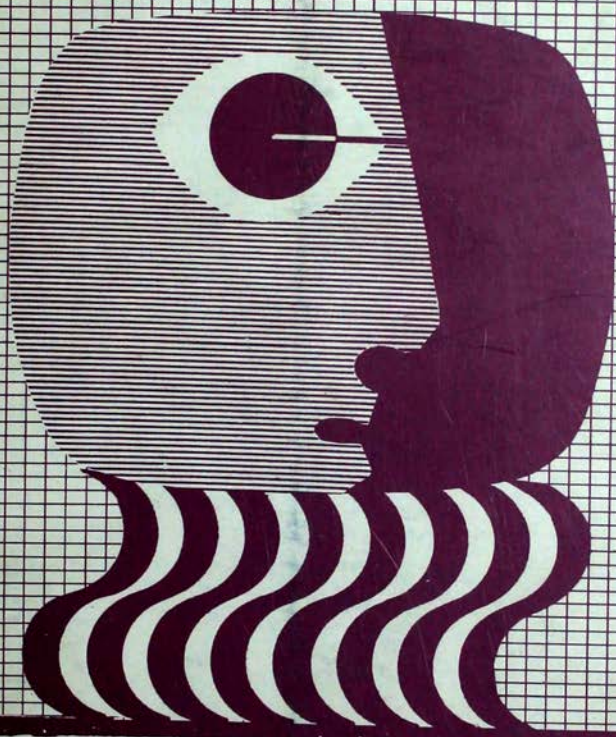


ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

26

Η ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ



350



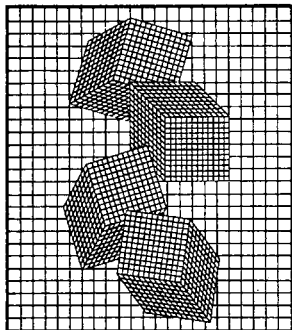
Η ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ





CARPINTERI

SOSTIENI
IL
MANIFESTO



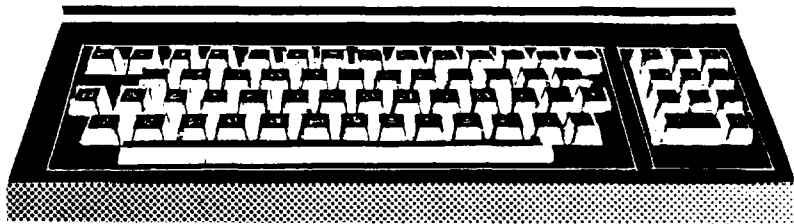
COMPUTERSHOP

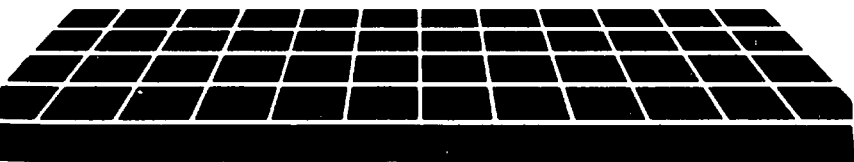
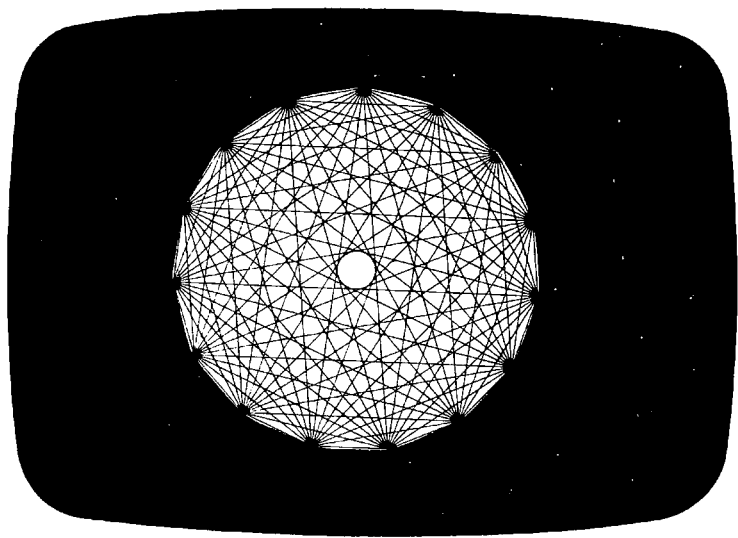
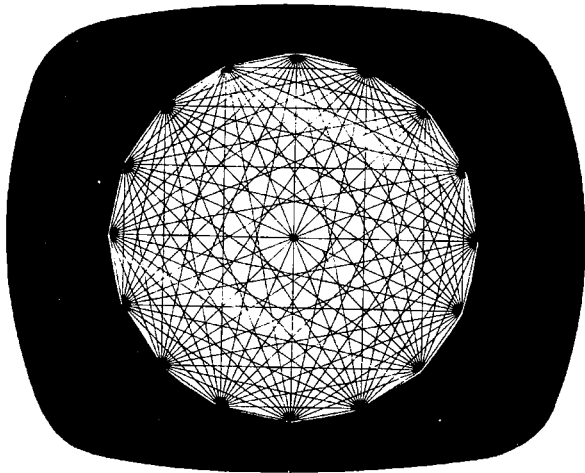
HOME/PERSONAL & BUSINESS COMPUTERS
ATARI . BBC . COMMODORE . SINCLAIR . CROMEMCO

ΕΤΟΙΜΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ - ΠΑΙΓΧΝΙΔΙΑ
ΒΙΒΛΙΑ · ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ · CASSETES · DISCS

ΤΣΑΚΑΛΩΦ Κ ΠΙΝΔΑΡΟΥ 25 ΑΘΗΝΑ

1ος όροφος





ΦΙΛΜ

περιοδική εκδόση ανάλυσης & θεωρήσης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Φοίβος Ευαγγελάτος,
Τασούλα Καραϊσκάκη, Γιάννης Βασιλειάδης



ΤΕΥΧΟΣ 26 • ΟΚΤΩΒΡΗΣ 1983

Τιμή Τεύχους Δρχ. 250



εκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, Αθήνα
τηλ. 36.03.234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

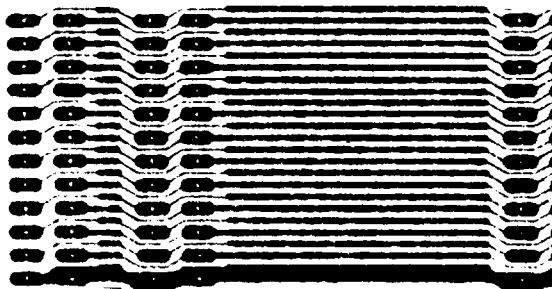
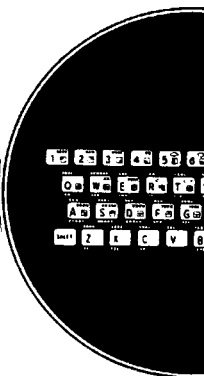
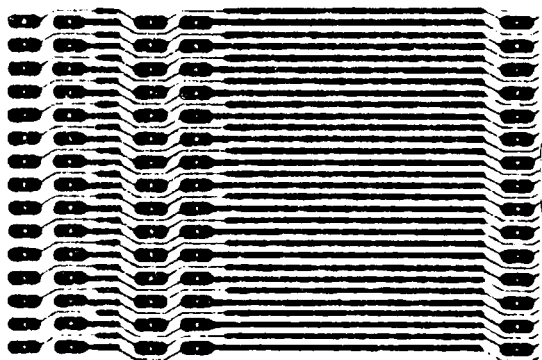
ΠΡΟΟΙΜΙΟ	11
ΕΦΗΜΕΡΑ	12
14ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ANIMATION του ANNECY	17
MARCO MACCIANTELLI - Για μια Κουλτούρα της Τεχνολογίας (Εισαγωγή)	31
Massimo Rendina - «Κινηματογράφος & Ηλεκτρονική»	33
Antonio Appietto - «Συνέντευξη»	40
Vittorio Boarini - «Συνέντευξη»	45
Sergio Borelli - «Συνέντευξη»	50
Mario Calzini - «Συνέντευξη»	54
Mario Pernola - «Συνέντευξη»	59
Carlo Lizzani - «Συζήτηση»	64
JEAN LUC GODARD - «Η πορεία προς τη λέξη» (Συζήτηση)	77
ANTONIO APPIETRO - Η τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας	77
LUCIANO TOVOLI - Ηλεκτρονικές εικόνες και Φωτογραφία	85
VITTORIO STORARO - High Definition Video System	95
P. BELLASI & G. GATTEI - Το φιλικό κρυπτοφάνες (Συζήτηση)	101
JOHN HALAS - Νέες τεχνικές ανάπτυξης	109
GUIDO VANZETTI - Η ψηφιακή εικόνα	113
GIANNI TOTI - Απ' την Κινηματογραφία στην Τηλεματογραφία	121
DOMINIQUE NOGUEZ - Επικοινωνία ενάντια στην Επικοινωνία	131
ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΠΟΥ - Viva le Bahamas	137
GUIDO ARISTARCO - Ο Δαίμων της Ηλεκτρονικής (Συζήτηση)	141
MICHELANGELO ANTONIONI - Οι νέοι γκουρού γεννιούνται στους computers (Συζήτηση με τους A. Giosta και M. Mac-ciantelli)	149

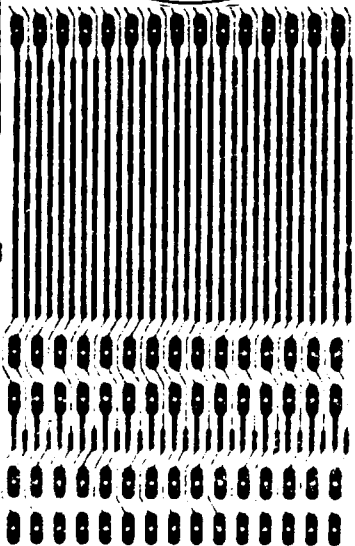
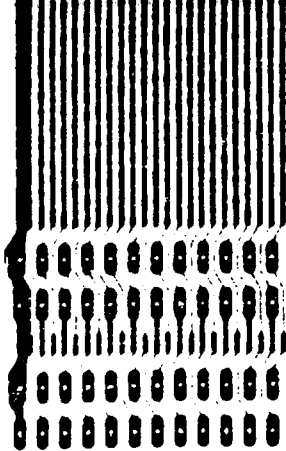


video



START





STOP





ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Τα τελευταία χρόνια γίνεται μια εκτεταμένη συζήτηση σχετικά με την ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ που χωρίς κανένα ιδιαίτερο θόρυβο περνάει απ' τα ερευνητικά εργαστήρια στην καθημερινή πρακτική με ρυθμούς που ξεπερνάνε κατά πολύ κάθε ως τώρα πρόβλεψη. Όταν πριν από μια πενταετία το θέμα πρωτομπήκε σε συζήτηση οι εξελίξεις αυτές φαίνονταν να ξεπερνούν την προοπτική ενός φάσματος εικοσιπενταετίας και διεξάγονταν κάτω από μια μελλοντολογική σκοπιά. Αυτή τη στιγμή όμως κάτι τέτοιο δεν μπορεί να γίνει, η ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ είναι παρούσα και η συνείδηση υποχρεώνεται να την αντιμετωπίσει ανάλογα, σαν μια τρέχουσα πραγματικότητα απ' την οποία ξανοίγεται μια νέα εποχή.

Το τεύχος αυτό προσφέρει ένα πρώτο υλικό απ' αυτή τη συζήτηση και τον προβληματισμό.

Με την ευκαιρία θέλουμε να ευχαριστήσουμε την ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΜΠΟΛΩΝΙΑΣ και τους εμπυχωτές της VITTORIO BOARINI και SANDRO TONI για την προσφορά τους σ' αυτό το διάλογο καθώς και για την τόλμη τους ν' αντιμετωπίσουν πρώτοι αυτοί σε πανευρωπαϊκή κλίμακα και σε τέτοια έκταση το όλο ζήτημα.

Όσο για τις βουκολικές απόψεις περί Νέας Τεχνολογίας που εκφράστηκαν χωρίς καμιά συναίσθηση στην πρώτη συζήτηση που έγινε στη χώρα μας στο Α' Πανελλήνιο Συνέδριο Ραδιο-Τηλεόρασης καλό θα είναι να τις εγκαταλείψουμε όσο είναι καιρός, όπως επίσης και τις γραφειοκρατικές αντιλήψεις για ενιαίους φορείς και αστυνομεύσεις κάθε είδους. Οι οπισθοδρομήσεις δεν είναι λύσεις και τα ζητήματα πρέπει ν' αντιμετωπίζονται έγκαιρα και υπεύθυνα μέσα από μια διαρκή και δημιουργική αναζήτηση.

DUE VOLTE L' OCEANO
Η ζωή του Quirino Cristiani
πιονέρου της Animation
ένα βιβλίο του
Giannalberto Bandazzi
(Έκδοση casa usher –
Φλωρεντία 1983)

Καθώς το animated φιλμ γίνεται όσο πάει και πιο περίπλοκο, επηρεάζεται από αυτόματες ηλεκτρονικές τεχνικές και προχωράει σε νέα μονοπάτια, είναι συγκινητικό φαινόμενο αλλά συνάμα και σημαντικό, η ιστορική διερεύνηση να ρίχνει το ενδιαφέρον της πίσω στις πηγές, στους πιονιέρους και πρωτοπόρους, φέρνοντας στην επιφάνεια άγνωστες όψεις μιάς τέχνης στο γίγνεσθαι της. Το βιβλίο αυτό του Giannalberto Bandazzi είναι πολύτιμο γιατί αποκαλύπτει ορισμένα γεγονότα και φέρνει στο φως στοιχεία πρωτόγνωρα στην ιστορία και την εξέλιξη της animation· προχωρεί όμως παραπέρα – κι αυτός είναι ο κεντρικός πυρήνας του βιβλίου – «ανακαλύπτοντας» στην κυριολεξία έναν τελειώς άγνωστο και σημαντικό πιονιέρο, τον ιταλο-αργεντινό Quirino Cristiani.

Η επίδραση των ευρωπαϊκών εξελίξεων στην Ιταλία είχε σαν αποτέλεσμα να μεταφυτευθεί το είδος και στην Αργεντινή και να δώσει γόνιμους καρπούς, μ' όλο το εχθρικό κλίμα και περιβάλλον. Κι αυτό οφεί-

λεται αποκλειστικά στο έξοχο ταλέντο και την τέχνη του Cristiani, που με πίστη για το μέλλον της animation κι έναν αγνό ενθουσιασμό, προχώρησε ήρωικά.

Φυσικά, οι μεγάλοι πιονιέροι της εποχής, ο Emile Cohl, ο Winsor McCay, ο Max Fleischer, επηρέασαν βαθεία το έργο του Cristiani. Όμως κανείς δεν μπορεί να του αρνηθεί την τελειότητα με την οποία πειραματίστηκε σε πολλά ανεξερεύνητα πεδία και το γεγονός ότι είναι ο πρώτος καρτουνίστ που πραγματοποίησε τη «μεγάλου μήκους ταινία στην ιστορία της animation, το 1917 κιόλας: «Ο Απόστολος», 20 χρόνια πριν απ' τη «Χιονάτη» του Disney. Εκτός απ' τη γραφική ρευστότητα και αρτιότητα, είναι αξιόθιμα και το θάρρος του Cristiani που κατόρθωσε να ενσωματώσει στον «Απόστολο» ένα έντονα πολιτικό και σατιρικό περιεχόμενο, και μάλιστα μέσα σε ατμόσφαιρα εχθρικών διαθέσεων του τότε καθεστώτος της Αργεντινής. Το φιλμ (διάρκειας 1 ωρ. και 10 λ.) χρησιμοποιούσε κάπου 58000 σχέδια (με cut-outs), δυστυχώς όμως καταστράφηκε ολοκληρωτικά σε μια φωτιά. Η «Peludopolis», κι αυτή εύστοχη σπαρταριστή πολιτική σάτιρα, η τρίτη μεγάλου μήκους (με ήχο) ταινία του ολοκληρώθηκε το 1931. Είχε όμως την ατυχία

να συμπέσει η προβολή της με αντίξοες καταστάσεις πολιτικές (πραξικόπημα, θάνατοι πολιτικών, κτλ.), να χάσει έτσι τον αρχικό της στόχο και ν' αναγκασθεί ο δημιουργός της να την αποσύρει. Αυτό στάθηκε και το τελευταίο του μεγαλήβολο σχέδιο. Γύρισε στη συνέχεια μερικά μικρού μήκους, όμως η αυξανόμενη επιτυχία του Disney σ' όλον τον κόσμο, καθώς κι οι αντίξοες συνθήκες τον υποχρέωσαν να σταματήσει ουσιαστικά το 1943 (πέθανε πρόσφατα). Το πιο τραγικό απ' όλα είναι ότι δύο φωτιές - μέσα σε διάστημα 4 ετών - κατέστρεψαν όλα τα έργα του.

Ακόμα ένα επίτευγμα του Cristiani και του συνεργάτη του Federico Valle είναι οι τεχνικοί πειραματισμοί τους με την τρισδιάστατη πολυεπίπεδη animation, χρησιμοποιώντας φιγούρες από χαρτονένια αποκόμματα. Και σ' αυτήν την περίπτωση στάθηκε πρωτοπόρος. Αν ληφθούν υπόψη οι συνθήκες δημιουργίας του έργου αυτού και οι καιροί, δικαιώνεται η διαπίστωση πως ο Quirino Cristiani μπορεί να σταθεί επάξια δίπλα στους μεγάλους της animation, χωρίς να σημαίνει τούτο μεγαλοποίηση των εκτιμήσεων. Το βιβλίο του Giannalbeto Bendazzi εκτός απ' τη γλαφυρή διερεύνηση της προσωπικότητας του πιονιέρου-φιλμουργού και της αισθητικής εμπειρίας των έργων του, πα-

ρέχει και σημαντικά ντοκουμέντα της εποχής μαζί με στοιχεία για την ιστορική εξέλιξη της animation.



Το σύστημα Datacode

δίνει άλλη μορφή στο φιλμ

Τα κινηματογραφικά φιλμ με την επίστρωση Datacode έχουν το πλεονέκτημα ότι επιταχύνουν σημαντικά το στάδιο επεξεργασίας της τηλεοπτικής και κινηματογραφικής διομηχανίας και άρα ότι μειώνουν το κόστος του κύκλου επεξεργασίας.

Πρόσφατες προόδους στην τεχνολογία των μικροεπεξεργαστών και της αυτοματοποίησης μέσω των computers έκαναν δυνατό τον ηλεκτρονικό χειρισμό της εικόνας στις φάσεις της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής επεξεργασίας. Στην πραγματικότητα, μέσα ηλεκτρονικής εγγραφής των εικό-

νων όπως το «video-tape» χρησιμοποιούν τον «χρονικό κώδικα» SMPTE για να αποκτήσουν μια αυτόματα αναγνώσιμη «διεύθυνση» για το κάθε φωτόγραμμα ή εικόνα της βιντεοταινίας. Μ' αυτό τον τρόπο, τα συστήματα επεξεργασίας με ηλεκτρονικούς εγκεφάλους έκαναν πιο γρήγορο και οικονομικό το χειρισμό, την αρχειοθέτηση, το ψάξιμο των εικόνων.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια εμφανίζεται το Kodak Datakode σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο κινηματογραφικό φιλμ που χρησιμοποιείται για την εγγραφή των εικόνων και τα αυτόματα συστήματα ελέγχου στις φάσεις επεξεργασίας και εκτύπωσης. Αυτή η νέα εξέλιξη επιτρέπει στο κινηματογραφικό φιλμ να επικοινωνεί με τα ηλεκτρονικά συστήματα στις φάσεις που ακολουθούν τη λήψη, διευκολύνοντας τη χρήση της ηλεκτρονικής και της αυτοματοποίησης με ηλεκτρονικούς εγκεφάλους στην επεξεργασία και εκτύπωση. Στην πράξη το Kodak Datakode επιτρέπει στο φιλμ να φέρει έναν κώδικα για κάθε φωτόγραμμα σαν τον χρονικό κώδικα SMPTE της βιντεοταινίας, έναν κώδικα αυτόματα αναγνώσιμο που συνδέει το φιλμ με τον υπολογιστή στις φάσεις που ακολουθούν το γύ-

ρισμα και άρα επιτρέπει στους τεχνικούς της κινηματογραφικής παραγωγής να αρχειοθετήσουν, να ψάξουν, να χειριστούν τις εικόνες πάνω στα φιλμ με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποιούν τα δεδομένα οι χειριστές των ηλεκτρονικών υπολογιστών.

Η μαγνητική επιστροφή ελέγχου Datakode είναι μια λεπτή και διαφανής επιστροφή που απλώνεται πάνω σ' όλη τη ράχη του κινηματογραφικού φιλμ κατά την κατασκευή του. Η επιστροφή αποτελείται από μόρια οξειδίου του σιδήρου γάμμα, ίδια με κείνα που χρησιμοποιούνται πάντα στις μαγνητοταινίες, μέσα σε μια συγκολλητική ουσία (οξείδιο κυταρίνης) που εξασφαλίζει την τέλεια συγκόλληση πάνω στη βάση εξαλείφοντας έτσι κάθε κίνδυνο σπασίματος, ξεκολλήματος, ξεφλουδίσματος. Το κάθε μεμονωμένο μαγνητικό μόριο σε μορφή δελόνας έχει ένα μήκος γύρω στα 0,5 microm. Κατά την κατασκευή, απλώνονται γύρω στα 100 εκατομμύρια μόρια ανά τετραγωνικό εκατοστό επιφανείας, δηλαδή περίπου το 1/200 των μορίων που χρησιμοποιούνται κανονικά για τις συνηθισμένες μαγνητοταινίες. Αυτό σημαίνει ότι η επιστροφή Datakode έχει, σε

σχέση με τις κανονικές ταινίες, μια πιο χαμηλή πυκνότητα ροής και μια έξοδο γύρω στα 46db πιο κάτω από τη μαγνητοταινία ήχου. Το τελικό πάχος της μαγνητικής επίστρωσης Datakode πάνω στο φιλμ είναι λιγότερο από 8 microm.

Έχει σημασία να θυμόμαστε ότι ενώ η επίστρωση Datakode έχει την ιδιότητα να καταγράφει και να συγκρατεί κωδικοποιημένα ψηφιακά δεδομένα, δεν παρεμβαίνει με κανένα τρόπο στη φυσιολογική φωτογραφική χρήση του φιλμ. Τα φιλμ που είναι εφοδιασμένα με την επίστρωση Datakode παρουσιάζουν την ίδια φασματική ευαισθησία των συνηθισμένων κινηματογραφικών φιλμ, δεν απαιτούν καμιά ιδιαίτερη αντιμετώπιση κατά τη χρήση, έχουν την ίδια ταχύτητα, κόκκο και διαύγεια, μηχανικά χαρακτηριστικά και φυσικές σταθερές: άρα μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε όλα τα υπάρχοντα ή υπο κατασκευή κινηματογραφικά μηχανήματα.

Η επίστρωση Datakode μολονότι είναι οπτικά και λειτουργικά διαφανής, μεταδίδει μια ομοιόμορφη πυκνότητα μετάδοσης ως 0,15 στα αρνητικά και ντουπ μόρια και μια προσθετική ουδέτερη πυκνότητα 0,20 στα φιλμ για εκτύπωση.

Λόγου χάρη, μολονότι, μπορεί να γράψει ήχο, η σχέση σήμα-θόρυβος και η συχνότητα απόκρισης είναι τέτοιες που ο αναπαραγώμενος ήχος έχει μια ποιότητα τηλεφωνικού τύπου.

Η επίτευξη Datakode είναι σημαντική και στάθηκε δύσκολη υπόθεση γιατί έπρεπε να ληφθούν υπόψη τόσο οι οπτικές όσο και οι μαγνητικές ιδιότητες ενώ οι στόχοι ήταν παράλληλα δυο: η ανάπτυξη της ικανότητας εγγραφής αρκετών πληροφοριών για τη λήψη του κώδικα SMPTE, και η εξασφάλιση μη παρέμβασης του χρησιμοποιούμενου υλικού στην κανονική χαρακτηριστική φωτογραφική απόδοση του φιλμ. Πράγματι, το πιο ενδιαφέρον σημείο ενός κινηματογραφικού φιλμ με μαγνητική επίστρωση Datakode είναι το ότι αυτό ανταποκρίνεται κανονικά τόσο σαν φιλμ όσο και σαν μέσο ψηφιακής εγγραφής. Για τη χρήση του δεν απαιτούνται ουσιαστικά καινούρια όργανα ή τεχνικές μόνο η εφαρμογή της κοινής μαγνητικής τεχνολογίας.

Όταν ο οπερατέρ του κινηματογράφου εκθέτει το φιλμ με την επίστρωση Datakode, ένας μικροεπεξεργαστής ή ένα σύστημα ελέγχου σημειώνει αυτόματα ένα κώδικα διεύθυνσης για κάθε φωτόγραμμα. Για την

εγγραφή αυτού του χρονικού κώδικα πάνω στο φιλμ, η μηχανή λήψης πρέπει να έχει μια μαγνητική κεφαλή εγγραφής. Μια αντίστοιχη διεύθυνση θα γραφτεί πάνω στην κανονική μαγνητοταινία του 1.4 της έντασης που χρησιμοποιείται στην εγγραφή του ήχου. Όλα τα μηχανήματα της επεξεργασίας μετά τη λήψη ή όπου θα εισαχθεί το φιλμ πρέπει να είναι εξοπλισμένα με μια μαγνητική κεφαλή ανάγνωσης, ώστε να μπορεί να επωφεληθεί κανείς από τα πλεονεκτήματα που προσφέρει ο χρονικός κώδικας, την οικονομία κόστους και εργασίας.

ΡΟΥΤΙΝΕΣ & ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΕΣ

Με κάθε τρόπο οι υπολογιστές μπαίνουν σε κάθε πτυχή της δουλειάς μας προσφέροντας μεγαλύτερη ακρίβεια σε κάθε εκτέλεση και αποφυγή λαθών καθώς και πολύτιμη εξοικονόμηση χρόνου. Μ' έναν υπολογιστή που συνοδεύει το Nagra μπορούμε να έχουμε τις μεταγραφές που θέλουμε χωρίς να ψάχνουμε την μαγνητοταινία με το χέρι ή να κάνουμε το μιξάζ με αυτόματες συσχετίσεις των εισόδων απ' τις μπάντες. Ανάλογες ρουτίνες στο μοντάζ, ανίχνευση και μαρκάρισμα των θετικών και αρνητικών γίνον-

ται σε χρόνους ρεκόρ και το σημαντικότερο η εποπτεία είναι πιο εντελής και ολοκληρωμένη. Στα εργαστήρια όχι μόνο το εταλονάζ αλλά και το τύπωμα ή ο έλεγχος των χημικών μπορούν να γίνουν και εν μέρει γίνονται ήδη με τρόπο ηλεκτρονικό. Αλλά και στην παραγωγή οι υπολογιστές είναι πολύτιμοι. Ένα σενάριο για παράδειγμα γράφεται κατά μέσο όρο πέντε φορές και είναι ανόητο πια κανείς να γράφει και να ξαναγράφει στην γραφομηχανή απ' την αρχή τα πάντα. Εάν το σενάριο έχει αποθηκευθεί απ' την αρχή στη μνήμη ενός υπολογιστή οι διορθώσεις μπορούν να γίνονται εκεί και τα αντίγραφα μπορούμε να τα παίρνουμε κάθε φορά αυτόματα απ' την γραφομηχανή (ένα ειδικό μοντέλο που κατασκεύασε η BROTHER και συνδέεται με interface RS 232). Ακόμα οι άπειρες δυνατότητες αρχειοθέτησης και οργάνωσης υψηλού βαθμού που 'ναι τόσο απαραίτητες σ' όλο τον κύκλο της κινηματογραφικής διαδικασίας μπορούν τώρα να επιτευχθούν ταχύτατα και μ' ελάχιστο κόστος.



14ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ANIMATION
του ANNECY
7-11 Ιουνίου 1983

Στο καινούργιο και σύγχρονα εξοπλισμένο συγκρότημα μορφωτικών εκδηλώσεων Boplieu πραγματοποιήθηκε το 14ο Φεστιβάλ του Annecy, ανανεωμένο, με νέο Διοικητικό Συμβούλιο και ενισχυμένη επιτροπή οργάνωσης φέτος. Μ' όλο το δικαιολογημένο φόρτο και τις καινούργιες πρωτοβουλίες, η οργάνωση αποδείχτηκε να υλοποιείται σε εξαιρετικά επίπεδα. Το Φεστιβάλ έγινε πραγματικά ο «τόπος συνάντησης» όλων εκείνων που η επαγγελματική δραστηριότητά τους αναφέρεται στη δημιουργία του animated φιλμ: φιλομουργοί, σεναρίστες, ανιματέρ, θεωρητικοί-κριτικοί, γραφίστες, οπερατέρ παραγωγόι, οργανωτές, μαθητές, κτλ. Γενική διαπίστωση που τη συμμερίστηκαν ακόμα κι οι πιο επιφυλακτικοί: το πλατύ πνεύμα επαγγελματικής συνεργασίας, κατανόησης και συνεργασίας.

Την Jury International αποτελούσαν οι:

Marc Andrieux (Γαλλία)

John Canemaker (ΗΠΑ)

Jerry Toeplitz (Πολωνία)

Ξου Γινγ Ντα (Λ. Δημοκρατία της Κίνας)

Georges Schwizgebel (Ελβετία).

Ενώ την FIPRESCI ΟΙ:

Göran Bjekendal (Σουηδία)

Peter Cargin (Αγγλία)

Louise Carrière (Καναδάς)

Raoul Maelstaf (Βέλγιο)

Annamaria Mojetta (Ιταλία)

Jean Roy (Γαλλία)

Γιάννης Βασιλειάδης (Ελλάδα).

Πέρα απ' τα 119 συνολικά φιλμ που προβλήθηκαν στο επίσημο πενθήμερο πρόγραμμα (αρκετά απ' αυτά εκτός συναγωνισμού), τα πανοράματα των δύο τελευταίων χρόνων στα παγκόσμια φεστιβάλ, 6 ρετροσπεκτίβες, κτλ. επισημαίνουμε τις παρακάτω εκδηλώσεις:

1) Οι εκθέσεις απ' το έργο των Alexandre Alexeïeff, Norman McLaren, Jean Delaurier, George Dunning, John Halas & Joy Batchelor, σύγχρονου διαφημιστικού σινεμά, μακέττες του Piotr Kamler (της ταινίας του «Χρονόπολις») κτλ.

2) Η παγκόσμια αγορά του φιλμ

3) Η έκθεση των βιομηχανιών γραφικής της animation.

4) Οι διάφορες διαλέξεις-συσκέψεις με θέματα:

α) Η παιδαγωγική του αύριο – η animation στο σχολείο.

β) Νέες τεχνικές (κομπιούτερς, κτλ.) και ειδικά εφφέ.

γ) Η animation στο σύγχρονη διαφημιστικό φιλμ.

δ) Η βία στις ταινίες.

ε) Η animation στο επιστημονικό φιλμ.

5) Οι διάφορες συσκέψεις της ASIFA.

ΠΕΤΡΟΣΠΕΚΤΙΒΕΣ

Jean Delaurier και οι «Ενωμένοι Σκηνοθέτες».

Αποσπασματικά ή ολοκληρωμένα έργα (λιγοστά) του άγνωστου και άτυχου (σε συνθήκες πραγματοποίησης) πιονιέρου της γαλλικής animation (περίοδος 1931-1945) Jean Delaurier, και έκθεση από σχέδιά του.

Απ' την παραγωγική μονάδα «Ενωμένοι Σκηνοθέτες» πολλές διαφημιστικές ταινίες των Alexeïeff, Borowczyk, Raïk, Bettioli-Lonati, κτλ.

Zbigniew Rybczynski

Η θριαμβευτική καθιέρωση με το Μεγάλο Βραβείο στο Annecy 1981 για το μεγαλοφυές «Τάνγκο», παρότρυνε τους φε-

τεινούς οργανωτές να προγραμματίσουν μια αναδρομή στο έργο του Rybczynski με στόχο να γίνει κατανοητή η εξελικτική πορεία και σκηνοθετική σύλληψη του πολωνού φιλμοουργού, με την εκφραστική ολοκλήρωση της σχεδόν «μαθηματικής» και αυστηρά πειθαρχημένης τεχνικής του. Τεχνική με εκπληκτικό περίγραμμα που φτάνει σε ακραία ερεθιστικά όρια. Οι πειραματικές αναζητήσεις αυτές – που καταλήγουν σε καθιερωμένες πολύτροπες εκφάνσεις – ολοκληρώνουν μια «υπολογισμένη οραματιστική πράξη».

Στο πρόγραμμα: «Πλάμουζ» (1973), «Η Σούπα» (1974), «Καινούργιο Βιβλίο» (1975), «Ωχ! δεν μπορώ να σταματήσω» (1975), «Η Ατμομηχανή» (1976), « Η Γιορτή» (1976), «Παρασκευή-Σάββατο» (1977), «Μέντια» (1980), «Τάνγκο» (1980).

Δε χρησιμοποιεί σχεδόν καθόλου σχέδιο, αλλά cut-outs και ιδιαίτερα την φωτογράφιση, μ' όλες τις τεχνικές της εμφάνισης, κι ακόμα την πολύ γρήγορη κίνηση ή το τράνταγμα της μηχανής. Για το «Τάνγκο» έχει γίνει ανάλυση παλαιότερα. Στο «Καινούργιο Βιβλίο» η οθόνη είναι χωρισμένη σε 9 εικόνες όπου 9 ξεχωριστές αφηγήσεις στην εξέλιξή τους αλληλοσυμπληρώνονται με τρόπο σαγηνευτικό. Στο «Δεν μπορώ να σταματήσω» ένα «ον» (αντικείμενο;) με μια σταδιακή επιτάχυνση στην πορεία του καταστρέφει ότι βρεθεί μπροστά του, μέχρις ότου συντριβεί πάνω σ' ένα τοίχο. Υπάρχει ακόμα και καυστική σάτιρα κοινωνική, όπως στη «Γιορτή» (με επίδραση της ποπ-αρτ).

Alexander Alexeïeff

Η πρωτότυπη συσκευή που επινόησε ο Alexeïeff, η οθόνη με τα χιλιάδες καρφάκια που εισχωρούν – λιγότερο ή περισσότερο – στην επιφάνειά της ανάλογα με τον επιδιωκόμενο σκοπό δημιουργώντας το σχέδιο (φωτοσκιάσεις και περιγράμματα) με τον κατάλληλο φωτισμό, είναι γνωστή.

Προβλήθηκαν: «Νύχτα στο φαλακρό βουνό» (1933), «Περώντας» (1943), « Η Μύτη» (1963), «Εικόνες από μια Έκθε-

ση» (1972), και «Τρία Θέματα» (1980). Το πρώτο και το τέταρτο φιλμ πάνω σε μουσική Μουσσόργκσκυ. Αφήνοντας κατά μέρος την επαναστατική σημασία της «Νύχτας στο φαλακρό δουνό» για την εποχή που πραγματοποιήθηκε, υπογραμμίζουμε πως το φιλόδοξο αριστούργημα του Alexeieff παραμένει πάντοτε «Η Μύτη». Βασισμένη στη γνωστή νουβέλλα του Γκόγκολ, δημιουργεί την παράξενη, γκροτέσκα και λίγο μακάβρια, υποβλητική ατμόσφαιρα με εικόνες τέλεια εναρμονισμένες στο κλίμα του αφηγήματος: μονοσήμαντος πυρήνας με ευρηματικό υπόβαθρο, η γκροτέσκα ιστορία του ανθρώπου που χάνει τη μύτη του, την ψάχνει παντού, και που τον καταδιώκει δασανιστικά μια μύτη ξεκομμένη από ένα άλλο πρόσωπο.

Len Lye

Αφιέρωμα στον μεγάλο Νέο Ζηλανδό φιλομουργό, τον πρωτοπόρο της τεχνικής του «direct» φιλμ (χωρίς κάμερα, σχεδίαση και απόξεση απευθείας πάνω στο φιλμ), αλλά και γλύπτη κινητικής, ζωγράφο και θεωρητικό. Ο εκθαμβωτικός κόσμος των κινητικών συνθέσεων με τον καταγιισμό γραμμών, σημείων, σχεδίων και μοτίβων, χρωμάτων του Lye λειτουργεί σε αγνή μορφή και προπαντός είναι αυθόρμητος. Συνοπτικά είναι η συμπυκνωμένη έκφραση και ιεράρχηση ενός άμεσου συμβολικού τρόπου γραφής. Αρκετές φορές το διαφημιστικό στοιχείο συνδυάζεται στην καλύτερη έννοια με την καλλιτεχνικότητα. Όμως διαπιστώνεται και μια αυτοεπανάληψη και απουσία έμπνευσης στα μεταγενέστερα έργα. Κορυφές: «Trade Tatoo» και «Rainbow Dance». Στο πρόγραμμα: «Tusalava» (1929), «Colour Box» (1935), «Kaleidoscope» (1935), «Rainbow Dance» (1936), «Trade Tatoo» (1937), «Swinging the Lambeth Walk» (1939), Color Cry (1952) κ.α.

Jiri Brdecka

Όλες οι δημιουργίες του περιέχουν κι από μια πλευρά ναίφ, συναισθηματική, ρομαντική, κάπως νοσταλγική (στα τελευταία χρόνια της ζωής του), αλλά στο σύνολό του το έργο του Brdecka δείχνει ολοκληρωμένη καλλιτεχνική σοφία, χωρίς ίχνος αφέλειας. Είναι μεστό σε πολλαπλές εμπειρίες που πάντα καταφέρνουν να εκφραστούν σε άρτια κινηματογραφική γλώσσα. Ευρηματικός κι ανεξάντλητος, δουλεύοντας με γραφίστες-σχεδιαστές διαφορετικούς, νέους ανιματέρ, άφησε ένα χαρακτηριστικά προσωπικό έργο, πραγματοποιώντας το μ' εκφραστικά μέσα, φόρμες και κίνηση μέσ' στον πυρήνα της δημιουργικής πράξης και της στοχαστικής διεργασίας. Βαθειά καλλιεργημένος και έξοχος άνθρωπος (πέθανε το 82) κάθε επιλογή του έργου του σε οποιαδήποτε αναδρομή θα είναι δυστυχώς ατελής:

«Ο Έρωτας και το Αερόστατο» (1948), χιουμοριστική-νοσταλγική αφήγηση με σχέδια «εποχής». Η έξοχη «Gallina Vogelbirdae» (1963), το άσχημο πουλί που ζωγράφισε ένα αγοράκι στην τάξη και πέταξε στο καλάθι αγρόστων η δασκάλα, ζωντανεύει τη νύχτα και πετώντας φτάνει στο σπίτι του καθηγητή ορνιθολόγου για να καθιερωθεί σαν ένα σπάνιο είδος στη συλλογή του. Στο «Σε ενέδρα» (1966) η αφέλεια και κάποια άφθαρτη χάρη ισορροπούνται τελικά συναισθηματικά. Το «Εερωτας» (1978) είναι η φίλια που καταλήγει σε θάνατο ενός συγγραφέα και μιας αράχνης. Έξοχα ευρήματα και χιούμορ πλημμυρίζουν το «Γιατί χαμογελάς Μόνα Λίζα» (1966), όπου με φόντο τα μεγαλοφυή σχέδια του Λεονάρντο ντα Βίντσι, δίνεται μια χιουμοριστική παραλλαγή του περίφημου χαμόγελου, πως από βλοσυρή και κατσουφιασμένη η Μόνα Λίζα τελικά χαμογελάει για να ζωγραφιστεί, ανάμεσα σε τόσα άλλα χαμόγελα. Τέλος το «Αυτό που δεν είπα στον Πρίγκηπα» (1976) εμπνέεται απ' το συγκινητικό διήγημα του Όσκαρ Ουάιλντ και χρησιμοποιεί έντεχνα σχέδια «εποχής» και χαλκογραφίες του Gustave Doré για δημιουργία ιδιαίζουσας ατμόσφαιρας.

Piotr Kamler

Έργο μιας αδυσώπητης λογικής, υπολογισμένης στην εντέλεια, τα φιλμ του Kamler που χρόνια τώρα μένει συνεπής στο πιστεύω του μέσα από αναζητήσεις και γραφικές-φωτογραφικές εξερευνησεις, μαρτυρούν αμείλικτα για την πορεία του δημιουργού. Είναι ένας κόσμος του φανταστικού, όπου συνυπάρχουν πρόσωπα, όντα και καταστάσεις παράξενες. Χρησιμοποιεί με σπάνια επιδεξιότητα και ευρηματικότητα και τα πιο απλά και τα πιο περίπλοκα γραφικά στοιχεία, όπου οι εικόνες δουλεμένες στο έπαρκο υπακούουν σ' ένα ρυθμό δαιμονικά μαθηματικό. Το ίδιο συμβαίνει και με την ιδιαιτερότητα της μυθοπλασίας του που μεταγγίζει είτε μια μεταφυσική αγωνία, είτε ένα ιδιόρρυθμο χιούμορ του παράλογου. Συμπερασματικά το ποιοτικό έργο του ξεπερνάει τους μονομερείς χαρακτηρισμούς που δόθηκαν κατά καιρούς: «δύσκολο», «αφηρημένο», «πειραματικό», και που έχουν γίνει της μόδας.

«Η Τρύπα (1968), «Χειμώνας» (1964), «Δολοφονία» (1964) «Προσευχή» (1966), «Λαθύρινθος» (1970), «Πράσινος Πλανήτη» (1968), «Ο Αραχνοελέφαντας» (1968), «Ευχάριστη Καταστροφή» (1970) «Βοηθητική Καρδιά» (1973), «Το Βήμα» (1975). Σε ειδική προβολή ο Kamler παρουσίασε τη μεγάλου μήκους «Χρονόπολη» του (1982), εκπληκτικά περίτεχνο (κι ίσως κάπως κουραστικό) και πολυεπίπεδο επιστέγασμα του έργου του, βυθισμένο μέσα στο οικείο μεταφυσικό και αγωνιώδες κλίμα. Είναι ο υπερβατικός μύθος της «Χρονόπολης», τεράστιας πόλης χαμένης στο διάστημα και των κατοίκων της που μοναδική τους απασχόληση είναι να «κατασκευάζουν» χρόνο. Μεσ' στη μονοτονία όμως της αιωνιότητας ζούνε με την αναμονή κάποιου γεγονότος: η στιγμή αυτή δημιουργείται με τρόπο μυστηριώδη απ' τη συνάντηση μιας σφαίρας κι ενός ανθρώπου. Στην προκειμένη περίπτωση είναι κάποιος αλτινιστής που πέφτει στο κενό μακριά και παρασύρεται στα σύνορα της Χρονόπολης. Στο τέλος η Χρονόπολη καταστρέφεται.

Ποικιλόμορφες σκέψεις μπορούν να διατυπωθούν για ένα Φεστιβάλ: ουσιαστικά περιορίζονται σε συνοπτικές γενικότητες. Μεσ' στον ομαδικό καταγισμό ταινιών, είδαμε κάμποσες κάτω απ' την μετριότητα μέχρι τα όρια της γελοιότητας και του απαράδεκτου, αρκετές υποφερτές, ένα γκρουπ από έξυπνες κι ευχάριστες χωρίς όμως ιδιαίτερες απαιτήσεις, καμιά δεκαριά αξιόλογες και ένα αναμφισβήτητο αριστούργημα. Ούτε και φέτος οποιαδήποτε ελληνική συμμετοχή, – ενώ για πρώτη φορά συμμετείχε ένα τούρκικο φιλμ με μαριονέττες. Γνωστοί σκηνοθέτες απογοήτεψαν, άλλοι διατήρησαν την φήμη τους, νέα ονόματα επιβλήθηκαν. Μόνο ένα φιλμ, ο «Μονόλογος» του Zoltan Szilagy χρησιμοποιούσε ουσιαστικά μια νέα τεχνική, ατύχησε όμως στη θεματολογία του που ήταν πέρα για πέρα ανιαρή. Δίπλα στο παραδοσιακό καρτούν, ορισμένες παρατηρήσεις-διαπιστώσεις που αφορούν το περιεχόμενο αρκετών φιλμς:

α) ο σοβαρός σύγχρονος προβληματισμός και η στοχαστική ενδοσκόπηση.

β) το μακάβριο στοιχείο (σε ιστορίες παιδιών) και το μαύρο χιούμορ.

γ) το καθιερωμένο γέλιο που φτάνει στα όρια του σαρκασμού.

Σε μερικά ο ίδιος ο γραφισμός κατακερματίζεται, η κίνηση γίνεται σπασμωδική, η ομορφιά έχει πάψει νάναι το συνώνυμο της νοικοκυρίστικης τάξης αλλά προβάλλει με κάποια δυσκολία απ' το χάος, γίνεται προκλητική, ταραγμένη ανταύγεια ενός κόσμου ανησυχητικού που ζει με την έμμονη ιδέα της απειλής και της αυτοκαταστροφής.

Η ιδιάζουσα ουσία της animation είναι να δημιουργήσει κατακόρυφη έξαρση στις φάσεις της κίνησης μεσ' στη δημιουργία μιας *συνέχειας*. Το πεδίο φαντασίας και επινόησης των φιλομουργών δε γνωρίζει κανένα όριο, κανένα περιορισμό, δεν υφίσταται την καταπίεση κανενός ταμπού ή λογοκρισίας. Ένας ολοκληρωμένος μύθος – εξπρές – είδαμε τέτοια δείγματα – μπορεί να μεταδώσει στην εντέλεια ένα συμπυκνωμένο

μήνυμα στοχασμών και συλλογισμών, καλύτερα από ένα δίωρο φιλμ.

Δεν υπήρχε πληθώρα αξιόλογων ταινιών, όπως στο Φεστιβάλ του 1979. Εάν επιχειρήσουμε μια σύμπτυξη των γενικών διαπιστώσεων απ' τα φετεινά φιλμ: Τους Ούγγρους τους χαρακτήριζε η σοβαρότητα, τους Ιταλούς το διεισδυτικό γέλιο και χιούμορ, τους Γάλλους η τάση για ορισμένους αξιόλογους πειραματισμούς. Γερμανοί, Βούλγαροι, Γιαπωνέζοι, ήταν ανύπαρκτοι. Οι Άγγλοι δεν ξεπέρασαν τη μετριότητα. Οι Αμερικανοί παρουσίασαν δύο καλές ταινίες. Οι Βέλγοι κινήθηκαν ικανοποιητικά μεσ' στην παράδοση του γκροτέσκου – παράξενου. Μια ελπιδοφόρα γιουγκοσλάβικη εμφάνιση – πρώτο έργο που υπόσχεται πολλά (οι υπόλοιπες δύο ταινίες είχαν πρωτοπαρουσιαστεί στο Ζάγκρεμπ). Οι Τσέχοι μόνο μία – κι αυτή εκπληκτική – ταινία. Άνισοι και χωρίς να διακριθούν ιδιαίτερα, οι Πολωνοί. Απ' τη μεγάλη канаδική συμμετοχή μόνο μία ταινία που ξεχώρισε.

Απ' τα εκτός συναγωνισμού, μερικά θα μπορούσαν να σταθούν επάξια δίπλα σε πολλά του επίσημου προγράμματος: «Project» (Jiri Barta), «Χρονικό της αεροπλοΐας» (Sandor Reisenbüchler), «Ιγκόρ – τα χρόνια του Παρισιού στον Πλεγιέλ» (Keith Griffiths), κτλ. Κατηγορία ταινιών εκνευριστικά απαράδεκτων και κουραστικών που έφταναν στα όρια της μηδαιμότητας και που τα περισσότερα σφυρίχτηκαν άγρια: «Jude» (Drew Klausner), «Πέντε τρισεκατομμύρια χρόνια (Joyce Bo-genstein), «Διάβασε τις διαγραφές» (Guy Pirotte), «Τα νικελένια πόδια και ο θησαυρός του Αλή-Ναζά» (René Charles), «Ισότητα» (Martti Iannes), κτλ.

Μια άλλη κατηγορία όπου υπάρχει ένας κεντρικός πυρήνας, κάποιο εύρημα, αλλά δεν ολοκληρώνεται, πέφτει στην κοινοτοπία, ή γενικά δεν διατηρεί μια αδιάπτωτη συγκίνηση στην εικονογράφηση του εικαστικού περιεχομένου: «Ο Γεωργός» του Marian Cholerek (Πολ.) (Χιουμοριστική αφήγηση μ' ένα γεωργό που οργώνει τον κόσμο χωρίζοντάς τον στα δύο), «Η τρομερή μοίρα του Melpomenus Iones του Gerald Potterton

(Καν.) (παράξενη ιστορία), «Νάϊτ Κλαμπ» του Jonathan Hodgson (Αγγλ.) (διαφεύσεις, ανία, μοναξιά, υποκρισία στην ανθρώπινη συμπεριφορά), «Η ιστορία του μικρού λαγού και του μεγάλου λαγού» του Johan Hagebäck (Σουηδ.) (για παιδιά), «Ο μικρός καμπούρης» του Michel Ocelot (Γαλλ.), «Το Σύκο» του Kieronim Neumann (Πολ.) (ένα φουσκωμένο μπαλλόνι η άπληστη καταναλωτική κοινωνία, που όταν φύγει ο αέρας μεταβάλλεται σε άχρηστο κομμάτι καουτσούκ), «Η μικρή μου πλάζ» του B. Peeneel (Βέλγ.) (μεταξύ των δύο παγκοσμίων πολέμων μια παράξενα ήσυχη παραλία στη Βλγική ακτή), κτλ.

Τέλος, ταινίες όπως το «Top Priority» (Ishu Patel), «Τη μέρα που έκοψα το κάπνισμα» Nedeljko Dragic), «Μια μέρα απ' τη ζωή» (Borivoj Donnikovic) κ.α. είχαν ήδη προβληθεί στο Ζάγκρεμπ το 82 κι έγινε λόγος γι' αυτές στο αντίστοιχο σημείωμα.

*

**

Τα φιλμ τώρα που διακρίθηκαν σ' ένα ποιοτικό επίπεδο, με σειρά αξιολόγησης:

Αναμφισβήτητα, η καλύτερη ταινία του Φεστιβάλ που έκανα αίσθηση – η ποιότητά της επιβεβαιώθηκε με τη βράβευση κι απ' την Jury International κι απ' την FIPRESCI – ήταν «Οι Δυνατότητες του Διαλόγου» του Jan Svankmajer (Τσεχοσλοβακία). Δημιουργία μεγαλοφυΐας όπου η εκφραστική δύναμη της υπαρξιακής αγωνίας που υπαινίσσεται και μεταγγίζει ξεπερνούσε κατά πολύ όλες τις υπόλοιπες συμμετοχές. Θάταν ευχής έργο να γίνει κάποτε μια αναδρομή (απ' το 1961) στο συνολικό έργο του ιδιοφυούς τσέχου, τον φορτισμένο με βραβεία απ' όλα τα φεστιβάλ. Ταλέντο ιδιόμορφο και πηγαίο, με εξεζητημένη κάπως αλλά σπάνια ευρηματικότητα, αντικαθιστώντας τη ματιά του ονειρικού με κείνη της πραγματικότητας σε μια έξοχη σύζευξη animation (στατικών εικόνων, αντικειμένων, μαριονετών, σχεδίου) και πειραματικής ταινίας, ο Svankmajer κινείται ουσιαστικά στον χώρο του γκροτέσκου και της αλληγορίας. Μπορεί να υπάρχει π.χ. γοητεία στην πολύμορφη

ευρηματικότητα του παράξενου «Ημερολόγιου του Λεονάρντο» όπου εναλλάσσονται εικόνες απ' το σύγχρονο κόσμο με 'ζωντανεμένα' σχέδια του Ντα Βίντσι, όμως σε άλλα έργα του Svanckmajer όπως «Historia Naturae», «Το Σπίτι», «Ο Κήπος» κτλ. κυριαρχούν πάντα τα σύμβολα κι οι απειλές ενός εχθρικού και αλλοτριωμένου κόσμου. Στο «Δυνατότητες του Διαλόγου» υπάρχουν τρεις ιστορίες με θεματική συγγένεια πάνω σε: α) αντικειμενικό β) περιπαθή γ) εξαντλητικό, διάλογο. Και στους τρεις διαλόγους κατάληξη είναι η φοβερή έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους. Animation αντικειμένων είναι η πρώτη ιστορία, ενώ στις υπόλοιπες χρησιμοποιούνται μαριονέττες από πηλό. Στον πρώτο διάλογο, 2 ανθρωπινα όντα με τεράστια κεφάλια φτιαγμένα με αντικείμενα σε στυλ Archimboldo, αντιμέτωπα, καταβροχθίζουν σταδιακά το ένα το άλλο μέχρι μια τελική ομοιόμορφη μεταμόρφωση. Στο δεύτερο, ένας άντρας και μια γυναίκα ξεκινώντας με επικοινωνία-συνεννόηση καταλήγουν στο σπαραγμό και την εξόντωση, ενώ στο τρίτο, με δύο κεφάλια χοντρών ανθρώπων η αρχική αλληλοεξυπηρέτηση καταλήγει σε αλληλοεξόντωση. Εκθαμβωτική τεχνική κυριαρχία πολύ σύγχρονο, τρομακτικό και μεγαλοφυές.

Το «Ad Astra» του Ferenc Cako (Ουγγαρία) (μαριονέτες από πηλό) ήταν απ' τους πολύ σύντομους εκείνους εντυπωσιακούς μύθους με συμπυκνωμένο μήνυμα: ένας άνθρωπος προσπαθεί να πετάξει αλλά ξαφνικά ακινητοποιείται: βλέπουμε να καρφώνουν τα πόδια του, να γίνεται άγαλμα, ενώ το πλήθος πλημμυρίζει τον χώρο. Διφορούμενο μήνυμα, διπολικό σχήμα, που η επικρατέστερη ερμηνεία του είναι: μια ανώτερη μορφή που θα θελήσει να πετάξει ψηλότερα, θα εμποδισθεί, θα καθλωθεί. «Vincent» του Tim Burton (ΗΠΑ): έξυπνη, φίνα (και μακάβρια) αφήγηση σε στίχους με κεντρικό πρόσωπο τον 7χρονο Vincent Molloy που θέλει να ταυτισθεί με τον Vincent Price και να συμμετέχει στη ζωή των δαμπίρ και φαντασμάτων. Με τη φαντασία του δημιουργεί μορφές και καταστάσεις που τον καταδυναστεύουν ενώ βυθίζεται στη μελέτη και την

ατμόσφαιρα των έργων του αγαπητού του Έντγκαρ Άλλαν Πόε. Τρέχει προς την πόρτα για να ξεφύγει απ' την τρέλλα τη στιγμή όμως που τη φτάνει πέφτει κάτω άψυχος. Το «Μόνο ένα φιλί» (Solo un bacio) του Guido Manuli (Ιταλία) απολαυστικό καθαρόαιμο σχεδιάζει την Χιονάτη, την ερωτεύεται, μπαίνει ο ίδιος στον καρτουνικό χώρο, επεμβαίνουν οι 7 νάνοι που με προτροπή της Χιονάτης τον δέρνουν ανηλεώς, εμφανίζεται η Μάγισσα με το μήλο, κλπ. Όταν ξαναβγει απ' το σχέδιο στον πραγματικό χώρο η όλη ιστορία εμφανίζεται σαν όνειρο. Σχέσεις δημιουργού και δημιουργήματος, ευφυέστατη αντικομποφομιστική κριτική ενός καθιερωμένου καρτουνικού μύθου.

Στο «Ο Μεγάλος Cognito» του γνωστού με προηγούμενες συμμετοχές του Will Vinton (ΗΠΑ) ένας τραγουδιστής ξετρελαίνει το ακροατήριό του (και τους θεατές) με τις σπαρταριστές απομιμήσεις γνωστών «μεγάλων» ανδρών (Πάττον, Ρούζβελτ, Αϊζενχάουερ, Τζ. Γουαϊν, κτλ.) «Η Φωτογραφία» του Gerald Frydman (Βέλγιο): γκροτέσκα και παράδοση ατμόσφαιρα ενός δωματίου όπου ακίνητες φιγούρες ποζάρουν για ένα οικογενειακό πορτραίτο, μπροστά σ' ένα κουκουλωμένο φωτογράφο. Η εκκρεμότητα που λειτουργεί χρονικά δημιουργεί μια αγωνιώδη αναμονή, εικονογραφεί ένα διφορούμενο κλίμα. Έξω η βουή της μεγαλούπολης, η τεχνολογική πρόοδος. Ώσπου βγαίνει η φωτογραφία. Σχόλιο: το 1840 η φωτογραφία απαιτούσε 5 λεπτά και 40 δευτερόλεπτα έκθεσης (όση είναι κι η διάρκεια της ταινίας). Υποβλητικά πλούσιο σχέδιο (σε στυλ ξυλογραφίας). Στο Vol de Rêve ('Πτήση ονείρου') των Philippe Bergeron, Nadia & Daniel Thalmann (Καναδάς) κάποιον μικρό ον σ' ένα απομακρυσμένο πλανήτη ψάχνει για την ταυτότητά του: πετώντας έρχεται στη γη κι ανακαλύπτει τις μεγαλουπόλεις. Στη Νέα Υόρκη όταν θα θελήσει νάρθει σε επικοινωνία με τους ανθρώπους θα του το αρνηθούν. Θα επικοινωνήσει η καταστροφή της πόλης. Η πρωταρχική ιδέα είναι συναρπαστική, το μήνυμα όμως δεν πειθεί τελικά, δεν ολοκληρώνεται. Η τεχνική όμως – τρισδιάστατη animation με

ordinateur – είναι αριστοτεχνικά εντυπωσιακή. Το «Je De-main» (Εγώ Αύριο) του Jean-Pierre Ader (Γαλλία) μεσ' στην ιεράρχηση του καταγιγισμού βίαιων εικόνων (χωρίς σχέδιο) αποτελεί το βίαιο κατηγορώ για τους δικτάτορες, το φασισμό, κτλ. συνδυάζοντας και εικόνες-σύμβολα ερωτισμού, χειρών, παιδιών κ.α. Πολιτικά αβανταδόρικο θέμα, εντυπωσιακό, αλλά χιλιοειπωμένο και βαρετό πια.

Τέλος μια ομάδα από ταινίες πάνω απ' τη μέση ποιότητα, χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις ή φιλικές ταξινομήσεις, με έμπνευση σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, παραδοσιακές στην τεχνική τους, χωρίς βαθύτερους προβληματισμούς ή δομική ιδιομορφία, αλλά με συγκεκριμένη συγκινησιακή εκφραστική ικανότητα. Θεματολογικά οι πρώτες πέντε άρτιες στη μυθολογία τους.

Το «'Αλμπουμ» του Kresimir Zimonic (Γιουγκοσλαβία) ένα πρώτο έργο του νεαρού αυτού φιλομουργού που υπόσχεται πολλά για το μέλλον. Τα σκίτσα αναδίνουν ένα άρωμα νοσταλγίας, μια ρευστότητα, ένα μακρινό απόηχο απ' την «Satie-manija» του Gasparovic. Μια γυναίκα ξεφυλλίζει ένα άλμπουμ όπου βλέπει εικόνες του παρελθόντος της, και – κατ' επέκταση – του μέλλοντος. «La Pillola» ('Το Χάπι') (Ιταλία), – ο οίστρος του Bruno Bozzetto σ' ένα ξεκαρδιστικό καρτούν για τα αντισυλληπτικά, δομημένο σαν αφήγηση ενός επιστήμονα και διανθισμένο με σύντομες συνεντεύξεις ενός δημοσιογράφου με διάφορες γυναίκες. «Ο Χορός του Θανάτου» του Dennis Turicoff: το μακάβριο χιούμορ έρχεται τούτη τη φορά απ' την Αυστραλία σε μια εμπνευσμένη γκρανγκινολική σάτιρα της βίας στην τηλεόραση. Η μικρή Σάλλυ λατρεύει τέτοιες μακάβριες εκπομπές και ιδιαίτερα τον «Χορό του Θανάτου», – ώσπου σε μια απ' αυτές ξεκληρίζεται η ίδια κι η οικογένειά της. «Χρονικό 1909» των Paul και Gaëtan Brizzi (Γαλλία): Στις αρχές του αιώνα, δύο αεροπόροι σε μια δοκιμαστική πτήση συναντούν τρομερή κακοκαιρία και πέφτουν σ' ένα ερημικό μέρος όπου γίνονται υποχείρια παράξενων ανθρώπων που φοράν μάσκες θεάτρου και τους επιβάλλουν τη θέλησή τους. Γκροτέσκα και

αγωνιώδης ατμόσφαιρα που διατηρεί κάτι το διαφορούμενο με υποβλητικές συνθέσεις εικόνας. Στο λιτό, τραγικό, μαυρόασπρο «Αδιέξοδο», ο γνωστός από παλαιότερες ιδιότυπες επιτυχίες ούγγρος Ferenc Rofusz επιχειρεί να εικονογραφήσει με τα μάτια ενός μελλοθάνατου τις τελευταίες στιγμές της ζωής του.

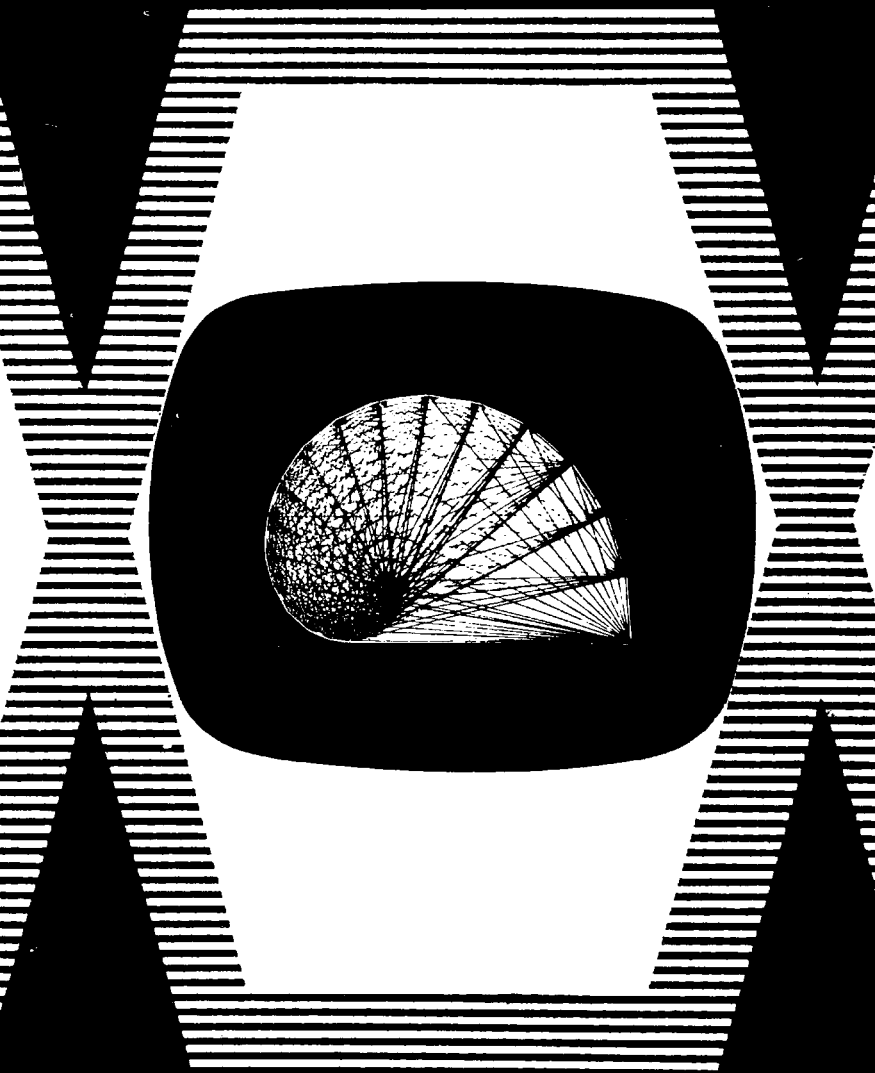
Το «Ήταν κάποτε ένας σκύλος» του Edouard Nazarov (Σοβιετική Ένωση), ένας αρκετά χιουμοριστικός ουκρανικός μύθος σε σχέδιο ναΐφ, έχει κάποιες κεκαλυμμένες πολιτικές προεκτάσεις. Στο αστείο «Ωχ, τι ιππότης» του Paul Driessen (Ολλανδία) η πανοπλία του ακαταμάχητου ιππότη κρύβει τελικά ένα ανθρωπάκι. Στο παράξενο κλίμα των βελγικών φιλμς το «Ψάχνοντας για τον Schmoll» του Serge Roorick: ο Schmoll ένα άτομο σε μοριακή κατάσταση βλέπει να προβάλλουν γύρω απ' το νησί του διάφορα περίεργα πλάσματα με παραπλανητική, διαφορούμενη συμπεριφορά. Το «Μια ψυχή στα πανιά» του Pierre Veilleux (Καναδάς) (σχέδια με ακρυλικά χρώματα) εικονογραφεί σε εμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα μια μέρα πάνω σ' ένα ιστιοφόρο.

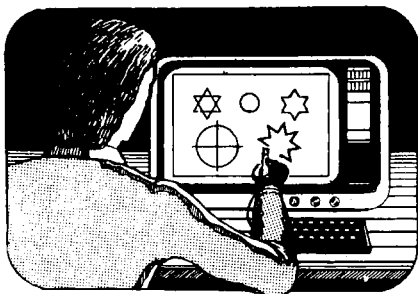
* * *

Το Μεγάλο Βραβείο της Jury International και το Βραβείο της Διεθνούς Κριτικής-Βραβείο FIPRESCI δόθηκαν στην ίδια ταινία: «Οι Δυνατότητες του Διαλόγου» του Jan Svankmajer, που αναμφισβήτητα ήταν κι η καλύτερη του Φεστιβάλ.

Παράλληλα η FIPRESCI σ' ένα δεύτερο επίπεδο, ανάμεσα σ' αρκετές άλλες («Vincent», «Η Φωτογραφία» κτλ.) ξεχώρισε και υπογράμμισε την ποιότητα των ταινιών «Ad Astra» και «Solo un Bacio».

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ





ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

εισαγωγικό σημείωμα και συνεντεύξεις
σε επιμέλεια του **MARCO MACCIANTELLI**

Για μας «κινηματογράφος» σημαίνει πρωτ' απ' όλα «κίνηση» η ίδια η εκφραστικότητα της κίνησης. «Κινηματογράφος» μπορεί να θεωρηθεί η πλατιά και πολύμορφη σφαίρα πολιτιστικής (καλλιτεχνικής και τεχνικής) εμπειρίας όπου εκφράζονται οι κινήσεις του φωτός.

Έτσι η «κινηματογραφία» είναι η γραφή της κίνησης, γραφή που αποτυπώνει τις κινήσεις του φωτός και ταυτόχρονα προκύπτει άμεσα από τον υλικό του πλούτο.

Γι' αυτό είναι σήμερα απαραίτητο να αποσπάσουμε τον όρο από τη μονοσήμαντη και ίσως «θανάσιμη» αγκάλη της τεχνολογίας που αποκλειστικός φορέας της είναι η σελυλόιντ και να ενεργοποιήσουμε αντίθετα τον εκπληκτικό σημασιολογικό πλούτο της ενεργητικής και καρποφόρας παραγωγής στο οπτικοακουστικό (**video, movie** ή **film** με τη στενή έννοια) πεδίο, δηλαδή σ' ένα ατελές πεδίο, αλλά του οποίου οι ικανότητες ανανέωσης βρίσκονται ακριδώς, όλως παραδόξως, στην αλαζονική επίδειξη της ανησυχίας του. Ξέρουμε ότι η ιστορία του κινηματογράφου, του κινηματογράφου που υπήρξε, που υπάρχει και που θα υπάρχει, είναι ιστορία ιδεών ή συνόλων ιδεών (που η γενεολογία τους θα αναδείκνυε αρκετούς και απρόβλεπτους προγόνους), αλλά είναι κυρίως και ιστορία των

περιοδικών μεταμορφώσεων που το κινηματογραφικό μέσο υπέστη και συνεχίζει επωφελώς να υφίσταται από τεχνολογική άποψη. Γι' αυτό η σφαίρα της κινηματογραφίας εμφανίζεται σε μας (που ερχόμαστε μετά την πλατιά εξέλιξη ενός τέτοιου ιστορικού γεγονότος) με μια καθόλου χαοτική και ανεπίλυτη πολλαπλότητα εμπειριών, προθέσεων και προβλημάτων. Δίπλα στη σελλυλόιντ έρχεται και παίρνει παράλληλη θέση, καμιά φορά μάλιστα διασταυρώνεται μαζί της με πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα, η μαγνητοταινία. Στην καθόλου «σύγχρονη» χημική επιστήμη προστίθεται σήμερα ο πληροφοριακός συντελεστής της τεχνολογίας που στηρίζεται στην ηλεκτρική ενέργεια, δηλαδή στην ηλεκτρονική. Και μια τόσο βασική παρουσία της τεχνολογίας στο πεδίο της κινηματογραφικής κουλτούρας (στην οποία εδώ θέλουμε να στρέψουμε ιδιαίτερα την προσοχή) οδηγεί επιτέλους στην εξέλιξη μιας νέας κουλτούρας της τεχνολογίας.

Δε θα μπορούσε να τονιστεί ποτέ αρκετά πόσο απαραίτητη είναι μια τέτοια κουλτούρα για όποιον διαπαιδαγωγήθηκε προς στον επαρχιώτικο επιστημονικό μας ορίζοντα, πρώτα με τις ακατανόητες κροτσεικές προσαγές κατά της επιστήμης και ύστερα (και ίσως με όχι λιγότερη ζημιά) με ένα επιπόλαιο και επιδεικτικό πάθος για την επιστήμη.

Μια κουλτούρα για την τεχνολογία αντίθετα δείχνει να υπονοεί απαραίτητα την αποδοχή ενός μεθοδολογικού φάσματος ικανού να «κλείσει» και να συμπεριλάβει έναν προβληματικό, σύνθετο και πολύπλευρο αστερισμό. Και πρέπει να πούμε ότι τώρα πρέπει να γίνει από μας μια τέτοια προσέγγιση. Αλλά είναι κιόλας πολύ ότι καταφέραμε πολλοί από μας κριτικοί, δημιουργοί, θεωρητικοί και «τεχνικοί» να συζητήσουμε και να ανταλλάξουμε γνώμες για ζητήματα επιστημονικού και αισθητικού χαρακτήρα. Είναι ένα σημαντικό δείγμα της αλλαγής που επήλθε σ' αυτά τα χρόνια. Είναι ένα καινούργιο ύψος δουλειάς, που μπορεί να ξεκινήσει και να προαχθεί στο εσωτερικό μιας «κινηματογραφικής κουλτούρας» που μέχρι πριν λίγο καιρό έδειχνε καταδικασμένη στη σιωπή.

MASSIMO RENDINA

«Κινηματογράφος και ηλεκτρονική»

Η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση είναι πολυσύνθετη. Δημιουργήθηκε αργά, δέκα χρόνια μετά τις πρώτες τηλεοπτικές μεταδόσεις και άρχισε να αναπτύσσεται στις Ηνωμένες Πολιτείες στα μέσα της δεκαετίας του πενήντα, παίρνοντας μετά τα ίδια χαρακτηριστικά σ' όλο τον κόσμο. Θα ολοκληρωθεί – όχι, ίσως, σε λιγότερο από μια εικοσαετία – όταν δε θα μιλάμε, πια παρά μόνο σε ιστορικές αναφορές, για κινηματογράφο ή τηλεόραση αλλά μόνο για εικόνα: συγκεκριμένα η ηλεκτρονική εικόνα δια μέσου της οποίας θα εκφραστεί όλη η εξέλιξη που σήμερα χωρίζεται σε δυο μέσα. Γι' αυτό δε θα υπάρχει ούτε νικητής ούτε νικημένος. Γεννιέται λοιπόν, με τη συμβολή του κινηματογράφου και της τηλεόρασης που τελειοποιούνται και ολοκληρώνονται μέσα από την ανάπτυξη της ηλεκτρονικής, ένας καινούργιος τρόπος σκέψης, υλοποίησης και απόλαυσης της εικόνας, είτε αυτή αφορά την πληροφόρηση είτε τη διασκέδαση.

Η τηλεόραση γεννήθηκε από τον κινηματογράφο. Χάρη στη συνθετική ικανότητα του ανθρώπινου ματιού να επεξεργάζεται τις εικόνες φτιάχνοντας από μια σειρά φωτογραφιών κίνηση και δράση. Οι τεχνικές λήψης και αναπαραγωγής στάθηκαν δυνατές χάρη σε ικανότητες σχετιζόμενες με τη φυσιολογία του ματιού. Αυτός που εφεύρε τον κινηματογράφο, στην πραγματικότητα εφεύρε και την τηλεόραση.

Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση είναι και τα δυο συστήματα τεχνικά, βιομηχανικά, εμπορικά, έχουν όμως βαθιά διαφορετική πορεία.

Μας το λέει ο Ντέιβιντ Σάρνοφ που στην πραγματικότητα επέβαλε, ανάμεσα στο 1945 και το 1950, την τηλεόραση στις ΗΠΑ – την τηλεόραση που είχε κάνει την πειραματική εμφάνισή της και στην Ευρώπη πριν τον πόλεμο – μέσα σε γενικό σκεπτικισμό. Κανείς δεν το πίστευε. Νόμιζαν ότι θα οδηγούσε την RCA στην οικονομική καταστροφή. Μόνο μετά το 1950 άρχισαν να συσχετίζουν την επιβολή της τηλεόρασης με την

κρίση των κινηματογραφικών αιθουσών. Γύρω στο 1955, ο μέσος όρος των θεατών που πήγαινε κάθε βδομάδα κινηματογράφο κατέβηκε από τα 90 στα 60 εκατομμύρια. Δέκα χρόνια αργότερα έπεσε στα 34 εκατομμύρια. Το 1965 η τηλεόραση καθόριζε κιόλας τη ζωή 75 εκατομμυρίων αμερικάνικων οικογενειών. Να λοιπόν η πρώτη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, μια σχέση που στην αρχή υποτιμήθηκε από όλους τους ειδικούς και κυρίως από τους ανθρώπους του κινηματογράφου. Πραγματικά, η τηλεοπτική εικόνα δεν μπορούσε να συγκριθεί με την κινηματογραφική. (Στα μπαρ, όπου επιβλήθηκε η τηλεόραση αμέσως σαν μέσο έλξης, η τετράγωνη – και παραμορφωμένη – εικόνα εμφανιζόταν σ' ένα χοντρό φακό, μεγάλο όσο όλη η οθόνη).

Ούτε πίστευαν ότι το καινούργιο μέσο ψυχαγωγίας θα άλλαζε τις συνήθειες όσων έβγαιναν το βράδι για να πάνε σινεμά. Οι προγραμματιστές της τηλεόρασης σκέφτονταν περισσότερο τις νοικοκυρές, τους καταναλωτές των κουίζ και των αθλητικών εκπομπών παρά ένα κοινό που θα αποσπούσαν από τον κινηματογράφο με προγράμματα που τον συναγωνίζονταν. Επιπλέον οι κάτοχοι των κινηματογραφικών ταινιών δεν ήταν διατεθειμένοι να βοηθήσουν την ανάπτυξη του καινούργιου μέσου· δεν υπήρχαν εμπορικές σχέσεις ανάμεσα στο Χόλυγουντ και τις τηλεοπτικές εταιρείες της Νέας Υόρκης. Πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη μας και την οργανωτική δομή της αμερικάνικης τηλεόρασης, που στηριζόταν σε αποκλειστικά εμπορικά κίνητρα. Αυτό το γεγονός και η αντι-τραστ νομοθεσία περιόρισαν την ανάπτυξη των δικτύων. Αλλά γι' αυτό φρόντισαν ομάδες ιδιωτών που δημιούργησαν κέντρα επανάληψης των προγραμμάτων, ώστε να μπορούσαν να τα πιάνουν ακόμα και από πολύ μακριά. Έτσι άρχισαν να αναπτύσσονται οι τοπικοί σταθμοί οι οποίοι για μερικές ώρες την ημέρα χρησιμοποιούνταν από τα δίκτυα. Αμέσως μετά άρχισε να εξαπλώνεται η καλωδιακή διανομή, σαν σύστημα τριχοειδούς διανομής. Σήμερα αυτό συνίσταται σε ένα σύστημα λίγο πολύ μεγάλων δικτύων που συνδέονται απ' ευθείας με δορυφόρους.

Κάτι άλλο που δυσκόλεψε την αρχή της εξέλιξης της τηλεόρασης είναι η δυσπιστία των πιο δημοφιλών κινηματογραφι-

κών αστεριών που όχι μόνο δεν ήθελαν να δουλέψουν για την τηλεόραση, αλλά δεν ήθελαν και να συμμετέχουν σε ζωντανές μεταδόσεις. Νόμιζαν πως θα ξέπεφταν και θα εκχυδαίζονταν. Έτσι γεννήθηκαν καινούργιοι ηθοποιοί αποκλειστικά για την τηλεόραση, και καινούργιοι σκηνοθέτες, παραγωγοί, τεχνικοί (πολλοί από τον κόσμο της διαφήμισης). (Μια καινούργια «επαγγελματικότητα» που θα διοχετεύονταν έπειτα πάλι στον κινηματογράφο). Στο μεταξύ η τεχνολογία βελτίωνε την ποιότητα των λήψεων και των μεταδόσεων. Το σινεμά άρχισε να ενδίδει. Πρώτα ο Ουώλτ Ντίσνεϋ, ύστερα σιγά σιγά όλοι οι κινηματογραφικοί οίκοι. Η Motion Picture Association of America, που συγκεντρώνει τις 9 πιο σημαντικές εταιρείες (Allied Artists, Avco Embassy, Columbia, Metro Goldwin Mayer, Paramount, Twentieth Century-Fox, United Artists, Universal και Warner Brothers), παράγει σήμερα το 70 με 80 % των προγραμμάτων των τριών μεγάλων αμερικάνικων δικτύων. Πρόκειται για ένα τζίρο 75 δισεκ. δραχμών το χρόνο. Οι αμερικάνοι παραγωγοί του κινηματογράφου και της τηλεόρασης εισπράτουν επιπλέον συνολικά, από τις πωλήσεις στο εξωτερικό, τουλάχιστον άλλα τόσα. Δεν υπάρχει τηλεόραση στον κόσμο που να μην εφοδιάζεται ταινίες από την αμερικάνικη αγορά. Μόνο η Ιταλία δίνει περίπου τα 7,5 δισεκατομμύρια από τα 9,5 που διαθέτει (η RAI και οι ιδιωτικοί) για αγορές ξένων τηλεοπτικών προγραμμάτων (1982). Ο κινηματογράφος λοιπόν «κατέλαβε» την τηλεόραση, δεδομένου ότι τεχνικά σχεδόν όλη η παραγωγή (ταινίες, τηλεταινίες) είναι με κινηματογραφικό φιλμ. Αλλά και δω πρέπει να εμβαθύνουμε λίγο τη συζήτηση γιατί είναι καλύτερα να μιλάμε για συγχώνευση παραγωγής τόσο στον κινηματογράφο όσο και στην τηλεόραση, παρά για κατάληψη. Έπειτα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τη διαφορετική κατάσταση που επικρατεί στην Αμερική από την Ευρώπη. Μολονότι όμως οι ευρωπαϊκές τηλεοράσεις κάνουν, όπως είπαμε, ευρεία χρήση της αμερικάνικης αγοράς, γενικά δεν έχουν σημαντικές παραγωγικές σχέσεις ούτε με τους αμερικάνικους ούτε με τους ευρωπαϊκούς κινηματογραφικούς οίκους. Όμως αρχίζουν να έχουν. Αναπτύσσονται από κοινού δραστηριότητες. Σε μερικές περιπτώσεις είναι η τηλεόραση που παράγει για τον κινηματογράφο.

Ένα αποφασιστικό δήμα μπροστά θα γίνει πράγματι όταν με τις νέες ηλεκτρονικές τεχνολογίες, τις όλο και μεγαλύτερες απαιτήσεις των προγραμμάτων και την άμετρη ανάπτυξη των καναλιών επικοινωνίας, η συνεργασία ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση – και φτάσαμε ήδη σ' αυτό το σημείο – θα γίνει μια αναγκαστική πορεία.

Ας εξετάσουμε συνολικά τα «πεδία» όπου λαμβάνει σταδιακά χώρα η τεχνική συνάντηση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση (αφού αναφέραμε πρώτα εκείνα που τα ορίζει εμπορικά). Πρώτα απ' όλα υπάρχει ένα κοινό ενδιαφέρον που πηγάζει από την ανάγκη να εκμεταλλευτούν την τεχνολογία για να βελτιώσουν εικόνα και ήχο. Το ίδιο το κινηματογραφικό φιλμ έκανε σημαντικές προόδους στην ευαισθησία, τον κόκκο, το χρώμα, παρουσιάζοντας προϊόντα σε 16 mm ταυτόσημα, σε ευκρίνεια και ποιότητα, με το 35 mm της προηγούμενης δεκαετίας.

Η κινηματογραφική ποιότητα είναι ακόμα πολύ ανώτερη της τηλεοπτικής. Η τηλεόραση θέλει να τη φτάσει. Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση εκμεταλλεύονται τεχνικές που εξυπηρετούν και τους δυο. Να πως λίγο πολύ κινούνται: Ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί νέα ηλεκτρονικά συστήματα στις φάσεις της παραγωγής, της επεξεργασίας και της παρουσίασης. Κατά την παραγωγή μπορεί να μεταχειριστεί το «βοηθητικό βίντεο» για την καταχώρηση πληροφοριών σε μια μαγνητική πίστα στην εξωτερική πλευρά της περιφορασιών. Αυτές οι πληροφορίες – στην περίπτωση που το επιτρέπει η μηχανή λήψης και η μουβιόλα – βοηθάνε στο μοντάζ μέσω μιας κωδικοποίησης που διευκολύνει, όπως ακριβώς στο μοντάζ της βιντεοταινίας, στον προσδιορισμό του φωτογράμματος και κάνει εξαιρετικά σίγουρο το κόψιμο. Είναι μια λιγότερο επιτηδευμένη εναλλακτική λύση από τη διαδικασία της παραγωγής με βίντεο, που πραγματοποιείται παράλληλα (με τηλεκάμερες και βίντεο) επιτρέποντας τον έλεγχο της εικόνας την ίδια τη στιγμή της κινηματογραφικής λήψης και κυρίως το μοντάζ με ηλεκτρονικό σύστημα (μοντάζ με κατακόρυφο χρονικό κώδικα) ώστε να έχουμε ένα τελικό προϊόν μοντέλο, με βάση το οποίο γίνεται η κοπή και το μοντάζ της σελυλόιντ (1).

Ο Φράνσις Κόπολα και ο Στηβ Σπίλμπεργκ έκαναν τεχνο-

λογικές καινοτομίες ακόμα και στο στάδιο της προετοιμασίας· επιπλέον, κατασκεύασαν ηλεκτρονικές εικόνες για να τις χρησιμοποιήσουν κινηματογραφικά, περνώντας από τη διντετσιανία στη σελολόιντ. Πρόκειται για διαδικασίες σε μεγάλη εξέλιξη που βασίζονται σε τεχνικές με ψηφιακούς ηλεκτρονικούς υπολογιστές.

Όσο αφορά την παρουσίαση – προβολή στην αίθουσα – ο κινηματογράφος ποντάρει πολύ στον εκσυγχρονισμό που έφεραν οι ψηφιακοί υπολογιστές στις ηχητικές εγκαταστάσεις, πέρα από κείνον στην εικόνα, τελειοποιώντας τα επιτεύγματα που απαιτούνταν για κάποια θεαματικότητα των σκηνών δράσης και των γενικών πλάνων.

Η μεγαλύτερη όμως προσοχή πρέπει να δοθεί στην υψηλή τηλεοπτική ευκρίνεια, μέσω της οποίας είναι δυνατόν να αντικατασταθούν τα παραδοσιακά κινηματογραφικά συστήματα (κινηματογραφική μηχανή λήψης και αναπαραγωγή με σελολόιντ). Για να πετύχουμε συγκεκριμένα αποτελέσματα πρέπει τα στάνταρ της τηλεοπτικής ευκρίνειας να φτάσουν – σε αριθμό πληροφοριών, λεπτομέρειας και χρωματικής ποιότητας – εκείνα του 35 mm, ανεβάζοντας τη σημερινή τηλεοπτική σταθερά (525 γραμμές στις ΗΠΑ και την Ιαπωνία, 625 στην Ευρώπη) στις 2500 γραμμές. (Θεωρητικά θα 'ταν δυνατόν και περισσότερες, όμως το ανθρώπινο μάτι δε θα έπιανε τη διαφορά, αντίθετα θα ενοχλούνταν από την υπερβολική λεπτομέρεια, με συνέπειες αρνητικές για τους στόχους της άριστης αναπαράστασης). Στην περίπτωση που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η σταθερά των 2500 γραμμών, θα είχαμε ταυτόσημη ποιότητα στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο (όσο αφορά το χρώμα, η ηλεκτρονική θα 'χε και κάποια επιπλέον πλεονεκτήματα).

Η τηλεοπτική σταθερά που χρησιμοποιείται στην υψηλή πιστότητα (HDTV) είναι η ιαπωνική των 1125 γραμμών. Αλλά δεν είναι οριστικό. Υπάρχει η τάση να καθοριστεί μια διεθνής σταθερά και κανόνες. Αν θα είναι το 1125, θα χρησιμοποιηθεί πιθανόν αρχικά στις ΗΠΑ και την Ιαπωνία. Στην Ιαπωνία θα μπει ίσως σε εφαρμογή το 1986, στις ΗΠΑ ένα δυο χρόνια αργότερα, πάντα μέσω δορυφόρων (στην Ευρώπη ο σχεδιασμός των συχνοτήτων για τους ευρωπαϊκούς δορυφόρους δεν

προβλέπει συνεχόμενα κανάλια εκπομπής και θα χρειαστεί να καταφύγουμε σε συστήματα «βελτιωμένης» τηλεόρασης ή να μελετήσουμε συστήματα μετάδοσης με χωριστά κανάλια).

Με τη σταθερά των 1125 γραμμών πλησιάζουμε πολύ την εικόνα του 35 mm προβληματική σε αίθουσα (2).

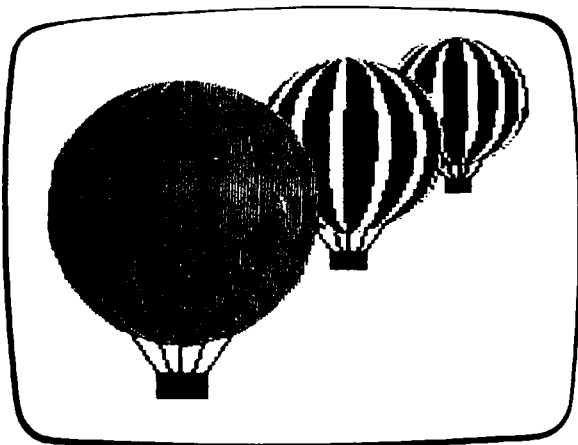
Όμως το ποιοτικό άλμα θα γίνει όταν θα μπορεί να χρησιμοποιηθεί τηλεοθόνη στη θέση της οθόνης προβολής: μεγάλα ταμπλώ στο σπίτι, επιφάνειας 2 ή 3 μέτρων, επίπεδα και λεπτά σαν καθρέφτες και στις αίθουσες, τηλεοθόνες διαστάσεων ίδιων με εκείνες που χρησιμοποιούνται σήμερα για τις προβολές. Είναι απαραίτητο να λυθούν μερικά τεχνικά κατασκευαστικά προβλήματα, τόσο για να υπάρχει πλήρης σιγουριά για το μέσο όσο και για να εμπορευματοποιηθούν συστήματα που σήμερα θα είχαν υψηλότερο κόστος. Στο μεταξύ χρησιμοποιούνται μηχανές προβολής για τηλεοράσεις, τύπου *eidophor* που εφευρέθηκε εδώ και πάνω από πενήντα χρόνια από τον ελβετό Φριτς Φίσερ). Μ' αυτό το σύστημα η τηλεοπτική εικόνα δε διαβάζει κατευθείαν από την καθοδική λυχνία αλλά προβάλλεται από τρεις λυχνίες (η καθεμία για ένα από τα τρία βασικά χρώματα: κόκκινο, πράσινο, μπλε ή, μια μόνο λυχνία που παντρεύει τη φωτεινότητα με το χρώμα). Οι τρεις εικόνες πέφτουν η μια πάνω στην άλλη στην οθόνη φτιάχνοντας την τελική εικόνα. Αλλά η χρήση μεγεθυντικών φακών και η ανεπαρκής ευκρίνεια – παρά τις συνεχείς προόδους – το κάνουν ένα σύστημα προσωρινό. Ο στόχος που έχει μπει είναι οι «παθητικές οθόνες», δηλαδή οι οθόνες υγρών κρυστάλλων, που θα ελέγχονται μέσω μιας ολοκληρωμένης ηλεκτρονικής μνήμης. Μια παραλλαγή αυτής της τεχνολογίας είναι η χρήση υγρών κρυστάλλων σε λειτουργίες ανάλογες με των διαφανειών.

Για να δοθεί μια απάντηση σ' αυτά τα προβλήματα θα χρειαστούν 8 με 10 χρόνια. Ερευνητές του εργαστηρίου της ΝΗΚ, της γιαπωνέζικης κρατικής τηλεόρασης, που είναι το πιο προχωρημένο σ' αυτού του είδους τις έρευνες και τα πειράματα, λένε ότι αυτό το σχέδιο θα υλοποιηθεί ακριβώς το 1990. Από κείνη τη στιγμή και ύστερα θα μπορούμε να μιλάμε όχι πια για τηλεοπτική ή κινηματογραφική εικόνα, αλλά για πληροφοριακή, ψυχαγωγική εικόνα, κλπ. Εκτός και το κινη-

ματογραφικό φιλμ ανοίξει άλλους δρόμους (που όμως τώρα δεν μπορούμε να φανταστούμε). Ένα είναι σίγουρο. Όσο πιο επιτηδευμένο είναι ένα μέσο τόσο τείνει να χάνει τη σημασία του. Σημαντικό είναι αυτό που μπορεί να προσφέρει στη δημιουργία, τώρα αν χρησιμοποιήσεις φιλμ ή βιντεοταινία, στο βάθος είναι το ίδιο όταν το κόστος και τα στάνταρ ανάπλασης της εικόνας είναι τα ίδια. Όπως και να 'χει είναι ένα θέμα που μένει ανοικτό.

(1) Το μοντάζ στο βίντεο γίνεται ανατυπώνοντας τις εικόνες και όχι παίρνοντας τις κατευθείαν από τη μπομπίνα. Άρα στο μοντάζ του βίντεο μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα ίδια φωτογράμματα απεριόριστο αριθμό φορές, χωρίς να χρειάζεται να ξανατυπώσουμε τα πάντα. Όταν υπολογιστεί ακριβώς το πού θα κοπεί το φιλμ, τότε γίνεται η κοπή του αρνητικού σύμφωνα με τη μονταρισμένη βιντεοταινία. Η ηχητική μπάνα μοντάρεται αυτόματα με το σύστημα off-line και μεταφέρεται στην οπτική μπάνα του αρνητικού που θα χρησιμοποιηθεί για να δγουν οι κόπιες.

(2) Με τεχνικές λέξηρ «περνάμε» ηλεκτρονικά την εικόνα από τη μαγνητοταινία στη σελλυλόιντ προβολής χωρίς μεγάλες ποιοτικές απώλειες. Για να μπορεί να είναι ανεκτό το αποτέλεσμα πρέπει να διαθέτουμε μια βιντεοταινία γραμμένη με συστήματα ανώτερα από το σημερινό τηλεοπτικό στάνταρ. Το καλύτερο αποτέλεσμα επιτεύχθηκε με στάνταρ πάνω από 2000 γραμμές.



Συνέντευξη με τον ANTONIO ARRIETRO

● *Ποια είναι η γνώμη σας γι' αυτή την επιβλητική έκθεση τεχνολογικού εξοπλισμού;*

■ Νομίζω ότι το να μιλήσουμε μονάχα για τις μηχανές, σα να 'ταν πράγματα που από μόνα τους θα μπορούσαν να λύσουν ορισμένα προβλήματα, είναι λιγάκι λαθεμένο. Ή τουλάχιστον είναι μια αντίληψη που εμένα, σαν τεχνικό, δε με βρίσκει σύμφωνο. Πιστεύω ότι η μηχανή πρέπει να 'ναι κάτι στην υπηρεσία του ατόμου, να θεωρείται δηλαδή απλώς σαν ένα παραπέρα μέσο για να δημιουργήσει το άτομο και να μπορέσει να εκφραστεί.

Αυτό που θα θέλαμε να συζητήσουμε σ' αυτό το διεθνές συμπόσιο στη Μπολόνια δεν είναι η ανακάλυψη καινούργιων μηχανών αλλά η αναγνώριση των νέων εκφραστικών τεχνικών που παγιώνονται με τις νέες μηχανές.

Γι' αυτό, πρώτα πρώτα πρόκειται να δούμε ποιές είναι οι κατευθύνσεις προς τις οποίες προσανατολίστηκε τα τελευταία χρόνια η τεχνολογική έρευνα.

● *Σε τί ακριβώς συνίσταται σήμερα η παραβολή ανάμεσα στο κινηματογραφικό και το τηλεοπτικό μέσο;*

■ Η τηλεόραση παρουσιάζει μερικά μειονεκτήματα που απορρέουν από τη φύση του μέσου, με αποτέλεσμα να θεωρείται κατώτερη σε σχέση με το κινηματογραφικό μέσο. Άρα είναι προφανές ότι προσπάθησε να ξεπεράσει αυτό το εμπόδιο πασχίζοντας να βελτιώσει τον εγγενή τύπο ευκρίνειάς της που έχει να κάνει με την ανάλυση της εικόνας σε έναν ορισμένο αριθμό γραμμών. Αυτό όμως δε σημαίνει βελτίωση του τηλεοπτικού μέσου, γιατί η αύξηση του αριθμού των γραμμών σαρώσεως υποσκάπτει τον πλούτο της δέσμης μετάδοσης, επομένως δεν είναι ζήτημα βελτίωσης της τηλεοπτικής εικόνας σαν τέτοια, αντιπροσωπεύει μάλλον μια βελτίωση όσο αφορά τη χρήση του μαγνητικού μέσου για σκοπούς κινηματογραφικούς.

● *Ποιές είναι κατά τη γνώμη σας οι πιο ενδιαφέρουσες μηχανές σ' αυτή την έκθεση;*

■ Πέρα από τις μηχανές που θα χρησιμοποιηθούν γρήγορα με σκοπό τη βελτίωση του τηλεοπτικού θεάματος, υπάρχει και όλη η καινούργια γενιά των ηλεκτρονικών εικόνων. Μπορούμε έτσι να δούμε πως κατάφεραν, με τη βοήθεια ενός κομπιούτερ και της αναλυτικής γεωμετρίας να δημιουργήσουν τις εικόνες που σήμερα ονομάζουμε ηλεκτρονικές. Σ' αυτό το πεδίο συνέβησαν μερικά πραγματικά καινούργια πράγματα. Είναι λογουχάρη δυνατόν να δημιουργηθούν εικόνες και να χρησιμοποιηθούν για συγκεκριμένους σκοπούς. Ότι αυτές είχαν μετά μια εφαρμογή στις νέες γενιές των κινουμένων σχεδίων ή στα νέα σπέσιαλ εφφέ, αυτό έχει σχέση με την επανάσταση που έχει γίνει σήμερα στη γλώσσα. Εμείς θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε τα νέα μέσα δια μέσου των οποίων γίνεται αυτή η επανάσταση και ποιες είναι θεωρητικά οι δυνατότητες στο μέλλον.

● *Η εφαρμογή της ηλεκτρονικής τεχνολογίας για αισθητικούς σκοπούς δείχνει να ανοίγει το δρόμο όχι τόσο, όπως πολύ πιστεύουν, σ' αυτό «που δεν είναι δυνατόν να εκφραστεί» όσο σ' αυτό «που ως τώρα δεν είχε εκφραστεί». Εσείς τι έχετε να πείτε πάνω σ' αυτό;*

■ Υπάρχουν πράγματι καινούργια μέσα με τα οποία μπορεί να δημιουργήσει κανείς εικόνες και να εκφράσει κάτι που πριν απ' αυτά τα μηχανήματα δεν ήταν δυνατόν να εκφραστούν. Από τη γένεση του κινηματογράφου και ύστερα, κάθε καινούργιο τεχνικό μέσο σήμανε εμπλουτισμό της εκφραστικότητας. Πέρα από τα ομοιώματα, υπάρχουν σήμερα μέσα που επιτρέπουν μια πιο εύκολη προσέγγιση στην επιθυμητή εικόνα. Που σημαίνει ότι μπορείς να κάνεις και τις λεγόμενες ταινίες επιστημονικής φαντασίας με εικόνες σίγουρα πολύ πιο ρεαλιστικές από πριν. Έχουμε σήμερα πολλά σημαντικά παραδείγματα. Είδαμε την ταινία *Tron*, είδαμε την ταινία *Star Trek*, όπου υπάρχουν εικόνες όχι κινηματογραφημένες αλλά φτιαγμένες με κομπιούτερ.

Δε θα 'θελα να πω ότι οι μηχανές πρέπει να θεωρούνται τα μοναδικά μέσα για να δώσει κανείς μορφή στο φανταστικό. Οι μηχανές θα 'πρεπε να θεωρούνται κατ' εμένα απλώς μέσα που καταφέρνουν να εκφράσουν καλύτερα το φανταστικό. Σήμερα αυτά τη ηλεκτρονικά μηχανήματα χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο μόνο για τα ειδικά εφέ, αλλά στο άμεσο μέλλον θα καταλάβουν μια από κάθε άποψη σημαντική θέση.

Πιστεύω ότι πέρα από την εικόνα δια μέσου του κομπιούτερ, την πρωτότυπη εικόνα και τους ολότελα καινούργιους τρόπους απεικόνισης και ανάπλασης της πραγματικότητας, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κύριος σκοπός αυτών των ηλεκτρονικών μηχανών είναι η απέραντη βοήθεια που μπορούν να προσφέρουν στην κινηματογραφική έκφραση μέσα από κείνους τους τομείς που είναι η προετοιμασία και η επεξεργασία και ότι θα είναι τεράστια τα ωφέλη από την ηλεκτρονική σε σχέση με τις σημερινές συνθήκες παραγωγής. Όλα τα μειονεκτήματα της σημερινής κινηματογραφικής παραγωγής, δηλαδή οι καθυστερήσεις, η ανάγκη ολοκλήρωσης της παραγωγής σε σύντομα χρονικά διαστήματα, μπορούν να ξεπεραστούν εντελώς με τη βοήθεια της ηλεκτρονικής.

● *Πώς νομίζετε ότι μπορούν να διαμορφωθούν οι σχέσεις αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε σκηνοθέτη και ηθοποιούς με την είσοδο του ηλεκτρονικού μέσου;*

■ Το ζήτημα είναι να δούμε αν η σχέση ανάμεσα σε ηθοποιό και σκηνοθέτη εννοείται όπως υπάρχει σήμερα σε μια τηλεοπτική ή κινηματογραφική δημιουργία, δηλαδή μέσα από μια άμεση επαφή ανάμεσα σε ηθοποιό και δημιουργό. Εμείς σήμερα τείνουμε να δάλουμε το σκηνοθέτη σε μια αίθουσα σκηνοθεσίας, αλλά δεν τον δάζουμε σ' αυτή την αίθουσα σκηνοθεσίας για να τον απομονώσουμε απ' όσα συμβαίνουν, αλλά για να έχει τη δυνατότητα μέσα σ' αυτή την αίθουσα να δει και να ελέγξει όλα όσα είχε ετοιμάσει από τα πριν, όλα όσα είχε μελετήσει στην προετοιμασία και για τα οποία ξέρει τί πρέπει να συμβεί και άρα μπορεί να δει με ακρίβεια την ερμηνεία του κάθε ηθοποιού, ν' ακούσει τη μουσική, κλπ. Έτσι γίνεται αναμφίβολα πιο υπεύθυνη η σκηνοθεσία, δεν πρόκει-

ται πια για μια απλή διεύθυνση των ηθοποιών που θα ολοκληρωθεί μετά με τη μουσική και το μοντάζ, αλλά για μια σειρά απόλυτα σύγχρονων ενεργειών, καθώς μεγάλο μέρος απ' αυτές έχουν ήδη διεξαχθεί στο στάδιο της προετοιμασίας. Η δημιουργία ξαναγίνεται ενιαία. Όταν δίνει ο σκηνοθέτης κάποιες εντολές είναι γιατί ξέρει ποια θα 'ναι η μουσική, το μοντάζ, το ντουμπλάζ. Έτσι όλες οι συνιστώσες του θεάματος είναι κιόλας παρούσες στη διάθεση του σκηνοθέτη και μπορεί να τις έχει οποιαδήποτε στιγμή το θελήσει γιατί είναι όλες γραμμένες σε μαγνητοταινίες και σε κασέτες, διαθέσιμες την ίδια τη στιγμή του γυρίσματος. Έτσι ο σκηνοθέτης αντί να είναι αποκομμένος από το χώρο του γυρίσματος, έχει μια πολύ πιο σφαιρική άποψη του ίδιου του «χώρου του γυρίσματος».

● *Οπότε η «λειτουργική», μαζί κριτική και αισθητική δράση του σκηνοθέτη θα περιοριστεί, με το ηλεκτρονικό μέσο, σε ένα ιδιόμορφο μιξάζ;*

■ Με πολύ μικρά έξοδα μπορεί να έχει κανείς κατ' αρχήν μια ταινιούλα με το *story board* της ταινίας· υπάρχει επιπλέον η δυνατότητα, όπως έκανε ο Κόπολα με το *Μεσ'* απ' την καρδιά, να έχει κανείς την ερμηνεία των ηθοποιών δοκιμασμένη από τα πριν σ' ένα οποιοδήποτε μέρος, να μπορεί να επιβεβαιώσει και να γράψει κάποιες κινήσεις της μηχανής, να μπορεί να ακούσει τη μουσική που έχει ήδη γράψει ο μουσικός. Και σ' αυτό το σημείο, συρρέουν μέσα στην αίθουσα σκηνοθεσίας ταυτόχρονα όλα αυτά τα δεδομένα: το *story board*, οι ερμηνείες των ηθοποιών, η μουσική, το ντουμπλάζ, οι θόρυβοι. Είναι φανερό ότι τη στιγμή που θα δοθεί σ' έναν ηθοποιό η εντολή να παίξει την τάδε σκηνή, θα του δοθεί κάτω από μια τέλεια γνώση όλων όσων υπάρχουν γύρω, και άρα κάθε επιλογή θα είναι σίγουρα πολύ πιο υπεύθυνη. Πιστεύω λοιπόν ότι η βοήθεια που μπορεί η ηλεκτρονική να παράσχει κατά μια ορισμένη έννοια στον κινηματογράφο, συμβάλλοντας στην εξάλειψη όλων εκείνων που θεωρούνται μειονεκτήματα του κινηματογραφικού έργου, είναι πραγματικά εκπληκτική.

● *Τί γνώμη έχετε για την τρέχουσα αντίληψη του «θανάτου του κινηματογράφου;»*

■ Δεν πιστεύω στο «θάνατο του κινηματογράφου» αν μιλήσουμε πάνω στη βάση πραγματικά συγκεκριμένων δεδομένων. Δε βλέπω γιατί πρέπει να πεθάνει μια μορφή έκφρασης που αυτή τη στιγμή έχει αναμφισβήτητα πλεονεκτήματα, πλεονεκτήματα που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε σε σχέση με τη σημερινή χρήση του κινηματογράφου. Δε συζητάω όμως αν μπορεί ή όχι ν' αλλάξει αυτή η κατάσταση μέσα σε δέκα χρόνια.

● *Ποιές είναι οι δυνατότητες τεχνολογικής προόδου σήμερα στη χώρα μας με ανταγωνιστές χώρες όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ιαπωνία;*

■ Αυτό είναι ένα πρόβλημα που, περισσότερο από τον κινηματογράφο σαν τέτοιο, αφορά όλη την ιταλική βιομηχανία. Είναι φανερό ότι η αμερικάνικη βιομηχανία όπως και η γιαπωνέζικη έχουν άλλα βασικά κίνητρα και άλλες δυνατότητες ακριβώς από μια οικονομική σκοπιά.

Αλλά από τεχνική πλευρά δεν είμαστε πίσω, είμαστε περισσότερο από πλευρά πρακτικής υλοποίησης. Έχουμε τεχνικούς που είναι σίγουρα σε θέση να χρησιμοποιήσουν ορισμένα μηχανήματα, αλλά ως ότου δε θα έχουμε μια βιομηχανία, ως ότου δε θα υπάρχουν δραστηριότητες έρευνας των διαστάσεων των ανταγωνιστριών χωρών, είναι φανερό ότι δε θα πάμε πολύ μπροστά. Μας λείπει πραγματικά η έρευνα. Που σημαίνει επένδυση εκατοντάδων εκατομμυρίων. Δεν είναι σίγουρα τρελοί εκείνοι στις Ηνωμένες Πολιτείες και την Ιαπωνία που διαθέτουν εκατομμύρια δολλαρίων για έρευνες γύρω από την ηλεκτρονική εικόνα με ψηφιακούς και άλλους ηλεκτρονικούς εγκεφάλους. Η τεχνολογία είναι έρευνα και εφαρμογή. Είναι λοιπόν εντελώς φανερό ότι εμείς βρισκόμαστε σε μια εντελώς μειονεκτική θέση σε σχέση με τους άλλους, γιατί δεν έχουμε ούτε έρευνα, ούτε μεθοδολογία της έρευνας, ούτε μέσα που θα βοηθούσαν το ξεκίνημα της έρευνας σ' αυτόν τον τομέα.

Συνέντευξη με τον VITTORIO BOARINI

• Ποια είναι η θεωρητική αποστολή αυτού του συμποσίου;

■ Έχει πολύ ενδιαφέρον να προσπαθήσει να δει κανείς ποιες θα 'ναι οι επιδράσεις αυτών των τεχνολογιών πάνω στον κινηματογράφο. Θα υπάρξει μια θεωρητική σκέψη για το τί θα σημάνει στο μέλλον η ανάπτυξή τους για τον κινηματογράφο, αλλά και όχι μόνο για τον κινηματογράφο. Εκείνο ιδιαίτερα που έχει σημασία είναι γενικά οι επιδράσεις αυτών των τεχνολογιών πάνω στην οπτικοακουστική γλώσσα. Όπως ο κινηματογράφος άλλαξε τον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα, μας έδωσε μια άλλη γλωσσική διάσταση, μια άλλη *σύνταξη*, προσφέροντάς μας τη δυνατότητα να δημιουργήσουμε έναν καινούργιο τρόπο ανάγνωσης, έναν καινούργιο τρόπο όρασης των εικονικών μηνυμάτων, έτσι και η «ηλεκτρονική επανάσταση» θα επιφέρει μια ανάλογη στροφή; Πρόκειται λοιπόν για μια συνέχιση του κινηματογράφου με άλλα μέσα, είναι δηλαδή ο κινηματογράφος που συνεχίζεται απλώς υιοθετώντας διαφορετικές παραγωγικές δομές (και η επανάσταση είναι καθαρά τεχνική, με την έννοια ότι θρυσκόμαστε μπροστά σε καινούργιες τεχνικές για να κάνουμε αυτό που έχει κιόλας γίνει), ή αυτές οι καινούργιες τεχνικές θα επιτρέψουν την κατασκευή νέων προϊόντων και νέων γλωσσών; Να λοιπόν ένα από τα βασικά θεωρητικά προβλήματα που πρέπει να εξετάσουμε. Αυτό το συμπόσιο, σε αντίθεση με πολλά άλλα που γίνονται πια στον τόπο μας πάνω σ' αυτό το θέμα, έχει το πλεονέκτημα να διαθέτει το αντικείμενο της συζήτησης, δηλαδή τα ηλεκτρονικά μηχανήματα για τα οποία μιλάμε.

• Ποιοι λόγοι σας έκαναν να ετοιμάσετε μια έκθεση τεχνολογικού εξοπλισμού; Και τί συγκεκριμένα είναι αυτός ο εξοπλισμός;

■ Σ' αυτή την περίπτωση γίνονται επιδείξεις «υψηλής ευκρίνειας» (κι έτσι μιλάμε στο συμπόσιο για κάτι που μπορεί να δει το κοινό): λογουχάρη μεταδίδονται βιντεοταινίες από ειδικές τηλεοράσεις με μια εικόνα που έχει ίδια, αν όχι μεγαλύτερη, ευκρίνεια με το κινηματογραφικό φιλμ των 35 mm.

Μπορεί να δει κανείς τον *computer graphic*, που εκτίθεται όπως τα άλλα μηχανήματα, και να δει άμεσα τί μπορεί να πετύχει μ' αυτό. Υπάρχει λοιπόν η δυνατότητα να δει κανείς τί είναι ένας *computer graphic* και πώς λειτουργεί, ποιοί είναι οι τρόποι με τους οποίους ταξιδεύουν τα μηνύματα, μένοντας όχι μόνο στον καινούργιο τρόπο παραγωγής ενός μηνύματος, αλλά και στον καινούργιο τρόπο μετάδοσής του. Μπορεί να δει λογουχάρη κανείς πώς ταξιδεύει ένα μήνυμα με τις οπτικές ίνες, πώς λειτουργεί η τηλεόραση μέσω δορυφόρων, για τους οποίους γίνεται τόσος λόγος, κλπ. Υπάρχει λοιπόν η δυνατότητα να δει κανείς άμεσα τα «θαύματα της τεχνικής».

● Παρατηρείται σήμερα μια μεγάλη ανάγκη να καθορίζεται εκ των προτέρων το αντικείμενο της κάθε συζήτησης, να ορίζεται συγκεκριμένα αυτό για το οποίο θα γίνει λόγος, και ακόμα περισσότερο τα σημεία όπου το αντικείμενο ή το σύνολο των αντικειμένων είναι ασαφή και ακαθόριστα. Πόσο μπορεί να συμβάλλει αυτό το συμπόσιο στον καθορισμό των πολιτιστικών πλαισίων που αφορούν τις εφαρμογές της ηλεκτρονικής τεχνολογίας στο πεδίο των οπτικοακουστικών τεχνών;

■ Νιώσαμε την ανάγκη να σπάσουμε αυτή τη διπολική αντινομία, από τη μια πλευρά υπάρχουν οι άκριτοι υμνητές της τεχνικής (σα να μπορούσε αυτή να λύσει όλα τα προβλήματα και να άρχιζε με την ηλεκτρονική εποχή μια εποχή ευτυχίας, μια εποχή όπου η τεχνική θα ήταν στην άμεση υπηρεσία της δημιουργικότητας), και από την άλλη να ζούμε τον εξορκισμό της τεχνικής από την πλευρά εκείνων που θεωρούν ότι η τεχνολογική επανάσταση φτωχαίνει τον άνθρωπο και καταπιέζει τη δημιουργικότητά του. Είναι δυο ίδιες και αντίθετες στάσεις, με την έννοια ότι και οι δυο προδίδουν μια στάση μη κριτικού χαρακτήρα απέναντι στην τεχνική. Το πρόβλημα είναι αντίθετα να δούμε τί ακριβώς είναι η τεχνική, ποια είναι η απόδοσή της και οι δυνατότητές της και πάνω σ' αυτή τη βάση να κάνουμε μια σειρά θεωρητικών σκέψεων για να εντοπίσουμε τα νεωτεριστικά στοιχεία και να καθορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν.

● Δεν πιστεύετε ότι υπάρχει σήμερα ο κίνδυνος για μια μορφή φетиχισμού σε σχέση με την τεχνολογία, μια μορφή παθητικής και άκριτης αποδοχής όλων όσων είναι «ρεαλιστικά»;

■ Χωρίς να θέλω να δώσω μια εξήγηση ιστοριοκρατικού τύπου, λέω ότι είναι σήμερα απαραίτητο να ξεκινήσουμε από την τεχνική, δηλαδή από το υπάρχον, από τον ορίζοντα της εποχής μας. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι ζούμε σε μια τεχνική εποχή και πρέπει να λογαριαστούμε μαζί της. Μπορούν και πρέπει να υπάρξουν πολλές κριτικές, να έχουμε πολλά κρατήματα και επιφυλάξεις, αλλά το σημείο εκκίνησης δεν μπορεί να είναι άλλο απ' αυτό που ζούμε, την «εποχή της τεχνικής».

● Τί εννοείται λέγοντας «εποχή της τεχνικής»;

■ Η «εποχή της τεχνικής» είναι αυτή που συχνά αναφέρουν και σαν «εποχή του θανάτου του κινηματογράφου», υπερτονίζοντας το ζήτημα του θανάτου της τέχνης και ερμηνεύοντας διαστρεβλωμένα τον όρο «θάνατος». Ίσως θα 'ταν πιο σωστό να πούμε απλώς ότι πρόκειται για το «τέλος του κινηματογράφου».

● Με ποιά έννοια νομίζετε ότι μπορούμε σήμερα να μιλάμε για «θάνατο του κινηματογράφου»;

■ Όχι σίγουρα με την έννοια ότι δε θα κάνουμε πια κινηματογράφο, κινηματογράφο κάνουμε και θα κάνουμε για πολύ καιρό ακόμα. Για πολύ καιρό ακόμα θα χρησιμοποιούμε τη σελulόιντ και τους παραδοσιακούς τρόπους για να κάνουμε κινηματογράφο.

Όταν λένε «θάνατος του κινηματογράφου» δεν εννοούμε ότι ο κινηματογράφος θα πεθάνει γιατί έχουν εμφανιστεί καινούργιες τεχνικές (αυτή είναι μια τεχνολογική ερμηνεία που κατά τη γνώμη μου πρέπει να αρνηθούμε), ότι λογουχάρη θα πεθάνει μέσα στην τηλεόραση, αλλά ότι θα πεθάνει γιατί ταυτίζεται με την πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος, μιμούμενος την πραγματικότητα, αναπαράγοντας τον κόσμο, ακριβώς

όπως αυτός είναι, τον αναπαρήγαγε τόσο καλά ώστε να ταυτιστεί μαζί του και να μην μπορεί πια να διακριθεί απ' αυτόν. Άρα δεν υπάρχει πια διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και τον κόσμο και από τη στιγμή που δεν υπάρχει πια διαφορά ο κινηματογράφος τέλειωσε σαν κινηματογράφος στον κόσμο, σ' έναν κόσμο που έγινε κινηματογραφικός. Ο κινηματογράφος λοιπόν έχει μια καθημερινή διάσταση και η καθημερινότητά μας δεν έχει πια καμιά διαφορά σε σχέση με την πραγματικότητα αλλά συμπίπτει απόλυτα μ' αυτήν.

● *Ποιά είναι η σχέση που μπορεί να υπάρχει σήμερα ανάμεσα στην εικόνα και το πραγματικό;*

■ Αν ο κινηματογράφος (όπως όλες οι οπτικές τέχνες, αλλά μιλάω συγκεκριμένα για τον κινηματογράφο γιατί αποδέχομαι την ιδέα του Μπέντζαμιν ότι ο κινηματογράφος είναι η πιο υψηλή μορφή τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής της, σαν η τελευταία και τελική μορφή τέχνης) την εποχή της τεχνικής αντιπροσώπευσε τη δυνατότητα να προσθέσουμε στον πραγματικό κόσμο τον κόσμο των κινούμενων εικόνων, όλες οι εικόνες που ήταν δυνατόν να παράγει μοιάζουν να έχουν ήδη παραχθεί. Δεν υπάρχουν άλλες εικόνες να παραχθούν, και δε μας απομένει άλλο από το να αναπαράγουμε εκείνες που έχουν κιόλας παραχθεί. Πιστεύω ότι από πολύ καιρό τώρα βλέπουμε πάντα την ίδια ταινία, δηλαδή βλέπουμε το προϊόν μιας συνδιαστικής τεχνικής που το αποτέλεσμα της είναι πάντοτε η ίδια ταινία με διαφορετική μορφή. Στην ουσία αυτό σημαίνει ότι ο κινηματογράφος έχει τελειώσει, αλλά σημαίνει κι ότι ο κινηματογράφος πηγαίνει πολύ καλά, ότι ο κινηματογράφος ανθεί όσο ποτέ. Πράγματι ποτέ άλλοτε δεν είχε παρατηρηθεί μια τόσο μεγάλη ζήτηση των κινηματογραφικών προϊόντων, κυρίως απ' την πλευρά των νέων· θέλουν να δουν τα πάντα, όλες τις ταινίες της ιστορίας του κινηματογράφου· υπάρχει «πεινά» για τον κινηματογράφο, μια «πεινά» για εικόνες πρωτόφαντη.

Λοιπόν ο κινηματογράφος πηγαίνει πολύ καλά κι αυτό συνδιάζεται απόλυτα με το γεγονός ότι έχει τελειώσει, μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε ότι επειδή ακριβώς βρίσκεται στο τέλος

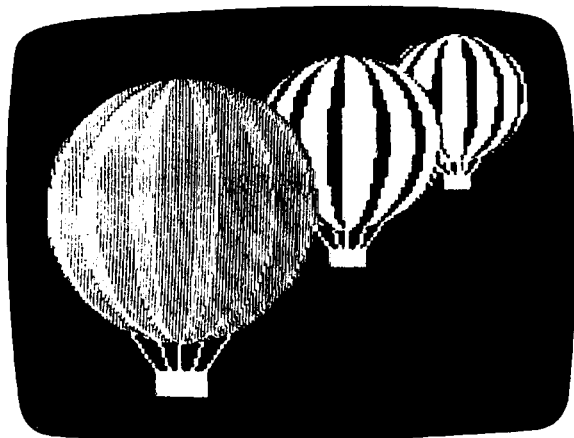
είναι δυνατόν να μετρήσουμε καλύτερα την επιτυχία του, τη ζωτικότητα του, την καταξίωσή του.

Όταν κάποιος νικάει παύει να ασκεί τη λειτουργία του. Όταν νικάει κανείς σημαίνει ότι ο αγώνας τέλειωσε.

Σ' αυτή την περίπτωση, αν ο κινηματογράφος έκανε έναν αγώνα με τον κόσμο, έναν αγώνα με την πραγματικότητα, έναν αγώνα με τη φύση για να την υποκαταστήσει, σήμερα μπορούμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος νίκησε, ότι τα κατάφερε, ότι υποκατέστησε πραγματικά τη φύση.

• *Με ποιά έννοια όλα αυτά έχουν κάποια θεωρητική σχέση με την ηλεκτρονική;*

■ Υπάρχει αναμφίβολα κάποια σχέση, γιατί μόνο η εποχή της τεχνικής όπου ζούμε μπορεί να επιτρέψει μια επιτυχή υποκατάσταση του κόσμου. Η τεχνική υποκατέστησε τη φύση. Ζούμε σε μια τεχνική φύση και, μέσα στην τεχνική φύση, φύση και επινόηση ταυτίζονται, δεν υπάρχει πια καμιά διαφορά ανάμεσα στο ένα και το άλλο. Μ' αυτή την ίδια έννοια λέω ότι ο κινηματογράφος έχει τελειώσει, έχει τελειώσει μέσα στην πεζότητα του κόσμου.



Συνέντευξη με τον SERGIO BORELLI

● *Ποιά νομίζετε ότι είναι η σωστή έννοια αυτού που ονομάζεται «κρίση του κινηματογράφου»;*

■ Πιστεύω ότι η υποτιθέμενη κρίση του κινηματογράφου είναι στην πραγματικότητα κρίση της διανομής των ταινιών. Αλλά υπήρχε τόση ζήτηση ταινιών όση υπάρχει τώρα μέσω της τηλεόρασης και δεν υπάρχει τόση όση θα υπάρχει σύντομα μέσω της καλωδιακής TV. Είναι αλήθεια ότι οι εταιρείες της καλωδιακής TV που ιδρύονται λογουχάρη στις Ηνωμένες Πολιτείες γίνονται οι κύριοι χρηματοδότες της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Πιστεύω ότι αυτό δεν έχει και πολύ σχέση με το γεγονός ότι αυτά τα προϊόντα θα χρησιμοποιηθούν μια μέρα από την τηλεόραση, ή την καλωδιακή TV, ή τους δορυφόρους μέσω καλωδίου ή τις συνδέσεις ανάμεσα σε καλωδιακά δίκτυα. Σήμερα οι αμερικάνικες εταιρείες της καλωδιακής TV χρηματοδοτούν ταινίες που προορίζονται για την καλωδιακή TV αλλά είναι πάντοτε και αναμφισβήτητα ταινίες, μιάμιση ώρα κινηματογραφικού κατασκευάσματος.

Αυτή είναι μια τάση που θα πάρει τεράστιες διαστάσεις: οι αίθουσες θα είναι όλο και πιο άδειες και όλο πιο μεγάλη η ζήτηση ταινιών για διάφορες χρήσεις ηλεκτρονικού χαρακτήρα.

● *Κατά την υλοποίηση μιας ταινίας υπάρχουν σήμερα με την ηλεκτρονική τρεις κύριες φάσεις: η προ-παραγωγή, η παραγωγή και η μετα-παραγωγή. Μπορείτε να μας μιλήσετε λίγο γι' αυτές;*

■ Στην προ-παραγωγή έχουμε ηλεκτρονικά υποδείγματα του *Story board*, όπως αυτά που χρησιμοποίησε ο Φράνσις Κόπολα στο *Μεσ' απ' την καρδιά*, των οποίων τα πλεονεκτήματα και η χρησιμότητα έχουν αποκλειστική σχέση με την ηλεκτρονική. Η ηλεκτρονική δίνει τη δυνατότητα δημιουργίας μιας φάσης προ-παραγωγής, κατά την οποία δημιουργούνται υποθετικά όλες οι συνθήκες της παραγωγής με τη χρήση της τηλεκάμερας. Το ζήτημα τώρα είναι ότι η ηλεκτρονική ευκρι-

νεια δεν είναι στο επίπεδο της κινηματογραφικής. Το πρόβλημα πάει να λυθεί με την υψηλή ευκρίνεια, δηλαδή με τα πειράγματα της Sony και της CBS και όλων λίγο πολύ των τηλεοπτικών οργανισμών. Αυτή τη στιγμή ψάχνουν να βρουν αν οι 1125 γραμμές δίνουν μια ευκρίνεια ίδια με κείνη του κινηματογράφου ή μια ταυτόσημη οπτική απόδοση. Αν γίνει κάτι τέτοιο, ποιος θα συνεχίσει να δουλεύει με τα ακριβά κινηματογραφικά φιλμ, επαναλαμβάνοντας δεκάδες φορές τις λήψεις και περιμένοντας μετά να εμφανιστούν όσα τραβήχτηκαν για να δει τα αποτελέσματα, όταν θα έχει τη δυνατότητα να ελέγξει αμέσως τη δουλειά του; Όπως και να 'χει, αυτός ο έλεγχος γίνεται κιόλας, και όλο και συχνότερα βλέπουμε καταστάσεις αυτού του είδους: μια μικρή τηλεκάμερα, λήψη χωρίς εγγραφή για την τηλεκάμερα, άμεση αναπαραγωγή όσων παίρνονται, έλεγχος για το αν φαίνεται το επιθυμητό και άρα μείωση των σκάρτων και του φιλμ που ξοδεύεται άδικα και πετιέται.

Οι χρήσεις που μπορεί η ηλεκτρονική να προσφέρει δεν μπορούν να βοηθούν ούτε να πραγματοποιηθούν, δεν είναι δυνατές για τον κινηματογράφο. Η γκάμα είναι πολύ πιο πλατιά γιατί οι δυνατότητες χειρισμού κυκλωμάτων είναι, όπως γνωρίζουμε, πολύ μεγάλες.

Μπροστά σ' αυτά τα ισχυρότατα νέα μέσα τί άλλο μένει στον κινηματογράφο πέρα από την «ιστορία του κινηματογράφου»;

Ο «κινηματογράφος» θα θεωρείται σύντομα μια φάση, μια πρώτη φάση μιας αφήγησης με εικόνες υλοποιημένη με τη σημαντική τεχνολογία της χημείας και της οπτικής: μια δεύτερη φάση του θα πρέπει να κάνει απαραίτητα χρήση της ηλεκτρονικής τεχνολογίας.

Δεν μπορούμε, όπως κάνουν οι κινηματογραφιστές, να ζούμε με τη νοσταλγία για το παραδοσιακό μέσο. Ο Στορράρο είπε πρόσφατα: «Μα ποιός θα μου δώσει στην ηλεκτρονική τη μαγεία της σελλυλόιντ;» Είναι αναμφίβολα σκέψεις ελκρινείς και σοβαρές σε ένα προσωπικό επίπεδο, αλλά τί έννοια μπορεί να 'χει αυτή η νοσταλγία μπροστά στη συγκεκριμένη δυνατότητα να μπορείς να βλέπεις αμέσως αυτό που τραβάς;

● *Ποιά βαθύτερα κίνητρα πιστεύετε ότι εμποδίζουν σήμερα πολλούς σκηνοθέτες να περάσουν με αρκετή φυσικότητα από το φιλμ στη διντεοταινία; Τί τους εμποδίζει να τραθήξουν με ηλεκτρονικά μηχανήματα όπως τραβάνε με τα κινηματογραφικά και στη συνέχεια να μοντάρουν; Δεν είναι αρκετά επαρκές το ηλεκτρονικό «editing»;*

■ Νομίζω υπάρχουν δυσκολίες προσωπικού χαρακτήρα από την πλευρά των σκηνοθετών, είναι φανερό ότι όταν σου παίρνουν για πρώτη φορά μέσα από τα χέρια το φιλμ, το οποίο δούλευες άμεσα, με τα χέρια, πρόσθετες ή έκοβες φωτογράμματα, λιγάκι τα χάνεις. Ξαφνικά σε βάζουν μπροστά σε δυο μόνιτορς κι ένα τραπέζι με δυο πλήκτρα. Και ψυχολογικά νιώθεις ολότελα χαμένος, ότι δεν ελέγχεις πια το αντικείμενο που δουλεύεις.

● *Σε ποιές φάσεις της κινηματογραφικής παραγωγής έχει αρχίσει να επιβάλλεται η ηλεκτρονική;*

■ Υπάρχει μια εφαρμογή όπου η ηλεκτρονική αναπτύσσεται με άριστα αποτελέσματα, μια εφαρμογή που στηρίζεται στις άπειρες δυνατότητες της ηλεκτρονικής και είναι η ηλεκτρονική ψηφοθέτηση, δηλαδή η τοποθέτηση πολλών διαφορετικών λήψεων σε ένα μόνο φωτόγραμμα.

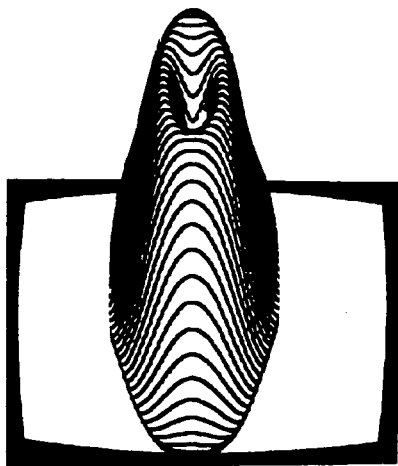
Ας υποθέσουμε ότι είμαστε σε ένα χώρο στούντιου όπου η λήψη των ηθοποιών γίνεται χωριστά από τη λήψη των σκηνικών.

Μπορούμε να υποθέσουμε πως θα είναι τα σκηνικά χωρίς να τα έχουμε φτιάξει, με άλλα λόγια δίνουμε σε έναν υπολογιστή τις παραμέτρους των σκηνικών και τις διαστάσεις τους, μαζί τις θέσεις της τηλεκάμερας και το εστιακό μήκος της, και βλέπουμε στο μόνιτορ πως θα 'ναι, πάνω κάτω δέβαια, το σκηνικό και η προοπτική του όταν θα τραδηχτεί από μια ορισμένη τηλεκάμερα που θα έχει τοποθετηθεί σύμφωνα με τους καρτεσιανούς άξονες σε ένα συγκεκριμένο σημείο και με ένα συγκεκριμένο εστιακό μήκος. Σ' αυτό το σημείο, το μεγαλύτερο πρόβλημα της ηλεκτρονικής ψηφοθέτησης λύνεται γιατί οι καρτεσιανοί άξονες δίνουν την ακριβή θέση της τηλεκάμερας σε σχέση με την προοπτική.

● Όλα αυτά δεν πλησιάζουν τη λειτουργία του σκηνοθέτη σε κείνη του «*ming*»; Και η δημιουργία μιας ταινίας δε γίνεται στην πραγματικότητα ένα εικονικό μιάζ;

■ Όταν αυτό το αυτόματο ηλεκτρονικό στούντιο πάρει μια συγκεκριμένη μορφή, με αυτοματοποιημένες κινήσεις των μηχανών πάνω στους καρτεσιανούς άξονες, με τη δυνατότητα να διατίθενται στο σκηνοθέτη όλες οι μπάντες, όλα τα φόντα, όλα τα ψηφοθετημένα φόντα, όλα τα σκηνικά και τέλος οι ηθοποιοί, τότε ο σκηνοθέτης θα μπορεί πράγματι, αφού πρώτα δώσει απλώς τις γωνίες λήψης του, μονάχα να *μιξάρει* αυτά τα μέρη της εργασίας. Θα 'θελα πραγματικά να δω ποια κινηματογραφική τεχνολογία θα αντέξει να μη χρησιμοποιήσει αυτές τις δυνατότητες!

Στην ουσία πρόκειται για ένα πέρασμα σε κάτι άλλο, μια τεχνολογία εξαφανίζεται και επιβάλλεται μια άλλη. Αλλά όπως και να 'χει η αισθητική της αφήγησης με εικόνες θα συνεχιστεί, μια αισθητική που άλλωστε δεν την επινόησε το τηλεοπτικό μέσο, μονάχα περιορίστηκε να την κληρονομήσει.



Συνέντευξη με τον MARIO CALZINI

● *Κατά τη γνώμη σας ποιά είναι η διαφορά στη χρήση του φιλμ από εκείνη του βίντεο;*

■ Δε βλέπω καμιά μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε κείνο που μπορεί να κάνει κανείς με το φιλμ και σε κείνο που μπορεί να κάνει με το βίντεο, γιατί μπορεί να υπάρξει, και πραγματικά υπάρχει, μια σύγκλιση των δυο τεχνολογιών. Ο κινηματογράφος πλησιάζοντας στις μεθόδους της τηλεόρασης, η τηλεόραση χρησιμοποιώντας τις μεθόδους του κινηματογράφου. Όμως το πλησίασμα αυτών των δυο διαφορετικών ειδών θεάματος δε σημαίνει ότι περνάμε από ένα είδος γλώσσας σε ένα άλλο. Σίγουρα οι νέες τεχνολογίες εισάγουν νέες δυνατότητες σε ότι αφορά τα ειδικά θέματα, αλλά σε ότι αφορά το μοντάζ, το μιξάζ, κλπ., πιστεύω ότι δε θα απομακρυνθούμε πολύ στο μέλλον από τους παλιούς παγιωμένους πια κανόνες. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι σ' αυτό το πεδίο οι νέες τεχνολογίες στην πραγματικότητα δεν έφεραν τίποτα το καινούργιο, αλλά είναι αναμφίβολα αλήθεια ότι παρέχουν μια μεγαλύτερη ευκολία στην υλοποίηση συγκεκριμένων πραγμάτων.

Σε ότι αφορά τα σπέσιαλ εφφέ, αυτό που ήταν, και εξακολουθεί να είναι, πολύπλοκο στον κινηματογράφο, λογουχάρη μερικά τρυκ, κάποια είδη διπλοτυπιών, αναλύσεων, με τα ηλεκτρονικά μέσα γίνονται εύκολα· μπορείς να φτιάξεις τεχνικά ένα εφφέ χωρίς να σηκωθείς απ' το τραπέζι σου. Και πρέπει οπωσδήποτε να ξέρουμε ότι μπαίνουμε σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από τη δημιουργία σπέσιαλ εφφέ.

● *Πιστεύετε ότι θα μπορούν να γίνονται σύντομα ταινίες που θα γράφονται εξ ολοκλήρου κατά την προ-παραγωγή;*

■ Αυτό είναι ένα παλιό όνειρο και του κινηματογράφου. Θυμάμαι τότε που εφευρέθηκε εκείνος ο τρόπος να βάζουν πίσω από τους ηθοποιούς φόντα γυρισμένα σε άλλες στιγμές και μια μεγάλη αγγλέζικη εταιρεία άλλαξε τη δομή όλων των στούντιο λέγοντας «τέλειωσε πια η εποχή της σκηνογραφίας, τώρα θα βάζουμε τους ηθοποιούς να παίζουν μπροστά σε μεγάλες οθόνες κι έπειτα θα προβάλλουμε σ' αυτές σκηνές που

γυρίσαμε σε άλλο τόπο και χρόνο, εντελώς ανεξάρτητα και αυτόνομα τη μια από την άλλη».

Πιστεύω ότι αυτό ήταν πραγματικά ένα όνειρο. Όπως το όνειρο για μια καλύτερη «ηλεκτρονική ψηφοθέτηση», με την έννοια να δάλουν πίσω από ηθοποιούς που παίζουν, πάνω σε μια οθόνη που μπορεί να 'ναι, μπλε, πράσινη, κίτρινη, ή οποιοδήποτε άλλο χρώμα απαιτεί η «ψηφοθέτηση», ένα φόντο γυρισμένο σε άλλο χρόνο. Κι αυτό είναι ένα όνειρο, γιατί τελικά αυτό το εφφέ μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο σε μεμονωμένες σκηνές, όπου ο θεατής δεν προλαβαίνει να δει τη διαφορά ποιότητας της σκηνής. Αν θέλαμε να κάνουμε μια ταινία στην τηλεόραση, μια ταινία βασισμένη ολόκληρη σ' αυτή την αρχή, ο θεατής, από ένα σημείο και ύστερα θα καταλάβαινε ότι υπάρχει μια σαφέστατη διαφορά. Γι' αυτό δε νομίζω ότι θα καταφέρουμε να κάνουμε μια ολόκληρη ταινία με την «ηλεκτρονική ψηφοθέτηση», τουλάχιστον τώρα σύντομα· αργότερα, σε μακρινότερες εποχές είναι κάτι που οπωσδήποτε θα συμβεί.

● Πιστεύετε ότι οι νέες τεχνολογίες, καλύτερα οι σημερινές εφαρμογές της ηλεκτρονικής τεχνολογίας στην οπτικοακουστική εγγραφή, μπορούν απλώς να βοηθήσουν τον παραδοσιακό κινηματογράφο ή θα δημιουργηθεί ένας αυτόνομος χώρος με βάση αυτές τις τεχνολογίες; Τί μορφή νομίζετε ότι μπορεί να έχει ένας τέτοιος χώρος, αυτονομημένος από τον παλιό κινηματογράφο;

■ Πιστεύω ότι οι νέες τεχνολογίες θα διευκολύνουν περισσότερο την προσέγγιση ορισμένων αποτελεσμάτων, ακόμη γιατί η χρήση της βιντεοταινίας έχει αναμφίβολα ένα πρώτο μεγάλο πλεονέκτημα σε σχέση με τη σελυλόιντ: το ότι επιτρέπει τον άμεσο έλεγχο όσων έχουν γραφτεί, ενώ με τη σελυλόιντ πρέπει να περιμένει κανείς να δει την άλλη μέρα τις ράσες. Φυσικά όλα αυτά δημιουργούν μια μεγαλύτερη ελευθερία, γιατί ένας σκηνοθέτης, ένας διευθυντής φωτογραφίας, ένας τεχνικός του ήχου μπορεί να κάνει δοκιμές ακριβώς γιατί ξέρει ότι μπορεί να δει, να ελέγξει αμέσως και ενδεχομένως να διορθώσει αυτό που κάνει. Μ' αυτές τις δοκιμές θα μπορούσαν να επιτευχθούν αποτελέσματα, που στον κινηματογράφο

κανείς δε θα τολμούσε να επιχειρήσει από φόβο μήπως έχει αρνητικά αποτελέσματα.

- *Τί γνώμη έχετε για τα περί «θανάτου του κινηματογράφου»;*

- Αν με το «θάνατο του κινηματογράφου» εννοούν το θάνατο του κινηματογραφικού φιλμ, νομίζω ότι αυτό έχει ακόμα πολλά χρόνια ζωής μπροστά του.

Αλλά νομίζω ότι είναι προορισμένο να εκτοπιστεί από ένα άλλο υλικό. Αν με τον κινηματογράφο εννοούμε μια σειρά κινούμενων εικόνων που προβάλλονται σε μια οθόνη, δεν καταλαβαίνω γιατί θα 'πρεπε να πεθάνει αυτή η τεχνική. Αν κάποια στιγμή βάλουμε στη θέση του κινηματογραφικού φιλμ τη μαγνητοταινία ή τις μνήμες του υπολογιστή ή τέλος πάντων κάποιον τρόπο εγγραφής της εικόνας, αυτή δε θα πάψει να είναι φορέας μιας αισθητικής που θα συνδέεται πάντα με τον ορισμό του κινηματογράφου που έδωσα πιο πάνω.

- *Μ' αυτόν τον τρόπο οι νέες τεχνικές θα έμπαιναν στο χώρο μιας αισθητικής που ανήκε πάντα στον κινηματογράφο.*

- Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είναι κι αυτές κινηματογράφος. Το θέμα είναι να συμφωνήσουμε πάνω στο τι εννοούμε λέγοντας «κινηματογράφος». Ο πιο απλός τρόπος, μου φαίνεται, για να αντιληφθούμε την πρώτη μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και όλα τα άλλα πράγματα, είναι να θυμηθούμε ότι ο κινηματογράφος είναι φτιαγμένος πάνω σε φιλμ, τουλάχιστον το τελικό προϊόν του κινηματογράφου, ενώ το δίντεο είναι φτιαγμένο πάνω στη μαγνητοταινία, τουλάχιστον προς στιγμή, ίσως στο μέλλον να είναι φτιαγμένο με άλλα μέσα. Βέβαια στο μέλλον θα υπάρχουν σημαντικές ανέσεις που θα διευκολύνουν την επίτευξη ορισμένων αποτελεσμάτων, η τεχνολογία θα παρέχει στο σκηνοθέτη, το σεναριογράφο, το διευθυντή φωτογραφίας ανώτερες τεχνικές αρετές και πιο απλές δυνατότητες για την πραγμάτωση ορισμένων εφφέ. Βέβαια η γλώσσα θα έχει μεγαλύτερα περιθώρια, αλλά εγώ πιστεύω ότι η γραμματική της θα παραμείνει η ίδια.

● *Τί αλλαγές νομίζετε πως θα γίνουν με τις καινούριες τεχνολογίες στην παραδοσιακή ιεραρχία των σκηνοθετικών λειτουργιών του παραδοσιακού κινηματογράφου; Ποιές θα είναι οι εξέχουσες μορφές της φιλικής παραγωγής; Θα εξακολουθήσει να 'χει τα πρωτεία ο σκηνοθέτης;*

■ Θα υπάρχει ένας καινούργιος τρόπος θεώρησης αυτών των λειτουργιών. Ο διευθυντής φωτογραφίας θα γίνει αναμφίβολα ένας διευθυντής φωτογραφίας όχι με την κλασική έννοια που γνωρίζουμε, αλλά θα πρέπει να μάθει να χρησιμοποιεί προ-μνημονευμένα συστήματα φωτισμού, ρυθμισμένα πριν το γύρισμα των σκηνών και θα λειτουργεί πάνω στη βάση μιας εντελώς καινούργιας και διαφορετικής τεχνικής. Αλλά πιστεύω ότι ορισμένες βασικές φιγούρες, ορισμένοι καταμερισμοί καθηκόντων που ισχύουν και σήμερα, είναι προορισμένοι να παραμείνουν. Η σκηνοθεσία, η φωτογραφία, η διηγεση, ο ήχος, σαν λειτουργίες, θα μείνουν ίσως εντελώς όπως έχουν.

Θα αλλάξει εντελώς η λειτουργία των συνεργατών των διάφορων και βασικών τομέων της φιλικής παραγωγής. Από τώρα είναι δυνατόν να δούμε ότι στο ηλεκτρονικό ντουμπλάζ δε θα υπάρχουν ορισμένες ειδικότητες, δε θα υπάρχει λογουχάρη η γραμματέας του ντουμπλάζ και ίσως γρήγορα δε θα υπάρχει πια και ο μηχανικός προβολής, που αντικαθίσταται σιγά σιγά από τον ηχολήπτη.

Γι' αυτό πιστεύω ότι οι πιο μεγάλες αλλαγές θα γίνουν στα ενδιαμέσα στελέχη. Κι έπειτα θα υπάρξει η όλο και πιο μεγάλη εισροή ηλεκτρονικών, που σε λίγο θα 'χουν μεγάλη ισχύ.

● *Σήμερα, κυρίως μετά τον άγριο αισθητικό και τεχνολογικό ανταγωνισμό των Ηνωμένων Πολιτειών, οι ιταλοί οπερατέρ του κινηματογράφου δείχνουν να βρίσκονται σε δύσκολη θέση, σε μια αμηχανία, σε ένα κλείσιμο και, μεταξύ τους, σε κάποια ασυνεννοησία. Τί λέτε εσείς γι' αυτό;*

■ Οι νέες γενιές των διευθυντών φωτογραφίας, λογουχάρη, άρχισαν να αποκτούν πολύ καλά εφόδια. Η καλύτερη περίπτωση είναι του Βιτόριο Στοράρο, που έκανε μια βαθμιαία πορεία μέσα από τις ταινίες του Κόπολα, που γυρίστηκαν

πρόχειρα, θα 'λεγα, σε βίντεο και κανονικά σε φιλμ. Τώρα ασχολείται με τα *shorts* υψηλής ευκρίνειας που γυρίστηκαν στη Βενετία.

Από την πλευρά των νέων κυρίως διευθυντών φωτογραφίας υπάρχει μια μεγάλη ευκολία εισχώρησης σ' αυτόν τον κόσμο της τεχνικής του βίντεο.

Θα υπάρχουν μεγαλύτερες δυσκολίες για ανθρώπους του κινηματογράφου που, έχουν σίγουρα μεγάλη εμπειρία αλλά, ακριβώς γι' αυτό το λόγο, μένουν προσκολλημένοι πολλά χρόνια, όπως συμβαίνει πάντα, σε ορισμένες τεχνικές του παρελθόντος. Υπάρχει σήμερα μια κάποια αδράνεια που οφείλεται στην ηλικία. Κατά τη γνώμη μου σήμερα υπάρχει το πρόβλημα λογουχάρη των μοντέρ. Έχουμε πολλούς καλούς μοντέρ στην Ιταλία, αλλά θα 'πρεπε να προσαρμοστούν στα συστήματα του μοντάζ του βίντεο, που είναι πολύ διαφορετικά από το παραδοσιακό μοντάζ του φιλμ. Όμως γενικά δεν μπορώ να δω τι δυσκολίες μπορεί να υπάρχουν από την υλική πλευρά του πράγματος, γιατί αυτές οι εργασίες είναι πολύ πιο απλές. Δεν καταλαβαίνω λοιπόν για ποιο λόγο δε θα 'πρεπε να συνηθίσουμε αυτές τις νέες τεχνικές.

● *Πιστεύετε ότι αυτές οι εκτιμήσεις ισχύουν και για τους ιταλούς σκηνοθέτες;*

■ Η Ιταλία είχε αναμφίβολα μια μεγάλη παράδοση στο νεορεαλισμό. Σήμερα οι ταινίες και οι εγγραφές που γίνονται με τα συστήματα βίντεο προσφέρουν πολύ μεγάλες δυνατότητες για σπέσιαλ εφφέ, δηλαδή για το φανταστικό. Και από αυτή την άποψη μια σχολή του νεορεαλισμού δεν πιστεύω ότι θα βοηθήσει πολύ αυτούς τους σκηνοθέτες, γιατί το πεδίο είναι εντελώς διαφορετικό. Αλλά ποιός ξέρει αν θα μπορεί μια μέρα να κάνει κανείς νεορεαλισμό και με το βίντεο: στο βάθος είναι πιο εύκολο να βάλει κανείς μια τηλεκάμερα μέσα σ' ένα δωμάτιο παρά μια κινηματογραφική μηχανή λήψης.

Συζήτηση με τον MARIO PERNOLA

● Φαίνεται λοιπόν ότι μ' αυτό το συμπόσιο του Απρίλη για την «Ηλεκτρονική εικόνα» έγινε ένα πρώτο σημαντικό βήμα για την ένωση των διάφορων σφαιρών της εικόνας και των νόμων της στην εποχή μας. Κάτι που πέτυχε σίγουρα το συμπόσιο είναι ότι τελικά όρισε «τους όρους του προβλήματος» από δω και στο εξής, όταν θα μιλάμε για «ηλεκτρονική εικόνα» θα ξέρουμε τις σχέσεις που δημιουργούνται αναγκαστικά γύρω της, δηλαδή τελικά ξεκαθαρίστηκε για ποιο πράγμα μιλάμε. Όμως αντιληφθήκαμε κάποιες στιγμές τον κίνδυνο μιας υπερβολικά ενθουσιαστικής υποδοχής των δυνατοτήτων που προσφέρει η τεχνολογία, σαν να μπορούσε αυτή μόνη της να λύσει τα προβλήματα. Εσείς τι γνώμη έχετε για όλα αυτά;

■ Ποτέ μου δεν υιοθέτησα μια στάση ύποπτης προκατάληψης απέναντι στην τεχνολογία και δεν είμαι υπέρ της τάσης για υπεράσπιση των παραδοσιακών επαγγελματικών ρόλων στο όνομα της δημιουργικότητας και των αξιών που πολλοί – ακόμα και σκηνοθέτες του κινηματογράφου – θέλουν να πρεσβεύουν.

Η μάχη που έχει ανοιχτεί ενάντια σ' αυτό και μόνο το πρόβλημα της υπεροχής της διάνοιας, στις γνωστές μορφές της στη σύγχρονη εποχή, σε σχέση με την τεχνολογία σε σχέση με την αγορά, σε σχέση με την εξουσία, μου φαίνεται μια μάχη απ' την αρχή χαμένη.

Παρόλ' αυτά δε συμμαρίζομαι το ίδιο τον αθώο ενθουσιασμό για την τεχνολογία. Το να νομίζει κανείς ότι οι τεχνολογικοί νεωτερισμοί θα ανοίξουν από μόνοι τους απόλυτα νέες θεωρητικές προοπτικές ξεκομμένες από το παρελθόν, μου φαίνεται το άκρον άωτο της αθωότητας και της ασχετοσύνης. Αντίθετα τείνω να βλέπω την ιστορία της Δύσης σαν μια καταπληκτική και σχεδόν απίστευτη συνέχεια.

● Ποιά σχέση μπορεί να υπάρξει ανάμεσα στη σημερινή καταπληκτική ανάπτυξη της τεχνολογίας και την παράδοση που επικρατεί και χαρακτηρίζει την κουλτούρα μας;

■ Η *σούπερ-εικόνα* του *computer-graphic* είναι κατά τη γνώμη μου το σημείο άφιξης, το κλείσιμο μιας ιστορίας που άρχισε πολύ καιρό πριν με τη μεταφυσική του Πλάτωνα, που θεωρεί το νοητό, την ιδέα σαν μια μορφή, σαν μια *υπέρ-μορφή*. Άρα είμαστε περισσότερο από ποτέ μέσα στην παράδοσή μας. Σε σχέση μ' αυτή την παράδοση, το σημείο άφιξης της οποίας αποτελούν η ηλεκτρονική και η κυβερνητική, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί ούτε η προκατειλημμένη άρνηση ούτε η ακριτη αποδοχή.

● *Δε νομίζετε ότι μπορεί να ενισχυθεί σήμερα, σε σχέση με την τεχνική, μια στάση θα λέγαμε «φιντεϊστική»;*

■ Πρέπει να καταφύγουμε πάλι στο διαχωρισμό που κάνει ο *Heidegger* ανάμεσα στην *τεχνική* και την *ουσία της τεχνικής*.

Ενώ η τεχνική ταυτίζεται με μια προοπτική μονάχα υπολογιστική και προγραμματική και με το αίτημα της ομοιογενεποίησης και του ελέγχου, η ουσία της τεχνικής δεν είναι καθόλου *κάτι το τεχνικό*: το να περιορίσεις την ουσία της τεχνικής δεν είναι καθόλου *κάτι το τεχνικό*: το να περιορίσεις την ουσία της τεχνικής σε *κάτι το τεχνικό* σημαίνει να γίνεις θύμα εκείνης της ανθρωπολογικής διάστασης της τεχνικής που τη θεωρεί μόνο σαν ένα όργανο της βασιλείας του ανθρώπου στη γη.

Η ουσία της τεχνικής είναι αντίθετα *κάτι ριζικά διαφορετικό*, *κάτι* που επιβάλλεται στον άνθρωπο, μια δύναμη της οποίας τις απιθήσεις και τις επιταγές ο άνθρωπος υφίσταται αλλά που ο ίδιος δεν μπορεί να εξουσιάσει.

● *Η ιστορία των σχέσεων ανάμεσα σε τηλεόραση και κινηματογράφο είναι μια ιστορία σχέσεων συνεργασίας, αλλά πάνω απ' όλα σοβαρών και σε ορισμένες φάσεις αξεπέραστων συγκρούσεων. Πρόκειται σίγουρα και για έναν ανταγωνισμό εξουσίας με τη στενή έννοια ανάμεσα στα διάφορα μέσα και τους ανάλογους εκφραστικούς κώδικες. Φαίνεται ότι αυτή την τελευταία περίοδο άρχισε μια ιδιαίτερα άγρια φάση αυτού του αγώνα για τα πρωτεία. Εσείς τί λέτε;*

■ Είναι πολύ συνηθισμένο πια να βλέπουν μια σχέση ανά-

μεσα στη κρίση του κινηματογράφου και την εμφάνιση της τηλεόρασης. Αυτή η συσχέτιση μου φαίνεται πολύ μηχανική και επιφανειακή. Στην πραγματικότητα πρέπει να διακρίνουμε τρεις φάσεις στην ιστορία της τηλεόρασης. Η πρώτη, που κράτησε ως το '68 περίπου, χαρακτηρίζεται από τις συγκρούσεις μαζών των ανεπτυγμένων χωρών με κανονικές τηλεοπτικές μεταδόσεις και ερωτήματα πάνω στον ειδικό χαρακτήρα του τηλεοπτικού μέσου σε σχέση με τις διαφορετικές κοινωνιολογικές δομές, σε σχέση με τις διάφορες συνθήκες απόλαυσης, σε σχέση με τη γλώσσα τους.

Όσο πλατιά κι αν ήταν η συζήτηση γύρω απ' αυτά τα θέματα (είχε αρχίσει από τη δεκαετία του τριάντα ήδη, από τον Rudolph Arnheim), η πιο οξυδερκής και περιεκτική θεωρητικοποίηση της πρώτης φάσης ήταν του Marshall McLuhan. Σ' αυτή τη φάση η προσοχή συγκεντρώνεται στον τύπο των πειραμάτων πάνω στην *πραγματικότητα* που επιτρέπει η τηλεόραση. Στο βάθος, ακριβώς εξαιτίας των διαφορών ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, δεν υπάρχει ανάμεσά τους πραγματικός ανταγωνισμός, ούτε διατρέχουν κανένα σοβαρό κίνδυνο σ' αυτή τη φάση τα αισθητικά πρωτεία του κινηματογράφου.

● *Με τη δεύτερη φάση θα βρεθούμε μπρος στο συλλογικό φανταστικό;*

■ Αυτή την πρώτη φάση όπου πειράματα και συζητήσεις συγκεντρώνονται πάνω στην πραγματικότητα, ακολουθεί πράγματι μια δεύτερη φάση της οποίας η κύρια προβληματική είναι εκείνη της *εικόνας* και του *θεάματος*. Σ' αυτήν, που προηγείται του γνωστού βιβλίου του Daniel Boorstin *The Image*, τα ερωτήματα γύρω από τις ιδιαιτερότητες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης δίνουν τη θέση τους σε μια πιο σφαιρική θεώρηση του απ-υλοποιητικού χαρακτήρα των *mass media*, της ύπαρξης ενός συλλογικού φανταστικού, στη διάμορφωση του οποίου συμβάλλουν ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, μαζί, άλλωστε, και με το ράδιο, τη φωτογραφία, τη μόδα, τον τύπο, τον τουρισμό, τα μαζικά θεάματα. Μ' αυτή την έννοια η τηλεόραση δεν κάνει άλλο από το να αναπτύσσει και να υποστηρίζει αδιάλλακτα την τάση για σύγχυση ανάμεσα

στο πραγματικό και το ψεύτικο, ανάμεσα στο πρωτότυπο και το αντίγραφο, ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο, που είχε εκδηλωθεί τον προηγούμενο αιώνα με τη δημοσιογραφία, τις παγκόσμιες εκθέσεις, τη ζωή στις μητροπόλεις, και το πρώτο μισό αυτού του αιώνα με τον κινηματογράφο.

Μολονότι σ' αυτή τη φάση η τηλεόραση παίρνει θεατές από τον κινηματογράφο, ωστόσο του ανοίγει καινούργιες δυνατότητες, χρηματοδοτώντας την παραγωγή ταινιών, μεταδίδοντας ταινίες, δημιουργώντας μια ολόκληρη σειρά ανταλλαγών που ενισχύουν όχι μόνο τον κινηματογράφο αλλά όλα τα μαζικά μέσα ενημέρωσης. Επιβάλλει σ' όλο το σύστημα πληροφόρησης μια όλο και ταχύτερη επιτάχυνση, συμπυκνώνει παρελθόν και μέλλον σε μια στιγμή που αμέσως διαλύεται, κάνει εφήμερα και άρα ομοιογενή και ανταλλάξιμα όλα τα πολιτιστικά προϊόντα, παραδίδοντας την αξία και την ποιότητά τους, μπερδεύοντας λογουχάρη Tina Pica και Bunuel.

Τόν τελευταίο καιρό αυτή η υποτίμηση και απ-υλοποίηση σε παγκόσμιο επίπεδο πήρε μια *καταστροφική* πορεία.

Η κοινωνία της εικόνας και του θεάματος κατατρώχεται από το τέλος της. Η νέα ατομική απειλή αποκτά μια σημασία εμβληματική.

● *Πως θα χαρακτηρίζατε τη φάση όπου μπήκαμε τώρα;*

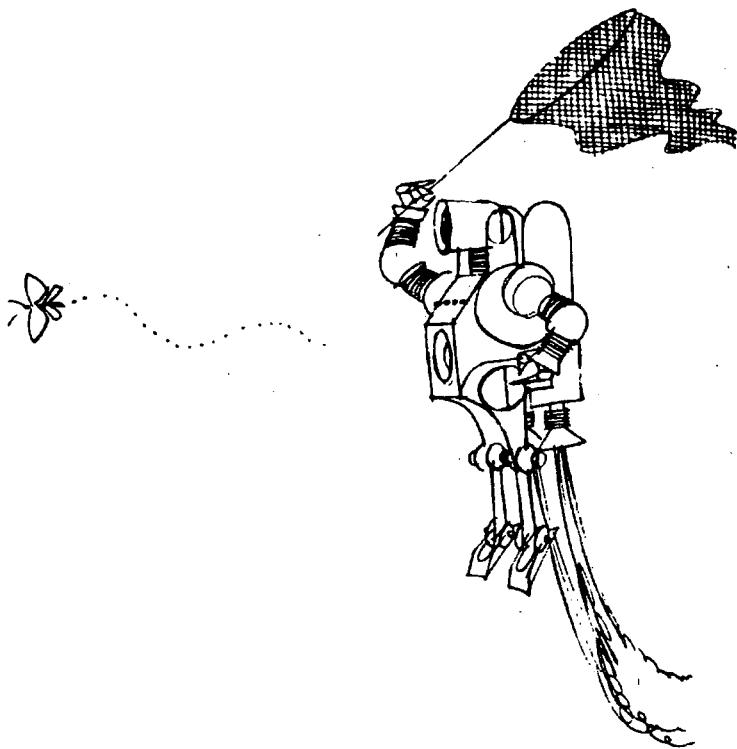
■ Αυτή η δεύτερη φάση πάει να κλείσει: μετά την τηλεόραση που ξέραμε με τα εκατομμύρια θεατές της που βλέπουν όλοι μαζί ταυτόχρονα την ίδια εκπομπή (με αποτέλεσμα να έχουμε κάτι σαν παγκόσμιο κινηματογράφο), έρχεται η βιντέο-εγγραφή, η οποία επιτρέπει να αποκτήσει και να διατηρηθεί κανείς το τηλεοπτικό *πράγμα* και η τηλεματική, η οποία επιτρέπει να διαθέτει κανείς μια ευρύτατη ποσότητα δεδομένων.

Μπαίνουμε σε μια τρίτη φάση που θα μπορούσε να ονομαστεί μετα-τηλεοπτική, της οποίας η κύρια αντίληψη δεν είναι η πραγματικότητα, όπως στην πρώτη φάση, ούτε η φαντασία ή το θέαμα, όπως στη δεύτερη, αλλά το *πράγμα*.

Ο κύριος χαρακτήρας αυτής της φάσης δεν είναι πια η αποσύνθεση, η κρίση, αλλά αντίθετα η διατήρηση των εικόνων και η αναδιάρθρωση του οπτικο-ακουστικού συστήματος.

● Τι γνώμη έχετε για την εντονότατη «στενοχώρια» που εκδηλώνουν οι άνθρωποι του κινηματογράφου σε σχέση με τη σημερινή κατάσταση των σχέσεων ανάμεσα στο τηλεοπτικό και κινηματογραφικό μέσο;

■ Ο φόβος των κινηματογραφιστών, όπως και άλλων καλλιτεχνών και διανοουμένων, είναι μήπως αυτή η αναδιάρθρωση γίνει με βάση εγκάρσιους κώδικες που κομματιάσουν κυριολεκτικά τα έργα τους; είναι θεμιτός ένας τέτοιος φόβος. Αλλά πρέπει να δρασκελίσει κανείς το τέρας.



Συζήτηση με τον Carlo Lizzani

● *Ποιά είναι η γνώμη σας σε σχέση με τα αποτελέσματα αυτού του συμποσίου;*

■ Μου φαίνονται οπωσδήποτε πολύ θετικά, κυρίως ύστερα απ' όλο αυτό τον πλούτο θέσεων. Ήταν κάτι περισσότερο από συμπόσιο: ήταν σημαντικό και διδακτικό σαν σεμινάριο, και όσοι κατάφεραν να το παρακολουθήσουν από την αρχή ως το τέλος του βγήκαν προετοιμασμένοι για το μέλλον και με κάποιες βασικές αρχές ενός νέου τύπου εκμάθησης και παιδείας, ακριδώς αυτής που θά 'πρέπει να διαμορφώνει τους δημιουργούς των επόμενων χρόνων. Θα έλεγα ότι ο «καινούργιος δημιουργός» μπορεί οπωσδήποτε να βρει σ' αυτό το συμπόσιο το σχήμα του πλαισίου όπου θα κινηθεί.

● *Τι επίδραση μπορεί να έχουν, θα έχουν, τα αποτελέσματα αυτού του συμποσίου στον κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Βενετίας;*

■ Μ' αυτό το συμπόσιο υπήρχε στην πραγματικότητα προς στιγμή η πρόθεση να ολοκληρωθεί μια πορεία δουλειάς που προωθούνταν από τη Μπιενάλε της Βενετίας στο πεδίο της έρευνας και της αποκέντρωσης. Μια πορεία παράλληλη με της Πορέτα Τέρμε και μια συνεργασία που οδήγησε στο συμπόσιο του Απρίλη. Μένει να ευχηθούμε να αφήσει αυτό το συμπόσιο κάποιο ιδιαίτερο ίχνος στη Μπολόνια, ώστε να γίνει αυτή η πόλη το κέντρο όπου η ηλεκτρονική θα έχει ένα σταθερό σημείο αναφοράς με το Φεστιβάλ, κάποιο αφιέρωμα και κάποιες επαρκείς διεθνείς διασυνδέσεις.

● *Ποιά είναι κατά τη γνώμη σας η συμβολή αυτού του συμποσίου στη διαμόρφωση μιας κουλτούρας που να περιλαμβάνει μέσα στη σφαίρα της τη μελέτη των τεχνολογιών;*

■ Φτάσαμε σ' αυτό το συμπόσιο μετά από δύο τρία χρόνια ερευνών, μετά το σεμινάριο της Πορέτα Τέρμε, και διαστάσαμε πολύ μέχρι να αποφασίσουμε να αναμίξουμε και να αντιπαραθέσουμε δύο γλώσσες που εμφανίζονται ακόμα πολύ διαφορε-

τικές, δηλαδή τη γλώσσα των τεχνικών και τη γλώσσα της κοινωνιολογίας και της αισθητικής, γιατί πραγματικά διατρέχαμε τον κίνδυνο να προκαλέσουμε απλώς μια ακόμα μεγαλύτερη σύγχυση. Το ίδιο το οργανωτικό σχήμα του συμποσίου ήταν τελείως πρωτότυπο: τρεις μέρες αφιερώθηκαν σε μια, έστω και στοιχειώδους μορφής, έκθεση όλων των προβλημάτων που προκύπτουν από τις νέες τεχνολογίες, ενώ το άλλο μέρος του συμποσίου αφιερώθηκε στον αντίκτυπο που είχε η τεχνολογία στην κοινωνιολογία, την ιστορία της κοινωνίας, την ψυχολογία της αντίληψης.

Λέμε ότι ίσως δε διερύνουμε το αισθητικό πεδίο, γιατί αυτό θα οδηγούσε σίγουρα σε περισσότερες πιθανότητες σύγχυσης. Προσπαθήσαμε όμως να εμβαθύνουμε με ιδιαίτρο τρόπο σε σημεία κοινωνιολογικού, πολιτικο-οικονομικού και αντιληπτικο-ψυχολογικού χαρακτήρα.

● *Το μεγαλύτερο μέρος του κοινού, κυρίως της νεανικής μερίδας του, έδειξε να μην αποτελείται από παθητικούς θεατές, αλλά από ενεργούς δημιουργούς του χώρου. Το ερώτημα που προβάλλει έχει σχέση με τη δυνατότητα καλύτερης οργάνωσης και προσανατολισμού των δυνάμεων που πειραματίζονται σήμερα με τις εκφραστικές δυνατότητες του δίντεο.*

■ Σίγουρα ένα μεγάλο μέρος του κοινού αποτελούνταν από τους σπουδαστές του D.A.M.S. και άρα από δημιουργούς που κινούνται γύρω από αυτό το Πανεπιστήμιακό Ίδρυμα. Αν αυτή η πρωτοβουλία είχε μια συνέχεια στη Μπολόνια, θα μπορούσε ίσως να πάρει τη μορφή ενός εργαστηρίου, του οποίου οι πρώτοι καρπώτες θα ήταν αναμφίβολα αυτοί οι σπουδαστές.

● *Τί γνώμη έχετε για την εύλωτη απουσία του ιταλικού κινηματογράφου;*

■ Ο ιταλικός κινηματογράφος περνάει αυτή τη στιγμή μια περίοδο μεγάλου πανικού. Ουδέποτε πέρασε τέτοια κρίση. Το πέρασμα στην τηλεόραση εννοήθηκε από πολλούς σαν απλώς η υπογραφή κάποιων συμβολαίων με τη RAI, αντί με τον παραγωγό του κινηματογράφου. Λείπει σίγουρα μια θαυότερη

συνείδηση των προβλημάτων που μπαίνουν στον κινηματογράφο με τις νέες τεχνολογίες.

● Μέσα σ' αυτή την κατάσταση παράλυσης δε νομίζετε ότι κινδυνεύουν να «σθήσουν» οι τελευταίες γενιές των ιταλών σκηνοθετών, ιδιαίτερα μπρος στον ανερχόμενο, επιθετικό και το δίχως άλλο πιεστικό αμερικάνικο ανταγωνισμό;

■ Ο κίνδυνος υπάρχει. Και υπάρχει οπωσδήποτε και μια καθυστέρηση του ιταλικού κινηματογράφου, όχι σε σχέση με τους παραγωγούς, γιατί αυτή είναι μια ιστορική καθυστέρηση, αλλά το ότι εμφανίζονται σήμερα άοπλοι και τελείως απροετοίμαστοι μπροστά σ' αυτές τις νέες διαδικασίες. Όσο αφορά τους ιταλούς κινηματογραφιστές έχει διαπιστωθεί εδώ και πολλά χρόνια μια καθυστέρηση, θά'λεγα και μια άρνηση σε σχέση λογου χάρη με το τηλεοπτικό μέσο. Άλλωστε η ίδια η RAI ασχολήθηκε με πολύ μεγάλη καθυστέρηση, από τη μια πλευρά με την επάνδρωσή της με νέους τεχνικούς και νέα στελέχη και από την άλλη με την κινητοποίηση των παλιότερων.

● Δεν πιστεύετε ότι είναι καιρός να συμβάλλει η RAI στο στήσιμο κάποιας υποδομής κάποιου εργαστηρίου, κάποιου κέντρου παραγωγής που μπορεί να κεντρίσει, να μαζέψει και να υποστηρίξει, ακόμα και από την οικονομική άποψη, ό,τι το καινούριο συμβαίνει στον οπτικο-ακουστικό χώρο;

■ Δεν ξέρω, ύστερα από τόσες απογοητεύσεις που πήραμε από τους κρατικούς φορείς... Νομίζω ότι σ' αυτό το πεδίο η ιδιωτική πρωτοβουλία θά'χε αναμφίβολα μεγαλύτερη ελαστικότητα, αλλά δεν κινείται και αναγκάζομαστε να ξαναπέφτουμε στο Κράτος και να πιέζουμε και να επιμένουμε ότι χρειαζόμαστε κάτι τέτοιο, δυστυχώς όμως χωρίς αποτελέσματα.

● Πιστεύετε ότι ένα τέτοιο συμπόσιο ή κάποιος ειδικότερος τομέας του θά'χε περισσότερο νόημα σε μια πόλη σαν τη Ρώμη; Θα μπορούσε να κεντρίσει περισσότερο τον τηλεοπτικό και κινηματογραφικό κόσμο;

■ Φοβάμαι ότι πρέπει να παραδεχτείτε πως πέσατε τώρα σε ταχτικές μη ουσίας, δεν εννοώ δημαγωγικές με τη στενή έν-

νοια, αλλά σίγουρα το να καλέσεις σε αντιπαράθεση τη RAI και το ιταλικό σινεμά δεν είναι κάτι που θα'χε ιδιαίτερη σημασία. Τέτοια πράγματα έχουνε γίνει, αλλά νομίζω ότι κάποια στιγμή πρέπει να έχει κανείς το θάρρος να ασχοληθεί σοβαρά με τα τεχνικά και επιστημονικά προβλήματα με έμπειρους και ειδικούς κι αν είναι εντάξει καλώς, αν δεν είναι τόσο το χειρότερο γι' αυτόν.

● *Μα συγκεκριμένα, τί μπορεί, κατά τη γνώμη σας, να κάνει κανείς για να προωθήσει τις νέες δυνάμεις που εκφράζονται σήμερα στο οπτικο-ακουστικό πεδίο;*

■ Νομίζω ότι το *Centro Sperimentale di Cinematografia* ετοιμάζεται λογου χάρη από καιρό για να συγκεντρώσει αυτές τις δυνάμεις.

Πρέπει να θυμηθούμε με την ευκαιρία, γυρνώντας πάλι στα τεχνικά πλεονεκτήματα που προσφέρει η ηλεκτρονική και στη δυνατότητα βοήθειας ανάπτυξης των νέων ταλέντων, τη μεγαλύτερη ευκολία με την οποία θα είναι δυνατόν να χρησιμοποιήσουμε τα τρύνκ σκηνής που ως πριν λίγο καιρό ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθούν μόνο μέσω της μεγάλης κινηματογραφικής διομηχανίας. Μια επένδυση σ' αυτό το πεδίο είναι προς στιγμή πολυδάπανη, αλλά η χρήση αυτών των μέσων θα πρέπει να αρχίσει να κατεβάξει το κόστος στο μέλλον και να επιτρέψει και σε αρχάριους δημιουργούς να εκφραστούν μέσω μια γλώσσας αφηγηματικού τύπου.

● *Μέ ποιά τρόπο νομίζετε ότι μπορεί να συναφθεί μια νέα σχέση ανάμεσα στο τηλεοπτικό και κινηματογραφικό μέσο, μέσω της ηλεκτρονικής και των εφαρμογών της στο οπτικο-ακουστικό πεδίο;*

■ Πιστεύω ότι μια νέα σχέση μπορεί να υπάρξει κυρίως στο χώρο της διανομής, όχι τόσο στο καθαρά αισθητικό πεδίο. Για το άμεσο μέλλον μπορώ να φανταστώ μια και μόνη ενοποιημένη μορφή οπτικο-ακουστικού δημιουργού, ενός δημιουργού δηλαδή που να εκφράζεται με εικόνες σε κίνηση και ήχο. Κατά τη γνώμη μου η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση έχει ένα χαρακτήρα που αφορά κυρίως τις διαδικασίες διανομής.

● *Ποιοί τεχνικοί λόγοι θα μπορούσαν να ενθαρρύνουν και να κάνουν τους δημιουργούς του κινηματογράφου να χρησιμοποιήσουν το τηλεοπτικό εκφραστικό μέσο;*

■ Ο δημιουργός του κινηματογράφου δεσμεύεται από τότε που υπάρχει κινηματογράφος από ένα βασικό κανόνα, της ωριαίας, στην αρχή προβολής που έπειτα έγινε μιάμιση ως δύο ώρες. Στην πραγματικότητα δεν μπόρεσε να αγνοήσει ποτέ αυτόν τον κανόνα σε αντίθεση με άλλους δημιουργούς που εκφράζονται μέσω της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής ή της λογοτεχνίας και μπορούν να κινηθούν με μέτρα και χρόνους πάντα περιορισμένους αλλά σίγουρα πιο ελεύθερους. Και σ' αυτές τις περιπτώσεις υπήρχε πάντα η φιγούρα του εντολοδότη, αλλά υπήρχαν πάντα διάφορα είδη εντολοδότη ενώ ο κινηματογράφος είχε πάντα ένα και μοναδικό, αποκλειστικό είδος εντολοδότη, τον παραγωγό, με το χρέος να εξυπηρετεί έναν και μοναδικό καρπωτή, το κινηματογραφικό κοινό, και ανάμεσα σ' αυτές τις δύο αναγκαίες δεσμεύσεις μπορούσε έπειτα να κινηθεί ο δημιουργός του κινηματογράφου. Η ηλεκτρονική, με όλα τα μέσα που προκύπτουν απ' αυτήν, από τη βιντεοκασέτα ως το βιντεόδισκο, το «μέσω καλωδίου», κλπ., θά σπάσουν οριστικά αυτές τις δεσμεύσεις και ο δημιουργός που εκφράζεται με τις εικόνες θα μπορεί από δω και μπρος και όλο πιο πολύ να εκφράζεται με το τηλεοπτικό μέσο.

● *Η τηλεόραση διατηρεί σήμερα και μια βασική σχέση ιστορικής συνέχειας (ίσως και στενής εξάρτησης) με τον κινηματογράφο, με την έννοια τουλάχιστον ότι αντιπροσωπεύει μια τεράστια αποθήκη κινηματογραφικού φανταστικού.*

■ Η τηλεόραση γίνεται η μνήμη του κινηματογράφου, γίνεται δηλαδή η πιο μεγάλη ταινιοθήκη που υπάρχει, όργανα που να καταγράφουν και να διατηρούν όλο το ιστορικό αρχείο του κινηματογράφου όλων των εποχών. Από αυτή την άποψη λοιπόν, ο δημιουργός (και το κοινό) έχει άλλα στηρίγματα και περισσότερη ελευθερία, με την έννοια ότι μπορεί να διαθέτει όλη την κινηματογραφική κληρονομιά, ακριβώς όπως δεν πάει κανείς σε μια γκαλερί για να δει μόνο τα σύγχρονα έργα, όπως δεν πάει σε ένα βιβλιοπωλείο για να αγοράσει μόνο τις «νέες

εκδόσεις», αλλά μπορεί να διαλέξει αυτό που θέλει περνώντας από το παρόν στο παρελθόν με μια μεγάλη ελευθερία.

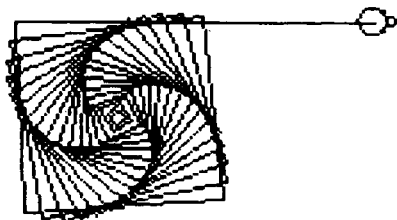
● Σε τι έγκειται, κατά τη γνώμη σας, η γλωσσική ιδιαιτερότητα των εφαρμογών της ηλεκτρονικής στο οπτικο-ακουστικό πεδίο;

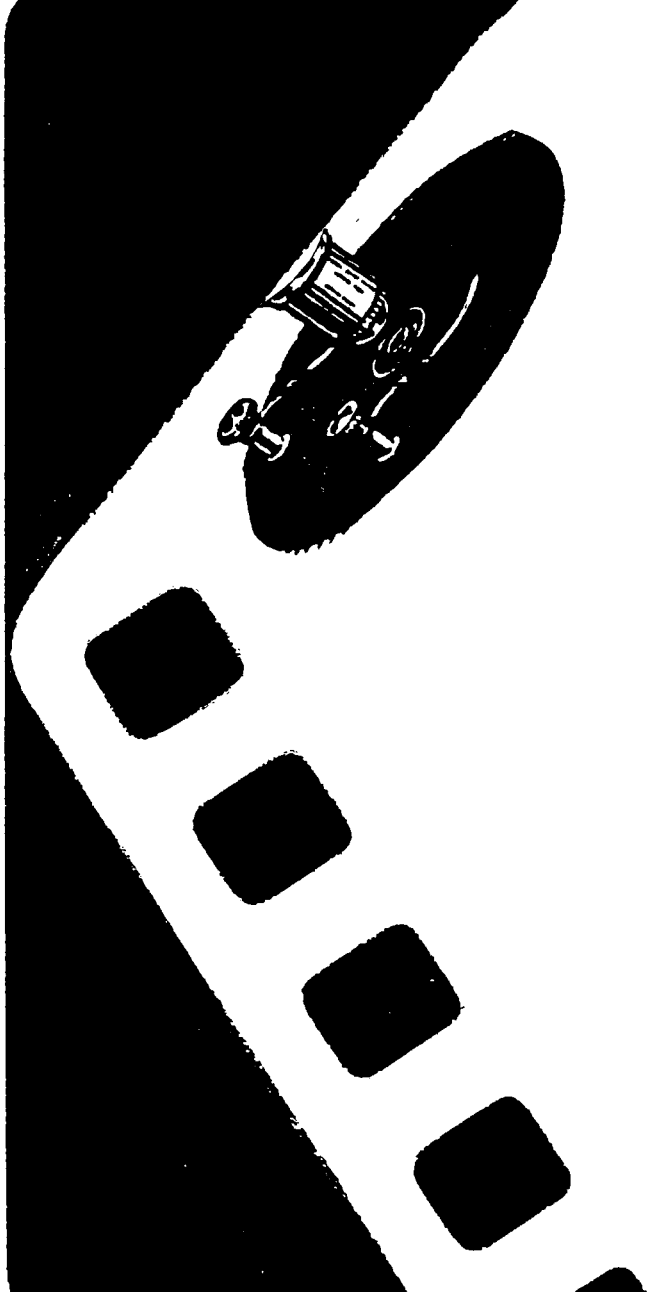
■ Υπάρχει η δυνατότητα, που επιχειρήθηκε από μερικούς, να απαγκιστρωθεί η ηλεκτρονική από τις λεκτικές διαδικασίες, δηλαδή να βρεθεί μέσα στην ηλεκτρονική κάτι ακόμα πιο ειδικό που δεν είναι τόσο το τηλεοπτικό μέσο αλλά το ότι η ηλεκτρονική επιτρέπει έναν τύπο γλωσσικής εκφραστικότητας διαφορετικής και μακρινής από τη λεκτική.

Μου φαίνεται ότι πιο σημαντικό πράγμα που προς στιγμή επιτρέπει η ηλεκτρονική είναι μια αποδέσμευση από την κινηματογραφική αγορά.

● Κάθε γενιά είχε ιδιαίτερες και εντελώς ξεχωριστές μυθολογίες, αλλά και ειδικές απαιτήσεις γούστου όπως έναν ιδιαίτερο δεσμό με συγκεκριμένες τεχνολογίες. Τι νομίζετε ότι μπορεί να συγκινήσει τη νέα γενιά των οπτικο-ακουστικών και κινηματογραφικών δημιουργών; Καί με ποιές τεχνικές ικανότητες θα πρέπει κατά τη γνώμη σας να είναι προικισμένη;

■ Κατά τη γνώμη μου δεν είναι πια δυνατόν να φανταζόμαστε μια γενιά που μπορεί να εκφραστεί μόνο με τη σελλυλόιντ ή μόνο με τη μηχανή λήψης. Η διαμόρφωση και η ωρίμανση μιας νέας γενιάς δεν μπορεί να γίνει παρά μέσα στη νέα σφαίρα της ηλεκτρονικής.





Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗ ΛΕΞΗ συνέντευξη με τον JEAN LUC GODARD

Έχω τη διάθεση να κάνω μικρά ντοκυμαντέρ για μερικούς χώρους, ίσως και με κάποια πρόσωπα μέσα. Αυτό λείπει, το ντοκυμαντέρ. Και η τηλεόραση σ' αυτό το πεδίο είναι σκέτη καταστροφή... Τα σενάρια θα 'πρέπε να φτιάχνονται στην τηλεόραση, να βλέπονται. Στην τηλεόραση μπορείς να μιλήσεις με ένα ορισμένο τρόπο, με μεγάλες διάρκειες... ή αυτό που συμβαίνει είναι τρομερό. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να αγοράσει η τηλεόραση έναν Στράουμπ ή έναν Τατί για 250.000, τον αγοράζετε με 50.000 και τον περνάτε στις πέντε το πρωί. Σας εγγυώμαι ότι αν περνούσατε Πικπόκετ δυο τρεις φορές το χρόνο με 50.000, ο Μπρεσόν δε θα διαφωνούσε ούτε και για τις τέσσερις το πρωί. Αλλά το θέμα είναι ότι δε θέλουνε, αυτό είν' όλο. Δε θέλουν να βγάλουν στον αέρα ταινίες του τρίτου κόσμου. Αν θέλετε πραγματικά να τις βγάλετε, περάστε τες σαν έναν διαφορετικό κινηματογράφο. Παίξτε ινδικά φιλμ των πέντε ωρών, παίξτε τα. Υπάρχουν πραγματικά τα μέσα, με εικοσιτέσσερις ώρες την ημέρα και τρία κανάλια. Αλλά δε θέλουν και συ λες μέσα σου: «τέλειωσε». Από μια πλευρά είμαι ευχαριστημένος που είμαι πενήντα χρονών και λέω μέσα μου: «ωραία, είσαι πάντα στην αρχή και, ταυτόχρονα, δεν έχεις τουλάχιστον μια ολόκληρη ζωή μπροστά σου». Γιατί δε θα 'ξερα τί να κάνω.

● – Στη Γαλλία πιστεύουν ότι η τηλεόραση κάνει μεγάλες, φιλόδοξες, πολιτιστικές συζητήσεις, αλλά δεν κάνει τίποτα, μπλοκάρει τα πάντα.

■ – Κι αυτό το λένε μεταρρύθμιση! Αν σκεφτείς αυτά που έκανε ο Λούθηρος και τα ονόμασε Μεταρρύθμιση! Γιατί είναι και οπτικο-ακουστική μεταρρύθμιση η Μεταρρύθμιση του Λούθηρου (γέλια).

● – Στην Αμερική θγάζουν του κόσμου τα πράγματα μέσα από τα κανάλια.

■ – Στα χίλια φιλμ η Μαργκερίτ Ντυράς θγαίνει μια μέρα στο κανάλι 98, αλλά η Μαργκερίτ δεν μπορεί να βασιστεί σ' αυτό για να θγάλει το ψωμί της,

● – Αλλά παράλληλα οι Αμερικάνοι δεν δίνουν καμιά σημασία σ' αυτό. Όπου μιλάνε πολύ, κάνουν λίγα. Όπου κάνουν πολλά δε μιλάνε καθόλου γιατί η τηλεόραση είναι εντελώς μέσα στην καθημερινή ζωή.

■ – Ναι, είναι σαν τα λεφτά, δε χρησιμεύουν πια στη ζωή. Χρησιμεύουν στο να δείξουν πως δήθεν η ζωή είναι εκεί. Υπάρχουν πολλά, δεν τα βλέπεις ποτέ. Κι εκείνα κάποτε αυτοί που έχουν πολλά –μια και είναι λίγοι– φτάνουν να έχουν περισσότερα από όσα μπορούν να φανταστούν και δεν ξέρουν τί να τα κάνουν. Αν έχεις δώδεκα ιδιοκτησίες, τέσσερις εταιρίες, τί μπορείς να κάνεις; Μόνο να κηρύξεις πόλεμο σ' αυτόν που έχει άλλα τόσα: αυτό συμβαίνει...

● – Το γεγονός ότι δούλεψες με βίντεο άλλαξε την αντίληψή σου για τον ήχο;

■ – Στον ήχο, εφαρμόζω πάντα την παλιά τεχνική μου, το σύγχρονο, που δε βλέπω να χρησιμοποιούν πολύ στις άλλες ταινίες. Όταν κάνεις ένα πανοραμίκ με ζουμ – το σκεφτόμουνα προχθές που έβλεπα το πρώτο πλάνο του «Θάνατος στη Βενετία» του Βισκόντι – ο ηχολήπτης παίρνει χώρο, παίρνει γενικό ήχο. Όταν θα 'πρεπε να αρχίσεις να παίρνεις αυτόν τον ήχο με το καλάμι, κυρίως σε μια περιοχή σαν αυτή, λοιπόν συμβαίνει το εξής, ακούς ένα αεροπλάνο, μετακινείσαι λιγάκι, ακούς ένα κριάρι, μετακινείσαι λίγο ακόμη και ακούς καμπάνες, έπειτα τα αυτοκίνητα κι αυτός είναι ο ήχος του πλάνου. Αυτό δε σημαίνει ότι πρέπει να γράψεις αυτόν τον ήχο και να πεις: να ο πραγματικός ήχος! Δεν υπάρχει καμιά πίεση, όμως πρέπει να ξεκινήσεις από κει και μπορεί το γεγονός ότι ξεκινάς από κει σε κάνει ν' αλλάξεις εικόνα, να σου δώσει την ιδέα να κόψεις. Τώρα αυτό, είναι αδύνατο να μιλήσουμε γι'

αυτό, να επικοινωνήσουμε... Είδα ακόμη, με δυο μικρού μήκους που κάνω, τη μια για την I.N.A. την άλλη για το Υπουργείο Ενεργείας, ότι δεν μπορείς να μιλήσεις. Δεν μπορείς να βρεις έναν παραγωγό που να σου πει: «Πρέπει να κάνουμε αυτό!» Και άλλαξα, πραγματικά, έχω την ανάγκη να ξέρω τι κάνει ο άλλος για να βρει εμένα. Νομίζω είναι κάτι που μας λείπει, εμένα, του Στράουμπ, του Ριβέτ. Δεν κάνουμε τις ταινίες που μπορούμε να κάνουμε. Ο Βερνέιγ, ναι, κι αυτός, στο επίπεδό του, άρχισε να πέφτει. Και δω υπάρχει μια διαφορά με τον Ρενουάρ που έκανε αυτά που μπορούσε να κάνει όταν έκανε το «La Règle du jeu».

● - *Ήταν πολλές ώρες το γύρισμα με το βίντεο πριν την ταινία;*

■ - Ναι, όσες χρειάστηκαν για να γίνει η κασέτα για την Πρόταση κατά τις προδιαγραφές του Κέντρου. Και μετά συνεχίσαμε. Η γαλλοελβετική τηλεόραση που έκανε τη συμπαραγωγή του σεναρίου σε βίντεο είπε ότι δεν μπορούσε να το βγάλει έτσι στον αέρα και ζήτησε μια διαφορετική επεξεργασία.

Έτσι συνεχίσαμε να γυρίζουμε σε βίντεο, παίρνοντας συναντήσεις, πανοραμικές απόψεις, ώστε να φτιάξουμε κάτι που θα το ονομάζαμε Σενάριο της ταινίας «Passion και που περιέγραψε λίγο πολύ αυτές τις δυσκολίες δείχνοντας την προσπάθειά μας να δούμε μια ταινία για να μπορέσουμε να την κάνουμε. Η Αν Μαρί το 'κανε μια φορά για μια ταινία: πήρε ηθοποιούς, ήταν με την Μπριζίτ Φοσύ, έβγαλε φωτογραφίες και ύστερα από τέσσερις μέρες, όταν τα 'χε φωτογραφίσει όλα, σταμάτησε. Ίσως γιατί είχε δει... Και κει κατάλαβα ότι αν θέλεις να φτιάξεις μια εικόνα δεν πρέπει να τη δεις.

● - *Μου φαίνεται είναι προφανές.*

■ - Ναι, αλλά ήθελα να το ζήσω. Ήταν ένα ρίσκο 50 εκατομμυρίων. Ξεκινήσαμε από τριάντα και φτάσαμε στα πενήντα. Αλλά παράλληλα νομίζω ότι έπρεπε να δω αυτό το ρίσκο κι αλλιώς... Αλλά από τη στιγμή που είδες, ωραία, είδες, δεν μπορείς να φτιάξεις δυο φορές το ίδιο πράγμα. Σκεφτόμουνα πολύ, και για πολλούς, για τον καθένα που έβλεπε όλα εκείνα

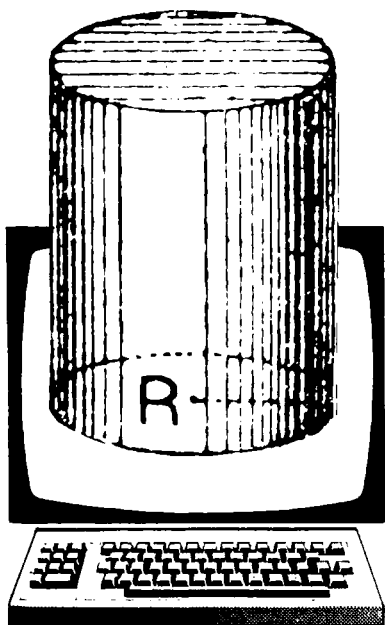
τα διαφορετικά αλλά συμπορευόμενα πράγματα το ιδωμένο θα γινόταν πάλι μη-ιδωμένο. Γιατί δε βλέπει κανείς αυτό που είδε ο άλλος. Και ότι ξεκινάς κάποτε από χει... Όπως στα μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας που αρχίζουν με τη φράση «έφυγαν από τη γη πριν δυο χιλιάδες χρόνια» και το δεύτερο κεφάλαιο αρχίζει δυο χιλιάδες χρόνια μετά, που βέβαια δεν είναι παρά τέσσερα δευτερόλεπτα, κι έπειτα βρίσκονται σε έναν άλλο κόσμο... Λοιπόν πραγματικά κάνω σινεμά επιστημονικής φαντασίας, αν μπορούμε να το πούμε... Αυτό ήταν: για μια φορά περνάμε πίσω από την πόρτα... Είναι σαν το στόρυ του πατέρα και της κόρης, το στόρυ της αιμομιξίας. Έλεγα στην Μαργκερίτ – επειδή είχα προσπαθήσει να συζητήσω μαζί της κι ύστερα απ' αυτό έφτιαξε το «Agatha ou les lectures illimitées», γιατί αν είναι έτοιμο ένα πιάτο και ο άλλος δεν το φάει το παίρνει αυτή – λοιπόν της έλεγα: «όχι, θα πρέπει να γίνεται “μετά”, όταν δεν αποτελεί πια πρόβλημα, δε φταίει η πέτρα για όλες τις σαύρες που ήταν κάτω από την πέτρα. Όταν λοιπόν σηκώνεις την πέτρα, πριν και μετά, όταν κοιτάς, όταν ξεκινάς από “κάτω” από την πέτρα. Και δεν μπορείς να ξέρεις μέχρι να φύγεις από χει. Αλλά να μην κάνεις πρόβλημα το να σηκώσεις την πέτρα...». Ή ξεκινάμε, επίσης, από ταινίες με μια λογική θέση, όπως στα μαθηματικά.

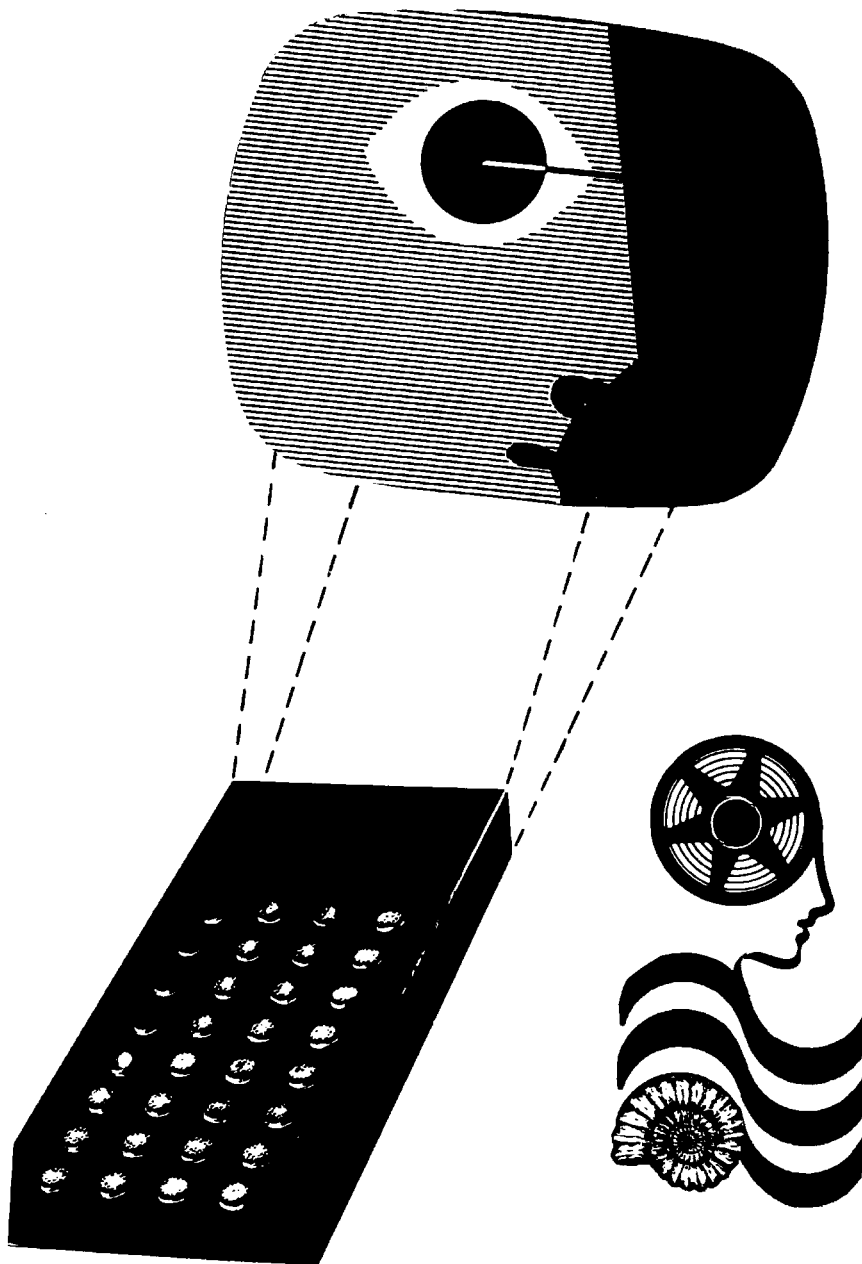
● – Πιστεύεις ότι μπορείς να καινοτομήσεις ακόμα σήμερα, στο τεχνικό πεδίο όπως έκανε ο Πανιόλ στην αρχή του ομιλούντος με κείνη τη σχεδόν βιοτεχνική αντίληψή του...

■ – Πάει καιρός τώρα που δεν υπάρχουν πια εξελίξεις στις κινηματογραφικές μηχανές λήψης, τον ήχο, το φιλμ. Έγιναν μερικές μικρές βελτιώσεις αλλά όχι πραγματικές αλλαγές. Εκεί όπου μπορεί να γίνει μια στροφή, είναι στο επίπεδο του μοντάζ, όπου υπάρχει ένα σύνολο πραγμάτων, ένα σύνολο μηχανών. Ο ήχος και η κινηματογραφική μηχανή λήψης πρέπει να θεωρούνται ένα κομμάτι από το σύνολο, να μην έχουν αυτόν τον προνομιακό χαρακτήρα· η μηχανή λήψης είναι ας πούμε ο Ντ' Αρτανιάν και ο ήχος ο Πλανσέ. Ενώ οι Σωματοφύλακες ήταν τέσσερις. Στο Βίντεο, η μηχανή λήψης και ο πάγκος του μοντάζ είναι πολύ κοντά μέσα στο κεφάλι αυτού

που τα χρησιμοποιεί... Αλλά ο ήχος δεν είναι μόνο η εγγραφή του ήχου. Ακόμα και ο Μπρεσόν έμεινε στην εγγραφή του ήχου: ένας ορισμένος ήχος γραμμένος με έναν ορισμένο τρόπο και που εκείνη τη στιγμή γίνεται κάτι άλλο. Αλλά δεν ξανάρχισε από το μιξάζ: ο Μπρεσόν δεν ξεκίνησε ποτέ με τρεις ήχους για μια ιστορία. Και γω βλέπω καλά πόσο καιρό έκανα για να φτάσω να πω: τώρα πρέπει να κάνουμε μιξάζ, δεν πρέπει να κάνουμε μοντάζ, αλλά μιξάζ.

(Συζήτηση με τους Αλαίν Μπεγκαλά, Σερζ Ντανύ και Σερζ Τουμπιανά στις 8 Μαρτίου '83 στο Ρολ).





ANTONIO ARPIETRO

Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΥΨΗΛΗΣ ΕΥΚΡΙΝΕΙΑΣ – HDTV

Οι σχέσεις κινηματογράφου τηλεόρασης ήταν πάντοτε ασαφείς, δημιουργούσαν κι επηρεάζονταν μόνο από τη μια πλευρά, τον κινηματογράφο, τη ζωηρά ανταγωνιστική στάση του προς ένα μέσο που έμοιαζε να 'ναι ο κύριος υπαίτιος της μείωσης των θεατών, οφειλόμενη, κατά τους βιομηχάνους του κινηματογράφου, στην καταχρηστική ταχτική της τηλεόρασης να χρησιμοποιεί έργα και παραγωγές παρμένες, ή κλεμμένες, από την αγορά του κινηματογράφου. Μόνο η πείρα και ο χρόνος θα έδειχναν ότι αυτή η ταχτική, περισσότερο από κλοπή, ήταν άνοιγμα καινούργιων καναλιών διανομής που, μόλις ρυθμιζόνταν νομικά, θα ανέβαζαν εκπληκτικά την κατανάλωση του κινηματογράφου, εξαπλώνοντας και διευρύνοντας τη χρήση του φιλμικού προϊόντος.

Από την άλλη πλευρά η τηλεόραση, η ηλεκτρονική βιομηχανία, εφορούσε σ' αυτή την τεράστια άδηλη αγορά με μια εντελώς εσφαλμένη αντίληψη, με την πειρατική μέθοδο του μεγάλου και γρήγορου κέρδους, Που σήμαινε τον πολλαπλασιασμό των καινούργιων μέσων, των καινούργιων μηχανών, οι τελευταίες πάντα πιο τελειοποιημένες και με υψηλότερη απόδοση από τις προηγούμενες, πάνω στα «στάνταρ του κλειστού κυκλώματος» και γι' αυτό ηθελημένα εκτός ανταγωνισμού. Όλα αυτά, για να πουλάει όσο το δυνατόν περισσότερες μηχανές. Αποτέλεσμα, ένας αγώνας δρόμου για το πιο εύκολο και το πιο άμεσο, με συνέπεια την παράλογη και χαοτική πληθώρα των μηχανών. Που είναι αναμφισβήτητη η αιτία της επιβραδυμένης εξάπλωσης αυτού του εκφραστικού μέσου, μιας εξάπλωσης που φρενάρεται συνεχώς από τους ενδοιασμούς και τους φόβους που δημιουργεί η αβεβαιότητα για το μέλλον.

Η τηλεοπτική και ηλεκτρονική βιομηχανία αγνόησε πράγματι ηθελήμένα ένα μάθημα που είχε πάρει και χωνέψει από καιρό τώρα ο κινηματογράφος. Όχι αδικώς, πράγματι, αποδίδουν τη γέννηση του κινηματογράφου – κι από τεχνική πλευρά – στους αδερφούς Λυμιέρ, που κατά την εμφάνιση και την εξέλιξη ενός πλήθους μηχανών και συστημάτων είχαν το μυαλό και τη διορατικότητα να δουν ότι το οικονομικό και βιομηχανικό μπαμ του κινηματογράφου ήταν συνδεδεμένο με το φιλικό προϊόν κι όχι με τη μηχανή που επέτρεπε την υλοποίησή του.

Όσο αφορά τα μηχανήματα, τα μέσα στην υπηρεσία της δημιουργίας, τον απαραίτητο φορέα, όταν θα 'χουν οριστεί τα παγκόσμια στάνταρ και οι στόχοι, μιας ορθολογικά λαϊκής ανάπτυξης, θα μπορούσαν να τελειοποιηθούν μέσα από μια ήρεμη και σοβαρή χρήση τους, οι πιο πολύπλοκες και αποτελεσματικές ανακαλύψεις να συμβάλλουν σε μια όλο και πιο επαγγελματική τεχνική, μάνα ή θυγατέρα των όλο και μεγαλύτερων δημιουργικών απαιτήσεων του καλλιτέχνη.

Το αποτέλεσμα το βλέπουμε, χάσαμε πολύτιμο χρόνο, και το χειρότερο ακόμη, εμείς οι ευρωπαίοι θελήσαμε να επαναλάβουμε όλα τα λάθη που αναγκάστηκε να διορθώσει μετά στην πορεία η τηλεοπτική βιομηχανία των αγγλοσαξονικών χωρών παραιτούμενη από έναν γελοίο και στείρο ανταγωνισμό και αντιζηλία. Έπειτα με το να τα κάνει όλα πιο εύκολα και προσιτά και στον πιο ακατατόπιστο, κατάφερε να καταστρέψει μέσα στα άτομα – κάνοντάς τα να τη θεωρούν περιττή – εκείνη την επαγγελματικότητα και τη συγκέντρωση που αποτελεί τη μοναδική και απαραίτητη βάση της τεχνικής και αφηγηματικής ποιότητας του κινηματογραφικού προϊόντος.

Από τη μια πλευρά λοιπόν οι ερασιτέχνες της τηλεόρασης, από την άλλη οι σουπερ-εστέτ του κινηματογράφου. Με αποτέλεσμα την έλλειψη εκτίμησης, την έλλειψη κατανόησης, την αντιζηλία, το βάθεμα και το πλάτεμα της απόστασης ανάμεσα στα δυο μέσα.

Όμως ευτυχώς εδώ και λίγο καιρό η μελέτη και το ψάξιμο των τεχνικών χαρακτηριστικών των δυο μέσων έδωσε την εκκίνηση στην εντατικοποίηση της έρευνας για το πλησίασμα των αποδόσεών τους και άρα την ορθολογική οργάνωση κατ' αρ-

χίν των τηλεοπτικών στάνταρ και έπειτα μια πιθανή αλληλεπίδραση ή πάντρεμα των δυο, βάζοντας το καλύτερο του ενός στην υπηρεσία του άλλου. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι εδώ βρίσκεται πραγματικά το μέλλον, ανεξάρτητα από τα οποιαδήποτε μακρινά ενδεχόμενα και αλλαγές.

Οι πιο ενδιαφέρουσες ανακαλύψεις σ' αυτό το πεδίο είναι τόσο σε σχέση με την τελειοποίηση της ευκρίνειας του τηλεοπτικού προϊόντος όσο και σε σχέση με τη χρήση των ηλεκτρονικών μέσων στις φάσεις πριν και μετά την κατασκευή του κινηματογραφικού έργου. Και είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι η έρευνα για μια καλύτερη τηλεοπτική ευκρίνεια, με μια σημαντική αύξηση των γραμμών ανάλυσης της εικόνας – προβληματική αν όχι αδύνατη για το σημερινό σύστημα τηλεοπτικής μετάδοσης, που δεν μπορεί να αυξήσει το εύρος της ζώνης συχνοτήτων από τα σημερινά 5,5 MHz στα 20–25 MHz που χρειάζονται γι' αυτή την αύξηση των γραμμών ανάλυσης της εικόνας – θα είναι χρήσιμη στην αρχή κυρίως στο κινηματογράφο, πέρα από το ότι θα χρησιμοποιηθεί σε άλλα κανάλια της μέλλουσας τηλεοπτικής διανομής, όπως για τη μετάδοση από δορυφόρους, στην Cable-TV, τη Home-TV.

Με την ευκαιρία θα παραθέσουμε μια σειρά τεχνικών στοιχείων που παρουσιάστηκαν στο πρόγραμμα HDTV (τηλεόραση Υψηλής Ευκρίνειας) της CBS-NHK-SONY-MATSUSHITA και πάρθηκαν από μια διάλεξη που έδωσαν στο Νάσβιλ οι τεχνικοί της CBS το 1982.

Η πρώτη σπίθα στην τεχνολογία της HDTV άναψε με ένα πρόγραμμα έρευνας των Εργαστηρίων της NHK (Ιαπωνική Κρατική Τηλεόραση) που άρχισε πριν 12 περίπου χρόνια και που στη συνέχεια παρέσυρε και εταιρείες όπως η Sony, η Matsushita, η Ikegami, οι οποίες αναγκάστηκαν να κατασκευάσουν τα πρώτα μοντέλα τηλεοπτικών μηχανών λήψης, βίντεο, μονάδων ελέγχου, μόνιτορς ώστε να είναι εφικτή η υλοποίηση ενός προγράμματος παραγωγής.

Το σχέδιο παραγωγής που έφτιαξαν η NHK και η CBS εξασφάλισε τη συμμετοχή του Φράνσις Φορντ Κόπολα των Zootrope Studios, του Γκλεν Λάρσον της παραγωγής Larson και της Century Fox. Η τηλεκάμερα υψηλής ευκρίνειας δόθηκε από την Ikegami και όλος ο παραγωγικός εξοπλισμός από τη Sony και τη Matsushita (Panasonic).

Το σχέδιο επεξεργασίας και παραγωγής υλοποιήθηκε μέσα σε μια περίοδο τριών μηνών, από το τέλος του '81 ως τις αρχές του '82. Έπειτα τα αποτελέσματα του σχεδίου παρουσιάστηκαν σε τεχνικούς, δημοσιογράφους και διευθυντές τηλεοράσεων σε μια μακριά σειρά επιδείξεων στο Λος Άντζελες, τη Νέα Υόρκη και την Ουάσινγκτον. Η επιτυχία που σημείωσαν οδήγησε στην πρόδλεψη μιας διεύρυνσης των προοπτικών για την τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας στη βιομηχανία του θεάματος.

Το σύστημα NHK διαθέτει 1125 γραμμές σαρώσεων με μια εναλλαγή γραμμών 2:1, μια συχνότητα πεδίου 60 κύκλους και μια σχέση κάρου 3:5. Το σύστημα αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη προσέγγιση σε ένα προϊόν-οδηγό υψηλής ευκρίνειας, ικανό να συναγωνιστεί τη σημερινή τηλεόραση και τα κινηματογραφικά προϊόντα.

Σ' αυτό το πείραμα οι CBS/NHK φρόντισαν να δοκιμάσουν την τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας με ποικίλους τρόπους παραγωγής. Μια ποδοσφαιρική συνάντηση και μια μεγάλη λαϊκή παρέλαση σαν δείγματα των λήψεων με πολλές κάμερες, μια τηλεταινία της σειράς «Fall Guy», τυπική τηλεοπτική μετάδοση, και δυο μικρού μήκους γυρισμένες στα στούντιο Zoetrope για να δείξουν την εφαρμογή της HDTV στις παραδοσιακές παραγωγές κινηματογραφημένων επεισοδίων. Δηλαδή υπέβαλαν τα μοντέλα τους σε μια πλατιά γκάμα δημιουργικών καταστάσεων.

Εννοείται ότι ήταν διαφορετική η προσέγγιση και η προετοιμασία για την κάλυψη όλων των πιθανών αναγκών. Διέθεταν τρεις τηλεκάμερες με λυχνίες Saticon της μιας ίντσας, έναν ζουμ Fujinon με σχέση μεταβολής 12x1 και ελάχιστο εστιακό μήκος 12,5 mm. Τα βιζιέρ διπλής μεγέθυνσης είχαν φακούς συμπαγείς και ίδιους με της NTSC. Η εγγραφή, το μοντάζ και η αναπαραγωγή έγιναν με δύο βίντεο BVH-1100 Sony. Στη διάρκεια της βίντεο εγγραφής με πολλές κάμερες χρησιμοποιήθηκαν μονάδες ελέγχου για τα κατ, το μιξάζ και τα φοντού και για το μοντάζ συνδέθηκε ένα editor BVE-1000 στο βίντεο HDTV. Υπήρχε και ένα Sony BVH-500, για μεμονωμένες εφαρμογές της τηλεκάμερας.

Κατά τα γυρίσματα χρησιμοποιήθηκαν ποικίλα όργανα

ελέγχου, πέντε έγχρωμα μόνιτορ των 20 ιντσών και τρία ασπρόμαυρα μόνιτορ των 14 ιντζών. Στις τελικές φάσεις μετά το γύρισμα έγχρωμα μόνιτορ των 26 και των 30 ιντσών και πολυάριθμα μηχανήματα προβολής (των 54, 60 και 100 ιντσών) για τον έλεγχο της ποιότητας των τελικών αποτελεσμάτων.

Στις δυσκολίες που προέκυψάν από την περιορισμένη διαθεσιμότητα των καινούργιων μοντέλων (μόνο επτά εβδομάδες), προστέθηκαν οι δυσκολίες από τη διακοπή λόγω εορτών στη μέση της υλοποίησης του σχεδίου. Για να καλύψουν το νεκρό χρόνο, αναγκάστηκαν να φορτώσουν όλα τα μηχανήματα σ' ένα φορτηγό για αυτόνομες και γρήγορες μετακινήσεις και υποχρεώθηκαν να κάνουν τα γυρίσματα μερικών δειγμάτων ταυτόχρονα με την επεξεργασία κάποιων άλλων ήδη τελειωμένων, και για να λύσουν αυτό το πρόβλημα ήλπιζαν να δώσουν για το μοντάζ σε όλους τους δημιουργούς και για όλες τις ταινίες κόπιες κανονικής σταθεράς γραμμών, αλλά η έλλειψη ενός μετασχηματιστή της σταθεράς από 1125 σε 525 γραμμές, από τα 60 φτυ/sec της HDTV στα 59,94 φτυ/sec της NTSC, και της σχέσης προβολής 3:5 της HDTV στο 3:4 του συστήματος NTSC έκανε αυτό το πράγμα πολύ δύσκολο και καθώς τα μηχανήματα απαιτούσαν έναν χρονικό κώδικα αναφοράς για 59,94 φτυ/sec χρησιμοποιήθηκε μια τηλεκάμερα NTSC συνδεδεμένη με ένα βίντεο 3/4, η οποία εστίαζε με βάση ένα μόνιτορ HDTV το οποίο αναπαρήγαγε την έξοδο ενός βίντεο HDTV. Ο χρονικός κώδικας αναφοράς για τους 60 κύκλους είχε γραφτεί σε ένα από τα παλαιά ίχνη του βίντεο HDTV και είχε εισαχθεί στο βίντεο NTSC. Επιπλέον ο κώδικας των 59,94 κύκλων είχε γραφτεί σε ένα από τα ορατά ίχνη του βίντεο των κασετών 3/4 της κόπιας εργασίας, πάνω από τον κώδικα HDTV των 60 κύκλων. Έτσι είχαν όλο το «τραθηγμένο» υλικό σε κασέτες 3/4 U-MATIC που θα μπορούσαν να εναρμονιστούν με οποιονδήποτε άλλο θεωρητικό χρονικό κώδικα της SMPTE, απαραίτητο για τη χρήση των μηχανημάτων της τεχνικής επεξεργασίας. Γι' αυτό το μοντάζ και ο συγχρονισμός έγιναν από τον κάθε δημιουργό με τα κανονικά μηχανήματα που είχαν. Από τον χρονικό κώδικα αναφοράς για τους 60 κύκλους επέστρεψαν έπειτα στα αντίστοιχα σημάδια του μοντάζ των μάστερ της HDTV.

Είχε προβλεφτεί έπειτα, στερεοφωνικός ήχος υψηλής πιστότητας κι αυτό δυσκόλεψε ακόμα περισσότερο τα πράγματα. ειδικά στις παραδοσιακές λήψεις με τις πολλές κάμερες χρειάστηκαν επιπλέον μηχανήματα: ένα μαγνητόφωνο με οχτώ ίχνη μαζί με έναν σύγχρονο stereo mixer έφτασε για να γίνει μετά ο στερεοφωνικός ήχος. Χρειάστηκε να γραφτεί πάλι ο χρονικός κώδικας αναφοράς για τους 60 και τους 59,94 κύκλους πάνω στη μαγνητοταινία και σε πέντε μεμονωμένα μικρόφωνικά ίχνη που στάθηκαν χρήσιμα για τη δημιουργία των ακουστικών εφφέ μετά. Η στερεοφωνική μίξη της σύγχρονης εγγραφής γράφτηκε στα ηχητικά κανάλια 1 και 2 του βίντεο και μεταφέρθηκε σε μαγνητοταινία μετά τη συναρμολόγηση των μάστερ. Για να γίνει το τελικό μιξάζ χρησιμοποιήθηκε έπειτα αυτή η ταινία μαζί με την ταινία των οχτώ ιχνών, άλλα ηχητικά εφφέ και μουσική.

Για τη λήψη της ποδοσφαιρικής συνάντησης χρησιμοποιήθηκαν δυο τηλεκάμερες, η μια στην κανονική θέση στη μέση, και η άλλη στην άκρη της εξέδρας για τους δημοσιογράφους, κοντά στην πάνω άκρη του σταδίου. Δε χρειάστηκε να χρησιμοποιηθεί η τρίτη τηλεκάμερα μολονότι, οι λήψεις έγιναν με τη συνηθισμένη ταχτική γι' αυτά τα γεγονότα που φάνηκε ότι μπορούσε να χρησιμοποιηθεί χωρίς καμιά τροποποίηση και για την HDTV αλλά η μεγαλύτερη σχέση του κάδρου προβολής και η μεγαλύτερη ανάλυση επέτρεπε να κλείσει κανείς σ' ένα φωτογραμμα ταυτόχρονα μια επιθετική και μια αμυντική κίνηση, δεν ήταν απαραίτητα τα πρώτα πλάνα που αντίθετα ενοχλούσαν στη μεγάλη οθόνη, και τα μέσα πλάνα είχαν όλες τις λεπτομέρειες που έχουν κανονικά τα πρώτα πλάνα των παραδοσιακών λήψεων.

Για την Παρέλαση των τριαντάφυλλων της Πρωτοχρονιάς χρησιμοποιήθηκαν τρεις τηλεκάμερες, δύο ψηλά κατά μήκος της διαδρομής και μια τρίτη χαμηλά, στο σημείο που η παρέλαση έστριβε στο Κολοράντο Μπουλβάρ. Γυρίστηκε κόντρ λυμιέρ, το πρωί, με βαριές σκιές στο δρόμο. Παρά τις μη ευνοϊκές ατμοσφαιρικές συνθήκες, έγιναν πολλές εντυπωσιακές λήψεις με ευρυγώνιους. Μεγάλη προσοχή χρειάστηκε στον ήχο, του οποίου η εγγραφή έγινε με τις κατάλληλες προφυλάξεις και ένα ειδικό στερεοφωνικό μικρόφωνο τύπου 22 για να μι-

ξάρει τα εφφέ του δρόμου με τη μουσική.

Η τηλεταινία της σειράς «Fall Guy» γυρίστηκε ταυτόχρονα με μια 35άρα μηχανή, χρησιμοποιώντας το στύλ της λήψης με μια κάμερα. Η κινηματογραφική μηχανή λήψης και η τηλεκάμερα HDTV χρησιμοποιήθηκαν παράλληλα, σε λήψεις πολλών εξωτερικών του Λος Άντζελες: τα εσωτερικά γυρίστηκαν στα στούντιο της FOX. Παρατηρήθηκε μεγάλη ταχύτητα στις λήψεις (σχεδόν τέσσερις φορές μεγαλύτερη μιας κανονικής λήψης). Δε χρησιμοποιήθηκαν ιδιαίτερα τρυκ για τις φωτιστικές συνθήκες, τα εσωτερικά γυρίστηκαν με 8 f.c. Γράφτηκε μία μόνο ηχητική μπάντα, ενώ μουσική και εφφέ προστέθηκαν στην επεξεργασία.

Οι δύο μικρού μήκους που γράφτηκαν ειδικά γι' αυτόν το σκοπό γυρίστηκαν στα στούντιο Zoetrope, οι λήψεις έγιναν με μια μόνο μηχανή από μέλη του συνεργείου του Φ.Φ. Κόπολα.

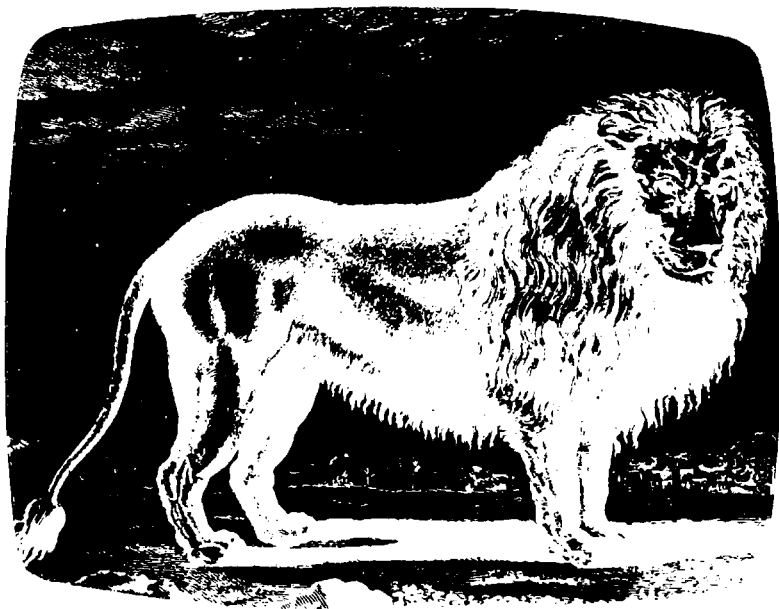
Όλα τα γυρίσματα ολοκληρώθηκαν σε 4 μέρες με πολλές μηχανές λήψεις που όμως χρησιμοποιούνταν μια κάθε φορά και με ποικίλους τρόπους (πάνω σε ντόλυ, ράγες, γερανό), όλα τα ειδικά εφφέ (ομίχλη, βροχή, σπάνγκλας και άλλα). Η φωτογραφία έγινε σε φωτιστικά επίπεδα των 50 f.c. με πολύ ικανοποιητικά αποτελέσματα. Τα ηχητικά εφφέ πάρθηκαν από μια μαγνητοταινιοθήκη ηλεκτρονικών ηχητικών εφέ.

Όταν τελείωσαν αυτά τα πειράματα, προδλήθηκαν στην Κολωνία της Γερμανίας στη διάρκεια της PHOTOKINA '82 και μπόρεσα να τα δω σε μεγάλη οθόνη, οπότε μπορώ ανεπιφύλακτα να πω ότι η τεχνική τους απόδοση ξεπερνούσε κάθε πρόβλεψη. Τα μηχανήματα που κατασκευάστηκαν για να αποτελέσουν ένα μοντέλο έδειξαν υψηλή λειτουργικότητα και σάνταρ όμοια σχεδόν με κείνα μιας κανονικής παραγωγής. Η τωρινή ωριμότητα θα επιτρέψει, άμα θέλουμε, την πρακτική εφαρμογή της HDTV στην παραγωγή κινηματογραφικών και τηλεοπτικών προγραμμάτων. Αλλά είναι οπωσδήποτε απαραίτητη μια παγκόσμια τυποποίηση, ώστε τα οφέλη της τυποποίησης του σημερινού κινηματογράφου υψηλής ευκρίνειας των 35mm να ισχύσουν και για την HDTV, απαραίτητη για τις μεγάλες οικονομίες των Hardware και την ανταλλαγή διεθνών προγραμμάτων. Θά'ναι σύνθετο το μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στη σημερινή κατάσταση και κείνη ενός μέλλοντος

εντελώς τυποποιημένου αλλά όχι απίθανου.

Επιπλέον, ένα τέτοιο είδος μάστερ θα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη μεταφορά σε σελυλόντ, με αποτελέσματα πάρα πολύ καλύτερα απ' αυτά που έχουμε ως τώρα πετύχει με τις σημερινές ταινίες ή την CABLE-tv, τον Video Disk και την οικιακή VTR. Μέ τη επιβολή έπειτα ενός βίντεο σε ψηφιακά στάνταρ θα μπορέσουμε να φτάσουμε τα στάνταρ μιας παγκόσμιας παραγωγής με απεριόριστες ανταλλαγές προγραμμάτων.

Η HDTV λοιπόν είναι ένα καινούργιο μέσο, χωρίς να 'ναι ειδικά μόνο για την τηλεόραση ή μόνο για τον κινηματογράφο. Είναι πολύ καλύτερο από την παραδοσιακή τηλεόραση, είναι η πρώτη αξιόλογη εναλλακτική λύση στο κινηματογραφικό 16 και πολύ κοντά στο 35. Προβλημένο ολοκάθαρα σε μεγάλη οθόνη και συνοδευμένο από έναν ήχο υψηλής ποιότητας αποτελεί μια νέα εμπειρία και μια νεωτεριστική τεχνολογία.



LUCIANO TONOLI

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Μέσα σε μια παραγωγή λίγο πολύ χωρίς τίποτα το ξεχωριστό, *Το Μυστήριο του Όμπερβαλντ* αποτελεί ένα στοιχείο που ξεχωρίζει κι έναν σταθμό. Επιχειρεί να πεί ότι ακόμα και στη μικρή οθόνη μπορεί να εκφραστεί κανείς σε ένα διαφορετικό χρόνο από τον μηχανικό τηλεοπτικό χρόνο. Αυτό από μόνο του είναι κιόλας ένα βασικό γεγονός. Το άλλο είναι ότι κατά τη γνώμη μου πρόκειται για την πιό «κινηματογραφική» ταινία που πέρασε ποτέ από τα χέρια μου. Στο βάθος ο *Αντονιόνι* αρνήθηκε τη στάνταρ διατύπωση της τηλεοπτικής τεχνικής, την πολλαπλή απασχόληση των διάφορων μηχανών, την αμεσότητα. Θέλησε, πολύ ορθά, να μεταθέσει σε μια μετέπειτα σκέψη, στο μοντάζ, αυτό που το τηλεοπτικό μέσο επιβάλλει σαν άμεσο γεγονός. Γύρισε, δεν έγραψε απλώς ταυτόχρονα. Στη θέση της μηχανής λήψης υπήρχε μια τηλεκάμερα, στη θέση της σελυλόιντ η βιντεοταινία. Τι τον ενδιέφερε; – Λέω τον ενδιέφερε γιατί ακολουθώ σαφώς τα ενδιαφέροντά του. Σ' αυτή την υπόθεση υπάρχουν πολλά πράγματα που ενδιαφέρουν και μένα, αλλά το κύριο θέμα είναι το ενδιαφέρον του να επιχειρήσει να φθάσει πάλι σε έναν κινηματογράφο με εικόνες. Μια επίμονη και φοβερή απόπειρα να επιστρέψει στη μεγάλη παράδοση της κινηματογραφικής εικόνας. Η εικόνα πνίγηκε από τους ήχους, πολύ συχνά μόνο λόγια διδακτικά και ερμηνευτικά.

Ο σύγχρονος κινηματογράφος, ο κινηματογράφος από την μεταπολεμική περίοδο ως σήμερα έβγαλε εκπληκτικά πράγματα αλλά σιγά σιγά οδήγησε και σε ένα φτώχεμα της οπτικής αναζήτησης.

Ήδη πρίν κάποια χρόνια ο Μικελάντζελο επιχείρησε με την *Κόκκινη Έρημο* να υπερβεί την καθημερινότητα, θα λέγαμε, του χρώματος: την αμεσότητα του χρώματος Eastmancolor, που προτείνει σαν πραγματικότητα ένα αναλλοίωτο κλισέ, ενώ το ασπρόμαυρο ήταν – και θα μπορούσε νά'ναι ακόμα αν μας άφηναν να το χρησιμοποιούμε – ένα καταπληκτικό στοιχείο αναζήτησης, με την έννοια ότι κάνει αφαίρεση από την πραγματικότητα, από το νατουραλισμό. Το χρώμα εμφανίστηκε σαν μέσο αναπαραγωγής της πραγματικότητας εκ του φυσικού, μολονότι δεν αναπαρήγαγε ποτέ ακριδώς την πραγματικότητα, ούτε ακόμα και στις ντοκυμανταιρίστικες, θα λέγαμε στιγμές της. Αν πάει κανείς στην έδρα της Kodak στη Ρώμη να δει τις εκτιθέμενες φωτογραφίες – αναφέρω την Kodak γιατί έχει κάνει τις πιο πολύπλοκες τεχνικά έρευνες στο πεδίο του χρώματος – αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι απλά νατουραλιστικές αναπαραγωγές της πραγματικότητας, χωρίς κανένα απολύτως ενδιαφέρον. Αυτά που η Kodak εμφανίζει σαν εκπληκτικά αποτελέσματα είναι μια απόπειρα αναπαραγωγής της πραγματικότητας όπως είναι. Οπότε η Kodak και όλοι οι άλλοι οίκοι σου προσφέρουν μια σελυλόιντ που αναπαράγει, σου εξασφαλίζουν, με τον πιο πιστό τρόπο, την πραγματικότητα. Αυτό είναι αλήθεια θα λέγαμε κατά τα ογδόντα τα εκατό. Μένει ένα γεμάτο είκοσι τα εκατό μή-πιστότητας. Ο Antonioni στην αναζήτησή του και στο *Μυστήριο του Ομπερβάλντ* σαν τελευταία στιγμή αυτής της αναζήτησης με το ηλεκτρονικό μέσο θέλησε αντίθετα να πει, κατά τη γνώμη μου, αυτό: η οθόνη είναι ένα άσπρο τελάρο, θά'πρεπε να μπορεί να τη δουλεύει κανείς όπως δουλεύει το τελάρο ο ζωγράφος κι όχι βάζοντας τό'να κλισέ πάνω στ' άλλο. Υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες και διευθυντές φωτογραφίας που νιώθουν ότι δυσκολεύονται ν' αλλάξουν αυτό που έχουν μπιστά τους. Δεν είναι πάντοτε δυνατόν να δάφεις τα δέντρα – όπως ορθά, αν και με τρόπο ακραίο, επιχείρησε να κάνει ο Μικελάντζελο – δηλαδή να αγωνίζεσαι καθημερινά να ξεφύγεις από το τετριμένο του πραγματικού. Στον κινηματογράφο έχουμε καταλήξει πια σε κάποιες χρήσεις της εμουλσίον, και είναι λιγάκι σα να φτάσαμε στην «κορυφή», δηλαδή νιώθουμε ότι δεν μπορούμε να πάμε παραπέρα, μόνο και μόνο για μηχανικούς λόγους. Μας το

αποκάλυψε από χρόνια όχι τώρα, ανάμεσα σ' άλλους κι ο Αντονιονι. Θέλω να πω δεν έπαψε ποτέ του να πειραμιτίζεται.

Όλες οι ταινίες του είναι, κατά κάποιον τρόπο, μια αναζήτηση μορφικού τύπου με την πιο υψηλή έννοια.

Μ' αυτή τη δουλειά θελήσαμε να κάνουμε κινηματογράφο.

Μια ευκαιρία που μας πρόσφερε περιέργως η τηλεόραση, αν και κάπως τυχαία θα λέγαμε. Μολονότι τρέφω μεγάλη εκτίμηση για μερικούς κριτικούς, συχνά παίρνω θέση ενάντια στην κινηματογραφική κριτική. Αυτό γιατί υπήρξα μάρτυρας σε περιπτώσεις που μια ταινία διαβάστηκε με βάση το περιεχόμενο. Κάποια στιγμή άτομα ξένα με την κινηματογραφική κριτική, ιστορικοί, φιλόσοφοι, κλπ., αρνήθηκαν την εγκυρότητα αυτού του περιεχομένου και η κινηματογραφική κριτική έκανε πίσω. Θά'ταν ευχής έργον να προσπαθούσε η κριτική να διαβάσει την ταινία με βάση τη μορφή. Αλλά δε βλέπω κανέναν από τους νέους κριτικούς που έρχονται από το χώρο της σκηνοθεσίας, της φωτογραφίας, της σκηνογραφίας ή του μοντάζ, να προσπαθεί να καταλάβει πως αρθρώνεται η κινηματογραφική γλώσσα τη στιγμή της δημιουργίας. Μ' αυτή την έννοια *Το Μυστήριο του Όμπερβάλντ* προσφέρει αντίθετα πολύ υλικό για σκέψη. Ξαφνικά βρεθήκαμε να διαθέτουμε ένα μέσο που πάει προς μια ολοκληρωτική εξέλιξη. Αν αυτό το πείραμα έχει μια αρνητική πλευρά είναι το ότι έγινε πολύ νωρίς. Πολύ νωρίς με την έννοια μηνών, ενός χρόνου. Ενώ γυρίζαμε, συνέβαιναν πράγματα· ενώ έκανε μοντάζ ο Μικελάντζελο, στο χώρο της ηλεκτρονικής γεννιόντουσαν πράγματα· που θα έδιναν ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία από τη δημιουργική άποψη της εικόνας.

Η κύρια σημασία της ταινίας του Αντονιονι ήταν η απόπειρα να ξαναδώσει στο κινηματογραφικό μέσο αυτό που ήταν το πρωταρχικό στοιχείο ενδιαφέροντος, ακόμα και για το κοινό: Τη μαγεία των εικόνων που κινούνται, την έκπληξη. Ας διατηρήσουμε αυτή την έκπληξη, ας την πλουτίσουμε. Στο *Μυστήριο του Όμπερβάλντ* δεν έχουμε μόνο λίγες ίντσες τηλεοθόνης, αλλά και μια κινηματογραφική οθόνη, 15x4 μ. τοιχογραφίας. Πώς μπορεί να τη γεμίσει κανείς έξω από λόγια, από μια γραφή θεατρικού, φιλολογικού τύπου; Αυτό ήταν ένα από

τα πρώτα πράγματα πάνω στο οποίο συμφώνησα αμέσως με τον Μικελάντζελο – αν και αυτά τα πράγματα δεν τα κουβεντιάσουμε, υπάρχουν αυτόματα μέσα στα ενδιαφέροντά μας. Αυτή η συνείδηση για τη φόρμα μου επέτρεψε να ξεπεράσω με μεγάλη ευκολία όλες τις αντιθέσεις, τις περιπλοκές, τις δυσκολίες, τις περιπέτειες που προέκυψαν στη διάρκεια του πειράματος.

Για έναν διευθυντή φωτογραφίας, το φως είναι το παν. Διά του παρόντος, ή μερικά απόντος, φωτός φτιάχεται η ταινία. Οπότε βάλθηκα να αναλύσω, άλλη μια φορά, τον τρόπο που φωτίζω. Είναι μια διαδικασία που δε με βρήκε απροετοίμαστο γιατί και στην αρχή της κινηματογραφικής εμπειρίας μου αναγκάστηκα να κάνω το ίδιο πράγμα. Αναγκάστηκα να φτιάξω μια μέθοδο δουλειάς. Αυτή την ανάγκη υποχρεώθηκα να την αντιμετωπίσω πρώτα απ' όλα με μένα τον ίδιο, μια και δεν ακολουθούσα κάποια παράδοση στον κινηματογραφικό φωτισμό. Δεν ακολουθούσα και ελπίζω να μην ακολουθήσω ούτε σήμερα έναν τρόπο δουλειάς στον οποίο θα συνήθιζαν το συνεργείο, ακόμα και οι σκηνοθέτες. Θυμάμαι μια φράση του Μικελάντζελο που με ευχαρίστησε φοβερά στο τέλος του *Επαγγέλματος Ρεπόρτερ*. Είχαμε γυρίσει την *Κίνα*. Εκεί είχα ένα πάθος για το ρεπορτάζ, για τη φωτογραφία, για τη μπρεσονική *image à la sauvette*. Γυρίζαμε στο χέρι τα εξωτερικά, ίσως εκεί ο Μικελάντζελο εντυπωσιάστηκε με την ταχύτητα που γύριζα, με ελάχιστο φωτισμό. Το *Επάγγελμα Ρεπόρτερ* ήταν αντίθετα μια ταινία κατασκευασμένη, όπου φτιάχναμε ατμόσφαιρα, φωτίζαμε κλπ. Στο τέλος της ταινίας μου είπε: «Λουτσιάνο, δεν κατάλαβα ακόμα πως φωτίζεις, πως δουλεύεις». Φαντάζομαι ότι ήθελε να πει ότι κάνω κάτι τόσο διαφορετικό που ακόμα κι ένας σαν τον Αητονιονί, που έχει δουλέψει με φοβερούς διευθυντές φωτογραφίας, δεν είχε καταφέρει, ή δεν είχε καταφέρει τότε, να καταλάβει τι είδους τεχνική φωτισμού ήταν αυτή. Ενώ για μένα ήταν από τότε κιόλας σαφέστατη. Ήξερα και ξέρω ότι έχω μια μηχανική φωτισμού τέτοια ώστε, ξεκινώντας από ρεαλιστικές βάσεις, δηλαδή με μια προσοχή και ένα σεβασμό προς την πραγματικότητα, να προσπαθώ να πλάσω τα πράγματα πάνω στο φιλμ. Στην *Τελευταία Γυναίκα*, για παράδειγμα, υπάρχει ένα ορισμένο είδος φωτι-

σμού γιατί πίστευα ότι η ταινία είχε απόλυτη ανάγκη από κείνες τις σκιάς, εκείνα τα μαύρα, εκείνα τα όχι μαλακωμένα κοψίματα. Όταν μου είπε ο Ferreri «Ας καλύψουμε το ταβάνι στο στούντιο για να υπάρχει μια διαφορετική αντίχηση» είπα «Πολύ καλά». Τώρα διαβάζω ένα ωραίο βιβλίο του Bazin για τον Welles όπου λέει ότι ο Welles έλεγε και βάζανε ταβάνια γιατί χρησιμοποιούσε πάντα 18άρη από χαμηλά. Αυτό ανάγκασε τον Greg Toland να φωτίζει με ένα τρόπο που δεν ήταν χολυγουντιανός, γιατί είχαν αποκλειστεί όλες οι σκαλωσιές για τα φώτα. Δεν υπάρχει τίποτα το καινούριο σ' αυτό που κάνουμε. Και ο Toland είχε αντιμετωπίσει το ίδιο πρόβλημα.

Ξαναγυρνώντας στο *Μυστήριο του Όμπερβαλντ*, αυτό που δεν είχε χρησιμοποιηθεί ποτέ ουσιαστικά ήταν η δυνατότητα, που έχει πλήρως το ηλεκτρονικό μέσο, να επέμβεις σε ένα μόνο μέρος της εικόνας, πέρα από το να επέμβεις σε όλη, φυσικά.

Ας ξαναπιάσουμε τη συζήτηση για το ζωγράφο. Και στον κινηματογράφο μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα ασυνήθιστο χρώμα που αλλάζει, αλλά το εφέ καλύπτει όλο το φωτόγραμμα, όλη την οθόνη. Το ηλεκτρονικό μέσο έχει τη δυνατότητα να επέμβει μπροστά, πίσω, στο πλάι, σε μια μικρή λεπτομέρεια της εικόνας, χωρίς να αλλοιώσει την όλη κατάσταση. Αυτό το πράγμα το ηλεκτρονικό μέσο θα το επιτρέπει όλο και περισσότερο.

Στην τηλεόραση υπάρχει η αμεσότητα της μετάδοσης που είναι ένας χρόνος, πως να το πω..., ένας χρόνος που δεν έχει χρόνο, γιατί είναι άμεσος. Στον κινηματογράφο αντίθετα όχι.

Ο κινηματογράφος είναι κίνηση, δυναμική που φρενάρεται, που εκτείνεται, που έχει μια δικιά της διάρκεια, που συσσωρεύεται. Στη λήψη, και έπειτα στο μοντάζ, ο σκηνοθέτης την επιταχύνει, τη συμπιέζει. Αυτό είναι ο κινηματογράφος.

Η τηλεόραση είναι αυτό το άλλο πράγμα, το αμετάβλητο, το στάσιμο, που άμεσα και αυτόματα μεταδίδει την πληροφορία. Μια άλλη στιγμή πραγματικά καταπληκτική είναι όταν μέσα στο θάλαμο σκηνοθεσίας δοκιμάζεις διάφορα διαγράμματα, συγκλίσεις: είχαν πια μπει τα φώτα, ο Μικελάντζελο έδειχνε να προσπαθεί να πιάσει μια εικόνα, που ίσως διαμορφωνόταν

αλλιώς από τους τεχνικούς για άλλο σκοπό, γιατί έπρεπε να δούμε το κάστρο με ένα ορισμένο τρόπο για να δοκιμάσουμε τις τηλεκάμερες... Οπότε πετάγεται ο Μικελάντζελο: «Στοπ!» Και οι τεχνικοί: «Όχι, αυτό δε γίνεται», «Γιατί δε γίνεται, δείξτε μου γιατί δε γίνεται» κι από αυτό, από αυτή την πρόταση, γεννιόταν ένα εσφέ.

Εκεί βέβαια είσαι στο φτιάξιμο, χρησιμοποιείς μια γλώσσα που νιώθεις να γεννιέται εκείνη τη στιγμή. Ο κινηματογράφος είναι πολύ πιο κρυφός· πιο μεγαλοπρεπής, πιο «λανθάνων». Στην προβολή, με όλες τις διπλές λήψεις, είναι αδύνατον να έχεις αυτή τη συνείδηση, αυτό το ταυτόχρονο. Το τελευταίο πλάνο του *Επαγγέλματος Ρεπόρτερ* ήταν κατά κάποιον τρόπο κιόλας ηλεκτρονικό, γιατί η κάμερα είχε ηλεκτρονικά στοιχεία και συστατικά.

Ο Μικελάντζελο για να κλείσει την ταινία, για να συνθέσει σε ένα μόνο πλάνο όλη την αίσθηση της ταινίας, αναγκάστηκε να επινοήσει ένα πλάνο που πάει πέρα από το διάλογο, πέρα από τα λόγια, πέρα από όλα. Είναι μια εικόνα που κινείται, που μεταμορφώνεται από τα μέσα.

Χρειάστηκε εκείνο το συγκεκριμένο τεχνικό μέσο, γιατί αν δεν είχαμε εκείνο το μέσο – που έψαξε και το βρήκε ο Αντονιονι, έπειτα προσπαθήσαμε όλοι μαζί με επιμονή να το προσαρμόσουμε σε κείνη την κατάσταση, γιατί ήταν για άλλη χρήση, και να το κάνουμε να λειτουργήσει – δε θα ήταν δυνατό να πραγματοποιήσουμε τίποτα. Αν δεν είχε βρει εκείνο το εντελώς τεχνικό μέσο, δε θα 'χε κάνει το τελευταίο πλάνο. Μπορεί να το κάναμε με τράβελινγκ, αλλά δε θα 'ταν το ίδιο. Δε θα 'χε εκείνη την εμβληματικότητα. Να γιατί το τελευταίο πλάνο του *Επαγγέλματος Ρεπόρτερ* συνδέεται πολύ μ' αυτό το ηλεκτρονικό πείραμα. Γιατί πρόκειται για το ίδιο ακριβώς πράγμα.

Αυτή τη φορά ενδιαφέρει περισσότερο το χρώμα. Σε σχέση με την *Κόκκινη Έρημο* ο Αντονιονι έκανε ένα άλμα και χρησιμοποίησε το ηλεκτρονικό μέσο για να δοκιμάσει το χρώμα μέσα σε μια ιστορία. *Ο Αντονιονι πριν ζωγράφιζε την πραγματικότητα, τώρα ζωγραφίζει την αναπαραγωγή της πραγματικότητας*. Αυτό συμβαίνει γιατί άλλαξαν τα μέσα. Αυτό ο Αντονιονι το είχε δει πολύ πριν από άλλους. Χρόνια τώρα, από

πράγματα που είχε δει, από προβλέψεις στο χώρο της τεχνικής, ο Antonioni ήξερε ότι υπήρχε ένα μέσο για να ζωγραφίσει κανείς την ήδη ερμηνευμένη πραγματικότητα και άρα να δώσει μια παραπέρα ερμηνεία αυτής της πραγματικότητας μπρος στη μηχανή λήψης. Άρα δουλειά πάνω στο χρώμα.

Αυτό είναι το καταπληκτικό πράγμα του πειράματος *Το Μυστήριο του Όμπερβαλντ*.

Βλέπω σ' αυτό το πείραμα ένα μεγάλο θεωρητικό φορτίο, μια εκφραστική πρακτική, που δε βλέπω αλλού. Αν κοιτάξει κανείς τον πιο ψηλό από άποψη ποιοτική κινηματογραφική ορίζοντα, δεν μπορεί να μη νιώσει αυτή την κούραση που δείχνει να έχει σήμερα ο κινηματογράφος. Αλλά αν ο κινηματογράφος κουράστηκε, είναι γιατί δε συνέχισε τις μορφικές αναζητήσεις του.

Μερικοί έφτασαν στο τέρας μιας αναζήτησης και ένιωσαν ότι το κινηματογραφικό μέσο δεν μπορούσε να πάει παραπέρα. Μια εμφανής απόδειξη είναι ότι δεν υπήρξε κανείς άλλος μετά τους μεγάλους ρώσους θεωρητικούς. Ο κινηματογράφος πέρασε αυτή την καταπληκτική εποχή, όχι μόνο των αποτελεσμάτων πάνω στην οθόνη, αλλά και της θεωρητικής θέσης. Έπειτα υπήρξαν οι γάλλοι σε ένα μικρό τομέα, με το στρουκτουραλισμό, αλλά ήταν μια περιορισμένη και πολύ εξεζητημένη απόπειρα. Ένα θεωρητικό κείμενο του Πουντόβκιν ήταν προσιτό σε όλους και είχε σαν αντικείμενο τον κινηματογράφο: ο στρουκτουραλισμός και άρα η ανάλυση των «σημείων», είχε σαν αντικείμενο όχι τον κινηματογράφο αλλά τη σκέψη πάνω στον κινηματογράφο. Νομίζω ότι το *Μυστήριο του Όμπερβαλντ* ήταν ένα πείραμα γλωσσικού τύπου που συνδέεται με μια θεωρητική παράδοση και που, για μένα, πληρεί, τουλάχιστον κατά ένα μέρος, αυτό το τεράστιο κενό που δημιουργήθηκε με την απουσία της κινηματογραφικής θεωρίας.

Τώρα που το πείραμα τέλειωσε και ύστερα από ένα χρόνο σκέψεων πάνω σ' αυτό, νομίζω ότι μπορώ να πω το εξής. Ένας άνθρωπος μπαίνει στην τηλεόραση, σ' αυτό τον κόσμο συνεχούς αλλαγής, και λέει: «Πολύ καλά, δώστε μου τα τυπικά μέσα της τηλεόρασης και γω θα σας διηγηθώ κάτι».

Τη στιγμή που αφηγείσαι υπάρχει η άρνηση αυτής της εκμηδένισης. Σήμερα λείπει η αφήγηση από την τηλεόραση: γιατί η

τηλεόραση δέχεται με δυσκολία κάποιον που ερμηνεύει την πραγματικότητα αφηγώντας την.

Και η τηλεόραση αφηγείται την πραγματικότητα αλλά πάντοτε σε σχέση με ένα πολιτικο-διοικητικό στόχο, με μερική ωφέλεια, αλλά κι αυτό είναι ένα άλλο θέμα. Το πείραμα του *Μυστήριου του Όμπερβαλντ* μπορεί να είναι, σε σχέση με την τηλεοπτική ροή, μια στιγμή σκέψης, γεμάτο νύξεις και πράγματα μελλοντικά. Μια αφήγηση φτιαγμένη από εικόνες, στο κέντρο της συνεχούς ροής εκατομμυρίων πληροφοριών, μια αφήγηση που οργανώνεται και εκφράζεται ακριβώς μέσα από κείνα τα μέσα που η τηλεόραση δε χρησιμοποιεί ποτέ, γιατί αυτούς δεν τους ενδιαφέρει η επεξεργασία του χρώματος. Είναι κινηματογράφος.

Ο κινηματογράφος ιδιοποιήθηκε κάτι που δε χρησιμεύει σ' αυτούς. Γιατί στο βάθος είναι ενάντια σ' αυτή τη διαδικασία.

Το *Μυστήριο του Όμπερβαλντ* ήταν το πείραμα μιας πρωτοπορείας ακριβώς μέσα στο φρούριο της πληροφόρησης και της επικοινωνίας, για να βγάλει στην επιφάνεια τα κυρίως κινηματογραφικά, ερμηνευτικά στοιχεία.

Τα δράματα της μεταφοράς από τη μαγνητοταινία στη σελλυλόιντ; Είναι δευτερεύον γεγονός. Του στυλ του να τα 'χουμε όλα. Θέλεις να 'χεις την ηλεκτρονική αναζήτηση, μετά θέλεις να προβάλεις και στη μεγάλη οθόνη γιατί η μικρή δε σου φτάνει.

Το ζήτημα είναι να μπορούσαμε να προβάλουμε κατευθείαν τη μαγνητοταινία στην οθόνη. Πότε θα γίνει αυτό; Είναι ένας τεχνικός σκόπελος που δε θα υπάρχει αιωνίως. Η πίκρα μου είναι που δουλέψαμε τη στιγμή που ο σκόπελος υπήρχε.

Όταν γυρίσαμε - γράψαμε το πρώτο πλάνο, μετά τρεις μέρες υπήρχε κιόλας κάτι το καινούριο, το διαφορετικό. Μπορούσε κιόλας να γίνει κάτι για να είναι πιο ακριβής η μεταφορά σε σελλυλόιντ. Όταν πήγα, μετά από ένα χρόνο σχεδόν, στο Λος Άντζελες να κάνω μερικά δοκιμαστικά για τη μεταφορά σε σελλυλόιντ, μου έδειξαν μερικά πειραματικά κομμάτια, πολύ ενδιαφέροντα από άποψη καθαρά τεχνική.

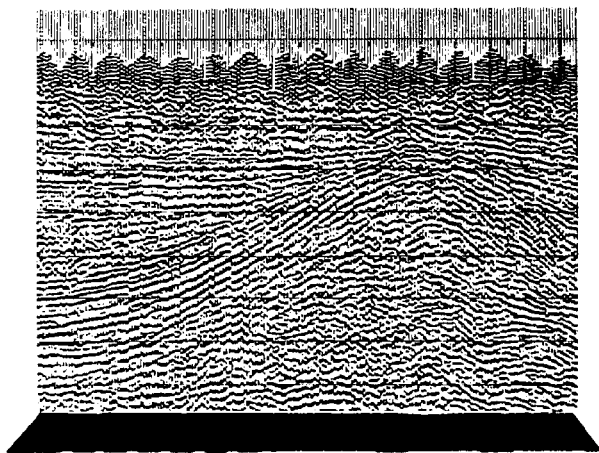
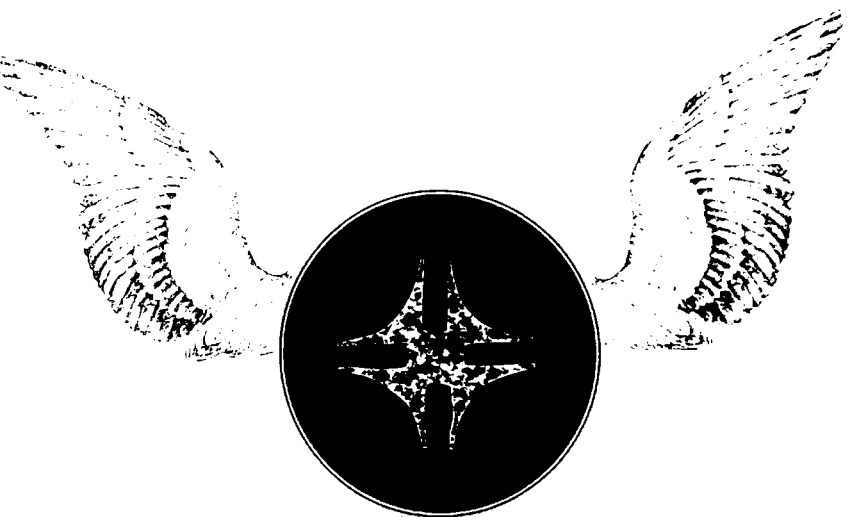
Είχα μαζί μου δυο μπομπίνες του *Μυστήριου του Όμπερβαλντ* που μου άρεσαν πολύ και μου φαίνονταν ωραίες γενικά, αισθητικά, αλλά υστερούσαν τεχνικά. Κάνοντας μια τρο-

ποποίηση στις τηλεκάμερες με μερικά όργανα που μόνο τώρα υπάρχουν, είναι σίγουρο ότι η μεταφορά στην μεγάλη οθόνη θα καλλιτέρευε κατά σαράντα τα εκατό. Εμείς κάνοντας τα πειράματα πρώτα στο Λονδίνο και έπειτα στο Λος Άντζελες, είδαμε ότι του Λος Άντζελες ήταν πολύ καλύτερα. Δεν υπήρχαν πια χοντρά ελαττώματα όπως το «σύρσιμο». Όταν κάνεις πανοραμίκ, η εικόνα δε φαίνεται καλά και σταθεροποιείται μόνο όταν σταματάει η μηχανή λήψης. Είναι παράλογο. Όλα αυτά δεν υπάρχουν στην ταινία που φτιάξαμε, τεχνικά είναι καλή.

Πολλοί με ρωτούν αν είναι εύκολο να γυρίσεις με διντεοταινία, αν κοστίζει λιγότερο, αν είναι άμεσο, αν η ίδια διντεοταινία μπορεί να ανακυκλωθεί. Αυτά είναι ζητήματα που δεν έχουν ενδιαφέρον. Μπορώ να πω ότι το γύρισμα με διντεοταινία είναι πολύ πιο αργό και ντελικάτο από το γύρισμα μιας ταινίας με φιλμ. Οι πολυπλοκότητες είναι πολύ πιο μεγάλες. Άρα το μοναδικό πραγματικό ενδιαφέρον είναι πειραματικό: συνίσταται στην προσπάθεια να ρίξεις με την ηλεκτρονική μια γέφυρα στις γραφικές παραστάσεις που έφτιαχνε ο Αϊξενστάιν για το χρώμα.

Όλοι οι σημαντικοί σκηνοθέτες, αυτοί που αντιμετωπίζουν το πρόβλημα να συνεχίσουν να είναι σκηνοθέτες γιατί πιστεύουν στον κινηματογράφο, δηλώνουν ότι θέλουν να χρησιμοποιήσουν στο μέλλον αυτές τις τεχνικές, αλλά χωρίς όμως να 'χουν καμιά απολύτως πρόθεση να εγκαταλείψουν τον κινηματογράφο. Κάθε άλλο. Όλοι τους λένε ότι το μηχανικοδημιουργικό στοιχείο, δηλαδή η ηλεκτρονική τεχνική την οποία η τηλεόραση μόνο μερικά χρησιμοποιεί, μπορεί να συμβάλει εκπληκτικά στον κινηματογράφο του μέλλοντος.

(στο *Il cinema elettronico*, σε επιμέλεια του Toni Verita, Φλωρεντία, Liberoscambio, 1982).



VITTORIO STORARO HIGH DEFINITION VIDEO SYSTEM

Το ραντεβού που ο Francis Coppola μου πρότεινε, μετά από την άρνηση της χρήσης της μαγνητικής ταινίας (σε αντικατάσταση του κινηματογραφικού αρνητικού) για την πραγματοποίηση του «One from the heart» ήρθε στην ώρα του, φωτεινό και προσδιορισμένο πάνω στους ώμους μου σαν ερευνητή: ει-κόνων – χρώματος – τονικοτήτων – φωτός – ενεργειών.

Με βρήκε προετοιμασμένο, εξ αιτίας της δουλειάς με τον Giuliano Montaldo, στην φωτογραφία του «Arlecchino a Venezia» που, με παραγωγή της RAI, θα αποτελούσε την Ιταλική παρουσίαση στην έρευνα του νέου συστήματος Sony: video ψηλής ευκρίνειας.

Μη έχοντας μπορέσει να συμμετάσχω (απασχολημένος στις λήψεις του «Wagner») στις πρόβες που ο ίδιος ο Coppola είχε πραγματοποιήσει για τα Zoetrope Studios, η συμπεριφορά μου ως προς την γνωστική δυνατότητα, ενός οπτικοακουστικού συστήματος όχι μόνο εμφανώς επαναστατικού αλλά που ευκρινέστατα αποτελεί μέρος του μέλλοντός μας, ήταν ακόμη από τις πρώτες λέξεις του Montaldo, όχι μόνο ενθουσιώδεις αλλά απολύτως παθιασμένη.

Η οφειλόμενη αυτοψία, με το κέντρο παραγωγής RAI του Μιλάνου, στην πόλη της Βενετίας μας βοήθησε να ορίσουμε καλύτερα το οπτικό στυλ της διήγησης, και παν' απ' όλα να κατανοήσουμε πως ένα σύστημα δεμένο από ένα δικό του φυσικό ομφάλιο λώρο (ή τηλεκάμερα και το κεντρικό σώμα της μπορούν να ζήσουν μέχρι μια μέγιστη απόσταση εκατό μέτρων το ένα από το άλλο) είχε μπορέσει να είναι και να κινείται σε μια πόλη αναμφισβήτητα ιδιόρρυθμη.

Η άμεση γνωριμία με το HDVS, σ' ένα επόμενο ταξίδι στο Λονδίνο (κατά τη διάρκεια του τηλεοπτικού πειράματος που πραγματοποιήθηκε απ' το BBC) άφησε τον Montaldo και μένα αναμφίβολα άναυδους από τις δυνατότητες του ίδιου του συστήματος.

Ο κ. Zaccarian της εταιρείας C.B.S. και οι διάφοροι τεχνικοί της εταιρείας SONY, διέχυσαν στα μυαλά μας εκείνη την ποσότητα και ποιότητα των πληροφοριών που η εμπειρία τους στην ψηλή ευκρίνεια, πίστευε πως θα ήταν πιο αναγκαίες στα άτομα που αν και είχαν μια ειδική κινηματογραφική γνώση πλησίαζαν για πρώτη φορά, και με μεγάλη ταπεινότητα, σε μια δυνατότητα εκπαίδευσης-ελέγχου-διακίνησης της ΕΙΚΟΝΑΣ, εξ ολοκλήρου καινούργιας γι' αυτούς.

Η συγκίνηση λοιπόν ήταν πολύ μεγάλη, όταν λίγες μέρες μετά, είδαμε για πρώτη φορά εικόνες από μας μελετημένες - κατασκευασμένες - πραγματοποιημένες, ταυτόχρονα με τον σχηματισμό τους, σε ψηλή ευκρίνεια και ήχο στερεοφωνικό.

Η αφηγηματική χρήση που προετοιμαζόμασταν να κάνουμε, εκείνων που ακόμη μπορούν να διακριθούν σαν *τηλεκάμερες* (μα που αναμφίβολα πέρα από την ονομασία τους, θα πρέπει να τροποποιήσουν την φυσική τους κατάσταση, για την νέα χρήση που θα τους ζητηθεί να αναπτύξουν) μας έφερε σε μερικές εκτιμήσεις ήδη από την πρώτη επαφή.

Το video ψηλής ευκρίνειας, επινοήθηκε δίχως άλλο για να χρησιμοποιηθεί σε οθόνες μεγαλύτερες από αυτές που έχουν τα μέχρι σήμερα σε χρήση μόνιτορ. Βρισκόμαστε λοιπόν να αγγίζουμε με τα χέρια, να πλησιάζουμε και πιθανόν να εκμηδενίζουμε εκείνη τη διαφορά, που από πάντα, είχε χωρίσει «κινηματογράφο» και «τηλεόραση»: *Την οντότητα της μεγέθυνσης της εικόνας* που αρχικά σχηματίστηκε σ' ένα αρνητικό κινηματογραφικό ή σ' ένα ηλεκτρονικό σωλήνα.

Οποιαδήποτε εικόνα, γραμμένη με ψηλή ευκρίνεια, πρέπει λοιπόν να επινοείται ορατή σε μια οθόνη μεγέθους που εκτιμείται. Η ανάγκη είναι να συλεχθεί και να γραφεί με όλες εκείνες τις τεχνικές αντιλήψεις που θα επιτρέψουν μια καλή μεγέθυνση (ιδιότητα που μέχρι σήμερα ξεχώριζε την κινηματογραφική εικόνα).

Η απίστευτη δυνατότητα της εικόνας (μέχρι σήμερα προνόμιο τηλεοπτικό) το να μπορεί να είναι ορατή την ίδια την στιγμή που δημιουργείται, αλλάζει ολοκληρωτικά τη στάση και την υπευθυνότητα μερικών προσώπων που στην κινηματογραφία από την πρώτη στιγμή είχαν μια ειδική θέση.

Η φιγούρα (ανύπαρκτη στην τηλεόραση) του *δοηθοί οπερα-*

τέρ (που πραγματοποιεί το νετάρισμα ενός φακού σ' ένα συγκεκριμένο αντικείμενο) θα πρέπει να ξαναποκτήσει την ειδική του θέση στο HDVS για να εγγυάται τη σωστή καθαρότητα στις εικόνες που πρόκειται να μεγεθυνθούν.

Η απάντηση στην τεχνική επιτυχία ενός κάδρου με όλες τις δυναμικές-συνθέσεις-ρυθμούς του, εμπιστευμένη ιστορικά στον *οπερατέρ*, στην «ιδιότητά του» σαν πρώτος θεατής, θα ξαναμοιραστεί σ' όλους τους άμεσα υπεύθυνους γι' αυτήν.

Ο κεντρικός μοχλός ενός εργαστηρίου εμφάνισης και εκτύπωσης, ο *τεχνικός επόπτης χρωμάτων*, θ' αλλάξει ολοκληρωτικά η ζωή του. Θα πλάθει, κάτω απ' την ιδεολογική οπτική του δημιουργού της φωτογραφίας, τις τονικότητες και τον χρωματισμό των εικόνων, την ίδια στιγμή που αυτές θα γράφονται. Θα μπορεί να δουλέψει ηλεκτρονικά στον τομέα που προσωρινά λέγεται «Κοντρόλ» μα που στο μέλλον σίγουρα θα έχει ένα όνομα πιο προσαρμοσμένο.

Ο *Μοντέρ*, που παραδοσιακά εργάζεται εκ των υστέρων θα μπορεί, κάτω απ' τη διεύθυνση του κεντρικού δημιουργού, να κάνει ένα άμεσο πρό-μοντάζ: επιτρέποντας στον σκηνοθέτη, αν το θεωρεί αναγκαίο να επέμβει με τις αναγκαίες αλλαγές κατά τη διάρκεια του γυρίσματος.

Ο *Διευθυντής Φωτογραφίας*, θεματοφύλακας μέχρι αυτή τη στιγμή μιας φωτογραφικής γνώσης, φορέας μιας εγγύησης τεχνολογικής/εκφραστικής, που από πάντα επέτρεπε σε μια μορφή να διατυπωθεί, να αποκαλυφθεί, να συντεθεί σε μια οθόνη, (με όλες τις τυπικές συγκινήσεις, αβεβαιότητες, και αγωνίες της ανθρώπινης ψυχής) θα μοιράσει αυτήν, όχι πια αναμενόμενη (τη δική του γνώση) πιο άμεσα με τους άλλους δημιουργούς του έργου.

Αναμφιδόλως, εκείνη η μαγική διαδρομή που το φως διανύει μετά την αντανάκλασή του από κάποιο αντικείμενο μέχρι να σχηματίσει εκείνο το σύνολο της ενέργειας που ονομάζουμε «EIKONA» είχε μια επιτάχυνση πολύ κοντινή μ' εκείνη που είναι η σκέψη μας, εισάγοντας στο εσωτερικό της ίδιας της εικόνας, τη δυνατότητα να τροποποιηθεί ταυτόχρονα με την οπτική εντύπωση.

Θ *Σκηνοθέτης*, επικαρπούμενος αυτό το προνόμιο (την

άμεση υλοποίηση της εικόνας) θα μπορεί να διευθύνει τα διαθέσιμα στοιχεία με μεγαλύτερη συνείδηση.

Αυτή η δυνατότητα να τροποποιείς ταυτόχρονα με την πραγματοποίηση, προϋποθέτει καθαρά ένα ψηλό επίπεδο επαγγελματικό-τεχνικό-δημιουργικό από μέρους όλων, εφ' όσον το έργο όλων είναι ορατό, καθαρό, καθορισμένο και άμεσο.

Η πειραματική εμπειρία, αν και λίγων εικόνων, έκανε το ίδιο φανερές τις ανάγκες τροποποίησης, δηλαδή σ' ένα σύστημα εγγραφής σε *ψηλή ευκρίνεια* δε χορηγούνται εικόνες χαμηλής ευκρίνειας.

Το να γίνει έπειτα, όσο το δυνατό πιο ευκολόχρηστο το ίδιο το σύστημα, θα βοηθήσει στο να εγγυάται πάντα πιο πολύ εκείνη η ελευθερία έκφρασης που κάθε δημιουργός έχει ανάγκη για να ζήσει.

Προσπαθώντας να θέσω γραπτούς μερικούς στοχασμούς που αφορούν το σύστημα HDVS, στην πειραματική του φάση, μπορούμε να διαβάσουμε αυτά που ακολουθούν:

1) Όσον αφορά την *οπτική*, φαίνεται αναγκαία μια σύνδεση «στάνταρ» των φακών, ώστε να είναι δυνατή η αλλαγή τους (τύπου Mitchell BNC για παράδειγμα) για να μπορεί να γίνεται μια ελεύθερη επιλογή των πιο κατάλληλων φακών για κάθε μεμονωμένο έργο που πρόκειται να γίνει.

2) Η μεταβολή του *νετ* και του διαφράγματος θα 'πρεπε να μπορεί να γίνει, εκτός από το κοντρόλ, και από το μπροστινό τμήμα της τηλεκάμερας, με ένα σύστημα τηλεκοντρόλ ηλεκτρικού και αν είναι δυνατόν χωρίς καλώδιο.

3) Το *νετάρισμα ενός φακού* θα έπρεπε να πραγματοποιείται από ένα ειδικό πρόσωπο, το βοηθό οπερατέρ, με σκοπό να πετυχαίνονται εικόνες μιας προσαρμοσμένης καθαρότητας ακόμη και στη μελλοντική μεγέθυνση.

4) Η μεταβολή της *εστιακής απόστασης των φακών (zoom)* θα έπρεπε να είναι ορατή (σε νούμερα) από τον οπερατέρ. Αυτός ο ίδιος θα έπρεπε να μπορεί να χρησιμοποιεί δύο θέσεις *μπλοκαρίσματος* του zoom, μια ελάχιστη και μια μέγιστη, για να μπορεί να συγκεντρώνει καλύτερα την ενέργειά του σε μια πιο συγκεκριμένη «σύνθεση».

5) Ο όγκος και το βάρος της κάμερα, θα ήταν καλύτερα να κρατηθεί στα ελάχιστα δυνατά όρια, επιτρέποντας έτσι μια καλύτερη ευχρηστία του ίδιου του συστήματος.

6) Το μήκος του καλωδίου που μεταφέρει όλες τις ηλεκτρικές πληροφορίες ανάμεσα στο κεφάλι και στο σώμα της κάμερα, θα έπρεπε να έχει τη δυνατότητα σε ειδικές περιπτώσεις να προεκτείνεται τουλάχιστον μέχρι τα 200 μέτρα.

7) Η εγγραφή των τριών πληροφοριών Μπλε-Πράσινο-Κόκκινο, θα έπρεπε να μπορεί να ελεγχθεί ηλεκτρονικά, με αυτόματο τρόπο, ακριβώς για να εγγυηθεί την τέλεια συμφωνία ακόμη και σε μελλοντική μεγέθυνση.

8) Το πλάτος της έκθεσης, που αναλογεί στο νούμερο των κατά σειρά βαλμένων τονικοτήτων ανάμεσα σ' ένα μέγιστο μαύρο και σ' ένα μέγιστο άσπρο θα έπρεπε να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή έκταση, ώστε να επιτρέπει πάντα μια πιο ευρεία φωτογραφική έκφραση.

9) Η ανεπιθύμητη μερική παραμονή της εικόνας σ' εκείνη τη ζώνη της ψηλής φωτεινότητας, που δημιουργώντας την εντύπωση του κομήτη, δεν επιτρέπει την επιθυμητή ελευθερία για τις κινήσεις της κάμερας, θα έπρεπε να εξαληφθεί ακριβώς για να επιτρέπει μια χωρίς όρους οπτική έκφραση.

10) Η όραση των εικόνων στο κοντρόλ, σ' ένα έγχρωμο μόνιτορ έχει τις ακόλουθες ανάγκες:

α) Τρεις επιπλέον χειρισμούς, για τις χρωματικές δόσεις του Μπλε-Πράσινου-Κόκκινου, ξεχωριστές από τη γενική ισορρόπηση.

β) Ένα χειρισμό συνεχώς μεταβαλλόμενο της γκάμας των τονικοτήτων της εικόνας (κοντράστ).

γ) Τρεις επιπλέον χειρισμούς για τη συνεχή μεταβολή της γκάμας του κάθε μεμονωμένου βασικού χρώματος.

δ) Την απόλυτη σιγουριά της ανάγνωσης, στα μόνιτορ των διαφόρων παραμέτρων της εικόνας (χρωματισμό και φωτεινότητα) για να εγγυάται, στο χρόνο, η ισορρόπηση τους.

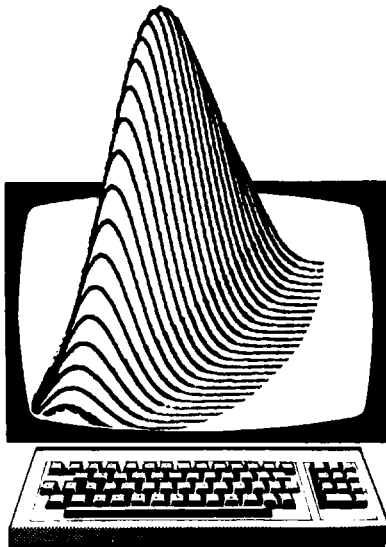
11) Απαραίτητο για την ολοκληρωμένη χρήση της οπτικής πληροφορίας γραμμής ηλεκτρονικά, είναι η άμεση ετοιμότητα μιας τρυκέζας και ενός συστήματος Chromakey με όλες τις κατάλληλες τεχνικές παραμέτρους για μια τέλεια εγγραφή (αποβλέποντας σε μια μεγάλη οθόνη προβολής) που θα επι-

τρέπει πάντα μια πιο μεγάλη περιήγηση στον κόσμο της φαντασίας μας.

12) Απαραίτητα θα είναι τα μηχανήματα υψηλής ευκρίνειας για να επιτρέπουν ένα *Μοντάζ* μοντέρνο, όλων εκείνων των εικόνων που η προσωπικότητά μας είναι ικανή να γράψει.

13) Απαραίτητη θα είναι η *μεταγραφή* από ηλεκτρονική εικόνα σε οπτική, που θα κρατά όσο το δυνατό πιο πιστές όλες εκείνες τις χρωματικές τονικότητες και ποιότητες που επιτεύχθηκαν στην αρχική εικόνα.

14) Απαραίτητη θα είναι η πραγματοποίηση της *Μεγάλης ηλεκτρονικής οθόνης* για να μπορεί να συμπληρωθεί κατά τον πιο σωστό τρόπο, εκείνος ο κύκλος, εκείνο το γαμήλιο δαχτυλίδι που ενώνει τα δύο εκφραστικά μέσα που σήμερα είναι ακόμη χωρισμένα: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ και ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ, σ' ένα μοναδικό μέλλον· αποκαλούμενο... ίσως:
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



PIETRO BELLASI & GEORGIO GATTEI

ΤΟ ΦΙΛΜΙΚΟ ΚΡΥΠΤΟΦΑΝΕΣ

Τζ. Το σημείο εκκίνησης κάθε συζήτησης γύρω από τον λεγόμενο «ηλεκτρονικό κινηματογράφο» βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, στην αντίθεση που λένε οι κριτικοί ότι υπάρχει ανάμεσα στο *monie* και το *video* σαν τύποι του ενός και μοναδικού κινηματογράφου: «η μοναδική οντολογική διαφορά ανάμεσά τους είναι ότι το *monie* έχει μια βάση χημικομηχανική, ενώ το *video* μια βάση ηλεκτρονική» (Τζ. Χόμπερμαν, στο «Filmcomment», 1982, αρ. 3, σ. 34). Το ειδικό βασικό στοιχείο διαφοροποίησης μέσα στην αδιαχώριστη ενότητα της κινηματογραφικής αναπαράστασης πρέπει λοιπόν να αναζητηθεί καταρχήν στις διαφορές εγγραφής και μετάδοσης της εικόνας: χημικο-μηχανική από μια πλευρά, ηλεκτρονικο-ψηφιακή από την άλλη. Και αρχίζουν οι συνέπειες.

Π. Μου έρχεται αμέσως στο μυαλό η ίδια μηχανικο-ηλεκτρονική αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στο αναλογικό ρολόι και το ψηφιακό. Υπάρχει ακριβώς η ίδια τεχνολογική διαφορά, αλλά αμέσως κάνουμε και μια άλλη διάκριση, μια διάκριση, θα λέγαμε, *αφηγηματική*. Πράγματι, στο αναλογικό ρολόι, ο χρόνος γράφεται ανά πάσα στιγμή σε μια *ιστορία* που αντιπροσωπεύεται στην ολότητά της από το καντράν: δηλαδή υπάρχει ένα πριν και ένα μετά της ώρας που σημειώνεται με τους δείκτες: όλο το καντράν πριν και όλο το καντράν μετά. Έτσι μπορούμε να πούμε είναι *σχεδόν* πέντε, *πριν* μισή ώρα, *σε* καμιά δεκαριά λεπτά: ενώ στο ψηφιακό ρολόι αυτό το «σχεδόν», το «πριν», τό «σε» δεν υπάρχουν πια γιατί πάνω στην πλάκα γράφεται η ακριβής στιγμή του χρόνου που κυλάει. Δεν υπάρχει πια ένα πριν κι ένα μετά: δεν μπορεί πια να

υπάρχει μια ιστορία, ακριδώς όπως δεν μπορεί να υπάρξει πια το περίπου. Κι αυτό γιατί το ηλεκτρονικό σύστημα, σε σχέση με τη μηχανική διαδικασία που παρεμβάλλεται εξ ορισμού μέσα στην πορεία του χρόνου, λειτουργεί σαν μια καθαρή ανάλυση, στην οποία αντιστοιχεί μια έννοια το ίδιο «καθαρή», ή αν θέλουμε το ίδιο «ωμή», εντελώς αποσυνθεμένη στην εκδήλωση του εδώ-και-τώρα της.

Θυμάμαι σε σχέση μ' αυτό τις επιδείξεις που έγιναν στην Πορέτα για τον ηλεκτρονικό κινηματογράφο «σε βάθος», όπου μετατόπιζαν την εικόνα του βίντεο (καθώς δεν ήταν απαραίτητο εικόνα και μόνιτορ να συμπίπτουν) πέρα από τους συνηθισμένους άξονες ύψους και πλάτους της, κατά μήκος μιας τρίτης συντεταγμένης βάθους (της συντεταγμένης Z). Έτσι επιτεύχθηκε, χωρίς να ληφθεί υπόψη το απεικονιζόμενο περιεχόμενο, ένα καθαρό αποτέλεσμα επιφάνειας (είναι εκπληκτικό το πως ορισμένες αντιλήψεις, λογουχάρη, της ντελουζικής φιλοσοφίας επιβεβαιώνονται απ' αυτές τις νέες τεχνολογίες), όπου η εικόνα, παραμερίζοντας το ενυπάρχον βάθος της απεικόνισης, αποκτούσε ένα απρόσμενο βάθος οθόνης – το βάθος της καθοδικής λυχνίας όπου περιέχεται και στο εσωτερικό της οποίας μπορεί να στριφογυρίσει, να αναστραφεί, να μετατοπιστεί σε άλλες, δικές της προοπτικές κατασκευές, σα νά 'ταν από μόνη της ένα αντικείμενο.

Τζ. Αυτό είναι το δεύτερο στοιχείο που διακρίνει το *monie* από το *video*. Το *monie* δομείται μόνο με βάση τους άξονες X, Y όπου η ενδεχόμενη εντύπωση βάθους συνδέεται με την προοπτική της απεικόνισης (το βάθος πεδίου είναι εσωτερικό βάθος της εικόνας). Αντίθετα η ηλεκτρονική επεξεργασία, επιτρέπει την κίνηση της εσωτερικής εικόνας μέσα στο χώρο-βίντεο, ώστε να προβάλλεται με μια εξωτερική διάσταση βάθους. Μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να δείξει τρισδιάστατη, αλλά όχι για το ενδεχόμενο τρισδιάστατο αυτού που αναπαριστά η εικόνα (όπως στο ολόγραμμα), αλλά για το τρισδιάστατο της βάσης αναπαραγωγής (του βίντεο) όπου τοποθετείται η εικόνα. Η εικόνα δεν είναι πια μόνο το κοντένερ μιας εντύπωσης της πραγματικότητας όπως στο *monie*, αλλά αποκτά ένα βάρος κι ένα βάθος πραγματικότητας ακριδώς σαν εικόνα (*video*).

Π. Μου φαίνεται πολύ σημαντική αυτή η αποκόλληση της εικόνας-βίντεο από το διαδιάστατο της οθόνης. Προφανώς και στο *monie* υπάρχουν παραδοσιακά εργαλεία που επιτρέπουν μια πιθανή αποκόλληση της εικόνας από την οθόνη (όπως π.χ. όταν «σθήνουμε» ή απομακρύνουμε την εικόνα από την οθόνη με τη βοήθεια του διαφράγματος ή του ριντώ), αλλά εδώ υπάρχει και κάτι περισσότερο: η ανεξαρτησία της εικόνας από την επιφάνεια αναπαραγωγής και κατά μήκος *τριών* διαφορετικών πιθανών αξόνων: ύψος, πλάτος, βάθος. Αλλά αν αποσπάσεις την εικόνα από την επιφάνειά της είναι σα να αποσπάς τις λέξεις από το χαρτί και το χαρτί να αποκτά μια διάσταση «αδύσσου», που μέσα της μπορούν να κινηθούν οι γραμμένες λέξεις. Κατά κάποιο τρόπο είναι σα να αυτονομούνται ένα σημαίνον από τη βάση του για να αποκτήσει μια υλική υπόσταση σα σημαίνον και άρα να αυτονομούνται όχι μόνο από την πραγματικότητα που έπρεπε να υποδηλώσει (η λέξη «σκύλος» δεν είναι ίδια με το ζώο «σκύλος») αλλά και από την αισθητή βάση (χαρτί ή φωνή) που το κάνει να υπάρχει. Εδώ η αυτονόμηση του σημαίνοντος είναι ολοκληρωτική: οι εικόνες (τα σημεία) αυτονομούνται όχι μόνο σε σχέση με την απεικονιζόμενη πραγματικότητα, αλλά και σε σχέση με την τεχνική βάση της απεικόνισης. Αν ως τώρα είχε αποδειχτεί ότι το σημαίνον αυτονομούνταν από το πραγματικό αναφερόμενο (ο Μπωντριγιάρ μας λέει ότι σε μια κοινωνία που διέλεται από τους νόμους της κυβερνητικής επιτελείται, μ' αυτή την έννοια, μια «καταστροφή» των αναφορών), εδώ υπάρχει κάτι περισσότερο. Το σημαίνον είναι τόσο αυτονομημένο που ένα σύστημα σημείων δεν μπορεί πια να αποτελεί μέρος μιας αναπαραστατικής δομής: ελευθερώνεται και από αυτήν και γίνεται ένα νεφέλωμα που χάνεται μέσα στο άπειρο. Στη δικιά μας περίπτωση, στο «δαθύ» αμνιακό χώρο του βίντεο.

Τζ. Τα παραπάνω έχουν να κάνουν με την τεχνολογική βάση της διαδικασίας αναπαραγωγής του *video* σε σχέση με το *monie*. Το άλλο ζήτημα που αποκτά τώρα σημασία συνδέεται με τον αντίκτυπο που έχει αυτή η πρωτότυπη αναπαράσταση πάνω στο θεατή, ζήτημα που συνήθως εκχυδαίζεται με την αντιπαράθεση της συλλογικής απόλαυσης του *monie* στην οικιακή κατανάλωση του *video*. Υποστηρίζουν λοιπόν ότι με το πέ-

ρασμα από το *μονιέ* στο *video* θα έχουμε κατά κάποιο τρόπο ένα μούδιασμα στις κοινωνικές σχέσεις επικοινωνίας (οι οποίες προφανώς ταυτίζονται με τη συλλογική συμμετοχή). Που είναι σίγουρο, αλλά χιλιοειπωμένο και γνωστό. Πράγματι λείπει απ' αυτήν την επιχειματολογία οποιαδήποτε σκέψη για τη λειτουργία της αναπαράστασης με τις εικόνες, και η οποία δεν μπορεί να μην αλλάξει αν αλλάξει ο τεχνικός προσδιορισμός των εικόνων.

Π. Μου φαίνεται ότι η επικοινωνιακή απόλαυση με την παραδοσιακή έννοια (το *μονιέ* υπόθεση συλλογική, το *video* ιδιωτική) είναι απλώς το πρώτο πράγμα που σου 'ρχεται στο μυαλό. Αυτό που θα 'πρεπε μετά να αναρωτηθούμε είναι η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στην απόλαυση των παραδοσιακών εικόνων του *μονιέ*, δηλαδή εκείνων που είναι ακόμη κολλημένες στην οθόνη, και την απόλαυση των νέων εικόνων του *video* που είναι «καθαρά» σημαίνοντα και αποκομμένα από κάθε βάση. Τί σημαίνει ότι ο θεατής συνηθίζει να βλέπει εικόνες που χάνουν το πραγματικό σημαίνόμενο και την αναφορά στη βάση;

Τζ. Τό κύριο πρόβλημα είναι αυτό. Και περιέργως δεν επώθηκε τίποτα γύρω απ' αυτό στο συμπόσιο της Πορέτα, που ασχολήθηκε περισσότερο με τις νέες επικοινωνίες παρά με τη νέα αναπαράσταση μέσω της εικόνας βίντεο. Και δω πιστεύω ότι είναι απαραίτητο να αναθεωρήσουμε την ιστορία της κινηματογραφικής αναπαράστασης, δηλαδή την ιστορία της βάσης της (σελυλόιντ ή μαγνητοταινία ή οτιδήποτε άλλο, δεν έχει σημασία), σαν ο συγκεκριμένος χώρος όπου γράφεται η λειτουργία της αναπαράστασης που επιτελεί η εικόνα. Η εγκαθίδρυση του κινηματογράφου έγινε στην αρχή με βάση τους δυο θεμελιώδεις νόμους, το «παράθυρο στον κόσμο» (Λυμιέρ) και τη «φάμπρικα των ονείρων» (Μελιέ), που έστελναν το βλέμμα του θεατή πέρα από τις εικόνες στην οθόνη, προς μια «άλλη» πραγματικότητα που αναπαρήγαγαν ή αποκάλυπταν. Αυτή η διπλή ισχύ της αναπαραγωγής είχε σαν αποτέλεσμα να αποδώσουν στο *μονιέ* μόνο τη λειτουργία της αναπαράστασης του (φανταστικού) συγκεκριμένου του Άλλου, δηλαδή αυτού που υπήρχε πίσω από την επιφάνεια της εικόνας. Έπειτα, μέσα στη χοάνη ιδεών της δεκαετίας του εξήντα, αυτός ο ορισμός

της εικόνας σαν αναφορά στην πραγματικότητα μπήκε σε αμφισβήτηση από έναν *τρίτο κινηματογράφο* που κατήγγειλε την πλάνη εκείνης της αναπαραστημένης πραγματικότητας, αποδεικνύοντας ότι οι εικόνες πάνω στην οθόνη έμεναν τυφλές στο Άλλο. Έπρεπε να καταργήσουν αυτόν τον θεμελιώδη νόμο της αναπαράστασης, αλλά πως να έβγαιναν απ' αυτό το κλουδί; Μονάχα ανοίγοντας την εικόνα στην *απουσία της πραγματικότητας* : και η «μαύρη οθόνη» του Γκοντάρ θα 'ταν αυτή που θα αποτελούσε το υψηλότερο επίπεδο αντικινηματογραφόφιλης συνείδησης του '68. Σ' αυτό το *κενό εικόπων* αναλώθηκε ο πολυσυζητημένος «θάνατος του κινηματογράφου», και που σήμερα πρέπει να πούμε ότι ήταν μονάχα θάνατος του *movie* .

Αν πράγματι ο κινηματογράφος συνέχισε να ζει παρά το «θάνατό» του, είναι γιατί ανασύνθεσε την αναπαράσταση με το *video* , δηλαδή έφτιαξε εικόνες που δεν παρέπεμπαν στο Άλλο. Καθαρά σημαίνοντα που *αναπαριστώνται στην επιφάνεια* : δεν έχουν να δείξουν τίποτε άλλο και στο θεατή δε μένει άλλο από το να παραδοθεί στη γοητεία αυτών των αυτοδύναμων εικόπων και να χαρεί έναν κινηματογράφο που δεν έχει πια την πρόθεση να είναι αναπαραγωγή ή αποκάλυψη μιας πραγματικότητας, αλλά μόνο *έκθεση σημαινόντων* – ο μόνος *video* -ορισμός του κινηματογράφου μετά τό «θάνατό» του σαν *movie* . Σ' αυτόν τον «κινηματογράφο της όρασης» η εικόνα λόγω μιας εμφάνισης που δεν αναπαριστούσε τίποτα γιατί αναπαριστούσε μόνο τον εαυτό της (για να συνεννοηθούμε: αν το πρόσωπο είναι μια μάσκα, τότε δεν υπάρχει πια πρόσωπο αφού είναι μάσκα, αλλά η λειτουργία του μασκαρέματος δεν έχει πια νόημα).

Τώρα, σ' αυτήν την αποπραγματοποιημένη οθόνη επεμβαίνουν οι ηλεκτρονικές διαδικασίες για να αποδώσουν στις εικόνες μιας πρωτότυπη λειτουργία αναπαράστασης, επιτρέποντας στο θεατή να πάει ξανά πέρα από την οθόνη, αλλά προς μια εντελώς απρόσμενη κατεύθυνση. Ο χώρος όπου λαμβάνει χώρα αυτή η *επαναφορά της αναπαράστασης* λέγεται «αυτόματος κινηματογράφος», ένας κινηματογράφος κυβερνητικών, αλλά αληθοφανών, εικόπων, που δεν περνάνε μέσα από την κινηματογραφική λήψη καθώς παράγονται με ηλε-

ηλεκτρονικό χειρισμό των κωδίκων άλλων εικόνων που έχουν από τα πριν αποτυπωθεί στη μνήμη του υπολογιστή (και τα αποτελέσματα, αν και μόνο πειραματικά, δεν έχουν διαφορά από κείνα των παραδοσιακών λήψεων). Στη βάση αυτού του αυτόματου κινηματογράφου υπάρχει μόλις η *μνήμη* των προηγούμενων εικόνων που μετατράπηκαν σε ένα αφηρημένο τυπικό σύστημα αριθμών και οι νέες οπτικές φόρμες που προκύπτουν από αυτό αντιπροσωπεύουν, θα λέγαμε, την *προβολή στο φανταστικό*. Σ' αυτό το σημείο οι εικόνες ξανάχουν μια λειτουργία αναπαράστασης, αλλά ποιανού πράγματος; Όχι βέβαια μιας πραγματικότητας «τραβηγμένης» με τη «μηχανή», αλλά μιας «μνήμης» αποθηκευμένης στον ηλεκτρονικό υπολογιστή.

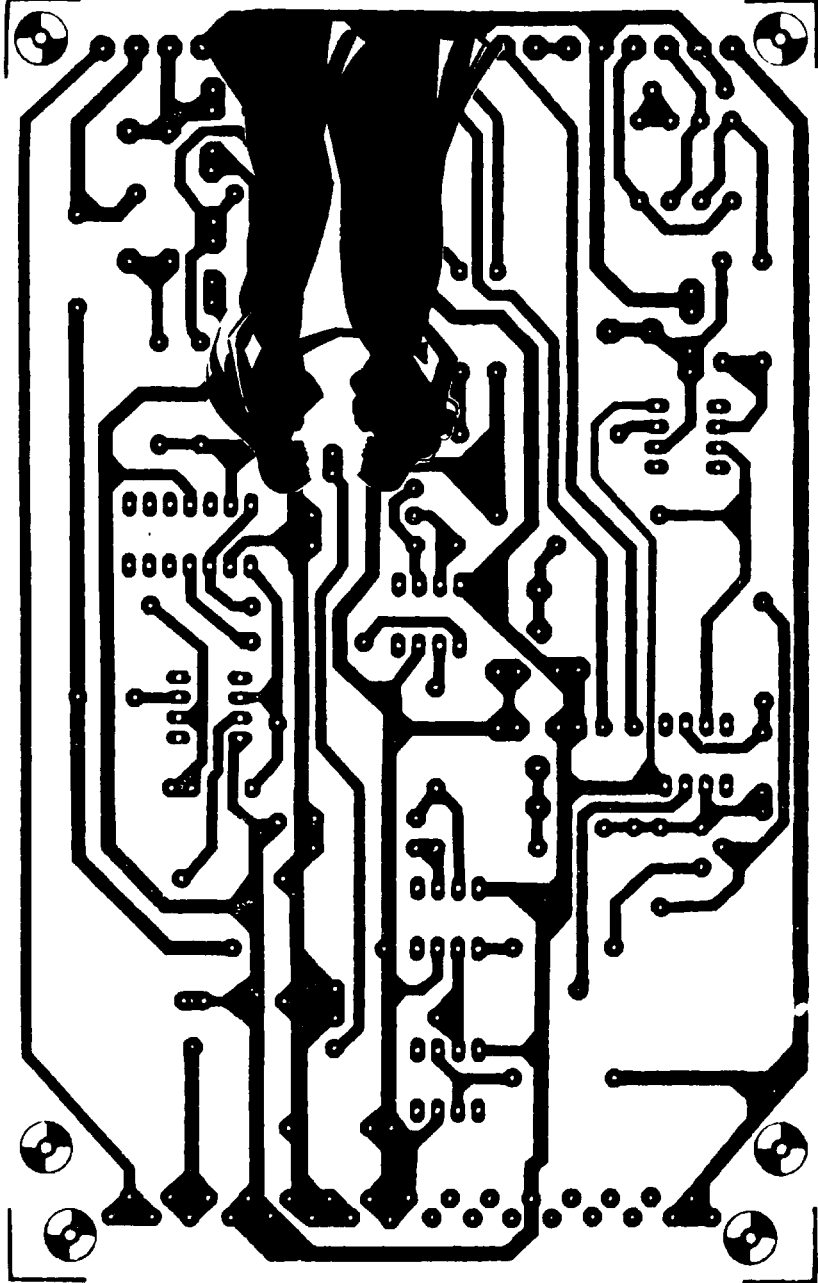
Π. Αυτό σημαίνει ότι σ' αυτό το είδος αναπαράστασης συμπίπτει το φανταστικό με το συμβολικό. Ο «αυτόματος κινηματογράφος» μας δείχνει πράγματι, και μας αποδεικνύει, ότι δεν υπάρχει λύση συνέχειας ανάμεσα στο φανταστικό και το συμβολικό, γιατί η ύψιστη τάξη του συμβολικού (ο κομπιούτερ) ανασυνθέτει το προνομιούχο σύμπαν του φανταστικού: μια εικονογραφία. Ο κινηματογράφος που ήταν ως τώρα από τη μεριά του φανταστικού (πραγματικότητας), που παρέσυρε το θεατή μέσα στην αναπαραστημένη «πραγματικότητα», αυτός ο κινηματογράφος αποκαλύπτει τώρα στο βιντεο-φανταστικό το αναφερόμενο που υπάρχει γραμμένο μέσα στον αριθμό. Το συμβολικό, φτάνοντας τον υψηλότερο βαθμό αυτοματοποίησης, ξαναρχίζει την αφήγηση σαν «περιπέτεια του συμβολικού». Σ' αυτό το σημείο ξαναρχίζει η αναπαράσταση, αλλά είναι αναπαράσταση ενός συμβολικού που μεταφέρεται στο φανταστικό, με μια πραγματικότητα πάλι *μη αποδεχτή*.

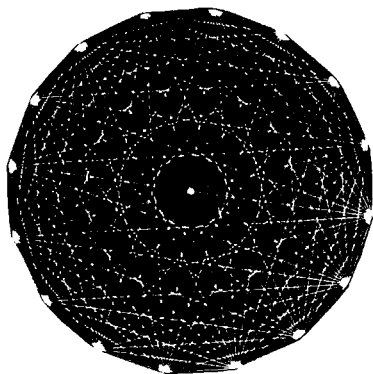
Τζ. Ναι, η διαδικασία είναι η εξής: η είσοδος του συμβολικού στη διαδικασία της κινηματογραφικής αναπαραγωγής επιτρέπει κατ' αρχήν τη μετατροπή της εικόνας σ' ένα σύστημα μνημονευμένων αριθμών. Αυτή η μνήμη αντιδράει με τη σειρά της αντίστροφα, επιτρέποντας την αναπαραγωγή άλλων εικόνων. Ο θεατής συνεχίζει έτσι να βλέπει εικόνες, αλλά δεν μπορεί πια να παίζει με την «εντύπωση της πραγματικότητας», γιατί αυτές είναι «δεύτερες» εικόνες, φανταστική προβολή μιας κυβερνητικής μνήμης.

Π. Η μεγάλη στρουκτουραλιστική σκέψη, από τον Λέβι-Στρως ως τον Λακάν και κατά μια έννοια και τον Ντελούζ, μας είχε διδάξει ότι το συμβολικό ήταν εκεί, από πάντα ίδιο με τον εαυτό του, και δεν περιμένε τίποτα από τον άνθρωπο. Τί συμβαίνει τώρα μ' αυτή την «καθαρή δημιουργία»; Καταφέρνουμε να πάρουμε στα χέρια μας αυτό το συμβολικό, που περιμένε από πάντα (δεν περιμένε παρά εμάς) και δεν είχε τίποτα να δείξει. Οι νέες τεχνολογίες του δίνουν, θα λέγαμε, μια ευκαιρία και το αναγκάζουν να αφηγηθεί...

Τζ. ... Και ακριβώς αυτή η ευκαιρία του επιτρέπει να αφηγηθεί με την τυπική γλώσσα του της γραφής, αλλά με τους εικονογραφικούς όρους του φανταστικού. Το σύμβολο είναι από μόνο του προικισμένο με μια *εικονική ιδιότητα* – κι αυτό είναι το υψηλότερο σημείο του αυτόματου κινηματογράφου μέσα στον ηλεκτρονικό κινηματογράφο. Μετά το «θάνατο» του *μονιέ*, το κινηματογραφικό φανταστικό επαναπροσδιορίζεται με τον βιντεο-ορισμό μάλλον του *φιλμικού κρυπτοφανούς* παρά του φιλμικού αληθοφανούς.

Π. Αν το ξανασκεφτούμε, υπάρχει κάτι το περίεργο στο σουρεαλιστικό πείραμα της «αυτόματης γραφής». Και κείνη η τεχνική δοκίμασε να αυτονομήσει το σημαίνον, αφήνοντας το υποσυνείδητο να μιλήσει χωρίς την παρεμβολή της συνείδησης. Οι σουρεαλιστές δεν είχαν καταλάβει ότι μ' αυτό τον τρόπο μπλοκάρονταν μέσα στο φανταστικό της πραγματικότητας, που επιχειρούσαν να το εφοδιάσουν με ένα δικό του σημείο ή γραφή. Έλειπε εκείνη η *απομάκρυνση* από την πραγματικότητα που μας επέτρεψε σήμερα η τεχνολογία. Σε σχέση με την «αυτόματη γραφή» που επιχειρούσε να εκφράσει άμεσα το υποσυνείδητο, ο αυτόματος κινηματογράφος κινείται ακριβώς προς την αντίθετη κατεύθυνση. Εδώ ο σκοπός είναι να δοθούν εικόνες στο συμβολικό, επιτρέποντας στη μηχανή να αποκαλύψει τα «όνειρα» της μνήμης της. Αν έχει δίκιο ο Μορέν που λέει ότι ο *homo sapiens* είναι δυνατόν να οριστεί σαν το πλάσμα που μπορεί να ονειρεύεται με ανοιχτά τα μάτια, τότε μπορούμε να πούμε ότι τώρα έφτασε η εποχή του *homo tecnologicus*, που μπορεί να κάνει τις μηχανές να ονειρεύονται...





JOHN HALAS

1. Νέες τεχνικές αναπτύξης

Η τέχνη των κινουμένων σχεδίων είναι μια από τις τελευταίες τέχνες που γίνονται με το χέρι στην κοινωνία μας. Ως τώρα αυτή εξαρτιόταν πολύ από την ανθρώπινη εργασία και αυτό επέτρεψε την ανάπτυξη των μηχανικών μεθόδων, με τη χρήση των νέων αντιλήψεων της ηλεκτρονικής για την εξοικονόμηση της ανθρώπινης εργασίας, εξαιρετικά πολύτιμης τώρα πια, αλλά ταυτόχρονα ενθάρρυνε και την αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης.

Αυτή η αναζήτηση περιλαμβάνει τή στιγμιαία εμφύχωση της εικόνας και την ανάγκη σταθεροποίησης της κίνησης στον πραγματικό χρόνο για τον οπερατέρ, με αποτέλεσμα μετά τη διεύρυνση αυτών των τεχνικών στο βίντεο και τον κομπιούτερ. Οι τελευταίες τεχνολογικές και ηλεκτρονικές εξελίξεις επηρέασαν τη δουλειά των εμψυχωτών κυρίως τα τελευταία δύο χρόνια. Ίσως η πιο σημαντική εξέλιξη ήταν η δημιουργία κινούμενων εικόνων με το σύστημα VIDEO GRAPHICS.

Η λέξη V.G. χρησιμοποιείται πολύ συχνά για να ορίσει τη διαδικασία στιγμιαίας εμφύχωσης στην τηλεόραση ή τις βιντεοκασέτες. Πρέπει να έχει εκτιμηθεί η αξία αυτής της μεθόδου. Όταν οι εμψυχωτές πρέπει να τελειώσουν μια δουλιά μέσα σε τέσσερις ώρες ή συχνά ένα πρωινό, πρέπει να ελέγξουν την τελική εκτέλεση και για να το κάνουν αυτό χρειάζονται τα κατάλληλα εργαλεία.

2. Εμφύχωση-Κομπιούτερ

Ο εμφυχωτής μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτό το σύστημα με μια από τις ακόλουθες μεθόδους: 1) Βάζει τα «σχέδια κλειδιά» μέσα στον κομπιούτερ· 2) έχει τη δυνατότητα να βάλει τα «σχέδια» που προτιμάει· 3) βάζει τον κομπιούτερ να φτιάξει τις γεωμετρικές ή «αφηρημένες» γραμμές.

Όταν εισαχθούν αυτά τα σχέδια στον κομπιούτερ, μπορούν να περάσουν μόνιμα στη μνήμη. Σ' αυτό το σημείο ο κομπιούτερ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εμφυχώσει τα σχέδια και να πετύχει έτσι τα ακόλουθα αποτελέσματα: κινήσεις της «κάμερας»· ενδιάμεσες σκηνές· γύρους και πηδήματα· προβολές σε κλίμακα και σε προοπτική· συστροφές, στριψίματα, περιστροφές.

Αλφάβητοι— Ένας αριθμός εικόνων μπορούν να εισαχθούν στη μνήμη του κομπιούτερ και να ανακληθούν πατώντας ένα κουμπί. Αυτές οι εικόνες μπορούν εκείνη τη στιγμή να περιστραφούν, να συστραφούν, να μεταβληθούν κατά βούληση.

Τρισδιάστατο— Πέρα απ' αυτά τα δυσδιάστατα σχέδια, ο κομπιούτερ μας επιτρέπει την έρευνα όσο αφορά τη χρήση των τρισδιάστατων εικόνων. Αυτές οι εικόνες μπορούν να φτιαχτούν από τον κομπιούτερ σε αληθινή προοπτική. Κι έπειτα να εμφυχωθούν όπως περιγράψαμε πιο πάνω.

Οι παραλλαγές: το σχέδιο σε χαρτί ή σελυδίντ· το ίδιο αλλά με όλα τα χρώματα· ταινία βουδή σε ασπρόμαυρο με υπόθεση και ήχο κατά παραγγελία του πελάτη· το προσχέδιο μιας εμφυχωμένης σεκάνς, που έπειτα θα χρησιμοποιηθεί στην ταινία, ασπρόμαυρο και βουδό· εικόνες με όλα τα χρώματα.

3. Πόσο κοστίζει;

Τα έξοδα υπολογίζονται με βάση 1) το χρόνο χρησιμοποίησης του κομπιούτερ· 2) τον προγραμματισμό, όταν είναι απαραίτητος· 3) την όχι συνεχή παραγωγή.

Τα έξοδα ποικιλουν ανάλογα με το σύστημα που χρησιμοποιεί κανείς και τη χώρα όπου το χρησιμοποιεί. Αλλά για να πάρουμε περίπου μια ιδέα θα πούμε ότι το 1 λεπτό εμφύχωσης με κομπιούτερ κοστίζει 1.500 δολάρια νομίσματος '80. Έχουν έρθει από τις Ηνωμένες Πολιτείες μερικές ενδιαφέρου-

σες εφαρμογές. Το τμήμα επιστημών των κομπιούτερ του Πανεπιστημίου της Ιούτα δημοσίευσε μια σειρά θέσεων πάνω στην «Τοπολογία», που είναι πολύ ενδιαφέρουσες και πλούσιες. Η εφηρμοσμένη τεχνολογία στηρίζεται σε μια παραλλαγή του ψηφιακού συστήματος που υιοθετήθηκε για την κατασκευή αντικειμένων σε κίνηση. (Σ.τ.σ. αξίζει να σημειώσουμε τις μελέτες της «Calspan Corporation», Μπούφαλο, Πολιτεία της Νέας Υόρκης, πάνω στη συμπεριφορά αυτοκινούμενου αντικειμένου σε θέση μπλόκου και σύγκρουσης, που αναπαράχθηκαν με τον κομπιούτερ).

4. Λέιζερ

Υπάρχουν ήδη προγράμματα που μπορούν να περιστρέψουν να συστρέψουν εικόνες που εισάγονται στον κομπιούτερ. Η συσκευή λέιζερ όχι μόνο μπορεί να απλοποιήσει την εισαγωγή εικόνων στον κομπιούτερ αλλά μπορεί και να βοηθήσει στην εξαγωγή τους μετά τη μνημόνευσή τους· κι αυτό γίνεται με τη χρήση μιας ακτίνας λέιζερ που εισάγεται σε ένα «σκοτεινό θάλαμο» ελεγχόμενο από ένα άλλο κομπιούτερ, εκθέτοντας απευθείας ένα φιλμ των 16 ή 35 mm. Ο κομπιούτερ πληροφορεί την ακτίνα λέιζερ που φεύγει, για το φιλμ που πρέπει να εκθέσει και την πυκνότητα του χρώματος που πρέπει να σχηματισμοποιήσει. Μετά απ' αυτό η ακτίνα λέιζερ ελέγχει το φιλμ, που μπορεί να εμφανιστεί κανονικά. Η ακτίνα λέιζερ, σ' αυτή την περίπτωση, αντικαθιστά την καθοδική λυχνία που χρησιμοποιείται στα παραδοσιακά μικροφίλμς. Με αποτέλεσμα η σκάλα των χρωμάτων, ακόμα και των «γκρίζων» να φιξάρεται τέλεια και στιγμιαία.

Ένα πρόγραμμα που εμψυχώνεται με την ακτίνα λέιζερ μπορεί να έχει τεράστιες και ιδιόμορφες διαστάσεις χωρίς τον περιορισμό της οθόνης (TV ή κινηματογράφος).



GUIDO VANZETTI

Η ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

Ενώ ακόμα συζητιέται το εάν και πότε η ηλεκτρονική εικόνα θα αντικαταστήσει μερικά ή ολικά την παραδοσιακή του φιλμ, προχωράει με μεγάλα βήματα η νέα εικόνα, αυτή που αφήνει τις άλλες πίσω της και είναι αναμφίβολα η εικόνα του μέλλοντος: η ψηφιακή εικόνα.

Η ψηφιακή εικόνα είναι η φυσική διάδοχος ΚΑΘΕ ΤΥΠΟΥ εικόνας που χρησιμοποιεί σήμερα ο άνθρωπος. Αύριο θα είναι αδύνατο να αγνοήσουμε αυτή την τεχνολογία και θά'ναι δύσκολο να μην τη χρησιμοποιήσουμε σε ένα οποιοδήποτε επαγγελματικό πεδίο.

Η ψηφιακή εικόνα πάει πέρα από τα προβλήματα που αφορούν το υλικό (φίλμ, βιντεοταινία, βιντεοδίσκος ή οτιδήποτε άλλο), γιατί τα χαρακτηριστικά της δεν εξαρτώνται από το φυσικό υλικό όπου αποθηκεύεται: τα συστατικά στοιχεία της είναι οι αριθμοί.

Οι αριθμοί είναι ακριβείς και μονοσήμαντες οντότητες: ο αριθμός 33 λογουχάρη, είναι ο αριθμός και τίποτ' άλλο. Δύσκολο να τον περδέψουμε με άλλα πράγματα. Κι αν θέλουμε να δγάλουμε ένα αντίγραφο του, γράφουμε (ή λέμε, ή σχεδιάζουμε, ή τρυπάμε...) πάλι 33 και δεν έχουμε καμιά διαφορά ανάμεσα στο αντίγραφο (33) και το πρωτότυπο (33).

Οι ψηφιακές εικόνες έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά που έχουν και οι αριθμοί: πράγματι, δίνουν τέλεια αντίγραφα, τόσο που κάθε αντίγραφο είναι και πρωτότυπο. Καταρρίπτεται λοιπόν η αντίληψη ότι το αντίγραφο μιας εικόνας είναι κατώτερης ποιότητας από το πρωτότυπο. Δεν είναι λίγο αυτό.

Έπειτα υπάρχουν κι άλλα συγκεκριμένα πλεονεκτήματα: η εικόνα είναι απόλυτα ελέγξιμη και στο πιο μύχιο σημείο της και ο οπερατέρ μπορεί να ενεργήσει πάνω σε κάθε συστατικό στοιχείο της εικόνας (PIXEL), είτε μεμονωμένα είτε κατά ομάδες που επιλέγονται με βάση ένα οποιοδήποτε κριτήριο επιλογής.

Νέα όργανα για νέες τεχνικές

Είναι μια ολοκληρωτική επανάσταση στην οπτική επικοινωνία, μ' όποιο τρόπο κι αν την κάνει κανείς: σαν σκηνοθέτης, φωτογράφος, καλλιτέχνης, εικονογράφος. Όλοι οι δημιουργοί της οπτικής επικοινωνίας έχουν σήμερα στη διάθεσή τους νέα όργανα για να παράγουν τα «σημεία» τους.

Οι αμερικάνοι αναφέρονται σ' αυτό το «πεδίο δραστηριότητας» με το γενικό όρο «computer graphics», δημιουργώντας μια κάποια σύγχυση με τη λέξη «computer». Στη χώρα μας του έδωσαν έπειτα κάποια άστοχα περισσότερο ή λιγότερο φανταστικά ονόματα χειροτερεύοντας ακόμα περισσότερο τα πράγματα.

Στην πραγματικότητα ο υπολογιστής (δε σημαίνει τίποτα άλλο το «computer») είναι χρήσιμος στο χειρισμό των αριθμών που καθορίζουν την ψηφιακή εικόνα, καθώς είναι ένα μηχανήμα ικανό από τη φύση του να κάνει υπολογισμούς.

Αλλά ο άνθρωπος έχει την τάση να δίνει κάποια ανθρώπινα χαρακτηριστικά στις μηχανές και ιδιαίτερα στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές.

Το αποδεικνύει η δυσκολία με την οποία δουλεύουν πολλοί έναν ηλεκτρονικό υπολογιστή. Πραγματική δυσκολία, που όμως ΔΕΝ προέρχεται από τα χαρακτηριστικά της μηχανής, αλλά από κείνα του προγραμματιστή που συνέταξε το πρόγραμμα.

Στην ουσία ο κόσμος πιστεύει ότι έχει μια δυσκολία «διαλόγου» με τη μηχανή (εφόσον την προσωποποιεί), όταν αντίθετα πρόκειται για μια δυσκολία επικοινωνίας ανάμεσα σε κάποιον κύριο «πίσω» από τη μηχανή (δηλαδή τον προγραμματιστή, ένα ανθρώπινο ον) και έναν άλλο κύριο, αυτόν που χρησιμοποιεί τη μηχανή. Κλασική περίπτωση τράνσφερτ.

Άρα, για να γυρίσουμε στις ψηφιακές εικόνες, δεν πρέπει να τις θεωρούμε προϊόν του «κόσμου των υπολογιστών» (ξένα προϊόντα ενός ξένου κόσμου) αλλά να διαχωρίσουμε την έννοια του υπολογιστή από κείνη της ψηφιακής εικόνας, της οποίας τα οπτικά χαρακτηριστικά (τα περίφημα PIXEL, ή τετραγωνάκια) πρέπει να θεωρούνται ίδια με κείνα οποιουδήποτε άλλου τύπου γραφικής αναπαράστασης: ενός μωσαϊκού, του διακοσμητικού μοτίβου ενός πουλόβερ για το σκι, ενός περσικού χαλιού κλπ.

Πως φτιάχνεται η ψηφιακή εικόνα

Ας δούμε λοιπόν λιγάκι πως φτιάχνεται η ψηφιακή εικόνα.

Ας φανταστούμε ότι έχουμε μια επίπεδη επιφάνεια (ένα φύλλο χαρτί), χωρισμένη σε πολύ μικρά τετραγωνάκια· βλέπουμε σε κάθε τετραγωνάκι ένα χρώμα (μάλλον την αξία του) που αντιπροσωπεύει τη φωτεινή ένταση σε κείνο το σημείο. Θά 'χουμε έτσι μια σειρά αξιών (που δεν είναι άλλο από αριθμοί), οι οποίες αντιπροσωπεύουν τις φωτεινές εντάσεις των μεμονωμένων σημείων της εικόνας.

Όλους αυτούς τους αριθμούς τους αποτυπώνουμε συνήθως σε ένα διαρκές μαγνητικό υλικό ή σε οποιοδήποτε άλλο μέσο που είναι σε θέση να φυλάξει τις πληροφορίες.

Έχουμε τη δυνατότητα να διαλέξουμε όποιο υλικό θέλουμε: από τη μαγνητική ταινία ως το μαγνητικό δίσκο, από τις μνήμες με ημιαγωγούς ως τους φωτοευαίσθητους ή διάτρυτους με μια λεπτή ακτίνα λέιζερ βιντεοδίσκους, από τις μνήμες με μαγνητικές «φυσαλίδες» ως τις μνήμες από πραγματικές φουσκάλιτσες φτιαγμένες πάνω σε υλικά ευαίσθητα στο χρώμα, από την πόλωση ή την ατμοποίηση λεπτών ως τα συνηθισμένα κινηματογραφικά και φωτογραφικά φιλμ.

Υπάρχουν μερικοί που σκέφτονται τώρα να χρησιμοποιήσουν κρυσταλικές δομές φτιαγμένες έτσι που ν' αποθηκεύουν τεράστιες ποσότητες αριθμών κάτω από μορφή απλών μορίων... και όσα περισσότερα έχει κανείς τόσο περισσότερα θα χρησιμοποιεί.

Ας αφήσουμε τώρα τους ερευνητές και τους τεχνικούς στην εργασία τους και ας προσπαθήσουμε αντίθετα να «καταλά-

δουμε» τον νέο τύπο εικόνας, για να είμαστε έτοιμοι να τη χρησιμοποιήσουμε καλά, μια και είναι ήδη διαθέσιμη.

Χρήση της ψηφιακής εικόνας

Για να χρησιμοποιήσουμε αυτές τις εικόνες είναι απαραίτητο πρώτ απ' όλα να μπορούμε να τις διαβάσουμε, δηλαδή να διαβάσουμε τους ΑΡΙΘΜΟΥΣ από τους οποίους σχηματίζονται, παίρνοντάς τους από κει που είναι αρχειοθετημένοι και δίνοντάς τους οπτική μορφή.

Γι' αυτό το σκοπό χρησιμοποιείται «κάτι» που μετατρέπει τους αριθμούς σε οπτικό σήμα, λογου χάρη, και το δείχνει σε ένα μόνιτορ, ή χρησιμοποιεί τους αριθμούς για να σχεδιάσει ένα αντίγραφο σε χαρτί, ή για να δώσει εντολές στον Πρίντερ ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή...

Ο βαθμός διαύγειας εξαρτάται από πολλούς παράγοντες και ποικίλει από χαμηλότερες αξίες, όπως λογουχάρη 128 γραμμές με 128 σημεία η καθεμία (πάνω κάτω όπως στα βιντεοπαιχνίδια ή το βιντεοτηλέφωνο), ως μέτριες αξίες, όπως 512×512 (λίγο πολύ όπως η τηλεόραση), και ως πολύ υψηλά επίπεδα, που ξεπερνούν την ευκρίνεια οποιασδήποτε σελουλόντ του κινηματογράφου.

Μπορούμε να την παραλληλήσουμε με τον «κόκκο» των φιλμ, χωρίς να ξεχνάμε ότι στην περίπτωσή μας κάθε κόκκος είναι τετράγωνος και ότι όλοι οι κόκκοι έχουν τις ίδιες διαστάσεις (μόνο το χρώμα αλλάζει).

Για να φτιάξουμε ένα οπτικοακουστικό προϊόν μ' αυτήν την τεχνική είναι απαραίτητο να φτιάξουμε χρησιμοποιήσιμες εικόνες, και για να γίνει αυτό υπάρχουν πολλοί τρόποι.

Ένας τρόπος είναι να χρησιμοποιηθεί μια τηλεκάμερα και ένας μετασχηματιστής του οπτικού σήματος σε αριθμούς. Αυτοί οι αριθμοί καθρεφτίζουν λίγο πολύ πιστά την πραγματική εικόνα, ανάλογα με τα τεχνικά χαρακτηριστικά των μηχανημάτων που χρησιμοποιούνται.

Οι εικόνες που εξασφαλίζονται μ' αυτόν τον τρόπο μπορούν μετά να δουλευτούν με διάφορες τεχνικές για να επιτευχθούν διαφορετικά αποτελέσματα: στην ιατρική ή την τηλεοπτική από δορυφόρους χρησιμοποιούνται συχνά αλ-

λωιμένα χρώματα για να τονίσουν ιδιαίτερες ζώνες ή λεπτομέρειες, ενώ στα θεάματα χρησιμοποιούνται τεχνικές του ίδιου τύπου για «εκπληκτικά» ή φανταστικά αποτελέσματα.

Σ' όλα τα πεδία, από τη φωτογραφία ως την τυπογραφική αναπαραγωγή, από την επιστημονική έρευνα ως την καλλιτεχνική δημιουργία, τα χαρακτηριστικά των ψηφιακών εικόνων επιβάλλονται όλο και περισσότερο (μερικές φορές εν αγνοία αυτών που τις χρησιμοποιούν) για την ευκαμψία τους, την ακριβείά τους, την ικανότητά τους να αναπαράγονται και να κωδικοποιούνται εύκολα.

Θα αναφέρω μόνο ένα πεδίο, το πεδίο του χρώματος: πόσες συζητήσεις δε γίνονται για τα χρώματα, πόσες προσπάθειες να τα προσδιορίσουν ακριδώς, πόσα ονόματα, πόσα συστήματα χρωματικών κλιμάκων δεν επιχειρήθηκαν ως τώρα χωρίς σίγουρα και ομόφωνα αποτελέσματα.

Με τους αριθμούς αντίθετα, αυτό το πρόβλημα φαίνεται να έχει λυθεί: το ανθρώπινο μάτι είναι ευαίσθητο στα τρία βασικά χρώματα που είναι το κόκκινο το πράσινο (ΟΧΙ το κίτρινο, όπως πολλοί πιστεύουν) και το μπλε, και για κάθε βασικό χρώμα έχει οριστεί μια κλίμακα 256 αξιών (απο 0 ως 255) των οποίων η διαφορά φωτεινότητας είναι τόσο μικρή που δεν μπορεί να την πιάσει ανθρώπινο μάτι.

Συνδιάζοντας αυτά τα 256 επίπεδα για το καθένα από τα τρία πρωταρχικά χρώματα, πετυχαίνουμε περισσότερα από δεκαέξι εκατομμύρια χρώματα (256 εις την τρίτη) όλα εντελώς προσδιορισμένα από μια τριάδα αριθμών μοναδική για το κάθε χρώμα. Το καθένα έχει ένα ακριδές «όνομα» και μια όχι πια ασαφή σύνθεση. Ίσως δεν είναι τόσο όμορφο όπως το «ζαχαρί» που λέγαμε, ή το «λαχανί» και «κανελί», αλλά προκαλώ κάποιον να βρει τα ονόματα όλων των δυνατών χρωμάτων κι έπειτα να βάλει όλους να συμφωνήσουν πάνω σ' αυτά!

Όπως με τα χρώματα έτσι και σε άλλα πεδία οι ψηφιακές εικόνες προσφέρουν υψηλά πλεονεκτήματα, όπως η τέλεια αναπαραγωγικότητα του απείρου, η δυνατότητα μετάδοσης από απόσταση, η δυνατότητα χειρισμού μέσω συστημάτων με υπολογιστή, κλπ.

Υπάρχει έπειτα ένας τρόπος παραγωγής ψηφιακών εικόνων που δε χρειάζεται να έχει κάποια προκείμενη πραγματικότητα

να «τραβήξει», γιατί η εικόνα «δημιουργείται».

Αυτό που βλέπετε δεν υπάρχει

Το «αυτό που βλέπετε δεν υπάρχει» σημαίνει ακριβώς αυτό: είναι δυνατόν να δείξουμε, σα να 'ταν πραγματικό αντικείμενο, κάτι που αντίθετα είναι μόνο ένα σχέδιο.

Το αποτέλεσμα είναι εκπληκτικά ρεαλιστικό γιατί αντίθετα με τις εικόνες που παίρνονται από αληθινές, με τη «σύνθεμένη» εικόνα είναι δυνατόν να κινήσεις το δημιούργημά σου στον οπτικό χώρο σα να 'ταν πραγματικό αντικείμενο, με όλα τα χαρακτηριστικά του.

Είναι σα να μπορούσαμε να τραβήξουμε μια φωτογραφία και έπειτα μετακινώντας τα διάφορα αντικείμενα και πρόσωπα που απεικόνιζε, να βλέπαμε τί υπάρχει από πίσω, ή να βλέπαμε τα αντικείμενα και τα πρόσωπα από πίσω, από το πλάι, όπως θέλαμε.

Αλλά η συνθεμένη τρισδιάστατη ψηφιακή εικόνα δεν αντιστοιχεί σε κάποια αντικειμενική πραγματικότητα, πέρα από το σχέδιο που τη δημιούργησε, με αποτέλεσμα να μπορούμε να δείξουμε τον καρπό της φαντασίας μας, ή αντικείμενα και καταστάσεις που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα.

Φυσικά θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας μερικά πράγματα και να μην αφεθούμε σε πινδάρεια όνειρα: ένα συνθεμένο αντικείμενο κοστίζει. Από πλευράς μνήμης της εικόνας (πόσα PIXEL), από πλευράς ταχύτητας απεικόνισης (χρόνος και ισχύς υπολογισμού), από πλευράς χρόνου (κόστους) αυτού που πρέπει να φτιάξει το σχέδιο για τη σύνθεση της ψηφιακής εικόνας.

Παρόλ' αυτά άρχισαν να κυκλοφορούν κιόλας οι πρώτες συνθετικές εικόνες, κρυμμένες μέσα σε διαφημιστικά ή επιστημονικά φιλμ, ή, όπως σε μερικές πρόσφατες ταινίες (Tron, Star Trek II...), και στα πιο κλασικά κινηματογραφικά και τηλεοπτικά κανάλια.

Πού είναι τα όρια

Τα μόνα όρια αυτών των τεχνολογιών μπαίνουν από την

υπολογιστική ισχύ των εργαστηρίων από την αποθηκευτική ικανότητα των μνημών εικόνας, από την ταχύτητα προσέγγισης στίς εικόνες, από την εξέλιξη των προγραμμάτων των υπολογιστών και από το χρόνο που απαιτεί η παραγωγή.

Μπορούμε να προβλέψουμε από τώρα την κατασκευή εξαιρετικά πολύπλοκων συνθετικών εικόνων, ακόμα και την πιθανή αναπαραγωγή μοντέλων από αληθινά πρόσωπα: στην αρχή θά' ναι λίγο υποτυπώδη, ύστερα σιγά σιγά όλο και πιο τέλεια, όλο και πιο ίδια (για να μείνουμε στο πεδίο των οπτικο-ακουστικών) με τους αληθινούς ηθοποιούς.

Θα 'χουμε λοιπόν συνθετικούς ηθοποιούς, φτιαγμένους «πάνω σε μέτρα» για το κοινό, ή θα 'χουμε συνθετικούς σωσίες για τεμπέληδες ηθοποιούς, ή πάλι παραχωρήσεις των δικαιωμάτων αναπαραγωγής μιας πραγματικής μορφής για τη δημιουργία ενός προσώπου;

Είναι πράγματά που μπορούν να υλοποιηθούν τεχνικά σε όχι πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα: το τί θα συμβεί, είναι πιο δύσκολο να το προβλέψουμε. Θα δούμε (ή θα πράξουμε;).

Η εξέλιξη

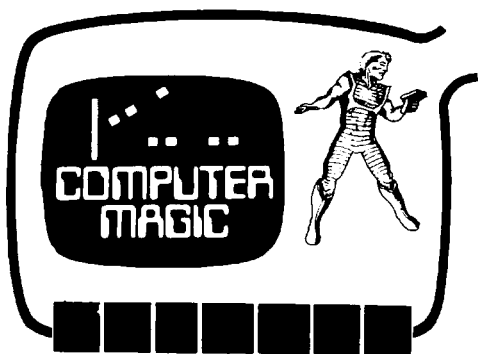
Τα σημερινά τεχνικά όρια διευρύνονται ταχύτατα: βιντεογραφικά συστήματα «τηλεοπτικής» ποιότητας άρχισαν να είναι προσιτά και για επαγγελματικές μελέτες φυσιολογικών διαστάσεων, κι αυτό που μετράει περισσότερο είναι ότι τα προγράμματα (software) άρχισαν να δουλεύονται απευθείας από τους πιο τολμηρούς χρήστες.

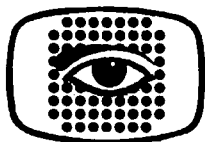
Είναι σημαντικό να ρίξουμε το βάρος σ' αυτά τα «προγράμματα»: αυτά είναι, περισσότερο από τα μηχανήματα, που αποτελούν το πραγματικό υλικό για τη δημιουργία της ψηφιακής εικόνας. Και αντίθετα από τα μηχανήματα, μπορούν να παραχθούν με ανθρώπινα μόνο μέσα από τα ίδια τα άτομα ή από μικρές ομάδες, χωρίς άλλη επένδυση πέρα από τον χρόνο τους (πολύς), τη μελέτη και το ζήλο τους.

Ο τζίρος των software αυξάνεται συνεχώς σε σχέση με τον τζίρο των μηχανών, ας μη το ξεχνάμε. Το software είναι η αληθινή δύναμη της πληροφορικής, και μπορεί να παραχθεί

στον τόπο μας χωρίς να χρειαστεί να καταφύγουμε σε ενεργειακές ή μεταλλευτικές πηγές.

Εύχομαι οι οργανισμοί που παρακολουθούν την εξέλιξη της έρευνας και φροντίζουν για την ενημέρωση να καταλάβουν το γρηγορότερο αυτή την κατάσταση. Δεν μπορεί να στηριχθεί κανείς για πολύ στην καλή θέληση των μεμονωμένων ατόμων.





ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ:
ΜΙΑ ΕΠΑΝΕΝΑΡΞΗ;
ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΗΛΕΜΑ,
ΤΙ ΕΠΕΤΑΙ;
Βιντεομαντείες του Gianni Toti

1) «*Νέες (;) τεχνο-αλογίες, νέα (;) δισεπικοινωνιο-πραξία, νέες (;) γλωσσο-υστερίες*»... Ήδη ακόμα και οι τίτλοι του σπόρου που ρίχνουμε υποβάλλονται σε αλλαγές, αμφισβητήσεις και ψαξίματα, σε αποκαλύψεις αποριών και προβλημάτων. Το «*ΑΠΟ ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ στο ΤΗΛΕΜΑ: μια επανέναρξη*» μπορεί ήδη να (αν) επιγράψει καλύτερα τη μετατηλεοπτική εξέλιξη που προσφέρεται προς επαλή(νοθ)ευση. Είναι η τηλεματογραφία. Λοιπόν ξανα-ρχίζουμε «το πείραμα του τέλους». Μήπως δεν αναρωτηθήκαμε πριν μερικά χρόνια σε κάποια άλλο σεμινάριο: «*ΜΕΤΑ το ΣΙΝΕΜΑ, ΠΟΙΟ ΣΙΝΕΜΑ;*» Δεν μπορούμε λοιπόν ήδη να αναρωτηθούμε: «*ΜΕΤΑ το ΤΗΛΕΜΑ, ΠΟΙΟ ΤΗΛΕΜΑ;*»; (φυσικά διπλό ερωτηματικό-εξωυπεροπτικό!; και με θαυμαστικό...)

2) Σίγουρα θα 'ταν μια κατ-αστροφή για μας τους αστροβλέπτες ή ειδικούς στην καταστροφολογία (ή αστερισμογνώστες) αν το πρώτο θέμα – το νεοτεχνολογικό – τελικά περιοριζόταν στους τρόπους με τους οποίους υιοθετήθηκε η ηλεκτρονική από την κινηματογραφική βιομηχανία (λ.χ. για την κατασκευή του story board, για τα «ντυσίματα» και τις ψηφοθετήσεις, για το προμοντάζ και την επεξεργασία, τα σπέσιαλ εφφέ κλπ.). Και ποια κακόπιστη δυσαναγωγική ερμηνεία θα δινόταν αν μέναμε στις «τεχνικές για την κατασκευή μηνυμάτων» και στην «κυκλοφορία» τους; ή ποια «μορφή κίνησης» (όσο αφορά τα ζητήματα ρυθμού), κοινή στις τέχνες, θα είχαμε αν αρκούμασταν μόνο στη μελέτη του τι έκανε η βιομηχανία από την «εμφάνιση του ήχου και του χρώματος» δίχως να υπερβούμε τα ποιητογνωστικά όρια αυτού που επιχειρήσαμε και σκεφτήκαμε γύρω από τον πειραματισμό ώστε να ξεπεράσουμε τα όρια των *τρόπων* και κυρίως των «*συρμών παραγωγής*». Επίσης μπορεί να πελαγώναμε με τη συζήτηση γύρω από τις «νέες χρήσεις της εικόνας», ιδωμένη – η ηλεκτρονική, ή καλύτερα, η τηλεματική – ήδη σαν ένα νεομέσο για τη «μετάδοση» σημείων-συμβάντων και όχι σαν ένα «νέο υλικό ονείρων» («από το ίδιο υλικό που είναι φτιαγμένα τα όνειρα» του είδους, για να μιλήσουμε με τους όρους του Squassalancia). Ως και οι «νέες χρήσεις της ηχητικής μπάντας» θα μπορούσαν να έχουν ένα *εκ-πράττειν* ή *τελεσφορείν*, από την άποψη του αποτελεσματικού των φωνιών, αν ληφθούν αυτές οι τελευταίες σαν μεταγλωσσικοφανταστικές. Κοντολογίς η πορεία «από το προϊόν σ' αυτόν που το λαμβάνει» είναι μια τροχιά μερική, που ενδιαφέρει μόνο τη σημερινή μαζική αγορά. Υπάρχει κι ένα προϊόν που δεν παράγεται (ποιο είναι; ένα μη-προϊόν;), ακόμη υπάρχει κι αυτός που δε λαμβάνει ούτε τα προϊόντα ούτε τα μη προϊόντα. Αυτοί που παράγουν κι αυτοί που λαμβάνουν σήμερα είναι άρα πρόσωπα που αποκρύπτουν τα μη-πρόσωπα, τα εξωνοητικά, τα εξωσυμβάντα. Και όλα αυτά προκαλούν μέχρι στιγμής δυσκαταβρώσεις και δυσχέρειες, δυσκολίες, δυσκοψίες και δυσφωνίες, δυσκινησίες, δυ-

αισθησίες και δυσγευσίες, δυσονειρίες και δυσσοφηρίες, δυσπάθειες και δυσθυμίες, ακόμα και στα ποιητηλεματικά που μοιάζουν μ' αυτόν που γράφει αυτούς τους αρχαιονεολογισμούς μόνο και μόνο για να δείξει ότι οι παλιές εννοιολογικοποιήσεις και οι νέες ονομασίες δεν αρκούν. Εξυπηρετούν μόνο στο να καλύψουν τις υπόγειες, τώρα και υπερουράνιες, γραμμές της νεότατης τεχνονοητικής δουλείας.

3) Το ίδιο μνημειώδες μνημείο γι' αυτό που μπορεί να ονομάστηκε ήδη «η κοινωνιολογική στιγμή της νέας επικοινωνίας». Η ψυχολογία, αν ασκείται μόνο στο ήδη αισθητό, δεν αρκεί για να μας κάνει να αντιληφθούμε το μη αισθητό γιατί δεν υπάρχει (ακόμη) στις «χρήσεις» που επιλέχθηκαν από τη βιομηχανοποιημένη τηλεμαθία «η καλλιτεχνική χρήση», ή απλά, για όποιον δεν αγαπά την ονομαστική έπαρση της τέχνης, «η ελεύθερη χρήση». *Βιντεαζήλεις και αρχιτηλεπερδέματα* μοιάζουν δυστυχώς να κυριαρχούν ανάμεσα στις ανησυχίες αυτών που νοιάζονται μόνο για την *πληροφόρηση* (μονόδρομη ή απαγορευμένη στους άλλους) και όχι για την *επικοινωνία* (αμφίδρομη), όχι για την *διάδραση*, τη *διαμεσόδραση*, κοντολογίς για το πρόβλημα του πως να δώσεις ένα πρόσωπο σ' αυτούς που «έχασαν κιόλας το λόγο» (παρόλα) στο παρολεταριάτο, έστω και μέσω της ραδιοφωνικής επικοινωνίας... «*Θέλουμε εικόνα, λόγο και δράση*», θα 'πρεπε να είναι η φράση με την οποία θα μπορούσαν – θα πρεπε να διεκδικήσουν τα δυνάμει υποκείμενα της νέας επικοινωνίας στα «*ca-hiers de videance*» τους το δικαίωμά τους να τηλεπικοινωνήσουν, να δορυφοροτηλεπικοινωνήσουν, Κοντολογίς – και όχι πλην του ότι – το ηχοφανταστικό πρέπει να μπορεί να νεοεπικοινωνήσει, αλλά όχι μόνο με τους ήδη ψυχολογικούς τρόπους και χρήσεις. Έχουν εξαντληθεί οι γλώσσες της επικοινωνίας, της παλιάς και της καινούργιας· και σε τελευταία ανάλυση το ηχοφανταστικό θα μπορούσε να νεοεπικοινωνήσει το τίποτα, να μας πει κι αυτό τα «πάντα γύρω από το τίποτα»...

4) Ο *ΙΤΟ* μας απειλεί ήδη και πρέπει να το πάρουμε υπόψη μας, δεν είναι έτσι; Ο *Ιδεώδης Τηλεματικός Οίκος* που είναι εφοδιασμένος με όλες τις νέες τηλεοπτικές τεχνολογίες: βιντεοεγραφέα (γιατί δεν τον λέμε *μαγνητοσκόπιο* μια και είπαμε μαγνητόφωνο το μηχάνημα εγγραφής ήχου;) τηλετέλεξ, βιντεοτέλεξ, δορυφορική σύνδεση, *personal computer*, *computer graphic*, πομποί, με πανομοιότυπες βιντεοκοροϊδίες (βιντεοπραξηλεχθέντα) βιντεοδίσκους, *computer-olographic*, καλώδια και ίνες και αλφαριθμούς, και άρα τηλεπιτάχυνση, εμφανίζεται και τρομοκρατεί στις εκθέσεις, εκθέτοντας – όχι αυτό που μπορεί να φανταστεί κανείς αλλά – αυτό που έχει φανταστεί, το ρεπερτόριο αυτής που κακώς ονομάστηκε «η ολοκληρωτική εξωστρέφεια της νέας οικογενειακής τελετουργικότητας» ή των παλαιοβιωσάντων ή παλαιοβιοτικής. Η *οικιακοτρονική*, το υμνημένο κι όχι μαγεμένο δάσος που όμως δυστυχώς θα μαγέψει, με τις στρατιές των λάτρων και πιστών, τα πίφερα εκείνης της Μεγάλης Αμελέν που δεν είναι άλλη από το «σφαιρικό θέρετρο» (όπου δε θα πρέπει να πάμε για παραθέριση).

5) Δε θρυσκόμαστε πια στα *network*, δηλαδή στις μεγάλες συγκρουόμενες πολυεθνικές, αλλά στο *NET-WORLD*, στο ΠΤΜ ή Παγκόσμιο Τηλεοπτικό Έδαφος, με έναν παγκόσμιο ήδη μαγνητικό χάρτη. Κοντολογίς θρυσκόμαστε κιόλας στο τηλεματικό κατώφλι (ή τηλεματικατώφλι). Προς στιγμή εικονικό, αλλά ξέρουμε ότι η εικονικότητα είναι καμωμένη από εικόνες. Και σ' αυτόν τον παγκόσμιο χάρτη δεν απεικονίζονται ακριδώς οι μορφές του λόγου, της ευαισθησίας και της κριτικής συνείδησης που μπορούν να διαμορφωθούν μονάχα σαν *μεταμορφές* για μας τους *τηλεσυμβιώντες* (αυτό γινόμαστε όσο πάμε, με μόνιτορς χειρός – προς στιγμή μόνο στρατιωτικά – ή ίσως με ενσωματωμένα τηλεσκόπια), αλλά οι οποίες μορφές αποτελούν τη μοναδική μας ελπίδα να μη γίνουμε δούλοι των εαυτών μας: βιντεοϋποδουλωμένοι!

6) Ο *God-(h)ard(ware)* δεν μπορεί πια να μας κάνει να φανταζόμαστε ότι το «σύστημα παραγωγής και το αισθητικό σύστημα είναι δυο πράγματα που συμπίπτουν». Το ξέρουμε όλοι, πολύ καλά πια, ότι αντίθετα δε συμπίπτουν. Αλλά αυτό απέχει πολύ από το να δεχτούμε ανώδυνα τις «δρομολογικές διατάξεις» για μια μόνο διανοητική πορεία που φρενάρεται σε υψηλή ταχύτητα. Αλλά στο μεταξύ τα εκατομμύρια-εικόνες-το-δευτερόλεπτο (που μόνο οι στρατιωτικοί μπορούν νά έχουν για τη μελέτη των βλημάτων στα βαλιστικά τούνελ) δεν αντιλαμβάνονται και τη γλωσσική τους «χρήση». Και η τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας με τις χίλιες εκατόν εικοσιπέντε γραμμές (ή περισσότερες, πολύ περισσότερες) σε μεγάλες οθόνες από υγρούς κρυστάλλους, κενό αέρα ή λεηξεροειδή (ω, όχι λεηξεροπικά, από το *lac serpicium* ή σκιαδοφόρο γάλα: το σκιάδιο θα είναι η λεηξεροποίηση του ουρανού) θα ενοποιεί αντί να διαφοροποιεί τις επινοητικές ταχύτητες, εκτός και... Αυτό το «εκτός και» συζητάμε λοιπόν, αυτό μας βάζει σε σκέψεις, ή θα 'πρεπε. Οι νέες «οπτικές δυναμικές» εξασθενούν και καταργούν τη συνήθεια που απέκτησε εδώ και χιλιετίες ο άνθρωπος με τις ευνοημένες από τις τέχνες αισθήσεις – όραση και ακοή – να προσέχει σε βάθος το χρώμα, τον τόνο, τις πλαστικές αξίες, τις συντάξεις και τις ασυνταξίες των γλωσσών που φανερώνουν το ανείπωτο και το ανίδωτο, κυρίως μετά την αναγνώριση των καλλιτεχνικών υπερτροφιών, των κενών και των οπών των αστασιών, για να μάχεται τα θανατηφόρα παγώματα της αίσθησης κλπ. Το κοίταγμα και το άκουσμα παρεκκλίνουν όλο και περισσότερο προς μια οπτικοχωρική ξανα-αφήγηση του αφηγημένου, χωρίς έναν καινούργιο συνδυασμό, σύνθεση, ανασύνταξη, σχέση που να πλησιάζει, να μην απομακρύνει (τηλε-όραση, μακρυ-όραση, όραση που απομακρύνει όχι όραση των γεγονότων που συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή μακριά). Θα γινόμαστε όσο πάμε *αφηγητικοί*, όχι ποιητικοί: το καθαρό συμβάν, η οπτικο-χωρικο-αναλφαθητική υπερπληροφόρηση, μπορεί να πάρει τη θέση του ενοποιημένου τέμπλου του κόσμου. Ίσως δε θα ξανακοιτάξουμε πια τον

«οριοθετημένο ουράνιο χώρο» του *templum*, που οριοθετείται ακριβώς για να δημιουργήσει μια γλώσσα και να την ξεπεράσει, αλλά θά συρρόμαστε με την ακίνητη ταχύτητα του «μετά». Είναι πιθανό, δυνατό, εκτός και...

7) Βιντεοσυνδιδιώντες της σειράς, άνθρωποι της σειράς, με φαντασίες της σειράς: *apocalypse dor old-fashioned filmmaking* είναι *now* σίγουρα, αλλά δε γίνεται καμιά «αποκάλυψη», κανένα «ξεσκέπασμα» της υπεργλώσσας: κινδυνεύει να συμβαίνει το αντίθετο: η κάλυψη, ή η αποκάπνιση, η απομάθηση... βρισκόμαστε μπρος σ' έναν αφορισμό: Η αποσκευία μου με ωθεί στην αποσιώπηση (νεοαρχαιολογιζόμενος, φυσικά).

8) Αλλά έπειτα, καθώς δεν είμαστε αποτακτικοί, εγκρατικοί ή ταζιανιστές αιρετικοί και δεν παραιτούμαστε από την ακόμα δυνατή μόνο μέσω του αποτελέσματος τελεολογία, απωθούμε αποτροπιασμένοι την *Apocalypse yesterday, now* ή *tomorrow*. Οι υπέρ της αποκάλυψης μπορούν ακόμα να μιλούν και να αντιτάσσονται. Ανάμεσα στην αναπαράσταση (και το θάνατό της) με την επεξεργασία της πραγματικότητας και την αναπαράσταση (*post mortem suam*) με την επεξεργασία της αναπαραγωγής της πραγματικότητας, δε γίνεται κανένα δήμα αλλά ο F.F. Coppola κάνει τον κουτό. Ορθώς λέει: «πρέπει να κατακτήσουμε και να γνωρίσουμε το μέσο πριν το πάρει στα χέρια της η εξουσία». Μόνο που αποσιωπεί μια λεπτομέρεια: ότι η εξουσία είναι αυτός. Και κείνη σαν αυτόν.

9) Η επεξεργασία της ταινίας διορθώνει τα λάθη. Ό,τι τυπώνεται ξαναδλέπεται και διορθώνεται. Ακόμα και τα μηχανήματα έχουν υπερτελειοποιηθεί. Δεν υπάρχει πια το ίχνος ή η ουρά με τα «ματάκια» στα προϊόντα των τελευταίων τηλεοπτικών μηχανών λήψης. Αλλά και κείνη η κηλιδωτή ουρά μπορούσε να είναι μια οπτική ηχώ που θα προσφερόταν για μεταμορφές ή νεοτροπισμούς. Και «η καλλιτεχνική ερμηνεία

του γεγονότος στο ανεπανάληπτό του» που ονειρεύτηκε ο Αϊζενστάιν πριν σαράντα χρόνια μοιάζει να μην μπορεί να απελευθερωθεί από το «τεχνικά είναι καλό έτσι» των οπερατέρ, εκτυπωτών, κλπ.

Μήπως το μηχάνημα παραγωγής επιτρέπει την ανάπτυξη της μορφής του *σινετηλεμάγου* (πάντα κατά Αϊζενστάιν), που είναι ταυτόχρονα ενορχηστρωτής και πιανίστας (δηλαδή *μιξιμπος*), βιολιστής (μνημονευτής κάδρου), τρομπετίστας (μιζαπουανίστας) και ζωγράφο-γλύπτης (ολο-λέξερ- κλπ.); Αλλά αν ισχύει αθέατη, ακριβώς όπως σε τούτη την εποχιακή μετάβαση, η «παγκόσμια λογοκρισία των γλωσσικών κοινωνιών», που πονηρή σαν το διάβολο κατάφερε να μας πείσει ότι δεν υπάρχει....

10) Μπορούμε και να φαντασαριθμηθούμε, «γιατί όχι;» (έλεγε ο Μπρούκο στο Αλίκη στη Χώρα των Βιντεομάτων). «Κλίμακες, ρυθμοί και μοντέλα των ανθρώπινων ασχολιών» σίγουρα θ' αλλάξουν – αλλά πως; Δε χρειάζονται πια οι τέχνες σαν αντίδοτα ή αντιπεριβάλλοντα, μόνιμες κριτικές «διατάξεις» του συστήματος των συστημάτων;

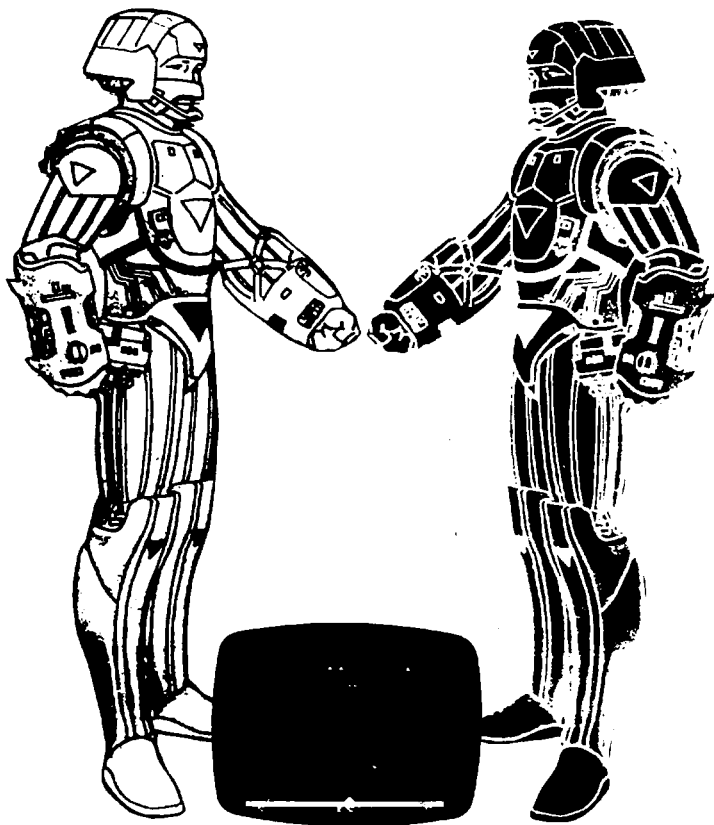
Η νέα τεχνολογία είναι στο μεταξύ *νέα οικολογία*, και πως μπορούμε να εξανθρωπ-οικολογοποιήσουμε τους χώρους και τους χρόνους της νέας ψυχαισθησης; Στις γκαλερί της βιντεοάρτ; Στα ερευνο-πειραματικά γκέτο; Οι χρωματιστές, οι συνθέτες, οι μακινίστες και όλοι οι υπόλοιποι δεν πρέπει να μπορούν να χρησιμοποιούνται εξωπαλιμψηστικά; Ή θα νικάνε πάντα οι παλιμψησιστές;

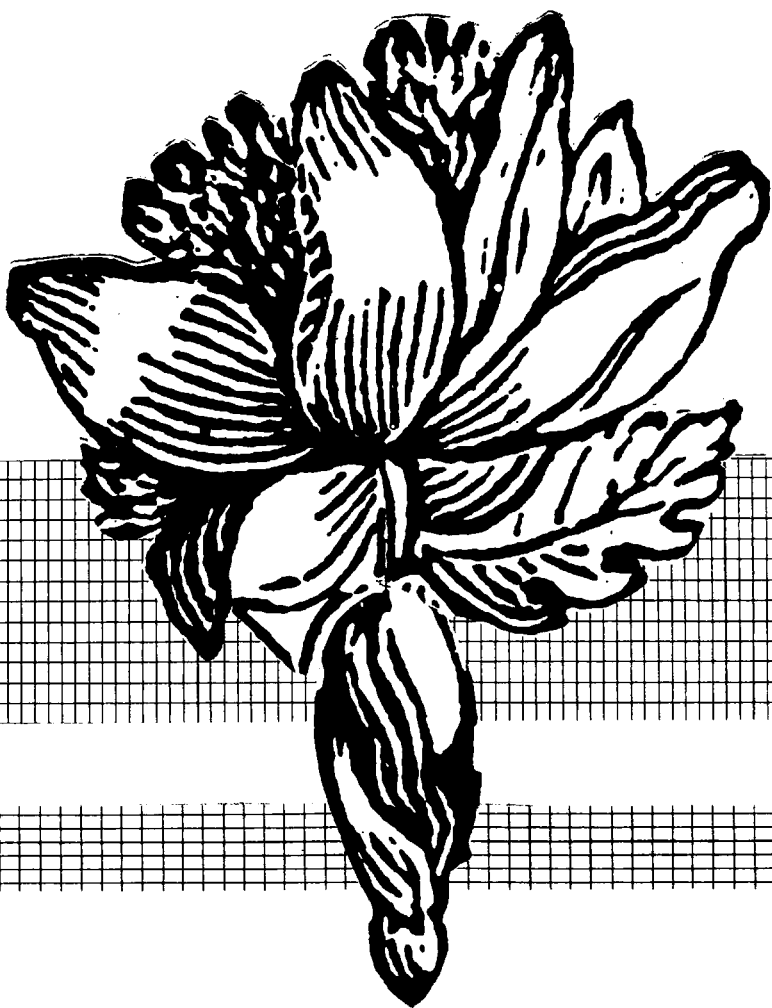
11) Εκατομμύρια φωσφορίζοντα σημεία το δευτερόλεπτο στην οθόνη, δισεκατομμύρια αλλαγές στην ένταση φωτός την ώρα: όλα αυτά δεν μπορούν ούτε να αναλυθούν ούτε να χρησιμοποιηθούν καλλιτεχνικά, αν οι βιντεοποιητές, οι βιντεοζωγράφοι ή οι βιντεογλύπτες δεν μπορέσουν να γεννηθούν ή να αναπτυχθούν στα νέα ανθρώπινα ψυχαισθητικά μέτρα, στις παραγμένες οπτικο-χρονικές παραμέτρους. Οι ίδιοι οι τηλε-

θεατές που πιστεύουν ότι βλέπουν τις ταινίες στη μικρή οθόνη (αλλά θα 'ναι το ίδιο και με την επίπεδη τηλεοθόνη τοίχου, υψηλής ευκρίνειας), τις βλέπουν πραγματικά ή μόνο τις αναγνωρίζουν μεταφράζοντας ήχους και εικόνες σε εσωτερικές φασμίες που πιάνονται στα νύχια του παλιού λόγου, δηλαδή παραφράζοντας και καταχωρώντας; Και συνεπώς μη προσέχοντας τις κακώς λεγόμενες «καλλιτεχνικές αξίες», δηλαδή συλλέγοντας μόνο κινήσεις, παραλλαγές, καθαρά συμβάντα, πληροφορία κι όχι φόρμα, δεδομένα κι όχι μορφές, γεγονότα κι όχι μεταφορικές έννοιες; Όταν κατασκευαστούν τα νέα προϊόντα για τη νέα (πιο πλατιά ή πιο περιορισμένη) ψυχαίσθηση, δε θα πρέπει να κατασκευάσουμε και τους δέκτες; Αλλά αν τα προϊόντα δε θα μπορούν να επιτρέψουν μια θετική υπέρβαση των ορίων που μπαίνουν με τη δημιουργία των γλωσσών, ποια θα είναι η μοίρα των δεκτών;

12) *Νοόσφαιρα*, την αποκαλούσαν. Και τώρα *βιντεόσφαιρα*. Εντροπικό environment, ή ακαμψία των αισθήσεων; *Déréglément de sens* ή κανόνες ενσωματωμένοι στην τεχνική διάταξη; Οι ποιητές, οι ζωγράφοι, οι γλύπτες, οι κάθε είδους δημιουργοί και ερμηνευτές εικόνων θα μπορούν να τηλεματοποιηθούν χωρίς να υπηρετούν αλλά υπηρετούμενοι και να μετατραπούν σε *νεοτεχνίται*, βιντεοποιητικοί «(α)γνωστοι νομοθέτες» ενός ενοποιημένου και ταυτόχρονα διαφοροποιημένου μέχρι οδύνης κόσμου, τεχνοσυμβιώντες οπλισμένοι με μια προσθετική που θα υπακούει στον εγκεφαλικό εξανθρωπιστικό ρυθμό; Όσοι έχωσαν τα χέρια και τα νύχια τους μέσα στο «ηλεκτρονικό ασυνείδητο» του είδους, έστω και για λίγο, και έβγαλαν απ' αυτό το μάλγαμα περιέργα ορυκτά, ξένα με οποιαδήποτε ταξινόμηση, σήμερα υποφέρουν και μόνο στη σκέψη της υποταγής στην ιδεολογία που θέλει να δείχνει σαν «ψυχρή», στις αντιλήψεις του κόσμου που εμφανίζονται μασκαρισμένες (ή μαρξαρισμένες) σαν μη ιδεολογικές. Και η κλοπή της ηλεκτρονικής πέννας-πινέλου-σμίλης που έχει ίσως κίολας διαπραχθεί, τρομάζει.

13) Άλλη μια απαλλοτρίωση; Η εποχή είναι απαλλοτριωτική. Όπως και η μόδα στην παραγωγή. Τι θα λέμε εμείς τότε από το παρατηρητήριό μας στην Πορέτα, individei;





DOMINIQUE NOGUEZ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Θα 'θελα να πω δυο τρία πράγματα γι' αυτά που ειπώθηκαν και δείχτηκαν εδώ με θέμα τη «νέα τεχνολογία», δυο τρία πράγματα που αφορούν εξ ολοκλήρου την επικοινωνία. Κοιτολογίζ, θα 'θελα να βγάλω στο φως λίγα απ' αυτά που δεν ειπώθηκαν σ' αυτή τη συζήτηση για την τεχνολογία.

Δεν είναι ο «φοβος» που υπάρχει για την «ηλεκτρονική τεχνολογία». Αλλά ούτε πρέπει να τη δεχτούμε και με κλειστά τα μάτια. Δε χρειάζεται να την αντιμετωπίσουμε σαν Κασσάνδρες αλλά ούτε και σαν Μαθητευόμενοι Μάγοι. Μόνο να προσπαθήσουμε να δούμε με ψυχρή λογική τις συνέπειες και τη σημασία της εμφάνισής της.

Με ψυχρή λογική: δεν είναι εύκολο. Πράγματι, αν μια αμερικανίδα κριτικός, η Ανέτ Μάικελσον, μπόρεσε στη δεκαετία του '60 να πει ότι ο αμερικάνικος κινηματογράφος είχε διαρθρωθεί όπως τα τραστ των αυτοκινήτων, ότι το Χόλυγουντ είχε γίνει Ντητρόιτ, σήμερα πρέπει να κάνουμε μια διόρθωση: με τον Κόπολα και τους άλλους, το Χόλυγουντ έχει πια οργανωθεί σαν το Πεντάγωνο. Πράγμα βέβαια που δεν είναι και τόσο αισιόδοξο.

Κάθε τεχνική επινόηση έχει διπλές συνέπειες. Συνέπειες θετικές, ενθουσιαστικές, ομολογημένες, ειπωμένες και ξαναειπωμένες μέχρι αηδίας στις τεχνικιστικές συζητήσεις, όπως λογουχάρη ότι η χρήση της πληροφορικής και της ηλεκτρονικής επιτρέπει μια οικονομία χρόνου, ενδεχομένως υλοποίησης (αν και πιο δύσκολα), και μια αύξηση της παραγωγής. Αλλά υπάρχουν κι άλλες συνέπειες για τις οποίες μιλάνε λιγότερο και τις οποίες προτιμούν να μη σκέφτονται. Ή κι αν τις σκέφτονται, πάντα πολύ αργά και μοιρολατρικά (ή μέσα στα πλαίσια του ιστορικού ντετερμινισμού, που είναι το ίδιο

πράγμα): «είναι αναπόφευκτο», «έτσι είναι», «καλύτερα να προσαρμοστούμε, πολύ αργά για να αλλάξουμε τα πράγματα». Και αυτές οι άλλες συνέπειες έχουν το εξής κοινό: είναι συνέπειες λογοκρισίας και εξουσίας, ανομολόγητη κήρυξη μιας μάχης για την ηγεμονία.

Θα αναφέρω ένα μόνο ιστορικό παράδειγμα: το «πραξικόπημα Πατέ», όπως το ονόμασε ο Ροζέ Μπουσινό – τεχνολογικό πραξικόπημα με το οποίο ο Πατέ αντικατέστησε μια μέρα, στις αρχές του αιώνα, το σύστημα αγοράς των φιλμ από τους καταστηματάρχες με ένα σύστημα ενοικίασης, που σε λίγο καιρό τους έκανε να εξαρτώνται εντελώς απ' αυτόν.

Στην περίπτωση του «Κοπολισμού» – της κατάστασης που δημιουργήθηκε λογουχάρη με την τελευταία ταινία του Κόπολα και το σύντομο ντοκυμανταίρ που τη συνόδευε (αλλά το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τις ταινίες του Λούκας και του Σπήλμπεργκ) –, η τεχνολογική επιδειξιμανία, η διάθεση για εγκώμια είναι τόσο προφανής που δεν μπορούμε να μη σκεφτούμε ότι τα ίδια τα τεχνικά εφφέ δεν είναι τόσο σημαντικά και έχουν μια φοβερά μυθική (και ίσως, κατά συνέπεια, παραπλανητική) όψη. Που σημαίνει ότι, στο τέλος τέλος, αν τα ζυγίζαμε σωστά τα πράγματα, δε θα 'δγαιναν και τόσο θετικά. Θα πάρω μόνο ένα παράδειγμα, τις ταινίες των αφηρημένων ηλεκτρονικών κινουμένων σχεδίων – όπως των αδερφών Γουίτνευ στις Ηνωμένες Πολιτείες, και του Πήτερ Φόλτες ή Ζιλπέρ Κομπαρέτι στη Γαλλία –: αν υπολογίσουμε το χρόνο που χρειαζόμαστε για να προγραμματίσουμε τον κομπιούτερ, βλέπουμε ότι συχνά η κλασική λήψη, εικόνα εικόνα, με σχέδια φτιαγμένα στο χέρι (ειδικά αν είναι σύνθετα), απαιτεί συνολικά λιγότερο χρόνο, πέρα απ' το γεγονός ότι δίνει μεγαλύτερη ευχαρίστηση κατά τη δημιουργία.

Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να κάνουμε την ακόλουθη υπόθεση: ότι η ουσία της ηλεκτρονικής επανάστασης – όπως και πολλών τεχνολογικών επαναστάσεων – δεν είναι η δημιουργική και τεχνική βελτίωση, αλλά οι πολλές μορφές ηγεμονικών εκδηλώσεων.

Στην προκειμένη περίπτωση ο καθένας μπορεί να δει, ανάλογα πάντα με το βαθμό του μανιγγισμού του, του μαρξισμού του, του οικονομισμού του και τις εξυπνάδας του:

- τη διάθεση των αμερικάνων να καταλάβουν ακόμα περισσότερο την παγκόσμια αγορά της «σχόλης» (που δεν μπορεί παρά να αυξηθεί τις επόμενες δεκαετίες)·

- ή την πολιτιστική μαρμελάδα με την οποία οι αμερικάνικες πολυεθνικές γλυκαίνουν την εμπορική τους διείσδυση: τα ειδικά εφφέ «περνάνε» τα *fast-food* όπως η μουσική ροκ «περνάει» την κόκα-κόλα·

- ή μια πιο λεπτή μορφή αποικισμού από κείνη του δέκατου ένατου αιώνα, ένας αποικισμός που δεν απαιτεί τόσο την αναγκαστική αυμετοχή του αποικιζόμενου στην οικονομική προσπάθεια του άποικου, όσο την ανώδυνη, κάτω από νάρκωση υποταγή του στο πολιτιστικό μοντέλο του άποικου. Το κρυφό ιδεώδες του άποικου είναι λοιπόν να ξαναβρίσκει παντού σ' όλο τον κόσμο την εικόνα του, να ακούει παντού μόνο τη γλώσσα του. Και επειδή από πονηριά ή για άνεση παραιτήθηκε από την ισχύ, για να πετύχει το σκοπό του πρέπει να κάνει τον αποικιζόμενο να αποκτήσει κάποια αμφιβολία για τον εαυτό του, ώσπου να παραδοθεί από μόνος του και να παραιτηθεί από τις πολιτιστικές του ιδιαιτερότητες, ακόμα και από τη γλώσσα του.

Αλλά για μένα, που με ενδιαφέρει ο πειραματικός κινηματογράφος ή η λογοτεχνία, ο κοπολισμός σημαίνει κυρίως ότι συνεχίζεται συζήτηση για την τηλεόραση τα κομπιούτερ και σε άλλα μέσα, δηλαδή σημαίνει:

1) την αντικατάσταση της πραγματικής επικοινωνίας με μια ψευτοεπικοινωνία· μας δίνουν επικοινωνιακά μέσα σχόλης, που είναι ισοπεδωτικά, βαριά, μονόδρομα (χωρίς τη δυνατότητα μιας άμεσης απάντησης του ίδιου τύπου) παίρνοντάς μας τα μικρο-επικοινωνιακά, προσωπικά, ελαφριά μέσα σχόλης που έχουν τη δυνατότητα μιας άμεσης απάντησης.

2) την αντικατάσταση της εσωτερικοποίησης με την εξωτερικότητα, της αυτονομίας με τη ετερονομία. Η γνώση, η κουλτούρα, δεν είναι πια μέσα μας αλλά έξω μας. Για παράδειγμα η μουσική: την εποχή του Μότσαρτ και του Ραβέλ την ακούγαμε μόνο με ένα πιάνο, ή κοντά στον πιανίστα που έπαιζε, άμεσα, ή μαθαίνοντάς την από μνήμης, εσωτερικοποιώντας την και έχοντάς την στη διάθεσή τους ακόμα και στη μέση μιας ερήμου. Τώρα ο δίσκος λήξερ κάνει τα κονσέρτα τέλεια και

μας τα δίνει με μηχανήματα και ακουστικά. Κανείς δεν ξέρει πια να τραγουδάει, κανείς δεν ξέρει πια κάτι από μνήμη. Προσεγγίσαμε τη μουσική μόνο μέσω του ρεύματος. Θρίαμβος της προσθετικής... και της ανεξαρτησίας. Είμαστε σαν τους «τρελούς» του *Femme du Gange* της Ντυράς: η μνήμη μας πέ- ρασε έξω από μας, σκόρπισε.

3) Και κυρίως εξαιτίας αυτού του μύθου (και σύντομα αυ- τής της θριαμβευτικής πραγματικότητας) της ανάγκης να πε- ράσουμε στα πολύ σύνθετα μηχανήματα για να δημιουργήσου- με, χάνουν τη δυνατότητα τα άτομα ή οι μικρές χώρες να δη- μιουργήσουν με ανεξάρτητο τρόπο. Θάνατος του άμεσου, πει- ραματικού, προσωπικού κινηματογράφου, που είναι συχνά μια «φτωχή τέχνη», ένας θάνατος που αρχίζει με το «σκότωμα της ελεύθερης ώρας στο σπίτι» μέσω της τεχνικής του *έμμεσου* των «cargo cults» ορισμένων υπερπόντιων. Η τέχνη θα είναι λιγότερο από ποτέ «καμωμένη από όλους», θα είναι από έναν μόνο (τον πιο ωραίο, τον πιο δυνατό, αυτόν που μένει στο Χόλυγουντ...)

Θα λένε: πάντα μπορείτε να κάνετε σούπερ 8 και 16. Αλλά θα 'ναι πάντα όλο και λιγότερο αλήθεια. Πράγματι, όπως στην περίπτωση του πραξικοπήματος του Πατέ, η λογοκριτική συ- νέπεια της τεχνολογικής αλλαγής θα είναι, είναι κιόλας, βασι- κή. Ας θυμηθούμε τις προοπτικές του 9,5 mm, που σήμερα εγκαταλείφθηκε. Με τον ίδιο τρόπο, από τότε που εξελίχθηκε το βίντεο, οι κατασκευαστές του σούπερ 8 παραμελούν τις έρευνες για την τελειοποίηση αυτού του φορμά. Δε θα 'ρθει και η σειρά του 16 mm;

Επικοινωνία είναι αυτή; Μοιάζει με το φαί που δίνουν στις πάπιες του Περιγκόρ για να φτιάξουν το φουά-γκρα – δηλαδή με την έννοια της αναγκαστικής χώνεψης ή δυσπεψίας.

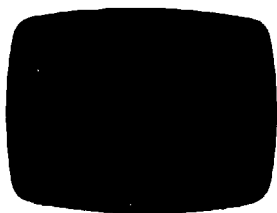
Άλλωστε τον πειραματικό κινηματογράφο – και γενικά την τέχνη – λίγο τον ενδιαφέρει η επικοινωνία. Υπάρχει μόνο μέσα από την έκπληξη, τη διακοπή της επικοινωνίας (όπως ανέλυ- σαν οι ρώσοι φορμαλιστές). Θα μπορούσαμε να αποδείξουμε, αναφέροντας τις λειτουργίες της γλωσσικής επικοινωνίας που διέκρινε ο Ρομάν Γιάκομπσον, ότι ο πειραματικός κινηματο- γράφος (και γενικά η τέχνη) ευννοεί την ποιητική λειτουργία (που στοχεύει στο ίδιο το νόημα, στην υλικότητα του μηνύμα-

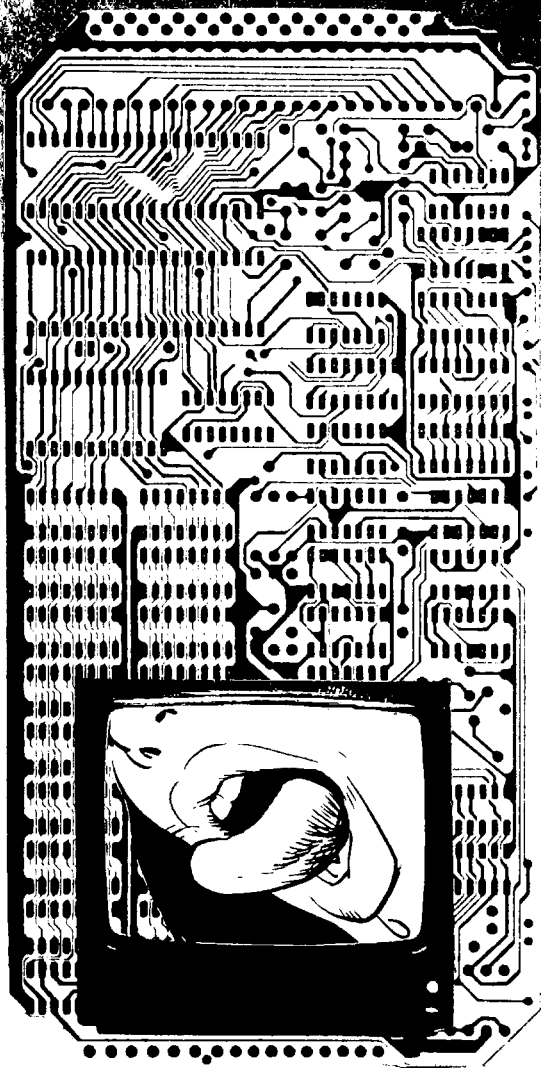
τος) και αντίθετα αγνοεί τη φατική λειτουργία (που στηρίζει την επικοινωνία) και την αναφορική λειτουργία (το να μεταδίδει κάτι).

2) Ο ρόλος της τέχνης είναι να μεταδίδει αυτό που δεν μπορεί να μεταδοθεί (που δεν είναι ακόμα κοινό, δεν είναι ακόμα κοινοποιήσιμο). Ας θυμηθούμε αυτά που έγραφε ο Ρεμπώ στον Ιζαμπάρ: «Αν αυτό που μαζεύει από κάτω ο ποιητής έχει μορφή, του δίνει μορφή. Αν είναι άμορφο, δίνει το άμορφο».

3) Η τέχνη είναι διαστρέβλωση της επικοινωνίας: τεχνολογικό παιχνίδι, *détournement* τεχνολογιών, παιχνιδιάρικη επιστροφή σε παλιές τεχνικές, σε τεχνικές που θεωρούνται ξεπερασμένες.

Αυτά για την επικοινωνία ενάντια στην επικοινωνία.





ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ

VILA LE BAHAMAS



Θά 'ταν παράλογο να θελήσω να αρνηθώ την ύπαρξη της ηλεκτρονικής στο επάγγελμά μας. Το αντίθετο, είμαι πολύ ευχαριστημένος που μπορώ να τη χρησιμοποιήσω, κυρίως στο τρίποδο (που είναι επιτέλους ακριβέστατο). Αλλωστε όλες οι εφαρμογές της ηλεκτρονικής στο κινούμενο σχέδιο ή στις μακέτες (όπως για παράδειγμα στο *Star Trek*, κλπ.) αποτελούν μια απλοποίηση και τείνουν ταυτόχρονα προς το εντυπωσιακό. Αντίθετα, όλα τα παραδείγματα χρησιμοποίησης της ηλεκτρονικής στη θέση των παραδοσιακών μέσων είναι καταστροφικά: αν ένα τηλεοπτικό ρεπορτάζ με συγκεκριμένο αντικείμενο (σε απευθείας λήψη) κερδίζει σε ταχύτητα και αναμφίβολα και σε ποιότητα όταν γυρίζεται σε βίντεο, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο πράγμα και για μια ταινία με υπόθεση. Ο ίδιος ο Antonioni (που άλλωστε θαυμάζω πολύ) εξαπλουστεύτηκε, φτώχαινε, έφτασε ακόμα και να γυρίσει με γκρίζο ένα κακό πρόσωπο. Γελούο. Και ο Coppola στο τέλος καταλήγει να γυρίσει με μια Μίσελ.

Άρα, ζήτη η ηλεκτρονική για τα τρυκ. Αλλά κυρίως, κυρίως ας μην τη θεοποιούμε. Δέ φτιάξαμε κανένα θεό του χρώματος και του ήχου, γιατί να φτιάξουμε της ηλεκτρονικής; Ένα μέσο δεν πρέπει να γίνεται ποτέ σκοπός, και ο Toti έχει ταλέντο με ή χωρίς ηλεκτρονική εμπειρία.

Γιατί αυτό το απλό τεχνικό μέσο, το ατελές και φοβερά περιορισμένο και μη μου πείτε ότι είναι ακόμα στην αρχή, ύστερα από είκοσι χρόνια ερευνών και πειραμάτων – αυτό το μέσο, που στην ουσία κοστίζει περισσότερο από το φιλμ, θέλει περισσότερο χρόνο για τις λήψεις και δεν επιτρέπει το ακριβές μοντάζ που επιτρέπει η σελουλόντ, αυτό το μέσο, που εκτέθηκε, εξηγήθηκε, υμνήθηκε από τους τεχνοκράτες που έχουν σχέση με το επάγγελμά μας όσο και ο τεχνικός που εμφανίζει το φιλμ, παίρνει πραγματικά μέσα στην καρδιά του κόσμου την κυρίαρχη θέση ενός θεού σωτήρα;

Δεν ακούσαμε μήπως έναν πολύ σοβαρό και εμφανώς (αλλά υπολογισμένα) κατασυγκινημένο κύριο να λέει ότι σήμερα μπορούμε επιτέλους, χάρη στην ηλεκτρονική κι ακόμα κι αν γυρίζουμε σε στούντιο ή σε αίθουσα διαλέξεων, να κάνουμε τον κόσμο να πιστέψει ότι οι πρωταγωνιστές βρίσκονται στις Μπαχάμες; Και αυτό το θαύμα χάρη στο «ντύσιμο του φόντου». Ας προσκυνήσουμε τον ηλεκτρονικό θεό. Μα, αγαπητέ κύριε, ο Méliès (ξέρετε ποιός ήταν;) λογάριαζε να σας μεταφέρει στο φεγγάρι.

Δεν προσκυνήσαμε ποτέ την «ανακάλυψη», τή «διαφάνεια», το «traveling mate», που δίνουν τα ίδια ακριβώς αποτελέσματα με την ηλεκτρονική, γιατί θα πρέπει να δεχτούμε χωρίς καμιά συζήτηση την ολοκληρωτική αλλοίωση από τη μεριά ενός ατελούς, αργού και επίπονου μέσου;

Η απάντηση είναι απλή.

Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος και η τηλεόραση αποτελούν τις εφαρμογές-άλλοθι της ηλεκτρονικής, της οποίας ο αληθινός σκοπός είναι να γίνει ο ζουρλομανδύας της κοινωνίας μας.

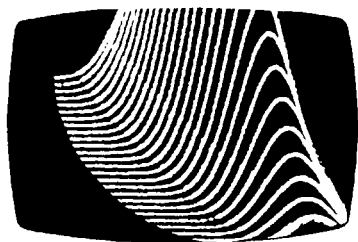
Αύριο η ηλεκτρονική θα μας έχει απαριθμήσει, αριθμήσει, θα μας επιτηρεί και θα μας τιμωρεί. Αύριο δε θα πρέπει να σκεφτόμαστε για λογαριασμό μας, γιατί θα το κάνει μια ελάχιστη μειονότητα «προγραμματίζοντας» τις μηχανές, αυτές τις μεγάλες γόμες για το σθήσιμο του ανθρώπινου μόχθου, της μοναδικής φύσης του καθένα μας.

Ένα παράδειγμα. Ήμουν στο αεροδρόμιο Κένεντυ της Νέας Υόρκης και έπρεπε να πληρώσω ένα επιπλέον ποσό των 87 δολλαρίων για ένα αεροπορικό εισιτήριο. Έδωσα στην

υπάλληλο 90 δολλάρια. Αυτή πήρε το κομπιουτεράκι της, πάτησε τα κουμπιά και τέλος είπε: «Σας χρωστάω τρία δολλάρια».

Σε μια εποχή που ορισμένοι δήμαρχοι κάνουν *quadrillage* στις γαλλικές πόλεις για να επιβλέπουν με κάμερες βίντεο κάθε γωνιά του δρόμου, σε μια εποχή που ο αυτοματισμός (όχι της σκέψης αλλά των καθημερινών κινήσεων) υπαγορεύεται από τη μηχανή, σε μια εποχή που σε λίγο θα υπαγορεύεται ακόμα και η ποίηση, μια ποίηση άχρωμη, άοσμη, άγευστη, δε μένει σε μας παρά νά δράσουμε με αποφασιστικότητα.

Ο κίνδυνος δε βρίσκεται στο μέλλον: είναι σήμερα κιόλας εδώ, με την απάνθρωπη μούρη του. Δεν είναι να χάνουμε καιρό.





GUIDO ARISTARCO

Ο Δαίμων της Ηλεκτρονικής

«Συζήτηση με τον Μ.Μ.»

● *Τί πιστεύεται για τό «κύμα» «τεχνολογικής φύσεως κουλτούρας» που δείχνει αυτούς τους μήνες το εσωτερικό της συζήτησης της κινηματογραφικής κριτικής;*

■ Βρισκόμαστε δυστυχώς μποστά σε μια απαίτηση πού δαιμονοποιείται όπως συνέβηκε στην Πορρέττα Τέρμε, όπου έγινε λόγος ακόμα σχετικά με τα νέα μέσα επικοινωνίας με φράσεις του τύπου «προς θεού η τεχνική!» «Είναι επικίνδυνη, σκοτώνει τον άνθρωπο!» Γεγονός πού δεν είναι καθόλου αληθινό; όπως κάθε τεχνική ανακάλυψη, αρχίζοντας από την ατομική ενέργεια, μπορεί να είναι χρήσιμη. Αλλά δεν είναι όλοι πεπεισμένοι γι' αυτό. Ο «ποιητής» δεν πρέπει να λερώνει τα χέρια του με την τεχνική. Απο εδώ προκύπτει κατά την γνώμη μου η σπουδαιότητα του Αντονιόνι και κατ' αυτή την έννοια υπογραμμίζεται το γεγονός ότι στις προοπτικές μιας πιο εκτεταμένης συνάντησης το φθινόπωρο του 1983 θα δοθεί μεγαλύτερη βαρύτητα στην ηλεκτρονική, έτσι ώστε να πραγματοποιηθεί μια προσέγγιση στις δύο σημαντικές παρουσιάσεις που θα λάβουν χώρα στην Εμιλία, την παρουσίαση για τον Αντονιόνι στην Φερράρα και την παρουσίαση για την ηλεκτρονική στη Μπολόνια. Το γεγονός είναι ότι μια ορισμένη στιγμή αυτός αναλογίστηκε ότι αυτή η νέα τεχνολογία είναι ο κινηματογράφος του αύριο. Θα τολμούσα να πώ ότι είναι ήδη ο σημερινός κινηματογράφος. Αλλά εμείς θα φτάσουμε, για μια φορά ακόμα, με καθυστέρηση σε σχέση με τους Αμερικάνους. Όταν ο Αντονιόνι χρησιμοποιεί το *Πλάνο σεκάνας* στο *Χρονικό ενός έρωτα*, σε σχέση με τον Χίτσκοκ, πέρα από αξιολογικά κριτήρια, (αυτή τη στιγμή δεν με ενδιαφέρουν) το κάνει κατά έναν τρόπο όχι διαφορετικό αλλά αντίθετο.

- Πιά είναι η άποψή σας όσον αφορά τον κινηματογράφο των «ειδικών εφφέ»;

■ Αυτή η τεχνική των ειδικών εφφέ που παρουσιέουν ειδικά εφφέ από μόνα τους χρησιμεύει για έναν τύπο μύθου που δεν είναι πλέον ο μύθος μιας ζωτικής παράδοσης, αλλά ένας τύπος μύθου που βρίσκει τα εκφραστικά μέσα του ακριβώς σ' αυτά τα ίδια τα ειδικά εφφέ. Σε μια στιγμή κρίσης του κινηματογραφικού θεάματος σε μια στιγμή κατά την οποία οι κινηματογραφικές αίθουσες περνούν μια σοβαρή κρίση και ολοένα μειώνονται, μοναδικός τρόπος επιβίωσης φαίνεται πως είναι εκείνος των ειδικών εφφέ γιατί απαιτούν οθόνες τόσο μεγάλες που ακόμα σε πρακτικά επίπεδα και όχι θεωρητικά, εμείς δεν μπορούμε να έχουμε στο σπίτι ή σε σχολικές αίθουσες. Αλλά σήμερα ξέρουμε ότι έχουμε την δυνατότητα να έχουμε το μέσον τηλεοπτική οθόνη. Και μ' άλλα λόγια όλη η επιχειρηματολογία ενάντια στην τηλεόραση σαν «μικρή οθόνη» δεν ισχύει πια γιατί έχουμε ήδη την μισή οθόνη. Είναι σαφές ότι ο Spielberg, που κατά τη γνώμη μου είναι ένα από τα πιο ζωηρά πνεύματα, αρχίζοντας από το καταπληκτικό του ντεμπούτο που είναι το *Duel*, εδώ, μπροστά σ' αυτά τα νέα τεχνικά στοιχεία οδηγήθηκε προς το μυθικό, το παραμυθένιο με αποτέλεσμα να έχουμε φίλμ όπως ο *E.T.* Κατά τη γνώμη μου το παραμύθι αναδιώνει απο τους Αμερικάνους σε ένα χώρο που δεν είναι ο παραδοσιακά πολιτιστικός αλλά στον οποίο ο μύθος αποτελεί «εκπρόσωπο» των ειδικών εφφέ.

Φαίνεται πραγματικά πως ο Ραμπάλντι κατάφερε να δώσει ένα αποτέλεσμα απόλυτα πειστικό για τα γούστα με απαιτήσεις για το φανταστικό κυρίως και το παιδικό αυτών των ετών, φανταστικό παραμυθένιο, επιστημονικής φαντασίας και μυθολογικό του οποίου φορείς είναι οι έσχατες γενιές των νέων. Ο «E.T.» μοιάζει σχεδόν με ένα τεχνικό ισοδύναμο του πρώτου μηχανικού πρωτοτύπου στο παραμύθι που είναι ο Πινόκιο μας.

Εξάλλου είναι γνωστή η εμπειρία του Ραμπάλντι σχετικά με τον τηλεοπτικό Πινόκιο. Και το γεγονός ότι αυτή σήμερα επαναπροβάλλει σαν λείψανο, σύμφωνα με τη θεωρία της φυσιογνωμιστικής, του εξωγήινου, μοιάζει να επιβεβαιώνει την

άποψη σύμφωνα με την οποία ολόένα και αυξάνει στην κοινωνία μια έντονη ζήτηση μύθων. Και διαμέσου του «Ε.Τ.» θα θέλαμε να πούμε ότι ο μύθος του Πινόκιο φαίνεται πως γίνεται διαπλανητικός, υπόδειγμα για την φαντασία των παιδιών των ημερών μας. Τώρα θα θέλαμε να μάθουμε γιατί ο Ραμπάλντι δεν έγινε «προφήτης στην πατρίδα του» πως λοιπόν αν όλα αυτά είναι δυνατό να υποστηριχθούν, αφεθήκαμε να παρασυρθούμε και γιατί να «αλλοτριωθούμε» κι' όλας, μια που αυτό είναι ένα τεράστιας σημασίας εμπορικό συμβάν, αυτό το στοιχείο πολιτιστικής αυτονομίας ακριδώς στην φιγούρα, στις τεχνικές και αισθητικές ικανότητες του Ραμπάλντι; Πως αφήσαμε να μας διαφύγει μια τόσο εκπληκτική ευκαιρία, τη στιγμή που μπορούσαμε να δημιουργήσουμε τεχνολογικές δομές για το πιο λαοφιλές πρόσωπο του μύθου μας, κατασκευάζοντας ένα ον μηχανικό και απαγγέλων και με ψυχή όπως ακριβώς μας προτείνει το διβλίο του Κολλόντι;

Γιατί εμείς στην Ιταλία έχουμε ακόμα θέσεις ψευδο-ουμανιστικές εξ αιτίας των οποίων έχουμε πάντοτε αυτή την υποψία όσον αφορά την τεχνική και σε μια Ιταλία που έζησε και αναπτύχθηκε ακόμα δεν έχουμε απελευθερωθεί από την επήρεια του Κρότσε και αυτή η υποψία προς την τεχνική υφίσταται ακόμα. Γι' αυτό θα ήθελα να το επαναλάβω: στην Πορρέττα συζητήθηκε αν πρέπει να δαιμονοποιήσουμε ή όχι την ηλεκτρονική. Αν εμείς δεν μπορέσουμε να οδηγήσουμε την κριτική στον κινηματογράφο σε επίπεδο μιας κριτικής που ξεκινάει από τις επιστημολογικές αρχές της φυσικής κατά τα πρότυπα του Αϊνστάϊν, αν δεν καταφέρουμε να καταλάβουμε τους μηχανισμούς ενός νόμου αιτίου και αιτιατού αντεστραμμένου, ή καλύτερα τοποθετημένου στην «πάντα» από το «κύμα των πιθανοτήτων» του Αϊνστάϊν, τότε διατρέχουμε πραγματικά τον κίνδυνο να παραμείνουμε προσκολλημένοι σε μια συζήτηση εξ ολοκλήρου απαρχαιωμένη.

Αυτή η υποψία είναι που μας κάνει να φτάνουμε πάντοτε τελευταίοι. Μας διασώζει ο Αντονιόνι, γιατί αν δεν ήταν αυτός εμείς θάμασταν πραγματικά οι τελευταίοι. Είδα το φιλμ του Κοπόλα και είναι σαφές ότι από τεχνικής άποψης είναι πιο προχωρημένο από το έργο του Αντονιόνι. Εδώ ο χρόνος πια δεν μετριέται με δεκαετίες, ούτε με χρόνια, αλλά με μήνες.

Εγώ πιστεύω ότι η ηλεκτρονική εικόνα δεν θα εξοντώσει τον κινηματογράφο, αλλά ένα είδος του κινηματογράφου το είδος που βασίζεται στη Χημεία· δηλαδή δεν θάχουμε πια την ταινία από σελιλόιντ, δεν θάχουμε πια την κινηματογραφική λήψη, αλλά θα έχουμε την τηλεοπτική κάμερα και το μόνιτορ.

Τώρα πια δεν είναι η διάκριση ανάμεσα σε χώρες αναπτυγμένες και υποανάπτυκτες, ανάμεσα σε χώρες βιομηχανική και χώρα μη βιομηχανική, αλλά ανάμεσα σε χώρα πληροφορημένη και χώρα απληροφόρητη. Αν εμείς δεν το αντιλαμβανόμαστε τότε δρισκόμαστε πραγματικά στο τέλος μας πριν ξεκινήσουμε.

● *Ποιός είναι κατά τη γνώμη σας αυτός που δεν το αντιλαμβάνεται;*

■ Πρώτ' απ' όλα, όσον αφορά την πανεπιστημιακή διδασκαλία, το Πανεπιστήμιο.

Όσον αφορά την κυβέρνηση θα ήθελα να πω ότι οι υπουργοί δεν πρέπει να συνεχίσουν να παραμελούν αυτό το πρόβλημα. Αλλά υπάρχει και ένα άλλο ερώτημα που μπροστά του πολλοί σταματούν και είναι ένα πρόβλημα ανθρώπινο, όχι ανθρωπιστικό, ακόμα ένα δήμα προς τα πίσω. Έτσι όπως τα πρώτα τεχνολογικά εργαλεία προκάλεσαν, αναφέρομαι στην Αμερική του μεγάλου Κράχ, μια πολύ μεγάλη ανεργία έτσι πρέπει να ξέρουμε ότι υπάρχουν ήδη εργαλεία που προωθούν την επιστημονική έρευνα αλλά ταυτόχρονα αυξάνουν την ανεργία. Υπάρχουν ήδη κομπιούτερ που είναι έτοιμα να αντικαταστήσουν τον άνθρωπο. Και αυτό αποτελεί ένα άλλο μεγάλο πρόβλημα. Αλλά το πρόβλημα της ανεργίας δεν λύνεται με το σταμάτημα της έρευνας, αλλά μάλλον με την διαφορετική οργάνωση του έτσι λεγομένου, ελεύθερου χρόνου. Δηλαδή: η χρήση του ελεύθερου χρόνου. Να λοιπόν που μια ορισμένη στιγμή βρέθηκα στη Βενετία ενώπιον, όταν ο Λιτζάνι έκανε το κινηματογραφικό συνέδριο ο «κινηματογράφος σαν πολιτιστικό αγαθό», σε άτομα που παραπονούνταν (δίκαια) ότι τα φιλμ στις ταινιοθήκες διαλύονται.

Υπάρχει θάλεγα, μια αγάπη σχεδόν ερωτική για την χημεία.

Να αλλάξουμε φαίνεται σαν ασυνέπεια. Αλλά μια ασυνέπεια είναι επίσης πολύ χρήσιμη όταν αποτελεί ένα δήμα μπροστά.

- Σύμφωνα με την άποψη αυτών που ανήκουν στον χώρο των κινηματογραφοποιών και υπαινίσομαι τους σκηνοθέτες κυρίως, αλλά και τους σεναριογράφους και όλους αυτούς που εργάζονται σ' αυτό τον τομέα, υπάρχει ένα πρόβλημα σοβαρό, που μπορούμε ίσως να το ονοματίσουμε πολιτιστική πολιτική και η οποία δίνει μια εικόνα αυτού του χώρου μπλοκαρισμένη στο έπαρκο, η οποία μάλιστα ίσως είναι και στείρα.

■ Αν διαβάσουμε τις τελευταίες συνεντεύξεις στον τύπο του Αντονιόνι, θα δούμε απαντήσεις άκρως ενδεικτικές και πολυσήμαντες. Υπάρχουν ακόμα άνθρωποι που υποστηρίζουν ότι το «Μυστήριο του Oberwald» π.χ. δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα στα καλύτερα του Αντονιόνι ή ακόμα ότι δεν είναι ένα φιλμ του Αντονιόνι, ότι δεν είναι δηλαδή ένα έργο αντονιονικό. Εγώ νομίζω ότι αυτό είναι Αντονιόνι εκατό τα εκατό.

Άλλοι παραβάλουν τα έργα του με την ποιητική του *nouveau roman*. Εκτός απ' το γεγονός ότι το *nouveau roman* έπεται χρονικά του Αντονιόνι, γεγονός που αποτελεί χοντρό σφάλμα χρονολόγησης, εκτός απ' αυτό χρήσιμο είναι να υπενθυμίσουμε ότι ο Αντονιόνι έκανε σχετικά με το *nouveau roman* ανάλογη δήλωση στον τύπο μ' αυτή που είχε κάνει για το «Ε.Τ.» και άλλα έργα αυτού του είδους. Είναι σαφές ότι ο Αντονιόνι είχε ενδιαφερθεί πολύ για το «Μαρίενμπαντ». Αλλά γιατί τον ενδιαφέρει; Γιατί το *Marienbad* καθορίζει την αρχή της έκρηξης στο φιλμ *Zabriskie Point*, γιατί ακριβώς από τις τεχνικές διεργασίες του *Marienbad* είναι που γεννιέται η έκρηξη στην *Daria* του *Zabriskie Point*. Κατ' αυτή την έννοια τον Αντονιόνι τον ενδιαφέρει το *roman*, δηλαδή τον ενδιαφέρει σαν έρευνα για να γίνουν ορισμένες γλωσσολογικές εργασίες. Αλλά εγώ πιστεύω ότι ανάμεσα σε Αντονιόνι και Robbe-Grillet υπάρχουν διαφορές, αναλογίες αλλά όχι ομοιότητες. Υφίσταται βέβαια και στους δύο η φαινομενολογική αντίληψη των αντικειμένων, αλλά στον Αντονιόνι αυτή παίρνει όψεις διαφορετικές. Να λοιπόν που θά 'πρεπε να αναγνωσθούν κατά την γνώμη μου, αυτά που λέει στην ουσία ο Αντονιόνι.

- Θα ήθελα να επιστρέψω στα ερωτήματα που πριν επιδίωκα να θέσω και δηλαδή ουσιαστικά στο γεγονός ότι οι Αμερικάνοι πετυχαίνουν να παράγουν ή τουλάχιστον να αποπειρώνται

μια δυνατή σύνδεση ανάμεσα στα υψηλότερα επίπεδα της τεχνολογίας στις οπτικές τέχνες και να καλύπτουν ορισμένες ανάγκες καλλιτέπειας με φόντο μυθικό ή παραμυθένιο του κοινού, κυρίως του νεανικού, στην εποχή μας. Αλλά αυτή η σύνδεση παράγει επίσης μια πολύ ιδιαίτερη μορφή τυραννίας που δρά επί των συναισθημάτων· τόσο που, ο «Ε.Τ.» παρουσιάζεται σαν μια μηχανή κατασκευασμένη για να κατευθύνει και να κινεί τα πιο στοιχειώδη συναισθήματα του θεατή, όπως εξάλλου συμβαίνει με αυτήν τούτη την τεχνοτροπία του μυθικού, αλλά στην περίπτωση αυτή, με την μεγιστοποίηση της ζήτησης, της έκπληξης, που παράγονται από την χρήση των ειδικών εφέ. Εγώ σας ρωτώ: πως είναι δυνατό να δεχθούμε αυτήν την πραγματική απαίτηση του μύθου και στην ιταλική κινηματογραφική κουλτούρα, χωρίς να υποχρεωθούμε στον πιθηκισμό των Αμερικάνων, χωρίς αυτές τις μορφές ειδωλολατρίας και εξάρτησης προς τον «τεχνοτρονικό» μπεριαλισμο;

■ Θα ήθελά να σας απαντήσω με ένα παράδειγμα. Το τέλος του *Identificazione di una donna* είναι ένας μύθος. Να ένας τρόπος πειστικός για να ξεπεραστεί η κατάσταση που υπαινιχθήκατε. Είναι ξεκάθαρο ότι για μια ακόμα φορά και λέω μια κοινοτυπία «μετράει» το ποιος δρίσκεται πίσω από την μηχανή, γιατί ο Spielberg θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει αυτά τα μέσα για να φτιάξει ένα άλλο *Duel* ή ακόμα *Sugarland Express*.

● Πέρα από τις αντιγνωμίες, όσον αφορά το περιεχόμενο, κάποιας εποχής το ερώτημα είναι αν αυτά τα νέα μέσα πρέπει να συνδέονται μονάχα με τον πιο κενό συναισθηματισμό ή αν είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν και αλλιώς. Γιατί ήδη υπάρχουν άτομα που υποστηρίζουν ότι ανάμεσα στα δύο υπάρχει μια συμφυής κοινή μήτρα.

■ Κατά την άποψή μου είναι δυνατό να συνδυασθούν κατ' άλλο τρόπο.

● Αλλά τότε πρόκειται για ένα πρόβλημα καθυστέρησης, έλλειψης επινοητικότητας και πολιτιστικής και δημιουργικής και κριτικής ταυτόχρονα.

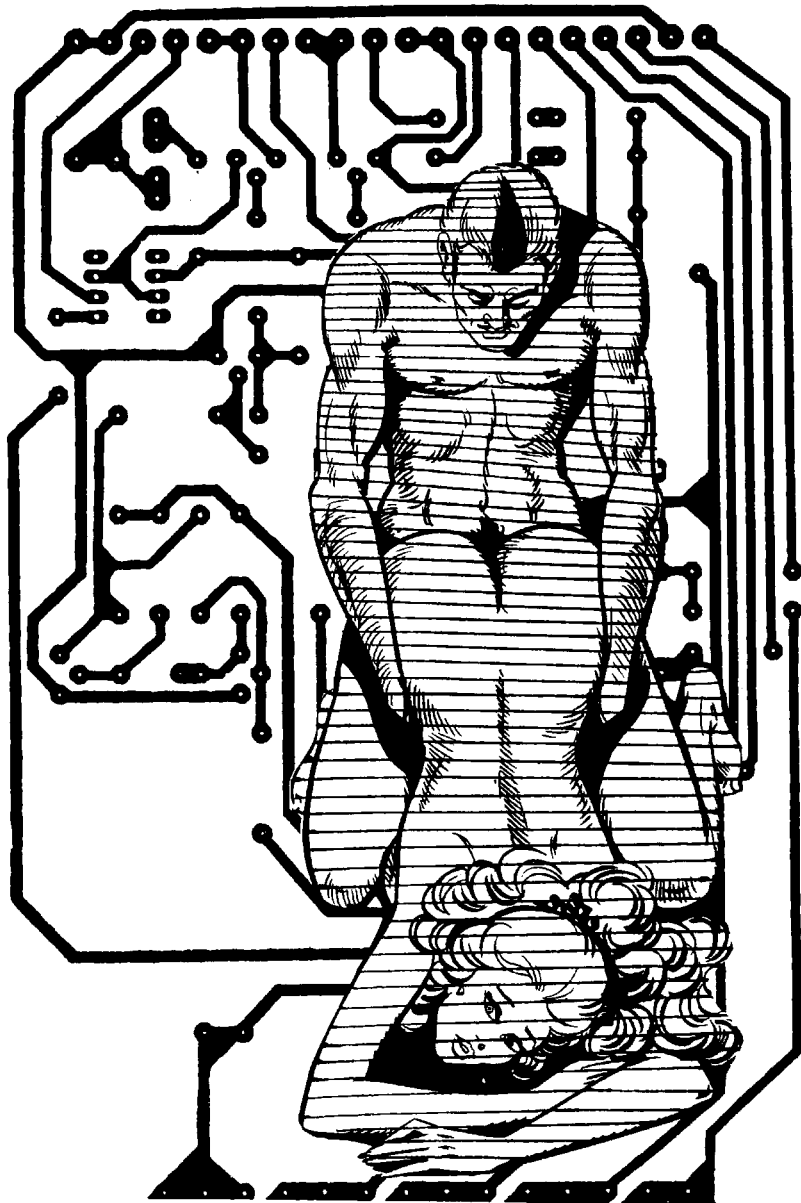
■ Κατά τη γνώμη σας το Oberwald είναι ένας μύθος; Για μένα όχι. Για μένα είναι ένα φιλμ, όπου ο Αντονιόνι προσπαθεί να αποδείξει μια φορά ακόμα ότι η ποιητική του αναπτύσσεται ακριβώς στο επίπεδο αντιμετώπισης της γυναίκας.

Όταν βλέπουμε εκείνη τη σκηνή για την οποία όλοι γελούν, όπου η Μόνικα Βίτι και αυτός προσπαθούν να πλησιάσουν τα χέρια τους, αυτό είναι δίχως άλλο, κατά τη γνώμη μου που επιδιώκει ο Αντονιόνι.

Αλλά θα ήθελα να πω και κάτι άλλο. Και δηλαδή ότι κατά τον ίδιο τρόπο και ο «Αθώος» του Βισκόντι είναι το πιο αντι-ντ' ανουντσιανό φιλμ του Βισκόντι γιατί είναι μια κριτική του Ντ' Ανούτσιο.

Αν αφήσουμε κατά μέρος την πιο μη τυπική περίπτωση, πρέπει να πούμε για τον Αντονιόνι, τον μοναδικό μας σκηνοθέτη που έχει έναν καταπληκτικό συντονισμό με την κριτική-δημιουργική άποψη την πιο υψηπετή με το κινηματογραφικό γίνεσθαι (χθές με τους Γάλλους, σήμερα με τους Αμερικάνους και με τους Γερμανούς), τον μοναδικό δάσκαλο του κινηματογράφου που αναγνωρίζεται από τις τελευταίες φουρνιές των νέων σκηνοθετών που προωθούν την έρευνα, να, εκτός από αυτή την εξαιρετική περίπτωση πρέπει να πούμε ότι κατά τα άλλα εναπομένει μια αδιατάρακτη σιγή στην Ιταλία από όλους τους άλλους. Σ' αυτό είμαι σύμφωνος. Υπάρχουν τρομερές καθυστερήσεις. Μέχρις ότου εμείς χανόμαστε πίσω από τους μαϊάνδρους, ποιού να πώ; του Μπερτολούτσι π.χ. θα είμαστε πάντοτε καθυστερημένοι. Στο σημείο που να συζητάμε ακόμα αν η τεχνολογία είναι πράγμα δαιμονικό ή άγιο.





MICHELANGELO ANTONIONI

Οι νέοι γκουρού γεννιούνται στους computers

«Συζήτηση με τους Albertino Giosta
και Marco Macciantelli»

● *Ο Κόππολα χρησιμοποίησε σε προπαραγωγή την ηλεκτρονική χρησιμοποιώντας τα 35 χιλιοστά κατά την διάρκεια των λήψεων. Μπορεί, λοιπόν, να γίνει λόγος για την ηλεκτρονική στην προ-παραγωγή, στο «editing», στο μοντάζ και κυρίως στην κατασκευή του σεναρίου διαμέσου του μοντάζ;*

■ Όταν έκανα το τελευταίο μου έργο πήγα να βρω τον Κόππολα στο Κολοράδο ενώ αυτός ακόμα τελειωνε την τελευταία του ταινία και μου έδειξε αυτό που είχε κάνει σαν προ-παραγωγή. Δεν έκανε τίποτ' άλλο παρά να γυρίζει τις σεκάνς σε εσωτερικό, για παράδειγμα σε ένα μεγάλο σαλόνι, ακόμα τις σεκάνς και τις κινήσεις που οι ηθοποιοί θα γύριζαν σε εξωτερικά γυρίσματα, τοποθετώντας σκηνικά που απεικόνιζαν τους εξωτερικούς χώρους, σχεδιασμένα από τον ντεκορατέρ. Αυτή είναι μια εργασία που δεν είναι καινούρια, γιατί οι πρόδες ενός φιλμ για τρεις βδομάδες, δηλαδή το να προβάρουν οι ηθοποιοί τους ρόλους τους πριν γυριστεί το φιλμ είναι μια διαδικασία που ο Μπέρκμαν ακολουθεί πάντοτε. Τώρα το γεγονός αυτό είναι ένα πράγμα που δεν επιδοκιμάζω, δεν το επιδοκίμαζα στον Μπέρκμαν και δεν το επιδοκοιμάζω τώρα με τον Κόππολα, τόσο που όταν τον ρώτησα: «Αλλά αυτά τα κάδρα που έχεις κάνει σε προ-παραγωγή καταγραμμένη ηλεκτρονικά σου χρησίμεψαν, συμπίπταν με τα αντίστοιχα που έκανες κατόπιν;» Αυτός απάντησε «Που και που, συχνά, αλλά όχι πάντα» και κοστίζει πάρα πολύ αυτό το πράγμα. Τόσο που αποτελεί τεράστιο κόστος ο συνδυασμός στην λήψη της μηχανής λήψης σε φιλμ με την ανάλογη σε ηλεκτρονική, να γίνει το μοντάζ σε ηλεκτρονική και μετά να μεταφερθεί. Κα-

ταλαβαίνω, το μοντάζ σε ηλεκτρονική είναι ταχύτατο και είναι υπέροχο, γιατί πριν απ' όλα χάνοντας την, ξεκάθαρα χειρονακτική, επαφή με αυτή την ύλη που αποτελεί η ταινία, έχουμε μονάχα και πάντοτε μπροστά στα μάτια (ακόμα και σαν αίσθηση) το φιλμ όπως πρέπει να 'ναι, δηλαδή δεν έχεις πια αυτή την ύλη που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε σένα και την ιστορία του έργου σου, έχεις μονάχα την ιστορία του έργου σου, που παρουσιάζεται στα *μόνιτορ* όπου έρχεται ο υπολογιστής και την προγραμματίζει. Επίσης είναι μια διαδικασία ταχύτατη.

Εγώ εργάστηκα με τρεις υπολογιστές: ένας έψαχνε την ταινία, το κάδρο όπου θρυσκόταν, και σε χρόνο κλάσματος του δευτερολέπτου μου την έδειχνε στην οθόνη της τηλεόρασης: με το δεύτερο επένδυα τα κάδρα και αν ήθελα αλλαγές στο χρώμα μπορούσε να τις κάνει κατά βούληση με τον τρίτο ηλεκτρονικό υπολογιστή τα σταθεροποιούσα πάνω σε μια άλλη ταινία, δια μέσου του οποίου είχα, ανεξάρτητα από αυτό που είχα καταγράψει, το έργο μου *μονταρισμένο* πάνω στο οποίο μπορούσα να κάνω όλες τις αλλαγές που ήθελα...

● *Να, επ' ευκαιρία του πειράματος του Κοππόλα. Ο Κοππόλα δεν παρακολούθησε άμεσα τις λήψεις, μόνο, από ένα πούλμαν σε ξεχωριστό χώρο, έλεγχε απ' τα μόνιτορ...*

■ Συμβαίνει πάντοτε όταν γυρίζει κανείς με ηλεκτρονική. Το 'κανα και γω στο *Oberwald*. Από τη μια υπάρχει το πλεονέκτημα να μην ασκεί στους ηθοποιούς εκείνη την επιρροή και εκείνη την πίεση που η φυσική παρουσιά του σκηνοθέτη επιβάλλει στους ηθοποιούς. Και που τους μειώνει λιγάκι και καμιά φορά τους μπλοκάρει. Οπωσδήποτε υποκρίνονται περισσότερο αν ο σκηνοθέτης είναι παρών, εκτός κι αν είναι πολύ μεγάλοι ηθοποιοί. Απ' την άλλη υπάρχει η δυσχέρεια ότι, βλέποντας το κάδρο που πραγματοποιείται, εγώ δεν μπορώ να επιφέρω όλες τις αλλαγές που θέλω, δεν μπορώ να διορθώσω όσο θέλω. Όχι μόνο, αλλά υπάρχει και μία νέα δημιουργική φάση στην δοκιμή στην ηλεκτρονική. Σε μένα συνέβαινε συχνά. Για παράδειγμα, έχοντας αποφασίσει να κάνω ένα πανοραμίκ ενός ηθοποιού κατά μήκος μιας ορισμένης απόστασης

που αν έπρεπε να κάνω σε φιλμ, πάνω σε ταινία, θα 'λεγα στον καμεραμάν: «Ο ηθοποιός κινείται από αυτό το σημείο Χ σε αυτό το σημείο Ψ, με αυτή την ταχύτητα· κάνουμε πρόβες και δεν υπάρχει πρόβλημα». Αλλά εγώ δεν βλέπω την ενδιάμεση εικόνα, βλέπω την εικόνα στην αρχή και στο τέλος. Την ενδιάμεση την βλέπει για λογαριασμό μου ο κάμεραμάν και ο κάμεραμάν δεν μου επινοεί τίποτε κατά την διακπεραιώση. Αντίστροφα, κατά τη διάρκεια αυτής της δοκιμής, αν εγώ διείδω μια στιγμή χρήσιμη για την σκηνή, ενδιάμεση, εγώ βλέπω και μπλοκάρω την εικόνα, σταματάω και την ενθέτω στο κάδρο, την υπογραμμίζω την κάνω σημαντική όσο εκείνην την αρχική καθώς και την τελική. Γεγονός που δεν συμβαίνει στο φιλμ.

● *Τί σκέπτεσθε σχετικά με τον λεγόμενο «θάνατο του κινηματογράφου»; Είναι ένα πρόβλημα που από διάφορες απόψεις γοητεύει τον Βιμ Βέντερς για παράδειγμα. Η ποιητική του Βέντερς ασχολείται ιδιαίτερα με τον θάνατο του κινηματογράφου σαν θεωρητική γνώση υπό την Χεγκελιανή άποψη της προφητείας αλλά, επίσης, πιο συγκεκριμένα, με τον θάνατο στο φιλμ με την έννοια του «Nick's Movie».*

■ Είναι φυσικά δυο πράγματα τελείως ξεχωριστά. Ο Βέντερς έκανε ένα φιλμ σε 16 mm πάνω σ' αυτά τα πράγματα και εγώ κατάγραψα ένα κομμάτι γι' αυτόν, αντίθετα ήταν μια πολύ ωραία ιδέα γιατί μ' άφηγε μόνον σ' ένα δωμάτιο με μια μηχανή λήψης, που γύριναγε χωρίς οπερατέρ και κάμεραμάν. Εγώ είμωνα ελεύθερος να κάνω ό,τι είθελα, μπορούσα να βγω απ' το κάδρο, επειδή το κάδρο ήταν σταθερό και δεν υπήρχε κανείς για να κουνήσει τη μηχανή λήψης. Πραγματικά θυμάμαι ότι πήγα σε έναν εξώστη, κάθησα, σηκώθηκα και στο μεταξύμίλαγα. Η φωνή μου συνέχιζε να μιλά, αλλά εγώ ήξερα τί «έπαιρνε» η μηχανή και μ' άλλα λόγια προσαρμοζόμουν σ' αυτό το κενό τετράγωνο, εξ αιτίας του οποίου αποδεικνυόταν αρκετά ενδιαφέρον αυτός ο τρόπος του να παίρνεις συνέντευξη από κάποιον και η ερώτηση που μου είχε θέσει αφορούσε κυρίως την αρνητική επιρροή και κατ' αυτή την έννοια μιλούσε για θάνατο, στον κινηματογράφο, δηλαδή για τον θάνατο

ενός ορισμένου κινηματογράφου. Πρέπει να λάβουμε υπ' όψη μας την αρνητική επιρροή του τηλεοπτικού θεάματος καθώς και ενός ορισμένου τύπου φιλμ που όλοι γνωρίζουμε πάνω στην ψυχολογία των θεατών και κυρίως των πολύ νέων, των παιδιών, που κάθονται κολλημένα στην τηλεόραση ακόμα κι όταν μελετούν, ακόμα κι όταν κάνουν άλλα πράγματα. Είναι σαφές ότι η επιρροή αυτού του μέσου πάνω στην νοοτροπία τους θα καταλήξει στη δημιουργία μιας κατηγορίας κοινού στο οποίο δε θα ξέρει κανείς πολύ καλά τί να προσφέρει. Δηλαδή νομίζω ότι ο Βέντερς μίλαγε για τον θάνατο του κινηματογράφου έτσι όπως τον εννοούμε σήμερα και ότι ίσως δεν έχει καμιά σχέση με τον θάνατο στον κινηματογράφο όπως τον αντιμετωπίζει ο Νίκολας Ρέϋ, που είναι τελείως άλλο πράγμα.

● *Από τί πράγμα γεννιέται στην ουσία η επιθυμία για αλλαγή πώς πειραματιζέσθε με το φιλμ «La Ciurma» στην Αμερική;*

■ Έτσι όπως, συγχωρείστε με αν κάνω έναν πολύ τολμηρό παραλληλισμό που οπωσδήποτε δεν τον αξίζω, έτσι όπως ο Πικάσσο έχει την «μπλέ περίοδο» και την «ροζ περίοδο» που προηγούνται άλλων περιόδων του, εγώ είχα την περίοδο της «κάμερας» ας πούμε. Τώρα ελπίζω να έχω μια άλλη. Θα κάνω αυτό το φιλμ που λέγεται «La Ciurma» στην Αμερική στο Μαϊάμι, μετά θα κάνω αμέσως ένα άλλο στη Ρώμη που είναι ένα φιλμ που δεν ξέρω πώς να κατατάξω...

● *Σε ταινία;*

■ Ναι σε ταινία. Θα είθελα πολύ να το κάνω πάνω σε μαγνητοταινία, αλλά είναι πολύ πιθανό να το καταφέρουμε, γιατί είναι για την R.A.I. Επειδή είν' ένα φιλμ που έχει σχέση με τον μυστικισμό δηλαδή θα χρειασθούν και εφφέ. Θα είναι ένα φιλμ για τον μυστικισμό ειδικά από έναν μη κληρικό, θα είναι ένα φιλμ πάνω σε θρησκευτικά προβλήματα αλλά για την ώρα δεν μπορώ να πω τίποτ' άλλο.

● *Έχετε καμιά ανάμνηση από την πανεπιστημιακή σας εμπειρία στην Μπολόνια;*

■ Έχω πολλές αναμνήσεις και είναι αναμνήσεις ζωής. Η

πιο διασκεδαστική ανάμνηση που έχω είναι ίσως αυτή που περάτωσε την πανεπιστημιακή μου ζωή και που αφορά την διατριβή που έκανα. Εγώ ήμουν γραμμένος στις Οικονομικές Επιστήμες, ακόμα κι αν παρακολουθούσα περισσότερο τα μαθήματα της Φιλολογίας γιατί μ' ενδιέφερε περισσότερο, αλλά δεν μπορούσα να την παρακολουθήσω και τυπικά, γιατί προερχόμουν από τεχνικό λύκειο. Αρχικά έβγαλα το Γυμνάσιο και μετά πέρασα σε Τεχνικό Λύκειο για αρκετά ανόητους λόγους, που όμως αποτελούν τμήμα και αυτά της ζωής μου... Αυτά τα χρόνια έπαιζα πολύ τένις, στη Β' κατηγορία, έκανα τουρνουά και, κοντολογίς, διασκεδάζα αρκετά στην Μπολόνια. Αλλά ένα πραγματικά διασκεδαστικό γεγονός υπήρξε η πτυχιακή μου διατριβή, πού ήταν σχετικά με τα οικονομικά προβλήματα του Promessi Sposi. Η θέση μου στην ουσία, ήταν μια απόπειρα να εκμηδενίσω τον Μαντζόνι σαν οικονομολόγο. Ο καθηγητής με τον οποίο προετοίμασα την διατριβή, ο καθηγητής Τζοβαννίνι, ήταν απόλυτα σύμφωνος με αυτή την ιδέα. Και μ' άλλα λόγια διασκεδάσα αρκετά γράφοντάς την.

● *Ποιες ήταν οι «διαθέσεις» της εποχής; Δε θα μπορούσατε να τις περιγράψετε ίσως διαμέσου των εντυπώσεων που η ανάμνησή τους τώρα σας προκαλεί;*

■ Εγώ δεν κοιτάζω ποτέ το παρελθόν. Διαγράφω αμέσως το παρελθόν για ότι με αφορά.

● *Τί σκέπτεσθε για τους νέους, για το μέλλον, για τους νέους σαν προβολή στο μέλλον.*

■ Εγώ δεν έχω παιδιά, δηλαδή δεν ξέρω τους νέους, γνωρίζω τα παιδιά των φίλων μου.

● *Μπορείτε να μας πείτε κάτι γενικά σχετικά με τη νεολαία;*

■ Είναι πολύ δύσκολο να μιλήσει κανείς για τη νεολαία, γιατί δεν υπάρχει μια μόνο νεολαία, υπάρχουν πολλές. Υπάρχουν οι νέοι που ακολουθούν ορισμένους δρόμους, που παίρνουν στα χέρια τους ένα πιστόλι και που έχουν ανάγκη να πυροβολήσουν.

Και εγώ πιστεύω ότι σ' αυτήν τη συμπεριφορά υπάρχει ίσως

στο ασυνείδητό τους, ακόμα και μια συνιστώσα διαυγής πολύ δυνατή και υπάρχουν και αυτοί που αισθάνονται αντίθετα την ανάγκη να διατρέξουν άλλους δρόμους, πολύ πιο «σοβαρούς», όπως λέγεται. Αλλά στο βάθος όλων αυτών που είναι η ζωή των νέων του σήμερα εγώ πιστεύω ότι παραμένει το πρόβλημα της νεολαίας της δικής μου εποχής, που ίσως λύσαμε κατά κάποιον τρόπο και, που αντίθετα σήμερα οι νέοι αντιμετωπίζουν μεγαλύτερες δυσκολίες για τη λύση του. το πρόβλημα αυτό είναι η πλήξη.

Είμαι βέβαιος ότι στο βάθος των προβλημάτων τους υπάρχει αυτό το πρόβλημα, που είναι παντοτινό, που το έχουν πραγματευθεί πολλοί φιλόσοφοι και πολλοί ποιητές αρχίζοντας από τον Λεοπάρντι. Δεν είναι κάτι το καινούριο είναι κάτι το πολύ παλιό.

● *Πριν κάνατε κάποιους υπαινιγμούς για το γεγονός ότι το σώμα πολλών παιδιών, πολλών νέων δια μέσου της θέασης του τηλεοπτικού θεάματος περιορίζεται. Πρόκειται ακριβώς για μια σχέση φυσιολογίας της αντίληψης, το γεγονός του να στέκονται καρφωμένοι μπροστά σε μια οθόνη 4 ή 5 ή και περισσότερες ώρες όπως κάνουν πολλά παιδιά, όλων των κοινωνικών τάξεων και κάθε μορφωτικής προέλευσης. Ας αφήσουμε κατά μέρος την κριτική σχετικά με την φτώχεια ή και τον εκμηδενισμό των πιθανοτήτων να αποκτήσουν πείρα. Πια προβλήματα τίθενται σε αυτούς, που όπως και σεις έχουν αποκτήσει μια τόσο τεκμηριωμένη αρμοδιότητα στο πεδίο των οπτικών επικοινωνιών και των ιδιωμάτων;*

■ *Εγώ πιστεύω ότι είναι ένα αγαθό ότι τα παιδιά κάθονται μπροστά στην τηλεόραση και ότι συνηθίζουν να μην σκέπτονται πια με το μυαλό τους. Και αυτό πιστεύω, αποτελεί τουλάχιστον μια προσωπική μου άποψη, στο μέλλον θα είναι αναπόφευκτο. Ήδη σήμερα, για παράδειγμα, βλέπουμε ότι τα παιδιά δεν ξέρουν να κάνουν αριθμητικές πράξεις, γιατί κι αυτά χρησιμοποιούν μικρούς κομπιούτερς. Τους βλέπουμε στα γραφεία στην Ιταλία και θά 'λεγα και στα σπίτια, στην Αμερική όμως είναι πολύ διαδεδομένος, ο προσωπικός κομπιούτερ που είναι μια συσκευή που λύνει όλα τα προβλήματά μας όχι μόνο τα πρακτικά της προσωπικής μας ζωής, αλλά και προ-*

σωπικά προβλήματα. Έτσι όπως κάποτε ο διομήχανος προσέφυγε, δεν ξέρω πού, στο χαρτομάντη για να ζητήσει συμβουλές σχετικά με μια καθορισμένη επιχείρηση, ή όταν βρίσκονταν ενώπιον μιας καθορισμένης κατάστασης, έτσι σήμερα ρωτιέται ο κομπιούτερ.

Οι κομπιούτερ δεν είναι άτομα, είναι μηχανές που έχουν ανάγκη να προσωποποιηθούν, μ' άλλα λόγια να προγραμματισθούν. Από ποιον; Μπορούμε να πούμε από τους γκουρού του αύριο. Εμείς θα καταλήξουμε να έχουμε τόσους γκουρού όσοι θα είναι αυτοί που θα δίνουν οδηγίες σ' αυτές τις μηχανές: οι μηχανές θα σκέφτονται γι' αυτά. Αυτά, εννοώ τα εγγόνια μας και τα δισέγγονά μας, Εγώ πιστεύω πως θα φτάσουμε εκεί και, μ' άλλα λόγια, καλό είναι τα παιδιά ν' αρχίζουν να προσαρμόζονται σε αυτό τον τρόπο ζωής.

Εγώ πραγματεύθηκα αυτό το πρόβλημα *τηρουμένων των αναλογιών* στην «Κόκκινη Έρημο» και είχα φθάσει στο σημείο να μελετήσω ακριβώς αυτό τον τύπο της νεύρωσης της προσαρμογής ή της μη-προσαρμογής. Έτσι λοιπόν που αυτά τα παιδιά άρχισαν να προσαρμόζονται πάει πολύ καλά. Και ότι προχωρούμε προς ένα σχήμα απο-διανοουμενοποίησης παγκόσμιας νομίζω ότι αποτελεί πια ένα γεγονός.

● *Πού θεωρείτε ότι προορίζονται για να αποθησαυρισθούν οι γνώσεις της εποχής μας σύμφωνα με το πλαίσιο που περιχαράξατε; Σε τί συνίστανται οι νέοι γκουρού;*

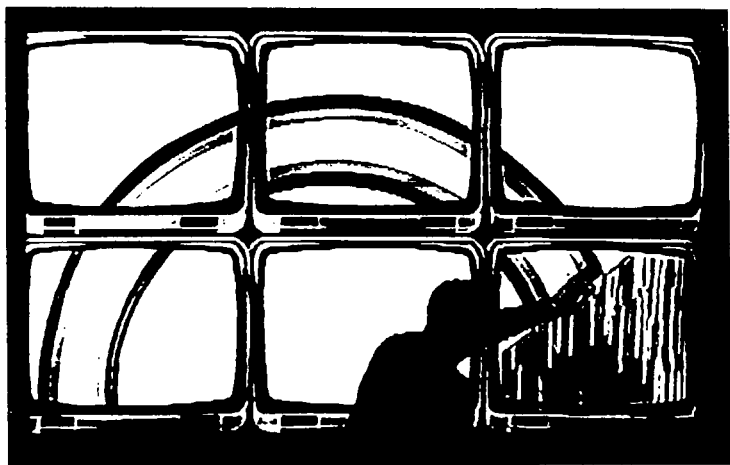
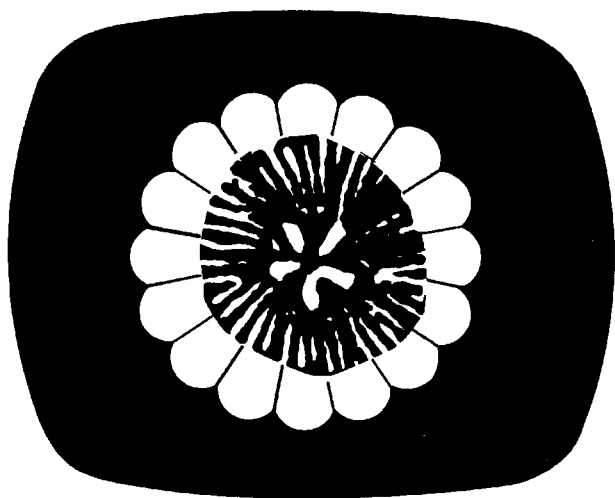
■ Πιστεύω ότι η γνώση θα καταλήξει καθ' ολοκληρία στις μηχανές. Οι νέοι γκουρού εγώ δεν ξέρω ούτε πού θα ζουν ούτε ποιοί θα είναι, τί σώμα και τί σχήμα θά 'χουν, αν θα είναι οργανισμοί κοινής ωφέλειας ή απλά άτομα, αυτό εγώ δεν το ξέρω γιατί δεν είμαι προφήτης. Είναι μόνον μια φαντασία. Έτσι όπως λέω ότι δεν πρέπει να φοβόμαστε την ατομική ενέργεια γιατί είναι αναπόφευκτη, η ατομική ενέργεια να πάρει τη θέση του άνθρακα και του πετρελίου, όταν πετρέλαιο και το κάρβουνο θα έχουν τελειώσει στον κόσμο. Και λέω επίσης ότι δεν πρέπει να φοβόμαστε κάποιον ατομικό πόλεμο πως θα καταστρέψει τη γη. Γιατί τότε θα υπάρχουν πόλεις έξω απ' τη γη, ίσως υπάρξουν πλανήτες κατοικήσιμοι. Θέλω

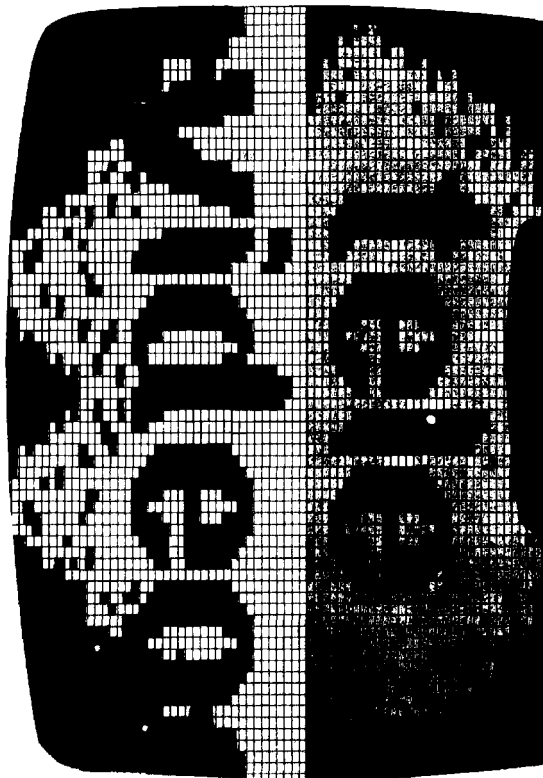
να πω, ότι δεν πιστεύω πως η ανθρωπότητα θα εξαφανιστεί, γιατί διαφορετικά θα πρέπει να σκεφθούμε ότι τίποτα πια δεν έχει νόημα.

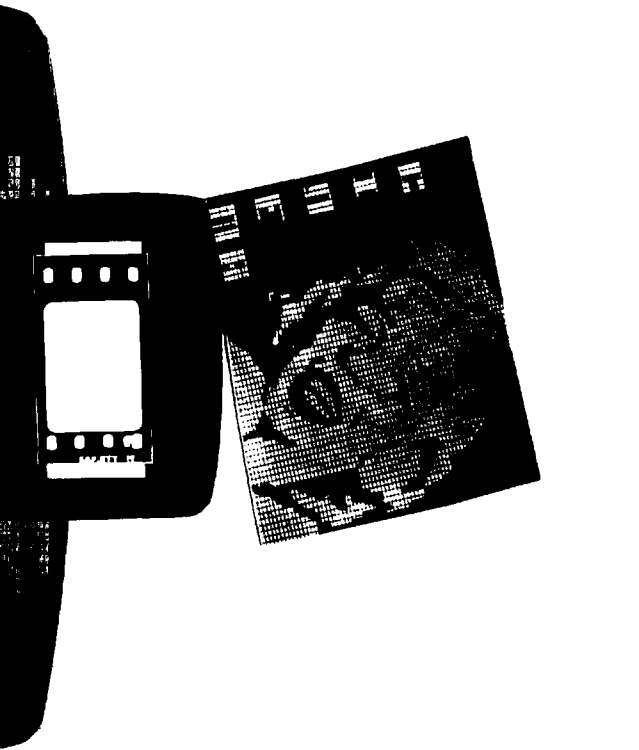
● *Ποιο θεωρείται ότι μπορεί να είναι το «σχήμα της εξουσίας» αυτής της μελλοντικής κοινωνίας της οποίας διαγράψατε τις ανερχόμενες τεχνολογικές απόψεις, εννοείται πάντοτε παραμένοντας σε υποθετικά επίπεδα ή στο χώρο της μεταφοράς.*

■ Εγώ σήμερα δεν ξέρω ούτε καν ποιο είναι το πιο «δίκαιο» σχήμα της, εάν είναι μια σοσιαλιστική κοινωνία ή μια δημοκρατική ή καπιταλιστική. Δεν θά 'ξερα να δώσω μια απάντηση, δεν μπορώ ακόμα να καταλάβω ποιο μπορεί να είναι το σχήμα της εξουσίας του αύριο. Δεν το ξέρω, ειλικρινά, δεν μπορώ να το φανταστώ. Ας εμπιστευθούμε στα παραμύθια των διάφορων Σπίλμπερκ. Ας δούμε τί μας προτείνουν αυτοί, ας τους πιστέψουμε και καλυνύχτα! Ποιος ξέρει πώς θά 'ναι ο κόσμος!









					
ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη
		<p>ἡ λείη</p> <p>Μεγαλο επιπέδου Ελληνισμός και Εθνικισμός Υπόμνημα Έρωτες, Μαρτυρίες & Ηρώες: η Νίκη</p>			
ἡ λείη	ἡ λείη			ἡ λείη	ἡ λείη
					
ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη	ἡ λείη

ΦΙΛΜ

