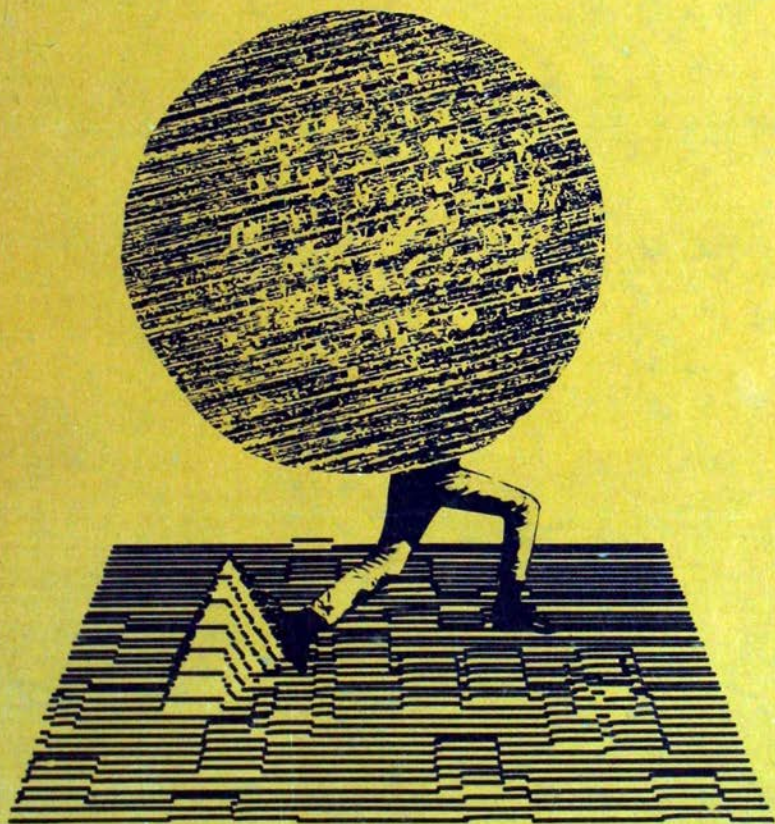


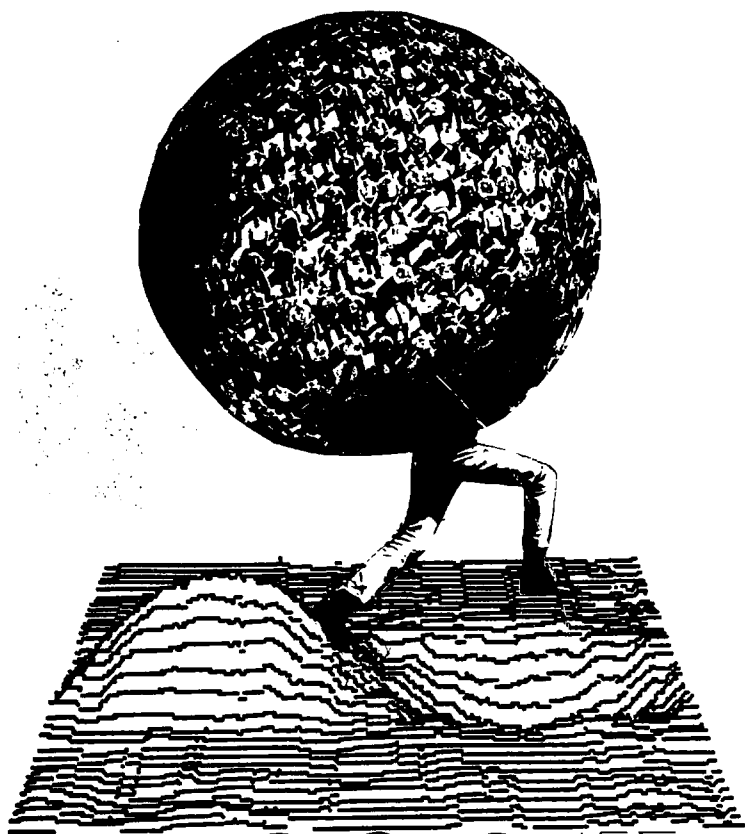
Ф И Л М



85

9-76

film
international



ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ



ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογράφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Εκδότης -

Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39	Συνδρομή έτησίαι Δρχ. 200
ΤΗΛ. 324.6633	Φοιτητική έτησίαι Δρχ. 160
	Έξωτερικού 5 8.00

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία :

- «Α—Ω» — 'Ακαδημίας 57
- «ΔΩΔΩΝΗ» — 'Ασκληπιού 3
- «ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
- «ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα
- «ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ» — Μασσαλίας 5
- «ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι
- «RENCONTRE» — Δημακρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :

- «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21
- «Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

Και ΠΑΤΡΑ :

- «ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — 'Αγ. Νικολάου 32

Ύπό όποιοδήποτε άλλο μέρος τής Έλλάδος ή του έξωτερι-
κού μπορείτε ν' άπευθύνεσθε στόν :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 'Αθήναι 132 ●

πλινθ
φιλμ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΤΖΙΤΤΕ DE VRIES-Τό φεστιβάλ του Ρόττερταμ	5
THEODOR ADORNO- 'Η βιομηχανία της Κουλτούρας	24
THIERRY KUNTZEL-Τό Ξετύλιγμα	34
HANS RICHTER- Διδάγματα απ' την ιστορία του Κιν/γράφου	53
SIEGFRIED KRACAUER- 'Ο θεατής	59
Μ. ΜΩΡΑΪΤΣΕ- 'Ο Ρομαντισμός στην 'Αμερικανική Avant-Garde	65
Ν'Ε" ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ- 'Μαρία Μαλιμπράν" του W.Schröter	71
RENE GARDIES-Glauber Rocha	74
PAOLO BERTETTO- Κριτική της Κιν/κής ούτοπίας '60-'70	98



Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης οι:
Κ. Νάτσης, Κ. Βάκας, Γ. Φωτιάδης, Α. Χατζηδάκης,
Ν. Κουτσόνης, Ρ. Φασσέα και Τ. Τσακίρη.



VAN 20
TOT EN MET 28 FEBRUARI 1976

FILM INTERNATIONAL

Hollywood is geen droomfabriek meer

... van Malick (een
... "Hollands" de
... cultureelrijke me
... in zijn met de 22-jarige
... (vanaf 1968) tot het
... tot het
... van de
... van de
... van de
... van de

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

Jubilee Festival

- Op 21 februari begint het vijfde festival van Film International, een jubileumfestival dat met een sterfloed aan nog niet in Nederland vertoond films, waaronder vele wereldpremières wordt gevierd.
- Informatie over het festival kunt u terecht bij Film International (Rotterdamse Kunstzinnich).

Konulplein 11 Rotterdam, tel. (010) 12811.
Het Vrije Volk heeft "knaakkaarten" uit de 15 gulden komen en legging geven tot vijf voorstellingen. Deze kaarten zijn te verkrijgen bij Het Vrije Volk en bij Film International.
● Voor houders van knaakkaarten, gratis toegang tot de voorstellingen en gratis toegang tot de voorstellingen en gratis toegang tot de voorstellingen.
● Zelfs elk jaar gebruikelijk krijgt het publiek zoveel mogelijk de kans om afwisselend van een voorstelling met de filmmakers te discussiëren.

Kat en Holly staan op de
... Ze leven een hollid, in
... de bossen, en letterlijk te leven
... van wat de natuur oplevert. Dit
... alle veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit
... de veldgordel van Kilt vallen uit

Bio-graphia, FILMGEDICHT

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van



... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

Een vrouw filmt een vrouw

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

Deze speciale BIV-Filmkrant
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

Bron van kritisch filmen

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

Met de knaakkaart

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van
... van

**Vrij films voor
zes maanden**

**Het
vrije
volk**



Film

international

ROTTERDAM

TJITTE DE VRIES

Τό φεστιβάλ τού Ρόττερνταμ
σάν ένας 'Ολλανδικός αντιπερισπασμός
στο φεστιβάλ τών Καννών.

1)

Τό καλοκαίρι τοῦ 1972 στό Ρότερνταμ, ἔλαβε χω-
ρα τό 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, τό ὁποῖο
ὀργανώθηκε ἀπό τό Rotterdam Art Foundation, Καλλι-
τεχνικό τμήμα τοῦ δήμου τοῦ Ρότερνταμ. Οἱ ὀργανωτές
ἦτανε ὁ Huub Bals, ἕνας ἐμπειρος ὀργανωτής τῶν "Ci-
nemanifestaties", Φέστιβαλ πού γίνονταν κάθε δύο
χρόνια στήν Utrecht, μέ τήν διαφορά ὅμως ὅτι τὰ "Ci-
nemanifestaties" εἶχανε ὀργανωθεί ἀπό τόν Σύνδεσμο
Ὀλλανδικοῦ Κινηματογράφου καί τόν Frank Visbeen, ὑπάλ-
ληλος δημοσίων σχέσεων τοῦ Rotterdam Art Foundation
καί ὀργανωτής τῆς ἑβδομαδιαίας Rotterdam Film Soci-
ety.

Μέχρι τώρα, ὅλα τὰ Φεστιβάλ τοῦ Ρότερνταμ ση-
μειώσανε ἐπιτυχία. Ἡ ἐπιτυχία αὐτή ἐπιβεβαίωσε τήν
Κινηματογραφική κατάσταση ἔτσι ὅπως εἶχε περιγραφεῖ
ἀπό τό Rotterdam Art Foundation (τό ὁποῖο εἶναι ἐ-
πίσης ὑπεύθυνο γιά τό ἐτήσιο Φέστιβαλ Διεθνούς ποί-
ησης, μιά γιορτή "μαζέματος" ποιητῶν καί ποιημάτων
ἀπό 50 καί πλέον χώρες, μέ ἔμφαση στήν πολιτικοκοι-
νωνική ποίηση).

Σέ συντομία περιγράφει: Τό Ρότερνταμ σάν τό πλοῦ-
σπυδαῖο λιμάνι τοῦ κόσμου καί σάν μιά πόλη μέ πλη-
θυσμό 650.000 κατοίκους, πού μέ τήν περίχωρα φτάνει
τά 2.000.000 καί μπορεῖ νά θεωρηθεῖ χαμηλοῦ μορφω-
τικοῦ ἐπιπέδου, ἀν ὄχι πολύ χαμηλοῦ. Δέν ὑπάρχει ἐν-
διαφέρον γιά τήν Τέχνη. Ἡ θεατρική κατάσταση εἶναι
ἄσχημη, καί, ἀν καί ὑπάρχει μιά μικρή μουσική παρά-
δοση, τό ἐνδιαφέρον γιά τή μουσική δέν εἶναι αὐτό
πού θάπρεπε νά ἦτανε.

Σχετικά μέ τόν κινηματογράφο ἡ κατάσταση εἶναι
ἀκόμα χειρότερη: οἱ κινηματογράφοι στό Ρότερνταμ θε-
ωροῦνται ἐπαρχιακοί ἀπό τὰ μέλη τοῦ "Bioscoop Bond"
(Σύνδεσμος Ὀλλανδικοῦ Κινηματογράφου) καί γενικά πα-
ρουσιάζουνε ταινίες τρίτης καί τετάρτης κατηγορίας.
Τό ἐνδιαφέρον γιά τίς κινηματογραφικές διοργανώσεις
στό Ρότερνταμ εἶναι πολύ μικρό, σχεδόν τό ἴδιο μ'-
αὐτό στή Hague καί τήν Utrecht, γιά νά μήν ἀναφερ-
θοῦμε καί στήν ὑπόλοιπη χώρα.

Ἀπόσβεση γιά ἐπένδυση κεφαλαίων ταινιῶν πού θε-
ωροῦνται "δύσκολες" ἢ "Καλλιτεχνικές" εἶναι δυνατό
μόνο στό Ἄμστερνταμ, τό μορφωτικό κέντρο τῆς Ὀλ-
λανδίας. Ταινίες ποιότητας σπάνια ἐρχονται στό Ρότ-
τερνταμ. Τό ἀναφερθέν "Bioscoop Bond" εἶναι ἕνας μο-
νοπωλιακός ὀργανισμός μέ παραγωγούς, διανομεῖς καί
ἰδιοκτῆτες αἰθουσῶν, καί εἶναι ἀρκετά ἰσχυρό γιά νά
εἶναι σέ θέση νά κοντρολάρει τήν κινηματογραφική κα-

τάσταση στην Ολλανδία. Για παράδειγμα: για να μπορέσει κάποιος να κάνει αίτηση για Άδεια Κινηματογράφου, πρέπει να είναι μέλος του "Bioscoop Bond", και, αν και η κατάσταση αυτή δύναιται να ανατραπεί συνταγματικώς, όμως, οι δήμοι και η πολιτεία είναι εύχαριστημένοι μ'αυτή έπειδή έτσι μπορούνε να κοντρολάρουνε τήν αύξηση πορνο-κινηματογράφων.

Κάθε χρόνο τά μέλη του "Bioscoop Bond" εισάγουνε από 350 ως 450 ταινίες μεγάλου μήκους, κυρίως από τήν Αμερική, για τήν τροφοδότηση 500 κινηματογράφων. Πρίν δύο χρόνια, υπήρχανε 480 κινη/φοι σήμερα δ αριθμός έφτασε στους 530, όμως οι πίο πολλοί κινη/φοι έχουνε λιγώτερα καθίσματα μέ σκοπό να έξυπηρετήσουνε περισσότερο κόσμο μέ τά ίδια έξοδα κάνοντας πολλές προβολές μέ ταινίες μεγάλης παραγωγής.

Έτσι τό σύστημα συντήρησης και τροφοδοσίας τών κινηματογράφων συμπίπτει μ'αυτό τής μισθώσεως τών αίθουσών, όπου όχι μόνο έχουνε να χειριστούνε όλο και πίο άκριβά προϊόντα για πλατιές μάζες, αλλά έπίσης και τίς άπαιτήσεις τών παραγωγών για πρό-κλείσιμο αίθουσών για μεγάλη χρονική διάρκεια, πρίν άκόμα άρχίσει η παραγωγή τών ταινιών.

Αυτό τό νέο Χολλυγουντιανό σύστημα εφαρμόζεται έπίσης στην Γαλλία και στην Ιταλία.

Έτσι οι δύο μεγάλοι δεσπότες διανομής στην Ολλανδία (δ "Έμπορικός Οίκος Tuschinsky" μ' ένα μεγάλο αριθμό αίθουσών πού άνήκουνε στον Βρετανικό όργανισμό τής Rank πού συνεργάζεται μέ τόν Γαλλικό όργανισμό Cineac, και, δ "Έμπορικός Οίκος τής Πόλεως" πού άνηκε προηγουμένως στή φημισμένη για τά ναυπηγεϊά οίκογένεια Wilton, συνεργάζεται μέ τόν Meerburg δ οπούος άρχισε τήν σταδιοδρομία του μέ τό χτίσιμο αίθουσών τέχνης τά οποϊα όμως έχουν μεταβληθί ριζικά) εφαρμόζουνε μιά πολιτική πού ένδιαφέρεται για δύο είδη θεατών.

Πρώτα, για τό άστικό κοινό, τό οποϊο μπορεί να άφήσει τήν άνετη παρακολούθηση Τηλεόρασης μόνο σε περιπτώσεις ταινιών μεγάλης παραγωγής, μέ σούπερ-στάρς, μέ καλή διαφήμιση, όπως τό ΚΕΝΤΡΙ, οι ΚΑΡΧΑΡΙΕΣ, δ ΕΞΟΡΧΙΣΤΗΣ (μεγάλη άποτυχία για τό λογικά σκεφτόμενο κοινό), η ΜΕΛΩΔΙΑ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ και άλλα. Μετά, για τό έπαρχιακό κοινό και τούς νέους πού ένδιαφέρονται για όπερες, spaghetti-westerns, ταινίες μέ δράση, και σεξοταινίες από τήν Αύστρια και τή Δυτική Γερμανία για τούς γεροντότερους έπαρχιώτες.

Παραγωγές έκατομμυρίων, δράση και σεξ είναι τά

κύρια πιάτα του 'Ολλανδικού σινεμά, και κάθε άλλου σινεμά στον κόσμο που κοντρολάρεται από τις 'Αμερικάνικες εταιρείες διανομής.

Λόγω της επένδυσης κεφαλαίων και των νόμων σχετικά με τέτοιες επενδύσεις, φαίνεται ότι δεν υπάρχει έλπιδα για όποιον θέλει να δει καλύτερες ταινίες σαν του Γιαντσό, του 'Αγγελόπουλου, του Μπελόκιο, του Ριβέτ και άλλων. Καμμιά φορά τυχαίνει και μās φέρνουνε κανένα Μπουνιουέλ ή Μπέργκιμαν, όμως είναι σίγουροι ότι δεν πρόκειται να κόψουν παραπάνω από 150.000 εισιτήρια, και μόλις ή ζήτηση παραγωγής ξεπεράσει τις οικονομικές δυνατότητες αυτού του αριθμού, ή ταινία παραμένει στο έξωτερικό. Συνεπώς για μια πόλη σαν τό Ρότερνταμ οι καλές ταινίες είναι άγνωστες, και τό κοινό πού ενδιαφέρεται για ταινίες ποιότητας τό γνωρίζει και προτιμά να παραμένη σπίτι για τηλεόραση. Πώς να ξαναφέρουμε τό κοινό πίσω στις καλές ταινίες; Πώς ν' αλλάξουμε τήν κινηματογραφική κατάσταση; Πώς να λυγίσουμε τήν άκαμπτη στάση της 'Ολλανδικής "Bioscoop Bond"; Πώς να μεταβάλουμε τήν άδιάφορη στάση του κοινού για καλές ταινίες;

Πολύ συνειδητά τό Rotterdam Art Foundation προσπαθεί να πετύχει δύο στόχους με μία πιστολιά: μέ τήν καθιέρωση του Διεθνούς Θεστιβαλ Κινηματογράφου προσπαθεί να βελτιώσει τό μορφωτικό επίπεδο του Ρότερνταμ και συγχρόνως να βρει άπαντήσεις στα παραπάνω έρωτήματα. Έτσι τό Διεθνές Θεστιβαλ ξεκίνησε σαν ένα έτησιο Θεστιβαλ ταινιών ποιότητας, και πολύ σύντομα ανακάλυψε ότι τά άφεντικά του "Bioscoop Bond" σκλήρυναν τή στάση τους άπέναντι στις καλές ταινίες και ενδιαφερόντουσαν μόνο εάν ή ταινία ήτανε τέτοια πού θάφερνε λεφτά. Η περιγραφή πού δίνεται έδω είναι στοιχειώδης μόνο.

Τίποτα δεν έχει λεχθεί για τό "Cineclub", έναν σύνδεσμο Μαρξιστικό στό "Αμστερνταμ, πού άποτελείται από μία ομάδα ανθρώπων πού εργάζονται σκληρά και προσπαθοϋν να χρησιμοποιήσουν τό φίλμ σαν ένα πολιτικό μέσο για τήν άλλαγή της κοινωνίας. Τό Cineclub εισάγει ταινίες κυρίως από τήν Λατινική 'Αμερική όπως "Ο Βασικός Έχθρός" του Βολιβιανού Jorge Sanjinéz", "Οι κατασκευαστάι τούβλων του Chircales" και άλλες. Νοικιάζουνε τις ταινίες τους σε κλάμπς νέων, εργατικά συνδικάτα, και σε διάφορες έπιτροπές άγώνων. Τις πιό πολλές φορές ή ταινία συνοδεύεται και από ένα μέλος του Cineclub γιατί ο κύριος σκοπός των προβολών είναι ή δημιουργία συζητήσεων πάνω στα πιό σπουδαία ζητήματα πού άφοροϋνε τήν κοινωνία μας, άρ-

χίζοντας από την άλληλεγγύη μας προς τούς καταπιεσμένους εργάτες του Τρίτου Κόσμου. Οι βδομάδες πού είχαμε αφιερωθή στή Λατινική 'Αμερική είχαν μεγάλη επιτυχία και μέ την ίδρυση του Cineclub έπακολούθησαν έκδηλώσεις γιά τήν Χιλή, κ.λ.π.

Τίποτα δέν έχει λεχθεῖ και γιά τό "fugitive" ένα άλλο Cineclub μέ μέλη που δέν άνήκουν στό "Bioscoop Bond". Ο σκοπός του είναι ή διανομή και άκόμα και ή παραγωγή πολιτικῶν ταινιῶν μέ άριστερές τάσεις, και ή προβολή τους στό καλούμενο "Vrije κύκλωμα" ('Ελεύθερο κύκλωμα, δηλαδή, έλεύθερο από τό "Bioscoop Bond"). Έχει ίδρύσει ένα κέντρο διανομής κάτω από τ'όνομα "Έλεύθερο κύκλωμα" σέ συνεργασία μέ νέους πολιτικούς κινηματογραφιστές, άν και οι πολιτικές και οργανωτικές συζητήσεις έχουν κάπως ματαιώσει μεγαλύτερη άνάπτυξη του κυκλώματος. Έλλειψη κεφαλαίου δέν είναι τό μικρότερο πρόβλημα.

Από τή πρώτη διοργάνωση τό Film International έχει κρατήσει άρκετές ταινίες γιά διανομή στήν 'Ολλανδία. Ύστερα από τήν τρίτη διοργάνωση ένα "Filmhuis" ίδρύθηκε στό Ρόττερταμ, τό πρώτο από τά δώδεκα Filmhuis τά όποια άποτελοῦν ένα στερεό όμως μικρό κύκλωμα γιά τίς ταινίες του φεστιβάλ. Κατά ένα τρόπο τά Filmhuis έχουν αντικαταστήσει τούς κινηματογράφους τέχνης, όμως μέ τή διαφορά ότι τό Film International και τά Filmhuis δέν είναι μέλη του έπίσημου "Bioscoop Bond".

Εάν μιιά έναλλακτική λύση, τό κύκλωμα του Film International και ό κύκλος του από άνεξάρτητες αίθουσες προβολής έπιχορηγοῦνται από τούς δήμους και τή πολιτεία.

Αν και μερικά από τά μέλη του "Bioscoop Bond" δείχνουν συμπαθητική στάση προς τό φεστιβάλ, όμως ή έπίσημη στάση του "Bond" είναι συμφεροντολογική. Προσπαθώντας νά βοηθήση στή πώληση ταινιῶν εκτός φεστιβάλ, ίδρυσε ένα ταμείο γιά "δύσκολες ταινίες". Έτσι, αίθουσάρχες πού παρουσιάζουν καλές ταινίες μπορούν νά βοηθηθοῦν μέ χρήματα από τό ταμείο σέ περίπτωση πού δέν κόψουν άρκετά εισιτήρια. Τό "Bond" προσπαθεῖ-μάτια μέχρι τώρα-νά ενισχυθεῖ μέ κρατικές χορηγήσεις. Αυτό και μόνο έπιβεβαιώνει τήν άνάγκη γιά τήν ύπαρξη του Film International.

Τό φεστιβάλ ενθάρρυνε έναν νέο έκμεταλλευτή αίθουσῶν στό 'Αμστερνταμ, τόν Pieter Goedings, ό όποιος μέ τίς διπλές του αίθουσες "The Movies" ξεπέρασε τό "Bioscoop Bond" και τούς αύστηρούς κανονισμούς

του, δείχνοντας ταινίες από την επίσημη διανομή στο Ξενο, και στο άλλο ταινίες από το Φεστιβάλ, το "Ελεύθερο Κύκλωμα" και το "Fugitive". Ο Goedings έχει ήδη αρχίσει να εισάγει ταινίες, σαν το "La Bete" του Borowczyk-τό οποίο είχε και έμπορική διανομή- και συχνές αγορές από το Φεστιβάλ όπως έφετος με τη "ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ" του Θανάση Ρεντζή, η οποία πιθανότατα θα έχει μια Filmhuis-διανομή. Όμως ο Pieter Goedings είναι μια εξαίρεση στον κανόνα και είναι βέβαιο ότι το "Bioscoop Bond" δεν θα του επιτρέψει να γίνει ισχυρότερος και να άναιρεί τους "κανονισμούς".

Έτσι γίνεται φανερό ότι η λύση του προβλήματος για μια εναλλακτική λύση στην έμπορική εισαγωγή και διανομή των ταινιών στην Ολλανδία είναι το Film International, του οποίου η τελευταία διοργάνωση απέτελεσε μια εξαιρετική επιτυχία.

2) Καλύτερα να δώσουμε τον λόγο στον Huub Bals, ο οποίος τώρα βρίσκεται υπό πλήρη άπασχόληση από το Rotterdam Art Foundation με σκοπό να οργανώνει το Φεστιβάλ και το κύκλωμα του Film house, και ο οποίος με εύγνωμοσύνη δέχεται το γεγονός ότι το Ρότερνταμ σαν μια λιγότερο συντηρητική πόλη με προοδευτικούς ανθρώπους στη τοπική διοίκηση στην οποία κυριαρχούν οι Σοσιαλ-δημοκράτες, είναι το ιδανικότερο μέρος στην Ολλανδία για τα ιδανικά του. Ο Huub Bals (γνωστός σαν Hubert για τους Ξένους φίλους του) είναι 39 ετών, εργάζεται καμμιά φορά μέχρι και 80 ώρες την βδομάδα, και έχει έναν προϋπολογισμό λιγότερο των 75.000 δολλαρίων για την διατήρηση του Φεστιβαλ και την υποστήριξη όσο γίνεται πιο πολλών ταινιών για διανομή στα Film houses και στο "Ελεύθερο κύκλωμα". Σ' αυτόν τον προϋπολογισμό συνεισφέρουν και ο δήμος του Ρότερνταμ, η έπαρχία της Νοτίου Ολλανδίας και το Ύπουργείο Πολιτισμού, η μερίδα του λέοντος άνηκει όμως στο ίδιο το Ρότερνταμ.

Ο Huub Bals άρχισε την σταδιοδρομία του εδώ και είκοσι χρόνια στις δουλειές της οικόγενειας De Wolf, η οποία έκμεταλεύεται αρκετές αίθουσες προβολής στην Utrecht. Ξεκίνησε μια εποχή που τα Art houses πήγαιναν πολύ καλά.

"Όταν μια καλή ή δύσκολη ταινία μπορούσε να παίζεται για μια βδομάδα με ένα λογικό κόσμημο εισιτηρίων, τα πράγματα ήτανε εντάξει. Σήμερα μια ταινία έχει την δυνατότητα να παιχτεί σε ένα Art house (εάν ακόμα τα όνομάζετε έτσι) μόνο στη περίπτωση που ο έκμεταλευτής είναι σίγουρος ότι η ταινία θα μπορέσει να παιχτεί για το λιγότερο πέντε βδομάδες με επιτυ-



χία. Ὁ Hubert δέν νομίζει ὅτι αὐτό ὀφείλεται στίς ὑπερβολικές ἀπαιτήσεις τοῦ παραγωγοῦ.

"Ὅταν ἀγοράζω μιὰ ταινία σέ μιὰ μισά/μισά βάση (50% γιά τόν παραγωγό, 50% γιά μᾶς) καί μπορῶ καί ἀντεπεξέρχομαι στά ἔξοδα, τότε μπορεῖ κανεῖς εὐκολά νά ὑπολογίση ὅτι μιὰ τέτοια ταινία θά εἶχε καλύτερη τύχη μέ ἐμπορική διανομή.

Βρισκόμαστε στό πέμπτο χρόνο τοῦ Φέστιβαλ. Τά περισσότερα συμβόλαια τῶν πρώτων μας ταινιῶν λήγουν αὐτόν τό χρόνο. Ὅμως σχεδόν ὅλες οἱ ταινίες παιχτήκανε καλά. Μερικές ἀπ'αὐτές μᾶς ἔφεραν καί εἰσόδημα, ἄν καί τό κύκλωμα τῶν Film Houses δέν εἶναι αὐτό πού θά ἐπιθυμοῦσα".

Γιατί ἐξαφανιστήκανε τά Art Houses (τά ὁποῖα σήμερα λειτουργοῦνε σάν αἶθουσες δεύτερης κατηγορίας γιά τίς μεγάλες παραγωγές) ἔτσι ὥστε νά εἶναι ἀπαράιτητη ἡ δημιουργία τῶν Film Houses;

"Πρὶν δέκα, δεκαπέντε χρόνια ἡ Ὀλλανδία εἶχε ἕναν μεγάλο ἀριθμό ἐκμεταλευτῶν αἰθουσῶν. Σήμερα, σχεδόν ὅλοι οἱ κινηματογράφοι ἔχουν ὀργανωθεῖ σέ δύο μεγάλα συστήματα ἐκμετάλλευσης. Σ'ἄλλα χρόνια κάθε αἰθουσαρχῆς εἶχε τίς προτιμήσεις του. Προγραμματίζεε προσεκτικά, ἔμπαινε σέ συναγωνισμό, καί ἄλλα δευτερεύοντα πράγματα. Μέ τήν ἐξαφάνιση τῶν μεμονομένων ἰδιοκτητῶν αἰθουσῶν, μιὰ πολύ καλή συναλλαγή ἔχει ἐξαφανιστεῖ.

Οἱ αἶθουσες δουλεύουν τώρα μέ ὑπολογιστές, οἱ ὁποῖοι πρῶτα ὑπολογίζουνε τοὺς ἀριθμούς εἰσιτηρίων. Οἱ ταινίες διανέμονται ἀπό ἑταιρίες πού ἔχουν νά χειριστοῦν 60 μέ 70 προγράμματα τήν βδομάδα. Καί φυσικά ἡ Ἐμπορική πλευρά τῆς ἑταιρείας εἶναι πάντοτε τό ὑπ'ἀριθμόν ἕνα ἐνδιαφέρον.

Αὐτοὶ οὐ ὑπολογιστές πρέπει ἐπίσης νά φτιάξουν τά προγράμματα γιά τά Art Houses, ὅμως εἶναι γεγονός ὅτι ἀδιαφοροῦνε, καί λόγῳ ἐλλείψεως χρόνου δέν δίνεται ἡ κατάλληλη προσοχή πού χρειάζεται. Οἱ ἴδιοι ὑπολογιστές εἶναι ἀσχετοί σέ σχέση μέ τίς καλλιτεχνικές ταινίες, εἶναι πληροφοριακά ἀνημέρωτοι, καί ἡ ἑταιρεία τους ἐκτιμᾷ περισσότερο τήν ἱκανότητά τους στήν πώληση ταινιῶν ἀπό τόν ἄσκοπο χρόνο πού θά ἔξοδευαν γιά τήν ὀργάνωση καλῶν προγραμμάτων".

Ὁ Huub Bals εἶναι βέβαιος ὅτι ἡ ἀντίσταση ἀπό τίς ἑταιρείες θά γίνεи πῶς ἰσχυρὴ καί ἀμφισβητήσιμη ἀπ'ὅτι εἶναι τώρα, ὅμως στό μεταξύ βλέπει μέ κριτική ματιά τό δικό του Film International.

"Τά Film Houses, προγραμματισμένα από τό Φέστιβαλ, τό "Fugitive" καί λοιπά, παρουσιάζουν μιá υπέροχη δικαιολογία γιά τούς κυρίους τών εταιριών. Καλύτερες ταινίες; ρωτᾶνε. Μά αὐτές εἶναι γιά τά Film Houses...

Δέν θέλω νά συζητήσω τό γεγονός ὅτι αὐτοί εἶναι ἔμποροι, ὅμως εἶμαι σίγουρος ὅτι αὐτοί οἱ κύριοι δέν χρειάζονται πλέον τήν μάσκα πίσω ἀπό τήν ὁποία κρύβονται μιλώντας γιά δύσκολους καιρούς, ἀφοῦ στήν οὐσία ἀποκτοῦνε ὄλο καί πιό πολύ δύναμη.

Καί μετά σκέφτομαι καί ἕνα ἄλλο γεγονός: Κάθε ἐμπορική ἐταιρεία πού ἐργάζεται κανονικά ἔχει καί μιá θέση ἐρευνητοῦ, ὅμως ἀκόμα καί οἱ πιό μεγάλες κινηματογραφικές ἐταιρείες δέν ἔχουνε κανέναν ὑπάλληλο ὁ ὁποῖος νά ξέρει πραγματικά τί γίνεται στόν κόσμο τοῦ Κινηματογράφου σήμερα.

Δέν ἀντιτίθεμαι στήν ἰδέα ὅτι κάνουν ἐμπόριο, ὅμως ἐναντιοῦμαι στούς τρόπους μέ τούς ὁποίους ἔξασκοῦνε τή δουλειά τους.

Τό πιό γνωστό παράδειγμα εἶναι αὐτό ἐνός παραγωγοῦ στή Γαλλία ὁ ὁποῖος σκοπεύει νά παράγει μιá ταινία. Πρίν ἀκόμα γυρίσει ἔστω καί ἕνα μέτρο φίλμ, κλείνει συμβόλαια μέ ἕναν ἀριθμό αἰθουσῶν στό Παρίσι καί στήν ἐπαρχία. Ὁ προϋπολογισμός τῆς ταινίας εἶναι σταθερός, τό κοινό γνωστό, καί σάν ρουτίνα πιά: ἕνας ὑπολογιστής περιγράφει τό σενάριο, τά ὀνόματα τών ἠθοποιῶν, τοῦ Σκηνοθέτη, καί τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖον θά γυριστεῖ ἡ ταινία. Εἶμαι πεποισμένος ὅτι αὐτό τό σύστημα εἶναι θανατηφόρο. Εἶναι ἡ ἀρχή τῆς παραποίησης τοῦ κοινοῦ.

Ὅπως ὅταν ἕνας κινηματογραφιστής σάν τόν Robbe-Grillet φτιάχνει μιá ταινία μέ τόν Μπελμοντό, μέ λεφτά τοῦ Μπελμοντό, καί μέ ὀλόκληρη τή μαφία τοῦ Μπελμοντό. Δέν μ' ἐνδιαφέρουν πιά ταινίες σάν τόν "Stavisky".

Δίνει τό Film International τά μέσα γιά τήν καταπολέμηση αὐτῶν τῶν πρακτικῶν;

"Αὐτό πού θά πῶ τώρα εἶναι ἡ ἰδανική μου πίστη, ὁ ἰδανικός τρόπος μέ τόν ὁποῖο θά μοῦ ἄρесе νά ὀργανῶνω τά Φεστιβάλ τοῦ Film International. Αὐτές οἱ διοργανώσεις πρέπει νά εἶναι ἡ ἀγορά, τό κέντρο συνάντησης ὄλων τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν, οἱ ὁποῖοι δέν θέλουν νά ξεπουληθοῦν στά ἐμπορικά κυκλώματα.

Σ' ὀλόκληρο τόν κόσμο ὑπάρχουν κινηματογραφιστές

πού μάχονται για να μπορέσουν να δείξουν τις ταινίες τους στο κοινό. Πρίν οι προσπάθειές τους έξαντληθούν, τό Φέστιβαλ του Ρόττερνταμ, αλλά επίσης και του Βερολίνου ή του Λονδίνου, πρέπει να τους δώσουν την εύκαιρία για την οποία μάχονται.

Όταν τό Ρόττερνταμ προσθέτει στις ταινίες τους 1000 δολλάρια παραπάνω από τά 1000 του Λονδίνου, και τά 5000 του Βερολίνου, κ.λ.π., τότε ή ταινία μαζεύει τό ποσό πού χρειάζεται ο κινηματογραφιστής για να συνεχίσει την δημιουργική του δουλειά. Θάταν θαυμάσιο εάν τό Ρόττερνταμ μπορούσε να γίνει ή έναλλακτική λύση των Κανών, μιά ελεύθερη αγορά για τόν ανεξάρτητο κινηματογραφιστή, ο οποίος θά μπορούσε να πουλήσει τις ταινίες του έδω και να βρῆ κάποια ανακούφιση.

Τό γεγονός είναι ότι ή ύπαρξη ενός Φέστιβαλ, αντίθετου απ' αυτό των Κανών είναι ήδη μιά μεγάλη Διεθνής ανάγκη:

Ποιά θά ήταν ή αντίδραση των εταιρειών;

"Ελπίζω ότι οι έμποροι ταινιών θά καταλάβουν την αίτία της ύποθέσεως, και δέν θά αντιδράσουν μέ την χορήγηση ειδικών κεφαλαίων τά οποια είναι δολοφονικά και για τό Film International και για τό "Fugitive", και για τό "Ελεύθερο κύκλωμα". Γιατί τό "Bioscope Bond" δέν έπενδύει τά κεφάλαιά του στη δική μας δουλειά;

Όμως τό ίδιο συμβαίνει και για τά εκατομμύρια πού ξοδεύονται στην τηλεόραση. Αλλά τά χρήματα θά μπορούσαν κάλλιστα να χρησιμοποιηθούν για την παραγωγή ποιοτικών ταινιών για τους κινηματογράφους και την τηλεόραση".

3)

Τό πέμπτο Φέστιβαλ του Film International του Ρόττερνταμ είχε μεγάλη έπιτυχία. Πουλήθηκαν σχεδόν 50.000 εισιτήρια (18.000 στο τέταρτο, και 11.000 στο τρίτο) για προγράμματα πού παίχτηκαν σε 5 κινηματογραφικές αίθουσες, μέ 68 ταινίες μεγάλου μήκους και έναν μεγάλο αριθμό ταινιών μικρού μήκους, πολλές από τις οποίες είχαν τις πρεμιέρες τους έδω.

Όλες οι ταινίες μεγάλου μήκους παίχτηκαν για πρώτη φορά επίσης, πρεμιέρες πού ήταν Εύρωπαϊκές ή παγκόσμιες. Όλοι οι διευθυντές Φεστιβάλ απ' όλο τον κόσμο έπισκέφτηκαν τό Φεστιβάλ κατά την διάρκεια της τελευταίας εβδομάδας του Φλεβάρη. Γι' αυτό τους τους διευθυντές έγιναν ειδικές προβολές νέων Όλλανδικών ταινιών. Οι σκηνοθέτες 38 ταινιών ήσαν παρόντες, πολλές



R. Kramer/J. Douglas-MILESTONES



Moumen Smili-EL CHERGUI, η ή βύαση σωπής.

φορές μ'έναν ή και δύο ήθοποιούς. Ἡ ἀτμόσφαιρα δέν εἶναι καθόλου συνηθισμένη, ὅπως συνήθως συμβαίνει σ' ἄλλα Φεστιβάλ, μέ προβολή και παρουσίαση ήθοποιῶν και λοιπά. Οἱ δημιουργοί κάθε ταινίας, ἀποτελοῦν μέρος τοῦ κοινοῦ πού βλέπει τίς ταινίες και μόνο μετά τήν προβολή καλοῦνται γιά συζήτηση. Μερικές φορές αὐτές οἱ συζητήσεις γίνονται δυναμικές ὅταν ἀσχολοῦνται μέ πολιτικά και κοινωνικά θέματα. Φυσικά ἀρκετές φορές τό κοινό δείχνει ἀδιαφορία. Ὅμως οἱ δημόσιες συζητήσεις πετυχαίνουν τοῦ σκοποῦ τους και πολλές φορές παρουσιάζεται μιὰ πραγματική σύγκρουση μεταξύ τοῦ κινηματογραφιστή και τοῦ κοινοῦ πού πραγματικά ἀγαπάει τόν κινηματογράφο.

Ἐνας μεγάλος ἀριθμός ταινιῶν, δέν ἀντιπροσωπεύει ὅ,τι τό καλύτερο ἔχει δημιουργηθεῖ στήν κινηματογραφική τέχνη τά τελευταῖα χρόνια. Μιά ἀπό τίς ἀρχές τοῦ Hubert Bals εἶναι ὅτι, μόνο τό κοινό πρέπει νά ἀποφασίσει ἐάν μιὰ ταινία εἶναι καλή ή ὄχι, και αὐτό τό κοινό τοῦ εἶναι πολύ πιό ἀγαπητό ἀπό τοὺς κριτικούς. Θέλει νά δώσει τήν εὐκαιρία στό κοινό τοῦ Φεστιβάλ νά διαλέξει τίς καλλίτερες ταινίες του. Αὐτό σημαίνει ὅτι τό Φεστιβαλικό κοινό πρέπει νά ἔχει τήν εὐκαιρία νά διαλέξει ἀπ'ένα ὅσο πιό μεγάλο γίνεται ἀριθμό ταινιῶν. Ἀποτέλεσμα: ὅποιοσδήποτε ἐπισκέπτης τοῦ Φεστιβάλ μπορεῖ νά διακρίνει δυό ταινίες τό λιγώτερο, πού κατά τήν γνώμη του "δέν θάπρεπε νάχουνε ἔρθει ἐδῶ ποτέ". Θά μπορούσε νά ὑπάρξη πιό δημοκρατικός θεσμός;

Ὁ Hubert Bals, γιά εὐνόητους λόγους, κάνει μιὰ διάκριση μεταξύ τῶν τυπικῶν ἐπισκεπτῶν τοῦ Φεστιβάλ (οἱ ὅποιοι μποροῦν ν'ἀγοράσουν μιὰ κάρτα γιά ὅλες τίς προβολές γιά μόνο 40 Φλορίνια-πουλήθησαν 300 φέτος), τοῦ πλατύ κοινοῦ τό ὅποιο ἐνδιαφέρεται γιά ὀρισμένες μόνο ταινίες, και τῶν κριτικῶν.

Οἱ πρῶτοι εἶναι οἱ "φανατικοί γιά ταινίες", ὅμως ή δεύτερη κατηγορία εἶναι αὐτή πού ἀγαπάει πιό πολύ και θέλει νά εἶναι οἱ σταθεροί ὑποστηρικτές τῶν Filmhuis, αὐτοί δηλαδή πού δέν εἶναι πιά οἱ προστάτες τῶν Κινηματογράφων Τέχνης.

Σύμφωνα μέ τίς τρεῖς διαιρέσεις τοῦ Hubert, τό καθημερινό κινηματογραφικό δελτίο τοῦ Φεστιβάλ ἀναφέρει τίς ἀντιδράσεις και τῶν τριῶν. Ὁ ἀριθμός ἐκτιμήσεως εἶναι, σύμφωνα μέ τά διεθνή πρότυπα, ἀπό τό 1 μέχρι τό 5 (ἔτσι, 1=κακή, 2=μέτρια, 3=καλή, 4=πολύ καλή, 5=ἀριστοῦργημα).

Ἡ ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ μετά τίς τελικές ψηφοφορίες, ἔφερε τά ἀκόλουθα ἀποτελέσματα γιά τίς ται-



R.W. Fassbinder-Mutter Küsters Fährt Zum Himmel



Κένζο Μιζογκούτσι- 'Η ζωή του O-HARU

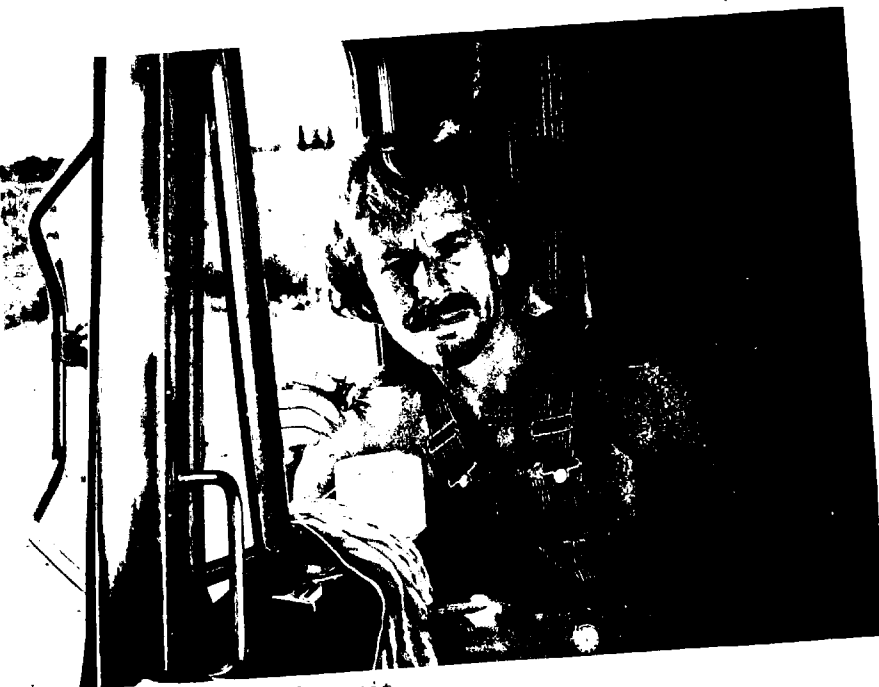
νίες του πέμπτου Φεστιβάλ:

MATTI DA SLEGARE, (Marco Bellocchio) -4.22
 THE SALT OF THE EARTH, (Herbert Biberman -4.22
 BIO-ΓΡΑΦΙΑ, Θανάσης Ρενιζής -4.17
 IM LAUF DER ZEIT (Στήν πορεία του Χρόνου) Wim Wenders-4.04
 Ο ΘΙΑΣΟΣ, Θόδωρος Άγγελόπουλος 3.95
 BRUNO DER SCHWARZE, ντοκιμαντέρ του Lutz Eischholtz -3.87
 ΤΑ ΤΡΟΜΕΡΑ ΠΑΙΔΙΑ, του Melville -3.83
 DERSU UZALA, Άκίρα Κουροσάβα -3.76
 LA REGLE DU JEU, Jean Renoir -3.70
 LA VILLE BIDON, Jacques Baratier -3.57
 ΗΛΕΚΤΡΑ, Miklos Jancsó -3.55
 ΜΙΑ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ, Judith Elek -3.54
 BIANCO E NERO Antonio Pietrageli -3.52
 MUTTER KÜSTERS FAHRT IM HIMMEL, R.W.Fassbinder-3.48
 ISTENMEZEJE ("Ένα Ούγγρικό χωριό), Judith Elek -3.47
 ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ, Γιουσέφ Σαχίν -3.47
 LE BERCEAU DE CHRYSTAL, Phillip Garrel -3.46
 BADLANDS, Terrence Malick -3.43
 LEGACY, Karen Arthur -3.40
 FEAR ON TRIAL (φόβος στη Δίκη) Lamont Johnson -3.38
 και λοιπά.

Τά αποτελέσματα τών δύο άλλων κατηγοριώνδέν διαφέρουν σημαντικά, έκτός άπ'τό ότι οι κριτικοί τοποθετούν τόν "Θίασο" στήν κορυφή, καί η άλλη κατηγορία (δηλαδή αútων μέ τίς κάρτες) δείνει τούς περισσότερους βαθμούς 4.26 στό IM LAUF DER ZEIT, καί γενικά οι δύο αυτές κατηγορίες τοποθετούν στήν κορυφή τίς πιό δύσκολες ταινίες.

Αυτό πού πρέπει ν'άναφερθεί ιδιαίτερα είναι ότι τό κοινό βαθμολόγησε σάν καλύτερη ταινία τή ΜΑΤΤΙ DA SLEGARE πού είναι ένα ντοκιμαντέρ. Επίσης τήν πολύ διαφορετική (για τό πλατύ κοινό είναι "δύσκολη" ταινία) ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ πού κατέχει μιá άπίστευτη θέση. Τό ίδιο ισχύει καί για τίς κλασσικές ταινίες του προγράμματος. Παρουσιάστηκαν μόνο έφτά κλασσικές ταινίες, όλες όμως πήραν περισσότερους άπό 3 βαθμούς. Όποσδήποτε όλες οι άνωτέρω άπόψεις δέν είναι άπόλυτες σχετικά μέ τήν γενική ποιότητα τών ταινιών του Φεστιβάλ. Η χαμηλότερη βαθμολογία για ταινία έφθασε μέχρι τό 1.25. Δέν υπάρχει άπότομη πτώση π.χ.άπό 2 στό 1.50. Καί είναι πραγματικά έκπληκτικό ότι στρουκτουραλιστές όπως π.χ. ο Garell κατατάσσονται μεταξύ τών 20 κορυφαίων.

Ένώ άλλα φεστιβάλ, μέ τήν έξαίρεση του άυστηρά έμπορικού τών Καννών, προτιμάνε ταινίες έμπορικών η



Wim Wenders-Im lauf der zeit



μή ἐμπορικῶν σκηνοθετῶν καί παραγωγῶν χωρὶς διαφορὰ, χωρὶς μιὰ καθαρὴ ἀποψη γιὰ τὶς ὑπάρχουσες συνθηκὲς ἐμπορικῆς κινηματογραφίας στὴν Ἀμερικὴ, ὅπου οἱ μονοπωλιακὲς ἐταιρίες διανομῆς εἶναι σὲ θέση νὰ παρουσιάσουν ἔλλειψη προγραμμάτων γιὰ τὶς Ἀμερικάνικες αἰθουσες-τὸ Film International τοῦ Ρόττερνταμ δείχνει ἓναν καθαρὸ δρόμο παραγωγῆς καί προβολῆς ταινιῶν.

Ἦδη, σήμερα ὑπάρχει μιὰ κατάσταση (ὅμοια μ'αὐτὴ ἄλλων χωρῶν, ὅπου ὑποκαταστήματα καί ἐργοστάσια κλείνονται, ὄχι λόγῳ βαρειῶν ἀπωλειῶν, ἀλλὰ ἐπειδὴ δὲν κάνουν ἀρκετὰ χρήματα, καὶ αὐτὰ ὄχι γρήγορα, τὸ ὅποιο εἶναι καὶ ἡ αἰτία πού οἱ χώρες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης ἔχουν μεγάλο ἀριθμὸ ἀνέργων) σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία διανομεῖς ταινιῶν, γιὰ λόγους πού ἀφοροῦν τῇ φορολογία, βρίσκουν πιὸ ἐπικερδὲς νὰ μὴ διανέμουν ὠρτισμένες ταινίες, ἢ νὰ μὴν ἀγοράζουν ταινίες ἀπὸ ἀνεξάρτητους παραγωγούς, ἀλλὰ προτιμᾶνε νὰ βάζουν τὶς ταινίες στὰ ράφια ἀμέσως μόλις ξαναγυρίσουν τὰ ἔξοδα διανομῆς, ἔτσι δὲν ἐπιτρέπουν στὸν ἀνεξάρτητο παραγωγὸ νὰ κερδίσει χρήματα.

Τὸ πρόβλημα μὲ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφου, ἔτσι πού ὁδηγεῖται ἀπὸ τὶς μεγάλες Ἀμερικάνικες ἐταιρεῖες διανομῆς (οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι παρὰ μεγάλες ἐταιρεῖες πού ἐκμεταλλεύονται πετρέλαιο κ.λ.π.) δὲν εἶναι τὰ ἔξοδα διανομῆς ταινιῶν, ἀλλὰ ἓνα τυπικὰ Μαρξιστικὸ παράδειγμα γιὰ τὸν νόμο τοῦ κεφαλαίου: ἐπένδυση ταινιῶν ἐνάντια στὴ γρήγορη ἐξόφλησὴ τῶν μέδουσῶν. Τὸ γεγονός ὅτι τὸ φιλμ εἶναι ἓνα μορφωτικὸ προϊόν δὲν φαίνεται νὰ παρουσιάζει καμμιά διαφορὰ γιὰ τοὺς ἐπιχειρηματίες.

Ἔτσι τὸ φιλμ, σήμερα, θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἡ Βίβλος τοῦ Μεσαίωνα, ἔτσι ἀλυσσοδεμένη γιὰ νὰ διαβαστεῖ μόνο ἀπὸ μιὰ ὠρτισμένη ἔλιτε, τοὺς παπάδες, οἱ ὁποῖοι ἀφοῦ τὴν διάβαζαν ἐξηγοῦσαν τὸ νόημα τῆς στοῦς ἀνθρώπους.

Γιὰ νὰ ἀπελευθερωθῇ ὁ κίνη/φος, γιὰ νὰ γίνεῖ ἓνα δημοκρατικὸ μέσο ἀπὸ ὅλους καὶ γιὰ ὅλους, φεστιβάλ σὰν αὐτὸ τοῦ Ρόττερνταμ πρέπει νὰ καθιερωθοῦν κι' αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀνάγκη ὅμοια μ'ἄλλες, ὅπως π.χ. ὁ ἔλεγχος τῶν μέσων παραγωγῆς ἀπὸ τοὺς ἐργάτες. Μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι καὶ πιὸ σπουδαία γιατί τὸ φιλμ ἔχει τὴ δύναμη νὰ δείχνει πῶς νὰ ἐλέγχονται τὰ μέσα παραγωγῆς.



Chantal Akerman-Jeanne Dielman...



présenté par CHARLE LAMY
pour le Centre Culturel de Paris

de DENYS
ARCAND

gina

un film à la fois
humain et brutal

réalisé par DENYS ARCAND

avec JEANNE DIELMAN
et CHANTAL AKERMAN

Denys Arcand-GINA



26th BERLIN
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
JUNE 25—JULY 6, 1976

Competition of latest outstanding films from all over the world
Retrospective of film classics
International Film Fair for interested professionals

5th International Forum of Young Cinema

Information:
Berliner Festspiele GmbH
Berlin 15, Bundesallee 1-12
Phone: (030) 882 20 81



CHRISTIAN ZIMMER

**ΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ**





THEODOR ADORNO

Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Ο THEODOR. WIESENGRUND ADORNO (1903—1969) ήταν φιλόσοφος, μουσικός κι ένας από τους πιο εξέχοντες Μαρξιστές θεωρητικούς της τέχνης. Ήταν μέλος, μαζί με τον MAX HORKHEIMER, τον HERBERT MARCUSE, τον ERICH FROMM και άλλους, της «Σχολής της Φρανκφούρτης» του Μαρξισμού, η οποία είχε σαν κέντρο της το INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (Ίνστιτούτο Κοινωνικών Έρευνών) που ιδρύθηκε στη Φρανκφούρτη το 1923. Ένα από τα ενδιαφέροντα της περιοδικής έκδοσης του Ίνστιτούτου ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG «Έφημεριδα της Φιλοσοφίας και της Κοινωνιολογίας», που κυκλοφορούσε στα χρόνια του '30 και του '40, ήταν οι νέες μορφές κουλτούρας των μέσων μαζικής επικοινωνίας (ραδιόφωνο, κινηματογράφος κτλ.).

Έχουν εκδοθεί 24 βιβλία του Αντόρνο, από τα οποία τα γνωστότερα είναι το DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG (Διαλεκτική της Διαφώτισης) (Άμστερνταμ, 1947), Η Έξουσιαστική Προσωπικότητα (Νέα Υόρκη, 1950) και Η Άρνητική Διαλεκτική (Φρανκφούρτη, 1966). Τό Πρίσματα, μία συλλογή τών δοκιμίων του στ' Αγγλικά, εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1967.

Τό δοκίμιο που ακολουθεί παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο OHNE LEITBILD PARVA AESTHETICA (Φρανκφούρτη, 1966).



Ἡ ἔκφραση «βιομηχανία τῆς κουλτούρας» χρησιμοποιήθηκε, ἴσως γιὰ πρώτη φορά, στὸ βιβλίον DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG πού ἐκδόσαμε ἐγὼ κι' ὁ Χόρκχάιμερ τὸ 1947 στὸ "Ἀμστερνταμ". Σέ γενικές γραμμές μιλοῦσαμε γιὰ τὴ μαζικὴ κουλτούρα. Συζητήσαμε αὐτὴ τὴν τελευταία ἔκφραση καὶ τὴν ἀντικαταστήσαμε μὲ τὴν «βιομηχανία τῆς κουλτούρας» — ἔχοντας σὰ στόχο νὰ ἀποκλείσουμε ἐξ ἀρχῆς τὴν ἐρμηνεία πού ἀρέσει τόσο στοὺς συνήγορους τῆς μαζικῆς κουλτούρας. Αὐτοὶ ὑποστηρίζουν, στὴν πραγματικότητα, ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ κουλτούρα πού γεννιέται αὐθόρμητα ἀπὸ τίς ἴδιες τῆς μάζες — δηλαδή γιὰ τὴ σύγχρονη μορφή τῆς λαϊκῆς τέχνης. Ὅμως ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας διαφέρει ἀπὸ αὐτὴ τὴν τέχνη στὶς πιὸ βασικές της ἀρχές. Σέ ὅλα τὰ πεδία της, τὰ προϊόντα πού προορίζονται γιὰ μαζικὴ κατανάλωση καὶ πού καθορίζουν αὐτὴ τὴν κατανάλωση σ' ἓνα μεγάλο βαθμὸ, βιομηχανικοποιοῦνται — περισσότερο ἢ λιγώτερο, σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμα. Αὐτὰ τὰ διάφορα πεδία μοιάζουν μεταξύ τους ἢ, τὸ λιγώτερο, συσχετίζονται ἐσωτερικά. Σχεδὸν χωρὶς ἐξαιρέση, ἀπαρτίζονται ἓνα ὅλο, ἓνα σύστημα. Αὐτὸ ὀφείλεται τόσο στὴ σύγχρονη τεχνολογία ὅσο καὶ στὸν οἰκονομικὸ καὶ διοικητικὸ συγκεντρωτισμὸ. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι ἡ ἠθελημένη ὁμαδοποίηση — στὸ ὑψηλότερὸ της ἐπίπεδο — τῶν καταναλωτῶν της. Ἐνώνει μὲ τὴ βία ἀκόμα κι' ἐκείνους τοὺς δυὸ χώρους πού γιὰ χιλιάδες χρόνια ἦσαν χωρισμένοι: τὸ χῶρο τῆς «ὑψηλῆς τέχνης» καὶ τὸ χῶρο τῆς «χαμηλῆς τέχνης» (λ.χ. ἡ «λαϊκὴ τέχνη»), κάνοντας κακὸ καὶ στὶς δύο. Ἡ ὑψηλὴ τέχνη γίνεται ἓνας ἀποστερημένος, μέσα στὴ σοβαρότητά του, χῶρος, ἐξ αἰτίας τοῦ προβληματισμοῦ πάνω στ' ἀποτελέσματά του ἢ ἐκπολιτιστικὴ ἐξημέρωση τῆς χαμηλῆς τέχνης τῆς ἀφαιρεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀκατέργαστης καὶ ἀτίθασσης φυσικότητας πού τῆς ἦταν ἐμφυτο ὅταν δὲν βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὸν ὀλοκληρωτικὸ ἔλεγχο τῆς ὑψηλῆς τέχνης. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας παίρνει ἀναμφίβολα ὑπ' ὄψη της τὸν βαθμὸ συνειδητότητας καὶ ἀσυνειδητότητας τῶν ἑκατομμυρίων τῶν ἀνθρώπων στοὺς ὁποίους ἀπευθύνεται, ἀλλὰ οἱ μάζες δὲν εἶναι ὁ κύριος παράγοντας, ἀλλὰ μᾶλλον ἓνα δευτερεύον στοιχεῖο ἓνα στοιχεῖο πού μπαινεὶ στὸν ὑπολογισμὸ ἓνα κομμάτι τοῦ μηχανισμοῦ.

Ὁ καταναλωτής δέν εἶναι βασιλιάς, ὅπως θά ὑποστήριζε ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας· δέν εἶναι τὸ ὑποκείμενο, εἶναι τὸ ἀντικείμενο. Ὁ ὅρος «μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας» πού ἐπιβλήθηκε σά χαρακτηρισμός πάνω στή βιομηχανία τῆς κουλτούρας δέν κάνει ἄλλο ἀπό τὸ νά κρύβει τίς πραγματικές διαστάσεις τοῦ φαινομένου. Τὸ πραγματικό Ζήτημα δέν εἶναι ἀπλῶς οἱ μᾶζες, οὔτε οἱ τεχνικές τῆς ἐπικοινωνίας σάν τέτοιες, ἀλλὰ μᾶλλον τὸ πνεῦμα πού ἐμφυσᾷ μέσα τους ἡ φωνή τοῦ κυρίου τους. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἐμπαίζει τὴν ἴδια τῆς τὴν πληροφορία ἀναφορικά μέ τίς μᾶζες ἔτσι ὥστε νά σταθεροποιήσει καί νά ἐπιβεβαιώσει τὴ στάση τῆς, τὴν ὁποία θεωρεῖ σάν μίαν A PRIORI ἀμετάβλητη βάση. Ὁ,τιδήποτε πού θά μπορούσε νά μετασχηματίσει αὐτὴ τὴν στάση ἀποκλείεται. Τὸ μέτρο δέν εἶναι οἱ μᾶζες, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ ἰδεολογία τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, ἀκόμα κι' ἂν αὐτὴ ἢ τελευταία δέ μπορεῖ νά ὑπάρξει χωρὶς νά προσαρμοσθεῖ.

Οἱ παλιατζῆδες τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας βασίζουν τὴ δραστηριότητά τους, ὅπως ὁ Μπρέχτ, κι' ὁ Συρκάμπ τὸ εἶπαν τριάντα χρόνια πρὶν, πάνω στὴν ἀρχὴ τῆς ἐμπορικοποίησης (τῆς ἐ μ π ο ρ ι κ ὸ τ η τ α ς) τῆς δουλειᾶς τους — ὄχι πάνω στό πραγματικό περιεχόμενο ἢ στὴ δόμηση. Τὸ κάθε τι στὴν πρακτικὴ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας ἐφαρμόζει ἀποφασιστικά τὸ κίνητρο τοῦ κέρδους στὰ αὐτόνομα προϊόντα τοῦ πνεύματος. Στό μέτρο πού αὐτὰ τὰ προϊόντα εἶναι ἐμπόρευμα πού ἐπιτρέπει στοὺς «δημιουργούς» του νά Ζήσουν, αὐτοὶ οἱ τελευταῖοι θά εἶχαν ἤδη λιγάκι δηλητηριαστεῖ. Ἄλλὰ δέν ἔκαναν καμμιά προσπάθεια νά καρπωθοῦν κάποιο κέρδος λιγώτερο ἄμεσο σὲ σχέση μέ τὴ δικιά τους πραγματικότητα. Τὸ καινούργιο στὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι ἡ ἄμεση καί παραδεγμένη προτεραιότητα τοῦ ἀποτελέσματος, πού μελετήθηκε πολὺ καλὰ στὰ τυπικώτερα προϊόντα τῆς. Ἡ αὐτονομία τῶν ἔργων τῆς τέχνης, πού βέβαια σχεδόν ποτὲ δέν ὑπῆρξε σὲ καθαρὴ μορφή καί πού πάντοτε ὀδηγήθηκε ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τοῦ ἀποτελέσματος, παραγράφτηκε ὀλοκληρωτικά ἀπὸ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας.

Δέν εἶναι ἐδῶ ἀναγκαῖο νά δοθεῖ ἔμφαση σὲ μίαν συνειδητὴ πρόθεση ἀπ' τὸ μέρος τῶν ὑποστηρικτῶν καί προαγωγῶν τῆς. Θά ἔπρεπε μᾶλλον νά ἐξαρτήσῃ κανεὶς τὸ φαινόμενο ἀπὸ τὴν οἰκονομία, ἀπὸ τὴν ἀναζήτησι νέων δυνατοτήτων γιὰ ἐπικερδῆ ἐπένδυση τοῦ κεφαλαίου στὶς σὲ ὑψηλὸ βαθμὸ βιομηχανοποιημένες χῶρες. Οἱ παλιές δυνατότητες γίνονται ὅλο καὶ πιὸ ἀβέβαιες, ἐξαιτίας τοῦ ἴδιου συγκεντρωτικοῦ προτσῆς πού κάνει δυνατὴ τὴν ὑπαρξὴ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας μόνο μέ τὴ μορφή ἐνός ἰσχυροῦ θεσμοῦ. Ἡ κουλτούρα πού, σύμφωνα μέ τὴν ἴδια τῆς τὴν ἐννοία, ὄχι μόνο ὑπηρετοῦσε τοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ διαμαρτυροῦταν πάντοτε ἐνάντια στὴν σκληρωτικὴ κατάσταση μέσα στὴν ὁποία Ζοῦν, τιμώντας τους μ' αὐτὸ τὸν τρόπο

— αυτή ή κουλτούρα, μέ τήν ολοκληρωτική της άφομοίωση άπ' τούς άνθρώπους ένσωματώνεται στήν ίδια τήν σκληρωτική κατάσταση. "Έτσι έξαθλιώννει διπλά τούς άνθρώπους. Τά προϊόντα του πνεύματος μέσα στή βιομηχανία τής κουλτούρας δέν είναι πλέον κ α ι ένα έμπόρευμα — είναι μάλλον μ ό ν ο ένα έμπόρευμα. Αύτή ή άλλαγή είναι τόσο μεγάλη ώστε παράγει έντελώς καινούργιες ποιότητες. Φανερά, ή βιομηχανία τής κουλτούρας δέν είναι πιά ύποχρεωμένη νά ζητήσει ένα άμεσο κέρδος, τό όποίο ήταν τό παλιό της κίνητρο. Τό κέρδος έχει άντικειμενοποιηθεί στήν ιδεολογία τής βιομηχανίας τής κουλτούρας, πού έχει έλευθερωθεί άκόμα κι' άπό τήν ύποχρέωση νά πουλά τό έμπόρευμα — κουλτούρα πού πρέπει όπωςδήποτε νά καταναλωθεί. 'Η βιομηχανία τής κουλτούρας κάνει τήν μεγάλη της κίνηση στίς δ η μ ό σ ι ε ς σ χ έ σ ε ι ς, δηλαδή στήν κατασκευή κ α λ ή ς θ έ λ η ς η ς σ' ένα χαμηλό επίπεδο, χωρίς νά ένδιαφέρεται γιά τούς παραγωγούς ή γιά τά άντικείμενα τής πώλησης. 'Ο πελάτης καταδιώκεται γιά νά του πωληθεί μιά κατάφαση, μιά συναίνεση πού είναι ολοκληρωτική και χωρίς έπιφυλάξεις. Πουλάνε τόν κόσμο έτσι όπως είναι, μέ τόν ίδιο τρόπο πού κάθε προϊόν τής βιομηχανίας τής κουλτούρας είναι ή ίδια του ή διαφήμιση.

Ταυτόχρονα, πάντως, οι τύποι πού άρχικά άνταποκρίνονταν στόν μετασχηματισμό τής λογοτεχνίας σέ έμπόρευμα διατηρούνται. "Αν ύπάρχει κάτι στόν κόσμο πού νά κατέχει τήν όντολογία του, αυτό είναι ή βιομηχανία τής κουλτούρας — ένας πίνακας βασικών κατηγοριών, αύστηρά διατηρημένος μέ τόν τρόπο, λ.χ., του έμπορικου Έγγλέζικου μυθιστορήματος γύρω στό τέλος του 17ου και στήν άρχή του 18ου αιώνα. Στή βιομηχανία τής κουλτούρας, αυτό πού παρουσιάζεται σάν πρόδος — ή αιώνια προσφορά της του «καινούργιου» — συνεχίζει νά είναι, σ' όλα τά πεδία, έξωτερικές μεταβολές του ίδιου πράγματος. Μιά ποικιλία σκεπάζει τόν σκελετό πού έχει ύποσσει τόσες μεταβολές όσο και τό ίδιο τό κίνητρο του κέρδους άπό τότε πού πήρε τήν ήγεμονία πάνω άπ' τήν κουλτούρα.

'Από μιά άλλη πλευρά ό όρος «βιομηχανία» δέν πρέπει νά έννοείται κυριολεκτικά. 'Αναφέρεται στήν όμοιομορφοποίηση του ίδιου του πράγματος — λ.χ. ή όμοιομορφοποίηση του γουέστερν, γνωστή σέ κάθε θεατή του σινεμά — και στήν εύλογικοποίηση των τεχνικών διανομής, και όχι άποκλειστικά στό προτσές τής παραγωγής. 'Ακόμα κι' όταν τό προτσές τής παραγωγής στό κύριο τμήμα τής βιομηχανίας τής κουλτούρας (γιά παράδειγμα, τής βιομηχανίας του κινηματογράφου) πλησιάζει τίς τεχνολογικές μεθόδους χάρη σέ μιάν έξελιγμένη κατανομή τής έργασίας και χάρη στόν διαχωρισμό πού έκφράζεται στήν αιώνια σύγκρουση άνάμεσα στους καλλιτέχνες πού εργάζονται στή βιομηχανία τής κουλτούρας και στ' άφεντικά της — άκόμα και τότε

ατομικές μορφές παραγωγής διατηρούνται σέ άλλα τμήματα της βιομηχανίας. Αυτό πού θέλαν είναι κάθε προϊόν νά είναι προσωπικό ή ίδια ή ατομικότητα χρησιμεύει στήν ενίσχυση τῆς ιδεολογίας στό μέτρο πού παράγει τήν αὐταπάτη ὅτι αὐτό πού καναλιζάρεται εἶναι ἓνα κομμάτι ἀμεσότητας καί ζωῆς. Αὐτή ἡ ιδεολογία σχετίζεται, πάνω ἀπ' ὅλα μέ τό «στάρ σύστημα» πού ἀναπτύχθηκε ἀπό τήν ἐξατομικευμένη τέχνη. Ὅσο αὐτή ἡ σφαῖρα γίνεται ὅλο καί πιό ἀπάνθρωπη, τόσο περισσότερο διαφημίζει τίς μεγάλες «προσωπικότητες» καί τόσο περισσότερο ἀπευθύνεται στούς ἀνθρώπους μέ τή σιχαμερή φωνή τοῦ Λύκου πού ἔχει μεταμφιεσθεῖ μέ τά ρούχα τῆς Γιαγιάς. Αὐτή ἡ σφαῖρα εἶναι βιομηχανική μέ τήν ἔννοια — οἱ κοινωνιολόγοι τό εἶδαν αὐτό πολύ καθαρά — τῆς ἀφομοίωσης σέ βιομηχανικές μορφές ὁργάνωσης, ἀκόμα κι' ἐκεῖ ὅπου τίποτα δέν παράγεται, ὅπως στήν ἐκλογικόποιηση τῆς δουλειᾶς τοῦ γραφείου, παρά μέ τήν ἔννοια τῆς πραγματικά λογικῆς παραγωγῆς ἀπό τεχνολογική ἄποψη. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού οἱ κακές θέσεις εἶναι ἐπίσης ἐξαιρετικά πολλές, καί καταποντίζουν — σέ κρίσεις πού σπάνια ὀδήγησαν σέ μιά καλύτερη ποιότητα κουλτούρας — ἐκείνες τῶν τμημάτων τους πού ξεπερνιοῦνται ἀπό τίς καινούργιες τεχνικές. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ἐφόσον θέλουν νά προστατευτοῦν ἀπό τήν κριτική, οἱ προαγωγοί τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, ἀνακοινώνουν μετά χαρᾶς ὅτι τό ὑπουργεῖο τους εἶναι βιομηχανία, ὄχι τέχνη.

Ἡ ἔννοια τῆς τεχνικῆς πού κυριαρχεῖ στή βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἔχει μόνο τό ὄνομα σάν κοινό σημεῖο μ' ἐκείνην πού ἔχει ἀξία στά ἔργα τῆς τέχνης. Ἡ τεχνική στήν τέχνη ἀναφέρεται στήν ἐσωτερική ὀργάνωση τοῦ πράγματος, στήν ἐσωτερική λογική του. Ἀντίθετα, οἱ τεχνικές τῆς διανομῆς καί τῆς μηχανικῆς ἀναπαραγωγῆς μένουν πάντοτε ἐξωτερικές ὡς πρὸς τό ἀντικείμενό τους. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας στηρίζεται ιδεολογικά στό γεγονός ὅτι δίνεται μεγάλη προσοχή στό νά ἀποτυπωθοῦν πάνω στά προϊόντα της ὅλες οἱ συνέπειες τῶν τεχνικῶν της. Ζεῖ κατὰ κάποιον τρόπο σάν παράσιτο πάνω στήν ἐξωκαλλιτεχνική τεχνική τῆς παραγωγῆς ἀγαθῶν, χωρίς νά ἐνδιαφέρεται γιά τήν ὑποχρέωση πού δημιουργεῖται ἀπό τόν θετικό χαρακτήρα αὐτῶν τῶν ἀγαθῶν σχετικά μέ τήν ἐνδο-καλλιτεχνική τους δόμηση· ἀκόμα δέν ἐνδιαφέρεται γιά τοὺς μορφικούς νόμους τῆς καλλιτεχνικῆς τεχνικῆς. Ἀπ' αὐτό δημιουργεῖται ἡ σύγχυση — βασικό χαρακτηριστικό τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας — τοῦ στραγγυλέματος, τῆς φωτογραφικῆς ἀκρίβειας καί καθαρότητος, ἀπό τή μιά μεριά· καί τῶν ὑπολειμμάτων τῆς ατομικότητας, τῆς ἀτμόσφαιρας ἐνδὸς βιομηχανοποιημένου καί ἐκλογικευμένου πλέον ρομαντισμοῦ, ἀπό τήν ἄλλη. Ἄν υἱοθετήσῃ κανεὶς τόν προσδιορισμό τοῦ Βάλτερ Μπένζαμιν, τόν προσδιορισμό ἐνός

παραδοσιακού έργου τέχνης, από τὸ ἀκαθόριστο, ἀπὸ τὴν παρουσία κάποιου ἀπόντος, τότε ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἀντιθέτει σ' αὐτὸ τὸ ἀκαθόριστο τίποτα ἄλλο πού νά ἔχει μίαν καθαρὴν, αὐστηρὰ διαγραμμένη μορφή· ἀλλὰ ὅτι, μᾶλλον, ἐξυηηρετεῖται ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀκαθόριστο σὲ μιὰ κατάσταση ἀποσύνθεσης, σὰν ἓνα φωτοστέφανο πού ξεθωριάζει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο πείθει τὸν ἑαυτὸ τῆς γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ τῆς τερατωδία.

Ἄναφερόμενοι, στὴν μεγάλη σπουδαιότητα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας γιὰ τὸν σχηματισμὸ τῆς συνείδησης τῶν καταναλωτῶν τῆς, ἔχει γίνει κοινὴ μόδα ἀνάμεσα στοὺς πολιτικούς τῆς κουλτούρας καὶ στοὺς κοινωνιολόγους νά προειδοποιοῦν ἐναντία στὴν ὑποτίμηση τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας. Προτείνουν τὴν ἀποχὴ ἀπὸ κάθε ἰσχυρισμὸ ἐπάρκειας καὶ τὴν σοβαρὴ ἀντιμετώπισή τῆς. Φυσικὰ ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι σημαντικὴ σὰν κυρίαρχος παράγοντας τοῦ πνεύματος, σήμερα. Τὸ νά προσπαθεῖ κανεὶς νά ὑποτιμῆσει τὴν ἐπίδρασή τῆς ἐξ αἰτίας τοῦ σκεπτικισμοῦ σχετικὰ μὲ αὐτὰ πού καναλιζάρει στοὺς ἀνθρώπους θά ἦταν ἀφέλεια. Ἄλλὰ ἡ προτροπὴ γιὰ σοβαρὴ ἀντιμετώπισή τῆς εἶναι ὑποπτη. Ἐξ αἰτίας τῆς κοινωνικῆς τῆς λειτουργίας, ὑπεκφεύγοντας δύσκολες ἐρωτήσεις σχετικὰ μὲ τὴν ποιότητά τῆς — ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὴν ἀλήθεια ἢ μὴ — ἀλήθεια τῆς, ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴν ποιότητα τοῦ μηνύματός τῆς. Ὁ κριτικὸς κατηγορεῖται ὅτι ἀπομονώνει τὸν ἑαυτὸ του ἀ' ἓναν πύργο ἀπὸ ἐλεφαντὸδοντο. Ἄλλὰ θά ἦταν πολὺ χρήσιμο, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, νά ὑπογραμμίσαι κανεὶς τὸ διαφοροῦμενο — πού περνάει ἀπαρατήρητο — τῆς ἰδέας τῆς «σπουδαιότητος». Ἡ λειτουργία κάποιου πράγματος πού ἀφορᾷ πολλὰ ὄντομα δὲν εἶναι ἐγγύηση τῆς ἀξίας του. Τὸ νά συγχέεται τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο μὲ τὴν χυδαιοποίησή του δὲν ὁδηγεῖ στὴν τέχνη σὰν κοινωνικὸ φαινόμενο, στὴν πραγματικὴ διάστασή τῆς· ἀλλὰ χρησιμεύει συχνὰ γιὰ νά ὑπερασπίσει κάτι πού εἶναι ἀμφισβητήσιμο ὡς πρὸς τίς κοινωνικὲς του συνέπειες. Ἡ σπουδαιότητα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας στὴν ψυχικὴ οἰκονομία τῶν μαζῶν δὲν περιορίζει τὴν ἀνάγκη τοῦ νά σκεφτεῖ κανεὶς σχετικὰ μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ τῆς νομιμότητα — σχετικὰ μὲ τὸ «καθ' ἑαυτήν» τῆς — ἀντίθετα, ἀπαιτεῖ μιὰ τέτοια σκέψη. Τὸ νά τὴν ἀντιμετωπίσει κανεὶς σοβαρὰ κατ' ὄναλογία μὲ τὴν ἀναμφισβήτητη λειτουργία τῆς σημαίνει νά τὴν ἀντιμετωπίσει κ ρ ι τ ι κ ἄ, κί ὄχι ἀφωπλισμένος μπροστὰ στοῦ μονοπώλιό τῆς.

Μὲ εἰρωνικὴ ἐπιείκεια μιλάνε ἐκεῖνοι οἱ καλλιτέχνες πού θέλουν νά συμβιβαστοῦν μ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο καὶ πού ψάχνουν γιὰ ἓναν τρόπο νά συμβιβάσουν τίς ἐπιφυλάξεις τους σχετικὰ μὲ τὴν βιομηχανία τῆς κουλτούρας μὲ τὸ σεβασμὸ γιὰ τὴ δύναμή τῆς.

«Ξέρουμε», λένε, «τί σημαίνει αυτό — τί σημαίνουν τὰ φωτορομάντζα, οἱ προκατασκευασμένες ταινίες, τὰ σώου τῆς τηλεόρασης, ἡ ἐπιδεικτικότητα τῶν ἐπιθεωρήσεων, ἡ πανουργία τῶν ὠροσκόπιων καὶ οἱ στήλες μὲ τίς αἰσθηματικές συμβουλές. Ἄλλὰ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀβλαβῆ καὶ δημοκρατικά, ἐπειδὴ — ἐφόσον ἀνταποκρίνονται σὲ μιὰ ζήτηση — ἀποτελοῦν προκατασκευασμένα ἀγαθὰ. Ἐπιπλέον, παράγουν κάθε εἶδους ὠφέλη, ὅπως π.χ. τῆ διάδοση πληροφοριῶν καὶ συμβουλῶν». Πάντως, αὐτές οἱ πληροφορίες εἶναι σίγουρα χωρὶς ἀξία καὶ σημασία, καὶ γι' αὐτὸ δίνουν ἀποδείξεις ὅλες οἱ κοινωνιολογικές μελέτες πού ἀσχολοῦνται μὲ κάτι τόσο βασικό ὅσο τὸ ἐπίπεδο τῆς πολιτικῆς πληροφορήσης. Καὶ οἱ συμβουλές πού Ξερνᾶ ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι ὁπλῶς μάταιες — ἢ ἀκόμα χειρότερες.

Ἡ ψεύτικη εἰρωνεία πού ὑπάρχει στὴ σχέση αὐτῶν τῶν διανοουμένων μὲ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲν περιορίζεται σ' αὐτὴ μόνον τὴν ὁμάδα. Μπορεῖ νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ἡ ἴδια ἡ συνείδηση τῶν καταναλωτῶν εἶναι διχασμένη ἀνάμεσα στὴν κυριαρχημένη εὐαρέσκεια πού τοὺς ἐπιβάλλει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας καὶ στὸν μόλις μεταμφιεσμένο σκεπτικισμό σχετικὰ μὲ τὰ ὠφέλη τῆς. Ἡ ἰδέα ὅτι ὁ κόσμος θέλει νὰ τὸν ἐξαπατοῦν γίνεται ἔτσι πιὸ πραγματικὴ ἀπὸ ὅσο θὰ σκόκευε ποτέ νὰ γίνει. Οἱ ἄνθρωποι ὄχι μόνον ἀφήνονται νὰ τοὺς κοροϊδεύουν, στό μέτρο πού αὐτὸ παράγει κάποιο εἶδος — ἔστω καὶ φευγαλέας — ἱκανοποίησης· ἀλλὰ, ἀκόμα, ἐπιθυμοῦν αὐτὸ τὸ μῦθο ἀκόμα κι' ὅταν ἔχουν πλήρη συνείδηση τῆς φύσης του. Κάνουν μιὰ προσπάθεια νὰ κλείσουν τὰ μάτια τους καὶ ἐπιδοκιμᾶζουν μ' ἓνα εἶδος αὐτο-περιφρόνησης αὐτὸ πού ἀνέχονται, Ξέροντας τί δημιουργεῖ αὐτὸ τὸ συναίσθημα μέσα τους. Νοιώθουν, χωρὶς νὰ τ' ὁμολογοῦν στὸν ἑαυτὸ τους, ὅτι ἡ ζωὴ τους γίνεται ἀνυπόφορη μόλις σταματήσουν νὰ ἀπομονώνονται μὲ τέτοιες ἱκανοποιήσεις πού — ἂς τὸ ποῦμε καθαρά — δὲν εἶναι διόλου ἱκανοποιήσεις. Ἄλλὰ σήμερα ἡ ἐπιδέξια υπεράσπιση τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας δοξάζει τὸ πνεῦμα πού χωρὶς διασπῆ μμπορεῖ νὰ ὀνομασθεῖ ἰδεολογία. Οἱ ἀντιπρόσωποι του προσπαθοῦν νὰ πείσουν ὅτι αὐτὴ ἡ βιομηχανία προμηθεύει στοὺς ἄνθρώπους μὲ κάτι σὰν σηματοδότες γιὰ τὸν προσανατολισμὸ τους μέσα σ' ἓναν ὑποτιθέμενα χαστικὸ κόσμο — κι' αὐτὸς ὁ λόγος μόνον εἶναι ἀρκετὸς γιὰ νὰ κάνει ἀποδεκτὴ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας. Ἐκεῖνοι πού ἐκφράζονται σ' αὐτὴ τὴ γλώσσα εἶναι γενικὰ συντηρητικοί. Ἄλλὰ αὐτὸ πού νομίζουν ὅτι διαφυλάγεται ἀπὸ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας καταστρέφεται τὴν ἴδια στιγμὴ ἀπ' αὐτήν. Οἱ ἀνηπεράσπιστες γριουῦλες, ὑποφέρουν περισσότερο στὶς ταινίες ἀπ' ὅσα θὰ πάθαιναν στὴ ζωὴ ἀπὸ βόμβες. Αὐτὸ πού γενικὰ θὰ μπορούσαμε — καὶ δίχως νὰ θέλουμε νὰ πλασσάρουμε ὀρισμούς

— να ονομάσουμε κουλτούρα θά έπρεπε να προσπαθει, στο μέτρο πού είναι ή έκφραση του πόνου και τής αντίφασης, να θεμελιώσει μιάν ιδέα σχετικά μέ τήν πραγματική ζωή. Άλλά δέν θάπρεπε να προσπαθει να αναπαραστήσει σαν να ήταν κομμάτια τής πραγματικής ζωής τα συμβατικά, καταπιεσμένα κλισέ με τα όποια ή βιομηχανία τής κουλτούρας μασκαρεύει τή ζωή. "Αν οι ύποστηρικτές τής βιομηχανίας τής κουλτούρας άπαντήσουν σ' αυτά λέγοντας ότι δέν ενδιαφέρονται «να κάνουν τέχνη», τότε άποκαλύπτουν γι' άλλη μιá φορά ότι αυτό είναι ή ι δ ε ο λ ο γ ί α τους. Καμμιá áτιμία δέ γίνεται άποδεκτή μόνο και μόνο έπειδή διακηρύσσει αυτό πού είναι: μιá áτιμία. Σ' αυτά περιλαμβάνονται άκόμα και τα χειρότερα θεαματικά φίλμ, όπου τό κάθε τι στη φύση παρουσιάζεται άντικειμενικά, σύμφωνα με τήν ιδιαίτερη εμφάνισή του, λές και άποτελεί ένα έργο τέχνης. Είναι άναγκαίο να τό θέσουμε άντιμέτωπο μέ τήν ύποκρισία του, κι' όχι με τις κακές προθέσεις εκείνων πού εύθύνονται γι' αυτό.

Δέν ύπάρχει καμμιá άξία πού ν' αναφέρεται άφηρημένα σ' ένα σύστημα χωρίς τόν συγκεκριμένο της καθορισμό. Ούτε ύπάρχει άξία, πού ν' αναφέρεται στην έξάπλωση τών νορμών, πού να μη μπορεί να δικαιολογηθεί με συγκεκριμένους όρους, με όρους τής συνείδησης. Ένα σύστημα πού άντικειμενικά έχει άξία και πού θέλει να γίνει άποδεκτό από τους άνθρώπους πού τό στερούνται δέν έχει άλλη άξία εκτός από εκείνην πού θρίσκειται στην ίδια τήν ουσία του και μέσα στην άνθρώπινη έμπειρία' και είναι ακριβώς αυτή τήν άξία πού όλα τα άυθεντικά προϊόντα τής βιομηχανίας τής κουλτούρας άπορρίπτουν. Οι ιδέες πού άποτυπώνονται σ' ένα τέτοιο προϊόν είναι ιδέες του -συστήματος τής έξουσίας, του STATUS QUO. Γίνονται A PRIORI άποδεκτές, χωρίς άντίρρηση, χωρίς άνάλυση, άποκηρύσσοντας τή διαλεκτική — άκόμα κι' όταν δέν ανήκουν στην ουσία σ' εκείνους πού τις ύποστηρίζουν. Η κατηγορική προσταγή τής βιομηχανίας τής κουλτούρας, τόσο διαφορετική από εκείνη του Κάντ, δέν έχει τίποτα κοινό με τήν έλευθερία. Λέει: «Πρέπει να ύποταγείς» — χωρίς να καθορίζει σε τί' πρέπει να ύποταγείς, σ' εκείνο πού, σε κάθε περίπτωση, ε ί ν α ι, και σ' εκείνο για τό όποιο ό καθένας, σε κάθε περίπτωση, σκέπτεται' πρέπει να ύποταγείς αυτόματα στην δύναμη και στην πανταχού παρουσία του «όντος». Χάρη στην ιδεολογία τής βιομηχανίας τής κουλτούρας, ό κοινφορμισμός άντικαθιστά τήν άυτονομία και τή συνειδητότητα' τό σύστημα πού αυτή ή τελευταία παράγει δέ στέκεται ποτέ άντιμέτωπο μ' εκείνο πού προσποιείται ότι έξυπηρετεί τα πραγματικά συμφέροντα τών ανθρώπων. Άλλά δέν ύπάρχει τίποτα καλό σ' ένα όποιοδήποτε σύστημα PER SE. Τό μόνο καλό σύστημα θά ήταν εκείνο πού θ' άξιζε να λέγεται έτσι. Τό γεγονός ότι ή βιομηχανία τής κουλτούρας ενδιαφέρεται έλάχιστα για εκείνο ακρι-

ὥς τὸ πρᾶγμα πού ἐγκωμιάζει σάν σύστημα IN ABSTRACTO χρησιμεύει μόνο σάν ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἀνικανότητα καὶ γιὰ τὴν ἔλλειψη οὐσίας στὸ περιεχόμενο ἐκείνου πού αὐτὴ καναλιζᾷ. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας προσποιεῖται ὅτι εἶναι ὁ ὁδηγὸς τῶν ἀνυπεράσπιστων καὶ τοὺς παρουσιάζει ἀπατηλές συγκρούσεις πού αὐτοὶ θὰ πρέπει νὰ ταυτίσουν μὲ τίς δικές τους· ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲ λύνει αὐτές τίς συγκρούσεις παρὰ μόνον φαινομενικά — οἱ «λύσεις» πού δίνει εἶναι ἐντελῶς ἄχρηστες γιὰ τὴ λύση τῶν συγκρούσεων στὴν πραγματικὴ ζωὴ.

Στὶς παραγωγές αὐτῆς τῆς βιομηχανίας οἱ ἄνθρωποι μπαίνουν σὲ δυσκολίες μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ βγοῦν ἀπ' αὐτές χωρὶς καμμιὰν ζημιὰ καί, στὶς πιὸ πολλές περιπτώσεις, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀπειρα ὠφέλιμης συλλογικότητάς τους· καὶ ἔτσι, μέσα σὲ μάταιη ἁρμονικότητα, ἀφοσιώνονται σ' αὐτὴ τὴ γενικότητα, οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ὁποίας — ὅπως θᾶπρεπε νὰ εἶχαν ἀνακαλύψει ἐξαρχῆς — εἶναι ἀσυμβίβαστες μὲ τὸ εἰδικό, μὲ τὰ δικά τους δηλαδὴ συμφέροντα. Γιὰ νὰ κατορθώσει ὅλα αὐτά, ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἔχει ἐπινοήσει συνταγές πού περικλείουν ἐπίσης καὶ μὴ-στοχασμένες περιοχές ὅπως ἐκείνην τῆς ἐλαφρᾶς μουσικῆς, πού χρησιμοποιεῖται ὅταν φτᾶσει κανεὶς στὸ «ἀδιέξοδο», ὅταν, δηλαδὴ, συναντήσει ἀλυτα προβλήματα, τὰ ὁποία (μέσα στὸ θρίμβο τοῦ δυναμώματος τοῦ ἤχου) τίθενται σὲ τάξη μὲ τρόπο ἀνάλογο μ' ἐκείνον πού τὰ αὐτοκίνητα ξεφεύγουν ἀπ' τὸ μποτιλιάρισμα μὲ τὸ πράσινο φῶς. Πάντως, οὔτε οἱ ἴδιοι οἱ ὑποστηρικτές τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας δὲν μποροῦν νὰ φέρουν ἀντίρρηση στὸν Πλάτωνα ὅταν λέει πῶς ὅταν κάτι εἶναι ἀντικειμενικά PER SE, λαθασμένο, δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀντικειμενικά — γιὰ τοὺς μεμονωμένους ἀνθρώπους — σωστὸ καὶ καλὸ. Αὐτὸ πού παράγει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲν εἶναι κανόνες γιὰ μιὰν εὐτυχισμένη ζωὴ οὔτε ἓνα νέο ἠθοπλαστικὸ ποίημα, ἀλλὰ προτροπές πού βρίσκονται σ' ἁρμονία μ' ἐκείνο πού κρύβεται πίσω της: τὰ μεγάλα ἐπενδυμένα συμφέροντα. Ἡ συγκράτηση πού διαφημίζει ἐνισχύει τὴν τυφλὴ καὶ χωρὶς ἀντίπαλους ἐξουσία. Ἀλλὰ ἂν κάποιος κρίνει τὴν βιομηχανία τῆς κουλτούρας μὲ πραγματικὰ μέτρα, ὄχι σὲ σχέση μὲ τὴν οὐσία καὶ τὴ λογικὴ της, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τ' ἀποτελέσματά της· καί, ἐπομένως, ἂν κανεὶς δεχτεῖ ὅτι αὐτὴ εἶναι ὅλα ἐκείνα πού ἡ ἴδια ἰσχυρίζεται πῶς εἶναι, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ λάβει κανεὶς ὑπόψη του τὸ συνολικὸ μέτρο ὅλων τῶν ἐξελίξεων πού περιλαμβάνονται σ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα: τὸ ἐρέθισμα καὶ τὴν ἐκμετάλλευση τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἐγώ — μιὰ ἀδυναμία στὴν ὁποία ἡ σημερινὴ κοινωνία, συγκεντρώνοντας τὴ δύναμή της, καταδικάζει ὅλα τὰ μέλη της κατὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο. Ἡ συνειδησή τους ὑφίσταται νέους μετασχηματισμούς — πρὸς τὰ πίσω. Ἀρκεῖ ν' ἀκούσει κανεὶς ἓναν ὁποιονδήποτε κυνικὸ Ἀμερικάνο παραγωγὸ ὅταν δηλώνει ὅτι οἱ ταίριες του πρέπει νὰ βρίσκονται στὸ ἐπίπεδο ἐνὸς ἐντεκάχρονου παιδιοῦ. Κάνοντας ἔτσι, νοιώθουν ὅλο καὶ περιο-

σότερο τὴν ἐπιθυμία νὰ μεταμορφώσουν ἕναν ἐνήλικο σὲ ἐντεκάχρονο παιδί.

Βέβαια δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀποδείξει μὲ σιγουριά, μὲ μιὰν ἀκριβόλογη μελέτη, τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ τῆς ὀπισθοχώρησης σὲ κάθε προϊόν τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας. Ἄλλὰ οἱ σταγόνες τοῦ νεροῦ σκάθουν καὶ διαλύουν τὸ βράχο, ἰδιαίτερα ἐπειδὴ τὸ σύστημα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας καταδιώκει ἀδιάκοπα τίς μᾶζες, χωρὶς νὰ ἐπιτρέπει καμμιά σχεδὸν διαφυγή, καὶ ἀδιάκοπα ἐπιβάλλει τὰ δικὰ της στάνταρ συμπεριφορᾶς. Μόνο ἡ βαθιὰ ἀσυνείδητη δυσπιστία τους, τὸ τελευταῖο ἀπομεινάρι τῆς τέχνης καὶ τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητος στὸ πνεῦμα τους, ἐξηγεῖ τὸ γιατί οἱ μᾶζες δὲν βλέπουν, καὶ γιατί ἀπὸ καιρὸ τώρα δὲν δέχονται ὀλοκληρωτικὰ τὸν κόσμον ποὺ ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἔχει ἐτοιμάσει γι' αὐτές. Ἄκόμα κι' ὅταν τὰ μηνύματα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας εἶναι τόσο ἄκακα ὅσο λένε — καὶ ἀμέτρητες φορές εἶναι τόσο ἄκακα ὅσο λ.χ. οἱ ταινίες ποὺ ἀπλᾶ καὶ μόνο μὲ τὸν τρόπο ποὺ χαρακτηρίζουν τοὺς ἀνθρώπους πλέκουν τὸ ἐγκώμιο τῶν ἱεροεξεταστῶν τῶν καλλιτεχνῶν, αὐτῶν τῶν «κυνγιῶν τῆς μάγισσας» ποὺ εἶναι τόσο στὴ μόδα σήμερα — τὸ μοντέλλο ζωῆς ποὺ παράγει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ «μὴ βλάπτει».

Ἡ ἐξάρτηση καὶ ἡ δουλοπρέπεια τῶν ἀνθρώπων, τειλιωτικὸς στόχος τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, δὲ θὰ μπορούσε νὰ βρεῖ πιστότερον παράδειγμα ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ἀμερικανοῦ ψυχολόγου, ποὺ σκέφθηκε ὅτι τὰ σημερινὰ ἄγχη θὰ σταματοῦσαν ἂν οἱ ἄνθρωποι ἤθελαν νὰμποῦν στὸ καλοῦπι προ-κατασκευασμένων προσωπικοτήτων. Ἡ ἀνταμοιβὴ ποὺ δίνει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας στοὺς ἀνθρώπους, ξυπνώντας μέσα τους τὸ βολικὸ συναίσθημα ὅτι ὁ κόσμος εἶναι ταχτοποιημένος ἔτσι ὅπως τὸν δείχνει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας, καταστρέφει τὴν ἴδια τὴν εὐτυχία ποὺ παρουσιάζει τόσο ἀπατηλὰ. Τὸ ἀκριβὲς ἀποτέλεσμα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας εἶναι μιὰ ἀ ν τ ι - ἀ π ο μ υ θ ο π ο ί η σ η, ἕνα ANTI-AUFKLÄRUNG· μέσα στὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας, ὅπως ἤδη ἔχουμε πεῖ ὁ Χοκχάιμερ κι' ἐγώ, ἡ ἀπομυθοποίηση, δηλαδὴ ἡ προοδευτικὴ τεχνικὴ κυριαρχία, μεταμορφώνεται σ' ἕνα κόλπο ποὺ παίζεται εἰς βάρος τῶν μαζῶν, σ' ἕνα μέσο καταπιεστικῆς συνείδησης. Ἐμποδίζει τὸ σχηματισμὸ αὐτόνομων, ἀνεξάρτητων ἀτόμων, ἱκανῶν νὰ κρίνουν καὶ ν' ἀποφασίζουν συνειδητὰ. Ἄλλὰ αὐτὰ ἀκριβῶς ἀπαιτοῦνται γιὰ μιὰ δημοκρατικὴ κοινωνία, ἡ ὁποία δὲ θὰ ἤξερε ἄλλο τρόπο γιὰ νὰ διαφυλαχτεῖ καὶ γιὰ νὰ μεγαλώσει παρὰ διὰ μέσου ἀντρῶν καὶ γυναικῶν ἐλευθερωμένων ἀπὸ τὰ δεσμά τους. Ἄν «ἀπὸ τὰ ψηλά» οἱ μᾶζες φημίζονται πῶς εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι, εἶναι ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ποὺ συχνὰ τοὺς ρίχνει σ' αὐτὴ τὴ μαζοποιημένη κατάσταση ποὺ κατόπιν περιφρονεῖ — εἶναι ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ποὺ τοὺς ἐμποδίζει ν' ἀπελευθερωθοῦν — ἐπειδὴ οἱ ἄνθρωποι εἶναι πάντοτε τόσο ὄριμοι ὅσο τοὺς ἐπιτρέπουν οἱ παραγωγικὲς δυνάμεις τοῦ καιροῦ τους.



Thierry KUNTZEL

ΤΟ ΞΕΤΥΛΙΓΜΑ⁽¹⁾



Φίλμ: "ὕμενοειδής (pelliculaire) ταινία πού χρησιμοποιεῖται στίς κινηματογραφικές μηχανές", "ἔργο πού προβάλλεται σέ μιάν αἰθούσα κινηματογράφου". Εἶναι ἡ σχέση αὐτῶν τῶν δύο φίλμς πού θά ἐξετασθεῖ ἐδῶ, μέ σημείο ἐκκίνησης τά προβλήματα πού τίθενται ἀπό τήν ἀνάλυση ἐνός dessin anime³ τοῦ Peter Foldes, "Ὅρεξη πουλιού".

Ἀπό τό ἕνα φίλμ ("ὕμενοειδής ταινία") ὡς τό ἄλλο ("ἔργο πού προβάλλεται"), "πολλές σταθερές καί ξεχωριστές ἀντιλήψεις ὑποκαθίστανται ἀπό ἕνα θέαμα συνεχές καί κινούμενο": **ὁ κώδικας τῆς κίνησης** "ὕπαισέρχεται στό κινηματογραφικό προτσές ἐκεῖνην ἀκριβῶς τή στιγμή πού αὐτός περνάει ἀπό τό φωτόγραμμα στήν ἀρνήσή του· αὐτή ἡ ἀρνήση εἶναι ὁ σκοπός του, ἡ ἰδιαίτερη ἐργασία του"⁵.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ, ΣΗΜΑΣΙΟΔΟΤΗΣΗ

Ἡ σχέση σταθερότητα-διαχωρισμός/συνέχεια-κινητικότητα δέν θά ἐξετασθεῖ σύμφωνα μέ τήν ὀπτική πού μοιράζονται ὁ Roland Barthes⁶ καί ἡ Sylvie Pierre⁷ στίς ἐργασίες τους πάνω στό φωτόγραμμα: ἀναζήτηση ἐνός ἀνοίγματος τοῦ φίλμ στή σημασιοδότηση. Στά παραδείγματα πού χρησιμοποιοῦν, αὐτή ἡ σημασιοδότηση εἶναι στενά συνδεδεμένη μέ τήν **φωτογραφική φύση** τῆς φιλικῆς εἰκόνας: ἡ ἐντύπωση τῆς παρουσίας, τῆς ἀδιαφάνειας τοῦ σώματος καί τοῦ προσώπου τοῦ μή-ἐπαγγελματία ἡθοποιοῦ στήν "τυπολογία" τῶν βωβῶν φίλμς ἢ ἡ παρωδιακή ὑπερ-ἐκφραστικότητα τοῦ ἐπαγγελματία ἡθοποιοῦ στά ὀμιλοῦντα φίλμς τοῦ Ἀϊξενστάϊν βρίσκονται μέσα στήν ἀναλογία. Μέσα (καί ἐνάντια) σ'αὐτή τήν ἀναλογία βρίσκονται ἀκόμα τό "ἄμορφο" καί τό "μή-νόημα" πού ἀποτελοῦν, γιά τή Sylvie Pierre, "τήν σημασιοδότηση σέ **καθαρή κατάσταση**": "πάνω σ'αὐτό τό μή-ἀναγνώσιμο φωτόγραμμα δέν γράφεται πλέον μέσα στήν ἀκίνησια τῆς εἰκόνας παρά τό **σημάδι τῆς ἔλλειψης**" τοῦ χρόνου (...). Βλέπουμε ἔτσι ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει δύο σώματα, τό ἕνα ἀχρονικό, ἀσυνεχῆ ἀλυσσίδα τῶν ἀκίνητων φωτογραμμάτων, τό ἄλλο χρονικό, ξετύλιγμα τῶν εἰκόνων: ὁ κινη-

ματογράφος δέν έχει παρά ένα μόνο σῶμα ὅπου ἐγγράφεται ὁ χρόνος".

ΣΧΕΔΙΟ, ΤΟ ΠΡΟΦΑΝΕΣ

Τό *dessin anime*, τό "κινούμενο σχέδιο" ἀποκλίνει διπλά ἀπό τό συνθεμένο ἀπό φωτογραφικές εἰκόνες φιλμ: στήν εἰκόνα του, στήν κίνησή του. Τό σχέδιο, δέν παράγει τίς ἰδιαίτερες ἐντυπώσεις πού θά συνδέονταν μέ τή φωτογραφία: "τό νά σχεδιάζεις", εἶναι τό "νά σχεδιάζεις/περι-γράφεις" μιά δομή ἤδη (...) ἐπεξεργασμένη ἀποβλέποντας σέ μιάν **κωδικοποιημένη** σημασιολόγηση"⁹. "Ἄρα τό φωτογραμματοκείμενο τοῦ *dessin anime* ἀποκλείει τούς διαλογισμούς τοῦ τύπου "ἐντύπωση παρουσίας" ἢ "ὑπερ-ἐκφραστικότητα" (πού παράγουν ἕνα ἐπίπλεον τῆς φωτογραφικῆς ἀναπαράστασης, ἀλλά ἀναγκαστικά βασίζονται πάνω της). Ἡ φωτογραφία εἶναι ὁ χῶρος τῆς διάχυτης ἐννοίας, τό σχέδιο εἶναι ὁ χῶρος τοῦ προφανοῦς". *Dessin anime*, σχέδιο **ἐμψυχωμένο**, δουλεύεται (κλασσικά) εἰκόνα-εἰκόνα: τό φωτόγραμμα εἶναι ἐδῶ ἢ "μονάδα" τοῦ γυρίσματος, ἐνῶ στό φωτογραφικό φιλμ, εἶναι τό πλάνο πού ἀποτελεῖ μιάν τέτοια "μονάδα". Δηλαδή, μέσα στό *dessin anime*, δέν ὑπάρχει φωτογραμματοκί "μῆ-ἀναγνώσιμο"-ἢ, ἀν ὑπάρχει "μῆ-ἀναγνώσιμο", τότε εἶναι λειτουργικό, κωδικοποιημένο ὅπως καί τό ἄλλα στοιχεῖα: σχετίζεται ἀκόμα μέ τό προφανές νόημα-: ὅλα εἶναι μορφοποιημένα, ὅλα ἔχουν νόημα (ὅλα ἔχουν μορφοποιηθεῖ γιά νά παράγουν νόημα). Στό φωτογραφικό φιλμ, ἡ κάμερα εἶναι ἐκεῖνη πού ἀναλαμβάνει τόν κώδικα τῆς κίνησης καί πού, μέσα στήν ἐκδηλη οὐδετερότητα μιᾶς τεχνικῆς, μοιάζει ν'ἀναπαράγει μιάν "πραγματική" κίνηση, τόσο "φυσικάς" ὅσο ἡ φωτογραφία θ'ἀναπαρήγαγε τό "πραγματικό" σταθερό ἀντικείμενο. Στό *dessin anime*, ἐπειδή ὁ χῶρος τοῦ φιλμ-πελλικύλινου εἶται ἐξ'ἀρχῆς σέ λειτουργική σχέση μέ τό χρόνο τοῦ προβαλλόμενου φιλμ, ἡ κίνηση δέν παρουσιάζεται σάν ἀναπαραγωγή ἑνός ψευτο-πραγματικοῦ, ἀλλά σάν **παραγωγή**, μέ τόν ἴδιο τρόπο πού καί ἡ εἰκόνα δίνεται σάν **παραγωγή**, πού καταδείχνει τούς κώδικές της, τή σημαίνουσα διαδικασία της, ἀπέχοντας πολύ ἀπό κάθε ἀναλογικό "ἔεσήκωμα"¹².

ΑΠΟ ΤΟ ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΣΤΟ ΑΛΛΟ

Τό νά σταματᾶς τήν εἰκόνα τοῦ dessin anime, δέν εἶναι τό νά ἀνατρέπεις τό νόημα, ὅπως τό θεωροῦν ὁ Roland Barthes καί ἡ Sylvie Pierre": δέν εἶναι τό νά θραύεις τήν τάξη τῆς ἐπικοινωνίας-σημασιοδότησης. Ἀλλά, τό νά σταματᾶς τήν εἰκόνα, εἶναι τό νά ἀνατρέπεις (κυριολεκτικά: ν' ἀναποδογυρίζεις) τό νόημα (ἐδῶ: τήν κατεύθυνση) αὐτῆς τῆς τάξης, νοούμενης μέ ὄρους προορισμοῦ-ἀπό ἕνα χῶρο ἐκπομπῆς σέ ἕναν χῶρο λήψης. Εἶναι τό νά γυρίζεις τήν πλάτη σου στήν ὁδόν, σ' αὐτό τόν προορισμένο γιά τόν θεατή χῶρο, γιά ν' ἀντιληφτεῖς τήν "ὑμενοειδῆ ταινία", τήν πελλικύλ, δικαίωμα πού κανονικά ἔχουν μόνο οἱ "ἐκπέμποντες": Ὁ animateur, δημιουργός τοῦ dessin anime, ἀντιμετωπίζει τό φίλμ πελλικύλ (τό κάθε φωτόγραμμα, τήν ἀρθρωση τῶν φωτογραμμάτων μεταξύ τους) σέ λειτουργική σχέση μέ τό προβλλόμενο φίλμ καί μέ τό νόημα πού θά παράγει ἡ κίνηση. Ὁ ἀναλυτής ἀκολουθεῖ τήν ἀντίστροφη πορεία: Ξεκινᾷ ἀπό τό προβλλόμενο φίλμ τό ὅποιο, μέσα στήν κινούμενη σφαιρικότητά του, παράγει μιάν ὠρισμένη ἐντύπωση, γιά νά τό ἀπο-σχεδιάσει, γιά νά καταδείξει τό ἀπό πού παράγεται ἡ ἐντύπωση. Αὐτή ἡ μέθοδος ἀνάλυσης (ἀπό τήν ἐντύπωση στήν παραγωγή της) ἀκολουθεῖ, παραφράζοντας την, ἐκείνην τοῦ Φρόϋντ στό "Μωϋσῆ τοῦ Μικελάντζελο"¹⁵: Ὁ Φρόϋντ ἀκολουθεῖ μέ τό ἔργο τέχνης τό ἴδιο προτσές μ' ἐκεῖνο πού ἀκολουθεῖ γιά τό ὄνειρο, τήν ἀποσύνδεση¹⁶: Ὁ Φρόϋντ ἀποσυνθέτει, τεμαχίζει, διαφοροποιεῖ ἐκεῖ ὅπου τό νόημα μοιάζει συμπαγές, αὐτός τοποθετεῖ σημαίνουσες ἀλυσσίδες· ἐκεῖ ὅπου τό ἀντίκειμενο μοιάζει νά ὀφείλει νά ἐξετάζεται μέσα στήν ἀκραιότητα του, αὐτό τό ἀποσυνθέτει καί τονίζει τήν σημασία τῆς "μή-σημαίνουσας" λεπτομέρειας: "Δέν ὑποστηρίζουμε ὅτι τά ἐρμηνευτικά δοκίμια δέν ἔχουν κάτι τό ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον. Ὅφείλουν αὐτή τήν ἐντύπωση στό ὅτι δέν σταματοῦν στή μοναδική, γενική ἐντύπωση (...), ἀλλά δίνουν ἀξία σέ χαρακτηριστικές λεπτομέρειες πού θά παρέλειπε κανεῖς νά παρατηρήσει, κυριαρχημένος καί παραλυμένος ὀλοκληρωτικά ἀπό τήν μεγάλη γενική ἐντύπωση".

Η ΓΟΜΜΑ

Τό dessin anime πού εξετάζουμε, **"Θρεξη Πουλιού**, έγι-
νε αίτια για μερικές έμπειρίες "ανάγνωσης τής εικό-
νας", όπως αποκαλούνται, στην "Υπηρεσία Έρευνών τής
O.R.T.F.: φάνηκε ότι, κάθε φορά, μακριά από τό νά "δι-
χάζει" τόν λόγο τών θεατών, τόν μπλόκαρε ανεπανόρθω-
τα (οί θεατές πρότειναν μόνο μερικάς πολύ "ξεκολλη-
μένα" σημαινόμενα ή μερικές δειλές παρατηρήσεις πάνω
στή μορφή). Αυτό τό μπλοκάρισμα δέν ήταν ένδειξη μας
έλλειψης ένδιαφέροντος σέ σχέση μέ τό φίλμ, ήταν ή
άδυναμία του νά προσδιοριστεί εκείνο πού μπόρεσε νά
προκαλέση τήν **αίσθηση** πού πολλοί από τούς θεατές εί-
παν ότι δοκίμασαν, ή άδυναμία του νά διατυπωθεί λε-
κτικά ή εικόνα καί/ή τό φανταστικό. "Όλα έγιναν σάν
νά αίωρούνται όλοι οι λόγοι στην έγκλιση του "άλλάδ-
μωσ...", εκεί όπου ο Barthes ανακαλύπτει τό **τραύμα**
στις "Τραυματικές μονάδες" στον "κινηματογράφο".
Οι δυσκολίες λεκτικώς διατύπωσης θά μπορούσαν, γενι-
κά, ν'άποδοθούν στην εικονική φύση του μυνήματος (ή
άρθρωμένη γλώσσα έξαντλείται στην **"Θρεξη Πουλιού**), στην
προβληματική διάβαση τής "άπόστασης ανάμεσα στον τό-
πο "έγώ" μιλάω, σκέπτομαι, κρίνω καταλαβαίνω, καί σ'
εκείνον όπου λειτουργεί κάποιο πράγμα πού βρίσκεται
σέ περίσσεια σχέση μέ τόν λόγο μου: "κάτι περισσότε-
ρο-άπό-λόγος, ένα νόημα-σύν-χώρος-σύν χρώμα"¹⁶. Όμως
ή εικονικότητα αποτελεί ένα έλλάσσον πρόβλημα σέ σχέ-
ση μ'έκείνο πού θέτει εκείνη ή έκπληκτική κινητικό-
τητα ή οποία έκδηλώνεται στό φίλμ στό σύνολό του: τό
κάθε τί μετασχηματίζει άδιάκοπα μέσα σέ μιάν τό ίδιο
ά-διάκοπη γραφική δημιουργία, κάθε μορφή, μόλις καί
παρουσιαστεί, μεταμορφώνεται σέ μιάν άλλη, καινούρ-
για, καί ούτω καθ'έξης.

Η κίνηση θά μπορούσε έδω νά γίνει αίτια για τή χρη-
σιμοποίηση δυό μεθόδων προσέγγισης: ή πρώτη, ψυχο-φυ-
σιολογικού τύπου, θά επέτρεπε νά διαχωριστεί τό μέ-
ρος τών άντιληπτών από εκείνο τών μή-άντιληπτών στοι-
χείων (τά όποια ώστόσο θά ήταν όρατά σ'ένα σταμάτημα)
μέσα στις φυσιολογικές συνθήκες άντίληψης· ή δεύτε-
ρη, πιό σημειολογική, θά προσπαθούσε νά καθορίσει μέ-
σα στό φιλικό όλο, τήν (τίς) λογική (-ές) στις ό-
ποίες ύπακούουν οι διάφοροι μετασχηματισμοί. θά επρόκειτο

άρα για δύο μεθόδους αλληλοσυμπληρούμενες στο μέτρο πού εξετάζουν τή σχέση φίλμ-πελλιούλ/προβαλλόμενο φίλμ: έρευνα του όρατου (καί εκείνου πού μοιάζει νά εξαφανίζεται μέσα στην κίνηση), έρευνα του παιχνιδιού τών όπτικων στοιχείων μέσα στην άλυσίδα (σέ ποιό μέτρο ο θεατής, υποταγμένος σ' ένα συνταγματικό ξετύλιγμα του όποιου ή ταχύτητα είναι προκαθορισμένη από τήν μηχανή-24 εικόνες τό δευτερόλεπτο-μπορεί νά φτάσει στό σύστημα μ' έναν άλλο τρόπο, κι' όχι μόνον σύμφωνα μέ τούς νόμους μιās άσυνείδητης λειτουργίας;)

Από τό χώρο τής πελλιούλ στό χρόνο τής προβολής, τό φίλμ **χρησιμοποιεί μιá γόμμα**: τό ξετύλιγμα του (ή κινητο-ποίηση του: sa mise en mouvement, S.T.M.) είναι σβύσιμο του σημαίνοντος προτοσές του, καί, σέ τελευταί άνάλυση, **κρύψιμο** ώρισμένων εικόνων, πού περνοϋν πολύ γρήγορα για νά είναι "όρατές", χωρίς ώστόσο νά πάψουν νά επιφέρουν, βαθειά, ένα άποτέλεσμα.

ΤΟ ΠΕΔΙΟ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ

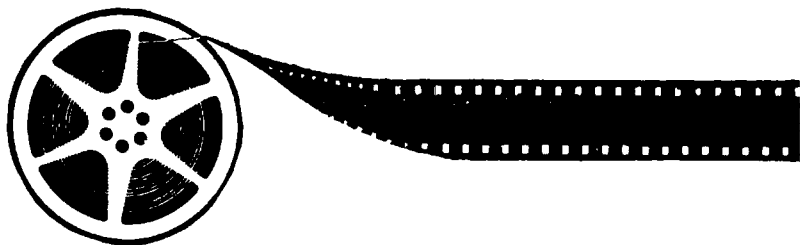
Τί είναι εκείνο πού μεταμορφώνεται μέσα στην **"Ορεξη Πουλιού**; Είναι τά "πρόσωπα του έργου" στό μέτρο πού τό σχέδιο (dessin) επιτρέπει (στό θεατή) ν' **αναγνωρίσει**, άρχικά, έναν άντρα καί μιá γυναίκα, οί αντίπροσωποι τών όποιων συνθέτουν τό έργο. Έκτός από αυτές τίς μεταμορφώσεις, πού έπηρεάζουν τήν όλική δομή του αντικειμένου-καί πού άπαιτοϋν κάθε φορά μιάν **έπ-ονομασία**: **ο άντρας** γίνεται **λιοντάρι**, ή **γυναίκα** μεταβάλλεται σέ **πουλί**, κ.τ.λ.-, υπάρχουν στοιχεΐα πού **μεταμορφώνονται** σέ μιάν δεδομένη "μορφή" (χωρίς νά άπαιτοϋν τήν έπ-ονομασία του αντικειμένου): τό κεφάλι του ανθρώπου έξογκώνεται, τά πόδια του μικραίνουν, τά μέρη του σώματος μετατίθενται, δημιουργώντας κυκλώματα του τύπου μάτι-στόμα-φύλο, κ.τ.λ. Αύτά τά δύο είδη μεταμορφώσεων μπορούν νά παρουσιασθοϋν ταυτόχρονα, καθώς μιá μερική μεταμόρφωση συνεπάγεται τίς πιό πολλές φορές μιάν συνολική. Μιá τρίτη μεταμόρφωση έρχεται νά διπλασιάσει αυτές τίς δύο. Δέν άφορα πλέον άποκλειστικά τούς κώδικες τής εικονικής αναγνώρισης¹⁹, αλλά τήν ίδια τή γραφική ύλικότητα: από τό ένα φωτόγραμμα ως τό άλλο μιá μορφή μπορεί νά παραμείνη "ή αύτή", αλλά μιá έδω σχεδιασμένη μέ εύκρίνεια, μιá έκει σάν "όρνιαθοσκαλισμένη" από ένα παιδί, μιá έδω "τρυ-

πημένη", μιά έκει όλόκληρη, κ.τ.λ.
 Τό παράδειγμα πού θά χρησιμέψει στήν άνάλυση βρίσκει-
 ται στό επίπεδο τών μερικών (έπί μέρους) μεταμορφώ-
 σεων (είναι μέσα στή μορφή **πουλί** πού παράγονται οι
 παραλλαγές). Πάντως και τά δυό άλλα επίπεδα έρχονται
 νά συναρθρωθοϋν: τό επίπεδο τών όλικών μεταμορφώσεων
 στό μέτρο πού αύτή ή μερική μεταμόρφωση παρα-δίδει έν
 συντομία τούς κανόνες όλόκληρης τής άφηγηματικής όρ-
 γάνωσης· τό επίπεδο τών μεταμορφώσεων πού άφοροϋν τήν
 ίδια τή "μεταχείρηση" τοϋ σχεδίου (dessin), έπειδή οι
 παραλλαγές (οι προσθήκες ή οι άφαιρέσεις τών χρωμά-
 των) άπό τό ένα φωτόγραμμα στό άλλο, όντας λιγώτερο
 θεαματικές άπ'ότι σ'άλλες στιγμές τοϋ φίλμ, δέν είναι
 λιγώτερο καθοριστικές γιά τή σημασιοδότηση.

ΑΠΟΣΥΝΘΕΣΗ ΜΙΑΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

"Άς γυρίσουμε πίσω σέ μερικά στοιχεΐα τής άφήγησης:
 μιά γυναίκα-πού μεταμορφώνεται σέ πουλί-καταδιώδεται
 άπό έναν άντρα-πού μεταμορφώνεται σέ λιοντάρι. Αυτό
 τό τελευταίο προσπαθεΐ πολλές φορές νά σκοτώσει τό
 πουλί λιώνοντάς το κάτω άπ'τήν πατούσα του, αλλά, κά-
 θε φορά, τό πουλί "ξαναζωντανεύει", και τελικά έπι-
 τίθενται και όρμάει στό λιοντάρι, και τό καταβροχθί-
 ζει μέσα σέ μερικά δευτερόλεπτα. 'Η άφηγηματική λο-
 γική θά μπορούσε νά ικανοποιηθεΐ άπ'αύτή τήν άντι-
 στροφή τών δυνάμεων, άπό αύτή τήν **αίχμη** (θεωρώντας τό
 φίλμ σάν ένα "καλαμπούρι"), άπό αύτή τήν *agudeza* (πού
 έχει χρησιμοποιήσει πολύ ή ισπανική ποίηση μπαρόκ):
 πάντως τό πουλί, τεράστιο και άπειλητικό, ξαναρχίζει
 τό πέταγμα του στ'άριστερά τής όθόνης και, πρίν έ-
 ξαφανιστεΐ, κάνει μιάν τελευταία διαδρομή, μιάν τε-
 λευταία "παρέλαση" γιά τήν προσοχή τοϋ θεατή (ένώμέ-
 χρι τώρα, όλες οι μεταμορφώσεις, μέσα στήν άφηγηματική
 σύμβαση, "προορίζονται γιά νά είδωθοϋν" άπό τόν άν-
 τρα-λιοντάρι): αύτή άκριβώς ή "έξιμπιονιστική" πτήση
 θ'άπο-συνθεθεΐ έδω.

'Επισημάνθηκαν είκοσιμία "φάσεις" μέσα στό φωτογραμ-
 ματικό κείμενο· ή φάση 11 άποτελεΐ τό **δίπλωμα** (pliu-
 re): ή φάση 12 έπαναλαμβάνει τήν φάση 10, ή φάση 13
 έπαναλαμβάνει τήν φάση 9, κ.τ.λ., μέχρι τήν επανάληψη,
 στή φάση 21, τής άρχικής μορφής τοϋ πουλιού (έπομέ-
 νως οι φάσεις 12-21 δέν θά ξαναπεριγραφθοϋν). Οι μο-
 νοί άριθμοί άνταποκρίνονται στήν χαμηλή θέση τών φτε-
 ρών και σέ μιά σχετική "ούδετερότητα" μέσα στό παιχ-

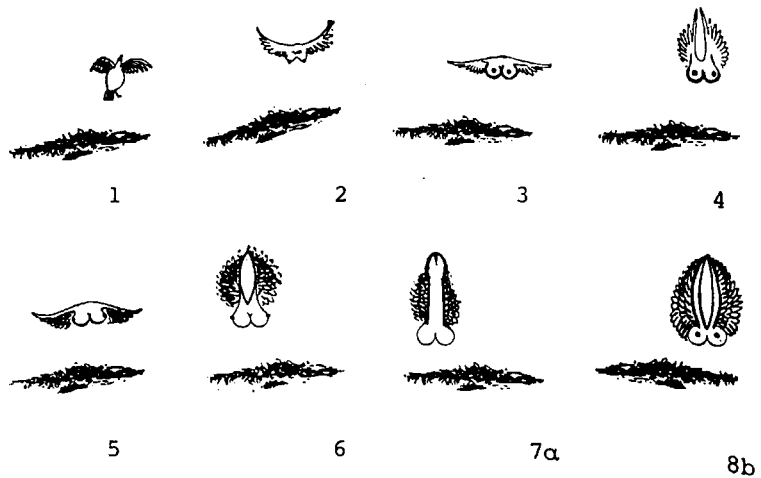


ΠΟΥΛΙ
(μαύρες γραμμές σε λευκό φόντο)

- | | | |
|---------|---|--|
| 1..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΣΩΜΑ..... |
| 2..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| 3..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | | (περι-γραμμένοι με κόκκινο) |
| 4..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (σχεδόν μαζεμένα) | (βλ. 3) |
| 5..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (περι-γραμμένα με γαλάζιο και κόκκινο) | (βλ. 3 και 4) |
| 6..... | ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (τά φτερά ένυονται, το κεντρικό μέρος μένει κενό με τη μορφή αϊ-δοίου* το κόκκινο περνάει από το έξωτερικό μέρος της φτερούγας στο έσωτερικό-ή παράσταση του γυναικείου φύλου). | (χάνουν το κόκκινο περι-γραμμά τους: χωματισμέ-νη μένει μόνον ή θηλή). |
| 7..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 5) | (βλ. 6) |
| 8..... | α) ΦΤΕΡΑ-ΠΕΟΣ..... | α) ΟΡΧΕΙΣ..... |
| | (τά φτερά μαζεύονται έντελώς με τη μορφή πέους) | (κατά την διάρκεια της φαλλικής παράστασης, οι θηλές έξαφανίζονται). |
| | b) ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | b) ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (τά φτερά "άδειάζουν" στο κέντρο όπως στο 6) | (οι θηλές έπανεμοφ-νίζονται όπως στο 6) |
| 9..... | ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 7) | (βλ. 7) |
| 10..... | α) ΦΤΕΡΑ-ΠΕΟΣ..... | α) ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 8, α) | (βλ. 8, b') |
| | b) ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | b') ΟΡΧΕΙΣ..... |
| | (βλ. 8, b) | (βλ. 8, α') |
| 11..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 7 και 9) | (βλ. 7 και 9) |



Είκ.1. Φωτογράμματα της "Όρεξης Πουλιού του Peter Foldes (παραγωγή: Europart και "Υπηρεσία Έρευνών της O.R.T.F.).



Φωτογράμματα τών φάσεων 1 έως 6 και 8.



Τέσσερεις διαδοχικές εικόνες της φάσης 10:οι δύο τελευταίες αντιστοιχούν στις υπο-φάσεις α και β.

νίδι τῶν μεταμορφώσεων· οἱ ζυγοὶ ἀριθμοὶ δείχνουν τὴν ὑψηλὴ θέση τῶν φτερῶν καὶ τὶς ἔντονες στιγμὲς τῆς μεταμόρφωσης-τούς διάφορους σεξουαλικούς (μετα)σηματισμούς (βλ. τὴν εἰκόνα 1).

Η ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗΣ

Στὸ ἐπίπεδο τῶν ὀλικῶν μεταμορφώσεων, ἡ μετατροπὴ τῆς γυναίκας σὲ πουλί καὶ τοῦ ἀντρα σὲ λιοντάρι εἶχε γιὰ λειτουργία τὴν μετάθεση τῆς διαφορᾶς τῶν φύλων σὲ μιὰ διαφορὰ δυνάμεων. Ἐπειδὴ τονίζει τὴν διαφορὰ τῶν δυνάμεων, αὐτὴ ἡ μετατροπὴ ἐπιτρέπει τὴν μεταμόρφωση, μὲ τὴν ἴδια κίνηση, τῶν σχέσεων τοῦ πόθου σὲ σχέσεις βίας: ἡ **"Ὀρεξη πουλιοῦ"** σκηνο-θετεῖ μιὰν "σαδικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν συνουσία"²⁰, καὶ τ'ἀρχαῖκά φαντάσματα τῆς καταβρόχθισης-ἧ, μὲ τὴν πιό πλατεῖα ἔννοια: τῆς ἐνσωμάτωσης. Ἐπειδὴ διαγράφει τὴν διαφορὰ τῶν φύλων, αὐτὴ ἡ μετατροπὴ ἀφήνει ἀνοιχτὴ τὴν πιθανότητα μιᾶς δι-σεξουαλικότητας (bisexualite) τῶν δυὸ **"προσώπων"** ποὺ μπαίνουν στὸ παιχνίδι, ἧ, ἀκριβέστερα, τὴν πιθανότητα ὅτι ἡ γυναίκα θὰ ἦταν, κι'αὐτὴ, προικισμένη μ'ἓνα πέος, Αὐτὸ τὸ παιδικὸ φάντασμα τῆς φαλλικῆς μητέρας, ποὺ μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ μέσα στὴν ἀφηγηματικὴ λογικὴ, βρίσκεται ὀπτικοποιημένο σὲ πολλές στιγμὲς τοῦ φίλμ (ἰδιαίτερα μέσα στὸ χορὸ ποὺ ἐκτελεῖ τὸ πουλί γιὰ ν' ἀποπλανῆσει τὸ λιοντάρι καὶ στίς **"ἀναστάσεις"** - **"ἀναστύσεις"**-του ἀνάμεσα στὰ νύχια τοῦ διώκτη του), ἀλλὰ ποτέ τόσο φανερά ὅσο στὴν τελικὴ πτῆση. Διαδεχόμενὴ τὴν ἀφηγηματικὴ κορύφωση ποὺ ἀποτελοῦσε ἡ καταβρόχθιση τοῦ λιονταριοῦ ἀπὸ τὸ πουλί, αὐτὴ ἡ πτῆση εἶναι ἡ κορύφωση τῆς φαντασματικῆς λογικῆς ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ **"Ὀρεξη Πουλιοῦ"**, ἐφ'ὅσον οἱ παραστάσεις (Figurations) πότε θηλυκὲς, πότε ἀρσενικὲς, ποὺ προσκολλοῦνται στὸ πουλί μέχρι καὶ μέσα στὸ σύνταγμα, βρίσκονται ἐδῶ, ἀρχικὰ ἐναλλασσόμενες (φάση 8), κατόπιν συμπλεγμένες (φάση 10).

Ἡ φάση 8 θὰ μπορούσε ν'ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰν ἐλλείπουσα συμπύκνωση: **"Ἄν τὰ ἀντικείμενα ποὺ ἀφείλουν νὰ συμπυκνωθοῦν σὲ μιὰν νέα ἐνότητα εἶναι πολὺ ἀνόμοια, ἡ ἐργασία τοῦ ὄνειρου ἀρκεῖται συχνά στὸ νὰ δημιουργεῖ μιὰν πολὺπλοκὴ εἰκόνα, ὃ πυρῆνας τῆς ὁποίας εἶναι ἀρκετὰ σαφῆς, οἱ ἀποδόσεις του ὅμως εἶναι ἐλάχιστα. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐνοποίηση, σὲ μιὰ παρόμοια περίπτωση, δέν ἐπιτυγχάνεται· οἱ δυὸ ἀναπαραστάσεις ξανακαλύπτονται, καὶ ὑπάρχει ἓνα εἶδος ἀν-**

ταγωνισμού ανάμεσα στις όπτικές εικόνες"²¹. Στην εικόνα του πουλιού, σ' αυτόν τόν "άρκετά σαφή πυρήνα", προσκολλούνται αποδόσεις και/ή χαρακτηριστικά που είναι ελάχιστα σαφή: η άρσενικότητα (α-α'), η ή θυληκότητα (b-b'), οι μεταμορφώσεις των φτερών και του σώματος αναπλάθουν στην πρώτη περίπτωση τό ανδρικό σεξουαλικό όργανο και παίζουσι, στην δεύτερη περίπτωση, μ' έναν, πλεονασμό των σημαδιών του θηλυκού. 'Ο ανταγωνισμός των εικόνων", για νά ξαναχρησιμοποιήσουμε την περιγραφή του Φρόυντ, απαιτεί ήδη νά νοήσουμε, στην θέση του η, ένα και: "Στις περιπτώσεις όπου (...) υπάρχει η τάση της χρησιμοποίησης της έκφρασης "η...η": "αυτό ήταν η ένας κήπος η ένα δωμάτιο", αυτό δέ σημαίνει καθόλου ότι η σκέψη του όνειρου παρουσίαζε μιάν εναλλακτική πιθανότητα· εκεί υπήρξε ένα "και", μιá απλή διαδοχή"²². Στην φάση 10, υπάρχει βέβαια, όπως και στην 8, διαδοχή δύο υπο-φάσεων, αλλά έξ' αιτίας μιás άμοιβαίας μεταλλαγής του α' και του b; οι δύο παραστάσεις δέν είναι πλέον, η μιá άρσενική, η άλλη θυληκή, αλλά η κάθε μιá, άρσενική και θυληκή. Συμπύκνωση τέλεια, φανταστικό σχηματισμός²³, "παράβαση της Αντίθεσης, ξεπέραςμα του τοίχου των αντιθέτων, κατάργηση της διαφοράς"²⁴, τό σχέδιο (dessin) επιτρέπει νά συμ-παραουσιασθούν, εκεί μέσα στο ίδιο σώμα, τά δύο φύλα: επιτρέπει νά γίνει, από τό φάντασμα, ένα αντί-κείμενο-τοποθετημένο μπροστά, δοσμένο στη θέαση, μέ τόν τρόπο των αναπαραστάσεων της αίγυπτιακής θεάς Μούτ: "αυτή η μητρική θεότητα μέ κεφάλι γύπα ήταν (...), στις περισσότερες παραστάσεις της, προικισμένη μ' έναν φαλλό από τους Αίγυπτιους· τό σώμα της, πού τά στήθη του τό χαρακτηρίζαν σάν γυναικείο, έφερε ένα ανδρικό όργανο σέ στύση"²⁵.

ΤΟ ΣΚΙΤΣΟ ΤΟΥ ΦΙΑΜ

Οι υπο-φάσεις α-α' και b-b' των φάσεων 8 και 10 διατηρούνται-έτσι όπως περιγράφονται μέσα στην προηγούμενη "άποσύνθεση"-στό διάστημα δύο φωτογραμμάτων· τό υπόλοιπο του φωτογραμματικού κειμένου των ίδιων φάσεων 8 και 10 χρησιμεύει σάν "πέραςμα", σάν διάβαση, για νά έξασφαλίσει, όταν τό φίλμ τίθεται σέ κίνηση, την συνέχεια, τή ροή, τό ξετύλιγμα (defilement). Τό ξετύλιγμα/καμουφλάρισμα (αυτές είναι οι δύο έννοιες της λέξης defilement στα γαλλικά-σ.τ.μ.) βρίσκεται

στό ίδιο παιχνίδι με τη "χρήση της γόυμας", με τό "σβύσιμο" (βλ. παραπάνω) έπειδή έχει σάν έννοια, μέ- σα στην όρολογία του κινηματογράφου, "τήν προώθηση, τό γλύστρημα της πελλικύλ μέσα στον διάδρομο (...) ένός προβολέα"²⁶, και, στην στρατιωτική τέχνη: τήν χρησιμοποίηση ύψωμάτων στην έπιφάνεια της γης ή τε- χνητών κατασκευών για νά κρύβονται οι ένέργειες από τά μάτια του έχθρου. Μέσα στό ξετύλιγμα του φίλμ, τά έξεταζόμενα φωτογράμματα "ξετυλίγονται-καμουφλάρον- ται", κρύβονται από τό βλέμμα: αυτό πού συγκρατεί ό θεατής δέν είναι παρά ή κίνηση μέσα στην όποία εί- σάγονται, και, από τίς παραλλάξεις του πουλιού, αυτό πού συγκρατεί δέν είναι παρά ή μορφή πού **έπιμένει** πάνω στό σύνολο του τεμαχίου: ή θηλυκή παράσταση πού σημαίνεται από τήν συνεκδοχή των μαστών²⁷.

"Μέσα στην διαδικασία της συμπύκνωσης, όλόκληρη ή ψυχική συνοχή μεταβάλλεται σέ **ένταση** του αναπαραστα- τικού περιεχομένου. Γίνεται ακριβώς όπως όταν υπο- γραμμίζω ή γράφω μέ μεγαλύτερα γράμματα μιάν λέξη πού μου φαίνεται ιδιαίτερα σημαντική για τήν κατα- νόηση του κειμένου. "Όταν μιλάω, θά προφέρω αυτή τή λέξη πιό άργά από τίς άλλες, θά έπιμείνω"²⁸. θά προτείνουμε έδω μιάν υπόθεση σχετικά μέ τή λει- τουργία των υπο-φάσεων α-α' και b-b': τά "μή - όρατά" στοιχεία συνειδητά επιφέρουν ένα άσυνείδητο αποτέ- λεσμα. Τό αποτέλεσμα τους είναι έδω τόσο πιό ίσχυρο όσο υπακούει σ'έναν από τους βασικούς τρόπους λει- τουργίας του άσυνείδητου-σ'έναν από τους ιδιαίτερα "έπίμονους" τρόπους, λέει ό Φρόυντ,-τήν συμπύκνωση, και όσο ή "πεποίθηση" πού σκηνο-θετούν (ή φαλλική γυναίκα) βρίσκεται μέσα στά πρωταρχικά αίτια της άο- νησης της πραγματικότητας: **Ξέρω πολύ καλά** ότι ή γυ- ναίκα δέν έχει πέος, **άλλά παρ'όλα αυτά**²⁹ έχει έναν, μέ τόν όποϊον έγώ παραληρώ. Σάν τό έγώ του ψυχωτι- κού (έκείνου πού κάνει τόν φαλλό άντικείμενο παρα- ληρήματος) ή εκείνο του φετεχιστή (πού διατηρή τήν πρωτόγονη πεποίθηση του μεταθέτοντας τήν αξία του φαλλού σ'ένα άλλο μέρος του σώματος λ.χ.), **τό φίλμ μοιάζει νά είναι σκισμένο** ανάμεσα στό φίλμ-πελλικύλ, τόπο όπου τό φάντασμα διατηρείται (όπου ή γυναίκα είναι φαλλική), και στό προβαλλόμενο φίλμ (όπου ή γυναίκα παρουσιάζεται στερημένη από τό πέος). "Όλα γίνονται σάν τό επίπεδο της έκφρασης της **"Όρεξης πουλιού** νά ανα-παρίστανε τό επίπεδο του περιεχομέ- νου του, μέσα σ'έναν έκθαμβωτικό συλλογισμό πάνω στη συνάρθρωση του βλέπειν και του μή-βλέπειν πού πού έκτελεί ή κινητο-ποίηση.

Η ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ

Μόνο ο "έκπέμπων"-ο animateur, ο δημιουργός-και ο αναλυτής-ο desanimateur, ο αποδιարθρωτής της δημιουργίας-ξέρουν ότι τό ένα (τό φιλμ) **χωρίζεται στα δύο**. Μέσα στο απόσπασμα πού εξετάζουμε, αυτό πού έχει συλληφθεῖ εἶναι ἡ ὀριακή πιθανότητα μιᾶς αὐτονομίας τοῦ φωτογραμματικοῦ κειμένου καί τοῦ ἐν κινήσει τά ὁποῖα, ὅπως τό ὄρατό καί τό μή-ὄρατό, ἡ ἀναγνώριση καί ἡ ἀρνηση, "παραμένουν πλάι-πλάι (...) χωρίς νά ἀλληλοεπηρεάζονται"³⁰. Τό σκίσιμο ἀποτελεῖ ἄρα μέσα στήν "**Ὁρεξη πουλιού**" ἕναν κανόνα γενικῆς δόμησης πού ἀρθρώνεται, εἰδικά, μέσ στό παιχνίδι σταθερότητα/κινητικότητα. Τό σκίσιμο δέν παρουσιάζεται παρά μόνο σέ μιάν πλατύτερη κειμενική ἀνάλυση, ἡ ὁποία δέν ἀναζητᾷ πλέον μόνο νά κάνει τόν "πίνακα" τοῦ φιλμ, νά ἐπισημάνει τή δομή του, ἀλλά καί νά συλλογιστεῖ ταυτόχρονα αὐτή τήν δομή (ἐδῶ, τό φωτογραμματικό κείμενο) καί τό φιλικό προτσές, τό συνταγματικό "**ξετύλιγμα**"³¹.

Ὁ θεατής στόν ὁποῖο δέν προσφέρεται παρά ἡ θέαση τοῦ προβαλλόμενου φιλμ κι' ὄχι ἡ ὀπτική εξέταση τοῦ φιλμ-πελλικύλ, δέ μπορεῖ νά φτάσει ὡς τό σύστημα τοῦ φιλμ, ἐφ' ὅσον αὐτό βρίσκεται ἐν μέρει πάνω στή σχέση τῶν "δύο" φιλμς. Ὁ θεατής πιστεύει (ἐπειδή ὁ κινηματογράφος ὑποθάλει αὐτή τήν πίστη) σ' ἕνα, μοναδικό φιλμ, σ' ἐκεῖνο πού βλέπει πάνω στήν ὀθόνη, τό φιλμ ἐν κινήσει: τό φωτόγραμμα δέν παρουσιάζεται ἄλλωστε παρά σάν φιλμ **στερημένο** ἀπό τήν κίνηση, ἤδη δέν εἶναι πλέον φιλμ. Ἐπομένως πρέπει νά γίνει μιᾶ διόρθωση στό σύνδεσμο, πού περιγράφουμε προηγουμένως, ἀνάμεσα στό **ἀποτέλεσμα** πού παράγεται ἀπό τό φιλμ καί τήν σκηνο-θεσία τοῦ σκισίματος μέσα στό ἀπόσπασμα: ὁ θεατής παραγνωρίζει τό φιλμ-πελλικύλ σάν συνέπεια, **ἀν** οἱ σχέσεις τῶν "δύο" φιλμς νοοῦνται-κειμενικά-σάν σκίσιμο, φαίνεται ὅτι πρέπει, γιά ν' ἀναλυθοῦν οἱ κανονικές συνθήκες ἀντίληψης τοῦ φιλμ-τοῦ θεάματος, -νά ἀνα-ἐξετασθοῦν αὐτές οἱ σχέσεις μέ ὄρους τῆς **ἀπόδησης**. Τό φωτογραμματικό κείμενο δέν δίνεται πρὸς ἀνάγνωση παράλληλα μέ τό κινούμενο φιλμ, ἀλλά τά φαντασματικά στοιχεῖα ἐπισημαίνοντα μέσα, κάτω ἀπό, πέραν, **διὰ μέσου** (εἶναι δύσκολο νά δώσουμε ἕνα ὄνομα) τοῦ προβαλλόμενου φιλμ: αὐτή ἡ "ἐπι-

σήμανση" είναι εκείνο που αποτελεί την είδική "έν-τύπωση που παράγεται από την "Όρεξη Πουλιού, εκείνο που θα μπορούσε να ονομαστεί, σ' αναφορά με την κίνηση και τό αποτέλεσμα: **ή συγκίνηση**. "Γιὰ νά υπάρξει αισθητική απόλαυση, πρέπει νά υπάρχει μιὰ ώρισμένη καταπίεση τοῦ πόθου (...), ἀλλά καί μιὰ ἄρση τῆς ἀναστολῆς (inhibition). Πρέπει ὁ ἔρασιτέχνης νά ἀναγνωρίζει καί νά παραγνωρίζει ταυτόχρονα. Αὐτό που ἐπιτρέπει τήν ἄρση τῆς ἀναστολῆς χάρη στήν ἀποταμίευση τῆς ἐπενδυτικῆς ἐνέργειας εἶναι ἡ μορφική ἐργασία τοῦ καλλιτέχνη (...). Ἡ "μορφή", ἡ ὁποία προφανῶς δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τήν τάση που πρέπει νά ἐπενδυθεῖ, ἔχει σάν προορισμό νά στρέψει ἄλλοῦ τήν προσοχή καί, κατά συνέπεια, νά ἐπιτρέψει τήν ἐκφόρηση"³². Στό ἐπίπεδο τοῦ περιεχομένου, ἡ μεγάλη ταχύτητα τῆς κίνησης (ὁ Foldes ἔχει δώσει τόν τίτλο **Πιό γρήγορα** σ' ἕνα ἄλλο φίλμ του) εἶναι ὁ ὅρος που ἐπιτρέπει στόν θεατή νά ἠδονιστεῖ βλέποντας νά ἀναπαριστάνωνται τά ἀρχαῖα καί ἀπωθημένα φαντάσματα του. Ἀλλά, στό ἐπίπεδο τῆς ἐκφρασης, τό προβαλλόμενο φίλμ εἶναι ἐκεῖνο που, μέσω τῆς κίνησης, **καταπιέζει/ἀπωθεῖ** (refoule) τό φίλμ-πελλικύλ, φράζει τήν κατανόηση τοῦ σημαίνοντος προτσές που τό ὑπο-βαστάζει. Ἡ συγκίνηση, ἀρα, εἶναι ἀνάμικτη: "ἐπιβράβευση τῆς ἀποπλάνησης" ἔξασφαλισμένη κατά κύριο λόγο ἀπό τήν κινητικότητα-τό γραφικό καί χρωματικό "ντελίριο" που ἐκδηλώνεται-καί **ἀνησυχητικό παραξένισμα** (etraugete-καμμιά σχέση μέ τήν μπρεχτική "ἀποστασιοποίηση" ΣΤΜ) ἔξ' αἰτίας τῆς ἐπιστροφῆς, μέσα στήν ὠριμη (adulte) ἡλικία, στό ἀπωθημένο ἐνός πρωτόγονου σταδίου: "ἕνας παιδικός τρόμος", "ἕνας παιδικός πόθος", ἢ, ἀκόμα πιό ἀπλά, "μιὰ παιδική πεποίθηση"³³.

Η ΦΙΛΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

"Τό αποτέλεσμα τοῦ νοήματος δέν ἐξαρτᾶται μόνον ἀπό τό περιεχόμενο τῶν εἰκόνων, ἀλλά καί ἀπό τίς ὑλικές διαδικασίες μέσω τῶν ὁποίων μιὰ ἀπατηλή συνέχεια πού λαμβάνει ὑπ' ὄψη τῆς τήν παραμονή/ἐπιμονή τῶν ἐντυπώσεων πάνω στόν ἀμφιβληστροειδή ἐπαν-ιδρύεται **Ξεκινώντας ἀπό ἀ-συνεχῆ στοιχεῖα-τά ὁποῖα στοιχεῖα, οἱ εἰκόνες, φέρουν, ἀνάμεσα στά προηγούμενα καί στά ἐπόμενα, τίς διαφορές. Διαφορές ἐντελῶς ἀπαραίτητες γιὰ τή δημιουργία τῆς ψευδαίσθησης τῆς συνέχειας, τῆς συνεχούς διάβασης (κίνηση, χρόνος). Ἀλλά μ' ἕναν ὄρο:**

είναι άπαραίτητες στο μέτρο πού θά σβυστοϋν σάν τέτοιες (σάν διαφορές) "34. Η "Ορεξη Πουλιού χρησιμοποιοεί άναμφίβολα τίς άκραίτες δυνατότητες σβυσίματος τής διαφοράς μέσα στην συγκίνηση: αυτό έχει νόημα, αλλά ποιό νόημα, σε ποιά σημεία του φίλμ, σύμφωνα με ποιάν λογική; Από έδω άκριβώς, ή "Ορεξη Πουλιού τονίζει ριζικά τήν ιδιαιτερότητα τής άνάλυσης του φίλμ. "Όταν ο Metz³⁵ προσδιορίζει τήν "πορεία του σημειολόγου" σάν "παράλληλη-ιδανικά-μ'έκείνην του θεατή του φίλμ" ("ο σημειολόγος άναγκάζεται νά διατυπώνει και νά έξηγει με σαφήνεια αυτή τήν πορεία σε όλα τά μέρη της, ενώ ο θεατής τήν διαβαίνει με μιās και μέσα στο υπο-νοούμενο"), και τήν "άναγνωση του σημειολόγου" σάν "μιά μετ-άνάγνωση, μιά άναλυτική άνάγνωση, άντιμέτωπη με μιάν "άπλοϊκή" άνάγνωση (...) του θεατή", νοεί τίς δύο πορείες, τίς δύο άναγνώσεις (του σημειολόγου και του θεατή) σάν πραγματοποιούμενες πάνω στο ίδιο φίλμ. Άλλά τό φίλμ έν κινήσει (έφ' όσον περί αυτού πρόκειται) δέ μπορεί νά γίνει αίτία παρά για (περισσότερο ή λιγώτερο) "άπλοϊκές" άναγνώσεις, για νά ξαναχρησιμοποιήσουμε τούς όρους του Metz, μ'άλλα λόγια για προσεγγίσεις πού παραμένουν άπ'τήν πλευρά του παραγόμενου νοήματος, κι'όχι άπ' τήν πλευρά τής παραγωγής του νοήματος. "Όσο σωστή κι'άν είναι ή "θέαση σε γενικό πλάνο", ο Αϊζενστάιν τήν τοποθετεί μαζί με τήν "θέαση σε μεσαίο πλάνο"³⁶: και οι δύο τους άφορϋν στο φιλιμικό σημαίνόμενο, ή μιά χωρίς συζήτηση, ή άλλη υιοθετώντας σε σχέση μ' αυτό (τό σημαίνόμενο) μιά κριτική στάση. Άλλά τό νά λαμβάνεις ύπ'όψη τό σημαίνον δέν μπορεί νά πραγματοποιηθεί παρά με τήν "θέαση σε κοντινό (gros) πλάνο": "Υπάρχει ένας τρίτος τρόπος για τήν έξέταση του φίλμ. "Όχι μόνον μπορεί νά ύπάρχει κι' ένας τρίτος τρόπος, αλλά πρέπει νά ύπάρχει αυτός ο τρίτος τρόπος. Είναι μιά έξέταση του φίλμ σε κοντινό πλάνο: διαμέσου του πρίσματος μιās σύστηρης άνάλυσης, τό άρθρο "άποσυνθέτει" τό φίλμ στά μέρη του, δια-λύει τά στοιχεία του, για νά μελετήσει τό σύνολο του άκριβώς όπως οι μηχανικοί και οι σπεσιαλίστες μελετοϋν ένα καινούργιο μοντέλο κατασκευής στο ίδιο αίτερο πεδίο τής τεχνικής τους". "Αν "τά νά καταλάβουμε τό πώς ένα φίλμ έχει συλληφθεί" είναι για τον Metz "ο σκοπός τής άνάλυσης, ή "Ορεξη Πουλιού επι-μένη με παραδειγματικό τρόπο στο γεγονός ότι ή κατανόηση (άπό τον άναλυτή) τής κατανόησης (του δέκτη)

δέν θά μπορούσε νά συλλάβει τήν οίκονομία μιᾶς πο-
 ρείας τοῦ φίλμ πρὸς τό σταμάτημα: ἡ λειτουργία τῆς
 φιλμικῆς μηχανῆς (τῆς συγκίνησης) ἐγγράφεται μέσα
 στό φίλμ-πελλικύλ: τόπο τῆς ἐργασίας τῆς σημασιοδό-
 τησης, ὅπου τά μεταγενέστερα ἀποτελέσματα τοῦ ξετυ-
 λίγματος εἶναι ἤδη ἀξιολογημένα· ἡ σύνθεση τοῦ δια-
 φορικοῦ (ἀσυνεχοῦς) δικτύου πραγματοποιεῖται σέ
 συνάρτηση μέ τήν ἀ-διαφοροποίηση τοῦ συνεχοῦς. Τό
 φιλμικό τό ὅποιο θά ἐξετασθεῖ μέσα στήν φιλμική ἀν-
 ἄλυση δέν θά βρίσκεται ἀρα οὔτε ἀπό τήν πλευρά τῆς
 κινητικότητας, οὔτε ἀπό τήν πλευρά τῆς σταθερότητας,
 ἀλλά **ἀνάμεσα τους**³⁸, μέσα στήν δημιουργία τοῦ προβαλ-
 λόμενου φίλμ ἀπό τό φίλμ-πελλικύλ, μέσα στήν ἀρνηση
 αὐτοῦ τοῦ φίλμ-πελλικύλ ἀπό τό προβαλλόμενο φίλμ,
 μέσα στήν ἐργασία τοῦ σβυσίματος (πού εἶναι καί ἡ
 ἴδια σβυσμένη) τῆς ἐργασίας τῆς σημασιοδότησης.



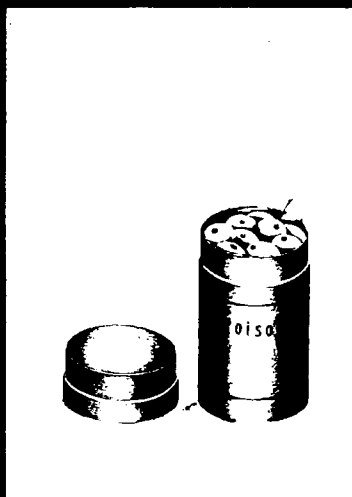
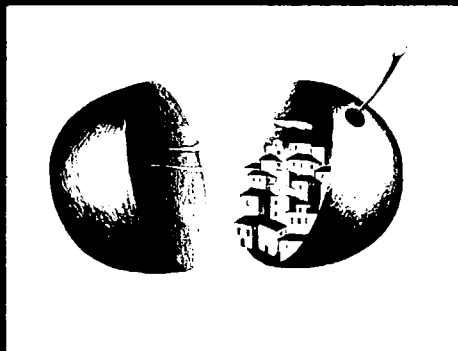
Σημειώσεις:

- (1) defilement: ξετύλιγμα, "παρέλαση" (εικόνων) καμουφλάρισμα (στήν στρατιωτική όρολογία - βλ. παρακάτω ΣΤΜ).
- (2) "Grand Larousse encyclopedique", V, σ. 10..
- (3) κατά λέξη: "έμφυχωμένο σχέδιο": τό κινούμενο σχέδιο, τό cartoon.
- (4) "Ανάλυση που έγινε στην 'Υπηρεσία Έρευνών του Ο.Ρ.Τ.Φ. τό 1972.
- (5) Christian Metz, "Langage et cinema", Paris, Larousse, 1971, σ.145.
- (6) Roland Barthes, "Le troisième sens, Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein", Cahiers du Cinema, αρ. 222.
- (7) Sylvie Pierre, "Éléments pour une théorie du photogramme", Cahiers du Cinema, αρ. 226-227.
- (8) Sylvie Pierre, στο ίδιο άρθρο, σ.77.
- (9) décrire. ΣΤΜ.
- (10) Roland Barthes, "Le message photographique", Communications, αρ. 1, 1961.
- (11) "(...) είναι ένα νόημα που μ' αναζητά, έμένα, τόν παραλήπτη του μηνήματος, τό υποκειμένο της άναγνώσης, ένα νόημα που ξεκινά από τόν Σ.(εργκέ-ι) Μ.(ιχαίλοβιτς) Α.(ιζενστάιν) και έρχεται νά σταθεί μπροστά μου: φανερό (évident), βέβαια (...) αλλά με μιάν φανερό-τητα(évidence)κλειστή, πιασμένη σ'ένα πλήρες κύκλωμα προορισμού. Προτείνω νά όνομαστεύ, αυτό τό πλήρες σημείο προφανές νόημα (sens obvie). (...). Όσο γιά τό άλλο νόημα, τό τρίτο, αυτό που έρχεται σάν "έπί πλέου", σάν ένα παραπλήρωμα που ή νόσή μου δέν καταφέρνει ν' άπορροφήσει, συγχρόνως έπίμονο και φευγάλο και άπλό, προτείνω νά όνομαστεύ τό διάχυτο νόημα (le sens obtus)..."(Roland Barthes, "Le troisième sens", σ. 13).
- (12) Τό ζήτημα θά ήταν νά επανεξεταστεύ ή περίπτωση του Walt Disney του ό-ποίου τό dessin animé είναι μιά προσπάθεια άναπαραγωγής της φωτογραφικής άναλογίας (έστω και με τή χρησιμοποίηση και μόνο της πολυπύκεδης κάμερα) και της "πραγματικής" κίνησης - έτσι όπως τήν άναλύει ή κάμερα - : "Μόνο μιά διεξόδος άπέμενε στόν Walt: νά γυρίζει τό φίλμ του με ζωντανούς ήθοποιούς, και νά έσηκώσει κατόπιν τής κινήσεως τους πάνω στη σε-λυλόιντ, παραμορφώνοντας έλάχιστα τά χαρακτηριστικά τους· χρησιμοποίησε αυτή τή μέθοδο στην "Σταχτοπούτα", στην "Άλίκη" και στόν "Πήτερ Πάν". "(Robert Benayoun, "Le dessin animé aprés Walt Disney", J.-J. Pauvert, 1961.)
- (13) "Η βία άνατρεπτική δύναμη του φωτογραφιατικού κειμένου είναι (...) ά-κόμα και ριζική άπ'ότι είχε προαριανθεί ό Barthes (έξετάζοντας ένα φαι-νομενικά φωτογραφιατικό κείμενο, έραρχημένο, μέσα στο ξετύλιγμα του ό-που εύννοούνται τά πιο άναγνώσιμα, τά πιο μορφοποιημένα σημεία) έφ' ό-σον τό φωτόγραμμα έχει τή δύναμη νά άνατρέψει τό ίδιο τό νόημα της εικό-νας, όλο τό νόημα της". (Sylvie Pierre, στο ίδιο άρθρο, σ. 77).
- (14) "Τό έκείνο και ή όργάνωσή του καραμένον "ύδικοιήσις" τών σχεδιαστών(...) στόν κινηματογράφο τό σημαινόμενο προσφέρεται "αυθόρμητα" στόν παραλήπτη και τό σημείο άπαιτεί μιά μύση (...)" (Michel Gheude, "Les photogrammes comme signifiant", Cinéthique, αρ. 7-8).
- (15) Sigmund Freud, "Le Moise de Michel - Ange", Essais de psychanalyse appli-quée, Paris, Crallimard, 1933. (Οι παραπομπές σε σελίδες έδώ, είναι έ-ευνες της έκδοσης στην Collection idées, N.R.F., 1971).
- (16) βλ. André Greeu, "La déliaison", Littérature, αρ. 3.
- (17) Roland Barthes, "Les "unités traumatiques" au cinéma", Revue Internati-onale de Filmologie, Tome X, αρ. 34.
- (18) Julia Kristeva, "L'espace Giotto", Peinture. Cahiers théoriques, αρ. 2-3.
- (19) βλ. Umberto Eco, "La structure absente", Mercure de France, 1971 (ιδίαι-τερα τό κεφάλαιο B1: Les codes visuels").
- (20) Sigmund Freud "Les théories sexuelles infantiles" 1908
- (21) Sigmund Freud, "L'interprétation des rêves", Paris, P.U.F., 1967, σ.279.
- (22) Sigmund Freud, "L'interprétation des rêves", op. cit., σ.293.
- (23) "Ανάλογα με τό ύλικό και τήν έφευρετικότητα που δέπουν αυτή τήν συναρ-μολόγηση (τήν σύνθετη εικόνα), ή νέα μορφή μπορεί νά φανεύ παράλογη ή

- φανταστική" ("L'interprétation des rêves", op. cit., σ. 279).
- (24) Roland Barthes, "S/Z", Paris, Seuil, 1970, σ. 221.
- (25) Sigmund Freud, "Un souvenir d'enfance de Leonardo de Vinci", Gallimard, 1927.
- (26) Maurice Bessy και Jean - Louis Chardans, "Dictionnaire du cinema et de la television", Paris, J.-J. Pauvert, 1966.
- (27) Αυτή η διατύπωση ισχύει μέσα στις συνηθισμένες συνθήκες προβολής, όταν δηλ. το φιλμ προβάλλεται χωρίς εισήγηση και σχόλια, και για μιá μόνο φορά. Όταν τό άπόσπασμα, που αναλύουμε σ' αυτό τό άρθρο, προβάλλεται πολλές φορές συνέχεια στην κανονική ταχύτητα, και μετά άπό προειδοποίηση, οι άρσενικές παραστάσεις γίνονται άντιληπτές, αλλά ποτέ - μ' άλλον τρόπο έκτός άπ' τό σταμάτημα- δέν γίνονται άντιληπτές οι άδιόρατες δι-δεξουαλικές παραστάσεις τής φάσης 10.
- (28) "L'interprétation des rêves", op. cit., σ. 506.
- (29) Βλ. O.Mannoni "Je sais bien, mais quand meme" στό "clefs pour l'imaginaire ou L'Autre Scene, Paris, Seuil, 1969.
- (30) Sigmund Freud, "Abregé de psychanalyse", Paris, P.U.F., 1950, σ. 79. Μιά κειμενική άνάλυση αυτού του τύπου θά επέτρεπε ίσως νά βρεθεί μιá λύση στό πρόβλημα του χάσματος "ανάμεσα στή γένεση και στή δομή, στό πρωτός και στόν κίνακα" που ό Barthes έκρινε ότι μιλοκάρει τήν σημειολογία του κληματογράφου (Βλ. Rolland Barthes, "Les unités traumatiques au cinema", op. cit., σ. 14).
- (32) Sarah Kofman, "L'enfance de l'art", Paris, Payot, σ. 149.
- (33) Sigmund Freud, "L'inquietante étranger", στό "Essais de psychanalyse appliquée", op. cit., σ. 184.
- (34) J.L. Baudry, "Cinéma: effets ideologiques produits par l'appareil de base", "Cinethique", άρ. 7-8.
- (35) Christian Metz, op. cit.
- (36) S.M. Eisenstein, "La vision en gros plan", Cahiers du cinema, άρ. 226-227, σ. 14. 'Η θέαση σέ γενικό πλάνο είναι: "ή θέαση του φιλμ σαν ένα όλο: ή θέαση τής θεματικής του άναγκαιότητας, του έπικαιρικού του χαρακτήρα, τής άνταπόκρισης του στις άνάγκες τής στιγμής, τής σωστής ιδεολογικής παρουσίας άπό αυτό των προβλημάτων που θύγει, τής δυνατότητας κατανόησής του άπό τς μάζες, τής χρησιμότητάς του, του άγνωστικού δυναμικού του, (κ.τ.λ.)". Στην θέαση μέ μεσαίο πλάνο, "ό θεατής συγκινείται άπό τό ζωηρό και-χυόδι των συναισθημάτων(...), άρκάζεται άπό τήν ιστορία και τά περιστατικά της (...). Βυθίζεται μέσα στό συναισθήματα τής μουσικής, και συχνά δέν έχει συνείδηση του ότι άκούει μουσική στό ήχητικό βάθος του διαλόγου που τόν άποροφά".
- (37) C.Metz, op. cit., σ. 56.
- (38) Αυτός ό όρισμός του φιλμικού, άν και τοποθετημένος μέσα στό προφανές νόημα, συναντά έκείνον του Barthes στό άρθρο του "Η τρίτη έννοια" (op.cit., σ. 19): "ή ιδιαιτερότητα του φιλμικού (...) δέ βρύσκειται στην κίνηση, αλλά σ' ένα τρίτο νόημα", νόημα τό όποιο, άκριβώς ύποβαστάζεται άπό τήν συνάρθρωση του σταθερού και του κινούμενου. "Η καινοτομία, που παρουσιάζεται άπό τό φωτόγραμμα (σέ σχέση μέ άλλα είκονογράμματα), θά ήταν εκείνη που θά επέτρεπε στό φιλμικό (τό όποιο αυτό άποτελεε) νά βρύσκειται διπλασιασμένο μ' ένα άλλο κείμενο, τό φιλμ".

ΔΗΜΗΤΡΗ ΓΕΡΟΥ

ΦΩΤΟΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ



υτολιθογραφίες του Δημήτρη Γέρου, σε 70 αριθμημέ-
και υπογεγραμμένα αντίτυπα 0,50x0,70 μ. Δρχ. 500

Γκαλερί «ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ», οδός Όμηρου 21, τηλ. 627.295
και από τον Δημ. Γέρο, οδός Δοχειαρίου 8, τηλ. 8232.203



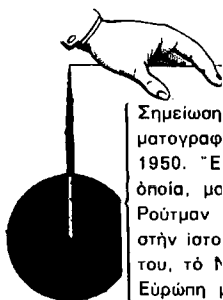
Hans Richter, Αΰξενσταΰν καΰ Man Ray-Παρυΰσι 1929

HANS RICHTER

Διδάγματα

άπό τήν 'Ιστορία

τοῦ Κινηματογράφου.



Σημείωση: Ὁ Χάνς Ρίχτερ ἦταν ὁ πρῶτος διευθυντής τοῦ Κινηματογραφικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπό τό 1940 ὡς τό 1950. Ἐκανε τήν πρώτη του ταινία, ΡΥΘΜΟΣ 21, τό 1921, ἡ ὁποία, μαζί μέ τίς ταιγίες τοῦ Βίκινγκ Ἐγγελινγκ καί Βάλτερ Ρούτμαν ἦταν μιὰ ἀπό τίς πρῶτες καθαρά ἀφηρημένες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Ἡ 85η ἐπέτειος τῶν γενεθλίων του, τό Νοέμβρη τοῦ 1973, γιορτάστηκε στήν Ἀμερική καί στήν Εὐρώπη μέ ἐκθέσεις καί προβολές τῶν ζωγραφικῶν ἔργων καί τῶν ταινιῶν του.

Ὁλόκληρη ἡ θεωρία μου γιά τήν ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου βασίστηκε οὐσιαστικά σέ μιὰ ἰδέα πού ὁ Πουντόβκιν διατύπωσε μέ τόν καλύτερο τρόπο: "Ὅ,τι εἶναι ἔργο τέχνης πρὶν νά στηθεῖ μπροστά στήν κάμερα, δέν εἶναι ἀπαραίτητο ἔργο τέχνης πάνω στήν ὀθόνη!" Ὑπάρχει μεγάλη σοφία σ' αὐτή τήν πρόταση, μιὰ σοφία πού τήν ἐνοιῶσα καί τήν ἀκολούθησα στή διδασκαλία μου. Ἐδειχνα ἀπό τήν ἀρχή στούς σπουδαστές πῶς ὁ κινηματογράφος ἐξελίχθηκε σέ αὐθεντική μορφή τέχνης.

Ὁ κινηματογράφος δημιουργήθηκε ἀρχικά γιά ν' ἀντιγράψει, ἀλλά τό αἰσθητικό του πρόβλημα ἦταν νά ξεπεράσει τήν ἀντιγραφή καί νά γίνει δημιουργικός μέ τὰ ἴδια του τὰ μέσα. "Ἡθελα νά δοῦν οἱ σπουδαστές αὐτά τὰ πρῶτα δημιουργικά βήματα, πού πραγματοποιήθηκαν ἀπό τοὺς Μελιές, Γκρίφφιθ, Μάκ Σέννεντ. κλπ. Μετά ἀπό κάθε προβολή ρωτοῦσα: «Λοιπόν, τί νομίζετε πῶς εἶναι ἐκεῖνο πού ξεπερνάει ἐδῶ τήν ἀντιγραφή; Ποιό εἶναι τό νέο κινηματογραφικό στοιχεῖο πού υπερβαίνει τήν ἀπλή ἀντιγραφή ἑνός γεγονότος πού συνέβη μπροστά στήν κάμερα;»

Εφαρμόζοντας αυτή τη μέθοδο, συνέχισα να δείχνω πώς ο κινηματογράφος λυτρώθηκε σιγά - σιγά απ' αυτό που ήταν στην αρχή: ένα μέσο αντιγραφής της πραγματικότητας. Δεν ήθελα να χτυπήσω το κινηματογραφημένο θέατρο ή τις διάφορες ιστορίες καθαυτές, αλλά να τις χτυπήσω στο μέτρο που δεν ήταν κινηματογραφικές. Παρουσίασα τις ταινίες του Ούγγρου σκηνοθέτη Γκαμπριέλ Πασκάλ, που συναντώντας κάποια μέρα τον Μπέρναρ Σώ σε μία παραλία της Βενετίας, τόν έπεισε ότι αυτός ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να κάμει ταινίες τά θεατρικά του έργα. Ο Σώ του είπε: «Πολύ καλά. Μπορείς να κάμεις τις ταινίες, αν τις κάνεις όπως ακριβώς παρουσιάζονται στη σκηνή». Έδειξα στους σπουδαστές ότι ο PYGMALION και το MAJOR BARBARA είναι άρνητικά παραδείγματα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τά έργα του Σώ έεακολουθούσαν να είναι περιφημα, αλλά σαν ταινίες δεν άξιζαν τίποτε. Δεν ήταν ταινίες, αλλά αντιγραφές θεατρικών έργων.

Συνεχίσαμε την πορεία της κινηματογραφικής εξέλιξης. Μετά ήρθε ο Στρογγάϊμ και μετά ο Άϊζενστάϊν (κυρίως ο Άϊζενστάϊν) που τεμάχισε τó σύνολο της ταινίας σε κινηματογραφικά συμβάντα (CINEMATIC EVENTS) και έμπασε στα πλαίσια της τó περιβάλλον σαν ουσιαστικό παράγοντα απ' όπου μπορεί ν' άναπτυχθεί μία σκηνή. Για μένα ο Άϊζενστάϊν ήταν ή μεγαλύτερη έμπειρία του κινηματογράφου. Η θεωρία του συνίστατο στο έξης: δεν είναι τόσο σημαντικό αυτό που δείχνεις στην οθόνη, όσο ή αντίδραση που προκαλείς στους θεατές, ή επίδραση που έχεις στους θεατές. Ο Άϊζενστάϊν άνάπτυξε αυτό που όνόμαζε «άντι-θετικό μοντάζ», και μ' αυτό έννοούσε την ένεργοποίηση του θεατή, τή μετάβασή του από μία δραματική σε μία ήρεμη σκηνή. Τά έργα του βασίζονται σε μία παρόμοια διαδοχή «αντιθέσεων».

Όταν ο Άϊζενστάϊν ήρθε στην Όδυσσό μέ τó σενάριο της επανάστασης του 1905, μου είπε πώς είχε μονάχα έξη έπεισόδια που άφορούσαν τήν έξέγερση του θωρηκτου Ποτέμκιν. Όλόκληρο τó σενάριο άποτελούνταν από 1200 έπεισόδια, αλλά μόνο έξη άναφέρονταν άμεσα στο Ποτέμκιν. Μου άφηγήθηκε ότι μία μέρα καθόταν στον πάτο της σκάλας μέ τó βοηθό του και ότι κοίταζε τή σκάλα ν' ύψώνεται πίσω του σκαλοπάτι - σκαλοπάτι, και μπροστά του ήταν ή θάλασσα, και ψηλότερα ή πόλη, και πειραπέρα τó Ποτέμκιν. Άνάμεσα σ' αυτά τά κοντράστα τοποθέτησε τή δομή της ταινίας. Ο καλύτερος τρόπος για τή δημιουργία μιας ταινίας είναι νομίζω τó έξης: να προκύπτει από τις καταστάσεις, από τó περιβάλλον. Αυτός είναι ο φυσικός δρόμος. Τά έπεισόδια του Ποτέμκιν σχετίζονται μέ τήν άνταρσία του, αλλά αν τά κοιτάξεις έξωρα, φαίνονται άνεξάρτητα μεταξύ τους πράγματα που άλλοτε συναρπάζουν κι' άλλοτε καταπραΰνουν τόν θεατή.

Μετά προχωρήσαμε στον ήχο. Ἡ χρήση τοῦ ἤχου ἀποτελεῖ ἓνα μέσον κάλυψης τοῦ θήχα καὶ τῶν ψιθύρων τοῦ κινηματογραφικοῦ κοινοῦ. Ὅταν τὴν ἐποχὴ τοῦ Βωβοῦ ρώτησα ἓναν κινηματογραφικὸ ἐπιχειρηματία: «Γιατί ἔχετε πάντα τὸ πιάνο νὰ παίζει καὶ δὲν ἀφήνετε τὴν ταινία χωρὶς ἤχο;», μοῦ ἀπάντησε: «Δὲ γίνεται. Ὑπάρχει πολὺς θόρυβος στὴν αἴθουσα. Χρησιμοποιοῦμε τὸ πιάνο ἀκριβῶς γιὰ νὰ τὸν καλύπτουμε». Μὲ τὸν ἴδιο πᾶνω-κάτω τρόπο ἐξακολουθεῖ νὰ λειτουργεῖ καὶ σήμερα ὁ ἤχος: δηλαδὴ σὰν μιὰ παθητικὴ ιδιότητα τῆς εἰκόνας, ἐνῶ μπορεῖ νὰ εἶναι δημιουργικὸ ἀντίστοιχό της, χωρὶς νὰ ἐνοχλεῖ.

Ἐδεῖξα λόχου χάρις στοὺς σπουδαστές τὴν ταινία τοῦ Ρενέ Κλαίρ «Κάτω ἀπὸ τίς στέγες τοῦ Παρισιοῦ» (SOUS LES TOITS DE PARIS), χωρὶς νὰ τοὺς πῶ τί θεωροῦσα δημιουργικὴ χρήση τοῦ ἤχου. Ἀργότερα, ὑπογράμμισα ἰδιαίτερα τὴ σκηνὴ ὅπου οἱ δυὸ ἄνθρωποι παλεύουν κοντὰ στὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ, χωρὶς ν' ἀκούγεται τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ δισοίωνα σύρσιμο τοῦ τραίνου πᾶνω στὶς γραμμές. Ἐκεῖ ὁ ἤχος συνέβαλλε μὲ τὸν τρόπο του στὴ σκηνή.

Εἶχα ἐπίσης τὴν ἠχοληψία ἀπὸ τὸ ΣΑΒΒΑΤΟΚΥΡΙΑΚΟ τοῦ Ρούτμαν, πού δὲν ἦταν θέβαια παρὰ μιὰ ραδιοφωνικὴ μαγνητοφώνηση, ἀλλὰ πού ἀποτελοῦσε μιὰ πρώτη ἀπόπειρα δημιουργικῆς χρήσης τοῦ ἤχου στὴ Γερμανία. Ἄρχιζε μὲ μιὰ οἰκογένεια πού βγαίνει ἀπὸ ἓνα τραῖνο, ἀκούγονταν ὁ θόρυβος τοῦ τραίνου, μετὰ οἱ θόρυβοι τῶν ἀνθρώπων πού προχωροῦν μέσα σ' ἓνα δάσος, οἱ φωνές τοῦ πατέρα πού φωνάζει τὰ παιδιά, οἱ φωνές τῶν παιδιῶν, οἱ θόρυβοι ἀπὸ τὸ γεῦμα τους, ὁ καυγᾶς τῶν παιδιῶν πού χτυπιοῦνται μεταξὺ τους. Μετὰ ἀκολουθοῦσε μιὰ βαρκάδα, μετὰ ἓνα δεῖπνο ὅπου ἔπιναν μπύρα (μὲ ἤχους ἀπὸ τὴν πέψη τῶν τροφῶν κλπ.) μετὰ θόρυβοι ἀνθρώπων πού χώνονται μέσα στὸ δάσος κι ἐξαφανίζονται, ἐρωτικὰ ψιθυρίσματα καὶ σιωπές, καὶ τέλος ἡ οἰκογένεια πού ἐπιστρέφει, πού ἀνεβαίνει στὸ τραῖνο καὶ οὕτω καθεξῆς.

Ὁ Πουντόβκιν ἀκουσε αὐτὴ τὴν ἠχογράφηση ὅταν εἶχε ἐρθεῖ στὸ Βερολίνο γιὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας του ΘΥΕΛΛΑ ΣΤΗΝ ΑΣΙΑ. Καὶ εἶπε: «Αὐτὴ εἶναι ἡ λύση στὸ πρόβλημα τοῦ ἤχου, γιατί ἐδῶ τὸ μοντάζ χρησιμοποιεῖται στὸν ἤχο ὅπως χρησιμοποιεῖται στὴν εἰκόνα».

Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα παραδείγματα, ὅπως λογουχάρη τὸ Η ΦΩΝΗ ΑΝΑ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ (VOICE AROUND THE WORLD) τοῦ Ρούτμαν, ὅπου παρουσιάζει τὸ λιμάνι τοῦ Ἀμβούργου μὲ ὀμίχλη, κι ὅπου δὲν βλέπεις παρὰ τίς σκιές τῶν πλοίων πού περνοῦν, ἀλλὰ ἀκοῦς τοὺς ἤχους τῶν σειρήνων πού χρησιμοποιοῦν τὰ πλοῖα γιὰ ν' ἀποφύγουν τὴ σύγκρουση. Ὁ Ρούτμαν δημιούργησε μ' αὐτοὺς τοὺς ἤχους μιὰ ὀλόκληρη συμφωνία. Ἦταν κάτι θαυμάσιο. Ὁ ἤχος ἔγινε ὁ ἀληθινὸς πρωταγωνιστὴς καὶ ἡ εἰκόνα ἓνας ἄφωνος κομπάρσος.

Με τόν τρόπο αυτό προσπάθησα νά δείξω στους σπουδαστές ότι εκείνο πού πρέπει νά επιδιώκουν στήν κινηματογραφική τους δουλειά, είναι ν' ανακαλύπτουν τίς δημιουργικές δυνατότητες αυτού του μέσου. Τό ίδιο έγινε και μέ τό χρώμα. Ή μέθοδος πού δίδαξα στόν μαθητή μου "Αρνολντ "Ηγκλ (ό οποίος αργότερα γύρισε όλες μου τίς ταινίες) συνίστατο στή συγκέντρωση του φωτός πάνω σ' ένα σημαντικό γεγονός πού είχε χρώμα ή ήταν άχρωμο και στόν παραμερισμό των άλλων. Ο τρόπος πού εργάζομαι σάν ζωγράφος είναι παρόμοιος: χρησιμοποιώ περισσότερο φωτεινά σημεία παρά γενικό φωτισμό. Είχα μιá μεγάλη συζήτηση μέ τόν Φελλίνι μετά τήν προβολή της ΙΟΥΛΙΕΤΤΑΣ του. Του είπα: «Χρησιμοποιείτε παραπολύ χρώμα. Ή ταινία σας δέν είναι έγχρωμη, είναι BUNDT — πώς τό λέτε αυτό άγγλικά; — είναι σάν φρουτοσαλάτα.»

"Ετσι ξεκίνησα για νά διδάξω ιστορία του κινηματογράφου. Φυσικά έδειξα στους σπουδαστές τή ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ, τίς ταινίες του Μελιές, τήν ΑΠΛΗΣΤΙΑ (GREED) και τους έβαλα νά κάνουν άνάλυση σ' αυτά πού έβλεπαν από πολλές πλευρές. Μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση έγινε για τό ΠΟΤΕΜΚΙΝ. Μετά τήν προβολή ρώτησα τους σπουδαστές τί τους έκανε μεγαλύτερη έντύπωση στήν ταινία κι ένα κορίτσι είπε: «Ο ήχος πού έβγαζε τό θωρηκτό όταν τό έσκαζε». Άλλά ήχος δέν υπήρχε! Ο Άϊζενστάϊν ήταν ικανός μέ τό μοντάρισμά του νά σοϋ δημιουργεί τήν έντύπωση του ήχου. Ο ρυθμός της εικόνας επιδρούσε δηλαδή στό άκουστικό τύμπανο.

Ύπηρχε όμως και μιá άλλη πλευρά στή διδασκαλία μου της ιστορίας του κινηματογράφου. Οι περισσότερες χολιγουντιανές ταινίες και τά συνηθισμένα έμπορικά φίλμς σ' όλο τόν κόσμο εκείνη τήν εποχή ήταν αισθηματικές ιστορίες μέ χάπυ—έντ: ή γραμματέας πού παντρεύεται τόν προϊστάμενό της και τά παρόμοια. Ρώτησα τους σπουδαστές μετά τήν προβολή των ταινιών του Στρογγάϊμ, του Άϊζενστάϊν και άλλων, ποιá θά ήταν ή στάση τους αν συνήθιζαν νά βλέπουν μονάχα αυτού του είδους ταινίες. Άπάντησαν πώς θά τους άρεσε νά δούν και ταινίες άλλου είδους. "Ετσι διαπίστωσα πώς υπάρχει επίσης ένα κοινό για ρεαλιστικές ταινίες, όπως τό GREED, πού είναι άκρεια ρεαλιστικά. Θυμόσαστε τό γαμήλιο δείπνο όπου τό Ζευγάρι τρώει τό κρέας από τίς μασέλες του άρνιου πού διατηρούν πάντα τά δόντια τους. Είναι μιá άηδιστική σκηνή, τόσο άηδιστική ώστε ή Μις Άιρις Μάρρυ πού ήταν σκηνοθέτης της MOMA FILM LIBRARY, και πού ό Σεϋμουρ Στέρν τήν άποκαλούσε «Άτίλα του Κινηματογράφου», τήν έκοψε λέγοντας: «Είναι πολύ άηδιστική για νά τήν δείξω στό κοινό».

Αυτό τό πράγμα όμως — δηλαδή τό νά δείχνεις άηδιστικά πράγματα — ό Στρογγάϊμ δέν διάσασε νά τό κάμει. Και έκανε πολύ καλά, γιατί τί σημαίνει άλήθεια ρεαλιστική ταινία; Σημαίνει

ὄτι ἀπευθυνόμαστε στό κοινό, ὅπως ἀπευθυνόμαστε σ' ἕναν ἐνή-
 λικο καί ὄχι σ' ἕνα ὄνειροπόλο παιδί. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἐξέλιξη
 τοῦ κινηματογράφου ὀδηγεῖ στήν ρεαλιστική ταινία στό βαθμό
 πού καί τὸ ἴδιο τὸ κοινό ἐξελίσσεται καί ὠριμάζει. Σήμερα, ὅπως
 εἶναι φυσικό, ἔχουμε περισσότερες. Οἱ νέοι φιλμουργοί κι ἕνα
 σωρὸ ἄλλοι, εἶναι ρεαλιστές. **Ὁ ΞΕΝΙΑΣΤΟΣ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ,**
 λογουχάρη.

Τὸ ἴδιο τὸ κινηματογραφικό μέσο εἶναι εἰκονογραφικό (IMA-
 GISTIC), ἀλλὰ σὲ μιὰ ταινία εἴμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀντιμε-
 τωπίζουμε τὴν πραγματικότητα. "Ένας ἐνήλικος ἔτσι μονάχα
 μπορεῖ νά χαρεῖ τὸν κινηματογράφο. "Αν θέλω νά γελάσω μπο-
 ρῶ, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, νά πάω σὲ μιὰ κωμωδία. Ἄλλὰ ἂν θέλω
 νά δῶ τὴν πραγματικὴ ζωὴ, πρέπει νά πάω σὲ μιὰ ρεαλιστικὴ
 ταινία.

Εἶπα λοιπὸν στοὺς σπουδαστές ὅτι ἡ ἐξελεκτικὴ πορεία τοῦ
 κινηματογράφου πρὸς τὸν ρεαλισμὸ, τὸν ὁποῖο ὁ Γκρίφφιθ προ-
 σπάθησε ἤδη νά ἐγκαινιάσει μὲ τὴ ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ, καί ὁ Στρογ-
 χάϊμ καί ὁ Ἀϊζενστάϊν τὸν ἀνάπτυξαν περισσότερο, εἶναι ἀπό-
 δεῖξη ὅτι ἡ ὠρίμανση τοῦ κινηματογράφου συμβαδίζει μὲ τὴν ὠ-
 ρίμανση τοῦ κοινού. Κατὰ συνέπεια, ὀφείλουμε κι' ἐμεῖς ν' ἀνα-
 ζητοῦμε στοιχεῖα πού θὰ καταστήσουν τὸν κινηματογράφο πε-
 ρισσότερο ρεαλιστικό.

Φυσικά ὑπάρχουν ἀκόμα ὀρισμένα ἐμπόδια. Καί τὰ ἐμπόδια
 αὐτὰ εἶναι οἱ κοινωνικὲς συνθήκες. "Αν μιὰ κοινωνία βρίσκεται
 σὲ ἄσχημη κατάσταση, προφανῶς ὁ κινηματογράφος θὰ γίνει λι-
 γότερο ρεαλιστικός καί ἡ γραμματέας τῆς ὀθόνης θὰ παντρευ-
 τεῖ τὸν προϊστάμενὸ της ἀκριβῶς γι' αὐτό. "Αν ὅμως ἡ κοινωνία
 δὲν βρίσκεται στήν κατάσταση αὐτὴ καί τὰ πράγματα βαδίζουν
 καλά, ἡ γραμματέας δὲν εἶναι ὑποχρεωμένη νά παντρευτεῖ τὸν
 προϊστάμενὸ της, καί ἡ ταινία μπορεῖ νά εἶναι περισσότερο ρεα-
 λιστική. Στὸ κάτω κάτω πόσες γραμματεῖς παντρεύονται τὸν
 προϊστάμενὸ τους; Δὲν ξέρω πόσοι προϊστάμενοι ὑπάρχουν, ἀλ-
 λά ξέρω πῶς ὑπάρχουν πολλὲς δακτυλογράφοι πού δὲν εἶναι
 καθόλου καλλονές, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ προϊστάμενος προσλαμβά-
 νει συνήθως τὴ γραμματέα του γιὰ τίς ἱκανότητές της στὴ γρα-
 φομηχανή. "Έτσι, ἡ πορεία πρὸς τὸ ρεαλισμὸ ἀποτελεῖ μιὰ λέξη
 — κλειδί πού μᾶς βοηθᾷ νά συλλάβουμε καί τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστο-
 ρίας τοῦ κινηματογράφου.

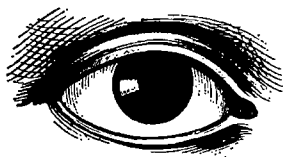


ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ: Τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἀποτελεῖ μαγνητοφωνημένη
 συνέντευξη τοῦ Χάνς Ρίχτερ πού δόθηκε κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς
 κινηματογράφησης του στό ἐξοχικό του σπίτι (καί στούντιο) στό
 Κορνέκτικατ, στὶς ἀρχές τοῦ Σεπτεμβρίου 1971.



ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ

Ο ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



SIEGFRIED KRACAUER

Ὁ Θεατής

Στόν θεατή τοῦ κινηματογράφου τό ἐγώ χάνει τήν δύναμη ἐλέγχου πού ἔχει σάν κύριο ἐλατήριο τῶν σκέψεων καί τῶν ἀποφάσεων. Αυτό ἀποτελεῖ καί τήν χτυπητή διαφορά ἀνάμεσα σ'αυτόν καί στόν θεατή τοῦ θεάτρου, πρᾶγμα πού ἐπισήμαναν κατ'ἐπανάληψη διάφοροι εὐρωπαῖοι παρατηρητές καί κριτικοί.

"Στό θεάτρο εἶμαι πάντα ἐγώ", μού εἶπε κάποτε μία γαλλίδα, "ἀλλά στόν κινηματογράφο διαλύομαι μέσα σέ ὅλα τά πράγματα καί τά ὄντα". Ὁ Wallon ἐπεξεργάζεται αὐτήν τήν διαδικασίαν διάλυσης: "Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά ἀσκεῖ ἐπιρροή ἐπάνω μου γιατί ταυτίζομαι μέ τίς εἰκόνες του, γιατί λίγο ἢ πολύ ξεχνάω τόν ἑαυτό μου μέ ὅ,τι συμβαίνει στήν ὀθόνη. Δέν βρίσκομαι πιά μέσα στή δική μου ζωή, βρίσκομαι μέσα στήν ταινία πού προβάλλεται μπροστά μου".

Οἱ ταινίες, λοιπόν, τείνουν νά ἐξασθενήσουν τήν συνειδητότητα τοῦ θεατή. Ἡ ἀπομάκρυνσή του ἀπ'τήν σκηνή μπορεῖ νά ἐπιταθεῖ ἀπό τό σκοτάδι τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν. Τό σκοτάδι περιορίζει αὐτόματα τίς ἐπαφές μας μέ τήν πραγματικότητα, μᾶς στερεῖ ἀπό πολλά πληροφοριακά στοιχεῖα γιά τό περιβάλλον, πού μᾶς χρειάζονται γιά νά κάνουμε σωστές κρίσεις καί ἄλλες διανοητικές δραστηριότητες. Μᾶς ἀποκοιμίζει τό μυαλό. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιαντί ἀπό τό 1920 ὡς σήμερα οἱ ὁπαδοί καθώς καί οἱ ἀντίπαλοι τοῦ φίλμ σύγκριναν αὐτό τό μέσο μέ ἕνα εἶδος ναρκωτικοῦ καί ἐπισήμαναν τήν ὑπνωτική του ἐπίδραση, μ'ἄλλα λόγια τό φίλμ δέν ἔχει ἀλλάξει

καί πολύ. Τά ναρκωτικά δημιουργοῦν τούς ναρκωτικομα-
νεῖς. Ἰσχύει, φαίνεται, ἡ πρόταση πὼς ὁ κινηματογράφος
ἔχει τούς θαμῶνες του, πού συχνάζουν ἐκεῖ ἀπὸ μία
ἐντελῶς φυσιολογική παρώθηση. Δέν τούς πιέζει μιά ἐ-
πιθυμία νά δοῦν κάποια εἰδική ταινία ἢ νά διασκεδάσουν
εὐχάριστα· αὐτό πού ποθοῦν στήν πραγματικότητα εἶναι
νά ἀπελευθερωθοῦν γιά λίγο ἀπὸ τήν ἀρπάγη τῆς συνει-
δήσης, νά χάσουν τήν ταυτότητά τους μέσα στό σκοτάδι
καί νά ἀφεθοῦν νά βυθιστοῦν, μέ τίς αἰσθήσεις τους ἔ-
τοιμες νά τούς ἀπορροφήσουν, καθὼς οἱ εἰκόνες διαδέ-
χονται ἢ μιά τήν ἄλλη ἐπάνω στήν ὁθόνη...

Η ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΗΣΗ

Ἡ ἐξασθενημένη συνειδητότητα ὁδηγεῖ στήν ὄνειρο-
πόληση. Ὁ Gabriel Marcel, γιά παράδειγμα, λέει πὼς ὁ
θεατῆς τοῦ κινηματογράφου βρίσκεται σέ μιά κατάσταση
μεταξύ ὕπνου καί ξύπνιου, πράγμα πού εὐνοεῖ τίς ὑπνω-
τικές φαντασιώσεις. Εἶναι βέβαια ὀλοφάνερο ὅτι ἡ κα-
τάσταση τοῦ θεατῆ ἔχει σχέση μέ τό εἶδος τοῦ θεάματος
πού παρακολουθεῖ. Ὅπως λέει: Lebonice: "Τό φιλμ εἶ-
ναι ἓνα ὄνειρο πού κάνει κάποιον νά ὄνειρεύεται". Αὐ-
τό γεννάει ἀμέσως τό ἐρώτημα ποιὰ στοιχεῖα τοῦ φιλμ
μπορεῖ νά εἶναι ἀρκετά ὄνειρικά ὥστε νά παρακινοῦν τούς
θεατές σέ ὄνειροπολήσεις καί ἴσως ἀκόμα καί νά ἐπηρε-
άζουν τήν πορεία τους.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΝΕΙΡΙΚΟ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΩΝ ΦΙΛΜΣ

Κατασκευασμένα ὄνειρα.

Τά φιλμς, στό μέτρο πού εἶναι μιά μαζική ψυχαγω-
γία, προορίζονται νά ἀνταποκριθοῦν σέ μεγάλο βαθμό στούς
ὑποτιθέμενους πόθους καί ὄνειρα τοῦ κοινοῦ. Εἶναι ἀρ-
κετά σημαδιακό ὅτι ἔχουν ἀποκαλέσει τό Χόλλυγουντ "ἐρ-
γοστάσιο ὀνειρών". Ἐφόσον τά περισσότερα ἐμπορικά φιλμς
παράγονται γιά μαζική κατανάλωση, δικαιούμαστε νά ἰσ-
χυριστοῦμε πὼς ὑπάρχει κάποια σχέση ἀνάμεσα στίς πλο-
κές τους καί σέ τέτοιες ὄνειροπολήσεις, καθὼς φαίνε-
ται νά εἶναι διαδεδομένα στούς πελάτες τους· μ' ἄλλα
λόγια, μπορούμε νά υποθέσουμε ὅτι τά συμβαίοντα στήν
ὁθόνη ἀναφέρονται, κατά κάποιο τρόπο, σέ πρότυπα ὄ-
νειρων, ἐνθαρρύνοντας ἔτσι διάφορες ταυτίσεις.

Θά πρέπει ἐν τῷ μεταξύ νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ σχέση
αὕτη εἶναι ἀναγκαστικά ἀπατηλή. Οἱ διαθέσεις τῶν μα-
ζῶν ἐπιδέχονται συνήθως διαφορετικές ἐρμηνεῖες ἐξαι-
τίας τῆς ἀοριστίας τους. Οἱ ἀνθρωποι σπεύδουν νά ἀ-
πορρίψουν πράγματα μέ τά ὅποια διαφωνοῦν, ἐνῶ νοιώθουν
λιγότερη σιγουριά γιά τά ἀληθινά ἀντικείμενα τῶν κλί-
σεων καί τῶν πόθων τους. Ὑπάρχει ἐπομένως ἓνα περι-

θώριο για τούς παραγωγούς ταινιών πού έχουν στόχο νά ικανοποιήσουν τίς υπάρχουσες έπιθυμίες τών μαζών. Μπορεί κανείς, για παράδειγμα, νά έπιστημάνει μέ πολλούς τρόπους τίς ανάγκες για φυγή. Υπάρχει έτσι μιá διαρκής áλληλεπίδραση ανάμεσα στό όνειρα τών μαζών καί στό περιεχόμενο τοϋ φίλμ. Κάθε δημοφιλές φίλμ συμμορφώνεται πρός τίς λαϊκές έπιθυμίες, παρόλο πού μ' αυτόν τόν τρόπο διατηροϋν αναπόφευκτα τήν έγγενή τους άσάφεια. Κάθε τέτοιο φίλμ σπρώχνει αυτές τίς θελήσεις πρός μιá ιδιαίτερη κατεύθυνση, τούς αποδίδει ένα νόημα από όλα τά ένδεχόμενα νοήματα. Τά φίλμς, μέσα από τήν πολυμορφία τοϋ προσδιορισμοϋ τους, καθορίζουν έτσι τήν φύση τής αποδιάρθρωσης άπ' τήν όποία πηγάζουν.

Όστόσο, τά όνειρα πού παρασκευάζει καί έμπορεύεται τό Χόλλυγουντ -καί φυσικά όχι μονάχα αυτό- βρίσκονται έξω από τό πλαίσιο πού μάς ένδιαφέρει εδώ. Έπαληθεύονται κύρια στην πλοκή, όχι στό σύνολο τοϋ φίλμ καί συχνότερα έπιβάλλονται έπάνω στό μέσο άπ' τά έξω. Όσο κι' άν μποροϋν νά είναι κατάλληλοι δεϋκτες για τά υπόγεια κοινωνικά ρεύματα, παρουσιάζουν έλάχιστο ένδιαφέρον από αισθητική άποψη. Αυτό πού έχει σημασία εδώ δέν είναι οι κοινωνικές λειτουργίες καί έπιπτώσεις τοϋ φίλμ ως άγωγοϋ μαζικής ψυχαγωγίας τó πρόβλημα είναι κατά πόσο τό φίλμ ως φίλμ περιέχει όνειρικά στοιχεία πού νά οδηγοϋν τούς θεατές σέ όνειροπόληση.

Ή άπλή πραγματικότητα

Μπορεί πράγματι νά πει κανείς ότι οι κινηματογραφικές ταινίες μοιάζουν μέ όνειρα κατά διαλείμματα-ιδιότητα τόσο έντελώς άνεξάρτητη από τίς άναδρομές τους στό βασίλειο τής φαντασίας καί τών νοητικών άπεικονίσεων, ώστε νά φαίνεται εύδιάκριτα σέ τόπουσ όπου συγκεντρώνονται έπάνω στό φαινόμενα τής ζωντανής πραγματικότητας. Τά φωτογραφικά ντοκουμέντα τών σπιτιών καί τών δρόμων τοϋ Χάρλεμ στην ταινία τοϋ Sidney Meyers "Ένας ήσυχος άνθρωπος", είδικά τό τελευταίο μέρος της, μοιάζει νά κατέχει αυτήν τήν ιδιότητα. Γυναίκες στέκονται σχεδόν άκίνητες στίς έξώπορτες καί διάφορα άπροσδιόριστα πρόσωπα φαίνονται νά περιφέρονται άσκοπα τριγύρω. Μποστά στίς σκοτεινές προσόψεις θά μποροϋσαν κάλλιστα νά είναι προϊόντα τής φαντασίας μας, όπως έξάπτει ή αφήγηση. Βέβαια, πρόκειται για ήθελημένο έμφέ, αλλά μάς τό παρουσιάζει έτσι μιá σαφής καταγραφή τής άπλης πραγματικότητας. Τά φίλμς μοιάζουν ίσως περισσότερο μέ όνειρα όταν μάς κατακλύζουν μέ τήν ώμή καί αναπόδραστη παρουσία φυσικών άντικειμένων -σαν νά τά έχει μόλις άποσπάσει ή μηχανή από τήν μήτρα τής φυσικής ύπαρξης καί σαν νά μην έχει άποκοπεί άκόμη ό όμφάλιος λώρος ανάμεσα στην εικόνα καί τήν

πραγματικότητα. Ὑπάρχει κάτι στήν απότομη άμεσότητα καί τήν συνταρακτική αλήθεια τέτοιων εικόνων, πού δικαιολογεῖ τήν άναγνώρισή τους ὡς όνειρικές εἰκόνες. Ὁρισμένες άλλες έπικοινωνίες πού προσιδιάζουν σ' αὐτό τό μέσο έχουν περίπου τήν ίδια επίδραση άρκεῖ νά ανάφέρουμε τίς όνειρικές έντυπώσεις πού προκαλοῦν οἱ ξαφνικές μετακινήσεις στόν χρόνο καί τόν χώρο, εἰκόνες πού περιέχουν τήν "πραγματικότητα μιᾶς άλλης διάστασης", καθώς καί κομμάτια πού αποδίδουν εἰδικούς τρόπους τῆς πραγματικότητας.

ΟΙ ΔΥΟ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ

Πρός τό άντικείμενο

Όταν ὁ θεατής άπαλλαγεῖ από τόν έλεγχο τῆς συνειδητότητας, δέν μπορεί νά άποφύγει τήν αἴσθηση ὅτι τόν προσελκύουν τά φαινόμενα πού βρίσκονται μπροστά του. Τοῦ γνέφουν νά πλησιάζει πιό κοντά. Προξενοῦν στόν θεατή, ὅπως λέει ὁ Sene, άνησυχία μάλλον παρά σιγουριά, κι ἔτσι παρακινοῦν νά άσχοληθεῖ μέ μιᾶ άναζητήση τῆς ύπόστασης τῶν άντικειμένων πού καταγράφονται, άναζητήση πού δέν άποσκοπεῖ στήν έρμηνεία τους, αλλά προσπαθεῖ νά άποκαλύψει τά μυστικά τους. Ἐτσι παρσύρεται πρὸς τά άντικείμενα καί μέσα σ' αὐτά - ὅπως ὁ θρυλικός εκείνος κινέζος ζωγράφος, πού, γυρεύοντας τήν γαλήνη τοῦ τοπίου πού εἶχε δημιουργήσει, κινήθηκε πρὸς αὐτό, βάδισε πρὸς τά άπόμακρα βουνά πού εἶχαν σχηματίσει οἱ πινελιές του, καί έξαφανίστηκε μέσα τους γιά πάντα.

Ὁ θεατής ὅμως δέν μπορεί νά έλπίζει ὅτι θά συλλάβει, ἔστω καί άτελῶς, τήν ύπόσταση ὁποιουδήποτε άντικειμένου τόν τραβήξει στήν τροχιά του, παρά μόνον άν παρασυρθεῖ σάν σέ όνειρο, μέσα στό λαβύρινθο τῶν πολλαπλῶν νοημάτων καί ψυχολογικῶν άνταποκρίσεων του. Ἡ ὕλική ὕπαρξη, ὅπως έκδηλώνεται στό φίλμ, στρέφει τόν θεατή πρὸς άτελεῦτητες άναζητήσεις. Τοῦ δημιουργεῖ μιᾶ αἴσθηση πού άνήκει σέ ἕνα ιδιόρρυθμο εἶδος, ὅπως πρῶτος παρατήρησε ὁ Γάλλος Michel Dard. Τό 1928, ὅταν ὁ βωβός ἦταν στό άπόγειό του, ὁ Dard άνακάλυψε μιᾶ καινοῦργια αἴσθηση στοῦς νέους πού κατέκλυζαν τίς κινηματογραφικές αἴθουσες: τῆς άπέδωσε χαρακτηρισμούς πού, άν καί ὕπερβολικοί, έχουν ὅλα τά γνωρίσματα μιᾶς γνήσιας έμπειρίας από πρῶτο χέρι: "Ποτέ ὡς τώρα δέν έχει δεῖ κανείς στήν Γαλλία μιᾶ αἴσθηση αὐτοῦ τοῦ εἶδους: παθητική, προσωπική, ὅσο γίνεται λιγότερο άνδραπιστική ἢ φιλόανθρωπη· άσαφής, άνοργάνωτη καί άσυνείδητη σάν άμοιβάδα· δίχως άντικείμενο ἢ μάλλον προσκολλημένη σέ ὅλα σάν τήν ὀμίχλη, διαπεραστική σάν τήν βροχή· άνυπόφορη, εύκολοῦ κανοποίητη, άσυγκράτητη· πού έπιδεικνύ-

ει παντού, όπως ένα όνειρο που βλέπει κανείς ξυπνητός, αυτήν την ένατένιση για την οποία μιλάει ο Ντοστογιέβσκι και που αποθησαυρίζει αδιάκοπα, χωρίς να αποδίδει τίποτα. Μήπως καταφέρνει ποτέ ο θεατής να εξαντλήσει τα αντικείμενα που ένατενίζει; οι περιπλανήσεις του δεν έχουν τέλος. Καμιά φορά όμως μπορεί να του φανεϊ ότι, αφού έχει δοκιμάσει χίλιες δυνατότητες, ακούει τελικά, μέ όλες του τις αισθήσεις τεντωμένες, κάποιο συγκεχυμένο ψίθυρο. Οι εικόνες αρχίζουν να ήχουν και οι ήχοι γίνονται πάλι εικόνες. Όταν τον αγγίξει αυτός ο άπροσδιόριστος ψίθυρος -ο ψίθυρος της ύπαρξης- τότε μπορεί να βρεθεϊ κοντά στον άπρόσιτο στόχο.

Τό πανωφόρι που μοιάζει με λεοπάρδαλη.

Οι διαδικασίες του ονείρου προς την άλλη κατεύθυνση είναι προϋόν ψυχολογικών επιδράσεων. Μόλις παραδοθεϊ ο οργανωμένος εαυτός του θεατή, οι ύποσυνείδητες ή άσυνείδητες έμπειρίες, αντιλήψεις και έλπίδες του τείνουν να βγούν και να υπερίχυσουν.

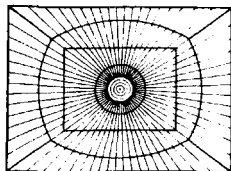
Τά πλάνα του φίλμ, χάρη στην άπροσδιοριστία τους είναι ιδιαίτερα κατάλληλα να λειτουργήσουν σαν σπινθήρες ανάφλέξεως. Κάθε παρόμοιο πλάνο μπορεί να προκαλέσει στον θεατή διάφορες άλυσιδωτές αντιδράσεις μιá σειρά συνειρμών που παύουν να ξετυλίγονται γύρω από την αρχική τους πηγή, αλλά προέρχονται από τό διαταραγμένο έσωτερικό τους περιβάλλον. Η κίνηση αυτή άπομακρύνει τον θεατή από την δοσμένη εικόνα και τον οδηγεί προς ύποκειμενικές όνειροπολήσεις ή ίδια ή εικόνα ύποχωρεί, αφού κινητοποιήσει, τους προηγούμενα καταπιεσμένους φόβους του ή αφού τον οδηγήσει να άπολαύση μιá προβαλλομένη έπιθυμία. Μιλώντας για ένα παλιό φίλμ ο Blaise Cendrars αναφέρει: "Η όθόνη έδειχνε ένα πλήθος μέσα στο πλήθος υπήρχε ένα άγόρι κρατώντας παραμάσχαλα τό πανωφόρι του. Ξαφνικά τό πανωφόρι του -ένα πανωφόρι σαν όλα τ'άλλα- άρχισε, χωρίς να κινείται να άποκτά μιá έτνονη ζωντάνια" ένοιωδες πως είναι έτοιμο να πηδήσει, σαν λεοπάρδαλη! Γιατί; Δέν ξερω. Μπορεί τό πανωφόρι να μεταμορφώθηκε σε λεοπάρδαλη γιατί ή θέα του διεγείρει άθέλητες άναμνήσεις στον άφηγητή (όπως ή "μαντλέν" στον Προύστ) -άναμνήσεις τών αισθήσεων που άναβίωσαν άσυγκρότητες παιδικές μέρες, όταν τό ωλυτζάνι στά χέρια του ήταν φορέας τρομερών συγκινήσεων, όπου κατά μυστηριώδη τρόπο άνακατεύοταν τό κηλιδωτό άγριο θηρίο του παιδικού του βιβλίου.

Άλληλεπίδραση τών δύο κινήσεων

Οι δυό αυτές φαινομενικά αντίθετες κινήσεις του ονείρου στην πραγματικότητα είναι σχεδόν άξεχώριστες ή μιá άπ'τήν άλλη. Τό να βυθιστεϊ κανείς σχεδόν σαν

σέ ύπνωση σέ Ένα πλάνο ή μιá διαδοχή πλάνων μπορεί νά δώσει τήν θέση του στήν όνειροπόληση, πού βαθμιαία άποδεσμεύεται από τήν εικόνα πού τήν προκαλεί. Όταν συμβεί κάτι τέτοιο, ό θεατής πού όνειρεύεται, καί πού άρχικά είναι συγκεντρωμένος στις ψυχολογικές άνταποκρίσεις μιáς εικόνας, πού διεγείρει τήν φαντασία του λίγο ή πολύ άνεπαίσθητα, μεταφέρεται από αυτές πρós διáφορες έννοιες πέρα από τήν τροχιά εκείνης τής εικόνας -έννοιες τόσο άπομακρυσμένες από ότι, συνεπάγεται ή εικόνα καθεαυτή, πού δέν έχει πιά νόημα νά τις καταλογίζουμε στις καθαυτό άνταποκρίσεις. Άντίστροφα, ό άπουσιάζων όνειροπόλος, έπειδή άκριβώς έξακολουθεϊ νά εκτίθεται στις άκτινοβολίες τής όθόνης, μπορεί νά ύποκύπτει κατ' έξακολούθηση στήν γοητεία τών εικόνων πού έγκατάλειψε καί νά συνεχίσει νά τις έξερευνά. Ταλαντεύεται άνάμεσα στήν άυτοαπορρόφηση καί τήν άυτοεγκατάλειψη.

Οι δύο άλληλένδετες διαδικασίες μαζί άποτελοϋν Ένα άληθινό ρεϋμα τής συνείδησης, πού τό περιεχόμενο του -καταρράκτες από άξεδιάλυτες φαντασιώσεις καί πρωτοφανέρωτες σκέψεις- φέρει άκόμα τήν σφραγίδα τώνσωματικών αισθήσεων άπ' όπου προέρχεται. Αυτό τό ρεϋμα τής συνείδησης ως Ένα βαθμό είναι παράλληλο μέ τήν "ροή τής ζωής", Ένα από τά κύρια ένδιαφέροντα τουμέσου αυτού. Συνακόλουθα, τά φίλμς πού άπεικονίζουν αύτήν τήν ροή είναι ικανά νά προκαλέσουν καί τις δύο κινήσεις τών όνειρων.



ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

‘Ο Ρομαντισμός στην ‘Αμερικανική Avant - Garde

‘Υπάρχουν, πιστεύω, δύο δρόμοι για να πλησιάσουμε και να ερευνήσουμε το σινεμά σε βάθος: φιλολογική κριτική και ιστορία τέχνης. Δυστυχώς δέν υπάρχει ούτε ένα λεξιλόγιο, ούτε ένας διανοητικός σκελετός με την βοήθεια των οποίων μιιά ταινία μπορεί να εξεταστεί σαν μιιά κινηματογραφική ταινία καθ’ αυτή, χωρίς αναδρομές και αναφορές σ’ άλλα στοιχεία. Τά μόνα μέσα που έχουμε στην διάθεση μας είναι λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ιστορικά, και μόνο με μιιά προσεκτική αντιπαράθεση και ισορροπία των δύο, είναι δυνατόν ν’ αρχίσουμε να προσεγγίζουμε σ’ ένα λεξιλόγιο κινηματογραφικής κριτικής.

Έτσι λοιπόν, ρίχνοντας μιιά προσεκτική ματιά σ’ αυτή την κινηματογραφική ομάδα που τελικά δέχτηκε την επωνυμία American Avant - Garde, και που αρχίζει ιστορικά στις αρχές της δεκαετίας του ‘40 με τις ταινίες της Maya Deren, παρατηρούμε ότι υπάρχει μιιά κοινή επιρροή που προσφέρεται σαν τό κλειδί στην κατανόησή τους: Ρομαντισμός.

‘Ο Ρομαντισμός, που παρουσιάστηκε σαν λογοτεχνική και καλλιτεχνική κίνηση στο τέλος του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου άμεσα μετά την περίοδο της Κλασικής παράδοσης στην Δύση, αντικατέστησε την πίστη στην *αίτεια* με την πίστη στο *αισθημα*. Έτσι δόθηκε μιιά έμφαση στις έννοιες του αυθορμητισμού, της άμεσότητας και του πρωτότυπου. Έάν δει το καλύτερο και το πιο φυσικό πράγμα στον άνθρωπο είναι ό συγκινησιακός του χαρακτήρας, τότε στην τέχνη, αυτό που βραβεύεται είναι το πρότυπο και ή έκφραση των αισθημάτων του «Η ποίηση» είπε ό Wordsworth, «είναι ή ιστορία ή ή έπιστήμη των αισθημάτων», και είναι ή «καρδιά» που ζητάει: «τό φως της αλήθειας».

Ο Ρομαντισμός, ή άφιξη της ποιητικής συναίσθησης, δέν είναι άπλά μιá λογοτεχνική σχολή ή μόνο μιá σπουδαία στιγμή στην ιστορία της τέχνης. Είναι κάτι περισσότερο γιατί άνοίγει σέ μιá εποχή, άκόμα, είναι ή εποχή μέσα στην όποια όλες οι άλλες εποχές άποκαλύπτουν τούς έαυτούς τους επειδή μέσα άπ' αυτήν τó άπόλυτο ύποκειμένο μιás άποκάλυψης παίρνει μέρος στην παρουσίαση του, τó «Έγώ» σ' όλη του την έλευθερία, μη δεχόμενο όρους, άναγνωρίζοντας τόν έαυτόν του σέ τίποτα τó ιδιαίτερο, αλλά μόνο στα στοιχεία του, στον άλλο του έαυτό, στο όλόκληρο στο όποιο τά πάντα είναι έλεύθερα.

Μέσα σ' αυτό τó πνεύμα τού ρομαντισμού, έδραιώθηκε ή πίστη, ή όποια έγινε και τó σύμβολο της Άμερικανικής Avant-garde, ότι ή τέχνη είναι ή ιδανική φόρμα της «προσωπικής έκφρασης τού έαυτού». Ο Ρομαντικός κινηματογραφιστής βλέπει τó σινεμά σαν ένα εργαλείο για την έρευνα τού έαυτού του, ή για μιá μυθοποιητική ανακάλυψη της προσωπικότητας τού έαυτού' ή δημιουργία ενός φίλμ γίνεται ή έρευνα τού προβληματικού του περιεχομένου. Στα 1947, ó Kenneth Anger έφτιαξε την ταινία του «Πυροτεχνήματα». Σ' αυτήν, ó δημιουργός της παρουσιάζει ένα δράμα ψυχολογικής άποκάλυψης: ή όμοφυλοφιλική φύση του ριγμένη μέσα στην φόρμα ενός όνειρου πού παρουσιάζεται διπλά και στο όποιο τελικά ó ίδιος ó πρωταγωνιστής είναι τó παθητικό θύμα της. Υπάρχει ένα έντονο κωμικό ή σατιρικό στοιχείο στην ταινία πού προέρχεται άπ' ένα ύπερβολικό συμβολισμό (ή καρδιά σαν ένας μετρητής γκαζιού, ένα ρωμαϊκό κερí συμβολίζει τά γεννητικά όργανα, και άλλα). Έδώ πρέπει νά σημειωθεί, ότι ó Anger έφτιαξε τά «Πυροτεχνήματα» σέ ηλικία 17 έτών, και ότι μιá τέτοια πυκνή ανάλυση της σεξουαλικής ταυτότητας τού έαυτού (παρασιασμένη με μιá έντονη δόση σαδισμού), γίνθηκε σέ μιá ποχή στην όποια ή όμοφυλοφιλία παρέμενε ένα άπό τά μαζικά ταμπού στην Άμερική.

Οι ρίζες της αισθητικής τού Angeer ξεκινούν άπό τόν Γαλλικό ρομαντισμό στα τέλη τού 19ου αιώνα, μιá μορφή ρομαντισμού ή όποια άρέσχεται νά διαφωνεί με τόν έαυτόν της, και νά σατιρίζει τούς περιορισμούς της. Ο Walter Bate άναφέρει:

ή ταυτόχρονη έκφραση τού προφητικού και τού σατυρικού διακρίνει την Ρομαντική τέχνη, και ή άποτυχία τών κλασσικά προσανατολισμένων κριτικών στις μέρες μας, είναι ότι δέν έχουν άποδώσει τούς Ρομαντικούς μιá αίσθηση χιούμορ, και έπίσης ότι δέν έχουν γελιοποιήσει με την ίδια γελιοποίηση πού οι Ρομαντικοί σατύριζαν τούς περιορισμούς τους.

Η Ρομαντική μυθολογία, της όποιας τó βασικό θέμα είναι ή διαλεκτική της συναίσθησης, πολύ συχνά αναφέρεται στο δράμα της παιδικής ηλικίας, χαμένο και επανακερδισμένο.

Στις άρχές της δεκαετίας τού '50, ó Stan Brakhage έφτιαξε την

ταινία του «Interiem», μιὰ ἄλλη ἔρευνα τῆς σεξουαλικῆς ταυτότητας τοῦ ἑαυτοῦ μὲ βάση τὴν Φροϋδική ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων. Στὶς ταινίες τοῦ Brakhage, μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς τάσεις τοῦ Ρομαντισμοῦ, παρατηρεῖται ἀπὸ ταινία σὲ ταινία μ' ὄλο καὶ πῖο ἔντονο ρυθμὸ: ὁ δοξασμὸς τοῦ παιδιοῦ (κοινὸ στοιχεῖο στὴν ποίηση τοῦ Blake καὶ τοῦ Wordsworth), τῆς παιδικῆς ἀθωότητας ἢ ὁποῖα δὲν ἔχει φθαρεῖ ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς συνθήκες. Ἡ ρομαντικὴ πάλη τοῦ Brakhage μὲ τὸ χάσιμο τοῦ ἀρχικοῦ δράματος τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ ἡ ἀκόλουθη προσπάθεια νὰ συμβιβάσει αὐτὸ τὸ χάσιμο μὲ τὴν φαντασία σὲ μιὰ νέα κοσμολογικὴ μορφή, ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῶν ταινιῶν του ἀπὸ τὸ «Anticipation of the Night» (1958) μέχρι τὸ «Dog Star Man» (1963). Ἡ κοσμολογικὴ μορφή τῆς ταινίας «Anticipation of the night» εἶναι λυρική. Πάνω σ' αὐτὸ ὁ P. A. Sitney ἀναφέρει:

Τὸ λυρικό φιλμ τοποθετεῖ τὸν κινηματογραφιστὴ πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα σὰν πρωταγωνιστὴ τοῦ φιλμ. Οἱ εἰκόνες τοῦ φιλμ εἶναι ὅτι βλέπει αὐτός, φιλμαρισμένες μ' ἓνα τέτοιο τρόπο ὥστε ἡμεῖς, οἱ θεαταί, ποτὲ δὲν ξεχνᾶμε τὴν παρουσία του καὶ ἐπίσης ξέρουμε πῶς ἀντιδρᾷ στὸ ὄραμα του. Στὴν λυρική φόρμα δὲν ὑπάρχει πλέον ἡ παρουσία τοῦ ἥρωα ἀντὶ γι' αὐτόν, ἡ ὀθὼνη γεμίζει κίνηση, εἴτε τῆς κάμερας εἴτε τοῦ μοντάζ, ἀντανάκλᾳ τὴν ἰδέα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ κοιτάζει.

Φτάνοντας στὰ ὄρια τῆς αὐτοκτονίας στὰ 1959 (ἡ ἴδια ἡ ζωὴ τοῦ Brakhage εἶναι μιὰ ρομαντικὴ διαμαρτυρία ἐνάντια στὶς καταπιέσεις ποὺ ὑφίσταται ὁ καλλιτέχνης), βρῖσκει τὴν δύναμη νὰ προχωρήσει καὶ νὰ τελειώσει τὴν «Anticipation of the night» ποὺ τὸ θέμα του μπορεῖ νὰ συνοψισθεῖ σὰν ἡ περιγραφή μιᾶς καταδικασμένης προσπάθειας γιὰ ἓνα ἀπόλυτο αὐθεντικό, ἀνανεωμένο, ἀνοδήγητο ὄραμα. Ἡ προσωρινὴ ἀνακούφιση στὴν παρατήρηση τῶν παιδιῶν του δὲν ἐξαλγίζει τὴν βαθειὰ ἀπελπισία τῆς ψυχῆς του, μιᾶς ἀπελπισίας ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση τοῦ διαζυγίου συναίσθησης καὶ φύσης, καὶ ἔτσι στὸ τέλος παίρνει τὴν ἀπόφαση ν' αὐτοκτονήσει.

Στοὺς μεταγενέστερους ρομαντικοὺς ποιητές, τὸ μάτι, τὸ σημεῖο ἐπαφῆς καὶ ἐπικοινωνίας ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀποκτᾷ μιὰ ἀνανεωμένη καὶ ἀπολυτρωτικὴ ἀξία. Στὴν ποίηση τοῦ Wordsworth διαβάζουμε:

Μιλᾶω σὲ ἀνάμνηση, ἐνὸς χρόνου
 Ὅταν τὸ σωματικὸ μάτι, σὲ κάθε φάση τῆς ζωῆς
 Ἦ πῖο δεσποτικὴ ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις μας, κερδισμένη (ἀποκτημένη)
 Τέτοια δύναμη σὲ μένα ὅπως συχνὰ κράτησε τὸ μυαλό μου
 Σὲ ἀπόλυτη κυριαρχία.

Ὁ Brakhage απαιτεῖ νά βλέπει μέσα ἀπό τά μάτια του, μέ τά μάτια του. Αὐτό τὸ μάτι ὅμως εἶναι ἀγνό, γνήσιο. Στὴν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου του «Metaphors on Vision» διαβάζουμε:

Φαντάσου ἓνα μάτι ἀκυβέρνητο ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπινους νόμους ἀναφοράς, ἓνα μάτι ἀπροκατάληπτο ἀπὸ συνθετικὴ λογικὴ, ἓνα μάτι πού δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν ὀνομασία τῶν πάντων ἀλλὰ τὸ ὅποιο πρέπει νά ξέρει κάθε ἀντικείμενο πού συναντιέται στὴν ζωὴ μέσα ἀπὸ μιὰ περιπέτεια τῆς ἀντίληψης. Πόσα χρώματα ὑπάρχουν σ' ἓνα πεδίο πράσινου χόρτου γιὰ ἓνα μωρὸ τὸ ὅποιο εἶναι ἀνημέρωτο σχετικὰ μέ τὴν ἔννοια τοῦ «Πράσινου»;

Ἡ ἀποθέωση τοῦ Ρομαντισμοῦ τοῦ Brakhage, βρίσκει τὴν ἐκφραση τῆς στὸ ἐπικό του ἀριστούργημα «Dog Star Man», τὸ ὅποιο ἀποτελεῖ καί τμήμα μιᾶς μεγαλύτερης ταινίας του «The art of Vision» (γύρω στὶς 4 ὥρες καί 15 λεπτά). Ἐδῶ ἔχουμε μιὰ ἐπική περιγραφή, μυθικῶς κατασκευασμένη, τῆς ρητορικῆς τοῦ Ρομαντισμοῦ: ἡ γέννηση τῆς συναίσθησης, ὁ κύκλος τῶν ἐποχῶν, ἡ πάλη τοῦ ἀνθρώπου μέ τὴν φύση, ἡ σεξουαλικὴ ἰσορροπία. Ὅπως καί στὴν προηγούμενη ταινία, ἔτσι καί στὸ «Dog Star Man» τὰ Ρομαντικὰ μοτίβα κυριαρχοῦν: τὸ ἄθωο δράμα τοῦ παιδιοῦ, ἡ πάλη τοῦ ἀνθρώπου νά καταβάλλει τὴ φύση, ἡ συναίσθηση τῆς ἀντίθεσης ἀθωότητας καί πείρας. Ἡ τεχνικὴ ὅμως εἶναι πιὸ μεστή. Ὑπάρχει μιὰ ἐλόκληρη σειρά ἀπὸ ριζοσπαστικὲς μεθόδους πού λειτουργοῦν ὡς μεταφορὲς τῆς ἀντίληψης καί τῆς συναίσθησης: συνεχὴ χρησιμοποίησις Black leader (λωρίδα κινηματογραφικῆς ταινίας πού χρησιμοποιεῖται εἴτε γιὰ τὸ μοντάζ Α καί Β καί Γ κ.λπ. ρόλλων, εἴτε τοποθετεῖται στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος κάθε μπομπίνας γιὰ νά προστατεύσει τὴν ταινία), σειρά ἐναλλαγῶν ἀπὸ μαυρόασπρα σὲ ἐγχρώμα κομμάτια, κλείσιμο ἢ ἀνοίγμα τοῦ φακοῦ παραπάνω ἀπ' τὸ κανονικό, ξύσιμο τοῦ φιλμ γιὰ ἀφαίρεση ἢ ἐπικόλληση στοιχείων τῆς εἰκόνας, πλαστικὸ κόψιμο (Ἰηλαδὴ τὴν ἀπ' εὐθείας ἔνωση κομματιῶν ταινίας) πού ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸ ὅτι ὁ θεατὴς ἀντικαθίστανται: τὴν κόλλα τοῦ Brakhage, καί διάφορα ἄλλα.

Λίγο ἀργότερα, στὰ 1966 ὁ Gregory Markopoulos παρουσίασε τὴν ταινία του «The Illiac Passion». Ὁ ὅδιος λέει:

«The Illiac passion» εἶναι τὸ Ὀδυσσειακὸ ταξίδι ἐνὸς κινηματογραφιστῆ ἀνάμεσα στοὺς χαρακτήρες ἢ πρόσωπα τῆς φαντασίας του.

Καί πιὸ κάτω:

«The Illia passion» διαπραγματεύεται μέ τὰ πάθη ἐνὸς ἀνθρώπου... πού κάτω ἀπὸ μιὰ μηλιά ἐπικοινωνεῖ μέ τοὺς ἑαυτοὺς του. Ἀργότερα κάθε κατάσταση (θέση) τοῦ ἑαυτοῦ θὰ συνοψισθεῖ στὴν ἀπόλυτη ὑπαρξὴ τοῦ πρωταγωνιστῆ, τοῦ ἥρωα τῆς ταινίας.

Ἡ ταινία τοῦ Μαρκόπουλου εἶναι μυθογραφικὴ στὴν θεματολογία τῆς, τὰ ὄνόματα τῶν πρωταγωνιστῶν εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ μυθολογία: Προμηθέας, Νάρκισσος, Δίας καὶ λοιπά. Μὲ τὴν χρησιμοποίησιν μυθολογικῶν ὀνομάτων, καὶ τὴν σύνοψιν τῶν θέσεων τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ πρωταγωνιστῆ τῆς ταινίας, ἐρχόμαστε σ' ἕνα ἄλλο ρομαντικὸ μῦθο ὁ ὁποῖος κυριαρχεῖ στὰ προφητικὰ γραφτὰ τοῦ Blake: ἡ πτώσις τοῦ ἐνοποιημένου Ἀνθρώπου σὲ διαφορετικὰς, συγκρουόμενες μορφάς. Αὐτὴ ἡ διαιρημένη συναίσθησις εἶναι καὶ τὸ θέμα τῆς κορυφαίας ταινίας τοῦ Harry Smith «Heaven and Earth Magic».

Πιστεύω, ὅτι ἔχει γίνει μέχρι τώρα φανερό, τὸ πόσο βαθειὰ ἡ Ρομαντικὴ παράδοσις ἔχει ἐπηρεάσει τὴν αἰσθητικὴ τῆς Ἀμερικάνικης Avant-garde. Στὸ σημεῖο αὐτό, ἡ μορφή τοῦ Jonas Mekas ξεχωρίζει ὡς ἡ πιὸ ρομαντικὴ ἴσως μεταξὺ τῶν κινηματογραφιστῶν τῆς ομάδας.

Οἱ δύο ταινίες τοῦ Mekas «Diaries, Notes and Sketches» (1964-69) καὶ «Reminiscences of a Journey to Lithuania» (1971) εἶναι δοκίμια ρομαντικῆς αὐτοβιογραφίας. Ὁ Mekas συνεχῶς ὑφαίνει μαζί, πανηγυρισμοὺς τοῦ παρόντος, τὸ ὁποῖον εἶναι πάντα παρὸν πάνω στὴν ὀθόνη, μὲ ἐλεγιακὰς, εἰρωνικὰς στιγμὰς τοῦ παρελθόντος, χαμένες γιὰ πάντα: τὸ ὄραμα τῆς φύσεως καὶ τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Στὴν ταινία «Reminiscences of a Journey to Lithuania», ὁ Mekas προσπαθεῖ νὰ ξανακερδίσει τὴν χαμένη του ἀθωότητα καὶ τὸ ὄραμα τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Ὅμως τελικὰ παραδέχεται τὴν ἀδυναμία του νὰ γυρίσει πίσω σὲ χῶρο (Lithuania ὅπου γεννήθηκε) καὶ χρόνο (παιδικὴ ἡλικία). Δημιουργεῖται ἔτσι μιὰ τεταμένη ἀτμόσφαιρα πού θρῖσκει διέξοδο σ' ἕνα πανηγυρισμὸ τῆς τέχνης, τοῦ δικοῦ του, προσωπικοῦ θριάμβου ὡς καλλιτέχνη.

Ἐπειδὴ ἡ συναίσθησις δὲν εἶναι μόνον ἠθικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ ποιητικὴ, ἡ ποίησις δὲν θέλει πιὰ νὰ εἶναι φυσικὴ, ἀλλὰ μόνον καὶ ἀπόλυτα, συναίσθησις. Ἔτσι ἐρχόμαστε στὴν στρουκτουραλιστικὴ ταινία τοῦ Michael Snow «Wavelength». Αὐτὴ ἡ ταινία ἀνήκει στὴν τελευταία μορφή πού ἔχει πάρει ἡ Ἀμερικάνικη Avant-garde, καὶ πού ὁ P.A. Sitney ἔχει ὀνομάσει «δομικὸ φῆλμ». Ὁ ἴδιος διαφωτίζει:

Τὸ δομικὸ φῆλμ ἐπιμένει πάνω στὴν μορφή του, καὶ ὁποιοδήποτε καὶ ἂν εἶναι τὸ περιεχόμενο του ἀποτελεῖ δευτέρου θέμα σὲ σχέση μὲ τὴν γενικὴ του μορφή. Τέσσερα εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ δομικοῦ φιλμ: ἡ σταθερὴ κάμερα, ἡ ἐπαναρωτογράφησις τῆς ὀθόνης, ἡ τεχνικὴ τοῦ τρεμοσκόπιου, καὶ ἡ πολλαπλὴ ἐκτύπωσις τῆς ἰδίας εἰκόνας.

Σ' αὐτὴ τῇ μορφῇ παρατηρεῖται τὸ παράδοξο τοῦ μοντερνισμοῦ σὲ σχέση μὲ τὸ Ρομαντισμὸ. Αὐτὸ πού ὁ Harold Bloom παρατήρησε

για την παράδοση του 20ου αιώνα στην αγγλική ποίηση, αποδίδει απόλυτα την κατάσταση στην Avant-garde:

«Κάθε καινούργια προσπάθεια του Μοντερνισμού να ξεπεράσει τον Ρομαντισμό καταλήγει στην βαθμιαία αντίληψη της συνεχούς προτεραιότητας του Ρομαντιστή».

Έτσι είναι ή περίπτωση με τον μοντερνισμό του Snow. Η ταινία του «Wavelength» αποτελείται από ένα συνεχές ζούμι το οποίο χρειάζεται 45 λεπτά της ώρας μέχρι να καθάρει μια φωτογραφία κρεμασμένη σ' ένα ταίχο του δωματίου μέσα στο οποίο βρίσκεται ή κάμερα. Κατά τη διάρκεια του ζούμι, ή εικόνα αλλάζει: από θετική σε αρνητική, από μαυρόασπρη σε έγχρωμη, και ξανά ή έγχρωμη σε μια συνεχή αλλαγή φίλτρων, προσδίδει μια ένταση στην φωτογραφία.

Ο συμβολισμός του Snow ξεκινάει από την ίδια του την πηγή, τον Ρομαντισμό. Έδω όμως, ή ρητορική της έμπνευσης έχει αλλάξει: σε σχέση με την γλώσσα της αισθητικής: ή ίδια ή συναίσθηση του έαυτου αποδίδεται προβληματική στην παρουσίαση της' ή αναζήτηση για μια απολυτρωμένη άθωότητα γίνεται ή έρευνα για την «αγνότητα της εικόνας και την παγίδευση του χρόνου».

Έτσι τελικά, ο Ρομαντισμός της Αμερικανικής Avant-garde παρουσιάζει τὰ έξής χαρακτηριστικά: αναγνώριση των αντιθέτων στοιχείων του έαυτου' οί περιπλοκές που παρουσιάζονται στην αντανάκλαση, του έαυτου' ή αισθητική σαν το υποκείμενο μιας προβληματικής τέχνης ο ρόλος του καλλιτέχνη σαν δραματιστή, και ή έντονη έμφαση που αποδίδεται στο θέμα της συναίσθησης.

Ν. "Ε., ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ

ή «Ο θάνατος της Μαρίας Μαλιμπράν»

του Werner Schroter

Εικόνας, παραδομένες (νομίζετε), πόρνες, στο Μάτι. Εικόνας γυναικών. Γυναίκα: ή ά-σήμαντη. Έδω, όμως, διόλου καθησυχαστική: απ' την αρχή, και παντού, με χαραγμένο, στο ίδιο της το σώμα, το νόμο, το νόημα. Σσστ! "Ας μιλήσουμε καλύτερα για το κάδρο... όχι για το νόημα, προπαντός όχι γι' α ύ τ ό το νόημα, ποτέ γι' α ύ τ ό το νόημα ξ τ σ ι... You pays yr. money and you has yr. choiceνά μιά ταινία που προσφέρεται σ' όλα τα δίκτια, δέ λέει: όχι, πουθενά, σέ κανέ-ταν, κι' όμως παρ' όλα αυτά...

Παρ' όλα αυτά είναι ακριβώς το νόμο/το νόημα που ο «πελάτης» πρέπει να λογοκρίνει: για να φτάσει στην απόλαυσή του — του φετιχιστή — μπροστά στην εικόνα της Γυναίκας. Γιατί ο πελάτης νομίζει πως είναι ο κυρίαρχος, και ή άνογητή του έπαρση τον κάνει να ξεχνάει τον θάνατο. Τόν θάνατο: το σημαίνουν. Ηουκρά, ο Σραιτερ του δίνει όλα τα άλλοθι: για να ξεχάσει: αυτός ο αισθητικώτατος καθρέπτης για όμοφυλόφιλους, τί τρομερό έρέθισμα για το ντελίριο... 'Απώλεια συνείδησης, τραυματική (ήταν πάντοτε τέτοια) και, έδω, διπλά, τ ρ α υ μ α - τ ι σ μ έ ν η: σί θάμπ δέν ιδρώνουν κάτω από το μακιγιαζ τους στίς παλιές — καλές — ταινίες, και, κυρίως, είναι πάντα, εκεί, κυρίαρχος: αυτό επιτρέπει την ήρεμη φαντασιοκόπηση του ευνούχου μπροστά στο φαλό της Βασίλισσας. Έδω, αυτό που μένει μη - άναγνώσιμο ά - π α ρ η μ έ ν ο / από εκείνον που δέν θέλει τίποτα να μάθει, μένει εκεί, για πάντα, ράγισμα στον καθρέπτη, έτερογένεια, ίχνος ενός παράδοξου περάσματος που είναι, για όλες τις ιδεολογικές και έρωτικές τάξεις, το έξορκιστέον: το σημαίνον, ο θάνατος.

«Πέρασμα» — στο συμβολικό. Μά αυτό, είναι αδύνατο, θά μᾶς πούν ἐκείνοι πού τὸ συγγέουν μὲ τὴν ἀναπαράστασή του — μὲ τοὺς φαλλικούς ἥρωες καὶ τοὺς φαλλικούς auteurs —, προσέξτε, ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μόνο μὲ γυναῖκες / καὶ μὲ ἄντρες σὲ τραβέσι / — ὁ σηγνωσθῆτης προβάλλεται, δὲν εἶναι ἔτσι, στὶς ἡρωίδες — μπλά μπλά μπλά. (Ξέρουμε καλὰ αὐτὸ τὸ ντελίριο: δείχνει μόνο αὐτὸ πού λείπει: σ' ἐκείνον πού τὸ ἀρθρώνει). Κι' ἕως — μέσα στὴν ἀκραία του παρόξυνση (γυναῖκες: τὸ φαντασ/μα/τικό par excellence) — τὸ φανταστικό, στὴ «Μαλιμπράν», ξεπερνιέται. "Ὅπως πάντα: μ' ἕναν εὐνοουχισμό / καὶ μὲ τὴν ἄρνησή του. Πρὶν καὶ μετὰ τὸν καθρέφτη: μόλις τὸ διεσταλθεῖ ὁ «καλὸς» καί/ἢ ὁ «κακὸς» θεατῆς, ἀρχίζουν τὰ πρῶτα ἔργατα τοῦ τελετουργικοῦ τῆς ἀπόθησης. Ἐμείς, ἐδῶ, ἀς προσπαθήσουμε νὰ ἐξηγηθοῦμε.

Συμβολικό:... «ὅπως πάντα μ' ἕναν εὐνοουχισμό... Ἀπὸ ποιόν, ποιοῦ; Ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ πατέρα / τῆς Γυναίκας. Τὸ πρῶτο - πρῶτο πλάνο τῆς ταινίας (παραδειγματικὸ πρῶτο πλάνο γιὰ μιὰ ταινία πού θά παίξει μ' ὅλες τίς παραλλαγές τῆς ἴδιας κίνησης / σὲ σηγνωγραφίες ἀλλαγμένες): ἕνα ἐγάλλιο ματιοῦ διασπῶν ἐνὸς ἀκέραιου σώματος, τεμαχισμός, ἄρα: σπασμο - δότηση. Αὐτὸ σημαίνει, λοιπόν, τί: ἕνα («τὸ») πέρασιμά τῆς (καὶ τὸ πέρασμα τοῦ θεατῆ) ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς Ὁρασης καὶ τῆς Εἰκόνας, καὶ τοῦ Φαντάσματος στὸν κόσμο τῆς Ἐνόρασης, τοῦ Σύμβολου, τῆς Ὑλης καὶ τοῦ Θανάτου. Στὸν κόσμο τῆς Ἀπόλαυσης: αὐτὴ ἡ γυναῖκα, ἀ π ο λ α μ ὀ ἄ ν ε ι. Δὲ θά μάθουμε ποτὲ τὴ δοκιμάζει: (...μᾶς λέει ὁ Λακάν), ἀλλὰ ξέρουμε ἤδη μὲ τί: ἂν τὸ χέρι τοῦ Θύτη τῆς εἶναι τὸ χέρι τοῦ Κυρίαρχου αὐτὸ τὸ αἷμα γράφει: στὸ πρόσωπό τῆς τὸν Νόμο (Του). Ἀπολαμβάνει μὲ τὸν Νόμο, καὶ ἡ ταινία μᾶς κάνει: αὐτὴ τὴν ἔννοια ὅλο καὶ πιὸ ξεκάθαρη, ἐγκαθιδρύοντας σοφὰ μιὰ σειρά ἀπὸ παραδειγματικὲς σγέσεις: ὁ Νόμος/ὁ Πατέρας/τὸ Σημαῖνον/ ὁ Θάνατος. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ Θεός: Λακάν (...encore...) — «Γιατί νὰ μὴ θεωρήσουμε ὅτι μιὰ πλευρὰ τοῦ Ἄλλου, ἢ πλευρὰ Θεός, υποστηρίζεται ἀπὸ τὴν γυναικεία ἀπόλαυση;» Εἶναι γιὰ τὴ δ : ε : κ : ἄ Τ η ς ἀπόλαυση πού μιλάει ἡ ταινία — — ὅσο γιὰ τὴν ἀπόλαυση τοῦ Θεοῦ, τὴν «ἀκόμα πιὸ ἀπωθημένην» (Σολλέρς), ὁ Σάντ κι' ὁ Μότσαρτ ἔχουν, αὐτοί, πολλὰ νὰ μᾶς μάθουν. Στὴ «Μαρία Μαλιμπράν», τὸ διαβάζει κανεὶς, ὑπότιτλο, σ' ὅτι: ἡ ταινία ἀρνεῖται (ἢ δὲν τὴν ἐνδιαφέρει) νὰ μιλήσει: Ὁ Ἄντι - Don Giovanni.

Συμβολικό: ὁ Νόμος. Εἶναι, λοιπόν, τὸ ξεσκέπασμα μιᾶς πλευρᾶς τοῦ Ἱεροῦ, ἢ μοναδικὴ παράβαση τῆς ταινίας; Εἶναι τόσο τέλειο, τόσο κλειστὸ τὸ σύστημα; Μιλιγσαμε πρὶν γιὰ ἕνα πρὶν — τὸν — καθρέφτη, γιὰ μιὰν ἄρνηση. Τὸ σῶμα τῆς Γυναίκας εἶ ν α : αὐτὴ ἡ ἄρνηση, τὴν βλέπουμε, στὴν ὑλικότητά τῆς, κάτω ἀπὸ τὰ ματωμένα ἴχνη τῆς συμβολικῆς γραφῆς. Ε ὕ π λ α σ τ η μ ἄ ζ α . Ὑπογράμ-

μηση τῆς κίνησης, τοῦ ρυθμοῦ, ξεχειλισμα τοῦ χρώματος: τὸ ὅτι ὑπερβαίνει — χωρὶς νὰ ξεπερνᾷ, οὔτε νὰ «καταστρέφει» — τὸ νόημα, τὸν Νόμο. Ἡδὴ ὁ Πατέρας εἶναι μιὰ γυναίκα μασκαρεμένη. Ἄλλὰ κι' αὐτὸ δείχνει μιὰν ἐπιμονή, μιὰν ἀδυναμία — γιὰ — ἀπόλαυση πέρα ἀπὸ Ἐκείνον (ἂν μᾶς ἀντιτάξουν μερικοὶ τὸ ὅτι οἱ γυναῖκες κ ο ι τ ᾶ ζ ο ν τ α ι . Ἢ ἀπαντούσαμε ὅτι τὰ δῶλεμάτα τους δὲ σημαίνουν πόθο, ἀλλὰ σ υ μ π ᾶ θ ε ι α / συν - πάσχειν). Μένει αὐτὴ ἡ παράδοξη στιγμή γιὰ νὰ παραστατικοποιήσει: τὴν ἀντίσταση τοῦ Σώματος στὸ Νόμο / ὅταν ἡ Γυναίκα ξαναθρίσκει τὸ φῶς τῆς μὲ τῆ μαγεία: ταύτιση μὲ τὴ Μητέρα, κάπως παιδική. τ ρ ε λ λ ή...

Ἡ ταινία θὰ κλείσει ἀφῆρηματικὰ κι ἐδῶ, ὁ Νόμος, γιὰτὶ ὁ Νόμος εἶναι ἡ Ἀλήθεια. καὶ μέσα στὸ ἀφήρημα «ἡ Ἀλήθεια ἀποκαλύπτει τὴ μυθική τῆς διάταξη». Ἄρνηση τῆς ἀρνήσεως: ὁ Θάνατος μόνος κυρίαρχος, θὰ κρατῆσει ὅλα του τὰ δικαιώματα γιὰ τὸ Τέλος. Καί, «ἡ ταινία, θ ᾶ κ λ ε ῖ σ ε ι »: κανένα καταφύγιο στὸ ὅτι ὅλα αὐτὰ ἔγιναν πάνω σὲ μιὰ σκηνὴ θεάτρου. κανένα (ὑστερικὸ) καταφύγιο σ' ἓνα / φανταστικὸ / πραγματικὸ. Μιὰ ἐλαφρῖα ἀποκόλληση ἀπὸ τὰ φαντάσματα τῆς Ἰδίας δὲ σημαίνει ὅτι τὰ φαντάσματα / ἡ ἀφήγησή τῆς / λένε ψέμματα, οὔτε ὅτι ἡ πολιτικὴ θὰ πρέπει νὰ ἐγγραφεῖ σ' ἄλλους μύθους. σὺν λογοκρισία τῆς ἀπόλαυσής τῆς.



RENÉ GARDIES

Δομική ανάλυση ενός Κειμενικού Συστήματος

— Εισαγωγικό σημείωμα

Τὰ ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν εἶναι: παρμένα ἀπὸ μιὰ ἀνάλυση, πού πῆρε σὰν ἀρχή της νὰ θεωρήσει τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha σὰν ἓνα πολυφιλμικὸ κείμενο καί, σὰν ἀντικείμενό της, νὰ ἰδρύσει τὸ σ Ὑ - σ τ η μ α αὐτοῦ τοῦ κειμένου. Τὸ περιοδικὸ σύστημα ἔχει ὀρισθεῖ σὰν «ἓνα συνεκτικὸ καὶ ὀλοποιημένο σῶμα... στὸ ὁποῖο κάθε στοιχεῖο ἐντάσσεται καὶ παίρνει τὴν ἀξία του σὲ συνάρτηση πρὸς τὰ ἄλλα» (Christian Metz - Langage et Cinema). Οἱ ἐργασίες τοῦ Metz πού σημειώνουν ἓνα ριζικὸ σημεῖο στροφῆς στὸ πεδίο τῆς ἀνάλυσης τοῦ φιλμ, ἔχουν καθοδηγήσει αὐτὴν τὴν ἐργασία.

Οἱ προχωρημένες προτάσεις καὶ θέσεις αὐτῆς τῆς ἐργασίας δὲν ἀπορροεῦν ἀπὸ περισσότερο ἢ λιγώτερο εὐτυχεῖς διαισθησεις ἢ καλοθεμελιωμένους ἰσχυρισμούς, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ μεθοδική καὶ συστηματικὴ ἀνάλυση. Γι' αὐτὸ τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha ἔχουν περάσει, ὅσο ἦταν δυνατὸν, ἀπὸ τὸ κόσκινο μιᾶς ἐξαντλητικῆς ἐξετάσεως θεμελιωμένης σ' ἓνα ἀριθμὸ εἰδικῶν μεθόδων. Ἐδῶ ἔχει ἀναπαραχθῆ ἓνα δείγμα τῶν ἐφαρμογῶν τέτοιων μεθόδων μὲ σκοπὸ νὰ διασαφηνίσει ἓνα ὄργανο κινηματογραφικῆς ἔρευνας, πού μπορεῖ ν' ἀποδειχθεῖ χρήσιμο σ' ἄλλες ἔρευνες.

Ἐνας παραπάνω λόγος νὰ τοποθετήσουμε αὐτὰ τὰ ἀποσπάσματα πὸ ἰκανοποιητικὰ εἶναι καὶ ὁ ἐξῆς: Ἀποτελοῦν τὶς βάσεις ἢ τὸ θεμέλιο μιᾶς ἀπόπειρας νὰ φέρουν σὲ φῶς τοὺς νόμους πού διέπουν τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha, θεωρημένα στὴ σχέση τους πρὸς ἓνα μόνον σύστημα. Τὸ ἴδιο τὸ σύστημα ὅπως διαμορφώθηκε ἀπ' αὐτὲς τὶς μελέτες, θὰ παρουσιαστεῖ σὲ μιὰ ἐργασία, πού πρόκειται νὰ ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸν Seghers. Αὐτὸ φυσικὰ θὰ εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε μεθοδολογικὸ σύστημα καὶ ἀπὸ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ εἰδικευμένου λεξιλογίου πού ἐμφανίζεται ἐδῶ.

Γιὰ νὰ διευκολύνουμε τὴν κατανόηση τοῦ κειμένου πού ἀκολουθεῖ, δίνουμε πάρα κάτω μιὰ σύντομη παράφραση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μεθόδου, τὶς βασικὲς διαρθρώσεις τοῦ πολυφιλμικοῦ συστήματος τοῦ Rocha.

Τὸ γενικὸ σύστημα εἶναι τὸ ἴδιο, μὲ αὐτὸ πού ἀποκαλεῖ ὁ Metz ἓνα «σύστημα συστημάτων». Γι' αὐτὸ θὰ διασαφηνίσουμε τὰ συστατικὰ μέρη καὶ τοὺς νόμους αὐτῶν τῶν εὐρέων μονάδων πρὶν προχωρήσουμε σὲ μιὰ σύνθεση στὸ ἐπίπεδο τῆς πλήρους ὀλοποίησής τους σ' ἓνα σύστημα.

1) Στη βάση υπάρχει ένα πολιτιστικό υπόβαθρο του οποίου η λειτουργία συνίσταται στο να αυθεντικοποιήσει τον επαναστατικό αγώνα.

2) Ο αγώνας σημειοδοτείται κυρίως από δυο συστήματα: το πολιτικό και το μυθικό.

Τò πρώτο το συναγάγουμε με την ήχογράφηση των χαρακτηριστικών πολιτικών γραμμών των χαρακτήρων, που επέτρεψαν να γίνει φανερός ο ουσιώδης πολιτικός τους ρόλος (στην πιο κάτω περιγραφόμενη μέθοδο — Κεφάλαιο I). Όσον αφορά τή διήγηση, ή πολιτική της φύση αποκαλύφθηκε με τήν εφαρμογή τής μεθόδου του Λένι - Straus (δλέπε κεφάλαιο II).

Η ίδια μέθοδος που τήν χρησιμοποιήσαμε ξανά στην ανάλυση τής διήγησης του μυθικού επιπέδου, απέκαλυψε ότι αυτό ήταν μιá επανάληψη μιáς μόνον παραλλαγής: ή πάλη του 'Αγ. Γεωργίου έναντίον του Δράκου (κεφ. II, τò Μυθικό). Δυο ακόμη τμήματα συμπληρώνουν τή μελέτη τής μυθικής διάστασης.

— Η καταγραφή και τò περίγραμμα τής ειδικής σημειώσεως πορείας των μυθικών εικόνων (έ Λαός, Ζωή/Θάνατος κλπ.).

— Η λειτουργία του μυθικού ήρωα.

3) Η δραματική δομή προσεγγίστηκε σαν τόπος όπου τὰ προηγούμενα μέρη διαρθρώνονται ταυτόχρονα (α) τò ένα μετά τò άλλο, (β) στο μοντάζ.

4) Ακολουθεί μιá ανάλυση των έκφραστικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τò κείμενο.

— Τò μοντάζ.

— ή μουσική δομή του κειμενικού δικτύου.

— ή θεατροποίηση τής αναπαράστασης. Με λίγα λόγια ή έσκεμμένη διόγκωση των σημείων.

Η ιδιαίτερη πρωτότυπη χρησιμοποίηση μιáς ειδικής χορογραφίας σαν ένα σημείον σύστημα: μιá μελέτη αυτής τής άποψης έδωσε τήν ευκαιρία να γίνει μιá κάθετη τομή σε βάθος δια μέσου των υπερχειμένων συστημάτων, τὰ όποια. πέρα άπ' αυτό τò σημείο έχουν εξεταστεί σε έριζόντια ανάλυση (κεφ. IV).

5) Τò τελευταίο κεφάλαιο μιáς δίνει τὰ χαρακτηριστικά και τήν σημασία του γενικού κειμενικού συστήματος. Έντοπιζει τήν αρχή, ή όποία στην τελική ανάλυση προσφέρει σ' αυτό τò σύστημα τήν συνεκτικότητά του:

— με τή σταθερή δόμηση τής σημειωτικής διαδικασίας κατά ανταγωνιστικά ζεύγη (π.χ. ή συμμετοχή/άποστασιοποίηση, αντίθεση), τὰ όποια διατρέχουν όλα τὰ έπί μέρους συστήματα.

— με τόν τρόπο με τόν όποιο τὰ ιδιαίτερα μέρη ολοποιούνται και γενικοποιούνται μέσα στο έλο: π.χ. έμμιαση, διάμιαση και παραδειγματική έκφραση.

Έτσι, έχουμε πραγματοποιήσει τήν έγγραφή του συστήματος μέσα στην παραπέμπουσα πραγματικότητά του.

I. Τὸ Σύστημα τῶν Χαρακτήρων

A. Χαρακτηριστικότητα τοῦ πολιτικοῦ ἐπιπέδου

Σὰν κληρονόμος τῶν διηγηματικῶν παραδόσεων ποὺ ἐπιβλήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπικράτηση τοῦ, μυθιστορηματοῦ ὁ κινηματογράφος γενικὰ δείχνει μιὰ δυνατὴ προτίμησιν γιὰ ψυχολογία. Ἐπὶ πλέον, τὰ παραδοσιακὰ εἶδη, ποὺ ἀρχικὰ φάνηκαν νὰ καθορίζονται ἀπὸ ἐντελῶς διαφορετικὰ κριτήρια, ὅπως τὸ γουέστερν ἢ τὸ ἀστυνομικὸ πέτυχαν τελικὰ νὰ θροῦν ὕλικο γιὰ μιὰ ἀνανέωσιν σ' αὐτὴν τὴν περιοχὴ.

Τὰ φίλμ τοῦ Glauber Rocha εἰσέρχονται πέρα ἀπ' αὐτὴν τὴν «παπατημένην». Ἀνήκουν σὲ μιὰ γραμμὴ ἢ ὅποια δὲν ὀρίζεται πλέον φίλμικους χαρακτήρες μὲ ὄρους ἐσωτερικῶν προσδιορισμῶν ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ἀτομικὴν προσωπικότητα. Ἀντίθετα οἱ χαρακτήρες διαμορφώνονται μὲ ὄρους λειτουργιῶν καὶ αὐτὲς εἶναι ποὺ διαρθρώνονται: μέσῳ τῶν δραματικῶν, μυθικῶν καὶ πολιτικο-ιδεολογικῶν γεγονότων τῶν φίλμ.

Προβάλλοντας τὸν ἰσχυρισμὸν, ὅτι οἱ χαρακτήρες τοῦ Rocha δὲν προέρχονται ἀπὸ τὸ ψυχολογικὸ θὲν εἶναι: σὰν νὰ θεοαιώνουσι τὴν ἀπουσία τοῦ ψυχολογικοῦ — μιὰ τέτοια ὑπόθεσις, θὰ ἦταν παράλογη καὶ θὰ ἀποτελοῦσε ἄρνησιν στὴν ἴδια τὴ φύσιν τοῦ ψυχολογικοῦ, ποὺ δὲν εἶναι σύμφυτο μὲ κάθε συμπεριφορὰ. Μᾶλλον δείχνει τὴν μὴ-χαρακτηριστικότητα τοῦ ψυχολογικοῦ ἐπιπέδου μέσα στὴν ὑπόθεσιν.

Τὸ νὰ πάρουμε αὐτὸ τὸ κριτήριον θὰ δημιουργήσῃ προβλήματα καὶ στὰ δύο ἐπίπεδα, τὰ ὁποῖα δηλώνουν τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς κώδικα σ' ἓνα σύστημα: τῆς ἐπανάληψης καὶ τῆς ὀλοκλήρωσιν. Ἐφόσον γιὰ ἓναν ἀριθμὸν χαρακτήρων ἢ ψυχολογικὴ διάστασις δὲν ὑπάρχει καθόλου, παίρνοντας αὐτὸ σὰν ἓνα κριτήριον θὰ τοὺς ἀφήναμε σὲ μιὰ ἀπροσδιόριστῃ περιοχῇ καὶ θὰ τοὺς μετατρέπαμε σὲ ρευστὰ στοιχεῖα.

Τί θὰ μπορούσε ἀπὸ ψυχολογικὴ ἀποψη νὰ γίνῃ μὲ τὸν Pablo, τὸν Samiba ἢ τὸν Kohu στὸ «Ὁ Λέων ἔχει ἑπτὰ κεφάλια»: Μὲ τὸν ποιμένα, τὸν Ἰνδιάνου καὶ τὸν Λευκὸ στὸ Cabesas Cortadas; Τοὺς Fuentes, Vieira καὶ Silvia στὸ Terra em Transe;

Θὰ μπορούσαμε νὰ διακρίνομε ἐδῶ καὶ ἐκεῖ τέτοια ψυχολογικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὑπάρχουν ἀσφαλῶς ἀναπόφευκτα, ἀλλὰ ἡ σποραδική, τοὺς ἐκδήλωσιν καὶ ἡ διασπορὰ τοὺς δὲν εἶναι μιὰ ἐπαρκὴς ὁδὸς, γιὰ ἓνα πραγματικὸ μέτρο τῶν χαρακτήρων. Πολὺ λιγώτερο ἐξ ἄλλου, εἶναι ἱκανὰ νὰ ἐμβολιασθοῦν στὶς ἄλλες διαρθρώσεις τοῦ κειμενικοῦ συστήματος ἢ νὰ ἐνσωματωθοῦν στὴν συνεκτικὴ τοῦ ὀργάνωσιν. Ἐτσι, τὸ δράμα, ὁ μῦθος, οἱ κωδικεῖς ἐκφράσεις ἀπορρίπτουν ὅτι ἄλλου σχηματίζε: ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχέτυπα ὕλικά τοῦ κινηματογράφου.

Εἴμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀναζητήσουμε ἄλλου τὴν χαρακτηριστικότητα τοῦ συστήματος τῶν χαρακτήρων. Ἡ ἐξάρτησή τους ἀπὸ τὸ δραματικὸ καὶ τὸ μυθικὸ, ὅσοδήποτε κι' ἂν εἶναι σημαντικὴ, καταδικάζει πολλοὺς ἀπ' αὐτοὺς στὴν ἀφάνεια. Ὁ μοναδικὸς κώδικας ποὺ εἶναι ἱκα-

Πίνακας Ι — Σύνθετικός Πίνακας : Πολιτική διανομή χαρακτήρων

	<i>Barravento</i>	Μαύρος Θεός Ξανθός Διάβολος	<i>Terra em Transe</i>	<i>Antonio-das-Mortes</i>	‘Ο Λέων έχει έφτα κεφάλια ¹⁰	<i>Canudos (Cortadas)</i>
<i>Κατοχολ</i> -κάτοχοι περιουσίας -κάτοχοι δύναμης	κτήτορας των δικτιών	Moiates	Τό εσπρίτ Vicente Ferreles Diaz	Ταγματάρχης Hebeiro Τό εσπρίτ	Machete Vilho	Diaz Π Τό εσπρίτ
<i>Απαλλοτριωμένοι</i> ‘Ο λαός	Όμάδα ψαράδων που ύπακούουν στον Κύριο 3 ψαράδες Catala	Beatas	Όμάδα 1 και Hebeiro Όμάδα 2 και Manuete (Cesario)	Beatas (‘Ο ιερέας) (‘Ο δάσκαλος)	Άφρικανοί χορευτές Zumbi	Θισσός γύφτων (Τυφλός Ζητιάνος) Dionisio
Ο βιαίος	Felipino	Consejo Diabo Manue Rosa	Ένας άνθρωπος του λαού	(Cesario)		
Τό μυστηριώδες	Μπα Diabo Πατέρας Luis Chico Nana-Antao	Sebastian Manue		‘Η Γυναίκα ‘Αγία -Antao Beatas	‘Ο πεφωτισμένος ιερέας	Τυφλός ζητιάνος
<i>Όργανα εξουσίας</i>	‘Αστυνομία	Antonio-das-Mortes ‘Ο ιερέας	Cesario -ό ανταποκριτής Paulo Martins Sala -ό επίσκοπος Alvaro-Silva, ‘Ο ‘Αρχηγός	Antonio-das-Mortes Mala-Vicente Malos Luisa	‘Ο Γερμανός ‘Ο Πορτογάλος ‘Ο ‘Αμερικάνος Διό παρτιζάνοι μετριοπαθείς ‘Ο πεφωτισμένος ιερέας	Dona Soledad ‘Ο ‘Ινδιάνος ‘Ο γύφτος ‘Η γύφτισσα πόρνη ‘Ο μοναχός και ο γιατρός Dionisio
<i>Επαναστατες</i>	‘Επιτιπιο (Αρσεν)	Antonio-das-Mortes	(Paulo (Felipino (‘Ο άπειτητής) (Επαναστατική Όμάδα)	Antonio-das-Mortes ‘Ο καθηγητής ‘Ο ιερέας	Zumbi Palho Sambal Διαδηλωτές και στρατιώτες	‘Ο ποιμένας Οι ‘Επαναστάτες

νός να συστήσει και τὰ δυὸ ποιοτικὰ (πράγμα πού καλύπτει τὴν οἶνον: —ἐλότητα τοῦ πεδίου) εἶναι ὁ πολιτικὸς κώδικας.

Οἱ ἥρωες τοῦ Rocha διαμορφώνονται σ' ἓνα κόσμο ὃ ὁποῖος ἀποκλείει τὴν ὑπαρξή τους σὰν ἄτομα. Διατηροῦν μόνο ὅτι ἀποκαλύπτει τὴν πραγματικὴ φύση τῆς κοινωνίας, αὐτοὺς τοὺς ὑπόγειους καὶ ανοικτοὺς ἀνταγωνισμοὺς, οἱ ὁποῖοι ἀποτελοῦν τὸ κοινωνικὸ οἰκοδόμημα καὶ ἐξασφαλίζουν τὴν ὀργανικὴ του ἐξέλιξη. Τὸ ζήτημα συνεπῶς δὲν εἶναι θέμα προορισμῶν ἀλλὰ δυνάμεων. Αὐτὲς οἱ δυνάμεις διαγράφουν εὐρέα μαγνητικὰ πεδία, τὰ ὁποῖα ἔλκουν τοὺς ρόλους πού ἔχουν εἰσαχθεῖ ἀπὸ τὸν δημιουργό.

Ἔτσι τὸ πολιτικὸ πεδίο διαιρεῖται σὲ δυὸ μεγάλα στρατόπεδα. Ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά εἶναι οἱ γαιοκτῆμονες καὶ κάτοχοι πολιτικῆς δυνάμεως καὶ οἱ σύμμαχοί τους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι οἱ ἀπαλλοτριωμένοι — πειθῆνιοι ἢ ἐπαναστατικοί, ἀλλὰ καὶ οἱ δυὸ μπλεγμένοι καὶ ὑπὸ ἐμετάλλευση. Δίπλα σ' αὐτοὺς εἶναι οἱ ἐπαναστάτες πού τείνουν ν' ἀποτελέσουν μιὰ τρίτη δύναμη ἱκανὴ ν' ἀνατρέψει αὐτὴν τὴν τάξη.

Αὐτοὶ οἱ διαχωρισμοί, τοποθετοῦν ἔλους τοὺς χαρακτήρες: δηλαδὴ τὰ 70 πρόσωπα πού ἀποτελοῦν τὸν κόσμον τοῦ Rocha. Αὐτὲς οἱ μορφές (πρόσωπα) δὲν ὑποθέτουν ἀναγκαῖα τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς χαρακτήρα.

Τὸ Explint δηλώνει αὐτὴν τὴν ξένη δύναμη (τὴν ἀμερικανικὴ προφανῶς), ἢ ὁποῖα κρατεῖ τὰ ἡνία τῆς ἐξουσίας κάπου στὶς σκιές, χάρις στὶς τρομερὲς πιέσεις πού μπορεῖ ν' ἀσκήσει. Ἡ δύναμή της ἐκδηλώνεται ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες στὸ Terra em Trance (αὕτὴ εἶναι ἡ δύναμη πού δίνει τὴν ὑποστήριξή τους στὸν Diaz) στὸν Antonio das Mortes, στὸ ὃ Λέων ἔχει ἑπτὰ κεφάλια καὶ στὸ Cabezas Cortadas. Ἔτσι, ἂν καὶ κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσώπους της δὲν ἐμφανίζεται στὶς εἰκόνες, κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση καὶ πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν ἓνας «χαρακτήρας».

Κινοῦμενος ἔξω ἀπὸ τὴν κειμενικὴ ἀνάλυση θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δεῖ τί εἶχε στὸ μυαλό του ὁ Rocha: τὴν United Fruit Company τὴν I.T.T. κ.λ.π.¹

Ὁ πίνακας I συγκεντρώνει τὰ ἀποτελέσματα μιᾶς διανομῆς χαρακτήρων σύμφωνα μὲ τὸ σὲ ποιὸ κοινωνικὸ ἢ πολιτικὸ σύστημα ἀνήκουν.

Μερικοὶ χαρακτήρες περιλαμβάνονται σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ κατηγορίες, γιατί μεταναστεύουν ἀπὸ τὴν μιὰ στὴν ἄλλη ἢ γιατί μετέχουν σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ. Σὲ τέτοιες περιπτώσεις ἔχουμε χρησιμοποίησει παρενθέσεις γιὰ νὰ δώσουμε τὴν κατηγορία, τὴν ὁποῖα θεωροῦμε μικρότερης σημασίας. Ἔτσι ὁ Antonio das Mortes στὸ Μαῦρος Θεός — Ἐκνήθης Διάβολος, τοποθετεῖται ἀνοικτὰ τὸν ἑαυτό του στὴν πλευρὰ τῆς ἐξουσίας καὶ ἐνεργεῖ σὰν ὁ κακὸς δράκος. Ἰσχυρίζεται ὅμως ὅτι ἡ πράξη του στρώνει τὸ δρόμο γιὰ μιὰ μακρινὴ ἐπανάσταση. Ἔτσι κωδικοποιεῖται ὡς ἐξῆς:

— ὄργανα δυνάμεως: Antonio das Mortes

— ἐπαναστάτες: (Antonio das Mortes).

Ἀντίστροφα, στήν ταινία πού φέρει τ' ὄνομά του, ὑπακούει κατ' ἀρχήν στίς διαταγές τοῦ ταγματάρχη Horacio, ἀλλά ἡ δύναμή του τοποθετεῖται οὐσιαστικά στήν ὑπηρεσία τοῦ λαοῦ. Ἔτσι, προκύπτει μιὰ κωδικοποίηση πού εἶναι ἀντίθετη ἀπὸ τὴν παραπάνω:

— ὄργανα δύναμης: (Antonio das Morte)

— ἐπανάστασης: Antonio das Morte.

Ἔτσι κάθε χαρακτήρας βρίσκει τὴν θέση του στίς πολιτικὲς κατηγορίες τοῦ γενικοῦ πίνακα, μὲ ἐξαίρεση δύο: Τοῦ Julio, τοῦ τυφλοῦ τραγουδιστῆ στοῦ Μαῦρος Θεός — Ξανθός Διάβολος καὶ τοῦ ρεπόρτερ στοῦ Terra em Trance, ἂν καὶ τὸν τελευταῖο μπορούμε νὰ τὸν δοῦμε σὰν ἕνα εἶδος ἐγκωμιστῆ αὐτῶν πού βρίσκονται στήν ἐξουσία, γιατί τοποθετεῖ τὸν ἑαυτὸ του μὲ τοὺς συμμάχους του. Ὁ Julio καταλαμβάνει μιὰ ἀποκλειστικὰ δογματικὴ λειτουργία: εἶναι ἕνας τραγουδιστῆς τοῦ romanseiro, εἶδος πού συναντιέται στὰ βορειοανατολικά. Σὰν τραγουδιστῆς θεβαιώνει τὸν δεξιὸ πού ὑπάρχει μετὰ τοῦ Μαῦρος Θεός—Ξανθός Διάβολος καὶ τῶν μυθικῶν διηγῆσεων γιὰ ἥρωες πού διαλαλοῦνται ἀπὸ τόπο σὲ τόπο. Ἐνῶ τοποθετεῖ τὴν ταινία μέσα σ' ἕνα ἀκραῖο πολιτιστικὸ σχῆμα, ταυτόχρονα ἀναδιπλασιάζει τὸν δημιουργὸ μεταφορικά, ἀναλαμβάνοντας τὴν ἀφήγηση.

B. Προσδιοριστικὰ γνωρίσματα

Εἰσαγωγή στὸν πίνακα II

Μπλεγμένη στὸν πιὸ παραδοσιακὸ ψυχολογισμό, ἡ κριτικὴ τῆς ταινίας ἀναλαμβάνει τὴν ἐξήγηση τοῦ χαρακτήρα μὲ ναρκισσιστικὴ ἀπόλαυση, ἱκανοποιώντας τὴν ἡδονὴ τῆς γιὰ τὰ ἄδουτα τοῦ πάθους καὶ γιὰ τὰ ἐλικοειδῆ μονοπάτια τῶν συγκινήσεων.

Γιὰ νὰ ξεχόψουμε κάθε πειρασμὸ τέτοιου εἶδους, ἔχουμε ἀρχίσει νὰ σημειώνουμε κατὰ ἕνα συστηματικὸ τρόπο σ' ὄλους τοὺς χαρακτήρες τοῦ κειμένου τὴν παρουσία ἢ ἀπουσία ἑνὸς ἀριθμοῦ διακριτικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἐνας ἀναλυτικὸς πίνακας αὐτοῦ τοῦ εἶδους — ἕνα σύντομο ἀπόσπασμα τοῦ ὁποῖου ἀναφέρεται πιὸ κάτω — εἶναι ἡ μόνη ἀυστηρὴ βάση γιὰ τὴν ἐργασία προσδιορισμοῦ τῶν νόμων, οἱ ὁποῖοι ὀρίζουν τοὺς χαρακτήρες τοῦ Rocha.

— στὴ στήλη πού δηλώνει «φίλιμ», οἱ ἀριθμοὶ ἀναφέρονται στήν ταινία στήν ὁποία ἀνήκει ὁ χαρακτήρας πού διαπραγματευθήμαστε:

1. Barravento, 2. Μαῦρος Θεός — Ξανθός Διάβολος, 3. Terra em Trance, 4. Antonio das Morte. 5. Ὁ Λέων ἔχε. ἑπτὰ κεφάλια. 6. Cavesas Cortadas.

— Ἔ ν δ υ μ α : αὐτὸ δηλώνει τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον ἢ ἀλλιῶς τὴν λειτουργία τοῦ ντυμένου. Ὅπου αὐτὸ εἶναι σημαντικὸ κα-

ταδείχνουμε κάθε ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ενδυματολογικού σημείου.

— Η λ ι κ ί α: Ν=νέος, περίπου 35 χρ. Μ= μεσήλικας, 35—50 χρον. Γ=γέρος, πάνω από 50 χρόνων.

— Ειδικά χαρακτηριστικά: αυτή ή κατηγορία χαρακτηρίζεται από στοιχεία που παίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο την προσωποποίηση του χαρακτήρα: το κράτημα του όπλου, ή ένα ιδιαίτερο εξάρτημα (το κόκκαλο του Χοβι π.χ. ή η παρουσία ενός ιδιαίτερου φυσικού χαρακτηριστικού).

— Λ ό γ ο ς: διακρίνεται ανάλογα με το αν συμβάλλει στην πράξη ή το ρόλο εκείνου που τον χρησιμοποιεί. Έτσι: στην περίπτωση του Vieira, του Diaz ή του Paulo είναι αδιαχώριστος από τις πράξεις τους, είναι πράγματι το κύριο ελατήριο αυτών των πράξεων.

Τò αντίθετο συμβαίνει με την Marlene στο Der Leone ή οποία παραμένει σιωπηλή: ή δύναμή της δέν λειτουργεί μέσω του λόγου. Ός προς τον χαρακτήρα του Antonio das Mortes, γι' αυτόν ο λόγος παίζει ένα δευτερεύοντα ρόλο, στο Μαύρος Θεός — Ξανθός Διάβολος, ενώ στο επόμενο φίλμ διαγράφει: την αφύπνιση της συνειδήσεώς του δια μέσω του εσωτερικού μονόλογου, όπως είναι και ή εϊσοδός του στην πράξη.

— μ ο ν ο λ ι θ ι κ ό ς/έ ξ ε λ ι κ τ ι κ ό ς : ώρισμένοι χαρακτήρες παραμένουν παντού ότι υπήρξαν στις αρχικές εικόνες: επαναστάτες, όπως ο Pablo ή ο Samba, ή τύραννοι, όπως ή Marlene ή ο Horacio. Άλλοι, αντίθετα, μέσα από μιá αφύπνιση προς την επανάσταση, όπως ο Aruan ή ο Antonio das Mortes, ή μέσω της πολιτικής στάθμης ο Paulo στο Terra em Transe. Αυτή ή παράμετρος (μονολιθικός/έξελικτικός) αυτοτοποθετείται επίσης σε μιá ψυχολογική, πολιτική προοπτική. Αυτοί που αλλάζουν, αλλάζουν στρατόπεδα, όχι την διάθεσή τους.

— Κ ο ι ν ω ν ι κ ή θ έ τ η: αυτή αναφέρεται στον συνθετικό πίνακα II.

— Κ ώ δ ι κ ε ς π ε ρ ι ε χ ο μ έ ν ο υ: κάθε ρόλος εισάγει κατά προτεραιότητα έναν ή περισσότερους από τους κώδικας περιεχομένου που συγαντήσαμε σ' αυτή τή μελέτη. Έργαζόμαστε και εδώ σ' ένα συνοπτικό επίπεδο και συγκροτούμε μόνο τον δεσπόζοντα κώδικα ή κώδικες.

Ή παρουσία του κάθε χαρακτηριστικού σημειώνεται: με X.

Χαρακτήρες	ταινίες	Είδιο					Ευθύιο				Αγος				Κοινωνική θέση				Διακρίσεις						
		Χαρακτηριστικό	Ηλικία	Ευθύιο	Αγος	Κοινωνική θέση	Κοινωνικό περιβάλλον	Λειτουργία	Ειδικά Χαρακτηριστικά	Κύριος ρόλος	Δεύτερος ρόλος	Άπουσία	Μονολιθικό	Εξελικτικό	Κατοχή	Άπαλοτριωμένοι	Όργανα εξουσίας	Έπαναστάτες	Πολιτικοί	Μυθικοί	Πολιτιστικοί				
τοσοστό	3-4 5-6																								
Υψηλ.	3								X																
Diaz	3							X	τυχάος	X															
Εσφρα	3							X	ακριβής	X															
Μονο	4									X															
Μονο	5								ρήγυνο	X															
Ναυε	5								Κοκάλιο	X															
D. & B	6									X															
Αδελφότητες Μονο	2									X															
Αδελφότητες Μονο	4									X															
Ο δόξαλος	4									X															
Εσφρα	3									X															
Εσφρα	1									X															

Πίνακας III — Πολιτική Πράξη στον Antonio das - Mortes

Πράξη κατόχων έκμετάλευση και καταπίεση	Μεταρρυθμιστική πράξη	Μυστικιστική ή άσυνείδητη πράξη	Έπαναστατική πράξη	Άνταγωνισμός	Συμμαχία	Προδοσία	Διάφορα
<p>Ό Horacio έπιπαιλείται τόν Antonio</p> <p>Ό Antonio μάχεται για τόν Antonio η μονομαχία</p> <p>Ό Coraoba θανάσιμα πληγωμένος</p> <p>Ό Horacio έπιπαιλείται τόν Matia Vaca</p> <p>Άφιξη τού Matia Vaca</p>	<p>Μεσαλάβηση τού Antonio χάριν τού λαού</p>	<p>Ό Coraoba θέλει νά έκδικηθή τούς απαγωγούς και τόν λαό</p>	<p>Ό Antonio άποκτά έπαναστατική συνείδηση</p>		<p>☐ Horacio— Antonio</p> <p>☐ Antonio— Bealos</p> <p>Malos—Laura πρα άποτυχία σχεδιασμένης συμμαχίας μέ Antonio-Horacio-Matia Vaca</p>	<p>= Ό Antonio άλλόζει στρατόπεδα</p>	<p>Laura και Malos θέλουν νά σκοτώσουν τόν Horacio. Άποτυχία: δειλία τού Malos</p>

Ο Mafu Vaca
σφάζει
τους Beatos

Ο Horacio θαδίζει
για την μάχη
μέ τον Mafu Vaca

Ο Antonio και η
φυλή του δασκάλου
στών τόπο του άγωνα

Ο Antonio φέρνει
πίσω τόν δασκάλο
ό οποίος αποκτά
πολιτική συνείδηση

Ετοιμάζονται
για τόν άγωνα

Ο άγώνας
Νίκη: Ο Antonio και
ό δασκάλος σκοτώνουν
τόν Mafu Vaca
Ο Antonio καρφώνει
τόν Horacio
Άλλος άγώνας
πράκειται νά διεξαχθῆ

Ο Ηρόδιος ειδοποιείται
γιά τή συμαχία τών
Μιτρος-Λαυρα

Ο Λαυρα ἐγκαταλείπει
τόν Μιτρος καί τόν Ι
σκοτώνει

Τοφή τοῦ Μιτρος Ι

Ἡ φυγή τοῦ
Δάσκαλου:
προδοσία, δειλία

= Αντεπίπυ -
Δάσκαλος Ἅγιος

II. 'Η Πολιτική 'Αφήγηση

Α' τῶν ρόλων

Ὁ πίνακας πού συγκροτήθηκε ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες εἶδαμε πῶς εἶναι εἰδικὰ πολιτικῶς. Αὐτὸς εἶναι ὁ κύριος ἀξίονας τοῦ συστήματος.

Β' τῆς πράξης

Εἶναι πολὺ γνωστὸ ὅτι οἱ μνημειώδεις ἐργασίες τοῦ Levi - Straus (Μυθολογικές: Τὸ ὄμιλ καὶ τὸ ψημένο, Ἄπ' τὸ μέλι στὴ στάχτη, Ἡ καταγωγή σὼν συνθηθειῶν τοῦ φαγητοῦ, Ὁ Γυμνὸς Ἄνθρωπος), ὁ ἵποιος ἔδωσε μιὰ καταφατικὴ ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση πού τέθηκε στὸ ἔργο του «Δομικὴ Ἀνθρωπολογία»: Μπορεῖ ὁ ἀνθρωπολόγος, χρησιμοποιώντας μιὰ μέθοδο ἀνάλογη σὲ μορφή (ἂν ὄχι σὲ περιεχόμενο) μὲ τὴν μέθοδο πού χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὴν Δομικὴ Γλωσσολογία νὰ ἐπιτελέσει τὸ αὐτὸ εἶδος προόδου στὴ δικιά του ἐπιστήμη, ὅπως αὐτὸ πού πραγματοποιήθηκε στὴ Γλωσσολογία;

Στὸ Κεφάλαιο XI τοῦ ἴδιου ἔργου (μὲ τὸν τίτλο «Ἡ Δομικὴ Μελέτη τοῦ Μύθου», ὥρισε μιὰ μέθοδο ἢ ὁποία ἀπὸ τότε ἔδειχνε τὴν ἀποτελεσματικότητά της. Ἐθεώρησε ὅτι: «Ἡ οὐσία τοῦ μύθου δὲν θρίσκειται στὸ ὕφος, τὴν πρωτότυπη μουσικὴ του, ἢ τὴν σύνταξή του, ἀλλὰ στὴν ἱστορία τὴν ὁποία λέει. Ὁ μῦθος εἶναι γλῶσσα πού λειτουργεῖ σ' ἕνα εἰδικὰ ψηλὸ ἐπίπεδο, ὅπου τὸ νόημα πετυχαίνει ν' ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὴν γλωσσολογικὴ βάση στὴν ὁποία διαρκῶς κολλάει». Ἀπὸ δῶ ὁ Levi Straus ἔφτιαξε τὴν βάση τῆς μελέτης του γιὰ τοὺς μύθους, τὴ συνθετικὴ σειρά τῶν συστατικῶν στοιχείων, πού τὰ ὀνόμασε μυθήματα καὶ πού ἀντιστοιχεῖ σὲ δέσμες σχέσεων. Ἀποσυνθέττει τὴ διήγηση σὲ μυθήματα καὶ τὰ κατανέμει αὐτὰ κατὰ τέτοιον τρόπο, ὥστε νὰναι ὑποκείμενα σ' ἕνα διπλὸ ἐπίπεδο ἀνάγνωσης: ἕνα ὀριζόντιο ἐπίπεδο ὅπου ἡ ἀκολουθία τους ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν τάξη, ἢ ὁποία ὑπάρχει στὴ διήγηση (συνταγματικὸ) — κι' ἕνα κάθετο ἐπίπεδο: αὐτὸ παριστᾷ μιὰ μὴ — διηγηματικὴ σύνθεση, ἢ ὁποία συγκεντρώνει μαζὶ ὅλες τὶς μονάδες πού μεταφράζουν τὸν αὐτὸ τύπο σχέσης (παραδειγματικὸ).

Μιὰ παρόμοια μέθοδος ὅπως θὰ δοῦμε φέρνει σὲ φῶς τὶς μυθικὲς διηγηματικὲς δομὲς τοῦ ἔργου τοῦ Rocha, π.χ. ἡ πάλη τοῦ Ἀγ. Γεωργίου μὲ τὸν Δράκο. Ἀλλὰ ἀφοῦ, σύμφωνα μὲ τὴν βασικὴ ἀρχὴ πού ἔθεσε ὁ Levi Straus, ἡ μέθοδος ἐφαρμόζεται στὴν ἱστορία πού ἀναφέρεται: τίποτα δὲν τὴν ἐμποδίζει νὰ δοκιμαστεῖ σ' ἕνα μυθιστόρημα ἄλλου εἶδους. Γιὰ νὰ διαφυλάξουμε τὴν ἐγκυρότητα τῆς μεθόδου, πρέπει νὰ ληφθοῦν φροντίδες στὴν μεταχείριση ὡς πρὸς τὶς «δέσμες σχέσεων» σὰν διηγηματικὲς μονάδες. Ἐπιπρόσθετα, γιὰ νὰ ἔχει ἡ μέθοδος μιὰ λειτουργικὴ ἀξία, εἶναι ἐπιθυμητὸ γιὰ τὸ σῶμα τοῦ ἔργου πού ἐξετάζεται νὰ ἔχει μιὰ λαμβάνουσα διηγηματικὴ ὁμοιογένεια. Στὴν περίπτωση τῶν ταινιῶν τοῦ Rocha, οἱ πολιτικὲς πράξεις περιγράφονται ἀπὸ «ἱστορίες» πού ἀποτελοῦν

πολλές «παραλλαγές» μιάς και τής ίδιας πολιτικής διήγησης. Είναι άκόμη δυνατόν νά διαγραφεί κάποιος περιορισμένος αριθμός συστατικών μονάδων (πού θά ονομάζαμε «πολιτικώματα» (politicemes) για τò σύνολο του πολιτικού καμβά πού εμφανίζεται στό κείμενο.

Έφτά τύποι διηγήσεων αναφαίνονται: οί τέσσερεις πρώτοι άφορουν στις πράξεις πού χαρακτηρίζουν και φέρνουν σέ σύγκρουση τίς όμάδες πού συναντήσαμε προηγούμενα.

1) Έκμετάλλευση ή επίθεση πού άσκήθηκε από τούς κυρίους, οί όποιοι συγκεκριμενοποιούν τήν θέση τους, τής καπιταλιστικής δύναμης.

2) Μυστηριώδης ή άσυνείδητη πράξη «τών έκδικητών του λαού» οί όποιοι βλέπουν στό μυστικισμό ή στό cançao μιά ούτοπική λύση στήν κοινωνική άθλιότητα.

3) Μεταρρυθμιστική πράξη αυτών πού θέλουν νά τροποποιήσουν τò σύστημα αντί νά τò καταστρέψουν.

4) Έπαναστατική πράξη, ή όποία ένεργεί άνοιχτά μέ τήν ιδέα νά πραγματοποιήσει αυτό πού άπορρίφθηκε από τούς μεταρρυθμιστές.

Τρεις άλλοι τρόποι σχέσεων μπορούν νά διατυπωθούν, αλλά αυτή τή φορά μεταξύ τής ίδιας κατηγορίας.

5) Άνταγωνισμός

6) Συμμαχία

7) Προδοσία

Η ιδιομορφία τους προκύπτει άπ' τò γεγονός ότι περιλαμβάνονται στις προηγούμενες κατηγορίες. Έτσι ο ανταγωνισμός μπορεί τò ίδιο έξ ίσου νά ανακύψει μεταξύ δυό πολιτικών αντιπάλων, οί όποιοι ύποστηρίζουν μιά μεταρρυθμιστική πράξη (Diaz και Vieira στό Terra em Transe), όπως μεταξύ δυό ανθρώπων πούνα: δεμένοι σ' ένα κοινό έπαναστατικό πεπρωμένο (Firmino και Antao στό Barravento...). Τò σημείο = δηλώνει αυτή τή σχέση τής συμπεριεκτικότητας, συνεπώς και του ταυτόχρονου, στους πίνακες πού άκολουθούν (III, IV και V, σχετικά μέ τόν Antonio das Mortes και τόν Μύθο του Άγίου Γεωργίου.

III. Τò Μυθικό

A. Η διήγηση: 'Ο Άγιος Γεώργιος ενάντια στό Δράκο

Η διήγηση του Antonio das Mortes παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο πλάνων. Ένός τριπτύχου (τò πρώτο και τò τελευταίο) πού αναπαριστά τή μάχη μεταξύ του Άγίου Γεωργίου και του Δράκου. Αυτό μιάς έφοδιάζει μέ έρισμένα συμπεράσματα: δημιουργεί μιά άποικωδικοποίηση των έπεισοδίων αυτού του έρωθου θρύλου μέσα στή δράση του φίλμ. Παρουσιάζει μιά εικόνα, ή όποία είναι ένα έμβλημα του περιεχομένου τής μυθικής διήγησης.

Γιά νά δοκιμάσουμε τήν εξάρτηση του έργου από τόν βασικό μυθικό λόγο κατά ένα συστηματικό τρόπο στραφήκαμε ξανά στήν αναλυτική μέθοδο πού δανειστήκαμε από τόν Lévi - Strauss, όπως τήν έρμηνεύσαμε

προηγούμενα σε σχέση με το πολιτικό επίπεδο: αποδιάρθρωση της ιστορίας σε μυθήματα και διανομή τούτων κατά τέτοιον τρόπο που να δίνονται για μιὰ διπλή ανάγνωση — εριζόντια (σε τάξη διαχρονικής ακολουθίας) και κάθετη (μη ιστορική σύνθεση των μονάδων που αντιστοιχούν σ' ένα τύπο σχέσης).

Ἐξή κατηγορίες σχέσεων ἄρχουν για νὰ σχηματίσουμε τὴν οἰκονομολογία τῆς πράξης. Ἐπάρχει ἕνας μικρὸς ἀριθμὸς γεγονότων ἑξῶ ἀπ' αὐτές. Ἡ μὴ — ἀναγωγιμότητα τους στὴν πέρα πάνω κατηγορία δηλώνει τὴν παρουσία ἄλλων λόγων μέσα στὴν ταλινία: π.χ. στὸ ἐπίπεδο τοῦ γενικοῦ κειμενικοῦ συστήματος.

Οἱ λειτουργικὲς σχέσεις εἶναι οἱ ἑξῆς:

1) Ἡ βασιλεία τοῦ Δράκου καὶ οἱ κακὲς του πράξεις

2) Ἡ ἀποκάλυψη ἐνὸς Ἀγίου Γεωργίου

3) Ἐξευμμενιστικὸς λόγος ποῦ ἀποτελεῖ μορφή προκαταρκτικῆς μάχης.

4) Ὁ Ἀγ. Γεώργιος (ἢ ὁ Δράκος) ἐτοιμάζονται γιατὴ μάχη.

5) Ἡ μάχη.

6) Ἡ ἔκβασις τῆς, ἢ ὁποία ὑποδιαιρεῖται σε τρία μέρη: Ὁ Ἀγ. Γεώργιος νικημένος (6α), νικητὴς (6β), προδομένος (6γ).

Ὁ πίνακας V διαγράφει τὴ μυθικὴ διήγηση. Ὁ πίνακας IV (παρὰλλαγὲς τοῦ Μύθου) προτίθεται νὰ δώσει μιὰ συνοπτικὴ παράστασις τῶν παραλλαγῶν τοῦ μύθου. Κάθε παραλλαγή δίνεται μετὰ τὴ μορφή μιᾶς ἀκολουθίας σειρῶν μαθημάτων (στῆλη 4 — οἱ ἀριθμοὶ ἀντιστοιχοῦν στα μυθήματα ποῦ ἔχουν καταγραφῆ ἀνωτέρω: γιατὴ παράδειγμα, 1 = τὸ μῦθημα, ἢ βασιλεία ἢ ἡ ἐμφάνισις τοῦ δράκου· 2 = ἡ ἀποκάλυψις ἐνὸς Ἀγίου Γεωργίου). Ἔτσι μπορούμε καθαρὰ νὰ δοῦμε ὅτι:

1) Οἱ διαρκεῖς μυθικοὶ ρόλοι — Ἀγ. Γεώργιος καὶ Δράκος — ἔχουν ἀναληφθῆ διαδοχικὰ ἀπὸ χαρακτῆρες, οἱ ὁποῖοι διαφέρουν ἀπὸ τὴ μιὰ παραλλαγή στὴν ἐπόμενη. Ἐπιπρόσθετα τέτοιοι ἥρωες γίνονται Ἀγ. Γεώργιος ἢ Δράκος, σύμφωνα μετὰ τὴν ἀποψη μετὰ τὴν ὁποία παίρνει μορφή ἢ διήγηση. Ἔτσι, ὁ Antonio βταν μιλάει γιατὴ τὴν μάχη του ἐναντίον τῶν Cangaceiros (παραλλαγή II), παρουσιάζει τὸν ἑαυτὸ του σὰν τὸν Ἀγ. Γεώργιο, ἀλλὰ βταν ὁ Coirana προκαλεῖ τὸν φονεὰ τῶν Cangacieros, δίνει σ' αὐτὸν τὴ θέση τοῦ δράκου.

2) Κάθε παραλλαγή τοῦ μύθου μεταφράζεται ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ ἀκολουθία: μπορεῖ μιὰ νὰ εἶναι ἐντελῶς ἀτελής, προσφεύγοντας ὄχι σε περισσότερα ἀπὸ δυὸ (παραλλαγή O) ἢ τρία μυθήματα (παραλλαγὲς I καὶ II), ἄλλη θὰ βγει πλήρης (παραλλαγή III), ἐνὸ ἄλλη θ' ἀναδιπλασιάζει πράγματι ἕνα ἰδιαιτέρο μῦθημα (στὴν παραλλαγή IV), τὸ μῦθημα 2 ἐμφανίζεται τέσσερες φορές: πρώτη ἀποκάλυψις τοῦ ἀληθινοῦ ρόλου καὶ καθήκοντος γιατὸν Antonio: δευτέρη ἀποκάλυψις: ὁ Antonio ἐκλέγεται, παίρνει δυνάμεις ἀπὸ τὴν Ἀγία: ἕβτηνημα τῆς συνείδησης στὸν Λάσκαλο).

Κάθε ἀκολουθία μορφῶν ἐπανασυγκεντρώνει καὶ κατατάσσει τὰ μυθήματα τὰ ὁποῖα ἢ διήγηση παρουσίασε κατὰ ἕνα μπλεγμένο, πολύπλοκα συυφασμένο τρόπο.

Πίνακας IV – Παραλλαγές του Μύθου

Παραλλαγές	Ο Άγιος Γεώργιος	κατά του Δράκου	1	2	3	4	5	6
Ο τό συμβολικό έμβλημα	Άγιος Γεώργιος >>	Ο Δράκος					5	6b
I τό παρελθόν	Antonio >>	Cangaceiros (πλάνο 2)					5	6b 6a
II	Antonio >>	cangaceiros (λόγος A)					5	6b 6a
III	Coimada >>	-Antonio-Horacio	1	2	3-3	4	5	6a
IV	Beatos >>	Mata-Vaca-Horacio	1			4	5	6a
V	Ο Antonio μετά ο Δάσκαλος >>	Mata-Vaca-Horacio	1	2-2	3	4	5	6b
VI	Άγιος και Άντα >>	Mata-Vaca-Horacio		2-2		4	5	6b
VII	Antonio >>	Άμερικάνικη Κυριαρχία	1			4		

Παρατηρήσεις: I και II είναι δυο παραστάσεις του ίδιου παραπέμ-
ποντος γεγονότος: ή προηγούμενη πάλη έναντιόν ενός cangaceiro. Η μία
δείχνει αυτό μέσω τής εικόνας στά πλάνα των τίτλων τής ταινίας, ή άλλη
μέ τον λόγο και μέσω του μονόλογου του Antonio.

Πίνακας V — 'Ο Μύθος του 'Αγίου Γεωργίου στον Antonio das - Mortes

Αριθμός Παραλλαγής	Γεγονός εξωτερικό προς τόν μυθο	1 Βασιλεία ή παρουσία του Δράκου	2 'Ανακάλυψη ενός 'Αγ. Γεωργίου	3 Εξηγενιστικός λόγος για τόν δράκο (ή 'Αγ. Γεώργιο) και για τή μάχη.	4 'Ο 'Αγ. Γεώργιος (ή ο δράκος) έτοιμάζονται για τή μάχη	5 'Η μάχη	6 'Αποτέλεσμα του άγωνα: 'Αγ. Γεώργιος νικημένος (α) νικητής (β) προδομένος (γ) '
0						προ-τίτλων εικονογραφικό πλάνο	X
I III		Κοινωνία, φονιάδες των cadetes 'Ο Antonio δεν δεχεται εμπορικό αλλά ήθικό συμβόλαιο 'Ο Catarina και άλλοι cadetes επικληθέντες από τόν Antonio	'Εμφάνιση του Catarina	Λόγος του Catarina Λόγος του Antonio		Πλάνο του Antonio που σκοτώνει έναν cadete	X vs X
II						'Ο Antonio επικαλείται τις παλιές του μάχες	X vs X
III (τέλος)					'Ο Catarina στην Πόλη κηρύττει τή θία και ο Antonio πλησιάζει 'Η πρόκληση	'Η μονομαχία ο 'Αγιος κατηγορεί τόν Antonio	X ο Catarina θανάσιμα πληγωμένος
V	Παρέμβαση χαριν τών Bispos		Πρώτη αποκάλυψη του ρόλου και duty του καθήκοντος για τόν Antonio				
—							

	<p>Ίντριγκες τῶν Εύσια καὶ Ματος, ἀποτυχία καὶ κηδεῖα τοῦ Ματος οὐσιαί οἱ Ματος</p>	<p>Ὁ Ματος γὰρ ἀντικαθιστᾷ τὸν Ἀντόνιο</p>	<p>Δεύτερη ἀποκάλυψη</p>	
<p>IV</p>			<p>Ὁ Ἀντόνιο ἐκλέγεται: δέχεται τὶς δυνάμεις τῆς (γυναίκας) Ἁγίας</p>	
<p>V (τέλος)</p>			<p>Ἐύνημα τῆς συνειδήσεως στὸν δάσκαλο</p>	<p>Συνομιλία Ἀντονίου καὶ δασκάλου</p>
<p>VI</p>				
<p>VII</p>		<p>Ἀμερικάνικη κυριαρχία</p>		

<p>Ο Ησάκιω διατάσσει την εξόντωση των Beatos</p> <p>Ο Αντόμιο ψάχνει για τον καθηγητή+ τραγουδιστό σχόλιο</p> <p>Ο Αντόμιο και ο Ησάκιω βαδίζουν ο ένας πρός τόν άλλον</p> <p>Ο τελευταίος του περιπατος</p>	<p>Ο Μπα Νασά σφάζει τούς Beatos</p> <p>Ο Αντόμιο σκοτώνει τόν Μπα Νασά και τούς άνδρες του</p>	<p>X</p> <p>X</p>
---	---	-------------------

IV. Μία Μουσική, Θεατρική και Χορογραφική Τέχνη

Γ. Χορογραφία

Χορογραφία είναι η τέχνη της φυσικής υπέρβασης: αυτής του χορευτή, του οποίου οι μορφές στυλιζάρουν την καθημερινή πραγματικότητα στο σημείο όπου το συγκεκριμένο απορροφάται από το αφηρημένο, το πραγματικό απ' το συμβολικό και αυτής του θεατή, ο οποίος κατ' ουσίαν φέρεται ενδόμυχα σ' ένα χώρο, όπου η κίνηση αναλύεται σε τραγούδι. Στην κινηματογραφική εργασία που διαπραγματευόμαστε εδώ, η χορογραφία απολαύνει μια προνομιακή θέση. Γίνεται μια εργασία που ενώνει αρκετά συστήματα, το πολιτικό, το μυθικό, το δραματικό και το πολιτιστικό που χειρίζεται άμεση έκφραση και θεατροποίηση εναλλάξ, και προσφέρεται σαν ζωντανή έμπειρία και σαν αφύπνιση—όλα αυτά επενδύουν την χορογραφία με την πολλαπλότητα των έννοιών της.

1) ΤΟ ΠΟΛΥ - ΔΙΑΣΤΑΤΟ ΤΗΣ ΣΗΜΑΙΝΟΥΣΑΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

Έκτος από την τοποθέτηση των ειδικών της κανόνων ή μελέτη της χορογραφίας επιδιώκει επίσης ένα άλλο σκοπό, να δείξει, πώς λειτουργεί το πλήρες σύστημα των ρόλων του κείμενου. Επιπρόσθετα με την οριζόντια ανάγνωση με την οποία ασχοληθήκαμε ως εδώ, θα κάνουμε τώρα μια κάθετη τομή. Παίρνοντας την χορογραφία σαν ένα παράδειγμα, θα προσπαθήσουμε να διασχίσουμε τους κώδικες. Μέχρι τώρα είχαμε κατ' ανάγκη διαπραγματευτεί κάθε σύστημα χωριστά. Είναι αναμφίβολο εν τούτοις, ότι μπορούμε να λειτουργήσουμε και κατά έναν άλλο τρόπο, γιατί κάθε σύστημα ορίζει τον εαυτό του σε στενή σχέση με τ' άλλα. Το νόημα που παράγει υπακούοντας στους δικούς του νόμους, ενώνεται με τα νοήματα που παράγονται από τ' άλλα συστήματα. Η όλη σημασία παρουσιάζεται πάντοτε σαν το προϊόν πολλαπλών σημασιούσων αλυσίδων που λειτουργούν στο κείμενο.

Απ' αυτό προκύπτει ότι δεν μπορεί να υπάρχει γενικό αθροίσμα (άλλο από το ιδεατό ή δύναμις), το οποίο θα μπορούσε ν' αποδοθεί στην ολότητα του με μια ανάγνωση, αλλά ένα ανοικτό κείμενο που προσφέρει πολυάριθμα μονοπάτια προσπέλασης. Καθένας απ' αυτούς τους δρόμους χαράζει ένα ιδιαίτερο ίχνος δια μέσου των πολυαριθμικών κινήσεων που λειτουργούν ταυτόχρονα στην ταινία. Παίρνοντας την χορογραφία ζητήσαμε να ορίσουμε την πορεία ενός τέτοιου ίχνους.

Απ' τους πίνακες που ακολουθούν (Πίνακες VI και VII) είναι δυνατό να δούμε την ποικιλία των έννοιών που καλύπτονται από κάθε περιστατικό ενός δοσμένου προσώπου. Ένα σημείον έκφρασης προχωρεί μέσα από τα ποικίλλα υπερκείμενα επίπεδα και φέρνει στην επιφάνεια δείγμα του πυρήνα που είναι μαρτυρία της σύνθετης φύσης του εδάφους.

Διεξάχοντας μια ανάγνωση αυτού του είδους είναι σαν να ξεφυλλίζεις τις σελίδες ενός βιβλίου: κατ' αρχήν προσφέρει στο μάτι μόνο την θολότητα του καλύμματός του κι' ύστερα ξαφνικά ανοίγει μια πνοή από

φύλλα. Ὁ θεατὴς παρασυρμένος ἀπὸ τὴν κίνηση τῆς ταινίας εἶδε μόνο μιὰ πάλη μεταξύ τοῦ Firmino καὶ Aruan. Μιὰ προσεκτικὴ ἀποκωδικοποίηση θὰ ἀγγίξει τὰ ἔχρη μιᾶς πλαστικῆς μάχης μεταξύ δύο πολιτικῶν ἀντιπάλων, τὸ σημεῖο ἑνὸς μοναδικοῦ ἀγῶνα, ἀκόμη ἑνὸς ἐρωτικοῦ ἀνταγωνισμοῦ, κάτω ἀπὸ μιὰ πολιτιστικὴ ἔγγραφὴ — τὸν caroeira, ἕνα χορὸ ἀπὸ τὴς ἀφρικανοβραζιλιάνικες λαϊκῆς παραδόσεις τῆς Bahia. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο δηλώνεται καθαρὰ, ἡ ἐπισσώρευση, συσσώρευση καὶ διαστρωμάτωση κωδίκων πού δημιουργήθησαν ἀπὸ κάθε σημαῖνον. Εἶναι αὐτὸ πού δημιουργεῖ τὴν ἐπικάλυψη, τὴν πολλαπλότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῶν νοημάτων.

Μιὰ περίφημη σκηρὴ ἔρχεται στὸ μυαλό: ἡ μοναμαχία μεταξύ Antonio καὶ Coirana στὸν Antonio das Mórtes, πόσες ἀλυσίδες ἀπὸ σημαίνοντα κρατώντας τὰ ἄκρα ἑνὸς μαντηλιοῦ ἀνάμεσα στὰ δόντια τους, κυκλώνουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο καὶ παλεύουν μὲ ρυθμικὰ νεύματα; Ἄν πάρουμε τὴν χορογραφικὴ μορφή (κυκλικὴ κίνηση) σὰν τὸ ἀντικείμενο παρατήρησης, θὰ δοῦμε ὅτι ἡ διαμόρφωση τοῦ σημαίνοντος γίνεται μὲ πολυάριθμα ἐπικαλυπτόμενα σημαίνόμενα. Στὸ ἐπίπεδο τοῦ πολιτιστικοῦ κώδικα ἡ τελετουργικὴ του χορευτικὴ ἀποψη ἐπανασυνδέεται μὲ τοὺς χοροὺς τῆς βραζιλιάνικης λαϊκῆς παράδοσης — τοὺς caroeiras, πού ἔχουν ἤδη ἐμφανιστεῖ στὸ Barravento (στὸν ἀγῶνα μεταξύ τοῦ Felício καὶ τοῦ Aruan). Μέσα στὸ πολιτικὸ αὐτὸ σύστημα πού ἀποτελεῖ ὑλοποίησι μιᾶς δίαιτης ἀντιπαράταξης ἀνάμεσα στοὺς ἐκμεταλλετὲς καὶ τοὺς ἐκμεταλλευμένους, ὅπου ὁ μὲν Antonio ὑπερασπίζεται τὰ συμφέροντα τοῦ Horácio. Ἐνῶ ὁ Coirana αὐτοδωριζέται ὑπὲρμαχος τῶν καταπιεσμένων beatos.

Ταυτόχρονα αὐτὸς ὁ ἀγῶνας τοποθετεῖται σ' ἕνα μυθικὸ ἐπίπεδο ἐνσαρκιώνοντας τὴν κύρια φάση τοῦ μύθου τοῦ Ἁγ. Γεωργίου (μύθημα 5 τῆς διήγησης).

Τελικὰ λειτουργεῖ στὸ δραματικὸ ἐπίπεδο. Ἐάν, ὅπως ὁ Roland Barthes (S/Z,—ἀπὸ τὸ ὅποιο ἔχουν ληφθεῖ οἱ δύο ὑποκατηγορίες πού ἀκολουθοῦν) διακρίνουμε μεταξύ τοῦ κώδικα τῶν πράξεων καὶ τοῦ ἐρμηνευτικοῦ κώδικα (ὁ ὅποιος εἶναι, τὸ ξεδιπλωμα τῆς διήγησης) ὅτι διαπραγματευόμεστε ἐδῶ, εἶναι: ἀσίστοιχα, ἕνας ἀγῶνας καὶ τὸ συμπέρασμα τοῦ πρώτου σταδίου μιᾶς πράξης.

Καθαρὰ σὰν μιὰ σημαίνουσα ἀλυσίδα, ἡ χορογραφία ἀνάγει σὲ πολλαπλὰ σύνδρομα νοήματα πού συγκλίνουν σ' αὐτὴν μέσω τῶν ὑπερκειμένων κωδίκων τοὺς ὁποίους διασχίζει.

Ἄλλὰ ἡ χορογραφία ἀποτελεῖ ἀκριβῶς ἕνα ἀπὸ τὰ σημαίνοντα νήματα τὰ αὐθαίρετα ἀπομονωμένα γιὰ ἀνάλυση. Ἄλλα, συνδέονται μ' αὐτὴν, παραδείγματος χάριν τὸ γεγονός ὅτι ἡ σκηρὴ ἔχει γυριστεῖ σὰν πλάνο — σεκάνς· ὅτι οἱ beatos σχηματίζουν ἕνα κύκλο καὶ τραγουδοῦν ἐκωφαντικὰ, ἐντείνοντας ἔτσι τὴν μυθικὴ ποιότητα τῆς μάχης· ὅτι οἱ δύο ἀντίπαλοι, προκαλοῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον καὶ υἰοθετοῦν ἀκραῖες τελετουργικῆς στάσεις κλπ.

Πίνακας VI — Χορογραφική μορφή : Κυκλική Κίνηση

Διαστρωμένοι Κώδικες	Ο Άγιος γύρω από τον νεκρό Ηρόδοτο και ύστερα γύρω από την θέση (4)	Μονομαχία Απόστολ-αυτοία (4)	Μαρίνος Δούξ αγωνίζονται για τό κόκκαλο (5)	Έξτρεμιστές-Μετριοπαθείς συζήτηση (5)	Δια II 1. Ο Ινός 2. Ο Λευκός (6)
πολιτιστικός — κειμενικός — παραπεμπτικός πολιτικός Μυθικός Δραματικός: — κώδικας των πράξεων — ερμηνευτικός κώδικας	Ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει τον Δράκο: νίκη Νίκη Νικήφορα εκπλήρωση της κύριας πράξης	Τελετουργική (παραλλαγή της χορογραφίας) Υπερασπιστής των Έκμεταλευτών κατά των υπερμαχών των έκμεταλευσμένων Ο Δράκος καταβάλλει τον Άγιο Γεώργιο Μάχη (μονομαχία) Τέλειωμα του πρώτου μέρους της πράξης	Η Άφρική λεηλατημένη από τους όποιιοκράτες >> >> Ανταγωνισμός των ερς έκμεταλευτών Άγνας (μονομαχία)	Πολιτικές λύσεις της Άφρικής >> >> Αντιμέτωπος δύο πολιτικές αντιλήψεις ρητορική μονομαχία	1. Κατάκτηση της Νότιας Αμερικής 2. Έγκαθίδρυση του Καππαλισμού Υποδούλωση 1. Άποικιακή 2. Οικονομική Θρίαμβος του Δράκου (1 και 2) Νικές τέλος μιάς πρώτης φάσης
Άλλοι κύριοι κώδικες που συνδέονται με τον χορογραφικό κώδικα	Χαρακτήρες: Ο μαύρος Άγιος με ένδυμα θεού του πολέμου μακρές λήψεις (πλάνα σεκώνς)	Εικόνα: μακρές λήψεις κύκλος των beates Χαρακτήρες συμπεριφορά, ένδυμα, μονδύος πρόκληση, τραγουδι που' άντηχει.	Εικόνα: μακρές λήψεις Χαρακτήρες: ένδυμα, κραυγές, κόκκαλο	Εικόνα: κίνηση που έγγράφηκε σε εξαιρετικά περιπλοκή μορφή, σε μακρές λήψεις Χαρακτήρες: ένδυμα, λόγος, δόρυ	

Πίνακας VII – Χορογραφική μορφή : Περπάτημα

Διασταυρωμένοι κώδικες	Τελικός αγώνας δρόμου Αλφειά και Κίσσι (2)	Ο δάσκαλος προσπαθί να 'φυγει από την Χώρα (4)	Ο δάσκαλος επιστρέφοντας με τον Ανδραμα (4)	Παράταξη στρατιωτών που ανεβαίνουν ένα λόφο (τέλος 5)	Ποιμένας ενώ ανεβαίνει ένα λόφο (άρχη 6)
Πολιτιστικός -κειμενικός -παρεπεμπτικός Πολιτικός Μυθικός Δραματικός -κώδικας των πράξεων -ερμηνευτικός κώδικας	Προς τον πραγματικό αγώνα και την διαφώτιση του λαού Προς ένα μελλοντικό παράδεισο Άνοιγοντας ένα μέλλον (εξω-διηγηματικό)	Ο ρόλος των Βραζιλιάνων διανοουμένων Άρνηση για αγώνα Διαλεκτική τής πτώσης... Φυγή Τέλος του ρόλου του στην διήγηση (παροδικό)	Ο ρόλος των διανοουμένων τuals Εκπλήρωση τής άφηνισης και έγερσης Πορεία προς τον αγώνα Προετοιμασία για έναν μελλοντικό αγώνα	Απόρριψη μελλοντικού ism) οποιοκιοκρατισμού >> Η Έπανάστατημένη Αφρική προχωράει Πορεία προς τον αγώνα Προετοιμασία για μία μελλοντική (εξω-διηγηματική) μάχη	Άφιξη του Ζαϊντ Άγιου Γεωργίου Παρουσίαση Άναγγελία τής μάχης
Άλλοι κύριοι κώδικες που συνδέονται με τον χορογραφικό κώδικα	Διάρκεια πλάνου: υπερβολικά μακρυ Εικόνα: ελεύθερο τράβελινγκ με ευρυγώνιο Μουσική: Τραγούδια	Διάρκεια σκηνής Εικόνα: γενικό πλάνο Ήχος: ήχος των κάρων +τραγούδια	Διάρκεια πλάνου: υπερβολικά μακρυ Εικόνα: γενικό πλάνο. Τό <i>Seduo</i> διασχίζεται από τό φόντο σ'έντονο γκρό.	Διάρκεια πλάνου: υπερβολικά μακρύ. Εικόνα: γενικό πλάνο, μεγάλος λόφος που τον αναρριχώνται από τό πίσω μέρος (κλεινει με κοντινο) Μουσική: σημασία τής δύναμης του τραγουδιου Χαρακτήρες: ένδυμα, όπλα.	Διάρκεια: μακρό Εικόνα: μεγάλος λόφος αναρριχόμενος σε γενικό Ήχος: σιωπή Χαρακτήρες: ένδυμα, ηλικία όπλο (ψευτικο)

Μιά τέτοια διείσδυση στο δίκτυο των σημαϊνόντων μάς δίνει: μιὰ γρήγορη ὄψη τῆς ἀρίστης καὶ ἐλιγγιώδους πλειονότητος τῶν κωδίκων μέσα στοῦ κινήματογραφικὸ καίμενο.

2. ΠΙΝΑΚΕΣ (ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ)

Ἀκολουθοῦν δύο ἀποσπάσματα ἀπὸ πίνακες ποὺ δείχνουν αὐτὴ τὴν πλειονότητα. Ἀφοροῦν σὲ δυὸ ἀπὸ τὶς χρονογραφικὲς μορφές ποὺ συναγτᾶμε στὶς ταινίες τοῦ Rocha: κυκλικές κινήσεις καὶ θάδισμα. Θὰ προσπαθήσουμε λοιπὸν νὰ ἐξηγηθῶμε τὸν πλήρη ρόλο τῶν μορφῶν αὐτῶν στοῦ γενικὸ σύστημα.

3. ΕΡΜΗΝΕΙΑ: ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΚΥΚΛΙΚΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ

Ἡ οὐσιαστικὴ τους λειτουργία συνίσταται στὸ νὰ μετατρέψει: δυὸ ἀποφασιστικὲς στιγμὲς τῆς πράξεως σὲ μιὰ τελετουργία: *μ ο ν ο μ α χ ί α* καὶ *ν ί κ η*. Στὴν μονομαχία οἱ δυνάμεις ἀντιτίθενται: κατὰ ἓνα ἀρχετύπο τρόπο: δυὸ μαχητὲς ἐρίσκονται ἀντιμέτωποι καὶ ἀναλαμβάνουν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν τύχη τῆς φυλῆς τους.

Ἡ μάχη μεταξὺ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ τοῦ Δράκου, ποὺ γνωρίζουμε ὅτι εἶναι ὁ ἀκρογωνιαίος λίθος τοῦ μύθου, ἢ σύγκρουση μεταξὺ δυὸ πολιτικῶν πεποιθήσεων (ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη ἢ ρητορικὴ μάχη μεταξὺ τοῦ Samba καὶ τῶν μετριοπαθῶν στοῦ Der Leone ἔχει: τὴν ἴδια ἀξία), δίνει σὲ κάθε περίπτωσι ἀνηχηθεῖς ποὺ ἀπλώνονται πέρα ἀπὸ τὴ ζωὴ ἢ τὸν θάνατο τῶν ἀντιπάλων. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ νίκη: ἐγκαθιδρύει μιὰ μεγάλη ἱστορικὴ στιγμή, τῆς ὁποίας οἱ συνέπειες ἀπλώνονται πάνω ἀπὸ ἀρχετοῦς αἰῶνες.

Ὁ Diaz II περικυκλώνοντας τὸν Ἰνδιάνο καὶ τὸν Λευκὸ ἀποτελεῖ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς ἀποικιοκρατίας καὶ τοῦ καπιταλισμοῦ. Ἡ ἐμφατικὴ περισσότητα τῆς τελικῆς φάσης τοῦ Antonio das Mortes ἐξυμνεῖ ἀποφασιστικὰ τὸν μυθικὸ θρίαμβο: βλέπουμε τὸν Antao νὰ κυκλώνει τὸν νικημένο δράκο ἐφιππος ἀρχετὲς φορὲς πρὶν νὰ κάνει: δυὸ στροφές γύρω ἀπὸ τὸν τόπο τῆς νίκης του.

4. ΒΑΔΙΣΜΑ

Αὐτὸ συνδέεται μὲ μιὰ ἐξέλιξη: τὸ ἱστορικὸ μέλλον τοῦ ὁποίου ὁ τανυστῆς διατρέχει: κάθε ταινία σ' ἓνα βασικὸ ἐπίπεδο. Εἴτε ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ καὶ ἐγκαθιδρύει μιὰ κίνηση ποὺ ἐπιδιώχτηκε ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνή, εἴτε ἐπεκτείνει: τὸν μῦθο στοῦ μέλλον, πέρα ἀπ' τὴν τελευταία εἰκόνα, τὸ νόημά του παραμένει πάντα τὸ ἴδιο. Ὁ Jean Pierre Léaud καὶ ὁ Pierre Clementi σκαρφαλώνοντας σ' ἓνα λόφο σὲ δυὸ παρόμοια πλάνα στοῦ Der Leone καὶ στοῦ Cavesas Cortadas, ἐνσκακώνουν τὴν πρόοδο τῆς ἐπαναστάσεως. Τὴν βέβαιη, μετρημένη, ἀδυσώπητη πρόοδο τῆς Ἱστορίας. Ἡ σιγουριά της καὶ τὸ μεγαλεῖο τὴν ἀντιπαραθέτουν στοῦ τυχαίου, ὅπως ἡ διαύγεια ἀντιπαρατίθεται στὴν δειλία. Στὴ φυγὴ τοῦ ὁ Δάσκαλος τοῦ Antonio das Mortes σκοντά-

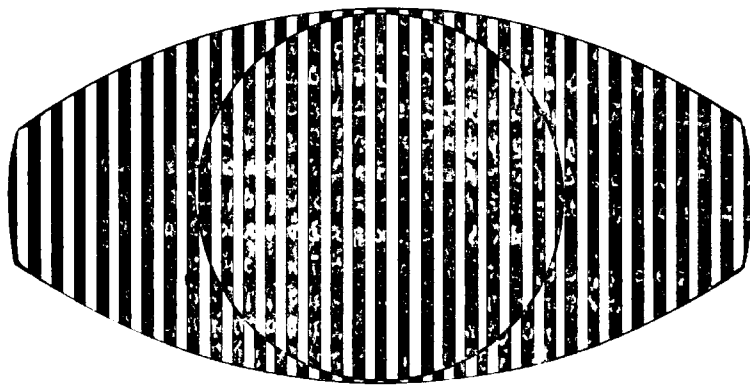
φτει στέ όρόμο, τρέχει, σταματάει, ξανατρέχει. "Όταν ύποστηρίζεται από τον Antonio, προχωρεί προς έμάς από τό πίσω μέρος του sertao, και ξέρουμε ότι με κάθε σκαλοπάτι ή πολιτική του συνείδηση ώριμάζει, ή άποφασιστικότητά του δυναμώνει.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ

Η χορογραφία είναι, έτσι, ή πιό τέλεια και προσωπική καταγραφή στην κινηματογραφική γλώσσα του Glauber Rocha. Έδώ ή πυκνότητα του νοήματος συνδέεται με την όμορφιά της γλώσσας. Περιτυλιγμένη, διεγερμένη και κινούμενη με την συμμετοχή των χαρακτήρων στην κίνηση, ή φαντασία του θεατή επικαλύπεται από τό παιχνίδι των σημασιοδοτήσεων, κατά τον ίδιο τρόπο που ή λάμψη μιας μεταφοράς μαγεύει τον άναγνώστη της ποίησης. Η εύχαρίστηση των αισθήσεων συνδέεται με τις απολαύσεις του νοϋ.

Πρωτοτυπία: ή οικόδόμηση ενός αυτόνομου συστήματος σημείων.

Πλούτος: άκριβώς όπως ή ποιητική γλώσσα ύπερβαίνει την κυριολεξία μέσω της σύντηξης, έτσι έχουμε κι' έδώ μία σημαίνουσα πολυπλοότητα αισθησιακή και την αισθητική λογική των σημείων.



PAOLO BERTElTO

Κριτική τῆς Κινηματογραφικῆς οὐτοπίας τῆς δεκαετίας '60—'70

Ἡ οὐτοπία σάν ἀνεστραμμένο ἐργοστάσιο εἶναι ἡ βάση ὅλης τῆς περιπέτειας τοῦ νέου κινηματογράφου τῆς δεκαετίας '60 - '70, ὁ πολιτικο - ἰδεολογικός προσδιορισμός τῆς. Πραγματικά, ὁ κινηματογράφος, σάν τέχνη ἐργοστασίου, ἐνσωματώνει δομικά τῆ μορφῆ τῆς κοινωνικο - παραγωγικῆς ὀργάνωσης περιλαμβάνοντας στή διαδικασία παραγωγῆ - κατανάλωσης τὴν ἀλυσίδα τοῦ μοντάζ, τὸ ἐμπόρευμα ποὺ προσρίζεται στὴν κατανάλωση καὶ τὴν ἰδεολογία ποὺ μυθοποιεῖ τῆ μισθωτῆ ἐργασία. Ἡ κινηματογραφικὴ πρωτοπορία τῆς δεκαετίας τοῦ '60 - '70 γεννιέται ἀκριβῶς σάν ὑπόθεση, ἀνατροπῆς τῆς δομῆς τοῦ ἐργοστασίου, ἐπαναφορά τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς στὴν «ἀνθρώπινη» ιδιότητα τοῦ ὑποκειμένου, χρησιμοποιοῦ τὸ ἐργαστήριο σάν ὑπαρξιακὸ καὶ γλωσσολογικὸ τόπο ἀλλοίωσης τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀντικειμένου.

Μέσα ὅμως ἀπὸ τὴν ἐλεύθερη προαίρεση τῆς τέχνης ὁ νέος κινηματογράφος βλέπει τὴν ἀνατροπῆ τῆς δομῆς τοῦ ἐργοστασίου σάν ἀπομάκρυνση αὐτοῦ τοῦ ἴδιου ἀπὸ τῆ δομῆς τοῦ ἐργοστασίου, σάν μιὰ τελείως ὑποκειμενικὴ, κλαδικὴ ρῆξη μὲ τῆ σχέση τοῦ ἐργοστασίου στὴ διπλὴ ἀιάρθρωση παραγωγῆς καὶ διανομῆς. Ὁ νέος κινηματογράφος θέλει νὰ τοποθετηθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν παραγωγικὴ ἀλυσίδα καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν κυκλοφορία τοῦ προϊόντος καὶ τὸν καπιταλιστικὸ χαρακτηρισμὸ του, ἔξω ἀπὸ τὸ ἐμπόρευμα. Τῆ στιγμή ποὺ σάν μιὰ μορφῆ τῆς κουλτούρας, ἐντοπίζεται ὅλος μέσα στὴν ὀργάνωση, κυριαρχίας, σάν ἐρισμένη, ἄρθρωση τοῦ συνόλου τῶν διεργασιῶν τῆς κυριαρχίας στὴ δομικὴ ἰδιότητα του. Ὁ νέος κινηματογράφος προβάλλεται διαφορετικὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὴν προσχεδιασμένη μεταμόρφωση, προσπαθεῖ νὰ ἀρνηθεῖ τὴν ἴδια του τὴν ἐνσωμάτωση στὴν καπιταλιστικὴ ἀνάπτυξη.

Ἡ πορεία τοῦ πειραματισμοῦ, τὸ γλωσσολογικὸ ἐργαστήριο, ἡ ἐναλλακτικὴ ἐλευθερία τῶν νέων τρόπων συμπεριφορᾶς ποῦ ἐλευθερώνονται χιμαϊρικὰ μέσα στὴς δομὲς τῆς πραγματοποιήσεως, ἡ μυθολογία τῆς αὐτο-ἐκφρασεως εἶναι ἡ ἐπίσημη μορφή ἑνὸς προτσέσου ποῦ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ ναυάγιο τοῦ ἱστορικοῦ ἐγῶ, ἀπὸ τὴν ἀδυναμία μιᾶς κοινωνικο-ὑπαρξιακῆς πραγμάτωσης, ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ριζοσπαστικῆς μπουρζουαζίας γιὰ νὰ καταλήξει σὲ ἄλλο νόημα. Μέσα στὴν τέχνη, στὴ σημερινὴ προχωρημένη φάση ἀνάπτυξης, τὸ παραλήρημα τοῦ ὑποκειμένου ποῦ ζεῖ τὴν ὑπαρξὴ σὰν βούρκο τῆς κοινωνικῆς ὀλοκρατίας τοῦ κεφαλαίου καὶ τὸ σύνολο τῶν διυποκειμενικῶν κοινωνικῶν σχέσεων σὰν ἐνσωμάτωση στὴν ἀλυσίδα συναρμολόγησεως (ἡ αἰχμαλωσία τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὸ ἐργαστάσιο), εἶναι καὶ ὁ προγραμματισμὸς τῆς ἐξαφάνισης τοῦ ἐγῶ σὰν ἐξουδετέρωση τοῦ ἄγχους, ὁ πειραματισμὸς τῆς ὑπαρξεως σὰν παραγωγικὸς μηχανισμὸς ἀπροσωποποιημένου, μέσα στὸ αὐθαίρετο προγραμματιστικὸ δυναμικὸ τῆς σημερινῆς τέχνης, εἶναι μιὰ καθαρὴ ἰδεολογικὴ μορφή ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίθετό της.

Ἡ τέχνη, ὁ νέος κινηματογράφος, σὰν ἀσύγνωστη συνειδήση τῆς κρίσης καὶ τῆς ἀκεραΐωσης, προχωροῦν μέχρι τὸ βάθος τὸν κόσμο τῆς ἰδεολογίας σὰν ἀπολυτότητα τῆς ἀπάτης, τῆς φαντασμαγορικῆς ἀνατροπῆς, ἐπικυρώνουν τὴν ὕστατη σημασία της, ἀρπάζοντάς την στὴ σύγκαιρη παραδοχὴ καὶ ἐκθετικὴ ἄρνηση, στὴν οὐτοπία. Περισσότερο ὅμως ἀπὸ τίς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία, ὁ κινηματογράφος ἐρίσκεται στὴν καρδιά τοῦ ἀνεμοστρόβιλου. Ἡ αἰχμαλωσία τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὸ ἐργαστάσιο (ποῦ στὴν κουλτούρα φανερώνεται ἀπὸ τὴ μιὰ σὰν ὀργάνωση, τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ὑποκειμένου σὰν ἀδυναμία νὰ κατοικήσει στὸν κόσμο τοῦ εἶναι, ποῦ ἀποκαλύπτει τὰ ἀντιανθρώπινα χαρακτηριστικὰ τοῦ ὁμοίου του στὴν πλήρη τροχιά τῆς ὑπαρξεως) εἶναι ἀντικείμενο ἄμεσου πειραματισμοῦ σὲ ὅλη τὴν πορεία τῆς καλλιτεχνικῆς πράξεως. Στὰ ἄλλα εἶδη δημιουργίας, ἡ νοσταλγικὴ οὐτοπία τοῦ μονόλογου μπορεῖ νὰ ἐγγυηθεῖ τὴ σταθερότητα τοῦ εἰκαστικοῦ ἢ λογοτεχνικοῦ ἀντικειμένου, ποῦ εἶναι προῖον ἀπὸ μόνο του καὶ ἐξαιρεῖται τῆς κυκλοφορίας στὴν ἀγορά. Ὁ κινηματογράφος, ἀντίθετα, εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὑποδειγματικὴ ἐξέλιξη τοῦ παραγωγικοῦ προτσέσου, ἐμπόρευμα ἐρισμένο ἀπὸ τὴ δομὴ τοῦ κύκλου παραγωγῆς - καταβάλωσης. Νὰ εἰσέλθεις λοιπὸν μέσα στὸν κινηματογράφο τὸ σημερινὸν κόσμο (τὴν κοινωνικὴ ὑπαρξὴ) σὰν δομὴ τοῦ ταυτοσημοῦ ποῦ ἐνοποιεῖ τὴν κοινωνικὴ σύνθεση μέσα στὴν πορεία τῆς διεργασίας, σημαίνει νὰ ἐπενδύεις τὴν ἀρνητικὴ τῆς φαινομενικότητας σὲ μιὰ μορφή ποῦ δὲν ἀναπαράγει τόσο τίς περιθωριακὲς ἀρθρώσεις ποῦ ἐξάγονται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φαινομενικότητα, ἀλλὰ ὅτι εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια μιὰ παραλλαγή τῆς φαινομενικότητας. Νὰ ριψοκινδυνεύεις μιὰ περιπέτεια ὕστατης κριτικῆς κυριαρχίας μέσα σὲ μιὰ εἰδικὴ κοινωνικὴ σχέση ποῦ ἔχει τὴν ἴδια δομὴ μὲ τὴν κυριαρχία, σημαίνει νὰ παίρνεις τὴν προσοπτικὴ μιᾶς ἄρνησης, τὴν ὑπόθεση τῆς ἐλευθερίας καὶ νὰ φτιάχνεις μ' αὐτὸ τὸ σχῆμα τῆς ἀνατροπῆς τοῦ ἀπέιρου, τὸ χῶρο γιὰ τὴν ἀντιφατικὴ συνεύρεση τῆς

ουτοπίας. Έτσι κινείται ο νέος κινηματογράφος στην εποχή της ουτοπίας που είναι ή δεκαετία του '60 - '70 σαν ή πιο καθορισμένη και αντιφατική μορφή αυτού του αυθαίρετου ορίζοντα που είναι ή τέχνη. Σημειώνει μιὰ καθυστέρηση πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση σὲ σχέση με τὲς ἄλλες τέχνες, πὸς τὸ ἐσωτερικὸ τους τὸ προτσῆσο τῆς ἄρνησης καὶ τῆς υπέρβασης τῆς γλωσσολογικῆς ιδιοτυπίας εἶναι πιὸ ριζοσπαστικὸ καὶ πιὸ αυθαίρετο ἄλλὰ φτάνει καὶ σ' ἓνα ἐπίπεδο ἀντίθεσης με τὲς δομὲς τῆς ἐξουσίας πὸς εἶναι συνάμα πιὸ καίριο, πιὸ ὀργανικὸ καὶ πιὸ χιμαιρικὸ.

Ὁ νέος κινηματογράφος ἀμφισβητεῖ ὄχι μόνο τὸν ὀρίζοντα τῆς ἐμπορευματοποίησης ἀλλὰ καὶ τὸν ὀρίζοντα τῆς παραγωγῆς, ἐπιτίθεται στὲς δομὲς τῆς διανομῆς καὶ ἐφευρίσκει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸν (ὕλιχὸ) τρόπο νὰ γίνεταί κινηματογράφος, ἀπλοποιώντας τον καὶ προορίζοντάς τον σὲ βιοτεχνικὴ δουλειά, με ὑψηλὸ ἐπίπεδο αὐτοδιαφοροποίησης. Ἐπαληθεύει ὅμως πάντα ὑποκειμενικὰ τὸ κενὸ τῆς «ιδανικῆς» ἀντίφασης, τὸ ἀύστατο τῆς μὴ ἐργατικῆς ἄρνησης πὸς εἶναι ἱκανὴ μόνο νὰ ἀναπαράγει τὴ μορφή τοῦ ἴδιου πράγματος σὰ νὰ εἶναι κάτι ἄλλο καὶ ἀντικειμενικὰ τὴν ξεχωριστὴν ἰδιότητά του τῆς ἰδεολογικῆς μορφῆς τῆς καπιταλιστικῆς ἀνάπτυξης, σὰν διαφωνία πὸς παράγει πιὸ ἀποτελεσματικὰ σχήματα στερέωσης τῶν δομῶν, κριτικῆς περιθωριακῆς αὐτοαντιμετώπισης πὸς ὀρίζεται καὶ πάλι μέσα στὴ δομικὴ ἀνασύνθεση τοῦ πλάνου. Έτσι ὁ κινηματογράφος γίνεται στὸ πρότυπο τῆς παραγωγικῆς ἐξομοίωσης τοῦ κοινωνικοῦ ἐργοστασίου, ἐξυψώνοντας τὴν ὑποτιθέμενη διαφορετικὴ ὕψη τῆς ἰδεολογίας, σὰν πρακτικὴ τοῦ μέλλοντος πὸς χιμαιρικὰ προηγείται τοῦ ἐαυτοῦ τῆς. Ὅσο περισσότερο ἡ ὑπαρξὴ ἀποκαλύπτεται σὰν βούρκος, σὰν διαστρεβλωμένη φαινομενικότητα ὅσο πιὸ ἔντονη γίνεταί ἡ ἀδυναμία νὰ κατοικήσει κανεὶς τὸν χῶρο καὶ τὸ καθημερινὸ γίνεται κατὰ δυναμικὰ νεκρὸ, τόσο οἱ παλιοὶ κανονισμοὶ ζητοῦν νέες ἰδεολογίες καὶ οἱ ἰδεολογικὲς προϋδεάσεις τῆς πρωτοπορίας μεταμορφώνουν τὴν ἀντίφαση σὲ ουτοπία.

Ίδεολογία, οὐτοπία και καπιταλιστική ανάπτυξη

Σε μιὰ κοινωνία πού ἀρνεῖται μέσω τῆς ἰδεολογίας τὴν ἀναγωγὴ τῆς σὲ ἐργαστάσιο, δηλαδή τὴν ἀκεραίωση ὅλης τῆς ἐργασιακῆς διαδικασίας καὶ ὅλων τῶν κοινωνικῶν σπονδύλων στὸ προτσέσο καταξίωσης τοῦ κεφαλαίου, ἢ γνωσιολογικὴ - πολιτιστικὴ δραστηριότητα περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν παρακμὴ τοῦ ταυτόσημου πρὸς τὴ διαφορά, εἶναι ἀφηρημένη μορφή τῆς ἀπάτης. Σήμερα δὲν ὑπάρχει πιά χώρος γιὰ μιὰ ἰδεολογία πού νὰ ἐκδηλώνεται μὲ σταδιακὴ ἀλλοίωση καὶ ὄχι σὰν ὀρθολογιστικὴ ὑπόθεση τελειῶς ἐλεγχόμενη ἀπὸ τὴν ἐξουσία. Μπροστὰ στὴ ριζοσπαστικὴ καλλιτεχνικὴ ἀναζήτηση ἀνοίγεται ἡ ἀβεβαιότητα τοῦ ἀπειροῦ σύμπαντος τῆς οὐτοπίας, τοῦ ἐδάφους τοῦ ὑποκειμενικοῦ αὐθαίρετου πού κυκλοφορεῖ μέσα στὸ κοινωνικὸ σύμπαν γιὰ νὰ τὸ βγάλει στὴν ἐπιφάνεια. Ἡ ἀπόωση τῆς ἀναγωγῆς σὲ ἐργαστάσιο γίνεται ἀπομάκρυνση ἐκουσία, πρακτικὸ - γνωστικὴ αὐτοαλλοτρίωση, τείνει νὰ ἀρνηθεῖ τὴ δυνατότητα μιᾶς ἀντανάκλασης τοῦ δυναμικοῦ προγραμματισμοῦ. Τί χώρος μπορεῖ νὰ μείνει γιὰ μιὰ πραγματικὴ γνωσιολογικὴ ἐκκλήση ἀλλαγῆς σ' ἓνα κοινωνικὸ - πολιτιστικὸ ἔδαφος ὅπου ἡ παραδοχὴ τῆς ἴδιας τῆς οὐσίας τοῦ προτσέσου ἔχει ὀδηγήσει στὴν ἀρνηση τῆς ρίζας τοῦ ἴδιου προτσέσου; "Ἄν ἡ κουλτούρα εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ἐργαστάσιο στὴν κοινωνία, μιὰ μεσολάβηση, ποῖο πρόγραμμα μπορεῖ ἀκόμα νὰ τὴν εἰδοποιήσῃ στὸ μέτρο πού τὸ πέρασμα δὲν εἶναι πιά ἀναγκαῖο γιατί τὸ ἐργαστάσιο ἔχει κερδίσει τὸ κοινωνικὸ, τὸ ἔχει ἐνσωματώσει; Μόνο ἡ οὐτοπία, σὰν δομὴ σχέσης μὲ τὸν κενὸ ἰδεαλισμὸ, μπορεῖ νὰ παρεμφρήσει: σὰ συν-αθροιστικὴ ἀντίδραση (καὶ ὀπισθοδρομικὴ), ἀπάντησι τῆς τάξης τῆς ριζοσπαστικῆς μπουρζουαζίας (τῆς διανοητικῆς ἐργασίας) στὴς μορφές καπιταλιστικῆς διοίκησης τῆς κοινωνίας καὶ στὸ κομμουνιστικὸ πρόγραμμα τῶν ἐργατικῶν ἀγώνων. Μόνο ἡ οὐτοπία σὰν ἀθέμιτη πόλωση μὲ διανοητικὰ κίνητρα στὴ σχέση μὲ τὴν κοινωνικὴ ὀργάνωση, μπορεῖ νὰ ἐπιτρέψει τὴ διαιώνιση τοῦ διαφοροῦμενου τῆς ἀντίστασης καὶ νὰ ξεσκεπάσει τὸ ἄτοπο ἀπειρο τῆς συνειδήσεως στὴ φαινομενικὴ τῆς ἀρνηση. Ἔτσι ἡ οὐτοπία τῆς δεκαετίας τοῦ '60 - '70 δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀνάδειξη ἑνὸς νέου τρόπου ὑπαρξῆς, τὴ στερέωση μιᾶς ἐλευθερίας πού προσπαθεῖ νὰ ὀρίσει τὴ φυσιογνωμία μέσα στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐξουσία, ἀλλὰ εἶναι μιὰ πρόταση διαχωρισμοῦ τῆς ριζοσπαστικῆς μπουρζουαζίας, πού ἐξεγείρεται ἐναντία στὴν ὀργανωμένη κοινωνικότητα τοῦ κεφαλαίου καὶ ἐναντία στὴν ἀντίστροφη κοινωνικότητα τῶν ἐπαναστατικῶν ἀγώνων, εἶναι ἡ ἐπεξεργασία μιᾶς νέας ἰδεολογικῆς μορφῆς, πῶς ἐκλεπτυσμένης καὶ εὐπροσάρμοστης, πού ἀπορροφᾷ μέσα στὴν ἀπάτη τοῦ ἰδεαλισμοῦ τὴς τάσεις πού προέρχονται ἀπὸ τὴν προλεταριοποίηση τῆς μάζας (καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν προλεταριοποίησι τῆς διανοητικῆς ἐργασίας) καὶ ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες. Ἡ οὐτοπία τότε ἀποκαλύπτει ὅλο τὸν ἐπαναστατικὸ χαρακτῆρα τῆς ὄχι μόνο ὅταν παίρνει τὴν ὀπισθοδρομικὴ μορφή τῆς ἀπελευθέρωσης μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη, ἀλλὰ καὶ ὅταν προβάλλεται στοὺς δρόμους καὶ γίνεται μιὰ νέα εἰδοποίηση τοῦ καθημερινοῦ, ἢ ἐναλλακτικὴ συμπεριφορά. Ἡ

διαλεκτική του αυτόπερπαλαγγισμού της ανάπτυξης κατέχει την πρώτη θέση στην επεξεργασία της ούτοπίας, της επιβάλλει τους όρους της, καθορίζει τη δομική της τάξη ('). Η ιδεολογία στην περιεκτική μορφή πλαισίωσης και σαν συστηματοποίηση των ιστορικών εμπειριών στις αξίες, ή ιδεολογία σαν στοιχείο οργανικής ένταξης του συνειδητού ατόμου στην κοινωνία, εκτοπίζεται από την έλευση άλλων ιδεολογικών (ούτοπικών) που ζούν την ετερότητα του ατόμου σε σχέση με την εξουσία σαν στιγμή αντικοινωνικής ανάδειξης της υποκειμενικότητας που απαρνείται την επίθεση στην οργάνωση του κεφαλαίου και οικειοποιείται έναν περιθωριακό χώρο, επιβάλλεται και χαλκεύεται σαν αυθεντία. Έτσι η διαδικασία προχωρεί από την προκαθορισμένη άπατη της ρεφορμιστικής ιδεολογίας σαν μεσολάβηση μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας στη δεκαετία του 1950, στην αβιάρητη άπατη της ούτοπίας που προεκτείνεται εκτός της εργασίας, αρνείται χιμαίρικά τον κοινωνικό κεντρισμό και εξουσιοδοτεί τη μορφή του μέσω της φυγής, ανάμεσα στη διχογνωμία και την κυκλοφορία της νοσταλγίας σαν ιδιωτικό θέμα σύνθεσης. Η κριτική, που αναπτύσσουν ή κουλτούρα και η ιδεολογία απέναντι στο σύστημα, ήταν ένα όργανο που εννοούσε την κοινωνική εξάπλωση, τη λύση των αντιθέσεων, την κοινωνικοποίηση των απαιτήσεων της ανάπτυξης. Άλλα σε μία φάση της ανάπτυξης όπου όλο το εργασιακό προσέσο εντάσσεται στην καταξίωση του κεφαλαίου και όπου η επιστήμη λειτουργεί μέσα στο μηχανισμό του κέρδους, η ιδεολογία τείνει να χάσει την κοινωνική της αποστολή συνάφειας της δύναμης - εργασίας και ενσωμάτωσης στο παραγωγικό προσέσο και να διακωλύεται σαν καθαρή ιδεαλιστική οντότητα που δρα στο επίπεδο της απλής φαινομενικότητας και μπορεί αδιάφορα να διαλύεται μέσα στην ούτοπία, όσο από τη μια δέν πρέπει να δικαιώνει κανένα τύπο και καμιά πραγματικότητα αλλά μόνο να δίνει σχήμα στην από αδράνεια επιδίωσή της, και από την άλλη εκφράζει μόνο μία ιδανική (αυτο-εξιδαμικευμένη) αντίσταση, που έχει καθαρά αρνητική αξία (και όχι αρνητική - διαλεκτική).

Η ιστορική ούτοπία, σαν καταληκτικό πέρας της αρνητικής σκέψης ήταν ένα ουσιαστικό όργανο της καπιταλιστικής ανάπτυξης, γιατί εκφράζει με αντίστροφο τρόπο τη διαλεκτική της πρόδου σαν μία έιαιη και προκαθορισμένη βεβήλωση και ούτοπικο - προβολική ορθολογιστικοποίηση. Ο ρόλος της σαν αρνητική στάση αφομοιωνόταν και εξυπηρετούσε την ανάπτυξη, σαν όργανο καταστολής των απείθαρτων δομών και λειτουργικοποίησης της μορφής του κοινωνικού στά πλαίσια της παραγωγικής οργάνωσης. Τώρα, αντίθετα, σε μία εποχή όπου η αναγωγή της κοινωνίας σε εργοστάσιο μείωσε την ωστική λειτουργία της ιδεολογίας στην ορθολογιστικοποίηση της ανάπτυξης, ή ίδια ούτοπία όρέθηκε να συχνάζει σ' έναν αντιδραστικό χώρο, όπου η σχέση με τις δομές της κοινωνικο - παραγωγικής οργάνωσης υποτάσσεται σε μία πειραματική δοκιμασία της δυναμικής, ούτοπικο - υποκειμενικής ετερότητας των νέων υπαρκτικών τρόπων συμπεριφοράς. Αυτός ο ενεργητικός ρόλος της ούτοπίας στα πλαίσια των έννοιολογικών διεργασιών είχε αποκαλύψει με με-

γάλη σαφήνεια τήν ἴδια τῆς τῆ δομῆ κυρίως στήν ἱστορική πρωτοπορία καί στή διττή κατεύθυνση ἀναζητήσεων. Πραγματικά ἡ ἱστορική πρωτοπορία ἦταν μὲν ἓνα προτσέσο μέσω τοῦ ὅποιου ἡ διανοητική ἐργασία ἀναγνωρίζεται οὐσιαστικά σάν ἀφηρημένη ἐργασία καί ἐπέτρεπε τήν κοινωνική τῆς λειτουργία σάν σχῆμα παραγωγῆς, καταργώντας τήν τροχόπεδη (τῆ δομικά συντηρητική τροχόπεδη) τῆς πολιτιστικῆς ἰδεολογίας: τὸ γλωσσολογικὸ ἐργαστήριον ἦταν ἀνεστραμμένο ἐργαστάσιον καί συνάμα ἀντανάκλουσε τήν ἀνάληψη τῆς ἀρχῆς τῆς παραγωγῆς (ἔστω μιᾶς παραγωγῆς ἔξω ἀπὸ τίς προκαθορισμένες νόρμες) σάν λειτουργικὸ ἄξονα καί τήν ἀναγωγή τῆς διανοητικῆς ἐργασίας σὲ ἐργασία (καί ὄχι πιά σὲ κατασκευὴ συστημάτων σκέψης ποῦ διέπουν καί κρίνουν τὸν κόσμον). Ἀπὸ τήν ἄλλη πλευρὰ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀναζητήσεων τῆς πρωτοπορίας, ἡ διανοητικὴ ἐργασία ἔτεινε νὰ αὐτοκαταργηθεῖ σάν ἐργασία καί νὰ θγεῖ ἔξω ἀπὸ τήν παραγωγικότητα, γιὰ νὰ ἀποκτήσει ἐξωτερικὴ, συνοπτικὴ συνείδηση, πορεία ἀπὸ τὸ ἄπειρο στήν (ἀντιδραστικὴ) οὐτοπία τῆς μορφῆς ἢ στήν πολιτικο - ἰδεολογικὴ (ὀχλαδὴ ἰδεολογικὴ) εἰδοποίηση τῆς πνευματικῆς συνείδησης.

Σήμερα ἡ πρωτοπορία διατρέχει μόνον τὰ ἐδάφη τῆς οὐτοπίας γιὰ νὰ τήν κάνει νὰ πισωδρομήσει στὸν καθαρὸ «ἰδεολισμὸ», μετα - ἱστορικά, σὲ μιὰ ἄπειρη ἰδεολογικὴ ἀντιπαράταξη ποῦ σάν μορφὴ ἰδεολογίας εἶναι ὅλη ἐνωματωμένη στήν ἐξουσία καί λειτουργεῖ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς. Ἡ οὐτοπία δὲν λειτουργεῖ πιά οὔτε σάν ριζοσπαστικὴ ἄρνηση, ποῦ τὸ κεφάλαιο ἀνατρέπει σὲ ὀρθολογιστικοποίηση τῶν κοινωνικο - παραγωγικῶν λειτουργιῶν γιατί ἡ διαλεκτικὴ ροπὴ ἔχει ἐξαφανιστεῖ ὅπως καί ἡ ἀντίστροφη χρῆση τῆς δουλειᾶς (καί τῆς παραγωγικότητας) καί τῆς συνείδησης. Ἡ διάσταση, στήν ὁποία δρᾷ τώρα ἡ οὐτοπία χαρακτηρίζεται ἀμέσως ὄχι μόνον σάν ἐξωτερικὴ τοῦ κόσμου παραγωγῆς ἀλλὰ καί σάν ἑτερότητα (ἀντιδραστικὸς αὐτοεξορισμὸς) τῆς κοινωνικῆς ὀργάνωσης. Ὁ χώρος ὅπου ἀκμάζει ἡ οὐτοπία εἶναι φανερὰ ἕνας χώρος ἀλλότριος, εἰδοποιεῖται ἀκριβῶς ἐξ αἰτίας τῆς θεληματικῆς μὴ - παραγωγικότητάς του, εἶναι ὀπισθοδρομικὴ νοσταλγία ἐνὸς ὀρίζοντα σχέσεων ὅπου ἡ πραγματικὴ παραγωγῆς ὑλικῶν ἀγαθῶν εἶναι μετέωρη σὲ ἄφελος μιᾶς ἐλευθερίας καί ἀπροσδιόριστης προσοικειώσης ἀντικειμένων τῆς ατομικῆς συνείδησης. Δὲν εἶναι ἕνας ἰδεολογικὸς χώρος ὅπου σχηματίζονται στὸν αἰσθητικο - πολιτιστικὸ ὀρίζοντα: σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους ποῦ νὰ καταλύουν τὴ δουλειὰ τῆς παραγωγῆς ὑλικῶν ἀγαθῶν (ποῦ θὰ ἦταν ἀκριβῶς ἓνα ἰδεολογικὸ πρόγραμμα γιὰ τήν εἰδικὴ διάσταση ὅπου ἐκτυλίσσεται ὁ λόγος ἀλλὰ θὰ διατηροῦσε μιὰ θεωρητικο - ἐριμηνευτικὴ νομιμότητα μέσα στήν ἄρνηση) ἀλλὰ ἓνα ἔδαφος αὐθαριεσίας ὅπου ἡ μορφὴ τῶν κοινωνικῶν σχέσεων ἀπορροφᾶται μόνον γιὰ νὰ γίνῃ ἀπατηλὴ ἀνατροπὴ τοῦ περιεχομένου τῆς κοινωνίας σὲ συγκρούσεις καί ἰδεολογικὴ ἀντιπολίτευση στήν ὑλικότητα τοῦ πολιτικοῦ προγράμματος.

Ἔτσι ἡ ὀπισθοδρομικὴ οὐτοπία ποῦ προτείνουν τὰ νέα καλλιτεχνικο - πολιτιστικὰ φαινόμενα χωρὶς νὰ ἀντανάκλῃ πιά μιὰ ἄμεση λειτουργικότητα, καθορισμένη σὲ σχέση μὲ τίς μορφές ποῦ προσλαμβάνει ἡ ἀνά-

πτυξη στο συνεχές προτσέσο αυτούπερφαλαγγισμού, διατηρεί όμως μιὰ ειδική λειτουργία, αν και καθαρά άρνητική και όχι άρνητική - διαλεκτική, μέσα στην καπιταλιστική ανάπτυξη, όχι μόνο σαν ιδεολογική άπάντηση στο έργατικό πρόγραμμα επίθεσης στην καπιταλιστική όργάνωση τής κοινωνίας και κατάργησης τής εργασίας αλλά και σαν διατήρηση μιás ύποθετικής αξίας και λειτουργικότητας του ιδεολογικού, σαν έδαφος αναμέτρησης. Μ' αυτόν τον τρόπο επικυρώνεται ή δυναμικότητα τής καπιταλιστικής κοινωνίας και ή σταθερή ικανότητά της να μεταβάλλεται όργανικά και να παράγει λειτουργίες και έκδηλώσεις πρωτοπορίας, και μαζί άπασχολούνται σημαντικά στρώματα τής αντίστασης στο πλαίσιο μιás δραστηριότητας όπως ή μάχη των ιδεών, άκριβώς τή στιγμή που τό κεφάλαιο έχει έγκαταλείψει τό πεδίο τής ιδεολογίας για να τά παίξει όλα στις σχέσεις ισχύος, στην ικανότητα τής κοινωνικής όργάνωσης να έλέγχει όλη τήν εργασία - δύναμη. Έτσι ό χώρος τής ιδεολογίας, τής ιδεολογικής αντίταξης στο έπαναστατικό πρόγραμμα (και από τήν άλλη στις παραδοσιακές μορφές μεταβίβασης και διατήρησης τής έξουσίας), αντί να κατευθύνεται άπευθείας από τό κεφάλαιο, έχει ανατεθεί σε στρώματα διανοουμένων - εργατών, συνδεμένων ή όχι με τις έπίσημες εργατικές όργανώσεις, και στη ριζοσπαστική μπουρζουαζία, άφήνοντας τήν υπεράσπιση και τήν άτέλειωτη συζήτηση για τις αξίες και τους τρόπους έξανθρωπισμού του κοινωνικού και τής εργασίας, για τήν πολιτιστική μεταμόρφωση του κόσμου, στο κίνημα ιδεών τής διαφωνίας και στην ιδεολογική του συνείδηση.

Η καταπιεστική ούτοπία των στρωμάτων των διανοουμένων και ή ρεφορμιστική, άναθεωρημένη ιδεολογία του εργατικού κινήματος συμπλέκονται έτσι σε μιὰ ταυτόχρονα άφηρημένη και πραγματική δυναμική που δικαιώνει τό σχήμα τής καπιταλιστικής έξουσίας και σώζοντας τή συνείδηση, επιτρέπει τήν άπορρόφηση τής κοινωνίας στο έργαστάσιο του κεφαλαίου.

*Κινηματογραφική ούτοπία,
ιδεολογία του θεάματος και πολιτιστικός κινηματογράφος.*

Δέν πρόκειται ἐδῶ νά δοῦμε τόσο πῶς κυκλοφορεῖ αὐτή ἢ πραγματικότητα μέσα στόν κινηματογράφο ὅσο τὸ νά ἐντοπίσουμε τή μορφή τῆς κυκλοφορίας τοῦ κινηματογράφου μέσα στόν ὀλοκληρωτισμό τῆς ἀνάπτυξης, τήν ἀλλοίωση τῆς δομῆς τοῦ κινηματογράφου (στὶς ἀκρατεῖς ἐμπειρίες του) μέσα στήν ἀπορρόφηση ὅλης τῆς κοινωνίας ἀπὸ τήν καταξίωση τοῦ κεφαλαίου, μέσα στόν ἀποπροσανατολισμό τῆς ιδεολογίας καὶ τήν ἀντιδραστική αὐθαιρέσια τῆς ἀναδυόμενης οὔτοπιας. Ὁ νέος κινηματογράφος ξεκινᾷ ἀπὸ τήν ὀλοκληρωτική μαζικοποίηση τοῦ θεάματος, ἐπεξεργάζεται ἕνα σχέδιο καταστροφῆς τῆς δομῆς τοῦ ἐμπορευματοῦ καὶ τῆς ιδεολογίας τοῦ θεάματος. Στόν κινηματογράφο κατανάλωσης ἔπου τὸ ἐμπόρευμα κυριαρχεῖ ἄμεσα σὲ θεατὴ δρώντας μέσα ἀπὸ τὸ χρυσομένο κόσμο τοῦ θεάματος καὶ μέσα ἀπὸ τήν ιδεολογία τοῦ σπάρ καὶ τῆ μαζοχιστική - παρηγορητική ταύτιση μὲ τὴ συμπεριφορά του (στὶς ταινίες καὶ στήν πολυδιαφημισμένη ζωὴ του). Ὁ νέος κινηματογράφος ἀπαντᾷ ἀμέσως μὲ μιὰ προσήλωτη (τεχνική) στήν προοπτική τῆς ἀπελευθέρωσης καὶ τῆς κατάρτησης τῆς ἀλλοτρίωσης. Στόν ιδεολογικὸ αὐτοματισμὸ τῆς αἰχμαλωσίας τοῦ θεατῆ μὲ ἕνα ὑπολογισμένο σύστημα προπαγάνδας καὶ ἰκανοποίησης τῶν ἐλπίδων, προσπαθεῖ νά ἀντιπαρατάξει τὸν προβληματισμὸ μιᾶς ἐνεργητικῆς σχέσης ποῦ ἀποκαλύπτει μέσα ἀπὸ τὴ ροὴ τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας τὴ μορφή ὑπαρξῆς σάν προδότη ἄ λ λ ο υ, τὴν ὁδὸ τῆς αὐθαιρέσιας σάν ὑπόσχεση οὔτοπιας. Ἐν τὸν κινηματογράφο κατανάλωσης ἡ μορφή τῆς ὑπαρξῆς ἀναπαράγεται μέσα σὲ εἶσοποιὸ φωτιστέφανο τῆς παραδεκτῆς ἀξίας, τῆς ἀγνωρισμένης καὶ ἐκπληρωμένης ἐκλογίκευσης, στόν πειραματικὸν κινηματογράφο ἡ ὑπαρξὴ δὲν ἐξουσιάζεται ἀπὸ τὴν ἀξία, ἀπὸ τὴ δομὴ τῆς λειτουργικότητας, ἀπὸ τὴν ὀρισμένην δυνατότητα τοῦ νοήματος. Ὁ κινηματογράφος κατανάλωσης ὅπως καὶ ὁ «καλλιτεχνικὸς» παραδοσιακὸς κινηματογράφος παρουσιάζει ἕναν κόσμον ἀπόλυτα τελειωμένο, ἀντανακλᾷ μιὰ ιδεολογία ἐνῆπιον σὲ γαγονότα στήν ὀποία ἂν πρόκειται γιὰ προσδευτική ταινία ἀντιπαρατίθεται μιὰ ἐπιθυμία ἀλλαγῆς ποῦ προσφέρει ἤδη γνωστὲς πλαισιώσεις κοινωνικῶν τρόπων συμπεριφορᾶς. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπον κινηματογράφος κατανάλωσης καὶ παραδοσιακὸς «καλλιτεχνικὸς» κινηματογράφος (ἰδηλαδὴ φανερά ιδεολογικὸς κινηματογράφος) ὄρουν σ' ἕνα σύστημα ἀλλοτριωτικῶν καὶ καθοριστικῶν σχέσεων. Στὸ θεατὴ δὲν προσέρεται τρίτη ἐκδοχή: ἡ λαμπρότητα τοῦ θεάματος ἢ ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς ιδεολογίας θὰ τὸν κυριεύσουν ἢ θὰ τὸν ἀπωθήσουν. Μὲ τὸν κινηματογράφο κατανάλωσης ὅπως καὶ μὲ τὸν παραδοσιακὸ «καλλιτεχνικὸ» κινηματογράφο καμμιά μορφή (συνειδησιακῆς) ἀπελευθέρωσης δὲν μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ γιὰτὴ ἢ δομή τους εἶναι ἀκρίβως ἡ πορεία τῆς αἰχμαλωσίας, ἡ ἀπορρόφηση τῆς συνείδησης σ' ἕνα μηχανισμό κατὰλλήλα σχεδιασμένο.

Βέβαια ὁ κινηματογράφος κατανάλωσης ἐπιδρᾷ διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν «καλλιτεχνικόν». Ὁ καθαρὰ ιδεολογικὸς κινηματογράφος κινεῖται

σύμφωνα με συντεταγμένες που προσπαθούν να προσανατολίσουν το θεατή σε μιὰ διάσταση προγραμματισμένων δομικών αντιδράσεων, παίζοντας πότε - πότε με τόν εκδιασμό τῆς αποκάλυψης τοῦ πραγματικοῦ ἢ με τόν εκδιασμό τῆς πράξης τῆς ἀπελευθέρωσης (ἢ τῆς προπαρασκευαστικῆς κατανόησης - δράσης γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση). Ἡ ἀλήθεια, ἡ πραγματικότητα πού ξεσκεπάζεται δὲν ἐμφανίζονται σὰν σχίσμα, προβληματισμός, προοπτική, ἀντίθετη στήν ἄλλοτρίωση ἀλλὰ σὰν ὁμοιογένεια, ἀνασύνθεση καὶ ἡ ὑποτιθέμενη ἀπελευθέρωση δὲν εἶναι ρήξη ἀλλὰ ἀνάπτυξη τῆς λειτουργίας ἐν δράσει. Ὁ «καλλιτεχνικός» κινηματογράφος τείνει νὰ κατασκευάσει ἕναν ὀρίζοντα ἐρωτηματικῶν καὶ νὰ προτείνει ἄμεσα ἢ ὑπαινικτικά ἕνα σύστημα ἀπαντήσεων· σκεπύει νὰ δομήσει τὸ θεατὴ σὰν προοπτικὴ ἐλευθερίας τῆς συνειδήσεως στὸ συνεχές μιᾶς ἄλλοτριωμένης δραστηριότητος, θέλει νὰ φτιάξει ἕνα σχῆμα διαφορητικὸ ἀπὸ τὸ προηγούμενο, σὰν παραλλαγὴ τοῦ ταυτοσημοῦ στὸ σταδιακὸ προσέσο ἐξέλιξης. Σὰν σχῆμα δυναμικῆς συμφιλίωσης δὲν ἐλευθερώνει τὸ θεατὴ ἀλλὰ τὸν ἐντάσσει σὲ μιὰ ἀλληλουχία πού προβλέπει καὶ ἐξιδανικεύει σὰν ἀπελευθέρωση τὴν αὐξηση κατὰ λογικὴ συνέχεια. Δὲν χρησιμοποιεῖ διαδρωτικές μεθόδους· ἀπέναντι στήν ἐκρηκτικὴ τῆς ἐρεθισμένης πόλης βάζει μιὰ ταπεινὴ, μετριοπάθεια, τὴ γλυκερὴ σύσταση τῆς οὐμανιστικῆς ἰδεολογίας πού δὲν ἐπιτίθεται ἀλλὰ ἀπορροφᾷ, ὑπονοεῖ μὲ χαμηλὸ τόνο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ κινηματογράφος κατανάλωσης εἰσάγει σχήματα προοδευτικῆς ἐκλογίκευσης ἀλλὰ καὶ προχωρεῖ πάνω στὴ διπλὴ προοπτικὴ τῆς ἐπιβολῆς τρόπων συμπεριφορᾶς καὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ σόκ. Προτείνει μὲν τρόπους συμπεριφορᾶς πού ἀντιπροσωπεύουν μιὰ ἄλλοτριωμένην πραγμάτωση τῶν ἐπιθυμιῶν τῆς μάζας, κοινωνικο - ὑπαρξιακοῦ συνδυασμοῦ πού ἐξιδανικεύουν τὴν ἀπογοήτευση μέσα ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο τοῦ ἐκκεντρικοῦ ἀπραγματοποιήτου. Γιὰ νὰ δώσει ὅμως ζωὴ καὶ ὄργανο ρόλο στὰ μοντέλα πού προτείνει κατασκευάζει ἕνα κυματιστὸ ρυθμὸ ἔντασης καὶ ἐκκεντρικότητος πού μετατρέπει τὴ στάση τοῦ θεατὴ ἀπὸ τὴν ἐκλογικευτικὴν προδιάθεσιν, τῆς προβληματικῆς συνειδήσεως στὴ χωρὶς ὄρια περιοχὴ τῆς ἀναμονῆς τοῦ σόκ, τῆς σύγκρουσης μὲ τὸν ἐκκεντρικὸ. Πολὺ πρὶν προχωρημένους καὶ στὸ ἐπίπεδο τῶν καιρῶν· σὲ σχέση μὲ τὸν «καλλιτεχνικὸ» κινηματογράφον (ἀντίθετα μὲ ὅ,τι ὑποστηρίζει ἡ λογικὴ τῶν κριτικῶν), ὁ κινηματογράφος κατανάλωσης υἱοθετεῖ τὴ γλώσσα τῆς μηχανόπολης, ἐκμεταλλεύεται τὸν ἄπειρο πλοῦτο τῆς, ξαναπαρουσιάζει τὴν ἴδια τὴ μορφή τῆς ἄλλοτρίωσης στὸ θεατὴ, ἀλλὰ τοῦ τὴν προτείνει μὲ ἄλλοτριωμένους ὄρους σὰν δαιμονικὸ πρότυπο ἀπελευθέρωσης καὶ πραγματοποιήσεως τῶν ἐπιθυμιῶν, πού ἡ ἀτομικὴ συμπεριφορὰ μπορεῖ νὰ πιθαιχίσει τὴν ὥρα ἀκριθῶς πού ἐπιβεβαιώνει τὴν ἐξάρτησή τῆς καὶ τὸ ἑτερόφωτο ποιόν τῆς. Ἡ σταθερὴ ὑπερίσχυσις τοῦ κινηματογράφου κατανάλωσης σὲ βάρος τοῦ «καλλιτεχνικοῦ» δὲν ἐξηγεῖται ἀπὸ τὴν καθυστέρησιν καὶ τὴν ἔλλειψιν παιδείας τοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἄπειρα ἀνώτερι, ἰκανότητά τῆς γλώσσας τοῦ θεάματος σὲ σχέση μὲ τὴ γλώσσα τῆς κουλτούρας νὰ ἀναπαράγει τὴ φαινομενικὴ καὶ τὴν ἐπιθετικότητα τοῦ πολιτισμοῦ τῶν μηχανῶν, τῆς κοινωνίας - ἐργοστάσιου, νὰ ὑλοποιεῖ ἕναν ἄπειρο (καὶ κυνικὸ) συγχρονισμό.

Τὸ θέαμα ὅπως καὶ ἡ μητρόπολις εἶναι ἕνας ἀναγκαῖος σπόνδυλος τῆς καπιταλιστικῆς ἀνάπτυξης πού μπροστά του ὁ καλλιτεχνικός κινηματογράφος δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἀποπροσανατόλιστη κατάσταση.

"Ἔτσι, ἡ ἐναντίωση στὸν κινηματογράφο - θέαμα ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς λογικοφάνειας τοῦ προοδευτικοῦ ἐκσοσιαλισμοῦ ἢ τῶν ἰδιαίτερων ἀπαιτήσεων τῆς ὑποκειμενικότητας πού περνάει κρίση, θὰ φαίνεται παράλογη ἀκόμα καὶ στοὺς μικροαστοὺς διανοουμένους σὲ μιὰ φάση τῆς ὁποῖα ἡ ἀνάπτυξη παίρνει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὀλότητος καὶ τὸ πλᾶνο γίνεται ἡ μορφή μέσω τῆς ὁποίας τὸ ἐργαστάσιο ἐκλογικεῖται τὴν αἰχμηλωσία τῆς κοινωνίας.

Στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 - '70 δὲν προτεινόταν πιά μόνο ἡ ἐναλλακτικὴ λύση τῆς ἐννοιολογικῆς μεταμόρφωσης, τῆς ἐνταξίης τῆς φαινομενικῆς γραμμικότητας τοῦ θεάματος στὸ σχῆμα μιᾶς ὀρθολογιστικῆς καὶ προϊούσας κινηματογραφικῆς ἰδεολογίας. Τὸ θέαμα εἶχε ἐξουδετερώσει αὐτὰ τὰ ὄπλα τῆς στιγμῆς πού ἡ καπιταλιστικὴ ἀνάπτυξη δὲν εἶχε φτάσει τὴ σημερινὴ ὀλοκληρωτικὴ δομὴ τῆς. Τὸ πρόβλημα (γιὰ τοὺς νέους διανοουμένους πού δούλευαν στὸν κινηματογράφο) ἦταν ν' ἀρνηθοῦν μὲ τὸ ἴδιο ἐπίπεδο ριζοσπαστικότητας, τὴν ἐπιθετικὴ ριζοσπαστικότητα τῆς ἰδεολογίας καὶ τῆς ὀργάνωσης τοῦ θεάματος, ἀντιτάσσοντας μιὰ ἀρνησιμὴ ἰκανὴ νὰ ἀφομοιώσει τῆς δομῆς τῆς καὶ νὰ υἱοθετήσει μὲ ἀνάποδο τρόπο τὰ πῶ ἀθέμιτα καὶ ἀπρακάλυπτα ὄπλα. Ὁ κινηματογράφος θὰ μπορούσε νὰ γίνεαι ἀρνησιμὸς τοῦ θεάματος καὶ νὰ ἀναπτύξει μιὰ συστηματικὴ ἐναντίωση στὸ θέαμα μόνο ἂν ὄρουσε ταυτόχρονα ἀρνούμενος τῆς ἐναλλακτικῆς λύσεως στὸ πλαίσιο τοῦ ὀρίζοντα τοῦ θεάματος καὶ προωθώντας τὰ ὄργανα ἐκείνα πού ἔχουν τὴ διαδῶρικὴ δύναμη τῶν ὀργάνων τοῦ θεάματος. Ἐπρεπε δηλαδὴ νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς τὴν ἰδεολογία, τὴν κουλτούρα σὰν ὀρίζοντα τῆς ἐρμηνείας - μεταδλητικότητας, γιὰ τὴν οὐτοπία σὰν προεικασμένη μορφή σύνθεσης ἀνάμεσα στὴν ἀρνησιμὴ καὶ τὴν ἐλευθερία. Ἐπρεπε ἀκόμα νὰ ἐγκαταλειφθοῦν οἱ τρόποι τῆς ὀριστικοποιημένης καὶ ὀρθολογιστικῆς ἀντίληψης γιὰ νὰ ἐφευρεθεῖ πάλι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ σ ὀ κ, ἡ παραδίωξη τῆς νόρμας, σὰν ἐπίθεσις ἐνάντια στὸ κοινὸ. Ἄν τὸ θέαμα γεννοῦσε τὴν ἀπειρὴ ποικιλία τῶν ἀφηρημένων ρόλων, σὰν πιθανὴ πραγματικότητα πού ἐνισχύει τὸ ἀπίθανο στὸ ἐπίπεδο τοῦ καθημερινοῦ, ἡ κινηματογραφικὴ οὐτοπία θὰ πρέπει νὰ γεννᾷ τὴν ἀπειρότητα τῶν κοινωνικο-υπαρξιακῶν ρόλων τὰν δυναμικὸ ἰκανὸ νὰ διαποτίζει ἐκτὸς τῆς ὀθόνης τὴν περιεκτικότητα τοῦ καθημερινοῦ. Ἡ καθορισμένη ἀντικειμενοποίηση τῆς ποικιλίας τῶν ἀφηρημένων ρόλων στὸ ἔδαφος τῆς φαινομενικότητας τοῦ θεάματος γίνεται ἐσωτερικευσιμὴ τῆς ἀδυναμίας καὶ τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὸ αὐθεντικὸ ἀπὸ τὴ μεριά τῆς κοινωνίας τῆς ἐργασίας γιὰ μιὰ ὑπόσχεση νέου ἀπείρου. Ἄλλὰ τὸ θέαμα ἔχει πιά διεισδύσει σὲ ὄλη τὴν κοινωνία, ἔχει ἀλλάξει τὴν αὐτοαντιπροσώπευση καὶ τὴ φαινομενολογία τῆς συμπεριφορᾶς. Ὁ μηχανισμὸς τοῦ ἀλλοτριωτικοῦ θεάματος ἀσχεῖ πράγματι μιὰ κοινωνικὴ ἐπέκταση ἀναθεώρησης τῶν δομῶν, ἀπὸ τὸ εἶναι πού γίνεται ἰκανὸ νὰ μεταβάλλει τὸ ἰδιωτικὸ σὲ κάτι πού εἶναι ἰδιωτικὸ τοῦ θεάματος, οἱ ἀτομικοὶ

τρόποι συμπεριφορᾶς στήν ἀθλιότητα τῶν μὴ θεαματικῶν κατηγοριῶν, οἱ κινήσεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς σὲ μιὰ ἐπιτρεπόμενη μὴ αὐθεντικότητα, πού ξετυλίγεται στὸ ὑποανθρώπινο ἐπίπεδο τῆς μὴ θεαματικότητας. Ἡ θεαματικότητα σχηματίζει τὰ πρότυπα τρόπων συμπεριφορᾶς, κατακτᾷ τὸ βιολογικὸ ἄξονα τῆς ζωῆς τοῦ ὑποκειμένου, ἀποκρυσταλλώνεται σὲ μῦθο, ἐγγυᾶται μιὰ ἀλλοτριωμένη αὐθεντικότητα στὰ διασπασμένα πεπρωμένα τῆς προλεταριοποίησης τῆς μάζας. Ἔτσι ἡ θεαματικότητα ἐπεκτείνεται, γίνεται διάσταση τῆς κοινωνικῆς δράσης, εἶναι ὁ ἀνάστροφος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐμφανίζεται ἡ διείσδυση τοῦ ἐργοστασίου στήν κοινωνία. Τὸ θέαμα, σὰν ἐμπόρευμα πού κυκλοφορεῖ, γίνεται ἡ πολύμορφη καὶ πανταχοῦ παρούσα ἀντιφώνια πού συναντᾷ ὁ διανοούμενος, ὁ προοδευτικὸς καλλιτέχνης ἀπέναντι στὸ σχέδιό του νὰ ἀνασυνθέσει συγκινήσεις σὲ μὴ ἀλλοτριωμένα σχήματα. Καὶ ὅπως τὸ θέαμα ὑπάρχει μέσα στὴ σκέψη ξεχωριστὰ ἀπὸ τὴν ἐξουσία, ἔτσι δὲν ὑπάρχει πρόγραμμα σύνθεσης στὴ μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξης ἀναπαράσταση τῆς ἀναπαγωγῆς τῆς ἀποσοσιατικῆς φαινομενικότητας τῆς πραγματικότητας πού νὰ μὴν περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν καταστροφή τοῦ θεάματος καὶ τὴν ἰδιοποίηση τῆς ἐνότητας (2).

Ἡ προοπτικὴ ἄρνησης τοῦ θεάματος, τῆς θεαματικότητας τοῦ ἐμπορεύματος ὅπως ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὸ νέο κινηματογράφο προσπαθεῖ νὰ συλλάβει καὶ νὰ ἀποδοίσει ταυτόχρονα τὴν ἐμπορευματικὴ ποιότητα τοῦ θεάματος καὶ τὴν ἐμπορευματοποιημένη θεαματικότητά τῆς σχέσης του μὲ τὸ ἄλλο. Βέβαια ὁ πειραματικὸς κινηματογράφος δὲν παρουσιάζει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἐμπορεύματος σὲ ὅλη του τὴν ἔκταση καὶ δὲν ἐντοπίζει τὴν εἰδική του διάρθρωση σὲ ἀποκρυσταλλωμένες ἀναπαραστάσεις πού καθορίζουν τὴ θεαματικότητά του. Καὶ οὔτε ἔχει πλήρη συνείδηση τῆς συγκεκριμένης ὀργάνωσης (ἔξω ἀπὸ τὴν καθορισμένη δομὴ τοῦ κόσμου τοῦ ἐμπορίου) τῆς καπιταλιστικῆς σχέσης παραγωγῆς, δηλαδή τῆς ὑλικῆς βάσης τοῦ καθορισμοῦ τοῦ ἐμπορεύματος. Ἡ ἀντίληψή του σχηματίζεται στήν καταγραφή τῆς κυκλοφορίας τοῦ ἐμπορεύματος, θέτει σὲ κίνηση τὴν ἄρνηση μόνον σὰν ἀνοιγμα, κίνημα πού ἐναντιώνεται στήν ἀρτηριοσκληρωσὴ τῆς συμπεριφορᾶς, τῆς ιστορικῆς σκέψης, σὰν ἐξιδανικευμένο ἀρνητικὸ, ὄχι σὰν γνώση, θεωρία πού ὀργανώνει καὶ μετατρέπει ριζικά. Ἡ οἰκειοποίηση τοῦ θεάματος ἀπὸ τὰ ἐμπόρευμα, ἡ ἐξάπλωση τῆς μεσολάθεσης τοῦ θεάματος στὶς κοινωνικο-υπαρξιακὲς σχέσεις γίνεται στὴ θεωρητικο-πρακτικὴ ἐργασία τοῦ νέου κινηματογράφου ὄχι τόσο ἡ νίκη πού πραγματοποιεῖται πάνω στήν ἱστορικὴ κοινωνία, ὅσο ἕνα ἀποκρυσταλλωμένο διάφραγμα πού ἐναντιώνεται στήν ἀνασύνθεση τῶν ἀνθρώπινων τρόπων. Ἔτσι στήν ἀντίληψη τοῦ νέου κινηματογράφου τὸ αὐθεντικὸ γίνεται ἕνας φακὸς πού καρφώνεται πέρα ἀπὸ τὸ διάφραγμα τῆς θεαματικότητας, πέρα ἀπὸ τὴν ἀλλοτριωτικὴ μεσολάθεση τῆς ἀποκρυσταλλωμένης ἀναπαράστασης πού μεταποιεῖ τὸ ἐμπόρευμα.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μερὴ ὁ νέος κινηματογράφος ἔχει τέλεια συνείδηση, τοῦ ὅτι ἡ σύγκρουση μὲ τὸ θέαμα δὲν μπορεῖ νὰ λαβαίνει χώρα σὲ μιὰ χωριστὴ πραγματικότητα, σὰν αὐτοπροσαρμογὴ στὸ χωρισμὸ καὶ ἐ-

πικύρωση του ίδιου του χωρισμού. Ακριβώς γιατί το θέαμα είναι εμπόρευμα που κυκλοφορεί και έχει εισόδους μέχρι τη ζωή του ατόμου, ακριβώς γιατί εμφανίζεται σαν διάφραγμα που αποκρυσταλλώνει σε άλλοτριωμένη αναπαράσταση τις μορφές των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων. ή απάντηση του νέου κινηματογράφου δεν μπορεί να κινηθεί μέσα στον ξέχωρο τομέα της ειδικότητας του κινηματογράφου, να περιοριστεί στην αντιπαράταξη μιας νέας πειραματικής γλώσσας στην κωδικοποιημένη γλώσσα του θεάματος (και του «καλλιτεχνικού» κινηματογράφου). Η άρνηση της δομής του θεάματος συνεπάγεται το άνοιγμα ενός μαχητικού μετώπου πολύπλοκου και τέλεια διαρθρωμένου στον στο ενοκληρωτικό πλαίσιο της εξάπλωσης του θεάματος θα δοθεί ή απάντηση, του ενοκληρωτικού βάθους του άπειρου της άρνησης με τη διάχυση της άρνησης σε όλη την υλική συνέχεια που ένώνει το χωριστό θέαμα (τον κινηματογράφο) με τη διαδεδομένη θεαματικότητα. Αντίθετα ή προοπτική άρνησης του θεάματος ανατρέχει σε μια αναζήτηση του αυθεντικού που κινείται μέσα στη διαδεδομένη θεαματικότητα αλλά την έρμηνεύει σαν κάθετο διάφραγμα της ιδεολογίας και όχι σαν αποκρυσταλλωμένη παρουσία στις ίδιες κοινωνίες και συνειδησιακές προεκτάσεις: έτσι το άρνητικό δυναμικό της προοπτικής χάνει σε διαύγεια και αποφασιστικότητα και γίνεται άλλο. Η αναζήτηση του νέου κινηματογράφου διατηρεί πάντως τη μελλοντική έκδοχή της ελότητας και με το να δοθεί μια έναντίωση που να ένοποιεί υλικά το χωριστό χώρο του κινηματογράφου με το χωριστικό χώρο της οργανωμένης από το κεφάλαιο κοινωνικής ύπαρξης, προτείνει μια υπόθεση ουτοπία που περιβάλλει ταυτόχρονα και με τον ίδιο τρόπο και τον κινηματογράφο και το άτομο. Έξ αίτιας αυτής της δομής του ακριβώς, το πρόγραμμα καταστροφής του διαφράγματος της θεαματικότητας τείνει να επανεμφανισθεί σε μια συγχρονισμένη μορφή ιδεολογική, σαν ακαθόριστη άπειρία της άρνησης που αντί να γίνει καταστροφική κριτική, γίνεται υπέρβαση του εμποδίου, άρνηση, από αφαίρεση, αποσιώπηση της άρνητικότητας που υπάρχει γύρω. Να θεωρείς το θέαμα σαν διάφραγμα που στέκει απέναντι και όχι σαν ελότητα που κυκλοφορεί στις κοινωνικο-υπαρξιακές σχέσεις αντιπροσωπεύει τα ιδεολογικά θεμέλια μιας επιθυμίας αλλαγής που, εξιδανικεύοντας την υπέρβαση του όριου, ένισχύει το αίτιατο του άρνητικού και προτείνοντας το άνοιγμα στο άπειρο συγκαλύπτει τη σταθερότητα της τελειωμένης άλλοτρίωσης και γίνεται ουτοπία σαν ακαθόριστο γεγονός που ανάγει σε «άλλο», σε μια πραγματικότητα μετα-ιστορικά παραστημένη που στέκει στις προαποφασισμένες άρχες: ή μελλοντολογική, προσχεδιασμένη ουτοπία γίνεται άμεσα ουτοπία αντιδραστική, όπισθοδρομική.

*Μορφή και σημασία των καλλιτεχνικών προοπτικών
του Νέου Κινηματογράφου.*

Στο νέο κινηματογράφο όπως και στους άλλους καλλιτεχνικούς τομείς ή αντιδραστική ούτοπία παίρνει μορφές και εκφάνσεις εξωτερικά διαφοροποιημένες. Και δέν πρόκειται μόνο για εμπειρίες που αποστασιοποιούνται από την ένταση του εύρηματος ή τη ριζοσπαστικότητα της ούτοπίας. Η διάρθρωση του νέου κινηματογράφου παίρνει την ίδια εκδηλη δομή των έργων, αποκαλύπτει προοπτικές και τάσεις που στην επιφάνεια (φαινομενολογικά) μοιάζουν απόλυτα διαφορετικές, περιλαμβάνει εδάφη και λειτουργικές παραλλαγές που δέν ανάγονται άμέσως στη μονάδα ('). Γεγονός είναι ότι μέσα στη συνολική δομή της ούτοπίας (που συγκεντρώνει και συστηματοποιεί τις ξεχωριστές αποφάσεις) στις αναζητήσεις της κινηματογραφικής πρωτοπορίας της δεκαετίας του '60 - '70 αλλάζει άρχικά το ειδικό άρος και έ στόχος της άρνησης, ή κίνηση άρνησης του θεάματος και του όρίζοντα θεαματικότητας άποκτά κατά κληρός ξεχωριστές γλωσσολογικές - ιδεολογικές συνθήκες σαν προσωρινός χώρος της άρνησης όπου άσκειται ή εμπειρία της ρήξης και του εύρηματος. Έτσι οι μορφές της άρνησης άποκτούν διαφοροποιημένα περιγράμματα, έξατομικεύουν από έργο σε έργο την πρακτική της άρνησης και δημιουργούν αυτόνομες παραλλαγές, επικυρώνοντας πάλι από την άρχή την καθορισμένη υποκειμενικότητα των εμπειριών και τη μη άναγωγή σε καλλιτεχνική όντότητα όποιου τις άσκει.

Μέσα από την προοπτική αυτή μοναδικότητα κάθε καλλιτεχνικού συμβάντος αναδύεται μιá όμοιογενής δομή κοινωνικο - καλλιτεχνικής συμπεριφοράς: ό κινηματογραφικός καλλιτέχνης άνάγει στην άπειρη έλευθερία την ίδια του τη μοίρα, άνατρέποντας το κλείσιμο του θεάματος σε άνοιγμα, προώθηση του βλέμματος στο έσχατα της ύπαρξης, κουρέλιασμα του κοσμικού ύφαδιού. Η έπιλογή διαφορετικών όρίζόντων της άρνησης δέν σημαίνει με κανένα τρόπο σεκταρισμό, άναγωγή της καλλιτεχνικής επέμβασης σε περιθωριακό συμβάν γιατί ό δημιουργός του νέου κινηματογράφου προσκολλάται άμέσως στην προϋπόθεση του προβληματισμού της όλότητας των σχέσεων, άνοντας με την έρευνά του τον πειραματισμό του άθηντικού που πάει από το ύπαρξιακό στο γλωσσολογικό και το ίδιο το προτσέσο της διερεύνησης του έγώ, προβάλλοντας μέσα στη δομή της έρευνας τον προΐθεασιμένο (και ήδη σχεδόν πραγματοποιημένο) χώρο της ούτοπίας. Το άνοιγμα του βλέμματος στην όλότητα της ζωής και ή πολυπλοκότητα του κοινωνικοόλογογικού προτσέσου, ή έξιδανίκευση του καθημερινού, ή άνάδειξη του άρνούμενου τρόπου συμπεριφοράς, της άποκαλυπτικής θεδήλωσης των άρτηρισσληρωτικών δομών της κοινωνικής ύπαρξης και των άξιών που εκφράζει, ή άπειρη διαστολή της γλώσσας που είναι ταυτόχρονα άποκλεισμένη στο κενό και προβαλλόμενη στην πολυσύνθεση του ιστορικού λόγου είναι όλες πρααιρέσεις που ζούν μέσα στο μορφολογικό προτσέσο, εκφράζοντας ένα σχέδιο άλλαγής που άρνείται τον κόσμο σαν ήδη τελειωμένο όρίζοντα, «πεπραγμέ-

νο», από αξίες και λογικό θάρρος και τὸν ἀνοίγει: ἐπίμονα πρὸς τὸ θὰ γίνει».

Ἄλλὰ ὁ κινηματογραφικός δημιουργός εἶναι περισσότερο ἀπὸ ὅτι-δήποτε ἄλλο καλλιτέχνης, θυσιζόμενος στὴν ἀντίφαση, ὅσο πειραματίζεται τὴν δομὴν τοῦ ἔργου, ἐνῶ ὀλοκληρωτικὴ ἐπέκτασι, τῆς αὐτοκαταξίωσός του κεφαλαίου, ἐνῶ ἀκριβῶς προσπαθεῖ νὰ θέσει τὴ κίνησι, ἕνα προτσέσο ἀρνήσεως τοῦ κόσμου πού ἔχει ἀναχθεῖ σὲ ἔργουστάσιο, ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὴν ἀλυσίδα συναρμολότητος, ἀπὸ τὴν αἰχμαλωσία τοῦ κέρδους. Ἔτσι τὸ προοπτικὸ δυναμικὸ τοῦ νέου δημιουργικοῦ τρόπου συμπεριφορᾶς ριζώνει στὸ μὴ-ἐφικτὸ τῆς ἀπελευθέρωσης καὶ ἡ αἰφνίδια παρουσία τοῦ ὑποκειμένου πού προσχεδιάζει ἐπαληθεύει: τὴ θεωρητικο-πρακτικὴ ἀθλιότητα τῆς εἰκόνας ἐνάντια στὴν ὕλικότητα τῆς ἐμπορευματοικῆς διαδικασίας. Τὸ βλέμμα τοῦ κινηματογραφιστῆ ἀναπτύσσεται ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἀρνητικὸ καὶ ὅσο πιὸ πολὺ ὁ καλλιτέχνης ριζώνει: στὴ φαντασμαγορία τοῦ ἀντιφατικοῦ καὶ πειραματίζεται τὴν ἐξωτερικὴ καὶ παράπλευρη τοποθέτησὴ του σὲ σχέση μὲ τὸν κόσμον τόσο ἢ ἀντίληψή του γίνεται οὐτοπικο-προβληματικὴ, προβάλλεται στὴν ὀλικὴ ἀναθεώρησι, ἀνοίγει: τὸ καθημερινὸ στὸ ἄπειρο τοῦ ἐγῶ. Ὁ ἐξορισμός, ἡ μοναξιά τοῦ ἀφηρημένου ἐγῶ πού προσχεδιάζει μεταμορφώνονται μέσα στὴν κινηματογραφικὴ δράσι στὴν ἰδεολογία τῆς κυνικῆς πρακτικῆς τοῦ ἀφορούμενου, στὴ χρῆσι τῆς γλώσσας τῆς ἀλλοτρίωσης (τῆς κρίσεως τοῦ περιθωριακοῦ ἐγῶ) σὰν πρότασι μὴ ἀλλοτριωμένης γλώσσας (ἢ σὲ πορεία ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὴν ἀλλοτρίωσι)· τὸ ἄπλωμα τοῦ γεμάτου ὄραματα ἐλέμματος τῆς ἀναπαράστασις πάνω στὴ ζωὴ συγκρούεται μὲ τὴν ὑπαρξιακὰ καὶ πολιτικὰ ἀντιφατικὴ μοῖρα τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας καὶ ὁ καλλιτέχνης ἀντλεῖ τὴν ἀπατηλὴ ἀπομάχρυνσι τῆς δομῆς τῆς κινηματογραφικῆς δράσεως ἀπὸ τὸ ἀφηρημένο δυναμικὸ προοπτικῆς τῆς ἀναζήτησεως τοῦ αὐθεντικοῦ, τοῦ ἐνδεχομένου τῆς οὐτοπίας καὶ ἐγκαθίσταται θεληματικὰ μέσα στὴ συνενοχί, μέσω μιᾶς παράλληλης προδοσίας τῆς δημιουργικῆς προαίρεσεως καὶ τῆς ἰδίας τῆς ζωῆς πού καὶ τὰ δυὸ ἀπορρίπτονται καὶ ἐξιδανικεῦνται ταυτόχρονα, προδομένα στὴν καθοριστικὴ ποιότητα καὶ οὐσία τους. Ἄλλὰ ἡ συνενοχί τοῦ κινηματογραφιστῆ καλλιτέχνη μὲ τὴν ἐξουσία προκαλεῖ μιὰ δομικὴ ἀλλοίωσι, τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς μορφῆς τῆς δράσεως του καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔρευνά του εἶναι ὕλικα καθορισμένη, τὸν ὀδηγεῖ σὲ μιὰ θεμελιωμένη ἀντίφασι: ἢ ὁ κινηματογραφιστῆς καλλιτέχνης διαλέγει: τὸ δρόμο τῆς καπιταλιστικῆς σχέσεως καὶ αὐτοχαρακτηρίζεται παραγωγὸς ἐμπορευμάτων χωρὶς ἐπιφυλάξεις ἀπολαμβάνοντας τὰ ὀικονομικὰ προνόμια ἢ μεταφέρει μέσω μιᾶς ἰδεολογικῆς ἀποστασιοποίησης τὸν κινηματογράφο σ' ἕνα ἀφηρημένο ἔδαφος ὅπου ὁ νοητικὸς καθορισμός τοῦ ὑποκειμένου γίνεται ἡ μοναδικὴ δρῶσα πραγματικότητα καὶ μοναδικὸς δρὸς κατανόησεως καὶ ἀξιολόγησεως.

Ἄλλὰ ἡ ἀντιφατικότητα τῆς δράσεως τοῦ νέου κινηματογραφιστῆ, ἡ διπλὴ δέσμευσι ὑποταγῆς καὶ ἀπειθαρχίας στὴν ἐξουσία μποροῦν νὰ γίνουν βιώματα στὴ διαλεκτικὴ τους οὐσία (δηλαδή μεταμορφωμένα στὴν

αντικειμενοκεντρική ύλικότητα όπου λαβαίνει χώρα ή κινηματογραφική δουλειά και όχι απλά αμφισβητημένα στην εκούσια εμπορευματοποίηση) μόνο μέσα από την (άπατηλή) δύθεισή τους στο έδαφος των εσχάτων και την απόληξη κάθε προσδιορισμού σε ουτοπία. Μόνο προεκτείνοντας μέχρι το ανάστροφο άπειρο της ουτοπίας το ερωτηματικό φορτίο που κουβαλάει ή ύπαρξη της ριζοσπαστικής μπουρζουαζίας (και της διανοητικής δουλειάς που προβληματίζει την προλεταριοποίηση) είναι δυνατό να μείνει κανείς μέσα στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ζώντας συνειδητά τις ύλικές και τις θεωρητικο - προοπτικές αντιφατικότητες. Το έγω που προσχεδιάζει αλλαγές δοκιμάζεται πάνω στη διάσταση ανάμεσα στη συνειδησιακή έλευθερία παραγωγής φαντασμάτων, άσκησης χωρίς όρια της έξουσίας της φαντασίας, κατασκευής μιας γλώσσας από ύλοποιημένες σκιές (που αντανακλά και αναπαράγει τη γλώσσα της πραγματικότητας) και την έναντιωτική ύλικότητα των συγκεκριμένων δομών της κινηματογραφικής δουλειάς. Μόνο πλαταίνοντας το χώρο της ερώτησης μέχρι να καλύψει την ολότητα, ένοποιώντας στην ερώτηση τη διπολικότητα ερώτησης και απάντησης, κάνοντας δηλαδή το χώρο της ερώτησης είδοποιό διάσταση, κεντρικό σημείο και κατάληξη, μπορεί κανείς να φορτίσει με νοήματα, να αποσπάσει από την αναμέτρηση με τα πράγματα, να προβάλλει προς την ουτοπία τη λειτουργία της τέχνης. Έτσι ή καλλιτεχνική ουτοπία (και ιδιαίτερα ή κινηματογραφική) της δεκαετίας του '60 - '70 ορίζεται από ένα χαρακτήρα προβληματισμού και ύπαινευτικότητας, από έσωστροφή της προοπτικής της ουτοπίας στο έδαφος της ερώτησης που σημαίνει: έσωτερικήυση των περιεχομένων και των στόχων και άναγωγή της ουτοπίας στη δομή μιας σχέσης, μιας διαδικασίας, στην πρακτική μιας άναφοράς που συνεχώς ύπαινίσσεται το άλλο. Το εκδηλο του μελλοντικού στόχου αποσύρεται για να δώσει τη θέση του στην άνάδειξη της προοπτικής σχέσης, ή διατύπωση του θετικού έξφρανίζεται προς όφελος μιας έσωτερικής έντασης που εκφράζει όλη την άκαταλληλότητα του παρόντος. Έτσι στις καλλιτεχνικές και κινηματογραφικές έμπειρίες της δεκαετίας του '60 - '70 ή νύξη στο ουτοπικό έδαφος είναι σε άμεση σχέση με την ώριμότητα και τη ριζοσπαστικότητα του έργου ενώ τα επίπεδα σαφούς διατύπωσης των έναλλακτικών κοινωνικο - υπαρξιακών διεργασιών είναι δεμένα με έμπειρίες πιο γενικές, με στιγμές άνεπαρκούς θεωρητικοπρακτικής περισυλλογής πάνω στη δομή της καλλιτεχνικής περιπέτειας και της ίδιας της τέχνης. Το ίδιο το σχέδιο της επέκτασης του έμοαδού της ζωής, της διαστολής του χώρου της συνειδησης έξω από τις αποχρυσταλλωμένες μορφές της θεαματικής κοινωνίας γίνεται με την έφαρμογή της ουτοπικής τέχνης, ψευδοκριτική πρόκληση που διαλύει τη δυναμική ισχύ ρήξης μέσα στην άθλιότητα του στιγμιαίου της πραγματοποίησης της έπιθυμίας.

Άλλά μέσα στον κινηματογράφο ή καλλιτεχνικο - νοητική ιδιότητα της ουτοπίας αποκτά άμέσως ένα ύλικό αντίσάθμισμα, γίνεται (μεταρρυθμιστική) πρακτική μιας μεταμόρφωσης της παραγωγικής σχέσης που δεν έδνηγει έξω από το κεφάλαιο αλλά τείνει να καταξιώσει την εργασία

ἐντάσσοντάς την σὲ μιὰ διάσταση ἀνασκευῆς καθαρὰ ἰδεολογική. Πραγματικά ἂν ὁ κινηματογράφος ἀναπαράγει τὴ μορφή τοῦ ἔργουστασίου, ἢ (χιμαϊρικὴ) ἄρνηση ὑποταγῆς τῶν κοινωνικο - υπαρξιακῶν σχέσεων στὸ ἔργουστάσιο (καὶ στὸ κέρδος) γίνεται, στὸν κινηματογράφο, προβληματικὴ ἐπέμβαση, πού δὲν ἀγγίζει μόνον τὴν ἐκφραστικὴ διαθεσιμότητα, στὴ γλώσσα σκιῶν τοῦ κινηματογράφου ἀλλὰ ἐπηρεάζει καὶ τὴν ἴδια τὴν ὕλη τῆς δομῆς. Τότε ἡ πραγματοποίηση ἐνὸς κινηματογράφου πού προτίθεται νὰ ἀντιταχθεῖ στὴν ὀργάνωση τῆς κοινωνίας ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἔργουστάσιο, πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ ἀνατρέφει καὶ νὰ ἀρνηθεῖ ἔχι μόνον τὴν παρουσία τοῦ ἔργουστασίου στὸν κινηματογράφο ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ ἔργουστασίου τοῦ κινηματογράφου.

Ἐπρεπε λοιπὸν ὁ νέος κινηματογράφος νὰ ἐπιτεθεῖ στὴν καπιταλιστικὴ ὀργάνωση τοῦ κινηματογράφου, νὰ ἀλλοιώσει τὴν κινηματογραφικὴ σχέση παραγωγῆς. Φυσικὰ ἢ ἐπίθεση στὴν καπιταλιστικὴ ὀργάνωση τοῦ κινηματογράφου δὲν ἐπιφέρει τόσο μιὰ καταστροφὴ ὡς μιὰ τοποθέτηση σὲ νέες διαστάσεις τοῦ καπιταλιστικοῦ συντελεστή τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς καὶ μαζί μιὰ τοποθέτηση σὲ νέα κοινωνικο - παραγωγικά περιθώρια τοῦ πρωτοπόρου τομέα τῆς κινηματογραφικῆς ἀνάπτυξης. Τὰ ἀποτελέσματα εἶναι παραγωγὲς χαμηλοῦ κόστους, ἀνάδειξη καὶ ὑποστήριξη τοῦ παραγωγοῦ πού στοχεύει στὸν κινηματογράφο ἀξιώσεων, κοσπερατίδες παραγωγῆς, ἀνάπτυξη τοῦ ἀντεργχράου, ἐπέμβαση στὸν τρόπο παραγωγῆς, ἀποδυνάμωση τοῦ διομηχανικοῦ παραγωγικοῦ κυκλώματος, ἀνάπτυξη βιοτεχνικῶν μεθόδων, ἔξοδα περιορισμένα στὸ ἐλάχιστο, ὑψηλὸ ἐπίπεδο ἰδεολογικοῦ αὐτοχαρακτηρισμοῦ τῆς ζωντανῆς δουλειᾶς, γέννηση μιᾶς νέας φιγούρας κινηματογραφιστῆ πού δὲν μπορεῖ πιά νὰ ἀσχολεῖται μόνον μὲ τὴν κινηματογραφικὴ γραφὴ ἀλλὰ πρέπει νὰ προβληματίζεται γιὰ τὸν κινηματογράφο ὡς ἀδιαίρετη ὁλότητα καὶ νὰ ἀκολουθεῖ τὸ ἔργο σὲ ὅλη τὴν κοινωνικοπαραγωγικὴ πορεία κάνοντάς το νὰ ὑπάρχει «πραγματικά» καὶ ἔχι μόνον «γλωσσολογικά». Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ νέος τρόπος παραγωγῆς κινηματογράφου γίνεται ἀμέσως ἰδεολογία. Ἰδεολογία ἐνὸς αὐθεντικοῦ, ἐλεύθερου κινηματογράφου, δεμένου μὲ τὸ ὑποκείμενο μὲ τὴν αὐτοέκφραση, ἐνσωματωμένου ἄμεσα στὴν ἀτομικὴ ὑπαρξή: ταυτόχρονα τὸ ἴδιο ἰδεολογικὸ προτσέσο ἀναπτύσσεται στὸ διάλογο πάνω στὴ διανομὴ πού φορτίζεται μὲ παραπολιτικὲς σημασίες, γίνεται σχέδιο ἐξάιρεσης τοῦ κινηματογράφου (τῆς τέχνης γενικὰ) ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς ἀγορᾶς.

Ἡ τέχνη ταυτισμένη μὲ τὴ διάσταση τοῦ ὑποκειμένου (τῆς κατακερματισμένης ὑποκειμενικότητας) ἐνσωματωμένη σ' ἓνα σχέδιο ἀπελευθέρωσης, ριζωμένη στὴ δυναμικὴ ἀλλοιολογία ἀποκάλυψη - καθαρση, - ἀπελευθέρωση, προϋποθέτει τὴν αὐτοεξάιρεση, ἀπὸ τὴν κυκλοφορία τοῦ χρήματος, παρουσιάζεται ὡς ἀντικείμενο μὴ ἐμπορεύσιμο (ἢ τουλάχιστον ἱκανὸ νὰ περιορίσει στὸ ἐλάχιστο τὴν ἐμπορευσιμότητα). Ἔτσι ὁ νέος κινηματογράφος προσπαθεῖ νὰ ὀργανώσει δομὲς κατάλληλες νὰ ἐπεμβαίνουν στὸν ὀρίζοντα τῆς ἀγορᾶς καὶ νὰ δημιουργοῦν ἓναν ἀπελευθερωμένο χώρο, μιὰ νησιδα εὐτυχίας, πού ἐκπαρθυρώνει τὸ ἐμπόρευμα

και ανακτη την αξια χρησιμης (σαν ανταλλαγμα ιδεολογιας) ασκωντας σ' ενα τομια μια απαντοχη ουτοπιας και προεικαζοντας τη μελλοντικη ουτοπια. Απο την αλλη πλευρα ο ιδεολογικος αυτοπροσδιορισμος σαν τροπος διαφημισης, προπαγανδας για την αγορα (και συνεπως εμπορικοποιησης) γινεται μια αναγκαια στιγμή της κατασκευης του νεου κινηματογραφου. Οσο η πιθανότητα επιβιωσης του συγκρουεται αμεσως με την υλικη πραγματικότητα του χρηματος και παίζεται, δηλ. προκαταβολικα μέσα σ' ενα απολυτα ριζοσπαστικο οικονομικο ανταγωνισμο. Η ιδεολογια και η πραγματικότητα της ανάγκης, για μια στιγμή ενοποιουνται στην υπεράσπιση του νεου κινηματογραφικου αντικειμένου για να διασπαστει αμεσως στις αντίστοιχες λειτουργίες και η πρώτη προειδαζοντας το άπειρο της αυτοδικαίωσης, της σφαλερης συνειδησης, χάνει κάθε επαφή με τη, δεύτερη, που μόνο αυτή με τον υλικό υτετεριμνισμό της μπορεί να λύσει ιστορικά την ύπαρξη του νεου κινηματογραφου, στην άνω-μιαλη έμπροσθενιακή ιδιότητά του. Αναπτύσσονται λοιπόν οργανωτικά και πρωτοβουλιακά κοινωνικοπολιτιστικά σχήματα που τείνουν να δημιουργήσουν τον κατάλληλο χώρο για την ανάδειξη και τη διάδοση, των καλλιτεχνικών μορφών της (δηθεν) απελευθέρωσης: το New American Cinema group, ή Film-makers Cooperative, τα πειραματικά δίκτυα είναι ή πιό προχωρημένη έκφραση, αλλά όλα τα καλλιτεχνικά πολιτιστικά κινήματα του νεου κινηματογραφου, είναι συνοφασμένα μ' ενα σχέδιο αλλαγής της διομηχανικής δομής του κινηματογραφου και ενισχύουν διάφορα οργανωτικά στάδια από τις κοοπερατίβες ως την πολιτιστική διανομή, ως την κριτικο-θεωρητική ένιςχυση των ειδικευμένων περιοδικών εκδόσεων.

Οι πιό προχωρημένες οργανωτικές μορφές του νεου κινηματογραφου επιφορτίζονται με πολιτικές αποστολές εισβάλλοντας στο έδαφος του προσδευτικού δημοκρατισμου, της υπεράσπισης της διανοητικής δραστηριότητας τη στιγμή της απορρόφησης της επιστήμης στην παραγωγική διαδικασία: ή άρνηση, της κριτικής επιλογής, ή προσπάθεια ρήξης των δομών της κυλτοούρας και της πολιτιστικής διομηχανίας, ή επιβεβαίωση του κεντρισμού της υποκειμενικής δημιουργικότητας, της εξάπλωσης της συνειδησης στο προτσέσο απελευθέρωσης, στο σχηματισμό της ουτοπίας είναι: βλοι προβληματισμοί που συνδέουν σε διάφορα επίπεδα την έμπειρία του νεου κινηματογραφου με την παραγωγή ιδεολογιας (και σε μερικές περιπτώσεις με την αγωνιστική πρακτική) των εναλλακτικών κοινωνικο-υπαρξιακών κινήματων με τα πιό προχωρημένα, αντιαπολυταρχικά φοιτητικά κινήματα. Παρ' όλα αυτά ή επίθεση στην πολιτιστική οργάνωση και στις δομές της αναπτύσσεται μόνο στην Αμερικη σαν προέκταση, μιας υπαρξιακής ουτοπίας που είχε ήδη, διακόψει τις σχέσεις με τις νόρμες της κοινωνικής οργάνωσης και πειραματιζόταν σε διάφορα επίπεδα διαφωνίας (*). Άλλο από άπουσία ένδς ισχυρού κοινωνικό-ύπαρξιακού κινήματος σημαδεμένου από την υποκειμενιστική ουτοπία ή υποτιθέμενη επίθεση, στις πολιτιστικές δομές καταυθύνεται από διανοούμενους που μορφώνουν νέους τρόπους καλλιτεχνικής - πολιτιστικής έντα-

ξης μέσα από μία κριτική - ρεφορμιστική σχέση με τις δομές της εξουσίας, ή προχωρούν σε πειραματικές επαληθεύσεις που συχνά δεν ξεπερνούν το γκέττο της έλιτ και σχεδόν πάντα το προϋποθέτουν (και το θεωρητικοποιούν). Έτσι ή ούτοπία πρέπει να τα θάγει πέρα με μία πολύπλοκη πραγματικότητα που ενώ εικονίζει την αναγκαιότητα της (μέσα στο καλλιτεχνικό - πολιτιστικό έδαφος) σαν απάντηση στον καπιταλιστικό ολοκληρωτισμό και στην ενσωμάτωση της επιστήμης και της ιδεολογίας στην ανάπτυξη, αποκαλύπτει ταυτόχρονα το χιμαιρικό χαρακτήρα της και τη θεωρητική της ένδεια. Το ότι είναι αδύνατο να δοθεί ύλική σύσταση, δηλαδή οργάνωση και συγκεκριμένη ύψη στο σχέδιο της ούτοπίας, εξ αιτίας ακριβώς της ιδεολογικής αθλιότητας του προτσέσου, δεν λύνεται με μία νέα κίνηση του παιχνιδιού της ούτοπίας (σαν περιεκτική διάσταση όπου διενεργούνται τα καλλιτεχνικά πεπραγμένα της δεκαετίας του '60 - '70) αλλά με ένα προτσέσο πιο εκλεπτυσμένης αναγωγής στην πολιτιστική και καλλιτεχνική αξιοπρέπεια της ίδιας της ούτοπίας. Τότε ή εναλλακτική προοπτική αποχωρίζεται από το συγκεκριμένο των κοινωνικών φαινομένων οργάνωσης και αποσύρεται ολόενα περισσότερο μέσα στην έξωπραγματική σχέση δράσης και σχεδίου, σκέψης και πράξης που συνίσταται από το καθαρό γεγονός της δημιουργίας κινηματογράφου σαν μία ενέργεια συνάμα προκαθορισμένη και απόλυτη. Ο κινηματογράφος σαν ζωή, σαν συμπεριφορά ξεπερνάει το πλάνο, θγαίνει από την εικόνα της οθόνης και εισβάλλει στην ύπαρξη, έχει την ικανότητα να την αλλάζει από τις ρίζες, να την ανασημασιάζει, είναι ο κινηματογράφος ολικό έδαφος, ιδέα και γεγονός, όχι μόνο πέραςμα στην αλήθεια, αλλά αλήθεια, αποκάλυψη, μυθολογία που δεν εκτείνεται μόνο στο περιεχόμενο της αναπαράστασης, στη μορφή ύπαρξης αλλά στρέφεται προς τον κινηματογράφο αυτόν καθεαυτόν επιθεσθαιώνοντας το άπειρο της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Η διεύρυνση του χώρου της ζωής, ή αμοιβαία ενσωμάτωση της τέχνης και της ζωής στην προοπτική υπέρβασης των τωρινών συνθηκών ύπαρξης, ή ανακάλυψη μιας πιθανής εναλλακτικής συμπεριφοράς, που από την εικόνα στην οθόνη αντανακλά στα διώματα, στην καθημερινότητα του πράττειν (και του κινηματογραφείν) είναι όλες εκδοχές που προσφέρονται από το νέο κινηματογράφο και εκφράζουν (ίσως με τρόπο πιο παραδειγματικό, αν όχι πιο προχωρημένο σε σχέση με το ειδικό γλωσσολογικό, απ' ό,τι στις άλλες τέχνες) την επιθυμία μιας υπερβατικότητας της ύπαρξης που μόνο ο κινηματογράφος (ιδέα και συμβάν μαζί) μπορεί να επιτρέψει, αν όχι να έγγυθει.

Άλλα ή δυναμική αυτής της εναλλακτικής προοπτικής, ή εκρηξη του κινηματογράφου στη ζωή και της ζωής στον κινηματογράφο, σαν μοναδική διέξοδος, αποκαλύπτει όχι τόσο ένα προτσέσο καταγραφής - κατανόησης της πραγματικότητας, ένα άνοιγμα του κινηματογράφου που εκδηλώνεται και είναι έφικτο γιατί ο κόσμος δεν είναι πεπραγμένος και ή έρώτηση για το νόημα και την πράξη παρουσιάζεται συνεχώς, όσο μία καθορισμένη δραστηριότητα που (αντικειμενικά, στο επίπεδο της κοινωνικής και ιδεολογικής σημασίας του έγχειρήματος) πραγματοποιεί

μιὰ τέλεια μίμηση τῆς ζωῆς στὸν κινηματογράφο, τῆς ὑπαρξῆς στὴν τέχνη, τῆς κοινωνικότητας στὴν κουλτούρα. Τὸ μὴ - πραγματοποιήσιμο τῆς οὐτοπίας εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς πού (στὴν τομεακὴ του διάστασι) ἐπιδιώκει τὴν ἀπορρόφηση τοῦ ὀρίζοντα τῆς πράξης μέσα στὸ συνειδησιακὸ καθορισμό, τὴ μεταθέση τῶν σχημάτων τῆς ζωῆς μέσα στὰ πλαίσια τῶν μορφῶν τῆς τέχνης, σὰν μοναδικὴ δυνατότητα νὰ τηρηθεῖ ταυτόχρονα, διαλεκτικά, ἡ μορφολογικὴ - ὑπαρξιακὴ στάσι μὲ ὅλα τὰ προβλήματα πού ἐνέχει καὶ ἡ ἀντιφατικότητα τῆς σχέσης. Ἔτσι τὸ ἀδιάκριτο ἀνοιγμα πρὸς τὴν ποιότητα τῆς ζωῆς, πού ἀμφισβητεῖται καὶ ἐξιδανικεύεται τὴν ἴδια παραστασιακὴ στιγμή καὶ τὸ φανέρωμα ἐνός πολλαπλοῦ γρίφου χωρὶς λύση σὲ μορφές παρακυμασμένες ἢ προβληματικές, μέσα στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα, σημαίνει ἀκριβῶς τὸ τέλος τῆς αὐτονομίας τοῦ πραγματικοῦ, τὸ θάνατο τῆς διαλεκτικῆς ἀναφορᾶς μέσα στὴν ἀναγωγὴ τοῦ συμβάντος σὲ τέχνη καὶ ὅλων ὅσων προϋπάρχουν τοῦ φιλμ σὲ κινηματογράφο: ὁ αἰσθητισμὸς ἀκραιώνεται, ἀνατρέπεται σὲ μιὰ μελλοντικὴ διάστασι καὶ γίνεται οὐτοπία. Ἡ ὑπαρξιακὴ οὐτοπία πού ἀπωθεῖται ἀπὸ τὴν πολυπλοκότητα τοῦ πραγματικοῦ καταλήγει στὴ θεωρητικο - αἰσθητικὴ ἐπικύρωση καὶ καθιερώνει ἐλεύθερα ὅ,τι τὴν ἀφορᾶ σὰν μὴ πραγματικό, σὰν αὐτὴ τὴ μορφὴ τοῦ μὴ - πραγματικοῦ πού εἶναι ἡ τέχνη.

Ἡ ἀντικειμενοποίηση καὶ ἡ ὑποκειμενοποίηση τῆς γλώσσας, ἡ ὑπέρβασι τοῦ εἰδικοῦ γλωσσολογικοῦ στὸ ἄλλο ἀποκαλύπτονται σὰν συμπληρωματικὲς ἀξίες τοῦ ἴδιου προτάσεως, πού στὴν ἐσωτερικοποίηση τῆς γλώσσας, στὴν ἀναγωγὴ τῆς σὲ διαφάνεια, στὴν καθυπόταξι τῆς ιδέας καὶ τοῦ συμβάντος σὲ μιὰ ὑπερορικὴ ἐπιθεώρηση πού θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγγραφῆται, ἐπιθεωροῦν αὐτὸ πού δὲν εἶναι κοινωνικοποιημένο, ἕνα ἀπροσδιόριστο ὑπόλειμμα πού διαφεύγει ἀπὸ τὴν ἱστορικότητα τοῦ εἶναι καὶ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀναίρεσι, τοῦ καταστασιακοῦ νετερμινισμού. Εἶναι ἕνας αἰσθητισμὸς πού δὲν ἐπαναλαμβάνει τοὺς κανόνες καὶ τὶς παραμέτρους τοῦ παραδοσιακοῦ αἰσθητισμοῦ καὶ οὐτε τὶς διαδρωτικὲς μορφές τῶν ἱστορικῶν πρωτοποριῶν ἀλλὰ τείνει νὰ διατηρήσει τὴν πολύπλοκη ἀρχιτεκτονικὴ τους καὶ νὰ τὴ μετατοπίσει στὰ ἄκρα γιὰ νὰ ὀρίσει τὸ νέο αἰσθητικὸ ἐπίπεδο πού εἶναι ἱκανὸ νὰ περισυλλέξει καὶ νὰ δώσει νέα θεσμικὴ μορφὴ, σὰν αὐθεντικὸ, σὲ ὅ,τι ζετήθηκε ἀπὸ τὴν ἀπειρη διαστολὴ τῆς γλώσσας - πράξης καὶ τῆς αὐτο - ἔκφρασι καὶ μέσα στοὺς ἐναλλακτικoὺς τρόπους συμπεριφορᾶς καὶ τὴν ἀναγωγὴ τους σὲ τέχνη. Πρόκειται γιὰ μιὰ διαδικασίαν στὴν ὁποία τὸ διαδρωτικὸ φανέρωμα τῆς ζωῆς, τῆς συμπεριφορᾶς, τῆς ὑπέρβασι τῆς γλώσσας λειτουργοῦν ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ πάρουν σχῆμα στὴν καλλιτεχνικὴ μορφὴ τοῦ κινηματογράφου καὶ ἀνακτοῦν τὴν οὐτοπιστικὴ τους σημασία μόνο στὸ μέτρο πού προβάλλουν τὴν ἄλλοτε ὑπαρξιακὴ καὶ ἄλλοτε γλωσσολογικὴ ποιότητα τῶν ὕλικῶν τους, στὴν καλλιτεχνικὴ ἐπικύρωση τοῦ αὐθεντικοῦ πού γίνεται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ καλλιτεχνικότητα ἱκανὴ νὰ καθιστᾷ τὴν ὑπαρξιακὴ ἐξιδανικέυσιν καὶ τὶς ἐναλλακτικὰς συμπεριφορὰς (ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὴ ρήξι τῆς γλωσσολογικῆς σύνταξις) ὀρίζοντα αὐθεντικότητας καὶ νὰ τὶς ἐπικυρώνει θεσμικὰ σὰν

έγγυηση πραγμάτωσης της νέας αξίας. Ακριβώς όπως συμβαίνει με την αυθαίρετη άπειρία της τέχνης την εποχή της αϊχμαλωσίας της κοινωνίας από την πλευρά του έργοστασίου, μια ιδεολογική μορφή είναι και το αντίθετό της στο νέο κινηματογράφο ή εξαφάνιση της γλώσσας στην ύπαρξιακή ροή, στη μημητική εφαρμογή για το σύνολο των χειρονομιών και το φαινόμενο, και ή εξύμνηση της γλώσσας στην άλλογενή διαμόρφωση του έργου σημαίνουν στην πραγματικότητα το ίδιο πράγμα, παραπέμπουν στο πρωταρχικό αίτιγμα της τέχνης που είναι κατόπιν ή ιστορική της αντίφαση, ή ένταση ανάμεσα στο είναι και το σχέδιο, ανάμεσα στην προϊδέαση και το πρακτικό - άδρανές, ανάμεσα στην παραγωγικότητα (έργασία) και την μη παραγωγικότητα (συνείδηση).

Η κινηματογραφική - αισθητική ιδιοτυπία του προσέσου όχι μόνο είναι πάντα έγγυημένη αλλά και γίνεται θεμελιακή πραγματικότητα, ή συνθήκη υπέρβασης του διασκορπισμού μέσα στο πολλαπλό κοινωνικο - ύπαρξιακό μαζί με την κατασκευή ενός αντικείμενου που να «δικαιώνει» στη συγκεκριμένη δράση που καθορίζει το αντικείμενο: ή επικύρωση δίνεται ταυτόχρονα από τον κινηματογράφο ζωή και τον κινηματογράφο μορφή. Ο κινηματογράφος σαν ιδέα γεγονός είναι λοιπόν ένα πράγμα με τον κινηματογράφο αισθητικό αντικείμενο. Αλλά αν πέρα από τη μυθολογία του κινηματογράφου σαν ζωή προσπαθούμε να εντοπίσουμε την ουσιαστική ρίζα όλης της διαδικασίας, σαν φαινόμενο κοινωνικοποίησης και διυποκειμενικότητας που προσδιορίζεται γύρω από ένα σχέδιο και μέσα σε μια παραγωγική σχέση μέσα σε καθορισμένες κοινωνικο - οικονομικές σχέσεις τότε θα είναι το κινηματογραφικό αντικείμενο, σαν έμπόρευμα αισθητικά άνασκευασμένο που θα φανερωθεί σαν κέντρο θεμελιακό σε σχέση με όλη την περιπέτεια του νέου κινηματογράφου. Σε τελευταία ανάλυση, αυτό ακριβώς το αισθητικά άνασκευασμένο αντικείμενο είναι που αναλαμβάνει την όριστική επικυρωτική αποστολή. Και αυτό σημαίνει ακόμα και στο νέο κινηματογράφο τη νίκη του κεντρισμού της αισθητικής (που είναι εκσυγχρονισμένη, άναθεωρημένη, αλλά όχι και λιγότερο στηριγμένη) που πάντα χαρακτήριζε την ιστορία της άστικης τέχνης. Με αυτή την έννοια παρά τις έγγυεις συνέπειες που αναφέραμε δεν μπορούμε να μη διαπιστώσουμε την ουσία μιας ανάδειξης (και μιας νίκης;) του παλιού μέσα στο καινούριο.

Είναι πιά ή μορφή (επικυρώνοντας τη νομιμότητα του πειραματισμού, της ρήξης με τους τακτικούς τρόπους έκφρασης μέσα σε μια πορεία που ανάγεται στη μεταδλητή και άναθεωρημένη καλλιτεχνικότητα που όμως δεν άπορρίπτεται) που στέλνει την ούτοπία πίσω στη νοσταλγική της ρίζα, που άποκαλύπτει την ιστορικο - δομική άστάθεια, τείνει σχεδόν να την άπορρίψει σαν τέτοια. Μ' αυτόν τον τρόπο το σχέδιο έλοκληρώσης που προσπαθούσε να εφαρμόσει ή κινηματογραφική δημιουργία (είδωμένη σαν πορεία που συνδέει το σχέδιο με το αντικείμενο μέσω του συμβάντος), άρχίζει να άποκαλύπτεται στη διττή ύφή του σαν ένα προσέσο στο όποιο ή κοινωνικο - ύπαρξιακή πορεία δεν κατορθώνει να ένοποιηθεί με την καλλιτεχνική της συνεπαγωγή ούτε να γίνει τεχνική

όλοκληρώσεως ιστορικο- παραγωγική προαίρεση, ολοκληρωτική κατάδειξη μέσα από την άποψη της ούτοπίας. Η κινηματογραφική γραφή επαναλαμβάνει την ιστορική διαλεκτική της πρωτοπορίας, πληρώνει την αντίφαση ανάμεσα στην παραγωγική και τη μη παραγωγική εργασία. κινείται ανάμεσα στη θέληση εξαίρεσης από την κατασκευή πραγματικοτήτων στο πλαίσιο της καπιταλιστικής καταξίωσης και την απαίτηση να ανακτήσει μια αναθεωρημένη πολιτική παραγωγικότητα, αναλαμβάνοντας τις ευθύνες και τα έξωτερικά γνωρίσματα μιας χριτικής έξω από το κέρδος και την εμπορικότητα.

Έτσι η κινηματογραφική γραφή ορίζεται παραδειγματικά μέσα στην αντίφαση και αποκαλύπτει ολοφάνερα την ούτοπία στο προσέσο της κοινωνικής περιθωριοποίησης που τη ζει σε συνεχές εναλλακτικό πείραμα που έγγυάται τη δυναμική στερέωση της κοινωνίας του κεφαλαίου και ακολουθεί τις απαιτήσεις της ανάπτυξης σαν αυτό- υπέρβαση. Αυτή η συνθήκη δομικής αντιφατικότητας της κινηματογραφικής γραφής αποκαλύπτει όχι μόνο την αθλιότητα του άστου καλλιτέχνη (δηλαδή του καλλιτέχνη σκέτου) αλλά και την ίδια την προσωρινότητα της καλλιτεχνικής περιπέτειας στην ανάπτυξη της απέναντι στην άκραία ριζοσπαστικότητα του άρνητικού, σαν φανερωμένη και αποκαλυπτική πραγματικότητα. "Αν έ καθαρόμυαλος άστος καλλιτέχνης των περασμένων γενεών πειραματιζόταν την αντιφατική άρνητικότητα σε σταθερή άναφορά με τον όριζοντα της κουλτούρας και της τέχνης σαν έδαφος όρθολογιστικής άναμέτρησης, μέσα από έναν ιδεολογικό πειραματισμό που άσκούσε διαβρωτική επίδραση στα περιγράμματα της ιδεολογίας χωρίς να κατορθώνει να την άνατρέπει, ο καλλιτέχνης της δεκαετίας του '60- '70 μέσα στο έδαφος της όπισθοδρομικής ούτοπίας ζει την αντιφατικότητα και την άρνηση σαν νοσταλγική επιστροφή, σαν άρνηση του όριζοντα του κεφαλαίου, που γίνεται χιμαιρική άνάκληση της πρακτικής μη παραγωγικότητας που παραγνωρίζει την εργασία και την άξία παίρνοντας θέση όχι πέρα από αυτά αλλά πριν απ' αυτά. Και τότε γίνονται ολοκληρωμένες άπάτες όλες εκείνες οι έμπειρίες, που άνατρέχοντας συστηματικά στον ιδεολογικό άυτοχαρακτηρισμό στις πιθ άφηρημένες και άνεξέλεγκτες μορφές, προάβηκαν σαν τρόποι έκφρασης και όργάνωσης της διαφωνίας, έπιχειρώντας να μεταμορφώσουν ύποκειμενικά ένδεχόμενα άπελευθέρωσης σε άμεσα επαναστατικά έπιχειρήματα. Αυτό που οι ιδεολόγοι του ρεφορμιστικού εργατικού κινήματος, οι όπαδοί του Γκράμσι, του Λούκας και οι ποπολιστές με την ύποστήριξη των έπιστήμων λαϊκών όργανώσεων τους δέν τόλμησαν ποτέ να διακηρύξουν, τό ύποστηρίζουν άπροκάλυπτα οι μικροαστοί διανοούμενοι της δεκαετίας του '60- '70, ή προσδευτική μπουρζουαζία, οι όμάδες των διανοουμένων ταυτίζουν χωρίς έπιφυλάξεις την έπιθυμία τους για μια προνομιακή χειραφέτηση από τις δομές της καπιταλιστικής κοινωνίας με την άπελευθέρωση άλλης της κοινωνίας και σε πρώτη γραμμή, της εργατικής τάξης, παρουσιάζονται σαν ιδεολογική πρωτοπορία, παραγνωρίζοντας την αναλυτική θεώρηση της τάξης και καταργώντας κάθε ύλικό καθορισμό. Η

ἀπελευθέρωση ξεχωριστών ομάδων γίνεται ανάδειξη ἀπελευθερωτικής πρακτικής και ἀποδόμηση των καταπιεστικών ἀλυσιδών· τὸ καλλιτεχνικό προοπτικό δυναμικό οἰκειοποιεῖται ὅλα τὰ πρᾶξιμα τῆς ζωῆς· ἀνάγεται σὲ ἰδεολογία σὰν ἡ πιὸ βαθειὰ και ριζοσπαστικὴ μορφή ἐπίθεσης, ἀνατροπῆς τοῦ ἀλλοτριωμένου κόσμου. Ἡ (σχετικὴ) ἀνεκτικότητα τῆς ἀναπτυγμένης καπιταλιστικῆς κοινωνίας γίνεται ἡ ἰκανότητα κατασκευῆς ἐμπειριῶν - μοντέλων ἐπαναστατικῆς ρήξεως, ἡ κοινωνικὴ εὐκινησία τῶν μικροαστῶν διανοουμένων προτείνεται σὰν ἡ ἴδια ἡ μορφή πραγματοποίησης τῆς ἐπιθυμίας, ἡ νίκη τῆς ἐπαναστατικῆς φαντασίας ἐνάντια στὸ ρεαλισμὸ τῆς ὑποταγμένης κοινωνίας. Ἔτσι ἡ γλωσσολογικὴ ἐπανάσταση μετατρέπεται σὲ ἐπανάσταση, ἡ χειρονομία, τὸ χάμπενινγκ, ἡ ἀπλή και καθαρὴ αὐτο-ἐκφραση γίνονται ἡ μορφή τῆς ἀπελευθέρωσης, ἡ πρακτικὴ τῆς ἀντίθεσης και ἡ μετακλιόρρωσή της σὲ πολιτιστικὴ - καλλιτεχνικὴ ἐπιθετικότητα ἀποκοτῶν δύναμη ἀποδόμησης τῶν ἀρτηριοσκληρωτικῶν δομῶν τοῦ κοινωνικοῦ χώρου.

Ἡ φεναχὴ εἶναι ὀλοκληρωμένη. Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη τῆς θεωρητικῆς μεσολάβησης ἀνάμεσα σὲ σημασιολογικὲς λειτουργίες πού πειραματίζονται μιὰ ρήξη μὲ τις κανονικὲς μορφές τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης και τὴν ἐπαναστατικὴν προοπτικὴν ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀντανάκχεται παραδειγματικὰ στὸν τύπο ἀπόλαυσης πού συνεπάγεται και κηρύσσει σὲ γενικὲς γραμμὲς ἡ γλώσσα τῆς κινηματογραφικῆς οὐτοπίας. Πραγματικὰ ἡ προβληματικότητα τῆς σχέσης μὲ ἐκεῖνον πού ἐπιφορεῖται, τὸ διφορούμενο τοῦ μηνύματος πού ἀπαιτεῖ μιὰ ἀνοιχτὴ, ἐπικοινωνιατικὴ θέση, ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἐριμνηνευτικῆς ἐπέμβασης στὴν ἀνάγκη, σὰν ὄργανο καταστολῆς τῆς ἰδεολογικῆς - συνειδησιακῆς ἀλλοτρίωσης δὲν γίνονται ἀνοίγματα πρὸς μιὰ κοινωνικοποίηση τῆς σχέσης, πρὸς τὸν ὀρισμὸ μιᾶς προσθετικῆς δυναμικῆς πού νὰ ἀνασυντάσσει ἕνα πλέγμα ἀπαντήσεων και μιὰ κριτικὴ - ἐνεργητικὴ θέση ρήξεως μὲ τὸ περιβάλλον και τὸ σύστημα ἐλπίδων. Ἀντίθετα, ὁ κώδικας παρῶν ἰστοριῶν και προσδοκιῶν πού μορφοποιεῖται ἀπὸ τὴν προβληματικὴν ὀπισθοδρομικὴν γραφὴν τῆς οὐτοπίας τοῦ νέου κινηματογράφου εἶναι κατασκευασμένος γιὰ νὰ ἀπευθύνεται στὴν προσωπικὴ, ἐξαιτομικευμένη, δυσαρμονικὴ φύση, τοῦ ἐνός, τοῦ ἀφηρημένου ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ πλαίσιο ἀναφορᾶς και κεντριζόμενου πρὸς μιὰ ἀπομόνωση, πρὸς τὴν ἐμβάθυνση τοῦ συνειδησιακοῦ κατακερματισμοῦ. Ἔτσι ἡ ἐγγενὴς ἀπόλαυση τοῦ νέου κινηματογράφου ὀδηγεῖ στὸν τελειῶς ὑποκειμενικὸ πειρατισμὸ, μέσα στὴν κενὴ δυναμικότητα τῆς συνειδησης, τῶν ἐπιχειρηματολογιῶν τῆς ἀρνήσης και τῆς ἰδεολογικῆς ἀπελευθέρωσης και ἀντὶ νὰ εὐνοεῖ ἕνα προτσέσο μετατροπῆς τοῦ εἶναι - μέ - τοῦς - ἄλλους στὴν προώθηση ἐνός συλλογικοῦ προτσέσου κατανόησης πρὸς μιὰ ξαναζωτανεμένη ἐπαναστατικὴ ἱστορικότητα, τείνει νὰ ξαναορίσει μιὰ βαθειὰ μοναξιά ἐνισχυμένη ἀπὸ ἕνα ὄσο ποτὲ ἐκλεπτυσμένο ἰδεολογικὸ στήριγμα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἡ πρόταση τρόπων συμπεριφορᾶς προτύπων συναφῶν πρὸς τὴν ὀπισθοδρομικὴν οὐτοπία τείνει νὰ ὑποταγεῖ στὴν ἀνησυχητικὴ ἀνοδο (μέσα στὴν σχέση ἀπόλαυσης, ἀνάμεσα στὶς παγίδες τοῦ μηνύματος) τῆς σαγήνης τῆς σιχᾶς, τῆς ἀπειρῆς ὑπο-

βλητικότητας του κενού. 'Ακόμα μιὰ φορά ἡ ὀργανικὴ καὶ παραδειγματικὴ ἀπόλαυση τῆς τέχνης συνεπάγεται τὸ ἐξωπραγματικό, τὴν ἐγκατάλειψη τῆς ἱστορικῆς συμπεριφοράς. Καὶ ὁ νέος κινηματογράφος ἀποκαλύπτεται ὡς ἓνα εἰδικὸ ἐπίπεδο ἀρνητικότητας ποῦ δὲν τέμνει πολιτικά (δὲν ἀρνείται δηλαδὴ) ἀλλὰ ξεσκεπάζει ὅλη τὴν ἀντιφατικότητα, τὸ δομικὸ κατακερματισμὸ, τὴν τεμαχισμένη, ἐρωτηματικὴ, «ἰδεολογικὴ» σκοπιμότητα τῆς τέχνης καὶ τὴν περιθωριακὴ καὶ ὡστόσο ἐσωτερικὴ καὶ ὀργανικὴ προσκόλλησή της στὴν ἀνάπτυξη (°).

Σ ΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὃταν ὁ ἀνταγωνισμὸς κεφάλαιο - ἐργασία ἔκοψε κάθε μεσολάβηση καὶ ἐγκλώβισε ὅλη τὴν κοινωνικὴ διάθροση, φαινόταν νὰ ἐκλείπει ὄχι μόνο ὁ χῶρος γιὰ μιὰ ἰδεολογία τῶν μέσων τάξεων, ἀλλὰ καὶ ὁ χῶρος γιὰ μιὰ ἰδεολογία τῆς δύναμης - ἐργασίας ποῦ καταξιώνονταν ὡς ἐμπόρευμα. Ὃσο τὸ κεφάλαιο περιορίζει τὴν δύναμη - ἐργασία στὸ προτσέσο καταξίωσης τοῦ κεφαλαίου, ὅσο τὸ κεφάλαιο τείνει νὰ ἀφομοιώνει ὅλη τὴν κοινωνικὴ παραγωγή στὴν ἴδια του τὴν καταξίωση, τόσο ἡ ἰδεολογία (ὅλη ἡ ἰδεολογία) συνδέεται μὲ τὸ καπιταλιστικὸ προτσέσο καταξίωσης, χάνει τὶς συμπληρωματικὲς ἔννοιες τοῦ ἐργασιακοῦ προτσέσου, τείνει νὰ ἀλλοτριωθεῖ σὲ ἐργασία καὶ νὰ γίνῃ ἄμεση ἐκδήλωση τῆς ἀναπαραγωγῆς τοῦ κεφαλαίου. Οἱ ἰδεολογίες ἀμφισβήτησης, οἱ ἐναλλακτικοὶ πειραματισμοί, οἱ «οὐτοπίες» δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ ἕναν λειτουργικὸ καὶ ἀναγωγισμένον καθορισμὸ τῆς ἐμμονῆς ἀνάγκης τῆς ἀστικῆς τάξης νὰ ἀνανεῶναι συνεχῶς τὰ μέσα παραγωγῆς καὶ τὶς μορφές κυριαρχίας, γιὰ νὰ γίνουν πῶ ἀποτελεσματικὰ καὶ καταλληλότερα γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων.

2. Τὸ θέαμα τελικὰ ὀρίζεται ὡς διαλεκτικὴ σχέση, ἀποκτώντας τὴν δομὴ ἐμπορεύματος ποῦ μετατρέπεται σὲ ἀναπαράσταση καὶ ὡς φαινομενικότητα ποῦ ἀντικειμενοποιεῖται καὶ ἀναπαριστάνεται σὲ ἀποκρυσταλλωμένες μορφές. Μπροστὰ στὴν πλήρη κυριαρχία τοῦ ἐμπορεύματος στὸν κόσμον, τὸ θέαμα ἰβναι ταυτόχρονα ἡ προβολὴ τοῦ ἐμπορεύματος (καὶ τῆς ποιότητάς του) στὴν παραγωγή τῆς ἀναπαράστασης καὶ τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐπικύρωση τῆς θεαματικῆς εἰκόνας, ὡς μεσολάβηση τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους.

3. Εἰδικὲς καὶ τεκμηριωμένες ἀναλύσεις τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης τῆς Δεκαετίας τοῦ '60 ἔγιναν ἀπὸ τοὺς ἀρμοδιότερους κριτικούς καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ συμπεράσματά τους ἔφταξαν ἓνα κλειδὸ μιᾶς ἐρμηνείας τοῦ νέου κινηματογράφου, ποῦ συχνὰ ἐκφυλίσθηκε σὲ ἄπλουστεύσεις, σὲ ἐπαναλήψεις προφάνων στοιχείων καὶ δημοσιόφρων ἓνα πυκνὸ, κριτικὸ περιβλήμα ποῦ ἐμπόδιζε μιὰ πραγματικὴ πολιτιστικὴ πολιτικὴ κατανόηση τοῦ φαινομένου. Μίλησαν γιὰ ρῆξη τῆς ἀφηγηματικῆς σύνταξης, γιὰ γλωσσολογικὸ πειραματισμὸ, γιὰ ὑπερβατικότητα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας, γιὰ νοητικὸ ρεαλισμὸ, γιὰ ἔκφραση τῶν πραγμάτων καὶ μετὰ γιὰ κινηματογράφον αὐτοσχεδιασμοῦ, κινηματογράφον ἀποδραματοποίησης, κινηματογράφον ἀνασυνταγμένου, κινηματογράφον τοῦ κινηματογραφιστῆ, στοιχειώδη ρεαλισμὸ, κινηματογράφον ἀρνήσεως, κινηματογράφον πλάνου (πλάνου - σεκάνς), κινηματογράφον ποίησης καὶ κινηματογράφον πρόξας: ὅλες εἶναι κριτικὲς προσεγγίσεις ποῦ ἀποκαλύπτουν τρόπους τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, χωρὶς ὅμως καὶ ν' ἀποκαλύπτουν τὸ προτσέσο αἰσθητικῆς δόμησης, τὸν θεμελιακὸ προσδιορισμὸ, τὴ μορφολογικὴ στάση οὔτε τὸ ἱστορικὸ - πολιτικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ - πολιτιστικὸ νόημα τοῦ φαινομένου. Κατὰ βάση ἡ

κινηματογραφική κριτική έχει πάντα υιοθετήσει μία πολύ έσωτερική και έποικοδομητική συμμετοχή στην έμπειρία του νέου κινηματογράφου ή τελείως έξω-τερική και αντίρροπη σε συνάρτηση με τὸ πολιτιστικό υπόστρωμα άλλων έμπειριῶν. "Έλλειπε μία θέση που θά μπορούσε νά βρεί στη διάθροση του νέου κινηματογράφου έναν θεμελιακό προσδιορισμό από τὴν ριζοσπαστική τάξη και νά τὸν τοποθετήσει στο έσωτερικό τῆς ανάπτυξης τῆς άστικῆς έντελλιγέντας, χτίζοντας μία άπαφασιστική κριτική τῆς πολιτιστικῆς ιδεολογίας και τῶν διακλαδώσεών τῆς στὸν κινηματογράφο.

4. Αὐτή άκριβῶς ἡ υλικότητα τῆς έναλλακτικῆς οργάνωσης και ἡ κοινωνική σύσταση μιᾶς ύπαρξιακῆς πράξης ύποκειμενικῆς οῆξης στὴν Άμερική καθιστοῦν δυνατή μία γλώσσα τρόπων συμπεριφοράς ὅπου ἡ έξαγόνιση τῆς έξφραστικῆς μεσολάβησης άπέναντι στὴν άπειρη ισχὺ τῆς άντικειμενικότητας τῆς πὸ ανάπτυγμένης καπιταλιστικῆς κοινωνίας, εκδηλώνεται ταυτόχρονα σάν έπαναστατική οῆξη και έξκρηξη τῆς έπιθετικότητας τῆς έναλλακτικῆς συμπεριφοράς μέσα στὸν κινηματογράφο και σάν ανάδειξη μιᾶς γλώσσας στὸ έπίπεδο τῆς ανάπτυξης, δηλαδή μιᾶς γλώσσας του κεφαλαίου (Empire, Sleep, Chelsea Girls κ.λ.π.). Ταυτόχρονα έπιτρέπουν ὀλοάνερα τὴν συγχώνευση τῆς τέχνης με τὴν ζωὴ σε μία άπειρη διαστολή τῶν τρόπων συμπεριφοράς (τῶν καλύτερικῶν και ύπαρξιακῶν) που ὀρίζεται άνάμεσα σε γουτονοριστικά - άριστοῦστικά κινήματα και τὴν ὀραματική αὐθαρσία: δηλαδή άνάμεσα στὸ μάξιμουμ τῆς κοινωνικότητας (τῆς ψευδοεπαναστατικῆς ιδεολογίας) και τὸ μάξιμουμ τῆς μη κοινωνικότητας.

5. Τελείως διαφορετικά πράγματα θά έπρεπε νά εἰπωθῶν γιὰ τὸν στρατευμένο κινηματογράφο που δέν άπαιτεί μία ιδεολογική άντανάκλαση, αλλά μία πολιτική άνάλυση πάνω στὴν χρήση και τὴν λειτουργία του πολιτικού κινηματογράφου μέσα στὸ έπαναστατικό προσέσο. Τότε τὸ πρόβλημα θά εἶχε πάλι σάν κέντρο μία θεωρία τῆς εἰγατικῆς χρήσης τῶν εκφραστικῶν λειτουργιῶν και άρα θά ὀρισκοταν στὸ έσωτερικό μιᾶς πολιτικῆς παράστασης του προβλήματος τῆς προπαγάνδας και τῆς χρήσης τῶν μέσων μαζικῆς επικοινωνίας, αλλά θά έπρεπε νά άνεπτυχθεί ξεκινώντας από ένα καθορισμένο πολιτικό πρόγραμμα, δηλαδή από μία άνάγνωση τῆς καπιταλιστικῆς ανάπτυξης και τῶν τρόπων συμπεριφοράς μιᾶς τάξης και από ένα πραγματικό πολιτικό - ὀργανωτικό σχέδιο: ὅλα άναγκαία στοιχεία γιὰ μία σωστή πολιτική θεώρηση που ὀλοάνερα δέν μποροῦν νά άντιμετωπιστοῦν από αὐτὸ τὸ βῆμα. Έδῶ αντίθετα θά διασαφηνιστεί ὅτι ύπάρχει μία οὐσιαστική διαφορά άνάμεσα στὴν ιδεολογική - πολιτιστική αναζήτηση (άκόμα και στις μορφές τῆς άνταγωνιστικῆς ἡ έναλλακτικῆς κ.τ.λ. κουλτούρας) και τὸν ὀρίζοντα του στρατευμένου κινηματογράφου και τῶν δραστηριοτήτων επικοινωνίας, προπαγάνδας και ζυμώσεων που άποτελοῦν μέρος πολιτικού προγράμματος εἰγατικῆς εθῆνης. Πρέπει νά ύπάρξει πλήρης συνειδητοποίηση τῆς ὀργανικῆς ένσωμάτωσης τῆς έπιστήμης και τῆς ιδεολογίας (άρα και τῆς κουλτούρας και τῆς τέχνης) στὸ προσέσο καπιταλιστικῆς ανάπτυξης και άδυναμίας νά καθοριστεί μία έπαναστατική χρήση αὐτῶν τῶν θεοικῶν πραγματικοτήτων. "Όταν ὁ άνταγωνισμός κεφάλαιο - εἰγασιῶν έκοψε κάθε μεσολάβηση και ένσωμάτωσε ὅλη τὴν κοινωνική διάθροση, ὅταν ὁ εἰγατικός ὅσο πάει και ὀρίζεται σάν άφηρημένη εἰγασία, καθαρά εἰδοποιῶ, και τὸ εἰγασιόσάσιο κυριαρχεί στις κοινωνικῆς δομές, γιὰ νά τις ὕποτάξει στὴν παραγωγή τῆς ὕπεραξίας φαίνεται νά έξαφανίζεται ὁ ίδιος χώρος γιὰ μία ιδεολογία τῆς δύναμης - εἰγασίας που καταξιώνεται σάν έμπόρευμα. Στην ὀργανική ένσωμάτωση τῆς έπιστήμης και τῆς ιδεολογίας στὴν ανάπτυξη εἶναι δυνατό νά άπαναστατικῆς θεωρίας μέσα στις ὀργανωμένες μορφές ἰλικῆς άρνησης τῆς καπιταλιστικῆς ανάπτυξης.



3, 4, 5



6



7



8



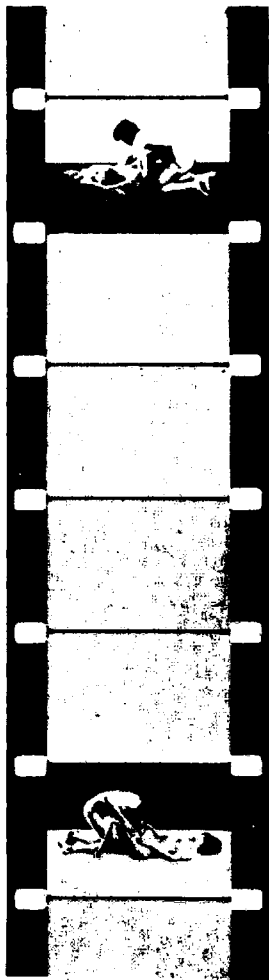
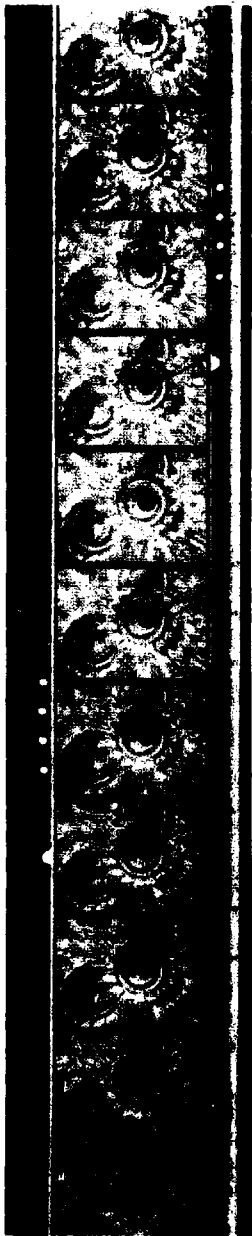
9



10



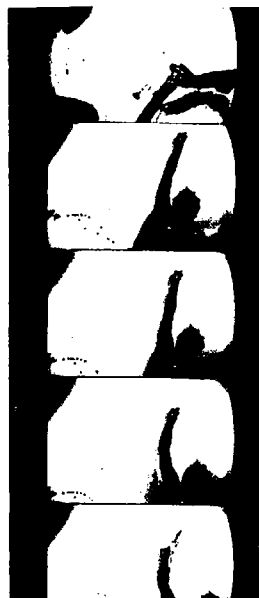
11



13



14



15



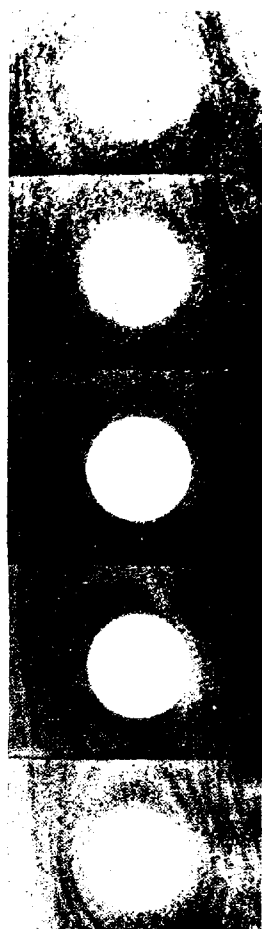
16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27

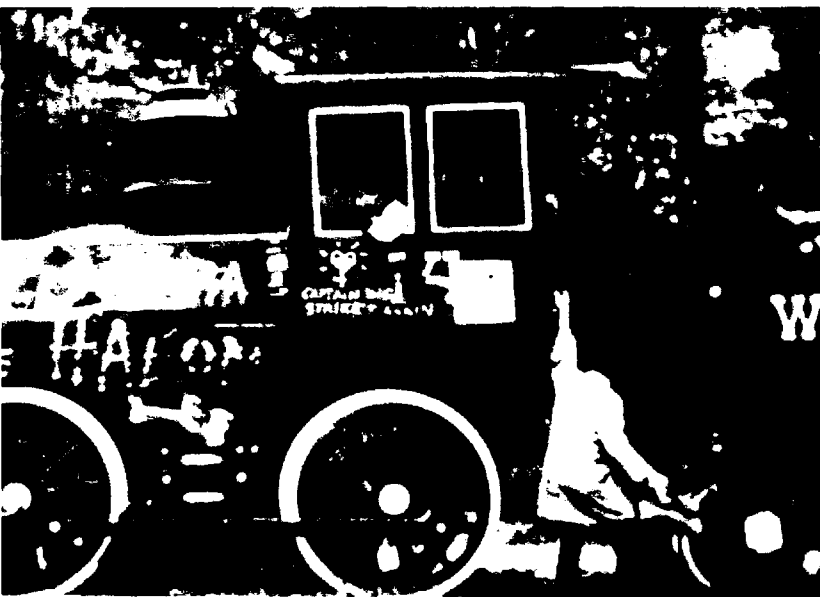


28





31



32



33, 34



35



36



37



38



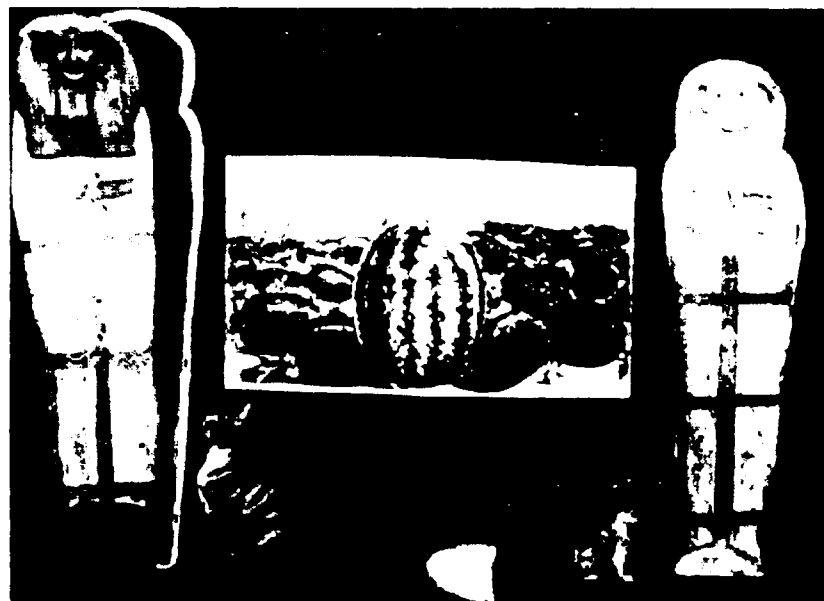
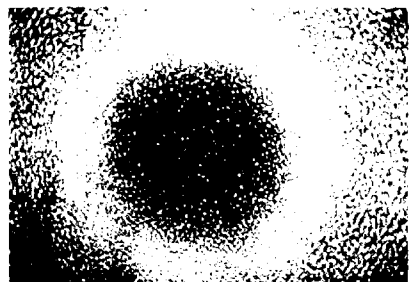
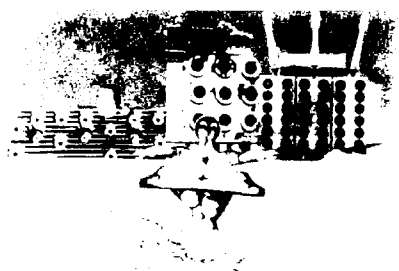
39



40



41





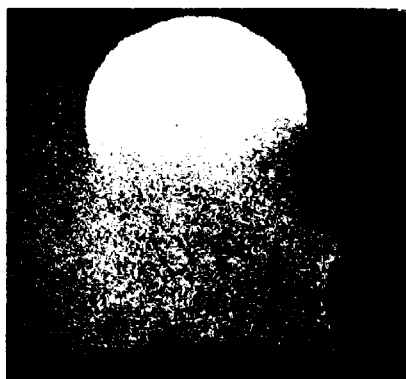
47



48



49



50



51



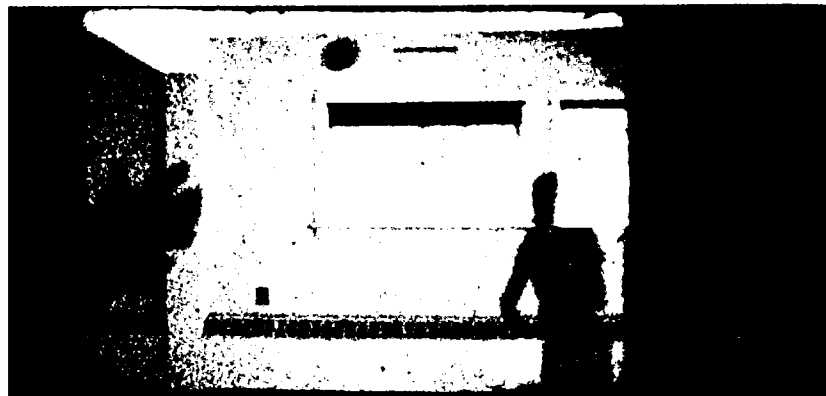
52



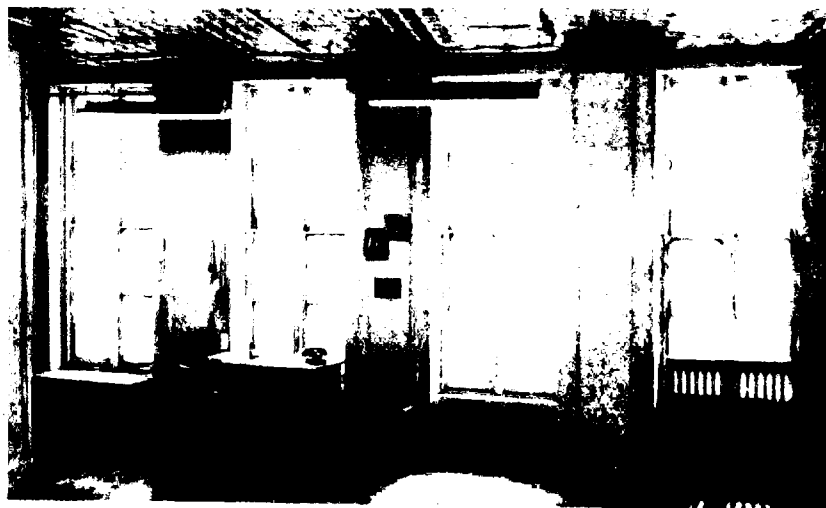
53



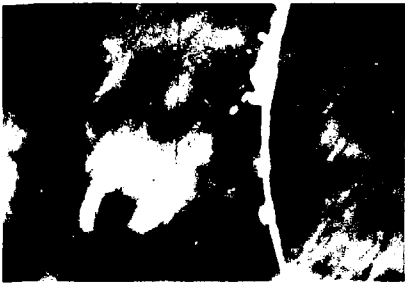
54



55, 56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



59



70



71



72



73



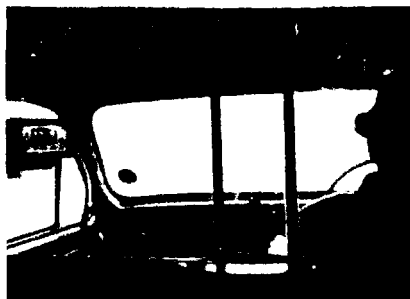
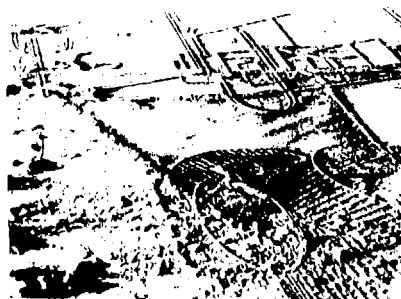
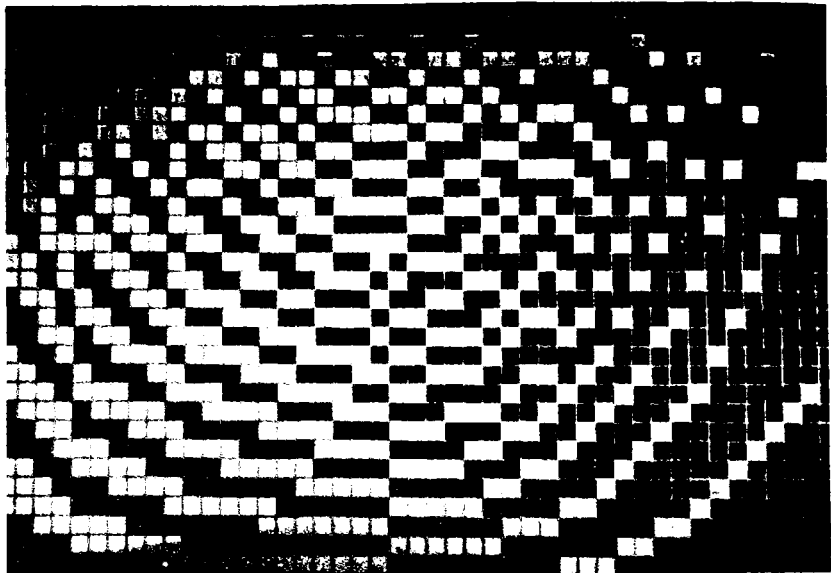
74



75



76





79



80



81



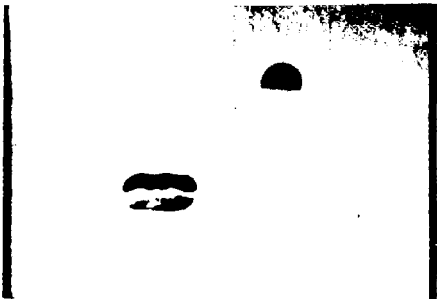
82



83



84

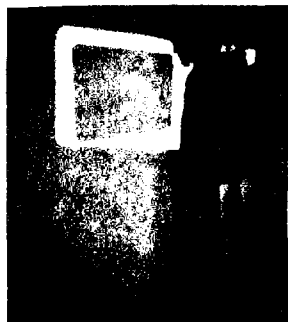


85

86



87



88



89



90



91



92



93





99



100



101



102



103

1. Robert Wiene, "Γνήσιος" 1920
- 2,3,4, και 5 Germaine Dulac, Τό οστρακίο κι'ό κληρικός-1926.
6. Ρεϊνοζούκε Κινουγκάσα, Μιά σελίδα τρέλλας-1926
7. Λέβ Κουλέσωφ, Οί περιπέτειες του Mr West στη χώρα των Μπολσεβίκων- 1924.
- 8 και 9-Maya Deren, Meshes of the Afternoon-1943
10. Jean Cocteau, Όρφέας- 1950
11. Robert Frank και Al Leslie, Pull My Daisy 1958
12. Fernand Léger, Le Ballet Mécanique- 1924.
13. Paul Sharits-Piece Mandala/End War- 1966
14. Malcome Le Grice-Berlin Horse- 1970.
15. Kurt Kren, Materiaktion- 1964.
16. Kurt Kren, Venezia Kaputt- 1968.
17. CINTRACT άπ'τόν Μάη του '68 φτιαγμένο άπό όμάδα στην όποία περιέχονταν και ό Γκοντάρ.
18. Jean-Luc Godard-British Sounds- 1969.
19. David Larcher, Mare's Tail- 1969.
20. Maya Deren,Ritual in Transfigured Time-1946.
21. Jonas Mekas, Guns of the Trees- 1961.
22. Άπ'τό γύρισμα του Chelsea Girls- 1966
23. Alfredo Leonardi, Organum Multiplum- 1967.
24. Andy Warhol, Chelsea Girls (Marie Menken και Gerald Malanga- 1966.
25. Andy Warhol, Poor Little Rich Girl- 1965.
26. Andy Warhol, kiss- 1964.
27. Andy Warhol, Mario Banana- 1964.
28. Mario Montez.
29. Andy Warhol και οι ήθοποιοί του Chelsea Girls στο Factory.
30. Jonas Mekas, Reminiscenes of a journey to Lithuania (ή μητέρα του Mekas)- 1971.
31. Ron Rice, Chumlum- 1964.
32. Ron Rice, Senseless- 1962.
- 33 και 34. Jack Smith, Flaming Creatures- 1963.
35. Jack Smith, Normal love (άτέλειωτη ταινία του 1963).
36. Jack Smith, Flaming Creatures- 1963.
37. Win van der Linden, Hawaiian Lullaby- 1967.
38. Jack Smith και Mario Montez.
39. Ernest Schmidt, Body bulding- 1966.
40. Carolee Scheneemann-Ghost Reu- 1965..
41. Barbara Rubin, Cocks and Cunts- 1966.
42. Robert Breer, Form Phases I- 1952.
43. Erling Johansson, Anima Mundi- 1967.
44. James Whitney, Lapis- 1963-66.
45. Giorgio Turi, Scusate I! Disturbo- 1968.
46. Harry Smith, Heaven and Earth Magic- 1957-62
47. Peter Goldman, Echoes of Silence- 1965.
48. Shirley Clarke, Portrait of Jason- 1967.
49. Carolee Scheneemann, Fuses- 1965-68.
50. Ed Emshwiller, Relativity- 1963-66.
- 51 και 52. Mike Kuchar, Sins of the Flesh a-poids- 1965.

53. Bruce Conner, Cosmic Ray- 1961.
54. Bruce Conner, A Movie- 1958.
55. και 56. Michael Snow- 1969.
57. Michael Snow, Wavelength- 1967.
58. Stan Brakhage, Sirius Remembered- 1959.
59. Stan Brakhage, Fire of Waters- 1965.
60. και 61. Stan Brakhage, Dog Star Man- 1961.
62. Kenneth Anger, Fireworks- 1947.
63. Kenneth Anger (ὁ Ἴδιος) Fireworks- 1947.
64. και 65. Kenneth Anger, Inauguration of the Pleasure Dome- 1954-66.
66. Kenneth Anger, Scorpio Rising- 1962-64.
67. Peter Kubelka, Adebar- 1957.
68. Peter Kubelka, Schewechater- 1958.
69. David Larcher, Mare's Tale- 1969.
70. και 71. Wilhelm και Birgit Hein, Rohfilm-1968.
72. Alfredo Leonardi, Se l' Inconscio si Ribella-1967.
73. Bruce Baille, Castro Street- 1966.
74. Stan Van Der Beek, Skullduggery- 1966.
75. Frans Zwartjes, Διαθέσιμο κρεβάτι- 1970.
76. Frans Zwartjes, 'Ανάμνησις- 1969.
77. Peter Gidal- Upside-Down Feature- 1973.
78. Tony Conrad, The Flicker- 1966.
79. Werner Nekes, Kelek- 1968.
80. Werner Nekes, Gurtrug Nr 2- 1967.
81. Dore O, Alaska- 1968.
82. Τακαχίκο Ίμουρα, Χορευτικό πάρτυ στο Βασίλειο του Νάνου.
83. Jeff Keen, Marvo Movies- 1968.
84. Kurt Kren, 48 Kopfe aus dem Szondi-Test.
85. Kurt Kren, Sinus Beta- 1967.
86. 'Ο Kurt Kren γυρίζει τον τό Mama und Papa-1969
87. Kurt Kren, O' Tannenbaum- 1964.
88. Malcom le Grice, After Leonardo- 1972.
89. Malcom le Grice, Horror Film 2- 1971.
90. Peter Weibel, Cinema, Precinema και Paracinema-1971.
91. Limpe και Paul Fuchs σέ ζωντανή παρουσίαση συνδυασμένη μέ φίλμ- 1971.
92. Valie Export, Cutting.
93. Otto Muehl, Body Building- 1965.
94. Steve Dwoskin, Alone- 1964.
95. Steve Dwoskin, Trixi- 1970.
96. Steve Dwoskin, Dyn Amo- 1972.
97. Steve Dwoskin, To tea- 1970.
98. Steve Dwoskin, Behindert- 1974.
99. Σινζοϋκε Όγκάβα, Οί χωρικοί τής Δευτέρας Φρουράς- 1971.
100. Jorge Sanjines, Τό αίμα του Κόνδορα- 1964.
101. Glauber Rocha, Terra em Transe- 1966.
102. Vlado Kristl, Armeleute.
103. Jean-Marie Straub, τό χρονικό τής Άνας Μαγδαληνης Μπάχ- 1967.