

ΦΙΛΜ



8H

10.76



76

πΥιϕ

XIX

Internationale
Leipziger Dokumentar-
und Kurzfilmwoche
für Kino und Fernsehen



20. bis 27. November 1976

FILME DER WELT - FÜR DEN FRIEDEN DER WELT

Berlin, den

Wir haben die Ehre, Ihnen mitzuteilen, daß die XIX. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen wieder unter dem verpflichtenden Motto

FILME DER WELT — FÜR DEN FRIEDEN DER WELT

vom 20. bis 27. November 1976 stattfindet.

Viele neue interessante Film- und Fernsehbeiträge werden im Wettbewerbs- und Informationsprogramm zur Aufführung gelangen.

Im Namen des Veranstalters laden wir auch Ihre Kino- und Fernsehfilme, die dem beiliegenden Reglement unseres Festivals entsprechen, nach Leipzig ein.

Bitte beachten Sie, daß Ihre Festivalbeiträge auf den ebenfalls beiliegenden Filmmeldebogen bis zum 5. Oktober 1976 bei uns angemeldet werden müssen.

Die Kopien, zusammen mit den Textlisten und Werbematerialien, erwarten wir bis zum 15. Oktober 1976 in Leipzig.

Nähere Einzelheiten können Sie im Reglement des Festivals nachlesen.

Wir freuen uns auf Ihre Teilnahme an unserem traditionsreichen Dokumentar- und Kurzfilmfestival im November 1976 in Leipzig.

We have the honour of informing you that the XIX. International Leipzig Documentary and Short Film Festival for Cinema and Television will be held from 20th to 27th November 1976.

As in previous years its binding motto is

FILMS OF THE WORLD — FOR THE PEACE OF THE WORLD.

Many new and interesting cinema and television films will be shown in the competition and information sections. On behalf of the organizers we cordially invite you to submit your cinema or television films, that meet with the enclosed Festival Regulations, to the Leipzig Festival.

Please note that the enclosed film entry forms, on which you are kindly requested to register your entries for the Festival, must reach us by 5th October 1976.

We need your prints, together with scripts and publicity material in Leipzig by 15th October 1976. For further details please consult the Regulations.

We look forward to your participation in our Documentary and Short Film Festival which is rich in traditions, in Leipzig in November 1976.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Respectfully

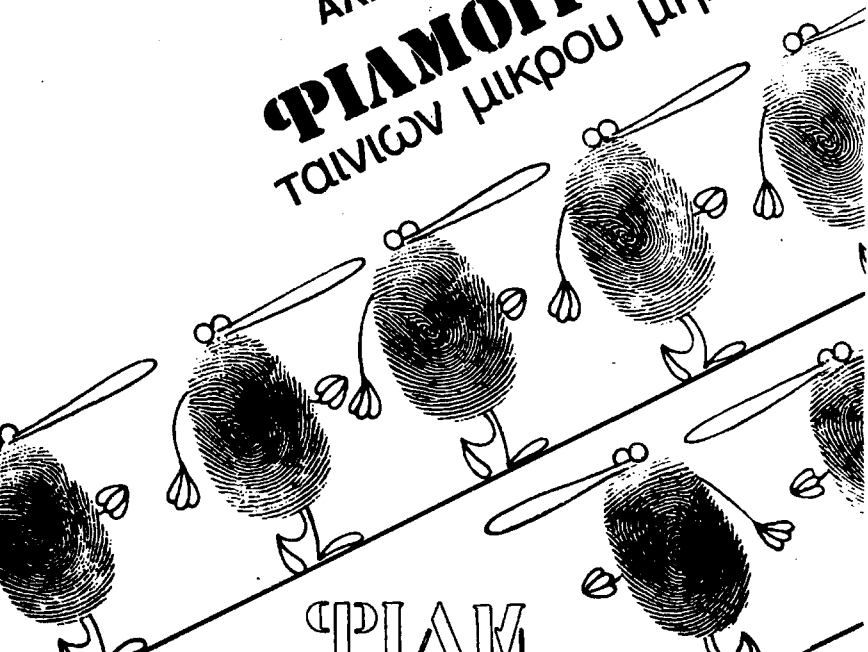
Ronald Trisch

Festivaldirektor

Festival Director



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ



ΦΙΛΜ



ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρήσης του κινηματογράφου

Ίδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδότης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



| | | |
|-----------------------|---------------------|---------|
| © ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ | Τιμή Διπλού Τεύχους | Δρ. 100 |
| Ζωοδόχου Πηγής 3 | ■ Συνδρομή έτησια | Δρ. 200 |
| τηλ. 603.234 | ■ Φοιτητική έτησια | Δρ. 160 |
| | — Έξωτερικού | 30 |

© ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται:

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία:

«Α-Ω» — 'Ακαδημίας 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — 'Ασκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — 'Ερμού 44

«Ε. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — 'Αριστοτέλους 6

Καί ΠΑΤΡΑ:

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — 'Αγ. Νικολάου 32

Ή από οποιοδήποτε άλλο μέρος τής Ελλάδος ή του εξωτερικού μπορείτε ν' απευθύνεσθε στον:

● Θανάση Καστανιώτη. Ζωοδόχου Πηγής 3 — 'Αθήνα 142 ●

πλινφ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΕΦΗΜΕΡΑ

| | |
|---|-----|
| — Π.Ε.Κ.Κ. — Άνακοίνωση | 170 |
| — ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ | 175 |
| — Η Κιν/κή Παιδεία στην Γιουγκοσλαβία | 179 |
| G. FOFI — Ο Άγωνιστικός Κιν/φος στην Ίταλία | 186 |
| V. SJÖMAN — Ο έρωδιός μέσα στο πορνογραφικό τέλμα | 194 |
| Γ. ΓΕΡΑΣΗΣ — Κινηματογράφος Τέχνη/Έμπόρευμα | 201 |
| P. BERTETTO — Κινηματογράφος, Γλώσσα, Έμπόρευμα... | 219 |
| M. ΜΩΡΑΪΤΗΣ — Chris Marker και "La Jetée" | 228 |
| S. DWOSKIN — Ο Κινηματογράφος ος Έπέκταση | 234 |
| S. VANDERBEEK — Πολιτισμική ένδεπικοινωνία και Ε.Κ. | 252 |
| N. ΑΛΕΥΡΑΣ — Κινηματογράφος — Πλάνο Σεκάνς | 257 |
| R. MUNIER — Τό αιγόντο | 269 |
| A. APRA — Σχόλιο στόν Munier | 280 |
| Θ. ΡΕΝΤΖΗΣ — Οι Πρωτοπορίες | 284 |
| A. MICHELSON — Camera Lucida - Camera Obscura | 294 |
| Σ. Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ — Τά Μεξικάνικα Σχέδια | 321 |

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης :

Κώστας Βάκας, Τ. Τσακίρη, Α. Δημητρίου, Α. Χατζηδάκης,
Σ. Πουλάκης

XII^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Pesaro 15-22 Settembre 1976

00186 Roma via della Stelletta, 23

Tel. 657340 - 657598

Telegrammi: Nuovocine Roma

L'Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema — promosso dall'Amministrazione Comunale e dall'Azienda Autonoma di Soggiorno della città di Pesaro, dall'Amministrazione Provinciale e dall'Ente Provinciale per il Turismo della provincia di Pesaro e di Urbino e finanziato, oltre che dai suddetti enti, dalla Regione Marche — annuncia la dodicesima edizione della manifestazione che si svolgerà a Pesaro dal 15 al 22 settembre 1976 e ne notifica il regolamento.

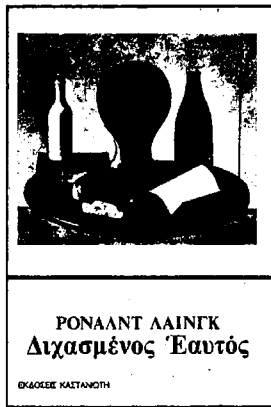
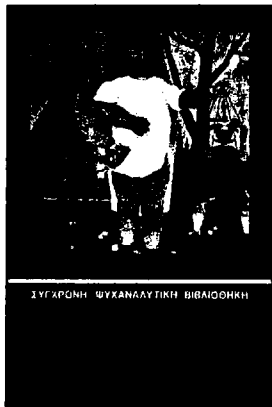
L'impostazione e le responsabilità culturali della Mostra sono di competenza di un apposito Comitato Ordinatore composto dalla Commissione Cinema del Consiglio di Gestione dei Servizi Culturali della città di Pesaro e da critici cinematografici scelti di comune accordo dall'Ente Mostra e dalla suddetta commissione.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

κυκλοφορούν

✳️ νέα σειρά ✳️ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ✳️ νέα σειρά ✳️

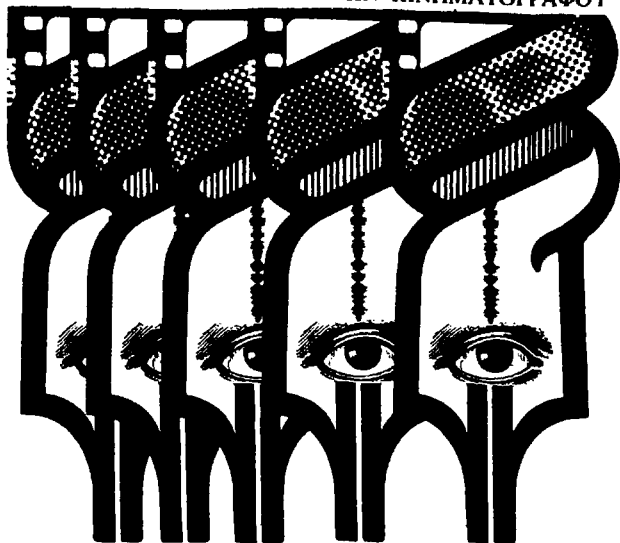




ΕΦΗΜΕΡΑ



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Αγακοιωση

Ἡ Πανελλήνια Ἐνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου /ΠΕΚΚ/ ἰδρύθηκε γιὰ νὰ καλύψει ἓνα κενὸ πού δημιούργησε ἡ ἀνυπαρξία συνδικαλιστικῆς ἀλλὰ καὶ πολιτιστικῆς δραστηριότητος αὐτῶν πού ἀσχολοῦνται μέ τόν κινηματογράφο γράφοντας, εἴτε σάν κριτικοὶ σέ ἡμερήσια καὶ περιοδικὰ ἐντυπα εἴτε, σάν ἱστορικοὶ εἴτε σάν φιλολόγοι. Στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ Σωματεῖο φάσμα-τος πολὺ εὐρύτερου ἀπ'αὐτό πού ὀρίζει ὁ τίτλος του, ὁ ὁποῖος εἶναι ἐνδεικτικὸς μιᾶς γενικότερης κατεύθυνσης.



Ἡ ΠΕΚΚ θεωρεῖ πὺς, Ἡ Ἑνωσι Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν, Σωματεῖο ἀνάλογο πρὸς τὴν ΠΕΚΚ σὲ λίγα μόνο σημεῖα καὶ ἐντελῶς φαντασματικὸ ὅσον ἀφορᾷ τὴ δραστηριότητά του δὲν ἀνταποκρίθηκε στὶς προσδοκίαις τῶν μελῶν του - τὰ περισσότερα ἀπ' τὰ ὅποια εἶναι ἤδη μέλη τῆς Ἑνωσῆς μας - οὔτε ἐκπλήρωσε τοὺς ἀπ' τὸ καταστατικὸ του ὀριζόμενους σκοποὺς, πράγμα πού ἐπισημάνθηκε κατ' ἐπανάληψη στὸ παρελθόν.

Ἄλλωστε, ἡ ΠΕΚΚ ἔχει ἤδη μία προϊστορία πού οὐσιαστικὰ τὴν δημιούργησε ἡ χρόνια ἀδράνεια καὶ ὁ νεποτισμὸς τῆς Ἑνωσῆς Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν: Τὸ 1967 εἶχε γίνεи μία ἀνάλογη πετυχημένη προσπάθεια ἀπὸ ἰδρυτικά της μέλη, καὶ τὴν 20ῃ Ἀπριλίου δημοσιεύθηκε στὸν Τύπο εἰδηση τῆς ἴδρυσης τῆς Ἑνωσῆς Κινηματογραφικῶν Κριτικῶν Ἑλλάδος πού οὐσιαστικὰ δὲν λειτούργησε παρά μόνο μερικές ὥρες δεδομένου ὅτι αὐτοδιαλύθηκε ἐξαιτίας τῆς δικτατορίας καὶ τοῦ ἀτέλητου ἢ θελημένου διασκορπισμοῦ τῶν ἰδρυτικῶν της μελῶν.

Οἱ προσπάθειες πού ἔγιναν στὸν μετὰ τὴ δικτατορία χρόνο γιὰ μία διεύρυνση καὶ ἐνεργοποίηση τῆς Ἑνωσῆς Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν δὲν καρποφόρησαν γιὰ λόγους ἀσχετους μὲ τὴ θέληση ἐκείνων τῶν μελῶν τῆς Ἑνωσῆς μας πού ἀνέλαβαν τὴν πρωτοβουλία καὶ ἔκαναν μία σειρά ἀτέρμωνων συζητήσεων μὲ τὴ Διοίκηση καὶ τὴν Πρόεδρο. Ἔτσι, ἐπιβεβαιώθηκε γιὰ μία φορά ἀκόμα ἡ ὀρθότητα τῆς παλιᾶς μας ἀποψῆς γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς καινούργιου καὶ σωστότερα ὀργανωμένου Σωματείου.

Ἡ ΠΕΚΚ ἀποτιμώντας τὸ λόγο ὑπαρξης της ὄχι μόνο μὲ στενὰ ἐπαγγελματικὰ κριτήρια καὶ ἔχοντας ἐπίγνωση τοῦ γεγονότος πὺς εἶναι κατ' ἀρχὴν πνευματικὸ Σωματεῖο ἔχει σκοπὸ νὰ μεθοδεύει μία σειρά ἀπὸ ἐνέργειες καὶ νὰ προχωρήσει σὲ συγκεκριμένες πράξεις, πού ἐλπίζουμε νὰ συμβάλλουν στὴ δημιουργία τῆς ἀναγκαίως ὑποδομῆς, τόσο γιὰ τὴν πληρέστερη ἀνάπτυξη τῆς ἀνεξάρτητης ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς ὅσο καὶ γιὰ τὴν προτοίμασία θεατῶν πού νὰ μποροῦν νὰ κάνουν σωστὲς ἐπιλογές ὥστε νὰ βοηθήσουν ἀποτελεσματικότερα μὲ τὸ εἰστήριό τους καὶ τὸν ἑλληνικὸ καὶ τὸν ξένο κινηματογράφου ποιότητας.

Συγκεκριμένα, ἡ Ἑνωσὴ μας προτίθεται νὰ ἐπεξεργαστεῖ καὶ νὰ προτείνει συγκεκριμένες λύσεις γιὰ τὰ παρακάτω:

1. Λ ο γ ο κ ρ ῖ σ ῖ α: Κατ' ἀρχὴν, νὰ ἐνημερώνει τοὺς ἀναγνώστες τῶν ἐντύπων στὰ ὅποια ἐργάζονται τὰ μέλη της γιὰ κάθε λογοκριτικὸ κρούσμα ὥστε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κοινου, πού εἶναι ὁ ἄμεσα ἐνδιαφερόμενος καὶ θιγόμενος, ἡ λογοκρισία νὰ πᾶει ν' ἀσκεῖ κηδεμονία σὲ ἐνήλικες πολίτες πού βέβαια, ἔχουν κἀθε δικαίωμα νὰ ἀσκοῦν μὲ τὸν αὐτοὶ λογοκρισία καὶ μὲ τὸν γιὰ προσωπικὸ τους λογαριασμό. Κάθε ἐπέμβαση ἀνωθεν, καὶ μάλιστα ἀπὸ ἀδασεῖς, στὴν ἐλεύθερη ἐπιλογή τοῦ θεάματος πού θᾶθελε νὰ δεῖ ὁ πολίτης ἀποτελεῖ παραβίαση τοῦ δικαιώματος νὰ διαμορφώνει κανεῖς τίς ἀπόψεις του ἐλεύθερα καὶ ἀνεπηρέαστα. Ὅ κατὰ τῆς λογοκρισίας ἀγῶνας εἶναι πρῶτιστο καὶ βασικὸ καθῆκον ὄχι μόνο δικό μας ἀλλὰ καὶ κάθε ἐνήλικου πολίτη.

2. Κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ῆ ς Ἀ ἑ σ χ ε ς: Θεωροῦμε τὶς Κινηματογραφικὲς Λέσχες σάν τὰ μόνα ἄξια λόγου κέντρα κινηματογραφικῆς παιδείας στὴν Ἑλλάδα σήμερα. Καὶ σάν ἐπίτις γόνιμων συζητήσεων καὶ προβληματισμοῦ. Γι' αὐτὸ, ἡ Ἑνωσὴ μας εἶναι πρόθυμη νὰ συμβάλλει στὴ δημιουργία νέων κινηματογραφικῶν

Λεσχών ή νά βοηθήσει τίς ύπάρχουσες τόσο στόν προγραμματισμό όσο καί στήν κριτική ή φιλομολογική ένημέρωση τών μέλων τους. Εύχαρίστως ή ΠΕΚΚ θά αναλάβανε τό συντονισμό τής λειτουργίας όλων τών κινηματογραφικών Λεσχών τής 'Ελλάδος κάτω άπ' τήν προοπτική τής δημιουργίας μιάς Συνομοσπονδίας. "Ασχετα άπ' τήν πιθανή δημιουργία αύτής τής Συνομοσπονδίας πού θά έλυνε πολλά άργανωτικά προβλήματα τών μεμονωμένων Λεσχών, μέλη τής "Ένωσης μας θά μπορούσαν νά έπισκέπτονται τίς έπαρχιακές Λέσχες - όπως τό κάνουν ήδη μέ προσωπική τους δέσμευση - έφόσον προσκαλούνται, άπ' αύτές, είτε γιά τήν παρουσίαση μιάς συγκεκριμένης ταινίας είτε γιά τήν όργάνωση σεμιναρίων καί διαλέξεων. Πρέπει νά έπισημανθεΐ τό γεγονός πώς οι Λέσχες είναι, πρós τό παρόν, ο μόνος τρόπος γιά νά φτάσει καί στήν έπαρχία ο κατά κανόνα άντιεμπορικός κινηματογράφος ποιότητας.

3. Ν ο μ ι κ ή π ρ ο σ τ α σ ί α τ ω ν Λ ε σ χ ω ν : Οι κινηματογραφικές Λέσχες δλόκληρης τής 'Ελλάδος πρέπει νά λειτουργούν χωρίς λογοκρισία, όπως γίνεται παντού στόν πολιτισμένο κόσμο. "Η επέμβαση του κράτους στόν προγραμματισμό τών Λεσχών ουσιαστικά άναιρεί τό λόγο ύπαρξης τους πού είναι νά προσφέρουν κινηματογραφικό θέαμα ποιότητας τό όποιο συχνά άδυνατεί νά προσφέρει τό έμπορικό κύκλωμα γιά ποικίλους λόγους μεταξύ τών όποιων καί ή ύπαρξη λογοκρισίας. "Επίσης όπως γίνεται παντού στόν κόσμο οι ταινίες πού εισάγουν άπ' τό έξωτερικό οι Λέσχες γιά περιορισμένο αριθμό προβολών - καί πού θά έπανεξαχτούν μετά τίς προβολές - πρέπει όχι μόνο νά εισάγονται τράνζιτ άλλα καί νά έχουν κάθε τελωνειακή διευκόλυνση. Τά παραπάνω απαιτούν είδική νομοθετική ρύθμιση πού ή ΠΕΚΚ θά τήν εισηγηθεΐ στους μόνιμους κρατικούς φορείς.

4. FIPRESCI: "Η "Ένωσή μας κρίνει τή συνεργασία της μέ τήν FIPRESCI: /Διεθνής Συνομοσπονδία Κινηματογραφικού Τύπου/ άπολύτως άναγκαία, καί ήδη έκανε τίς "σχετικές ένεργειες γιά νά γίνει μέλος τής. Αύτή ή ένταξη θά μας έπιτρέψει νά γνωστοποιούμε γρήγορα καί σίγουρα στό διεθνές κοινό κάθε πληροφορία πού θά άξιζε νά γίνει διεθνώς γνωστή. "Επί πλέον, ή συμπαράσταση τής Συνομοσπονδίας σέ προβλήματα πού ένδεχομένως θά ανακύψουν στόν ελληνικό κινηματογραφικό χώρο είναι άπολύτως βέβαιη, όπως φαίνεται άλλωστε καί άπ' τό καταστατικό τής.

5. Έ π α γ ε λ μ α τ ι κ ή π ε ρ ι φ ρ ο ύ ρ η σ η : "Η περιφρούρηση του επαγγέλματος - καί λειτουργήματος - του κινηματογράφου κριτικού είναι ζωτικής σημασίας, όχι μόνο γιά τους κριτικούς. "Από οικονομική άποψη, ή ταινία άποτελεΐ ένένδυση, συχνά κολοσσιαίου κεφαλαίου, ένώ ή ίδιομορφία του προϊόντος - ταινία συχνά ύπαγορεύει στους διανομείς τρόπους έπιβολής του όχι πάντα όρθόδοξους. Στην "Ελλάδα, χώρα μέ θλιβερή παράδοση στήν παρασκηνιακή δραστηριότητα, οι κινηματογραφικοί εισαγωγείς είχαν, από παλιά, μιά τάση έπεμβατική στό έργο του κριτικού, καί κατά τό παρελθόν δέν έλλειψαν οι άπειλές τους πρós τους έργοδότες μέ τήν διακοπή τής διαφήμισης. "Ωστόσο, τά δύο τελευταία χρόνια, καί στό όνομα τής οικονομικής κρίσης, τούτη ή έπεμβατική τάση πήρε έναν χαρακτήρα θά λέγαμε "συνδικαλιστικό" άπ' τή μεριά τών εισαγωγέων. Παρόλο πού στίς περισσότερες περιπτώσεις οι έκφοβιστικές τους άπόπειρες έπεσαν στό κενό, ή άπειλή επικρέμαται πάντα, τουλάχιστον γιά τά οικονομικά άσθενέστερα έντυπα πού συνεχίζουν νά άντιμετωπίζουν ένα δίλλημα έκλογής άνάμεσα στό άπειλούμενα οικονομικά τους συμφέροντα καί

τήν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης. Στοιχειώδεις συνδικαλιστικό ἀλλά καί πνευματικό καθῆκον τῆς Ἐνωσῆς μας εἶναι νά ἐνεργῆσει μέ κάθε νόμιμο τρόπο ὥστε αὐτές οἱ ἀχαρακτήριστες ἀπειλές νά πάψουν, ἔστω καί ἂν δέν εἶναι παρά μόνο ἀπόπειρες ἐκφοβισμοῦ καί δημοιουργίας κλίματος ἐπαγγελματικῆς ἀβεβαιότητος καί ἀνασφάλει-
ας.

6. Π ε ρ ι φ ο ρ ὄ ρ η σ η τ ῶ ν β ι κ α ι ω μ ᾶ τ ω ν τ ο ὕ θ ε α τ ῆ: Ὁ Νόμος προστατεύει ἡ θά ἔπρεπε νά προστατεύει τόν καταναλωτή καί ὁ νομοθέτης ἀναθέτει αὐτό τὸ καθῆκον στὰ ὄργανα τῆς Ἀγορανομίας. Ὁ Θεατῆς, πληρώνοντας εἰσιτήριο δέν κάνει τίποτα περισσότερο ἀπ' τὸ νά ἀγοράζει λιανικά τὸ θέαμα του. Ἰστόσο, τὸ πρὸς ἀγοράν θέαμα εἶναι δυνατόν νά τοῦ προσφερθεῖ "ἐλλειποβαρές καί ἀλλοιωμένο". Συγκεκριμένα, οἱ εἰσαγωγῆς ἢ οἱ αἰθουσάρχες - εὐτυχῶς ὄχι πολλοί - συχνά συνηθίζουν νά ψαλιδίζουν μιὰ ταινία, εἴτε γιὰ νά "βοηθήσουν" τοὺς λογοκριτῆς αὐτολογοκριμόμενοι εἴτε, τὸ συνηθέστερο, γιὰ νά μικρύνουν μιὰ συγκεκριμένη ταινία καί νά τὴν φέρουν στὰ ἐμπορευσιμα μέτρα. Μόνο ἀπ' τοὺς αἰθουσάρχες, κυρίως τῶν θερινῶν κινηματογράφων, ἡ συντόμηση εἶναι δυνατόν νά γίνει καί μέ ἕνα θεύτερο τρόπο, πιὸ πονηρό: ἐπιταχύνοντας τὸ ρυθμὸ ροῆς τῶν καρτέ ἀνά δευτερόλεπτο, πράγμα πού πετυχαίνεται πολὺ εὐκολα μ' ἕναν διακόπτη πού ὑπάρχει σχεδόν σ' ὅλες τῆς μηχανές προβολῆς. Ἐπίσης οἱ αἰθουσάρχες πολὺ λίγο νοιάζονται γιὰ τὴν ποιότητα τῆς προβολῆς μ' ἀποτέλεσμα συχνά νά καταστρέφεται ἢ νά ἀδικεῖται μιὰ ταινία γιὰ λόγους πού πάρα πολὺ εὐκολα καί μέ πολὺ λίγα ἔξοδα θά μπορούσαν νά μὴν ὑπάρχουν. Ἡ Ἐνωσὴ μας, μέσω τῆς FIPRESCI ἀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωση νά εἰδοποιεῖ τοὺς σκηνοθέτες καί τοὺς παραγωγούς γιὰ κάθε αὐθαίρετη ἐπέμβαση στὸ ἔργο τους καί νά ἐνημερώνει τόν θεατῆ - καταναλωτῆ γιὰ κάθε λαθροχειρία πού γίνεται σέ βάρος του. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ θά καθιερωθεῖ καί μιὰ κριτικὴ τῆς ποιότητος τῆς προβολῆς πού, κατά κάποιον τρόπο θά εἶναι παράρτημα τῆς κυρίως κριτικῆς.

7. Κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ῆ π α ι δ ε ί α: Ἡ Ἐνωσὴ μας θά ἐπεξεργαστεῖ ὑπεύθυνα καί μέ βάση τὰ διεθνῶς ἰσχύοντα σχέδιο ἀναμόρφωσης τῆς ἑλληνικῆς ἐπαγγελματικῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης πού βρίσκεται σέ νηπιακὴ κατάσταση. Παράλληλα, θά φροντίσει νά εἰσαχθεῖ στὴ Μέση Ἐκπαίδευση τὸ μάθημα τοῦ κινηματογράφου, πού θά πρέπει νά ἀντιμετωπιστεῖ σάν διδασκαλία τῆς "γλώσσας τῶν εἰκόνων". Ἡδη μερικοὶ ἰδιωτικοὶ ἐκπαιδευτικοὶ ὄργανισμοὶ ἐκδήλωναν ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ μαθήματος τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ΠΕΚΚ θά βοηθήσει αὐτὰ τὰ ἔχοντα νά πραγματοποιήσουν τίς προθέσεις τους, καί θά φροντίσει νά ἐξαπλωθεῖ καί νά γίνει συνείδηση στοὺς ἐκπαιδευτικούς αὐτῆ ἢ πολὺ δημοφῆ καί πάρα πολὺ χρησιμὴ ἰδέα πού στὸ ἔξωτερικὸ ἔχει δώσει ἡδη λαμπρὰ ἀποτελέσματα.

8. Φ ε σ τ ι β ᾶ λ: Ὡσο τὸ ἑλληνικὸ ὄσο καί τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης πάσχουν ἀπὸ χρόνια νοσήματα, καί πᾶν ἀπ' τὸ κακὸ στὸ χειρότερο, πράγμα πού ἀποτελεῖ κοινὸ μυστικόν. Κι' αὐτὸ, ἔξαιτίας τῆς ἐνδημικῆς ἀνοργανωσιᾶς καί ἀναρμοδιότητος κυρίως τῶν ὀργανωτικῶν φορέων. Ἡ Ἐνωσὴ μας σέ συνεργασία καί μέ τὰ ἄλλα κινηματογραφικὰ Σωματεῖα καθὼς καί μέ τοὺς κρατικούς φορεῖς ἐφόσον τὸ θελήσουν θά κάνει ὅ,τι εἶναι ἀνθρώπινα δυνατόν γιὰ νά διατηρηθοῦν στὴ ζωὴ καί νά βελτιωθοῦν ὀργανωτικά καί τὰ δύο Φεστιβάλ. Ἡδη ἡ ΠΕΚΚ ἔχει ἐπε-

Εργαστεί σχέδιο, πού σύντομα θά τό δώσει στή δημοσιότητα, γιά μιιά σωστότερη καί όρθολογιστικότερη όργάνωση τών Φεστιβάλ. Τό σχέδιο αυτό βασίζεται στίς παρακάτω άρχικές καί βασικές διαπιστώσεις: α) 'Η όργανωτική καί διαχειριστική άνεξαρτησία είναι όρος άναγκαίος γιά τή σωστή λειτουργία καί τών δύο Φεστιβάλ. β) Οί κατά κανόνα άναρμόδιοι άνωθεν διοριζόμενοι θά πρέπει νά άντικατασταθούν μέ κατά τεκμήριο άρμόδιους σ' όλα τά επίπεδα, διοικητικά καί καλλιτεχνικά. γ) 'Η έμφαση πρέπει νά δοθεΐ καί ούσιαστικά στό έκπολιτιστικό - πνευματικό καί όχι στό έμπορικό ή κρυπτοεμπορικό σκέλος τών Φεστιβάλ. δ) 'Εντελώς ίδιαίτερη προσοχή πρέπει νά δοθεΐ στό έλληνικό Φεστιβάλ. ε) Τό Διεθνές Φεστιβάλ, όπως έχει σήμερα ούτε διεθνές είναι ούτε έξυπηρετεί τίποτα. Είμαστε σίγουροι ότι είναι δυνατόν νά βρεθεΐ τρόπος γιά τήν ριζική καί εκ βάθρων αναδιοργάνωση του σέ έντελώς νέες βάσεις. 'Η Ένωσή μας, τόσο μέ τήν πεΐρα πού έχουν άπ' τά Ξένα Φεστιβάλ πολλά άπ' τά μέλη της όσο καί μέ σαιλογικές ενέργειες πιστεύει ότι μπορεί νά συμβάλλει αποτελεσματικά στήν έδραΐωση του Διεθνούς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ή ύπαρξη του όποιου κρίνεται πολλαπλά σκόδιμη γιά τόν τόπο μας.

9. Έκδηλώσεις στό έξωτερικό: Είναι άνάγκη τό διεθνές κοινό νά έρδει σέ έπαφή καί νά γνωρίζει τόν έλληνικό κινηματογράφο. Οί "εβδομάδες" πού κατά καιρούς όργανώνει τό κράτος ή άλλοι φορείς έντελώς περιστασιακά καί πρόχειρα καί μέ κριτήρια έπιλογής τών ταινιών κάθε άλλο παρά άδιάβλητα έξυπηρετοΐν [ως μέμονωμένα άτομα άλλα όχι τόν άνεξάρτητο έλληνικό κινηματογράφο στό σύνολό του. 'Η ΠΕΚΚ άνεξαρτητα άπ' τό κράτος ή μέ τήν οικονομική μόνο βοήθειά του έχει τά μέσα καί τόν τρόπο νά όργανώσει στό έξωτερικό προγράμματα προβολών έλληνικών ταινιών σέ συνεργασίες μέ άνάλογες πρός τή δική μας όργανώσεις ή μέσω τής FIPRESCI. "Αν τό κράτος έπιμένει νά έχει αυτό τήν πρωτοβουλία ή ΠΕΚΚ όχι μόνο άντίρηση δέν θά είχε άλλα είναι έτοιμη νά βοηθήσει ένεργά τούς κρατικούς φορείς έφόσον φυσικά έγκαταλείψουν τόν ύποπτο πατερναλισμό τους.

Γιά τήν έπίτευξη τών παραπάνω σκοπών μας καί γιά τήν πραγμάτωση του προγράμματός μας ή βοήθεια καί ή συμπαράσταση τών συναδέλφων δημοσιογράφων, στους όποιους καί άπευθυνόμαστε σήμερα, είναι άπολύτως άναγκαία. "Όντας καί μεΐς οί ίδιοι δημοσιογράφοι ή έχοντες σχέση μέ τά μέσα μαζικής ενημέρωσης γνωρίζουμε ότι οί πιθανότητες έπιτυχίας μειώνονται στό μίνιμουμ χωρίς τή βοήθεια καί τή συνεργασία σας. Σας παρακαλούμε λοιπόν, θερμότατα νά δώσετε σ' αυτό τό κείμενο τήν προσοχή πού νομίζουμε πώς του άξίζει καί νά φροντίσετε γιά τήν προβολή του μέσα άπό τά έντυπα στά όποια εργάζεστε, όντας βέβαιοι πώς βοηθάτε μιιά εκπολιτιστική προσπάθεια πού ξεπερνάει τά ήδη πλατείά πλαίσια πού βάζει ή κατ' έξοχήν λαϊκή τέχνη, ή τέχνη του αΐωνα μας, ό κινηματογράφος.

Τό Διοικητικό Συμβούλιο τής Π.Ε.Κ.Κ.



ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Τό 17ο Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου (ἡ Θεσσαλονίκης ὅπως τό λέμε) θά διεξαχθεῖ φέτος κάτω ἀπό ἐντελῶς διαφορετικές συνθήκες.

Μετά ἀπό τήν περσινή παταγώδη ἀποτυχία τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβάλ πούχε μεταφερθεῖ τόν 'Ιούνιο, ἀλλά καί τήν μεγαλύτερη ἐπιτυχία τοῦ 'Ελληνικοῦ Φεστιβάλ πούχε συγκριτικά ἀπ' ὄλες τίς διοργανώσεις τῆς ἱστορίας του, φέτος θά διεξαχθοῦν μαζί σέ κοινή διοργάνωση. Τίς ἀπογευματινές ὥρες θά γίνονται οἱ προβολές τοῦ Διεθνοῦς καί τό βράδυ τοῦ 'Ελληνικοῦ. Οἱ διοργανωτές του λένε πῶς αὐτό θά ὀφελῆσει τοὺς συμμετέχοντες στό 'Ελληνικό Φεστιβάλ γιατί ἀρκετοί ξένοι πού θά παρευρίσκονται γιά τό Διεθνές θά δοῦν τίς ταινίες καί ἐξ αὐτοῦ κάποιο ὄφελος θά προκύψει. Αὐτό μόνο κατά ἓνα μέρος εἶναι ἀληθινό καί μάλλον προβάλλεται γιά νά δικαιώσει τήν ὑπαρξη τοῦ Διεθνοῦς ἀφοῦ ἀπό μόνο του μέχρι τώρα δέν εἶχε δεῖ οὔτε προκοπή ἀλλά καί κανένα αἶτημα δέν ἐκπλήρωνε σάν θεσμός καί σάν λειτουργία. Τό γεγονός ὅτι κάποιοι ξένοι θά παρακολουθήσουν καί τό 'Ελληνικό Φεστιβάλ δέν εἶναι λόγος πού μπορεῖ νά δικαιώσει τό Διεθνές γιατί αὐτό μπορεῖ νά γίνει καί χωρίς τήν ὑπαρξη τοῦ Διεθνοῦς. Ὅπως δήποτε τό 'Ελληνικό Φεστιβάλ ἔχει ἀνάγκη ὀρισμένων σχέσεων μέ τοὺς διεθνεῖς παράγοντας τῆς κινηματογραφίας ὄχι ὅμως αὐτοὺς πού κατά τύχη θά βρίσκονται γιά τό Διεθνές.

Οἱ ταινίες πού θά παιχθοῦν φέτος στό 17ο Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου εἶναι τουλάχιστον κατά τό μεγαλύτερο μέρος τους ἀπό τώρα γνωστές καί λιγοστές. Μετά τήν περυσινή ἐκρηξη φέτος ἔχουμε μιά κάθετη πτώση κι' ὁ λόγος εἶναι προφανής. Οἱ ταχυδακτυλουργίες καί οἱ ἀπάτες τοῦ 'Υπ. Βιομηχανίας ἔφεραν ἀμεσα τό ἀποτέλεσμα τους. Ἡ σαφῶς ἐκνομη ἀπόφαση γιά τίς προστατευόμενες ταινίες, ἡ συνακόλουθη σύγχυση πού δημιούργησε σχετικά μέ τίς προθέσεις τῆς κρατικῆς πολιτικῆς ἐναντι τοῦ κινηματογράφου καί ἡ ἄλλο-

πρόσκληση κυριολεκτικά συμπεριφορά του Ύπ. Βιομηχανίας έκαναν τους κινηματογραφιστές αντί να προχωρήσουν φέτος και να κάνουν ταινίες να τρέχουν στα δικαστήρια. Δεν είναι δουλειά όμως των κινηματογραφιστών να ασχολούνται με τα δικαστήρια αλλά να κάνουν ταινίες και αυτό μπορεί να γίνεται μόνο όταν τα "άρμόδια" κρατικά όργανα σέβονται τους νόμους και τους εφαρμόζουν με τον αποδοτικότερο δυνατό τρόπο κι'όχι να τους αντιστρατεύονται με αποφάσεις που συνιστούν έν τέλει καταβολή του νόμου που με τις δικολαβίες του ο Γραμματέας του Ύπουργείου έρχεται εκ των υστέρων με έπινοημένα έπιχειρήματα να νομιμοποιήσει.

Αυτός είναι ο λόγος λοιπόν που από την περσινή έξαρση οδηγούμαστε στη φετινή πτώση κι' αυτό φυσικά έχει την απήχησή του στο φεστιβάλ.

Πέρα απ'όλα αυτά όμως ο ίδιος δ' θεσμός του φεστιβάλ πρέπει να αντιμετωπιστεί σαν τέτοιος. Ο διάλογος που άρχισε πέρσι με το Ύπ. Βιομηχανίας οδήγησε σε μερικές μόνο πρόχειρες λύσεις και έμελλε να συνεχιστεί αλλά κάτι τέτοιο για λόγους που μόνο το Ύπουργείο Βιομηχανίας γνωρίζει, δεν έγινε. Όσοι κάποιες άλλες σημειώθηκαν στα μουλωχτά όπως η συνδιοργάνωση του Έλληνικού και του Διεθνούς φεστιβάλ πράγμα που στην ουσία συνιστά τροποποίηση του Κανονισμού. Άλλά ως δοίμε τα πράγματα με κάποια σειρά.

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ,

είναι ένα φεστιβάλ κατ'άρχήν έθνικόν και μη προσανατολισμένο προς ένα όρισμένο είδος κινηματογράφου. Συνεπώς δικαιούνται συμμετοχής όλες οι ελληνικές ταινίες όλων των κατηγοριών. Ο ύπάρχων όμως κανονισμός προβλέπει μόνον ταινίες "μέ ύπόθεσιν" όπως τις χαρακτηρίζει και "ντοκυμανταίρ". Έτσι π.χ. όταν παρουσιάζονται ταινίες άλλης κατηγορίας (όπως συχνά έχει συμβεί με ταινίες κινουμένων σχεδίων) μπαίνει κάποιο πρόβλημα που λύνεται σε βάρος ταινιών άλλης κατηγορίας απ'τήν οποία πέρνουν και το βραβείο. Είναι λοιπόν προφανής η ανεπάρκεια του κανονισμού σ'αυτό το θεμελιακό σημείο και η αναμόρφωσή του είναι έπιτακτική. Έδω έχουμε να κάνουμε την ακόλουθη πρόταση που διευρύνει τις κατηγορίες από δύο σε τέσσερες και που στη συνέχεια αλλάζει και τους τρόπους αξιολόγησης και βράβευσης.

Προτείνουμε το φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου να περιλαμβάνει οργανικά τις τέσσερες μεγάλες κατηγορίες που συνιστούν τα ανάλογα κινηματογραφικά είδη.

- α) Ταινίες έπινοημένου μύθου
- β) Ταινίες ντοκυμανταίρ
- γ) Ταινίες κινουμένων σχεδίων και έμφύχωσης
- δ) Ταινίες πειραματικές

Ός πρός τά βραβεΐα είναι άπαραΐτητη μιά διαφοροποίηση ώς πρός περιεχόμενό τους και μιά αύξηση τόσο του άριθμού τους όσο του ποσοϋ πού τά συνοδεύει.

- α) Μέγα βραβεΐο όλων τών κατηγοριών 350.000
- β) Α΄βραβεΐο κατηγορίας έπινοημένου μύθου 200.000.
- γ) Α΄βραβεΐο κατηγορίας ντοκυμανταίρ 200.000
- δ) Α΄βραβεΐο κατηγορίας κιν. σχεδίων 200.000
- ε) Α΄βραβεΐο κατηγορίας πειραματικών ταινιών 200.000.
- στ) Βραβεΐο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη 150.000
- ζ) Δύο ειδικά βραβεΐα άνεξαρτήτως κατηγορίας για τό σύνολο τής ταινίας και πού δίνεται στόν σκηνοθέτη. Από 100.000.
- η) Δέκα ειδικά βραβεΐα για έπιμέρους έργασίες σέ ταινίες όπως φ ω τ ο γ ρ α φ ί α , ή χ ο γ ρ α φ ί α , ύ π ο κ ρ ι τ ι κ ή (3 βραβεΐα) δ ι α κ ο σ μ η τ ι κ ή και έ ν δ υ μ α τ ο λ ο γ ι κ ή έργασία, μ ο ν τ ά ζ , ε ί δ ι κ έ ς τ ε χ ν ι κ έ ς ή άλλο τί πού μπορεί νά χαρακτηριστεί σάν έπιμέρους, αλλά καθοριστικό σάν έργασία, σέ μιά ταινία και θεωρείται έπιβραβεύσιμο (άνεξάρτητα άπ΄τό άν ή έργασία αύτή έχει γίνει σέ μεγάλο ή μικρού μήκους ταινία. 50.000 τό καθένα.

Για τίς ταινίες μικρού μήκους αντίστοιχα:

- α) Πρώτο βραβεΐο όλων τών κατηγοριών 100.000
- β) Άνά ένα βραβεΐο σέ κάθε κατηγορία (όπως και στίς ταινίες μεγάλου μήκους) πών 75.000
- γ) Δύο ειδικά βραβεΐα άνεξαρτήτως κατηγορίας τών 50.000 όρχ.

Έξυπακούεται πώς ή άπόδοση τών βραβείων δέν είναι ύποχρεωτική και πώς ή κριτική έπιτροπή είναι δυνατό νά μή άπονεΐμει μερικά άπ΄αυτά όταν κρίνει, αλλά τό ποσό πού περισεύει άπό μή άπονεμηθέντα βραβεΐα πρέπει νά μοιράζεται σέ ποσοστιαία άναλογία στά βραβεΐα πού άπενεμήθησαν.

Πέρα όμως άπ΄τίς κατηγορίες και τά βραβεΐα άλλα

προβλήματα μένουν νά λυθούν και πού ή επίλυσή τους θά διευκόλυνε πολύ και τήν λύση πολλών επί μέρους προβλημάτων. Κονένα φεστιβάλ σ'όλο τόν κόσμο δέν είναι χωρίς διεύθυνση και χωρίς μόνιμο όργανωτικό έπιτελεϊο. Τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι από καιρό τώρα χωρίς διεύθυνση γι' αυτό και όποιος δήποτε διάλογος δέν διεξάγεται με τους φορείς του (ποιούς άλλωστε;) ούτε καν με τήν Δ.Ε.Θ. πού είναι άμεσα υπεύθυνη για τήν διοργάνωσή του, αλλά με τό Ύπ. Βιομηχανίας. Είναι λοιπόν άπαραίτητο τό φεστιβάλ ν'άποκτήσει όργανωτική και διαχειριστική αυτονομία με μόνιμη ή επί θητεία διεύθυνση από πρόσωπα πούχουν τήν άπαραίτητη γνώση και πείρα σχετικά με τή λειτουργία ενός τέτοιου θεσμοϋ.

Τά πλαίσια βέβαια μιās τέτοιας διεύθυνσης πρέπει νά είναι ό κανονισμός του ίδιου του φεστιβάλ ή σύνταξη του όπολου μένει νά γίνει με βάση τά δεδομένα και τίς προτάσεις πού προβάλλονται σήμερα, τήν ένεργό συμβολή των ένδιαφερομένων και άρμοδίων οργάνων, καθώς και τήν συμμετοχή τής ίδιας τής διεύθυνσης του φεστιβάλ. Οί ένδιαφερόμενοι και άρμοδιοι φορείς είναι δεδομένοι, ή Έταιρία Σκηνοθετών, ή Ένωση Κριτικών, τό Σωματεϊο των Τεχνικών και ή Ένωση των Παραγωγών εκείνη πού δέν είναι δεδομένη είναι ή διεύθυνση του φεστιβάλ με τήν όποια θά μπορούσε άμεσα ν'άρχισει μιá διαδικασία αναμόρφωσης του θεσμοϋ στά νέα πλαίσια πού δημιούργησαν οι νέες συνθήκες τόσο από ιστορική όσο και από κινηματογραφική άποψη. Αυτό θεωρούμε σαν τό κύριο αίτημα για τήν αναμόρφωση του θεσμοϋ του φεστιβάλ ώστε ένας διάλογος και μιá σύμπραξη με τους φορείς πού άνάφερα προηγούμενα νά καταστεί γόνιμος κι' έποικοδομητικός. Έν όψει μιās τέτοιας προοπτικής ή περισυλογή γύρω άπ'τό θέμα και ή διατύπωση έπιμέρους ή γενικών προτάσεων άπ' όλους τους φορείς πού έχουν λόγο νά τό κάνουν θά συμβάλλει άποτελεσματικά στην προώθηση τής όλης διαδικασίας και τ'άποτελέσματα θά ναι πιό άμεσα.

Ός προς τίς ταινίες πού θά λάβουν μέρος στο φεστιβάλ καθώς και τίς ταινίες γενικώτερα τής φετεινής παραγωγής θ'άσχοληθοϋμε έκτεταμένα στο έπόμενο τεϋχος.





Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ

Είσαγωγή

Αυτό τό άρθρο αποτελεί μέρος του ντοκουμέντου μιās κοινής συζήτησης τών ΒΦΙ/ΣΕΦΤ πού παρουσιάστηκε στό Διεθνές Συνέδριο Κινηματογραφικής Παιδείας στό Μανχάϊμ τόν Οκτώβρη. Είναι πολύ πιό σύντομο από όσο θά έπιθυμούσαμε, ώστόσο νομίζουμε πώς είναι χρήσιμο, καθότι δίνει μιά εικόνα ενός προγράμματος κινηματογραφικών σπουδών μέσα σ'ένα διαφορετικό εκπαιδευτικό σύστημα.

Νομίζω ότι τό πρώτο πράγμα πού πρέπει νά λεχθεΐ είναι ότι τό μάθημα Κινηματογράφου περιελήφθηκε στό πρόγραμμα τής Στοιχειώδους Έκπαίδευσης (άπό 7 έως 15 χρονών) καί τής Μέσης Έκπαίδευσης (άπό 15 έως 19 χρονών) σέ μερικές από τίς Γιουγκοσλαβικές Δημοκρατίες πρίν 12 χρόνια. Αυτό έπιτεύχθηκε χάρη στή προσπάθεια καθηγητών, ψυχολόγων καί κοινωνιολόγων νά πείσουν τίς πολιτικές πλατφόρμες καί τήν επίσημη εκπαιδευτική αρχή πώς τό φίλμ, στή μεγάλη καθώς καί τή μικρή όθόνη, προσφέρει μιά ιδιαίτερη εκπαιδευτική δυνατότητα, καί ότι δέν θά έπρεπε νά αφήνεται νά επηρεάζει τή νέα γενιά αύθαίρετα καί άνοργάνωτα.

Μέ τήν είσαγωγή του μαθήματος του Κινηματογράφου στό σχολικό πρόγραμμα αντιμετώπισαμε τόσο θεωρητικά όσο καί πραχτικά προβλήματα. Τά συμπεράσματα στά ό-

ποῖα καταλήξαμε διατηροῦν τὴν ἀξία τους ἀκόμα καὶ σήμερα.

Πρῶτα-πρῶτα, συμφωνήσαμε σέ μιὰ ἀντίληψη τῆς "κινηματογραφικῆς παιδείας, ἡ ὁποία ἐξυπακούει ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν αἰσθητικὴ παιδεία πού ἔχει ἀντικείμενο τὸν Κινηματογράφο (δηλαδή ἐκπαίδευση στὴ Τέχνη τοῦ Κινη/φου, μέ κινηματογραφικά μέσα). Ἡ πλειοψηφία τῶν Γυ-σουργοσλάβων καθηγητῶν ἀπέρριψε τοὺς ὅρους: "παιδείας τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης", ἢ "φιλομορφία", κυρίως ἐπειδὴ αὐτοὶ οἱ ὅροι δέν κάνουν διάκριση ἀνάμεσα στίς ταινίες τέχνης καὶ στά ἄλλα εἴδη ταινιῶν, καὶ ἔτσι περιορίζονται στό ἐπίπεδο τῆς τεχνικῆς.

Μόλις ἡ διδασκαλία τοῦ κινημ/φου ἐνσωματώθηκε στὸ σχολικὸ πρόγραμμα, εἶχαμε νά διαλέξουμε ἀνάμεσα στίς ἐξῆς δυνατότητες:

- 1) Ὁ Κινημ/φος σάν ἐλεύθερη δραστηριότητα ἔξω ἀπὸ τὸ ὑποχρεωτικὸ πρόγραμμα.
- 2) Ὁ Κινημ/φος σάν μέθοδος διδασκαλίας, πράγμα πού θά σήμαινε τὴν ὑιοθέτηση κινηματογραφικῶν μέσων γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ παρουσίαση ἄλλων μαθημάτων τοῦ προγράμματος π.χ. τῆς ἱστορίας, τῆς γεωγραφίας, κλπ.
- 3) Ὁ Κινηματογράφος σάν χωριστὸ μάθημα.
- 4) Ὁ Κινηματογράφος, μέρος μιᾶς σειρᾶς μαθημάτων, ἢ
- 5) Ὁ Κινηματογράφος, κομμάτι ἐνὸς μαθήματος.

Τὸ πρόβλημα πού μᾶς ἀπασχόλησε κύρια ἦταν ἡ ἐκλογή μαθήματος πού νά συμπεριλάβει τὴν διδασκαλία τοῦ Κινηματογράφου. Σκεφθήκαμε ὡς ἐξῆς:

Τὸ περιεχόμενο τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου εἶναι ἡ ζωὴ, καὶ ἡ λειτουργία του σάν τέχνη εἶναι κοινωνικὴ, ἐπομένως ὁ Κινημ/φος πρέπει νά συμπεριλαμβάνεται μάλ-λον στίς κοινωνικὲς καὶ, ὄχι στίς φυσικὲς, ἐπιστῆμες. Ἡ μουσικὴ δέν ἀποτελεῖ συστατικὸ στοιχεῖο τοῦ κινη-ματογραφικοῦ ἔργου, καὶ ἄρα ἡ μουσικὴ, σάν ἓνα ἀπὸ τὰ μαθήματα τοῦ σχολικοῦ προγράμματος, δέν μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ σάν βάση γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ Κινημ/φου. Ἄν ἐξαιρέσουμε τίς κοινωνικὲς ἐπιστῆμες (ἱστορία, γεωγραφία κλπ) μόνο τὸ μάθημα τέχνης καὶ ἡ δι-δασκαλία λογοτεχνίας (μητρικῆς) γλώσσας προσφέρονται γιὰ νά συνδυασθοῦν μέ τὸν Κινηματογράφο.

Παρόλο πού ὁ Κινημ/φος σάν τέχνη ἔχει νά κάνει μέ εἰκόνες καὶ ὄχι μέ λέξεις, ὁ συνδυασμὸς του μέ τὴ διδασκαλία τῆς Τέχνης δέν θά ἦταν ικανοποιητικὴ λύση. Ἡ τέχνη τῆς κινούμενης εἰκόνος καὶ ἡ διδασκαλία της ἔχει περισσότερα κοινὰ στοιχεῖα, ὡς πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῶν ἐκπαιδευτικῶν ἀρχῶν μέ τὴ λογοτεχνία καὶ τὴ δι-δασκαλία της παρὰ μέ τίς πλαστικὲς τέχνες καὶ τὴ δι-

δασκαλίας τους. Πρέπει νά μήν ξεχνάμε ότι ο Κινημ/φος είναι κινούμενη, καί όχι στατική, εικόνα, ότι πάντα περιέχει ένα πλέγμα πληροφοριών, ότι είναι χρονικό-τητα, όπως λέμε, μιá αφήγηση καί όχι μιá σειρά άμετάβλητων εικόνογραφικών στοιχείων. Άλλο πράγμα είναι ή δραματικότητα καί ή δομή στη λογοτεχνική αφήγηση καί άλλο οι άρχές σύνθεσης καί ή δομή στις εικόνογραφικές τέχνες. Άπό τή πλευρά τής εκπαίδευσης, ή διδασκαλία τής Λογοτεχνίας συνίσταται σέ έρμηνεία (διάβασμα) καί άναπαραγωγή (έπανάληψη, άνάλυση, δραματοποίηση, κ.λ.π.) λογοτεχνικών έργων, καί όχι σέ λογοτεχνική δημιουργική-κατά συνέπεια, ή έπαφή μέ τό λογοτεχνικό έργο είναι κυριαρχική στη σχέση του μαθητή μέ τή λογοτεχνία, ένω ή σχέση μαθητή καί λογοτεχνίας είναι δευτερεύουσα στη διδασκαλία καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στην περίπτωση του Κινημ/φου, ή βάση τής δομής τής διδασκαλίας είναι ίδια μέ τή βάση τής δομής τής διδασκαλίας Λογοτεχνίας: ή κύρια προσέγγιση στό Κινημ/φο άπό τό μαθητή είναι ή έρμηνεία (άπόψεις) καί ή άναπαραγωγή (έπανάληψη, άνάλυση κλπ) του κινηματογραφικού έργου, ένω ή δημιουργική σχέση του μέ τή ταινία (ύφρισμα ταινίας) είναι δευτερεύουσα. Άντίθετα, στη διδασκαλία Τέχνης, ή βάση τής δομής τής διδασκαλίας είναι ή δημιουργική συμμετοχή του μαθητή στην παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου, καί όχι ή μελέτη έργων τέχνης (πού είναι δευτερεύουσα προσέγγιση).

Μερικοί καθηγητές (μητρικής) γλώσσας αντίτίθεται σ'αυτή τή θέση (ή κινηματογραφική τέχνη σάν μέρος τής γλώσσας καί τής λογοτεχνίας). Ή αντίρρηση τους είναι τό γνωστό πρόβλημα των διαφόρων πιέσεων στό πρόγραμμα διδασκαλίας. Προφανώς, αυτή ή αντίρρηση δέν θέτει σ'άμφισβήτηση τήν άρχική θέση. Ήπίσης καί μερικοί κινηματογραφιστές αντίτίθενται σ'αυτή τή λύση-άπό τό φόβο ότι οι καθηγητές λογοτεχνίας θά έρμηνεύσουν τά κινηματογραφικά έργα μέ καθαρά λογοτεχνικό καί όχι κινηματογραφικό τρόπο. Αυτό όμως δέν είναι ούσιαστικό πρόβλημα. Αύτές οι άδυναμίες μπορούν νά ξεπερασθουν μέ τήν άνάπτυξη τής κινηματογραφικής κουλτούρας των καθηγητών.

Νομίζουν πώς τό πρόγραμμα κινηματογραφικής παιδείας τής Στοιχειώδους εκπαίδευσης στη Δημοκρατία τής Κροατίας θά έχει ένδιαφέρον για τους καθηγητές κινηματογράφου.

Πρόγραμμα Διδασκαλίας Κροατικής καί Σερβικής γλώσσας

Ν'άναπτυχθει ή ικανότητα του παιδιού νά καταλαβαίνει καί ν'άποικτάει πείρα του κινηματογραφικού έρ-

γου, καθώς και ἡ γνώση τῶν βασικῶν στοιχείων κινηματογραφικῆς ἔκφρασης.

Διάρθρωση τοῦ προγράμματος.

1ος χρόνος (8 ὥρες κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Ταινίες μικροῦ μήκους, κυρίως κινούμενα σκίτσα γιὰ παιδιά: κατανόηση τῶν σχολίων, παρατήρηση καὶ σύνθεση τῆς ἐνότητας τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης (5-6 ταινίες μικροῦ μήκους).

2ος χρόνος (8 ὥρες στὴ διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Ταινίες μικροῦ μήκους καρτῶν ταινίες μὲ μαριονέτες καὶ ταινίες μὲ ἠθοποιούς γιὰ παιδιά: κατανόηση τοῦ περιεχομένου, παρατήρηση εἰκόνων, χρωμάτων, λέξεων καὶ ἤχων στὴ ταινία (5-6 ταινίες).

3ος χρόνος (6 ὥρες στὴ διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Ταινίες μικροῦ καὶ μεγάλου μήκους μὲ διδακτικὰ θέματα: κατανόηση περιεχομένου, παρατήρηση εἰκόνων, χρωμάτων, λέξεων, ἤχων, μουσικῆς σάν συστατικά στοιχεῖα τῆς ταινίας (2 μικροῦ καὶ 2 μεγάλου μήκους).

4ος χρόνος (6 ὥρες στὴ διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Ταινίες μικροῦ καὶ μεγάλου μήκους μὲ διδακτικὰ θέματα: κατανόηση περιεχομένου, παρατήρηση εἰκόνων, χρωμάτων, λέξεων, ἤχων, μουσικῆς σάν συστατικά στοιχεῖα τῆς ταινίας. Διάκριση μεταξὺ στημένης ταινίας, ντοκιμανταίρ καὶ καρτῶν. (2 ταινίες μεγάλου καὶ 2 ταινίες μικροῦ μήκους).

5ος χρόνος (8 ὥρες στὴ διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Ἡ κινούμενη εἰκόνα σάν συστατικό στοιχεῖο τῆς ταινίας. Στημένη ταινία: διάλογοι καὶ παίξιμο ἠθοποιῶν στὴ στημένη ταινία (παρατήρηση καὶ ἀνάλυση τῶν προβαλλομένων ταινιῶν). Καρτῶν (κινούμενα σχέδια: ὁ τρόπος σχεδίασης, οἱ φιγούρες, τὸ θέμα, σχέση μεταξὺ κινουμένου σχεδίου καὶ μύθου). Ντοκιμανταίρ: παρουσίαση γεγονότων ἀπὸ τὴ πραγματικὴ ζωὴ (3 ταινίες μεγάλου μήκους καὶ 4-5 ταινίες μικροῦ μήκους).

6ος χρόνος (8 ὥρες στὴν διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Τὸ κᾶδρο (ἀνάλυση ἔννοιας). Εἶδη ταινιῶν: ἀνάλογα μὲ τὸ σκοπὸ (ψυχαγωγικῆς), τέχνης, διδακτικῆς, διαφημιστικῆς, ρεπορτάζ) καὶ μὲ τὸ περιεχόμενο (ιστορικές, πολεμικές, ἀστυνομικές, γουέστερν, βιογραφικές)-διάκριση τοῦ περιεχομένου τῶν προβαλλομένων ταινιῶν (3 ταινίες μικροῦ μήκους καὶ 4-5 μεγάλου μήκους).

7ος χρόνος (8 ώρες κατά τη διάρκεια του σχολικού έτους).

Μελέτη των έκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ κάρου: μέγεθος πλάνου καί βάθος πεδίου. Κινηματογραφικές διασκευές λογοτεχνικῶν έργων (σύγκριση τοῦ λογοτεχνικοῦ έργου καί τῆς κινηματογραφικῆς μεταφορᾶς μέσα ἀπό προβαλλόμενα παραδείγματα. (3 ταινίες μεγάλου καί 4-5 ταινίες μικροῦ μήκους).

8ος χρόνος (8 ώρες στή διάρκεια τοῦ σχολικοῦ ἔτους).

Μελέτη τῶν έκφραστικῶν μέσων τοῦ ντεκόρ, τῶν χρωμάτων, τοῦ ἤχου, τῆς μουσικῆς, τῶν λέξεων, τῆς ὑποκριτικῆς. Μοντάζ (ἀνάλυση ἔννοιας). Μελέτη τῶν έκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ ἀξελερέ, τοῦ ρελαντί, τοῦ καρε-φίξ. Κινηματογράφος. Λογοτεχνία καί θέατρο (ὁμοιότητες καί διαφορές), ὁμοιότητες καί διαφορές μεταξύ κινηματογράφου καί τηλεόρασης. (3 ταινίες μεγάλου καί 4-5 μικροῦ μήκους).

Τό ἰσχύον πρόγραμμα τῆς Στοιχειώδους Ἐκπαίδευσης τῆς Κροατίας ἀναφέρει ἐπί πλέον ὅτι:

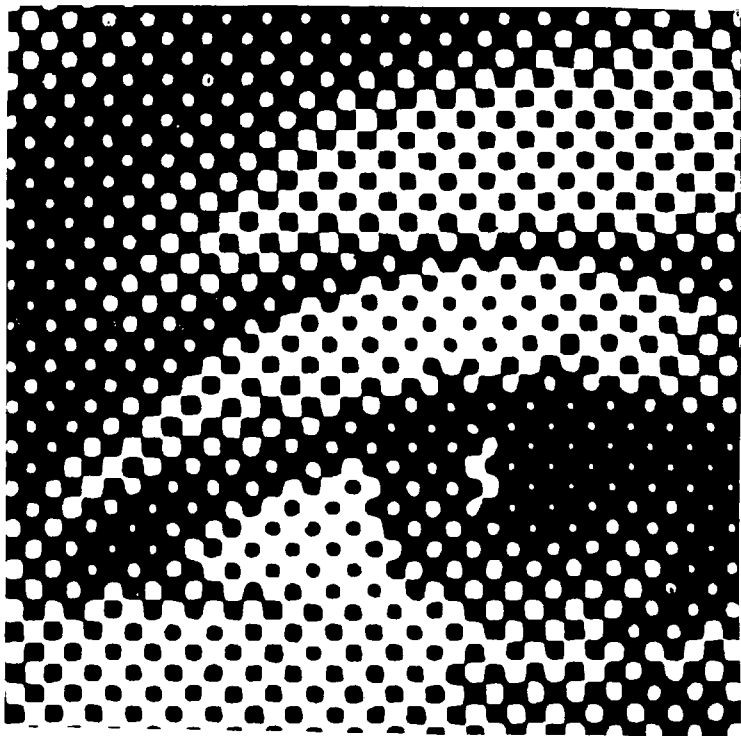
"Ἡ κινηματογραφική παιδεία δέν μπορεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ μέσα ἀπό τή χωριστή μελέτη τῶν διαφόρων κλάδων τοῦ κινηματογράφου ἀλλά μέ τή παρακολούθηση καί ἀνάλυση ταινιῶν. Ἐπομένως τό σχολεῖο ὀφείλει νά προσφέρει στό μαθητή τή δυνατότητα νά δεῖ τουλάχιστον τό μίνιμουμ ἀριθμό ταινιῶν πού τό πρόγραμμα ὀρίζει νά προβληθοῦν σέ κάθε σχολικό ἔτος. Ἡ προβολή ταινιῶν μικροῦ μήκους μπορεῖ νά συμπεριληφθεῖ στήν ὥρα τῆς διδασκαλίας, ἐνῶ ἡ προβολή ταινιῶν μεγάλου μήκους θά πρέπει νά κανονισθεῖ μέ τόν ἴδιο τρόπο πού γίνεται τό διάβασμα στό σπίτι. Οἱ μαθητές θά πρέπει νά δοῦν αὐτές τίς ταινίες στόν ἐλεύθερο χρόνο τους καί νά τίς συζητήσουν καί ἀναλύσουν στήν ὥρα τοῦ μαθήματος. Ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου (ὅπως ἡ Ἱστορία τῆς λογοτεχνίας) δέν εἶναι ὑποχρεωτικό μέρος τοῦ προγράμματος τῆς Στοιχειώδους ἐκπαίδευσης ἀλλά αὐτό δέν σημαίνει πῶς ὁ καθηγητής δέν ὀφείλει νά δίνει ἱστορικά στοιχεῖα σχετικά μέ τή συγκεκριμένη ταινία πού προβάλλεται".

Τά δύο πιό σημαντικά πραχτικά προβλήματα σχετικά μέ τή διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου στά σχολεῖα εἶναι: α) ἡ προμήθεια μηχανῶν προβολῆς καί τηλεοράσεων σέ κάθε σχολεῖο καί β) ἡ προετοιμασία τῶν φιλολόγων καθηγητῶν γιά τήν διδασκαλία κινηματογράφου.

Ἐδῶ καί τρία χρόνια, οἱ καθηγητές κολλεγίων σπουδάζουν ραδιοτηλεόραση καί κινηματογράφο, σάν ὑποχρεωτικό μάθημα τοῦ προγράμματος σπουδῶν τους.

Ωστόσο υπάρχουν μερικές χιλιάδες δάσκαλοι της Στοιχειώδους Έκπαίδευσης πού τέλειωσαν τις σπουδές τους πολύ πριν εισαχθεί ο κινηματογράφος σαν μάθημα στα κολλέγια. Γι'αυτούς οργανώνονται ειδικές σχολές κινηματογράφου πού λειτουργούν στη διάρκεια τών χειμερινών καί καλοκαιρινών διακοπών για δώδεκα μέρες.

Σ'αυτές τις σχολές οι δάσκαλοι παρακολουθούν δι-αλέξεις για τόν κινηματογράφο, αποκτούν πείρα στην ανάλυση ταινιών καί, σε μερικές περιπτώσεις φτιάχνουν καί οι ίδιοι ταινίες.



4 αφηγήματα



**ΔΙΟΝΥΣΗ
ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΥ**

**ΠΟΥΚΑΜΙΣΑ
ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑΣ**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

ΕΚ



GOFFREDO FOFI

Ο ΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ

Περιθωριακός με τόν τρόπο του — όπως περιθωριακές είναι οι έπαναστατικές δυνάμεις και τελικά τὸ ἴδιο τὸ προλεταριάτο — εἶναι ὁ στρατευμένος ἀγωνιστικός κινηματογράφος μετὰ τὴ λιγὸχρονη ἱστορία του. Ὑπάρχουν προηγούμενα: στὴ Γαλλία ὁ Λέ Μασσόν, ὁ Μαρκέρ καὶ ἄλλοι εἶχαν γυρίσει κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου τῆς Ἀλγερίας παράνομες ἢ ἡμιπαράνομες ταινίες, μετὰ τὴ θέλησή τους ἢ ἀπὸ ἀνάγκη. Πάνω σ' αὐτὰ τὰ πρότυπα γυρίστηκε τὸ 1962 μιά ταινία στὸ Τορίνο με θέμα τὴς ἀπεργίας στὴ Λάντσια καὶ τὴ ΦΙΑΤ ('Απεργίες στὸ Τορίνο, σκηνοθεσία Πάολο Γκομπέττι, κείμενο Φράνκο Φορτίνι). Τὸ πείραμα ὁμως δὲν εἶχε συνέχεια καὶ οὔτε ἡ ἀξιόλογη ταινία «Στὰ ὄπλα φασίστες!» ποὺ προορίστηκε γιὰ τὸ ἐμπορικό κύκλωμα μετὰ ἀφορμὴ τὴν εἴσοδο τῶν σοσιαλιστῶν στὴν κυβέρνησις μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ἐπαναστατική. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴς «κινηματογραφικὲς ἐρευνες» τῆς τηλεόρασις καὶ τοῦ Φεστιβάλ τοῦ "Ἐστε ποὺ ἦταν τέλεια προσαρμοσμένες στὴς ἀξίες καὶ τοὺς θεσμούς τοῦ συστήματος.

Με τὸ φούντωμα τοῦ κινήματος σέ διεθνές ἐπίπεδο φανερώνονται τὸ 1968 ἐπαναστατικές, στρατευμένες ταινίες ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη: Στὶς Η. Π. Α. ἡ ὁμάδα NEWSREEL πού παρὰ τὶς διασπάσεις καὶ τὰ προβλήματα τῆς ἦταν ἡ πιὸ ὀργανωμένη ὁμάδα παραγωγῆς, στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ ὁ Σολάνας καὶ ὁ Τζετίνο μετὰ τὸ καταπληκτικὸ LA HORA DE LOS HORNOS· στὴ Γερμανία οἱ μικρὲς ταινίες τοῦ SDS· στὴ Γαλλία τὰ φιλμ τῆς Γενικῆς Συνέλευσης κινηματογράφου πού γεννήθηκαν τὸ Μάη ἐλευθερώθηκαν γρήγορα ἀπὸ τὴν κηδεμονία τῆς δεξιᾶς καὶ ἀμέσως ξεπήδησαν ὁμάδες (SLON, Μεντθένκιν, Ντζίγκα, Βερτώφ κ.λ.π.) μετὰ ἐμψυχωτὲς τὸν Γκοντάρ, τὸν Μαρκέρ καὶ ἄλλους νέους ἀγωνιστὲς «ὁ Λαὸς καὶ τὰ τουφέκια του» τοῦ Ἴβενς ἀπὸ τὸ Λάος, πρώτη ἐπαναστατικὴ ταινία τοῦ γέρο—σκηνοθέτη (οἱ ἄλλες ἦταν ἀπλῶς πολιτικὲς) κ.λ.π. κ.λ.π. Στὴν Ἰταλία ὁ μαχητικὸς κινηματογράφος ξεκίνησε ἀπὸ τὸ φοιτητικὸ κίνημα τῆς Ρώμης μετὰ μερικὲς ταινίες μικροῦ μήκους ἀπὸ τὶς διάφορες ἐκδηλώσεις τοῦ κινήματος (ὁπεύθυνος γι' αὐτὲς ἦταν ὁ Σιλβάνο Ἀγκόστι), ἀπὸ τὴν ὁμάδα τοῦ Τορίνο «Κόκκινες Σκιές», ἀπ' ὅπου ξεπήδησε ὁ συλλογικὸς κινηματογράφος καὶ ἀπὸ τὶς συγκρούσεις τοῦ Πεζάρου. Βέβαια ὁ ρεβιζιονισμὸς ἔκανε κι' ἐδῶ αἰσθητὴ τὴν παρουσία του μετὰ ἐνέργειες πού εἶχαν σκοπὸ νὰ λυπήσουν τοὺς ἐξτρεμιστὲς καὶ νὰ ἐμποδίσουν τὴν παρενόχληση τοῦ ἐμπορικοῦ «του» κυκλώματος.

Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ κινήθηκαν δύο ὀργανώσεις, παρακλάδια τοῦ ΚΚΙ, ἡ UNITELEFILM καὶ ἡ ὁμάδα Ἐλεύθερα Ἐπίκαιρα μετὰ τὴν καθοδήγηση ἑνὸς ναυαγοῦ πού ὅμως δὲν ἔχασε καθόλου τὸν ζήλο του, τὸν γνωστὸ Ζαβαττίνι. Τὰ ἐπίκαιρα τοῦ MS (MOVIMENTO SOCIALISTA), πού γρήγορα ἐξαφανίστηκαν, ἦταν φλύαρα, γεμάτα διαδηλώσεις τοῦ δὲν ἐξηγοῦσαν τίποτα· οἱ φοιτητὲς τῆς Ρώμης μπορούσαν ν' ἀναγνωρίσουν τὸ πρόσωπό τους, νὰ διασκεδάσουν σὰν ἐρασιτέχνες πού προβάλλουν τὴν κυριακάτικη ταινιούλα τους ἀλλὰ οἱ ἄλλοι δὲν ἔβρισκαν τί νὰ ἀπολαύσουν (ἀκόμα κι ἂν «εἶναι λαμπρὲς οἱ στιγμὲς τῆς ἀστυνομικῆς ἐπίθεσης στὴν πλατεία Καθούρ, μετὰ κείνο τὸ θραχνὸ σάλπισμα πού ἀναγγέλλει τὴν τόσο χυδαῖα φασιστικὴ ἔφοδο» ὅπως γράφει τὸ «Κινηματογράφος καὶ Φίλμ» 5—6). Τὰ ἐλεύθερα ἐπίκαιρα, πού ἔγιναν ἀπὸ πολλοὺς μετὰ τὴν συντονιστικὴ καθοδήγηση τοῦ Ζαβαττίνι, ἦταν, ὅπως μπορούσε νὰ τὸ προβλέψει κανεὶς, σχηματικὰ, δημοκρατικίζοντα, νεορεαλιστικὰ, ἀμυντικὰ καὶ μετὰ μιὰ λέξη ρεβιζιονιστικὰ: ὅλα τὰ ἀρνητικὰ μιᾶς παράδοσης σὺν τὸ νεωτερισμὸ τῆς «ντομπροσύνης», τῆς κοφτῆς ἔκφρασης πού ἔρχεται ἀπὸ τὴν τηλεόραση. Ἡ UNITELEFILM ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ὀργανώνει τὴν διανομὴ ὕλικῶν (16 ἢ σοῦπερ — 8 χιλιοστῶν) πού κρίνει ἐμπορεύσιμα ἢ παραδεκτὰ, δηλαδὴ πολιτικὰ ὁμόφωνα μετὰ τὴ γραμμὴ τοῦ ΚΚΙ, καὶ κινητοποιεῖ σκηνοθέτες πού ἔχουν θητεύσει στὸ μετανεορεαλιστικὸ ντοκυμανταῖρ γιὰ ἔρευνες πάνω

στην Έλλειψη νερού στη Σικελία, πάνω στο ΝΑΤΟ, πάνω στους του-
παμάρος της Ούρουγουάης (μοντάροντας με τον πιο ήπιο τρόπο το
ύλικό), πάνω στις έσωτερικές μεταρρυθμίσεις. Έπωφελείται στις
προσπάθειες αυτές από τις παλιές δομές που ξμειναν άχρησιμο-
ποίητες μέχρι το 1968 με την εξαίρεση των κινηματογραφικών λε-
σχών του ΑΡCΙ και συχνότερα των ταινιών των Φράνκι και Ίν-
γκράσσια: δεκάδες αίθουσες συνεταιρισμών, κομματικών γραφείων,
πολιτιστικών κέντρων. Για το κύκλωμα αυτό — που έχει αποκλείσει
την θεατρική ομάδα του Ντάριο Φό εξαιτίας των αίρετικών κειμένων
του — οργάνωσε σε συνεργασία με τα Έλευθερα Έπικαιρα την πα-
ραγωγή δύο ταινιών του Γκρεγκορέτι που μετά τους άγώνες πέρα-
σε από τον Λά Μάφο στον Μπερλινγκουέρ. Πρόκειται για τις
ταινίες: «Άπόλλων, ένα κατεχόμενο εργοστάσιο» και «Συμβόλαιο».
Είναι τα αγαπημένα του έργα, τα στολίδια του, εκείνα που τον κά-
νουν να αισθάνεται περήφανος. Στο «Άπόλλων» ζωντανεύει έναν
άγωνα καθαρά άμυντικό πάνω σ' ένα κείμενο άσπληρο έλεγμένο
άπό το ΚΚΙ και τα συνδικάτα: ο άγώνας έχει άποστειρωθεί άπό θ-
λες τις άντιφάσεις που περιείχε· ή παρουσία των φοιτητών περιορί-
ζεται σε μιά γωνίτσα άλληλεγγύης ή συγκαλύπτεται με την άπίθα-
νη φράση «προβοκάτορες πληρωμένοι άπό τους φασίστες». Η άπό-
λυτη ένότητα των εργαζομένων με τα συνδικάτα, με τους αιώνιους,
μοναδικούς και πιστούς άντιπροσώπους τους δέν άμφισβητείται πο-
τέ· τέλος ο σύνδεσμος άνάμεσα σ' εκείνον τον άγωνα και την γενική
κατάσταση παραμελείται και ξεχνιέται όνάλογα με τις καλύτερες
προοπτικές του κόμματος. Το στυλ; πλήρης ύπακοή στον Ζαβαττίνι.
Φαίνεται πως υπάρχουν ακόμα μερικοί που γίνονται μαθητές του και
ότι έχει καθορίσει σαν μέγας σχολαστικός όλους τους άφηγηματι-
κούς κανόνες του ρεβιζιονισμού άλλά Ίταλικά. Η άπάτη φτάνει σε
άποκορύφωμα με το «Συμβόλαιο», έναν ύμνο κραυγαλέο της συνδι-
καλιστικής ένότητας όπου και τα ψίχουλα (άπατηλής) άνάλυσης
του άμυντικού άγωνα του «Άπόλλων» έξαφανίζονται για να δώσουν
τόπο στη Μεγάλη Δοξολογία: του συνδικάτου, των γραφειοκρατών
(που στην πραγματικότητα έγραψαν, σκηνοθέτησαν, έπέβλεψαν, scho-
λίασαν το έργο και τέλος το είδαν για να χειροκροτήσουν μέσα τον
έαυτό τους.) "Όχι θέβαια Δοξολογία των έργατών. Αύτη ή μακρό-
χρονη είρηνική και ταχτική παρέλαση όπου οί έξτρεμιστές άντιπρο-
σωπεύονται άπό έναν άνόητο φοιτητή της Κρατικής Σχολής του Μι-
λάνου και ή άστυνομία παρουσιάζεται σαν άπλός παρατηρητής ενώ
ο Ντουά Καττιν είναι ο υπέρτατος και άξιέπαινος μεσολαθητής (ά-
ποκλείονται οί θρυληθομοί του Κόστα, άφεντικού της δεξιάς) όπου
ό,τι μπορεί να δυσαρεστήσει όποιοδήποτε συνδικάτο ή κόμμα της
κεντροαριστεράς άφαιρείται με προσοχή, όπου θασιλεύει ή πλήξη—
είναι ένα φίλμ έπιστημονικής φαντασίας πάνω στο 1969 που το ΚΚΙ

δέν εἶδε οὔτε σ' ὄνειρό του καί πού τώρα θέλει νά σχολιάσει διδακτικά γιά νά τό χρησιμοποιήσει σέ μελλοντικές συμμαχίες ὥστε νά τις δεχτεί ἢ θάση στά μεγάλα κέντρα ἢ καί στίς ἐξοχές ὅπου ἡ ἀπήχηση τοῦ 1969 ἦταν μικρότερη. Πραγματικά τό 1969 δέν ὑπάρχει δέν ὑπάρχουν συγκρούσεις, ἄγριες καί θίαιες ἀπεργίες, οὔτε μέσα ἐφόδου καί ὑπεράσπισης τῶν ἀφεντικῶν, πού ὁμως χρησιμοποιήθηκαν ἀφθονά. Ἀπουσιάζει τελείως ἡ αὐτονομιστική ὁρμή τῶν ἐργατῶν ἢ τό κυνήγι γιά τήν ἀποκατάσταση, ἡ ἀγωνιώδης προσπάθεια τῶν συνδικάτων νά τοὺς ἀποκτήσουν. Δέν ὑπάρχει αὐτό πού θέλησε νά δείξει ἡ ἐργατική τάξη, σέ μαζικό ἐπίπεδο, μέ τοὺς μεγάλους ἀγῶνες τοῦ 1969 ἢ πολιτιστική της ἐπανάσταση, ἡ ὄργη της, ἡ ἀπόφασή της, ἡ θιασιότητά της, ἡ νεότητά της. Λείπουν τό Μιραφιόρι καί ἡ Μπικόκα, ἡ Μάργκερα καί τό Τρέντο, ἡ Πίζα καί τό Μιλάνο. Ἀντίθετα ὑπάρχουν οἱ λιτανεῖες, οἱ «ἐκδηλώσεις ἀγάπης», οἱ κόκκινες σημαῖες καί ὁ «ἀξιοπρεπής» συμβιβασμός. Τό «Συμβόλαιο», ἕνα ψεύτικο καί ἀπατηλό φίλμ, δέν προδίδει μόνο τήν ἐργατική τάξη ἀλλά καί τήν ἱστορία. Καί δέν εἶναι τυχαῖο πού οἱ ἐργάτες τοῦ Μιραφιόρι, τῆς Μπικόκα, τῆς Μάργκερα καί τοῦ Τρέντο, τῆς Πίζα καί τοῦ Μιλάνου δέν εἶχαν τήν εὐκαιρία νά δοῦν αὐτό τό ἔργο.

Τό 1970, μετά τις βόμβες, τά Ἐλεύθερα Ἐπίκαιρα ἐπιχείρησαν ἄλλη μιά συμβιβαστική ἐκστρατεία μ' ἕνα φίλμ μέ θέμα τήν ἀστυνόμευση πού πέρασε ἀπό πολλά χέρια καί ἄργησε πολύ νά προβληθεῖ — ἐκτός ἀπό ἀποσπάσματα ὅπως ἡ κακοφτιαγμένη ἐκείνη παρουσίαση τοῦ θανάτου τοῦ Πινέλλι. Οἱ παράνομοι Ζαβαττίνι, Τότι καί Φερράρα, οἱ σκηνοθέτες τοῦ ἈΝΑΚ καί ἄλλοι ἀκόμα (σχεδόν ὅλοι ἀκόμη καί οἱ συνήθως δεξιοί, οἱ ἀνεξάρτητοι, οἱ μεγαλοπιασμένοι καί οἱ σκηνοθέτες τῆς σειρᾶς) ξαμολύθηκαν γιά νά συγκεντρώσουν τεκμήρια καί συνεντεύξεις σχετικά μέ τήν ἀστυνομική καί δικαστική καταπίεση τοῦ ἀγῶνα. Τό ὕλικό αὐτό δέν δείχτηκε ποτέ στό κοινό. Ἴσως γιὰτί μετά ἀπό λίγο καιρό δόθηκε ἀμνηστία καί τό ΚΚΙ ἔκρινε ὅτι ἡ ἀστυνόμευση ἔχει τελειώσει. Ἔτσι ἡ χαρούμενη παρέα μέ τήν ψευτοαποστολή πού ἐξυπηρετήθηκε μέ γνήσια δημοκρατική καί ἀλληλεγγύη τόλμη συγκρούστηκε μέ μιά προφανή πραγματικότητα: τήν πραγματικότητα τῆς σοσιαλδημοκρατίας πού συγχωρεῖ καί καταδικάζει κατά βούληση καί τῆς πολιτικῆς λογικῆς τῶν ρεβιζιονιστῶν. Στό μέτρο πού οἱ Ἴταλοι κινηματογραφιστές εἶναι διατεθειμένοι νά κινηθοῦν μόνο ἐνάντια στήν «καταπίεση» ὅταν τό ΚΚΙ τήν θεωρεῖ ὑπαρκτή καί ὄχι ἐνάντια στό σύστημα πού παράγει τήν καταπίεση — τοῦ ὁποίου γίνονται συνένοχοι καί ὑποτελεῖς — περιπέτειες αὐτοῦ τοῦ εἴδους θά ἐπαναλαμβάνονται συχνά.

Πιο σοβαρές ἦταν οἱ πραγματικά περιθωριακές προσπάθειες πού ἀνταποκρίνονταν σέ μιά ἐπαναστατική ἀναγκαιότητα ἐνημέρωσης καί κατέληγαν σέ μαχητική χρῆση τοῦ κινηματογραφικοῦ ὕλι-

κού. Θά πρέπει νά αναφέρουμε ἐδῶ τήν «Μακριά πορεία ἐπιστροφῆς» τῶν Σορνάγκα καί Ἄνπλάρντι πάνω στό Δημοκρατικό Λαϊκό Μέτωπο ἀπελευθέρωσης τῆς Παλαιστίνης, ἢ τὸ «Πιάσε τὸ Χρόνο» πού γυρίστηκε στὴν Ἀμερικὴ ἀπὸ τὸν Μπράνκα γιὰ τὸ Κόμμα τῶν Μαύρων Πάνθηρων. (Πρέπει ἀκόμα νά ὑπενθυμίσουμε τὴν προσπάθεια τοῦ Μπουονφίνο πού μέ τὸ «Τοτέμ» ἔφτιαξε μιὰ μαχητικὴ ταινία μέ κινούμενα σχέδια, διασκεδαστικὴ καί ἀξιοθαύμαστη σὲ πολλὰ σημεία πού ὁμως ρίχνει πολὺ λάδι σὲ μιὰ φωτιά πού δὲν ξέρει νά ἐλέγξει καί ἐξηγεῖ τὰ πράγματα κατὰ προσέγγιση).

Τὸ δεύτερο ἔργο ἔχει τὸ μειονέκτημα ὅτι ἔρχεται μετὰ ἀπὸ μιὰ σειρά ἄλλες ταινίες πάνω στοὺς Μαύρους Πάνθηρες (τοῦ Κλαῖν, τῆς Βαρντά κ.ἄ.) ἀλλὰ ὑπερτερεῖ ἀπὸ τὶς προηγούμενες χάρις στὴν εἰλικρινῆ ἀντιμετώπιση (πού λείπει ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν ταινία τῆς Βαρντά ὅπως ἀποδείχνει τὸ ὑπόλοιπο ἔργο τῆς). Ἡ παραβολὴ τοῦ νεαροῦ νέγρου πού συνειδητοποιεῖται μέσα ἀπὸ τὶς ἐμπειρίες του παρυσιάζεται μέ χιοῦμορ ἀλλὰ χλωαίνει στὶς ἐπεξηγήσεις καί δὲν καταφέρνει νά ἀποδώσει οὔτε τὸ πολιτικὰ ἐπιχειρήμα οὔτε τὸ νόημα τοῦ πλαισίου ἀναφορᾶς. Τὸ φιλμ πάνω στὴν Παλαιστίνη εἶναι ἓνα καλὸ παράδειγμα τῆς μαχητικῆς ἔκθεσης πληροφοριῶν μέ διδακτικὴ αὐστηρότητα, ἀκρίβεια, λιτότητα καί ἀποτελεσματικότητά, μέ τὸ σωστὸ θάρρος στὴν ἰδεολογία καί στό λογικὸ δεσμὸ πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτὸν τὸν ἀγῶνα καί τοὺς ντόπιους ἀπὸ μιὰ ἀποψη αὐθεντικὰ διεθνιστικὴ καί ὄχι πιά γενικὰ πληροφοριακὴ (ἢ αἰσθητικὴ ὅπως παρατηρεῖται στό ὕλικό πού συγκέντρωσαν στὴ Γουϊνέα ἢ στὴ Βενεζουέλα ὁ Τζιαναρῆλλι καί ὁ Ὁρσίνι ἀντίστοιχα γιὰ τὰ ἔργα τους, ἐπαναλαμβάνουμε γιὰ τὰ ἔργα τους).

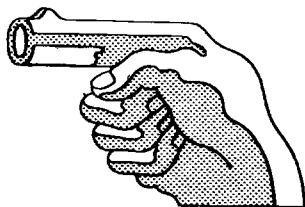
Τὰ παραδείγματα πολλαπλασιάζονται ἐνῶ σιγὰ δημιουργεῖται μιὰ ἀλυσίδα διανομῆς πού δὲν περνᾷ ἀπὸ τὰ ἐμπορικὰ κανάλια οὔτε ἀπὸ τὰ νόμιμα — τοῦ ρεβιζιονισμοῦ θρῖσκοντας σιγὰ σιγὰ ἓνα χῶρο κι ἓνα κοινὸ ἀνάμεσα στοὺς ἀγωνιστὲς καί κοντὰ στοὺς ἀγῶνες. Ἡ Κομμούνα το Ντάριο Φό, ὁ Συλλογικὸς Μαχητικὸς Κινηματογράφος τοῦ Τορίνου καί τοῦ Μιλάνου καί ἐπαναστατικὲς πολιτικὲς ὁμάδες παρουσιάζουν στοὺς προλετάριους καί στοὺς φοιτητὲς γαλλικά, ἰταλικά, ἀμερικάνικα, σουηδικά, γερμανικά καί λατινοαμερικάνικα φιλμ πού ἔγιναν μέ σκοπὸ τὸν ἀγῶνα. Μερικὲς ὁμάδες πέρασαν κιόλας στό στάδιο τῆς παραγωγῆς.

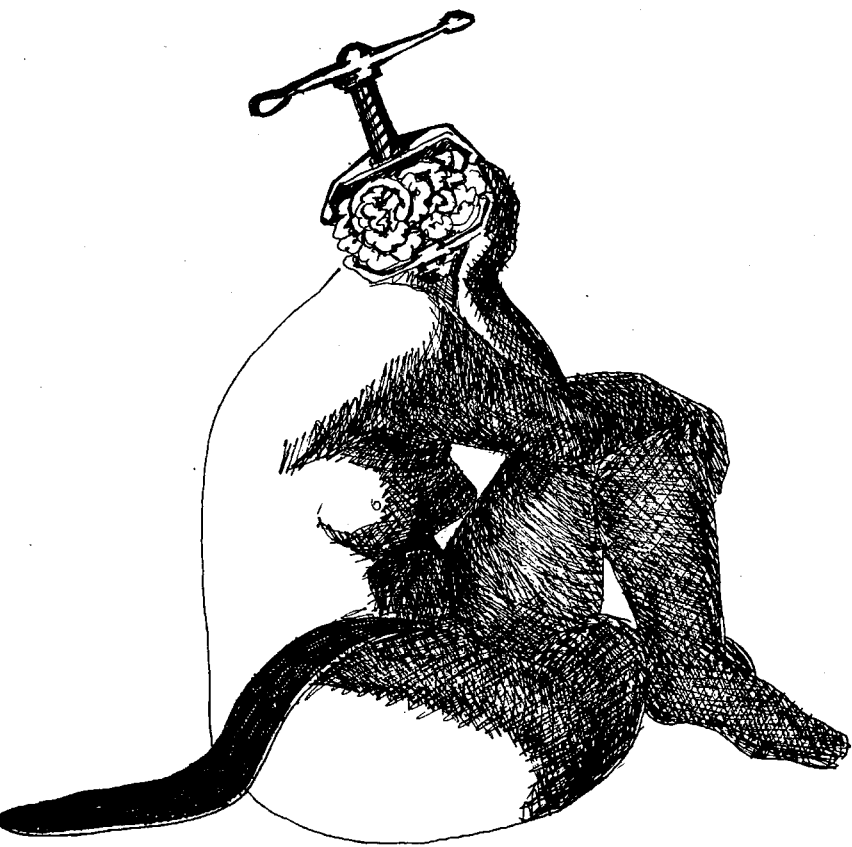
Τὸ μεγαλύτερο πρόβλημα τοῦ μαχητικοῦ κινηματογράφου σήμερα στὴν Ἰταλία δὲν εἶναι μόνον στό κύκλωμα διανομῆς πού σιγὰ σιγὰ εἶναι τὸ ἴδιο πολιτικὴ δρᾶση καί ὑπόσχεται νά δημιουργήσει, ἀλλὰ στό ρεπερτόριο καί στὰ ὕλικά. Ἀπὸ τὰ πολλὰ φιλμ πού γυρίστηκαν πολὺ λίγα ὕπηρετοῦν σωστά μιὰ ἀγωνιστικὴ λειτουργία εἴτε ἐξαιτίας τῆς γενικότητος τῶν πληροφοριῶν εἴτε ἀπὸ ἀφηγηματικούς περιορισμοὺς τύπου ἀτομιστικοῦ ἢ παλιοῦ στύλ προοδευτικοῦ ντο-

κυμανταίρ μέ άνιαρή και πολιτικά στείρα γλώσσα είτε από έλλειψη λειτουργικών και σταθερών ομάδων παραγωγής που νά αποτελούνται από άληθινούς αγωνιστές και όχι από συμπαθείς κατά τ' άλλα σύντροφους του πεζοδρομίου. Πάντως είναι ακόμα σπάνιο φαινόμενο ή δημιουργία ενός αγωνιστικού έργου μέσα από τόν άγώνα και για τόν άγώνα και όχι μέ θέμα τόν άγώνα. Άλλά ακόμα κι' έδω άρχίζουν νά υπάρχουν παραδείγματα. Τό CCM περιέλαθε στό πρόγραμμα παραγωγής ένα έργο μέ τίτλο «Χρονικό τών άγώνων του Ροντιατότσε του Παλλάντσα» που γεννήθηκε στή διάρκεια της πάλης από μία ομάδα εργατών και αγωνιστών: τό υλικό τους είναι μάλλον άκατέργαστο, ή γλώσσα και ή σύνδεση αυτού του άγώνα μέ άλλους παρουσιάζουν κάποια άσβεβαιότητα, ενώ τό άπλωμα του κακού, ή «γενική γραμμή» είναι άστήριχτη. Οί έλλείψεις του έργου έπισημαίνονται από τους ίδιους τους δημιουργούς του, που στό τέλος της έμπειρίας τους αναφέρουν ότι διδάχτηκαν τά ακόλουθα πράγματα: 1) αυτός που κάνει τό φίλμ πρέπει νά είναι «μέσα» στόν άγώνα (και αυτό σπάνια συμβαίνει μέ τους κινηματογραφιστές) άν θέλει νά χρησιμοποιήσει την κινηματογράφιση σάν ένα μέσο γενίκευσης του άγώνα για τους εργάτες (ξίστω και σέ τοπική κλίμακα). Σπάνια ένας κινηματογραφιστής παραδοσιακού τύπου μπορεί νά είναι «μέσα» στά εργατικά προβλήματα — άρκεί νά δει, και είναι τό έκτρωματικό κατασκεύασμα που είναι ό «Άπόλλων», μία έπέμβαση που έγινε φέ κλινική διάσημων χειρούργων, ένα αντιδραστικό φίλμ 2) Αυτός που κάνει τό φίλμ πρέπει νά είναι «μέσα» στόν κινηματογράφο (όχι από επαγγελματική άποψη αλλά μέ τό νόημα ότι πρέπει νά ξέρει νά τόν χρησιμοποιήσει). Δέν άρκεί νά παραδώσης μία κινηματογράφιση στά χέρια τών εργατών. Είδαμε στό έργο μας μία σοβαρή έλλειψη στή γλώσσα. Δέν είμαστε ακόμα άφεντικά και γι' αυτό χρησιμοποιήσαμε τόν κινηματογράφο μέ μειωμένες τίς έκφραστικές του δυνατότητες — παρ' όλο που μερικοί ίκανοποιούνται μόνο μέ τό «περιεχόμενο» του ντοκυμανταίρ. Άκόμα 1) ό κινηματογράφος πρέπει νά χρησιμοποιείται σάν ένα όργανο για τή διάρκεια του άγώνα. Κατορθώσαμε νά κάνουμε ένα ντοκυμανταίρ 7 λεπτών που προβλήθηκε μέσα στό κατεχόμενο εργοστάσιο μαζί μέ μία ταινία πάνω στό γαλλικό Μάη. Αυτό στάθηκε πολύ χρήσιμο. Ό άγώνας του εργοστασίου έμφανιζόταν μέσα σέ γενικώτερο πλαίσιο, έρμηνευόταν και φωτιζόταν μέ νέο φώς. 2) Στο τέλος του άγώνα πρέπει νά υπάρχει υλικό για τό μοντάρισμα ενός ντοκυμανταίρ που ύψώνει την μαχητική έκδήλωση από τό ειδικό της περιβάλλον σ' έθνικό ή καλύτερα διεθνές πλαίσιο όναφοράς σάν μία στιγμή της πάλης ενάντια στόν καπιταλισμό.

Βρίσκουμε παραδειγματική μία άλλη, πιό πρόσφατη, παραγωγή του CCM που συνεχίζει αυτή την προσπάθεια στό δρόμο της

ἐπανάστασης καὶ τοῦ προλεταριάτου. "Ένας ἐργάτης τῆς ΦΙΑΤ ἕνας ἀπὸ τοὺς τόσοις πρωταγωνιστὲς τῶν κινητοποιήσεων τοῦ Μιραφιόρι τὸ 1969-70 ἔλαθε μέρος στὴν πρώτη ἰταλικὴ ἀποστολὴ ποὺ κάλεσαν οἱ Κινέζοι μετὰ τὴν πολιτιστικὴ ἐπανάσταση, ἀποστολὴ ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀποκλείονταν οἱ ρεβιζιονιστὲς. Πῆρε μαζί του μιὰ μηχανὴ λήψης καὶ μὲ τὸ ὑλικὸ ποὺ γύρισε μονταρίστηκε ἕνα φιλμ 30 λεπτῶν σὲ 8 χιλιοστά. Ἡ βοήθεια ποὺ τοῦ προσφέρθηκε ἦταν μόνο τεχνικῆς φύσης καὶ τὰ σχόλια ἀνῆκαν στὸν δημιουργὸ τοῦ ἔργου. Ἐργοστάσια, σχολεῖα, κοινόβια (τὰ ἐργοστάσια πρῶτα καὶ ἡ δργάνωση τῆς δουλειᾶς σ' αὐτά, ὁ ἀγώνας γιὰ τὸν καταμερισμὸ τῆς δουλειᾶς καὶ ὁ σοσιαλισμὸς στὰ ἐργοστάσια) παρουσιάζονται καὶ σχολιάζονται ἀπὸ τὸ γυμνὸ, καθαρὸ, ἀνυστερόβουλο καὶ συντροφικὸ μάτι ἐνὸς ἐπαναστάτη - ἐργάτη ποὺ συγκρίνει καὶ ἐξηγεῖ, κατανοεῖ καὶ μεταφέρει τὴν κατανόησή του μὲ μιὰ σοβαρὴ συμμετοχὴ, καθόλου μεροληπτικὴ, ἀλλὰ ἐνήλικη καὶ συγκεκριμένη, στὸ θαυότερο καὶ πραγματικὸ νόημα τοῦ χτισίματος τοῦ κομμουνισμοῦ στὴν Κίνα, μὲ μιὰ συνεχῆ ἀντιπαράθεση τοῦ ἐδῶ καὶ τοῦ ἐκεῖ. Ἡ κομμουνιστικὴ καὶ ἡ καπιταλιστικὴ κοινωνία συγκρίνονται, οἱ διαφορὲς ἐξηγοῦνται. Ὁ ἀγώνας γιὰ τὸ χτίσιμο τοῦ κομμουνισμοῦ καὶ τοῦ νέου ἀνθρώπου εἶναι τὸ ἐνοποιητικὸ στοιχεῖο καὶ τὸ κινέζικο πείραμα, ἡ ἐπαναστατικὴ ὄθηση τῆς Κίνας μπαίνει ἀντιμέτωπη μὲ τὰ κινήματα ποὺ ἐδῶ, σήμερα γίνονται μὲ τὴν εὐθύνη τῆς πρωτοπορείας. Κανένα φιλμ δὲν ἔδωσε σωστότερο τὸ πᾶν ὄραμα τοῦ σήμερα, δὲν ἀπόδωσε καλύτερα τὴ σημασία τῶν ἀγῶνων καὶ τίς θαθεῖες ἐλπίδες ποὺ κλείνουν.







VILGOT SJÖMAN

Ὁ ἐρωδιός μέσα ἀπό πορνογραφικό τέλμα

(1) Ὅλα συνέβησαν πολύ γρήγορα.

Μόλις ἡ σεξουαλική ἐλευθερία κέρδισε λίγο ἔδαφος ἐκδηλώθηκε ἡ ἀντίδραση. Καί ἀμέσως περάσαμε σέ μιά περίοδο νεοπουριτανισμοῦ.

Τί ἔγινε στή πραγματικότητα;

Ἀνακαλύψαμε τά σεξομάγαζα. Γέμισε δ'τόπος ἀπό κλάμπ-πορνό πού ἐκμεταλλεύονται ἄνδρες καί γυναῖκες. Καί τά σινεμά μπορούσαν νά προβάλλουν ταινίες μέ πορνογραφικές σκηνές. Μέ λίγα λόγια ὁ ἐπιδεικτικισμός εἶχε ἐπιτραπεῖ.

Πέρα, ὅμως ἀπ'αὐτό εἶχε ἀλλάξει τίποτα;

(2) Διαβάζοντας τά σχόλια ἑνός ὀνομαστοῦ κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ σέ μιά ἐφημερίδα μεγάλης κυκλοφορίας δέν βρίσκω καμμία διαφορά ἀπό τήν ἐποχή πού οἱ ταινίες πορνό λογοκρίνονται γιά προσβολή τῶν ἡθῶν καί καί προβάλλονταν μονάχα σέ ἰδιωτικές συγκεντρώσεις.

Ὁ κριτικός αὐτός προσποιεῖται καί παίρνει ὕφος ἐπιτηδευμένου μέ τήν ἴδια ἔλλειψη εἰλικρίνειας καί τή ἴδια σεμνοτυφία πού συνιστοῦσαν ἄλλοτε τό καθῶς πρέπει ὕφος, ὅταν ἀναβαν τά φῶτα.

Μετά, κάθεται μπροστά στή γραφομηχανή του γιά νά γράψει καί νά συντάξει τίς κριτικές του.

Δέν ὑπάρχει κανένας δεσμός μέ τό ὑποσυνείδητο.

Καταπνίγει τις έσωτερικές αντίθεσεις, τή διπλή αποψη των συναισθημάτων του. Τώρα δεσπόζει τό υπέρ έγώ του καί είναι αυτό πού χτυπάει τά πλήκτρα τής γραφομηχανής.

Άκριβώς όπως πριν είκοσι χρόνια.

(3). Αύτή ή εξέλιξη είναι βέβαια μιá άπάτη-έν τή δοίμε μέσα από τό πρίσμα των προσπαθειών πού έγιναν για άνανέωση.

Στις άρχές του 1960, άκούσθησαν μερικές φωνές: στό όνομα τής λογικής! Άπελευθερώστε τή προνογραφία για νά σταματήσουν στά δικαστήρια οι αύθαίρετες όροθετήσεις μεταξύ καλλιτεχνικής ή μή καλλιτεχνικής άνιθηκότητας. Καί γράφτηκαν βιβλία, καί προβλήθηκαν ταινίες καί ή Κυβέρνηση δέν έπενέβη, ούτε ή άστυνομία ούτε ακόμα ό Είσαγγελεύς.

Τό φράγμα τής λογοκρισίας έπεσε καί τά έμπορικά τσακάλια χύμησαν στις όθόνες.

Ή μάχη όμως είχε δοθεί για τήν έλευθερία τής καλλιτεχνικής έκφρασης. Για τήν παθητικότητα του ύφους. Καί ό καλλιτέχνης, ένας έρωδιός στη μέση του προνογραφικού τέλματος.

(4). Θα λέγε κανείς πώς τό όλο πρόβλημα είναι τό γυμνό. Τό ντύσιμο ή τό γδύσιμο ή ό γελεύος φόβος πού έχουμε νά δείξουμε τά γεννητικά όργανα. Ή ακόμα πώς πρόκειται για τή δυνατότητα νά φιλημάrouμε δύο σώματα πού συνουσιάζονται.

Αύτες οι έντυπώσεις άπλώνονται από χώρα σε χώρα: μετά τήν Σκανδιναυία, οι Ήνωμένες Πολιτείες καί μετά όλόκληρος ό κόσμος. Άλλά ό έρωδιός μέσα στό πορνογραφικό του τέλμα κοιτάζει γύρω του μ'άμηχανία.

Γι'αυτόν δέν συμβαίνει τίποτα άπ'όλα αυτά.

(5). Ό Μπουνουέλ παρουσίασε τό σέξ από τό πρώτο του κιόλας φίλμ. Οι ταινίες του είναι τυπικά δείγματα αυτού πού άλλοτε όνόμαζαν "διαστροφές": τά έθιξε όλα. Θυμηθείτε πώς, στη ταινία "Ή ώραία τής ημέρας", ή Κατρίν Ντενέβ γονατίζει τόσο θαυμάσια μέ τό νυφικό της, σκυφή πάνω στό φέρετρο, μέσα σ'ένα όνειρο νεκροφιλίας μπορδέλου: μιá γοητευτική ταινία έρωτισμού. Ό Μπουνουέλ όμως δέν έχει ανάγκη νά γδύσει ότιδήποτε. Τήν επιτυχετέρα ύποβολή όργιακής άτμόσφαιρας μάς τή δίνει ό Φελλίνι στη τελευταία σεκάνς τής ταινίας "Γλυκιά ζωή". Καύένα γυμνό παρά μούαχα σύμβολα, ύπαιγι-

μοί, παιχνίδια έναλλαγών.

Μέ τον ίδιο τρόπο ο Άντονιόνι υποβάλλει στο Μπλόουν Απ: παιχνίδια μέσα στο φωτογραφικό άτελιέ, δυο κοπέλλες μ'έναν άνδρα: παιχνίδια μέ χάρτινα σώματα.

Όταν όμως έκμεταλεύεται τή νέα έλευθερία τής λογοκρισίας, στο "Ζαμπρίσκι Πόϊντ", γίνεται παρωδικός: μιά παράταξη από γυμνά σώματα μέσα στην έρημο.

Γιά τούς νεοπουριτανούς αυτό είναι ένα ατόυ: ο μέγалоι καλλιτέχνης εκφράζεται θαυμάσια χωρίς νάχουν ανάγκη από τό γυμνό.

Άλλά τό πρόβλημα δέν είναι αυτό.

Δέν πρόκειται για τό νά εκφράζεται μέ ή χωρίς τό γυμνό, για τό νά "υποβάλλει" καλλιτεχνικά μέ τή βοήθεια παραδοσιακών ύπαινικτικών παιχνιδιών.

Πρόκειται για τό νά κατακτηθεΐ μιά άσημη περιοχή τής ανθρώπινης ύπαρξης για τήν ανθρώπινη ύπαρξη μέ τή κάμερα. Αυτό μέ τί λέξεις έχει γίνει.

(6). Περιγραφή μιās συζητικής ζωής.

Αυτός και αυτή περνούν μιά κρίση. Διαμορφώνουν μιά νέα συνείδηση. Ξεσπάσματα μίσους, κατηγορίες, χωρισμός.

Στήν περίοδο αυτή πού έχουν χωρίσει, ή γυναίκα επισκέπτεται τόν άνδρα της στό γραφείο του. Ξαφνικά, κάνουν έρωτα χάρω, μέσα σέ μιά παραζάλη έπιθετικότητας και ξαναζωντανεμένου πόθου. Πώς μπορούμε νά περιγράψουμε αυτή τή σκηνή μέ τή κάμερα;

"Έχουν ζήσει πολύ καιρό μαζί. Έχουν κάνει παιδιά. Ξέρει καλά ο ένας τό κορμί του άλλου και δέν έχουν κανένα λόγο νά ντρέπονται; δέν κάνουν έρωτα ντυμένοι. Άντίθετα, παρ'όλες τίς κρίσεις πού πέρασαν ή οικειότητα ανάμεσα τους είναι μεγάλη. Έχουν τίς σεξουαλικές τους συνήθειες, τίς προπαρασκευαστικές τους τελετουργίες, τή δική τους έρωτική γλώσσα και χιλιάδες δεσμούς πού αναπτύχθηκαν ανάμεσά τους όλα αυτά τά χρόνια. Ό γάμος τους έχει τήν έρωτική του ιστορία. Πώς θά τήν περιγράψει ή κάμερα; Αυτή είχε από πάντα ιδέες έμμονες: τώρα πάνω στό παρκέ του τό θυμίζει, "Έχουν λέξεις κωδικές δέν θυμούνται πιά από πού προέρχονται, αλλά πού γι'αυτούς είναι λέξεις γεμάτες πόθο και πάθος. Πώς θά δείξουμε όλα αυτά; Μέ τό διάλογο, βέβαια. Άλλά ο κινηματογράφος είναι εικόνα.

Μπορεί κανείς νά πάρει οτιδήποτε και νά τό συγκρίνει. Παραδείγματος χάρη ή προσωπική έρωτική ζωή; θά καταλάβει άμέσως πόσο ο έρωτας στό κινηματογράφο

είναι τυποποιημένος. Συμβατικός στο έπακρον. Η πραγματικότητα σφύζει από παραλλαγές: η ταινία σχηματοποιεί μόνο φιγούρες. Καί ο κινηματογράφος! Εάν έχει την εμπνευση να ουλάβει μια πρωτότυπη μιά έρωτική ιστορία μπορεί να είναι βέβαιος πώς αυτή θα μαθήσει δολωμένους μόλις ο φωτογράφος, ο ήθοποιος, ο σκηνοθέτης θ'άπασχοληθούν μαζί της. Η άναρχία απλώνεται. Η δεξιότητα. Ο φόβος για τό κοινό. Ο φόβος της λογοκρισίας. Θάχουμε τή τόλμη να τό βγάλουμε: θά είναι άραιο έτσι; "Ήραϊο"!.. Τελικά, τό ζευγάρι μας άς τούς όνομάσουμε Γιγάν και Μαριάννα θά έκτελέσουν μιά σκηνή συνουσίας κινηματογραφικά συμβατική πάνω στό παρκέ του γραφείου. Σέ γυμνό πλάνο ή και ντυμένοι. Καί μ' ένα χαμόγελο, σάν να ήθελαν να πούν: Μά άσφαλώς. Άγαπητέ θεατή, έχουμε τή δική μας προσωπική ιστορία. Άλλά δέν σκοπεύουμε να σ'άφήσουμε να έπωρεληθής άπ' αυτήν. Είναι άσκοπον να έπιδιώξεις να κάνεις τόν ήδονοβλεψία μέ μās.

(7). Σ'όλη αυτή τήν υπόθεση υπάρχει βέβαια τό πρόβλημα του ήδονοβλεψία. Υπήρχε πάντα τέτοιο πρόβλημα. Έν τούτοις ο καλλιτέχνης άδιαφορεί. Γι'αυτόν τό μόνο πράγμα πού μετράει είναι πώς ή φιλμαρισμένη σκηνή θά έκφράσει ένα νόημα. Νόημα σημαντικό και έκφραστικό για τήν ανθρώπινη ύπαρξη.

Κατά τ'άλλα ή ψυχολογική όφθαλμοπορνεία είναι άνεχτική σε άπίθανο βαθμό. Είναι τό κίνητρο σχεδόν σ'όλες τίς τέχνες καθώς έπίσης και της καλλιτεχνικής κατανάλωσης (θέαμα).

(8). Υπάρχει ακόμα σ'αυτή τήν υπόθεση τό πρόβλημα του έπιδεικτισμού. Αυτό όμως δέν άφορά παρά όσους έκθέτουν τό σώμα τους. Ο ψυχολογικός έπιδεικτισμός είναι τόσο φυσικός πού δέν τόν όνομάζουμε έπιδεικτισμό. Ο σωματικός έπιδεικτισμός όμως θέτει ένα πρόβλημα στόν ήθοποιό. "Οχι όμως και ο ψυχολογικός έπιδεικτισμός. Έτσι συνηθίζεται. Ο ήθοποιός δέχεται πρόθυμα να κινηματογραφηθεί τό πρόσωπό του σε γυμνό πλάνο. Η κάμερα ψάχνει τά χείλη του, τά μάτια του, τό μέτωπο, τά μάγουλα και ο προβολέας τά άποδίδει μεγεθυμένα πάνω στην όθόνη. Η νεολαία ξέρει και τήν πιό μικρή λεπτομέρεια πού έχουν στό πρόσωπό τους τά είδωλα της.

(9). Ο έρωτισμός στό Κινηματογράφο.

Η θέση μου είναι άπλή: τίποτα τό καινούργιο δέν θα γίνει εάν οι σκηνοθέτες και οι μεγάλοι ήθοποιοί δέν έκμεταλεθούν τήν άπελευθέρωση άπό τήν λογοκρισία.

Μόνο τότε θά μπορούσαμε νά πετύχουμε μιά άπεικόνιση του άνθρώπου πού ή σεξουαλικότητα θά είναι ένα μέρος τής δλότητας του. "Όχι μέσα από μιά πορνογραφική φόρμα. Ούτε σε συνάρτηση μέ κόμπλεξ τής παιδικής ήλικίας. Μιά σεξουαλικότητα δεμένη μέ τό όλο τής ανθρώπινης προσωπικότητας. Αυτό όμως άπαιτεί ήθοποιούς πού έχουν ιδιαίτερα συμπιλιωθεϊ μέ τόν έπιδεικτισμό τους. Ήθοποιούς χωρίς φήμη. "Η τουλάχιστον, ήθοποιούς πού θά κρίνουν αυτούς τούς ρόλους τόσο ένδιαφέροντες ώστε νά δεχθούν νά διασурθει τό όνομα τους. Τέτοιοι όμως ήθοποιοί πού νά άδιαφοροϋν είναι ελάχιστοι. Άντίθετα ό σκηνοθέτης προστατεύεται πίσω από τήν κάμερα: δέν του ζητάει κανείς νά διαγράψει τόν έαυτόν του παρά μονάχα νάχει αίσθηση του καλλιτεχνικά ουσιώδους.

(10) Περιμένοντας μένουμε βυθισμένοι στό πορνογραφικό τέλημα. Ήπί πλέον πρέπει νά ειμαστε καί εύχαριστημένοι μέ όλους αυτούς τούς έρασιτέχνες μέ τά άχαρια πρόσωπα πού πλημμυρίζουν τίς κινηματογραφικές όθόνες από τήν έποχή του "Ή έρωτική γλώσσα" μέχρι τά τελευταία άμερικάνικα πορνό. Άνδρες καί γυναίκες μέ απολιθωμένα χαρακτηριστικά πρόθυμοι νά έπιδείξουν τό σώμα τους καί τά γεννητικά όργανα τους, άνίκανοι όμως ν'άποδώσουν καί τή παραμικρή ψυχολογική έκφραση. Μέ τίς αίσθήσεις του νεκρές, έξαρθρωμένες μπροστά στή κάμερα, έντελώς δυαλυμένες.

Μονάχα οι μεγάλοι ήθοποιοί μπορούν νά έρμηνεύσουν σωστά τήν ανθρώπινη ύπαρξη. Κανένας έρασιτέχνης στό κόσμο δέν μπορεί νά πάρει τή θέση τους όταν πρόκειται νά έρμηνεύσουν καί ν'άποδώσουν πολύπλοκα συναισθήματα.

(11). Μπορεί βέβαια κανείς ν'άναζωογονήσει λίγο τό είδος. Νά τό έξευγενίσει κάπως: χρησιμοποιώντας μέ περισσότερη έπιτειδιότητα τή κάμερα καί παίρνοντας καλύτερες φωτογραφίες. Άλλά αυτό δέν λύνει τό πρόβλημα. Ή "Έμανουέλλα" ήταν μιά ταινία μέ φινέτσα, πού στηρίζεται όμως στά στοιχεΐα πού άνέφερα; έρασιτέχνες χωρίς έκφραση σε πρωτεύοντες ρόλους-μέ σκοπό τή πορνογραφική πρόκληση καί τίποτα άλλο. Ήπί πλέον καταφεύγουν καί σ'όλες τίς χυδαιότητες του είδους: ένδυματολόγιο σε στύλ μουντουάρ, χρώματα άπαλά. Ύψάσματα άραχνούφαντα, περιβάλλον χαρεμιού. Έπομένως μιά ταινία παρουσιάσιμη καί κατ'άκολουθία μ'έμπορική έπιτυχία: μιά ταινία πορνογραφική πού μπορεί νά προβληθεϊ παντού, σ'όλες τίς κεντρικές αίθουσες.

Μετά άπ'όλα αυτά δέν μένει πιά παρά ένα γράμμα από τό Χόλυγουντ: "Ή Παραμάουντ θά έπιθυμοϋσε νά γυ-

ρίσει μία πορνογραφική ταινία έξυπνη, σέ στύλ · "Έμμανουέλλας", έχετε καμμιά ιδέα νά υποβάλλεται;

(12). Συζητώ μ'ένα λογοτέχνη. Δέν φαίνεται νά πηγαίνει συχνά στό κινηματογράφο, ούτε νάχει πολλές κινηματογραφικές γνώσεις. Άσχολεϊται μέ τή ποίηση, εϊναι μαίτρ στή ποίηση. Τοϋ έκθέτω τίς απόψεις μου καί αντίστρέφει: "... τί σ'έμποδίζει νά συνδυάσεις τό πρόσωπο τής Μπιμπί Άντερσον μέ τό κορμί μιá άλλης γυναίκας, χρησιμοποιώντας διάφορα τρύκ νά συνδυάσεις τήν ανατομία μέ τό ταλέντο. Παρ'όλα αυτά δέν πιστεύεις πώς όφείλεις νά εϊσαι άπόλυτα άυθεντικός σάν σκηνοθέτης, έκφράζοντας τήν όλότητα τής ανθρώπινης ύπαρξης γιά νά γυρίσεις μιá ταινία καλλιτεχνικά άυθεντική. "Η πιό σωστά δέν μπορεί κανείς ν'άποδώση τήν όλότητα τής ανθρώπινης ύπαρξης εάν δέν δείξει τίς ταιλαντώσεις ενός κορμιού πού συνουσιάζεται.

Μένω ξερός άπό έκπληξη. Διαβάζει ένα κείμενό μου πάνω στή συζηγηκή ζωή καί καταλήγει στήν "ανατομία" καί τίς "ταιλαντώσεις ενός κορμιού". Εϊναι τόσο δύσκολο νά καταλάβει πού θέλω νά φθάσω;

"Η τό ίδιο τό θέμα εϊναι τόσο ντελικάτο πού άκόμα καί ένα πρόσωπο εύαίσθητο, έξυπνο, μέ αίσθητική άγωγή πρέπει νά συγκρατήσει τή άποχαλινωμένη του φαντασία;

(13). Μιά ιδέα έχει φωλιάσει άπό καιρό στήν κινηματογραφική βιομηχανία: τό σέξ πουλιέται καλύτερα εάν έχει κάτι τό άπόκρυφο. Η εϊκόνα καί ό ήχος μπορούν νά εϊναι ότι χειρότερο γίνεται καί τό παίξιμο τών ήθοποιών άξιοθρήνητο-κανείς δέν πρόκειται νά παραπονεθεϊ. Άντίθετα; αυτό άκριβώς θέλει τό κοινό! Βρώμικο, κακόγουστο, τραχύ άκόμα καί άηδές.

"Άν έξυγιανθεϊ τό τέλμα οι πελάτες θά άραιώσουν. Όσο ή άτίμσφαιρα καθαρίζει τόσο τά εϊσιτήρια λιγοστεύουν. Έτσι έξηγεϊται καί ό θόρυβος πού προκλήθηκε μέ τήν Έμμανουέλλα. Τό ίδιο περιεχόμενο αλλά μέ περιτύλιγμα πολυτελείας - εϊναι άκριβώς αυτό πού ζητούσε τό κοινό!

Η πορνογραφία εϊναι μυθολογία. Πορνογραφία εϊναι τό φανταστικό. Αύτή εϊναι ή άποψη πού επικρατεϊ.

Άντίθετα, ή τέχνη αντίστοιχεϊ στήν πραγματικότητα. Εϊναι πολυεδρική γεμάτη αντίφάσεις, θαμπωτική. Μοιραία, τέχνη καί πορνογραφία έρχονται σέ σύγκρουση. Όσο περισσότερο ό καλλιτέχνης ένσωματώνει τό σέξ μέσα στήν άπεικόνιση πού έπιχειρεϊ γιά τόν άνθρωπο τό-

σο αναπτύσσει τό ένδιαφέρον γιά τήν πορνογραφία.

Αυτοί οί δυό, έκείνος καί έκείνη, στό μέλλον, άντιμέτωποι, γυμνοί ό ένας μπροστά στόν άλλον- ή κά-μερα αναπλάθει όλη τή συζητική τους ζωή μαζί μέ τήν έρωτική τους συμπεριφορά. Περιγράφει όλες τίς πλευ-ρές τής ζωής τους-τίς κοινωνικές τους σχέσεις, τή ψυ-χολογική τους κατάσταση, τή πολιτική τους συνειδητο-ποίηση. Καί τότε τό ένδιαφέρον γιά τήν πορνογραφία χάνεται-δέν θά μπορούσε ν' άποκαλύψει όλη τήν ανθρω-πινη ύπαρξη. Καταπιέζεται από τή πραγματικότητα, δι-αταράσσεται από τή πολυπλοκότητα της-τήν κοινότητα αν-θρώπινη πολυπλοκότητα.

Παρ' όλα αυτά, τό ένδιαφέρον γιά τήν πορνογραφία εΐναι αυτό πού κόβει είσιτήρια.

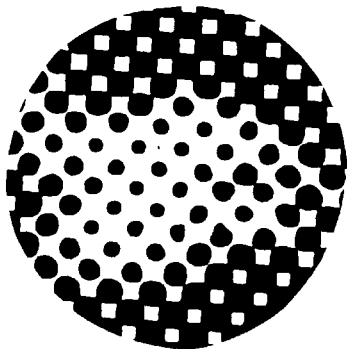
Πώς θά αναπτύξουμε, λοιπόν, "τό ολοκληρωμένο σέξ" όταν σκεπτόμαστε τά είσιτήρια;

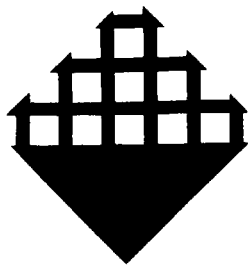
(15). Γιά αυτό τό θέμα διαθέτω τόν προσωπικό μου έλοτέρ: Ljunggren, αίθουσάρχη. Αύτός κουνάει τό κε-φάλι.

-Τό "όλοκληρωμένο σέξ"; Δέν κόβει είσιτήρια.

Καί έφ' όσον δέν κόβει είσιτήρια, τί ένδιαφέρουν οί καινοτομίες;

Οί "καλλιτεχνικές αναζητήσεις"; 'Ακριβώς. 'Αλλά ό Ljunggren δέν ένδιαφέρεται γι' αυτές. Καί εΐναι περι-τό νά παρακολουθήσουμε τή συζήτησή μου μαζί του. Προ-τίμησα νά καταγράψω τίς σκέψεις μου στό χαρτί. Καί όσο γιά τίς ιδέες μου γιά τό "όλοκληρωμένο σέξ" τίς κλείδωσα σ' ένα κουτί προορισμένο γιά ΙΔΙΩΤΙΚΑ ΟΝΕΙΡΑ.





Γιάννης Γεράσης

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΤΕΧΝΗ/ΕΜΠΟΡΕΥΜΑ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ ἀνάλυση πού ἀκολουθεῖ, ἀποσκοπεῖ στήν κατανόηση τοῦ κινήματογράφου (τῶν κιν/φικῶν ταινιῶν), σάν οἰκονομικοῦ κυρίως φαινομένου, καί σάν συνέπεια, στήν κατανόηση τῶν ἐπιπτώσεων πού ἔχει ἡ οἰκονομική πλευρά (μέ τήν εὐρεία σημασία τοῦ ὄρου) πάνω στήν κιν/φική τέχνη, εἰδωμένη στό πολιτιστικό της πλαίσιο.

Τό μεγαλύτερο μέρος τῶν ἀναλύσεων πού ἀναφέρονται στόν κιν/φο, ἔχει σχέση μέ τήν τέχνη τοῦ κιν/φου σάν τέτοια, μέ τήν ἱστορία της, τίς τάσεις της, τή λειτουργία της κλπ., κοντολογίς, ἀποτελοῦν αἰσθητικά βασικῶς δοκίμια, πάνω στή νέα μορφή τέχνης πού γεννήθηκε στόν αἰῶνα μας, καί συγκεκριμένα, δοκίμια πάνω στήν καλλιτεχνική — ὅπως λέγεται — ἀξία τῶν ταινιῶν.

Ἐμεῖς δέν θ' ἀσχοληθοῦμε μέ τήν «καλλιτεχνική» ἀξία, ἀλλά μέ τήν «ἐμπορική» ἀξία τῶν κιν/κῶν ταινιῶν ἄρα γινικά θά προσπαθήσουμε νά δοῦμε συνοπτικά τί εἶναι αὐτή ἡ ἀξία, πῶς καθορίζεται, ἀπό ποιούς δηλαδή παράγοντες καθορίζεται, τί ἀκριβῶς ἀντιπροσωπεύει, ποιά εἶναι ἡ σχέση της μέ τήν «καλλιτεχνική» ἀξία τῶν ταινιῶν, καί τά παρόμοια.

Γιά νά ἐξηγοῦμαι οἱ ὑ λ ι κ ο ἰ ὀ ρ ο ἰ κατασκευῆς ἑνός κινήματογραφικοῦ ἔργου τέχνης, εἶναι ἀπείρως δαπανηρότεροι, πολυπλοκώτεροι καί ἀνεξάρτητοι ἀπό τῶν δημιουργῶ, σέ σχέση μέ οποιαδήποτε ἄλλη μορφή τέχνης. Καί μιλάω μόνο γιά τούς ὑλικούς ὄρους κατασκευῆς ἑνός κιν/φικοῦ ἔργου, χωρίς ν' ἀναφέρουμε ἐκείνους τῆς δ ι ἄ θ ε σ η ς — δ ι α ν ο μ ῆ ς πού εἶναι ἐξίσου πολυπλοκώτεροι, ἀπ' ὅτι στίς ἄλλες τέχνες.

Τὰ ἀπλᾶ παραγωγικά μέσα (ὕλικοι ὄροι παραγωγῆς) τῶν ἄλλων μορφῶν τέχνης, μεταβάλλονται στὸν κιν/φο σὲ πολυδάπανη καὶ πολυδιάστατη οἰκονομικὴ ἐπιχείρηση, ὅπου οἱ ἄμεσες οἰκονομικὲς δυνατότητες τοῦ μέσου κιν/φικοῦ καλλιτέχνη — σκηνοθέτη δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ τὴν κατασκευὴ οὔτε ἐνὸς ἔργου, πέρα ἀπὸ τὴν δοκιμαστικὴ — ἐκπαιδευτικὴ διάγνωση τῶν δυνατοτήτων του (λιγὸλεπτα φιλμ διερευνητικῶν χαρακτῆρα—δοκίμια).

Τὸ ἀρνητικὸ, τὰ κιν/φικά συνεργεῖα, οἱ ἴθσοποιοί, τὰ κουστούμια, τὰ ἐργαστήρια, οἱ κόπιες κλπ., ἀποτελοῦν τὶς ἀπαραίτητες προϋποθέσεις (ὕλικούς ὄρους) κατασκευῆς ἐνὸς φιλμ (ἔργου τέχνης), συνθέτουν στὴν κυριολεξία μιὰ οἰκονομικὴ ἐπιχείρηση, πού οὐτόματα διαφοροποιεῖ ριζικὰ (καὶ καθορίζει) τὴ φύση τῆς κιν/φικῆς τέχνης, ἀπ' ὅλες τὶς προηγούμενες μορφές τέχνης πού γνώρισε ἡ ἀνθρωπότητα ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή της μέχρι τὶς μέρες μας. Οἱ παραπάνω ὕλικοι ὄροι κατασκευῆς, μετατοπίζουν τὴ δημιουργία τοῦ ἔργου τέχνης, ἀπὸ τὶς ἀ τ ο μ ι κ ἔ ς δ υ ν α τ ὄ τ η τ ε ς (τὶς «οἰκονομικές») τοῦ δημιουργοῦ, στὶς κ ο ι ν ω ν ι κ ἔ ς δ υ ν α τ ὄ τ η τ ε ς (οἰκονομικὲς καὶ τεχνικὲς), μέσα στὶς ὁποῖες εἶναι ὑποχρεωμένο νὰ κατασκευαστεῖ. Ὁ καλλιτέχνης (σκηνοθέτης) μεταβάλλεται ἀπὸ ἀνεξάρτητος παραγωγός — κατασκευαστὴς («τεχνίτης»), ὅπως συμβαίνει ἀκόμα μὲ ὅλες τὶς ἄλλες μορφές τέχνης, σὲ ὄ ρ γ α ν ο (κεντρικὸ θέθαια, ἀπὸ μιὰ ἀποψη) ἐνὸς π α ρ α γ ω γ ι κ ο ὕ μ η χ α ν ι σ μ ο ὕ τόν ὁποῖο, κάθε ἄλλο παρὰ μπορεῖ νὰ ἐλέγξει ἢ μηχανισμό πού ὑπάρχει καὶ λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν δημιουργό — σκηνοθέτη.

Ἡ χρησιμοποίηση (ἢ ἀγορά) τῶν μέσων πού ἀπαιτοῦνται γιὰ τὴν κατασκευὴ μιᾶς ταινίας καὶ γιὰ χρονικὸ διάστημα πού ἀπαιτεῖ ἢ κατασκευῆ, προϋποθέτει τὴν ἐπένδυση κ ε φ α λ α ί ω ν πού ἀντιστοιχοῦν σὲ μέγεθος μὲ κείνα πού ἐπενδύονται στὴν παραγωγή ἐμπορευματικῶν προϊόντων. Ἐδῶ ἀκριβῶς κάνει καὶ τὴν ἐμφάνισή της ἡ διπλὴ φύση τῶν προϊόντων τῆς ἑβδομῆς τέχνης: δηλαδή, ἡ «ἐμπορικὴ» καὶ ἡ «καλλιτεχνικὴ» τῆς πλευρᾶ. Προσπάθειά μας, λοιπόν, θάναί νὰ καθορίσουμε τὸ τί ἀκριβῶς συνιστᾷ τὴν «ἐμπορικὴ» πλευρᾶ τῶν κιν/φικῶν ταινιῶν, ὅταν τέτοιας πού καθορίζεται ἀπὸ τοὺς ὕλικούς ὄρους παραγωγῆς τῶν ταινιῶν — ὅπως ἐπίσης καὶ ἀπὸ ἄλλους συναφεῖς παράγοντες — καὶ ἡ ὁποία μὲ τὴ σειρά της ἐπηρεάζει ἢ καθορίζει τὴν «καλλιτεχνικὴ» πλευρᾶ τῶν ταινιῶν.

Ἄφορμῇ γιὰ τὴν ἀνάλυση πού ἀκολουθεῖ, ἔδωσε, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ὁ ἀποκλεισμός ὄ λ ω ν τῶν ἐλληνικῶν ταινιῶν (τόσο τῆς ἀνεξάρτητης, ὅσο καὶ κρατικῆς παραγωγῆς) ἀπὸ τὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τοῦ πρόσφατου φεστιβάλ τῶν Καννῶν, ὅπως ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὰ ἡμιεπίσημα (δεκαήμερο σκηνοθετῶν, κριτικῶν κλπ), καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον «κάλυψε» ἢ κιν/φικὴ κριτικὴ τοῦ λεγόμενου «προοδευτικοῦ» ἢ «σοβαροῦ» ἡμερήσιου τύπου τὸ γεγονός τοῦ ἀποκλεισμοῦ, ὅταν δὲν τὸ ἀγνόησε ὅταν ἐπουσιῶδες συμβᾶν, ἀνάξιο ὁποιασδήποτε μνείας.

ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΞΙΕΣ ΓΕΝΙΚΑ

“Όπως είναι γνωστό, ἡ παραδοσιακὴ οἰκονομία, ἀναγνωρίζει σὲ κάθε ἐμπόρευμα: (α) τὴν ἀξία χρησίμης, καὶ (β) τὴν ἀνταλλακτικὴν ἀξία. Φυσικά, καὶ οἱ ταινίες, ἐφ’ ὅσον χρειάζονται κεφάλαια γιὰ νὰ παραχθοῦν καὶ στὴ συνέχεια προωθοῦνται στὴ ἀγορὰ γιὰ πώληση (διάθεση), εἶναι κι’ αὐτὲς ἐμπόρευμα· τώρα, στὴν περίπτωσιν τῶν ταινιῶν, ἀξία χρήσης εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τους (ὅπως συνηθίζεται νὰ λέγεται χωρὶς νὰ διευκρινίζεται ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν ἀξία χρήσης τοῦ ἐμπορεύματος — ταινία), καὶ ἀνταλλακτικὴ ἀξία ἡ ἐμπορικὴ τους ἀξία (χωρὶς νὰ διευκρινίζεται, πάλι, ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν ἀνταλλακτικὴν ἀξία τοῦ ἐμπορεύματος—ταινία).

Ἐπίσης, οἱ νόμοι ποὺ διέπουν τὴν ἀξία χρήσης ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὶς ἀνάγκες ποὺ ἐξυπηρετοῦν (ἰκανοποιοῦν) τὰ ἐμπόρευματα· οἱ δὲ νόμοι ποὺ διέπουν τὴν ἀνταλλακτικὴν ἀξία τῶν ἐμπορευμάτων, ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν οἰκονομικῶν ὄρων παραγωγῆς τους, ἢ ἀπλούστερα ἀπὸ τὰ ἔξοδα παραγωγῆς.

Οἱ νόμοι τῶν ὑλικῶν ὄρων παραγωγῆς, καὶ οἱ νόμοι τῶν ἀνθρωπίνων ἀναγκῶν δὲν συμπίπτουν· (στὸ βαθμὸν θέβαια ποὺ οἱ πρῶτοι δὲν δημιουργοῦν τὶς ἀτομικὲς ἢ συλλογικὲς ἀνάγκες, καὶ συνεπῶς, καὶ τοὺς νόμους τῶν ἀναγκῶν· καὶ γιὰ τὴν περίπτωσιν τῆς τέχνης οἱ ἀνάγκες παραγωγῆς καὶ οἱ νόμοι τῆς δὲν δημιουργοῦν τοὺς νόμους τῶν ἀνθρωπίνων ἀναγκῶν γιὰ τέχνην, μὰ καὶ εἶναι σίγουρο πὼς ἡ τέχνην προϋπῆρξε τῆς σύγχρονης παραγωγῆς, τῆς ἀγορᾶς καὶ τῶν νόμων τῆς).

Αὐτὸ ποὺ ἰσχύει γιὰ κάθε ἐμπόρευμα, ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ ἐμπόρευμα — ταινία· καὶ συνεπῶς, ἡ ἀξία χρήσης μιᾶς ταινίας (ἢ καλλιτεχνικὴ τῆς ἀξία) δὲν ταυτίζεται μὲ κανένα τρόπο μὲ τὴν ἀνταλλακτικὴν τῆς ἀξία. “Ἄν ὑπάρχει σχέση — ποὺ ὑπάρχει — ἀνάμεσα στὴν ἀξία χρήσης καὶ τὴν ἀνταλλακτικὴν ἀξία, αὐτὴ ἀναφέρεται στοὺς περιορισμοὺς ποὺ θάζει ἡ παραγωγικὴ διαδικασία (ἀπ’ ὅπου καθορίζεται ἡ ἀνταλλακτικὴ ἀξία) στὴν παραγωγή τέτοιων ἢ ἄλλων ἀξιῶν χρήσης, τόσων ἢ λιγότερων ἀξιῶν χρήσης, ἀρκετῶν ἢ μὴ, γιὰ νὰ καλύψουν τὶς συνολεὲς ἀνάγκες· δηλαδὴ, ἂν μποροῦν ἢ ὄχι νὰ γίνουν αὐτὲς οἱ ἀξίες χρήσης, καὶ ὄχι ἂν ὑπάρχουν αὐτὲς οἱ ἀνάγκες, μέσα σὲ μιὰ δοσμένη κοινωνία.

Καὶ τὸ οὐσιαστικὸ πρόβλημα, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι, στὴν καπιταλιστικὴ ὀργάνωσιν τῆς παραγωγῆς εἶναι αὐτό: τὸ ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ συντονίσῃ τὶς ἀνάγκες μὲ τὴν παραγωγή, δὲν μπορεῖ νὰ ἐναρμονίσῃ τὶς ἀνταλλακτικὲς μὲ τὶς ἀξίες χρήσης· οἱ μὲν τραβᾶν κατὰ τὸ κέρδος, οἱ δὲ κατὰ τὶς ἀνάγκες. Καὶ ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ ὁ καπιταλισμὸς νὰ τὶς συμβιβᾶσῃ στὶς ἀντικειμενικὲς ὑλικὲς συνθήκες, τὶς συμβιβάζει μπερδεύοντάς τες, σὲ μιὰ ἄλλη σφαῖρα, στὸ ἐποικοδόμημα.

Στά κοινά έμπορεύματα ή ανταλλακτική άξία πραγματοποιείται με μιά και μόνη έμπορική πράξη (πώληση). Στην περίπτωση τών ταινιών ή ανταλλακτική άξία πραγματοποιείται με πολλές τμηματικές πωλήσεις (εισιτήρια). Σε πρώτη ματιά αυτό φαίνεται σαν μιά έπουσιώδης διαφορά· ωστόσο, τά πράγματα δέν είναι έτσι· όχι μόνο δέν άποτελεί έπουσιώδη διαφορά, αλλά συνιστά τή θ ε μ ε λ ι ώ δ η αίτια ριζικής διαφοροποίησης τών κοινών προϊόντων (έμπορευμάτων) από τά έμπορεύματα — ταινίες· άλλωστε γι' αυτό έπιχειρούμε τήν παρούσα άνάλυση, μιά και τό θέμα τής ανταλλακτικής άξίας τών κοινών έμπορευμάτων έχει λυθεί πρό πολλού, από τούς πατέρες τής πολιτικής οικονομίας.

Όπως είναι γνωστό, ή ανταλλακτική άξία ενός έμπορεύματος καθορίζεται άυστηρά από τούς ύλικούς θρους παραγωγής (έξοδα παραγωγής: έργασία, πρώτες ύλες, μηχανές)· και τό σπουδαιότερο κάθε έμπόρευμα πουλιέται (θεωρητικά) χωρίς άποκλίσεις στην τιμή κόστους παραγωγής του· τό δέ κ έ ρ δ ο ς, προέρχεται από τήν κρυμμένη (κλεμμένη) υπεραξία (άπλήρωτη έργασία), πού θρίσκεται μέσα στην ανταλλακτική άξία του προϊόντος, και από πουθενά άλλο.

Στην περίπτωση τών ταινιών, όμως, από πού θγαίνει τό κέρδος; Περίπτωση κέρδους μέσου υπεραξίας (άπλήρωτης έργασίας) δέν ύπάρχει, έπειδή ή έργασία δσων εργάζονται στην παραγωγή ταινιών όχι μόνο δέν πληρώνεται λιγότερο από τή μέση (κοινωνικά καθωρισμένη) ύμερήσια άμοιβή έργασίας (μέση ήμερήσια τιμή τής ανταλλακτικής άξίας τής έργασίας) αλλά αντίθετα, τά περισσότερα μέλη άμοιβόνται με άστρονομικά ποσά (άμοιβές πρωταγωνιστών κλπ.)

Μπáίνει λοιπόν τό θέμα νά δοϋμε πού θρίσκεται ή «π η γ ή τ ο υ κ έ ρ δ ο υ ς» στην περίπτωση τών έμπορευμάτων—ταινιών. Όπως είπαμε, ή ανταλλακτική άξία τών ταινιών δέν πραγματοποιείται άπαξ με μιά έμπορική πράξη (πώληση), αλλά με πολλές τμηματικές τέτοιες (εισιτήρια) έ φ ό σ ο ν, λ ο ι π ό ν, δ έ ν ύ π ά ρ χ ε ι θ ε ω ρ η τ ι κ á á ν ώ τ α τ ο θ ρ ι ο ε ί σ η η τ η ρ ί ω ν, τ ό κ έ ρ δ ο ς τ ή ς τ α ι ν ί α ς π ρ ο έ ρ χ ε τ α ι á π ό τ á ε ί σ ι τ ή ρ ι α (π ω λ ή σ ε ι ς) π ο ύ π ρ α γ μ α τ ο π ο ι ο ύ ν τ α ι μ ε τ á τ ή ν κ á λ υ ψ η τ ώ ν έ ξ ó δ ω ν π α ρ α γ ω γ ή ς· δσο περισσότερα είναι αυτά, τόσο μεγαλύτερο τό κέρδος. Άκριθώς έδω θρίσκεται και ή «πηγή» του κέρδους: στά περισσότερα εισιτήρια, πάνω από τά άπαραίτητα γιά τήν κάλυψη τών έξόδων παραγωγής. Θεωρητικά δηλαδή δέν ύπάρχει θριο στό κέρδος από τίς ταινίες (άντιθετα από τήν περίπτωση τών κοινών έμπορευμάτων πού δέν υπερθáνει τό 25% τών έξόδων παραγωγής, μιλάμε θέθαια, γιά τό θιομηχανικό κέρδος.

Άλλά «τά περισσότερα» εισιτήρια (κέρδος) δέν έξαρτάται από τά έξοδα παραγωγής (κόστος παραγωγής), όπως στά άλλα

ἐμπορεύματα, ἀλλὰ ἀπὸ ἄλλους παράγοντες.

Συνεπῶς δταν λέμε ἀνταλλακτικὴ ἀξία μιᾶς ταινίας δὲν θὰ ἐννοοῦμε ἓνα σταθερὸ οἰκονομικὸ μέγεθος (ὅπως στὰ ἄλλα ἐμπορεύματα), ἀλλὰ ἓνα κυμαινόμενο οἰκονομικὸ μέγεθος, ἐξαρτώμενο ἀπὸ ἄλλους παράγοντες αὐτοῦς, λοιπόν, θὰ ἐξετάσουμε.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Οἱ ταινίες πού πάνε στὰ Φεστιβάλ σὰν καλλιτεχνικά δημιουργήματα εἶναι ἐμπορεύματα, καθὼς εἶπαμε. Αὐτὸ σημαίνει πὼς μαζὺ μὲ τὴν ἀξία χρήσης τους (καλλιτεχνικὴ ἀξία) κουβαλᾶνε τὸ ἀδιαχώριστο ταῖρι τους, τὴν ἀνταλλακτικὴ ἀξία. Τώρα, τὸ κοινὸ τοῦ φεστιβάλ πού τις δέχεται (στὸ ὁποῖο ἀπευθύνονται) δὲν εἶναι τὸ συνηθισμένο κοινὸ - θεατὲς στὸ ὁποῖο πραγματικὰ ἀπευθύνονται (τελικοὶ ἀγοραστὲς τοῦ ἐμπορεύματος), καὶ τις ἀνάγκες τῶν ὁποίων προορίζονται νὰ ἱκανοποιήσουν, ἀλλὰ εἰδικομένον κοινὸ (ὄργανωτὲς, ἐπιτροπὲς κρίσης, κριτικοί, σκηνοθέτες, ἥθο-ποιοί, παραγωγοί κλπ), πού στὸ μεγαλύτερο μέρος του εἶναι ἐπιλεγμένον καὶ εἰδικὰ γιὰ τοῦτο πρὸσκεκλημένον, καὶ τὸ κυριώτερο, χωρὶς τὴν συγκατάθεση τῶν διαγωνιζομένων. Δηλαδή, εἶναι κοινὸ ἄμεσα ἐνδιαφερόμενον, πού σχετίζεται στενὰ μὲ τὴν παραγωγή καὶ διακίνηση (ἀγορά) τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν. Εἶναι φανερό, λοιπόν, πὼς δὲν ἀποτελοῦν κοινὸ μέσον τοῦ ὁποίου ὑλοποιεῖται ἡ ἀξία χρήσης τῶν ταινιῶν, ἀφοῦ συνδέονται ἄμεσα (παραγωγικά) μ' αὐτές. Τότε, λοιπόν, τί κάνει αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο κοινόν; Ἀπλοῦστατα, ἀξιολογεῖ τὴν ἀξία χρήσης τοῦ ἐμπορεύματος — ταινία, καὶ δὲν ὑλοποιεῖ τὸ παράπαν, τὴν ἀξία χρήσης του. Ἀξιολογῶντας τὴν ἀξία χρήσης του (καὶ ὄχι ὑλοποιῶντας τὴν), ἀξιολογεῖ (καθορίζει), σὰν ἄμεση συνέπεια, τὴν ἀνταλλακτικὴν τῆς ἀξίας, δηλ. ἀνεβάζει ἢ κατεβάζει τὴν ἀνταλλακτικὴν τῆς ἀξίας (ἀριθμὸ εἰσιτηρίων) πράγμα πού σημαίνει πὼς μπορεῖ νὰ τὴν μηδενίσει (αὐτὸς εἶναι οὐσιαστικὰ ὁ ρόλος τοῦ ἀποκλεισμοῦ).

Τὸ ἐν λόγῳ, εἰδικόμενον κοινὸ δουλεῖ πάνω στὴν ἀξία χρήσης τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν καθορίζοντας τὴν ἀνταλλακτικὴν τῆς ἀξίας. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ καθορισμὸς τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀξίας, μὲ τοὺς ὅρους πού γίνεται, ἔχει διπλὸ χαρακτῆρα: (1) Καθορίζοντας ἐπιλεκτικὰ — συναγωνιστικὰ τὴν ἀνταλλακτικὴν ἀξία (ἀπόρριψη ὠρισμένων, ἱεράρχηση ἄλλων κλπ) τῶν ταινιῶν, (2) Καθορίζει καὶ τις ἀνάγκες τοῦ κοινοῦ (ἐπιλέγοντας ποιῆς ἀνάγκες θὰ ἱκανοποιηθοῦν, κυκλοφορῶντας καθωρισμένες ἀξίες χρήσης, καὶ ἄρα ἀφήνοντας ἄλλες ἀνάγκες ἀνικανοποίητες), μὲ κριτήρια πάντα τὸ συμφέρον τοῦ κινηματογραφικοῦ κεφαλαίου, καὶ ὄχι τῶν ἀνθρωπίνων ἀναγκῶν. Στὴν προσπάθειά του νὰ καθορίσει (δηλ. νὰ ἐπιτύχει τοὺς καλλίτερους οἰκονομικοὺς ὅρους (περισσότερα εἰσιτήρια) γιὰ τὴν προώθηση τῶν ταινιῶν — ἐμπορευμάτων) ἐπεμβαίνει ἀναπόφευκτα καὶ στὴν ἀξία χρήσης ὁλόκληρης τῆς παραγωγῆς τοῦ συγκεκριμένου προϊόντος (ταινίες), ἄρα καὶ στὸ ποιῆς ἀνάγκες θὰ ἱκανοποιηθοῦν, ἄρα καὶ στὸ κοινὸ (στὴ συνείδηση τοῦ κοι-

νοῦ, ἐν προκειμένῳ, μιά καί τέτοιες ἀνάγκες ἱκανοποιοῦν τὰ ἐμπορεύματα πού ἐξετάζουμε) «διαλέγοντας γι' αὐτό, καί πρὶν ἀπ' αὐτό», κατὰ τὸ ἄθωο, φαινομενικά, σλόγκαν.

Δουλειά, λοιπόν, τοῦ Φεστιβάλ εἶναι ὁ καθορισμὸς τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀξίας (αὔξηση τῶν εἰσιτηρίων), μέσου τῆς ἀξίας χρήσης, ὅπως τὸ ἀναλύσαμε. Ὅλα τὰ ἄλλα γραφικὰ πού λέγονται καί γίνονται μέσα καί στοῦ περιθώριο αὐτῆς τῆς σκληρῆς χρηματιστηριακῆς δουλειᾶς, δέν εἶναι παρά καπνὸς πού καλύπτει τὸν σιδερένιο μηχανισμό τῆς κινηματογραφικῆς ἀγορᾶς, καί τὸν συναγωνισμό πού συνεπάγεται ὁ μηχανισμὸς αὐτός.

Τὸ φεστιβάλ ἐργαζόμενο, μέσου τῶν ἐπιτροπῶν, πάνω στὴν ἀξία χρήσης τῶν ταινιῶν καθορίζοντας (ιεραρχῶντας) τὴν καλλιτεχνική τους ἀξία, οὐσιαστικά δουλεύει πάνω στὴν σπουδαιότητα πού ἔχουν τὰ ἐμπορεύματα — ταινίες νὰ ἱκανοποιήσουν τίς πολιτιστικὲς ἀνάγκες τῶν ἀγοραστῶν — θεατῶν. Τονίζοντας ἔτσι τὴν σπουδαιότητα τῶν ταινιῶν νὰ ἱκανοποιήσουν τίς πολιτιστικὲς ἀνάγκες αὐξάνουν τὴν ζήτηση τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν καί ἄρα τὴν κυκλοφορία τους. Ὅσο ὅμως μεγαλύτερη ζήτηση (καί ἄρα κυκλοφορία) ἔχει ἓνα προϊόν, ὅσο δηλαδὴ ποῖο ἀναγκαῖο καί σπάνιο γίνεται, τόσο αὐξάνει καί ἡ ἀνταλλακτικὴ του ἀξία (περισσότερα εἰσιτήρια) καί συνέπῳς τὸ κέρδος πού ἀποφέρει. Ἐδῶ πρέπει νὰ τονισθεῖ ἀκόμα μιά φορὰ ἡ ἰδιομορφία τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν στοῦ ὅτι ἡ ἀνταλλακτικὴ τους ἀξία δέν πραγματοποιεῖται μὲ μιά μόνο ἐμπορικὴ πράξη, ἀλλὰ μὲ πολλὲς τμηματικὲς τέτοιες (εἰσιτήρια), καί ἀπὸ δῶ ἡ αὔξηση τῆς ἀνταλλακτικῆς τους ἀξίας μὲ τὴν αὔξηση τῆς κυκλοφορίας.

Συνεπῳς, ὅλη ἡ δουλειά πού γίνεται ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ καταλήγει τελικά στὴν α ὕ ξ η σ η τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀξίας τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν, καί στὴν ἐλάττωση τῆς ἀξίας ὅσων ἀπορρίπτονται.»

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Ἐδῶ ὅμως ἀνακύπτει τὸ ἐξῆς εὐλογο ἐρώτημα: μὲ δοσμένη τὴν τεράστια παραγωγή ἐμπορευμάτων — ταινιῶν τοῦ μεγάλου κινηματογραφικοῦ κεφαλαίου, καί μὲ δοσμένη τὴν πρακτικὴ ἀδύνατη θράβευση (ἀναγνώριση) ὅλων τῶν ταινιῶν αὐτῶν, ἀπὸ παρόμοιους θεσμοὺς (φεστιβάλ), τί νόημα ἔχει ἡ αὔξηση τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀξίας ἑνὸς μικροῦ μέρους (40—50 ταινίες) πού ἐμφανίζονται κάθε χρόνο σ' ἓνα Φεστιβάλ; Ὅσο καί νὰ αὐξηθεῖ τεχνητὰ ἡ ἀξία ἑνὸς μικροῦ μέρους, εἶναι δυνατόν νὰ καλύψει ἀποτελεσματικὰ ὁλόκληρη τὴν παραγωγή τοῦ κινηματογραφικοῦ κεφαλαίου, πού ἐπενδύεται κάθε χρόνο;

Στὸ ἐρώτημα ἡ ἀπάντησις εἶναι αὐτή: ἡ θράβευσις δέν περιορίζεται στοῦ συγκεκριμένο ἐμπόρευμα — ταινία, ἀλλὰ ἐ π ε κ τ ε ἰ ν ε τ α ἰ σ' ὁλόκληρο τὸ ε ἰ δ ο ς πού αὐτὸ ἀντιπροσωπεύει.

Δηλαδή, χαρακτηρίζοντας κ λ α σ σ ι κ ή την τάδε άστυνομική ταινία, αυτόματα όλόκληρο τὸ εἶδος τῶν άστυνομικῶν ταινιῶν (κάθε τυποποιημένη παραλλαγή τῆς «κλασσικῆς» άστυνομικῆς ταινίας) άποκτᾶ ιδιαίτερη σημασία γιὰ τοὺς άγοραστῆς — θεατῆς, σὺν ἔμ- πόρεια ἰκανὸ νὰ καλύψει συγκεκριμένες πολιτιστικῆς ἀνάγκες. Τὸ ἴδιο θέβαια, ἰσχύει καὶ γιὰ τῆς «κλασσικῆς» ταινίης γουέστερν, τῆς «κλασσικῆς» πολιτικῆς ταινίης, καὶ ἔτσι στῆ συνέχεια. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καλύπτει ἀξιολογικᾶ όλόκληρη τὴν παραγωγή, τὸ με- γαλύτερο μέρος τῆς ὁποίας δὲν περνᾶ ἀπὸ Φεστιβάλ.

Οἱ ταινίης πὸυ θραβεύονται δίνουσι «πιστοποιητικᾶ» ποιότητας στὸ σύνολο τῶν ἔμπορευμάτων ταινιῶν. Καλύπτουσι τῆς ταινίης σὺν ἔμ- πόρεια ἰκανὸ νὰ ἰκανοποιῆσει συγκεκριμένες ἀνάγκες. Ἡ θρά- βεια ἑμᾶς ταινίας πὸυ ἔκπροσωπεῖ ἕνα όλόκληρο εἶδος με ε τ α θ ἄ λ λ ε ι τὴν ταινία ἀπὸ ἄπλο ἔμ- πόρεια (ταινία) με συγκεκρι- κριμένες δυνατότητες κάλυψης (ἰκανοποίησης) πολιτιστικῶν ἀναγ- κῶν, σὲ σ υ μ β ο λ ι κ ὸ σ η μ ε ἰ ὸ προσανατολισμοῦ τῶν ά- γοραστῶν — θεατῶν, γιὰ τὴν κάλυψη τῶν ἀναγκῶν αὐτῶν. Ἡ θρα- βευμένη ταινία, ἀπὸ τῆ μιᾶ μεριά, ὑλοποιεῖ τὸ μέσο ἰκανοποίησης ἀναγκῶν (σὺν συγκεκριμένο ἔμ- πόρεια), καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη με- ριά, μεταβάλλεται σὲ ὄ ρ γ α ν ὸ ἄ ν α γ ν ὼ ρ ι σ η ς τῶν ἀδιευκρινιστῶν ἀναγκῶν τῶν άγοραστῶν — θεατῶν. Ἀντὶ νὰ διαπι- στῶσιν οἱ άγοραστῆς — θεατῆς τῆς ἀνάγκες τοὺς, διαπιστῶναι τὸ προῖδν ποιῆς ἀνάγκες ἔχουσι οἱ άγοραστῆς — θεατῆς, περνῶντας ἀπὸ τῆ σφαῖρα τὸ συγκεκριμένο προῖδντος, στῆ σφαῖρα τοῦ συμ- βαλικοῦ συστήματος, ὅπου ἡ λειτουργία τοῦ ἀπὸ μέσον ἰκανοποίη- σης μεταβάλλεται σὲ ὄργανο δ ι α π ἰ σ τ ὼ σ η ς, καὶ ἔκφρα- σης ἀναγκῶν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἐπανέλθουμε.

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΚΕΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΙΝΗ- ΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Τὸ σκοτεινὸ σημεῖο στὴν παραπάνω ἐπιχειρηματολογία εἶναι τὸ πῶς γίνεται «αὐτόματα» ἡ μεταβίβαση τῆς ἀξίας ἀπὸ τὸ συγ- κριμένο ἔμ- πόρεια — ταινία στὸ εἶδος τοῦ.

Ἄς προσπαθῆσουμε νὰ παρακολουθῆσουμε κοντύτερα τὸ φαι- νόμενο.

Ἡ ἔμπορευματικῆ παραγωγή, γιὰ τὴν λειτουργία τῆς ὁποίας ρίχονται (ἐπενδύονται) κάθε χρόνο παλαιὰ καὶ νέα κεφάλαια, ξεκινᾶ ἀπὸ δύο βασικᾶ δεδομένα στοιχεῖα: αὐτὰ εἶναι (1) ἡ γνω- στῆ π α ρ α γ ω γ ι κ ῆ δ ὕ ν α μ ῆ τῆς κοινωνίας, (στὴν ὁ- ποία πραγματοποιεῖται ἡ παραγωγή), καὶ (2) οἱ ἀνάγκες τῆς κοι- νωνίας ἢ άγορᾶς, (Τώρα, ποιῆς ἀνάγκες ἰκανοποιεῖ, καὶ ποιῆς λαμ- θάνει ὑπόψη δὲν μᾶς ἀφορᾶ ἄμεσα ἐδῶ), αὐτὸ ἰσχύει μ ὂ ν ο γιὰ τὰ προῖδντα (ἔμπορεύματα) πὸυ καλύπτουσι ἄμεσες βιοτικῆς ἀ- νάγκες (π.χ. τροφή, ἔνδυμασία, κατοικία κλπ.) καὶ ἀνάγκες καθη- μερινῆς ἔχτέλεσης τῆς δράσης (ἐργαλεία, μέσα, κλπ.) Ἡ ὄργα- νωμένη, ὁμῶς, παραγωγή πὸυ ξεκινᾶ νὰ κατασκευᾶσει ἔμπορεῦ-

ματα τὰ ὁποῖα πρόκειται νὰ καλύψουν π ο λ ι τ ι σ τ ι κ ῆ ς ἄ ν ἄ γ κ ε ς (ἐδῶ, θὰ περιοριστοῦμε αὐστηρὰ στὶς ταινίες — ἐμπορεύματα), καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ ἐπενδύσει μεγάλη κεφάλαια, ἔχει τὸ πρόβλημα πῶς δέν γνωρίζει (στὰ θαθμὰ πού τὸ γνωρίζει στὴν περίπτωση τῶν βιοτικῶν, ὅπως τίς ὀνομάσαμε, ἀναγκῶν), οὔτε ποιές εἶναι οἱ πραγματικές παραγωγικές δυνάμεις, καὶ τὸ σπουδαιότερο, οὔτε ποιές εἶναι οἱ ἀνάγκες πού πρόκειται νὰ καλύψουν αὐτὰ τὰ συγκεκριμένα ἐμπορεύματα—ταινίες, πού σκοπεύει νὰ κατασκευάσει. Σὲ μιὰ κοινωνία, λοιπόν, ὅπου ἡ ὀρθολογιστικὴ ὀργάνωση τῆς παραγωγῆς ἀποτελεῖ τὴν προϋπόθεση γιὰ μεγιστοποίηση τοῦ κέρδους, θάταν τὸ λιγότερο ἀνοησία, νὰ ρισκαρισθοῦν τόσο μεγάλα κεφάλαια μὲ ἀστάθμητους τοὺς δύο παραπάνω ὄρους: τίς π α ρ α γ ω γ ι κ ῆ ς δ υ ν ἄ μ ε ι ς, καὶ τ ῖ ς ἄ ν ἄ γ κ ε ς τῶν ἀγοραστῶν—θεατῶν. Ἀνάγκη λοιπόν πᾶσα, νὰ ἐξασφαλιστοῦν οἱ παραγωγικὲς δυνάμεις καὶ νὰ διαπιστωθοῦν, οἱ ἀνάγκες αὐτές· ἢ σὲ ἐνάντια περίπτωση νὰ δημιουργηθοῦν, τόσο οἱ ἀνάγκες, ὅσο καὶ οἱ παραγωγικὲς δυνάμεις. Ἐν μέρει, γίνονται καὶ τὰ δύο, ἀλλὰ ἀντικειμενικὸς στόχος τῆς παραγωγῆς εἶναι ἡ σ τ α θ ε ρ ο π ο ῖ ῆ σ η αὐτῶν τῶν στοιχείων τῆς παραγωγῆς, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ λαβαίνονται ὑπ' ὄψη στὸ σχεδιασμὸ τῆς παραγωγῆς π ο σ ο τ ι κ ᾶ καὶ ὄ χ ι π ο ῖ ο τ ι κ ᾶ. Δηλαδή, στόχος τῆς παραγωγῆς, εἶναι ἡ τ υ π ο π ο ῖ ῆ σ η αὐτῶν τῶν ὄρων.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, πάλι, καὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἀγοραστῆς — θεατές, δ ἔ ν γ ν ω ρ ῖ ζ ο υ ν κι' αὐτοί, οὔτε ποιοί εἶναι οἱ πραγματικοὶ κατασκευαστῆς (ὄχι βιομηχανικοὶ παραγωγοί) τῶν προϊόντων πού τοὺς χρειάζονται (πολιτιστικά προϊόντα ἐδῶ, οὔτε καὶ ποιές εἶναι οἱ πραγματικὲς τοὺς ἀνάγκες σὲ πολιτιστικά προϊόντα· καὶ τὸ κυριώτερο, δέν ἔχουν τὸν χρόνο καὶ τὰ μέσα νὰ τ' ἀνακαλύψουν. Μένει, λοιπόν, ἀνοιχτὸς ὁ δρόμος γιὰ τὸ μεγάλο κεφάλαιο, ἀντὶ νὰ καταξοδευτεῖ στὴν ἀνακάλυψη τῶν ἀναγκῶν καὶ τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων (μιὰ καὶ τὸ ἀντικείμενο εἶναι τόσο ρευστό, ὅπως στὴν περίπτωση τῶν ἀναγκῶν πού ἐξετάζουμε), νὰ δημιουργῆσει καὶ νὰ τυποποιήσει τοὺς παραπάνω ὄρους, καὶ στὴ συνέχεια νὰ κατασκευάσει ἐμπορεύματα — ταινίες, μὲ τίς ὁποῖες θὰ ἱκανοποιήσει τίς ἀνάγκες πού δημιουργήσε. Ἐδῶ ἀκριβῶς ἐμφανίζεται ἀνάγλυφος καὶ ὁ δεύτερος οὐσιαστικὸς ρόλος τῶν φεστιβάλ: ἐντάσσεται στὴν γενικώτερη προσπάθεια τυποποίησης τῶν παραγωγικῶν μέσων (σκηνοθέτες, ἡθοποιοί, σεναριογράφοι, κλπ.) καὶ τῶν ἀναγκῶν. Ὁ πρῶτος ἦταν ἡ αὔξηση τῆς κυκλοφορίας (περισσότερα εἰσιτήρια).

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟΥ

Στά φεστιβάλ, αναγνωρίζονται (δημιουργούνται) τὰ ἀπαραίτητα παραγωγικά μέσα τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς (φίρμες ἢ θεντέτες σὲ κάθε στάδιο τῆς παραγωγῆς· δηλ. τὰ μεγάλα ὀνόματα στὴ σκηνοθεσία, ἠθοποιία κλπ), καὶ οἱ ἀνάγκες τοῦ κοινού, μέσου τῆς μεγιστοποίησης τῆς ἀξίας χρήσης ὠρισμένων εἰδῶν, στὸ πρόσωπο μιᾶς συγκεκριμένης («κλασσικῆς») ταινίας. Οἱ ἀνάγκες πού ἔτσι δημιουργοῦνται, ἱκανοποιοῦνται στὴ συνέχεια μὲ τίς χιλιάδες παραλλαγές τοῦ «προτύπου» (σύνολο ταινιῶν πού ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία — ἀστynomικές, αἰσθηματικές, πολιτικές κλπ.)

Ὁ ἀποκλεισμός τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν πού ἀνήκουν σὲ ἀνεξάρτητους παραγωγούς — σκηνοθέτες, ὄχι μόνο γίνεται στὸ φεστιβάλ, ἀλλὰ καὶ ἐπιβάλλεται νὰ γίνει μιὰ καὶ περιλαμβάνεται στὸ ρόλο (ἀποστολή) τοῦ θεσμοῦ τοῦ φεστιβάλ σὰν τέτοιου. Ὁ λόγος εἶναι διπλός, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, περιορίζουν τοὺς ἀνταγωνιστὰς καὶ μονοπωλοῦν ἔτσι τὴν ἀγορά, ἀφήνοντας τὸν μέγιστο δυνατὸ ζωτικὸ χῶρο γιὰ τὰ κεφάλαιά τους, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὑπεραμύνονται τοῦ συστήματος ἀναγκῶν τῶν ἀγοραστῶν — θεατῶν, πού οἱ ἴδιοι ἀναγνωρίζουν, τυποπιόυν, καὶ ἱκανοποιόυν μὲ τὰ ἐμπορεύματά τους — ταινίες.

Μιὰ ἀνεξάρτητη παραγωγῆ, ὄχι μόνο διεκδικεῖ ποσοστά στὰ κέρδη ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ ἀγορά, (αὐτὰ εἶναι ἐλάχιστα σὲ σχέση μὲ τὰ κέρδη πού ἀναλογοῦν στὸ μεγάλο κινηματογραφικὸ κεφάλαιο, ἀκόμα κι' ἂν δὲν ὑπῆρχαν περιορισμοὶ (ἄρα ἀπὸ δῶ ἐκίνδυνος εἶναι μικρός) ἀλλὰ, τὸ σπουδαιότερο, θέτει σὲ κίνδυνο τὸ σύστημα ἀναγκῶν (τῶν πολιτιστικῶν ἀναγκῶν) πού τὸ μεγάλο κινηματογραφικὸ κεφάλαιο θεωρεῖ δεδομένο πρὸς ἱκανοποίηση· μιὰ τέτοια ἀμφισβήτηση τοῦ συστήματος τῶν ἀναγκῶν, ὅπως τὸ ἐννοεῖ τὸ κιν/κὸ κεφάλαιο, θὰ ἔβαζε σὲ κίνδυνο, ὄχι μόνο τὰ ἄμεσα συμφέροντα τῆς ἀγορᾶς, πού θεωρεῖ δική της, ἀλλὰ θὰ τίναζε στὸν ἀέρα ὀλόκληρο τὸ σύστημα σχεδίασης τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Εἴτε ἔχουν συνείδηση τοῦ ρόλου πού παίζουν οἱ ἐκάστοτε μεσολαθητὲς τοῦ φεστιβάλ (ἐπιτροπές, κριτικοὶ κλπ.), εἴτε ὄχι, εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ δουλέψουν πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν «καλλιτεχνικὴ ποιότητα» τῶν ἐλευθεροσκοπευτῶν σκηνοθετῶν — παραγωγῶν, δηλ. πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ἀποκλεισμοῦ των, καὶ τὴν τυποποίηση τῶν προϊόντων τοῦ μεγάλου κεφαλαίου.

Ἡ «καλλιτεχνικὴ ἀξία» τῶν ταινιῶν τοῦ ὀργανωμένου κιν/κοῦ κεφαλαίου, εἶναι ἀξία λοιπόν, πολιτιστικῶν προϊόντων πού προορίζονται νὰ καλύψουν (ἱκανοποιήσουν) ὄχι πραγματικὲς ἀνάγκες, (αὐτὲς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθοῦν κάτω ἀπὸ τίς συνθήκες πού λειτουργεῖ ὁ μηχανισμὸς παραγωγῆς, γιὰτὶ καὶ ἂν διαπιστωθοῦν ἢ τυποποίηση τους τοὺς ἀφαιρεῖ αὐτόματα τὴν γνησιότητά

τους, αλλά και ούτε συμφέρει, μιά και είναι αντίθετο προς την καπιταλιστική οργάνωση της παραγωγής), αλλά ὁ π ο θ ε τ ι κ ἔ ς ἄ ν ἄ γ κ ε ς, δημιουργημένες και τυποποιημένες· ἄνωθεν ἐπιθεθλημένες. Στό βαθμό, λοιπόν, πού οἱ ἀνάγκες εἶναι πλαστές, στόν ἴδιο βαθμό εἶναι πλαστές και οἱ «καλλιτεχνικές ἀξίες» τῶν ταινιῶν αὐτῶν, πέρα και πάνω ἀπό θραβεία, ἀναγνωρίσεις κλπ. κλπ.

Ἄν ὁ χαρακτηρισμός «ἀντιδραστικές ταινίες» ἔχει κάποιο νόημα, τότε σημαίνει τήν τυποποίηση (χειραγώγηση) τῶν πολιτιστικῶν ἀναγκῶν τοῦ ἀγοραστή-θεατῆ, μέσου τοῦ παραπάνω (συνειδητοῦ ἢ μή) μηχανισμού, μέ τόν ὁποῖον ρυθμίζονται οἱ ἀνάγκες αὐτές. Καί ἐπειδή ἐδῶ πρόκειται γιά πολιτιστικές ἀνάγκες, ἀνάγκες συνειδήσης, γιά νά τό πούμε ἔτσι, καταλήγουμε ἀναπόφευκτα στή χειραγώγηση τῆς συνειδήσης μέσα ἀπόνα προτσές παραγωγῆς, πού κάθε ἄλλο παρά-εἶχε θάλει ἀρχικά σάν ἄμεσο σκοπό τήν χειραγώγηση τῆς ἀτομικῆς και κοινωνικῆς συνειδήσης, μέσω τῶν ἐμπορευμάτων — ταινιῶν.

ΟΙ «ΚΡΙΣΕΙΣ» ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Οἱ λεγόμενες «κρίσεις» πού ἀντιμετωπίζει ὁ κινηματογράφος ξεκινᾶνε ἀπό τήν ἀδυναμία τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς νά διατηρήσει, ἐπ' ἀπειρον, σέ ἐνέργεια τίς τυποποιημένες ἀνάγκες τῶν ἀγοραστῶν — θεατῶν, δεδομένου ὅτι εἶναι π λ α σ τ ἔ ς και ὄχι π ρ α γ μ α τ ι κ ἔ ς, και κατά συνέπεια, ὕστερα ἀπόνα κορεσμό τοῦ κοινοῦ, μέ τήν πλημμυρίδα τῶν ἀντιτύπων τοῦ προτύπου, ἢ ἀγορά-(θεατές) ἀποπροσανατολίζονται. Ἡ περίοδος τῆς «κρίσης» διαρκεῖ ὅσο και ἡ «ἀνίχνευση», ὁ «ἐντοπισμός», ἡ «δημιουργία» και ἡ «ἐπιβολή» ἐνός νέου πιά συστήματος ἀναγκῶν.

Οἱ κρίσεις αὐτές θᾶναι ἀναπόφευκτα περιοδικές, και θᾶ παρουσιάζουν μιᾶ καμπύλη ἀνόδου — καθόδου, πού θᾶ συμφωνεῖ μέ τήν καμπύλη κορεσμοῦ — πείνας τῶν τεχνητῶν ἀναγκῶν.

Παρεκβατικά ἄς σημειώσουμε, πώς οἱ κιν/κές κρίσεις ἀποτελοῦν μέρος τῶν κρίσεων τῆς βιομηχανίας τοῦ θεάματος.

Ἡ κρίση τοῦ κιν/φου εἶναι ἀντικειμενικό γεγονός, στό ὁποῖο εἶναι καταδικασμένο τό μεγάλο κιν/κό κεφάλαισ, ἀνεξάρτητα και πέρα ἀπό τίς προθέσεις τῶν «δημιουργῶν». Ἡ λεγομένη «κρίση τῶν ἀξιῶν» πού βλέπουν ὠρισμένοι κριτικοὶ τοῦ κιν/φου, και πού στήν σπουδή τους ν' «ἀγκαλιάσουν τά φαινόμενα» τήν ἐντάσσουν σέ κρίση τοῦ πολιτισμοῦ (!!!), δέν εἶναι παρά κρίση τῶν φτωχῶν πνευμάτων πού σχεδιάζουν τήν μεγάλη κιν/κή παραγωγή, ὅπου ἀντιμετωπίζουν γιά κερδοσκοπικούς λόγους τό τεράστιο πρόβλημα νά φτιάχνουν ἀνάγκες ἐκεῖ πού δέν ὑπάρχουν, και τό σπουδαιότερο, νά τίς συντηροῦν. Ἄν ὑπάρχει, πού ὑπάρχει, πράγματι κρίση ἀξιῶν και πολιτισμοῦ (χωρίς εἰσαγωγικά) αὐτή βρίσκεται στό τεράστιο πρόβλημα, πού γεννᾶ ἡ καπιταλιστική κοινωνία, ὅπου ὀλόκληρη κοινωνία ἄ ρ ν ε ἰ τ α ἰ νά ἱκανοποιήσει τό μεγαλύτερο μέρος τῶν πολιτιστικῶν (και βιοτικῶν) ἀναγκῶν τῶν ἀτόμων και τῶν ὁμάδων πού τήν ἀποτελοῦν, καταφεύγοντας στίς κα-

ταδικασμένες σέ κρίση, τεχνητές ανάγκες πού ἡ ἴδια ὑποθετικά ἀναγνωρίζει καί συντηρεῖ. "Ἄν ὑπάρχει πράγματι κρίση τοῦ πολιτισμοῦ, αὐτὴ θρίσκειται στό ὅτι εὐνοοχίξει τις πολιτιστικές ἀνάγκες ἀντί νά τις ἱκανοποιεῖ. Οἱ πολιτιστικές ἀνάγκες (πού ἀποτελοῦν τόν λόγο ὑπάρξεως τῶν ἀξιών, τήν ἀρχή καί τὸ τέλος τῶν ἀξιών, τόν ἔσχατο λόγο τῶν ἀξιών, γιατί δέν ὑπάρχουν «ἀξίες γενικά», ἀλλά ἀξίεις χρήσις» δηλ. ἀξίες πού χρησιμεύουν κάπου, καί ὄχι ἀξίες πού αἰωροῦνται στό διάστημα ἔξω καί πέρα ἀπό τις κοινωνικές ἀνάγκες — ἀτομικές καί ὁμαδικές) ὑπάρχουν καί θά ὑπάρχουν (ἄρα καί οἱ ἀξίες) ὅσο θά ὑπάρχει ὀργανωμένη κοινωνία· ἡ κρίση θά συνιστᾷ πάντα τὸ γεγονός τῆς μῆ-ἱκανοποίησης τους (ἄρα τὴν ἀπουσία ἀξιών πού τις ἱκανοποιοῦν). Μιά κοινωνία πού ἀρνεῖται νά ἱκανοποιήσει τις πραγματικές της ἀνάγκες, εἶναι καταδικασμένη στόν εὐνοοχισμό (ἀφανισμό), ἢ τὴν διαστροφή (μέ τὴν ἐπιστημονική ἔννοια τοῦ ὄρου).

Τὸ ποιές εἶναι πράγματι οἱ ἀνάγκες τῶν ἀτόμων καί τῶν ὁμάδων μιᾶς δόσμνης κοινωνίας μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ μόνο μέ μιὰ μῆ-καπιταλιστικά ὀργανωμένη παραγωγή πολιτιστικῶν ἔργων (ὄχι ἐμπορευμάτων) μέ μιὰ ἀδιάλειπτη ἔρευνα ὅπου συμμετέχουν ἐνεργᾶ καί οἱ ἐνδιαφερόμενοι. Μέσα, καί ἀπό τὴν θιομηχανία τοῦ θεάματος, μόνο «ἀνάγκες σέ κρίση» μποροῦν νά διαπιστωθοῦν, τίποτα λιγότερο, τίποτα περισσότερο.

Ἄνεξάρτητα, λοιπόν, ἀπόσα λέγονται καί γράφονται σχετικά μέ τις «μεγάλες», «κλασσικές» κλπ. ταινίες τῆς ἐπίσημης (θιομηχανοποιημένης) κιν/κῆς παραγωγῆς, αὐτὲς εἶταν καί παραμένουν π λ α σ τ ἔ σ ἀ ξ ί ε ς, προωρισμένες γιὰ ἱκανοποίηση πλαστῶν ἀναγκῶν. "Ἄν ὑπάρχουν τέτοιες ταινίες, πού ὑπάρχουν, αὐτὲς ἀνήκουν στό περιθῶριο τῆς παραγωγῆς. Εἶναι δημιουργήματα ἀνεξάρτητων παραγωγῶν—σκηνοθετῶν, καί δέν ἔχουν καμμιά σχέση μέ τις «κλασσικές» ταινίες τῆς μεγάλης κιν/κῆς παραγωγῆς. Οἱ τελευταῖες αὐτὲς, ἦταν καί παραμένουν μιὰ ἀπάτη.

(Βεβαίως ὑπάρχουν ὠρισμένοι δημιουργοὶ (χωρὶς εἰσαγωγικά) τοῦ κινηματογράφου πού πραγματοποίησαν τὰ ἔργα τους μέσα στό σύστημα τοῦ μεγάλου κεφαλαίου (Ε. Φ. Στροχάιμ, Α. Πολόνσκυ, Β. Κῆτον). καί πού ἡ θίαιη σύγκρουσή τους μ' αὐτὸ ὄχι μόνο δέν ἀναιρεῖ τὰ παραπάνω ἀλλὰ ἐπιθεθεβαίωνει τόν κανόνα αὐτῶν τῶν διαπιστώσεων).

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΚΕΣ ΚΑΙ ΑΡΧΟΥΣΑ ΤΑΞΗ

Τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τῶν πραγματικῶν ἀναγκῶν καί τῶν ἀναγκῶν πού ἱκανοποιοῦνται εἶναι τεράστιο καί ἡ ἐξέτασή του δέν μπορεῖ νά ἀναληφθεῖ ἐδῶ· τὸ μόνο πού μποροῦμε νά κάνουμε εἶναι νά περιγράψουμε στίς βασικές της γραμμές αὐτὴ τὴ σχέση. Οἱ πραγματικές ἀπῶνται (καλλίτερα συνιστοῦν) τὴν ἴδια τὴν κουλτούρα, τόν ἴδιο τόν πολιτισμὸ στὴν προσπάθειά του νά κατανοήσει τὴ δράση του καί τὰ προβλήματα πού αὐτὴ θέτει· οἱ «ἀνάγκ-

κες» που Ικανοποιεί ή θιομηχανία του θεάματος (έδω δ κινηματογράφος) συνιστούν εμπόδιο προς αυτή την κατεύθυνση· συνιστούν, αυτές καθ' εαυτές, ένα από τα προβλήματα που θάζει ή κοινωνία στην καπιταλιστική της μορφή, και στο ξεπέρασμα των οποίων αγωνίζεται· ενώ διατείνεται πως Ικανοποιεί ανάγκες, στην ουσία δημιουργεί πρόσθετες τέτοιες, ή Ικανοποίηση των οποίων απαιτεί ένα άλλο είδος προϊόντος, κι' αυτό είναι ή κινηματογραφική τέχνη, έξω ή ανεξάρτητα από ή θιομηχανική της μορφή.

Λέγεται συνήθως, έσφαλμένα, πως ό κινηματογράφος όπως λειτουργεί καπιταλιστικά «έκφράζει την κουλτούρα» της άρχουσας τάξης, αυτό είναι διπλά λάθος: (1) 'Η θιομηχανική κιν/κή παραγωγή ξεκινά από ή θέση όχι να κάνει «τέχνη» (δηλ. να φτιάξει προϊόντα που θα καλύψουν πολιτιστικές ανάγκες της Α ή της Β τάξης) αλλά να επενδύσει κεφάλαια στην παραγωγή ενός είδους έμπορευμάτων, με άπώτερο σκοπό τό κέρδος· δέν έχει υπόψη της καμιάς τάξης τις πραγματικές πολιτιστικές ανάγκες, και πολύ περισσότερο τις πραγματικές τέτοιες της άρχουσας τάξης, που άποτελεί μειοψηφία αγοραστών· (2) 'Η κουλτούρα της άρχουσας τάξης είναι έξισου άδιευκρίνιστη (δηλ. ούτε οι ίδιοι, ούτε άλλοι για λογαριασμό τους, διαπίστωσαν πως έχουν έτούτες ή τις άλλες ανάγκες και για την Ικανοποίηση των οποίων χρειάζονται τά Χί έμπορεύματα—άξίες). "Αν υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα στην άρχουσα τάξη και τις ταινίες του μεγάλου κιν/φικού κεφαλαίου, αυτή άφορά την $\alpha \nu \tau \alpha \lambda \lambda \alpha \kappa \tau \iota \kappa \eta \tau \omicron \upsilon \varsigma \alpha \xi \iota \alpha$, και είναι ή κάλυψη που παρέχει ή πρώτη στις δεύτερες σάν έμπορεύματα (άνταλλακτικές άξίες), και $\delta \chi \iota \sigma \alpha \nu \acute{\alpha} \xi \iota \epsilon \varsigma \chi \rho \eta \sigma \eta \varsigma$ · άλλωστε ούτε Ικανή ούτε στο ρόλο της περιλαμβάνεται, να τις «άξιολογήσει» σάν τέτοιες. 'Η σχέση τους είναι αυτή του μεγάλου κεφαλαίου και των Ιδιοκτητών (καπιταλιστών), και όχι άναγκών κοινωνικής ομάδας με τις άξίες χρήσης. 'Η άρχουσα τάξη είναι κι' αυτή έξισου μπλεγμένη με τις υπόλοιπες τάξεις, στα δίχτυα των 'πλαστών άναγκών· στο μόνο που διαφέρει είναι ή ποσότητα άνταλλακτικών άξιών που έχει στην κατοχή της, σχετικά με τις άλλες και τίποτα παραπάνω. 'Η Έτσι ώργανωμένη κοινωνία είναι καταδικασμένη σε εύνοχισμό των πολιτιστικών άναγκών της, άνεξάρτητα από τάξεις (τουλάχιστο στο κιν/φικό έπίπεδο) ή Ικανοποίηση των άναγκών αυτών προϋποθέσει — έκτός των άλλων — και την άλλαγή των μορφών παραγωγής των προϊόντων που θα τις Ικανοποιήσουν. Τεχνάσματα δέν χωρούν· άρχοντες και άρχόμενοι έχουν σ' αυτό τό σημείο κοινή μοίρα. Τό προνόμιο της Ιδιοκτησίας τεράστιων άνταλλακτικών άξιών δέν δίνει στην άρχουσα τάξη την δυνατότητα ν' άποκτήσει τις άξίες χρήσης που ή Ιδια χρειάζεται, γιατί αυτές προϋποθέτουν μιά παραγωγή διαφορετική άπ' αυτή που της συσσωρεύει άνταλλακτικές άξίες.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΝΤΟΠΙΑΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Βλέπουμε λοιπόν πώς η ντόπια κριτική συμπεριφέρεται σάν γνήσιος εκπρόσωπος του θεσμού τῶν φεστιβάλ: χτυπάει τὴν ἀνεξάρτητη παραγωγή, καὶ τὴν ἀποκλείει π ρ ὶ ν ἀ κ ὀ μ α τ ῆ δει, πρὶν ἀκόμα περάσει ἔστω καὶ τὸν τυπικὸ, «γιὰ τὰ μάτια», προκαταρκτικὸ (ἀλλὰ καὶ ἀπορριπτικὸ) ἔλεγχο πρόκριση. Γίνεται βασιλικώτερη τοῦ βασιλιά, χωρὶς ἢ στάση τῆς αὐτῆς νὰ γεννᾷ ἰδιαιτέρες ἀντιδράσεις, ἐπειδὴ ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε ὄχι μόνο μὲ ἀνεξάρτητες παραγωγές ἀλλὰ καὶ μ ε π α ρ α γ ω γ ῆ ς . τ ῆ ς π ε ρ ι φ ῆ ρ ε ι α ς: δηλ. ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ παραγωγές χωρῶν ὑποταγμένων στὴ μητρόπολη τοῦ μεγάλου κεφαλαίου.

Καὶ γιὰ νὰ μπούμε, χωρὶς περιστροφές, στὸ θέμα: σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω, ἡ ντόπια κριτικὴ παίρνει — ἀλλὰ δὲν ὁμολογεῖ ἀνοιχτὰ (καὶ ὑποβάλλει στὸν ἀναγνώστη — θεατῆ) τὶς ἐξῆς θέσεις:

(α) Υἱοθετεῖ δυὸ μέτρα καὶ δυὸ σταθμὰ προκειμένου ν' ἀντιμετωπίσει τὸ ἐμπορικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ φαινόμενο πού λέγεται «κινηματογραφικὴ ταινία», προϊόν τῆς ντόπιας ἢ τῆς ξένης παραγωγῆς. Ἡ ντόπια παραγωγή (ἢ παραγωγή τῶν ἀνεξάρτητων σκηνοθετῶν—παραγωγῶν) δὲν δικαιούται νὰ παίρνει μέρος σὲ διεθνή Φεστιβάλ, γιὰτὶ αὐτὰ δὲν εἶναι «καλλιτεχνικά» (εἶναι πρηνηγύρια), ἀλλὰ ταυτόχρονα, δίνει στὴν ξένη παραγωγή τὸ δικαίωμα νὰ συμμετέχει, μιὰ καὶ τὸ ἐμπόρευμά τους ἔχει καὶ τὴν ἐμπορικὴ του πλευρὰ (ὄχι μόνο δὲν τοὺς ὀνομάζει «ματαιόδοξους», ἀλλὰ περιμένει ἐναγωνίως νὰ τοὺς «κρίνει» — ἄλλωστε γι' αὐτὸ πῆγε καὶ στὸ Φεστιβάλ!) (Συγκεκριμμένα τῶν Κανῶν στὸ ὁποῖο γίνεται ἡ ἀναφορά).

(β) Παίρνει θέση ἀνεπιφύλαχτα ὑπὲρ τῆς ξένης παραγωγῆς, μιὰ καὶ δὲν ἀπορρίπτει, ὅπως εἶπαμε, ὅλες ἀνεξαιρέτως τὶς ταινίες πού παίρνουν μέρος στὸ Φεστιβάλ (θὰ τὶς κρίνει, θὰ τὶς ἀξιολογήσει, θὰ τὶς δώσει, δηλ. «πιστοποιητικά» κυκλοφορίας κλπ. πάντα θέβαια μὲ «καλλιτεχνικούς» ὄρους, καὶ ὄχι θέβαια μὲ «χυδαίους», «ὕλιστικούς» (διάβαζε ἐμπορικούς) τέτοιους).

Ἀπὸ τὶς παραπάνω θέσεις τῆς ντόπιας κριτικῆς, προκύπτουν τὰ ἐξῆς εὐχάριστα γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κιν/φο:

(α) Θέλοντας τὸν ἑλληνικὸ κιν/φο, καὶ τὸν ἑλληνα παραγωγὸ —σκηνοθέτη «ματαιόδοξο» ἀν ἐπιχειρήσει νὰ πουλήσει τὴν ταινία του (ὅταν θέβαια δὲν τὸν περιορίζει σὲ περιφερειακὰ κυκλώματα, ἀνώδυνα γιὰ τὸ μεγάλο κεφάλαιο, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ κρατᾶμε τὰ προσήματα), ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ του στὸ φεστιβάλ, τὸν θέλει μαζοχιστῆ, δη. κοινωνικὰ ἡλίθιο καὶ φυσικὰ, ἕνας κοινωνικὰ ἡλίθιος μόνο ἐκτρώματα μπορεῖ νὰ δημιουργήσει γιὰ τὴν κοινὴ χρῆση. Συνεπῶς, οἱ Ἕλληνες εἶναι ἄξιοι — κατὰ τὴν γνώμη τῆς ντόπιας κριτικῆς — νὰ δημιουργοῦν μόνο ἐκτρώματα, καὶ ἄρα τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ ν' ἀπευθύνεται... στὴν ξένη παραγωγή.

(β) Ἀναγνωρίζοντας τὸ δικαίωμα στὸν ξένο κιν/φο νὰ παίρνει μέρος σὲ φεστιβάλ (ἄρα καὶ νὰ πουλιέται) παίρνει ἀνεπιφύ-

λακτα θέση ὑπὲρ τοῦ ξένου κινηματογραφικοῦ κεφαλαίου (ἀθανταδόρος τοῦ ὁποίου γίνεται μὲ τις κριτικές της) εὐλογώντας τὴν ἀνεξέλεγκτη πλημμύρα τῶν ξένων ταινιῶν—ἐμπορευμάτων ποῦ κατακλύζει κάθε χρόνο τοὺς ἑλληνικοὺς κιν/φους, ἐνῶ οἱ ἑλληνικὲς ταινίες (τῶν ἀνεξάρτητων πάντα σκηνοθετῶν—παραγωγῶν) δὲν μποροῦν νὰ θροῦν αἶθουσα προβολῆς, ἢ παίζονται... τίς Κυριακὲς τὸ πρῶτ.

(γ) Συμβάλλει στὴ δημιουργία ψευδοῦς συνειδήσης στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ (θεατές), μπερδεύοντας, σκόπιμα, καὶ ἀφήνοντας ἀδιευκρίνιστες τίς κατηγορίες «καλλιτεχνικὸ» καὶ «ἐμπορικὸ», πρᾶγμα ποῦ ἔχει στὴ συνέχεια τὸ ἀποτέλεσμα τῆς πλήρους συγχύσεως, σχετικὰ μὲ τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα καὶ τοῦ ρόλου τους στὴν κοινωνικὴ θεώρηση καὶ πράξη.

(δ) Μὲ λίγα λόγια, ἡ ντόπια κιν/φικὴ κριτικὴ, (καὶ μαζὺ μ' αὐτὴ καὶ μιὰ σειρὰ ἄλλων, ἀτόμων καὶ μηχανισμῶν) προπαγανδίζει τὸ ξένο, μεγάλο κιν/φικὸ κεφάλαιο, καὶ τὸν ἀφανισμό τοῦ ντόπιου (μὲ τὴ μορφῇ τῶν ἀνεξάρτητων σκηνοθετῶν—παραγωγῶν) κάτω ἀπὸ τὴ μάσκα τῆς σοβραῆς (διάβαζε σοβαροφανοῦς) κριτικῆς, κάτω ἀπὸ τὴ μάσκα τῆς προοδευτικῆς (διάβαζε ἀντιδραστηρικῆς) κριτικῆς, κάτω ἀπὸ τὴ μάσκα τῆς καλλιτεχνικῆς (διάβαζε πρακτορικῆς) κριτικῆς τοῦ κιν/φου.

Κάτω ἀπὸ τὸν ἀθῶο φαινομενικὰ τίτλο «ματαιόδοξος» (διάβαζε ψῶνιο), καὶ τὸ «πιστοποιητικὰ ἀπέξω» κρύβεται ὁ πρακτορικὸς ρόλος (συνειδητὸς ἢ μῆ) τῆς ντόπιας κιν/φικῆς κριτικῆς. Ἀποκλείοντας σὰν «ψῶνιο» τὸν ἑλληνικὸ ἀνεξάρτητο κιν/φικὸ κεφάλαιο, ἀπὸ τὴ διεθνή ἀγορά, περιορίζει τοὺς ἀνταγωνιστὲς (μὲ τίς γνωστὲς συνέπειες), κι' ἔτσι ἀφήνει ἀσύδωτο τὸ μεγάλο (ξένο) κιν/φικὸ κεφάλαιο, ν' ἀλωνίζει τὴν ντόπια κιν/φικὴ ἀγορά.

Ἄν ἤθελε, πράγματι, νὰ ναι συνεπῆς ἡ ντόπια κιν/φικὴ κριτικὴ, τόσο μὲ τοὺς ἑλληνικοὺς κιν/φικοὺς κύκλους παραγωγῆς (καθὼς ἀφήνει πότε-πότε νὰ διαφαίνεται), ὅσο καὶ μὲ τὴν ξεφτισμένη «προοδευτικὴ» τῆς ἰδιολογίας, θάπρεπε νὰ τονίσει κατηγορηματικὰ, πῶς ὁ ἀποκλεισμὸς τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν (καὶ στὴν οὐσία τῶν ταινιῶν τῆς περιφέρειας) ἀπὸ τὸ ἐπίσημο ἢ ἡμιεπίσημο φεστιβάλ (δεκαήμερο σκηνοθετῶν, κριτικῶν κλπ.) δὲν γίνεται (δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ γίνει) μὲ θάση τὴν «καλλιτεχνικὴ τους ἀξία», ἀλλὰ πάνω στὴ θάση τῶν νόμων τοῦ ἐμπορικοῦ συναγωνισμοῦ, ὅσο τὰ φεστιβάλ ἐξαρτῶνται ἄμεσα ἀπὸ τὸ μεγάλο κιν/φικὸ κεφάλαιο ἢ τίς κρατικὲς δομὲς ποῦ κάνει τὸ ἴδιο. Συνεπῶς, ὁ ἀποκλεισμὸς (τῶν ταινιῶν ποῦ ὑποβλήθηκαν φέτο, ἢ θὰ ὑποβάλλονται κάθε χρόνο), σημαίνει ὅτι μιὰ ἀδύνατη πολιτικὰ χώρα (ὅπως ἡ δικὴ μας) δὲν μπορεῖ νὰ «καλύψει», νὰ ὑποστηρίξει τὰ προϊόντα της (καὶ τὰ κιν/φικὰ της προϊόντα ἐπίσης) στὸν συναγωνισμὸ τῆς διεθνοῦς ἀγορᾶς (ἀκόμα κι' ἂν το ἤθελε) ὅπου δεσπάζει ἀπόλυτα ὁ ὀργανωμένος καπιταλισμὸς. Ἐπίσης, ἔπρεπε νὰ τονίσει πῶς καθαρὰ καλλιτεχνικὰ κριτήρια μποροῦν νὰ τεθοῦν σὲ Φεστιβάλ ποῦ ὀργανώνονται μὲ ταινίες μὴ καπιταλιστικὰ παραγόμενες ἢ σὲ Φεστιβάλ ποῦ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸ μεγάλο κιν/φικὸ κεφάλαιο

Αὐτὰ θάπρεπε νὰ τονίσει ἡ κριτικὴ, καὶ ὄχι νὰ μεταφράζει τὰ ἀντικειμενικὰ παραγωγικὰ φαινόμενα σὰν ἀποτέλεσμα ἀτομικῶν νευρώσεων, ὑποβάλλοντας στὸ ἀνύποπτο ἀναγνώστη — θεατὴ τὴν ἐξίσωση: ἑλληνικὴ ταινία — ψῆνιο καλλιτεχνικὸ.

ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΠΡΟΩΘΗΣΗΣ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Μηχανισμοὶ ἀποκλεισμοῦ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν θεσμοὶ τῶν φεστιβάλ, ὅπου γιὰ λόγους προπαγάνδας, διατηρεῖται φαινομενικὰ ἕνας ἀέρας ἐλεύθερου καὶ ἀνευ ὄρων συναγωνισμοῦ τῶν ταινιῶν, ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ μεγάλου (διεθνoῦς) κεφαλαίου, χρησιμοποιεῖ μιὰ σειρὰ μηχανισμῶν ποὺ ἀποβλέπουν συνειδητὰ πλέον, καὶ ὄχι συγκαλυμένα, («καλλιτεχνικὰ») στὸν αὐστηρὸ ἀποκλεισμὸ τῶν ταινιῶν τῆς ἀνεξάρτητης κιν/φικῆς παραγωγῆς (μὴ ἐλεγχομένης). Ἐδῶ, πρέπει νὰ διακρίνουμε δυὸ εἶδη ἀνεξάρτητων παραγωγῶν (1) Αὐτὴ ποὺ βρῖσκεται μὲς αὐτῇ μητρόπολι τοῦ μεγάλου κιν/φικοῦ κεφαλαίου (δηλ. στὶς πολιτικὲς μητροπόλεις) καὶ (2) τὴν ἀνεξάρτητη παραγωγὴ τῆς περιφέρειας (δηλ. τῶν πολιτικῶν ὑποταγμένων στὶς πρῶτες, χωρῶν). Ἐμᾶς μᾶς ἀφορᾷ ἄμεσα ἡ δευτέρη. Στους μηχανισμοὺς, λοιπόν, ἀποκλεισμοῦ τῆς ἀνεξάρτητης κιν/φικῆς παραγωγῆς τῆς περιφέρειας, ἐκτὸς τοῦ θεσμοῦ τῶν φεστιβάλ, ἐντάσσονται καὶ οἱ ἑξῆς:

Α— Νομοθεσία ἐισαγωγῶν — ἐξαγωγῶν. Ἀπὸ μιὰ προσεκτικὴ ἀνάλυση τῆς νομοθεσίας ποὺ ἀφορᾷ τὰ ἐμπορεύματα — ταινίες, διαπιστώνεται ὁ ἄκρως προνομιακὸς χαρακτήρας τῆς, ποὺ λειτουργεῖ πρὸς ὄφελος τῆς ξένης κιν/φικῆς παραγωγῆς, καὶ ἄρα ἐνάντια στὶς ταινίες τῆς ντόπιας παραγωγῆς ταινιῶν, ὅπου περιλαμβάνεται φυσικὰ καὶ ἐκεῖνη τῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν.

Β— Ἐλεγχος αἰθουσῶν προβολῆς. Οἱ αἴθουσες ἐξαρτῶνται ἄμεσα (ἢ ἔμμεσα γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν συνεχῆ προμήθεια ἐμπορευμάτων — ταινιῶν) ἀπὸ τὰ μεγάλα γραφεῖα ἐκμετάλλευσης ταινιῶν, καὶ ἄρα ἀπὸ τὸ μεγάλο κιν/φικὸ κεφάλαιο· ἀποτέλεσμα ὁ ἀποκλεισμὸς τῶν ταινιῶν τῆς ἐλεύθερης παραγωγῆς ἀπὸ τοὺς ἀπαραίτητους τόπους πώλησης.

Γ— Λογοκρισία. Ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἕνα διπλὸ ρόλο: μὲ τὸ πρόσημα τῆς λογοκρισίας, ἡ ντόπια πολιτικὴ ἡγεσία (ὑποταγμένη πολιτικῶς στὴ μητρόπολη) «κόβει» (διάβαζε ἀποκλείει) σὰν κακόγουστη, τεχνικὰ ἐλαττωματικὴ, ἢ σὰν ἀνατρεπτικὴ ἕνα μέρος τῆς ἀνεξάρτητης ντόπιας παραγωγῆς ταινιῶν, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη δίνει πιστοποιητικὰ καταλληλότητος σ' ὅλες τὶς ξένες ταινίες, ἀκόμα κι' ἂν ἔρχονται σὲ ἄμεση ἀντίθεση μὲ ἀποφάσεις τῆς γιὰ παρόμοιες ντόπιες ταινίες.

Δ— Μέσα ἐνημέρωσης — Τύπος. Τὰ μέσα ἐνημέρωσης δουλεύουν πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση μὲ τὴ λογοκρισία, μόνον ποὺ οἱ ἀποφάσεις τους δὲν ἔχουν ἄμεση ἐφαρμογή, ἀλλὰ εἶναι προτρεπτικὲς. Περνῶντας στὴ πρώτη γραμμὴ τῆ κριτικῆ γιὰ τὶς ξένες

ταινίες, και περιορίζοντας στα «ψιλά» (δταν δέν τις άγνοούν έντε-
λως) τις ντόπιες ταινίες τής άνεξάρτητης παραγωγής, προωθει στα
μάτια (τις προτιμήσεις) του κοινού, τήν ξένη κιν/φική παραγωγή.
Τό ίδιο ισχύει και για τό ραδιόφωνο — τηλεόραση.

Ε.— Π α ι θ ε ί α. Όλόκληρη ή παιδεία στις περιφερειακές
χώρες (στις όποιες άνήκουμε) δομείται πάνω στο γνωστό μοντέλλο:
άνεπτυγμένες χώρες — (προοδευμένος «γενικά» πολιτισμός) — ύποα-
νάπτυκτες χώρες (= καθυστερημένος πολιτισμός). Μ' αυτόν τόν
τρόπο, ύποβάλλεται στη συνείδηση του κοινού—θεατών ΑΡΡΙΟΡΙ
ή άνωτερότητα του ξένου κινηματογραφικού (και όχι μόνο αυτού)
προϊόντος σέ σχέση μέ τό ντόπιο· άπό δω και ή αύθόρμητη προτί-
μηση τής ξένης παραγωγής, και ό άποκλεισμός τής ντόπιας.

ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ — ΑΝΑΓΚΩΝ

Στους μηχανισμούς τυποποίησης τών παραγωγικών μέσων τής
κινηματογραφικής παραγωγής (στούντιο, σκηνοθέτες, ήθοποιοί, σε-
ναριογράφοι κλπ) έντάσσονται, πέρα άπό τους μηχανισμούς άπο-
κλεισμού τών άνεξάρτητων παραγωγών πού άναφέραμε, και οι πα-
ρακάτω:

α. Δ ι α φ ή μ ι σ η, πού τυποποιεί και προωθει μέ δλα τά μέ-
σα τά προϊόντα—ταινίες του μεγάλου κιν/φικού κεφαλαίου.

β. Η Μ υ θ ο λ ο γ ί α πού καλύπτει τήν προσωπική ζωή τών
ήθοποιών, τών σκηνοθετών (σκάνδαλα, έρωτες κλπ.), ή όποία λει-
τουργεί σάν μέσο μετατόπισης τών παραγωγικών φαινομένων τών
κινηματογραφικών) άπό τή σφαίρα του π ρ α γ μ α τ ι κ ο ύ στο
δ ν ε ι ρ ο : χώρος πού άσκει ιδιαίτερη επίδραση στη φαντασία
του κοινού — θεατών, και, συνεπώς, όξύνοντας τήν περιέργειά του
αυξάνει και τήν προτίμησή του για τά προϊόντα (ταινίες) αυτού
του όνειρικού κόσμου. (Τώρα, άν τό «χάπι» τό τρώνε και οι ίδιοι οι
ήθοποιοί, σκηνοθέτες κλπ. αυτό είναι ένα άλλο φαινόμενο άρμοδιό-
τητας τής ψυχολογίας).

ΝΤΟΠΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Άντιδιαστέλλοντας τήν άνεξάρτητη κιν/φική παραγωγή άπό τό
μεγάλο κινηματογραφικό κεφάλαιο, δέν θεωρήσαμε πώς κ ά θ ε
π ρ α γ ω γ ή στην περιφέρεια, περιλαμβάνεται ύποχρεωτικά,
στην ντόπια άνεξάρτητη κιν/φική παραγωγή. Άντίθετα, έπιμέναμε
νά τονίζουμε τό ά ν ε ξ ά ρ τ η τ η, σέ άντίθεση μέ τό ώργανω-
μένο ντόπιο κιν/φικό κεφάλαιο («έμπορικός κιν/φος» καθώς συνει-
θίζεται νά λέγεται).

Πράγματι, στο βαθμό πού τό μεγάλο κεφάλαιο είναι ύποχρεω-
μένο, για νά κρατήσει τόν έλεγχο (οικονομικό — πολιτικό κλπ.)
τής περιφέρειας, νά θασιστεί σέ ντόπιες δυνάμεις, είναι έξίσου ύπο-
χρεωμένο ν' άφήσει γι' αυτές ένα μέρος του ζωτικού του χώρου, τόν
όποιο (μέσα στη διαδικασία συναλλαγών—συμφωνιών) μοιράζεται

δυσανάλογα, θέβαια, με τὸ ντόπιο κεφάλαιο. Αὐτὸ με τὴ σειρά του, χωρὶς νὰ παραβιάζει τὰ συμφωνηθέντα, καὶ τοὺς περιχαρακωμένους χώρους, ἀναπτύσσει τὴν παραγωγή του μ' ὄλα τὰ γνωρίσματα τῆς μεγάλης παραγωγῆς, ἀλλὰ σὲ μικρότερη κλίμακα. Ἀναπαράγει τὰ φαινόμενα τῆς μεγάλης κιν/φικῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ μὲ χαρακτηριστικά προσαρμοσμένα στὶς ντόπιες συνθήκες.

Σὲ γενικὲς γραμμές, ἡ ντόπια κιν/φικὴ παραγωγή παρουσιάζει τὰ ἑξῆς χαρακτηριστικά:

(α) Ἐχοντας ἐπίγνωση τῆς ἐξάρτησης, ἐκχωρεῖ (διάβαζε τὴν παίρνουν) τὴν ἀγορὰ τῶν μεγαλοαστικῶν κέντρων (Κιν/φοι Α' προβολῆς) στὸ μεγάλο κιν/φικὸ κεφάλαιο, κι' αὐτὴ περιορίζεται στὴν περιφέρεια... τῆς περιφέρειας (Κιν/φοι Β' προβολῆς), προάστια καὶ ἐπαρχία.

(β) Ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων καὶ τῶν ἀναγκῶν ποὺ ἐξυπηρετεῖ, ἀναπαράγει τὰ φαινόμενά τῆς μεγάλης κιν/φικῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ σὲ μικρότερη κλίμακα, λιγότερο λου-στρο, καὶ προσαρμοσμένα στὶς ντόπιες συνθήκες.

(γ) Δὲν ἔχει καμιὰ πρόθεση νὰ δημιουργήσει δικὰ τῆς «κλασσικά» πρότυπα' περιορίζεται ἀπλῶ στὴν ἀντιγραφή γνωστῶν συνταγῶν («κλασσικῶν» ταινιῶν) — φαρσοκωμωδίες, μελοδράματα, ἡρωϊκὲς, συναισθηματικὲς κλπ.)

(δ) Ἡ ντόπια ὀργανωμένη παραγωγή δὲν ἐκδηλώνει καμιὰ διάθεση νὰ συναγωνισθεῖ τὸ μεγάλο κιν/φικὸ κεφάλαιο στὸ ἐξωτερικὸ (διεθνὴ ἀγορὰ), (διεθνὴ φεστιβάλ) κλπ.

(ε) Δουλεῦει κι' αὐτὴ πάνω στὴ δημιουργία πλαστικῆς συνείδησης, ἀλλὰ μὲ ἔντονα τοπικὰ χαρακτηριστικά—ἰδιομορφίες.

(στ) Πατρωνάρεται, ὄχι ἀπὸ τὰ «προοδευτικά» δημοσιογραφικά ὄργανα ποὺ εἶναι ἐνταγμένα στὴν ὑπηρεσία τοῦ μεγάλου κιν/φικοῦ κεφαλαίου, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ λεγόμενο: «ἐβδομαδιαῖο λαϊκὸ ἢ λαϊκῆς κατανάλωσης» τύπο.

(ζ) Κάνει κοινὸ μέτωπο ἐνάντια στὴν ντόπια, καὶ μὴ, ἀνεξάρτητη κιν/φικὴ παραγωγή. Μὲ λίγα λόγια, πλήρης συνεννόηση καὶ ὑποταγὴ (πολιτικὴ, οἰκονομικὴ, πνευματικὴ) στὸ ξένο κιν/φικὸ κεφάλαιο.

ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Ἐπιμένοντας στὴν ὑποστήριξη τῆς ἀνεξάρτητης κιν/φικῆς παραγωγῆς, δὲν ἐννοοῦσαμε πὼς ἐκ προΐμνιου εἶναι καλλιτεχνικά, ἐξ ὀλοκλήρου, ἀποδεκτὴ' ἀπλῶς θέλαμε νὰ τονίσουμε πὼς ἂν ὑπάρχουν κιν/φικά ἔργα ἱκανὰ νὰ ἱκανοποιήσουν πραγματικὲς πολιτιστικὲς ἀνάγκες, αὐτὰ θὰ πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν μ ἑ σ α στὴν ἀνεξάρτητη κιν/φικὴ παραγωγή, καὶ πουθενά ἄλλου.

Τὰ κριτήρια καὶ οἱ μέθοδοι γιὰ τὴν διαπίστωση τῆς καλλιτεχνικῆς τους ἀξίας, εἶναι θέμα ποὺ πρέπει νὰ λυθεῖ ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς παραγωγοὺς — σκηνοθέτες τῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς, σὲ στενὴ συνεργασία μὲ τοὺς θεωρητικὸς τῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς καὶ τὸ κοινό. Ἐδῶ δὲν μποροῦμε νὰ ἐπεκταθοῦμε περισσότερο.

Θά περιοριστούμε σ' ένα άλλο πρόβλημα. Λέγεται συχνά και από τούς ίδιους τούς ανεξάρτητους παραγωγούς — σκηνοθέτες πώς ο κιν/φος είναι «έμπόριο», «έμπορεύμα» κλπ. χωρίς νά διευκρινίζουν ακριβώς τί έννοούν, συγχέοντας δλα τά είδη τής κινηματογραφικής παραγωγής (παραγωγή μεγάλου κεφαλαίου, μεγάλου ντόπιου, ανεξάρτητη παραγωγή τής μητρόπολης, ανεξάρτητη παραγωγή τής περιφέρειας). Πέφτουν δηλαδή, στην παγίδα πού τού στήνει ή ίδια ή μεγάλη ώργανωμένη κιν/φική παραγωγή, και φυσικά πρὸς ζημία τους.

Πράγματι ο κιν/φος είναι κ α ι (άλλά όχι μόνο) έμπόριο. Οί ταινίες είναι και έμπορεύματα, αλλά αυτό δέν αλλάζει τὸ παράπαν τὸ γεγονός π ὡ ς γ ί ν ο ν τ α ι κ α ι π ρ έ π ε ι ν ἄ γ ί ν ο ν τ α ι ταινίες με αξιώσεις κάλυψης πραγματικῶν πολιτιστικῶν ἀναγκῶν ἢ έμπορική φύση τῶν ταινιῶν προέρχεται ἀπὸ τὸ ὀναντίρρητο γεγονός τῶν ὑλικῶν ὀρων κατασκευῆς τῶν ἔργων τέχνης τοῦ κιν/φου.

Ὁ κιν/φιστής, ὅπως και κάθε καλλιτέχνης ὁποιας ἄλλης τέχνης, χρειάζεται τούς ὑλικούς ὀρους γιά νά κατασκευάσει τὸ ἔργο του· αὐτοί είναι: τὸ φίλμ, οί τεχνικοί, τά ἔργαστήρια, οί ἠθοποιοί, και τὸ σπουδαιότερο αἶθουρες προβολῆς.

Φυσικά, οί ὑλικοί ὀροι πραγματοποίησης τοῦ ἔργου τέχνης στήν περίπτωση τοῦ κιν/φου, καθὼς εἴπαμε, και περισσότεροι είναι και δαπανηρότεροι, ἔτσι πού νά γίνεται προβληματική (ἂν όχι ἀδύνατη πολλές φορές) ἢ κατασκευῆ του.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἢ ανεξάρτητη κιν/φική παραγωγή είναι ὑποχρεωμένη νά δουλέψει πρὸς κάθε κατεύθυνση, και ἄρα και πρὸς τὴν κατεύθυνση τής κατάκτησης τής ἀγορᾶς (χώρους διάθεσης τῶν προϊόντων τής), παρόλα τά ἔμπόδια πού στήνει ἢ μεγάλη ὀργανωμένη κιν/φική παραγωγή (και τά ὀργανά τής), ἂν θέλει νά ὑπάρχει και νά κατασκευάζει ἔργα τέχνης (ταινίες). Συνεπῶς, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, νά συμμετέχει — ὅσο μπορεί — σέ Φεστιβάλ (γιατί δέν πρόκειται γιά «πιστοποιητικά» ἀπέξω), αλλά γιά ἀγῶνα ἐπιβίωσης και προώθησης τής τέχνης τής). Οί ανεξάρτητοι κιν/φικοί παραγωγοί — σκηνοθέτες ἄς μὴν ξεχνοῦν ποτέ τὸ «κοινωνιολογικὸ πείραμα» τοῦ Μπρέχτ.

Δέν είναι θέμα, λοιπόν, «πιστοποιητικῶν» (ἐπιμένουμε πάνω σ' αὐτό), αλλά θέμα ἀναφαίρετου δικαιώματος συμμετοχῆς στήν ντόπια και τὴν διεθνή ἀγορά, μιά και τά προϊόντα τής διεθνούς ἀγορᾶς μᾶς κατακλύζουν· δέν είναι θέμα «φιλοδοξίας» ἢ «ματαιοδοξίας» κατὰ τὸν ὑποπτο χαρακτηρισμὸ τής ντόπιας κριτικῆς, ἀλλά τ ρ ὀ π ο ς ὕ π α ρ ἔ η ς αὐτῆς τής μορφῆς τής τέχνης. Ἡ κιν/φική τέχνη ὑπάρχει σάν τέτοια μόνο στήν ἄ γ ο ρ ἄ. Οί ὑλικοί ὀροι ὑπαρξῆς τής περιλαμβάνουν και τὴν ἀγορά.

Αὐτὸ θά πρέπει νά τὸ κατανοήσουν οί ανεξάρτητοι κιν/φικοί παραγωγοί, ἂν θέλουν νά ἐπιβιώσουν σάν ανεξάρτητοι καλλιτέχνες —δημιουργοί, και όχι σάν «ψώνια» πού τούς θέλει ἢ μεγάλη ὀργανωμένη κιν/φική παραγωγή, και γιά λογαριασμὸ τής ἢ ντόπια κιν/φική κριτικῆ.

ΡΑΟΛΟ ΒΕΡΤΕΤΤΟ

**Κινηματογράφος, Γλώσσα, Έμπόρευμα,
άλλοτριωμένη ἄρνηση.**



Ὁ κινηματογράφος ὡς ἐμπόρευμα παραλλαγμένο σὲ γλώσσα, σὲ ἀναπαράσταση, εἶναι μιὰ καθορισμένη λειτουργία σύστασης τῆς δυναμικῆς τοῦ πραγματικοῦ σὲ ἀκεραιωμένη δλότητα. Ἡ κινηματογραφικὴ ἀναπαράσταση ὡς δραματοποίηση τοῦ ὑπάρχοντος, ἐπιδρᾷ μέσω τῆς ἐντύπωσης τῆς πραγματικότητος ὡς ἄμεση χειραφέτηση τῆς δομῆς τοῦ παρόντος, ἐπικύρωση τῆς κοινωνίας πού σχηματίζεται ὡς ὀρίζοντας πού ἀκεραιώνει τὸ ἐφικτὸ καὶ ὀρίζει τὸ πλαίσιο δράσης καὶ τίς παραχωρημένες δυνατότητες μεταβολῆς. Ἀλλὰ ἡ κινηματογραφικὴ ἀναπαράσταση, στὴν οὐσία της ὡς θεαματικὸ ἐμπόρευμα πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο ζήτησης, εἰδικεύει καὶ περιγράφει ἀκόμα καὶ τὸν προκαθορισμένο χαρακτήρα τῆς δραματοποίησης, τῆς παραγωγῆς ὀπτικοακουστικῶν σημείων μέσα στὴν ὁσμὴ τῆς κυκλοφορίας τοῦ ἐμπορεύματος. Ἡ συνεχὴς ἀνάδυση τῆς φασματικότητος τοῦ ἐμπορεύματος στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ὡς δικτυωτὸ πού ἀποκαλύπτει τὴν προσδιορισμένη κοινωνικὴ τῆς οὐσίας, μετακινεῖ καὶ ἕως χίμαιρα αἰσθητικῆς αὐτονομίας, καταστρέφει τὴ δυνατότητα μιᾶς κινηματογραφικῆς γραφῆς, νὰ εἶναι ἐκφραστικὴ αὐθεντία καὶ ἐπαναφέρει τὸ ὀπτικοακουστικὸ σημεῖο στὴν δυναμικὴ τοῦ σημείου - ἀξία καὶ τῆς παραγωγῆς ἐμπορευμάτων. Τὸ ὀπτικοακουστικὸ σημεῖο ἐμφανίζεται ἔτσι ὡς ὡς τὸ ἀντικείμενο ἐνὸς προτσέσου παραγωγῆς διαρθρωμένου πάνω στὴ βάση τῆς καπιταλιστικῆς ὀργάνωσης τῆς ἐργασίας. Ἀλλὰ τὸ ἐμπόρευμα - ἀναπαράσταση, στὴν προσδιορισμένη ἰδιότητά του τείνει νὰ ἀποκρύψει στὸ κίνημα κοινωνικῆς ἀντικειμενικοποίησης, τὸ ἐργασιακὸ προτσέσο πού τὸ ἔχει παραγάγει: ὡς προϊόν τοῦ καπιταλιστικοῦ προτσέσου παραγωγῆς τὸ σημεῖο - ἀξία «δὲν φέρνει φανερὰ τὸν τίτλο αὐτοῦ πού εἶναι. Μᾶλλον ἡ ἀξία εἶναι πού κάνει κάθε προϊόν ἕνα κοινωνικὸ «ἱερογλυφικόν». Ἡ ἐμπορικότητα τοῦ προϊόντος ἀπαιτεῖ τὴν ἀνακίνηση τοῦ προτσέσου παραγωγῆς ἀπὸ τὴν ἀντικειμενοποιημένη ἰδιότητα πού ἐκτίθεται ὡς παράλληλο καὶ συμπληρωματικὸ προτσέσο τοῦ ἐκδηλοῦ ἐμπορικοῦ χαρακτήρα (πού ἔλκει, διευκολύνει τὴν πώληση) τοῦ ἴδιου τοῦ ἐμπορεύματος. Πράγματι ἐνῶ ἡ γλώσσα τῶν λέξεων εἶναι ἐργασία καὶ ἀνταλλαγὴ, ἀγορὰ, ἡ γλώσσα τοῦ θεάματος εἶναι ἐργασία ἀντικειμενοποιημένη σὲ προϊόν, ἐπικοινωνία ἀποκρυσταλλωμένης ἐργασίας, ἐμπόρευμα πού ἔχει ἐνσωματώσει τὴν ἀξία καὶ παρουσιάζεται ὀλοφάνερα γιὰ νὰ αὐξήσει τίς πιθανότητες διάθεσης καὶ κυκλοφορίας στὴν ἀγορὰ.

Ἀκόμα καὶ στὸν κινηματογράφο, (παρ' ὅλο πού οἱ κριτικοὶ λόγῳ ἐπαγγέλματος πρέπει νὰ ὑποστηρίζουν τὸ ἀντίθετο, ἐννοώντας τὴν ἰδεολογία - μήνυμα τοῦ προϊόντος ἢ τὴν «αισθητικὴ τοῦ ἀξία»), ἡ ἀπόκρυψη τοῦ ἐργασιακοῦ προσέσου εἶναι συμπληρωματικὴ στὴν ἀντικειμενοποίηση τοῦ ἐμπορικοῦ χαρακτήρα τοῦ ἐμπορεύματος. Ἡ κοινωνικὴ ἀντικειμενοποίηση τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος εἶναι πραγματικὰ ἢ ἀνατρεπτικὴ ἐπιθεδαίωση τῆς ἐμπορικότητας τοῦ προϊόντος, ἡ κοινωνικὴ θέσι τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος δὲν στηρίζεται βέβαια στὸ ἰδεολογικὸ ἢ αἰσθητικὸ τὸν κύκλωμα ἀλλὰ στὴν ὀριστικὴ ἔνταξί του στὸ σύστημα τῆς ἀγορᾶς μέσα ἀπὸ ἕνα μηχανισμὸ διανομῆς καὶ προσφορᾶς τέλεια διαμορφωμένης. Ἔτσι ἡ ποιότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ σημείου φέρει ἐντὸς τῆς τὴν φασματικότητα τοῦ ἐμπορεύματος καὶ τὴν ἀφαίρεση τῆς ἀξίας. Ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα ἔξω ἀπὸ τὸν παραγωγικὸ μηχανισμὸ, ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα καὶ τὴν ἐξαγωγή ἀξίας δὲν ὑπάρχει, εἶναι κάτι ἄλλο. Καὶ ἡ ἀποτελεσματικότητα τοῦ θεαματικοῦ κινηματογράφου, ἡ παραγωγή - γλωσσολογικὴ ἀνωτερότητά του σὲ σχέση μὲ τίς ἄλλες ὀπτικοακουστικὲς μορφές ἔκφρασης καὶ τὸν «καλλιτεχνικὸν κινηματογράφον» ὀρίζονται ἀπὸ τὴν φανερὴ χρῆση τῆς γλώσσας τοῦ ἐμπορεύματος, τῆς γλώσσας πού ἀνάγεται σὲ ἐμπόρευμα, δηλαδὴ τῆς ἀνατροπῆς τῆς δυναμικῆς τῆς ἀγορᾶς καὶ τῶν λειτουργιῶν τῆς μέσα στὴν παραγωγή ὀπτικοακουστικῶν σημείων.

Ὁ κινηματογράφος θέαμα ἐρμηνεύει πειστικὰ τὴν κοινωνικὴν δομὴν τοῦ κινηματογράφου, τὴν διαδικασίαν τῆς κοινωνικῆς τοῦ ἀντικειμενοποίησης. Ὅπως ἡ ἐμπορικὴ ποιότητα τοῦ κινηματογράφου ἐγγυᾶται τίς συνθήκες κοινωνικῆς κυκλοφορίας καὶ τὴν εὐκολίαν διάθεσης, ἔτσι ἡ σχέση μὲ τὸ ἐμπόρευμα ὀρίζει τὸν μηχανισμὸ τῆς παραδοχῆς καὶ τὴν κοινωνικὴν φυσιογνωμίαν τοῦ θεατῆ. Στὸν καθορισμὸ τῆς κοινωνικῆς ποιότητος τῆς λειτουργίας ἀπόλαυσης ἡ σχέση μὲ τὸ ἐμπόρευμα παίζει ἕνα ρόλον πρὸ ἀντιπροσωπευτικὸν ἀπὸ τὴν σχέση μὲ τὸ σημεῖον - ἀναπαράσταση μὲ τὴν ἰδεολογίαν. Ἡ θεαματικὴ ἀπόλαυση χαρακτηρίζεται ἀρχικὰ μὲ τὸ νὰ εἶναι μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸ ἐμπόρευμα καὶ τὸν καταναλωτὴν, ἀνάμεσα στὸ οἰομηχανικὸν προῖον καὶ τὸν ἀγοραστὴν καὶ παίρνει ἕνα χαρακτήρα κοινωνικότητας καὶ αὐτοματισμοῦ. Ὁ θεατῆς δὲν μετρίεται μὲ τὴν ἰδεολογίαν ἢ μὲ τὴν ὀρισμένην ὕψην τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ σημείου, ἀλλὰ μὲ τὸ ἀντικείμενον ἐμπόρευμα καὶ τὴν εἰδικὴν λειτουργίαν τοῦ ἀντικειμένου ἐμπορεύματος. Ἡ κυριαρχία τοῦ θεάματος - ἐμπορεύματος πᾶν στὸν θεατὴν δὲν γίνεται μὲσω τῆς ἐκπομπῆς ἐνὸς ἰδεολογικοῦ μηνύματος πού αἰχμαλωτίζει τὸν παραλήπτην ἀλλὰ μὲσω τῆς διάρθρωσης μιᾶς σειρᾶς συστατικῶν στοιχείων τοῦ ἐμπορεύματος - θεάματος πού ἔχουν συγκεκριμένους στόχους. Ὁ ἰδεολογικὸς χαρακτήρας τοῦ μηνύματος ὑποτάσσεται στὴν συμβολικὴ - συγκινησιακὴ δομὴ τῆς θεαματικῆς κοινωνίας. Εἶναι ἕνα προσέσο στὸ ὅποῖον ἀπὸ τὴν μιὰ οἱ σημασιολογικοὶ προσδιορισμοὶ εἶναι στερημένοι νοήματος καὶ μειώνονται σὲ πρᾶσιτὸν μὴ δὲν καὶ τὰ σημεῖα λειτουργοῦν μόνο ὡς ἐρεθίσματα, ὡς καθαρὲς προ-

κλήσεις του ενδιαφερόντος ή σαν τρόποι προσφοράς συγκινήσεων στον δέκτη και από την άλλη οι αξίες της θεαματικής εικόνας παίρνουν μιὰ συμβολική αντιπροσωπευτικότητα της φαντασμαγορίας της αλλατριωμένης επιθυμίας και της χιμαιρικής της κοινωνικής εύκνησίας. Ο θεαματικός κινηματογράφος έτσι επιβεβαιώνει τον θεμελιακό αφηρημένο χαρακτήρα του που αποκτά σημασία μόνο μέσα στο έμπορικό κύκλωμα, έμπορεύμα μεταξύ έμπορευμάτων. Έτσι ο κινηματογράφος - θέαμα εμφανίζεται κοινωνικά σαν προϊόν στερημένο από κάθε ατομικότητα και ικανό να χωρέσει όλους τους περιορισμούς, αφηρημένο και ξένο σε κάθε νόημα που νάν μὴν είναι: αναπαραγωγή, επιβεβαίωση της καπιταλιστικής σχέσης. Το νόημα του θεαματικού κινηματογράφου δέν άφορά στο κύκλωμα ανταλλαγής πληροφοριών και ιδεολογίας αλλά στο σύστημα παραγωγής και διανομής έμπορευμάτων. "Αν ή μοναδική σημασία του έμπορεύματος - όπτικοακουστικού σημείου είναι ή παραγωγή του θεάματος και ή κυκλοφορία του έμπορεύματος - θεάματος στην καπιταλιστική αγορά. Μέσα στον δλοκληρωτισμό της πολιτικής οικονομίας, ο ντετερμινισμός του προϋόντος - σημείου διαλύεται στην όλική εξέπλωση του ταυτόσημου, στην ένσωμάτωσή του, στην φαινομενική κινητικότητα του σχήματος - αντικειμένου και των σχέσεων. Όπως το έργοστάσιο έχει ένσωματώσει όλο το κοινωνικό έξομοιώνοντάς το με τίς δικές του παραγωγικές διαδικασίες και προσρίζοντας το μόνο στην παραγωγή αξίας, έτσι το έμπορεύμα έχει άποροφήσει όλα τα αντικείμενα και τίς μορφές - σημεία, αφαιρώντας τους (ή τουλάχιστον υποτάσσοντας) κάθε σημαίνουσα ατομικότητα και άναπροσαρμόζοντας τα στην σημασιολογία του κεφαλαίου. Βέβαια ο μηχανισμός ανταλλαγής πληροφοριών όπως και ο μηχανισμός του θεάματος συνεπάγονται την σαφήνεια των περιεχομένων, τον σημασιολογικό προσδιορισμό σαν πέραςμα της κοινωνικής αντικειμενοποίησης και φανέρωμα θεμελιακής δομής. Αλλά "πίσω από την ύλικότητα του περιεχομένου, ή μορφή χρησιμοποιεί την άφαιρέσή της για να άναπαραχθεί σαν μορφή" και να ένισχύσει τον κώδικα και τον μηχανισμό κοινωνικής άνασύνθεσης και ένεργοποίησης της αξίας.

Ο ψευδής προσδιορισμός των περιεχομένων κρύβει έτσι την πραγματική λειτουργία του έμπορεύματος - θεάματος, αλλά δέν έμποδίζει φανερά την έκτέλεση μις άκριβους κοινωνικής λειτουργίας. Αυτό που θαράινει λοιπόν δέν είναι ή ιδεολογία της ένσωμάτωσης που ένυπάρχει στα κινηματογραφικά περιεχόμενα όσο ή πρακτική της ένσωμάτωσης στο κοινωνικό σύμπαν του έμπορεύματος που αντιπροσωπεύει ο κινηματογράφος: δέν είναι το περιεχόμενο που θαράινει όσο το σχήμα της σχέσης και ή ίδια ή κοινωνική σχέση. Από την άλλη πλευρά ή ίδια ή προσδιοριστικότητα του περιεχομένου άποκαλύπτει ένα μὴ αντιπροσωπευτικό στοιχείο όχι μόνο σχετικά με τη μορφή της κοινωνικής σχέσης που μπαίνει σε λειτουργία από τον θεαματικό κινηματογράφο αλλά και σε σχέση με την κινηματογραφική γλώσσα που κατασκευάζεται πάνω στο έμπορευ-

μα και αποκαλύπτει την ούσια της σαν εμπόρευμα και ταυτόχρονα καταλύει την σημασιολογική ειδικότητα για να αφήσει τόπο στον προγραμματισμό συγκινήσεων και έντυπώσεων. Η γλώσσα του κινηματογράφου - θεάματος λοιπόν ζει μέσα στη σχέση εμπόρευμα - κατανάλωση, χαρακτηρίζεται από τον κώδικα κυκλοφορίας και κατανάλωσης του εμπορεύματος και αποκλείει αποπέμποντας στον χώρο της μη αντιπροσώπευσης όλους τους άλλους δυνατούς προσδιορισμούς (σημασιολογικούς πληροφοριακούς, αισθητικούς κλπ.). Είναι η γλώσσα της όλικης τεχνολογικής άκραιώσης. Είναι η οργανική πραγμάτωση της λειτουργίας του κεφαλαίου στον τομέα της παραγωγής και της διανομής των οπτικο-ακουστικών μέσων. Η τελειότητα του κινηματογράφου του θεάματος εκφράζει το επίπεδο όλικης εφαρμογής της κινηματογραφικής βιομηχανίας στην παραγωγή αξίας. Η έλξη των εικόνων, οι τεχνολογικές τελειοποιήσεις, ή μαζοχιστική - παρηγορητική ταύτιση με τον στάρ είναι αναγκαία και διαμεταθλητά στάδια της γλώσσας του εμπορεύματος και της λειτουργικότητας των συγκινησιακών διεργασιών στην ρευστοποίηση και την αύξηση της ζήτησης και της κατανάλωσης. Η λειτουργικότητα του θεαματικού εμπορεύματος στην καπιταλιστική ανάπτυξη σημαδεύεται τότε στη ρίζα της όλικης της ένσωμάτωσης στο καπιταλιστικό προσέσο παραγωγής και στην αγορά. Το θεαματικό εμπόρευμα κατασκευάζει όραματα σύμφωνα με τους νόμους της αγοράς με την αναγωγή όλων των πραγμάτων σε ταυτόσημα του εμπορεύματος. Άλλά η επιφανειακή φύση του κινηματογράφου σαν παραγωγή πληροφοριών (θεαματικοποιημένων) συνεπάγεται και προσδιορισμό της ιδεολογικής λειτουργίας.

Ο άφηρημένος - φαντασμαγορικός χαρακτήρας του θεαματικού εμπορεύματος σημαδεύει την ριζοσπαστικότητα της άκραιώσης στον καπιταλιστικό παραγωγικό κύκλο αλλά μέσα στον ολοκληρωτικό χαρακτήρα της άκραιώσης κυκλοφορούν ποικίλα ή θεαματική κοινωνική σχέση και ή μορφή που οι ειδικές τεχνικές του θεάματος (και ή ιδεολογία της θεαματικότητας) καθορίζουν. Πρόκειται ολοφάνερα για διαρθρώσεις του τρόπου παραγωγής του φίλμ που δεν υπονομεύουν την οργανικότητα του κινηματογραφικού εμπορεύματος στον παραγωγικό κύκλο ούτε την άμεση λειτουργία της στην καταξίωση. Είναι όμως διαρθρώσεις που όριζον την μορφή και τον κοινωνικό ρόλο της διανοητικής εργασίας και της ιδεολογίας στο ξωτερικό του συνολικού μηχανισμού οργάνωσης της συναίνεσης και του έλέγχου - ανασύνθεσης του δημόσιου - δύναμη - εργασία.

Αν λοιπόν ή άφηρημένη - φασματική δομή του θεαματικού εμπορεύματος σχηματίζει την άκραιώση του δημόσιου στην αγορά, ή δευτερεύουσα δομική διάρθρωση της ιδεολογίας που παράγεται και διαχέεται από τον κινηματογράφο δρᾶ μέσα στις παραλλαγές του έλέγχου της δύναμης - εργασίας και των διαδικιών κοινωνικών τρόπων συμπεριφοράς. Αν το θεαματικό εμπόρευμα όρίζει την ολοκλήρωση της

ἀνταλλαγῆς δραματοποιώντας τὸ ἀντικείμενο καὶ τὴν συμπεριφορὰ σὰν ἀφηρημένες ὀντότητες, ἢ ἰδεολογία τοῦ θεάματος, ἐξομοιώνει τὴν δύναμη—ἐργασία σὲ κοινωνικὲς προοπτικὲς ποὺ ἀναφέρονται στὴν παραγωγὴ ἀξίας. Ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ συμπεριφορὲς καὶ οἱ ἰδεολογίαι ποὺ προτείνονται ἐκφράζουν μιὰ ριζικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν καθημερινὴ δυναμικὴ, ἢ θεαματικὴ μεσολάβηση τὴς χαρακτηρίζει σὰν ἀνέφικτο ποὺ ἐγγυᾶται τὸ παρὸν ἢ σὰν χιμαιρικότητα τοῦ ἄλλου ποὺ ἐνισχύει τὸ ταυτόσημο. Οἱ πληροφορίες πάνω στοὺς τρόπους συμπεριφορᾶς, ἢ ἴδια ἢ προβολὴ ἐνὸς χρυσοῦ κόσμου ποὺ κάνει φανερὴ τὴν ἀθλιότητα τοῦ καθημερινοῦ, δὲν ἀποδομοῦν τὴς κοινωνικὲς συναρτήσεις, ἀλλὰ τὴς σταθεροποιοῦν σὲ μιὰ περισσότερο ὁμοιογενῆ ἀκεραίωση στὸν κόσμο τῆς ἐργασίας καὶ τοῦ ἐμπορεύματος. Ἡ ἴδια ἢ παρουσία ὁμοιόμορφων καταναλώσεων παράγει μιὰ ὑποθετικὴ ὁμοιομορφία ἀναγκῶν ποὺ κάνει πρὸς ὀργανικὴ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ δημόσιου - δύναμη - ἐργασία. Στὴ θέση ἐνὸς ὀποιοῦδήποτε προσδιορισμοῦ τοῦ ὑποκειμένου τὸ ἐμπόρευμα καὶ ἡ θεαματικὴ ἰδεολογία συνεπάγονται τὴν ἀναγωγὴ τῆς ὑποκειμενικότητας σὲ ἀντικείμενο καὶ τὴν ἐξαφάνιση τοῦ ἀτομικοῦ μέσα στὸν ὀλοκληρωτισμὸ τοῦ «στάνταρ». «Τὸ ἀτομικὸ προορίζεται στὴ ἰκανότητα τοῦ καθολικοῦ νὰ σημαδεύει τὸ τυχαῖο μὲ μιὰ βούλα τόσο ἀνεξίτηλη ὥστε νὰ τὸ ταυτίζει τελικὰ μὲ ἐκεῖνο»³. Ἀλλὰ ἡ ἰδεολογία ποὺ ζωντανεύει τὸ ἐκπέμπον θέαμα ὀρίζει φυσιογνωμίες παραλλαγμένες, στὴς ὁποῖες ἡ ἰδεολογικὴ πορεία τείνει νὰ ἀνασυνθέσει μιὰ εἰκόνα τοῦ ὑποκειμένου καὶ νὰ ξαναδώσει μιὰ δυνατότητα στὸ ἄτομο μέσα στὴ χρῆσιν τοῦ ὀρθολογισμοῦ. Ἡ θεαματικὴ ἰδεολογία συναυξάνεται μὲ τὴν ψεύτικη δυναμικὴ κοινωνικοῦπαρξιακοῦ προγραμματισμοῦ, ἀποκτᾶ νέους (καὶ ψεύτικους) προσδιορισμοὺς καὶ νέες (καὶ ψεύτικες) δυνατὲς λειτουργίες.

Ἔτσι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ παίζει ἕναν εἰδικὸ ρόλο μέσα στὴν ἀνάπτυξη, ὄχι μόνον ἐξουσιοδοτώντας καὶ καθιερώνοντας ὀπτικά τὸν κόσμο τοῦ ἐμπορεύματος, ἀλλὰ καὶ δίνοντας λαθὴ σὲ διάφορες ἐναλλακτικὲς λύσεις, πάντα ὀργανικὲς καὶ θεσμικὲς, ἀλλὰ μὲ ποικίλες λειτουργίες μέσα στὴν παραγωγικὴ ἀκεραίωση. Ὁ καλλιτεχνικὸς κινηματογράφος ξεπροβαίνει μὲ μιὰ φυσιογνωμία προϊόντος ποὺ καταλύει ταυτόχρονα τὸ ἐργασιακὸ προτσέσο καὶ τὴν κοινωνικὴ του δομὴ καὶ λειτουργία σὰν ἐμπόρευμα γιὰ νὰ αὐτοστηριχθεῖ ὄχι τόσο χιμαιρικὰ ὅσο μέσα στὴν πρὸ σαφῆ καὶ συνειδητὴ ἀπάτη, σὰν ἰδεολογία, μῆνυμα, ἐρμηνεία τοῦ πραγματικοῦ. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος ποὺ ἀφαιρεῖ αὐθαίρετα ἀπὸ τὴν ἴδια ποὺ τὴν κοινωνικὴ μορφή ἀπὸ τὴν καθορισμένη ἰδιότητα τῆς σχέσης ποὺ τὸν ἀντικειμενοποιεῖ καὶ τὸν κάνει νὰ λειτουργεῖ μέσα στὴν ἀντικειμενοποίηση, καὶ ποὺ ποσῶσθετεῖ τὸν ἑαυτὸ του κοινωνικὰ δομημένο μόνον μέσα στὴν ἰδεολογικὴ - ἀφηγηματικὴ δυναμικὴ. Ἔτσι ὁ κινηματογράφος «τέχνης» πραγματοποιεῖ μέσα στὴν κινηματογραφικὴ παραγωγὴ τὸ ὕψηλότερο ἐπίπεδο ἀπάτης γιὰτὶ ἐκφράζει μιὰ πλήρη ἀνατροπὴ μεταξὺ τῆς προτιθεμένης μορφῆς κοινωνικῆς αὐτοπαράστασης καὶ τὴν οὐσία τῆς κοινωνικῆς σχέσης ποὺ τὸν

ἀποτελεί. Ἡ ἀκεραΐωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου σὸ ἐμπόρευμα εἶναι πραγματικὸς ὁρος τῆς ἀντικειμενοποίησης του καὶ κάθε ἰσχυρισμὸς ἐκφραστικῆς αὐτονομίας, ἰδεολογικῆς ἐλευθερίας δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ αὐξάνει τὴν ἀπάτη τῆς θεαματικῆς σχέσης, νὰ ἐξουσιοδοτεῖ τὴν ἀλλοτρίωση τοῦ θεατῆ καὶ νὰ ἐνισχύει τὸν ἀνασυνθετικὸ ἐγκλωβισμό τοῦ συστήματος. Καὶ τότε ὄχι μόνον «ἡ ἔννοια αὐθεντικοῦ στυλ ξεσκεπάζεται στὴν πολιτιστικὴ διομηχανία σὰν αἰσθητικὸ ἰσοδύναμο τῆς ἐξουσίας»* καὶ ὁ ἰσχυρισμὸς τῆς θεαματικῆς ἀπαγγελίας ἐνὸς πολιτιστικοῦ λόγου ἐνισχύει τὴν ἀπάτη τῆς ἐπιδίωσης τοῦ σὴμανισμοῦ στὶς δομὲς τῆς τεχνολογικῆς - παραγωγικῆς ἀκεραΐωσης, ἀλλὰ ἡ χρῆση τοῦ ἐμπορίου σὰν ἔδαφος τῆς κουλτούρας καταστρέφει κάποτε τὶς ὑπόλοιπες δυνατότητες κοινωνικο - ὑπαρξιακῆς προοπτικῆς τῆς κουλτούρας καὶ τείνει νὰ κρύψει τὴν φαντασμαγορικὴ - ἀφηρημένη ἰδιότητα τοῦ ἐμπορεύματος. Καὶ τότε ἡ λειτουργία τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου μέσα σὸ μηχανισμό παραγωγῆς θεαματικοῦ ἐμπορεύματος ἔχει δύο ὄψεις: ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἀναπαριστάνει τὴ χίμαιρα τῆς κυκλοφορίας, ἀνάμεσα σὲ ὅλες τὶς κοινωνικὲς συνιστώσες, τοῦ στυλ καὶ τῆς ἰδεολογίας ποὺ τοποτηροῦσε ἡ παραδοσιακὴ κουλτούρα γιὰ διαλεχτοὺς τομεῖς ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀντιπροσωπεύει τὴν ὀριστικὴ καὶ ὀργανικὴ περίληψη τῆς ἰδεολογίας, τῶν πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων (ἢ τῆς «γενικῆς κοινωνικῆς γνώσης» ὅπως λέει ὁ Μάρξ) μέσα στὴν καπιταλιστικὴ καταξίωση εἴτε σὰν στοιχεῖο ποὺ παράγει ἄμεσα ἀξία (στὴν πλήρη ἀναγωγή του σὲ ἐμπόρευμα) εἴτε σὰν πραγματικότητα ποὺ δρᾷ μέσα στὴν λειτουργοποίηση τῆς κοινωνικῆς σχέσης ποὺ περιλαμβάνει τὴν ἐξαγωγή ἀξίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ἴδια ἡ ἀτομικότητα τῆς ἀντίληψης ποὺ εἶναι ἐγγενὴς στὸν καλλιτεχνικὸν κινηματογράφον προσπαθεῖ νὰ συγκαλύψει τὸν δεκτικὸν αὐτοματισμὸν ποὺ σχηματοποιεῖται στὴν ἐκπομπὴ καὶ στὴ λήψη τῆς ἰδεολογίας καὶ τείνει νὰ ἐπιθεβαιώσῃ μιὰ μορφή ἐλευθερίας σκέψης στὴν ὁποία ὅλα τὰ μεταβλητὰ σημεῖα ἔχουν προβλεπτεῖ ἀπὸ τὸν κώδικα καὶ ἔχουν ἐνσωματωθεῖ σὸ πλαίσιο τῆς ἰδεολογικῆς λειτουργίας τοῦ συστήματος. Ἔτσι ἡ ψευδὴς ἐναλλαγὴ μεταξὺ αὐτοματισμοῦ τῆς ἀπόλαυσης τοῦ θεάματος καὶ ἐνεργητικῆς ἀτομικότητας τῆς πολιτιστικῆς ἀντίληψης ἀποκλείει τὴν δυνατότητα μιᾶς ρήξης τῆς σχέσης ποιητὸς - δέκτης τῆς ἀντίθετης παραδοχῆς μιᾶς ἀμοιβαιότητος, καὶ περιγράφει τὸν ὀρίζοντα τῆς ἀντιληπτικῆς καὶ διανοητικῆς ἐλευθερίας μέσα στὴν μορφή καὶ στὶς πορεύεις τῆς ἀλλοτρίωσης τῆς ἰδεολογίας τῆς κυρίαρχης τάξης.

Αὐτὴ ἡ ἀποδόμηση τῶν ἰσχυρισμῶν τοῦ λόγου τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου, ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὸ σύστημα τοῦ θεαματικοῦ ἐμπορεύματος δημιουργεῖ τὸ ἴδιο πεδίο δυνατότητων ἐνὸς κινηματογράφου ἀντιπολιτευσῆς, ἐνὸς ἐναλλακτικοῦ κινηματογράφου ποὺ προτίθεται νὰ γίνῃ ἀπὸ ἄλλο θεαματικὸν ἐμπόρευμα. Ἔτσι ἡ περιπέτεια τοῦ λεγόμενου ἀντιπολιτευτικοῦ κινηματογράφου, ἀπὸ τὸν κινηματογράφον ποὺ συνδέεται μὲ τὴν ἰδεολογία τοῦ ἐργατικοῦ κινήματος, ὡς τὸν κριτικὸν -

ἀρνητικό κινηματογράφο, ὡς καὶ τὸν πρωτοποριακὸ κινηματογράφο ἀκόμα (τοῦ ὁποίου τὸ πρόβλημα εἶναι πῶς σύνθετο) εἶναι ἐμπειρία τῆς ἀντίφασης, πρακτικὴ μιᾶς ριζοσπαστικῆς ἀπορίας μεταξὺ τῆς δομῆς καὶ τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας τοῦ φαινομένου τοῦ θεάματος καὶ τὸ σχέδιο ἐπεξεργασίας ἐνὸς ἐναλλακτικοῦ μηνύματος ποῦ λειτουργεῖ ἀντίθετα μὲ τὴν κοινωνικο - παραγωγικὴ ὀργάνωση.

Ἡ κινηματογραφικὴ ἀρνηση εἰσάγεται πραγματικὰ στὴν ἀναγκαιότητα νὰ χτυπηθοῦν ὄχι μόνον οἱ θεσμοποιημένες δομές, τῆς ἰδεολογίας καὶ οἱ τυπικὲς διαρθρώσεις τῶν θεαματικῶν προϊόντων ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἐμπορικὸς χαρακτήρας τοῦ κινηματογράφου, τὸ κοινωνικο-οἰκονομικὸ προτσέσο ποῦ ἀνάγει τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν σὲ ἀντικείμενο - θεαματικὸ ἐμπόρευμα, τὴ βασικὴ συνθήκη, δηλαδή, τῆς ἀντικειμενοποιήσεως, τῆς πραγματικῆς ὑπαρξῆς τοῦ κινηματογράφου: τὸ σχέδιο ὑλοποίησης ἐνὸς κινηματογράφου ἀντιπολίτευσης συγκρούεται ἀρχικὰ μὲ τὸ ὀλοκληρωμένον σύστημα τοῦ ἐμπορεύματος: πῶς μπορεῖ εἶνα ἐμπόρευμα (στὴν φασματικὴ, θεαματικὴ του φαντασμαγορία) νὰ λειτουργεῖ ἐναντία στὴ συνολικὴ ὀργάνωση τοῦ κόσμου τοῦ ἐμπορεύματος; Ἡ ἀπλὴ εἰσαγωγὴ «ἀνατρεπτικῶν» περιεχομένων στὸ ἔργο ἢ «ἐναλλακτικῶν» ἀφηγηματικῶν καὶ γλωσσολογικῶν δομῶν δὲν ἀλλάζει τὴν δομὴ ἐμπορεύματος τοῦ ἔργου, τὴν μορφή τῆς κοινωνικοπαραγωγικῆς σχέσης καὶ τὴν κοινωνικὴ του λειτουργία. Ἡ ἀγορὰ τοῦ θεάματος ἀντιστρέφει τὸ δρομολόγιον τῆς ἰδεολογικῆς ἀρνήσεως γυρίζοντας στὴν φασματικὴ μορφή τοῦ ἀτυπικοῦ ἐμπορεύματος, ποῦ εἶναι δύσκολο στὴ χρῆση του χωρὶς νὰ εἶναι ξένο στὸν καπιταλιστικὸ συγκεντρωτισμὸ. Στὸ κύκλωμα τοῦ θεάματος ἡ σημασία δὲν ἐδρεύει στὸ μήνυμα ποῦ διοχετεύεται ἀλλὰ στὸ ἴδιο τὸ θέαμα. Τὸ θέαμα καὶ ἡ κοινωνικο - παραγωγικὴ τάξη στὴν ὁποία ἐντάσσεται, εἶναι ἡ σημασία του. Καὶ τότε ἡ ἰδεολογικὴ ἀρνηση ἀποκτᾶ μιᾶ δομὴ φαντασμαγορικὴ, πειραματίζεται τὴν ποιότητα τῆς μορφολογικῆς ἐξέγερσης ἢ τοῦ «περιεχομένου», σὰν νὰ πρόκειται γιὰ οὐσία ἐξω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο - ἐμπόρευμα. Ἡ ἀντιφατικὴ ἀνάμεσα στὸ θεαματικὸ μηχανισμό καὶ τὴν προοπτικὴ ἰδεολογικῆς ἀρνήσεως ἐκρήγνυται ταυτόχρονα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἴδιου θεαματικοῦ ἐμπορεύματος καὶ τῆς σχέσης τοῦ δέκτη. Εἶναι ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἔκφραση - ἐμπόριο ποῦ δραματοποιεῖ τὰ ἐμπορεύματα καὶ ἀναδύεται μέσα ἀπὸ αὐτὰ καὶ φυγὴ τῆς ἰδεολογίας ποῦ ὑποθέτει τὸ ἄλλο, ἀλλὰ κατασκευάζεται μέσα στὸν κόσμον τῶν ἐμπορευμάτων, μέσα ἀπὸ τὴ χρῆση τῶν ἰδίων τῶν ἐμπορευμάτων. Εἶναι μιᾶ γλώσσα ποῦ ὑπάρχει ὄχι μόνον μέσα ἀπὸ μιᾶ ὀλοκληρωτικὴ σχέση μὲ τὸ ἐμπόρευμα στὴ γενικότητα καὶ τοὺς προσδιορισμοὺς του ἀλλὰ ποῦ ἀνασκευάζεται σὰν ἀναπαραγωγὴ τῆς ἀνταλλαγῆς καὶ ἐμπόρευμα ποῦ λειτουργεῖ μέσα ἀπὸ εἶνα μηχανισμὸ ἀγορᾶς, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ σχέση τῆς ἀπόλαυσης περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν διάδοση τοῦ ἐμπορεύματος σὰν μοναδικὸ πεδίο δράσεως ὀποιουδήποτε προγραμματισμοῦ (ποῦ εἶναι ζήτημα μόνον φαινομενικὰ συγκεκριμένο ὅσο δὲν συνεπάγεται τὴ ρήξιν τοῦ θεσμικοῦ πλαίσιοι καὶ

της μορφής των σχέσεων, σάν επαναστατικό στάδιο). Έτσι ή κινηματογραφική άρνηση είναι δεσμευμένη μέσα στις συνθήκες - αντικείμενο της άρνησης, έγκλωβισμένη σ' έναν κυκλικό μηχανισμό, στον όποιο ή ιδεολογία θέλει νά ανατρέψει όχι μόνο τίς σχέσεις πού κάνουν έφικτή τήν αντικειμενοποίησή της, αλλά και τον ίδιο τον τρόπο μέ τον όποιο γίνεται. Ό κινηματογράφος λοιπόν παράγει μιá άλλοτριωμένη άρνηση, δηλαδή μιá άρνηση πού γίνεται άλλη από τον έαυτό της, από τον έσωτερικό χαρακτήρα της καθορισμένης διυποκειμενικότητας της άρνησης στο αντικείμενο της ίδιας της άρνησης, πού δέν συνδέεται μόνο από τήν ταυτότητα του χώρου προέλευσης και δράσης αλλά και από μιá δυναμική αντικειμενοποίησης πού άντανακλά σταθερά τή δομή του αντικειμένου της άρνησης στην ίδια τήν άρνηση. Είναι μιá άρνηση πού κινείται στο έσωτερικό της άλλοτριωμένης διυποκειμενικότητας πού τήν έχει φτιάξει χωρίς νά διενεργεί μιá ρήξη στον ιδεολογικό - περιστασιακό όρίζοντα και σάν συνεπιφέρει τήν άνάτρωση των μεθοδολογικών δομών και του θεωρητικού - πρακτικού πλαισίου. Είναι μιá άρνηση πού δίνεται σάν συγκεκριμενοποίηση μιáς σκέψης πού δέν είναι σέ θέση νά άνατραπεί στην ύλικότητα της καταστροφής γιατί δέν ξέρει νά άντικειμενοποιεί και νά έπιτίθεται στις κοινωνικο - οικονομικές δομές της άλλοτριωσης, τήν όργάνωση της άξίας πού τήν έκανε δυνατή αλλά δρά καταστρέφοντας τον ίδιο όρθό χαρακτήρα ύλικότητας πού θά μπορούσε νά τήν χαρακτηρίσει (πέρα από τήν συμβολικότητα του έδάφους της πρακτικής) και καταλύοντας τήν δομική βάση της αντικειμενοποίησης.

Άπό τήν άλλη πλευρά ή ίδια ιδιότητα της ιδεολογικής άνάλυσης όταν δέν είναι άνοιχτά ένσωματωμένη σ' ένα σχέδιο άκραιώσης ή άναθεώρησης (ποπούλιστικής ή ρεφορμιστικής) της άνάπτυξης, τείνει νά άναπαράγει τίς ψεύτικες έναλλακτικές λύσεις της όνομαζομένης επαναστατικής κουλτούρας πού περιλαμβάνεται άνάμεσα σέ μιá ούσιαστική επανάληψη διαφοροποιημένη του ύπάρχοντος, μέσα στο πλαίσιο της προοδευτικής ιδεολογικής μεταβολής και ένα άνοιγμα σ' ένα πρότυπο ούτοπίας πού στήνεται σάν αυτοεξάιρεση και περιθωριακότητα πού πραγματώνεται έντός της. Έτσι ή ίδια ή προσδιοριστικότητα της ιδεολογικής ή ούτοπικής άρνησης καλύπτει τήν αυθαίρεσία ενός λόγου άφοδ άρνείται τήν άσκηση του όλοκληρωτικού πειραματισμού ρήξης και τήν έντόπιση της δομής της άξίας σάν συνδετικό ίστό του αντικειμένου πού θά άμφισβητηθεί, καθιερώνεται σάν διαμεταδλητή μορφή της φαινομενικότητας. Η θεαματική πρακτική άπαρνείται άνοιχτά τήν άναιμέτρηση μέ τήν άξία, μέ τή όλοκληρωμένο πλαίσιο της παραγωγής σχέσεων παραγωγής, μέ τή δομή του έμπορεύματος σάν μεσολάβηση της σχηματισμένης κοινωνικής διυποκειμενικότητας. Μόνο ή πρωτοπορία έπεκτείνει τήν συζήτηση στην αυτεξάιρεση από τον θεαματικό μηχανισμό του έμπορεύματος, έξαρτώντας τήν όμως από μιá προοπτική άπόδοσης της κινηματογραφικής γραφής στη στερημένη ύποκειμενικότητα πού θέλει νά έκφραστεί αντί νά άναπτύσσει μιá έπιθεση στην περιεκτική

οργάνωση της αξίας και στις θεσμικές διαρθρώσεις της. Το ίδιο σχέδιο της υπέρβασης του πλαισίου σχηματίζεται από το αληθοφανές, της κατάλυσης της απαγόρευσης, το σχέδιο να ειπωθούν όλα, πλουτίζοντας τον όριζοντα των καταστάσεων με νέα ρήματα, διακλαδίζεται στην αντίθεση με την θεαματική δομή που εξορκίζει το απαγορευμένο μέσα από τον ίδιο τον χαρακτήρα θεαματικότητας και αποκλείει την κοινωνικο - υπαρξιακή πρακτική της υπέρβασης. Η θεαματικοποίηση απαγορευμένου δεν εισάγει στην καθημερινή αλληλουχία την δύναμη της κατάληξης μιας άρνησης αλλά σταθεροποιεί την εξωτερικότητα του απαγορευμένου προς μια πραγματική πρακτική ενσωματώνοντας στην δομή του απαγορευμένου το εξωτερικευμένο φίλτρο της φαντασμαγορίας. Ακόμα κι εδώ, ακόμα και στην προσπάθεια να καεί ή απαγορευση, ή σημασία δεν βρίσκεται στην εφεύρεση διατύπωσης - πρακτικής που να επιθυμεί την καταστροφή αλλά στο θέαμα, στην θεαματική επανάληψη. Έτσι η αντίθεση με την αξία, το ξεπέραςμα του απαγορευμένου ζούν σ' ένα προθάλαμο όπου η δύναμη της άρνησης τα απογειώνει από την τακτική επανάληψη, αλλά δεν τα ελευθερώνει από την μεσολάβηση του εμπορεύματος από την άκραιοση στον θεαματικό κόσμο. Η σχέση της θεαματικής απόλαυσης φασματοποιεί το απαγορευμένο, την αρνούμενη ορθολογιστικότητα, την αντίθεση με την αξία και το επαναφέρει σε έσωτερική διαλεκτική, στις σχέσεις αγοράς, στην μεσολάβηση του εμπορεύματος. Η γραμμή φυγής προτείνεται συνεχώς μέσα στο υποκειμενικό σχέδιο αλλά ο κοινωνικο - παραγωγικός μηχανισμός φιλτράρει την θέληση επαναστατικής άρνησης και θγάζει την καρικατούρα της, το υποκατάστατο. Το θέαμα δεν παράγει την άρνηση του κόσμου του θεάματος γιατί είναι προϊόν της άρνησης (της κυρίαρχης τάξης που αρνείται). Μπορεί να αναπαράγει μόνο, συνεχώς, την άλλοτρίωσή του και τις συνθήκες άλλοτρίωσής του, την ιδεολογία του, το κοινό του.



Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς :

1. Κ. Μάρξ, Το Κεφάλαιο I, 1.
2. J. Braudillard : Για μιιά κριτική της πολιτικής οικονομίας του σημείου.
3. M. Horkheimer - T. W. Adorno : Διαλεκτική του διαφωτισμού.
4. Idem.
5. Κ. Μάρξ: Ουσιαστικές γραμμές της κριτικής της πολιτικής οικονομίας, II.



ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

CHRIS MARKER και «LA JETEE»

Νά παρουσιάσω τούτες τις σκέψεις μου για τὸ φιλμ τοῦ Μαρκέρ «La Jeteé», χωρὶς νά κάμω μιὰ μικρὴ εἰσαγωγή γιὰ τὸ πρόσωπο τοῦ δημιουργοῦ της, μοῦ φαίνεται παράτολμο. Σ' αὐτὸ συντείνει καὶ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Κρίς Μαρκέρ εἶναι σχεδὸν ἄγνωστος στὴν Ἑλλάδα. Ὅμως ἔδῳ παρουσιάζεται ἕνα ἄλλο πρόβλημα: Κάθε πληροφορία σχετικὰ μὲ τὸ πρόσωπό του φαίνεται νά μεταφέρει καὶ μυθικὰ στοιχεία τῶν ὁποίων βασικὴ πηγὴ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Μαρκέρ. Πιστεύεται ὅτι γεννῆθηκε τὸ 1921 στὸ Παρίσι, ὅμως ὁ ἴδιος τὸ ἀρνῆται καὶ πιστοποιεῖ ὅτι γεννῆθηκε «σὲ μιὰ μακρινὴ χώρα». Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως ἕνα πρᾶγμα εἶναι σίγουρο: ὅτι τούτος ὁ διανοούμενος τῆς Ἀριστερᾶς ἔχει πατήσει τὸ πόδι του σ' ὅλο τὸν κόσμο σχεδόν. Τὸ πιστοποιοῦν οἱ ταινίες του: Ρωσσία (Γράμμα ἀπὸ τὴν Σιβηρία), Ἰσραὴλ (Περιγραφή μιᾶς μάχης), Κούβα (Κούβα, Ναι), Ἰαπωνία (Τὸ μυστήριό τῆς Κουμίκιο), Κίνα (Κυρακὴ στὴν Κίνα), Φιλανδία (Ὀλυμπιάδα 52), κα φυσικὰ Γαλλία (Ὁ Χαρούμενος Μάης).

Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ μέρη ὁ Μαρκέρ κουβαλεῖ πάντα μαζί του μιὰ πένα: τὴν κάμερά του. Ὁ Μαρκέρ γράφει μὲ τὴν κάμερά του καὶ γράφει ἀπὸ ὁποιοδήποτε μέρος τοῦ κόσμου ὅπου μπορεῖ νά βρεῖ ὕλικό - ὕλικό γι' αὐτὰ τὰ ὄζυ, μὲ πάθος γραμμένα ρεπορτάζ/ἀναφορὲς γιὰ τὴν ἀνθρώπινη κατάσταση μέσα ἀπ' τὴν ἐμπειρία τοῦ κόσμου μας. Ἡ πρόθεσή του ὅμως, δὲν εἶναι νά διδάξει. νά παρουσιάσει ἀποδείξεις ἢ νά κατηγορήσει. Πῶς θὰ μπορούσε νά γίνει κάτι τέτοιο ὅταν ἡ «ἀντικειμενικότητά» του μπορεῖ καὶ χρησιμοποιεῖ τὴν ἴδια εἰκόνα γιὰ νά δεῖξει εὐτυχημένους ἐργάτες ἢ ἀπλῶς Σοβιετικούς ἐργάτες; Ἐὰν ὁ Μαρκέρ εἶναι εἰλικρινὴς στὶς σχέσεις του μὲ τις χώρες ποῦ ἐπισκέφτεται, εἶναι γιατί ζητάει νά συλλάβει, μέσα σὲ μιὰ καὶ μόνο εἰκόνα, μέσα στὴν ἔνταση τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ μέλλοντος, ἐκεῖνα τὰ στοιχεία ποῦ ἀπρκαλύπτουν τὴ φύση τῆς πραγματικότητας μιᾶς χώρας στὴν ἐξελικτικὴ πορεία. Γιὰ τὸν Μαρκέρ τὰ πάντα εἶναι προσωρινὰ καὶ θρῖσκονται σὲ μιὰ πορεία συνεχοῦς ἀλλαγῆς. Δὲν προσπαθεῖ νά περιορίσει τὸν ἑαυτό του σὲ χρόνο

και χώρο: «τοῦτο τὸ Φθινόπωρο θὰ μπορούσε νάταν στὸ Πεκίνο ἢ στὴν Νέα Ἀγγλία».

Ἔνα ἀπ' τὰ κλειδιὰ στὴ δουλειὰ τοῦ Μαρκέρ εἶναι οἱ συλλογισμοὶ τοῦ πάνω στὴν Ἱστορία — Ἱστορία ὄχι σὰν μιὰ ἀμετάβλητη καταγραφή γεγονότων, ἀλλὰ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ στὴν πορεία τοῦ νὰ γίνει ἱστορία, χωρὶς αὐτὸ νὰ ἔχει συνειδητοποιηθεῖ ἀκόμα. «Ἡ ἱστορία εἶναι μιὰ τίγρις πού καταβροχθίζει τὴν Κουμίκο» μᾶς λέει ὁ ἴδιος στὸ φίλμ του «Τ ὀ μ υ - σ τ ῆ ρ ι ο τ ῆ ς Κ ο υ μ ῖ κ ο», «ὅμως αὐτὴ εἶναι ἡ τίγρις. Ἡ Κουμίκο ξέρει ὅτι δὲν φτιάχνει ἱστορία, ὅμως αὐτὴ ἡ ἴδια εἶναι ἱστορία, σὰν καὶ σένα σὰν καὶ μένα, σὰν τὸν Μάο, τὸν Πάπα καὶ τὸν μικρὸ σκίουρο».

Ἡ γραφὴ τῆς κάμερας τοῦ Μαρκέρ ἀρνήται τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ γτοκυμαντέρ. Στὸ φίλμ του «Γ ρ ἄ μ μ α ἄ π ὀ τ ῆ ν Σ ι β η ρ ῖ α», ἡ ἴδια ἡ πρώτη λέξη ἀπὸ τὸ σχόλιο προσδιορίζει τὸν τόνο: «Σοῦ γράφω ἀπὸ μιὰ μακρινὴ χώρα...». Τούτῃ ἡ κάμερα πού προσφέρει τὴ λέξη «Ἐγώ», δὲν εἶναι τυχαία. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Μαρκέρ εἶναι αὐτὸς τοῦ πρώτου προσώπου τῆς ἀνωθυμίας. Ἀπορρίπτοντας τοὺς περιορισμοὺς τῆς κλασσικῆς δομῆς, ὁ Μαρκέρ ἀναγνωρίζει μιὰ μόνο δραματικὴ διάσταση: τὸ σχόλιο. Τὰ σχόλια τοῦ πάνω στὴν εἰκόνα ἐκφράζουν τὴν κυρίαρχη ἰδέα, ἐπεκτείνουν, ἐρμηνεύουν, μορφοποιοῦν, καὶ πολλές φορές ἀναπληρώνουν τὴν ἀνικανότητα τῆς εἰκόνας ἢ μᾶλλον τῆς εἰκονοκλαστικῆ ἔλλειψη τοῦ θέματος. ὅπως π.χ. μὲ τὸ φίλμ «Κ ο ὄ β α, Ν α ῖ», ὅπου λόγω τοῦ βιαστικῶ γυρίσματος τὸ φίλμ θὰ φαινόταν πρόχειρο ἢ ἴσως δὲν θὰ μπορούσε νὰ φτιαχτεῖ.

Αὐτὸ πού βασικὰ ἐνδιαφέρει πῶς πολὺ μὲ τὸν Μαρκέρ, καὶ πού θὰ ἴδωθεῖ πῶς καθαρὰ στὸ φίλμ του «LA JETEE» σὰν ἓνα παραδειγματικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς, εἶναι ἡ λειτουργία τῶν δυὸ πλαστικῶν ἀρθρώσεων, τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Σ' ὅλα σχεδὸν τὰ φίλμ του ὑπάρχει μιὰ σταθερὴ συγχώνευση τῶν διαφορετικῶν χρόνων, καταργεῖ τὴν παραδοσιακὴ γραφὴ τῆς χρονικῆς συνέχειας καὶ τῆς χωρικῆς διασάφισης ἔτσι πού ἡ γτοκυμανταιριστικὴ γραφὴ του γίνεται ἀπόλυτα ὑποκειμενικὴ. Μὲ τὴν ἀντιπαράθεση τοῦ παρελθόντος μὲ τὸ παρὸν, ἡ ἱστορία μετατρέπεται σὲ μὴ - ἱστορικὴ. Ὁ χρόνος δὲν εἶναι πιά κάτι τὸ ἀντικειμενικὸ, μιὰ αἰτιολογημένη πορεία μὲ καθαρὰς διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς χρονικὰς περιόδους. Ὑπάρχει μιὰ συνεχικότητα σὲ μιὰ σταθερὴ πορεία ἐξάλειψης τῶν χρονικῶν διακρίσεων. Ἔτσι ἀποδίδεται μιὰ ἔμφαση στὴν ἰδέα τῆς συνείδησης ἀκριβῶς γιατί ἡ παραπάνω χρονικὴ ἀντιπαράθεση ὑπερβαίνει ἱστορικοὺς περιορισμοὺς καὶ περιέχει ὅλους τοὺς χρόνους. Τὸ παρελθὸν καὶ τὸ παρὸν νοοῦνται χωρικὰ, ἐνωμένα σὲ μιὰ ἀχρονικὴ ἔνωση. Καὶ ἐδῶ παρατηρεῖται ἓνα ἄλλο παράδοξο: ἐνῶ ἡ τέχνη γενικὰ ἔχει ἀναπτύξει τὴν ἱκανότητα νὰ φτιάξει τὸ πορτραῖτο ἐνὸς χώρου (ὀπτικὴ ἀντικειμενικὴ φαντασία) καὶ ἐπίσης τὴν ἱκανότητα νὰ ἀποδώσει χρονολογικὸ χρόνο (ἱστορικὴ ἀντικειμενικὴ φαντασία), ὅμως καὶ τὰ δυὸ ἔχουν ἐγκαταληφθεῖ.

Ὁ τίτλος τοῦ φίλμ «LA JETEE» ἀντιπροσωπεύει δύο πράγματα,

και την αποβάθρα του αεροδρομίου του Όρλυ και το ριζιμο ενός ανθρώπου μέσα σε χώρο και χρόνο. Ένα μικρό παιδί περπατάει με την οικογένειά του στο αεροδρόμιο του Όρλυ μία Κυριακή πρωί: η όμορφη του προσώπου μιας γυναίκας τον θαμπώνει, και ύστερα από λίγο, ένας άντρας πεθαίνει. Αυτή η αρχή του φιλμ είναι η ανάμνηση της παιδικής ηλικίας του ήρωα, ο οποίος δεν ξέρει ακόμα ότι ο άντρας που πέθανε ήταν ο εαυτός του, ότι είναι ο δικός του θάνατος που βλέπει με τα μάτια του, άλλ' αυτό θα το συνειδητοποιήσει αργότερα όταν θα φτάσει στο μέλλον και θα μπορέσει να κυττάξει πίσω στο παρελθόν.

Βρισκόμαστε στην εποχή του Τρίτου Παγκόσμιου Πολέμου, «ύστερα από την καταστροφή του Παρισιού» που εικονικά επικαλείται από μία σειρά πλάνων τρόμου και φρίκης και απ' ένα έξοχο κολλάζ που δείχνει την άφιδα του θριάμβου σχισμένη στα δυο ύστερα απ' τους βομβαρδισμούς. Σ' αυτό το κατεστραμένο Παρίσι του μέλλοντος, παράξενοι βασανισιαί που μιλάνε Γερμανικά αφιερώνονται σε τρομακτικά πειράματα, ψάχνουν για ένα ανθρώπινο πειραματόζωο που να διατηρεί μία μνήμη τόσο ζωντανή ώστε να μπορεί να χρησιμεύσει σαν ένα μέσο για ένα ταξίδι στο χρόνο. Ο σκοπός τους είναι να «στείλουν ανθρώπους σε χρονικά ταξίδια και να καλέσουν το παρελθόν και το μέλλον στην βοήθεια του παρόντος». Έπειδή ο άνθρωπος που μιλήσαμε παραπάνω διατηρεί μία τέτοια μνήμη, πρόκειται να ριχτεί στο παρελθόν, προς το κορίτσι που αγαπά, ή προς το φάντασμα που νομίζει ότι αγαπά. Για μεγαλύτερα και μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα, πάντα τονισμένα με μία επιστροφή σ' ένα παρόν που γίνεται το μέλλον του παρελθόντος και το παρελθόν για το μέλλον, και που τον θρίσει: να υποφέρει μυστηριώδεις έγχυσεις στην κούνια του πόνου του, δλο και περισσότερο ο άντρας επανεώνεται με τη γυναίκα που αγαπά, σ' ένα ηλιόλουστο κήπο, σ' ένα δωμάτιο όπου αυτή κοιμάται (το κλειδί του φιλμ), σ' ένα μουσειο. Όταν πια είναι σίγουρος για την αγάπη του, το πείραμα τελειώνει είναι τώρα έτοιμος για το ταξίδι στο μέλλον.

Οι άνθρωποι του μέλλοντος του προσφέρουν απλώς μία πηγή ενεργείας την οποία μεταφέρει πίσω μαζί του. Χωρίς κανένα σκοπό τώρα, αφού έπαιξε το ρόλο του, περιμένει να απελευθερωθεί. Όταν όμως οι άνθρωποι του μέλλοντος — που κι αυτοί ταξιδεύουν σε χρόνο — τον συμβουλεύουν να δραπετεύσει μαζί τους, αρνήται. Θέλει να «επανακερδίσει τον κόσμο της παιδικής του ηλικίας και την γυναίκα που μπορεί να τον περιμένει». Την ξαναβρίσκει στην μεγάλη αποβάθρα του Όρλυ, μαζί μ' ένα μικρό παιδί που είναι ο εαυτός του, κι εκεί ένας φρουρός που τον παρακολούθησε τον σκοτώνει. Έτσι καθώς η διήγηση ολοκληρώνεται, το ίδιο συμβαίνει και με τον χρόνο, η χρονική άρθρωση είναι κυκλική. Και σ' αυτή την ιδέα ενός ανθρώπου που μπορεί να ταξιδεύει σε χρόνο μέσα από τη δική του σταθερή διατήρηση της μνήμης, αποκαλύπτεται ένα αγαπητό θέμα του Μαρξέρ: η έξερεύνηση του υποκειμενικού κόσμου.

Τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἀντιμετωπίζουμε ἕνα κόσμο μὲ τὸν ὁποῖο δὲν ἔχουμε κάποιο σημεῖο ἐπαφῆς εἶναι μιὰ αἰτία τοῦ γιατί τὸ φιλμ ἔχει τὴ δύναμη νὰ μᾶς συγκινεῖ. Τὸ ταξίδι στὸ μέλλον ἔχει συνοψισθεῖ, μὲ μιὰ σπάνια σύνθεση, σὲ μερικά πλάνα, ἕνα δίκτυ ἀφηρημένων γραμμῶν καὶ στὴν ἴδια τὴν ἐπίκληση τοῦ μέλλοντος, τὸ φιλμ εἶναι προσεκτικὰ μὴ ἀκριβῆς στὴ «ρεαλιστικότητά» του. Φιγούρες κόντρα σ' ἕνα μαῦρο βάθος πεδίου· ἄνθρωποι σὰν κι ἐμᾶς, ὅμως μὲ τὰ μέτωπα στιγματισμένα λὲς καὶ εἶναι ἀναγνωρίσιμα ἐνὸς ἀγνωστού πλανήτη καὶ ὑπερφυσικὰ φωτισμένα ἔτσι ὥστε νὰ ἀναγνωρίζουμε τὴν ἰδέα μας γιὰ τὸ μέλλον στὴ «διαφορά» τους. Τίποτα δὲν εἶναι εἰκονογραφικὸ· δὲν ὑπάρχουν φουτουριστικὰ σκηνικά. Ἄλλωστε, γιατί νὰ ὑπάρχουν ὅταν αὐτὸ τὸ δράμα τοῦ πόνου ὑπέροχα καταδείχνει ὅτι τὰ θηρία βρίσκονται ἀνάμεσά μας; Τὰ ὄλικά γιὰ νὰ πετύχῃ τὸ πείραμα εἶναι λίγα: ἠλεκτρόδια, μάσκες ματιῶν, μιὰ κούνια, στερεοσκοπικὰ ἀκουστικά, ὁ χτύπος τῆς καρδιάς.

Μὲ τὴ χρῆση στατικῶν φωτογραφιῶν γιὰ νὰ συσσωματώσει τὸν τρόπο καὶ τὴν ἀκίνησία τοῦ θανάτου ὁ Μαρκέρ παρατείνει τὴν ἔνταση τῆς ἐνέργειας του. Γιατὶ ἀκριβῶς ἡ τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται σ' αὐτὸ τὸ φωτο - μυθιστόρημα εἶναι τόσο πρωτότυπη ὅσο καὶ τέλεια στὸν σκοπὸ τῆς. Οἱ ἦθοποιοὶ παραμένουν ἀκίνητοι, καὶ παραδόξως εἶναι ἡ ἀκίνησία τῆς εἰκόνας ἡ ὁποία προκαλεῖ τὴν ἴσθηση τῆς ζωῆς, μιὰ αἴσθηση ποὺ σοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὰ πάντα εἶναι ἔτοιμα νὰ κινηθοῦν. Μόνο μιὰ εἰκόνα μεταφέρει κίνηση ἀκριβῶς μέσα στὸ καρρέ, γιὰ ἕξη δευτερόλεπτα: ὅταν τὸ κορίτσι ποὺ κοιμᾶται, ἐκπληκτο καθὼς συμμαζεύεται στὸ κρεβάτι ἐνῶ τὰ πουλιὰ κελαηδοῦν, ἀνοιγοκλείνει τὰ βλέφαρα ἀργὰ καθὼς ξυπνάει καὶ χαμογελᾷ στὴν κάμερα, δηλαδή στὸν ἄντρα ποὺ ἀγαπᾷ. Ἕνα ἀφήρημα τῆς λογικῆς, μιὰ ἐξαιρέση στὸν κανόνα, αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη στιγμή στὸ φιλμ ὅπου ἡ ἀκίνησία τῆς στατικῆς εἰκόνας σπάει: μιὰ πεννιὰ μεγαλοφυΐας τῆς ὁποίας ἡ ὁμορφιὰ γίνεται πιὸ ἔντονη ἀκριβῶς γιατί ἡ στιγμή εἶναι μοναδική. Στὴν ἐπόμενη εἰκόνα, τὰ πουλιὰ εἶναι τώρα βουδά καὶ ἡ κοπέλλα ἀκίνητη ξανά. Αὐτὴ ἡ σύντομη λάμψη εὐχαρίστησης στὴ ζωσα ὄλη, ἡ μόνη ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὸν κανόνα, εἶναι ὄλο αὐτὸ ποὺ τὸ μυαλὸ μπόρεσε νὰ πιάσει ἀπ' τὴ ζωῆ.

Ἐντίθετα μὲ τὸν Ρόμπερτ Κρίλλερ ποὺ μᾶς ἀφίνει μὲ τὸ αἶσθημα ὅτι οἱ χαρακτήρες του παραμένουν ἀμετάβλητοι, ἡ τέχνη τοῦ Μαρκέρ στὸ «LA JETEE» εἶναι νὰ δώσει ἔμφαση στὴν ἀντίληψή μας γιὰ τὴν ζωῆ, ὅπως θάκανε ἕνας γλύπτης». Ἐπὶ πλέον, ἡ στατικὴ ποιότητα τῶν εἰκόνων προσδιορίζει τὴ γραφὴ τῆς μνήμης. Τὸ νὰ θυμᾶσαι κάτι σημαίνει νὰ συγκρατεῖς τὴ ροὴ τοῦ χρόνου. Καὶ τὸ «LA JETEE» εἶναι ἕνα φιλμ πάνω στὸ χρόνο, ἡ/μόνη διέξοδος γιὰ τοὺς ἐπιζῶντες τοῦ τρίτου Παγκόσμιου Πόλεμου.

Ἔτσι ὁ Μαρκέρ ἔχει μοντάρει τὸ ὄλικό του σὰν ἕνα φιλμ ἀπ' τὸ ὁποῖο ἔχει κρατήσει μόνο τὸ 1) 24 κάθε δευτερόλεπτου, ὅμως αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα ἔχει παραταθεῖ γιὰ τόσα δευτερόλεπτα ὅσο χρειάζεται. Μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ ἀργοῦ καὶ γρήγορου γυρίσματος, ἡ χρονικὴ ἀρθρω-

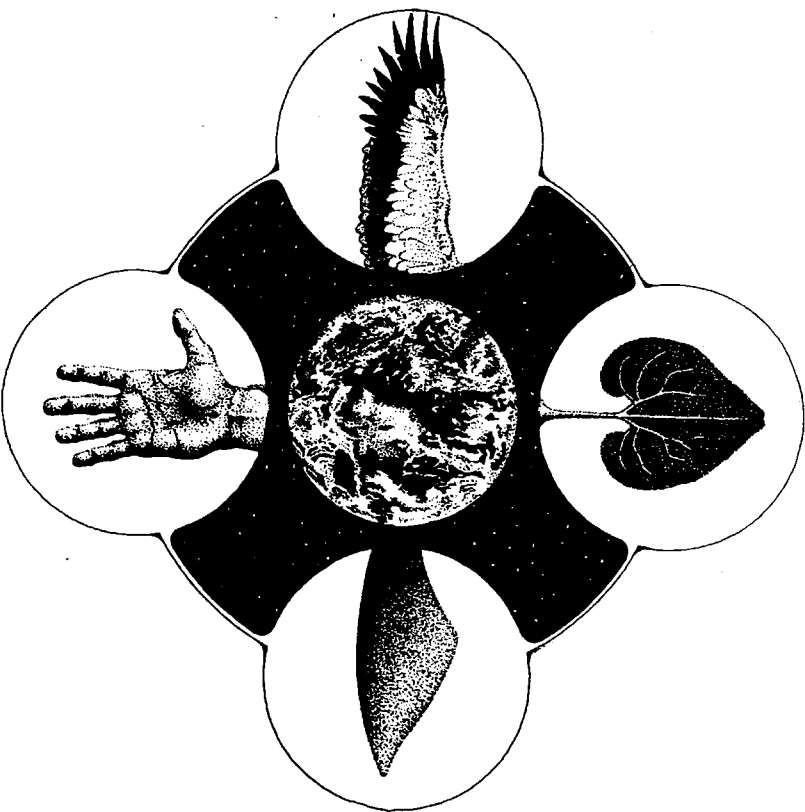
ση ἐλέγχεται κατά βούληση ἀπὸ τῆ διάρκειας πού ἀποδίδεται σ' αὐτὸ τὸ 1) 24 τοῦ δευτερολέπτου.

Μόνο μιὰ τέτοια σταθερὴ ἐπιλογή τῶν στατικῶν φωτογραφιῶν θὰ μπορούσε νὰ ἀποδώσει ἔτσι τέλεια τὴν αἴσθηση τοῦ ἀνατόφευκτου καὶ τῆς παροδικότητος αὐτῆς τῆς σχέσης ἀνάμεσα σὲ ἐραστὲς χωρισμένους ἀπὸ τὸν χρόνο. Καὶ τὸ μοντάζ τοῦ Μαρκέρ, ἐναλλάσσοντας πλάνα ἀπὸ τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον μὲ πλάνα τῶν γιαιτρῶν, τοῦ «ἀσθενῆ» πού ὑποφέρει, τὴν ἐξέλιξη τοῦ πειράματος (ἄλλα αὐτὰ εἰκόνες ἀπὸ κάποιο παρόν), ἀποδίδει σημασία στὸ κόστος πού πληρώνεται ἀπ' τὸν φυσικὸ πόνο, καὶ τίς λυπηρὲς προσπάθειες τοῦ ἥρωα νὰ ξαναβρεῖ τὴσ ἀγαπημένη του. Καὶ στὸ τέλος περναίνει ἐνῶ προσπαθεῖ νὰ πιᾶσει τὸ ἀπίθανο ὄνειρο του.

Πέρα ὁμως ἀπ' τὴν τεχνικὴ τῆς χρήσης τῶν στατικῶν φωτογραφιῶν ὁ Μαρκέρ παίζει συνειδητὰ μὲ τὴν χειρονομία σὰν ἕνας ζωγράφος προσωπογραφιῶν: τὸ κορίτσι πού κοιμάται, ἡ «κίνηση» τῶν μαλλιῶν τῆς στὸ μουσεῖο, ἡ προσπάθεια νὰ κρύψει ἕνα χαμόγελο, ἕνα δάχτυλο πού δείχνει τὰ φτερά ἐνὸς πουλιοῦ, ὅλες αὐτὲς εἶναι ἁμορφες, ἀπελευθερωμένες στιγμῆς πού ἐπικαλοῦν τὸ εὐθραυστο τῆς εὐτυχίας.

Σὲ κάποια στιγμή στὸ φιλμ (πού ἀκριβῶς δὲν θυμᾶμαι) ἀκοῦμε τὴν κοπέλλα νὰ ψυθιρίζει τὴ λέξη «Χίτσοκ», πού χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι μιὰ ἀναφορὰ στὸ δημιουργὸ τοῦ «*I l i γ γ ο υ*», μιὰ ἀκόμα ἱστορία ἐνὸς ἀντρα κυριαρχημένου ἀπ' τὴν εἰκόνα μιᾶς γυναίκας πού δὲν μπορεί ν' ἀναστήσει. «*La Jeteé*» εἶναι ἕνα ποίημα ἀγάπης, ἕνα παραμῦθι γιὰ τὸ φῶξιμο τῆς ἀγάπης. Εἶναι καθαρὴ τρέλλα ὁμως νὰ παραπαθῆσεις νὰ ξανασυλλάβεις μέσα ἀπὸ τὴν ἐνήλικη νοημοσύνη μιὰ παιδικὴ ματιὰ τῆς ἀγάπης, νὰ ἀποστερηθεῖς τὴν ἀγάπη ἐπειδὴ ἔχεις προτιμήσει νὰ μάθεις. Πάνω ἀπ' ὅλα, σὲ τοῦτο τὸ διήγημα ἐπιστημονικῆς φαντασίας, πού δὲν εἶναι πολὺ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὰ παραμῦθια τῆς παιδικῆς ἡλικίας μὲ τὸ τελικὸ χαιρετισμὸ τοῦ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ μέλλοντος, διαφαίνεται τὸ θέμα τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὴν κυρίαρχη φύση. Ἡ ἀντίδραση τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ προβολὴ τῶν κρυμμένων ἐπιθυμιῶν καὶ φόβων του. Πῶς θὰ μπορέσει νὰ ἐπιζήσει ἡ ἀγάπη σ' ἕνα κόσμο μὲ ρομπότ; Πῶς μπορεί κάποιος νὰ πολεμήσει τὸ ἀμετάκλητο πέρασμα τοῦ χρόνου, τὴν ἀπειλὴ τῶν γειρατικῶν καὶ τοῦ θανάτου; Ὁ ἴδιος ὁ Μαρκέρ δίνει τὴν ἀπάντηση: «Καταλαβαίνει ὅτι δὲν μπορεί νὰ δραπετεύσει ἀπὸ τὸ χρόνο». Κανένας δὲν μπορεί νὰ ξεφύγει ἢ νὰ ἀπορίψει τὸ μέλλον, γιατί τὸ μέλλον εἶναι ὁ δικὸς μας θάνατος, τὸν δημιουργοῦμε κάθε λεπτὸ.





STEPHEN DWOSKIN

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΕ ΕΠΕΚΤΑΣΗ

Όταν άποφασίσουμε νά άσχοληθούμε μέ τόν κινηματογράφο σέ επέκταση, μάς άνοίγεται ό δρόμος γιά πολλές καινούργιες άντιλήψεις πού μπορούν νά έξετασθουν μέ πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Δέν μπορώ βέβαια νά συμπεριλάβω όλες τίς προσεγγίσεις πού έχουν γίνει γιά τό φίλμ κι' έχω άφήσει άπέξω πολλές ταινίες, πολλούς σκηνοθέτες και άρκετές άντιμετωπίσεις· μερικές άλλες δημοσιεύσεις έχουν καλύψει πιά διεξοδικά πολλές πλευρές. Θά μπορούσε όμως νά γίνει μιά πλατύτερη κατανόηση, αν ξαναεφαρμοζε κανείς μερικές από αυτές τίς γενικές άντιλήψεις, έννοιες και στυλιστικές διασταυρώσεις από τήν μιά μελέτη στην άλλη. Ό πρωταρχικός όρος "κινματογράφος σέ επέκταση" καλύπτει άρκετές έννοιες και άντιμετωπίσεις. Ό όρος συνεπάγεται πολλά πράγματα, γενικά όμως σημαίνει υλικό και δραστηριότητες του φίλμ, πού ξεφεύγουν πέρα από τήν οϊκεία μοναδική διδιάστατη όθόνη στην κινματογραφική αίθουσα, σέ συνδιασμό μέ μιά νατουραλιστική φωτογραφική άποτύπωση επάνω σέ μιά φωτοευαίσθητη ζελατίνα. Κι' αυτός ό όρισμός όμως είναι άνεπαρκής, γιατί μπορεί κανείς νά χρησιμοποιεί τήν "κιναισθητική" και τήν "ANIMATION" (έμφύχωση) μέσα στην συμβατική κατάσταση του διδιάστατου κινματογράφου, και μπορεί νά γίνει μιά πολυθρονική προβολή διδιάστατων εικόνων σέ συνθήκες πέρα απ'τόν τυπικό κινματογράφο, ενώ η νατουραλιστικά φωτογραφημένες εικόνες μπορούν νά προβληθουν σέ πάνω από μιά όθόνες. Έτσι δέν υπάρχει καμμία πραγματική διαχωριστική γραμμή. Θά προσκολληθώ λοιπόν σέ ταινίες πού περιέχουν κιναισθητική, συνδυασμό και πολλαπλότητα μέσων, καθώς και κινματογραφική τεχνολογία. Τό υπόλοιπο του όρισμού θά τό αφήσω σέ σάς.

Όταν ό Werner Nekes έστρεψε τό μηχάνημα προβολής προς τούς θεατές τήν ώρα πού παιζόταν ή ταινία του, θά μπορούσα νά πώ ότι έκανε μιά επέκταση του κινματογράφου του. Όταν ό Λούτζ Μόμμαρτζ πρόβαλε μιά ταινία από μιά τρύπα σέ μιά όθόνη προς τήν άπέναντι όθόνη, τήν ώρα πού μιά δεύτερη ταινία προβαλλόταν από μιά τρύπα της άπέναντι όθόνης προς τήν πρώτη, τότε κι' αυτός έκανε μιά επέκταση του κινματογράφου. Όταν ό Stan VanDerBeek ή ό Μάλκολμ Λέ Γκρίς πρόβαλαν μέ διοθονική ταινία, ή όπως ό Άντόνιο Ντέ Μπερνάρντι ή ό Σαούλ Μπάος, χρησιμοποίησαν τρεις ή τέσσερις όθόνες, ή ό Τσάρλς Αίημς, έντεκα όθόνες, κι' αυτοί έκα-

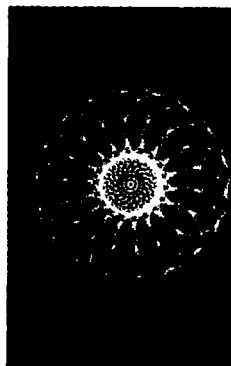
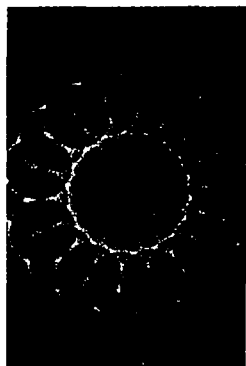
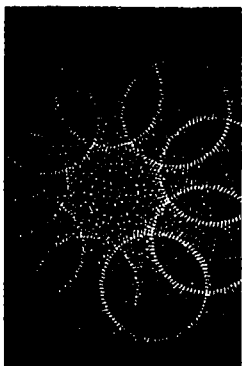
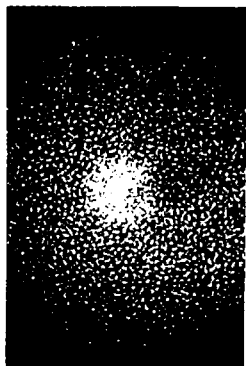
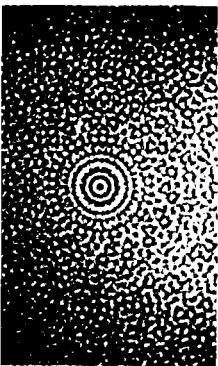
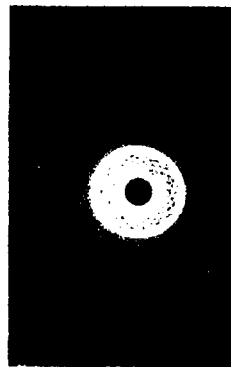
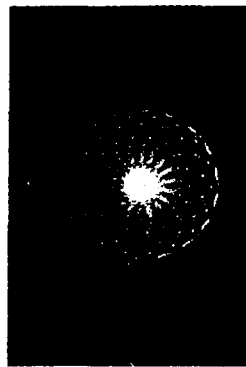
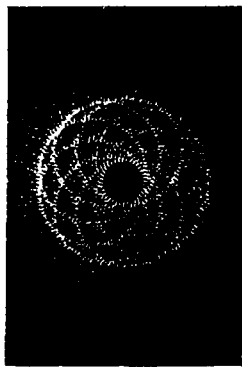
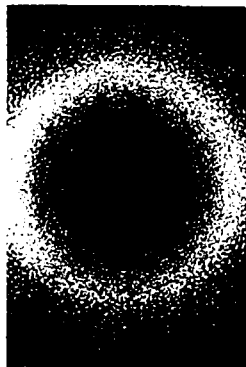
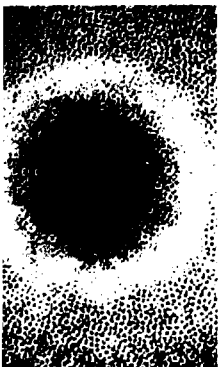
ναν επέκταση του κινηματογράφου. "Όταν ο Άμπέλ Γκάνς έφτιαξε τό τριοθονικό έπος του "Ναπολέων" στην δεκαετία του 1920 (χρησιμοποιώντας μηχανές 360°, μηχανές επάνω σέ άλογα, κλπ.) έκανε επέκταση του κινηματογράφου, τό ίδιο και ο Τακεχίσα Κοσογκι όταν έκοψε μία κινηματογραφική όθόνη, ή ο Τζέημς Ουίτνεϋ όταν χρησιμοποίησε ένα ήλεκτρονικό υπολογιστή για νά κάνει τό "Lapis", ή ο Σκόττ Μπάρτλεττ όταν συνδύασε τό Βίντεο μέ χρωματικές παραμορφώσεις τής ταινίας, ή ο Τσάρλς Τσοϋρι όταν έκανε τό "Hummingbird" μέ τήν βοήθεια ενός υπολογιστή. Καταλήγει κανείς στόν νά περιγράψει φυσικές έντυπώσεις και τεχνικές μεθόδους για κινηματογραφικές καταστάσεις, αλλά στην περιγραφή αυτή χάνεται ένα μεγάλο μέρος από τήν προσωπική εμπειρία μέ κάθε παράσταση. Γιατί σέ πολλές καταστάσεις του "Κινηματογράφου σέ επέκταση", οι φυσικές αντιμετώπισεις είναι διασκεδαστικές και έρεθιστικές, σάν νά βαδίζουμε μέσα σέ καινούργια περιβάλλοντα. Σέ πολλές περιπτώσεις γιατί υπάρχουν και έξαιρέσεις τό μήνυμα είναι τό ίδιο τό φυσικό στοιχείο: ή ποίηση έγκειται στην αντιμετώπιση ανάμεσα σέ κείνο και σέ σάς. Μειώνεται (καμιά φορά ολοκληρωτικά) ή αναφορά σέ άλλα πράγματα και ο έλεύθερος συνειρμός, για χάρη του ίδιου του πράγματος, του άντικειμένου.

"Αν πάρουμε μερικά καινούργια σύνολα εικόνων πού έχουν άποτυπωθει επάνω σέ επιφάνεια φίλμ. Θα σκοντάψουμε επάνω σέ κάτι πού συχνά όνομάστηκε "κιναισθητική". Η θεμελιική έννοια του όρου σημαίνει καθαρές άπεικονίσεις σέ κίνηση: μ'άλλα λόγια, κινητική αίσθητική. Μπορούμε νά συνδέουμε αυτές τίς εικόνες και τήν αίσθητική μέ μερικά πρώιμα έργα του Μόχολυ-Νάγκυ, όπως τήν κινούμενη γλυπτική του και τίς φωτεινές φωτογραφίες του. Πολλές τέτοιες ιδέες έπιδείχθηκαν μέ φωτεινές προβολές στην διάρκεια τής περιόδου του Μπαουχάους, όπου υπήρχε μία έντονη ένασχόληση μέ τήν κίνηση. Μία πιο πρόσφατη δραστηριότητα μέ φωτεινές προβολές έχει συμπεριλάβει "λάιτ σόους" μέ προβολείς μέ σλάιντς πού πρόβαλλαν κινούμενα χρωματιστά σχήματα τήν κίνησή τους αυτή, τήν δημιουργούσε ή θερμότητα τής λάμπας, δημιουργώντας συνεχείς μεταβολές στόν συνδυασμό χρωματισμένου νερού και λαδιού). Τά "περιστροφικά ανάγλυφα" του Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamps) και μερικές άπ'τίς πρώτες ταινίες του Χάνς Ρίχτερ έδειχναν ένα αύξανόμενο ενδιαφέρον για τήν άφηρημένη κίνηση. Η ανάπτυξη τής τεχνολογίας διευκόλυγε νά γίνουν πολυάριθμες άφηρημένες εφαρμογές τής κίνησης σέ ταινίες. Οι μεγαλύτεροι έξερευνητές τέτοιων μεθόδων, από τους σύγχρονους άνεξάρτητους δημιουργούς ταινιών είναι οι Ουίτνεϋς και ο Τζόρνταν Μπέλσον.

Ὁ Τζών καί ὁ Τζεημς Ούϊτνεϋ ὀνόμαζαν ἀρχικά τὴν δραστηριότητά τους "motion graphics" ("κινητικὴ γραφικὴ"). Μεταξὺ 1941 καὶ 1944, τὰ δύο ἀδέρφια ἐφτιαξαν τὶς πέντε ταινίες πού ἀπαρτίζουν τὸ "Film Exercises". Ἐδῶ ἔχουμε μιὰ ἀντίληψη τῆς δημιουργίας εἰκόνων πού στηρίζεται σέ κινούμενα διαγράμματα, σχήματα καὶ χρώματα. Μετὰ τὸ 1945, τὰ δύο ἀδέρφια δούλευαν μαζί ἀραιότερα, ἐνῶ ἀσχολιόντουσαν ταυτόχρονα μὲ τὴν ἐξέλιξη μεθόδων γιὰ νὰ παράγουν καὶ νὰ ἐλέγχουν πολὺ πλὴ ἐπεξεργασμένα ὀπτικά φωτεινά μορφώματα. Χάρη στὴν ἐνεργητικότητά τοῦ Τζών Ούϊτνεϋ, ἐπινόησαν ἓνα ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστὴ καὶ βαθμιαῖα τὸν τελειοποίησαν γιὰ νὰ παράγει ὀλοένα περισσότερα ὀπτικά σχήματα. Τὰ ἔργα τοῦ "Permutation" (1967) καὶ "Catalogue" (1971) χρησιμοποιοῦν φυτικὸ διάκοσμο καὶ καλλιγραφικὰ πρότυπα σάν βάση γιὰ κινούμενα μορφώματα.

Ἐνῶ ὁ Τζών τελειοποιῶσε τὸν ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστὴ τοῦ, ὁ Τζεημς δούλευε μὲ τὰ χέρια τὴν ταινία τοῦ "Yantra" (1950/60) πού χρειάστηκε δέκα χρόνια γιὰ νὰ τὴν τελειώσει. Παρ' ὅλο πού εἶχε ἀσχοληθεῖ φανερά περισσότερο μὲ τοὺς μύθους καὶ τὶς ἀντιλήψεις τῆς ἀνατολικῆς θρησκείας, ἔστησε τὸ "Yantra" ἐπάνω σέ ἓνα εἰδικὸ συγκεντρωτικὸ πρότυπο γιὰ τὴν συγκράτηση φυσικῶν δυνάμεων. Προχώρησε, γιὰ νὰ φτιάξῃ τὸ ὁμοῖο καὶ ὑπνωτικὸ ἔργο "Lapis" (1963/66), χρησιμοποιώντας ἓνα ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστὴ. Ἡ ταινία αὐτὴ περιεῖχε λεπτὰ ἀκτινοβόλα κηλιδωτὰ μορφώματα, ἐστιασμένα ἐπάνω σέ ἓνα κέντρο, καὶ ἐνοποιημένα σάν mandala. Τὸ χῶμα μεταβάλλεται συνέχεια μὲ ἀτέλειωτες ρευστὲς κινήσεις, δημιουργώντας καλειδοσκοπικὰ σχήματα μὲ ἔκδηλα ἀπειρο πλοῦτο.

Οἱ νεώτεροι ἀδερφοί, ἰδιαίτερα ὁ Τζών - Τζοῦνιορ καὶ ὁ Μάϊκλ, ἐπιρεασμένοι ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους Ούϊτνεϋς, ἐξακολούθησαν νὰ χρησιμοποιοῦν στὶς ταινίες τους πολλαπλὲς ἀφηρημένες κινήσεις, μὲ ἐπέκταση σέ παραστάσεις πολυθοδικές καὶ στό περιβάλλον, καθὼς ἐπίσης καὶ μονοθοδικές ταινίες, ὅπως τὸ "Byzina Flores" τοῦ Τζών-Τζ. Ὁ Μάϊκλ ἀκολούθησε μὲ μιὰ πιὸ τύπικὴ ταινία, "Binary Bit Patterns" (1969). Στὶς ταινίες αὐτές βρισκόμε μιά αὐξανόμενη χρήση μαθηματικῶν καὶ ἠλεκτρονικῶν μορφωμάτων. Οἱ Ούϊτνεϋς μελέτησαν πρῶτοι πολλὲς τέτοιες πλευρές, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ συνολικὴ περιοχὴ τῆς δημιουργίας ταινιῶν - πού συνδυάζεται μὲ τὴν τηλεόραση - ἀπλώνεται καὶ ἀναπτύσσεται μὲ ταχὺ ρυθμὸ καὶ προσελκύει μεγάλο ἐνδιαφέρον. Ἡ μέθοδος αὐτὴ, γνωστὴ τώρα σάν "Κυβερνητικὸς κινηματογράφος", εἶναι μιὰ μέθοδος δημιουργίας εἰκόνων μέ διὰφορους τύπους ἠλεκτρονικῶν ὑπολογιστῶν. Ἐδῶ ἀρχί-



ζουμε νά βλέπουμε τήν διασταύρωση τοῦ καλλιτέχνη μέ τόν ἐπιστήμονα-μηχανικό, γιά τήν παραγωγή ἑνός κινηματογράφου, ὅπου ἡ τεχνολογία ἀποτελεῖ ἕνα ἀκέραιο μέρος τοῦ περιεχομένου. Ταινίες σάν τήν "Cybernetik 5.3" (1965/9), τοῦ Τζῶν Στεχιοῦρα, χρησιμοποιοῦν ἡλεκτρονικές εἰκόνες γιά νά παράγουν συνεχῆ καί ἐκτεταμένα πανοράματα ἀφηρημένης μορφῆς καί χώρου, σχήματα μέ κίνηση καί χρῶμα πού προσφέρουν ἕνα νεώτερο καί πλατύτερο πεδίο γιά τήν ὀπτική φαντασία.

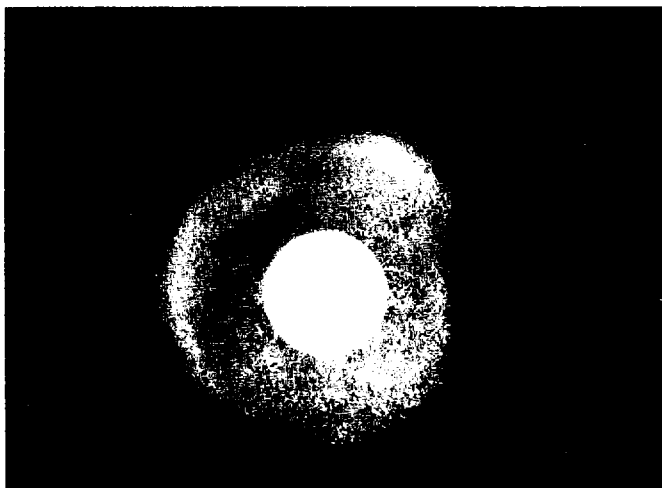
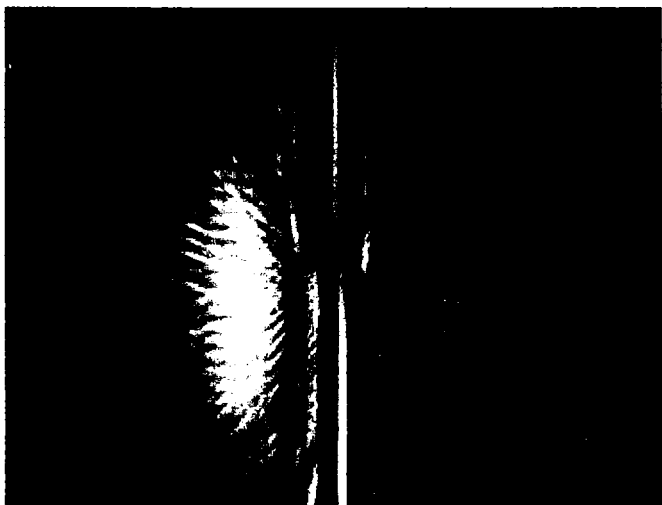
Οἱ καινούργιες αὐτές πηγές ὄχι ἀπλῶς παρέχουν μιά ποικιλία ἀπό ἀφηρημένα σχήματα, ἀλλά καί παραλλαγές ἐπάνω σέ φανταστικές καί συγκεκριμένες παραστατικές μορφές. Ταινίες σάν τήν "City-scape" (1968) τοῦ Πήτερ Κάμνιτζερ χρησιμοποιοῦν φανταστικές πολεοδομικές κατασκευές, ἐνῶ ὁ Stan Van Der Beek (μαζί μέ τόν Κέννεθ Νόουλτον) ἔχει φτιάξει πολλές ἡλεκτρονικές ταινίες, ὅπως τήν "Poems Fields" καί τό "Collide-oscope" (1966), πού εἶναι καμωμένες ἀπό ἕνα μωσαϊκό μορφωμάτων καί εἰκόνων, σχηματισμένων ἀπό κατακερματισμένες λέξεις. Πολλές τέτοιες δραστηριότητες βρισκονται ἀκόμα σέ πρῶμο στάδιο καί οἱ περισσότερες γίνονται στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, ὅπου ἔχουν συνεργαστεῖ πολλοί ἐπιστήμονες καί ἑταιρεῖες, σάν τήν Bell Telephone, γιά νά ἐξερευνησοῦν τό πεδίο αὐτό. Ὁ ἀριθμός τῶν ταινιῶν πού γίνονται μέ τήν βοήθεια ἡλεκτρονικῶν ὑπολογιστῶν αὐξάνεται γοργά.

Καμμιά ἐξέταση τῶν κιναισθητικῶν ταινιῶν δέν μπορεῖ νά παραλείψη τήν δουλειά τοῦ Τζῶρνταν Μπέλσον. Ἀρχικά ἦταν ζωγράφος, καί τό 1947 ξεκίνησε νά κάνει ταινίες μέ κινούμενες εἰκόνες σέ ἕνα πλαίσιο, πρῶτα μέ χαρτόνια, ὅπως καί ὁ Ρόμπερτ Μπρήρ, καί ἀργότερα μέ κίνηση σέ ρολλαρισμένα χαρτιά. Ἀπό τό 1947 ὡς τό 1953 ἔκανε ταινίες σάν τό "Μπάμπο" (1952) καί τό "Μάνταλα" (1952/3). Ἡ δουλειά του στό Πλανητάριο Μόρρισον τοῦ Σάν Φραντσίσκο τόν ἔφερε ὀπωσδήποτε σέ ἐπαφή μέ τό διάστημα καί τίς ἀστρονομικές μορφές, μέ ἀποτέλεσμα οἱ πιό πρόσφατες ταινίες του νά χαρακτηριστοῦν ἀπό τόν Τζῶν Γιάνγκμπλαντ σάν ὁ "ὁ διαστημικός κινηματογράφος τοῦ Τζῶρνταν Μπέλσον". Μέ τό "Allures" (1961) ὁ Μπέλσον ἀλλάζει ἀπό τά κινούμενα σέ ἕνα πλαίσιο πρὸς ὀργανικότερα ξεσπάσματα καί μεταμορφώσεις τοῦ χώρου. Ἡ προσωπική φαντασία, οἱ ἰδεολογίες τοῦ διαστηματος καί οἱ διαστημικές πτήσεις, καθώς καί οἱ φιλοσοφικές ἀντιλήψεις παρμένες ἀπό τόν βουδδισμό καί τό "Θιβητιανό Βιβλίο τῶν νεκρῶν", ἐκλέπταν τόν κόσμο τῶν εἰκόνων τοῦ Τζῶρνταν σέ σημεῖο πού νά γίνε μιά μὴ-παραστατική αἰσθησιμη σχετικὴ μόνο μέ ἐσώτερα

μυστικιστικά συναισθήματα. Οι άμορφικές μεταβολές και ενώσεις εξελίσσονται στην λαμπρή περίοδο που αρχίζει με την ταινία "Re-entry" (1964). Σπρώχνοντας τον έ-αυτό του περισσότερο προς την "διαστημική" φαντασία, σε μιά άπ'τίς δυνατότερες και άντυπωσιακότερες άφη-ρημένες φαντασίες σε ταινία, ο Μπέλσον συνέχισε τά "Φαινόμενα" (1965) και τό άκόμα δυνατότερο "Samadhi" (1966/7). Για τήν ένταση αύτης τής τελευταίας ταινί-ας, ο ίδιος ο Μπέλσον έχει πεί: "Ήξερα ότι είχα πραγ-ματοποιήσει τήν άληθινή ουσία αυτού που προσπαθούσα νά άπεικονίσω. Οι φυσικές δυνάμεις έχουν τούτη τήν ένταση: όχι όνειρική, αλλά σκληρή, θαρραλέα". Άμέ-σως μετά άπ'αυτό, έκανε τήν έκρηκτική ταινία του "Mo-mentum".

Οι νέες δημιουργίες προκαλούνται άν άναπτυχθούν καινούργια περιβάλλοντα. Τό διάστημα και ή τεχνολο-γία γίνονται τόσο οικείο πλαίσιο άναφοράς, όσο τά δέν-τρα και τά κόμικς. Άπ'αυτά, και άπό τήν προσωπική φαντασία που προκαλούν, γίνεται μιά συνεχής προσπά-θεια για νά μεταφραστεί, νά μεταγραφεί και νά ξανα-διατυπωθεί ή νεοσχηματιζόμενη γλώσσα. Τό φίλμ, με τήν επίμονη ικανότητά του νά έλέγχει τήν φαντασία σε χρό-νο και σε κίνηση, έχει προσφέρει τό βασικό μέσο για νά σύμπεριλάβει όπτικά πολλά τέτοια στοιχεία. "Έτσι έπεκτείνεται ο κινηματογράφος. Συναντούμε κι'έδω τό ίδιότυπο εκείνο είδος των "έξορκιστών τής εικόνας" που έκδηλώνονται οι ίδιοι με τίς εικόνες τους. Ή τε-χνολογία και ή χημεία μετατρέπουν τήν οικεία μας μορ-φή σε ένα είδος έπαναβίωσης αύτης τής μορφής, και μεσ' άπ'αυτήν τήν μεταμόρφωση γεννιέται μιά καινούργια μορ-φή. Ή διαδικασία τής μεταβολής έχει, όπως τό άνοιγ-μα ενός λουλουδιού, τήν ιδιαίτερη γοητεία της. Τό ά-νοιγμα, όπως και τό ίδιο τό λουλούδι, προξενεί τό δέ-ος καθώς μεγαθύνεται. Ή γοητεία του όπτικού έργαλεί-ου έχει γίνει πιο έντονη καθώς ή τεχνολογία και τά ύλικά τής τηλεόρασης έγιναν πιο προσιτά, μαζί με τήν επίγνωση του δυναμισμού του χρώματος και στο φίλμ και στην τηλεόραση. Ή άλλοίωση του χρώματος έχει γίνει όχι μόνο μιά τεχνική μέθοδος, αλλά σχεδόν ένας ίδι-αίτερος όπτικός κόσμος, και πολλές ταινίες γίνονται με βασική άρχή τό χρώμα. Άλλες ταινίες έχουν γίνει σε συνδυασμό με τήν τηλεόραση. Ταινίες σαν τό "Off/on" ή τό "Moon" του Σκόττ Μπάρτλεττ έχουν έξερευνησει τήν συνδυασμένη γλώσσα τής χρωματιστής Βιντεο - ταινίας

* Τό άναφέρει ο Gene Youngblood στο "Expanded Cinema" (Stu-
dio Vista, 1970).



JORDAN BELSON: RE - ENTRY 1964

(VTR) και του φίλμ των 16 χιλιοστών. Η οπτική αίσθηση που προκύπτει είναι μία διασταύρωση κιναισθητικής και παραστατικών αφαιρέσεων. Η ηλεκτρονική ζελατίνα βρίσκει μία αύξανόμενη εφαρμογή στο πλήθος των ταινιών που γίνονται μ'αυτόν τον τρόπο. Η άπεικόνιση από το βίντεο στο φίλμ αντιπροσωπεύει ένα καινούργιο στάδιο του οπτικού στοχασμού όπως δείχνουν οι ταινίες του Τόμ Ντέ Ούϊττ, Τζούντ Γιαλκιάτ, Λούτζ Μπέκερ, Άλντο Ταμπελλίνι και Λόρεν Σήρς, μεταξύ πολλών άλλων. Το περιεχόμενο κυμαίνεται ακόμα από την αφαίρεση ως την αφήγηση, κι έτσι μπορούμε να βρούμε οτιδήποτε, από το καθαρό χρώμα και τα διαγράμματα ως τα ξαναχρησιμοποιημένα ντοκιμανταίρ όπως στο "Paradise now" του Σέλντον Ρόχλιν, που έγινε αρχικά με μία κινητή μονάδα βιντεο-ταινίας, έπειτα πέρασε από ένα ηλεκτρονικό έγχρωμο "συνθεσάϊζερ" και τελικά έγινει κινηματογραφική ταινία. Ο Ρόχλιν, που έχει κάνει επίσης το ντοκιμανταίρ "Vali", συνένωσε έδω τα οπτικά συστατικά της οπτικής γοητείας με μία περισσότερο ξεκάθαρη ιστορία.

Αν εξετάσουμε κατά πόσον η τηλεόραση θα αντικαταστήσει το φίλμ, ή αν και τα δύο θα αλληλοϋποστηρίχθουν, ή αν θα εξακολουθήσουν να βαδίζουν χωριστά, σ'αυτό το σημείο μπορεί να είναι μόνο μία θεωρητική επιχειρηματολογία. Η τηλεόραση και το βίντεο είναι όριστικά το ίδιο τους το μέσο, παράγουν τις ιδιαίτερες οπτικές έντυπώσεις τους. Ένα μεγάλο μέρος του έργου του Νάμ Τζούν Παϊκ, για παράδειγμα, που έχει κάνει μία τεράστια ποσότητα δημιουργικής δουλειάς με την τηλεόραση, διαφέρει έντονα από το φίλμ, αν και υπάρχει κάποια ομοιότητα στις αντίληψεις και το είδος των άφηρημένων εικόνων που χρησιμοποιεί. Η έγγενής διαφορά μεταξύ των δύο μέσων, ωστόσο, παράγει διαφορετικές αντίληψεις. Η τηλεόραση είναι πολύ πιο άμεση από το φίλμ· είναι ηλεκτρονική και δείχνει μία "λαμβανόμενη" εικόνα. Το φίλμ είναι μία διαδικασία περισσότερο έκτεταμένη: είναι χημικό και δείχνει μία "προβαλλόμενη" εικόνα. Έχοντας δουλέψει και με την τηλεόραση και με το φίλμ, βρήκα μία πολύ διαφορετική "αίσθηση" στην πορεία των δύο εργασιών. Το σύνολο των εικόνων που παράγουν, συνεπάγεται τελείως διαφορετικές έντυπώσεις, αν και η ρητή περιγραφή μπορεί να τις κάνει να μοιάζουν ίδιες.

Για λόγους χώρου, δεν μπορώ να εξετάσω την μεγάλη έκταση που παίρνει τώρα η τηλεόραση και το βίντεο, μπορούμε όμως να είμαστε σίγουροι ότι το φάσμα τους και η σημασία τους σαν μέσο έκφρασης και επικοινωνίας θα αυξάνεται. Γιατί είναι -όπως και το φίλμ- ένα

τόσο ισχυρό μέσο, πού η πολιτική και η έμπορικé πίεση πρέπει όπωσδήποτε νά έπηρεάσουν τήν δημιουργική του ανάπτυξη. Πολλές έπιδιώξεις προσωπικές ανεξάρτητων σκηνοθετών, για τήν εκθεση και τήν επίδειξη έχουν θεωρητικά πραγματοποιηθεί μέ τίς δυνατότητες πού παρουσιάζουν οί τηλεοπτικές κασέτες, εφόσον μπορούν νά προβάλλονται ιδιωτικά οί ταινίες, χωρίς τούς ελέγχους και τούς περιορισμούς πού ένυπάρχουν στην θεατρική και τήν έμπορικé διάθεση. Η ιδέα αυτή είναι παρόμοια μέ εκείνη για τίς βιβλιοθήκες κατ'όλκον μέ φίλμ τών 8 χιλιοστών. Ωστόσο, τά μονοπωλιακά έλεγχόμενα συστήματα EVR (κασέτες μέ ταινίες πού άπευθύνονται sé δέκτες τηλεόρασης έχουν δώσει περισσότερο βάρος στά άπευθείας συστήματα VTR, όπου δέν άπαιτείται καμιά μετάδοση είδικών φίλμ. Αυτό πάλι είναι ένας άκόμα λόγος για άμεσότερη χρήση του ύλικού βίντεο για προσωπική έκφραση: άποφεύγεται έτσι η άνάμειξη όρισμένων τομέων τής έμπορικής κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Πολλοί σκηνοθέτες στρέφονται προς μία μεγαλύτερη έκφραση στην προσωπική τηλεοπτική έκφραση εξαιτίας τής προσιτότητας τών μικρών, εύχρηστων, και σχετικά άνέξοδων μονάδων τηλεόρασης και βιντεοταινιών (μερικές μάλιστα είναι λιγότερο δαπανηρές από μερικούς κινηματογραφικούς έξοπλισμούς). Δέν πρόκειται για τήν αντικατάσταση τής κινηματογραφικής έκφρασης από τήν τηλεόραση, αλλά άπλώς για τό γεγονός ότι η τηλεόραση είναι ένα καινούργιο και καμιά φορά άμεσότερο μέσο, μέ τό όποιο πολλοί άνθρωποι μπορούν νά έφραστούν και νά έξερευνήσουν καινούργιες ιδέες. Επίσης άποφεύγει κανείς μερικές από τίς άσφυκτικές αντιμετώπισεις και ελέγχους πού έχουν περισφίξει τό φίλμ. Η τηλεόραση, έπειδή έξερευνά και άναπτύσσει όπτικές χωροχρονικές εύαισθησίες, είναι, έν μέρος, μία πλευρά του κινηματογράφου sé επέκταση.

Μία βασική έπινόηση για τήν επέκταση τής κινηματογραφικής έκφρασης είναι τό ξεπέταγμα έξω από τό πλαίσιο. Αυτό, τουλάχιστον, δίνει ένα κυριολεκτικό νόημα στον όρο "κινηματογράφος sé επέκταση", πού δέν είναι μία προσθήκη στον κινηματογράφο, αλλά ένα κομμάτι του. "Ας σκεφτούμε ότι, για παράδειγμα, αρκετές κινηματογραφικές ιδέες έπιστρέφουν πίσω στην έξέλιξη του φίλμ, όπου οί άρχές του φωτός και η προβολή του φωτός ήταν τά άρχικά στοιχεία από τά όποια άναπτύχθηκαν τά παιχνίδια τών σκιών, οί παραστάσεις μέ τό "μαγικό λυχνάρι", ή πράγματα σαν τό "Le Magasin Pittoresque" του E.T. Ρόμπερτσον, προβάλλοντας έντυπω-

σιακές φωτεινές εικόνες σε εύρύχωρες αίθουσες. Ο "κινηματογράφος σε επέκταση" παίρνει τέτοια βασικά στοιχεία της κινηματογραφικής αντίληψης και τὰ ξαναδιατυπώνει. Δέν χρησιμοποιεί απλώς τήν εικόνα επάνωστην επιφάνεια του φίλμ, αλλά ασχολείται και μέ τήν προβολή φωτός μαζί μέ άπειρες παραλλαγές στον χρόνο και στην κίνηση. "Υστερα, όταν σκεφτούμε τὰ προοπτικά κουτιά, τίσ τοιχογραφίες, τούς καθρέφτες, τὰ καλειδοσκοπία, τὰ φωτο-μοντάζ, τὰ κολλάζ, τίσ δράσεις, τὰ τσίρκα και τό θέατρο, αρχίζουμε νά καταλαβαίνουμε πόσο έπειγον είναι νά αφήσουμε τό φίλμ νά ξεφύγει από τό καθορισμένο του πλαίσιο. "Αν μπορούμε νά καταλάβουμε πώς μερικοί ζωγράφοι, ύστερα από τήν "Action Painting" (= "ζωγραφική τής δράσης") είχαν ανάγκη νά μετακινήσουν τήν δράση πέρα από τόν μουσαμά, τότε μπορούμε νά καταλάβουμε επίσης και πόσο έπειγον είναι για τούς σκηνοθέτες νά μετακινήσουν τό πλαίσιο πέρα από τήν όθόνη.

Στόν "κινηματογράφο σε επέκταση", οί εικόνες πού περιέχουν τὰ κινούμενα πλαίσια λειτουργοϋν λιγότερο σάν έκφραση και προτεινόμενοι συνειρμοί, και περισσότερο σάν καιρία συμβάντα. "Ό,τι φαίνεται μέσα στό πλαίσιο είναι σημαντικό, αλλά έξίσου ούσιαστικός είναι και ό τρόπος μέ τόν όποιο αυτό συμβαίνει. Τό φίλμ σε επέκταση είναι πιο έξωστρεφές και συμπερασματικό στην μορφή μέ τήν όποία παρουσιάζεται. Τό συκρατούμενο φίλμ είναι πολύ πιο έσωστρεφές και περιέχει ό,τι προτείνει. Και τὰ δύο μπορεί νά είναι έξαιρετικά έκφραστικά ή έρεθιστικά.

Τό πρώτο βήμα πρós τό φίλμ σε επέκταση ήταν ή πολυθοδική προβολή. Μιά προβολή σε δύο όθόνες είναι ένα απλό βήμα πιο μπρός από τήν απλή όθόνη, μέ μία ούσιαστική παράθεση δύο δράσεων, κινήσεων ή εικόνων άλλοτε άντι-κινήσεων, άλλοτε παράλληλων κινήσεων, άλλοτε άντι-δηλώσεις, άλλοτε ταυτόχρονες δηλώσεις (έπί σκηνης) και έκτός σκηνης ταυτόχρονα, ή ό διαχωρισμός τών επάλληλων σκέψεων σε μία μοναδική σκηνή). Η παράλληλη ανάπτυξη δύο πόλων έντασης πού, αν και ξεχωριστοί, συνενώνονται, είναι μία δυαδική σχέση, πού τήν άπορροφά σύντομα τό μάτι και τό μυαλό, χωρίς νά τήν θυμάται συνειδητά. "Ας πάρουμε μερικές ταινίες σάν τό "Chelsea girls" του Γουόρχολ, τό "Walls of the Worlds" του Βάν-Ντέρ-Μπήκ. τό "Little Dog for Roger" ή τό "Love Story II" του Λέ Γκρίς, καιωμένο μόνο μέ χρωματικές μεταβολές, ή τό "Globestrobe" του Φρέντ Ντράμμοντ. Δέν χρειάζεται, φυσικά, νά σταματήσουμε στίς δύο όθόνες, όπως δείχνουν οί τριοθοδικές και τετραθοδικές ταινίες του Ντέ Μπερνάρντι. Έχουμε επί-



ALDO TAMBELLINI: BLACK T.V. 1964—68

σης και την έξασθονική ταινία "We are Young", του Φράνσις Τόμσον, (που προβλήθηκε στην έκθεση του Μοντρεάλ "Expo'67"), την έπτασθονική "Wido Point" του Τζών Τσάμπερλαιν ή την έντεκασθονική "Think" του Τσάφλς Αϊημς, καλωμένη για την IBM, και που προβλήθηκε στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1964. Η πολλαπλότητα που έχουν οι όθόνες και οι κινούμενες εικόνες μπορεί να παράγει συμπλέγματα, αντίστιξεις, αντιθέσεις και παραλληλισμούς σε μία ατελεύτητη διατύπωση, για να μην αναφέρουμε και την επεκτεινόμενη διατύπωση της κλίμακας, που έξερεύνθησε ή έμπορική κινηματογραφική βιομηχανία με την πανοραμική όθονη, το σινεμασκόπ, το σινεράμα και το φίλμ των 70 χιλιοστών.

Όταν το 1927 οι ντανταϊστές πρόβαλαν το "Relache" του Πικαμπιά, με μουσική του Σατί, το μπαλλέτο περιλάμβανε δύο γυμνά (ο ένας ήταν ο Ντυσάν (Duchamp)), που φωτιζόντουσαν συμπτωματικά, διάφορες δράσεις ανάμεσα στύδες θεατές, καθώς και την ταινία "Entr'acte" του Ρενέ Κλαίρ κυριολεκτικά μεταξύ των πράξεων. Έκαναν έτσι μία επέκταση του κινηματογράφου, μετατοπίζοντας αυτά τα διάφορα στοιχεία έξω από τα οίκοι τους πλαίσια. Αύτη ήταν η άπαρχή της προβολής ταινιών στο περιβάλλον και έξω από την στατική σχέση μηχανήμα-προβολής-όθονη. Έτσι, όταν ο Έντ Έμμουίλλερ (γνωστός από την προγενέστερη ταινία του "Relativity" (1963) και από την στροβοσκοπική "Image, Flesh and Voice") πρόβαλε το "Body Works" (1965) με κομμάτια χορού επάνω σε ζωντανούς χορευτές, ή όταν ο Τζών Κέητς και ο Ρόναλντ Νέημεθ δημιούργησαν το HPSCHD μέοικτακόσιες εικόνες σλάϊντς, έκατο κινηματογραφικές ταινίες και πεννηταδύο μεγάφωνα, έχουμε μία πρόεκταση του φίλμ, όπου οι προβαλλόμενες κινούμενες και σταθερές εικόνες έπαψαν να είναι ένα απομονωμένο συστατικό του περιβάλλοντος και έγιναν ένα στοιχείο μέσα σε μία πιο καθολική κατάσταση. Οι προβολές σε πολλαπλές όθόνες δημιουργούν κινήτες σχέσεις από φωτεινές εικόνες που πέφτουν ή μία πλάϊ, ή πάνω, στην άλλη, όπου το στοιχείο της επέκτασης βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο οι σχέσεις ανάμεσα σε κινούμενη εικόνα και σε φως σχηματίζουν μία σχέση με τα κινούμενα σώματα, και οι σταθερές μορφές συνδυάζονται με ήχους, σαν να ξετυλιγονται γιγάντια ζωντανά κολλάζ.

Αυτό που ο Πήτερ Βέϊμπελ και η Βάλι Έξπορτ όνομάζουν "expanded movies" ("κινηματογράφος σε επέκταση") μάς δίνουν μία ιδέα για την προέκταση του φίλμ σε ζωντανή δράση. Όλα τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται. Θεωρούνται σαν ύλικό -φίλμ, φως, σώματα- ή μία πιο άμεσα με τους θεατές, απ'αύτην που έχει η εύλι-

σθησία του ζωντανού θεάτρου ή των χάνεχνιγς. 'Ο Βέϊμπελ και η "Εξπορτ, οι δύο από την Βιέννη, ασχολούνται με αυτό που ονόμασαν άμεση τέχνη. Στο "Πίνυ-πύνγκ" της "Εξπορτ (1968) η δράση είναι άπλή, αλλά η ένσωμάτωση της παρουσίας της ζωντανής κατάστασης είναι πιο πολύπλοκη και επιτάσσει μία κατανόηση των συνεπειών στις διαστάσεις και την πλαστικότητα μιας τέτοιας δράσης. 'Ο χώρος μεταβάλλεται άμέσως, και το φίλμ δέν είναι πιά "έκεϊ πάνω", αλλά "έδωπέρα". Στο φίλμ "Cutting" των "Εξπορτ και Βέϊμπελ υπάρχει μία σταδιακή μετάβαση από την κινηματογραφική ταινία στην μεταβαλλόμενη όθόνη, και από κεί στο ζωντανό φυσικό σώμα. Τό πρώτο μέρος αρχίζει σαν ντοκυμανταίρ. Ένα προβαλλόμενο παράθυρο κόβεται από μία χάρτινη όθόνη και τό δεύτερο μέρος είναι μία "όμιλία" σαν φόρος τιμής πρός τόν Μάρσαλλ Μάκ Λιούαν. Κύριο στοιχείο αυτού του μέρους είναι ή φράση "τό περιεχόμενο της γραφής είναι ή όμιλία". Η φράση κόβεται από την όθόνη από την Βάλι "Εξπορτ! Κραυγάζει την λέξη "όμιλία". Τό τρίτο μέρος είναι, ένας φόρος τιμής στον Μπαζούκα Τζό και τό τέταρτο, στην Γκρέτα Γκάρμπο. Τό πέμπτο μέρος είναι ή πλήρης δημόσια δράση που διεξάγεται κατά μήκος της χάρτινης όθόνης. Η Βάλι "Εξπορτ γλύφει τό πέος του Πήτερ Βέϊμπελ κάτω από τό φώς του προβολέα.

Η χρησιμοποίηση ζωντανού ύλικού στο φίλμ θίγεται ακόμα περισσότερο μέσα στο "Electron Ray TUBE" των Βέϊμπελ και "Εξπορτ, πού βασίζεται επάνω σε μία ειδική ήχητική όθόνη. Η όθόνη έχει ένα υπόστρωμα από φωτοκίτταρα που μετατρέπουν τά προβαλλόμενα φωτεινά κύματα σε ήχητικά, όπου κάθε εικόνα έχει ένα ισοδύναμο ήχο. Στο "Nivea" του Πήτερ Βέϊμπελ, ένας ήθοποιός στέκεται όρθιος επί ένα λεπτό (άκίνητος σαν πάγος) μπροστά από μία όθόνη που φωτίζεται μόνο από τό φώς του προβολέα. 'Ο ήχος (από μαγνητόφωνο) αποτελείται από τόν ήχο μιας κάμερας που τρέχει, ενώ ή εικόνα στην όθόνη είναι ή σκιά του ήθοποιού. Αυτό τό είδος επέκτασης προωθείται περισσότερο στο "Finger-Print" του Βέϊμπελ (1968), όπου σε κάθε πλαίσιο των 35 χιλιοστών έχει βάλει δακτυλικά αποτυπώματα επάνω στην επιφάνεια του φίλμ. Αυτή ή χειροποίητη ταινία προοριζόταν νά προβάλλεται στην μάλλον μεγάλη όθόνη ενός κινηματογράφου "νιράϊβ-ίν". Η δουλειά του Βέϊμπελ, όπως και της Βάλι "Εξπορτ, εξέλισσεται όχι μόνο πρός την "άπευθείας δράση", αλλά πρός αυτό που ο Βέϊμπελ ονομάζει "έπίκοινωνία σε επέκταση". Στο έργο του "Theater der Thenmaien Perzeption " ή στο "Action Lecture" εκθέτει τόν άλληλοσυσχετισμό των αισθήσεων, μέ τό νά χρησιμοποιεί τόσους συνδυασμούς από έμπειρίες μεταξύ διαφορετικών μέσων, όσους σε μία παράστα-

σ σέ "πραγματικό χρόνο". Ἡ Βάλι "Ἐξपोर्ट, ὡστόσο, ἔχει παράγει μιὰ συμβολικὴ μεταμόρφωση τοῦ πραγματικοῦ γεγονότος καί μιὰ κινηματογραφικὴ ἀντίληψη στό ἔργο της "Tapp und Tast Film".

Τό "Tapp und Tastkino" συνηγορεῖ ὑπὲρ τοῦ δημοσίου ἔρωτα. Μὲ μιὰ πιό ἐσωτερικὴ ἔννοια, τὰ "ψηλαφωτά κουτιά" τοῦ Fluxus σὰς προσκαλοῦν νὰ βάλετε τὰ χέρια σας μέσα σέ κλειστά κουτιά (μέσα ἀπὸ λαστιχένια διαφράγματα) καί νὰ ἀγγίξετε τὰ διάφορα στοιχεῖα πού ὑπάρχουν ἐκεῖ μέσα (σκόνη, χῶμα, μέταλλο, νερό). Τό "Tapp und Tastkino" ἐκφράζει καί ἐπιτρέπει μιὰ ἀνανέωση ἢ ἀκόμα καί μιὰ ἀνακάλυψη τῶν αἰσθήσεων. Τὰ ἀόρατα στοιχεῖα, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸ νερό, μποροῦν νὰ γίνουν αἰσθητὰ σάν ὅτι στερεὰ μόνο μέ τὴν ἀφή. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν αἰσθήσεων ἀνήκει στὴν βασικὴ ἔκφραση τοῦ κινηματογράφου τῶν αἰσθήσεων.

Τό ὑλικό τοῦ φίλμ, γιὰ νὰ συνεχίσει αὐτὴν τὴ νέα ἀνάπτυξη, ἐντάσσεται μέσα στὰ πολλὰ ἄλλα αἰσθητηριακά μέσα. Τό φίλμ συμμετέχει στὴν ἐμειρία μεταξὺ διαφορετικῶν μέσων γιὰ ἓνα κλείσιμο καί ἓνα περιτύλιγμα τὴν στιγμὴ τῆς παράστασης. Ὅπως καί μέ τὸ HPSCHD τῶν Κέητζ-Νέημεθ ἢ τὸ θέατρο Χώρου τοῦ Μίλτον Κοέν, ἢ τὸ Monie-Drôme τοῦ Βάν ντέρ-Μπέεκ, βρίσκει κανεῖς ἐκεῖ τὴν ὀλικὴ ὀπτικοακουστικὴ αἴσθηση πού μετατρέπει τὸν χῶρο σέ μιὰ ὀργανικὴ διακύμανση ἀπὸ μεταβαλλόμενες καί κινούμενες ἐμπειρίες. Εἶναι δύσκολο νὰ περιγράψει κανεῖς πῶς παριστάνονται οἱ κινητὲς κλίμακες, οἱ φωτεινὲς αἰσθήσεις καί ἡ περιρρέουσα φυσικότητα. Ὁλόκληρος ὁ χῶρος στό "Electronic Happening Room" τοῦ Βόλφ Βόστελλ εἶναι μιὰ συναρμογὴ ἀπὸ ἀντικείμενα, κινήσεις, κλίμακες, ὑφές, ἤχους, χρώματα, ἀντιπαράθεσις· ὁ ἴδιος ὁ θεατὴς φαίνεται νὰ μεταβάλλεται σέ ἓνα κινούμενο κομμάτι μέσα σ'αὐτό. Οἱ προβολές ταινιῶν, πού ἀλλάζουν καί ξαναφωτίζουν, ξαναπροσδιορίζουν πάλι μορφές καί σχήματα, καί σκεπάζουν καί ξεσκεπάζουν αὐτό πού γίνεται μιὰ συντριπτικὴ σειρά ἀνακαλύψεων.

Ὅταν ὁ Χάνς Σέγγλ πρόβαλλε τὸ ἔργο του "Sugar Daddies" (1968) ἐπάνω στὸν τοῖχο ἑνὸς οὐρητηρίου προσφερε μιὰ στιγμὴ κινηματογράφου μέσα σέ ἓνα περιβάλλον. Τό φίλμ ἐπεκτάθηκε μέ τὸ νὰ στραφεῖ πρὸς τὸν ἑαυτό του. Μὲ τὸν προβαλλόμενο τοῖχο, ὁ ἴδιος ὁ τοῖχος μεταμορφώθηκε σέ ἓνα τοῖχο σκεπασμένο μέ λέξεις ἀπὸ ἓνα τοῖχο τοῦ εἶδους του. Κάθε πράγμα ἀλλάζει, μόνο γιὰ νὰ ξαναποκατασταθεῖ. Ὁ τοῖχος "καθ'ἑαυτὸς" δέν ἦταν σημαντικός, οἱ ἴδιες οἱ ἐπιγράψεις δέν ἦταν σημαντικὲς, τὸ ἴδιο φίλμ δέν ἦταν σημαντικὸ, ὅμως ὀλόκληρο τὸ δωμάτιο ἦταν, ρίχνοντας πρὸς τὸν κόσμον τὴν



(τριθρονική πρόβαση)

RONALD NAMETH: AS THE WORLD TURNS

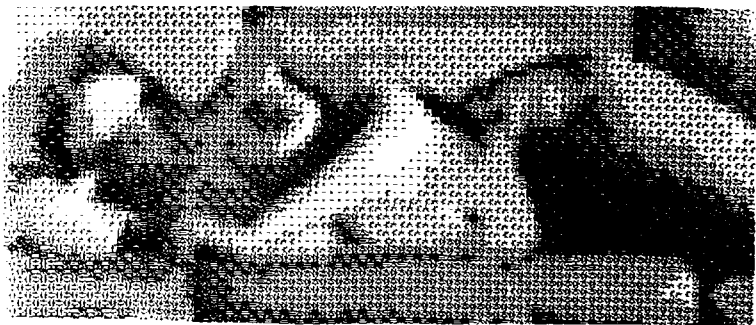
κινούμενη εικόνα που προβαλλόταν.

Ἡ προβολή συνοδεύεται ἀπό μιὰ ἐπανεμφάνιση, ἢ, ὅπως τὸ ὀνομάζει ὁ Βόλφ Βόστελλ, ἀπὸ ἓνα "Ξεκόλλημα". Ἡ διαδικασία τῆς ἀποδιάρθρωσης ἐπιτρέπεται τὴν ἐπανεπισαγωγή τοῦ χώρου. Ὁ χρόνος ἀνα-παρίσταται, καὶ ἡ τάξη ἀποκαθίσταται, ἔξω ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς ἀταξίας. Τὸ "χάπενινγκ" πού χρησιμοποιεῖ φιλμ σάν τὸ "Illinois Central" ἢ τὸ "Night Crawlers" τοῦ Κάρολη Σνῆμαν, ἢ τὸ "The American Moon" ἢ τὸ "Prune Flat" τοῦ Ρόμπερτ Οὔϊτμαν, ἐκμεταλλεύεται τὴν βασικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα σέ ἐπίπεδο καὶ σέ τριδιάστατο χώρο καὶ κίνηση. Ἀλλὰ τὰ δύο εἶδη χώρου καὶ οἱ δύο πλευρὲς τῆς κίνησης συνενώνονται μὲ φυσικὸ τρόπο μὲ τὴν ἀποδιάρθρωση, πού τὴν ἀναμορφώνει ἢ πλήρως αἰσθητηριακὴ συμμετοχὴ τῶν θεατῶν. Οἱ κυριολεκτικὲς εἰκόνες καὶ οἱ πραγματικὲς μορφὲς κινουῦνται σέ ἀντίστιξη. Αὐτὴ ἡ ζωντανὴ σχέση βρίσκειται μέσα στὸ κοινὸ, πού διαρκῶς μεταστρέφεται.

Ὅταν τὸ 1967 ὁ Τζέφφρεϋ Σῶ πρόβαλλε ἀνακυκλούμενες ταινίες στὴν διώροφη πλαστικὴ φουσκωτὴ κατασκευὴ ὅπου κυκλοφοροῦσαν σαράντα γυμνά ἄτομα, ἡ προβολὴ μετάρηπε τὶς εἰκόνες τοῦ φιλμ σέ τριδιάστατες κινούμενες ἀφαιρέσεις, πού ἦταν ταυτόχρονα διαφανεῖς καὶ ἀναπτυσσόμενες. Ἦσαν μεταβλητὲς καὶ σέ διαρκῆ ἀνασχηματισμὸ, ἐνῶ οἱ εἰκόνες ἦταν πολυεδρικές. Ὁ Βάν ντέρ Μπέεκ ἔφτιαξε μιὰ πολυεδρική ὀθόνη, ὁπότε ἡ κινούμενη εἰκόνα ἔσπαγε σέ πολλὰ μέρη. Κι' ἐγὼ ὁ ἴδιος δούλεψα μὲ μιὰ κυβικὴ ὀθόνη, ὅπου ὅλοι οἱ στατικὸὶ κύβοι κινιόντουσαν σέ διαφορετικὲς θέσεις καθὼς προβαλλόντουσαν ἐπάνω τους οἱ κινούμενες εἰκόνες. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι ἡ εἰκόνα (μιὰ πλευρά) ἐγίνε ἓνα πλῆθος ἀπὸ μεταβαλλόμενα κομμάτια. Κάθε κομμάτι ἐγίνε ἓνα μὸρφομα ἀπὸ τὰ ἄλλα κομμάτια ἢ παραμόρφωση ἔδωσε σέ κάθε κομμάτι μιὰ ἐνότητα καὶ καθαρότητα μεγαλύτερη ἀπὸ κείνη πού θὰ εἶχε ἂν ἦταν στατικὸ.

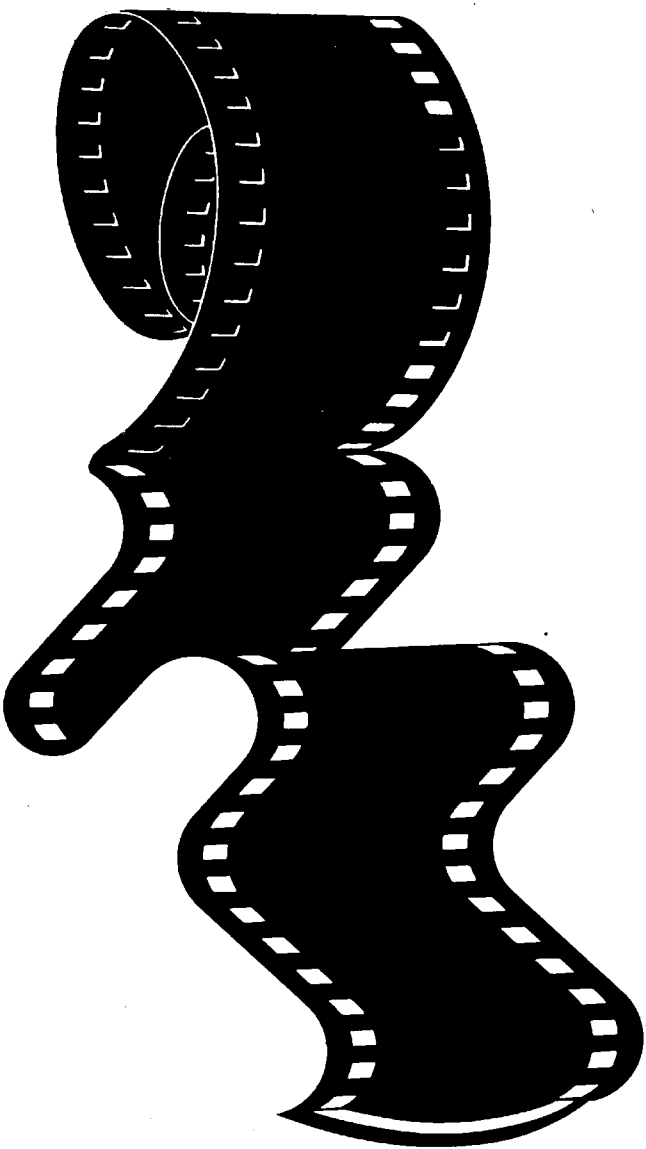
Ἐχουμε λοιπὸ τὴν κινούμενη εἰκόνα νά προβάλλεται σάν κάλυμμα, ἀναπλάσσοντας μερικὲς μορφὲς, καταπίνοντας μερικὲς ἄλλες, καὶ ἄλλες ἀναενώνοντάς τις. Τὸ χάπενινγκ τῆς κινούμενης εἰκόνας. Συμβάντα ἀπὸ μεταβαλλόμενο φῶς καὶ κινούμενες μορφὲς. Κλίμακα καὶ χρόνος σέ διαρκῆ ἀλλοίωση. Φαντασία, σκέψη καὶ ἀντίληψη. Αὐτὰ εἶναι ἀποτελέσματα ἀπὸ ἀναμορφωμένους σκέψεις, αἰσθητὰ συναισθήματα καὶ παραδοχές. Οἱ πλαστικὲς δράσεις γίνονται φυσικὸ ὑποκείμενο. Τὸ φιλμ ξεπετάγεται πρὸς τὸ περιβάλλον καὶ οἱ πολλὲς μορφὲς του δηλώνουν τὴν δική μας παρουσία. Μπορεῖ νά μεγαλώνουν οἱ κατάλογοι καὶ τὸ τυφλὸ μάτι νά ἐξακολουθεῖ νά μὴ βλέπει τίποτα, ἀλλὰ οἱ εἰκόνες τῆς ἐμπειρίας θὰ εἰσρέουν ρυθμικά. Τὸ φιλμ ἐπεκτείνεται πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις.

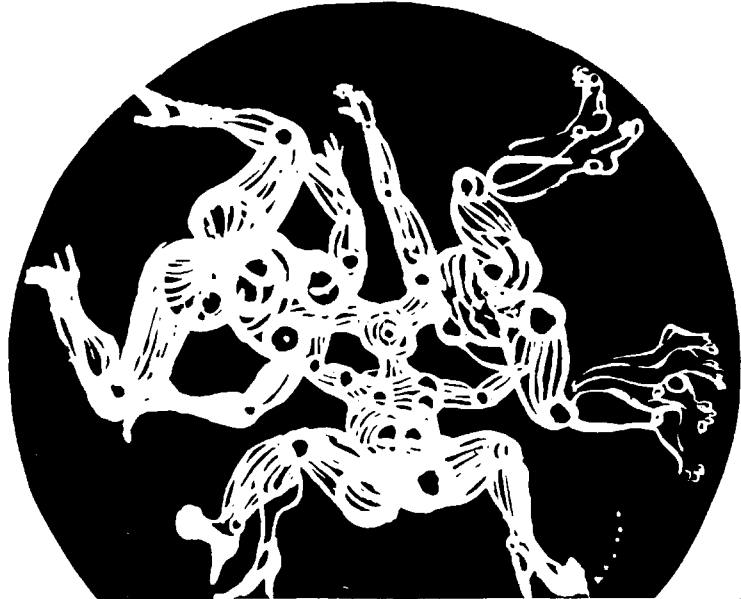
“Αν ή καταμέτρηση τοῦ πλαισίου τοῦ φίλμῃ τό πλαι-
σιο μέσα στό πλαίσιο, ή ὁ ἄνθρωπος πού περπατάει στήν
ὀθόνη δηλώνεται ὅπως ὁ ἄνθρωπος πού περπατάει στήν
ὀθόνη, τότε ή πληροφορία πού παρουσιάζει τό φίλμ δη-
λώνει ρητά αὐτό πού βλέπει κανείς καί εἶναι αὐτό πού
βλέπει κανείς. Τό φίλμ θά εἶναι κυματοσκόπιο καί ἀ-
κτίνες λέηξερ καί ὀλογραφικά εἰκονικά τριδιάστατα ἀν-
τικείμενα. Τό φίλμ εἶναι κάτι τό φανταστικό, γιατί
πίσω ἀπό κάθε καινούργιο τρόπο καί κάθε μέθοδο βρί-
σκεται ὁ βασικός στόχος νά ὑλοποιῦνται οἱ ἐσώτερες
εὐαισθησίες μέσα σέ μιὰ δοσμένη μορφή. Καθένας μας
ζει μέσα σέ μιὰ σειρά ἀπό συγχρονικές σχέσεις καί ὁ
καθένας μας εἶναι ή συσσώρευση αὐτῶν τῶν σχέσεων.” Ὅ-
πως στό φίλμ μιὰ κίνηση, ἕνα βλέμμα παράγει πολλά ἀλ-
λα, καί σ’ αὐτήν τήν ἀναπόδραστη διαδικασία δέν ὑπάρ-
χει ἐπιστροφή. Ἡ ἀλλαγὴ εἶναι κάτι πού ἀπορροφοῦμε
καί δημιουργοῦμε· ὑπάρχει γύρω μας ἔστω κι’ ἂν καθό-
μαστε ἤσυχα καί σκεφτόμαστε ὅτι εἴμαστε ἀσφαλεῖς. Τά
σημεῖα εἶναι πολλά οἱ κατευθύνσεις ἀπειρες.

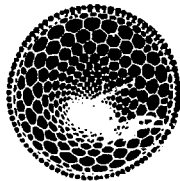


«RECLINING NUDE»

L. D. HARMON καί KENNETH C. KNOWCTON:







STAN VANDERBEEK

Πολιτισμική ένδεπικοινωνία και έπεκταμένος κινηματογράφος.

Πρέπει νά βρούμε γρήγορα τρόπο νά ύψωθεί όλο τό επίπεδο τής παγκόσμιας ανθρώπινης κατανόησης σέ νέα ανθρώπινη στάθμη. Αύτή ή στάθμη είναι ό κόσμος...

Οί κίνδυνοι είναι ή ζωή ή ό θάνατος αύτοϋ τοϋ κόσμου.

Ή τεχνολογική έκρηξη τοϋ τελευταίου μισοϋ αύτοϋ αιώνα και τό συνεπαγόμενο μέλλον είναι καταθλιπτικά, ό άθρωπος χειρίζεται τήν εφεύρεσή του τήν μηχανή...

ένώ ή ανθρώπινη μηχανή...

διατρέχει τόν κίνδυνο νά φρενιάσει.

Ή τεχνολογική έρευνα-ανάπτυξη και συμμετοχή, τής παγκόσμιας κοινότητας έχει σχεδόν ξεπεράσει έντελώς τήν συναισθηματικοκοινωνιολογική (κοινωνιο - "λογική") κατανόηση αύτής τής τεχνολογίας.

Κάθε μέλος τής παγκόσμιας κοινότητας άσχέτως ηλικίας και πολιτίσμησης πρέπει νά περάσει στόν 20ον αιώνα τό γρηγορώτερο.

Ή "δύναμη τής τεχνικής -πολιτισμικό άπλωμα" πού μόλις άρχίζει νά εκρηγνυται σέ πολλά μέρη τής γής έπέρχεται τόσο γρήγορα πού έβαλε τό λογικό ύπομόχλιο τής σκέψης τοϋ ανθρώπου τόσο μακριά άπ' αύτόν πού τώρα αύτός δέν μπορεί νά κρίνει ή νά ύπολογίσει τά άποτελέσματα τών πράξεων πρίν τής διαπράξει.

Ή πρόβαση τής ζωής σάν πείραμα πάνω στή γή δέν έχει γίνει ποτέ σαφέστερη.

Αύτός είναι ό κίνδυνος... ότι ό άνθρωπος δέν έχει τόν καιρό νά συζητήσει μέ τόν έαυτό του...

ότι ό άνθρωπος δέν έχει τό μέσο νά μιλήσει στους άλλους...

Ό κόσμος κρέμεται άπό ένα νήμα ρημάτων και όνομάτων.

Ή γλώσσα και ή πολιτισμική σηματική έχουν τήν εκρηκτικότητα τής πυρηνικής ένέργειας.

Πρέπει έμεϊς (οί καλλιτέχνες) νά έπινοήσουμε μιá νέα κοσμολόγηση...

νά έπινοήσουμε μιá α-λεξη κοσμολογολόγηση...

Προτείνω τά έξής:

Νά άρχίσει άμεσα έρευνα για τήν δυνατότητα μιáς κοσμολογολόγησης πού νά χρησιμοποιεί βασικά τό κινηματογράφο. Νά έρευνήσουμε άμεσα τά ύπάρχοντα ίσοχητικά έπινοήματα και νά τά διαμορφώσουμε σ' ένα εκπαιδευτικό όργανο, πού θά καλέσω "έμπειριομηχανή" ή "πολιτισμική ένδεπικοινωνία"...

Τήν ίδρυση ίσοχητικών έρευνητικών κέντρων.. βασικά σέ διεθνή κλίμακα...

Γιά τή διερεύνηση τών ύπαρχόντων ίσοχητικών μέσων...

Τήν ανάπτυξη νέων είκονοπλαστικών έπινοημάτων...

(τήν έναποθήκευση και μεταβίβαση είκονο-ύλικού, ταινιών, τηλεόρασης, διερευνητών, ίδοταινιών, κλπ...).

Μ' ένα λόγο, μιá πλήρη εξέταση όλων τών ίσοχητικών μέσων



καί μεθόδων έχοντας ὑπόψη νά βροῦμε τόν καλύτερο συνδυασμό αὐτῶν τῶν μηχανῶν γιά μιὰ α-λεξη συναλλαγῆς. Τήν ἐκπαίδευση τῶν καλλιτεχνῶν σέ διεθνή βάση γιά τήν χρήση τέτοιων εἰκονοργάνων.

Τήν ἀμεση ἀνάπτυξη πρωτοτυπικῶν θεάτρων, στό ἐξῆς καλουμένων "Κινηματοδρόμια" πού ἐνσωματώνουν τή χρήση τέτοιων μέσων προβολῆς.

Τήν ἀμεση ἔρευνα καί ἀνάπτυξη εἰκονογεγονότων καί παραστάσεων στό "Κινηματοδρόμιο"...

Θά καλέσω τίς πρωτοτυπικές παρουσιάσεις:

"Κινηματοστοιχογραφεῖες"

"Ἔθος-Κινηματογράφος"

"Ὀνειρο-Ἐπίκαιρα"

"Ἐπανάδραση"

"Εἰκονοβιβλιοθήκες"...

Τό "κινηματοδρόμιο" θά λειτουργεῖ ὡς ἐξῆς:

Σ' ἓνα σφαιρικό θόλο, εἰκόνες ὁλῶν τῶν εἰδῶν θά προβάλλονται ταυτόχρονα σ' ὅλη τή θολική ὀθόνη... τό κοινό κάθεται στό χεῖλος τοῦ θόλου μέ τά πόδια πρὸς τό κέντρο έχοντας πλήρες ὀπτικό πεδίο τῆς θολικῆς ὀθόνης.

Χιλιάδες εἰκόνες θά προβάλλονται σ' αὐτή τήν ὀθόνη...

αὐτή ἡ εἰκονορορῆ μπορεῖ νά παρομοιασθεῖ μέ τό "κολάζ τῆς ἐφημερίδας, ἢ μέ τσίρκο... (καί τά δύο παρέχουν στό κοινό ἀφθονα γεγονότα καί δεδομένα)... τό κοινό παίρνει ὅ,τι μπορεῖ ἢ ὅ,τι θέλει ἀπό τήν παρουσίαση... καί βγάζει τά δικά του συμπεράσματα...

Ἐνα παράδειγμα:

Στή προετοιμασία μιᾶς ὠριαίας παρουσίας στό "κινηματοδρόμιο" μέ τή χρήση ὁλῶν τῶν εἰδῶν πολυσύνθετων εἰκόνων, μέ τήν ἀπεικόνιση τῆς πορείας τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ ἀπ' τήν ἐποχή τῶν Αἰγυπτίων ὡς σήμερα... μιὰ γρήγορη διαδοχὴ γραφιστικῆς καί φωτός μέ χιλιάδες εἰκόνες καί ἀκίνητες καί κινούμενες (μέ κατάλληλες "ἠχοεἰκόνες"). Θά εἶταν δυνατό νά συμπυκνωθοῦν τά τελευταῖα τρεῖς χιλιάδες χρόνια τοῦ δυτικοῦ κόσμου σ' ἓνα τέτοιο ποσοστὸ ὀπτικῆς ὥστε ἐμεῖς, τό κοινό, νά μπορούμε νά συλλάβουμε αὐτὴ τὴν ῥοὴ ἀνθρώπου, χρόνου καί μορφῶν ζωῆς πού μᾶς ἔφεραν μέχρι τό σήμερα... οἱ λεπτομέρειες δέν ἔχουν σημασία, ἀλλὰ ἡ συνολικὴ κλίματα τῆς ζωῆς... μ' ἄλλα λόγια... τό παρελθόν καί τό ἀμεσο παρόν μᾶς βοηθαίει νά κατανοήσουμε τό πιθανὸ μέλλον...

ἀτέλειωτες ποικιλίες αὐτῆς τῆς ἰδέας τῆς ἰδέας εἶναι δυνατές σέ κάθε πεδίο τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος... ἐπιστήμη, μαθηματικὴ, γεωγραφία... τέχνη, ποίηση, χορὸ, βιολογία, κλπ....

ἀμέτρητες ποικιλίες αὐτῆς τῆς ἰδέας ἀπὸ κάθε πολιτισμικὴ ὁμάδα καί ἐθνικότητα πού θά τὴν ἀναλάβει σάν σχέδιο γιά ἐκτέλεση... καί πού θά παρουσιασθεῖ σέ κάθε ἄλλη ὁμάδα....

Ὁ σκοπὸς καί τό ἐπιτέλεσμα μιᾶς τέτοιας εἰκονοροφῆς καί εἰκονοπικνότητος (πού θά καλέσουμε καί "ὀπτικὴ ταχύτητα"), εἶναι νά θίξει τὴν λογικὴ κατανόηση καί νά εἰσχωρήσει σέ ἀ-



σύνειδα επίπεδα, ή χρήση τέτοιων "συγκινημένων εικόνων" σκοπό θά είχε νά φτάσει τόν "συγκινησιακό παρονομαστή" όλων τών ανθρώπων....

τή βάση τής άθρώπινης σκέψης και κατανόηση τής ζωής πού είναι ά-λεξη και νά παρέχει εικόνες πού έμπνέουν βασικά διαισθητικά ένστικτα τής αύτοσυνείδησης για νά έμπνεύσουν σ' όλους τούς ανθρώπους καλή θέληση και "έσω και διασυνείδηση"....

"Όταν λέω για τά "κινηματοδρόμια" σάν εικονοβιβλιοθήκες, πρέπει νά γίνει άντιληπτό ότι τέτοια "θέατρα-ζωή" θά χρησιμοποιούσαν μερικές άπό τίς νέες μέθοδες (σύμπραξη ίδοταινίας-διερευνητή) και θά είναι έτσι πραγματικά κέντρα έπικοινωνίας και έναποθήκευσης, δηλ. μέ δορυφόρο, κάθε θόλος θά μπορούσε νά πάρει τίς εικόνες του άπό μιά παγκόσμια πηγή-βιβλιοθήκη, νά τίς έναποθηκεύσει και νά προγραμματίσει μιά έπαναδρασιακή παρουσίαση στή περιοχή πού θά είναι κοντά στό κέντρο, αυτά τά επίκαιρα-έπανάδραση θά μπορούσαν αύθεντικά νά συμπεριλάβουν τήν συνολική παγκόσμια εικόνα "πραγματικότητα" σέ μιά ώρνιαία παρουσίαση πού θά δώσει σέ καθένα άπ' τό κοινό μιά άίσθηση όλόκληρος τής εικόνας του κόσμου... τήν μηνιαία άς πούμε παγκόσμια πράξη μέσα σέ μιά ώρα.

Μιά "ένδεπικοινωνητρονική" ή διάλογοι μέ άλλα κέντρα, θά είναι πολύ πιθανή, και ύλικό στιγμιαίας άνάκλησης μέ μετάδοση τηλεόρασης και τηλεώφνου. θά μπορούσε νά ζητηθεί και νά ληφθεί σέ 300.000 χιλ./SEC ... άπό κάθε μέρος του κόσμου.... Καλώ έτσι αύτή τήν παρουσίαση "επίκαιρα ίδεών, όνείρων, μιά κινηματο-τοιχογραφία..."

μιά εικονοβιβλιοθήκη, πολιτισμό θάλαμο άποσυμπίεσης, μιά πολιτισμική ένδεπικοινωνία"....

Θέλω νά γίνει ή μέγιστη χρήση τών έφευρέσεων μέγιστης πληροφόρησης πού έχουμε τώρα στή διαθεσή μας....

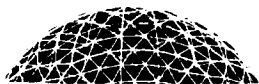
Πολλά θά μπορούσαν νά συμβούν.... άν ένα άτομο έκτεθει σέ ένα καταγισμό πληροφορίας....

θά εΐταν ίσως δυνατή ή άναδιάταξη τών συνειδησιακών επιπέδων' ένός άτόμου....

θά άναδιατάξει τήν δομή του κινηματογράφου όπως τόν ξέρουμε.... ό κινηματογράφος θά γίνει μιά "τέχνη-έκτέλεση".... και εικονοβιβλιοθήκη. Προΐδεάζομαι ότι τέτοια κέντρα θά έχουν ένα καλλιτέχνη έν διαμονή πού θά διοργανώνει τό εικονο-υλικό πού θά έχει στή διάθεσή του....

και θά οδηγήσουν σέ μιά έντελώς νέα διεθνή μορφή τέχνης... πού θά διερευνά για τόν "συγκινησιακό παρονομαστή", θά εΐταν δυνατό μέ τήν όπτική "δύναμη" μιās τέτοιας παρουσίασης νά φτάσουμε κάθε έποχή και πολιτισμική ομάδα άσχετως πολιτισμού και ύπόβαθρου ή "έμπειριομηχανή" θά μπορούσε νά μπάσει όποιοδήποτε πάνω στή γή στον 20ον αΐωνα.

Τό τρέχον ποσοστό αύξησης του κίνδυνου νά έκραγει ό άνθρωπος αύξάνεται εϋθώς άνάλογα μέ τόν κίνδυνο έπιβίωσης.... έχει τώρα τήν τιμή τών 90 κιλών T.N.T. ανά κιλό ανθρώπινης οάρκας... ανά άνθρωπο.



Ύπάρχουν 700 εκατομμύρια αναλφάβητοι....

δέν υπάρχει καιρός για χάσιμο ή δυσυπολογισμό....

Ή πρόβαση κόσμος καί αὐτεκπαίδευση πρέπει γρήγορα νά βρεῖ λύση γιά νά ἀναδιαταχθεῖ, νά ἀναθεωρηθεῖ, νά αὐτοσυνειδητοποιηθεῖ... κάθε ἄνθρωπος δηλ. πρέπει νά ἀντιληφθεῖ κάπως τήν τεράστια κλίμακα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς καί τῶν ἀνθρώπινων ἐπιτευγμάτων πάνω στή γῆ τώρα....

Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά βρεῖ ἕνα τρόπο νά αὐτομετρηθεῖ, νά ἀναπτυχθεῖ καί ταυτόχρονα νά ἔχει αἴσθηση τοῦ ἑαυτοῦ του...

Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά βρεῖ τρόπο νά ξεπεράσει τίς προκαταλήψεις καί τούς φόβους του....

Τά μέσα ὑπάρχουν... σήμερα στήν τεχνολογία καί στήν προέκταση τῶν αἰσθήσεων...

Ἀνακεφαλαίωνω:

Ἐνδιαφέρομαι γιά ἕνα τρόπο ὥστε ἡ ὑπερναπτυσσόμενη τεχνολογία ἑνός μέρους τοῦ κόσμου νά βοηθήσει τήν ὑποανάπτυκτη συγκινησιακοινωνιολογία ὅλου τοῦ κόσμου νά συμβαδίσει μέ τόν 20ο αἰώνα... νά ἐξισοροπήσει τεχνική καί λογική - καί νά τό κάνει μάλιστα τώρα, ἀμέσως....

Ἐνδιαφέρομαι γιά τήν παγκόσμια εἰρήνη καί ἁρμονία...

τήν ἀποτίμηση τῶν ἀτομικῶν διανοιῶν....

τήν διασφάλιση τῆς καλῆς θέλησης σέ διεθνές ἐπίπεδο συναλλαγῆς...

τήν ἀνταλλαγή εἰκόνων καί ἰδεῶν.....

μιά συνειδητοποίηση τῆς πρόβασης τῆς πραγματοποιήσεως τῆς αὐτεκπαίδευσης....

πού πρέπει νά ὑπάρξει πρῖν ἀπό τό "γεγονός" τῆς ἐκπαίδευσης... μέ δύο λόγια: ἕνα τρόπο ὥστε ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νά ἔχουν προ-γνώση μέ τήν ἀξιοποίηση τῆς παρελθοντικῆς καί τῆς ἀμεσης γνώσης...

Ἡ ἀνθρωπότητα προσβλέπει στό ἀμεσο μέλλον μέ ἀμφιβολία ἀπ' τή μιά καί μέ μοριακή ἐνέργεια ἀπ' τήν ἄλλη....

Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά κινηθεῖ γρήγορα κι' ἀσφαλῶς, γιά νά διαφυλάξει τό μέλλον του.....

πρέπει νά ἀντιληφθεῖ τό παρόν....

τό τώρα καί τό ἐδῶ... ἀμέσως τώρα.

Μιά κοσμοεικονολῶσσα εἶναι ἕνα ὄργανο γιά τή δημιουργία αὐτοῦ τοῦ μέλλοντος....



Νίκος Αλευράς

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ → ΠΛΑΝΟ ΣΕΚΑΝΣ →
ΤΟ ΕΝΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ⁽¹⁾



Βλέπουμε τὰ πράγματα ὅπως
τό λογικό μᾶς τὰ ζωγραφί-
ζει. Πρέπει λοιπόν πρώτα
νά γνωρίζουμε αὐτό τό λο-
γικό.

STENDHAL

Ἐπειδὴ θὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν κινηματογράφο -καὶ
τὰ προβλήματα πού θὰ συζητήσουμε εἶναι σέ σχέση μ'
αὐτόν, πρέπει νά καθορίσουμε πρώτα -πρώτα τί εἶναι
κινηματογράφος καὶ δεύτερον τί κάνει;

Σέ σχέση μέ τὰ φιλολογικά προβλήματα πού ἔχειδη-
μιουργήσει ἡ σύγχρονη Γαλλικὴ κινηματογραφικὴ "φιλο-
λογία"- καὶ μέ τὴ σύγκριση πού ἐπικρατεῖ ἐδῶ, ἂν δη-
λαδὴ ὁ κινηματογράφος εἶναι ἢ κάνει:

- 1) πιστὴ ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας,
- 2) ἂν ἡ κάμερα παράγει ἰδεολογία (ἢ ἴδια),
- 3) ἂν ἡ κάμερα ἀντανάκλᾳ τὴν προϋπάρχουσα ἰδε-
ολογία κ.λ.π.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι κριτικο-αισθητικο-φιλολογικὲς θέσεις,
μεμονωμένες καὶ ἀντιδιαλεκτικὲς, χωρὶς κανένα ἐπιστη-
μονικὸ ὑπόβαθρο, χωρὶς καμιά βάση πάνω στοῖς ἐργαλεῖο
πού λέγεται κινηματογράφος.

Ὁ κινηματογράφος, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δημιουργίας

του μέχρι σήμερα, ακολούθησε ένα λανθασμένο δρόμο, τό δρόμο πού τού έδειξε ή λογοτεχνία (φιλολογία)-καί αυτό καθόρισε τή γραφή του σέ σχέση μέ τή λογοτεχνική γραφή (τού μυθιστορήματος). Τό βασικό λάθος (τών κριτικών-αίσθητικών κλπ.) βρίζεται άκριβώς έδω, προσπαθούν νά κρίνουν τόν κινηματογράφο (τή γραφή του) μέ τά φιλολογικά κριτήρια πού κρίνουν τή λογοτεχνία. Καί ή φιλολογική σύγκριση συνεχίζεται.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ

Ο κινηματογράφος είναι ή έξεύρεση (τό επιστημονικό όργανο) πού φτιάχτηκε για νά φωτογραφίζει καί νά αποδίδει (ανάγει) τήν κίνηση. Ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί όρισμένα ύλικά (φίλμ κ.λ.π.)-καί διάμέσου όρισμένων έργαλειών (μηχανές-έμφανιστήρια κ.λ.π.) παράγει όρισμένα αντικείμενα (ταινίες). Τά αντικείμενα αυτά (οί ταινίες) περιέχουν σύνολο πληροφοριών, πού δημιουργούν έντυπώσεις στους θεατές ανάλογα μέ τό πνευματικό τους (κριτικό) επίπεδο. Ο κινηματογράφος λοιπόν, παράγει τά ιδεολογικά μοντέλα τού σκηνοθέτη καί λειτουργεί πάνω στό ιδεολογικό επίπεδο των θεατών. Η κινηματογραφική δηλαδή "πρακτική" είναι ιδεολογικής μορφής -πέρα όμως άπ' αυτό, οί ταινίες λόγω τής έμπορευματοποίησης των πάντων (καταναλωτική κοινωνία) έχουν ύλική αξία στό επίπεδο τής έμπορευματικής ανταλλαγής (ταινίες-προϊόντα).

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ

Η κάθε εποχή έχει τήν ιδεολογία της πού καθορίζεται άπό οικονομικές, κοινωνικές καί πολλές άλλες σχέσεις (συνθήκες).

Οί σημερινές οικονομικο-κοινωνικές συνθήκες καθορίζουν τή σημερινή Τεχνική (έξέλιξη). Η σύγχρονη Τεχνική (άτομική βόμβα, διαστημόπλοια, ηλεκτρονικοί έγκέφαλοι, τηλεπικοινωνίες κ.λ.π.) καθορίζουν τήν Ίδεολογία.

Η σημερινή Ίδεολογία (τής ηλεκτρονικής σκέψης, τού τρόμου, τής καπιταλιστικής άγωνίας, τής πάλης των τάξεων κ.λ.π.) καθορίζει τή Νέα Τεχνική (χρειάζονται καλύτερες βόμβες για τό νέο πόλεμο, πιό άποτελεσματικά μέσα για τήν αντιμετώπιση των διαδηλωτών, δυναμική καί άληθοφανής προπαγάνδα για τήν έξυπηρέτηση τού κατεστημένου κ.λ.π.).

Έχουμε λοιπόν τίς σχέσεις:

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΕΥΝΟΗΚΕΣ → ΤΕΧΝΙΚΗ → ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ → ΝΕΑ ΤΕΧΝΙΚΗ → ΝΕΕΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΕΥΝΟΗΚΕΣ → ΝΕΑ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ κ.λ.π.,

πού μπορούν να συμπτυχθούν σε μία σχέση-κανόνα:

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ \Leftrightarrow ΤΕΧΝΙΚΗ

(ή 'Ιδεολογία καθορίζει την Τεχνική και αντίστροφα). Αυτή η σχέση-κανόνας πρέπει να υπήρχε σ' όλες τις εποχές απ' τη στιγμή που ο άνθρωπος άρχισε να "κατασκευάζει" και στη συνέχεια να "έκμεταλλεύεται".

Οι διάφορες δηλ. επιστημονικές ανακαλύψεις είχαν (και έχουν) τη ρίζα τους στην ιδεολογική ανάγκη της συγκεκριμένης εποχής.

Τό ίδιο μπορούμε να πούμε και για την έφευρεση του κινηματογράφου.

Την ικανότητά του να αναπαριστάνει την πραγματικότητα και σε συνέχεια να φτιάχνει ιστορίες έκμεταλλεύτηκε η άστική τάξη.

Στήριξε την ιδεολογία της στην εικόνα ("πραγματικότητα") και μέσα από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση διαμόρφωσε τις συνθήκες για μία προπαγάνδα "άληθινή".

Σημείωση:

Οι περισσότερες επιστημονικές ανακαλύψεις μέχρι τώρα, χρησιμοποιήθηκαν άρνητικά σε σχέση με τις ούσιαστικές ανάγκες των ανθρώπων - και για την έξυπνη-ρέτηση όρισμένων οικονομικών συμφερόντων. Βέβαια με τὰ πάρα πάνω δέν σημαίνει ότι άπορρίπτω τή σύγχρονη τεχνική εξέλιξη επειδή στηρίζεται σε συμφέροντα ιδεολογικο-οικονομικά. Άλλά τό πρόβλημα τώρα είναι πώς τὰ άρνητικά της μέχρι τώρα άποτελέσματα θά μετατραπούν (μέ διαφορετική χρησιμοποίηση τής Τεχνικής) και θά γίνουν θετικά. Παράδειγμα ή ανακάλυψη για τή διάσπαση του άτόμου έφτιαξε τήν καταστροφική άτομική βόμβα-ένώ γνωρίζουμε ότι αν χρησιμοποιηθεί μέ άλλο τρόπο (είρηνικά), θά προσφέρει πολλά στην άνθρωπότητα.

Και φτάνουμε στη σημερινή εποχή τής εικόνας πού όλα φαίνονται σαν "πραγματικά" (έτσι όπως μās τὰ λένε είτε οι έμπορικές ταινίες είτε οι καλλιτεχνικές ή οι διαφημίσεις ή ή τηλεόραση)· αυτό είναι καλό, αυτό καλύτερο, πάρε αυτό, αυτοί οι άνθρωποι είναι κακοί κ.λ.π. -και όλα γίνονται πιστευτά γιατί φαίνονται (μās τὰ δείχνουν) έτσι σαν "άληθινά".

Αυτό τό "ΦΑΙΝΟΝΤΑΙ ΣΑΝ ΑΛΗΘΙΝΑ" είναι τό μεγάλο πρόβλημα του κινηματογράφου, πού τό έκμεταλλεύτηκε ή άστική τάξη για νά διαστρεβλώσει τήν ΑΛΗΘΕΙΑ κατά τὰ

συμφέροντά της. Για να ανατρέψουμε τη διαστρέβλωση και τα μέχρι τώρα άρνητικά αποτελέσματα που μας έδωσε η άστική ιδεολογία μέσα από τον κινηματογράφο, πρέπει να γνωρίζουμε τον ίδιο τον κινηματογράφο. "Αν θέλουμε να ξεφύγουμε από την άπλοϊκή πρωτοπορεία αν θέλουμε να δούμε να γεννιέται ένας κινηματογράφος πραγματικά πολιτικά αποτελεσματικός, πρέπει πρώτα απ' όλα να σκεφτούμε τα εργαλεία που βρίσκονται στη διάθεσή του" (2).

Η αναπαράσταση της φύσης και της κοινωνικής πραγματικότητας από τον κινηματογράφο, στηρίχθηκε στην ικανότητα του να αναπαριστάνει με "άληθοφάνεια":

- 1) ΤΟ ΧΩΡΟ (άντικείμενα) με την ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ,
 2) τήν ΚΙΝΗΣΗ (τό χρόνο) με τὰ 24 ΚΑΡΕ τό δευτερόλεπτο.
 καί 3) τό ΒΑΘΟΣ ΠΕΔΙΟΥ με ένα ΚΩΔΙΚΑ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗΣ
 κατ'εὔθελαν κληρονομημένο καί κατασκευασμένο πάνω στό πρότυπο τῆς ἐπιστημονικῆς προοπτικῆς τοῦ quattrocento.

Τὰ τρία θέματα αὐτά εἶναι τὰ χαρακτηριστικά γιά τήν οὐσία καί τήν πορεία τῆς νέας γλώσσας τοῦ κινηματογράφου. Ἐδῶ θά συνεχίσουμε μέ μερικά πειράματα γιά τό πλάνο σεκάνς.

ΜΕΡΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΕΙΡΑΜΑΤΑ

ΕΙΚΟΝΑ 1. Βρίσκομαι σ' ένα δωμάτιο καί μιλάω μέ τό φίλο μου τό Γιάννη, πού κάθεται σέ μία καρέκλα ἀπέναντί μου. Τόν κοιτάζω, μέ κοιτάζει. Ἡ διάρκεια τῆς συζήτησης κρατάει μισή ὥρα. Στό διάστημα αὐτό, τόν βλέπω ἀπό τή γωνία πού κάθομαι. Τό ὑποτιθέμενο κάδρο τῶν ματιῶν μου εἶναι γενικό, βλέπω καί τό παράθυρο πού εἶναι ἀριστερά του καί τή βιβλιοθήκη πού εἶναι δεξιά.



ΣΚΕΨΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ 1.

- 1) Μ'ένδιαφέρει ο φίλος μου ο Γιάννης.
- 2) Μ'ένδιαφέρουν αυτά που λέει.

Τό γεγονός που συμβαίνει θέλω νά τό αναπαραστήσω μέ τέτοιο τρόπο, ὥστε αὐτά που βλέπω καί αὐτά που ἀκούω κατά τή διάρκεια τοῦ γεγονότος, νά ἔχουν τίς ἴδιες ὁρατές καί ἀκουστικές ιδιότητες μέ τήν ἀναπαράστασή του.

Ἀποφασίζω νά κάνω κινηματογράφιση τοῦ γεγονότος. Ἰδανική περίπτωση θά ἦταν τήν ὥρα που μοῦ μιλάει ὁ Γιάννης καί τήν ὥρα που τόν βλέπω, τά μάτια μου νά παίξουν ρόλο φακοῦ-καί τό μυαλό μου καταγραφέα ὄλων αὐτῶν που λέγονται καί συμβαίνουν.

Γιά νά συμβεῖ αὐτό πρέπει:

- 1) ὁ φακός νά ἔχει τίς ἴδιες ιδιότητες τοῦ ματιοῦ (βάθος πεδίου, νέτ, ἀνοιγμα γωνίας, εὐαισθησία (κλπ.), καί
- 2) τά μικρόφωνα τό μαγνητόφωνο κ.λ.π. νά ἔχουν τίς ἴδιες ἀκουστικές ιδιότητες τοῦ αὐτιοῦ-καί αὐτά σέ συνδυασμό μέ τό φιλμ που παίζει τό ρόλο καταγραφέα (λογικοῦ-μνήμης) τῶν γεγονότων. Ὁ κινηματογράφος (οἱ φακοί κ.λ.π.) εἶναι προέκταση τῶν ματιῶν μας, τῆς μνήμης μας, τῆς σκέψης μας, τῶν γνώσεων μας.

Τό πρόβλημα ὅμως τοῦ "πῶς βλέπουμε" καί σέ συνέχεια τό πῶς πρέπει νά ἀναπαραστήσουμε αὐτό που βλέπουμε γιά νά εἶναι "ΑΛΗΘΙΝΟ" καί νά μπορεῖ νά μελετηθεῖ, δέν εἶναι μόνο πρόβλημα λατρικῆς ἢ φυσικῆς ὀπτικῆς ἀλλά καί ψυχολογίας καί φιλοσοφίας. Ἀπό φυσική ἀποψη μᾶλλον βλέπουμε τό ἴδιο ὅπως θά βλέπανε καί οἱ ἀρχαῖοι (εὐθύγραμμη διάδοση τοῦ φωτός κ.λ.π.). Ἀπό ἀποψη ὅμως οὐσίας-φιλοσοφίας (ιδεολογίας) βλέπουμε ὅπωςδήποτε διαφορετικά κατά τά συμφέροντα τῆς ἐξουσίας τῆ συγκεκριμένη ἐποχῆ. Ελέπουμε ὅπως μᾶς μαθαίνουνε. Τό πρόβλημα πάλι εἶναι πῶς θά ἀνατρέψουμε αὐτή τή "μάθηση" χρησιμοποιώντας ἄλλοιῶς τή δύναμη τῆς Τεχνικῆς που ἐκμεταλλεύεται ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία (ἐξουσία). Πῶς θά φτιάξουμε μιᾶ Τεχνική ἀντιεξουσιαστική. Οἱ διαφορές τῶν τριῶν φακῶν μέ τά μάτια μας εἶναι ἀρκετές:

- 1) Οἱ φακοί βλέπουν (καταγράφουν) περισσότερα.
- 2) Οἱ φακοί σέ σχέση μέ τή μηχανή, καθορίζουν ἓνα κᾶδρο συγκεκριμένο (τό ὀρθογώνιο παραλληλόγραμμο), ἐνῶ τά μάτια μας δέν ἔχουν καθορισμένο περίγραμμα.
- 3) Τό ἀνοιγμα (ἢ γωνία) τῶν ματιῶν μας εἶναι περίπου 160 ὄξω 180, ἐνῶ τῶν νορμάλ φακῶν εἶναι πολύ μικρό-

τερο. Υπάρχουν φακοί οι όποιοι έχουν τό ίδιο περίπου άνοιγμα μέ τά μάτια μας, αλλά ή παραμόρφωσή τους είναι πολύ μεγάλη.

- 4) Η μεγάλη γωνία τών ματιών μας καθορίζει τήν γρήγορη μετακίνηση από τό ένα σημείο στό άλλο μέ όμαλό τρόπο καί εύδιάκριτα, ένώ μέ τούς φακούς συμβαίνει άκριβώς τό αντίθετο.
- 5) Οι φακοί έχουν νέτ σέ όλόκληρο τό νοητό επίπεδο πού βρίσκεται τό αντικείμενο, ένώ τό μάτι άπομονώνει εύδιάκριτα τό συγκεκριμένο σημείο πού βλέπουμε.
- 6) Τά μάτια μας έχουν πολύ μεγαλύτερη εύαισθησία σέ σχέση μέ τή φωτεινότητα τών φακών (είδικός τεχνητός φωτισμός για τήν κινηματογράφηση).
- 7) καί πιο σημαντικό είναι μία διαφορά (ή μή διαφορά) όχι τεχνική ή φυσική αλλά ίδεολογική. Η σύγχρονη πραγματικότητα (τών ματιών μας+του μυαλου μας) μέ τό βάθος πεδίου, τήν τρίτη διάσταση σύν τή θεωρία για τό χωροχρόνο του Άϊνστάϊν - άνατρέπει τήν παλιά ιδέα για τήν Εύκλείδεια προοπτική τών φακών (καί ματιών).

"Ο χώρος παύει νά υπάρχει καί νά συλλαμβάνεται σέ σχέση μέ τήν περιοδική κίνηση τών αντικειμένων, γίνεται ένας χωρόχρονος καμπύλος όπου ή κίνηση τών αντικειμένων μοιάζει σάν τήν τροχιά τής μπίλιας έκτοξευμένης στά τοιχώματα ενός σφαιρικού δοχείου. Παύει επίσης νάνα άμετάβλητος, μεταβάλλεται από τή γειτνίαση τών ύλικών σωμάτων.

Αυτό πού μάς ενδιαφέρει όμως πιο πολύ έδώ είναι ή πρακτική αντίληψη του χώρου πού έχουμε έμεις στήν καθημερινή ζωή. Μία αντίληψη πού παραμένει πάντα δεμένη μέ τήν Εύκλείδεια Γεωμετρία, γιατί άπαντάει, περίπου, στις τρεις διαστάσεις τής συνηθισμένης έμπειρίας.

Αυτή ή "φυσική", όπως τήν λέμε, αντίληψη του χώρου δέν είναι από πριν δοσμένη ούτε είναι ένα άναπόφευκτο άποτέλεσμα τών αισθήσεών μας, αλλά καθαρά μία τεχνική αντίληψη, άποτέλεσμα μιας όρισμένης παιδείας, ένα άποτέλεσμα πολιτισμού" (3). "...ή μηχανή λήψης (οί φακοί) είναι μέ λεπτομέρεια φτιαγμένη για νά "διορθώνει" όλες τις άνωμαλίες τής προοπτικής, για νά άναπαραγάγει στον τομέα της τόν κώδικα τής διάφανης ματιās, όπως τόν καθόρισε ο ούμανισμός τής άναγέννησης... Δέν είναι χωρίς ένδιαφέρον νά παρατηρήσουμε ότι άκριβώς τή στιγμή πού ο Χέγγελ κλείνει τήν ιστορία τής ζωγραφικής, τή στιγμή πού ή ζωγραφική άρχίζει νά συνειδητοποιεί ότι ή έπιστημονική προοπτική πού καθορίζει τις σχέσεις της μέ τήν εικόνα ξεκινά από

200

μιά ορισμένη πνευματική διάρθρωση... Δέν εἶναι χω-
ρίς ἐνδιαφέρον νά παρατηρήσουμε ὅτι αὐτή ἀκριβῶς τῆ
στιγμὴ ὁ Νιέπς ἀνακαλύπτει τὴ φωτογραφία (ὁ Νιέπς
1765-1833 εἶναι σύγχρονος τοῦ Χέγγελ 1770-1831) κα-
λεσμένος νά ξεπεράσει τὸ κλείσιμο τοῦ Χέγγελ, νά δη-
μιουργήσει μ' ἓνα μηχανικὸ τρόπο τὴν ἰδεολογία τοῦ
κώδικα τῆς προοπτικῆς στή φυσικότητά του καὶ τῆς λο-
γοκρισίας του. Γνώμη μου εἶναι ὅτι μόνο ὅταν ἔχουμε
σκεφετῆ πάνω σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα, μόνο ὅταν θάχουμε
σκεφετῆ ἓνα φαινόμενο σάν αὐτὸ, μόνο ὅταν θάχουμε
σκεφετῆ τοὺς περιορισμούς τῆς μηχανῆς λήψης πού δι-
ρθρώνουν τὴν πραγματικότητα τῆς καταγραφῆς της, μό-
νο τότε ὁ κινηματογράφος μπορεῖ ἀντικειμενικά νά ἀν-
τικρούσει τίς σχέσεις του μέ τὴν ἰδεολογία..." (4).

Παρ' ὅλες τίς διαφορές (ἀρνητικές καὶ θετικές) πῶν
φαικῶν καὶ τῶν ματικῶν, οἱ ἐπιστημονικὲς ἀνακαλύψεις
πάνω στὸν κινηματογράφο, τείνουν πρὸς τὴν ὁλοκληρω-
ση (ΤΑΥΤΙΣΗ) τοῦ κινηματογράφου-προέκταση μέ τὸ ὀ-
πτικοακουστικὸ μας σύστημα καὶ αὐτὸ πάντα γιὰ τὴν
ἐξυπηρέτηση τῆς προπαγάνδας τῆς ἐξουσίας καὶ τῆς "ἰ-
δεολογίας τῆς ἀληθοφάνειας".

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ. Ὁ κινηματογράφος ἔχει τὴν ἰκανότητα ὄ-
ταν κινηματογραφεῖ μέ σύγχρονη μηχανὴ ἓνα γεγονός
(τὸ Γιάννη πού μιλάει), νά μᾶς δίδει μετὰ στὴν προ-
βολή, τὴ φαινομενικὴ ἀναπαράσταση τοῦ Γιάννη (τὴν
εἰκόνα του καὶ τὴ φωνή του) καὶ ὅλοι νά τὸν γνωρίζου-
ν ἀντικειμενικά καὶ νά μὴν ἀμφιβάλλει κανεὶς ὅτι
αὐτὸ πού φαίνεται εἶναι ὁ Γιάννης. Γνωρίζουμε ὅτι
δέν εἶναι ὁ πραγματικὸς Γιάννης (μέ σάρκα καὶ ὅστα),
ἀλλὰ ἡ φαινομενικὴ ἀναπαράστασή του μέσω τοῦ κινη-
ματογράφου (πάνω στὴ ζελατίνα).

ΑΣΙΩΜΑ 1.

Ὁ κινηματογράφος λοιπὸν παράγει μία καθαρὰ δι-
κὴ του ἰδεολογία, τὴν ἰδεολογία τῆς φαινομενικῆς ἀν-
απαραστάσεως τῆς πραγματικότητος. Καὶ ἀξιοματικά (πλέον
λέω) δεχόμεστε ὅτι ἡ φαινομενικὴ ἀναπαράσταση ἑνὸς
ἀντικειμένου, ἔχει τίς ἴδιες ὀπτικο-ακουστικὲς ἰδι-
ότητες τοῦ ἀντικειμένου.

Παίρνουμε τὴν ΕΙΚΟΝΑ 1 γιὰ νά ἐξετάσουμε πῶς ὁ
μέχρι σήμερα κινηματογράφος (ἐμπορικὸς ἢ καλλιτεχνι-
κὸς κ.λ.π.), ἔκανε τὴν κινηματογράφιση αὐτοῦ τοῦ γε-
γονότος. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ὑπάρχουν διάφορες πε-
ριπτώσεις κινηματογράφισης σέ σχέση μ' αὐτὸ πού θέ-
λετε νά κάνετε σέ κάθε περίπτωση (θεαματικὴ κ.λ.π.).
Σ' ὅλες ὅμως τίς ταινίες-περιπτώσεις (στὴν Ἑλλάδα),
ὅλοι ξέρανε τί θέλανε σέ σχέση μέ τὸ θέμα καὶ τοὺς
θεατῆς (ὑποτίθεται), κανεὶς ὅμως δέν ἤξερε (δέν με-
λετοῦσε, δέν τὸν ἐνδιέφερε) γιατί κάνει αὐτὸ τὸ πλά-

νο καὶ δέν κάνει κάποιο ἄλλο. Ὅταν γινόταν ἡ λήψη αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, τῆς εἰκόνας 1: α) εἶτε ὁ ἄνθρωπος ἦταν ἠθοποιός καὶ τὸ κείμενο πού ἔλεγε ἦταν προ-σχεδιασμένο ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη καὶ β) εἶτε ἦταν κινηματογράφος-ἀλήθεια καὶ αὐτὰ πού ἔλεγε ὁ ἄνθρωπος "ἐβγαίνουν" ἐκείνη τῆ στιγμή, ὁ σκηνοθέτης δέν κινηματογράφοσε τὸ πλάνο συνέχεια, ἀλλὰ ἔκανε σταμάτημα τῆς μηχανῆς καὶ ἀλλάζε γωνία" (στὴν ἀ περίπτωση αὐτὸ γινόταν 100%, στὴ β περίπτωση ἂν δέν γινόταν σταμάτημα τῆς μηχανῆς κατὰ τὴ λήψη, τὸ κάτ γινόταν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ μοντάζ, μὲ τὴν παρεμβολὴ ἄλλων λήψεων). Ἡ ἀλλαγὴ τῆς γωνίας (ἢ τοῦ πλάνου) γινόταν κάθε 30 δευτερόλεπτα ἢ καὶ λιγότερο καὶ αὐτὸ εἶχε δύο βασικούς σκοπούς: 1) Νά μὴν κουράζει (ὑποτίθεται) τὸ θεατὴ καὶ νὰ τοῦ δείχνει (κάθε φορά) κάτι διαφορετικὸ, τουλάχιστο στὴ φόρμα, γιὰ νὰ μὴ βαριέται καὶ 2) Γιὰ νὰ ἔχει ρυθμὸ ἢ ταινία! Ὁλος αὐτός ὁ μηχανισμὸς δημιουργοῦσε ἓνα εἶδος ψευδο-φορμαλιστικοῦ μοντάζ πού ἐπιδρουσε στὸ θέμα καὶ δέν ἀφηνε τὸ θεατὴ νὰ δεῖ μὲ κριτικὴ ματιὰ αὐτὰ πού γίνονται (λέγονται) καὶ τοῦ σερβίριζα ὥρατα καὶ καλὰ αὐτὰ πού ἤθελε ὁ σκηνοθέτης. Αὐτὴ ἡ διαδικασία, χρόνια τώρα, δημιούργησε τοὺς μέσους θεατῆς (95%) καὶ τοὺς καθόρισε ὅτι πρέπει νὰ βλέπουν ἔτσι καὶ ὄχι ἄλλιως. Ἡ κριτικὴ τους ἔφθασε στὸ βαθμὸ 0 γιατί τὴν κριτικὴ τὴν κάνουν οἱ ἄλλοι πού "ξέρουν". (Γιατί ἓναν ἄνθρωπο πού μιλάει πρέπει νὰ τὸν κινηματογραφοῦμε ἀπὸ δέκα διαφορετικὲς γωνίες, σὰν νὰ ἔχουμε 10 καρέκλες γύρω του-καὶ κάθε 30 δευτερόλεπτα ἀλλάζουμε θέση γιὰ νὰ τὸν βλέπουμε διαφορετικά, ἐνῶ αὐτός εἶναι ἀκίνητος σ' ἓνα σημεῖο; Στὴν οὐσία αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ εἶναι πού κουράζει). Αὐτός ὁ τρόπος κινηματογράφησης δημιούργησε τὴν ἰδεολογία τῆς ἐξωτερικῆς φορμαλιστικῆς ἀλλαγῆς τῶν πλάνων ὅταν ἔχουμε τὴν ΕΙΚΟΝΑ 1, χρειάζεται ἀπαραίτητα αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἢ κινηματογράφιση, γιὰ νὰ μὴ βαριέται ὁ θεατῆς, μὲ τὸν ἐντονο ρυθμὸ- (καὶ νὰ μὴν μπορεῖ νὰ κρίνει αὐτὰ πού βλέπει)- καὶ ὅταν συμβαίνει κάτι ἄλλο κινηματογραφικὰ, οἱ θεατῆς νὰ μὴν μποροῦνε νὰ τὰ δοῦνε, νὰ ἀντιδρῶνε νὰ κουράζονται, γιατί ἔχουν συνηθίσει σὲ ἄλλους τρόπους κοιτάγματος.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ-ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ

Ἐδῶ μπαίνει τὸ πρόβλημα τῆς αἰσθητικῆς - ψυχαγωγίας σὲ σχέση μὲ τὸν κινηματογράφο. Ἡ μέχρι τώρα ἰδεολογία πού τὸν περιβάλλει τὸν καθορίζει σὲ σχέση μὲ:

- 1) Τὴν αἰθουσα προβολῆς (Ναός-Μαγεία).
- 2) Ἡ ταινία εἶναι κάτι ἄλλο, ἔξω ἀπὸ τὴ ζωὴ μας, κά-

τι σημαντικό (ή ζωή μας δέν είναι σημαντικό;).

3) 'Η ταινία είναι δύο ώρες- και μέσα σ' αυτές περιλαμβάνεται κάτι ολοκληρωμένο, πού είναι ΞΕΧΩΡΙΣΤΟ (Θεματικά)-και έπομένως ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ.

(Θέλω νά κάνω μιá ταινία πού νά τήν προβάλω στό σπίτι μου και στό σπίτι τών φίλων μου και όπουδήποτε άλλου, νά είναι κάτι από τή ζωή-μου:

"ή λίτσα πού κόβει λεμόνια από τή λεμονιά μας και φτιάννει λεμονάδα και φχαριστιόμαστε καθώς τήν πίνουμε, γιατί έχουμε φυσικό χυμό δικό μας και φωνάζουμε κάτω τά έμφιαλωμένα", και ό χρόνος νά μίν είναι καθορισμένος και ή αίσθητική της νά είναι αυτή, ή φυσική, τής στιγμής, τών ματιών μας, του μυαλού μας). Πρέπει νά κάνουμε ταινίες έξω από τίς τρεις αυτές σχέσεις. Ταινίες πού νά άφορούν άμεσα τή ζωή μας και όχι ή ψυχαγωγία (τό όπιο) τής στιγμής και ή συνεχόμενη άποχαύωση (τά αίσθητικά ρεύματα).

ΠΛΑΝΟ ΣΕΚΑΝΣ

Στήν ΕΙΚΟΝΑ 1 άν μας ενδιαφέρει ό Γιάννης ό ίδιος (ή παρουσία του) και συγχρόνως αυτά πού λέει, πρέπει νά κάνουμε τήν κινηματογράφιση μέ πλάνο σεκάνς.

Πλάνο-σεκάνς είναι τό πλάνο πού περιέχει ένότητα πράξης και πλήρη έννοια. 'Η ένότητα καθορίζεται από τό φυσικό χρόνο. Φυσικός χρόνος είναι αυτός πού καθορίζει τή διάρκεια τών πραγμάτων μέ τό ρολόϊ. 'Ο χρόνος αυτός καθορίζει τόν άνθρωπο-τήν εργασία-τήν μέρα κ.λ.π. 'Ο χρόνος είναι συνδεδεμένος μέ τήν κίνηση σέ σχέση μέ τό διάστημα (χώρο) πού περιέχει αυτή. Τό έπιστημονικό όργανο πού λέγεται κινηματογράφος είναι κατασκευασμένο έτσι ώστε νά άποδίδει τήν κίνηση τών πραγμάτων έτσι όπως αυτή φαίνεται. Τά 24 καρτέ τό δευτερόλεπτο έχουν αυτό τό σκοπό ό Γιάννης περπατάει-μιλάει, (πραγματικό γεγονός) ό Γιάννης φαίνεται νά κάνει τίς ίδιες κινήσεις μέσα στην ταινία. Παρατήρηση: στην πραγματικότητα δέν ύπάρχει κανενός είδους κίνηση στην ταινία (στό CELLULOID). Αυτή δημιουργείται στό μυαλό μας. 'Η σειρά τών φωτογραφιών (καρτέ) δέν είναι παρά κοινές φωτογραφίες πού προβάλλονται στατικά ή μία μετά τήν άλλη στην όθόνη μέ μιá καθορισμένη ταχύτητα (24 καρτέ τό δευτερόλεπτο). 'Η γρήγορη διαδοχή και τό μετείκασμα δημιουργούν τήν έντύπωση τής κίνησης στό μυαλό μας.

"Τό πλάνο-σεκάνς τό προσδιορίζουν δύο έντελώς αντίθετα στοιχεία: α) Τό βάθος πεδίου και β) τό συνθετικό ντεκουπάζ. Α-στό βάθος πεδίου ό φακός συλλαμβάνει μέ εύκρίνεια όλα τά φυσικά αντικείμενα πού βρίσκονται πίσω από τό δρών πρόσωπο, αναπτύσσει τήν τρί-

τη διάσταση, προσφέροντας στήν εικόνα τόν πλοῦτο τοῦ ρεαλιστικοῦ, πού ἡ διάσταση αὐτή περιέχει ἔτσι εἰσάγεται τό διφορούμενο μέσα στή δομή τῆς εἰκόνας καί ἀναιρεῖται ἡ ἐπέμβαση τῆς ἰδεολογίας μέ τό μοντάζ. Β - τό συνθετικό - ἀντί νά κινηματογραφεῖ τμηματικά σέ σύντομες λήψεις τίς πιό ἀξισημειώτες φάσεις στή διαδρομή ἑνός συμβάντος καί νά προσφέρει στό θεατή μία ἔλλειπτική ἀφήγηση, συρράπτοντας αὐτές τίς λήψεις μέ τό μοντάζ, τώρα ἡ μηχανή παρακολουθεῖ τό γεγονός στήν ἀνέλιξή του, χωρίς νά σπάει τό φυσικό χρόνο, ἀποτυπώνοντας καί τίς πιό ἀσημαντες στιγμές του. "Ἔτσι τό πλάνο ἀποκτᾷ μεγάλη διάρκεια καί περιορίζονται τά κᾶτ τοῦ ἀνικειμενικοῦ χωροχρόνου. Τό πλάνο-σεκάνς χαλαρώνει τό φιλικό χώρο-χρόνο καί τόν ταυτίζει πρός τό φυσικό, δηλαδή τόν ἀποδραματοποιεῖ, γιά νά ἀποδραματοποιήσει τίς σημασίες πού φέρονται ἀπ'αὐτόν. "Ἔτσι, ἐκτῶναι τά σημαίνοντα, πλησιάζοντάς τα πρό τῆ φυσική πραγματικότητα" (5).

Τό πλάνο-σεκάνς δημιουργεῖ "λογική ἐπανάδραση" μέ τούς θεατές καί αὐτό γιάτι τούς ἀφήνει νά δοῦν, νά νοιώσουν, νά κρίνουν, νά ἀπορίψουν τό "ΟΛΟΝ" τοῦ γεγονότος, μέσα στήν φυσική του διάρκεια. Τό μοντάζ τοῦ πλάνου-σεκάνς εἶναι τό μόνο πού οὐσιαστικά ὑπάρχει διαλεκτικά σέ σχέση μέ τό λογικό τῶν θεατῶν καί τούς δημιουργεῖ κριτικό προβληματισμό. Δέν τούς ἐπηρεάζει μέ κόλλα κινηματογραφικά, ὅτε τούς δημιουργεῖ συναισθήματα. Τούς ἀφήνει ἐλεύθερα νά δοῦν καί νά κρίνουν. Γι'αὐτό τό πλάνο-σεκάνς εἶναι τό πιό καθαρὸ καί τό πιό ἐντιμὸ ἀπό τῆ σειρά τῶν πλάνων πού ἔχει τήν ἱκανότητα νά πλησιάζει τήν πραγματικότητα. Ἐκεῖ πού ἀπέτυχαν οἱ ἄλλες τέχνες καί κυρίως τό θέατρο, μέ τό πρόβλημα τῆς κριτικῆς (συμμετοχῆς) τῶν θεατῶν πάνω στό ἔργο, πέτυχε ὁ κινηματογράφος μέ τό πλάνο-σεκάνς.

Μελετώντας τό πλάνο-σεκάνς, δέν σημαίνει ὅτι ἀπορίπτουμε ὅλη τήν ἄλλη σειρά τῶν πλάνων, καθώς καί τό συνδετικό κρίκο πού τά καθορίζει, τό μοντάζ. Ἀπλῶς βάζουμε τίς βάσεις γιά νά προχωρήσουμε σέ ἀνώτερα στάδια ἔκφρασης καί σκέψης μέσω τοῦ μοντάζ. "Ὁ κινηματογράφος μᾶς διδάσκει ὅτι τό μοντάζ εἶναι μιὰ τέχνη πού μέ τήν κίνηση ἀντανακλᾷ καί ἐκφράζει τό προτσές τῆς σκέψης. Ἔτσι μπορούμε νά δοῦμε τό μοντάζ σάν μοντέλο τῆς δομῆς τῆς σκέψης. Ἀπ'τὴν ἴδια του τὴν τεχνολογική ὑφή κατέχει τὴ δυνατότητα τῆς δυναμικῆς ἀναπαράστασης καί ταυτόχρονα τῆς πραξιακῆς διαδικασίας τῶν ὀπτικῶν καί ἡχητικῶν φαινομένων. Τό μοντάζ γίνεται ἕνα ὄργανο διείδυσης καί γνώσης τῶν φαινομένων, ἴδια ὅπως καί ἡ σκέψη" (6).

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ ΣΕΚΑΝΣ

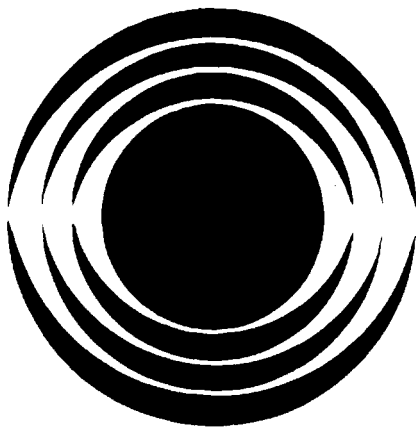
Ὁ ἄνθρωπος σέ ὄλη του τήν πορεία (τῆς ἱστορικο-ποιήσεως του) προσπάθησε καί προσπαθεῖ νά ἐνοποιήσει τόν κόσμον τῶν πραγμάτων μέσα στόν ὁποῖο εἶναι βυθισμένος. Ἡ ἐπιθυμία του αὐτή γιά σύνθεση, σκοπό ἔχει νά ἐξασθενήσει τόν χαοτικό -παρδαλό καί ἀκατάστατο κόσμον πού τόν περιβάλλει- καί νά δημιουργήσει ἕνα σύστημα πού νά ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα σύνολο τακτοποιημένων, σύμφωνα μέ ὄρισμένες βασικές ἀρχές, γνώσεων. Τήν προσπάθεια του αὐτή προσπάθησε νά φανερώσει μέ τά ἐκφραστικά του μέσα πού τοῦ καθόριζαν τή σκέψη. Τά ἐκφραστικά του μέσα προσπαθοῦσαν τό καθένα ξεχωριστά νά πραγματοποιήσουν τό ἐνοποιημένο ὄραμα τοῦ κόσμου. Οἱ τέχνες ἀπέτυχαν γιὰτί περιεῖχαν ὑποκειμενικά στοιχεία (αισθητικῆς ὕψης καί ὄχι ἐπιστημονικῆς) καί δέν μπορούσαν νά ἀντικειμενικοποιήσουν (πρακτικά) τά πράγματα πού ἐκφραζαν (μελετοῦσαν). Οἱ ἐπιστήμες ἔβαλαν μιά τάξη-πού τήν εἶχαν μέσα τους ἀπό κατασκευή (ἀξιωματικά). Μόνο πού κάθε ἐπιστήμη μελετοῦσε τό πρόβλημα της εἰδικά. Τήν ἐνοποίηση θά τήν κάνει ἡ φιλοσοφία. Καθώς ὁ φιλόσοφος δέν εἶναι, γενικά, ἕνας εἰδικός τῆς ἐπιστήμης, θά τήν κοιτάξει κάτω ἀπό ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό πρίσμα παρ' ὅτι ὁ ἐπιστήμονας· θά κάνει αὐτό πού ὀνομάζουμε "φιλοσοφία τῆς ἐπιστήμης", δηλ. θά μελετήσει στήν ὁλότητά τους τά στοιχεῖα, τίς ὑποθέσεις, τά ἀποτελέσματα πού τήν ἀπαρτίζουν μέ σκοπό νά βγάλει τίς σταθερές γνώσεις πού μπορεί αὐτή νά προσφέρει σέ μιάν ἀπόπειρα ἐνοποίησης τοῦ κόσμου. Τήν εἰκονοποίηση τῆς ἐνοποίησης τοῦ κόσμου ἤρθε νά μᾶς δώσει ἡ ἐπιστημονικοποιημένη τέχνη "ὁ κινηματογράφος", μέ τή φαινομενική ἀναπαράσταση "τοῦ φαίνεσθαι", τοῦ κόσμου. Καί τό πλάνο-σεκάνς μέ τό φυσικό του χρόνον ἀναπαράστησε τή φυσική διάρκεια "τοῦ φαίνεσθαι" τῶν ἀντικειμένων. Μελετώντας τό πλάνο σεκάνς βάζουμε τά θεμέλια τῆς φιλοσοφίας τοῦ κινηματογράφου. Ὁ φακός περιέχει τό "ΕΝΑ", τό πλάνο-σεκάνς ὅμως μέσω τοῦ "ΕΝΑ" τοῦ φακοῦ περιέχει ὅλες τίς ὄψεις "ΤΟΥ ΦΑΙΝΕΣΘΑΙ" τοῦ κόσμου ("ΤΟ ΟΛΟΝ").

Προσπαθώντας νά βροῦμε τόν ὄρισμό τοῦ τί εἶναι νά εἶσαι φιλόσοφος-βλέπουμε ὅτι ὅλοι οἱ σύγχρονοι ὀρισμοί συγγλίνουν πάνων σέ κοινά σημεῖα, πού περιέχουν ταυτόχρονα τό νόημα τοῦ πλάνου σεκάνς: τόν νά εἶσαι φιλόσοφος εἶναι τό νά κυριαρχεῖσαι ἀπό μιά θεμελιώδη καί ἀκάθεκτη κλίση πρός τήν ἐνότητα, τήν σύνθεση, τήν οἰκουμενικότητα-ἀπό τόν πόθο νά καταλήξεις σ' ἕνα ὁμοιογενές καί ἐνοποιημένο ὄραμα τῶν διαφόρων ὄψεων τοῦ κόσμου καί ἀκόμα βαῦτερα σέ μιά ὁλοκληρωτική συνά-

φεια μεταξύ αυτού του δράματος και του κανόνος ζωής που απ' αυτό ξεπηδά. Το πλάνο-σεκάνς είναι ο όρισμός της φιλοσοφίας (σάν προσπάθεια ένοποίησης) φωτογραφημένος. (7).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

- (1) 'Αποσπάσματα από τό ανέκδοτο βιβλίο του Νίκου 'Αλευρά "Κινηματογράφος-ή αρχή της αναδημιουργίας". Τό κείμενο αυτό έχει γραφτεί τό Δεκέμβρη του 1974.
- (2) "Κινηματογράφος, έπιστήμη, ιδεολογία" Τάκη 'Αντωνόπουλου, Κεφ. ΙΑ, 'Αθήνα 1972.
- (3) Τό ίδιο μέ τό (2), Κεφ. ΙΑ2, χώρος και προοπτική.
- (4) Τό ίδιο μέ τό (2), Κεφ. ΙΑ, από ένα κείμενο του Μαρσελέν Πλευνέ, δημοσευμένο στό "Τέλ-κέλ".
- (5) "Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής" Σωτήρη Δημητρίου, Κεφ. (2.6), 'Αθήνα 1973.
- (6) "Η θεωρία της προόδου" Φώτη Καραμήτσου, Κεφ. Μοντάζ και θεωρία των ομάδων, 'Αθήνα 1969.
- (7) Τό κείμενο αυτό δέν είναι λογοτεχνικό, ούτε έχει τάσεις φιλολογικές, είναι κείμενο καθαρά "κινηματογραφικής πρακτικής". Μέσα στην άταξία που υπάρχει στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο, αυτό πρέπει νά προσπαθούμε είναι νά δημιουργήσουμε νέες "άταξιες", μήπως τυχόν παρουσιαστεί κάτι άλλο, σάν "άταξική αρμονία", που θά φέρει τήν εξέλιξη και τήν αλλαγή.





ROGER MUNIER



Τὸ σιγόντο

Θὰ ξεκινήσω ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα εἰδωμένη ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δομῆς τῆς, δηλαδὴ σὰν ἄμεση ἀναπαραγωγὴ ἑνὸς κομματιοῦ τῆς πραγματικότητας στὴν ἀπεικόνισή του καὶ στὴν κίνησή του. Ἐἶναι φανερὸ ὅτι οὐσία μιᾶς τέτοιας εἰκόνας εἶναι ἡ ἐπανάληψη ἑνὸς δεδομένου. Ἡ πρόθεση, ἡ ἐπιλογή, ἡ ταξινομήση αὐτοῦ τοῦ δεδομένου προηγούμενα ἀναγκαστικά. Μπορῶ νὰ διαθέσω ἔπως θέλω τὸ ὕλικό τῆς εἰκόνας, νὰ ὀρίσω τὸ πλαίσιο καὶ τὸ φῶς, νὰ ἀποφασίσω τὴν διάρκειά τοῦ πλάνου, νὰ κανονίσω τὸν φακὸ γιὰ τὴν λήψη μὰ ὅταν πιά ἀρχίσω ἡ μηχανὴ καταγράφει μοιραῖα. Ὁ ρόλος τῆς εἶναι νὰ ἐπαναλαμβάνει τὸ πραγματικό. Νὰ ἔνας τρόπος ἔκφρασης ἀληθινὰ ἄγνωστος ὡς τὰ τώρα. Μὲ τὴν μεσολάβηση αὐτῆς τῆς μηχανῆς ὁ ἄνθρωπος μιλάει γιὰ τὸν κόσμο κάνοντας τὸν ἴδιο τὸν κόσμο ὕλικό τοῦ λόγου του. Λέει δέντρο, σπίτι δείχνοντας τὸ δέντρο, τὸ σπίτι. Ἀφηγεῖται τὸ γεγονός ἀναπαράγοντάς το κάτω ἀπὸ τὸ βλέμμα. Μὲ λίγα λόγια, λέει πράγματα μόνο μὲ τὸ νὰ τὰ δείχνει· δείχνοντας τὴ χαρὰ ἢ τὴ λύπη πάνω στὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο, ζητώντας ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρόσωπο νὰ μιλήσει ἀπὸ μόνο του γιὰ λύπη ἢ γιὰ χαρὰ. Αὐτὸς δὲν ρωτᾷ τὴ ζωὴ, τὴν ἐκθέτει στὶς πολλαπλὲς ὀψεις τῆς καὶ στὸ ἀπειρο πλάτος τῆς. Ἐἶναι λοιπὸν κι αὐτὸ γλώσσα, ὀμιλία; Μήπως εἶναι ἡ κορυφωση, ἡ ὕστατη μορφή κάθε γλώσσας καὶ μὲ κάποια ἔννοια τὸ τ ἔ λ ο ς κάθε γλώσσας; Τὸ πρῶτο χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ παράδοξου τρόπου ὀμιλίας εἶναι ὅτι καταργεῖ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ σημαῖνον στὸ σημαινόμενο, ὅτι γίνεται χωρὶς τὴ μεσολάβηση ἢ τὴν παρέκκλιση τοῦ σημείου. Ὀνομάζει: ἀπευθείας τὸ ἀντικείμενό του, ἀναπαράγοντάς το. Τὸ ὀνομάζει μὲ τὴν σφαιρικὴ του ἐμφάνιση, ἀδιάσπαστο· καὶ γι αὐτὸ ἀπρόσιτο σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη μορφή λόγου, ἀφοῦ αὐτὴ εἶναι ἐκεῖνη ἀκριβῶς πού ἀνήκει σ' αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο καὶ εἶναι ἀνοιχτὴ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες ἐκφραστικὲς ὁδοὺς. Ἡ, ἂν πρέπει νὰ μιλήσουμε γιὰ σημαῖνον, ἂς ποῦμε ὅτι τὸ σημαινόμενο εἶναι

από μόνο του και τὸ ἴδιο του τὸ σημαῖνον. Πῶς νὰ φτάσουμε μὲ λόγια ἢ μὲ ἄλλο ἐκφραστικό μέσο στὸ βάθος τοῦ βλέμματος ἐνὸς ζώου; Πῶς νὰ θροῦμε τὸ ἰσότοπο πού θὰ μπορέσει νὰ τὸ ἐκφράσει; Ἄρχει ὁμως νὰ δοῦμε ἓνα πρῶτο πλάνο τοῦ Μπαλτάσσαρ στὴν ὀθόνη γιὰ νὰ εἰπωθοῦν δλα μὲ μιᾶς γιὰ ἓνα τέτοιο βλέμμα πού δὲ περιγράφεται ἀπλῶς ἀλλὰ εἶναι π α ρ ὀ ν μὲ τὴν εἰκόνα του καὶ μέσω αὐτῆς. Ὁ Μπρεσσόν βέβαια εἶχε διαλέξει ἀπὸ τὰ πρὶν τὴ στιγμή τῆς εἰκόνας, εἶχε ὀρίσει τὴν γωνία λήψης, τὰ στοιχεῖα πού πιθανὸν νὰ τὴν περιβάλουν καὶ προσπαθοῦσε ἀπομονώνοντας αὐτὸ τὸ βλέμμα νὰ πιᾶσει καὶ νὰ μᾶς μεταβιβάσει μιὰ κάποια ἀλήθεια γιὰ τὸν γαϊδουράκο, τὴν πειθῆνια ψυχῆ του, τὴν ἄβυσσο τῆς ἀνεξάντλητης ὑπομονῆς του... Ἡ ζωντανὴ εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ τρυφερὰ πεισματάρικου κεφαλιοῦ πού μᾶς καρφώνει μὲ τὸ θαρρὺ καὶ διάφανο βλέμμα του εἶναι ἀναμφισβήτητα τὸ σημαῖνον αὐτοῦ πού προσπαθοῦσε νὰ πεί ὁ Μπρεσσόν δείχνοντάς την. Τελικὰ ὁμως αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ τὸ σημαῖνον τοῦ ἑαυτοῦ τῆς στὴν ἄμεση ἀλήθεια του. Ὁ Μπρεσσόν μᾶς μιλάει γιὰ τὸν γάιδαρο μὲ ἕνα ἐπαναλαμβάνοντα τὴν εἰκόνα του. Ἀνάμεσα σ' αὐτὸ πού θέλει νὰ πεί καὶ σ' αὐτὸ πού λέγεται δὲν μεσολαθεῖ τίποτα. Ἄν ἡ ματιὰ του εἶναι σωστὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει λάθος γιὰτὶ αὐτὸ πού θέλει νὰ πεί δὲν θὰ εἶναι ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ πού λέγεται. Ἡ φράση ἐδῶ δὲν ἔχει αὐτόνομη ὑπαρξὴ ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ λόγια ἢ μὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο σύμβολο: εἶναι τὸ ἴδιο τὸ πρᾶγμα πού ὀνομάζει. Τί ἄλλο σημαίνει αὐτὸ ἂν ὄχι ὅτι ὁ κόσμος ἔτσι ἐκφράζεται ἄμεσα μὲ τὴν ἐπανάληψη τῆς παρουσίας του; Δὲν ἔξινῶ ὅτι πρόκειται μόνο γιὰ τὴν εἰκόνα του. Κάθε εἰκόνα εἶναι ἓνα κομμάτι τοῦ πραγματικοῦ μιὰ τομῆ τόσο στὸ χῶρο ὅσο καὶ στὸ χρόνο. Ὁ κινηματογραφιστὴς εἶναι αὐτὸς πού ἔκανε τὴν ἐπιλογὴ. Στὰ ὄρια ὁμως αὐτῆς τῆς τομῆς καὶ αὐτῆς τῆς ἐπιλογῆς, στὸ ἐπίπεδο τῆς φράσης πού σχηματίζεται τελικὰ ὁ κόσμος ὀνομάζεται. Ἡ σημαντικὴ ἀξία, τὸ φορτίο ἀγνώστου καὶ αὐτοῦ πού ἀποκαλῶ τὸ ἀ ν ο ὄ μ α τ ο,² περικλείονται κυρίως σ' αὐτὴν. Ἀπὸ αὐτὴν ἔξινῶ ἡ παράξενη καὶ πολυδύναμη ἀξία τοῦ σημαίνοντος. Τὸ πρᾶγμα εἶναι τόσο ἀληθινὸ ὥστε παρὰ τὴν προπαρασκευαστικὴ ἐργασία (καὶ μερικὲς φορές ἐνάντια σ' αὐτὴν ὅπως θὰ δοῦμε ἀργότερα), παρὰ τὴ φύση τῆς τομῆς, τὴ γωνία λήψης καὶ τὴν διάρκειά της, αὐτὸ πού προσφέρει μιὰ τέτοια εἰκόνα, δταν γραφεῖ στὴν ταινία, μπορεῖ νὰ εἶναι τελείως διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἀναμενόμενο. Μιὰ ἐκπληξὴ κάτι σὰν θαῦμα πού ἔξαρτάται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀφθονία, τὴν πληθῶρα ἐννοιᾶς πού περικλείνει. Ἐξαρτάται καὶ ἀπὸ τὸ ἀπρόβλεπτο, τὸ ἀπρόσμενο στοιχεῖο πού μπορεῖ νὰ ἔχει αἰχμαλωτίσει ἢ εἰκόνα³. Ἡ εἰκόνα τὰ λέει δ λ α καὶ μόνο μ έ σ α ἀπὸ αὐτὰ δλα, λέει καὶ αὐτὸ πού ἤθελε ὁ σκηνοθέτης νὰ πεί μ' αὐτὴν. Ἐπιδεκτικὴ τοῦ νοήματος πού τῆς δίνουμε, μένει ὁμως ἀνοιχτὴ καὶ σὲ ἄλλα νοήματα γιὰτὶ ἐπαναλαμβάνει τὸ δεδομένο στὸν ἀρχικό του πλοῦτο πού προηγεῖται τοῦ νοήματος. Στὴν πρόσκληση πού τῆς γίνεται ἀνταποκρίνε-

ται με τὸ παραπάνω. Ἄν ζητήσω: δέντρο, ἐκείνη προσφέρει, δὲν μπορεῖ νὰ προσφέρει ἄλλο ἀπὸ ἓνα πραγματικὸ δέντρο, φορτισμένο παρὰ τὴν ὀδιοτυπία του με ὄλη τὴν ἀλήθεια τοῦ «δέντρου» ἐξαντλιώνοντας αὐτὴ τὴν ἔννοια με τὴν ἀπόλυτα συγκεκριμένη ὄψη τῆς. Ἄν ζητήσω: δέντρο πού στὴ ρίζα του ὄνειροπολεῖ ἓνα ξεμοναχιασμένο παιδί, βλέπουμε ἀμέσως αὐτὸ τὸ δέντρο τῆς φαντασίας, ἀλήθεια καὶ τέλος τοῦ φανταστικοῦ, δοσμένο με ὄλο τὸν πλοῦτο του, ἱκανὸ νὰ περιέχει καὶ ἄλλες ἔννοιες ἀκόμα ἐκτός ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ πού τοῦ ἀπόδωσα ἱκανὸ γιὰ ὄλες τὶς δυνατὲς ἔννοιες. Καὶ ἂν ὑπάρχει περιορισμὸς (τὸ δέντρο εἶναι αὐτὸ καὶ ὄχι ἄλλο —εἶναι αὐτὸ τὸ δέντρο καὶ ὄχι ὄλα τὰ δέντρα— ὄχι ἡ ἀφαίρεση τοῦ δέντρου ἢ ἡ οὐσία του ἢ ἡ ὄδα του) εἶναι γιὰ τὸ κόσμος πού ἐπαναλαμβάνει ἢ εἰκόνα ἀγνοεῖ τὴν ἀφαίρεση, δὲν προτείνει ποτὲ τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ, τὴν ἀτομικὴ ὄψη καὶ γι' αὐτὸ ἀνεξάντλητη ὄψη τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων.

Τὶ γίνεται πραγματικά; Ἡ μηχανὴ λήψης ἐπεμβαίνει μόνο ἐκφράζοντας μιά πρόθεση. Ἡ κατάληξή τῆς εἶναι ἴσχυρική με ἓνα βλέμμα. Στοχεύοντας τὸν κόσμος, τὸ ἀντικειμενικὸ μάτι καταγράφει ἀπόλυτα. Βλέπει τὸν κόσμος. Βλέπει αὐτὸ πού τὸ ἀνθρώπινο μάτι —πού ἐπιλέγει, ἀνασυνθέτει τὸ δεδομένο σὲ συνάρτηση με τὸ κυρίαρχο ἐνδιαφέρον, με τὸ πάθος ἢ με τὰ ἀντίθετά του τὴν ἀπροσεξία, τὴν κούραση, τὴν ἀπουσία, δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει παρὰ μερικά. Τὸ μάτι κ υ τ τ ε ζ ε ι πρῶτ' ἀπ' ὄλα καί, ὅπως θαυμάσια εἶπε ὁ Μπρεσσόν, «κάθε βλέμμα εἶναι μιά σκέψη». Ἀντίθετα τὸ ἀντικειμενικὸ μάτι βλέπει με μιάς, στὸ σύνολο καὶ στίς λεπτομέρειες, τὸ ἀντικείμενο πού τοῦ προσφέρεται. Παρατηρῶ μιά σειρά ἀπὸ κολόνες καὶ σχηματίζω μιά εἰκόνα. Ἐκείνο πού συλλαμβάνω ὅμως εἶναι μιά «στοά» καὶ ὄχι τὶς λεπτομέρειες, τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν διαδοχὴ πού σχηματίζουν οἱ κολόνες πού τὴν ἀποτελοῦν. Θὰ ὀρισκόμεν σὲ δύσκολη θέση, ἂν, χωρὶς νὰ με προετοιμάσουν μου ζητοῦσαν νὰ δώσω τέτοιες διευκρινίσεις μετὰ ἀπὸ ἓνα βλέμμα. Τὸ ἀντικειμενικὸ μάτι βλέπει στὴ στιγμὴ δώδεκα κολόνες στὴν εὐθεία παράταξή τους καὶ με τὴ σειρά πού εἶναι τοποθετημένες. Τὶς μετράει: καθὼς τὶς βλέπει. Παίρνει πιστὰ τὸ ἀντίγραφο τοῦ πραγματικοῦ πού δὲν εἶναι μιά «στοά» ἀλλὰ ἓνα ὀρισμένο σύνολο ἀπὸ κολόνες. Δὲν αἰχμαλωτίζει μιά σφαιρικὴ ἢ μιά ἀπλοποιημένη ἀποψη τοῦ κόσμου ἀλλὰ τὴν πραγματικὴ διάφανη εἰκόνα τῆς ὄψης του. Δὲν εἶναι μιά ματιὰ πάνω στὸν κόσμος ἀλλὰ τὸ μέσο τῆς ἀκριβοῦς ἀναπαραγωγῆς του ἢ τῆς ἀντανάκλασῆς του ὅπως μέσα σ' ἓναν καθρέπτη. Μέσα στὰ ὄρια πού ἔχουν δοθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τίποτα δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὴν λήψη τῶν πραγμάτων. Ἐξασφαλίζει μέσα σ' αὐτὰ τὰ ὄρια τὴν ἔγερση καὶ ἀκέραια σύλληψη ὄλων ἐκείνων πού τῆς δίνονται νὰ συλλάβει. Αὐτὸ πού δίνει σὲ ἀντάλλαγμα δὲν ξεπερνάει κατὰ πολὺ σὲ ἀκρίβεια καὶ ἐνέργεια αὐτὸ πού θὰ μπορούσε ἀπὸ μόνο του νὰ πιάσει τὸ βλέμμα πού ἀρχικὰ τὸ διάλεξε. Τὸ βλέμμα αὐτὸ, ἐπαναλαμβάνω, εἶχε μιά κατεύθυνση, μιά κίνηση. Σὰν βλέμμα ἦταν ἢ αὐτονόητη προβολή, ἢ διέξοδος

μιάς σκέψης. 'Ο φακός αντίθετα πιάνει μονάχα τὸ ἀντικείμενό του. Γνωρίζει τὴν τάξη πού ἔχουν οἱ κολόνες ὅπως εἶναι καὶ ὄχι γιὰ μένα, ὡς ποῦμε. Παρέχει μιὰ εἰκόνα πού εἶναι μόλις μιὰ εἰκόνα ἢ πού εἶναι μόνο τέτοια γιὰ τὸ ὄριο τοῦ καντράρισματος ἢ γιὰ τὴ διάρκεια. Τελικὰ ὅμως πρόκειται γιὰ μιὰ τυπικὴ τομὴ (decourage) μόνο. 'Ο ὕδιος ὁ κόσμος, τί ἄλλο προσφέρει στὸ πλησίασιμά μας ἂν ὄχι διαδοχικὲς καὶ πάντα ἀποσπασματικὲς ἀπόψεις; Τὸν ἀντιμετωπίζουμε πάντα ἀπὸ τὰ πλάγια κάτω ἀπὸ μιὰ περιορισμένη γωνία, ἴσως μόνο καὶ μόνο ἐξ αἰτίας τῆς ἐφήμερης ἐξελικτικότητάς του. Γι' αὐτὸ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἡ ὄψη πού θὰ εἰπωθεῖ μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ εἰκόνα καὶ μέσω ἑνὸς ἀντιγράφου τῆς στὴν διπλασιασμένη καὶ γι' αὐτὸ διατυπωμένη μορφή τοῦ ἑαυτοῦ τῆς, θὰ μᾶς μιλήσει μὲ αὐτὸ πού αὐτὴ εἶναι.

Πῶς ὅμως μᾶς μιλάει αὐτὴ ἡ ὄψη καὶ κυρίως πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς μιλήσει;

Μᾶς μιλάει σχεδὸν πάντα αἰφνῶδια ἢ ἄτοπα. 'Ο κινηματογράφος τὴν ἐλευθερώνει διατυπώνοντάς τὴν σὰν φαινομενικότητα. Δὲν μπορεί νὰ μὴν τῆς δώσει διεξοδὸ. Τὸ κάνει ὅμως ἐξαναγκάζοντας τὴν, ὑποχρεώνοντάς τὴν νὰ μὴν εἶναι ἄλλο ἀπὸ μιὰ κενὴ μορφή, ἀπὸ ἀπλὸ ὄχημα ἑνὸς προκαθορισμένου νοήματος. "Ἐνα φιλμ πρὶν ἀπὸ τὴν λήψη εἶναι ἕνα κάποιο δράμα πού θὰ ὑλοποιηθεῖ. Εἶναι ἕνας πίνακας, ἕνας χώρος τῆς φαντασίας ὅπου θὰ συμβοῦν τὰ γεγονότα καὶ τοῦ ὁποίου ἡ «σκηνοθεσία» εἶναι κανονισμένη ἀπὸ τὰ πρὶν μὲ κάθε λεπτομέρεια· πρόκειται γιὰ μιὰ προκαθορισμένη ἀλληλουχία εἰκόνων ἀπὸ τις ὁποῖες ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ νὰ μεταφέρουν μὲ τὸν καλύτερο τρόπο αὐτὸ πού ἐκεῖνος ἔχει κ ι ὀ λ α ς δ ε ῖ. Εἶναι ἕνα περιεχόμενο πού περιμένει τὴ μορφή του, τὸ φορτίο τοῦ πραγματικοῦ πού θὰ τοῦ προμηθεύσει ὁ κόσμος. "Ἄς ὑποθέσουμε μιὰ ἀπλὴ σκηνή, λ.χ. τὴν σκηνὴ μιᾶς ἀναχώρησης. Προβλέπεται ἕνα τραῖνο σταματημένο σ' ἕνα σταθμὸ. Στὸ παράθυρο ἑνὸς ἀπὸ τὰ θαγόνια πρέπει νὰ φαίνεται ἡ σιλουέτα ἐκείνου πού φεύγει. Οἱ κινήσεις του εἶναι προετοιμασμένες καθὼς καὶ τὰ λόγια πού πρέπει νὰ πεῖ. Στὴν ἀποβάθρα ἐκεῖνος ἢ ἐκείνη πού μένει καὶ τὸ πηγαινέλα τῶν ἀχθοφόρων καὶ τῶν ἀγνώστων ταξιδιωτῶν. Τὴν κατάλληλη στιγμή τὸ πλάνο θὰ δείξει ἴσως τὸ τραῖνο νὰ ἀπομακρύνεται καὶ μέσα ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο ἕνα πρόσωπο πού σκύβει ἢ ἕνα χέρι πού ἀποχερετάει. Αὐτὸ εἶναι τὸ περίγραμμα, τὸ σκίτσο πού θὰ συμπληρωθεῖ ἀπὸ τὰ εὐρήματα τοῦ κινηματογραφιστῆ, τὸν αὐθορμητισμὸ τῶν ἐρμηνευτῶν κλπ. "Ὅποιο καὶ νάναί ὅμως τὸ τελικὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς, ἡ γυρισμένη σεκάνς δὲν θὰ εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀμεση ἀναπαραγωγή τῆς ἀπὸ ἕνα εἶδος πιστοῦ ἀντιγράφου. Εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ, πού θὰ ἀποφασίσει ἔστω καὶ τὴν τελευταία στιγμή, αὐτὸς πού δίκαια ὀνομάζεται σ κ η ν ο θ ἔ τ η ς, νὰ καταγράψει μὲ σκοπὸ νὰ τὸ μεταφέρει στὴν ὀθόνη. "Ἡ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων θὰ χρησιμοποιηθεῖ μόνο σὰν δοχεῖο αὐτοῦ τοῦ προκαθορισμένου περιεχομένου,

αυτοῦ τοῦ πρώτου θεάματος πού ἰσχύει ἀπὸ μόνο του πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὴν καταγραφή του στὴν ταινία. Τότε θὰ εἶναι αὐτὸ τὸ περιεχόμενο πού ἔγινε μορφή μέσω τῆς ἐπανάληψης τοῦ κόσμου. Καὶ ἡ μηχανὴ λήψης θὰ εἶναι, σύμφωνα μὲ τὶς συνθήκες χρησιμοποίησής της, τὸ μέσο αὐτῆς τῆς ἐπανάληψης: μιὰ συσκευή καταγραφῆς. Μόνο πού — καὶ ἐδῶ ἀρχίζουν οἱ δυσκολίες — ἐπειδὴ δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ καταγράψει ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ **δ ι α θ ἄ ζ ε ι** διαφορετικά. Δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει μονάχα ἓνα περιεχόμενο. Βλέπει διαφορετικὰ τὴν σκηνὴ πού τῆς παρουσιάζεται ἀπὸ τὸ βλέμμα πού τὴν φαντάστηκε καὶ τὴν ἔστησε γιὰ νὰ τὴν καταγράψει. Προσθέτει ἢ ἀφαιρεῖ, πάντως βλέπει διαφορετικὰ. Προσθέτει ἀντικαθρεπτιζοντας μιὰ ὁλότητα. Ἀφαιρεῖ, μεταφέροντας ἀπὸ τὴν πληθωρικὴ δομὴ αὐτῆς τῆς ὁλότητας μόνο τὴν ἀτομικότητα τοῦ κόσμου πού καλεῖται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸ δράμα του. Δείχνει, π.χ. ἐνταγμένο μέσα σ' ἓνα σύνολο πού ὑπερισχύει ἀπ' ἄλλες τὶς πλευρὲς στὸ προσχέδιο τῆς σκηνοθεσίας καὶ πού εἶναι ὁ **κ ὀ σ μ ο ς**, ἓνα τραῖνο πού εἶναι **ἐ κ ε ἰ ν ο** τὸ τραῖνο, μιὰ ἀπόδοθρα πού ἂν καὶ ἀνασκευασμένη, εἶναι **ἐ κ ε ἰ ν ἠ** ἢ ἀποδοθρα καὶ πού μὲ τὴν πληθωρικὴ φαινιμενικότητα της γεμίζει ἀμέσως τὴν εἰκόνα. Μὲ λίγα λόγια δίνει ἐλεύθερη διέδο, παρὰ τοὺς περιορισμούς, σ' αὐτὸ πού εἶχε ζητηθεῖ μόνο σὺν κυριολεκτικῆ μεταφορᾷ ἐνὸς προηγούμενου δράματος καὶ μόνο γιὰ τὴν ὑλοποίησή του. Τῆς δίνει μιὰ αὐτονομία, τὴν δυνατότητα νὰ πεῖ κάτι **ἄ λ λ ο** μαζί μ' ἐκεῖνο πού τῆς ζητήθηκε (μιὰ σκηνὴ ἀποχαιρετισμοῦ στὸ πεζοδρόμιο ἐνὸς σταθμοῦ) ἀλλὰ τέτοιας φύσης πού μπορεῖ νὰ ἀλλοιώσει ἀνεπαίσθητα τὸ περιεχόμενο. Ἐλευθερώνει ἓνα νέο τραγούδι ἀρμονικὸ ἢ παράφωνο, ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν συνεργεῖ ἢ ὄχι μὲ τὸ ἀρχικὸ σχέδιο, ἓνα εἶδος σιγόντο πού εἶναι ἡ ἴδια ἢ διατύπωση τῆς εἰκόνας, τὸ νόημα τῆς πέρα ἀπὸ τὸ ἄμεσο νόημα πού αὐτὴ μεταφέρει. Χωρὶς ἀμφιβολία ὁ ἀληθινὸς κινηματογραφιστὴς προσπαθεῖ νὰ ἐνωματώσει στὸ ἔργο αὐτὸ τὸ δεύτερο νόημα ἢ τουλάχιστον συμμαχεῖ μαζί του. Χωρὶς ἀμφιβολία ἐκμεταλλεῖται ὅσο μπορεῖ τὸ ἀσυνήθιστο καὶ ξένο στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ἐμιλίας τοῦ κόσμου πού ἐκεῖνος ἐπιζητεῖ. Χωρὶς ἀμφιβολία ξέρει νὰ ἐκπυλεῖται ἰδιαίτερα τὴν ὥρα τοῦ μοντάζ, ἀπὸ τὶς συναντήσεις, τὶς εὐχάριστες ἐκπλήξεις πού τοῦ ἐπιφυλάσσει ἡ εἰκόνα. Ἀκόμα καὶ ὁ λιγότερο προικισμένος θὰ εὐνοηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀναγκαστικὴ αὐτὴ μεταμόρφωση καὶ θὰ κάνει τὸ φίλμ τόσο ὅσο τὸ ἴδιο τὸ φίλμ θὰ φτιαχτεῖ χάρη στὸ ἴδιο του τὸ δυναμικὸ. Τί θὰ γινόταν ὅμως ἂν αὐτὸ τὸ δυναμικὸ ὀρισκόταν στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου; Ἄν αὐτὴ ἡ διαφορετικὴ ἀνάγνωση τῆς μηχανῆς λήψης ἦταν τὸ μοναδικὸ του κίνητρο: Ἄν ὁ κινηματογράφος, ἀντὶ νὰ ζητήσῃ τὸ μοναδικὸ ὄργανό του μόνο τὴν καταγραφή ἐνὸς περιεχομένου, εἶχε κάνει αὐτὴ τὴν καταγραφή ἀκέραιο σῶμα τοῦ ἴδιου τοῦ περιεχομένου, εἶχε δηλαδὴ συλλάβει αὐτὸ τὸ περιεχόμενο σὲ συνάρτηση μὲ τὴν λήψη του ἀπὸ τὸν φακὸ καὶ μὲ τὴν **δ ι α φ ο ρ ε τ ι κ ῆ** ἀνάγνωση πού τοῦ γίνεται ἀναγκαστικά; Ἄν εἶχε στοχεύσει σ' αὐτὴν

τὴν ἀνάγνωση τόσο ὅσο καὶ στὸ πρωταρχικὸ τοῦ σχέδιο; Ἄν εἶχε ὑποτάξει τὸ ἀρχικὸ σχέδιο στὴ μαγεία αὐτῆς τῆς ἀνάγνωσης, περιμένοντας ἀπὸ αὐτὴν καὶ μόνο τὸ μέσο νὰ κάνει ἓνα πραγματικὸ κινηματογραφικὸ ἔργο. Θὰ πάρω ἓνα μόνο παράδειγμα: τὸ «παίξιμο» τῶν ἐρμηνευτῶν. Γιὰ πολλοὺς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀκόμα ἐξαρτημένος ἀπὸ τὸ θέατρο. Εἶναι τὸ βασίλειο τῆς θεντέτας. Πηγαίνουν στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ δοῦν ἓνα διάστημα ἡθοποιῶ «νὰ παίξει». Βέβαια ἡ μηχανὴ λήψης ἐπιτρέπει μιὰ διαφορετικὴ προσέγγιση τῆς ἡθοποιίας, ἀπ' ὅτι στὸ θέατρο κυρίως ἐξ αἰτίας τοῦ γκρό - πλάν. Ἄλλὰ τὸ «παίξιμο» παραμένει θεατρικὸ, ἔχει κληρονομήσει ἀπὸ τὸ θέατρο τὴν βάση τῶν κανόνων του. Γυρίζοντας στὸ πρόβλημά μας, θὰ ποῦμε, ὅτι τὸ παίξιμο ἰσχύει ἀπὸ μόνο του (ὅπως καὶ ἂν γινόταν στὸ θέατρο, καὶ ὅτι ἡ ἀντικειμενικὴ καταγραφή ἐπεμβαίνει μόνο γιὰ νὰ τὸ ἀποθανατίσει πάνω στὴν ταινία καὶ νὰ τὸ ἐπαναλάβει στὴν ὀθόνη. Αὐτὴ ἡ καταγραφή ὅμως ἔχει, ὅπως εἴδαμε, τὴ δικὴ τῆς μαγείας. Ἡ μηχανὴ λήψης μεταθέτει ἐξ αἰτίας τῆς ἀπολυτότητάς της, καθὼς καταγράφει. Διαβάζει διαφορετικὰ, μὲ τρόπο συνάμα περιορισμένο καὶ συγκεντρωτικὸ, κυρίως στὸ γκρό - πλάν, ὅπου τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο γίνεται κόσμος, συμμετέχει στὴν αὐτοδιατύπωση τοῦ κόσμου ποὺ ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὴν εἰκόνα, ξεσκεπάζει ἀπὸ μόνο του, μιλάει μέσα ἀπὸ τὴν ὄψη του, ἀρνιέται: τὸ ρόλο τοῦ «παίξιματος». Τὸ «παίξιμο» ἴσχυε γιὰ τὸ γυμνὸ βλέμμα καὶ μὲ τὴν ἀπόσταση τῆς σκηνῆς. Συχνὰ εἶναι ἀκατάλληλο — γιὰ νὰ μὴν ποῦμε τελείως ἀντίθετο — μὲ τὴν ἀνάγνωση τῆς μηχανῆς τῶν ἐσωτερικῶν κινήσεων ποὺ πρέπει νὰ ἐξωτερικεύει. Ἐνα ἱκανοποιητικὸ, ἴσως ἐξαιρετικὸ παίξιμο στὸ στόντιο μπορεῖ νὰ φανεῖ τελείως ἄδειο ἢ καὶ παράφωνο ὅταν προβληθεῖ στὴν ὀθόνη. Δημιουργεῖται ἓνα χάσμα, μιὰ ἀλλοίωση ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν αἰφνίδια ἀληθοφανῆ περιγραφή ποὺ δίνει τὸ πρόσωπο γιὰ τὸν ἑαυτὸ του. Ἀπὸ τὴν ἀλήθεια του ποὺ δὲν εἶναι ἐκείνη τοῦ «παίξιματος» ποὺ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀλήθεια τοῦ ἀνθρώπου ποὺ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὸν ἡθοποιῶ, ἐκείνου τοῦ ἀνθρώπου ποὺ θὰ προσφερόταν ἀκριβῶς ὅπως εἶναι στὴν ἀντικειμενικὴ λήψη. Ἡ ἂν θέλουμε ἀκόμα νὰ μιλήσουμε γιὰ «ἡθοποιία» θὰ εἶναι τότε μόνον αὐτὴ ποὺ θὰ ὀρίζει αὐτὴν τὴν καταγραφή. δηλαδή ἡ γυμνὴ παραδοχὴ ἐνὸς πλάσματος, ποὺ μέσα ἀπ' αὐτὴν ἐκείνο μεταφράζει αὐθόρμητα τὸν ἑαυτὸ του στὴν ἐξωτερικὴ του ὄψη ποὺ προβάλλεται μ' αὐτὸν τὸν τρόπο. Χρειάζεται μιὰ ἄλλη διαθεσιμότητα, μιὰ ἄλλη παρουσία. Ἐκεῖ στηρίζεται, κατὰ τὴν γνώμη μου, ἡ τελειώτικὴ ἄρνηση τοῦ Μπρεσσόν, νὰ χρησιμοποιεῖ ἐπαγγελματίες ἡθοποιούς, τίς ταινίες του. Ἀπὸ τοὺς ἀγνώστους ποὺ διαλέγει γιὰτὶ προαισθάνεται σ' αὐτοὺς κάτι σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιό του καὶ ποὺ μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε τὰ μ ο ν τ ἔ λ α του (μοντέλα γιὰ τὴν ἀνάγνωση τῆς κάμερας, ὅπως καὶ τὰ μοντέλα τῶν ζωγράφων δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ σημεῖο ἐκκίνησης τοῦ πίνακα), ἐλπίζει νὰ ἀντλήσει τὸ ὕλικο μιὰς καθαρῆς εἰκόνας. Θὰ προσπαθήσει πρῶτα νὰ τοὺς ἀποδώσει στὴν ἀλήθεια τοῦ ἑαυτοῦ τους ποὺ θὰ εἶναι ἐκείνη τοῦ ρόλου τους καὶ

γι' αυτό του χρειάζεται η πιο ευαίσθητη συνεργασία, η πιο στενή συναλλαγή. Μετά πρέπει η συμπεριφορά τους να τοποθετηθεί όσο το δυνατόν πιο σταθερά στο επίπεδο της εξωτερίκευσης. Το εξωτερικό είναι ο μόνος χώρος της κινηματογραφικής ανάγνωσης: η κάμερα γνωρίζει μόνο την επιφάνεια, το άπ' έξω, την φαινομενικότητα. Ο Μπρεσσόν ελπίζει να το πετύχει προκαλώντας τον αυτοματισμό των κινήσεων του πρότερου σ' αυτό το επίπεδο να αποκαλύπτουν τις κινήσεις της ψυχής. "Όλες οι προσπάθειές του τείνουν στο να μπουν σε λειτουργία αντανακλαστικά όχι ελεγχόμενα και με κάποιο τρόπο μοιραία. Σπάνια δίνει οδηγίες για την φύση των αισθημάτων που πρέπει να εκφραστούν. Τις περισσότερες φορές άρκεϊται να διευκρινίσει μια στάση, μια χειρονομία, την απόχρωση ενός βλέμματος. Και συμβαίνει να ζητάει ακούραστα την επανάληψη του βλέματος ή της χειρονομίας όχι τόσο αναζητώντας μια αδύνατη τελειότητα όσο γιατί περιμένει από την μηχανική αυτή επανάληψη τον αυτοματισμό της εξωτερικής αλήθειας που μόνο αυτή θα προσφέρει στην μηχανή λήψης το υλικό μιας σωστής εικόνας. Προσπαθεί να δει μέσα από αυτή τη μηχανή, μ' αυτήν γυρίζει, κατασκοπεύοντας πίσω της την κατάλληλη στιγμή όπου το μοντέλο, άφημένο στην εξωτερική του αλήθεια εμπιστεύεται σε μια κίνηση του σώματος την φυσική αλήθεια αυτού που αισθάνεται, αυτού που είναι. Τότε γεμίζει το κενό ανάμεσα στο μοντέλο και στην εικόνα του: το μοντέλο γίνεται ή ίδια του ή εικόνα. Τότε μπορεί ν' άρχισει μια άμεση γραφή που θα ολοκληρωθεί μόνο τη στιγμή της προβολής της στην θόλο. Είναι κάτι που ξέρουν καλά οι όπερατέρ του Μπρεσσόν: συχνά δεν αναγνωρίζουν καθόλου στο τελειωμένο φίλμ αυτό που είδαν με τα μάτια τους να γυρίζεται στο στούντιο. Από την εικόνα αναδύεται μια νέα ομιλία, μια ομιλία που είναι της ίδιας της εικόνας και όχι μόνο του περιεχομένου που περικλείνει. Μια δεύτερη ομιλία που αναδίνεται από την άμεση ύψη της εικόνας, που επαναλαμβάνει και συμπληρώνει την ομιλία του περιεχομένου της." Έτσι αυτό το περιεχόμενο περνάει ειρηνικά στο επίπεδο της φανταστικής πραγματικότητας, μιλάει στην δική του διάλεκτο, προσφέρει ένα α λ λ ο θέαμα. Ένα πλάσμα αυτοπεριγράφεται. Ένα πρόσωπο μιλάει ξαφνικά για τον έαυτό του. Δεν είναι πια το μέσο της ήθοποιας, δεν είναι μάσκα αλλά ε κ ε ι ν ο το πρόσωπο, ένα τέτοιο πρόσωπο⁵ που να εκφράζει σαν αυτό που είναι, με το ίδιο υλικό του σαν πρόσωπο, με τις άθελήτες κινήσεις του, τις αντιδράσεις του ανθρώπου στο ρόλο που έχει ντυθεί. Τότε μιλάει μια ρυτίδα, μια αλφνίδα σύσπαση. ή αναταραχή που διαπερνάει ένα βλέμμα. Το πρόσωπο από μόνο του άφηγείται φυσιολογικά, στην γλώσσα του, με τούς λεκέδες, την αστάθεια, τις ανεξέλεγκτες κινήσεις των μυών, αυτό που πρέπει να είπωθει. Μια άλλη ιστορία, με λίγα λόγια, ή ή ίδια ιστορία, αλλά άλλιως είπωμένη, που περισσότερο λέγεται παρά μās τη λένε, που ή άφήγησή της γίνεται σ' αλήθεια, μόνο όσο αυτό - περιγράφεται στο δεύτερο πλάνο της φιλικής φράσης.

Μέσα από τὸ ἀνύπαρκτο αὐτὸ ἄσμα τὴν ἄλλη ὁμιλία πρὸς τὸν οὐρανὸν τὴν ἀντικειμενικὴν ἐπανάληψιν καὶ τὴν προεκτείνει, ὁ κινηματογράφος γίνεται μέσο ἔκφρασης, γλῶσσα. Μ' αὐτὸ ἀρχίζει μιὰ νέα τέχνη ἔπου ὁ λόγος τοῦ ἀνθρώπου περνᾷ μέσα ἀπὸ τὸν λόγον τοῦ κόσμου, ἔπου ὁ κόσμος γίνεται μὲ κάποιον τρόπο λόγος. Δὲν εἶναι αὐτὸ ἓνα παλιὸ, ἀνθρώπινο ὄνειρον πρὸς τὸ παίρνει σχῆμα; Ἀπὸ παλιὰ, ὁ κόσμος πρὸς περιβάλλει τὸν ἄνθρωπον τὸν προκαλεῖ, περιμένει νὰ ὀνομασθεῖ. Νὰ ἀνταποκριθῶμε σ' αὐτὸ τὸ κάλεσμα, νὰ ἀναπαραστήσουμε τὸν κόσμον εἶναι τὸ ἀρχαιότερον καθῶς μας. Οἱ μορφὲς καὶ τὰ διάφορα σημεῖα χρησιμοποιοῦνθησαν κατὰ καιροὺς γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸν. Ἄφηναν ὅμως πάντα ἐκεῖνον τὸν διάστημα ἀνάμεσα σ' αὐτὰ καὶ σὲ κείνον πρὸς παριστάνουν. Ἡ εἰκόνα τοῦ κόσμου ἔμενε πάντα ἓνα ἔκτυπο, ἓνα ἀντίγραφο πρὸς δὲν ἔφτανε ποτὲ τὸ πρωτότυπον. Ἡ ἀντικειμενικὴ ἐπανάληψιν φτάνει τὸν κόσμον στὴν ἐναλλασσόμενη φαινομενικότητά του, ὁ κόσμος γίνεται ὕλικὸν τῆς ἴδιας τοῦ τῆς εἰκόνας, εἶναι ἀπὸ μόνος τοῦ ἢ ἴδια τοῦ ἢ εἰκόνα. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ὅχι μόνον ἐξαφανίζεται ἡ ἀπόστασις ἀνάμεσα πρὸς ὀνομασμένον καὶ σ' αὐτὸ πρὸς τὸ ὀνομάζει, ἀλλὰ ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὀνομάζεται καὶ προσφέρεται ἄμεσα, τὸ ὀνομασμένον λέει ἄ λ λ ο ἀπὸ ἐπιδήποτε θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ πεῖ ὅποιοδήποτε σύστημα σημείων ἐξωτερικὸν ἀπ' αὐτό. Πιστεύω ὅτι μὲ τὴν ἐξερύνησιν, τὴν ἐναρθρῶν διατύπωσιν αὐτοῦ τοῦ ἄ λ λ ο ἄρχίζει πραγματικὰ ὁ κινηματογράφος. Ἐκινῶντας ἀπὸ αὐτὸ τὸ σιγόντον τῆς εἰκόνας πρέπει νὰ ἀναπτυχθεῖ ἂν θέλει νὰ γίνῃ κάτι πέρα πᾶνω ἀπὸ μιὰ ἀπλὴ ἀφηγηματικὴ μέθοδος, μιὰ ἔστω προνομίον καὶ μορφὴ θεάματος. Ἐδῶ εἶναι τὸ ὕλικὸν ἔκφρασης πρὸς κατέχει. Ἄν εἶναι ἀλήθεια ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ αὐτοσήμεντην ἔκφρασιν τοῦ κόσμου, ἢ κινηματογραφικὴν εἰκόνα σὺν αὐτῶν παρῶν σημαντικῆν ὄντοτων, δὲν θὰ μπορούε πᾶν νὰ μείνῃ αὐτὴ ἢ ἄδεια μορφὴ πρὸς εἶναι ἀκόμα, τὸ ἀπλὸν ὄχημα ἐνὸς περιεχομένου πρὸς ἰσχύει ἀπὸ μόνον τοῦ ἢ καθορίζεται ἀπὸ τὴν καταγραφὴν τοῦ, ἀλλὰ θὰ γίνῃ ἢ φωνή, ὁ λόγος τοῦ κόσμου πρὸς αὐτὴ εἶναι. Ὁ κανὼν λοιπὸν θὰ ἐπιβάλλει ὅχι νὰ τὴν θάλλῃ νὰ ὑπηρετεῖ μιὰ φράσιν ξένη ἀπ' αὐτὴν, ἀλλὰ νὰ τὴν ἐλευθερώσῃ σὺν λόγον τοῦ κόσμου νὰ προχωρήσῃ πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τῆς ἀνακάλυψίν τῆς. Μίλησα πρὸς πᾶνω γιὰ τίς συνέπειες αὐτοῦ τοῦ φαινομένου στὴ «σκηνοθεσία» καὶ στὴν «ἠθοποιία» τῶν ἐρμηνευτῶν. Πρέπει ὅμως νὰ προχωρήσουμε μακρύτερα. Ἡ ἴδια ἢ ἀρχὴ τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησιν πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ σὲ ἄλλη βάση. Ὡς τώρα ζήτηθηκε ἀπὸ τὸν κόσμον πρὸς ἀναπαράγεται μὲ τὴν εἰκόνα μιὰ κοσμικὴ ἰσοδυναμία μὲ ἓνα ἔκφραστικὸν προσχέδιον καὶ σημεῖον ἀφειρησίας τῶν ἀνθρώπων. Ὡπως στὴν περίπτωσιν ἐνὸς δραματικοῦ ἐπεισόδιου χρησιμοποιεῖται ἓνα φόντον ἢ ἓνα περιβάλλον πρὸς ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινον, ὑποκειμενικὴν ἀποψιν, φαίνεται κατὰλληλον: φαντασθεῖτε σὺν φόντον τοῦ μοναχικοῦ περιπάτου ἐνὸς πλάσματος πρὸς παραδέρνει ἀπὸ ἀπελιπία ἢ ἀγωνία, μιὰ θαμπὴ γκριζὰ ἡμέρα στὴν ἐξοχή. Ἀλλὰ μιὰ θαμπὴ γκριζὰ ἡμέρα δὲν ἔκφράζει ἀναγκαστικὰ ἀπὸ μόνον τῆς τὴν ἀπελιπία καὶ τὴν ἀγωνία: εἶναι ἀπλούστατα μιὰ θαμπὴ, γκριζὰ ἡμέρα. Στὴν

πραγματικότητα δὲν εἶναι οὔτε «θαμπή καὶ γκριζα», ἀλλ' εἶναι αὐτὸ πού εἶναι. Τὸ καθαρὰ κινηματογραφικὸ πλησίασμα μιᾶς τέτοιας ἡμέρας εἶναι νὰ μᾶς εἰπωθεῖ πρῶτα ἀπὸ πού εἶναι, ἀφοῦ ἔτσι κι ἄλλιως τὴν ἐπαναλαμβάνει χωρὶς νὰ τὴν κρίνει, ἀφοῦ ἔτσι ἐπαναλαμβάνομένη φτάνει στὸ σημεῖο νὰ ὀνομάσει τὸν ἑαυτὸ της. Ἴσως τότε ἡ φράση ν' ἀλλάξει νόημα καὶ ἡ «θαμπή καὶ γκριζα ἡμέρα» πού ὑποδηλώνει τὸν ἑαυτὸ της μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴν εἰκόνα, ὄχι μόνο δὲν θὰ συμφωνεῖ πιά μ' αὐτὸ πού ἤθελαν νὰ τὴν φορτίσουν ἀλλὰ θὰ τοποθετεῖ κάτω ἀπὸ νέο φῶς τὸν ἄνθρωπο πού εἶναι τὸ ἐπίκεντρο καὶ θὰ παρεκκλίνει τὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου. Ἴσως ἡ ἐπιλογή τοῦ πλαίσιου τῶν ἰδιῶν γεγονότων νὰ πρέπει νὰ ὑπακούσει σὲ ἄλλους νόμους. Μὲ δυὸ λόγια τὸ κέντρο θάρους νὰ μετατεθεῖ καὶ ἀντὶ νὰ προβληθοῦν στὸν κόσμον οἱ ἀποχρώσεις τῶν ἀνθρωπίνων συναισθημάτων, μιὰ τέτοια ἀνάγνωση ἴσως νὰ μᾶς ὀδηγήσει νὰ προεικιάσουμε τὸ μέλλον τοῦ ἀνθρώπου ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ ἀλήθεια πὶδ κοντινὴ στὸν κόσμῳ. Ὅλα εἶναι ἀκαθόριστα σ' αὐτὴν τὴν κατεύθυνση. Ὅλα πρέπει νὰ εἰπωθοῦν πάλι ἀ π ὀ τ ἡ ν ἄ ρ χ ἡ μέσω τοῦ λόγου τοῦ κόσμου : ἴσως νὰ θγεῖ ἓνα ἄλλο ὄραμα τοῦ ἀνθρώπου, μιὰ ἄλλη θάση τοῦ τραγικοῦ. Τί θὰ μπορούσε νὰ ἦταν μιὰ καθαρὰ κοσμικὴ ζωγραφικὴ τῶν ἀνθρωπίνων συναισθημάτων, μιὰ ἱστορία πού τὸ δραματικὸ της ἐλατήριο θὰ ἦταν ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ κόσμου; Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀσυνήθιστη ἐρώτηση, πού ὅμως μπορούμε νὰ κάνουμε σὲ μιὰ ἀσυνήθιστη τέχνη πού μέχρι τώρα φαίνεται νὰ ἔχει χρησιμοποιήσει ἀρκετὰ δειλὰ τὰ ἴδια της τὰ μέσα.

Στὴν τωρινὴ διατύπωση ὁ κόσμος καλεῖται μόνο γιὰ νὰ δώσει μορφή σὲ μιὰ ὀμιλία μὲ σημεῖο ἀφετηρίας τὸν ἄνθρωπο. Ἦρθε ἴσως ἡ στιγμή νὰ ζητήσουμε ἀπὸ τὸν κόσμον τὰ στοιχεῖα μιᾶς ὀμιλίας μὲ σημεῖο ἀφετηρίας μόνο σ' αὐτὸν τὸν ἴδιο; Νὰ περάσουμε, μὲ λίγα λόγια, ἀπὸ τὴν μεριά τοῦ κόσμου, ὅπως μᾶς καλεῖ ἡ εἰκόνα καὶ νὰ τοῦ δώσουμε τὸ λόγο γιὰ νὰ μᾶς μιλήσει γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἢ καὶ γιὰ μᾶς μέσω αὐτοῦ; Νὰ ἐπισυνάψουμε αὐτὴν τὴν χωρὶς προηγούμενο ὀμιλία σὲ μιὰ γλώσσᾳ πού δὲν ἔβγαίνει ὡς τώρα ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ ἀνθρώπινου δίνοντάς της ἔτσι μιὰ ἀπροσμέτρητη διάσταση; Θὰ χρειαζόταν στὴν ἀρχὴ κάποιο ἀνοιγμα καὶ μιὰ καινούργια προσοχή. Ἐγὼ ἀφρουγκάζομαι αὐτὸν τὸν κόσμον τῶν εἰκόνων καὶ τὸν περιμένω σάν ἓνα λόγο αὐτοῦσιο. Λέει ἀπλᾶ: γκριζα καὶ θαμπὴ ἡμέρα, μὲ χρῶμα θαμπὸ καὶ γκριζο. Αὐτὲς ὅμως εἶναι ἀκόμα λέξεις πού ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινον ὀρίζοντα. Τί λέει λοιπὸν ἀκριβῶς; Αὐτὸ πρέπει πρῶτα νὰ μάθουμε ν' ἀκοῦμε. Μπαίνοντας μόνη της σὲ φωάσεις, στὸ ἐπίπεδο τοῦ μοντάζ περισσότερο, ἡ ἔκφραση τοῦ κόσμου μέσα ἀπὸ τὸν κόσμον θὰ πρέπει νὰ μᾶς βοηθήσει. Τότε θὰ ἐλευθερωθεῖ ἐκεῖνο πού στὴν τωρινὴ μορφή τοῦ κινηματογράφου δὲν εἶναι παρὰ τὸ σιγόντο τῆς εἰκόνας. Ὑπάρχει ὅμως. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐμποδιστεῖ.

1. «Δέν είναι πιά τὸ ἀνθρώπινο μάτι πὸν βλέπει καὶ ταξινομεῖ ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ κόσμος πὸν ξεκινῶντας ἀπὸ τὰ δικὰ του στοιχεῖα ὑποδηλώνει τὴν παρουσία του καὶ φανερώνεται. Ἔνας τέτοιο κόσμος ὀρίζεται (καὶ ἀποκτὰ ὅρια) χωρὶς ἑμᾶς. Εἶναι ὁ κόσμος χωρὶς ἑμᾶς... (ἕνας κόσμος) ὅπου τὰ πράγματα προ-τίθενται σὲ μᾶς στὴν οὐσία τους σάν πράγματα, σάν νὰ ἦταν δυνατόν νὰ τὰ καταλάβουμε σύμφωνα μ' αὐτὸ πὸν εἶναι καθεαυτὰ. Ἐδῶ ὅμως βρίσκειται ἡ χίμαρα. Κανεὶς ποτὲ δὲν πέρασε στ' ἀλήθεια π ἰ σ ω ἀπὸ τὰ πράγματα. Τὸ ἐπέκεινα πὸν προτείνεται ἔτσι μένει φωνταστικό καὶ σάν τέτοιο ξεφεύγει ἀπὸ τὴ λήψη... Ἄν τὸ σινεμὰ ὑλοποιεῖ αὐτὴ τὴν «τοποθέτηση τῶν πραγμάτων» πὸν κατατρέπει τὸν Ponge... αὐτὸ συμβαίνει σὲ μιὰ φανταστικὴ προβολὴ πὸν δὲν ἀλλοιώνει μὲ κανένα τρόπο τὴ μέ τις αἰσθήσεις μας προσέγγιση τοῦ κόσμου. Μιὰ τέτοια προβολὴ ἀποκλείει οὐσιαστικὰ τὸν διάλογο, εἶναι ἡ ἀρνηση μιᾶς ὀποιασδήποτε διαλεκτικῆς σχέσης». «Αὐτὴ ἡ καθαρὴ καὶ θάλεγα προ-λογικὴ παραδοχὴ τοῦ κόσμου εἶναι τὸ τελευταῖο στήριγμα τῆς ἀλλοτριώσης πὸν ἀπειλεῖ τὸ πνεῦμα-θεατῆ». (Ἐ ν ἄ ν τ ι α σ τ ῆ ν ε ἰ κ ὄ ν α. Ἐχδόσεις Καλλιτυνααρφ, 1963, σελίδες 46 - 47 - 32). «Τὸ πραγματικό ἀπὸ μόνο του δὲν μιλά. Προσκαλεῖ στὸν λόγο. Εἶναι λόγος δυναμικός, συγκεκρισμός πιθανὸν λόγων. Αὐτὰ τὰ ἀνείπωτα λόγια πρέπει νὰ ἐλευθερώσει γιὰ γλώσσα. Τὸ παράδοχο τῆς φωτογραφίας (ὅπως καὶ τοῦ σινεμά) εἶναι ὅτι δίνει τὸν λόγο στὸν κόσμο αὐτὸ καθεαυτὸ, χωρὶς νὰ γίνεται αὐτὴ ἡ δευτέρη ἐπέμβαση τῆς ὀμιλίας. (Ε ἰ κ ὄ ν α καὶ σ η μ α ἰ ν ο ν, Γῆ τῶν Εἰκόνων, ἀρ. 4, Ἰούλιος - Αὔγουστος 1964, σελ. 429).

2. Ἐνάντια στὴν εἰκόνα, σελ. 61.

3. «Οἱ διαφορετικὲς ἔννοιες πὸν μὲ αὐτὲς φορτίζω τὴν εἰκόνα περνοῦν μέσα της γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν ἐκεῖ, νὰ χαθοῦν μέσα στὴν πληθώρα περιχομένου». Ἔτσι λοιπὸν ἡ εἰκόνα ἐπιτρέπει ἀπειρες πιθανὲς ἔννοιες. Ὀνομάζω «ἀνονόματο» αὐτὸν τὸν δυναμικὸ πλοῦτο. «Ἀνονόματο» γιατί δὲν λέγεται ἀλλὰ ἐνονοεῖται μόνο. Ἄλλὰ καὶ «ἀν-ονόματο» γιατί ὀνομάζεται στὸ πλάτος καὶ στὴ σιωπὴ τῆς εἰκόνας πὸν ἀπορροφᾷ ἐντὸς της τὴν φράση καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν ἐκμηδενίζει. Ἡ κίνηση ἐδῶ γίνεται ἀνίστροφα ἀπ' ὅ,τι στὴν ὀμιλία. Τὸ νόημα δὲν θγαίνει ἀπὸ τὸν κόσμο ἀλλὰ ἐπιστρέφεται στὸν κόσμο στὴν ὑπεραφθονία του, στὴν ἀδιαπέραστη ὑψὴ του. Ὁ λόγος παύεται σ ἐ ὄ φ ε λ ο σ τοῦ ἀ-λόγου». (Ἐ ν ἄ ν τ ι α σ τ ῆ ν ε ἰ κ ὄ ν α, σελ. 67).

4. Σὲ ἄλλο κείμενο ὁ Muzier συγκρίνει μιὰ φωτογραφία «σκηνοθετημένη» (τῆς Μαριάν Λεγκόφσκυ) καὶ μιὰ (τοῦ Ἄνρι Καρτιέ - Μπρεσσόν) ὀπου αὐτὸς «πρόλαβε τὸ «ἀνονόματο», μείωσε ὅσο γίνεται τὸ φορτίο του». Σ' αὐτὴν τὴν περιπτώση θὰ ἦταν ἀρετὸ «νὰ ἐπιβληθεῖ μὲ σαφήνεια ἕνα πρῶτο νόημα καὶ τὸ ἀνονόματο θὰ ἔπαυρε ὀλο τὸ βάρος πάνω του κλέβοντας τὴν παράσταση, ἐνῶ τώρα ἀντίθετα τὴν ὑπηρετεῖ, ξοδεύεται γιὰ χάση της, ἐνσωματώνεται μαζί της ὄστε αὐτὴ νὰ εἶναι ἡ ἀναπαράσταση πὸν εἶναι... Καὶ ὄσο ἀφορᾷ στὸ ἀνονόματο ἴσως νὰ ὑπάρχει μόνο αὐτὸ τὸ μέσο καὶ στὸ περιθώριο, πὸν ποτὲ ὄμως δὲν παραδιάζεται, τῆς σιωπῆς, τῆς ὑπέρβασης ὀποσδήποτε, ἀπὸ τὴν καθησυχαστικὴ ἀντικειμενικότητα πὸν ἐπιβάλλεται ἀπὸ μιὰ καθαρὴ καὶ μονοσήμαντὴ ἔννοια». (Ε ἰ κ ὄ ν α καὶ Σ η μ α ἰ ν ο ν, σελ. 434).

5. Π' αὐτὸ εἶναι πάντα προτιμότερο νὰ μὴν εἶναι τὸ γνωστὸ πρόσωπο ἑνὸς «ἠθοποιοῦ» πὸν ἔχει γίνει ἀναπόφευκτα προσώπειο καὶ πὸν γι' αὐτὸ πὸν εἶναι μᾶς τραβᾷ κοντὰ του, ἀλλὰ ἕνα πρόσωπο ἀκόμα ἀγνώριστο πὸν προσφέρεται σὲ μιὰ ἄλλη ἀνάγνωση. (Σ.τ.Σ.).

6. Ἡ εἰκόνα δὲν θ' ἀλλάξει καθὼς ἂν ἀντίθετα προτιμηθεῖ μιὰ ὄραία, ἠλιόλουστη μέρα: ὁ κόσμος θὰ θεωρεῖται πάντα ὑποκειμενικὰ σάν καθαρὴ εἰκονογράφηση ἢ φόντο. (Σ.τ.Σ.).

7. «Τάραχει ένας μόνο τρόπος να υπερβεί κανείς την εικόνα, να την ενσωματώσει σε μιάν υπέρτερη έκφραση, σε μιὰ έκφραση στο τετράγωνο, όπου η αυτοπεριγραφή του κόσμου δεν θα είναι άλλο από το όργανο ενός «εκφραστικού μέσου» πού θα είχε τελικά τόν άνθρωπο για δημιουργό. Να γίνει έτσι ώστε ο κόσμος στην αυτο-έκφρασή του, να είναι έκφραση άλλου πράγματος εκτός από τόν εαυτό του, να τοποθετηθεί σαν κόσμος και με την ένυπαρκτη αφήγηση του εαυτού του στην ύπηρεσία του λόγου. Τότε δεν θα μιλούσε ο άνθρωπος αλλά ο κόσμος. "Η πιο καθαρά ο λόγος θα μεταβιβαζόταν από τόν άνθρωπο στον κόσμο αλλά με την ελπίδα μιὰς όμιλίας πού θα ήταν η ολοκλήρωση τών περιορισμένων δυνατοτήτων της λέξης. "Ο άνθρωπος, πραγματικά, μιλά για τόν εαυτό του και όταν μιλά για τόν κόσμο τόν έξανθρωπίζει. Στο αντικειμενικό θέαμα, ο κόσμος μιλά για τόν εαυτό του, αλλά άποτραβηγμένος σ' ένα χώρο όπου το ανθρώπινο αποκλείεται, κοσμικοποιείται. "Η άνα-λογική όμιλία της εικόνας θα επέτρεπε στον άνθρωπο να μιλήσει για τόν κόσμο περνώντας μέσα από αυτήν την αυτοπεριγραφή του κόσμου. "Η μεταφορά τού λέγειν θα γινόταν προς τόν κόσμο, αλλά με μιὰ καινούρια όμιλία πού η άρχη και τó τέλος της θα βρίσκονταν στον άνθρωπο. "Ο άνθρωπος θα μπορούσε επιτέλους να μιλήσει για τόν κόσμο μέσω του κόσμου. Θέλω να πώ: για τόν κόσμο όπως είναι αυτός σταθερά, στο άδιαπέραστο του σαν κόσμος και όχι στο πρόσωπο πού αυτός στρέφει προς τó ανθρώπινο» (Έ ν ά ν τ ι α σ τ ή ν Ε ί κ ό ν α, σελ. 99 - 101). Τότε «ο κόσμος θα γινόταν νόημα και τó νόημα θα γινόταν κόσμος» (σελ. 107).

8. Νά θεμελιωθεί αυτή ή γλώσσα χωρίς προηγούμενο, όπου ή εικόνα, παύοντας να είναι αυτοσκοπός, γίνεται τó σημείο ή τó ανάλογο μιὰς $\alpha \lambda \lambda \eta \varsigma$ αλήθειας, παραμένει τó ουσιαστικό καθήκον. Καθήκον άπαιτητικό και στροφή ριζική, όπου όμοιος ή εικόνα βρίσκει τó προχώρημά της γιατί από μόνη της ύφώνεται στο επίπεδο της γλώσσας. "Αντί να έξαφραθεί στο άνεκφραστο ενός καθαρού επέκεινα, ο «λόγος» του κόσμου, πού παραμένει ή εικόνα, τακτοποιείται σε φράσεις και όμιλία, άποκτώντας με αυτή τη δομή, σαν λόγος του κόσμου, μιὰ νέα διάσταση. "Από άπλό μηχανικό όχημα ή εικόνα γίνεται σημαίνουσα δομή: έχει πιά μιὰ νοητή άξία. Είναι τó τέλειο ιδεόγραμμα, ο άφηρημένος κόσμος πού περιέχεται σ' ένα σημαίνον πού είναι ή ίδια του ή όψη παραλλαγμένη. "Εξαφανίζεται με μιὰς και τó σαγηνευτικό του δυναμικό. "Η μαρκετική άποστασιοποίηση δρά όχι μόνο χάρη σε μιὰ διαφορά επίπεδου άνάμεσα στην εικόνα και τó νόημα, όπως την έννοούσε ο Μπρέχτ, αλλά στους ίδιους τούς κόλπους της εικόνας πού προ-ορίζεται, σαν εικόνα, για άλλους σκοπούς. Δρά τó μέτρο πού ή εικόνα άναγνωρίζεται σ' ά ν ε ί κ ό ν α αντί να έξαφραστεί σε όφελος της αυτοπεριγραφής του κόσμου μέσ ωπότης. "Η άλλοτριωτική της δύναμη καταργείται όσο αυτή συντελείται σαν εικόνα και όχι σαν γραφή. "Όσο προετοιμάζεται αυτό τó άποφασιστικό πέραςμα όπου ή εικόνα πού δεν είναι άκόμα άλλο από εικόνα και καθαρή μίμηση του άληθινού, θα είναι ο τόπος μιὰς καινούριας όμιλίας (και πανανθρώπινης πιά), τó άριθές ανάλογο του κόσμου, πού γίνεται όχι από μόνος του ο ίδιος του ο λόγος αλλά από μās ή ίδια του ή περιγραφή. "Η θεμελίωση ενός τέτοιου εκφραστικού μέσου είναι ίσως ή περιπέτεια πού προτείνεται στους ανθρώπους της εποχής μας, κάτι σαν τó προχώρημα μιὰς νέας ηλικίας του λόγου: άφου όνόμασε τόν κόσμο με άφηρημένα σημεία πού εκφράζουν πρώτ' άπ' όλα μιὰ αλήθεια του ανθρώπου (τις λέξεις) δ, να όνομάσει τώρα τόν κόσμο μέσα από τόν ίδιο τόν κόσμο όπως επαναλαμβάνεται στην εικόνα. Νά κάνει τó πράγμα τó ίδιο τó νοητό τόν σημαίνον. Νά ένσωματώσει τόν κόσμο στο ανθρώπινο σχέδιο πού, άπέναντι στο πραγματικό, είναι να τó όνομάσει, να τó κάνει να υπηρέτησι αυτό τó σχέλιο, όντας κόσμος».

«Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι τελικὰ νὰ υπερβῶμε τὸ ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ κόσμου, ἐπεμβαίνοντας στὸ ὕλικό τῆς εἰκόνας πού ἔχει καταγραφεῖ. Οὔτε πάλι δριζώντας τὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας μέσα ἀπὸ μιὰ «σκηνοθεσία», ὑπατάσσοντας δηλαδὴ στοὺς σκοποὺς τῆς εἰκόνας τὸ ἀμμοσὸ ἐκφραστικὸ ἴδιωμα τοῦ κόσμου. Τὸ πρόβλημα πὺ μπαίνει ἐδῶ εἶναι πρόβλημα σημειολογικὸ, πρόβλημα γλώσσας. Ἡ φωτογραφία, μ ἔ ν ο ν τ α ς α ὐ τ ὸ π ο ὐ ε ἶ ν α ι, δηλαδὴ μαγικὴ ἐπανάληψη τοῦ κόσμου μπορεῖ νὰ εἶναι σημαῖνον καὶ πῶς;» (Εἰκόνα καὶ σήμα Ἴν ο ν, σελ. 430). Ἡ ἀνησυχία πὺ διαφαίνεται στὴν ἐρώτηση τοῦ Munier δὲν εἶναι ἴδια μὲ αὐτὴ πὺ θέτει ὁ νέος κινηματογράφος πὺ φαίνεται νὰ ἐπιμένει στὴν ἄρνηση τοῦ «λόγου τοῦ κόσμου», τοῦ ἐνὸςπαρκτου στὸν ἀναπαραγωγικὸ χαρακτήρα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας, ἀλλὰ θρίσκειται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν αὐθαίρετη «σκηνοθεσία», πὺ νὰ περιέχει σημασία μονῆς κατεύθυνσης, ἀπὸ μιὰ δμιλία πὺ ὑπάρχει μόνο γιὰ νὰ ἐρμηνευτεῖ; Στὴν ταινία «Προκαταβολικά», ἡ διάλυση τῆς εἰκόνας πὺ κάνει τὸν κύκλο κίτρινο - κῆκινο - πράσινο - μπλὲ καὶ μὲ χημικὴ ἐπεξεργασία φτάνει τὸ δριο τῆς ἀναγνώρισης τῆς προφυλικῆς πραγματικότητας πὺ ἀναπαράγεται, ἀφήνει τέλος τόπο σὲ ἓνα «θετικὸ» φιλι μὲ στιλπνὰ χρώματα ἀνάμεσα στὴν Ἄννα Καρίνα καὶ τὸν Ζὰκ Σαρριέ: ἡ εἰκόνα ἀναδύεται πάλι σάν «λόγος τοῦ κόσμου», ἀρνεῖται τὴν ἄρνησή τῆς. Εἶναι τὸ συμπέρασμα μιᾶς πυκνῆς διαλεκτικῆς τῶν εἰκόνων ἢ ἡ οὐτοπιστικὴ λύση μιᾶς διαδικασίας πὺ ὁ Γκοντάρ ἀρχισε ἀλλὰ δὲν θέλησε ἢ δὲν μπόρεσε νὰ συνεχίσει μέχρι τίς ἀκραῖες συνέπειές τῆς; Πρέπει νὰ πιστέψω μὲ λίγα λόγια, ὅτι ἡ εἰκόνα θὰ νικήσει ἔχι σάν εἰκόνα, ἀλλὰ σάν κόσμος πὺ «μιλά» μέσα ἀπ' αὐτήν, πρέπει νὰ πιστέψω στὴ νίκη τοῦ κόσμου; τὸ δῖλημα πὺ ἀντιμετωπίζεται σχηματικὰ στὸ «Προκαταβολικά», ἐκφράζεται πιὸ πολύπλοκα σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Γκοντάρ, ὅπως τὸ Δύο - τρία πρᾶγματα πὺ ὁ ξέρω γι' αὐτὴν ἢ στὸ Γ ο υ ἢ χ Ἐ ν τ. Στὸ πρῶτο τὸ φυτζανᾶκι τοῦ καφέ διαλύεται σάν τέτοιο γιὰ ν' ἀφήσει τὴ θέση του σὲ μιὰ «ἀνοιχτὴ» εἰκόνα πὺ εἶναι μικρόκοσμος καὶ μακρόκοσμος: ἀλλὰ αὐτὴ ἢ ἄρνηση δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀπελευθέρωση ἂν καὶ πρόκειται μόνο γιὰ ἀπελευθέρωση στὰ λόγια, ἀπελευθέρωση πὺ μιλιέται χωρὶς νὰ γίνεи ζωή, ἀπελευθέρωση πὺ ἀναμένεται («Ἀφῶ... ἀφῶ δὲν μπορῶ νὰ γλυτώσω ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητα πὺ μὲ συντρίβει οὔτε ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητα πὺ μὲ ἐξορίζει, ἀφῶ δὲν μπορῶ οὔτε νὰ ὑψωθῶ μέχρι τὸ εἶναι, οὔτε νὰ κατρακυλῶ στὸ τίποτα... πρέπει νὰ ἀκούσω. Πρέπει νὰ κυττάξω γύρω μου περισσότερο παρὰ ποτὲ... Ὁ κόσμος... Ὁ ὁμοῖός μου, ὁ ἀδελφός μου» μουρμουρίζει ὁ Γκοντάρ μὲ μιὰ φωνὴ πὺ δὲν εἶναι: μόνο λόγια, μὰ ὕφος, ἤχος ζωντανός)· στὸ δεύτερο ἓνα ὑπέροχο

πλάνο, μιὰ κυκλική σεκάνς πού διαρκεῖ 1' 30'' διακόπτει μὲ τὴν ἐνιαία παρουσία τῆς ἑνα φιλικὸ κόσμιο ἀποσπασματικὸ καὶ ἀσύνδετο. Ἡ ἐλπίδα εἶναι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς καταστροφῆς τῆς εἰκόνας ἢ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἀναδίωξής της; Ἡ καταστροφή (ἢ ἄς ποῦμε καλύτερα ἢ ἀμφισβήτηση, ἢ κριτική) δὲν προηγείται τῆς αὐθεντικῆς παραδοχῆς ἐκεῖ ὅπου τὸ συνεχές, τὸ ἐνιαῖο ἐμφανίζεται περισσότερο σὰν δάση (ὅπως τὸ πλάνο - σεκάνς στὸ πλαίσιο τῆς ἀναφορᾶς τοῦ Γ ο υ ἢ κ Ἔ ν τ);

Αὐτὸ πού θέλω νὰ πῶ γιὰ νὰ γυρίσω στὸν Munier εἶναι ὅτι ἡ ἐπιμονή του νὰ ἀπορρίπτει κάθε ἐπέμβαση στὸ ὄλικὸ τῶν εἰκόνων πού καταγράφονται καὶ νὰ ἐμπιστεύεται στὸ λόγο τοῦ κόσμου πού ἔτσι παρουσιασμένοι μοιάζει νὰ ἀναδύεται ἀπὸ μουσικὲς πηγές, μπορεῖ νὰ φαίνεται χιμαιρική. Αὐτὴ ἡ ἐπιφύλαξη διαλύεται ὁμῶς μόλις τὰ λόγια τοῦ Munier ἀντιμετωπιστοῦν ὄχι σὰν ἀξίωμα, σὰν ἀπόλυτο «πιστεύω» ἀλλὰ σὰν ἔκφραση ἐνὸς αἰσθήματος «ἐλλειψῆς» καὶ κατὰ συνέπεια σὰν ἀπαίτηση πού ἔφτασε ὁ καιρὸς τῆς. Τελικὰ ὁ Munier φτάνει νὰ ἀποκλείσει τὴν καταστροφή τῆς εἰκόνας γιὰτὶ ἐπιθυμεῖ πολὺ τὴν κατασκευή τῆς εἰκόνας καὶ ἡ ἐπακόλουθη θεμελίωση ἐνὸς κινηματογράφου πού θὰ κινηθεῖ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση καὶ πού σήμερα εἶναι σπάνιος. Δὲν θὰ μπορούσα νὰ τὸν κατηγορήσω γιὰ τὴ σπουδὴ του ὅταν μάλιστα ὁ κινηματογράφος πού ἔχει ἐμπιστοσύνη στὴν εἰκόνα λέγεται Μ π α λ τ ᾶ σ σ α ρ (ὅπως ὁ ἴδιος ἀναφέρει) ἢ Γ ε ρ τ ρ ο ὕ δ η, Π ε ρ σ ὀ ν α, Χ ρ ο ν ι κ ὀ τ ῆ ς Ἄ ν ν α ς Μ α γ δ α λ η ν ῆ ς Μ π ᾶ χ (πού δὲν ἀναφέρει ἀλλὰ θὰ μποροῦσε εὐκολὰ νὰ τὸ κάνει) ἔργα ὅπου ἡ «ἐμπιστοσύνη» στὴν εἰκόνα ἀναδύεται μετὰ ἀπὸ μιὰ βίαιη καταστροφή ἔργα πού ὑπολογίζουσι τὸ «ἀνόνοματο», πού ἀναδριῶζει ἀπὸ τὴν καταγραφή εἰκόνων καὶ ἤχων ἔργα πού ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη καὶ τὸν θεατὴ τὴν 100% ἐκμετάλλευση τῶν δυνατοτήτων πού προσφέρει μιὰ εἰκόνα πού προβάλλεται στὴν ὀθόνη ὅταν ἐμεῖς ἀκόμη κινηματογραφοῦμε ἢ βλέπουμε τὸ 30%.

Μένει τὸ οὐσιαστικὸ γεγονός ὅτι τὰ ἔργα πού ἀναφέραμε — μοναδικὰ ἐπιτεύγματα τοῦ νέου κινηματογράφου — προϋποθέτουσι, ὅπως εἶπα, τὴν καταστροφή ἢ καλύτερα προϋποθέτουσι μιὰ ἔρευνα πάνω στὴ διπλὴ καὶ ταυτόχρονη προδιάθεση τῆς εἰκόνας νὰ εἶναι ἀναπαραγωγὴ τοῦ πραγματικοῦ (ἄς ποῦμε «ἐπανάληψη τοῦ κόσμου» ἢ «ἀλήθεια») καὶ παραμόρφωσή του (ἄς ποῦμε «σημαῖνον» ἢ «κατασκευή»). Εἶναι αὐτονόητο ὅτι σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση πρέπει νὰ στραφεῖ ὁ ἀναγνώστης τοῦ Munier. Τώρα ἂν εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ δοκιμὸ τοῦ φαίνεται νὰ ἀποκλείει, ἐκ τῶν προτέρων τὸν κινηματογράφο τῆς «καθαρῆς» παραμόρφωσης (μὲ δείγματα περισσότερο ἢ λιγότερο πετυχημένα τὰ ἔργα Μ α ρ γ α ρ ῖ τ α, Π ρ ο κ α τ α β ο λ ι κ ᾶ, Τ σ ᾶ μ λ α μ, Ἡ Τ ἔ χ ν η τ ῆ ς Ὁ ρ α σ η ς) — πράγμα πού μὲ ἀναγκάζει νὰ μὴν συμφωνῶ μαζί του — εἶναι ἐξ ἴσου ἀλήθεια

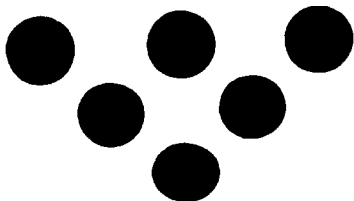
δι, χάρη σ' αυτήν την εξ αρχής παραίτηση, αποκαλύπτει παλιές πληγές με ενάργεια, απομονώνοντας σ' αυτόν τον προβληματισμό του διλήμματος αλήθεια - κατασκευή τὸ καιριο ἐρώτημα τοῦ σύγχρονου καὶ τοῦ μελλοντικοῦ κινηματογράφου.

Στὴν οὐσία δὲν ὑπάρχει ἓνα δίλημμα, ἢ ἀνάγκη ἐπιλογῆς, δὲν ὑπάρχει πιά κινηματογράφος ἀλήθεια ἢ κατασκευή. Γίναμε φιλόποτοι μπροστά σ' ἓνα σινεμά - θεριτέ πού εἶναι ἐπανάληψη δεδομένων, καθρέπτῃς τῆς πραγματικότητας ὅπως αὐτὴ εἶναι (βέβαια ἢ πραγματικότητας - στὴν - ὁθόνη εἶναι πάντοτε ἄλλο πράγμα, ὅπως διευκρινίζει ὁ Munier, ἀλλὰ οἱ τρόποι μεταβίβασης ἀπὸ τὴν πραγματικότητα στὴν ὁθόνη μποροῦν νὰ γίνουν στερεότυποι ἔτσι ὥστε νὰ προκαλοῦν στὸν θεατὴ τὴν πίστη διὰ τὴν εἰκόνα εἶναι ἴδια μὲ τὴν γ ν ω σ τ ῆ πραγματικότητα). Εἴμαστε τὸ ἴδιο καχύποτοι στὴ σκέψη ἑνὸς σινεμά - κατασκευή πού ἐπαναλαμβάνει στυλιστικές φόρμουλες, ρητορικοποιημένες, γνωστές, ἱστορικά ἐξαντλημένες. Ἡ ἰδέα τοῦ κινηματογράφου πού μᾶς συγκινεῖ (νὰ μιλάμε γιὰ κινηματογράφο, νὰ κάνουμε κινηματογράφο) εἶναι τώρα διαφορετικὴ: εἶναι ἐκείνη πού κάνει τὸν κινηματογράφο, τέχνη τῆς καταγραφῆς, περισσότερο ἀπὸ ποτὲ τέχνη τῆς προ-ἰδέας, εἰκόνες καὶ ἤχους τοῦ μέλλοντος... Φτάνουμε λοιπὸν στὸν κινηματογράφο πού ἀμφισβητεῖ τὸν κινηματογράφο, στὴν ἀναδιάρθρωση τῆς ἀ φ ῆ γ η σ η ς, στὴν κριτικὴ τῆς εἰκόνας αὐτῆς καθαυτῆς, στὴν ἔρευνα πάνω στὴ μ υ θ ο π λ α σ τ ι κ ῆ δυνατότητα τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου, στὴν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀνακάλυψη τοῦ παιξίματος σὰν λύτρωση τοῦ σώματος: ταινίες ὄρια, ὅπως Σ χ ε τ ι κ ἄ μ ε δ λ ε ς α ὕ τ ε ς τ ῖ ς... Κ υ ρ ῖ ε ς, Ἡ Τ ἔ χ ν η τ ῆ ς Ὅ ρ α σ η ς, Τ ῆ ς ἄ γ χ ο υ α ρ ῆ Τ ἄ Ε ἶ δ ω λ α μιλοῦν ἀρκετὰ καθαρά γιὰ ὄλα αὐτά. Μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ ὁ Munier μιλάει καθαρά δταν ξεκινώντας ἀπὸ τὸν κινηματογράφο σὰν «γλώσσα τοῦ κόσμου» φτάνει νὰ προεικάζει μιὰ γλώσσα δ ι α φ ο ρ ε τ ι κ ῆ ἀπὸ τοῦ ἀνθρώπου. Αὐτὸ πού μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ μυστικισμὸς εἶναι τάση πρὸς «ἀ λ λ ο».

Αὐτὸ πού μὲ παρασέρνει στὸν Munier δταν γυρεύει ἓναν κινηματογράφο πού νὰ εἶναι σημαῖνον παραμονεύοντας τὴ μαγικὴ ἐπανάληψη τοῦ κόσμου, δὲν εἶναι τόσο ἡ ἄρνηση τοῦ κινηματογράφου σὰν γλώσσα τοῦ ἀνθρώπου ὅσο ὁ ἀγώνας του γιὰ νὰ προσθέσει στὶς φθαρμένες γλώσσες τοῦ ἀνθρώπου ἀνεξερεύνητα ἐδάφη πού τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ μιλήσει π α ρ α π ἄ ν ω. Τὸ πρόβλημα εἶναι τελικὰ νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς τὴν καταπιεστικὴ κυριαρχία τῶν πραγματικῶν δεδομένων, αὐτοῦ πού εἶναι (θὰ μπορούσα νὰ προσθέσω, τὸν κινηματογράφο τῆς ἀπολυταρχικῆς εἰκόνας) ὁ «κόσμος» γιὰ τὸν κινηματογράφο εἶναι ἀκόμα κάτι πού «δὲν εἶναι» (ὑπερβατικὴ εἰκόνα). Τότε καταλήγουμε φυσικὰ στὸ διὰ παρ' ὄλο πού ὁ Munier μοιάζει γιὰ προσωπικούς λόγους νὰ ἀπορρίπτει τὸν κινηματογράφο τῆς παρὰμόρφωσης τῆς φαινομενικότητας καὶ τὸν «νέο ἐξπρεσιονισμὸ» πού ὄλοένα περισσότερο ἐπιβάλλεται στὸ σύγχρονο κινηματογράφο, φτάνει τελικὰ στὸ ἴδιο τέρμα μὲ

αὐτὸν τὸν κινηματογράφο: ἄρνηση τοῦ κινηματογράφου σὰν ἐ π α -
 ν ἄ λ η ψ η ἔ ν ὅ ς Ἰ ε δ ο μ ἔ ν ο υ, «πρίμο» ἀναζήτηση ἑνὸς
 κινηματογράφου τοῦ μ ἦ - δ ε δ ο μ ἔ ν ο υ, τοῦ σιωπηλοῦ. τοῦ ἀ-
 πόντος, «σιγόντο»

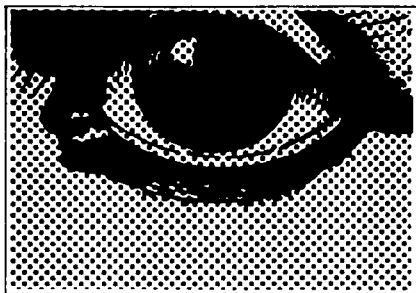
(Ὅσο γιὰ τὶς ὑποσημειώσεις πού προστίθενται στὸ κείμενο, δὲν
 πρόκειται γιὰ διασαφηνίσεις ἀλλὰ γιὰ — πιθανὸν αὐθαίρετες — προ-
 εκτάσεις τῶν προβλημάτων πού ἀνακινεῖ. Ἐἶναι κι αὐτὸς ἕνας τρόπος
 γιὰ νὰ γίνουν πὺδ γνωστὰ τὰ κείμενα ἑνὸς συγγραφέα πού δὲν τοῦ
 δόθηκε ἡ προβολή πού τοῦ ἀξιζεῖ).



ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

- Μαχητική παρουσία
- Ἐλεύθερη κριτική
- Ἔρευνα
- Κάθε τεύχος κι ἕνα γεγονός



ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ

**Οι πρωτοπορίες είναι τομές στο χάος
μά φαντάζονται σαν χάος στην τάξη.**

Τό νά επιχειρήσει κανείς μιά αποτίμηση τών ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ μέ τήν ιστορική πρόοψη τών σύγχρονων συσχετίσεων είναι σάν έγχειρημα έξαιρετικά δύσκολο αν έχει κανείς υπ' όψη του ότι ή βιβλιογραφία πού αφορά στόν κινηματογράφο δέν αναφαινεται σχεδόν ποτέ ή μόνο κατά παρέκβαση σ' ότι πραγματικά πρωτότυπο συντελείται σ' αυτόν. Άν καί δέν βρισκόμαστε ακόμη στά χρόνια του '60 όπου αυτή ή άποψη ήταν κυρίαρχη ώστόσο δέν έχουμε ακόμα έπαρκώς έπεξεργαστεί τίς γόνιμες εκείνες ιδέες πού θ' άνέδυσαν τόν κινηματογράφο τών πρωτογενών καί πρωτότυπων σχημάτων πού συγκροτούν τό συνολικό πλέγμα όλων τών πρωτοποριακών τάσεων καί κινήσεων στή λιγόχρονη μέν αλλά πολυδιάστατη ιστορία τής κινηματογραφικής πρακτικής.

Ἄν συγκρίνουμε τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου μὲ τίς ἱστορίες τῶν ἄλλων τεχνῶν θὰ δοῦμε μιὰ ριζικὴ διαφορὰ ἀπ' αὐτές. Κατ' ἀρχὴν δὲν ἔχουμε καμιὰ καθολικὴ ἱστορία τῆς τέχνης — ἢ καλούμενη « Ἱστορία τῆς Τέχνης » εἶναι μιὰ ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς — ξέχωρες τέχνες ἔχουν καὶ ξέχωρες ἱστορίες. Ἔτσι ἔχουμε μιὰ « Ἱστορία τῆς Τέχνης » ποὺ περιλαμβάνει τὴ ζωγραφικὴ τὴ γλυπτικὴ καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ χωρὶς ν' ἀποκλείει ξέχωρες ἱστορίες π.χ. γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἢ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ ὑπάρχουν. Τὴν ἱστορία τῆς Μουσικῆς» τὴν « Ἱστορία τοῦ Θεάτρου » τὴν « Ἱστορία τῆς Λογοτεχνίας » καὶ τὴν « Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου ». Ὅλες οἱ ἱστορίες τῶν τεχνῶν πλὴν τῆς ἱστορίας τοῦ Κινηματογράφου ἔχουν κάτι τὸ κοινό, τὸ ὅτι καταγράφουν κάθε τι ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν πρωτογενές ἢ δομικὸ στοιχεῖο στό ἐσωτερικὸ τῆς τέχνης στὴν ὁποία ἀναφέρονται πρωτίστως καὶ μετὰ στίς μεγάλες παραδόσεις τῆς κοινοτυπίας καὶ τῶν στερεότυπων ἐπαναλήψεων. Ἐνα βασικὸ κριτήριον ποὺ φαίνεται νὰ κυριαρχεῖ στίς ἱστορίες τῶν ἄλλων τεχνῶν, τὸ τῆς μορφολογικῆς ἐξέλιξης, καὶ διαφοροποιήσις στό τεχνικὸ, αἰσθητικὸ καὶ γλωσσολογικὸ ἐπίπεδο φαίνεται νὰ λείπει παντελῶς ἀπὸ τίς ἀνάλογες ποὺ ἀφοροῦν στὸν κινηματογράφο. Κί' αὐτὸ γιὰτί ὅλες, οἱ ἀπὸ ἱστορικῆ, ἀλλὰ καὶ θεωρητικῆ σκοπιὰ θεωρήσεις ἔθεσαν σὰν ἀφετηρικὸ σημεῖο τῆς γέννησης τοῦ κινηματογράφου τὸ 1895.

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀγνόησαν τὴν ἀπὸ τρεῖς τοῦλάχιστον αἰῶνες πρὶν διαμόρφωση τοῦ «κινηματογράφου» σὰν ὄργανο καὶ θεώρησαν σὰν ἀρχὴ τους τὴ στιγμὴ τῆς ἑναρξης τῆς σταδιοδρομίας του στὴ μπουρζουάδικη Κοινωνία. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο συνέχισαν ν' ἀγνοοῦν πάντα τίς βασικὲς τεχνικὲς, αἰσθητικὲς καὶ γλωσσολογικὲς διαφοροποιήσεις καθὼς καὶ τίς μορφολογικὲς του ἐξελίξεις. Ἔτσι « Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου » εἶναι ἡ ἱστορία τῶν ἐμπορικῶν διακινούμενων προϊόντων του καὶ μόνο. Ἐνῶ θάταν κρίμα ν' ἀφιερῶνονταν ἔστω καὶ μιὰ σελίδα σέ ὁποια ἱστορία τῆς λογοτεχνίας γιὰ τὴν Agatha Kristi ἢ τὸν Edgar Wallace δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὰ κινηματογραφικὰ τους ἀνάλογα. Ἀλλὰ πόσες σελίδες εἶναι ἀφιερωμένες στὸν Joyce τοῦ Κινηματογράφου τὸν Brakhage; Καμιὰ. Ἔτσι λοιπὸν οἱ ἱστορίες μέχρι τώρα τοῦ Κινηματογράφου δὲν ἀφοροῦν σ' αὐτὸν ἀλλὰ σ' ἕνα μέρος ποὺ ἔχει τὸ προνόμιον τῆς ἐμπορικῆς διακίνησης. Γιὰ παράδειγμα ἡ Agatha Kristi ἐμφανίζει πωλήσεις τῆς τάξεως τῶν 400.000 ἀντιτύπων τὸ χρόνο μόνον στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα ἐνῶ ὁ

Joyce μόνο 12.000. Η 'Ιστορία βέβαια της λογοτεχνίας δέν γράφεται μέ μέτρο τήν Kristi αλλά τόν Joyce, στόν Κινηματογράφο όμως τά πράγματα είναι αντίστροφα.

Ο λόγος πού γίνεται έδώ άφορα στό γεγονός ότι είναι άπαραίτητο νά ύπάρχει ένας ιστορικός σκελετός πάνω άπ' τόν όποιο θά γίνει μιά όποιαδήποτε θεώρηση τών ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ σάν τέτοιων μέσα στην ιστορία κί' όχι στό περιθώριό της. Η διαπίστωση τού γεγονότος ότι κάτι τέτοιο δέν ύπάρχει κατ' άρχήν, κάνει δύσκολο τό έγχείρημα αλλά όχι άδύνατο.

II

Κατ' άρχήν είναι άπαραίτητο ν' άναπληρώσουμε κάποιο πλαίσιο πιθανό, αλλά γόνιμο σάν ύπόθεση πού θά χρησίμευε σάν γέφυρα ανάμεσα στην ιστορία και τήν θεωρία έτσι όπως ό Comolli τό διατύπωσε σάν αίτημα. Καί τέτοια «θεωρηματική» άνασκόπηση τής ιστορίας τού κινηματογράφου θά συνένωνε όλα τό σκόρπια μορφολογικά στοιχεία σέ μιά νομοτελούμενη συνισταμένη και θά παρείχε τούς άπαραίτητους όρους τόσο για μιά όργανωμένη άνάλυσή τους όσο και για μιά κωδικοποίησή τους. Οί μέχρι τώρα τέτοιες καθολικές θεωρήσεις πού έχουμε, ή μιά άνήκει στόν άγγλοσαξωνικό έμπειρισμό κί' ή άλλη στόν γαλλικό θετικισμό.

Η πρώτη διατυπωμένη στα 1952 άπό τόν τσέχικης καταγωγής άγγλο-σκηνοθέτη Karel Reisz άφορα στην εξέλιξη τών άρθρώσεων τού μοντάζ σάν βασικού μορφοποιητικού και κωδικοποιηού μέσου στην εξέλιξη τού συμβατικού κινηματογράφου.

Η δεύτερη διατυπωμένη κυρίως σάν μέθοδος και ελάχιστα σάν έφαρμογή είναι ή *σημειολογία* τού Christian Metz πού πραγματεύεται τούς κινηματογραφικούς κώδικες μέσα στα ευρύτερα πλαίσια τής γλωσσολογίας και τής σημειολογίας. Όμως και αυτή άφορα μόνον στόν συμβατικό κινηματογράφο και διαμορφώνεται βαθμηδόν σ' ένα βασικό και πλήρες όργανο κινηματογραφικής άνάλυσης πάντα όμως στα πλαίσια ενός συμβατικού άφηγηματικού κινηματογράφου.

Έν τέλει και οι δύο θεωρήσεις άφορούν στόν *συμβατικό* κινηματογράφο (αυτόν πού πολύ κακώς όλοι οι δημοσιογράφοι άποκαλούν κλασικό), ή μιά άπ' τή μεριά τής *φιλομουργικής* κί' ή άλλη άπ' τή μεριά τής *φιλολογίας* όπως αντίστοιχα τής ποιητικής και τής φιλολογίας.

Είναι φανερό λοιπόν πώς δέν έχουμε ένα θεωρητικό πλαίσιο μέ βάση τό όποιο θά μπορούσαμε νά έπεξεργαστούμε τό θέμα ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ έκτός ίσως από τό λεξικό τών Hans Scheugl και Ernst Schmidt Jt, πού είναι ότι πληρέστερο έχουμε πάνω στό θέμα μας. Άλλά τό Lexicon des Avantgarde — Experimental — und Undergroudtilms παρ' όλο πού περιλαμβάνει κάθε τι γιά τό όποιο είμαι απόλυτα σύμφωνος πώς εγτάσσεται στίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ δέν περιλαμβάνει τό κριτήριο τής ένταξης τους και είναι δομημένο σάν λεξικό πού είναι άλλωστε, μέ τρόπο καταλογογραφικό. Πολύ χρήσιμο βέβαια σάν τέτοιο αλλά άνεπαρκές γιατί άπ' ότι φαίνεται κάνει χρήση μόνο τών πρόσφατων κριτηρίων γιά τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ κι' έτσι δέν περιλαμβάνει δημιουργούς σάν τόν Άιζενστάιν ή τόν Resnais και άρκετούς από τήν περίοδο του βωβού πού γιά τήν έποχή τους άποτελούσαν τήν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ.

Έτσι λοιπόν θρισκόμαστε τουλάχιστον από βιβλιογραφική πλευρά χωρίς ένα συγκεκριμένο όδηγό στό θέμα ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ και πού μόνο άρνητικά μπορούμε νά τίς προσδιορίσουμε. Δηλαδή ότι δέν έντάσσεται μέ κάποιο όργανικό τρόπο στην ιστορία του Κινηματογράφου είναι πιθανό νά βρίσκεται στην περιοχή τής ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ. Αυτό φαίνεται νά είναι και τό κριτήριο τών Scheugl και Schmidt. Κι' έτσι δικαιολογείται ή άπουσία του Άιζενστάιν του Resnais ή άκόμα του Griffith και του Meliès και τόσων άλλων άπ' τό λεξικό τους. Είναι ένα λεξικό λοιπόν τών ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ πού μέ τά κριτήρια τών προηγούμενων μελετητών δέν θρήκαν όργανική θέση στην ιστορία του Κινηματογράφου. Έδω άκριβώς βρίσκεται τό σημείο τής διαφοράς μου, ότι ό κινηματογράφος χρειάζεται μία άποτίμηση τών ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ του πού νά έντάσσεται όργανικά στην ιστορία του και νά μήν άποτελούν τίς κόγχες του. Πράγμα πού συμβαίνει κυρίως στην περίοδο του βωβού όπου οι ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ δέν άποτελούν παρά τήν βασική εξέλιξη του ίδιου του Κινηματογράφου και συνεπώς έντάσσονται μέ όργανικό τρόπο στην ιστορία αυτής τής εξέλιξης.

III

Γιά να δεθούν όμως οργανικά οι ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ με τον υπόλοιπο κινηματογράφο είναι απαραίτητες κάποιες διακρίσεις πέρα από τις μέχρι τώρα υπάρχουσες κατηγορίες των ειδών και των σχολών.

"Ότι ανήκει σ' ένα είδος ανήκει πάντα σ' αυτό, ένα φιλμ ντοкуμανταίρ ή ένα φιλμ φανταστικό θ' ανήκουν πάντα στην κατηγορία τους έστω και αν αυτά εν τώ μεταξύ έχουν διαφοροποιηθεί ή δεν υπάρχουν πλέον ή ακόμα οι άρειανοί πάτησαν πράγματι τό πόδι τους στη γη.

"Ότι ανήκει σε μία σχολή ανήκει σχεδόν πάντα σ' αυτή με τον ίδιο τρόπο που αυτό συμβαίνει με τά είδη. Είναι πιθανό όμως ένα φιλμ να βρίσκεται στην άκρεια περιοχή μιάς σχολής και με τον καιρό αυτή ή περιοχή να διαμόρφωθεί σε μία νέα τελείως διαφορετική σχολή και να θεωρήσει σαν άφετηρία της αυτό τό φιλμ που αρχικά ανήκε σε άλλη σχολή ή ακόμα ν' αλλάξει ή αντιμετώπιση μιάς σχολής και μετά και ή σχολή ή ίδια. Αυτά όμως μόνο σε μικρό βαθμό μπορεί νάναι πιθανά και σχεδόν ποτέ δεν χάνεται ή θεμελιακή ταυτότητα μιάς σχολής που σφράγισε ένα φιλμ και ακόμα της ίδιας της σχολής που παρ' όλες τις μεταλλαγές που μπορεί να ύποστεί διατηρεί πάντα τ' αναλλοίωτα εκείνα στοιχεία που τήν συγκροτούν σαν τέτοια και τήν κάνουν ικανή να συνιστά μία παράδοση.

Έκείνο όμως που συμβαίνει με τις ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ είναι τελείως διαφορετικό απ' αυτό που συμβαίνει με τά είδη και τις σχολές.

Πρώτα απ' όλα ό,τι ανήκει στην πρωτοπορία μιά όρισμένη στιγμή δεν ανήκει πάντα σ' αυτήν και ενώ μπορεί να γίνει ένα ντοкуμανταίρ με πρότυπο ένα άλλο δεν μπορεί να γίνει τό ίδιο μ' ένα πρωτοποριακό φιλμ, ή πρωτοπορία δεν έχει πρότυπα. "Ότι όμως συντελεστεί χωρίς πρότυπο και άποτελεί με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, ένα πειραματικό έγχείρημα συνιστά έκ των ύστέρων πρότυπο και σαν τέτοιο εντάσσεται (έκ των ύστέρων) στην πλατιά σειρά των γνωστών προτύπων. 'Ο βαθμός που

αυτό γίνεται ή δέν γίνεται είναι καί ὁ τρόπος πού κατατάσσεται τελικά μιά ταινία στήν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ἢ ὄχι. Κί' ἔτσι πράγματι μεγάλα πειραματικά καί πρωτοποριακά ἐγχειρήματα πού ἐκ τῶν ὑπέρων πέρασαν ὀργανικά στήν παράδοση ἔχουν ξεχαστεῖ σάν τέτοια ἐνώ μικρά καί ἀσήμαντα ἐγχειρήματα πού δέν πέρασαν ἀναφέρονται πάντα σάν «πρωτοπορία». Τέτοια εἶναι λ.χ. τὰ ἐγχειρήματα τοῦ 'Αιξενστάιν ἀπ' τή μιά καί τοῦ Hans Richter ἀπ' τήν ἄλλη. Ἀλλά αὐτό δέν σημαίνει πῶς τὰ ἐγχειρήματα τοῦ δευτέρου ὑπῆρξαν περισσότερο πρωτοποριακά ἀπ' τοῦ πρώτου, τό ἀντίθετο μάλιστα. Γι' αὐτό λέω πῶς ἡ ὑπάρχουσα βιβλιογραφία εἶναι κακός ὁδηγός στό θέμα τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ γιατί μεγάλα πειραματικά καί πρωτοποριακά ἐγχειρήματα πού πέρασαν στήν παράδοση τάχει **ξεχάσει** σάν τέτοια ἐνώ ἄλλα μικρά ἀσήμαντα καί ἀμφισβητήσιμα τὰ θεωρεῖ σάν πρωτοποριακά ἀπό μόνο τό γεγονός ὅτι δέν πέρασαν στήν παράδοση. Ἔτσι κανεῖς πού θέλει νά δει τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ ὄχι μόνο στό σύνολό τους ἀλλά στίς ἀναγκαῖες συνθήκες πού τίς ὑποστασιοποιοῦν σάν τέτοιες ὀφείλει νά διατρέξει βῆμα μέ βῆμα ὄχι μόνο τὰ ἔξω ἀπ' τίς παραδόσεις δεδομένα ἀλλά κί' αὐτά πού βρίσκονται μέσα σ' αὐτές. Ἀπ' τή μιά ὑπάρχουν ἐγχειρήματα πού ἀπό μόνο τό γεγονός ὅτι ἔμειναν ἐκτός ἐμπορικής διακίνησης (γιά πολλούς λόγους) θεωροῦνται *πρωτοπορία* καί δέν ἀναφέρονται στίς παραδοσιακές ἱστορίες κί' ἀπ' τήν ἄλλη πράγματι μεγάλα πρωτοποριακά ἐγχειρήματα ἐπειδή πέρασαν στήν ἐμπορική διακίνηση καί χωνεύτηκαν στήν παράδοση ἔχουν ξεχαστεῖ σάν τέτοια ἢ δέν θεωρήθηκαν ποτέ. Τά παραδείγματα εἶναι πάμπολλα κί' ἀπ' τή μιά κί' ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά, ἀλλά μιά ἀπαρίθμησή τους, στό βαθμό πού μπορεῖ νά εἶναι μέ πληρότητα δυνατή, δέν ἀρκεῖ γιά νά ὀλοκληρώσει τό θέμα. Τό αἴτημα εἶναι νά διαγραφούν τά κριτήρια ἐκεῖνα πού θά δίνουν τή δυνατότητα στόν ἐρευνητή νά κινηθεῖ μέ ἄνεση πέρα ἀπό τίς περιπτώσεις καί μέσα στήν ἱστορία ἔτσι πού μιά ἔρευνα γιά τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ νά σημαίνει ταυτόχρονα καί μιά διαγραφή τῆς ἴδιας τῆς μορφολογικῆς ἐξέλιξης τοῦ *Κινηματογράφου*.

IV

Γιά κάθε γλώσσα ή κώδικα επικοινωνίας είναι απαραίτητο ένα στοιχειακό αναγωγικό σύστημα πού ή σχέση του μέ τις κωδικοποιές εκφάνσεις υπόκειται σέ νόμους πού ανήκουν στο ίδιο αναγωγικό σύστημα. 'Η γλωσσολογία, ή μουσικολογία καθώς και ή κωδικολογία τών ειδικών κωδίκων μās έχουν διαγράψει μέ πληρότητα τό αναγωγικό σύστημα του αντικειμένου τους. Πράγματι σ' ένα πλήθος από κώδικες μπορούμε νά βρούμε τό έσωτερικό αναγωγικό σύστημα και νά διαγράψουμε τή νομοτέλειά του έτσι όπως απ' τήν ίδια τή λειτουργία τής εκάστοτε γλώσσας υπαγορεύεται σάν τέτοια. Στίς περιπτώσεις πού αυτό είναι δυνατό δέν διαβλέπουμε μόνο μιά σύμβαση ανάμεσα στα σημεία και τ' αντικείμενα πού αυτά εκφράζουν αλλά και μιά σύμβαση στη σχέση τών σημείων μεταξύ τους. Αυτή ή νομοτέλεια πού έχουν τά σημεία τόσο μεταξύ τους όσο και σέ σχέση μέ τά στοιχεία τους απ' τά όποια συγκροτούνται, όρίζεται σάν τό αναγωγικό σύστημα μιάς γλώσσας ή ενός κώδικα. Τό αναγωγικό σύστημα δέν άφορά τόσο στη σχέση μεταξύ τών σημαίνόντων πρός τά σημαίνόμενα όσο μεταξύ τών επάλληλων άρθρώσεων του συνόλου τών σημαίνόντων. 'Απ' αυτή τήν άποψη τό όριο αναγωγής είναι τό **άλφάβητο**, οι επτά νότες ή όποιο άλλο στοιχειώδες σύνολο συνιστά τά πρωταρχικά στοιχεία ενός κώδικα. 'Ετσι λοιπόν κάθε κώδικας ή κάθε γλώσσα ένέχει ένα αναγωγικό σύστημα πού άποτελεί τήν θεμελιακή του σύμβαση και γίνεται ή βάση έλέγχου για τό διατυπωμένο, τό λεκτόν, ή τό άπεικονιζόμενο.

V

Ξεκινώντας απ' αυτό τό θεμελιακό γεγονός ότι κάθε σύστημα επικοινωνίας έχει στη βάση του μιά σύμβαση μέ νομοτελειακή αναγωγικότητα μπορούμε νά έντοπίσουμε αυτή τή σύμβαση σέ κάθε τί πού μπορεί νά θεωρηθεί άρχικά σάν σύστημα επικοινωνίας. 'Ο κινηματογράφος παρ' όλες τις διαφορές πού έχει από άλλα συστήματα επικοινωνίας συγκροτείται και αυτός από ένα αναγωγικό σύστημα και μιά σύμβαση έξ ίσου θεμελιακή μέ όποιο δήποτε άλλο. 'Η διαφορά πού μπορεί νά έντοπίσει κανείς

μεταξύ τής κινηματογραφικής καί τής γλωσσικής σύμβασης λ.χ. συνίσταται στό γεγονός ότι ή αναγωγικότητα τής μέν γλώσσας γίνεται πρός τά στοιχεία τής ίδιας, τού δέ κινηματογράφου πρός τά απεικονιζόμενα. Δηλαδή ό έλεγχος τού κινηματογραφικού κειμένου δέν μπορεί νά γίνει ανεξάρτητα άπ' τό απεικονιζόμενο ενώ έλεγχος τού γλωσσικού κειμένου μπορεί. Παρ' όλες όμως τής διαφορές πού μπορούν νά σημειωθούν σ' αυτό τό επίπεδο ό κινηματογράφος ένεχει μιά έξ ίσου ισχυρή σύμβαση μέσα άπ' τήν όποία πραγματώνει τήν επικοινωνιακή του λειτουργία. Αυτό πού συμβαίνει συχνά στή γλώσσα καί πού χαρακτηρίζει τή σύμβασή της π.χ. τό «αυτό δέν λέγεται ή δέν γράφεται» έχει τό κινηματογραφικό του ανάλογο στό «αυτό δέν δένει». Πράγματι ό κινηματογράφος σάν ειρμός εικόνων δημιουργεί τή νρμοτέλεια τής σύμβασής του σ' αυτή τή σχέση καί όταν π.χ. λέμε «αυτό δέν δένει» επικαλούμαστε τή σύμβαση βάσει τής όποίας τά πλάνα (οί εικόνες) μπορούν ή δέν μπορούν νά διαταχθούν μ' αυτό ή τόν άλλο τρόπο. Άλλά ποιά είναι αυτή ή σύμβαση καί ποιά είναι τά στοιχεία πού τήν συγκροτούν; Στή γλώσσα λόγου χάρη πέντε σύμφωνα δέν μπορούνε νά πάνε μαζί, αλλά στόν κινηματογράφο πέντε γενικά πλάνα δέν μπορούν; Στόν κινηματογράφο ή σύμβαση δέν είναι δεδομένη μέ τόν τρόπο πού αυτό συμβαίνει στή γλώσσα. Έκείνο πού συμβαίνει είναι μιά αναγωγή τών απεικονιζομένων σ' ένα ύποθετικό φάσμα αντίληπτικότητας βάσει τού όποίου δομείται τό κινηματογραφικό σύνταγμα.

Έτσι τό αναφερόμενο δέν είναι τόσο τό απεικονιζόμενο όσο ή αντίληψη πού ή σύμβαση ύποθέτει γι' αυτό, δηλαδή ή *κινηματογραφική σύμβαση* όρίζεται άπ' τόν συσχετισμό *αναφερόμενο, απεικονιζόμενο* μέ όριο τήν *αντίληψη* διά μέσου τού απεικονιζόμενου πρός τό αναφερόμενο. Αυτό το είδους ή συμβατικότητα είναι βέβαια τελείως διαφορετική άπ' αυτή τής γλώσσας πού ναι καθορισμένη μέ γραμματική καί συντακτικό, αλλά έξ ίσου ισχυρή.

Ή λειτουργία της σάν *αναγωγικό σύστημα*, δέν είναι νά τείνει πρός τά στοιχεία πού άρθρώνουν τό απεικονιζόμενο της αλλά πρός τό πλαίσιο τής αντίληψης διά μέσου τού όποίου τό απεικονιζόμενο κάνει δυνατή τήν κατανόηση τού αναφερόμενου, κι' αυτό είναι τό πλαίσιο τής σύμβασής της.

VI

Δεδομένης τῆς κινηματογραφικῆς σύμβασης ὁ χώρος τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ δέν βρίσκεται ἀρχικά στήν περιοχή τῆς. Ἄλλά ὅποια μὴ συμβατικὴ μορφή δέν συνιστᾶ αὐτόματα καί πρωτοπορία. Μεταξύ τοῦ *συμβατικοῦ* καί τοῦ *πρωτοποριακοῦ* κινηματογράφου ὑπάρχει μιᾶ ἐνδιάμεση περιοχή πού χαρακτηρίζεται ἀπό τόν ἐκτεταμένο συνδυαστικὸ χαρακτήρα τῶν συμβατικῶν στοιχείων (ἢ ὄχι) τῶν ὁποίων κάνει χρήση. Αὐτός ὁ συνδυαστικὸς κινηματογράφος κάνει ἐπίσης εἰσαγωγή καινοφανῶν στοιχείων τὰ ὁποία ὀργανώνει μέ τὰ ὑπόλοιπα τῆς σύμβασης σέ μιᾶ νέα ὀλότητα. Γιά παράδειγμα τό *El Torro* τοῦ Γιοντορόφσκι ἢ τό *Antonio das Mortes* τοῦ Ρόσα, εἶναι ἀκριβῶς τέτοιες ταινίες. Ἔτσι λοιπόν μπορούμε νά χωρίσουμε τόν κινηματογράφο σέ τρεῖς μεγάλες ζώνες πού ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ εἶδη καί τίς σχολές διακρίνονται ἀπὸ τὴν κωδική τους λειτουργία καί τοὺς βαθμοὺς πού τὴν *συμβατικοποιοῦν* τὴν *ἀναμορφώνουν* ἢ τὴν *ἀναιροῦν*. Ἔχουμε λοιπόν ἓναν *συμβατικὸ*, ἓναν *συνδυαστικὸ* κί ἓνα *πρωτοποριακὸ* κινηματογράφο. Ὁ πρῶτος χαρακτηρίζεται ἀπ' τόν τρόπο πού κάνει χρήση τῶν κινηματογραφικῶν κωδικῶν καί διαμορφώνει ἢ ὑπακούει στήν σύμβασή τους ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψη καί τό ἀναφερόμενο. Εἶναι δηλαδή συμβατικὸς στό βαθμὸ πού τό ἀπεικονιζόμενο δέν συγκρούεται μέ τό ἀναφερόμενο στό χώρο τῆς ἀντίληψης. Ὁ συνδυαστικὸς κινηματογράφος ὑπερβαίνει τό χώρο τῆς σύμβασης μέ τὴ χρήση κωδικῶν μέ *διπλό* ἀναφερόμενο ἢ ἀλλάζοντας τό νόημα τῶν συμβατικῶν κωδικῶν ἢ συνδυάζοντας συμβατικοὺς κώδικες μέ μὴ συμβατικὰ στοιχεία. Πατάει πάντα πάνω στή σύμβαση ἀλλὰ τὴν ὑπερβαίνει ὄχι τόσο στό ἐπίπεδο τῆς ἄμεσης ἐπικοινωνίας ὅσο στό ἐπίπεδο τοῦ νοήματος. Ὁ συμβατικὸς κινηματογράφος πού ἀποτελεῖ καί τό κύριο σῶμα τοῦ κινηματογράφου ὅπως αὐτὸ ἄλλωστε συμβαίνει καί μέ τὴ γλώσσα (δὲ μιλάει κανεὶς σουρεαλιστικά) ὀδηγῆται στό ἀναφερόμενο μέ τρόπο πού νά μὴ ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τὴν ἀντίληψη.

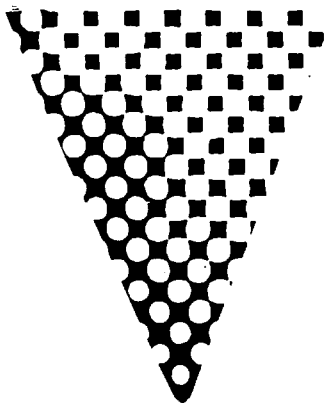
Ὁ συνδυαστικὸς κινηματογράφος ὀδηγεῖται στό ἀναφερόμενο μέ τρόπο πού αἶρει ἓνα μέρος τῆς συμβατικῆς ἀντίληπτικότητος γιὰ ν' ἀποκαλύψει σ' αὐτὸ ἓνα νόημα πού βρίσκεται σέ σχέση μ' αὐτὸ καί πού ἢ ὀλοκλήρωσὴ του ἀπαιτεῖ κάποιον βαθμὸ ἀναδιάρθρωσης τῆς ἀντίληψης.

Τί συμβαίνει όμως με τις ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ και ποιά είναι ή λειτουργική τους χαρακτηριστικότητα;

Έδω τό άπεικονιζόμενο έρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν αντίληψη πρós τό άναφερόμενο. Έτσι κάθε φορά πού μιá προτεινόμενη μορφή έρχεται σέ σύγκρουση πρós τήν αντίληψη μέ τήν είσαγωγή ενός νέου άπεικονιζόντος ή ενός νέου άναφερομένου (ή συνηθέστερα και τών δύο μαζί). Η αντίληψη ενεργοποιείται, και σέ κάποιο βαθμό μεταλλάσσεται.

Τά στοιχεία και οι μορφές πού εισάγονται μ' αυτό τό τρόπο και πού άποτελούν τή νόρμα τής πρωτοποριακής λειτουργίας δέν παραμένουν γιά πολύ στό σημείο τής άρχικής σύγκρουσης μέ τήν αντίληψη.

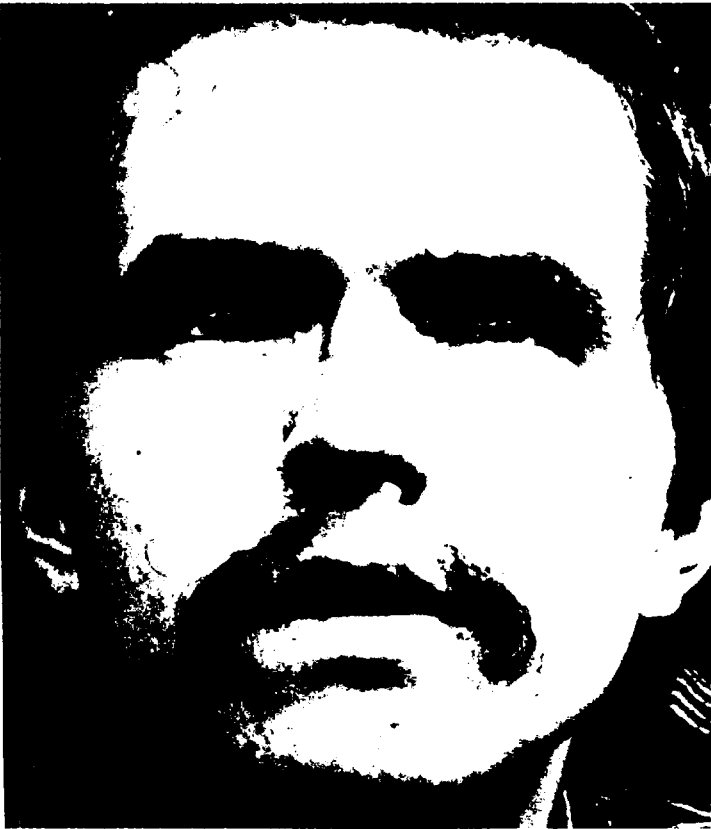
Μέ τόν καιρό άφομοιώνονται στην αντίληπτική λειτουργικότητα κι' έτσι περνάνε στό άδρανές σώμα τής σύμβασης. Έτσι βλέπουμε ότι μιá ταινία σάν τήν «Χιροσίμα» του Ρενάι πού στά 1960 έθετε ένα τέτοιο πρόβλημα αντίληψης του άπεικονιζόμενου σέ σχέση μέ τό άναφερόμενο λίγα χρόνια μετά νά μήν δημιουργεί πιά αυτή τή σύγκρουση μέ τήν συμβατική αντίληπτικότητα, αλλά νά είναι μέρος αυτής τής σύμβασης. Έτσι λοιπόν ή πρωτοπορία είναι τέτοια στό βαθμό πού συγκρούεται μέ τήν αντίληψη τής σύμβασης και παύει νά ναι τέτοια όταν άφομοιωθεί άπ' αυτήν. Αυτό είναι πού χαρακτηρίζει τις ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ και μέσα σ' αυτό τό πλαίσιο όφείλουμε νά έρευνήσουμε τις διαστάσεις τους τόσο άπό ιστορική όσο και άπό μορφολογική άποψη.



ANNETTE MICHELSON



CAMERA LUCIDA



CAMERA OBSCURA

CAMERA LUCIDA — CAMERA OBSCURA

I

Θά γιορτάσουμε φέτος τὰ γεννέθλια δύο κορυφαίων μορφῶν τοῦ Κινηματογράφου: τοῦ Ἀϊζενσταϊν, πού ἂν ζοῦσε σήμερα θάταν 75 χρονῶν, καί τοῦ STAN BRAKHAGE ὁ ὁποῖος κλείνει τὰ 40 αὐτῶν τὸν μῆνα*. Μιά ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ συγκλήσεις καί παραλληλισμούς φιλοδοξίας καί ἐπιτευγμάτων διακρίνεται ἀνάμεσά τους, καί σὲ τέτοια δύναμη καί ἀριθμὸ ὥστε κάθε ἐκτίμηση τῆς σχέσης τους αὐτόματα καταργεῖ κάθε περιορισμό, ἐθνικὸ ἢ μορφικὸ, τὸν ὁποῖον ἡ κριτικὴ σκέψη συνήθως χρησιμοποιεῖ. Ὅταν ἀρχίζουμε νὰ σκεφτόμαστε γιὰ τὸ ἔργο τῶν δύο αὐτῶν ἀνθρώπων, τοὺς τύπους τους καί τὴν ἐνταση τῆς ἐνέργειάς τους, τὴν τροχιά τῆς βολῆς τους μέσα στὴν κουλτούρα τοῦ καιροῦ μας, καί εἰδικὰ μέσα στὸν κινηματογράφο, τότε ἀποκοῦμε μιὰ νέα ἀντίληψη γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου.

Θά δεχθῶ καί ἐρμηνεύσω τὴ νέα αὐτὴ ἀντίληψη σὰν ἓνα μεταφορικὸ σημεῖο, δηλαδὴ ὅτι καί στὸν κιν/φο ἀρχίζουμε νὰ διακρίνουμε αὐτὸ πού πρὶν 50 χρόνια ὁ Ἔλιοτ διαπίστωνε, γιὰ τὴν τέχνη γενικὰ, στὸ πιὸ φημισμένο ἀπὸ τὰ κριτικά του δοκίμια:

Κανένας ποιητής, κανένας καλλιτέχνης ὁποιοσδήποτε τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ κατέχει τὸ μυστικὸ τῆς τέχνης του μόνος του. Ἡ σπουδαιότητά του, ἡ ἀξία του, βασιζέται στὴν ἐκτίμηση τῆς συγγενείας του μὲ τοὺς νεκροὺς ποιητές καί καλλιτέχνες. Ἡ ἀξία του δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ μόνη της· πρέπει νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν ἀξία τῶν νεκρῶν συγγενῶν του.

Καί πιὸ κάτω, μᾶς ἐντυπωσιάζει ἡ σπουδαιότητα τοῦ ἀκόλουθου ἀποσπάσματος,

σὰν μιὰ αἰσθητικὴ ἀρχή, ὄχι ἀπλῶς ἱστορικὴ κριτικὴ... Αὐτὸ πού συμβαίνει ὅταν μιὰ νέα μορφή τέχνης ἔχει δημιουργηθεῖ, εἶναι κάτι πού συμβαίνει ταυτόχρονα σ' ὅλες τίς μορφές τῆς τέχνης πού ἔχουν προηγηθεῖ. Τὰ ὑπάρχοντα μνημεῖα ἀπαρτίζουνε μιὰ ἰδεώδη τάξη ἢ ὁποῖα τροποποιεῖται μὲ τὴν εἰσαγωγή νέων (πραγματικῶν νέων) μορφῶν τέχνης ἀνάμεσά τους. (!)

Στὸ ἴδιο δοκίμιο, ὁ Ἔλιοτ ἀναφέρει ὅτι πρέπει νὰ ὑπάρχει μιὰ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν «ιδεώδη τάξη» καί στὴν δημιουργία τῶν νέων μορφῶν πού παίρνουν θέση ἀνάμεσά της. Συνεχίζοντας βεβαιώνει ὅτι «ὁ καλλιτέχνης θά μπορέσει νὰ καταλάβει ὅτι ἀναπόφευκτα ἡ ἐκτίμηση τῆς ἀξίας του θά προέρθει ἀπὸ τὴν σύγκριση μὲ τὰ παλιὰ δεδομένα τῆς τέχνης του. Μιλῶ γιὰ ἐκτίμηση μὲ βάση τὸ παρελθόν καί ὄχι γιὰ ἀκρωτηριασμό... Εἶναι μιὰ κρίση, μιὰ σύγκριση μέσα ἀπὸ τὴν ὁποῖαν δύο ἔννοιες κρίνουνε ἢ μιὰ τὴν ἄλλη».

* Τὸ κείμενο γράφτηκε τὸν Μάρτιο τοῦ '72.

Ὁ γιορτασμός τῶν γεννεθλίων τῶν δύο αὐτῶν καλλιτεχνῶν, προσφέρει τὴν εὐκαιρία γιὰ νὰ ἐπαληθεύσουμε τὴν διαπίστωση τοῦ "Ἐλιοτ καὶ στὸν Κιν/φο, καὶ νὰ συνειδητοποιήσουμε τ' ἀποτελέσματα τῆς, ἐρευνώντας τὴν παράδοση ἀτομικά, πάντα. "Ὅλοι αὐτοὶ ποὺ σκέφτονται καὶ γράφουν γιὰ τὸν Κιν/φο, συνηθίζουν νὰ προτείνουν στὸν Κόσμο ὑποθέσεις, μύθους, πρωτόκολλα, ὅλα αὐτὰ ἐλεύθερα, καὶ μὲ μιὰ ἐλαφρότητα ἢ ὁποία στὴν κυριολεξία θάταν ἀπίστευτα βλαβερῆ σ' ὁποιαδήποτε ἄλλη περιοχὴ ἐρευνας — μιὰ ἐλαφρότητα ποὺ καταδεικνύει τὴν ἀδυναμία τους γιὰ μιὰ βαθύτερη ἐρευνα. "Ἔτσι, λοιπόν, περιστάσεις σὰν κι' αὐτὴ μᾶς προσφέρουν τὴν εὐκαιρία νὰ τοποθετήσουμε τὶς ἀπόψεις μας σὲ νέες βάσεις, νὰ βροῦμε καινούργιους δρόμους γιὰ μιὰ νέα ιστορική καὶ κριτικὴ ματιὰ πάνω στὸν Κιν/φο, νὰ ξαναορίσουμε τὴν ἔννοια τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας καὶ νὰ καταστήσουμε σαφέστερα τὸ φιλικὸ νόημα. Αὐτὸ ὅμως ποὺ προέχει πάνω ἀπὸ ὅλα, τὸ πιὸ σπουδαῖο καὶ βασικὸ, εἶναι τὸ νὰ βροῦμε ἓνα τρόπο μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖον μιὰ εἰδικὴ ἀντιπαράθεση, ὅπως αὐτὴ ἀνάμεσα στὸν Ἀϊζενστάιν καὶ στὸν BRAKHAGE, νὰ φαίνεται λογικὴ, μὲ ἄλλα λόγια δηλαδή, νὰ βροῦμε τὴν διαλεκτικὴ στιγμὴ μιᾶς κίνησης ἢ ὁποία νὰ περικλείει καὶ τοὺς δύο διαλεκτικὰ.

Νὰ μερικοὶ δρόμοι. Αὐτὸ ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γίνεται ἀντιληπτὸ εἶναι ὅτι καὶ ὁ Ἀϊζενστάιν καὶ ὁ BRAKHAGE εἶναι μάστορες τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας, καὶ οἱ δύο εἶναι καλλιτέχνες οἱ ὁποῖοι ἐπινόησαν στρατηγικὲς, λεξιλόγια, συντακτικὲς καὶ γραμματικὲς ἀρθρώσεις γιὰ τὸ φιλμ, καὶ σὰν ἄνθρωποι, μὲ τὶς ριζοσπαστικὲς καινοτομίες τους καὶ τὴν εἰδικὴ ἔνταση τῆς ἐνέργειάς τους ὄρισαν γιὰ τοὺς συγχρόνους τους τὶς πιθανότητες τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου. Καὶ οἱ δύο παρουσιάζουν ἓνα κοινὸ στοιχεῖο, ἓνα σύνδεσμο πράξης καὶ θεωρίας ὁ ὁποῖος προσδιορίζει διαλεκτικὰ αὐτὲς τὶς πιθανότητες καὶ μορφοποιεῖ, διαλεκτικὰ πάντα, τὶς περιοχὲς τοῦ λόγου καὶ τῆς πράξης. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ὁ Ἀϊζενστάιν καὶ ὁ BRAKHAGE ἀνάγκασαν τοὺς καλλίτερους ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τους νὰ τοποθετήσουν τοὺς ἑαυτοὺς των σὲ σχέση μ' αὐτοὺς τοὺς δύο καὶ διὰ μέσου τοῦ λόγου καὶ διὰ μέσου τῆς πράξης. Μπορεῖ, τότε, νὰ πάρῃς μιὰ ἀρνητικὴ στάση ἀπέναντί τους, μπορεῖ νὰ τοὺς ἀπορρίψεις, ὅμως πιστεῦω ἀπόλυτα ὅτι δὲν μπορεῖς νὰ ἀποφύγεις νὰ τοποθετήσεις τὸν ἑαυτὸ σου σὲ σχέση μὲ τὸ ἔργο τῶν δύο αὐτῶν ἀνδρῶν. Ἐννοῶ μ' αὐτὸ ὅτι κάθε φιλικὴ δημιουργία, στὶς πιὸ ἔντονες καὶ σημαντικὲς στιγμὲς τῆς, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ἡ κριτικὴ σκέψη καὶ θεωρία, πρέπει νὰ τοποθετοῦνται κριτικὰ σὲ σχέση μὲ τὴν δουλειὰ καὶ τὴν σκέψη τοῦ Ἀϊζενστάιν καὶ τοῦ BRAKHAGE, καὶ ὅτι ἀποτυχία σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια σημαίνει προχειρότητα καὶ ἀκόμη περισσότερο ἔλλειψη κάθε σοβαρότητας.

Ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη καὶ τοῦ Ἀϊζενστάϊν καὶ τοῦ BRAKHAGE ξεκινάει ἀπὸ φιλοσοφικά μοτίβα καὶ οἱ δυὸ ἔχουν μορφοποιηθεῖ ἀπὸ τὶς ἰδεολογικὲς δομὲς τῶν καιρῶν τους — δομὲς ποὺ διαφέρουν σημαντικὰ ἔτσι ὅπως αὐτὲς τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ καὶ τοῦ Ρομαντικοῦ ἰδεαλισμοῦ — καὶ ἀκόμα, πιστεύουν ὅτι τὸ φιλμ ἔχει κληρονομήσει μιὰ φιλοσοφικὴ λειτουργία. Ἔτσι καὶ ὁ ἓνας καὶ ὁ ἄλλος θὰ μεταφέρει (ἐπεκτείνει) μιὰ αἰσθητικὴ ἀρχὴ σὲ μιὰ ἐπιστημολογικὴ καὶ τελικὰ σὲ μιὰ ἠθικολογικὴ. Γιὰ τὸν Ἀϊζενστάϊν «ἡ σκέψη τοῦ μοντάζ εἶναι ἀδιαχώριστη ἀπὸ τὴν σκέψη γενικὰ» γιὰ τὸν BRAKHAGE, ἡ φιλικὴ ποίηση εἶναι ἡ ὀπτικὴ instantiation* τῆς ἀσύγκριτης κυριαρχίας τῆς φαντασίας. Καὶ οἱ δυὸ δημιουργοὶ προτείνουν μιὰ σειρά ἀπὸ φόρμες καὶ μορφὲς σὰν ἐνωματώσεις μιᾶς φιλικῆς ὄντολογίας, καὶ οἱ δυὸ θὰ πιστοποιήσουν τὸ φτιάξιμο καὶ τὴν ἐμπειρία ἑνὸς τέτοιου φιλμ σὰν τὸν καλλίτερο τρόπο γιὰ τὸ φτάσιμο στὴν ἴδια τὴν ὄντολογικὴ συνείδηση.

Ἐδῶ, λοιπόν, ἔχουμε δυὸ καλλιτέχνες οἱ ὁποῖοι ἀντανακλοῦν στὸ ἔργο τους τὶς φορμαλιστικὲς στυλιστικὲς μορφὲς καὶ τὰ μυθικὰ θέματα ποὺ εἶναι ἐπίκαιρα στὴν ἐποχὴ τους. Καὶ οἱ δυὸ ὑποστηρίζουν κι' ἐπεκτείνουν τὴν φιλικὴ τους δουλειὰ μέσω τοῦ γραψίματος ποὺ μπορεῖ νὰ ἰδῶθεῖ σὰν ἀδιαχώριστο, ὅπως ἤδη ἔχω ἀναφέρει, ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ ἔργου τους ἀλλὰ κι' ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξή του. Τὸ νὰ σκέφτεσαι γιὰ τὸν Ὁ κ τ ὦ θ ρ η σημαίνει ν' ἀνακαλεῖς στὸ μυαλό σου τὰ γραφτά ἀπὸ τὸ Film Form καὶ Film sense τὸ νὰ συλλογιζέσαι πάνω στὸ φιλμ Art of Vision σημαίνει ν' ἀγγίζεις κάθε ἔννοια τῆς μελέτης τοῦ Metaphors on Vision, σημαίνει ὅτι συνειδητοποιεῖς τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον καὶ οἱ δύο καλλιτέχνες ὑποστηρίζουν χαρακτηριστικὰ μιὰ μοντέρνα διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα σὲ μιὰ ποιητικὴ καὶ σὲ μιὰ κριτικὴ λειτουργία.

Καὶ ὁ Ἀϊζενστάϊν καὶ ὁ BRAKHAGE εἶναι βαθειὰ ριζωμένοι καὶ ἀποκριτικοὶ στὶς κοινωνικὲς δομὲς τῶν καιρῶν τους. Δέχονται δηλαδὴ τὴν ἀποξένωση τῆς σχέσης τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸ κοινὸ σὰν κάτι ποὺ ὁ καλλιτέχνης κληρονομεῖ. Ἡ ἀντίληψη ποὺ εἶχε ὁ Ἀϊζενστάϊν γιὰ τὸν ἑαυτὸν του σὰν βαθιὰ καὶ ἐνεργὰ ἐμπλεγμένος στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἐπανάστασης, μᾶς μεταφέρει τὴν αἴσθησιν ὅτι τὸ ἔργον του εἶναι γραμμικὸ στὴν ἐκφραση αὐτῆς τῆς μεταμορφωτικῆς πορείας. Ὁ BRAKHAGE εἶναι λιγώτερο προνομιούχος στὴν μοναχικὴ του ἀφοσίωση στὴν ἀποκάλυψη τοῦ προσωπικοῦ ὁράματος, στὴν ἐπανάστατικὴ στάση του ἐναντίον τῆς ἐπικρατοῦσα κουλτοῦρας τῆς Ἀμερικῆς. Εἶναι μιὰ τραγωδία τοῦ καιροῦ μας (αὐτὴ ἡ τραγωδία δὲν εἶναι ἀποκλειστικά, ἀλλὰ ὑπερβολικὰ Ἀμερικάνικη) ὅτι ὁ BRAKHAGE * στιγμοποίηση (νεολογισμὸς καὶ στὰ Ἀγγλικά).

βλέπει τήν κοινωνική του λειτουργία σάν τήν ἔσχατη ἄμυνα τοῦ Ἐαυτοῦ ἐνάντια στίς μάζες, ἐνάντια στίς διεκδικήσεις ὅποιασδήποτε τάξης, πολιτικῆς δομῆς ἢ πορείας, πιστεύοντας στήν ἀτομική κυριαρχία καί ἔκφραση, καί θέτοντας τήν συνείδηση τῆς φαντασίας σάν κληρονομικά ἀπολιτική.

Ἡ ἔκφραστική μορφή τοῦ ἔργου τους θά εἶναι, κατ' ἄκολουθίαν, ἐπική καί λυρική, ἀναμεμιγμένη μέ μιᾶ γεύση δραματικοῦ καί μυθικοῦ στοιχείου. Κινούμενες ἀντιθετικά οἱ φόρμες τους ἀποκλίνουν. Ὅμως ἡ θεμελιακή ὀλοκλήρωση καί σοβαρότητα ἐνδιαφέροντος καί ἡ ἐπιθυμία νά ὀρισθεῖ ἡ λειτουργία τοῦ καλλιτέχνη στήν κουλτούρα τοῦ καιροῦ του, καθώς ἐπίσης καί ἡ ἀνάγκη γιά προσπάθεια ὥστε νά διασπαστεῖ ἡ ἀπομόνωση τῶν καλλιτέχνη, εἶναι κοινά στοιχεία καί στοὺς δύο. Ὅλα αὐτά γίνονται φανερά ἀναλογιζόμενοι τίς δυσκολίες πού συνάντησαν στήν πρόοδο τῆς δουλειᾶς τους. Ἐάν ὀνομάσουμε μιᾶ κοινωνία εὐλογημένη ἐπειδὴ δέν ψάχνει γιά ἥρωες, τότε, μπορούμε νά δεχτοῦμε τήν προβληματική φύση καί τῆς Ἀμερικάνικης καί τῆς Σοβιετικῆς κοινωνίας ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὅποιο καί οἱ δύο ἄνδρες φιγουράρουν μέσα ἀπό τὰ ἐπιτεύγματά τους πού διατηρήθηκαν ὕστερα ἀπό σκληρὴ μάχη μέ τήν καταπιεστικὴ ἐξουσία πού τὰ ἀμφισβητοῦσε, σάν «ἥρωες» μιᾶς πλατύτερης Δυτικῆς κουλτούρας.

Καί ὁ Ἀϊζενστάϊν καί ὁ BRAKHAGE ἀποτελοῦν, εἰδικότερα, μέρη τῆς κουλτούρας τοῦ μοντερνισμοῦ καί τῆς μοντέρνας τέχνης τοῦ καιροῦ τους. Ὁ Ἀϊζενστάϊν διαπλάστηκε, καθώς ξέρουμε, ἀπὸ τήν ποίηση, τὸ θέατρο, καί τήν ζωγραφικὴ ἔτσι ὅπως ἀναπτύχθηκαν πρὶν καί μετὰ τήν ἐπανάσταση, ἀπὸ τὸν Φωτισμὸ στὸν Κυβισμὸ καί μετὰ στὸν Κονστρουκτιβισμὸ. Ὅμοια ὁ BRAKHAGE πρέπει — ἐν μέρει — νά γίνῃ ἀντιληπτός μέσω τοῦ χώρου καί τοῦ νοηματικοῦ σκελετοῦ τοῦ Κυβισμοῦ, τοῦ Σουρεαλισμοῦ καί μετὰ τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ. Γνωρίζουμε τὸν Ἀϊζενστάϊν πολὺ πιὸ καλά μέσω τῆς γνωριμίας μας μέ τούς Ροτσένκο-Τάτλιν καί τοῦ τρόπου μέ τὸν ὁποῖον αὐτοὶ ἐννόησαν τὰ μαθήματα τοῦ Κυβισμοῦ. Ἐχουμε, ἐπίσης, μιᾶ καλύτερη ἀντίληψη γιά τήν γέννηση τῆς ἰδέας τοῦ μοντάζ στὸν Ἀϊζενστάϊν ὅταν ξέρουμε ὅτι ἀναπτύχθηκε ὕστερα ἀπὸ τήν ἀπόφασή του, ὅταν ἦταν σχεδιαστὴς σκηνικῶν καί διευθυντῆς θεάτρου, νά ἐφαρμόσει καθώς ὁ ἴδιος λέει «τίς ἀρχές τῶν Κυβιστῶν». Ὅταν ἀνέβασε τὸ ἔργο «Γκρεμός» τοῦ Πλέτνεφ, ἀποφάσισε:

νά χρησιμοποιήσω ὄχι μόνο κινούμενη σκηνογραφία ἀλλὰ καί — πιθανῶς λόγω τῆς συνεχοῦς ἀλλαγῆς τῶν σκηνικῶν — νά ἐνώσω αὐτὲς τίς κινητὲς διακοσμήσεις μ' ἀνθρώπους. Οἱ ἤθοισοὶ πάνω σ' ἐ παγοπέδιλα κουβαλοῦσαν ὄχι μόνο τοὺς ἑαυτοὺς των ἀλλὰ κι' ἕνα κομμάτι τῆς πόλης, λύνοντας ἔτσι τὸ πρόβλημα —

τήν διαστούρωση του ανθρώπου με τό κοινωνικό του περιβάλλον... (2).

Αυτή ή αντίληψη του 'Αϊζενσταίν θά μεταφερθῆ και στό φίλμ όταν ἀργότερα θ' ἀφήση τό θέατρο γιά τόν κιν/φο. Και ἐδῶ ἀκριβῶς μαθαίνουμε ἀκόμη περισσότερο σχετικά με τήν γένεση τῆς ιδέας του 'Αϊζενσταϊνικού μοντάζ όταν ἀκούμε τόν Τατλίν νά μιλάει γιά τόν τρόπο με τόν ὁποῖον ἀνέβασε στά 1923 τό ἔργο του Χλέμπνικωφ «Ζανγκέζι».

Ἡ παράσταση του ἔργου Ζανγκέζι στηρίχτηκε πάνω στήν ἀρχή ὅτι ἡ λέξη εἶναι μιὰ μονάδα δομῆς, μιὰ ὕλική μονάδα ὀργανωμένου χώρου. Ὁ ἴδιος ὁ Χλέμπνικωφ χαρακτήρισε αὐτήν τήν σοῦπερ - διήγηση σάν μιὰ ἀρχιτεκτονική δουλειά κτισμένη ἀπό μικρότερες διηγήσεις και κάθε τέτοια διήγηση εἶναι μιὰ ἀρχιτεκτονική δουλειά φριαγμένη ἀπό λέξεις. Θεωρεῖ τήν λέξη πλαστική ὕλη. Οἱ ιδιότητες αὐτῆς τῆς ὕλης εἶναι τέτοιες πού δουλεύοντας μαζί τους ἔχεις τήν δυνατότητα νά φτιάξεις «τῆν γλωσσολογική κατάσταση». Αὐτή ἡ στάση του ἴδιου του Χλέμπνικωφ σέ σχέση με τό ἔργο του μοῦδωσε τήν εὐκαιρία ν' ἀνεβάσω τό ἔργο με τόν δικό μου τρόπο. Παράλληλα με τήν λεκτική δομή (κατασκευή) του ἀποφάσισα νά δημιουργήσω και μιὰ ὕλική κατασκευή. Μέσα ἀπ' αὐτήν τήν μέθοδο εἶναι δυνατόν νά συγχωνέψεις τήν δουλειά δύο ἀνθρώπων σέ μιὰ ἔνωση... Σ' ἓνα ἀπό τά «τοῦβλα του ἔργου», «τά τοῦβλα με τά ὁποῖα τό Ζανγκέζι εἶναι φτιαγμένο», θρῖσκουμε μιὰ διαδοχή παράξενων ἤχων... Γιά νά δῶσω ἔμφαση στήν φύση αὐτῶν τῶν ἤχων χρησιμοποίησα διάφορα ὕλικά με διαφορετικούς τρόπους. Τό ἔργο Ζανγκέζι εἶναι τόσο πολὺπλοκο στήν δομή του και τόσο δύσκολο γιά νά παιχτεῖ, ὥστε ἐάν ἡ σκηνή εἶναι κλειστή ὀλόγυρα δέν θά μπορέσει νά ἀποδώσει τήν δράση. Γιά νά ὀδηγήσει τήν προσοχή του θεατή, τό μάτι τῆς μηχανῆς προβολῆς πηδά ἀπό τό ἓνα μέρος στό ἄλλο, δημιουργώντας τάξη καί συνοχή. Ἡ μηχανή προβολῆς εἶναι ἔπίσης ἀπαραίτητη γιά νά δοθεῖ ἔμφαση στίς ιδιότητες τῆς ὕλης. (3)

Ἐνα χρόνο μετά ἀπ' αὐτήν τήν συνεργασία του Τατλίν με τόν Χλέμπνικωφ (4), ὁ 'Αϊζενσταίν προώθησε τόν ἑαυτόν του ἔξω ἀπό τό θέατρο και μέσα στόν χώρο του Κιν/φου, πού ἦταν ἀποτέλεσμα του δικου του ἀνεβάσματος του ἔργου «Μ ὀ σ κ ε ς Γ κ α ζ ι ο ὀ» του Τρετιάκωφ μέσα σ' ἓνα ἔργοστάσιο.

Στό ἔργο «Μάσκες Γκαζιού» διακρίνουμε ὅλες τίς ροπές τῶν στοιχείων του φίλμ νά συναντιοῦνται. Οἱ ὕδροκίνητοι τροχοί, οἱ μηχανές του ἔργοστασίου, ἀπέριψαν τήν χρήση και τῶν τελευταίων ὑπολειμμάτων τῶν θεατρικῶν κοστούμιων και του μακιγιάζ, ἐνώ ὅλα τά στοιχεία του ἔργου φαίνονται νά δουλεύουν ἀνεξάρτητα. Θεατρικά ὕλικά στό μέσο τῶν πλαστικῶν ἑνός πραγματικοῦ ἔργοστασίου φαίνονται γελοία. Τό στοιχείο του «ἔργου» ἦταν ἀσυνβίβαστο με τήν βαρειά μυρωδιά του γκαζιού. Ἡ θεατρική σκηνή (πλατφόρμα) χανόταν ἀνάμεσα στίς πραγματικές πλατφόρμες ἐργατικῆς δραστηριότητας. Μ' ἄλλα λόγια ἡ παράσταση ἦταν μιὰ μεγάλη ἀποτυχία. Κι' ἔτσι βρεθήκαμε στόν κιν/φο. (5)

Κι' ἔτσι ὁ 'Αϊζενσταίν, με μιὰ ἀκριβή και ζωντανή αντίληψη τῶν πρακτικῶν συμπερασμάτων πού βγαίνουν ἀπό τήν ἐμπειρία, φτιάχνει τό πρώτο του φίλμ μέσα και γύρω ἀπ' ἓνα ἔργοστάσιο

και τις «πραγματικές πλατφόρμες εργατικής δραστηριότητας», εισάγοντας τόν κιν/φο του με την προσωπική αντίληψη για τὸ μοντάζ μέσα ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ ἐργοστασίου, ἐμπνευσμένος, χωρὶς ἀμφιβολία, ἀπὸ τὴν συμπαγῆ βιομηχανικὴ δομὴ τοῦ χῶρου.

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ στροφὴ του πρὸς τὸν κιν/φο εἶχε βαθιὰ ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ Τατλίν, ὅταν δούλευε μαζί με τὸν Χλέμπνικωφ πάνω σ' ἓνα ριζοσπαστικὰ Κονστρουκτιβικὸ θεατρικὸ ἐγχείρημα, ὅτι ἡ χωρητικότητά τῆς θεατρικῆς σκηνῆς δὲν μπορούσε πιά νὰ περιλάβει τὴν πολυπλοκότητα, οὔτε ν' ἀποδώσει τὴν ἀμεσότητα τῆς κίνησης τῆς κατασκευῆς του.

Ἐπρεπε νὰ βροῦν κάτι πού νὰ μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὴν ἀντίληψη τους γιὰ «τάξη καὶ ἀμεσότητα», καὶ μιὰ ἀπατηλὴ ἐμφαση πάνω στὸ θέαμα: ἡ ἀνακάλυψη εἶναι ἡ μηχανὴ προβολῆς, αὐτὸς ὁ ἀντιπρόσωπος τοῦ κιν/φου. Αὐτὸ τὸ εἶδος συνεργασίας ἀναφέρεται καὶ στὴν πρόσφατη παρατήρηση τοῦ Βίκτωρ Σκλόφ-σκυ,

Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ οἱ ἀτομικὲς τέχνες ἀναπτύσσονταν καὶ ἔρρεαν σ' ἓνα κοινὸ ρεῦμα. Εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβουμε τὸν Ἄϊζεν-στάιν... χωρὶς τὸν Μαγιακόφσκι. Οὔτε τὸ ποίημα του (τοῦ Μαγιακόφσκι) Σ χ ε τ ι κ ἄ μ ' α ὐ τ ὀ — τοῦ ὁποιοῦ ὁ ἥρωας περνᾷ ἀπὸ τὸν ἓνα κοινωνικὸ χῶρο στὸν ἄλλον μέσα ἀπὸ μιὰ σειρά μεταμορφώσεων — μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ χωρὶς μιὰ γνώση κινηματογραφικῆς γραφῆς τῆς ἐποχῆς, χωρὶς νὰ γνωρίζουμε τὸ τί σήμαινε γιὰ τοὺς καλλιτέχνες ἐκεῖνης τῆς ἐποχῆς ἡ σύγκρουση μερῶν τῶ ὁποῖα εἶναι προικισμένα με μιὰ νοηματικὴ ἐνότητα, ἢ ὁποῖα ἀποκαλύπτεται σὲ μιὰ σειρά ἀντιθέσεων. (6).

Ὁ Ἄϊζενστάιν κινεῖται παράλληλα με τὶς ἀναπτυσσόμενες τέχνες τοῦ καιροῦ του καὶ μέσα ἀπ' αὐτές, ἀνακαλύπτοντας μέσω τοῦ θεάτρου καὶ τῶν πλαστικῶν τεχνῶν τὴν χωρικὴ ἔννοια τοῦ κιν/φου, γιὰ νὰ συστηματοποιήσει τελικὰ τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὸ μοντάζ, τὴν ποιητικὴ φόρμα μιᾶς ρυθμικῆς σύγκρουσης ἔννοιῶν. Ὁ BRAKHAGE μορφοποιεῖται σάν καλλιτέχνης δείχνοντας ἓνα ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς αἰσθητικὲς καινοτομίες τῆς δεκαετίας τοῦ '50 καὶ τοῦ '60. Γι' αὐτὸν, ἡ ποίηση παίζει, χωρὶς ἀμφιβολία, τὸν ἴδιο ἀποκαλυπτικὸ ρόλο πού εἵπαιξε τὸ Θέατρο γιὰ τὸν Ἄϊζενστάιν. Ὁ BRAKHAGE διατηρεῖ ἀκέραια τὴν πίστη του στὸ νὰ ἀποδώσει τὴν ποιητικὴ τοῦ Ρομαντισμοῦ με μιὰ νέα καὶ ζωντανὴ μορφή, μέσα ἀπὸ μιὰ σταθερὴ ἐπικοινωνία με καλλιτέχνες καὶ ποιητὲς ὅμως ὁ Τσάρλς Ὁλσον, ὁ Ρόμπερτ Κέλλυ, ὁ Τζὼν Καϊήτζ, ὁ Ρόμπερτ Ντάνκαν, ἐνῶ κανενὸς ἄλλου καλλιτέχνη τὸ ἔργο δὲν ἔχει ἐπηρεασθεῖ τόσο βαθειὰ κι' ἔντονα ἀπὸ τὸν Πάουντ καὶ τὴν Στάιν, ὅσο τὸ ἔργο τοῦ BRAKHAGE. Ἐάν ὁ Ἄϊζενστάιν δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ σὲ βάθος χωρὶς νὰ γνωρίζουμε καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μαγιακόφσκι (καὶ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τοῦ Μάγιερχολντ), ἔτσι καὶ ἡ ὠριμὴ δουλειὰ τοῦ BRAKHAGE δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ κατάλληλα ἀν

δέν γνωρίζουμε την δουλειά του Πάουντ και της Σταίν. Και ο BRAKHAGE και ο 'Αϊζενστάϊν είναι άδηφάγοι στο διάβασμά τους και πάντα ένεργητικοί και πρόθυμοι να βοηθήσουν τους συναδέλφους τους, πάντα ειλικρινείς και ανταποκριτικοί στην δουλειά άλλων καλλιτεχνών, κι' αυτό είναι κάτι που συναντιέται μόνο σ' ανθρώπους που έχουν βαθειά πίστη στην αξία της δικής τους δουλειάς.

Κάτι άλλο πού παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον είναι ότι και ο 'Αϊζενστάϊν και ο BRAKHAGE αντιμετώπισαν διατακτικά την χρήση του ήχου στον κιν/φο. 'Η στάση του πρώτου, συμπεριζόμενη κι' από πολλούς από τους πιο καινοτόμους καλλιτέχνες του καιρού του, είναι πιά μιά υπόθεση ιστορικού αρχείου. 'Η όμαδική «Δήλωση για τόν ήχο στα 1928», γραμμένη πιθανώς από τόν ίδιο τόν 'Αϊζενστάϊν και μέ την ύποστήριξη του Πουντόβκιν και του 'Αλεξαντρώφ (?), μπορεί να κατανοηθεί ολοκληρωτικά μόνο όταν ένθυμηθοῦμε ότι ή μορφή του μοντάζ ήταν, για τόν 'Αϊζενστάϊν ίσομορφική μέ την διαλεκτική μέθοδο, ότι ήταν αυτός πού πρότεινε μέσα άπ' αυτήν την φόρμα την φιλική πιθανότητα μιάς όντολογικής συνειδησης. "Ετσι τό μοντάζ, προικισμένο μέ την δύναμη μιάς φιλικής όντολογίας γίνεται τό εργάλειο για την φιλική επανάσταση, τό μέσο της επαναστατικής συνειδησης μέσω του φίλμ. 'Η αντίληψη πού είχε ο 'Αϊζενστάϊν για τόν ήχο σαν μιά άπειλή για την όντολογία του κιν/φου, βασίζόνταν στο ότι φοβόταν ότι ήχος σημαίνει όμιλία και ότι όμιλία σημαίνει όποκατάσταση, μέσω του σύγχρονου διαλόγου, της θεατρικής δομής. "Ετσι βλέπει αυτήν την όποκατάσταση βαθειά κι' άδυσώπητα παλινδρομική στις συνέπειές της: ο ήχος, μή χρησιμοποιούμενος σωστά, γίνεται τό μέσο της «αυταπάτης», καταστρεπτικό για την «κουλούρα του μοντάζ», ανατρεπτικό του επαναστατικού κιν/φου. 'Εμείς πρέπει να δεχτοῦμε αυτήν την στάση του σχετικά μέ τόν ήχο, σαν την ένταση του φόβου για τα καταστρεπτικά άποτελέσματα πού θάφερνε ή χρήση του διεθνώς. Είναι μιά στάση ή μάλλον ένα στρατευμένο κάλεσμα ενάντια στην ένισχυση της φιλικής αυταπάτης, μιάς αυταπάτης πού τόσο έντονα καταπολεμήθηκε από τόν κινηματογράφο της επανάστασης. "Ετσι πρέπει να δεχτοῦμε αυτό τό μανιφέστο, αυτή την προειδοποίηση, αυτό τό πρόγραμμα για την συνέχεια της διαλεκτικής του μοντάζ και μέ την καθιέρωση του ήχου. "Ετσι πρέπει να δεχτοῦμε και την έπιμονή του για μιά συναρμολογημένη ασύγχρονη όργάνωση σαν την διαλεκτική στιγμή στην παγίωση της φιλικής επανάστασης.

'Η κατηγορηματική άρνηση του BRAKHAGE να χρησιμοποιήσει ήχο, όφειλεται στην έντονη άφοσίωση του στην πρωταρχικότητα της όρασης (⁸) και στην προσωπική του έξάπλωση και άναζωογόνηση της αντίληψης περί προσωπικού όραμα-

τος, ότι δηλαδή, η Φαντασία λειτουργεί βασικά με εικόνες. Βασιζόμενος πάνω σ' αυτήν την πίστη, αλόκληρη ή ὠριμη δουλειά του ἀπορρίπτει τήν χρήση τοῦ ἤχου, φτάνοντας καί στά ἄκρᾳ ἀκόμη ὅταν καταστρέφει τό περίφημα soundtrack τοῦ πρώτου μέρους τῆς ταινίας του *Scenes From Under Childhood* πού λειτουργεῖ διαλεκτικά μέ τήν χρήση τῆς διηλοτυπίας, μιᾶ ἀκουστική ἄρθρωση τοῦ μή ὁρατοῦ χώρου σέ σχέση μέ τόν ὁρατό πάνω στήν ὀθόνη. Δυό ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα φίλμς του (*Fire of Waters* καί *Blue Moses*) χρησιμοποιοῦν τόν ἤχο πολύ εἰδικά καί προτείνονται σάν τήν ἐναλλακτική ἐκλογή στό κύριο ρεῦμα τῆς ἀνάπτυξης του.

Γιά νά καταλάβει κανεῖς αὐτή τήν στάση τοῦ BRAKHAGE σχετικά μέ τήν χρήση τοῦ ἤχου, τό γιατί αἰσθάνεται ὅτι ὁ ἤχος ἀφαιρεῖ ἀπό τήν εἰκόνα τήν δύναμή της, πρέπει νά προσέξει ὄχι μόνο τίς ἀναφορές τοῦ BRAKHAGE πάνω σ' αὐτό τό θέμα, ἀλλά καί δυό πηγές σημαντικῆς ἐπιρροῆς γι' αὐτόν. Καί πρῶτα διακρίνεται ἡ μορφή τοῦ Οὐίλλιαμ Μπλαίηκ. Ἐάν διακρίνουμε στά λόγια του γιά ἀγγελικά ὀράματα, τήν πιθανή κορύφωση μιᾶς σημαντικῆς ἐπιρροῆς, τότε πρέπει νά δεχτοῦμε αὐτό σάν ἕνα ἄλλο θέμα σά μιᾶ σταθερά ἀνανεούμενη ἀνθολογία φανταστικῶν εἰκόνων. Ἐναφερόμενος σ' ἕνα διάβασμα τῆς ποίησης τοῦ Νόρθροπ Φράϊ, ὁ Χάρολντ Μλούμ δηλώνει ὅτι ὁ ποιητής μᾶς δείχνει «δυό πόρτες πού ὀδηγοῦν στόν Κῆπο τοῦ BEULAH ὁ ὁποῖος θά γίνεῖ ἡ πόρτα πού ὀδηγεῖ στόν παράδεισο, κι' ἐκεῖ ἡ αἴσθησις τῆς ἀκοῆς χάνεται κι' ἀντικαθίσταται ἀπό μιᾶ πιό ἐντονή αἴσθησις, τῆς ὄρασης. (⁹).

Καί ὁ BRAKHAGE συχνά ἀναφέρεται στήν Gertrude Stein, ὅπως σ' ἕνα τελευταῖο γράμμα:

Αὐτό εἶναι κάτι πού πάντα μ' ἐνοχλοῦσε, κι' ὅσον ἀφορᾷ τήν Ἄμερική, ἡ ἀκοή παίζει οπουδαῖο ρόλο στά πάντα, εἶναι κάτι πού κάνει ὄλους νά στενοχωριοῦνται γιά τό τίποτα... Πολλές φωνές παράγουν ἕνα δυνατό ἤχο, μιᾶ ὁποιαδήποτε φωνή ἀκούγεται ἀκριβῶς σάν αὐτήν τήν φωνή, καί πολύ σύντομα δέν στενοχωριέμαι πιά, τό ν' ἀκοῦς ἀνθρώπινες φωνές δέν εἶναι ἀρκετό πραγματικά γιά νά σέ κάνει νά στενοχωρηθεῖς. Ὅταν βρεθεῖς νά σκάθης στόν κῆπο ἢ βρεθεῖς ὁπουδήποτε ἄλλου, κλείνεις τά μάτια σου καί βλέπεις ὅτι ἔχεις ἀρχίσει νά βλέπεις, ὅμως αὐτό εἶναι ἕνα ἡσυχό πρᾶγμα καί δέν μέ στενοχωρεῖ... (10)

Ὁ κάθε ἕνας τους λοιπόν, παράγει τήν ἀντίληψή του γιά τήν προβληματική φύση τοῦ ἤχου, ἀπό τήν ἔνταση καί τήν ἀκεραιότητα μέ τίς ὁποῖες οἱ μορφές τῆς φόρμας του ἀντανακλοῦν τήν δική τους ὀργανική αἴσθησις, καί οἱ δομές του παρουσιάζονται φιλοσοφικά στρατευμένες. Αὐτή ἡ ἔνταση καί ἡ ἀκεραιότητα (ὀλοκλήρωση) εἶναι ἡ πηγὴ μιᾶς δύναμης ἡ ὁποία ὑπερέχει τῶν διαφωνιῶν καί δυσκολιῶν πού συναντοῦνται.

Υπάρχει, τελικά, ένας άλλος τρόπος — κι αυτό μάς φέρνει στην καρδιά του ζητήματος, στην φορμαλιστική διάταξη του έργου και των συνεπειών της για τον κιν/φο γενικά. Μπορούμε ν' άρχισουμε νά μιλάμε για τον 'Αϊζενστάϊν και τον BRAKHAΓE τοποθετώντας τους παράλληλα. Και οι δυό επιχειρούν νά επανακτιμήσουν τó παρελθόν, και νά διατηρήσουν άπ' αυτό τις ιδιότητες οι όποιες και στό μέλλον θά παρουσιάζονται έπικαιρες, άφιερώνοντας όλόκληρη τήν ενέργειά τους στην δημιουργία των νέων μορφών τους.

II

Ο 'Αϊζενστάϊν μελέτησε σέ βάθος τόν 'Αμερικάνικο κινηματογράφο κι έγραψε άρκετά γι' αυτόν. "Όταν ήταν νέος του άρεσαν πάρα πολύ τά σήριαλς του Πήρλ Ουάϊτ, ή ταινία «Τό σημάδι του Ζορρό» του Φαίρμπανκς, και μιλάει γι' αυτούς μέ μεγάλο ένθουσιασμό (11) και μ' ένα τρόπο πού θυμίζει Γκοντάρ καθώς και ó ένθουσιασμός του για τά σήριαλς σειράς Β τής MONOGRAM. Στο δοκίμιο του «Ο Ντίκενς, ó Γκρίφφιθ και ó κινηματογράφος σήμερα» όμολογει τó χρέος του στον Γκρίφφιθ. Μιλώντας όμως «για τόν κινηματογράφο μας όχι σαν ένα φτωχό συγγενή του 'Αμερικάνικου ούτε σαν ένα άναξιόχρεο όφειλέτη του», ó 'Αϊζενστάϊν γνωστοποιεί τις προθέσεις των Σοβιετικών κινηματογραφιστών για τó σπάσιμο των περιορισμών πού δυσκολεύουν τήν συστηματοποίηση, για τήν έμπειρική χρήση του μοντάζ και τήν προέκτασή του σέ κάτι πιό ισχυρό πιό σύνθετο, πιό πειστικό. Η πρόταση του 'Αϊζενστάϊν για τήν διαλεκτική τής φιλικής φόρμας είναι ή πιό τέλεια έκφραση μιās γενικώτερης θεωρητικότητας του κινηματογραφικού μέσου, μιās όλοκληρωμένης δεχτικότητας τής συνθετικής του φύσης, κάτι πού είναι τυπικό γι' αυτήν τήν περίοδο του Σοβιετικού Κιν/φου. Αναλύοντας τόν Γκρίφφιθ ó 'Αϊζενστάϊν μιλάει για τόν τρόπο μέ τόν όποιο ή μορφή του παράλληλου μοντάζ άντανακλά τήν δομή της ίδιας τής άστικής κοινωνίας, συμπεραίνοντας έτσι, ότι τó μοντάζ μπορεί νά διαφοροποιηθεί, νά γίνει διαλεκτικό, τó μέσο τής διαλεκτικής συνείδησης.

Γρήγορα διέκρινε τήν ανάγκη για μιá ριζοσπαστικότητα στην τεχνική του μοντάζ και βάζοντας αυτό σαν σκοπό τής ζωής του επέκτεινε τήν διαλεκτική του μοντάζ πρós κάθε κατεύθυνση, πρós κάθε επίπεδο του φίλμ, φτιάχνοντας φίλμς συλληφθέντα σαν στιγμές τής ανάπτυξης τής ιστορικής συνείδησης και τής φιλικής συνείδησης. Σέ γενικότητα, τά φίλμς του 'Αϊζενστάϊν θεωρούνται ιστορικά άποκαλούνται επίσης «έπικά» σέ σχέση μέ τήν μορφή τους. Θάθελα νά σχοληθώ για λίγο μέ τόν όρο «έπικά».

Ὁ "Ερικ "Αουερμπαχ, προσπαθώντας νά ὀρίση τίς χαρακτηριστικές ιδιότητες τῆς ἐπικῆς μορφῆς τοῦ Ὁμήρου, ἀναφέρει στό πρῶτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του *MIMESIS* τήν περίφημη πιά χωροχρονική μετάθεση (παρεκβολή) ἡ ὁποία διακόπτει τήν ἐξιστόρηση τῆς συνάντησης τοῦ Ὀδυσσεά, κατὰ τήν ἐπιστροφή του στήν Ἰθάκη, μέ τήν Εὐρύκλεια, τήν οἰκοκυρά τοῦ σπιτιοῦ, καί τήν ἀναγνώρισή του ἐκ μέρους της μέ τήν βοήθεια μιᾶς παλῆας οὐλῆς πού εἶχε στό λαιμό του. Τά ἐπεισόδια ἀνακαλοῦνται μ' ἓνα βραδύ ρυθμό· πράγματι, περισσότεροι ἀπό 70 στίχους ἀναφέρονται στήν μετάθεση, οἱ ὁποῖοι προηγοῦνται κι' ἀκολουθοῦνται ἀπό 40 στίχους σέ κάθε πλευρά. Ἡ χωροχρονική μετάθεση (παρεκβολή)

ἔρχεται τήν στιγμή ἀκριβῶς πού ἡ Εὐρύκλεια ἀναγνωρίζει τήν οὐλή — δηλαδή τήν στιγμή τῆς κρίσης... καί ὅλα τά στοιχεῖα τῆς διήγησης καί οἱ ἀλληλοσυνδέσεις τους παρουσιάζονται ἔξανά μέ μιᾶ τέτοια ἀπόλυτη ἐξωτερικέυση ὥστε κανένα σημεῖο τῆς διήγησης δέν μένει σκοτεινό. Καί τότε εἶναι πού ἐπιστρέφουμε στό δωμάτιο τῆς Πηνελόπης· τότε εἶναι πού ἡ παρέκβαση ἔχει ὀλοκληρωθεῖ καί ἡ Εὐρύκλεια ἔχοντας ἀναγνωρίσει τήν οὐλή, πρὶν ἀκόμα ἀρχίσει ἡ χωροχρονική μετάθεση στήν διήγηση, ἀφήνει τὸ πόδι τοῦ Ὀδυσσεά νά πῆσῃ πίσω, μέσα στήν λεκάνη». (12).

Συνεχίζοντας ὁ "Αουερμπαχ ἀναφέρει ὅτι «ἡ πρώτη ἐντύπωση πού σχηματίζει ὁ ἀναγνώστης σχετικά μ' αὐτή τήν χωροχρονική μετάθεση εἶναι ὅτι πρόκειται περὶ τεχνάσματος μέ σκοπό τήν αὔξηση τῆς ἀγωνίας του ὅμως αὐτό ἂν δέν εἶναι ὀλοκληρωτικά λανθασμένο, τοῦλάχιστον δέν εἶναι ἡ οὐσιώδης ἐξήγηση τοῦ τρόπου μέ τόν ὁποῖον ἐνεργεῖ ὁ "Ὀμηρος». Ὁ "Αουερμπαχ πιστεύει ὅτι «ἐνεργώντας ἔτσι, ὁ "Ὀμηρος προσπαθεῖ νά μὴν ἀφήσει κανένα μέρος τῆς διήγησης σκοτεινό καί ἀνεξωτερικέυτό· αὐτό εἶναι ἓνα ἀπό τά βασικά στοιχεῖα τοῦ Ὀμηρικοῦ ὕφους, δηλαδή, ἡ παρουσίαση νά δίνεται μέ μιᾶ ἐξωτερικευμένη φόρμα, ὀρατῆ καί δυναμικῆ σ' ὅλα της τά μέρη». Προσθέτει ἐπίσης ὅτι ἡ σταθερῆ παρουσία τῶν γεγονότων στήν σκηνή, δέν ἀφήνει περιθώρια γιά ὑπαινιγμούς καί νοήματα τά ὁποῖα δέν εἶναι παρόντα.

Πιστεύω ὅτι ὁ Ἄϊζενσταϊν ἀνέπτυξε μέσα ἀπό τήν δική του προσωπική ἀντίληψη γιά τὸ μοντάζ, ἓνα ὕφος πού βασίζεται, βαθειά καί εἰδικά, στό Ὀμηρικό ὕφος πού ἀναφέρθηκε παραπάνω. Καί ὅπωςδήποτε εἶχε ἡροπαρασκευασθῆ γιά κάτι τέτοιο ἀφοῦ ἦταν μαθητής καί τοῦ Μάγιερχολντ καί τοῦ Κουλέσωβ.

Ρίχνοντας μιᾶ ματιὰ στά σκηνικά τῶν μεγάλων παραγωγῶν τοῦ Μάγιερχολντ, τῆς βιομηχανικῆς περιόδου — γιά παράδειγμα τά σκηνικά τοῦ «Ὁ ὑπέροχος Κερατᾶς» — βλέπουμε ὅτι ὑπάρχει μιᾶ σταθερῆ ἐξωτερικέυση τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου, ἡ πλοκή τοῦ ἔργου εἶναι διακριτικῆ καί καθαρῆ χωρὶς ὑπαινιγμούς καί ἔννοιες πού νά λειτουργοῦν ὑποεπιφανειακά. Δέν ὑπάρχει

χώρος για τυχαίες χειρονομίες. Ο θεατής δέν μπορεί νά χουζουρεύει, νά διστάζει ή νά βλέπει τόν έαυτόν του μέσα στό έργο. Τίποτα, ούτε ή πλοκή ούτε τό ύφος του έργου — ούτε φυσικά τό ίδιο τό μηχανικό σκηνικό — δέν μένουν κρυμμένα. Καί για νά προβληθεί, νά έξωτερικευτεί ή ίδια ή μεταβατικότητα του χρόνου, μιá χρωματισμένη ρόδα γυρίζει έτσι ώστε οί περιστροφές της κάνουν όρατά τά περάσματα του χρόνου. Αυτό ήταν τό θέατρο μέσα στό όποίο διαπλάστηκε ό 'Αίζενσταίν, τό ύφος του θεάτρου θά γίνη καί δικό του ύφος καί θά τόν οδηγήση μέσα από τήν ιδέα της έξωτερικευσης, στην τεχνική του μοντάζ, στην τεχνική της απόδοσης του όρατου καί του δυναμικού.

Τήν απόλυτη πλαστικότητα πού παρείχε τό μοντάζ, τήν έκταση πέρα από τις συνήθειες του παράλληλου μοντάζ πού χρησιμοποιούσε ό Γκρίφφιθ, ό 'Αίζενσταίν τά έμαθε, όπως καί οί άλλοι, από τόν Κουλέσωβ. Ο 'Αίζενσταίν γνώριζε ότι μέ τά ριζοσπαστικά συνθετικά στοιχεία πού ένυπάρχουνε στην έννοια του μοντάζ, όχι μόνο μπορούσε νά συνθέτει άνόμοιους χώρους κι' άντικείμενα, άλλ' επίσης καί νά συστέλλει καί έπεκτείνει τήν μεταβατικότητα της φιλικής έννοιας δημιουργώντας έτσι μιá νέα ριζοσπαστική άντίληψη της μεταβατικότητας του φιλικού χώρου. Αυτό πού έμενε γι' αυτόν νά κάνει ήταν νά δημιουργήσει μιá φόρμα κι' ένα ύφος έτσι ώστε τό ύλικό του νά παρουσιαζότανε σέ ίσομορφική σχέση μέ τήν διαλεκτική μέθοδο.

Καί είναι άκριβώς εδώ, δηλαδή κατά τήν διάρκεια του γυρίσματος του 'Ο κ τ ώ β ρ η, όπου ό 'Αίζενσταίν τελειοποιεί τήν χρήση της παρεκβολής σαν μιá κορυφαία δημιουργική στιγμή της τεχνικής του μοντάζ στην διαθεσιμότητα αυτού του έπικου ύφους. Παραδείγματα υπάρχουν άφθονα, όμως κανένα δέν μς βοηθάει πάνω σ' αυτές τις σκέψεις τόσο αντιπροσωπευτικά όσο ή σκηνή του σηκώματος των γεφυρών. Τά διαμαρτυρόμενα πλήθη έχουν πυροβοληθεί από τις κυβερνητικές δυνάμεις κατά τήν διάρκεια μιás διαμαρτυρίας, καί τό σήκωμα των γεφυρών, κατά διαταγή της κυβέρνησης, αποκόβει τις λεωφόρους δράσης καί διαφυγής για τά πλήθη. Η σκηνή άποτελείται από τρία διακριτικά, σχετιζόμενα μέρη: Τό πρώτο μέρος (περιέχει τά πλάνα από 1—62) είναι ή επίθεση έναντιον του διαδηλωτή από έναν άξιωματικό μέ τήν συντροφιά μιás ομάδας άστων γυναικών: Τό δεύτερο μέρος (πλάνα 63—102) είναι τό σήκωμα των γεφυρών τό τρίτο μέρος (πλάνα 103—139) μς δείχνει τόν θρίαμβο των άστων πού παρευρίσκονταν στα γεγονότα, φυλλάδια της Πράβντα πεταμένα στό ποτάμι μαζί μέ σημαίες καί λάβαρα. Τό δεύτερο μέρος, μέ τό όποιο καί θ' ασχοληθούμε, αντιπροσωπεύει μιá από τις πιό ριζοσπαστικές παρεκ-

Μ. Αιζενστάιν — ΟΧΤΩΒΡΗΣ





Σ. Μ. Αϊζενστάϊν — ΟΧΤΩΒΡΗΣ



βολές στην δουλειά του Αϊζενστάϊν. Μοναδικά δυναμικό στην ένωση της μεταφορικής, της δραματικής και της φορμαλιστικής λειτουργίας του, έπεκτείνεται μ' ένα δυναμικό ρυθμό ανάμεσα στους έκρηκτικούς ρυθμούς του πρώτου και του τρίτου μέρους, ή χρονική του επέκταση γίνεται έντονωτερη λόγω των συμμετρικών αντίθεσεων και της γρήγορης και απάνθρωπης βίας των δύο μεταξύ τους μερών.

Άνοιγοντας την γέφυρα, ο Αϊζενστάϊν άνοιγει επίσης μιá τεράστια σφήνα χρόνου μέσα στην ροή ή την πορεία της δράσης. Μιá κοπέλλα έχει σκοτωθεί πάνω στην γέφυρα και κείται, με τὰ μακρυά μαλλιά της χαλαρά, πάνω στην σύνδεση των δύο διαχωριστικών κομματιών της γέφυρας, ενώ οι γωνίες και οι αποστάσεις από τις όποιες παρατηρούμε τὸ πτώμα αλλάζουν γρήγορα και ρυθμικά. Αὐτή ή σκηνή αποτελείται από ὀκτώ πλάνα, με διάρκεια κατά μέσον ὄρον 25 καρρέ (13) τὸ καθένα. "Ένα ἄλογο και ή καρότσα ἀρχίζουν νὰ ταλαντεύονται στο κενό καθώς ή γέφυρα σταθερά και ἀμετάκλειτα ἀρχίζει ν' άνοιγει. Τὸ σήκωμα της γέφυρας και οι στατικές πλευρές της δίνονται σάν πλεονεκτικά σημεία ἐντύπωσης τὸ ἄλογο φιλμαρισμένο από την ἐγειρόμενη πλευρά κι' από κάτω πρὸς τὰ πάνω προσδευτικά δημιουργεῖ μιá ἐντονη ζάλη με την ἀνοδό του. Βλέπουμε την κρεμασμένη καρότσα από χαμηλά, νὰ φτάνη στην κορυφή της ἤδη ἀνυψωμένης γέφυρας. Η κίνηση του ἀλόγου και της καρότσας και της χαμηλῆς κίνησης των μαλλιών της κοπέλλας, κρεμασμένα και ταλαντευόμενα, μαρτυροῦν την ἀπόλυτη καταπιεστική ἐξουσία πού είναι ὑπεύθυνη για την σφαγή.

Μιá ἀναδιάταξη της χρονολογίας ἀρχίζει νὰ παρουσιάζεται μέσα στην σκηνή. Πολλά πλάνα ἐπαναλαμβάνονται ἄλλοῦ, ένα πλάνο θ' ἀκολουθηθεῖ από ένα ἄλλο πού ἀντιπροσωπεύει μιá προηγούμενη χρονική στιγμή. Για παράδειγμα, βλέπουμε την κοπέλλα νὰ παρουσιάζεται ὀλόκληρη στην εικόνα σέ μιá διαφορετική στάση από αὐτήν πού μᾶς ἔδειξε τὸ προηγούμενο πλάνο. Συμπεραίνουμε ἔτσι ὅτι ή γέφυρα σηκώνεται ἄν και δέν την βλέπουμε. Ξανά και Ξανά ή κοπέλλα παρουσιάζεται σέ διαφορετικά πλάνα σέ ἀντιπαράθεση με τὸ σήκωμα της γέφυρας. Τελικά τὰ μαλλιά της γλιστροῦν στο ἄνοιγμα της γέφυρας ἢ ἀργή κίνηση του σηκώματος της γέφυρας ἐνισχύεται σ' αὐτήν την ἐπιβράδυσή της με την ἐνταση πού δημιουργεῖται από την διαστολή της ἀργῆς κίνησης της κάμερας.

"Έτσι, ὁ Αϊζενστάϊν ἀποδίδει, μέσα από την χρήση της ἐπανάληψης και διαφοροποίησης των πλάνων αὐτῆς της σκηνῆς, την ἀπόλυτη ένωση της Φαντασίας με την ἀνάλυση της δράσης στην πολλαπλότητα των χρονικῶν μορφῶν της. Ἄναδιοργανώνει την δράση μέσα από την χρήση της μεταβατικῆς και χωρικῆς

ἐξάρθρωσης ἢ ὁποῖα διακόπτει τὴν γραμμικὴ ἐξέλιξη τῆς δράσης καὶ δίνει ἔμφαση στὴν ἐκτεινόμενη στιγμή τοῦ παρόντος. Ἡ κίνηση τῆς γέφυρας ὑπόκειται σὲ μιὰ διαζευκτικὴ, ἀναλυτικὴ μέθοδο: ἀνοίγει, κλείνει καὶ ξανά ἀνοίγει. Ἡ κίνηση μπρὸς καὶ πίσω σὲ χρόνο ἀνακόπεται τὴν δρᾶση καὶ ἡ ἐκκρεμότητα τοῦ χρόνου ποὺ δημιουργεῖται πληροῦται μὲ τὴν ἐντονη παρουσία τοῦ παρόντος. Λεπτομερῆς ἀπόψεις τῶν θεμελιῶν τῆς γέφυρας, ἡ ἀργὴ κίνηση τῶν δοκῶν ποὺ ἐγείρονται παρουσιάζονται μὲ χαρακτηριστικὲς συνθετικὲς ἀντιθέσεις τῆς κίνησης μέσα στοῦ ἴδιο πλάνο, κί' αὐτές οἱ ἀντιθετικὲς κινήσεις τῆς κάμερας ἀργὰ ἐπανασυνθέτουν ὄχι μόνο τὴν πολὺπλοκὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς γέφυρας, ἀλλὰ καί, καθὼς ἀντιλαμβανόμεστε διαδοχικὰ, τὸν χῶρο τῆς μακρυνῆς ἀκτῆς, μ' ἀποτέλεσμα τὴν διάσπαση τῆς γραμμῆς τοῦ ὀρίζοντα, ἀποσπώντας τὴν ἀκτὴ ἀπὸ τὴν διηγηματικὴ τῆς θέσης, τὴν χωρικὴ λειτουργία τῆς, παραθέτοντας, καθὼς ὁ ὀρίζοντας γλιστράει μέσα διαγώνια, ἓνα χῶρο ὁ ὁποῖος ἰσοπεδώνεται μέχρι τὸ ἀπρόσιτο.

Ποιὲς ἄλλες ἐντυπώσεις δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν στρατηγικὴ ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὴν σκηνὴ τῆς γέφυρας; Καθὼς ἡ δρᾶση ὑπόκειται σὲ ἐκτενὴ ἀναλυτικὴ ἀναδιοργάνωση, ὅταν μιὰ πολλαπλότητα στίς γωνίες καὶ στίς θέσεις τῆς κίνησης μεταβάλλει τὴν μεταβατικὴ (προσωρινή) ροὴ τοῦ γεγονότος καὶ τῆς διηγηματικῆς γραφῆς (δομῆς), ἡ διαζευκτικὴ σχέση τῶν στοιχείων τῆς γίνεται πιὸ φανερὴ, ἐνῶ μιὰ εἰδικὴ προσοχὴ ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν πλήρη κατανόηση τῆς χωροχρονικῆς ὀργάνωσης. Καὶ τὰ συμπεράσματα ποὺ θὰ βγάλουμε ἐνισχύουν τὴν ὁρατότητα τῶν πραγμάτων, μιὰ ὁρατότητα ποὺ ἐνέχει ἡ εἰδικὴ χρῆση τῆς παρεκβολῆς ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πολυπλοκότητα τοῦ μοντάζ. Συγχρόνως, ὁ Ἀϊζενστάιν μᾶς δίνει μέσα σ' αὐτὴν τὴν παρεμβολὴ μιὰ ἄλλη σειρά παρεμβολῶν οἱ ὁποῖες ἐντείνουν τὴν δική μας αἴσθησι τῆς μεταβατικῆς ροῆς, δημιουργώντας ἔτσι κάτι ποὺ μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε σὰν τὴν σ π ο υ δ α ι ὀ τ η τ α τοῦ ἐπικοῦ ὕφους.

Ἔτσι λοιπόν, ὁ Ἀϊζενστάιν προτείνει, μέσω τῆς ἐνωσης τῆς φιλικῆς του καινοτομίας, μιὰ ριζοσπαστικὴ ἀνανέωση τῶν δύο παραδοσιακῶν στοιχείων τῆς διηγηματικῆς γραφῆς: τὴν παρεμβολὴ ἢ βραδύτητα τοῦ ἐπικοῦ ὕφους καὶ τὸ ὕφος τοῦ μοντάζ τοῦ Γκριφφιθ. Γνωρίζουμε, φυσικὰ, ὅτι δὲν ἦταν ὁ μόνος σ' αὐτὴν τὴν προσπάθεια. Καὶ ἡ θεωρητικὴ σκέψη καὶ τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ εἶναι οἱ πιὸ σοβαρὲς προσπάθειες σ' αὐτὴν τὴν κατεύθυνση, κί' ἐδῶ μπορούμε νὰ θυμηθοῦμε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς προσπάθειας ὅπως περιγράφονται ἀπὸ τὸν Βάλτερ Μπένζαμιν (14). Τὸ ἐπικὸ θέατρο εἶναι, λοιπόν, κυρίως «θέατρο τῆς χειρονομίας, ξεδιπλούμενο μὲ ἀκρίβεια, συχνὰ διακο-

πτόμενο». Τὸ ὕφος του στηρίζεται «ὄχι στήν ἀναπαράσταση τῶν γεγονότων ἀλλά μάλλον στήν ἀποκάλυψή τους». Χρησιμοποιεῖ τήν τεχνική τῆς παρεμβολῆς σάν τὸ μέσο γιά νά «καταστήσει τήν δράση καθαρώτερη». Ἡ χειρονομία διακόπτεται ἀπό τήν δράση, ἀλλ' ἐπίσης κ' ἀπό τραγούδια, σχόλια καί πλακάρτες. Εἶναι ἓνα θέατρο πρωτίστως φιλοσοφικό (ἀναλυτικό) παρά θρησκευτικό (ἐμφατικό) σέ κίνητρο. Τά καλύτερα θέματα του τείνουν νά εἶναι αὐτά τὰ ὁποῖα εἶναι ἐκ τῶν προτέρων γνωστά στό κοινό του γιατί αὐτά μπορούν νά ὑποβληθοῦν στήν διαλεκτική ἔρευνα τῆς σχέσης ἀνάμεσα στό ἀντικείμενο (ἢ δράση) καί στά μέσα παρουσίᾳς του. Γι' αὐτό καί τὰ ἱστορικά θέματα παρουσιάζονται πλεονεκτικά γιά τὸ ἐπικό θέατρο.

Εἶναι σπουδαῖο νά κατανοήσουμε ὅτι ἡ ἐπική πλαστικότητα καί διαύγεια τοῦ Ἀϊζενσταῖν κατὰ μεγάλο μέρος βασίζεται στήν ἀντίληψη τοῦ διαχωρισμοῦ μεταξὺ τῶν πλάνων, γωνιῶν καί κινήσεων καί μερικές φορές καί φωτισμοῦ, πού ἀποκτᾶ ὁ θεατής. Ἡ στιγμιαία ἔνταση, ἡ βραδυά ἀκολουθία γίνονται ἐμπειρικά δεχτές σάν τήν ξεδίπλωση, τὸ ἀπλωμα μπροστά μας, πτυχή μέ πτυχή, ἐνός οικοδομήματος, δηλ. τοῦ φιλικκοῦ γεγονότος. Γιά νά τὸ τοποθετήσουμε διαφορετικά, ἡ σπουδαιότητα τῆς στιγμῆς (momentousness) εἶναι τ' ἀποτέλεσμα μιᾶς προσθετικῆς, ἐπισωρευτικῆς σκηνῆς, ἡ ἔνωση τῶν ἀντιλαμβανομένων στοιχείων σάν διακριτικά.

Ἡ ἀνοδος τοῦ Κερένσκυ στήν ἐξουσία, ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται μεταφορικά μέ τὸ ἀνέβασμα τῆς σχεδόν ἀτέλειωτης σκάλας, βασίζεται γιά τ' ἀποτέλεσμά της, πάνω στήν δική μας ἐμπειρία τῆς συνεκτικότητος τῆς δράσης πού φαίνεται νά υπερβαίνει τίς δυνατότητες τοῦ πεδίου φυσικῆς δράσης τοῦ ἡθοιοῦ, ὑποδηλώντας ἔτσι ὅτι ἡ πράξη πού βλέπουμε εἶναι ἀλληγορικῆ, δημιουργημένη ἀπό μιά σειρά τεχνικῶν μορφῶν ὅπως ἐπανάλειψη, ἐπέκταση καί σύνδεση οἱ ὁποῖες ἐπεκτείνουν τὸν χώρο της καί τὸν χρόνο της. Ἡ στιγμή τῆς τελικῆς προσχώρησις τοῦ Κερένσκυ στήν ἐξουσία, ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται κ' αὐτὴ ἀλληγορικά μέ τήν ὑποδοχή του ἀπὸ τοὺς ὑπηρετές τῶν Ρομανῶφ καί τὸ πέρασμα τοῦ κατωφλιοῦ στό διαμέρισμα τοῦ Τσάρου, προσφέρει μιά ἀκόμα περίπτωση ἔντονης χρήσης τῆς ἐπιβράδυνσης. Φιλαρμισμένη σ' ἓνα μέσο πλάνο ἀπὸ πίσω, μέ τὰ γάντια στά χέρια, καί μετὰ σ' ἓνα κοντινὸ τῶν ποδιῶν του, ἡ διστακτικότητα τοῦ Κερένσκυ ἐπεκτείνεται μέ τρία πλάνα πού δείχνουν τὰ πρόσωπα τῶν ὑπηρετῶν, μετὰ, ἓνα πλάνο κυβερνητικῶν ἐμβλημάτων, ἀξιωματικῶν πού στέκονται σὲ στάση προσοχῆς, δύο κοντινὰ μ' αὐτοὺς, ἡ κεφαλὴ ἐνός μπρούτζινου παγωνιοῦ, καί μετὰ τὰ πόδια του. Μετὰ ἀπ' αὐτά πάλι, ὁ Κερένσκυ φιλαρμισμένος ἀπὸ πίσω, τὰ γάντια στά χέρια, τὸ κεφάλι τοῦ

παγωνιού, δύο πλάνα με την ούρα του παγωνιού σε κίνηση, τό κεφάλι του, τό ἄπλωμα τῶν μεταλλικῶν φτερῶν τῆς ούρας του. Κι' ἀκόμα μιὰ φορά βλέπουμε τόν Κερένσκυ ἀπό πίσω, Ξανά με τὰ γάντια στά χέρια, τό ἄπλωμα τῶν φτερῶν, οἱ ἀξιωματικοί, τό παγῶνι νά περιστρέφεται, οἱ πόρτες ν' ἀνοίγουν μπροστά ἀπό τόν Κερένσκυ. Καί Ξανά βλέπουμε τήν ούρα τοῦ πουλιού, τίς πόρτες ν' ἀνοίγουν, τό νύχι τοῦ πουλιού, καί τότε ὁ Κερένσκυ εἰσέρχεται στό διαμέρισμα τοῦ ὁποίου οἱ πόρτες ἀνοίγουν — χωρίς νά κλείνουν — τρεῖς διαδοχικῆς φορές σέ μιὰ γρήγορη διαδοχή ὀπτικοῦ τραυλισματος.

Τήν σκηνή αὐτή διαδέχεται μιὰ ἄλλη, ἡ δημιουργία τοῦ λαϊκοῦ στρατοῦ — αὐτό τό ἀπέραντο καί πολύπλοκο ἐπιχειρήμα — ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται στήν συνάθροιση τῶν ὄπλων γιά τὰ στρατιωτικά γυμνάσια. Ἡ χρονική ἐπέκταση καί συμπύεση αὐτῆς τῆς σκηνῆς ὑποδηλώνεται ἀπό τήν αἴσθηση πού μᾶς δίνουν τὰ πλάνα σάν διακριτικά καί τοῦ τρόπου μέ τόν ὁποῖον τό κάθε πλάνο ἀναφέρεται στήν γενικότητα. Ὁ ἴδιος ὁ Ἀϊζενστάιν μιλάει κάπου γιά τήν ἀντίληψη τῆς σύγκρουσης πού δημιουργεῖ τό μοντάζ σάν ἓνα εἶδος κινητῆρος πού ὠθεῖ τό φιλμ μπροστά, ἐνεργώντας, καθῶς καί ὁ Μπένζαμιν παρατηρεῖ γιά τό Ἐπικό θέατρο, μέσα ἀπό μιὰ σειρά τιναγμάτων. Ἔτσι, στήν Γενική Γραμμῆ, ἡ περιφρημὴ σκηνή τοῦ διαχωριστῆ τῆς κρέμας ἔλκει τήν δύναμή της ἀπό τό σπάσιμο τῆς παράδοσης πού ἐπιχειρεῖ ὁ Ἀϊζενστάιν, ἀλλαγὴ στήν γωνία λήψης ἀκίνητων ἀντικειμένων, ἀνατρέποντας τήν ὀπτική ροή καί συνέχεια πού ἡ παραδοσιακὴ συνῆθεια ἐξασφαλίζει. Σ' ὅλες τίς περιπτώσεις, ἡ διαχωριστικὴ τῆς φιλικῆς πράξης ἀναφέρεται στήν διαρθρωτικὴ της πορεία, ἔτσι ὥστε ὅταν κάποιος στρέφεται ἀπό τήν πείρα αὐτῶν τῶν πράξεων (γεγονότων) στά δικίμια τὰ ὁποῖα παράγουν καί ἐπεξηγοῦν αὐτὰ τὰ γεγονότα, τότε ἀνακαλύπτει με μιὰ αἴσθηση γνωριμίας τήν ἀκόλουθη ἔκθεση:

Ἡ ἀντιπαράθεση αὐτῶν τῶν μερικῶν λεπτομερειῶν σέ μιὰ δεδομένη δομὴ τοῦ μοντάζ δίνει ζωὴ καί ρίχνει φῶς σ' αὐτὴν τὴν γενικὴ ιδιότητα στήν ὁποῖαν κάθε λεπτομέρεια ἔχει συμμετάσχει καί ἡ ὁποία ἐνώνει μαζί ὅλες τίς λεπτομέρειες σ' ἓνα ὅλον, δηλαδὴ σ' αὐτὴν τὴν παράγουσα εἰκόνα στήν ὁποία ὁ δημιουργός, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν θεατῆ δέχεται τὴν ἐμπειρία τοῦ θεατοῦ. Ἡ δύναμη τοῦ μοντάζ στηρίζεται πάνω σ' αὐτό, ὅτι δηλαδὴ περικλείει στήν δημιουργικὴ πορεία τίς συγκινήσεις καί τό μυαλό τοῦ θεατῆ. Ὁ θεατῆς ἀναγκάζεται νά πορευτεῖ κατὰ μῆκος τοῦ ἴδιου δημιουργικοῦ δρόμου στὸν ὁποῖον περπάτησε ὁ δημιουργός ὅταν δημιούργησε τὴν εἰκόνα. Ὁ θεατῆς ὄχι μόνο βλέπει τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ στοιχεῖα τῆς τελειωμένης δουλειᾶς, ἀλλὰ ἐπίσης δέχεται τὴν ἐμπειρία τῆς δυναμικῆς πορείας τῆς ἐμφάνισης καί συνέλευσης τῆς εἰκόνας ὅπως ἀκριβῶς παρουσιάστηκε στὸν συγγραφέα. Κι' αὐτό εἶναι, φανερό, ὁ ὑψηλότερος βαθμὸς προσέγγισης στήν ὀραματικὴ μεταβίβαση τῶν ἀντιλήψεων καί

προθέσεων του συγγραφέα σ' όλη τους την ολοκλήρωση, μεταβιάζοντας αυτές τις αισθήσεις «μέ την δύναμη της φυσικής έρευνας» μέ την όποιαν παρουσιάστηκαν στον συγγραφέα (καλλιτέχνη) κατά την διάρκεια της δημιουργικής του δουλειάς και του δημιουργικού του όραματος (15)

Στήν συνέχεια ο Άιζενστάιν μιλάει για την σχετικότητα αυτής της θεώρησης μέ τον όρισμό του Μάρξ για την «πορεία της γνήσιας έρευνας»:

όχι μόνο τ' αποτέλεσμα, αλλά και ο δρόμος που οδηγεί σ' αυτήν είναι τμήμα της αλήθειας. Ή ίδια ή έρευνα για την αλήθεια πρέπει νάβαι αληθινή, αληθινή έρευνα είναι ή ξεδιπλωση της αλήθειας, τά διαχωριστικά μέρη της όποιας ενώνονται στο τέλος.

III

Ο Έλιοτ παρατήρησε κάποτε, που άκριβώς δέν μπορώ νά θυμηθώ, ότι Ξέρουμε περισσότερα από τους καλλιτέχνες του παρελθόντος κι' επίσης, ότι οι καλλιτέχνες αυτοί είναι άκριβώς αυτό που Ξέρουμε γι' αυτούς. Ο Άιζενστάιν ήταν μέρος αυτού του παρελθόντος μέσα άπ' τό όποιο άρχισε νά μορφοποιείται ο BRAKHAΓE στις άρχές της δεκαετίας του '50. Ανάμεσα σ' αυτό τό παρελθόν και τόν ίδιο τόν BRAKHAΓE έμφανίστηκε μιá σειρά από ανεξάρτητους κινηματογραφιστές από τους όποιους ή Μάγια Ντέρεν ένδιαφέρει περισσότερο. Ή Ντέρεν πρότεινε πρακτικά και θεωρητικά την ιδέα του «λυρικού» φίλμ, θέτοντας την «κατακόρυφη» δομή του και την τελική διαφοροποίησή του, ένάντια στην «οριζόντια» ή γραμμική της διηγηματικής γραφής. Έτσι ή Ντέρεν θέλησε νά εφαρμόσει στο φίλμ τις πολικότητες του ύφους τις όποιες ο Γιάκομπσον, καλουπιάζοντας τις βασικές δομικές ιδιότητες του λόγου μέσα από την άνάλυση της άκαταστασίας της άφασίας, έχει προτείνει μέσα από τους μεταφορικούς και μετωνυμικούς κώδικες.

Τό έργο της Ντέρεν άνοίγει καινούργιους δρόμους, βασιζόμενο πάνω άκριβώς σ' αυτή τή βαθιά προαισθηση μέ την όποια ο Κοκτώ είχε συλλάβει τό κύριο κίνητρο του Άιζενστάιν. Παρεμβάλλοντας ανάμεσα στην πτώση ενός πύργου (άπό την στιγμή που άρχίζει νά πέφτει μέχρι τό πέσιμο) την οδύσεια ένός ποιητή για αυτοαναγνώριση, ο Κοκτώ είχε προωθήσει την στρατηγική της διαχώρισης (παρεμβολής) στο σημείο που ή άναλυτική της λειτουργία διαλυόταν. Έπί πλέον, είχε, στο πιό γυμνό αυτοβιογραφικό φίλμ, αντίστρέψει την πορεία της ένέργειας του Άιζενστάιν, έπανακαθιστώντας τόν Έαυτό σαν τό ύποκείμενο μέ τους πολλαπλούς τρόπους παρουσίασης του — ή μάσκα, ή ύπογραφή, ή φωνή OFF, τό ταμπλώ, βιογραφικά έπεισόδια και ύπαινιγμούς — άντικαθιστώντας αυτήν την πολλα-

πλότητα των φαινομενικών εκφράσεων με την διαχώριση (παρεμβολή) του δεδομένου γεγονότος. Άκόμα, ο Κοκτώ από την αρχή της ταινίας του αναγνωρίζει το χρέος του στους Ούτσέλλο, Πιέρο ντέ λα Φραντζέσκα, Άντρέ ντελ Καστάνιο, σαν ζωγράφων οικισήμων κι' αινιγμάτων, μάς συμβουλεύει δηλαδή να διαβάσουμε το φίλμ σαν ένα κείμενο. Ο Κοκτώ πάντα σεβάστηκε την χωρική προοπτική της ζωγραφικής της Αναγέννησης, και γι' αυτό δέν μάς προκαλεί έκπληξη όταν διαβάζουμε στο ύστερόγραφο του δημοσιευμένου σεναρίου του φίλμ «Τό αίμα του ποιητή» (16), για την άπροθυμία του να «παραμορφώσει» τόν χῶρο. Φοβούμενος, χωρίς άμφιβολία, τόν Καλιγκαρισμό πού ήταν τ' όνομα πού είχε δοθεί στό φίλμ του για τή φόρμα του, μιάς πιό γενικής, Γαλλικής απέχθειας για τόν έξπρεσσιονισμό, περιορίζει τόν εαυτόν του στόν χειρισμό του χρόνου της γραφής ενώ προσπαθεί να σεβαστεί τήν χωρική του άκεραιότητα. Τ' άποτέλεσμα είναι ένα σπουδαίο φίλμ, μιά εύχάριστη μικτογενής δουλειά ειδικής συνέπειας για τούς νέους κινηματογραφιστές της δεκαετίας του '40 και του '50 στους όποιους οι πιό σημαντικές δουλειές της Σουρρεαλιστικής παράδοσης ήταν άκόμα άγνωστες.

Η Ντέρεν, μιλώντας για τό δικό της προσωπικό «κατακόρυφο», «λυρικό» φίλμ, κινήθηκε σέ μιά διεύθυνση αντίθετη άπ' αύτήν του Κοκτώ. Άντι να συνδέσει μιά χρονική στιγμή μέσα στην όποια θά μπορούσε να παρεμβάλει τήν άκεραιότητα του φίλμ, προσπάησε να κινηθή δουλεύοντας πάνω στην χρονική στιγμή, έκτεινοντας την σέ μιά φιλική δομή έξαιρετης άμφιλογίας, έξασφαλισμένη άπό ριζοσπαστικές χωρικές στρατηγικές οι όποιες έρχόντουσαν πιθανόν πιό εύκολα στό μυαλό κάποιας πού είχε εκπαιδευτεί σαν χορεύτρια.

Έμενε λοιπόν για τόν STAN BRACKHAGE να καινοτομήση σ' αύτήν τήν αναθεώρηση της φιλικής μεταβατικότητας, τονίζοντας τήν ιδέα της συνεχούς παρουσίας ενός φιλικού χρόνου ό όποιος καταβροχθίζει και τά δύο στοιχεία, άνάμνηση και προσδοκία στην συνεχή παρουσίαση της παρουσίας. Για να τό πετύχει φυσικά έπρεπε να καταστρέψει τούς χωροχρονικούς συντελεστές βάσει τών όποιων τά γεγονότα του παρελθόντος και του παρόντος προσδιορίζονται χρονικά. Η έπίθεση του BRACKHAGE ενάντια στό χῶρο της αναπαράστασης, επιφέρει τήν τελική διάλυση στην χωρική άκεραιότητα τήν όποιαν ό Κοκτώ, σαν ένας νεο-κλασσικός πού ήταν, προσπάησε να διατηρήσει. Κι' είναι άκριβώς έδῶ, πού ό BRACKHAGE αρχίζει να κινῆται μέσα στό κλίμα του έξπρεσσιονισμού, συστέλλοντας τό βάθος του όρατου πεδίου σέ σημείο πού μεταμορφώνει τήν χωρικότητα της διήγησης. Μ' αύτόν τόν τρόπο ό BRACKHAGE έπαναπροσδιορίζει

τὸν χρόνον σάν καθαρὸ στοιχεῖο τῆς ὄρασης, ὁ χρόνος τῆς ἐμφάνισης. Ἀντικαθιστᾷ τὴν φιλικὴν σκηνὴν μιᾶς πράξης μὲ εἰκόνες τῆς φαντασίας προβάλλοντας τὴν φύση τῆς ἴδιας τῆς ὄρασης σάν τὸ ὑποκείμενο τοῦ κιν/φου. Τὸ ὕφος τοῦ μοντάζ του, συγχρόνως θετικὸ καὶ ρευστό, δημιουργεῖ αὐτὴν τὴν «σύγκλιση τῶν ἑκατὸ χῶρων» γιὰ τὴν ὁποῖαν ὁ KLEE εἶχε μιλήσει καὶ τὴν ὁποῖαν μόνο μιὰ ριζοσπαστικὴ ἀναθεώρηση τῆς ἄρθρωσης τοῦ χρόνου θὰ μπορούσε νὰ πετύχει. Σὲ μιὰ αὐστηρὴ ἔννοια εἶναι Οὐτοπικὴ.

Ἡ ἀργὴ κίνηση, ὁ ἀναμορφικὸς φακός, ἡ διπλοτυπία ἢ ὁποῖα συστέλλει τὸν χῶρον καὶ σταματᾷ τὴν μεταβατικὴν ροήν, ὑπερβολικὰ κοντινὰ πλάνα, ἀλλαγὴ ἐστίας, φλοῦ πλάνα, ἢ χρῆση μαύρης καὶ ἄσπρης ταινίας, ἢ ἀντιστροφή τῶν εἰκόνων, ὁ ρυθμὸς τοῦ σώματος μαζί μὲ τὴν κάμερα, οἱ βίαιες ἀντιπαραθέσεις ὄγκομετρικῶν καὶ ἐπιπέδων περιοχῶν, τὸ γρήγορον φλάς-πανοραμικ, ἢ ζωγραφικὴ καὶ τὸ εὐσιμο τῆς φιλικῆς ἐπιφάνειας, καὶ ἡ ἐπιθεβαίωση τῶν κόκκων τοῦ φίλμ (ἐπιμονὴ πάνω σ' αὐτό), ὅλα αὐτὰ ἀρχίζουν νὰ συνθέτουν μιὰ ἀπογραφὴ προσωπικῶν τεχνασμάτων. Τὸ WONDER RING, ἓνα φίλμ γιὰ τὸ τραῖνον τῆς τρίτης λεωφόρου γυρισμένο στὰ 1955 γιὰ τὸν JOSEPH CORNELL. πρέπει νὰ ἔχει ἐξυηρητῆσει ἓνα πολὺ σπουδαῖο ἐκπαιδευτικὸ σκοπὸ. Ἡ κίνηση τοῦ ἴδιου τοῦ τραίνου, τὸ καρδάρισμα τῶν παραθύρων του, οἱ ἀντανακλόμενες ἐπιφάνειες στὰ παράθυρα καὶ στὶς πόρτες, ἢ ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἀνισότητά αὐτῶν τῶν ἐπιφανειῶν, ὅλα αὐτὰ δημιουργοῦν μιὰ σύνθετη γραφὴ στὴν ἴδια τὴν Κάμερα. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ διασκορπισμένα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τῆς κατασκευῆς καὶ τῆς τροχιάς τῶν ἀνυψωμένων γραμμῶν τοῦ τραίνου, ἐπανασυγκεντρῶνεται ὅπως ἦταν, καὶ ἡ σειρὰ τῶν φορμαλιστικῶν τεχνασμάτων ἀποκαλύπτεται σάν ἡ πορεία τοῦ ταξιδίου.

Εἶναι, ἐν τούτοις, μὲ τὸ φίλμ ANTICIPATION OF THE NIGHT — θέμα του ἢ αὐτοκτονία — ὅπου ὁ BRAKHAGE φτάνει στὸ κατώφλι τῶν κυριότερων ἀπὸ τίς καινοτομίες του. Τοῦτο τὸ φίλμ εἶναι, κατὰ κάποιο τρόπο, ὁ Ὀκτώβρης του. Σ' αὐτὸ θὰ φανεῖ γιὰ πρώτη φορά τὸ διακριτικὸ ὕφος τοῦ δικοῦ του μοντάζ. Ἐάν ὁ διανοητικὸς κινηματογράφος τοῦ Ἀϊζενστάιν βασίζεται πάνω στὴν ἔνωση τοῦ διαχωριστικοῦ, ἀντιλαμβανομένου σάν διαχωριστικοῦ, ὁ κινηματογράφος τῆς ὄρασης θὰ γίνῃ, ἀπ' ἐδῶ καὶ πέρα ἀσύγκριτα ρευστός. Θὰ γίνῃ, ἐπίσης, ὁ κινηματογράφος τῆς προσωπικῆς συνειδήσεως φιλοδοξῶντας γιὰ τὴν πραγματοποίηση μιᾶς ὀλοκληρωτικῆς ἀγνῆς ὄρασης ποὺ νὰ διαφεύγει ἀναλυτικοῦ πιασίματος.

Ὁ Σάρτρ ἔχει δηλώσει ὅτι αὐτὴ ἡ HYPNAGOGIC (ὑπναγωγικὴ) συνειδήση εἶναι ἡ συνειδήση τῆς «γοητείας».

Αυτό δεν σημαίνει ότι η συνειδηση δεν είναι πραγματικά κι' ολοκληρωτικά συγκεντρωμένη πάνω στο αντικείμενο της' όμως όχι με τόν τρόπο της προσοχής... Αυτό που χρειάζεται είναι ακριβώς μιá θεωρητική δύναμη της συνειδησης, ένας κάποιος τρόπος να θέσης τόν έαυτόν σου σέ απόσταση από τίς εικόνες σου, από τίς σκέψεις σου κι' έτσι να τούς επιτρέψεις ν' αναπτύξουν τήν δική τους λογική, κι' όχι να ρίξεις πάνω τους όλο σου τό βάρος, να κριθείς και κατηγορηθείς, να χρησιμοποιήσεις τήν δύναμήν σου γιά κάθε σύνδεση ανεξάρτητα από ότιδήποτε. Μιά άμαξα παρουσιάστηκε μπροστά μου ή όποία ήταν απόλυτη (κατηγορηματική) επιτακτική. Κι' έδω έχουμε τήν μαγευτική συνειδηση: παράγει μιá εικόνα της άμαξας στό μέσο της σκέψης (ένώ σκεπτόμουν) γιά τήν Καντιανή ήθολογία... (17)

Κι' είναι ακριβώς αυτή ή κατάσταση της συνειδησης τήν όποίαν ό BRAKHAGE εισάγει σάν τήν κεντρική άρχή του δικού του κιν/φου. "Έτσι αναπτύσσει μιá θεωρία της όρασης κι' ένα κινηματογραφικό ύφος, όπου και τά δυό είναι άδιάλλακτα στήν κριτική τους έναντία σ' όλες τίς συνθήσεις — και πιό πολύ έναντία σ' αυτές της χωρικής λογικής της 'Αναγέννησης και των μεθόδων προοπτικής της. 'Ο κινηματογράφος της HYPNAGOGIC (ύπναγωγικής) συνειδησης, της εικόνας, άπρόσιτος στήν άνάλυση, είναι ό κινηματογράφος της συνεχούς παρουσίας, κι' αυτό είναι ένα στοιχείο που ό BRAKHAGE είχε άντιληφθεί σάν τό σπουδαιότερο μάθημα που πήρε από τήν GERTRUDE STEIN. Τά στοιχεία της παρατεταμένης INSTANTANEITY * του είναι ή κίνηση της κάμερας, τό φώς, και τό ίδιο τό μοντάζ. "Έτσι στό φίλμ ANTICIPATION OF THE NIGHT βλέπουμε τήν σκιά του BRAKHAGE νά επικρέμεται πάνω από τό φώς που ανάδύεται από τήν πόρτα και τό παράθυρο, τά φώτα του δρόμου νά χαράσσουν γραμμές μέσα στήν μαύρη νύκτα, ένα κήπο ν' άντιμετωπίζεται σάν πηγή φωτός που άντανακλάται στό γρασιδι του, ένα ούράνιο τόξο στά νερά του κήπου. Στό σκοτάδι της νύκτας, τό πολύπλοκο παίξιμο των φωτών κινούνται κλώθοντας, γυρίζοντας, στροβιλίζοντας σ' ένα χώρο άπέραντου βάθους κι' απόλυτης άμφιλογίας. 'Η κάμερα κινείται και μέ τά φώς και άντίθετα άπ' αυτό. Μιά εικόνα άντιστρέφεται, κι' αυτή ή κίνηση της άντιστροφής ίσοπεδώνει και μεταμορφώνει τόν χώρο του κήπου στήν εικόνα. Τράβελλινγκς, γυρισμένα μακρυά από τό φώς, από μέσα από τό πάρκο, ρίχνουν φώς μ' ένα χαώδη τρόπο κατά μήκος της όθόνης και πάνω σ' αυτήν. 'Η κάμερα κερδίζει από αυτήν τήν σκοτεινάτητα τήν ικανότητα νά άντιστρέψει τήν πραγματικότητα της δικής της κίνησης δημιουργώντας τήν ψευδαίσθηση ότι τό αντικείμενο κινείται, έτσι ώστε μιá σελήνη κι' ένας ναός μέσα από μιá σειρά από τράβελλινγκς φαίνονται νά κινούνται κατά μήκος της όθόνης.

* στιγμοποίησης.

Stan Brakhage — ANTICIPATION OF THE NIGHT



11111



Stan Brakhage — ANTICIPATION OF THE NIGHT

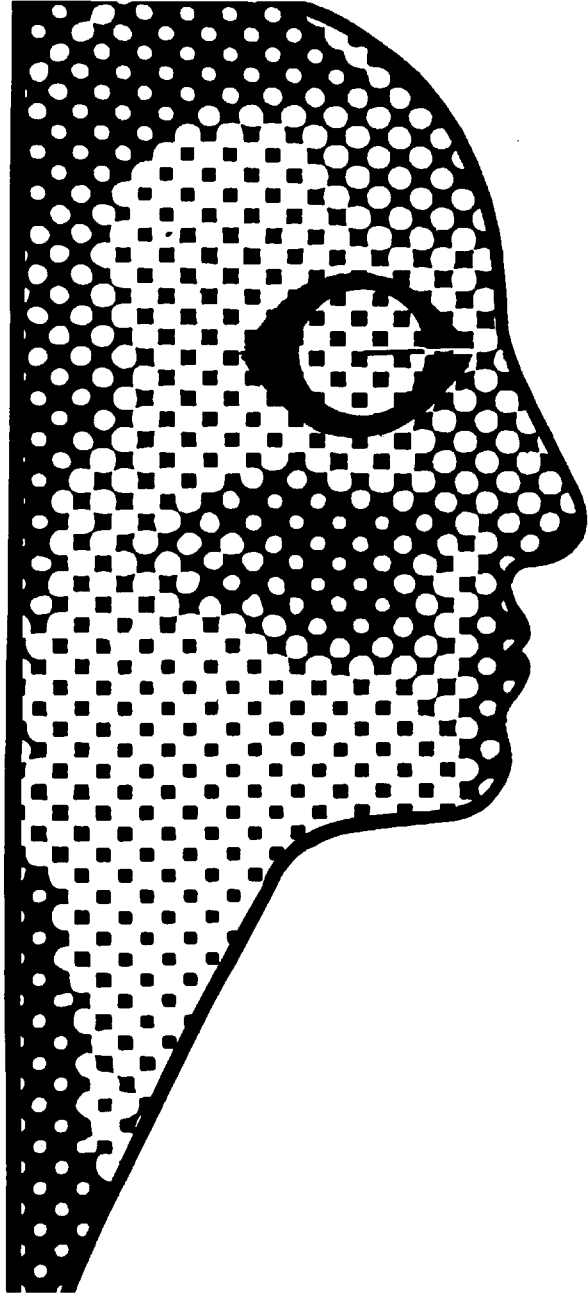


Σ' αυτό τὸ φιλμ διακρίνουμε ἐπίσης ὅτι τὸ ὕφος τοῦ μοντάζ τοῦ BRAKHAGE ἔχει ὠριμάσει. Ἡ ρευστότητα του σχεδὸν διαφεύδει τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία του. Τὰ κοψίματα εἶναι πολλά καὶ γρήγορα (ὁ BRAKHAGE στὴν ὠριμη δουλειά του κάνει χρῆση καὶ τοῦ FADE IN καὶ OUT), ἀλλὰ ὁμως — κι' αὐτὸ εἶναι τὸ σημείο τῆς διαλεκτικῆς ἔντασης τοῦ BRAKHAGE — παρουσιάζονται μὲ μιά συνεχικότητα πού προέρχεται ἀπὸ τὴν σωστὴ ἔνωση. Ἀνόμοιοι χῶροι ἐνώνονται σὲ μιά σταθερὴ ἐπιπεδικότητα μέσω τῆς συνθετικῆς κίνησης τῆς κάμερας.

Ἔτσι λοιπόν, ὁ BRAKHAGE ἔχει κινηθεῖ μέσα ἀπὸ τὸν χῶρο καὶ τὸ κλίμα τοῦ ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμού, ἀποκόπτοντας κάθε σύνδεσμο μὲ τὸν χῶρο διήγησης τὸν ὁποῖον τὸ μοντάζ τοῦ Ἀϊζενστάιν εἶχε μεταβάλλει σὲ χῶρο τῆς διαλεκτικῆς συνείδησης. Ὁ BRAKHAGE πιστεύει στὸν ὀπτικὸ χῶρο σὰν τὴν «ἀδιάφθαρτη» κατοικία τῆς Φαντασίας ἢ ὅποια τὸν ἀποτελεῖ. Καταργώντας τὴν ἀπόσταση καὶ ἀναλύοντας τὴν διαχώριση πού ὁ Ἀϊζενστάιν εἶχε υἱοθετήσει σὰν τίς ἀπαραίτητες προϋποθέσεις γιὰ τὴν γνωστικὴ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου, προτείνει, σὰν τὸ περάδειγμα σύγχρονου ὕφους τοῦ μοντάζ, μιά ἐναλλακτικὴ λύση γιὰ τὸν διανοητικὸ Κινηματογράφο: τὸν Κινηματογράφο τοῦ ὁράματος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- (1) Τ. Σ. Ἐλιοτ, «Ἡ πᾶρδοση καὶ τὸ ἀτομικὸ ταλέντο». Ἐκλογή ἀπὸ δοκίμια, σελ. 4—5.
- (2) Σεργκέϊ Ἀϊζενστάιν, «Ἀπὸ τὸ Θέατρο στὸν κινηματογράφο» FILM FORM σελ. 14.
- (3) Βλαδιμήρ Τατλίν, «Σχετικὰ μὲ τὸ Ζανγκέζι» Κατάλογος ἐκθέσεων τοῦ Βλαδιμήρ Τατλίν, σελ. 69.
- (4) ROBERT NORRIS: «AN AESTHETICS OF TRANSGRESSION» σελ. 75.
- (5) Ἀϊζενστάιν, «Ἀπὸ τὸ Θέατρο στὸν Κινηματογράφο», σελ. 16
- (6) Βίκτωρ Σκλόβοκ, «Μιά φορά κι' ἓνα καιρὸ, ἀπορμημονεύματα καὶ σημειώσεις» σελ. 447.
- (7) Ἀνατυπωμένο μὲ μιά σημείωση τοῦ ἐκδότη ἀπὸ τὸν JAY LEYDA στὴν πρώτη ἀπ' εὐθείας μετάφραση στὰ Ἀγγλικά ἀπὸ τὸ πρωτότυπο. Ρώσικο κείμενο, γιὰ τὴν Ἀγγλικὴ ἔκδοση τοῦ FILM FORM σελ. 257—260.
- (8) HANS JONAS. «Τὸ φαινόμενο τῆς ζωῆς, πρὸς μιά Φιλοσοφικὴ Βιολογία» σελ. 135—156.
- (9) HAROLD BLOOM, «THE VISIONARY COMPANY, A READING OF ENGLISH ROMANTIC POETRY». σελ. 30.
- (10) Ἀπὸ ἓνα γράμμα τοῦ BRAKHAGE στὸν HOLLIS FRAMPTON στὸ 1972.
- (11) Ἀϊζενστάιν, FILM FORM, σελ. 204.
- (12) ERICH AUERBACH, "MIMESIS, THE REPRESENTATION OF REALITY IN WESTERN LITERATURE", σελ. 4.
- (13) Τὴν εὐγνωμοσύνη μου στὸν PHOEBE COHEN γιὰ τὴν βοήθεια πού μοῦ πρόσφερε στὸ μέτρημα, κάδρο μὲ κάδρο τῆς σκηνῆς.
- (14) WALTER BENJAMIN, «ESSAIS SUR BERTOLT BRECHT». σελ. 1—37.
- (15) Ἀϊζενστάιν, FILM SENSE, μετ. ἀπὸ τὸν JAY LEYDA, σελ. 82.
- (16) JEAN COCTEAU, Τὸ αἶμα τοῦ ποιητῆ, σὲ Δυὸ Σενάρια, μετ. CAROL MARTIN — SPREEY.
- (17) JEAN — PAUL SARTRE, «Ἡ ψυχολογία τῆς Φαντασίας» μετ. BERNARD FRECHTMAN, σελ. 57.

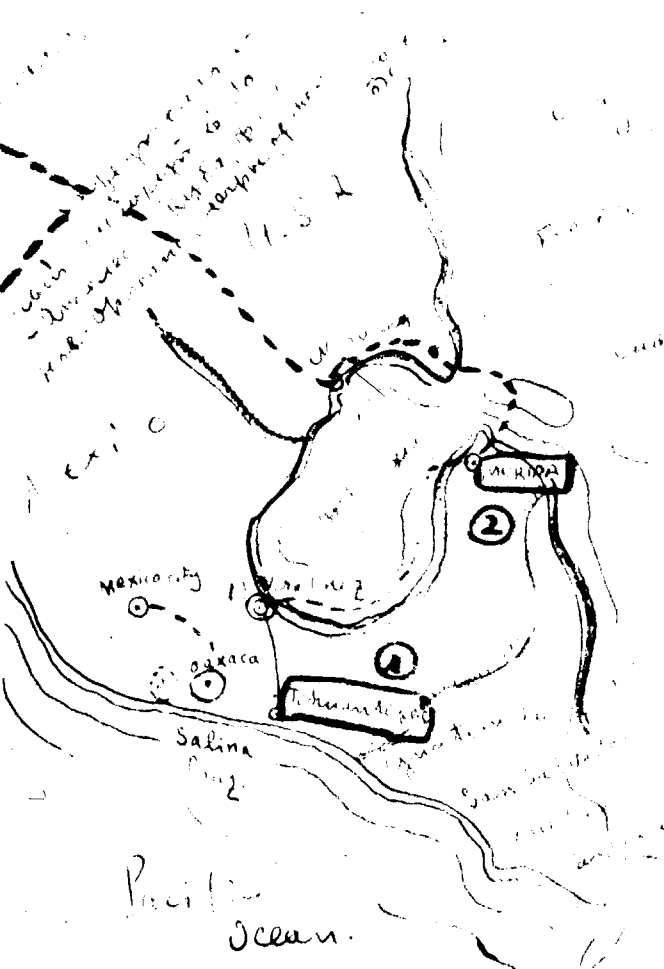




ΤΑ ΜΕΞΙΚΑΝΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ Σ. Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ







Олене проводился маршрут из Коронадо.

- 1 - Tehuantepec (а. Крива горка)
- 2 - Merida, Yucatan (а. гл. центр)
- 3 - 6 миль западнее севернее V. на - Cruz - la vid
- севернее в Оахаке, где земля -
- бесплодная.

Ἐκείνη τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1930 μέχρι τὸ Φλεβάρη τοῦ 1932 ὁ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Ἀϊζενστάιν διέσχισε τὸ Μεξικὸν ἑκατοντάδες χιλιόμετρα καὶ γύρισε χιλιάδες μέτρα φιλμ. Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα γεννήθησαν καὶ τὰ «μεξικάνικα σχέδια».

Ὁ Ἀϊζενστάιν σχεδίαζε ἀπὸ παιδί. Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Ντωμιέ καὶ τὸν Καλὸν μεταφέρει στὰ σχέδιά του καὶ τὰ σκίτσα τοῦ ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ κωμικόν, τὸ γκροτέσκο τὸ ἀποκρηάτικο στοιχείον πού διαθέτουν οἱ μεγάλοι γάλλοι γραφίστες.

Ὡστόσο ὁ Α. σχεδίαζε σχεδὸν πάντα γιὰ τὸν ἑαυτό του. Δὲν ὑπολόγισεν ἐν ἑαυτῷ «τρίτον μάτι». Ἔτσι καὶ τὰ «μεξικάνικα» σχέδιά του δὲν μποροῦν ἐν καμμίᾳ περιπτώσει νὰ θεωρηθῶν σκίτσα γιὰ τὰ κατοπιναῖα πλάνα τῆς ταινίας τοῦ ἢ εἰκονογράφηση τοῦ ὑπὸ κατασκευὴν σεναρίου. Σχεδιάζει διαρκῶς σ' ὁποιοδήποτε φύλλον χαρτί πέσει στὰ χέρια του, τίς ὀπτικές ἐντυπώσεις τοῦ ἀπὸ τὸ Μεξικόν, φυσικά, πάντα μέσα εἰς τὴν ἀντίληψιν πού ἔχει γιὰ τὴν χώρα αὐτή καὶ τὴν ὁποία θὰ προσπαθῆσιν νὰ ἐνωματώσιν καὶ εἰς τὴν ταινίαν πού ποτὲ δὲν τελείωσεν. Κι ἐδῶ ἀξίζει νὰ ἀναφερθῆι ὅτι μὲ τὸ Μεξικόν ὁ Σ.Α. ἔχει ἰδιαίτην σχέσιν. Ἀπὸ τὸν καιρὸν ἀκόμα πού κάνει τίς πρῶτας του δουλειὰς ἐν τῷ θεάτρῳ («Ὁ Μεξικάνος», 1920). Πολύ πρὶν βρεθῆι ἐν τῷ Μεξικῷ ἔχει μελετήσιν τὸν αὐτόχθονον μεξικάνικον πολιτισμὸν (Ἄζτέκων κ.ἄ.) καθὼς καὶ τὸν πολιτισμὸν πού ἀναπτύσσεται δίπλα τοῦ καὶ ἐν ἀντίθεσιν μὲ τὸν παλαιὸν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Ἰσπανῶν κατακτητῶν.

Ὡστόσο ὅταν θρῖσκειται, σ' αὐτὴν τὴν ἰδιόμορφον χώραν ἡ ἐκπληξὴ τοῦ εἶναι τεράστια ἀπὸ τὴν συνύπαρξιν τῶσων διαφορετικῶν πολιτιστικῶν στοιχείων ἔτσι πού κάθε μετακίνησιν τοῦ, κάθε σκίτσο τοῦ, κάθε του γύρισμα νὰ μὴν εἶναι μονάχα μιὰ διαδρομὴ μέσα ἐν τῷ μεξικάνικῳ χωρῷ ἀλλὰ καὶ ἕνα μεγάλο ἄλμα ἐν τῷ χρόνῳ, εἰς τὰ χρονικὰ διαστάσεις τῶν μεξικάνικων πολιτισμικῶν μνημείων.

Καὶ ἴσως νὰ εἶναι ὁ μόνος ἀπὸ τὴν Εὐρώπην πού ἐννοίησεν ὅτι ὁ αὐθεντικὸς μεξικάνικος πολιτισμὸς δὲν ἀνή-

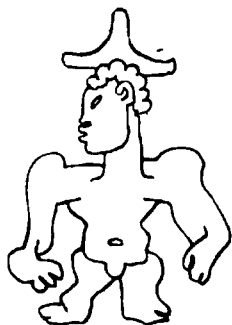
κει «μνημειακά» στο παρελθόν αλλά κατορθώνει παρ' ὄλη τὴν ἰσπανικὴ κατοχὴ νὰ ἐπιδιώκει καὶ νὰ ἐπιβάλλεται στὴν σύγχρονη ἐποχὴ.

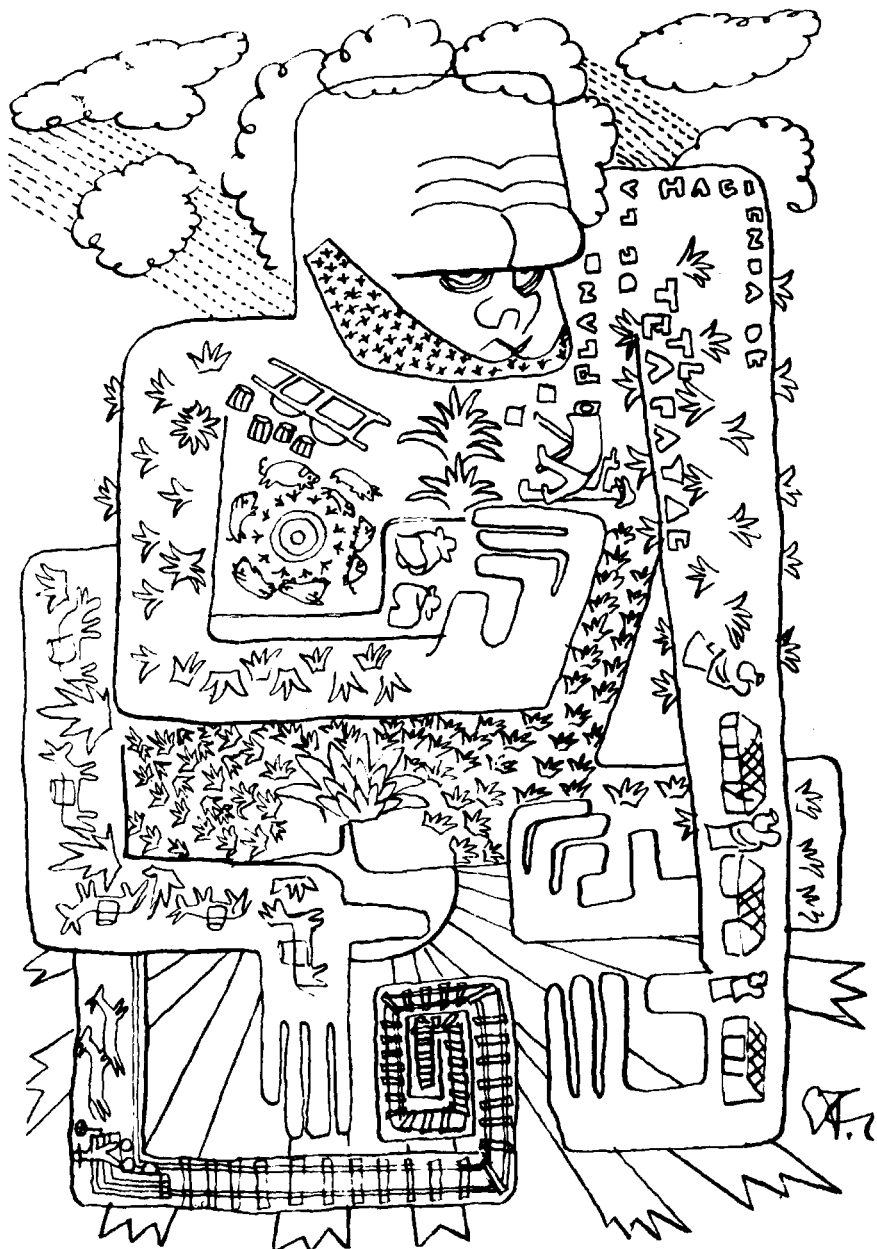
Τὰ θέματα τῆς ταινίας «Que Viva Mexico», προωθοῦν τὰ κύρια στάδια τῆς μεξικάνικης ἱστορίας: αὐτόχθονας πολιτισμὸς, ἰσπανικὴ κατάκτηση, τὸ Μεξικὸ κάτω ἀπὸ τὴ σκέπη τοῦ καθολικισμοῦ, ξέσπασμα ἐπανατακτικῶν ἀγώνων.

Ἐβδομήντα πέντε χιλιάδες μέτρα φιλμ πού γύρισε ὁ Α., στάλθηκαν στὸ Χόλυγουντ γιὰ ἐμφάνιση καὶ τύπωμα ἀλλὰ ποτὲ δὲν ξαναγύρισαν στὰ χέρια τοῦ σοβιετικοῦ σκηνοθέτη.

Ἐνῶς διασώθηκε ἀπ' αὐτὸ τὸ ὑλικὸ καὶ μὲ μοντάζ ξένο ἀπὸ τὸν Ἀϊζενστάϊν ἀποτελεῖ τὶς ταινίες πού προβάλλονται μέχρι σήμερα. Ἴσως γι' αὐτὸ τὸ σενάριο, τὰ ἄρθρα τοῦ Ἀϊζενστάϊν καὶ κυρίως ὄλα τὰ μεξικάνικα σχέδια τοῦ πού ἔχουν διασωθεῖ δίνουν μιὰ ἀρκετὰ κατατοπιστικὴ εἰκόνα αὐτοῦ πού ὁ Α. σκόπευε νὰ φτιάξει στὸ Μεξικὸ, βοηθᾶνε νὰ κατανοηθεῖ πληρέστερα καὶ τὸ ὑλικὸ τῆς ταινίας

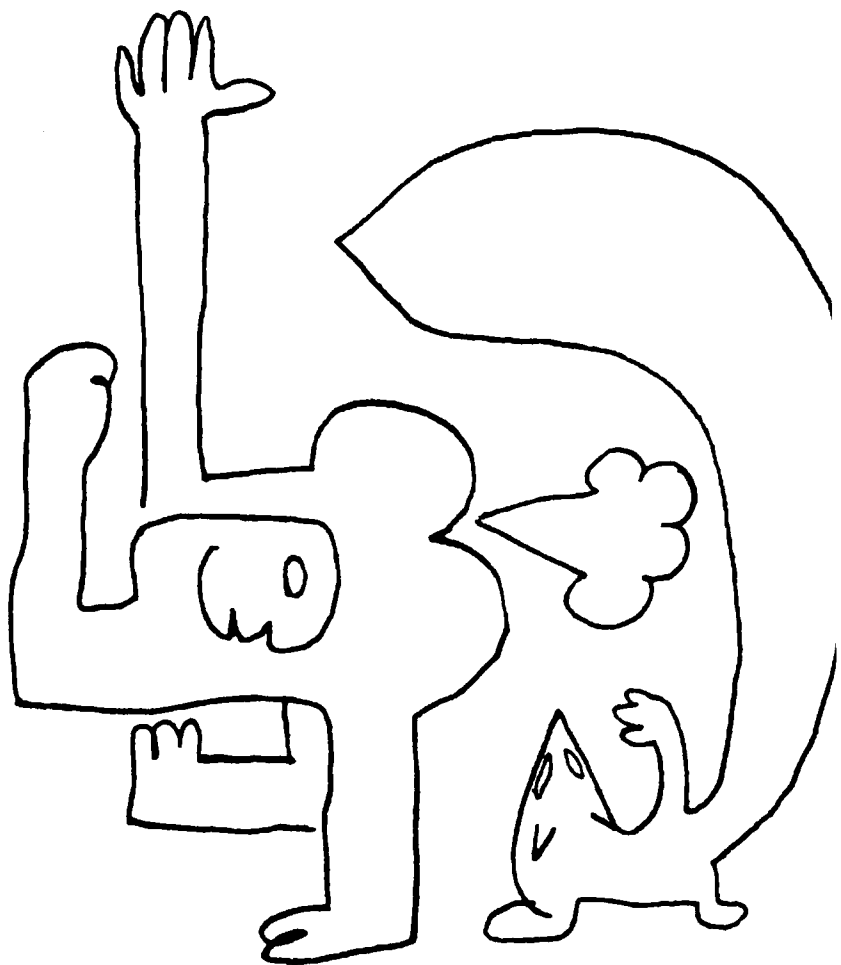
Ἐνα τέτοιο βιβλίον πρόκειται νὰ κυκλοφορήσει καὶ ἕνα μέρος του μὲ τὰ μεξικάνικα σχέδια τοῦ Ἀϊζενστάϊν παρουσιάζεται ἐδῶ.

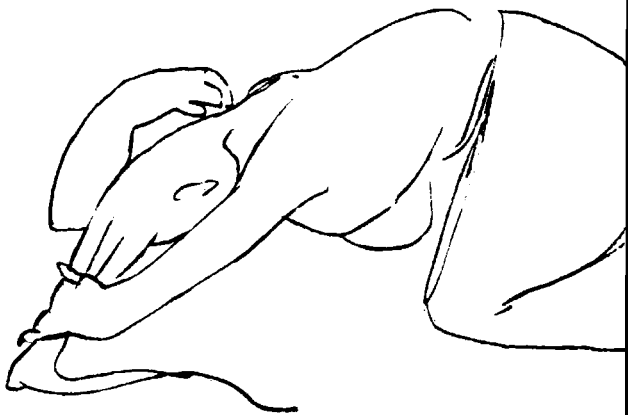




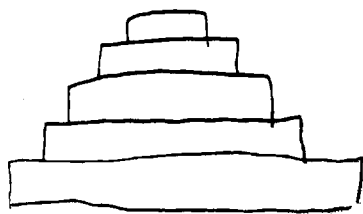
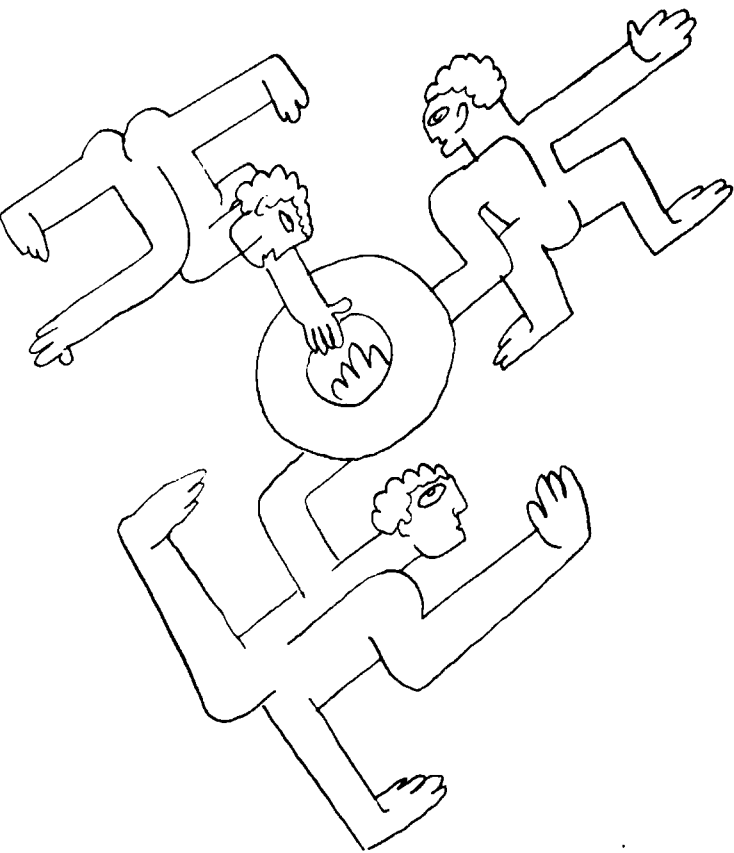
PLANO DE LA HAGO
E D O V O N E S
T E P L A V A T E
M V E

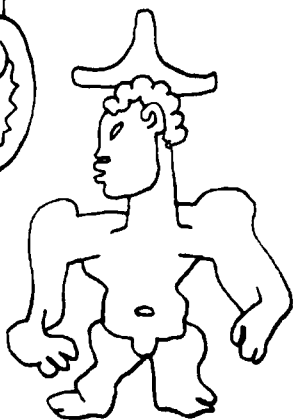
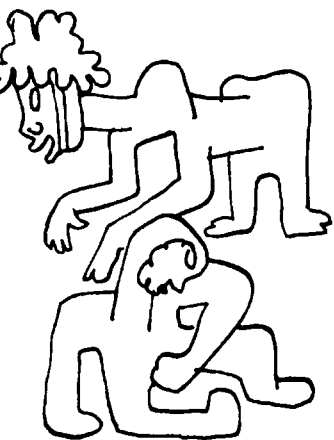
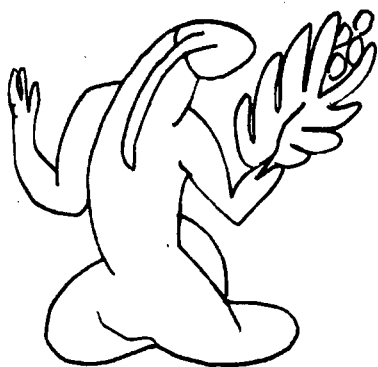
4 2 1 1 1 1 1 1

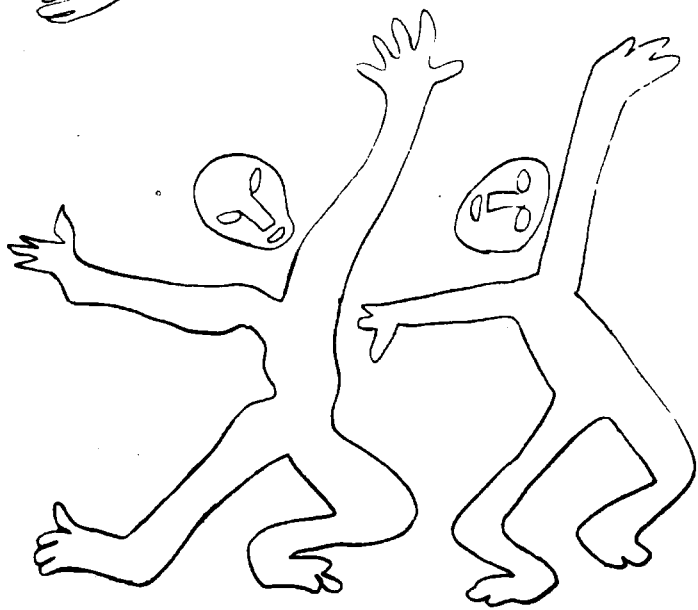
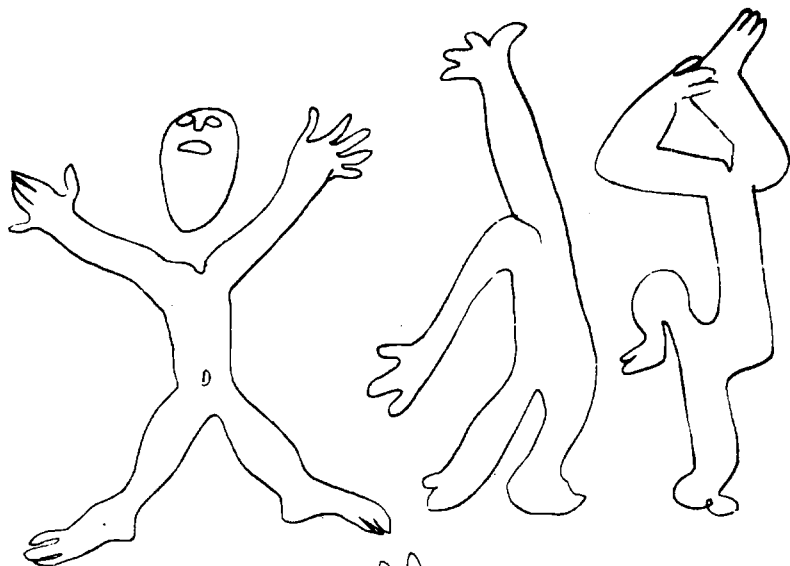


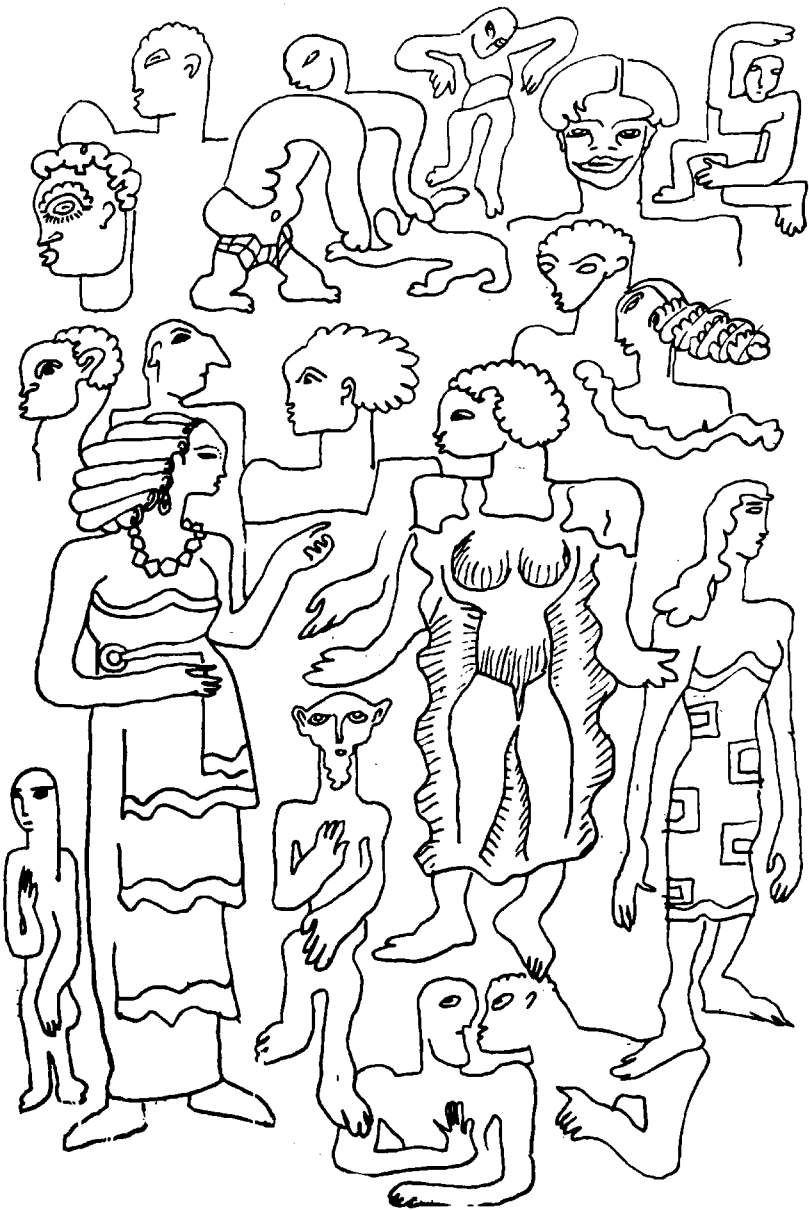


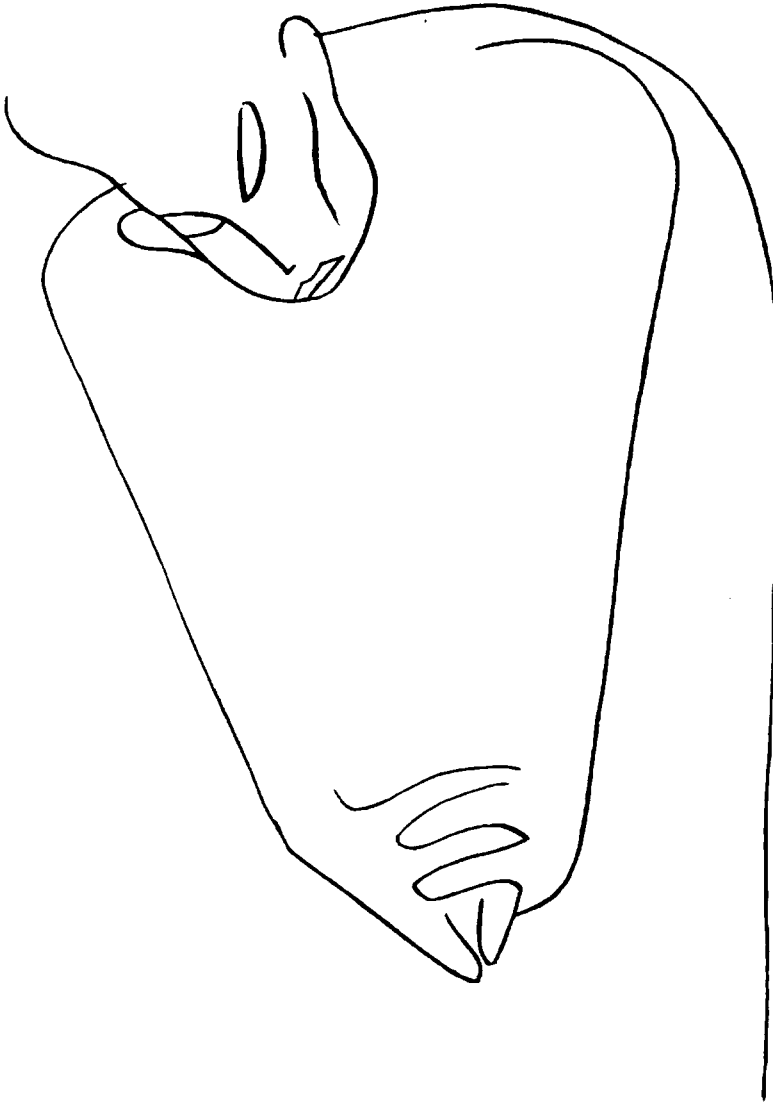


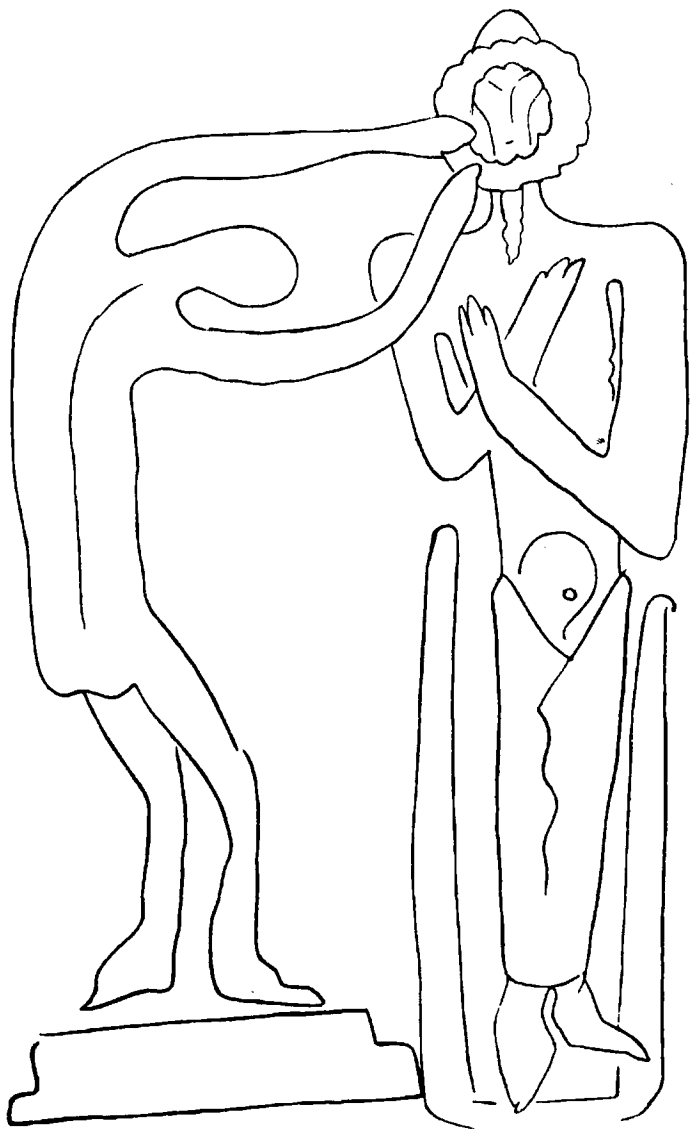


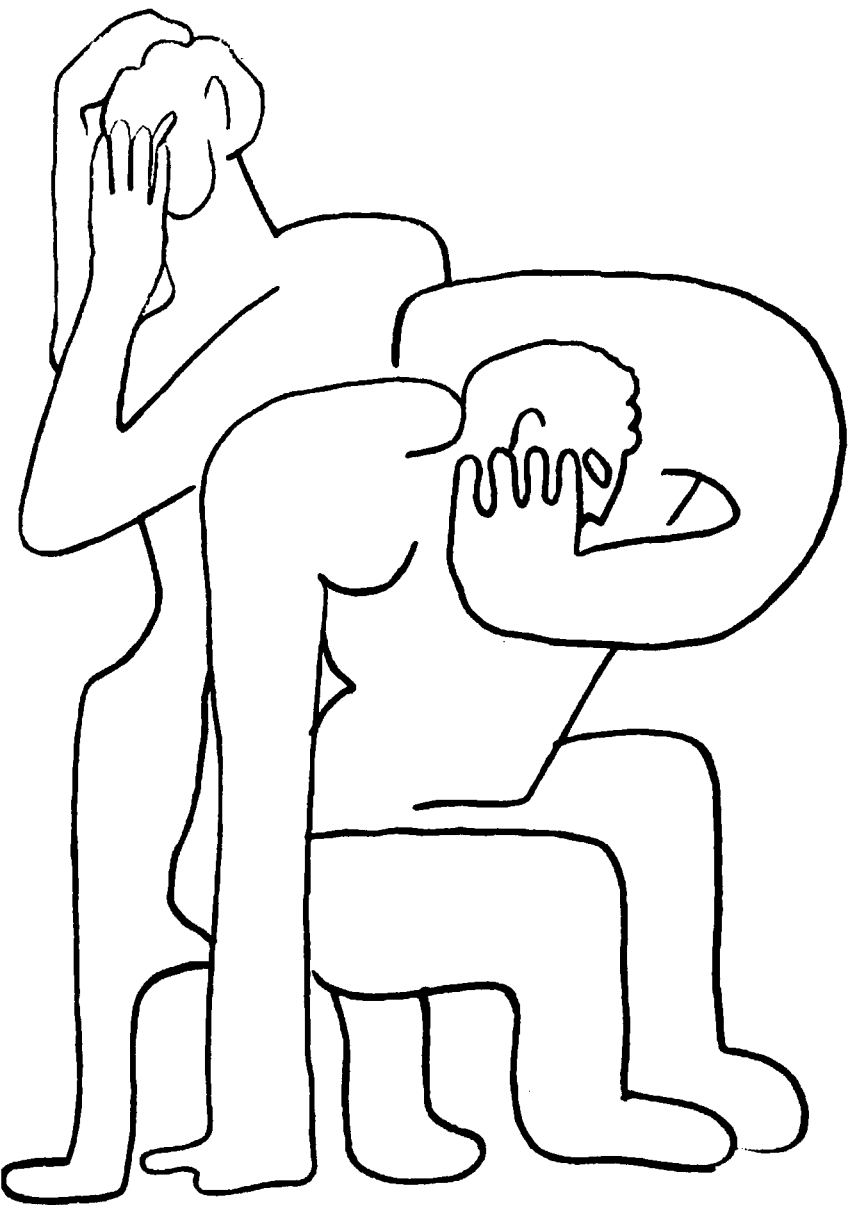


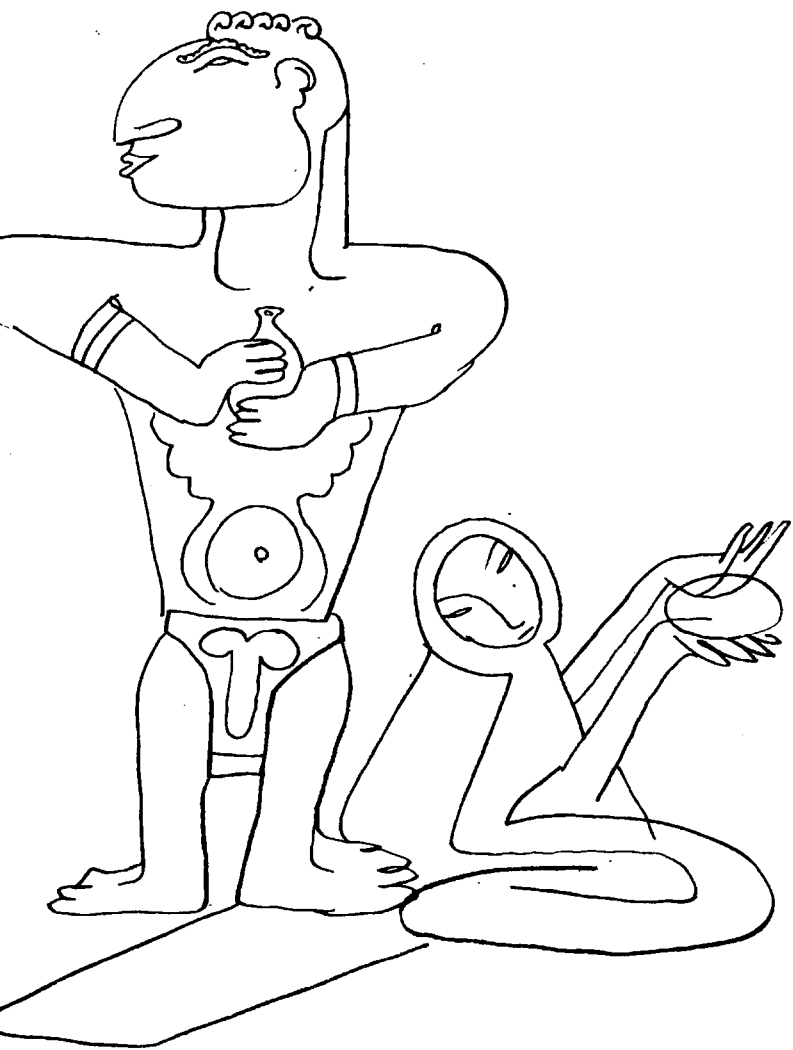


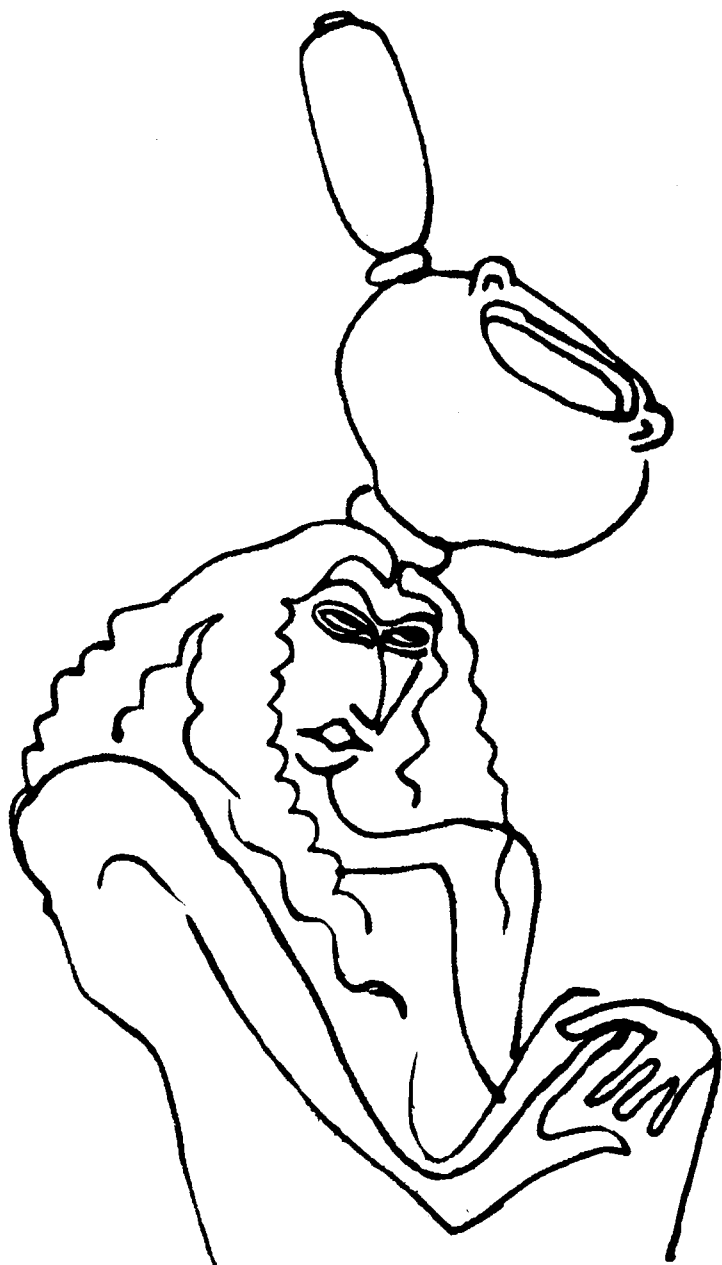


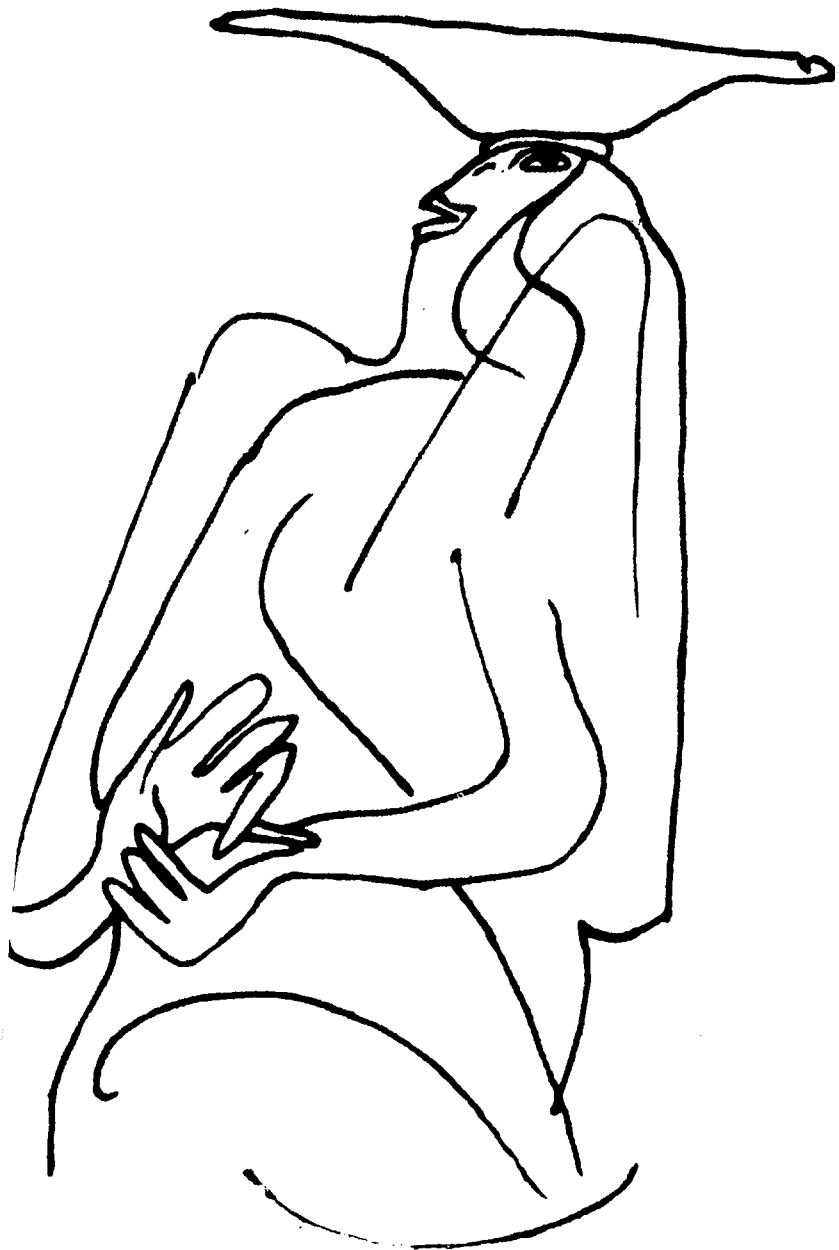






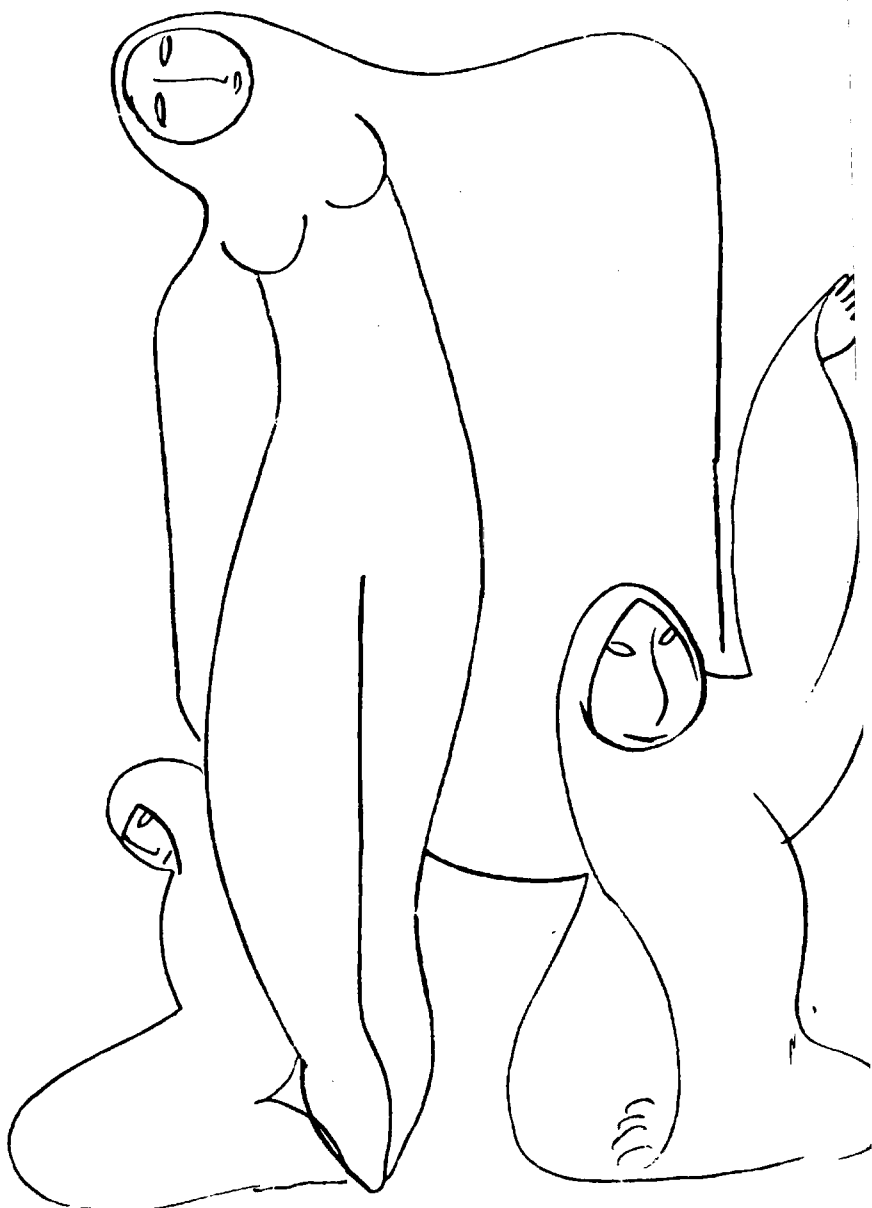


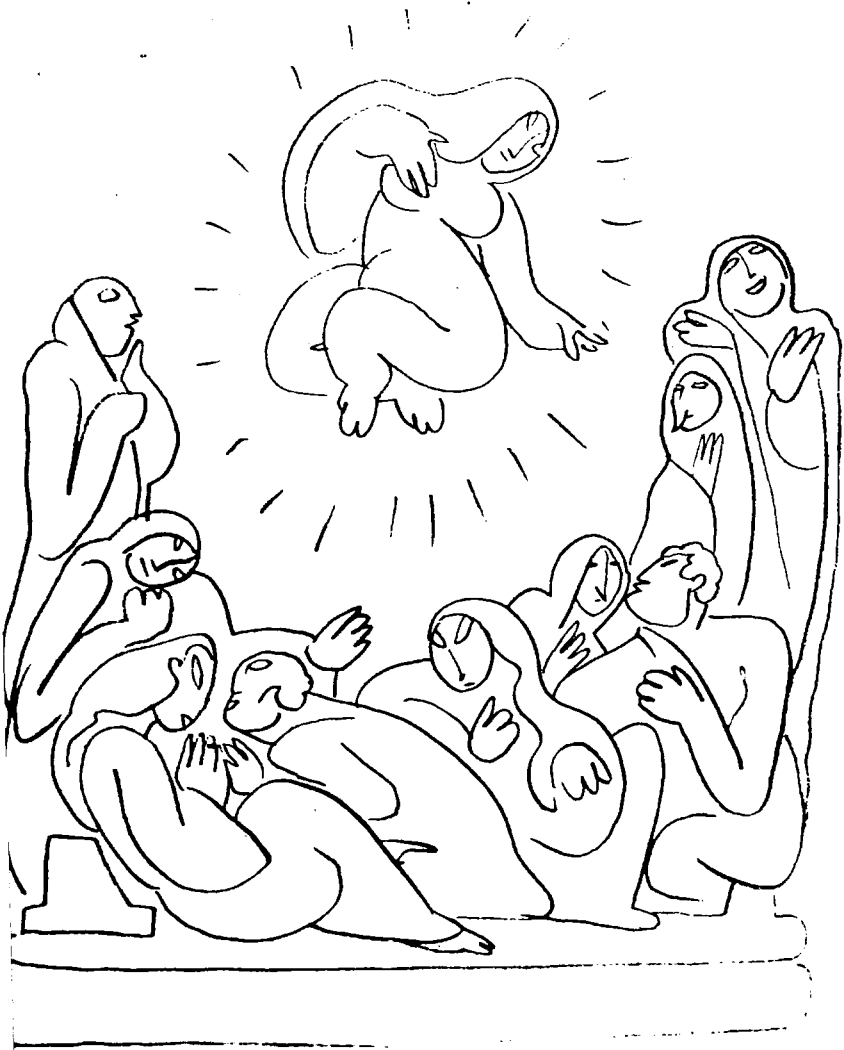






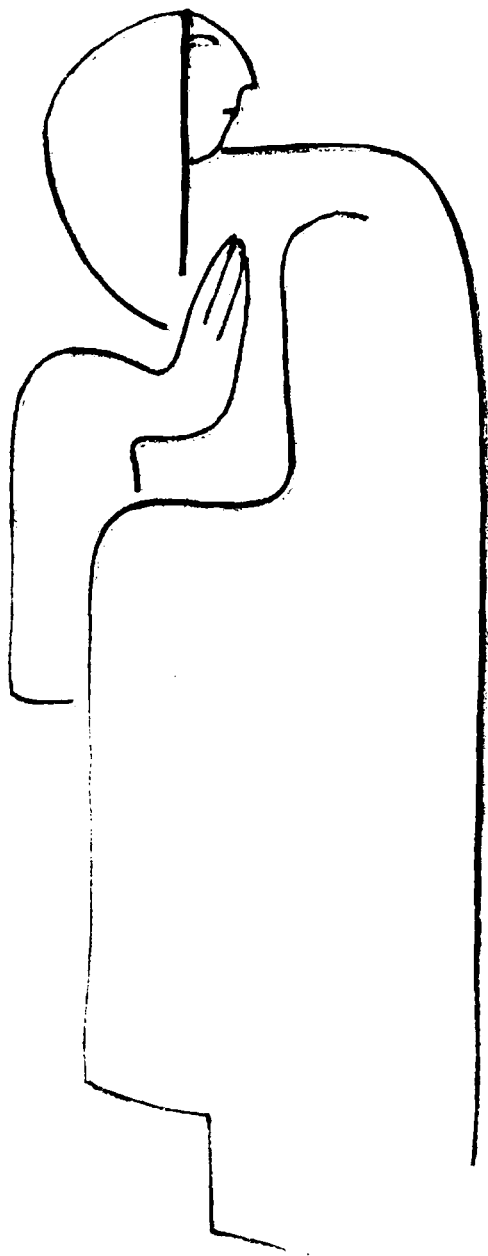




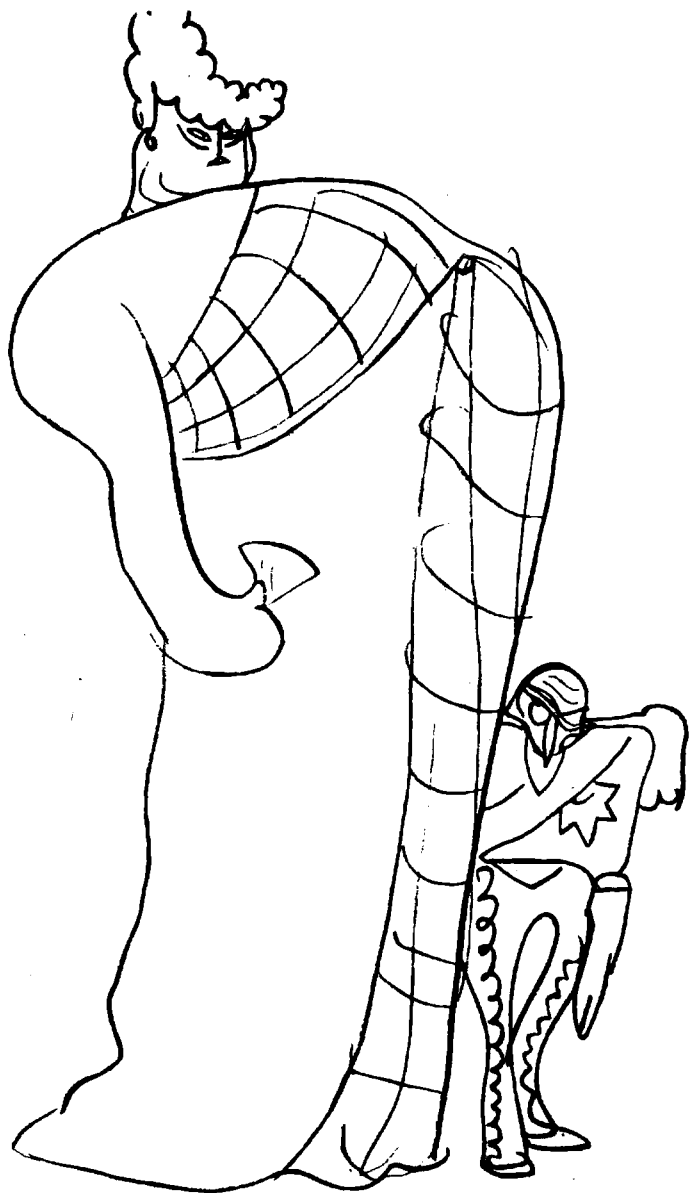


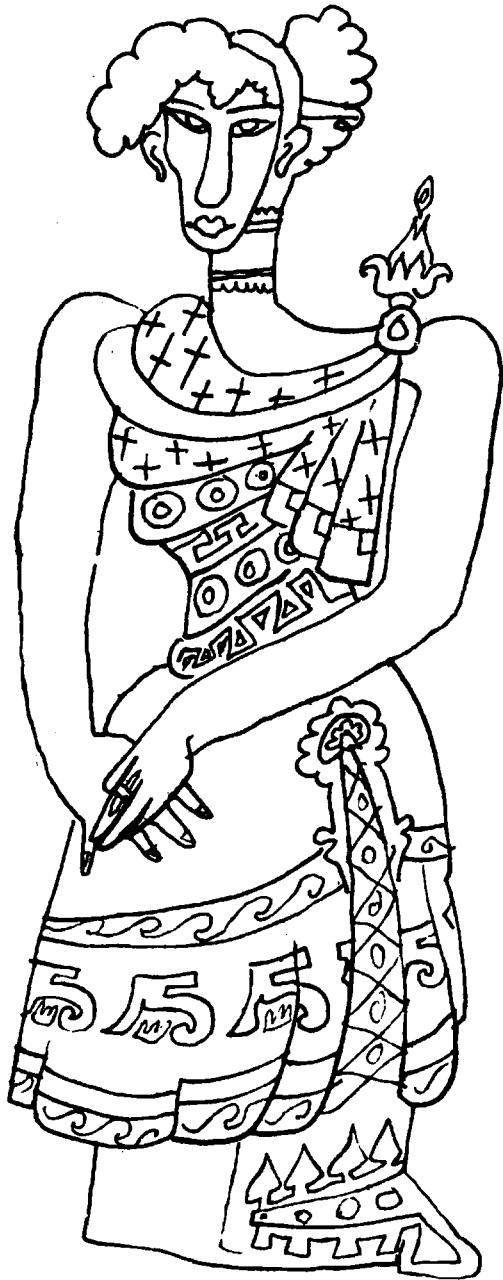


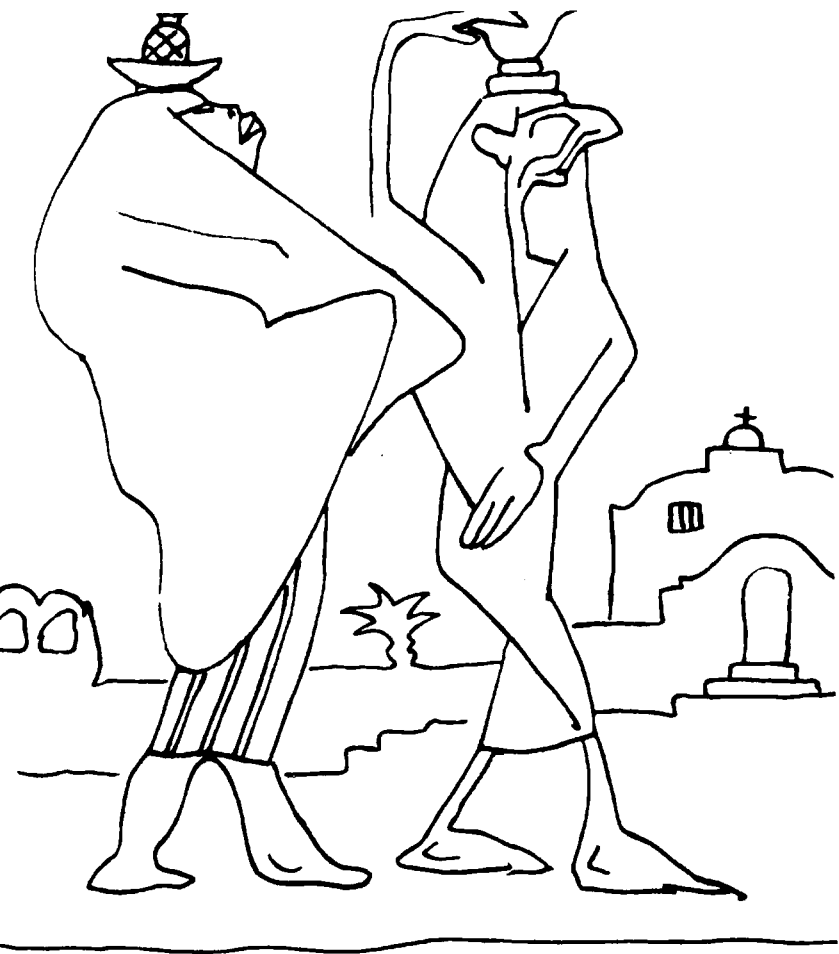


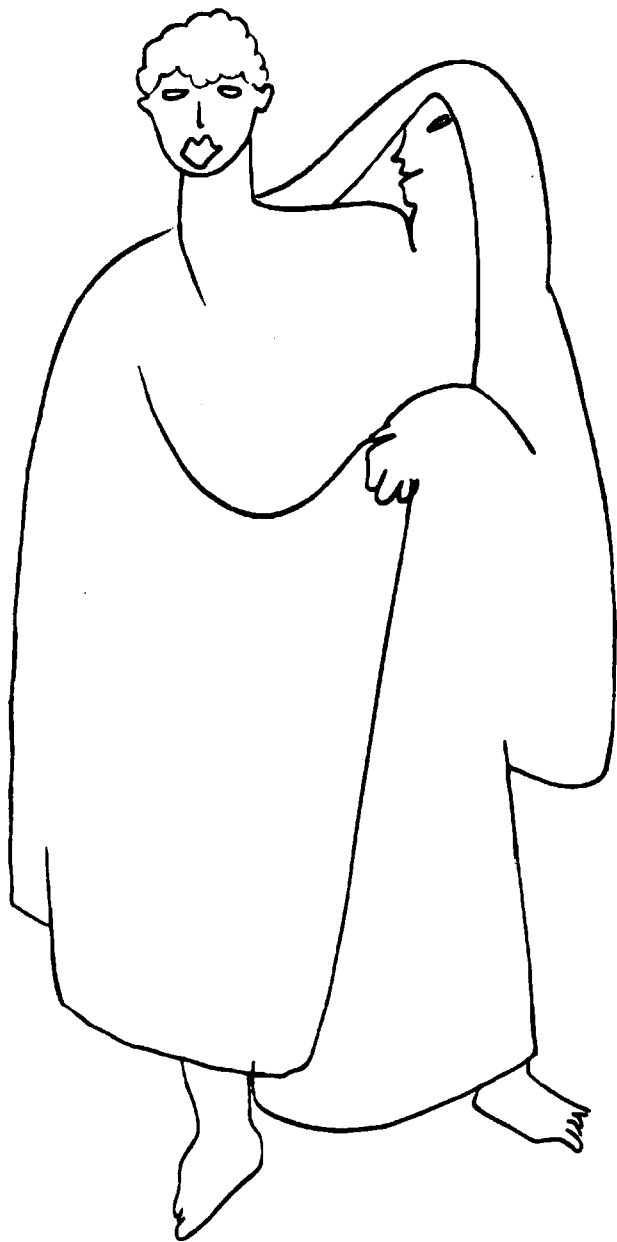




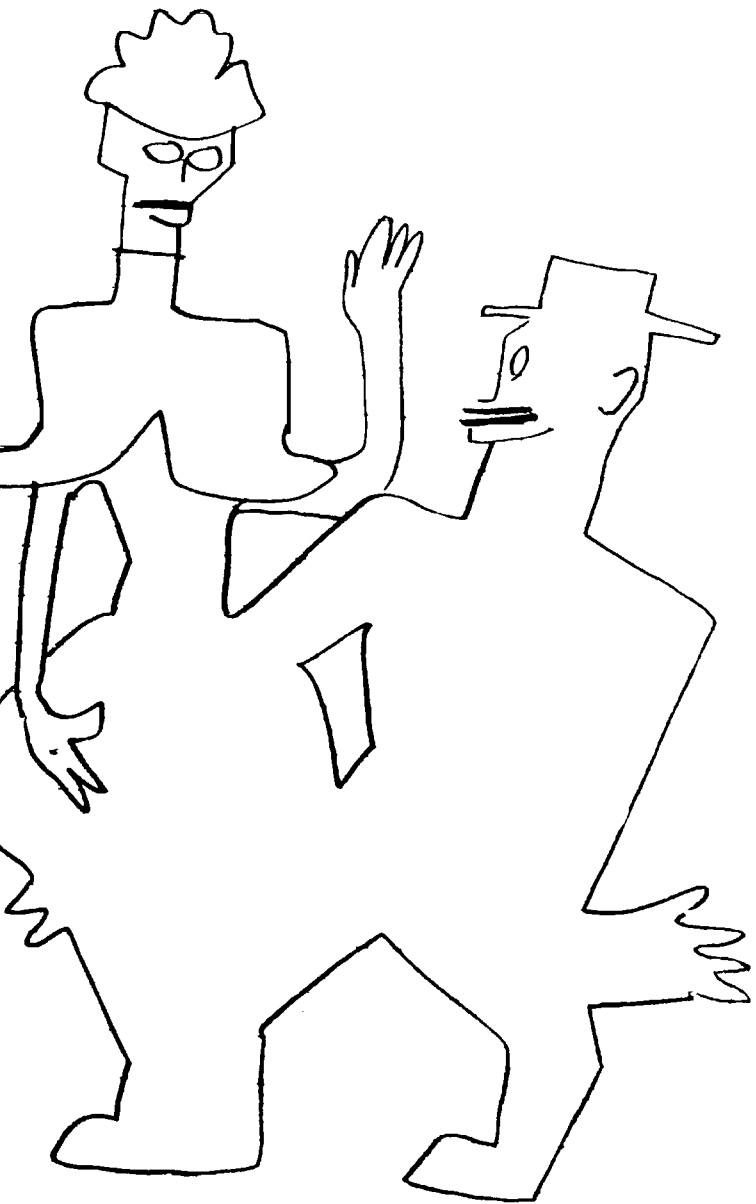


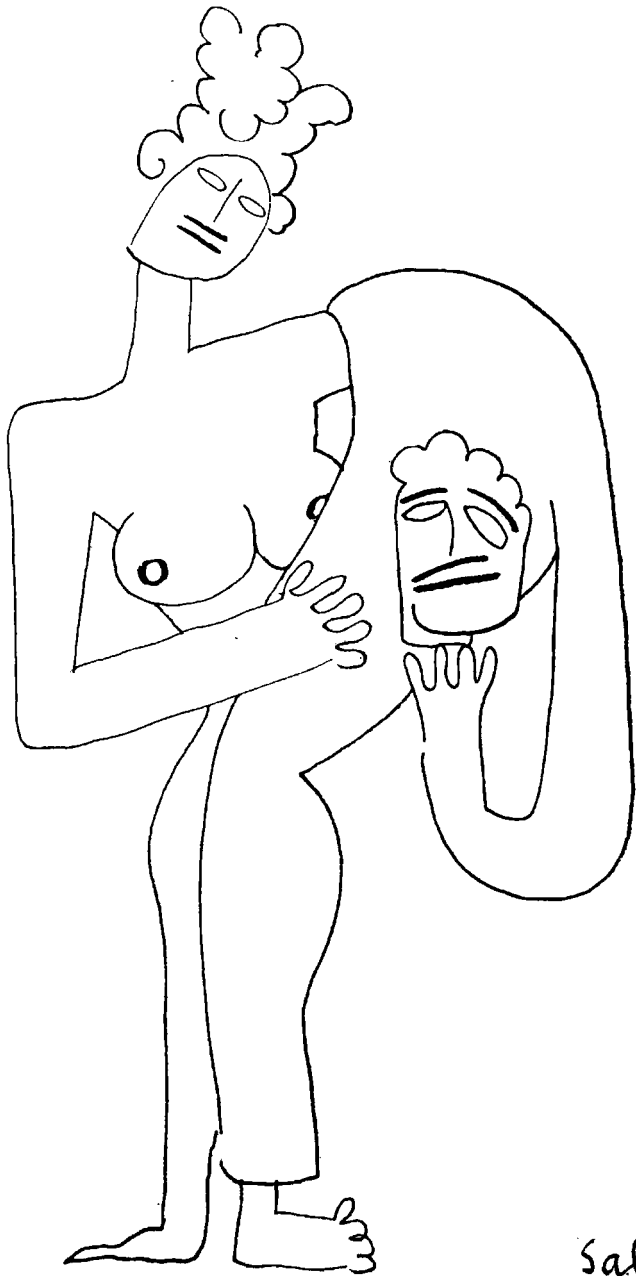




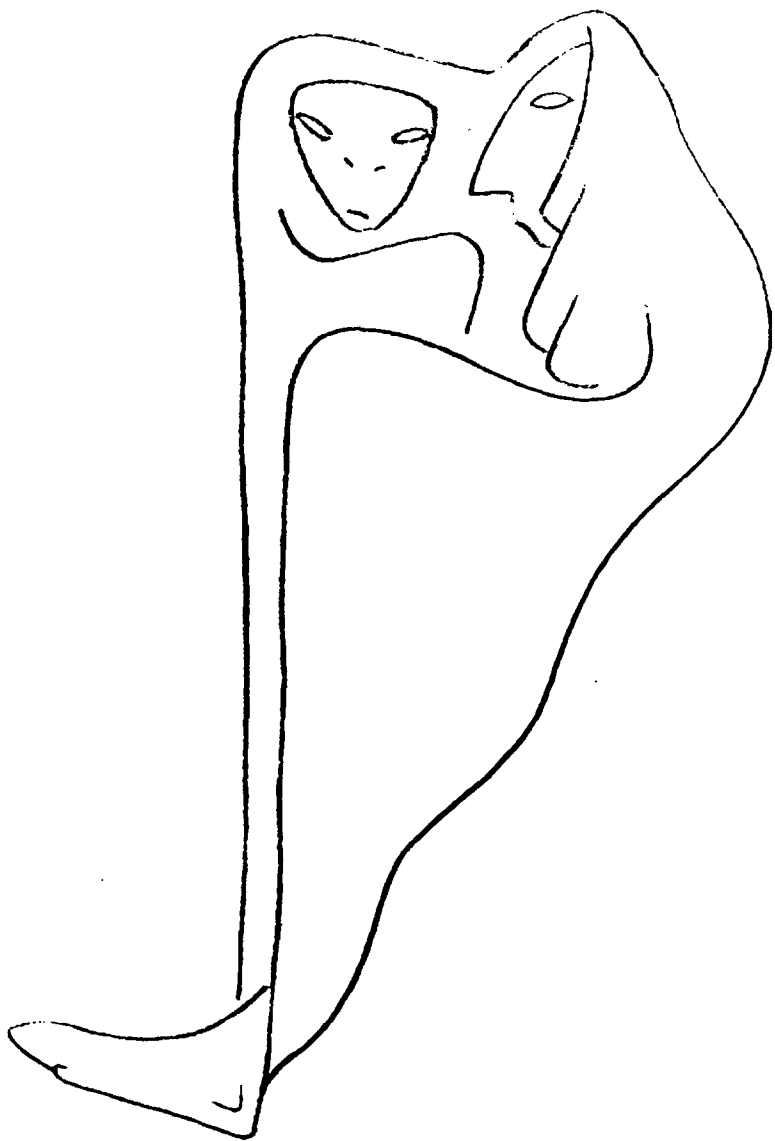






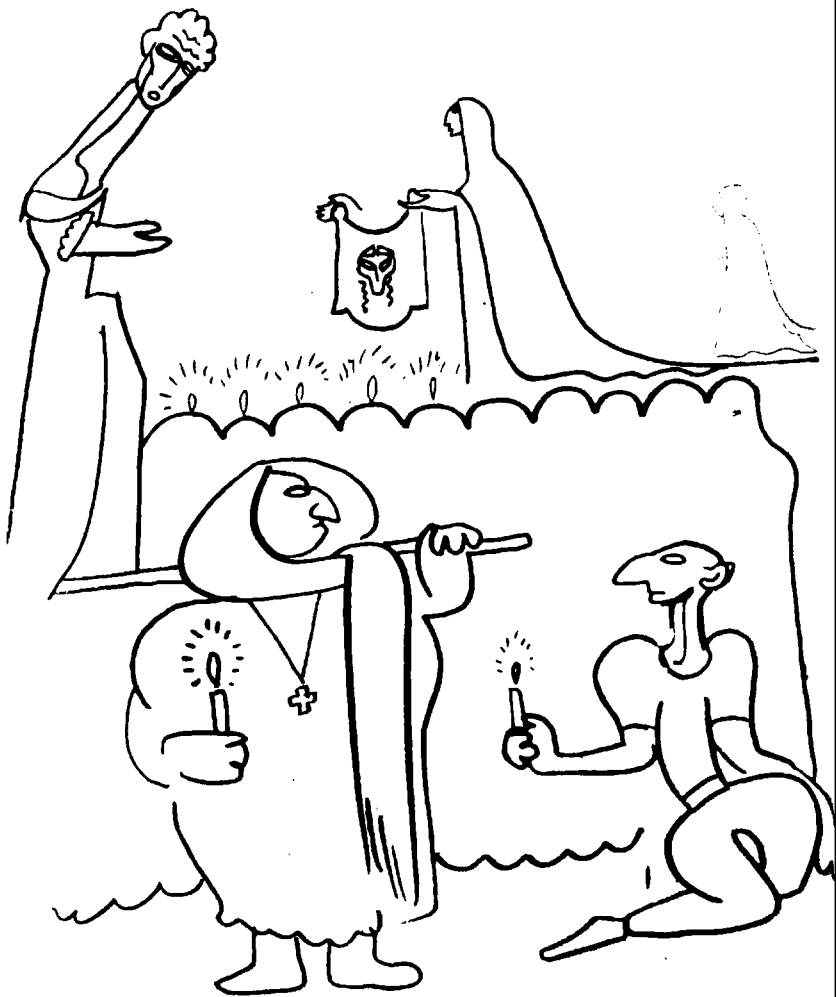


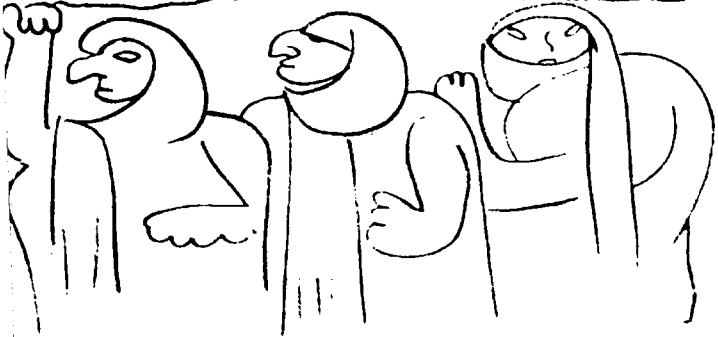
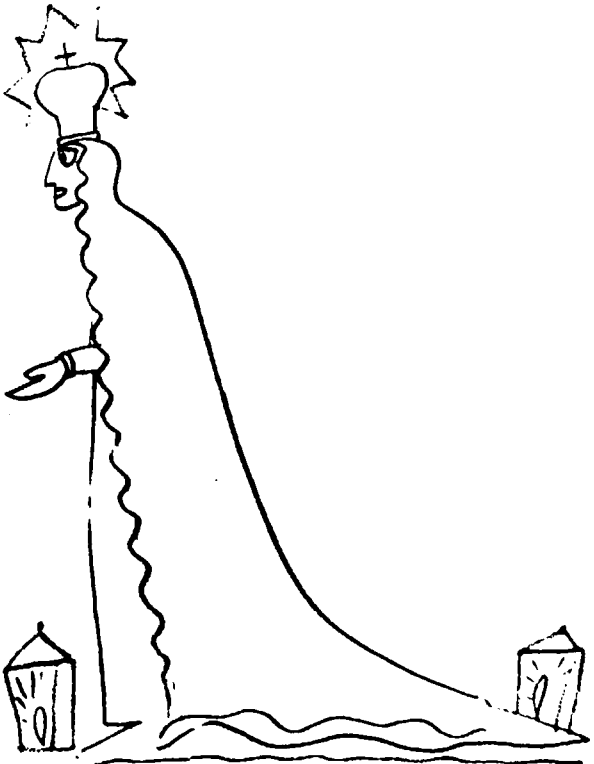
Salome







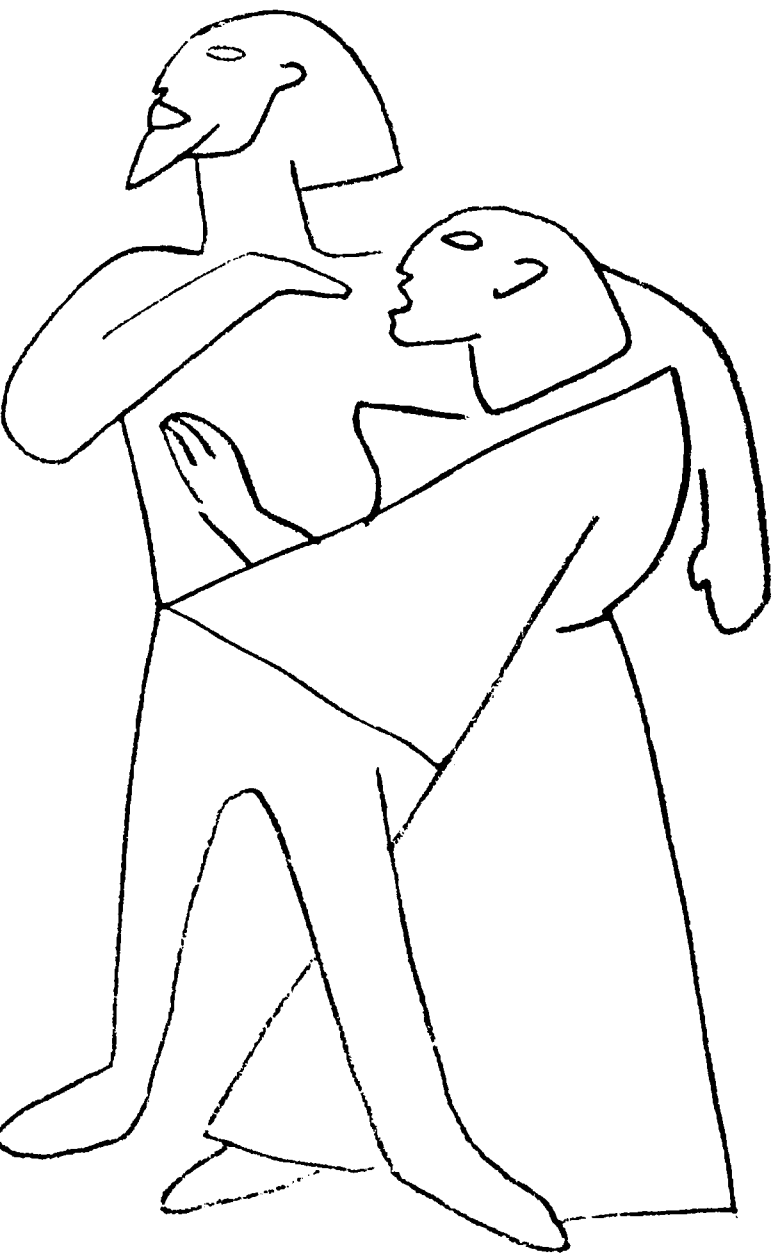




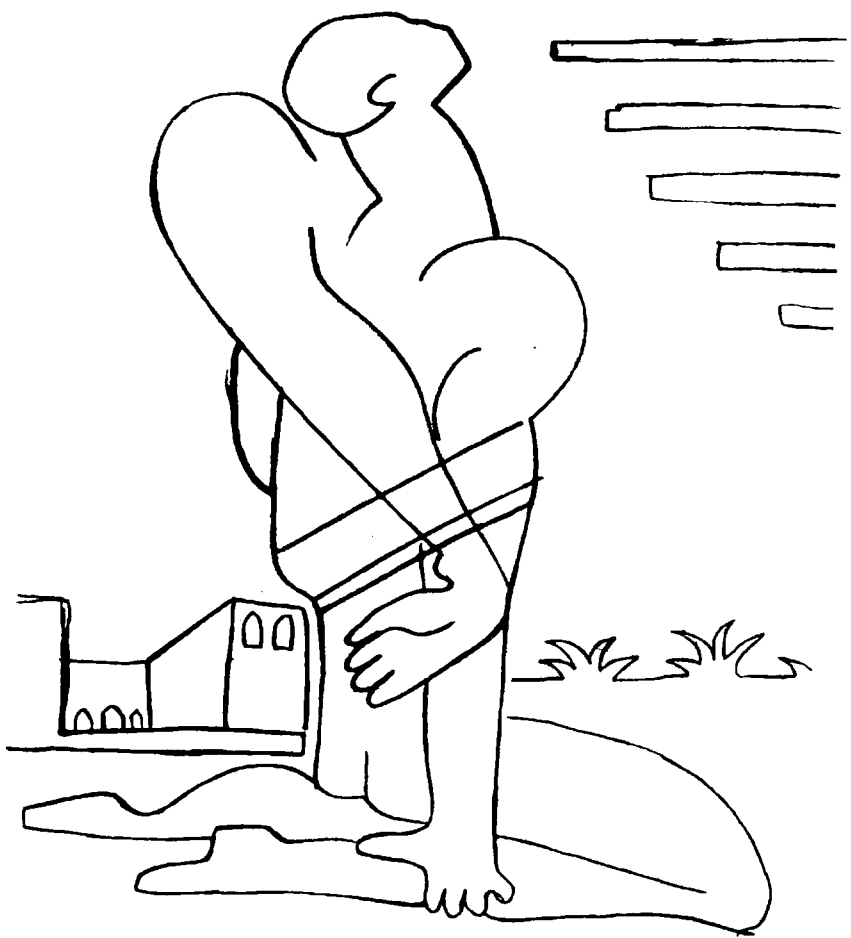


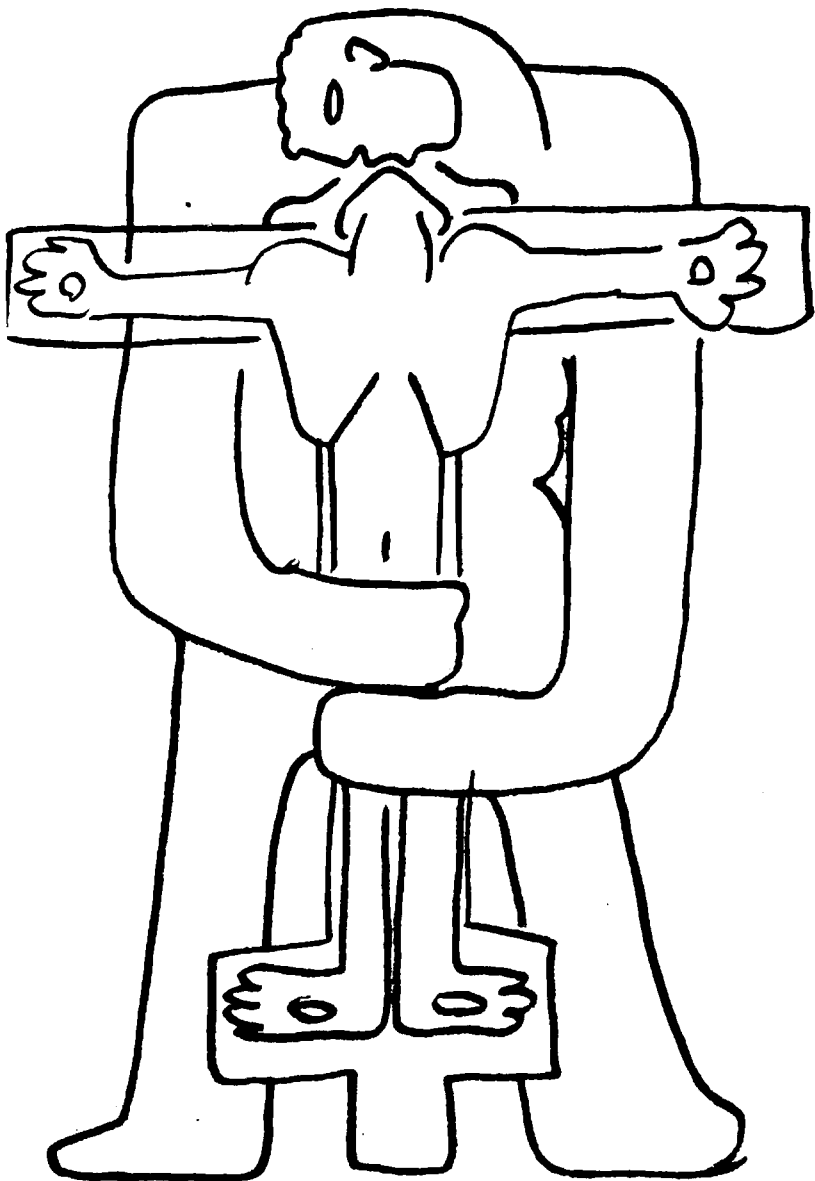






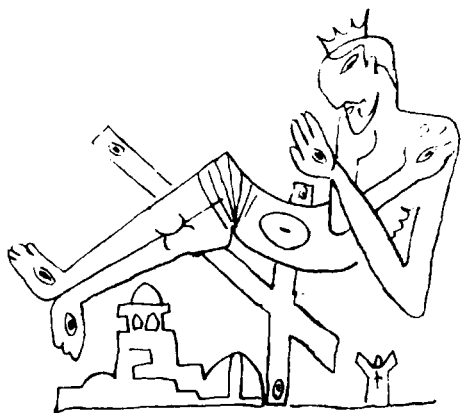
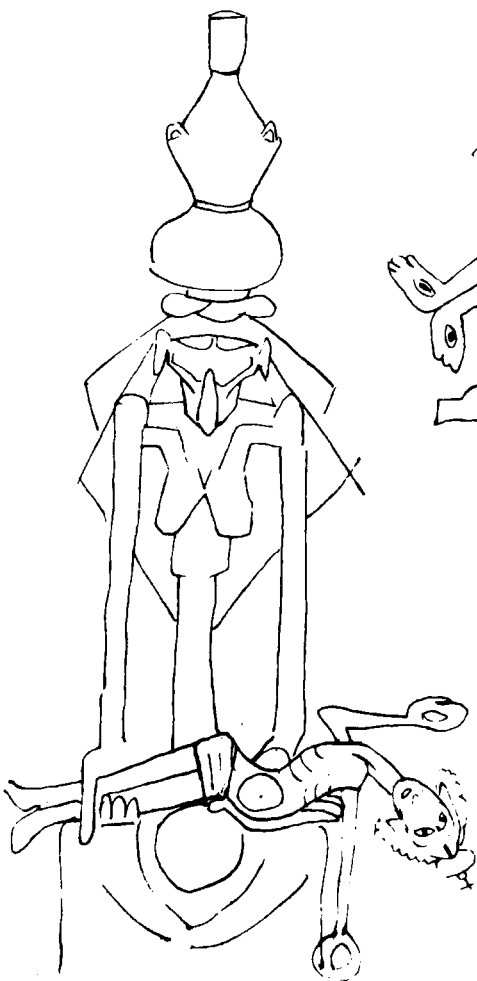






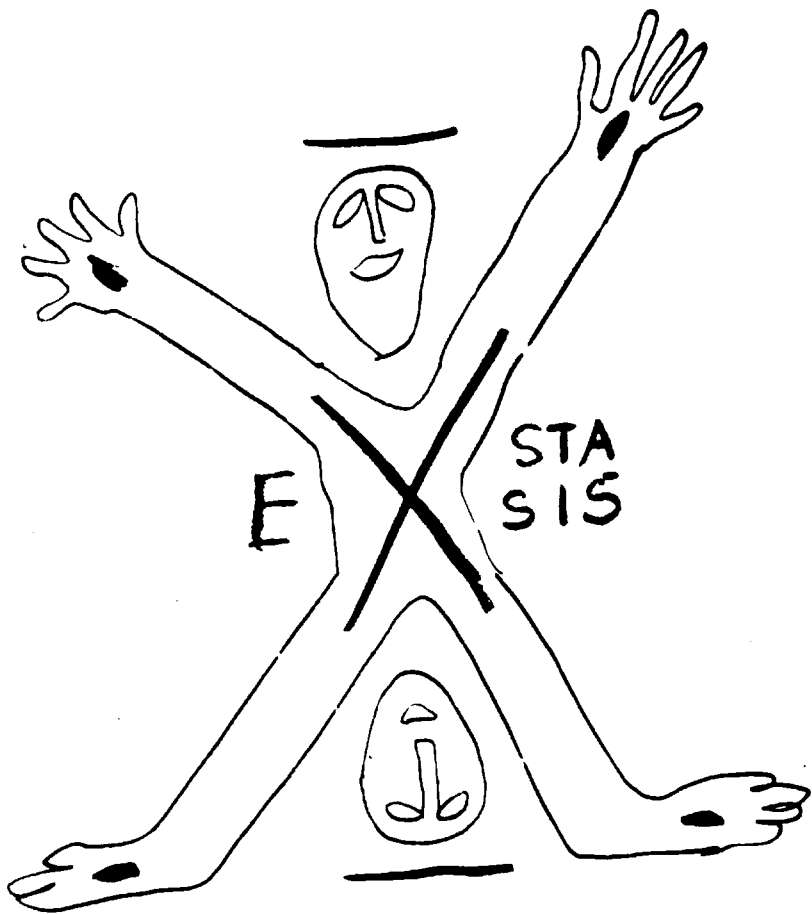


JESUS+





News Santo in Aman 1 1/2



E

STASIS

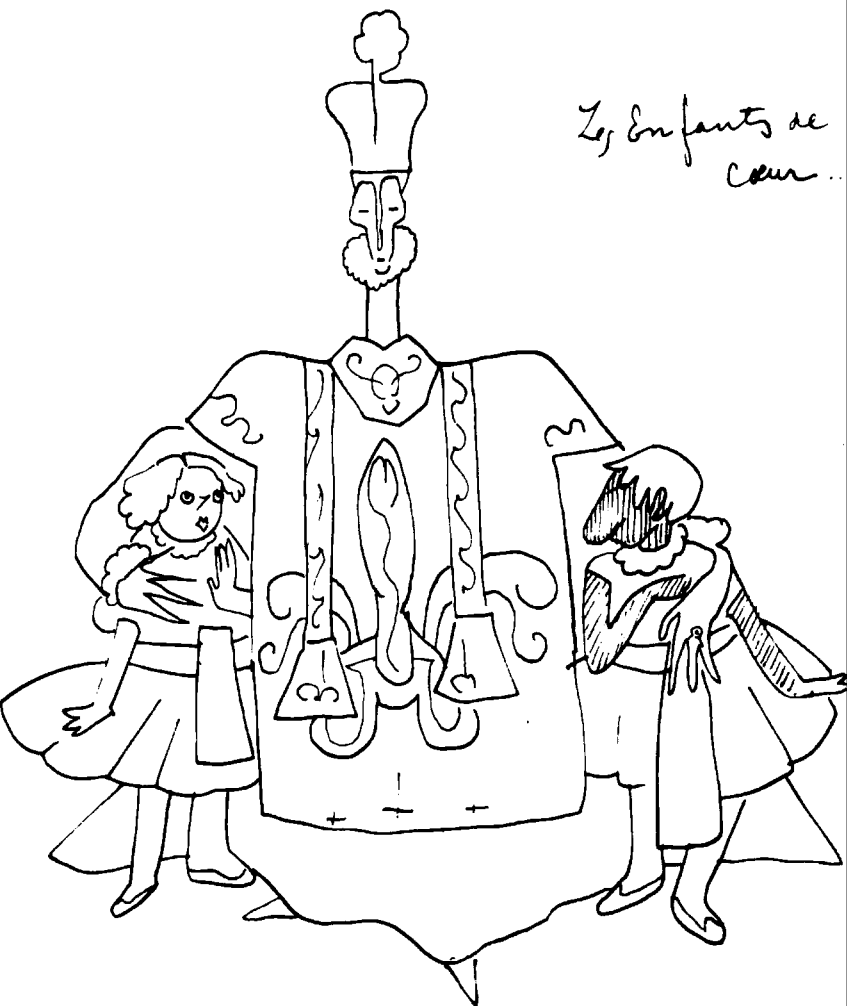


IMPERIAL HOTEL

PASEO DE LA REFORMA

ERIC. { 2-38-01 2-10-14
2-93-34

MEX. L-59-92
MEXICO. CITY

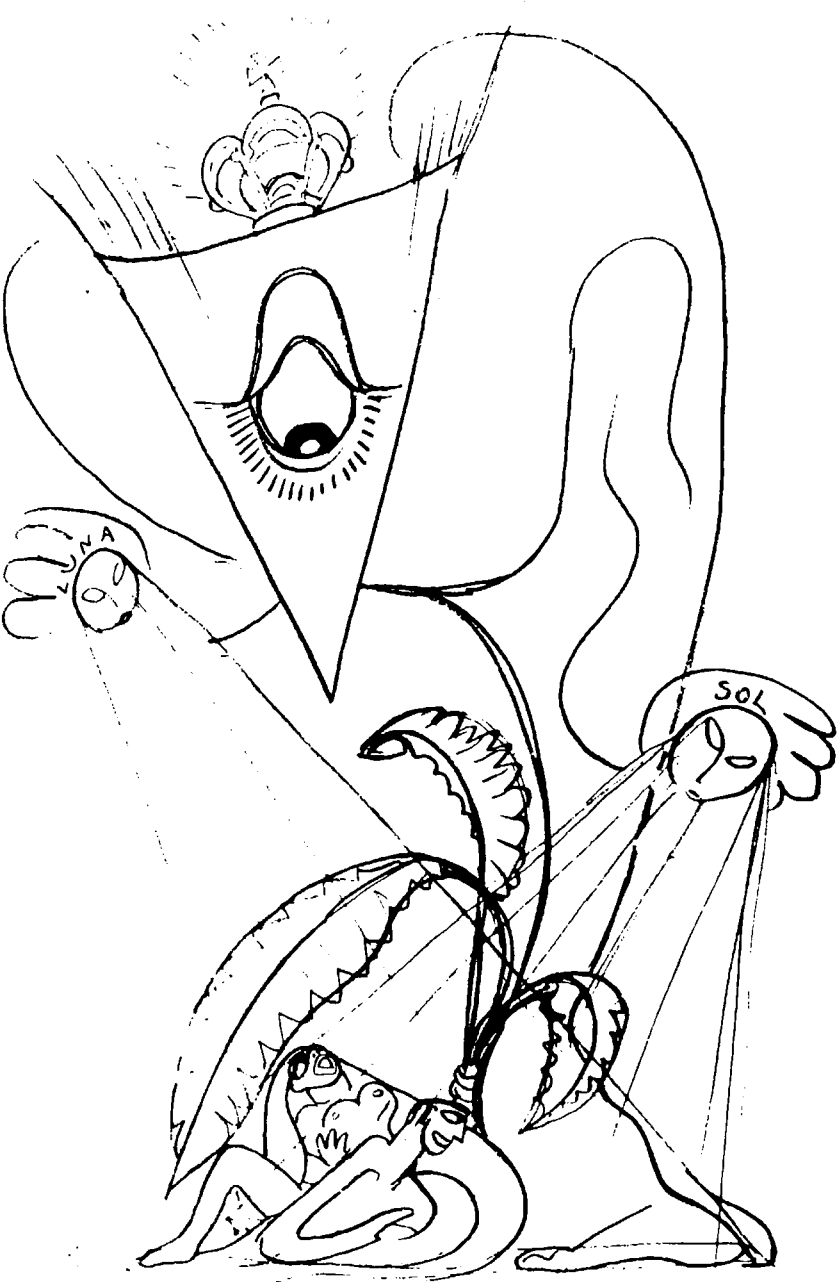


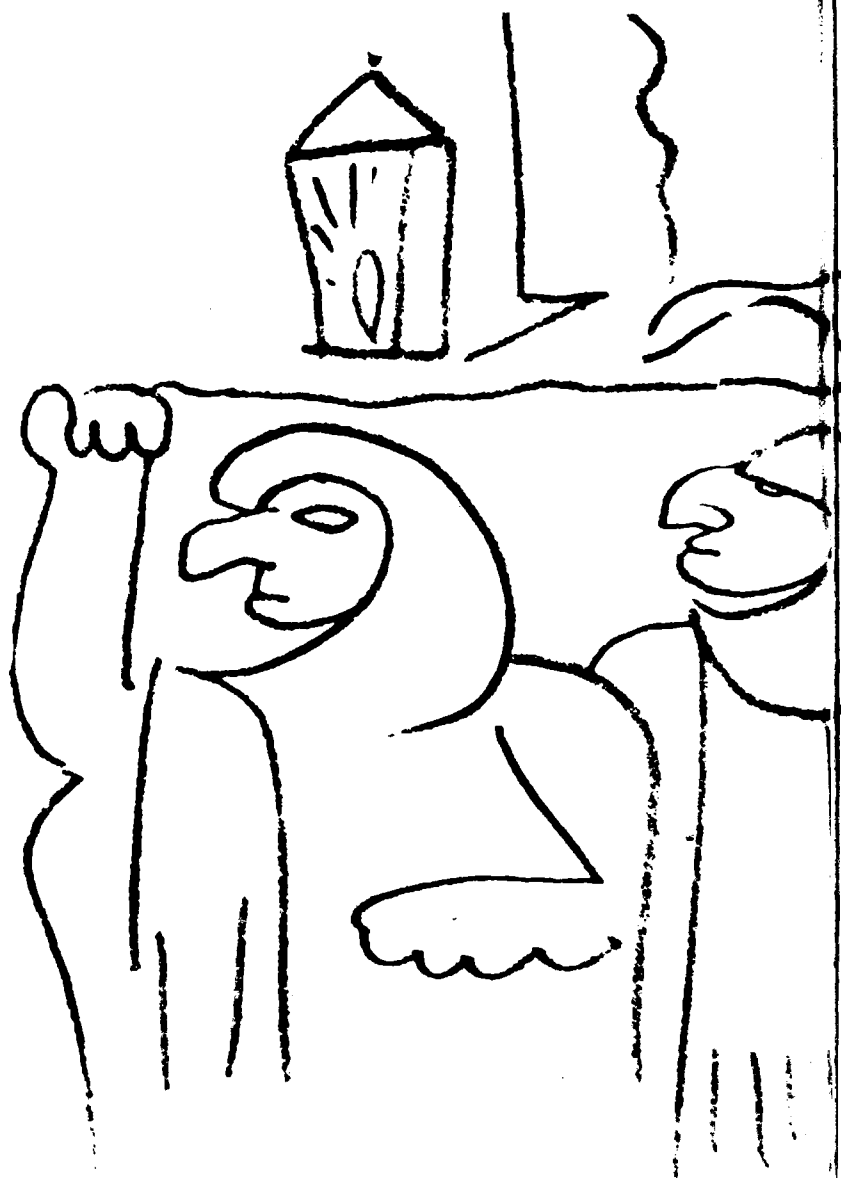
*Les Enfants de
Cœur...*



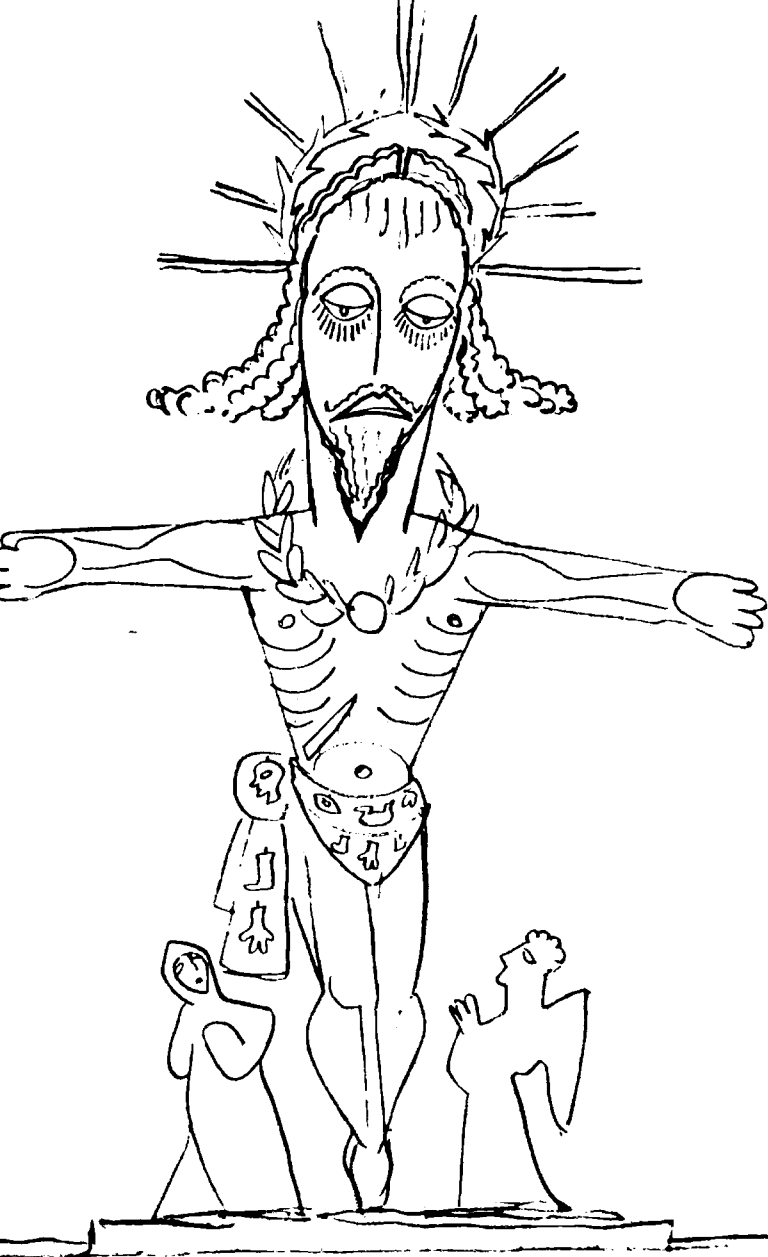
PIETA TEHUANA 2.

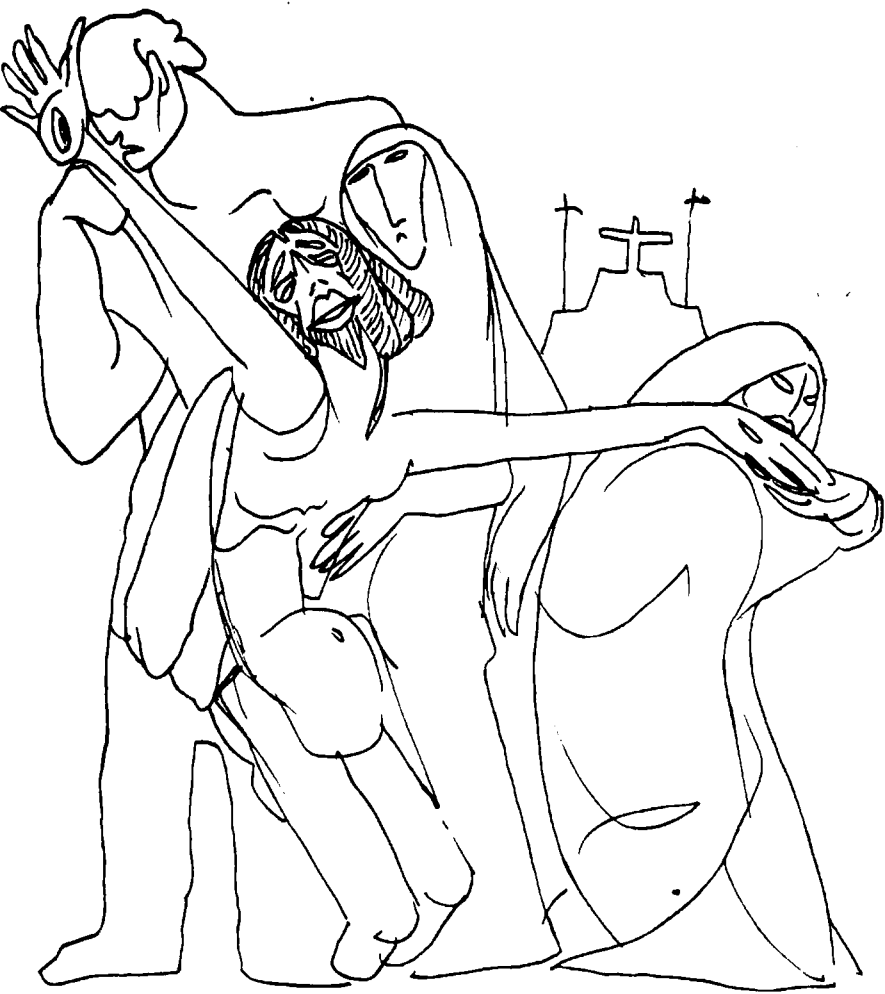




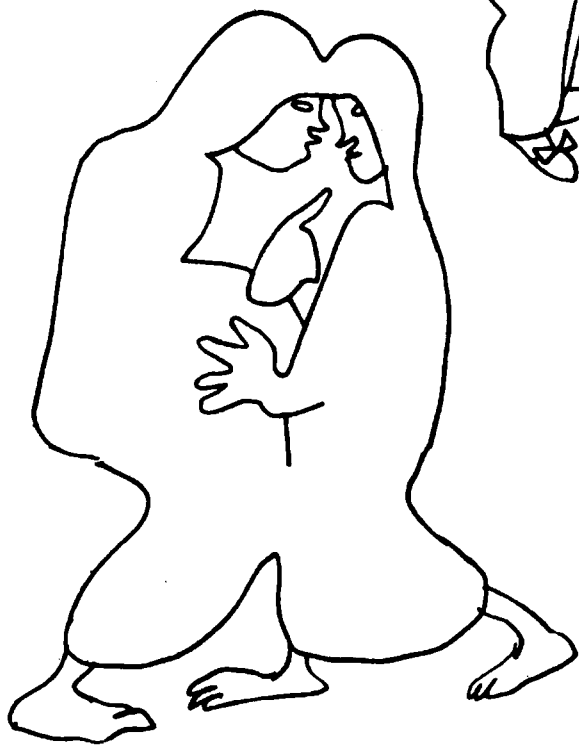


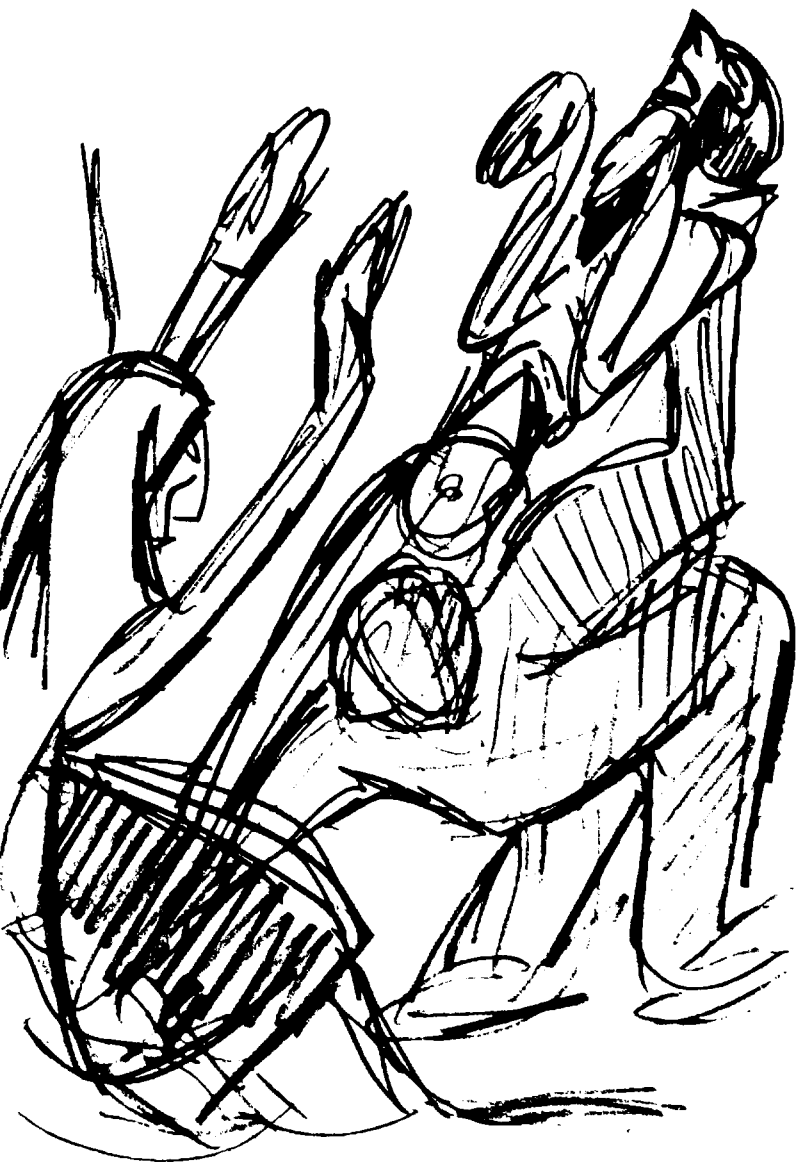


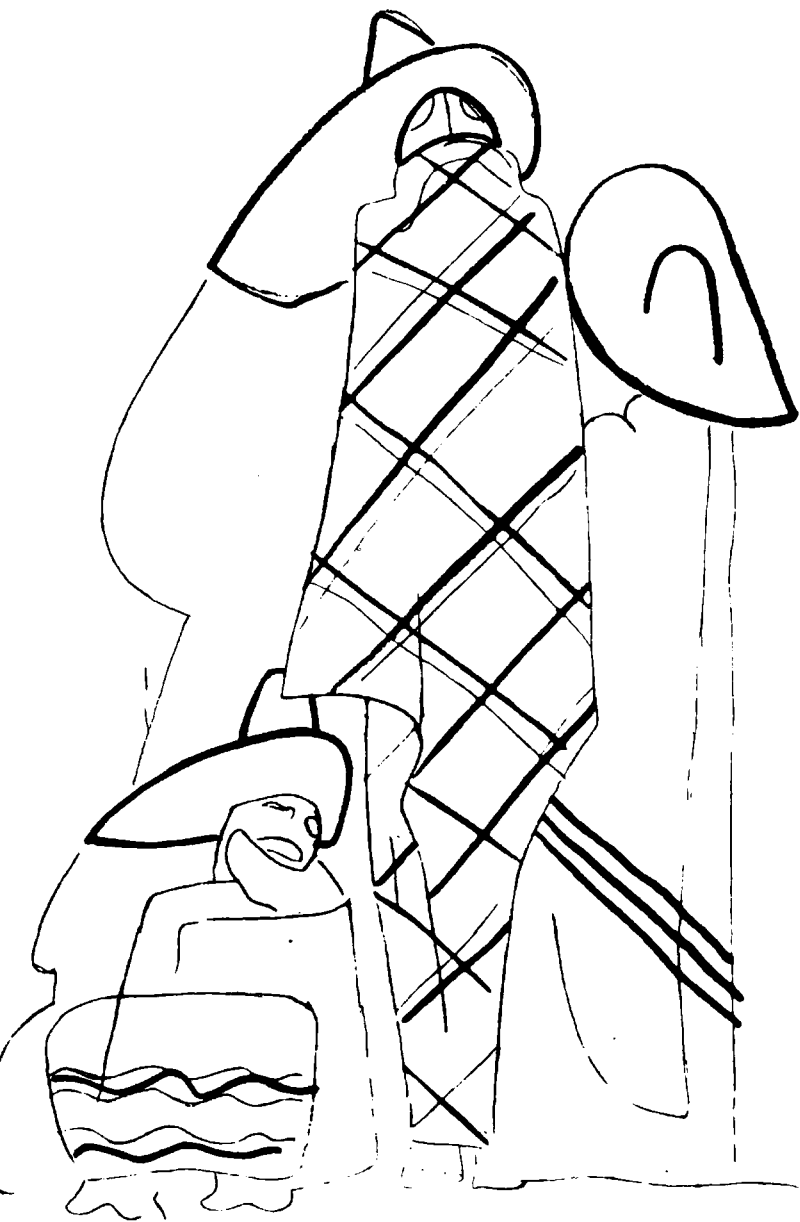


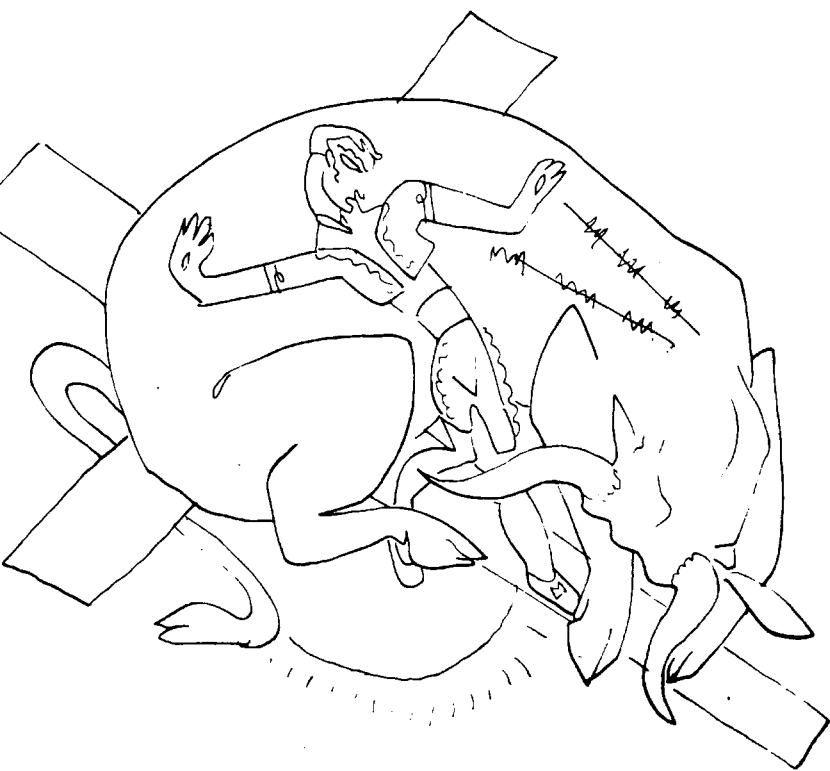




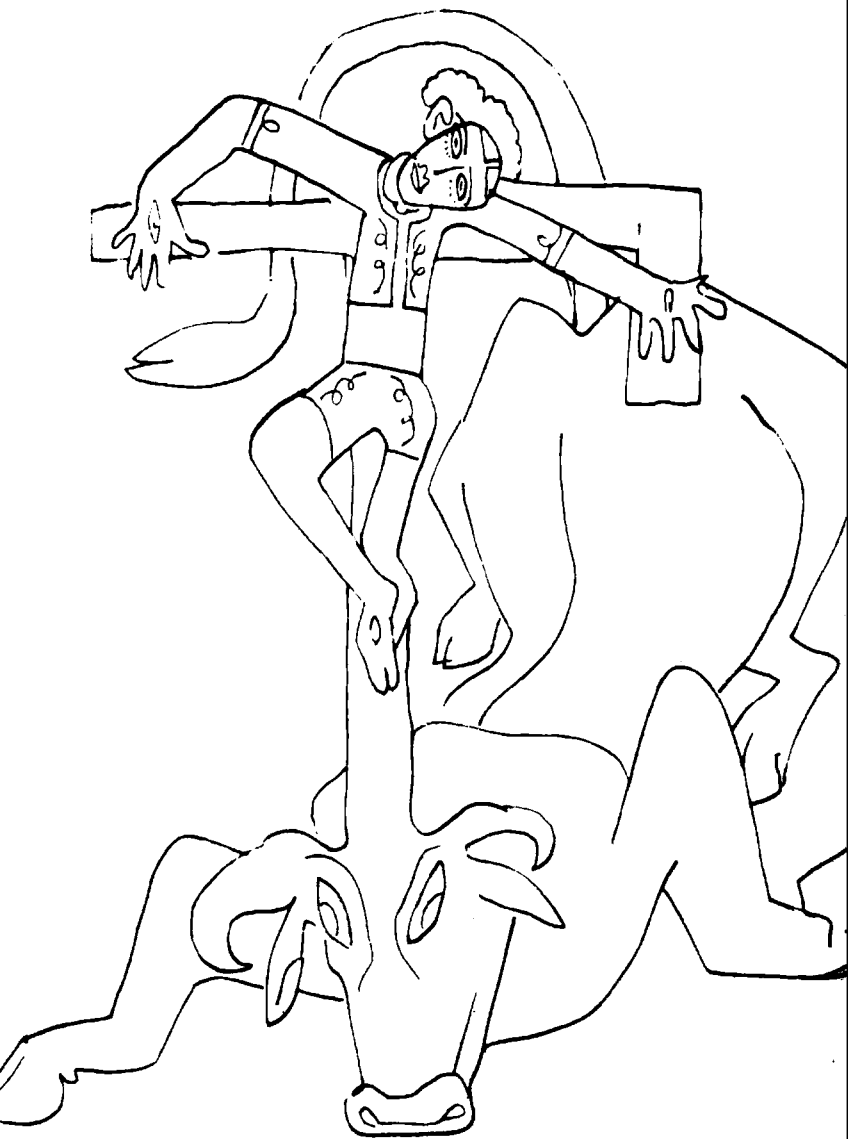


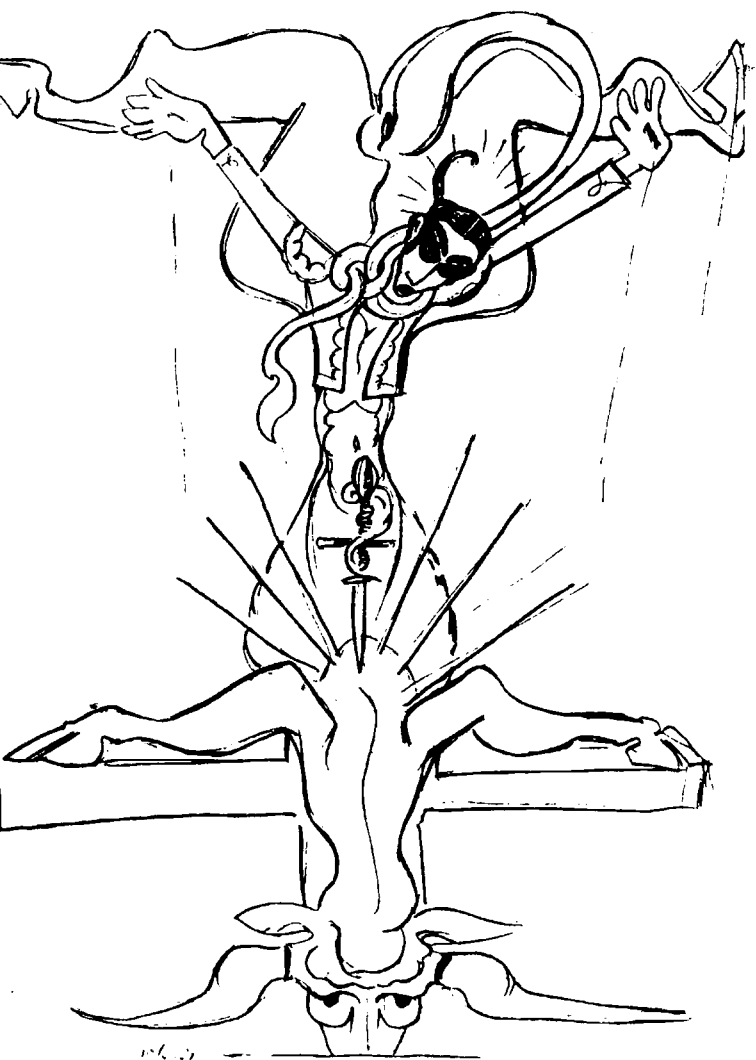










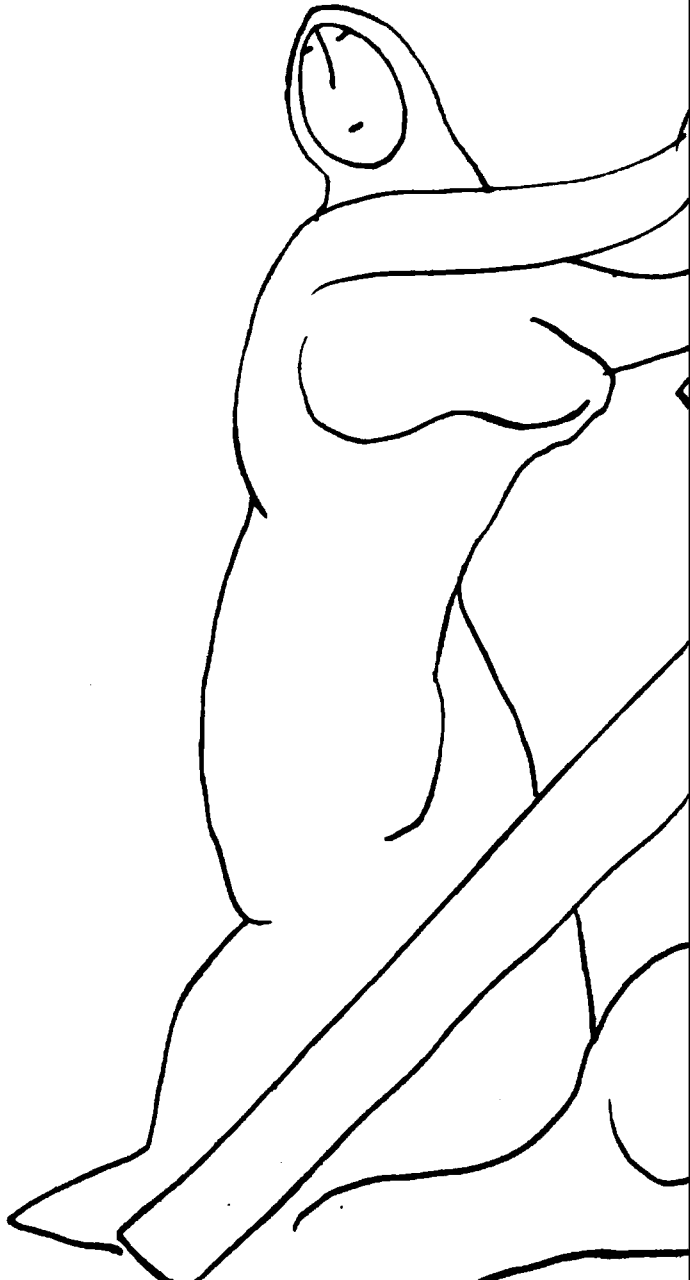




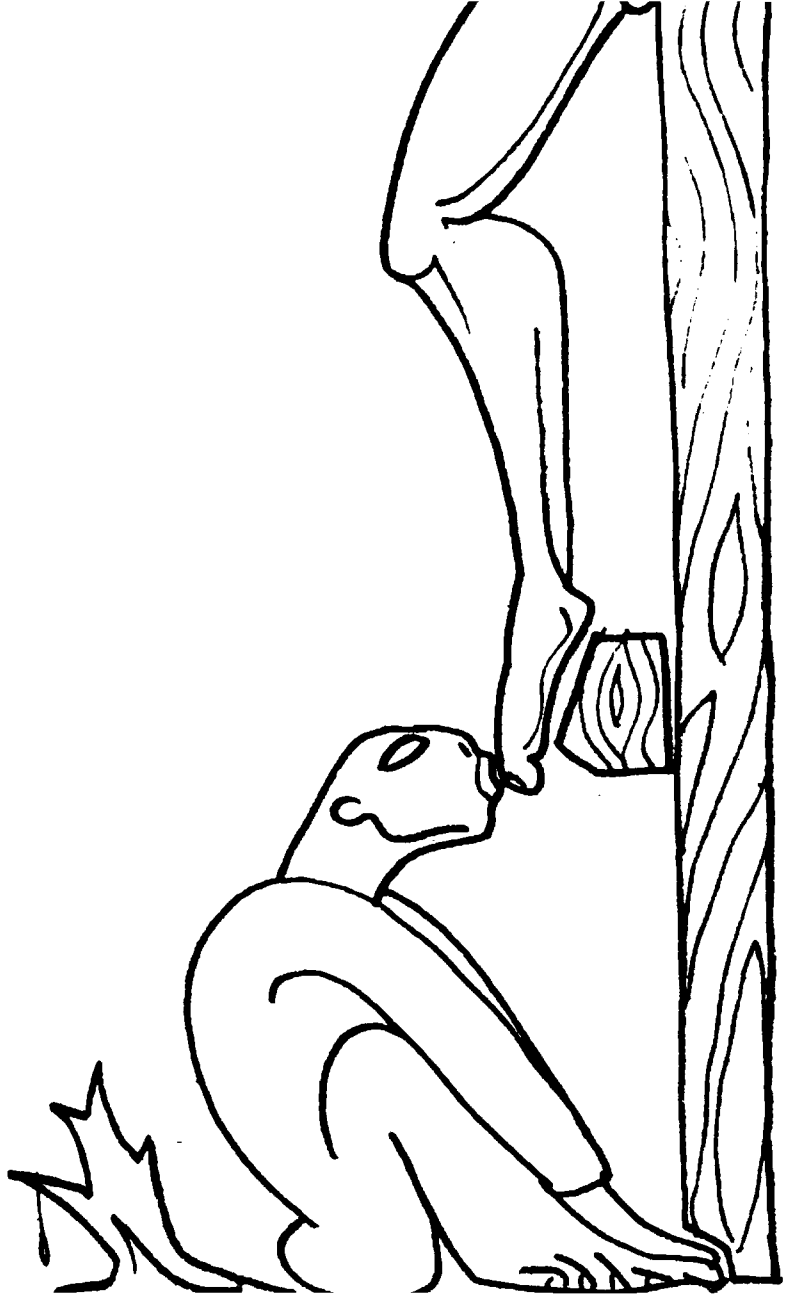




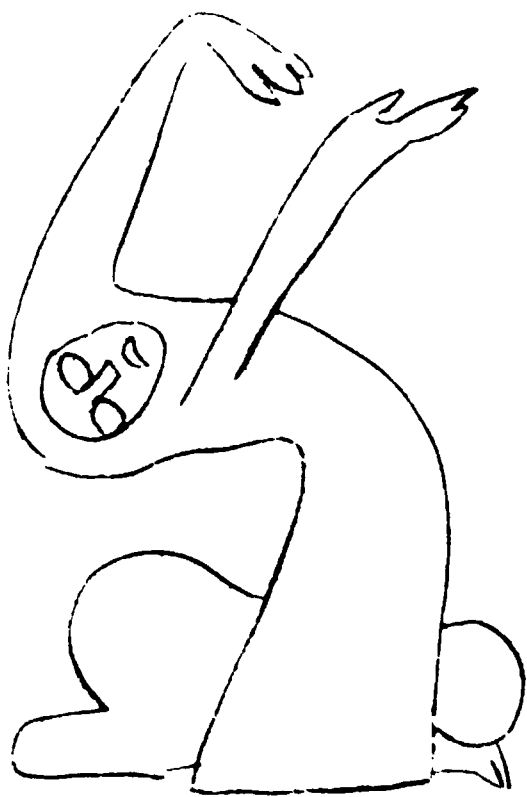


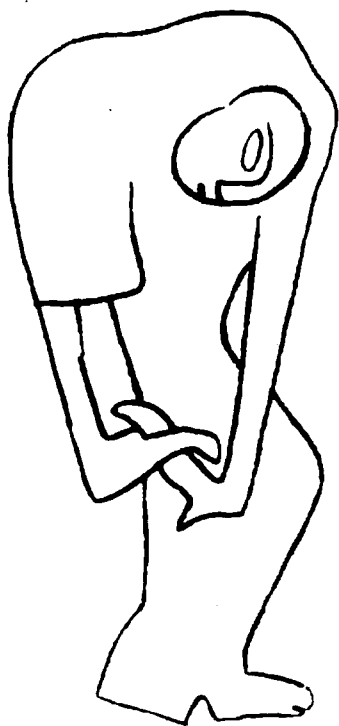
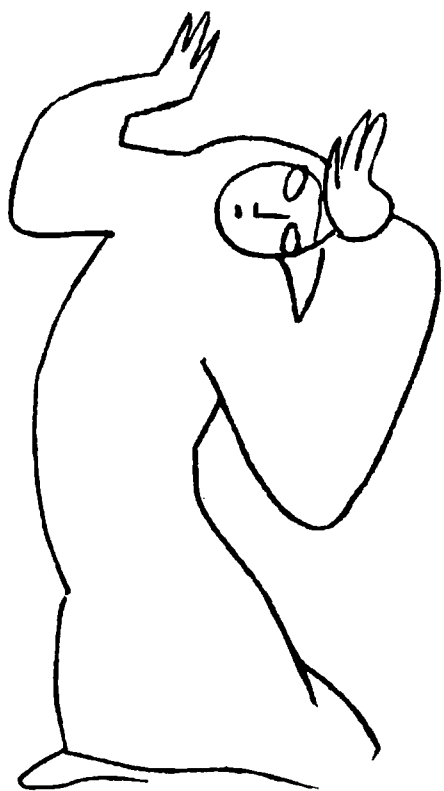








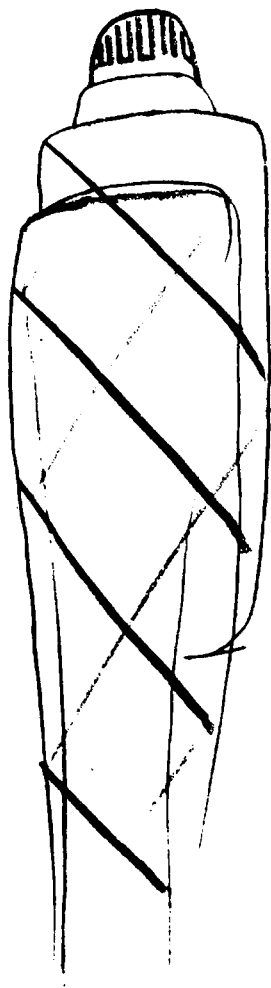
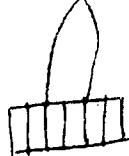
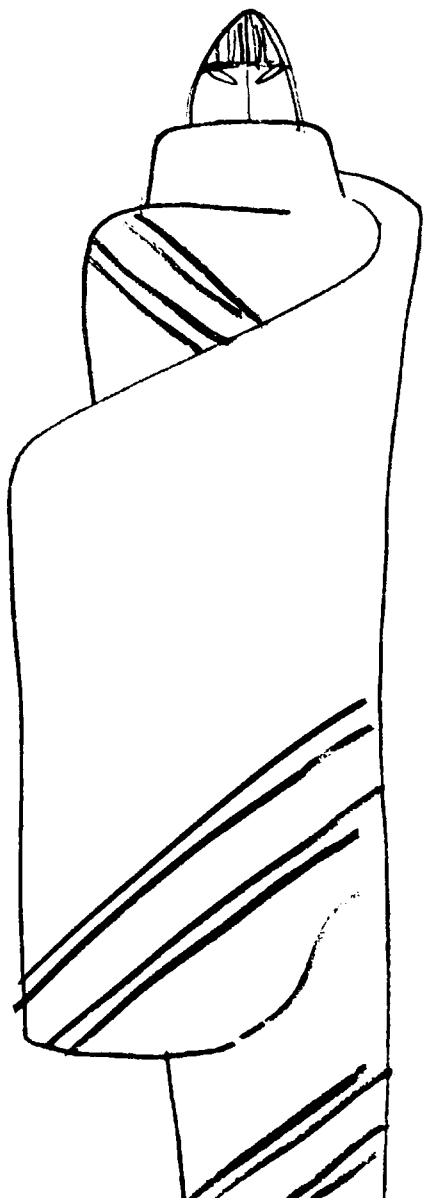






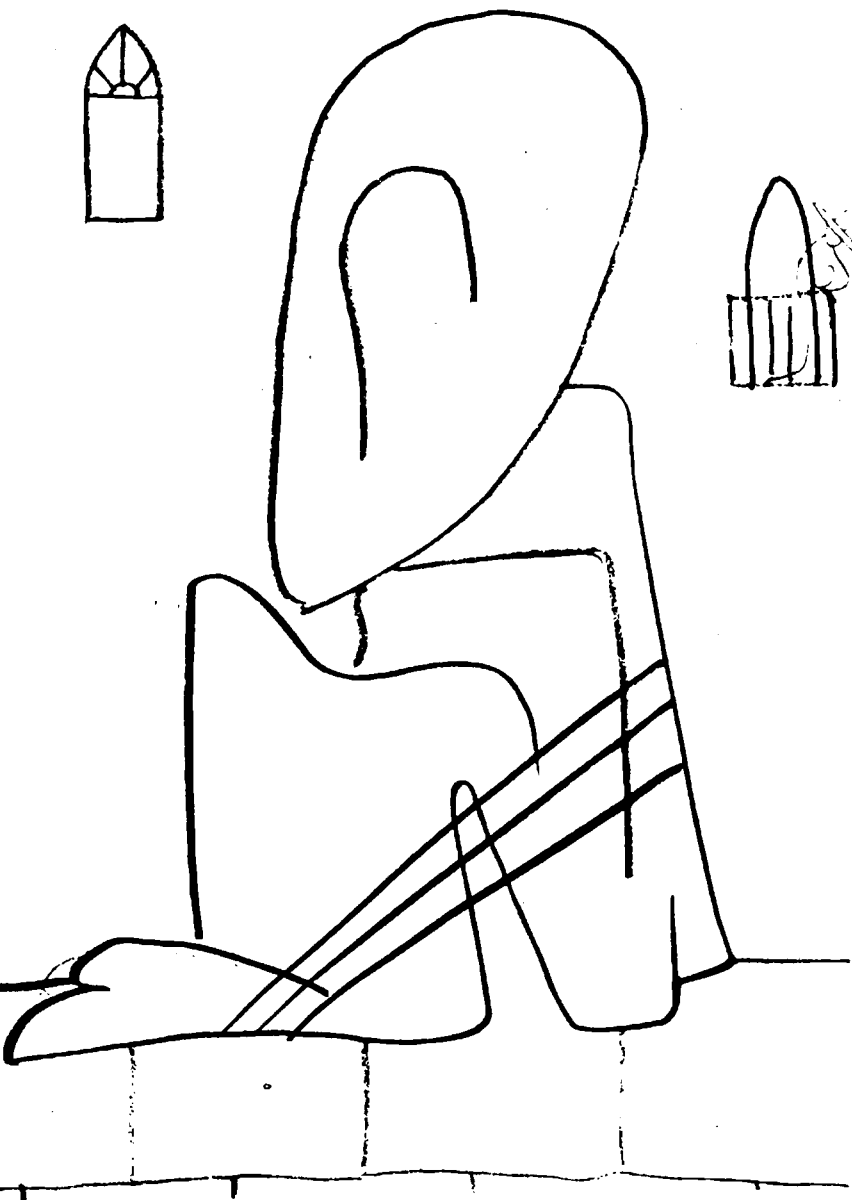
Солнечный

А. С. С.

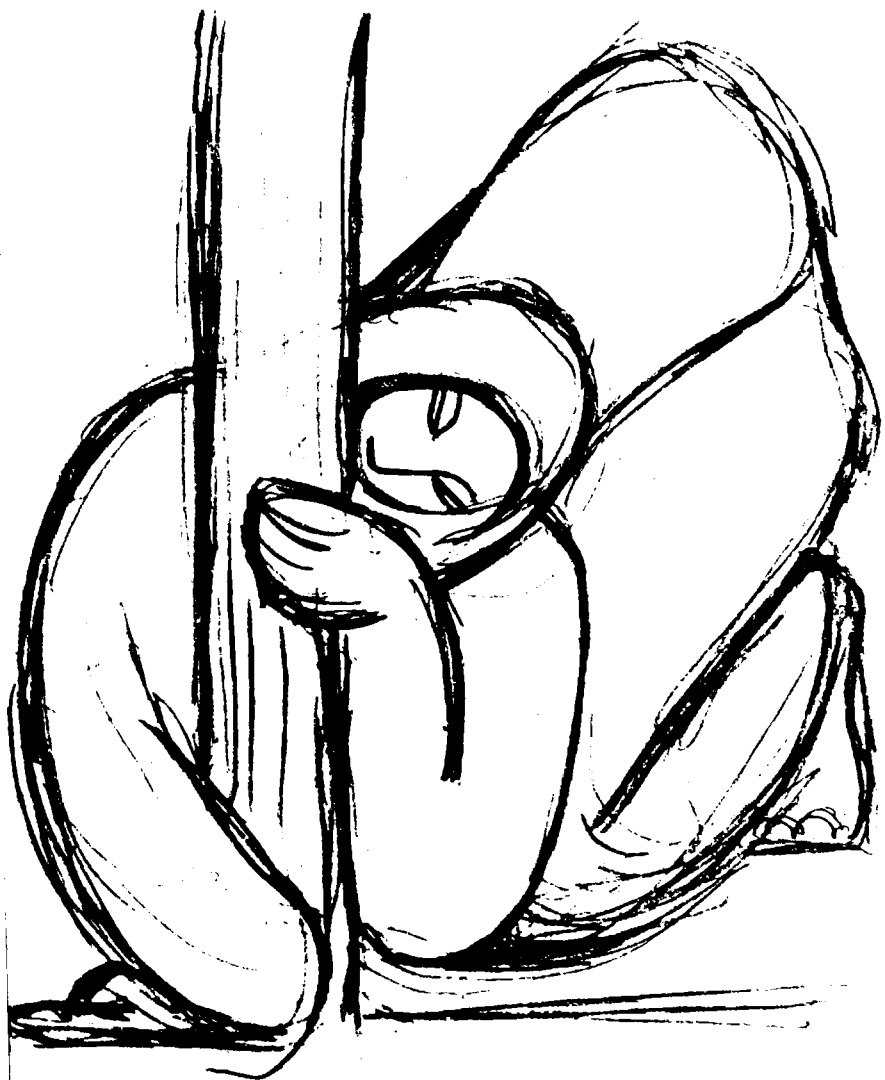


17. 1902
July 10

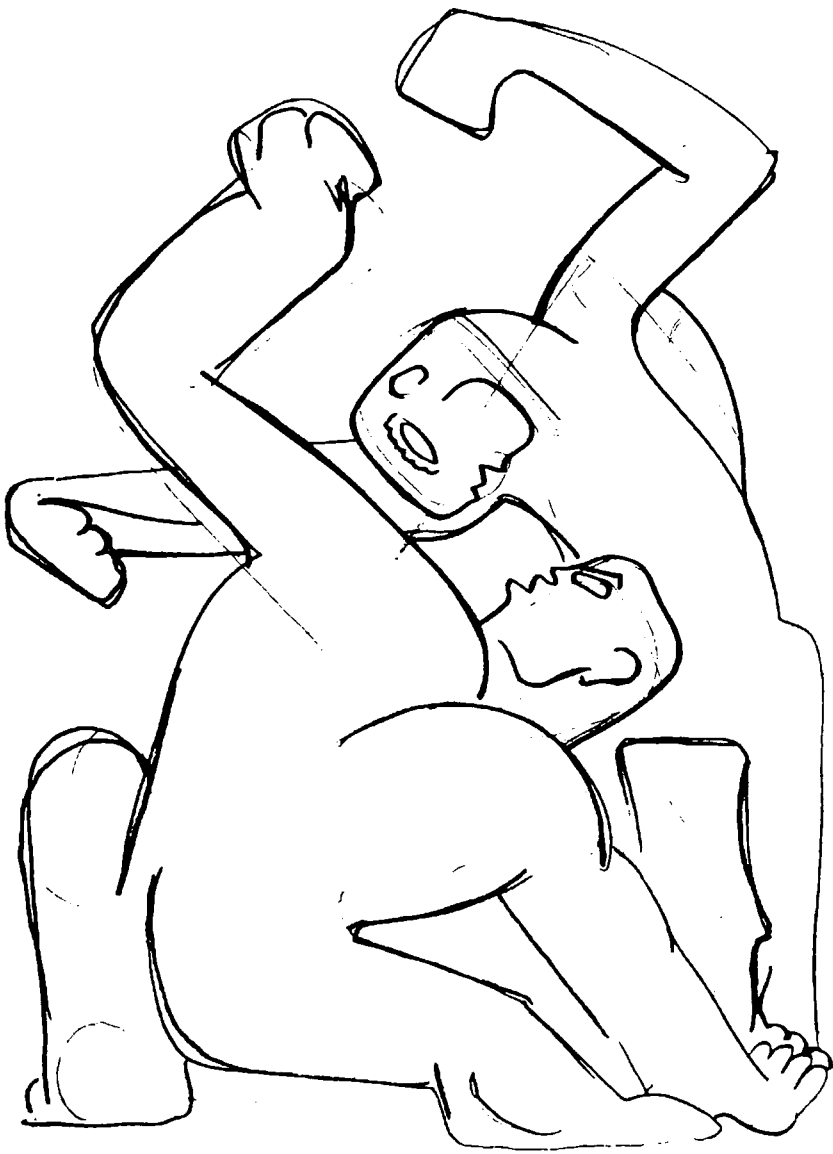


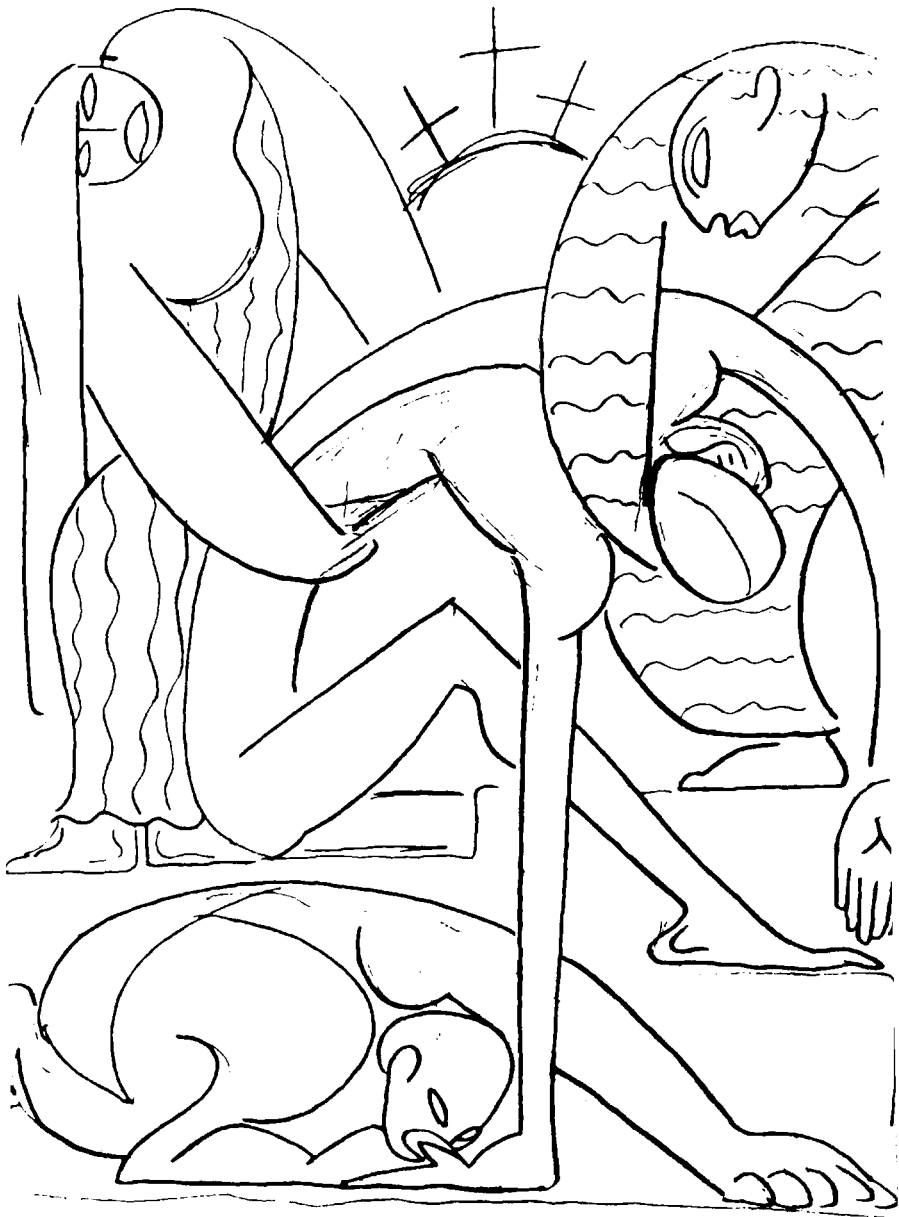












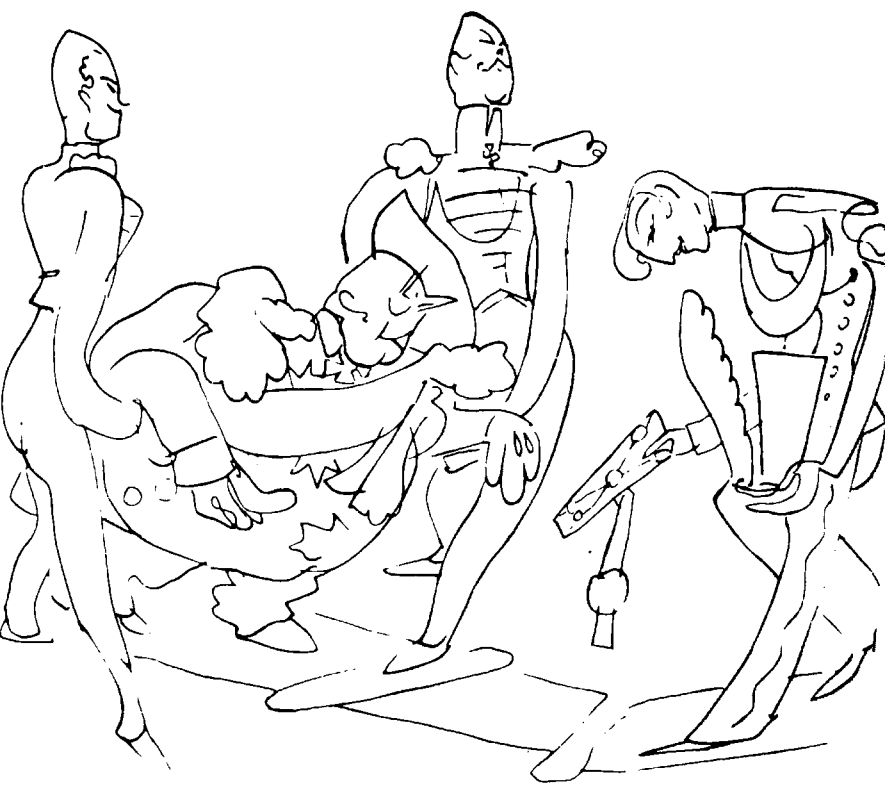
conversion à l'islam.

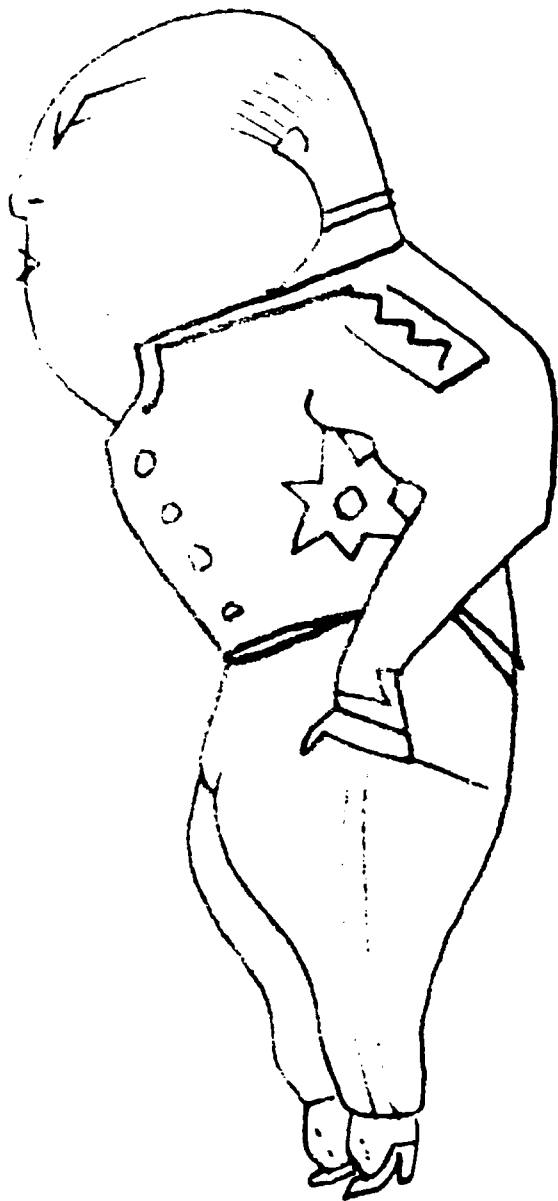
ARRASTRE





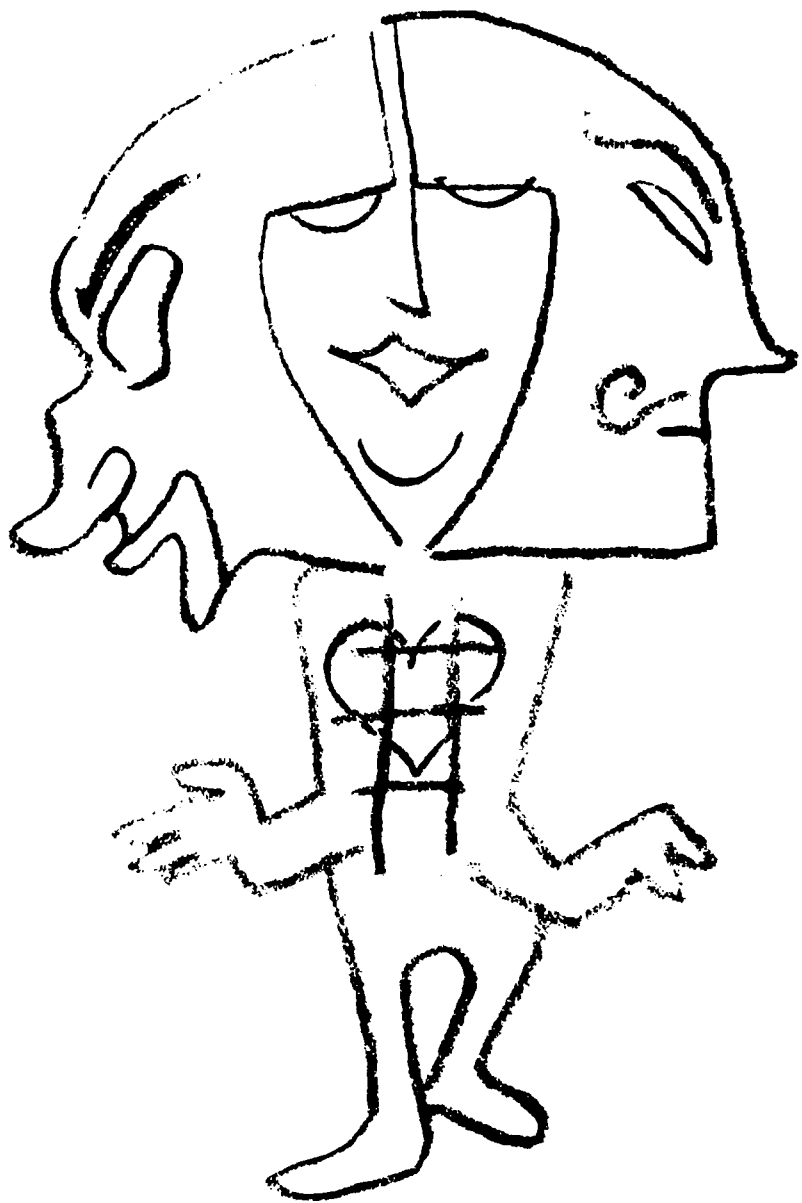


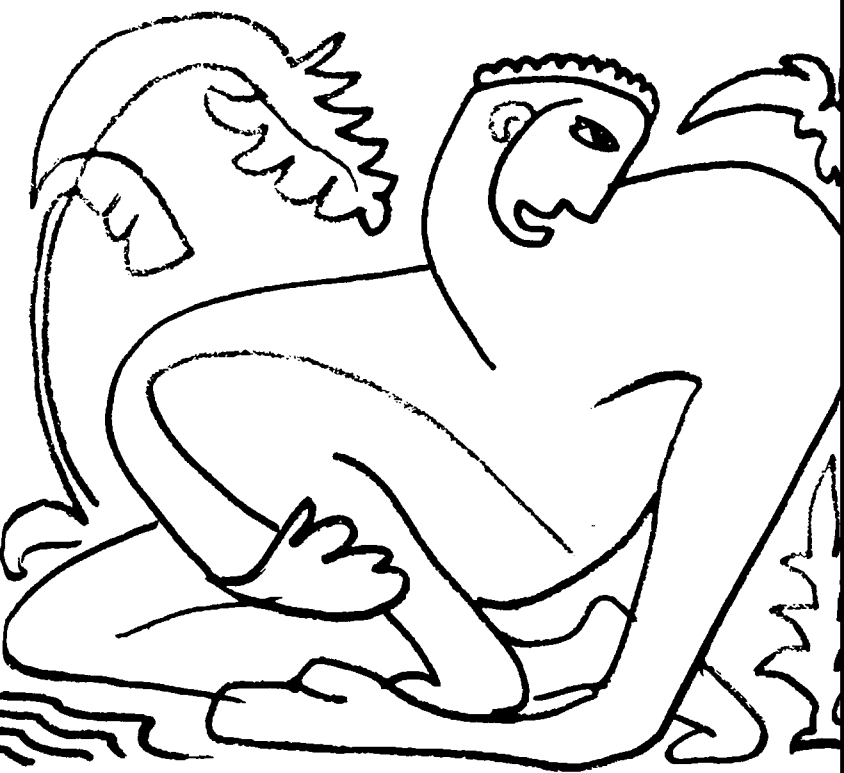














Γ. Βασιλειάδη
ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ
ΣΧΕΔΙΟ

