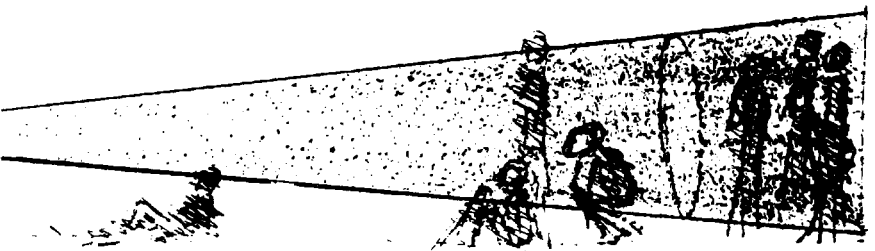
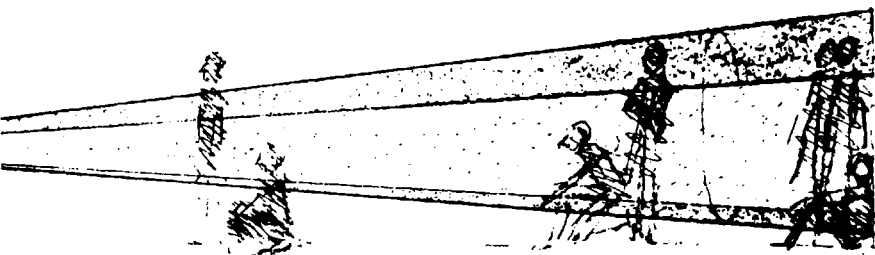
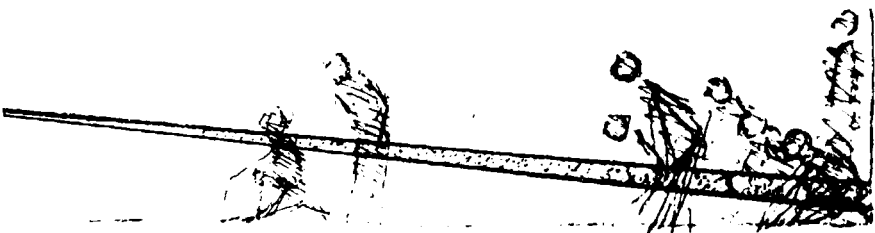


ΦΙΛΜ

20





... ΦΙΛΜ

20^{στό} τεύχος,

συνολικά 3.600 σελίδες υλικού

20 τεύχη

μέ παθητικό στά οικονομικά

ἄν καί ὄχι ἀβάσταχτο

μιά προσπάθεια καρποφόρα

μεθοδικῆς ἀναζήτησης κι' ἔρευνας

καί συνεχίζουμε...

στήν ἴδια κατεύθυνση

λιγότερο μεθοδικά

ἀλλά περισσότερο δυναμικά

στόν ἄξονα τῆς δημιουργικῆς ἀναζήτησης

καί τῆς πολύτιμης θεωρητικῆς ἔρευνας

«χαλινό καί πηδάλιο τῆς πρακτικῆς»

ὁδηγό τῆς αὐτοσύνειδης πορείας

στό σύμπαν τῶν εἰκόνων, τῶν ἤχων

μέ ζέση καί πάθος

ΦΙΛΜ ...

ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρήσης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν: Γ. 'Αναστασιάδης, Ε. Ζάχος, Γ. 'Αγγελή, Κ. Βάκκας, Τ. Τσακίρη, Γ. Πήττας, Κ. Νικολαΐδης.

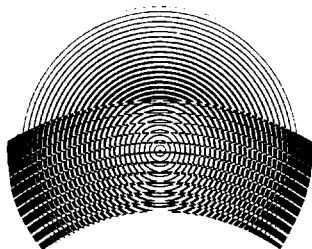


Τιμή τεύχους Δρχ. 120

ΤΕΥΧΟΣ 20 • ΙΟΥΛΗΣ 1980

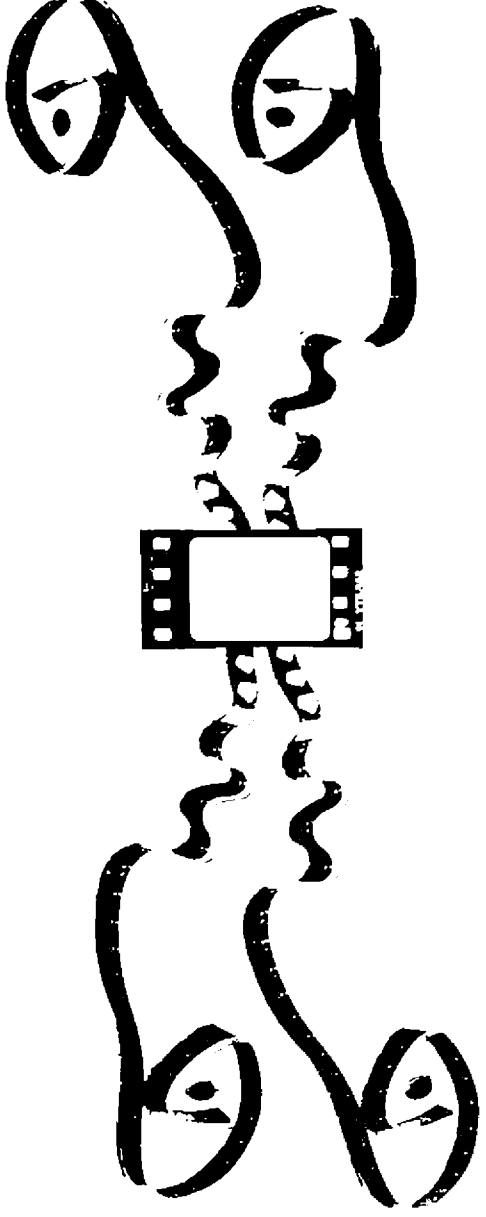


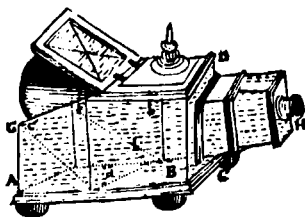
έκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγγίε 3, 'Αθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

U. BARBARO	
La Camera Oscura	7
E. BRUNO	
«Ίστορισμός της Φαντασίας»	19
A. CAPPABIANCA	
Ή Ή Αντι-μεταφυσική του Όρατου	26
G. ROCHA	
Είσαγωγή στην Κριτική Θεώρηση του Βραζιλιάνικου Κιν/φου	30
B. CORRADINI	
Ή Αφηρημένος Κινηματογράφος — Χρωματική Μουσική	40
L. SURVAGE	
Ή Χρωματιστός Ρυθμός	51
G. RONDOLINO	
Παρατηρήσεις πάνω στην Ίστορική Πρωτοπορία: Κιν/φος & Ζωγραφική .	56
M. DEBARD	
Οί όφθαλμίατροι του μέλλοντος	65
Θ. PENTZΗΣ	
Ένα ύστερόγραφο για τό χρώμα στη ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ	71
J. HALLAS	
Γιά την ANIMATION	76
D. NOGUEZ	
Τί είναι ό Πειραματικός Κινηματογράφος	87
P. P. PASOLINI	
Θεωρία των κολλήσεων	118
C. METZ	
Τό Τρύκ καί ό Κινηματογράφος	129





UMBERTO BARBARO

LA CAMERA OSCURA

Ἡ ἀνακοπή καί τό λίμνασμα τῶν τεχνικῶν ἐρευνῶν γιά τό φίλμ, πού ὡς χθές ἀναπτυσσόταν μέ ταχύτατο ρυθμό δέ μᾶς πείθουν ὅτι ἔχει ἐξαντληθεῖ κάθε δυνατότητα ἐρευνας. Οὔτε αὐτό σημαίνει ὅτι κάθε δραστηριότητα σ' αὐτόν τόν τομέα πρέπει νά εἶναι στό ἐξῆς περιορισμένη στήν ἱστορική συστηματοποίηση τῶν παλιῶν ἔργων καί στήν κριτική διείσδυση τῶν νέων. Τό γεγονός ὅτι ἡ λεγόμενη φιλολογία ἐξετάζει τό φίλμ ἀπό τήν καλλιτεχνική μόνο ἄποψη δέ σημαίνει ὅτι τά πολυάριθμα σύνθετα προβλήματα πού γεννᾷ τό φίλμ καί εἰδικά ἐκεῖνα πού συχετίζονται μέ τήν χυμώδη καί ὀρμητική διαμορφωτική καί μεταμορφωτική ἐπίδραση του πάνω στό πλῆθος τῶν θεατῶν καί εἶναι σύμφυτα μέ τήν ὀλοένα μεγαλύτερη σημασία πού ἔχει τό φίλμ στή ζωή τῶν λαῶν ὅλης τῆς γῆς, μποροῦν νά παραμεριστοῦν σάν δευτερεύοντα καί ἐπουσιώδη ἐπειδή εἶναι ξένα μέ τό εἰδικό πεδίο αὐτῶν τῶν ἐρευνῶν, δηλαδή τήν αἰσθητική.

Ἡ δύναμη τοῦ φιλμ φαίνεται ἀκόμα καί μέ μιά ἐπιφανειακή παρατήρηση ἀρκετά μεγαλύτερη ἐξαιτίας τῆς διάρκειας καί τῆς ἔκτασης τῆς ἐπιρροῆς ἀπό τή δύναμη τῶν ἄλλων μορφῶν θεάματος καί τῶν παραδοσιακῶν τεχνῶν. Ἡ σημασία τοῦ φιλμ εἶναι τόσο πολλαπλή καί μεγάλη πού ξεχειλίζει καί ξεπερνᾷ τήν ἰδέα τῆς τέχνης, στήν κοινά παραδεκτὴ ἔννοιά της, ἔτσι πού σχετικά μέ τό φιλμ ἢ τέχνη δέν εἶναι τό πιο σημαντικό πράγμα μπροστά στόν καθορισμό μιᾶς ὀξύτερης ὀπτικῆς ἰκανότητος τῶν ἀνθρώπων καθῶς καί στή δημιουργία ἑνός νέου ὀπτικοῦ πολιτισμοῦ ὅπως ἔγραψε κάποτε ὁ Bela Balazs. Καί γιά νά εἶναι ὁ λόγος μας πιο σφαιρικός θά ποῦμε ὅτι ἡ τέχνη γίνεται λιγότερο σημαντικὴ μπροστά στήν πολυπλοκότητα τῆς πολυμορφῆς καί βαθιᾶς ἐπίδρασῆς του πάνω στοὺς θεατές, δηλαδή μπροστά στήν κοινωνικὴ σημασία καί εὐθύνη του.

Εἶναι ὁμως σωστό νά ποῦμε ὅτι ἡ τέχνη μπαίνει σέ δευτέρη μοῖρα μπροστά στήν κοινωνικὴ σημασία καί εὐθύνη καθῶς καί γενικά τόν πολύπλοκο προβληματισμό τοῦ φιλμ; Καλλίτερα νά ὑποθέσουμε τώρα — καί ν' ἀποδείξουμε πιο κάτω — ὅτι ὅλα τὰ προβλήματα τοῦ φιλμ περιέχονται σέ μιά νέα, βαθύτερη καί πληρέστερη ἔννοια τῆς τέχνης σέ μιά νέα φιλοσοφία κι αἰσθητικὴ πού τήν γέννησή της ἐπηρέασε ἀποφασιστικά τό φιλμ. Αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ περιμένει ἀκόμα μιά λειτουργικὴ ἐξαντλητικὴ μελέτη. Καί ὁ κινηματογράφος πού μᾶς ἔδωσε καί μᾶς δίνει τὰ τελειότερα καλλιτεχνικά προϊόντα τῆς ἐποχῆς μας δέν πιέζει γιά μιά σύντομη λύση τοῦ προβλήματος. Ὁ κινηματογράφος δέν ἐξαντλεῖται μέ τίς λύσεις πού προτείνει ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ἰδεαλισμοῦ καί πού ἔρχονται σέ σύγκρουση μέ τὰ πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του, ὁ κινηματογράφος δέν ζητᾷ μιά αὐτόνομη αἰσθητικὴ ἀλλά ἔχει τήν πλατύτερη φιλοδοξία νά ἐμβαθύνει τήν ἴδια τήν ἔννοια τῆς τέχνης δίνοντας μιά εὐκαιρία γιά καλύτερη κατανόηση ὄχι μόνο τῆς ταινίας ἀλλά καί τῶν ἔργων τῶν ἄλλων τεχνῶν καί μαζί μέ τήν ἰδεαλιστικὴ αἰσθητικὴ ἀπορρίπτει καί τή γενικὴ βάση τῆς ἀντεστραμμένης αὐτῆς θεώρησης τοῦ κόσμου πού ἐκτός ἀπό τίς ἀμφιταλαντεύσεις καί τοὺς δισταγμοὺς στήν ἀναγνώριση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐγκυρότητας τοῦ φιλμ — πού γιά πολὺ καιρὸ ἦταν κλεισμένη

σέ καραντίνα — είναι υπεύθυνη και για άπειρες πλάνες και λάθη.

Τό γεγονός ότι προϋπάρχουν εξειδικευμένοι και διατυπωμένοι αντικειμενικοί νόμοι για τήν ανάπτυξη τής φύσης και τής κοινωνίας, νόμοι πάντοτε και παντού επιβεβαιωμένοι από τή ιστορία μᾶς επιτρέπει νά αναλογιστοῦμε τό πρόβλημα τοῦ φίλμ στην πολυεδρικότητά του· και αὐτή ἡ γενική ἀναθεώρηση ἐναντία σέ κάθε προκατάληψη και φαινομενικότητα θά φέρει μιά ἀπλοποίηση στό σημερινό πλέγμα ἀπό κακοτοποθετημένα προβλήματα και λαθεμένες λύσεις πού πνίγουν τό φίλμ μέσα σέ μιά πυκνή ἀσφυκτική ἀγκαλιά ἀπό ζιζάνια.

Τό νά ὀρίσουμε τί εἶναι πότε και πῶς γεννήθηκε και τί ἔγινε σήμερα τό φίλμ θά φανεῖ ἴσως ἀνακεφαλαίωση, ἀφήγηση και ἐξωτερικότητα: μιά σειρά ἀπό ἐπαναστατικά δεδομένα τής χημείας, τής φυσικῆς, τής ὀπτικῆς, τῶν ὀργάνων ἀκριθείας και ἡ δημιουργία ἐνός συνόλου συσκευῶν ἀπό αὐτά και ἀπό τήν ἄλλη μιά σειρά ἀπό προϊόντα τής χρήσης αὐτῶν τῶν συνεπειῶν πού εἶναι ὀλοένα πῶ προοδευμένα και πού σέ κάποιο σημείο τής ἐξέλιξης τους ἀποκτοῦν κατά κοινή ὀμολογία χαρακτηριστικά ἔργα τέχνης. Ἱστορικά γεγονότα ἐπιβεβαιωμένα και τεκμηριωμένα.

Ἄλλα ἀκόμα κι ἄν προσπαθήσουμε μόνο, ἀνόθευτοι ἀπό κάθε πρόθεση φιλονικείας ἢ πολεμικῆς, νά δώσουμε ὀποιοδήποτε προκαταρκτικό, ὀρισμό ἀντιλαμβανόμαστε ὀτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἀντιφατικό ὕλικό και λαθεμένες λύσεις. Ἄκόμα και ἀνεξάρτητα ἀπό αἰσθητικά ζητήματα και ἀπό τόν ὀρισμό τοῦ φίλμ τό πρόβλημα τῶν ἀρχῶν του εἶναι φανερό. Ἡ ἀρχή τοῦ φίλμ ἦταν τό ἀντικείμενο φοθερῶν διαφωνιῶν ἀλλά μόνο για θέματα προτεραιότητας ἢ για τό ἄν ἡ ἐφεύρεση ἀνήκει στοῦς ἀδελφούς Lumiere, στοῦς ἀδελφούς Skladanowski, στόν Ἔντισον ἢ σέ ὀποιονδήποτε ἄλλον. Ἄκόμα και ἡ ἐπίσημη ληξιαρχική πράξη γέννησης τοῦ κινηματογράφου ὀτι γεννήθηκε δηλαδή μέ τήν πρώτη δημόσια προβολή στό Παρίσι τό 1985 στό Grand Café des Capucins, εἶναι ἕνα γεγονός πού ἀμφισβητήθηκε ἀπό πολλούς ἐρευνητές και μελετητές.

Ἄλλά ὀι ἀρχές τοῦ κινηματογράφου θά πρέπει νά θεωρη-

θοῦν ἓνα ὀλότελα διαφορετικό πρόβλημα καί ὄχι γιά τό ποιός ἦταν ὁ πρῶτος πού χρησιμοποίησε ἔμουσιόν πάνω σέ ἐπιφάνεια σελλουλόζας ἢ τόν σταυρό τῆς Μάλτας. Θά πρέπει νά θεωρηθεῖ σάν ἓνα βασικό πρόβλημα, ὅπως αὐτό τῆς κόττας καί τοῦ αὐγοῦ πού ἐνέχει σοβαρότερα ἐρωτήματα καί συνεπάγεται μιὰ ὀλόκληρη ἀντίληψη τοῦ κόσμου: σάν τό πρόβλημα τῆς *προτεραιότητος ἢ ὄχι τοῦ πνευματικοῦ στό τεχνολογικό.*

Συχνά ἀναφέρονται τά φτωχά καί ταπεινά παιδικά χρόνια τοῦ κινηματογράφου ὅταν ἦταν θέαμα παράξενο σέ παράγκες πανηγυριῶν ἀνάμεσα σέ μαγικά παίχνιδια κέρινα ὁμοιώματα ταχυδακτυλουργούς καί μέντιουμ. Πρόκειται γιά μιὰ καταγωγή πολύ ταπεινή ἀλλά παράλληλα μέ τίς ἐπιστημονικές ἐρευνες γιά τόν καλπασμό τῶν ἀλόγων καί τό πέταγμα τῶν πουλιῶν· μιὰ ἀρχή ἀπατηλή ἀφοῦ τό νέο αὐτό παίχνιδι παραγνωρίστηκε καί δέν ἔγιναν ἀντιληπτές οὔτε οἱ μελλοντικές καλλιτεχνικές δυνατότητές του οὔτε ἡ ἐμπορική του σημασία. Ἄλλ' παρ' ὄλο πού οἱ ἴδιοι του οἱ ἐφευρέτες δέν μάντεψαν κάτι τέτοιο, ἄλλοι ἄνθρωποι ἔδειξαν ἄμεσο ἐνδιαφέρον γιά τήν ἐφεύρεση· ὅπως ὁ Georges Meliés διευθυντής τοῦ θεάτρου Robert Houdin, ὁ Thomas διευθυντής τοῦ Μουσείου Grevin καί ὁ κ. Lallemand διευθυντής τῶν Folies Bergéres, προσκαλεσμένοι ἀπό τόν Lumière σέ μιὰ ἰδιωτική προβολή τῶν πρῶτων μικρῶν ταινιῶν του. Οἱ θεατές ἐκεῖνοι τοῦ ἔκαναν κολοσσιαίου ἐνδιαφέροντος προσφορές γιά τήν ἐμπορική ἐκμετάλλευση τοῦ προϊόντος: δέκα χιλιάδες ὁ πρῶτος, εἴκοσι χιλιάδες ὁ δεῦτερος, πενήντα χιλιάδες ὁ τρίτος.

Εἶτε μᾶς ἀρέσει, εἶτε ὄχι αὐτοί ἦσαν οἱ πρῶτοι πού ἐνδιαφέρθηκαν γιά τόν κινηματογράφο· τόν ἴδιο ἐκεῖνο κινηματογράφο πού λίγα χρόνια ἀργότερα τράβηξε κοντά του τήν Sarah Bernhard, τόν Rejane, τήν Duse, τόν D' Annunrio, τόν Saint-Saëns καί τόν Pizzetti.

Ταπεινές ἀρχές καί ὀρμητική, ραγδαία ἐξέλιξη· ἀλλά μόλις ἔφτασε στό ἀπρόβλεπτο στάδιο τῆς διανομῆς καί τῆς ἐπιβολῆς σάν τέχνη καί μάλιστα τοῦ ὀρισμοῦ του σάν τήν *πιό σημαντική τῶν τεχνῶν* ὁ κινηματογράφος σάν ἓνας ὀποιοσδήποτε νεόπλουτος πού εἰσάγεται στό κλειστό ἀριστοκρατικό κύκλο τῶν παραδοσιακῶν τεχνῶν, προσπάθησε ν' ἀναζητήσει ἀποδεικτι-

κά ευγένειας στό γενεαλογικό του δέντρο· ή προσπάθειά του αὐτή ἐνισχύθηκε μέ τή βοήθεια ἀκούραστων ἀρθρογράφων πού μπήκαν στήν ὑπηρεσία τῆς νέας τέχνης-ἐξουσίας ἀλλά καί ἐρευνητῶν μέ κάποια φιλοσοφική προπαιδεία.

Ἔτσι βρεθήκαμε μπροστά στήν ἐξοργιστική ἄποψη πού ἀκόμα καί σήμερα ἔχει ἀρκετούς ὁπαδούς ὅτι ὁ *κινηματογράφος εἶναι παλιός ὅσο ὁ κόσμος*. Ἡ πρόταση αὐτή δέν εἶναι μόνο μιᾶ παράδοξη δήλωση πάνω ἀπό μιᾶ ἐπιλογή φωτογραφιῶν ἀπό ταινίες· οὔτε εἶναι ἓνα ἄστεϊο ἀπό ἐκείνους πού πίστευαν ὅτι δέν μπορούσαν νά τόν ὑπηρετήσουν ἐπειδή ἡ φωτογραφική μηχανή περίμενε ἀκόμα τόν ἐφευρέτη. Εἶναι μιᾶ θεωρία πού προβάλλει ἐπιστημονική καί φιλοσοφική ἐγκυρότητα· μιᾶ θέση μέ παλαιοντολογική φιλολογική καί θεωρητική τεκμηρίωση. Καί δέ χρειάζεται βέβαια νά ποῦμε ὅτι πρόκειται γιά μιᾶ καλοστημένη ἀπάτη.

Ὁ κινηματογραφικός παλίμψηστος, τό πρωτοφίλμ ἢ μᾶλλον τό Ur-film (ἀφοῦ ὑποτίθεται ὅτι αὐτή ἡ ἀπάτη εἶναι μᾶλλον γερμανικῆς προέλευσης) ἀνάγεται σέ μιᾶ ἐποχή πρὶν 20.000 χρόνια: στά κακότεχνα ἀλλά ὑποβλητικά χαρακτηριστικά Βυσσῶνων καί ἀγριόχοιρων πού βρέθηκαν στά σπήλαια τῆς Santillana κοντά στήν Altamira στή Βόρεια Ἰσπανία. Σύμφωνα μέ μιᾶ διάχυτη ἀντίληψη τά ζῶα αὐτά ἀναπαρίστανται σέ κίνηση. Τά πολυάριθμα μπροστινά καί πισινά πόδια σημαίνουν τήν κίνηση μιᾶ καί εἶναι χαραγμένα σέ διαφορετικά σημεῖα τοῦ χώρου σάν νά ἀντιστοιχοῦν στίς διάφορες στιγμές τῆς κίνησής τους.

Ἀπό τόν ἐραλδικό αὐτό Βύσσωνα ἡ ἀγριόχοιρο ξεκινοῦν πολλές μελέτες καί κριτικές σέ ὅλες τίς ἱστορίες τοῦ κινηματογράφου γιά νά καταλήξουν στή σημερινή ἑβδομη τέχνη. Καί ἀπερίσκεπτα παρασύρθηκα κι ἐγώ (βλ. *Filmcritia*, 1,2, Roma 1951).

Τό ἐντυπωσιακό γιά τόν στοχαστικό παρατηρητή τῶν ἀρχαίων αὐτῶν εἰκόνων εἶναι ἡ ὑπόθεση ὅτι οἱ πρωτόγονοι δημιουργοί τους θέλησαν νά ἀναπαράγουν τήν κίνηση τῶν ζῶων καί εἶχαν μιᾶ ἱκανότητα νά ἀντιληφθοῦν καί νά ἐκτελέσουν τήν συμβολική ἀναπαράσταση μέ τήν ἐπανάληψη τῶν ἄκρων τοῦ ζώου σέ διάφορα σημεῖα τοῦ χώρου.

Ἡ λύση πού θά ἔδιναν ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς σ' ἐκείνη πού σκέφτηκαν πολλούς αἰῶνες ἀργότερα οἱ πρωτοπόροι τοῦ φουτουρισμοῦ καί τοῦ πλαστικοῦ δυναμισμού: π.χ. ὁ Giacomo Balla μέ τόν πίνακα *Ἡ κυρία μέ τό σκυλάκι* πού εἶναι τοῦ 1913, ἀν δέν κάνω λάθος καί ὅπου πρέπει νά καταλάβουμε πῶς τό σκυλάκι βρίσκεται σέ κίνηση γιατί ἔχει πολυάριθμα πόδια μπροστινά καί πισινά ἐνῶ τό λουρί παριστάνεται σά μιά σειρά ἀπό λουριά. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἡ ἀπαίτηση τοῦ *πλαστικοῦ δυναμισμού* γεννήθηκε στοὺς φουτουριστές ἀπό τήν ὑπαρξη τοῦ κινηματογράφου καί ὅτι ὁ φωτοδυναμισμός πού ἐφεῦρε ὁ Anton Giulio Bragaglia εἶναι ὑπεύθυνος γιά τή λύση τῆς ἐπανάληψης τῶν ἄκρων τοῦ σκυλιοῦ γιά τήν ἀναπαράσταση τῆς κίνησης.

Εἶναι παράξενο τό ὅτι οἱ καλλιτέχνες, καί μάλιστα οἱ φουτουριστές, περίμεναν τή φωτογραφική μηχανή καί τόν κινηματογράφο γιά νά μποῦν στή σκέψη τοῦ πλαστικοῦ δυναμισμού καί νά βροῦν τή λύση πού θά ἔπρεπε φυσιολογικά καί ἐνστικτώδεια νά ἔχει βρεθεῖ ἀπό τήν προϊστορία 20.000 χρόνια πρὶν.

Ἄλλά ἡ ἐρμηνεία τῶν χαραγμάτων τῆς Altamira φαίνεται πῶς παράδοξη ὅταν διαπιστώσουμε ὅτι αὐτός ὁ τύπος ἀναπαράστασης δέν συναντιέται πιά πουθενά ἄλλοῦ. Ὅταν παρατηροῦμε δηλαδή ὅτι τὰ ἐπόμενα πρωτοφίλμ τῶν ἱστορικῶν τοῦ κινηματογράφου πού μέ τόση χαρά συνδυάζουν τήν καταγωγή του μέ τήν προϊστορία, δέν δείχνουν τέτοιες λύσεις τῆς ἀναπαράστασης τῆς κίνησης. Οἱ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς τοῦ ὀρειχαλκου, 20.000 χρόνια π.Χ. πάνω στίς πέτρινες πλάκες τοῦ μνημείου Kivik στό Schonen τῆς Σουηδίας ἀναπαριστάνουν μιά σειρά ἀπό μικρές φιγούρες μέ κανονικό ἀριθμό χερῶν καί ποδιῶν. Ἄλλά λέγεται γι' αὐτά πῶς ἡ κίνηση παριστάνεται μέ τήν ἐπανάληψη κάθε φιγούρας: τό ἴδιο πρόσωπο ἢ τό ἴδιο ζῶο σέ ἀπειρες ἀπεικονίσεις πού δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς μετακίνησης. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τίς ἀναπαραστάσεις στοὺς αἰγυπτιακοὺς τάφους ἢ τῶν ἀναγλύφων τοῦ Καπιτώλιου ὅπου ἐξιστοροῦνται οἱ ἱστορίες τῆς Βρυσσηίδας, τῆς ὀργῆς τοῦ Ἀχιλλέα καί τοῦ *θείου* τόξου τοῦ Ἀπόλλωνα ἀπό τήν πρώτη ραψωδία τῆς Ἰλιάδας.

Ἄλλά δέν χρειάζεται πολύ γιά νά καταλάβουμε ὅτι στίς παραστατικές κατασκευές τῶν αἰγυπτιακῶν ναῶν δέν εἶναι τό

ἴδιο πρόσωπο πού κινεῖται ἀλλά μιά σειρά ἀπό διαδοχικές στιγμές τῆς ἴδιας ἱστορίας ὅπου γι αὐτό τό λόγο ἐμφανίζονται οἱ ἴδιοι πρωταγωνιστές. Πρόκειται γιά κάτι ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τήν ἀναπαράσταση τῆς κίνησης καί ὁ ἀπλός διαχωρισμός σέ διάφορα σημεῖα ἐνδεικτικά εἶναι πολύ κοινός στίς εἰκαστικές τέχνες· αὐτές ἀγνοοῦν σέ ὄλη τους τήν ἀνάπτυξη τήν ἰδεογραφική λύση τῆς κίνησης μέ τήν ἐπανάληψη ἐνός προσώπου ἐνός ζώου ἢ ἐνός μέλους. Μέ ἐξαίρεση τήν *Κυρία μέ τό σκυλάκι* καί μερικά σύγχρονα ἄνοστα σχέδια σέ παιδικές εἰκονογραφημένες ἱστορίες.

Ἡ μοναδικότητα καί ἡ ἰδιομορφία τῆς περίπτωσης τῶν Βυσσώνων ἢ τῶν ἀγριοχοίρων τῆς *Altamira* δέν ἔβαλε σέ σκέψεις αὐτούς πού τόσο εὐκόλα ἀναγνώρισαν σ' αὐτήν τό *πρῶτο φίλμ τῆς ἀνθρωπότητας*; Εἶναι παράξενο πού δέν διαδόθηκε ἀρκετά ἡ σωστή ἐρμηνεία τῶν χαραγμάτων ἀφοῦ δημοσιεύτηκε καί σέ μιά κινηματογραφική ἐπιθεώρηση (Antonio Formari «Πῶς νά ἐξηγοῦμε τά τεκμήρια» στό *Cinema*, 1, XII, 1951) μέ τήν ἀπαραίτητη συνοδεία ἐπιστημονικῶν στοιχείων.

Πρόκειται γιά εἰκόνες πού εἶναι ἡ μία πάνω στήν ἄλλη καί μέ μικρό διάστημα μεταξύ τους.

Ὡς ἐκεῖ ἔφτασε ἡ μανία νά ἀριστοκρατικοποιηθεῖ ὁ κινηματογράφος. Ἀλλά αὐτή ἡ μανία μᾶς ἀποκαλύπτει μιά στραβή θεώρηση τοῦ κόσμου ὅπως θά δοῦμε πιο κάτω.

Σάν πρόγονος τοῦ κινηματογράφου στέκει πιο δικαιολογημένα τό παλιό κινέζικο θέατρο σκιῶν καί οἱ πλούσιοι μῦθοι γύρω ἀπό τήν προέλευσή του. Πρέπει ἐπίσης νά ἀναφέρουμε τούς στίχους τοῦ Λουκιανοῦ πού περιγράφουν τό φαινόμενο τῆς παραμονῆς τῶν εἰκόνων στό ἀμφιθληστροειδῆ σάν ἓνα σταθμό στήν ἱστορία τῆς ὀριστικῆς ἐφεύρεσης πού πέρασε ἀπό τίς διαδοχικές διαισθητικές προβλέψεις καί ἐφευρέσεις τῶν Daniele Barbaro, Leonardo da Vinci, Padre Kircher, Agrippa, Giovanni Battista della Porta κ.λπ., ἀπό τό μαγικό φανό ὡς τή φωτογραφία καί τίς πρῶτες μηχανές λήψεως καί προβολῆς. Πρόκειται γιά πραγματικά καί ὑπολογίσιμα στοιχεῖα μέ τήν ἔννοια πού ἡ ρόδα ἦταν πρόγονος τοῦ αὐτοκινήτου καί κανένας δέν τόλμησε νά πεῖ ὅτι τό αὐτοκίνητο ὑπάρχει ἀπό τότε πού

υπάρχει ἡ ἀνθρωπότητα μέ τό δικαιολογητικό τῆς ἀρχαιοτάτης ἐφεύρεσης τῆς ρόδας.

Ἄφου ξεκαθαρίσαμε τό Ur-film πρέπει νά μιλήσουμε καί γιά τό Ur-Trieb, τή πατροπαράδοτη ἀνάγκη τοῦ κινηματογράφου. Νά ἀνασκευάσουμε δηλαδή τή θεωρητική βάση τῆς ἀλληλοπρόσαλλης ἰδέας ὅτι τό φίλμ εἶναι παληό ὅσο καί ἡ ἀνθρωπότητα.

Ἄλλα μιά παραδοξολογία εἶναι ἡ ἄποψη ὅτι τό φίλμ εἶναι μιά *αἰώνια ἐπιθυμία* τῆς ἀνθρωπότητας· τήν ἄποψη αὐτή ὑποστήριξαν καί θεωρητικά ὀρισμένοι μελετητές ἐπηρεασμένοι ἀπό τήν ψυχανάλυση λέγοντας ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά ὑπολανθάνουσα ἀνάγκη στόν ἄνθρωπο ὅπως καί ἡ ἀνάγκη νά πετάξει πού ἀναφέρει ὁ Freud.

Ὁ κινηματογράφος σύμφωνα μέ ὀρισμένους ψυχαναλυτές ταυτίζεται μέ τό ὄνειρο καί εἶναι γι αὐτό μιά ἐκδήλωση, μιά ἄμεση ἔκφραση τοῦ ἀνθρώπινου ὑποσυνείδητου πού ἔχει πάντα τήν τάση νά ἐξωτερικεύει καί νά προβάλλει ἔξω ἀπό τόν ἑαυτό του τίς φαντασιώσεις του τά δικά του *ψυχικά φίλμ*. Τό φίλμ εἶναι λοιπόν ἡ γλώσσα τοῦ ὑποσυνείδητου. Εἶναι ἡ αἰώνια ἀνάγκη τοῦ κινηματογράφου πού μαρτυροῦν τά παληά χαράγματα καί οἱ ἰδιογραφικές γραφές πού σκοντάφτει σέ μιά *ψυχική λογοκρισία* καί ὑφίσταται μιά *καταπίεση*. Ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς λογοκρισίας καί τῆς καταπίεσης ἡ τάση αὐτή περιοριζόταν στό νά παίρνει μερική ἱκανοποίηση μέ μιά *ἀντικατάσταση*: μεταμορφώνοντας ἔτσι τήν ἄμεση γλώσσα τῶν εἰκόνων σέ κίνηση στήν ἔναρθη ἐννοιολογική γλώσσα — μεταμορφώνοντας λοιπόν τήν ἰδεολογική γραφή στήν κοινή ἀλφάβητο. Ἡ ἀνάγκη τοῦ κινηματογράφου ὅμως ἀνάγκη τῆς ἐξωτερίκευσης τῶν ψυχικῶν φίλμ διαρκεῖ μετά καί πέρα ἀπό τά ὑποκατάστατα καί τίς προσωρινές ἱκανοποιήσεις καί γεννᾷ διάφορες ἐκδηλώσεις θεάματος καθῶς καί τά καλλιτεχνικά πρωτοποριακά κινήματα τόν φουτουρισμό, τήν ἀφηρημένη τέχνη τόν σουρεαλισμό, τόν ντανταϊσμό. Ἡ κυριολεκτική ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου δηλαδή τῶν κατάλληλων τεχνικῶν μέσων γιά τήν ἐξωτερίκευση τῶν καρπῶν τῆς *ὄνειρικῆς ἐργασίας* τοῦ ἄσυνείδητου θά ἱκανοποιήσει τελικά τήν ἀρχαιοτάτη αὐτή

ανάγκη του ανθρώπου. Καί θά τήν ίκανοποιεῖ ἀκόμα καλύτερα ὅσο περισσότερο τό φίλμ θ' ἀπομακρύνεται ἀπό τή λογική-ἐννοιολογική ἔκφραση καί θά ἀρνιέται τήν ἀντανάκλαση τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητας, ἐξωτερικεύοντας ἀπευθείας τήν *ὄνειρική ἐργασία* τοῦ ἀσυνείδητου καί παράγοντας *καθαρές ταινίες*. Ταινίες πού θά εἶχαν τό νόημα τῆς τέχνης ὄχι τοῦ λόγου ἀλλά τῆς μουσικῆς.

Ἀρχίζοντας ἀπό τίς συνέπειες τῆς ἐρμηνείας αὐτῆς τοῦ κινηματογράφου Ug-Trieb, πού παρουσιάζει λαθεμένα τήν τέχνη σάν ἓνα ἐξωπραγματικό καί μῆ-λογικό φαινόμενο καί προωθεῖ ἓνα εἶδος κινηματογράφου τό λιγότερο σημαντικό καί ἀξιόλογο, μπόρεσαν οἱ εἰδικοί νά ἀνασκευάζουν τίς ἰδιοφυεῖς ἀλλά ἀλλόκοτες αὐτές θεωρίες μέ ἀνάλογη εὐκρίνεια. Μένει λοιπόν νά προσθέσουμε τήν κατάρρευση τῶν ὑλικῶν ἀποδείξεων.

Παρ' ὄλο πού οἱ ἀπόψεις τῶν δύο συγγραφέων εἶναι συναφεῖς μέ τά δεδομένα τῆς ψυχανάλυσης, εἶναι ἀδύνατο νά ἀποδώσουμε στό ἀσυνείδητο μιὰ γλώσσα. «Ἡ προσωποποίηση τοῦ ἀσυνείδητου» γράφει ὁ *Secondari*, «ὁμόλογη μέ τίς προσωποποιήσεις τῶν ἰδεῶν ἀπό τούς ἀρχαίους, δέν θά μπορούσε νά εἶναι πιό αὐθαίρετη· τό ἀσυνείδητο θεωρεῖται σάν ὑπεύθυνος τῆς ἐφεύρεσης, τῆς συντήρησης καί τῆς χρήσης τοῦ κινηματογράφου...» Ἐλλά ὁ κινηματογράφος δέν γεννήθηκε οὔτε καί συντηρήθηκε ἀπό τήν ἀνάγκη νά κατακτηθοῦν νέες μορφές γιά τίς φαντασιώσεις του ὅπως καί ἡ ἐξάσκησις τῶν σκύλων δέν γεννήθηκε ἀπό τήν ἀνάγκη τῶν σκύλων νά βγαίνουν στό κυνήγι μέ τή συντροφιά ὀπλισμένων ἀνθρώπων. Ἀντίθετα καί στίς δύο περιπτώσεις εἶναι ἡ συνείδησις τοῦ ἀνθρώπου πού ἀποκτώντας μιὰ διαλεκτική στάση ἀπέναντι στή φύση ὑπερίσχυσε ὀρθολογιστικά στά ἔνστικτα τῶν σκυλιῶν (πού δέν ὑλοποιοῦνται μέ τήν ἀνάγκη «νά βγοῦν στό κυνήγι συντροφιά μέ ὀπλισμένους ἀνθρώπους» εἶτε στίς ἀκατέργαστες ἀνάγκες τοῦ ὑποσυνείδητου (πού δέν ὑλοποιοῦνται μέ τήν «ἀνάγκη τοῦ κινηματογράφου») γιά νά καταλήξει σέ δύο εἶδη δημιουργίας πού *ὑπερβαίνουν ἄπειρα* τίς ἀκατέργαστες ἀπαιτήσεις ἀλλά καί τούς ταπεινούς κατόχους των. Ἡ ἀκτέργαστη ἀπαίτησις τοῦ ὑποσυνείδητου πού δάμασε ὁ ἀνθρώπος εἶναι τό νά ὄνει-

ρεύεται μέ άνοιχτά μάτια. Καί τήν ίδια αυτή άνάγκη υπερβαίνει ό άνθρωπος σέ κάθε αισθητική δραστηριότητα. Ή συνείδηση αναγκάζει τό άσυνείδητο νά όνειρευτεί μέ κάποιο τρόπο και ταυτόχρονα παρατηρεί στοχαστικά τίς εικόνες πού έκθέτει τό άσυνείδητο και τούς χαλκεύει μιά έκφραση...

«...Ή Παβλώφ άπόδειξε τήν ταυτότητα τής άναστολής μέ τόν ύπνο. Ήλική άναστολή δίνει όλικό ύπνο — αυτό πού μεις συνήθως όνομάζουμε ύπνο — ένώ μερική άναστολή δίνει μερικό ύπνο περιορισμένο στά κέντρα πού έχουν ύποστει άναστολή· αλλά κι αυτός είναι ύπνος, ένας τοπικός ύπνος για τήν άκρίβεια.»

«Στήν κατάσταση τής άγρύπνιας λοιπόν ένα μέρος του όργανισμού βρίσκεται σέ κατάσταση ύπνου· και αυτό τό μέρος περιλαμβάνει όλους εκείνους τούς κεντρικούς *ιστούς* πού βρίσκονται σέ κατάσταση άντοχής. Αυτό είναι σάν νά λέμε ότι στό σημερινό άνθρωπο όπου ή ψυχανάλυση έχει έντοπίσει πολλούς πυρήνες σταθερής ή περιοδικής άναστολής ένα μεγάλο μέρος των νευρικών κέντρων είναι μόνιμα άνεσταλμένα δηλαδή βρίσκονται σέ κατάσταση ύπνου. Ήτσι ή άντικειμενική σκοπιμότητα των όνείρων μέ άνοιχτά μάτια είναι νά υπερασπίσει και νά διευκολύνει αυτόν τόν μερικό ύπνο, θαμπώνοντας τούς έρεθισμούς πού θά μπορούσαν νά τόν διακόψουν ή νά τόν περιορίσουν ή νά έμποδίσουν τήν αυτόματη προέκτασή του».

Ήπό τίς όξυδερκείς και βαθυστόχαστες παρατηρήσεις αυτές του *Secondari* βγαίνουν δυό συμπεράσματα: ότι ή καλλιτεχνικότητα του φίλμ καθώς και όποιασδήποτε άλλης τέχνης βρίσκεται στό όριο πού βάζει ό άνθρωπος στη δραστηριότητα του ίδιου του άσυνείδητου και ότι «τό άσυνείδητο του σύγχρονου ανθρώπου δέν είναι μιά αιώνια όντότητα, αλλά ένα προϊόν σύγκαιρο τής πραγματικότητας και τής ιστορίας ίκανό νά λυτρωθεί άπεριόριστα μέσα στη συνείδηση.

Ή θεωρία ενός κινηματογράφου πού προϋπήρχε σάν τάση από τόν ίδιο τόν κινηματογράφο δηλαδή από τήν έφεύρεση των τεχνικών μέσων πού έκαναν δυνατό τόν κινηματογράφο ύποστηρίζεται κυρίως από τήν ίδεαλιστική φιλοσοφία πού

έκπροσωπεί ό Carlo Ludovico Ragghianti για τόν όποιο ή έμμονή στά γεγονότα σημαίνει *μυθολογική έρμηνεία*.

«Έχω τήν έντύπωση», γράφει ό καθηγητής Ragghianti, «ότι αὐτή ή ή άλλη λίγο μυθολογική έρμηνεία τής άρχής τοῦ κινηματογράφου, άπό τό παιχνίδι ή άπό τήν έπιστημονική άπαιτήση τής παραγωγής, βρίσκονται άκόμα πολύ μακριά άπό μιá άληθινή Ιστορική άναπαράσταση... Η Ιστορία τοῦ κινηματογραφικοῦ δράματος καί έπομένως τής πρωταρχικής μορφής τής ένόρασης-έκφρασης πού σχηματοποιείται σάν μιá παραστατική έκφραση καί έχει τό ειδικό ένδιαφέρον τής άντικειμενικοποίησης τοῦ παράγοντα χρόνος, είναι πολύ πιό παλιά καί συμπίπτει όπως έδειξα κι άλλες φορές μέ τό θέατρο σάν θέαμα... Άλλά είναι άλήθεια πώς άκόμα καί στήν πιό σύγχρονη μορφή του τής διαδοχής εικόνων σέ κίνηση πού έντυπώνονται στήν ταινία καί προβάλλονται μέ ειδικά συστήματα έχει μιá καθαρά νατουραλιστική ή ήδονιστική προέλευση (παιχνίδι;)... πρόκειται για μιá άναγκαία διάκριση πού πρέπει νά γίνει άνάμεσα στό κινηματογραφικό όραμα, δηλαδή τόν παραγωγικό παράγοντα είτε θεωρηθεί καλλιτεχνικός είτε όχι καί τήν *έντύπωση καί άναπαραγωγή τοῦ κινηματογραφικοῦ δράματος*. Είναι άμέσως σαφές μ' αὐτήν τήν έννοια ότι τό φίλμ ή μηχανή λήψεως καί γενικά όλη ή πολύπλοκη τεχνική έρευνα δέν μπορεί νά είναι ένα *προηγούμενο* άλλά ένα έπόμενο τοῦ άρχικοῦ ένδιαφέροντος ή προβλήματος. "Αν κάνουμε τόν αντίθετο συλλογισμό θά έπρεπε νά καταλήξουμε στήν ιδεατή προτεραιότητα τής τεχνικής τής ζωγραφικής μέ λάδι πάνω στήν τέχνη ή τά όράματα τοῦ Jan van Eyck ή τοῦ Antonello da Messina...»

Ό Ragghianti ύποστηρίζει έδώ ότι τά καλλιτεχνικά έργα δέν είναι μηχανιστικά ή ύλικά γεγονότα καί ως έδώ συμφωνούμε όλοι. Άκόμα κι έγώ έχω άναφέρει μιá φορά τόν Lessing καί τήν άποψη του ότι ό Ραφαήλ θά ήταν μεγάλος ζωγράφος αν δέν είχε χέρια· άλλά σέ μιá διαδοχική έκδοση τοῦ κειμένου φρόντισα νά προσθέσω καί νά διευκρινήσω τό έξής: «Δέν είναι άνάγκη νά προσθέσω ότι ή δημιουργική διαδικασία δέν μπορεί ποτέ — παρά μόνο μέ άφαίρεση, νά διαχωριστεί άπό τήν έκτέλεση τοῦ έργου». "Έτσι άποκλείεται κάθε ένδεχόμενο έρμηνείας τοῦ συλ-

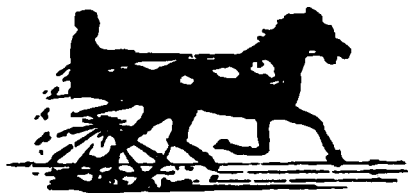
λογισμού διαμέσου μιᾶς παράδοξης και ἀποτελεσματικῆς εἰκόνας.

Οἱ ἀπόψεις τοῦ Raghianti ξεκινοῦν ἀπὸ τῆ θέσης τοῦ Croce ὅτι τὰ ἔργα τεχνῆς εἶναι πνευματικὰ συμβάντα και μόνο, ὅτι ἡ διαδικασία ἐνόραση-ἔκφραση εἶναι μιὰ διαδικασία μόνο ἐσωτερική και ὑποκειμενική, ὁλότελα κλεισμένη στὸν ἑαυτό της και καθόλου ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν ὕλική της ἐξωτερικευση. Ἐξωτερικευση τόσο δευτερεύουσα και βοηθητική πού μπορεί και νά γίνει χωρὶς νά μειώνει τὴν ἀκεραιότητα και τὴν πληρότητα τοῦ ἔργου τέχνης· ἔτσι ἡ ἐξωτερικευση και ἡ ὕλική ἐκτέλεση γίνεται μόνο γιατί ὁ καλλιτέχνης θέλει νά διατηρήσει τὴ μνήμη τῆς δημιουργίας του.

Πρόκειται γιὰ μιὰ ἄποψη πού δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀνασκευαστικῆς ἀπάντησης μετὰ ἀπὸ τίς γνωστὲς ἀπαντήσεις τῶν Adriano Tilgher και Antonio Gramsci.

Ἀπὸ αὐτὴν τὴν πρόταση προέρχεται ἡ γνώμη τοῦ Raghianti σύμφωνα με τὴν ὁποία ἡ ζωγραφική τοῦ Van Eyck ἢ τοῦ Antonello γεννήθηκε πρῶτα ἀπὸ τὴν τεχνική του και ὁ κινηματογράφος «τουλάχιστον σάν πρόβλημα και σάν ἐνδιαφέρον πρῶτα ἀπὸ τὰ ἐργαλεῖα πού εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ νά ἐξωτερικευθεῖ». Πού σημαίνει ὅτι ἡ ζωγραφική με λάδι γεννήθηκε πρῶτα ἀπὸ τὰ πινέλλα και τὸ ἴδιο τὸ λάδι.

Οἱ θέσεις πού συνοψίσαμε και ἀνασκευάσαμε ἐδῶ προέρχονται ὅλες ἀπὸ τὸν τρόπο νά ἐννοεῖ κανεὶς τὸν κόσμο σάν νά ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ σκέψη γιὰ νά φθάσει στὸ εἶναι· πού ἀντιστρέφει δηλαδή τὸν κόσμο· ἀκριβῶς ὅπως ἡ camera oscura ὅπου δὲν ὑπάρχει ὅπως στὸν ἀμφιβληστροειδῆ τοῦ ματιοῦ ἢ ἐπέμβαση τοῦ μυαλοῦ γιὰ νά τὸν διορθῶνει.



«Ιστορισμός τής φαντασίας»
του Edoardo Bruno

Σ' ένα κείμενο πού δημοσιεύθηκε στο *Filmcritica* με τίτλο «LA CAMERA OSCURA ο Umberto Barbaro θύμιζε τήν ταπεινή καταγωγή του φίλμ — λαϊκού θεάματος από τίς παράγκες τών πανηγυριών ανάμεσα σέ ταχυδακτυλουργικά παιχνίδια, γαϊτανάκια, σημεῖα καί τέρατα, γιά νά γίνει ἀργότερα μετά ἀπό μιά ὀρμητικά γοργή εξέλιξη, τέχνη, ἢ καλύτερα, ἢ πιό σημαντική ἀπό τίς τέχνες σύμφωνα μέ τόν γνωστό χαρακτηρισμό του Λένιν: «Ἀφοῦ κέρδισε ἔδαφος σ' ἕναν κλειστόν ἀρχοντικό κύκλο, στόν κύκλο τών παραδοσιακῶν τεχνῶν — σημειώνει ὁ Μπάρμπαρο — ὁ κινηματογράφος βιάστηκε νά ἀναζητήσῃ τίτλους εὐγενείας καί ἀρχαῖα ἐμβλήματα γιά τό στέμμα του: ἐκεῖ ὀφείλεται ἡ ἐξωφρενική αὐθάδεια του ἰσχυρισμοῦ πού ἀκόμα καί σήμερα βρίσκει ὑποστηρικτές ὅτι *τό φίλμ εἶναι παλιό ὄσο καί ἡ ἀνθρωπότητα*. Ὁ κινηματογραφικός παλιμψηστος, τό πρωτοφίλμ, τό οὐρ-φίλμ (μιά καί αὐτή ἡ θεωρία ἔχει τευτονική γένεση) εἶναι οἱ γραφικές παραστάσεις πού ἔγιναν πρῖν 20.000 χρόνια, ἐκεῖνες οἱ ἀτεχνες ἀλλά ὑποβλητικές φιγοῦρες Βυσσῶνων καί ἀγριοχοίρων, πού βρίσκονται στά σπήλαια τῆς Σαντιλλάνα κοντά στήν Ἀλταμίρα καί πού μέ τά πολυάριθμα μπροστινά καί πισινά πόδια πού τούς ἔκανε ὁ ἄγνωστος ζωγράφος θέλησε, λένε, νά παραστήσῃ τά ζῶα σέ κίνηση».

Ὁ Μπάρμπαρο εἰρωνεύεται αὐτούς τούς ψευτομελετητές, αὐτήν τήν κουλτούρα πού θέλει νά βρεῖ ἕνα *παρελθόν* σέ ὅλα τά γεγονότα. Ἡ ὀρθή ἐρμηνεία τῶν ἀτεχνῶν αὐτῶν παραστάσεων στίς σπηλιές τῆς Ἀλταμίρα θά ἔπρεπε νά τούς ὀδηγήσῃ στό συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιά φιγοῦρες πού ἔγιναν ἢ μιά πάνω στήν ἄλλη ἀφήνον-τας ὅμως πού καί πού νά φαίνεται μέρος ἀπό τίς παλιότερες χαράξεις, γράφει ὁ Μπάρμπαρο. Ὅπως καί ἐκεῖνοι πού στίς παραστάσεις τῶν αἰγυπτιακῶν τάφων καί στά ἀνάγλυφα τοῦ καπιτωλίου πού παριστάνουν τήν ἱστορία τῆς Βρυσηίδας, τήν ὀργή τοῦ Ἀχιλλέα καί ἄλλα ἐπεισόδια τῆς Ἰλιάδος — βλέπουν μιά ἔγκυρη μαρτυρία αὐτῆς τῆς ἀνάγκης τοῦ ἀνθρώπου νά ἀπεικονίσει τήν κίνηση, θέτοντας τό πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου *προτοῦ ὁ κινηματογράφος γεννηθεῖ* θά ἔπρεπε νά δοῦν ὅτι στήν κατασκευή τοῦ αἰγυπτιακοῦ μνημείου δέν φαίνεται ἕνα πρόσωπο πού κινεῖται ἀλλά μιά ὁμάδα σκλάβων πού δουλεύουν ἐνῶ στά ἀνάγλυφα τοῦ Καπιτωλείου,

δπου πραγματικά τά ίδια πρόσωπα εμφανίζονται σέ διαφορετικές σκηνές, δέν πρόκειται γιά άνθρώπους σέ κίνηση αλλά γιά μιά σειρά διαφορετικῶν στιγμῶν τῆς ἴδιας ἱστορίας δπου χρειάζεται νά ξαναφανοῦν οἱ πρωταγωνιστές. "Άλλο λοιπόν ἡ ἀναπαράσταση τῆς κίνησης καί ἄλλο ὁ καταμερισμός μιᾶς ἱστορίας πού πρέπει νά εἰκονογραφηθεῖ σέ ξεχωριστές στιγμές. Καί ὁ Μπάρμπαρα καταλήγει: «ἡ ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας μέ σκηνές πού συνδέονται μεταξύ τους εἶναι κοινότατη στίς εἰκαστικές τέχνες ἐνῶ ποτέ στήν ἱστορία τῆς ἐξέλιξῆς τους δέν εἶδαμε τήν ἰδεογραφική λύση τῆς κίνησης μέσω τῆς ἐπανάληψης ἐνός προσώπου, ἐνός ζῶου, μιᾶς πράξης».

Ἡ ἀναίρεση τῆς ὑπόθεσης ἐνός κινηματογράφου πού προϋπῆρχε σάν τάση τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου, δηλαδή τῆς ἐφεύρεσης τῶν τεχνικῶν μέσων πού τόν ἔκαναν δυνατό, εἶναι γιά τόν Μπάρμπαρα ἕνας τρόπος νά ἀναιρεῖ τίς θέσεις τῆς ἴδιας ἰδεαλιστικῆς ἀντίληψης, πού ἀρνεῖται τήν ἀξία τῆς ἐκτέλεσης, δηλαδή τῆς δημιουργικῆς καί εὐρηματικῆς ροπῆς τῶν νέων τεχνικῶν μεθόδων καί πού τελικά ἀρνεῖται τήν ἰδεολογική καί ἐννοιολογική ἀξία τῶν καλλιτεχνικῶν πεπραγμένων· καλλιτεχνικά πεπραγμένα ἄς ἐννοήσουμε τήν καθαρῆ προϋπάρχουσα ἐναίσθηση καί ὄχι τῶν συγκεκριμένη ἐφαρμογή καί τήν ὑλική ἐκτέλεση. Τό θέμα ἐπεκτείνεται μέ τήν σπουδαιότητα τοῦ *συγκεκριμένου δεδομένου* καί τήν ἐπακόλουθη ὑλιστική ἀντιμετώπιση τῆς ἐφεύρεσης ἀπό τήν ὑλοποίηση δηλαδή μιᾶς «ἱστορικῆς» φανταστικῆς κατασκευῆς· αὐτό μᾶς ὀδηγεῖ νά ἐντοπίζουμε τό ἰδεολογικό μόνο δταν αὐτό τό ἰδεολογικό *ἐπαληθεύεται* μέσα στά πράγματα μεταφράζεται σέ πράξη. Τό ἰδεολογικό πού μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι φυσικά ἕνα πολιτιστικό ἰδεολογικό σύστημα, ἕνα σύνολο πού εἰσάγεται μετά τήν Ἐναγέννηση, μέ τήν ἀνακάλυψη τῶν νόμων, τῶν κανόνων, τῶν λύσεων πού διέπουν καί *μορφώνουν* μιά κάποια δρᾶση τοῦ κόσμου, μιά σύγχρονη *οπτική* δπου κινεῖται ἡ στιλπνότητα, τό ἀληθοφανές, οἱ πλαστικές ἀναζητήσεις, οἱ τεχνικές κατακερματισμοῦ καί ἀνάλυσης, οἱ μεγάλες λογικές καί ὀρθολογιστικές ἀνακαλύψεις.

Ἐνα ἰδεολογικό πού τείνει νά μεταβάλλει τοὺς ἴδιους τοὺς κανόνες τῆς γνώσης καί νά ξεπεράσει τά ὄρια, καταλύοντας τά δεσμά τῆς δεισιδαιμονίας.

Ἡ μηχανή λήψης εἶναι τό ὄργανο πού χάρισε ἡ τεχνική στόν ἄνθρωπο καί πού μπορεῖ νά ἀποδώσει τό ὄνειρο, τίς ἀναμνήσεις, τήν φαντασία ὅπως καμμία ἄλλη τέχνη, οὔτε ἀκόμα ἡ ποίηση. Ὅταν ὁ Λουνατσάρσκυ ἔγραφε αὐτά τά πράγματα τό 1926, ὁ Λένιν

είχε κιόλας δηλώσει ότι θεωρούσε τον κινηματογράφο σαν την σπουδαιότερη μορφή σύγχρονης τέχνης, μιά άποψη που ο Μπάρμπαρο προεκτείνει στο έπαρκο όταν γράφει «ο κινηματογράφος δεν βολεύεται με τίς λύσεις που προτείνει ή αισθητική του ιδεαλισμού, έχει την φιλοδοξία να προχωρήσει βαθύτερα στην ίδια την έννοια της τέχνης». Η έρευνα και ή μελέτη των τεχνικών μεθόδων, με αυτό τό νέο όργανο που είναι ο κινηματογράφος είναι ή προϋπόθεση για την ανανέωση της αισθητικής και ο κινηματογράφος γεννιέται από τον κινηματογράφο, ή συνεχής αντίπαλαση εικώνων δημιουργεί μιά νέα έννοια της εικόνας εισάγει μιά νέα αντίληψη χώρου σε διαφορετικό χώρο, μέσα και έξω από την παραδοσιακή όπτική. Έτσι τό μοντάζ, αισθητική βάση του φίλμ αλλάζει με τίς απαιτήσεις της κινηματογραφικής έκφρασης, από μοντάζ σύντομων κομματιών γίνεται μοντάζ μεγάλων διαστημάτων, και ενώ ή εικόνα παραμένει σταθερή τό μοντάζ γίνεται ένα μακρύ βλέμμα στα πλαίσια του καθραρίσματος, μεταφέροντας την ίδια την έννοια της κίνησης από τό έξωτερικό στό έσωτερικό του πλάνου· από τεχνικό μέσο γίνεται φορέας ιδεών αναλαμβάνοντας την αξία της έναισθησης-προσχεδίου όλου του κινηματογραφικού έργου όπου «κυριαρχεί σε κάθε φάση έπεξεργασίας».

Η άποψη αυτή τοποθετήθηκε σε θεωρητικές βάσεις από τον Μπάρμπαρο σε πολλές φάσεις του κριτικού του έργου, με τίς τάλαντεύσεις που του υποβάλλουν ή «ματεριαλιστική» θεώρηση και γνώση και ενώ ήταν πάντα ανοιχτός στις τεχνικές ανακαλύψεις που μετατρέπουν την αντίληψη του κινηματογράφου· δίνοντας μεγάλο βάρος στην τρίτη φάση του ντουμπλαρίσματος ή των άλλων μεταβατικών σταδίων στο γύρισμα ενός έργου «που θέτουν πολύπλοκα προβλήματα και προκαλούν αλλαγές στην δόμηση του πλάνου αλλά και με την άλλοεξάρτηση των πλάνων τείνουν να επηρεάσουν τό βάρος του μοντάζ».

Η ματεριαλιστική θεώρηση ενός κινηματογράφου συνυφασμένου με την εκτέλεσή του είναι λοιπόν για τον Μπάρμπαρο σχετική με την άλλοιση των πραγμάτων και τίς τεχνικές μεθόδους, που πρέπει να υπολογιστούν σαν μιά παραγματικότητα σε κίνηση, που καθορίζει και συγκεκριμενοποιεί ή πορεία των έφευρέσεων όχι όμως σαν *όριο* και σαν απαραίτητη προϋπόθεση. Ο Μπάρμπαρο βρίσκει ότι ή θεωρητικοποίηση των τεχνικών κανόνων είναι τό χονδροειδέστερο λάθος, ότι κινδυνεύει να καθυστερήσει την πορεία της εύρηματικότητας και να άπωθήσει την στιγμή της φαντασίας. «Αν είναι αλήθεια ότι ή τέχνη είναι μιά πνευματική δραστη-

ριότητα πού αντικαθρεφτίζει τήν κοινωνική πραγματικότητα μιᾶς ἐποχῆς, πού τήν καθορίζει καί τῆς προσδίνει μιᾶ χρωματιστή ξεχωριστή λάμπη, εἶναι ἐπίσης ἀληθινό ὅτι μ' αὐτόν τόν τρόπο ὀρίζουμε μερικά χαρακτηριστικά τῆς τέχνης καί ὄχι τά πιά εἰδικά», γράφει ὁ Μπάρμπαρο στήν *Ποίηση τοῦ φίλμ* τό τελευταῖο βιβλίο του ὅπου εἶναι συγκεντρωμένα δοκιμιά του ἀπό διαφορετικές ἐποχές μέ σκοπό τήν ἐπιβεβαίωση «τῆς λύσης τοῦ ἀνταγωνισμοῦ μεταξύ πρακτικῆς δραστηριότητας καί σκέψης, πού ἄλλοῦ παρουσιάζεται σάν ἀνεπίλυτος». «Ὁ εἰδικός χαρακτήρας τῆς τέχνης» συνεχίζει «προέρχεται ἀπό τό καλούπι τῆς πού εἶναι ἡ φαντασία, ἐννοώντας μέ τόν ὄρο αὐτό τήν σύνθεση δύο στοιχείων, τῆς νοητικῆς κατασκευῆς καί τῆς φαντασίας». "Ἄν ἡ ἐκφρασμένη μορφή δέν ἦταν ἄλλο ἀπό τήν «γνώση καί τήν ἐφαρμογή μερικῶν τεχνασμάτων, μερικῶν κανόνων, μερικῶν εὐρημάτων ἢ τρύκ» τότε θά παραγνωρίζαμε κάθε δημιουργικότητα στήν τέχνη καί κάθε ἀξία αἰσθητική. Ἡ τεχνική καθορίζει καί καθιστᾶ δυνατή (ἱστορικοποιεῖ) τήν φαντασία ἀλλά εἶναι ἡ ἐφεύρεση πού πλαταίνει τόν χῶρο τῆς γνώσης καί καθιστᾶ δυνατή τήν πραγματοποίηση τῶν προτιμήσεών μας, κάνει μέ δύο λόγια ὑλικό *γεγονός*, δηλαδή ποίηση, τήν φαντασία μας.

Ἡ ἔννοια τοῦ *ἱστορισμοῦ τῆς φαντασίας* ἐπανέρχεται συχνά στά κείμενα τοῦ Μπάρμπαρο καί χρησιμοποιήθηκε σάν τίτλος σέ ἕνα κείμενό του ἀπό τό ὁποῖο μεταφέρω μερικά ἀποσπάσματα: «Ἡ ἔννοια τῆς ἐξέλιξης στήν τέχνη φάνηκε νά πρέπει νά ἀναιρεθεῖ γιατί δέν περιέχει τήν μοναδική καί μὴ συγκρίσιμη ἀξία τῶν ξεχωριστῶν ἔργων καί δημιουργεῖ ἀθθαίρετες γενικότητες ἐκλαικευτικοῦ ἐγχειριδίου: ἀρχές, ἀκμή καί παρακμή. Τώρα εἶναι πιά σαφές ὅτι πρέπει νά ἀποκλειστεῖ ἡ ἰδέα τῆς προόδου συνυφασμένη μέ ἐξωτερικά χρονολογικά στοιχεῖα εἶναι ὅμως ἐξίσου ἀληθινό ὅτι ὑπάρχει ἕνας ἱστορισμός τῆς φαντασίας...

... "Ἄλλωστε ἡ ἔννοια τῆς ἀνάπτυξης, ἀκόμα κι ἂν θεωρηθεῖ μέ τό πιό στενό νόημα τῆς προόδου, εἶναι θεμιτή ὅσο αὐτή καί μόνο μπορεῖ νά δώσει νόημα στό οὐσιαστικό χαρακτηριστικό τοῦ ἔργου τέχνης, ἐκεῖνο πού ποτέ κανεῖς δέν ἀρνήθηκε, τήν πρωτοτυπία. (...) Αὐτή ἡ ἔννοια τοῦ *ἱστορισμοῦ τῆς φαντασίας* τείνει νά δώσει μιᾶ λύση στίς πρόσφατες διχογνωμίες ἀνάμεσα στήν *φιλολογία* καί τήν *ἰδιοφυΐα*, ἀνάμεσα στήν ἱστορική καί τήν αἰσθητική μέθοδο· μιᾶ ἔννοια πού γίνεται καθαρότερη σ' ὄσους ἔχουν μιᾶ στενότερη ἐπαφή μέ τίς εἰκαστικές τέχνες καί πού συχνά πέρασαν ἀπό δίπλα τῆς· μήπως ὁ Λόνγκι δέν ἀπόρριψε τήν φετιχιστική χίμαιρα τοῦ *μοναδικοῦ ἔργου* γιά νά βάλει στή θέση τῆς τήν σπουδή μιᾶς σχολῆς;»

Συγκεκριμένα υλοποιημένη στην υλικότητά της ή φαντασία ιστορικοποιείται καθώς υλοποιείται και ή τέχνη συνίσταται στην απόδοση μιᾶς ιδιαίτερης μορφῆς σέ ἕνα δοσμένο υλικό, δημιουργώντας ἔτσι ἕνα συγκεκριμένο ἀντικείμενο πού εἶναι ἀκριβῶς τό μοναδικό ἔργο, πού θά γράψει ἕναν κοινό τρόπο ιδέας τῆς ἀλλαγῆς τοῦ κόσμου. Ἡ ἔννοια *σχολή* θέλει ἀκριβῶς νά ὑπογραμμίσει τήν *συλλογική ἀναγκαιότητα* τοῦ ποιητικοῦ λόγου, πού προέρχεται ἀπό τήν ἐνσυνείδητη γνώση τῆς πορείας τῆς δουλειᾶς ἀπό τόν τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ γίνεσθαι καί τῆς ἐπιθεβαίωσης τῆς υλοποίησης μιᾶς πράξης.

Σ' αὐτό τό προσέσο ή φαντασία ἔχει τό ρόλο νά δοκιμάζει τήν πραγματικότητα ή καλύτερα μιᾶ ἔξω-πραγματικότητα πού ὑποτίθεται σάν δυνατή καί ή εὐρηματικότητα τοῦ νοῦ νά μπαίνει σάν ἱστορική συνείδηση τοῦ δυνατοῦ. Ἐτσι ὁ Μπάρμπανο λύνει μιᾶ διχογνωμία καί προτείνει τήν διπλή στιγμή μιᾶς μοναδικῆς, ἀδιαίρετης πράξης καί τήν φαντασία (τό σχέδιο) καί τήν ἐκτέλεση (τήν τεχνική) σάν σφιχτοδεμένες διαδικασίες. Αὐτό πού εἶναι κοινό σέ ὅλες τίς τέχνες εἶναι ή πράξη τῆς φαντασίας· αὐτό πού τίς διαχωρίζει εἶναι τό υλικό καί ή τεχνική.

Ἀπό δῶ προέρχεται καί ή καθόλου ἀμελητέα θεωρία τοῦ εἰδικοῦ, ή κατάδειξη μιᾶς σημειολογικῆς δομῆς καί ή αἰτία τῆς ἐμβάθυνσης τοῦ σημαίνοντος καί τοῦ σημαινόμενου ὥστε νά συνδεθεῖ τό νόημα ἑνός ἔργου μέ τό κριτήριο ἐρμηνευσιμότητας τῆς ἐννοιολογικῆς του ἀξίας. Μιά σειρά ἀπό προβλήματα πού ἀποτελοῦν τό προχώρημα μιᾶς ὑλιστικῆς κριτικῆς, μιᾶς θεωρίας πού τοποθετεῖται *πέρα* ἀπό τόν ἀνταγωνισμό πρακτικῆς δραστηριότητας καί σκέψης καί πού ἂν καί δέχεται τήν μοναδικότητα μιᾶς τάσης τῆς τέχνης διατηρεῖ σάν πρόταση μεθόδου καί σάν ὑπόδειξη τάσης, τήν ἀναζήτηση ἑνός εἰδικοῦ χαρακτηριστικοῦ, μιᾶς *ποιότητας* γιά τό φίλμ πού δέν ἀνάγεται σέ ὄρους λογοτεχνικούς, πλαστικούς, μουσικούς κ.λπ. καί κατά συνέπεια εἶναι σημειολογικά ἀντιπροσωπευτικό σάν κινηματογραφικό καί γι αὐτό εἰδοποιό αὐτῆς τῆς ξεχωριστῆς πνευματικῆς διαδικασίας γνωστικῆς φύσης πού εἶναι τό φίλμ.

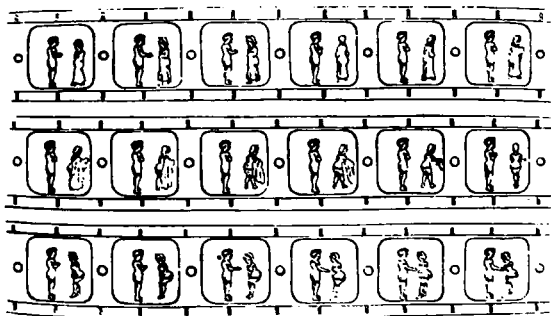
Τό πρόβλημα ἀπό *ἐξωτερικό* πού εἶναι γιά τό ἔργο τέχνης γίνε-ται γιά τόν κινηματογράφο ἄμεσα συνυφασμένο μέ τήν τεχνική καί τά καλλιτεχνικά εἶδη, μέ τήν διαλεκτική του γιά νά ἐμβαθύνει καλύτερα στή μελέτη τῶν τεχνικῶν-δομικῶν καί μορφολογικῶν μεθόδων τῆς τέχνης καί νά ἐντοπίσει ὅπως λέει ὁ Βόλτε «τήν ἀπαραίτητη συνεισφορά τῆς νόησης σ' ἕνα ἔργο πού πιστεύεται ὅτι εἶναι καθαρή φαντασία». Αὐτές οἱ παρατηρήσεις ἀπό τό *Κινηματογραφι-*

κό *Ἀληθοφανές* συμβαδίζουν μέ τήν θέση τοῦ Μπάρμπαρο γιὰτι ἀφοροῦν τήν θεωρητικοποίηση τῆς τέχνης σάν δραστηριότητα φαντασίας-εὐρηματικότητας, ἀπορρίπτοντας τήν αἰσθητικὴ τῆς καθαρῆς φαντασίας καὶ συναινώντας στὴν ἀρχὴ τῆς ἀδιαιρετότητας μιᾶς διττῆς πράξης. Ἄλλὰ οἱ ἐπιφυλάξεις πού διατύπωσε ἀργότερα ὁ Βόλπε σχετικά μέ τὴν ἄποψη τοῦ Μπάρμπαρο ὅτι «ἡ τέχνη δὲν γεννιέται ποτέ ἀπὸ μιὰ σειρά τεχνικιστικὲς νόρμες» δὲν ὑπολογίζουν τὸ ἀνανεωτικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς πρότασης τοῦ Μπάρμπαρο πού, στὴν ἄρνηση τῆς ἀκίνησιας τῆς ἱστορίας καὶ τοῦ στηρίγματος σέ βάσεις προηγουμένως ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία, στὴν ἄρνηση μιᾶς τέχνης πού μιμεῖται τὸ δεδομένο καὶ σέ ἄρμονία μέ τὸ μαρξιστικὸ δόγμα τοῦ γίνεσθαι καὶ τοῦ μεταβάλλειν «πιάνοντας τὴν ροὴ τῆς κίνησης» θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ πιὸ πρωτότυπη συνεισφορά στὴν ὑλιστικὴ λύση ἑνὸς ἀνοιχτοῦ ἀκόμα αἰσθητικοῦ προβλήματος. Γιατί τότε ποιὸς εἶναι ὁ ρόλος τῆς φαντασίας σέ μιὰ ὀρθολογιστικὴ ποιητικὴ ὅταν ἡ τέχνη, πού ἤδη εἶναι δοσμένη σάν νοητικότητα, ἀνασκευαστεῖ μέ αὐτὴ τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία τοῦ ἐξωπραγματικοῦ σάν ἐφικτὸ καὶ πού ὁ Βόλπε, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ κριτικὴ ἀνάγνωση τῆς πρακτικῆς, ὀνόμαζε «ἀληθοφανές»; Ἡ τεχνικιστικὴ σειρά ἀπὸ νόρμες πού ἀπῳθεῖ ὁ Βόλπε ὄχι βέβαια ἀπὸ «ἐπάρκεια» πρὸς τὴν τεχνικὴ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ ὄριο πού δὲν πρέπει νὰ ἔχει ἡ δημιουργικὴ δραστηριότητα, ἐκεῖνο τὸ προ-ἀποφασισμένο πού θὰ ἔκανε τὴν τέχνη μιὰ οὐσιαστικὰ ἐπαναληπτικὴ γλῶσσα, στερώντας μας ἀπὸ τὴν ἀποτελεσματικὴ γνωσιολογία, πού ὅταν εἶναι καθορισμένη ἀπὸ ὀρισμένες συνθηκὲς καθορίζει, μέ τὴν σειρά της τὴν ἀνάπτυξη καὶ τὴν ἐξέλιξη ἄλλων συνθηκῶν.

Τὸ συμπέρασμα τοῦ Μπάρμπαρο ὅτι «εἰδικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης εἶναι ἡ φαντασία» ἐννοώντας μ' αὐτὸ τὴν σύνθεση δύο στοιχείων τὴν φαντασία καὶ τὴν εὐρηματικότητα τοῦ νοῦ, εἶναι ἕνα προχωρημένο στάδιο στὴ διατύπωση μιᾶς αἰσθητικῆς θεωρίας μαρξιστικῆς, ἀκόμα κι ἂν ὁ Βόλπε θεωρεῖ τὴν φαντασία σάν «ἕναν ἐπικίνδυνο σωσία» καὶ προτιμᾷ τὸν ὄρο «νόηση». Ἄλλὰ ἡ «εὐρηματικότητα» γιὰ τὸν Μπάρμπαρο εἶναι ἡ στιγμή τῆς ἐκτέλεσης, ἡ ἐπαλήθευση τῆς τεχνικῆς ὑλικότητας, ἡ συγκεκριμένη δράση σάν γεγονός, ἀδιαιρέτο ἀπὸ τὴν φαντασία. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ *ἀνεφικτὸ τῆς ὑπαρξῆς* μιᾶς καθαρῆς ἐναίσθησης καὶ τῆς μὴ ὑπαρξῆς κάποιου μεταϊστορικοῦ καὶ ἀνείπωτου ὅπως ἕνας *κινηματογράφος* ἢ σάν «ἐπιδίωξη τῆς ἀνθρωπότητας». Σέ μιὰ ὑλιστικὴ αἰσθητικὴ πού ἀπῳθεῖ τὴν καθαρὴ, «κοσμικὴ» ἐναίσθηση, ἡ νόηση εἶναι ἐσωτερικὸ στοιχεῖο τῆς φαντασίας καὶ ἡ νοητικότητα τῆς τέχνης σημεῖο ἐκκί-

νησης. Ἀλλά όταν ἀνασκευαστεῖ καί στερεωθεῖ ἡ τέχνη στίς ἀξίες τῆς τῆς νοητικότητας καί τῆς πρακτικότητας τί θά τήν διακρίνει ἀπό τήν ἐπιστήμη; Γιά τόν Μπάρμπορο ἡ ἀπάντηση βρίσκεται στήν παραδοχή δύο φαντασιῶν μία τοῦ ἀνέφικτου καί μία τοῦ ἐφικτοῦ, στήν ἐξακριβίωση τοῦ στοιχείου τῆς νοητικότητας στό ἐσωτερικό τῆς διαλεκτικῆς τῆς τέχνης καί κατά συνέπεια τῆς τεχνικῆς σάν ἐκτέλεση πού ὁμως ἀποκλείοντας τοὺς κανόνες θά ἀποφεύγει «τὴν καταφυγή σέ μία αἰσθητικὴ συνταγῆς ἢ νόρμας».

Ἡ τέχνη σάν πραξιακὸ προϊόν μιᾶς δραστηριότητας τῆς στέφης (φαντασίας καί εὐρηματικότητας) ἀκριβῶς γιατί εἶναι στενά δεμένη μέ τό μεταβαλλόμενο δεδομένο μιᾶς πραγματικότητας σέ συνεχῆ μεταλλαγῆ, πηγαινεὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὴ σημασία καί τοποθετεῖται κατὰ κύριο λόγο σάν οἰκειοποίηση τῆς πραγματικότητας. Μέ τὴν τέχνη ὁ ἄνθρωπος οἰκειοποιεῖται τό πραγματικὸ γιὰ νά τοποθετηθεῖ σέ σχέση μέ τόν περίγυρό του καί νά τόν μετατρέψει. Μέσα ἀπὸ τό ἐγχείρημα νέων ἐμπειριῶν ἡ ἔννοια τῆς οἰκειοποίησης τείνει νά παραλλάξῃ τὴν ἴδια τὴ γνωστὴ πραγματικότητά προκαλώντας κρίση τῶν περασμένων ἀξιῶν καί γέννηση μιᾶς ἐσωτερικῆς διαλεκτικῆς στὴ βάση νέων ὑποθέσεων πού περιλαμβάνουν μαρξιστικά «τὴν θετικὴ κατανόηση καί τὴν ἄρνηση πιάνοντας ἔτσι τὴν ροὴ τῆς κίνησης».



Ἡ ἀντι-μεταφυσική τοῦ ὄρατοῦ
τοῦ Alessandro Cappabianca

Ὁ Μπάρμπαρο πιστεύει ὅτι ὁ εἰδικὸς χαρακτήρας τῆς τέχνης ὀφείλεται στὴν *φαντασία* (σύνθεση τοῦ διονυσιακοῦ στοιχείου, τῆς φαντασίας καὶ τοῦ ἀπολλώνειου τῆς εὐρηματικότητας, τοῦ νοῦ): ἀλλὰ αὐτὴ ἢ φαντασία δὲν εἶναι μιὰ ἀφηρημένη ἰκανότητα, κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ τῆς, θεμελιωμένη σὲ μιὰ ἀνεξάρτητη πνευματικὰ πράξη, κυρίαρχη καὶ δημιουργική. Αὐτὴ ἢ φαντασία εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴν κίνηση τῆς ἱστορίας ὅπως δίδασκε στὸν Μπάρμπαρο ὁ δάσκαλός του Λόνγκι. Ὁ Μπάρμπαρο παραπέμπει στὸν Βόσλερ: «Οἱ ποιητές, αὐτόνομοι ὁ καθένας καὶ ἀκτινοβολώντας ἀπὸ τὸ ἴδιο τους τὸ φῶς συνηθίζεται ὅμως νὰ φαίνονται μέσα σὲ ἀστερισμούς ὅπου φυσικά τους τοποθετεῖ τὸ βλέμμα τῶν θνητῶν, συνηθίζεται νὰ *συνθεωροῦνται*».

Ἡ ὑπογράμμιση τῆς τελευταίας λέξης στὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τῆς, χρησιμεύει στὸν Μπάρμπαρο γιὰ νὰ καταδείξει τὸ γεγονός ὅτι ὁ ποιητὴς συμπεριλαμβανόμενος στὴν ἱστορικὴ ἀλληλουχία πού σχηματίζει τὸν ἀστερισμό του μὲ κάποιο τρόπο ὑπερβαίνεται ἀπὸ αὐτόν: «νὰ πῶς ὁ ποιητὴς πού λογικά θεωρεῖται ὅτι καθορίζει ἀντὶ νὰ καθορίζεται καταλήγει μὲ τὸ χαριστικὸ παιχνίδι του καὶ τὴν θεληματικὴ ἐπιδίωξη ἑνὸς σκοποῦ νὰ γίνεται ἄλλο. Καταλήγει κι αὐτός μὲ τὴ σειρά του νὰ καθορίζεται ἀπὸ μιὰ ἀναγκαιότητα». Τὴν ὑπέρβαση ὑφίσταται μὲ κάποια ἔννοια καὶ τὸ ἔργο: «Πέρα ἀπ' ὅσα μᾶς διηγεῖται ὁ ποιητὴς καὶ πέρα ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο μᾶς τὰ διηγεῖται, πέρα ἀπὸ τὸ *quod significat* (σημαῖνον) ὑπάρχει τὸ *quod significatur* (τὸ σημανόμενον), ὅπως λέει καὶ ὁ Βιτρούβιος. Ὑπάρχει ἐκεῖνο πού ὁ δημιουργὸς προτίθεται νὰ διηγηθεῖ καὶ νὰ ὑποστηρίξει, ὁ "μῦθος" καὶ τὸ διδάγμα πού *ἐξάγεται*» καὶ ὑπάρχει ἡ μορφή «ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξάγεται» μιὰ πρόταση νέας ζωῆς. Τὰ ἔργα τέχνης ἀξιολογοῦνται «ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὴ τους γλώσσα πού ἐκφράζει ὑποκειμενικά καὶ μὲ εἰκόνες τὸ βαθύ τους ὑπόγειο καὶ ὑπολανθάνον περιεχόμενο. Ἔτσι ὅπως ἡ μουσικὴ τοῦ Γκλόκ ἰσχύει τόσο γιὰ τὴν ἀπώλεια τῆς Εὐρυδίκης ὅσο καὶ γιὰ τὴν εὐτυχία τῆς ἀντάμωσής της».

Συνθεωρημένος λοιπὸν σὲ ἀστερισμούς τὴν στιγμή πού συντελεῖ στὸν σχηματισμό τους μὲ τὸ «ἴδιο του τὸ φῶς» ὁ ποιητὴς δὲν «δη-

μιουργεί τόσο, όσο βρίσκει εντός του» δέν μιλά όσο βάζει το ύλικό του θέματος του να μιλήσει· αλλά κι αυτό τό ύλικό μιλά μέ τή σειρά του μέσα από ένα άλλο «ύλικό» «... ή κριτική πού επαναλαμβάνει τήν ίδια δημιουργική πράξη, αλλά ξεκινώντας από δεδομένα έξωτερικά του έργου, δέν μπορεί νά άγνοεί τό νόημα πού έχει αυτό τό ειδικό ύλικό, αυτή ή ειδική τεχνική, αυτή ή ειδική μορφή... ή μορφολογική άνάλυση μέσα από τούς όμόκεντρους κύκλους τών διαφόρων ειδικών σημείων, φτάνει στή βαθειά σημασία» («Ό κινηματογράφος άπέναντι στήν πραγματικότητα») «... εκεί φαίνεται τό παράλογο τής κρίσης τών έργων από τίς προθέσεις τους, τίς θεληματικές ή ύποβουλευτικές, δηλαδή από τό έξωτερικό τους περιεχόμενο» («Άκόμα λίγα γιά τήν τρίτη φάση δηλαδή γιά τήν τέχνη του κινηματογράφου»).

Μέσα από τίς ύφολογικές κατηγορίες του Λόνγκι πέρασε ό Μπάρμπορο γιά νά προχωρήσει σέ ένα άποτελεσματικό ξεπέρασμα του διαισθητικού άτομικισμού του Κρότσε καί νά πάρει μιά κατεύθυνση πού όδηγούσε στόν μαρξισμό· αλλά αυτό πού βρίσκει ό Μπάρμπορο στόν μαρξισμό δέν είναι τόσο ένα άσφαλές λιμάνι όσο τό άνοιγμα πρós νέους προβληματισμούς. Έπιχειρηματολογώντας ένάντια σ' όλες τίς κατηγορίες τής άντανάκλασης καί του «χυδαίου ρεαλισμού», δίνοντας έτσι προνομιακό ρόλο στήν *φαντασία* καί σέ τελευταία άνάλυση διευρύνοντας διαλεκτικά τήν έννοια του ρεαλισμού σ' εκείνη τής «μοναδικής, άντικατάστασης καί αναγκαίας μορφής», ό Μπάρμπορο φτάνει νά ένοράται τά χαρακτηριστικά στοιχεία πού προσομοιάζουν τήν τέχνη στό παιχνίδι καί στό χορό, αναφέροντας λ.χ. τόν Γκράμσι καί τό έπεισόδιο του πουλιού πού είχε μεγαλώσει στήν φυλακή. "Αν ή άνάλυση του παρορμητικού φορτίου πού άπελευθερώθηκε έτσι (ό χορός μπροστά στά ψίχουλα) φαίνεται νά άνήκει στό χώρο του άνεξέλεγκτου, ή επανάληψη (μέ παραλλαγές) αυτού του χορού, ή «δομή» του οί σταθερές μεταβλητικότητας τής κίνησης, οί γεωμετρίες στις όποίες άσυνείδητα ύπακούει καί γιά τίς όποιες μόνο έμφανίζεται σάν χορός είναι έτσι ώστε ό χώρος αυτού του παιχνιδιού νά είναι ό ίδιος ό χώρος τής άυστηρότητας. Άναφέροντας τό περίφημο άνέκδοτο τής σκάλας του Ποτέμπιν, ό Μπάρμπορο στηρίζεται στήν σκακιστική άναλογία: «Ό Αϊζενσταϊν δέν όνειροπολούσε, αλλά μάντευε τό παρελθόν έτσι όπως μπορεί νά μαντευτεί τό μέλλον, κάνοντας δηλαδή τέχνη. Άναλογικά μπορούμε νά πούμε όπως στό σκάκι όλα τά προηγούμενα κάνουν αναπόφευκτα μιά κίνηση, καί αυτή ή κίνηση καθορίζει τήν προβλεπόμενη, μελλοντική κίνηση του άντιπάλου».

Ἐκείνη ἡ συνείδησις ὁ Μπάρμπαρο δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ προωθεῖ προτάσεις πού ἔχουν ἤδη διατυπωθεῖ, λ.χ. σχετικά μὲ τὸν χαρακτήρα τοῦ φιλμ πού «ἀναγκαστικά σπάνια γίνεται ντοκουμανταίρ» ὄντας καλλιτεχνική λειτουργία· χωρὶς νὰ παραβιάζουμε τὸ πνεῦμα τῶν κειμένων του νομίζουμε ὅτι μπορούμε νὰ προσθέσουμε ὅτι τὸ πολιτικό λ.χ. ντοκουμέντο παρουσιάζεται σὰν ἔκθεση «ἀφηρημένων» σχέσεων (λ.χ. στὸ ἐπίπεδο τῶν σχέσεων παραγωγῆς) πού καὶ ἡ εἰκόνα μὲ τὶς καλύτερες προθέσεις κινδυνεύει ἔντονα νὰ συγκαλύψει ὄντας «συγκεκριμένη» αὐτὸ ἀποτελεῖ ὁμῶς τελικὰ τὴν προειδοποίηση γιὰ ἓνα κίνδυνο καὶ μὲ κανένα τρόπο γιὰ τὸ ἀνεπίπεδο.

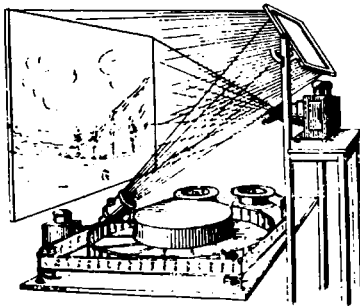
Ἐναντὶα στὶς χίμαιρες τοῦ Ζαβαττίνι «νὰ πραγματοποιηθεῖ τὸ θέμα τῆς πραγματικότητας» ὁ Μπάρμπαρο δέχεται καὶ ἀναπτύσσει τὶς θεωρίες τοῦ Μπέλα Μπαλάζ σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο «σὲ μερικά φιλμ πού δείχνουν ταξίδια ἢ τὴν φύση αὐτὸ πού ὑπάρχει ἀφύσικα εἶναι ἡ παρουσία ἑνὸς ἀνθρώπου πού κυττάζει».

Βρίσκουμε ἐδῶ τὴν ἔννοια τῆς ἀναγκαστικῆς συνεπαγωγῆς τοῦ καλλιτέχνη στὸ ὑλικὸ πού χρησιμοποιεῖ, συνεπαγωγή πού, στὶς μορφές ἱστορικότητας, ἀλλὰ καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ πιὸ ρεαλιστικὸ πρόγραμμα, καθιστᾷ ἀναντικαταστάσιμα μιά προληπτικὴ «ἔννοια» τῆς πραγματικότητας, ἕναν ἰδεολογικὸ προσανατολισμὸ κι ἂς μὴν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὴν ποιότητα τοῦ βλέμματος. *Ἐναντὶα σὲ κάθε μεταφυσικὴ τοῦ «εἰδωμένου» ὁ Μπάρμπαρο ἐπιμένει νὰ ἀντιπαρθέτει τὴν ἱστορικότητα καὶ τὴν ὑλικότητα τῆς πράξης τοῦ «ὄρα».*

Ὅπως εἶναι εὐνόητο ἀντιπαρτίθετα ἐδῶ τὸ εἰδωμένο σὰν «δεδομένο» κατοπτρικὴ εἰκόνα τοῦ κόσμου, ὕστατη βαθμίδα ἑνὸς προτσέσου πού τὸ ἔχουν ἀρνηθεῖ καὶ πού ἀρνεῖται κατὰ συνείδησιν τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τῆς βαθμίδας γιὰ νὰ δοθεῖ σὰν ταυτόχρονη «παρουσία» ἀναλαμπὴ τῆς εἰκόνας πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεορεαλιστικοῦ καθρέφτη, στὸ «ὄρα» σὰν προτσέσο καὶ πρόγραμμα, ἄρα διαλεκτικὴ καὶ κίνηση, βυθισμένο στὴν ἀνασύστασή του μέσα ἀπὸ τὴν ὑλικότητά του, στὶς ἐφαρμογές του, τὶς συνθήκες καὶ τὶς ἐξάρξεις του, στὸ «ὄρα» γιὰ τὸ ὁποῖο ἓνα βλέμμα ὑπάρχει ἐγγενὲς στὸν κόσμο καὶ τὸ ὄριο εἶναι μιά εἰκόνα-βλέμμα, μιά εἰκόνα πού μέσα στὶς πτυχές της γίνεται κρύβοντας-ἀποκαλύπτοντας ὁ ἀναπόδραστος ἐγκλωβισμὸς τοῦ βλέμματος.

Δὲν πρέπει λοιπὸν νὰ φαίνεται παράδοξο ἂν ὁ Μπάρμπαρο ἔνθερος ὑποστηρικτὴς τοῦ καλλιτεχνικοῦ ρεαλισμοῦ, δειχνόταν συνεχῶς καχύποπτος σχετικά μὲ ὅλες τὶς θεωρίες μηχανικῆς ἀντάκλασης, τῶν αἰσθητικῶν πού εἶναι κατάλληλες γιὰ μουσεῖα κερῶν ὁμοιομάτων, ὅπως ἔλεγε, καὶ ἂν υἱοθετοῦσε μιά αὐστηρὴ κριτι-

κή στάση απέναντι σέ ἐγχειρήματα πού κουκουλώνονταν κάτω ἀπό τήν νεορεαλιστική ἐτικέττα ἢ ἀπό τά πιά ἐξωτερικά καί ἐπιφανειακά χαρακτηριστικά τῆς· εἶναι γεγονός ὅτι ἔκανε πάντα μέ σαφήνεια (τουλάχιστον στό ἐπίπεδο τῆς θεωρίας ἂν ὄχι πάντα τῆς ἐφαρμογῆς) τήν διάκριση τῶν ἐπιπέδων ἀνάμεσα στό σημαῖνον καί τό σημαινόμμενο, ἀνάμεσα στό «ἐξωτερικό περιεχόμενο» καί τό «ἐσωτερικό περιεχόμενο» (βλέπε τό δοκίμιο γιά τόν Ντοστογιέφσκι: «Τώρα δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἰδεολογικά ὁ Ντοστογιέφσκι δέν βρίσκεται πολύ ψηλότερα ἀπό τόν Εὐγένιο Σού μόνο πού ὁ Ντοστογιέφσκι σάν ἀληθινός καλλιτέχνης φτάνει μερικές φορές τό ἐπίπεδο τοῦ ρεαλισμοῦ καί ἔτσι κατορθώνει νά γίνεται ἐπαναστατικός καλλιτέχνης γιά ὅποιον ξέρει νά τόν διαβάσει»). Ὁ Μπάρμπορο ξέρει ὅτι στήν καλλιτεχνική δημιουργία, τό ἰδεολογικό περίβλημα σάν ψευδῆ γνώση (τό σύστημα ἐλπίδων καί ἀπαντήσεων· τό πιά λεπτό σύστημα ἐρωτήσεων πού δέν τίθενται γιατί δέν εἶναι δυνατές σ' αὐτόν τόν κόσμο μορφῆς κ.λπ.) μπαίνει σέ διαλεκτική σχέση μέ τό γνωστικό (ἀκόμα καί «ἰδεολογικό» βέβαια) φορτίο πού ἀποκτᾶ τό ἔργο σάν «ἐνσαρκωμένη ἰδέα» (καθορισμένη ἀναπαράσταση, συγκεκριμένο τῆς σκέψης, τόπο τοῦ ὀργανικοῦ πλαίσιοι ἀναφορᾶς) καί περιβάλλει μέσα ἀπό τήν *ἐπίδραση τῆς γνώσης* τῶν μορφῶν του (τοῦ περιεχομένου καί τῆς ἔκφρασης) πού εἶναι ὕστερα ἢ ἀλήθεια του (ἀκόμα ἰδεολογική, ἐπαναλαμβάνομε, ἀλλά ὄχι πιά προσωπεῖο) τό «βαθύ περιεχόμενο» του.





GLAUBER ROCHA

Εισαγωγή στην Κριτική θεώρηση του Βραζιλιάνικου Κινηματογράφου

Ἡ Βραζιλιάνικη κινηματογραφική κουλτούρα εἶναι λιγότερο χρονή καί περιθωριακή· ὑπάρχουν οἱ κινηματογραφικές λέξεις καί δύο ταινιοθήκες· λείπει ἓνα ἔγκυρο πληροφοριακό, θεωρητικό ἢ κριτικό περιοδικό. Ὅσο γιά τή βιβλιογραφία ἐκτός ἀπό τά βιβλία τοῦ Καβαλκάνι *Φίλμ καί πραγματικότητα* καί τοῦ Ἄλεξ Βιανῦ *Εἰσαγωγή στόν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο*, κυκλοφοροῦν δύο τρεῖς μεταφράσεις πασίγνωστων ἔργων (τοῦ Σαντούλ καί τοῦ Μπάρμπαρο), τά δοκίμια τοῦ Σαλβιάνο Καβαλκάντι ντά Παῖθα (γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο), τά ἐγχειρίδια τοῦ Κάρλος Ὀρτίζ καί μερικῶν ἄλλων.

Ἡ προσπάθεια γιά μιᾶ θεωρητική ἢ πρακτική αὐτο-πληροφόρηση εἶναι ἀπάνθρωπη· ὁ κριτικός ἀρχίζει συνήθως ἀπό τίς στήλες τῶν φοιτητικῶν ἐφημερίδων γιά νά ἀνέβει σιγά-σιγά στίς καλλιτεχνικές σελίδες τῶν μεγάλων ἐφημερίδων ἢ στίς εἰδικές σελίδες ὀρισμένων ἐπιθεωρήσεων. Κερδίζει πολύ λίγα χρήματα ἀκόμα κι ἂν πετύχει νά ἀποκτήσει μόνιμη στήλη σέ κάποια ἐφημερίδα. Ὁ μισθός του δέν φτάνει οὔτε γιά νά πληρώνει τήν συνδρομή σέ μερικά ἀπαραίτητα ἔντυπα ὅπως τά «Cahiers de Cinéma», «Teleciné», «Cinema Nuovo», «Films and Filming» ἢ «Sight and Sound». Ἔτσι ὁ κριτικός, ὁ σκηνοθέτης καί ὁ μύστης τοῦ κινηματογράφου ζοῦν σέ μόνιμη καθυστέρηση σέ σχέση μέ τό κέντρο τῶν κινηματογραφικῶν γεγονότων. Οἱ ἰδέες φτάνουν σ' αὐτούς γερασμένες ἢ ξεπερασμένες.

Οί περισσότεροι κριτικοί ειδικεύονται στον αμερικάνικο κινηματογράφο γιατί είναι πιό εύκολο νά μιλήσει κανείς γι' αυτά τά έργα χωρίς πολλή πνευματική άσκηση. "Αν ο κριτικός συνδέεται μέ κάποια εταιρεία εισαγωγής πολύ σύντομα θά περιορίσει τόν δρίζοντα τών ενδιαφερόντων του: γιαπωνέζικος ή ρώσσικος ή γαλλικός κινηματογράφος, ανάλογα. Τελικά με-σολαβώντας γιά τή διαφήμιση ανάμεσα σέ κάποια εταιρεία εισαγωγής καί στήν έφημερίδα του, ο κριτικός παίρνει τόσα δσα του χρειάζονται γιά νά έπιζήσει.

Κάθε κριτικός είναι ένα νησί· δέν υπάρχει Βραζιλιάνικη κινηματογραφική σκέψη καί ακριβώς γι αυτό οί κινηματογρα-φιστές δέν έχουν μιá ταυτότητα, μένουν απομονωμένες πηγές προθέσεων καί συγχύσεων, άλλες πραγματικές, άλλες ύπολογι-σμένες. Θεωρητικά επικρατεί κλίμα άοριστίας: μετά τό 1962 ότι δέν είναι *chanchada** είναι *cinema novo*.

Ό επίδοξος σκηνοθέτης ύποφέρει περισσότερο από τόν κρι-τικό: δέν υπάρχει επαγγελματισμός, δέν υπάρχουν σχολές τε-χνικής εκπαίδευσης, δέν υπάρχουν παραγωγοί ίκανοί νά στη-ρίξουν μιá άπρόσκοπτη καί έξελικτική δημιουργία. Ό επίδο-ξος σκηνοθέτης είναι ένας αυτόχειρας, ύποχρεωμένος νά παρα-μελήσει τή δουλειά του καί νά ύποφέρει ταπεινώσεις, γιά νά καταφέρει νά γυρίσει ένα έργο — αν τόν βοηθήσει καί ή τύχη. Κάτω από τέτοιες συνθήκες όσοι έχουν λιγοστές φιλοδοξίες, όσοι στοχεύουν μόνο στό έπάγγελμα, στά πιθανά κέρδη καί στήν έπιτυχία, άργά ή γρήγορα βρίσκουν τή θέση τους: έφευ-ρίσκουν θέματα μέ άμφίσημη ύπόθεση, άδιαφορούν γιά τό ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου καί γιά τό πολιτιστικό νόη-μα του κινηματογράφου: κάνουν ταινίες έρήμην του κινηματο-γράφου καί χωρίς ούτε νά τόν γνωρίζουν. Οί δημιουργοί αντί-θετα συντρίβονται μέ άρκετή εύκολία. "Αν στήν Εύρώπη καί στίς Ην. Πολιτείες υπάρχουν άκόμα άρκετές δυνατότητες γιά έναν καλλιτέχνη προικισμένο μέ νοημοσύνη, παιδεία κι εδαισ-θησία στή Βραζιλία αυτές οί ιδιότητες είναι συνώνυμα τής τρέλλας, τής άνευθυνότητας καί του κομμουνισμού.

Στό κινηματογραφικό μας περιβάλλον ένας σκηνοθέτης με-τριέται σύμφωνα μέ τόν τόνο τής φωνής του: αν φωνάζει πάνω

στό «σέτ» ή στην αίθουσα του μοντάζ είναι μεγάλος σκηνοθέτης, σεβαστός στους τεχνικούς, στους ήθοποιούς και στους παραγωγούς· αξιολογείται επίσης σύμφωνα με τη λεγόμενη ικανότητα εργασίας που συνίσταται στην διαθεσιμότητά του να γυρίσει οποιοδήποτε σενάριο καμουφλαρισμένο σε «σοβαρή ιστορία», συντηρεί τους μύθους της γυμνής γυναίκας και της πορνογραφίας, φτιάχνει δυό ταινίες τό χρόνο, είναι ιερό τέρας. Από την άλλη πλευρά, υπάρχει ο σκηνοθέτης-δημιουργός που λόγω άρχων αρνείται την «ιστορία», τό «θέατρο πόζας», τό «άστέρι», τά «έκατομμύρια», ο δημιουργός που έχει ανάγκη μόνο από έναν όπερατέρ, μία μηχανή λήψης λίγα μέτρα άρνητικό φίλμ και τά άπαραίτητα χρήματα για τό έργαστήριό· ο δημιουργός που άπαιτεί μόνο έλευθερία.

Όταν έξοντώθηκε ή chanchada, ξεφύτρωσε ο έμπορικός κινηματογράφος σαν πολύπλοκος και πανίσχυρος έχθρός του βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ό δημιουργός που κατατρέχεται από την έννοια της δημιουργίας, θά πρέπει νά άντέξει την έλλειψη κατανόησης, την κακοπιστία, τόν άντεπαγγελματισμό, την διανοητική φτώχεια του περιβάλλοντος και τή μικρόψυχη έλλειψη σεβασμού από μέρους της κριτικής.

Μέθοδος

Ό Φρανσουά Τρυφώ παρατήρησε πολύ σωστά ότι «δέν υπάρχουν καλά ούτε κακά έργα. Υπάρχουν μόνο δημιουργοί έργων και ή πολιτική τους, που κάτω από την πίεση των πραγμάτων είναι άψογη».

Υίοθετώντας τό κριτήριο του «κινηματογράφου του δημιουργού που θεμελίωσε θεωρητικά ο Γάλλος κριτικός Άντρέ Μπαζέν, ή ιστορία του κινηματογράφου δέν μπορεί πιά νά διαιρεθεί σε «βουθή περίοδο» και «περίοδο όμιλοΰσα», με συνέπεια τόν διαχωρισμό των κινηματογραφιστών «σ' εκείνους που εκφράζονται μέσω της καθαρής εικόνας» και «σ' εκείνους που εκφράζονται μέσω της εικόνας και τούς ήχου». Η ιστορία του κινηματογράφου σήμερα πρέπει νά όριστεί, από τόν Λυμιέρ ως τόν Ζάν Ρούς σαν «έμπορικός κινηματογράφος» και

«κινηματογράφος του δημιουργού». Δέν υπάρχουν περιορισμοί ήχου ή χρώματος για δημιουργούς όπως ο Μελιές, ο Αϊζενστάιν, ο Ντράγιερ, ο Βιγκό, ο Φλάερτυ, ο Ροσελίνι, ο Μπέργκμαν, ο Βισκόντι, ο Άντονιόνι, ο Ρενάι, ο Γκοντάρ ή ο Τρυφώ: είναι φανερό ότι — στην Βραζιλιανική σύνθεση — ή τεχνική του μοντάζ, ή φωτογραφία και ο ήχος, έπαιξαν σημαντικούς ρόλους; αλλά αυτό που δίνει αξία διάρκειας σ' αυτά τά φίλμ είναι ή πολιτική των δημιουργών τους: ή πραγματικότητα που περνώντας μέσα από τούς πρωτόγονους φακούς του Τισσέ ή μέσα από τούς μοντέρνους φακούς του Ραούλ Κουτάρ, πήρε τή μορφή μιās ματιάς πάνω στον κόσμο. Για τήν αξία έργων όπως τό «Θωρηκτό Ποτέμπιν» δέν υπάρχουν χρονικοί περιορισμοί: είναι σαν νά γνωρίζει κανείς τήν ιστορία τής Λογοτεχνίας πριν ή μετά τήν Γουτεμβέργιο.

Δημιουργός στον κινηματογράφο είναι ένας όρος τής νέας κριτικής που όρίζει τον κινηματογραφιστή όπως υπάρχει λέξη που όρίζει τον ποιητή, τον μυθιστοριογράφο, δημιουργούς που έχουν ειδικά όνόματα. Οί λέξεις «σκηνοθέτης» ή κινηματογραφιστής έχασαν μέσα από τίς αντιφάσεις του έμπορικού κινηματογράφου τή βαθύτερη σημασία τους. 'Ο «Σκηνοθέτης» ό «κινηματογραφιστής» ή ό «βιοτέχνης» — όπως παρατήρησε ό Πάουλο Έμίλιο Σάλλες Γκομές — μπορούν σέ σπάνιες περιπτώσεις νά γίνουν δημιουργοί μέσα από τή βιοτεχνία αν δέν τούς καταπιέζουν τά τεχνικά κυκλώματα των Στούντιο αλλά μόρεσαν νά έπιδιοθούν στην έρευνα που ντύνει τήν τεχνική μέ τήν έκφραστική φιλοδοξία. Τότε ξεπερνά τό σύνορο, γίνεται δημιουργός. 'Η χρήση τής λέξης «δημιουργός» για όποιον γυρίζει ταινίες βαφτίζει ένα νέο φαινόμενο, ένα νέο καλλιτέχνη τής έποχής μας.

Στήν προσπάθεια νά τοποθετήσω τον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο σαν πολιτιστική έκφραση, υίοθέτησα τό «κριτήριο του κινηματογράφου ενός δημιουργού» για νά αναλύσω τήν ιστορία του και τίς αντιφάσεις του. 'Ο κινηματογράφος, σέ όποιοδήποτε στιγμή τής καθολικής ιστορίας του, είναι μέγας μόνο στο μέτρο που είναι μεγάλοι οί δημιουργοί του. Σ' αυτό τό πλαίσιο, στην σύγκρουση μ' έναν κομμουνιστή έπανα-

στάτη ὅπως ὁ Αἰζενστάϊν ἢ μ' ἓναν σουρεαλιστὴ ποιητὴ ὅπως ὁ Ζάν Βιγκώ, ὑπεισέρχονται ὅλες οἱ οικονομικὲς καὶ πολιτικὲς ἀντιφάσεις τοῦ κοινωνικοῦ προτσέσου. Ἄν ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος εἶναι παράδοση, ὁ κινηματογράφος τοῦ δημιουργοῦ εἶναι ἢ ἐπανάσταση. Ἡ πολιτικὴ ἐνός σύγχρονου δημιουργοῦ εἶναι ἐπαναστατικὴ πολιτικὴ· σήμερα δὲν εἶναι ἀνάγκη πιά νά χαρακτηρίσει κανεὶς *ἐπανάσταση* ἓνα *δημιουργό* γιατί ἢ ἴδια ἢ ἰδιότητα τοῦ δημιουργοῦ προϋποθέτει τὸν ἐπαναστάτη. Στόν κινηματογράφο τὸ νά ἀποκαλέσεις ἓναν δημιουργό ἀντιδραστικὸ εἶναι τὸ ἴδιο μέ τὸ νά τὸν χαρακτηρίσεις σκηνοθέτη τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου· εἶναι σάν νά περιλαμβάνεται ἀνάμεσα στοὺς βιοτέχνες· σάν νά μὴν εἶναι *δημιουργός*.

Εἶναι μιὰ ἀλλοτριωμένη κατηγορία; Ὅχι εἶναι ἢ νέα τάξη πού ἐπιβάλλεται σ' ἓναν ἄγριο διάλογο μέ τὸν κόσμο μέσα ἀπὸ τὸν εἰδικὸ μῦθο τοῦ αἰῶνα. Ὁ δημιουργός εἶναι ὁ μεγαλύτερος ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἀλήθεια: ἢ αἰσθητικὴ του εἶναι μιὰ ἠθικὴ, ἢ «σκηνοθεσία» του εἶναι μιὰ πολιτικὴ. Πῶς μπορεῖ λοιπὸν ἓνας δημιουργός νά κυττάζει τὸν κόσμο ὠραιοποιημένο ἀπὸ τὸ μακιγιάζ, χιμαιρικά φωτισμένο ἀπὸ προβολεῖς πού ἐντείνουν τὸ τεχνητὸ κλίμα, ψευδοστημένο μέ χάρτινα σκηνικά, πειθαρχημένο σέ αὐτόματες κινήσεις, συστηματοποιημένο σέ δραματικὲς συμβάσεις στηριγμένες πάνω σέ μιὰ ἄστικὴ, συντηρητικὴ ἠθικὴ; Πῶς μπορεῖ ἓνας δημιουργός νά σφυρηλατήσῃ μιὰ ὀργάνωση μέσα στό χάος πού ζεῖ ὁ καπιταλιστικὸς κόσμος ἂν ἀρνηθεῖ τὴ διαλεκτικὴ καὶ συστηματοποίησῃ τὴ δημιουργικὴ του λειτουργία μέσα ἀπὸ τὰ καθοριστικὰ στοιχεῖα τῶν ἀπατηλῶν καὶ σκοταδιστικῶν κλισεῶ; Ἡ πολιτικὴ τοῦ δημιουργοῦ εἶναι ἓνα ὄραμα ἐλεύθερο, ἀντικομοφορμιστικὸ, βίαιο, αὐθάδες καὶ ἀνυπόταχτο. Πρέπει νά πυροβολήσῃ ἐνάντια στόν ἥλιο: ἢ κίνηση τοῦ Μπελμοντό στὴν ἀρχὴ τοῦ *Μέ κομμένη τὴν ἀνάσα* ὀρίζει πολὺ σωστά τὴ νέα φάση τοῦ κινηματογράφου. Ὁ Γκοντάρ συλλαμβάνοντας τὸν κινηματογράφο συλλαμβάνει τὴν πραγματικότητα. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα ζωντανὸ σῶμα, ἀντικείμενο καὶ προοπτικὴ. Ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι ἓνα ὄργανο, ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ ὄντολογία.

Αὐτὸ πού φέρνει μεγάλη σύγκρουση στό δημιουργό εἶναι

τό γεγονός ότι τό ὄργανό του γι' αὐτήν τήν ὄντολογία ἀνήκει στόν κόσμο τῶν ἀντικειμένων πού ἐνάντια του αὐτός στρέφει τήν κριτική του.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά κουλτούρα τοῦ καπιταλιστικοῦ ἐποικοδομήματος. Ὁ δημιουργός εἶναι ἐχθρός αὐτῆς τῆς κουλτούρας, κηρύσσει τήν καταστροφή της ἄν εἶναι ἀναρχικός ὅπως ὁ Μπουνιουέλ ἢ τήν καταστρέφει ἄν εἶναι ἀναρχικός ὅπως ὁ Γκοντάρ. Παρατηρεῖ στοχαστικά τήν αὐτοκαταστροφή της ἄν εἶναι ἀπελπισμένος ἀστός ὅπως Ἄντονιόνι, καταναλώνεται σέ μιά παθιασμένη διαμαρτυρία ἄν εἶναι μυστικός ὅπως ὁ Ροσσελίνι. Κηρύσσει τήν ἔλευση τῆς νέας τάξης ἄν εἶναι κομμουνιστής ὅπως ὁ Βισκόντι ἢ ὁ Ἄρμάν Γκαττί.

Στήν Βραζιλία ὅπου ἡ καπιταλιστική δομή σταθεροποιεῖται μέ τίς ἀντιφάσεις τῶν κατωτέρων στρωμάτων τῆς ὑπαίθρου καί τῆς πόλης, ὁ κινηματογράφος ἐγινε μιά κακότεχνη συμμαχία ἀνάμεσα σέ ἀνώριμους δημιουργούς καί ἐρασιτέχνες καπιταλιστές. Μέ σπάνιες ἐξαιρέσεις ὁ κινηματογράφος γίνεται ὡς τώρα ἀπό τοὺς μικροαστοὺς πού ἐπιδιώκουν μιά ἐπαρχιακή ταυτότητα ἢ ἀπό οἰκονομικούς ὀργανισμούς μέ προθέσεις Μαικήνα. Πάντως τά τελευταῖα δύο χρόνια ἀρχίζει νά γεννιέται μιά κινηματογραφική συνείδηση τῶν παραγωγικῶν τάξεων, συνείδηση πού μεταμορφώνει ὀργανικά τοὺς ἐρασιτέχνες σέ βιοτέχνες καί συνεπῶς ἐγκλωβίζει τοὺς δημιουργοὺς στά ὄρια τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ. Καί τελικά οἱ ἀνεξάρτητοι πυρῆνες παραγωγῆς γίνονται μοναδική ἐλπίδα ἐπιβίωσης τῶν δημιουργῶν.

Μιά καί ἡ διαμόρφωση ἐπαγγελματικῶν στελεχῶν εἶναι ἀνύπαρκτη, οἱ νέες γενιές πού ἀφοσιώθηκαν στόν κινηματογράφο προχώρησαν κινούμενες ἀπό μιά ἐπιτακτική, ἐσωτερική παρόρμηση. Τό 1960 οἱ νέοι σκηνοθέτες τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου ἦταν ὅλοι δημιουργοί· τό 1962 βγήκε ἕνα νέο κύμα ἀπό αὐτοσχέδιους σκηνοθέτες πού προέρχονται ἀπό τήν τηλεόραση, τό θέατρο, τόν κινηματογράφο τῆς «chanchada» καί ἔπιασαν τίς θέσεις πού δημιουργήθηκαν μέ τήν αὐξηση τῆς παραγωγῆς.

Ἡ νέα γενιά αὐτή καθορίστηκε ἀπό τήν νοοτροπία πού εἶχε θρέψει ἡ δημοσιότητα (δηλαδή ἡ δημόσια πολεμική) τῆς ὁμά-

δας τῶν δημιουργῶν πού τό 1960 συγκεντρῶνονταν στό στούντιο τοῦ Νέλσον Περέιρα ντός Σάντος. Ὁ ὁρος «cinema pôno» πού γεννήθηκε τότε, μεταβλήθηκε σέ ἐτικέτα διαφημιστική τῶν μεγάλων ἐταιρειῶν παραγωγῆς καί τῶν νέων χρηματοδοτῶν πού προσέλκυσε ὁ κινηματογράφος σάν νεωτεριστική ἐπένδυση. Ὁ δημιουργός ἔπρεπε φυσικά νά ἀρκεῖται σέ ψίχουλα. Στά ὄρια τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ, σχεδόν χωρίς μέσα δέν κατόρθωσε νά κάνει ταινίες πού νά ἐνδιαφέρουν τό κοινό ὅπως τό ἐνδιέφεραν τά ἐμπορικά ἔργα πού λανσάρονταν σάν cinema pôno. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν νά χάσει ἔδαφος νά μείνει στό περιθώριο, ἀναλύοντας τίς ἀντιθέσεις, ἀπελπισμένος καί — φυσικά — ἀνίσχυρος.

Τό 1963 οἱ δημιουργοί ὀργανώθηκαν καί πάλι σέ μιά ὁμάδα καί ἄρχισαν πάλι τόν ἀγῶνα. Ἡ chanchada εἶχε πιά πεθάνει ἀλλά ἀπό τίς στάχτες της γεννήθηκε ἕνας ἰσχυρότερος ἐχθρός πού ἐναντία του ἔπρεπε νά παλαίψουν. Οἱ μῦθοι τοῦ Τρινιτά καί τοῦ Ὁσκαρίτο ἀντικαταστάθηκαν μέ τό μῦθο τῆς γυμνῆς γυναίκας καί τοῦ γραφικοῦ φολκλορικοῦ στοιχείου μέ τά ψάθινα σομπρέρο καί τά μπαμπακερά πουκάμισα. Τό ἀπροετοίμαστο κοινό πολιορκήθηκε ἀπό ταινίες πού μιμοῦνται τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο τοῦ '40 πού κυριαρχοῦσε τό «γουέστερν» (πού στή χώρα μας μεταφέρθηκε ἐσφαλμένα μέ θέματα ἀπό τό «cangaço») καί τό «γκαγκστερικό» (πρότυπο πού ἔγινε ἀφορμή γιά νά γυριστοῦν ἀστυνομικές ταινίες στό περιβάλλον τῶν ἀστικῶν κέντρων). Τό κοινό ἀντιδρᾷ ἀπό ἐνστικτο στή γλωσσική ἔνδεια τῶν ἀντιγραφῶν καί ἀποδοκιμάζει μόνο τά θέματα: τό «cangaço» ἢ «favela» μιά μυθολογία πού ἔπαιξε σημαντικό ρόλο στό Βραζιλιάνικο κοινωνικό προτσέσο, καταδικάζονται πρὶν νά γίνουν πλατύτερη κινηματογραφική ἐκδήλωση. Εὐνουχισμένος ἀπό τά θέματά του, πού εἶχαν μιά λαϊκότητα καί ἕνα ἐσωτερικό πολιτικό δυναμικό, εὐνουχισμένος ἀπό τή γλώσσα του — πού σχηματοποιήθηκε καταλήγοντας νά γίνεϊ ἐξωτερικά μιά γραμματική γιά τήν ἀμερικάνικη ἐπικοινωνία τοῦ θεάματος — ὁ Βραζιλιάνος δημιουργός βρίσκεται πραγματικά σέ ἀδιέξοδο. Ἡ βιομηχανική ἀνάπτυξη τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου, μέ καθυστέρηση μισοῦ αἰῶνα, θά συνοδευτεῖ ἀπό μιά πολιτιστική σκοπιμότητα 30 χρόνων. Ἡ

ἀμφίβολη συμβολή τῆς βιομηχανίας μέ τήν μεσολάβηση διανοουμένων πού στεροῦνται ἀπό μιά μοντέρνα κινηματογραφική θεώρηση ἀποτελεῖώνουν τό τερατώδες δημιούργημα. Ὁ διανοούμενος πού πέφτει στήν παγίδα δίνει ἕνα ψεύτικο καλλιτεχνικό πιστοποιητικό στόν ἐμπορικό κινηματογράφο καί τόν ἐπιβάλλει σάν ἀλήθεια, πού γίνεται δεκτὴ χωρὶς συζήτηση καί μάλιστα μέ συγχορδίες ἐπαίνων ἀπό μέρους τῆς κριτικῆς πού δικαιώνει τόν ἐμπορικό κινηματογράφο καί δίνει στό κοινὸ μιά ψεύτικη ἀντίληψη τῆς κουλτούρας.

Ὁ δῆθεν κινηματογράφος τέχνης πού παράγεται ἀπό τίς βιομηχανίες χαρακτηρίζεται ἀπό τόν νέο-ἐξπρεσσιονιστικὸ αἰσθητισμὸ καί τήν θεωρησιακὴ ἰδεολογία τῆς μπουρζουαζίας: «χιοῦμορ», ἀνία καί ἔρωτας εἶναι τὰ μεγάλα προβλήματα ὄλων τῶν τάξεων ἐνῶ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα λύνονται μέ μεταρρυθμίσεις πού ἔχουν σκοπὸ μόνο νὰ καθυσυχάσουν τὰ πνεύματα.

Ἄν οἱ τάξεις χαρακτηρίζονται ἀπό τό κρέας καί ὄχι ἀπό τὰ χρήματα, ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος ἀποκτᾷ τήν ἰδανικὴ καλλιτεχνικὴ μορφή του στό μελόδραμα. Ὁ ἥρωας πού σπαράζεται ἀπό πάθη καί ἔχει σχηματοποιηθεῖ ἀπό τήν τυποποιημένη δραματολογία τῶν Ἀμερικανῶν σεναριογράφων ἀντιπατάσσεται στόν ἱστορικό ἥρωα. Τό ἱστορικό πρόσωπο ὅπως καί ὁ δημιουργὸς του εἶναι συνειδητὸ καθαρὸ, ἀντικειμενικὸ, βίαιο καί ἰσχυρό. Πρέπει λοιπὸν νὰ ἐξοντωθεῖ.

Ὅταν ὁ Ἄντρέ Μπαζέν ἔγραψε ὅτι τό γουέστερν εἶναι ὁ «κατ' ἐξοχὴν ἀμερικάνικος κινηματογράφος» ἔδωσε μιά φόρμουλα πού σήμερα μπορεῖ νὰ μετατραπεῖ στό «ὁ κινηματογράφος εἶναι κατ' ἐξοχὴν βραζιλιάνικη κουλτούρα». Ἐξοντώνοντας τόν δημιουργὸ ὁμως ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος δὲν πρόκειται νὰ βελτιωθεῖ· διατρέχει ἀντίθετα τόν κίνδυνο τοῦ ἀφανισμοῦ πνιγμένος μέσα στὰ ὄρια τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς. Ἡ κατάκτηση τῆς ξένης ἀγορᾶς δὲν πρόκειται νὰ γίνει μέ ὑποπροϊόντα τῆς κουλτούρας, ἀφοῦ — *καθαρή ἀντίφαση* — οἱ μεγάλες βιομηχανίες τοῦ κόσμου ἄρχισαν κιόλας νὰ καταρροῦν χάρη στόν κινηματογράφο τοῦ δημιουργοῦ: ἡ νουβέλ

βάγκ στη Γαλλία οί νέοι Ἴταλοί σκηνοθέτες, οί ανεξάρτητοι Ἀμερικανοί καί Ἀγγλοι, καί ἡ νέα γενιά τῶν ἀμφισβητιῶν στήν Σοβιετική Ἐνωση καταλύουν μέ ἐπίμονους ἀγῶνες τούς μύθους πού γέννησε καί ἔθρεψε τό Χόλυγουντ. Ἡ βιομηχανία τοῦ δημιουργοῦ, σύνθεση τῆς νέας αὐτῆς διαλεκτικῆς στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἓνα μεγάλο μελλοντικό κεφάλαιο. Στή Βραζιλία, ὅπου ζοῦμε ἀκόμα τήν προϊστορία ἢ διαλεκτική αὐτή ἔχει πολύ γοργότερο ρυθμό. Τό πρῶτο πρόβλημα εἶναι αὐτό: στό μέτρο πού ὁ κινηματογράφος τοῦ δημιουργοῦ εἶναι πολιτικός κινηματογράφος καί στό μέτρο πού ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος ἀντανακλά τίς ἰδέες φυγῆς τοῦ ρεφορμαστικοῦ καπιταλισμοῦ, τά προβλήματα τῆς βιομηχανίας μας — στήν παρούσα ἱστορική περίοδο — εἶναι ἴδια μέ ὅλα τά ἄλλα πού ἀντιμετωπίζουν οί ἄλλες παραγωγικές καί ἐργατικές τάξεις τῆς Βραζιλίας. Γι' αὐτό καί ἀποτελοῦν χιμαιρικές λύσεις ὄργανισμοί ὅπως ἡ GEICINE, γι αὐτό καί εἶναι ἐπικίνδυνοι οί νόμοι πού κατασκευάζονται πρὸς ὄφελος τῶν ἐθνικῶν ἐταιρειῶν παραγωγῆς πού χρειάζονται μιᾶ μακρύτερη περίοδο ὑποχρεωτικοῦ προγραμματισμοῦ. Ἡ μοναδική ἀποστολή τῶν βραζιλιάνων δημιουργῶν — ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ἀποτελοῦν μιᾶ τάξη — εἶναι νά ἀγωνίζονται ἐνάντια στή βιομηχανία προτοῦ σταθεροποιήσει τίς βάσεις της. Γι αὐτό ὁ κινηματογράφος πρέπει νά ἀντιμετωπίζεται ἀπό καθολική ὀπτική γωνία: ἐγκαταλείπω τή διαλεκτική σημαίνει διαλέγω τή σκιά τοῦ ἀσυνεποῦς ὀππορτουניσμοῦ πού θά καταδίκασε γιά πάντα τήν ἱστορία τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου σέ ἐνημερωτική ὑποσημείωση τῆς παγκόσμιας ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου.

Πρέπει μιᾶ φορά γιά πάντα νά καταλάβουμε καλά ὅτι μέ τή δυσκολία ὑπαρξῆς τοῦ Ἀντονιόνι, τοῦ Ρεναί ἢ τοῦ Γκοντάρ μιᾶ νέα κουλτούρα προτείνει μιᾶ ἐπιθυμία καί μιᾶ δυνατότητα ὑπαρξῆς γιά ἓνα νέο κινηματογράφο. Στή Βραζιλία ὁ ὄρος «cinema nôvo» εἶναι ταιριαστός περισσότερο ἀπό ὅποιοδήποτε ἄλλο μέρος τοῦ κόσμου. Καθιερώθηκε μέ τήν ἐκδήλωση ἐνός παράδοξου πολιτιστικοῦ φαινομένου καί θά μείνει σάν ἓνα σημάδι τῆς προσπάθειας. Τό βιβλίο αὐτό υἱοθετεῖ τό κριτήριο τοῦ «κινηματογράφου τοῦ δημιουργοῦ». Σάν κριτικός καί ἄνθρω-

πος του επαγγέλματος τά τελευταία πέντε χρόνια παγιδεύτηκα στις ίντριγκες του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ύπάρχει λοιπόν ή προσωπική μαρτυρία και ή άμερόληπτη κριτική. Τό άποτέλεσμα μου φαίνεται κατάλληλο μετά την είσαγωγή του Άλξξ Βιανύ — για νά άνοιξει τό δρόμο σέ μία κριτική συστηματοποίηση του κινηματογράφου μας.

Θά πρέπει νά έχω παραλείψει όνόματα και νά έχω σφάλλει στις ήμερομηνίες· αλλά για ν' αναφέρω μία παρατήρηση του Γκαίιο Πράντο Τζούνιορ (και νά θυμηθώ μερικούς οικονομιστές του κινηματογράφου μας τόν Καβαλέϊρο Λίμα και τόν Ζάκ Ντεχεντσελάϊν!) δέν έχω σκοπό νά άραδιάσω στατιστικές και νούμερα αλλά νά έρμηνεύσω τά γεγονότα άν σ' αυτό μέ βοηθήσουν ό νοϋς και ή τέχνη.

Σάν ταπεινή ένδειξη σεβασμού άφιερώνω αυτά την έργασία στον γέροντα Ουμπέρτο Μάουρο — ένα δημιουργό — και στον νεαρό Μιγκουέλ Τόρρες — έναν άλλο δημιουργό — που πέθανε σ' ένα άτύχημα μ' ένα Τζίπ, στην έπαρχία Παράϊμπα.

* Chanchada: είδος εϋτελους μπουφόνικη κωμωδίας μέ ιδιαίτερη άνθηση στη Βραζιλία



BRUNO CORRADINI Ἐφηρημένος Κινηματογράφος χρωματική μουσική (1912)

Ὁ Μπροῦνο Καρραντίνι (ψευδώνυμο: Μπροῦνο Κόρα) γεννήθηκε τὸ 1892 καὶ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικούς φουτουριστὲς δραματουργούς καὶ ἓνας πολυγραφότατος μυθιστοριογράφος. Μαζί μὲ τὸ φίλο του Ἐμίλιο Σεττιμέλι, ἐκδίδει στὴ Μπολόνια μιά σειρά βιβλίων μὲ τὸν τίτλο «Collezione di saggi critici». Σ' αὐτὴν δημοσιεύει μιά σειρά ἄρθρων ὅπου ἐπιδίδεται σὲ παρατηρήσεις αἰσθητικοῦ χαρακτήρα σχετικές μὲ τὸ βιβλίο τοῦ ζωγράφου, αἰσθητικοῦ καὶ κριτικοῦ τέχνης Enrico Thovez (1869-1925), «Il Pastore, il gregge e la zampogna». ¹ Ἐπιφελεῖται τῆς φήμης τοῦ δοκιμίου αὐτοῦ χρησιμοποιοῦντας τὸν τίτλο του καὶ στὸ δικό του ἔργο. Δέν μᾶς ἐνδιαφέρουν οἱ σκέψεις του πᾶνω στὴν ὑπεράσπιση τῆς τέχνης, στὸ D' Annunzio, τὸ μελλοντικὸ μεγάλο συγγραφέα, ἀλλὰ τὸ κείμενό του γιὰ τὴν χρωματικὴ μουσική. ²

Γιὰ τὴ γένεση αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου ἐξηγεῖται ὁ ἴδιος. Ἀρχικὰ ἦταν μιά περιγραφή τῶν ζωγραφικῶν πειραμάτων, στὰ ὁποῖα εἶχε ἐπιδοθεῖ μὲ τὸν ἀδελφό του Ἀρνάλτο Τζίνα (ψευδώνυμο τοῦ Ἀρνάλτο Τζινάνι Κορραντίνι, πού γεννήθηκε τὸ 1890), πού πρὶν νὰ γίνει κινηματογραφιστὴς, ὑπῆρξε ταλαντούχος ζωγράφος: τὸ 1908 κιόλας, εἶχε ζωγραφίσει τὸ πρῶτο του ἀφηρημένο ἔργο. ³ Τὸ 1910, ὁ Ἀρνάλτο Τζίνα ἔκανε ἔρευνες γιὰ τὸν παραλληλισμὸ ἀνάμεσα στὴ μουσικὴ καὶ στὴ ζωγραφικὴ-παραλληλισμός, πού αὐτὴ τὴ στιγμή, εἶναι δεκτὸς ἀπὸ πολλούς. ⁴

Τὸ σύστημα πού πρότεινε μὲ τὴν ὀνομασία «χρωματικὴ μουσικὴ» ἀνῆκε πραγματικὰ στὴν ζωγραφικὴ: τὰ χρώματα ἔπρεπε νὰ διαδέχονται τὸ ἓνα τὸ ἄλλο μέσα στὸ χρόνο ὅπως ἀκριβῶς καὶ οἱ ἤχοι τῆς μουσικῆς. Γιὰ νὰ τὸ καταφέρει αὐτό, ὁ ζωγράφος ἔπρεπε νὰ ἔχει στὴ διάθεσή του μιά χρωματικὴ κλίμακα, ἀνάλογη μὲ τὴν μουσικὴ κλίμακα, μὲ πολλὰ ὀκτάβες πού θὰ ἐπιτρέπουν ἀλλαγές τόνου, ἀποχρώσεις, συγχορδίες, συγχωνεύσεις τόνων, ἓνα πιάνο, μὲ κλαβιὲ συγκροτημένο ἀπὸ εἴκοσι ὀκτῶ πληκτρα πού νὰ ἀνταποκρίνονται σὲ εἴκοσι ὀκτῶ χρωματιστὲς λάμπες θὰ ἐπέτρεπε χρωματικὲς συγχορδίες, ἀκόμα καὶ σονάτες ἀπὸ χρώματα. Αὐτὸ τὸ «χρωματικὸ πιάνο» πού δέν ξεφεύγει ἀπὸ τὸν τομέα τοῦ χρώματος δέν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο μὲ χρώματα τοῦ Σκριαμπίν (1911) ἢ μὲ τὸ ὀπτοφωνικὸ πιάνο τῶν Baranoff-Rossiné (1914) πού παράγουν συγχρόνως ἤχους καὶ

χρώματα προσπαθόντας να δημιουργήσουν αντιστοιχίες ανάμεσά τους. 'Ο 'Αρνάλτο Τζίνα και ο Μπροβνο Κόρα δανείζονται από τη μουσική, όπως αναφέραμε μόνο τη διαχρονικότητα: δηλαδή την διαδοχή των χρωμάτων μέσα στο χρόνο.

Όμως κι αν ακόμα το «χρωματικό πιάνο» επέτρεπε μ' αυτό τον τρόπο να μεταφερθούν στη ζωγραφική οι συνάτες, οι βαρκαρόλες, τάρντο, δέν θά μπορούσε να αποδώσει τὰ «μεγάλα εφέ ένορχήστρωσης» που πετυχαίνει ή μουσική.

Τότε τὰ δυό αδέρφια έγκατέλειψαν τὸ χρωματικό πιάνο και συνέλαβαν τήν ιδέα να χρησιμοποιήσουν τόν κινηματογράφο,⁵ που τόν θεώρησαν λοιπόν σάν ένα μέσο και όχι σάν σκοπό. Αὐτός έπρεπε να επιτρέψει, χάρη στη φωτιστική δύναμή του και χάρη στη δυνατότητά του να συγχωνεύει τὰ χρώματα, να δημιουργηθοῦν πραγματικές «συμφωνίες χρωμάτων».

'Ο 'Αρνάλτο Τζίνα και ο Μπροβνο Κόρα μετά από τις πολύ μεγάλες τεχνικές δυσκολίες που έπρεπε να ξεπεράσουν, μπόρεσαν έτσι να δημιουργήσουν πρώτα μιὰ άπλή ταινία, άποτελούμενη από καμμιά δεκαπενταριά χρωματικά μοτίβα, ύστερα δυό ταινίες πιό μελετημένες με τίτλο «τό ουράνιο τόξο» και «ό χορός», όπου, χάρη στην ένταση των χρωμάτων επιτεύχθηκε τὸ επιδιωκόμενο δραματικό άποτέλεσμα. Η μέθοδος που χρησιμοποιούσαν ήταν ο χρωματισμός του φίλμ.

Αὐτές οι δυό πειραματικές ταινίες, μήκους 200 μ. είναι λοιπόν οι δυό πρώτες «άφηρημένες ταινίες» των οποίων γνωρίζουμε τήν ύπαρξη, πολύ πριν από τις ταινίες του Hans Richter, του V. Eggeling και του F. Léger. Είναι όπως είδαμε προηγουμένως έρευνες καθαρά ζωγραφικές κι έπαιξαν άποφασιστικό ρόλο στον προσανατολισμό του 'Αρνάλτο Τζίνα προς τόν κινηματογράφο. Πράγμα που θά άπόδειχνε, αν χρειαζόταν να εξεταστεί τὸ θέμα, τή δημιουργική δυναμική του τεχνικού πειραματισμού.

Και κάτι ακόμα: "Αν τὰ πειράματα που μᾶς περιγράφει ο Μπροβνο Κόρα προκλήθηκαν από τόν αισθητικό προβληματισμό, προκάλεσαν με τή σειρά τους μιὰ καινούργια διεργασία προβληματισμού. Και δέν θά διστάζαμε να υποστηρίξουμε ότι σ' αυτά τὰ πειράματα χρωματικής μουσικής ανάγεται ή σύλληψη του Μανιφέστου τής «φουτουριστικής κινηματογραφίας» που ο Μπροβνο Κόρα και 'Αρνάλτο Τζίνα κατά ένα μέρος συνέταξαν και ύπόγραψαν μαζί με τούς Marinetti, Settlemilli, Balla και Chiti, στις 11 Σεπτεμβρίου του 1916 (βλέπε ΦΙΑΜ Νο 7). Οι αναφορές στη «χρωματική μουσική», στη «μουσική των χρωμάτων» μέσα στο κύριο μέρος του κειμένου, στις «κινηματογραφημένες μου-

σικές έρευνες (παραφωνίες, άρμονίες, συμφωνίες, χειρονομίες, χρώματα)», στις «γραμμικές, πλαστικές, χρωματικές άντιστοιχίες» τών παραγράφων 4 και 13, είναι καταληπτός μόνο με τή βοήθεια του κειμένου του 1912.

Γιά άλλη μιά φορά, διαπιστώνουμε έδώ ότι τά φουτουριστικά μανιφέστα δέν είναι καθόλου άδειες προθέσεις, αλλά ή θεωρητική έκφραση μακροχρόνιων πειραματικών και τεχνικών έρευνών.⁶ Είναι επίσης άλήθεια ότι τό μανιφέστο είναι ή άφετηρεία γιά καινούργια έργα. Στην παρούσα περίπτωση, μετά τήν έκδοση, τό Σεπτέμβρη, του Μανιφέστου τής «φουτουριστικής» κινηματογραφίας, ό Άρνάλντο Τζίνα και ό Μπροδνο Κόρα γυρίζουν τό Νοέμβρη μιά ταινία, «Vitafuturista», όπου έμφανίζονται μαζί με τούς συντρόφους τους σάν ήθοποιοί, και πού προβάλλεται στή Φλωρεντία τό Γενάρη του 1917. Μήπως χρειάζονται περισσότερο γιά νά επιβεβαιωθεί ή έσώτερη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στή νόηση στό πείραμα, και στό έργο;

Noemi Blumenkraz-Onimus

1. Τό βιβλίο αυτό πού δημιούργησε μεγάλο σκάνδαλο στήν Ίταλία, εκδόθηκε μ' έπιτυχία τό 1911, 1916, 1920 και 1926.
2. *Ή χρωματική μουσική* βρίσκεται στό τέλος του βιβλίου τών Bruno Corradini και Emilio Settimelli, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Divagazione sul libro del Thovez, Bologna, Libreria Beltrami, collezione di saggi critici diretta da Corradini e Settimelli vol. I, 1912, 182 p.* Αυτός ό τόμος αρχίζει με τήν *Musica cromatica* και περιέχει δοκίμια όπως *La difesa dell' arte e il sua cenacolo: L' esilio di G. D' Annunzio: Il futuro grande scrittore. 'Ο δεύτερος τόμος, με διεύθυνση του Emilio Settimelli έχει σάν υπότιτλο La critica di B. Croce.*
3. *Ή Musica cromatica* εκδόθηκε από τον Mario Verdone στό ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού *Bianco e Nero*, anno XXVIII, No 10-11-12 (Οκτώβρης-Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1967) και άπ' τον Umbro Apollonio στό βιβλίο *Futurismo, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1970, σελ. 116-122.*
3. *Ό Arnaldo Ginna* δέν έχει τίποτα άπ' τον «μυστηριώδη Ginna» όπως επικαλείται ό José Pierre στό βιβλίο του *Le futurisme et le dadaïsme, Lausanne, 1966, σελ. 120.*
4. *Ή έμπνευση γιά μιά ζωγραφική σάν τέχνη αυτόνομη και μή παραστατική, μ' άναφορά πρós τή μουσική, παίρνει μέρος στήν προβληματική τής εποχής και είναι ένα άπ' τά πίο ένδιαφέροντα κίνητρα τής άφηρημένης ζωγραφικής (τά παραδείγματα άφθονουν στον Kupka, τον Picabia, τον Valensi, τον Λαριόνωφ).*
5. Στά 1913, ό Léopold Survage έπρεπε κι' αυτός νά χρησιμοποιήσει τον κινηματογράφο στους δικούς του *Rythmes colorés.*
6. Αυτή ή διαλεκτική έχει μελετηθεί λεπτομερειακά στό βιβλίο μου *Les théories esthétiques du futurisme* πού τελειώνω αυτόν τον καιρό.

Remo Chiti



Remo Chiti.



Brano Corra.



Arnaldo Ginna.



Enrico Scavizzi.

Emilio Settemilli.

ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Μπορούμε νά πούμε ότι ή μόνη έκφραση τής τέχνης τών χρωμάτων πού χρησιμοποιείται σήμερα είναι ό ζωγραφικός πίνακας. Ό πίνακας είναι ένα ανακάτωμα χρωμάτων τοποθετημένων σέ τέτοιες σχέσεις άμοιβαιότητας ώστε νά αναπαριστούν μιά Ιδέα (μπορεί νά παρατηρηθεί ότι όρίζω τή ζωγραφική σάν τέχνη τοϋ χρώματος: δέν παίρνω ύπ' όψη μου τήν γραμμή, στοιχείο δανεισμένο από μιά άλλη τέχνη, γιά νά μήν απομακρυνθώ πάρα πολύ από τό θέμα). Μπορεί νά δημιουργηθεί μιά καινούργια και πίο στοιχειώδης μορφή ζωγραφικής τέχνης, μέ τήν τοποθέτηση σέ μιά επιφάνεια στρωμάτων από χρώματα άρμονικά διατεταγμένα μεταξύ τους, έτσι πού νά ευχαριστείται τό μάτι χωρίς νά αναπαριστάνουν άναγκαστικά μιά όποιαδήποτε εικόνα. Κάτι τέτοιο θά άντιστοιχούσε μέ αυτό πού άποκαλούμε συμφωνία στή μουσική, άρα θά μπορούσαμε νά τό όνομάσουμε χρωματική συμφωνία. Αυτές οι δύο μορφές τέχνης: ή χρωματική συμφωνία και ό ζωγραφικός πίνακας είναι *διαστημικές*. Τό παράδειγμα τής μουσικής μās μαθαίνει ότι ύπάρχει κάτι άκόμα τό οϋσιαστικά διαφορετικό, τό ανακάτωμα τών χρωματικών τόνων πού παρουσιάζονται διαδοχικά στό μάτι, ένα μοτίβο χρωμάτων, ένα θέμα χρωματικό. Έδώ σταματάω, και δέ λέω περισσότερο πού δέ μου χρειάζονται γιά τήν ώρα γιά ένα τέταρτο τρόπο τέχνης, πού άντιστοιχεί στό μουσικό δράμα και πού θά μπορούσε νά δημιουργήσει κυριολεκτικά τό χρωματικό δράμα.

Πρίν από δύο χρόνια, λοιπόν, άφοϋ τελειοποιήσαμε σχολαστικά όλη τήν θεωρία, άποφασίσαμε¹ νά δοκιμάσουμε στά σοβαρά τήν μουσική τών χρωμάτων. Άρχισαμε άμέσως νά σκεφτόμαστε τά όργανα πού ίσως δέν ύπήρχαν και πού θά έπρεπε νά κατασκευάσουμε ειδικά γιά τό σκοπό αυτό, και πού θά μās επέτρεπαν τήν πραγματοποίηση του. Πηγαίναμε από άδοκίμαστους δρόμους άφήνοντας νά όδηγηθούμε κυρίως άπ' τό ένστικτο, αλλά μεθοδεύοντας ταυτόχρονα, από φόβο μήν πάροουμε λάθος δρόμο, τή μελέτη τής φυσικής τοϋ φωτός και τοϋ ήχου, στα έργα τοϋ Tyndall² και πολλών άλλων.

Φυσικά εφαρμόζαμε και εκμεταλλευόμασταν τούς νόμους του παραλληλισμού ανάμεσα στις τέχνες που είχαν από πριν προσδιορισθεί. 'Επί δύο μήνες μελετήσαμε ο καθένας μόνος του, χωρίς να ανακοινώνουμε ο ένας στον άλλον τα αποτελέσματα, ύστερα τα αντιπαραθέσαμε συζητήσαμε και συγχωνώσαμε μαζί τις παρατηρήσεις μας. Αυτές δυνάμωσαν την πίστη μας στην ιδέα, που υπήρχε άλλωστε πριν από τις μελέτες μας πάνω στη φυσική, να περιοριστούμε στη μουσική και να μεταφέρουμε ακριβώς στο τομέα του χρώματος την «ταμπερέ» μουσική κλίμακα. Όμως ξέραμε ότι η χρωματική κλίμακα περιέχει μόνο μία οκτάβα και ότι απ' την άλλη μεριά, τό μάτι δέν έχει, όπως η ακοή, *δύναμη πρωτοβουλίας*³ (αν και όταν τό ξανασκέφτομαι αντιλαμβάνομαι ότι θάπρεπε νάχουμε γι' αυτό πολλές επιφυλάξεις). Παρ' όλα αυτά μās δημιουργήθηκε ή άμεση ανάγκη μιās ύποδιαίρεσης τεχνικής ίσως και αυθαίρετης (έφ' όσον ή έντύπωση προέρχεται άρχικά από τις *σχέσεις* ανάμεσα στά χρώματα που ευαίσθητοποιούν τόν άμφιβληστροειδή) του ήλιακού φάσματος. Καί καταλήξαμε έτσι στό νά διαλέξουμε στά πλαίσια του κάθε χρώματος τέσσερεις διαβαθμίσεις ίσων άποστάσεων. Είχαμε λοιπόν τέσσερα κόκκινα διαλεγμένα σέ ίσες άποστάσεις μέσα στό φάσμα, τέσσερα πράσινα τέσσερα μώθ, κλπ. Έτσι είχαμε καταφέρει νά έπεκτείνουμε τά έφτά χρώματα σέ τέσσερεις οκτάβες, όπου μετά τό μώθ τής πρώτης οκτάβας έρχόταν τό κόκκινο τής δεύτερης οκτάβας και ούτω καθ' έξής. Για νά εκφράσουμε συγκεκριμένα όλα αυτά, χρησιμοποιήσαμε, κανονικά μιιά σειρά από είκοσι οκτώ χρωματιστές ήλεκτρικές λάμπες, που άναλογοϋσαν σέ είκοσι οκτώ πλήκτρα — κάθε λάμπα ήταν έφοδιασμένη μέ ένα στενόμακρο άντανაკλαστήρα. Στά πρώτα πειράματα δοκιμάσαμε τόν άμεσο φωτισμό, στά τελευταία τοποθετήσαμε μπροστά στις λάμπες ένα κομμάτι γυαλί τρυμμένο μέ σμύριδα. Τά πλήκτρα άντιστοιχοϋσαν ακριβώς στα συνήθη πλήκτρα του πιάνου (μόνο που ήταν λιγότερα) παίζοντας την οκτάβα παραδείγματος χάρη, τά δύο χρώματα συγχωνεύονταν, όπως στό πιάνο οί δύο ήχοι.

Τό χρωματικό μας πιάνο, στη διάρκεια των δοκιμών έδωσε άρκετά ίκανοποιητικά αποτελέσματα ώστε μās δημιουργήθηκε

ἐξ' ἀρχῆς ἡ ψευδαἰσθησις ὅτι λύσαμε ὀριστικά τὸ πρόβλημα: διασκεδάσαμε βρίσκοντας χρωματικές συγχορδίες κάθε εἶδους συνθέσαμε μερικές σονάτες χρωμάτων — νυκτωδίες σέ μῶβ καὶ ὄρθρους σέ πράσινο — κάναμε ὅλες τίς ἀπαραίτητες παραλλαγές, μιά Βενετική Βαρκαρόλα τοῦ Mendelssohn, ἓνα Ρόντο τοῦ Chopin καὶ μιά σονάτα τοῦ Mozart... Ἄλλά μετὰ καταλήξαμε νά παραδεχτοῦμε ὅτι μ' αὐτά τὰ μέσα δέν ἦταν δυνατόν νά προχωρήσουμε πέρα — εἶναι ἀλήθεια ὅτι πετυχαίναμε εὐχάριστα ἐμφέ, ἀλλά ποτέ τέτοια πού νά μᾶς συνεπαίρναν ἀπόλυτα — εἶχαμε στή διάθεσή μας μόνο εἴκοσι ὀκτώ τόνους, οἱ συγχωνεύσεις δέν γίνονταν καλά, οἱ φωτεινές πηγές δέν ἦταν ἀρκετά δυνατές, καὶ ὅταν βάζαμε ἰσχυρές λάμπες, ἡ ὑπέμετρη θερμοκρασία τίς ἔκανε νά ξεβάφουν σέ μερικές μέρες καὶ τότε ἔπρεπε νά τίς χρωματίζουμε πάλι μέ ἀκρίβεια μέ σημαντικό χάσιμο χρόνου: καταλάθαμε πολύ καλά ὅτι γιά νά πετύχουμε τὰ μεγάλα ἐμφέ τῆς ἐνορχήστρωσης αὐτά πού μόνο μποροῦν νά πείσουν τίς μάξες, ἔπρεπε νά διαθέτομε μιά τεράστια ἔνταση φωτός — μόνο ἔτσι θά μπορούσαμε νά βγοῦμε ἀπό τὸ περιορισμένο πεδίο τοῦ ἐπιστημονικοῦ πειράματος γιά νά περάσουμε ἀπ' εὐθείας στήν πρακτική.

Σκεφτήκαμε τόν κινηματογράφο καὶ μᾶς φάνηκε ὅτι αὐτὸ τὸ ὄργανο, μέ μιά ἐλαφρά τροποποίηση, θά μπορούσε νά δώσει ἐξαιρετικά ἀποτελέσματα: ὅσο γιά τὴν φωτιστική δύναμη, ἦταν ὅτι καλύτερο μπορούσαμε νά φανταστοῦμε. Ἔτσι λυνόταν καὶ τὸ ἄλλο πρόβλημα τὸ σχετικό μέ τὴν ἀνάγκη νά διαθέτομε ἑκατοντάδες χρώματα, μιᾶς καὶ ἐπιπεδούμενοι ἀπὸ τὸ φαινόμενο τῆς ἐμμονῆς τῶν εἰκόνων πάνω στὸν ἀμφιβληστροειδῆ, θά μπορούσαμε νά πετύχουμε ὥστε ὀρισμένα χρώματα νά σμίγουν μέσα στὸ μάτι μας σέ μιά μόνο ἀπόχρωση κι ἀρκοῦσε γι' αὐτὸ νά περνᾶμε μπροστὰ ἀπὸ τὸ φακὸ ὅλα τὰ ἀνακατωμένα χρώματα σέ διάστημα μικρότερο ἀπὸ τὸ ἓνα δέκατο τοῦ δευτερολέπτου: ἔτσι, μέ μιά ἀπλή κινηματογραφική μηχανή, μέ μιά μόνο κάμερα μικρῶν διαστάσεων, θά πετυχαίναμε τὰ ἀμέτρητα καὶ πολὺ δυνατὰ ἐμφέ τῶν μεγάλων μουσικῶν συγκροτημάτων. τὴν πραγματικὴ χρωματικὴ συμφωνία.

Αὐτὸ στὴ θεωρία: στὴν πράξη, ἀφοῦ ἀγοράσαμε μιά κινη-

ματογραφική μηχανή, αφού προμηθευτήκαμε εκατοντάδες μέτρα φιλμ αφού του αφαιρέσαμε την επίστρωση και τό χρωματίσαμε, άρχισαμε τίς πρώτες δοκιμές· αυτό πού είχαμε προβλέψει, όπως συμβαίνει πάντα σ' αυτές τίς περιπτώσεις, έν μέρει επιβεβαιώθηκε και έν μέρει άναιρέθηκε· για νά πετύχουμε μιά άρμονική, βαθμιαία και όμοιόμορφη διαδοχή τών χρωματικών θεμάτων, αφαιρέσαμε τόν περιστρεφόμενο διακόπτη και κατορθώσαμε άκόμα νά καταργήσουμε τόν έπισχετήρα τής μηχανής προβολής αλλά αυτό στάθηκε και ή αίτια τής άποτυχίας του πειράματος και άντί για τήν θαυμάσια άρμονία πού περιμέναμε, ξέσπασε στήν όθόνη ένας κατακλυσμός άκατονόητων χρωμάτων. Μόνο άργότερα καταλάβαμε τό γιατί. Ξαναβάλαμε στή θέση του ότι είχαμε βγάλει και άρχισαμε νά σκεφτόμαστε ότι ή ταινία έπρεπε νά χωρίσει σε μετρικές μονάδες πού ή καθεμιά τους νά είναι διαστάσεων ίσων μέ τό διάστημα πού περιλαμβάνεται άνάμεσα σε τέσσερεις τρύπες, άντίστοιχο, τουλάχιστον στίς στάνταρ ταινίες του Pathé, μέ μιά πλήρη περιστροφή του διακόπτη· έτοιμάσαμε ένα άλλο κομμάτι ταινίας και ξανακάναμε τό πείραμα· ή συγχώνευση τών χρωμάτων πέτυχε στήν έντέλεια και ήταν αυτή πού έπιζητούσαμε· όσο για τό άποτέλεσμα ήταν μηδαμινό, αλλά είχαμε ήδη καταλάβει ότι από αυτή τή μεριά, δέν μπορούσαμε λογικά νά περιμένουμε πολλά· θά έπρεπε νά έχουμε τήν δυνατότητα — και αυτό αποκτάται μόνο μέ μακρά πείρα — νά βλέπουμε νοητικά νά προβάλεται στήν όθόνη ή εξέλιξη του μοτίβου πού τό πινέλλο άπλώνει προοδευτικά πάνω στό σελλοϊόντ, δυνατότητα πού περιλαμβάνει ικανότητα νοητικής συγχώνευσης πολλών χρωμάτων σε ένα μόνο χρώμα και τήν ικανότητα άποσύνθεσης ενός χρώματος σ' αυτά πού τό συνθέτουν.

Σ' αυτό τό στάδιο, δεδομένου ότι τά πειράματά μας προχωρούσαν θετικά σε σταθερό έδαφος, θεωρήσαμε άπαραίτητο νά σταματήσουμε για νά εφαρμόσουμε στα μηχανήματα πού χρησιμοποιούσαμε κάθε δυνατή βελτίωση· ή κάμερα παρέμεινε άπαράλλακτη, βάλαμε μόνο, στή θέση τής λάμπας ίριδισμού πού χρησιμοποιούσαμε ως τότε, μιά άλλη λάμπα, επίσης ίριδισμού αλλά τρείς φορές ίσχυρότερη· Δοκιμάσαμε διαδοχικά

σάν όθόνη ένα άπλό λευκό τεντωμένο πανί, ένα λευκό πανί άλειμένο μέ γλυκερίνη, μιά επιφάνεια άπό φύλλο κασιτέρου — ένα πανί άλειμένο μέ ένα μείγμα πού άπό τήν άντανάκλαση φωσφόριζε κάπως, — ένα κάλυμμα, κυθικό περίπου, πολύ λεπτής γάζας πού μπορούσε νά διεισδύσει ή δέσμη του φωτός και πού θά έδινε περίπου τήν έντύπωση ενός σύννεφου άσπρου καπνού, και τελικά ξαναγυρίσαμε στό πανί, πού τεντώσαμε πάλι σ' ένα μεσότοιχο, βγάλαμε όλα τά επιπλα, βάψαμε άσπρο όλο τό δωμάτιο, μεσότοιχους ταβάνι, πάτωμα και φορέσαμε για τά πειράματά μας άσπρα πενιουάρ (σχετικά μ' αυτό: όταν ή χρωματική μουσική θά επιβληθεί χάρη σ' έμάς ή σε άλλους, τότε σίγουρα νά επικρατήσει για τό κομψό κοινό πού θά πηγαίνει στό θέατρο του χρώματος ή μόδα νά είναι ντυμένο στα άσπρα. Οί ράφτες μπορούν ν' άρχίσουν άπό τώρα νά τήν έτοιμάζουν).

Μέχρι σήμερα δέν μπορέσαμε νά πετύχουμε τίποτα καλύτερο και έξακολουθήσαμε νά δουλεύουμε στην άσπρη αίθουσα μας πού κατά τά άλλα μάς είναι πολύ χρήσιμη.

Πρίν περιγράψω, άφου πρós τό παρόν δέν μπορώ νά κάνω τίποτα άλλο, τίς τελευταίες πετυχημένες συμφωνίες χρωμάτων, θά επιχειρήσω νά μεταδώσω στον άναγνώστη μιά ιδέα, άπροσδιόριστη έστω για τό έμφέ ενός μείγματος χρωμάτων πού εκτείνονται μέσα στό χρόνο, θά του βάλω μπροστά στα μάτια του μερικά δοκιμαστικά (πού έχω έδω δίπλα μου) άπό μιά ταινία πού προβλήθηκε έδω και κάμποσο καιρό και θά προηγείται των δημοσίων παραστάσεων συνοδευόμενη άπό τίς αναγκαίες έπεξηγήσεις (θά περιλαμβάνει καμιά δεκαπενταριά χρωματικά μοτίβα τελείως άπλά, διαρκείας ενός λεπτού περίπου τό καθένα, χωρισμένα τό ένα άπό τ' άλλο, πού θά χρησιμεύουν για νά κατανοήσει τό κοινό τή φυσικότητα της χρωματικής μουσικής, για νά συλλάβει τό μηχανισμό της, νά μπει στην κατάλληλη άτμόσφαιρα πού θά του επιτρέψει νά άπολαύσει τίς συμφωνίες χρωμάτων πού θά ακολουθήσουν, στην άρχή άπλές και ύστερα όλο και πιο πολύπλοκες).

Τρία είναι τά προσχέδια χρωματικών θεμάτων πού έχω έδω μπροστά μου πάνω σε ταινίες σελλυλοϊντ: τό πρώτο είναι ό,τι

πιό απλό μπορεί να φανταστεί κανείς, με δύο μόνο χρώματα, συμπληρωματικά, κόκκινο και πράσινο. Στην αρχή όλο το πανί είναι πράσινο, ύστερα εμφανίζεται στο κέντρο ένα μικρό άστέρι κόκκινο με έξι ακτίνες που στρέφεται γύρω από τον έαυτό του με κραδασμούς στίς ακτίνες του που είναι σαν πλοκάμια, και μεγαλώνει, μεγαλώνει, μέχρι να σκεπάσει όλο το πανί, κι όλο το πανί είναι κόκκινο· τότε αιφνιδιαστικά φανερώνεται πάνω σ' όλη τήν φωτισμένη επιφάνεια ένα νευρικό μερμήγκιασμα πράσινων στιγμάτων που μεγαλώνουν μέχρι να καταβροχθίσουν όλο το κόκκινο, και στο τέλος όλο το πανί είναι πράσινο, αυτή ή ταινία διαρκεί ένα λεπτό. Τό δεύτερο είναι με τρία χρώματα, μπλέ, άσπρο και κίτρινο σέ ένα μπλέ πεδίο, δύο γραμμές, ή μία κίτρινη, ή άλλη άσπρη, κινούνται, διπλώνονται ή μία προς τήν άλλη, απομακρύνονται, τυλίγονται στον έαυτό τους, μέχρι να πλησιάσουν κυματίζοντας και ένωνονται, ανακατεύονται — αυτό είναι ένα παράδειγμα για τό θέμα τών γραμμών πέρα από τό θέμα τών χρωμάτων· τό τρίτο είναι με έπτά χρώματα, τά έπτά χρώματα του ήλιακου φάσματος, σέ σχήμα έφτά μικρών κύβων που στην αρχή είναι τοποθετημένα σέ οριζόντια γραμμή στό κάτω μέρος τής οθόνης σέ μαυρο φόντο, προχωρούν με μικρά πηδήματα, σχηματίζουν ομάδες μεταξύ τους, πέφτουν οί μόν πάνω στους δέ γινόμενοι κομμάτια για να ανασυνταχθούν άμέσως, μικραίνουν και μεγαλώνουν, τοποθετούνται σέ σειρές και σέ κολώνες, μπαίνοντας οί μόν άνάμεσα στους δέ παραμορφώνονται κλπ.

Καί τώρα δέν μου μένει άλλο από τό να αναφέρω στον άναγνώστη τά τελευταία πειράματα. Είναι δύο ταινίες μήκους διακοσίων μέτρων περίπου. 'Η πρώτη έχει τίτλο «Τό ουράνιο τόξο»: τά χρώματα του ουράνιου τόξου συνιστούν τό κυρίαρχο θέμα που εμφανίζεται που και που με διάφορες μορφές, και πάντα πιό έντονα ως τό ξέσπασμα του στό τέλος με μία ίλιγγιώδη βιαιότητα. Στην αρχή τό πανί είναι γκριζο, έπειτα σιγά σιγά, στό γκριζο αυτό φόντο, εμφανίζεται ένας κάπως πολύ έλαφρός κυματισμός από ίριδίζοντες παλμούς που μοιάζουν να βγαίνουν από τό βάθος του γκριζου σαν φουσκάλες προερχόμενες από μία πηγή και που φτάνοντας στην επιφάνεια, σκάνε και

έξαφανίζονται — όλη ή συμφωνία βασίζεται πάνω σ' αυτήν τήν αντίθεση ανάμεσα στό συννεφιασμένο γκριζο του φόντου και στό ούράνιο τόξο πού παλεύουν μεταξύ τους — ή πάλη γίνεται πιό έντονη, τό ούράνιο τόξο, πνιγμένο κάτω από τούς όλο και πιό μαύρους στρόβιλους πού κυλούν από τό βάθος πρός τά μπρός, άγωνίζεται, καταφέρνει νά ξεφύγει, σπιθοβολάει, γιά νά έξαφανιστεί πάλι και νά ξανάρθει πιό βίαιο έπιτιθέμενο στίς άκρες, ώσπου μέσα σέ ένα έκπληκτικό γκρέμισμα σκόνης θρημματίζεται όλο τό γκριζο και τό ούράνιο τόξο θριαμβεύει, σ' ένα στριφογύρισμα πολυέλαιου πού μέ τή σειρά του έξαφανίζεται στό τέλος τυλιγμένος σέ μιά χιονοστιβάδα χρωμάτων. Η δευτέρα ταινία έχει τίτλο «Ό χορός». Τά κυρίαρχα χρώματά της είναι τό καρμίνιο, τό μώβ και τό κίτρινο πού συνέχεια ένώνονται και ξεχωρίζουν μεταξύ τους, ξεπετιούνται πρός τά πάνω μέ μιά πολύ εύλύγιστη πιρουέττα σθούρας.

Τέλειωσα. Δέν ώφελει σέ τίποτα νά συνεχίσω τό γράψιμο γιατί ποτέ δέν θά μπορέσω νά δώσω τίποτα άλλο από μιά πολύ συγκεχυμένη ιδέα των δυνατοτήτων του χρώματος. Πρέπει ό καθένας νά τίς σκεφθει από μόνος του.

Το μόνο πού μπορεί κανείς νά κάνει είναι νά άνοιξει τό δρόμο· και αυτό, μου φαίνεται ότι τό έκανα λιγάκι. Θά 'θελα όμως νά προσθέσω κάτι γιά τό χρωματικό δράμα, πάνω στό όποιο έχουμε ήδη κάνει μερικά ενδιαφέροντα πειράματα, αλλά αυτό θά μās όδηγοϋσε πολύ μακριά. Ίσως μιλήσω γι' αυτό άλλη φορά, θά μιλήσω γι' αυτό σ' ένα άλλο δοκίμιο γιά τήν μουσική των χρωμάτων, πού έλπίζω θά προετοιμάζει ταυτόχρονα τό κοινό νά κρίνει μέ ήρεμία τίς σονάτες πού σέ λίγο θά παρακολουθει στό θέατρο.

Σημειώσεις

1. Έννοείται ό Bruno Cozza και ό άδελφός του Arnaldo Ginna.
2. John Tydall: Ίρλανδός Φυσικός (1820-189).
3. Όρος τής σύγχρονης άρμονίας. Άφορά σ' ένα άκόρντο ή μιά νότα, πού έπιδρούν άποφασιστικά σ' ένα τέτοιο άκόρντο ή μιά τέτοια νότα και δημιουργούν σχέσεις άμεσης διαδοχής από ένα άλλο άκόρντο ή μιά άλλη νότα. Χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι δέν ύπάρχουν και έξαιρέσεις.

LEOPOLD SURVAGE

Ὁ χρωματιστός ρυθμός

Ὁ χρωματιστός ρυθμός δέν εἶναι διόλου ἓνα παραστατικό διάνθισμα ἢ μιά ἐρμηνεία ἑνός μουσικοῦ ἔργου. Εἶναι μιά αὐτόνομη τέχνη, ἄν καί βασίζεται πάνω στά ἴδια ψυχολογικά δεδομένα μέ τή μουσική.

Γιά τήν ἀναλογία του μέ τήν μουσική

Ὁ ἴδιος ὁ τρόπος διαδοχῆς τῶν στοιχείων μέσα στό χρόνο, προσδιορίζει τήν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στό μουσικό-ἠχητικό ρυθμό καί στό χρωματιστό ρυθμό, πού διαβλέπω νά ὑλοποιεῖται μέσω τοῦ κινηματογράφου. Ὁ ἦχος εἶναι τό πρωταρχικό στοιχεῖο τῆς μουσικῆς. Οἱ συνδυασμοί τῶν μουσικῶν ἠχῶν, πού βασίζονται στό νόμο τῶν ἀπλῶν ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στούς ἀριθμούς δονήσεων ταυτόχρονων ἠχῶν, σχηματίζουν τίς μουσικές συνηγήσεις. Αὐτές συνδιάζονται σέ μουσικές φράσεις. Παρεμβαίνουν καί ἄλλοι παράγοντες: ἡ ἔνταση τῶν ἠχῶν, ἡ χροιά τους κλπ. Ἀλλά πάντα ἡ μουσική εἶναι ἓνας τρόπος διαδοχῆς, μέσα στό χρόνο, διαφορετικῶν ἠχητικῶν δονήσεων. Ἐνα μουσικό ἔργο εἶναι ἓνα εἶδος ἐπιτελειδευμένης γλώσσας, ὅπου ὁ δημιουργός ἐκφράζει τήν ψυχική του κατάσταση ἢ κατά μιάν εὐστοχη ἐκφραση, τόν ἐσωτερικό δυναμισμό του. Ἡ ἐκτέλεση ἑνός μουσικοῦ ἔργου ἀναπλάθει μέσα μας, κάτι ἀνάλογο μέ αὐτόν τόν δυναμισμό τοῦ δημιουργοῦ. Ὅσο περισσότερο εὐαίσθητος εἶναι ὁ ἀκροατής — ὅπως θά ἦταν ἓνας μηχανικός δέκτης — τόσο πιο μεγάλη εἶναι ἡ οἰκειότητα ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί τόν δημιουργό. Τό βασικό στοιχεῖο τῆς δυναμικῆς τέχνης μου, εἶναι ἡ χρωματιστή ὀπτική φόρμα πού ἀπό ἀποψη ρόλου εἶναι ἀνάλογη μέ τόν ἦχο τῆς μουσικῆς.

Αυτό τό στοιχείο καθορίζεται από τρεῖς παράγοντες:

1. Τήν καθ' αὐτή ὀπτική μορφή (ἀφηρημένη).
2. Τόν ρυθμό, δηλαδή τήν κίνηση καί τούς μετασχηματισμούς αὐτῆς τῆς μορφῆς,
3. Τό χρώμα.

Ἡ μορφή, ὁ ρυθμός

Ἐννοῶ ἀφηρημένη ὀπτική μορφή κάθε γενίκευση ἢ γεωμετρικοποίηση ἑνός σχήματος, ἑνός ἀντικειμένου τοῦ περιβάλλοντός μας.

Πράγματι εἶναι τόσο πολύπλοκη ἡ μορφή αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων, πολύ ἀπλά καί παρ' ὄλ' αὐτά καί οἰκεία, ὅπως ἕνα δέντρο, ἕνα ἐπιπλο, ἕνας ἄνθρωπος... Σιγά-σιγά, ὅσο μελετᾶμε τίς λεπτομέρειες αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων, γίνονται ὄλο καί περισσότερο ἄπιαστα ἀπό τήν ἀπλή ἀναπαράσταση. Τό μέσον γιά νά ἀναπαραστήσουμε ἀφηρημένα μιά ἀσυνήθιστη μορφή ἑνός πραγματικοῦ σώματος, εἶναι νά τό ἐπαναφέρουμε σέ μιά ἀπλή ἢ πολύπλοκη γεωμετρική μορφή, καί αὐτές οἱ μετασχηματισμένες παραστάσεις θά ἦταν γιά τίς μορφές τῶν ἀντικειμένων τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου ὅτι εἶναι γιά ἕνα θόρυβο ὁ μουσικός ἦχος.

Ἄλλά αὐτό δέν εἶναι ἀρκετό γιά νά φτάσει ἡ γεωμετρική φόρμα ν' ἀναπαραστήσει μιά ψυχική κατάσταση ἢ νά ὀδηγήσει μιά συγκίνηση. Μιά ἀκίνητη ἀφηρημένη μορφή δέν λέει ἀκόμα καί πολλά πράγματα. Στρογγυλή ἢ μυτερή μακρουλή ἢ τετράγωνη, ἀπλή ἢ πολύπλοκη, δέν παράγει παρά μόνο μιά αἴσθηση ἄκρως συγκεχυμένη καί δέν εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπό μιά ἀπλή γραφική σημείωση. Μόνον ὅταν τεθεῖ σέ κίνηση, ὅταν μετασχηματιστεῖ καί συναντήσῃ ἄλλες μορφές, γίνεται ἰκανή νά διεγείρει ἕνα συναίσθημα. Κι ἐκεῖνο πού τήν καθιστᾷ ἀφηρημένη εἶναι ὁ ρόλος τῆς καί ὁ προορισμός τῆς. Μετασχηματιζόμενη μέσα στό χρόνο, σαρώνει τό χῶρο· συναντᾷ ἄλλες μορφές σέ πορεία μετασχηματισμοῦ συνδιάζονται ὅλες μαζί, ἄλλοτε πορεύονται ἢ μιά πλάϊ στήν ἄλλη, ἄλλοτε μάχον-

ται ή μιά τήν άλλη ή χορεύουν στό μέτρο πού κατευθύνει τό χτυπητό ρυθμό: είναι ή ψυχή του δημιουργού, είναι ή χαρά του, ή λύπη του ή ένας σοβαρός στοχασμός... Νάτες, πού φτάνουν σέ μιά ίσορροπία... 'Αλλά όχι! 'Ηταν άσταθής καί ξαναρχίζουν πάλι οί μετασχηματισμοί καί είναι μέσα άπ' αυτό άκριβώς πού ό όπτικός ρυθμός γίνεται άνάλογος του ήχητικού ρυθμού τής μουσικής. Σ' αυτά τά δύο πεδία, ό ρυθμός παίζει τόν ίδιο ρόλο. Συνεπώς, μέσα στόν πλαστικό κόσμο, ή όπτική μορφή κάθε σώματος μās είναι πολύτιμη μόνο καί μόνο σάν μιά πηγή, σάν ένα μέσο για νά εκφράσουμε καί νά αναπλάσουμε τήν έσωτερική έκφραση καί διεγερση του δυναμισμού μας καί καθόλου σάν μιά άναπαράσταση τής σημασίας ή τής σπουδαιότητας πού τό δεδομένο σώμα άποχτā πραγματικά στή ζωή μας. Κάτω άπό τό πρίσμα αυτής τής δυναμικής τέχνης, ή όπτική μορφή γίνεται ή έκφραση καί τό άποτέλεσμα μιās εκδήλωσης μορφής-ένέργειας μέσα στό περιβάλλον της. Αυτά σχετικά μέ τήν μορφή καί τόν ρυθμό πού είναι συνδεμένα άξεχώριστα.

Τό χρώμα

Παραγόμενο είτε άπό χρωστική ύλη, είτε άπό μιά άκτινοβολία ή άπό προβολή, είναι ταυτόχρονα, ό κόσμος, τό ύλικό, ή ένέργεια περιβάλλοντος, για τό όργανο λήψεως φωτεινών κυμάτων· τό μάτι μας.

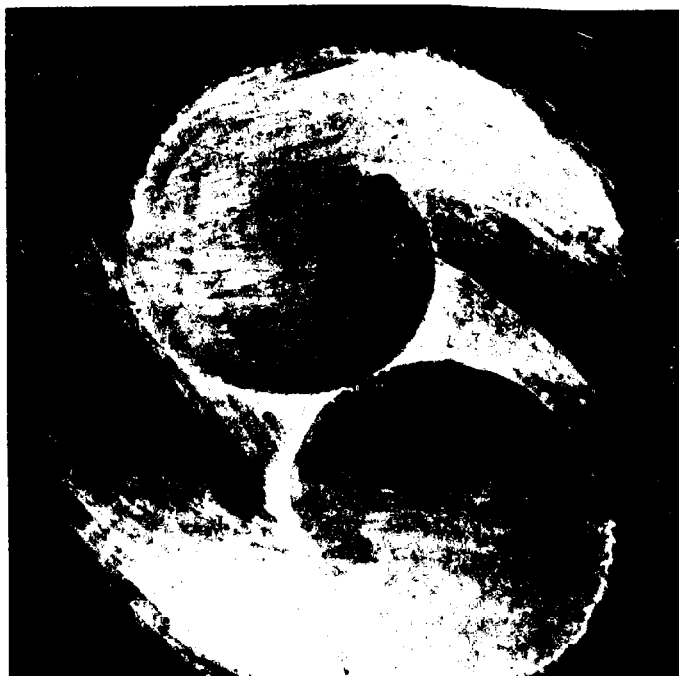
Καί καθώς δέν είναι ό ήχος ή τό χρώμα τό άπόλυτο, τό μοναδικό πού ψυχολογικά μās επηρεάζει, αλλά οί έναλλασσόμενες διαδοχές τών ήχων καί τών χρωμάτων, είναι λοιπόν ή τέχνη του χρωματιστού ρυθμού πού χάρις στήν άρχή τής κινητικότητάς της, αυξάνει αυτήν τήν έναλλαγή πού ήδη ύπάρχει στήν κοινή ζωγραφική αλλά σάν ομάδα άπό χρώματα καθορισμένα ταυτόχρονα πάνω σέ μιά άκίνητη επιφάνεια καί χωρίς άλλαγή τών σχέσεων άναμεταξύ τους. Μέ τήν κίνηση, ό χαρακτήρας αυτών τών χρωμάτων άποκτā μιά δύναμη άνώτερη άπό ότι στίς άκίνητες άρμονίες.

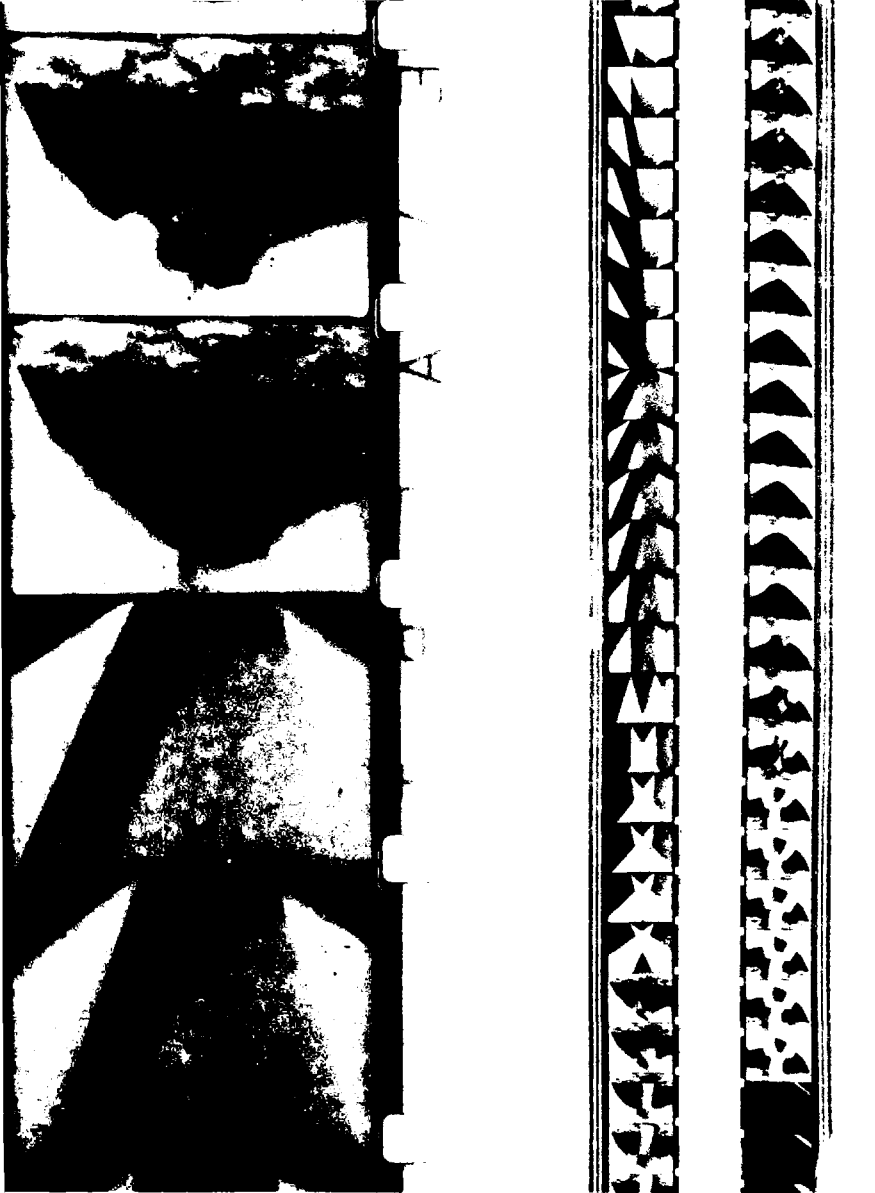
Ἐκ τούτου τὸ γεγονός, τὸ χρῶμα μὲ τὴ σειρά του συνδέεται μὲ τὸν ρυθμὸ. Παύει νὰ εἶναι ἓνα ἐξάρτημα τῶν ἀντικειμένων, καὶ γίνεται τὸ περιεχόμενο, ἡ ἴδια ἢ ψυχὴ τῆς ἀφηρημένης μορφῆς.

Οἱ δυσκολίες, ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς, βρίσκονται στὴν πραγματοποίηση κινηματογραφικῶν ταινιῶν, γιὰ τὴν προβολὴ τῶν χρωματιστῶν ρυθμῶν.

Γιὰ νὰ ἔχουμε ἓνα κομμάτι διάρκειας τριῶν λεπτῶν, πρέπει νὰ περάσουν 1000-2000 εἰκόνες μπροστὰ ἀπ' τὴ μηχανὴ προβολῆς.

Εἶναι πολλές! Ὅμως δὲν ἰσχυρίζομαι ὅτι θὰ τίς ἐκτελέσω ὅλες μόνος μου. Ἐγὼ δίνω μόνο τὸ ἀπαραίτητα στάδια. Οἱ σχεδιαστὲς, μὲ λίγη σωστὴ κρίση, θὰ ξέρουν νὰ συμπεράνουν τίς ἐνδιάμεσες εἰκόνες κατὰ τὸν προδιαγεγραμμένο ἀριθμὸ. Ὅταν οἱ πλάκες θὰ εἶναι ἐτοιμες, θὰ τίς περάσουμε μπροστὰ ἀπὸ τὸ φακὸ μιᾶς κινηματογραφικῆς μηχανῆς μὲ τριχρωμία.





Jans Richter FILM STUDIE (1926).

GIANNI RONDOLINO
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ:
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Είναι σίγουρα μία σύμπτωση, αλλά είναι χαρακτηριστικό πού αυτή ή έκδήλωση, ή αφιερωμένη στον κινηματογράφο των ζωγράφων απ' τις άπαρχές ως τά σήμερα, γίνεται ακριβώς τό 1978, μετά δέκα χρόνια απ' τό θάνατο του Léopold Survage, σά νά γιορτάζουμε τή μορφή του πρόδρομου καλλιτέχνη, σέ κείνη τή χρήση του νέου έκφραστικού μέσου — του κινηματογράφου — πού θά παίξει μεγάλο ρόλο στην καλλιτεχνική κι' αισθητική ανάπτυξη τής σύγχρονης τέχνης. Ήταν ακριβώς, ό Survage, τό 1914 πού δημοσίεψε ένα άρθρο-πρόγραμμα αφιερωμένο στό λεγόμενο *χρωματιστό ρυθμό* πού δέν ήταν τίποτ' άλλο από πρόδρομος καί περιγραφή ενός σχεδίου του αφηρημένου εικαστικού κινηματογράφου πού ήθελε ν' προάγει καί πού δέν μπόρεσε νά πραγματοποιήσει λόγω του πολέμου καί των σχετικών τεχνικών καί οικονομικών δυσχερειών. Μά από τό κείμενο του Survage, απ' τά 71 σχέδια πού απόμειναν ανάμεσα στις έκατοντάδες πού έφτιαξε για τήν ταινία του, κι από μία χρησιμότητα μαρτυρία του Blaise Cendrars του 1919, είναι δυνατόν νά ξεχωρίσουμε σέ κείνο τό σχέδιο καί τις θεωρητικό-πραγμαματικές φόρμουλες — όσο άπλοϊκές καί νά φαίνονται σήμερα — τά βασικά στοιχεία ενός «κινηματογράφου των ζωγράφων» πού θ' άναπτυχθει σημαντικά τά χρόνια πού άκολούθησαν.

Είναι γνωστό πώς στην Ήταλία πριν απ' τον Survage οι άδελφοί Corradini· ό Bruno Corra κι ό Arnaldo Ginna, άσχολήθηκαν μέ τον κιν/φο, πειραματιζόμενοι πάνω στην όπτικοποίηση τής μουσικής, τής ποίησης ή ποικίλων εικαστικών έντυπώσεων· μά τά άποτελέσματα σά όποια καταλήγουν καί πού χάθηκαν, δέ μās έπιτρέπουν νά δοϋμε στή δουλειά τους, περισσότερο τεχνική από θεωρητική, ένα πραγματικό καλλιτεχνικό

σχέδιο, μιά σοβαρή περιγραφή ενός δρόμου για ν' ακολουθηθεί. Τό κείμενο του Corra πού περιγράφει αυτά τὰ πειράματα είναι στήν πραγματικότητα πολύ γενικό καί ὄσον ἀφορᾷ τό δρόμο καί ὄσον ἀφορᾷ τίς θεωρητικές συνέπειες πού θάπρεπε νά βγοῦν, καί στέκεται ἀντίθετα τμηματικά σέ κάθε ταινία καί στίς τεχνικές δυσκολίες πού συνάντησε, μά ἡ ἐπαλήθευση τῶν ἰσχυρισμῶν εἶναι σήμερα ἀδύνατη, λόγω τῆς ἔλλειψης, ὅπως εἶπαμε, κάθε ἐπαφῆς μέ τή δουλειά πού ἔκαναν. Μέ τό *Survage* ἔχουμε ἀντίθετα μιά ἀκριβή καί συγκεκριμένη μαρτυρία, ἀπ' τήν ὁποία πρέπει νά ξεκινήσουμε, ἂν θέλουμε νά ξανακολληθῆσουμε, ἀκόμα καί πολύ σύντομα, τήν πορεία πού διάνυσε δλ' αὐτά τὰ χρόνια ὁ κιν/φος τῶν ζωγράφων καί γνώρισε τήν ἀναγνώριση τῶν καλλιτεχνικῶν καί λογοτεχνικῶν πρωτοποριῶν.

Χαρακτηρίζοντας τό *χρωματιστό ρυθμό* «μιά τέχνη αὐτόνομη παρ' ὄλο πού βασίζεται στά ἴδια ψυχολογικά δεδομένα μέ τή μουσική», ὁ *Survage* ἔβαζε στό ἴδιο δομικό ἐπίπεδο τόν κινηματογράφο καί τή μουσική καί αὐτό θάναί ἕνα κοινό στοιχεῖο στή φιλική πρᾶκτική καί θεωρία ἄλλων ζωγράφων, ἀρχίζοντας ἀπ' τόν *Viking Eggeling*, τό *Hans Richter* καί τό *Walter Ruttmann*, πού θεωροῦνται οἱ πρῶτοι πραγματικοί καλλιτέχνες ἑνός κινηματογράφου τῶν ζωγράφων. Καί πρόσθετε ὁ *Survage*: «Τό βασικό στοιχεῖο τῆς δυναμικῆς μου τέχνης εἶναι ἡ *ὄρατή χρωματιστή μορφή* πού ἔχει μιά ἀνάλογη διάπλαση μέ κείνη τοῦ ἤχου τῆς μουσικῆς, διευκρινίζοντας πῶς αὐτό τό στοιχεῖο προσδιορίζεται ἀπ' τήν «ὀπτική μορφή ὅπως ἀκριβῶς τήν ἀποκάλεσαν (ἀφηρημένη), ἀπ' τό ρυθμό, δηλαδή, «ἡ κίνηση κι' ὁ μετασχηματισμός αὐτῆς τῆς μορφῆς» κι' ἀπ' τό χρῶμα. Ἄν ἀναλυθοῦν οἱ ταινίες πού ἔγιναν στό χῶρο τῆς ζωγραφικῆς ἀναζήτησης τῆς πρωτοπορίας, ἀλλά καί οἱ κατοπινές, μέχρι τίς τελευταῖες ἐφαρμογές τῆς *computer art* στόν κιν/φο, δέ μπορεῖ νά μή εἰδῶθεῖ ἡ σχεδόν ὀλοκληρωτική ἐφαρμογή, μέ τίς διαφοροποιήσεις τῆς κάθε περίπτωσης, αὐτῶν τῶν τριῶν δημιουργῶν πού ἀποτελοῦν τό βασικό στοιχεῖο τοῦ *χρωματιστοῦ ρυθμοῦ* τοῦ *Survage*.

Στήν πραγματικότητα ἐπρόκειτο — καί τότε ἤ λίγο ἀργότερα τό ἀντιλήφθηκαν αὐτό κι ὁ *Eggeling* κι ὁ *Richter* — γιά τό

ξεπέρασμα τής στατικότητας τής ζωγραφικής «του καθαλλέτου» μέσα από τήν αυστηρή διεργασία ενός τεχνικού μέσου πού περιήχε τή δυναμική τής ζωγραφικής φόρμας, χωρίς νά υποβαθμίζει τή συμβολική καί σημαντική αξία.

Γι' αυτό ή έρευνα τής μορφικής δομής τής ζωγραφικής σέ σχέση μέ τήν έσωτερική της δυναμικότητα, είναι παράλληλα ή έρευνα τής ρυθμικής μουσικής δομής, πού σέ κείνη τή δυναμική μπορούσε νά δώσει ένα απαραίτητο λογικό καί δημιουργικό στήριγμα. Γι' αυτό μιά προσεχτική έρευνα τών τεχνικών δυνατοτήτων του κιν/φου, ένας διαρκής πειραματισμός (άρκει ν' αναφέρουμε τόν Eggeling) είναι μιά συνεπής θεωρητικοποίηση πού άπ' τή μιά μεριά προσπαθούσε νά διατηρήσει τά σύνορα μεταξύ ζωγραφικής καί κιν/φου, κι' άπ' τήν άλλη φρόντιζε νά διαχωρίσει τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου, σέ σχέση μέ τή ζωγραφική. (Άρκει ν' αναφέρουμε τόν Richter).

Έχουμε δηλαδή μεταξύ του τέλους τής δεκαετίας του 10 καί τής άρχής τής δεκαετίας του 20, ένα ένδιαφέρον τών ζωγράφων γιά τόν κιν/φο πού πηγαίνει πολύ πιό πέρα άπ' τήν άπλή περιέργια. Πρόκειται γιά τήν άντιμετώπιση, καί τή λύση, γιά μερικούς άπ' αυτούς, πού δουλεύουν στό χώρο τών αισθήσεων τής άφηρημένης τέχνης, του βασικού προβλήματος τής δυναμικής τής φαντασίας καί γιά μιά διαφορετική άντιμετώπιση του ζωγραφικού προϊόντος, ενός ριζοσπαστικού ξεπεράσματος δηλαδή τών όριών τής παραδοσιακής ζωγραφικής πού δεσμεύεται άκόμα άπό τίς στατικές διαστάσεις του κάδρου, τά σύνορα τής κορνίζας, στό κλειστό χώρο του μουσείου καί τής γκαλερί, σέ μιά, ουσιαστικά παθητική σχέση, μέ τό θεατή-άναγνώστη. Είναι μιά συζήτηση θεωρητική καί πραχτική πού άναποδογυρίζει όλοκληρωτικά τήν έμπειρία τής όπτικής κι ένώνει σέ μιά ένιαία προοπτική τόσο τή ζωγραφική όσο καί τόν κινηματογράφο καί πιό γενικά τίς λεγόμενες παραστατικές τέχνες. Γι' αυτό φαίνεται σωστό, σ' αυτή τήν κατεύθυνση τής έρευνας, αυτό πού έγραφε ό Hans Richter, πώς «τό πρόβλημα του άφηρημένου φίλμ δέν είναι τόσο τό πρόβλημα του κινηματογράφου σάν μορφή τέχνης καθ' αυτής μά γενικά τής μοντέρνας τέχνης». Άκριβώς ό Ρίχτερ κι ό Έγκελινγκ πού δούλευαν μαζί

γιά μερικά χρόνια και έφτασαν στον κινηματογράφο μέσα απ' τό πέρασμα, αναγκαστικό γι' αυτούς, των «ρολών» έλησαν τήν άντινομία κινηματογράφος-ζωγραφική πρσφεύγοντας σέ μία όπτική δηλαδή σέ μία σύνθεση εικώνων, και λαβαίνοντας ταυτόχρονα ύπ' όψη τό μάθημα του άφηρημένου και τήν παράδοση τής μουσικής άντίστιξης, μέ δυό λόγια τους βασικούς νόμους τής ζωγραφικής και μουσικής σύνθεσης. Τό άποτέλεσμα των πειραμάτων και των θεωρητικοποιήσεων τους, πού περιέχεται σέ λίγες ταινίες, είναι παραδειγματικό και δημιουργεί τό σημείο αναφοράς γιά τήν έξέταση και τήν αξιολόγηση των έρευνών και των θεωρητικοποιήσεων πού άκολουθούν. Ό χώρος πού αυτοί κινούνται είναι φυσικά τό άφηρημένο και ή τεχνική πού δουλεύουν εκείνη τής animation αλλά οί κατευθύνσεις πού μάς δίνουν οί ταινίες τους, ώθούν στην έξοδο απ' αυτό τό χώρο κι' αυτή τήν τεχνική, όπως ό ίδιος ό Ρίχτερ θά δείξει στά μέσα τής δεκαετίας του 20, όταν εγκαταλείπει τά σύνορα των «Rhythmus» του, γιά ν' άντιμετωπίσει τό σύνολο τής φαινομενικής πραγματικότητας μέ τά Filmstudie και τά έργα πού άκολούθησαν.

Πρέπει όμως νά σταθοΰμε στό ότι, άν και οί πρώτες ταινίες των ζωγράφων κι εκείνες πού τοποθετούνται πολύ κοντά σ' αυτές, κινούνται στό χώρο τής άφηρημένης τέχνης, άλλες έμπειρίες και άλλες έκφραστικές αναγκαιότητες, έκφράζονται σέ διαφορετικούς τρόπους και φόρμες, ξεκινώντας μία σειρά από προτάσεις και άποτελέσματα μεγάλου ένδιαφέροντος, τόσο στον περισσότερο κινηματογραφικό τομέα όσο και στον τομέα των εικαστικών τεχνών. Είναι άκριβώς αυτός ό δεύτερος τύπος ταινίας — πού περιλαμβάνει τά έργα του Man Ray, τό «Ballet Mecanique» του Léger και τό «Anemic Cinema» του Duchamp, τά «ντοκουμανταίρ» του Moholy-Nagy και τά σενάρια πού δέν πραγματοποιήθηκαν, τή συνεισφορά του Σαλθαντόρ Νταλί, στον «Άνδαλουσιανό σκύλο» του Μπουνουέλ, γιά νά μήν άναφέρουμε τό «Entr' acte» των Ricabia και Clair κι' άλλα δευτερεύοντα έργα — πού προσεγγίζει κατά πολύ τό διαχωρισμό μεταξύ των άλλων παραδοσιακών τεχνών τοποθετώντας τό πραγματικό και τήν άναπαράστασή του μέσα απ' τά πιο διαφορετικά

οπτικά και ρυθμικά ὄργανα στό ἴδιο επίπεδο. Ἀντιμετωπίζεται κατά μέτωπο τό γενικό ζήτημα τῶν σχέσεων μεταξύ τοῦ καλλιτέχνη καί τῆς πραγματικότητας χρησιμοποιώντας ἕνα μέσο «ἀναπαραγωγικό», ὅπως ὁ κινηματογράφος, πού φαινομενικά δέ δέχεται τά «κατά συνθήκην ψεύδη» ἀλλά ἀντίθετα δημιουργεῖ μιά μεγάλη γκάμα τῆς δυνατότητας παρουσίας τοῦ πραγματικοῦ. Ξανασυσζητιέται ἡ λειτουργία τῆς ζωγραφικῆς καί γενικότερα τῶν «εἰκαστικῶν τεχνῶν».

Μ' αὐτή τήν προοπτική τῆς θεωρητικῆς καί πρακτικῆς ἔρευνας, συνδέονται τά πειράματα καί οἱ διερευνήσεις τοῦ Fernand Leger καί τοῦ Laszlo Moholy-Nagy, σέ δύο διαφορετικά επίπεδα, γιά ὀρισμένους ἀντιτιθέμενους λόγους, μά πού στήν πραγματικότητα δέν εἶναι. Ἔτσι ὅπως δυνδέονται οἱ πρῶτες θεωρητικοποιήσεις κι οἱ πρῶτες κριτικές παρεμβάσεις ἐνός Van Doesburg ἐνός Teige ἐνός Hausmann καί ἄλλων. Ὅλ' αὐτά εἶναι ἕνα μεγάλο κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τῶν πρωτοποριῶν πού μέχρι τώρα μόνο ἕνα μέρος ἐρευνήθηκε μέ τήν προσοχή πού χρειάζεται: ἕνα κεφάλαιο πού βλέπει τίς διαφορές θέσεις τῆς γνώσης στή βάση ἐνός κοινοῦ ἐνδιαφέροντος γιά ὅλα τά προβλήματα τῆς ὀπτικότητας, εἰδομένα καί ἀναλυμένα μέ τήν προοπτική τῆς ὑπέρβασης τόσο τῆς παράδοσης, ὅσο κυρίως τῶν νέων καλλιτεχνικῶν ὀρίων πού ἀντικατέστησαν τά παλαιά, διατηρώντας σέ εὐρύτατο μέτρο ἀναλλοίωτο τό γενικό πλαίσιο τῆς καλλιτεχνικότητας.

Καί σ' αὐτή τήν προοπτική τοποθετεῖται πάνω ἀπ' ὅλα ὁ ντανταϊσμός πού μαζί μ' ἄλλα πρωτοποριακά κινήματα, μέ πρῶτο ἀνάμεσα σ' ὅλα τάλλα, τό φουτουρισμό, ποῦταν καθοριστικός ἀκόμα καί στόν ἰδιαίτερο χῶρο τοῦ κινηματογράφου καί τῆς πειραματικῆς τεχνικῆς καί μορφολογίας πού ἀπλωνόταν σέ περισσότερους τομεῖς. Μ' αὐτή τή ἔννοια δέν πρέπει ν' ἀγνοοῦνται, μάλιστα πρέπει νά τοποθετηθοῦν καί οἱ «ἐκπαιδευτικές» ταινίες τοῦ May Ray (*Retour a la raison*, *Emak Bakia*, *L'etoile de mer*, *Le mystère du chateau des dés*) καί ὀρισμένα προγραμματικά στοιχεῖα πού περιέχονται στό μανιφέστο τῆς φουτουριστικῆς κινηματογραφίας τό 1916.

Μιλῆσαμε γιά τό Léger καί τό Moholy-Nagy. Στόν πρῶτο

οφείλεται εκείνη ή άποψη του «νέου ρεαλισμού» που εκείνος άκολούθησε, κι' εφάρμοσε τόσο στη ζωγραφική, όσο και στο σινεμά, σε κείνη την όριακή ταινία «Ballet Macabrique» και σ' όρισμένα περίφημα γραφτά του. Στο δεύτερο οφείλεται ή σκέψη της «παραγωγής» και «άναπαραγωγής» που παρουσιάστηκε σ' ένα σύντομο κείμενό του τό 1922 και διαδόθηκε κατόπιν, μπερδεύοντας καλλιτέχνες και θεωρητικούς.

Σταματάμε σ' όρισμένες δηλώσεις του Leger όπως αυτή: «Ό μόνος λόγος ύπαρξης του κινηματογράφου, είναι ή *προβαλλόμενη εικόνα* (...) Σημειώστε καλά: αυτή ή έκπληκτική εφεύρεση δέ συνίσταται στη μίμηση των κινήσεων της φύσης, πρόκειται για κάτι άλλο, στό να κάνει *ορατές τίς εικόνες* κι' ό κινηματογράφος δέν πρέπει ν' άναζητήσει άλλου τό λόγο ύπαρξής του». "Η σάν αυτή: «Τό γεγονός του να δώσεις *κίνηση* σ' ένα ή περισσότερα αντικείμενα, μπορεί να τά κάνει πλαστικά». "Η άκόμα αυτή: «Σέ μία τέχνη σάν αυτή (τόν κινηματογράφο) στην όποια ή *εικόνα πρέπει νά ναι τό πάλν*, ενώ αντίθετα θυσιάζεται σ' ένα μυθιστορηματικό άνέκδοτο, πρέπει ν' *άμνηθοῦμε* και να καταδειξουμε πώς οί *τέχνες της εικονοποίησης* μπορούσαν από μόνες τους, μέ τά δικά τους άποκλειστικά μέσα, να δημιουργήσουν ταινίες χωρίς σενάριο, ύπολογίζοντας την κινούμενη εικόνα σάν *κύριο πρόσωπο*». Είναι άπόψεις, που δέν έξυπηρετοῦν μόνο, στό να καταλάβουμε καλύτερα τόν κινηματογράφο του Léger, και τό ένδιαφέρον του για τό νέο μέσο, αλλά και για ν' αναλύσουμε ιστορικά μερικούς βασικούς χαρακτήρες του κινηματογράφου των ζωγράφων που ξαναβρίσκουμε σ' όλη τή γκάμα της ανάπτυξής του, μέχρι σήμερα.

Και χρειάζεται προσοχή κατά τή συζήτηση για την φιλική άναπαραγωγή (που βρίσκει μία όξυδερκή άναφορά στο πασίγνωστο άρθρο του Walter Benjamin τό 1936) σε σχέση μέ τό πιο γενικό έρώτημα των νέων μέσων παραγωγής και άναπαραγωγής, έτσι όπως διαμορφώθηκε άπ' τόν Moholy-Nagy στη δεκαετία του 20. Γράφει ό Moholy: «έπειδή ή παραγωγή (παραγωγική φόρμα) πρέπει να έξυπηρετεί πάνω άπ' όλα στη τελειοποίηση του ανθρώπου, έμεις πρέπει να προσπαθήσουμε να κατευθύνουμε σε *παραγωγικούς* σκοπούς, άκόμα κι εκείνα τά μέ-

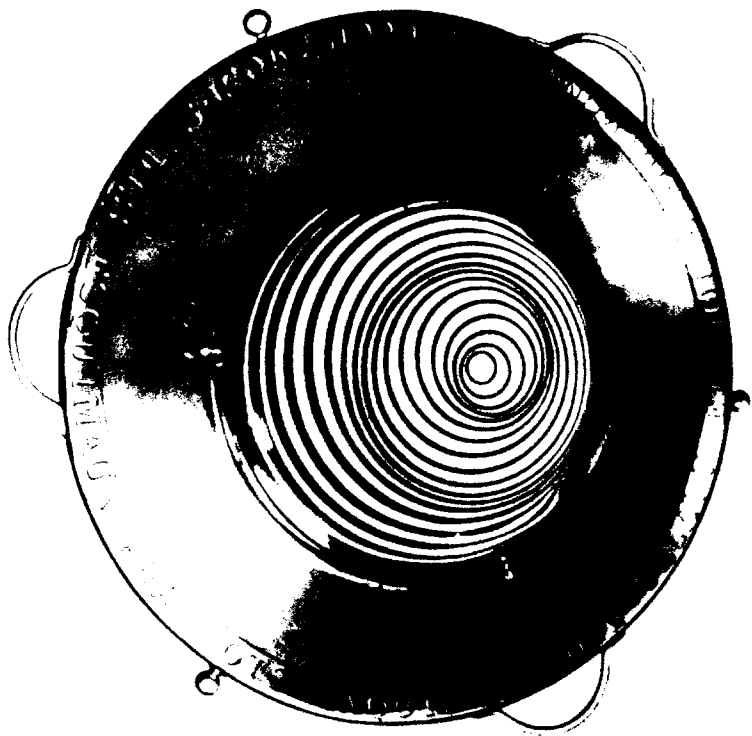
σα πού μέχρι τώρα εξυπηρετούσαν μόνο αναπαραγωγικούς σκοπούς». 'Απ' ἐδῶ ξεκινάει καί τό ἐνδιαφέρον γιά τή φωτογραφία, τόν κινηματογράφο, τῶ γραμμόφωνο. Γιά τόν κινηματογράφο, στό ἴδιο ἄρθρο, γράφει: «'Η κινηματογραφική πρακτική, περιορίστηκε μέχρι σήμερα στήν ἀναπαραγωγή δραματικῶν καταστάσεων (...) Μά τό κύριο καθήκον εἶναι νά δοθεῖ μορφή στήν κίνηση καθ' αὐτή». Στόν κινηματογράφο, ὁ Moholy, θ' ἀφιερῶσει ἕνα συνεχές ἐνδιαφέρον, βαθαινοντας θεωρητικά καί πρακτικά, ὄχι λίγα γλωσσικά καί μορφικά στοιχεῖα πού προσθέτονται σέ μιά συνολική θεώρηση τοῦ κινηματογραφικοῦ φαινομένου πού ξεπερνάει κατά πολύ τά ὄρια τοῦ «κινηματογράφου τῶν ζωγράφων» καί στάθηκε ἀρχικά τό πεδίο δράσης ἐκείνων τῶν καλλιτεχνῶν πού πλησίασαν τό καινούργιο μέσο.

Πρόκειται, σέ τελευταῖα ἀνάλυση, γιά μιά σχέση μεταξύ κινηματογράφου καί ζω/γραφικῆς, ἢ καλύτερα μεταξύ τῶν παραδοσιακῶν ὀπτικῶν γλωσσῶν καί τῆς νέας γλώσσας τῆς τεχνολογίας πού κρατήθηκε ἀναλλοίωτη γιά πάνω ἀπό ἐξήντα χρόνια. Διασχίζοντας ξανά αὐτό τό μονοπάτι, σημαίνει τήν ἀναζήτηση μέσα στό παρελθόν, τῶν σπερμάτων τῆς μελλοντικῆς ἐξέλιξης, τή θεωρητική ἀναθεώρηση τῶν προβλημάτων στό φῶς τῶν ἐμπειριῶν τοῦ παρελθόντος γιά τήν καλύτερη κατανόηση τῶν ζυμώσεων τοῦ σύγχρονου πειραματισμοῦ. Δέν εἶναι δυνατόν, μ' ἄλλα λόγια, ν' ἀντιμετωπιστεῖ σοβαρά συζήτηση γιά τόν «κινηματογράφο τῶν ζωγράφων» (ἂν μπορούμε νά χρησιμοποιοῦμε ἀκόμα αὐτή τήν ἐτικέτα, καί νά ἐπιχειροῦμε στό ἐσωτερικό τοῦ κινηματογράφου τόσο αὐστηρές ὑποδιαιρέσεις) ἂν ταυτόχρονα δέν ἀναλύεται τό τί πραγματοποιήθηκε κάτω ἀπ' τό φῶς τόσο στῶν προγραμματικῶν κατευθύνσεων καί τῶν θεωρητικῶν σχηματοποιήσεων, ὅσο καί τῆς γενικότερης θέσης τῆς «ὀπτικότητας». Μ' αὐτή τήν ἔννοια, οἱ κατευθύνσεις πού δόθηκαν ἀπ' τήν ἱστορική πρωτοπορία εἶναι μέχρι τώρα τρομερά ἐνδιαφέρουσες. 'Από κεῖ γεννιέται κι' ἀναπτύσσεται, ταυτόχρονα, ἕνας «εἰκαστικός» κινηματογράφος καί μιά «κινηματογραφική» ζωγραφική (χρησιμοποιῶντας αὐτούς τούς χαρακτηρισμούς γιά εὐκολία τῆς διδασκαλίας).

Fernand Léger LE BALLET MÉCANIQUE (1924)









MARC DEBARD

Οι οφθαλμίατροι του μέλλοντος

«Ο αντικονφορμιστής ζωγράφος, κι ο ιδιότυπος καλλιτέχνης ενεργούν με τον τρόπο των οφθαλμιάτρων. Η θεραπεία με την ζωγραφική τους και με τη γραφή τους, δέν είναι πάντοτε ευχάριστη. Όταν ή θεραπεία τελειώσει, ο θεραπευτής μάς λέει: «Τώρα κυττάξτε». Και νά πού ο κόσμος (πού δέν δημιουργήθηκε μία φορά, αλλά όσες φορές ένας ιδιότυπος καλλιτέχνης εμφανίσθηκε) μάς φανερώνεται τελείως διαφορετικός άπ' τον παληό, αλλά και άπόλυτα εύκρινης».

MARCEL PROUST

Ο ζωγράφος-οφθαλμίατρος του μέλλοντος πού δέν άποδέχεται σήμερα την ιδέα αυτή πού έχει γίνει κοινοτυπία, δέν έχει παρά νά πάρει μία κάμερα για νάχει ξαφνικά άπέναντί του μόνο τυφλούς.

Πραγματικά, για πολύ καιρό, οί ιστορικοί του Κινηματογράφου καθώς και οί τεχνοκρίτες δέν φαίνεται νά καταλάβαινε την σημασία των ταινιών πού γυρίζονταν μεταξύ του 1920 και του 1930 άπό μερικούς καλλιτέχνες σαν τον Richter, τον Man Ray ή τον Léger. Κι όμως δέν επρόκειτο ούτε για τους λιγώτερο άνήσυχους, ούτε για τους λιγώτερο νεωτεριστές. Μάλιστα, ένας άπό τους πιο κοντινούς τους ο Georges Sadoul, δέν είδε παρά ένα «άκατανόητο εργαστήριο έρευνών» για ένα περιορισμένο κοινό «διανοουμένων και σνόμπ θαμώνων ειδικευμένων αίθουσών». (G. Sadoul — Histoire du cinema, Denoel, Paris 1976, τ. 6, σελ. 336). Για τους πιο διορατικούς, δέν μπορούσε νά είναι παρά αισθητικές παραδοξότητες πού δέν θ' άξιζαν παρά έλαχίστη προσοχή ή μία σκωπτική ματιά. Για τους άλλους, όλους

τούς άλλους, δέν ἐπρόκειτο παρά γιά ἕναν παράλογο καί χωρίς ἀξία πειραματισμό «πού ἐγινε μέ μεγάλο κόπο καί πού σήμερα φαίνεται ἀρκετά ἀστεῖος». (Jean Mitry-Le cinema experimental, Seghers, Paris, 1974 σ. 93. Αὐτή ἡ ρήση πού δέν ἀναφέρεται σαφῶς παρά μόνον στό Ballet Mecanique, συνοψίζει ἐν τούτοις ἀρκετά καλά τήν θέση ἑνός «ἱστορικοῦ τοῦ Κινηματογράφου» πού ὑπῆρξε καί πρακτικός). Χρειάσθηκε ἡ ἐξαιρετική ἀνθιση τοῦ Ἀνεξάρτητου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου τοῦ '60 γιά νά ἀλλάξει ἡ θεώρηση αὐτῆς τῆς μακρυνῆς Avant-Garde, καί νά δεχθοῦν ἐπί τέλους νά ἐνδιαφερθοῦν γι' αὐτή τήν ἐξαιρετική στιγμή ὅπου οἱ καλλιτέχνες, ἀπορρίπτοντας αἰῶνες ἀφηγηματικῆς παράδοσης, ἐφεύρισκαν μιά τέχνη ἀποφασιστικά σύγχρονη. Γιατί, τό 1920, τό μέλλον εἶναι μέ τήν πλευρά τοῦ Richter, τοῦ Ruttmann, τοῦ Rene Clair, (γιά ν' ἀναφέρουμε μόνο μερικά ὄνόματα) καί ὄχι τοῦ Delluc καί τῶν φίλων του. (Ἡ ἐμπρεσιονιστική Σχολή κατά τόν Sadoul—Gance, L' Herbiere, Dulac, Epstein — πού ὁ Henri Langlois ἀποκαλοῦσε ἐνίοτε «ἡ πρώτη Avant-Garde») «πλασμένων ἀπό τόν συμβολισμό, τά ρωσικά μπαλέτα, καί τό πιό προωθημένο ρεῦμα τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς» (G. Sadoul, ἀνωτ. σελ. 332).

Τότε ὁ πιό ριζικός νεωτερισμός συνίσταται στήν ἄρνηση κάθε ἀπεικόνισης — κάτι πού θά μπορούσε νά ἀναμένεται, μιά καί κάθε παραστατικότητα ἔχει ἐκδιωχτεῖ ἀπό τήν ζωγραφική — καί ν' ἀφεθεῖ ἡ ἀφαίρεση νά κατακλύσει τήν ὁθόνη. Ἀλλά ἐπρόκειτο μόνο νά ἀντικατασταθεῖ τό ψευδο-ρεαλιστικό παράθυρο τοῦ παραστατικοῦ κινηματογράφου ἀπό τό καναθάτσο τοῦ ζωγράφου ὅπου θά εἶχαν προβληθεῖ οἱ κινούμενες συνθέσεις του.

Πολλοί ζωγράφοι ἄγγιξαν τό ὄνειρο αὐτό καί θά μπορούσαν εὐκόλα νά βρεθοῦν τά ἴχνη του στίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μέσα στή γραφή τοῦ Καντίνσκυ ἢ τοῦ Πικασσό. Ἀλλά ὁ πρῶτος πού δοκίμασε νά τό πραγματοποιήσει ἦταν ὁ Leopold Survage.

Τό 1914 σκέπτεται νά δημιουργήσει μιά νέα ὀπτική τέχνη τόν ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΟ ΡΥΘΜΟ: «Ἡ ζωγραφική ἐλευθερωμένη ἀπό τήν συμβατική γλώσσα τῶν σχημάτων τῶν ἀντικειμένων κατέκτησε τό πεδίο τῶν ἀφηρημένων σχημάτων. Πρέπει ν'

ἀπαλλαγεί από τό τελευταῖο της καί κύριο ἐμπόδιο: τήν ἀκίνη-
σία. Δίνω ζωή στή ζωγραφική μου, τῆς δίνω κίνηση, εἰσάγω
τόν ρυθμό στήν πραγματική δράση τῆς ἀφηρημένης ζωγραφι-
κῆς, ἀνθισμα ἀπό τήν ἐσωτερική μου ζωή, τό ἐργαλεῖο μου θά
εἶναι ἡ κινηματογραφική ταινία, αὐτό τό ἀληθινό σύμβολο τῆς
συσσωρευμένης κίνησης». (Leopold Survage κείμενο σφραγι-
σμένου φακέλλου παραδοθέντος στό Institute de France, Agade-
mie des Sciences στίς 29 Ἰουνίου 1914 καί δημοσιευθέν στό
κατάλογο τῆς ἐκθέσεως «Χρωματιστοί Ρυθμοί», Musee de Saint
Etienne et Musee de l' Abbaye Saint Croix, Les Sables D' Olonnes,
1973).

Ἄλλά ὁ Gaumont ὅταν τόν παρακάλεσαν, θά δείξει πολύ
λίγο ἐνδιαφέρον νά ἀναλάβει «τά ἔξοδα» γι' αὐτές τίς «πρῶτες
ἀπόπειρες ἐγχρώμου ὀρχήστρωσης» ἀδιαφόρησε καί ὁ Survage
πού εἶχε ἤδη σχεδιάσει καμμιά ἑκατοστή μεγάλα σχέδια ἀναγ-
κάσθηκε νά παραιτηθεῖ τοῦ σκοποῦ του.

Μερικά χρόνια ἀργότερα, στό Βερολίνο, ὁ Viking Eggeling
καί ὁ Hans Richter φάνηκαν πιό τυχεροί. Ἡ ΟΥΦΑ τούς ἔδωσε
τά μέσα νά ζωντανέψουν τίς ρολαριστές ζωγραφιές τους
(Peintur-Rouleaux) καί νά γυρίσουν δυό ταινίες πού εἶναι καί οἱ
πρῶτες ἀφηρημένες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου.
Ὁ Hans Richter θά συνεχίσει νά γυρίζει πολλές ταινίες
ἀλλά δέν παρουσιάζεται σάν κινηματογραφιστής. «Ἐτσι εἶναι,
εἶμαι ζωγράφος καί θά παραμείνω ἕνας ζωγράφος πού κάνει
ταινίες, ὅπως κάνουν οἱ φίλοι μου Leger, Man Ray, Duchamp,
Picabia, Eggeling καί πολλοί ἄλλοι. Δέν εἶναι παρά ἀπό τύχη
πού ἐπλησιμοποίησα τό σελιλόϊντ ἀντί τοῦ καναβάτσου. Ἡ
κάμερα καί τό σελιλόϊντ δέν μέ κάνουν κινηματογραφιστή
περισσότερο ἀπ' ὅτι κάνει τόν Burri ξυλοκόπο ἢ χρήση τοῦ
ξύλου καί τόν Schwitters ρακοσυλλέκτη ἢ χρησιμοποίηση στα
κολάζ του διαφόρων θρυψάλων κλπ. Ἦρθα στόν Κινηματογρά-
φο παρά τή θέλησή μου, ὅπως τό ἐξήγησα πολλές φορές, παρα-
συρμένος στό νά χρησιμοποιήσω τό σελιλόϊντ ἀντί τοῦ κανα-
βάτσου ἀπό τήν λογική τῆς αἰσθητικῆς προόδου τῆς μοντέρ-
νας ζωγραφικῆς». (Hans Richter by Hans Richter New York 1971,
σελ. 152).

Αυτή η θέση, ή φαινομενικά τόσο καθαρή, είναι περισσότερο άμφιλεγόμενη απ' όσο φαίνεται. Πραγματικά τό νά είσαι κινηματογραφιστής σημαίνει γιά τόν Hans Richter νά γυρίζεις ταινίες καί «οί ταινίες τοῦ χθές, τοῦ σήμερα καί πιθανῶς τοῦ αὔριο είναι τό ἰδεῶδες μέσο γιά νά μεταμορφώσεις τήν φιλολο- γία σέ εἰκόνες». Ἡ χρησιμοποίηση μιᾶς τέτοιας διαλεκτικῆς δέν είναι δυνατό, πραγματικά παρά νά τόν περιλάβει στίς τά- ξεις τῆς κινηματογραφικῆς Avant-Garde. Τί, πραγματικά, κραυ- γάζουν σέ ὄλους τούς τόνους καί μέ μιᾶ ὥραία βεβαιότητα αὐτοί οἱ «σκυθρωποί καί ἀποφασισμένοι» νέοι, γιά νά ἐπανα- λάβουμε τήν ἔκφραση τοῦ Rene Clair. Εἶναι τό ὅτι ὁ Κινηματο- γράφος εἶναι μιᾶ γλώσσα ὀπτική ἡ ὁποῖα δέν ἔχει τί νά κάνει τούς «τριάντα αἰῶνες φλυαρίας: ποίηση, θέατρο, μυθιστόρη- μα»...

«Ὅσο ἡ ταινία θά εἶναι φιλολογικῆς προελεύσεως θά εἶναι ἕνα τίποτα, θά τοῦ ἀπαντήσῃ τότε ὁ Fernand Leger. Ἡ πλάνη τῆς ζωγραφικῆς, εἶναι τό θέμα. Ἡ πλάνη τοῦ κινηματογράφου, εἶναι τό σενάριο. Ἀπαλλαγμένος ὁ κινηματογράφος ἀπ' αὐτό τό ἀρνητικό του κεφάλαιο μπορεῖ νά γίνει τό γιγάντιο μικρο σκόπιο τῶν πραγμάτων πού δέν εἶδαμε καί δέν αἰσθανθήκαμε ποτέ». (F. Leger, *Les cahiers du mois*, Δεκέμβριος 1925). «Ἄλλοι, ὅπως ἡ Germaine Dulac, ὀνειρεύονται τήν ταινία «τήν ἀκέραια πού θά εἶναι μιᾶ ὀπτική συμφωνία ἀποτελούμενη ἀπό ρυθμικές εἰκόνες πού μόνο ἡ αἴσθηση ἑνός καλλιτέχνη μπορεῖ νά συντο- νίσει καί ρίξει στήν ὀθόνη».

Ἡ «μουσική ἀναλογία» ἐπαναλαμβανόμενη κατά κόρον ἀπό ὀρισμένους ὅπως «αὐτός ὁ Δόκτωρ Paul Roman πού τότε κατέ- κλυζε τίς ἐπιθεωρήσεις μέ ἄρθρα προορισμένα νά ἀποδείξουν, μέ τήν βοήθεια ὄλων τῶν ὄρων τῆς μουσικογραφίας *Ad Hoc*, ὅτι οἱ καλλίτερες ταινίες ἦταν συνθεμένες σάν κοντσέρτα» (J. B. Brunius *Στό περιθώριο τοῦ Γαλλικοῦ Κινηματογράφου*, Ar- canes, Paris, 1954 σελ 53-54) δέν πρέπει νά μᾶς παραπλανᾷ. Ἡ συζήτηση αὐτή εὐτυχῶς ἐκλείσει, ἀλλά τό γεγονός ὅτι αὐτή πῆρε μιᾶ τέτοια ἔκταση δείχνει τήν σπουδαιότητα τῆς σκέψης πάνω στόν ἰδιάζοντα χαρακτήρα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσ- σας πού ἐμψύχωνε τά χρόνια αὐτά. Κι ἂν μερικοί καλλιτέχνες

πού πήραν τήν κάμερα δόσαν άφορμή στό νά προχωρήσει πολύ ή συζήτηση ήταν γιατί ή έργασία τους δέν ήταν ούτε έπιφανειακή ούτε άνεκδοτική αλλά κατευθύνετο πρός τά ουσιώδη και άναλλοίωτα συνθετικά τής κινηματογραφικής γλώσσας.

Σέ ένα σύστημα δλοκληρωτικά ήδη βιομηχανικοποιημένο και όπου, από τήν εποχή του Ince και του Griffith, τό ουσιώδες του άφηγηματικού κώδικα είναι καθορισμένο, όπου τό μόνο πιστεύω είναι (και παραμένει) ή άφηγηματική παραστατικότητα, μόνον άτομα τοποθετημένα θεληματικά στό περιθώριο αυτού του συστήματος, όπως οί ζωγράφοι, αλλά διαθέτοντας υπολογίσιμα ύλικά μέσα, μπορούσαν νά είναι σέ θέση νά νεωτερίσουν και νά δημιουργήσουν έξω από τόν κώδικα πού ίσχυε.

Ό ουσιαστικός νεωτερισμός φαίνεται άρχικά νά είναι πλήρης παραστατικότητας, αλλά δέν είναι ίσως ό πιό ριζικός, ούτε ό δυναμικά πιό πλούσιος γιατί ό Man Ray, ό Leger, οί Dali-Bunuel, οί Picabia-Clair δέν άρνοϋνται νά προσφύγουν σέ άντικείμενα σαφώς άναγνωριζόμενα, δημιουργούν έν τούτοις έκρήξεις στήν άπατηλή συνοχή του κινηματογραφικού λόγου. Στήν πραγματικότητα τονίζουν τήν λανθάνουσα διάρθρωση του όπτικού μηνύματος σέ όλα τά επίπεδα, είτε είναι στό έσωτερικό του κάδρου, είτε στις μετατοπίσεις του άνάμεσα στις συνδέσεις πού ένώνουν τις εικόνες ή μάλλον τά φωτογράμματα μεταξύ τους.

«Τό ουσιώδες χαρακτηριστικό» τών σχέσεων πού συντηρεϊ ό άναγνώστης μέ τόν παραδοσιακό μυθιστορηματικό λόγο θεμελιώνεται στήν μή-άντιληψη», τό άόρατον τών ύλικών άρθρώσεων αυτού του λόγου, του πραγματικού του υποστηρίγματος, δηλαδή τής σύνταξης, τής γραμματικής και τό άντιληπτικό σχήμα τών λέξεων και τών χαρακτήρων. Είς τόν κινηματογράφο αυτή ή λήθη άντιστοιχεί σέ μιá άνάγνωση πού δέν βλέπει τά όρια του κάδρου, ούτε τις άλλαγές του πλάνου, αυτά άκριβώς τά δύο πράγματα πού έρχονται νά διαπιστώσουν τήν ψευδαισθηση τής συνοχής πού περιλαμβάνεται μεταξύ τής πιθανολογίας του άφηγηματικού «κινηματογράφου» (Noel Burch: *De Mabuse a M: Le travail de Fritz Lang στό cinema, theories, lectures*. Ειδικόν τεϋχος τής Revue d' Esthetique 1973, σελ. 229).

Δέν είναι από άπλή φιλαρέσκεια τοῦ δημιουργοῦ ἐάν βλέπουμε, ἀντανακλόμενους στή γυαλιστερή ἐπιφάνεια μιᾶς μεταλλικῆς σφαίρας στήν ἀρχή τοῦ Μηχανικοῦ Μπαλέτου, τόν Fernand Leger καί τόν Dudley Murphy, δίπλα στήν κάμερά τους, γιατί πρόκειται γιά μιᾶ συνειδητή παραβίαση ἐνός ἀπόλυτου κανόνα πού ἀπέβλεπε νά ἐξαφανίσει κάθε ἴχνος τῆς τεχνικῆς διαδικασίας, οὐσιαστική παραβίαση πού θά χρησιμεύσει π.χ. σάν ἄξονας ἀναφορᾶς στόν ΑΝΘΡΩΠΟ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ τοῦ Ντζίγκα Βερτώφ.

Ἄλλά εἶναι στήν κεντρική σεκάνς τοῦ Μηχανικοῦ Μπαλέτου (τῆς πλύστρας) πού ἐκφράζεται πιά καθαρά μαζί αὐτή ἡ διαρθρωτική ἔρευνα καί οἱ βαθιοί δεσμοί πού διατηρεῖ μέ τό ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ ζωγράφου. Ἡ παρείσφρυση μιᾶς «καθημερινῆς σκηνῆς» σ' αὐτό τό κείμενο πού εἶναι ἔμβολα καί μηχανήματα μπορεῖ νά φαίνεται τελείως γελοῖα ἢ σάν ἡ λίγο ἀφελῆς εἰκονογράφηση αὐτῆς τῆς βούλησης τοῦ «νά προικίσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου μέ τήν ὁμορφιά τῆς μηχανῆς» πού ἐμπνέει τήν ἐποχή ἐκείνη τῆ ζωγραφική τοῦ Leger. Αὐτή ἡ σεκάνς ξαφνιάζει, μετά σιγά σιγά ἐνοχλεῖ, γιά νά φθάσει τελικά τό κοινό — ὅπως τό ἔγραψε ὁ ἴδιος ὁ Leger — στό σημεῖο τοῦ παροξυσμοῦ. Σάν ἕνας Σίσυφος τοῦ καιροῦ μας ἡ δυστυχισμένη πλύστρα, βαρειά φορτωμένη μέ τό καλάθι μέ τά ρούχα, ἐπαναλαμβάνει 21 φορές τήν ἀνάθασή της πού διακοπτότανε μόνο ἀπό τό μείδισμα (εἰρωνικό), τῆς Κικί (διάρκειας 9''), μετά ἀπό τήν εἰκόνα ἐνός ἐμβόλου σέ κίνηση (διάρκειας 7'' 5/8). Θά εἶναι μάταιο νά δώσουμε κι ἄλλα παραδείγματα γιατί λίγοι κινηματογραφιστές φθάσανε πιά μακρῶς τήν φροντίδα τῆς συστηματικῆς ἐκμετάλευσης τῆς ὀπτικῆς ἐπικράτειας. Ὁ Leger δέν διστάζει νά συνδέσει ἀπομονωμένα φωτογράμματα, δημιουργώντας ἕνα κύμα ἀπό εἰκόνες τῶν ὁποίων ἡ φαινομενική ἀνακολουθία ἐντάσσεται στήν «ἀμείλικτη ἀναγκαιότητα ἐνός φυσικοῦ φαινομένου», πού κατακυριεύει τήν ὁθόνη καί τό μάτι τοῦ θεατή, ἐπιβάλλοντάς του μιᾶ νέα ὄραση ἀπό τήν ὁποία δέν θά μπορέσει ποτέ πιά νά ἀπαλλαγεῖ.





ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Ένα ύστερόγραφο για τó χρῶμα
στή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ*

Ἡ ΘΕΜΑΤΙΚΗ τοῦ φιλμ, προϋπάρχει τοῦ φιλμ κι ἀποτελεῖ τó πεδίο ἐκεῖνο στό ὁποῖο τοποθενοῦνται ὄρια ἢ ἐντοπίζονται σημεῖα ὥστε ν' ἀποτελέσουν μέ τρόπο ἐνιαῖο κι' ἀναπόφευκτα ὀργανικό τó «περιεχόμενο» τοῦ «φιλμ-τῆς μορφῆς». Συχνά γίνεται λόγος γιά «περιεχόμενο» ἢ «θέμα» ἀλλά αὐτό μπορεῖ νά ἰσχύει σέ κάποιο βαθμό μόνο στίς περιπτώσεις πού ἡ δουλειά γίνεται πάνω σ' ἓνα «μοντέλο» ἢ σέ μία περίπτωση συγκεκριμένη ἢ ἀκόμα πάνω σ' ἓνα μῦθο ἢ ἱστορία. Ὅταν κινούμαστε ὁμως πέρα ἀπ' αὐτά τά πλαίσια πρέπει νά μιλάμε γιά ΘΕΜΑΤΙΚΗ (λειτουργία) πού προδιαγράφει τó «ὀλικό σημαίνόμενο» καί ἀπορρέει ἀπό μία γενική ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ. ΘΕΜΑΤΙΚΗ καί ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ συνιστοῦν μία διαδικασία μαζί κ' ἓνα σύστημα ἀναφορᾶς, κ' ὀδηγό τῆς πρακτικῆς πού ἐγγράφει τó «ὀλικό σημαίνον» σ' ἓναν ὑλικό φορέα (φιλμ) πραγματώνοντας ἔτσι τήν τελική ΔΙΑΤΥΠΩΣΗ πού εἶναι ἀναπαράξιμη σάν τέτοια.

Ἡ ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ πού βασίστηκε στό σουρεαλιστικό μυθογράφημα τοῦ Chumy Chumez εἶναι ἓνα φιλμ πάνω στό πολιτιστικό ὑποσυνειδήτο τοῦ περασμένου αἰώνα ἢ στά ἀρχέτυπα τῆς ἀστικής ἰδεολογίας. Μιά σειρά ἐπιχαρακτηρισμένα *μυθήματα* πού ἔχουν σάν ὑπερβάτη τόν ἀφηγητὴ ὑποστασιοποιοῦν τό κυρίαρχο μυθολογικό-ἰδεολογικό πλέγμα στό ὅποιο ἔχει τὴν βασικὴ ἀναφορά τῆς ἢ ταινία — τόν μῦθο τῆς ἐξατομικευμένης συνειδήσης. Ὁ ἄξονας τῆς ἐξατομικευμένης συνειδήσης μέ τὴ μορφή τῆς *προσωπικότητας* συνέχει τὰ μυθικά στοιχεῖα σάν μεγάλες βιωμένες στιγμές πού ἐπαναβιώνονται διὰ μέσου τῶν ἀπολιθωμάτων. Αὐτὰ τὰ ἀπολιθώματα ἐν προκειμένῳ εἶναι οἱ γκραβούρες τῆς καλούμενης βιομηχανικῆς περιόδου (1840-1900) εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς ὑπέρτατης ὠριμότητος τῶν κοινωνικῶν καὶ πολιτιστικῶν βιωμάτων τοῦ ἀστικοῦ κόσμου πού μέσα ἀπὸ τὴν ἐπανάστασή του ὀρίζει τό δικό του «*εὐ ζεῖν*». Εἶναι ἀκόμα ἡ ἐποχὴ πού ἡ προφορικὴ παράδοση ἀρχίζει νὰ ὑποχωρεῖ ἐνῶ ἡ τυπογραφία ἀποκτᾷ ὀλοένα καὶ ἐκρηκτικώτερη δύναμη. Τόν τυπωμένο λόγο συνοδεύει ὄλο καὶ περισσότερο μιὰ τυπωμένη ζωγραφικὴ [γνωστὴ μέ τόν γενικό ὄρο gravure (λιθογραφία, χαλκογραφία ἢ παλαιότερα ξυλογραφία) προϊόν πάντοτε συνεργασίας ἐνός ζωγράφου κ' ἐνός τεχνίτη] πού ἡ λειτουργία στά ἔντυπα ἦταν ἀνάλογη τῆς φωτογραφίας. Ἄλλωστε τό βασικὸ κίνητρο γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς φωτογραφίας δέν ἦταν ἄλλο ἀπὸ τό νὰ βρεθεῖ ἓνας πιὸ εὐχερῆς τρόπος ἀναπαραγωγῆς τῆς γκραβούρας. Οἱ γκραβούρες ἦταν συνήθως μαυρόασπρες καὶ μόνο σέ σπάνιες πολυτελεῖς ἐκδόσεις ἦσαν ἐγχρωμες καμωμένες συνήθως στό χέρι μέ τὴ μέθοδο ἐπιχρωματισμοῦ τοῦ λευκοῦ. Στὴ ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ πού τό ὑλικό ἦταν ἐξ ὀλοκλήρου μαυρόασπρο χρησιμοποιήσαμε, γιὰ πρώτη φορά, τὴν ἀντίθετη μέθοδο, δηλαδή τόν χρωματισμό τοῦ μαύρου ἐνῶ τό λευκό τό ἀφήσαμε, λευκό. Αὐτό μποροῦσε νὰ γίνεῖ μέ δύο τρόπους, ἠλεκτρονικο-βιντεογραφικό ἢ ὀπτικό-χημικό, προτιμήσαμε τό δεύτερο ἂν καὶ ὁ ὄγκος τῆς δουλειᾶς ἦταν ἑκατονταπλάσιος. Ὁ πρῶτος τρόπος εἶχε τό πλεονέκτημα τοῦ μικροῦ ὄγκου ἐργασίας ἀλλὰ παρουσιάζει τό μειονέκτημα τοῦ ὅτι ὁ χρωματισμός γίνεται μέ τὴ διαίρεση τῆς τονικότητος τῶν εἰκόνων σέ χρωμα-

τικές κλίμακες κ' έτσι ένας τόνος πού μπορεί ν' ανήκει στά μαλλιά μιᾶς φηγούρας μπορεί ν' ανήκει ἐπίσης καί στά ρούχα κι εἶναι ἀδύνατο νά διαφοροποιηθεῖ χρωματικά.

Ὁ τρόπος πού ἀκολουθήσαμε ὑπῆρξε ἀπόρροια μιᾶς σειρᾶς πειραμάτων καί δοκιμῶν πού ἐγιναν μέ τήν ἐποπτεία τοῦ Δ/ντοῦ Φωτογραφίας Χ. Μάγκου καί τήν ἐπιμέλεια τοῦ γραφίστα Α. Χατζηανδρέου. Γιά κάθε γκραβούρα βγήκε μιᾶ διαφάνεια διαστάσεων 15X40 καί ἀπ' αὐτή μιᾶ σειρά φωτοτυπίες σέ χαρτί ἀκουαρέλλας. Οἱ φωτοτυπίες χρωματίστηκαν σύμφωνα μέ μιᾶ κλίμακα πού φτιάξαμε μετά ἀπό μιᾶ μακρῶν σειρά τέστ πού κάναμε μ' ὅλες τίς συνθῆκες καί μ' ὅλα τά ὑλικά. Ὄταν σταθμίστηκε ἡ γκάμα στήν ὁποῖα μπορούσαμε νά δουλέψουμε ἄρχισε ὁ χρωματισμός τῶν φωτοτυπιῶν. Ἡ λήψη ἐγινε μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο: Γίνονταν ἀρχικά μιᾶ λήψη τῆς μαυρόασπρης διαφάνειας μέ backlight καί ἀκολουθοῦσε μιᾶ δεύτερη λήψη τοῦ χρώματος. Στήν πρώτη λήψη τό νεγκατίφ καίγονταν στά ἄσπρα σημεῖα καί ἄφηνε ἄθικτα τά μαῦρα. Στά μαῦρα σημεῖα τώρα ἔρχονταν μέ τήν δεύτερη λήψη νά προστεθεῖ τό χρῶμα κι ἔτσι ἀπ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τήν διπλοτυπία γεννιόταν ἓνα ἀγκάλιασμα — ἐπί τοῦ νεγκατίφ — ἀπ' τή συνάντηση τῆς γκραβούρας μέ τό χρωματικό της εἶδωλο. Τό νεγκατίφ δέν ἀντιγράφει τήν γκραβούρα ἀλλά τῆς ἐπιτοποθετεῖ τήν δική του διάσταση μέ τό χρῶμα πού δέν τῆς ἀλλάζει μόνο τό νόημα ἢ τή σημασία ἀλλά καί τήν ἴδια τήν πρωταρχική της αἴσθηση. Πέρα ὅμως ἀπ' τήν αἴσθηση τῶν χρώματος, τήν παρουσία ἢ τήν ἀπουσία καθῶς καί τό μετασχηματισμό του πάνω στήν εἰκόνα ὑπάρχει ἡ ἀπήχηση πού δημιουργεῖται ἀπό μιᾶ γενική χρωματική κωδικοποίηση. Ἡ κωδικοποίηση αὐτή ἄν καί σέ μεγάλο βαθμό ἀπαιτοῦσε μιᾶ ρευστότητα γιά ν' ἀναδειχθεῖ ὁ ὄνειρικός χαρακτήρας τοῦ φίλμ εἶχε ὀρισμένες σταθερές καί καθόριζαν τό πνεῦμα τῆς ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑΣ. Ἡ βασικώτερη ἀπ' αὐτές τίς σταθερές ἦταν ἡ χρωματική ἀπροσδιοριστία σ' ἀντίθεση μέ τήν ἀπόλυτη σαφήνεια τοῦ σχεδίου. Χρωματική ἀπροσδιοριστία σημαίνει χρῶμα μέ ἐνιαία τονικότητα καί ποικιλία χροιάς. Μ' αὐτόν τόν τρόπο ἔχουμε ἓνα χρῶμα πού δύσκολα (καί πολλές φορές καθόλου) μπορούμε νά τό χαρακτηρίσουμε. Αὐτό συμβαίνει ἀκόμα

περισσότερο όταν το χρώμα αλλάζει μέσα στο χρόνο.¹ Αυτή ήταν η κυρίαρχη πλευρά που καθόρισε τά της έπεξεργασίας του χρώματος, *άπροσδιοριστία και ρευστότητα*. Η άλλη πλευρά ήταν το να αποδωθούν χρωματικά τά επαναλαμβανόμενα μοτίβα που συνθέτουν τις νοηματικές σταθερές της ταινίας. Αυτές είναι η διαρκής έναλλαγή της *έμφύχωσης* με την *νέκρωση*. Για αυτές τις δύο βασικές σταθερές χρησιμοποιήθηκαν με τρόπο αντίθετικό τά χρώματα κόκκινο και πορτοκαλί για την *έμφύχωση* και σκούρο μπλέ και χαλκοπράσινο για τη *νέκρωση*. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις το χρώμα παρουσιάζει μία μεγαλύτερη σαφήνεια τόνου και μεγαλύτερη σταθερότητα χροιάς. Μέσα στην στατικότητα και την άκίνησία το χρώμα, ξεχειλίζει απ' τά σχήματα όπως το ίδιο κάνει σ' ανταπόκριση προς τη λειτουργία του χρώματος και της αλληλουχίας των εικόνων, ή μουσική που δημιουργεί μία ακουστική ακολουθία της οπτικής *διατύπωσης* μέσα απ' την οποία η αρχική ΘΕΜΑΤΙΚΗ διά μέσου μιας ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗΣ που την όριζουν η *άναζήτηση* κι' ο *πειραματισμός* ολοκληρώνεται σαν *όπτικοακουστική μορφή*.



Θανάσης Ρεντζής ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ (1975)

* 'Ο ρόλος του χρώματος σε μία ταινία σάν τή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ είναι περισσότερο καθοριστικός απ' ότι σε μία συμβατική ταινία κι' αυτό γιατί ή παρουσία του είναι οργανωμένη μέ τρόπους και μεθόδους πού οί συμβατικές τεχνικές δέν επιτρέπουν ν' αναπτυχθούν ένῶ αντίθετα ή μέθοδος πού χρησιμοποιήθηκε στή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ μās έδωσε άπειρες δυνατότητες πού τίς έκμεταλευτήκαμε κατάλληλα. Μετά τή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ αυτές οί δυνατότητες είναι παγιωμένες και μπορούν νά μπουν σέ κοινή χρήση καθώς και νά διερευνυθούν παραπέρα μέσα από μία έκτεταμένη πειραματική διαδικασία.

1. Σέ πολλά σημεία τό χρώμα άλλαζε προοδευτικά μ' αποτέλεσμα νά δημιουργείται ανάμεσα στήν εικόνα και τή χρωματική της ταυτότητα μία αίσθηση έγχρονης χρωματικότητας — δηλαδή μία συμμετοχή του χρώματος στίς έγχρονες διαδικασίες στίς όποιες δέν ύπάρχει έθισμός, ψυχολογικά βιωμένος.

Αυτό είχε σάν συνέπεια οί χρωματικές μεταμορφώσεις νά θεωρηθούν μάλλον σάν άντανακλάσεις συναισθηματικών διαφοροποιήσεων παρά σάν νοηματικές και άντιληπτικές μεταλλάξεις.



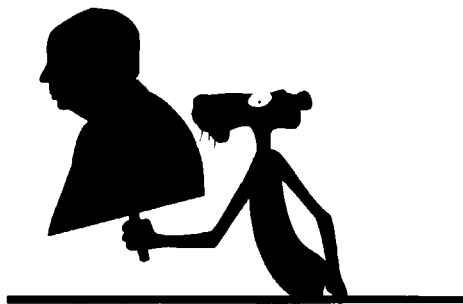
ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ



JOHN HALAS
Γιά τήν ANIMATION*

Φαίνεται κάπως δύσκολο νά καταλάβω γιατί, αν κι έχουν περάσει γύρω στά 80 χόνια άπ' τήν εμφάνισή της, οί βασικές χρήσεις τής animation παραξηγούνται άκόμη τόσο συχνά. Δέχομαι σταθερά έρωτήσεις από μαθητές όσο και επίδοξους δημιουργούς, μέσα και έξω άπ' τήν βιομηχανία κινουμένων σχεδίων για τό ποιά είναι ουσιαστικά ή χρήση τής animation, πού διαφορίζεται άπ' τίς υπόλοιπες φόρμες τής φιλικής τεχνικής και γιατί θά 'πρεπε νά λαμβάνεται σάν ένα ξεχωριστό αντικείμενο.

Σέ προηγούμενο γράμμα περιέγραψα σέ βασικές γραμμές τό μάρκετινγκ τής animation. Σ' αυτό τό σημείωμα θά προσπαθήσω ν' αναλύσω μερικούς άπ' τούς βασικούς συντελεστές πού οδηγούν στό νά διαλέξουμε τήν animation για μιά ορισμένη χρήση καθώς και τίς σχέσεις της μέ τά φίλμ ζωντανής δράσης.

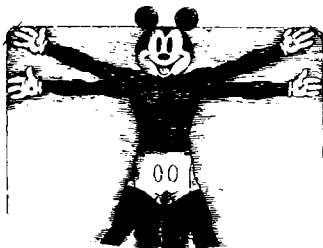


ENNEA ΒΑΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ANIMATION

1

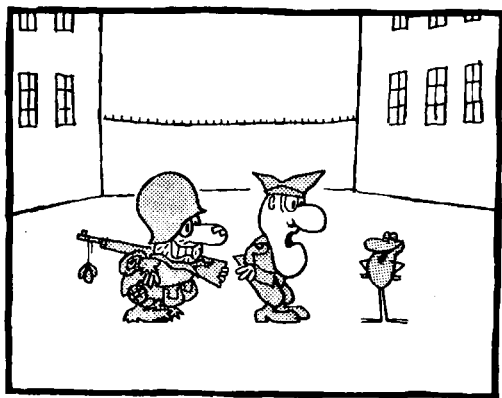
Ἡ animation μπορεί ν' ἀντλήσει ἀπ' ὄλο τὸ φάσμα τοῦ γραφικοῦ στυλ καὶ τοῦ τρόπου ἀναπαράστασης. Ἀπὸ ἐκεῖ ὁ δημιουργὸς (animator) θὰ διαλέξει τὰ στοιχεῖα πού θὰ τοῦ χρησιμεύσουν νά δια φωτίσει τὴν ἀρχικὴ του πρόθεση. Αὐτὰ μποροῦν νά ποικίλλουν ἀπ' τὰ ἐντελῶς φανταστικά & συμβολικά εἶδωλα μέχρι τὴν ἀπλούστερη καὶ πλέον συνηθισμένη ἀναπαράσταση ἀνάλογα μὲ τὸν ἀρχικὸ προορισμό, μὲ τὸ τί θέλει ἡ ταινία νά εἰσηγηθεῖ ἢ νά προσδιορίσει: οἱ αἰσθητικὲς ἀπόψεις προστίθενται στὰ καθαρὰ διανοητικὰ σύμβολα.

Αὐτὸ ἀνυψώνει τὴν animation ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀπλῆς ἀναπαραστατικῆς εἰκόνας (ἢ διαγράμματος ἐν κινήσει) σὲ ἓνα μεταφορικό (συμβολικό) ἐπίπεδο ὅπου οἱ δυνάμεις τῆς ἀρχικῆς πρόθεσης ἀρχίζουν νά λειτουργοῦν, καὶ ἡ φαντασία σάν κάτι τὸ ξέχωρο ἀπ' τὴν στενὴ ἐπιδεξιότητα τοῦ animator πού φέρεται νά συμμετέχει σ' ἓνα διαρκῶς ἀξζανόμενο ρόλο. Αὐτὸ μπορεί νά φανεῖ ἰδιαίτερα χρήσιμο στὸ ἐμπορικὸ φιλμ πού προορίζεται γιὰ ἓνα πλατύτερο κοινὸ ὅπου ἡ ἐπίδειξη τῆς φύσης αὐτοῦ πού γίνεται ἔχει μεγαλύτερη βαρύτητα ἀπὸ μιά λεπτομερειακὴ καὶ ἀκριβολόγα συγκρότηση τοῦ φιλμικοῦ προτσές.



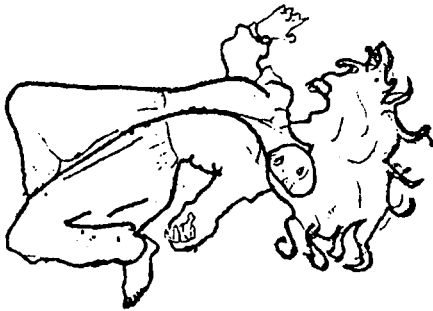
Μέσα στο γραφικό στύλ αφ' ενός και στον τρόπο παρουσίασης του καλλιτεχνικού έργου αφ' ετέρου, περιέχονται και οι δυνατότητες του χρώματος. Τό χρώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να τονίσει διαφορετικές δράσεις· δίνοντας μία όπτική έρμηνεία αποφεύγεται ή λογόροια. Έπειδή οι χρωματικές διαφοροποιήσεις μπορούν στιγμιαία να μεταβιβάσουν στο μάτι αυτό που θα μπορούσε να καταδείξει ή άσπρόμαυρη και συννευμένη με λόγο εικόνα πλατυάζοντας άφορητα. Τό χρώμα μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί συμβολικά σέ ύποκειμενο που επιδέχεται ψυχολογικούς ύπαινιγμούς ή σχετίζεται μ' άλλες διάθεσης.

Τό χρώμα έχει σπάνια χρησιμοποιηθεί στά φίλμ ζωντανής δράσης με τρόπο συμβολικό, έκτός, περιστασιακά, από όρισμένες πρωτοπωρειακές παραγωγές. Στην animation τό χρώμα βρίσκει μία λειτουργία πέρα απ' τήν αναπαραστατική για να ύποδηλώσει μία άποψη ή να δημιουργήσει μία ψυχολογική διάθεση.



Ἡ animation μπορεῖ πιό εὐλύγιστα, πιό εὐκόλα καί μέ μεγαλύτερες δυνατότητες ἐπιλογῆς ἀπ' τό φίλμ ζωντανῆς δράσης νά χαλαρώσει ἢ νά ἐπιταχύνει τήν ταχύτητα στήν ἀναπαράσταση τῆς κίνησης σέ κάθε ἐξέλιξη πού καταδείχεται. Εἶναι ἀκόμα ἀρκετά οἰκονομικό ἐπειδή σημαντικά στοιχεῖα στήν ὑπόθεση μποροῦν νά παρουσιαστοῦν ἐμφατικά σέ ἀργή κίνηση, ὅταν τά δευτερεύουσας σημασίας μποροῦν νά ἐπιταχυνθοῦν ἢ ἀκόμα νά δειχτοῦν γιά ἐλάχιστο χρονικό διάστημα.

Αὐτή ἡ διαδικασία εἶναι ὅπωςδήποτε ἀρκετά οἰκεῖα καί στά φίλμ ζωντανῆς δράσης καί ιδιαίτερα στά ἐπιστημονικά φίλμ ὅπου χρησιμοποιοῦνται διάφορες γρήγορες ταχύτητες γιά τήν κατάδειξη μιᾶς φυσικῆς πορείας. Στήν animation αὐτή ἡ τεχνική μπορεῖ νά ἐπекταθεῖ στήν ἐπίδειξη ὅλων τῶν μορφῶν τῆς κίνησης ιδιαίτερα τῶν μηχανικῶν (π.χ. τῶν μηχανῶν ἐσωτερικῆς καύσεως).



Ἡ βασική δομή τῆς τεχνικῆς τῆς animation συνίσταται στήν διαδοχική ἐκθεση διαφανῶν κομματιῶν ἀπό σελυλόιντ πού τίθενται τό ἓνα ἀκριβῶς πάνω ἀπ' τό προηγούμενο. Τό καθένα ἀπ' αὐτά τά κομμάτια φέρει ἓνα τμήμα τῆς κίνησης ἀπ' τήν τελική σύνθετη εἰκόνα. Μ' αὐτόν τόν τρόπο ἡ τμηματοποίηση ἑνός σύμπλοκου κινητικοῦ προτοσές (γιά παράδειγμα ἓνα χρονικό διάστημα ἀπ' τήν λειτουργία μιᾶς βιομηχανικῆς μηχανῆς) μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ ξεφλουδίζοντας τήν τελική εἰκόνα στιβάδα - στιβάδα στά ἐξ ὧν συνετέθη ἔτσι ὥστε τό σύνολο νά μπορεῖ νά εἰδωθεῖ σάν συνάθροιση τῶν μερῶν του.

Αὐτή ἡ διαδικασία εἶναι μεγάλης σημασίας στήν διύλιση ἑνός προτοσές ἢ μιᾶς λειτουργίας σταδιακά, φάση - φάση. Γιά παράδειγμα ἓνα ἰδιαίτερο στοιχεῖο μπορεῖ νά ἀποχωρισθεῖ (ἀπομονωθεῖ) καί νά τοῦ δοθεῖ ἔμφαση ξέχωρα ἀπ' τά ὑπόλοιπα πού διατηροῦνται σέ ἐκκρεμότητα μέχρι νά ἐπαναληφθεῖ καί μ' αὐτά ἡ ἀνάλογη διαδικασία.



5

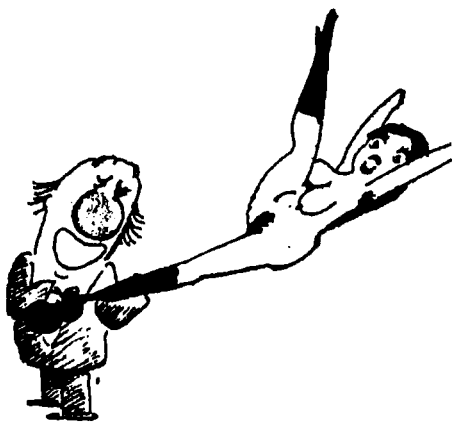
Στήν animation μπορεί νά τοποθετηθεῖ πάνω ἀπό τήν ζωντανή εἰκόνα τό διάγραμμα τῶν κινήσεων ἐπιτυχάνοντας ἔτσι τήν ἀπλοποίηση παράλληλα μέ τήν ἀνάλυση τῶν ἀρχῶν τῆς ἐργασίας.

Τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ γεωπονικοῦ, μηχανολογικοῦ ἢ χημικοῦ ἐξοπλισμοῦ πού χρησιμοποιεῖται σήμερα εἶναι σύνθετος καί ἀπαιτεῖ μεγάλη ἐπιστημονική καί τεχνολογική ἀντίληψη γιά τήν διερεύνηση τῶν μεθόδων καί τῶν ἀρχῶν πού περιλαμβάνει. Σύμφωνα μέ τό ἐπίπεδο τῆς γνώσης πού ἀπαιτεῖται σέ ἰδιαίτερα θέματα γιά ἰδιαίτερα ἀκροατήρια ἡ animation μπορεί νά κυμαίνεται ἀπ' τήν ἀπλούστερη, βασική φόρμα ἐπίδειξης μέχρι τήν πλέον ἐπεξεργασμένη καί σύνθετη. Αὐτό εἶναι μιὰ πρόκληση γιά τίς δυνατότητες τοῦ animator στήν προσαρμογή τῶν γραφικῶν μοτίβων πού ἀπαιτεῖ τό φίλμ. Ἐνα ἄλλο σημαντικό σημεῖο (πού ἔχει καί ἰδιαίτερη σημασία στά τεχνικά φίλμ) εἶναι ὅτι προσεκτικά σχεδιασμένα animation φίλμ εἶναι πιά ἀπομνημονεύσιμα ἀπ' ὅ,τι ταινίες ζωντανῆς δράσης μ' ἀνάλογο περιεχόμενο.



Ἡ animation μπορεῖ νά συγχωνεῦει τήν ζωντανή δράση καί ν' ἀποκόβεται ἀπ' αὐτήν ὅταν εἶναι ἀναγκαία ἡ πιστοποίηση τῆς ταυτότητάς της.

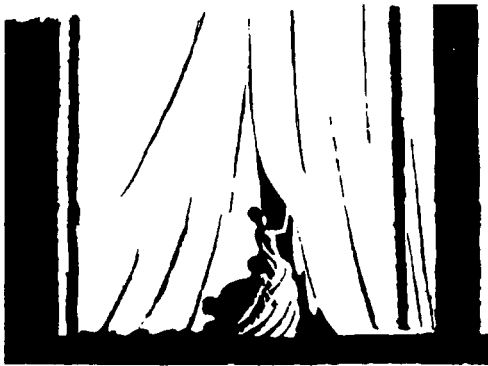
Ἡ εἰκόνα ζωντανῆς δράσης ἔχει τό φανερό ἀθαντάζ ὅτι διαθέτει ἄμεση αὐθεντικότητα. Ἐδῶ δείχνει, φερ' εἰπεῖν, ἕνα πυρηνικό κῶνο. Ἐδῶ ἕνα σιδηροδρομικό σηματοδότη. Ἐδῶ ἕνα ἀνθρακωρυχεῖο. Ἀλλά ἡ σύνθετη ἐπιφάνεια τῆς πραγματικότητας δέν ἔχει νόημα παρά ὅταν τά στοιχεῖα πού τήν κάνουν νά λειτουργεῖ ἐπιδεικνύονται, ὅπως τόσες φορές ἔχουν δεῖξει ἀμέτρητα ἐπιπόλαια καί κακοφτιαγμένα ντοκυμανταίρ. Τό νά κινεῖσαι ἀπό τήν ζωντανή δράση (καί παράσταση) στήν καθαρά ἀναλυτική παράσταση ὅπως τήν ὀρίζει ἡ καθαρή animation σημαίνει τό νά ἐκτελεῖς ὅτι εἶναι σημαντικότερο ἀπό δύο κόσμους ταυτόχρονα.



7

Τό soundtrack μπορεί νά ρυθμιστεῖ χρονικά τόσο καλά στήν animation ὥστε· σχόλια (εἴτε ἀπό λόγια, εἴτε ἀπό τεχνητό ἦχο, εἴτε μέ μουσική ἀντίστιξη) μποροῦν νά συγχρονιστοῦν, ἂν χρειαστεῖ, στό εἰκοστό τέταρτο τοῦ δευτερολέπτου.

Αὐτό μπορεί νά ἀποβεῖ πολύ χρήσιμο στήν διευθέτηση ἑνός ἀντικειμένου ὅπου περιλαμβάνεται καθορισμένος χρόνος ἢ ρυθμικοί συντελεστές. Ἡ ἐμφατική χρήση ἑνός φυσικοῦ ἢ τεχνητοῦ ἤχου μπορεί νά βοηθήσει στήν ἐνίσχυση τῆς εἰκόνας κατά ἕνα ἀνυπολόγιστο ἀριθμό τρόπων καί σέ μιά αὐστηρά ὀριοθετημένη καί διαβαθμισμένη κλίμακα σάν τῆς μουσικῆς.



Τά φίλμ κινουμένων σχεδίων (τά βασικώτερα όσο και τά πίο εϋλύγιστα κλαδιά του δέντρου τής animation) είναι παραδοσιακά συνδεδεμένα μέ τό χιοιμορ ώστε ένα σπινθήρισμα του έδω κι έκει διευκολύνει τήν συγκέντρωση σέ μιά όποιαδήποτε ταινία του είδους, συχνά υπερσκελίζοντας τό γεγονός τής πληροφορήσης. Είναι συνεπώς φυσικό γιά τό μέσο του κινουμένου σχεδίου νά επαναπαυτεί και νά γλυστρίσει σέ χιοιμοριστικούς ή κωμικούς συμβολισμούς μόνο γιά νά έξυπηρετήσει ένα είδος εύκολου έντυπωσιασμού.

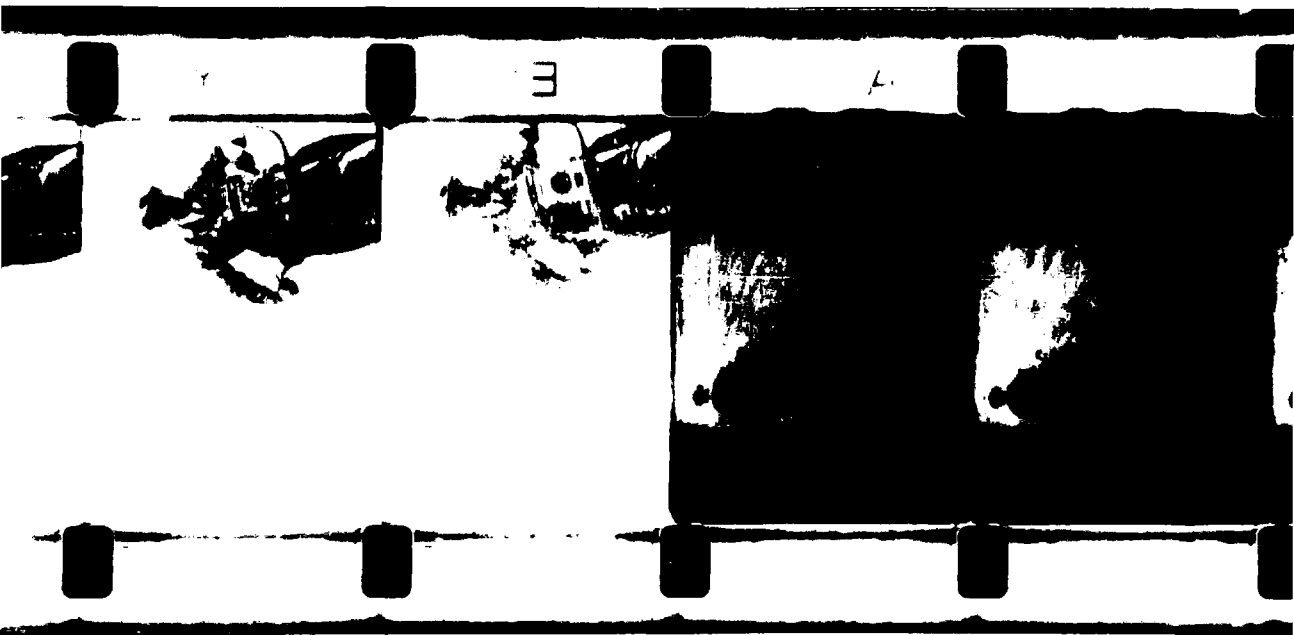
Αυτό οδηγεί στην εξέταση του αν ή ανθρώπινη φιγούρα στά cartoon θά 'πρεπε νά τήν πραγματεύεται κανείς μέ τρόπο νατουραλιστικό ή νά παριστάνεται γελοιογραφικά γιά νά υποδηλώνει τήν κωμική βάση. Είναι γεγονός πώς στό cartoon όσο νατουραλιστικά αναπαριστάνονται οί ανθρώπινες φιγούρες τόσο λιγότερο φυσικές φαίνονται, γιατί τό cartoon εϋδοκιμεί στην τεχνητότητα. Έάν ή ανάγκη γιά μιά πλήρως νατουραλιστική φιγούρα είναι γνήσια αυτό υποδηλώνει ότι ή ζωντανή δράση κι όχι ή animation θά 'ταν ή πίο κατάλληλη μέθοδος γι' αυτό τό φίλμ ή γι' αυτή τή σεκάνς. Οί άνθρωπινες φιγούρες μπορούν νά εκτείνονται από άπλοποιημένα σχέδια ζωγραφισμένα και έμψυχωμένα μ' ένα τρόπο συγγενή πρós τό γκροτέσκο μέχρι ένα σύνολο από άπλές κινούμενες γραμμές. Όρισμένα γελοιογραφικά στοιχεία είναι έντυπωσιακά στό νά κάνουν αντιπαθητικό τό υποκείμενο πού έχει έφοδιαστεί μ' αυτά. Στην πραγματικότητα «άνθρωποποιούν» τήν φιγούρα πολύ περισσότερο άπ' όποιαδήποτε τυποποιημένη αναπαράσταση πού ένας ζωντανός ήθοποιός θά δημιουργούσε σ' ένα φτωχό φίλμ ζωντανής δράσης.



Πάνω και πέρα απ' αυτά υπάρχει αυτή η ειδική συνεργασία την οποία τό μέσο τής σύγχρονης animation δημιουργεί από μόνο του στην εκτέλεση οποιουδήποτε αντικειμένου· ή ισοτιμία του στυλ γραφής και σύνθεσης τών οπτικών τεχνών και τής μουσικής. Ή animation στην πραγματικότητα είναι μια καινούργια τεχνική φόρμα, ή πιό νέα στην οικογένεια τών τεχνών.



* Ή John Halas ένας απ' τούς πιό σημαντικούς παράγοντες στό κόσμο τής animation έστειλε (όπως κάνει κάθε μήνα) τόν Δεκέμβριο του '78 μέ τήν ιδιότητα ώς προέδρου τής ASSOCIATION INTERNATIONALE DU FILM D' ANIMATION τό 12ο γράμμα του στά μέλη. Ή ίδιος έξηγει στην αρχή τούς λόγους του έγχειρημάτος του και οι ίδιοι λόγοι είναι πού έκαναν και μās νά τό δημοσιεύσουμε.



Ντζίκι Βερόφ
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ (1929)

DOMINIQUE NOGUEZ

Τί είναι ὁ πείραματικός κινηματογράφος

Κακές συνομοσίες καὶ πειράματα καὶ μαγείες πού πολὺς λόγος γινόταν γι' αὐτές: ἦσαν ἐνάντιες στό Δημιουργό.

Μυθιστόρημα τοῦ βασιλιᾶ Περσεφορέστ (1531)

Ὁ κινηματογράφος τόν ὁποῖο θέλουμε νά τιμήσουμε σ' αὐτό τό κείμενο, εἶναι δύσκολο νά προσδιορισθεῖ. Στήν πραγματικότητα δέν χρειάζεται κοσμητικά ἐπίθετα εἶναι ὁ κινηματογράφος ὁ ἴδιος. Σέ σχέση μ' αὐτόνα — πού εἶναι ὅτι πιά ζωντανό ὑπάρχει στήν τέχνη τῶν κινούμενων καὶ ἔνηχων εἰκόνων — ὀφείλουν νά τοποθετοῦνται οἱ ἄλλες ταινίες ὅπως ὀφείλουν νά τοποθετοῦνται σέ σχέση μέ τό Ρεμπώ, τό Σεζάν ἢ τό Μπάχ τά λαϊκά μυθιστορήματα, οἱ ζωγραφικοί πίνακες τῆς σειρᾶς πού πουλιοῦνται στή Μονμάρτρη οἱ καλοκαιρινές ἐπιτυχίες τοῦ τραγουδιοῦ.

Παρ' ὅλα αὐτά ὅμως τοῦ δίνουμε διάφορα ὀνόματα: «κινηματογράφος-τέχνη» ἢ «κινηματογράφος τέχνης» κατά τή δεκαετία τοῦ '20' καί ἀκόμη: «καθαρός κινηματογράφος», «ὀλοκληρωμένος κινηματογράφος», «ἄπόλυτος κινηματογράφος» «οὐσιαστικός κινηματογράφος» ὀνόματα πού μαρτυροῦν μιά κοινή ἐπιθυμία προσέγγισης τῆς οὐσίας του: Λέγεται ἀκόμα «Ἀφηρημένος κινηματογράφος» ἢ «ρυθμικός» στήν περίπτωση τοῦ Hans Richter ἢ στήν Germaine Dulac, γιά νά χαρακτηρισθοῦν ἔτσι εἰδικώτερα οἱ πρῶτες (ἢ σχεδόν οἱ πρῶτες)¹ μὴ συγκεκριμένες ταινίες. Τό 1949 γίνεται στό Biarritz ἓνα φεστιβάλ «καταραμένων ταινιῶν» film maudit (ὄπου διακρίνουμε τή σκιά τοῦ Rimbaud). Ἄρκετά συχνά, μιλοῦν ἐπίσης, στήν Εὐρώπη καί στήν Ἀμερική γιά «ταινία-ποίημα», γιά «ποίηση τοῦ κινηματογράφου» (Κοκτώ) ἢ γιά «κινηματογράφο ποίησης» (Pasolini). Στά χρόνια τοῦ '40 στίς Ἠνωμένες Πολιτεῖες ἀρχίζουν νά μιλοῦν γιά «προσωπικό κινηματογράφο» ἢ «ἀτομικό» ἢ «ἰδιωτικό», γιά «ταινίες δωματίου», κατ' ἀναλογία

πρός τή μουσική, καί τέλος γιά «σπιτικές ταινίες» (home movies) έννοια πού εΐναι κάπως δύσκολο νά μεταφραστεί.² Τά επίθετα «καινούριος» «νέος» ή «άνεξάρτητος» ἔχουν σέ διάφορα μέρη σημαντική ἐπιτυχία παρ' ὄλο τό ὅτι εΐναι ἐξαιρετικά ἀμφιλεγόμενα. Κατά τό 1961, μέ παρότρυνση τοῦ Duchamp, τοῦ Stan VanDerBeek ἢ τοῦ Jonas Mekas (ἢ καί τῶν τριῶν μαζί, καί μερικῶν ἄλλων) θά διαλάβει ἡ ἐτικέττα «underground» (ὑπόγειος) καί θά σημάνει, πρὶν τήν παραλάβει τό χειρότερο καί νά τήν παραμορφώσει, τόν «παράλληλο» «περιθοριακό» καί ταυτόχρονα «ἀπόκρυφο» (παράνομο) χαρακτήρα τῆς ἐξαιρετικῆς ἀνθίσης προσωπικῶν ταινιῶν «μῆ χολυγουντιανῶν», «μῆ ἐμπορικῶν» πολιτικά ταραχοποιῶν καί μορφικά ἀνακαινιστικῶν πού ὁ Ἄνταμς Σίτνεϋ τίς χαρακτήρισε μερικά χρόνια ἀργότερα «δραματιστικές» (ταινίες δραματισμοῦ).

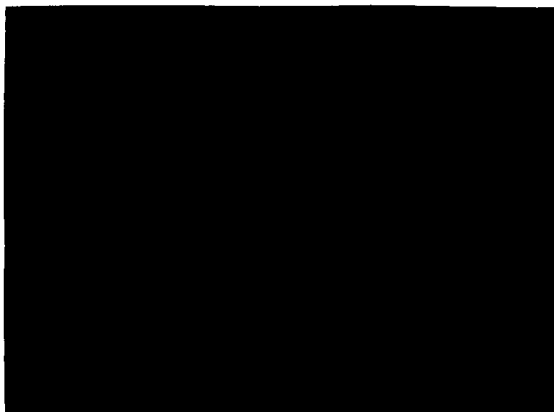
Ὁ Gregory Markopoulos μιλάει μ' ἐνθουσιασμό γιά ἓνα «δημιουργικό κινηματογράφο» ἢ γιά τήν «ταινία σέ σχέση μέ τόν ἑαυτό της» («film as film») ἔννοιες πού μᾶς φέρνουν πιό κοντά στόν «καθαρό κινηματογράφο».

Τό 1968 ἐμφανίζονται στήν Εὐρώπη καινούριοι ὄροι, σ' ἀντικατάσταση τῶν προηγούμενων «ἄλλος κινηματογράφος» ἢ «διαφορετικός κινηματογράφος» — «Das andere Kino» στήν Γερμανία, «The other cinema» στό Λονδίνο, οἱ ὁμοσήμαντες αὐτῶν τῶν ὄρων ἦταν ἀρχικά πολιτικῆς ὕφης ἀλλά σιγά σιγά θά ἐξαφανιστοῦν καθῶς ἐμφανίζονται ἐκφράσεις σάν τό «πολιτικός κινηματογράφος» ἢ τό «στρατευμένος κινηματογράφος» γιά νά χαρακτηρίσουν πιό ἐπακριβῶς τόν «ἐκτός συστήματος» κινηματογράφο, τοῦ ὁποῖου οἱ στόχοι εΐναι κατ' ἀρχήν καί σχεδόν ὀλοκληρωτικά ἀγωνιστικοί.

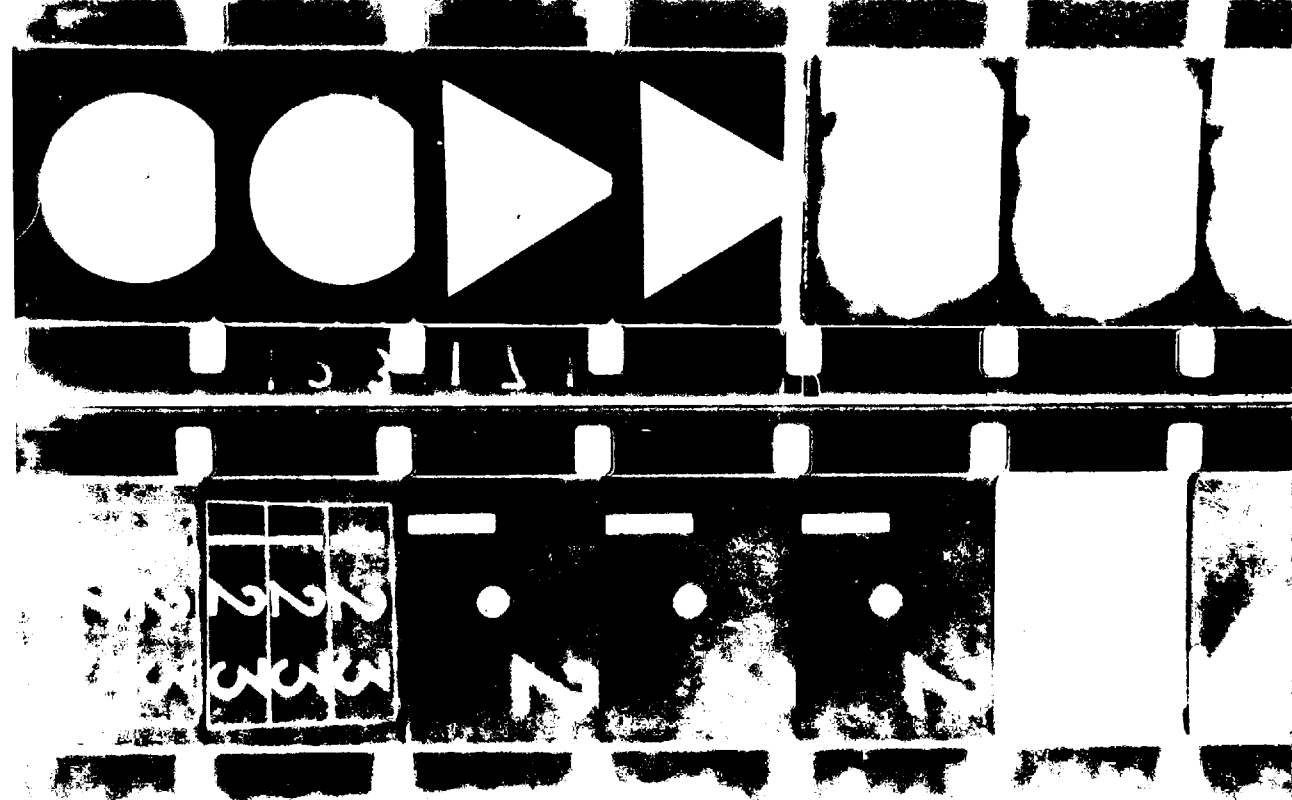
Ἐν τούτοις, δύο ὄροι χρησιμοποιεῖθησαν πιό συχνά ἀπό τοὺς ἄλλους ἤδη ἀπό τήν δεκαετία τοῦ '20 μέχρι σήμερα: «κινηματογράφος (ἢ «φίλμ») πρωτοποριακός καί κινηματογράφος (ἢ φίλμ) πειραματικός». Σάν ὄρος τό «πρωτοποριακός» εΐναι βολικός, ἀλλά δέν λέει καί πολλὰ πράγματα. Δέν λέει τίποτα ἰδιαιτέρως γιά τίς συνθηκῆς παραγωγῆς καί διάδοσῆς του, πού ἀποτελοῦν ἀπό τά πιό σημαντικά ἂν ὄχι ἀναγκαστικά κριτήρια τοῦ κινηματογράφου πού μᾶς ἐνδιαφέρει. Ἄλλοστε ἀπό τήν

ἐποχή τοῦ Baudelaire δέν κατακρίνονται πιά αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ μιλιταριστικές μεταφορικές ἐκφράσεις.

Οὔτε ὁ ὅρος «πειραματικός» ἀποφεύγει τίς ἀμφισβητήσεις ἐστῶ κι ἂν ξεκινήσαμε ἀναφέροντάς τον στήν ἀρχή. Προσδιορίζει αὐτό πού δέν ἔχει ἀνάγκη προσδιορισμοῦ. Δυσανεστῆ καί κάνει ἓνα μεγάλο ἀριθμό δημιουργιῶν νά δυσανασχετοῦν μέ τήν ὑπόνοια τοῦ ἀνολοκλήρωτου πού ἐπισύει πάνω στά ἔργα τους, καί ἀκόμα σάν «πρωτοποριακός» μέ τήν ἀναφορά πού προϋποθέτει σ' ἓνα κριτήριο ἐξωτερικό (τό «μή πειραματικό» ἐδῶ ἢ «πορεία ἐκεῖ μπροστά»). Ἄλλά τελικά θά δοῦμε ὅτι εἶναι ὁ σχετικά καλύτερος ἀπό ὄλα αὐτά τά ἀνεπιθύμητα ἐπίθετα ὁ πῖο πλούσιος σέ ἱστορικότητα καί σέ ὁμοσημάνσεις καί γι' αὐτό ἀκριθῶς, προτείνω νά τόν ἀπορρίψουμε καί νά τόν κρατήσουμε μέ τήν ἴδια χειρονομία διαγράφοντας τά δῶδεκα γράμματα τοῦ πειραματικός ὅπως ἀκριθῶς τῶκανε ὁ πολῦτιμος Derrida.



René Clair ENTR' ACT (1924)



Fernand Léger LE BALLET MÉCANIQUE (1924)

II

Δέν πρέπει νά παρακάμψουμε τήν ἐτυμολογία τοῦ ὄρου «πειραματικός» πού συναντιέται γιά πρώτη φορά τό 1503³ ξεσηκωμένη ἀπό τή λατινική λέξη «experimentalis». Ἡ λέξη αὐτή μέ τή σειρά της παραβάλλεται μέ τήν ἀρχαία γαλλική «esperiment» ἢ «experiment» πού παράγεται καί αὐτή ἀπό τή λατινική «experimentum», πού μπορούμε νά τή μεταφράσουμε μέ τό «ἀπόπειρα» (tentative), δοκιμή (essai) ἀφοῦ εἶναι τό ἀντίστοιχο οὐσιαστικό τοῦ ρήματος «experiri» (δοκιμάζω ἐπιχειρῶ). Ἡ λέξη «πειραματικός» (experimental) ὑποβάλλει αὐτόματα τήν ἰδέα τῆς ἔρευνας. Καί μάλιστα ἔρευνας κάπως «διαβολική» ἀφοῦ «experiment» σήμαινε ἐπίσης «μάγια». ⁴ Ὁ μαθητευόμενος μάγος δέν εἶναι κάτι τό πολύ μακρινό, οὔτε καί ὁ λεγόμενος «καταραμένος κινηματογράφος». Οὔτε ἴσως ἐκεῖνη ἡ μαγική γοητεία ἀπό τήν ὁποία συχνά κυριεύονται οἱ θεατές τῶν πειραματικῶν ταινιῶν (τούς τό εὐχόμαστε νά τό πάθουν).

Ἄς προχωρήσουμε ὁμως: Ἡ ἔκδοση ἀπό τόν Claude Bernard τό 1865, τοῦ ἔργου του «Εἰσαγωγή στήν πειραματική Ἰατρική» (Introduction á la médecine expérimentale), συνέβαλλε περισσότερο ἀπό κάθε τί στήν ἐξέλιξη τῆς λέξης πρὸς μιά κατεύθυνση πού ἐπιφανειακά μᾶς ἀπομακρύνει ἀπό τήν αἰσθητική καί τόν κινηματογράφο. Ὁ Littré δύο χρόνια πρίν, εἶχε ἤδη καταγράψει αὐτή τήν ἔννοια στό Λεξικό τῆς γαλλικῆς γλώσσας («Dictionnaire de la langue française»); «Πειραματικό: αὐτό πού βασίζεται πάνω στή δοκιμή». Τά κατοπινά λεξικά τονίζουν τήν θετική αἴγλη τοῦ ὄρου: «πειραματικός = βασισμένος πάνω στήν παρατήρηση τῶν γεγονότων», λένε τό 1890 οἱ Hatzfeld, Darmester καί Thomas: «ὁ βασισμένος πάνω στήν ἐπιστημονική δοκιμή» ἀκριβολογοῦν σήμερα καί τό Robert καί τό Larousse. ⁵ Τό πρόβλημα εἶναι: πῶς ἀπό αὐτήν τή μεθοδολογική ἔννοια περάσαμε στήν αἰσθητική ἔννοια πού μᾶς ἀπασχολεῖ καί, τελικά, ἀπό τά κουνέλια τοῦ Claude Bernard στίς ταινίες τοῦ Richter ἢ τοῦ Lapoujande;

Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, στὸν ἴδιο τόν Claude Bernard, ἡ λέξη «πειραμα» («expérience») παίρνει μερικές φορές μιά σημασία πού μᾶς

προσεγγίζει στην καλλιτεχνική δραστηριότητα, κατά τό ότι μπορεί νά περιέχει τήν ψηλάφηση καί τό ἀπρόβλεπτο. Τό «πείραμα» γιά παρατήρηση (ή «ἐμπειρική») συνίσταται στό νά ἐπεμβαίνει κανείς στην τύχη σέ ἕνα φαινόμενο γιά νά προκαλέσει σ' αὐτό τήν ἐμφάνιση γεγονότων γιά τά ὁποῖα δέν ἤξερε τίποτα στην ἀρχή (τοῦ πειράματος). Παράδειγμα πού πρότεινε κάποιος: Νά παίξει κανείς κλαρινέττα στά φυτά γιά νά δεῖ «ἄνθά τό ἀντιληφθοῦν».

Ἡ «πειραματική» δραστηριότητα εἶναι σ' αὐτή τήν περίπτωση ἡ ἀνάμιξη τῆς τόλμης καί τῆς τύφλωσης, αὐτός ὁ τυχοδιωκτικός τρόπος τοῦ νά προχωρᾷ στά τυφλά καί νά καινοτομεῖς χωρίς νά τό κάνεις τελείως ἐπίτηδες πού συναντᾶμε στή βάση μερικῶν ἀπό τά πιό δυνατά ἔργα τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Ἐτσι ὁ Welles μπόρεσε νά πει γιά τόν «Πολίτη Καίην»: «Δέν εἶχα καμιά πρόθεση ν' ἀνακαλύψω ὀτιδήποτε. Ἀπλῶς ἔλεγα στόν ἑαυτό μου: "Γιατί ὄχι;" Ἡ ἄγνοια μπορεῖ νά ἀποτελέσει, σέ ὅλα μεγάλο βοήθημα. Αὐτό ἀκριθῶς ἔδωσα μέ τόν «Κανε»: τήν ἄγνοια».⁶ Ἀλλά τό ότι τό «πειραματικό» ἀπόκτησε μιᾶ σημασία αἰσθητική, καί χωρίς ἀπαραίτητα ἐκεῖνο τό κάτι τοῦ ἀκούσιου καί τοῦ πρόχειρου πού συνδέεται μέ τήν προηγούμενη σημασία αὐτό ὀφείλεται κατά τή γνώμη μου στόν Emile Zola. Αὐτός συγκεντρώνοντας τό 1880 διάφορα θεωρητικά κείμενα πάνω στό μυθιστόρημα «τοῦ μέλλοντος» (ἐννοεῖ, τό δικό του), ἐφαρμόζει γιά πρώτη φορά τή μέθοδο καί τή λέξη — κλειδί τοῦ Claude Bernard, ὄχι πιά σέ φυσικά φαινόμενα ἀλλά σέ καλλιτεχνικά. Στό «Πειραματικό μυθιστόρημα» ὁ μυθιστοριογράφος φόρεσε τήν ἄσπρη μπλούζα τοῦ χειρουργοῦ ἢ τοῦ βιολόγου, ἀλλά τό ἔκανε ὄχι τόσο γιά νά ξαναβρεθεῖ σάν προσκλητητής στό ἐργαστήριό ἀλλά γιά νά παρασύρει τοὺς ἀναγνώστες του σέ ἕνα πύρινο λογοτεχνικό ἀγῶνα («πρέπει νά ἀποδεχτεῖτε τήν νατουραλιστική μας λογοτεχνία, πού ἀποτελεῖ ἀκριθῶς ἐκεῖνο τό λογοτεχνικό ἐργαλεῖο τῆς νέας ἐπιστημονικῆς λύσης πού ἀναζητᾶται ὁ αἰώνας μας. Ὅποιος εἶναι ὑπέρ τῆς ἐπιστήμης, πρέπει νά εἶναι μαζί μας»). Τό πειραματικό μυθιστόρημα εἶναι τό νεανικό μυθιστόρημα («τό πειραματικό μυθιστόρημα, εἶναι πιό νέο ἀπ' τήν πειραματική ἱατρική, ἢ ὁποῖα

έν τούτοις μόλις γεννήθηκε») είναι τό μυθιστόρημα τοῦ αὔριο. («Ἐάν καταδικαστοῦμε νά ἐπαναλαμβάνουμε τόν ἴδιο χαθᾶ [τό χαθᾶ τοῦ ρομαντισμοῦ] τά παιδιὰ μας θ' ἀπομακρυνθοῦν ἀπό μᾶς. Εἶχομαι νά φθάσουν σ' αὐτό τό ἐπιστημονικό στυλ πού τόσο πολύ ἐγκωμιάζει ὁ κ. Renan... Μέχρι τότε θά μῆγοιμε λοφία στό τέλος τῶν φράσεων μας, ἀφοῦ τό θέλει ἔτσι ἡ ρομαντική μας παιδεία. Ἐτοιμάζουμε τό μέλλον μόνο μέ τό νά συγκεντρώνουμε ὄσο μποροῦμε περισσότερα ἀνθρώπινα ντοκουμέντα καί ἐξωθώντας τήν ἀνάλυση ὄσο πιό μακριά μᾶς ἐπιτρέπει τό ἐργαλεῖο μας»).⁷ Λοιπόν αὐτές οἱ ἀντιστοιχίες ἐπιζοῦν καί μετά τήν ἐξαφάνιση τοῦ νατουραλισμοῦ ξεπερνώντας τό χῶρο τοῦ μυθιστορήματος. Τίς ξαναβρίσκουμε ἀναζωογονημένες, πενήντα χρόνια ἀργότερα μέσα στά θεωρητικά κείμενα τοῦ Νζίγκα Βερτώφ. «Ἡ μέθοδος τοῦ κινηματογράφου-μάτι (cine-œil) εἶναι ἡ μέθοδος τῆς ἐπιστημονικο-πειραματικῆς μελέτης τοῦ ὄρατοῦ κόσμου» γράφει ὁ τελευταῖος τό 1929.⁸ Τελικά χρησιμεύοντας γιά νά δηλώσει τό νέο νατουραλιστικό μυθιστόρημα ἢ τό ἐπαναστατικό Κινογλαζ, ἡ λέξη «πειραματικός» ἔγινε πιά μονίμως, συνώνυμη τοῦ «Καινούργιου» καί τοῦ «πρωτοποριακοῦ».



Luis Buñuel & Salvador Dalí L' AGE D' OR (1930)

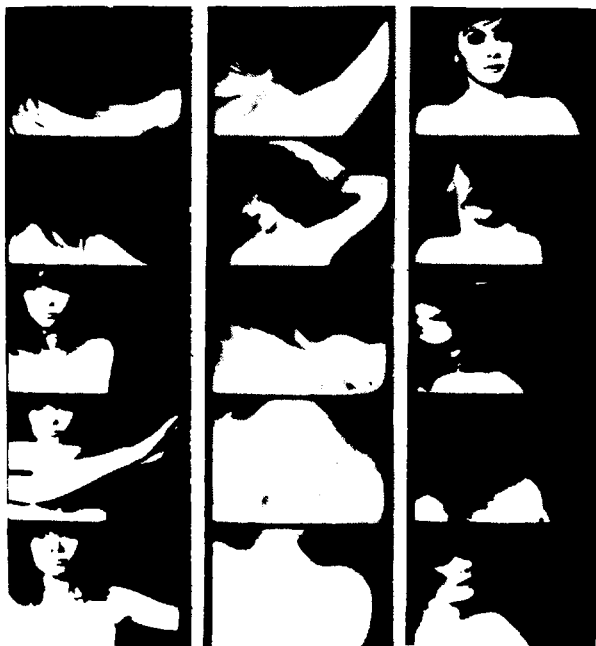
III

Τότε λοιπόν τί είναι ό πειραματικός κινηματογράφος; Ένας κινηματογράφος έρευνας, λίγο διαβολικός, ένας προωθημένος κινηματογράφος ένας κινηματογράφος άνιχνευτών (μέ όλες τίς φωτεινές όμοσημάνσεις πού μπορούν νά στεφανώσουν αυτή τήν ώραία λέξη). Καί τί άλλο; Θα πρότεινα, στό σημείο αυτό δύο κριτήρια, πού υποβάλλονται καί τά δύο από τήν ίδια τήν λέξη, καί είναι δυνατό νά έλεγχοϋν έμπειρικά στους πιό διαφορετικούς τομείς; Τό ένα άναφέρεται στις συνθήκες παραγωγής καί διανομής τών ταινιών· τό άλλο στή θέση πού καταλαμβάνουν μέσα στό έργο οί μορφικές άνησυχίες.

Έάν πειραματισμός σημαίνει έρευνα καί ψηλάφιση ή καί άνοιγμα νέων δρόμων, ό πειραματιστής άφιερώνεται σ' ένα είδος άπομάκρυνσης από τά υπάρχοντα κυκλώματα καί θεσμούς, δηλαδή από τό σύστημα. Τό άρκετά άηδιαστικό νόημα τής «άποδοτικότητας» δέν έχει γι' αυτόν καμιά άπολύτως σημασία. Είτε βοηθιέται από ένα Μαικήνα (όπως ό ύποκόμης του Noailles πού χρηματοδότησε διαδοχικά τό «Μυστήριο του πύργου τών ζαριών» του Man Ray, «Τό αίμα ενός ποιητή» του Cocteau καί τό «Ό χρυσός αιώνας» του Bunuel), είτε από τό Συμβούλιο τών Τεχνών (στόν Καναδά), είτε στηρίζεται μόνο στις δικές του δυνάμεις (όπως έλεγε ό πρόεδρος Μάο), δέν γυρίζει κανείς γιά νά πουλήσει αλλά γιά τήν ίκανοποίηση τής δημιουργίας, όχι γιά «τό κοινό», πού είναι ένα μύθος αλλά γιά μερικούς φίλους άν όχι μόνο γιά τόν έαυτό του. Εϋκολα καταλαβαίνει κανείς, ότι αυτός ό τρόπος τής αντιμετώπισης τών πραγμάτων δέν μένει χωρίς συνέπειες στόν τρόπο μέ τόν όποιο θά γίνει ή ταινία, όπως καί στις συνθήκες διανομής της (ή μη διανομής της). Αυτές μπορούν νά ποικίλουν, από τήν πλήρη άδιαφορία γιά τήν «έπιτυχία» καί θά έλεγα άκόμα από τήν υπερήφανη άρνηση κάθε μικροπρόθεσμου προορισμού (υπάρχουν κινηματογραφιστές πού καταστρέφουν τίς ταινίες τους, όπως ένας συγγραφέας ό Jouve ή ό Jouhandeau — καίει ένα χειρόγραφο, όπως ένας ζωγράφος σχίζει ένα πίνακα πού δέν του άρέσει), μέχρι τό συνειδητό περιορισμό του στό περιθώριο. Άπ' αυτόν

ἐδῶ, ὁ ἀμερικάνικος «underground» κινηματογράφος, πού ὄργα-
 νώθηκε ἀπὸ τὸν Jonas Mekas καὶ τὴν Film-Maker's Cooperative,
 κατάφερε νὰ ἀξιοποιήσει τὴ δύναμη καὶ τὴν πρωτοτυπία του.
 Στὴ Γαλλία ἡ κατάσταση δέν εἶναι ἡ ἴδια (τουλάχιστον πρὸς
 τὸ παρόν) καὶ ἡ ἀποκλειστικὴ χρησιμοποίησις αὐτοῦ τοῦ πρῶ-
 του κριτηρίου θά ὀδηγοῦσε στό νὰ παραμεληθεῖ, ἄδικα, ἓνας
 σημαντικὸς ἀριθμὸς ἔργων πού πραγματοποιήθηκαν «μέσα στό
 σύστημα» ἢ σχεδόν, μέσα στὰ πλαίσιά του καὶ πού ἡ τόλμη
 τους ἢ ἡ ἀκτινοβολία τους τὰ τοποθετεῖ δικαιοματικά στὴ
 λαμπρὴ σφαῖρα τοῦ «πειραματικοῦ» κινηματογράφου. Ἐν
 σκεπτοῦμε ἐξ ἄλλου τίς στρατευμένες ἢ — ἄς μοῦ συγχωρεθεῖ
 ἡ παραβολή — τίς πορνογραφικὲς ταινίες⁹ θά συμφωνήσουμε
 ὅτι οὔτε ἡ ὀργανωμένη περιθωριακότητα οὔτε κι αὐτὴ ἡ παρα-
 νομία δέν εἶναι ἐπαρκῆ κριτήρια πειραματικοῦ κινηματογρά-
 φου. Πρέπει, συνεπῶς, νὰ προσθέσουμε ἓνα δεῦτερο κριτήρι-
 ο, καθαυτὸ αἰσθητικὸ.

Bruce Conner BREAKAWAY (1967)



G A F G

Hans Richter RYTHMUS 23 (1921-'24)

IV

«Πειραματική» είναι κάθε ταινία στην οποία οί μορφικές άνησυχίες παίζουν καθοδηγητικό ρόλο. Έτσι θά μπορούσαμε νά έκφράσουμε πλήρως αυτό τό δεύτερο κριτήριο. Μέ τόν δρο μορφικές άνησυχίες έννοοϋμε κάθε ένδιαφέρον συνδεδεμένο μέ τήν ευαίσθητη φαινομενικότητα ή μέ τή δομή τοϋ έργου, χωρίς νά λαμαθάνεται ύπ' όψη τό νόημα πού μεταφέρει. Έη περίφημη διάγνωση τών έξι διεργασιών τής γλώσσας (langage) τοϋ Roman Jakobson, μπορεί νά είναι έδω πολύτιμη γιά μās. Θυμόμαστε¹⁰ ότι ό Jakobson ξεκινάει από τό σχήμα τής πιό άπλής γλωσσικής έπικοινωνίας: ένας άποστολέας (destinateur) άφου άποκαταστήσει καί διατηρήσει μία έπαφή μέ έναν παραλήπτη, τοϋ άπευθύνει ένα μήνυμα· αυτό τό μήνυμα περνάει από ένα κώδικα καί προσδιορίζει ένα περιεχόμενο (άναφερόμενο). Σέ κάθε ένα από αυτά τά έξι στοιχεΐα τής έπικοινωνίας, ανταποκρίνεται μία ιδιαίτερη γλωσσική λειτουργία: στην έπαφή π.χ. ανταποκρίνεται ή «φατική» διεργασία (de phatis, θόρυβος) πού δέν είναι τίποτα άλλο παρά ή προσπάθεια ν' άποκαταστήσουμε ή νά διατηρήσουμε τήν έπικοινωνία· στό περιεχόμενο ή «άναφορική» διεργασία δηλαδή ή πράξη τής δήλωσης (όνομασίας διήγησης, περιγραφής, υπόδειξης) κάποιου στοιχείου έξωτερικού γιά τό μήνυμα· στό μήνυμα, τέλος, ή «ποιητική» διεργασία, ή πράξη γιά τό μήνυμα πού «σκοπεύεται» κατά κάποιο τρόπο ναρκισσιστικά από μόνο του, γιά νά τραβάει τήν προσοχή πάνω στην εμφάνισή του καί στή δομή του. Έφαρμόζοντας αυτές τίς προτάσεις στην «κινηματογραφική γλώσσα» θά μπορέσουμε νά όρίσουμε τήν «πειραματική» ταινία, σάν μία ταινία όπου ή «ποιητική» διεργασία προέχει άποφασιστικά όλων τών άλλων καί ειδικότερα τής «φατικής» καί τής «άναφορικής» διεργασίας.

Κατ' άρχήν, ή «φατική» λειτουργία. Τό ν' άγνοήσει κανείς αυτή τή λειτουργία, σημαίνει πώς δέν ένδιαφέρεται γιά τίς καθιερωμένες συμβάσεις τής «καλής» έπικοινωνίας. Όπως τό νά δέχεται σάν Jean-Luc Godard στις πρώτες του ταινίες νά παρουσιάζεις μία ήχητική μπάντα μέ κακή άκουστική ή άκόμα καί

τελείως άκατανόητη. Οί λόγοι αύτης τής κακής άκουστικής μπορεί νά είναι διάφοροι: έλλειψη τεχνικών μέσων, πρόκληση, επιθυμία ν' άποδοθεϊ κάτι άπό τήν καθημερινή όχλαβοή τής πόλης, ή άπλά, ενός κόσμου όπου ή σιωπή είναι τό λιγότερο έπιζητούμενο πράγμα.

Μπορεί ακόμα νά θέλει κανείς ν' άκουστέϊ ό άνυπόφορος και άλλοτριωτικός θόρυβος μιās άλυσσίδας έργοστασίου. Θά βρούμε τέτοια παραδείγματα σε άρκετές στρατευμένες ταινίες ή σε μία ταινία όπως «Elise au la vraie vie» του Michel Drach (άπό τό μυθιστόρημα του Claire Etcherelli). 'Η φάλτσα νότα παίρνει έδω πολιτική δύναμη: δέν επιδιώκεται τόσο τό ν' άκουστέϊ τό κακόηχο αλλά ν' άκουστέϊ μία κραυγή.

Τό ίδιο πράγμα συμβαίνει μέ τήν εικόνα. Τό νά μπεδέψεις τήν εικόνα μπορεί νά είναι ένα αισθητικό παιχνίδι ντανταϊστικού πνεύματος· μπορεί έπίσης νά είναι ένας τρόπος νά δείξεις ότι ύπάρχει ένας άλλος κόσμος άξιος νά ιδωθεϊ, μέχρι τώρα άθέατος και πού ή θέασή του μπορεί νά πετυχαίνεται μόνο μέ επίμονη και επίπονη προσήλωση. Δέν ύπάρχει άθέατο στόν κινηματογράφο, ούτε έξ άλλου και άνήκουστο (inaudible). Τό άθέατο είναι προσωρινό, είναι θεατό πού κρύβεται και πού πρέπει νά τό κατακτήσουμε. Τό άναβοσθύσιμο ενός Kubelka (Arnulf Rainer 1957-1960), ενός Tony Gonrad (The Flicker, 1965), ενός Pierre Hébert (Op Hop, 1965· Autour de la perception, 1968) ή ενός Paul Sharits (N:O:T:H:I:N:G, 1968· T,O,U,C,H,I,N,G, 1968), είναι ένας τρόπος νά απαιτηθεϊ άπό τό θεατή ένα μάτι ενεργητικό μία θέαση άλλαγμένη και νά θυμηθοΰμε αυτό πού έλεγαν οί Ρώσσοι φορμαλιστές στη δεκαετία του '20 ότι δηλαδή δέν ύπάρχει πραγματική αντίληψη (ας ποΰμε αισθητική αντίληψη) χωρίς ενόχληση και χωρίς ξάφνιασμα. «'Ο άνακαινιστής ζωγράφος, γράφει ένας άπ' αυτούς¹¹ όφείλει νά βλέπει μέσα στό άντικείμενο, αυτό πού χθές ακόμα δέ βλέπαμε» — κι έγώ προσθέτω: όφείλει νά κάνει νά φανεϊ αυτό τό μή θεατό. 'Ο κινηματογραφιστής έπίσης. 'Απ' αυτό δημιουργείται και ή άνάγκη τής άπαραίτητης άσκησης εκείνων των ταινιών όπου ή όπτική μονάδα δέν είναι πιά τό πλάνο, αλλά τό φωτόγραμμα — όρατό για 1/24 του δευτερολέπτου. 'Απ' αυτό άπορρέουν κι οί ταινίες πού

είναι ρετουσαρισμένες πάνω στο κινηματογραφικό φιλμ (ξυμμένες, χαραγμένες, κηλιδωμένες και ζωγραφισμένες) πού στο φτιάξιμό τους είναι επιδέξιοι τόσοι Ἀμερικάνοι, αλλά και Γάλλοι (π.χ. ὁ Rodolph Bouquerel στο «Μελετημένη συνέντευξη» 1974 — και κυρίως οἱ λετρίστες τῆς δεκαετίας τοῦ '50) ἀπ' αὐτό προῆλθαν κι οἱ προσθῆκες (κολλάζ μέ κολλητικές ταινίες ἢ ἀπό ἓνα κομμάτι φιλμ πάνω στ' ἄλλο) πού βλέπουμε στὸν Giovanni Martedi (*Ταινία χωρίς μηχανή λήψεως No 1*) ἢ στὸν Patrick Delabre (*Ταινία χίλλια κομμάτια*) κι ὄλες αὐτές οἱ μέθοδοι «ἐργασίας (πάνω)» στὸ σημαίνουν ἄμεσης ἐπέμβασης στὸ ὑλικὸ τῆς ταινίας. Ὅσον ἀφορᾷ τίς δυπλοτυπίες ἀποτελοῦν τὸ συνδυετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὴν γαλλικὴ πρωτοπορία τῆς δεκαετίας τοῦ '20 (Gance, Dulac κ.α) καὶ στὸν Νέο Ἀμερικάνικο Κινηματογράφο τοῦ '60. Ὁ ὀπτικὸς τους ρόλος μπορεῖ νά εἶναι μεταφορικός (ὅπως στὸ περίφημο πιά γκρό-πλάν τῆς Gina Mapiés πάνω σέ θαλασσινὸ φόντο στὸ «πιστὴ καρδιά» τοῦ Jean Epstein· ὅπως στὸ τάδε σημεῖο τῆς «Ἀπεργίας» τοῦ Αἰζεστάιν ὅπου ἡ διπλοτυπία ζῶων ντουμπλάρει καὶ παραμορφώνει τὰ πρόσωπα) ἀλλὰ μπορεῖ ἐπίσης ν' ἀποβλέπει στὸ νά σπάσει τὴν παραστατικὴ τῆς εἰκόνας νά μεταβάλλει τὴν ἐπιτοποθέτηση τῶν συγκεκριμένων γραμμῶν μέσα ἀπὸ ἓνα εἶδος ἀλληλοεξουδεταίρωσης σέ ἀστερισμοὺς μὴ συγκεκριμένους σέ καθαρό παγγίδι γραμμῶν καὶ χρωμάτων, κάποιων μὴ μορφικῶν μαλλέτων.

Ὁ στόχος εἶναι αἰσθητικός, μέ τὴν ἐνισχυμένη σημασία τῆς λέξης: δέν πρόκειται ἄλλωστε νά ξαναοδηγήσουμε τὴν ἀντίληψη (τὴν «αἴσθηση» δηλαδή) σέ μιὰ κατάσταση «ἀπολίτιστη»¹² (στὴν πραγματικὴ πολὺ πολιτισμένη) ὅπου τὸ σημαίνονο ἔχοντας ἤδη κατὰ κάποιον τρόπο ἐξατμιστεῖ, δέν ὑφίσταται πιά παρά μόνο ἡ ὑποδομὴ του τὸ «ἔδαφος» τοῦ ὀριζονός του. Στὴν πράξη — γιὰ νά ξαναθυμηθοῦμε τὸν παλιὸ ἀφορισμὸ τῶν φιλοσόφων — ἡ ἀντίληψη· πού ἀναγνωρίζει, ὀφείλει νά ὑποχωρεῖ στὴν αἴσθηση πού ξεχνάει, πού ξέρει νά μὴ βλέπει ἄλλο ἀπὸ τίς ἱλιγγιώδεις τετραγωνισμοὺς στίς προσόψεις τοῦ ὑψοῦ τοῦ Μονπαρνάς (Claudine Eizykman καὶ Guy Fihmam) ἢ τοὺς χρωματιστοὺς μονόλιθους τῶν σπιτιῶν τῆς γειτονιάς Ἴτα-

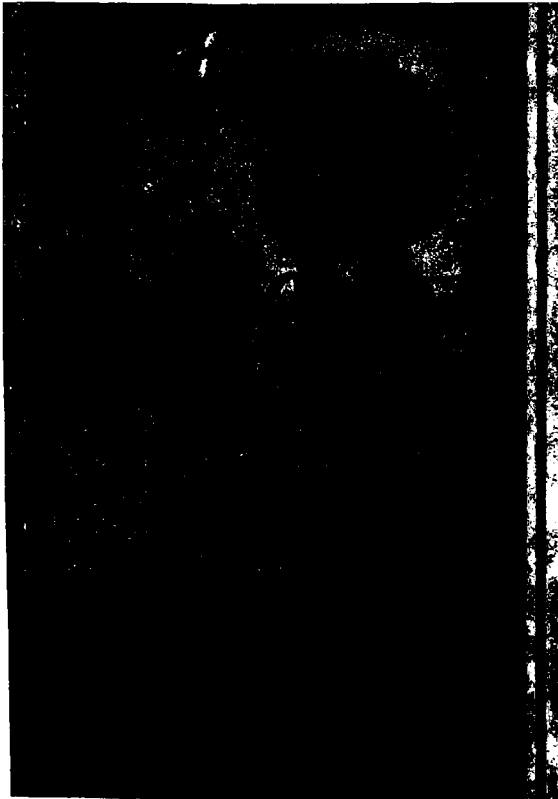
λί («Ματιά από τό παράθυρό μου» τοῦ Ἀχμέτ Κούτ, 1974) ἢ τὰ πρᾶλληλόγραμμα ἀπό ζωηρά χρώματα τῶν χωριῶν τῆς Ἀλγερίας («Ἀλγερία, χρώματα» τῆς Djouhra Abouda καί τοῦ Alain Bonnamy) ἢ μιὰ κάποια κατουρλιάρικη ὄχρα στούς ἐρημούς διαδρόμους τοῦ *Ξενοδοχείου Monterey* στή Νέα Ὑόρκη (Chantal Akerman).

Μερικές φορές ὁ κινηματογραφιστής βοηθαίει σ' αὐτή τήν αἰσθητικοποίηση τῶν πραγμάτων ξαναζωγραφίζοντας τοὺς τοίχους, τοὺς δρόμους, τὰ δέντρα (ὁ Lapoujade στό «La Socrate»), καθορίζοντας χρωματιστές ἀναλογίες στήν ὕφανση τῆς ταινίας, μπογιατίζοντας τὰ ἀντικείμενα κάθε εἶδους, μέ τό ἴδιο κίτρινο («Le Horla» τοῦ Jean Daniel Pollet). Ἀπ' αὐτή τήν κατεύθυνση, ἄς τό ὑπογραμμίσουμε, ἡ σημερινή «πρωτοπορία» συναντᾷ τις προθέσεις τῶν πρωτοπόρων τῆς δεκαετίας τοῦ '20. «Πᾶω νά θυμίσω μιὰ χορεύτρια» ἔγραφε τό 1927 ἡδη ἡ Germaine Dulac στήν ἐπιθεώρηση τῆς «Schémas». «Μιά γυναίκα: ὄχι. Μιά γραμμὴ πού χοροπηδαίει σέ ἀρμονικούς ρυθμούς. Ρίχνω πάνω σέ πέπλα μιὰ φωτεινὴ προβολή!

Ἔγλη συγκεκριμένη! Ὅχι. Ρευστοὶ ρυθμοί. Γιατί νά περιφρονήσουμε στὸν κινηματογράφο τις ἱκανοποιήσεις πού μᾶς δίνει ἡ κίνηση στό θέατρο; Ἡ ἀρμονία τῶν γραμμῶν. Ἡ ἀρμονία τοῦ φωτός». Βλέπουμε πῶς αὐτὴ ἡ διάβαση τῆς ἐξωτερικῆς ἐμφάνισης πρὸς τις «δευτερεύουσες ἀρετές» (ὅπως ἔλεγε ὁ Locke) συνδέεται μέ τὰ βίαια μεπερδέματα τῆς εἰκόνας καί μέ τό ἀναβοςβύσιμο πού προετοιμάζουν ἐκείνη τὴ διάβαση — ὅπως ἀκριβῶς στὰ ἐλευσίνια μυστήρια (ἀλλά καί στὸν ἴδιο τὸν Πλάτωνα), ἡ τελικὴ ἀποκάλυψη πληρώνεται μέ τό ἀντίτιμο μιᾶς μακρᾶς καί σκληρῆς, μύησης.

Ἡ «τραχύτητα» τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου δέν περιορίζεται στήν ἀκοή καί στήν ὄραση. Μπορεῖ νά προσθά-λει (ὅπως στό «Ἡ κόρη τῆς Βαγδάτης» τοῦ Jean Christophe Pigozzi), ὄχι μόνο τό πολύ γνωστό φαινόμενο τῆς ταύτισης (τοῦ θεατῆ μέ τὸν ἠθοποιό ἢ τὸν ἀφηγητῆ) ἀλλά μέ τὸν τρόπο τοῦ Sade ἢ τῶν πιό προκλητικῶν ντανταϊστῶν, καί τὸν ἐλάχιστο ἐνυπάρχοντα σεβασμό πού ἐμποδίζει τὰ ἀνθρώπινα ὄντα νά ἀλληκατασπαραχτοῦν κυριολεκτικά κι αὐτὴ τὴ «συμπάθεια»

πού ο Rousseau πίστευε ότι αναγνώριζε στο βάθος όχι μόνο κάθε άνθρωπου αλλά και κάθε ζώου. Η ιδιοτυπία του Pigozzi σε σχέση μ' αυτή την ταινία συνίσταται στο ότι αντιμετωπίζει μ' ένθουσιασμό τον κίνδυνο να γίνει έντελως *αντιπαθητικός*, σπρώχνοντας την προκλητικότητα και την επιθετικότητα (πρόκειται για συνεντεύξεις) μέχρι τα πιο άκραια όρια του χιούμορ σε μία απόσταση από όπου η επικοινωνία και η περιφημη φατική μας διεργασία βρίσκονται πολύ κοντά στην καταστροφή τους.

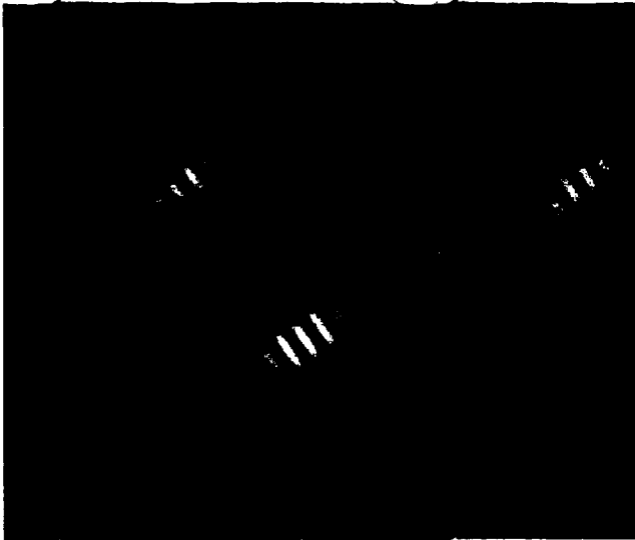


Man Ray L' ETOILE DE MER (1928)

V

E

G



Viking Eggeling DIAGONAL SYMPHONY (1924)



V

Ἡ ἀναφορική λειτουργία, δέν μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἔχει ἀντιμετωπιστεῖ μέ καλύτερο τρόπο στόν κινηματογράφο. Αὐτή κυριαρχεῖ στήν ἀφήγηση ὑπαγορευόντάς της τοὺς δικούς της νόμους οἰκονομίας καί διαφάνειας: "Ἄς ποῦμε ὅτι πρέπει νά διηγηθοῦμε κάτι κι' αὐτό πρέπει νά γίνει μέ τόν πιό ταχύ καί πιό ἄμεσο δυνατό τρόπο. Ἐφ' ὅσον μιά ταινία εἶναι φτιαγμένη ἀπό χῶρο, χρόνο καί ἤχο (ἢ σιωπή) — ὄρισμό πού παραδίνω στά παιδιά τοῦ σχολείου καί στοὺς σημειολόγους — θά πρέπει νά γίνει ἔτσι πού ἡ κινηματογραφική μηχανή νά πλαισιώσῃ τό χῶρο μέ ὅσο μεγαλύτερη ἀκρίβεια γίνεται· πρέπει νά μὴν χαθεῖ οὔτε ἓνα δευτερόλεπτο καί νά μὴν ὑπάρξῃ οὔτε ἓνας ἤχος παραπανίσιος. Ἐλλειπτικά παντοῦ ἀλλά, ἄς ἀντιστρέψουμε αὐτή τὴν πρόταση: ἄς δώσουμε περισσότερο χῶρο, στιγμές χωρὶς τίποτα, ἤχους ἀδικαιολόγητους — νά, ἡ ἐξέγερση τοῦ «πειραματικοῦ» κινηματογράφου. Νά λοιπόν καί τό F2, τῶν Jean-Pascal Aubergé καί Alain Mignieun, μακριά ἐξερεύνηση (πού μαγεύει χάρη στῆ διορθωμένη μουσική τοῦ Schultze) ἑνός χώρου πού ἀυλακώνεται ἀπό μιά αἰνιγματική μαύρη ἀγκίθα. Νά, καί τό «*Πέρα ἀπ' τὶς σκιές*» τοῦ Jean-Paul Dupuis, ὅπου οἱ πιό καθημερινοὶ χῶροι (ἓνα δωμάτιο ἓνας δρόμος) συνοδευόμενα ἀπό μιά πολὺ ἀργή κίνηση μιᾶς φούχτας ἠθοποιῶν, δημιουργοῦν στό κοινὸ καθὼς περνάει ἡ ὥρα τὴν πιό ἔντονη στενοχώρια. Νά ἀκόμα πιό μεγάλη ἱεροσυλία. Αὐτὲς οἱ ταινίες χωρὶς ἔλλειπτικότητα ὅπου ὁ «ἀφηγημένος» χρόνος (διηγημένος) ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στόν χρόνο προβολῆς τῆς ταινίας.

Τό νά δώσεις τόν πραγματικὸ χρόνο στόν κινηματογράφο εἶναι τό πιό σκανδαλώδες σκάνδαλο. Ἦδη ὁ Fernad Léger ἔγραψε πάνω σ' αὐτό: «Ὀνειρεύομαι τὴν ταινία "24 ὥρες" ἀπὸ τὴ ζωὴ ἑνός ὁποιοῦδήποτε ζευγαριοῦ πού ἀσκεῖ ἓνα ὁποιοῦδήποτε ἐπάγγελμα... Μυστηριώδης νέα μηχανήματα μᾶς ἐπιτρέπουν νά τοὺς κινηματογραφοῦμε «χωρὶς νά τό ξέρουν», μέ ὀξειδερκὴ ὀπτική παρατηρικότητα, στήν διάρκεια αὐτοῦ τοῦ 24ωρου, χωρὶς ν' ἀφήσουμε νά διαφύγει τό παραμικρό: ἡ δουλειά τους, ἡ σιωπὴ τους, ἡ οἰκειότητα κι ἡ ἐρωτικὴ τους ζωὴ. Νά προβλη-

θει ή ταινία έτσι άτόφια, χωρίς καμιά διόρθωση. Νομίζω ότι αυτό θά ήταν κάτι τό τόσο τρομερό, πού ό κόσμος θά έφευγε τρέχοντας πανικοβλημένος φωνάζοντας «βοήθεια» όπως σέ μία παγκόσμια καταστροφή». ¹³ Πρέπει νά παραδεχτούμε ότι σήμερα ή ούτοπία αυτή του Léger πραγματοποιήθηκε έν μέρει από τόν Warhol στά τεράστια πλάνα-σκηνές του Chelsea Girls π.χ. πού είναι σά «κύτταρα» άτόφιας ζωής άτέλειωτων διαλόγων — παρ' όλα αυτά δέν προκάλεσε παγκόσμια καταστροφή. 'Εάν ύπάρχει πάντως κάποια δόση δίκιου σ' αυτή τήν υπερβολή αυτό προέρχεται από τήν έννοια του χρόνου. 'Ο Godard τό απέδειξε κάποτε, μέ προκλητικό τρόπο: ένα πραγματικό «λεπτό σιωπής» μέσα σέ μία άφηγηματική ταινία, μοιάζει νά διαρκεί όλόκληρες ώρες. 'Όλο τό κακό προέρχεται από τίς συνήθειες πού μās έχουν κληροδοτήσει χιλιετηρίδες άφήγησης (πού άποτελεί άς τό ξαναπούμε έναν έλλειπτικό τρόπο διπλασιασμού τής ζωής). 'Ο κινηματογράφος μπορεί νά είναι άφήγηση, αλλά μπορεί νά κάνει καί κάτι καλύτερο: νά δείξει (δηλ. νά διπλασιάζει τή ζωή χωρίς *έλλείψεις*). Κατά κάποιον τρόπο αυτό μπορεί νάναι «βασανιστικό»; 'Αναφέρομαι έδω σ' αυτό πού οί περισσότεροι όνομάζουν «πλήξη». 'Η πλήξη είναι ύπόθεση τής ψυχής — θέλω νά πω ύποκειμενική — αλλά καί του σώματος έπίσης: στήν πραγματικότητα μοιάζει νάναι τό πρωτότυπο αυτών των καρτεσιανών «παθών» πού δημιουργούνται πάντοτε στά σύνορα ανάμεσα στήν ψυχή καί στό σώμα. 'Η πλήξη είναι ή καούρα πού αφήνει μέσα μας ό χρόνος πού περνάει, από τή στιγμή πού του δίνουμε σημασία. 'Ο κινηματογράφος μās σπρώχνει νά του δίνουμε σημασία. 'Ο κινηματογράφος είναι ό καθρέφτης του χρόνου καί οί καθρέφτες είναι άποτρόπαιοι. Νά μία έξήγηση. 'Αλλά πρέπει τότε νά εξηγήσουμε γιατί οί θεατές δέν «πλήττουν» τό αντίθετο μάλιστα, βλέποντας ταινίες όπως του Philippe Garrel ή τό Jeanne Dielman 23 quai du Commerce 1080 Bruxelles τής Chantal Ackerman, ή τό «Leave me alone» του Gerhard Theuring, ή τό «India Song» τής Marguerite Duras, όλες ταινίες στις όποιες ή διάρκεια παίζει τόν βασικό ρόλο. Πρέπει νά πάρουμε τό ρήμα μέ τήν παθητική του έννοια: οί θεατές αυτοί δέν βαριούνται, γιατί ό άσυμπίεστος χρόνος του φιλι-

κοῦ καθρέφτη τούς ἐπαναφέρει στόν ἑαυτό τους, στή δική τους διάρκεια, καί αὐτός ὁ «ἑαυτός τους» δέν τούς εἶναι καθόλου ἀντιπαθητικός.¹⁴

Χρειάζεται «σύνεση» γι' αὐτό — δέν μιλάμε γιά «zen» — καί ἀντιθέτως αὐτός ὁ κινηματογράφος, ἀφοῦ περάσει ἡ πρώτη «καούρα» μεταδίδει τή «σύνεση». Ὁ Mekas εἶχε πει μ' ἀφορμὴ τὸ «Empire» τοῦ Warhol «Ἐάν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι μπορούσαν νά καθίσουν ὀκτῶ ὥρες συνέχεια νά κυτᾶζουν τὸ Empire State Building καί νά συλλογίζονται πάνω σ' αὐτό, δέν θά εἶχαμε πιά πολέμους, μίσος, τρομοκρατία. Θά εἶχε ἐπιστρέψει ἡ εὐτυχία πάνω στή γῆ». Αὐτὴ ἡ προφητεία δέν εἶναι τόσο ἀφελῆς ὅσο φαίνεται. Ὁ «πειραματικός» κινηματογράφος εἶναι ἓνα καλὸ τέστ ἀνοχῆς, πού κάνει νά φανεῖ κατ' ἀντίδραση πολὺ καλά μέ τίς φωνές, τὴν κωζούρα καί στὴν καλύτερη περίπτωση τὴν ἀποχώρηση πού προκαλεῖ καμιά φορά αὐτὴ ἡ ἀπέχθεια τῆς «διαφορᾶς» αὐτὴ ἡ ἀδυναμία νά φανταστοῦμε καί νά δεχτοῦμε τὸν «ἄλλο» στὴν ὁποῖα ὁ Μπάρτ διακρίνει δικαίως τὸ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τοῦ μικροαστοῦ.¹⁵

Ἄς ξαναέρθουμε ὁμως στὴν ἀφήγηση. Οἱ ταινίες στίς ὁποῖες ἀναφερόμαστε καταστρέφουν τὴν καλὴ διάταξη τῶν πραγμάτων ἐπενδύοντας τὸ κυριώτερο μέσα σ' αὐτὸ τὸ «παρπανίσιο» πού ὁ ἴδιος ὁ Μπάρτ τὸ ἀποκαλεῖ «τά καταλυτικά» δηλαδή στοὺς λεγόμενους ἀδύνατους χρόνους τῆς ἀφήγησης — ἓνα κοριτσάκι πού κάνει τὸ μάνιο του στό «Le printemps» τοῦ Hanoun, ἡ Delphine Seyring πού ἐτοιμάζει ἓνα γεῦμα στό «Jeanne Dielman» τῆς Chantal Ackerman, ἡ Marie-France πού μακιγιάρεται στό «Les intrigues de Sylvia Couski» τοῦ Adolfo Arrieta, μία νεαρὴ ἐργάτρια πού τινάζει χίλιες φορές τὸ ἴδιο σελλοφάν στό «Variations on a Cellophane Wrapper» τοῦ Danid Rimmer. (Θά ἦταν ἐνδιαφέρον ν' ἀναρωτηθεῖ κανεῖς γιατί ὅλες αὐτές οἱ ἀποδεκτές νοηλικότητες τῆς ἀφήγησης εἶναι τόσο συχνά συνδεδεμένες μέ εἰκόνες γυναικῶν, πράγμα πού συμβαίνει ἐπίσης καί στὴ θαυμάσια «Badama» τοῦ Yngve Gamlin). Ἔτσι ἡ σύμπτωση μιᾶς αἰτιατῆς μέ μιὰ πρόσκαιρη κατάσταση πού κατὰ τὸν Μπάρτ ἀποτελεῖ τὸ κριτήριο τῆς ἀφηγηματικότητας, διαλύεται ἢ διακόπτεται παραχωρώντας τὴ θέση του σέ ἀπλές διαδο-

χικότητες (μουσικές ή σχεδόν μουσικές) ή στην αμείλικτη και ιδιότροπη κατάσταση των όνειρων. Αυτό ελπώθηκε και ξαναεπιπώθηκε πολλές φορές τουλάχιστον από το 1977¹⁶ πραγματοποιήθηκε και ξαναπραγματοποιήθηκε μεγαλειωδώς από το «La coquille et le clergyman» (για το οποίο ο ίδιος ο Aitaud έλεγε ότι το άποτελούσε ένα και μόνο όνειρο)¹⁷ ως το «La femme qui se poudre» του Patrick Bokanowski, που έχει τη δομή ενός εφιάλητη (κατά το πρότυπο άλλωστε των πρώτων ταινιών μικρού μήκους του Boltanski) με ένδιάμεσα τις ταινίες του Cocteau ή της Maya Deren.

Ἡ «έπεξεργασία» του όνειρου είναι επίσης ένα πολύτιμο κλειδί για νά καταλάβει κανείς τη λειτουργία αυτών των ταινιών όπου ή δημιουργική αρχή στην εμφάνιση των εικόνων δέν είναι τό «ή μιά λέξη φέρνει τήν άλλη» όπως στό κείμενο του Jean Tardieu, αλλά τό «ένα αντικείμενο (ή ένα πρόσωπο) φέρνει τό άλλο». Αυτό γίνεται μέ τις συμπυκνώσεις και τις πολλαπλές μετατοπίσεις, μέ τήν υπέροχη διαφάνια του (περι)γραφικού (άφηγηματικού) κινηματογράφου όπου μιά γάτα είναι μιά γάτα και όπου ο Χριστός είναι ένας γενειοφόρος νέος. Στην ταινία του Marcel Hanoun, ο Χριστός παρουσιάζεται έναλλακτικά πότε σά γυναίκα πότε σάν άντρας¹⁸ — και εάν δοϋμε σ' αυτές τις όπτικές υπερβολές τά σχήματα μιās μπρεχτικής ρητορικής (όπως συμβαίνει συχνά στό Codard και σε μερικούς άλλους)¹⁹ ή τά χιουμοριστικά κατώματα (όπως στό «Οί Ἀστροναύτες» του Borowczyk). Θα μπορούσαμε ν' ανακαλύψουμε συχνά ανάμεσά τους και κάτι που θα τό αποκαλούσαμε «τά όνειρογλυφικά», άποκρυφοποιημένες μορφές των όνειρων, παιγνίδια εικόνων που χρειάζεται ν' άποκρυπτογραφηθούν μέ τόν Ὀνειροκρίτη στό χέρι.

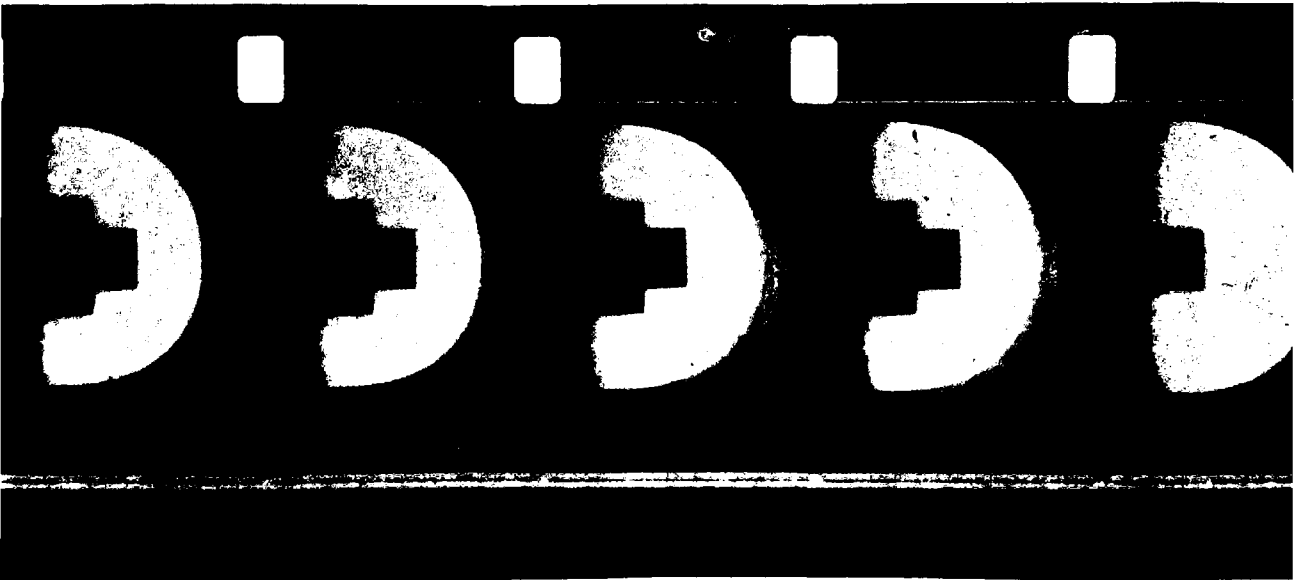
Ἄλλά ο πίο ριζικός τρόπος για νά παραθλέψει κανείς τήν αναφορική διεργασία, είναι όπωσδήποτε τό νά κάνει ταινίες μή-παραστατικές, δηλαδή χωρίς αναφορές. Ἄπό τό σημείο αυτό, ο κινηματογράφος επιχειρεί από τήν πλευρά του τό άλμα που ή ζωγραφική επιχειρεί ήδη από τό 1908 μέ τούς πρώτους άφηρημένους πίνακες. Ἄντικαθιστώντας τό μυθιστορηματικό μέ τό μουσικό μοντέλο ανακαλύπτει «συμφωνίες χρωμάτων» (όπως

στό «Οὐράνιο τόξο» ἢ στό «Ὁ χορός» τῶν ἀδερφῶν Corradini²⁰ ταινίες φτιαγμένες πρὶν τὸ 1912 πού σήμερα ἔχουν χαθεῖ), ἀνακαλύπτει «χρωματιστοὺς ρυθμούς» (κατὰ τὸν τίτλο πού ἐπέμενε νά δίνει ὁ Survage στήν ἀφηρημένη ταινία πού δέν ξεπέρασε τὸ στάδιο τῆς προετοιμασίας τὸ 1914) δημιουργεῖ «διαγώνιες συμφωνίες» (Vicking Eggeling 1921-1923) «ρυθμούς» («Rythmus 21» τοῦ Hans Richter, 1921-1924) ἢ «opus» (Walter Ruttmann, ἀπὸ τὸ 1921 ἢ 1922). Ἡ ἀφηγηματικὴ ἐξαφανίζεται σιγά-σιγά μαζί με τὴν παραστατικὴ ἢ καταφεύγει σὲ ἱστορίες με τετράγωνα καὶ κύκλους με πλοκὴ ἀνάμεσα σὲ τελείες με ψυχεδελικά γεγονότα καὶ θεατρικοὺς μέσα σὲ κυκλικά καὶ ροδόχρωμα νεφελώματα.



Bruce Baillie CASTRO STREET (1966)

Walter Ruttmann OPUS III (1920-'24)



VI

Νά λοιπόν ένας κινηματογράφος πού ἀδιαφορεῖ ἀρκετά γιά τή σημασία. Πού κρίνει τουλάχιστο ἀνεπαρκῆ τόν παραδοσιακό τρόπο κυκλοφορίας του καί θέλει νά τήν ἐνισχύσει μέ πρόσθετους ἐξαναγκασμούς. Τό νά τοποθετηθοῦν τά μορφικά ἐνδιαφέροντα στήν κατευθυντήρια θέση, σημαίνει ὅτι τοὺς ἐπιτρέπει νά καθοδηγοῦν τό στήσιμο τῆς ταινίας, ἄσχετα — ἂν δέν εἶναι καί ἀντίθετα — μέ τίς ἀνάγκες πού δημιουργεῖ ἡ ἀναφορική διεργασία. Αὐτό ἰσχύει γιά ὅλες τίς τέχνες τοῦ λόγου (θέλω νά πῶ: πού μποροῦν ν' ἀρθρώσουν ἕνα λόγο ὅπως ὁ κινηματογράφος, ἡ λογοτεχνία, τά εἰκονογραφημένα) δέν ἐπανερχονται ποτέ ἀποκλειστικά στό λόγο αὐτό. Καί μάλιστα λόγω αὐτοῦ τοῦ χαρακτήρα τους εἶναι τέχνες.

Ἔτσι ἡ λογοτεχνία εἶναι τέχνη μέσα ἀπό τίς «ὑπέροχες ἐνοχλήσεις» (Valery) πού ἐπιβάλλει πέρα ἀπό τήν ἀπλή ἀνάγκη μετάδοσης τοῦ μηνύματος, καί χωρίς νά ἔχει ἀνάγκη νά στηριχτεῖ πάνω σέ καμιά ἀφελῆ «ὀλιστική» θεωρία τῆς «σήμανσης» γιά νά πάρει τήν ἄδεια ἀπ' αὐτήν ὁ συγγραφέας μπορεῖ ν' ἀφήσει τοὺς ἤχους, τοὺς ρυθμούς, τά πυροτεχνήματα πού χαρακτηρίζουν τή γραφή νά τοῦ δόσουν τή ρότα στό ἴδιο τό νόημα. Κι αὐτό τό συναντᾶμε καί στόν κινηματογράφο — ὅπου οἱ καθαρές δεξιότητες τοῦ «ἀναλογικοῦ» μοντάζ ὅπως τοῦ Richter ἢ τοῦ Ruttmann, οἱ χίλιοι κρυφοί δεσμοί πού ὑφαίνει ὁ Kubelka ἀνάμεσα στά πλάνα τοῦ «Unsere Afrikareise», ὅπως τά ἀστεῖα τοῦ Bruce Conner στό «A movie» ἢ τοῦ Robert Nelson στό «Oh dem Watermelons»: τό ξετύλιγμα τῆς ταινίας γίνεται σχεδόν ἀποκλειστικά χάρη στίς ὁμοιότητες καί στίς ἀντιθέσεις τῶν ὀπτικῶν μορφῶν τῶν κινήσεων (τῆς μηχανῆς ἢ τῶν ἀντικειμένων πού κινηματογραφεῖ) ἢ τῶν «σημαινομένων» (ἔτσι τό πλάνο μιᾶς νέας γυναίκας πού πλένεται ἀκολουθεῖται ἀπό ἕνα πλάνο δρόμου πού καταβρέχεται). Αὐτό τό παράδειγμα ὑπάρχει στό «Ὁ ἄνθρωπος μέ τή κάμερα» τοῦ Ντζίγκα Βερτώφ.²¹ Δείχνει κατά ποιόν λόγο ὁ Βερτώφ εἶναι «πειραματικός» (μέ τή λέξη, τῶδαμε πού διεκδικεῖ). Εἶναι πειραματικός κατά τό ὅτι τό

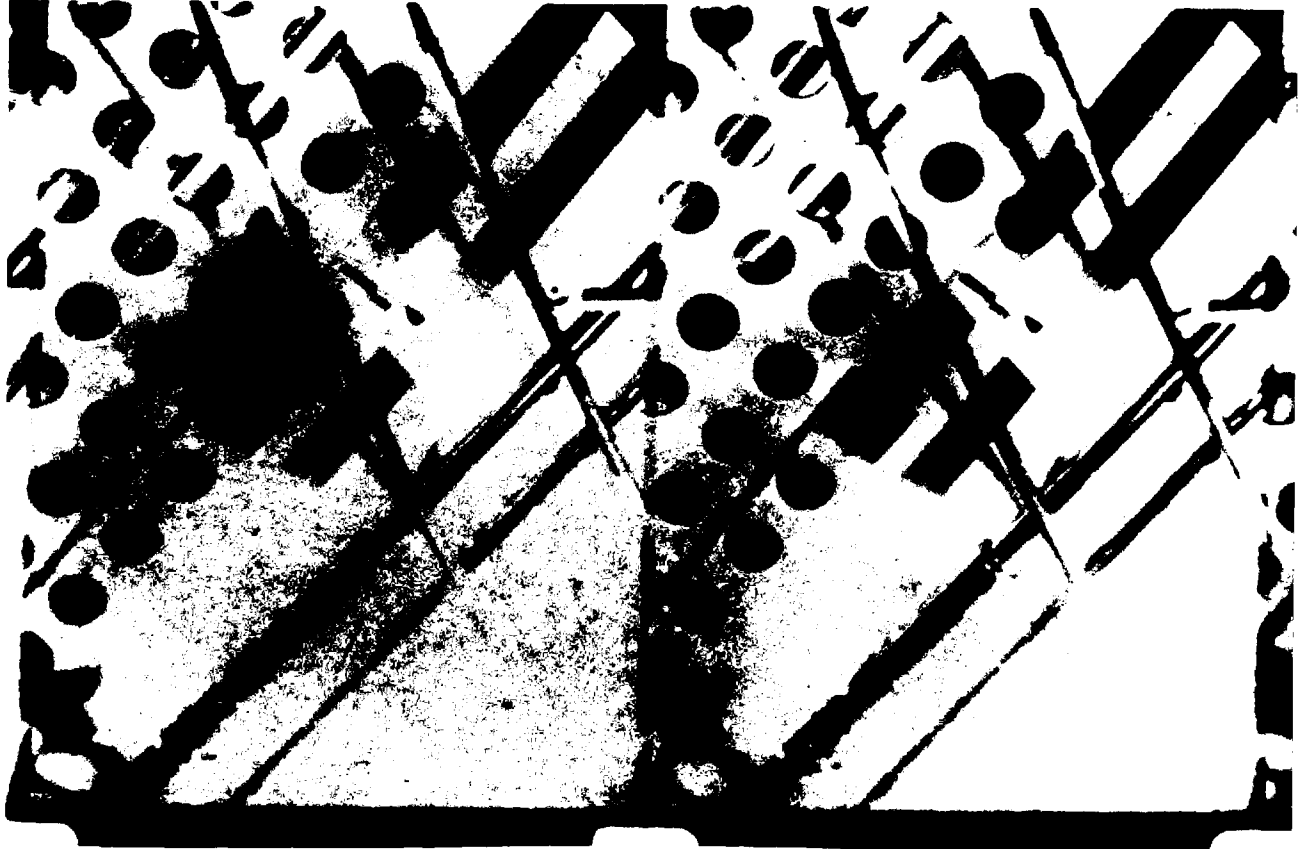
νόημα (ό πολιτικός λόγος) δέν είναι τό μοναδικό στοιχείο πού καθορίζει στό έργο του τήν παρουσία καί θέση τής κάθε εικόνας χίλια παιχνίδια μορφής τīs *έπικαθορίζουν*. Καί δέν ξέρω γιατί λέω τīs «έπικαθορίζουν» πράμα πού ύποβάλλει τό ότι περνάνε σέ δεύτερο πλάνο. Στήν πραγματικότητα, εάν καταλαβαίνω σωστά αυτό πού γράφει ό Βερτώφ, συμβαίνει τό αντίθετο. «Τό μάζεμα τών ντοκουμέντων τό ένα μετά τό άλλο, λέει άναφερόμενος στό «L' homme à la caméra», είναι λογαριασμένο μέ τρόπο πού τελικά νά μένουν στήν ταινία μόνο οί συνειρμοί σήμανσης τών κομματιών πού συμπίπτουν μέ τούς όπτικούς συνειρμούς». ²² Άρα αυτοί είναι λοιπόν, οί πραγματικοί κύριοι στόν καθορισμό. Άς θυμηθοϋμε τό Flaubert πού ζήταγε από τόν Maupassant νά του βρεΐ μιá άπόκρημνη νορμανδική άκτή πού νά μπορούσε νά μπει στό βιβλίο του, θέλω νά πω μιá άκτή πού ή περιγραφή τής, άναγκαΐα γιά τήν ύπόθεση στό «Bouvard et Pécuchet», δέν ξεπερνούσε τīs λίγες σειρές πού τής άφιέρωσε στό προσχέδιό του. ²³

Αυτή όμως ή υπερβολική καί μερικές φορές όδυνηρή λεπτολογία γιά τīs σχέσεις τών μορφών δέν ύπάρχει σέ όλα τά έργα πού έκτιμήσαμε εδώ. Μερικές φορές ή άδιαφορία γιά τήν έπικοινωνία καί τήν άφήγηση, στήν όποια άναγνωρίσαμε ένα κριτήριο του πειραματικού, εκδηλώνεται άντιθέτως μέ τό άστραποβόλημα τής κραυγής. Άνθρακες λοιπόν ή μορφή. Θεία φώτιση, άπλως (άν μπορούμε νά πούμε «άπλως»). Ό Rimbaud έλεγε ήδη: «Άν αυτό πού κουβαλάει [ό ποιητής] από κει πέρα έχει μορφή, δίνει μορφή· άν είναι άμορφο, δίνει άμορφία». ²⁴ Έτσι ύπάρχουν ταινίες μοναδικές καί περίλαμπρες: Τό «Main Line» του Michel Bulteau, γυρίστηκε κατά τή διάρκεια ενός πειραματισμού μέ ναρκωτικά. Η κάμερα πού κρατούσαν όσο μπορούσαν οί συμμετέχοντες μέ άπεγνωσμένες προσπάθειες τών χεριών, του κορμιού, αίχμαλώτιζε άνήκουστα πράματα καί ανακάλυπτε στό παρεπιπτόντως κάποιες άφαιρέσεις μαϋρες καί άσπρες. Κινηματογράφος άπορυθμισμένος — άπαρύθμιση καί άπορυθμισμός. Όσο γιά τό Rodolphe Bouquerel στό Robbert F. Lyng — ένα ώραΐο φίλμ παρανοειδές μέ μιá μουσική άντίστιξη πού δέν αφήνει τό θεατή νά χαλαρώσει —

τόν ξαφνιάζει καί τόν ἀνησυχεί σέ κάθε δευτερόλεπτο, σάν αὐτούς τούς ἀλητες πού λέγε γι' αὐτούς ὅτι εἶναι ἱκανοί γιά ὄλα: ὅταν ἔχουν τήν κάμερα στό χέρι αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ κινηματογραφιστές εἶναι πράγματι ἱκανοί γιά ὄλα καί γιά παράδειγμα εἶναι ἱκανοί νά κάνουν κάθε τί τό ἀντίθετο ἀπό κείνο πού γίνεται συνήθως.



Kenneth Anger SCORPIO RISING (1963)



Laszlo Moholy-Nagy SCHWARTZ — WEIS — GRAU (1930)

VII

“Όπου ξαναβρίσκουμε τήν αναγκαιότητα νά μήν ἔχουμε νά δώσουμε κανένα λογαριασμό. Καί κατά συνέπεια τό ἄλλο κριτήριο· τό οικονομικό. Τί γίνεται ὡς πρός αὐτό στή Γαλλία σήμερα; Τά πράγματα ἀλλάζουν. Γιά πολύ καιρό οἱ νέοι Γάλλοι κινηματογραφιστές πού ἤθελαν νά καινοτομήσουν ἢ τουλάχιστον ἀπλῶς νά γυρίσουν μιά ταινία τοῦ χεριοῦ τους μπόρεσαν (ἢ πίστευαν πῶς μποροῦσαν) νά τό κάνουν μέσα στά πλαίσια τοῦ συστήματος.²⁵ Διάφορες εὐκολύνσεις — φωτισμένοι παραγωγοί κρατική βοήθεια — καταστοῦσαν εὐλογη αὐτή τήν τακτική. Αὐτές ὅμως κατά τόν Mekas, ἐμπόδισαν τή δημιουργία ἑνός πραγματικά ἀνεξάρτητου κινηματογράφου, μετά τόν πόλεμο στή Γαλλία. Ἀντίθετα ἡ ἀπουσία τους καί ἡ ἀποτυχία τῶν προσπαθειῶν νά δημιουργηθεῖ στίς ΗΠΑ κάτι ἀνάλογο μέ τό Γαλλικό «νέο κύμα» ὤθησε γύρω στά 1962 τοὺς ἀμερικάνους δημιουργοὺς στό νά περιθωριοποιηθοῦν καί νά δημιουργήσουν ἕνα τελείως παράλληλο κινηματογράφο, μέ δομές, μέσα καί σκοποὺς ἐντελῶς διαφορετικούς. Ὅμως τό φαινόμενο τῆς συσώρευσης τοῦ κεφαλαίου πού εἶναι ἰδιαίτερα αἰσθητό στή Γαλλία ἐδῶ καί μερικά χρόνια, κάνει τήν ἐλεύθερη καί μὴ κερδοσκοπική δημιουργία ὄλο καί λιγότερο δυνατή, μέσα στό σύστημα. Ἐχοντας ἀρχικά σάν προορισμό νά διορθώσουν τοὺς ἐλλεινοὺς νόμους τοῦ κέρδους καί τή βαθειά ριζωμένη τάση πρός τή χυδαιότητα τῶν ἐμπόρων τοῦ κινηματογράφου, οἱ κρατικοὶ ὀργανισμοὶ ὅπως τό Ἐθνικό Κέντρο τοῦ Κινηματογράφου ἀποπροσανατολίστηκαν σιγά-σιγά ἀπό τό σκοπό τους. Ἡ περίπτωση ἑνός Marcel Hanoun, πού κατέθηκε σ’ ἀπεργία πείνας γιά νά ἐπιχειρήσει νά πάρει βοήθεια ἀπό τό ΕΚΚ (πού τελικά δέν πῆρε) ἀποτελεῖ ἕνα παράδειγμα ἀρκετό καιρό πρὶν τό ὑπόμνημα τοῦ Ἐξελεγκτικοῦ Συμβουλίου ἀποκαλύψει ὅτι τά κρατικά βοηθήματα διοχετεύονταν ὄλο καί πῖο πολύ στίς ταινίες πού εἶχαν ἤδη ἐξασφαλισμένη μιά πλατυὰ ἐμπορική ἐπιτυχία.

Σ' ένα βιβλίο πού κυκλοφόρησε πρόσφατα ένας διανομέας ταινιών, ο Henri Lassa, αποδείχνει ότι σε λιγότερο από 20 χρόνια τά μισά από τά γραφεία γαλλικής διανομής, υποχρεώθηκαν νά σταματήσουν τή δραστηριότητά τους, ότι ή παραγωγή κυριαρχείται όλο και περισσότερο από μερικές μεγάλες εταιρείες και τέλος ότι μπορεί και ένα μόνο άτομο νά αποφασίζει για τό πρόγραμμα έκαντοντάδων αίθουσών.

Αντιθέτως οι προυποθέσεις μοιάζει νά έχουν συγκεντρωθεί σήμερα στή Γαλλία για νά αναπτυχθεί, έξω από τό σύστημα ένας κινηματογράφος έλεύθερος, δημιουργικός, ανήκουστος πειραματικός. Όμως, πού βρίσκονται τά πράγματα τελικά; Διαφοριστικά και γόνιμα παραδείγματα και πριν άκόμα τή δεκαετία του '20, μέ τούς φουτουριστές, και μετά τόν Β' Παγκόσμιο πόλεμο μέ τόν Mc Laren ή τήν κίνηση του άμερικανικού «underground» μέ τούς γιαπωνέζους και γερμανούς συνοδοιπόρους της, δίνουν αισιοδοξία. Άλλά αυτά τά παραδείγματα είναι «δικοπα μαχαίρια» γιατί τείνουν νά προκαλέσουν τήν εμφάνιση τόσο μιμητών όσων και άληθινών δημιουργών. Άπ' αυτό τό σημείο της εξέλιξης ή ίδια ή έννοια του πειραματισμού γίνεται όπως θά δοϋμε, προβληματική. Κυρίως γιατί πρέπει κάπως νά λιγοστέψει ό ένθουσιασμός ή τουλάχιστον νά κρατήσουμε μιά διαύγεια σχετικά μέ τίς άπελευθερωτικές άρετές του τάδε ή του δείνα νέου τεχνικού υπόβαθρου κινηματογραφικής έκφρασης (όπως τό Super 8 ή τό Video). Ποτέ ένα μηχανικό παιχνίδι δέ θά καταργήσει τό τυχαίο. Η παραγωγή «έργων» τό πραγματικό τέλος της πειραματικής δουλειās παραμένει τό ίδιο αναμφίβολη και τό ίδιο σπάνια μέ τίς ελαφρές κινηματογραφικές μηχανές όσο και μέ τά βαριά σιδερένια «τέρατα» του «κλασσικού» χολλυγουντιανού κινηματογράφου. Η πρόοδος και πάνω σ' αυτό θά τελειώσουμε συνίσταται στό ότι τώρα ή περιπέτεια είναι έφικτή για πολύ περισσότερους. Κι είναι θαύμα τό ότι παρ' όλα τά εμπόδια δέν παύει νά επαναλαμβάνεται. Ο πειραματικός κινηματογράφος είναι μιά αύγή χωρίς τελειωμό.

Σημειώσεις

1. Οι αδελφοί Corradini στην Ίταλία κάνανε αφηρημένες προσπάθειες ήδη από το 1910· ο ζωγράφος Survage, στο Παρίσι το 1914. Βλέπε για το θέμα αυτό το «Κινηματογράφος: θεωρία, αναγνώσεις», αφιέρωση του περιοδικού *Revue d'Esthétique* έκλογη και παρουσίαση κειμένων του Dominique Noguez (Παρίσι, εκδόσεις Klincksieck 1973, 2η έκδοση 1979) σελ. 265-277 και στο «Έξαρση του πειραματικού κινηματογράφου» του Dominique Noguez Παρίσι, εκδόσεις Έθνικου Μουσείου μοντέρνας τέχνης, 1979, σελ.27-35.
2. Σημαίνει περίπου «ταινίες φτιαγμένες στο σπίτι, σπιτικές, για τους δικούς μας».
3. Στο «Χειρουργία» του Guy de Chauliac η Γκιντόν στά παλιά γαλλικά.
4. Σημείωσε το χωρίο που προτάξαμε στο κείμενο, κι αυτό εδώ: «*Η Κασσάνδρα που ήτανε καλή άστρονόμισσα και ήξερε τόσα θαύματα και ξόρκια και πειράματα και γοητείες*». (Μυθιστορία του Βασιλιά Περσεφορεστ (Κοψοδάση) 1531, φύλλο 65α). Αναφέρεται στο Ίστορικό λεξικό της *Αρχαίας Φράγγικης Όμιλίας* ή Γλωσσάριο της φράγγικης γλώσσας από την καταγωγή της ως τον αιώνα του Λουδοβίκου του 14, από την αύλη του Άγιου Παλατιού, Έκδοση του 1875-1889, τόμος 6, σελ. 135.
5. Littre: Λεξικό της Γαλλικής Γλώσσας (Παρίσι, εκδ. Hachette, 1863) τόμος 2, σελ. 1568. Hatzfeld, Darmester και Thomaw: Γενικό Λεξικό της Γαλλικής Γλώσσας (Παρίσι εκδ. Delagrave, γύρω στά 1890) τόμ. 1, σελ. 1005. Paul Robert. Άλφαθητικό και αναλυτικό Λεξικό της Γαλλικής Γλώσσας (Παρίσι, Έταιρία του Νέου Littre και P.U.F. (Γαλλικός Πανεπιστημιακός Τύπος 1955) τόμ. 2, σελ. 1839. Μεγάλο Larousse της γαλλικής γλώσσας (Παρίσι, Larousse, 1973), σελ. 1826.
6. Αναφέρεται από το Jonas Mekas στο «Free Cinema and the New Wave» από το Jacobs (Lewis) «The Emergence of Film Art» (Νέα Ύορκη, εκδ. Hopkinson και Blake, 1969) σελ. 411. Ο Mekas επιμένει πολύ στά χρόνια του '60 για τίς άρετές του αυτοσχεδιασμού και του αυθορμητισμού σάν κίνητρου του «Νέου Άμερικάνικου Κινηματογράφου».
7. «Τό πειραματικό μυθιστόρημα» (Παρίσι, εκδ. François Bernouard, 1928) σελ. 322, 17 και 81. 'Η ύπογράμμιση είναι δική μου.
8. «Kinoglaza K Radioglazu» 1929, στο «Stat' i dnevniki, zamysly» (Μόσχα, εκδ. Iskusstvo, 1966) σελ. 109-115. Μετάφραση στά γαλλικά υπό τον τίτλο «Άπό τό Σινε-μάτι στο Ραδιο-μάτι» στο «Άρθρα, ήμερολόγια, σχέδια» (Παρίσι, U.G.E. Γενική Ένωση Έκδόσεων σέ 10-18, 1972) σελ. 125. 'Ηδη από τό 1920 ο Λέθ Κουλέσωθ είχε όνομάσει «Πειραματικό Έργαστήριο» τό άτελιέ κινηματογραφικών πειραματισμών και δημιουργίας της Κρατικής Σχολής του Φίλμ.
9. Τουλάχιστον στη Γαλλία μέχρι τό 1975.
10. Βλέπε Jacobson (Roman) *Δοκίμιο γενικής γλωσσολογίας*, μεταφρασμένο και προλογισμένο από τό Nicolas Ruwet (Παρίσι, Editions de Minuit, συλλογή «Arguments» 1963) σελ. 213-219.
11. Jacobson (Roman), «Γιά τον καλλιτεχνικό ρεαλισμό» 1921, μεταφρασμένο από τον Tzvetan Todorov στο «Θεωρία της λογοτεχνίας» (Παρίσι, εκδόσεις «Seuil», 1965), σελ. 98-108.

12. Γιά νά δανειστούμε ένα δρο καί μιά προβληματική από τόν Antré Breton ή άπ' τό Mikel Dudrenne.
13. «Γιά τόν κινηματογράφο» στό περιοδικό «Plans» (Ίανουάριος 1931) ξαναεμφανισμένο στό «Κατανόηση του Κινηματογράφου», άνθολογία του Marcel L' Herbiere (Παρίσι, εκδόσεις Coréa, 1946) σελ. 340.
14. Έτσι ό Στεντάλ έλεγε «Αυτός πού λέει: πλήττω δέν παίρνει χαμπάρι ότι λέει: είμαι γιά τόν έαυτό μου μιά άνόητη καί πληκτική συντροφιά».
15. «Μυθολογίες» (Παρίσι, έκδ. Seuil, 1975) σελ. 260.
16. Βλέπε παραδείγματος χάριν: Δρ. Paul Ramain, «Άπό τήν όνειρική άσυνοχή στην κινηματογραφική συνοχή» στό περ. Schémas, τευχ. 1, Φεβρουάριος 1927, σελ. 60-66.
17. «Ό κινηματογράφος καί ή άφαίρεση», στό περ. «Le monde illustré» (ό κόσμος εικόνογραφημένος) τευχ. 3.645, Όκτώβριος 1927.
18. Γι' αυτή τήν ταινία καί γενικά γιά τό έργο του Marcel Hanoum μπορούμε νά παραπεμφθοίμε στις άναλύσεις πού τούς άφιερώθηκαν στό «Ό κινηματογράφος από άλλη σκοπιά» (Παρίσι, εκδόσεις 10-18, 1977, σελ. 257-267. Σ' αυτό ήάπρεπε νά προσθέσουμε νέες έπαινετικές παραγράφους γιά νά χαιρετήσουμε τίς τελευταίες εξελίξεις του έργου μέ τήν τόσο μεγάλη σπουδαιότητα: «Τό βλέμμα» μεγάλου μήκους καί τό «Ό άνεμος φυσάει όπου θέλει» (1976) μικρού θαύμα όπου ό κινηματογραφιστής φιλιμάροντας ένα σπιτί καί ένα πάρκο λιγάκι σάν τή Marie Menken στό «Glimpse of th Garden» ή σάν τόν Μαρκόπουλο στό «Cammeleon») δίνει τό μέτρο τής μαστοριάς του στη κάμερα, παρασύρεται σ' ένα δυνατό παιγνίδι χωρίς χασιωδίες κινήσεων καί όπτικών τράβελινγκ καί προσφέρει στην τάδε συμφωνία άνάμεσα στη χρωματιστή ένταση ενός παρτεριού λουλουδιών, καί τή φεδρότητα ενός σόλο φλογέρας, ένα μάθημα όπτικοακουστικού συγχρονισμού.
19. Παραδείγματος Χάριν ό Pascal Kané (Ό θάνατος του Τζανίς Τζοπλέν) ό Maurice Rabinowicz (Le Nosferat), ό Louis skorecki (Εύγενία Ντέ Φρανβάλ).
20. Βλέπε άνωτέρω σημείωση 1
21. Πλάνα 189 καί 190 (άνέκδοτο Ντεκουπάζ, έργασία πανεπιστημιακή στό Σεμινάριο Πλαστικών Τεχνών καί έπιστημών τής Τέχνης του Πανιπιστημίου Παρίσι — 1).
22. Ή ύπογράμμιση δική μου. Παρμένο από χειρόγραφο χρονολογούμενο στις 19 Μαρτίου 1928, τυπωμένο γιά πρώτη φορά στό περιοδ. Stat' i dnevniki, zamysly (Μόσχα, έκδ. Iskusstvo, 1966) σελ. 277-280. Γαλλική μετάφραση από τούς Mossé καί Robel στό «άρθρα, ήμερολόγια, σχέδια» (Παρίσι, εκδόσεις «10-18» 1972) σελ. 118. Βλέπε γι' αυτό τό «Ό κινηματογράφος από άλλη σκοπιά» ένθ' άνωτέρω σελ. 38-40.
23. Έπιστολή τής 5 Νοεμβρίου 1877 στό Μωπασσάν.
24. Έπιστολή τής 15 Μαΐου 1871 στον Πώλ Ντεμενύ.
25. Πρέπει έν τούτοις νά κάνουμε μιά εξαίρεση γιά τίς ταινίες ενός Ίζιντόρ Ίζοϋ ή ενός Μωρίς Λεμαίτρ πού κάνουν από τό 1951 έναν «ύπόγειο» γαλλικό κινηματογράφο του όποίου ή Ιστορική καί αισθητική σπουδαιότητα δέ μετρήθηκε άκόμα. Κι αυτό άποτελεί από δω κι εμπρός ένα από τά πρωταρχικά καθήκοντα τής κριτικής (βλέπε παρακάτω στις σελ. 101-104).
26. «Άπ' τήν άλλη μεριά τής όθόνης» (Παρίσι, έκδ. Denoël, 1975).



Stan Brakhage MOTHLIGHT (1963)

PIER PAOLO PASOLINI

ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΚΟΛΛΗΣΕΩΝ

Ἐνῶ ἓνας ποιητής ἀναγνωρίζεται ἀπό ἓνα «στίχο» ἓνας σκηνοθέτης δέν μπορεῖ νά ἀναγνωριστεῖ ἀπό ἓνα πλάνο ἢ ἀπό ἓνα μικρό ἀριθμό πλάνων καί γιά νά γίνει αὐτό χρειάζεται τουλάχιστον μιά ὀλόκληρη σεκάνς.

Ἐδῶ ὑπάρχει μιά ἐμπειρική πρόταση μέσα ἀπό τήν ὁποία ὁ σκηνοθέτης ξαναβρίσκει ἀνάλογα μέ τήν προσωπική του πείρα, τήν θεωρία πού ὀρίζει τόν κινηματογράφο σάν βασικά μετωνυμικό, σέ ἀντίθεση μέ τόν βασικά μεταφορικό χαρακτήρα τῆς ποίησης.

Αὐτό ὀδηγεῖ στό νά προτείνουμε μιάν ὑπόθεση — καί ἀνοίγοντας αὐτή τήν κουβέντα ἀναφέρομαι τόν ἑαυτό μου — δηλαδή τό ὅτι ἡ διπλή ἄρθρωση τοῦ κινηματογράφου δέν ἐγκτεῖται στόν δημιουργικό συσχετισμό ἀνάμεσα στό πλάνο καί τά ἀντικείμενά του (σάν ἐλάχιστες γλωσσολογικές μονάδες, πού τίς ἀποκαλοῦμε «κινήματα» κατ' ἀναλογία μέ τά «φωνήματα»), ἀλλά περισσότερο στόν δημιουργικό συσχετισμό ἀνάμεσα σ' ὀλόκληρη τή τάξη τῶν πλάνων καί σ' ὀλόκληρη τήν τάξη τῶν ἀντικειμένων, πού συνθέτουν τά πλάνα.

Μ' ἄλλα λόγια, εἴτε πρόκειται γιά τήν διπλή ἄρθρωση τῆς γραπτῆς-ὀμιλούμενης γλώσσας (λέξη καί φώνημα), εἴτε γιά τήν ὑποθετική διπλή ἄρθρωση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας (πλάνο καί ἀντικείμενο) δέ λαμβάνουμε ὑπ' ὄψη μας τή «συντακτική διαδοχή» δηλαδή τοποθετοῦνται καί μέσα στό χρόνο, ὄχι μόνο τό ἓνα πίσω ἀπ' τό ἄλλο, ἀλλά ἐπίσης καί προπαντός σέ κάποιες συνθέσεις ὅπου ἀποχτοῦν νόημα· κι' αὐτό ἰσχύει κυρίως στόν κινηματογράφο.

Γι' αυτό τό τελευταίο, είναι παράτυπο νά ξεχνάμες ἔστω καί γιά μιά στιγμή γιά λόγους εὐκολίας, τήν συντακτική διαδοχή του. «τή μεγάλη χρονική ἀλλουσίδα» ὅπου καί μόνο ξαναθρῖσκει τό νόημά του. Μιά τέτοια διαδοχή θά πρέπει μᾶλλον νά τήν κάνουμε «κατηγορία» πού νά μείνει συγκεκριμένο καθοριστικό στοιχείο πού λειτουργεῖ καί μέσα στή λογική τῆς διπλῆς ἄρθρωσης (πού εἰκάζεται καί παρατηρεῖται στό ἐργαστήριο) σάν ἀφαίρεση πού συγκεκριμενοποιήθηκε μονάχα ἀπό τό συγκεκριμένο εἰδικό πλάνο καί τά συγκεκριμένα εἰδικά ἀντικείμενα πού τό συνθέτουν).

Νά γιατί, πιθανῶς οἱ ἐρευνες πάνω στό «ρῦθμημα» εἶναι βασικές γιά τόν κινηματογράφο, ὅπως τό εἶχα ἤδη ὑποψιαστεῖ χωρίς νά ἔχω ποτέ ἐμβαθύνει σ' αὐτό.

Ξεκινῶ ἀπό τήν ὑπόθεση ὅτι ὁ κινηματογράφος, σάν Γλώσσα τῆς τέχνης — ἢ τουλάχιστον δοκιμασμένη καί πειραματισμένη μόνο σάν γλώσσα — εἶναι μιά γλώσσα χωρο-χρονική καί ὄχι ὀπτικο-ἀκουστική τουλάχιστο γιά μιά πρώτη ἀνάλυση στό ὑλικό ἐπίπεδο.

Τό ὀπτικό-ἀκουστικό οἰκοδομικό ὑλικό δέ θά ἦταν λοιπόν τίποτ' ἄλλο ἀπό φυσικό καί αἰσθητηριακό ὑλικό, πού ὑλοποιεῖ μιά γλώσσα χωρο-χρονική πού διαφορετικά θά ἦταν μιά γλώσσα καθαρά «πνευματική» ἢ ἀφηρημένη.

Ἄς πάρουμε τό γκρό-πλάνο μιᾶς γυναίκας πού κοιτάζει μιά πεδιάδα καί μετά ἀπό τό ἀντίθετο πεδίο τό ὑποκειμενικό γενικό πλάνο τῆς πεδιάδας.

Σέ μιά πρώτη φάση ἡ γλωσσολογική ἐρευνα (σημειολογική) θά μᾶς ἔδινε σύμφωνα μέ τίς ὑποθέσεις πού ἔχω προτείνει ἀπό καιρό μιά συνάφεια συντακτική (τοῦ τύπου ὑποκειμενορηματικό κατηγορημα, ἀντικείμενο) πού τήν ὀνόμασα «κάθετη» γιατί ἀντί νά τίθεται ἀπλά σάν διαδοχή, «ἀνιχνεύει» συνεχῶς στό βάθος, στή μήτρα τῶν σημάτων πού συνιστᾷ ὁ ἀντικειμενικός κόσμος· οἱ λέξεις πού συνθέτουν αὐτήν τήν στοιχειώδη φράση — πάντοτε τό ὑποστήριξα — γεννιοῦνται ἀπό τήν διπλή ἄρθρωση (κατ' ἀναλογία πρὸς τή γραπτή-ὀμιλούμενη γλώσσα) τῆς ὁποίας οἱ ἐλάχιστες ἐνότητες εἶναι τὰ «κινήματα» ὁδηγῶν τὰ ἀντικείμενα (ἀντικειμενικά σέ ἄπειρο ἀριθμό) πού

ἀνήκουν στην πραγματικότητα καί πού περιέχονται στό πλάνο (Στό γκρό πλάν τῆς γυναίκας πού κοιτάει: τά χαρακτηριστικά της, μάτια, μύτη, στόμα, μαλλιά κ.λπ., τά μέρη τῶν ρούχων της γύρω ἀπό τόν λαιμό, πιθανόν μιά λωρίδα οὐρανοῦ ἀπό πίσω, μέ μερικά σύννεφα. Στό γενικό πλάνο τῆς πεδιάδας: τό χορτάρι, οἱ θάμνοι, ὁ οὐρανός, τά ψηλά σύννεφα). Ἔχω λοιπόν τήν δυνατότητα νά διακρίνω σ' αὐτά τά δύο πλάνα πού μορφώνουν ἕνα περιεχόμενο ἄρα καί μιά ἀφηγηματική διαδοχή, ἕνα γλωσσάριο (ἄπειρο, ἀφοῦ τά ἀντικείμενα εἶναι ἄπειρα σέ ἀριθμό, σέ ἀντίθεση μέ τίς γραπτές-ὀμιλούμενες γλώσσες πού διαθέτουν ἕνα πεπερασμένο ἀριθμό ὄρων), μιά γραμματική, ἕνα συντακτικό — κι ἀκόμα μιά προσωδία (ἂν ἡ μηχανή μένει ἀκίνητη καί δέν κάνει αἰσθητή τήν παρουσία της, θά εἶχα μιά ἀφηγηματική πρόζα: ἂν ἡ μηχανή εἶναι στό χέρι, καί κάνει κινήσεις ἀχαλιναγόγητες κατά τήν περιγραφή τῆς γυναίκας καί τῆς πεδιάδας θά εἶχα ἕνα σύνταγμα ποιητικῆς γλώσσας).

ἮΟλα αὐτά γιά νά συνοψίζουμε πράγματα πού ἔχω πει ἄλλοῦ καί καλλίτερα ἐκφρασμένα. Τώρα ὁμως πρέπει νά προσθέσω τήν νέα υπόθεση· ὅ,τι περιέγραψα καί ἀνέλυσα γλωσσολογικά καί γραμματικά δέν εἶναι παρά ἡ «ἐπιφάνεια» στήν ὁποία «ἐν-σαρκώνεται» μιά ἄλλη γλώσσα καί μιά ἄλλη γραμματική, πού γιά νά ὑπάρξει ἔχει ἀνάγκη, σάν πνεῦμα, νά εἰσελθεῖ στήν ὕλη. Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία δέν εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στο πλάνο (μόνημα) καί στά ἀντικείμενα (κινήματα) ἀπό τά ὁποία τό πλάνο ἀποτελεῖται, σχέση ἄς ποῦμε λογικο-σηματική. Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία δέν εἶναι οὔτε ἡ σχέση τοῦ πλάνου μέ τό ἄλλο πλάνο· σχέση ἄς ποῦμε λογικό-συντακτική. Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ σχέση τῆς *διάταξης* τῶν πλάνων μέ τήν διάταξη τῶν κινήματων, καί ἡ σχέση τῆς *διάταξης* τῶν πλάνων μέ τήν διάταξη τῶν πλάνων.

ἮΑς παρατηρήσουμε: τό γκρό πλάνο τῆς γυναίκας εἶναι ἕνας χῶρος πού ἔχει μέ τόν ἑαυτό του μιά σχέση πληρότητας καί κενού: Ἦ Πληρότητα εἶναι ὁ χῶρος τοῦ προσώπου τῆς γυναίκας· τό κενό — ἄλλος χῶρος — εἶναι τό βάθος τοῦ ὀρίζοντα, πεδιάδα καί οὐρανός· τό γενικό πλάνο τῆς πεδιάδας εἶναι κι' αὐτό ἐπίσης ἕνας χῶρος, ἀλλά ἄπειρα μεγαλύτερος παρ' ὄλο

πού τό πλάνο ἔχει τήν ἴδια ἐπιφάνεια, καί χωράει στήν ἴδια ὀθόνη· στό χῶρο αὐτοῦ τοῦ γενικοῦ πλάνου βρίσκονται σέ ἐσωτερικό συσχετισμό διαφορετικοί χῶροι: ἡ γῆ, ὁ οὐρανός, ἡ ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων — χόρτα ἢ θάμνοι ἢ βράχια πού περιέχονται μέσα στήν πεδιάδα. Πρόκειται γιά ἓνα «δευτερεύοντα» συσχετισμό χώρων.

Ἄλλά, ἐν τῷ μεταξύ ἔχουμε σημειώσει ὅτι — ὑλοποιοῦνται στόν στοιχειώδη συσχετισμό μεταξύ δύο πλάνων — ὑποκειμένων — ρηματικῶν κατηγορούμενων — ἀντικειμένων — πραγματοποιοῦνται καί παίρνουν ζωή, μυστηριώδεις, σάν πτερωτά πνεύματα μιᾶς ἄλλης φύσης σ' ἓνα κλειστό δίκτυο, κάποιιο συσχετισμοί χώρου συσχετισμοί ἐσωτερικοί στό πρῶτο πλάνο, πρωτογεννοῦς χαρακτήρα, συσχετισμοί μεταξύ τοῦ χώρου τοῦ πρώτου πλάνου καί τοῦ χώρου τοῦ δεύτερου πλάνου ἀκόμα πρωτογεννοῦς χαρακτήρα, συσχετισμοί μεταξύ τῶν ἐσωτερικῶν χώρων τοῦ δεύτερου πλάνου, αὐτοί δευτερογεννοῦς χαρακτήρα.

Οἱ συσχετισμοί (γλωσσολογικοί; γραμματικοί; συντακτικοί;) μεταξύ αὐτῶν τῶν χώρων πού εἶναι σάν μιᾶ γλώσσα πού μιᾶ διά μέσου μιᾶς ἄλλης γλώσσας — μιᾶ γλώσσα καθαρῶν γεωμετρικῶν ἀφαιρέσεων πού γιά νά ἐπιζήσουν, σάν τόν Φρανκενστάϊν, υἱοθετοῦν ἓνα σῶμα πού ἀπό μόνο του δέ θά εἶχε ζωή, ἀκατέργαστο ὑλικό αὐτοί οἱ συσχετισμοί, λέω, δέν εἶναι φανταστικοί ἂν δέν δοκιμαστοῦν καί ἰδεαθοῦν σέ μιᾶ χρονική τάξη.

Τό πολύ κοντινό πλάνο τῆς γυναίκας διαρκεῖ εἴκοσι δευτερόλεπτα: χρόνος πού χρειάζεται γιά νά μπορέσει νά γίνει ἀντιληπτή ἢ σύγκρουση τῶν ἐσωτερικῶν χώρων στό πλάνο καί νά προστεθεῖ στήν ἀντικειμενικότητα τοῦ κατανοημένου καί ὀργανωμένου φαινομένου. Ἄν τό κοντινό πλάνο τῆς γυναίκας διαρκεῖ τέσσερα δευτερόλεπτα, ὁ συσχετισμός μεταξύ τῶν ἐσωτερικῶν τοῦ χώρων καί ὄλων τῶν ὑπόλοιπων παραμένει ἡμιτελής, ἀνοικτός, ἀμφίρροπος, ἀνησυχητικός. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τό δεύτερο πλάνο. Ἄλλά, στή στιγμή αὐτή οἱ δυνατότητες δημιουργίας συσχετισμῶν, δηλαδή ρυθμῶν, μεγεθύνονται ἰλιγγιώδως: τό κοντινό πλάνο τῆς γυναίκας μπορεῖ νά

διαρκέσει τὰ εἴκοσι δευτερόλεπτα πού προτείνουμε σάν πρῶτο παράδειγμα, ἐνῶ τὸ γενικό πλάνο τῆς πεδιάδας μπορεῖ νά διαρκέσει τὰ τέσσερα δευτερόλεπτα πού προτείνουμε σάν δεύτερο παράδειγμα: ἢ καί τὸ ἀντίθετο: τὸ κοντινό πλάνο τῆς γυναίκας μπορεῖ νά διαρκέσει τέσσερα δευτερόλεπτα καί τὸ πλάνο-συνόλου τῆς πεδιάδας μπορεῖ νά διαρκέσει εἴκοσι δευτερόλεπτα.

Ἡ ἀκόμα: τὸ κοντινό πλάνο τῆς γυναίκας καί τὸ πλάνο συνόλου τῆς πεδιάδας νά διαρκέσουν μισή ὥρα τὸ κάθε ἓνα.

Πρακτικά, οἱ χρονικοὶ συσχετισμοὶ εἶναι ἄπειροι καί κατὰ συνέπεια εἶναι ἄπειρες οἱ σημασίες τῶν χωρικῶν συσχετισμῶν.

Ἄν ἤμουν ἓνας ἠλεκτρονικός ὑπολογιστής, θά μπορούσα νά κάνω ἓνα σχῆμα — στό ὁποῖο οἱ χωρικοὶ συσχετισμοὶ θά συμβολίζόντουσαν μέ μικρά τετράγωνα καί οἱ χρονικοὶ συσχετισμοὶ μέ ἡμικύκλια πού μέσα τους θά μπορούσε νά ἀναπαρασταθεῖ γραφικά *ὁλόκληρος ὁ πίνακας τῶν σημασιοδοτικῶν καί ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων* τοῦ ἀφηγηματικοῦ συσχετισμοῦ αὐτῆς τῆς γυναίκας μ' αὐτὴν τὴν πεδιάδα.

Τὸ «*ρῦθμημα*» θά ἦταν, σέ ἓνα τέτοιο σχῆμα, ἓνα κῆτος (*monstrum*) δηλαδή μιὰ ἐνότητα ἀμφίβια, χωρο-χρόνου. Θά μπορούσαμε νά παραστήσουμε γραφικά ἓνα ὁλόκληρο φιλμ χρησιμοποιώντας τὸ ἐπιλεγμένο γεωμετρικό σημεῖο γιὰ νά ὑποδείχνουμε αὐτὸ τὸ κῆτος δηλαδή τὸ ρῦθμημα.

Μιὰ τέτοια γραφικὴ παράσταση θά ἔδινε στό τέλος ἓνα πανόραμα τῶν διαρκειῶν τῶν ἰδιαίτερων πλάνων καί τῶν συσχετισμῶν τέτοιων διαρκειῶν μεταξύ πλάνου καί πλάνου. Ὁ μοντέρ ἐνώνει τὰ πλάνα τὸ ἓνα μέ τὸ ἄλλο μέ «*κολλήσεις*»: Λοιπὸν μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἀνυπολόγιστα ἐλάχιστο χρονικό κλάσμα θά μπορούσαν νά ὑπολογιστοῦν οἱ «*ἀρνητικές διάρκειες*» δηλαδή αὐτές πού δέ λειτουργοῦν, οὔτε σάν ὑλικὴ ὀπτικό-ἀκουστικὴ ἀναπαραστάση, οὔτε σάν μαθηματικο-ρυθμικὴ ἀφαίρεση. Μέσα στὴν σύμβαση τῆς ἀπειροελάχιστης διάρκειας μιᾶς κόλλησης, μπορεῖ νά περάσει μιὰ διάρκεια πραγματικὴ ἀκόμα πιὸ ἀπειροελάχιστη ὅπως ἀντίθετα, μπορεῖ νά περάσει μιὰ τεράστια διάρκεια, μιὰ ζωὴ, ἓνας αἰώνας, μιὰ χιλιετηρίδα.

— Ἡ γραφικὴ παράσταση τῶν ρυθμημάτων συμπεριλαμβάνει λοιπὸν τὶς ἐνσωματώσεις τῶν χωρο-χρονικῶν ἐνοτήτων καὶ τὶς ἀποβολές τῶν χωρο-χρονικῶν ἐνοτήτων.

— Οἱ πρῶτες θὰ συνιστοῦσαν τὴ γραφικὴ παράσταση τῶν ὀπτικο-ἀκουστικῶν πλάνων πού ὑπάρχουν ἐνῶ οἱ δευτέρες θὰ συνιστοῦσαν τὴ γραφικὴ παράσταση τῶν «κολλήσεων», δηλαδή αὐτοῦ πού δέν ἔχει *σημαίνουσα ὑπόσταση*.

Δέν ξέρω ἐάν αὐτὴ — ἕς ποῦμε: ἡ μεταφορικὴ γλώσσα περιορισμένη, σ' ἓνα γεωμετρικὸ πνεῦμα, ἐξαιρετικὰ ὀρθολογικὸ ἀπὸ τὴν μιά πλευρά, σχεδόν πνευματικὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη, θὰ μπορούσε ἀπὸ μόνη της νὰ ἐξαντλήσει τὴν γλώσσα τοῦ κινηματογράφου, ἢ ἂν ἀντίθετα δέν παρουσιάζεται σάν ἓνα εἶδος *ψυχῆς* ἀδιαχώριστης ἀπὸ τὸ *σῶμα* καὶ ὀλοκληρωτικὰ μέρος αὐτοῦ πού δέν εἶναι ρυθμικὸ ἀλλὰ ὑλικά ὀπτικο-ἀκουστικὸ. Ἐν παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ χαρακτήρας τοῦ κινηματογράφου εἶναι μετωνυμικὸς — ἐκτός ἀπὸ τὴν προσωδία πού ἀντιμετωπίζει τὶς ταινίες σάν μεταγλώσσα — δέν θὰ μπορέσουμε νὰ μὴν καταφύγουμε σὲ μιά ἀνάλυση πού νὰ τὸ παίρνει αὐτὸ ὑπ' ὄψη της ὄχι στὸ αἰσθητικὸ ἐπίπεδο ἀλλὰ στὸ γλωσσολογικὸ καὶ νὰ μὴν εἰσάγουμε τὸ ρύθμιμα στὸν κινηματογράφο σάν τὸ ὀλοκληρωτικὰ καὶ ἀναπόφευκτα δικό του στοιχεῖο.

Η ΡΗΣΗ

Τρεῖς τουλάχιστο τρόποι κινηματογραφικῆς ἀποκρυπτογράφησης συνυπάρχουν λοιπὸν καὶ προφανῶς σ' αὐτούς, στὴν ἀτομικοποίηση, στὴν ἀφαίρεση καὶ στὴν ἐπακόλουθη θεωρητικὴ συστηματοποίηση τοῦ συσχετισμοῦ βασίζεται ἡ πιὸ προφανῆς ὑπόθεση μιᾶς «κινηματογραφικῆς γλώσσας». Ἐξ ἑξαῖσσομε ἓναν ἓναν αὐτούς τοὺς τρεῖς συνυπάρχοντες τρόπους.

1. Συνείδηση τῆς ἀναλογίας σύμφωνα μέ τό φυσικό-φυσιολογικό κώδικα τῆς πραγματικότητας.

Μιά γυναίκα κοιτάει μιά πεδιάδα. Τό ὑποκείμενο, τό ρῆμα καί τό ἀντικείμενο μιᾶς τέτοιας πράξης εἶναι δυνατόν νά ἀποκρυπτογραφηθοῦν μέ τόν ἴδιο τρόπο στήν πραγματικότητα καί στόν κινηματογράφο. Σάν «ἀπλοί» θεατές δέν τόν ἐξετάζουμε προσεκτικά: δέν μᾶς ἐνδιαφέρει νά ὑπάρχει «μιά ἄποψη» μέσα στήν ταινία, πού νάναι ἡ ἄποψη τοῦ δημιουργοῦ. Ταυτιζόμαστε ἀπλά μέ τόν δημιουργό, ζοῦμε τό ὄραμα του: καί ἐκεῖ ἀκριβῶς πού βρίσκεται ἡ μηχανή, ἀποκρυπτογραφοῦμε αὐτό πού συμβαίνει μπροστά στά μάτια μας. Ἡ μηχανή σ' αὐτό τό παράδειγμα εἶναι πολύ κοντά στήν γυναίκα (πρόκειται γιά ἕνα πολύ κοντινό πλάνο): ἔ λοιπόν, εἴμαστε ἐκεῖ, κάτω ἀπό τήν μύτη αὐτοῦ τοῦ προσώπου, κοιτάζοντάς το καί καθῶς τό κοιτάζουμε τό ἀποκρυπτογραφοῦμε, θέτουμε ἐρωτήσεις: τί κάνει αὐτή ἡ γυναίκα; Γιατί εἶναι τόσο δυστυχισμένη (ἢ εὐτυχισμένη); Τί ψάχνει κοιτάζοντας μακριά (ἢ τόσο κοντά); κ.λπ. κ.λπ. Ἡ γυναίκα μᾶς ἀπαντάει «σάν εἰκονιστικό σῆμα τοῦ ἑαυτοῦ της» μέ τόν ἴδιο τρόπο στήν πραγματικότητα καί στόν κινηματογράφο. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τήν πεδιάδα. Αὐτό καταλαβαίνεται: στήν πρακτική ἢ συχώνευση ἢ ἡ διάχυση τοῦ κώδικα τῆς πραγματικότητας μέ τόν κώδικα τοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι ποτέ γενική ἢ ὀλοκληρωμένα πραγματοποιημένη. Γιατί; Γιατί ὁ κινηματογράφος μέσα στο συγκεκριμένο δέν ὑπάρχει: στό συγκεκριμένο ὑπάρχει τό «φίλμ» πού κοιτάω καί ἄρα δέν ξεχνᾶω ποτέ τελειῶς ὅτι βρίσκομαι ἀπέναντι σέ μιά μυθοποίηση τῆς πραγματικότητας, στό μέτρο πού αὐτή εἶναι «ἀναπαραγωγή».

Παρ' ὅλα αὐτά ὑπάρχει μιά περίπτωση πού αὐτή ἡ «γενική συχώνευση» σχεδόν ἐπιτυγχάνεται καί μιά δεύτερη περίπτωση πού ἐπιτυγχάνεται τελειῶς. Ἡ πρώτη περίπτωση εἶναι αὐτή τῆς «ἀπ' εὐθείας» τηλεοπτικῆς ἀναμετάδοσης. Τότε δέν εἴμαστε πιά ἀπέναντι σ' ἕνα «φίλμ» δέν πρόκειται πιά γιά μιά μυθοπλασία.

— Οἱ Γιαπωνέζοι τηλεθεατές πού παρακολούθησαν τό χαράκιρι τοῦ συγγραφέα Μισίμα ἀποκρυπτογράφησαν αὐτό τό

γεγονός χρησιμοποιώντας τον κώδικα της πραγματικότητας. Σέ περιπτώσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους, στήν γενική «συγχώνευση» τοῦ κώδικα τῆς πραγματικότητας καί τοῦ κώδικα τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς γλώσσας ἀντιτίθεται μόνο τό γεγονός ὅτι ἡ ἄποψη τοῦ θεατῆ εἶναι ἐκθιασμένη εἶναι ἡ ἄποψη τῆς μηχανῆς μέ τήν ὁποία ὁ θεατής πρέπει ἀναγκαστικά νά ταυτίσει τή δική του. Παρ' ὅλα αὐτά ἡ κρίση πάνω στό γεγονός καί ἡ προηγούμενη ἀνάλυση πάνω στήν ἀπ' εὐθείας ἀναμεταδιδομένη εἰκόνα εἶναι ὁλόϊδιες μ' αὐτές πού θά εἶχε διαμορφώσει ἕνας θεατής ἄν εἶχε προσωπικά παραστεῖ στό γεγονός.

Ἡ δεύτερη περίπτωση, αὐτή ὅπου ἡ συγχώνευση τοῦ κώδικα τῆς πραγματικότητας καί τοῦ κώδικα τῆς ὀπτικοακουστικῆς γλώσσας ἐπιτεύχθηκε τελείως εἶναι ἡ περίπτωση τῆς φαντασίας.

Μιά πράξη τῆς φανταζομένης πραγματικότητας καί μία πράξη τῆς φανταζομένης ὀπτικοακουστικῆς γλώσσας εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἴδιες.

Τό νά φανταζόμαστε μία γυναίκα πού κοιτάει μία παιδάδα στήν πραγματικότητα (μέ τήν ἀσάφεια τοῦ περιγράμματος πού ἔχει πάντοτε ἡ φαντασία μας) ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στό νά φανταζόμαστε αὐτή τήν γυναίκα πού κοιτάει μία «παιδάδα» σέ μία ἀναπαράσταση ὀπτικοακουστική.

Ἐγώ ὁ ἴδιος σάν δημιουργός, τήν στιγμή πού φαντάζομαι μία σκηνή ἢ πού τήν περιγράφω στό σενάριο, τήν φαντάζομαι σάν νά ἦταν πραγματική, μέσα σέ μία ἀκολουθία (continuum) χωρο-χρονική τήν ὁποία ξέρω ὅτι ἡ «ταινία» (ὄχι ὁ κινηματογράφος!) δέν θά μπορέσει ποτέ νά τήν φτάσει: δέν φαντάζομαι παρά κατά προσέγγιση τά «πλάνα» (ὅπως θά εἶναι μετά μέσα στήν «ταινία» καί ὅπως δέν εἶναι ποτέ στόν κινηματογράφο!) παραβλέποντας τίς κολλήσεις, δηλαδή αὐτό τό κλάσμα τοῦ δευτερολέπτου πού ἀντιστοιχεῖ σέ ἕνα ἀνοιγοκλείσιμο τῶν βλεφάρων, στή συνέχεια τοῦ ὁποίου τό μάτι ἀνοίγει σέ μία ἄλλη διάσταση τῆς χωροχρονικῆς πραγματικότητας, σάν τό σῶμα νά εἶχε τό χρόνο νά στραφεῖ (ἢ νά ἔχει μετατοπιστεῖ ἄλλοῦ, στά ὄρια μιᾶς ἄλλης χώρας) ἢ σάν νά μὴν εἶχε περάσει

Ένα κλάσμα δευτερολέπτου αλλά ένα όλοκληρο λεπτό ή ένας χρόνος ή μιá δεκαετία.

Μέσα στη φαντασία αποκρυπτογραφούμε την «φανταζόμενη πραγματικότητα» ή μιá «όπτικο-άκουστική φανταζόμενη αναπαράσταση» χρησιμοποιώντας τον ίδιο κώδικα, γιατί από την μιá πλευρά δέν είναι παρά μέ την φαντασία πού μπορούμε νά διαλέξουμε την πραγματικότητα *ανάλογα μέ αυτό πού θά είναι τό παρελθόν της*, δηλαδή ανάλογα μέ αυτή την αναπαράσταση πού γίνεται ή πραγματικότητα όταν έχει τελειώσει, και από την άλλη πλευρά, δέν είναι παρά μέσω τής φαντασίας πού πραγματοποιείται αισθητηριακά (καί πολύ χονδροειδώς) αυτή ή αφαίρεση πού αποτελεί τόν κινηματογράφο.

Έτσι μέ αυτόν τόν τρόπο ακολουθώντας αυτόν τόν *ΠΡΩΤΟ ΤΡΟΠΟ* αποκρυπτογράφησης του κινηματογράφου, δηλαδή χρησιμοποιώντας έναν μόνο κώδικα πού έχει άξία πραγματικότητας και συστήματος όπτικο-άκουστικών σημάτων, επιταχύνουμε την συμμετοχή του θεατή στην δράση, την ταύτισή του μέ τους ήρωες κ.λπ. κ.λπ.: μέ όλες αυτές τίς φαινομενολογικές προεκτάσεις ψυχολογικού, κοινωνιολογικού και ιδεολογικού χαρακτήρα διά μέσου των όποιων μπορούμε νά αναλύσουμε ξεχωριστά τό πρόβλημα του κινηματογράφου.

II. Συνείδηση ενός όπτικο-άκουστικού κώδικα

Σ' αυτό τό βαθμό τής αποκρυπτογράφησης (πού συνυπάρχει μέ τόν πρώτο) παύουμε νά είμαστε άπλοι θεατές. Έχουμε συνείδηση ότι, άκριβώς ό κώδικας τής πραγματικότητας και ό κώδικας του συστήματος των όπτικο-άκουστικών σημείων συμπίπτουν και ότι αυτή ή σύμπτωση είναι ένα στοιχείο του ιδιότυπου κώδικα του κινηματογράφου.

Πάνω στά χαρακτηριστικά αυτού του ιδεατού κώδικα, πού μπορεί νά περιγραφεί και δυναμικά νά καταστεί διαμορφωτικός, βλέπε την *Τήν γραπτή γλώσσα τής πραγματικότητας* μέ την άπόπειρα γραμματική και σύνταξης κινηματογραφικής.

III. Συνείδηση ενός κώδικα χωρο-χρονικού (σημείωσε παραπάνω τή θεωρία τῶν κολήσεων)

Κανένας ἀπ' αὐτούς τούς τρεῖς τρόπους δέν μοιάζει παρ' ὅλα αὐτά νά εἶναι αὐτάρκης.

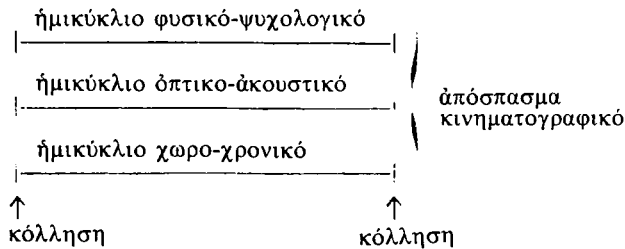
Στήν πράξη ὁ πρῶτος τρόπος — ὁ τρόπος τῆς συνείδησης τῆς ἀναλογίας μέ ἓνα κώδικα φυσικό-ψυχολογικό τῆς πραγματικότητας — ἀντιμετωπίζει τόν κινηματογράφο σάν «γλώσσα», καθαρή ὑπόθεση ἀντιληπτική.

Ἐπίσης ὁ δεύτερος τρόπος — ὁ τρόπος τῆς συνείδησης ἑνός ὀπτικο-ἀκουστικοῦ κώδικα — ἀκριβῶς ἐπειδῆ εἶναι ὁ πιό σημαντικός στό μέτρο πού εἶναι ἰδιότυπος, εἶναι ἐπίσης καί μερικῶς καί ἀντιμετωπίζει τόν κινηματογράφο σάν «ὀμιλία» γιατί χωρίς αὐτή τήν ἀντιμετώπιση δέ θά ἦταν ἐφαρμοσίμος.

Ἐπίσης ὁ τρίτος τρόπος — ὁ τρόπος τῆς συνείδησης ἑνός χωρο-χρονικοῦ κώδικα — ἀντιμετωπίζει τόν κινηματογράφο σάν μεταγλώσσα, μέ τόν ἀνεκδιήγητο χαρακτήρα πού μπορεῖ ἀπλῶς νά τόν ἀποδώσει στατιστικά διά μέσου γραφικῶν παραστάσεων καθαρῆς γεωμετρίας.

Γι' αὐτό τόν λόγο ἐπαναλαμβάνω ὅτι αὐτοί οἱ τρεῖς τρόποι δέν μποροῦν παρά νά συνυπάρχουν καί ἡ ἐνδεχόμενη περιγραφή τῆς δομῆς τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου δέν μπορεῖ αὐτό νά τό παραβλέψει.

Νά ποιό θά μπορούσε νά ναι τό σχῆμα ἑνός κινηματογραφικοῦ πλάνου σέ προέκταση αὐτῶν τῶν παρατηρήσεων:



Τό πλάνο λοιπόν εἶναι μία «ἐνσωμάτωση»: φυσικό-ψυχολογική, ὀπτικό-ἀκουστική, χωρο-χρονική.

Οί κολλήσεις πού τό συνδέουν μέ τό προηγούμενο καί τό επόμενο πλάνο συσχετίζουν αὐτή τήν «ένσωμάτωση» μέ τίς ἄλλες «ένσωματώσεις» διά μέσου μιᾶς «ἀποβολῆς» φυσικο-ψυχολογικῆς, ὀπτικο-ἀκουστικῆς καί χωρο-χρορικῆς ἐνυπάρχουσας στήν ἴδια τήν κόλληση.

Οί κολλήσεις ὑπάρχουν μόνο στά φίλμ (ὀμιλίας) στόν κινηματογράφο (γλώσσα) δέν ὑπάρχουν, ὅπως δέν ὑπάρχουν καί στήν πραγματικότητα κι ὅπως δέν ὑπάρχουν καί μέσα στή φαντασία (εἴτε εἶναι εἰκόνες-πραγματικότητα εἴτε εἰκόνες-κινηματογράφος προσμονές ἢ ἐνθυμήματα).

— Τό φίλμ εἶναι μιᾶ συνέχεια ἀπό «ένσωματώσεις» καί «ἀποβολές» φυσικο-ψυχολογικές, ὀπτικο-ἀκουστικές καί χωρο-χρορικές, πού ὑπακούουν σέ μιᾶ ἀναγκαιότητα σύνθεσης.

Ὁ κινηματογράφος καί ἡ πραγματικότητα εἶναι ἀντιθέτως ἀκολουθίες χωρίς ἀποβολές οὔτε ἐνσωματώσεις (τό ἴδιο ἰσχύει γιά τόν εὐφάνταστο κινηματογράφο καί τήν εὐφάνταστη πραγματικότητα). Ἡ αὐταπάτη αὐτῆς τῆς συνέχειας σάν διαδοχῆς (πού εἶναι ἡ κύρια αὐταπάτη τῶν αἰσθήσεων μας) πρέπει παρ' ὅλα αὐτά νά διατηρηθεῖ μέσα στό φίλμ ὥστε αὐτό νά μπορέσει δέν λέω νά κατανοηθεῖ ἀλλά νά συλληφθεῖ.

Παρ' ὅλο πού οἱ κολλήσεις ἀποτελοῦν ἓνα ἐνσωματωμένο ἀπόσπασμα, τό πλάνο, εἴτε στό ἐσωτερικό του, εἴτε στό συσχετισμό του μέ τά ἄλλα πλάνα πρέπει νά ὑπακούει στούς κανόνες τῆς διαδοχῆς: πρέπει νά ρέει ὅπως ἡ πραγματικότητα καί ὁ κινηματογράφος (ἔστω καί φανταστά). Εἶναι μιᾶ «ρήση» καί σ' αὐτόν τόν ὀρισμό διαφαίνεται ἡ συνύπαρξη τοῦ φυσικο-ψυχολογικοῦ ἀποσπάσματος ἀνάλογου μέ τό ἀπόσπασμα τῆς πραγματικότητας (σημα), ἡ συνύπαρξη τοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ ἀποσπάσματος (κίνημα) καί τοῦ χωρο-χρορικοῦ ἀποσπάσματος (ρῦθμημα), κατά τό ἀκόλουθο σχῆμα.

σημα	}	ρήση	}	...διαδοχή φυσικο-ψυχολογική
κίνημα				...διαδοχή ὀπτικο-ἀκουστική
ρῦθμημα	}	}	}	...διαδοχή χωρο-χρορική





CHRISTIAN METZ

Τό ΤΡΥΚ καί ὁ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1. Ἡ ἔννοια τῆς μπάντας-εἰκόνας

Τό ὀπτικό μέρος μιᾶς ὀμιλοῦσας ταινίας (ἢ μιᾶ ὀλόκληρη βουθῆ ταινία) ἀντιστοιχεῖ σ' αὐτό πού ὀνομάζουμε ἢ «μπάντα-εἰκόνας». Παρά τό ὀνομα αὐτό ἢ μπάντα αὐτή δέν ἀποτελεῖται μόνο ἀπό εἰκόνας, ἀλλά περιλαμβάνει καί δυό ἄλλα στοιχεῖα διαφορετικῆς φύσης. Ἐπ' τῆ μιᾶ ἕνα ὀλόκληρο σῶμα γραπτῶν μνημάτων, ὅπως ὁ τίτλος τῆς ταινίας, οἱ ἀναφορές τοῦ ζενερίκ, ἢ λέξη «τέλος» οἱ ἔνθετοι τίτλοι τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, οἱ ὑπότιτλοι τῶν ταινιῶν τοῦ ὀμιλοῦντος πού ἢ ἐκμετάλευσῆ τους σέ ξένες χῶρες γίνεται σέ ὀριζινάλ, κόπιες, σκόρπιες ὑποδείξεις ὅπως «μετά εἰκοσι ἔτη» κ.λπ., κι ἀπ' τήν ἄλλη κάτι πού ἀποτελεῖ καί τό ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς μελέτης: διάφορα ὀπτικά ἐφέ πού πετυχαῖνονται μέ τίς κατάλληλες ἐπεξεργασίες καί τῶν ὀποῖων τό σύνολο συνθέτει ἕνα ὕλικό ὀπτικό ἀλλά ὄχι φωτογραφικό. Ἐνα «βολέ» ἢ ἕνα «φοντύ» εἶναι ὀρατά πράγματα ἀλλά δέν εἶναι εἰκόνας, δέν εἶναι ἀπεικονίσεις κάποιου ἀντικειμένου. Ἐνα «φλού», ἕνα «ἀξελερε» δέν εἶναι ἀφ' ἑαυτῶν φωτογραφίες, ἀλλά διορθώσεις πού γίνονται σέ φωτογραφίες. Τό «ὀρατό ὕλικό κάθε περάσματος» καθώς λέει ὁ Etienne Souriau¹ εἶναι πάντα ἔξω-διηγηματικό. Ἐνῶ οἱ εἰκόνας τῆς ταινίας ἀναφέρονται σέ ἀντικείμενα, τά ὀπτικά ἐφέ ἀναφέρονται, κατά κάποιον τρόπο, στίς ἴδιες τίς εἰκόνας ἢ τό λιγότερο σ' ἐκεῖνες πού γειτονεῦουν μ' αὐτά στή διαδοχή τους.

Ἐ μαρξιστής θεωρητικός Βέλα Βαλάζ παρατήρησε ὅτι τά ὀπτικά εὑρήματα ἔρχονται νά καταδείξουν τήν ἄμεση ἐπέμβαση τοῦ κινηματογραφιστῆ στή διήγησῆ² ἐνῶ οἱ φωτογραφίες (ἀκόμα καί κινούμενες ὅπως εἶναι στόν κινηματογράφο) ἐκφράζουν τήν ἄποψη τοῦ δημιουργοῦ μόνο μέσω τῆς μυθοποίησης μιᾶς «ἰστορίας». Ἐ ἴδιος ὁ τρόπος μέ τόν ὀποῖο ἐκτυλίσσεται ἢ ἐπέμβαση φανερώνει — καί κρύβει συγχρόνως — περιβάλλει δηλαδή, τῆ θέση τοῦ δημιουργοῦ ὀσον ἀφορᾶ τά

παρουσιαζόμενα γεγονότα. Κι αυτό ακριβώς τό φαινόμενο του περιτυλίγματος ύπήρχε σάν προαίσθηση στην έννοια «σκηνοθεσία», περιλαμβάνοντας επίσης και τό «ντεκουπάζ», τό «μοντάζ», τίς κινήσεις τής μηχανής λήψεως κ.λπ. Πρόκειται λοιπόν γιά κάποιο τύπο σχέσης ανάμεσα στην ιδεολογία και στό φανερό περιεχόμενο του φιλικού κειμένου. 'Αντίθετα, μ' ένα φοντό σέ μαυρο, ή σχέση αυτή μετατοπίζεται και ό κινηματογραφιστής (ή ή μηχανή λήψεως κατά κάποιον τρόπο) μοιάζει νά μιλάει έξ όνόματός του· αυτό συνοψίζει ό Βέλα Βαλάζς³ μέ τά «άπόλυτα φιλικά έφφέ» και τήν «έκφραστική τεχνική τής κάμερας».

'Εν τούτοις δέ θά ξεχάσουμε ότι αυτά τά όπτικά έφφέ δέν έπιτυγχάνονται στό γύρισμα. 'Ορισμένα παράγονται στό έργαστήριο. "Άλλα άπορρέουν λοιπόν από χειρισμούς τής κάμερας ένώ άλλα από χειρισμούς τής μπάντας.⁴ 'Εδώ βρίσκεται ένας πρώτος δυνατός καταμερισμός μέσα στά «είδικευμένα εύρύματα».

2. Τρύκ και συντακτικά σημεία

'Η σχέση πού είδαμε δέν είναι ή μόνη. Μπορούμε άκόμα νά διακρίνουμε ανάμεσα στίς έπεξεργασίες πού καταλήγουν σ' αυτό πού άποκαλούμε (θά διατηρήσω τή λέξη γιά νά προχωρήσω πιό γρήγορα) συντακτικές διακρίσεις στην πρώτη γραμμή τους τά «σημεία στίξης», και αυτές πού άποτελούν τά τρύκ: άναποδογύρισμα τής ταινίας, έπιτάχυνση, έπιθράνδυση, πολλαπλές έκθέσεις του φίλμ μέ μάσκα και κόντρα-μάσκα πού έπιτρέπουν τήν παρουσία στην ίδια είκόνα δύο «άντιτύπων» του ίδιου ήθοποιού νά συζητάνε μεταξύ τους κλπ.

'Η έννοια του τρύκ όπως τή μελετάμε εδώ δέν πρέπει νά συγχιστεί μέ τά «τρύκ» ή τά «είδικά έφφέ» γιά τά όποια μιλάνε οί τεχνικοί τών στούντιο. 'Απασχολημένοι μέ τά πρακτικά προβλήματα του επαγγέλματός τους, οί τεχνικοί θεωρούν «είδικά έφφέ» εκείνα πού χρειάζονται κάποια εξειδίκευση και πέρα από τίς κανονικές φροντίδες του γυρίσματος και άπαιτούν κάποια ξεχωρη τεχνική. Στά στούντιο ύπάρχουν είδικοί του

τρύκ και τό δνομά τους ἀναφέρεται συχνά και στό ζενερικ. "Αν ὁμως τήν προσδιορίσουμε ἔτσι ἡ κατηγορία τῶν «εἰδικῶν ἐμφέ» θά συγκεντρώσει μορφές πού θάναι γιά τό σημειολόγο ἕνα πολύ ἑτερόκλητο σύνολο. Ὁ Jean Louis Comolli παρατηρεῖ μέ τό δίκιο του⁵ ὅτι οἱ ἔννοιες τῶν τεχνικῶν — πού ἔχουν συνήθως «ἐπαγγελματικό» χαρακτήρα και θά μπορούσαμε νά ποῦμε «συντεχνιακό» — δέ γίνεται νά θεωρηθοῦν αὐτόματα σάν θεωρητικά διανοήματα· πρέπει νά ἐξετάζονται μιά μιά σέ κάθε περίπτωση.

3. Ταξήματα και ἐκθέτες

Στήν ἔννοια πού μᾶς ἀπασχολεῖ, ἡ εἰσαγωγή μιᾶς τρίτης ἀκρίβειας θά μᾶς ἐπιτρέψει νά τεμαχίσουμε διαφορετικά τόν τομέα τῶν ὀπτικῶν ἐμφέ. Ἐάν θεωρήσουμε τή *θέση τοῦ σημαίνοντος* σέ σχέση μέ τήν ὑπόλοιπη ἀντιληπτή ἀλυσσίδα τῆς ταινίας (κριτήριο μετάδοσης) τό «φοντού σέ μαῦρο» θά ἀντιτεθεῖ πρὸς ὅλα τά ἄλλα τεχνικά εὐρήματα. Πράγματι καταλαμβάνει μόνο του ἕνα μικρό ἢ μεγαλύτερο τμήμα τῆς μᾶντας τῶν εἰκότων. Ὅταν ἕνα κλείσιμο σέ φοντού ἀκολουθεῖται ἀπό ἕνα ἀνοιγμα σέ φοντού ὑπάρχει μιά σύντομη στιγμή κατά τήν ὅποια τό μαῦρο παραλληλόγραμμο τῆς ὀθόνης εἶναι τό μόνο ὀπτικό δεδομένο πού προσφέρεται στό θεατή. Τό ὀπτικό ἐμφέ εἶναι σ' αὐτή τήν περίπτωση ἕνα φιλικό *τάξημα* μέ τό νόημα τοῦ Louis Hjelmslev, ἕνα μῆ ἀποσυνθετό τμήμα τῆς ἀλυσσίδας πού κρατάει τό μονοπῶλιο τῆς ὀθόνης γιά μιά στιγμή.

Αὐτό πού διακρίνει ὅλα τά εἰδικευμένα εὐρήματα, τό εἶδαμε, εἶναι ἕνα εἶδος *ἀπόστασης σέ σχέση μέ τή φωτογραφικότητα* στό ἴδιο τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία γιά μιᾶ στιγμή, δέν προτείνει στήν ὄραση καμιά φωτογραφία. Μέ τά ἄλλα ὀπτικά ἐμφέ ἡ κατάσταση εἶναι διαφορετική. Ἡ μέ τή διπλοτυπία ἢ μέ τό φοντού ἀνσαινέ: συνίσταται στήν συνυπέρθεση δύο ἐνοτήτων ἀντίληψης πού και ἡ μιά και ἡ ἄλλη εἶναι φωτογραφικῆς φύσης. Ὅπως δῆποτε ἡ συνυπέρθεσή τους δέν εἶναι φωτογραφία. Αὐτή καθορίζει τήν ἀπόσταση πού εἶπαμε. Ἄλλά σέ καμιά περίπτωση ὁ θεατής δέ μπορεί νά δεῖ τό ὀπτικό ἐμφέ *ξεμονα-*

χιασμένο, θά δεί εικόνες ενεργοποιημένες από ένα ειδικό έμφέ, όπως στην περίπτωση ενός σημειολογικού έκθέτη. Αυτό τό τεχνικό εύρημα δέν είναι ένα τάξημα, είναι ό έκθέτης ενός ή περισσότερων ταξημάτων είναι υπερτμηματικό. Δημιουργεί αναφορά σε μία εικόνα σύγχρονη του, ενώ τό φοντού σε μαύρο δημιουργεί αναφορές στις εικόνες πού προηγούνται καί άκολουθούν άμεσα.

Άντίκρυ στό φοντού σε μαύρο, εύρημα-τάξημα, τά εύρήματα-έκθέτες είναι πολυάριθμα. Ίρις, βολέ, ειδικοί φακοί, φλού, άναποδογύρισμα της ταινίας, έπιτάχυνση, έπιθράνδυνση, εισαγωγή άκίνητων πλάνων στή μέση της ταινίας, φοντού άνσαινέ διπλοτυπία, υπερέκθεση υπερτύπωμα, ταυτόχρονο μοντάζ (πολλές φωτογραφίες μαζί όπου ή όθόνη είναι χωρισμένη σε πολλές «σκηνές» μέ συνπαράθεσή τους καί όχι μέ διπλοτυπία) κ.λπ. Τόσα καί τόσα έμφέ πού προϋποθέτουν (καί πού ενεργοποιούν) μία ή περισσότερες φωτογραφίες.

Όμως όρισμένα άπ' αυτά τά έμφέ έπιδέχονται παραλλαγές κατά τις όποιες μεταβάλλονται (άν μπορούμε νά πούμε) σε σχεδόν ταξήματα. Έτσι γίνεται μέ την ίριδα (τό άνοιγμα ίριδος ή κλείσιμο ίριδος). Άν έξετάσουμε τό μέρος της εικόνας πού μένει όρατό μέχρι τέλους, θά δοΰμε ότι πρόκειται για εύρημα-έκθέτη, όπου ό έκθέτης είναι τό μαύρο στεφάνι πού κλείνει πάνω σ' αυτό πού συνεχίζουμε νά βλέπουμε. Άν όμως έξετάσουμε αυτόν τό μαύρο εισβολέα πού διεκδικεί τό βλέμμα μας από μόνος του, ή ίρις άποδείχεται συγγενής του φοντού σε μαύρο — πού την άντικατάστησε άλλωστε στή διάρκεια της ιστορίας του κινηματογράφου για τις περισσότερες χρήσεις της, — καί μέχρις ένα σημείο σαν τέτοιο φοντού σε μαύρο καταλαμβάνει ή ίρις τό ανάλογο τμήμα της ταινίας (ή τουλάχιστο τό τμήμα της μπάντας-εικόνας, αφού ή μελέτη μας άσχολεΐται μόνο μ' αυτήν καί αφήνει κατά μέρος τά ήχητικά στοιχεία).

Παρόμοιες παρατηρήσεις θά ταίριαζαν καί στό βολέ, άν αντιμετωπίζαμε τις δύο εικόνες στην περίπτωση πού ή μία σπρώχνει την άλλη έξω άπ' την όθόνη (τό έμφέ λειτουργεί τότε σαν έκθέτης των δύο αυτών εικόνων) ή τό ίδιο τό γεγονός της της παράξενης έξωσης πού μπορεί σχεδόν νά γίνει τό κύ-

ριο θέαμα όσο δέ φτάνει στο τέρμα της. Αυτό λειτουργεί κυρίως σέ μία από τις τεχνικές παραλλαγές του βολέ εκείνη όπου μία άσπρη λουρίδα αρκετά φαρδιά σαρώνει τήν όθόνη σπρωγμένη από τήν εικόνα πού έρχεται και σπρώχνοντας εκείνην πού φεύγει. Τό έφφέ χρησιμοποιήθηκε π.χ. στο «Tom Jones» του Tony Richardson (Άγγλία 1963) και τείνει νά καταστήσει τό ίδιο τό πέραςμα ένα αυτόνομο τμήμα, λόγω τής καταληπτικής βιαιότητας του ίδιου του έξωδιηγηματικού ύλικου. Αύτή ή έντύπωση γίνεται άκόμα πιό δυνατή όταν ή άσπρη λουρίδα δέν μετατοπίζεται πιά παράλληλα μέ τις κάθετες πλευρές του παραλληλόγραμμου τής όθόνης, αλλά διαλέγει μία πορεία πιό ιδιότροπη μέσα στον νοηματικό πλέγμα, όπως ή μορφή μιάς άκτίνας πού σαρώνει κυκλικά τήν όθόνη γύρω από ένα κεντρικό σημείο (κι αυτό ύπάρχει στον «Tom Jones» όπου τά εύρήματα άντιστοιχοϋν σέ μία συνειδητή τάση άποστασιοποίησης κι' είναι τό κινηματογραφικό άντίστοιχο ενός διασκεδαστικού γραψίματος χαρακτηριστικού των μυθιστορημάτων του 18ου αιώνα). Άντίθετα στους «Έφτά Σαμουράϊ» του Άκίρα Κουροσάβα (Ίαπωνία 1954) και σέ πάμπολες άλλες ταινίες εμφανίζεται μία άλλη παραλλαγή του βολέ: ένα είδος άχνής σκιάς πού διατρέχει τήν όθόνη πλαγίως, ξεχωρίζοντας (χωρίς νά γίνεται καλά άντιληπτή ή ίδια) τήν εικόνα πού «βγαίνει» από τήν εικόνα πού «μπαίνει». Ένα τέτοιο βολέ είναι έκθέτης και των δύο εικόνων και μās οδηγεί έπομένως στή γενική περίπτωση.

Άν τά όπτικά έφφέ είναι σπάνια ταξήματα αυτό γίνεται γιατί ό ιδιαίτερος χαρακτήρας τής ταινίας είναι νά μās παραδίδει εικόνες δουλεμένες μέ τον ένα ή τον άλλο τρόπο, κι όχι νά μās παραδίδει άλλα πράματα εκτός από εικόνες (πράμα πού είναι και ό προσδιορισμός του εύρήματος τάξεμα). Θα προσπαθήσω νά δείξω πιό κάτω ότι στον κλασσικό κινηματογράφο ό κανονισμός λειτουργίας πού κρίνεται ύριστος για τά ειδικευμένα εύρήματα είναι εκείνος πού έπιτρέπει νά αναφέρονται στο άπαξ μέ ένα διαχωρισμό από τή δοξασία και μία έγκατάλειψη τής άντίληψης, στή διήγηση και στήν έξαγγελία. Και τό εύρηματάξεμα είναι αυτούσιο πολύ σημαδεμένο από τήν έξωδιηγηματικότητα, άρα πολύ πιό κοντινό στον πραξιακό λόγο. Τό φοντί

σέ μαύρο ανταποκρίνεται σέ απαιτήσεις καμιά φορά έπιτακτικές σαφήνειας στή διήγηση (πού είναι ικανό νά τίς ικανοποιήσει λόγω τής ίδιας του τής ιδιοτυπίας). 'Υπάρχουν περιπτώσεις όπου ό κινηματογραφιστής θέλει νά ξεχωρίσει πολύ καθαρά μιά σεκάνας από τήν έπομενή τής. "Έτσι συνηθισμένο από τή χρήση του, τό εύρημα αυτό είναι έξαιρεταίο από τή θέση του. Θα μπορούσαμε νά τό συγκρίνουμε μόνο μέ όρισμένα ζενερικ (άπ' αυτά πού είναι φτιαγμένα πάνω σέ χαρτόνι καί όχι πάνω σέ φόντο εικόνας) μέ όρισμένους τίτλους μεγάλων ένοτήτων τής ταινίας καί μέ τή λέξη «τέλος» (μέ τίς ίδιες έπιφυλάξεις) μέ όλες αυτές τίς φιλικές στιγμές πού ή μπάντα-εικόνας δέ μās προσφέρει καμιά εικόνα. 'Ακόμα στά τελευταία πού παραθέσαμε ή μπάντα-εικόνας μās προσφέρει ένα γραπτό κείμενο. 'Ενώ στό φοντύ σέ μαύρο δέ μās προσφέρει τίποτα· τό μαύρο παραλληλόγραμμο γίνεται άντιληπτό πολύ λιγότερο σά μαύρο παραλληλόγραμμο παρά σά μιά σύντομη στιγμή φιλικού μηδέν. Αυτή ή μείωση κάνει τή δύναμή του. Αυτό τό παράδοξο καινό τής όθόνης, μέσα στό φιλικό κόσμο τόν τόσο γεμάτο καί εύρωστο συνήθως μās οδηγεί μέ τό άσυνήθιστό του σ' ένα δυνατό διαχωρισμό ανάμεσα στόν πρίν καί στό μετά, καί τό φοντύ σέ μαύρο είναι ίσως τό μόνο σήμα άληθινής «στίξης» πού διαθέτει ό κινηματογράφος μέχρι σήμερα. Γιατί είναι *άνώμαλο* (όπως λένε για ένα ρήμα), γιατί είναι άποτελεσματικό, κι έπειδή είναι άποτελεσματικό έγινε καί συνηθισμένο. "Έχει μιά σπανιότητα μέσα στό σύστημα, ένω είναι κοινό μέσα στό κείμενο.

4. Προφιλικά τρύκ καί τρύκ κινηματογραφικά

'Υπάρχει καί μιά άλλη σοβαρή διάκριση, πού άφορά όμως μόνο τά τρύκ καί όχι τά «συντακτικά» σήματα. Μέ τή μοναδική λέξη «τρύκ» συνηθίζουμε νά δηλώνουμε δύο ειδών έπεμβάσεις πού δέν τοποθετούνται στό ίδιο σημείο τής γενικής διαδικασίας τής κατασκευής μιάς ταινίας. Τά μέν, πού θα τά άποκαλέ-

σω *προφιλμικά τρύκ* μέσα από τό ακριβές νόημα πού δίνει στό επίθετο αὐτό ἢ φιλολογία⁶ συνίστανται σ' ἓνα μικρό μηχανεῦμα πού ἔνσωματώθηκε ἀπό πρὶν στήν ὑπόθεση τῆς ταινίας ἢ στά ἀντικείμενα μπρός στά ὁποῖα στήνουμε τή μηχανή λήψης· κάτι «τρυκαρίστηκε» *πρὶν τό γύρισμα*. Ἐδῶ πρόκειται γιά «κόλπα», ἀνάλογα στό βάθος μ' αὐτά πού κάνουν οἱ ταχυδακτυλουργοί. Οἱ ἰδιότυποι κώδικες τοῦ κινηματογράφου ὑπεισέρχονται πολύ λίγο, ἔστω κι ἂν οἱ ταινίες καταφεύγουν συχνά σ' αὐτά. Γιά τούς τεχνικούς ὅλ' αὐτά εἶναι τρύκ ὅπως καί τ' ἄλλα, ἀφοῦ ὅπως καί τ' ἄλλα, πρέπει νά διευθετηθοῦν εἰδικά. Ἡ προσφυγή στό «ντουμπλάρισμα» εἶναι ἓνα κοινό παράδειγμα. Ὁ ντουμπλέρ ἀντικαθιστᾷ τόν ἠθοποιό σέ ὀρισμένες σκηνές (ἀκροβασίες δύσκολες ἢ ἐπικίνδυνες π.χ.). Ὁ κινηματογραφιστής διαλέγει ἓνα πρόσωπο τῆς ἴδιας ἐμφάνισης γενικά μέ τόν ἠθοποιό ἢ τήν ἠθοποιό, ἢ «ἀμπιγιέζα» κι «ἢ μακιγιέζα» συμπληρώνουν τήν «ὁμοιότητα», ὁ ὀπερατέρ φροντίζει νά τό κινηματογραφήσει ἀπό κάποια ἀπόσταση καί ἀπό καθορισμένες γωνίες λήψης κ.λπ.

Ἄνάμεσα στά «τρύκ» τοῦ Georges Méliés, πολλά δέν ἦταν κινηματογραφικά ἀλλά *προφιλμικά*. Ὁ Μελιές δέν ἔκανε αὐτή τή διάκριση· ταχυδακτυλουργός ἀπό ἐπάγγελμα, θεωροῦσε τά κινηματογραφικά τρύκ σάν πολύ προσωρινά ὑποκατάστατα τῶν ὀφθαλμαπατικῶν του κόλπων, πού διάφορες ἐλείψεις στούς μηχανισμούς τοῦ θεάτρου του καθιστοῦσαν ἀδύνατες γιά ἓνα διάστημα.⁷ Στά 1896 ὅταν ὁ Μελιές ἐγκαινίασε τό «τρύκ ἐξαφανίσεων» στήν ταινία «Ἡ ἐξαφάνιση μιᾶς κυρίας» ἐπρόκειτο στήν πραγματικότητα γιά μιᾶ ἀπλή διακοπή λήψης, κατά τήν ὁποία ἡ ἔν λόγω κυρία ἐγκατέλειπε τό πλάνο. Αὐτό τό εὔρημα ἀντικαταστοῦσε στά μάτια του τήν καταπαχτή τοῦ θεάτρου πού δέ διάθετε ἐκείνη τή χρονιά. Κι ἂν μετὰ τό 1900 ἡ κινηματογραφική ἐφευρετικότητα τοῦ Μελιές ἀνακόπηκε καί κουράστηκε εἶναι κατά ἓνα ποσοστό λόγω τοῦ ὅτι τά καινούργια του στούντιο διαθέτουν ἓνα σύνολο τελειοποιημένων θεατρικῶν ἐγκαταστάσεων. — Ὁ Jean Cocteau ἀπ' τήν ἄλλη δήλωσε ὅτι⁸ σέ πολλές ἀπό τίς ταινίες του καί ἰδιαίτερα στόν «Ὀρφέα» (1950) εἶχε προτιμήσει ἀπό τά κινηματογραφικά τρύκ τά πα-

λαιότερα μηχανεύματα. Τά εἶδωλα στὸν καθρέφτη π.χ. «ἀποδόθηκαν» μέ ντουμπλάρισμα.

Στά προφιλμικά αὐτά τρύκ ἀντιπαραθέτονται τά ιδιότυπα τρύκ τοῦ κινηματογράφου. Στὴν ἐπεξεργασία τῆς ταινίας ἐμφανίζονται σέ μίαν ἄλλη στιγμή. Ἐνῆκουσιν στὴν κινηματογράφισι κι ὄχι στὸ κινηματογραφούμενο. Ὅπως εἶπα καί πιό πάνω παράγονται ἀνάλογα μέ τὴν κάθε περίπτωση, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος (= τρύκ τῆς μηχανῆς λήψης) ἢ μετὰ (= τρύκ τῆς μπάνας, πραγματοποιούμενα στὸ ἐργαστήριο) κι ἐν πάσει περιπτώσει ὄχι πρὶν τὸ γύρισμα. Προσπάθησα σέ ἄλλη περίπτωση⁹ νά δείξω ὅτι ἡ «κινηματογραφικὴ ιδιαιτερότητα» εἶναι ἓνα φαινόμενο πού ἐπιδέχεται βαθμίδες. Ὅρισμένες μορφές εἶναι πιό ιδιότυπες ἀπὸ ὀρισμένες ἄλλες, πού συνεχίζουν νά εἶναι κι αὐτές. Αὐτὴ ἡ παρουσία στὸ ἴδιο τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γενικοῦ ιδιότυπου κινηματογραφικοῦ τομέα (πού εἶναι μέ τὴ σειρά του μόνο ἓνα μέρος τῆς ταινίας) πολλαπλῶν «βαθμίδων ιδιαιτερότητας» προσφέρεται στὴν παρατήρησή μας, μεταξύ ἄλλων καί στὴν περίπτωση τῶν *κινηματογραφικῶν τρύκ* (= τρύκ μὴ προφιλμικά). Τὸ «φλού» π.χ. ἐντάσσεται στὴν κινηματογράφισι καί ὄχι στὴν κινηματογραφοποιητικὴ πράξι. Εἶναι λοιπὸν «ιδιότυπο», ἂν καί τὸ φλού εἶναι μιά φωτογραφικὴ τεχνικὴ πού ὁ κινηματογράφος ἀρκέστηκε νά υἱοθετήσῃ. Δέ μπορούμε νά ποῦμε ὅτι τὸ φλού στερεῖτε κάθε κινηματογραφικῆς ιδιοτυπίας, ἀφοῦ ἓνας ἀπὸ τοὺς κύριους χαρακτήρες τῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων εἶναι τὸ νά ἐνσωματώνουν τοὺς φωτογραφικοὺς κώδικες. Παρ' ὅλα αὐτά τὸ φλού εἶναι λιγότερο ιδιοτυπία τοῦ κινηματογράφου — ἀφοῦ ὁ κινηματογράφος τὸ μοιράζεται μέ ἓνα μεγαλύτερο ἀριθμὸ ἄλλων «λόγων» — ἀπ' ὅτι εἶναι π.χ. τὸ «ἀξελερέ», γιατί τὸ τελευταῖο προϋποθέτει τὴν πολλαπλότητα τῶν φωτογραμμάτων, δέν ἀνοίκει στὴν φωτογραφία καί εἶναι πραγματοποιήσιμο μόνο στὸν κινηματογράφο. Τελικά αὐτὸ πού πρέπει νά ληφθεῖ ὑπ' ὄψιν εἶναι ὁλόκληρη ἡ γκάμμα τῶν διαφόρων τρύκ λιγότερο ἢ περισσότερο κινηματογραφικῶν.

Ὅσον ἀφορᾷ τά ὀπτικά ἐφέ πού φημίζονται γιὰ τὴν «συνταντικὴ» τους ἀξία καί δέν παίρνουν μέρος καθόλου στά τρύκ, θά παρατηρήσουμε πὼς δέν εἶναι ποτέ προφιλμικά. Ἡ μαύρη

όθόνη, τό φοντύ άνσαινέ ή ίρις, τά βολέ, τό διαρκές πανοραμικό κλπ.είναι όλα σέ διάφορους βαθμούς κινηματογραφικά εύρήματα πού ύποθηκύνουν τήν έργασία τής μηχανής λήψεως ή τής έπεξερασίας τής μπάντας-εικόνας. Κι αυτό είναι άπλώς λογικό, άφου πρόκειται γιά σήματα έξαγγελίας πού ό κινηματογράφος στή διάρκεια τής Ιστορίας του όπλίστηκε σιγά σιγά μ' αυτά, καθόσον ή συνειδητή σκοπιμότητα απέκλειε τήν έπέμβαση τους στήν καρδιά τής κινηματογραφούμενης πράξης. Άνήκουν στή διήγηση κι όχι στήν ύπόθεση, στήν ύπόσταση πού διηγείται και όχι στήν διηγούμενη ύπόσταση. "Όπως, θά δοϋμε ότι παρά τή βασική αυτή θέση άρχής, ή πραγματική λειτουργία τής ταινίας τά όδηγει συχνά στό νά συμβάλουν έστω και μερικά, στήν άποτελεσματικότητα τής διήγησης.

5. Μή άντιληπτά τρύκ, μή όρατά τρύκ, τρύκ όρατά.

Άπό τό ίδιο τό περιεχόμενό της, ή διάκριση του προφιλμικού και του κινηματογραφικού στάθηκε στήν πλευρά τής κατασκευής τής ταινίας. Η παρακάτω άφορά άντιθέτως τήν άνάγνωσή της. Κατά πρϊωτον φαίνεται νά εφαρμόζεται μόνο στά τρύκ και έν τούτοις αυτή όδηγει συνειρμικά στήν άναθεώρηση τής ίδιας τής διάκρισης τών τρύκ άπό τά συντακτικά εύρύματα.

Στόν κλασικό κινηματογράφο (στόν κινηματογράφο διήγησης) ένα λεπτολόγο και κωδικοποιημένο πρωτόκολο, πού άποτελεί μέρος του κινηματογραφικού συστήματος έρχεται νά προκαθορίσει τους διάφορους τύπους σχέσεων πού ό θεατής μπορεί νά διατηρεί μέ τά τρύκ· άγγίζουμε έδώ ένα πραγματικό διακωνοισμό τής άντίληψης, πού είναι άπό μόνος του συνδεδεμένος, όπως θάθελα νά δείξω, μέ τόν Ιστορικό καταμερισμό τών κινηματογραφικών ειδών.

Όρισμένα τρύκ δέν είναι άντιληπτά ενώ άλλα είναι άντιθέτως προορισμένα νά φαίνονται (τό άξελερέ, τό ραλαντί κ.λπ.). Τά μή άντιληπτά τρύκ, έξάλλου δέν πρέπει νά συγχέονται μέ τά *μή όρατά* τρύκ. Η προσφυγή στό ντουμπλάρισμα είναι ένα τρύκ μέ άντίληψιμο. Είδαμε τίς προφυλάξεις πού παίρνει ό κινηματογραφιστής. "Όταν πετυχαίνουν, ό θεατής δέν παρατη-

ρεϊ ότι υπάρχει τρύκ. Μπορεί νά τό ξέρει γιατί θά τό έχει διαβάσει σ' ένα έντυπο του κινηματογράφου, αλλά αν δέν τό παρατήρησε δέν έχει μεγάλη σημασία τό αν τό ήξερε ή όχι (ίσα ίσα είναι καλύτερα νά τό ξέρει, όπως θά φανεί παρακάτω). Τό μή αντίληπτό ταιριάζει απόλυτα μέ τή συμβατικότητα πού διακρίνει τήν πλειοψηφία των σύγχρονων ταινιών της κατώτατης βαθμίδας του μέσου ρεαλισμού δηλαδή του συστήματος πού αποκαλείται «ρεαλιστική ταινία». Αν ό ήθοποιός είναι πίο κοντός από τήν ήθοποιό (= στήν ταινία μέ τό Σάρλ Μπουαγιέ καί τήν "Ιγκριντ Μπέργκμαν) φοράει ειδικά παπούτσια, ή φωτογραφίζεται μόνο από όρισμένες μελετημένες γωνίες. Η ταινία «"Άσπρη τριχιά» του Albert Lamorisse (Γαλλία 1952) γυρίστηκε μέ τρία ή τέσσερα διαφορετικά άλογα, ένω μάς διηγείται τή ρεαλιστική ιστορία ενός άλόγου (ένός καί μόνο άλόγου φυσικά) κ.λπ.

Τό μή όρατό τρύκ είναι άλλο πράγμα. Ό θεατής δέ μπορεί νά πεί πώς πραγματοποιήθηκε, ούτε σε πιά ακριβώς στιγμή του φιλικού κειμένου παρεμβαίνει. Είναι άθέατο γιατί δέν ξέρουμε πού είναι, γιατί δέν τό «βλέπουμε» (ένω βλέπουμε ένα φλού ή μία διπλοτυπία) αλλά είναι αντίληπτό γιατί αντιλαμβανόμαστε τήν παρουσία του, γιατί τήν «αίσθανόμαστε» καί γιατί αυτό τό συναίσθημα κρίνεται μάλιστα άπαραίτητο μέσα στον κώδικα για μία σωστή έκτίμηση της ταινίας. "Έτσι τά τρύκ πού χρησιμοποιήθηκαν στις πίο πετυχημένες ταινίες για τον «άόρατο άνθρωπο», τρύκ αρκετά πειστικά, ήταν άδύνατο νά έντοπιστούν αλλά δέ χωράει καμιά άμφιβολία στην ύπαρξή τους κι αυτό ακριβώς άποτελεί ένα από τά κύρια ένδιαφέροντα της ταινίας, πού ό καθένας θά έπιτρέψει στον έαυτό του νά τά βρει «καλοφτ αγμένα» λόγω της τέλει ποιότητάς τους (ένω μία σεκάνς μέ ντουμπλάρισμα είναι καλοφτιαγμένη μόνο αν δέν ύποψιαστούμε τήν επέμβαση του αντικαταστάτη) ό θεατής πού έχει συνηθίσει νά πηγαίνει στον κινηματογράφο καί πού ξέρει τους κανόνες του παιγνιδιού, διαθέτει τρία συστήματα αντίληψης πού αντίστοιχούν μέσα στην ταινία μέ τά μή αντίληπτά τρύκ, μέ τά μή όρατά τρύκ καί μέ τά αντίληπτά αλλά μή όρατά τρύκ.

“Όσο για τὰ σήματα στίξης δέ θά έκπλαγοῦμε καί σ’ αὐτή τήν περίπτωση ἂν παρατηρήσουμε ὅτι ἀνήκουν ὄλα στήν κατηγορία τῶν ὄρατῶν ἐφέε.

6. Τό τρύκ σάν ὁμολογημένο μηχανεῦμα

Ἔτσι ἡ ἐγχώρια θεωρία τοῦ κινηματογράφου ἀφιερώνει σέ ὀρισμένα ὀπτικά ἐφέε μιά ξεχωριστή θέση, πού τείνει νά τὰ καταστήσει ρητορικά ὄργανα, ἀρθράκια τοῦ λόγου πού ξεφεύγουν ὑπό τήν ιδιότητα αὐτή ἀπό τόν κόσμο τῶν «μηχανευμάτων». Ἀντιθέτως ὅμως αὐτό τό ἴδιο τό μηχανεῦμα προσδιορίζει τήν ἐπίσημη ιδιότητα τοῦ τρύκ μέσα στό κινηματογραφικό σύστημα. Ἀπ’ αὐτό ἀπορρέει τό ὅτι περιέργως τό τρύκ ὁμολογεῖται πάντοτε. Ὅμολογεῖται μέσα στήν ἴδια τήν ταινία ὅταν πρόκειται γιά ἓνα τρύκ μὴ ὄρατό ἀλλά ἀντιληπτό (καί κυρίως γιά ἓνα τρύκ ὄρατό). Κι ὅταν πρόκειται γιά ἓνα τρύκ μὴ ἀντιληπτό ἢ ὑπαρξή του ὁμολογεῖται κατά κάποιον τρόπο μέσα στήν περιφέρεια τῆς ταινίας, στή διαφήμιση, στά ἀναμενόμενα σχόλια πού ἐπιμένουν πάντα στά τεχνικά κατορθώματα τῆς ταινίας, σέ τί τό μὴ ἀντιληπτό τρύκ χρωστάει τό ὅτι δέν εἶναι ἀντιληπτό. (Δέ θά μᾶς γελάσουν οἱ εἰδικές περιπτώσεις ὅπου ἡ διαφήμιση τουλάχιστον ἢ πιό ἄμεση σιωπᾶ πάνω σέ ὀρισμένα τρύκ μὴ ἀντιληπτά γιατί τό φανέρωμά τους θά ἐβλαπτε μίαν ἄλλη διαφήμιση, τῆ διαφήμιση τοῦ ἠθοποιοῦ π.χ ἂν εἶναι χαμηλοῦ ὕψους καί ἡ ταινία τόν «μεγάλωσε» τεχνητά. Ἡ σιωπή εἶναι προσωρινή καί γιά καθορισμένο χρόνο καί δέν ἐμποδίζει τόν κινηματογράφο μέσα στή γενικότερη διαφήμιση νά ὑπογραμμίσει δεόντως τίς ἱκανότητες μηχανεύματος πού ἔχει).

Λοιπόν μέ τήν ἴδια τήν ἔννοια τοῦ τρύκ συνδέεται μιά κάποια διπροσωπία. Ἐνυπάρχει σ’ αὐτό κάτι πού εἶναι πάντα κρυμμένο (ἀφοῦ συνεχίζει νά εἶναι τρύκ ὅσο ἐκπλήττει τήν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ) καί ταυτόχρονα κάτι πού ἐπιδεικνύεται πάντα, ἀφοῦ ἔχει σημασία τό νά πιστωθοῦν οἱ δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου νά ἐκπλήττει τίς αἰσθήσεις μας. Τό ὄρατό, τό μὴ ὄρατό καί τό μὴ ἀντιληπτό τρύκ ἀποτελοῦν τρεῖς τύπους λύσεων, τρία ἐπίπεδα ἰσορροπίας ἀνάμεσα σέ δύο βασικές ἀπαιτήσεις.

7. Τό τρύκ σάν διαδικασία διηγηματικότητας.

Τά συντακτικά σήματα χωρίζονται ἔτσι ἀπό τά τρύκ γιατί δέν εἶναι, κατ' ἀρχήν, μηχανεύματα. Ἀκόμα ὁ ἴδιος ὁ ὄρος «εἰδικά ἐφφέ» (τοῦ ὁποίου ἡ κατανόηση εἶναι ἄλλωστε ἀρκετά φλού) περιορίζεται γενικά στά τρύκ καί ἀποκλείει συνήθως τά ρητορικά σημεῖα. Ἐν τούτοις τά τελευταῖα εἶναι εἰδικά ἐφφέ μέσα στό πλαίσιο τοῦ ὄρισμοῦ πού δόθηκε στήν ἀρχή αὐτοῦ τοῦ κειμένου: ὀπτικά εὐρήματα εἰδικά καί ἐντοπισμένα πού δέν συγκαίονται μέ τό κανονικό ξετύλιγμα τῶν φωτογραμμάτων, ὀπτικά ἐφφέ καί ὄχι φωτογραφικά.

Χωρίς καμία ἀμφιβολία αὐτή ἡ τεχνολογική συγγένεια εἶναι ἡ αἰτία γιά τό ὅτι τά τρύκ καί τά σήματα ἐξαγγελίας διακρίνονται λιγότερο εὐκόλα στήν πράξη, ἀπ' ὅτι θά μπορούσαμε νά πιστέψουμε λόγω τῆς διμεροῦς ἀρχῆς πού μᾶς προτείνει σ' αὐτό τό θέμα ἡ κοινοτυπία τῶν κινηματογραφικῶν σχολίων. Αὐτό τό τελευταῖο μᾶς λέει π.χ. ὅτι τό τάδε «γνέσιμο» ἔχει ἀξία συνταγματικοῦ σινιάλου διαχωρισμοῦ τοῦ πρῖν ἀπό τό μετά, ἐνώ τό τάδε ραλαντί εἶναι τρύκ προορισμένο νά δημιουργήσει μίαν ὄνειρική ἀτμόσφαιρα. Καί εἶναι ἀλήθεια ὅτι σέ ὄρισμένες περιπτώσεις ἡ διαφορά εἶναι ξεκάθαρη (παρ' ὄλο τό ὅτι τό ραλαντί ἀπό προοδευτική συμβατικοποίηση μπορεῖ νά γίνει καί σήμα ρητορικό τοῦ περάσματος στό ὄνειρο, πράμα πού ξαναθέτει τό πρόβλημα ἀπό τήν ἀρχή...). Ἀλλά καί ἀφήνοντας τό αὐτό στήν πάντα καί παραδεχόμενοι ὅτι ἡ ἀντίθεση εἶναι καμία φορά ἀρκετά ξεκάθαρη καί σαφῶς ξεχωρισμένη παραμένει τό ὅτι δέν εἶν' ἔτσι πάντα καί δέν ἦταν ἔτσι πάντα.

Αὐτό πού σήμερα γίνεται αἰσθητό σάν ἀπλό διάνθισμα λόγου ἦτανε πολύ συχνά γιά τούς πρώτους θεατές τοῦ κινηματογράφου ἕνα μαγικό «τρύκ», ἕνα μικρό θαῦμα ἐκπληκτικό καί μάταιο συγχρόνως. Ὁ Μελιές ὁ ἴδιος καθῶς ξέρομε δούλεψε ἕνα μεγάλο μέρος ἀπ' τά ὀπτικά ἐφφέ πού χρησιμοποιοῦνται ἀκόμα σήμερα, ἀλλά τά θεωροῦσε σά «μαγικές συνταγοῦλες» καί «καθαρές ἀθρακαθαδρες» (γιά νά υἱοθετήσουμε τίς ἐκφράσεις τοῦ Georges Sadoul¹⁰ πού τίς ξαναἤρε ὁ Edgar Morin¹¹ περισσότερο σάν σχήματα λόγου ὅπως πολύ σωστά τό ἔδειξε ὁ

Jean Mitry).¹² Χρειάστηκε νά επέμβει ἡ δύναμη τῆς συνήθειας καί ἡ προοδευτική σταθεροποίηση τῶν κωδίκων γιά νά πάψουν ὀρισμένα τρύκ νά εἶναι τρύκ (αὐτό εἶναι ἰδιαίτερα ξεκάθαρο γιά τό φοντού άνσαινέ). Αὐτή ἡ ἀβεβαιότητα τῆς διαχρονίας προβάλλεται ἐν μέρει στό συγχρονικό πλάνο στό ἴδιο τό ἐσωτερικό τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου. Ὅταν ἓνα φοντού άνσαινέ παρουσιάζεται ἀνάμεσα σέ δύο σεκάνς τῶν ὁποίων θέλει νά σημάνει ταυτόχρονα τό διαχωρισμό καί τή βαθειά σχέση — ἀφοῦ τέτοιο εἶναι τελικά τό σημαινόμενο αὐτῆς τῆς «τάξης» — εἶναι ἤδη σῆμα περάσματος (ἀλλά σῆμα ἀκόμα ἐπίκλησης). Ἄν αὐτό τό ἴδιο τό φοντού άνσαινέ τραθηγμένο σέ μάκρος μέ περισσότερη ἐπιμονή, συνυπερθέτει κάπως ἀρκετά τό πρόσωπο τοῦ ὄνειροπόλου ἥρωα καί αὐτό πού ὄνειρεῦεται, ὁ ρητορικός δείκτης, εὐαίσθητος σάν δείκτης ἀπό ὀνος του, διαχωρίζεται πιό δύσκολα ἀπό ἓνα ἐγχείρημα τρύκ καί ἡ σεκάνς διατηρεῖ κάτι τό θαυμαστό καί τό λιγάκι μαγικό. Ἄκόμα ἓνα βῆμα πρὸς τά πίσω καί θά φτάσουμε στή διαρκῆ διπλοτυπία. Ἐδῶ πιά εἶναι τρύκ μέ κάποιο δέλεαρ δείξης ἐξαγγελίας, ὅπως σ' ἐκεῖνο τό κομμάτι τῆς «Μπαλάντας τοῦ στρατιώτη» τοῦ Γρηγόρη Τσουχράϊ (Σοβιετική Ἐνωση 1959), ὅπου ὁ νεκρός ἥρωας στό τραῖνο πού διασχίζει ἓνα θλιμένο χειμερινό τοπεῖο, κουβαλάει μαζί του τή θύμιση κάποιων μικρῶν στιγμῶν εὐτυχίας.

Εἶναι εὐνόητο ὅτι τά ὀπτικά ἐφέ μοιάζουν πολύ συχνά σά νά διστάζουν ἀνάμεσα στή κατάσταση τοῦ τρύκ καί στό ἀρθράκι. Κι ἐφόσον δέν εἶναι φωτογραφίες, δέν εἶναι ποτέ «ρεαλιστικά». Παραμένουν πάντα σέ κάποια ἀπόσταση ἀπό τήν ὑπόλοιπη ταινία (κατ' αὐτό τό λόγο εἶναι ἄλλωστε καί «εἰδικά» εὐρήματα) κι αὐτή ἡ ἀπόσταση, λιγότερο ἢ περισσότερο αἰσθητή, ἀποδίδεται (ἀνάλογα μέ τό περιεχόμενο, τό εἶδος τῆς ταινίας, φανταστικῆς ἢ κωμικῆς ἢ ἀντιθέτως λιγότερο σημαδεμένης ἀπ' τή μεριά τοῦ μυθικοῦ κ.λπ.) ἢ σάν ἓνα πῆδημα πρὸς τό παράξενο, ἢ σάν μιὰ ἔνδειξη μεταγλωσσολογικῆς φύσης πού βοηθάει στήν καλλίτερη κατανόηση τῶν γειτονικῶν εἰκόνων.

Στή σεκάνς τῆς «Μπαλάντας τοῦ στρατιώτη», ἡ διπλοτυπία τοῦ προσώπου μιᾶς κοπέλλας πάνω σ' ἓνα παγωμένο τοπεῖο καί πάνω στίς εἰκόνες τοῦ σιδηρόδρομου δέν ἐπιζητεῖ καθόλου

τήν εξυπάτηση του θεατή, είναι ξεκάθαρο ότι στην πραγματικότητα (της διήγησης), ο στρατιώτης κάνει ταξίδι με το τραϊνο. Και νοερά επαναφέρει τα χαρακτηριστικά της κοπέλλας που συνάντησε λίγο πριν. Θά μπορούσαμε νά πούμε τό ίδιο και για τήν περίφημη σεκάνς σέ άξελερέ της «Γενικής γραμμής» του Άϊζενστάϊν (Σοβιετική Ένωση 1929) όπου ή χωριάτσα του κολχός και ό εργάτης καφέρουν τελικά νά ξετινάξουν τήν αδράνεια της γραφειοκρατίας και κοντεύουν νά πάρουν τήν απαιτούμενη ύπογραφή για τήν αγορά του τρακτέρ τους. Οί ύπουργικές υπηρεσίες που ως έδω τίς είδαμε νυσταγμένες, σχεδόν κοιμισμένες, θά ζωντανέψουν ξαφνικά (χάρις στό άξελερέ) σέ μία πυρετώδη δραστηριότητα που καταλήγει στό χρόνο ενός κλεισίματος ματιού στην πολύτιμη ύπογραφή. Άλλά ξερούμε καλά ότι πρόκειται για μία καρικατούρα (καθώς και για μία σύμβαση που χαρακτηρίζει τό μπουρλέσκο) και ότι τά γραφεία του ύπουργείου, έστω κι αν πολιορκούνται άποτελεσματικά, πράμα στό όποιο καλεϊ ή ταινία, δέν μπορούν νά έργαστοϋν με τέτοιο ρυθμό μέσα στή διηγηματική πραγματικότητα.

Άντιθέτως οί ταινίες με θέμα τόν «άόρατο άνθρωπο» (που καταφεύγουν συχνά σ' ένα άλλο ειδικό εύρημα, τό μαϋρο φόντο με μάσκες, πετυχαίνουν τό σκοπό τους, όταν τόν πετυχαίνουν, έφόσον έχουμε τήν έντύπωση ότι σύμφωνα με τήν *διηγηματική αλήθεια* ό ήρωας ό ίδιος, κατά τά άλλα άθέατος, γυρίζει άργά τό πόμολο της πόρτας. Τό έμφέ θά ήταν άποτυχημένο αν ή ιδέα του όπτικού ευρήματος ήταν ξεκάθαρα παρούσα στό πνεϋμα μας, όπως γίνεται όταν ή ταινία είναι άδέξια.

Ύπάρχει λοιπόν τρϋκ όταν ύπάρχει εξυπάτηση. Μπορούμε νά συμφωνήσουμε νά χρησιμοποιούμε τόν όρο στις περιπτώσεις όπου ό θεατής έγγράφει στό *λογαριασμό της διήγησης τό σύνολο των όπτικων δεδομένων που του προσφέρονται*. Στις φανταστικές ταινίες ή έντύπωση του μή ρεαλιστικού είναι πειστική μόνο όταν τό κοινό έχει τήν αϊσθηση του ότι παρίσταται όχι σέ κάποια πιθανή εικονογράφηση διαδικασίας που ύπακούει σέ μία μή ανθρώπινη λογική, αλλά σέ άλληλουχίες συνταρακτικές ή «άπίθανες» που έκτυλίσσονται παρ' όλ' αυτά μπροστά στά μάτια του με τόν τρόπο της άπρόσμενης εμφάνι-

σης τῶν συμβάντων. Στήν αντίθετη περίπτωση ὁ θεατής ἐπιχειρεῖ ἀνάμεσα στό ὀπτικό ὑλικό πού συστήνει τό φιλικό κείμενο ἓνα εἶδος αὐθόρμητης ἐπιλογῆς καί ἀποκομίζει μόνο ἓνα μέρος τῆς διήγησης. Οἱ ὑπηρεσίες τοῦ Ὑπουργείου Γεωργίας λειτούργησαν πιά γρήγορα γιατί τοὺς μίλησε κάποιος μέ τόνο πού ἔπρεπε· νά τί ἀνήκει στή διήγηση. Ἡ ταινία θέλησε νά χωρατέψει πάνω στήν ξαφνική ἐπιτάχυνση καί τό παραξύλωσε εἰρωνικά· νά ἡ *πρόθεση* πού ἀνήκει στήν ἐξαγγελία. Στό ἀκριβές μέτρο ὅπου διατηρεῖται αὐτός ὁ ἀντιληπτικός διχασμός τό ὁμοσημαινόμενο δέ μπορεῖ νά παρουσιαστεῖ σάν σημαίνόμενο καί δέν ὑπάρχει τρύκ. Τό ὀπτικό ἐφέ δέν ἔχει συγχιστεῖ μέ τό κανονικό παιγνίδι τῶν φωτογραμμάτων, ὀλόκληρη ἡ ὀπτική διάσταση δέν ἔχει ἐκκληφθεῖ σάν φωτογραφική, ἡ *διηγηματικά* δέν ὑπῆρξε καθολική.

8. *Τρύκ καί ρητορικά σήματα (ἐπαναφορά):*

Ρευστότητα τῶν ὀρίων

Αὐτό εἶναι πού ἐξηγεῖ τό ὅτι σέ πολλές περιπτώσεις ὑπάρχει τρύκ καί ταυτόχρονα δέν ὑπάρχει. Ἡ ἀντιληπτική διάκριση πού μόλις καθορίσαμε οὔτε τηρεῖται αὐστηρά οὔτε ἐγκαταλείπεται τελειωτικά. Ὁ θεατής δέν εἶναι θύμα τῆς μηχανέυσης τόσο ὥστε νά ἀγνοεῖ τήν ὑπαρξή της, ἀλλά οὔτε καί τή συνειδητοποιεῖ σέ σημεῖο πού νά χάνει τήν ἀποτελεσματικότητά της. Ἡ στάση τοῦ θεατῆ τοῦ ὁποῖου ἡ πίστη διχάζεται ἀνταποκρίνεται στήν πίστη τοῦ κινηματογράφου, γιά τόν ὁποῖο ἔλεγα ὅτι προτείνει τά τρύκ του σάν ὁμολογημένες μηχανέυσεις. Σ' αὐτό τό παιγνίδι ὁ κινηματογραφικός θεσμός κερδίζει πάντα γιατί κερδίζει δύο φορές. Σάν ἀναπαράσταση ἐφόσον τό εἰδικό ἐφέ, λίγο αἰσθητό σάν τέτοιο, ἀποδίδεται στή διήγηση (= ἀδυνατίσμα τῆς διάκρισης, πῶση στόν τομέα τῆς μαγείας) καί μέ τή δήλωση τῆς ἰδιαίτερης ἐξουσίας του ἐφόσον τό εὔρημα, ἀρκετά χαρακτηρισμένο σάν εὔρημα, ὀδηγεῖται στό νά λειτουργήσει πρὸς ὄφελος τοῦ λόγου (διατήρηση τῆς διάκρισης καί τῆς ρητορικῆς ὑπεκφυγῆς, ἀπ' τήν ὁποῖα δημιουργεῖται ἡ ἀγάπη τοῦ κινηματογράφου).

Καταλαβαίνουμε καλλίτερα, τώρα, γιατί οί στίξεις, και τά άλλα περάσματα διακρίνονται συνήθως ἄσχημα ἀπό τά τρύκ. Δέν εἶναι μόνο γιατί στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἄρχισαν ἀπό τό νά εἶναι τρύκ. Δέν εἶναι μόνο γιατί ἔχουν κοινό μ' αὐτό, στήν τεχνολογία, τό ὅτι εἶναι εἰδικά ἐμφέ. Εἶναι καί γιατί τά ἴδια τά τρύκ στή μιά τους πλευρά (τήν ὁμολογία τῆς ἐξαγγελίας) ἐκδηλώνουν μιά ἐνυπάρχουσα συγγένεια μέ τά ρητορικά σήματα καί δέν χωρίζονται ἀπ' αὐτά, σέ συγχρονία, περισσότερο ἀπό ὅσο τό κατώφλι ἑνός περάσματος ἀπό τό ὄριό του. Ἐπό τό ὁμολογημένο μηχανεῦμα (τό τρύκ) περνᾶμε στήν καθαρά συντακτική μορφή, ὅταν ἡ ὁμολογία ἀποαμφιβολοποιεῖται ἀρκετά ὥστε ἡ μηχανεὺση νά μὴν εἶναι πιά μηχανεὺση καί ὥστε ὁ θεατής, μπροσά στό ὀπτικό ἐμφέ νά μὴν ἀποδίδει κανένα μέρος του στή διήγηση. (Ἐδῶ πρόκειται γιά τήν περίπτωση ὀρισμένων φοντύ σέ μαῦρο πού προσφῆρονται ὀλοφάνερα σάν ὄρια «κεφαλαίων»). Παραμένει λοιπόν ἀληθινό τό ὅτι ἡ ἀπουσία μηχανεὺσης καθορίζει τό καθαρό σήμα περάσματος. Ἐπλῶς εἶναι σπάνιο τό νά εἶναι καθαρό ἕνα σήμα περάσματος, καί νά μὴν ἀκολουθεῖται ἀπό μιά ἀρχή (ἢ ἕνα τέλος;) τρύκ.

Στίς πιά πετυχημένες ταινίες πάνω στόν «ἀόρατο ἄνθρωπο» ὁ πιά ἀπλοϊκός θεατής — μέ τή προϋπόθεση ἐντούτοις νά ἔχει τή συνήθεια τοῦ νά *πηγαίνει στόν κινηματογράφο* — δέ χάνει ποτέ τελείως ἀπ' τά μάτια, καί μέσα στό παθιασμένο ἐνδιαφέρον του γιά τήν ὑπόθεση, τό ὅτι οἱ εἰκόνες ἐπιτεύχθηκαν ἀπό κάποια εἰδικευμένη τεχνική. Ἐντίθετα στή σεκάνς τῆς «Γενικῆς γραμμῆς» κι' ὁ πιά κριτικός πληροφορημένος θεατής θά ἔχει φευγαλαῖα τήν ἐντύπωση, ἀνάμεσα στίς σκέψεις πού αὐτοσχεδιάζει σχετικά μέ τή γραφή τοῦ κινηματογραφιστή, ὅτι τά πρόσωπα τῆς ταινίας μετατοπίζονται «στ' ἀλήθεια» ὅσο γρήγορα τά βλέπει νά τό κάνουν. Ἡ ἀποστασιοποίηση ὅπως κι ἡ ταύτιση δέν εἶναι ποτέ ὀλοκληρωτικές. Αὐτή εἶναι μιά ἀπό τίς πλευρές τῆς «διασυγχώνευσης» τοῦ πραγματικοῦ καί τοῦ φανταστικοῦ πού εἶχε ἤδη ἀρκετά μελετήσει ὁ Edgar Morin στό βιβλίο του «*Ὁ κινηματογράφος ἢ ὁ φανταστικός ἄνθρωπος*».

Ἡ «σύνταξη» τῆς ταινίας μένει παγιδευμένη στίς κινήσεις τῆς συγκινητικότητας καί τό θαυμαστό τρύκ μπορεῖ κάθε στιγ-

μή νά γίνει συμβατικότητα στό ρεαλιστικό κινηματογράφο. Τά πιό συναρπαστικά φανταστικά φίλμ, τά πιό διασκεδαστικά μπουρλέσκ, μᾶς προσφέρουν τρύκ πού γίνονται πάντα ἀντιληπτά λιγότερο ἢ περισσότερο σάν ὄργανα τοῦ λόγου· καί μάλιστα αὐτό καθορίζει αὐτά τά εἶδη. Δέ μποροῦν νά λειτουργήσουν σάν τέτοια παρά μόνο γιατί προκαλοῦν στό κοινό μιὰ διπλή καί ἀντιφατική ἀντίδραση. Πίστη στήν πραγματικότητα, τή θαυμαστή ἢ τήν κωμική) τῶν παρουσιαζόμενων γεγονότων, ἐνδιαφέρον γιά τό κατόρθωμα γιά τό ὅποιο ὁ κινηματογράφος ἀποδείχεται ἱκανός. Αὐτά τά εἶδη στηρίζονται σέ μιὰ εὐθραυστη ἰσορροπία πού κινδυνεύει κάθε στιγμή νά διαραγεῖ πρὸς τή μιὰ ἢ πρὸς τήν ἄλλη κατεύθυνση. Κι αὐτός εἶναι χωρίς ἀμφιβολία ἕνας ἀπ' τοὺς λόγους γιά τοὺς ὁποίους ὑπάρχουν πολύ λίγες καλές ταινίες μπουρλέσκ κι ἀκόμα λιγότερες καλές φανταστικές ταινίες.

Ἡ ρητορική διάσταση, τελικά, εἶναι εὐάλωτη ἀπό τό ἴδιο τό τρύκ πού δέν εἶναι μονάχα θαυμαστό. Ἀντίθετα ἡ μορφή τοῦ λόγου δέν εἶναι μόνο συντακτική καί ἐνθαρρύνει συχνά τή διαδικασία τῆς διηγηματικότητας. Εἶδαμε παραπάνω πὼς ὁ θεατῆς τῆς «Μπαλλάντας τοῦ στρατιώτη» δέν διηγηματικοποιεῖ ὑποχρεωτικά τό περιεχόμενο τῆς διπλοτυπίας. Ξέρει ὅτι ἡ κοπέλλα δέν εἶναι μέσα στό τραῖνο, ὅτι μόνο ὁ στρατιώτης βρίσκεται ἐκεῖ μέσα «γιά τά καλά» καί ὅτι τό ὀπτικό ἐμφέ χρησιμεύει στό νά εἰσάγει συμβατικά νοερές εἰκόνες στήν ἀναπαράσταση τῆς διήγησης. Εἶναι παρ' ὅλα αὐτά ξεκάθαρο ὅτι αὐτός ὁ τρόπος εἰσαγωγῆς τους (τοῦ ὁποίου δέν θ' ἀρνηθοῦμε τή συμβατικότητα) δέν εἶναι καθόλου ἀντίστοιχοι μιᾶς γλωσσικῆς ἀγγελίας «ὁ στρατιώτης μέσα στό τραῖνο, σκεφτόταν τήν κοπέλλα». Μιὰ τέτοια ἀγγελία θά προκαλοῦσε μιὰ ἀντιπαράσταση λέξεων μέ τή φροδδική σημασία τῆς ἔκφρασης, ἐνῶ ἡ διπλοτυπία προσφέρεται σάν μιὰ ἀναπαράσταση πραγμάτων. Ἀκόμα οἱ δύο εἰκόνες, ἡ διηγηματική καί ἡ νοερή, ἔρχονται νά συνυπερτεθοῦν χωρίς ρητό σῆμα διαφοροποίησης καί σέ ἴδια «ὑπόθεθα» (= φωτογραφικά καί στή μιὰ καί στήν ἄλλη). Ἀκόμα αὐτό πού προορίζεται στό νά τίς ξεχωρίζει γιά τά μάτια μιᾶς ζῦπνιας λογικῆς — ἡ ἀντίθεση τοῦ «πραγματικοῦ» καί τῆς νοε-

ρης ἀναπόλησης — ἀποδείχεται, χάρις στό κινηματογραφικό εὔρημα, εὐστροφα ἀναιρούμενη καί συγκεχυμένη τήν ἴδια τή στιγμή ὅπου ἡ συμβατικότητα τό δείχνει ἐπίτηδες. Ὁ διηγηματικός ἐκθέτης τοῦ «περάσματος στήν ἐσωτερικότητα» φοδράρεται ἀναγκαστικά ἀπό νύξεις πιό θολές καί πιό βαθιές. Παρουσιάζεται ἀπό τήν προσέγγισή του σά μιὰ *συμπύκνωση* δύο εἰκόνων, ὅπου ὁ πόθος τοῦ στρατιώτη γνωρίζει τήν πραγμάτωσή του, σέρνει μαζί του αἰώνων θρύλλους καί παραμύθια πάνω στήν ἐρωτική τηλεπάθεια, στήν παρουσία μέσα ἀπό τήν ἀπουσία καί σά μάτια τῆς ψυχῆς. Κατ' αὐτόν τόν λόγο ἀκριβῶς χάνει τή συντακτική του καθαρότητα κι ἔρχεται νά *ἐπαυξήσει* τή διήγηση. Σέ μιὰ βαθμίδα ἢ σέ μιάν ἄλλη, ἔτσι γίνεται μέ ὅλα τά σήματα ἐξαγγελίας, ἡ ἐνδεχόμενη «καθαρότητα» τους δέν εἶναι παρά μιὰ ἀκραῖα περίπτωση.

Ἡ ἄλλη ἀκραῖα περίπτωση πού μᾶς ὀδηγεῖ στό ἄκρως ἀντίθετο (ἄρα στή μεριά τοῦ τρῦκ) εἶναι ἡ περίπτωση τῶν μή ἀντιληπτῶν ἐφφέ, γιά τά ὅποια μίλησα παραπάνω (τό ντουμπλάρισμα π.χ.). Εἶναι χωρίς ἀμφιβολία ἡ μόνη γιά τήν ὅποια δέν ἀναρωτιόμαστε πιά κατά πόσο ἡ εἰδική ἐπέμβαση ἔγινε ἀντιληπτή σάν διηγηματική. Δέν ἔγινε καθόλου ἀντιληπτή, ὅποτε μποροῦμε νά εἶμαστε σίγουροι γιά τό ὅτι κι' ἂν ἔγινε, βοήθησε ὀλοκληρωτικά τή διήγηση. Φτάνοντας σ' αὐτό τό σημεῖο ὁ κινηματογραφικός θεσμός προτιμάει νά *ἐξασφαλίσει* τήν ἐξουσία του παρά νά τήν *ἐπιδείξει*. Τό μηχανεῦμα στό μᾶξιμούμ του εἶναι τό μίνιμουμ τῆς ὁμολογίας.

9. Ἡ ἀναίρεση τῆς ἀντίληψης στόν κινηματογράφο

Στίς ἐνδιάμεσες περιπτώσεις (πού ἀποτελοῦν τήν πλειονότητα τῶν τρῦκ κι ἕνα μεγάλο μέρος τῶν «συντακτικῶν» σημάτων) τό διπλό παιγνίδι, ἀπό τή μεριά τοῦ θεατή, δέν εἶναι δυνατό παρά μέ μιὰ διαδικασία πού μοιάζει λίγο μέ τήν *ἀναίρεση* (τήν ἄρνηση) πού περιγράφηκε ἀπ' τόν Φρόουντ μέ ἀφορμή τό ἄγχος τοῦ εὐνουχισμοῦ καί τή γέννηση τοῦ φετιχισμοῦ. Πράγματι ὀνομάζουμε «ὁ θεατής» τῆς ταινίας — αὐτός πού κοιτάει τήν ταινία — δέν εἶναι μόνο τό συνειδητό *ἐγώ* (πού ὅπως ξέ-

ρουμε ἄλλωστε σηκώνει *διχασμούς*) ἀλλὰ τὸ ἄτομο στήν ὀλό-
τητά του. Ἡ λογικὴ σκέψη ἀποδιηγηματικοποιεῖ ἀδιάκοπα τὰ
ὀπτικά εὐρήματα. «Ξέρει» ὅτι ἡ κοπέλλα τῆς «Μπαλλάντας
τοῦ στρατιώτη» (ἀντικείμενο τοῦ πόθου) δέν εἶναι παρούσα
μέσα στό τραῖνο. Ἀλλά κατά τόν ἴδιο χρόνο μιᾶ ἄλλη σκέψη,
περισσότερο δεμένη μέ τίς πρωτογενεῖς διαδικασίες καί μέ τήν
ἀρχή τῆς ἡδονῆς δέν ἔχει πληροφορηθεῖ γι' αὐτά πού ξέρει τὸ
ἐγώ, καί δέν τῆς ἔχουν σημανθεῖ (ἢ πού ἀπέρριψε τήν ἐπιστή-
μανσή τους). Αὐτὴ διηγηματικοποιεῖ ἀδιαλείπτως ὅ,τι ἡ καθα-
ρή συνειδηση γραμματικοποιεῖ τήν ἴδια στιγμή. Πρέπει νά
ποῦμε ὅτι ἔχει συμφέρον νά τὸ κάνει (μετά τήν ταύτιση σέ
δεύτερο πλάνο μέ τὸ στρατιώτη πού ἡ ταινία προσφέρει πρὸς
ἐξέταση ὄντας σ' αὐτὸ τελειῶς διάφανη). Θά ἤθελε νά βρίσκε-
ται ἡ κοπέλλα μέσα στό τραῖνο καί ἡ ταινία τῆς ἐπιτρέπει
ἀκριβῶς μέ τήν ἀκροθυσία τῆς διπλοτυπίας (πού «συμπυκνώ-
νει» τόσο καλά) νά ἔχει φαντασίωση ἢ τὸ ὄνειρο αὐτῆς τῆς
παρουσίας.

Ἔτσι οἱ ἐξουσίες τοῦ κινηματογραφικοῦ θεσμοῦ ξεπροβάλ-
λουν τούς πόθους πού στοὺς θεατές, δέν εἶναι καθόλου ἐπιφα-
νιακοὶ ἢ μεταβατικοί. Ὁ κινηματογράφος κατ' ἀκολουθίαν
βρίσκεται περισσότερο δυναμωμένος. Ἡ ἴδια ἡ δυνατότητα τοῦ
θεατῆ νά κομματιάζει συνεχῶς τήν πίστη του παίζει μεγάλο
ρόλο στήν αὐξηση τῆς ἐπιρροῆς τοῦ κινηματογράφου ἐπάνω
του. Ἀντιπροσωπεύει γι' αὐτόν τὸ στήσιμο ἑνὸς συμβιβασμοῦ
ὑπερβολικά ἐπικερδοῦς ἀνάμεσα σ' ἕνα κάποιο βαθμὸ ἱκανο-
ποίησης ἐντασιακῆς καί σ' ἕνα κάποιο βαθμὸ διατήρησης τῆς
ψυχικῆς ἄμυνας ἄρα ἀποφυγῆς τοῦ ἄγχους.

Κυρίως λόγω αἰτίων αὐτοῦ τοῦ εἴδους διατηροῦνται τὰ ἀτο-
μικὰ φαινόμενα προσήλωσης στόν κινηματογράφο, πού ἀπορ-
ρέουν ἀπὸ μιᾶ ἐξέλιξη ἀρκετὰ καταφανῆ καί ὑποβλητῆ (ὄπου ἡ
δημιουργία τοῦ συμβιβασμοῦ ἔχει μιᾶ μορφή συμπτώματος) ἢ
ἀντίθετα ἀπὸ τὴ διαυγῆ ἐπεξεργασία μιᾶς οἰκονομίας πού νά
εἶναι ἢ λιγότερο δυνατόν κακῆ, μετά τήν ἐλαστικοποίηση τῶν
ἀκεραιωτισμῶν τοῦ *ὑπέρ-ἐγώ* καί τὸ ἀπόχτημα, μέσα ἀπ' τὸ
θέμα, μιᾶς μίνιμουμ ἱκανότητας νά ἀνέχεται κανεὶς τόν ἑαυτὸ
του. Ἡ τελευταία περίπτωση πού ἀντιστοιχεῖ στίς λιγότερο

άμβλυες μορφές της *σινεφιλίας* έξηγηί και τή μόνιμη έπιρροή όρισμένων μορφών του κλασσικού κινηματογράφου όπως οι ταινίες κάθε είδους που κολακεύουν εύχαριστήσεις συννεοχής δύσκολα άντικαταστάσιμες.

10. 'Από τό τρύκ του κινηματογράφου στον κινηματογράφο σαν τρύκ

Θά έκπλαγούμε ίσως για τό ότι σκέψεις τόσο γενικού ένδιαφέροντος ήρθαν σιγά σιγά να συνεχίσουν μιάν ανάλυση των τρύκ και των σημείων στίξης, δηλαδή φαινομένων πολύ ειδικευμένων που καταλαμβάνουν μόνο μιá πολύ μικρή μερίδα στο πλέγμα του κειμένου της ταινίας. 'Αλλά αυτές οι ειδικές περιπτώσεις στη πραγματικότητα είναι ειδικές έφόσον καταστούν ειδικώς προφανή δύο γεγονότα που δέν έχουν τίποτα τό ειδικό και χαρακτηρίζουν τον κινηματογράφο στο σύνολό του. Τό ρόλο της όμολογημένης μηχανεύσης στά πλαίσια του κινηματογραφικού θεσμού και τό ρόλο της άναίρεσης της άντίληψης στά πλαίσια της οίκονομίας του θεάματος.

Πράγματι έχει σημασία τό να κατανοήσουμε ότι όλόκληρος ό κινηματογράφος είναι κατά κάποιον τρόπο ένα άπεραντο τρύκ και ότι ή θέση του τρύκ σε σχέση με την όλότητα του κειμένου είναι πολύ διαφορετική στον κινηματογράφο άπ' ότι στη φωτογραφία, διαφορά που έξαρτáται σε τελευταία ανάλυση άπ' τό ότι ό κινηματογράφος άποτελείται από πολλές φωτογραφίες που κάνουν τά πλάνα να παρελαύνουν στο έσωτερικό της ταινίας και τά φωτογράμματα στο έσωτερικό του πλάνου.

Είναι ένα τραχύ έγχείρημα τό να τρυκάρει κανείς μιá φωτογραφία (μιá και μόνη και επί πλέον άκίνητη) γιατί ή αναπαράσταση του άντικειμένου της που δίνει θεωρείται άυστηρά αναλογική και άπ' αυτό άντλει την ειδική της συνταγή κοινωνικής λειτουργίας. 'Αλλά βλέπουμε ήδη πώς αυτό που λείπει επίσης από τή φωτογραφία είναι κατά τό μεγαλύτερο μέρος, οι συντακτικοί έκθέτες του λόγου, που είναι τόσο πολυάριθμοι στον κινηματογράφο. Σίγουρα ή γωνιακή σύμπτωση, ή άπόσταση λήψεως, ό φωτισμός κ.λπ. συνθέτουν μιá ύποκειμενική έρμη-

νεία του φωτογραφισμένου αντικειμένου, και η κοινωνία δέχεται ότι και άλλες «διεργασίες» θά ήταν δυνατές για τό ίδιο αντικείμενο. Ἄλλά αὐτή ἡ ἔρμηνεία ὅπως πολύ σωστά τῶδειξε ὁ Roland Barthes¹³ εἶναι μορφωτικά αἰσθητή σάν μιὰ ξεκάθαρη ὁμοσήμανση πού καθόλου δέν ἀνάγεται στήν ἐπισήμανση, δηλαδή στό ἀντιπαριστόμενο ἀντικείμενο, ἀντίστοιχο μέ τή διήγηση στήν περίπτωση τῆς ἀκίνητης φωτογραφίας. Τά πάντα γίνονται σάν νά προσκαλεῖ ὁ κανόνας τοῦ παιγνιδιοῦ τόν θεατή μιᾶς φωτογραφίας νά ἐπιχειρήσει ἕνα αὐστηρό ἀντιληπτικό διαχωρισμό ἀνάμεσα στίς προθέσεις τοῦ φωτογράφου (πάντοτε ἐπαναλήψιμες λίγο πολύ καί ἀνίκανες νά στραφοῦν πρὸς τό τρῦκ) καί στήν ἴδια τή φωτογραφική ἀναπαράσταση, κατ' ἀρχὴν ἀπόλυτα πιστή ἀφοῦ ἐπιτεύχθηκε, μπορούμε νά ποῦμε, μονομιᾶς. Ὁ θεατὴς φτάνει νά «ξαναβρεῖ» κατὰ κάποιον τρόπο, κάτω ἀπὸ τόν παράγοντα ἐξαγγελία τοῦ ὁποίου ἐκτελεῖ τή νοερὴ ἀφαίρεση, αὐτὴν τὴν «ἀκατέργαστη, μετωπικὴ καί ξεκάθαρη (ὡς καί οὐτοπικὴ) φωτογραφία» γιὰ τὴν ὁποία μιλάει ὁ Roland Barthes. Ἡ κοινὴ ἀντίληψη θέλει νά μὴν εἶναι «στημένη» ἢ ἐπισήμανση, καί ὅτι εἶναι στημένο νά ἀνήκει στήν ὁμοσήμανση.

Γι' αὐτό εἶναι δύσκολο (ὄχι τεχνικά ἀλλὰ ψυχολογικά, δεοντολογικά) νά παραποιήσει κανεὶς μιὰ φωτογραφία. Ὁ φωτογράφος ἔχει ἐπιλογή μονάχα ἀνάμεσα σέ μιὰ «κανονικὴ» λήψη — πού, ἀκόμα κι ἂν ζητηθεῖ δέ θά εἶναι παραποιεμένη γιατί τό ἰδεώδες ἐπισημαινόμενο θά βρεῖ τόν τρόπο νά διασχίσει ἄθικτο ὅλα τὰ ἐφέ πού ἀπλῶς τό στολίζουν — καί ἂν θέλει πραγματικά νά ἐξαπατήσει, τό χαρακτηρισμένο ψέμα, ἢ δόλια πρακτικὴ, ὅπως σ' ἐκεῖνα τὰ φωτογραφικὰ «μοντάζ», ἐπιδέξια κολλήματα δύο διαφορετικῶν ἀπόψεων πού χρησιμοποιοῦν οἱ φαῦλοι πολιτικοὶ γιὰ νά ἐξευτελίσουν τοὺς ἀντιπάλους τους, ὁ «φακός»* συλλαμβάνεται σέ κάποια ἐπιλήψιμη θέση. Τό φωτογραφικὸ τρῦκ ὀφείλει νά εἶναι ἕνα *κίβδηλο* καί ἀναίσχυντο ἢ νά μὴν ὑπάρχει. Ὑποχρεώνεται νά ἐπεμβαίνει χονδροειδῶς στό ἴδιο τό ἐσωτερικὸ τῆς φωτογραφούμενης πράξης, ἀφοῦ ἡ φωτογραφία ὑποτίθεται ὅτι παραπέμπει μονοκοπανιάς σέ ἕνα θέαμα πραγματικὸ πού θά τό ἀναπαρῆγε μέ τρόπο ἀδιάσπαστο.

Χωρίς ν' αφήνει έτσι κανένα ρήγμα, καμια ρωγμή, πού θάδινε τή δυνατότητα σέ κάποιο λεπτό τρύκ, σέ κάποια μισο-τρύκ, νά επέμβει.

Ἀντίθετα ὁ κινηματογράφος ἔχει περί πολλοῦ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τίς ρωγμές καί τίς σπέρνει σέ κάθε του βήμα. Κάθε πέρασμα ἀπό «πλάνο» σέ «πλάνο» παραδείγματος χάριν — ἢ ἀπό φωτόγραμμα σέ φωτόγραμμα ἄν λογαριάσουμε τά ἀξελερέ καί τά ραλαντί μικροῦ μεγέθους — προσφέρει τήν εὐκαιρία γιά γλύστρημα ἀνάμεσα ἀπό τά συμπαγή ἀλλά ξεχωρισμένα πλακάκια πού παράγουν οἱ ἀναλογικές κωδικοποιήσεις τίς δεξιότητες κάποιου τρύκ ἐπιτηδευμένου καί σταθεροῦ πού εἶναι στόν κινηματογράφο τελείως νόμιμο, καί δέν ἔχει ἀνάγκη νά πάει μέχρι τό ψέμα γιά νά ἀσκήσει τήν ἀποτελεσματικότητά του, ἀφοῦ μπορεῖ νά ἐπιτρέψει στόν ἑαυτό του το παιχνίδι μέ τήν πολλαπλότητα τῶν φωτογραφιῶν καί συγκολλήσεις τῆς μιᾶς μέ τήν ἄλλη, παιχνίδι πού εἶναι ἄλλωστε ὁμολογημένο καί ἠθικό. Ἡ ἐπισήμανση δέν εἶναι πιά ἀδιάσπαστη. Προσφέρεται ἀπό μόνη της σά δομημένη (αὐτή εἶναι μιᾶ ἀπό τίς μεγάλες σημειολογικές διαφορές ἀνάμεσα στόν κινηματογράφο καί στή φωτογραφία). Δέν ὑπάρχει πιά χάσμα πού νά ὑποτίθεται ὅτι ἐπεμβαίνει ἀνάμεσα στό ἐπισημανθέν καί στό ὁμοσημανθέν. Ἔτσι περνᾶμε μαλακά καί χωρίς ἀνακολουθία ἀπό τήν ἀπλή συλλογιστική πρόθεση (τήν ὁποία ἐντοῦτοις θά ἐγγράψει ὁ θεατής στό λογαριασμό τῆς διήγησης) στήν ἀρχή ἑνός τρύκ γιά τό ὅποιο ὁ ἴδιος θεατής θάχει ἀπατηθεῖ πολύ μερικά.

Τό μοντάζ τό ἴδιο, πού βρίσκεται στή βάση κάθε κινηματογράφου, εἶναι ἤδη ἕνα ἀέναο τρύκ χωρίς νά ἔχει καταδικαστεῖ σέ περιορισμό, στό περιθώριο τοῦ *ψεύτικου* γιά τίς συνήθεις περιπτώσεις. Ἄν πολλές διαδοχικές εἰκόνες ἀναπαριστοῦν ἕνα τόπο ἀπό διαφορετικές γωνίες, ὁ θεατής, θύμα τοῦ «τρύκ» θά ἀντιληφθεῖ αὐθόρμητα τόν τόπο αὐτόν σάν ἐνιαῖο, ἀφοῦ ἀκριβῶς ἡ ἴδια ἢ ἀντίληψη θάχει ἀναδομήσει τήν ἐνότητα. Τό τρύκ ἐδῶ βασίζεται σέ μιᾶ *προβολή* καί εἶναι μιᾶ ἄλλη ὄψη τῆς ἀναλογικῆς δόμησης, τῆς δόμησης τοῦ ἀναπαριστούμενου. Ἡ δόμηση μέσα στήν ταινία εἶναι καί δόμηση μέσα στό μυαλό τοῦ θεατή. Ἀλλά τήν ἴδια στιγμή ὁ τελευταῖος αὐτός δέ θά

ἀγνοήσει τό ὅτι εἶδε πολλαπλές φωτογραφίες. Δέ θᾶχει ἐξαπατηθεῖ. Σήμερα ἔχουμε τόσο συνηθίσει στό μοντάζ πού δέ θά ἴρχόταν στό μυαλό κανενός νά τό ἐντάξει στά τρύκ (ἢ στά εἰδικευμένα ἐφέ) μιᾶ διεργασία τόσο κοινή καί τόσο γενική. Ἄλλά τό μοντάζ — πού μένει τό τυπικό τρυκάρισμα στή φωτογραφία, γεγονός μέ ἰδιαίτερη σημασία, — ἀναφερόταν τό 1912 σ' ἓνα βιβλίο τοῦ Ducosm σχετικό μέ τήν τεχνική τοῦ κινηματογράφου, σάν τό πιό στοιχειώδες τρύκ. Στόν κινηματογράφο τά ἴδια στό βάθος διαθήματα, ἀνάλογα μέ τόν τρόπο πού ἐξειδικεύονται στήνουν τήν πιό κοινή σύνταξη καί ἐπιτρέπουν τά πιό ἀποφανερὰ ἢ τά πιό σπάνια τρύκ. Ἔτσι ἐξηγεῖται τό ὅτι τά ἀνεπαίσθητα τρύκ εἶναι τά μόνα καθαρά τρύκ καί τό ὅτι μόνο μ' αὐτά μπορούμε νά εἶμαστε ἡσυχοί ὅτι ὁ θεατής ἔχει τελείως ἐξαπατηθεῖ ἀφοῦ δέν πρόσεξε τίποτε. Ἄπό τή στιγμή πού προσεγγίζουμε τόν ἀπέραντο τομέα τῶν ἀνεπαίσθητων ἐπεμβάσεων, τό τρύκ καί ἡ γλώσσα δέν εἶναι πιά παρά δύο πόλοι τοποθετημένοι στά ἄκρα ἑνός ἄξονα κοινοῦ καί συνεχοῦς διακεκριμένοι ὁ ἓνας ἀπό τόν ἄλλο ἀπό τό κέντρο βαρύτητάς τους καί ὄχι ἀπό τά ὄριά τους.



Ἡ διαφορά πού ἀναφέραμε ἀνάμεσα στόν κινηματογράφο καί στή φωτογραφία ἔχει κάτι τό παράδοξο. Φαίνεται πράγματι, ἀπό ἄλλες ἀπόψεις, ὅτι ἡ κουλτούρα μας παραχωρεῖ στόν κινηματογράφο μιᾶ *πίστωση πραγματικότητας* ἀνώτερη ἀπό κείνη πού παραχωρεῖ στή φωτογραφία. Ὁ κινηματογράφος πού διαθέτει κίνηση, χρονικό ξεδίπλωμα (καί χωρίς νά μιλήσουμε γιά τόν ἤχο καί γιά τό λόγο) δέ φαίνεται νά «ἀναπαράγει τή ζωή» μέ τρόπο πολύ πιό πλήρη — πολύ πιό «ζωντανό» ὅπως λένε ὄχι κατά τύχη — ἀπ' ὅτι τό κάνει ἡ φωτογραφία; Ἄλλά πρέπει νά προσέξουμε τό ὅτι ἡ κοινωνική λειτουργία αὐτῶν τῶν δύο λόγων, δέν ἐξαρτᾶται μόνο ἀπό τίς ὑποτιθέμενες σχέσεις τους μέ τήν «πραγματικότητα», ἀλλά ἐξαρτᾶται τό ἴδιο κι ἀπό τή θέση τοῦ καθενός τους σέ σχέση μέ τήν ἱστορική παράδοση τῶν τεχνῶν ἀναπαράστασης (ἐποποιῖα, κλασικό μυθιστό-

ρημα, ζωγραφική μέ θέμα, θέατρο πλοκής κ.λπ.). 'Ο κινηματογράφος — άκριβώς γιατί βρίθει δειγμάτων πραγματικότητας και γιατί αυτά μπορούν νά παίξουν πρός όφελος τής μυθοπλασίας — ήρθε νά παρεμβληθεί σ' αυτή τήν παράδοση χωρίς μεγάλη προσπάθεια. 'Εξαιρετικά άφοπλισμένη έξαιρετικά «φτωχή» ή φωτογραφία έμεινε ύπερβολικά στό περιθώριο και μιά σημαντική μερίδα τών χρήσεών της άνάγεται στην τάξη πού θεωρείται «μή καλλιτεχνική»: φωτογραφίες ταυτότητας, οικογενειακές φωτογραφίες, είκονογραφήσεις τεχνικών βιβλίων κάθε είδους, φωτογραφίες άρχείων κ.λπ. 'Η κοινωνική εικόνα τής φωτογραφίας έπιρραζέται φοθερά άπ' αυτό και σέρνει μαζί τής τή ληξιαρχική μούχλα άπό τήν όποια ό κινηματογράφος είναι άπαλλαγμένος.

'Ενώ ή φωτογραφία δέ διαθέτει μιά δύναμη πραγματικότητας μέ άρκετό γόητρο γιά νά άποσπᾶται στις έργασίες τής θεωρούμενες πίο εύγενείς τής φανταστικής μυθοπλασίας, τής άποδίδεται άντιθέτως (καί πάντα μυθικά) μέ μιά τάση όπου μπορεί νά άναγνωρισθεί σάν μιά θέληση άποζημίωσης, ένα είδος άτίθασης άκεραιότητας (χωρίς όμως λάμψη) μέσα άπό τόν κυριολεκτικό σεβασμό αυτής τής ίδιας τής πραγματικότητας. Κι αυτή ή ίδια ή φήμη τού άδέκαστου άναγκάζει αυτόν πού κάνει τρϋκ νά γίνεται πλαστογράφος. 'Αντίθετα ό κινηματογράφος έπωφελείται στην κοινή συνείδηση αυτού τού είδους τής έπιείκειας κατά τό ήμισυ γοητευμένης πού ό μισογύνης άφιερώνει στις γυναίκες, και πού άποδίδουμε κατά γενικότερο λόγο σ' εκείνους άπό τούς όποιους δέν περιμένουμε άπόλυτη τιμιότητα και πού μπορούν νά έπιτρέψουν στον έαυτό τους κάποια σχετική διπροσωπία χωρίς όμως νά καταντήσουν στην άτιμία. Ξαναβρίσκουμε έδω τήν όμολογημένη μηχάνευση γιά τήν όποια μιλούσα παραπάνω. 'Αφού ό κινηματογράφος έγινε μιά τέχνη άναπαράστασης, ή κουλτούρα, όπως τόχε κάνει παλιότερα και γιά τό μυθιστόρημα και γιά τή ζωγραφική, νομιμοποίησε τά παιγνίδια του πάνω στη μυθοποίηση τής πραγματικότητας και στην πραγματικότητα τής μυθοποίησης. Κι έτσι έχει τής κοινωνικές «εύκολίες» τής χαρακτηριστικές στους κληρονόμους και τής όποίες δέ διαθέτει ή φωτογραφία.

Καί δέν είναι μόνο αὐτά. Οἱ τεχνολογίες ἔχουν ἐπίσης μεγάλη βαρύτητα σ' αὐτό τό πρόβλημα. Ἡ τεχνολογία τοῦ κινηματογράφου κι ἡ τεχνολογία τῆς φωτογραφίας εἶναι ὁμολογουμένως ἄρκετά γειτονικές, ἀφοῦ ἡ δεύτερη ἀποτελεῖ κιάλας μέρος τῆς πρώτης καί ἀφοῦ, πιά οὐσιωδῶς, παράγουν καί ἡ μία καί ἡ ἄλλη ἀναλογικούς κώδικες στοὺς ὁποίους προσειδιάζει ἡ ὁμοιότητα, ἄρα καί ἡ ἐντύπωση τῆς μή-κωδικοποίησής. Ἀνάμεσα στή μία καί στήν ἄλλη ἡ διαφορά εἶναι κυρίως τοῦ ἐπιπέδου συνθετότητας. Ἀλλά μετράει πολὺ. Ἡ φωτογραφική κωδικοποίηση εἶναι σχετικά ἀπλή καί συμπαγῆς. Μιά εὐρωστη μηχανική πού εἶναι δύσκολο νά ἀποδιοργανωθεῖ μέ τό μαλακό καί πού μποροῦμε νά τήν παραποιήσουμε μόνο μέ μία ἐπέμβαση ἄρκετά χροντοκομμένη γιά νά καταγγελθῆ σ' αὐτήν μία διαστρέβλωση τῆς παραδεδεγμένης ροῆς τῶν πραγμάτων. Ἡ μηχανική τοῦ κινηματογράφου, παρά τό ὅτι εἶναι κι αὐτή ἀναλογικοῦ τύπου, ἐμπεριέχει ἓνα πολὺ μεγαλύτερο ἀριθμό ἀπό ξεχωριστές διαδικασίες κωδικοποίησης συνδεδεμένες μεταξύ τους ἀπό ἓνα περιπλεγμένο συγκρότημα συνδέσεων. Κάθε φωτόγραμμα εἶναι μιά φωτογραφία, πού ὁμως ἀκολουθεῖ τήν προηγούμενη μόνο μέ τήν μεσολάβηση ἑνός «μαύρου» τοῦ ὁποίου ἡ διάρκεια εἶναι θέμα ἀπόφασης (καί ἔχει περάσει ἀπό μεταλλαγές ἀπό τόν καιρό τοῦ βωβοῦ ὡς τίς μέρες μας). Αὐτά τὰ φωτογράμματα εἶναι ἀπό μόνα τους συγκροτημένα σέ μάτσα (τά «πλάνα») τῶν ὁποίων ἡ σύζευξη ἀνοίγει κάθε φορά μιά διαδικασία ἐπιλογῆς (ἀπλό κόψιμο, ὀπτικά ἐφέ κ.λπ.). Μηχανική ὑψηλῆς ἀκρίβειας τῆς ὁποίας ἡ δύναμη ὁμοιότητας αὐξάνεται συνεχῶς, ἀλλά ταυτόχρονα αὐξάνεται καί ἡ εὐπάθεια πρὸς ἐλαφρές ἀποδιοργανώσεις πού εἶναι τό ἀνάποδο τῶν πολυάριθμων ἀναγκαίων διοργανώσεων.

Αὐτό θάπρεπε νά τό δείξω σέ περισσότερη ἔκταση. Ἀλλά δέ θά χρησιμοποιήσω γιά ἐπιχείρημα, ἐδῶ, ὅτι ἓνας ἀξιοπρόσεχτος χαρακτήρας τῶν κινηματογραφικῶν τρύκ εἶναι πῶς κανένα τους δέν παραποιεῖ *τελείως* αὐτό πού παραποιεῖ.

Τό σταμάτημα σέ μιά εἰκόνα πού ἀλοιώνει τήν κανονική κίνηση ἀφήνει ἄθικτη τή φωτογραφικότητα. Τό φλού πού ἀποδιοργανώνει τό βόλεμα τοῦ θεατῆ, δέ μεταβάλλει τήν ἐκάστοτε

θέση τῶν ἀντικειμένων μέσα στό χώρο. Τό ἀναποδογύρισμα τῆς ταινίας τηρεῖ μέσα ἀπ' τή χρονική σειρά ἓνα εἶδος ἀρχῆς διαφάνειας. Οἱ μάσκες καί κόντρα-μάσκες ἐπιτρέπουν τή διατήρηση τῶν μή παραποιημένων φωτογραφικῶν ζωνῶν. Τό ραλαντί, πού ἐξαπατᾷ παίζοντας μέ τήν παραδεδεγμένη ταχύτητα παρέλασης τῶν εἰκόνων, δέν ἀλοιώνει οὔτε τή μορφή οὔτε τήν κατεύθυνση τῆς κίνησης κ.λπ.

Ἄγγιζουμε ἐδῶ ἓνα πρόβλημα πού κουβεντιάστηκε πολύ τόν τελευταῖο καιρό καί στό ὁποῖο ὁ Jean Patrick Lebel ἀφιέρωσε μόλις ἓνα βιβλίο πού ἡ ἐπιχειρηματολογία του εἶναι ἐξονυχιστική καί πού ὀρισμένες ἀναπτύξεις του μοῦ φαίνονται γερές καί πειστικές.¹⁴ Παρ' ὅλ' αὐτά αἰσθάνομαι νά μή συμφωνῶ μέ μία ἀπό τίς κεντρικές θέσεις τῆς ἐργασίας του. Μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ τεχνική διάσταση δέ δημιουργεῖ ἓνα εἶδος μαντρί ἀνεπιρρέαστο ἀπό τήν ἱστορία. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ἡ τεχνική, ἀπό τό ὅτι λειτουργεῖ, ἀποδείχνει τήν ἐπιστημονική (κι ὄχι τήν ἰδεολογική) ἀλήθεια τῶν ἀρχῶν πού βρίσκονται στή βάση της. Ἄλλά τό πῶς τῆς λειτουργίας της (= οἱ διοργανώσεις τῆς μηχανῆς) πού δέ συγγέεται μέ τό *γιατί* της, δέ βρίσκεται καθόλου ὑπό τόν ἔλεγχο τῆς ἐπιστήμης, καί εἰσάγει προτιμήσεις πού δέ γίνεται νά μήν εἶναι κοινωνικο-μορφωτικῆς τάξης. Πολύ μακριά ἀπό τό νά ἀπομακρύνει ἡ τεχνική τήν κουλτούρα, ὀρισμένες τεχνολογίες — μέσα ἀπό τό ἴδιο τό παιγνίδι τῶν τεχνικῶν τους χαρακτηριστικῶν ὅπως προσπάθησα νά τό δείξω — προσφέρονται σέ ἐπεμβάσεις τῶν ὁποίων ἡ ἱστορικοί προσδιορισμοί δέ χωρᾶνε καμία ἀμφιβολία. Καί δέ χρειάζεται νά ναι κανεῖς μαρξιστής γιά νά πεισθεῖ γι' αὐτό κοιτάζοντας τριγύρω του.

Συμπέρασμα. Ὁ κινηματογράφος, μέσα σέ ποιά ἱστορία;

Στόν ὀρίζοντα ὄλων αὐτῶν τῶν προβλημάτων, ὀδηγοῦμαστε στό νά ἐρωτηθοῦμε γιά τήν ἀκριβή φύση τῶν σχέσεων, ταυτόχρονα πραγματικῶν καί ἄσχημα γνωστῶν πού ὁ κινηματογραφικός θεσμός — καί ὄχι μόνο ὁ *ἐμπορικός κινηματογράφος* — διατηρεῖ μέ τήν ἰδεολογία γενικά. Μέχρι ποῖο σημεῖο ὁ

θεσμός αυτός επιμένει στη θέληση να ψαρεύει τόν πελάτη, κνηγώντας τό κέρδος ἄρα προτιμᾶ τό παρόν οικονομικό καθεστώς (ἢ τίς ἐπιβιώσεις του σέ ἄλλα καθεστώτα); Μέχρι ποιό σημείο εἶναι δεμένος στό γεγονός, τό ιστορικό γεγονός πού εἶναι ἐν τούτοις ἀποστασιοποιημένο ἀπό τή χρονολογία τῶν οικονομικῶν συστημάτων, πού καθορίζει τήν ἐμφάνιση τῶν τεχνῶν ἀναπαράστασης καί τήν ἀπλή ὑπαρξη μιᾶς διήγησης; Μέχρι ποιό σημείο, τέλος, ὀλόκληρος ὁ κινηματογράφος δέν ἀποτελεῖ τίποτ' ἄλλο ἀπό μιᾶ ἀπό κείνες τίς ἐφευρέσεις μέ τίς ὁποῖες ὁ ἄνθρωπος προσπαθεῖ ν' ἀπαντήσει στούς πεισματώδεις στόχους πού του προτείνει ὁ ναρκισσισμός του, ἐπενδεδυμένη σέ μορφές παιγνιακές μιᾶς ἀέναης *αἰσθησης* ἱκανῆς παρ' ὄλ' αὐτά νά παγιδευτεῖ ἀπό μόνη της στή χρονικότητα μιᾶς ἱστορίας πού θά ἦταν τότε μιᾶ ἱστορία σέ τρίτο ἐπίπεδο.

Σημειώσεις

1. «Τά μεγάλα χαρακτηριστικά τοῦ φιλικοῦ κόσμου» Προσφορά στό φιλικό κόσμο (Collectif, Flammarion 1953) σ. 11-31. Παρατιθέμενο χωρίο σ. 19.
2. Θεωρία τοῦ Φίλμ (Λονδίνο, Dennis Dobson, 1952) σ. 144.
3. Theory of the Film (ἐνθ' ἄνωτέρω) σελ. 143.
4. Στό «Τεχνική καί ἰδεολογία» (Cahiers du Cinema, 1971, τεύχη 229, 230, 231 καί ἐξῆς), ὁ Jean Louis Comolli παρατηρεῖ δικαίως ὅτι δέν πρέπει νά ἀποδίδουμε μόνο στήν κάμερα ὀλόκληρο τό σύνολο τῆς κινηματογραφικῆς τεχνολογίας (τευχ. 229, σελ. 7-8).
5. Στήν ἴδια ἐργασία «Τεχνική καί ἰδεολογία» (βλέπε τήν προηγούμενη ὑποσημείωση) νο 231 σελ. 47.
6. Εἶναι *προφιλμικό* κάθε τί πού βάζουμε μπροστά στή μηχανή λήψεως (ἢ κάθε τί μπρός στό ὁποῖο τή βάζουμε) γιά νά τό «λάβει».
7. Georges Sadoul: «Ὁ Georges Méliés καί ἡ πρώτη ἐπεξεργασία τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου» Revue internationale de Filmologie τευχ. 1 Ἰούλιος-Αὐγουστος 1947, σελ. 23-30.
8. Συζητήσεις γύρω ἀπό τόν κινηματογράφο (συλλεγμένες ἀπό τόν André Fraigneau, Παρίσι, Ἐκδόσεις André Bonne, 1951, σελ. 126-138).
9. Κεφάλαιο X του Langage et cinéma (Παρίσι, Larousse, 1971).
10. Σελ. 26 τοῦ ἄρθρου πού παραθέσαμε παραπάνω (σημείωση 7).
11. Ὁ *κινηματογράφος ἢ ὁ φανταστικός ἄνθρωπος* (Παρίσι, Edition de Minuit, 1956) σελ. 57-63.
12. *Αἰσθητική καί ψυχολογία τοῦ κινηματογράφου* (Παρίσι, Editions Universitaires) τόμος 1 (1963) σελ. 271-279.
14. *Κινηματογράφος καί ἰδεολογία*, Παρίσι 1971, Editions Sociales.

Notation, connotation, dénotation. Δέ μπορώ νά μεταφράσω τόν ὄρο «notation» μέ τόν ὄρο «δήλωση» γιατί νομίζω πώς σημειολογικά δέν ἔχουν ἀντιστοιχία. Ὁ ὄρος «notation» στήν πρώτη του σημασία πού εἶναι παρούσα καί σέ ὄλες τίς ὑπόλοιπες ἀποδίδει περιγραφικά τήν εἰκόνα «κάποιου χεριοῦ πού... σημειώνει» δηλαδή πού *χαράζει* ἢ *γράφει κάποιο σινιάλο*, ἐνώ ὁ ὄρος «δήλωση» ἀποδίδει περιγραφικά τήν εἰκόνα «κάποιου στόματος πού... φανερώνει κάποιο σινιάλο λεκτικό». Ἐτσι προτιμῶ τήν ἀπόδοση τοῦ ὄρου «notation» μέ τόν ὄρο «σήμανση» πού εἶναι κοντά στή ἀρχική «σημείωση» καί στίς ἐπόμενες ἐννοιολογικές ἐξελίξεις τοῦ ὄρου «notation». Ὅσο γιά τή «συναπαραδήλωση» νομίζω ὅτι δέν ἀποδίδει τήν «connotation» σέ καμία περίπτωση. Ἐτσι τήν ἀποδίδω μέ τή λέξη «ἁμοσήμανση» γιατί τό «ἁμο-» ἀντιστοιχεῖ στό λατινικό «con-» περισσότερο ἀπό τό «σύν» δίχοντας πολύ πιό ἄμεσα τήν ἔννοια τοῦ «μαζί χωρίς ἀναγκαστική συγχώνευση, ἔννοια πού δέν τήν ἔχει τό «σύν». Ὅσο γιά τή «denotation» τήν ἀποδίδω μέ τόν ὄρο «ἐπισήμανση» γιατί τό μόριο «de-» σημαίνει *περικύκλωση* τῆς πράξης τήν ὁποία προθέτει, δηλαδή ἔμμομή σ' αὐτή τήν πράξη γι' αὐτό ἐπιμένω στήν ἀπόδοσή μου μέ τήν πρόθεση «ἐπι». Ὅσο γιά τή μετάφραση τοῦ «signifiant» καί τοῦ «Signifié» μέ τούς ὄρους «σημαῖνον» καί «σημαινόμενο» ἐπισημαίνω μιά μεγάλη σημειολογική διαφορά τῶν ἑλληνικῶν ἀπό τούς γαλλικούς ὄρους. Ὅσο κι ἂν τό ἀρχετυπικό «significatio» ἀπέδιδε στά λατινικά τήν εἰκόνα τῆς «σήμανσης» τοῦ *ριξήματος ἑνός σινιάλου* στά γαλλικά ὁ ὄρος «signification» ἀπ' τόν ὅποιον παράγεται τό «signifiant» καί τό «signifié» ἔχασε τήν ἔννοια τοῦ «σινιάλου πού κάνουμε σέ κάποιον» καί ἐξελίχθηκε σέ μιά *ἑσωτερική στό μαλό διαδικασία διαχωρισμοῦ μιάς ἔννοιας ἀπό τίς ἄλλες καί προσδιορισμοῦ της χωρίς ἐξωτερίκευσή της μέ λόγο ἢ μέ ἄλλο σινιάλο*. Ἐτσι θά τή μετάφρασα μέ τή λέξη «ἐννοιονόηση» ἢ μέ τή λέξη «ἐννοιοποίηση» καί τό «signifiant» καί «signifié» μέ τίς λέξεις «ἐννοιοποιόν» καί «ἐννοιοποιούμενο». Καί θά φαινόταν καθαρά ἡ διαφορά ἀνάμεσα στήν «ἐννοιοποίηση» signification καί στή σήμανση notation. Ὅσο γιά τή «δήλωση» πού περιορίζει σημαντικά τίς πράξεις πού περιγράφει μόνο στά στενά ὄρια τοῦ μιλητοῦ λόγου, δέ θάπρεπε νά τή χρησιμοποιοῦμε γιά τόσο πλατειές ἔννοιες ὅπως ἡ «signification» ἀφοῦ λειτουργεῖ στό «ἄσχημο» καί ἄμορφο ἀκόμα ἐπίπεδο τῆς νόησης κι ὅπως ἡ σχεδόν τό ἴδιο πλατειά «notation» πού λειτουργεῖ σέ ἐπίπεδο... μετα-νοερό, ἀλλά στό ἄρκετά πλατύ ἐπίπεδο ὄλων τῶν κάθε εἶδους σινιάλων πού ἐκπέμπουμε.

* Ἡ λέξη «objectiv» πού σημαίνει «φακός» καί «ἀντικειμενικός» βρίσκεται ἐδῶ σέ εἰσαγωγικά γιατί τῆς δίνονται σέ λογοπαίγνιο καί οἱ δύο σημασίες ταυτόχρονα. (Στ.Μ)

ΟΘΟΝΗ

Κινηματογραφικό περιοδικό κριτικής/θεωρίας/παρέμβασης

Στό επόμενο τεύχος (No 5)
αφιέρωμα: "Αλφρεντ Χίτσκοκ
Ρολάν Μπάρτ
Μ. Άντονιόνι
"Οζου

Ίστορία/Κινηματογράφος

Κινηματογραφικές κριτικές

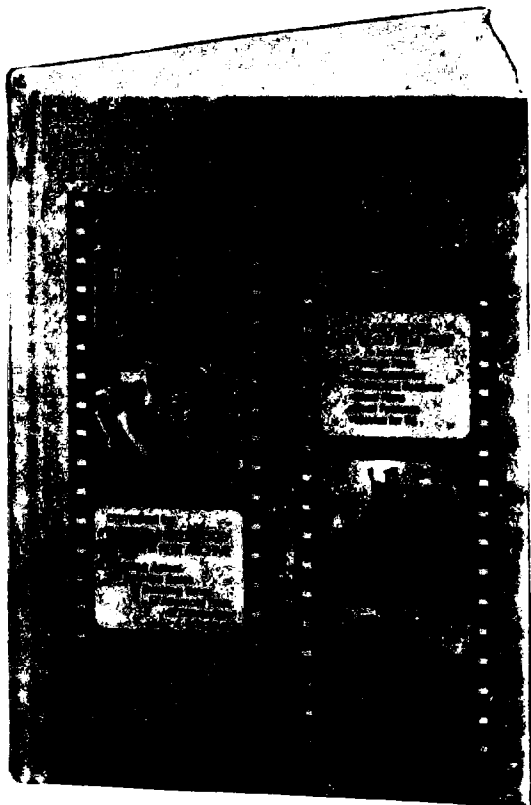


ΔΕΚΑΛΗΠΕΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

Διευθυντής: Αθήνα 801 Τηλ. 732 713 - 732 819

- είναι πάντα το ελληνικό πολιτικό περιοδικό με την μεγαλύτερη κυκλοφορία.
- ή εγκυρότητά του έχει αναγνωριστεί από όλους.
- είναι πάντα επίκαιρο και καλά πληροφορημένο.

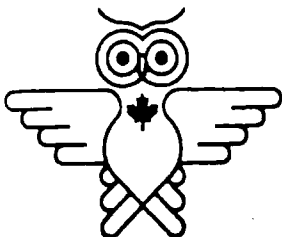


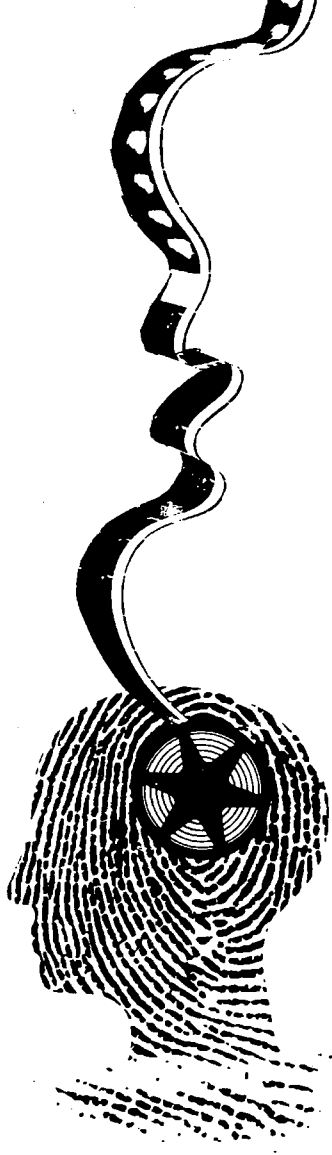
THE FILM BUFF'S CHECKLIST OF MOTION PICTURES (1912-1979) edited by D. Richard Barr. This new movie reference book lists some 19,000 popular film titles with leading actors, release dates, studio, running time, color or black-and-white, country of origin, alternate titles, etc. It also contains a guide to film companies, past and present. Available by mail from Hollywood Film Archive, 8344 Melrose Avenue, Hollywood, Calif. 90069 for \$19.95 in hardcover (or \$25.95 library bound) plus \$1.75 per book for shipping. Publisher guarantees a refund to purchasers not satisfied.



OTTAWA '80

**The 3rd International Animation Festival
August 23-28 1980**





ΦΙΛΜ

Περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεώρησης του κινηματογράφου
Προηγούμενα τεύχη

1. Ο Κινηματογράφος σήμερα
2. Ο Κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου
3. Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος
4. Κινηματογράφος και Σημειολογία
5. Σύγχρονη Σημειολογία και Φιλμολογία
6. Ρώσικος Κινηματογράφος
7. Πρωτοπορία
8. Πρωτοπορίες - Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος
9. Οι Πρωτοπορίες
10. Κινηματογράφος: Τέχνη, Έμπόριο, Γλώσσα
11. Έλληνικός Κινηματογράφος - Cinema Novo
12. Θέατρο - Κινηματογράφος
13. Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση
14. Cinema Novo
15. Έπισκόπηση της Έλληνικής Κινηματογραφίας
16. Μοντέρνα Τέχνη - Οκτωβριανή επανάσταση & Κιν/γράφος
17. Γυναίκες και Κινηματογράφος
18. Κινηματογράφος / Μουσική
19. Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος '79
20. Πειραματικός Κινηματογράφος.

◆ BIBLIA ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Κινηματογράφος - Έπιστήμη - Ίδεολογία
2. ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ
Τά Κινούμενα Σχέδια
3. ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους
4. ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΒΑΓΙΑ
Ή Τέχνη του όπερατέρ
5. ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ
Οι ταινίες πορνό - ένας ακόμα μηχανισμός καταπι
6. ΘΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ
Οι πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο

ΦΙΛΜ

