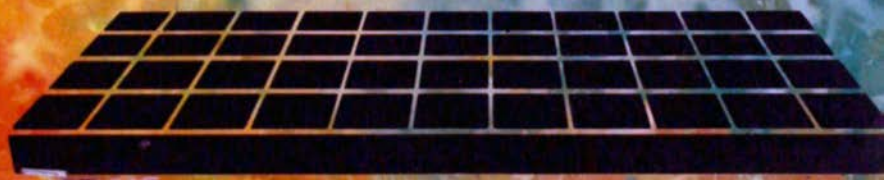


ΦΙΛΜ

29



ΟΠΤΙΚΟ-ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ
ΤΕΧΝΟΣΦΑΙΡΑ



ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση των οπτικοακουστικών τεχνών



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Τασούλα Καραϊσκάκη, Βύρων Κισατζεκιάν, Φοίβος Ευαγγελάτος, Νίκος «Ε». Παναγιωτόπουλος.



ΤΕΥΧΟΣ 29 ● ΓΕΝΑΡΗΣ 1985
Τιμή Τεύχους Δρχ. 250



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Ζωοδόχου Πηγής 3, Αθήνα 142•Τηλ. 360.1331, 360.3234

ΦΙΛΜ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

25ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	9
ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ - Η Νέα Τεχνολογία	18
I. SETTEL & W. LAAS - Η Προϊστορία της Τηλεόρασης	26
M. FENTIMAN - Η Ηλεκτρονική εικόνα: Απόλαυση ή βάσανο;	51
N.J. ΡΑΙΚ - Επίλογος στην Έκθεση της Πειραματικής Τηλεόρασης	61
MICHELANGELO ANTONIONI - Το χρώμα ανατέλλει	71
MAPCO MACCIANDELLI - Μια συζήτηση με τον Fernando di Giammatteo	74
J.L. GODARD - Πορεία προς το φως	81
GIANNI TOTI - Καρδιά του Τηλεμά: Το Αόρατο Σώμα	85
JOHN ALCOTT - Βιντεοδύσσεια	93
TONI VERITA - Σπέσιαλ εφφέ	95
G. CREMONINI - Φανταστικό και φαντασία	101
D. INSOLERA - Φαντασία, Κινηματογράφος, Επιστήμη	113
L. QUARESIMA - Μια εμπειρία χωρίς μνήμη	121



広島からのメッセージ Message from Hiroshima



広島市は、世界の平和の達成とアニメーション芸術の向上を目的として、ASIFA 公認後援による第1回国際アニメーションフェスティバル広島大会を1985年8月18日～23日に開催できることを喜びをもってお知らせします。

アニメーションは、国境や言語を超えて人間相互の理解を深め、平和の達成に貢献します。広島大会は、ASIFA JAPAN の協力を得て、「Love & Peace」を合言葉に、世界の人々が集い、学び、さまざまな交流を通して、笑顔で握手できる祭典にしたいと思います。

1985年は、ASIFA 設立25周年を記念した、また、国連の「国際青年年」に協賛した、「アニメーション年」にあたります。私は、その記念すべき年に、この祭典を、纏綿40周年を迎える広島市で開催することを誇りに思います。

ここに、私は広島市民を代表して ASIFA と広島市の共通の目的を世界に広げるために、世界中から素晴らしいアニメーション芸術と多くの人々が広島に集うことを願い、心からあなたに広島大会への参加を呼びかけます。

第1回国際アニメーションフェスティバル
広島大会会長

広島市長 若木武

I proudly announce that the City of Hiroshima will host "The First International Animation Festival in Japan HIROSHIMA '85" from 18 to 23 August, 1985 with the purpose of both attainment of world peace and progress of animation art, having the authorization and a cooperation of the ASIFA.

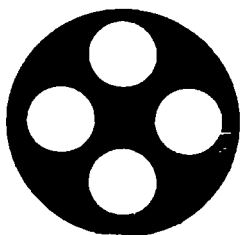
Animations allow to bring the world peace by deepening mutual understanding among any peoples of the world beyond national borders and languages. With a cooperation of the ASIFA Japan, the festival provides a place where people from all over the world get together, learn together, and shake their hands with smiles under the catch phrase, "Love & Peace."

The year 1985 will be devoted to celebrating the Year of Animation for the 25th anniversary of the foundation of the ASIFA in association with the United Nations' International Year of Youth. It is our pleasure that we hold the festival at Hiroshima in this memorable year which also coincide the 40th anniversary of A-bombing.

As a representative of citizens of Hiroshima, I hope that a large number of splendid works of animation as well as people will get together at this city to spread to the world the common goal of the ASIFA and Hiroshima. I sincerely ask every one of you to attend "The First International Animation Festival in Japan HIROSHIMA '85."

Takeshi Araki

Mayor of Hiroshima City
President of The First
International Animation Festival
In Japan HIROSHIMA '85



25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου.

Υποθέτω πως για, κείνον που θα μου ζητούσε μια τακτοποίηση των κάτι λιγώτερο από 50 φιλμ που, στη συνηθισμένη ετήσιά τους σώρευση, ρίχτηκαν (ένα ρήμα αξίζει όσο ένα άλλο) στη φετεινή οθόνη του φεστιβάλ – μια τακτοποίηση ακόμα και με τον «απλό» τρόπο του Μ' Άρεσε / Όχι (μη μιλώντας για τους ρατσισμούς των *Αξίζει να Δείτε* στους καθημερινούς οδηγούς στο παζάρι της εικόνας) – για κείνο λοιπόν τον έτσι απαιτητικό μου «πελάτη» δε θα ήμουν η πιο καλή εκλογή. Το επάγγελμά μου δεν κάνει όλη μου την ευχαρίστηση και, στη βδομάδα μου στη Θεσσαλονίκη, η κριτική επιθυμία (σ' οποιοδήποτε σημείο της γκάμμας της: κάψα, περιέργεια, δουλειά που-πρέπει-να-γίνει ή – για τους εραστές του στόμφου – καθήκον) υποχώρησε κάτω από την πίεση ενός ωρισμένου φίλαθλου πνεύματος, και μεταλλάχτηκε, τουλάχιστο σε μια πρώτη φάση, σ' ένα (ερασιτεχνικό) εθνολογικό ενδιαφέρον. Θα άρχιζα λοιπόν από κει: μεταθέτοντας λίγο την έμφαση, και πηγαίνοντας απ' το ματς (φιλικό τώρα, χάρη στην αριστοκρατική αρχή του «ηθικού έπαθλου») των φετεινών φίλμς στη χρήση που του έγινε.

Θέατρο Ε.Μ.Σ.: In with the In Growd.

Μια πρώτη διαπίστωση θα ήταν: το κοινό του φεστιβάλ, χρονιά τη χρονιά, γίνεται πιο chic (πιο sick;) από μιαν άποψη ποτέ δεν έπαψε να είναι: ο *Κυκεών* του εξώστη στα χρόνια του (ανοιχτού – εννοώ δίχως σπουδαίο πια ρίσκο –, μεγαλόφωνου, κινητικού) μπουμ της πολιτικοποίησης, ας πούμε χρονικά 74 με 78, δεν ήταν ίσως παρά ο τότε τρόπος να είναι κανείς «in με τον in κόσμο» (όπως ο όρος ανακυκλώθηκε από το παλιό ροκ-ν-ρολ τραγούδι στη νέα μαζική μονομανία) και ν' αφισσάρει τα σημάδια του ανήκειν σ' αυτή την κάστα (= οι «Θυμωμένοι Νεαροί», νοσταλγικό κλισέ!) με τους ίδιους αέρες αυτονόητον που ο σημερινός φεστιβαλιστής – σημαντικά πιο κομψός: ίσως μια πίπα ή ένας μικρός τόμος στο χέρι, για τη «διανοούμενη» πινελλιά που «η περίπτωση επιβάλλει»: ή ακόμα με σκούρρα Raybans ντυχτιάτικα για εφφέ μυστηρίου και παρακμής – θα παρακολουθήσει τις προβολές σε (προσεκτική;) σιωπή. Ωστόσο το ουσιώδες είναι αλλού: και μοιάζει να μη παίζεται πια στη στιγμή της εικόνας αλλά λίγο πριν, λίγο μετά, όπως, στον αιώνα της όπερας, εκείνο που ένοιαζε ήταν η κοινωνική επαφή στο foyer, η σύντομη πασαρέλλα ως τη θέση, το χειροκρότημα (μια άλλη ένδειξη του Να Είσαι Εκεί) όντας άλλωστε για την επίδοση μάλλον παρά για το έργο. Η ζήτηση διαμορφώνοντας την προσφορά, η ιταλική όπερα εκφυλίστηκε γρήγορα σε πυροτεχνία. Τάση που (αν θέλουμε να ακολουθήσουμε τη μετωνυμία) το ελληνικό φιλμ – και ακόμα περισσότερο το ελληνικό φεστιβαλικό φιλμ, κατ' εξοχή του μικρού μήκους, που βρίσκει τη μια του διέξοδο σ' αυτό το επταήμερο, μη παύοντας βέβαια να θέλει να είναι μια ωρισμένη «Σκάλα για τον Παράδεισο» (= τηλεόραση, διαφήμιση, φιλμ μεγάλου μήκους) – έχει, στο μεγάλο του μέρος, αποφύγει, έχοντας ένα χρηματοδότη λιγότερο δανδή απ' το κοινό του.

Το παιχνίδι του Κοίτα Με μου έμοιασε έτσι να είναι λιγότερο ανάμεσα σε κοινό και φιλμ, και μάλλον ανάμεσα στην art

groupe που το κοινό της Ε.Μ.Σ. έχει τη λίγο-πολύ ακατάσχετη ροπή να γίνει και στις «προσωπικότητες», συνήθως του ελάχιστον τύπου: τις όχι ακόμα με μια λάμψη *σιγουρευμένη*. Θα διακινδύνευα εδώ μια παράβαση ετικέτας (στο μέτρο που έχουμε πάντα να κάνουμε μ' ένα φεστιβάλ που, το είχα διαπιστώσει και πάλι πριν χρόνια, φαντασιώνεται τον εαυτό του «πολιτισμένο») κάνοντας τη διακριτικότερη πιθανή νύξη στις (από εθνολογική άποψη) άκρως ενδιαφέρουσες περιπτώσεις που η ειδική κάρτα-πρόσκληση δε δείχτηκε απλώς (στην άλλωστε αναπόφευκτη τάξη-θέτρια) αλλά *επιδείχτηκε επίμονα* σ' όλη τη διάρκεια κάθε βραδιάς: γέννηση ενός μπιζού (που μας φέρνει πίσω στη σάλλα της όπερας αλλά – ούτως ειπείν – από μιαν άλλη πόρτα), ενός διακριτικού ή ενός εμβλήματος που, φορεμένο με έμφαση, σε φανερή υπέρβαση της αξίας χρήσης του, δε βλέπω γιατί ήταν εκεί αν όχι για να εστιάσει το βλέμμα του περίφημου «απλού θεατή» πάνω στο «σημαντικό πρόσωπο», κάνοντας έτσι τα πρώτα δήματα ενός μικρού και λίγο θλιμμένου βαλς (αμοιβαίας) ματαιοδοξίας.

Περίπτερο 12: Οι απέξω

Παρά τη δική μου πρόσκληση *-passe-partout* (το πραγματικό προσόν της οποίας ήταν ότι επέτρεπε το ξενύχτι: η ουρά στο ταμείο της Ε.Μ.Σ. αρχίζει στις 6 *πρωί*, το ταμείο ανοίγει στις 9, τα εισιτήρια έχουν τελειώσει στις 10) πήγα συχνά (και ξανά για το μικρό μου εθνολογικό χόμπυ) στις προβολές μια -ώρα- μετά, στο Περίπτερο 12, που συνήθισα να λέω «στους απέξω». Οι υπναράδες του φεστιβάλ – ή οι άτυχοι της πρωινής καρτερίας – ή (έστω) οι πιο αδιάφοροι για το Φοβερό Γεγονός στην Πόλη έβρισκαν εδώ μια πλαστική (και μετακινούμενη κατά βούλησιν) θέση, λίγο σκληρή στο κορμί: οι τουλάχιστον εκκεντρικές συνθήκες προβολής, και ο καπνός των τσιγάρων (με το μερικές φορές όχι δυσάρεστο αποτέλεσμα να βλέπεις το φιλμ σ' ένα είδος κολακευτικής διάχυσης) συμπλήρωναν (και εδώ) το θέμα του Αυτοτιμωρούμενου. Εκτός από

την άλλη ποιότητα της ασκητικής, και τις πιο σπορτίβ εμφανίσεις, οι «Απέξω» δεν έκαναν καμιά διαφορά *σπουδαία*: μερικούς τόνους πιο κάτω όσο αφορά την κοσμικότητα του πράγματος (εδώ όντας εκείνη της φοιτητικής ταβέρνας), το ίδιο ήσυχο, αφασικό γλίστρουμα της εικόνας πάνω σ' ένα γενικευμένο *αδιάφορο*, το ίδιο περιεργα παβλωφικό χειροκρότημα του τέλους: όπως αν *τίποτε πια δε θα έκανε καμιά διαφορά πουθενά*.

Το Φιλμ Απόψε.

Παράδοξα (αλλά ίσως χαρακτηριστικά), η μια φορά που το κοινό επέστρεψε στον παλιό, ευέξαπτο εαυτό του ήταν με την *κάθοδο των Εννιά*, φιλμ «ντεμοντέ» απ' την αφέλεια του να ακολουθεί τις συμβουλές του μάρκετινγκ για Το Μεγάλο Φιλμ, με τρία ή τέσσερα χρόνια καθυστέρηση: τρία ή τέσσερα χρόνια πριν, αυτό το *ακόμα ένα* στη λίστα των κινηματογραφικών (κατα)χρήσεων της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας δε θα είχε σπουδαίο πρόβλημα με ένα κοινό που, θα το επαναλάβω με κίνδυνο μονοτονίας, είναι πάνω απ' όλα «*au courant*».

«*Au courant*» ήθελε να είναι φέτος το φιλμ με τον αόριστα Fritz Lang-ιανό τίτλο *Η Πόλη Ποτέ Δεν Κοιμάται*, και μάλιστα με τον τρόπο του κοκτέιλ: μοιραίοι άντρες (μη λέγοντας τίποτε για τις κυρίες), παρακμή και νύχτα, ροκ-ν-ρολ νοσταλγία, μοτοσυκλέτες, ταχύτητα... «*all shook up*». Το οπλοστάσιο που λάνσαρε πρώτος ο Νικολαΐδης των «Κουρελιών», επηυξημένο με τα (νομίζω τραυματικά για μερικούς έλληνες κινηματογραφιστές) εικαστικά τικ της Dina (λεία εικόνα, “blue” διάθεση) δεν μπήκε εδώ σε μιαν αποφασιστική χρήση, νομίζω από δεύτερες σκέψεις για την αγορά και πάλι: πόσο μακριά πρέπει να πάει κανείς μ' όλα αυτά; Η *Πόλη* διαλέγει να μείνει στα μισά του δρόμου (όπως το μπασταρδεμένο ροκ), καλύπτοντας με τη γυαλάδα μερικών «νέων» κλισέ μια ιστορία που είναι πιο κοντά στην *Επιστροφή της Γηραιάς Κυρίας* απ' ό,τι στον **Wild One**. Μια άλλη φορά ίσως.

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* δουλεύει αντίθετα πάνω σε κλισέ ή τικ (= τα περιβόητα υπερ-γενικά πλάνα) που, στην επανάληψή τους από έργο σε έργο, και στο επίμονό τους ραφινάρισμα, δεν παραπέμπουν πια στη «ζήτηση» παρά της «σφραγίδας του μαιτρ» και μόνο, κάνοντας περίπου αδιανόητη οποιαδήποτε κρίση που δε θα λάβαινε υπ' όψη την αγάπη ή όχι που θα είχε κανείς για το Αγγελοπουλικό στυλ. Για τους εραστές υπήρχε και το *Πλάνο 80*, μια ημίωρη επίδειξη «μικρών μυστικών», που ξεκινά βέβαια με την προϋπόθεση του στάτους του Θόδωρου Αγγελόπουλου σαν «μαιτρ» (με τα μικρά μυστικά του).

«Στυλ» θα πρέπει να είναι πάντως μια πολύ ελιτίστικη λέξη για τον επίσης Θόδωρο Μαραγκό που, φιλμ το φιλμ, μοιάζει να δυθίζεται (ή να υψώνεται: για τον Ηρόκλειτο αυτό δεν είχε σημασία) στην όλο και πιο πλήρη απουσία του (στυλ). Πολύ ιδιοσυγκρατικός υποθέτω για να δω σ' αυτή την εξάλειψη την καρδιά της καρδιάς ενός βαρβάτου, έξω-καρδιά «λαϊκού κινηματογράφου», βρήκα ωστόσο στο *Τι Έχουν Να Δουν τα Μάτια Μου* μια πλήρη εκπλήρωση των υποσχέσεων του τίτλου.

Όστρια είναι ένας τίτλος πιο κρυπτικός, που σ' αυτή την περίπτωση κρύβει άλλη μια παλιά-καλή ιστορία μοιχείας, με την πρωτοτυπία ενός πολλαπλασιασμού επί τρία: έτσι, ο « τρίτος άνθρωπος » είναι εδώ ο έβδομος (« μια γυναίκα » βογγάνε τα « δυο λόγια » στο πρόγραμμα.) Περιμένοντας να ξεραθούν οριστικά αυτά τα Μαντάμ-Μποβαρικά πηγάδια της φιξιόν, απ' όπου δεν ανασύρονται πια παρά βαρετές υποθέσεις, επισημαίνω για τους λάτρεις του kitsch πως το χαριτωμένο τραγούδι του ζενερικ συνοδεύεται από μια ξανθή καλλονή σε υποδρύχιες επιδόσεις.

Και τέλος ήταν οι δυο κωμωδίες. ο *Έρωτας του Οδυσσέα* και η *Λούφα και Παραλλαγή*, οι « επαγγελματικές » δουλειές φέτος. – Από τη λίστα του επίσημου προγράμματος λείπει η « Καρκαλού » του Σταύρου Τορνέ.

Εκείνο που « βάζει μπρος » το μοτέρ της « Καρκαλούς » – φιλμ-αυτοκίνητο όπως είναι άλλωστε, στον Τορνέ, η συνήθεια:

οι εικόνες του *κάνουν τράφικ* περισσότερο από άλλο πράμα – είναι ένα βλέμμα: το βλέμμα που, η διαδρομή των εικόνων αρχίζοντας, επιμένει να βλέπει το ταξί-όχημά τους από μια γωνία μόνο, αποκλείοντας αυτό που τις κάνει να κυλούν σε μια τυφλή ζώνη και γλιστρώντας έτσι την πρώτη κρυπτική μίζα σ' ένα παιχνίδι τους όρους του οποίου δε θα μάθουμε πριν η παρτίδα τελειώσει. Μηχανή (μηχανισμός, μηχανογραφία) που δε χρησιμοποιεί τη δεικτική ισχύ της εικόνας παρά για να κινητοποιήσει το εκτός της: η σπουδαιότητα που έχουν εδώ τα *όρια του πεδίου του ορατού* θα έστελνε την ποιητική ίντριγκα του Τορνέ πίσω στις Hitchcock-ικές σκηνογραφίες σαν μόνο κινηματογραφικό της «προηγούμενο». Από το *corpus delicti* ανάμεσα σε δυο παράθυρα του *Rear Window* ως το φέρετρο στη μπαγκαζιέρα του ταξί της «*καρκαλούς*», εκείνο που μπαίνει σε κρίση είναι έτσι η κυριαρχία του βλέμματος πάνω στα φαινόμενα ή, με κινηματογραφικούς όρους, η *λήψη*.

Η εικόνα και στις δυο περιπτώσεις *κρύβει τις φανερά* ένα πτώμα (κλασική άλλωστε μετωνυμία της εργασίας του πένθους κάθε αναπαράστασης), θα έτεινε να εντοπίσω την εξίσου φανερή *διαφορά* του φιλμ του Τορνέ στην ισχυρά μηνευρωτική του κίνηση. Αν η απόκρυψη, στον Hitchcock, ξεκινά κλωστές φιξιόν όπου το ιστορικό του ξεπεράσματος μιας αναπηρίας μπερδεύεται μ' έναν ηθικό στοχασμό πάνω στην ηδονοβλεψία, η απόκρυψη είναι, στην «*καρκαλούς*», όχι περισσότερο από μια δομική *φάρσα*, που επιτρέπει την ελεύθερη χάραξη ενός δρομολόγιου μέσα στη χώρα των σκιών, επικράτεια όπου ο κινηματογράφος βρίσκει τον κατεξόχτη *τόπο* του: αντίθετα με τον ακρόφοβο Hitchcock-ικό Ορφέα, η κατάδυση, εδώ, δεν έχει την ανεύρεση της Ευριδίκης παρά σαν *πρόσχημα*.

Το Μικρό Φιλμ: Απόψε ή Ποτέ.

Το Φιλμ μικρού μήκους είναι λίγο ο παίχτης-καμικάζι του επταήμερου: έχοντας μόνο μια μίζα σε μια παρτίδα μονάχα

(στα όρια του φεστιβαλικού γκέττο), πρέπει να κάνει παιχνίδι *απόψε ή ποτέ*: η διάρκεια της προβολής του εδώ είναι πρακτικά η μόνη διάρκεια που θα έχει, πριν περάσει στο limbo των φιλμς-φαντασμάτων που στοιχειώνουν την κακή συνείδηση του ελληνικού κινηματογράφου.

Και μετά πρέπει να κάνει *γρήγορα*: ο χρόνος πιέζει, ο χρόνος όντας, στον κινηματογράφο περισσότερο από αλλού, χρήμα. Το στρες είναι βαρύ, και πολύ συχνά το μικρό φιλμ πάσχει από δυσπλασίες: ακρομεγαλίαση της φιξιόν, αναιμία του ανέκδοτου, ή και τα δύο μαζί, όπως στις *Αξέχαστες Βραδιές*, όπου το ανέκδοτο (μια διακοπή ρεύματος) επιστρατεύεται για να δώσει μια μυθοπλαστική ώθηση σε πράματα (= «η κρίση στη σχέση ενός ζευγαριού») που θα ξεδιπλώνονταν καλύτερα στη σχετική άνεση ενός δώρου: η ανάγκη συμπίκνωσης οδηγεί εδώ στην έμφαση, στην υπερβολή, στο κακό γούστο της «εγκυμονούσης στιγμής». Σε μια άλλη περίπτωση (*Διάδρομος 600 Βολτ*) ένα ανέκδοτο (ο θάνατος ενός άνεργου πακιστανού) επικαλείται (μάταια) ένα άλλο (μιας TV-πληκτης Κυρίας-δεντην-Μέλλει) για να πάρει ένα μικρό «συμπλήρωμα ψυχής». Σε μια τρίτη περίπτωση, πολύ πιο συμπαθητική η *εισβολή* του ανέκδοτου (οι τρεις ακροατές μιας νυχτερινής εκπομπής αποκαλύπτονται γείτονες) διαλύει ένα μεγάλο μέρος απ' την επάρκεια αυτού του ελάχιστου της φιξιόν (ένα αργό τράφικ φωνών δίχως αποδέκτη, βλεμμάτων δίχως αντικείμενο) που το φιλμ *103 Νυχτερινοί Μεγάγκυκλοι* φίξαρε επίπονα στα 10 από τα 13 λεπτά του. Τέλος, υπάρχει το Ανέκδοτο είναι Ανέκδοτο είναι Ανέκδοτο (όπως θάλεγε η Γερτρούδη Στάιν): *Διακόσιες Πέντε και Μία, Ευτυχώς...* (θα μπορούσα να συνεχίσω τη λίστα).

Στη Φόρμουλα Μικρό Μήκος/Μεγάλο Μήνυμα, είχαμε, ανάμεσα σ' άλλα, την απίστευτη *Ερωτική Φαντασία* (όπου το «ψυχολογικό αδιέξοδο που αισθάνεται μια σύγχρονη κοπέλα», εκφράζεται» με μπουκάλια και βάζα καλλυντικών κρεμασμένα με μεσηνέζες στο ταβάνι του μπουντουάρ της: τα μπουκάλια κουνιούνται: η σύγχρονη κοπέλλα έρχεται σ' αδιέξοδο)

και την κάπως τυπικά ευαίσθητη *Πιερό*, που ωστόσο εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο την κάθε μικρή δυνατότητα χώρου και εικόνας που είχε. Στην ίδια «κατηγορία», με τον τρόπο τους, οι 48 *Ώρες Πριν, Μια Κυριακή ή κάτι Ζεύγη Νεοελληνικά* αγκομαχούσαν (ή παρέλυαν) προσπαθώντας να πιέσουν Μεγάλα θέματα σε Μικρά Κουτιά.

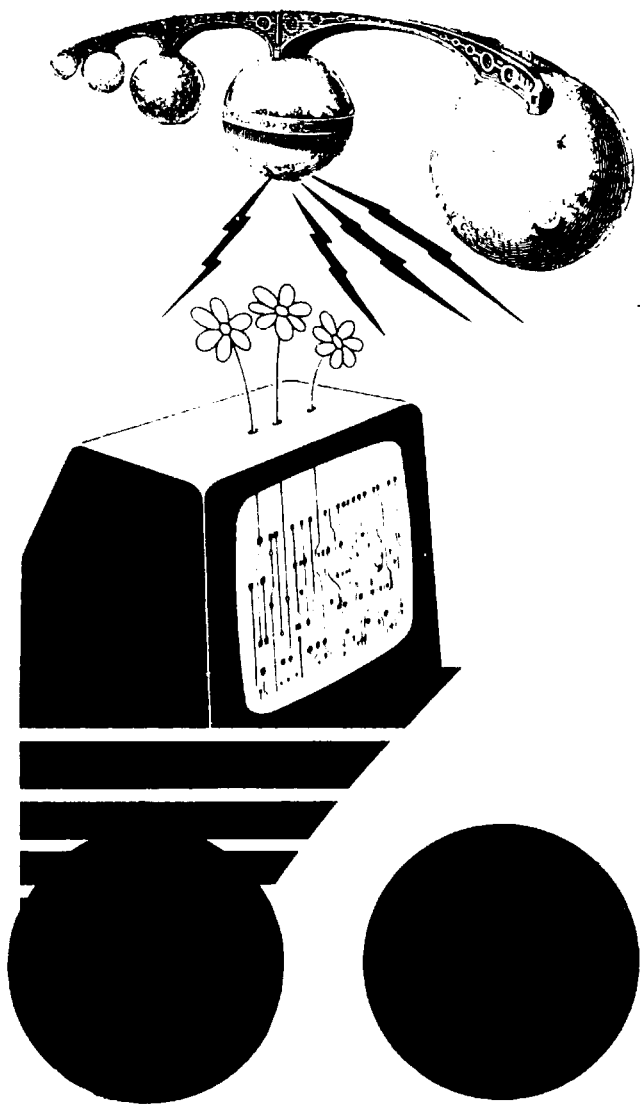
Τα πράγματα πήγαν αισθητά καλύτερα για τις δυο «μικρομέγαλες» (γύρω στα 50' η καθεμιά) κωμωδίες – μια ηθελημένη, μια αθέλητη. Ο *Homo Valium*, (η ηθελημένη) αφηγείται, λίγο με τον «τρελλό» τρόπο των cartoons, τις ταλαιπωρίες ενός υπερ-νευρωτικού υπαλλήλου, και έχει τις διασκεδαστικές του στιγμές, παρά ένα ρυθμό ίσως πιο σπαστικό απ' ό,τι θάθελα. Ο *Σουρεαλισμός στην Ελληνική Ζωγραφική* (η αθέλητη – υποθέτω) έχει τις θείες περιφορές ενός συμπαθητικού κυρίου μέσα σ' ένα ντεκόρ α-λα Madame Tousseaud's: σε τακτά διαστήματα, ο κύριος αυτός τυλίγεται σε (ή ξετυλίγεται από) μια μαύρη Δρακουλο-Βυρωνική κάπα, αποκαλύπτει το πρόσωπό του πίσω από βεντάλιες ή ξυπνητήρια (φανερά η ιδέα του για το Πολύ Σουρεαλιστικό Αξεσουάρ), κοιτά θριαμβευτικά στο φακό και απαγγέλλει με φλόγα ένα μεγαλόπνοο κριτικό κείμενο, από κείνα που στέλνουν υποχρεωτικά τους καλλιτέχνες πίσω στη μητρική κοιλιά και αναζωπυρώνουν το πάθος μου για την εθνολογία. Δυστυχώς, τα ενδιάμεσα πάρε-δώθε μιας πολύ υπνωτικής τρυκέζας δεν άφησε αυτή την ευφάνταστη αναβίωση των διδακτικών μεθόδων της να με συνεπάρει.

Οι δυο οριστικές επιτυχίες σ' αυτό το σύντομο απολογισμό, (που μπέρδεψε τις επίσημες προκρίσεις και τις βραβεύσεις με τις εξορίες στο πληροφοριακό τμήμα) είχαν τον ίδιο συντελεστή: *ολιγάρκεια*. Η απειλή της *Μορμώνας* αρκείται στην υφή ενός κλίματος και στις εντάσεις ενός μετρονομικού ρυθμού για να φτιάξει 15 λεπτά λείου, δίχως «ραφές» κινηματογράφου και μια ιστορία Henry James-ικής γοητείας που δε θα μπορούσε να ειπωθεί αλλιώς, ή σε άλλη διάρκεια. Απ' την άλλη μεριά, οι *Νυχτερινές Αφηγήσεις* (με το σκηνοθέτη των οποίων έχω άλλη μια συνωνυμία) θα μπορούσαν να συνεχίζονται για

οσοδήποτε, μ' οποιοδήποτε τρόπο, έχοντας για μέθοδό τους τη *σώρευση* φράσεων, εικόνων, χειρονομιών, δράσεων που δεν προστίθενται ποτέ σ' ένα τελικό σύνολο (που θα ήταν, ακριβώς, μια αφήγηση) αλλά αφήνουν την πιθανότητα του *περισσότερο* πάντα ανοιχτή: καλή (προσωρινή) στρατηγική ενάντια στην *πίεση του χρόνου*.

ΝΙΚΟΣ «Ε» ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ





ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Η Νέα Τεχνολογία και οι επιπτώσεις της στην παραγωγή και κυκλοφορία των οπτικοακουστικών έργων

Με τους όρους «Νέα Τεχνολογία» ή «Ηλεκτρονική Επανάσταση» εννοούμε ένα σύνολο από μεθόδους και πρακτικές που βασίζονται στην Ηλεκτρονική Τεχνική και που μ' αυτές αντικαθιστούμε το σύνολο ή μέρος της παραδοσιακής Ηλεκτρομηχανικής Τεχνικής και παράλληλα επεκτείνουμε τις δυνατότητές μας τόσο στον τομέα της πραγματοποίησης οπτικοακουστικών έργων όσο και στον τομέα της επικοινωνίας.

Η Ηλεκτρονική Επανάσταση που συχνά πυκνά την παραλληλίζουμε με τη βιομηχανική επανάσταση, έχει την αναλογία της μ' αυτήν στο γεγονός ότι η κλίμακα των μηχανών που εκτείνεται απ' την ατμομηχανή ως το ηλεκτρικό μοτέρ υποκαθιστά και διευρύνει τη μυική ενέργεια ενώ τα ολοκληρωμένα κυκλώματα υποκαθιστούν και διευρύνουν τα αισθητήρια όργανα και την ανθρώπινη εποπτεία.

Ο παραλληλισμός, όμως, αυτός δεν γίνεται διότι αυτές οι δύο τεχνικές επαναστάσεις υποκαθιστούν ανθρώπινες ιδιότητες αλλά κυρίως γιατί δημιουργούν προϋποθέσεις και αποτελέσματα τέτοια ώστε η παρέμβασή τους στο κοινωνικό γίνεσθαι θεωρείται μείζονος σημασίας. Έτσι, λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι τόσο η Βιομηχανική όσο και η Ηλεκτρονική Επανάσταση είναι επαναστάσεις τεχνικές μεν, αλλά με άμεσες και ευρύτερες επιπτώσεις στην ιστορική εξέλιξη.

Ήδη, παρά το γεγονός ότι οι εφαρμογές είναι εξαιρετικά περιορισμένες οι επιπτώσεις είναι ήδη πολύ σημαντικές. Απ' την εποχή του Λυμέρ ως και μόλις πρόσφατα πολύ λίγα πράγματα είχαν διαφοροποιήσει την υλικοτεχνική βάση του κινηματογράφου. Όλες αυτές τις διαφοροποιήσεις μπορούμε να τις δούμε μόνο σαν βελτιώσεις και όχι σαν ριζικές αναπροσαρμογές ή ουσιαστικές μεταλλαγές. Με την εισαγωγή της ηλεκτρονικής έχουμε αρχικά προσθήκες σε λειτουργικά μέρη μηχανικών κατασκευών και στη συνέχεια ηλεκτρονικά συστήματα στα οποία τα μηχανικά μέρη έχουν γίνει περιφερειακά. Στο εξής δε θα μπορούμε πια ν' αναφερόμαστε στον κινηματογράφο παρά μόνο σαν ένα παρελθόν, σαν ένα στάδιο στην εξέλιξη του θεάματος της οπτικοακουστικής διατύπωσης και επικοινωνίας. Οι τεχνολογικές προβάσεις που αυτή τη στιγμή βρίσκονται σε εξέλιξη στον τομέα της οπτικοακουστικής διαμόρφωσης και διατύπωσης μηνύματος καθώς και οι μορφές πολλαπλής επικοινωνίας, μπορούμε να τις θεωρήσουμε σαν ένα αναπόσπαστο μέρος της γενικής ηλεκτρονικής επανάστασης με την οποία συμβαδίζουν οργανικά και ν' απακαλέσουμε αυτό το σύνολο ερευνών, μεθόδων, επιτευξέων και εφαρμογών, **ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΟΣΦΑΙΡΑ**. Η έκταση και το περιεχόμενο του όρου δεν αναφέρονται τόσο σε προσδιοριστικούς και περιοριστικούς παράγοντες όσο σε εύκαμπτες μεταβλητές διάκρισης και ανάκλησης.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ:

ΑΝΑΛΟΓΙΚΗ & ΨΗΦΙΑΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

Σαν αναλογική τεχνολογία μπορούμε να καλέσουμε το σύνολο της παραδοσιακής τεχνολογίας όπου η ανταπόκριση μεταξύ υλικών φορέων και μέσων που παίρνουν μέρος σ' όποιονδήποτε μετασχηματισμό είναι άμεσα ή έμμεσα αναλογική: δηλ. σε κάθε ενέργημα αντιστοιχεί ένα αντανakλαστικό

επιτέλεσμα ευθείας ή αντεστραμμένης αναλογίας. Στην αναλογική τεχνολογία το βασικό αντιληπτικό σχήμα είναι η σχέση αίτιου και αποτελέσματος που 'ναι μια σχέση εξαρχής δεσμευτική. Στην ψηφιακή τεχνολογία, είναι προκύπτουσα από μια πιθανολογική διεργασία και χάνει τον απόλυτα δεσμευτικό της χαρακτήρα. Επίσης, χαρακτηριστικό για την αναλογική τεχνολογία είναι η έννοια της μήτρας, του πρότυπου και του αντίτυπου στα οποία η εντροπία είναι σταθερό μέγεθος θετικής φοράς με εκφυλιστικά αποτελέσματα. Στην ψηφιακή τεχνολογία, τώρα, αυτό που προέχει είναι ο κώδικας και το σύστημα.

Τα πάντα μεταφράζονται σε στοιχειώδεις μονάδες και λαμβάνουν μια απόλυτη αριθμητική τιμή ή απλώς αντιστοιχούν σ' έναν αριθμό που με βάση τον κώδικα ή το πρόγραμμα και το δοσμένο περιβαλλοντικό σύστημα παράγουν και αναπαράγουν τα φαινόμενα σε ποικίλες μορφές αρκεί μεταξύ τους να υπάρχει τρόπος συμβατότητας. Η υποκατάσταση της μήτρας απ' τον κώδικα εξουδετερώνει την εντροπία και έτσι δεν υπάρχουν πρωτότυπα και αντίτυπα σε διαρκή εκφυλιστική διεργασία.

Όλα τα φαινόμενα-προϊόντα της ψηφιακής τεχνολογίας αποτελούν σταθερές αντιεντροπικές νησίδες στις οποίες η έννοια της φθοράς είναι μια υπόθεση υπερπεριβαλλοντική. Στην κλίμακα που η ψηφιακή τεχνολογία υπάρχει και λειτουργεί για την ώρα η προβλέψιμη εντροπία είναι 0 και συνεπώς η φθορά ανύπαρκτη. Αυτός είναι και ο λόγος που πιστεύουμε ότι όλα τα οπτικοακουστικά έργα ή και κάθε αισθητή μορφή που μπορεί να λάβει οπτική ή ηχητική διατύπωση θα διασωθούν σε μεταλλικούς δίσκους ψηφιακής εγγραφής.

Εδώ, πρέπει να σημειώσουμε πως η ψηφιακή τεχνολογία δεν υποκαθιστά στο σύνολό της την αναλογική αλλά μόνο παίρνει την πρωτοκαθεδρία της εξελικτικής διεργασίας όντας μέσα σ' έναν ωκεανό αναλογικής συμπτωματοκότητας τον οποίο οφείλει να μετουσιώσει σε σταθερούς κώδικες.

ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΡΟΒΑΣΕΙΣ: ΝΟΗΤΕΣ & ΑΙΣΘΗΤΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ

Στην περιοχή που εξετάζουμε, αυτήν της Οπτικοακουστικής Τεχνόσφαιρας η Νέα Τεχνολογία έχει να επιδείξει μια έντονη ενεργητικότητα προαγωγής του αισθητού σε βάρος του νοητού για λόγους λειτουργικής προσαρμογής στα πρότυπα της αναλογικής παράδοσης.

Το γεγονός είναι ότι το ίδιο το νοητό φρονίζει να μεταμορφωθεί σ' αναγνωρίσιμο αισθητό, να εσωτερικευθεί απ' την παράδοση της ετεροαντανάκλασης και να λειτουργήσει στις περιβαλλοντικο-κοινωνικές συνθήκες που απαιτούν αρχικά φίλια προσέγγιση του χρήστη και μετά αυτόνομη αποδοχή του κοινού. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η Νέα Τεχνολογία κάνει αυτό που ο Mc Luhan είπε πως συμβαίνει για κάθε τεχνολογία: «Κάθε τι νέο προσπαθεί να επιβεβαιωθεί με την παλιά μέθοδο», και θα πρόσθετα πως ορίζεται αρνητικά, δηλαδή συμβαίνει χωρίς τις προϋποθέσεις που συνέβαινε. Όμως, το σημαντικό γεγονός είναι ότι τουλάχιστον πρακτικά δεν πρόκειται για το ίδιο φαινόμενο. Η θεωρία της προέκτασης έχει τα όριά της. Το αυτοκίνητο δεν είναι αμάξι δίχως άλογα. Μπορεί στην ανθρωπομορφική κλίμακα να 'ναι το διάδοχο μέσο μεταφοράς, η σχέση όμως ποσότητας-ποιότητας δεν είναι συμβατή σαν συνέχεια αλλά μάλλον σαν ασυνέχεια: δηλαδή, σαν άλλη τάξη φαινομένων, οντοτήτων και λειτουργιών.

Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τα φαινόμενα που μπορούν να λάβουν οπτική διατύπωση και συνεπώς μπορούν να γίνουν θεατά είναι αυτά που είναι ήδη τέτοια, είτε στο πλαίσιο του ορατού φάσματος, είτε πέρα απ' αυτό και στα οποία μπορεί να γίνει αναγωγή, καθώς και

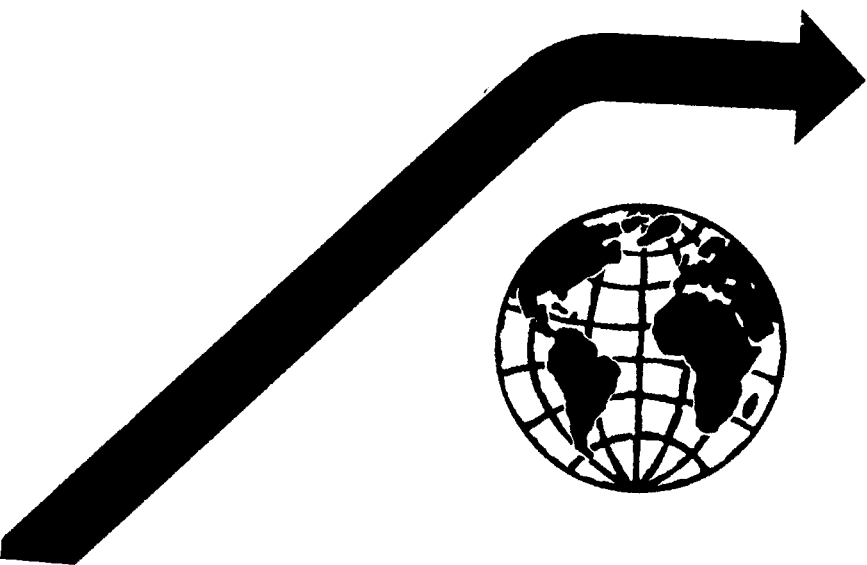
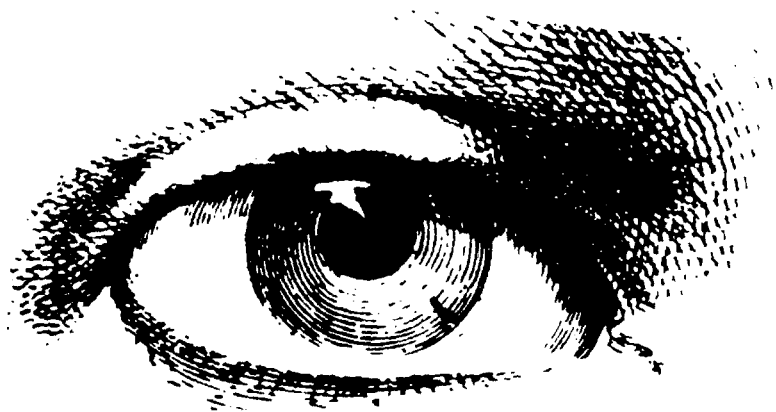
φαινόμενα καθαρώς νοητά που μπορούν να διατυπωθούν αφού προγραμματισθούν με τρόπους που κάθε δημιουργός ή χρήστης επινοεί για κάθε περίπτωση ειδικά. Η Νέα Τεχνολογία υποβιβάζει τις γενικές χρήσεις στα επίπεδα της αναπαραγωγής και της ρουτίνας και προάγει τους ειδικούς χειρισμούς την παραγωγή και τη δημιουργία.

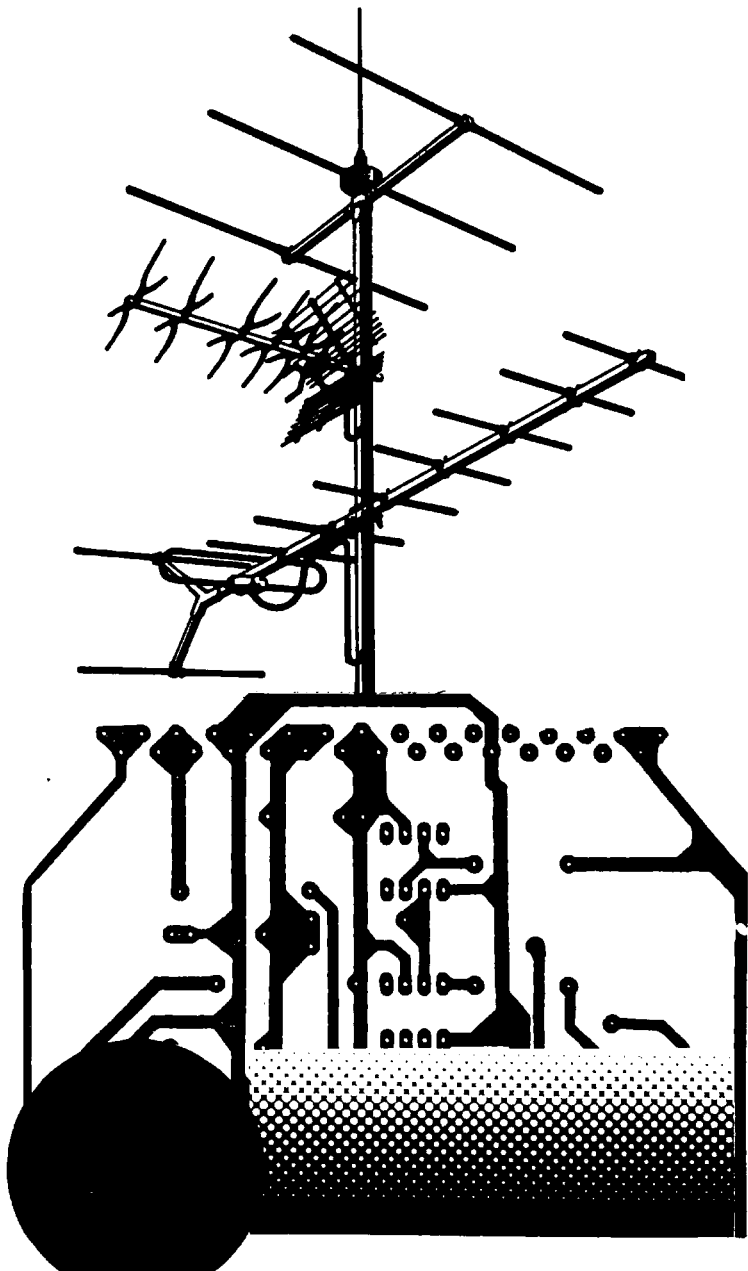
ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Μέχρι στιγμής οι εφαρμογές στην παραγωγή και την επικοινωνία δεν έχουν λάβει ακόμα τις διαστάσεις που θα μπορούσαν να έχουν λάβει, εξαιτίας παγιωμένων θεσμών διαφορετικών δομών εξουσίας που αντιστέκονται και επαγγελματικής και μορφωτικής ανεπάρκειας. Οικονομικούς λόγους δεν μπορεί να επικαλεστεί κανείς γιατί η μείωση του κόστους είναι τόσο θεαματική που σχεδόν δεν υπάρχουν συγκρίσιμα μεγέθη.

ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ

Μια απ' τις πιο ουσιαστικές επιπτώσεις από τη γενικευμένη χρήση της Νέας Τεχνολογίας κυρίως στον τομέα της επικοινωνίας είναι η πλήρης αποκέντρωση και η κατάλυση της υφιστάμενης μονοδιάστατης ιεραρχίας. Οι λόγοι που υποχρέωναν τους ανθρώπους να συγκεντρώνονται στα αστικά και μητροπολιτικά κέντρα και που μπορούν να συνοψιστούν σε κοινωνική θέση, τροφοδοσία και επικοινωνία, εκλείπουν οριστικά. Δεν υπάρχει πλέον λόγος να καταφύγει κανείς σ' ένα αστικό κέντρο σ' αναζήτηση κοινωνικής θέσης και εργασίας ή για κάλυψη των τροφοδοτικών του αναγκών και σε λίγο δε θα υπάρχει λόγος ούτε και για τις επικοινωνιακές του ανάγκες γιατί η τηλεματική μπορεί ήδη να καλύψει αυτές τις ανάγκες με ελαχιστοποιημένο χρόνο προσπέλασης ανεξάρτητα από τη θέση πρόσδεσης σε σχέση με την πληροφοριακή πηγή.





IRVING SETTEL & WILLIAM LAAS

Η ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ

Η τηλεόραση μπορεί να 'ναι ένα αντιμαχόμενο θέμα, αλλά σκοπός μας εδώ δεν είναι να δώσουμε έναυσμα για επιχειρηματολογία. Σ' αυτό το κείμενο δεν επιχειρούμε ούτε να κρίνουμε ούτε να προβλέψουμε το μέλλον της Τ.Υ. Θα αφήσουμε το ίδιο το μέσο να μας πει τη δική του συναρπαστική ιστορία. Μόλις εδώ και 35 χρόνια, ένα νέο είδος επικοινωνίας μηχανεύτηκε μία πολιτιστική επανάσταση, όμως το 'κανε κάτω από μία επίφαση παιχνιδιού. Εκτός απ' τους νεώτερους αναγνώστες, όλοι αναπολούν με νοσταλγία τις μεγάλες στιγμές που απεικονίζονται εδώ, «μεγάλες» είτε με την έννοια του αείμνηστου, είτε του διαδόχου. Βρισκόμασταν εκεί με τα μάτια κολλημένα στη λυχνία που τρεμόσβηνε. Την βλέπαμε να μεγαλώνει στο μέγεθος και στις ικανότητες· νιώθαμε την επίρρειά της χωρίς καν συνείδηση των επιπτώσεων. Τώρα ξέρουμε.

Απ' όλες τις εφευρέσεις που σημαδεύουν τις μεγάλες εποχές στην ιστορία της επικοινωνίας, η τηλεόραση αξιολογείται σίγουρα σαν η μεγαλύτερη μετά την εμφάνιση του γραπτού λόγου. Ο τηλεγράφος, το τηλέφωνο, ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο, ακόμα και το ταχυδρομείο άλλαξαν ριζικά τον τρόπο ζωής των ανθρώπων.

Η τηλεόραση αλλάζει τον τρόπο σκέψης μας. Μεταδίδει μέ-

σα σε μια στιγμή ένα αντίγραφο πραγματικών γεγονότων με την κίνηση, τον ήχο και το χρώμα που χαρακτηρίζουν την ζωή. Είναι καθαρή ηλεκτρονική μαγεία, κάτι παράξενο για τον κόσμο, και γι' αυτούς που σκέφτονται σοβαρά, μάλλον τρομακτικό. Από τότε που ο άνθρωπος πρωτοέμαθε να βάζει τις ιδέες του στο χαρτί, χιλιάδες χρόνια πριν, καμιά καινούργια τεχνική μετάδοση ιδεών δεν είχε τέτοιο αντίκτυπο στον πολιτισμό.

Μπορεί να μοιάζουν μεγαλειώδεις αυτές οι λέξεις, για ένα επίμονο γυάλινο μάτι μέσα στο σαλόνι που μερικοί αποκαλούν «χαζοκουτί», ιδιαίτερα όταν «σαπουνόπερες» και διαφημιστικά μπύρας πεταρίζουν διασχίζοντας την φωσφορίζουσα οθόνη. Όμως δεν είναι υπερβολή το να βάζει κανείς την ετικέτα του επαναστατικού στην τηλεόραση. Ο Marshall MacLuhan, ο Καναδός φιλόσοφος της εποχής της Τ.Β., λέει κάπως κρυπτικά: «το μέσον είναι το μήνυμα». Με τέτοιους λεπτόχρωους, αλλά διεισδυτικούς, τρόπους που δεν είμαστε ακόμη βέβαιοι για το τι σημαίνουν, η τηλεόραση, όχι μόνο μεταφέρει πληροφορία, αλλά την δημιουργεί. Ένα γεγονός συμβαίνει, ένας λόγος εκφωνείται, ένα δράμα παίζεται. Ότι έγινε πραγματικά δεν μπορεί ν' αλλάξει, η αλήθεια του δεν αλλάζει, κι όμως όταν βλέπεται στην τηλεόραση, το «μήνυμα» «του γεγονότος» όντως αλλάζει. Δηλαδή το αποτέλεσμα που έχει σ' αυτόν που το δέχεται διαφέρει απ' αυτό που θα είχε οποιοδήποτε άλλο μέσον.

Απ' την εποχή του Μωϋσή και για αιώνες προηγουμένως, οι πολιτισμένοι άνθρωποι είχαν την συνήθεια να προσαρμόζουν τον τρόπο σκέψης τους στα μέτρα μιας τακτικής ακολουθίας λέξεων. Το λογικό συμπέρασμα – το μήνυμα – βγαίνει μέσα από μια σειρά νοητικών θημάτων. Όταν παρακολουθούμε τηλεόραση, τα περισσότερα από τα δήματα υπερπηδιούνται. Η πραγματική ζωή κυλάει εύκολα μπροστά στα μάτια, τ' αυτιά και το νου μας – ή τουλάχιστον έτσι δείχνει. Ο θεατής-ακροατής δεν χρειάζεται να μετρήσει μια-μια τις λέξεις και να εξηγήσει το μήνυμα. Είναι εκεί. Έχει τουλάχιστον πειστεί ότι έπιασε το νόημα, καθώς είναι κατακυριευμένος απ' αυτό. Επειδή η εικόνα ενός γεγονότος είναι ασύγκριτα πιο κοντά στη πραγματικότητα από οποιαδήποτε γραπτή ή προφορική

αναφορά, η τηλεόραση έχει ένα τρόπο να γίνεται πιο αληθινή από την ίδια τη ζωή.

Στα τελευταία χρόνια η τηλεόραση προώθησε μια επίδειξη της επαναστατικής της ισχύος ανακοινώνοντας τρεις πολιτικές δολοφονίες κι ένα πόλεμο στο Βιετνάμ. Το καινούργιο μέσο πρόσθεσε άλλη μία διάσταση στην τραγωδία του έθνους, που πολύ αποτελεσματικά επηρέασε τον εθνικό χαρακτήρα. Όταν διαδίδονται με λέξεις, οσοδήποτε ζωηρά και αιφνιδιαστικά κι αν είναι, τα θλιβερά γεγονότα παραμένουν για τους πιο πολλούς αφηρημένα, σαν να συμβαίνουν πολύ μακριά, σε κάποιον άλλο. Καταφθάνοντας στην τηλεόραση, κραυγάζοντας και θρηνώντας στα ιδιαίτερα του σπιτιού· μας βομβαρδίζουν άμεσα.

Σαν μέσο ψυχαγωγίας, η τηλεόραση αλλοιώνει τις διαδικασίες σκέψης μας μ' ένα τρόπο ενοχλητικό. Όταν η κοινωνία παρελαύνει στην αφθονία και την ευθυμία της μέσα σε ημίωρα αποσπάσματα κατά τη διάρκεια της μέρας, οι λιγώτερο ευνοούμενοι, είτε είναι ανικανοποίητοι φοιτητές, είτε και νέγροι, ή άλλα άπορα στοιχεία, αρχίζουν κι ανησυχούν. Μία έμφαση στη βία του τηλεοπτικού δράματος έχει αναταράξει κοινωνιολόγους και μέλη του κογκρέσσου, όπως και η άποψη της δημόσιας υγείας για τις διαφημίσεις των τσιγάρων. Σε μια τελευταία προσφορά συλλογισμών του, ο McLuhan έπαιξε με τις λέξεις: «το μέσον είναι το *μασάζ*» (*message* = μήνυμα/*massage* = μασάζ). Ένα παιδί που γεννιέται μέσα στο συνεχές «μασάζ» της τηλεόρασης, σε μια προσωπική συμμετοχή, είτε πραγματική, είτε φανταστική δια μέσου του ηλεκτρονικού ματιού, θα μεγαλώσει μ' ένα διαφορετικό είδος πνεύματος από τον διδαγμένο με λέξεις πατέρα ή παππού του.

Το αν οι επιπτώσεις τούτης της σύγχρονης μαγείας είναι για καλό ή για κακό, έχει πολύ συζητηθεί. Η τηλεόραση χαιρετήθηκε απ' τους παιδαγωγούς για τις δυνατότητές της, καταδικάστηκε απ' τους κριτικούς για τις ελλείψεις της, έγινε αντικείμενο ειρωνίας απ' τους διανοούμενους, καταβροχθίστηκε ολόκληρη από τα μεγαλύτερα τμήματα του πληθυσμού. Ένα γεγονός είναι φανερό: εξ' αιτίας του αντίκτυπου της τηλεόρασης ο κόσμος δεν θα είναι ποτέ ξανά ο ίδιος. Το μέλλον μας έχει τεθεί σε μία καινούργια κατεύθυνση, απ' όλες τις απόψεις

που μπορεί κανείς να φανταστεί, σε όλους τους κοινωνικούς θεσμούς, τα ήθη, τα πιστεύω ή τα συστήματα αξιών. Μερικές από τις αλλαγές αυτές έχουν ήδη φανεί στην Show business, στα σπορ, στις πολιτικές καμπάνιες, στην αστική αποδιοργάνωση. Άλλες μπορεί κανείς μόνο να τις μαντέψει με φόβο και τρόμο που συνοδεύουν πάντα την αλλαγή, ίσως όμως και με κάποια δόση αισιοδοξίας. Εάν το κρίνει κανείς ιστορικά, η βελτίωση στην επικοινωνία ήταν πάντα για το καλό της ανθρωπότητας, ποτέ για το κακό. Και η τηλεόραση είναι η μεγαλύτερη βελτίωση απ' όλες.

Πώς άρχισε.

Πολύ παλιότερα απ' ότι υποπτεύονται οι περισσότεροι, αυτό το κάποτε εποικοδομητικό, ανατρεπτικό, διασκεδαστικό, ενοχλητικό, πληροφοριακό, γελοίο, ευγενές, ποταπό και πάντα εκπληκτικό μέσο ξεκίνησε σαν μία λάμψη στα μάτια ενός ηλεκτρονικού μπαλωματή. Λέμε «εκπληκτικό» γιατί αν θεωρηθεί σαν τεχνολογία καθαρά, η τηλεόραση είναι σχεδόν απίστευτη. Όλα τα προηγούμενα είδη επικοινωνίας είχαν σοβαρούς περιορισμούς. Πεντακόσια χρόνια απ' όπου ο Γουτεμβέργιος εφεύρε την τυπογραφία, πλατιές μάζες του παγκόσμιου πληθυσμού δεν μπορούν ακόμη να διαβάσουν. Ο τυπωμένος λόγος δεν επικοινωνεί με αυτούς. Ακόμη και το ραδιόφωνο περιορίζεται απ' τη γλώσσα. Σε ένα ιστορικό παράδειγμα, ο κόσμος δεν είχε πλήρως καταλάβει τον Αδόλφο Χίτλερ, ώσπου ήταν πολύ αργά. Εν μέρει, γιατί δεν άκουσε στο ραδιόφωνο τους εγκληματικούς λήβελλους που εκφωνούσε στη δική του γλώσσα, τα γερμανικά. Αντίθετα η τηλεόραση δεν γνωρίζει αγράμματους. Τα μικρά παιδιά καταλαβαίνουν τι παρακολουθούν στην οθόνη του σπιτιού. Ακόμη και οι γάτες και οι σκύλοι μοιάζουν να το βρίσκουν συναρπαστικό. Η επικοινωνία δια μέσου της T.V. είναι και στιγμιαία και ολοκληρωτική. Για πρώτη φορά μετά την Γένεση ο άνθρωπος έχει την δύναμη να διεισδύσει βαθειά στις αισθήσεις όλων των συνανθρώπων του, παντού, με την ταχύτητα του φωτός.

Όταν η λέξη «τηλεόραση» εισέδωσε για πρώτη φορά στα λεξικά μας, μερικοί γλωσσολόγοι μεψιμοίρησαν. Συνδοιάζει μία ελληνική ρίζα (tele-τηλε, μακρὰ) με μία λατινική ρίζα

(video, videre, βλέπω) σ' ένα κακό ταίριασμα που προσβάλλει τους ακαδημαϊκούς. Αλλά στην ουσία το «μακρυά-βλέπω», σε δύο γλώσσες, είναι απόλυτα κατάλληλο. Η λέξη υπονοεί μία αληθινά διεθνή επιστήμη που είναι απόρροια όχι μόνον της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης, αλλά και όλων των επόμενων πολιτισμών στην Ευρώπη και την Αμερική. Αρκετά χρόνια πριν, η σοβιετική προπαγάνδα προκάλεσε τα σχόλια του κόσμου υποστηρίζοντας ότι η τηλεόραση ήταν ρώσικη εφεύρεση. Το γεγονός είναι ότι ένας προ-επαναστατικός ρώσος, ο Μπόρις Ρόσιγκ και ένας αμερικάνος ρώσικης καταγωγής, ο Vladimir Zworykin, πράγματι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της T.V. – αλλά αυτό είχαν κάνει και πολλοί άλλοι, διασκοπριζόμενοι σε πολλές χώρες και αρκετές χιλιετηρίδες. Η εποχή του ενός ανθρώπου, της μιας πατέντας, σ' αυτόν τον τομέα, τελείωσε με τον δέκατο ένατο αιώνα. Ο τηλεγράφος μπορεί να είχε τον Morse του, το τηλέφωνο τον Bell, ο ασύρματος τον Marconi του, αλλά και αυτό μπορεί ν' αμφισβητηθεί. Ο Ισαάκ Νεύτων είπε κάποτε: «εάν είδα μακρύτερα, ήταν επειδή στηριζόμουν στους ώμους γιγάντων». Και ο Άλμπερτ Αϊνστάϊν: «η εσωτερική και η εξωτερική ζωή μου βασίζονται στους μόχθους άλλων ανθρώπων, ζωντανών και νεκρών». Η τηλεόραση πράγματι έχει χτισθεί με το μόχθο γιγάντων. Είναι ο καρπός τουλάχιστον μιας ντουζίνας ξεχωριστών κατευθύνσεων επιστημονικής και μηχανολογικής έρευνας, που συνέκλιναν στον εικοστό αιώνα, μέσα από μια οργανωμένη προσπάθεια χαρακτηριστική για τους καιρούς μας. Και ακόμη είναι στην παιδική της ηλικία.

Τί κάνει η τηλεόραση

Η τηλεόραση είναι τόσο μελετημένη σαν επινόηση που πολλοί απ' αυτούς που κατασκευάζουν και επιδιορθώνουν συσκευές τηλεόρασης, δεν καταλαβαίνουν πλήρως πως λειτουργεί. Ουσιαστικά, είναι ένας ελεγχόμενος χορός ηλεκτρονίων που επιφέρει τα παρακάτω αποτελέσματα:

Στο ένα άκρο, της εκπομπής, η κάμερα της T.V. στοχεύει σε μία σκηνή και παίρνει την εικόνα της, όπως μία κινηματογραφική κάμερα. Όμως αντί να εστιάζει την εικόνα πάνω σε μία ταινία χημικά ευαίσθητη στο φως, η κάμερα της T.V. την

εστιάζει πάνω σ' ένα υλικό που είναι ηλεκτρικά ευαίσθητο στο φως. Το ευαίσθητο στο φως υλικό μεταδίδει ηλεκτρισμό, σε αναλογία με την ένταση του φωτός που πέφτει πάνω του. Διαμέσου μίας συσκευής σάρωσης, η εικόνα κομματιάζεται σε μικροσκοπικά τμήματα. Το ρεύμα που προκαλείται από το φως σε κάθε κομματάκι στη σειρά, μεταφέρεται σαν ένας χωριστός παλμός αλλά σε πολλή γρήγορη ακολουθία. Ένα σκοτεινό κομματάκι της εικόνας προκαλεί ένα αδύναμο ρεύμα, ένα φωτεινό κομματάκι ένα δυνατό ρεύμα κι ένα γκριζο κομματάκι ένα μεσαίο ρεύμα. Το αποτέλεσμα είναι ένα συνεχές ηλεκτρικό «σήμα» από το ευαίσθητο στο φως υλικό, που μεταβάλλεται σε ακριβή αναλογία με την σκοτεινότητα, φωτεινότητα ή απόχρωση γκριζου στα διαδοχικά τμήματα της σκηνής μπροστά στην κάμερα.

Εάν η μετάδοση είναι έγχρωμη, η αρχή είναι η ίδια, εκτός του ότι το φως που μπαίνει στην κάμερα υποδιαιρείται με τη βοήθεια φίλτρων σε τρεις συνιστώσες χρώματος. Μεταδίδονται τρία σήματα αντί ενός. Κάθε σήμα μεταβάλλεται για να συμπέσει με το ποσό κόκκινου, πράσινου ή μπλε φωτός που έρχεται από την σκηνή.

Στο άλλο άκρο, του δέκτη, η λυχνία της εικόνας σας αντιστρέφει την διαδικασία της σάρωσης. Σε απόκριση στο εισερχόμενο σήμα, από κάθε κομματάκι της εικόνας στη σειρά, προβάλλει μία δέσμη ηλεκτρονίων πάνω στην αντίστοιχη περιοχή της εσωτερικής επιφάνειας της λυχνίας. Αυτή είναι επικαλυμμένη μ' ένα φωσφορίζον υλικό που λάμπει δυνατά ή αδύνατα, αντίστοιχα με την ένταση της δέσμης που πέφτει πάνω της. Εφόσον η δέσμη μεταβάλλεται σε αρμονία με το σήμα και το σήμα σε αρμονία με την αρχική σκηνή, η επικάλυψη της λυχνίας τώρα επίσης λάμπει σε αρμονία με τη σκηνή. Αναπαράγει κάθε τμήμα της εικόνας στη σωστή θέση και στην ίδια σειρά που μεταδόθηκαν. Όλα αυτά, γίνονται τόσο γρήγορα που το μάτι συνδυάζει όλες τις μικρές σκοτεινές ή φωτεινές δέσμες σε μια μοναδική εικόνα. Δεν έχετε καταλάβει τι συμβαίνει, έως ότου κάτι πάει στραβά με τη συσκευή και δείτε ότι απλώς ακολουθείται μια σειρά οριζοντίων γραμμών.

Στις έγχρωμες συσκευές, η αρχή είναι πάλι η ίδια, εκτός του ότι τα φωσφορίζοντα υλικά στην επικάλυψη της λυχνίας είναι

τριών ειδών, ονομάζονται φωσφορούχα, και λάμπουν σε τρία χρώματα, σύμφωνα με τα τρία μεταδιδόμενα σήματα.

Μήπως μοιάζει απλό; Δεν είναι. Δεν έχουμε ακόμα προσπαθήσει να περιγράψουμε *πως* η εικόνα σαρώνεται ηλεκτρονικά (χωρίς κινητά, μηχανικά μέρη), που αποτέλεσε την εφεύρεση κλειδί για να γίνει η τηλεόραση πραγματοποιήσιμη. Για να επιτευχθεί ένα τέτοιο αξιοσημείωτο αποτέλεσμα, λαμπροί άνθρωποι σε πολλές χώρες εξαγγείλαν τεράστια τεχνικά μέσα και χρειάστηκε πολύς, πολύς καιρός. Για να εξιχνιαστούν οι καταβολές της τηλεόρασης στην επιστημονική σκέψη, πρέπει να πάμε πίσω στον Αριστοτέλη. Για να βρούμε τις πραγματικές αρχές της σαν τελικό σκοπό στις επικοινωνίες, θα μπορούσαμε να γυρίσουμε πίσω στην εποχή του Νεάντερταλ.

Ο ρόλος του ραδιοφώνου

Για χάρη της σαφήνειας και της συνέχειας, είναι ανάγκη πρώτα να ανατρέψουμε την εκδοχή ότι η τηλεόραση είναι το πρόσφατο παιδί του ραδιοφώνου. Ενώ αυτό ήταν αληθινό από την επιχειρηματική άποψη – οι μεγάλες αυτοκρατορίες εκπομπής προγραμμάτων που χτίστηκαν πάνω στο ακουστικό, πέρασαν φυσιολογικά στο οπτικό – η τηλεόραση δεν εξαρτάται τεχνικά, ούτε προέρχεται από την ασύρματη μετάδοση.

Η ελινόηση της ουσιαστικά, προϋπήρχε του ραδιοφώνου για πάνω από μισό αιώνα, και ο άμεσος απόγονός της ήταν ο τηλεγράφος. Ο ένας από τους συγγραφείς αυτού του κειμένου έχει κάθε λόγο να το θυμάται αυτό καλά.

Σαν ένας εκκεντρικός νέος στην εφημερίδα *New York World*, στα τέλη του '20, (όταν το ίδιο το ραδιόφωνο μόλις διέρχεται από τη φάση της συσκευής κρυστάλλου) ο Bill Laas έγραφε ένα φαντασιώδες κυριακάτικο άρθρο με τίτλο «Όταν η Τηλεόραση μπαίνει σε κάθε σπίτι». Το άρθρο του βασιζόταν σε υποσχέσεις πειραμάτων που είχαν ήδη καθορίσει σαν πραγματικό στόχο έρευνας στη μετάδοση εκπομπών, την μεταφορά εικόνων. (Ο συγγραφέας είχε προβλέψει ότι αυτό θα χρειαζόταν δέκα χρόνια, πράγμα που, αν δεν ήταν ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος, θα ήταν ουσιαστικά σωστό). Εξετάζοντας το αναδρομικά, το ραδιόφωνο δεν ήταν παρά ένας συμβιβασμός με το δύσκολο πρόβλημα της αναπαραγωγής εικόνων,

όπως ακριβώς οι βουδές ταινίες ήταν ένας συμβιβασμός με τον αληθινό στόχο της αναπαραγωγής της ζωής, του ομιλούντος θεάτρου.

Η τέχνη του κινηματογράφου δεν είχε ωριμάσει μέχρι που έγινε δυνατό να συνοδεύεται η εικόνα από ήχο: έτσι και η τέχνη της μετάδοσης εκπομπών, μέχρι να προστεθεί, στον ήχο, η εικόνα. Τα αρχικά έργα ήταν για λίγο αποδεκτά, αλλά ελλειπή, ήταν απλώς το πρελούδιο για την κυρίως παράσταση που θα ακολουθούσε. Εάν ο ηλεκτρονικός εξοπλισμός της τηλεόρασης είχε εφευρεθεί συγχρόνως με τον εξοπλισμό του τηλεφώνου, όταν εμφανίστηκε ο ασύρματος, μπορεί να μην είχε υπάρξει καθόλου «τυφλό ραδιόφωνο». Σήμερα υπάρχουν σαφείς ενδείξεις ότι το μέλλον της τηλεόρασης ανώτερης ποιότητας μπορεί κάλλιστα να βρίσκεται στην μετάδοση με καλώδιο.

Σαν φυλή, έχουμε ζήσει τόσο με λέξεις που εύκολα ξεχνάμε ότι ήταν απ' την αρχή ένα υποκατάστατο των εικόνων. Η ιστορία της τηλεόρασης συμπληρώνει τον κύκλο. Η μεταφορά μιας εικόνας υπήρξε ο ενστικτώδης σκοπός σε όλες τις τέχνες επικοινωνίας απ' ότου ο άνθρωπος πρωτοέμαθε να μιλάει. Χρειάστηκε μία τρομερά μελετημένη νίκη της ασίγαστης περιέργειας και εφευρετικότητας του ανθρώπου για να επανέλθει το «μήνυμα» της ανθρωπότητας στην πιο πρωτόγονη μορφή του.

Οι αρχές

Ανάμεσα στο πλήθος των ζωντανών πλασμάτων που κατοίκησαν την πρωτογενή γη, μόνο ο άνθρωπος ανέπτυξε την ικανότητα της επικοινωνίας με τα άλλα μέλη του είδους του. Παρ' όλο που, προς μεγάλη μας έκπληξη, ανακαλύψαμε από τότε ότι τα δελφίνια κι ίσως κι άλλα ζώα «μιλούν» μ' αρκετά ακριβή σήματα, κανένα, παρά μόνο ο άνθρωπος, δεν ήταν ικανό να οργανώσει την ομιλία του σε συστηματική σκέψη, και τις σκέψεις του στη διαρκή μορφή της μεταδιδόμενης πληροφορίας. Ήταν ακριβώς αυτή η ικανότητά του για επικοινωνία που διαφοροποίησε τον άνθρωπο από τα ζώα, που μορφοποίησε την ανθρώπινη κοινωνία, την κυβέρνηση, θρησκεία, βιομηχανία και τελικά τις επιστήμες, που ανύψωσε το ανθρωπώ-

πινο είδος, είτε για το καλό είτε για το κακό, στην πλήρη κυριαρχία του κατοικήσιμου σύμπαντος. Η ευφυΐα χωρίς την επικοινωνία δεν ακούσε.

Για να το καταδείξουμε, ξέρουμε ότι ένας έξυπνος χιμπατζής μπορεί να μάθει να τακτοποιεί μερικά κουτιά ώστε να φτάνει μια μπανάνα που κρέμεται από το ταβάνι. Μπορεί ακόμα να διδάξει το κόλπο, μέσω της μίμησης, σ' έναν άλλο ευφυή χιμπατζή, που βρίσκεται κι αυτός στο ίδιο δωμάτιο. Δεν μπορεί όμως να το εξηγήσει σ' έναν χιμπατζή, που είναι σ' ένα άλλο δωμάτιο (ή κάποια άλλη ώρα). Αν κάθε ένας χιμπατζής είχε ν' αντιμετωπίσει το ίδιο πρόβλημα, θα 'πρεπε, ξανά από την αρχή να βρει μια απάντηση για τον εαυτό του – και μόνο οι πιο έξυπνοι είναι ικανοί γι' αυτό. Ο πρωτόγονος άνθρωπος από μόνος του ήταν ικανός να δείξει στην επόμενη γενιά πως ν' ανάβει φωτιά ή πως να ανιχνεύσει ένα μαστόδοτο. Τα παιδιά του άρχισαν να μαθαίνουν από κει που είχε σταματήσει εκείνος. Μ' αυτό τον τρόπο – μέσω της επικοινωνίας – ολόκληρη η φυλή σταδιακά αποκτούσε τη γνώση που είχαν τα πιο λαμπρά άτομα της, κι έτσι μάθαινε πως να εξασφαλίζει την επιβίωση κυριεύοντας τη φύση.

Παρόλο που αναφερόμαστε σ' αυτή τη μοναδική ικανότητα του ανθρώπου, σαν δύναμη του λόγου, σε συσχετισμό με την τηλεόραση, παρατηρείται ότι ο λόγος αρχικά ήταν ένα υποκατάστατο των εικόνων. Οι ήχοι που έβγαζε ένας άνθρωπος με τη φωνή του αποσκοπούσαν στο να υπονοήσουν αληθινά πράγματα. Μια λέξη, όπως είναι το «χογκ», μιμούνταν τον γρυλλισμό του γουρουνιού, δημιουργώντας μια διανοητική εικόνα του αντικειμένου που ήθελε να περιγράψει ο ομιλητής. Όταν αντιμετώπιζε ξένους από άλλες φυλές, ο άνθρωπος επέστρεφε στη γλώσσα των νοημάτων – περιέγραφε εικόνες στον αέρα με τα χέρια του, ή με χωριστικές κινήσεις του κορμιού του. Όταν ήθελε να καταγράψει τις ιδέες του, σκάλιζε εικόνες στους μαλακούς πέτρινους τοίχους ορισμένων σπηλαίων, η έφτιαχνε αγάλματα σύμφωνα μ' αυτά που είχε στο νου του, και μερικά απ' αυτά γίνονταν είδωλα.

Τα πρώτα γραπτά, ήταν γραπτά με εικόνες σαν αυτά που εμείς μπορούμε να δούμε ακόμα στα αρχαία Αιγυπτιακά ιερογλυφικά ή στα σύγχρονα κινέζικα ιδιογράμματα. Με το καιρό

οι εικόνες εξελίχθηκαν σε σύμβολα, δηλαδή σε τυποποιημένα σημεία που αντιπροσωπεύουν προφορικές λέξεις. Συχνά το αρχικό νόημα εξαφανιζόταν, ή οι εικόνες αποκτούσαν καινούργια νοήματα, συνειρμικά. Η φωτογραφία της σελίδας 100, δείχνει ένα παράδειγμα στα κινέζικα: μια εικόνα τριών γυναικών καταλήγει να σημαίνει «θορυβώδης». Αιώνες αργότερα, τα σημεία διαχωρίστηκαν σε αλφάβητα, αποτελούμενα από καθαρά συμβολικούς χαρακτήρες, που μπορούσαν ελεύθερα να συνδυαστούν, ώστε να γίνουν νέες λέξεις. Έτσι δημιουργήθηκε η πάρα πολύ ακριβής γραφή όπως την ξέρουμε στο Δυτικό κόσμο σήμερα. Επίσης έτσι δημιουργήθηκε και η τέχνη του σκέπτεσθαι και της ομιλίας μ' ένα πολύ πιο περίπλοκο τρόπο απ' αυτό που μπορούσε ν' αναπτύξει ο πρωτόγονος άνθρωπος με τα απλά γρυλλίσματά του και τις εικόνες-σύμβολα.

Ο γραπτός λόγος – η ικανότητα να παγιώνονται οι ιδέες σε ένα σχήμα που θα μπορούσε να μεταφερθεί σε απόσταση ή να διατηρηθεί για καιρό – σε πολύ μεγάλο βαθμό επιτάχυνε την εκπολιτιστική πρόοδο. Οι πρώτοι λαοί, έβλεπαν στο Λόγο ένα είδος μαγείας και στέκονταν με δέος απέναντι σ' εκείνους που μπορούσαν να τον διαβάσουν ή να τον γράφουν. Η Βίβλος – που αρχικά σήμαινε απλά «Το Βιβλίο» – άρχισε σαν η καταγραμμένη ιστορία των Εβραίων. Επειδή όμως αντιπροσώπευε συσσωρευμένη σοφία γενεών μεγάλων αρχηγών, κατάληξε να γίνει η Ιερή Βίβλος, ο προφητικός λόγος του Θεού. Σε άλλες θρησκείες επίσης, η κατοχή ενός βιβλίου, η καταγραφή ενός χρονικού, κατέληξε να διαχωρίζει τους εξελιγμένους λαούς από τις αγράμματα, δάρδαρες φυλές.

Εικόνες και Λέξεις σε Αντιπαράθεση

Από τότε που ο Λόγος υπήρξε, ήταν φυσικό για την εγρήγορη του νου να επιχειρηθούν καλύτερες μέθοδοι επικοινωνίας των λεκτικών ιδεών στους άλλους. Με την επικοινωνία, οι αρχηγοί μπορούσαν να ελέγχουν μεγαλύτερα τμήματα γης και μεγαλύτερα σώματα εργατών και πολεμιστών. Τύμπανα πολέμου και σήματα καπνού, τρομπέτες και κουδούνια, σημαίες και λάβαρα, οι γρήγοροι αγγελιοφόροι του Ηροδότου

και των Ίνκας, σηματογράφοι, τα τραγούδια των βοσκών στις Ελβετικές Άλπεις... όλα υπήρξαν προσπάθειες να στείλουν συγκεκριμένες πληροφορίες διά μέσου του χώρου και του χρόνου. Ο τύπος του σήματος που χρησιμοποιούνταν, ήταν για διευκόλυνση κι όχι αυτοσκοπός. Ο σκοπός ήταν ένα μήνυμα σε λέξεις. Οι άνθρωποι δεν ήταν ποτέ ικανοποιημένοι. Εξακολουθούσαν να προσπαθούν να καλυτερέψουν το σήμα ή το μήνυμα μέχρι που να πλησιάσει την πραγματικότητα, ή προσπαθούσαν να βελτιώσουν τη μέθοδο της επικοινωνίας μέχρι που να πλησιάσει την ταχύτητα και την πιστότητα της άμεσης ανθρώπινης επαφής. Στις Η.Π.Α., η δημιουργία από τον Βενιαμίν Φρανκλίνο της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας των Ηνωμένων Πολιτειών, μπορεί να είναι η μοναδική μέγιστη συνεισφορά του στην ενοποίηση των διασκορπισμένων αποικιών.

Στη διάρκεια αυτής της μεγάλης περιόδου, από την προϊστορική εποχή μέχρι το 18ο αιώνα, παρόλη την επικράτηση της Λέξης, η πλησιέστερη προσέγγιση της πραγματικότητας εξακολουθούσε να είναι μια εικόνα. Επειδή υπήρχε έλλειψη εικόνων, οι ποιητές χρησιμοποίησαν λέξεις για να τις επικαλεστούν, στην αξιοθαύμαστη τεχνική της παραστατικότητας. Οι πρώτοι πολιτισμοί συχνά παραμένουν ζωντανοί στη μνήμη μας για την τέχνη τους μάλλον παρά για τη γραφή τους. Κάθε θρησκεία απόκτησε τους δωμούς της, τις εικόνες της, τα αντίγραφα της κάθε θεότητας. Ισχυροί κυβερνήτες έφτιαξαν αγάλματα των εαυτών τους σε ηρωικές στάσεις, ντυμένοι με χρυσαφένια ρούχα. Στην πραγματικότητα, ένα κύριο θρησκευτικό ζήτημα της αρχαίας εποχής ήταν ο ανταγωνισμός ανάμεσα στην ειδωλολατρική λατρεία και στις μυστικιστικές ιδέες που εκφράζονταν σε λέξεις.

Όταν ο Μωυσής πήγε στο Όρος Σινά, οι Ισραηλίτες εκμεταλλεύτηκαν την ευκαιρία της απουσίας του, για να λατρεύουν το Χρυσό Μόσχο. Όταν επέστρεψε από το βουνό, ανάγγειλε μια εντολή που έλεγε: «ΜΗ κάμης εις σεαυτόν είδωλον, μηδέ ομοίωμα τινός... μην προσκυνήσης αυτά μηδέ λατρεύσης αυτά».

Χιλιάδες χρόνια μετά, όταν ο Μωχάμετ ήρθε αντιμέτωπος με την ειδωλολατρία των Αράβων Βεδουίνων, έγραψε στο Κοράνιο μια απαγόρευση - για τις ρεαλιστικές εικόνες οποιασ-

δήποτε μορφής. Επομένως ο προφήτης καταδίκασε τη Μουσουλμανική τέχνη σε ένα είδος διακοσμητικής γεωμετρίας. Αυτοί οι μεγάλοι νομοθέτες αντιλήφθηκαν ότι μια οπτική εικόνα θα μπορούσε να επισκιάσει την ισχύ της ρητής λογικής. Εισχωρούσε στο νου μέσα από το μάτι, το πιο αντιληπτικό από τα ανθρώπινα όργανα, με μια άμεση συναισθηματική απήχηση. Επειδή φοβόντουσαν τη δύναμη της Εικόνας πάνω στους αγγράμματους οπαδούς τους, οι ιεροί άνδρες την πολέμησαν. Αργότερα, όταν ο πολιτισμός αναπτύχθηκε και ο Λόγος κέρδισε αναμφισβήτητη υπεροχή, την ασπάστηκαν.

Στο 15ο αιώνα, η Αναγέννηση κατόρθωσε να εξαλείψει τα Σκοτεινά Χρόνια της μεσαιωνικής Ευρώπης, αναβιώνοντας τις αρχαίες γνώσεις. Ιδιαίτερα η πιο μεγάλη άνθηση του Αναγεννησιακού πνεύματος υπήρξε στις τέχνες, συμπεριλαμβανόμενης της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Άνδρες σαν τον Λεονάρδο Ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο έσπασαν τα χαλινάρια περιορισμού αιώνων, μεταδίδοντας τις απόψεις τους για τον κόσμο με την απεικόνιση γεγονότων που ήταν σαν να συνέβαιναν μπροστά στα μάτια.

Η Εικόνα, εξημερωμένη, για άλλη μια φορά, ερχόταν να προκαλέσει το Λόγο. Η εφεύρεση όμως της τυπογραφίας, τον ίδιο αιώνα, σημαντικά επιτάχυνε την εκπαίδευση του ανθρώπου πάνω σε μια λεκτική πειθαρχία.

Ο Γουτεμβέργιος κι άλλοι αρχικοί τυπογράφοι, δημιούργησαν τον εγγράμματο κόσμο, την Εποχή των Λέξεων. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε εδώ, παρόλα αυτά, ότι παλιότερα χειρόγραφα βιβλία, ήταν πάντα πλούσια εικονογραφημένα (ζωγραφισμένα με το χέρι), και μ' αυτό τον τρόπο ήταν τυπωμένη κι η Βίβλος του Γουτεμβέργιου του 1456. Σε μια ανασκόπηση, φαίνεται πως η χρήση του κινητού στοιχείου για το κείμενο, έγινε εντελώς τυχαία. Αν ήξερε ο Γουτεμβέργιος πως να τυπώνει εικόνες που να έδιναν τόση πληροφορία όσο οι λέξεις, μπορεί να είχε δημιουργήσει μια Εποχή των Εικόνων. Αρκετές εκατοντάδες χρόνια αργότερα, με την τεχνική πρόοδο, στην εκτύπωση και στη χαρακτηριστική, πολλά περιοδικά και βιβλία έχουν επιστρέψει στην πλούσια εικονογράφηση.

Αυτοί οι αναλογισμοί, κάνουν ξεκάθαρο ότι από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι σήμερα, η βασανιστική προσδοκία

μιας άμεσης μετάδοσης εικόνων όχι απλά λέξεων που αναπαριστάνουν εικόνες, είναι μια πρόκληση που ενέπνεε τον άνθρωπο ανά τους αιώνες. Όσο πιο άμεσα μπορούσε να γίνει σε κάποιο βαθμό – στη ζωγραφική, για παράδειγμα, ή στη φωτογραφία και στη χαρακτική – γινόταν.

Όταν, έφτασε η εποχή της επιστημονικής σκέψης, ο σκοπός στις επικοινωνίες έγινε να βρεθούν κάποια τεχνικά μέσα για τη μετάδοση εικόνων σε μια απόσταση. Επειδή όμως το εγχείρημα αποδείχτηκε εξαιρετικά δύσκολο, αναζητιόταν από τους ονειροπόλους για αιώνες. Όμως ο σκοπός παρέμενε.

Το οικογενειακό δέντρο της τηλεόρασης

Προτού γίνει δυνατή η εφεύρεση της τηλεόρασης, δηλαδή, η αρμολόγησή της, σε λειτουργικό εργαλείο, έπρεπε πρώτα να επιτευχθούν όλα τα είδη των φαινομενικά άσχετων εξελίξεων. Στην αρχαία Ελλάδα, ο Αριστοτέλης δίδασκε ότι η ύλη αποτελείται από άδρατα, και όπως πίστευε, αδιαίρετα άτομα. Επειδή οι Έλληνες δεν είχαν πειραματική μαρτυρία, δεν ήταν παρά μια λαμπρή εκδοχή. Παρόλ' αυτά, γοήτευε τα επιστημονικά μυαλά από εκείνη τη στιγμή και μετά. Ο Αριστοτέλης έδωσε τη φιλοσοφική βάση για περισσότερα από δυο χιλιάδες χρόνια συμπερασμάτων, πειραμάτων και ανακαλύψεων που οδήγησαν, στην εποχή μας, στη χαλιναγώγηση των ηλεκτρονίων, που αποτελούν τα άτομα, και μ' αυτό τον τρόπο, μέχρι τη σύγχρονη τηλεόραση. Για να βρεθούν τα ίχνη που οδηγούν κατευθείαν σ' αυτή τη θαυμάσια χειραγώγηση των μυστηριωδών δυνάμεων της φύσης, πρέπει να περάσουμε πολλούς αιώνες, μέχρι τις αρχές της ηλεκτρικής επιστήμης.

Η λέξη «ηλεκτρισμός» παρουσιάστηκε στη γλώσσα μας στα 1600 στο *De Magnete*, το κύριο έργο του William Gilbert, της Αγγλίας. Αυτός ο πρώτος που έκανε το διαχωρισμό ανάμεσα στο μαγνητισμό, μια φυσική δύναμη αναγνωρισμένη από τους αρχαίους χρόνους, και στο στατικό ηλεκτρισμό που παράγεται με την τριβή ορισμένων υλικών όπως το ξύλο ή το θειάφι. Στα 1746, ο Καθηγητής Pieter van Musschenbroek του Leyden (τώρα Leiden), τυχαία ανακάλυψε ότι η ηλεκτρική ενέργεια μπορούσε να συγκεντρωθεί, όπως ο όγκος του νερού πίσω από

έναν υδατοφράκτη. Είχε αγκιστρώσει μια γυάλινη μπουτίλια που περιείχε νερό, σε μια πηγή ελαφρού στατικού ηλεκτρισμού. Όταν η καλή βοηθός του καθηγητή έπιασε ένα από τα καλώδια της μπουκάλιας, δέχτηκε ένα τρομοκτικό σοκ. Η ισχυρή εκκένωση απ' αυτήν την «κανάτα του Leyden» αποτέλεσε μια αίσθηση στον επιστημονικό κόσμο. Ο Βενιαμίν Φρανκλίνος έδωσε τη συνέχεια με το περίφημο πείραμά του στα 1752, αποδεικνύοντας ότι μια αστραφτερή λάμψη, ήταν της ίδιας φύσης (και κινδύνεψε να πάθει ηλεκτροπληξία από την τρομακτικά μεγάλη τάση).

Στα 1800 η «στήλη» του Alessandro Volta, ή μπαταρία, παρείχε ένα μέσο ελέγχου του ηλεκτρισμού, που τον αποθήκευε, για ελεύθερωση κατά βούληση. Στα επόμενα τριάντα χρόνια άντρες από διάφορες χώρες, συμπεριλαμβανομένων των Volta στην Ιταλία, André Ampère στη Γαλλία, George Ohm στη Γερμανία και Joseph Henry στην Αμερική συγκέντρωσαν τις γνώσεις γύρω από τη συμπεριφορά ενός ηλεκτρικού ρεύματος και τους έδωσαν μαθηματική βάση. Τα ονόματά τους παραμένουν γνωστά σαν βολτ, αμπέρ, ωμ και χένρι, όλα μονάδες ηλεκτρικές μέτρησης.

Και μετά ο τηλεγράφος

Όταν παρατηρήθηκε ότι μία ηλεκτρική εκκένωση ταξίδευε κυριολεκτικά με την ταχύτητα της αστραπής, ακολούθησε λογικά η ιδέα της χρησιμοποίησης της μυστηριώδους καινούργιας δύναμης για την μετάδοση μηνυμάτων. Ο Φραγκλίνος ονειροπολούσε για αυτήν την πιθανότητα. Αιώνες νωρίτερα ένας προφητικός άγγλος, ο Roger Bacon είχε κάνει το λάθος (για την εποχή του), να προβλέπει την επικοινωνία δια μέσου του ηλεκτρισμού. Φυλακίστηκε το 1267 λόγω δοσοληψιών με μαύρη μαγεία. Το δέκατο έκτο αιώνα ο Giovanni Battista della Porta, ένας νεαρός Ιταλός με γόνιμη φαντασία, συνέλαβε την ιδέα ενός «συμπαθητικού τηλεγράφου» με τη χρήση «φυσικής μαγείας», όπου εννοούσε το μαγνητισμό, για την αποστολή σημάτων.

Ένα από τα πιο μακρόπνοα σχέδια του Ampère ήταν μία συσκευή από εικοσιέξι μαγνητικές βελόνες, κατά ένα τέτοιο

τρόπο εξαρτημένες, που οι μετατοπίσεις τους σημείωναν τα γράμματα του αλφαβήτου. Προτού όμως αυτή η βασικά ηχητική επινόηση μπορέσει να μπει σε εφαρμογή, έπρεπε να εφευρεθεί ο ηλεκτρομαγνήτης – δηλαδή, μία συσκευή που προκαλούσε μαγνητική έλξη, δια μέσου ενός ηλεκτρικού ρεύματος, που άνοιγε και έκλεινε κατά βούληση.

Ένας δανός, ο Hans Oersted, ήταν ο πρώτος που ανακάλυψε ότι ο ηλεκτρισμός και ο μαγνητισμός συσχετίζονταν μ' έναν άγνωστο τρόπο. (πώς ακριβώς γίνεται αυτό δεν έχει κατανοηθεί απόλυτα μέχρι σήμερα, κατατροπώνοντας ακόμα και τον λαμπρό Αϊνστάϊν). Το 1819, ο Oersted έδειξε ότι ένα ηλεκτρικό ρεύμα μπορούσε να μαγνητίσει ορισμένα υλικά, όπως το σίδηρο. Σχεδόν αμέσως ένας μεγάλος άγγλος, ο Michael Faraday, στηρίχτηκε σ' αυτήν την ένδειξη, και απ' αυτήν, ίσως περισσότερο από κάθε άλλον, θέσπισε τις ηλεκτρονικές αρχές όπου στηρίζεται η τηλεόραση.

Το 1831 ο Faraday ανακάλυψε την επαγωγή – το παράξενο φαινόμενο όπου ένα ηλεκτρικό ρεύμα σ' ένα καλώδιο «συνεπάγεται» ρεύμα σ' ένα κοντινό καλώδιο χωρίς καμιά σύνδεση μεταξύ τους. Συνέλαβε την έννοια των μαγνητικών «γραμμών δύναμης», που εκπέμπονται από το ζωντανό καλώδιο προς κάθε κατεύθυνση. Αυτή η ανακάλυψη ήταν τεράστιας σημασίας· οδήγησε στους ηλεκτρικούς κινητήρες και στις γεννήτριες, όπως και στον τηλεγράφο και όλους τους απογόνους του.

Τον ίδιο χρόνο ο Joseph Henry κατασκεύασε τον πρώτο αποτελεσματικό ηλεκτρομαγνητικό μαγνήτη, που βασιζόταν στην αρχή της επαγωγής του Faraday. Πολύ γρήγορα τον χρησιμοποιούσε για να καταγράφει μηνύματα μεταξύ δύο κτιρίων στο πανεπιστήμιο του Princeton. Έτσι προετοίμασε το σκηνικό για τον Samuel F. B. Morse, που πήρε την πατέντα για ένα σύστημα τηλεγράφου μεγάλης απόστασης το 1837, και έγινε ήρωας του αμερικανικού έπους. Ένας αφανής δάσκαλος τέχνης στο πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, ο Morse, τελειοποίησε τον εξοπλισμό στη σωστή στιγμή – όταν χρειαζόταν. Η χώρα απλωνόταν 3000 μίλια από θάλασσα σε θάλασσα, και οι αργές επικοινωνίες ήταν ένα σοβαρό μειονέκτημα.

Η εφεύρεση του Morse αποτελούνταν από ένα πλήκτρο στο

ένα άκρο της αποστολής, που όταν πειζόταν έκλεινε ένα ηλεκτρικό κύκλωμα, για να στείλει ένα παλμό κατά μήκος του καλώδιου. Στο άλλο άκρο, της λήψης, ένας ηλεκτρομαγνήτης άφηνε ή όχι μία στρεφόμενη σιδερένια ράβδος, που προκαλούσε ένα κλικ που ακουγόταν όποτε το πλήκτρο αποστολής έκλεινε, ή διέκοπτε, το ηλεκτρικό κύκλωμα. Επίσης σημαντική για το σύστημα, ήταν μία απλή μέθοδος μετάφρασης των κλικ σ' ένα αλφάβητο, τις τελείες και τις παύλες του κώδικα Morse.

Τον ίδιο περίπου καιρό στην Αγγλία, ο σερ Charles Wheatstone και ο William Cooke επίσης έκαναν την πατέντα ενός τηλεγραφικού όργανου. Αλλά ο Morse ήταν αυτός που οραματίστηκε και επιδίωξε να πουλήσει την ιδέα του σ' ένα άπιστο, ακόμα και σκωπτικό κοινό. Δελέασε το Κογκρέσσο στην καταβολή 30.000 \$, για την κατασκευή μιας πειραματικής γραμμής καλωδίου κατά μήκος της σιδηροδρομικής γραμμής της Βαλτιμόρης και του Οχάιο, από τη Γουάσιγκτον ως τη Βαλτιμόρη. Μια ιστορική μέρα του Μαΐου του 1844, από το αμερικανικό Καπιτώλιο, ο Morse πληκτρολόγησε το περίφημο μήνυμα, «Τι εποίησεν ο Θεός;», που παραλήφθηκε στη Βαλτιμόρη.

Τρεις μέρες αργότερα, μία δραματική σύμπτωση απόδιδωξε κάθε σκεπτικισμό για καλά. Στη Δημοκρατική Εθνική Συνέλευση στη Βαλτιμόρη, ο ευνοούμενος προτεινόμενος για πρόεδρος, ο Martin Van Buren, ηττήθηκε από έναν «dark horse», υποψήφιο, τον James K. Polk. Όταν τα νέα μεταδόθηκαν αυτοστιγμή στη Γουάσιγκτον με τον καινούργιο τηλεγράφο, οι κυνικοί πολιτικοί αρνήθηκαν να το πιστέψουν, αλλά μετά σε λίγες ώρες οι επιδάτες που κατέφθαναν με το τραίνο από τη Βαλτιμόρη, επιβεβαίωσαν ότι ο Polk ήταν πράγματι υποψήφιος. Οι αλυσσίδες, που για αιώνες κρατούσαν τις επικοινωνίες σε ρυθμό χελώνας, είχαν σπάσει. Η απίστευτη ταχύτητα και ακρίβεια του τηλεγράφου ήταν ένα αποδεδειγμένο γεγονός: οι μέρες του πόνυ εξπρές (pony express), του ταχυδρομικού περιστεριού και του σηματοφόρου είχαν τελειώσει.

Η εμπορική επιτυχία του Morse μεταμόρφωσε τον τρόπο ζωής του δεκάτου ενάτου αιώνα. Οι τηλεγραφικές γραμμές διέσχιζαν την ήπειρο, τον ωκεανό δια μέσου υποβρύχιου καλωδίου, και τελικά ολόκληρο τον κόσμο. Πολιτείες και έθνη

πλησίαζαν κοντύτερα σε χώρο και σε χρόνο, επιχειρήσεις χτίζονταν δια μαγείας μέσα από αστραπιαία νέα, στρατιές πορεύονταν μπρος και πίσω υπακούοντας σε στιγμιαίες διαταγές. Τώρα ηλεκτρικοί τένοντες, υπήρχαν για να μεταφέρουν οποιοδήποτε καινούργιο είδος μηνύματος, που μπορούσαν να επινοήσουν οι άνθρωποι.

Μετάδοση εικόνας

Αρκετοί εφευρέτες όρμησαν ανυπόμονα στο εξαπλούμενο δίκτυο τηλεγραφικών καλωδίων, προσπαθώντας να πετύχουν εκπομπή εικόνας. Στην Αγγλία, ο F. C. Bakewell είχε τον ονομαζόμενο «ηλέγραφο αντιγραφής», ήδη από το 1847. Στη Γαλλία, το 1862, ο Ιταλός Abbé Caseli κατάφερε να στείλει απλές ζωγραφιές με καλώδιο από την Αμιένη στο Παρίσι. Με τη χρηματική συμπαράσταση του Ναπολέοντα του III, ανάπτυξε τα «φωτο-ηλεγραφήματα» με την ιδιόχειρη γραφή του αποστολέα. Τ' αποτελέσματα ήταν άχαρα και αναξιόπιστα, έτσι η τηλεγραφία του Morse, ακριβέστερη και λυπηρά διαγραμματική με τις τελείες και παύλες της, υπερίσχυσε. Η συσκευή του Caseli ήταν μία εμπορική αποτυχία, αλλά ξεπέρασε ένα ορόσημο, καθιστώντας σαφέστερη τη λύση του προβλήματος.

Εάν πρόκειται να μεταδοθεί μία εικόνα κατά μήκος ενός καλωδίου, με μια σειρά ηλεκτρικών παλμών, πρέπει πρώτα να τεμαχιστεί σε μικρά κομμάτια. Κάθε παλμός μεταδίδει ένα κομμάτι. Στο άλλο άκρο, του δέκτη, τα τμήματα πρέπει να αναπαραχθούν ένα-ένα, μετά να επανασυναρμολογηθούν για να δώσουν το αντίγραφο της αρχικής εικόνας. Η διαδικασία καλείται σάρωση. Μα πώς μπόρεσε να γίνει αυτό;

Η ρομαντική άποψη της επιστήμης υποθάλπεται, όταν διαπιστώνει κανείς ότι μία καθαρά θεωρητική ανακάλυψη πριν από 150 χρόνια κατείχε το κλειδί της λύσης του μυστηρίου. Το 1818 ένας σουηδός χημικός, ο Baron Jöns Bergelius, απομόνωσε ένα καινούργιο στοιχείο που το ονόμασε σελήνιο (Selene – Σελήνη), επειδή έδινε μία απαλή λάμψη. Περιέργως, το στοιχείο ποίκιλε στη δυνατότητά του σαν αγωγού ηλεκτρισμού, όταν εκτίθονταν σε διαφορετικές εντάσεις φωτός. Ο Bergelius

το βρήκε αυτό ενδιαφέρον, αλλά δεν προχώρησε τα πειράματά του. Χωρίς να το ξέρει είχε ανακαλύψει αυτό που σήμερα ονομάζουμε «φωτοηλεκτρικό φαινόμενο».

Μισόν αιώνα, μετά τον Bergelius, το σελήνιο βρήκε την πρώτη του πρακτική χρήση. Η Ατλαντική Γραμμή καλώδιου, τοποθετημένη το 1866, έπασχε από περιοδικό αδυνάτισμα του σήματος. Μερικές φορές νεκρωνόταν σε τέτοιο σημείο που καθιστούσε άχρηστη τη γραμμή. Ενώ πάλευε με το πρόβλημα, ένας νεαρός τηλεγραφεστής στην Ιρλανδία, που λεγόταν Joseph May, χωρίς να έχει το επιστημονικό υπόβαθρο, άκουσε για το σελήνιο από ένα πρώην δάσκαλο του. Το 1873 το δοκίμασε μέσα στο κύκλωμα του καλώδιου. Πράγματι, όταν η αντίσταση του σελήνιου εκτέθηκε στο φως, το σήμα δυνατό και καθαρό πέρασε τον ωκεανό.

Μέσα σε δυό χρόνια, είχε γεννηθεί στο μυαλό του Philip Caneve, ενός αμερικανού εφευρέτη, ότι εάν το φωτοηλεκτρικό φαινόμενο μπορούσε να αυξήσει ένα ηλεκτρικό ρεύμα σε αναλογία με μια ακτίνα φωτός, τότε ναι, θεωρητικά μια εικόνα μπορούσε να μετατραπεί σε πολλές διαφορετικές εντάσεις φωτός, και το φως σε αντίστικους παλμούς ηλεκτρικούς, που στέλνονταν κατά μήκος ενός καλώδιου. Ο Caneve σχεδίασε ένα μωσαϊκό από κυψέλες σελήνιου. Όταν μια εικόνα εκτιθόταν σ' αυτό, κάθε κυψέλη θεωρητικά, θα μετέδιδε ρεύμα σε αναλογία με τη σκοτεινότητα ή φωτεινότητα του τμήματος της εικόνας που ήταν μπροστά του. Στο άλλο άκρο του δέκτη, η εικόνα μπορούσε να αναπαραχθεί, κάνοντας ένα άλλο μωσαϊκό από κυψέλες σελήνιου να λάμπει σε αναλογία με το ρεύμα που δεχόταν κάθε κυψέλη.

Σημειώνουμε, με κάποια κατάπληξη, ότι όλα αυτά γίνονταν το 1875, ένα χρόνο πριν την εφεύρεση του τηλεφώνου και είκοσι χρόνια μπροστά από το ραδιόφωνο. Η συσκευή του Caneve ήταν ατελής, αλλά το 1880, ο Maurice Leblanc, ένας γάλλος που τον ενδιέφερε η φωτογραφία, πρότεινε μια τελειοποίηση. Εάν κάθε τμήμα της εικόνας μπορούσε να εκτίθεται ξεχωριστά, με γρήγορη διαδοχή και στην σωστή σειρά, η ψευδαισθήση μιας ολόκληρης εικόνας μπορούσε να δημιουργηθεί στο άκρο του δέκτη. Η πορεία της σκέψης του εισήγαγε την αρχή του μετεϊκασματος, όπου και η κινηματογραφική κάμερα

και η τηλεοπτική λυχνία βασίζονται για τα αποτελέσματά τους.

Στο ανθρώπινο μάτι, όποια εικόνα προσλαμβάνεται από φως που πέφτει πάνω στον αμφιβληστροειδή, παραμένει για περίπου ένα δέκατο πέμπτο του δευτερόλεπτο, λόγω μιας καθυστερημένης αντίδρασης. Οπότε, εάν η εικόνα μπορούσε να σαρωθεί στο ρυθμό των δεκαπέντε φορών (ή περισσότερο) ανά δευτερόλεπτο, το μάτι θα συγκρατούσε όλα τα μικροσκοπικά κομματάκια αρκετά, ώστε να τα συναρμολογήσει σε ένα συναφές όλο. Η μεταδιδόμενη εικόνα δεν χρειάζεται να είναι ακίνητη. Στην ουσία δεν θα ήταν αναγκαία καμιά «εικόνα» – σχέδιο ή φωτογραφία – καθόλου, γιατί ένα ζωντανό, κινούμενο αντικείμενο, θα μπορούσε θεωρητικά επίσης να σαρωθεί.

Ο άμεσος πρόγονος της τηλεόρασης

Ανασχηματίζοντας αυτές τις ιδέες, ο Paul Nipkow, ένας γερμανός μηχανολόγος σχεδίασε τον πρώτο πραγματικό μηχανισμό τηλεόρασης το 1884. Χρησιμοποίησε ένα δίσκο εξερευνήσης μ' ένα σπειροειδές σχέδιο οπών φτιαγμένων πάνω του, που τοποθετούνταν μπροστά από μια έντονα φωτισμένη εικόνα. Ενώ ο δίσκος περιστρεφόταν, η πρώτη οπή συναντούσε την εικόνα στην κορυφή. Η δεύτερη οπή περνούσε μπρος απ' την εικόνα λίγο πιο κάτω, η τρίτη οπή ακόμα πιο χαμηλά, κοκ. Με κάθε πλήρη περιστροφή του δίσκου, όλα τα τμήματα της συνολικής εικόνας εκτίθονταν στιγμιαία με την σειρά. Ο δίσκος περιστρεφόταν τόσο γρήγορα ώστε να διεκπεραιώνεται η σάρωση μέσα σ' ένα δέκατο πέμπτο του δευτερόλεπτο, το όριο του μετεϊκάσματος.

Με τη βοήθεια φακών και καθρεφτών, το φως που περνούσε μέσα από τις οπές στον δίσκο κατευθυνόταν προς μια κυψέλη σελήνιου. Ένα σκοτεινό τμήμα στην εικόνα προκαλούσε τη ροή ενός αδύναμου ρεύματος από την ευαίσθητη στο φως κυψέλη. Ένα φωτεινό τμήμα προκαλούσε ένα ισχυρό ρεύμα. Και τα γκρίζα τμήματα προκαλούσαν ενδιάμεσες ροές ρεύματος. Το μεταβαλλόμενο ρεύμα μεταφερόταν μ' ένα καλώδιο σ' έναν λαμπτήρα, που άλλαζε σε φωτεινότητα σύμφωνα με τα ρεύματα που δεχόταν. Όταν τώρα ένα δεύτερος δίσκος εξε-

ρεύνησης τοποθετιόταν μπρος στον λαμπτήρα, ίδιος με τον πρώτο και περιστρεφόμενος με την ίδια ταχύτητα, ένας παρατηρητής που παρακολουθούσε τον λαμπτήρα που αναδόσβυνε μέσα από τον δίσκο, έβλεπε να αναπαράγεται η αρχική εικόνα.

Η μηχανική εξερεύνηση, «αλλά Nirkow», κυριαρχούσε στην τηλεοπτική έρευνα κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του είκοσι – για περισσότερο από σαράντα χρόνια – πριν αποδειχθεί σταδιακά ότι ήταν μια αδιέξοδος. Ήταν δύσκολο να συγχρονιστούν επακριβώς οι δίσκοι εκπομπής και δέκτη, και ούτε η κυψέλη σεληνίου, ούτε ο λαμπτήρας ήταν αρκετά ευαίσθητα στις μεταβολές του φωτός.

Παρ' όλα αυτά η εφεύρεση του Nirkow σημάδεψε την εποχή. Απόδειξε ότι μια εικόνα μπορούσε να μεταδοθεί με τον ηλεκτρισμό... ήδη πίσω στο 1884.

Ηλεκτρονικά

Όλες οι συσκευές του δεκάτου ενάτου αιώνα που περιγράφηκαν ως τώρα, μεταχειρίζονταν ηλεκτρικά κυκλώματα συνδεδεμένα με καλώδια. Όμως το 1830 ο Michael Faraday είχε δείξει ότι ένα ηλεκτρικό ρεύμα μπορούσε να περάσει μέσα από το «τίποτα» – κυριολεκτικά μια γυάλινη μπουτίλια απ' όπου είχε αφαιρεθεί ο αέρας –. Το κατόρθωμά του οδήγησε στο συμπέρασμα ότι ο ηλεκτρισμός αποτελείόταν από ένα χείμαρο ηλεκτρονίων, μικροσκοπικών σωματιδίων που ήταν σε τροχιά γύρω από τον πυρήνα ενός ατόμου, και που το καθένα μεταφέρει ένα ελάχιστο ηλεκτρικό φορτίο. Ήταν η πρώτη πειραματική θεώρηση του λαμπρού οράματος του Αριστοτέλη για ένα ατομικό σύμπαν.

Η μπουτίλια του Faraday ήταν ο προπάππος της ηλεκτρονικής λυχνίας. Ακολούθησαν πιο πολύπλοκες λυχνίες, που εφευρέθηκαν από τον Heinrich Geissler, έναν γερμανό, το 1857, και τον σερ William Crookes, το 1878. Η λυχνία Crookes εξέπεμπε ακτίνες από την κάθοδό της (αρνητικό ακροδέκτη), που χύνονταν μέσα στο κενό προς την άνοδο (θετικός ακροδέκτης). Αυτές οι «καθοδικές ακτίνες», ήταν ουσιαστικά ένα ηλεκτρικό ρεύμα δια μέσου ενός κενού χώρου, που μπορούσε

να κατευθυνθεί παράνομα με το ρεύμα σ' ένα καλώδιο. Η λυχνία τηλεοπτικής εικόνας μέσα στο σαλόνι σας είναι ένας καθοδικός σωλήνας.

Η είσοδος του Θωμά Έντισον

Στην Αμερική ο Θωμάς Α. Έντισον είχε το είδος του ασίγαστου πνεύματος, που δεν μπορούσε ν' αφήσει τα πράγματα έτσι όπως ήταν. Σαν χειριστής τηλεγράφου στα νειάτα του επινόησε τηλεγραφικά συστήματα ντούμπλεξ, τετραπλά και τελικά αυτόματα, όπως και ένα καταγραφέα στοκ. Με αυτό το ξεκίνημα διακλαδώθηκε, με μια καρριέρα εξαιρετικής γονιμότητας, παράγοντας πάνω από χίλιες πατέντες προορισμένες να εμπλουτίζουν την μαθημερινή ζωή των ανθρώπων για πολλούς αιώνες που έρχονται. Ανάμεσα σ' αυτές ήταν ο φωνόγραφος, το ηλεκτρικό φως, πρακτικές μέθοδοι παραγωγής και διανομής ηλεκτρικής ισχύος και η κινηματογραφική μηχανή. Όλα αυτά είχαν ένα σημαντικό, παρ' όλο που ήταν έμμεσος, ρόλο στην τελική δημιουργία λειτουργικού τηλεοπτικού εξοπλισμού. Όλα, όπως ήξερε καλά ο Έντισον ήταν πρακτικές ιδέες που έφεραν χρήμα στην εποχή τους. Όμως ήταν μια από τις λίγες «άχρηστες» εφευρέσεις του, που αποδείχτηκε καιρία για την εποχή της Τ. V.

Έχοντας σπαταλήσει πάνω από σαράντα χιλιάδες δολάρια σε μάταια πειράματα, πριν πέσει πάνω στον ηλεκτρικό λαμπτήρα άνθρακος, το 1879, ο Έντισον δεν θα μπορούσε να κατηγορηθεί ότι επαναλάφθηκε στη δόξα του. Αντίθετα αισθανόταν ότι ο λαμπτήρας μπορούσε να βελτιωθεί και συνέχιζε τις προσπάθειες. Σε ένα πείραμα εισήγαγε μια μετάλινη πλάκα στο γυάλινο γλόμπο, κοντά στο νήμα. Όταν το νήμα πυρακτώθηκε λάμποντας, μυστηριωδώς ένα ρεύμα διαπέρασε την πλάκα. Ο Έντισον δεν βρήκε καμιά πρακτική χρήση γι' αυτήν την «αιθερική δύναμη», όπως την αποκάλεσε, αλλά έκανε παρ' όλα αυτά την πατέντα της, το 1883. Γνωστό σαν το «φαινόμενο έντισον» επρόκειτο να αποτελέσει την βάση του σύγχρονου ανορθωτή και άλλων ραδιοφωνικών ή τηλεοπτικών λυχνιών.

Το 1885, ένας άγγλος, ο σερ J.J. Thomson, βρήκε ότι μπο-

ρούσε να παρεκκλίνει την πορεία μιας δέσμης καθοδικών ακτί-
νων (δηλ. ηλεκτρονίων), μ' έναν μαγνήτη. Αυτή η ανακάλυψη
επίσης, όπως το φαινόμενο Έντισον, έμεινε σε λανθάνουσα
κατάσταση για πολλά χρόνια. Αλλά στον εικοστό αιώνα ακό-
μη, όπως θα δούμε, θα παρείχε τελικά ένα μέσο για την ηλε-
κτρονική εξερεύνηση μιας εικόνας, βάζοντας κατά μέρος τους
δυσκίνητους περιστρεφόμενους δίσκους του Νιρκω.

Το τηλέφωνο

Άλλη μια δοξασμένη αμερικάνικη εφεύρεση του δέκατου
ενάτου αιώνα, το τηλέφωνο, υποκίνησε στην τέχνη των επι-
κοινωνιών μια νέα κατεύθυνση. Ο Αλέξανδρος Γκράχαμ
Μπελ, ένας γιάνκης «μπαλωματής» όπως ο Έντισον μάλλον,
παρά ένας θεωρητικός επιστήμονας, έφερε τα στιγμιαία μηνύ-
ματα κατευθείαν μέσα στο σπίτι.

Ένας εύρωστος, έντονα σοβαρός νεαρός Σκωτσέζος που εί-
χε μεταναστεύσει στη Βοστώνη, ο Μπελ δίδασκε για την άρ-
θρωση της ομιλίας στους κουφούς. Απολύθηκε γιατί ισχυριζό-
ταν ότι εάν τα κουφά παιδιά γινόταν να «βλέπουν την ομι-
λία», θα μάθαιναν γρήγορα να μιλούν. Οι έρευνές του τον
οδήγησαν στην ιδέα ενός διαφράγματος που θα παλλόταν σε
συντονισμό με τους ήχους που πέφτουν σ' αυτό. Ανακοίνωσε
ότι «εάν βρω ένα μηχανισμό που θα μπορεί να κάνει ένα ηλε-
κτρικό ρεύμα να μεταβάλλεται σε ένταση, όπως ο αέρας μετα-
βάλλεται σε ένταση (πίεσης) όταν ένας ήχος περνάει από μέσα
του, θα μπορώ να τηλεγραφώ οποιοδήποτε ήχο ομιλίας».

Μια μέρα του 1846 στο εργαστήριο του στη Βοστώνη,
όπου ένα ζευγάρι πειραματικών διαφραγμάτων σε διαφορετι-
κά δωμάτια ήταν συνδεδεμένα μ' ένα καλώδιο, ο Μπελ αναπο-
δογύρισε ένα δοχείο με χημικά πάνω στα ρούχα του. Ενστι-
κτώδικα φώναξε στον βοηθό του, «κύριε Γουάτσον! Έλα δω,
σε θέλω!». Και στο άλλο δωμάτιο ο Γουάτσον άκουσε τη φωνή
του Μπελ, να θγαίνει μέσα από ένα διάφραγμα που παλλόταν
ηλεκτρονικά – την πρώτη πλήρη φράση που είχε μεταδοθεί
ποτέ μέσα από μια τηλεφωνική γραμμή.

Η τηλεφωνία δημιούργησε το μικρόφωνο και megάφωνο.
στοιχειώδη εργαλεία για την αποστολή και την πρόσληψη

ήχων με ηλεκτρικά μέσα, είτε δια μέσου καλώδιου, είτε δια μέσου του αέρα. Σαν μια επιτυχημένη επιχείρηση, κατέστησε ακόμα δυνατή, πολλή βασική έρευνα στην αποστολή πολύπλοκων μηνυμάτων και στην αναπαραγωγή τους με υψηλή πιστότητα.

Έτσι το σύγχρονο ομοαξονικό καλώδιο, σχεδιασμένο αρχικά για να μεταφέρει εκατοντάδες τηλεφωνικών διαλόγων την ίδια στιγμή, θα γινόταν επίσης ο φορέας των πολλαπλών σημάτων που απαιτούσε η τηλεόραση.

Η πρώτη μαζική ψυχαγωγία

Όταν ο Έντισον εφεύρε αυτό το αυθεντικό θαύμα, την μηχανή, που μιλάει δεν είχε συνειδητοποιήσει μάλλον τι είχε βάλει μπροστά. Ήταν ένα απ' τα λίγα πραγματικά πρωτότυπα άλματα στην ιστορία της πατέντας. Οι περισσότερες εφευρέσεις έρχονται σαν αποτέλεσμα συμβολής πολλών μυαλών, (όπως στην περίπτωση της τηλεόρασης), οπότε είναι δύσκολο να πιστοποιηθεί η προτεραιότητα. Αλλά όταν ο Έντισον έκανε αίτηση για μια πατέντα της «ομιλούσας μηχανής» του 1877, το αμερικανικό γραφείο πατεντών δεν μπορούσε να βρει πηγούμενες αναφορές σε οτιδήποτε που να την θυμίζει, έστω κι απόμακρα.

Ο φωνόγραφος κατέστησε δυνατή την διατήρηση των ήχων σ' ένα δίσκο, που μπορούσε να μεταφερθεί και να ξαναπαιχτεί όποτε ήταν επιθυμητό. Αρχικά, ο Έντισον δεν έβλεπε πολύ πέρα από τη χρήση του σαν μια μηχανή υπαγόρευσης σε επιχείρηση. Αλλά το κοινό, επέμενε στο παιχνίδι με το καινούργιο εργαλείο. Οι άνθρωποι διασκέδαζαν ακούγοντας φωνές και μουσική να βγαίνουν μέσα από ένα κρανυγαλιό χωνί στο μπροστινό σαλόνι. Ξαφνικά για πρώτη φορά απ' ότου η πρώτη κιθαρωδία αντήχησε ένρινα από την πρώτη λύρα, ο κόσμος της ψυχαγωγίας απέκτησε μια τεχνολογία που θα επέκτεινε τρομερά το κοινό του.

Ό,τι έκανε ο φωνόγραφος για τον ήχο, ο κινηματογράφος τόκανε για την όραση. Λίγο μετά την εφεύρεση της φωτογραφίας στη Γαλλία στα μέσα του αιώνα, είχαν γίνει προσπάθειες να συλλάβουν την κίνηση, μέσα στην κάμερα, κινηματογρα-

φώντας μια σειρά από στατικές φωτογραφίες σε γρήγορη ακολουθία. Για παράδειγμα, ένα άλογο που κάλπαζε, φωτογραφιζόταν από μισή ντουζίνα κάμερες στημένες στη σειρά. Οι εικόνες μετά στηρίζονταν σ' ένα τροχό και παρακολουθιόνταν στη σειρά καθώς στροβιλιζόνταν. (Μπορείτε ακόμα να βρείτε το «Κινητοσκόπιο», να παρουσιάζει συνήθως παλιούς πρωταθλητές ή χορεύτριες με βεντάλιες, μέσα από κουτιά παρακολούθησης που δουλεύουν με μανιβέλα, σε στοές φτωχικών συνοικιών). Η συμβολή του Έντισον το 1893, ήταν μια μηχανή φωτογράφισης ενός κινούμενου αντικειμένου, σε διαδοχικά τετράγωνα ενός συνεχούς ρολού ταινίας, και μετά της προβολής της ταινίας με την ίδια ταχύτητα σε μια οθόνη.

Βουδό αλλά οπτικά θελκτικό, το «nickelodeon» αιχμαλώτισε το κοινό όσο τίποτα μετά τη ρωμαϊκή αρένα. Ήταν ένα θέατρο μικρών τεχνασμάτων, που η είσοδος κόστιζε πέντε σεντς, για την παρακολούθηση των χοροπηδηχτών εικόνων του Έντισον. Το επίκεντρο του κόσμου της ψυχαγωγίας άρχισε να μετατίθεται από την ζωντανή παράσταση στο κινηματογραφικό στούντιο, από το Μπρόντγουαι στο Φορτ Λη, το Νιού Τζέρσεϋ και μετά στο Χόλλυγουντ, στην Καλιφόρνια. Κοινά που δεν ήταν πιο μεγάλα από μερικές εκατοντάδες ή το πολύ μερικές χιλιάδες, για τις ζωντανές παραστάσεις, αυξήθηκαν σε εκατομμύρια γι' αυτό το συνθετικό προϊόν. Με τον φωνογράφο του και την κινηματογραφική κάμερα, ο Θωμάς Έντισον πατρόναρισε την πρώτη αληθινά *μαζική* ψυχαγωγία στην ιστορία του κόσμου.

Μια γενιά πέρασε γοργά, πριν τα δύο βασικά στοιχεία – ήχος και φως – συνενωθούν τελικά σ' ένα μέσο, την ομιλούσα εικόνα και το ηλεκτρονικό της αντίστοιχο, την τηλεοπτική εκπομπή. Καθώς πλησίαζε το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, μόνο ένα τελευταίο συστατικό της εποχής της Τ.Β. έλειπε ακόμα. Αυτό το τελευταίο συστατικό ήταν το ομιλούν ραδιόφωνο.

Ασύρματη τηλεγραφία

Όταν οι τηλεγραφικοί στυλοί άρχισαν να προχωρούν στο πλάτος της Αμερικής και στην ήπειρο της Ευρώπης, παρατη-

ρήθηκε ότι υπήρχε «διαρροή» ρεύματος από τα εξαρτημένα, καλώδια στον αέρα. Αυτή η «διαρροή» μαγνήτιζε μυστηριωδώς μεταλλικά αντικείμενα σε αξιοσημείωτες αποστάσεις. Αναζητώντας την εξήγηση του φαινομένου, ο James Clerk Maxwell, ένας άγγλος φυσικός, παρουσίασε αποδείξεις το 1865, ότι οι ηλεκτρικοί παλμοί που εκπέμπονταν από ένα ζωντανό καλώδιο, ταξίδευαν στον αέρα σε κύματα παρόμοια στο σχήμα και την ταχύτητα με τα οπτικά κύματα. Ο Maxwell τα ονόμασε ηλεκτρομαγνητικά κύματα.

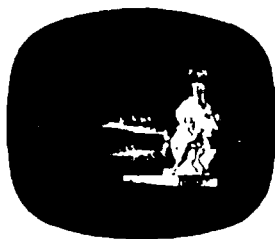
Ο Έντισον, ο πρακτικός άνθρωπος, προσπάθησε να χαλιναγωγήσει τα κύματα που έστελναν τα τηλεγραφικά καλώδια. Το 1885, έκανε πατέντα ένα σχέδιο προσάρτησης μιας πλάκας επικαλυμμένης με φύλλο κασίτερου (σήμερα θα την λέγαμε κεραία) σε μια σιδηροδρομική ατμομηχανή. Αυτό θα προσέλυε «ασύρματα μηνύματα» από την τηλεγραφική γραμμή που συνόρευε ούτως ώστε να μπορούσαν να σταλούν τηλεγραφήματα σε ανθρώπους επιβιβασμένους σ' ένα κινούμενο τραίνο. Δυστυχώς, η κεραία προσέλυε σήματα χωρίς διάκριση, απ' όλα τα καλώδια, οπουδήποτε κοντά στη σιδηροδρομική γραμμή, δημιουργώντας έναν κυκεώνα χωρίς νόημα.

Αυτό το πρόβλημα – πως να επιλεχθεί ένα ηλεκτρομαγνητικό κύμα από τον σωρό, για να μεταφέρει ένα σήμα – λύθηκε το 1887. Ο Heinrich Hertz, ένας Γερμανός επιστήμονας, απόδειξε ότι τα κύματα θα μπορούσαν να στέλνονται κατά βούληση γύρω από ένα κύκλωμα ταλαντώσεων. Σε ταλάντωση, ένα ηλεκτρικό ρεύμα αλλάζει κατεύθυνση σε υψηλή συχνότητα. (Για παράδειγμα, το εναλλασσόμενο ρεύμα του σπιτιού στην Αμερική έχει ταλαντώσεις 60 κύκλων ανά δευτερόλεπτο). Ο αριθμός των κύκλων καθορίζει τον αριθμό των κυμάτων που εκπέμπονται ανά δευτερόλεπτο. Δεν ταξιδεύουν στον αέρα, σαν τα ηχητικά κύματα, αλλά μέσα σ' αυτό που ο Hertz, αποκαλούσε «αιθέρα», ένα θεωρητικό μέσο που υπάρχει ακόμα και σε κενό αέρος. Ένα κύμα που διαδίδεται σε μια ορισμένη συχνότητα δεν θα αναμιγνυόταν με κύματα άλλων συχνοτήτων.

Τα ερτζιανά κύματα και η θεωρία του αιθέρα δημιούργησαν μεγάλη έξαρση στον επιστημονικό κόσμο. Ο Σερ William Crookes προφήτησε ότι τα όργανα πρόσληψης κι εκπομπής

σύντομα θα σχεδιάζονταν ώστε να κάνουν δυνατή την ασύρματη επικοινωνία ανάμεσα σε απομακρυσμένα σημεία. Είχε δίκιο. Είχε μιλήσει στα 1892. Μέσα σε τρία χρόνια ο Guglielmo Marconi, ένας λαμπρός Ιταλός νέος, ήταν έτοιμος να εφεύρει τους απαραίτητους εξοπλισμούς.

Έτσι, γεννήθηκαν σχεδόν ταυτόχρονα, τον εικοστό αιώνα, το μικρό θαύμα του ραδιόφωνου, και η εποχή των καλά μελετημένων εφευρέσεων που θα οδηγήσουν, μέσα σε μια γενιά, σε μεγαλύτερο θαύμα, αυτό της τηλεόρασης. Η ειρωνεία είναι ότι το αποτέλεσμα αυτής της ηλεκτρικής μαγείας, θα μας έφερε πίσω στη στοιχειώδη σκέψη με εικόνες των πρώτων ανθρώπινων πλασμάτων. Το μέσο θα αποδεικνυόταν πράγματι να είναι και το μήνυμα (message) και το «μασάζ» (massage).



MIKE FENTIMAN

Η ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ: ΑΠΟΛΑΥΣΗ ή ΒΑΣΑΝΟ;

Διευθύνω ένα τμήμα που λέγεται «Community Programme Unit». Για να συνεννοηθούμε, αν βάλετε την «Lucas Films», τα «Zoetrope» και τις πιο ξέφρενες φαντασίες της νέας τεχνολογίας των κομπιούτερς στη μια άκρη του φάσματος των μέσων μαζικής ενημέρωσης, τότε η δικιά μου δραστηριότητα βρίσκεται στην άλλη άκρη. Εμείς αποτελούμε μια μικρή μονάδα, με λίγα χρήματα, λίγους τεχνικούς, ελάχιστους πόρους. Κατά μια έννοια, σε σχέση με την κυρίαρχη τηλεοπτική παραγωγή, είμαστε σε ένα πολύ πρωτόγονο επίπεδο (κάτι σαν τον άνθρωπο Νεάντερταλ, θα λέγαμε), αλλά από άλλες απόψεις, πιο σημαντικές, είμαστε και μεις πρωτοπόροι, ακριβώς όπως εκείνοι που ασχολούνται με τις νέες τεχνολογίες.

Αυτό το συμπόσιο αγνόησε ως αυτή τη στιγμή το κοινό, το είδε μόνο σαν καταναλωτές. Εμείς δουλεύουμε με το κοινό, το βλέπουμε σαν άτομα ενεργά και όχι απλούς δέκτες-κοντέινερ προϊόντων. Κάνουμε προγράμματα προσέγγισης δεν δουλεύουμε σ' ένα τοπικό καλωδιακό σύστημα, δεν δουλεύουμε με ομάδες που επικοινωνούν μονάχα μεταξύ τους, δεν παραχωρούμε σε μια ομάδα ή σε ένα μόνο άτομο τη χρήση ενός μικρού χώρου· τους δίνουμε τον εκδοτικό έλεγχο και ό,τι λένε και κάνουν, με όποιον τρόπο έχουν επιλέξει, μεταδίδεται μέσω του εθνικού δικτύου.

Ο κόσμος έρχεται σε επαφή μαζί μας με όλους τους τυπικούς και μη τρόπους (μας τηλεφωνούν, μας γράφουν), αλλά ξέρουν ότι απευθυνόμενοι σε μας έχουν μία πιθανότητα, αν και μόνο μια δεδομένου ότι καλύπτουμε ένα πολύ μικρό ποσοστό των μεταδόσεων, να ακουστούν χωρίς να μπουν ανάμεσα σ' αυτούς και τους θεατές όπου απευθύνονται τα φίλτρα των επαγγελματιών θεσμών. Από τη στιγμή που γίνει η επαφή, γίνεται μια επιλογή με τον δημοκρατικότερο δυνατό τρόπο: όλα τα μέλη του «equipe» μας μπορούν να διαλέξουν και να ψηφίσουν και, όσο αφορά εμένα, έχω μόνο μια ψήφο στη διάθεσή μου. Μ' αυτό τον τρόπο ανατρέπουμε σκόπιμα την ιεραρχική δομή που το BBC νομίζει ότι υπάρχει μέσα στη μονάδα μας. Η επιλεγμένη ομάδα δέχεται τη βοήθεια ενός σκηνοθέτη, που θέτει στη διάθεσή της τις τηλεοπτικές γνώσεις του. Στο διάλογο που ακολουθεί για δυο τρεις εβδομάδες, αποφασίζεται το τι θέλει να πει, και με ποιο τρόπο, η ομάδα: εμείς απλώς τη βοηθάμε με τις επαγγελματικές γνώσεις μας να πραγματοποιήσει το πρόγραμμά της. Σ' αυτούς μένει η εκδοτική υπευθυνότητα. Κατά μια έννοια παραβιάζουμε, κάθε φορά που μεταδίδουμε ένα πρόγραμμα αυτού του είδους, το καταστατικό του BBC που λέει ότι ο εκδοτικός έλεγχος πρέπει να μένει στα χέρια του BBC. Στη δουλειά μας βρισκόμαστε από κάθε άποψη σε επαφή με την πραγματικότητα: κάνουμε προγράμματα με ποιητές, φυλακισμένους, με άκρα δεξιά και άκρα αριστερά στοιχεία, με κοινότητες, με μειονότητες, και όλα αυτά κάτω από τον εκδοτικό έλεγχο εκείνης της ομάδας ή εκείνου του μεμονωμένου ατόμου. Πιστεύω ότι πρόκειται για ένα γεγονός μοναδικό στον κόσμο και ότι δεν υπάρχει κανένας άλλος θεσμός που να παραχωρεί, σ' αυτό το επίπεδο, τον εκδοτικό έλεγχο σε μια ομάδα για να φτιάξει ένα πρόγραμμα εθνικής ακρόασης.

Έχουμε να κάνουμε με ομάδες που αμφισβητούν το BBC και δεν μπορώ να πω ότι δεν μπλέκω σε μπελάδες κάθε φορά που δγάζω στον αέρα προγράμματα με μια ομάδα λόγου χάρη συμπαθούντων των παλαιστινίων που επιτίθενται στο BBC για τη φιλοσιωνιστική πολιτική του. Κάναμε προγράμματα με μια ομάδα που σκόπευε να εξαπολύσει καμπάνια ενάντια στο ρατσισμό των μέσων ενημέρωσης: για μισή ώρα ο ομάδα επιτί-

θονταν στο BBC, χρησιμοποιώντας το «equipe» μας και τα χρήματα του BBC, και με κομμάτια από παλιά προγράμματά του αποκάλυπτε τον κρυφό και φανερό ρατσισμό του.

Πρόσφατα κάναμε ένα πρόγραμμα με μια ομάδα που επιτίθονταν στο BBC για την αντισυνδικαλιστική στάση του στις ενημερωτικές εκπομπές, ένα πρόγραμμα πολύ δύσκολο, που δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί δίχως τη συνεργασία των ανθρώπων που αποτελούσαν το αντικείμενο της διαμάχης. Μετά από τέτοια προγράμματα συνήθως δεχόμαστε επιθέσεις, αλλά μόνο μετά· στα δέκα χρόνια της δραστηριότητάς μας, παρεπιπτόντως τα προγράμματα λέγονται «Ανοιχτή Πόρτα», δεν είδε ποτέ κανείς άλλος έξω από το «equipe» μου ένα πρόγραμμα πριν τη μετάδοσή του. Όλα γίνονται μετά τη μετάδοση, και μου φαίνεται καλή ταχτική.

Θα 'θελα τώρα να επιχειρήσω να συνδέσω αυτή την εμπειρία μου με τον ιδιαίτερο ενθουσιασμό που διέπει όσους δουλεύουν με τις νέες τεχνολογίες, ιδιαίτερα εκείνες που βασίζονται στη χρήση του κομπιούτερ. Σκέφτομαι τις ομάδες με τις οποίες δουλεύουμε, τον τρόπο με τον οποίο αυτές αντιλαμβάνονται τα προγράμματα και τον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβάνονται οι θεατές που τους παρακολουθούν. Αναρωτιέμαι αν υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στο νέο ρεπερτόριο τηλεοπτικών εικόνων και τη στάση αυτών των ομάδων. Κατά τη γνώμη μου δεν υπάρχει. Βρήκα πολύ ενδιαφέροντα τα λεγόμενα μιας συναδέλφου μας του NHK, της Μαϊούμι Ιοσινάρι, αναφορικά με το πρόβλημα του πως να αναπλάσουμε τη μαγεία ενός μυθιστορήματος χρησιμοποιώντας τη νέα ηλεκτρονική τεχνική: έλεγε πάνω κάτω ότι σε ένα μυθιστόρημα το 30% είναι κείμενο και το 70% φαντασία. Τώρα εγώ θα πήγαινα ευχαρίστως σε ένα κομπιούτερ που θα μπορούσε να μετρήσει τα σωστά ποσοστά της φαντασίας και του κειμένου. Για τι είδους φαντασία μιλάμε; Σίγουρα όχι για τη φαντασία του κόσμου που κάνει προγράμματα μαζί μας και των θεατών που τους παρακολουθεί. Θα 'θελα να σας αναφέρω το παράδειγμα μιας ομάδας με την οποία δουλέψαμε. Ήταν μια ομάδα φαντασικών χορτοφάγων, τόσο εξτρεμιστών που δε φορούσαν δερμάτινα ρούχα, δεν έπιναν γάλα, δεν έτρωγαν αυγά, εν ολίγοις

εντελώς χορτοφάγοι και αντίθετοι με την εκμετάλλευση του ζωικού βασιλείου. Υποστήριζαν ότι τα ζώα έπρεπε να γυρίσουν στην άγρια κατάσταση, ότι οι κότες έπρεπε να ελευθερωθούν από την ανθρώπινη τυραννία, κλπ. Ήταν ένα πρόγραμμα δικό μου, με την έννοια ότι αυτό μου είχε τύχη, δεν μπορούμε να διαλέξουμε τις ομάδες που μας αρέσουν. Ήταν τόσο ανιαρό πρόγραμμα που, για να χρησιμοποιήσω μια έκφραση όχι δικιά μου, «θα 'σκαζε ακόμα και γαϊδούρι». Θυμάμαι συγκεκριμένα μια εικόνα: ένας άντρας στέκεται σ' ένα χωράφι κάτω από τη βροχή με ένα μακρύ αδιάδροχο και λυτά πέδιλα, όρθιος δίπλα σ' ένα σωρό κοπριές και προσπαθεί να μας πείσει ότι εκμεταλλευόμαστε το ζωικό βασίλειο αν λιπαίνουμε τα λαχανικά με κοπριά. Ενώ μιλούσε είχε την εντύπωση ότι τα δάχτυλα των ποδιών του μεταμορφώνονταν σε ρίζες και έπιαναν στη γη. Ήταν μια απίστευτα περίεργη εικόνα και η μοναδική που έσπαζε τη γενική ανία. Ύστερα από αυτό το πρόγραμμα που θεωρήθηκε από όλους μεγάλο φιάσκο, με ένα κοινό γύρω στα 250.000 άτομα, η ομάδα έλαβε πάνω από 10.000 γράμματα. Τώρα 10.000 γράμματα με ένα «κοινό» αυτών των διαστάσεων, είναι εξαιρετικό γεγονός για το BBC. Το κύριο στοιχείο είναι ο ακραίος συντηρητισμός του μεγαλύτερου μέρους των εικόνων, στον οποίο οφείλεται η άμεση και πλατιά ανταπόκριση του κοινού. Μερικά προγράμματά μας έχουν λάβει 15/20.000 γράμματα και ήταν προγράμματα με πολύ χαμηλή ακροατικότητα. Η μοναδική μερίδα που κινείται πειραματικά είναι οι νέοι, γιατί οι νέοι θέλουν να μιλήσουν στη γλώσσα τους και όχι στην τηλεοπτική γλώσσα των μεσήλικων. Τα κίνητρα του συντηρητισμού του φανταστικού δε βρίσκονται τόσο στα προσωπικά όρια του καθενός όσο μάλλον στο γεγονός ότι οι ομάδες που δουλεύουν μαζί μας έχουν δει μέσα σε ποια πλαίσια πρέπει να λειτουργήσουν. Απευθύνονται σε ένα προ-καθορισμένο κοινό, συνηθισμένο σε μια σειρά διαφορετικές εικόνες και καθώς αυτές οι ομάδες έχουν μόνο μια δυνατότητα να κάνουν γνωστή την ύπαρξή τους, να εξηγήσουν τους στόχους τους, να διαδώσουν τις ποιητικές συνθέσεις τους, να παίξουν τη μουσική τους, να παρουσιάσουν τα θεατρικά έργα τους, προτιμάνε να μην διακινδυνεύουν με τις εικόνες: το μήνυμα είναι πολύ πιο σημαντικό.

Ξέρουν εντελώς ποιοί είναι αυτοί που τους παρακολουθούν. Αντίθετα εγώ αναρωτιέμαι πόσοι από μας αντιλαμβάνονται ότι αυτό το συμπόσιο είναι κάτι σα φιλντισένιος πύργος. Καταλιανόμαστε τόσο πολύ με το να σκαλίζουμε τα αρχικά μας πάνω στο δέντρο μας που ξεχνάμε τι είναι το δάσος, τι είναι η ζούγκλα, ξεχνάμε ποια είναι τα άλλα δέντρα και πάνω απ' όλα ποιος φυτεύει αυτά τα δέντρα.

Συνέδη να συμμετέχω σ' ένα συμπόσιο πριν καμιά δεκαριά χρόνια: τότε ήμουν τόσο αισιόδοξος σε σχέση με τις δυνατότητες προσέγγισης στο κοινό όσο είστε εσείς σήμερα σε σχέση με τις νέες τεχνολογίες.

Ήμουν σίγουρος ότι η νέα τεχνολογία θα διευρύνει τις δημοκρατικές διαδικασίες της μετάδοσης των εικόνων, θα έσπαζε τον θεσμικό και εμπορικό έλεγχο πάνω στα μέσα επικοινωνίας: ομάδες-βίντεο θα κατέβαιναν στους δρόμους και θα επικοινωνούσαν με άλλες ομάδες-βίντεο, μια κοινότητα της πόλης θα επικοινωνούσε με μια άλλη κοινότητα μιας άλλης πόλης, και πάει λέγοντας, σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής κλίμακας, ως τη δημιουργία ενός χώρου συνάντησης και πολιτικής, κοινωνικής, πολιτιστικής συζήτησης.

Τότε πίστευα ότι είμασταν, που μπορεί να ισχύει και σήμερα, σαν τον τύπο· ότι είχαμε μια εξέλιξη ίδια με τη δικιά του. Έλεγα ότι θρυσκόμασταν στο στάδιο της μοναστηριακής τέχνης και ότι εμείς είμασταν, και είμαστε κατά μια έννοια ακόμη, η κάστα των ιερέων. Η δουλειά μου στο βάθος είναι το τυχαίο κάλεσμα λίγων αμύητων πολιτών που τους λέμε να μπουν στο μοναστήρι, να δουν πως ζωγραφίζουμε τα γράμματα και μετά τους πετάμε πάλι έξω. Σήμερα οι ιερείς του τηλεοπτικού μοναστηριού επικοινωνούν με έναν αγράμματο πληθυσμό σε διάλεκτο, με εξαίρεση τα λίγο, πραγματικά σημαντικά μηνύματα που μένουν στα λατινικά. Η ιδέα για μια γενικευμένη παιδεία, για ένα ταχυδρομικό σύστημα, κλπ., θα ξεπερνούσε την αντίληψη του κόσμου σαν ένα μεσαιωνικό μοναστήρι. Γιατί θα πρέπει λοιπόν σήμερα να περιμένουμε τις ίδιες προοπτικές εξέλιξης της εικόνας από τους φύλακες του τηλεοπτικού βατικανού του 20ου αιώνα; Όλα είναι δυνατά από άποψη τεχνική. Ακούσαμε τις ομιλίες τόσων προσώπων που μας διαβεβαίωσαν ότι τα τεχνολογικά όνειρά τους είναι τεχνικώς

δυνατά. Αλλά γιατί δε συνέβη αυτό; Γιατί δεν έγινε πραγματικότητα αυτή η επικοινωνία σε πολλά επίπεδα; Γιατί δεν υπάρχει το ενδεχόμενο να συμβεί αυτό σήμερα;

Το λάθος μου ήταν που είδα πολύ αθώα και ιδεαλιστικά τις θεσμικές και εμπορικές προσταγές που καθορίζουν τον ραδιοτηλεοπτικό προγραμματισμό και οι οποίες στηρίζονται στην πληροφόρηση και όχι στη επικοινωνία. Πρόκειται για μονόδρομα συστήματα. Δε μιλάμε πάρα πολύ για πληροφόρηση, αλλά πολύ λίγο για επικοινωνία: μιλάμε για μια μονόδρομη και ελεγχόμενη διαδικασία και όχι για έναν αληθινό κοινωνικό διάλογο ανάμεσα στα μέλη όλων των φυλών της κοινωνίας μας.

Θα 'θελα να προσθέσω μερικά πράγματα πάνω σ' αυτή τη διαδικασία, πάνω σ' αυτό το διάλογο ή την έλλειψή του και πάνω στις αντιδράσεις του κοινού. Το BBC, όπως και τα περισσότερα τηλεοπτικά δίκτυα, χρηματοδοτεί την έρευνα γύρω από τους δείκτες ακρόασης. Σχεδόν κάθε πρόγραμμα που μεταδίδεται από το BBC, πιστεύω και από τα ανεξάρτητα τηλεοπτικά δίκτυα, μπορεί να έχει ένα 60/70% ακροαματικότητας. Αν όμως ρωτήσει κανείς αυτό το ποσοστό αν είναι ικανοποιημένο ή όχι γενικά από την τηλεόραση, τότε βγαίνουν στην επιφάνεια οι κριτικές και η έλλειψη ικανοποίησης. Κι αν δει κανείς το σύνολο αυτών που είναι ικανοποιημένοι από τα προγράμματα, υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα στη στάση τους σε σχέση με τα προγράμματα και στη στάση τους (αντίθετη) σε σχέση με την τηλεόραση. Αυτό σημαίνει ότι η τηλεόραση δρα καταλυτικά πάνω στις προσδοκίες του κοινού, οι οποίες ξεπερνάνε την ικανότητά της να ανταποκριθεί; Θέλει να πει ότι, δεδομένου ότι ζούμε σε μια κοινωνία όλο εντάσεις, προβλήματα κοινωνικά, προβλήματα προσωπικής ταυτότητας, με λίγα λόγια, σε έναν πιο επικίνδυνο κόσμο, η τηλεόραση δεν είναι γενικά σε θέση ν' αποκαλύψει ή να ερμηνεύσει αυτές τις εντάσεις; ή να προσφέρει μια κατάλληλη φυγή; Ή ότι αποτυχαίνει να γίνει το όργανο ενός διαλόγου, σε ένα οποιοδήποτε επίπεδο της πραγματικότητας, κοινωνικό, πολιτικό, πολιτιστικό;

Εγώ πιστεύω, αν και δεν μπορώ να βασιστώ σε δεδομένα σχολαστικών ερευνών, ότι η πρώτη υπόθεση είναι η σωστή. Η γενική απογοήτευση, παρά την ευχαρίστηση που μπορεί να

πάρει κανείς από κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα πρέπει να έχει σχέση με τη γενική δομή κι όχι τόσο με τα προγράμματα. Και πιστεύω ότι αυτός είναι ένας από τους κύριους λόγους που μας ψάχνουν οι διάφορες ομάδες. Απευθύνονται σε μας γιατί ξέρουν ότι είμαστε κοινωνικά περιθωριακοί και γιατί νιώθουν να μη βρίσκουν κατανόηση καθώς αντιλαμβάνονται ότι η τηλεοπτική διαδικασία δεν έχει καμιά σχέση με κείνα που αυτοί σκέφτονται και πιστεύουν. Απευθύνονται σε μας γιατί τους βοηθάμε να υπερπηδήσουν τα εμπόδια που μπαίνουν ανάμεσα σ' αυτούς και το κοινό. Πληροφόρηση εναντίον επικοινωνίας. Πιστεύω ότι αυτό είναι το σημερινό, πραγματικό πεδίο μάχης. Όποια κι αν είναι η δραστηριότητά μας μέσα στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και οι ελπίδες μας έξω απ' αυτά, πιστεύω ότι αυτή η μάχη διεξάγεται με δικό μας κίνδυνο, ειδικά αν είμαστε από την πλευρά της κοινωνίας της επικοινωνίας κι όχι από την πλευρά της κοινωνίας της πληροφόρησης. Τις πρώτες τρεις μέρες αυτού του συμποσίου είχα την αίσθηση ότι οι παραγωγοί εικόνων βίωσαν τη δουλειά τους, τις έρευνές τους απομονωμένοι από τους άλλους, όχι μόνο έξω από τον κοινωνικό περίγυρο αλλά και από τα συγκεκριμένα πλαίσια των μεμονωμένων μέσων επικοινωνίας.

Θέλω να πω ότι η πραγματικότητα της δουλειάς μου είναι μισή ώρα την εβδομάδα για 40 ή παραπάνω εβδομάδες το χρόνο κι ότι αυτό που κάνω χάνεται μέσα στο χάος των προγραμμάτων πιο χαμηλού επιπέδου: των κουίζ, των αστυνομικών των ελαφρών θεαμάτων και μιας άλλης σειράς αστυνομικών: της τηλεόρασης των εύκολων επιλογών.

Με ανάλογο τρόπο το κοινό δε θα συνειδητοποιήσει τη δραστηριότητα του καλλιτέχνη που δουλεύει με τον graphic computer, σε κείνο το μικρό ελάχιστο ποσοστό προγραμμάτων, καρπό μιας θεωρητικής έρευνας που έφτασε να παράγει έργα τέχνης. Η δουλειά αυτών των καλλιτεχνών θα γνωρίσει τη μεγαλύτερη εξάπλωση και τη μεγαλύτερη ακροαματικότητα μέσα από τις τηλεοπτικές διαφημίσεις για αυτοκίνητα, αποσμητικά, κλπ... ή τα βίντεο που προπαγανδίζουν τη μουσική pop.

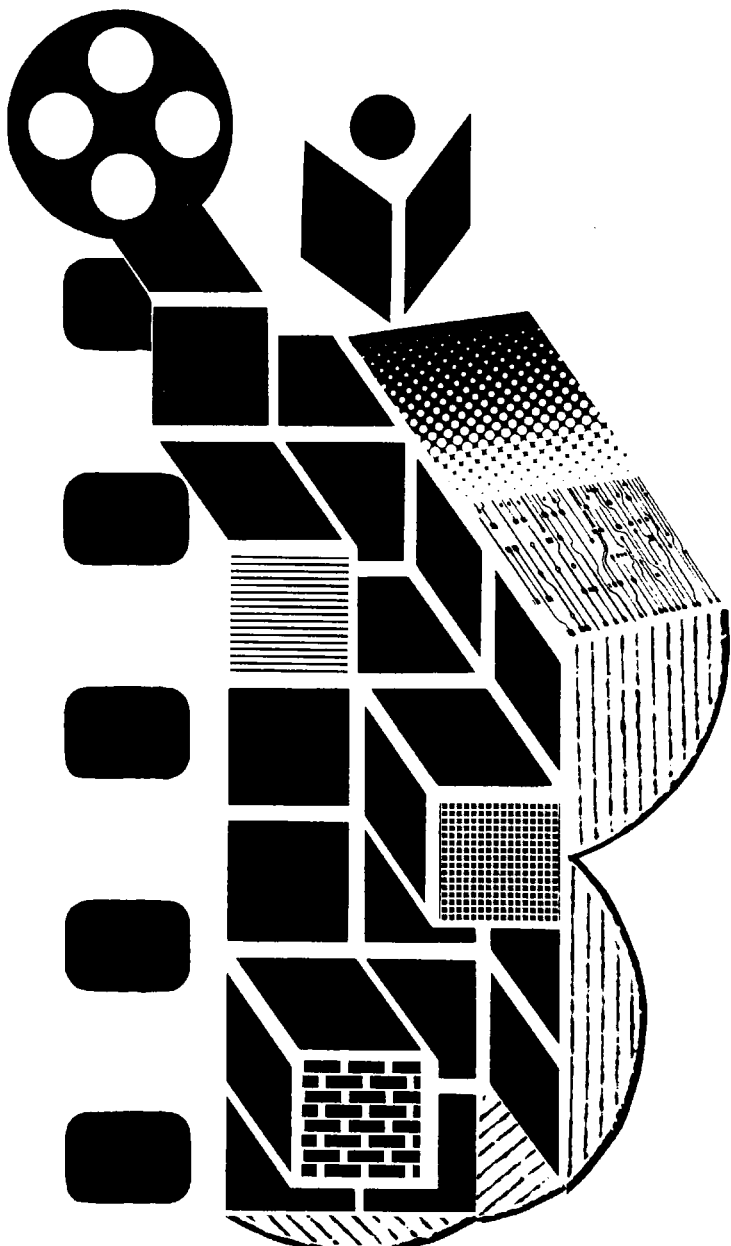
Όλο και περισσότερα άτομα σ' αυτόν τον κόσμο θα απολαμβάνουν τα σπέσιαλ εφέ κάποιας εντυπωσιακής και φτηνής απομίμησης του «Πολέμου των Άστρων» όπως το «Γαλαξιακό

Διαστημόπλοιο» ή το «Buck Rogers του 21ου αιώνα».

Δεν ξέρω αν έχουν την ίδια γνώμη και στο Νταχομέη ή ίσως στους σταθμούς TV, ένα στυλ που προσπαθεί να παραπλανήσει το κοινό κάνοντάς το να πιστέψει ότι είναι θεατής του αύριο κι όχι ότι έχει μπροστά του μόνο μια φτηνή απομίμηση του παρόντος.

Η καινούργια τεχνολογία του βίντεο, με όλες τις προοπτικές εξέλιξης που προσφέρει στους πειραματιζόμενους, ακόμη και τους καλλιτέχνες, αφορά το πλατύ κοινό μόνο σαν ένα πιο φτηνό και εύπλαστο μέσο για να δει τις ίδιες ανοησίες που έβλεπε και πριν τριάντα χρόνια ή σαν ένα μέσο να δέχεται πληροφορίες όχι αναλυτικές, με γρήγορα φλας γι' αυτά που συμβαίνουν αλλά όχι για ποιο λόγο συμβαίνουν. Τώρα έχουμε την τηλεόραση της αφθονίας, μέσω καλωδίου και μέσω δορυφόρων. Νέα μηνύματα, νέες φόρμες, νέα και φιλελευθερίζοντα συστήματα διανομής. Αλλά εγώ δεν πιστεύω σ' αυτά. Οι φόρμες μπορεί να 'ναι νέες, αλλά αυτά που θα κυριαρχούν θα 'ναι τα παλιά μηνύματα. Νέα συστήματα διανομής, αλλά που είναι η επιταγή για φιλελευθεροποίηση των «μέσων μαζικής ενημέρωσης»; Δεν μπορώ να φανταστώ ένα πολιτικό σύστημα με τόσο αλτρουισμό που να επιτρέψει την διάδοση κάποιων πραγματικά εναλλακτικών σχεδίων. Αυτοί που έχουν αποκλειστεί από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και θεωρούνται εκκεντρικοί από την κοινωνία θα περάσουν ακόμα περισσότερο στο περιθώριο. Δεν μπορώ να φανταστώ ένα εμπορικό σύστημα με τόσο αλτρουισμό που να αρνηθεί από μόνο του το σκοπό του μεγαλύτερου κέρδους. Φυσικά και οι δύο επιταγές, και η πολιτική κι η εμπορική, θα πρέπει να πληρώσουν μια μικρή εισφορά στα στοιχεία που δεν επεισέρονται στην πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική ημερήσια διάταξη της τηλεόρασης και δεν έχω την παραμικρή αμφιβολία ότι θα τους παραχωρηθεί ένας μικρός περιθωριακός χώρος. Η ελευθερία του λόγου, σε μια δημοκρατία, σημαίνει κάτι περισσότερο από ελευθερία της τετ-α-τετ φλυαρίας. Εγώ πείθομαι όλο και περισσότερο ότι κάτι τέτοιο μας περιμένει. Σε σχέση με το τεράστιο «κοινό» των μεγάλων παραγωγών, θα'μαστε σαν τα πουλάκια που κάθονται στη ράχη ενός ρινόκερου. Όπως και τα πουλάκια, συμβάλλουμε στην ευημερία και την καθαριότητα του ρινόκε-

ρου. Αλλά όταν ο ρινόκερις εφορμά, ο θεατής δεν κοιτάζει τα πουλάκια, κοιτάζει τον ρινόκερο. Διατρέχουμε συνέχεια τον κίνδυνο να μας θγάλουν στο περιθώριο, να μας διαστρεβλώσουν, να μας μπασταρδέψουν. Είναι μια μάχη που αξίζει τον κόπο να δώσουμε, μια μάχη ανάμεσα στην κοινωνία της πληροφόρησης και την κοινωνία της επικοινωνίας και αν χάσουμε μπορούμε πάντα να λαμπρύνουμε την ήττα μας αγωνιζόμενοι. Αλλά, προσέξτε, αν αυτή ή όχι και τόσο αισιόδοξη εικόνα δεν σας έπεισε και αντίθετα είστε απόλυτα σίγουροι ότι ο παράδεισος σας περιμένει σε ένα μέλλον βιντεοηλεκτρονικό, ολογραφικό και γραφολογικό, εγώ ως τότε θα σας έχω αφήσει και θα προσπαθώ να καλλιεργήσω λάχανα στη λωρίδα μεγάλης ταχύτητας του τοπικού «αυτοκινητόδρομου» μου. Ευχαριστώ.



NAM JUNE PAIK

**Επίλογος στην ΕΚΘΕΣΗ
της ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ**

(1)

Η πειραματική TV μου δεν
είναι πάντα ενδιαφέρουσα
αλλά
όχι πάντα μη-ενδιαφέρουσα
σαν τη φύση, που είναι ωραία,
όχι γιατί αλλάζει με ωραίο τρόπο,
αλλά γιατί απλώς αλλάζει.

Η ουσία της ωραιότητας της φύσης είναι το ότι η δίχως όρια
ΠΟΣΟΤΗΤΑ της φύσης απόπλισε την τάξη της ΠΟΙΟΤΗ-
ΤΑΣ, που ασυναίσθητα χρησιμοποιείται ανάκατα και μπερδε-
μένα με μια έννοια διπλή:

- 1) χαρακτήρας
- 2) αξία.

Στην πειραματική TV μου η λέξη ΠΟΙΟΤΗΤΑ δείχνει μόνο το
ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ, μα όχι την ΑΞΙΑ.

A είναι διάφορον του B,
αλλά αυτό δε σημαίνει ότι
A είναι καλύτερον του B.

Φορές φορές θέλω κόκκινα μήλα
Φορές φορές θέλω κόκκινα χείλια.

(2)

Η πειραματική TV μου είναι η πρώτη ΤΕΧΝΗ (;) όπου είναι δυνατή η «τέλεια απόλαυση» ...απλώς έβαλα μια δίσκο προς την αντίθετη κατεύθυνση και έφτιαξα μια αληθινή τηλεόραση «με κύματα». Αν οι επίγονοί μου κάνουν το ίδιο κόλπο θα 'χουν το ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα (αντίθετα από τον Webern και τους επιγόνους του Webern...) δηλαδή...

Η TV μου ΔΕΝ είναι η έκφραση της προσωπικότητάς μου, αλλά μονάχα

μια ΦΥΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

όπως το «πρωταθλο-αμφισβητητικό FLUXUS» μου, όπου ο ρέκορντμαν του πιο παρατεταμένου κατουρήματος τιμάται με τον εθνικό ύμνο του (ο πρώτος πρωταθλητής F. Trowbridge, ΗΠΑ, 59,5 δευτερόλεπτα).

Η TV μου είναι κάτι περισσότερο (;) από τέχνη,

ή

κάτι λιγότερο (;) από τέχνη.

Μπορώ να συνθέσω κάτι που νά 'ναι

πιο πάνω (;) από την προσωπικότητά μου,

ή

πιο κάτω (;) από την προσωπικότητά μου.

(3)

Γι' αυτό (;), ίσως γι' αυτό, η πορεία της δουλειάς και το τελικό αποτέλεσμα μετράνε λίγο... και γι' αυτό... σε καμιά προηγούμενη δουλειά δεν ένιωσα τόσο ευτυχισμένος όσο με τούτα τα τηλεοπτικά πειράματα.

Στις συνηθισμένες συνθέσεις έχουμε κατ' αρχήν την κατά προσέγγιση εικόνα της τελειωμένης δουλειάς (το προεικονιζόμενο ιδεώδες ή την «ΙΔΕΑ» με την πλατωνική σημασία). Οπότε η διαδικασία της δουλειάς δεν είναι παρά η βασανιστική προσπάθεια προσέγγισης σ' αυτή την ιδανική ΙΔΕΑ. Αλλά στην πειραματική TV το πράγμα έχει εντελώς αναθεωρηθεί. Συνήθως δεν έχω, μάλλον δεν μπορώ να έχω, μια προεικονιζόμενη ιδέα πριν δουλέψω. Στην αρχή ψάχνω στο «ΔΡΟΜΟ», που όμως δεν μπορώ να προβλέψω που οδηγεί. «ΔΡΟΜΟΣ»... ση-

μαίνει μελέτη του κυκλώματος, δοκιμές διάφορων «FEED BACK», κόψιμο μερικών συνδέσεων και τροφοδοσία διάφορων κυμάτων, αλλαγή της φάσης των κυμάτων κλπ... τις σχετικές τεχνικές λεπτομέρειες θα τις δημοσιεύσω στο επόμενο κείμενο.. Τέλος πάντων, αυτό που χρησιμοποιώ είναι περίπου ο τύπος της «ΙΔΕΑΣ» που έκανε συνήθως χρήση η αμερικάνικη Ad Agency... δηλαδή ένας δρόμος ή ένα κλειδί για κάτι το ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ.

Αυτή η «σύγχρονη» (;) χρήση της «ΙΔΕΑΣ» δεν έχει και πολύ σχέση με την «ΑΛΗΘΕΙΑ», την «ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ», το «ΜΑΡΑΣΜΟ», την «ιδανική ΙΔΕΑ», αξίες που απέδωσαν σ' αυτή την περίφημη κλασική ορολογία (ΙΔΕΑ) ο Πλάτωνας και ο Hegel.

Για παράδειγμα:

«KUNST IST DIE ERSCHENUNG DER IDEE»

«Η τέχνη είναι το φαινόμενο της ιδέας»

(Hegel – Schiller)

Θά 'πρεπε να σημειωθεί η διαφορά, γιατί ο «Φετιχισμός της Ιδέας» μου φαίνεται ότι είναι το κύριο κριτικό κριτήριο στη σύγχρονη τέχνη, όπως η «Ευγένεια και Απλότητα» στην ελληνική Τέχνη (Winkelmann), ή τα περίφημα πέντε ζεύγη κατηγοριών του Woelfflin στην αναγεννησιακή και μπαρόκ τέχνη.

(4)

Ο ΙΝΤΕΤΕΡΜΙΝΙΣΜΟΣ και το ΜΕΤΑΒΛΗΤΟ είναι οι πραγματικά ΥΠΑΝΑΠΤΥΧΤΟΙ παράμετροι της οπτικής τέχνης, μολονότι υπήρξαν το κύριο πρόβλημα της μουσικής των τελευταίων δέκα χρόνων (ακριβώς όπως η παράμετρος ΣΕΞ είναι πολύ υπανάπτυκτη στη μουσική, σε αντίθεση με τη λογοτεχνία και την οπτική τέχνη).

α) Χρησιμοποίησα κατά κόρον τις ζωντανές μεταδόσεις κανονικών προγραμμάτων, που είναι το πιο μεταβλητό από όλα τα οπτικά και σημασιολογικά συμβάντα της δεκαετίας του '60. Η ομορφιά ενός παραμορφωμένου Κένεντυ είναι διαφορετική από την ομορφιά ενός ήρωα του ποδοσφαίρου ή μιας όχι πάντα χαριτωμένης αλλά πάντα ηλίθιας παρουσιάστριας.

β) Δεύτερη διάσταση του μεταβλητού.

13 συσκευές υπέστησαν 13 είδη μεταβολών στις VIDEO – ORIZONTIO – ΚΑΤΑΚΟΡΥΦΕΣ μονάδες τους. Μπορώ να πω με περηφάνεια ότι και οι 13 συσκευές ωριμάζουν αποτελεσματικά τα εσωτερικά τους κυκλώματα. Δεν υπάρχουν δυο συσκευές που να υπέστησαν τον ίδιο τύπο τεχνικών διεργασιών. Σε καμιά περίπτωση δεν εφάρμοσα το απλό θάμπωμα που επιτυγχάνεται όταν γυρίσετε το οριζόντιο-κατακόρυφο κουμπ. ελέγχου στο σπίτι σας. Μου άρεσε πολύ η μελέτη της ηλεκτρονικής, που άρχισα το 1961, και διακινδύνευσα μερικές φορές τη ζωή μου δουλεύοντας με 15 χιλιοβόλτ. Είχα τη τύχη να συνεργαστώ με συμπαθητικούς ανθρώπους: τον HIDEO UCHIDA (πρόεδρος του UCHIDA Radio Research Institute), έναν μεγαλοφυή πρωτοπόρο της ηλεκτρονικής, που ανακάλυψε την αρχή του Τρανζίστορ δυο χρόνια πριν τους αμερικάνους, και τον SHUVA ABE, παντοδύναμο πολυτεχνίτη που ξέρει ότι η επιστήμη είναι μεγαλύτερη ομορφιά από τη λογική. Ο UCHIDA προσπαθεί τώρα να αποδείξει ηλεκτρομαγνητικά την ύπαρξη της τηλεπάθειας και της προαίσθησης.

γ) Όσο για την τρίτη διάσταση του μεταβλητού, τα κύματα τα προερχόμενα από διάφορες γεννήτριες, μαγνητοταινίες, ραδιόφωνα παρέχονται σε διάφορα σημεία, για να δώσουν το ένα στο άλλο διαφορετικούς ρυθμούς. Αυτό το μάλλον παλιού στυλ θαύμα, που δεν επιτυγχάνεται απαραίτητα με την τεχνική υψηλής συχνότητας, κατανοήθηκε πιο εύκολα από το κανονικό κοινό, ίσως γιατί είχε μερικές ανθρωπιστικές πλευρές.

δ) Υπάρχουν τόσα είδη τηλεοπτικών κυκλωμάτων, όσα και γαλλικών τυριών. Για παράδειγμα μερικά παλιά μοντέλα του 1952 επιδέχονται ορισμένα είδη μεταβολών, που τα καινούρια μοντέλα με τον αυτόματο έλεγχο συχνότητας δεν επιτρέπουν.

ε) Πολλοί μυστικιστές θέλουν να εκτιναχθούν έξω από τον ΜΟΝΟΓΡΑΜΜΙΚΟ – ΧΡΟΝΟ, από τον ΜΟΝΟΔΡΟΜΟ – ΧΡΟΝΟ, με σκοπό να ΑΔΡΑΞΟΥΝ την Αιωνιότητα.

αα) Η στάση στο φθαρμένο και στείρο Σημείο-Μηδέν είναι μια κλασική μέθοδος για να αδράξει κανείς την αιωνιότητα.

ββ) Η ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΗ αντίληψη των παράλληλων ροών διάφορων ανεξάρτητων κινήσεων είναι ένας άλλος κλασικός τρόπος για να αδράξει κανείς την αιωνιότητα.

Αλλά ο δύστυχος ο Joyce αναγκάστηκε να γράψει ιστορίες που εξελίσσονταν παράλληλα σε ένα βιβλίο με κατεύθυνση μονόδρομη, λόγω της οντολογίας του βιβλίου. Η ταυτόχρονη αντίληψη των παράλληλων ροών 13 ανεξάρτητων τηλεοπτικών κινήσεων *μπορεί* ίσως να υλοποιήσει αυτό το παλιό όνειρο των μυστικιστών, μολονότι δεν έχει λυθεί το πρόβλημα αν είναι αυτό δυνατόν με την κανονική φυσιολογία μας (έχουμε μόνο *μια* καρδιά, *μια* αναπνοή, *μια* όραση), χωρίς κάποια μυστικιστική εξάσκηση. **ΚΑΙ ΑΝ ΕΞΑΣΚΗΘΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΚΑΛΑ...** μπορεί να μη χρειάζεται ούτε τις 13 τηλεοπτικές συσκευές, ούτε την τηλεόραση, ούτε την ηλεκτρονική, ούτε τη μουσική, ούτε την τέχνη... η πιο ευτυχής αυτοκτονία της τέχνης... η πιο δύσκολη αντι-τέχνη που υπήρξε ποτέ... δεν ξέρω ποιος θα μπορούσε να πραγματοποιήσει αυτό τον πλατωνικό και στείρο μαρασμό της τέχνης,

γιατί αν ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ τα κατάφερε.

δε θά 'πρεπε να ξέρω τ' όνομά του

δεν πρέπει να ξέρω το όνομά του.

(5)

Αυτή η σκέψη μου θυμίζει τις δυο χρήσεις της λέξης «ΕΚΣΤΑΣΗ», που στα ελληνικά σημαίνει

εξίσταμαι (εξ = έξω από - ισταμαι = στέκομαι)

α) η κανονική χρήση αυτής της λέξης αφορά το παραλήρημα της ποιητικής έμπνευσης ή την παραφορά ή την έκσταση όπου περιέρχεται κανείς από τη θεώρηση θείων πραγμάτων.

Με άλλα λόγια...

** ολοκληρωτικά γεμάτος χρόνος ** παρουσία του αιώνιου παρόντος

*** ένα είδος μη-φυσιολογικής κατάστασης της συνείδησης

*** ασυνείδητο ή υπερσυνείδητο *** εξωτερική συγκέντρωση

**** μερικοί μυστικιστές ξεχνούν τους εαυτούς τους

*** ενώνομαι με τον εαυτό μου *** ο κόσμος σταματάει για 3 λεπτά!!!

τα αιώνια 3 λεπτά!!!

(Ντοστογιέβσκι. πριν τον πιάσει κρίση επιληψίας) κλπ. κλπ.

*** Υπάρχει η διάσταση του «ΥΨΟΥΣ» η του «ΒΑΘΟΥΣ», για την οποία οι γερμανοί έχουν μεγάλο πάθος...

ψψ) Οι παραπάνω χρήσεις έχουν κατά κάποιο τρόπο σχέση με τη μη-φυσιολογική κατάσταση της συνείδησης, αλλά ο J. P. Sartre χρησιμοποίησε αυτή τη λέξη (ΕΚΣΤΑΣΗ) στην ανάλυση της συνείδησής μας στη ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ.

(Sartre, L'être et le néant)

Κατά τον Sartre, η συνείδησή μας (cogito) είναι πάντα «l'être pour soi» (sein fuer sich), ένα είδος οντότητας που δεν μπορεί να ενωθεί με τον εαυτό της. Είμαστε καταδικασμένοι να σκεφτόμαστε κι αυτό σημαίνει ότι είμαστε καταδικασμένοι να ζητάμε.

Αυτό σημαίνει, κατά τα λεγόμενά του

ΕΙΜΑΙ ΠΑΝΤΑ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΙΜΑΙ και

ΕΙΜΑΙ ΠΑΝΤΑ ΟΧΙ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΕΙΜΑΙ

Αυτή η ακατάπαυστη ΕΚ-ΣΤΑΣΗ (ένωση με τον εαυτό μας) είναι το ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΟ χαρακτηριστικό στη φυσιολογική κατάσταση της συνείδησής μας. Η λέξη «έκσταση» (εκ-σταση) χρησιμοποιείται εδώ σχεδόν σαν μια αντίφαση στην πρώτη περίπτωση (χχ). Στην χχ) η συνείδησή μας ενώνεται με τον εαυτό της. Σύνθεσε το δεισμό της συνείδησής μας. Αλλά στην ψψ) ένας τέτοιος δεισμός, ή η διαλεκτική εξέλιξη του πνεύματός μας, λαμβάνεται σαν πολύτιμη μαρτυρία της ελευθερίας μας...

(6)

Το σημείο αα) (η στάση στο φθαρμένο και στείρο Σημείο-Μηδέν για το άδραγμα της αιωνιότητας...) και το σημείο χχ) (η έκσταση με την έννοια της «διανοητικής παραφοράς και του εκστασιασμού όπου περιέρχεται κάποιος με τη θεώρηση θείων πραγμάτων») είναι το ίδιο πράγμα.

Αλλά το σημείο ββ) (η ταυτόχρονη αντίληψη των παράλληλων ροών διάφορων ανεξάρτητων κινήσεων) και το σημείο ψψ) (η έκσταση όπως την εννοεί ο Sartre... δηλαδή η διαρκής εξέλιξη της συνείδησής μας στη φυσιολογική κατάσταση...) δείχνουν να είναι τελείως διαφορετικά. Αλλά υπάρχουν μερικά σημαντικά κοινά πράγματα ανάμεσα σ' αυτά τα δυο σημεία: ββ) και ψψ). Ούτε το ββ) ούτε το ψψ) γνωρίζουν τον τελικό σταθμό, το συμπέρασμα, τη στιγμή του απόλυτου παγώματος, του μαρasmus, της ανύψωσης. Με άλλα λόγια, είναι σχετικά, σχετικά, μετέωρα, εύκολα και κοινά, κινητά, μεταβλητά, περιφερόμενα στον αέρα,

ΟΧΙ ΠΟΛΥ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΜΕΝΑ,

ΑΛΛΑ ΟΧΙ ΠΟΛΥ ΑΝΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΑ...

σαν την πειραματική TV μου, που είναι

ΟΧΙ ΠΑΝΤΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΑ,

ΑΛΛΑ ΟΧΙ ΠΑΝΤΑ ΜΗ-ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΑ...

(7)

Αφήστε με τώρα να μιλήσω για το Zen, αν και συνήθως το αποφεύγω, για να μη γίνω ο πωλητής της κουλτούρας «ΜΑΣ» όπως ο Daisetsu Suzuki, γιατί ο πολιτιστικός πατριωτισμός είναι πιο βλαβερός από τον πολιτικό πατριωτισμό, καθώς ο πρώτος είναι καμουφλαρισμένος, και ειδικά η αυτοπροπαγάνδα του Zen (η διδασκαλία της αυτο-εγκατάλειψης) αντιπροσωπεύει την ηλίθια αυτοκτονία του Zen.

Όπως και νά 'χει, το Zen αποτελείται από δυο αρνήσεις.

Η πρώτη άρνηση:

Το απόλυτο ΕΙΝΑΙ το σχετικό

Η δεύτερη άρνηση:

Το σχετικό ΕΙΝΑΙ το απόλυτο

Η πρώτη άρνηση είναι ένα γεγονός πολύ απλό, που κάθε τι το θνητό αντιμετωπίζει καθημερινά: όλα παρέρχονται... μάνα.

εραστές, ήρωες, νεότητα, φήμη, κλπ...

Η δεύτερη άρνηση είναι το σημείο - ΚΛΕΙΔΙ του Ζεν.

Αυτό σημαίνει ότι...

Το ΤΩΡΑ είναι ουτοπία, ό,τι πράγμα κι αν είναι αυτό
Το ΤΩΡΑ σε 10 λεπτά είναι πάλι ουτοπία, ό,τι πράγμα
κι αν είναι αυτό.

Το ΤΩΡΑ σε 20 ώρες είναι πάλι ουτοπία, ό,τι πράγμα κι
αν είναι αυτό.

Το ΤΩΡΑ σε 30 μήνες είναι πάλι ουτοπία, ό,τι πράγμα
κι αν είναι αυτό.

Το Τώρα σε 40 εκ. χρόνια είναι πάλι ουτοπία, ό,τι
πράγμα κι αν είναι αυτό.

Γι' αυτό

Θα πρέπει να μάθουμε

πώς νά 'μαστε ικανοποιημένοι με το 75%

πώς νά 'μαστε ικανοποιημένοι με το 50%

πώς νά 'μαστε ικανοποιημένοι με το 38%

πώς νά 'μαστε ικανοποιημένοι με το 9%

πώς νά 'μαστε ικανοποιημένοι με το 0%

πώς νά 'μαστε ικανοποιημένοι με το -1000%...

Το Ζεν είναι αντι-πρωτοπορία, πνεύμα αντι-συνοριακό, αντι-Κενεντικό.

Το Ζεν είναι υπεύθυνο για την ασιατική φτώχεια.

Πώς μπορώ να δικαιολογήσω το Ζεν χωρίς να δικαιολογήσω
την ασιατική φτώχεια;

Είναι ένα άλλο πρόβλημα που θα με απασχολήσει στο επόμενο
κείμενο.

Όπως και νά 'χει αν βλέπετε την TV μου, σας παρακαλώ δεί-
τε την για πάνω από 30 λεπτά.

«Η διαρκής εξέλιξη είναι η διαρκής ΑΝικανοποίηση. Είναι η
μόνη αξία της χεγγελιανής διαλεκτικής»

(R. AKUTAGAWA)

«Η διαρκής ανικανοποίηση είναι διαρκής εξέλιξη. Είναι η κύ-
ρια αξία της πειραματικής TV μου»

(N.J.P.)

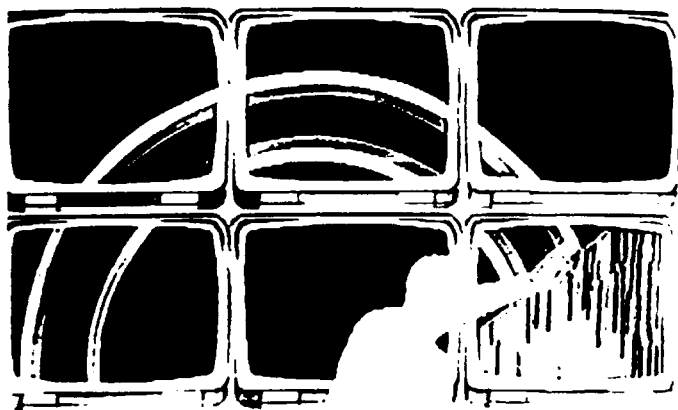
Η απογοήτευση παραμένει απογοήτευση.

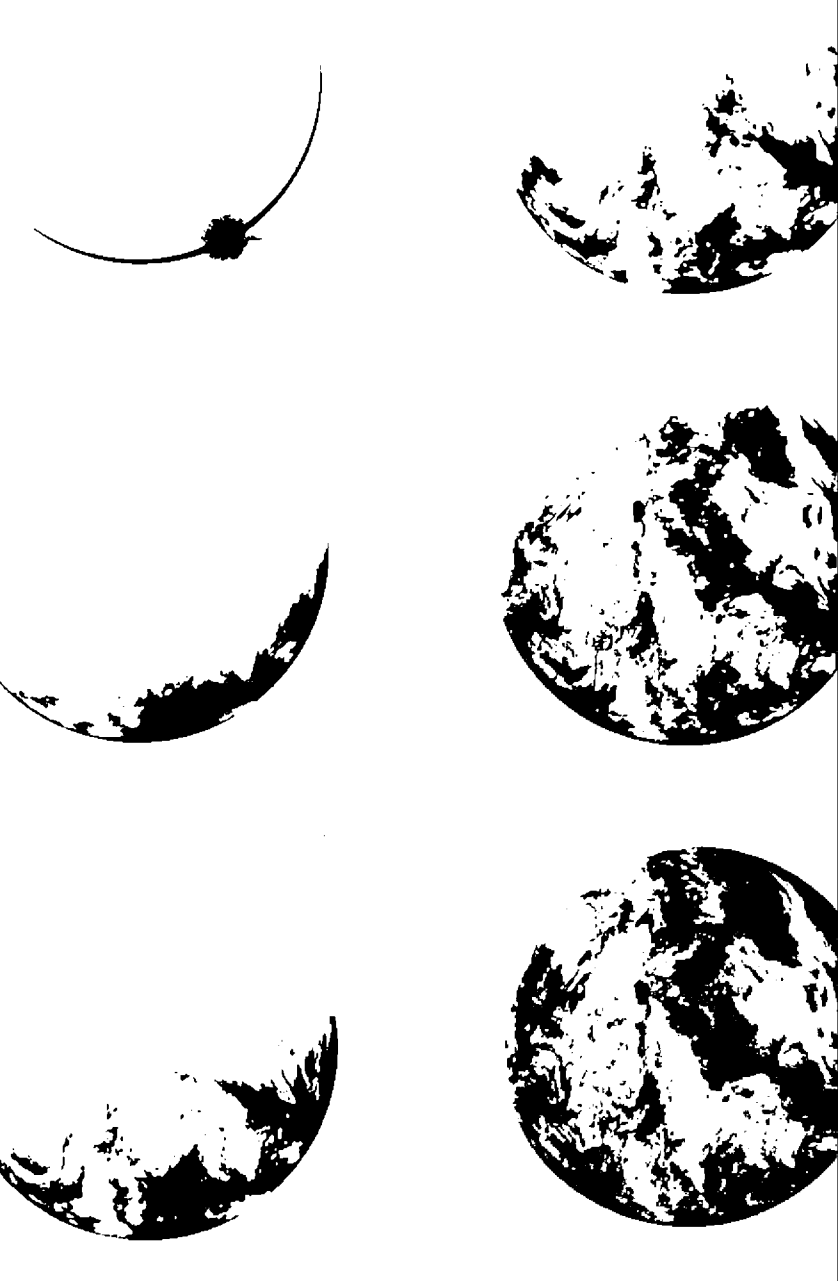
Δεν υπάρχει κάθαρση.

(8)

Μην περιμένετε από την TV μου: Σοκ, Εξπρεσιονισμό, Ρομαντισμό, Κλιμάκωση, Έκπληξη, κ.λ.π.... πράγματα για τα οποία οι προηγούμενες συνθέσεις μου είχαν την τιμή να επαινεθούν. Στην Γκαλερί Parnass, ένας ξεροκέφαλος κάνει περισσότερο εντύπωση από 13 συσκευές TV. Ίσως χρειαστεί μια δεκαετία για να μπορέσουν να καταλάβουν τη λεπτή διαφορά ανάμεσα σε 13 διαφορετικές «παραμορφώσεις» (;), όπως θα χρειαστεί άλλη μια για να καταλάβουν τη λεπτή διαφορά ανάμεσα στα διάφορα είδη «θορύβων» (;) στο πεδίο της ηλεκτρονικής μουσικής.

«Fluxus» Απρίλιος 1963





Michelangelo Antonioni

Το χρώμα ανατέλλει

Ύστερα από χρόνια σκέψης, έκανα τελικά μια ταινία με τηλεκάμερες. Λέγεται *Το Μυστήριο του Όμπερβαλντ* και είναι παρμένο από ένα δράμα του Ζαν Κοκτώ, που στηρίζεται με τη σειρά του στην ιστορία του Λουδοβίκου του Β΄ της Βαυαρίας και της αυτοκράτειρας Ελισαβέτας της Αυστρίας. Απ' αυτές τις δυο ιστορίες ο Κοκτώ έφτιαξε μια τρίτη που αν δεν έχει την αγωνιώδη μαγεία των άλλων δυο, φιλοδοξεί τουλάχιστον, όπως είπε ο ίδιος ο Κοκτώ, να ενώσει το «ανθρώπινο δράμα» με το «μεγάλο ρόλο». Γράφτηκε πράγματι σαφώς για δυο ηθοποιούς: τους Edwige Feuillère και Jean Marais.

Γιατί αυτή η επιλογή; Δεν είναι επιλογή, είναι μια περίπτωση. Μπορεί να το δει κανείς και λίγο ειρωνικά και να πει ότι το «μυστήριο» θρίσκειται στο γιατί έκανα αυτή την ταινία. Είναι πράγματι πρώτη φορά που καταλιάνομαι με ένα μελαγχολικό δράμα και η σύγκρουση ήταν δίαιη. Ας πούμε ότι έκανα ό,τι μπορούσα για να μετριάσω την ορμή της. Πρώτ' απ' όλα αφαίρεσα από το συμβάν τις ιστορικές αναφορές του μεταθέτοντάς το στο χρόνο. Το μαρτυρούν τα κοστούμια. Είμαστε στα 1903, σε ένα κάποιο βασίλειο. Έπειτα άλλαξα πολλά πράγματα στο διάλογο. Τον έκοψα με τη βοήθεια του Tonino Guegga και τον αλλάφρωσα από την έμφαση που του είχε δώσει ο Cocteau.

Δηλαδή είδα αυτό το υλικό με ένα ψυχρό σεβασμό, προσπαθώντας ταυτόχρονα να μην εκμηδενίσω τη σκηνοθετική φύση

μου. Ελπίζω να φαίνονται που και που κάποια στοιχεία αυτής της φύσης μου.

Δε θέλω να υπερασπιστώ τον Cocteau, τον οποίο θεωρώ μεγαλοφυή και εμπνευσμένο συγγραφέα αλλά περιορισμένο και μακριά από τις σύγχρονες λογοτεχνικές τάσεις, παρόλ' αυτά τούτο το δράμα του έχει ένα κάποιο σύγχρονο ύφος. Προσπάθησα να το τονίσω βέβαια, κυρίως υιοθετώντας μια ορολογία που θυμίζει αόριστα τα θλιβερά συμβάντα των καιρών μας. Λέξεις όπως αναρχικός, αντίσταση, εξουσία, αρχηγός αστυνομίας, σύντροφος, ομάδα, ανήκουν στο καθημερινό λεξιλόγιό μας. Είναι αλήθεια ότι η τελική λύση της υπόθεσης είναι ό,τι πιο ρομαντικό μπορούσε να φανταστεί κανείς, αλλά αποτελεί κι αυτή μέρος του στυλιζαρίσματος και της τυποποίησης του είδους του μελοδράματος στο οποίο ήθελε να μείνει πιστός ο Cocteau. Η απόστασή μου ήταν λοιπόν απόλυτα δικαιολογημένη. Παρόλ' αυτά, θέλω τώρα να κάνω μια εξομολόγηση. Είχα μια φοβερή αίσθηση ελαφράδας μπροστά σε κείνα τα συμβάντα που στερούνταν εντελώς της πολυπλοκότητας του πραγματικού που έχουμε συνηθίσει. Τι ανακούφιση να ξεφεύγεις από τις δυσκολίες ενός ηθικού και αισθητικού καθήκοντος, από την έμμονη επιθυμία να εκφραστείς. Ήταν σα να ξανάβρισκα την ξεχασμένη παιδική ηλικία μου.

Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Αυτή ακριβώς η θέση μου μ' έκανε να δώσω μεγαλύτερη προσοχή στα προβλήματα του τεχνικού μέσου. Το ηλεκτρονικό σύστημα είναι πολύ διεγερτικό. Στην αρχή μοιάζει με παιχνίδι. Σε βάζουν μπροστά σε μια κονσόλα γεμάτη κουμπιά που κουνώντας τα μπορείς να προσθέσεις ή να αφαιρέσεις χρώμα, να επέμβεις στην ποιότητά του και στα προβλήματα που δημιουργούν οι διαβαθμίσεις του. Μπορείς να κάνεις και πράγματα που δε γίνονται στον κανονικό κινηματογράφο. Με λίγα λόγια καταλαβαίνεις γρήγορα πως δεν πρόκειται για παιχνίδι αλλά για έναν καινούργιο τρόπο να κάνεις κινηματογράφο. Όχι τηλεόραση, κινηματογράφο. Έναν καινούργιο τρόπο να χρησιμοποιείς τελικά το χρώμα σαν μέσο αφηγηματικό, ποιητικό.

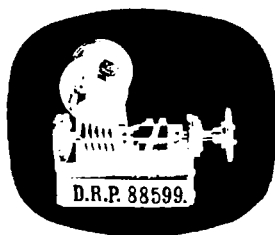
Το πρόβλημα του χρώματος δεν υπάρχει αυτό καθαυτό στον κινηματογράφο. Υπάρχει όπως πάντα ο κινηματογράφος, μέρος του οποίου αποτελεί το πρόβλημα του χρώματος. Πολύ

συχνά το θεωρούν κάτι το συμπληρωματικό ή το περιθωριακό, συνηθισμένοι όπως είμαστε να μη βλέπουμε το χρώμα σαν κύριο συστατικό μιας τιάνας. Οι παραγωγοί έχουν συνηθίσει να διαβάζουν τα σενάρια σε *ασπρόμαυρο*, οι ίδιοι οι σεναριογράφοι τις περισσότερες φορές τα γράφουν παραβλέποντας το χρώμα. Ένα σενάριο μπορεί λοιπόν να γυριστεί όπως να 'ναι, σε ασπρόμαυρο ή έγχρωμο.

Με τις τηλεκάμερες δεν μπαίνει καν τέτοιο πρόβλημα. Η τηλεόραση είναι έγχρωμη. Ο τηλεθεατής, μπροστά σε μια μικρή ασπρόμαυρη οθόνη, ξέρει ή νιώθει ενστικτώδικα ότι κάτι λείπει. Με τις τηλεκάμερες ξεκινάς από την προϋπόθεση ότι καθώς είναι όργανα που αναπαράγουν με απόλυτη πιστότητα, ή ηθελημένα απόλυτη πλαστότητα, τό χρώμα, πρέπει να δουλέψεις αυτό το στοιχείο για να συνθέσεις τις εικόνες που θα διηγηθούν την ιστορία που θέλεις.

Όσο αφορά εμένα, νομίζω ότι άρχισα μόλις να ανιχνεύω την πλουσιότατη γκάμα των δυνατοτήτων που προσφέρει η ηλεκτρονική. Άλλοι θα μπορέσουν να κάνουν περισσότερα.

Ένα πράγμα μπορώ να πω, ότι δηλαδή η μαγνητοταινία έχει όλες τις προϋποθέσεις για να αντικαταστήσει τη σελυλόιντ. Πράγμα που θα συμβεί πριν περάσει μια δεκαετία. Προς μεγάλο όφελος όλων, οικονομικό και καλλιτεχνικό. Σε κανένα άλλο πεδίο όπως στην ηλεκτρονική δε βαδίζουν χέρι χέρι ποίηση και τεχνική.



MARCO MACCIANDELLI

Μια συζήτηση με τον Fernaldo di Giammatteo

• *Τι το σημαντικό νομίζεται ότι εξετάστηκε (και συζητήθηκε) στο φθινοπωρινό αφιέρωμα της Πορέτα γύρω από τις σημερινές τεχνολογίες στο πεδίο των οπτικών τεχνών;*

■ Πριν λίγο καιρό βρέθηκα στην Ακουίλα όπου έγινε ένα συμπόσιο για τη φωτογραφία συγκεκριμένα για την κινηματογραφική φωτογραφία. Το ενδιαφέρον των νέων για τα θέματα που συζητήθηκαν ήταν πολύ μεγάλο. Είναι τεχνικά προβλήματα που σ' αγγίζουν πια από κοντά. Τόσο το συμπόσιο στην Ακουίλα όσο και κείνο για την ηλεκτρονική εικόνα στην Πορέτα αποτελούν σημαντικούς σταθμούς για τους Ιταλούς διανοούμενους που είναι υπερβολικά ιδεαλιστές για να προσεγγίσουν κάποτε τα τεχνικά προβλήματα. Για να κατακτήσεις την

τεχνική πρέπει να καταπιαστείς μαζί της. Έπειτα υπάρχει κάτι που έχει μεγάλη κοινωνιολογική σημασία: η διαπίστωση ότι η ανάπτυξη των ηλεκτρονικών τεχνολογιών ήταν πολύ γρήγορη ισχυρή και βίαιη, με αποτέλεσμα μέσα σε λίγα χρόνια να γίνει αυτός ο ηλεκτρονικός κόσμος το κέντρο του ενδιαφέροντός μας όχι μόνο του «πολιτιστικού» αλλά και του καθημερινού. Η διαπίστωση που μένει να κάνουμε είναι η εξής: μετά από αυτήν την ανάπτυξη που συντελέστηκε εντελώς έξω από μας, γίναμε η αποικία της αμερικανικής οπτικοακουστικής αυτοκρατορίας. Δεν θα 'χουμε πια καμιά δυνατότητα να ανταγωνιστούμε τους αμερικάνους ή τους γιαπωνέζους. Έχουν κυριαρχήσει στα πάντα, όλες οι ευρεσιτεχνίες στο πεδίο της ηλεκτρονικής είναι made in USA. Με αποτέλεσμα οι αμερικανοί, όπως και κάθε λαός άλλωστε, να επιχειρούν και να καταφέρνουν, να επιβάλλουν τα μοντέλα τους, τα «προϊόντα» τους. Λογουχάρη η Ampex κατασκεύασε μια μηχανή *Chyron*, που έχει τη δυνατότητα να επεξεργάζεται τα τηλεοπτικά σήματα με όλους τους δυνατούς τρόπους, να χρησιμοποιεί ακόμα και την τρίτη διάσταση τη διάσταση του βάθους, δίνοντας την προοπτική. Μπορεί να κάνεις μεσα στα πλαίσια των προδιαγραφών της μηχανής, κάθε δυνατό συνδυασμό, έχοντας όμως την αίσθηση σ' αυτή την περίπτωση ότι πρόκειται για κάτι μαγικές δυνάμεις.

Μοιάζει με τη μηχανή ενός μάγου που σου επιτρέπει να κάνεις οποιοδήποτε πράγμα, φτάνει να το σκεφτείς και γίνεται.

Το θέμα όμως είναι ότι ο μάγος είναι αμερικάνος κι ένας μάγος που στοχεύει στο «εφφέ-θαύμα» στην κατάπληξη του θεατή με σκοπό την προώθηση και την πώληση ορισμένων προϊόντων. Για όλη την περίοδο ζωής αυτής της μηχανής αυτοί που θα τη χρησιμοποιήσουν θα το κάνουν μόνο με σκοπό την πώληση ορισμένων προϊόντων.

Βέβαια είναι αλήθεια ότι υπάρχει μια μαγεία της κουλτούρας αλλά εδώ θρυσκόμαστε μπροστά σε μια εντελώς ριζοσπαστική αλλαγή. Η μηχανή κατασκευάστηκε με κύριο σκοπό την εκμετάλλευση της μαγικής δύναμης για την ικανοποίηση των αναγκών της αγοράς. Προγραμματισμένη καθώς είναι για τα «θαύματα» δέν έχει κανένα κέντρισμα να χρησιμοποιήσεις τη μηχανή προς άλλες κετευθύνσεις. Οι δυνατότητες είναι θεω-

ρητικά άπειρες αλλά τοποθετημένες μέσα σε ένα πολύ περιοριστικό πλαίσιο. Στην πραγματικότητα δεν μπορείς να κάνεις άλλο απ' αυτό για το οποίο προγραμματίστηκε η μηχανή μέσω ενός προκαθορισμένου κώδικα. Ο ορίζοντας που σου ανοίγεται είναι προκαθορισμένος.

● *Δε νομίζετε ότι δίνετε μ' αυτόν τον τρόπο έναν αρνητικό χαρακτηρισμό στις Ηνωμένες Πολιτείες, έναν χαρακτηρισμό ηθικολογικού τύπου;*

■ Πιστεύω ότι η αμερικανική κυριαρχία στην παγκόσμια αγορά δεν επιτεύχθηκε μόνο γιατί οι Ηνωμένες Πολιτείες είναι «ισχυρές» ή «κακές». αντίθετα πιστεύω ότι έχουν κυριαρχήσει γιατί υπάρχει σ' αυτήν την κοινωνία μια εσωτερική δραστηριότητα που της δίνει μεγάλη δυναμικότητα, μεγάλη ζωτικότητα. Οι ΗΠΑ κυριαρχούν όχι μόνο γιατί είναι ισχυρές αλλά κυρίως *χάρη* σ' αυτή τη χαρακτηριστική ζωτικότητά τους.

● *Τι γνώμη έχετε για τη σημερινή αύξηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του βίντεο;*

■ Δε γνωρίζω πολύ καλά την ιστορία της βιντεο-τέχνης, αλλά αν γινόταν μια προσεκτική συλλογή μπορεί να φτιάχναμε μια ωραία έκθεση των ηλεκτρονικών πειραματισμών των τελευταίων χρόνων. Με το βίντεο υπάρχει η δυνατότητα κι αυτό είναι ίσως το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του, να «δημιουργείς από το μηδέν», χωρίς αναφερόμενο, το αναφερόμενο είναι το ίδιο το μηχάνημα, δημιουργείς αντικείμενα που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα, εξωπραγματικές πραγματικότητες, φόρμες και χρώματα που πραγματικά δεν υπάρχουν.

● *Ποιός είναι ο αντίκτυπος της βιντεο-γλώσσας στην κινηματογραφική γλώσσα;*

■ Μια συνέπεια της δραστηριότητας της τηλεόρασης στην αντιληπτική πραγματικότητα μας είναι και η αποτίναξη της χρονικής διαδοχής. Μας συνήθισε να παίζουμε διαφορετικά με τη

χωροχρονική διάσταση κι αυτό δεν μπορούσε να μην επηρεάσει κάποτε την κινηματογραφική γλώσσα.

● *Πριν χρησιμοποιήσατε με επιμονή τον όρο «αποικιοποίηση». Με ποιό τρόπο εκδηλώνεται αυτό το φαινόμενο στο πολιτικό πεδίο;*

■ Με την ιταλική αδυναμία να αρνηθούν τις μόδες των πέρα των Άλπεων χωρών. Όταν βλέπεις να κυκλοφορούν ονόματα όπως Lyotard, όλο ξένα ονόματα, στα οποία μόνο κάποιος υποστηρικτής μας προσθέτει ένα σχόλιο περιθωριακά, καταλαβαίνεις την αδυναμία των Ιταλών να 'ρθουν στο κέντρο των πολιτιστικών γεγονότων. Αυτό δείχνει την ανικανότητά μας, την αδυναμία μας να πλησιάσουμε το κέντρο της πολιτιστικής ανάπτυξης της εποχής μας. Και στο τεχνολογικό πεδίο καταλήγουμε να γίνουμε αποικισμένοι. Το βλέπω όταν ακούω να μιλάνε για μετά και *Post*, για μετα-σύγχρονο, για μετα-βιομηχανικό (κι αν αυτό το *post* ήταν *pre*;)· αν κάναμε ιστορία θα μπορούσα να το καταλάβω, αλλά αλλιώς τι νόημα έχουν όλες αυτές οι ετικέτες, και το πριν ποιό ήταν;

Ετικέτες για να μας εφησυχάζουν και να μας κάνουν να μην σκεφτόμαστε.

Έτσι δεν μπορούμε πια να *δαγκώσουμε*. Υπήρξε φυσικά μια περίοδος όπου κάτι κινήθηκε, τουλάχιστον στον κινηματογραφικό τομέα, η πρώτη μεταπολεμική περίοδος ως τον Αντονιόνι. Ήταν καταπληκτικό το γεγονός ότι μια ανύπαρκτη από άποψη πολιτιστική χώρα, μια χώρα που είχε περάσει είκοσι χρόνια φασισμού, αναδύθηκε από μόνη της με τον πιο ουσιαστικό τρόπο. Σήμερα υπάρχουν μόνο οι Αμερικάνοι και οι ταινίες τους. Εκείνα τα χρόνια μπορούμε να πούμε ότι ο ιταλικός κινηματογράφος *κατέκτησε μια θέση για την πολιτιστική αυτονομία του*.

● *Μπορεί αυτή η πολιτιστική αυτονομία» να μην άφησε ίχνη; Σε ποιά κινηματογραφικά πειράματα, κατά τη γνώμη σας, μπορούμε να βρούμε τα ίχνη της αυτονομίας;*

■ Θα 'θελα να αναφερθώ σε έναν κινηματογράφο που δεν

είναι πια καινούργιος αλλά που τα τελευταία χρόνια έδωσε ένα πολύ πετυχημένο κατά τη γνώμη μου παράδειγμα. Στη *Νύχτα του Σαν Λορέντζο* βρίσκουμε λογουχάρη μεγάλη συγγένεια ανάμεσα στα αστικά στοιχεία και τα μυθοπλαστικά στοιχεία, τα οποία κάποτε λέγαμε ότι δραπέτευαν από την κοινωνική πραγματικότητα, μια κουταμάρα των νεανικών χρόνων που και γω έκανα: (Ξαναδιαβάζω καμιά φορά μια κριτική μου για μια ταινία πριν 20 χρόνια και στεναχωριέμαι για τις ηλιθιότητες που έγραφα).

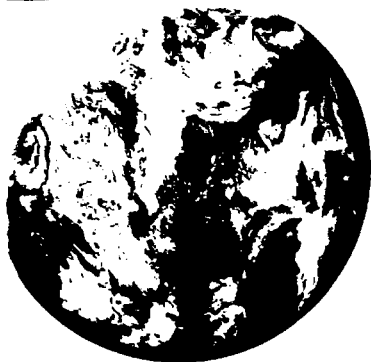
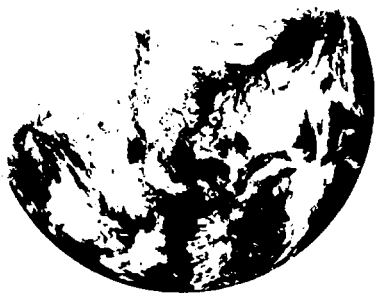
Έχουμε ταινίες συμβολικές. Μύθοι που δείχνουν το πως ένας άνθρωπος, ανεξάρτητα από το οποιοδήποτε εξωτερικό πάθος, μπορεί να κατακτήσει εκείνο το ελάχιστο της γαλήνης, της ευημερίας ή της συμφιλίωσης με τον κόσμο που λιγάκι όλοι επιθυμούμε. Μέσα από αυτή τη νέα κουλτούρα του μύθου που επικρατεί και που έχει τα κοινωνιολογικά αίτια της ξεπετάγεται μια ταινία όπως η *Νύχτα του Σαν Λορέντζο*, η οποία πιάνει τη σημερινή ιστορική στιγμή δγάζοντας στο φως τις βαθιές τάσεις με τρόπο απaráμιλλο για τον τωρινό ιταλικό κινηματογράφο. Οι Ταβιάνι είχαν το θάρρος και την εξυπνάδα ή απλώς την ικανότητα να πάρουν το πιο κοινό και χρησιμοποιημένο στοιχείο του νεορεαλισμού και να το δάλουν σε ένα μυθικό κλίμα, όχι όμως με μια μανιχαϊκή ή θρησκευτική αντίθεση ανάμεσα στο «καλό» και το «κακό» (κατά την «οπτική» της μεταπολεμικής περιόδου), αλλά με τη διάθεση εκείνου που θέλοντας να σκιαγραφήσει μια εποχή πάει βαθιά στις ρίζες της, τις κατακτά και δίνει την ουσία του σημερινού τρόπου ζωής. Κι αυτή είναι η πραγματική δύναμη του μύθου.

● *Και για τη νέα φουρνιά για τους νέους τι έχετε να πείτε;*

■ Λίγες ιδέες υπάρχουν σήμερα στο ιταλικό σινεμά. Οι νέοι που καταπιάνονται μαζί του δείχνουν ανυπεράσπιστοι και χαμένοι, χωρίς την απαραίτητη επιθετικότητα. Η εμπειρία των τελευταίων πενήντα ετών μας δείχνει ότι τη στιγμή που υπήρχαν ευνοϊκές συνθήκες εμφανίζονταν και οι σωστοί νέοι. Αλλιώς ... τι απογοήτευση ήταν, λογουχάρη, όλες οι ταινίες που βγήκαν τελευταία με θέμα την τρομοκρατία. Δε βρίσκω τίποτα το ενδιαφέρον. Μια νύξη για την τρομοκρατία κάνει ο Αντο-

νιόνι στην τελευταία του ταινία και είναι ίσως το πιο κοινότυπο κομμάτι της. Η δύναμη του Αντονιόνι είναι το διαφορούμενο. Ο εκβιαστής στην *Ταυτότητα μιας γυναίκας* είναι ένας χαρακτήρας θυθισμένος στο διαφορούμενο. Το *διαφορούμενο* είναι η δύναμη του Αντονιόνι όχι γιατί αυτός θέλει να μείνει στο μυστήριο (ο Αντονιόνι δεν είναι μυστικιστής) αλλά γιατί νιώθει ότι δεν μπορεί να πάει πέρα από τη φύση αυτού του μυστηρίου. *Διαφορούμενο γιατί διττό*. Αυτό είναι το χαρακτηριστικό της εποχής μας. Οι αμερικάνοι το δίνουν με τη χοντροκοπιά, τη χυδαιότητα και - γιατί όχι; - την ηλιθιότητά τους. Πάρε το *Blade Runner*, μια ταινία καλοφτιαγμένη, ενδιαφέρουσα, αλλά όπου το θέμα του διαφορούμενου δίνεται με τη μεταφορά της ρέπλικας. Έχει διαφύγει εντελώς από την ταινία η λεπτή έννοια του *διτού μιας ιδέας*. Και το αποτέλεσμα της ταινίας μου φαίνεται από αυτή την άποψη κακόγουστο και χοντροκομμένο. Δεν μπορούμε όμως να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο της εμφάνισης ενός καλλιτέχνη στη χώρα μας που θα φέρει αυτό που οι αμερικάνοι με μεγαλύτερη προνοητικότητα μπορούν να προβλέψουν από το «κέντρο του κόσμου». Έναν καλλιτέχνη δηλαδή που να μπορέσει να κάνει μια ταινία όπως το *Blade Runner* με μεγαλύτερη ευαισθησία και αίσθηση του διτού.





Jean-Luc Godard

Πορεία προς το φως

Το *Numero Deux* γυρίστηκε σε βίντεο μόνο και μόνο για να δούμε αν είναι δυνατό να γίνουν μεγάλοι μήκους ταινίες με ένα κόστος αποδεχτό και με όλα τα χαρακτηριστικά μιας επαγγελματικής ταινίας. Θα μπορούσαμε ωραιότατα να το γυρίσουμε σε 16 χιλ., αλλά το κάναμε σε βίντεο γιατί σου επιτρέπει να δεις τις ανθρώπινες σχέσεις από άλλη γωνία. Η εικόνα γίνεται χάρη στο βίντεο λιγότερο τυραννική. Ανάμεσα στον κινηματογράφο και το βίντεο υπάρχει η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στην κόντακ και την πολαρόιντ. Αν κάνω μια μέρα μια ταινία για την ιστορία του κινηματογράφου, θα διηγηθώ τις περιπέτειές τους. Η πολαρόιντ είναι για τη στιγμή που ο κόσμος θέλει να δει αμέσως αυτό που φωτογράφησε κι έπειτα το πετάει ενώ η κόντακ εκφράζει την επιθυμία να δείξεις αυτό που τράβηξες σε έναν άλλο χρόνο και πάνω από όλα την επιθυμία να μην το δεις αμέσως.

Το πιο ενδιαφέρον σημείο του βίντεο είναι ότι μπορείς να παρεμβάλεις στο γυρισμένο υλικό ό,τι εικόνες θέλεις. Το βίντεο επιτρέπει κάθε είδος μετατοπίσεις και χειρισμούς. Και κυρίως μας επιτρέπει να σκεφτόμαστε σε μορφή εικόνας κι όχι κειμένου.

Είχα πάντα μια περιέργεια για την τεχνική. Κατάλαβα ότι όταν δουλεύεις σε μια αλυσίδα εργασιών γνωρίζεις μόνο τη δουλειά σου. Η ιδέα ήταν να διατρέξω όλη την αλυσίδα των

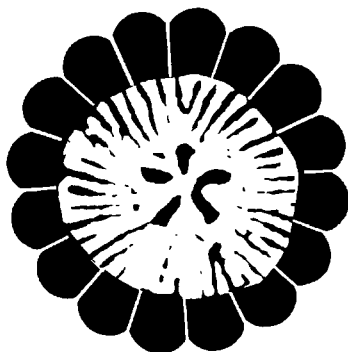
εργασιών του κινηματογράφου. Αλλά δεν είναι εύκολο: Δεν μπορείς να έχεις μόνος σου ένα εργαστήριο που είναι πολύ εξειδικευμένο. Βρήκα το βίντεο ενδιαφέρον γιατί σου επιτρέπει με λίγα χρήματα να διατρέξεις αυτή την αλυσίδα. Από την τηλεκάμερα ως το δέκτη υπάρχει μόνο ένα νήμα σύνδεσης. Όλα είναι πιο εύκολα απ' ότι στον κινηματογράφο. Στον κινηματογράφο πρέπει να πεις στον κόσμο τι πρέπει να κάνει. Ενώ με το βίντεο ο κόσμος κάνει διάφορα πράγματα και γω διαλέγω κάποια για να τα βάλω στην ταινία και για να τα οργανώσω, αν δεν έχουν διάθεση να το κάνουν μόνοι τους. Αλλά ο κινηματογράφος είναι πολύ εξειδικευμένος, πάρα πολύ. Το ίδιο το γεγονός ότι δεν μπορείς να δεις την εικόνα παρά την άλλη μέρα επιβάλλει τους ειδικούς που μπορούν να βγάλουν την εικόνα που θέλεις. Θέλω να ξεφύγω απ' αυτόν τον παραδοσιακό κόσμο κατασκευής ταινιών, με όλο αυτό το χρόνο για τις λήψεις, όλο αυτό το χρόνο για το μοντάζ, κλπ. Ο κινηματογράφος είναι ένα εργοστάσιο με την αρνητική έννοια της λέξης.

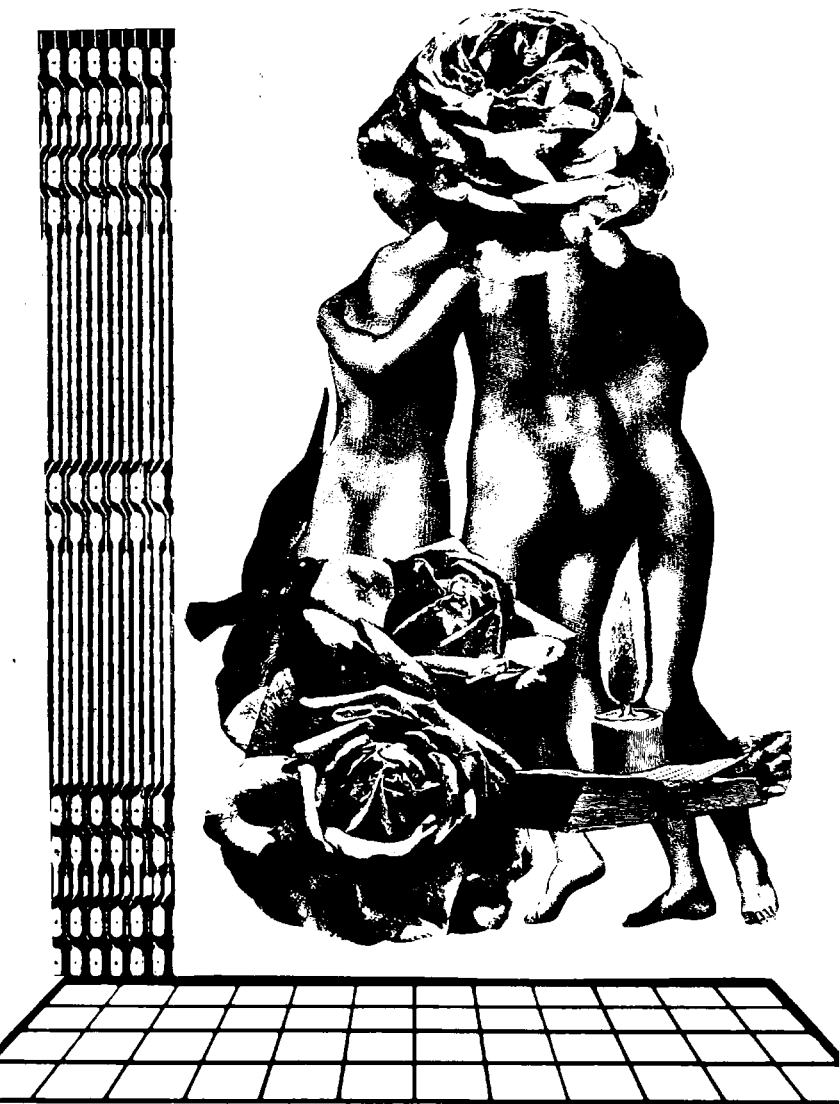
Έκανα πάντα ταινίες χωρίς φώτα γιατί δεν ξέρω να χρησιμοποιώ τα φώτα. Θέλω να μάθω τα πάντα για τα φώτα. Θέλω να φτιάξω ταινίες για το φως, το φασισμό, το φωτισμό, τη σκιά και το κοντράστ, τις γκαστερικές ταινίες. Μου' ρθε η διάθεση να μάθω αυτά τα πράγματα γιατί είμαι πολύ γέρος. Στα χρόνια μου, στις σχολές κινηματογράφου δε διδασκανε αυτά τα πράγματα. Γι' αυτό μ' ενδιαφέρει ιδιαίτερα το βίντεο.

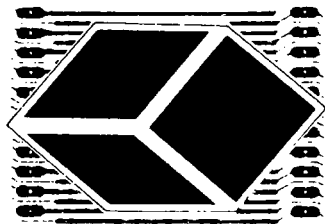
Όταν γυρίζω σε βίντεο μπορώ να δω αμέσως τη σύνθεση της εικόνας στο μόνιτορ, βλέπω και χωρίς φως, βλέπω όταν προσθέτω μια λάμπα, βλέπω τη διαφορά, κλπ.

Για μένα δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε κινηματογραφικό φιλμ και βίντεο. Το ένα είναι το αριστερό χέρι, το άλλο το δεξί. Στη Γκρενόμπλ είχαμε το υλικό σε βίντεο. Ο στόχος ήταν να κάνουμε τηλεοπτικό κινηματογράφο, τοπικού χαρακτήρα, ανεξάρτητου, με τα ελάχιστα έξοδα. Το *Numero Deux* γράφτηκε πρώτα σε μαγνητοταινία κι έπειτα μεταφέρθηκε σε σελλυλόιντ γιατί μόνο έτσι μπορούσε να διανεμηθεί στις κινηματογραφικές αίθουσες. Η μοναδικότητα του *Numero Deux* είναι ότι πρόκειται για μια ταινία προορισμένη για την τηλεόραση αλλά επενδυμένη κινηματογραφικά. Μοναδικότη-

τα και φτώχεια γιατί το φόρεμα δεν του ερχόταν καλά του παιδιού. Η τηλεόραση, μέσο δια μέσου του οποίου είχε συλληφθεί η ιδέα για την ταινία, δεν υπάρχει αρκετά ενώ ο κινηματογράφος υπάρχει υπερβολικά. Όλοι ξέρουν ότι η τηλεόραση δεν επιτρέπει την πρωτοτυπία και ότι ο κινηματογράφος εγκρίνει μόνο αντιγραμμένες ιδέες.







GIANNI TOTI

ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΘΛΑΞΜΑ: ΤΟ ΑΟΡΑΤΟ ΣΩΜΑ

«Ce sont corps glorieux
que les corps de la pensée:
ils sont subtiles et incorruptibles»
(P. Valéry: «Stepham Mallarmé»)

«il arrive qu'un artiste du corps humain
nous en fasse voir quelquefois
toutes les souplesses».
(P. Valéry: «Derniere visite à Mallarmè»)

1

... κι αν, ο χορός αλά *Flashadance* –ίσως ακριδώς όπως και αλά *Staying Alive* – σ' αυτό το χαρτοκητώδες σκηνικό, έκανε τούτο το κείμενό μου εύ-σωμο ή σουρουπο(σω)ματιδικά σωματώδες (με την κατάληξη -ωδες, που σημαίνει «εφοδιασμένο με» με μια όχι εντελώς κόσμια και άρα στερητική έννοια); Βέβαια θα «εμφάνιζε σώμα», όπως κάθε τι που γίνεται σωματικό, καμιά φορά σωματειακοριζοσπαστικά. Κγρ, τι θυμίζει αυτό το ινδοϊρανικό ρίζα/θέμα; Μήπως δε θυμίζει αθύρματα, παιχνίδια, μικρά δοκάρια για πολύ εύσωμους σαλιμπάγκους: Α ναι, τις τσιρκοταινίες, για παράδειγμα, τη «σειρά» τους. *Stayin' deadly...*

2

- Ξανανακάλυψαν το σώμα μόλις χθες, κάτω από το νερό στην κοίτη, λίγο μετά τον καταρράκτη, αρπαγμένο από μια πέτρα, με τα χέρια δεμένα γύρω της σα σκοιινιά...

Όχι, δεν πρόκειται γι' αυτό το «σώμα», αλλά για μια διάπλαση σωματική, από το φάος σαρωμένη, από το χάος συστραμμένη, κάποια φορά επομένη. Οπότε: -Είδες τι κωλομέρια! Πραγματικά κωλομεροματογραφικά! *Pars natica saltatoria! Natis natrix saltatrix! Nates, clunes! Podex, postio!* Και δεν πρόκειται πια για γυναικίους γλουτούς, αλλά για ρυθμικές καμπύλες του Τζων ή του Ρούντολφ δεν πρόκειται για την αριστοτελική *πυγολαμπίδα*, ούτε για τις *πυγατρικές* του Geoffroy Saint-Hilaire, ή για τις αφρικανικές *στεγατοπυγίες*, ή για *The Back* ή για *The Bottom*. Άλλες εποχές, άλλα οπίσθια!

3

Τώρα θά 'πρεπε να δοκιμαψευστούν ομάδες οπίσθειων που διαπρέπουν ή «πρόκειται να διαπρέψουν». Γιατί οι «σειρές» και τα «σήριαλ» έχουν ανάγκη απ' αυτή την παραγωγή. Επαναληπτική. Και γιατί όχι επαναποιητική (ποιηθανώς). Είναι το σώμα που απομένει, τελικά. Και με τα κινηματογλουτικά... Μα ναι, η γλουτοματογραφία!

4

Η *piccola pelle* έσκασε πια. Μεταβλήθηκε σε μεγάλο πλανητικό δέρμα, πανοθητικό κοσμικό σεντόνι, κλίμακας 1/1 και δεν άντεξε στις τελεκινήσεις. Οι «προσκολλημένες στη σελυλόιντ», όπως η Λίλι Μπρικ στην ταινία που ερμήνευσε με τον Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι το 1918, «αποκολλήθηκαν από τη μαγνητοταινία» (φρόντισε γι' αυτό ο γράφων εδώ, με το «ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΤΗΛΕΜΑ», την πειραματική βίντεοταινία του). Από τα φωτογράμματα στα *frames*, στους οπτικοινώδεις αφαιρετικούς, ξανααδρισκόμαστε χωρίς σελυλόιντ (μεβράνη), δηλαδή χωρίς δέρμα. Το παλιό σώμα του κινηματογράφου έχει εκδαρεί. Ζωντανό, η σάρκα του πάλεται. Και δε βρίσκεται πια στο κάδρο, ούτε και στη σελίδα. Το πρώην-σώμα κατω-

θετήθηκε και από διαφορούμενο έγινε απειρούμενο. Ψυχή του σώματος! Πότε θα ανακαλυφθεί η ψυχή του κινηματογράφου;

5

Σάρκα (σαρκαστικό) και σώμα, *animus, anima, spiritus, πνεύμα, ψυχή, mens* και *ζωή* κλπ. Αν γυρίσουμε στον Σαούλ της Ταρσού, οι διαφορές μεγαλώνουν. Το όνομα αυτού που δεν έχει όνομα δημιουργεί σοβαρά προβλήματα, αλλά το όνομα αυτού που έχει πάρα πολλά ονόματα δημιουργεί ακόμα σοβαρότερα. Όπως η ειρήνη και ο πόλεμος: υπάρχουν πολλές ειρήνες και πολλοί πόλεμοι. Οι πρώτες δεν έχουν ξεσπάσει ακόμα· οι άλλοι ξεσπούν διαρκώς. Και έπειτα, στο υποσυνείδητο δεν υπάρχουν όχι. Και σε κείνο του κινηματογράφου μόνο ναι. Στο υποσυνείδητο του τηλεμά, ναι ναι, κυριαρχεί η κυριαρχική. Τίθεται επί τάπητος –είναι ελκυστι(ταπητι)κή –και ξετυλίγεται ανάμεσα σε εξωταπητικούς διανοούμενους: όλη η σάρκα της είναι από χαρτί, πανί και σεντόνια υψωμένα στον ακάτιο ιστό, ανάμεσα στους κοντραφλόκους. Ας παίξουμε και μεις με τους «νεκρούς τω πνεύματι»...

6

Πολλές μεταφορές. Το σώμα είναι η μεταφορά που σακατεύει από πάντα τον κινηματογράφο. Στον «κινηματογράφο των επιτυχιών», που δεν τα θάζει ακόμα κάτω και που δεν οδηγεί πια στην επιτυχία του κινηματογράφου. Πράγματι, το σώμα είναι πάντα μεταγλωσσικό και η γλώσσα του μιλάει για μια άλλη γλώσσα, μια γλώσσα απρόφερτη. Διαστρεβλωμένη μας διαστρεβλώνει και η χορεύτρια του *Flashdance* δε λέει σίγουρα τίποτα για τη σταθερότητα και το θάρρος που χρειάζεται για να πετάξει πάνω από το κεφάλι των εξεταστών-θεατών και να «γίνει για να γίνει» διάσημη. Αυτό το σωμαπίτα δεν είναι μια σωμαπίπα...

7

Ταυτολογίες; Το σώμα-σημείο καταργεί το σώμα, και δε δημιουργεί-σημείο, δε σημαίνει: ονειροποιεί, δημιουργεί όνειρο.

Και το όνειρο που αποδομεί τη γλώσσα ξαναγίνεται γλώσσα αλλά *-shift!*- μετατοπισμένη, με τον ηλεκτρονικό δείκτη. Το αποκωδικοποιημένο όνειρο ξαναγίνεται, αλίμονό μας, γλώσσα. Οπότε το όνειρο του ονείρου, όπως το σώμα του σώματος, ο κινηματογράφος του κινηματογράφου, η τηλεματογραφία της κινηματογραφίας θα μας βοηθήσουν να απαλλαγούμε, εμπέσως και πλαγίως, από την *υπερεπαγγελματικότητα* των «φυσικών χορευτών» (*υπερεπαγγελματίες* όπως και «φυσικοί», τόσο που να *«staying alive»*). Αλλιώς, *deadly*.

8

Το σώμα που έφερε (σαν σώμα της κουλτούρας) τώρα φέρεται (σαν κουλτούρα του σώματος). Καθώς ξαναγίνεται «γλώσσα», δεν ξεσκαρτάρει πιά· τινάζεται, ενδεχομένως, θανάσιμα. Παιδικοινοτυπία ενός χορού που διαμελίζεται: η ηθοποιός χορεύει από τη μέση και πάνω- δε θα τη δεις ολόκληρη από τη μέση και κάτω, άλλη είναι αυτή που χορεύει, την αντικαθιστά στις σκηνές. Και σημ(ει)αίνει το ίδιο, αλλά σημ(ει)ασι-ακά. Σαν σώμα γλωσσικό δεν ξεπερνάει τον εαυτό του στο σωματόγραμμά του· παραμένει ένα σώμα ακρωτηριασμένο και ξαναραμμένο, ένα σώμα ιπτάμενο, αστροναυτικό.

9

Εκπορνευμένο το κινητηλεματογραφικό σώμα δεν προϋπάρχει, δεν ευνοεί τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε υφίσταμαι και *ίσταμαι-ορίζομαι*, προσποιείται ότι αναπληρεί και αναπληρεί σαν προσποίηση αποκαλυμμένη και αναποκάλυπτη. Σωματικό σημείο ασυζητήσιμο: πως να το επανααγέυεις στα κανάλια του λόγου της προ-εκπόρνευσης (που αρχίζει, φυσικά, με τη σειρο-ποίηση των συν-ουσιών); Πορνογραφές που γρατζουνίζουν, ραγίζουν, ανοίγουν ρήγματα στη σελίδα-κάδρο-θόνη: Πώς να τις επαναποδώσεις στη σωματική και μετασωματική εμπειρία; Στις μεγάλες και ευγενείς πορνοπεριφορές; Διαμέλισε το σώμα, δήλωσε ότι είναι, ακριβώς, μετασωματικό, ότι η σημειακή του διεγερση έχει έναν άλλο αισθησιασμό, *non-sensical*, μη-αισθησιακό, υπερ-αισθησιακό. Οπτική είναι η καθοδηγητική αντίληψη, η αμφιβληστροειδική απόλαυση του

συνοθυλεύματος των γραμμών που δεν οδηγούν στις άλλες εγκεφαλικές απολαύσεις. Αλλά τελικά τι ξέρουμε για την προνομίους αίσθηση της τέχνης; Ξέρουν περισσότερα γι' αυτήν τα παιδιά που απολαμβάνουν τις εικονογραφητρονικές μεταμορφώσεις και τα κομματιασμένα, αποσυνθεμένα και ξανασυνθεμένα σε υπερ-σώματα αστρικά σώματα...

10

Χωρίς ορισμό πια το σώμα-γλώσσα, μας εμφανίζεται διαμελισμένο. Οι ρυθμικοί γλουτοί, πρωταγωνιστές της τελευταίας σεκάνς του *Staying Alive*, είναι αλλοεξουαλικοί, όπως και κείνοι των *Flash-Flesh-Flush-dancers* που ήδη χορευοτρονήθηκαν αλλά όχι υπερβολικά (ακόμα σινεμά, όχι τηλεμά). Το σωμαγράμμα έχει πάρει κοντολογίς την κατηφόρα. Σε έναν κόσμο όπου αρνούνται τα κόμματα όταν δεν είναι πια 'κομμάτα (δηλαδή ένα μέρος του όλου) αλλά γίνονται 'ολό'-ματα, η κινηματογραφική συνεκδοχή είναι ακόμα στατική, καταλαμβάνει τον γραμμικό χρόνο της συνέχειας και ανεκδιηγείται όσο ακριβώς πιο αφηγηματικαναστατικά θά 'θελε, ταυτόχρονη μνήμη των εξελίξεών της στον παρόντα και μελλοντικό χώρο. Καθορισμένο, μάλλον καθαγιασμένο, το σώμα της μερικής, οπτικής κατανάλωσης, δεν παρανομεί πια. Τό 'χουνε κόψει, τό 'χουνε βάλει στο κουτί αλλά όχι πια συνεκδοχικά: το στήθος έχει χωριστεί από τον κορμό, ο πρωκτός δεν είναι πια κεντραρισμένος σε σχέση με τη ράχη, τα γεννητικά όργανα είναι αυτόνομα. Γεννητικός ή όχι, ο σεξο-αισθησιασμός έχει αποκλειστεί. Παράγεται και αναπαράγεται, αναλώνεται, καταβροχθίζεται, μεταβολίζεται, διυλίζεται: και τα διυλισμένα και διυλιστικά σημ(ει)αίνουν απελπισμένα, χωρίς να σημαίνουν τίποτ' άλλο από την ταυτολογία τους. Το σώμα είναι ένα σώμα είναι ένα σώμα είναι ένα σώμα είναι ένα σώμα. Η μεταφορά είναι, όπως στα νέα ελληνικά, μόνο ένα μέσο-μεταφοράς.

11

Ο σωμαπορογράφος αποφεύγει την παραγωγική χρησιμότητα, δεν αφήνει να τον ζώσουν. Αλλά ο σινεμασωμαπορο-

γράφος ναι. Η επιθυμία πληρώνει τους προμηθευτές ικανοποιήσεων με άλλες, που θυμίζουν μόλις τη γενεσιουργό επιθυμία. Και η καταστροφή γίνεται αναστροφή, κάνει παιδιά σειράς. Το σώμα, είν' αλήθεια, φοράει τη μάσκα του σώματος για να πάει στο μπαλ μασκέ, αλλά καθώς η μάσκα το υπερδομεί, χάνει αμέσως τη μά(ρξ)σκα του. Μπορεί να χορέψει αλλά όχι σαν ακέραιο σώμα και όσος χρόνος και να περάσει αυτό παραμένει απλώς ακρωτηριασμένο: ανεστρα(βολτα) μένοι-Flash-γλουτοί. Μόνο αυτό, τίποτ' άλλο.

12

Από το γράμμα στο πνεύμα, ίσως-λοιπόν (δε μιλάμε για το πνεύμα του Σαούλ που είναι αντίθετο με την ψυχή αλλά, προσέξτε, για τη σάρκα και το σώμα...). Το πνεύμα της εικόνας σαν εικόνα του πνεύματος πνευματώδης, που χιάζεται και κλινάζεται: διαμελισμένο σώμα του μη αναγνωρίσιμου σημείου κατά τη γένεσή του από το σωματικό σύστημα της γλώσσας... Γλώσσα του κινηματογράφου, κινηματογράφος της γλώσσας. Προχωράς στα τυφλά, νιώθεις τον ευατό σου, ψάχνεσαι, εξερευνάσαι, πειραματιζόμενος-πειραμαψευδόμενος. Για παράδειγμα, με την ποιητρονική. Ή την σωμαεματική. Ξανα(δια)τρέχοντας τα φανταστικά σώματα και αποσωματοποιώντας τα, προσπερνώντας τα, ζουλ(ζουμ)ώντας τα ίσως, τραβελινοπτικοζουπώντας τα, ή και ζουλ(ησαυ)ώντας τα (τελευταία υπερ-νοητική γλώσσα), συνθλίβοντας την τεχνοτρονική γλώσσα των *mixer*, απελευθερώντάς την στις συστροφές του κάδρου, μέσα στο κάδρο, στο κύβοειδές ή τέλος πάντων άμετρο, υπέρμετρο βάθος, το ασμίκρυντο βάθος ακόμα και στα διαφημιστικά (ή μάλλον διαφ-ηδικά) σόου που προσπαθούν, για χάρη του ψευδούς, να τραδήξουν την προσοχή, να την εισαγάγουν στο μοντάζ. Αλλά η τεχνοτρονική επαγγελματικότητα τα κατατροπώνει: σταματάει στην αρχαιϊστική γραμματικοποίηση. Και, *adiositos a los adiositos...*

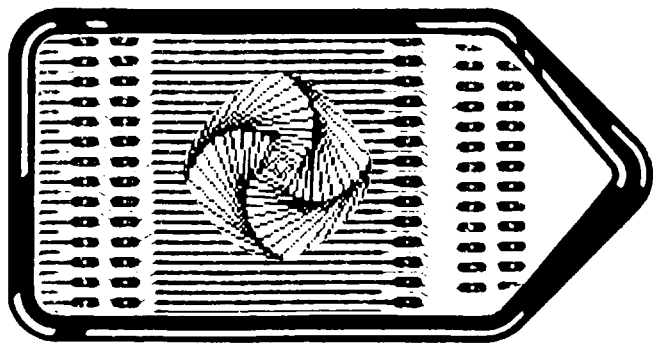
13

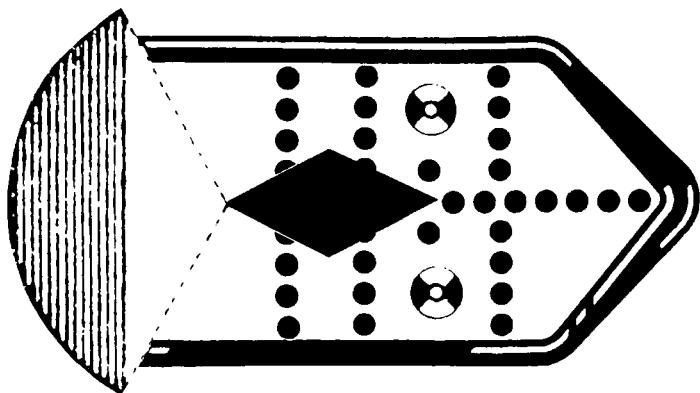
Δε θά 'θελα βέβαια να μιλήσω εδώ για τα τελευταία τρία δύσκολα χρόνια μου έρευνας και πειραματισμού (και κυρίως

ψευδολογισμού) πάνω σε βιντεοποιητικές, βιντεοποιηματικά, βιντεοποιημένα, μπαλετρονικά, βιντεοποιημαναλύσεις και άλλες ποιητρονίες. Αλλά σίγουρα η «VALERIAσκοπία και περί κου(MAGLI)φάλας (με λιλιγράμματα σε Lili Brik-à-brac)» και το «Μάγια(Lilibrik)οφσκι» καθώς και το «Καρδιά του τηλεμά» μπορούν να προσφέρουν (αν μξ(RAI)άρεις εσύ, θεατή θεαμάτων που είναι σχεδόν αδύνατο να δεις παρά μόνο σε φεστιβάλ κι αφιερώματα και «ιδιωτικά», σινεμουσειά και γκαλερί και κινηματογραφικές λέσχες, πανεπιστήμια, θέατρα, συμπόσια κλπ. ίσως στη Μπιενάλε ή στην «Ηλεκτρονική Εικόνα», στο Σαν Σεμπάστιαν ή στο μέγαρο Ciankariev ή στο Λοκάρνο ή στο Πολυφώνιξ ή στο Μπομπούρ) υλικό για σκέψη, όπως κακώς λέγεται, ή για αισθησιακή ή υπο-υπερ-συνείδητη εμπειρία. Γιατί η Valeria Magli δε χορεύει πια ποιητικούς χορούς παλκο(α)σέ(μ)νικου στην κοραία συνέχεια ενός μόνου χώρου, αλλά εναποθέτει το τεντωμένο κορμί της στα ταλαντοπορεία-σκόπια και δεν αφήνει το χρόνο και το χώρο που έγραψε μόλις το κορμί της, ξαναγυρίζει την ίδια στιγμή που φεύγει από αυτούς, ξανακερδίζοντας το χαμένο χωρόχρονο στο time-delay και προσφέροντας πάλι τον ευατό της στην ταυτόχρονη πολυόραση. Και ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι και η Λίλη Μπρίκ, στα δύο λεφτά και σαράντα δευτερόλεπτα που δγήκαν από το μοντάζ των σκάρτων της «Προσκολλημένης στη σελυλόιντ» της μιας νεο-παλιάς και μεταχρονικής ώρας ξανακινηματογραφήθηκαν, ξαναφωτίστηκαν, ξανα-αισθητοποιήθηκαν, ξαναερμηνεύτηκαν, μεταποιηματοποιήθηκαν. Όπως ακριβώς στην «Καρδιά του τηλεμά», ο Βλαντιμίρ κυνηγάει το σώμα-χωρίς-σώμα της ηθοποιού που έχει κληθεί εκτός οθόνης σαν εικόνα πέραν της σελίδας-βλεφάρου-κάδρου όπου αυτή είναι πρΕΚΡΑΝάγια (κι όχι προεκρασνάγια), και κατεβαίνει στον άδη της κινηματογραφικής προϊστορίας κάνοντας το γύρο του σινεκόσμου για να ξαναβρεθεί πίσω από τον ίδιο του το σθέρκο, στο μετα-σινεμά, μέσα στην «καρδιά του τηλεματογράφου», μπρος στην καρ-διά-φθορά του συμβούλου (*siérze ianzi, siérze Kino*), και την έκρηξη του χρόνου κατά τον οποίο δεν την αφηγούμασταν σωστά.

«Τί θα κάνουμε» με το *uls*, το *υπερ/πέραν*, το *olle-ille-alius-alias*, το υπερσωματοποιητικό, το υπερσινεμά, ακόμα και το υπερτηλεμά (γιατί η ηλεκτρονική, οι λεπτές ίνες, οι αλφαριθμοί έχουν ήδη περάσει μέσα στη γραμματική και την επαγγελματικότητα των μη τεχνικών τεχνιτών), τώρα που οι μικρότατες ενότητες της φαντασίας είναι οι μέγιστες των υλοποιημένων έργων και του «ιστορικά» πραγματωμένου και ολοκληρωμένου κινηματογράφου; Θα κάνουμε: εννοείται. Θα δούμε το *αόρατο*, το *αόρατο σώμα*, με τις οπτοτρονίες. Επιχειρώντας ποιημαντείες, όπως τις επιχειρώ ανενδοίαστα εγώ ο ίδιος, σταχτοπουτικός πειραμαψευστής *in interioria machinæ ex deo*. κόντρα σε φιλοσυντρόφους και μιξερ-επιτήδιους περΡΑΙφημους «παλιμψηστονοοούμενους».

Κι αν οι «segnocinema-ικοί» είναι, ή γίνουν, και «segnotelema-ικοί»...;





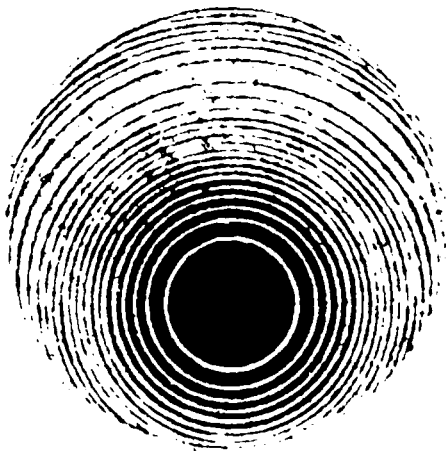
John Alcott

Βιντεοδύσσεια

Χρησιμοποιήσαμε το σύστημα βίντεο για πρώτη φορά στο *2001 Οδύσσεια του Διαστήματος*. Είχαμε να γυρίσουμε σκηνές με το φυγόκεντρο τροχό κι επειδή κανείς άλλος έξω από τον οπερατέρ και το βοηθό του δε χωρούσε εκεί, για να μπορεί να παρακολουθεί και να διευθύνει το γύρισμα ο Stanley Kubrick χρησιμοποίησε το βίντεο που του επέτρεπε να είναι παρών. Ο Kubrick έβλεπε σε ένα μόνιτορ την εικόνα που μετέδιδε η τηλεκάμερα, η οποία είχε την ίδια γωνία λήψης με την κινηματογραφική μηχανή λήψης. Μ' αυτό το σύστημα, επίσης μπορούσε να συντονίζει τεχνικά καλύτερα τις κινήσεις της μηχανής και τις κινήσεις των ηθοποιών και των σκηνικών.

Το σύστημα δίντεο το χρησιμοποιήσαμε για δεύτερη φορά στα γυρίσματα του *Μπάου Λίντον*. Ο Kubrick πολύ συχνά γυρίζει την ίδια σκηνή πολλές φορές. Αλλά δεν «εκδηλώνεται» ποτέ. Όταν οι ηθοποιοί πάρουν τη θέση τους στη σκηνή, ξέρει ακριβώς τη γωνία που θέλει. Αν γυρίζει πολλές φορές την ίδια σκηνή το κάνει γιατί θέλει να πετύχει την καλύτερη ερμηνεία από τους ηθοποιούς, ενώ παράλληλα έχει μεγάλη σημασία γι' αυτόν η σύνθεση της εικόνας.

Στη *Λάμψη* είχε σκηνές πολύ διαφορετικές τόσο από τεχνική άποψη όσο και από άποψη ερμηνείας: οι ηθοποιοί έπρεπε να παίζουν με μεγάλη ένταση, τα πλάνα ήταν πολύ συχνά πολύ μεγάλα και ο Stanley ήθελε, όπως πάντα, να τα κάνει όλα τέλεια. Γι' αυτό είχε κοντά στον οπερατέρ μια τηλεκάμερα, έτσι που να μπορεί να παρακολουθεί στο μόνιτορ τα κάδρα που του έφτιαχνε. Σ' αυτήν την ταινία χρησιμοποίησε το δίντεο και για να κρίνει καλύτερα την ερμηνεία των ηθοποιών, όπως και στη σύνθεση των εικόνων.



Toni Verita

Σπέσιαλ εφφέ

Το διαφημιστικό σλόγκαν της εποχής των nickelodeons και του Georges Méliès «όλα είναι δυνατά στον κινηματογράφο» έγινε σήμερα μια «πραγματικότητα» με την εμφάνιση στη μεγάλη οθόνη των εικόνων του 2001 *Οδύσσεια Διαστήματος* του Stanley Kubrick, δηλαδή μιας ταινίας όπου τα σπέσιαλ εφφέ έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Τα σπέσιαλ εφφέ του τεχνολογικού κινηματογράφου (καρπός πολύπλοκων συνδυασμών λήψεων στο πλατώ, μηχανικών και οπτικών εφφέ επεξεργασμένων ηλεκτρονικά) ανανέωσαν στους θεατές το θαυμασμό για τις κινητές μάσκες του Clifford Stine, για τους ιπτάμενους δίσκους του Gordon Jennings και τα εμπυχωμένα ομοιώματα του Willis O' Brien. Οι κατασκευαστές του αδύνατου είναι σήμερα υποψήφιοι του Academy Award, μια όχι τυχαία ένδειξη αναγνώρισης του κινηματογράφου επιστημονικής φαντασίας από το Χόλυγουντ.

Τη δεκαετία του '70 η είσοδος της πληροφορικής στις διαδικασίες της κινηματογραφικής παραγωγής επαναστατικοποίησε τη δουλειά και την οργάνωση των παλιών studios όπου φτιάχονταν οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας. Από τη μεγαλοφυΐα του μεμονομένου σκηνοθέτη περάσαμε σε μια προσχεδιασμένη και οργανωμένη δουλειά σε τμήματα, όπου έγιναν ταινίες όπως *Ο Πόλεμος των Άστρων*, *Η μαύρη τρύπα*, *Η Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται*, *Στενές επαφές τρίτου τύπου*, *Οι κνηγοί της χαμένης κιβωτού*, κλπ. «Οι πιο ωραίες σκηνές εί-πε ο Irvin Kershner, που είναι ο δημιουργός του *Η Αυτοκρα-*

τορία αντεπιτίθεται, είναι στο γύρισμα οι πιο άσχημες· άλλωστε τις βλέψεις να συναρμολογούνται πολύ αργότερα. Λόγου χάρη σε μια σκηνή όπου φαίνονται πέντε άτομα να απομακρύνονται από το Μιλένιουμ Φάλκον σε φυσικό μέγεθος, όταν κινηματογραφούσα αυτούς τους πέντε ηθοποιούς που προχωρούσαν, γύρω τους υπήρχαν προβολείς, κόσμος που κάπνιζε. Θ' αναρωτηθείτε: "Μα τι σημαίνουν όλ' αυτά;" Στην θόνη θα φανεί μια υπέροχη κοιλάδα ανάμεσα σε δυο μαγευτικές πόλεις, καταφώτιστες, το Μιλένιουμ πάντα στη θέση του, και ψηλά στον ουρανό διαστημόπλοια που πετάνε, κλπ., όλα ζωγραφιές και μινιατούρες. Ωραία, το τελικό αποτέλεσμα το ήξερα, γιατί είχα δει τα σχέδια, αλλά τη στιγμή της λήψης δεν μπορούσα να προβλέψω τίποτα». Τα εργαστήρια των σπέσιαλ εφέ είναι λοιπόν οι αληθινές καμπίνες σκηνοθεσίας. Εργαστήρια με όλους τους τεχνολογικούς εξοπλισμούς για να προκαλέσουν στο θεατή οπτικά σοκ.

Ο Stanley Kubrick για να φτιάξει τις εξαιρετες σεκάνς του *2001 Οδύσσεια Διαστήματος* όπου φαίνεται το πλήρωμα μέσα από τα φινιστρίνια, χρησιμοποίησε την υπερμοντέρνα τεχνική του *front projection* μαζί με την παμπάλαιη τεχνική των *κινητών μασκών*. Το εφέ έγινε με δυο διαφορετικές λήψεις που έπεσαν μετά η μια πάνω στην άλλη: η πρώτη έδειχνε το ομοίωμα του αστροναύτη που διέτρεχε μια τροχιά με τα φινιστρίνια μαύρα, η δεύτερη αντίθετα έγινε πάνω στην ίδια σελυλόιντ γράφοντας τώρα ό,τι υπήρχε έξω από το διαστημόπλοιο, ντυμένο από μέσα με μαύρο βελούδο, ενώ η εικόνα του πληρώματος προβαλλόταν πάνω σε λευκά φωτεινά χαρτόνια περασμένα μέσα στο πλαίσιο των φινιστρινιών. Η τελική εικόνα ήταν ο ουρανός, ο αστροναύτης που κινούνταν και μέσα από τα φινιστρίνια οι άντρες του πληρώματος.

Ο Douglas Trumbull δούλεψε, πάντα για το *2001*, κι άλλες τεχνικές λήψης, ανάμεσα στις οποίες το *Slit-can*, δηλαδή με τη βοήθεια μιας σειράς αυτόματα μηχανήματα που τυπώνουν μέσα στο πιο απόλυτο σκοτάδι μια φωτεινή δέσμη, έτσι ώστε να πετυχαίνουν κάποια ιδιαίτερα εφέ. Η μεγάλη σεκάνς της «έκτασης πέρα από τα όρια του ηλιακού συστήματος» έγινε μ' αυτή την τεχνική.

Μια άλλη διαδικασία με την οποία έγιναν πολλές σκηνές

των ταινιών επιστημονικής φαντασίας (από την πτήση του διαστημόπλοιου *Cygnus* στη *Μαύρη τρύπα* ως τη μονομαχία ανάμεσα σε *Lucky Skywalker* και *Darth Vader* στην *Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται*) είναι το σύστημα των *travelling-mattes*, που συνίσταται στη λήψη του αντικειμένου πάνω σε μπλε φόντο, έπειτα στην τοποθέτηση της τραβηγμένης εικόνας πάνω στο φόντο ενός ντεκόρ κινηματογραφημένου σε διαφορετική κλίμακα και τέλος στην κινηματογράφιση όλων αυτών μαζί.

Σ' αυτή τη διαδικασία χρησιμοποιούνται μερικές φορές τα λεγόμενα *mattes*, δηλαδή εικόνες ζωγραφισμένων τοπίων πάνω σε γυαλί που χρησιμεύουν στο να δίνουν μεγαλύτερο βάθος πεδίου στη συνολική σύνθεση. Οι λήψεις μιας συγκεκριμένης σκηνής προβάλλονται πάνω στο αζωγράφιστο γυαλί έτσι ώστε να δημιουργηθεί μια συνέχεια εικόνων και να εφαρμόσουν τα δυο μέρη. Μια μηχανή κινηματογραφεί το ζωγραφισμένο τζάμι και τις ήδη κινηματογραφημένες εικόνες που προβάλλονται πάνω στο αζωγράφιστο, με αποτέλεσμα ένα νέο πλάνο που είναι μια σύνθεση των δύο προηγούμενων. Τα *mattes* φιλμάρονται με μια *ACES* (*Automatic Camera Effects System*) που είναι μια ειδική μηχανή λήψης συνδεδεμένη με ένα κομπιούτερ με προγραμματισμένες γωνίες, κινήσεις και ταχύτητα.

Οι εικόνες της πτήσης του Σούπερμαν είναι αντίθετα εφφέ που γίνονταν με την τεχνική *Zoptic*. Αυτή η τεχνική δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της πτήσης και της κίνησης της πτήσης αντικειμένων ή ακίνητων ηθοποιών. Ειδικό εφφέ που το πετύχαιναν με τον οπτικό συνδυασμό δυο πολύ ισχυρών ζουμ συνδεδεμένων μεταξύ τους ηλεκτρονικά. Το πρώτο ζουμ ήταν της μηχανής λήψης, το δεύτερο της μηχανής προβολής που πρόβαλε πάνω σε μια οθόνη κάποιο τοπίο· όταν το πρώτο ζουμ πλησίαζε τον Σούπερμαν, το δεύτερο απομάκρυνε ταυτόχρονα το τοπίο στο βάθος, που έμοιαζε ακίνητο. Έτσι ο Σούπερμαν, που θρισκόταν στο σημείο τομής των γωνιών λήψης έδινε την εντύπωση ότι κινούνταν.

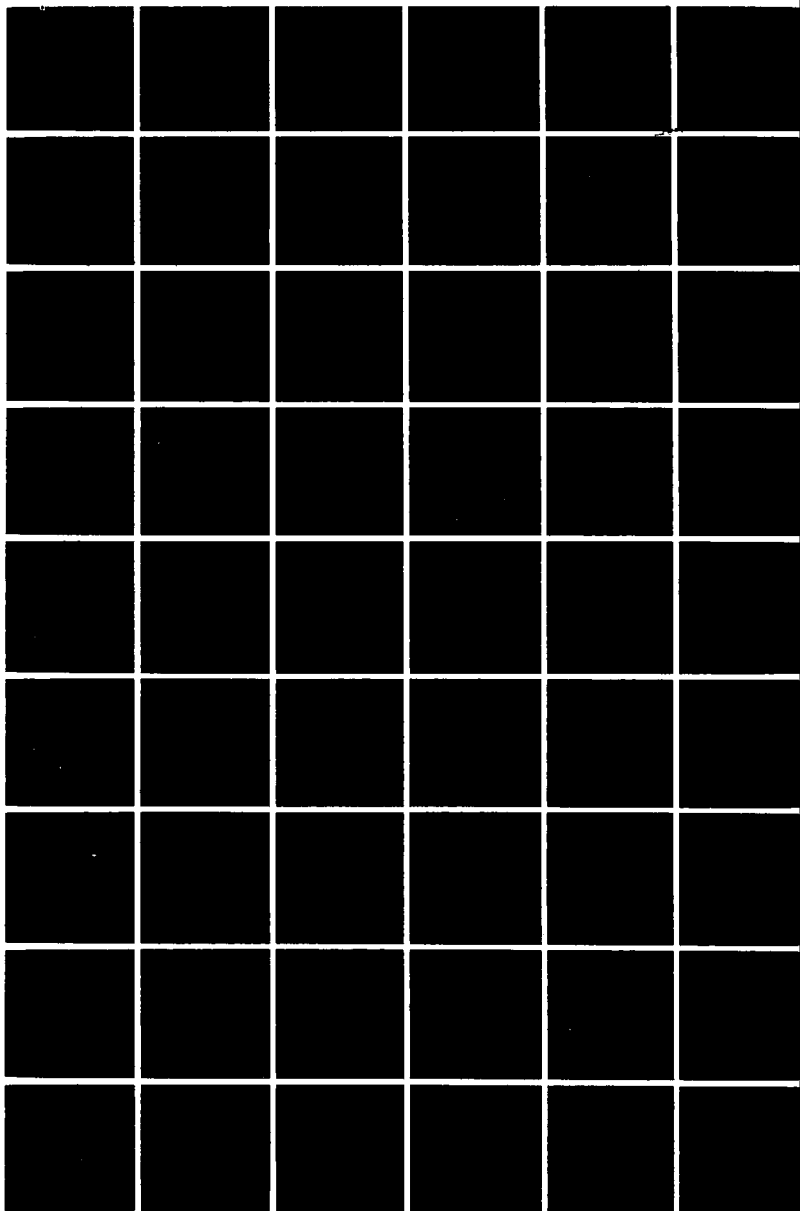
Αυτές είναι μερικές τεχνικές που, με τη βοήθεια της ηλεκτρονικής, εκμεταλλεύονται τις φωτογραφικές ιδιότητες της σελουλόντ και της κινηματογραφικής μηχανής λήψης. Αλλά η ηλεκτρονική, μαζί με τα οπτικά σοκ προκάλεσε και ηχητικά σοκ. Μάλιστα η χρήση της ηλεκτρονικής στις ταινίες επιστη-

μονικής φαντασίας συνέβαλε στην επαναστατικοποίηση της σχέσης εικόνα-ήχος γενικά στον κινηματογράφο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το *συνθεζάιζερ* και το *multi tracking* σήμαναν την αληθινή γέννηση των σπέσιαλ εφφέ. Το *multi-tracking* επέτρεψε την πολυτυπία οχτώ, δεκάξι, τριανταδύο μπαντών προς μίξη. Το *Συνθεζάιζερ* αντίθετα είναι ένα απλό μηχάνημα που κατασκευάζει ήχους από το τίποτα, ρυθμίζει οποιοδήποτε ήχο παίζοντας με την ένταση, το ύψος, τη διάρκεια, τον τόνο του. Όμως η καινοτομία του *συνθεζάιζερ* είναι η ικανότητά του να απομνημονεύει τους ήχους που κατασκευάζει το ίδιο αυτόματα. Χωρίς αυτές τις δυο τεχνολογίες θα ήταν αδύνατο να «κατασκευαστούν» οι ηχητικές μπάντες των τελευταίων ταινιών επιστημονικής φαντασίας, όπου για πρώτη φορά από τη γέννηση του κινηματογράφου ο θόρυβος αντικαθιστά το διάλογο, ο ήχος το λόγο.

Σε ένα τεύχος του ειδικού περιοδικού *Starlog*, ο Kenneth Walker αναφέρει εν περιλήψει τις βασικές εργασίες ηχητικής επένδυσης των ταινιών επιστημονικής φαντασίας: «Ας πάρουμε, για παράδειγμα, τη σεκάνς μιας ταινίας όπου ένα μικρό διαστημόπλοιο προσεδαφίζεται με μεγάλη ταχύτητα στην επιφάνεια ενός πλανήτη χτυπώντας με λήξερ έναν εχθρό που βρίσκεται πάνω στο έδαφος. Τα μοτέρ του σκάφους απαιτούν έναν ιδιαίτερο ήχο, όχι ίδιου με ενός αεριοθούμενου, αλλά έναν ηλεκτρονικά παραλλαγμένο πραγματικό ήχο. Κατά τη διάρκεια της προσεδάφισης στον πλανήτη το σκάφος θα πλησιάσει ή θα απομακρυνθεί από τη μηχανή λήψης: σ' αυτή την περίπτωση πρέπει να αλλάξει ο βασικός ήχος μέσω ενός μετασχηματιστή συχνοτήτων Doppler. Αυτός ο χειρισμός μπορεί να γίνει ηλεκτρονικά ή απλώς με μηχανικό τρόπο, δηλαδή επιταχύνοντας ή επιβραδύνοντας τις μπάντες. Έπειτα μπορούν να φτιαχτούν οι θόρυβοι των λήξερ: αυτή είναι μιά από τις σπάνιες λειτουργίες των *συνθεζάιζερ*. Για έναν πιο πραγματικό ήχο, οι θόρυβοι μπορούν να φιλτραριστούν μέσα από μια ηχοκάμερα που θα τους μεγεθύνει. Οι εκρήξεις θα γίνουν με ένα μοντάζ διαφορετικών θορύβων από φυσικές επαναλαμβανόμενες εκρήξεις σε διαφορετική ταχύτητα για να διαφοροποιούν η μια από την άλλη. Μια παραπέρα επεξεργασία με το «*συνθεζάιζερ* θα κάνει τον ήχο ίδιο με των λήξερ».

Το μέλλον των ηχητικών σπέσιαλ εφφέ δε συνδέεται τόσο με την εξέλιξη του *συνθεζάιζερ* και του *multi-trackinhg*. Η πιο σημαντική επανάσταση είναι η ψηφιακή εγγραφή των ήχων. Αυτή η μέθοδος συνίσταται στη μεταγραφή των ήχων που υπάρχουν γραμμένοι μέσα στο πρόγραμμα ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή. Η εικόνα έχει γραφτεί κι αυτή σε βίντεο και περασθεί στο πρόγραμμα του ψηφιακού ηλεκτρονικού υπολογιστή. Μετά απ' αυτή την προκαταρκτική εργασία φτάνει να πατήσει κανείς μερικά κουμπιά για να συγχρονίσει τα ηχητικά εφφέ και τις γραμμένες εικόνες, χωρίς καν ν' αγγίξει ένα κομμάτι σελυλόιντ. Επιπλέον ο ήχος που περνάει στη μνήμη του εγκεφάλου μένει για πάντα ένας ήχος «πρώτης γενιάς», δηλαδή μπορεί επ' άπειρο να αναπαραχθεί. Αυτή η μέθοδος ρύθμισης εικόνας και ήχου με τον κομπιούτερ στάθηκε πολύ χρήσιμη για την ταινία *Star Trek*, όπου το πρόβλημα ήταν ακριβώς ότι έπρεπε να φτιάξουν τους ήχους χωρίς να μπορούν να βλέπουν τις εικόνες όπου αντιστοιχούσαν.

Μέσα σε λίγα χρόνια λίγες ταινίες ανανέωσαν τον τεχνολογικό εξοπλισμό του κινηματογράφου και έδειξαν τις προοπτικές που υπάρχουν στο μέλλον. Η διασταύρωση κυβερνητικής και κινηματογραφικής παραγωγής θα φέρει την επανάσταση, όσο αφορά τα σπέσιαλ εφφέ, που έφερε η εφεύρεση της αυλακίας του φωνογραφικού δίσκου μακράς διαρκείας για το δίσκο και η ψηφιακή εγγραφή για τον ήχο. Με την εξάπλωση των σπέσιαλ εφφέ το κόστος θα μειωθεί, κάνοντας προσιτή την πρωτοπορειακή τεχνολογία και στις πιο μικρές παραγωγές. Η σύνθεση αυτών των διαδικασιών που ονομάζουμε «ηλεκτρονικός κινηματογράφος» θα ξεοβελίσει το θεατή σε ένα καινούργιο αντιληπτικό σύμπαν, όπου η εικόνα της οθόνης θα δημιουργεί, με τον ήχο, μια κυκλωτική οπτικοακουστική εντύπωση στο θεατή, μια πραγματική «θέαση του ήχου» που θα του επιτρέπει να φτιάχνει κόσμους ανύπαρκτους.



GIORGIO CREMONINI

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑ

1. Λέει ο Adorno: «η φανταστική τέχνη απεικονίζει το μη υπάρχον σαν υπάρχον»¹. στην πραγματικότητα αυτό μπορεί να ισχύει, χωρίς ουσιαστικές μεταβολές, γενικά για όλη τη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής, από τη στιγμή που ακόμα και η «ρεαλιστική» (διαχωρισμός οπωσδήποτε συζητήσιμος, αλλά κατά τα άλλα βολικός) τέχνη τείνει πάντα να φτιάχνει σαν υπαρκτό το μη υπαρκτό. Μπορούμε επίσης να πούμε ότι η καλλιτεχνική φαντασία συνίσταται, πάντα και οπωσδήποτε, στο *άφατο λέγειν*, αυτό που ξεφεύγει από τη λογική της άμεσης αληθοφάνειας και του αναφερόμενου, αυτό που ο Foucault ονομάζει «ένα αναγκαστικά αδιαμορφωμένο υπόλοιπο της σκέψης που η γλώσσα άφησε στη σκιά, υπόλοιπο που είναι η ίδια η ουσία, αποσπασμένη από το μυστικό της»². Η καλλιτεχνική φαντασία θεσπίζει λοιπόν έναν αποκλεισμό εφαρμόζει μια λογοκρισία, αλλά με αντιφατική μορφή: ορίζει το *άφατο* λέγοντάς το. Επειδή όμως το *άφατο* διατηρεί τη στιγμή που λέγεται τον *διασαλευτικό* χαρακτήρα του *άφατου*, πρέπει να λέγεται ακριβώς σαν *άφατο*, δηλαδή να αποκαλύπτεται από έναν *τρόπο του μη λέγειν* (χώρος της μεταφοράς) ο οποίος με τη σειρά του να είναι κρυμμένος κάτω από έναν *τρόπο του λέγειν* (χώρος της επικοινωνίας).

Για να υπάρχει γλώσσα, και έπειτα φαντασία, και έπειτα τέχνη, είναι απαραίτητο να ανοιχτούν στο κείμενο, σε οποιοδήποτε κείμενο και σε οποιοδήποτε είδους κείμενο, ρήγματα, καλύτερα χάσματα, καλυμμένα επιφανειακά από τη φαντασία σαν από ένα πέπλο περισσότερο ή λιγότερο λεπτό, αλλά που να μπορούν να αποκαλύψουν σε ένα προσεκτικό βλέμμα, δυνατότητες νοήματος που δεν περιέχονται απαραίτητα στο αναφερόμενο και ακριβώς γι' αυτό αφάνταστες, φαντάσματα

που γεννιούνται από το *ειπωμένο* και πολλαπλασιάζονται άτακτα προς αμέτρητες κατευθύνσεις, εκεί όπου η κριτική και η ερμηνεία θα μπορέσουν, ίσως να τα περισυλλέξουν και να τα μεγαλώσουν εκφράζοντας με ειδικό τρόπο το *ουσιαστικό άφατό* τους.

2. Από μια φαινομενικά παράδοξη σκοπιά, η ιστορία του κινηματογράφου (ή καλύτερα της κινηματογραφικής γλώσσας – ή ακόμα καλύτερα, η αισθητική ιστορία του κινηματογράφου) είναι ταυτόχρονα και ιστορία των *τρόπων του λέγειν* και των *τρόπων του μη λέγειν*. Μόνο αυτό το διαφορούμενο έχει την ικανότητα να αναπαραστήσει το άφατο σαν άφατο, να το τοποθετήσει στο περιθώριο της συζήτησης, εφόσον μόνο αυτό έχει μια οριακή γραμμή και όχι μια παρεμβατική γραμμή ανάμεσα στα δυο πεδία. Αντίθετα από το φανταστικό, απλός κατάλογος υλοποιημένων κιόλας σχημάτων, που ακριβώς σαν υλοποιημένα έχουν χάσει κάθε επιβλητικότητα και κάθε διασαλευτικό χαρακτήρα, η φαντασία δεν μπορεί παρά να είναι διαφορούμενη. Οπότε η ιστορία του κινηματογράφου, σαν ιστορία της κινηματογραφικής φαντασίας, είναι και ιστορία αυτού του διαφορούμενου, της αλλαγής της μορφής της, της προσφοράς της σε μια μη-κατανάλωση.

Η κινηματογραφική γλώσσα δε γεννιέται με την εφεύρεση του κινηματογράφου, δηλαδή με την ανακάλυψη ενός τεχνικού μέσου ικανού να αναπαραστήσει πιστά (αν και επιλογικά) την πραγματικότητα, ή αλλιώς όπου αυτή έκφραζε μια λιγάκι *ναΐνε* βιομηχανικο-μητροπολιτική φαινομενολογία, όπου διπλασίαζε, ζωηρεύοντας τα, τα φαντάσματα μιας από πάντα δύσπιστης κουλτούρας μπρος στην εξέλιξη του κόσμου. Η ιστορία της κινηματογραφικής γλώσσας αρχίζει πιο αργά, τη στιγμή που ανακαλύπτεται η δυνατότητα, στην αρχή εκπληκτικά τεχνική, του *κοψίματος και του κολλήματος* – ή καλύτερα ακόμη, τη στιγμή που αυτο το τεχνικό άνοιγμα αντιμετωπίστηκε σαν πρόξενος μιας συζήτησης που αρνείται, πράγματι, την *εντύπωση της πραγματικότητας*, κομματιάζοντάς την και δημιουργώντας ανάμεσα στις πληροφοριακές-εικονικές εικόνες κενά χώρου και χρόνου, προορισμένα να γίνουν φανταστικοί χώροι και χρόνοι. Όχι λοιπόν με τον *Lumière* και με τον *Méliès* (στους οποίους παραμένει όπως και νά 'χει η δόξα των

πρώτων), αλλά με τον Griffith.

Το μοντάζ είναι αμέσως δυνατότητα εκμηδένισης όπως και προσέγγιση, απ-αφήγηση που επιβάλλεται πάνω στην αφήγηση πλουτίζοντάς την. Πάνω σ' αυτή την ουσία (κάθε άλλο παρά ειδική, από τη στιγμή που ανήκει, και με περισσότερη ελευθερία, σε άλλες γλώσσες) ο κινηματογράφος παίζει όλο το μέλλον του, το αφηγηματικό (της φιξιόν), το «φανταστικό» ή «ρεαλιστικό», ή εκείνη που εμείς σήμερα ονομάζουμε, με τη φρόνηση του μετά, ιστορία του και που είναι, πέρα από εξέλιξη της τεχνικής της αναπαραγωγής, και ακαθόριστη συσσώρευση του *ανείπωτου*.

Όσο το μοντάζ είναι μόνο μια από τις μορφές που εμφανίζει ο κινηματογράφος στο *μη λέγειν* του. Κάθε τεχνική μετατροπή είναι, τουλάχιστον δυνάμει, και μια γλωσσική μετατροπή. Αν το μοντάζ εμφανίζεται σαν η πιο θεμελιώδης, βασική και εντυπωσιακή μετατροπή, οι υπόλοιπες μετατροπές, μικρότερης πάντα σημασίας αλλά οπωσδήποτε εμφανείς (ήχος, χρώμα, μεγάλη οθόνη), συνέχισαν να παράγουν προς την ίδια κατεύθυνση νέους τρόπους του *λέγειν*, αλλά και νέες φόρμες του *ανείπωτου*. Θά 'φτανε να σκεφτούμε για τον εμφανή λόγο του χώρου, την επιβλητική (ή *διασαλευτική*) δυνατότητα μιας σιωπής ή ενός off σε μια ομιλούσα ταινία, τη μελαγχολία ορισμένων γκριζών σε μια έγχρωμη ταινία, την εξαφάνιση των προσώπων σε ορισμένες ταινίες σε μεγάλη οθόνη εκεί (όπου αυτό έτεινε στη μεγέθυνση και την υπερβολή). Πολλαπλασιάστηκαν, καθ' υπαγόρευση της τεχνικής οι αφηγηματικοί και ρητορικοί κανόνες, αλλά πάνω σ' αυτούς μολιάστηκε και ο συμπληρωματικός πολλαπλασιασμός των παραβιάσεων. Έτσι η όλο και μεγαλύτερη τελειότητα της φωτογραφικής και ηχητικής αναπαραγωγής συνοδεύτηκε κι από την αναζήτηση αυτού που μπορούσε και να ειπωθεί, ή, καμιά φορά, αυτού που δεν μπορούσε να ειπωθεί: η καθιέρωση των αφηγηματολογικών κωδίκων των ΗΠΑ της δεκαετίας του '20 συνοδεύτηκε από το ήδη ολοκληρωτικά απο-πραγματοποιημένο και συζητητικό εύρημα των ευρωπαϊκών και σοβιετικών πρωτοπορειών της ίδια περιόδου. Όλα μπορούν γενικά να συνοψιστούν στη διαπίστωση ότι ο «κλασικός» κινηματογράφος (βουδός και ομιλών) συνόδεψε περισσότερο ή λιγότερο συνει-

δητά την παραγωγή του φανταστικού με την παραγωγή του συμβολικού, οριζόμενος φυσικά σαν η συνεχής διαδικασία απομάκρυνσης από την συζητητικότητα.

3. Η συνεχής φύση της κινηματογραφικής εικόνας, ο διαρκής αποκλεισμός-απομάκρυνση που ασκεί σε σχέση με το ιδανικό *continuum* της αναπαραγωγής, αποτελεί την ουσία της σχέσης γλώσσα/θεατής. Από τη μία πλευρά βρίσκουμε τους τρόπους της τεχνικής απομάκρυνσης, δηλαδή της θεσμικής λογικής των χωρο-χρονικών ανοιγμάτων και εκμηδενισμών (μοντάζ), όπως και τα σχήματα της ηχητικής απομάκρυνσης (σιωπές, off, ή σε άλλες περιπτώσεις η μουσική με τις συχνά αναπόφευκτα δυσαρμονικές λειτουργίες της σε σχέση με το εικονικό κείμενο) ή εκείνα της χρωματικής απομάκρυνσης ή πάλι της απομάκρυνσης ως προς τις διαστάσεις στη μεγάλη οθόνη (νέες τεχνικές φόρμες παλιών ρητορικών διαδικασιών). Από την άλλη πλευρά βρίσκουμε τα πολλές φορές τεχνικά συμπιπτοντα μ' αυτά σχήματα της μεταφορικής απομάκρυνσης, δηλαδή τους *τρόπους του λέγειν του ανείπωτου*, τις εικόνες που περιέχουν περισσότερα απ' αυτά που δείχνουν. Και στις δυο περιπτώσεις, και χωρίς γι' αυτό να φανατιστούμε με τον «κινηματογράφο των περασμένων καιρών» που είχε κι αυτός τις εξαιρέσεις του, η επικοινωνιακή διαδικασία κατέληγε σε μια απομάκρυνση ως προς την όραση, για να ανοίξει ένα κενό στη φαντασία του θεατή: μ' αυτόν τόν τρόπο την κέντριζε, την ανάγκαζε να γεμίσει αυτά τα κενά, να πάρει μέρος στο θέαμα σαν πομπός νοημάτων κι όχι μόνο σα δέκτης. Οι εικόνες που έβλεπε ο θεατής (το φανταστικό) άφηναν να διαφανεί ένας κρυμμένος κόσμος, ανείπωτος γιατί ήταν άφατος (το συμβολικό). Μ' αυτό τον τρόπο ο «κλασικός» κινηματογράφος υλοποιούσε την ίδια την ουσία του κινηματογράφου σαν μια ακατάπαυστα αναπαραγώμενη μορφή του απραγματοποίητου.

4. Κάθε διαδικασία, που περνάει ένα ορισμένο ύριο αντοχής, καταλήγει στο τέλος να διαλυθεί. Η υπερβολή της αναπαραστατικής παραγωγής δημιούργησε σήμερα μια φανερή ανισορροπία. Η δεκαετία του '80 μοιάζει να θέλει να γίνει (από σεβασμό στην αγωνία των σλόγκαν και των αφορισμών που τη χαρακτηρίζει) η δεκαετία των σπέσιαλ εφφέ, ηλεκτρονικών και μη. Η κύρια τάση είναι ένας ολοκληρωτικός έλεγχος της

εικόνας μέσω μιας μικρογραφίας ελέγχου των μορφών παραγωγής της (και της διανομής της, όπως θα δούμε). Ταινίες όπως *Ο πόλεμος των άστρων*, *Τρον*, *Εξωγήινος*, *Σταρ Τρεκ II*, *Μέσα απ' την καρδιά*, αλλά και όπως *Λυκάνθρωπος του Λονδίνου*, *Το φιλί του πάνθηρα*, *Το πράγμα*, κλπ., χρησιμοποιούν διαφορετικές τεχνικές: τεχνικά διαφορετικές, αλλά γλωσσικά ίδιες. Ο θεμελιώδης νόμος αυτού του «νέου» κινηματογράφου μοιάζει να στηρίζεται μεγίστως στην αναπαράσταση, στο λέγονται όλα, δηλαδή στη μεταμόρφωση του φανταστικού σε φυσικό. Η εικόνα μας προσφέρεται σαν ολοκληρωμένη, ικανή να εξαντλήσει με το αναπαραστημένο της ό,τι το συζητητικό περιέχει: δηλαδή απαιτεί από μας μόνο την όραση.

Έτσι η φαντασία καταλήγει να αντικατασταθεί με έναν κατάλογο προκαθορισμένων, προκατασκευασμένων εικόνων, πάνω στις οποίες ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής μπορεί να παίζει αιωνίως, παράγοντας νέες παλιές εικόνες. Όπως θυμούνται πράγματι οι τεχνικοί, ένας υπολογιστής είναι σε θέση να παράγει οποιαδήποτε εικόνα, φτάνει να του δώσει κανείς σωστές πληροφορίες: τότε μπορεί να ξαναγράψει αυτό που έχει κιόλας γραφτεί προηγούμενα· μπορεί να κάνει νοητό μόνο αυτό που έχει κιόλας φανταστεί κάποιος.

Αυτός ο «νέος» κινηματογράφος (που δεν έχει πια νόημα να τον λέμε «μετασύγχρονο» μια και ο όρος έπαψε πολύ γρήγορα να είναι της μόδας) είναι καμωμένος από μια φωτογραφία λεπτομερειακά υπερεαλιστική, με αυτόματα μηχανήματα υψηλής ακρίβειας, επινοήματα τέλεια καλυμμένα, πλάνα σεκάνς που αποβλέπουν σε μια οντολογική εντύπωση της πραγματικότητας: αντιπροσωπεύει με μια κουθέντα ένα είδος τοπογραφίας του ρεαλιστικού *life-size* (όπου ρεαλιστικό είναι η πραγμάτωση, κατά τον Baudrillard, ενός προκωδικοποιημένου, υπερεαλιστικά πολιτιγραφημένου φανταστικού).

5. Οι ταινίες που αναφέραμε και πολλές άλλες (και κάτω απ' αυτή την προοπτική και παλιότερα έργα, γιατί ο κινηματογράφος δε διάλεξε σήμερα το δρόμο του λέγειν: μόνο που σήμερα έγινε η έμμονη ιδέα του) δείχνουν την αναζήτηση ενός ακραίου περφεξιονισμού. Το *Μέσα απ' την καρδιά*, το μιούζικαλ του Coppola, όπου χρησιμοποιήθηκαν αφθόνως ηλεκτρο-

νικά μηχανήματα, μας δείχνει τέλεια πλάνα σεκάνς, που δε μας ξαφνιάζουν με τη χωρίς νόημα τελειότητά τους (πράγμα που έχουμε πια συνηθίσει), αλλά με το παραγωγικό δυναμικό που μας αποκαλύπτουν. Από τη στιγμή που ζούμε σε μια μεταβατική περίοδο (όπως πάντα), κανονικά θα 'πρεπε να τα βλέπουμε αυτά τα πράγματα, όχι γι' αυτά που προσφέρουν αυτά καθαυτά, αλλά για έναν υποθετικό μέλλοντα κινηματογράφο: με τον ίδιο τρόπο που θα 'ταν παράλογο να θεωρήσουμε σήμερα ότι έχουν ολοκληρωθεί οι απόπειρες των Lumière, Méliès, Zecca, Edison, Porter και άλλων. Είναι πρώτα δήματα και τέτοια μένουν. Άρα καλούμαστε να κρίνουμε, κατά κάποιο τρόπο, το παρόν απ' την πλευρά του μέλλοντος – πράγμα που είναι αναμφίβολα διεγερτικό, αλλά επικίνδυνο. Διακινδυνεύουμε να ξεχάσουμε ότι, ανάμεσα στην ιστορία και την ουτοπία, το παρόν είναι η στιγμή της κριτικής και της σκέψης.

Το τελικό πλάνο σεκάνς του *Επαγγέλματος Ρεπόρτερ*, που υλοποιήθηκε με μια τεχνική φαινομενικά παραδοσιακή, στην πραγματικότητα παρήγαγε ένα νέο γλωσσικό αποτέλεσμα, πρωτοφανές, και παρόλ' αυτά το παρήγαγε κρύβοντάς το: δεν αποκάλυπτε την παρουσία ενός εργαλείου, αλλά μιας συζήτησης που απέκλειε από την αναπαράσταση μαζί και το εργαλείο και το αντικείμενο της λήψης (ο θάνατος του πρωταγωνιστή). Δεν περιοριζόταν στη χρήση ενός εργαλείου, αλλά αποκάλυπτε την ικανότητά του να πει ό,τι δε λεγόταν, μια εικόνα που αρνιόταν τη φαινομενολογία της αφήγησης, φτάνοντας να πει περισσότερα απ' αυτά που στην πραγματικότητα έδειχνε.

Αν ο περφεξιονισμός του Corroia μπορεί να ανοίξει νέους τρόπους παραγωγής, ο ιμπερφεξιονισμός του Antonioni (μ' αυτή την έννοια ακόμα και μια ταινία όπως το *Μυστήριο του Όμπερβαλντ* δείχνει να έχει μόνο εν μέρει επιτύχει) μας πείθει να επιμείνουμε στις παρεκκλίσεις και τις απομακρύνσεις και στον κόσμο της τεχνικής. Η διαφορά βρίσκεται στο γεγονός ότι ο πρώτος χρησιμοποιεί την τεχνική σαν εργαλείο του ολικού λέγειν, ο δεύτερος τη βλέπει σαν εργαλείο του μη λέγειν.

6. Η τεχνική, περιττό να το τονίσουμε, δεν είναι ουδέτερη αλλά διαφορούμενη. Όπως η γλώσσα, έτσι κι αυτή επιλέγει το

λέγειν και το μη λέγειν και άρα, από μια άλλη σκοπιά, την ελευθερία και τη λογοκρισία. Έτσι, αν από τη μια μεριά η τεχνική ανανέωση προσφέρει νέες φόρμες και γι' αυτό και μια μεγαλύτερη ελευθερία, ταυτόχρονα, από μια άλλη μεριά, από κείνο το παράδοξο και διαφορούμενο είδος συμπληρωματικότητας των δυο όρων λέγειν και μη λέγειν, επιβάλλεται μια νέα μεγαλύτερη λογοκρισία του ανείπωτου. Γράφει πάλι ο Foucault: «αν η εξουσία δεν είχε άλλη λειτουργία από την καταστολή, αν δε λειτουργούσε παρά σαν λογοκρισία, αποκλεισμός, εμπόδιο, απομάκρυνση (...), αν δεν ασκούνταν παρά με τρόπο αρνητικό, θα ήταν πολύ εύθραυστη. Αν είναι ισχυρή, είναι γιατί έχει θετικά αποτελέσματα (...) ακόμα και στο επίπεδο της γνώσης. Η εξουσία, πέρα από το να εμποδίζει τη γνώση, την παράγει»³ – δηλαδή δεν παράγει σιωπές αλλά συζητήσεις, μια ατέλειωτη ροή συζητήσεων: μόνο που αυτές οι συζητήσεις, πολλαπλασιαζόμενες, γίνονται έμμεσοι φορείς, και γι' αυτό πιο αποτελεσματικοί, της σιωπής.

Έτσι η τεχνική, που τρομάζει πολλούς ανθρωπιστές στην αναζήτηση μιας «ανθρωπολογικής παρθενίας» που από καιρό θεωρείται αδύνατη ή τέλος πάντων μη προτάσιμη παρά μόνο σε μια ολοκληρωτικά απο-ιστορικοποιημένη *Weltanschauung*, καταλήγει να είναι η ίδια δυνάμει λογοκριτική: διευρύνοντας τις μορφές συζήτησης και τις διαστάσεις του λεκτού, αποκλείει την υπαινικτική σιωπή και διευρύνει τις κρυμμένες μορφές της κοινωνικής σιωπής. Παράγει όλο και πιο αληθοφανείς εικόνες και όλο σε μεγαλύτερη ποσότητα, ανακόπτοντας μ' αυτό τον τρόπο την υπόγεια διαδικασία παραγωγής της φαντασίας (ο χώρος της μεταφορικής απομάκρυνσης).

Οι δυο διαδικασίες είναι αυστηρά ταυτόσημες: το να πεις όλες τις εικόνες (χάρη σε μια όχι εύκολα ελέγξιμη έκρηξη μιας ακόρεστης εκπομπής: εικόνες για 24 ώρες το 24ωρο και ταυτόχρονα σε αμέτρητες οθόνες) και να πεις εικόνες που τα λένε όλα (η άρνηση του συμβολικού). Ο μακρόκοσμος καθρεφτίζεται με τέλεια ομοιογένεια στον μικρόκοσμο. Και να – γιατί το σχέδιο είναι τέλειο και ακριβές με τον τρόπο του – που ο πρώτος λόγος της επέμβασης της ηλεκτρονικής στον κινηματογράφο είναι, όπως ακριβώς ισχυρίζεται ο Corrolla, η αναγκαιότητα ενός ελέγχου χειρισμού.

7. Ο έλεγχος χειρισμού που ασκείται στο εσωτερικό της παραγωγής μιας ταινίας γίνεται, σε ένα πιο γενικό επίπεδο, οικονομικός έλεγχος (η δυνατότητα, όχι και πολύ μακρινή, να ενεργεί κανείς ηλεκτρονικά με κόστος χαμηλότερο απ' ότι στον κινηματογράφο) και έλεγχος διανομής (εκπομπή μέσω δορυφόρων και καλωδίου, τηλεοθόνες υψηλής ευκρίνειας που θα αντικαταστήσουν τις σημερινές κινηματογραφικές οθόνες, και τα λοιπά), αλλά και πολιτιστικός έλεγχος· είναι σαφές πράγματι ότι ένας παροξυντικός πολλαπλασιασμός της εικόνας δεν μπορεί να μην παράγει μια νέα γλώσσα, βασισμένη σε μια άμεση αναγωγή στους πιο στοιχειώδεις κώδικες, στα στερεότυπα, σε μια μη διαφοροποιημένη προσιτότητα που βρίσκει κιόλας, πραγματικά, ένα όνομα: «μαζική κουλτούρα». Την πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας τη ζούμε κιόλας στην Ιταλία, χάρη στην εξάπλωση των ιδιωτικών τηλεοράσεων· και το ίδιο το *Μέσα απ' την καρδιά* δείχνει να θέλει να αποτελέσει τη διακήρυξη ενός τέτοιου μέλλοντος.

Αναπόφευκτη μα ψεύτικη η «θεωρητική» ριζοσπαστικοποίηση που αντιτάσσεται από χρόνια σ' αυτή την προοπτική της επερχόμενης «Αποκάλυψης» και της πλήρους «ενσωμάτωσης». Οι δυο θέσεις, με την τάση τους προς μια απόλυτη δραματοποίηση, δείχνουν ανίκανες να αντιπαραταχθούν *ιστορικά* στην πραγματικότητα και τη σχέση τεχνική/γλώσσα που τη χαρακτηρίζει εδώ: η πραγματικότητα (όπως και ο κινηματογράφος άλλωστε) είναι πάντοτε πιο πλούσια και αντιφατική από κάθε ορισμό που της δίνεται, ό,τι κι αν λένε οι κοινωνιολόγοι. Με τον ίδιο τρόπο δείχνουν εντελώς χωρίς νόημα, πέρα από έναν χοντροειδή φατριασμό, και οι θέσεις που ταυτίζονται λίγο πολύ με την πιο υστερική άρνηση ή μόνο με μια περισσότερη ή λιγότερο παιδιάστικα ακραία αποδοχή: της μαζικής κουλτούρας όπως και του «νέου» ηλεκτρονικού κινηματογράφου.

8. Είναι αλήθεια ότι βρισκόμαστε μπρος σ' αυτό που η *Dominique Noguez* ονομάζει «θρίαμβο της προσθετικής» (η προσθετική σαν ένα μηχανήμα που δείχνουμε, αλλά και σαν ένα μηχανήμα που δείχνει) και μπρος σε κείνη την «τεχνική χωρίς αντικείμενο» για την οποία μιλάει ο *Pietro Bonfiglioli*. Λέει, λογουχάρη ο *Ridley Scott* με αφορμή το πρόσφατο

Μλέντ Ράνερ του: «Το μήνυμα είναι το design». Το ίδιο μπορούμε να πούμε για τον *Εξωγήινο*, *Το πράγμα*, το *Μέσα απ' την καρδιά*: και τελικά λίγο ενδιαφέρει αν τα κρίνουμε ποιοτικά (μια κρίση πάντα προβληματική και κάπως άσχετη στις μεταβατικές φάσεις): περισσότερο ενδιαφέρει να κατανοηθεί αυτή η μετάβασή τους, αυτός ο πειραματισμός μιας νέας γλώσσας. Έτσι η «τεχνική χωρίς αντικείμενο» θα μπορούσε να αποκαλυφθεί ότι είναι, όπως πάντοτε άλλωστε, μια *μετατεχνική* όπυ, αν μη τι άλλο, είναι εμφανής η ξανανακάλυψη του υποκειμένου (μια λεπτομέρεια κάθε άλλο παρά ασήμαντη στην εποχή, θα λέγαμε, του συλλογικού φανταστικού).

Όχι πολλά χρόνια πριν, η πτώση της κινηματογραφικής αφηγηματικότητας, η βαθμιαία διάλυση των «ειδών», το αυτοκριτικό άδειασμα των λογοκοπιών οδήγησαν, λίγο πολύ άμεσα και γραμμικά, στην κουβέντα για το «θάνατο του κινηματογράφου»: στρίμωξαν με άλλα λόγια την ιστορία μέσα σε μια φόρμουλα, που όσο κι αν είναι γοητευτική με την καταστροφικότητά της, αποκαλύφθηκε αμέσως ανίκανη να συμπεριλάβει, λογουχάρη, τον «νέο γερμανικό κινηματογράφο». Ο Fassbinder, ο Herzog, ο Wenders και άλλοι ξέφυγαν ο καθένας με τον τρόπο του μέσα απ' αυτό το δίχτυ και δούλεψαν, ίσως όχι χωρίς κάποια συνειδητή ειρωνία, πάνω σ' αυτό το θάνατο. Και σε διαφορετικά πεδία, ξέφυγαν από τον κανόνα ο Godard του *Passion*, ο τελευταίος Antonioni, ο τελευταίος Kubrick: οι γνωστές *εξαιρέσεις ποιότητας*; Ακόμα κι αν ήταν έτσι, θα 'ταν αρκετό να δείξουμε το επισφαλές της υπερβολικά ανελαστικής, και άρα ακριτικής, φόρμουλας.

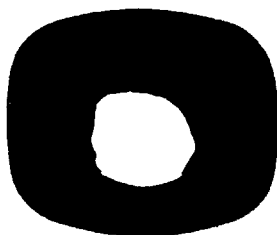
Δυστυχώς στις εμφανώς μεταβατικές φάσεις όλοι θέλουν να «φτιάχνουν θεωρίες», όλοι θέλουν να κλείσουν το μέλλον σε μια φόρμουλα και να υποστηρίξουν μ' αυτό τον τρόπο ότι βρήκαν την ουσία του φαινομένου. Και μετά ίσως απομακρύνονται πρώτα πρώτα απ' αυτό το ίδιο το φαινόμενο ή αυτοί που δε βλέπουν τον κινηματογράφο και περνάνε σε εύκολες αφαιρέσεις ή αυτοί που φτάνουν να τον μπερδέψουν με τα «videogames» και πέφτουν σε ψεύτικες συγκεκριμενοποιήσεις. Αν αντίθετα δοκιμάζαμε να κάνουμε κριτική; Αν δοκιμάζαμε να δούμε τον κινηματογράφο, τον παραδοσιακό όπως και τον ηλεκτρονικό, όχι σαν ένα τετελεσμένο σχέδιο του οποίου η

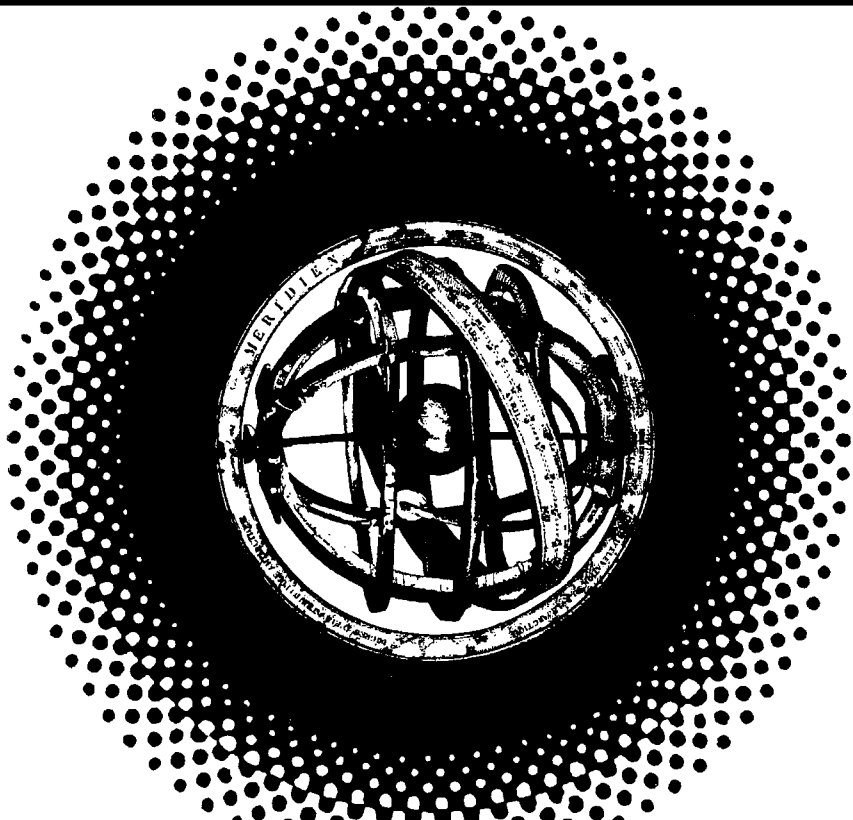
«θεολογική» φύση αναπόφευκτα θα μας ξέφευγε, αλλά σαν ένα μεγάλο διαφοροποιημένο δυναμικό *εικόνας-δράσης*; Δηλαδή, αν αντικαθιστούσαμε τα κριτήρια, άλλωστε πολύ βολικά κι ευχάριστα, της αδιαφοροποίητης άρνησης και της το ίδιο αδιαφοροποίητης αποδοχής με το κριτήριο της *έρευνας* και της *διάκρισης*; Το όριο, λεπτό και ασαφές, που χωρίζει το φανταστικό από τη φαντασία δείχνει ότι θα μπορούσε να 'ναι δυνατό. Και ένα συγκεκριμένο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο και για τη σκέψη (για έναν κινηματογράφο της σκέψης) δείχνει ότι είναι απαραίτητο.

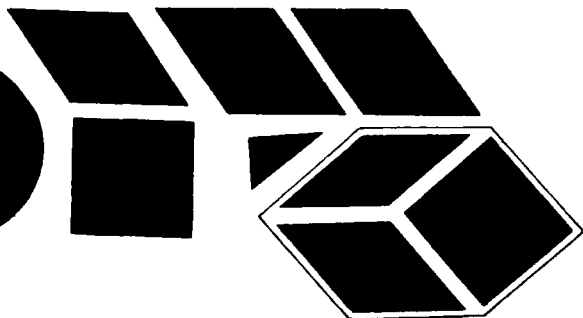
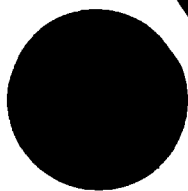
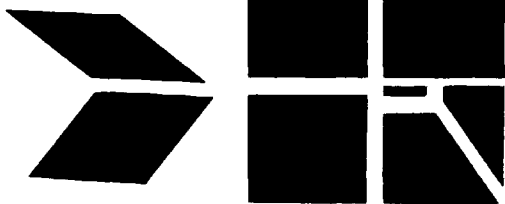
1) Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, σ. 29.

2) Michel Foucault, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1969, σ. 11.

3) Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, σ. 141.







DELFINO INSOLERA

ΦΑΝΤΑΣΙΑ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ. ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Μα πού είναι η φαντασία σήμερα, άκουσα να με ρωτάνε. Μιλούσαν για τα μεγάλα προβλήματα της σύγχρονης κουλτούρας, για την κρίση αξιών, για την κατάρρευση των πεποιθήσεων κλπ., ρίχνοντας φυσικά το φταίξιμο στον ψυχρό ορθολογισμό, στην απάνθρωπη επιστήμη, την εξάπλωση της τεχνολογίας. Τόνισα την αθλιότητα της δήθεν εναλλακτικής «φανταστικής» κουλτούρας, που στην πραγματικότητα εναντιώνεται στις συγκεκριμένες προσπάθειες των ανθρώπων να περνούν καλύτερα.

– Μα ποιές είναι οι συνεισφορές στη φαντασία τα τελευταία πενήντα χρόνια; πέστε ονόματα –. Μού 'ρθε αμέσως στο μυαλό ο Tuzo Wilson. Μια λίγο ειρωνική αμηχανία ζωγραφίστηκε στα πρόσωπα των συνομιλητών μου (μα ποιός είν' αυτός; κανένας καινούργιος λατινο-αμερικάνος συγγραφέας; Σίγουρα αμετάφραστος, θα είδε κανένα χειρόγραφό του στη Φραγκφούρτη). Εξήγησα ότι ο Tuzo Wilson είναι γεωλόγος, ιδρυτής ή επινοητής ή εφευρέτης (όπως το προτιμάτε) της «τεκτονικής κατά στοιβάδες». Και δεν είναι μόνο αυτός, πραγματικά: μου ήρθαν στο μυαλό ένα σωρό άλλα ονόματα, Hess, Vine και Matthews, και ο πρόδρομός τους, ο Arthur Holmes· τί «τάση» κι αυτή, τί «σχολή», τί ρεύμα, σκέψη! τί φαντασία

χρειαζόταν για να φανταστούν για πρώτη φορά τη διαστολή των θυθών του ωκεανού, ότι ο θυθός της θάλασσας κινούνταν σαν μια ταινία μήκους 4.000 χιλ., έπειτα θυθιζόταν σε μια πυρακτωμένη άδυσο και στο χείλος της άδυσου δημιουργούνταν ηφαιστεια, βουνά και σεισμοί· τόσο καινούργια ήταν αυτά τα πράγματα που αναγκάστηκαν να επινοήσουν και νέες λέξεις: μεταβλητά ρήγματα, θερμά σημεία, αυλακογενή. – Έι, σταμάτα! έλεγαν οι φίλοι, που τη βλέπεις τη φαντασία; αφού είναι επιστήμη, πρόκειται για γεγονότα: το καινούργιο υπάρχει στη συλλογή καινούργιων δεδομένων, πιθανώς γιατί έχουν στη διάθεσή τους καινούργια όργανα· τά 'βαλαν στη σειρά και μας τα λένε. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η επιστημονική φαντασία έχει αναφορά σε συγκεκριμένα γεγονότα: αν αυτό είναι υπέρ ή κατά στην όλη υπόθεση, θα το δούμε. Αλλά τα γεγονότα είναι εμφανή «τώρα», δηλαδή αφού μερικοί τα είδαν: πριν; είμαστε πάντα τόσο σίγουροι ότι τα δεδομένα μιλούν από μόνα τους; πού μπαίνει τότε το πάθος για την έρευνα, η επίμοχθη αναζήτηση γύρω από ορισμένα ερωτήματα. η ικανοποίηση ότι κατάλαβες κάτι, το διανοητικό παιχνίδι. Και θυμήθηκα τον Tuzo Wilson που εξηγούσε χαρούμενα ότι η γη είναι σαν ένα σφιχτό αυγό, μ' έναν πυρήνα στο κέντρο· και καθώς έλεγε αυτά έκοψε στη μέση ένα αυγό, που έτυχε νά 'ναι δίκροκο: – Ε καλά, εντάξει, ένα σφιχτό αυγό δεν είναι πάντα σαν τη Γη, χα, χα!

Και η Εξέλιξη; δε λείπει τίποτα στη φαντασία; μια ιστορία μακράς πνοής (4 δισεκατομμύρια χρόνια), με εκατομμύρια όντα εξαιρετικά ποικίλα (μικροσκοπικά όντα και γιγάντια τέρατα, υδρόβια, ερπετά, πτηνά, λεπιδωτά, φτερωτά, μαλλωτά, κλπ., κλπ.), πλούσια σε σασπένς (ποτέ δεν ξέρεις πού θα οδηγήσει, μπορεί νά 'χει καλό ή και κακό τέλος), σε συνεχή κίνηση (πολλές φορές αργού ρυθμού αλλά επιβλητικού, πέρα από τις πιθανές στιγμές επιτάχυνσης): δεν είναι ενδιαφέρον θέμα; Αλλά δε φαίνεται να τραβάει και τόσο την προσοχή των σεναριογράφων και των σκηνοθετών. Ούτε των ποιητών ή διηγηματογράφων ή ζωγράφων. Έμεινε από τη μια μεριά της άδυσου που ανοίχτηκε σήμερα στο πεδίο της Κουλτούρας, και από την «κάτω» μεριά, στην καθυστερημένη επαρχία του «Ντοκυμαντέρ»: ένας κόσμος αυτόνομος, με τους γραμματι-

κούς και συντακτικούς κανόνες του και με τα κυκλώματα παραγωγής και διανομής του (που έφτασαν στο ντροπιαστικό σημείο να τους αναγνωρίζεται ένα δικαίωμα στον υποχρεωτικό προγραμματισμό), έξω από το πεδίο που ερευνά η ιστορικο-φιλολογικο-αισθητική κριτική (με κάποιες εξαιρέσεις, όπως ο Joris Ivens, που δεν προέρχεται από την επιστημονική υποεπαρχία).

Κατάσταση που πλησιάζει εκείνη του τομέα του σχολικού βιβλίου στον κόσμο των βιβλίων ή του εικονογράφου σχολικών βιβλίων στον κόσμο της ζωγραφικής ή πιο γενικά της διδακτικής επικοινωνίας στον κόσμο των επικοινωνιών. «Κάτω» τομείς και επαρχίες όλες αυτές, ξέχωρες και υποτιμημένες, όπου όμως συρρέουν εικόνες, φόρμες, δομές, συμβάντα που το ανθρώπινο μυαλό δημιούργησε μέσα από την προσπάθειά του να καταλάβει τον κόσμο τουλάχιστον τους δυο τελευταίους αιώνες· και μέσα από την προσπάθεια να καταλάβει τον εαυτό του, θεωρώντας το σοβαρά μέρος του κόσμου. Είναι προϊόντα του μυαλού και της φαντασίας και περιμένουν μια άλλη άσκηση της φαντασίας να τα βοηθήσει να κυκλοφορήσουν.

Στο άλλο χείλος της αβύσσου, στις «πάνω» επαρχίες, δε μένουν παρά λίγα πράγματα: μια φαντασία που γυρνάει γύρω από τον εαυτό της, προκλητικές κινήσεις που δεν μπορούν να επαναληφθούν περισσότερες από μία φορές, μικρές προσωπικές περιπτώσεις που πέρνουν διαστάσεις από έλλειψη προοπτικής, σκηνοθέτες που σκηνοθετούν τη δύσκολη κατάσταση ενός σκηνοθέτη, μυθιστοριογράφοι που διηγούνται πόσο δύσκολο είναι να γράψει κανείς ένα μυθιστόρημα.

Αν θέλουμε να παρουσιάσουμε την Εξέλιξη μέσα από τον κινηματογράφο, πρέπει να μετακινηθούμε στο χώρο των ντοκυμαντέρ: και ακόμα κι αν ανακαλύπταμε ότι το αφιέρωμα που διοργάνωσε η Δημοτική Ταινιοθήκη της Μπολόνια αγνόησε κάποιο μεγάλο αριστούργημα, άξιο να μπει στην ιστορία του «υψηλού» σινεμά, η κατάσταση θά 'μενε η ίδια. Θά 'πρεπε φυσικά να το περιμένουμε. Και ένα αφιέρωμα σαν αυτό θα μπορούσε να εξυπηρετήσει στη μελέτη τόσο της εξέλιξης όσο και των ντοκυμαντέρ.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το ζητούμενο από ορισμένα ντο-

κυμαντέρ είναι η πληροφορία και μόνο: μια χειρουργική επέμβαση μπορεί να παρθεί μόνο ακριβώς όπως είναι, από την αρχή ως το τέλος, με αυστηρή διαδοχή των φάσεών της.

Επιπλέον στα οποιαδήποτε ντοκουμέντα (ταινίες, κείμενα, αναπαραστάσεις) που θέλουν να γνωστοποιήσουν στο σπουδαστικό ή γενικό κοινό ένα επιστημονικό θέμα, το ζητούμενο είναι η ακρίβεια και η σαφήνεια, χωρίς αυθαίρετες αλλαγές στα στοιχεία και τους γλωσσικούς κώδικες της επιστήμης. Αλλά ακόμα να μην είναι σχολαστικά και πληκτικά, αλλά να παρουσιάζουν το θέμα με τρόπο ελκυστικό: αυτό έχει να κάνει με τη σφαίρα των συναισθημάτων. Δεν μπορεί να κάνει τίποτα κανείς: ακόμα και η πλήξη είναι ένα συναίσθημα. Εδώ επεμβαίνει ο σκηνοθέτης ή ο άμεσος δημιουργός της ταινίας, που στον κόσμο των ντοκυμαντέρ δεν προβάλλεται και τόσο: το όνομά του δεν εμφανίζεται ή εμφανίζεται στο τέλος, ανάμεσα σ' όλους τους άλλους συνεργάτες. Αυτός που αναφέρεται στην αρχή, είναι ο επιστημονικός σύμβουλος, όταν υπάρχει: ένδειξη ότι η προσοχή στρέφεται αποκλειστικά στο περιεχόμενο και ότι η επιστήμη βασίζεται στην αρχή της αυθεντίας (το λέει ο καθηγητής, πιστέψτε μας). Αλλά ο επιστημονικός σύμβουλος μπορεί να εγγυηθεί μόνο για το πρώτο από τα απαραίτητα στοιχεία, την ακρίβεια.

Η διδακτική επικοινωνία δεν εξαντλείται σε μια ακριβή μετάδοση στοιχείων και πληροφοριών. Ούτε και σε μια πληροφορία που της πρόσθεσαν κάτι για να την κάνουν ευχάριστη και αποδεκτή. Έχει να κάνει με το σύνολο των συναισθημάτων που υπάρχουν μέσα στο μήνυμά της: μια αρχική περιέργεια, η ένταση της έρευνας, η αίσθηση ότι συμμετέχεις σε μια διανοητική περιπέτεια, η ικανοποίηση ότι κατάλαβες κι ότι βοήθησες τους άλλους να καταλάβουν. Αυτό δεν είναι λιγότερο σημαντικό από το τεχνικό περιεχόμενο του μηνύματος: η έλλειψη μετάδοσης αυτών των συναισθημάτων αποτελεί τη βάση τόσων και τόσων συμφορών στις διδακτικές επικοινωνίες, που σβήνουν υπάρχοντα ενδιαφέροντα αντί να ανάψουνε καινούργια.

Είναι βέβαιο ότι δεν μπορεί να μεταδώσει κανείς αυτό που δεν αισθάνεται. Αν φαίνεται πληκτικό το θέμα στο σκηνοθέτη, θα του είναι πολύ δύσκολο να το κάνει ευχάριστο με πα-

ρεκλίσεις, εύστοχες παρατηρήσεις, μουσικές, σκηνικά τεχνάσματα, θεαματικές εικόνες με στόχο την έκπληξη.

Στις πιο πολλές περιπτώσεις των υπαρχόντων ντοκυμαντέρ, ακόμα κι αυτών καλής ποιότητας, ο σκηνοθέτης δείχνει κάποιο σκεπτικισμό σ' ότι αφορά το ενδιαφέρον του για το θέμα που θα πραγματευτεί και μάλλον να στηρίζεται ολοκληρωτικά στα εργαλεία της δουλειάς του. Δείχνει να λέει: οποιοδήποτε θέμα, ακόμα κι αυτό που σας δείχνω τώρα, γίνεται ανεκτό με την εναλλαγή των γενικών πλάνων κτιρίων με κοντινά μηχανμάτων ή ανθρώπων, εμψυχωμένα κομμάτια, μακέτες, φωτογραφίες μικροσκοπίου, κλπ. Αυτός ο κλασικός τύπος ντοκυμαντέρ, που συχνά φτιάχνεται σωστά και όμορφα, μπορεί να βοηθήσει στο να καταλάβουμε και να θυμηθούμε: λειτουργεί όπως οι εικονογραφήσεις των βιβλίων και τις αντικαθιστά όταν χρειάζονται εικόνες σε κίνηση. Γίνεται πιο ευχάριστο το θέμα όταν έχει λήψεις από φύση, όταν η ταινία περιλαμβάνει ωραίες φωτογραφίες τοπίων. Και αντίθετα απ' αυτό που θα σκεφτόταν κανείς, όσο περισσότερο η μηχανή λήψης ταυτίζεται με το επιστημονικό μάτι και ανακαλύπτει μέσα στη φύση ένα αντικείμενο για μελέτη, τόσο περισσότερο το πράγμα παρασύρει συναισθηματικά: είναι η περίπτωση της τραγικής γέννησης των χελώνων και του πειράματος πάνω στις μεταμορφώσεις της πεταλούδας *Biston betularia*.

Μια ενδιαφέρουσα απόπειρα να αναπαραστήσει από τα μέσα κανείς την ένταση της έρευνας είναι να συνοδεύσει ένα πείραμα, αφήνοντας την πλοκή της ταινίας να ταυτιστεί με την εξέλιξη του και όχι με μια φορεμένη ιστορία. Αυτή η λύση υιοθετήθηκε με τον πιο ευρύ τρόπο σε μια βιολογική έρευνα για τα χρωμοσώματα των ποντικών, που εκτείνεται από το κλειστό εργαστήριο ως τους πιο ευρείς γεωγραφικούς χώρους μεταξύ Ασίας, Ωκεανίας και Ευρώπης· και σε μια έρευνα γύρω από την κοινωνική συμπεριφορά των μυρμηγκιών, παράδειγμα τρόπου εργασίας σε ένα εθνολογικό εργαστήριο.

Αλλά σίγουρα μια ένδειξη του δρόμου που πρέπει να ακολουθήσουμε, αν όχι ακριβώς μια ιδανική λύση, μας τη δίνει ένα λίγο αλλόκοτο ντοκυμαντέρ: το επεισόδιο για την Εξέλιξη στη «Φαντασία» του Ουώλτ Ντίσνεϋ μας δείχνει ακριβώς πως η φαντασία μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε ένα θέμα με επιστη-

μονικό περιεχόμενο χωρίς να επηρεάσει την ορθότητά του αλλά δουλεύοντας πάνω στα πράγματα που δε λείει η επιστήμη. Ο γιγάντιος στεγόσαυρος που προχωράει χτυπώντας τις ραχιαίες του πλάκες σ' ένα δέντρο και ρίχνει κάτω τα ζώα που ήταν πιασμένα πάνω του, είναι ένα παράδειγμα της δυνατότητας που προσφέρει μια επιστημονική αφήγηση για φανταστική επεξεργασία. Αλλά ακόμα και δω, θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε περισσότερο: η επιστήμη δε λείει τί χρώμα είχαν οι δεινόσαυροι και εδώ τους ζωγραφίζουνε, όπως συνήθως, γκριζούς, ίσως σε αναλογία με τους ελέφαντες που έχουν σαν μόνο κοινό με τους δεινόσαυρους το μεγάλο τους όγκο. Οι δεινόσαυροι αντίθετα συγγένευαν περισσότερο με τα ερπετά και είχαν ίσως όπως κι αυτά διάστικτα ζωηρόχρωμα δέρματα. Μια χαμένη ευκαιρία για τη ζωγραφική ποιότητα του θεάματος.

Στη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την επιστήμη βαρύνει η αποξένωση, αν όχι η εχθρικότητα, που υπάρχει ανάμεσα στις τέχνες και την επιστήμη, μια ακόμα πιο βαθιά διάσταση απ' αυτή που φάνηκε στην παλιά συζήτηση για τις «δυο κουλτούρες». Είναι πιστεύω μια κατάσταση παθολογική, καθόλου αναγκαία και επιπλέον πρόσφατη. Η Εξέλιξη, κατά τη Βίβλο, ενέπνευσε καλλιτέχνες επί αιώνες και η βοτανική του Διοσκορίδη, οι αραβικές πραγματείες για τη μηχανική, οι πρώτες ανατομίες δεν ήταν κατώτερες, σε ποιότητα εικόνων, από τις σύγχρονες εκδόσεις επικών ή θρησκευτικών κειμένων. Η αλήθεια είναι ότι τότε υπήρχαν καλλιτέχνες έμπειροι στο θέμα και εντολοδότες για να τους μισθώνουν.

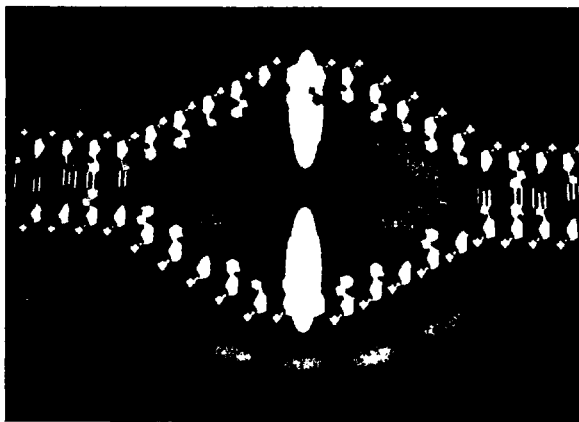
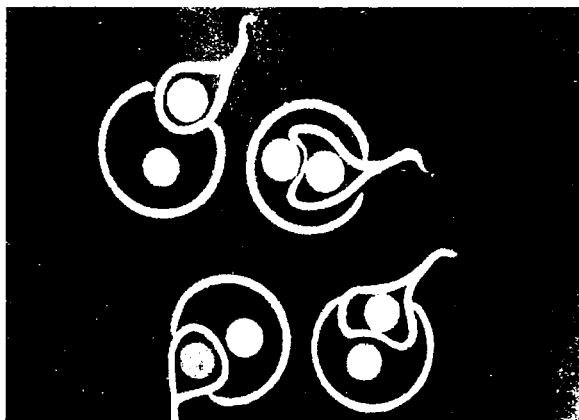
Θα μπορούσε να υπάρχει μια σχολή, ή μια τράπεζα, ή ίσως ένας πάρεδρος του Πολιτισμού που να παράγγελνε μια μεγάλη τοιχογραφία ή μια ταινία για την Εξέλιξη.

Θα πρέπει να βρεθούν σκηνοθέτες που να γνωρίζουν την Εξέλιξη, τουλάχιστον όπως γνωρίζουν σήμερα τη λογοτεχνία ή τη δοκιμογραφία της μόδας. Μια μεγαλύτερη χρήση των ντοκυμαντέρ στα σχολεία θα ευνοούσε τη μελέτη των επιστημών, αλλά και την αύξηση της παραγωγής ντοκυμαντέρ και της έρευνας, θα τραβούσε πάνω τους ένα μεγαλύτερο κριτικό ενδιαφέρον. Με την προοπτική να πάψει το «ντοκυμαντέρ» να είναι ένας ξέχωρος κόσμος και να γεννηθεί η «επιστημονική

ταινία» σαν είδος: που θα είχε να προσφέρει πολύ περισσότερα από την «ταινία επιστημονικής φαντασίας» μόλις γινόταν αντιληπτό ότι η επιστήμη χωρίς «φάντα»* είναι απείρως πιο φανταστική.

* Ιταλικό λογοπαίγνιο των λέξεων fantascienza (φαντασία) και scienza (επιστήμη).





LEONARDO QUARESIMA

ΜΙΑ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΧΩΡΙΣ ΜΝΗΜΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΗ. Ο κινηματογράφος και η επιστήμη είναι δυο έννοιες που σε πολλούς φαίνονται ενάντιες. Αλλά το γεγονός ότι ο σύγχρονος κινηματογράφος εμφανίζεται ανεπαρκής από πλευράς μιας σοβαρής επιστημονικής δραστηριότητας, δείχνει ότι τα αίτια αυτής της αντίθεσης δε βρίσκονται στη φύση του μέσου, αλλά εξαρτώνται μόνο από τις συνθήκες της εμπορικής του εκμετάλλευσης. Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος είναι μια μηχανή, από πολλές απόψεις ενδιαφέρουσα για την επιστήμη και πρέπει να τραβήξει το ενδιαφέρον της.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΕΙΟ. Κανείς δε θα μπορούσε να αμφισβητήσει το γεγονός ότι τα εκπαιδευτικά μας συστήματα χρειάζονται μια ποιολόγηση μεταρρύθμιση. Το ίδιο αναμφισβήτητο είναι το γεγονός ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για μια τέτοια μεταρρύθμιση. Υπήρξαν μερικές πρωτοβουλίες με σκοπό να δάλουν τον κινηματογράφο στην υπηρεσία της διδασκαλίας. Ανάμεσά τους πρέπει να αναφέρουμε την τελευταία αξιόπαινη πρωτοβουλία της Νέας Φωτογραφικής Εταιρείας του Βερολίνου, που κυκλοφόρησε έναν κατάλογο με ντοκιμαντέρ, διδακτικών και επιστημονικών ταινιών. Το ίδιο δε βρήκαν την απήχηση που τους έπρεπε οι πρωτοβουλίες της Φωτογραφικής Εταιρείας Gladbach. Αυτή ολοκλήρωσε έναν πλούσιο κατάλογο «Διδακτικών ταινιών για τα σχολεία και τη λαϊκή επιμόρφωση» που περιλαμβάνει εκατοντάδες τίτλους πάνω σε διάφορα θέματα: φυσικές επιστήμες, ιατρική και υγιεινή· βιομηχανία και τεχνική· γεωγραφία· ιστορία, κλπ., κλπ. Ας ευχηθούμε οι αρμόδιες αρχές να μην ακολουθήσουν μια κλειστή πολιτική και να μη βάλουν στη διάθεση των σχολείων αυτό το σημαντικό εργαλείο: τότε ο κινηματογράφος και το σχολείο θα συνδεθούν στενότερα προς όφελος της διδακτικής και της μάθησης.

Τα παραπάνω κομμάτια είναι από δυο άρθρα που δημοσιεύτηκαν σε ένα γερμανικό περιοδικό (*Bild und Film*) το 1912. Όπως βλέπουμε, το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στον κινηματογράφο και την επιστήμη και ιδιαίτερα το πρόβλημα της χρήσης του κινηματογραφικού μέσου για την εκλαίκευση της επιστήμης έχει μια πολύ μακριά ιστορία. (Μια πολύ μακριά ιστορία πρέπει να έχει, αν κρίνουμε από τις τελευταίες γραμμές του δεύτερου κομματιού, και το πρόβλημα της εχθρικότητας των σχολικών αρχών σε σχέση με τα νέα όργανα διδασκαλίας. Και αυτό δεν είναι ένα πολύ διαφορετικό ζήτημα...). Πρόκειται για μια ιστορία λοιπόν που διασταυρώνεται με κείνη της ίδιας της απαρχής του κινηματογράφου. (Φτάνει να σκεφτούμε, άλλωστε, τις έρευνες πάνω στην κίνηση που έκαναν οι Muybridge, Marey, στο δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα, με μηχανήματα που μπορούν να θεωρηθούν πρόγονοι του κινηματογράφου). Και που συνδέεται με κείνη άλλων «εφαρμογών» του κινηματογράφου: την αληθινή επιστημονική ταινία, δηλαδή την ταινία σαν εργαλείο έρευνας· τη βιομηχανική ταινία, όπου οι ντοκιμαντερίστρες και εκλαίκευτικές πλευρές συνυπάρχουν με τις πιο προωθημένες προθέσεις. Και που συνδέεται, πιο γενικά, με την πορεία του ντοκιμαντέρ. Τελικά πρόκειται για μια ιστορία που είναι πολύ δύσκολο να γραφτεί: γιατί είναι φτιαγμένη από χίλια ποταμάκια, διάφορες μικρότερες, αν όχι μικροσκοπικές συμβολές, που δεν έρχονται σχεδόν ποτέ σε επαφή μεταξύ τους. Λείπουν και τα Γνωστά Παραδείγματα, οι Μεγάλοι Προηγούμενοι, κάτι τέλος πάντων όπως λόγου χάρη στο βιομηχανικό σινεμά οι ταινίες του Ivens (*Philips-Radio*, 1931, για λογαριασμό της ολλανδικής εταιρείας), του Rotha (*Contact*, 1933, που γυρίστηκε για τη Shell), του Grierson, του Jennings, κλπ. ή του Olmi, του Orsini, για να αναφέρω και μερικές ιταλικές εμπειρίες· ή ίσως του Godard (που όπως είναι γνωστό άρχισε με ένα βιομηχανικό φιλμ: *Opération Beton*, που γύρισε για ένα ελβετικό εργοτάξιο). Αλλά αυτό που εμποδίζει κυρίως μια έρευνα ιστορικού τύπου είναι η απουσία μιας *ιστορικής μνήμης* της κινηματογραφικής εκλαίκευσης της επιστήμης. Λείπει, μέσα στα μεμονωμένα προϊόντα, κάθε μορφή στρωματοποίησης, καταστάλαγμα των περασμένων εμπειριών. Μερικές φορές αυτό

που ξεχωρίζει μια ταινία του '50 από μια ταινία του '70 είναι μόνο το κόψιμο των μαλλιών ή το μακιγιάζ των προσώπων: των ερευνητών ή τεχνικών, του προσωπικού του εργαστηρίου, κλπ. Σε όλα τα υπόλοιπα, και στις δυο περιπτώσεις, το στυλ μπορεί να 'ναι ολόιδιο, οι μορφές έκφρασης δείχνουν να μην έχουν επηρεαστεί από τις προηγούμενες εμπειρίες και κατακτήσεις: ούτε από τις αλλαγές που έχουν επέλθει στο «ανώτερο» σινεμά, στις αφηγηματικές ταινίες, με υπόθεση. Άλλωστε το πρόβλημα δεν αφορά μόνο την εκλαΐκευση της επιστήμης. Θα μπορούσε να επεκταθεί και στον διδακτικό κινηματογράφο στο σύνολό του. Στο βάθος τα πράγματα δεν είναι πολύ διαφορετικά και στον κινηματογράφο για την εκλαΐκευση της τέχνης, ή σ' αυτόν που χρησιμοποιείται σαν εργαλείο κριτικής έρευνας στο πεδίο των εικαστικών, πλαστικών, κλπ. τεχνών (που ως πριν λίγο καιρό ονομαζόταν «κριτοφίλμ») και που είχε Φωτεινά Παραδείγματα, Μεγάλες Στιγμές, κλπ. κλπ. (το αφιέρωμα «Κινηματογράφος και Τέχνες» που έγινε περίπου στην Μπολόνια, είχε να επιδείξει μια σημαντική ανθολογία σε ό,τι αφορούσε τη βέλγικη παραγωγή). Και σ' αυτήν ακόμη την περίπτωση, το ντοκιμαντέρ συνήθως είναι αυτό που βρίσκεται στην ίδια κατάσταση.

Πρέπει να πούμε ότι σε σχέση με άλλα πεδία (ιστορικό, γεωγραφικό, κλπ.) η εκλαΐκευση της επιστήμης μπορούσε να υπολογίζει και σε μικρότερες στιγμές ανταλλαγής και συνάντησης με το σινεμά φιξιόν. Βέβαια υπήρξαν και σημαντικά κεφάλαια. Φτάνει να θυμηθούμε τις βιογραφικές, αμερικάνικες και γερμανικές κυρίως ταινίες της δεκαετίας του '30 (*The Story of Louis Pasteur*, 1935, του William Dieterle· *Robert Koch*, 1939, του Hans Steinhoff). Ή τις τηλεοπτικές δουλειές του Rosellini (*Pascal*, 1971). Αλλά είναι σίγουρα ότι τα κινηματογραφικά έργα με υπόθεση έχουν δείξει, στο σύνολό τους, ένα πολύ μικρότερο ενδιαφέρον και περιέργεια για την επιστημονική έρευνα απ' ότι για τους άλλους τομείς.

Λαμβάνοντας υπ' όψη λοιπόν όσα είπαμε, μπορούμε να επιχειρήσουμε να καθορίσουμε μερικά από τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου εκλαϊκευμένης επιστήμης ακολουθώντας ένα δρόμο διαφορετικό από κείνον της εξέλιξής του. Μπορούμε να προχωρήσουμε με επαγωγικό τρόπο, δηλαδή με την άμε-

ση εξέταση μιας σειράς υλικών, δειγμάτων (σ' αυτή την περίπτωση οι ταινίες που προτείνει το αφιέρωμα, με ένα επιπλέον κοινό στοιχείο: το θέμα της εξέλιξης), για να εξακριβώσουμε, με βάση αυτή την ανάλυση, κοινά χαρακτηριστικά, περιοδικά σχήματα, δηλαδή χαρακτηριστικά στοιχεία, διαχωριστικά στοιχεία και να φτιάξουμε ένα είδος τυπολογίας του ντοκιμαντέρ εκλαϊκευμένης επιστήμης.

Ο πρώτος κι ευκολότερος διαχωρισμός είναι ανάμεσα σε ταινίες που κινούνται στο επίπεδο της καθαρής φιξιόν και σε ταινίες που υιοθετούν τη μορφή του ντοκιμαντέρ: τόσο του «νατουραλιστικού ντοκιμαντέρ» όσο και της «παρουσίασης θεωριών και φυσικών νόμων» δηλαδή της «εξήγησης των φυσικών φαινομένων μέσω της πειραματικής μεθόδου». Αυτός ο διαχωρισμός, όσο κι αν φαίνεται σαφής, είναι στην πραγματικότητα ο πιο απατηλός και ασαφής, ο πιο αδύνατος από μεθοδολογική άποψη. Δεν μπορούμε βέβαια εδώ να συζητήσουμε το θέμα ταινία με υπόθεση / ταινία ντοκιμαντέρ: φτάνει να τονίσουμε τους κινδύνους που μπορεί να κλείνει, μ' αυτούς τουλάχιστον τους όρους, μια τέτοια αντιπαράθεση: φτάνει τέλος πάντων να τονίσουμε ότι δεν είναι καθόλου δύσκολο να βρούμε περισσότερη, για να κάνουμε χρήση αυτών των ασαφών εννοιών, «φιξιόν» σε ένα ντοκιμαντέρ απ' ό,τι σε μια παραδοσιακή ταινία με υπόθεση και το αντίστροφο. Μόνο ένας τρόπος υπάρχει για να δγούμε απ' αυτό το αδιέξοδο και είναι: το επαναλαμβάνω, να καταφύγουμε σε άλλες έννοιες. Όμως στην περίπτωση μας μπορούμε για αρχή να δεχτούμε ακόμη αυτό το διαχωρισμό. Στην πρώτη ομάδα λοιπόν μπορούν να ενταχθούν *Η γιορτή της Άνοιξης* από τη *Φαντασία, Εξέλιξη*, και, για το κεντρικό τουλάχιστον μέρος του το *Ο φίλος πλανήτη*.

Οι υπόλοιπες ταινίες εντάσσονται στη δεύτερη κατηγορία. Και από τη μελέτη αυτών των τελευταίων μπορεί να προκύψει μια πολύ ενδιαφέρουσα άποψη. Το γεγονός είναι το εξής: στις περισσότερες περιπτώσεις, δεν ξέρω αν από αμφιβολία για το ενδιαφέρον που μπορεί να προκαλέσει ένα επιστημονικό θέμα ή από έλλειψη πίστης στις εκφραστικές και επικοινωνιακές δυνατότητες της γλώσσας που διαθέτει η εκλαϊκευμένη επιστήμη, οι δημιουργοί ξεκινούν με βάση το ότι η επιστημονική

πληροφόρηση πρέπει να συνοδεύεται από κάτι άλλο, ότι το θέμα της εκλαΐκευσης πρέπει να στηρίζεται πάνω σε άλλα θέματα και άλλες στρατηγικές. Έτσι το ντοκιμαντέρ ανατρέχει σε μελοδραματικές αφηγηματικές φόρμες, παίζοντας με την ανθρωπομορφοποίηση των όντων και των διαδικασιών (κανγκουρώ σαν χορευτές στο *Τα κανγκουρώ*, πνευμονόκοκκοι σαν μεσαιωνικοί πολεμιστές στο *Γενετικός Κώδικας*) ή ανατρέχει σε ένα μουσικό σχόλιο (παθητικό, δραματικό, χαρούμενο) ανάλογο με κείνο ενός παραδοσιακού μελό (χαρακτηριστικό είναι απ' αυτή την άποψη *Το νησί των χελώνων*). Δηλαδή προσπαθεί να διευρύνει τις εκφραστικές δυνατότητες του ανατρέχοντας σε «ποιητικές» λύσεις: είναι η περίπτωση του μέτριου *Φίλου πλανήτη* που αναφέραμε ήδη, όπου το μυστήριο της ζωής και της εξέλιξης προσπαθεί να δοθεί με τις εικόνες ενός παιδιού που γυρίζει μέσα στα δάση και μαζεύει κοχύλια στην παραλία...

Σε άλλες περιπτώσεις η ταινία στηρίζεται σε ένα σύνολο από σοκ, σε ένα σύστημα συναισθηματικών κλονισμών (η γέννα, η εγχείρηση ανοιχτής καρδιάς, τα σκουλήκια πάνω στο σαπισμένο κρέας που είδαμε στο *Θεωρίες για την απαρχή της ζωής*) ως την υιοθέτηση μιας δραματοουργίας του τύπου του «θεάτρου της ωμότητας» (όπως στο *Νησί των χελώνων*). Δηλαδή προσπαθεί να ξαφνιασει, να μαγέψει με το διαφορετικό, το εξωτικό, να κάνει ένα θέαμα της φύσης (*Τα κανγκουρώ*, *Τα νησιά Γκαλάπαγκος*, *Τέλος ενός μύθου*).

Οι λύσεις που επιχειρούνται, είναι όπως είδαμε διαφορετικές. Αλλά όλες ξεκινούν, επαναλαμβάνω, από την ίδια υποτίμηση των ειδικών δυνατοτήτων της εκλαΐκευσης της επιστήμης. Το αποτέλεσμα είναι από τη μια πλευρά η έλλειψη έστω και της ελάχιστης βοήθειας στη δημιουργία μιας πρωτότυπης κινηματογραφικής φόρμας, από την άλλη η απώλεια σε αποτέλεσμα, δηλαδή ο εκχυδαϊσμός και το φτώχεια του πράγματος. Ενώ εκδηλώνεται μια έλλειψη εμπιστοσύνης στο θέμα και τη λογική της επιστημονικής έρευνας και αντί να φτιαχτεί η κατάλληλη γλώσσα γι' αυτή τη στρατηγική, δίνεται προτεραιότητα σε διάφορες μορφές διατύπωσης (μελοδραματικού, ποιητικού τύπου, σασπένς, κλπ.), καταρρίπτεται αυτό που θα 'πρεπε να 'ναι ο αντικειμενικός στόχος μιας σωστής εκλαΐκευσης:

η παροχή μιας σειράς πληροφοριών και η *εκπαίδευση* στην εκμάθηση περαιτέρω πληροφοριών. Αντίθετα η διαδικασία που ακολουθείται είναι η επαναφορά του καινούργιου, του άγνωστου στο ήδη γνωστό, στο πάντα το ίδιο (όποτε οι ζώσες μορφές ανθρωπομορφοποιούνται, οι φυσικές διαδικασίες επαναφέρονται σε μοντέλα οικεία στην κοινή εμπειρία): η πληροφορία δγαίνει αλλοιωμένη, μερικές φορές και διαστρεβλωμένη· ο θεατής εμποδίζεται να αναπτύξει μια λογική ανάλογη με τις ανάγκες της έρευνας.

Αλλά οι προτεινόμενοι τίτλοι αφήνουν να φανεί, δίπλα σ' αυτήν που περιγράψαμε, και μια άλλη τάση. Από μια πλευρά μερικά παραδείγματα (*Ο ορνιθόρρυγχος*) δείχνουν πως μπορούν να γυριστούν νατουραλιστικά ντοκιμαντέρ που να μην είναι απλώς περιγραφικά, μια απλή διτρίνα της φύσης, αλλά να μπορούν να προτείνουν και μια *αναλυτική* προοπτική, ώστε να μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν κάρτες ταυτότητας και ταξινόμησης. Από την άλλη πλευρά βρισκόμαστε μπρος σε προϊόντα εκλαΐκευσης της επιστήμης που προσπαθούν να κατασκευάσουν μια πρωτότυπη επεξηγηματική γλώσσα, συναφή με τις μεθόδους και τους σταθμούς της επιστημονικής έρευνας: ξεκινούν από μια σειρά σκόρπια στοιχεία· κάνουν μια ερμηνευτική υπόθεση· πραγματοποιούν έναν ορισμένο αριθμό πειραμάτων που διαψεύδουν ή επιβεβαιώνουν αυτή την υπόθεση· όταν επιβεβαιώσουν την υπόθεση, εξετάζουν ένα πιο πλατύ σύνολο φαινομένων και προσπαθούν να επεκτείνουν την ισχύ του επιτευχθέντος αποτελέσματος ώστε να μπορέσουν να ερμηνεύσουν, κάτω από το φως των ευρεθέντων νόμων, και νέα δεδομένα του πειράματος... και πάει λέγοντας. Αυτό είναι το σχήμα με βάση το οποίο φτιάχτηκε *Η ιστορία του ποντικού γραμμένη στα χρωμοσώματά του*. Η ταινία δεν αποφεύγει να χρησιμοποιήσει και αφηγηματικές εικόνες (λογουχάρη ένα χέρι που κόβει ένα φύλλο με τις φωτογραφίες των χρωμοσωμάτων λειτουργεί σαν ένα είδος λάιτ μοτίφ της ταινίας), αλλά όλα αυτά μπαίνουν στην υπηρεσία μιας επεξηγηματικής φόρμας που έχει αναφορές όχι στη μελοδραματική διήγηση ή στην «αίσθηση», κλπ., αλλά όπως λέγαμε στους χρόνους και τους τρόπους της έρευνας. Η αφήγηση από την άλλη πλευρά εμπνέει ζωηρό ενδιαφέρον, συναρπάζει· κι αυτή είναι η καλύτε-

ρη απόδειξη ότι η πορεία της επιστημονικής έρευνας μπορεί να αποτελέσει από μόνη της πηγή ακόμα και συναισθηματικών ερεθισμάτων και δε χρειάζεται να ακολουθεί άλλες πορείες και διαδικασίες για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα.

Όπως βλέπουμε μπορούμε, ακόμα και με την επαγωγική μέθοδο, να διακρίνουμε γενικά μοντέλα και χαρακτηριστικά, πόσο μάλλον να προβάλλουμε βασικά ζητήματα και προβλήματα.

Θα 'θελα τώρα να επιστήσω την προσοχή και σε ένα άλλο σημείο. Ανάμεσα στις τόσες πληροφορίες που μπορεί η καθεμιά απ' αυτές τις ταινίες να μας δώσει υπάρχει και μια άλλη, που δεν είναι σαφής αλλά δεν είναι και δευτερεύουσα, αντίθετα μπορεί να αποδειχτεί μεγίστου ενδιαφέροντος. Αναφέρομαι στο γεγονός ότι το καθένα απ' αυτά τα ντοκιμαντέρ μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σαν *ιστορική πηγή*, ντοκουμέντο μιας συγκεκριμένης φάσης της έρευνας, μιας ιδιαίτερης περιόδου των μεθόδων, των τεχνικών, των επιστημονικών γνώσεων (σκέφτομαι συγκεκριμένα το ενδιαφέρον που μπορεί να έχει απ' αυτή την άποψη μια ταινία όπως *Η εκτροπή νοθογενών οργάνων*, όπου βλέπουμε να χρησιμοποιούν τεχνολογίες που μας φαίνονται «πολύ παλιές», πρωτόγονες σε σχέση με τα καινούρια ηλεκτρονικά συστήματα). Ο κινηματογράφος της εκλαϊκευμένης επιστήμης αποκτά, τουλάχιστον απ' αυτή την άποψη, μια μνήμη.

