σὲ μιὰ «ἐρμηνεία» (INTERPRETATION) τῆς ἀπεικονισθείσης ἱστορίας. Ἐρμηνεία σημαίνει ἐδῶ ἀποκρυπτογράφηση, ἀνάλυση, διασαφήνιση, ἐπεξήγηση. Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σ' ἓνα ἀσυνήθιστα ἐνδιαφέρον καὶ λεπτολογικὸ στυλ διήγησης, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἐφεύρει, νὰ δημιουργήσει μιὰ καινούργια ἱστορία... Ἡ ἱστορία ὑπῆρχε ἤδη ἐδῶ, προτοῦ ἀκόμη ἔλθῃ ἡ κάμερα καὶ ἡ κάμερα δὲν κάνει τίποτε ἄλλο (πρᾶγμα ὅμως πού μπορεῖ νὰ εἶναι ἤδη πάρα πολύ) ἀπὸ τὸ νὰ ἐρμηνεύσει τὸ ἤδη ὑπάρχον.

Νὰ δημιουργήσει μιὰ ἱστορία, μιὰ δράση ἢ μιὰ κατάσταση πού δὲν ὑπάρχει ἔξω ἀπὸ τὸ φιλμ, αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἐπιτύχει μόνον μὲ τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα II. Στὴν γλῶσσα αὐτῆ δὲν διηγεῖται κανεὶς κάτι γιὰ μιὰ ἱστορία, ἀλλὰ ἐφευρίσκει μιὰ ἱστορία, κάνει μιὰ ἱστορία νὰ «μιλήσει».

Ἡ διάκριση σὲ δύο κινηματογραφικὲς γλῶσσες περιλαμβάνει καὶ τὴν διάκριση δύο εἰδῶν μονταρίσματος. Στὴν γλῶσσα I τὸ μοντάζ εἶναι θέμα ταξινόμησης τῶν κινηματογραφικῶν λήψεων (κενὲς φόρμες), στὴν γλῶσσα II τὸ μοντάζ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ταξινόμηση τῶν φιλμικῶν εἰκόνων στὸ σύνολό τους. Ἡ τόσο συχνὴ διάκριση τοῦ μοντάζ τοῦ Πουντόβκιν ἀπὸ τὸ μοντάζ τοῦ Ἀϊζενστάϊν, ὀφείλεται βασικά σὲ μιὰ διαφορὰ τῶν δύο αὐτῶν τύπων μοντάζ: Στὸν Πουντόβκιν ἔχουμε κυρίως μοντάζ στὴν γλῶσσα I ὅπου θὰ ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιεῖ κανεὶς περισσότερο τὴν ἔκφραση ντεκουπάζ. Στὸν Ἀϊζενστάϊν, ὁ ὁποῖος πολλές φορές μιλά γιὰ «ἀταξικό» μοντάζ, μοντάζ Ἰδεῶν καὶ ἰδεολογικὸ μοντάζ πρόκειται γιὰ μοντάζ στὴν γλῶσσα II καὶ ἐδῶ μπορούμε πλέον νὰ χρησιμοποιοῦμε κυριολεκτικὰ τὴν ἔκφραση «μοντάζ».

VI Σημασία στην ιδεατή θεώρηση

Τό τί σημαίνει μία εικόνα στην απεικονιστική θεώρηση είναι κάτι διαφορετικό από τό τί παριστᾶ μία εικόνα. Τό τί παριστᾶ ἡ εικόνα ἐμφανίζεται στην ιδεατή θεώρηση. Καί ἡ θεώρηση αὐτή μπορεῖ βέβαια νά περιλαμβάνει ἐπίσης κάποια σημεία. Διάφοροι συγγραφεῖς δέν κάνουν αὐτή τήν διάκριση μεταξύ τῆς απεικονιστικῆς θεώρησης σάν σημείο καί τοῦ ὅτι παρουσιάζονται σημεία καί στην ιδεατή θεώρηση πράγμα πού ὁδηγεῖ σέ μιά σύγχυση ἰδεῶν καί ἐννοιῶν.

Σέ ἕνα πορτραῖτο ἡ μίμηση, ἡ στάση, ὁ μορφασμός μπορεῖ νά εἶναι σημεία μέ δική τους σημασία. Οἱ διάλογοι σ' ἕνα φιλμ ἀποτελοῦνται ἐπίσης ἀπό σημεία, φωνητικά ἐν προκειμένῳ. Καί ἡ στολή π.χ. μπορεῖ νά εἶναι σημείο ἐνός βαθμοῦ ἢ μιᾶς ὑπηρεσίας. Τέτοια σημεία εἶναι ἀνεξάρτητα ἀπό τήν εικόνα πού τά ἀναπαριστᾶ. Θά ὑπῆρχαν ἀκόμα καί ἂν βλέπαμε τοὺς ἀνθρώπους σέ ἕνα πορτραῖτο ἡ τά πρόσωπα τοῦ φιλμ ἐκ τοῦ φυσικοῦ.

Τό θέμα ὅμως ἔχει διαφορετικά μέ τό συμβολικό περιεχόμενο στην ιδεατή θεώρηση τῆς εικόνας. Τά σύμβολα εἶναι καί αὐτά σημεία, σημεία ὅμως τά ὅποια μέ τήν μορφή τους παραπέμπουν σέ μία ἐννοια. Ἡ παράσταση μιᾶς γυναικείας μορφῆς (φιγούρας) μέ δεμένα τά μάτια, μιά ζυγαριά στό ἕνα χέρι καί ἕνα σπαθί στό ἄλλο συμβολίζει, τήν «δικαιοσύνη». Τό ἀναπαραστόμενον ἔχει ἐδῶ μιά συμβολική σημασία. Ὁ τρόπος παρουσίαισης ἀπό τόν γλύπτη ἢ ζωγράφο (ἡ αἰσθησιακή ἀντίληψη) ἔχει μικρότερη σημασία ἀπό τήν ἐννοια τήν ὅποια μάς παρέχει ἡ ιδεατή θεώρηση τῆς εικόνας. Μιά τέτοια εικόνα εἶναι ἕνα συμβολικό σημείο. Ὅταν ὅμως αὐτό τό συμβολικό σημείο ἀπεικονισθεῖ σέ μιά ἄλλη εικόνα, π.χ. σέ μιά φωτογραφία, τότε ἡ δευτέρη εικόνα π ε ρ ι έ χ ε ι ἀπλῶς καί μόνον ἕνα συμβολικό σημείο.

VII Ἐκφραστική ἀξία καί αἰσθησιακή ἐπίδραση τῆς κινηματογραφικῆς εικόνας

Μιά εικόνα ἢ μιά σειρά εικόνων ἐκτός ἀπό τήν σημασία στην ἀπεικονιστική θεώρηση ἢ τήν σημασία τῶν ἀπεικονισθέντων σημείων ἔχει καί ἄλλες ιδιότητες πού μποροῦν εὐκόλα νά μπερδευτοῦν μέ τήν σημασία αὐτή. Ἀπό μιά ἄποψη μπορεῖ δηλαδή ἡ εικόνα νά εἶναι ἔκφραση τῶν αἰσθημάτων τοῦ δημιουργοῦ τῆς καί ἀπό μιά ἄλλη νά δημιουργεῖ μιά ὀρισμένη ἐντύπωση στους θεατές. Ὅταν οἱ φιλμικές εἰκόνες ἐκφράζουν τά αἰσθήματα τοῦ φιλ-

μουργου, μιλάμε για «έκφραστική αξία». "Όταν ή εικόνα συγκινεί αισθησιακά τόν θεατή, μιλάμε για «αισθησιακή επίδραση». Και οι δύο αυτές ιδιότητες τής φιλικής εικόνας μπορούν να παρουσιαστούν σε οποιαδήποτε θεώρηση τής κινηματογραφικής εικόνας. 'Η σημασία (στό επίπεδο τής απεικονιστικής και τής ιδεατής θεώρησης) είναι, όπως προαναφέραμε ένας σκεπτικός παράγων τής εικόνας ή στην εικόνα' περιέχει όμως και μιá κοινωνική άποψη. Και αυτό γιατί πομπός και δέκτης σκέπτονται ίδια πάνω στα ίδια σημεία. 'Η έκφραστική αξία και ή αισθησιακή επίδραση όμως είναι μόνο προσωπικές άποψεις. "Έτσι ο γραφικός χαρακτήρας ενός συγγραφέα έχει έκφραστική αξία ως προς τό πόσο συμπίπτει με τόν χαρακτήρα ή τήν διάθεση του συγγραφέα. Δέν μās λείει όμως τίποτε για τά πράγματα που γράφει ο συγγραφέας. Γι' αυτό και ή ύλική θεώρηση τής κινηματογραφικής εικόνας περιέχει χαρακτηριστικά που μās φανερώνουν μόνον κάτι από τις προσωπικές ιδιότητες του φιμουργου, τίποτε όμως για τό απεικονιζόμενο. Τό ίδιο ισχύει και για τά συγκινησιακά έμφέ ή τήν αισθησιακή επίδραση τής φιλικής εικόνας. Σε μιá μεγάλη όθόνη έπιδρούν διαφορετικά από ότι στην μικρή όθόνη τής τηλεόρασης. Αυτό όμως δέν αλλάζει τήν σημασία τής κινηματογραφικής εικόνας. 'Η αλλαγή τής σημασίας προκαλείται μόνον από μιá αλλαγή του μεγέθους απεικόνισης (άπόσταση μεταξύ φακού κάμερας και αντικειμένου). Οι διαστάσεις του πλάνου (γενικό, γκρό—πλάνο κλπ) άνοίκουν στό σύστημα σημείων. 'Η άξιολόγησή τους δέν έχει καμιá σχέση με τό μέγεθος προβολής τους. Τό ίδιο ισχύει και για τά αίσθήματα τά όποια τό περιεχόμενο τής εικόνας (ή ιδεατή δηλαδή θεώρηση) προκαλεί σε κάθε θεατή χωριστά. Τό ότι ένας θεατής πιστεύει ότι μυρίζει τήν σοūπα που εκείνη τήν στιγμή παρουσιάζεται στην όθόνη χαρακτηρίζει μονάχα τήν αύθυποβολή του. Και τό σόκ που δημιουργείται με τό σάρωμα του φακού δέν άνήκει στην σημασία τής φιλικής εικόνας αλλά στην επίδρασή της.

CHRISTIAN KOCH

Κινηματογράφος - Λόγος - Γεγονός.

Γιά κάποιον πού τò ἐνδιαφέρον του εἶναι ἡ μελέτη τῆς ἐπικοινωνίας, ἔνα ἀπό τὰ πιό δελεαστικά πεδία εἶναι ἡ συμπεριφορά τῶν φοιτητῶν τῶν πανεπιστημίων σ' ἔνα κινηματογραφικό θέαμα.

Εἶναι τελείως διαφορετικό πρᾶγμα τὸ νὰ βλέπει κανεὶς ἔνα φιλμ σ' ἔνα πανεπιστημιακὸ περίβολο ἀπ' ὅτι σὲ μιὰ κινηματογραφικὴ αἴθουσα. Ἐξαφανίζεται τὸ αἶσθημα πού διασφαλίζει τὴν παράδοση στὸν ἑαυτὸν σου καθὼς χαμένος μέσα στὴ σκοτεινὴ ἀνωνυμία εἶσαι ἰκανὸς νὰ ἐπικοινωνεῖς ἤρεμα μὲ τὴν εἰκόνα πού προβάλλεται στὴν ὀθόνη.

Ἔχει κανεὶς ἀντίθετα τὴν ἐντύπωση ὅτι συμμετέχει σὲ μιὰ παιδικὴ συγκέντρωση τὸ ἀπόγευμα τῆς Κυριακῆς, παρ' ὅλο πού ἡ ἀναταραχὴ καὶ οἱ θόρυβοι μοιάζουν ἐπιφανειακὰ μ' αὐτοὺς τῶν παιδιῶν πρᾶγμα πού συγγενεὺι μὲ τὴν δυναμικὴ τῆς ὁμάδας. Εἶναι ὥστόσο μιᾶς διαφορετικῆς τάξης.

Γιατὶ ἡ ἀπάντηση τῶν φοιτητῶν στὸ φιλμ, ἀντὶ νὰ ἐκφράζει τὴν σ υ μ μ ε τ ο χ ἡ τους στὸ θέαμα συνίσταται περισσότερο στὸ σ χ ὅ λ ι ο πᾶνω στὸ φιλμ καὶ πᾶνω στὸ μήνυμα πού μεταδίδει. Γιά τὸν σημερινὸ φοιτητὴ, δὲν εἶναι εὐκολο νὰ ζήσει τὸ φιλμ σὰν ἔνα κόσμο φανταστικό, ἀποκομμένο ἀπὸ τὸ παρελθὸν καὶ ἀπὸ τὸ κοντινὸ μέλλον τῆς κουλτούρας.

Τὸ συμπεριέχον' τοῦ φιλικικοῦ γεγονότος εἶναι περισσότερο ἢ «συμβιωτικὴ ὀλόττητα» τοῦ ἀτόμου μέσα στὸ κοινωνικοπολιτιστικὸ περιβάλλον του παρά ἢ «αὐτόνομη ὀλόττητα» τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμ.

Ἔτσι π.χ. μιὰ ἐκφραση τοῦ ἀνδρικοῦ σωδινισμοῦ, ἀκόμα κι' ὅταν ἐμφανίζεται σ' ἔνα φιλμ παλιὸ κατὰ τριάντα χρόνια ἢ σ' ἔνα σενάριο πού μοιάζει σὲ ἔνα παραμῦθι μὲ νεράιδες προκαλεῖ θορυβώδη «Ου!», ἐνῶ ἢ πιό ἄγρια φυσικὴ θία, ὅταν ἐξασκεῖται σ' ἔνα κάθαρμα, γίνεται δεκτὴ μὲ ἄγρια χειροκροτήματα καὶ φωνῆς χαρᾶς.

Ὁλ μπορούσε νὰ φανεῖ σὲ πρώτη ὄψη ὅτι τέτοιες ἀπαντήσεις εἶναι ἢ αὐθόρμητη ἐκφραση μιᾶς προσωπικῆς ἀμεσης συμμετοχῆς.

Εἶναι ὅμως ἀξιωσημειῶτο ὅτι αὐτὲς οἱ ἀπαντήσεις ἀποσκοποῦν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο στοὺς ἄλλους θεατές.

Ἐξετάζοντας τὸ παιχνίδι τοῦ «put down» πού συνίσταται: στὴν παρατήρηση μιᾶς σκηνῆς μέσα σ' ἔνα φιλμ πού ἔχει συγκινησιακὴ ἀπήχηση στοὺς ἄλλους θεατές' ἔπειτα στὴν διατάραξη ἢ στὴν καταστροφή τῆς ἐμπειρίας πού ἀποκτᾶ ἢ ὁμάδα καθὼς ἀκούγεται ἔνα ἀστεῖο ἢ φωνῆς ἀποδοκιμασίας, ἢ ἀκόμα ἢ θορυβώδης ἐξοδος κάποιου.

Αυτό που είναι αξιοσημείωτο σ' αυτό το παιχνίδι είναι ότι δεν φυλάει κανείς τα αίσθηματά του σε σχέση με το φιλμ, αλλά τα μεταδίδει άμεσα στο περιβάλλον, με τέτοιο τρόπο που τοποθετεί τον εαυτόν του σε θέση ανωτερότητας.

Παράξενη σκηνή που μπορούμε να την θεωρήσουμε όχι μόνον σαν ένα σύμπτωμα για την διαγνωστική ευρύτερων κοινωνικών προβλημάτων, αλλά επίσης σαν μια μεταφορά των προβλημάτων που άφορούν την μελέτη του κινηματογράφου.

Ἡ αντίσταση που προβάλλει το φοιτητικό κοινό στην παθητική αποδοχή των φιλμ μπορεί από την μία πλευρά, να θεωρηθεί σαν μια ύγιης άρνηση της αποδοχής της «ταπεινωτικής» σχέσης ενός ύποτακτικού προς τον ανώτερο (δηλαδή ενός που δεν έχει άλλο μέσο άμυνας απάντησης)· από την άλλη —δυστυχώς— ή βία που υποθόσκει σιωπηρά έξ αιτίας του γεγονότος ότι ἐμποδιζόμαστε να ἀπαντήσουμε ἀμέσως, δηλαδή ν' ἀκολουθήσουμε τὸ κύκλωμα τοῦ λόγου² (βλ. Bateson 1972 σελ. 458) βρίσκει μιὰ ἀπάντηση σὲ μηνύματα ἐξ ἴσου βίαια καὶ πού κάνουν λάθος στόχο: ἀντὶ νὰ ἐπιναφῆρει τὴν βία στήν πραγματική πηγή της, ὁ φοιτητής τὴν μοιράζει μεταξύ τῶν σ υ ν α δ ἔ λ φ ω ν του, δηλαδή στήν ομάδα τῶν ἀτόμων ὅπου ἡ ἐπικοινωνία «βραχυκυκλώνεται» καὶ πού δὲν ἐξασκοῦν ἐπομένως ἕνα πραγματικό ἔλεγχο πάνω στοῦ λόγου.

Τὸ πρόβλημα τοῦ φοιτητῆ - θεατῆ ἐδράζεται στοῦ γεγονότος ὅτι εἶναι ἀ ν ἰ κ α ν ο ς νὰ σ υ ν ε ἰ δ ῆ τ ο π ο ἰ ῆ σ ε ι, ὅταν ἐπιχειρεῖ νὰ ἐπικοινωνήσῃ μετὰ τὸ θέμα τῆς ἐμπειρίας του τὸ σύνολο τῶν περιστατικών, πού τὸν ἀναγκάζουν ν' ἀντιδρᾷ· εἶναι ἀνίκανος νὰ ἐπικοινωνήσῃ ἀπὸ ἕνα χῶρο ἐξωτερικὸ πρὸς τὸ σύστημα, μέσα στοῦ ὅποιο παρεμβάλλονται τὸ φιλμ ὡς μήνυμα καὶ ἡ δική του ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ φιλμ ἐπίσης ὡς μήνυμα.

Αὐτὸς πού ἐντροφεῖ στήν μελέτη ἢ στήν κριτική τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἐκτεθειμένος στοῦς ἴδιους κινδύνους. Ἀποφασισμένος μετὰ ἀπλοϊκὸ καὶ πεισματῶδη τρόπο νὰ καθορίσῃ ὁπωσδήποτε τὸν κινηματογράφου ὡς κόσμου εἰδικό, κλίνει νὰ μὴν ἀναγνωρίζῃ —συνειδητᾶ, νὰ ἀγνοεῖ, ἀσυνείδητα, νὰ ἀρνεῖται— τὰ συμπεριέχοντα τῆς ἐπικοινωνίας καὶ τὴν ἀνταλλαγὴν στοῦ ἐσωτερικὸ τῶν ὁποίων αὐτὸς ὁ εἰδικὸς κόσμος λειτουργεῖ ὡς ἐπικαθορισμένο σύνολο ἀπὸ σημαίνουσες σχέσεις.

Ὁ φιλομολόγος συχνὰ θὰ πεῖ ὅτι οἱ προσπάθειές του νὰ καθορίσῃ σύνολα ὀρθῶν κωδικῶν στοῦν κινηματογράφου συνιστοῦν ἕνα πρῶτο ἀναγκαῖο βῆμα καὶ μόνον ἀφοῦ διαρθρώσῃ τὴν σημασία μπορεί νὰ παραχθῆ νότημα.

Τὸ πρόβλημα εἶναι ὅτι αὐτὸ τὸ δεύτερο βῆμα εἶναι συχνὰ παραγκωνισμένο ἀπὸ τὴν ἔρευνα· ἔτσι τὰ σύνολα πού εἶναι διαρθρωμένα ἀπὸ σημαίνουσες σχέσεις τείνουν νὰ δώσουν περισσότερα μιὰ ὀντολογικὴ ἀξία παρὰ μιὰ ἐπιστημολογική. Ὁ φιλομολόγος τείνει νὰ σταματήσει τὸν λό-

γο του σ' ένα επίπεδο που παραμένει στην αναζήτηση μιας απάντησης στην ερώτηση του Μπαζέν: Τί είναι ο κινηματογράφος; και έτσι πράγματι ανακόπτει την επικοινωνία.

Συνοπτικά, οι σύγχρονες κινηματογραφικές μελέτες τείνουν να θάλλουν στη θέση του μηνύματος τόν κώδικα.

"Όπως ο φοιτητής αντιμετωπίζει ένα φιλικό μήνυμα που διαλέγει να δει σαν κώδικα ή σαν σύνολο κωδίκων, έτσι και ο διανοούμενος αντιμετωπίζει ένα μήνυμα που αποκαλεί μοντέλο (ένα κώδικα ή ένα σύνολο κωδίκων) παρμένο είτε από τις φυσικές επιστήμες είτε από κανόνες του «καλού γούστου».

Τότε τα μοντέλα του τόν υποχρεώνουν να διατυπώσει μηνύματα (δηλαδή να επιχειρήσει μία έρευνα) που αποβλέπουν να διασπασουν όσο μπορούν την αναγκαστική βία των μοντέλων, δηλαδή να ακολουθήσουν σε ένα πιο ψηλό επίπεδο το κύκλωμα της επικοινωνίας και όχι να διαιωνίσει την χρήση αυτών των μοντέλων μεταφέροντας στους άλλους με τους όποιους αυτός ο ίδιος έρχεται σε σχέση, φοιτητές ή αναγνώστες, την αποδεδειγμένη βία στο επίπεδο της επικοινωνίας από ένα θέμα που δεν μπορεί να ξεπεράσει το μοντέλο του.

"Ένα τέτοιο θέμα δεν «παίζει» παρά σύμφωνα με τους κανόνες του παιχνιδιού.

Η ΑΝΑΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την αδυναμία του να δεχτούμε παθητικά τόν έλεγχο του συμπεριέχοντος, δεν είναι άσκοπο να επικαλεσθούμε την αναλογία του παιχνιδιού. Πράγματι σαφώς τοποθετημένη ή όχι, αυτή η αναλογία συχνά χρησιμεύει σαν θεμέλιο σ' αυτό που οτς Ήνωμένες Πολιτείες θεωρούν σαν κριτική μελέτη του κινηματογράφου. Ως προς έμας θά τó θεωρήσουμε έτσι: Συνίσταται από τρεις βασικούς κανόνες που επιτρέπουν να ξεχωρίσουμε τούς κ α λ ύ τ ε ρ ο υ ς παίκτες από τούς λ ι γ ώ τ ε ρ ο κ α λ ο ύ ς.

1) Ο καλύτερος παίκτης στο παιχνίδι τής κριτικής αναλυτικής μελέτης του κινηματογράφου είναι αυτός που ξαναφέροντας μιá καίρια διαφορά σε μιá μοναδική άρχή ή σ' ένα βασικό σχήμα, μπορεί να λογαριάσει τόν μεγαλύτερο αριθμό των διαφορών που όλοι οι ειδικοί θά εΐταν σύμφωνοι να θρούν σημαντικές και να τις κατατάξουν σε κάποιο τομέα του κινηματογράφου (π.χ. ένα φίλμ προσωπικό, τó έργο ενός δημιουργού ή ένα είδος).

2) Ο καλύτερος παίκτης είναι εκείνος που μπορεί επί πλέον να διαρθρώνει διάφορα επίπεδα από σχηματοποιήσεις ή από σημασιοδοτήσεις κατά ένα ελάχιστο άπ' αυτές τις διαφορές που έχουν κριθεί σημαντικές.

3) 'Ο καλύτερος παίκτης είναι επίσης εκείνος που μπορεί συγχρόνως να διαρθρώσει και να όλοποιήσει τις διαφορετικές διαρθρώσεις και τις επιτηδευμένες απαντήσεις που δίνουν οι άλλοι παίκτες στην κινηματογραφική έμπειρία τους, και ό οποίος από εκεί χρησιμοποιεί τό «λόγο» του (δηλαδή τις κινήσεις του μέσα στό παιχνίδι) όχι για να δηλώσει τήν άνωτερότητά του αλλά για να βοηθήσει τούς λιγώτερο ίκανούς παίκτες να καλυτερέψουν τό παιχνίδι τους. (Μ' άλλα λόγια γίνεται ένας δάσκαλος).

Μετά άπ' αυτόν τόν τρίτο κανόνα καλός παίκτης είναι αυτός που δέν πετάει έξω από τόν κόσμο τού «λόγου» έκφράσεις σάν νόμιμες κινήσεις μέσα στό παιχνίδι. Αυτός ό τελευταίος έκλαμβάνεται συχνά σάν χρήσιμη άρχή για τήν διδασκαλία τού κινηματογράφου.

Στό μέτρο που ή αναλογία τού παιχνιδιού χρησιμοποιείται σήμερα σ' αυτό που άποκαλούν μελέτη τού κινηματογράφου θά ήθελα να προσθέσω τις ακόλουθες κριτικές.

'Η μελέτη τού φίλμ όταν στηρίζεται σ' αυτήν τήν αναλογία άρνείται σ' αυτόν που παίρνει μέρος τήν έλπίδα πώς μια ριζοσπαστική άλλαγή θά μπορούσε να φανεί μέσα στόν κόσμο τού λόγου τού όποιου είναι ένα στοιχείο' αυτό που μπορεί να μάθει ένας διανοούμενος παίζοντας είναι αύστηρά περιωρισμένο. Για να γίνει ένας παίκτης καλύτερος ή ένας που σέβεται τόν έαυτόν του πρέπει να έξουσιάζει τούς κανόνες τού παιχνιδιού αλλά χωρίς να προχωρεί πέρα άπ' αυτούς τούς κανόνες μέχρι τού σημείου να αλλάζει τήν ίδια τήν φύση τού παιχνιδιού' ό παίκτης είναι καταδικασμένος να έπινοεί παραλλαγές σ' ένα θέμα αναλλοίωτο.

Αυτό που μπορεί να μάθει μέσα σ' αυτό τό σύστημα είναι: να μπορεί να παράγει όμοιορρητικές και όχι μερφογενετικές άλλαγές. Αυτό χρησιμεύει στην διατήρηση τής σταθερότητας τού συστήματος (π.χ. ένός συστήματος που όνομάζεται μελέτη τού κινηματογράφου) αλλά δέν οδηγεί στό συμπέρασμα πώς αυτός ό κόσμος που παραμένει σ' αυτή τήν κατάσταση, με τό σώμα τών κανόνων του και τό σύστημά του κλειστό σέ μετασχηματισμούς, λειτουργεί σάν ένα μήνυμα σ' ένα λόγο πιδ πλατύ. Δέν οδηγεί σέ συμπέρασμα για να άναγνωρίσουμε πώς αυτός ό κόσμος καταδικάζει τά μέλη του να αλωρούνται μεταξύ τών πόλων μιας συμμετρικής ή συμπληρωματικής θίας' και ακόμα περισσότερο δέν οδηγεί στό συμπέρασμα για να άναγνωρίσουμε πώς τό παιχνίδι διαιωνίζει τό status quo και μπλοκάρει πραγματικά τήν φορά τού όλου τού Γεγονότος — τήν εμφάνιση ένός ύψηλότερου επίπεδου και διαφορετικά κωδικοποιημένου από συμπλεγματικότητα μέσα στα ανθρώπινα συστήματα τής επικοινωνίας.

Αυτό που προκύπτει έτσι από τήν άναγωγή στην αναλογία τού παιχνιδιού για να σχηματισθεί μια ιδέα για τήν συμπεριφορά άπεικονίζει

καλά τήν σύγχυση τοῦ μηνύματος καί τοῦ κώδικα, τοῦ χάρτη καί τοῦ ἐδάφους.

Σέ τελευταία ἀνάλυση αὐτή ἢ προσφυγή στήν ἀναλογία ἔδηγεῖ τήν ἀναλογία στήν πραγματικότητα.

Ὁ χαμένος στό παιχνίδι — εἶτε ὅταν εἶναι τὸ ἀκαδημαϊκὸ παιχνίδι τῆς μελέτης τοῦ φιλμ εἶτε τὸ οἰκονομικὸ παιχνίδι ποῦ φέρνει τήν συσώρευση τοῦ κεφαλαίου— δὲν χάνει μόνον μεταφορικά, μέσα στοῦ βασιλείου τῶν λέξεων ἢ τῶν σημασιωμένων, ἀλλὰ καί μέσα στοῦ «πραγματικὸ» βασιλείου τῶν ἀναγκῶν του καί τῶν ἰδανικῶν του, θῶμα μιᾶς μεταφορᾶς φετιχιστικῆς, ἐνὸς κώδικα καί ἐνὸς συμπεριέχοντος τοῦ ὁποίου ἢ μετατροπῆ ἔχει ἀπαγορευτεῖ.

ΜΕΤΑΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μία φιλολογία ποῦ θά ἀναφερότανε περισσότερο στοῦ συμπεριέχον θά δηλωνότανε πρῶτα ἀπ' ὅλα σάν ἓνα ἐπικοινωνιακὸ σύστημα — τὸ ἀνοιχτὸ σύστημα στήν συνεχῆ καί ἀμοιβαία ἐπικοινωνία, ποῦ τήν ἀναγνωρίζουμε ἢ ὄχι, μὲ τὸ περιβάλλον του καί τὸ συμπεριέχον του.

Ἀναγνωρίζοντας ὅτι ἓνα ἀνοιχτὸ σύστημα δὲν μπορεῖ νὰ κλειστεῖ παρά γιὰ μεθοδολογικοὺς λόγους, αὐτοὶ ποῦ «κάνουν» τήν μελέτη τῶν φιλμ θά μπορούσαν νὰ καταλήξουν ὅτι τὸ κύριό μέλημά τους δὲν πρέπει νὰ εἶναι νὰ προσδιορίζουν τοὺς κώδικες τῶν κειμένων ἢ νὰ σ υ ν ι σ τ ο ὦ ν ἀπλοῖκά καί νὰ καθορίζουν τὰ ὄ ρ ι α γιὰ τήν πειθαρχία τους, οὔτε νὰ ὑποχρεώνονται νὰ παραμείνουν πιστοὶ σὲ κανόνες ἢ σὲ διαδικασίες ποῦ ἔχουν γίνεи ἀποδεκτὲς γιὰ μεθοδολογικοὺς λόγους.

Καλύτερα μᾶλλον ἢ προσέγγιση τοῦ συμπεριέχοντος θά ἔπρεπε νὰ τεῖνε νὰ μεταβάλλει τήν ἐμπειρία τοῦ φιλμ - σάν - μήνυμα χάρις σὲ μιὰ διαδικασία τῆς μεταεπικοινωνίας: ἓνα γεγονός ποῦ τοῦ ἀλλάζουν κώδικα, τοῦ ὁποίου ἢ ἀρχικὴ πρόθεση εἶναι ξαναεκφρασμένη μέσα στοῦ καινούργιο σύστημα μιᾶς σημειωτικῆς ἐλευθερίας πολὺ μεγαλύτερης σὲ δυναμικότητα. Γιὰ μερικοὺς ἀνθρώπους, ἢ μεταεπικοινωνία - σάν - γεγονός εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νὰ μάθουν.

Ἡ μεταεπικοινωνία, τὸ ἴδιο καλὰ ὅπως ἢ διαδικασία τῆς ἐπικοινωνίας ἢ ἢ ἐφαρμογῆ τῆς γνώσης γενικά, συνεπάγεται ὅτι μία ἀξία καθορίζεται σύμφωνα μὲ τίς διαφορές. Ἡ ἀξία — δηλαδὴ μία ἀπάντηση στήν ἐρώτηση: σὲ τί χρησιμεύει ἢ διαφορά;— μπορεῖ νὰ ἐκληφθεῖ σάν ἓνας κώδικας ἢ ἓνα συμπεριέχον μέσα στοῦ ὁποῖο οἱ διαφορές ἔχουν διαλεχτεῖ μὲ τήν προοπτικὴ μιᾶς πρακτικῆς. Στὴν περίπτωση τῆς μελέτης τοῦ φιλμ βασισμένης πάνω στήν ἀναλογία τοῦ παιχνιδιοῦ, ἢ ἐκτίμηση τῶν διαφορῶν τελικὰ ἀναφέρεται σὲ ἓνα συμπεριέχον ἢ σ' ἓνα κώδικα θάσει τοῦ ὁποίου ἀποφαινόμαστε γιὰ τήν ἐπιβίωση τοῦ ἀτόμου βραχυπρόθεσμα ἢ σύμφωνα μὲ τό: ἢ ἔτσι, ἢ ἔτσι: ἢ ἔ τ σ ι πετυχαίνουμε καί

κάνουμε την δοκιμή της αξίας του βάσει των κανόνων του παιχνιδιού, με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι «καλύτερος από τους άλλους» ή μάλλον δεν θα κρατήσουμε αυτό που οι κανόνες του παιχνιδιού λένε ότι επιθυμεί ένας νικητής, για να μάθει να είναι καλύτερος. Η ιδέα ότι γίνεται κανείς καλύτερος όχι μόνον για ένα σκοπό αλλά σε εξέταση από ένα άλλο (του οποίου ή ιδέα ότι το συμπεριέχον παίζει ρόλο μέσα στην επικοινωνία) δεν θεωρείται συχνά άναγκαία από την πειθαρχία.

Όταν το πρόβλημα έχει εμφανιστεί κανονικά, για να το ξεχωρίσουμε επικαλούμαστε τις θεωρίες που αποδίδουν στο άτομο μία φύση θεμελιωδώς ανταγωνιστική. «Ο άνθρωπος είναι έτσι φτιαγμένος πάντοτε ο ίδιος ή περίπου...».

Ίσως όλο το πρόβλημα της αξίας και της δύναμης που έχει να μπλοκάρει, ή να καθιστά πιο δύσκολη, μία συμπεριφορά μεταεπικοινωνιακή, που αλλάζει τους κώδικες και δίνει ελπίδες βασίζεται σ' αυτό το προστακτικό, πρώτιστα επιστημολογικό που βασιλεύει παντού μέσα στην κουλτούρα μας: διακρίνει (δηλαδή διαλέγει) κατά τα φαινόμενα μεταξύ των ατελειώτων διαφορών του φυσικού οικοδομήματος, ένα τομέα που μπορεί να υπερασπισθεί (π.χ. μία ιθαγένεια, μία ακαδημαϊκή πειθαρχία, ένα ύλικό για την δημιουργία, ένα στυλ ζωής, κ.λπ.) και μια θάλασσα να το εκτιμά! Μ' άλλα λόγια: μάθε ποιά είναι ή θέση σου και αν κάνεις αρκετές προσπάθειες, θα βρεις ότι μπορείς να την δοκιμάσεις και να ευχαριστηθείς όπως από κάθε καλλιτεχνική ιδιότητα ή από κάθε οργανική ένωση. Η μεταεπικοινωνία σε αντίθεση συγκεντρώνει το επιθετικό ενδιαφέρον της που πρέπει να διακριθεί και να σπονδυλωθεί για λόγους μεθόδου «εύκολως προσδιοριζόμενους» μεταξύ των οποίων «ή αξιολόγηση» είναι συχνά μία καταπιεστική πρόφαση.

Τα μηνύματα μέσα στον μεταεπικοινωνιακό λόγο επιτοποθετούν μηνύματα που έχουν πρόσφατα ληφθεί.

Προσθλέπουν στην συνειδητοποίηση αυτών των κωδίκων που μπορούμε να θεωρήσουμε ειδικούς για τα μηνύματα του πρώτου επιπέδου μεταξύ των μηνυμάτων, με τέτοιο τρόπο ώστε θα πρέπει να διατηρηθούν οι κώδικες που μπορούν να βοηθήσουν στην μακρόπνοη σωτηρία, του οικοσυστήματος και να αρνούνται συνειδητά αυτά τα οποία δημιουργούν εμπόδιο.

Μπορούμε να ελπίζουμε, χωρίς να είμαστε σίγουροι, ότι μία τέτοια μεταεπικοινωνιακή συμπεριφορά μπορεί να προδικάσει την εξέλιξη σε ένα πιο ψηλό επίπεδο συστηματικής συμπλεγματοκότητας (στην μορφωγενετική έννοια) και από κει να μάς απελευθερώσουν από τους τομείς, όποιοι κι' αν είναι, όπου είμαστε παγιδευμένοι. Δυστυχώς — και αυτό είναι το παράδοξο της ανθρώπινης κατάστασης — ο κώδικας βάσει του οποίου πρέπει να πάρουμε τις τελικά «σωστές» αποφάσεις δεν είναι ένας

κώδικας μοναδικός (στήν έννοια πού εΐναι ή γ λ ώ σ σ α) και δέν μπο-
ρούμε νά τόν άναγνωρίσουμε πριν άπό τό Γεγονός.

Παρ' όλα αυτά οί όχι άναγνωρίσιμοι καταναγκασμοί πού διέπουν
αυτήν τήν «καλή» εξέλιξη προδικάζουν τίς άτομικές αποφάσεις πού παίρ-
νουμε, μπορούμε όμως νά δούμε αυτές τίς αποφάσεις μέ μία διωμένη
όραση σύμφωνα μ' ένα κώδικα πού προσδίδει μεγάλη άξία στήν πρό-
βλεψη και πού επιβάλλει νά αναλάβουμε τούς κανόνες μιās κοινωνικά
μονοδιάστατης τάξης.

Αυτή ή προοπτική πάνω στήν μεταεπικοινωνία, έτσι σύντομα πού
τήν εκθέσαμε έδω, ώθει, αυτή τήν ιστορική στιγμή σέ τρία βασικά
σημεία.

1) Πρέπει νά μελετήσουμε «τόν κινηματογράφο» όχι μόνον σάν μία
όμάδα στοιχείων του όποιου ό (ή οί) κώδικας τής επιφάνειας πρέπει
νά άποκρυπτογραφηθεί, αλλά πρέπει π ρ ι ν ά π' όλα νά τόν
«συνειδητοποιήσουμε» σάν ένα μήνυμα επικαθορισμένο μέσα σ' ένα συμ-
πλεγματικό λόγο του όποιου τό σύστημα επικοινωνίας ύπερβαίνει τά
σύνορα έννοτήτων καθαρά κινηματογραφικών.

2) Πρέπει νά ένθαρρύνουμε αυτούς μέ τούς όποιους συζητάμε τόν
κινηματογράφο (είτε προφορικά, είτε γραπτά) για νά άποφευχθεί ή
προσφυγή σέ κριτικές προσεγγίσεις πού δίνουν με γ ά λ η σημασία
στις ιδέες τής όργανικής ένότητας πού ύπάρχει ή στις έννοιες πού άφο-
ρουν τ ή ν έ π ε ξ ή γ η σ η τ ο υ κ ε ι μ έ ν ο υ βάσει τών όποι-
ων τό κριτήριο τής άξιάς παραμένει μέσα στήν άνάλυση του «περιεχο-
μένου».

3) Όλες οί μελέτες πρέπει νά βοηθούν τούς θεατές τών φίλμ νά
συνειδητοποιούν άπό τό γεγονός ότι μπορούν, πράγματι, νά νοηματοδο-
τήσουν τήν έμπειρία τους προαφαιρώντας, μεταξύ τών πολλαπλών έντο-
νων διαφορών πού προσφέρονται σ' αυτούς, α υ τ έ ς π ο υ δ η μ ι -
ο υ ρ γ ο υ ν μ ί α δ ι α φ ο ρ ά και νά τίς χρησιμοποιούν για τό προ-
σωπικό τους άνοιγμα, όπου μιá σειρά άπό προβλέψιμες άλλαγές συνθέτουν
ένα Γεγονός.

Έν τούτοις, επιμένω, ότι οί παραδοσιακές κριτικές προσεγγίσεις του
φίλμ πρέπει νά διαγραφούν χάριν ένός μόνον θέματος: άπό τήν έπανα-
λαμβάνόμενη παραδοχή τής προσωπικής και κοινωνικής ανάγκης νά
γίνει ό κινηματογράφος κατανοητός μέ άναφορά σέ συμπεριέχοντα πάν-
τοτε όλο και περισσότερο πλατύτερα.

Οί μελέτες πού πραγματεύονται τήν σχέση μεταξύ τών έμφανών
τμημάτων του φίλμ και τό φίλμ σάν όλότητα, ή αυτές πού τοποθετούν
τό φίλμ σέ σχέση μ' ένα είδος, ένα τύπο, ένα δημιουργό, ή μιá ειδική
άπάντηση μπορούν νά έχουν μιá αναμφισβήτητη άξία στο ότι βοηθούν
τά άτομα, κατά κάποιον τρόπο, σέ πρώτη άνάγκη, νά κατανοήσουν τούς
έαυτούς τους και νά θρούν νόημα στή ζωή στα μέσα μιās κουλτούρας
πού παρακμάζει.

Θά ἔπρεπε ἐδῶ νὰ ἐνθαρρύνουμε τὸν φιλολόγο ὥστε, ἀντὶ νὰ ἀρνεῖται, νὰ δεῖ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἐνωμάτωσης σὲ μιὰ εὐρύτερη προοπτική, τῆς ὁποίας ἡ ἠθικὴ ἀναδομεῖται συνεχῶς σύμφωνα μὲ τὴν λειτουργία τοῦ φυσικοῦ οἰκοσυστήματος.

Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗΣ

Ἄλλὰ πῶς νὰ χειριστοῦμε τὶς ἀλλαγές πού περιγράψαμε σ' αὐτὸ πού πρωτεύει; Τί μέσα νὰ χρησιμοποιήσουμε γιὰ νὰ προάγουμε μιὰ μελέτη τῶν φιλμ μέσα στὴν προοπτικὴ τῆς μεταεπικοινωνίας «παραγωγὸ γεγονότων»; Μποροῦμε πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ καθορίσουμε τὸ καθήκον νὰ ἀποκαλύψουμε τὶς εἰκόνες ἢ τὶς φιλικές σεκάνς πού μᾶς φανερώνουν τὴν ἀδυναμία μας νὰ καταργήσουμε τὶς παραδοσιακὲς νόρμες τῆς συμπεριφοράς. Μετά, συνάγοντας νόημα ἀπὸ τὴν διαφορά, μποροῦμε νὰ ἐλπίζουμε ὅτι θὰ συνειδητοποιήσουμε τὸ καταπιεστικὸ ἔργο αὐτῶν τῶν μηχανμάτων - εἰκόνων καὶ συγχρόνως θὰ τὶς ἀρνηθοῦμε παρεμβάλλοντας μέσα σὲ μιὰ νέα τάξη τὶς ἀναπαραστάσεις τους (δηλαδὴ τὴν μετάθεσὴ τους κατὰ τὴν φροῦδικὴ ἔννοια).

Τὸ ἐγχείρημα δὲν εἶναι εὐκόλο, καὶ αὐτὸ πού ὑποδεικνύω δὲν εἶναι ἡ λύση ἢ τὸ μέσον (οἱ προϋποθέσεις αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τὸ πιστέψουμε) ἀλλὰ ἓνα τρόπο μετὰ ἀπὸ «ὕγιη» σκέψη νὰ «κατανεύουμε τὴν διαφορά».

Ἐνόσω εἴμαστε εἴτε δάσκαλοι εἴτε κριτικοὶ μποροῦμε νὰ προετοιμάσουμε ὅλο καὶ περισσότερο μερικὲς πιέσεις βάσει τῶν ὁποίων μπορεῖ νὰ παραχθεῖ μιὰ διαλεκτικὴ διαδικασία τῆς ἐπικοινωνίας.

Μποροῦμε νὰ ἐ λ π ί ζ ο υ μ ε ὅτι μαθαίνοντας νὰ μεταεπικοινωνοῦμε, μιὰ βασικὴ ἀλλαγὴ μπορεῖ νὰ παραχθεῖ.

Κατὰ μιὰ ἄποψη αὐτὸ πού ὑποδεικνύω εἶναι μιὰ θεραπεία πού θὰ ἀντιταχθεῖ στὸ μοντέλο τοῦ παιχνιδιοῦ.

Αὐτὴ διαφέρει κατὰ τὸ ὅτι οἱ καταναγκασμοὶ τοῦ θεραπευτικοῦ λόγου δὲν μποροῦν νὰ προδικάσουν τὰ εἰδικὰ ἀποτελέσματα (ὅπως νὰ ἐπανέλθουμε στὴν κανονικότητα ἢ ν' ἀποτελειώσουμε μιὰ κούρα) ἀλλὰ μόνον νὰ προετοιμάσουν τὸ ἔδαφος γιὰ μιὰ συνειδητοποίηση - ἐν - ἐνεργεία. Θὰ ἤθελα νὰ ὑποδείξω ὅτι τότε μόνον ἡ μελέτη τοῦ φιλμ μπορεῖ νὰ εἰσαγάγει στὸ λόγο τοῦ διδάσκοντος τρεῖς ἐρωτήσεις:

1) Τί συνέβη μέσα στὸ φιλμ, δηλαδὴ ποιά εἶναι ἡ συνέχεια τῶν εἰκόνων - γεγονότων;

2) Ποιά εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ φιλμ;

3) Σὲ ποιά μέρη τοῦ φιλμ ἤμουνα (εἴσατε ἐσεῖς) εἰδικὰ εὐαίσθητος (θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ) σ' αὐτὸ ἢ σ' ἐκεῖνο τὸ γεγονὸς σὲ σχέση μὲ τὴν ἑθόνη;

Ἐχμαιεύοντας τις ἀπαντήσεις σ' αὐτὲς τις τρεῖς ἐρωτήσεις, εἰσάγουμε, σὰν ἓνα «κείμενο» γιὰ τὴν συζήτηση, μία ὁμάδα ἀπὸ διαφορὲς πού ἀποτελοῦν μία διαφορὰ γιὰ τὰ ἄτομα πού συμμαετέχου σ' αὐτὸ τὸ διάλογο.

Αὐτὲς οἱ διαφορὲς εἶναι ταυτόσημες (ὄχι ἀξιολογημένες) μὲ ὄρους ὁμοιογενεῖς καὶ ἀνομοιογενεῖς σ' αὐτὲς τις ἀπαντήσεις πού ἔχουν δοθεῖ στὶς τρεῖς ἐρωτήσεις — συμπεριλαμβανομένων καὶ αὐτῶν πού φέρνει ὁ καταλύτης (δάσκαλοι, κριτικοί, ἐρευνητές).

Οἱ ἀξίες πού θὰ καθορίζουν αὐτὲς τις ὁμοιογένειες καὶ τις ἀνομοιογένειες θὰ ἔχουν περισσότερο νὰ κάνουν μὲ τὴν ἔννοια πού μπορούμε νὰ συνάγουμε ἀπ' αὐτὲς τις διαφορὲς παρὰ ἀπὸ τις σημασιοδοτήσεις πού μπορούν νὰ ἀποκαλυφθοῦν σὲ σύγκριση μ' αὐτὲς τις διαφορὲς θάσει κάποιο «ἀντικειμενικοῦ» κριτηρίου πού θὰ ἀξιούσε νὰ καθορίσει ποιῆς ἔντονος διαφορὲς δημιουργοῦν π ρ α γ μ α τ ι κ ἄ μία διαφορὰ.

Ἀπαντώντας στὴν ἐρώτηση: τί συμβαίνει μέσα στὸ φιλμ, τὸ παράδειγμα πού ἔχει προταθεῖ ἀπὸ τὸν Κριστιὰν Μέλτς τῶν μεγάλων συνταγματικῶν ἐνοτήτων σ' ἓνα φιλμ ἀφηγηματικὸ μού φαίνεται χρήσιμο, ἐὰν θέλουμε νὰ περιγράψουμε λεκτικὰ σὲ μία μόνο φράση, τις ἀφηγηματικὲς ἐνότητες μέσα στὴ ροὴ τῶν εἰκόνων, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ νὰ διαρθρώσουμε τὴν ἔντριγκα.

Κάποιος πού ἐνδιαφέρεται σοβαρᾶ γιὰ τὴν μελέτη τοῦ κινηματογράφου μπορεῖ νὰ ἐξουσιάσει γρήγορα αὐτὴ τὴν συνταγματικὴ.

Σεκάνς ἔτσι ντεκουπαρισμένες μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὲ συνέχεια γιὰ νὰ διαρθρώσουν τὴν ὁμοιογένεια ἢ τὴν ἀνομοιογένεια μέσα στὴν ἀφηγηματικὴ ἢ ἡμιαφηγηματικὴ πρόοδο.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο δὲν πρόκειται νὰ συνάγουμε ὅτι ὅλοι θὰ παράγουν τὸ ἴδιο ντεκουπάζ· ἀρκεῖ νὰ ὑπάρχει ἓνα κοινὸ ἐργαλεῖο γιὰ τὴν διάρθρωση τῆς διαφορᾶς.

Οἱ ἀπαντήσεις στὴν ἐρώτηση 2 (τὸ ἴδιο καλὰ ὅπως καὶ στὴν ἐρώτηση 1) μποροῦν νὰ καταταχθοῦν μὲ τὸν τίτλο: «μετασχηματισμοὶ ἢ συντάγματα καὶ κατηγορίες ἢ παραδείγματα».

Μία παραδειγματικὴ σχέση προσδιορίζει ἓνα σχῆμα μοναδικὸ πού διαμοιράζει μία ὁμάδα ἀπὸ σχήματα: π.χ. δ ἔ ν δ ρ ο εἶναι μία παραδειγματικὴ σχέση πού τὴν ἀποτελοῦν βελανιδιὰ δένδρο, σημύδα δένδρο καὶ πεῦκο δένδρο.

Μία συνταγματικὴ σχέση προσδιορίζει ἓνα σχῆμα πού περιγράφει τὸν τύπο τῆς ἀλλαγῆς πού προσεταιρίζει τὰ προσωπικὰ σχήματα σὲ μιὰ ἀλυσίδα συνεχῶν σχημάτων: π.χ. μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ πρόδος νερὸ χλιαρὸ, νερὸ ζεστὸ, νερὸ καυτό, ἀτμὸς συνιστᾶ σὲ ἀφηρημένο ἐπίπεδο τὴν συνταγματικὴν σχέση (ἢ τὸν μετασχηματισμὸ) προσανατολισμένη ἀλλαγῇ. Σὲ ἓνα πιδὸ χαμηλὸ ἐπίπεδο τὸ ὄνομα πού ἔχει δοθεῖ σ' αὐτὴν τὴν σχέση θὰ μπορούσε νάναί: τὸ νερὸ γίνεται ἀτμὸς.

Ἐάν μία τέτοια διαδικασία ἐφαρμόζεται σ' ἓνα λογικά ὑψηλό ἐπίπεδο συμπλεγματοκτικότητας θὰ πρέπει νὰ εἰσαγάγουμε μία διάκριση μεταξὺ τῶν μετασχηματισμῶν καὶ τῶν φιλμαρισμένων καὶ φιλικῶν κατηγοριῶν.

Οἱ ἀπαντήσεις στὴν ἐρώτηση 3 εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσες γιατί καταδείχνουν σαφῶς τὰ μοντέλα φόβος - ἐπιθυμία στὴν συμπεριφορὰ τοῦ θεατῆ. Δείξαμε ἐπαρκῶς (Holland 1968) ὅτι ὁ μέσος θεατῆς τείνει νὰ παράγει μιὰ συναισθηματικὴ ἀπάντηση σ' ἓνα φιλμ ἢ σὲ μέρη τοῦ φιλμ ὅταν εἶναι ἱκανὸς ν' ἀποσπάσει ἀπ' τὸ φιλμ — σ' ἐπίπεδα συγχρόνως συνειδητὰ καὶ ἀσυνειδητὰ — τὶς διαφορὲς ποὺ συνθέτουν μιὰ διαφορὰ γιὰ ν' ἀποκαλυφθεῖ ἔτσι (ἀποκαλύπτω ἐδῶ εἶναι τὸ ἀντίθετο τοῦ κἄνω) μιὰ ψυχολογικὴ τάξη ποὺ δίνει ἱκανοποίηση στὶς ἐπιθυμίες του καὶ στοὺς κύριους φόβους του, μ' ἓνα τρόπο ἄρμονικὸ πρὸς τὴ δομὴ τοῦ μνημονικοῦ συστήματός του.

Μιὰ τέτοια συμπεριφορὰ δὲν εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦν «μάθηση», εἶναι σχεδὸν μιὰ ἐπανάληψη ποὺ δυναμώνει τὴν προσωπικὴ καὶ κοινωνικὴ παθολογία ποὺ ἤδη ὑπάρχει.

Ἐάν συζητήσουμε τὶς διαφορετικὲς ἀπαντήσεις ποὺ ἔχουν δοθεῖ στὶς τρεῖς ἐρωτήσεις, τὸ κύριο θέμα τῆς συζήτησης θὰ μπορούσε νὰ εἶναι: γιατί, ἔχω (ἔχετε, ἔχουμε) διαλέξει νὰ διαρθρώσουμε αὐτὴ τὴ διαφορὰ περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἄλλη;

Σίγουρα ὁ ρόλος τοῦ «θορυβοποιῶ» ἢ τοῦ «θεραπευτῆ» (therapeute) εἶναι ἐδῶ δύσκολος. Πρέπει νὰ ἐνθαρρύνουμε τὰ άτομα, μὴ ἐξαιρουμένου καὶ αὐτοῦ τοῦ ἴδιου στὴν παραγωγὴ ἐνοιῶν (καὶ ὄχι στὸ ν' ἀνακαλύψουν μιὰ σημασία φετιχιστικῆ).

Πρέπει γι' αὐτὸ νὰ ἐνθαρρύνουμε τὴν ὁμάδα νὰ ἐξετάζει κριτικὰ τὶς «διαφορὲς ποὺ δημιουργοῦν μιὰ διαφορὰ» μέσα στὶς ἀπαντήσεις τους; ἔπως οἱ ἀντιφάσεις, οἱ παρουσίες, οἱ ἀπουσίες, οἱ συμπυκνώσεις καὶ οἱ μεταθέσεις.

Εἰσάγοντας μὲ τέχνη «θόρυβο» μέσα στὸ σύστημα μπορούμε νὰ ἐλπίζουμε ὅτι ἡ ὁμάδα ἀπὸ τὰ άτομα ποὺ ἔχουν ὑποταχθεῖ στὸ λόγο ἀναγνωρίζει πῶς οἱ μετασχηματισμοὶ καὶ οἱ διαρθρωμένες κατηγορίες λειτουργοῦν ὡς μετωνυμίες καὶ μεταφορὲς μέσα σ' ἓνα λόγο ἐνὸς ὑψηλοτέρου συμπεριέχοντος ἐπιπέδου.

Σὲ συντομία ὁ φιλολόγος πρέπει νὰ μάθει νὰ κατανοεῖ ὅτι τὸ καθήκον δὲν εἶναι νὰ δίνει ἀπλῶς μιὰ σημασιοδότηση σὲ ἀντικείμενα, ἀλλὰ συμμετέχει σ' ἓνα λόγο πάνω σ' ἓνα σύστημα ἐπικοινωνίας τῆς ὁποίας πρωταρχικὴ πρόβλεψη εἶναι νὰ παράγει ἐννοια καὶ ὄχι νὰ διαρθρώνει τὴ σημασιοδότηση. Μ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, θὰ πρέπει νὰ συγκεντρώσει τὴν κριτικὴ προσοχὴ του ὄχι μόνον πάνω «στὸν κινηματογράφο τὸν ἴδιο», ἀλλὰ ἐπίσης πάνω στὰ συμπεριέχοντα ὅπου ὁ κινηματογράφος λειτουργεῖ ὡς μῆνυμα.

Συναπτά τις απόπειρες της μεταεπικοινωνίας από τις όποιες οι θεατές του φιλμ θέλουν να κατανοήσουν τον κινηματογράφο και ν' απαντήσουν.

Πρέπει λοιπόν να πάρει μέρος σ' αυτές τις απόπειρες για να καταλάβει τις ιδιες του τις απαντήσεις και αυτές όχι μόνο σάν ένδειξεις αλλά σάν πολύπλοκους μετασχηματισμούς των επιστημολογικών άγκυρώσεων μιās κουλτούρας.

Πρέπει ό φιμολόγος ν' αναγνωρίσει πώς είναι ιδιαίτερα απογοητευτικό τó να μὴν μπορεί να βρει μέσα στο φιλμ παρά μιá αίσθητική και νοσταλγική ικανοποίηση.

Πρέπει αντίθετα να είναι ικανός να μάθει, στην πιό πλήρη έννοια τῆς λέξης (δηλαδή να μπορεί να συνάγει αυτό τó όποιο έχουμε ανάγκη από τó φιμικό μήνυμα, και όχι ν' ανακαλύπτει αυτό πού υπάρχει στο φιμικό αντικείμενο).

Αυτό λοιπόν πού έχουμε ανάγκη είναι να σταθει ικανός ό θεατής ν' αναγνωρίσει τί να θεωρεί χρήσιμο για να προετοιμάσει τó έδαφος σ' ένα νέο σύνολο από Γεγονότα προσωπικά και κοινωνικά.

Μέσα σ' αυτή τήν προοπτική έργο του φιμολόγου δέν είναι να καθορίσει αυτό πού ό κινηματογράφος είναι πραγματικά, αλλά μπορεί να χρησιμοποιήσει τόν κινηματογράφο σάν μέσο για τήν διαμόρφωση εικόνων πού μπορούν να ενεργήσουν πάνω στον πραγματικό κόσμο, αντί να ενισχύει μιá φανταστικά διωμένη ζωή ν' άμυνθει καθώς αποδυναμώνεται δεχόμενη εικόνες από άλλους.

J.F. LYOTARD

© AKINH/MINTOIPNCDQ

SECRET/PHOTO/AM/10-9

Ἐπιπλέον ἡ ἀποκρίση ἐπὶ τῶν ἐπισημασθέντων ἐρωτημάτων

Ἐπιπλέον, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ ἐγγραφή τῆς κίνησης. Γράφεται μὲ κινήσεις. Μὲ ὄλα τὰ εἶδη τῶν κινήσεων: παραδείγματος χάριν —γιὰ τὸ πλάνο— μὲ ἐκείνες τῶν ἠθοποιῶν καὶ τῶν κινήτων ἀντικειμένων, τῶν φωτισμῶν, τῶν χρωμάτων, τοῦ κάδρου, τῆς ἐστίασης· —γιὰ τὴν σεκάνς— μὲ ὄλες αὐτὲς τουλάχιστον, καὶ ἐπιπλέον μὲ τὰ ρακόρ (μὲ τὸ μοντάζ)· —γιὰ τὴν ταινία— μὲ τὸ ἴδιο τὸ ντεκουπάζ. Καί, διαμέσου αὐτῶν τῶν κινήσεων, ἐκείνη τοῦ ἤχου καὶ τῶν λέξεων ἔρχεται νὰ συνδυαστεῖ μαζί τους.

Ἐπιπλέον, ἔστιν ἕνα πλῆθος (καταγράψιμο ὡστόσο) στοιχείων σὲ κίνηση, ἕνα πλῆθος πιθανῶν κινήτων ἀντικειμένων ὑποψήφιων γιὰ ἐγγραφή πάνω στοῦ φίλμ. Ἡ μαθητεία στὰ κινηματογραφικὰ ἐπαγγέλματα ἀποβλέπει στὸ νὰ μάθει κανεὶς νὰ ἀπομονώνει, κατὰ τὴν διάρκειά τῆς παραγωγῆς τῆς ταινίας, ἕναν σημαντικὸ ἀριθμὸ ἀπ' αὐτὲς τίς πιθανὲς κινήσεις. Ἡ ὀργάνωσις τῆς εἰκόνας τῆς σεκάνς ἢ τῆς ταινίας φαίνεται ὅτι ὀφείλει νὰ πληρῶνεται μὲ τὴν τιμὴ αὐτῶν τῶν ἀποκλεισμῶν. Ἀπὸ δῶ καὶ δυὸ ἐρωτήσεις πραγματικὰ ἀπλοϊκῆς σχετικὰ μὲ τὸν λόγον τῶν σημερινῶν φιλοσόφων: ποιεὶς εἶναι αὐτὲς οἱ κινήσεις, καὶ αὐτὰ τὰ κινήτὰ ἀντικείμενα; Γιατί εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τίς ἐπιλέξει κανεὶς;

Ἐπιπλέον, ἂν μὲ τὸ νὰ μὴν ἐπιλέγει κανεὶς καμμιά κίνηση, ἀποδέχεται τὸ τυχαῖο, τὸ θρώμικο, τὸ ἄταχτο, τὸ κακο-κανονισμένον, τὸ θολό, τὸ κακο-κρυμμένον, τὸ στραβό, τὸ κακο-βγαλμένον... Γιὰ παράδειγμα, δουλεύετε ἕνα πλάνο σὲ κάμερα θίντεο, ὡς ποῦμε πάνω σὲ ἕνα ὑπέροχο χτένισμα ἀ-λα Σαιν Τζὼν Πέρς· ὀπτικὰ διαπιστώνετε πῶς ὑπάρχει μιὰ ἀποκόλληση· ἀμέσως, περιγράμματα ἄτοπων νησιῶν, τὰ κοφτερὰ σημεῖα ἐπὶ κρημνῶν βράχων, τέλματα σκιρτοῦν μέσα στὰ μάτια σας, τὰ ξετρελλαίνουσι, παρεμβάλλουσι μέσα στὸ πλάνο σας μιὰ σκηνὴ ποῦ ἔρχεται ἀπὸ ἄλλοῦ, ποῦ δὲν ἀναπαριστάνει τίποτα ποῦ νὰ μπορεῖ νὰ ἐπισημανθεῖ, ποῦ δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν λογικὴν τοῦ πλάνου σας, ποῦ δὲν εἰσάγεται ὡς παρεμβολή, ἀφοῦ δὲν θὰ εἶναι ἐπανάληψις, ἐπιπλέον ἀναμενόμεναι, μιὰ ἀπροσδιόριστὴ σκηνή, θὰ τὴν ἀντιμετωπίσετε λοιπόν.

Ἐπιπλέον, δὲν διεκδικοῦμε ἐδῶ ἕναν ἀκατέργαστον κινηματογράφον, ὅπως ὁ Ντυμπυφέ μιὰν ἀκατέργαστὴν τέχνην. Δὲν διαμορφώνουμε ἕναν συσχετισμὸν γιὰ τὴν προφύλαξιν τῶν καταθλίψεων καὶ τὴν ἀποκατάστασιν τῶν πτώσεων. Ἐπιπλέον, ἂν καί... παρατηροῦμε ὅτι, ἂν ἡ ἀποκόλληση εἶναι περιορισμένη, εἶναι ἐξ αἰτίας τῆς ἑλλειψῆς χρησιμότητάς της, ἄρα ταυτόχρονα γιὰ νὰ προστατεύσει

μιὰ τάξη τοῦ συνόλου (τοῦ πλάνου καί/ἢ τῆς σεκάνς καί/ἢ τῆς ταινίας), καί γιά νά θέσει σ' ἀπαγόρευση τήν ἔνταση πού μεταφέρει. Καί ἡ τάξη τοῦ συνόλου δέν ἔχει ἄλλη αἰτία ἀπό τήν λειτουργία τοῦ κινηματογράφου· ἡ ὁποία βάζει τάξη μέσα στίς κινήσεις, τήν ὁποία οἱ κινήσεις βάζουν σέ τάξη, οἱ ὁποῖες φτιάχνουν τήν τάξη. Τό νά γράφει κανεῖς μέ κινήσεις, τό νά κινηματογραφεῖ, ἄρα τό νά διανοεῖται καί νά ἐνεργεῖ σάν μιὰ ἀκατάπαυστη ὀργάνωση κινήσεων: νόμοι τῆς ἀναπαράστασης γιά τόν χωρικό ἐντοπισμό, ἐκεῖνοι τῆς ἀφηγήσης γιά τήν ἐπιμονή τῆς γλώσσας, ἐκεῖνοι τῆς μορφῆς «μουσική τῆς ταινίας» γιά τόν ἠχητικό χρόνο. Ἡ λεγόμενη ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας εἶναι μιὰ πραγματική καταπίεση ἀπό τίς τάξεις (Ordres).

Αὐτή ἡ καταπίεση συνίσταται ἀπό τήν ἐφαρμογή τοῦ μηδενισμοῦ στίς κινήσεις. Καμμιά κίνηση, σ' ὁποιοδήποτε πεδίο κι ἂν ὀρθώνεται, δέν δίνεται στό μάτι - αὐτί τοῦ θεατῆ σάν τέτοια πού εἶναι: μιὰ ἀπλή σ τ ε ἰ ρ α δ ι α φ ο ρ ᾶ μέσα σ' ἕνα ὀπτικο-ἀκουστικό πεδίο· ἀντίθετα, κάθε προτεινόμενη κίνηση ἐ π ι σ τ ρ ῆ φ ε ι σ' ἕνα ἄλλο πράγμα, ἐγγράφεται στο βιβλίο λογαριασμών πού εἶναι ἡ ταινία, μέ ἀξία ἐπειδὴ ἐ π ι σ τ ρ ῆ φ ε ι σ' ἕνα ἄλλο πράγμα, ἐπειδὴ ἄρα ἀποτελεῖ ἕνα δυνατό κέρδος. Ἡ μόνη ἀληθινὴ κίνηση μέ τήν ὁποία γράφει ὁ κινηματογράφος εἶναι λοιπὸν αὐτὴ τῆς ἀξίας. Ὁ νόμος τῆς ἀξίας (στὴ λεγόμενη πολιτικὴ οἰκονομία) δηλώνει ὅτι ἕνα ἀ ν τ ι κ ε ἰ μ ε ν ο, στὴν περίπτωσή μας ἡ κίνηση, μέ ἀξία στό μέτρο πού εἶναι ἀνταλλάξιμο, σέ ποσότητες μιᾶς καθορίσθημης ἐνότητος, ἀντιπαρατίθεται σέ ἄλλα ἀντικείμενα ἢ σ' αὐτές τίς ἴδιες τίς ποσότητες. Πρέπει ἄρα τό ἀντικείμενο νά κάνει τήν κίνηση γιά τήν ὁποία ἔχει ἀξία: νά δημιουργηθεῖ ἀπό ἄλλα ἀντικείμενα («παραγωγή» στὴ στενὴ ἔννοια), καί νά ἐξαφανιστεῖ, ἀλλὰ ὑπὸ τὸν ὄρο νά δ ὶ σ ε ι ἄ φ ο ρ ῆ κ α ἰ σ' ἄ λ λ α ἀ κ ὄ μ η ἀ ν τ ι κ ε ἰ μ ε ν α (κατανάλωση). Μιὰ τέτοια διαδικασία δέν εἶναι στείρα, εἶναι παραγωγικὴ, εἶναι ἡ παραγωγή στὴν πλατειὰ ἔννοια.

Ἡ πυροτεχνία

Ἄς τὴν ξεχωρίσουμε καλὰ ἀπὸ τὴν στείρα κίνηση. Ἐνα ἀναμμένο σπῖρτο καταναλώνεται. Ἄν, μ' αὐτό, ἀνάδουμε τὸ φωταέριο χάρη στό ὁποῖο ζεσταίνουμε τὸ νερὸ γιά τὸν καφέ, πού πρέπει νά πάρουμε μαζί πρὶν πᾶμε γιά ταξίδι, ἡ κατανάλωση δέν εἶναι στείρα, εἶναι μιὰ κίνηση πού ἀνήκει στό κύκλωμα τοῦ κεφαλαίου: ἐμπόρευμα—σπῖρτο — ἐμπόρευμα — δύναμη

τῆς ἐργασίας — χρῆμα — μισθός — ἐμπόρευμα σπῆρτο. Ἄλλὰ ὅταν τὸ παιδί ἀνάθει τὸ σπῆρτο γ ι ἄ ν ἄ δ ε ι, γιὰ τὸ τίποτα, ἀγαπᾷ τὴν κίνηση, ἀγαπᾷ τὰ χρώματα ποῦ μεταμορφώνονται τὰ μὲν στὰ δέ, τὰ φῶτα βρίσκονται στὴν ἀκμὴ τῆς λάμπης τους, τὸν θάνατο τῶν μικρῶν κομματιῶν τοῦ ξύλου. Ἄγαπᾷ ἄρα τὶς στεῖρες διαφορές, ποῦ δὲν ὀδηγοῦν σὲ τίποτα, μ' ἄλλα λόγια ποῦ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐξισωθοῦν καὶ νὰ ἐπανορθωθοῦν, τὶς ἀπώλειες, αὐτὸ ποῦ ἡ φυσικὴ ὀνομάζει ἐλάττωση τῆς ἐνέργειας.

Ἡ ἀπόλαυση, στὸ μέτρο ποῦ δίνει τὴν ὕλη στὴ διαστροφή καὶ ὄχι μόνον στὸν πολλαπλασιασμό, σημαδεύεται ἀπ' αὐτὴ τὴν στειρότητα. Στὸ τέλος τοῦ Πέ ρ α ἀ π ὸ τ ῆ ν ἀ ρ χ ῆ τ ῆ ς ἢ δ ο ν ῆ ς, ὁ Φρόυντ τὴν δίνει σὰν παράδειγμα τοῦ συνδυασμοῦ τῶν ὁρμῶν τῆς ζωῆς (*Ἔρως) καὶ τῶν ὁρμῶν τοῦ θανάτου. Ἄλλὰ σκεφτόταν τὴν ἀπόλαυση ποῦ ἀποκτιόταν ἀπὸ τὸ κανάλι τῆς «ὀμαλῆς» γεννητικότητας: ὅπως κάθε ἀπόλαυση, περιλάμβανε αὐτὴν ποῦ δίνει αἰτία στὴν ὑστερικὴ στάση ἢ στὸ διεστραμμένο σκηνικό, τὸ ὀμαλὸ περιεῖχε τὸ συστατικὸ τοῦ θανάτου, ἀλλὰ τὸ ἀπόκρυβε μέσα σὲ μιὰ κίνηση ἐπιστροφῆς, ποῦ εἶναι ἐκείνη τῆς γεννητικότητας. Ἡ γεννητικὴ σεξουαλικότητα, ἐὰν εἶναι ὀμαλὴ, εἶναι αὐτὴ ποῦ δίνει ἀφορμὴ στὴν τεκνοποιΐα, καὶ τὸ παιδί εἶναι τ ὀ κ ἔ ρ δ ο ς τῆς κίνησός της. Ἄλλὰ ἡ κίνηση τῆς ἀπόλαυσης, στὸ μέτρο ποῦ τέτοια, ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὴν κίνηση τοῦ πολλαπλασιασμοῦ τοῦ εἴδους, θὰ εἶναι, γεννητικὴ ἢ ὄχι, σεξουαλικὴ ἢ ὄχι, αὐτὴ ποῦ ὑπερβαίνοντας τὸ σημεῖο τῆς μὴ - ἐπιστροφῆς ξεχειλίζει τὶς δυνάμεις τῆς λίμπιντο ἔξω ἀπὸ τὸ σύνολο, καὶ στὸ τίμημα αὐτοῦ τοῦ συνόλου (στο τίμημα τῆς διάλυσης καὶ τῆς ἀποσύνθεσης τοῦ ὄλου).

Καίγοντας τὸ σπῆρτο, τὸ παιδί ἀγαπᾷ αὐτὴ τὴν πολυδάπανη ὑποκλοπὴ (ἡ λέξη εἶναι ἀγαπητὴ στὸν Κλοσσόφσκι) τῆς ἐνέργειας. Παράγει, μὲ τὴν ἴδια του τὴν κίνηση, ἓνα ὁμοίωμα τῆς ἀπόλαυσης μέσα στὸ συστατικὸ τῆς τοῦ λεγόμενου θανάτου. Ἐὰν ἄρα εἶναι ἓνας καλλιτέχνης, αὐτὸ εἶναι ἀσφαλῶς ἐπειδὴ παρὰ γιὰ ἓνα ὁμοίωμα, ἀλλὰ εἶναι πρῶτα - πρῶτα ἐπειδὴ αὐτὸ τὸ ὁμοίωμα δὲν εἶναι ἓνα ἀντικείμενο ἀξίας ποῦ νὰ ἀξίζει ἔνα ἄλλο πρᾶγμα, μὲ τὸ ὁποῖο θὰ συνδεθεῖ, θὰ ἰσοζυγιστεῖ καὶ θὰ ξανακλιθεῖ σ' ἓνα σύνολο ποῦ κανονίζεται ἀπὸ κάποιους νόμους ὀργάνωσης (σὲ μιὰ ὀμαδικὴ δομῆ, π.χ.). Ἐνδιαφέρει, ἀντίθετα, ὅλη αὐτὴ ἡ ἐρωτικὴ δύναμη νὰ ἐπενδυθεῖ μέσα στὸ ὁμοίωμα ποῦ θὰ προβιβαστεῖ, θὰ ξετυλιχτεῖ καὶ θὰ καεῖ χωρὶς ὄφελος. Εἶναι ὅπως εἶπε ὁ Ἀντόρνο, ὅτι ἡ μοναδικὴ πολὺ μεγάλη τέχνη εἶναι ἐκείνη τῶν πυροτεχνημάτων: ἡ πυροτεχνία

μοιάζει στην έντέλεια με την στεῖρα κατανάλωση τῶν ἐνεργειῶν τῆς ἀπόλαυσης. Ὁ Τζόυς ἀπέδωσε αὐτὸ τὸ προνόμιο στὴ σκη- νῆ τῆς ἐπιφάνειας (Ὀδυσσέας). Ἐνα ὁμοίωμα σύμφωνα με τὴν κλοσοφοσκή ἔννοια δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐπινοεῖ κανεὶς πρῶτα - πρῶτα κάτω ἀπὸ τὴν κατηγορία τῆς ἀναπαράστασης, ὅπως ἕνας ἀναπαριστῶν μιμεῖται τὴν ἀπόλαυση, π.χ., ἀλλὰ μέ- σα σὲ μιὰ κινητικὴ προβληματικὴ, ὅπως τὸ παράδοξο προϊόν τῆς ἀταξίας τῶν ἐνοστίκτων, ὅπως ἡ σύνθεση τῶν ἀποσυνθέσεων.

Ἀπὸ δῶ ἀρχίζει ἡ συζήτηση πάνω στὸν κινηματογράφο καὶ τὴν ἀναπαραστατικὴ - ἀφηγηματικὴ τέχνη γενικώτερα. Ἐ- πειδῆ ἀνοίγονται δυὸ κατευθύνσεις γιὰ νὰ συλλάβει (καὶ νὰ πα- ράγει) κανεὶς ἕνα ἀντικείμενο, καὶ μάλιστα κινηματογραφικὸ, σύμφωνα με τὴν ἀπαίτηση τῆς πυροτεχνίας. Αὐτὰ τὰ δύο ρεύ- ματα, προφανῶς ἐντελῶς ἀντίθετα, φαίνονται νὰ εἶναι αὐτὰ τὰ ἴδια ποῦ προσελκύουν πάνω τὸν αὐτὸ ποῦ ἔχει ἔνταση μέσα στὴ ζωγραφικὴ σήμερα. Εἶναι πιθανὸ ὅτι δροῦν ἐπίσης μέσα στὶς πραγματικὰ ἐνεργητικὲς μορφές τοῦ πειραματικοῦ κινημα- τογράφου καὶ τοῦ ἄ ν τ ε ρ γ κ ρ ἄ ο υ ν τ.

Αὐτοὶ οἱ δύο πόλοι εἶναι ἡ ἀκίνησις καὶ ἡ ὑπερβολὴ τῶν κι- νήσεων. Ἀφημένος νὰ παρασυρθεῖ πρὸς αὐτοὺς τοὺς ἀντίποδες, ὁ κινηματογράφος παύει ἀσυνείδητα νὰ εἶναι μιὰ δύναμη τῆς τάξης (ordre)· παράγει ἀληθινὰ, μ' ἄλλα λόγια ἀνώφελα, ὁμοι- ῶματα, ἀπολαυστικὲς ἐντάσεις, ἀντὶ γιὰ ἀντικείμενα καταναλώ- σιμα - παραγωγικά.

Ἡ κίνηση τοῦ κέρδους

Ἄς γυρίσουμε πρῶτα λίγο πίσω. Ποιές εἶναι αὐτές οἱ κι- νήσεις τοῦ κέρδους ἢ αὐτές οἱ κερδοφόρες κινήσεις οἱ ὁποῖες γί- νονται μετὰ τὴν ἀναπαραστατικὴ καὶ ἀφηγηματικὴ μορφή στὸν κινηματογράφο τῆς μεγάλης διανομῆς; Ἄς ὑπογραμμίσουμε πόσο θλιβερὸ εἶναι ν' ἀπαντήσουμε σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση μετὰ τῆς ἀπλῆς ὑπερδομικῆς λειτουργίας μιᾶς βιομηχανίας, τοῦ κινηματογράφου, τῆς ὁποίας τὰ προϊόντα, οἱ ταινίες, ὀφεί- λουν νὰ ἐπιδράσουν στὴ συνείδηση τοῦ κοινοῦ γιὰ νὰ τὴν ἀπο- κοιμίσουν μέσω ἰδεολογικῶν διεισδύσεων. Ἄν ἡ σκηνο-θεσίᾳ (mise en scene) εἶναι μιὰ θέση - σὲ - τάξη (mise en ordre) τῶν κι- νήσεων, δὲν εἶναι ἐπειδὴ αὐτὴ εἶναι προπαγάνδα (πρὸς ὄφελος τῆς ἀστικῆς τάξης, λένε οἱ μὲν, καὶ τῆς γραφειοκρατίας, οἱ δέ), ἀλλὰ ἐπειδὴ αὐτὴ εἶναι πολλαπλασιασμός (αὔξηση). Ὅπως ἢ λίμπιντο πρέπει ν' ἀπαρνηθεῖ τὰ διεστραμμένα ξεχειλίσιματά της γιὰ νὰ πολλαπλασιάσει τὸ εἶδος μέσα στὴν ὁμαλὴ γεννη-

τικότητα, και να επιτρέψει να διαμορφωθεί το «σεξουαλικό σώμα» γι' αυτό τον μοναδικό σκοπό, έτσι ή ταινία την οποία παράγει ο καλλιτέχνης μέσα στην καπιταλιστική βιομηχανία (και κάθε βιομηχανία γνωστή μέχρι σήμερα), και που καταλήγει, θάλεγε κανείς, στον περιορισμό των παρεκκλιουσών κινήσεων, των ανώφελων δαπανών, των διαφορών της άμιγους κατανάλωσης, συντίθεται: σαν ένα σώμα ένωμένο και πολλαπλασιαζόμενο, ένα σύνολο συγκεντρωμένο και γόνιμο, που στη συνέχεια διαβιβάζει αυτό που μεταφέρει αντί να το χάνει. Η αναφορά εγκλείει την σύνθεση των κινήσεων μέσα στην τάξη των χρόνων, την προοπτικίστικη αναπαράσταση μέσα στην τάξη των χώρων.

*Αραγε σε τί μπορούν να συνίστανται αυτοί οι έγκλεισμοί, αν δεν είναι για να διαθέσουν την κινηματογραφική ύλη σύμφωνα με την παράσταση του κέρδους; Δεν μιλάμε εδώ μόνον για την ανάγκη της κερδοφορίας που επιβάλλεται από τον παραγωγό στον καλλιτέχνη, αλλά για την ανάγκη της μορφής που ο καλλιτέχνης ζυγίζει πάνω στα υλικά. Κάθε μορφή που λέγεται ωραία προϋποθέτει την επιστροφή του ίδιου, την έκπτωση του διαφορετικού πάνω στην ίδια (άπαράλλαχτη) ένότητα. Αυτή μπορεί να είναι μια πλαστική ρίμα ή μια ίσορροπία χρωμάτων στη ζωγραφική, στη μουσική ή διάλυση μιας παράφρασης μέσα στην αρμονία του κούρσιου, στην αρχιτεκτονική μιά άναλογία. Η επανάληψη, στοιχείο όχι μόνο της μετρικής, αλλά όμοια και της ρυθμικής, αν αυτή εκτιμάται με την πλατεία έννοια από την επανάληψη του ίδιου (του ίδιου χρώματος, γραμμής, της ίδιας γωνίας, της ίδιας σχέσης ή παρέκκλισης) είναι η πράξη του Έρωτος - και - Απόλλωνος που πειθαρχεί τις κινήσεις και τις περιορίζει στα όρια της άντοχης, τα χαρακτηριστικά του συστήματος ή του συνόλου υπό εξέταση.

Είναι πολύ περιφρονητικό για το πρόσωπό του όταν ανακαλύπτει άπειρης κανείς στον Φρόντ την ίδια ένστικτώδη κίνηση. Γιατί ο Φρόντ, μέσα στο Jeuseits... πάντα, φρόντισε καλά να ξεχωρίσει την επανάληψη του ίδιου που σημαίνει την κυριαρχία των όρων της ζωής, και την επανάληψη του άλλου που δεν μπορούσε παρά να είναι ο άλλος της ονομαζόμενης πρώτης επανάληψης, χαρακτηριστική στις όρμες του θανάτου: όντας αυτές άκριτως εκτός αναγνωρίσιμης από το σώμα ή το σύνολο που μās ενδιαφέρει αρχής, δεν είναι δυνατό να διακρίνουν αυτό που επιστρέφει όταν επιστρέφει μαζί τους, την ένταση της ακραίας απόλαυσης και του κινδύνου των οποίων αυτές είναι οι φορείς. Σε τέτοιο σημείο ώστε πρέπει να εξετασθεί αν πρόκειται για επανάληψη, ή αν αντίθετα δεν είναι κάθε φορά άλλο

πρᾶγμα αὐτὸ πού ἔρχεται, καὶ ἂν ἡ αἰώνια ἐπιστροφή ἢ αὐτῶν τῶν στείρων ἐκρήξεων τῆς λιμπιντικῆς δαπάνης δὲν ὀφείλει νὰ νοεῖται σὲ ἕνα ἐντελῶς διαφοροτικὸ χωρο-χρόνο ἀπὸ ἐκείνου τῆς ἐπανάληψης τοῦ ἴδιου, ὅπως ἡ ἀσυμβίβαστη συμπαρουσία τους. Ἐδῶ συναντᾶ κανεὶς σίγουρα τὴν ἀνεπάρκεια τῆς σκέψης, αὐτῆς πού περνᾶ ἀναγκαστικά μέσα ἀπὸ τὸν ἴδιο πού εἶναι τὸ διανόημα.

Οἱ κινήσεις τοῦ κινηματογράφου εἶναι γενικὰ ἐκείνες τοῦ κέρδους, μ' ἄλλα λόγια τῆς ἐπανάληψης τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ πολυπλασιασμοῦ του. Τὸ σενάριο, πού εἶναι μιὰ ἴντριγκα μὲ λύση, ἀναπαριστάνει μέσα στὴν τάξη (ordre) τῶν σχετιζομένων μὲ «σημαίνόμενα» συγκινήσεων (σημαινόμενα τόσο καταδηλωμένα ὅσο καὶ συμπαραδηλωμένα, ὅπως εἶπε ὁ Μέτς) τὴν ἴδια διάλυση μιᾶς παραφωνίας ὅπως ἡ μορφή τῆς σονάτας στὴ μουσική. Ὡς πρὸς αὐτὴ τὴν ἄποψη, ὁ μοναδικὸς σκοπὸς εἶναι τὸ καλὸ αὐτοῦ πού εἶναι ὁ σκοπός, ἀκόμα κι ἂν εἶναι ἕνας φόνος, ἐπειδὴ κι αὐτὸς ἐπίσης εἶναι ἡ διάλυση μιᾶς παραφωνίας. Μέσα στὸν κατάλογο τῶν συνδεδεμένων μὲ κινηματογραφικὰ καὶ φιλικὰ «σημαίνοντα» συγκινήσεων, βρίσκουμε ἐφαρμοσμένον σ' ὅλα τὰ πεδία (ἐστίαση, καρδάρισμα, ρακόρ, φωτισμὸς, ἐκτύπωση) τὸν ἴδιο κανόνα τῆς ἀπορρόφησης τοῦ διαφοροτικοῦ μέσα στὴν ἐνότητα, τὸν νόμο τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ ἴδιου διὰ μέσου ἑνὸς προσχήματος ἀλλοίωσης, πού στὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι παρὰ μιὰ παράκαμψη.

Ἡ ζήτηση τῆς ταύτισης

Αὐτὸς ὁ κανόνας, ἐκεῖ ὅπου ἐφαρμόζεται, λειτουργεῖ κατὰ κύριο λόγο, θὰ λέγαμε, κάτω ἀπὸ τὴ μορφή ἀποκλεισμῶν καὶ διαγραφῶν. Ἀποκλεισμοὶ ὀρισμένων κινήσεων τέτοιων πού οἱ ἐπαγγελματίες δὲν τὶς συνειδητοποιοῦν, διαγραφές πού σὲ ἀντιστάθμισμα αὐτοὶ καταφέρνουν ν' ἀγνοήσουν ὅτι ἕνα σημαντικό μέρος τῆς κινηματογραφικῆς δραστηριότητος συνίσταται ἀπὸ αὐτές. Ἄρα αὐτές οἱ διαγραφές καὶ οἱ ἀποκλεισμοὶ ἀποτελοῦν τὶς ἴδιες τὶς ἐνέργειες τῆς σκηνοθεσίας, περιορίζοντας, πρὶν τὴ λήψη τῆς ἄποψης, καί/ἢ μετὰ ἀπ' αὐτήν, τὶς ἀντανακλάσεις π.χ., ὁ ὄπερατέρ καὶ ὁ σκηνοθέτης καταδικάζουν τὴν εἰκόνα πάνω στὴν πελλικύλ, στὸ ἱερὸ καθῆκον νὰ γίνεταί ἀναγνωρίσιμη ἀπὸ τὸ μάτι καὶ ἐπομένως ἀξιῶνουν ἀπὸ τὸ τελευταῖο νὰ συγκρατεῖ αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο ἢ αὐτὸ τὸ σύνολο ἀντικειμένων σάν τὸ εἶδωλο μιᾶς κατάστασης πού ἀπὸ δῶ κι ἔμπρὸς θὰ θεωρεῖται πραγματικῆ. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀναπαραστατικῆ ἐπειδὴ εἶναι ἀνα-

γνωρίσιμη, έπειδή άπευθύνεται στη μ ν ή μ η του ματιού, στα σταθεροποιημένα σημάδια της ταύτισης, τὰ γνωστά μέ την έννοια του «γνωρίζω καλά», τὰ κατεστημένα. Αύτὰ τὰ σημάδια είναι ή ταυτότητα πού μετρά τὸ κόστος και τὸ κέρδος τῶν κινήσεων. Σχηματίζουν την ζήτηση (ή την ομάδα ζητήσεων) στην όποία κρέμονται όλες οί κινήσεις, και χάρη στην όποία αυτές έπενδύονται άναγκαστικά μέ τή μορφή τῶν κύκλων. *Έτσι όλες οί άποστάσεις, οί ταραχές, οί άποκλίσεις, οί άπώλειες, οί βιαιότητες μποροῦν κάλλιστα νά παραχθοῦν, δέν είναι πιά πραγματικές ύποκλοπές, έκπτώσεις σέ άπώλεια, δέν είναι σέ τελευταία άνάλυση παρά εύεργετικές παρακάμψεις. Είναι σ' αυτό ακριβώς τὸ σημείο τῆς έπιστροφῆς στους σκοπούς τῆς ταύτισης πού ή κινηματογραφική μορφή, άπαρτισμένη σαν σύνθεση καλῶν κινήσεων, άρθρώνεται πάνω στην κυκλική όργάνωση του κεφαλαίου.

Ένα παράδειγμα μέσα στις χιλιάδες:

Στὸ Joe (ταινία καθ' όλοκληρίαν κατασκευασμένη πάνω στην έντύπωση του πραγματικού), ή κίνηση άλλοιώνεται σέ δυὸ έπαναλήψεις, ή πρώτη φορά όταν ό πατέρας χτυπά μέχρι θανάτου τὸν νεαρό χίππι μέ τὸν όποίο έφυγε ή κόρη του, ή δεύτερη φορά, όταν, άφου «καθάρισε» μ' ένα πιστόλι μιὰ χίππικη κοινότητα, σκοτώνει χωρίς νά τὸ ξέρει την κόρη του. Αύτῆ ή τελευταία σεκάνς «παγώνει» σ' ένα γκρό-πλάν του προσώπου και του μπουστου τῆς νεαρῆς σέ μιὰ στιγμή πλήρους κίνησης. Στὸν πρώτο φόνο μόλις διακρίνει κανείς, σὸ κατώφλι τῆς αντίληψης, τίς γροθιές νά πέφτουν χαλάζι πάνω σ' ένα άνυπεράσπιστο πρόσωπο πού σύντομα θυθίζεται σέ κῶμα. Αύτὰ τὰ δυὸ άποτελέσματα, τὸ ένα άκίνητοποίησης, τὸ άλλο ύπερβολῆς τῆς κίνησης, άποκτοῦνται κατά παράβαση τῶν νόμων τῆς άναπαράστασης, πού άπαιτοῦν ή πραγματική κίνηση, τυπωμένη σέ 24 εικόνες ανά δευτερόλεπτο πάνω στην πελλικύλ, νά άποδοθοῦν στην προβολή μέ την ίδια ταχύτητα. *Υπολογίζει κανείς σ' αὐτῆ την ένέργεια για ένα ίσχυρό φορτισμό στη συγκίνηση, γιατί μιὰ τέτοια διαστροφή, λίγο ή πολύ, του ρεαλιστικού ρυθμοῦ άντιστοιχεί σ' αὐτὴν του όργανικού ρυθμοῦ μέσα στη μεγάλη συγκίνηση. Και αὐτῆ παράγεται στην πράξη. *Αλλά πρὸς όφελος, όμως, του φιλικου όλου, και άρα τῆς τάξης (ordre): έπειδή αυτές οί δυὸ άρυθμίες παράγονται όχι από μιὰ άποκκλίνουσα πράξη, αλλά στα κορυφαία σημεία τῆς τραγωδίας τῆς άδύνατης αίμομιξίας πατέρα/κόρης πού ύπο-τείνει τὸ σενάριο. Σέ τρόπο ώστε αυτές νά μποροῦν νά διαταράξουν την άναπαρστατική τάξη μέχρι τὸ σημείο νά έξαφανίσουν για μερικές στιγμές την διαγραφή τῆς πελλικύλ, αλλά αντίθετα, δέν αφήνονται

νά κανονίσουν τὴν ἀφηγηματικὴ τάξη, τὴν ὁποία σημαδεύουν μὲ μιὰν ὠραία μελωδικὴ καμπύλη, καθὼς ὁ πρῶτος φόνος σὲ ἐπιτάχυνση (*accélére*) βρίσκει τὴ λύση του στὸν ἀκίνητοποιημένο δεύτερο.

Ἡ μνήμη στὴν ὁποία ἀπευθύνονται οἱ ταινίες δὲν εἶναι ἄρα κ α θ ὀ λ ο υ καθουτή, ὅπως τὸ κεφάλαιο δὲν εἶναι τίποτα παρὰ καπιταλιστικὴ ζήτηση· αὐτὴ εἶναι μιὰ ζήτηση, ἓνα σύνολο κενῶν ζητήσεων, πού δὲν λειτουργοῦν καθόλου ἀπὸ τὸ περιεχόμενό τους: ἡ ὠ ρ α ῖ α μορφή, ὁ ὠ ρ α ῖ ο ς φωτισμός, τὸ ὠ ρ α ῖ ο μοντάζ, τὸ ὠ ρ α ῖ ο μιξάζ δὲν εἶναι ὠραία ἐπειδὴ συμφωνοῦν μὲ τὴν ἀντιληπτὴ ἢ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ ἐπειδὴ εἶναι οἱ *a priori* σκηνογραφικοὶ χ ε ι ρ ι σ τ ἔ ς πού καθορίζουν ἀντίθετα τὰ ἀντικείμενα γιὰ ἐγγραφή πάνω στὴν ὀβόνη καὶ μ ἔ σ α σ τ ἦ ν «π ρ α γ μ α τ ι κ ὄ τ η τ α».

Ἡ τοποθέτηση ἐκτὸς σκηνῆς

Ἡ σκηνοθεσία (*mise en scène*) δὲν εἶναι μιὰ «καλλιτεχνικὴ» δραστηριότητα, εἶναι μιὰ γενικὴ διαδικασία πού περιλαμβάνει ὅλα τὰ πεδία τῆς δραστηριότητος, διαδικασίᾳ παραίτησης θαύματα ἀσυνειδήτη, διαδικασίᾳ ἀποκλεισμῶν καὶ διαγραφῶν. Μὲ ἄλλους ὅρους ἡ ἐργασία τῆς σκηνοθεσίας ἐκτελεῖται πάνω σὲ δυὸ ἐπίπεδα ταυτόχρονα, κι ἐδῶ βρίσκεται τὸ πιὸ αἰνιγματικὸ πρᾶγμα. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά αὐτὴ ἡ ἐργασία ἀποβλέπει βασικὰ στὸ νὰ ξεχωρίσει τὴν πραγματικότητα ἀπ' τὴ μιὰ κι ἀπ' τὴν ἄλλη ἓναν ἀέρα παιχνιδιοῦ (ἓνα «πραγματικὸ» ἢ ἓνα «ἐξωπραγματικὸ», αὐτὸ πού ὑπάρχει στὸ ἀντικείμενο): ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἡ ἐγκαθίδρυση αὐτοῦ τοῦ ὄριου, αὐτοῦ τοῦ πλαισίου, ἡ περιγραφή τοῦ χώρου τῆς ἀνευθυνότητος στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς συνόλου πού *ipso facto* θὰ τεθεῖ σὰν ὑπεύθυνο (θὰ ὀνομαστεῖ φ ὕ σ η π.χ., ἢ κ ο ι ν ω ν ῖ α, ἢ τ ε λ ε υ τ α ῖ α ζ ἦ τ ἡ σ η), καὶ ἄρα ἡ ἐγκαθίδρυση ἀνάμεσα στὸν ἓνα καὶ στὸν ἄλλο χώρο μιᾶς σχέσης ἀναπαράστασης ἢ εἰδώλου, συνοδευμένης ἀπὸ μιὰ σχετικὴ ἀφαίρεση τῆς ἀξίας τῶν πραγματικοτήτων τῆς σκηνῆς πού δὲν εἶναι πιὰ παρὰ ἀντιπρόσωποι τῶν πραγματικοτήτων τῆς πραγματικότητος. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά καὶ μὲ μιὰ ἀξεχώριστη ἐνέργεια, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ σιγουρευτεῖ ἡ λειτουργία τῆς ἀναπαράστασης, ἡ ἐργασία πού σκηνο-θετεῖ δὲν πρέπει νὰ εἶναι μόνον μιὰ ἐργασία πού ἐπίσης τοποθετεῖ —ἐκτὸς— σκηνῆς, ἀλλὰ μιὰ ἐργασία πού ἐνοποιεῖ ὀ λ ε ς τ ῖ ς κ ι ν ῆ σ ε ι ς, ἐ δ ὠ κ ι ἐ κ ε ῖ στὸ ὄριο τοῦ κάδρου, πού ἐπιβάλλει ἐ δ ὠ κ ι ἐ κ ε ῖ, μέσα στὴν «πραγματικὴτητα» ὅπως μέσα στὸ πραγματι-

κό, τῖς ἴδιες νόρμες, πού ἐπιζητοῦν παράλληλα δ-
 λες τῖς ὁρμές, καί πού συνεπῶς δέν ἀποκλείουν καί δέν διαγρά-
 φουν λιγώτερο ἐκτὸς σκηνηῆς ἀπ' ὅτι μέσα στῆ
 σκηνή. Τὰ σημάδια πού ἡ σκηνοθεσία ἐπιβάλλει στό φιλικό
 ἀντικείμενο, τὰ ἐπιβάλλει ἀναγκαστικά καί σέ κάθε ἀντικείμε-
 νο ἐκτὸς φίλμ. Διαχωρίζει ἀρχικά μέσα στὸν ἄξονα τῆς
 ἀναπαράστασης, χάρη στό θεατρικὸ ὄριο, μιὰ πρα-
 γματικότητα καί τὸ εἶδωλό της, διαχωρισμὸς πού ἀποτελεῖ μιὰ
 φανερὴ ἀπώθηση: ἀλλά, ἐπιπλέον, περιορίζει αὐτὸν τὸν ἀνα-
 παραστατικὸ διαχωρισμὸ, μέσα σέ μιὰ «προ-θεατρικὴ» τάξη, οἰ-
 κονομική, κάθε ἐνστικτώδικη κίνηση, πού θά
 θά συγκατάνευε στὸν διπλασιασμὸ, πού θά
 ξέφευγε ἀπὸ τὴν ταύτιση, ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση καί τὴ σταθε-
 ροποίηση τῆς μνήμης. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε «περιεχόμενο»,
 πού θά μπορούσε νὰ παρουσιασθεῖ τὸ ἴδιο «βίαιο», ἡ σκηνοθε-
 σία πού μελετᾶται κάτω ἀπὸ τὴ γωνία αὐτῆς τῆς πρωταρχικῆς
 λειτουργίας τοῦ ἀποκλεισμοῦ, ἐξαπλωμένη τόσο στὸ «ἐξωτερι-
 κό» ὅσο καί στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κινηματογραφικοῦ ἄλωνα, ὁ-
 ρᾶ πάντοτε σὰν παράγων λιμπιντικῆς ὀμαλοποί-
 ησης. Αὐτὴ ἡ ὀμαλοποίηση συνίσταται στὸν ἀποκλεισμὸ
 ὄλων ἐκείνων πού, πάνω στῆ σκηνή, δέν θά μπορούσαν νὰ πε-
 ριοριστοῦν πάνω στὸ σῶμα τοῦ φίλμ, καί ἐκτὸς σκηνῆς πάνω
 στὸ σῶμα τῆς κοινωνίας.

Τὸ φίλμ, αὐτὸς ὁ παράξενος σχηματισμὸς μὲ τὴ φήμη
 τοῦ ὀμαλοῦ, δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν κοινω-
 νία ἢ τὸν ὄργανισμό. Αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα καταλή-
 γουν ὅλα στὴν ἐκβολὴ καί στὴν ἐλπίδα μιᾶς ὀλότητας, ὑποτίθε-
 ται ὅτι πραγματοποιοῦν τὸ κατ' ἐξοχὴν λογικὸ ἔργο, πού εἶναι
 ἡ ὑποταγὴ ὄλων τῶν μερικῶν ἐνστικτωδῶν κινήσεων, τῶν δια-
 φορετικῶν καί στείρων, στὴν ἐνότητα τοῦ ὀργανικοῦ σῶματος.
 Τὸ φίλμ εἶναι ἡ ἐκκλήσια τῶν εἰκόνων, ὅπως ἡ πολιτικὴ
 εἶναι ἐκείνη τῶν μερικῶν κοινωνικῶν ὀργάνων. Αὐτὸς εἶναι ὁ λό-
 γος γιὰ τὸν ὅποιο ἡ σκηνοθεσία, τεχνικὴ ἀποκλεισμῶν καί δια-
 γραφῶν, πού εἶναι κατ' ἐξοχὴν πολιτικὴ δραστηριότητα, κι αὐτὴ
 ἐδῶ, πού εἶναι κατ' ἐξοχὴν σκηνοθεσία, εἶναι ἡ σύγχρονη θρη-
 σκεία καί ἀθρησκεία, ἡ ἐκκλησιαστικὴ τῆς λαϊκότητος. Τὸ κεν-
 τρικὸ πρόβλημα μὴ ὄντας, οὔτε ἐδῶ οὔτε ἐκεῖ, ἡ ἀναπαραστα-
 τικὴ τακτοποίηση καί ἡ ἐρώτηση, πού ἐπισυνάπτεται, τοῦ νὰ ξέ-
 ρεις ποῖος ἀναπαρίσταται καί πῶς, τοῦ νὰ καθορίζεις μιὰ ὠραία
 ἢ ἀληθινὴ ἀναπαράσταση, ἀλλὰ ὁ ἀποκλεισμὸς καί ἡ παραγρα-
 φὴ ὄλων ἐκείνων πού κρίνονται σὰν μὴ - ἀναπαραστατικά, ἐπει-
 δὴ εἶναι μὴ - καθάρσιμα.

Τὸ φιλμ ἐπομένως ἐνεργεῖ σὰν τὸν ὀρθοπεδικὸ καθρέφτη τοῦ ὁποίου ἀνάλυσε ὁ Λακάν, τὸ 1949, τὴν συνθετικὴ λειτουργία τοῦ φανταστικοῦ ὑποκειμένου ἢ τοῦ ἀντικειμένου α' ποῦ δρᾷ πάνω στὴν κλίμακα τοῦ κοινωνικοῦ σώματος, ἔτσι ὥστε νὰ μὴ μετατρέψει τίποτε στὴ λειτουργία του. Ἐπὶ τὸ ἀληθινὸ πρόβλημα, τὸ ὁποῖο ὁ Λακάν μελέτησε σύμφωνα μὲ τὸν ἐνγκελιανισμό του, εἶναι τοῦ νὰ γνωρίσουμε γ ι α τ ῖ σ χ η μ α τ ῖ ζ ε τ α ι, μὲ τίς σκορπισμένες πάνω στὸ πολύμορφο σῶμα ὁρμές, ἕνα ἀντικείμενο ὅπου αὐτὲς συγκεντρώνονται. Μέσα σὲ μιὰ φιλοσοφία τῆς συνείδησης, αὐτὴ ἢ τελευταία λέξη λέει ὅτι αὐτὴ ἢ ἀνάγκη ἐνοποίησης εἶναι δεδομένη κατ' ὑπόθεσιν, ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο τὸ ἔργο μιᾶς τέτοιας φιλοσοφίας· μέσα σὲ μιὰ «σκέψη» τοῦ ἀσυνείδητου, τοῦ ὁποίου μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ φανερὲς στὴν πυροτεχνία μορφῆς θὰ εἶναι ἡ οἰκονομικὴ, ἐδῶ ἢ ἐκεῖ, ποῦ σκιαγραφήθηκε ἀπὸ τὸν Φρόυντ, ἡ ἐρώτησις καὶ ἡ παραγωγή τῆς ἐνότητος, τῆς ἴδιας ὄντας φανταστικῆς, δὲν μπορεῖ πιά παρὰ νὰ παραληφθῆ νὰ τεθεῖ μέσα στὴν ἴδια τὴν ἀδιαφάνειά της. Δὲν θὰ μπορούσε πιά νὰ προσποιηθῆ ὅτι καταλαβαίνει τὴν σύνθεσιν τῆς ἐνότητος τοῦ ὑποκειμένου ἀπὸ τὴν εἰκόνα του μέσα στὸν καθρέφτη, θὰ ἀναγκασθῆ ν' ἀναρωτηθῆ πῶς καὶ γιατί τὸ δ ι α φ α ν ἔ σ τ ε ἰ χ ῶ μ α γενικά, καὶ ἄρα ἢ κινηματογραφικὴ ὁθόνη εἰδικώτερα, πρέπει νὰ γίνῃ ἕνας προνομιοῦχος χῶρος λιμπιντικῆς ἐπέκτασις, γιατί καὶ πῶς οἱ ὁρμές πρέπει νὰ σταματήσουν πάνω στὸ λεπτὸ δέρμα, τὴν π ε λ λ ι κ ὺ λ, καὶ ν' ἀντιτεθοῦν σ' αὐτὲς τίς ἴδιες ὅπως ὁ χῶρος τῆς ἐγγραφῆς τους, καὶ ὅπως τὸ στήριγμα ποῦ τὸ κινηματογραφικὸ ἔγχειρημα, ἀπὸ κάθε ἄποψιν, πρέπει νὰ διαγράψῃ. Μιὰ λιμπιντικὴ οἰκονομικὴ τοῦ κινηματογράφου ὀφείλει στὴν κυριολεξία νὰ κατασκευάσῃ τοὺς χειριστὲς ποῦ πάνω στὸ ὀργανικὸ καὶ κοινωνικὸ σῶμα θ' ἀποκλείσουν τίς παρεκκλίσεις καὶ θὰ καναλιζάρουν τίς ὁρμές μέσα σ' αὐτὴ τὴν τακτοποίηση. Δὲν εἶναι σίγουρο ἂν ὁ ν α ρ κ ι σ σ ι σ μ ὁ ς ἢ ὁ μ α ζ ο χ ι σ μ ὁ ς εἶναι οἱ πρόσφοροι χειριστὲς: ἐπιδέχονται μιὰ συγκράτησιν τῆς ὑποκειμενικότητος (τῆς θεωρίας τοῦ Ἐγῶ) χωρὶς ἀμφιβολία πολὺ ὑψηλὴ ἀκόμα.

Τὸ τ α μ π λ ῶ β ι θ ἄ ν

Ὁ ἀκίνητογράφος, θὰ λέγαμε, τοποθετεῖται στοὺς δυὸ πόλους τοῦ κινηματογράφου ποῦ λαμβάνεται σὰν γραφὴ τῶν κινήσεων: δηλ. τὴν ἀκραία ἀκίνησις καὶ τὴν ἀκραία κινήσις. Αὐτοὶ οἱ δυὸ τρόποι εἶναι ἀσυμβάσαστοι μόνο γιὰ τὴν σ κ ἔ ψ η. Γιὰ τὴν οἰκονομικὴ, εἶναι ἀντίθετα ἀναγκαστικὰ ξεχωρι-

σμένοι· ή έκπληξη, ό τρόμος, ή όργή, τό μίσος, ή απόλαυση, όλες οί έντάσεις, είναι πάντοτε μετατοπίσεις στο χώρο. Θάπρεπε ν' αναλυθεί ό όρος τής σ υ γ κ ί ν η σ η ς σέ μιά κ ί ν η σ η πού θά έρχόταν νά έξαντλήσει τόν έαυτό της, μιά άκίνητοποιητική κίνηση, μιά κινητοποιημένη μετακίνηση. Οί τέχνες τής άναπαράστασης προσφέρουν δυό συμμετρικά παραδείγματα αύτών τών έντάσεων, τό ένα έκεί όπου παρουσιάζεται ή άκίνησία: τό «ταμπλώ βιβάν», τό άλλο έκεί όπου ύπάρχει ή άνησυχία: ή λυρική άφαίρεση.

Ύπάρχει πρός τό παρόν στη Σουηδία ένας θεσμός πού λέγεται *posering*, όρος πού αναφέρεται στην π ό ζ α πού ζητά ό φωτογράφος πορτραίτων: νεαρές κοπέλλες παρέχουν τς ύπηρεσίες τους σέ ειδικευμένους οίκους, πού συνίστανται στο νά παίρνουν, ντυμένες ή γυμνές, τς πόζες πού έπιθυμούν οί πελάτες, ένω άπαγορεύεται, έξ αίτίας τής φήμης αύτών τών οίκων πού δέν είναι πορνεία, ν' άγγίξουν μ' όποιονδήποτε τρόπο τά μοντέλα, θεσμός πού θά λέγαμε ότι είναι ραμμένος στα μέτρα του φαντασματικού του Κλοσσόφσκι, του όποιου θά δούμε τήν σπουδαιότητα στο ταμπλώ βιβάν, σαν σχεδόν τέλειου όμοιώματος του φαντάσματος και τής παράδοξης του έντασης. Άλλά πρέπει νά δούμε πώς σ' αύτή τήν περίπτωση διατίθεται τό παράδοξο: ή άκίνητοποίηση φαίνεται νά μη φτάνει παρά τό έρωτικό άντικείμενο, ένω τό ύποκείμενο βρίσκει κυριευμένο από τήν πιό ζωντανή συγκίνηση.

Άναμφίβολα δέν είναι τόσο άπλό όσο φαίνεται, και πρέπει ακόμα νά άντιληφθούμε ότι ή διάθεση είναι αύτή πού κάνει τήν κατάτμηση, π ά ν ω σ τ ά δ ύ ο σ ώ μ α τ α, του μοντέλου και του πελάτη, τών περιοχών τής άκρικής έρωτικής έντατικοποίησης για τό ένα άπό τά δύο, αύτό του πελάτη, πού μέχρι τώρα έθεωρείτο άνεπαφο μέσα στην άκεραιότητά του. Μιά τέτοια διαμόρφωση, τής όποιας θά δούμε τήν έγγύτητα με τήν σαντική προβληματική τής απόλαυσης, ύποχρεώνει, γι' αύτό πού μās ενδιαφέρει έδω, νά παρατηρήσουμε τό έξής: γενικά τό ταμπλώ βιβάν, εάν διαθέτει κάποιο λιμπιντικό δυναμικό, είναι έπειδή κάνει νά έπικεινωούν ή θεατρική τάξη και ή οικονομική τάξη, είναι έπειδή χρησιμοποιεί «δλοκληρωτικά πρόσωπα» σαν έρωτογενείς όρμές έπισυνδεμένες μ' εκείνες πού διακλαδώνουν τς όρμές του θεατή. Πρέπει έπομένως νά καταλάβουμε τήν τ ι μ ή, έκτός τής τιμής, όπως εξήγησε με θαυμαστό τρόπο ό Κλοσσόφσκι, πού πρέπει νά πληρώσει τό όργανικό σώμα, ή ύποτιθέμενη ένότητα του ύποτιθέμενου ύποκειμένου, για τό όποιο λάμπει ή απόλαυση μέσα στην άνεπανόρθωτη στειρότητά της. Είναι ή ίδια τιμή πού πρέπει νά πλη-

ρώσει ὁ κινηματογράφος ἂν πάει στό ἓνα ἄκρο του, τήν ἀκίνητοποίηση: ἐπειδὴ αὐτὴ ἐδῶ (πού δένεῖναι ἢ ἀκίνησις) σημαίνει ὅτι αὐτὸς πρέπει χωρὶς διακοπὴ νὰ χαλᾷ τὴν συμβατικὴ σύνθεση πού κάθε κινηματογραφικὴ κίνηση ἐξαπλώνει μαζί μ' αὐτόν, γι' αὐτὸ πού, ἀντὶ γιὰ τὶς ὠραίες, λογικὲς καὶ ἐνοποιητικὲς μορφές πού προτείνει στὴν ταύτιση, ἢ δοσμένη εἰκόνα, μὲ τὴν γοητευτικὴ τῆς παραλυσία, ὑλοποιεῖ στὴν πιὸ ἔντονη συγκίνηση. Μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς πολλὰ πειραματικὰ φιλμ καὶ ἄ ν τ ε ρ γ κ ρ ἄ ο υ ν τ γιὰ νὰ εἰκονογραφήσει αὐτὴ τὴν κατεύθυνση τῆς ἀκίνητοποίησης.

Πρέπει ἐδῶ ν' ἀνοίξουμε τὸν φάκελλο μιᾶς ὑπόθεσης μὲ μοναδικὴ σπουδαιότητα: ἂν διαβάσετε Σάντ ἢ Κλοσσόφσκι, τὸ παράδοξο τῆς ἀκίνητοποίησης, θὰ δῆτε ὅτι κατανέμεται καθαρὰ πάνω στὸν ἀναπαραστατικὸ ἄξονα. Τὸ ἀντικείμενο, τὸ θῦμα, ἢ πόρνη πού παίρνει τὴν πόζα, προσφέρεται σὰν ἀπομακρυσμένη περιοχὴ, ἀ λ λ ἄ π ρ ἔ π ε ι τ α υ τ ὄ χ ρ ο ν α ν ἄ γ δ υ θ ε ἰ ἢ ν ἄ τ α π ε ι ν ω θ ε ἰ σ ἄ ν ὅ λ ο κ λ η ρ ω τ ι κ ὸ π ρ ὶ ὄ σ ω π ο. Ὁ ὑπαινιγμὸς σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο εἶναι ἕνας ἀπαραίτητος παράγοντας τῆς ἐντατικοποίησης, ἐφ' ὅσον καταδείχνει τὴν ἀνεκτίμητη ἀξία τῆς ὑποκλοπῆς τῶν ὀρμῶν ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται ἡ διεστραμμένη ἀπόλαυση. Εἶναι ἄρα βασικὸ σ' αὐτὸ τὸ φανταστικὸ νὰ εἶναι ἀναπαραστατικὸ, μ' ἄλλα λόγια νὰ προσφέρει στὸν θεατῆ τὶς ζητήσεις τῆς ταύτισης, τῶν ἀναγνωρίσιμων μορφῶν, καί, γιὰ νὰ τὰ ποῦμε ὄλα, τῆς ὕλης στὴ μνήμη: γιατί εἶναι στὴν τιμὴ, ἄς τὸ ἐπαναλάβουμε, τῆς ὑπέρβασῆς τῆς καὶ τῆς παραμόρφωσης τῆς τάξης τοῦ πολλαπλασιασμοῦ πού γίνεται αἰσθητὴ ἢ ἔντονη συγκίνηση. Συνεπῶς ἡ ὑποστήριξη τοῦ ὁμοιώματος, πού εἶναι ἡ σύνταξη τῆς περιγραφῆς στὸ συγγραφέα, ἢ πελλικὺλ τοῦ φωτογράφου Πιέρ Ζυκκὰ (πού εἰκονογραφεῖ;) Τ ἄ Ζ ω ν τ α ν ἄ Ν ο μ ἰ σ μ ἄ τ α), τὸ χαρτὶ τοῦ σχεδιαστῆ Πιέρ Κλοσσόφσκι — συνεπῶς αὐτὴ ἡ ὑποστήριξη δὲν ὀφείλει, ἢ ἴδια, νὰ ὑποστῆ καμμιὰ ἀξιόλογη διαστροφή ἐφόσον αὐτὴ δὲν φέρει ἀλλὰ ὑποστηρίζει τὴν ἀναπαράσταση τοῦ θύματος: διατηρεῖται ἄρα μέσα στὴν ἀναισθησία ἢ τὸ ἀσυνείδητο. Ἀπὸ δῶ ἢ ἐνεργητικὴ στράτευση τοῦ Κλοσσόφσκι γιὰ χάρη τῆς ἀναπαραστατικῆς πλαστικῆς, καὶ τὰ ἀναθέματά του ἐναντίον τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς.

Ἡ ἀφαίρεση

Ἄραγε τί συμβαίνει ἄν, ἀντίθετα, εἶναι πάνω στήν ἴδια τήν υποστήριξη πού γίνονται οἱ κύριες διαστροφές; Ἐδῶ εἶναι ἡ πελλικύλ, οἱ κινήσεις, οἱ φωτισμοί, οἱ τοποθετήσεις σέ σημεῖα πού καταλήγουν ν' ἄρνοῦνται νά παράγουν τήν ἀναγνωρίσιμη εἰκόνα ἑνός θύματος ἢ ἑνός ἀκίνητου μοντέλου, καί φέρουν ἐπάνω τους, χωρίς πιά νά τὸ ἀφήνουν στό φανταστικό σῶμα, τήν τιμὴ τῆς ἐνστικτώδικης συγκίνησης καί δαπάνης. Ἡ πελλικύλ (γιὰ τὸν ζωγράφο ὁ καμβάς) γίνεται τὸ φανταστικό σῶμα. Κάθε λυρική ἀφαίρεση στὴ ζωγραφικὴ ἀποκτᾶται μέσα σέ μιὰ τέτοια μετατόπιση. Προϋποθέτει τὴν πόλωση ὄχι πιά πρὸς τὴν ἀκίνησιὰ τοῦ μοντέλου, ἀλλὰ πρὸς τὴν κινητικότητα τῆς υποστήριξης. Αὐτὴ ἡ κινητικότητα εἶναι ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ κίνηση: ἐνισχύει κάθε ἐνέργεια πού χαλᾷ τίς ὠραίες μορφές πού υποβάλλει αὐτὴ ἢ τελευταία, σέ κάποιον βαθμό, στοιχειώδη ἢ σύνθετο, πού αὐτὴ ἡ ἐνέργεια παράγει. Ἐμποδίζει τίς συνθέσεις τῆς ταύτισης καί ξεγελᾷ τίς μνημονικὲς ζητήσεις. Αὐτὴ μπορεῖ ἐπομένως νά πάει πολὺ μακριὰ μὲ τὴν ἔννοια μιᾶς ἀ τ α ρ α ξ ί α ς τῶν εἰκονομικῶν συστατικῶν, πού πρέπει νά γίνουν ἀκόμα ἀντιληπτά σάν κινητοποίηση τῆς υποστήριξης. Ἄλλὰ αὐτὸς ὁ τρόπος ξεγελάσματος τῆς κίνησης ἀ π ὸ τ ῆ ν ὑ π ο σ τ ῆ ρ ι ξ ῆ δὲν πρέπει νά συγχιστεῖ μ' ἐκεῖνον πού γίνεται μὲ τὴν παραλυτικὴ ἐπίθεση τοῦ θύματος, πού εἶναι τὸ κίνητρο. Ἐδῶ ὄχι μόνο δὲν ὑφίσταται ἀνάγκη μοντέλου, ἀλλὰ ἡ σχέση μὲ τὸ σῶμα τοῦ πελάτη - θεατῆ εἶναι ἐντελῶς μετατεθειμένη.

Πῶς παράγεται ἡ ἀπόλαυση μπροστὰ σ' ἕναν μεγάλο πίνακα τοῦ Πόλλοκ ἢ τοῦ Ρόθκο ἢ μπροστὰ σέ μιὰ σπουδὴ τοῦ Ρίχτερ, ἢ τοῦ Μπαρουτσέλλο, ἢ τοῦ Ἐγκελινγκ; Ἄν δὲν ὑπάρχει πιά ἡ ἀναφορὰ στὴν ἀπώλεια τοῦ ἐνοποιημένου σώματος, ἄν δὲν ἐμφανίζεται πιά, χάρη στὴν ἀκίνητοποίηση τοῦ μοντέλου καί στὴν ὑποκλοπὴ του μὲ σκοπὸ τίς μερικὲς ἀποφορτίσεις, πόσο ἀ ν υ π ὸ λ ὄ γ ι σ τ ῆ εἶναι ἡ διᾶθεση τὴν ὁποία μπορεῖ νά ἔχει ὁ πελάτης - θεατῆς· τὸ ἀναπαριστώμενο παύει νά εἶναι τὸ λιμπιντικό ἀντικείμενο, καί εἶναι ἡ ἴδια ἢ ὁθόνη πού παίρνει τὴ θέση του μέσα στὶς πιὸ σαφεῖς του ἀπόψεις. Μπροστὰ στὰ λεπτότατα ρίγη πού διαπερνοῦν τίς περιοχὲς ἐπαφῆς πού ἐκλύουν τίς χρωματικὲς ἐπιφάνειες πάνω στοὺς πίνακες τοῦ Ρόθκο, ἢ μπροστὰ στὶς σχεδὸν ἀνεπαίσθητες μετατοπίσεις τῶν μικρῶν ἀντικειμένων ἢ ὀργάνων τοῦ Πόλ Μπιούρι, εἶναι στὴν τιμὴ τῆς ἀπάρνησης τοῦ σώματος στὴν ὁλότητά του καί στὴν σύνθεση τῶν κινήσεων πού τὸ κάνουν νά ὑπάρχει, πού τ ὸ σ ῶ μ α τ ο ὕ

ἴδιου τοῦ θεατῆ ἔχει νὰ ἀπολαύσει: αὐτὰ ἐκεῖ τὰ ἀντικείμενα ἀξιῶνουν τὴν παραλυσία ἔχι πιά τοῦ ἀντικείμενου - μοντέλου, ἀλλὰ τοῦ «ὑπσκειμένου» - πελάτη, τὴν ἀποσύνθεση τοῦ ὀργανισμοῦ του, τὸν περιορισμὸ τῶν δρόμων διάθεσης καὶ τῆς λιμπιντικῆς ἀποφόρτισης σὲ πολὺ μικρὲς μερικὲς περιοχὲς (μάτι - ἀμφιβληστροειδῆς), τὴν εὐδαιμονοποίηση σχεδὸν ὀλοκληροῦ τοῦ σώματος μέσα σὲ μιὰ ἔνταση ποῦ ἀποκλείει κάθε δραπέτευση τῶν ὀρμῶν πρὸς ἄλλους δρόμους ἀπὸ ἐκείνους ποῦ εἶναι ἀπαραίτητοι γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῶν πολὺ λεπτῶν διαφορῶν μέσα στὸ ἀντικείμενο. Αὐτὸ γίνεται, σύμφωνα μ' ἄλλες τονικότητες, στὰ ἀποτελέσματα τῆς ὑπερβολῆς τῆς κίνησης ἑνὸς Πόλλοκ στὴ ζωγραφικὴ ἢ ἑνὸς Τόμσον (ἐργασία πάνω στὸ ἀντικειμενικὸ) στὸν κινηματογράφο. Ὁ ἀφηρημένος κινηματογράφος ὅπως ἡ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ κάνουν διαφανῆ τὴν ἀντίστροφη ὑποστήριξη τῆς διάθεσης, καὶ κάνουν θῦμα τὸν πελάτη. Αὐτὸ γίνεται ἐπίσης, ἂν καὶ διαφορετικά, στὶς σχεδὸν μὴ ἀντιληπτές μετατοπίσεις μέσα στὸ θέατρο Νῶ.

Ἡ ἐρώτηση, ποῦ, πρέπει νὰ ποῦμε, εἶναι κρίσιμη γιὰ τὸν καιρὸ μας, ἐπειδὴ εἶναι ἐκείνη τῆς σκηνοθεσίας καὶ ἄρα τῆς θέσης μέσα στὴν κοινωνία (ἐκτὸς σκηνῆς), εἶναι ἡ ἀκόλουθη: εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ τὸ θῦμα νὰ εἶναι στὴ σκηνὴ γιὰ νὰ εἶναι ἔντονη ἢ ἀπόλαυση; Ἄν τὸ θῦμα εἶναι ὁ πελάτης, ἂν στὴ σκηνὴ εἶναι μόνο ἡ πελλικύλ, ἡ ὀθόνη, ὁ καμβᾶς, ἡ ὑποστήριξη, χάνουμε σ' αὐτὴ τὴν διάθεση τὴν ἔνταση τῆς στεῖρας ἀποφόρτισης; καί, ἂν ἀληθεύει αὐτό, πρέπει λοιπὸν νὰ τὴν ἀπαρνηθοῦμε γιὰ νὰ τελειώσουμε μὲ τὴν αὐταπάτη ὄχι μόνο τὴν κινηματογραφικὴ, ἀλλὰ καὶ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ; Ἡ αὐταπάτη εἶναι τὸ νὰ πιστεύεις; Πρέπει ἀπαραίτητα ἡ ἐπιστροφή τῶν ἀκραίων ἐντάσεων ν' ἀποζητεῖται μέσω αὐτῆς τῆς κενῆς διάρκειας, πάνω σ' αὐτὸ τὸ φάντασμα τοῦ ὀργανικοῦ σώματος ἢ τοῦ ὑποκειμένου, ποῦ εἶναι τὸ δικό του ὄνομα; Αὐτὴ ἡ ἀποζήτηση, αὐτὸς ὁ ἔρωτας, σὲ τί διαφέρει ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀγκυροβόληση στὸ τίποτα ποῦ κάνει τὸ κεφάλαιο;

Ἡ ἐκπαίδευση στελεχῶν
Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασεως

ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Γιὰ μιὰ ἐλεύθερη παιδαγωγικὴ
βασισμένη στὴ θεωρία τῶν
Ἀνοιχτῶν Συστημάτων

Ἀποτελέσματα μιᾶς ἐφαρμοσμένης
ἔρευνας 1969—1974

τοῦ

Κώστα Χ. Φωτεινοῦ

Καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μονρεάλ

Δ/τῆ τοῦ Πειραματικοῦ Ἐργαστηρίου

Κινηματογράφου

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ συντάχθηκε μὲ βάση τὴν ἀνακοίνωσή μου στὸ περαινὸ συνέδριο τοῦ Τόκιο (Σεπτέμβρης 1974). Ἡ ἀναδημοσίευση καὶ μετάφραση γίνεται ἀπὸ τὴ γαλλικὴ του ἐκδόση στὴ σειρά COMMUNICATIONS τοῦ Ὀπτικο-Ἀκουστικοῦ Κέντρου τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μοντρεάλ.

Τὸ συνέδριο εἶχε θέμα τὴν «Σύγχρονη Τεχνολογία καὶ Ἐκπαίδευση Στελεχῶν τοῦ Κινηματογράφου καὶ τῆς Τηλεόρασης» καὶ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὸ Διεθνὲς Κέντρο Σόσεων τῶν Σχολῶν Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασης (C.I.L.E. C.T.) καὶ τὴν σχολὴ Κινηματογράφου τοῦ κρατικοῦ Πανεπιστημίου NIIION τοῦ Τόκιο.

Ἡ ἀνακοίνωση, κι ἐπομένως καὶ τὸ ἄρθρο, παρουσιάζουν τὴν τελευταία φάση τῆς πειραματικῆς ἔρευνας μὲ θέμα τὴν διδακτικὴ τοῦ κινηματογράφου, πού πραγματοποιήθηκε στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μοντρεάλ (1970—1974). Ὅμως ἡ φάση αὐτὴ εἶναι ἡ συνέχεια δύο ἄλλων σημαντικῶν περιόδων: τῆς πρώτης, τῆς περιόδου τῆς Ἀθήνας (1960—65), ὅπου μὲ τὴν Εἰρήνη Καλκάνη συνδιευθύναμε τὸ Κέντρο Σπουδῶν Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου καὶ τῆς δευτέρας, τῆς περιόδου τοῦ Παρισίου (1965—69), ὅπου δίδασκα στὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἀνθρωπολογικοῦ Κινηματογράφου τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Παρισίου, μὲ διευθυντὴ τὸν JEAN ROUCH.

Στὴν ἔρευνα συνεργάστηκαν κατὰ καιροὺς συνεργάτες πού ἔχω ἀναφέρει κι εὐχαριστῶσι ὀνομαστικὰ σὲ προηγούμενα γραφτὰ μου. Θὰ ἦταν μακρὺς ὁ κατάλογος ὄλων τῶν ὀνομάτων, γι' αὐτὸ τοὺς εὐχαριστῶ ὀμαδικὰ, μιὰ καὶ πάντα συνεργαστήκαμε σάν ὀμάδα.

Τέλος θὰ ἤθελα νὰ ὀνομαμμίσω τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔρευνα ξεπερνᾷ τὰ στενὰ πλαίσια τῆς διδακτικῆς. Εἶναι στὴν οὐσία μιὰ προσπάθεια νὰ ἀποκαλυφθοῦν οἱ ὀδροι ἐκεῖνοι τῆς συνεργασίας, πού ἐπιτρέπουν σ' ὄλα τὰ μέλη μιᾶς ὀμάδας νὰ λειτουργοῦν δυναμικὰ, οἱ ὀδροι δηλαδὴ πού σέβονται τὴν ἐλευθερία τῆς δυναμικῆς προσωπικότητος τοῦ ἀτόμου μέσα σὲ κάθε ὀμαδικὴ προσπάθεια. Γι' αὐτὸ, στὴ δικιά μας περιήπωση, τ' ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας δὲν ἀφοροῦν μόνο τῇ διδασκαλίᾳ στὶς πανεπιστημιακὲς τάξεις καὶ δὲν ἐφαρμόζονται μόνο σ' αὐτέες, ἀλλὰ καὶ στὴν συνεργασία μας μὲ τὰ συνεργεῖα γιὰ τὴν παραγωγή ταινιῶν καὶ μὲ τὴν ὀμάδα τῶν ἐρευνητῶν πού παίρνουν μέρος στὴν πειραματικὴ αὐτὴ ἔρευνα καὶ τὴν θεώρηση τῶν προβλημάτων τῆς λειτουργίας τῶν ὀμάδων.

Μονρεάλ, Μάρτης 1975.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΘΕΣΗ

Α—'Η έκπαιδευση τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης — Ἐνα κλειστό παιδαγωγικὸ σύστημα.

Οἱ σπουδαστὲς ποὺ ἐγγράφονται στὶς σχολές κινηματογράφου καὶ τηλεόρασης ἢ στὰ ἀντίστοιχα πανεπιστημιακὰ τμήματα κι ἐμπιστεύονται σ' αὐτὰ τὴ μόρφωσή τους, ἀντιμετωπίζουν μιὰ παιδαγωγικὴ ὀργάνωση κι ἓνα πρόγραμμα ποὺ ἔχει ἐτοιμάσει γι' αὐτοὺς ἀπὸ πρὶν ἡ διοίκηση κι οἱ δάσκαλοι τῆς σχολῆς. Κι αὐτὸ γιὰτὶ οἱ ὑπεύθυνοι παιδαγωγοὶ θέλουν νὰ προσφέρουν στοὺς σπουδαστὲς ὅλες τὶς γνώσεις ποὺ πιστεύουν ὅτι εἶναι ἀπαραίτητες καὶ μὲ τὴ μέθοδο ποὺ νομίζουν ὅτι εἶναι ἡ πιὸ κατάλληλη. Φιλοδοξοῦν, μ' ἄλλα λόγια νὰ δημιουργήσουν ἓνα ψηλὸ παιδαγωγικὸ ἐπίπεδο, ποὺ προβλέπει καὶ ὀργανώνει ὅλες τὶς ἐκπαιδευτικὲς δραστηριότητες. Ἡ ὀργάνωση συνήθως παίρνει τρεῖς μορφές:

1.— Τὸ πρόγραμμα σπουδῶν καθορίζει τὴν ὕλη ποὺ θὰ διδαχθῆ καὶ προβλέπει ὄχι μόνον τὸ περιεχόμενὸ της ἀλλὰ καὶ τοὺς σκοποὺς ποὺ θὰ πετύχει ἡ διδασκαλία της. Μ' ἄλλα λόγια, προβλέπει τὶς κινηματογραφικὲς συμπεριφορὲς ποὺ θὰ δημιουργηθοῦν μ' αὐτὴν στοὺς σπουδαστὲς.

2.— Γιὰ νὰ πετύχῃ ἡ διδασκαλία τοὺς σκοποὺς της χρειάζονται — καὶ γι' αὐτὸ προκαθορίζονται — οἱ πιὸ κατάλληλες παιδαγωγικὲς μέθοδοι, καὶ μάλιστα ἐξχωριστὴ μέθοδος γιὰ τὴ δημιουργία κάθε τύπου κινηματογραφικῆς συμπεριφορᾶς.

3.— Προκαθορίζεται ἀκόμα ὁ χρόνος ποὺ πρέπει νὰφιερωθῆ συνολικὰ σὲ κάθε ἐκπαιδευτικὴ δραστηριότητα κι ὀρίζονται οἱ μέρες κι οἱ ὥρες διδασκαλίας στὸ πρόγραμμα.

Αὐτὴ ἡ ὀργάνωση κι ὁ προγραμματισμὸς ποὺ καθορίζει τὴν πορεία τῆς ἐκπαίδευσης, δίνει στὸ παιδαγωγικὸ σύστημα τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν κλειστῶν συστημάτων καὶ κάνει τὴν ἐκπαίδευση ὁμοιομορφη καὶ μονοδιάστατη (PETERS, Programmes d' écoles, C.I.L.E.C.T.)

Γιὰτὶ, κλειστὸ σύστημα εἶναι κάθε μηχανιστικὴ ὀργάνωση τοῦ τύπου τοῦ ὄρωλοῦ γιὰ τοῦ μηχανισμοῦ, ὅπου ὅλα τὰ μέρη καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸν συνθέτουν ἔχουν λειτουργίες καὶ σχέσεις προκαθορισμένες κι ἀμετάβλητες. Ἡ κυκλοφορία τῶν πληροφοριῶν ἀνάμεσα στὰ μέρη τοῦ συστήματος εἶναι μονόδρομη, Ἕκινᾷ πάντα ἀπ' τὸν ἐγκέφαλο ἢ τὸ κυρίαρχο μέρος, κατευθύνεται στὰ ἐκτελεστικὰ μέρη κι ἡ συχνότητά της εἶναι πολὺ χαμηλὴ. Κι ὅταν ἀκόμα τὸ σύστημα διαθέτῃ μηχανισμοὺς ἐπανάδρασης, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ αὐτορρυθμιζοται καὶ νὰ διορθῶναι λάθη, δὲν χάνει τὰ κύρια γνωρίσματα τῶν κλειστῶν συστημάτων. (BERTALANFY) (Δὲς γραφικὴ παράσταση ἀρ. 1).

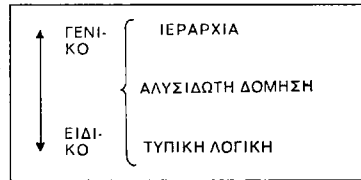
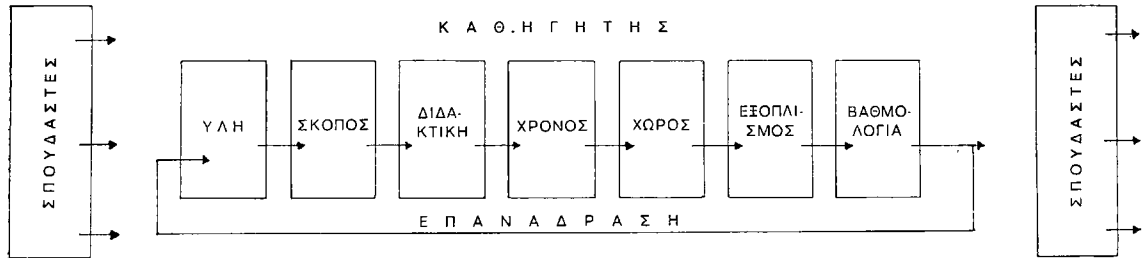
Ὅταν μιὰ τέτοια ὀργάνωση χρησιμοποιεῖται στὴν ἐκπαίδευση, τὰ παιδαγωγικὰ καὶ τὰ διδακτικὰ ἀποτελέσματα δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὰ. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ἡ μηχανιστικὴ τῆς δόμησῃ δὲν ἐπιτρέπει κι οὔτε προβλέπει τὴν ἐκφραση ζωτικῶν στοιχείων τῆς προσωπικότητος τῶν σπουδαστῶν, ὅπως ὁ σύθρομητισμὸς, ἡ δημιουργικότητα, ἡ πρωτοβουλία, τὸ παιχνίδι. Δὲν ἐπιτρέπει δηλαδὴ τὴν αὐτονομία τῶν σπουδαστῶν καὶ τὴν συμβολὴ τῆς δυναμικῆς προσωπικότητάς τους (personnalité active) στὴν ἐκπαίδευσή τους.

ΚΛΕΙΣΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

- ΟΜΟΙΟΜΟΡΦΟ

- ΜΟΝΟΔΙΑΣΤΑΤΟ

1



ΜΕΤΑΒΛΗΤΟΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΙ
ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ

Ἡ σοβαρὴ παιδαγωγικὴ κρίση, πού περνᾶ ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια ἡ ἐκπαίδευση τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης, ὀφείλεται, νομίζω, σ' αὐτὴ τὴν κλειστὴ ὀργάνωση τῶν σχολῶν καὶ τῶν πανεπιστημιακῶν τμημάτων (recherche FOTINAS). Καὶ ἔερωμε ὅτι ἡ κλειστὴ ὀργάνωση βασίζεται στὴν ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου — ρομπὸτ. Ὅμως, οἱ σύγχρονες ἐρευνες τῆς ψυχολογίας ἀπορρίπτουν τὸν ἀνθρώπο — ρομπὸτ καὶ προτείνουν ἓνα νέο πρότυπο: τὸν ἀνθρώπο πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν δυναμικὴ του προσωπικότητα. Κι' ἡ προσωπικότητα αὐτὴ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα παιδαγωγικὸ σύστημα πού σέβεται τὴν αὐτονομία της καὶ τῆς προσφέρει τὴν ἀπαραίτητη ἐλευθερία γιὰ τὴν ἐκφρασὴ της. (J. PIAGET).

Β — Γιὰ μιὰ ἐκπαίδευση μὲ ἀνοιχτὸ παιδαγωγικὸ σύστημα.

Ἄν ἡ παιδαγωγικὴ κρίση, πού ἀνάφερα, ὀφείλεται πραγματικὰ στὴν ἀντίθεση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς κλειστῆς παιδαγωγικῆς ὀργάνωσης καὶ τῶν ἀναγκῶν τῆς αὐτόνομης προσωπικότητας τῶν σπουδαστῶν, θὰ μπορούσε νὰ διατυπωθῆ ἡ ὑπόθεση ὅτι ἡ λύση τοῦ προβλήματος βρίσκεται στὴ χρησιμοποίησι ἐνὸς συστήματος ὀργάνωσης πού μέσα στὰ πλαίσια του ἐπιτρέπει τὴν ἐκφραση τῶν γνωρισμάτων τῆς προσωπικότητας αὐτῆς. Ἡ ὀργάνωση πού προτείνω μπορεῖ νὰ ὀνομαστῆ ἀνοιχτὸ σύστημα. Τὸ σύστημα αὐτὸ, μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἐκπαίδευσης, πρέπει νὰ προσφέρει στοὺς σπουδαστὲς ἐλευθερία καὶ στίς τρεῖς μορφές τῆς ὀργάνωσης ὅλων τῶν ἐκπαιδευτικῶν δραστηριοτήτων:

1.— Ἐλευθερία στὴν ἐπιλογὴ τῆς ὕλης πού θὰ διδαχθοῦν καὶ τῶν σκοπῶν πού ἐπιδιώκουν — δηλαδὴ τῶν κινηματογραφικῶν συμπεριφορῶν πού θέλουν νὰ δημιουργήσουν.

2.— Ἐλευθερία στὴν ἐπιλογὴ τῆς παιδαγωγικῆς μεθόδου πού θὰ χρησιμοποιήσουν γιὰ κάθε ἐκπαιδευτικὴ δραστηριότητα καὶ

3.— Ἐλευθερία στὸν τρόπο πού θὰ διαθέσουν τὸν χρόνο τους γιὰ τὴν κάθε δραστηριότητα, τόσο ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς διάρκειας, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ὥρας, ἢ τῆς μέρας πού θέλουν νὰ δουλέψουν.

(Δεξ γραφικὴ παράσταση ἀρ. 2)

Ἡ ὑπόθεση πού διατυπώσαμε πιὸ πάνω προτείνει μ' ἄλλα λόγια τὴν δημιουργία μιᾶς παιδαγωγικῆς ὀργάνωσης πού, μέσα στὰ πλαίσιά της, κάθε σπουδαστῆς ἢ ομάδα σπουδαστῶν θὰ ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ συνθέσῃ τὸ δικό του πρόγραμμα σπουδῶν καὶ νὰ ἐπιδιώξῃ τοὺς δικούς του σκοπούς, ἰκανοποιώντας ἔτσι τίς ἰδιαίτερες ἀνάγκες τῆς αὐτόνομης προσωπικότητάς του. Σ' ἓνα τέτοιο σύστημα κάθε σπουδαστῆς εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἐκπαίδευσή του καὶ χαράζει βῆμα—βῆμα τὴν πορεία της. Ὅμως παράλληλα ἀλλάζει ὁ ρόλος τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ ἰδρύματος καὶ τοῦ διδακτικοῦ προσωπικοῦ. Σκοπὸς τους τώρα εἶναι νὰ στηρίζουν καὶ νὰ διευκολύνουν τὸν σπουδαστὴ στὴν σύνθετη, περίπλοκη προσπάθειά του. Κι' ἀκόμα εὐθύνη τῶν δασκάλων καὶ τῆς διοικήσεως εἶναι, πρὶν δεχθοῦν τοὺς σπουδαστὲς, νὰ ὀργανώσουν τὴν ἐκπαίδευση μὲ βάση τὸ ἀνοιχτὸ σύστημα καὶ, στὴ συνέχεια, νὰ σταθμίζουν καὶ νὰ ἀναπροσαρμόζουν διαρκῶς τὸ ἀνοιχτὸ ἐκπαιδευτικὸ τους σύστημα, σύμφωνα μὲ τίς ἀνάγκες τῶν σπουδαστῶν ἢ καλύτερα τίς ἀνάγκες τοῦ κάθε σπουδαστῆ. Αὐτὴ εἶναι ἡ ὑπόθεση πού προτείνουμε.

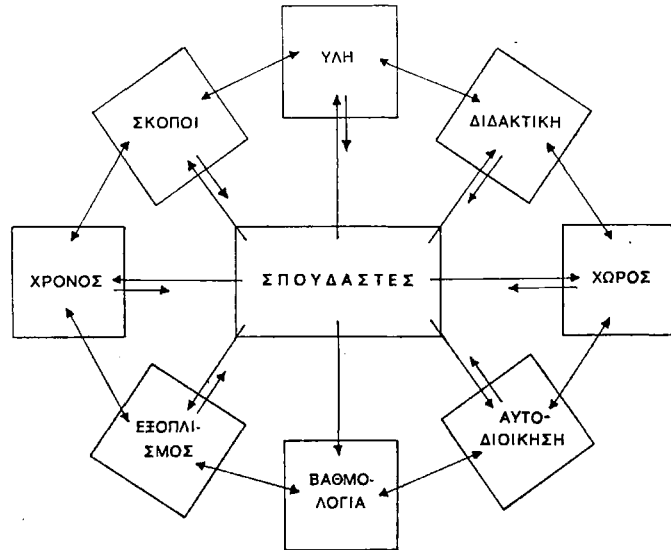
ΑΝΟΙΧΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

- ΠΟΛΥΜΟΡΦΟ

- ΠΟΛΥΔΙΑΣΤΑΤΟ

ΑΣΠΟΝΔΥΛΩΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ
ΦΥΣΙΚΗ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ
ΔΙΑΔΕΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥ-
ΣΤΗΜΙΚΗ ΛΟΓΙΚΗ

ΜΕΤΑΒΛΗΤΟΙ ΠΑΙΔΑΓΩ-
ΓΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ



Τὸ πρότυπο τῆς ἀνοιχτῆς συστημικῆς ὀργάνωσης τὸ βρίσκουμε σὲ κάθε ζωντανὸ ὄργανισμό, τὸν ὄργανισμό, δηλαδή, πού ζῆ σὲ ἀδιάκοπη σχέση μὲ τὸ περιβάλλον. Οἱ ἐκδηλώσεις τῆς ἐλευθερίας μέσα στὰ πλαίσια αὐτοῦ τοῦ ὀργανωτικοῦ συστήματος δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἀναρχίας. Στὴν πραγματικότητα, ὅμως, πρόκειται γιὰ μιὰ καινούργια σύνθεση, ἕνα νέο πρότυπο προγραμματισμοῦ, δόμησης καὶ ὀργάνωσης. Γιατί ἡ ἀνοιχτὴ ὀργάνωση δὲν ἀποκλείει τὴ δόμηση. Ἀποκλείει μόνο τὴν κλειστὴ δόμηση. Ἡ γενικὴ θεωρία τῶν ἀνοιχτῶν συστημάτων, πού τὸν τελευταῖο καιρὸ ἔχει πάρει διαστάσεις νέας ἐπιστήμης, μελετᾷ καὶ παρουσιάζει τὸ νέο πρότυπο ὀργάνωσης πού γιὰ τὴν κατανόησή του χρειαζόμαστε νέα μορφή ἐπιστημονικῆς σκέψης.

Μποροῦμε, λοιπόν, νὰ συμπεράνουμε, ὅτι ἡ ἀνοιχτὴ συστημικὴ ὀργάνωση εἶναι, ἴσως, τὸ πρότυπο τῆς παιδαγωγικῆς ὀργάνωσης πού ἀναζητοῦμε, ἀφοῦ μέσα στὸ ζωτικὸ της χῶρο ἐπιτρέπει ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ καί, συνεπῶς, τὶς ἐκδηλώσεις τῆς δυναμικῆς προσωπικότητας.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐπαληθεύσουμε τὴν ὑπόθεσή μας, πρέπει πρῶτα νὰ ὀρίσουμε τὰ θεωρητικὰ μας πλαίσια καὶ βάσεις.

1.— Σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιστῆμες τοῦ Ἀνθρώπου, κάθε σπουδαστῆς εἶναι μιὰ προσωπικότητα δυναμικὴ, αὐτόνομη, διαφορετικὴ ἀπὸ κάθε ἄλλη. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο νὰ προβλέψουμε τὴ συμπεριφορὰ του εἴτε νὰ τὴν περιγράψουμε μέσα σὲ μιὰ συγκεκριμένη κατάσταση μάθησης. Μποροῦμε, λοιπόν, μὲ βάση τὴν ἐπιστῆμη, νάμφισβητήσουμε τὸ κύρος κάθε κλειστῆς παιδαγωγικῆς ὀργάνωσης μηχανιστικοῦ τύπου.

2.— Οἱ ἔρευνες τῆς συστημικῆς ἐπιστήμης, πού βασίζονται στὴν βιολογία, τὴν ψυχολογία, τὴν κοινωνιολογία καὶ τὰ μαθηματικά, μόλις τώρα τελευταῖα ὀρίζουν ἕνα πλέγμα ὀργάνωσης καὶ μιὰ συστημικὴ σύνθεση, πού ὀνομάζεται «ἀνοιχτὸ σύστημα», καὶ ἐπιτρέπει μέσα στὴ δομὴ της ὅλη τὴν ἐλευθερία πού χρειαζόμαστε τὰ μέρη πού τὴν συνθέτουν. Αὐτὸ τὸ σύστημα διαθέτει λειτουργίες ἀνασύστασης καὶ μηχανισμοὺς ἀντιστάθμισης, πού ἀντιμετωπίζουν κάθε ἀλλαγὴ, μὲ τὸν σκοπὸ νὰ ξαναδώσουν τὴν ἰσορροπία στὸ σύνολο καὶ νὰ τὸ διατηρήσουν στὴ Ζωή. Οἱ ιδιότητες αὐτές τοῦ ἀνοιχτοῦ συστήματος δικαιολογοῦν νομίζω, τὴν ἰδέα ὅτι μποροῦμε νὸ δοκιμάσουμε νὰ ἐφαρμόσουμε αὐτὸ τὸ πρότυπο ὀργάνωσης στὴ διδασκαλία μας καὶ νὰ ἐνσωματώσουμε στὴ δομὴ του τὴ δυναμικὴ προσωπικότητα τῶν σπουδαστῶν.

A— Ἡ θεωρία τῆς δυναμικῆς προσωπικότητας

Ἀμέσως μετὰ τὸν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, οἱ ἐπιστῆμες τοῦ Ἀνθρώπου συγκεντρώνουν ἀκόμα μιὰ φορὰ τὴν προσοχὴ τους στὸ ἄτομο. Ἡ ψυχολογία καὶ τὸ ἀνακαλύπτει Ἐξανά καὶ τὸ ὀρίζει τώρα μέσα στὰ πλαίσια τῆς μικρῆς ὁμάδας. Τὸ ἄτομο θεωρεῖται καὶ πάλι σημαντικόν.

Ὅμως, ἡ παράλληλη ἀματῶδες πρόοδος τῆς τεχνολογίας, πού ὀφείλεται κυρίως στὴν ἠλεκτρονικὴ καὶ δημιουργεῖ στρατιές ἀπὸ ἐπιστήμονες — τεχνοκράτες, ἐπηρεάζει καὶ προσανατολίζει τὸν ὀρισμὸ τοῦ ἀτόμου. Οἱ ἐπιστήμονες αὐτοὶ μὲ τὶς ἀλγοριθμικὲς μηχανές τους, τὰ ρομπότ καὶ τὴν κυβερνητικὴ, χρειάστηκαν ἕνα πρότυπο τοῦ ἀνθρώπου καταχωρημένο στὸ χαρτί. (ASHBY,

WIENER κ.λ.π.). Με την βοήθεια της στατιστικής, λοιπόν, δημιουργήθηκε το πρότυπο αυτό, πού αντιπροσωπεύει τόν μέσο ὄρο, καί πού εισάγει στίς ἐπιστήμες τοῦ ἀνθρώπου τήν ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου — ρομπότ. Οἱ οἰκονομικές ἐπιστήμες, ἡ διοικητική κλπ. βασίζονται στό πρότυπο αὐτό καί ὀργανώνουν συστήματα καί θεωρίες. Ἡ παιδαγωγική, μέ τή σειρά της, προτείνει παιδαγωγικά συστήματα. (HALL. SKINNER κ.λ.π.). Ἡ ἀτομική προγραμματισμένη διδασκαλία, ἡ μέθοδος τῆς μικροδιδασκαλίας, ἡ σχεδιοποίηση τύπου P.E.R.T. καί ὁ κλειστός συστημικός τύπος, ἡ παιδαγωγική τεχνολογία στήν πρώτη της περίοδο κ.λ.π., βασίζουν τά προγράμματά τους ἀπόλυτα στόν τύπο τοῦ σπουδαστή — ρομπότ.

Ὅμως, πρὶν λίγα χρόνια, καί σέ ἀντίθεση μέ τήν τάση πού μόλις ἀναφέραμε, καί πού ὀδήγησε σέ ἀδιέξοδο, οἱ ἐπιστήμες τοῦ ἀνθρώπου προσφέρουν μιά νέα εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου: τὸ πρότυπο τῆς δυναμικῆς προσωπικότητας τοῦ ἀτόμου. Ἡ ψυχολογία τοῦ ἀναπτυσσόμενου ἀνθρώπου, οἱ νεοφροῦδικές σχολές, ἡ ψυχολογία τοῦ ἐγῶ, οἱ θεωρίες τῆς προσωπικότητας καί τῆς γνώσης (WERNER, PIAGET, ALLPORT, RAPAPART, ERIKSON, GUINDON, ets.) ἐπιβεβαιώνουν ὅτι ἡ ἀνθρώπινη συμπεριφορά δέν ἐξαρτᾶται οὔτε ἀπό ἐξωτερικούς ἐρεθισμούς οὔτε ἀπό ἐσωτερικές ἐνστικτώδεις παρορμήσεις. Οἱ ἐνδοψυχικές δομές πού ἀναπτύσσονται στόν ἀνθρώπο, (γνωστικές δομές, κλίμακα ἀξιών, ἰδεολογικά συστήματα, ταυτότητα, συνείδηση τοῦ ἐγῶ) καί πού εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς προσωπικῆς του ἱστορίας, κάνουν τόν ἀνθρώπο αὐτόνομο, δυναμικό, κύριο τῆς μοίρας του καί δημιουργό τοῦ περιβάλλοντός του. (Δεξ γραφική παράσταση ἀρ. 3).

Σύμφωνα μέ τίς διαβεβαιώσεις τῆς σύγχρονης ψυχολογίας, πρὸς τὸ παρὸν τουλάχιστον, δέν μπορούμε μέ κανένα τρόπο καί μέ κανένα ἐπιστημονικό μέσο νά προβλέψουμε καί νά περιγράψουμε τίς εἰδικές ἐκδηλώσεις τῆς συμπεριφοράς τοῦ σπουδαστή στή διάρκεια τῶν σπουδῶν του. Γι' αὐτὸ μιά κλειστή παιδαγωγική ὀργάνωση, πού βασίζεται στήν ἰδέα τοῦ σπουδαστή — ρομπότ, δέν μπορεί νάνταποκριθῆ στίς προσωπικές ἀνάγκες τοῦ καθέ σπουδαστή καί δέν πετυχαίνει τούς σκοπούς τῆς ἐκπαίδευσης.

B— Γενικὴ θεωρία τῶν ἀνοιχτῶν συστημάτων

Ἡ κλειστή συστημική ὀργάνωση τύπου ὠρολογιακοῦ μηχανισμοῦ εἶναι ἓνα πρότυπο πρωτογενοῦς ὀργάνωσης πού ὑπάρχει στή φύση. Ἐπειδὴ τὸ σύστημα αὐτὸ εἶναι ἀπλό, ὁ ἀνθρώπος τὸ διάκρινε πρῶτο κι ἔτσι μπόρεσε νά δημιουργήσῃ μιά πρώτη ἰδέα ὀργάνωσης καί, σύμφωνα μ' αὐτήν, νά βάλει γύρω του τάξη.

Ὅμως ἡ πρόοδος τῆς σκέψης καί τῆς ἐπιστήμης ἔδωσε στόν ἀνθρώπο τή δυνατότητα νά ξεχωρίσει μέσα στή φύση καί νά μελετήσῃ μιά σειρά ἀπὸ ἄλλους τύπους ὀργάνωσης. Οἱ εἰδικοί ταξινομοῦν τούς τύπους αὐτούς ἀνάλογα μέ τή συνθετότητά τους μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο (BOULDING).

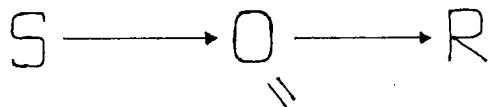
- 1.— Στατικά συστήματα (κρύσταλλο κλπ.)
- 2.— Συστήματα ὠρολογιακοῦ μηχανισμοῦ (μηχανές κλπ.)
- 3.— Συστήματα μέ μηχανισμό πού αὐτορρυθμίζεται μέ ἐπανάδραση (θερμοστάτης κλπ.)
- 4.— Ἄνοιχτά ζωντανά συστήματα (κύτταρα κλπ.)

A - ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ



ΡΟΜΠΟΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑΣ.

(Η αντίδραση = R σε κάθε έρεθισμό = S μπορεί να προβλεφθεί.)



ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑΣ.

(Η αντίδραση = R σε κάθε έρεθισμό = S δεν είναι δυνατό να προβλεφθεί.)

ΕΝΔΟΨΥΧΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ = O

- 1- Γνωστικές δομές.
- 2- Κλίμακα αξιών.
- 3- Ίδεολογικό σύστημα
- 4- Τουτότητα
- 5- Συνείδηση του Έγώ
κ.λ.π.

5.— 'Οργανικά συστήματα χαμηλής τάξης (φυτά κλπ.)

6.— Ζῶα

7.— "Ανθρωπος

8.— Κοινωνιολογικά συστήματα.

9.— Συμβολικά συστήματα (τέχνες, γλώσσα κλπ.)
(Δες γραφική παράσταση άρ. 4)

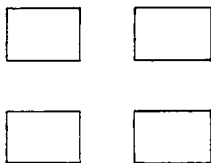
Ἡ συστημική ὀργάνωση ἀνοιχτοῦ τύπου, μ' ἄλλα λόγια ἢ δυναμική ὀργάνωση, πρωτοεμφανίζεται στὸ κύτταρο, δηλαδὴ στὸν ζωντανὸ ὄργανισμό. Τὸν ἀπαραίτητο ὄρο, γιὰ νὰ ὀρίσουμε αὐτὲς τὶς συστημικὲς ὀργανώσεις καὶ τὴ μονάδα μέτρησης γιὰ τὴν ἐκτίμηση τοῦ δυναμισμοῦ τους τὰ βρίσκουμε στὴ θεωρία τῆς πληροφορίας (SHANNON κλπ.): Πρόκειται γιὰ τὴ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία κυκλοφοροῦν οἱ πληροφορίες (ἢ ἢ κάθε εἶδους ἐνέργεια) ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα πού συνθέτουν τὸ σύστημα. Τὰ στατικά συστήματα δὲν διαθέτουν καμμία κυκλοφορία τῆς πληροφορίας. Τὰ κλειστά συστήματα παρουσιάζουν ἀπλή, μονόδρομη, γραμμικὴ καὶ μάλιστα εὐθύγραμμη κυκλοφορία ἢ, ὅταν στὸ σύστημα εἰσαχθῆ ἐπανάδραση, κυκλικὴ κυκλοφορία. Τὰ ἀνοιχτὰ συστήματα χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἐντονὴ κυκλοφορία τῆς πληροφορίας σὲ πολλὲς κατευθύνσεις. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ βασικὸ γνῶρισμα ἀπορρέουν ὅλες οἱ ιδιότητες τῆς ἀνοιχτῆς ὀργάνωσης.

Ἡ γενικὴ θεωρία τῶν ἀνοιχτῶν συστημάτων (BERTALANFFY), πού βασίζεται στὶς ἐρευνες τῆς διαλογίας (BERTALANFFY, BRUNNER, BEIER κλπ.) τῶν ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου, τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν (BOULDING, TOYNBEE, SOROKIN, SPENGLER, κλπ.) καὶ τῶν μαθηματικῶν (MACCIA, LANE κλπ.), μελετᾷ καὶ παρουσιάζει τὶς ιδιότητες τῶν ἀνοιχτῶν συστημάτων καὶ τὴ γενετικὴ τους πορεία. Κάποια ἐλεύθερα στοιχεῖα, ὅταν τὰ χαρακτηριστικὰ τους παρουσιάζουν δυνατότητες ἀνταλλαγῶν, μποροῦν νὰ σχετιστοῦν μεταξύ τους. Αὐτὲς οἱ σχέσεις, πού ἔχουν τὴ μορφή τῶν ἀλληλεπιδράσεων, μποροῦν νὰ πραγματοποιῶν μόνον ὅταν τὰ στοιχεῖα διαθέτουν κοινὲς, ἀναλλοίωτες ἀξίες (valeurs stationnaires), πού προκαλοῦν τὴ δημιουργία νέων συνθέσεων. Ἔτσι ἀρχίζει ἡ ζωὴ τοῦ συστήματος. Ἄν οἱ ἀνάγκες τοῦ συστήματος τὸ ἀπαιτοῦν, αὐτὲς οἱ ἀλληλεπιδράσεις, πού σπῆν ἀρχὴ εἶναι ἀπλὲς καὶ γραμμικὲς, μποροῦν νὰ ἐξελιχθοῦν ἀλυσιδωτὰ καὶ νὰ πολλαπλασιαστοῦν. Ἄν ἡ ἐξέλιξη τοῦ συστήματος συνεχιστῆ, τὸ σύστημα δημιουργεῖ μέρη ἢ ὑποσυστήματα, πού ἀποκτοῦν εἰδικευμένες λειτουργίες. Ὅσο μεγαλώνει τὸ σύστημα, τόσο πιὸ φανερόν γίνεται ὁ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας.

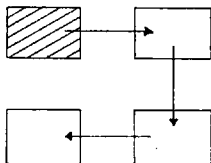
Ὅταν τὰ μέρη πολλαπλασιάζονται, τὸ σύστημα, ἀπὸ ἀνάγκη, δημιουργεῖ ἓνα κυρίαρχο τμήμα, μιὰ συγκέντρωση καὶ μιὰ ἐσωτερικὴ ἱεράρχηση. (Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι οἱ ἔννοιες κυρίαρχο μέρος, ἱεράρχηση καὶ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας δὲν ἔχουν τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὸν δικτατορικὸ ἐγκέφαλο πού «ἀποφασίζει καὶ διατάζει» τᾶλλα μέρη πού «ἐκτελοῦν». Πρόκειται, ἀντίθετα γιὰ ἓνα ἐγκέφαλο — συντονιστῆ, πού ὀργανώνει προσωρινὰ καὶ μόνο σὲ σχέση μ' ἓνα συγκεκριμένο σκοπὸ καὶ πού βασίζεται στὶς ἀπαιτήσεις τῶν μερῶν πού συνθέτουν τὸ σύστημα καὶ στὶς ἀνάγκες τοῦ ἴδιου τοῦ συστήματος).

Ἡ κυκλοφορία τῆς πληροφορίας (ἢ τῆς ἐνέργειας) στὴ συστημικὴ ὀργάνωση, πού εἶναι ἐνδειξὴ δυναμισμού, ἐκδήλωση ἐλευθερίας, σημεῖο ὑγείας τοῦ

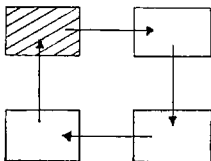
I - Στατ.κό Σύστημα.



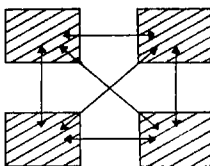
II - Ώρολογιακός μηχανισμός. Κλειστό σύστημα.



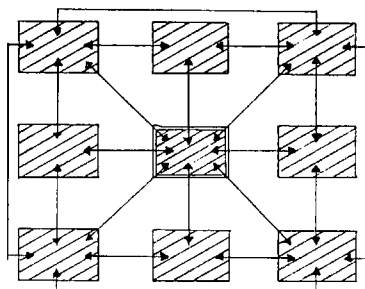
III - Αυτόρυθμιζόμενο σύστημα. (Κλειστό)



IV - Άνοιχτό Σύστημα



V - Σύνθετο Άνοιχτό Σύστημα



κ λ η

I - II - III
ΤΑ ΚΛΕΙΣΤΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ
ΧΑΜΗΛΗ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ
ΤΗΣ
ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ

IV - V - κ.λ.π.
ΤΑ ΑΝΟΙΧΤΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ
ΕΝΤΟΝΗ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ
ΤΗΣ
ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ



Έγκεφαλος ή
Κυρίαρχο μέρος



Κατεύθυνση
της κυκλοφορίας.

σύνολου, παρουσιάζεται με πολλές μορφές κι αυτές αποτελούν τις συστημικές άρχες. Ή άρχή τής κατανομής (principe de la distribution) αντιπροσωπεύει τή δυνατότητα τής ανακατανομής τών δυνάμεων τοῦ συνόλου μεταξύ τών μερών. Αντιπροσωπεύει, δηλαδή, τή δυνατότητα τής αναδιοργάνωσης ή επαναδιευθέτησης τών δυνάμεων τοῦ συστήματος σέ σχέση με τις νέες ανάγκες, ώστε τὸ σύστημα νά διατηρηθῆ σέ ισορροπία καί νά συνεχίσει νά ζει.

Ή άρχή τής κατανομής μπορεί νά εκδηλωθῆ με πολλούς τρόπους: σάν μηχανισμός συναγωνισμού (mécanisme de compétition) (όταν δύο ή περισσότερα μέρη επιδιώκουν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα καί μάλιστα σέ σχέση μεταξύ τους), σάν μηχανισμός ἀναπλήρωσης (όταν δηλαδή ἡ ἀπρόβλεπτη συμπεριφορά ἑνός μέρους ἀντισταθμίζεται ἀπό ἄλλο μέρος) κ.λ.π.

Στὴν ἐπιγενετική του πορεία, τὸ σύστημα μεγαλώνει περνώντας ἀπὸ μιά σειρά περιοδικῶν διακυμάνσεων, πού στή διάρκειά τους τὸ σύστημα επιδιώκει νά ἐπαναπροσδιοριστεῖ καί νά ἀναδιοργανωθῆ σέ σχέση με τοὺς ἐπόμενους σκοπούς του. "Ἐτσι καταλήγει σέ μιά σειρά νέων συνθέσεων ἢ συστημικῶν ισορροπιῶν, πού ὀνομάζονται σταθερές καταστάσεις (états stables). "Ἄν ἀνάμεσα στις διαδοχικές σταθερές καταστάσεις ἢ συστημική τάξη (ἢ ἀρνητική ἔντροπία) μεγαλώνει, τὸ σύστημα ἐξελισσεται. "Ἄν, ἀντίθετα, μεγαλώνει ἡ ἀταξία (ἢ ἔντροπία), τὸ σύστημα ἐκφυλίζεται καί γερνά.

Πρὶν κλείσουμε τὸ κεφάλαιο αὐτὸ, πρέπει νά προσθέσουμε ὅτι καί οἱ σκοποὶ τοῦ συστήματος καθορίζονται ἀπὸ τις ἐσωτερικές ἀνάγκες καί δυνάμεις τοῦ συστήματος (vires a tergo) κι ὄχι ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἐξωτερικές δυνάμεις (vis a fronte). (Δεξ γραφική παράσταση ἀρ. 5.)

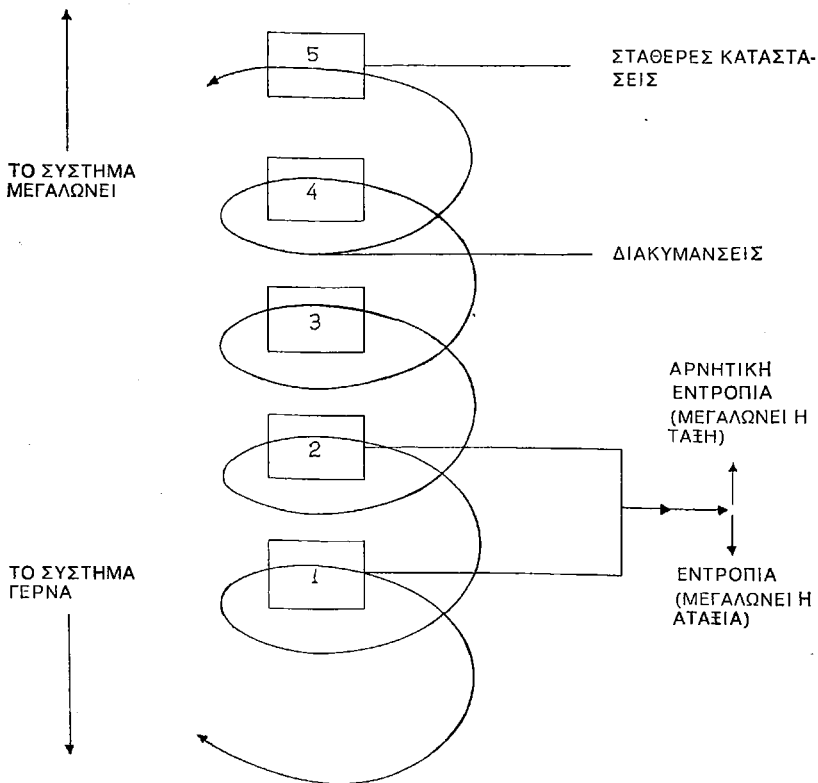
Μποροῦμε, λοιπόν, νά συμπεράνουμε ὅτι ὑπάρχει ἓνα πρότυπο ὀργάνωσης πού προσφέρει στὰ μέρη πού τὸ συνθέτουν ἐλευθερία, πού σέβεται τις ἀνάγκες τους καί ἀναδιοργανώνει τὸ σύνολο, γιὰ νά τὸ διατηρῆ στή ζωῆ. Οἱ ἐπιστήμες ἀρχισαν νά ἀποκαλύπτουν τὰ μυστικά του. Θά ἔπρεπε, λοιπόν, νά κατευθύνουμε τὴν ἐρευνά μας πρὸς τὸ πρότυπο αὐτὸ. Γιατί τότε ὁ προγραμματισμός κι ἡ ὀργάνωση δὲν ἀντιβαίνουν στὴν ἐλευθερία.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ — ΑΡΧΕΣ

A— "Ἐ ν α σ χ ο λ ε ἰ ο π ο ῦ δ ι ε υ κ ο λ ὦ ν ε ἰ τ ῆ ν α ὐ τ ο δ ι δ α χ ῆ

Ή «'Ανεπίσημη Ἐκπαίδευση» (Informal Education) στὴν Ἄμερική (ROGERS, SILBERMAN κλπ.) χρόνια τώρα προσπαθεῖ ν' ἀντικαταστήσει τὸν ὄρο teaching = διδάσκω με τὸν ὄρο learning = μαθαίνω. Αὐτὴ ἢ νέα ὀρολογία ἀλλάζει τὴ φύση τής ἐκπαίδευσης: ἡ μάθηση δὲν καθορίζεται πιά ἀπὸ τὸ δάσκαλο, πού τὴν ἐπιβάλλει στούς σπουδαστές, ἀλλὰ ἀντίθετα, καθορίζεται ἀπ' τοὺς σπουδαστές με τὴ βοήθεια τών δασκάλων.

Ὁ CARL ROGERS πρότεινε μετὰ ν' ἀντικατασταθῆ ὁ ὄρος δάσκαλος με τὸν ὄρο FACILITATOR — διευκολυντής. Βλέπομε ὅτι κι ὁ ρόλος τοῦ δάσκαλου ἀλλάζει με τὴ σειρά του. Σ' ἓνα σύστημα αὐτοδιδασχῆς δὲν μπορεί πιά κανεὶς νά διδάσκει. Ἀντίθετα χάρη στὴν πείρα καί τις γνώσεις του, ὁ δάσκαλος μπορεί νά βοηθᾷ τοὺς σπουδαστές στὴν προσπάθειά τους καί νά διευκολύνει τὴν αὐτοδιδασχῆ τους. Ἡ Ἐκπαίδευση στὸ Κεμπέκ, ἀπ' τὴν ἄλλη, (Ἰπουργεῖο Παιδείας) στὴν ἐκθεσὴ τής PARENT προτείνει ν' ἀντικατασταθῆ ὁ ὄρος σπουδαστῆς με τὸν ὄρο SEDUQUANT — αὐτοδιδασκόμενος. Ὁ αὐτοδιδασκόμενος



- 1— Έλεύθερα στοιχεία με δυνατότητα ανταλλαγών.
- 2— Στατικές άξεις.
- 3— Δημιουργία νέων συνθέσεων — άπλές, αλυσιδωτές σχέσεις.
- 4— Δημιουργία υποσυστημάτων και κυριάρχου μέρους.
- 5— Ειδίκευση — καταμερισμός της εργασίας.
- 6— Κατανομή, συναγωνισμός, αναπλήρωση.
- 7— Έσωτερική Σκοπιμότητα.

δὲν παρακολουθεῖ πιά ἑτοῖμα μαθήματα, ἀλλὰ συλλαμβάνει καὶ πραγματώνει τὴν ἐκπαίδευσή του σύμφωνα μὲ τὴν δυναμικὴ του προσωπικότητα. Καὶ πάλι ἀπ' τὸ Κεμπέκ καὶ μέσα στὰ ἴδια ἐννοιολογικὰ πλαίσια, βρισκόμε τὸν ὄρο EMEREC (CLOUTIER) ποὺ ὀρίζει τὸν σπουδαστὴ (καὶ τὸ δάσκαλο) ὡς πομπό — δέκτη (= EMETTEUR — RECEPTEUR) τῶν διδακτικῶν μηνυμάτων, συνεπῶς ὡς αὐτοδιδασκόμενο ὑπεύθυνο γιὰ τὴν ἐκπαίδευσή του.

Μέσα στὸ ἐννοιολογικὸ πεδίο, οἱ τρεῖς νέοι ὄροι — μαθητεία, διευκόλυνση, αὐτοδιδασκόμενος — χαράζουν τρεῖς μεγάλες τάξεις ποὺ συνθέτουν τὸ γενικὸ ἐννοιολογικὸ πρότυπο τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου. Ἡ διδακτικὴ πράξη ξεκινᾷ ἀπ' τὸν αὐτοδιδασκόμενο, γιὰ νὰ καταλήξει πάλι σ' αὐτὸν κι ὁ δάσκαλος ὁρᾷ μέσα σ' αὐτὸ τὸ σύνολο ὡς φορέας διευκόλυνσης.

Μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ βασικὴ λειτουργία ἐνὸς ἀνοιχτοῦ σχολείου εἶναι ἡ διευκόλυνση. Αὐτὴ ἡ ἐννοία ἀποτελεῖ τὴν καρδιά τοῦ συστήματος. Τῆ λειτουργία αὐτὴ τῆ βρισκόμε σ' ὄλους τοὺς τομεῖς: τὸν διοικητικὸ, τὸν τεχνικὸ, τὸν παιδαγωγικὸ καὶ τὸν διδακτικὸ. Τὸ ἀνοιχτὸ σχολεῖο εἶναι τὸ σχολεῖο ποὺ διευκολύνει τὴν αὐτοδιδασχά.

Θὰ θέλαμε νὰ ὑπογραμμίσουμε τὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ ἡ βασικὴ λειτουργία συμπίπτει μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς συστημικῆς κυκλοφορίας τῶν πληροφοριῶν.

Σ' ἓνα ἐκπαιδευτικὸ σύνολο ὅπου συμμετέχουν περισσότεροι ἄνθρωποι καὶ ἄξίες παρὰ μηχανήματα, προῦπολογισμοὶ καὶ κτίρια (γιατὶ τὸ συστημικὸ προϊόν εἶναι ἡ ἐκπαίδευση ἀνθρώπων) ἡ διευκόλυνση ἀποτελεῖ τὸ μέσο ποὺ καθορίζει τὴ συχνότητα τῆς κυκλοφορίας τῶν πληροφοριῶν.

B. Μία παιδαγωγικὴ ποὺ προσφέρει στοιχεῖα σύνθεσης καὶ μεθόδους δόμησης

Ἐνα σχολεῖο, ποὺ σκοπὸ ἔχει τὴν διευκόλυνση τῆς αὐτοδιδασχῆς, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν κατάλληλη παιδαγωγικὴ. Ἡ στρατηγικὴ γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ συνόλου τῶν διδακτικῶν μέσων, ποὺ σκοπεύουν στὴν ἐπίτευξη τῶν στόχων τοῦ σχολείου, συλλαμβάνεται διαφορετικὰ μέσα στὸ νέο περιεχόμενο. Γίνεται παιδαγωγικὴ — περιέχουσα ἢ παιδαγωγικὴ — πλαίσιο, ποὺ περιέχει καὶ ἐγγράφει μέσα στὸ χῶρο τῆς στρατηγικῆς διαφορετικὲς ἢ ἀκόμα ἀντίθετες (ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΙ ΤΟΥ ΑΜΒΟΥΡΓΟΥ).

Ἡ νέα προσέγγιση προτείνει ἓνα σύνολο στοιχείων σύνθεσης καὶ πρότυπων λειτουργίας ποὺ ἐπιτρέπει στὸν αὐτοδιδασκόμενο νὰ καθορίσει τὴ δική του στρατηγικὴ. Ἡ ὕλη ποὺ προσφέρεται γιὰ τὴ μαθητεία, οἱ ἐπιδιωκόμενοι στόχοι, τὸ διδακτικὸ ὑλικό, οἱ μέθοδοι καὶ οἱ τεχνικὲς, οἱ παράγοντες χῶρος καὶ χρόνος, οἱ προῦπολογισμοὶ λειτουργίας, ὁ ἐξοπλισμός, οἱ αὐτοδιδασκόμενοι καὶ οἱ διευκολυντές, ὅλα ἐπαναπροσδιορίζονται καὶ συλλαμβάνονται σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν παιδαγωγικὴ προσέγγιση. Μὲ ἄλλα λόγια τὰ στοιχεῖα:

- 1.— βρισκονται σὲ ἐλεύθερη συστημικὴ κατάσταση, δηλαδὴ χωρὶς ὀργάνωση καὶ διάρθρωση.
- 2.— Περιέχουν δυνάμει πολλαπλὲς δυνατότητες σχέσεων καὶ συνδυασμῶν, συνεπῶς ποικιλία λανθανουσῶν συστημικῶν ἀνταλλαγῶν.

Οἱ ἄρχες τῆς σύλληψης καὶ τῆς παρουσίας ἐνὸς τέτοιου συνόλου πρωταρχικῶν στοιχείων καὶ πρότυπων εἶναι, ἀνάμεσα στ' ἄλλα:

- 1.— ή μικρο- διαβάθμιση τής ύλης και ή κατάτμησή της ώς τήν ελάχιστη μονάδα ή τήν κατάλληλη μονάδα.
- 2.— στην περίπτωση μιās ένότητας πιό σύνθετης και πιό περίπλοκης, ή διατήρηση τής κατάτμησης σέ λειτουργικά σύνολα όμοια μέ αυτά πού συναντούμε στην έπιστήμη πού διδάσκεται.

Ό δομικός στόχος τής άνοιχτής παιδαγωγικής είναι άκριβώς νά προσφέρει τήν δυνατότητα πολλαπλών στρατηγικών, πού όλες μαζί συνθέτουν τό άνοιχτό σύστημα.

Γ. Μία διδακτική πορεία μέ γενικούς στόχους :

Ή άνοιχτή παιδαγωγική προσέγγιση καθορίζει τή φύση τών στόχων του σχολείου, κι' αύτοί άναγκαστικά είναι γεγικoi. Δέν είναι δυνατό νά τους αναλύσουμε σέ ειδικούς στόχους γιατί ένας τέτοιος λεπτομερειακός καθορισμός θά έκανε τήν διδακτική πορεία όμοίομορφη και γραμμική.

Οι γενικοί στόχοι καθορίζονται σάν πλαίσια πού περικλείουν σύνολα ειδικών στόχων διαφορετικών ή άκόμα άντίθετων. Είναι στό χέρι του αύτοδιδασκόμενου νά διαλέξει τούς στόχους πού θά χαράξουν τήν πορεία τής προσωπικής του μόρφωσης.

Οι γενικοί στόχοι μπορεί νά είναι τελικοί ή ένδιάμεσοι. Οι τελευταίοι, έπειδή είναι γενικοί, δέν παρεμβαίνουν στην πορεία του αύτοδιδασκόμενου και επιτρέπουν μία πορεία πρós πολλές κατευθύνσεις.

Οι ένδιάμεσοι γενικοί στόχοι συνθέτουν μία πραγματική οικολογική πορεία (PROGESS ECOLOGIQUE) γιατί σκοπεύουν στή δημιουργία τέλειων σχέσεων άνάμεσα στο ζωντανό οργανισμό και τό περιβάλλον του (GUINDON).

Οι σκοποι αύτοί είναι :

- 1.— Έγκλιματισμός. Μέ άμεσους πειρατισμούς και όναζητήσεις ό αύτοδιδασκόμενος προσπαθεί νά συνήθισει στο καινούργιο όπτικοακουστικό περιβάλλον πού άποτελείται από μηχανήματα, τρόπους λειτουργίας, πρώτες ύλες, άξίες, πρόσωπα — συνεργάτες κλπ.
- 2.— Έλεγχος. Μέ άμεσους, συστηματικούς πειρατισμούς, ό αύτοδιδασκόμενος αναπτύσσει μεθόδους δουλειάς, οργανώνει τις δυνάμεις του και τις δυνάμεις του περιβάλλοντος, γιά νά φτάσει νά έλέγχει τό σύνολο, μέ τήν προοπτική μιās πραγματικής κινηματογραφικής παραγωγής.
- 3.— Παραγωγή. Ό αύτοδιδασκόμενος διαθέτει όλες τις προϋποθέσεις γιά νά προχωρήσει σέ άμεσους, συνειδητούς πειρατισμούς μέ τήν προοπτική μιās παραγωγής πού θά άποτελέσει μιá νέα σύνθεση. Στο προϊόν τά σχήματα, πού φορέας τους είναι τό περιβάλλον, καθορίζουν άκόμα τήν προσωπικότητα του δημιουργού. Αυτό άλλωστε συμβαίνει και στο μεγαλύτερο μέρος τών επαγγελματικών παραγωγών.
- 3.— Προσωπικότητα. Ό αύτοδιδασκόμενος καθορίζει τήν προσωπικότητά του μέ τό περιβάλλον, μέ σκοπό νά λειτουργήσει σάν παρέμβαση διεκόνυσης. Τό προϊόν σάν τεκμήριο και φορέας τών λανθανουσών άναγκών του πολιτιστικού του περιβάλλοντος είναι συγχρόνως προέκταση τών προσωπικών του άξιών. Ή πολιτιστική λειτουργία του προϊόντος είναι νά δημι-

ουργήσει αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε «δυνάμει συνείδηση» (GOLDMAN) 'Από την άποψη της συστημικής οργάνωσης του σχολείου, οι γενικοί στόχοι καθορίζουν τις τέσσερις διαδοχικές αναλλοίωτες καταστάσεις που εμφανίζονται κατά την εξέλιξη του άνοιχτού μας συστήματος. Αύτες αντιπροσωπεύουν νέες ισορροπίες και νέες συνθέσεις των μερών και μέσα σ' αυτές διαπιστώνουμε ότι η τάξη αὐξάνει. "Αρα τὸ σύστημα ἐξελισσεται.

'Από την άποψη τῶν συστημικῶν ὀρίων τῶν σκοπῶν, οἱ στόχοι μας, καθὼς εἶναι γενικοί, ἐπιτρέπουν τὴν ὑπαρξὴ εἰδικῶν σκοπιμότητων. Οἱ εἰδικές σκοπιμότητες δημιουργοῦνται ἀπὸ τὶς ἐσωτερικές δυνάμεις τοῦ συστήματος πὺ συντονίζονται ἀπὸ τὸν αὐτοδιδασκόμενο. Συνεπῶς ἡ σκοπιμότητα ἐπαναπροσδιορίζεται ἀπὸ ἐσωτερικές δυνάμεις «VIRE S A TERGO».

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ προτείνουμε τέσσερις γενικούς σκοποὺς σὰν κριτήρια γιὰ μιὰ λειτουργικὴ, πραγματιστικὴ διαίρεση τοῦ συνόλου τῆς πορείας τῆς ἐκπαίδευσης κι' εἶναι δυνατόν νὰ ὀρίσουμε τέσσερις κύκλους ἢ φάσεις πὺ μποροῦν νὰ προσδιορίσουν τέσσερα στάδια σπουδῶν.

Δ. Οἱ συστημικὲς ἀξίες: αὐτονομία καὶ ἀμοιβαιότητα

Τὸ σύνολον τῶν ἀξιῶν πὺ χρησιμεύουν σὰν κριτήρια γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ κρίνουμε, ἄρα νὰ σχηματίζουμε τοὺς νόμους τῆς συμπεριφορᾶς μας, γίνονται τελικά, καθοριστικοὶ παράγοντες αὐτῆς τῆς συμπεριφορᾶς. Οἱ ἀξίες ἀπορρέουν ἀπ' τὴ φύση καὶ τὶς ἀρχές τοῦ ὀργανωτικοῦ συστήματος πὺ μέσα του ζοῦμε καὶ τὸ ὅποιο ἀποτελοῦμε μέρος τοῦ. Φαίνεται ὅτι ἡ καλὴ λειτουργία κι ἡ ἐπιβίωση τοῦ συστήματος ἐξαρτῶνται ἀπ' τὴν παραδοχὴ καὶ τὸ σεβασμὸ τῶν ἀξιῶν αὐτῶν. Μποροῦμε, λοιπὸν, νὰ συμπεράνουμε ὅτι μιὰ συμπεριφορὰ εἶναι δυνατό ν' ἀποτελέσει θετικὴ ἢ ὀρητικὴ ἀξία ἀνάλογα μὲ τὴ συστημικὴ ὀργάνωση μέσα στὴν ὁποία ἐντάσσεται. Εἶναι λοιπὸν ἀπαραίτητο νὰ ὀρίσωμε τὴν κλίμακα ἀξιῶν.

Ποιές εἶναι οἱ βασικὲς συστημικὲς ἀξίες τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου, σύμφωνα μὲ τὸν τύπο τῆς ὀργάνωσής του; 'Οπωσδήποτε ἐγγράφονται μέσα σ' ἓνα δεδομένο σύστημα κοινωνικο—πολιτικῶν ἀξιῶν, μὰ καθορίζονται πιὸ εἰδικὰ ἀπὸ τὴν συγκεκριμένη ὀργάνωση τοῦ σχολείου.

Μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου, ὅπου ὁ αὐτοδιδασκόμενος καθορίζει τὴν ἐκπαίδευσή του σύμφωνα μὲ τὴν προσωπικότητά του, αὐτὸς ἔχει ἀπόλυτα τὴν εὐθύνη νὰ ὀρίσει τοὺς νόμους καὶ τοὺς κανόνες συμπεριφορᾶς. Βρίσκεται, λοιπὸν, μέσα σ' ἓνα σύστημα αὐτονομίας (τὸ ἀντίθετο τῆς ἑτερονομίας) ὅπου δέχεται συνειδητὰ τοὺς κανόνες πὺ ὑπάρχουν ἢ δημιουργεῖ ἐλεύθερα ἄλλους. Στὴν δεῦτερη περίπτωσι, τὸ συστημικὸ πλῆγμα ἀποκαθιστᾷ τὴν ἰσορροπία του χάρι στὸν μηχανισμό τῆς κατανομῆς καὶ ἀντιστάθμισις πὺ διαθέτει. Συνεπῶς ἡ βασικὴ ἀξία εἶναι ἡ αὐτονομία τῶν μερῶν.

Πολλές αὐτονομίες πὺ συνυπάρχουν μέσα στὴν ἴδια ὀργάνωση μποροῦν νὰ δημιουργήσουν μεταξὺ τους σχέσεις ἀμοιβαιότητας. Μποροῦν νὰ συνυπάρξουν χάρι στὸ μηχανισμό τοῦ συναγωνισμοῦ, πὺ τὶς συντονίζει ἀντὶ νὰ τὶς θάζει σὲ ἀντιθετικὴ σχέση. Οἱ γενικοὶ κανόνες συμπεριφορᾶς τοῦ συστήματος ὀρίζονται ἀπὸ συναλλαγές μεταξὺ τῶν αὐτονομιῶν. 'Απὸ τὴν αὐτονομία ἀπορρέει ἡ ἀμοιβαιότητα.

Ἡ αὐτονομία κι' ἡ ἀμοιβαίότητα (PIAGET) ἀποτελοῦν λοιπὸν, τίς βασικὲς ὀργανωτικὲς ἀξίες τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου. Σὲ μιά τέτοια σύζευξη ὅλες οἱ ἄλλες συστημικὲς ἀξίες ἐπαναπροσδιορίζονται σύμφωνα μ' αὐτές τίς δύο. Οἱ ἐννοίες: ἀρχή, ἱεραρχία, θεσμός, καταμερισμός τῆς ἐργασίας, εὐθύνη, δικαίωμα καὶ ὑπεχρέωση, ἐπιτυχία καὶ ἀποτυχία, κλπ. ἀποκοτῶν περιεχόμενα ἐντελῶς διαφοροθετικὸ ἀπὸ αὐτὸ πού ἔχουν στὰ κλειστὰ συστήματα. Γιά νά ὑπογραμμίσουμε τίς τεράστιες ἐπιπτώσεις αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς, θάναφέρουμε γιά παράδειγμα τὴν ἐννοία τοῦ λάθους. Τὸ λάθος μέσα σ' ἓνα κλειστὸ σύστημα, ὅπου οἱ σχέσεις εἶναι πολλαπλῶν γραμμικῶν καὶ μοναδιαστάτες, ἀποτελεῖ ἀρνητικὴ ἀξία, ἀφοῦ σπάει τὴν ἀλουσίδα καὶ σταματᾷ τὴν ἐξέλιξη. Σ' αὐτές τίς συνθήκες, τὸ λάθος δὲν μπορεῖ νά εἶναι χρήσιμο. Ἀντίθετα, σ' ἓνα ἀνοιχτὸ σύστημα, ἓνα λάθος ἀντισταθμίζεται ἀμέσως ἀπὸ ἄλλο μέρος τοῦ συστήματος, γιὰτί οἱ σχέσεις εἶναι πολλαπλῶν κατευθύνσεων καὶ πολυδιάστατες. Τὸ λάθος δὲν εἶναι πιά ἀρνητικὴ ἀξία, ἀφοῦ ἡ συστημικὴ ἀνέλιξη δὲν σταματᾷ. Εἶναι μόνον μιά ἐνδειξη, μιά ἐκδήλωση. Τὸ λάθος, στὴ συνέχεια, μπορεῖ νά γίνῃ ἀφορμὴ ἐνημέρωσης καὶ σκέψης, μία εὐκαιρία γιά μελέτη. Σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια, τὸ λάθος γίνεται θετικὴ ἀξία καὶ σ' αὐτὴν βασίζεται ἡ παιδαγωγικὴ τοῦ λάθους.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ – ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ.

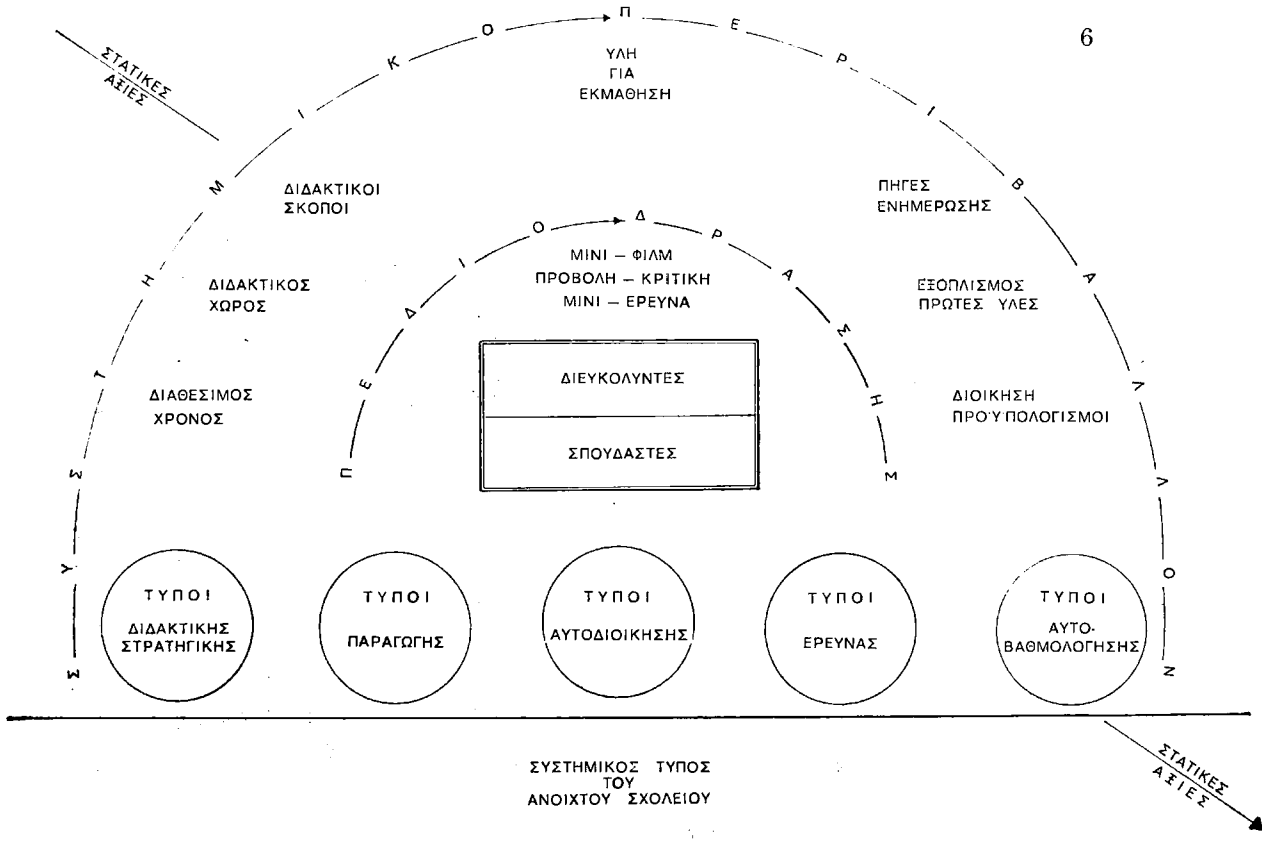
ΣΤΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ: ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ

Ἡ δόμηση τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου πραγματοποιήθηκε σύμφωνα μὲ τὰ πρότυπα τῶν ἀνοιχτῶν συστημάτων. Ἡ συγκεκριμενοποίησή του ὅμως μέσα στὸ χῶρο τῆς ἐκπαίδευσης τοῦ ἔδωσε εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἰδιομορφίες πού πρέπει νά τὰ μελετήσουμε. Ἡ πρώτη προσέγγιση τοῦ θέματος θά εἶναι στατικὴ γιά νά μᾶς παρουσιάσει τὰ στοιχεῖα, πού συνθέτουν τὸ σύστημα, τὴ φύση τους καὶ τίς λειτουργίες τους. Θά ἐπιχειρήσουμε ἀκόμα νά παρουσιάσουμε μιά γραφικὴ παράσταση τοῦ συνόλου. Τὸ πρότυπο πού προτείνουμε δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸν πειραματισμὸ στίς τάξεις μου. Δὲν εἶναι οὔτε τέλει οὔτε ὀριστικὸ εἶναι μόνον μιά προσπάθεια, πού σκοπὸ ἔχει νά δημιουργήσῃ μιά πρώτη βάση γιά σκέψη καὶ πράξη. (Δὲς γραφικὴ παράσταση ἀρ. 6).

Οἱ Στατικὲς ἀξίες τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου, ὁ ὀργανωτικὸς ὄξωνας πού γύρω του συντάσσονται τὰ συνιστώμενα στοιχεῖα, περιέχονται στὸ δομικὸ σκοπὸ πού ἀναφέραμε πιὸ πᾶνω: τὴν αὐτοδιδασχὴ τοῦ αὐτοδιδασκόμενου. Αὐτὸς ὁ σκοπὸς ἀποτελεῖ τὴν «συστημικὴ σταθερὴ» (CONSTANTE SYSTEMIQUE), τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου, πού καθορίζεται μὲ μέρη καὶ τίς συναλλαγές τους. κι ἀποτελεῖ τὸ λόγὸ ὑπαρξῆς τοῦ συστήματος.

Τὰ συστημικὰ μέρη ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἀνασύνταξη τῶν στοιχείων σύμφωνα μὲ τίς λειτουργίες καὶ τοὺς σκοποὺς τους. Καθορίζουν τίς μεγάλες παραλλαγές (VARIABLES) τῆς αὐτοδιδασχῆς. Κάθε μέρος κατατάσσει τὰ στοιχεῖα του σὲ ἐξαντλητικὸ παραδειγματικὸ πῖνακα (GRILLE). Ὁ πῖνακας δὲν εἶναι κλειστός γιὰτί τὰ περιεχόμενά του μποροῦν νά ἀνανεωθοῦν. Ὁ ρόλος τῶν περιεχόμενων περιορίζεται στὴν διαρθρωμένη γενικὴ παρουσίαση τῶν στοιχείων πού συνθέτουν κάθε μέρος.

Αὐτὰ τὰ μέρη μποροῦν νά ὑποδιαιρεθοῦν μὲ τὴ σειρά τους, ἀνάλογα μὲ τὴ λειτουργία τους σὲ δύο σύνολα:



A— Τὸν συστημικὸ πυρῆνα, πού καθὼς ἀποτελεῖ τὸ κέντρο, ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὸ κυρίαρχο, συντονιστικὸ μέρος τοῦ συστήματος.

B— Τὸ συστημικὸ περιβάλλον πού συντίθεται ἀπὸ ὅλα τὰ εἰδικευμένα μέρη πού περιστρέφονται γύρω ἀπ' τὸν πυρῆνα, ὅπως οἱ δορυφόροι γύρω ἀπ' τὸν ἥλιο, στὸ ἠλιακὸ σύστημα.

A— Ὁ συστημικὸς πυρῆνας ἀποτελεῖται συγκεκριμένα ἀπὸ:

- 1.— **Τὸ κυρίαρχο μέρος** τοῦ συστήματος, πού σύμφωνα μὲ τὸν ὀρισμὸ τῶν στατικῶν ἀξιών, εἶναι οἱ αὐτοδιδασκόμενοι. Ὁ συντονισμὸς τοῦ συστημικοῦ ὅλου ὅταν μοῦν σὲ κίνηση ὅλοι οἱ μηχανισμοὶ (κατανομή, ἀντιστάθμιση, ἱεράρχηση, καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας, σκοποὶ) ἀποτελεῖ εὐθύνη τῶν αὐτοδιδασκομένων. Ἴδιομορφία τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου ἀποτελεῖ τὸ γεγονός ὅτι τὸ κυρίαρχο μέρος δὲν ἔχει τίς ἀπαραίτητες γνώσεις καὶ τὴν πείρα πὺν χρειάζεται γιὰ τὸν συντονισμὸ τοῦ συστήματος. Αὐτὴ ἡ ἀδυναμία δημιούργησε τὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργίας τοῦ μέρους τῆς διευκόλυνσης.
- 2.— **Τὸ μέρος τῆς διευκόλυνσης** ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς εἰδικούς, δηλαδὴ τοὺς καθηγητὲς καὶ τοὺς βοηθοὺς τους, τὸ διοικητικὸ προσωπικὸ, τοὺς ἐπαγγελματίες καὶ τοὺς τεχνικούς τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης. Αὐτοὶ ἐνσωματώνονται στὸ κυρίαρχο μέρος καὶ μὲ τίς γνώσεις τους διευκολύνουν τὸν συντονισμὸ. Πρωταρχικὸ τους γνῶρισμα εἶναι ἡ παραδοχὴ τῆς προσωπικότητας τῶν αὐτοδιδασκομένων.

Γιὰ κάθε αὐτοδιδασκόμενο καὶ κάθε διευκολυτὴ ἕνας φάκελλος πὺν τὸν συντάσσει καθένας γιὰ τὸν ἑαυτὸν του, διαγράφει τίς διάφορες πλευρὲς τῆς προσωπικότητάς του, μόρφωση, πείρα, ἐνδιαφέροντα, τρόπο ζωῆς, φιλοσοφικὲς καὶ προσωπικὲς θέσεις κλπ.): Τὸ σύνολο τῶν φακέλλων εἶναι στὴ διάθεση ὅλων. Πρόκειται γιὰ ἕνα «WHO'S WHO» πὺν ἀποδείχτηκε πὺς εἶναι πολὺ χρήσιμο.

B— Τὸ συστημικὸ περιβάλλον συνίσταται ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα εἰδικευμένα μέρη. Εἶναι τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο ὁ αὐτοδιδασκόμενος θὰ αὐτοδιδασθῆ καὶ περιέχει τὰ μέρη πὺν μ' αὐτὰ θὰ σχετισθῆ. Αὐτὰ τὰ μέρη τοῦ περιβάλλοντος μποροῦν νὰ ἀνασυνταχθοῦν σὲ δύο ὑποσύνολα.

- 1.— **Τὰ στοιχεῖα σύνθεσης,** πὺν προσφέρουν τὰ στοιχεῖα — BRIQUES, ἐλάχιστες μονάδες κάθε εἴδους πρῶτης ὕλης γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ ἀτομικοῦ προγράμματος σπουδῶν.
- 2.— **Οἱ μέθοδοι δόμησης,** πὺν προσφέρουν τὰ πρότυπα δράσης, τίς τεχνικὲς σύνθεσης καὶ τίς μεθόδους ὅλων τῶν εἰδῶν πὺν χρησιμεύουν σάν δραστηριότητα δόμησης τοῦ προσωπικοῦ προγράμματος πὺν ἀναφέραμε:

Κάθε ὑπο-σύνολο ἀποτελεῖται ἀπὸ εἰδικευμένα μέρη. Ἡ εἰδίκευση πὺν διαπιστώνουμε σ' αὐτὰ τὰ μέρη ἀπορρῆει ὁπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας, πὺν εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ τὸ σύστημα στίς πολλαπλὲς συστημικὲς ἀνάγκες.

- 1.— **Τὰ μέρη τοῦ περιβάλλοντος** πὺν προσφέρουν τὰ στοιχεῖα σύνθεσης

α— Ένας παραδειγματικός πίνακας ταξινομεί και παρουσιάζει ένδεικτικά το σύνολο των γνώσεων που μπορεί να κατακτηθούν, στο δεδομένο επίπεδο της διδασχής της έπιστήμης. Έννοείται ότι ο πίνακας κατατάσσει τις γνώσεις που έχουν αποκρυσταλλωθή ως αυτή τή στιγμή, γι αυτό υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές, όπως για παράδειγμα τήν άφαίρεση μιάς γνώσης που ξεπεράστηκε άπ' τήν πρόοδο και δέν ανταποκρίνεται πιά σε μιά σύγχρονη ανάγκη ή από τήν εισαγωγή στον πίνακα μιάς νέας γνώσης. Η κατάταξη δέν αποτελεί άξιολόγηση, είναι μόνο ένα άπλό μέσο παρουσίασης.

β.— Δ ι δ α κ τ ι κ ο ι σ κ ο π ο ι. Ένας παραδειγματικός πίνακας που κι αυτός χρησιμεύει σαν ένδειξη, ταξινομεί τούς στόχους που πρέπει να έπιτευχθούν με τήν κατάκτηση των γνώσεων τής ύλης που προτείνεται για έκμάθηση. Αυτόι οί στόχοι όρίζονται σαν συμπεριφορές που πρέπει να δημιουργηθούν: συμπεριφορές γνωστικές, ψυχοκινητικές και συναισθηματικές. Σε κάθε στοιχείο του πίνακα τής ύλης αντίστοιχεί ένα σύνολο συμπεριφορών. Ο πίνακας των στόχων είναι κι αυτός άνοιχτός και υπόκειται σε αλλαγές.

γ— Έξ ο π λ ι σ μ ό ς κ α ι π ρ ῶ τ ε ς ύ λ ε ς: Η AUDIO-VIDEOGRAPHIE, δηλαδή ή έπιστήμη του κινηματογράφου και τής τηλεόρασης χρησιμοποιεί μηχανήματα, πρώτες ύλες και μεθόδους, που άείζει να οργανωθούν σε ειδικό μέρος. Ταξινομημένο σε χωριστό παραδειγματικό πίνακα, αυτό το σύνολο παρουσιάζει άπ' τή μιά όλους τούς τύπους των τεχνολογικών στοιχείων των άπαραιτήτων για τήν έκμάθηση και, άπ' τήν άλλη τήν ποσότητα του έξοπλισμού, τούς τύπους και τά μοντέλα του που υπάρχουν στη διάθεση των αυτοδιδασκόμενων. Αυτό το μέρος περιέχει άκόμα τόν τρόπο χρήσης, τά πρωτόκολλα χρησιμοποιήσης και τούς πίνακες έλέγχου και αυτοβαθμολόγησης.

δ— Π η γ έ ς π λ η ρ ο φ ο ρ ι ῶ ν κ α ι έ ν η μ έ ρ ω σ η ς. Ένας πίνακας ταξινομεί και παρουσιάζει όλους τούς τύπους των πηγών που προσφέρονται στον αυτοδιδασκόμενο, για τήν ενημέρωσή του. Πρόκειται για το σύνολο των πηγών που είναι φορείς των γνώσεων, που πρέπει να κατακτηθούν: δελτία πληροφοριών, άρθρα, λεξικά, βιβλία όπτικοακουστικά και γραφικά τεκμήρια, διδακτικά άντικείμενα και παιχνίδια. Οί πηγές αυτές καθορίζονται σύμφωνα με τόν πίνακα τής ύλης για έκμάθηση και είναι ένας αναλυτικός πίνακας του περιεχόμενου αυτής τής ύλης. Κάθε στοιχείο της αντίστοιχεί μ' ένα όλο από πηγές πληροφοριών.

ε— Ο δ ι δ α κ τ ι κ ό ς χ ῶ ρ ο ς. Οί χώροι (αίθουσες μαθημάτων, σεμιναρίων, δουλειάς, εργαστήρια, άτομικοί θαλαμίσκοι που διατίθενται για τήν έκπαίδευση, καταχωρούνται σ' ένα κατάλογο, όπου άναφέρεται και ό μόνιμος έξοπλισμός και οί όροι τής χρήσης τους.

ζ— Δ ι ο ι κ η σ η κ α ι π ρ ο ὑ π ο λ ο γ ι σ μ ο ι λ ε ι τ ο υ ρ γ ί α ς. Οί διοικητικές υπηρεσίες, κι οί άλλες υπηρεσίες που είναι στη διάθεση του αυτοδιδασκόμενου για τήν έκπαίδευσή του (πολύγραφοι γραμματεϊσκλη.) και οί προϊπολογισμοί λειτουργίας (άγορά υλικών, ώράρια για καλεσμένους κλη.) καταχωρούνται κι αυτά σ' ένα πίνακα, που είναι στη διάθεση των αυτοδιδασκόμενων. Και για τή διαχείριση αυτού του συνόλου υπεύθυνοι είναι οί αυτοδιδασκόμενοι.

Τά συστημικά μέρη πού αναφέραμε σχηματίζουν τό περιβάλλον πού προσφέρει τά στοιχεία σύνθεσης γιά τήν αὐτοδιδασχά. Αὐτό τό σύνολο ἐλέγχεται συνεχώς, ὥστε νά περιέχει ὅλα ὅσα θεωροῦνται ἀπαραίτητα γιά τή διαδικασία καί γιά νά εἶναι ἡ ἀναδιοργάνωση τῶν μερῶν λειτουργική. Μόνο ὁ μακροπρόθεσμος πειραματισμός θά μᾶς δώσει κάποιες ἐνδείξεις γιά τήν λειτουργικότητα τοῦ συστημικοῦ αὐτοῦ μέρους (C. FOTINAS).

2.— Τά μέρη τοῦ περιβάλλοντος πού προσφέρουν τ ἱ ς μ ε θ ὀ δ ο υ ς δ ὀ μ η σ η ς πού ἐπιτρέπουν στοὺς αὐτοδιδασκόμενους νά συνθέσουν τά προγράμμάτα τους μέ τά στοιχεία — BRIQUES πού αναφέραμε εἶναι:

α) Τύποι κοινοτικῆς ὀργάνωσης.

Σύμφωνα μέ τό πνεῦμα μιᾶς κοινοτικῆς αὐτοδιοικούμενης ὀργάνωσης, αὐτό τό μέρος ταξινομεῖ ἕνα μεγάλο ἀριθμό ἀπό πρότυπα, τρόπους λειτουργίας καί τεχνικές, μία τυπολογία, πού θγαίνει ἀπ' τήν πείρα καί πού χρησιμεύει σάν ἀπλός ὀδηγός μέ ἐνδείξεις. Τά πρότυπα τύπου SUMMER-HILL, 'Ανεπίσημη 'Εκπαίδευση (INFORMAL EDUCATION), Λαϊκό Σχολεῖο (ECOLE POPULAIRE), 'Ανοιχτό Σχολεῖο (ECOLE A AIR E OU-VERTE), αὐτοδιοίκηση κλπ. βοηθοῦν τοὺς αὐτοδιδασκόμενους νά ὀργανώσουν τήν κοινότητα, νά σχηματίσουν ἐπιτροπές, ὀμάδες ἐργασίας κλπ. 'Η ἀρχή πού διέπει αὐτές τίς ἐνέργειες εἶναι ἡ αὐτονομία κι ἡ ἀμοιβαίότητα.

β) Τύποι διδακτικῆς ὀργάνωσης

Σύμφωνα μέ τό πνεῦμα μιᾶς δυναμικῆς διδακτικῆς (DIDACTIQUE ACTIVE) πού σκοπὸ ἔχει νά διδάσκονται οἱ αὐτοδιδασκόμενοι ἀπ' τήν ἴδια τή δουλειά τους καί τίς σκέψεις τους πάνω σ' αὐτήν, αὐτό τό μέρος ταξινομεῖ καί παρουσιάζει σειρὰ ἀπό πρότυπα, μεθόδους λειτουργίας καί τεχνικές πού ἔχουν προκύψει ἀπ' τήν πείρα τῶν μεγάλων σχολῶν: συγκέντρωση μέ βάση τὰ ἐνδιαφέροντα, συγκέντρωση μέ βάση τὰ σχέδια δράσης, αὐθόρμητες πράξεις, μέθοδοι ἀναλυτικῆς ἢ γενικῆς λειτουργίας, τρόποι ἀτομικῆς μαθητείας, μικρές ὀμάδες, σεμινάρια, διαλέξεις, ὀπτικοακουστικά μέσα κλπ. Βασική ἀρχή: νά βασίζεται ἡ διδακτική μέθοδος στήν προσωπικότητα. 'Ακόμα μιά φορά, ὅλα ὅσα περιέχονται σ' αὐτό τό μέρος ἀποτελοῦν ἐνδείξεις κι οἱ αὐτοδιδασκόμενοι μποροῦν νά δημιουργήσουν μέ δικούς τους συνδυασμούς νέες συνθέσεις.

γ) Πρότυπα γιά τήν ὀργάνωση παραγωγῆς.

Τό μέρος αὐτό ταξινομεῖ καί παρουσιάζει τίς διάφορες μεθόδους παραγωγῆς γιά κινηματογράφο ἢ τηλεόραση (AUDIOVIDEODIAGRAMME): πρότυπα, μέθοδοι καί τεχνικές, σχεδιασμός παραγωγῶν (DIRECTE, ἐπίκαιρα τέχνη, DOCUMENTAIRES, UNDERGROUND κλπ.)

δ) Πρότυπα γιά τήν ὀργάνωση τῆς ἐρευνας

Τό μέρος αὐτό ταξινομεῖ τά πρότυπα, τίς μεθόδους καί τίς τεχνικές μιᾶς ἐρευνας μέ θέμα τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση καί παρουσιάζει μιά τυπολογία: παρατήρηση, πειραματισμός, μελέτη περιπτώσεων θεωρητικῆς ἐρευνας κλπ.

Τά δύο τελευταῖα μέρη, παραγωγή καί ἐρευνα, προσφέρουν ἕνα κατάλογο ἀπό τρόπους ὀργάνωσης, πράξης καί σκέψης κινηματογραφικῆς. 'Η ἔκθεση αὐτῶν τῶν μεθόδων ἀποδό ἔχει νά χρησιμεύει γιά ἐνδειξη.

ε) Πρότυπα εκτίμησης EVALUATION και μέτρησης MESURE

Βασισμένο στο πνεύμα της αυτο-εκτίμησης (αυτοβαθμολόγησης) που κάνει ο αυτοδιδασκόμενος για την απόκτηση γνώσεων και την απόδοσή του, αυτό το μέρος προσφέρει σειρά από πίνακες, μεθόδους ανάλυσης και εκτίμησης, όργανα ελέγχου, μεθόδους και τεχνικές, δηλαδή ήμερο-λόγια, ερωτηματολόγια, πίνακες, κλίμακες κλπ. Αυτός ο έλεγχος κι η αυτοεκτίμηση αναποτύσσουν το κριτικό πνεύμα του αυτοδιδασκόμενου.

Το δεύτερο σύνολο των μερών που συγκεντρώνουν τα πρότυπα, τις μεθόδους δόμησης και τις τεχνικές σύνθεσης, βοηθά τον αυτοδιδασκόμενο να συνθέσει το πρόγραμμά του, να καθορίσει την εκπαίδευσή του, χρησιμοποιώντας τις πρώτες ύλες και τα στοιχεία του περιβάλλοντος. Είναι όμως πλήρες το σύνολο των μεθόδων; Μόνο μακροπρόθεσμος πειρατισμός μπορεί να δώσει την απάντηση στην ερώτηση αυτή ("Έρευνα FOTINAS).

ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ: ΤΑ ΣΥΣΤΗΜΙΚΑ ΠΛΕΓΜΑΤΑ

Μετά τη στατική ανάλυση και τον όρισμό των μερών που συνθέτουν το άνοιχτο σχολείο, μένει η δυναμική εξέταση του όλου, που θα όρισει τις σχέσεις των στοιχείων, θα δημιουργήσει τα συστημικά πλέγματα και θα μάς βοηθήσει ν' ανακαλύψουμε το αληθινό πρόσωπο του συστήματος. Για να μπορέσουμε να εκθέσουμε μια τέτοια σύνθεση θάπρεπε να χρησιμοποιήσουμε τη γλώσσα των μαθηματικών. Έδω περιοριζόμαστε σε μια γλώσσα που εκφράζεται με λέξεις και που επιτρέπει τη διατύπωση μόνο απλών σχέσεων, μα που συνάμα μάς επιτρέπει να χρησιμοποιήσουμε ένα σύνολο από γνωστούς κώδικες.

Πεδίο δράσης (CHAMP OPERATIONNEL). Αυτό το συστημικό μέρος, που δέν όριστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ανήκει περισσότερο στη δυναμική μελέτη του συστήματος, γιατί είναι η κινητήρια δύναμή του.

Το Πεδίο (LA PISTE OPERATOIRE) όπου ξεκινά η δράση αποτελείται από το σύνολο των άμεσων, σημαντικών πειραματισμών που επιχειρεί ο αυτοδιδασκόμενος (άμεσος πειρατισμός = ύλική πράξη και σκέψη μέσα σε πραγματικές συνθήκες, σημαντικός = που ανταποκρίνεται σε μια προσωπική ανάγκη).

Οι πειρατισμοί στο χώρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης παίρνουν τη μορφή μιας εξελικτικής δράσης (PROCESS OPERATIONNEL) που ακολουθεί τρεις φάσεις, που τις ονομάζουμε μίνι-φίλμ, πρ ο β ο λ ή, μίνι-έρευνα. Το μίνι-φίλμ είναι μια παραγωγή πολύ μικρής διάρκειας (1 ως 5 λεπτά) που αποτελεί κίνητρο για τόν αυτο-διδασκόμενο και αποκαλύπτει αμύθητα τις ανάγκες του για εκμάθηση (BESOINS D'APPRENTISSAGE). Η πρ ο β ο λ ή κι η κριτική που την ακολουθεί, και που γίνεται στη γενική συνέλευση της τάξης, τόν κάνει να συνειδητοποιήσει και να εκφράσει τις ανάγκες του και τόν υποχρεώνει να διατυπώνει υποθέσεις για την ικανοποίησή τους.

Η μίνι-έρευνα είναι μια σύντομη έρευνα (μια μονογραφία ή ένα δεύτερο μίνι-φίλμ), που χρησιμεύει στην επαλήθευση των υποθέσεων και στην εφαρμογή της λύσης, που αποδείχτηκε όρθη. Αυτή η πορεία, κινητήρια δύναμη της παιδαγωγικής πράξης, επαναλαμβάνεται από τόν αυτο-διδασκόμενο σ' όλη τη διάρκεια της εκπαίδευσής του.

Αυτό το μέρος του συστήματος λοιπόν, που ονομάζεται πεδίο δράσης, περικλείει το σύνολο των μερών κι' αποτελεί τό γενικό πεδίο των παιδαγωγικών δραστηριοτήτων.

Μερικοί τύποι συστημικών πλεγμάτων.

Στή δυναμική μελέτη του συστήματος πρέπει να συμπεριλάβουμε την παρουσίαση μερικών πρότυπων τυπικών αλληλεπιδράσεων που δημιουργούνται μέσα στο σύστημα από την παιδαγωγική πράξη των αυτοδιδασκόμενων, για να περιγράψουμε τη λειτουργία του πλέγματος και να προβάλουμε τις σχέσεις ανάμεσα στα μέρη που σχηματίζουν τα συστημικά πλέγματα.

A— Γενικός τύπος (ένας πλήρης κύκλος αλληλεπιδράσεων, που πραγματοποιείται απ' τον μέσο αυτοδιδασκόμενο). 'Ο αυτό-διδασκόμενος θέλει να παραγάγει ένα μίνι-φίλμ. Συγκεντρώνει πληροφορίες για τις μεθόδους παραγωγής (θλ. γραφική παράσταση συστήματος μέρος Β-2-Γ), μαθαίνει να χειρίζεται τα απαραίτητα μηχανήματα και τις πρώτες ύλες (μέρος Β-1-Γ) συμβουλευεται τους ειδικούς (μέρος Α-2) και παράγει το μίνι-φίλμ του. Στην επόμενη συνέλευση τό παρουσιάζει στην τάξη και προσπαθεί να διακρίνει τό λάθη (μέρος Β-2-Ε), να προσδιορίσει τό κεφάλαιο τής ύλης, που αντιστοιχεί στό λάθος (μέρος Β-1-Α) και τούς στόχους τής συμπεριφοράς (OBJECTIFS COMPORTEMENTAUX). "Ετσι προσδιορίζει τήν προβληματική. Με τή βοήθεια των ειδικών (μέρος Α-2), προσπαθεί να διατυπώσει υποθέσεις, συγκεντρώνει πληροφορίες σχετικές με τό πρόβλημα (μέρος Β-1-Δ), ενημερώνεται σχετικά με τή μέθοδο τής έρευνας (μέρος Β-2-Δ) και προχωρεί τελικά στην έπαλήθευση των υποθέσεων. Παρουσιάζει τήν μίνι-έρευνα στην τάξη, έκτιμā τό αποτελέσματα (μέρος Β-2-Ε) και άκούει τήν έκτίμηση των αυτό-διδασκόμενων και των διευκολυντών.

'Ο κύκλος των αλληλεπιδράσεων που περιγράψαμε είναι γραμμικός και υπεραπλουστευμένος. Στην πράξη κάθε κρίσιμο σημείο του κύκλου μπορεί να έξελιχθή σε άλυσίδα από δευτερεύουσες σχέσεις (διακλαδώσεις), που άδηγει στό ένόμμο βήμα από πολλούς διαφορετικούς δρόμους. Μόνο για λόγους εύκολίας κάνουμε αυτή τήν άφάιρση και τήν υπεραπλούστευση.

B— Ειδικά πρότυπα — μερικά πρότυπα συμπεριφοράς αυτοδιδασκόμενων με διαφορετικές προσωπικότητες:

α) Ένας αυτοδιδασκόμενος, που έχει όρισμένες θεωρητικές γνώσεις, θάρθει σε συχνότερη έπαφή με τό άκόλουθα μέρη του συστήματος: μέθοδοι παραγωγής, έξοπλισμός, πρώτες ύλες, μέθοδοι έκτίμησης (EVALUATION). Στά άλλα μέρη: ύλη για έκμάθηση, στόχοι, πηγές κλπ. θ' άναζητήσει μόνο όσα άφορούν τήν τεχνολογία. Άντίθετα, ένας αυτοδιδασκόμενος, που έχει κάποιες τεχνικές γνώσεις, θά παρουσιάσει τό αντίστροφο πρότυπο.

β) Ένας αυτοδιδασκόμενος, που στις προηγούμενες σπουδές του μορφώθηκε με τις παραδοσιακές μεθόδους, στην διάρκεια τής αυτοδιδάχης του χαράζει μιά πορεία περισσότερο γραμμική και λιγώτερο διακλαδωμένη από άλλον αυτοδιδασκόμενο, που έχει μορφωθή με τήν άνεπίσημη παιδαγωγική. Του τελευταίου ή τροχιά είναι ένα άδιάκοπο πήγαινε - έλα από ένα μέρος σε άλλο κι ή έξέλιξή του πραγματοποιείται μέσα από αυτή τήν έλικοειδή πορεία.

γ) Ένας προβληματικός αυτοδιδασκόμενος, π.χ. ό μοναχικός τύπος, θά δουλέψει μόνος και θά έχει συχνές έπαφές με τούς διευκολυντές, για λόγους ψυχολογικούς. Όσοι έχουν αντίθετο «LIFE STYLE» (τρόπο ζωής) δουλεύουν όμαδικά κι αισθάνονται περισσότερο τήν άνάγκη νάρθουν σε έπαφή με (ειδικούς) σύμβουλους (CONSEILLERS).

Οι τύποι των αλληλεπιδράσεων που εκθέσαμε — κι ἄς μὴν Ἐσχνάμε ὅτι κάθε ὁμάδα ἐργασίας παρουσιάζει διαφορετικό τύπο — σχηματίζουν πλήρη ὑποσυστήματα διαφορετικῶν πλεγμάτων ἀνάμεσα στὰ μέρη τοῦ συστήματος). Συνοπάρχουν συγχρονικά καὶ διαχρονικά, συνεπῶς ἔχουν σχέσεις συμπληρωματικές καὶ σχηματίζουν μετ' ἑαυτῶν ἓνα πολυσύνθετο γενικό σύστημα. Αὐτὸ τὸ γενικό σύστημα περιγράφει μὲ δυναμικό τρόπο τὴν ὀργάνωση τοῦ ἀνοιχτοῦ σχολείου. Ἄν τοποθετούσαμε τὸ ἓνα πάνω ἀπὸ τὸ ἄλλο συστημογράμματα (γραφικὲς παραστάσεις τῶν ὑποσυστημάτων κάθε τάξης) θὰ μπορούσαμε νὰ σχηματίσουμε μιὰ γενική ἰδέα τῆς περιπλοκῆς σύνθεσης τοῦ συστήματος. Πῶς, λοιπόν, νὰ ἐρευνήσουμε τὸ ἀνοιχτὸ σχολεῖο καὶ νὰ τὸ κάνουμε νὰ ἐξελιχθῆ καὶ νὰ βελτιωθῆ. Μόνο ἡ ἔρευνα (RECHERCHE OPERATIONELLE) μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει τίς λύσεις (RECHERCHE FOTINAS).

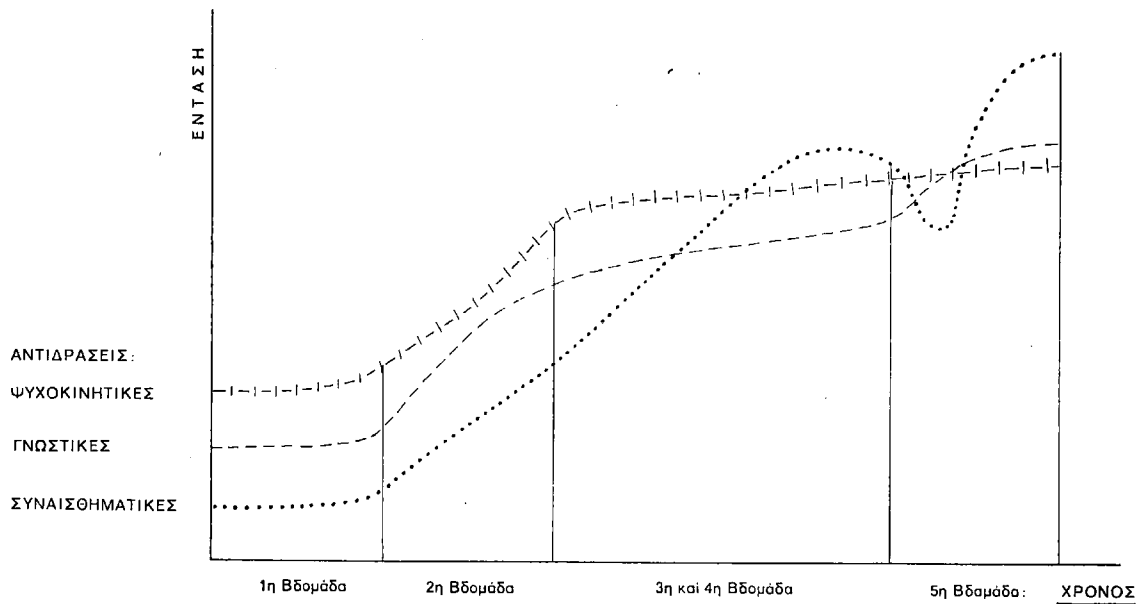
ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΕΚΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ
 ΓΗΣ (γράφτηκε ἀπὸ τοὺς R. PATENAUDE καὶ J.-C. BOUDREAULT)

Μιὰ γενική παρουσίαση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς πειραματικῆς ἐφαρμογῆς τῆς ἀνοιχτῆς μεθόδου στὶς τάξεις μας θεωρεῖται ἀπαραίτητη γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ διδακτικὴ τῆς ἀπόδοσης. Αὐτὴ ἡ ἐκτίμηση, ποὺ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα συστηματικῆς μέτρησης καὶ βαθμολόγησης γιὰ τὸν ἔλεγχο τῶν ἀποτελεσμάτων, θὰ παρουσιαστῆ ἐδῶ μὲ ἀπλό, γενικό τρόπο: θὰ ἀριθμηθῶμε δηλαδὴ τίς πιὸ συχνές ἀντιδράσεις τῶν αὐτοδιδασκόμενων (γνωστικές, συναισθηματικές, ψυχοκινητικές) στὴ διάρκεια τῆς ἐξέλιξης ἐνός τυπικοῦ μαθήματος κινηματογράφου. Τὰ ἀποτελέσματα αὐτὰ ἀφοροῦν τὴν τελευταία φάση τῆς ἔρευνάς μου στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μοντρεάλ (1972—1974), ὅπου δόθηκε τὸ μάθημα μὲ τὴν ἀνοιχτὴ μέθοδο, μ' ὅλον πού ὁ συστημικός ἐξοπλισμός, εἶαι ὅπως τὸν περιγράψαμε δὲν ἦταν κι οὔτε εἶναι ἀκόμα ἀπόλυτα συμπληρωμένος. Ἡ προηγούμενη φάση τῆς ἔρευνας (1970—1972) εἶχε ἀσχοληθῆ μὲ τὴ χωριστὴ μελέτῃ κάθε μέρους, καὶ γι' αὐτὸ δὲν μᾶς ἐπιτρέπει, νὰ βγάλουμε συμπεράσματα γιὰ τὸ κύρος τοῦ ὅλου. (Δεξ γραφικὴ παράσταση ἀρ. 7).

Τὸ μάθημα τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἀναφέραμε, εἶναι μάθημα 60 ὥς 120 ὥρων (3 ὥς 6 CREDITS) καὶ δίνεται στὸν τρίτο, καὶ τελευταῖο χρόνο τοῦ πτυχίου ειδικότητας (baccalauria specialise, niveau licence) στὰ ὀπτικο-ἀκουστικά μέσα. Τὸ ἐπαναλάβαμε σὲ διαφορετικὲς τάξεις αὐτοδιδασκόμενων (20 ὥς 50 ὄτομα σὲ κάθε τάξη) πέντε διαδοχικὲς φορές, στὴν περίοδο τῶν δύο χρόνων (1972—74) καὶ μὲ τὴν ἴδια ὁμάδα διευκολυντῶν καὶ ἐρευνητῶν.

Ἡ μεγάλη πλειονότητα τῶν αὐτοδιδασκόμενων ποὺ ἀκολουθοῦν πληρῶς πρόγραμμα σπουδῶν καὶ φοιτοῦν τὴ μέρα εἶναι νέοι, ποὺ συμπλήρωναν τὸν πρῶτο κύκλο πανεπιστημιακῶν σπουδῶν. Ἀντίθετα, ἡ μεγάλη πλειονότητα τῶν αὐτοδιδασκόμενων ποὺ φοιτοῦν τὸ βράδυ καὶ συμπληρῶνουν τὸν κύκλο τῶν σπουδῶν τους σὲ περισσότερα χρόνια, γιατί παίρνουν λιγώτερα μαθήματα κάθε χρόνο (A TEMPS PARTIEL) εἶναι καθηγητὲς ἢ ἐπιστήμονες καριέρας ποὺ θέλουν νὰ εἰδικευθοῦν στὰ ὀπτικο-ἀκουστικά μέσα. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ σύνολο, 85% δὲν εἶχαν ποτὲ ἀσχοληθῆ μὲ τὸν κινηματογράφο, 12% εἶχαν ἀσχοληθῆ ἐρασιτεχνικά καὶ 3% εἶχαν δουλέψει σὲ παραγωγές 16 MM. (Δύο μόνο σπουδαστὲς ἦταν ἤδη ἐπαγγελματίες).

Μέσα σ' αὐτὰ τὰ παιδαγωγικά πλαίσια τὰ γενικά ἀποτελέσματα τῆς πειραματικῆς ἐφαρμογῆς κι οἱ ἀντιδράσεις στὴ διάρκεια τῆς ἐξέλιξης τῆς σ' ἓνα τυπικὸ μάθημα εἶναι τὰ ἀκόλουθα:



1— Πρώτη συνάντηση με την τάξη: Ξεκίνημα της δουλειάς.

Ἡ μεγάλη πλειονότητα τῶν αὐτοδιδασκόμενων δὲν πιστεύει στὴν παιδαγωγικὴ ἐλευθερία καὶ στὴ μέθοδο. Αἰσθάνονται ἔλλειψη ἀσφάλειας καὶ ἀνησυχία. Μιὰ μικρὴ μειονότητα ζητοῦν νὰ διευθύνωνται. Παρουσιάζονται μεμονωμένες περιπτώσεις ἐπιθετικότητας ἐναντίον τῶν διευκολυντῶν.

Μιὰ ἄλλη μειονότητα, πού ἔχει ζήσει παρόμοιες ἐμπειρίες, δείχνει ἐμπιστοσύνη. Στὴν τελικὴ ψηφοφορία, γιὰ τὴν ἀποδοχὴ ἢ τὴν ἀπόρριψη τῆς μεθόδου, ἡ πλειοψηφία δὲν τολμᾷ (σύμφωνα μὲ τίς μαρτυρίες τους) νὰ τὴν ἀπορρίψει, ἀλλὰ διατηρεῖ τὸ δικαίωμα ν' ἀλλάξει ἀπόφαση. Ἀρχίζει ἡ κοινοτικὴ ὀργάνωση καὶ ἡ ὕλική ὀργάνωση (ἐξοπλισμός, αἴθουσες, πρώτες ὕλες κλπ.) μὲ κάποιες δυσκολίες.

2.— Πρώτη φάση δουλειᾶς: ἕνας κύκλος ἀπὸ μίνι-φίλμ-προβολή-μίνι-ἔρευνα.

Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι γεμάτη ἀβεβαιότητα καὶ ἀσυγκρότητες δοκιμές. Οἱ αὐτοδιδασκόμενοι ρίχνονται στὴν παραγωγὴ ἀπὸ περιέργεια καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ νοιώσουν ἀσφάλεια (μαρτυρίες). Ζητοῦν νὰ παραγάγουν τέλεια ἔργα, δὲν ἀνέχονται τὰ λάθη τους καὶ κάθε ἀποτυχία τοὺς ἀποθαρρύνει. Ἡ πλειονότητα πλησιάζει τοὺς διευκολυντὲς μόνο γιὰ τεχνικὰ προβλήματα καὶ ἀρχίζουν τὴν παραγωγὴ χωρὶς προετοιμασία. Κάθε ὁμάδα δουλεῖ ἀπομονωμένη. Γίνονται ἀβέβαιες ἀπόπειρες γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν ὁμάδων. Ἡ ἐκμετάλλευση τῶν ὕλικῶν δυνατοτήτων πού προσφέρονται εἶναι ἐλάχιστη. Ὅταν γίνεται ἡ προβολὴ τῶν μίνι-φίλμ στὴ γενικὴ συνέλευση τῆς τάξης, οἱ αὐτοδιδασκόμενοι νοιώθουν φόβο. Δείχνουν ἀνικανότητα νὰ συλλάβουν τὴν προβληματικὴ κάθε δουλειᾶς πού παρουσιάζεται.

3— Δεύτερη φάση τῆς δουλειᾶς: ἕνας κύκλος ἀπὸ μίνι-φίλμ-προβολή-μίνι-ἔρευνα.

Ἡ πλειονότητα ἐκδηλώνει κάποια ἀλλαγὴ συμπεριφορᾶς ὡς πρὸς τὴ μέθοδο. Οἱ περιπτώσεις ἀνασφάλειας εἶναι μεμονωμένες. Ἡ ἀνησυχία εἶναι ἐλάχιστη. Μεταξὺ τῶν ὁμάδων ἀρχίζει ἐπικοινωνία μὲ θέμα τὴ δουλειά. Ἀρχίζει μιὰ χαλάρωση. Γίνεται αἰσθητὴ ἡ ἀνάγκη νὰ προετοιμάζεται ἡ δουλειά. Συνειδητοποιοῦνται ἐκτός ἀπ' τὰ τεχνικὰ προβλήματα τὰ προβλήματα ἐκφρασης καὶ σύνταξης τοῦ μινιφίλμ. Οἱ ἐπαφές μὲ τοὺς διευκολυντὲς πολλαπλασιάζονται. Γίνεται αἰσθητὴ ἡ ἀνάγκη νὰ ἀναπτυχθοῦν διαφορτικὲς μέθοδοι δουλειᾶς. Εἶναι πολὺ σπάνιες οἱ περιπτώσεις αὐτοδιδασκόμενων πού δουλεύουν μόνοι. Ἡ ὀργάνωση τοῦ ὕλικου καλύτερεῖται. Ἡ πλειονότητα τῶν αὐτοδιδασκόμενων βεβαιώνει ὅτι ἡ ἀνοιχτὴ μέθοδος τοὺς ἀναγκάζει νὰ σκέφτονται καὶ νὰ παίρνουν τίς δικές τους ἀποφάσεις (μαρτυρίες).

4.— Τρίτη φάση δουλειᾶς: δύο κύκλοι ἀπὸ μίνι-φίλμ-προβολή-μίνι-ἔρευνα.

Ἡ ἀτμόσφαιρα γίνεται πολὺ ἀνετη καὶ ἡ ἐπιθετικότητά ἔχει ἐξαφανιστεῖ. Μεμονωμένοι αὐτοδιδασκόμενοι ἐξακολουθοῦν νὰ ἔχουν ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴ μέθοδο. Οἱ γενικὲς συνελεύσεις μὲ τὴν ἐλεύθερη ἐπικοινωνία τῶν μελῶν εἶναι πηγὴ χαρᾶς. Ἡ τάξη δὲν παρουσιάζει πιά τὴν εἰκόνα τάξης (μαρτυρίες): πνεῦμα συναδελφικότητος συνδέει αὐτοδιδασκόμενους καὶ διευκολυντὲς. Ἡ πλειονότητα παρουσιάζει ἀποτυχίες καὶ λάθη μὲ χιοῦμορ καὶ τὰ ἀντιμετωπίζει σὰν προβλήματα, πού πρέπει νὰ λυθοῦν. Ἡ προβληματικὴ συγκεντρώνεται ἀ-

ποκλειστικά στην έκφραση και τη σύνταξη. Ἡ τεχνική θεωρεῖται μέσο έκφρασης (μαρτυρίες). Ἡ διατύπωση ὑποθέσεων γίνεται πιό εύκολη, ἀλλά στις μίνι έρευνες ἀντιμετωπίζονται μεθοδολογικές δυσκολίες. Γίνεται αἰσθητή ἡ ἀνάγκη νά συζητηθοῦν οἱ μεγάλες θεωρίες καί σχολές. Στά μίνι-φίλμ ἐμφανίζονται αὐθόρμητα στοιχεία διαφορετικῶν στυλ. Οἱ αὐτοδιδασκόμενοι δημιουργοῦν προσωπικές σχέσεις μέ τούς διευκολυντές καί ἀνθιπαφέροντα γιά τή ζωή τους. Στό τέλος αὐτῆς τῆς φάσης, ἡ πλειονότητα αἰσθάνεται ὅτι δέ μελετήθηκε ἀρκετό μέρος ἀπό τήν ὕλη. Πιστεύουν ὅτι μποροῦν νά προχωρήσουν πιό γρήγορα (Μαρτυρίες). Ὁ χρόνος πού οἱ σπουδαστές διαθέτουν γιά τή δουλειά είναι σχεδόν διπλάσιος ἀπ' αὐτόν πού προβλέπει τό πρόγραμμα.

5.— Τελευταία φάση δουλειᾶς: ενας κύκλος μίνι-φίλμ — προβλή — μίνι-έρευνα.

Τό τέλος τοῦ μαθήματος προκαλεῖ μιᾶ κάποια δυσφορία. Ἡ πλειονότητα πιστεύει ὅτι δέν ἔμπορεσε νά ἱκανοποιήσει ὅλες τίς κινηματογραφικές ἀνάγκες πού τούς δημιούργησε ἡ μέθοδος. Γεννιέται ἡ ἐπιθυμία νά γίνει συζήτηση καί κριτική τῆς μεθόδου. Μερικοί ἐκφράζουν μέ χιούμορ τή γνώμη ὅτι ἔχουν ὑποστή ἔξυπνο «χειρισμό» (μαρτυρίες). Οἱ αὐτοδιδασκόμενοι ζητοῦν καί ὀργανώνουν συνελύσεις, πού δέν προβλέπονταν ἀπό τό πρόγραμμα πού ὀρχικά οἱ ἴδιοι εἶχαν κάνει, γιά νά συζητήσουν κινηματογραφικές θεωρίες καί σχολές. Αἰσθάνονται τήν ἀνάγκη νά δοῦν ἔξανά τά μίνι-φίλμ καί νά τούς κάνουν ἔξανά κριτική. Νομίζουν ὅτι ἡ κριτική τῶν διευκολυντῶν δέν ἦταν ἀρκετά αὐστηρή (μαρτυρίες). Οἱ περισσότεροι πιστεύουν ὅτι ἔχουν ὀναπτύξει μιᾶ μεθοδολογία δουλειᾶς βασισμένη στην προσωπικότητά τους (μαρτυρίες). Σ' αὐτή τή φάση ἡ παραγωγή τοῦ μίνι-φίλμ θεωρεῖται περισσότερο σά μέσο γιά έρευνα καί πειραματισμό: ἀναπτύσσεται τό πνεῦμα τῆς έρευνας.

6.— Τελευταία συνάντηση — συζήτηση — συμπέρασμα.

Μιά γενική ἀνεση συνυπάρχει ἀρμονικά μέ μιᾶ ἐποικοδομητική κριτική διάθεση. Σύμφωνα μέ τίς κρίσεις τῶν πιό πολλῶν αὐτο-διδασκόμενων, ἀπ' τή μέθοδο τούς δόθηκε μεγάλη ἐλευθερία, πού ἴσως ὁμως δέν τήν χρησιμοποίησαν οἱ ἴδιοι καλά. (μαρτυρίες). Ἡ ἀφομοίωση, δηλαδή ἡ ἀπόκτηση κι ἡ συγκράτηση γνώσεων, ἦταν σημαντική, ἀλλά αἰσθάνονται πῶς δέν χόρτασαν. Ἐκφράζουν τήν ἐπιθυμία νά συνεχίσουν τή δουλειά τους. Ὁ γενικός ἀπολογισμός ἐνός μαθήματος 60 ὥρῶν (3 CREDITS) περιλαμβάνει τρεῖς ὡς πέντε πλήρεις κύκλους γιά κάθε ὀμάδα δουλειᾶς, καί γιά τό σύνολο τῆς τάξης 28 ὡς 34 μίνι-φίλμ. Αὐτά ἀντιπροσωπεύουν 7 ὡς 10 διαφορετικά κινηματογραφικά στυλ (DOCUMENTAIRES DIRECT), διαφημιστικό — νεορεαλισμός — UNDERGROUND — νεο-έξπρεσσιονισμός — κωμωδία GAGS — ἐκπαιδευτικά φίλμ κλπ....)

Τέλος ἐκδηλώνεται ἡ ἀνάγκη νά ἐορτάσουν κι ἡ βραδιά τελειώνει ἀργά σέ μιᾶ ἀτμόσφαιρα γεμάτη ζεστασιά καί τρυφερότητα. Μετά τό τέλος τοῦ μαθήματος, σέ συναντήσεις καί σέ γράμματα ἡ κάρτες πού στέλνουν οἱ αὐτοδιδασκόμενοι, βρισκόμε συχνά τήν ἴδια φράση: «τό μάθημα ἦταν κάτι περισσότερο ἀπό μάθημα. Μάς διδάξε γενικά τήν τέχνη τῆς ζωῆς».

ΠΕΡΙΚΛΗ ΡΟΔΑΚΗ

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ Γ' ΤΗΣ ΣΠΑΡΤΗΣ

Ἡ μεγάλη κοινωνική ἐπανάσταση

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΑΤΕΡΜΩΝ,,

Ἱστορική μονογραφία. πού καλύπτει τὴν κρίση τοῦ κλασικοῦ κόσμου τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας.

Ἐξετάζονται οἱ βάσεις τοῦ πολιτικοῦ ἀνθρώπου, τοῦ τραγικοῦ ἥρωα, ὅπως ἐκφράστηκε στὴν ἀρχαία τραγωδία, ἡ δύναμη τῆς κλασικῆς δημοκρατίας καὶ ἡ ὑπονόμευσή της.

Ὁ Κλεομένης εἶναι ὁ τελευταῖος τραγικός ἥρωας πού προσπάθησε νὰ σώσει τὸ πνεῦμα καὶ τὸ δυναμισμό τοῦ κλασικοῦ κόσμου.



ΠΕΡΙΚΛΗ ΡΟΔΑΚΗ

"ΚΛΕΦΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΜΑΤΟΛΟΙ,,

Ἡ ιστορικοκοινωνική διαμόρφωση τοῦ Ἑλλαδικοῦ χώρου στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΑΤΕΡΜΩΝ,,

Πῶς ἔγινε ἡ τούρκικη κατάκτηση; Γιατί οἱ Ὀθωμανοὶ κατακτητὲς ἄφησαν τὶς νησίδες τῆς αὐτοδιοίκησης καὶ αὐτοτέλειας ὅπως εἶναι τὰ ἀρματολίκια καὶ οἱ αὐτόνομες περιοχές; Ποιὸ ἦταν τὸ καθεστῶς τοῦ Μοριά; Τί ἦσαν οἱ Μοραγιάννηδες, οἱ κοτζαμπάσηδες κλπ.;

Τὰ κοινωνικά αἰτία τῶν ἐμφύλιων πολέμων. Τὰ πρόσωπα καὶ ἡ ἱστορική τους τοποθέτηση. Ἀπογύμνωμα τῆς ρομαντικῆς εἰκόνας ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀδρή προβολὴ τοῦ ρόλου πού ἔπαιξαν στὴν ἐθνική μας Ἐπανάσταση τὰ πρόσωπα αὐτά.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΞΑΝΤΑΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

1. ΖΩΡΖ ΣΕΜΠΡΟΤΝ: ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΤΑΞΙΔΙ
2. ΜΠ. ΒΙΑΝ: ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ΣΤΟ ΠΕΚΙΝΟ
3. Χ. Α. ΜΠΟΡΧΕΣ: Η ΑΝΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΜΠΡΟΝΤΙ

ΔΟΚΙΜΙΟ

1. Α. ΜΑΛΡΩ: Ο ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΤΣΕΩΣ
2. Ζ. Π. ΣΑΡΤΡ: ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΚΑΙ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
3. Ζ. Π. ΣΑΡΤΡ: ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ
4. Μ. ΜΕΡΛΩ - ΡΟΝΤΥ: ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΑ

1. ΔΟΜ. ΕΥΕΔΕΣ: ΟΙ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΙ
2. ΤΟ ΛΕΥΚΩΜΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΚΡ. ΣΤΡΑΤΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

1. ΚΩΣΤΑΣ ΒΕΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: ΤΟ ΑΓΡΟΤΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ

1. ΜΑΡΙΝΙ/ΜΙΕΡΕΣ καὶ ἄ.: ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΑΜΕΡΙΚΗ
2. Μ. Ι. Ρ.: Η ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΣΤΗ ΧΙΛΗ

ΣΧΕΔΙΟ

1. ΙΓΝ. ΛΟΓΣΟΥ: Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ ΙΣΟΒΙΤΗ

*

ΣΥΛΛΟΓΗ «ΘΕΑΙΤΗΤΟΣ»

1. COUFFIGNAL L.
Κυβερνητική (Έννοιες βάσης)
 2. BLANCHÉ R.
Άξιωματική Μέθοδος
 3. JOHN VON NEUMANN
Ηλεκτρονικός ύπολογιστής και
άνθρώπινος εγκέφαλος
 4. BADIOU A.
Εισαγωγή στη Διαλεκτική
Επιστημολογία
 5. WIENER N.
Θεός και μηχανή
 6. PIAGET J.
Στρουκτουραλισμός
 7. WIENER N.
Κυβερνητική ή έλεγχος και
έπικοινωνία στα ζώα και
στις μηχανές
- IANNIS XENAKIS
ΜΟΥΣΙΚΗ-ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ



«ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ»

- ΦΙΑΜ Περιοδική έκδοση
ανάλυσης και θεώρησης
του Κινηματογράφου
26. ΦΙΑΜ «1»
Ο κινηματογράφος σήμερα
 27. ΦΙΑΜ «2»
Ο κινηματογράφος του
Τρίτου Κόσμου
 28. ΦΙΑΜ «3»
Νέος ελληνικός κινηματογράφος
 29. ΦΙΑΜ «4»
Ο κινηματογράφος και
σημειολογία
 30. ΝΟΕ BIRCH
Πρωτότυπο διαλεκτικό
κινηματογράφο
 31. ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ
Το κινούμενο σχέδιο
ΠΑΡΗΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Ο κινηματογράφος - Επιστήμη
και τεχνολογία

Η καλή δουλειά
θελεί
και Καλά Υλικά!



ΧΗΜΙΚΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ Μ & Β

PROMICROL — Ό καλύτερος και πιό λεπτόκοκκος έμφανιστής.

AMFIX — Τό ταχύτερο και πλέον διαρκές στερεωτικό.

THIOLIM — Για ταχύτατο πλύσιμο τών άρνητικών
πού με τό πλήρες καθάρισμα του άργύρου
και τών αλάτων, τά καθιστά άτρωτα σις χρόνω

ΑΚΟΜΗ ΒΡΙΣΚΕΤΕ ΣΕ ΜΑΣ ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ:

* POLLAROID *

AGFA — ILFORD και KODAK

ΠΩΛΗΣΗ — ΧΟΝΔΡΙΚΗ και ΛΙΑΝΙΚΗ

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑΙ — ΕΙΣΑΓΩΓΑΙ Γ. ΚΑΛΤΣΑΣ

Μ. Κοτοπούλη 5 (Έντός Στοάς) Τηλ. 531 347