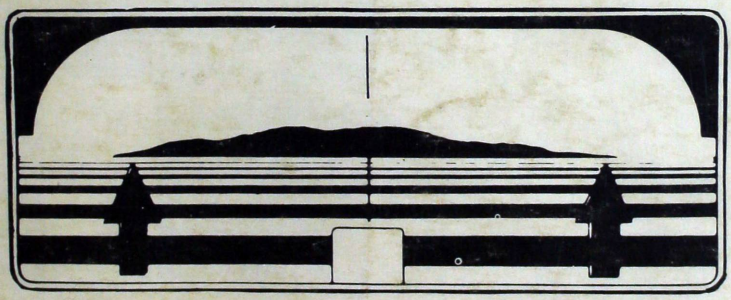
# φιλμ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

## Ο κινηματογράφος σήμερα...



1·74

ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΙΝΑΣ ΖΑΝΝΑ
ΟΡΦΕΥΣ

II-000000000447

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

ΕΚΔΟΤΗΣ — ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΤΑΞΗΣ : ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ : ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ — ΡΕΝΤΖΗ

Ὑπεύθυνοι
σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :

Ἔκδοσης : Θανάσης Ρεντζῆς
Σίνα 58

Τυπογραφείου : ΙΩΑΝ. ΖΟΜΠΟΛΑΣ
Φρυγίας 19, Ν. Σεπόλια

© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39

ΤΗΛ. { 324.6633
323.1703

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50

Συνδρομὴ ἐτησία Δρχ. 200

Φοιτητικὴ ἐτησία Δρχ. 160

Ἐξωτερικοῦ $ 8.00

» £ 3.50

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ Γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ - στά Βιβλιοπωλεῖα :

"ΔΩΔΩΝΗ" - Ἀσκληπιοῦ 3

"ΕΛΠΗΝΩΡ"- Μηλιώνη 4 - Κολωνάκι

"ΕΝΔΟΧΩΡΑ" - Σόλωνος 62 & Σίνα

"ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ" - Μασσαλίας 5

"ΦΩΛΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ"- Πανεπιστημίου 39

Στή ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: "ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ" Χρυσ.Σμύρνης 21

καί ΠΑΤΡΑ : "ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ" Ἀγ.Νικολάου 32

Ἀπό ὁποιο δήποτε ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος ἤ
τοῦ ἐξωτερικοῦ μπορεῖτε ν' ἀπευθύνεσθε στόν :

Θανάση Καστανιώτη - ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39

Τ.Τ. 132 - ΑΘΗΝΑΙ:

# φιλμ

ΤΟΜΟΣ Α΄ * ΤΕΥΧΟΣ 1ο
ΑΝΟΙΞΗ '74

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ
"ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ" 4

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ
Ἰδέαση & Τέχνηση 17

ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Μῦθος - Κινηματογράφος - Σημειολογία - Κρίση τῆς Αἰσθητικῆς 30

GREGORY MARCOPOULOS
Γιά μιά νέα ἀφηγηματική μορφή κινηματογράφου 70

RICKY LEACKOC
Γιά ἕνα μή ἐλεγχόμενο κινηματογράφο 74

PARKER TYLER
Βασικές φιλμικές μορφές 79

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ
Τό TRASH τοῦ Andy Warhol 87

P. ADAMS SITNEY
Stan Brakhage 98

STAN VANDERBEEK
Κινηματογράφος... Διαθέσιμη τέχνη...
Συνθετικά μέσα... Τεχνητή Σκέψη... 106

NOEL BURCH
Ἕνας Νέος Γαλλικός Κινηματογράφος 115

ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ
Τό Παληό καί τό Νέο 127

FERNANDO SOLANAS
La Hora de los Hornos 138

GRAEME FARNEL
ΠΟΙΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ; 144

---

Σ' αὐτό τό τεῦχος συνεργάστηκαν ἐπίσης οἱ:
Λ. Θεοδωρακόπουλος - Ν. Σαμαρᾶ - Σ. Δημητρίου καί Ν. Σαβάτης

BILD

START

START

ΦΙΛΜ

# ΓΕΝΙΚΑ ΠΡΟΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

## Ι

## ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ

Δέν ξέρουμε ἄλλους μοχλούς ἤ κινητήριες δυνάμεις ἀπό τήν ἀνθρώπινη καί τή μηχανική "ἐργασία".

Ἡ "τέχνη" τοῦ ἀνθρώπου καί ἡ τεχνική τῶν μηχανῶν πλαισιώνουν μιά ἐποχή καί καθορίζουν τόν χαρακτῆρα τοῦ πνεύματος.

Ὁ χαρακτήρας αὐτός τοῦ πνεύματος, οὐδέποτε ἐξαφανίζεται ἀλλά ἀναπαράγεται μερικά ἤ σέ σύντμηση καί διατηρεῖται στό κύκλωμα ποῦ καλοῦμε παράδοση.

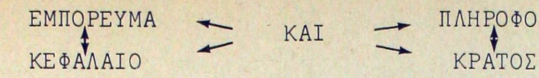
Ἡ παράδοση εἶναι τό παρελθόν μιᾶς κοινωνίας καί ἡ πρωτοπορεία τό παρόν καί ὁ ἄξονας τῆς μελλοντικῆς της μορφῆς.

Κάθε ἐξέλιξη ἔχει στή βάση της μιά διαφοροποίηση.

Ἡ διαφοροποίηση αὐτή δημιουργεῖται καί ἐκφράζεται μέ τήν πρωτοπορεία καί φαίνεται νἄναι ἀντίθετη πρός τήν παράδοση. Τό πιό πιθανό ὅμως εἶναι πώς ἡ πρωτοπορεία εἶναι ἡ προέκταση τῆς παράδοσης, μιά "κίνηση ἀπό ἕνα γνωστό παρελθόν σ'ἕνα ἄγνωστο μέλλον"

Οἱ κοινωνίες μέ ἀνοιχτή καμπύλη ἰσορροπίας δέχονται τήν πρωτοπορεία πού δημιουργεῖ καί ἐμπλουτίζει τήν παράδοση ἐνῶ αὐτές μέ κλειστή, πιασμένες στή ἄγκυρα τῆς παράδοσης τεύνουν σέ μαρασμό μαζί της.

Ἡ παράδοση ὄντας ἀνάμνηση τῆς πρωτοπορείας δημιουργεῖται ἀπ'αὐτή καί παύει νά ὑπάρχει μαζί της.




Τό φίλμ προϊόν τῆς τεχνικῆς καί τῆς αἰσθητικῆς στή διακύνηση του ὑπακούει τόσο στούς νόμους τοῦ ἐμπορεύματος ὅσο καί τῆς πληροφορίας. Στή διακύνησή του σάν ἐμπόρευμα ἔρχεται σέ συγκρουση μέ τούς νόμους τοῦ κεφαλαίου στήν προσπάθειά του ν'ἀναπαράγει τό ποσό τῆς ἐργασίας πού ἐνσωματώθηκε σ'αὐτό.

Στή διακύνηση του σάν πληροφορία ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τούς νόμους τοῦ κράτους στήν προσπάθειά του ν'ἀναμεταδώσει τό ποσό τῆς πληροφορίας πού ἐμπεριέχεται σ'αὐτό- νά εὐρύνει τό συνειδησιακό ὑπόβαθρο καί νά προωθήσει τά δημιουργικά δυνάμει, ἀπελευθερώνοντάς τα ἀπό τό στατικό ἔλεγχο.

Ἡ διακύνηση δέ καθ'αὐτή ἀπαιτεῖ τόση ἐλευθερία ὅση χρειάζεται γιά ν'ἀναπαραχθεῖ τό κεφάλαιο πού ἐνσωματώθηκε, καί ν' ἀφομοιωθεῖ ἡ πληροφορία πού ἐμπεριέχεται.

Οἱ τιμές τοῦ ἐμπορεύματος καί τῆς πληροφορίας, μέχρι τό ὅριο ὁλικῆς ἀναπαραγωγῆς καί ἀναμετάδοσις ἔχουν ἀρνητικό πρόσημο πού τό ξαναπαίρνουν ἀφοῦ ὑπερβοῦν κατά πολύ τό ὅριο, ἀποδίδοντάς κεφάλαιο πού δέν ἀντιστοιχεῖ σ' ἐργασία καί μύνημα πού δέν ἀντιστοιχεῖ σέ πληροφορία.

Οἰκονομική καί πνευματική ἐξάρτηση κι'ἀνεξαρτησία παίρνουν πάντα τήν ἴδια τιμή μέσα σ' ἕνα δοσμένο σύστημα κοινωνικῆς ὀργάνωσης τό ὁποῖο τείνει νά διατηρεῖ μιά "τάξη" καί "ἰσορροπία" σέ στενά καθωρισμένα πλαίσια. Κάθε κίνηση πού τείνει σέ μιά μεγαλύτερη οἰκονομική καί πνευματική ἀνεξαρτησία τείνει καί σέ μιά ἀνεξαρτησία ἀπό τήν κοινωνική ὀργάνωση τῆς ὁποίας οἱ δύο κύριες συνιστῶσες εἶναι τό ἐνεργειακό καί τό πληροφοριακό δυναμικό ἤ ἄλλως ἡ οἰκονομία καί τό πνεῦμα. Τό κράτος ἀσκεῖ τόν ἔλεγχό του βασικά ἐπί τῆς οἰκονομίας, μέ τό νομισματικό σύστημα καί τό δίκαιο ἐργασίας καί ἐπί τοῦ πνεύματος μέ τήν παιδεία καί τή λογοκρισία...

'Η ἀφετηρία τῆς βιομηχανίας, τό σειραϊκό σύστημα παραγωγῆς, ἔλκει τήν καταγωγή του στό βιοτεχνικό πρωθύστερο πού ἦταν μόνο κατά προσέγγιση. Τό βιοτεχνικό σύστημα παραγωγῆς πέρα ἀπ' τό ὅτι εἶναι ἕνα κατά προσέγγιση σειραϊκό εἶναι καί ἕνα σύστημα ἀνύμπορο γιά τήν παραγωγή ὁρισμένων προϊόντων κατ'ἐξοχήν βιομηχανικῶν ὅπως ἡ πρώτη ὕλη τοῦ κινηματογράφου τό φίλμ.Χαρακτηριστικά τῶν βιοτεχνικῶν προϊόντων ὅπως ὁ τοπικισμός καί ἡ συνανθρωποεργαλειακή συμετοχή λείπουν ἐντελῶς. Τά βιοτεχνικά προϊόντα κατά κανόνα εἶναι δεμένα μέ τόν χῶρο τῆς πρώτης ὕλης ἀπ'τήν ὁποῖα κατασκευάζονται καί ἡ ἰδιότητά τους αὐτή εἶναι ἀναγνωρίσιμη, ἀντίθετα μέ τά βιομηχανικά πού εἶναι ὑπόχρεα στό MADE IN.. Τό ἐργοστάσιο βασικά ἐγκατάσταση διαφορικῆς καί συναρσιακῆς διαδικασίας εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τόν χῶρο.

Μέ δύο λόγια ὁ χαρακτήρας τοῦ βιοτεχνικοῦ προϊόντος εἶναι στενά συναρτημένος μέ τό millie , φέρει "ἀνεξίτηλα" χαρακτηριστικά καί ἡ παράδοσή του δέν μπορεῖ νά μετασταθεῖ.

'Αντίθετα ἡ βιομηχανική ἐγκατάσταση εἶναι ἐξ ὑπαρχῆς ἀνεξάρτητη ἀπ' τό χῶρο, δέ φέρει παρά μόνον χαρακτηριστικά πού ἀνοίκουν στό δοσμένο στάδιο ἐξέλιξης τῆς τεχνικῆς καί ἡ παράδοσή του μπορεῖ νά μετασταθεῖ.

'Από τήν πρώτη περίπτωση δέν μποροῦμε νἄχουμε παραδείγματα, ἄν καί μποροῦμε νά τά ἐπινοήσουμε, ἀπό τήν δεύτερη ὅμως ἔχουμε πάρα πολλά καί σέ ποικίλα ἐπίπεδα.

Βιομηχανία ὀπτικῶν ἀντικειμένων-'Ιαπωνία πού οἰκειοποιήθηκε τήν ΑὐστροΓερμανική παράδοση.

'Ολόκληρη ἡ βιομηχανία τοῦ τύπου.

Τό Hollywood ἡ Cinecitã, καί τό ἀκραῖο παράδειγμα τοῦ Leone.

Κατόπιν ὅλων αὐτῶν δέν μποροῦμε νά μιλᾶμε γιά ἐθνικούς κινηματογράφους ἔστω καί ἄν αὐτοί ἀνοίκουν στή γενικώτερη παράδοση καί ἰδιομορφία

ένός Ἔθνους. Ἀλλά καί σ'αὐτή τήν περίπτωση εἴτε πρόκειται γιά ἀναβιώσεις τοῦ βιοτεχνικοῦ καί ἐθνολαϊκοῦ πνεύματος ἤ γιά τήν προώθηση μιᾶς συμπιεσμένης ἀπό τούς ἰμπεριαλιστικούς σχηματισμούς, κοινωνική αὐτονομία. Στήν δεύτερη περίπτωση ὁ κινηματογράφος ἔχει γιά ἀντικείμενό του τήν κοινωνία καί τά προβλήματά της καί ὁ βαθμός ἰδιαιτερότητας ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἰδιομορφία αὐτῆς τῆς κοινωνίας καί τῶν προβλημάτων της.

Ἡ Πολωνία, ἡ Οὐγγαρία, ἡ Τσεχοσλαβακία ἀπ' τή μιά μεριά καί ἡ Βραζιλία ἡ Ἀργεντινή ἤ ἡ Ἑλλάδα ἀπ'τήν ἄλλη ἐμφανίζουν μιά κοινή προβληματική γιατί καί ὁ χαρακτήρας τῶν προβλημάτων εἶναι κοινός ἀνεξάρτητα ἀπό τήν διατύπωσή τους ἤ τίς γεωγραφικές καί πληθυσμιακές διαφορές.

Μ'ὅλα αὐτά θέλω νά πῶ ὅτι ὁ Ἑλληνικός κινηματογράφος εἶναι μεθύστερος τοῦ κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα καί ὄχι πρωθύστερος. Αὐτό πού ὁ Glauber Rocha λέει "στάδιο ἀποικισμοῦ στό ἐπίπεδο τῆς κινηματογραφικῆς κουλτούρας" εἶναι πρακτικά ἀναπόφευκτο, καί ἀντί νά τό ἀντιπαρέρχεται κανείς μέ προφανῆ "Ἑλληνιάρικά" κατασκευάσματα καλύτερα νά τό ἀντιμετωπίζει στίς ἱστορικές κυρίως διαστάσεις του διά μέσω τῶν ὁποίων μπορεῖ καί νά τό ἀντιμετωπίσει. Ἡ ἄγνοια τοῦ κινηματογράφου σέ οἰκουμενική κλίμακα δέ μπορεῖ νά δώσει καρπούς σ'ἕναν τόπο, τό ἀντίθετο μᾶλλον.

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ

α΄
Πρωταρχικός σκοπός:
ἡ χρησιμοποίηση τῆς μηχανῆς λήψης
σάν κινηματογραφικοῦ ματιοῦ
τελειωτέρου ἀπ' τ' ἀνθρώπινο,
μέ σκοπό τήν ἔρευνα
τῶν ὀπτικῶν φαινομένων
πού γεμίζουν τό σύμπαν.

β΄
Νά κάνεις μοντάζ σημαίνει:
νά ὀργανώνεις τά κομμάτια τῆς ταινίας
πού τά λέμε φωτογράμματα
σ' ἕνα κινηματογραφικό ἀντικειμένο.

Ντζίγκα Βερτώφ

ΒΛΕΜΜΑ: Ἡ στάση πού συνιστᾶ τό ἀντιληπτό.
ΛΕΓΜΑ: Ἡ τάση ν' ἀναχθεῖ τό ἀντιληπτό σέ νοητό.

Κάθε τι γιά νά ὁριστεῖ εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀναχθεῖ σ' ἕνα σύστημα. Αὐτό σημαίνει πώς ἡ τέχνη ἤ μιά τέχνη δέ μπορεῖ ν' αὐτοοριστεῖ καί πώς ἀπαραίτητο εἶναι ν' ἀναχθεῖ καί νά διορισθεῖ ἀπό μιά περιέχουσα μορφή ὁμοαξονικῶν παραγόντων. Αὐτός εἶναι κι ὁ λόγος πού ὁ κινηματογράφος ἀπόχτησε συνείδηση ὄχι μέσα ἀπ' τόν κινηματογραφιστή ἀλλά μέσα ἀπ' τόν τεχνοθεωρητικό.
Ὁ RICCIOTTO CANUDO στά 1911-ἐποχή πού ὁ κινηματογράφος εἶχε περάσει ἀπ' τό στάδιο ἁπλῆς καταγραφῆς γεγονότων (LUMIER) στό ἐπίπεδο τῆς εὐφάνταστης θεατρογραφίας (MELIES)-ἀποκαλεῖ τόν κινηματογράφο 7η ΤΕΧΝΗ καί τόν ἐντάσσει στό ὑφιστάμενο σύστημα τῶν παραδοσιακῶν-ἀποκαλουμένων καλῶν-τεχνῶν.
Τό σκεπτικό τοῦ ὁποίου ὁ πυρήνας βρίσκεται στήν Ἀριστοτέλεια θεώρηση ἔχει: ἡ ὁλική λειτουργική τῆς τέχνης ἐνασκεῖται ἀπό μιά σειρά ἰδιαίτερων καί αὐτονόμων μέσων πού συνιστοῦν καί τήν κάθε ἰδιαίτερη τέχνη.

'Η ἐνάσκηση τῆς λειτουργίας τῆς τέχνης διά τοῦ ὄγκου συνιστᾶ τήν πραγματικότητα τῆς ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ.
'Η...διά τοῦ σχήματος καί τοῦ χρώματος ἤ ἑνός ἀπό τά δύο,...τῆς ΕΙΚΟΝΟΠΟΙΙΑΣ (ζωγραφικῆς).
'Η... διά τῆς κινήσεως ἐνδοπεριβαλλοντικοῦ στοιχείου... τοῦ ΧΩΡΟΥ.
'Η...διά ἠχητικῶν μικροδομῶν χωρίς σημαντική διάσταση... τῆς ΜΟΥΣΙΚΗΣ.
'Η...διά τῶν περιγραμμάτων...τῆς ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
'Η...διά τῶν λέξεων φθογγοσυλλαβικῶν ἤ ἀντίστοιχων ὀπτικῶν μικροδομῶν σύν τή γραμματική ( μέθοδο γιά τήν διαμόρφωση τῶν λέξεων) καί τό συντακτικό(μέθοδο γιά τήν διαμόρφωση τῶν φράσεων) ...τῆς ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ.
Τό θέατρο εἶναι προσπάθεια γιά μιά ὁλογραμμική ἀντανάκλαση τοῦ εἶναι, ἀλλά αὐτό δέν συνιστᾶ ἰδιαίτερη τέχνη ἀφοῦ ἁπλά καί μόνο γιά συνύπαρξη καί συνεργασία στήν ἔκφραση πρόκειται κι ὄχι γιά ἰδιαίτερη καί αὐτόνομη τέχνη.
Ἔτσι λοιπόν θέατρο εἶναι ἡ ἐνάσκηση τῆς λειτουργίας τῆς τέχνης διά δύο ἤ περισσοτέρων τεχνῶν-κύρια τοῦ λόγου καί τοῦ χοροῦ.
'Ο CANUDO λοιπόν μάλλον διαισθητικά ἐνέργησε καλώντας τόν κινηματογράφο 7η τέχνη, ἀφοῦ σ' αὐτόν δέν εἶχε ἀνακαλύψει κανένα ἰδιαίτερο κι αὐτόνομο στοιχεῖο ἔκφρασης, ἀλλά τόν θεωροῦσε σάν μιά τεχνική πού συνένωνε τά στοιχεῖα τῶν ἄλλων τεχνῶν σέ μιά συνισταμένη.
Πραγματικά τήν ἐποχή ἐκείνη ἦταν πολύ δύσκολο ν'ἀνακαλύψει κανείς τό ἰδιαίτερο ἐκεῖνο στοιχεῖο πού ἐνεῖχε ὁ κινηματογράφος καί τόν ἔκανε πρώτιστα ἱκανό ν'ἀναπαράγει τήν κίνηση καί νά συνιστᾶ μιά ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ, μά ὡστόσο ὁ CANUDO δικαιώθηκε. 'Οχτώ χρόνια ἀργότερα ὁ "πιό ἄμεσος συνεχιστής τοῦ CANUDO",ὁ LOUIS DELLUC, θά δηλώσει ὅτι "παραβρισκόμαστε στήν γέννηση μιᾶς ἐξαιρετικῆς τέχνης: τῆς μόνης ὡσ σύγχρονης τέχνης, γιατί εἶναι ταυτόχρονα θυγατέρα τῆς μηχανῆς καί τῶν ἀνθρωπίνων ἰδεωδῶν".Οἱ παραδοσιακές τέχνες εἶχαν δημιουργήσει ἕνα πρότυπο

γιά τόν καλλιτέχνη μέ διπλή ὑπόσταση, ἐπιδέξιος τεχνουργός κι εὐφάνταστος ποιητής. Ὁ τεχνουργός καταγινόταν σέ μιά διαδικασία πού ἔπαιρναν μέρος ὑλικά κι ἐργαλεῖα, ἐνῶ ὁ ποιητής ἀπόδινε τά πράγματα καί τίς φαντασιώσεις διά τοῦ ἔμμεσου συστήματος σηματοδότησης τοῦ λόγου.
Ὡστόσο ὁ ποιητής κι ὁ τεχνουργός δέν ἔχουν διαφορά οὐσίας, ἀλλά μάλλον διαδικασίας, ἀφοῦ ὁ τεχνουργός μετέχει μέ τό ἴδιο του τό σῶμα σ' αὐτή, ἐνῶ ὁ ποιητής ὄχι.
Μέσα σ'αὐτό τό πρότυπο ἦταν δύσκολο νά χωρέσει ὁ κινηματογραφιστής ἀφοῦ οὔτε καμιά ἰδιαίτερη δεξιοσύνη κατέχε στά χέρια οὔτε καί εὐφάνταστη χρήση τοῦ περιβάλλοντος ἔκανε ἔμμεσα μέ τά σήματα.
Δηλώνοντας ὁ DELLUC τά περί"...σύγχρονης τέχνης... θυγατέρας τῆς μηχανῆς καί τῶν ἀνθρωπίνων ἰδεωδῶν" εἶναι βέβαιο πώς δέν ἔκφρασε καμιά ἰδιαίτερη γνώση ἀλλά μιά διάθεση.
Ὡστόσο ὁ MARX 100 χρόνια πρίν εἶχε περιγράφει τήν πρόβαση πού πραγματοποιοῦνταν στήν τεχνική περνῶντας ἀπ'τήν κατασκευή μηχανῶν ἀπό ἐργαλεῖα στήν κατασκευή μηχανῶν ἀπό μηχανές καί πάνω ἀπ'ὅλα θεώρησε αὐτή τή διαδικασία πυρηνική γιά τίς κοινωνικές δομές τῆς ὁποίας προϊόν ἦταν κι ἡ κινηματογραφική μηχανή.
Τί ὅμως εἶναι αὐτή ἡ νέα μηχανή πού πραγματοποιεῖ τό πέρασμα ἀπ'τήν ἐργαλειακή στή μηχανική καλλιτεχνική παραγωγή, ὅπως ἤδη αὐτό ἔγινε καί μέ τήν ὑπόλοιπη παραγωγή;
Ὅπως κάθε μηχανή πρόκειται γιά μιά δομή πού λειτουργεῖ.
Ἡ δομή γεννάει τή λειτουργία κι ἡ λειτουργική δράση ἐξαντλεῖται κάπου.
Συνεπῶς ἄν γνωρίζουμε τή δομή της γνωρίζουμε δυνάμει καί τήν ἀκόμα ἀνεκδήλωτη λειτουργία της γιατί ἡ λειτουργία περιέχεται στή δομή.
Ἀντικείμενο μας ἡ CAMERA-δομή της. Ἡ CAMERA εἶναι ἕνα μάτι.
Σά μηχανικό σύστημα ξεπερνάει κατα πολύ τίς δυ-

νατότητες τοῦ ματιοῦ, τά ὅριά της εἶναι πολύ πιό πλατιά. Μπορεῖ νά καταγράψει κινήσεις κι ἀντικείμενα σέ κλίμακες πού τό μάτι ἀδυνατεῖ.
Ἡ CAMERA εἶναι ἕνα μηχανικό μάτι. Κάθε στοιχεῖο της μπορεῖ νάρθει σ'ἀντιστοιχία μ' ἕνα στοιχεῖο τοῦ βιολογικοῦ ματιοῦ. Ἡ ὁμάδα τῶν στοιχείων "CAMERA" ἀντιστοιχεῖ στήν ὁμάδα τῶν στοιχείων "μάτι".
Κάθε λειτουργία πού παράγει μιά δομή ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τήν παραγωγή ἔργου. Ἔργο εἶναι ἕνας κάποιος βαθμός ἐπίδρασης σ'ἕνα κάποιο ἀντικείμενο ἤ περιβάλλον.
Ὁ Νάσιουτζικ ὁρίζει τίς αἰσθήσεις σά μέτρα.
Ὁ Καραμῆτρος ὁρίζει τήν πληροφορία σά μέτρο τῆς δομῆς.
Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι αἴσθηση εἶναι μιά ποιοτική μονάδα-μέτρο γιά τήν ἀναγωγή τῆς ποσότητας κι ἀναφέρεται στό ὑποκείμενο.
Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι πληροφορία εἶναι ὁ λόγος τῆς λειτουργικῆς δράσης τῆς ποιοτικῆς μονάδας πρός τήν ποσότητα κι ἀναφέρεται στό ἀντικείμενο.
Τώρα ἡ CAMERA εἶναι κι αὐτή μιά μετροποιοτική μονάδα γιά τήν ἀναγωγή-ἔνταξη τῆς ποσότητος. Ἀπ' τή λειτουργική δράση τῆς CAMERA καί τίς συνιστῶσες αὐτῆς τῆς δράσης παράγεται τό "βλέμμα". Τό βλέμμα ἀντιστοιχεῖ πρός τό σχηματισμό τοῦ εἰδώλου στόν ἀμφιβληστροειδῆ.
Κάθε "βλέμμα" ὁρίζεται πρωταρχικά ἀπ' τή σχέση τῶν ἀξόνων τῆς μηχανῆς πρός τό ὁριζόντιο καί κάθετο ἐπίπεδο, ἡ γωνία πεδίου φακοῦ, τήν ἀπόσταση ἀπ' τό θέμα καί τά πλαίσια τοῦ κάδρου.
Δευτερευόντως ὁρίζεται ἐπ' τήν ἑστίαση, τήν ἑστιακή ἀπόσταση τοῦ φακοῦ τήν διάταξη καί διάρθωση τῶν κρυστάλλων καί τῶν φίλτρων.
Τό βλέμμα ἀντιστοιχεῖ σέ μιά πρωτοβάθμια ἐπιλογή, τό σύνολο τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ τό ὑλικό καί τή δυνάμει μορφή τῆς τελικῆς κατασκευῆς.
Ἔτσι περνώντας στή λειτουργική τῆς ἐγκατάστασης σύναρσης (MOVIOLLA) τό βλέμμα ἀναδιαμορφώνεται, ἐπιλέγεται καί διατάσσεται διαδοχικά σέ

χρονικές σειρές στίς ὁποῖες περιέχεται σάν "λέγμα".
Ἔτσι, "βλέμμα" εἶναι τό προϊόν τῆς λειτουργικῆς δράσης τῆς μηχανῆς εἰκονοληψίας κι ἀνταναλλᾶ τήν ὑλοκίνηση. Καί "λέγμα" εἶναι τό προϊόν τῆς λειτουργικῆς δράσης τῆς ἐγκατάστασης σύναρσης (MOVIOLLA) κι ἀνταναλλᾶ τήν νοοκίνηση.
Τά δύο προτσές εἶναι μεταξύ τους κατά διαδοχή διαδικασίας συμπληρωματικά, σταθερά δέ τοῦ πρώτου εἶναι ὁ διαφορισμός, τοῦ δευτέρου ἡ ἀφαίρεση.
Αὐτά εἶναι τά θεμελιώδικα στοιχεῖα πού συνιστοῦν τήν 7η τέχνη προϊόντα τῆς λειτουργικῆς δράσης τῆς CAMERA καί τῆς MOVIOLLA ὅπως τό σχῆμα εἶναι τό προϊόν τῆς λειτουργικῆς δράσης τῆς γραφίδας.
Ἡ ἀνταναλλαση τοῦ "εἶναι" μέσω τοῦ κινηματο - γράφου εἶναι στήν οὐσία της πρωτεϊκή κι ἀντιστοιχεῖ μάλλον σέ μιά Αἰνσταΐνεια ἀντίληψη τοῦ κόσμου παρά σέ μιά Νευτώνεια.
Ὁ κινηματογράφος ξεκινᾶ ἀπό ἕνα τετραδιάστατο CONTINIUM ὑποκείμενο πλήρως στούς μετασχηματισμούς τοῦ LORENTZ.
Τό προϊόν μιᾶς αὐτόνομης λειτουργικῆς δράσης τῆς CAMERAεἶναι ὑποκείμενο στίς ἴδιες σχέσεις πού εἶναι κι ὁ παρατηρητής σ'ἕναν Αἰνσταΐνειο κόσμο.
Οἱ ταινίες τῶν LUMIERS ἀποδίνουν κατά τμήματα ἕνα τέτιο κόσμο, ἐνῶ αὐτές τοῦ MELIES τόν διασποῦν καί τόν ἀνασυνθέτουν κάτω ἀπό μιά μυθοπλαστική μορφή.
Ὁ PORTER πού ἀκολουθεῖ ἀποδίνει ἕνα κόσμο πού ἀναφέρεται σέ δυό αὐτόνομα συστήματα συντεταγμένων καί πού τελικά ἀνάγονται σέ ἕνα. Ἔτσι ἀρχίζει ἕνα προτσές ἀφαιρετικῆς διαδικασίας πού τό πραγματικό ἀποδίνεται μέσα ἀπ'τό νοητό συντμημένο καί διαρθρωμένο κάτω ἀπ'τό πρίσμα τῆς νοητικῆς ἀνταναλλασης.
Ἀπό δῶ καί πέρα ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου σημαίνει ἐξέλιξη τῶν ἐννοιῶν χώρου καί χρόνου μέσα στόν κινηματογράφο.

Μέ τήν συμβολή τῶν GRIFFITH-PUDOVKIN ἡ ὁλογραφική ἀνταπάκλαση τοῦ κόσμου δημιουργεῖται ἀπό μιά σωστά συντεταγμένη σειρά βλεμμάτων πού τό προϊόν τους εἶναι ποιοτικά διαφοροποιημένο ἀπ' τό ἀθροιστικό τους περιεχόμενο.
Μέχρι ἐδῶ ἔχουμε μιάν ἀπόδοση τοῦ εἶναι διά τοῦ νοεῖν κι ὁ EISENSTEIN ἀποκαθιστᾶ μιά διαφορετική σχέση μεταξύ τῶν ὑπό δομή στοιχείων καί κάνει δυνατή τήν ἄμεση ἀπόδοση τοῦ "νοεῖν" ἐπί τοῦ "εἶναι".
Αὐτό γίνεται μέ μιά πλέρια ἀποδέσμευση ἀπ' τούς χωρικούς περιορισμούς ἐνῶ ἡ χρονική ἀλληλουχία δέν ἀντιστρατεύεται τόν ὡρολογιακό χρόνο. Μέ τήν πρόβαση EPSTEIN-RESNAIS-ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ-BRAKHAGE ἡ χρονική τάξη διασπᾶται καί σάν τελικό σύστημα ἀναφορᾶς μένει ἡ συνείδηση τοῦ ὄντος.
Αὐτή ἡ μορφολογική ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου, ἀπό εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ τῶν LUMIERS μέ ἄξονα τήν κίνηση καί πόλους τό χῶρο καί τό χρόνο ὡς τήν νοητική εἰκόνα πού ἀποδύνεται μέσω τοῦ γίγνεσθαι τοῦ Μαρκόπουλου θεωρεῖται ὁλοκληρωμένη καί κατά συνέπεια ἡ συνειδητοποίησή της εἶναι ἐπιταχτική. Ὁ κινηματογράφος μέσα σέ 75 χρόνια ἱστορικότητας ἐξάντλησε τό μορφολογικό του ξεδίπλωμα καί εἶναι σέ ἀναζήτηση συνειδητοῦ ρόλου κοινωνικῆς σκοπιμότητας ἐνῶ ταυτόχρονα θέτει προβλήματα ἀντικατάστασης τῆς οἰκονομικῆς του διάστασης.

# ΤΟ ΟΡΓΑΝΟΝ

Κάθε ὄργανον μᾶς δίνει ἕνα ἀποτέλεσμα μέσα σ' ἕνα ὁριοποιημένο πεδίο ἤ σύστημα καί τό ἀποτέλεσμα αὐτό εἶναι ἐπίσης ὁριακό ἤ τελεσίδικο προϊόν τέλεσης, δοκιμῆς ἤ πράξης.

Στό ἐπίπεδο τοῦ ὑλικοῦ τό ὄργανο εἶναι τό ἐργαλεῖο.

Στό ἐπίπεδο τοῦ ἐνεργειακοῦ τό ὄργανο εἶναι ὁ μετρητής.

Στό ἐπίπεδο τοῦ νοητικοῦ τό ὄργανο εἶναι τό κριτήριο.

Ὄργανο, μέθοδος, καί σκοπός συνιστοῦν τό καθολικό πλέγμα τῆς δράσης.

Τό ὄργανο δρᾶ σάν μέσο τοῦ ὑποκειμένου ἐπί τοῦ ἀντικειμένου-μετασχηματίζει τό ἀντικείμενο,τόν εαύτό του τό ὑποκείμενο-, σ'αὐτή τήν ἐπαναδρασιακή σχέση ὑπερβάτης δέν εἶναι τό ὑποκείμενο ἀλλά ὁ λόγος τῶν συνιστωσῶν τῆς δράσης- ὄργανο -ὑποκείμενο-ἀντικείμενο-καί τό μέτρο τοῦ μετασχηματισμοῦ. Τόσο ἡ ἀνάλυση ὅσο καί ἡ θεώρηση δέν ἔχουν ἄλλο σκοπό, στό βαθμό πού τό μποροῦν βέβαια, ἀπό τό ν'ἀποδιαρθρώνουν καί ν'ἀναδιαρθρώνουν τό ὄργανο σέ κάθε ἀναβαθμικό ἐπίπεδο , διατηρώντας συνάμα καί τήν ἀπαιτουμένη ἐνάργεια.

Ἡ ἔκδοση αὐτή προσανατολίζεται πρός αὐτή τήν κατεύθυνση μέ τή μεγαλύτερη δυνατή συστηματικότητα καί πληρότητα πού μπορεῖ νά πετύχει.

Σ'αὐτό τό πρῶτο τεῦχος περιέχονται κείμενα- ἐν μέρει ὀντολογικά καί ἐν μέρει δοξογραφικά -τῶν τάσεων τῆς τελευταίας δεκαετίας στίς ὁποῖες μπορεῖ νά δοθεῖ κάποια συνέχεια καί πού μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο περιέχονται ὅλα τά μορφικά μετάτυπα τῆς σημερινῆς βαθμίδας. 'Απ' αὐτή τήν κατά κάποιο τρόπο ὁριζόντια τομή λείπουν κείμενα πού ἀναφέρονται σέ πιό ἐξειδικευμένους τομεῖς-στούς ὁποίους θ'ἀφιερωθοῦν εἰδικά τεύχη -ὅπως κινηματογράφος καί σημειολογία,

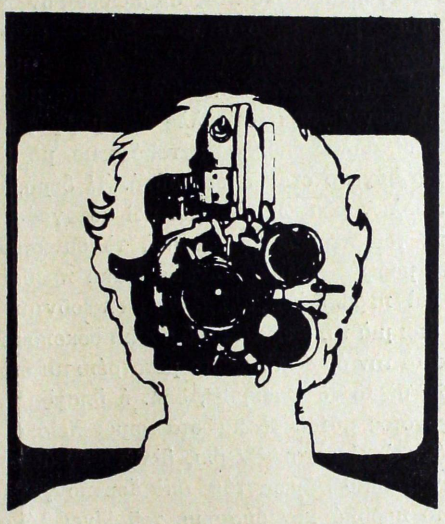
- κινηματογράφος καί πολιτική
- κινηματογράφος καί ἀνθρωπολογία
- κινηματογράφος καί τεχνική
- ἐθνικού κινηματογράφοι

κ.λ.π.

'Ελπίζω ἡ προσπάθεια αὐτή γιά ἕνα συγχονισμό μέ τά πράγματα νά καταστεῖ γόνιμη καί ἀπαραίτητη σ'ὅλους μας.

**Θανάσης Ρεντζῆς**

10
9
NINE



# Σταύρος Πουλάκης

# ΙΔΕΑΣΗ & ΤΕΧΝΗΣΗ

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

# ΙΔΕΑΣΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣΗ

Ἡ ἐξέλιξη στὴ φύση πραγματοποιεῖται μὲ διαδοχὴ μορφῶν ποὺ ἔχουν ὁρισμένη ἐκτατικότητα καὶ διαφοροποιητικότητα. Ἔχουν δηλ. ὁρισμένα ὅρια μέσα στὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ ἀνελιχθοῦν καὶ ἔξω ἀπ' τὰ ὁποῖα περνοῦν σὲ ἄλλη μορφή. Οἱ ἰδιότητες αὐτὲς τῆς ἐκτατικότητας καὶ τῆς διαφοροποιητικότητας στοιχειοθετοῦν τὴν δομὴ τῆς ἑκάστοτε μορφῆς, ὁ ὁποία —δομὴ— ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ μέσο στὴν σχέση της μὲ τὶς ἄλλες μορφὲς οἱ ὁποῖες καὶ ἀποτελοῦν τὸ περιβάλλον τῆς μορφῆς. Ἡ φύση δηλ. δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μορφὲς οἱ ὁποῖες ἔρχονται σὲ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τους, μὲ τὴν δομὴ σὰν κύριο ὄργανο στὴν σχέση αὐτή. Ἡ δομή, σύνθεση κι αὐτὴ ἄλλων μορφῶν, δέχεται καὶ καταγράφει τὶς ἐπιδράσεις τοῦ περιβάλλοντος, ποὺ τὸ συνιστοῦν ὅλες οἱ ἄλλες μορφές σὲ μιὰ ἐπαναδραστικὴ πρόσθηση ὅπου μορφὴ καὶ περιβάλλον ἀλληλοτροποποιοῦνται, προκαλώντας ἔτσι μιὰ τυχαιοκρατικὴ διαδοχὴ ἄσκοπου καὶ σκόπιμου, κατὰ τὴν ὁποία τὸ πρῶτο μετατρέπεται στὸ δεύτερο ἁπλῶς μὲ τὸ νὰ ἐπιτυμβεῖ, δηλ. ἡ ὕπαρξη καὶ μόνο τοῦ γεγονότος αὐτοῦ τὸ καθιστᾶ νομοτελειακό, τὸ ἐντάσσει (ἂν ἐντάσσεται· ἂν ὄχι, δὲν τὸ ἐντάσσει, ἀλλὰ ποὺ ὅταν ἐνταχθεῖ ὅμως, τότε ἀπὸ ἄσκοπο γίνεται σκόπιμο) στὸ προϋπάρχον σύστημα, τοῦ δίνει λόγο ὕπαρξης: ἡ ὕπαρξη, μ' ἕνα λόγο, αὐτοπροσδιορίζεται, χρησιμοποιεῖ γιὰ σημαντική της τὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτό.

Κατὰ τὴν ἀλληλεπίδρασή της μὲ τὸ περιβάλλον ἡ μορφὴ διέρχεται μιὰ πορεία αὐτοεξάντλησης, χρησιμοποίησης δηλ. τοῦ δυναμικοῦ της, σὲ μιὰ διαδικασία καθαρὰ ἀμφιμονοτροπικὴ (ALL OR NONE), ὅπου τὸ ἀντανακλῶν εἶναι ἀντανακλώμενο, κι ἀντίστροφα. Λειτουργία

τῆς δομῆς εἶναι ἡ ἀποτύπωση βασικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ περιβάλλοντος συντελεστικῶν στὴν παραπέρα μορφοποίησή της καὶ ἡ δημιουργία ἑνὸς εὐρύτερου φάσματος σχέσεων ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα της. Ἔτσι ἡ δομὴ γίνεται ἡ «περιοχὴ» (τὸ «μικροφίλμ» ὅλων τῶν βασικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς μέχρι τῆς στιγμῆς ἐκείνης ἐξέλιξης τῶν μορφῶν. Κι αὐτὸ ἀπ' τὴν μεριὰ τῆς μορφῆς, ἀποτελεῖ τὴν «ἐμπειρία» της στὴν «ἐπικοινωνία» της μὲ τὶς προηγούμενες μορφές, ἐνῶ ἀπ' τὴν μεριὰ τῆς φύσης, κάτι σὰν δείκτη τῆς ἑκάστοτε ἐξέλιξής της), ἡ ἀντανάκλαση τῶν μέχρι τὴν στιγμὴ ἐκείνη βασικῶν μορφότυπων τῆς φύσης, ἡ ἑτεροαντανάκλασή της, μὲ ἕνα συντομογραφικὸ τρόπο. Ἡ φύση δηλ. αὐτοκωδικοποιεῖται μέσω τῶν μορφῶν της, σὲ κάθε μιὰ καὶ μὲ πιὸ περιεκτικὸ τρόπο, μὲ μεγαλύτερη ἄρα πληροφοριακὴ χωρητικότητα φόρτισης. Βασικὸς ρόλος ἔτσι τῆς πληροφορίας εἶναι ἡ κωδικοποίηση τῆς φύσης γιὰ τὴν συντομογραφικὴ ἐπανάληψη τῶν στοιχείων της καὶ τὴν ἐπαναδραστικὴ λειτουργία τους σὲ μιὰ πιὸ συνεκτικὴ αὐτοκαταγραφὴ τῆς φύσης ὅπου οἱ μορφὲς ἀντανακλοῦν καὶ ἀντανακλῶνται, συντείνοντας ἔτσι στὴν περαιτέρω αὐτοανέλιξη τῆς φύσης μὲ τὴν πολυπλοκοποίησή τους. Ἡ ἐπαναδραστικότητα τῆς σχέσης συνεπάγεται καὶ μιὰ ἀντανάκλαση τῆς μορφῆς στὸ περιβάλλον, στὶς ἄλλες δηλ. μορφές, «καταγραφὴ» δηλ. τοῦ Κώδικα τοῦ πληροφοριακοῦ ἐπίπεδου τῆς δομῆς της, «κοινοποίησή» του στὶς μορφές, ἀπ' τὴν μιά, καὶ ἀνέλιξή του, ὑλοποίησή του, σὲ νέες μορφές, ἀπ' τὴν ἄλλη, καὶ ἄρα αὐτοαντανάκλαση τῆς ἴδιας τῆς μορφῆς, κλείνοντας ἔτσι τὸν κύκλο ἀνέλιξης καὶ διαφοροποίησής της, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ πρόβαση «ἐσωσκόπησής» της, ἐσωτερικῆς δηλ. διοργάνωσης τῶν πληροφοριακῶν ὁδῶν καὶ ταξιθέτησής τους κατὰ ἀξιολογικὴ ἱεραρχία, καθὼς καὶ κωδικοποίησή τους κατὰ τρόπο ποὺ νὰ ἐξυπηρετεῖται ἡ σκοπολογία τῆς μορφῆς. Ἔτσι, προβασιολογικά, οἱ μορφὲς δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο

ἀπὸ μιὰ ὀντοποίηση τῆς διαχρονικῆς τους δραστιακῆς συνάρτησης, μὲ βασικὸ τελεστὴ - τελεστέο, τὴν δομή, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ βασικὸ ἰχνότυπο τῆς ἐπαναδραστιακῆς πληροφοριακῆς κωδικοποίησης τῶν φυσικῶν ἀνελικτικῶν ἀναβαθμῶν, στὴν αὐτοεντελεχὴ πρόβαση τῆς φύσης, ἀπὸ τὴν ἐνεργειακὴ - πληροφοριακὴ ἀλλοίωση τῆς ὕλης μέχρι τὴν ἐνστικτικὴ παλίνδραση καὶ τὸν συνειδησιακὸ ἐπιλογισμό.

Ἡ διαφοροποιητικότητα καὶ ἡ ἐκτατικότητα τῆς μορφῆς καὶ ὁ ἄνθρωπος στὴν πρόβαση αὐτοεξάντλησής της στοιχειοθετοῦνται ἀντίστοιχα ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τέχνησης καὶ τὴν ἱκανότητα ἰδέασης, ποὺ ὀροθετοῦν τὸ ἀνθρώπινο ὂν καὶ ταυτόχρονα ὀντοποιοῦνται σὲ ξεχωριστὰ σώματα τρεφόμενα ἀπὸ τὸν κύριο κορμὸ τῆς ἀνθρώπινης δομῆς. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ κύκλος ἑτεροαντανάκλαση - αὐτοαντανάκλαση συντελεῖται μὲ τὴν ὀντοποίηση τῆς σχέσης τοῦ ὑποκείμενου μὲ τὸ ἀντικείμενο, ὅπου τὸ ὑποκείμενο παρατηρεῖ τὸν ἑαυτό του ποὺ παρατηρεῖ τὸ ἀντικείμενο. Ἡ σχέση αὐτή, ποὺ συνεπάγεται ἐξωσκόπηση τοῦ ἀντικείμενου ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο καθὼς καὶ ἐσωσκόπηση τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκείμενου ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο, δημιουργεῖ ἀρχικὰ τὶς a priori βάσεις τῶν ὀντοποιημένων του προεκτάσεων (φιλοσοφία - ἐπιστήμη, τέχνη - τεχνικὴ) ποὺ παίρνοντας τὴν βασικὴ γραμμὴ πλεύσης κατατμηματίζουν τὴν γνωσιολογικὴ τούτη σχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, ἡ ὁποία εἶναι μιὰ χωρο - χρονικὴ σχέση μέσα σ' ἕνα ὁλογραμματικὸ φυσικὸ πλαίσιο, τὴν στατικοποιοῦν, ἀναπαράγοντας ἕνα μόνο τμῆμα της ἡ κάθε μιά, ἐνῶ ἀπ' τὶς προεκτάσεις αὐτὲς μιὰ μόνο, ἡ φιλοσοφία, δὲν χάνει ἀπ' τὰ μάτια της τούτη τὴν σχέση σὰν γνωσιολογική, ἐνῶ ἡ τέχνη δὲν παύει, ἀσύνειδα, νὰ τὴν ἀντιμετωπίζει σὰν γνωσιολογικὴ καὶ ἐνῶ ὅλες σιγὰ - σιγὰ τείνουν νὰ τὴν συνειδητοποιήσουν σὰν τέτοια, ἀπαλλασσόμενες ἀπὸ σφάλματα συναφῆ μὲ

μιὰ τέτοια ἀντιμετώπιση. Ἔτσι ἔχουμε λοιπὸν ἕνα βασικὸ ἐπιμερισμὸ ἀπὸ τὶς προεκτάσεις αὐτές, ποὺ εἶχε σὰν συνέπεια ἐπιμερισμένες ἀντιμετωπίσεις ἀπὸ τὴν κάθε μιά τους, οἱ ὁποῖες —ἀντιμετωπίσεις— ἐπιμέρισαν καὶ τὶς ἴδιες τὶς προεκτάσεις δημιουργώντας ἔτσι ἕνα πολύπλοκο φάσμα κλάδων ποὺ πῆραν στὴν δικαιοδοσία τους κι ἀπὸ ἕνα τμῆμα τοῦ φυσικοῦ ὁλογράμματος καὶ πραγματώνοντάς το, προσπάθησαν νὰ ἀναπαραστήσουν, ἀσύνειδα, ὁλόκληρη τὴν γνωσιολογικὴ σχέση. Ἐνῶ δηλ. προσπαθοῦσαν νὰ πραγματώσουν τὸ τμῆμα τῆς δικαιοδοσίας τους, στὴν οὐσία προσπαθοῦσαν νὰ ἀναπαραστήσουν τὴν σχέση στὴν ὁλότητά της. Τοῦτο φυσικὰ ξεπερνοῦσε τὶς δυνατότητες τοῦ μέσου τους καὶ γι αὐτὸ τὴν ἔδιναν πάντα κατακερματισμένη καὶ ἀσυνειδητοποίητη. Ἔτσι ἡ ἰδεατικὴ πλευρὰ τοῦ ὑποκείμενου ἀνέλαβε τὸν κύκλο ἐξωσκόπηση - ἐσωσκόπηση, ἐνῶ ἡ τεχνητική του πλευρὰ τὸν κύκλο ἑτεροαντανάκλαση - αὐτοαντανάκλαση. Τοῦτο εἶχε σὰν συνέπεια τὴν γνωστικὴ ἐπιμέριση τῆς γνωσιολογικῆς σχέσης ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, ἀπὸ τὸν πρῶτο κύκλο· καὶ τὴν κατασκευαστικὴ ἐπιμέριση, ἀπὸ τὸν δεύτερο κύκλο. Στὴν ἐπιμέριση του ὁ πρῶτος κύκλος ἀρχίζει ἀπὸ τὴν αἰσθητηριακὴ σχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, λειτουργώντας σὰν νὰ ἐξετάζει τὸ πῶς τὸ ὑποκείμενο ἔχει αἴσθηση τοῦ ἀντικείμενου, πῶς τὸ ἀντιλαμβάνεται κλπ. ὡθεῖται καὶ κάνει καταγραφὴ τῶν βασικῶν στοιχείων σ' αὐτὴν τὴν σχέση καὶ ταυτόχρονα θεμελίωση μιᾶς γενικευμένης θεωρίας τοῦ ὑποκείμενου γιὰ τὸ ἀντικείμενο. φθάνοντας σὲ μιὰ ἐξειδίκευση τῆς ἀντιμετώπισης καὶ σὲ μιὰ ἐπιμέριση της σὲ ξεχωριστοὺς κλάδους μὲ ἀντικείμενο κι ἀπὸ ἕνα τμῆμα τῆς γνωσιολογικῆς σχέσης ἀναπτυσσόμενης σὲ μιὰ χωρο - χρονικὴ πραγματικότητα. Σ' ὅποια ἐποχὴ χάνεται ἀπ' τὰ μάτια τούτη ἡ γνωσιολογικὴ σχέση, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ θεοποιηθεῖ τὸ σύστημα τῶν ἐννοιῶν ἢ νὰ φυσικοποιηθεῖ, νὰ ἀποδοθοῦν δηλ.

περισσότερα στοιχεῖα στὸ ἀντικείμενο παρὰ στὸ ὑποκείμενο ἢ καὶ ἀντίστροφα, νὰ ἀνθρωποποιηθεῖ, νὰ ἀποδοθοῦν δηλ. περισσότερα στὸ ὑποκείμενο ἀπ' ὅ,τι στὸ ἀντικείμενο. Ὁ ἄνθρωπος διατρέχει πάντα τὸν κίνδυνο τῆς θρησκείας, τοῦ ὑλισμοῦ καὶ τοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἂν στὴν γνωσιολογικὴ σχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου ἀποδόσει περισσότερα στὸ ὑπερφυσικὸ (μεταφυσικὸ) στὸ φυσικό, ἢ στὸ ἀ-φυσικό· ἀφοῦ κάθε σύζευξη παρατηρητὴ - παρατηρούμενου, συνεπάγεται τὸ σχῆμα: ὑπερ-φυσικὸ - φυσικὸ - ἀ-φυσικὸ ἢ σκοπὸς - hardware - sofware ἢ ὑπερβάτης - σύστημα - ἐννοιολογία ἢ Θεὸς - φύση - συνείδηση.

Εἶναι βασικὸ δηλ. νὰ ἀποδοθεῖ ἡ σχέση στὶς πραγματικές της διαστάσεις: γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀνα-γνώριση ἀπ' τὴν μιὰ καὶ ἀναπαράσταση ἀπ' τὴν ἄλλη γίνονται οἱ βασικοὶ παράγοντες στὴν ἀποκατάσταση τῆς σχέσης. Καὶ εἴπαμε τὴν γνωστικὴ ἐπιμέριση ποὺ κάνει ἡ πρώτη. Τώρα θὰ περάσουμε στὴν ἀπεικονιστικὴ ἐπιμέρηση τῆς δεύτερης.

Ἡ τέχνη μὲ τὶς γνωσιολογικὲς ὀπτικές της καὶ ἡ τεχνικὴ μὲ τὶς γνωσιολογικὲς κατασκευές της στοιχειοθετοῦν τοὺς ὅρους μιᾶς ἑρμηνευτικῆς ἀνθρώπου καὶ φύσης — βασικά, μιᾶς αὐτοερμηνευτικῆς, ποὺ αὐτοσημαντίζεται ἀπὸ τοὺς ἴδιους της τοὺς ὅρους, συναρτώντας τὴν ἀνέλιξή τους στὴν φυσικὴ ἐξέλιξη σὰν φυσιολογικὴ ἀπόληξή τους καὶ σημαντίζει ταυτόχρονα τοὺς ὅρους της, σὲ μιὰ πρόβαση ποὺ ἀρχικὰ εἶναι διαλεκτική, τὸ ἀντικείμενο, δηλ. ἀντανακλᾶται στὸ ὑποκείμενο, μέσω τῆς δομῆς, τὸ ἀσύνειδο δηλ. ἀμφιμονοτροπικὸ στάδιο καὶ κατόπιν ἔχουμε τὴν ἀντανάκλαση τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκείμενου, λειτουργώντας αὐτὸ καὶ σὰν ὑποκείμενο καὶ σὰν ἀντικείμενο. Ἡ σημαντικὴ αὐτὴ στὴν διαχρονία της ἰχνηλατεῖ τὴν πρόβαση τοῦ ὑποκείμενου, παρέχοντας ταυτόχρονα δικαιολόγηση τῆς ἔνταξης στὴν φυσικὴ πο-

ρεία ἢ καὶ ἀντίστροφα. Ἡ τέχνηση, ἔτσι, ὀντοποιεῖ παραπέρα τὸ ὑποκείμενο, τοῦ «προσθέτει» δηλ. μιὰ ἀκόμη «ὀντικὴ - σωματικὴ» διάσταση, ἐπιστεγάζοντάς την μὲ παραπέρα συνείδηση, μέσω τῆς ἰδέασης. Ἔτσι τὸ ὑποκείμενο γίνεται ἕνα «ἱστορικὸ» ὂν μὲ τὸ νὰ διασυνδεθεῖ μὲ τὸ ἀντικείμενο, ὀντοποιώντας ἔτσι τὴν διαχρονία του σὲ μιὰ ὑπερατομικὴ διάσταση, στὴν προσπάθεια νὰ τεχνικοποιήσει τὸν a priori σκοπό του μὲ τὸ νὰ τὸν «ἐπινοήσει». Ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ λοιπὸν ἐπιμερίζουν τὴν γνωσιολογικὴ σχέση ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ ἀντικείμενο καὶ ἀπ' τὰ βασικά του στοιχεῖα, μὲ σκοπὸ τὴν ἀναπαράσταση καὶ ἀνακατασκευή τους καὶ συνεκδοχικὰ τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο, μὲ ἄξονα πάντα τὴν ἀπόδοση τούτης τῆς σχέσης. Κάθε μιὰ τέχνη παίρνει ἔτσι κι ἀπὸ ἕνα στοιχεῖο τὸ ὁποῖο μπορεῖ ἀπ' τὴ φύση της νὰ τὸ ἀναπαραστήσει καὶ μ' αὐτὸ προσπαθεῖ ἀναπαριστώντας το νὰ ἀποδώσει (αἰσθητοποιώντας την φυσικὰ μόνο) καὶ τὴν ὅλη σχέση, τῆς ὁποίας ἡ ἐμπράγματη ἀναπαράσταση εἶναι συνάρτηση τῆς τελειοποίησης τοῦ τεχνικοῦ μέσου. Ἡ ζωγραφικὴ παίρνει τὴν εἰκόνα, μὲ βασικὸ στοιχεῖα τὸ χρῶμα καὶ ἀναπαριστώνταν την δίνει αἰσθητικά, αἰσθητοποιεῖ, τὴν ὁλογραμματικὴ πραγματικότητα, ἀποτυπώνοντας τὶς διαδοχικὲς τοποθετήσεις τοῦ ὑποκείμενου ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενο. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ γλυπτική, μὲ τὸν ὄγκο καὶ τὴν σμίλη. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ μουσική, μὲ τὸν ἦχο καὶ τὸ μουσικὸ ὄργανο. (Χαρακτηριστικὸς εἶναι ἐδῶ ὁ δανεισμὸς στοιχείων τῆς μιᾶς τέχνης στὴν ἄλλη κατὰ τὴν περιγραφὴ ἑνὸς ἔργου τέχνης: ὅπως τῶν μουσικῶν στοιχείων κατὰ τὴν περιγραφὴ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν χρωμάτων κλπ. ἢ εἰκαστικῶν στοιχείων, κατὰ τὴν περιγραφὴ τῆς ποιότητας τοῦ ἤχου κ.λ.π., μὲ βασικὸ σκοπὸ τὴν συνδρομὴ τῆς συμπληρωματικῆς δύναμης τῆς μιᾶς τέχνης σὲ ἄλλη, ὥστε νὰ ἐπιτευχθεῖ μιὰ ὁλογραμματικὴ ἀπεικόνιση τῆς πραγματικότητας. Βασικὰ δηλ. ἡ τέχνη

προῆλθε ἀπὸ τὴν ἀδυναμία τοῦ τεχνικοῦ μέσου νὰ πραγματώσει τὴν ἀναδύνθεση τοῦ φυσικοῦ ὁλογράμματος, δίνοντας ἔτσι λόγο ὕπαρξης ἀπὸ μέρους τῆς τέχνης. Καὶ ὅσο τὸ τεχνικὸ μέσο της τελειοποιεῖται, ὅσο δηλ. ἡ ἴδια τεχνικοποιεῖται, τόσο ἡ ἀναδύνθεση θὰ πραγματώνεται παρὰ θὰ αἰσθητοποιεῖται. Καὶ ἡ τέχνη ἀπὸ τεχνικὴ δυνάμει θὰ γίνεται τεχνικὴ ἐνεργεία. Ἡ συμπληρωματικὴ τάση τῶν τεχνῶν στὴν προσπάθεια σύνολης ἀναπαράστασης τοῦ ὁλογράμματος γίνεται φανερὴ στὸ θέατρο, μόνο ποὺ σ' αὐτὸ ἡ ὅλη ἀπεικόνιση γίνεται ἰδεατικά. ἐνῶ στὶς ἄλλες τέχνες, γίνεται αἰσθητικά. Ἐδῶ ἡ γνωσιολογικὴ σχέση συναρμόζεται μὲ τὴν ἀθροιστικὴ στοιχειοθέτηση τῶν ἄλλων τεχνῶν, σ' ἕναν χῶρο καθαρὰ ἰδεατικό, καὶ γίνεται προσπάθεια διερεύνησης τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκείμενου, ποὺ ἐνῶ στὶς προηγούμενες τέχνες ἔδινε τὴν ψυχογραφία του μέσ' ἀπὸ μιὰ συμπεριφοριογραφία τῶν τροπισμῶν του σὰν σὲ γραφικὴ παράσταση, τώρα δίνεται ἡ δυνατότητα αὐτοπαρατήρησής του, στὴν δραστιακή του καὶ ἐπαναδραστιακή του σχέση μὲ τὸ ἀντικείμενο, τὸν ἑαυτό του καὶ τ' ἄλλα ὅμοιά του. Μ' ἕνα λόγο, ὁ παρατηρητὴς γίνεται παρατηρούμενος, αὐτοπαρατηρούμενος μέσα σὲ μιὰ πρόσταση ἰδεατικῆς καθαρὰ ὑφῆς, ὅπου ἡ μικρολειτουργία τοῦ παρατηρητὴ καὶ οἱ μικροδιασυνδέσεις του μὲ τὸ ἀντικείμενο παρατήρησης, εἰκάζονται, προβάλλοντας τὴν ἐνυπάρχουσα διάπλεξη τῶν νοητικο - αἰσθητικῶν διαδικασιῶν καὶ ἀνελίξεων ποὺ κινεῖ ἡ ψυχοδομὴ τοῦ ὑποκείμενου, μέσα ἀπὸ μιὰ μακροκινησιολογία καὶ ἐπένδυση ἐξωτερικῶν τροπισμῶν ποὺ μαζὶ μὲ τὴν ἐνεργοποίηση, ποὺ προκαλοῦν τῆς ψυχοδομῆς τοῦ θεατή, συντελοῦν στὴν ἀποκατάσταση τοῦ χωροχρονικοῦ συνεχοῦς τῆς γνωσιολογικῆς σχέσης ὑποκείμενου - ἀντικείμενου, μὲ τὴν ταυτόχρονη μέθεξη τοῦ θεατή. Ἔτσι στοιχειοθετεῖται μὲ τὸ θέατρο μιὰ δυνάμει ἀναπαράσταση τῆς γνωσιολογικῆς σχέσης ὑποκείμενου - ἀντικείμενου σὲ συνάρτηση μὲ τὴν κινητοποίη-

θη τῆς ψυχοδομῆς τοῦ ὑποκείμενου, μέθα θὲ μιὰ ἰδεατικὴ ἐκμίμηθη τῆς διάθταθης τοῦ χωροχρονικοῦ θυνεχοῦς. Ὅλα τοῦτα περνοῦν θτὴν ἐνεργεία διάθταθή τους, μὲ τὸν κινηματογράφο. Σ' αὐτὸν τὸ θτοιχεῖο πραγμάτωθής τους, ἡ κίνηθη, ἀποτελεῖ ἕνα ἀπ' τὰ ἐνεργεία θτοιχεῖα του καὶ ὄντας ὁ ἴδιος, ἡ ἐντελέχεια, ἡ τεχνητικὴ θύνθεθη τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἡ ἀποτύπωθη τῆς πραγματικότητας, ὁ θκοπὸς τῶν ἄλλων τεχνῶν, ὅ,τι δηλ. οἱ ἄλλες τέχνες προθπαθοῦθαν νὰ ἀποδόθουν θτὴν προθπάθειά τους νὰ μεταφέρουν μιὰ θ τ ά θ η τοῦ ὑποκείμενου γιὰ τὸ ἀντικείμενο, ἀποτελεῖ τώρα ἐνδιάθετο θτοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου, ὁπότε τώρα ὄχι μόνο εἶναι δυνατὴ ἡ μετάδοθη τῆς θτάθης τοῦ ὑποκείμενου, ἀλλὰ καὶ τοῦ τρόπου ἐκφορᾶς της, καὶ τῆς δ ι α δ ι κ α θ ί α ς τῆς δημιουργίας της. Ὁ κινηματογράφος λοιπὸν δὲν εἶναι τέχνη ἐπειδὴ ἀποτυπώνει τὴν πραγματικότητα, ἐπειδὴ δηλ. ἐκφράζει ἐνεργεία ὅ,τι οἱ ἄλλες τέχνες ἐκφράζουν δυνάμει (καὶ ἄρα αἰθθητικά, «κατ' αἴθθηθη»), οὔτε καὶ ἐπειδὴ μέθω τῆς δυνατότητας αὐτῆς, μπορεῖ καὶ ἐκφράζει τὴν κίνηθή της, τὴν μεταβολή της, τὴν ἀλλαγή της, ἀλλὰ ἐπειδὴ μπορεῖ καὶ ἐκφράζει τὴν κίνηθη αὐτὴ τῆς πραγματικότητας ὄχι θτὸν χωροχρόνο τοῦ ἀντικείμενου ἀλλὰ θτὸ χωροχρόνο τοῦ ὑποκείμενου, περνώντας ἔτθι θὲ ἄλλο ἐπίπεδο ἀντανάκλαθης ὅπου ἀντανακλᾶται τὸ ἀντινακλῶν. Καὶ τοῦτο γίνεται μὲ τὸ θπάθιμο τοῦ πραγματικοῦ χρόνου ποὺ θτὰ πρῶτα βήματά του προθπαθοῦθε νὰ καταγράψει πιθτὰ καὶ μὲ τὸ πέραθμα θτὸ κινηματογραφικὸ χρόνο τὸ πέραθμα δηλ. ἀπὸ τὸν χρόνο τοῦ ἀντικείμενου θτὸ χρόνο τοῦ ὑποκείμενου, ἐπιτυγχάνοντας ἔτθι, ἀθύνειδα, τὴν ἀχρονοχρονικὴ λειτουργία τῆς θκέψης καὶ τὴν δόμιθη τοῦ κινηματογραφικοῦ θυνεχοῦς κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωθη τῆς θκέψης, πρᾶγμα ποὺ τὸν καθιθτᾶ ἱκανὸ νὰ ἀποβεῖ διερευνητὴς τοῦ ὑποκείμενου καὶ ἀποκαταθτήθει τὴν γνωθιολογικὴ θχέθη «τὸ ὑποκείμενο παρατηρεῖ τὸ ἀντικεί-

μενο» τόσο στὴν ἐπαναδραστική τους συνάρτηση, ὅσο καὶ στὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ ὑποκείμενου. Ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι τέχνη ἐπειδὴ ἐκφράζει πολλὴ ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ ἐπειδὴ μπορεῖ νὰ ἐκφράσει πολλὴ ὑποκειμενικὴ πραγματικότητα. Ἄλλωστε αὐτὸ ἀποτελεῖ καὶ τὴν βασικὴ προσπάθεια καὶ στὶς ἄλλες τέχνες: νὰ ἐκφραστεῖ τὸ ὑποκείμενο μέσ' ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο· τί εἶναι ὁ σουρεαλισμὸς παρὰ μιὰ τέτοια προσπάθεια ἔκφρασης περισσότερης ὑποκειμενικῆς πραγματικότητας; Εἶναι τέχνη ἐπειδὴ προσφέρεται σὲ μιὰ σύζευξη μὲ τὸ ὑποκείμενο στὴν γνωσιολόγηση τοῦ ἀντικείμενου, ποὺ γίνεται μὲ τὸ διπλὸ μοντάζ: μὲ τὸ «βλέμμα», τὴν πρώτη «ἐκλογή», τὸ πρῶτο «ἔκλεγμα» τῆς πραγματικότητας ποὺ γίνεται ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο μέσω τῆς τέχνησης, καὶ μὲ τὸ «λέγμα», τὴν δεύτερη «ἐκλογὴ» τῆς πραγματικότητας, ποὺ τὴν κάνει ὁ κινηματογράφος, μέσω τῆς ἰδέασης. Ἔτσι ὁ κινηματογράφος ἀποβαίνει καθαρὰ διερευνητὴς τῆς διαδικασίας, τῆς λειτουργίας, μὲ ὅλο τὸ πλέγμα δράσεων, ἀντιδράσεων, ἀλληλεπιδράσεων, ἐπαναδράσεων, στὴν φύση, στὴν κοινωνία καὶ στὴν σκέψη.

Εἴδαμε πῶς τὸ ὅριο τέχνης - τεχνικῆς ὅλο καὶ μικραίνει, πῶς ἡ τέχνη ὅλο καὶ περνάει στὴν τεχνική, ἡ τεχνική της δηλ. συνιστῶσα ὅλο καὶ μεγαλώνει, ἀγκαλιάζοντας ἔτσι περισσότερη πραγματικότητα καὶ ἄρα ἀποκτώντας μεγαλύτερη ἱκανότητα θεώρησης τοῦ ὑποκείμενου. Ἔτσι ἡ πλήρως ἀνανακλῶσα τὸ φυσικὸ ὁλόγραμμα τέχνη - τεχνική, ἀποβαίνει τέχνη ὄχι τοῦ ἀντικείμενου, ἀλλὰ τοῦ ὑποκείμενου. Ἡ συνείδηση τοῦ ὑποκείμενου ὄντας «περιοχὴ» ὅλων τῶν στοιχείων τοῦ ἀντικείμενου, μπορεῖ νὰ ἀνανακλασθεῖ στὸ μέσο ποὺ θὰ εἶναι κι αὐτὸ «περιοχὴ» τοῦ ἀντικείμενου καὶ ἄρα «τεχνητὸ» ἀντικείμενο τοῦ ὑποκείμενου, μὲ τὴν διαφορὰ πῶς τοῦτο τὸ τελευταῖο (τὸ τεχνητὸ) θὰ εἶναι πλήρως

ἐλεγχόμενο ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο καὶ πλήρως ἐλέγχον αὐτό. Ἡ ἄμεση ἀποκατάσταση τῆς ἐπαναδραστιακῆς σύνδεσης ὑποκείμενου - ἀντικείμενου εἶναι φανερὴ καὶ ἐφικτὴ σ' ὅλο τὸ φάσμα τῆς πολυπλοκότητάς της. Στὸ μεταίχμιο τέχνης - τεχνικῆς στὸ μεταίχμιο τεχνητικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ἀντικείμενου καὶ αἰσθητικὴ - ἰδεατικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ὑποκείμενου ἡ τηλεόραση δὲν ἔχει τίποτα νὰ ἐκφράσει αἰσθητικὰ ἀπὸ τὴν μεριὰ τοῦ ἀντικείμενου, ὅλα τὰ στοιχεῖα του μαζὶ καὶ ὁ πραγματικός του χρόνος περιέχονται σ' αὐτὴν ἐνεργεία. Ἔτσι μ' αὐτὴν ἔχουμε τὴν πλήρη ἀνταν**ά**κλαση τοῦ ἀντικείμενου, τὴν συντέλεση δηλ. τῆς ἑτεροαντανάκλασης, καὶ τὸ ἄνοιγμα τῆς αὐτοαντανάκλασης. Κι' ἀκόμα, μὲ τὴν τηλεόραση ἔχουμε τὴν πραγμάτωση τῆς αὐτοπαρατήρησης τῆς διαδικασίας τῆς συνείδησης, μιὰ συνείδηση τῆς συνείδησης, μιὰ «συν - συνείδηση», κατὰ τὴν ὁποία εἶναι δυνατὴ ἡ παρακολούθηση τῶν μικροκινήσεων τῆς λειτουργίας τῆς σκέψης, ὅπως μποροῦμε καὶ παρακολουθοῦμε τὶς μακροκινήσεις τοῦ σώματος. Ἔχουμε δηλ. τὴν περίπτωση ὅπου ἡ συνείδηση δὲν θὰ ἔχει ἁπλῶς συνείδηση τῶν πράξεών της, τῶν δράσεών της καὶ τῶν ἀποτελεσμάτων τους, ἀλλὰ καὶ τοῦ τρόπου, τῆς λειτουργίας, τῆς διαδικασίας, ποὺ προκαλοῦνται οἱ δράσεις αὐτές, ταυτόχρονη δηλ. συνείδηση τῆς πρόθασης ποὺ δημιουργεῖ τὴν συνείδηση. Ἀπὸ δῶ γίνεται φανερὴ ἡ δυνατότητα παρέμβασης στὴν διαδικασία αὐτὴ καὶ τυχὸν διόρθωσης, τροποποίησης ἢ διαμόρφωσης ὁποιουδήποτε σημείου της.

Ὅλα τοῦτα εἶναι ἐφικτὰ βέβαια σὲ σύζευξη μὲ τὸν ἑπόμενο ἀναβαθμὸ τῆς τεχνητικῆς πρόθασης, τὸν ἠλεκτρονικὸ ἐγκέφαλο ἢ τεχνεγκέφαλο ἢ τεχνικὸ συμπεραντή, ὁ ὁποῖος καὶ ἀποτελεῖ τὴν ὑλοποίηση τοῦ δεύτερου σκέλους τῆς πρόθασης τῆς αὐτοεξάντλησης τῆς μορφῆς: τῆς αὐτοαντανάκλασης τοῦ ὄντος. Μὲ τὴν τη-

λεόραση καὶ τὸν τεχνεγκέφαλο (ἡλ. ἐγκέφαλο) ἡ ἀντανάκλαση τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὴ φύση μέσω τῆς φύσης δηλ. ἡ αὐτοαντανάκλασή του, πραγματοποιεῖται ὄχι πλέον ἰδεατικὰ - αἰσθητικὰ ἀλλὰ τεχνητικά. Μὲ τὴν σύνδεση δηλ. τῆς τηλεόρασης μὲ τὸν ἀνθρώπινο ἐγκέφαλο καὶ δὲ σύζευξη μὲ τὸν τεχνεγκέφαλο, εἶναι δυνατὴ ἡ καταγραφὴ τῶν ἀλλεπάλληλων διασυνδέσεων μέσα στὸν ἀνθρώπινο ἐγκέφαλο καὶ ἡ ἄμεση προβολή τους πάνω στὸ ὀπτοσκόπιο γιὰ τὴν «συνειδητοποίηση» ἢ «συν-συνειδητοποίηση» τοῦ τρόπου διεξαγωγῆς τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ τὴν καλύτερη γνώση μέσω τοῦ τεχνεγκέφαλου τῶν διαδικασιῶν ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς σκέψης. Ἡ διαδικασία τοῦ ὄνειρου π.χ. ἔχει μιὰ τέτοια τηλεορατικὴ διάσταση μετατροπῆς τῶν φωτεινῶν κυμάτων σὲ ἠλεκτρικὰ καὶ καταγραφῆς τους σὰν τέτοια καὶ (κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ ὄνειρου) τῆς μετατροπῆς σὲ φωτεινὰ πάλι κύματα καὶ προβολῆς τους κατ' ἀμφιμονοτροπικὸ τρόπο σὰν σὲ ὀπτοσκόπιο τῆς τηλεόρασης σὲ συνάρτηση βέβαια τῶν ἐπιθυμιῶν, ἐνδιαφερόντων, φιλοδοξιῶν, συμπλεγμάτων ποὺ συνθέτουν τὴν κινητρολογία τοῦ συγκεκριμένου ἀνθρώπου καὶ ποὺ μὲ βάση αὐτὴν δημιουργοῦν τὰ πολύπλοκα συμπλέγματα μορφοτύπων μὲ ἄξονα τὴν προσωπικότητα τοῦ ἀτόμου αὐτοῦ καὶ τὴν προσπάθεια ἑρμηνείας του ἀπ' αὐτό. Μὲ τὸν τεχνεγκέφαλο δηλ. ἔχουμε ἀπὸ μέρους τοῦ ἀνθρώπου μιὰ προσπάθεια ἀνακατασκευῆς τῆς δομῆς τοῦ ἀνθρώπινου ἐγκέφαλου γιὰ τὴν καλύτερη ἀντιμετώπιση τοῦ «πολύπλοκου», τοῦ σύγχρονου αἰτήματος στὴν ἔγχρονη διάστασή του. Ὁ τεχνεγκέφαλος συνοψίζει τὴν προσπάθεια τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀποτυπώσει τὸ φυσικὸ ὁλόγραμμα στὴν ἐνεργεία του διάσταση τῆς αὐτοαντανακλαστικότητας (τοῦ ὁλογρ.) τῆς δρασιακῆς του τέχνησης τῆς ἰδεατικῆς του δράσης (τοῦ ἀνθρώπου). Ἄρα ὁ τεχνεγκέφαλος εἶναι ἡ δραστικὴ τέχνηση τῆς ἰδατικῆς δράσης τοῦ ἀνθρώπου, ἢ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ περι-

βάλλοντος, ἡ ἰδεατικοποίηση τῆς δραστιακῆς τεχνητικοποίησης, ἢ ἀπὸ τὴν μεριὰ τοῦ τεχνεγκέφαλου, ἡ ὀντοποίηση τῆς τεχνητικοποιημένης ἰδέασης τῆς ἀνθρώπινης διάστασης. Ὁ τεχνεγκέφαλος ὑλοποιεῖ τὸ πρόβλημα τῆς ἀντιμετώπισης τοῦ πολύπλοκου, ὅπως εἴπαμε, ποὺ σήμερα γίνεται ἐντονώτερο μὲ τὴν ἀνάγκη ἀντιμετώπισης πολύπλοκων καταστάσεων, πολύπλοκων δηλ. μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἐπισυμβαίνουν ταυτόχρονα σ' ὅλη τους τὴν ἀνάπτυξη καὶ ἀλληλεξάρτηση, τώρα δηλ. ποὺ μελετῶνται προβλήματα βιολογίας καὶ κοινωνίας χωρὶς προσπάθεια περιστολῆς τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐπιδρωσῶν συνιστωσῶν, ἡ μελέτη δηλ. καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ φαινόμενου ἐν εἴδει ὀργανισμοῦ δρῶντος ἐν χρόνῳ, παύει δηλ. νὰ κατατέμνεται τὸ φαινόμενο καὶ λειτουργικὰ καὶ χρονικὰ καὶ ἐξετάζεται καθ' ὕπαρξη κι ὄχι κατὰ μεθοδολογία, ἐξ ἀντικειμένου κι ὄχι ἐξ ὑποκειμένου. Ἐνῶ δηλ. μὲ τὴν τηλεόραση ἔχουμε πλήρη ἀποτύπωση τοῦ φυσικοῦ ὁλογράμματος ὁπότε δηλ. δὲν ἔχουμε τίποτα νὰ ἐκφράσουμε εἴτε αἰσθητικὰ εἴτε ἰδεατικὰ γιὰ τὴν πραγματικότητα, ἔχουμε δηλ. πλήρη τεχνητικὴ ἀποτύπωση τοῦ περιβάλλοντος καὶ αἰσθητικὴ - ἰδεατικὴ ἀποτύπωση τοῦ ὑποκείμενου, μὲ τὸν τεχνεγκέφαλο ἔχουμε μιὰ δυνάμει τεχνητικὴ ἀποτύπωση τοῦ ὑποκείμενου.

Ὁ κινηματογράφος δηλ. ἀντανακλᾶ ἐν χώρῳ τὴν φύση καὶ γιὰ τοῦτο ἐν χώρῳ τὸ σκέπτεσθαι, ἡ τηλεόραση ἀντανακλᾶ ἐν χρόνῳ τὴν φύση καὶ γιὰ τοῦτο ἐν χρόνῳ τὸ σκέπτεσθαι, ὁ τεχνεγκέφαλος ἀντανακλᾶ ἐν ὕλῃ τὴν διαδικασία αὐτὴ καὶ ταυτόχρονα ἀποτελεῖ μιὰ τεχνητικὴ ὀντοποίηση τῆς ἰδεατικῆς διάστασης τοῦ ἀνθρώπου.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Μύθος - Κινηματογράφος - Σημειολογία - ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ Αισθητικής.

## 1) ΜΥΘΟΣ

Τὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπισε τὰ τελευταῖα χρόνια ὁ κινηματογράφος εἶναι, πῶς μποροῦν οἱ ταινίες ποιότητας νὰ εἶναι, ταυτόχρονα, καὶ ἐμπορικές. Τὸ πρόβλημα αὐτό, ποὺ ἀφορᾶ τὴ σχέση μὲ τὸ κοινό, ὀξύνθηκε ἀπὸ τὴν κρίση ποὺ προκάλεσε ὁ ἀνταγωνισμὸς μὲ τὴν τηλεόραση. Κρίσεις πέρασε κι' ἄλλοτε ὁ κινηματογράφος, ὅπως τὴν καλλιτεχνικὴ τοῦ 1921 καὶ τὴν οἰκονομικὴ τοῦ 1929. Στὴν ἐποχή μας, ἡ κρίση του ἐμφανίζεται μαζὶ μὲ τὴ Νουβὲλ Βάγκ, σὰν καλλιτεχνικὴ ἐπανάσταση, μὲ στόχους: 1) τὴν κατάλυση τῆς δομῆς, 2) τὴν ἀποδιάρθρωση τῶν μέσων, 3) τὴν κατάργηση τοῦ δημιουργοῦ. Ἐκδηλώνεται, ὅπως κι ὁ σουρεαλισμὸς παλαιότερα, μὲ τὸ σύνθημα: «τέλος: τοῦ μύθου, τῆς τέχνης». Ἀλλὰ τὰ συνθήματα τοῦ «τέλους» εἶναι ἐσχατολογικά, ἑπομένως, ἐγκλείονται σ' ἕνα ἄλλο μῦθο. Στὸ βάθος, συνιστοῦν συνθήματα γιὰ μιὰ ἀνανέωση τῆς τέχνης. Χρειάζεται, γι' αὐτό, μιὰ εὐρύτερη ἐξέταση τοῦ φαινομένου «κρίση τοῦ κιν)γράφου».

Ὁ κιν)γράφος χρησιμεύει σὲ πολλοὺς τομεῖς, ἐκτὸς ἀπ' τὴν τέχνη, π.χ. στὴν ἐπιστήμη, στὴν παιδεία, στὴν ψυχολογία. Ἀποτελεῖ ἕνα πολύπλοκο φαινόμενο, ποὺ συνδέεται λειτουργικὰ μὲ πολλὲς κοινωνικὲς διαδικασίες (παραγωγή, διαφήμιση κ. ἄ.). Ἐκτελεῖ ἕνα κοινωνικὸ ρόλο πού, στὴ σημερινὴ ἐποχή, παρουσιάζει τρεῖς ὄψεις: θέαμα ψυχαγωγικό, τέχνη, βιομηχανικὴ ἐπιχείρηση. Κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος του, ἀποτελεῖ μία ἕνωση τῆς ψυχαγωγίας μὲ τὴ βιομηχανία. Εἶναι γέννημα τοῦ βιομηχανικοῦ αἰώνα, γιατὶ στηρίζεται στὴν τεχνικὴ καὶ γιατί, λόγω τοῦ μεγάλου κόστους παραγωγῆς, ἀπαιτεῖ τὴ μαζικὴ κατανάλωση. Ἐκάλυψε τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο χρόνους (χρόνος ἐργασίας — χρόνος ψυχαγωγίας) τοὺς ὁποίους διαμορφώνει ἡ τεχνολογικὴ κοινωνία, ἀντικαθιστώντας τὶς προγενέστερες μορφὲς διασκέδασης. Ἐξ ἄλλου, εἴταν ἕνα διαθέσιμο κερδο-

σκοπικὸ μέσον, ὥστε ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα πέρασε στὴν ἐπιχειρησιακὴ ἐκμετάλλευση. Τὸν ἀνέπτυξαν οἱ παραγωγοὶ τοῦ Χόλλυγουντ, ποὺ ἦσαν ἐπιχειρηματικὰ πνεύματα καὶ τὸν διεμόρφωσαν σύμφωνα μὲ τὰ ἐμπορευματικὰ κριτήρια (μαζικὴ παραγωγή, διαφήμιση, προσαρμογὴ στὰ γούστα τῶν καταναλωτῶν), καθὼς καὶ μὲ τὴ νοοτροπία τῆς μεσαίας τάξης τὴν ὁποίαν ἐκπροσωποῦσαν (ρεαλισμός, ἀξία τῆς κοινῆς γνώμης, ἀντιπνευματικότητα, καιροσκοπισμός, σεμνοτυφία). Τὸν μετέτρεψαν δὲ μέσον κοινωνικῆς αὐτορύθμισης (ἕνα μέσον ὁ' αὐτὸ εἴταν ὁ κώδικας Χαΐϋς) καὶ ἀνέστειλαν τὴν τεχνική του ἐξέλιξη. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἤχου καὶ τὸ σινεμασκὸπ ὀφείλονται σὲ οἰκονομικοὺς λόγους.

Ἡ ταινία ἀσκεῖ τὴ δύναμή της στὸ κοινὸ μὲ τὴ συγκίνηση, κατὰ δύο τρόπους: 1) μὲ τὸ θέμα, ποὺ εἶναι οἰκεῖο στὸ κοινό, καὶ μὲ τὰ κατάλληλα ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ τὸ ὑποβάλλουν. 2) μὲ τὴ μαγεία τῆς εἰκόνας. Ὁ φορμαλισμός, κάτω ἀπὸ τὸ αἴτημα τῆς ἀποστασιοποίησης, ἀποκλείει τὴν πρώτη μορφὴ τῆς συγκίνησης, ἐπειδὴ εἶναι ψυχολογικὴ καὶ ὄχι διανοητική. Τὴν ὑποταγὴ τῆς συγκίνησης στὴ διάνοια ἐπεδίωξε, χωρὶς ἐπιτυχία, ἡ ἴδια ἡ αἰσθητική. Ἱδρύοντας τὴ Σημειωτική, ὁ Μόρις ἔδειξε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἄσχετη πρὸς τὴ γνώση, γιατὶ δὲν περιέχει οὔτε χρήση οὔτε συμπεριφορά. Ἔτσι, ὑποστήριξαν ὅτι, ἐὰν ἡ τέχνη δὲν ἔχει γνώση καὶ χρήση, τοῦτο σημαίνει ὅτι ἀνήκει στὴν ὑπερ-αἰσθητὴ γνώση, στὸ μύθο. Ἀλλὰ ὁ μύθος ἀποτελεῖ ἕνα μορφότυπο, ἕνα μοντέλο σημασιῶν γιὰ τὸν κόσμο ποὺ εἶναι καὶ μοντέλο δράσης, δηλαδή, ρυθμίζει τὶς λειτουργίες τῆς κοινωνικῆς ζωῆς σὰν κίνητρο καὶ σὰν ποινή. Περιορίζει τὶς ἀποκλίσεις τῶν κοινωνικῶν δράσεων σύμφωνα μὲ ὁρισμένες σταθερὲς ἐντολές, τὶς ἀξίες, ποὺ εἶναι δοσμένες a priori, ὑπερβατικὲς καὶ μὲ κενότητα περιεχομένου. Εἶναι σύστημα παραστατικῶν μορφῶν ποὺ παρέχει τὸν τύπο ἐκτέλεσης γιὰ πολλὲς ὅμοιες κοινωνικὲς πράξεις — γι'

αὐτό, ἀρχικὰ συνδεότανε μὲ τὴν τελετουργία. Ἐπειδὴ οἱ ἀξίες - ἐντολὲς εἶναι ὑπερβατικές, ὁ μύθος ἔχει ἀναλογία πρὸς τοὺς ἄκαμπτους σερβομηχανισμούς. Ἀναπροσαρμόζεται στὶς νέες συνθῆκες, ἀλλὰ στὴ μεγάλη καμπὴ τοῦ πολιτισμοῦ διασπᾶται σὲ «τέλεση» καὶ «μύθο» — μὲ τὴν ἔννοια ποὺ δίνει στὸ δεύτερο ἡ φιλοσοφία καὶ ἡ αἰσθητική.

Στὴν ὑποδομὴ τῶν σχέσεων ποὺ συνάπτουμε μὲ τὸν κόσμο βρίσκονται οἱ ποιότητες (τέρψης καὶ ὀδύνης κ.ἄ), ποὺ περικλείουν σκοπὸ καὶ ἐκπλήρωση. Οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις καὶ δράσεις διεξάγονται μὲ τὴ βοήθεια τῶν «σημείων», τὰ ὁποῖα ἔχουν στέρεα σύνδεση μὲ τὸ νευρικὸ σύστημα καὶ δροῦν ὡς ἐρεθισμοὶ ποὺ διεγείρουν καθορισμένες ἀπαντήσεις, τὶς συμπεριφορές. Ὁ μηχανισμὸς ἐρεθισμοῦ - ἀπάντησης δὲν εἶναι ἄκαμπτος, ἀλλὰ ἐπιδέχεται κάποια πλαστικότητα, καθὼς καὶ ἐπέμβαση τοῦ κεντρικοῦ νευρικοῦ συστήματος. Τὸ κύκλωμα ἐπανάδρασης τῶν μηχανισμῶν συμπεριφορᾶς τὸ ἐκφράζει ἡ συγκίνηση, ἡ ὁποία ἀντιπροσωπεύει τὸ βαθμὸ ἐνεργείας ποὺ συσσώρευσαν ἡ μάθηση, τὰ βιώματα κι ἡ μνήμη, γιὰ τὴν ἐγγραφὴ τῶν μικροπρογραμμάτων στὴν ὑποδομὴ τοῦ ψυχισμοῦ μας. Ἀποτελεῖ τρόπο ὁδήγησης γιὰ τὴ δράση καὶ τὴ συμπεριφορά μας, γι' αὐτὸ περιέχει προθέσεις καὶ ἐπενδύει τὰ ἀντικείμενα τῆς δράσης μας μὲ ποιότητες. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀνάλυση αὐτή, ποὺ τὴν στηρίζουμε στὸ σημερινὸ ἐπίπεδο τῶν γνώσεών μας, ἡ συγκίνηση παίζει τὸ ρόλο τοῦ προσανατολισμοῦ (ἐνῶ ἡ ἀντίληψη τείνει σὲ μία ὑπέρβαση τῶν ὁρίων συμπεριφορᾶς). Στερεώνεται μὲ τὴν ἐπανάληψη καὶ ἀνάγεται στοὺς ψυχικοὺς αὐτοματισμούς, ὥστε δὲν ἐπιδέχεται ἐκκρεμότητα ἢ ἀναμονή. Ἁπλώνει μιὰ τάση γιὰ δράση καὶ κινητοποιεῖ τὸ νευρο-φυσιολογικό μας μηχανισμό, χωρὶς νὰ συνδέεται πάντα μὲ μία σαφὴ νοητικὴ παράσταση. Εἶναι τὸ πρόγραμμα ποὺ ἐξυπακούει τὴν ἐκπλήρωσή του, ἄρα, ταυτίζει τὸ σκοπὸ μὲ τὴν αἰτία. Δὲν ἀν-

ιανακλᾶ τὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ τὸ περιέχει στὶς προθέσεις της, διατηρεῖ μαζί του «μαγικοὺς» δεσμούς.

Ὅρος διέγερσης τῆς συγκίνησης εἶναι ἡ ἀναγνώριση ἑνὸς ἀντικειμένου ἢ πράξης ποὺ προβάλλεται στὴν ὀθόνη καὶ ποὺ εἶναι ἀνάλογο πρὸς ἐκεῖνο ποὺ ἐξυπακούει τὸ πρόγραμμά της. Τὸ θέαμα καὶ ἡ τέχνη ἀνήκουν στὴν πνευματικὴ σφαῖρα καὶ ἡ Λειτουργία τους συνίσταται ἀπὸ 1) τὴν ὑλικὴ παράσταση, 2) τὴν ἀντίστοιχη συνειδησιακὴ εἰκόνα καὶ 3) τὴ συγκίνηση ποὺ τὶς συνδέει. Κύριο ὑλικὸ τῆς συνείδησης εἶναι οἱ ὀπτικὲς παραστάσεις. Τὰ ἀντικείμενα, οἱ ἰδέες καὶ οἱ σχέσεις ἀνταποκρίνονται σὲ νοητικὲς εἰκόνες, οἱ ὁποῖες εἶναι ταυτόχρονα καὶ τρόποι τῆς συνείδησης. Περικλείουν τὴ στάση μας πρὸς τὰ ἀντικείμενα καὶ τὸν νόμο τῆς δομῆς των, γι' αὐτὸ εἶναι ἀόριστες. Ἔχουν ἀπριορικὸ χαρακτήρα καὶ ἐμμονὴ στὸ χρόνο κι' αὐτὸ τοὺς δίνει τὴ σφραγίδα τῆς βεβαιότητας. Προσδιορίζουν μία ὁρισμένη στάση τῆς συνείδησης, τὴν παθητική, γιατὶ ἔχουν ἀμεσότητα· συνιστοῦν τὴν εἰκονικὴ ροὴ τοῦ μυαλοῦ μας, ποὺ εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ φιλμική. Ἐπειδὴ ἀνήκει στὴν παθητικὴ συνείδηση καὶ εἶναι ἀντίθετη πρὸς τὴ λειτουργία τῆς ἀντίληψης, ἡ εἰκονικὴ ροὴ συνδέεται μὲ τὴν κιναισθητικὴ παύση καὶ μὲ τὶς χαλαρὲς καταστάσεις τοῦ ψυχισμοῦ: ὄνειρο, φαντασία, ὑπναγωγία, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἄρση τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας, ὁπότε ὁ χῶρος καὶ ὁ χρόνος γίνονται ἀπροσδιόριστοι. Ἐπὶ πλέον κατὰ τὴν εἰκονικὴ ροή, μαζὶ μὲ τὴν ἀντίληψη χαλαρώνεται καὶ ἡ διάκριση ἐγὼ / κόσμου, ὥστε ἡ εἰκόνα πλημμυρίζει μὲ ἄμεση πληρότητα τὴ συνείδηση. Κατὰ τὴν παράσταση τοῦ θεάματος, ἡ εἰκόνα μᾶς δίδεται ὡς ὁλότητα, ἐνῶ ταυτόχρονα συνεπάγεται τὸ μπδενισμὸ τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, γιατὶ χαλαρώνει τοὺς δεσμούς μας μὲ τὴν αἰσθητὴ ἀντίληψη καὶ μὲ τὸ διαφορικὸ τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας. Εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ νοητικὴ εἰκόνα γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς κοινοὺς ὅρους στοὺς ὁποίους ἐκδηλώνεται,

1) εἶναι γενικὴ καὶ ἀόριστη, 2) ἀφαιρεῖ τὸ χρόνο, 3) ἐμφανίζεται ὡς καθαυτό. Ἄρα, συνάπτει μὲ τὸ ἀντικείμενό της δεσμοὺς ἐσωτερικῆς ἀμεσότητας, μαγικούς. Τὴ βιωματικὴ ὑπόσταση καὶ τὸν πλοῦτο τῶν προθέσεών της, τὰ ἀντλεῖ ἀπὸ τὴ συγκίνηση — γι' αὐτό, ὅλες οἱ ὑπναγωγικὲς καταστάσεις ποὺ συνοδεύουν τὸ χαλαρὸ ψυχισμὸ ἐμφανίζουν συγκινησιακὴ ὑπερφόρτωση. Ὁ δεσμὸς μεταξὺ εἰκονικῆς ροῆς καὶ συγκίνησης εἶναι ἀμφίπλευρος, ἡ μία ἀνακαλεῖ τὴν ἄλλη.

Ὁ κινηματογράφος πέτυχε νὰ ἀναπαραστήσει τὴν εἰκονικὴ συνείδηση στὴν ὑπναγωγική της κατάσταση, ὡς ὄνειρο. Ἐν τούτοις, κατὰ τὴν παρακολούθηση τῆς ταινίας, ὁ ψυχισμὸς ἐπεμβαίνει δημιουργικὰ καὶ προσθέτει στὴ φιλμικὴ ροὴ τὴν αἴσθηση τῆς συνέχειας (μετείκασμα) καὶ τοῦ βάθους, δηλαδή, τὴν πλουτίζει μὲ πραγματικότητα. Ἐξ ἄλλου, ἡ φωτογραφία στὴν ὁποίαν στηρίζεται ἡ ταινία, περικλείει τὴν ταύτιση ἑνὸς παρελθόντος, τοῦ εἰδώλου, μὲ ἕνα ἄμεσο παρόν, προσπαθώντας νὰ μεταδώσει στὸ πρῶτο τὴ βιωματικότητα τοῦ δεύτερου. Ἐκμηδενίζοντας ἔτσι τὴν μεταξύ τους ἀπόσταση, χωρὶς νὰ πετύχει τὴν ποθούμενη ταύτισή του, προκαλεῖ ἕνα ἀμφίβολο μίγμα ὀδύνης καὶ μαγείας. Ἡ φιλμικὴ ροὴ περιέχει τὰ στοιχεῖα αὐτὰ τῆς φωτογραφίας, μαζὶ μὲ τὴν ἐπίφαση τοῦ reel, ἑπομένως, ἀντιστοιχεῖ στὴν εἰκονικὴ ροὴ τῆς καθημερινότητας. Τὰ κοινά τους στοιχεῖα εἶναι: 1) ἡ ἰδιότητα νὰ μετακινοῦνται πρὸς τὴν ἀφαίρεση, 2) ἡ προσήλωση τῆς προσοχῆς ποὺ τὶς κάνει νὰ γίνονται ἄμεση παρουσία καὶ 3) ἡ ἐλεύθερη ἀναδύνθεση χώρου - χρόνου - αἰτίας, ποὺ τὴν ἐκτελεῖ στὴ μὲν ταινία τὸ μοντὰζ στὸ δὲ μυαλὸ ἡ φαντασία. Ὁ κινηματογράφος, λοιπόν, διαθέτει τὴν ἀμεσότητα τῆς ὀπτικῆς εἰκόνας καὶ ἀσκεῖ ἰσχυρότερη ὑποβολὴ ἀπὸ τὶς ἄλλες τέχνες. Ἐπὶ πλέον, περικλίει τὴν πραγματικὴ διάρκεια τῶν πραγμάτων, ἄρα, διαθέτει κάτι ἀντίθετο πρὸς τὴν τέχνη, τὸ ἐπίκαιρο. Εἶναι μία ἀντιφατικότητα.

Ἡ «μαγεία τῆς εἰκόνας» ἐκφράζει τὴ συγκίνηση ὡς πρὸς τὸ ἀντικείμενο ποὺ εἰκονίζει ἡ ταινία. Ἀσκεῖ ἕλξη στὸ κοινὸ μὲ τὰ ἑξῆς μέσα: 1) Τὴν αἴθουσα, ποὺ χαλαρώνει τὸ κιναισθητικὸ σύστημα καὶ τοὺς ὅρους τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας, ἀπομονώνει τὸ θεατὴ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο τυλίγοντάς τον στὸ σκοτάδι καὶ στὴ σιωπή, καὶ γενικά, προετοιμάζει τὶς ἀναγκαῖες συνθῆκες ὥστε ἡ εἰκόνα τῆς ὀθόνης νὰ γίνει ἕνας κόσμος καθαυτὸς κι ὄχι ἕνα «πρᾶγμα στὸ βάθος τοῦ κόσμου». 2) Τὴν ταινία, ποὺ συνιστᾶ μία ροὴ ἀντίστοιχη πρὸς τὴν εἰκονικὴ ροὴ τῆς παθητικῆς συνείδησης καὶ ἐπενδύει τὴ ροὴ αὐτὴ μὲ μυθικὸ περιεχόμενο καὶ συμβολικὰ μέσα ἔκφρασης. 3) Τὴν κατάσταση ἀσφαλοῦς μόνωσης καὶ ἀναμονῆς ποὺ ἐπιβάλλει στὸν θεατῆ καὶ ποὺ τὸν κάνουν νὰ θεᾶται ἀντὶ νὰ τελεῖ, δηλαδή, τὸν κάνουν νὰ περνᾶ ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία. 4) Τὴ μυθοποίηση ποὺ ἐκτελεῖ κατὰ προέκταση, ἔξω ἀπὸ τὸν κιν) γράφο, μὲ τὴ δημιουργία τῆς βεντέτας, τὴ διαφήμιση, τὸν τύπο, τὰ αὐτόγραφα, τὶς λέσχες ἀστέρων, τὰ φεστιβάλ, τὴν ἴδια τὴν ἐκθαμβωτικὴ πρόσοψη τοῦ σινεμά. Ἔτσι, προσφέρει μέσα στὴν αἴθουσα μοντέλα συμπεριφορᾶς ποὺ φροντίζει νὰ λειτουργοῦν κι' ἔξω ἀπ' αὐτήν, μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας.

Τὸ πρῶτο στάδιο, αὐτὸ τοῦ «ἐπιστημονικοῦ πυρετοῦ» ὅπου ἀνήκει ἡ προϊστορία καὶ ἡ γέννηση τοῦ κιν) γράφου, σταματᾶ μαζὶ μὲ τὴν τεχνικὴ ἐξέλιξή του, στὰ 1896. Ἀκολουθεῖ τὸ στάδιο τοῦ «παιχνιδιοῦ», κατὰ τὸ ὁποῖον ἡ τέχνη παραμένει διαθέσιμη στὴ διασκέδαση τοῦ ἀξιοπερίεργου. Ὑπαίθριοι κινηματογραφιστὲς γυρίζουν καὶ προβάλλουν ταυτόχρονα ταινίες ἐκ τοῦ φυσικοῦ, ἐπίκαιρα καὶ περίεργα, σὲ αἴθουσες καφενείων. Τὸ στάδιο αὐτὸ τείνει νὰ υἱοθετήσει τὴν κωμωδία καὶ τὰ θέματα τοῦ βωντβίλ. Τὸ τρίτο στάδιο, ποὺ ἀρχίζει στὰ 1900, μεταφέρει στὴν ὀθόνη ὁριστικὰ τὸ λαϊκὸ καὶ πανηγυριώτικο θέαμα, ὑποκαθιστώντας τὶς ὑπάρχουσες μορφὲς

θεάματος. Ἠθοποιοὶ καὶ κοινὸ στρατολογοῦνται ἀπὸ τὸ τσίρκο, τὸ μιούζικαλ καὶ τὸ καφὲ - καμπαρέ. Ὁ Μελιές, ποὺ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ντεκὸρ καὶ τῶν τρὺκ ἀντικατέστησε τὸ ἐπίκαιρο μὲ τὴ φαντασία καὶ εἰσήγαγε τὸ μαγικό, θεωρεῖται ἱδρυτὴς τῆς σκηνοθεσίας. Ἀπὸ τὸ μαγικὸ ξεκίνησε τὸ 1901 καὶ ἡ ἀγγλικὴ σχολὴ τοῦ Μπράϊτον, ἀλλὰ ἀντικατέστησε τὸ τεχνητὸ ντεκὸρ μὲ φυσικό, πράγμα ποὺ σχεδὸν ἀμέσως ἔκανε ὁ Πόρτερ στὴν Ἀμερική. Στὸ ἑξῆς, ἡ νέα ἐφεύρεση, ἀπὸ ἀνταγωνιστὴς τοῦ τύπου γίνεται ἀνταγωνιστὴς τῆς τέχνης. Ἡ ἱστορία της δὲν θὰ καθορίζεται πλέον ἀπὸ τὴν τεχνική, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μορφὴ καὶ τοὺς αἰσθητικοὺς κανόνες.

Ἡ φιλμικὴ ροὴ συντονίζει τὸ εἰκονικὸ μοντέλο τῆς συνείδησης μὲ τὸ μοντέλο - μύθο ποὺ περιέχει στὶς σημασίες της ἡ ταινία. Στὸν συντονισμὸ αὐτὸν ἐπεμβαίνει ἡ συγκίνηση, ποὺ πλουτίζει τὸ μοντέλο τῆς ταινίας μὲ προθέσεις καὶ ἐκπλήρωση ὥστε τὸ κάνει «μαγικό». Γενικά, τὸ θέαμα χαρακτηρίζεται ἀπὸ μία ἀοριστία βάθους, ποὺ εἶναι συμβολική, ὅπως τὸ σκίτσο, καὶ τὴν ὁποίαν συμπληρώνει συγκινησιακὰ μὲ ποιότητες καὶ μὲ προθέσεις ὁ θεατής, βάσει τῶν δεδομένων τῆς προσωπικῆς του συνείδησης. Ἑπομένως, τὸ θέαμα εἶναι ἕνα παραστατικὸ πλαίσιο ποὺ περιέχει: 1) ἀφαίρεση τοῦ διαφορικοῦ τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας, 2) συμβολικὴ γενίκευση, 3) αὐτοματικὴ λειτουργία καὶ ἀναπότρεπτο τοῦ κόσμου, 4) ἐπιβολὴ τοῦ μονοσήμαντου καὶ τοῦ θαυμαστοῦ. Τὸ πλαίσιο αὐτὸ εἶναι ὁ Μύθος. Κάθε πολιτιστικὴ περίοδος ἔχει τὴ δική της μυθολογία, ἑπομένως, ἡ δομὴ τοῦ μύθου μεταβάλλεται. Πάντως, στὶς μεταγενέστερες σχετικὰ μορφές του διακρίνουμε τοὺς ἑξῆς βασικοὺς τύπους: 1) Τὸν φανταστικὸ ἢ δραματικό, ποὺ ἔχει δυϊστικὴ μορφὴ καὶ προμηθεϊκὸ περιεχόμενο, διαποτισμένο ἀπὸ τὸ μανιχεϊσμὸ καλοῦ / κακοῦ· προβάλλει τὶς ἀτομικὲς ἀξίες δράσης. 2) Τὸν θαυμαστὸ ἢ εἰκονικό, ποὺ περικλείει ὑποταγὴ στὸ ὑπερβατικό, γι' αὐτό, ἔχει ὁλοποιητικὸ χα-

ρακτήρα, χωρὶς ἀτομικὲς ἀντιθέσεις. Προβάλλει τὶς συλλογικὲς ἀξίες κοινωνικῆς ἔνταξης, μὲ συμβολικὴ ἀφαίρεση, καὶ ἔχει χαρακτήρα θεολογικό. 3) Τὸν παρωδιακὸ ἢ ὀργιαστικὸ μύθο Μπουρλέσκ), ποὺ ἀποτελεῖ ἔκπτωση τῶν προηγουμένων. Ἡ δομικὴ ἀνάλυσή τους γίνεται: 1) κατὰ τὰ μορφήματα ἥρωα - λειτουργίας, ποὺ ἐκφράζουν ρόλους ζωῆς· οἱ ρόλοι εἶναι ἀντιθετικοὶ στὸ φανταστικό, ὁλοποιητικοὶ στὸ θαυμαστὸ καὶ μηχανικοὶ στὸ μπουρλέσκ, 2) κατὰ τὴ σχέση τῆς γενικῆς ἰδέας πρὸς τὴν ὑλικὴ παράσταση, δηλαδὴ τὴ σχέση σημαίνοντος / σημαινομένου, ἡ ὁποία διασπᾶται στὰ μορφήματα.

Ἂν καὶ τὰ εἴδη αὐτὰ σπάνια ἐμφανίζονται ἀμιγῆ, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ τὰ ἀναλύσουμε στὶς ταινίες. Ὁ μύθος τοῦ φανταστικοῦ βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὸ λαϊκὸ μύθο καὶ στὸ μαγικό, γιατὶ ἐκφράζει τὶς ὑπερβατικὲς δυνάμεις τοῦ καλοῦ - κακοῦ μὲ σχέσεις τοῦ φυσικοῦ κόσμου: ὡραῖο / ἄσχημο, ἄνθρωπος / ζῶο, λόγος / ἔνστικτο, ψυχὴ / μηχανὴ κ.ἄ., ποὺ ἡ γενική τους μορφὴ εἶναι τοῦ τύπου φυσιολογικὸ / τερατῶδες. Οἱ ἥρωες - τέρατα εἶναι μᾶλλον σύγχρονοι καὶ προέρχονται εἴτε ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα (Δράκουλας, βαμπὶρ) εἴτε ἀπὸ τὸ δυτικὸ πολιτισμό, τὴ χειρουργικὴ (Φραγκενστάϊν), τὴ βιοχημεία (Δρ. Τζέκυλ), τὴν ἠλεκτρολογία (Μαρία τῆς «Μητρόπολης», Λάνγκ) κ.ἄ. Συνιστοῦν μία τέλεση ἐξορκισμοῦ στὴν ἀντίθεση καθαρὸ / μιασματικό. Γι' αὐτό, ἡ τυπικὴ δομή τους εἶναι: Παγιωμένη τάξη τοῦ κόσμου - δραματικὴ εἰσβολὴ τοῦ τέρατος - αἰφνιδιασμὸς τῆς τάξης τοῦ κόσμου - μιασματικὴ δράση τοῦ τέρατος καὶ ἐπιδημικὴ διάδοση τοῦ κακοῦ - πάλη μεταξὺ τῶν δύο τάξεων - δοκιμασία κι' αἰφνίδια ἐκμηδένιση τῆς τάξης τοῦ κακοῦ. Οἱ ταινίες τοῦ φανταστικοῦ ἀντιστοιχοῦν στὴν κλειστὴ ἰδεολογία καὶ στὸν πεσιμισμὸ τῆς μεσαίας τάξης, γι' αὐτό, ἀκμάζουν σὲ περιόδους κρίσης (Γερμανία 1924, Η.Π.Α. 1929) καί, συχνά, ἐνσαρκώνουν στὸ τέρας τοὺς ἐξώβλητους τῆς κοινωνίας μας

καλλιτέχνες («Κερένιες μάσκες»), ρομαντικούς («Φάντασμα τῆς Ὄπερας») κ.ἄ. Λειτουργοῦν ὡς ἐξορκισμοί, ἀλλὰ καὶ ὡς ὁμοιοστατικοὶ ρυθμιστές, ὅπως ἡ Μοίρα στοὺς ἀρχαίους. Ὅταν ἀπαλειφεῖ τὸ σημαινόμενο καλοῦ/κακοῦ τῶν μορφημάτων, ἐπικρατοῦν τὰ μορφικὰ στοιχεῖα τῆς ἱερατικῆς τέλεσης (γερμανικὸς ἐξπρεσιονισμὸς) καὶ ὁ περιορισμὸς στὴ διαδικασία τῆς ἀναμονῆς (ταινίες συσπάνς). Ἡ διαδικασία τῆς ἀναμονῆς πηγάζει ἀπὸ τὸ αὐθαίρετο τῆς μεταμόρφωσης καὶ ὑποδηλώνει τὴν καταγωγὴ τοῦ μύθου ἀπὸ τὴν τέλεση τῆς Μύησης. Μία ἄλλη μορφὴ ἐξέλιξης τοῦ φανταστικοῦ, οἱ ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας ποὺ ταυτίζουν τὸ τέρας μὲ τὴν ἐφεύρεση, βεβαιώνουν τὸν ἀντιδραστικὸ χαρακτήρα του. Γι' αὐτό, ἀπέτυχαν οἱ προσπάθειες νὰ συμβολίζουν μ' αὐτὸν τὴν ἀντίθεση: σύστημα / ἐπανάσταση («καὶ οἱ νάνοι ξεκίνησαν μικροὶ» Χέρτσογκ).

Στὸ μπουρλέσκ προέχει ὁ μηχανισμὸς τῆς τέλεσης, ὡς αὐτοτελὲς καὶ καθαρὸ παιχνίδι ποὺ ἀποκλείει τὴν ἠθικὴ πράξη. Ἐνῶ ἡ παρωδία σημαίνει τὴν ἔκπτωση τῆς ἀξίας, τὸ μπουρλέσκ σημαίνει τὴν ἔκπτωση τοῦ ἀνθρώπου σὲ ἀντικείμενο, μεταμορφώνοντας τὸ θαυμαστὸ τοῦ μύθου σὲ λάθος καὶ τὴν ἀναπότρεπτη λειτουργία τοῦ κόσμου σὲ αὐτοματικὴ ἀλύσωση τυχαίων. Ἀποτελεῖ τὴν πρώτη, χρονολογικά, διαμόρφωση κινηματογραφικοῦ εἴδους γιατὶ εἶναι προέκταση τοῦ τσίρκου καὶ ξεκινᾶ ἀπὸ τὶς μεσαιωνικὲς ρίζες τῆς τεχνολογικῆς κοινωνίας, ἀπὸ τὸ ὄνειρο τῆς ἐπιτειδιότητας τῶν χειρισμῶν καὶ ἀπὸ τὸν ζογκλὲρ - ἀκροβάτη. Ταυτίζοντας τὸν ἄνθρωπο μὲ τὴ μηχανή, ὑποβάλλει μία ἀξία, τὸ μηχανικὸ θρίαμβο, ἀλλὰ καὶ μία ἀπαξία, τὴν ἔκπτωση τοῦ ἀνθρώπου. Ξεκινὰ ἀνάμικτα μὲ τὸ θαυμαστό, ὡς παρωδία (γαλλικὸ μπουρλέσκ, Μὰκ Σέννετ), περνᾶ στὴν περίοδο τῆς συσσώρευσης τῶν τυχαίων καὶ τῆς καταδίωξης (ἀμερικάνικο μπουρλέσκ, Μπάστερ Κῆτον, Μπὲν Τάρπιν) καὶ καταλήγει στὴ ρυθμικὴ ἀνάδειξη τῶν κι-

νήσεων (Πουΐτ). Οἱ ἥρωές του εἶναι κλόουν, ἀνερωτικοί, καὶ ἀφελεῖς ἢ κρετίνοι, ἀλλὰ μ' ἕνα σῶμα ποὺ ἔχει ἀστείρευτες μηχανικὲς δυνατότητες· εἶναι μηχανοποιημένα ὄντα ποὺ ζοῦν σ' ἕνα σύμπαν ἐμψυχωμένων μηχανῶν καὶ ἀντικειμένων. Τὸ μπουρλέσκ διέπεται, ὅπως καὶ τὸ φανταστικό ἀπὸ τὸν νατουραλισμό. Ἡ δομή του εἶναι: ὁ κόσμος ὡς ὀργάνωση θεσμῶν — ὁ ἥρωας εἰσβάλλει μαζὶ μ' ἕνα κόσμο ἄκαμπτων μηχανισμῶν — ἀλλὰ εἶναι ἕνας ξεπεσμένος θαυματοποιὸς ποὺ δὲν ἐλέγχει τὸν κόσμο του — ἀπὸ κάποιο λάθος του οἱ δύο τάξεις, θεσμῶν καὶ μηχανισμῶν, συγκρούονται — ἐπιδημικὴ συσσώρευση τῶν μηχανισμῶν, ἐμψύχωση τῶν ἀντικειμένων καὶ καταδίωξη μέχρι τὴν ὁλικὴ καταστροφή. Ὅπως καὶ στὸ φανταστικό, ἡ ἀπειλὴ τῶν ἀντικειμένων περιέχει καὶ τὴν αὐτοτιμωρία της, μόνο ποὺ ἡ πλοκὴ εἶναι ἀσυνεχής, ἔρμαιο τῆς τύχης. Ἀντίθετα, στὴν τραγωδία, ἡ ποινὴ βρίσκεται μέσα στὴν ἴδια τὴ λογικὴ τῶν πραγμάτων. Ὁ Τσάρλυ Τσάπλιν μετατρέπει τὸ μπουρλέσκ στὴ δομὴ τοῦ κλασικοῦ μύθου, τὸ μετατρέπει σὲ ἐξιλαστικὴ λειτουργία μὲ ἀποδιοπομπαῖο τράγο τὸν κωμικὸ ἥρωα πού, γι' αὐτό, γίνεται μαζὶ καὶ τραγικός.

Τὸ θαυμαστὸ καταργεῖ τὴν διαδικασία τῆς τέλεσης. Ἀντικαθιστᾶ τὴν πλοκὴ μὲ τὴν περιγραφὴ καὶ τὴ συνειρμικὴ σύνταξη καὶ περιορίζεται στὴν εἰκονογραφία τῆς τέλεσης. Ἐκεῖνο ποὺ προέχει εἶναι ἡ ἐκπλήρωση τῆς ἰδέας, ὁ ἐξουρανισμὸς ποὺ διαγράφεται πέρα ἀπὸ τὴν πλοκή. Προβάλλει τὸ ἀκλόνητο τῆς εἰκόνας καὶ τὴν αἰωνιότητα τοῦ ρυθμοῦ. Δείχνει τὴ ζωγραφικὴ τελειότητα τοῦ κόσμου, τὸ θαῦμα καὶ τὴν ἁρμονία του μεταφερμένη στὸ μυθικό. Οἱ ἥρωές του ἀγνοοῦν τὸ φόβο. Στὸ θαυμαστὸ ἀνήκουν οἱ ψευδοϊστορικὲς ταινίες, οἱ θρησκευτικές, οἱ ἐξωτικὲς καὶ τὸ ὑπερθέαμα. Μικτὰ εἴδη εἶναι οἱ ταινίες βουλεβάρτου, τὸ μελὸ καὶ τὰ μουσικοχορευτικά. Τὸ φανταστικὸ καὶ τὸ θαυμαστὸ περνοῦν

στὸ στάδιο παρακμῆς, ὡς παρωδίες, τὸ πρῶτο, μεταφέροντας τὴ φρίκη ἀπὸ τὴν πλοκὴ στὴν εἰκόνα καὶ τὸ δεύτερο, ὑπερβάλλοντας τὸν ἀναχρονισμό. Παρωδία τοῦ μπουρλέσκ εἶναι τὸ μπουφονικό, ἡ ἐμμονὴ στὸ λάθος - γκάφα.

Ὁ κινηματογράφος ἔγινε μέσον ἔκφρασης τοῦ βιομηχανικοῦ αἰώνα ἀναπτύσσοντας τὴ μυθολογία τοῦ αἰώνα μὲ τὸ σήριαλ. 1) Ἐνῶ τὰ τρία παραπάνω εἴδη μύθου, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ λαϊκὸ σινεμά, στηρίχθηκαν στὰ φωτογραφικὰ μέσα (τρύκ, ντεκόρ, ἐφφὲ κ.ἄ.), τὸ σήριαλ χρησιμοποίησε ἐκφραστικὰ τὶς δυνατότητες ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα τεχνικά του μέσα (κίνηση, δράση, διάσπαση τοῦ χώρου). 2) Ἐνῶ τὸ φανταστικὸ προβάλλει τὴν ἀντίθεση καλοῦ / κακοῦ, τὸ σήριαλ ἐκφράζει τὴν ἐκμηδένιση αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης ἀπὸ τὸ βιομηχανικὸ πολιτισμό. 3) Ἀντὶ τοῦ ἐξωπραγματικοῦ θαυμαστοῦ, τὸ σήριαλ στρέφεται στὴ ρεαλιστικὴ ἀληθοφάνεια. Ἔτσι, διατηρεῖ τὸ δραματικὸ πυρήνα τοῦ φανταστικοῦ, ἀλλὰ κατανέμει τὰ κατακόρυφα μορφήματά του σὲ ὁριζόντιο δίκτυο, μετατρέπει τὴ δομικὴ ὀργάνωση σὲ μετωνυμικὴ σύνταξη, σὲ ἀτελεύτητη πλοκή. Ἀποτελεῖ σειρὰ ἐπεισοδίων ποὺ συρράπτονται ἐπ' ἄπειρον. Παράλληλα ὁ ἥρωας χάνει τὴν ἠθική του ἀξία καὶ τὸ μόρφημα ἀντιστρέφεται ἀπὸ τὸν τύπο ἥρωας - δράση στὸν τύπο δράση - ἥρωας. Ἔτσι τὸ σήριαλ μεταφέρει τὸ λαϊκὸ ρομάτζο ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα στὸν κιν)γράφο. Μαζὶ μὲ τὴν πλοκή, μεταβάλλει καὶ τὰ σημαίνοντα· ὁ διάκοσμος μπαρόκ, τὸ σκοτάδι, ὁ πύργος, ἡ φύση κ.τ.τ. ἀντικαθίστανται ἀπὸ τὸ σύγχρονο σκηνικὸ τῆς μεγαλούπολης: ὑπόνομοι, στέγες, ντεπό, μπάρ, αὐτοκίνητα, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴ μυθολογία της. Στὴ δημιουργία τοῦ σήριαλ πρωτεργάτες ὑπῆρξαν ὁ Φεγιὰντ καὶ τὸ ἀμερικάνικο περιπετειῶδες. Ἥρωές του ἦσαν ὁ Ταρζάν, ὁ Φαντομᾶς, ὁ Ζορό, ὁ Σούπερμαν κ.ἄ. Μαζὶ μὲ τὴ δημιουργία τοῦ καθαυτὸ κιν)γραφικοῦ μύθου τοῦ λαϊκοῦ ρεα-

λισμοῦ, τὸ σήριαλ συνέβαλε νὰ κλέψει ἡ ὀθόνη τὸ μυθιστόρημα. Τὴ μετάπτωση πρὸς τὸ ρεαλισμὸ τὴ συναντοῦμε στὸ εἶδος τῶν ἐρωτικῶν ταινιῶν, ὅπου ὁ μανιχεϊσμὸς σάρκας / ψυχῆς, ἡ αὐτοτιμωρία καὶ τὰ σημαίνοντα τῶν τελετουργικῶν κινήσεων σαγήνης τῆς βαμπὶρ μετατοπίζονται στὸ γήϊνο σὲξ ἀπὸλ τῆς πιν-απ γκὲρλ καὶ στὰ σημαίνοντα ποὺ διακοσμοῦν τὴν εὔπορη ζωὴ τῆς στάρ. Στὶς «Βαμπὶρ» (Φεγιὰντ) τὸ θέλγητρο τοῦ τέρατος - σὲξ ἔχει μετατραπεῖ σὲ μηχανισμὸ ἴντριγκας.

Μὲ τὸ ρεαλισμὸ ὁ κιν)γράφος ἐξέφρασε τὴ σύγχρονη μυθολογία καὶ ταυτόχρονα, μεταμορφώθηκε ἀπὸ λαϊκὸ θέαμα σὲ τέχνη. Κινηματογραφιστὲς καὶ θεωρητικοὶ διακήρυξαν ὅτι ἡ νέα τέχνη συνδέεται ἀπὸ τὴ φύση της μὲ τὸ ρεαλισμό. Πολλὲς ἑρμηνεῖες ἔχουν δοθεῖ στὸ ρεαλισμό, ποὺ εἶναι ἀντιφατικὲς καὶ ἄσχετες πρὸς τὴν ἀντικειμενικότητα. Οἱ περισσότερες μορφὲς τέχνης παρουσιάζονται ὡς ἀδιάλειπτη ἀνάδυση ρεαλισμοῦ. Ἄρα, ρεαλισμὸς εἶναι τὸ γενικὸ πνεῦμα ποὺ συνοδεύει τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία καὶ συγχέεται 1) μὲ τὴν τέχνη, 2) μὲ τὴν ἀληθοφάνεια. Αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε ἀληθοφανὲς ἐκπροσωπεῖ κυρίως τὸ πνεῦμα τῆς κοινῆς γνώμης καὶ εἶναι συμβατικὸ γιατὶ συνδέεται μὲ τὶς ἑκάστοτε συνήθειες. Ἀπὸ τὴν πρακτικὴ πλευρά, τὸ πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ εἴταν πρόβλημα τῆς συνάντησης τῆς τέχνης μὲ τὴν παραγωγή. Ὡς ἀληθοφάνεια, ἐκφράζει τὰ ἰδανικὰ τῆς μεσαίας τάξης: πίστη στὴν ἐπίγεια εὐμάρεια, φόβο τοῦ θανάτου καὶ ἀπαλοιφὴ τῆς θυσίας, ὑλικὴ ἀποτίμηση τῶν ἠθικῶν ἀξιῶν ὡς ἀξιῶν χρήσης, χάπυ ἔντ καὶ ἠθικὴ δικαίωση.

## 2) ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ τεχνολογία εἶναι συνεχὴς αὔξηση τῆς ἐνσωμάτωσης πληροφοριῶν στὰ φυσικὰ ὑλικὰ καί, γι' αὐτό, ἐξυπηρετεῖ τὶς δύο βασικὲς λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ἐπέμβαση στὴ φύση καὶ τὴν ἐπικοινωνία. Ὡς τεχνολογικὴ ἐφεύρεση, ὁ κιν)γράφος συμβάλλει στὴν ἐπικοινωνία. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων ποὺ ἔχει ἡ τέχνη μὲ τὸν κιν)γράφο καὶ μὲ τὴν ἐπικοινωνία. Ὁ κιν)γράφος δὲν εἶναι ἀπαραίτητα τέχνη οὔτε ἡ τέχνη εἶναι κάτι τὸ ἔμφυτο στὸν ἄνθρωπο, ἀφοῦ ὑπῆρξαν κοινωνίες χωρὶς τέχνη, ὅπως ἡ Σπάρτη. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, ἡ τέχνη ἀνήκει στὴ σφαίρα τῆς παιδαγωγικῆς. Ὅλος ὁ διαφωτισμός, ἀπὸ τὸν Bacon μέχρι τὸν Hume, ἀμφισβητεῖ τὴν τέχνη ἐπειδὴ συνδέεται μὲ τὴ συγκίνηση καὶ δὲν προσφέρει σαφεῖς ἔννοιες. Στὸ βάθος, κατεδίκαζε τὸ φολκλορικὸ θέαμα καὶ προσπάθησε νὰ θεμελιώσει τὴν τέχνη στὸν λόγο (Λέσσινγκ). Ὁ Baumgarten ἱδρύει τὴν ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς ὡς ἀμάγαλμα τῆς γνώσης μὲ τὸ συναίσθημα. Ἀλλὰ μία τέτοια ἀντίληψη θέτει ἐξ ἀρχῆς τὸ δυϊσμὸ καὶ ἀνάγει στὴν πλατωνικὴ θεωρία τῆς ἀναγνώρισης: μέσ' ἀπ' τὸ αἰσθητὸ ἔργο τέχνης ἀναγνωρίζουμε τὴν ὑπεραισθητὴ ἰδέα. Ἐξ ἄλλου, διατηρεῖ τὴν ἀντίφαση γνώσης / φαντασίας, λόγου / συγκίνησης, ὑπερβατικοῦ / ὑλικοῦ. Σ' αὐτὴν προστέθηκαν κι ἄλλες ἀντιφάσεις: 1) ἀδυνατεῖ νὰ θεμελιώσει δικά της φιλοσοφικὰ κριτήρια καὶ παραπαίει μεταξὺ γνώσης καὶ ἠθικῆς. 2) σημαίνει τὴν ἑνότητα τοῦ ἐμπειρικοῦ διαφορικοῦ σὲ ὁλότητα ἰδέας, ἐνῶ ἐκφράζεται πάντα μέσ' ἀπὸ τὸ διαφορικὸ αὐτό, 3) ἐπεξεργάζεται τὴ μορφικὴ διατύπωση τοῦ τέλειου, ἐνῶ ἀλλάζει συνεχῶς τὶς μορφές της, 4) ἐξυπακούει τὸ ἰδεατὸ καὶ τὸ λόγο, ἐνῶ ἐδράζεται σὲ βιολογικὲς ἀρχὲς (ἔνστικτο, ταλέντο, libido, μίμηση, παιχνίδι), 5) διεξάγει τὴ λειτουργία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου μέσω τῆς θέασης (ἀρχὴ τοῦ ἐγὼ / μὴ ἐγώ), ἐνῶ τὴν ἐξηγεῖ μὲ τὴν παρεμβολὴ τῆς συγκίνησης (ἀρχὴ

τῆς συμμετοχῆς). Ὁ ρομαντισμὸς ἔδωσε τὸ βάρος στὴ συγκίνηση, μετατρέποντας τὸν ἴδιο τὸν ὁρισμὸ τῆς αἰσθητικῆς, ὡς λόγο - συγκίνηση, σὲ σκάνδαλο. Οἱ νεώτεροι θεωρητικοὶ τοῦ κιν(γράφου (Ἀϊζενστάϊν, Μορέν, Μπαζὲν) ἀναγκάσθηκαν νὰ συνδέσουν τὶς δύο ἀρχές, τῆς θέασης - ἀναγνώρισης καὶ τῆς συμμετοχῆς, κάτω ἀπὸ τὸν κοινὸ ὅρο τῆς μαγείας. Ὑποστήριξαν ὅτι ἡ μαγεία ἀποτελεῖ πρωταρχικὸ συστατικὸ τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα εἶναι ἕνας ἀσαφὴς ὅρος μὲ τὸν ὁποῖον ὑποδηλώνουμε ποικίλα φαινόμενα, κοινωνικὰ ἢ ψυχολογικά. Ὅταν ἑρμηνεύουν τὴν τέχνη, ὡς μαγεία, βεβαιώνουν ὅτι ἀποτελεῖ, ὅπως ἄλλοτε ὁ μύθος καὶ τὸ θέαμα, ἕνα ρυθμιστικὸ μηχανισμὸ τῆς κοινωνίας, ὅπου ἡ συγκίνηση παίζει τὸ ρόλο τῆς ἐπανάδρασης. Τὴν θεωροῦν ἀξία καί, γι' αὐτό, τὴν χαρακτηρίζουν αὐτόνομη καὶ αἰώνια. Ὅπως τὴν ξέρουμε σήμερα, ὡς «μεγάλη τέχνη», ἀποτελεῖ προϊὸν τοῦ ἀστικοῦ πολιτισμοῦ. Σ' ὅλους τοὺς ἄλλους πολιτισμούς, ἡ τέχνη εἶναι ἐξηρτημένο κοινωνικὸ φαινόμενο, εἶναι μνημειακή, λατρευτική, παιδαγωγική, λαϊκή, δηλαδὴ ἔχει δεσμὸ μὲ κάποια χρήση, ὑλικὴ ἢ πολιτιστική. Στὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα ὑπῆρξε παραστική; οἱ καλλιτέχνες ὑπηρετοῦσαν τοὺς ἡγεμόνες. Ἡ μεγάλη τέχνη εἶναι ἕνα πολὺ πρόσφατο φαινόμενο καὶ ἀναπτύχθηκε ὡς ὑποκατάστατο τῆς θρησκείας. Ἀρχικά, ὁ καλλιτέχνης ξεπηδᾶ στὴν Ἀναγέννηση μαζὶ μὲ τὸν ἐπιχειρηματία, τὸν ἐφευρέτη, τὴ ραδιουργία, τὸ πάθος γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ προσωπικὸ στύλ. Γίνεται δημιουργός, ἀφότου ἀποκτᾶ τὴν οἰκονομική του ἀνεξαρτησία. Σ' ἕνα ἐπόμενο στάδιο, ὅταν ἡ τεχνικὴ παραγωγὴ ἀλλοτριώνει τὰ ἔργα του, ὁ καλλιτέχνης ἀπορρίπτει τὴν οἰκονομικὴ χρησιμότητα τῶν προϊόντων του καὶ γίνεται ἐλεύθερος. Ἔτσι, ἡ τέχνη ἔγινε αὐτόνομη.

Κατὰ τὸ μέτρο ποὺ τὰ λαϊκὰ στρώματα ἀφομοιώνονται στὸ ἰδεολογικὸ σύστημα τῆς βιομηχανικῆς κοινω-

νίας καὶ ἀνεβαίνει ἱεραρχικὰ ἡ μεσαία τάξη, τὸ λαϊκὸ σινεμὰ ἐκτοπίζεται ἀπὸ τὸν κιν)γράφο - τέχνη. Τὸ νέο ἐκφραστικὸ μέσον ἔγινε ἰδεῶδες ὄργανο γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἀληθοφάνειας. Αὐτὸ τὸ πέτυχε κάνοντας ἀντιληπτὴ τὴν ὑλικὴ λεπτομέρεια, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴ χρονικὴ διάρκεια ποὺ ἔχουν τὰ πράγματα. Γι' αὐτό, τοῦ ἔδωσαν τὴν ὀνομασία «κινούμενη εἰκόνα», ποὺ εἶναι λανθασμένη καὶ ἐξυπονοεῖ τὶ δυνατότητά του νὰ μεταμορφώνει τὸ χρόνο σὲ μυθικὸ χρόνο καὶ νὰ κερματίζει τὸ χῶρο γιὰ ν' ἀποδώσει τὴν κίνηση, τὴ δράση καὶ τὶς ψυχικὲς καταστάσεις. Ἡ δυνατότητά του αὐτὴ τὸν μετατρέπει σὲ τέχνη. Σὲ γενικὲς γραμμές, ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης εἶναι:

1) Ποιητικὸς μύθος: Μέχρι τὸν 11ο αἰ. ἐπικρατοῦσε ἡ εἰκονογραφημένη ἀφήγηση καὶ τὸ μεσαιωνικὸ ἔπος πλάϊ σὲ ποικίλες μορφὲς τοῦ φολκλόρ, ποὺ τὸ εἶχε διαλύσει ἡ Ἐκκλησία. Ἡ τέχνη ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀποσύνθεση τῆς ἀλληγορικῆς ποίησης τοῦ 12ου αἰ., στὴν ὁποίαν ποίηση καὶ ζωγραφικὴ ἦσαν ἀλληλένδετα. Τὸν 13ο αἰ., ἡ ποίηση τῶν τροβαδούρων μὲ τὴν πολυσημία τῶν θεμάτων της διασπᾶ τὸ ἔπος, ἐνῶ ἡ Κομμέντια ντελλ' ἄρτε ἀπορροφᾶ τὰ παγανιστικὰ στοιχεῖα τοῦ καρναβαλιοῦ, καθὼς καὶ τὸ θρησκευτικὸ δράμα. Ἡ μεταβολὴ αὐτὴ συνοδεύεται ἀπὸ τὴ δημιουργία νέων μορφῶν κι' ἀπὸ μία ἔξαρση τοῦ πολυφωνισμοῦ (15ος αἰών).

---

Α΄ Μετάβαση (16ος αἰ.)' Τὸ μυθιστόρημα διασπᾶ τὴν ἑνότητα ἥρωα - ἀξίας ποὺ χαρακτήριζε τὸ ἔπος, μετατρέπει τὸ διάκοσμο σὲ ὑλικὰ χειρισμοῦ, εἰσάγει τὸ πλῆθος μαζὶ καὶ τὶς σχέσεις τῶν ἀτόμων, καὶ κομματιάζει τὴν ἑνότητα τοῦ μύθου, μὲ ἀκολουθίες δράσης καὶ μὲ πλῆθος σκηνῶν. Ἡ ταυτόχρονη ἀντίδραση τοῦ λογιοτατισμοῦ στὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ στὴ σατυρικὴ ποίηση ἵδρυσε τὸν κλασικισμό, ποὺ ὁδήγησε τὸ θέατρο σὲ μου-

θειακὴ ἀπομόνωση. Ἔτσι, οἱ νέες τάσεις διοχετεύθηκαν στὸ μυθιστόρημα (17ος αἰ.).

2) Δραματικὸς μύθος (18ος αἰ.): Ἐγκαταλείπεται ὁ κλασικισμὸς καὶ ἡ διδακτική του τάση, ἐνῶ ἀναπτύσσεται τὸ μυθιστόρημα μαζὶ μὲ τὴ διάδοση τοῦ βιβλίου καὶ τῆς ἀτομικῆς γνώμης. Ἡ δράση τοῦ ἥρωα γίνεται μηχανικὴ κοινοτυπία καὶ τὸ ἠθικό του σθένος τείνει νὰ μετατραπεῖ σὲ πανουργία τῶν χειρισμῶν (ἀρχὴ τοῦ 19ου αἰ.).

Β΄ Μετάβαση (19ος αἰ.): Τὸ περιπετειῶδες μυθιστόρημα ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸ ἐξωτικό· ἄτομο καὶ ἱστορία χωρίζουν. Μέσ' ἀπὸ τὰ ρεύματα τοῦ ρομαντισμοῦ καὶ τοῦ νατουραλισμοῦ προβάλλουν ὁ νιχιλισμὸς τοῦ ἥρωα καὶ ὁ ἀναχωρισμὸς τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ τελευταία φάση, τοῦ «ποιητικοῦ μύθου», θὰ ἐξεταστεῖ ἀργότερα.

Πραγματικότητα γιὰ τὸν ρεαλισμὸ εἶναι τὸ κωδικοποιημένο, αὐτὸ ποὺ ὑπακούει στὴ δεοντολογία τοῦ συστήματος, στὴν Ἀνάγκη. Βασικοί της ὅροι εἶναι ἡ ἀληθοφάνεια, τὸ ἠθικὸ περιεχόμενο κι ἡ κοινὴ γνώμη. Τέσσερα στοιχεῖα ἐκφράζουν τὴν ἀληθοφάνεια: ἡ ἀντικειμενικότητα, τὸ κοινὸ γοῦστο, ἡ σαφήνεια καὶ τὸ μονοσήμαντο. Μ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἰσάγεται ὁ ρεαλισμὸς στὸν κιν(γράφο. Παράλληλα, ἡ λογικὴ ἀρχὴ τῆς αἰτιακῆς κανοναρχίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἀναπτύσσεται τὸ θέμα τοῦ κλασικοῦ μύθου, μετατρέπεται σὲ μηχανισμὸ τῆς πλοκῆς καὶ σὲ προβολὴ τοῦ τυχαίου. Κατὰ ἀντίστροφη πορεία, τὸ ἠθικὸ περιεχόμενο ἐξελίσσεται σὲ ἠθικὴ δικαίωση καὶ ὁ ἥρωας, ἀντὶ νὰ θυσιάζεται, ἐπιζεῖ θριαμβεύοντας. Τὴ σύνθεση τῆς ἐμπειρίας μὲ τὸν ἠθικὸ νόμο τὴν ἐπιχείρησε ὁ Κὰντ στὸ «αἰσθητικὸ κριτήριο», μὲ τὸ ὁποῖον συμβίβαζε τὴν ἀντίφαση λόγου / συγκίνησης. Γιὰ ν' ἀπαλλάξει τὸ Ὡραῖον ἀπὸ τὴ μεταφυσική, καθὼς ἐπίσης κι' ἀπὸ τὴν ἡδονιστικὴ ἀπόλαυση, τὸ μεταφέρει στοὺς ὑποκειμενικοὺς ὅρους τῆς διάνοιας, σὰν

παιχνίδι μεταξὺ λογικῆς καὶ φαντασίας. Τέλος, πιστεύει ὅτι οἱ αἰσθητικὲς μορφὲς πλουτίζουν μὲ ἐμπειρικὸ περιεχόμενο τὶς ἠθικὲς ἰδέες ποὺ εἶναι κενές. Ἀπὸ τὸ τεχνητὸ αὐτὸ οἰκοδόμημα τῆς Αἰσθητικῆς ἐξορίζεται ἡ γνώση, ἀφίνοντας τὸ ἔδαφος στὴν κοινὴ γνώμη καὶ στὴ θεμελίωση ἠθικοῦ βάθους. Ἀλλὰ τὸ ἠθικὸ βάθος τῆς ἰδεολογίας τοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ὁ θρίαμβος τῆς ὑλικῆς ἀφθονίας. Αὐτὸ ἀποτελεῖ καὶ τὴ μυθολογία της. Ἔτσι, τὰ σημαίνοντά της εἶναι ὑλικὰ χρήσης.

Στὸν κινηματογράφο, ὁ ρεαλισμὸς παρουσιάζει δύο φάσεις. Κατὰ τὴν πρώτη, τὸ ἀντικείμενο ἀποκτὰ κυρίαρχη θέση, συμβολίζει ὅλες τὶς ἄλλες ἀξίες καὶ γίνεται κριτήριο γιὰ τὴν καταξίωση τοῦ ἀτόμου. Στὸ δεύτερο στάδιο, τὸ ἄτομο γίνεται ἰσότιμο μὲ τὰ ἀντικείμενα, ὑπακούει παθητικὰ στὸ ἴδιο κύκλωμα κυκλοφορίας καὶ κατανάλωσης μ' αὐτά. Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου σταδίου ὡς πρός: 1) τὸ κοσμοείδωλο — ἡ κατακόρυφη δομὴ τοῦ μεσαιωνικοῦ κόσμου μετατρέπεται σὲ ὁριζόντια καὶ οἱ ποιότητες κατανέμονται σὲ ποσότητα — 2) τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου στὸν κόσμο — τὸ εἶναι μετατρέπεται σὲ γίγνεσθαι καὶ ἡ δικαίωση τοῦ ἀνθρώπου μεταφέρεται στὴ δράση του κι ὄχι στὴν ὀντότητά του — 3) τὴ σχέση τοῦ μύθου μὲ τὴν πραγματικότητα — τὴν διέπουν ἡ ἀληθοφάνεια κι ἡ γνώμη.

Μετατροπὴ τοῦ λαϊκοῦ σινεμὰ σὲ τέχνη ἰσοδυναμοῦσε μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάματος στοὺς τύπους τοῦ ρεαλισμοῦ. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, στὰ ὁποῖα στηρίχθηκε ἡ νέα καλλιτεχνικὴ σύνταξη, εἶχαν ἐπιβληθεῖ πολὺ προηγούμενα ἀπὸ οἰκονομικο-τεχνικὲς ἀνάγκες. Τὴν καλλιτεχνικοποίησή του τὴ διεκδίκησαν τὸ θέατρο καὶ τὸ μυθιστόρημα, ἀλλὰ τελικὰ ἐπικράτησε τὸ δεύτερο. Σ' αὐτὸ συνήργησε ἡ Avant Garde, τὸ 1924, ποὺ ἀπὸ ἐντελῶς διαφορετικὴ πλευρά, ὡς προοίμιο τοῦ nouveau roman, συναντήθηκε μὲ τὸ λαϊκὸ ρεαλισμὸ τοῦ serial.

Ἀλλὰ τὸν καθοριστικὸ ρόλο τὸν ἔπαιξε ἡ δημιουργία δύο ἐπῶν, τοῦ ἀμερικάνικου καὶ τοῦ σοβιετικοῦ, μὲ τὰ ἀντίστοιχα εἴδη: burlesque, western, σοβιετικὸς ρεαλισμός. Ἐγκαταλείπονται τὰ φωτογραφικὰ μέσα (τρυκάζ, διπλοτυπία κ.ἄ.) καὶ εἰσάγεται ἡ ρεαλιστικὴ λογικοφάνεια καὶ ἡ κίνηση τῆς μηχανῆς, κυρίως ἀπὸ τὸ Kammerspiel, ἐνῶ ὁ Γκρίφφιθ κι ὁ Ἀϊζενστάϊν ἔχουν ἀναπτύξει λίγο πρωτύτερα τὸ montage, ὡς κύριο μέσον τῆς καλλιτεχνικῆς γλώσσας. Μετὰ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ λόγου ἀκολουθεῖ μία περίοδος (1930 - 40) ἰσορροπίας τῆς τεχνικῆς μὲ τὴν αἰσθητική, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ρεαλιστικὴ ἀληθοφάνεια ἐκφράζεται μ' ἕνα ἰδιαίτερο συνδυασμὸ montage - decoupage, προσαρμοσμένο στὴ λογικὴ ἀνάλυση τῶν δραματικῶν καὶ ψυχολογικῶν συμβάντων. Ἡ νέα αὐτὴ καλλιτεχνικὴ σύνταξη, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ montage - decoupage, κατέληξε σὲ κώδικα στερεοτύπων.

Ὡς πρὸς τὰ σημαίνοντα, ὁ ρεαλισμὸς εἰσήγαγε στὴ θέση τῶν συμβόλων τὴν ὑλικὴ πανδαισία. Μέσω τῆς ἐξομοίωσης καὶ τῆς ταυτοποίησης, μετατρέπει τὰ ἄπειρα ὑλικὰ «σημεῖα», ποὺ εἰσάγει, σὲ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα μεταβιβάζουν τὶ σημασία τους τὸ ἕνα στ' ἄλλο, δηλαδὴ τὰ κάνει στοιχεῖα μετωνυμικῆς σύνταξης. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸ μεταφέρει τὶς ποιοτικὲς σημασίες καὶ τὴ συγκίνηση, ποὺ τὶς συνοδεύει, στὸ μυθικὸ βάθος πέρα ἀπ' τὴ δομή τους. Μὲ τὴ μετασήμανση αὐτή, ὁ μύθος - τέχνη γίνεται ἕνα πλῆρες ὑλικῶν μορφῶν ποὺ εἶναι κενὸ σημασίας, γιατὶ τὸ περιεχόμενό του ἀναφέρεται σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, ἀφηρημένο κι ἐξυπονοούμενο, στὸ ἐπίπεδο τῶν ἀξιῶν. Ἡ διάσπαση σημαίνοντος / σημαινομένου κι ἡ ἀφαίρεση τῆς ἀξίας στὸ βάθος κάνει τὰ σημαίνοντα ταυτόσημα καὶ ἄδεια, ἑπομένως, ἀφαιρεῖ τὴ γνώση καὶ εἰσάγει στὴ θέση της τὸν κατηγορισμὸ ποὺ διέπει τὴ σχέση μίας ἀόρατης ἀξίας πρὸς τὶς ἀσήμαντες ὑλικὲς παραστάσεις.

Μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ μέσα τοῦ ρεαλισμοῦ ὀργανώ-

νεται ἡ ἀναγωγὴ τοῦ καθημερινοῦ ἐπίκαιρου σ' ἕνα μοντέλο ἀφηρημένο, τὸ Μύθο. Τὸ ρεαλιστικὸ μοντέλο προκύπτει ἀπὸ τὸ φανταστικό, ὅπου ὅμως τὸ τέρας ἔχει ἐξομοιωθεῖ μὲ τὸν ἐμπράγματο κόσμο, ἡ ἀναμονὴ τῆς μεταμόρφωσης ἔχει διαλυθεῖ σὲ κενὴ πλοκὴ καὶ ἡ finalité τοῦ μανιχεϊσμοῦ ἔχει μετατραπεῖ σὲ ἐπιτυχία τῶν ὑλικῶν χειρισμῶν. Ἔτσι, ἡ σχέση καλοῦ / κακοῦ γίνεται ἀνάλυση τῶν δεσμῶν αἰτίας τοῦ ὑλικοῦ κόσμου κι' ἀφομοιώνεται στὴν πλοκὴ ὡς τεχνικὸ ἐμπόδιο στὴ δράση. Ἡ πλοκὴ ραισιοναλίζει τὸ φανταστικό. Ἐπάνω στὸν καμβὰ τῆς ἴντριγκας οἰκοδομεῖται τὸ ἠθικὸ μοντέλο, μία δικαίωση, ποὺ εἶναι ἡ «λύση» τῆς ἴδιας τῆς πλοκῆς μέσα ἀπ' τὴ συσσώρευση τοῦ τυχαίου. Στόχος του εἶναι ἡ καταξίωση τῆς πραγματικότητας μέσω: 1) τῆς ὑποταγῆς τοῦ ἥρωα στοὺς λογικοὺς νόμους τῆς πλοκῆς καὶ 2) τῆς ἐξομείωσης τοῦ τέρατος μὲ τὸ οἰκεῖο κακὸ - τυχαῖο (γκάνγκστερ, ἰνδιάνο κ.ἄ.). Ἀπὸ τὸ burlesque δανείζεται τὸ μαγικὸ χειρισμὸ τῆς ὕλης καὶ ἀπ' τὸ θαυμαστὸ παίρνει τὸν ἐξωτισμό, γιὰ νὰ ἐπενδύσει ὅμως μ' αὐτὸ τὴ διεξαγωγὴ τῆς δράσης κι ὄχι τὸν ἥρωα. Στὶς περιπετειώδεις ταινίες, ἡ ἠθικὴ τοῦ μανιχεϊσμοῦ γίνεται εὐφυΐα τῶν μέσων δράσης καὶ στὶς ἀστυνομικὲς ταινίες κυριαρχεῖ ἡ μηχανικὴ αὐτονομία τῆς δράσης.

Ὁ ἥρωας τῶν ρεαλιστικῶν ταινιῶν γίνεται περισσότερο γήϊνος, ἀποκτᾶ ἐρωτισμὸ καὶ ψυχολογικὴ ἀτομικότητα. Τυπικὰ εἴδη εἶναι τὸ δραματικὸ καὶ τὸ κοινωνικὸ ποὺ συνδυάζουν τὸ ἀτομικὸ ἀνέκδοτο μὲ τὴν κάθαρση. Τὸ μοντέλο τους εἶναι ὡς ἑξῆς: ἀναπτύσσεται μὲ ἔμφαση ἡ ἀδικία καὶ τὸ κακὸ ποὺ προκαλεῖ ἕνα ἄτομο ἢ ἕνας θεσμὸς — ἀπὸ τὸ κακὸ αὐτὸ διαταράσσεται ὅλη ἡ τάξη τῶν θεσμῶν — στὸ κρίσιμο σημεῖο, ἡ τάξη θυσιάζει τὸ βλαβερὸ ἄτομο ἢ θεσμὸ καὶ σώζεται. Μετὰ τὸ 1940, ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ τοῦ δραματικοῦ μύθου τείνει στὸν φαταλισμὸ τοῦ «Ἔτσι εἶναι ἡ ζωή», ποὺ ὁδηγεῖ στὴν ἀποσύνθεση τῆς δομῆς τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔρ-

γου. Σὲ σύνδεση μὲ τὴν ἀποστασιοποίηση τοῦ Μπρέχτ, ἡ ἀποσύνθεση τοῦ ἔργου εἶχε κύριο στόχο τὴν κατάργηση τοῦ μηνύματος, ἐπειδὴ τὸ μήνυμα ἐφησυχάζει τὸ θεατή, καὶ τὴν κατάργηση τῆς συγκίνησης. Διακρίνουμε τρεῖς κατευθύνσεις: 1) Κυρία τῆς μορφῆς καὶ κατάργηση τοῦ περιεχομένου μηνύματος: φορμαλισμός, πειραματικὸς κιν)γράφος. 2) Ἀνάπτυξη τοῦ περιεχομένου καὶ τοῦ μηνύματος χρησιμοποιώντας τὰ κλασικὰ ἐκφραστικὰ μέσα: πολιτικὸς κινηματογράφος, Μπουνουέλ, Γουέλλες, Μπέργκμαν. 3) Ἀναβύνθεση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων καὶ τοῦ περιεχομένου: νεορεαλισμός, νουβὲλ βάγκ, cinéma verité.

Ἡ τρίτη κατεύθυνση ἀποβλέπει σὲ μία νέα αἰσθητική. Ἀλλάζει τὰ μέσα τῆς καλλιτεχνικῆς σύνταξης γιὰ νὰ ἀλλάξει τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου στὸν κόσμο. Ἐξελίσσεται κατὰ δύο στάδια: τὸν πρῶτο νεορεαλισμό, ἀπὸ τὸ 1942, καὶ τὸ φαινομενολογικὸ κινηματογράφο, ἀπὸ τὸ 1959. Ὡς πρὸς τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, καταργεῖ τὰ στερεότυπα τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ μοντὰζ - ντεκουπάζ. Στὴ θέση τους ἐπιβάλλει τὴν αἰσθητικὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἢ πλαστικοῦ μοντάζ, ποὺ κύρια γνωρίσματά της εἶναι τὸ βάθος πεδίου καὶ τὸ συνθετικὸ decoupage. Ὡς πρὸς τὴ σύνταξη, καταργεῖ τὴν ἀρχὴ τῶν τριῶν ἑνοτήτων, τὴν πλοκὴ καὶ τὴ χρονικὴ ὀργάνωση, γιὰ νὰ ρευστοποιήσει ἐκεῖνο ποὺ γιὰ τὸν ρεαλισμὸ εἶταν ἀντικειμενικότητα καὶ ἀληθοφάνεια. Ἡ ἀλλαγὴ τῆς χρονικῆς ὀργάνωσης ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀποκάλυψη τῆς βιωματικῆς διάρκειας καὶ τοῦ ὑποκειμενικοῦ χρόνου. Στὴν αἰσθητικὴ αὐτή, ποὺ προσδιορίζουν τὰ μορφικὰ μέσα καὶ ἡ σύνταξη, ἀνταποκρίνεται ἕνα περιεχόμενο περισσότερο ὑποκειμενικό. Ἀντὶ τῆς πλοκῆς καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ χρόνου τὸ κέντρο βάρους μετακινεῖται πρὸς τὶς καταστάσεις καὶ τὸ μοναχικὸ ἄτομο. Τὸ μόρφημα ἥρωας - δράση καταργεῖται καὶ τοῦτο ὀνομάζεται ἀποδραματοποίηση καὶ διαθεσιμότητα τοῦ ἥρωα καὶ τοῦ θεατῆ.

Ἀλλά, διαθεσιμότητα καὶ κατάργηση τῆς δράσης σημαίνουν ἀναίρεση τῆς ἀνθρώπινης πραγματικότητας. Τὸ βάθος πεδίου καὶ τὸ συνθετικὸ decoupage ἀποδίδουν τὸ ἄτομο στὴν ἁπλῆ του ὕπαρξη, ὅπως εἶναι καὶ τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα, δηλαδή, κατὰ μία ζωγραφικὴ ὁλοποίηση στὸν κόσμο. Ἡ βιωματικὴ διάρκεια συμπληρώνει τὴν ἀντικειμενικοποίηση, γιατὶ ἀνάγει τὸ ἄτομο στὸ ἐπίπεδο τῶν αὐτοματικῶν ψυχισμῶν. Μὲ τὴ ζωγραφικὴ ὁλοποίηση καὶ τὴν ἀποδραματοποίηση συντελεῖται ἡ μετάβαση στὴν εἰκονογραφία τοῦ θαυμαστοῦ. Ὁ θεατὴς «θεᾶται» τὴν ὁλικὴ ἔννοια τῆς ὕπαρξης, γιὰ ν' ἀποκαλύψει τὸ μυστήριό της μέσα σ' ἕνα σύμπαν θεϊστικοῦ νατουραλισμοῦ ἢ φαινομενικοτήτων, ἐκεῖ ποὺ σβύνει ἡ «πολυτέλεια τῆς συνείδησης». Ἐπειδὴ ἡ εἰκονογραφία τοῦ θαυμαστοῦ διεξάγεται μὲ χρήση τῶν ρεαλιστικῶν σημαινόντων, χωρὶς ἐξωτισμό, ἡ μαγεία τῆς εἰκόνας γίνεται κατάφαση τῆς ὀδύνης γιὰ νὰ κατανοηθεῖ τὸ ἔλεος καὶ ἡ χάρη. Ἔτσι, ἡ κατάλυση τῆς δομῆς τοῦ μύθου καὶ τῶν μορφημάτων, ποὺ ἐξυπακούουν ἕνα παγκόσμιο φαταλισμὸ ἀνθρώπου - φύσης, ἀποτελεῖ μία ἐξέλιξη ἀποσύνθεσης τῆς δομῆς τοῦ μύθου τῆς κλασικῆς τραγωδίας πρὸς τὸ ἀνοητικὸ καὶ τὸ μυστικό. Ὁ φαινομενολογικὸς κινηγράφος ἀναπαράστησε τὴν ἔκπτωση τοῦ ἀτόμου, ποὺ εἶχε πραγματοποιήσει, πρὶν ἀπ' αὐτόν, ἡ κοινωνία τῶν δυναμικῶν πωλήσεων. Ταυτόχρονα, ἐκφράζει τὴ θέση τοῦ δημιουργοῦ πρὸς τὴν κοινωνία αὐτή, μέσ' ἀπ' τὸν αὐτοκαταδικασμένο καὶ ἀσκητῆ ἥρωα. Τὰ κύρια χαρακτηριστικά του εἶναι: 1) ἀντικειμενοποίηση τοῦ ἀτόμου, 2) νατουραλιστικὴ ἀληθοφάνεια, ποὺ γίνεται κατάργηση τῆς ἀληθοφάνειας, 3) μετάβαση ἀπὸ τὴν κοινὴ λογικὴ ἢ τὴ διάνοια στὴν ἀλληγορία, 4) ἀντικατάσταση τῆς ἀφηγηματικῆς σύνταξης (πλοκῆς καὶ αἰτίας) μὲ τὴ συνειρμική, 5) διάλυση τοῦ ἀντικειμενικοῦ χρόνου, 6) στροφὴ στὸ διφορούμενο, 7) ἀσάφεια στὴν ὀργάνωση τῶν signes καὶ περιορισμὸς

τοῦ διαλόγου, 8) διάλυση τῆς προσωπικῆς στάσης, 9) ἀντικατάσταση τῆς ἠθικῆς δικαίωσης ἀπὸ τὴν ἀπάθεια κατάφαση στὴ μοίρα, 10) ἐξοικείωση μὲ τὸ αἴσθημα τοῦ θανάτου, 11) κυριαρχία τοῦ δημιουργοῦ.

Ἀκολουθώντας ὡς ὁδηγὸ τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα καὶ ἐκδηλώνοντας τὴν ἴδιαν ἔλλειψη δομῆς μ' αὐτήν, τὸ documentaire φάνηκε νὰ ἀποτελεῖ κατάλληλο μέσον γιὰ μία πολεμικὴ πρὸς τοὺς μύθους τῆς ἰδεολογίας. Πολὺ γρήγορα, ἐν τούτοις, ἀκολούθησε τὴν ἐξέλιξη τοῦ κιν)γράφου πρὸς τὸν ἐξωτισμὸ καὶ τὴν ποίηση. Ἡ ἀγγλικὴ σχολὴ τῶν Ρόθα, Γκρῆρσον κ.ἄ. (1930 - 1935) εἰσήγαγε τὸ λυρικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ τὸν μετατρέψει σὲ καλλιτεχνικὸ ρεαλισμό. Τὸ ἴδιο ἔκανε κι' ὁ Flaherty, ὁδηγώντας σὲ μία φαταλιστικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπου. Τὴν κυριαρχία τῆς αἰσθητικῆς ἐπάνω στὴν αὐθεντικότητα τοῦ πραγματικοῦ καὶ στὴν ἀναλυτικὴ ἔρευνα ἐξεδήλωσε καὶ ἡ ἀγγλικὴ σχολὴ Free cinema. Ἔτσι, ἡ ἔλλειψη δομῆς μύθου καὶ ὁ αὐτοσχεδιασμὸς ἔκανε ὥστε νὰ ταυτισθεῖ τὸ documantaire μὲ τὸ cinéma directe. Γενικώτερα, τὸ documentaire συνέτεινε νὰ ἀνανεωθεῖ ἡ ταινία - τέχνη, χάρη στὶς κοινὲς ἰδιότητες: 1) ὡς ἐξωτισμὸς ἢ ἐρωτισμός, 2) ὡς ζωγραφικὴ τελειότητα, 3) ὡς προβολὴ τοῦ ἀσήμαντου. Στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση ἐργάσθηκε ὁ κινηματογράφος - μάτι τοῦ Βερτώφ, ποὺ πολέμησε τὴν αἰσθητικὴ καὶ ἀναζήτησε τὴν αὐθεντικότητα τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας.

## 3) ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ

Ὁ εὐρωπαϊκὸς πολιτισμὸς μετέτρεψε τὸ φιλοσοφικὸ πρόβλημα ἀπὸ τὸ «εἶναι» τοῦ κόσμου στὴ «λειτουργία» του καὶ εἰσήγαγε τὴ μετατρεψιμότητα. Ἀπὸ τὴν πίεση τῆς ἐπιστημονικῆς προόδου, μετέβαλε τὶς οὐσίες σὲ σειρὲς σχέσεων, ἀναγκάζοντας ἔτσι τὴν ὀντολογία νὰ ἐκπέσει σὲ κενὸ σύστημα τυπολογικὸ τῶν ἀναλυτικῶν κρίσεων, τὴν Ἐπιστημολογία, καὶ σὲ μία θεωρία τῶν ἀξιῶν, τὴν ἠθική. Ἡ αἰσθητικὴ παρέμεινε χωρὶς θεωρητικὴ θεμελίωση. Ἂν καὶ πέτυχε νὰ γεφυρωθεῖ τὸ χάσμα μεταξὺ γενικοῦ / μερικοῦ ἢ οὐσίας / πραγματικότητας, χάρη στὴν ἀρχὴ τῆς μετατρεψιμότητας ποιότητας / ποσότητας, οἱ Λογικὲς κρίσεις περιέχουν μέσα τους τὸ κῦρος καὶ τὴ βεβαιότητά τους. Ἐξ ἄλλου, τὰ τυπολογικὰ συστήματα ἀναλυτικῶν κρίσεων συνιστοῦν λογικὲς διαδικασίες ποὺ χειρίζονται καὶ ὀργανώνουν τὴν ἐμπειρία σύμφωνα μὲ τὶς γενικὲς γνώσεις ποὺ ἔχουν τεθεῖ ἐξ ἀρχῆς στὴ βεβαιότητα καὶ στὶς προϋποθέσεις των. Εἶναι συστήματα ταυτολογικά, ποὺ δουλεύουν μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ταυτότητας καὶ τῆς τάξης, γι' αὐτὸ δὲν παράγουν νέα θεωρητικὴ γνώση. Εἶναι συστήματα ἀξιωματικά. Τὰ ἰδεολογικὰ συστήματα τοῦ πολιτισμοῦ ἀποτελοῦν ὁμοίως ταυτολογικὰ συστήματα ἀξιῶν καὶ ἀναλυτικῶν κρίσεων. Γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ ἐλέγχουμε καὶ νὰ παράγουμε νέα θεωρητικὴ γνώση, πρέπει νὰ τὰ κρίνουμε ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ χρόνου καὶ τῆς διαφορᾶς, ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτό.

Ἔχει διαπιστωθεῖ ὁμόφωνα ὅτι ἡ πραγματικότητα μᾶς δίνεται στὴ σκέψη μαζὶ μὲ τὴ γλώσσα. Μέσα στοὺς γλωσσικοὺς νόμους ἐνυπάρχουν καὶ οἱ σχέσεις ποὺ ὁρίζουν τὰ πράγματα ὡς σύστημα τοῦ κόσμου. Ἀφοῦ τὰ πράγματα καὶ ἡ λογική τους βρίσκονται μέσα στὴ γλώσσα τότε, ἐπειδὴ ἡ γλώσσα μᾶς ὑποβάλλεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία, εἶναι ἀδύνατον νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴν ἰδεολογία ἐφόσον βρισκόμαστε ἐγκλεισμένοι στὴ φυλακὴ τῆς γλώσσας. Σὲ ἀνάλογο ἀδιέξοδο ἔφθασε κι ἡ σύγ-

χρονη φιλοσοφία. Ἔχουμε βεβαιότητα γιὰ κάτι, γιὰ τὸ ὄν, ὅταν αὐτὸ ἀποτελεῖ ἄμεση παρουσία μέσα στὴ συνείδησή μας. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θέλουμε νὰ τὸ γνωρίσουμε, ἡ συνείδηση τὸ θέτει σὲ ἀπόσταση, ἄρα, κατὰ τὸν Husserl, χάνουμε τὴ βεβαιότητά του. Κατὰ τὸν Sartre, ἡ συνείδηση εἶναι παρουσία τοῦ μὴ ὄντος, αὐτοῦ τὸ ὁποῖον χάνει — γι' αὐτό, τὸ ὂν τῆς κλασικῆς φιλοσοφίας δίνεται ἀρνητικά, ὡς ἄθροισμα ἐλλείψεων. Ἀλλὰ τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν ὕπαρξη εἶναι ἕνα ψευδοπρόβλημα, γιατὶ ἡ ἀντίληψη ποὺ ἔχει ἡ συνείδηση γιὰ τὸ «εἶναι» περικλείει καὶ τὴ σχέση ποὺ ἔχουμε μ' αὐτό. Τὰ πράγματα μᾶς δίνονται ἀπὸ τὴ γλῶσσα καὶ τὴν ἀγωγὴ ὡς ὀντότητες, ἀλλὰ ἡ χρήση κι' ἡ πράξη τροποποιεῖ τὴ γνώση μας γι' αὐτά, εἰσάγοντας τὴ διαφορά. Στὴ γενική της θεώρηση, πραγματικότητα εἶναι αὐτὸ στὸ ὁποῖον συμμετέχει ὡς δημιουργὸς ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας, τὸ νόμισμα, τὸ βιβλίο κ.ἄ. δὲν ὑπῆρχαν πρὶν ἀπ' αὐτήν. Ἡ παράδοση μᾶς δίνει μὲ τὴ γλώσσα αὐτὰ ποὺ ἔχει δοκιμάσει στὴ χρήση, σφραγίζοντάς τα μὲ ἀξιολόγηση καὶ μὲ ἐντολὲς χρήσης.

Τὸ ἄτομο εἶναι βαπτισμένο στὴν κουλτούρα του, ἑπομένως, ἡ ψυχολογία του εἶναι ἐξηρτημένη μ' αὐτήν. Ἡ κοινωνία σημασιολογεῖ ὅλα τὰ πράγματα καὶ τὶς σχέσεις σὲ ἕνα λογικὸ σύστημα τοῦ κόσμου ποὺ μᾶς τὸ παραδίδει μὲ τὴ γλώσσα. Ἀντίθετα, ἡ πράξη ἀποτέμνει νέες χρήσεις καὶ γνώσεις, μὲ τὶς ὁποῖες ἀνατρέπει τὴν ὀντολογία τῆς παράδοσης. Οἱ δύο αὐτοὶ ὅροι, παράδοση καὶ πράξη ὁρίζουν τὴ δυναμικὴ ἀντίφαση τοῦ πολιτισμοῦ. Δὲ μποροῦμε νὰ ἐξηγήσουμε τὸν πολιτισμὸ μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς μονοσήμαντης αἰτίας, γιατὶ ἀποτελεῖ δομικὸ σύστημα ποὺ στὴν ὀργάνωσή του συμμετέχουν πολλοὶ ὅροι: ἀγωγή, ἐργασία, γλώσσα, οἰκογενειακὸς δεσμός, καταμερισμός. Ἡ ἀνθρωποποίηση κατανοεῖται ἀπὸ τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν ὅρων ποὺ συνθέτονται μεταξύ τους ἀντιθετικά. Τὸ ἄτομο ἀντιμετωπίζει τὴ φύση ἔμμε-

σα, διὰ μέσου τῶν ἐργαλείων, κανόνων, σχέσεων κ.ἄ. ποὺ ὁρίζει τὸ πολιτισμικὸ σύστημα. Κατὰ συνέπεια, καὶ ἡ γλώσσα περιέχει, μαζὶ μὲ τὰ πράγματα, καὶ τὴν κανοναρχία τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Οἱ γενικὲς ἀρχὲς κανοναρχίας κάθε πολιτισμοῦ συνιστοῦν τὴ φιλοσοφία του.

Μέσα στὴ γλώσσα, ὁ πολιτισμὸς ταυτίζει τὶς κατηγορίες του μὲ τὸ ὄχημά της στὴν ἐπικοινωνία, τὴ λέξη, π.χ. ἡ ἀγαθότητα, ποὺ εἶναι συμπεριφορά, ἐμφανίζεται μέσω τῆς γλώσσας ὡς πρᾶγμα. Ὁ Locke προσπάθησε νὰ διασπάσει αὐτὴ τὴν οὐσιαστικοποίηση μὲ τὸ νομιναλισμό. Ὅλες, ὅμως, οἱ θεωρίες γιὰ τὴ γλώσσα ἔβλεπαν σὰν κλειδὶ γιὰ τὴν κανόνιση της τὴ λέξη. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ συνδετικὸ «εἶναι» ἔχει ποικιλία σημασιῶν, ἡ Συμβολικὴ Λογικὴ ἔρριξε τὸ βάρος στὴν πρόταση· οἱ γλωσσικὲς προτάσεις εἶναι ὅμοιες μὲ τὶς λογικές, ἑπομένως, μποροῦν νὰ δεχθοῦν μαθηματικὴ ἀκριβολόγηση. Ἀλλά, 1) δὲν μποροῦν νὰ ὁριθοῦν τὰ ὅρια τῆς ἀκριβείας, 2) ἡ σημασία τῆς λέξης ὁρίζεται ἀπὸ τὶς συνθῆκες καὶ 3) ὑπάρχουν προτάσεις ποὺ εἶναι ὀρθὲς λογικὰ καὶ δὲν ἔχουν νόημα, ὅπως καὶ τὸ ἀντίστροφο. Ἀπὸ τὴν τελευταία παρατήρηση ξεκίνησε ὁ Chomsky, γιὰ νὰ διαπιστώσει ὅτι ἡ γλώσσα ἔχει ἀπειρία δυνατοτήτων καὶ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λογικὴ ἢ συνταγματικὴ ἀνάλυσὶ της ὑπάρχει καὶ ἡ κατηγορικὴ ἢ συνειρμική. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, διαπιστώνει τὸν κατηγοριεμὸ ποὺ περιέχεται στὴ γλώσσα. Ἐφόσον ὅμως κάθε γλωσσικὸ σύστημα εἶναι κατηγορικὸ καὶ ἀποτελεῖ μία «γλώσσα βάθους», εἶναι ἀδύνατον νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴ φυλακή του, γιατὶ ἡ «γλώσσα βάθους» εἶναι κοινὴ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη φύση. Εἶναι ἀδύνατον σ' ἕνα κλειστὸ λογικὸ σύστημα νὰ κριθεῖ ἀπὸ μέσα του. Ἐπὶ πλέον, ἡ ἑρμηνεία τοῦ Chomsky δὲν ἔλυνε τὸ πρόβλημα τῆς ποικιλίας τῶν σημασιῶν ποὺ παίρνει ἡ λέξη. Ἡ λύση ἀναζητήθηκε στὴ δομικὴ γλωσσολογία τοῦ Σωσσὺρ ἡ ὁποία ἀναλύει τὴ γλώσσα κατὰ 4 ζεύγη: 1) σημαῖνον / διαχρονία. Τὸ θεμελιῶδες γιὰ τὸν Σωσσὺρ

δὲν εἶναι ἡ λέξη ἢ ἡ πρόταση, ἀλλὰ τὸ «σημεῖον». Στὴ θεωρεία τοῦ Saussure στηρίζεται ἡ φιλολογικὴ Σημειολογία, ἀλλὰ δίνει ἔμφαση στὴν ἰδιογλωσσία καὶ στὴ συγχρονία καί, ἀντίθετα πρὸς ἐκεῖνον, ὁρίζει τὴ σημειολογία ὡς παράγωγο τῆς γλωσσολογίας.

Βασικὰ στοιχεῖα κάθε πολιτισμοῦ εἶναι: τὰ ἄτομα, τὰ ἐργαλεῖα, ἡ κοινωνικὴ συγκρότηση, τὰ σύμβολα κι οἱ πληροφορίες (ἐπικοινωνία). Ἡ ἐπικοινωνία διατέμνει ὅλο τὸ κοινωνικὸ οἰκοδόμημα καὶ διεξάγεται μὲ τὰ «σημεῖα», ποὺ τὰ ἐξετάζει ἡ σημειολογία. Τὰ σημεῖα γίνονται ἀντιληπτὰ μὲ τὶς αἰσθήσεις καὶ ἑρμηνεύονται ἀπὸ τὸν δέκτη μαζὶ μὲ τὸ σύνολο τῶν περιστάσεων ποὺ συντρέχουν. Τὰ πολιτισμικὰ φαινόμενα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἄκαμπτα κλειστὰ συστήματα, αὐτορρυθμιζόμενα, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὴν παράδοση, καὶ ἀπὸ ἀνοικτά, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὴν πράξη. Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ συστήματα, τὸ κύκλωμα ἐπιστροφῆς διέπεται ἀπὸ τὴν πληροφορία. Ἐπειδὴ ἡ μεταβίβαση τοῦ ἐπίκτητου ἀποτελεῖ — μαζὶ μὲ τὴ σχεδιασμένη δράση στὴ φύση — ἕνα ἀπὸ τοὺς θεμελιώδεις ὅρους τοῦ πολιτισμοῦ, εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ κύκλωμα ἐπιστροφῆς παρουσιάζει ἐξαιρετικὴ ἀνάπτυξη. Αὐτὸ ρυθμίζει τὶς συμπεριφορές μας. Τὸ αἴτιο μιᾶς συμπεριφορᾶς ποὺ προδιαγράφει καὶ τὸ σκοπό της εἶναι πληροφορία κοινωνικῆς χρήσης. Κάθε πληροφορία εἶναι σύνδεση μιᾶς ὑλικῆς μορφῆς μὲ μία ψυχολογικὴ σημασία καὶ στὴν κοινωνική της χρήση περιέχει ἐντολή. Ἡ ἀνταλλαγὴ πληροφορίας μεταξὺ πομποῦ καὶ δέκτη ἀποτελεῖ τὴν ἐπικοινωνία. Τὰ μέσα ἐπικοινωνίας εἶναι ὀπτικὰ κι ἀκουστικά.

Σημεῖα εἶναι τὰ συστατικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα δομεῖται μία πληροφορία. Συνιστοῦν μία ἐπιλογὴ τῶν ἐρεθισμῶν ποὺ δεχόμαστε ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ ἐμπειρία, ὡς ἐνδείξεις γιὰ κάποια σημασία διαθέσιμη στὶς χρήσεις καὶ στὴ δράση μας. Ἀποτελοῦνται ἀπὸ ὕλη καὶ μορφὴ καὶ συνδέονται μὲ τὸν ψυχισμό μας μέσω τῆς συγκίνησης. Γενικὰ

ἀρθρώνουν δύο κόσμους ἀποτμήσεων, τὸν φυσικὸ καὶ κοινωνικὸ μὲ τὸν πνευματικὸ καὶ ψυχικό. Στὸν πρῶτο ἀνήκει τὸ σημαῖνον καὶ στὸν δεύτερο τὸ σημαινόμενο. Διακρίνουμε τρεῖς κατηγορίες σημείων: 1) τὰ σινιάλα, φυσικὰ καὶ τεχνητά, 2) τὰ σύμβολα καὶ 3) τὰ σήματα. Τὰ σινιάλα ἀντιστοιχοῦν σὲ κάθε σημαῖνον ἕνα σημαινόμενο ἢ ἀξία χρήσης. Ἡ προσθήκη δεύτερου σημαινόμενου ἀποτελεῖ τὸ σύμβολο καὶ συναντιέται σ' ὅλα τὰ σινιάλα ποὺ ἀπόκτησαν πρόσθετη κοινωνικὴ χρήση. Ἀποσήμανση ὀνομάζουμε τὸν μηδενισμὸ τοῦ σημαινόμενου, ὁπότε τὸ σημαῖνον ἀπομένει κενὴ μορφή, προσφερόμενη σὲ νέες σημασίες. Τὴν προσθήκη νέων σημαινομένων στὸ ἴδιο σημαῖνον τὴν ὀνομάζουμε μετασήμανση. Αὐτὴ πραγματοποιεῖται μὲ τὴ μεταφορὰ καὶ αὐξάνει τὴ συμβολικὴ ἀξία, αὐξάνοντας τὴν ἀφαίρεση ἀπὸ τὴ φυσικὴ πραγματικότητα. Τὰ σήματα εἶναι δομικὰ σημεῖα τὰ ὁποῖα: 1) εἶναι συμβατικά, 2) εἶναι μονοσήμαντα καὶ δύσκαμπτα, 3) ἔχουν σαφήνεια καὶ διάκριση, 4) εἶναι ὁμοιογενῆ καὶ 5) ἔχουν πλαστικότητα στὴ δόμηση. Κώδικες εἶναι τὰ ἀρθρωτὰ συστήματα σημάτων, ποὺ ὁρίζουν τοὺς τρόπους δόμησής των σὲ μήνυμα. Ἡ πληροφορία κι ἡ ἐπικοινωνία εἶναι δύο ἐκτεταμένοι τομεῖς τῆς κοινωνικῆς δραστηριότητας ποὺ δὲν συμπίπτουν ἀπόλυτα. Κοινὴ περιοχή τους εἶναι ἡ ἀνταλλαγὴ πληροφορίας. Ἡ ἐπικοινωνία ἀστοχεῖ σημειολογικὰ ὅταν τὸ μήνυμα εἶναι διφορούμενο. Μὲ τὶς ἀρθρώσεις πετυχαίνουμε νὰ περιορίσουμε τὴν ἀβεβαιότητα καὶ τὸ διφορούμενο τοῦ μηνύματος, χωρὶς νὰ παραβιάσουμε τὴν οἰκονομία του. Διακρίνουμε τρεῖς βαθμοὺς ἄρθρωσης ἢ δόμησης, τὴν ἀναλογική, τὴ μικτὴ καὶ τὴν ὁμόλογο. Τὰ σύμβολα διαφέρουν ἀπὸ τὰ σήματα κατὰ τὴ δόμησή τους: 1) εἶναι ἀσυστηματικά, 2) δὲν συνιστοῦν σταθερὸ κώδικα, 3) ἔχουν ὑποστεῖ μεταφορὰ καὶ ἀφαίρεση, 4) δὲν ἐξυπακούουν ἀπάντηση. Ἔχοντας μεγάλο βαθμὸ οἰκονομίας καὶ ἀφαίρεσης, τὰ σύμβολα προσφέρονται στὴν τέχνη

καὶ στὴ μυθολογία. Ἡ σημειολογία ἀναπτύχθηκε παράλληλα πρὸς τὴ διάδοση τῶν σημάτων καὶ τῶν κωδίκων.

Ἡ γλώσσα τῶν ζώων εἶναι ἀρθρωτὴ καὶ στερεότυπη. Ἀντίθετα, ἡ ἀνθρώπινη γλώσσα εἶναι ἐξαιρετικὰ πλαστικὴ καὶ ἀμφιπολυσήμαντη, γιατὶ 1) εἶναι ὀρθρωτή, 2) μετακινεῖ μεταξύ τους τὸ σημαινόμενο πρὸς τὸ σημαῖνον. Ἀποτελεῖ ὁμόλογο κωδικὸ σύστημα διπλῆς ἄρθρωσης, τοῦ ὁποίου ὅμως οἱ νόμοι κι ὁ λόγος ὕπαρξης εἶναι ἐσωτερικοί, γιατὶ καθορίζει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὸ ἐννοιολογικό μας σύστημα. Τομέας τῆς λειτουργίας της εἶναι ἡ ὁμιλία, ἑπομένως, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς γλωσσικὲς μονάδες 2ης ἄρθρωσης, τὰ φωνήματα, συμμετέχουν στὴ διαμόρφωση τοῦ μυνήματός της τὰ περιθωριακὰ φαινόμενα τονισμοῦ, οἱ ἐξωγλωσσικοὶ κώδικες νευμάτων καὶ οἱ περιστάσεις. Τὰ σύνδρομα αὐτὰ τῆς ὁμιλίας λείπουν ἀπὸ τὴ γραφή. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἡ γραφὴ ἀποτελεῖ ἔμμεσο σύστημα καὶ δὲν ἀποτελεῖ πεδίον μεταμόρφωσης τῆς γλώσσας. Ὁμοίως ἐξηρτημένη εἶναι καὶ ἡ ἰδιολεξία, γιατὶ τὴν καθορίζουν οἱ κοινωνικοὶ ρόλοι κι οἱ περιστάσεις, ἑπομένως, δὲν εὐσταθεῖ ἡ ἔμφαση ποὺ ἔδωσε σ' αὐτὴν ὁ Σωσσύρ.

Ἡ φιλολογικὴ σημειολογία ὑποστηρίζει ὅτι, ὅλα τὰ πολιτιστικὰ συστήματα εἶναι ὑποσύνολα τοῦ γλωσσικοῦ καί, ἐπειδὴ ἡ γλώσσα μεταμορφώνεται ἀπὸ τὴ Γραφή, μοναδικὴ δύναμη μεταβολῆς τοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ἡ γραφή, δηλαδὴ ἡ τέχνη. Τὴν προτεραιότητα τῆς γλώσσας τὴν ἔθεσε ὁ R. Barthes σὲ ἀναλογία πρὸς τὴν ἄποψη τοῦ Heidegger: ἡ γλώσσα μᾶς καθορίζει ὡς ὄντα, ἀποτελεῖ τὸ ὀντικό μας περίβλημα, ἑπομένως, τὸ «ἐρώτημα τοῦ ὀντικοῦ» εἶναι ἐρώτημα ποὺ μπαίνει στὴν ἴδια τὴ γλώσσα, ἀνατέμνοντάς την. Κατὰ τὸν Jakobson, τὴ δυνατότητα ἀνατομίας τῆς γλώσσας τὴν παρέχει ἡ τέχνη, γιατὶ ἡ γλωσσικὴ δομὴ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ τὸ μύθο, χάρη στὴ μεταφορά. Ἡ ἐξάρθρωση τῆς γλώσσας στὸ καλλιτεχνικὸ κείμενο, συμπληρώνει ἡ

Kristeva, γίνεται μὲ τὴ διάσπαση τῶν σημείων σὲ σημαίνοντα καὶ σημαινόμενα, μέσω τῆς μεταφορᾶς, καὶ τὴν ἀπομάκρυνση τῶν σημαινομένων στὸ ἄπειρο βάθος τῶν σημασιῶν, ὥστε τὸ κείμενο νὰ μεταβληθεῖ σὲ ὕφανση κενῶν σημαινόντων καὶ ν' ἀπογυμνωθεῖ ὡς διακοσμητικὸς χῶρος, ὡς πολυφωνία ἄρρητη, σὰν ἱερογλυφικά. Ὁ Ντεριντὰ ὀνομάζει τὴ διεργασία αὐτὴ «διασπορᾶ» καὶ πιστεύει ὅτι τὸ σημαῖνον - μορφὴ ἀντιστοιχεῖ στὸ λόγο τοῦ Χαϊντεγκερ. Ἑπομένως, μὲ τὴ διασπορὰ καταστέλλονται οἱ ρητὲς σημασίες καὶ ἔτσι, προβάλλει στὴν προδιασκεπτικὴ διάνοια ἡ σημαίνουσα οὐσία, ὡς ἄμεση παρουσία. Τὴν καταστολὴ τῆς ἔλλογης κρίσης, ποὺ μ' αὐτὴ ἀνοίγει ὁ δρόμος στὴν ἄμεση παρουσία καὶ στὸ μυστικό, τὴν συμπληρώνει ὁ Λακὰν μὲ τὴν ψυχανάλυση. Ἀφοῦ τὸ ἐγὼ δομεῖται μὲ τὴ γλώσσα καὶ ἡ λογικότητα ἐκείνης ὁρίζεται ἀπὸ τὸν Ἄλλον, τὸ αὐθεντικὸ ἐγὼ ὡς ἄμεση παρουσία, ἐκδηλώνεται στὶς παρεκτροπὲς τῆς γλώσσας, στὶς νευρώσεις· στὸ ἀ-νοητικὸ τοῦ Χάϊντεγκερ ἀντιστοιχεῖ τὸ ἀ-συνείδητο τοῦ Freud. Μὲ συνεχεῖς παραβάσεις ἀπὸ τὴν ἱστορία στὴ γλώσσα, ἀπὸ τὴ γλώσσα στὴ γραφή, ἀπὸ τὴ γραφὴ στὴν τέχνη, ἀπὸ τὴν τέχνη στὸ σουρεαλισμὸ καὶ ἀπ' αὐτὸν στὴν ψυχανάλυση καὶ στὸ μυστικό, ἡ φιλολογικὴ σημειολογία ἀποτελεῖ μία προσπάθεια τοῦ φορμαλισμοῦ, νὰ δικαιώσει τὸν νευρωτικὸ καλλιτέχνη μαζὶ καὶ τὸ ἱερατικὸ ἄρρητο τῆς γραφῆς του.

Στὸ πρόβλημα γιὰ τὴ δυνατότητα ν' ἀπελευθερωθοῦμε ἀπὸ τὴ φυλακὴ τῆς γλώσσας διατυπώθηκαν δύο ἀντίθετες καὶ μονομερεῖς ἀπαντήσεις, ὁ Συμβολισμὸς κι ὁ Ἱστορικισμός. Ἡ κοινωνία περιέχει καὶ τὶς δύο ἀντίθετες λειτουργίες, τὴ συντήρηση τῆς γλώσσας ἢ τῆς ὀντολογίας, μὲ τὴν παράδοση, καὶ τὴν μετατροπή της, μὲ τὴν πράξη. Οὐσιαστικὸ γνώρισμά της εἶναι ἡ ὀργανωτική της σύνθεση κατὰ δομὲς ἀντιθετικὲς καὶ σύμφωνα μὲ νόμους ὀργάνωσης ποὺ μεταβάλλονται στὴν ἱστο-

ρία. Ἑπομένως, ὑπάρχουν καὶ ἄλλα δομικὰ συστήματα ἰσοδύναμα μὲ τὸ γλωσσικό. Ἐξ ἄλλου, ἡ γλώσσα περιέχει κατηγορισμὸ καὶ ἐξυπηρετεῖ τόσο τὴν παράδοση - ἀγωγὴ ὅσο καὶ τὴν πράξη. Πρωταρχικὸ ρόλο στὴν κοινωνία, ὡς μέσον πολιτικῆς ἑνότητας, ἔπαιξε σὲ περιόδους ποὺ ἦσαν ἐξηρτημένες ἀπὸ τὴν Ἱστορία. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀλφαβητικῆς γραφῆς ὑπῆρξε ἀποφασιστικὸς σταθμὸς ἐξέλιξης, γιατὶ κατήργησε τὸ διφερούμενο τῶν ἱερογλυφικῶν καὶ τὴν αὐθεντία τοῦ ἱερατείου. Ἡ νοσταλγία τῆς φιλολογικῆς σημειολογίας στὰ ἱερογλυφικὰ καὶ στὸ μύθο φανερώνει τὸν ἱερατικὸ χαρακτήρα τοῦ καλλιτέχνη.

Βασικὴ λειτουργία τῆς παράδοσης εἶναι ἡ μνήμη, ποὺ ἔχει ὁμοιοστατικὸ ρόλο καὶ ἐξασφαλίζεται μὲ τὴ μετρικὴ γλώσσα καὶ τὴ μουσική. Μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς γραφῆς, ἡ λειτουργία αὐτὴ ἐκφέρεται μὲ τὴν πολιτιστικὴ πληροφορία καὶ τὴν ἀγωγή. Ἐπὶ πλέον, ἡ κοινωνικὴ παράδοση ρυθμίζει τὶς δυνατὲς τροχιὲς συμπεριφορᾶς καὶ δράσης τῶν ἀτόμων μὲ πλῆθος κοινωνικῶν κωδίκων: ἀμφίεση, προσφωνήσεις, στολισμός, γεῦμα κ.ἄ. Ὅλες οἱ κοινωνικὲς πράξεις διαποτίζονται ἀπὸ συμβολισμοὺς κοινωνικῶν ρόλων. Τὶς συμβολικὲς ἀξίες τὶς παράγει ὁ ἴδιος ὁ πολιτισμὸς μὲ τὴ μεταφορὰ καὶ τὴν ἀφαίρεση. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς κοινωνικοὺς κώδικες εἶναι ἡ γλώσσα. Ὁ κόσμος τῶν ὀντοτήτων ποὺ δεχόμαστε μ' αὐτὴν ἀπὸ τὴ νηπιακὴ ἡλικία ἀνάγεται στὸν κόσμο - μοντέλο ποὺ ἔχει ἐπιλέξει ἡ παράδοση, ὡς ὑπερβάτης. Ἐπειδὴ ἡ γλώσσα μᾶς ἐπιβάλλεται ὡς ἕτοιμο σύστημα, ὁ βασικός της χαρακτήρας εἶναι κατηγορικὸς κι ἀπαγορευτικός. Ὁ κατηγορισμός της δίνεται ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση τῶν συμβολικῶν ἀξιῶν, ἄρα, ἡ συμβολικὴ ἀξία συνιστᾶ ἕνα δέον. Ἡ διαμόρφωση νέων σημασιῶν μέσω τῆς πράξης συντελεῖται καὶ μὲ ἄλλες λειτουργίες, πλὴν τῆς γλώσσας. Ἐφόσον στὴ γλώσσα διαφαίνεται ὁ κοινωνικὸς κατηγορισμός, εἶναι φανερὸ

ὅτι ἡ γλώσσα μεταβάλλεται μαζὶ μ' αὐτὸν καὶ ὅτι ἡ μεταβολὴ διεξάγεται στὸν προφορικὸ λόγο.

Ἡ εἰκονικὴ συνείδηση καὶ ἡ τέλεση περιέχουν μετακίνηση πρὸς τὸ νόμο καὶ τὴν τάξη, ἄρα ἀποτελοῦν συστήματα ἀφαίρεσης. Στὴν ἴδια διαδικασία στηρίζεται ἡ συμβολικὴ μεταφήμανση καθὼς κι' ὁ σχηματισμὸς τῆς ἰδεολογίας. Στὴν συμβολικὴ των ἀξία καὶ στὸ διφορούμενο. Συνθέτει μυνήματα ποὺ ἀνήκουν στὴ μὴ ἀντιστρεπτὴ ἐπικοινωνία καὶ ποὺ ρυθμίζονται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ θεάματος. Χαρακτηριστικὸ τῶν ὅρων τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας εἶναι ὅτι ὁ θεατὴς δὲν διαθέτει κανάλι νὰ ἀπαντήσει καί, ἐπὶ πλέον, ἔχει χάσει ἐντελῶς τὸ δεσμὸ συμπαθητικῆς συμμετοχῆς μὲ τοὺς ἠθοποιούς, ποὺ διακρίνει τὴν ἀρχαία τέλεση, καθὼς καὶ κάθε ἐνεργὸ δράση τῆς συνείδησης. Τὰ φαινόμενα κοινωνικῆς λειτουργίας καὶ σχέσεων χωρίζονται σὲ αὐτά, ποὺ ρυθμίζουν τὴν ἐκτέλεση τῶν κοινωνικῶν ρόλων καὶ στὰ ὁποῖα τὸ ἄτομο συμπεριφέρεται ὡς ἐκτελεστὴς ὁδηγούμενος ἀπὸ τὶς ἐνδείξεις τῶν κοινωνικῶν κωδίκων, καὶ στὰ φαινόμενα τῆς μύησης ἢ τῆς τέλεσης, κατὰ τὰ ὁποῖα τὸ ἄτομο δὲν ἐκτελεῖ, ἀλλὰ δέχεται τὴ μεταβίβαση τῶν μοντέλων συμπεριφορᾶς καὶ τῶν κοινωνικῶν ἐντολῶν ποὺ τὶς συσσωρεύει στὴν εἰκονικὴ συνείδηση, μὲ προορισμὸ τὸ μέλλον. Τελετουργία, θέαμα, ἀγωγὴ καὶ τέχνη εἶναι μορφὲς τῆς μύησης. Ἡ τέχνη διαφέρει ἀπὸ τὴν τελετουργία γιατὶ στηρίζεται μόνο στὴν παράσταση τοῦ μοντέλου κι ὄχι στὴν μιμητικὴ συμμετοχή, ἐνῶ ὁ θίασος παίζει ἕνα ἐνδιάμεσο ρόλο. Ὥστε, ἡ ταινία εἶναι ἕνα μοντέλο - μύθος τῆς ἰδεολογίας, ἕνα μήνυμα ἐντολὴ ποὺ ἀφορᾶ τὸ μέλλον.

## 4) ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Ἡ μετατροπὴ τοῦ κιν)γράφου σὲ τέχνη συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ὄξυνση τῆς ἀντίθεσης μεταξὺ παραγωγοῦ καὶ δημιουργοῦ. Τὸ «Studio System», εἴταν κυριαρχία τοῦ παραγωγοῦ καὶ περιορισμὸς τοῦ σκηνοθέτη σὲ ὑπάλληλο ποὺ δὲν ἐπεμβαίνει παρὰ μόνο στὴν τελευταία φάση τοῦ σεναρίου, στὸ decoupage. Τὸ κοινὸ γνωρίζει τοὺς ἀστέρες τῆς ὀθόνης καὶ ἀγνοεῖ τὸν σκηνοθέτη, ἐνῶ ἀντίθετα, ἡ Νουβὲλ Βὰγκ ἀνέδειξε τὸν δημιουργὸ καὶ περιφρόνησε τὸν κοινό, ἐνῶ μετέτρεψε τὸν ἠθοποιὸ σὲ ἀντικείμενο. Ἄρα, ἡ ἀντίθεση τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τὴ δημιουργία τοῦ ἔργου ἀπέκτησε ἰδιαίτερη ἔνταση στὸν κινηματογράφο. Κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, ὁ δημιουργὸς ἀναδύεται μέσ' ἀπ' ἕνα τελετουργικὸ λειτούργημα. Στὸν Μεσαίωνα, ὁ καλλιτέχνης ταυτίζεται μὲ τὴν ἐκτέλεση, ἀλλὰ τὸν 17ο αἰ. ἀποσπᾶται ἀπ' αὐτὴν καὶ τὸν 18ο αἰ. ἀνυψώνεται σὲ ἐλεύθερο δημιουργό. Τὸν 19ο αἰ. ἀποσπᾶται καὶ ἀπὸ τὸ κοινὸ γιὰ νὰ μεταβληθεῖ σὲ μίγμα μεγαλοφυΐας κι' ἀναχωρητισμοῦ.

Ἡ μεγάλη τέχνη ἀπέσπασε τὸ δημιουργὸ ἀπὸ τὸν ἐπαγγελματισμὸ κι' ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα χρήσης, τὸν ἔφερε σὲ ὑπερβατικὴ χρήση μὲ τὸ ἔργο, γι' αὐτὸ ἀδυνατεῖ ὁ ἴδιος νὰ μᾶς τὸ ἐξηγήσει. Ἀλλά, ἀπόσπαση ἀπὸ τὴ χρήση συνεπάγεται τὴ μεταφορὰ τῆς τέχνης στὴ θεωρία. Μετὰ τὸν κλασικισμό, ὁ ὁποῖος συνδέει στὴν τέχνη τὴν ἀπόλαυση μὲ τὴ μάθηση, οἱ συστηματικοὶ φιλόσοφοι Kant καὶ Hegel ἀντικρύζουν τὸν καλλιτεχνικὸ χῶρο μεταφυσικά, ὡς οὐσία, καὶ ὑποστηρίζουν τὴν ἀντιστοιχία μεταξὺ τῆς παράστασης καὶ τῆς οὐσίας τοῦ κόσμου. Συνέπεια τούτου εἴταν ν' ἀποκτήσει ἡ τέχνη αἰώνιους καὶ σταθεροὺς νόμους. Ἀλλὰ ἡ ὀντολογία ἀνταναλλᾶ τὴν τυποποίηση τῆς ζωῆς στὸ ἐπίπεδο τῶν ἀξιῶν καὶ αὐτὸ τὸ ἀποδίδει ἡ τέχνη στὶς μορφὲς — στὴν ταυτότητα ἀντιστοιχεῖ ἡ ὁλότητα τοῦ ἔργου ὡς ἰδέα, στὴν τάξη ἀντιστοιχεῖ ἡ ἱεραρχημένη σύνθεση τῶν μερῶν του καὶ στὸν ἀποχρώντα λόγο τὸ μήνυμα, ὡς ἀξιολογι-

κὴ προσταγή. Στὴ μεταφυσικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης ἀντέδρασε ἡ ἴδια, μὲ τὸ πάθος γιὰ τὴν καινοτομία τῆς μορφῆς καὶ γιὰ τὸ θρίαμβο τοῦ ἐμπειρικοῦ ὑλικοῦ (ἡ ζωγραφικὴ προτίμησε τὸ χρῶμα ἀπὸ τὴ γραμμή). Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ὅμως, διατηροῦσε τὸ αἴτημα τῆς μεταφυσικῆς, δίνοντας προτεραιότητα στὴ μορφὴ ποὺ ἐκφράζει ἐξωτερικὰ τὴν παρουσία τῆς ἀξίας, ὡς τάξη καὶ νόμο. Ἀπὸ τὴν ἀντίφαση αὐτὴ προέκυψε ἡ ἀτομικὴ μεταφυσικὴ τοῦ καλλιτέχνη. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἕνα ὑλοποιημένο σύστημα τάξης, ποὺ δὲν σχετίζεται μὲ τὴν τάξη τῆς φύσης, ὅπως πίστευε ὁ da Vinci καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο γίνεται προσιτὸ στὸν θεατὴ διαισθητά, μὲ τὴ μαγικὴ σχέση τῆς συμμετοχῆς. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ μοντέλο τοῦ ἔργου ἔπαυσε νὰ συμπίπτει μὲ τὸ μοντέλο τῆς κουλτούρας καί, ἐπομένως, οἱ θεωρίες ποὺ ἔβλεπαν ὡς ἀναλογικὴ τὴ σχέση ἀνάμεσά τους ἔμειναν στὸ κενὸ — ἡ ψυχολογικὴ θεωρία προσδιόριζε τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ δημιουργοῦ καὶ ἡ κοινωνιολογία ἐξηγοῦσε τὴν τέχνη ὡς ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς στὴ γενικότητά της. Τότε, ὑποστηρίχθηκε ὅτι ἡ τέχνη ἀκολουθεῖ δική της, αὐτόνομη ἐξέλιξη καὶ ὑπακούει σὲ δικούς της νόμους. Τὸ ἔργο τέχνης ἀντικρύσθηκε ὡς δομὴ ὁμόλογη πρὸς τὴν κουλτούρα κι ἐπροτάθηκαν δύο δομικὲς ἑρμηνεῖες, ἡ ψυχαναλυτικὴ κι ἡ γενετική. Κατὰ τὴν περίοδο, ὅμως, ποὺ ὀνομάσαμε Β΄ Μετάβαση, ἀνατρέπεται τὸ πρόβλημα τοῦ «τί λέει» τὸ ἔργο καὶ τελικὰ ἀπορρίπτεται καὶ τὸ ἴδιο.

Ὁ ρομαντισμὸς κατήργησε τὴν αἰωνιότητα τῶν αἰσθητικῶν νόμων καὶ ρίχνει τὸ βάρος στὴν αἰσθητικὴ δημιουργία τοῦ δημιουργοῦ. Ἀκολουθεῖ ἕνας χείμαρρος ἀπὸ καλλιτεχνικὰ ρεύματα, ποὺ ἔχουν κοινὰ στοιχεῖα τὸν ἐξωτισμό, τὴν ἀπέχθεια στὸν τεχνικὸ πολιτισμὸ καὶ τὴν ἀπελπισία τοῦ δημιουργοῦ. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία εἶναι μία ὑποκειμενικότητα μὲ τρεῖς διαστάσεις, κατὰ τὸν Kierkegaard: 1) τὴν ἐρωτικὴ ζωή, ὡς πάθος τῆς ἀ-

πουσίας, 2) τὴ μοναξιὰ καὶ τὸ ἄγχος, 3) τὸ χαμένο χρόνο. Ἄξονας στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Kierkegaard εἶναι τὸ διφορούμενο, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ συνδετικὸ κρίκο μὲ τὴν ψυχανάλυση. Μὲ τὴν ὑποκειμενικὴ ἐμπειρία διασπᾶται ἡ ἑνότητα τοῦ δημιουργοῦ μὲ τὸν θεατῆ στὴ μυσταγωγία τῆς τέχνης καὶ ἔνταση τῆς μοναξιᾶς τοῦ πρώτου. Ὁ συγγραφέας ἀντλεῖ δύναμη ἀπὸ τὴν ἀγωνία τοῦ κενοῦ κι' ἀπὸ τὴν ἐρημιά. Γι' αὐτόν, ἡ τέχνη εἶναι μία ἐμπειρία μετουσίωσης καὶ μαγείας. Ὑπακούει στὴν ἴδέα ἑνὸς καλέσματος ποὺ τὸν ὁδηγεῖ στὴν ὀδύνη. Γίνεται ἕνας ἔνθεος μὲ σχιζοειδὴ ἰδιοσυγκρασία — ὁμοίως κι ὁ ἠθοποιός. Πράγματι, ὁ δημιουργὸς εἶναι ἕνα διευπόστατο ὄν, ἱερέας καὶ πολέμιος τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας, ποὺ τελικὰ συντρίβεται ἀπὸ τὸ ἐμπορευματικό της ρεῦμα. Γιὰ νὰ διασώσει τὰ προϊόντα του ἀπὸ τὴν ἐμπορευματοποίηση, τὰ ἀπορρίπτει ὡς ἄχρηστα ἢ τὰ μετατρέπει σὲ δυσνόητα ἱερογλυφικά. Ἡ ἀντιφατική του ὑπόσταση ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀντιφατικότητα τοῦ ἔργου του ποὺ εἶναι ἱερό, γιατὶ περιέχει ἰδεολογία, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἐμπόρευμα. Ἡ ἐμπορευματικὴ κοινωνία ἀσκεῖ μιὰ συστηματικὴ κερδοσκοπία πάνω σ' αὐτὸ κι ἔκανε τὸν δημιουργὸ ἐξώβλητο. Τὴ διάσταση αὐτὴν τὴν ἐπιτάχυνε ὁ κιν)γράφος.

Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης, ποὺ τὴν ὀνομάσαμε Ποιητικὸ μύθο, ἔχει δύο στάδια, τὸ μουσικὸ τῆς ποίησης καὶ τὸ πολυφωνικό. Τὴν αἰσθητική της τὴν δανείζεται ἀπὸ τὸ ὂν ὡς ἄμεση παρουσία τῶν Χοῦσερλ καὶ Χαϊντεγκερ: ἡ παρουσία ἀντιστοιχεῖ στὴ θέση τοῦ ὄντος κι ἡ ἀμεσότητα στὴν ὑποκειμενικὴ σχέση του. Ἀπὸ τὸν Κιρκεγκάαρντ κιόλας, ἡ θέαση τῆς οὐσίας ἔχει γίνει ἐσωτερική, σὰν ἀναδίπλωση στὸ χρόνο. Ἀλλὰ ἡ οὐσία εἶναι τὸ ἐξ ἀρχῆς ἀπροσδιόριστη, γιατὶ περιέχει κατηγορισμό, ἐνῶ ἐξ ἄλλου, τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἀχρονικότητα. Ἔτσι, ἡ προσπέλαση ποὺ δίνεται στὸ χρονικὸ ὂν εἶναι μία προσπέλαση στὸ κενὸ ποὺ ἐκφράζεται ὡς

πάθος τῆς ἀναδρομῆς στὸ ἀπροσδιόριστο, ὡς παρουσία τῆς ἀπουσίας. Στὸ βάθος, ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία βυθίζεται στὸ κενὸ τοῦ ὄντος, ἐπειδὴ ἀπορρίπτει τὸ παρόν. Προσπαθεῖ νὰ ἀναβιώσει τὸ παρελθὸν ὡς ἄμεση παρουσία κι' ἡ προσπάθεια αὐτὴ γίνεται ἀναζήτηση τῆς ὀδύνης, γιατὶ ὅταν τὸ παρελθὸν κι ἡ μνήμη γίνουν εἰκόνα, ἐξαφανίζεται ὁ χρόνος τοῦ ὄντος. Ὁ δημιουργὸς ἔκανε μοντέλο τοῦ ἔργου τὴν τραυματικὴ αὐτὴ περιπλάνηση στὸ ἀπροσδιόριστο (Μπέργκμαν, Γουέλλες, Ρεναί).

Ὁ Σοπενχάουερ συνδέει τὴν ὀδύνη τοῦ καλλιτέχνη καὶ τὴν ἀπελπισία μὲ τὴν προτεραιότητα τῆς μουσικῆς. Ἀλλὰ ἡ μουσικὴ εἶναι καθαρὴ μορφὴ καὶ μετατροπὴ τοῦ χρόνου σὲ ἰδέα τοῦ χώρου. Ἡ ἐπικράτησή της στὴν ποίηση δίνει ἔξαρση στὸ ρυθμὸ σὲ βάρος τοῦ περιεχομένου, γιατὶ μετατρέπει τὰ σημαίνοντα σὲ ἀδρανὲς ὑλικὸ πληρώσεως. Ἡ μετάπτωση τοῦ ἔργου στὴν ὕλη του συμβαδίζει μὲ τὴ μετατροπή του σὲ ἄρρητο. Ἡ μὴ ἐπικοινωνία τῆς τέχνης γίνεται ἀκαταληψία καὶ ὁ λόγος τοῦ ποιητῆ καταλήγει σὲ μαγικὸ κάλεσμα. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ πληθωρισμὸς τῆς ὑλικῆς μορφῆς ποὺ δὲν λέει τίποτα, γιατὶ ἐπιδιώκει νὰ συλλάβει τὸ ὂν στὴν ἀπόλυτη σιωπή του, ἀποτελεῖ ἔξοδο στὸν πολυφωνισμό.

Τὸ μυθιστόρημα εἰσάγει τὴν ἀφήγηση ποὺ δὲν ἔχει τελότητα, ὡς ἄπειρη παράταξη μορφημάτων τοῦ τύπου ἥρωας - δράση, σὲ παραλλαγές, ὡς μετωνυμικὴ σύνταξη. Πραγματοποιεῖται μὲ σημεῖα ποὺ ἀναπτύσσονται στὴν ὁριζόντια ἔννοια, μέσω τοῦ διφορούμενου ποὺ ἔχουν χάσει δηλαδὴ τὴν κάθετη διάσταση τοῦ καλοῦ / κακοῦ. Ἀποτελεῖ, λοιπόν, μία πλαστὴ ἀνάπτυξη τοῦ χρόνου, ἡ ὁποία καλύπτει τὸ διαθέσιμο χρόνο τοῦ ἀναγνώστη, ἀρχικά, καὶ τὸν χαμένο χρόνο τοῦ συγγραφέα, ἀργότερα. Ὁ κιν)γράφος σφετερίσθηκε τὸ μυθιστόρημα, ἀναπτύσσοντας κατάλληλα τὰ ἐκφραστικά του μέσα: ἀληθοφάνεια, γέμισμα μὲ κενὸ χρόνο, παρουσία τοῦ ἀπόντος, τρίτο πρόσωπο, ἀπόδοση σὲ παρελθόν. Ὡρίμασε ὡς τέ-

χνη ὑποκαθιστώντας τὸ μυθιστόρημα σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς ἀφήγησης: αἰτιακὴ σχέση, δράση στὸ χρόνο, λογικὴ τῆς πλοκῆς. Τόσο ὁ ρεαλιστικός, ὅσο κι ὁ σύγχρονος κιν)γράφος στηρίχθηκαν στὸ μυθιστόρημα. Ὅταν ἡ τέχνη πέρασε στὸ στάδιο τοῦ ποιητικοῦ μύθου, ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους στὸν κιν)γράφο ὁ σουρεαλισμὸς κι ἡ ἀποσταθιοποίηση. Στὴν ἀφετηρία τοῦ σταδίου αὐτοῦ συναντοῦμε τὸν Μαλλαρμὲ καὶ τὴ δομικὴ μεταμόρφωση τοῦ κειμένου σὲ διακοσμητικὸ χῶρο ποὺ τὸν ὁρίζουν δύο πόλοι, ἡ κενότητα καὶ τὸ ἀντικαθρέφτισμα.

Ἀντίθετα πρὸς τὸ θέατρο, ὁ κιν)γράφος ἀπευθύνεται στὸ πλῆθος τῶν ἐρημικῶν ἀτόμων τῆς τεχνολογικῆς κοινωνίας. Τὰ δύο εἴδη ἔχουν κοινὴ καταγωγὴ τὸ πανηγυριώτικο λαϊκὸ θέαμα τοῦ Μεσαίωνα, ἀλλὰ τὸ πρῶτο στράφηκε σὲ μία μουσειακὴ ἐπιβίωση καὶ τὸ δεύτερο στὸ μυθιστόρημα, ὥστε παρουσίασαν διαφορὲς στὰ κύρια σημεῖα τους: στὴν ἀληθοφάνεια, στὴ θέση ποὺ κατέχει ὁ λόγος, στὴν ὑποκριτική, στὴν χωρικὴ εἰκόνα, στὴν αἰτία, στὶς καταστάσεις καὶ στὸν χρόνο. Τὸ θέατρο υἰοθέτησε τὴ μετωνυμικὴ σύνταξη τοῦ μυθιστορήματος, δημιουργώντας τὸ boulevard. Σὰν ἀντίδραση πρὸς αὐτό, ὁ νατουραλισμὸς μετατρέπει τὴν πλοκὴ σὲ παιχνίδι τῶν λέξεων καὶ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ ἀσταθὴ ἰσορροπία μεταξὺ μιμικῆς καὶ λόγου. Τὴν ἰσορροπία αὐτὴ τὴν θραύει ἡ ἐπιβολὴ τῆς ποίησης, ποὺ μετατρέπει τὸ λόγο σὲ παράλογο καὶ τὸν ἠθοποιὸ σὲ μαριονέτα, ἐνῶ ὁ συγγραφέας ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη. Ἀναζητώντας τὴν οὐσία τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐπανεκτίμηση τῆς μορφῆς, ἡ τέχνη - ποίηση ὁδήγησε στὴν ἀντιτέχνη καὶ μετέτρεψε τὴν ἀναζήτηση τῆς οὐσίας σὲ ἀντικαθρέφτισμα τῆς ἀλλαγῆς συναντοῦμε τὸν Ἀρτώ: ταύτιση τῆς ποίησης μὲ τὸ χάος, κατάργηση τῆς γλώσσας, ἀντικατάσταση τοῦ κειμένου μὲ πληθωρισμὸ σημαινόντων. Στὸ θέατρο τοῦ παράλογου διαδραματίζεται ἡ μετατροπὴ τοῦ σαιξπηρικοῦ δράματος σὲ πολυφωνικὸ θέαμα τῶν κλόουν.

Ἐπιδιώκοντας τὴ δομικὴ ἀνάλυση τῆς ταινίας διακρίνει ὁ' αὐτὴν τοὺς πολιτιστικοὺς καὶ τοὺς καθαρὰ κινηματογραφικούς, ὅπου οἱ δεύτεροι ἀνήκουν στὸ ἐκνοούμενο καὶ ἀφοροῦν τὴν ἀφήγηση. Ἀλλὰ καὶ ὡς ἀφήγηση, ἡ ταινία εἶναι διαποτισμένη ἀπὸ τὴ συνειρμικὴ σύνταξη γιατὶ ὅλα τὰ σημεῖα της περιέχουν μεταφήμανση (σύμβολα, ζεύγη ἀντιθέτων, στερεότυπα). Τὰ σημαίνοντά της δὲν ἀνήκουν στὸ ἐκνοούμενο, δηλαδὴ στὴ φυσικὴ πραγματικότητα ποὺ ἀποδίδει ἡ εἰκόνα, γιατὶ ἀλλάζουν σύμφωνα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ κιν)γράφου. Διακρίνουμε τὰ μὴ πολιτιστικὰ σημεῖα τῆς ταινίας σὲ συστήματα ἀναλυτὰ καὶ σὲ κυρίως κινηματογραφικά. Στὰ ἀναλυτὰ ὑπάγονται: α) ἡ ὑποκριτική, β) ἡ δομὴ τῆς εἰκόνας, γ) ὁ ἀρθρωτὸς λόγος, δ) ἡ μουσικὴ κι ὁ ἦχος, ε) τὸ χρῶμα. Στὰ κυρίως κινηματογραφικὰ ὑπάγονται: 1) ἡ γωνία καὶ τὸ ὕψος τῆς μηχανῆς, 2) τὸ μέγεθος, διάρκεια καὶ κίνηση τοῦ πλάνου, 3) ἡ κίνηση, διεύθυνση καὶ ταχύτητα τῆς μηχανῆς, 4) οἱ συνδέσεις ἀλλαγῆς πλάνων καὶ 5) οἱ σχέσεις τῶν χρόνων γυρίσματος καὶ προβολῆς. Ἀπὸ τὴν ἐξέταση ὅλων αὐτῶν τῶν σημαινόντων τῆς ταινίας διαπιστώνεται (ποὺ ἡ ἀνάλυσή τους ἀπαιτεῖ μεγάλη ἔκταση) ὅτι ἐξελίσσονται πρὸς δύο κατευθύνσεις: 1) πρὸς τὴν ἀπογύμνωση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ἀπὸ τὶς σημασίες ὥστε νὰ ἀποκαλυφθεῖ ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἐγκλείεται στὴν καθαρὴ μορφή· τοῦτο συμβαδίζει μὲ τὴν αὐτοκαταστροφὴ τῶν παραστατικῶν μέσων, 2) πρὸς τὴ διάσπαση τῆς συνεκτικῆς ἑνότητας τῶν σημαινόντων (λόγου, εἰκόνας, χρώματος κ.ἄ.)· ἀπ' αὐτὸ ἐκλύεται τὸ πολυφωνικὸ θέαμα.

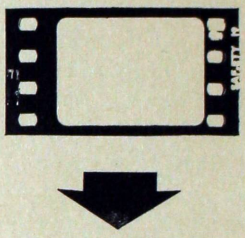
Τὸ σύνθημα γιὰ ν' ἀκολουθήσει ὁ κιν)γράφος τὸ σύγχρονο μυθιστόρημα τῆς ποίησης τὸ ἔδωσε ἡ camera - stylo τοῦ Ἀστρύκ. Ἡ εἴσοδος τῆς ποίησης στὴν ταινία, ποὺ δίνει τὸ ὂν ὡς ἀπόσταση καὶ ὡς χῶρο, ὀνομάσθηκε ἀποστασιοποίηση. Συνάντησε ὅμως σοβαρὰ ἐμπόδια, ἕως

ὅτου ἀποφύγει τὴν ἔκφραση της μέσω τῶν σημαινόντων καὶ ἀποδοθεῖ μὲ τὴ δόμηση τῆς μορφῆς, ὡς μουσική. Ἡ πολυεδρικὴ δόμηση ἐκτελεῖται 1) ἀπὸ τὴ διάταξη σὲ ζεύγη ἀντιθέτων καὶ 2) ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τοῦ ἴδιου θέματος σὲ πολλὰ ἐπίπεδα, μέσω τοῦ διφορούμενου. Στὸ σημεῖο αὐτὸ υἱοθετήθηκε ἡ τεχνικὴ τῶν ταινιῶν serie noire καὶ τὸ στὺλ τῶν ἀμερικανῶν μαστόρων. Ἀλλὰ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ζευγῶν ἀντιθέτων κατέληξε στὴν ἔξαρση τῶν σημαινόντων, στὸν πολυφωνισμό. Παράλληλα, ἡ ἀπορρόφηση τοῦ montage ἀπὸ τὴν εἰκόνα κατέληγε στὸ κολάζ. Ἔτσι, ἡ ἀποκάλυψη τοῦ ἀρχέτυπου καὶ τοῦ μυστικοῦ ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴ μορφὴ ὁδηγεῖ στὸν πολυφωτισμό. Ἡ ἀποθέωση τῆς τέχνης συμπίπτει μὲ τὴν ἀποδιάρθρωση τῶν ἔργων της.

Ἡ ἀποδιάρθρωση τῆς ταινίας ἐπιχειρεῖται μὲ τρόπους ἀνάλογους πρὸς τὶς ἄλλες μορφὲς τέχνης. 1) Μὲ τὴ μουσικὴ προσωδία τῶν κενῶν σημαινόντων· Τὴ συνένωση ὀθόνης καὶ αἴθουσας. 2) Μὲ τὴ μετατροπὴ τοῦ ἠθοποιοῦ σὲ μαριονέτα. 3) Γίνεται μὲ συσσώρευση ὑλικῶν παραστάσεων, τῶν ὁποίων ἀπωθεῖται ἡ σημασία. 4) Μὲ τὴν ἀντανάκλαση, ποὺ ἀποτελεῖ ἐλεύθερο διάλογο τῆς μορφῆς καὶ πραγματοποιεῖται μὲ τὴν «ταινία μέσα στὴν ταινία», μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῶν μέσων παραγωγῆς της, μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῶν ἠθοποιῶν πὼς «παίζουν». 5) Μὲ τὸ κενὸ τῆς παρουσίας ποὺ παράγεται ἀπὸ τὴ διάλυση τοῦ χρόνου. 6) Μὲ τὸ μοντέλο τοῦ δημιουργοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ συμβολικὴ προέκταση τοῦ νευρωτικοῦ ἥρωα. 7) Μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τυχαίου, ποὺ εἶναι εἰσαγωγὴ τοῦ ἀσυνάρτητου. 7) Μὲ τὸν πολυφωνισμὸ καὶ τὸ θέαμα τῆς σκληρότητας, ποὺ ἀποτελεῖ μίγμα τῆς ἀπελπισίας μὲ τὸ γκροτέσκο καὶ τείνει στὸ μαγικὸ νατουραλισμό.

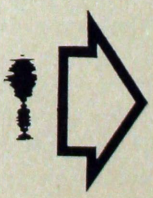
Ἡ ἱστορία τοῦ κιν)γράφου ἀπετέλεσε μία ἀνοδικὴ προσπάθεια νὰ εἰσαχθεῖ μέσα στὴν ταινία ἡ τέχνη. Ὡς προϊὸν ὅμως τοῦ ὥριμου βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, δια-

ποτίζεται ἀπὸ τὶς ἀρχές του, τὴν ἐμπορευματοποίηση καὶ τὴν κατανάλωση τοῦ χαμένου χρόνου (ψυχαγωγία). Δημιουργήθηκε τὴν ἐποχὴ τῆς σύγκρουσης μεταξὺ δημιουργοῦ καὶ παραγωγῆς, ὅταν ὁ πρῶτος εἶχε παύσει νὰ συνθέτει μοντέλα τῆς κοινωνικῆς ρύθμισης. Γι' αὐτὸ ὄξυνε τὴν ἀντίθεση αὐτή. Ὁ δημιουργὸς ἀνέτρεπε συνεχῶς τὰ στερεότυπα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ἐνῶ ἡ παραγωγὴ τυποποιοῦσε τὴν καλλιτεχνικὴ καινοτομία (τηλεφακός, χρόνος φώρουωρντ κ.ἄ.). Ἔτσι, ὁ κινηματογράφος πέρασε στὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Μὲ τὰ μέσα αὐτά, ἡ τεχνολογικὴ κοινωνία ἀλλοτριώνει τὴν αὐθεντία τοῦ συγγραφέα ποὺ τὴν εἶχε ἐπιβάλλει κάποτε ἡ ἴδια. Ἔτσι, ὁ συγγραφέας μετατρέπεται ἀπὸ ἱερέας σὲ μάγο νευρωτικό, ποὺ ἀναζητεῖ τὴν αὐθεντικότητά του στὴ νοσταλγία τοῦ Ἱερατείου καὶ τῶν ἱερογλυφικῶν. Ἡ ἀποδιάρθρωση τῶν ἔργων τέχνης ὑπῆρξε, ἐξωτερικά, ἔργο τῆς ἐμπορευματοποίησης καὶ τῆς μαζικῆς ψυχαγωγίας καί, ἐσωτερικά, προϊὸν ἐξέλιξης τῆς καλλιτεχνικῆς σύνταξης. Ὅπως ἄλλοτε ὁ κινηματογράφος ἀφετερίσθηκε τὸ μυθιστόρημα, ἔτσι, μὲ τὴ σειρά του, ἀντικατεστάθηκε κι αὐτὸς ἀπὸ τὴν τηλεόραση. Μαζὶ μὲ τὴν ἀλλοτρίωση τῶν ἀτόμων, ἡ τηλεόραση ἰσοπεδώνει τὶς αὐθεντίες καὶ ἀπομυθικοποιεῖ τὴν κουλτούρα. Ἡ τεχνικὴ εἶναι μία ἀντιθετικὴ δύναμη ποὺ ἐξαρθρώνει τὶς παλιὲς μορφὲς πολιτισμοῦ. Ἔτσι, τὸ τέλος τῆς μεγάλης τέχνης ἔγινε ἐσωτερικὴ ὑπόθεση τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ τὴ γέννησε. Ἐκεῖνο ποὺ μένει εἶναι νὰ ἀξιοποιηθεῖ ἡ τεχνικὴ σὲ ἐργαλεῖο προόδου, νὰ καταργηθεῖ ἡ αἴθουσα προβολῆς καὶ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ γιὰ τὴ μελέτη τῶν ἀλλαγῶν ποὺ συντελοῦνται γύρω μας ὥστε νὰ περάσουν στὸν ἔλεγχο τοῦ ἀνθρώπου.



GREGORY MARCOPOULOS

**Γιὰ μιὰ νέα**
**Ἀφηγηματικὴ μορφὴ κινηματογράφου**



Όταν ὁ κινηματογράφος ἦταν στὴν ἀρχή του, τὸ καρρὲ εἶχε μεγάλες δυνατότητες. Ἀλλὰ μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ ἤχου, μέρος τοῦ καρρὲ μπῆκε στὴν ὑπηρεσία του. Αἰσθητικὰ ἀντιμαχόμενα ἀλλὰ ἑνωμένα καλλιτεχνικά, ὁ ἦχος καὶ ἡ εἰκόνα δὲν κατόρθωσαν νὰ φτάσουν τὴν ποιητικὴ ἑνότητα ποὺ εἴχαμε ὁραματιστῆ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Ἡ λέξη μὲ τὴν εἰκόνα συγκρούονταν, ὑποχρεώνοντας τὴν εἰκόνα νὰ γίνει πιὸ συμβατικὴ καὶ ὁ ἦχος ἀνέστειλε μάλλον παρὰ συνέτεινε στὴν ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας.

Ἐλάχιστες σημαίνουσες φόρμες ἐπιβλήθηκαν στὸν κινηματογράφο. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιτύχει κανεὶς τὴ φόρμα χρησιμοποιώντας φ ί λ τ ρ α, ἀλλάζοντας τὴν ἔνταση τοῦ χρώματος οὔτε μὲ εἰδικοὺς φακοὺς καὶ ἐφφὲ κατασκευασμένα στὸ ἐργαστήριο, ἐξεζητημένα κοστούμια ἢ θεατρικὰ τεχνάσματα. Τὸ κινηματογραφικὸ καρρὲ ποὺ δημιουργεῖ τὸ κάθε πλάνο ἢ σύνθεμα παραμελήθηκε. Θεωρήθηκε ἁπλῶς σὰν μιὰ φωτογραφικὴ ἀναγκαιότητα.

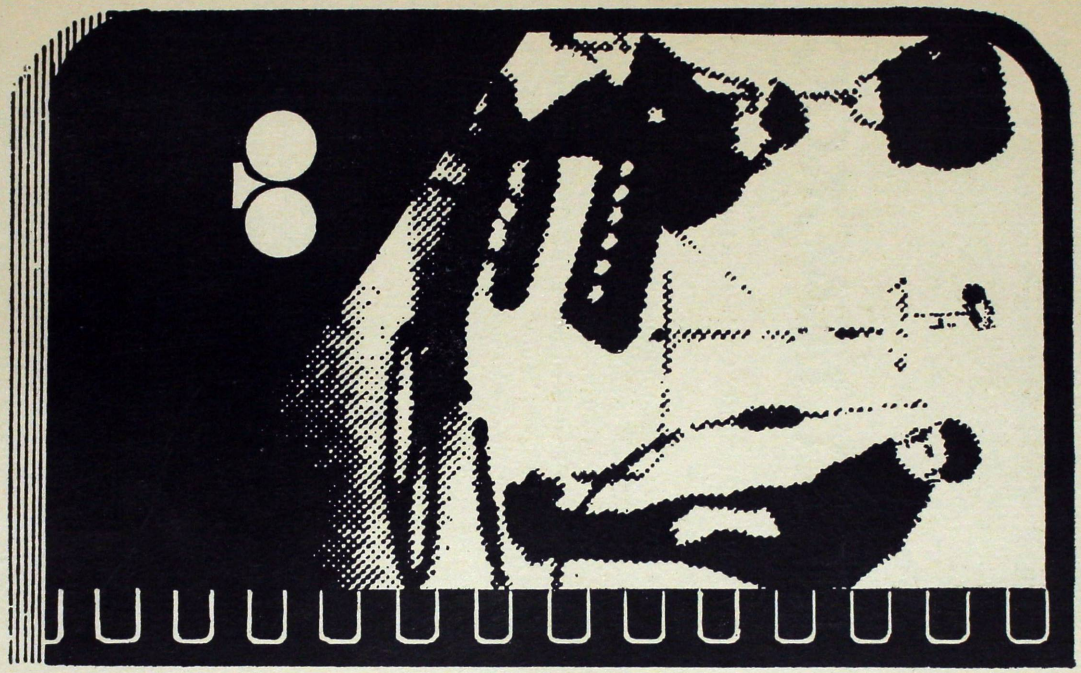
Προτείνω μιὰ νέα ἀφηγηματικὴ φόρμα ποὺ θὰ εἶναι ἡ συγχώνευση τῆς κλασσικῆς τεχνικῆς τοῦ μοντὰζ σὲ ἕνα πιὸ ἀφηρημένο σύστημα. Αὐτὸ τὸ σύστημα προϋποθέτει τὴ χρήση συντόμων κινηματογραφικῶν φράσεων ποὺ προκαλοῦν εἰκόνες - σκέψεις. Κάθε κινηματογραφικὴ φράση ἀποτελεῖται ἀπὸ ὁρισμένα ἐπιλεγμένα καρρὲ ἀνάλογα μὲ τὶς ἁρμονικὲς ἑνότητες ποὺ ὑπάρχουν στὴ μουσικὴ σύνθεση. Οἱ κινηματογραφικὲς φράσεις θεμελιώνουν μιὰ ἀπώτερη σχέση ποὺ τὶς συνδέει μεταξύ τους. Στὴν κλασσικὴ τεχνικὴ τοῦ μοντὰζ ὑπάρχει μιὰ συνεχὴς ἀναφορὰ στὸ συνεχιζόμενο πλάνο. Σύμφωνα μὲ τὸ δικό μου ἀφηρημένο σύστημα, αὐτὸ ποὺ ἐπαναλαμβάνεται εἶναι ἕνα σύνολο διαφορετικῶν καρρέ, πλέγμα.

Τὸ κύριο πρόβλημα ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει ὁ δημιουργὸς μιᾶς ταινίας ποὺ θὰ ἀκολουθήσει τὸ ἀφηρημένο σύστημα ποὺ προτείνω εἶναι πῶς νὰ ἐξαλείψει τὴν βιαιότητα μὲ τὴν ὁποία τὰ μονὰ καρρὲ προσβάλλουν τὸ μάτι καὶ δημιουργοῦν σύγχυση στὸν θεατή.

Καὶ οἱ ὀπτικὲς καὶ οἱ ψυχολογικὲς ἐνοχλήσεις μποροῦν νὰ μειωθοῦν στὸ ἐλάχιστο μὲ τὴν μέθοδο τῆς ἐνσωμάτωσης τῶν περιβαλλόντων τὸ καρρὲ στοιχείων ποὺ θὰ συγχωνεύονται στὸ κοινό του ὅριο ἢ σύνορο. Ἄλλοτε πάλι ἀνομοιότητες ἢ μιὰ κλιμάκωση τῶν ἀντιθέσεων, μιὰ μετάθεση τοῦ ἀντικειμένου ἢ μιὰ ποικιλία κίνησης σὲ δυὸ συναφῆ πλάνα, θὰ βοηθήσουν τὸν θεατὴ νὰ δεχθεῖ τὶς ἀπότομες μεταβάσεις πιὸ ἄνετα.

Ἀναρίθμητες ἀλλαγὲς στὸ ρυθμὸ ἡ ξαφνικὴ παρεμβολὴ παρηχήσεων, παρομοιώσεων, ἢ ἡ ὁποιαδήποτε ἀσυνέχεια ποὺ θὰ εἰσδύσει στὴν δομὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου αἰχμαλωτίζει τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ καὶ ὁ δημιουργὸς σιγὰ - σιγὰ πείθει τὸ θεατὴ ὄχι μόνο νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀκούσει, ἀλλὰ καὶ νὰ συμμετέχει σ' αὐτὸ ποὺ δημιουργεῖται πάνω στὴν ὀθόνη τόσο στὸ ἀφηγηματικὸ ὅσο καὶ στὸ ἐνδοσκοπικὸ ἐπίπεδο.

Θεσπέσια τοπία τῆς συγκίνησης μὲ χρώματα λαμπρότερα ἀπ' ὅσο εἶχε δεῖ ποτέ του ὁ θεατής, ἀρχίζουν νὰ ὑπάρχουν. Ἡ πρόσκαιρη βαρύτητα τῶν συναντήσεων, τῆς χειραψίας, τοῦ φιλιοῦ καὶ οἱ ὧρες ποὺ ζοῦμε μακρυὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐπαφές ἀποκαλύπτεται σ' ὅλη τὴν ἐκπληκτική της ἁπλότητα. Μιὰ ὁλόκληρη νέα κλίμακα ἀξιῶν ἐκτίθεται δημιουργώντας ἕνα πλούσιο δυναμικὸ στὴν ἀφηγηματικὴ φόρμα τοῦ κινηματογράφου.



# RICKY LEACKOC

## ΓΙΑ ΕΝΑ ΜΗ ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

★ Τὸ 1908 τὰ ἐπίκαιρα παρουσίασαν τὸν Τολστόη νὰ μιλᾶ στοὺς διαδηλωτὲς ἀπὸ τὴν βεράντα τοῦ σπιτιοῦ του στὴ Γιασνάγια Πολυάνα. Ἦταν ἕνα ἀξιοσημείωτο θέαμα, ἀλλὰ σύγχρονα πόσο μάταιο ἀφοῦ δὲν μποροῦσες ν' ἀκούσεις τί ἔλεγε σ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους. Καὶ ἀκριβῶς ἐκεῖ βρισκόταν τὸ πρόβλημα. Πῶς θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ καταγράψεις —ἀποτυπώσεις— τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις χωρὶς τὸ μοναδικὸ ἀνθρώπινο μέσο ἐπικοινωνίας τὸν λόγο;

★ Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου εἶχε ἐξελιχθεῖ μέχρι τότε χωρὶς ἦχο. Τέσσερις ταινίες μποροῦν λογικὰ νὰ θεωρηθοῦν τυπικὲς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς: **Potemkin, The Kid, Nanook,** καὶ **The Eternal Triangle** (μὲ τὴν Μαίρη Πίκφορντ). Οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι θὰ συμφωνήσουν ὅτι τὸ Potemkin εἶναι συναρπαστικὸ ἀλλὰ πολὺ παράξενο ὅταν κάποιος τὸ δεῖ σήμερα. Τὸ The Kid καὶ τὸ Nanook ἀνταποκρίνονται περισσότερο στὴν τωρινή μας ἀντίληψη καὶ μοιάζουν περιέργως σύγχρονα. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ The Eternal Triangle φαίνεται τελείως γελοῖο. Παρόλα αὐτὰ νομίζω ὅτι ἡ τελευταῖα ταινία εἶναι ἡ πρόγονος αὐτῆς ποὺ θεωροῦμε ἐμεῖς σήμερα, τυπικὰ θεατρογενῆ ταινία.

★ Τὸ Ποτέμκιν ἀντιπροσωπεύει μιὰ ἀπὸ τὶς περισσότερο ἐντυπωσιακὲς ἐξελίξεις στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Δημιουργήθηκε ἕνας τύπος ταινίας ποὺ ἦταν στὴν πράξη μιὰ θαυμάσια ὁρατὴ γλῶσσα. Μεγάλη προσοχὴ δόθηκε σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ ποὺ ὀνομάστηκε μοντάζ. Μιὰ ὁλόκληρη θεωρία ἀναπτύχθηκε γύρω ἀπ' τὸ μοντὰζ καὶ φάνηκε σὲ πολλοὺς ὅτι ἡ φιλμουργικὴ ἐνηλικιώθηκε καὶ θὰ μποροῦσε στὸ ἑξῆς νὰ στηριχθεῖ σὲ μιὰ λεπτὴ θεωρητικὴ βάση. Ὁ Πουντόβκιν ἔγραψε τὸ βιβλίο «Τεχνικὴ τοῦ Κινηματογράφου» καὶ ὁ Αἰζενστάϊν τὸ «Ἡ αἴσθηση τοῦ φίλμ» ποὺ δώσαν αὐτὸ ποὺ φάνηκε νὰ εἶναι μιὰ γενικὴ ἀντιμετώπιση τῆς φιλμουργικῆς.

★ Ἐν τούτοις ὅταν πρωτοεμφανίστηκε ὁ ἠχητικὸς κινηματογράφος ἕνα τρομακτικὸ γεγονὸς ἔγινε αἰσθητό· δὲν ὑπῆρχε πλέον ἀνάγκη γιὰ ἕνα ὀπτικὸ ὑποκατάστατο τοῦ λόγου. Οἱ θεωρεῖες κατέρρευσαν μὲ μιᾶς ἂν καὶ ὑπάρχουν ἀκόμα πολλοὶ θεωρητικοὶ τοῦ κινηματογράφου ποὺ εἶναι προσκολλημένοι στὴ «χρυσὴ ἐποχὴ τῆς Φιλμουργικῆς». Ἴσως θὰ πρέπει νὰ ξανακοιτάξουν τὴν πρώτη ἠχητικὴ ταινία τοῦ Pudovkin γιὰ νὰ καταλάβουν πόσο πίσω τὸν ἄφησε ἡ καινούργια κατάσταση. Ὁ Roberto Rosselini λέει ὅτι «... στὸν βουβὸ κινηματογράφο, τὸ μοντὰζ εἶχε μιὰ συγκεκριμένη σημασία γιατὶ ἀντιπροσώπευε τὴ γλῶσσα. Ἀπὸ τὸ βουβὸ κινηματογράφο κληρονομήσαμε αὐτὸν τὸ μῦθο τοῦ μοντάζ, ἂν καὶ ἔχει χάσει πολὺ ἀπὸ τὸ νόημά του».

★ Ὑπῆρχε μιὰ ἀρχαῖα μορφὴ τέχνης ποὺ ἀνταποκρινόταν τέλεια στὸν βουβὸ κινηματογράφο, καὶ αὐτὴ ἀσφαλῶς ἦταν, ἡ παντομίμα (σ' ὅλες της τὶς μορφὲς ἀκόμα καὶ Slapstick[1]).

---

1. Slapstick: εἶδος κωμωδίας ἢ πρόκληση τοῦ κωμικοῦ στοιχείου μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς καρπαζιᾶς, τῆς τρικλοποδιᾶς καὶ τῶν συναφῶν μέσων.

Στην πραγματικότητα δεν είχε σημασία με ποιό τρόπο είχε γίνει ή κινηματογράφιση, άφοῦ μποροῦσες νὰ δεῖς τὴν παντομίμα. Τὸ The Kid ἐξακολουθεῖ νὰ παίζεται σ' ὅλον τὸν κόσμο. Δὲν χρειάζεται λόγια καὶ δὲν ὑπάρχουν μεταγλωττίσεις. Οἱ καλλιτέχνες τῆς παντομίμας αὐτῆς κατόρθωσαν μιὰ παγκόσμια ἀναγνώριση ποὺ πουθενὰ δὲν ὑπῆρχε δεύτερη.

★ Ἀπὸ τὴν ἐφεύρεση τῆς «ὁμιλοῦσας εἰκόνας» ὑπέθεσαν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ ἐπέκταση τοῦ θεάτρου στὸ ὅτι ἐκθέτει μιὰ ἱστορία μπροστὰ σὲ κοινὸ ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὸ ὅτι παράγεται κάτω ἀπὸ συνθῆκες ἀπόλυτου ἐλέγχου, στὸν ὁποῖο ἔλεγχο βρίσκεται ἡ ὅλη οὐσία. Οἱ διάλογοι γράφονται καὶ ἀποστηθίζονται ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς, οἱ σκηνὲς παίζονται κατὰ τμήματα μετὰ ἀπὸ μιὰ προσεκτικὴ ἐπιλογὴ ἢ σύνθεση, καὶ αὐτὲς οἱ δοκιμὲς ἐπαναλαμβάνονται ξανὰ καὶ ξανὰ μέχρις ὅτου ἡ τελικὴ μορφὴ ἀνταποκρίνεται πρὸς τὶς ἰδέες ποὺ εἶχε πρωτοσυλλάβει ἢ ἀπολήξει ὁ σκηνοθέτης.

Τί φρίκη!... Κανένα στοιχεῖο αὐτῆς τῆς δραστηριότητος δὲν ἔχει δικιά του ζωή, καὶ ἐὰν ὑπάρχει ἔχει πολὺ λιγώτερο «πνεῦμα» ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ παραγωγή, γιατὶ ἡ τυραννία τῆς τεχνικῆς εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὅτι στὸ θέατρο. Πράγματι, ἐὰν νοικιάσεις ἕνα ἄδειο θέατρο τίποτα δὲν πρόκειται νὰ συμβεῖ... καμιὰ παράσταση δὲν θὰ δοθεῖ αὐτόματα... ἀλλά, καθὼς ἕνα ἔργο ἑτοιμάζεται, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀρχίζει νὰ παίρνει ζωή, ἐν μέρει γιατὶ ἡ μορφή του ἀναδύεται κατὰ τὶς δοκιμές. Ἐνῶ μιὰ ταινία ὑποκύπτει στὴν τυραννία τῆς «Παραγωγικῆς Ἱκανότητος» καὶ διαλύεται σὲ κομματάκια προκειμένου νὰ εὐκολύνει τὴν κατάσταση στὴν μηχανή. Ἐὰν δύο τελείως ἄσχετες σκηνὲς πρέπει νὰ γυρισθοῦν στὸ ἴδιο μέρος, θὰ γυρισθοῦν συνέχεια ἀκόμη καὶ ἂν βρίσκονται στὰ ἀντίθετα ἄκρα τῆς ταινίας καὶ ἀπαιτοῦν

ἐντελῶς διαφορετικὲς συναισθηματικὲς ἀνταποκρίσεις ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς.

★ Σὲ μιὰ πρόσφατη συνέντευξη τοῦ Ζὰν Ρενουὰρ πρὸς τὸν Ἀντρὲ Μπαζὲν διατυπώθηκε τὸ ἑξῆς ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Renoir «... στὸν κινηματογράφο πρὸς τὸ παρόν, ἡ μηχανὴ λήψης ἔχει ἐξελιχθεῖ σὲ Θεό. Ὑπάρχει μιὰ μηχανή, στηριγμένη στὸ τρίποδό της ἢ στὸν γερανὸ καὶ εἶναι ἀκριβῶς ὅπως ἕνας εἰδωλολατρικὸς βωμὸς ποὺ γύρω του οἱ ἀρχιερεῖς — ὁ σκηνοθέτης, ὁ ὁπερατέρ, οἱ βοηθοὶ ποὺ φέρνουν θύματα μπροστὰ στὴ μηχανή, σὰν καμμένες προσφορές, καὶ ἡ μηχανὴ εἶναι ἐκεῖ ἀκίνητη, ἢ σχεδὸν ἔτσι καὶ ὅταν κινεῖται, ἀκολουθεῖ πρότυπα ἐπινοημένα ἀπὸ τοὺς ἀρχιερεῖς καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ θύματα». Τὸ θέατρο ὅσο καὶ ὁ γνωστὸς ὄγκος παραγωγῆς ταινιῶν, εἶναι τὰ ἀποτελέσματα τοῦ ἐλέγχου αὐτῶν τῶν «ἀρχιερέων» καὶ δὲν θὰ φανεῖ περίεργο ἐὰν ἀναφέρουμε ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους σκηνοθέτες μοιράζουν τὸ χρόνο τους μεταξὺ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς παραγωγῆς ταινιῶν.

★ Πολλοὶ ἀπὸ μᾶς, ὅπως καὶ ὁ Ρενουὰρ ἔχουν «... φοβερὰ βαρεθεῖ ἀπὸ ἕναν μεγάλο ἀριθμὸ συγχρόνων ταινιῶν». Ἐὰν γυρίσουμε στὶς πρῶτες μέρες τοῦ κινηματογράφου, βρίσκουμε μιὰ ἀντίληψη ποὺ ξαναζωντανεύει καὶ ποὺ ποτὲ δὲν ἔγινε πραγματικὰ ἀντιληπτή. Τὴν ἐπιθυμία νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴν πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου ποὺ εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἀπ' τοῦ θεάτρου: νὰ καταγράψουμε τί πραγματικὰ συνέβη σὲ μιὰ ἀληθινὴ κατάσταση. Ὄχι ὅτι κάποιος εἶχε σκεφθεῖ ὅτι θὰ ἔπρεπε ἢ θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει συμβεῖ, ἀλλὰ ὅτι πραγματικὰ συνέβη στὴν πιὸ ἀπόλυτη ἔκφρασή του.

Ἀπὸ τὰ τέσσερα παραδείγματα ποὺ ἀνέφερα, τὸ Nanook πλησιάζει πιὸ πολὺ στὴν ἰδέα, καὶ εἶναι αὐτὸς ὁ λόγος ποὺ ποτὲ δὲν θὰ θεωρηθεῖ ἀναχρονιστικό. Μολαταῦτα καὶ αὐτὸ ὑστεροῦσε λόγω τῆς ἀπουσίας τοῦ ἤχου.

★ Ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ 1906, ὁ Λέων Τολστόη σημείωσε «... Εἶναι ἀπαραίτητο ὁ κινηματογράφος ν' ἀντιπροσωπεύει τὴν Ρωσσικὴ πραγματικότητα καὶ στὶς πλέον ποικίλες ἐκδηλώσεις της. Γιὰ αὐτὸ τὸ λόγο ἡ Ρωσσικὴ ζωὴ θὰ ἔπρεπε ν' ἀναπαράγεται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο ὅπως εἶναι, καὶ δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ψάχνουμε γιὰ ἐπινοημένα θέματα».

★Ἐδῶ βρίσκεται μιὰ πρόταση ποὺ δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸ θέατρο. Ὁ Τολστόη ὁραματίστηκε τὸν φιλμουργὸ σὰν ἕναν παρατηρητὴ καί, ἴσως σὰν συμμέτοχο ποὺ συλλαμβάνει τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων ποὺ συμβαίνουν γύρω του, συλλέγει, τακτοποιεῖ, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἐλέγχει τὸ γεγονός. Ἐδῶ θὰ μποροῦσε γιὰ τὴν ἀξία τοῦ γεγονότος νὰ ὑπερβαίνει τὴν ἔννοια τοῦ φιλμουργοῦ γιατί, ἀπαραιτήτως, παρατηρεῖ αὐτὸ τὸ ἀπόλυτο μυστήριο, τὴν πραγματικότητα. Σήμερα πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Τολστόη, ἔχουμε φθάσει σ' ἕνα σημεῖο στὴν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου ὅπου αὐτὴ ἡ πρόταση ἄρχισε νὰ γίνεται ἀντιληπτή.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΕΧΝΗΣ

"ΑΛΚΥΟΝΙΣ"

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕ ΜΗΝΥΜΑΤΑ

# PARKER TYLER

## Βασικὲς Φιλμικὲς Μορφὲς

Δὲν εἶναι ἡ ἐπαναστατικὴ πολιτικὴ τοῦ Potemkin, εἴτε αὐτὴ εἶναι τοπικὴ εἴτε εἶναι οἰκουμενική, ποὺ τὸ κάνει μεγάλο, φίλμ, ἀλλὰ ἡ πλαστικὴ σκέψη τοῦ Eisenstein ποὺ τὴν κατανόησε καὶ μπόρεσε νὰ τὴν ἀποτυπώσει σὰν μιὰ ἐπικὴ μορφή. Θἄταν λάθος νὰ νομίσουμε ὅτι τὸ ἔπος, ὁ μῦθος καὶ τὸ λυρικὸ ποίημα (τραγούδι) (ἁπλῶς καὶ μόνο ἐπειδὴ ἡ λογοτεχνία καὶ τὸ θέατρο προϋπῆρξαν ἀπὸ τὸν κινηματογράφο) εἶναι κατ' ἀνάγκη λογοτεχνικὲς μορφές. Ὁ μῦθος σὰν λογοτεχνία σημαίνει μιὰ σύντομη ἱστορία ἀπὸ τὴν ζωὴ τῶν θεῶν· ἀναμφίβολα ἡ ἀρχαιότερή του μορφὴ εἶναι ἡ ᾠδὴ (ἢ ψαλμὸς Chant) ἢ λέξεις ἀπαγγελόμενες μὲ μουσικὸ μέτρο. Ἂν τὸ φίλμ, ἄσχετα ἀπ' τὸ θέμα, δὲν θέλουμε νὰ θεωρηθεῖ ἕνα εὐφυῶς ζωντανεμένο φωτογραφικὸ ἄλμπουμ, τότε (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν συχνὴ χρήση τοῦ λόγου ποὺ κάνει) ὑπάρχει σὲ μιὰ χρονικὴ διαδοχὴ ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὸ μυθιστόρημα. Καὶ γιὰ νὰ ἀναφερθοῦμε στὴν αἰσθητικὴ διατύπωση τῆς ὁριζόντιας καὶ κάθετης ἀνάπτυξης, ἡ δ έ ο υ σ α διάκριση ἀνάμεσα σ' ἕνα λυρικὸ φὶλμ καὶ σ' ἕνα ἀφηγηματικὸ φὶλμ δὲν ἔχει ἀπαραίτητα σχέση μὲ τὶς λέξεις, εἴτε σὲ προφορικὴ μορφὴ εἶναι αὐτὲς εἴτε σὲ γραπτή. Ἀπὸ λογοτεχνικῆς πλευρᾶς, πάλι, τὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ λυρικὸ ποίημα ἔχουν διαφορὲς ἀντίστοιχες μὲ ἐκεῖνες ἀνάμεσα στὸ ἀφηγηματικὸ καὶ στὸ λυρικὸ φίλμ. Τὸ φὶλμ τοῦ τελετουργικοῦ ἢ μυθικοῦ τύπου, θὰ μποροῦσε νὰ περιέχει καὶ μιὰ ἱστορία, ἂν καὶ χωρὶς νὰ περιλαμβάνει ὅλη τὴν μυθιστορηματικὴ πολυπλοκότητα.

Ἔτσι ὅλες οἱ δ ι α κ ρ ί σ ι μ ε ς γενικὲς μορφές, εἴτε στὸ μυθιστόρημα εἴτε στὸ φίλμ, ὑπάγονται στὴν κατηγορία προτάσεων ποὺ ἔχουν νόημα σὲ σχέση μὲ μιὰ ὁλοκληρωμένη δράση. Οἱ μορφὲς δὲν εἶναι στατικὲς καὶ ὁλότελα ἀλληλοαποκλειόμενες ἀλλὰ ἀντιπροσωπεύουν τυπικὲς καὶ εὔκαμπτες ἔννοιες τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς καὶ συνείδησης. Ἀπ' τὸ Ulysses τοῦ Joyce καὶ μετὰ δ ι ά χ υ τ η ε ἴ τ α ν ἡ α ἴ σ θ η σ η ὅτι «ἱστορικὰ τὸ μυθιστόρημα ἔχει πεθάνει. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Proust καὶ ὁ Joyce, στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα, ἔσπασαν τοὺς κανόνες τῆς συμβατικῆς μορφῆς τοῦ μυθιστορήματος καὶ ἰδιαίτερα, στὸ Ulysses, τὴ σύμβαση ἑνὸς ὁ μ ο ι ό μ ο ρ φ ο υ καὶ ἑ ν ο π ο ι η μ έ ν ο υ πεζογραφικοῦ ὕφους.

Στὸ Ulysses ἡ ὁμοιομορφία τοῦ ὕφους μετατράπηκε σὲ ἕνα ἐκλεκτικισμὸ γλωσσικὸ ποὺ περιλαμβάνει τὸν εὐθὺ διάλογο καὶ ἐσωτερικὸ μονόλογο καὶ κατὰ καιροὺς ὑψηλὴ παρωδία δημοσιογραφικοῦ ρεπορτάζ, ἐπιστημονικὴ ὁρολογία, τὴν συναισθηματικὴ νουβέλα κι ἀκόμη τὴν ἀρχαία ἀρχὴ τῶν δραματικῶν ἑνοτήτων (ὁ χρόνος τοῦ Ulyssees εἶναι μιὰ μέρα καὶ ἡ δράση μέσα σὲ μιὰ πόλη).

Παρολαυτὰ ὅμως ἡ βασικὴ ἰδέα τοῦ Ulysses εἶναι τὸ ἔπος: ἡ περιπέτεια (τῆς ζωῆς) ἑνὸς μεγάλου ἥρωα θάταν πιὸ σαφὲς νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ἔργο ἀντὶ νὰ ἀναγγείλει τὸ θάνατο ἀποκάλυψε τὴν νεκρανάσταση του.

Μετὰ τὸν Ulysses ὅμως ἦρθε ἡ τελευταία ἐπαναστατικὴ συμβολὴ στὴ λογοτεχνικὴ μορφή: τὸ Finnegans Wake. Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἡ ἀποθέωση τῆς ὀνειρικῆς ζωῆς ἑνὸς ἥρωα, μιὰ ἀναθεώρηση συνείδησης καὶ ἅρα μιὰ ἀναθεώρηση ὕψους. Ἐνῶ ὁ γ ε ν ο λ ο γ ι κ ὸ ς κοινὸς Ἄνθρωπος εἶναι ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς ὁ ἥρωάς του, παραμένει ἔπος μὲ τὴν ἔννοια ποὺ παραμένει ἔπος καὶ

ένα μεγάλο τελετουργικὸ ποίημα σὰν τὴν Θεία Κωμωδία. Ρηξικέλευθα, ὁ Joyce διάλεξε τὴν λέξη portmanteau σὰν ἄξονα τῆς γλώσσας του καὶ τὴν κατέστησε, ἐπιπλέον, πολύγλωσση ἔτσι ποὺ τὸ Finnegans Wake εἶναι ἕνα ἐπινοημένο παλίμψηστο ἀπὸ ἔννοιες ποὺ οἱ στρώσεις του θὰ πρέπει νὰ ἀναλυθοῦν προσεκτικὰ γιὰ νὰ ἀρχίσει νὰ γίνεται ἔστω καὶ κατὰ τεκμήριο κατανοητό.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε τὸ πῶς τὸ Finnegans Wake μεταφράσθηκε σὲ φιλμικοὺς ὅρους ἀπὸ τὴν ἀνεξάρτητη φιλμουργὸ Mary Ellen Bute. Στὴν τελειωμένη του μορφὴ τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα Passages From Finnegans Wake, ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ὀπτικὲς εἰκονογραφήσεις ποὺ συνάγονται ἀπ' τὴν πολύπλοκη πρόσοψη τοῦ Portmanteau ἢ τοῦ πολυδιάστατου ὄφους τοῦ ἔργου· ἔγινε δηλαδὴ ἀφαίρεση στὴ φυσικὴ δράση στενὰ συνυφασμένης μὲ τὴν δύσκολη ταπτουργία τῆς πεζογραφίας τοῦ Joyce, μὲ τὴν φωτογράφηση μερικῶν ἀπ' τὰ κύρια σημεῖα τῆς ἱστορίας. Αὐτὸ ποὺ συνέβη εἶναι ὅτι ἡ Miss Bute, ἀντὶ νὰ ἀναπαραγάγει τὴν ὀνειρικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ βιβλίου μὲ φιλμικοὺς τρόπους σὰν τὴν πολλαπλὴ ἔκθεση τοῦ φίλμ, τὴν προσφάνιση, καὶ τὶς τολμηρὲς μεταβάσεις, προσπάθησε (ἐνῶ χρησιμοποιεῖ τὸν προφορικὸ λόγο σὰν ὁδηγὸ) νὰ ἀποδώσει τὴν συγκεκριμένη δράση ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὶς λέξεις ἐπειδὴ εἴταν πιὸ πρόσφορη σὲ μιὰ μεταφορὰ σὲ συνήθεις φυσικοὺς ὅρους. Βλέπουμε ἠθοποιοὺς νατουραλιστικὰ φιλμαρισμένους καθὼς καὶ σκηνικὰ νατουραλιστικὰ φιλμαρισμένα — ἕνας ὀνειρώδης κόσμος μεταφερμένος ξανὰ στὴν αἴσθηση τοῦ χώρου καὶ τῆς φυσικῆς πραγματικότητας ποὺ στόχος τῆς γλώσσας τοῦ Joyce εἴταν νὰ τὴν ἐκτοπίσει καὶ νὰ τὴν μετατρέψει σὲ ἀνυπαρξία χώρου καὶ σὲ καθαρὴ ὀφθαλμαπάτη. Ὑπὸ μιὰ σαφῆ ἔννοια, ἡ Miss Bute δὲν δημι-

ούργησε παρὰ ἁπλούστευση τοῦ δοσμένου λογοτεχνικοῦ ἔργου μεγάλης πολυπλοκότητας ὑπὸ μορφὴ σεναρίου. Τὸ φίλμ της γίνεται μιὰ σουρεαλιστικὴ ἐκδοχὴ τῆς ὑπερβατικῆς δράσης τοῦ ἔργου μιὰ καὶ φωτογραφίζει ἀνθρώπους καὶ πράγματα στὴν ἀληθινὴ φυσική τους ὄψη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς περίεργες σχέσεις τους καὶ τὴν ἀναγκαία ἀλογικὴ διαδοχὴ τῆς συνεχοῦς ὀνειρικῆς δράσης.

Ἀκριβῶς αὐτό, βέβαια, συνέβη καὶ στὴ σκηνικὴ μεταφορὰ τοῦ Finnegans Wake καὶ τοῦ Ulysses. Ἡ μεταφορὰ τοῦ πρώτου ἔγινε μὲ χορο-παντομίμα μὲ λέξεις καὶ μουσική, μὲ τὸν τίτλο The coach with the six insides. ἀπὸ τὴν Jean Erdman καὶ τὸν θίασό της. Σὰν θέατρο, εἴταν μιὰ ἀξιοσημείωτα ἐπιτυχὴς καὶ πολὺ ὀξυδερκὴς διασκευὴ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

Τὸ φὶλμ τῆς Miss Bute, ὅσο καὶ φιλότιμη καὶ τολμηρὴ προσπάθεια κι ἂν εἶναι, εἶναι μιὰ ὄχι καὶ τόσο ἐπιτυχῶς συντεθειμένη μεταφορά. Τὸ βασικό της λάθος, νομίζω, εἴταν ὅτι παράβλεψε ἀντὶ νὰ ἐκμεταλλευθεῖ τὶς βασικὲς φιλμικὲς ἐπινοήσεις καὶ νὰ κάνει τὸ φυσικὸ κόσμο ἀπατηλὸ καὶ ροϊκὸ στὴν εὐμεταβλησία του, ἔ μ φ ο ρ τ ο μὲ τὸ εἶδος τῆς σωστικῆς παραίσθησης ποὺ μεταδίδει ἡ πεζογραφία τοῦ Joyce.
Τὸ φὶλμ Relativity τοῦ Ed Emshwiller ἀσχολεῖται μὲ τὸ ἴδιο περίπου θέμα μὲ τὸ Finnegans Wake, μιὰ καὶ δείχνει τὶς ἐφιαλτικὲς ἐμπειρίες ἑνὸς κοινοῦ ἀνθρώπου καὶ προβάλλει θάνατο καὶ ζωὴ σὲ μιὰ κατάσταση ὀνείρου. Τὸ Relativity, ἂν καὶ πιὸ περιωρισμένο καὶ μὲ στοιχειωδέστερες βασικὲς ἔννοιες, δημιουργεῖ παρολαυτὰ ἕνα εἶδος ροϊκῆς καὶ εὐμετάβλητης δ ρ ά σ η ς ποὺ ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴν ὀπτικὰ καλειδοσκοπικὴ πεζογραφία τοῦ Joyce. Φὶλμ σὰν τῆς Miss Bute θὰ πρέπει νὰ κατατάσσωνται στὶς φιλμικὲς «μεταφράσεις» ἀπὸ τὸ

γεγονὸς ὅτι στὴν προσπάθειά της νὰ κάνει τὴν πυκνὰ ἐλλειπτικὴ μορφὴ πιὸ συνεκτική, πιὸ σαφῆ, ἔφερε τὸν Joyce ὅσο πιὸ κοντὰ μποροῦσε στὴ συμβατικὴ ἀφηγηματικὴ μορφὴ τοῦ φίλμ.

Ὅμοια, ἡ φιλμικὴ ἐκδοχὴ τοῦ Ulysses ἀπὸ τὸν Joseph Strick, συμβατικοποίησε πάλι τὸ πρωτότυπο ἐκτρέποντάς το πρὸς τὸ παραδοσιακὸ μυθιστόρημα στὴν συνήθη μεταφορά του στὴν ὀθόνη. Ἕνα ὡρισμένο μέρος του, καλαπαιγμένο, ἔχει μεταφερθεῖ καλὰ ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄποψη, ἀλλὰ οἱ σκηνὲς αὐτὲς εἶναι σ' ὅσες χρησιμοποιοῦνται στὸ πρωτότυπο σχεδὸν οἱ πιὸ συμβατικὲς μυθιστορηματικὲς τεχνοτροπίες. Ὅταν πρόκειται γιὰ περίτεχνες στυλιζαρισμένες παρωδίες τοῦ Joyce καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὴν παρατεταμένη φαντασία τοῦ ἐπεισοδίου τοῦ Nighttown ἢ Walpurgisnacbi, ποὺ εἶναι γεμάτο ἀπὸ τὶς παραισθήσεις τοῦ μεθυσμένου Stephen τὸ φίλμ πέφτει πολύ. Θὰ πρέπει νὰ ἔγινε φανερὸ ὅτι ἡ μόνη μέθοδος ἑρμηνείας τῆς βίας καὶ τοῦ ὀπτικοῦ μεγαλείου αὐτῶν τῶν σκηνῶν θὰ εἴταν ἕνα εὐρύτερο, πιὸ ὀξὺ ὕφος σκηνοθεσίας ὑποβοηθούμενο ἀπὸ τὸ πλούσιο ὁπλοστάσιο ὀπτικῶν χειρισμῶν ποὺ εἶναι ἱκανὸ νὰ δώσει τὸ φίλμ. Ἐνῶ τώρα οἱ σκηνὲς τοῦ Nighttown δὲν εἶναι παρὰ ζωντανεμένες διαφάνειες ὅπου τὸ στοιχεῖο τῆς φαντασίας εἶναι πολὺ πενιχρό. Ὅσο σεβαστὴ καὶ σὲ πολλὰ σημεῖα εὐφυὴς διασκευὴ κι ἂν εἶναι τὸ φίλμ αὐτὸ τοῦ Ulysses, πρέπει νὰ προστεθεῖ στὴν μεγάλη ἱστορικὴ χορεία τῶν ἐμπορικῶν ἐπιτυχημένων προσπαθειῶν νὰ ἐξισωθοῦν οἱ φιλμικὲς ἀποδόσεις τοῦ μυθιστορήματος μὲ τὸ πρωτότυπο.

Ἡ δεοντολογία τῆς φιλμικῆς ἱστορίας, ἰσχυρίζομαι, πρέπει νὰ ὑπακούει σ' ἕναν κανόνα ποὺ δίνει τὸ κριτήριο γιὰ ὅλες τὶς ἀπόπειρες, **Underground - Avant - Garde.**

καὶ ἀνεξάρτητη ἐμπορικὴ δουλειὰ ρουτίνας, ἀπὸ τὴν ἄποψη ἑνὸς βασικοῦ φιλμικοῦ διαφωτισμοῦ, τοῦ ὁποίου ἄσβηστη δάδα εἶναι, θὰ πρέπει νὰ ποῦμε, τὸ ἀληθινὸ φὶλμ Avant - Garde. Τούτη ἡ δάδα φωτίζει τὶς βασικὲς φιλμικὲς μορφὲς ὅπως ὑπάρχουν σὲ ἔργα (ὁσοδήποτε μεγάλα ἢ μικρὰ σὲ ἔκταση) ποὺ ἔχουν μιὰ ἀληθινὴ καὶ βαθειὰ δραματικὴ διάσταση. Γι' αὐτὸ καὶ φὶλμ σὰν τὸ The Cabinet of Dr. Caligari καὶ τὸ Potemkin εἶναι Undergound ἀπὸ ἱστορικῆς πλευρᾶς, ὅσο καὶ ὁποιοδήποτε τῆς Maya Daren τοῦ Andy Warhol ἢ τοῦ Μαρκόπουλου.

Ἂν ὅπως νομίζω, εἶναι εὐάλωτη ἡ σημερινὴ θέση τῆς Avant - Garde ἐξ αἰτίας τῶν κακῶν συνηθειῶν καὶ τῶν κακῶν προτύπων τοῦ Underground, τούτη ἡ τάξη πραγμάτων μπορεῖ ἱστορικὰ νὰ ἐξηγηθεῖ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ πιὸ εὐφάνταστοι φιλμουργοὶ τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος τῆς Εὐρώπης ἔχουν τώρα τελευταία υἱοθετήσει τὸ πνεῦμα τῆς Avant - Garde μὲ τὸ νὰ κάνουν ταινίες ποὺ δὲν εἶναι οὔτε ἐμπορικὰ σενάρια τ ῆ ς ὀ κ ᾶ ς οὔτε συμβατικοποιητικὲς προσαρμογὲς ἀπὸ ὅλως διαφορετικὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ὅπως τὸ Finnegans Wake. Φὶλμ σὰν τὸ «Πέρσυ στὸ Μαριενμπάντ» τοῦ Ρεναί, τὸ Blow - up τοῦ Ἀντονιόνι, τὸ 8½ τοῦ Φελίνι, τὸ Περσόνα τοῦ Μπέργκμαν καὶ ὅλα σχεδὸν τὰ φὶλμ τοῦ Γκοντάρ, εἶναι ὅλα ἔργα, ὅπως καὶ κάθε ἀληθινὸ πρωτοποριακὸ ἔργο, γραμμένα γιὰ τὸν κινηματογράφο (ἡ σύντομη ἱστορία ποὺ βασίστηκε τὸ Blow - up δὲν χρησίμεψε παρὰ μόνο σὰν πυρήνας στὸ φίλμ αὐτό, ποὺ στὸ τέλος βγῆκε ἕνα ἐντελῶς ἄλλο πρᾶγμα).

Τὰ φὶλμ αὐτὰ δὲν εἶναι μόνο φιλμικὰ πιὸ ἔ μ π ε ι ρ α ἀπὸ τὰ περισσότερα φὶλμ underground,, ἀλλὰ καὶ «μάταια καὶ καθημερινὰ καθὼς εἶναι τὰ πιὸ πολλὰ ἔργα τοῦ Γκοντὰρ) φιλμικὰ εὐφυῆ καὶ γενικώτερα πιὸ εὐ-

φάνταστα. Μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ ἀντίθετη θέση — ὅτι δηλαδὴ ὅλες οἱ ταινίες εἶναι πλαγίως χρωματισμένες ἀπὸ τὴν ἐμπορικὴ συνταγὴ — μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ μόνο ἀπὸ μιὰ αὐθαίρετη ἐπιθυμία ὑποστήριξης τοῦ μικροῦ μήκους φίλμ, ποὺ (ὁποιεσδήποτε κι ἂν εἶναι οἱ διαστάσεις του) εἶναι «μικρὸ» γιατὶ δὲν εἶναι προνομιακὸ οἰκονομικὰ καὶ «μεγάλο» γιατὶ ἐπιμένει στὴν ἀπόλυτη προτεραιότητα τῆς «προσωπικῆς δήλωσης» ἔξω ἀπὸ τὰ κάθε λογῆς αἰσθητικὰ δ ι α π ι σ τ ε υ τ ή ρ ι α.

Δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος γιατὶ ἡ σταθερότητα περιγράμματος, ἡ αἴσθηση τοῦ κ α λ ο φ τ ι α γ μ έ ν ο υ μύθου καθὼς καὶ ἡ αἴσθηση «μουσικῆς» φόρμας (ποίησης δηλ. στὴν εὐρύτερη καὶ καλύτερη ἔννοια) θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν μειονεκτήματα ἢ σ τ ί γ μ α τ α μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ τέτοιες περιπτώσεις εἶναι μερικὲς φορὲς ἐπιτεύξεις ταινιῶν ποὺ μηχανικὰ κατατάσσονται σὰν ἐμπορικές. Γιατὶ τέτοιες εἶναι καὶ οἱ ἐπιτεύξεις τῶν καλύτερων φίλμ Avant - Garde ποὺ κυκλοφοροῦν στὴ σημερινὴ ἐποχὴ τοῦ underground. Ἂν ἐμπορικὰ π α ρ α γ μ έ ν α φίλμ μποροῦν νὰ π ρ ο σ ε γ γ ί σ ο υ ν μ ι ὰ ἀ ν ε ξ ά ρ τ η τ η τ έ χ ν η καὶ νὰ ὡ ρ ι μ ά σ ο υ ν τὴν τέχνη τοῦ φίλμ, α ὐ τ ὸ π ο ὺ θ ὰ σ υ μ β ε ῖ θ ὰ ε ἶ ν α ι ὅτι ἀντὶ νὰ ἔχει ὠφεληθεῖ τὸ ἐμπορικὸ φίλμ, θὰ ἔχει ὑποστεῖ πλῆγμα ὁ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς σ τ ὸ κ α ί ρ ι ο σ η μ ε ῖ ο τ ο υ — σ τ ὴ ν A v a n t - G a r d e. Γιατὶ προφανῶς ὁ θ ε μ α τ ο φ ύ λ α κ α ς τῆς Avant - Grade, Underground, προτιμᾶ ὁτιδήποτε ἄλλο (ἀκόμα καὶ τὴν αὐτοκαταστροφή του) παρὰ νὰ πλησιάσει τὴν ἐμπορικὴ κατηγορία μὲ τὴν κλασική της χροιὰ — χροιὰ ποὺ βασικὰ εἶναι μερικὲς φορὲς μιὰ ἀβάσιμη προκατάληψη.

Ἄσχετα ἀπὸ τὶς κατηγορίες ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποδοθοῦν στὰ Underground τῶν τελευταίων ἐτῶν, ἡ μι-

κρὶ ἀνεξάρτητη Avant - Grade στὸ σύνολό της μπορεῖ πάντα νὰ βρεῖ μιὰ νέα ὀπτική, μιὰ νέα τεχνικὴ μέθοδο, μιὰ μεμονωμένη «ἰδέα», παρὰ τὸ ὅτι τέτοιες ἀρετὲς μποροῦν νὰ χαθοῦν σὲ ἀνευφάνταστες καὶ ἀδόκιμες ἀπόπειρες. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιστοὺς πελάτες γιὰ τὰ προϊόντα τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου, ποὺ δανείζουν οἱ ὀργανισμοί του διανομῆς, εἶναι τὰ μεγάλα στούντια τῆς τηλεόρασης, ποὺ δὲν τὰ προβάλλουν στὸ κοινὸ ἀλλὰ μόνοι τους μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ξεσηκώσουν τρὺκ μέσ' ἀπ' αὐτά. Ἡ τραγικὴ εἰρωνεία εἶναι ὅτι κάποια τεχνικὴ ἐπινόηση, προϊὸν τῆς ἐφευρετικότητας τοῦ Underground, εἶναι, μιὰ καὶ γυρίζει ἐλεύθερη, τὸ πιὸ εὔκολο πρᾶγμα νὰ κλέψει κανείς. Οἱ καλύτερες ἐπινοήσεις στὴν τεχνικὴ ἢ στὸ μοντὰζ δὲν θὰ τὶς δοῦμε στὶς «εὐφάνταστες» ἐργασίες τῆς TV ἀλλὰ στὶς διάφορες διαφημίσεις ποὺ παρεμβάλλονται. Κι αὐτὸ γιατί, τὰ διαφημιστικὰ πρέπει νὰ εἶναι σύντομα —συχνὰ λιγώτερο ἀπὸ ἕνα λεπτὸ— ἔτσι ποὺ ὅσο πιὸ τρυκαρισμένα εἶναι τόσο πιὸ ὡραῖα εἶναι. Μιὰ τεχνικὴ ἐπινόηση μποροῦμε εὔκολα νὰ τὴν ἀποσπάσουμε ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της καὶ νὰ ἀπομιμηθοῦμε σὲ ὁποιοδήποτε πλαίσιο θέλουμε. Αὐτὸ ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ κλέψουμε εἶναι τὸ ἀκριβὲς πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἡ ἐπινόηση αὐτή, διότι τὸ πλαίσιο αὐτὸ εἶναι ποὺ ἀποτελεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης — κάτι δηλαδὴ ποὺ εἶναι ἐντελῶς ἀντίθετο ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ ἐπινόηση.

ΤΟ

# TRASH

ΤΟΥ

## Andy Warhol

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

Τὸ κείμενο αὐτὸ γράφτηκε στὰ γαλλικά, γιὰ ἕνα γαλλικὸ περιοδικό, ὅταν εἶχα τὴν τύχη νὰ δῶ τὸ «Trash» στὴ Γαλλία. Τὸ Trash εἶναι τὸ δεύτερο μέρος μιᾶς τριλογίας ποὺ ἐπέβλεψε ὁ Andy Warhol καὶ σκηνοθέτησε ὁ Paul Morrissey. Τὸ Trash παίχτηκε στὴ Γαλλία κομμένο (εἴκοσι λεπτὰ ταινίας περίπου). Ἔτσι λογοκριμένο τὸ εἶδα βέβαια κι ἐγώ. Γράφοντας προσπάθησα νὰ μεταφέρω, ἀφ' ἑνὸς τὴ συγκίνηση ποὺ μοῦ προκάλεσε τὸ ἔργο καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ ἀναλύσω τὸ μηχανισμὸ τῆς βάναυσης ἐπεμβάσεως τῆς λογοκρισίας.

Στὴν Ἑλλάδα δὲν φαντάζομαι ὅτι θὰ παιχτεῖ ποτὲ τὸ ἔργο. Μεταφράζοντας ὅμως, τὸ γαλλικό μου κείμενο, δὲ νομίζω ὅτι ἀπευθύνομαι μόνον στοὺς προνομιούχους ποὺ θὰ τὸ δοῦν ἢ τὸ εἶδανε στὸ ἐξωτερικό. Τὸ «εἶδος» τῶν «τυφλῶν ἡδονοβλεψιῶν» ἀπαντᾶται σὲ ὅλες τὶς χῶρες τοῦ κόσμου καὶ καλὸν εἶναι νὰ τοὺς τὰ λέει κανεὶς παρ' ὅλο ποὺ ξέρουμε ὅτι αὐτοὶ ἔχουν τὴ δύναμη νὰ γεύονται ἀπαγορευμένους καρπούς, χωρὶς νὰ μποροῦνε, τελικῶς, νὰ τοὺς χαροῦνε, οὔτε κἂν νὰ καταλάβουν καλὰ - καλὰ περὶ τίνος πρόκειται. Ἐνστικτωδῶς μόνον. Ἀπὸ ἀντίδραση.

## Οἱ τυφλοὶ ἡδονοβλεψίες ἢ τὰ ἐπιχειρήματα μιᾶς λογοκριθίας. Σχετικῶς μὲ τὸ «Trash» τῶν Warhol-Morrissey.

Ἕνα παιδὶ δεκαοχτὼ χρονῶν, τοξικομανής, ποὺ κάνει ἐνδοφλέβιες ἐνέθεις ἡρωΐνης στὸ ὡραιότατο, ἄλλωστε, σῶμα του, πηδάει ἀπὸ τὸ παράθυρο μέσα στὸ πολυτελέστατο διαμέρισμα ἑνὸς νεοσύστατου ζευγαριοῦ, νέων ἐπίσης ἀνθρώπων, σχεδὸν τῆς ἡλικίας του. Ἔχει σαφῶς τὴν πρόθεση νὰ κλέψει· καὶ μόνον νὰ κλέψει: χρήματα, τίποτα πολύτιμα πράγματα ἢ καί, ἐλλείψει ἄλλων, τροφή. Στὸ τελευταῖο σκαλοπάτι τῆς σκάλας ποὺ ἔχει κατέβει, τρικλίζοντας ἐλαφρά, συναντάει, κι ἀπορεῖ κάπως, τὴν κυρία τοῦ σπιτιοῦ. Εἶναι μιὰ καθωσπρέπει νέα γυναίκα, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν πεῖ ὄμορφη, τὸ στόλισμά της ὅμως, ὅπως καὶ ἡ ὁμιλία της, εἶναι χυδαῖο. Τὸ ὅτι τὸ στόλισμά της εἶναι προκλητικὸ τὸ βλέπει κανεὶς ἀμέσως· ἡ ὄρεξη γιὰ τὰ ὡμὰ λόγια θὰ τῆς ἔρθει σιγὰ - σιγά, τρώγοντας, μὲ τὰ μάτια, τὸ σῶμα τοῦ παρείσακτου. Τὰ πρῶτα λεπτὰ τῆς συναντήσεώς τους θὰ εἶναι διστακτικὴ καὶ ἀποφασισμένη. Στὸ παιδί, ποὺ ὅλο τῆς ζητάει, ἀρνεῖται νὰ τοῦ δώσει ἀντικείμενα ἀξίας — «δὲν ἔχουμε τίποτα ποὺ ν' ἀξίζει μέσα στὸ σπίτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γιγαντιαῖο φυτὸ ποὺ στοιχίζει 300 δολλάρια — οὔτε κἂν τροφὴ —«συνήθως» τρῶνε «ἔξω» — γιὰ χρήματα δὲν γίνεται βέβαια λόγος — «θὰ τὸ ξόδευε γιὰ ν' ἀγοράσει ἡρωΐνη». Θὰ λασκάρει λίγο ἀργότερα· καὶ καταλαβαίνοντας, ἴσως, ὅτι δὲν καταδέχεται νὰ τοῦ προσφέρει τίποτα, τῆς μπαίνει ἡ ἰδέα ὅτι ἐκεῖνος θἄπρεπε νὰ προσπαθήσει νὰ τῆς ἁρπάξει καὶ νὰ τῆς δώσει πίσω ἡδονικὴ ἱκανοποίηση. Ἡ ἐπιθυμία της εἶναι σαφὴς νὰ τὴν βιάσει ὁ ὡραῖος καὶ ἀσθενικὸς ἄγνωστος, ὑπάρχει ὅμως καὶ ἕνα εἶδος «κονφορμισμοῦ», ὑποταγῆς στὸ σῶμα κατατεθὲν τοῦ βίαιου ἅρπαγος. Ἔλα ὅμως ποὺ ὁ «το-

ξικομανής» μας δὲν καταλαβαίνει καθόλου τὰ πράγματα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Δὲν δίνει καμμία σημασία στὶς ὅλο καὶ πιὸ ἄμεσες καὶ πιεστικὲς ἐκκλήσεις τῆς τυχαίας συντρόφισσάς του. Συλλαβίζει μόνον μερικὲς λέξεις ἐπαναλαμβάνοντας τὶς δικές του ἐπιτακτικὲς ἀνάγκες τῆς στιγμῆς αὐτῆς: νὰ φάει, νὰ πλυθεῖ καὶ νὰ ξυριστεῖ.

Ἡ ὥρα περνάει καὶ κοντεύει ἡ στιγμὴ ποὺ θὰ φτάσει ὁ σύζυγος. Ἡ ἀνεκπλήρωτη ἐπιθυμία της ἀναγκάζει τὴ νεαρὴ γυναίκα νὰ συνθηκολογήσει καὶ προτείνει στὸν παρείσακτο νὰ κάτσει· συνεννοοῦνται νὰ τὸν συστήσει στὸν ἄντρα της ὡς παλαιὸ συμμαθητή της καὶ φίλο μιᾶς φίλης της ὀνόματι Ντέμπι. Ἔρχεται λοιπὸν καὶ ὁ νεαρὸς ἀρχιτέκτων καὶ δὲν φαίνεται πολὺ κουρασμένος ἀπὸ τοὺς ἐπαγγελματικούς του θριάμβους. Ἔχει πολὺ ἀνοιχτὸ μυαλὸ καὶ δὲν παρεξηγεῖ καθόλου τὴν ἀταίριαχτη παρουσία τοῦ τρίτου ἀνθρώπου, παρ' ὅλο ποὺ ἐτοῦτος δῶ μόλις καὶ μετὰ βίας συγκρατεῖ τὴν μεταμφίεση ποὺ σκαρφίστηκε γιὰ λογαριασμό του ἡ «συνένοχός του» — ἡ κοινὴ παιδικὴ φίλη Ντέμπι γίνεται μιὰ ἐπίσημη Ντέμπορα κ.ο.κ. Ἐπὶ πλέον, δὲν κάνει καμμία προσπάθεια νὰ κρύψει τὴν ἔλξη του γιὰ νὰ ναρκωτικὰ καὶ τὰ τρυπήματα. Τὸν ἀρχιτέκτονα ὅμως, κατὰ τὰ φαινόμενα, δὲν τὸν ἐνοχλεῖ παρὰ μόνο ἡ κακοσμία, ἐφ' ὅσον ἀμέσως σχεδὸν μετὰ τὴ γνωριμία τους, συμβουλεύει στὸ «φιλοξενούμενό» τους ἕνα ντούς, τὴν ὥρα ποὺ ὁ ἴδιος θὰ κάνει τὸ μπάνιο του μὲ κρύο νερό.

Ὁ τοξικομανὴς ἀνεβαίνει, τρικλίζοντας πάντα ἐλαφριά, στὸ λουτρὸ τοῦ πρώτου πατώματος. Ἡ νεαρὴ κοπέλλα τὸν ἀκολουθεῖ καὶ τοῦ ζητάει τήν ἄδεια νὰ μείνει μαζί του. Ἐκεῖνος δὲν ἔχει καμμία ἀντίρρηση. Αὐτὴ πάλι δὲν μπορεῖ παὰ νὰ συγκρατηθεῖ κι ἐξετάζει ἀχόρταγα κάθε σπιθαμὴ τοῦ σώματος ποὺ προσφέρεται γυμνὸ στὰ γουρλωμένα μάτια της. Δὲν τολμάει ὅμως νὰ τὸ ἀγγί-

ξει κι ἴσως γι' αὐτὸ εἶναι ποὺ τὴν πάνει μιὰ ἀκατάσχετη φλυαρία μὲ νύξεις διαρκῶς γιὰ τὰ ἀπωθητικὰ σημεῖα του: τὴν ἀκαθαρσία, τὸ χαλασμένο δέρμα, ἐδῶ κι ἐκεῖ... Θαυμάσια ἀπαθὴς ὁ νεαρὸς τὴν ἀφήνει νὰ λέει. Καὶ δὲν ἔχει ἴχνος προκλήσεως, οὔτε ντροπῆς, ἡ κίνησίς του ὅταν σηκώνεται ὄρθιος στὶ μπανιέρα καὶ χτενίζει μὲ ἔμφαση τὰ μακρυά του μαλλιά, περνώντας ἀνάμεσά τους τὰ δάχτυλά του.

Ἡ «λύση» θὰ δοθεῖ στὸ εὐρύχωρο σαλόνι, κάτω. Ὁ παράξενος «καλεσμένος» εἶναι ξαπλωμένος κατάχαμα, στὸ χαλί, σχεδὸν γυμνός. Μία πετσέτα τὸν σκεπάζει μόνον στὴ μέση. Ζητάει ἕνα ποτήρι νερὸ κι ἑτοιμάζεται νὰ κάνει μία ἔνεση. Ὁ «οἰκοδεσπότης» του, ὁ ἀρχιτέκτων ἔχει σκύψει ἀπὸ πάνω του καὶ τὸν ρωτάει ἐπίμονα νὰ μάθει τί αἰσθάνεται καὶ τί ἀκριβῶς περιμένει· παρ' ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον του ἀποφεύγει νὰ θίξει τὴ σοβαρότητα τῆς πράξεως κι ὅλο ρωτάει γιὰ ἀσήμαντες λεπτομέρειες. Μία γελοία, κοντολογίς, περιέργεια, ἐν ὀνόματι ὅμως τῆς ὁποίας ἀποπαίρνει τή σύζυγό του γιὰ τὴ δική της στάση, τὴν δῆθεν ὑπεροπτικὴ καὶ ἀδιάφορη. Κι ἐκείνη βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ τοῦ στήσει καυγὰ ἀνόρεχτο στὴν ἀρχή, ἐντονώτερο ἐν συνεχείᾳ, ὅσο τὸν βλέπει νὰ μαγεύεται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴν ἀργὴ πορεία τῆς βελόνας ποὺ βυθίζεται στὴ φουσκωμένη φλέβα τοῦ ἀριστεροῦ μπράτσου τοῦ νεαροῦ. Ὁ συζυγικὸς καυγάς, καθὼς ἀποκορυφώνεται, κερδίζει τὰ πρωτεῖα καὶ ἡ ἐπίδειξη τοῦ τοξικομανοῦς περνάει σὲ δεύτερο πλάνο. Ξανάρχεται ὅμως σύντομα στὸ προσκήνιο τὸ γυμνό του σῶμα μὲ κάτι ξαφνικοὺς καὶ σύντομους σπασμοὺς πρὶν καταπέσει σὲ μιὰ πλήρη ἀδράνεια ποὺ ἀγριεύει, κυριολεκτικῶς, τοὺς «οἰκοδεσπότες» του.

«Πῆρε μεγάλη δόση» φωνάζει, ἐκτὸς ἑαυτοῦ, ἀπὸ φόβο, ὀργὴ καὶ ἀνδία ὁ ἄντρας, διατάζοντας ταυτοχρόνως

τὴ γυναίκα του νὰ πετάξει ἀμέσως ἔξω τὸ σκανδαλωδῶς ἀκίνητο σῶμα τοῦ τοξικομανοῦς. Ἡ κοπέλλα ὑπακούει ἀδέξια. Τὸ κρατάει ἐπὶ τέλους στὰ χέρια της αὐτὸ τὸ σῶμα, μὰ δὲν ξέρει πιὰ τί νὰ τὸ κάνει. Καὶ ἀπὸ τὸ ἀγγάλιασμα ποὺ τόσο πολὺ εἶχε ἐπιθυμήσει, δὲν ἔχει μείνει παρὰ ἕνα ἀσήκωτο βάρος. Ὁ ἄντρας της, συνειδητοποιώντας πλέον τὸ γελοῖο τῆς περιστάσεως, ξεφωνίζει ὅλο καὶ πιὸ ὑστερικὰ «ἔξω», «ἔξω», παραμένοντας σὲ σαφῆ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ ζευγάρι ποὺ σχηματίζουν τώρα ἡ κοπέλλα μὲ αὐτὸν τὸν ὁποῖο καὶ οἱ δύο ἀντιμετωπίζουν, ἀπροκαλύπτως πλέον, ὡς λεπρό. Ἡ κοπέλλα σκοντάφτει κάνα - δυὸ φορὲς καὶ τελικῶς φτάνει στὴν πόρτα καὶ σπρώχνει τὸν κλέφτη ἔξω, χάμω στὸ δρόμο. Νόμιμος ἄμυνα. Τοῦ πετᾶνε δίπλα του καὶ πάνω του τὰ βρώμικά του ροῦχα.

Ὕστερα ἀπὸ μία περιπλάνηση, ποὺ φανταζόμαστε ὅτι θὰ κράτησε ἀρκετὴ ὥρα, ὁ νεαρὸς τοξικομανὴς γυρνάει σπίτι του. Καὶ στὴ συντρόφισσά του ποὺ τὸν ρωτάει ποῦ βρῆκε καὶ ξυρίστηκε, μὲ πεντακάθαρο πιὰ μυαλό, τῆς ἀπαντάει: «Ἤμουνα μὲ κάτι ἄρρωστους». Σπανίως ὁ κινηματογράφος, καὶ γενικῶς οἱαδήποτε ἀναπαραστατικὴ τέχνη, ἔχουν τὴν εὐχέρεια νὰ μᾶς προσφέρουν τέτοιες σκηνὲς ἀφεύκτως διαβρωτικῆς ποιήσεως· τόσο διαβρωτικῆς ποὺ κανεὶς νὰ μὴ μπορεῖ νὰ τὴν οἰκειοποιηθεῖ. Τὰ ἔργα καὶ τὰ λόγια του εἶναι τόσο συνεπῆ, διαφανῆ καὶ ἀναμενόμενα ποὺ ὁ «λεπρὸς» ἐνεργεῖ ἐδῶ, ὄχι ὡς καταλύτης τῆς δικῆς του «λέπρας» — τὴν ὁποία τὴν βλέπουμε ἄλλωστε ἀλλὰ καὶ τὴ σεβόμαστε ἔτσι ὅπως τὴν ἔχει ἐπωμισθεῖ ἐξ ὁλοκλήρου καὶ ἀπολύτως ἐλεύθερα — ἀλλὰ τὴν «λέπρα» τῶν ἄλλων: ἐκείνων ποὺ ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ὑπεράνω πάσης ὑποψίας. Καὶ δὲν μᾶς μένει ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία γιὰ τὸ ἀληθὲς τοῦ λόγου τοῦ μάρτυρος κατηγορίας: «Ἤμουνα μὲ κάτι ἄρρωστους». Σ᾽ αὐτὴν τὴν κατὰ μέτωπο σύγκρουση, ὅπου

κανεὶς καὶ τίποτα δὲ μπορεῖ νὰ μ ε σ ο λ α β ή σ ε ι, γιὰ νὰ τὴν ἁ π λ ο π ο ι ή σ ε ι, ἡ ἔνοχη ἀθῳότης τῆς σαφῶς παθολογικῆς «περιπτώσεως» τοῦ τοξικομανοῦς ξεμασκαρεύει τὴ διαστροφὴ τοῦ φαινομενικὰ ὑγιοῦς ζευγαριοῦ τῶν ἀρχιτεκτόνων. Δὲν χρειάζεται νὰ ἐπιμείνει κανεὶς ἰδιαίτερα στὸ ὅτι ἡ διαστροφὴ τῶν νεαρῶν ἀστῶν ἔχει βαθιὲς ρίζες. Φαίνεται ἀμέσως ὅτι ἡ νεαρὴ κοπέλλα εἶναι σεξουαλικῶς ἀνικανοποίητη κι ἑπομένως χωρὶς μπούσουλα καὶ εἰρμό: δὲν ξέρει νὰ πεῖ τὰ σύκα - σύκα καὶ τὴ σκάφη - σκάφη. Στὸ γιγαντιαῖο φυτό, μὲ τὶς ἁπλωμένες ρίζες, ποὺ δὲν ξεκουνιέται ἑπομένως, μὲ τίποτα, τοῦ δίνει ἀνταλλακτικὴ ἀξία: τριακόσια δολλάρια — ὑπόθεση μετατρεψιμότητος· καὶ βέβαια τὸ πιὸ τραγικό της λάθος εἶναι ὅτι παίρνει τὸν ἐκβιαστὴ γιὰ βιαστή. Ὁ ἄντρας της δὲν τὰ πάει πολὺ καλύτερα. Εἶναι ἀφοσιωμένος σὲ μιὰ γυναίκα ποὺ δὲν τήν θέλει οὔτε ὁ «τελευταῖος ἀλήτης». Κι ὅταν βρίσκεται, πρόσωπο μὲ πρόσωπο, μ' αὐτὸν τὸν «ἀλήτη», εἶναι τόσο ἠθικὰ καὶ ἰδεολογικὰ παροπλισμένος ποὺ θὰ καταντήσει νὰ ἐνδιαφέρεται γι' αὐτὸν ὡς ἡδονοβλεψίας. Ἔχει προφανῶς παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ νὰ ἐνστερνισθεῖ κάτι ποὺ νὰ τὸν ἐνθουσιάζει καὶ νὰ τὸν ξεπερνάει. Καὶ αὐτὸ τὸ κατ' ἐξοχὴν ἀνθρώπινο καὶ ὡραῖο στοιχεῖο τὸ ἀναζητάει στοὺς ἄλλους — ἐξ οὗ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἐνέσεως στὸν «τοξικομανῆ». Κι ἐκεῖ, ὅμως θὰ σταματήσει στὰ μισὰ τοῦ δρόμου πανικοβλημένος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν «διαθεσιμότητά» του. Ἐξωθημένο στὸ ρόλο τῶν ἡδονοβλεψιῶν τὸ ζευγάρι τῶν ὑγιῶν ἀστῶν εἶναι ἀνεπανόρθωτα παγιδευμένο. Ἡ ἀχόρταγη περιέργεια τοῦ βλέμματός τους μᾶς ἀποκαλύπτει βέβαια ὡρισμένες ἀρρωστημένες πτυχὲς τοῦ θηράματός τους, πιὸ καλὰ ὅμως μᾶς δείχνει τὴ δική τους ἀνεπάρκεια. Αὐτὰ ὡς πρὸς τὸ θέμα. Κυρίως ὅμως ἡ μέθοδος εἶναι παραδειγματική. Σημειώνω τὰ ἑξῆς δύο βασικὰ πράγματα. Τὸ διαβρωτικὸ στοιχεῖο στὶς

σκηνὲς ποὺ ἀναπαριστήσαμε εἶναι κατ' ἀρχήν, «εἰλικρίνεια» μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζεται ὁ «τοξικομανής». Χωρὶς καμμία φιλαρέσκεια καὶ χωρὶς ἴχνος οἴκτου τὰ «λόγια» καὶ οἱ εἰκόνες μᾶς μιλοῦν γιὰ τὴν εὐτυχία του, γιὰ τὴν ἀναζήτησή του μιᾶς ἀδέσμευτης ζωῆς, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ γιὰ τὶς ὀλιγωρίες του: τὸ ἐλαφρύ του τραύλισμα, τὸν ἀσταθῆ βηματισμό, τοὺς σπασμούς, τὴν κατάρρευσή του. Ὁριακὸ σημεῖο τῆς «εἰλικρίνειας» αὐτῆς ἡ γύμνια τοῦ σώματός του. Ἡ συνεχὴς σχεδὸν ἔκθεση τοῦ γυμνοῦ αὐτοῦ σώματος, ἐκτὸς ἀπὸ ὁτιδήποτε ἄλλο, «λειτουργεῖ» καὶ μὲ τὸν ἑξῆς τρόπο: μᾶς θυμίζει, σ' ἐμᾶς τοὺς θεατές, ὅτι δὲν ἔχουμε ἄλλη ἐπιλογὴ παρὰ νὰ βλέπουμε, ἥσυχοι ἢ ἀνήσυχοι, τὸν νέο αὐτὸν νὰ κυκλοφορεῖ γυμνός, ἐνῶ τελικῶς καὶ παρόλο τὸ πάθος τους τῶν ἡδονοβλεψιῶν, τὰ δύο μέλη τοῦ ζευγαριοῦ δὲ μποροῦν πραγματικὰ νὰ τὸν δοῦνε. Εἶναι ἡ τύφλωση τῆς γυναίκας, ἡ ὁποία, καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σκηνῆς τοῦ μπάνιου, ἔχει μάτια γιὰ νὰ βλέπει μόνο τὰ ἀπωθητικὰ σημεῖα τοῦ σώματος τοῦ νεαροῦ. Εἶναι καὶ ἡ τύφλωση τοῦ ἄντρα της, ὁ ὁποῖος δὲ ὁλόκληρη τὴν τελευταία σκηνή, δὲν δίνει καμμία σημασία στὴν ὑποτυπώδη περιβολὴ τοῦ «καλεσμένου» τους καὶ τότε μόνον ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ νεαρὸς εἶναι ἐντελῶς γυμνός, ὅταν ἐκεῖνος ἔχει πέσει πλέον σὲ «κῶμα». Καὶ ἂν μποροῦσε νὰ ἀρθρώσει ὁτιδήποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κραυγὲς τοῦ μίσους «ἔξω», «ἔξω» σίγουρα θὰ φώναζε δυνατὰ τὴν καθυστερημένη... ἀνακάλυψή του: «Μὰ ὁ «ἀλήτης» εἶναι γυμνός. «Ὢ τῆς εἰρωνείας διότι πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ἀκριβῶς ἐκείνη τὴ στιγμή, γιὰ μᾶς τοὺς ἄλλους θεατές, ὁ νεαρὸς παύει νὰ εἶναι γυμνός, ἢ τουλάχιστον ἡ γύμνια του χάνει τὴν πυκνότητά της καὶ γίνεται διαφανής. Τὴ στιγμὴ δηλαδὴ ἀκριβῶς ποὺ ἡ ἄσκηση τῶν μυώνων μετατρέπεται σὲ ἄσκηση σπασμῶν. Καὶ ἔπεται ὅ,τι ἔπεται.

Τυφλοὶ ἡδονοβλεψίες ἑνὸς σώματος ποὺ ἐπιδεικνυόμενο τόσο παραδειγματικὰ γυμνό, ἀλλάζει καὶ γίνεται διαφανές. Πῶς ἀλλοιῶς νὰ δείξει κανεὶς πιὸ ἀποτελεσματικὰ τὴν ἀγεφύρωτη κοινωνικὴ ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς οἰκτρῆς αὐτῆς φάρσας; Δεύτερο λοιπὸν σημεῖο - κλειδί: παντελὴς ἔλλειψη οἱασδήποτε μεσολαβήσεως στὴ σύγκρουση τῶν δύο «στρατοπέδων». Ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸ φίλμ, δὲν ξεφυτρώνουν «ψευδο - προβλήματα». Δὲν ἔχει καμμία θέση π.χ. τὸ χιλιομασημένο πρόβλημα τοῦ «χάσματος τῶν γενεῶν» — οἱ τρεῖς πρωταγωνιστὲς τοῦ «δράματος» εἶναι συνομήλικοι σχεδόν· ἡ περιουσιακὴ διαφοροποίησή τους ὑπογραμμίζεται ἀλλὰ καὶ ξεπερνιέται ταυτοχρόνως: ἡ προλεταριοποίηση τοῦ νεαροῦ τοξικομανοῦς καὶ ἡ οἰκονομικὴ «ἄνεση» τοῦ ζευγαριοῦ τῶν ἀρχιτεκτόνων, ἐδῶ, περισσότερο ἀπὸ κοινωνιολογικὲς ἐνδείξεις, σημεῖα ἀναφορᾶς σὲ συστήματα ἀξιῶν ποὺ διαφέρουν ριζικῶς. Ἡ διαμάχη εἶναι καθαρῶς ἰδεολογικὴ καὶ χωρὶς ἔλεος. Τίποτα δὲ μπορεῖ νὰ φέρει σὲ ἐπαφὴ τὰ πρόσωπα αὐτὰ ποὺ ὅλα τοὺς χωρίζουν. Ἡ οἰκτρὴ περιέργεια τοῦ ἀρχιτέκτονος νὰ μάθει κάτι παραπάνω γιὰ τὶς ἰδιότητες καὶ τὶς συνέπειες τῆς ἱρωΐνης — ἀδέξια προσπάθεια συμβατικῆς μεσολαβήσεως — σκαλώνει στὴν ἴδια του τὴν τύφλωση. Καί, κυρίως, ἡ δραστικώτερη ἔνδειξη τῆς ἀμείωτης ἀποστάσεως, ἡ ἐπιθυμία τῆς γυναίκας νὰ τὴν βιάσει ὁ «παρείσακτος» θὰ ὑποστεῖ τὴν πιὸ «γκροτέσκα» ταπείνωση: μὲ κανένα τρόπο δὲ μπορεῖ νὰ μεταφρασθεῖ σὲ ἐρωτικὸ κάλεσμα. Τὰ τρία πρόσωπα τοῦ δράματος δὲ μποροῦν νὰ δοῦν καὶ ν' ἀκούσουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον, δὲν ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους, παρὰ μόνον, λειτουργώντας σὰν παραμορφωτικοὶ καθρέφτες, τὸ καθέν' ἀπ' αὐτὰ ἀποκαλύπτει διαδοχικὰ στοὺς ἄλλους τὸ περίγραμμα καὶ ἕως καὶ τὰ ἀνεξίτηλα σημάδια τῆς παθολογίας τους. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο τὴ διαβρωτικὴ ποίηση αὐτῆς τῆς ταινίας κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ

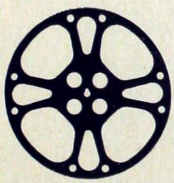
τὴν οἰκειοποιηθεῖ. Καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο τὴν «ἀνέλαβε» ἡ λογοκριδία.

Τὰ κομμάτια ποὺ ἐπέβαλε ἡ γαλλικὴ λογοκριδία εἶναι βίαια καὶ ἰδιαιτέρως ἐνοχλητικὰ γιὰ ὅποιον νοιάζεται νὰ καταλάβει τί γίνεται στὴν ὀθόνη. Ἐκεῖνο ποὺ ὁπωσδήποτε εἶναι σαφὲς εἶναι ὅτι πέρα ἀπὸ οἱαδήποτε σεμνοτυφία τὰ κομμάτια αὐτὰ ὑπακούουν σὲ μιὰ κοινωνικο - πολιτικὴ λογοκριτικὴ «ἐπιχειρηματολογία».

Ποιά ἐπιχειρηματολογία; Εἶμαι προσωπικῶς πεπεισμένος ὅτι οἱ περικοπὲς ποὺ ἐπέβαλε ἡ λογοκριτικὴ «δραστηριότης» σχετίζονται μὲ τὸ θέμα τῆς «ἀγεφύρωτης ἀποστάσεως» ποὺ ἀνέφερα προηγουμένως. Δὲν χρειάζεται νὰ διηγηθοῦμε ἐξονυχιστικὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἐπεισόδια τοῦ ἔργου γιὰ νὰ πεισθοῦμε. Σημειώνω εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ὅτι τὸ «ἐπεισόδιο» τοῦ «κλέφτη - διαστὴ - ἐκβιαστή», ποὺ ἀφηγήθηκα ἐν ἐκτάσει, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι βγῆκε ἀνέπαφο ἀπὸ τὰ ἄγρυπνα... χέρια τῆς λογοκριδίας. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ προτελευταῖο ἐπεισόδιο τοῦ ἔργου ποὺ διηγεῖται τὴν ἐπίσκεψη ἑνὸς ἐπιθεωρητοῦ τῆς Κοινωνικῆς Προνοίας στὸ σπίτι τοῦ ζευγαριοῦ τῶν «τοξικομανῶν». Ἡ γυναίκα περιμένει παιδὶ καὶ δικαιοῦται νὰ κάνει μιὰ αἴτηση οἰκονομικῆς ἐνισχύσεως. Ὁ ἐπιθεωρητὴς ἔρχεται νὰ πιστοποιήσει τὸ γεγονὸς γιὰ νὰ προβεῖ στὶς δέουσες ἐνέργειες. Ἀρχίζουν νὰ συζητοῦν περὶ ἀνέμων καὶ ὑδάτων καί, μεταξὺ τῶν ἄλλων, γιὰ τὸ ζευγάρι τ' ἀσημένια παπούτσια ποὺ φοράει ἡ γυναίκα. Τὰ βρῆκε, λέει ἐκείνη, μέσα σ' ἕνα σκουπιδοτενεκέ, μὰ αὐτὸ δὲν φαίνεται νὰ μειώνει σὲ τίποτα τὴν παράξενη γοητεία ποὺ τὰ παπούτσια αὐτὰ ἐξασκοῦν στὸν φιλήσυχο ἐπιθεωρητή. Τέλος πάντων, ἀλλάζει, πρὸς στιγμὴν ἡ κουβέντα, ἀλλὰ ἐκεῖνος ξαναγυρνάει στὴν ἐπίθεση καὶ προτείνει στὴ νεαρὴ γυναίκα τὸ ἑξῆς παζάρι: νὰ συντάξει αὐτὸς μία ἔκθεση εὐνοϊ-

κή, ἀποδιωπώντας τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ σύντροφός της παίρνει ναρκωτικά, ἡ κοπέλλα ὅμως νὰ τοῦ δώσει ὡς ἀντάλλαγμα τὸ «πολύτιμο» ζευγάρι ποὺ τοὔχει γίνει πλέον ἐμμονη βασανιστικὴ ἰδέα. Ὁ νεαρός, βγαίνοντας ἀπὸ τὸ λήθαργό του, παρακινεῖ τὴ φιλενάδα του νὰ συμφωνήσει μὲ τὸν οἰκτρὸ ἐκβιαστή της, ἐκείνη ὅμως ἐπικαλούμενη τόσον τὸ ἀναφαίρετο δικαίωμά της γιὰ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση ὅσο καὶ τὸ ἁπλὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἔχει ἄλλα παπούτσια νὰ φορέσει, ἀρνεῖται κατηγορηματικά. Ἐρεθισμένος, ἔκπληκτος καὶ τελικῶς καταφανῶς ὀργισμένος ὁ ἐπιθεωρητὴς φλυαρεῖ καὶ ἀπειλεῖ ἀσυνάρτητα, πρὶν τὸν πετάξουν σχεδὸν μὲ τὶς κλωτσιές, ἔξω οἱ δύο νεαροί.

Κατ' ἐξοχὴν μεσολαβητικὸ στοιχεῖο, ἀνάμεσα στὴν ὑγειῶς σκεπτόμενη κοινωνία καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς «ἄρρωστους ἀλῆτες», ὁ ἐπιθεωρητὴς τῆς Κοινωνικῆς Προνοίας θὰ ἀποτύχει.



# P. ADAMS SITNEY

## STAN BRAKHAGE

Μιὰ φορὰ τουλάχιστο τὸ χρόνο ὁ Stan Brakhage ἔρχεται στὴ Νέα Ὑόρκη ἀπ' τὴν ἀπομόνωσή του στὸ Colorado γιὰ νὰ μιλήσει καὶ παρουσιάσει νέα φίλμ. Εἶναι τόσο παραγωγικὸς ποὺ τὰ ἱδρύματα ποὺ τὸν προσκαλοῦν πολὺ συχνὰ ἀναγκάζονται νὰ ἀλλάξουν τὰ προγράμματά τους γιὰ νὰ παρουσιάσουν τὴν τελευταία του δουλειά. Ἡ παρουσίαση τοῦ καινούργιου— φὶλμ τοῦ Brakhage εἶναι σχεδὸν πάντα ἀναγκαία κατὰ τὴν ὥρα τῆς διάλεξής του μιὰ καὶ ἡ παρακολούθηση τῆς δημιουργίας ἑνὸς νέου φὶλμ τοῦ παρέχει τὶς ἀναγκαῖες ἔννοιες ποὺ χρειάζονται στὴν ἐπεξήγηση τῆς ὁμιλίας του. Ἡ ἐπιθυμία του νὰ παρουσιάσει τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Ν. Ὑόρκης κατ' ἀπόλυτη προτεραιότητα τὸ ἔργο του Lovemaking (1968) περιέπλεξε ἀκόμη τὴ θέση του στὴ Ν. Ὑόρκη αὐτὴ τὴ φορά. Τὸ Lovemaking, ποὺ στὴν οὐσία εἶναι μιὰ σειρὰ ἀπὸ φὶλμ ἢ ἐπεισόδια-φίλμ, στὰ ὁποῖα προσπάθησε «νὰ κάνει γιὰ τὸ πορνογραφικὸ φίλμ ὅ,τι ἔχω κάνει ἐγὼ γιὰ τὸ 8 mm» (ἔτσι καυχιέται στὸ Γκρέγκορυ Μαρκόπουλο, συν-φιλμουργό του, σ' ἕνα γράμμα) εἶχε ἤδη προβληθεῖ δυὸ φορὲς στὴ Νέα Ὑόρκη: τὴν πρώτη μιὰ Κυριακὴ πρωῒ πρὶν ἀπὸ μερικοὺς μῆνες σὰν πλαισίωμα τῆς προτελευταίας ὁμιλίας του, πέρασε χωρὶς κανένα ἐπεισόδιο· τὴ δεύτερη μόλις ἑβδομάδα πρὶν στὴν Gallery of Mondern Art ἀπὸ τὴν Film - Makers Cinematheque, τὴν σταμάτησε μιὰ χούντα ἀπὸ ἀνώτερους καὶ κατώτερους ὑπαλλήλους μέσα στὸ Μουσεῖο.

Τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης ἔκανε δοκιμαστικὴ προβολὴ τοῦ φίλμ ὅπως πρότεινε ὁ Brakhage καὶ ἀποφάνθηκε ὅτι δὲν μποροῦσε νὰ τὸ προβάλει. Δὲν ἔνοιωσε καμμιὰ προσβολὴ γι' αὐτὸ ὁ Brakhage. Κι οὔτε καὶ ἐγὼ γράφω ἐδῶ τώρα γιὰ νὰ ἐπικρίνω τὴν πολιτικὴ τοῦ Μουσείου, ποὺ στόχος της εἶναι ἡ προοδευτικὴ καὶ προσεκτικὴ παρουσίαση τοῦ Avant - Garde φίλμ. Ἡ Gallery of Modern Art ἀπ' τὴν ἄλλη διέπραξε μιὰ τρομερὴ ἀπάτη, μὲ τὸ νὰ καλέσει τὴν Film - makers Cinematheque στὸ κτίριό της (παίρνει τὸ μισὸ ἀπ' τὸ εἰσιτήριο 2) καὶ μετὰ νὰ τοὺς καταστρατηγήσει τὴν ἐλευθερία τους. Ἡ ἀπόφαση αὐτὴ τῆς Gallery of Modern Art καὶ ἡ ἄρνηση τοῦ Grove Press νὰ πραγματευθεῖ ὁρισμένα τμήματα τοῦ Lovemaking ἔκαναν τὸν Brakhage νὰ σκεφθεῖ νὰ ἀποσύρει τὸ φίλμ ἐντελῶς ἀπὸ τὴν κυκλοφορία. Καὶ τί εἰρωνία ὅταν ἀντιμετώπιζε μιὰ σειρὰ αἰσθητικῆς ἐπιχειρηματολογίας κατὰ τοῦ φίλμ, σὰν ἀντίδραση ἦρθε ἡ σταθερή του ἀπόφαση νὰ τὸ ἀφήσει στὴν κυκλοφορία καὶ μιὰ νέα ἐμπιστοσύνη γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἐγκυρότητα τοῦ ἔργου του τὸν κατέκλυσε. Τὶς λεπτομέρειες αὐτῆς τῆς αἰσθητικῆς θέσης θὰ δώσω σύντομα. Ἀφοῦ τέλειωσε τὸ τέταρτο μέρος τοῦ Lovemaking, ὁ Brakhage ξανάπιασε τὸ αὐτοβιογραφικό του φίλμ, Scenes from under childhood, καὶ τέλειωσε τὴν δεύτερη δόση. Οἱ δυὸ αὐτὲς δόσεις ποὺ ἡ κάθε μιά τους εἶταν καὶ μιὰ ὁλοκληρωμένη ἑνότητα καὶ οἱ δυὸ μαζί, φίλμ μιᾶς ὥρας ἴσως, ἀποτελοῦσαν τὸ πρόγραμμα τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης. Στὴν ὁμιλία του ὁ Brakhage δὲν ἀνάφερε τὰ προβλήματα, κοινωνικὰ ἢ καλλιτεχνικὰ τοῦ ἔργου. Στὴν ἀρχὴ εἶχε σκεφτεῖ νὰ τοῦ βάλει ἦχο, χρησιμοποιώντας τὶς πιὸ πολύπλοκες ἀπὸ τὶς ἠχοταινίες του. Μοντάρισε τὶς ὀπτικὲς σκηνὲς καὶ τὶς ἔστειλε στὸ ἐργαστήριο καὶ ἄρχισε νὰ διαλέγει τὸ ἠχητικό του ὑλικό. Ὅταν τοὔστειλαν τὸ φίλμ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο, διαπίστωσε πὼς δὲν χρεια-

ζόταν ἤχο καὶ προτίμησε νὰ τὸ μοντάρει ἔτσι χωρὶς ἦχο μὲ τὸ πρῶτο μέρος ποὺ εἶταν ἠχητικὸ καὶ μάλιστα στὴν πιὸ πολύπλοκη μορφή του.

Ἔκανε πειράματα μὲ τὸ προηγούμενο φίλμ παίζοντάς το μὲ ἦχο καὶ χωρὶς ἦχο σὲ γρήγορη διαδοχή. Ἡ ἀνακάλυψή του εἶταν στοιχειώδης: ὑπάρχει μεγαλύτερη συγκέντρωση πάνω στὴν στιγμὴ πρὸς στιγμὴ ἀνέλιξη τοῦ ὀπτικοῦ μέρους ὅταν παραλείπεται ὁ ἦχος· τὸ συμπέρασμά του εἶταν ἐξαιρετικό, ἂν καὶ χαρακτηριστικὸ τῆς ὅλης θεωρητικῆς του πορείας: ὅτι ὁ ἦχος στὸν κινηματογράφο εἶταν ἕνα αἰσθητικὸ λάθος. Ὅτι τὰ λίγα ἀληθινὰ μεγάλα συνθετικὰ ἠχο-ὀπτικὰ φίλμ εἶναι ἐξαιρέσεις· καὶ ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγκαταλείψει κάθε σκέψη νὰ κάνει ἠχητικὸ κινηματογράφο στὸ μέλλον καὶ ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ κυκλοφορήσει τὸ πρῶτο μέρος τοῦ Scenes from under childhood σὲ βουβὴ βερσιόν. Μὲ Dramatic Relish, πρόσθεσε ὅτι πούλησε ὅλα τὰ μηχανήματα ἤχου.

Φανερὰ στὴν ὁμιλία αὐτὴ εἶταν οἱ θεμελιώδεις βάσεις τῆς πορείας ἐργασίας τοῦ Brakhage, ἡ ὀπτικὴ γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἀκόμη καὶ ἡ δεοντολογία του. Τὸ 1964 εἶχε τυπώσει τὸ Metaphors of Vision. ποὺ ἀποτέλεσε τὴν Summa of the Abstoict Expressionist theory of Cinema, ὅπου ἐκθέτει πεισιτικὰ ὅτι οἱ ρίζες τῆς ἀφηγηματικῆς μορφῆς (καὶ τῆς μυθολογίας) βρίσκονται στὴ βάση ἑνὸς κινηματογράφου ποὺ εἶναι θεμελιωμένος πάνω στὴν μηχανικὴ τῆς ὅρασης, καὶ α ὐ τ ὴ ἡ ὅ ρ α σ η ε Ἶ ν α ι θ ε μ ε λ ι ω δ ῶ ς ὅ ρ α σ η τ ο ῦ μ α τ ι ο ῦ. Τὸ πιστεύω αὐτὸ τῶν φιλμουργῶν στὴν ἀπόλυτη πίστη στὰ δεδομένα καὶ τὶς διαδικασίες τῆς ὅρασης τοῦ ματιοῦ (ὅπου τὰ μάτια εἶναι ἀνοικτὰ καὶ κλειστὰ καὶ περιλαμβάνεται ἀκόμη καὶ ἡ ὅραση τῆς μνήμης) συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ριζικὴ ἀπόρριψη τῆς θεατρικῆς παράδοσης τοῦ κινηματογράφου, ἰδιαίτερα τὸ στοιχεῖο

τῆς συμμετοχῆς καὶ τῆς ταύτισης, καθὼς καὶ μιὰ ἔκκληση νὰ βγεῖ ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τὶς αἴθουσες καὶ νὰ μπεῖ στὰ σπίτια σὰν τὰ βιβλία καὶ τοὺς δίσκους.

Ὁ Brakhage τέλειωσε τὴν διάλεξή του ρίχνοντας τὴν ἰδέα ὅτι ἕνα προσεκτικὸ κοίταγμα στὸ φίλμ του καὶ κατόπιν ἕνα προσεκτικὸ κοίταγμα στὰ παιδιὰ ποὺ παίζουν (γιατὶ αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ θέμα τοὐλάχιστον τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ Scenes) θὰ ἔδινε τὴν ἀρχὴ γιὰ τὴν λύση πολλῶν ψυχολογικῶν προβλημάτων ποὺ ἔχουν οἱ γονεῖς μὲ τὰ παιδιά τους. Ἐδῶ θυμᾶται κανεὶς τὶς διαλέξεις του τὸ 1966 μαζὶ μὲ τὸ φίλμ του γιὰ τὸν πόλεμο, The 23rd Psalm Branch, ὅπου ἕνα παρόμοιο προσεκτικὸ κοίταγμα θὰ ἔδινε στὴν ἀνθρωπότητα μιὰ νέα θεώρηση τῆς ὀργανωμένης βίας. Τελικὰ ὁ Brakhage διδάσκει ἕνα νέο κοινωνικὸ δόγμα γιὰ τὴν ἀντίληψη παρόμοιο σὲ παρόρμηση καὶ ἀντίθετο στὶς λεπτομέρειες ἀπ' αὐτὸ τοῦ John Cage. Ὑποψιάζομαι ὅτι τούτη ἡ ἠθικὴ παρόρμηση, ποὺ βρῆκε τοὺς φλογερούς ὀπαδούς της (συχνὰ κάτι σὰν μικροὶ Φραγκενστάϊν στὰ μάτια τοῦ Brakhage) ἔχει διχάσει περισσότερο κοινὸ κι ἀπ' τὰ φίλμ του. Τὰ φίλμ καθαυτά, ἰδιαίτερα τὸ πρόγραμμα τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, εἶναι ὑπέροχα. Τὸ ἐπίτευγμα τοῦ Brakhage δὲν μπορεῖ νὰ σμικρυνθεῖ σὲ καμμιὰ ἱστορία τῆς ἀναδυόμενης γλώσσας τοῦ φίλμ. Εἶναι περίεργο, καὶ ἴσως λογικό, ποὺ κάθε χρόνο ὁ ὀπτικὸς δογματισμός του γίνεται ὅλο καὶ πιὸ ἔντονος στὶς διαλέξεις του, τὰ φίλμ του ἄρχισαν νὰ γίνονται ὅλο καὶ πιὸ κλασσικὰ στὴν ὑφή τους. Ὁ Brakhage μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ σὰν φιλμουργὸς ἀπὸ τὸ 1958 μὲ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ Anticipation of the Night. Τὸ 40λεπτο αὐτὸ φίλμ καθὼς καὶ ἡ ὑπέροχη σειρὰ μικροῦ φίλμ ποὺ ἀκολούθησε, The Dead, Cast Cradle Window Warter, Babymoving, Thigh Line Lyre Triangular, Sirius Remembered, Mothlight καὶ Prelude:

Dog, Star, Man, ὁρίζει τὴν λυρικὴ φωνὴ τοῦ κινηματογράφου. Πουθενὰ ἀλλοῦ, ὅχι τοὐλάχιστον πρὶν ἀπ' τὰ φίλμ αὐτὰ δὲν μᾶς ἔδωσε ὁ κινηματογράφος μιὰ τέτοια ἔντονη παρουσία τοῦ φιλμουργοῦ πίσω ἀπ' τὴν κάμερα, τοῦ πεδίου τῆς ὀθόνης σὰν ὀπτικοῦ πεδίου τοῦ ματιοῦ. Πρὶν ἀπ' τὸν Brakhage ἡ «ὑποκειμενικὴ κάμερα» εἴταν μιὰ ἐκφραστικὴ ἐπινόηση. Στὰ φίλμ αὐτὰ ἡ κίνηση τῆς κάμερας εἶναι κυριολεκτικὰ δικιά της καὶ τόσο σίγουρη ὅσο ἡ κίνηση τοῦ ματιοῦ ἢ τῆς σκέψης. "Οποιος ἔχει χάσει αὐτὰ τὰ φίλμ ἔχει χάσει τὴν γέννηση τοῦ πρώτου ἀνθρώπου τοῦ κινηματογράφου.

Γιὰ ἕνα διορατικὸ θεατή, ποὺ δὲν ἔχει μορφικὲς προκαταλήψεις, τὰ λυρικὰ φίλμ τοῦ Brakhage πρέπει νὰ ἔχουν μιὰ βασικὴ θέση στὴν πολύσχιδη ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. "Ολα ἔχουν διαφορετικὸ κλίμα (κι αὐτὸ χάρη στὴν αὐστηρὴ καὶ προσωπικὴ αἰσθητικὴ ποὺ κρύβεται πίσω ἀπ' αὐτὰ) ἀλλὰ δὲν ἔχουν, ὅπως θά 'λεγε ὁ Brakhage στὶς διαλέξεις του, διαφορετικὴ οὐσία. 'Αφοῦ εἶχε κάνει αὐτὰ τὰ φίλμ καὶ ἐνῶ ἔκανε τὸ μεγαλύτερο σὲ μῆκος, ἐπικό του φίλμ The Art of Vision (1961 - 65, 4½ ὧρες) ἄρχισε νὰ ἐνσωματώνει τὸν ἦχο στὴν αἰσθητική του. Πρῶτα ἔκανε τὸ Blue Moses, ἕνα πολεμικὸ μονόλογο, μὲ τὸ ἴδιο ροϊκὸ ὕφος τῆς κάμερας τῶν παλαιότερων φίλμ του ἀλλὰ χωρὶς τὴν δική τους ἔνταση. Τὸ φίλμ στέκεται καὶ σήμερα. 'Ο μῦθος του δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ μάτι τοῦ φιλμουργοῦ ποὺ εἶναι διάχυτο σ' ὅλο τὸ ἔργο. Μᾶλλον βρίσκεται κοντὰ στὸν πιὸ συμβατικὸ μῦθο τοῦ ἠθοποιοῦ μὲ τὸν ρόλο του. Χρησιμοποιῶ τὴν λέξη «μῦθος» πολὺ προσεκτικά· γιατὶ ἂν καὶ τὰ λυρικὰ φίλμ τοῦ Brakhage δὲν ἔχουν καθόλου ἱστορία, ἐξυπακούουν μιὰ σχέση ποὺ κάποτε ὑπῆρξε (τοῦ φιλμουργοῦ ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενο τοῦ φίλμ) καὶ ποὺ τώρα δὲν ὑπάρχει πλέον, ἀλλὰ διατηρεῖται, διαιωνίζεται. Τὸ ἑπόμενο ἠχητικὸ φίλμ σ'

αὐτὴ τὴ σειρὰ εἶναι ἕνα θαῦμα: τὸ Fire of Waters, ἕνα φὶλμ μὲ στατικὴ τὴν κάμερα καὶ μὲ ἀφηρημένους ἤχους (ἀπὸ μιὰ σκύλα καὶ μιὰ γυναίκα ὅταν γεννᾶνε), ἕνα φὶλμ ἀντικειμενικὸ ὅ σ ο κ ι ἕ ν α ς β ρ ά χ ο ς, ἕνα συνθετικὸ ἀντικείμενο βγαλμένο σὰν ἀπὸ ὄνειρο. Στὸ πρῶτο μέρος τοῦ Scenes from under childhood πέτυχε τὸ λυρικὸ ἠχητικὸ φίλμ. Οἱ ἤχοι μόνοι τους ἐκφράζουν τὴν ἴδια ὑ φ ὴ τρόμου μὲ ἐκείνους τοῦ Fire of Waters. Εἶναι κραυγές, σὲ ἀργὲς στροφὲς καὶ ἐπιμηκυνμένες. Τὸ φὶλμ ἀρχίζει μὲ μιὰ σειρὰ ἀναλαμπές, ξεθωριάσματα καὶ ἄλλες μ ε τ α μ ο ρ φ ώ σ ε ι ς ἑνὸς ἀδιαφανοῦς κόκκινου χρώματος, σὰν κι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε ὅταν κλείσουμε τὰ μάτια μπροστὰ στὸ δυνατὸ φῶς. Ἀπ' αὐτὸ τὸ κόκκινο σὰν ἀναμνήσεις πάνω στὸ μέσα μέρος τοῦ βλέφαρου, ἔρχονται εἰκόνες τῶν ἐντυπώσεων τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Μιὰ σειρὰ εἰκόνες ἀπὸ ἕνα οἰκογενειακὸ ἄλμπουμ γεννᾶ τὸν «μῦθο» ἑνὸς ἀνθρώπου (τοῦ θεατῆ, τοῦ φιλμουργοῦ) ποὺ κοιτάζει τὶς παλιὲς αὐτὲς φωτογραφίες καὶ ξαναφέρνει στὸν νοῦ του τὶς ἐμπειρίες καὶ τοὺς φόβους τῆς παιδικῆς του ἡλικίας. Ὁ ἦχος ἐπιτείνει τὸ κλῖμα αὐτὸ τοῦ τρόμου καὶ διαρθρώνει τὸ φίλμ. Ἔχει δίκιο ὁ Brakhage ὅταν λέει ὅτι τὸ φὶλμ αὐτὸ εἶναι διαφορετικὸ χωρὶς ἦχο. Τὸ ὀπτικὸ ὑλικὸ παίρνει πράγματι ἕνα ἐπιπρόσθετο βάρος. Αὐτὸ ποὺ δὲν λέει ὁ Brakhage εἶναι ὅτι ἕνα φὶλμ ποὺ ὠθεῖται ἀπὸ βασικὴ συνέχεια ἐπὶ 30 λεπτά, ὅπου οἱ μακρὲς παύσεις μεταξὺ τῶν ἤχων λειτουργοῦν σὰν φράσεις, ὑφίσταται καὶ μιὰ πλήρη μεταβολὴ ἔντασης.

Τὸ Scenes from under childhood, ὅπως παίχτηκε χωρὶς ἦχο στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης, εἶναι σαφῶς μιὰ παρατακτικὴ σύνθεση σκηνῆς μὲ σκηνὴ ποὺ (ὅπως εἶπε κι ὁ ἴδιος ὁ φιλμουργὸς) μπορεῖ νὰ ἀποκοπεῖ σὲ

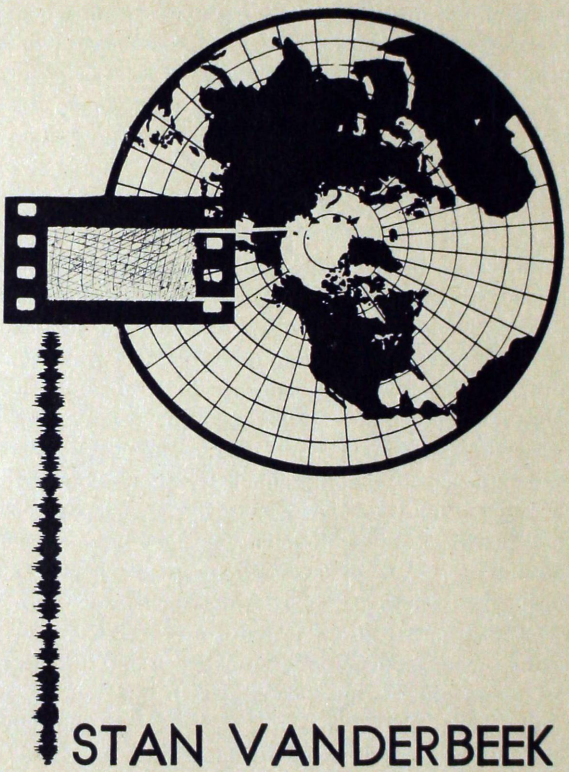
ὁποιοδήποτε στάδιό της. Τὸ δεύτερο μέρος ἀποδεικνύει αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἀκόμα περισσότερο (ποὺ εἶναι μιὰ ἐνδιαφέρουσα δυνατότητα γιὰ τὸν κινηματογράφο).

Ἡ παρατακτικὴ δομὴ χρωστάει τὴν ὕπαρξή της σὲ μιὰ κλασσικὴ μᾶλλον παρὰ λυρικὴ θεώρηση τοῦ ὑλικοῦ. Στὸν κλασσικὸ κινηματογράφο, στὶς καλύτερές του στιγμές, μιὰ σειρὰ ἀπὸ σκηνὲς ἀποδίδεται ἀξιωματικὰ στὸν κόσμο τῶν τριῶν διαστάσεων. Ὁ φιλμουργὸς ἢ ὁ σκηνοθέτης διαλέγει μιὰ σειρὰ γωνίες καὶ λεπτομέρειες ποὺ ὅταν συνδεθοῦν μεταξύ τους ἐν διαδοχῇ θὰ δώσουν τὴν αἴσθηση τοῦ συμβάντος ὡς κυβικοῦ ἀντικειμένου. Στὰ φίλμ τῶν Βερτώφ, Ἀϊζενστάϊν, Ντοβζένκο, στὸ μαγικὸ φίλμ τοῦ L' Hebrier «L' Argent» ἡ μορφὴ τοῦ ὅλου φίλμ μοιάζει μ' ἕνα π ρ ι σ μ α τ ι κ ὸ ἀντικείμενο ποὺ περιέχει μιὰ σημαντικὴ σειρὰ γεγονότων. Σ' ἕνα πολὺ μεγάλο βαθμό, ἡ ἀκαμψία τῆς κάμερας εἶναι ἕνα οὐσιαστικὸ στοιχεῖο σ' αὐτὴ τὴν κλασσικὴ ἀπεικόνιση. Ὑπάρχουν στιγμὲς στὸ δεύτερο μέρος τοῦ Scenes, ὅπου οἱ εἰκόνες ἢ οἱ μνῆμες, ἀποτελοῦνται ἀπὸ παιδιὰ ποὺ παίζουν, ποὺ θυμίζουν τὴν δυναμικὴ τοῦ Eisenstein, συγκεκριμένα. Ἀπὸ ἕνα στατικὸ πλάνο παιδιῶν πάνω σὲ μιὰ τραμπάλα, σὲ ἕνα ὑποκειμενικὸ πλάνο στὸ ὁποῖο ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ τὴν κίνηση τῶν παιδιῶν, σ' ἕνα ἄλλο στατικὸ πλάνο τῶν σκιῶν τῶν παιδιῶν... Στὰ λυρικά του φίλμ ὁ Brakhage χρησιμοποιεῖ τὸ μοντὰζ γιὰ νὰ δείξει μιὰ ἀλλαγὴ ἐποχῆς, γιὰ νὰ ἀντιπαραβάλει καὶ νὰ συγκρίνει π ο λ ὺ δ ι α δ ε δ ο μ έ ν α γεγονότα ἢ χειρονομίες, ἀλλὰ σπάνια γιὰ νὰ δώσει διάσταση σ' ἕνα καὶ μόνο γεγονός. Σήμερα λέει τὸ Scenes from under childhood εἶναι πιθανῶς 15 ὧρες φίλμ καὶ ἀνιχνεύει τὴν αἴσθηση ποὺ εἶχε γιὰ τὸ παρελθὸν ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία καὶ τὴν ἐφηβεία του στὴν ἀνδρικὴ του ἡλικία.

Τὸ φίλμ ἄρχισε θεαματικὰ μὲ τὴν ἠχητικὴ σεκβιόν. Ἀμ-

φιβάλλω ἂν αὐτὸς ὁ βαθμὸς τρόμου θὰ μποροῦσε νὰ διατηρηθεῖ ἐπὶ 15 ὧρες. Τὸ φὶλμ αὐτὸ ὅπως εἶναι σήμερα, μιὰ ἀ τ έ λ ε ι ω τ η ἔ κ θ ε σ η (Ὁ Brakhage γιὰ τὴν ἐπίδραση τῶν Cliffhangers τῆς παιδικῆς του ἡλικίας) παραμένει ἀκόμα ὁ πυρῆνας ἑνὸς μ ν η μ ε ι ώ δ ο υ ς φ ί λ μ, κατὰ πολὺ σημαντικώτερο ἀπὸ ὅλα τὰ φὶλμ Avant - Garde σήμερα.

Θὰ τελειώσω μὲ μιὰ παρατήρηση πάνω στὸ φὶλμ Lovemaking. Εἶναι μιὰ σειρὰ ἀπὸ τέσσερα ἐπεισόδια ποὺ περιέχουν πρῶτα ἕναν ἄντρα καὶ μιὰ γυναίκα, μετὰ κάμποσους σκύλους, μετὰ δυὸ ἄντρες καὶ τέλος 5 - 6 παιδιὰ σὲ φανερὲς σεξουαλικὲς πράξεις. Ἡ ἑνότητα τοῦ φὶλμ βασίζεται καθαρὰ πάνω στὸ περιεχόμενο. Ὁ Brakhage ἔδωσε μιὰ διάλεξη γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ παρουσιασθοῦν ἀντικειμενικὰ σεξουαλικὲς πράξεις καὶ προσπάθησε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία νὰ ἀποφύγει τὴν παραδοσιακὴ πορνογραφία τὴν σεξουαλικὴ δηλαδὴ διέγερση μέσω τῆς συμμετοχῆς στὸ φὶλμ. Ἡ ἀπόρριψη τῆς πορνογραφίας καθ' αὐτῆς εἶναι φυσικὴ ἀπόρροια τῆς αἰσθητικῆς του τῆς ψ υ χ ρ ῆ ς π α ρ α τ ή ρ η σ η ς καὶ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο βασικὸ ὀλίσθημα τῆς καριέρας του. Τὰ διαφορετικὰ ὑλικὰ στὸν κινηματογράφο ἔχουν καὶ τοὺς δικούς τους νόμους. Στὸ The 23rd Psalm Branch, ποὺ εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ ντοκυμανταιριστικὲς σκηνὲς πολέμου, ὁ Brakhage ὑπάκουσε στοὺς νόμους τῆς βίαιης εἰκονολογίας. Ἀποδέχτηκε τὴν φαινομενολογία τοῦ βίαιου ντοκουμέντου καὶ δημιούργησε ἕνα μεῖζον ἔργον τέχνης πάνω στὴν σχέση του μὲ τὴν βία. Στὸ Lovemaking ἡ λυρικὴ ματιὰ ὑστερεῖ σὲ ἔνταση ἀπὸ τὰ προηγούμενα φὶλμ - μαρτυρίες (τοῦτο ἰσχύει γιὰ τὸ φὶλμ στὸ σύνολό του ἐνῶ τὰ σκυλιὰ καὶ τὰ παιδιὰ ἔχουν «ἰδωθεῖ» μὲ ἐκπληκτικὴ ἐνόραση) καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ὁ βασικὸς μ ῦ θ ο ς, ἡ σχέση τοῦ φιλμουργοῦ πρὸς τὸ ὑλικό του, ἡ ἀντίδραση καὶ ἡ ἐμπλοκή του, ἐ λ λ ε ί π ο υ ν ὁλότελα.



# STAN VANDERBEEK

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ...
ΔΙΑΘΕΣΙΜΗ ΤΕΧΝΗ...
ΣΥΝΘΕΤΙΚΑ ΜΕΣΑ...
ΤΕΧΝΗΤΗ ΣΚΕΨΗ...

Ἄνθρωπος σὲ μηχανή... ἄνθρωπος σὰν μηχανή... μηχανὴ σὰν ἄνθρωπος... λογικὲς πύλες... σύστημα μνήμης... πραγματικὸς χρόνος... τέχνη σὲ ζωή... ζωὴ σὲ τέχνη... τέχνη / ζωή... ἄνθρωπος καὶ μηχανή... ἢ «ὁ πρωτόγονος ἠλεκτρονικὸς ἐγγέφαλος ποὺ κατεβαίνει τὴν σκάλα...». πάντρεμα τέχνης καὶ ζωῆς... τέχνης καὶ τεχνολογίας... ζωῆς καὶ τοῦ μέλλοντός της...
φῶς... κίνηση... χρόνος... κινηματογραφικὸ μέτρο... φὶλμ σὰν χρονομηχανή... σὰν ἐμπειριομηχανή
Ὁ Woodrow Wilson εἶπε γιὰ τὴν ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ τοῦ D. W. Griffith ὅτι εἶναι «τὸ γράψιμο ἱστορίας μὲ ἀστραπές»... σύμβολο... κάτι ποὺ ἀντιπροσωπεύει ἢ δηλώνει κάτι ἄλλο δυνάμει μιᾶς σχέσης, συνειρμοῦ, συνθήκης, ἢ τυχαίας ὁμοιότητας· ἕνα ὁρατὸ σῆμα κάτι ἀόρατου...
ζωή... κίνηση... χρόνος
ζωὴ καὶ ἱστορία ποὺ ἀλλάζουν...
ποὺ κινοῦνται
τὸ σταμάτημα τῆς ἱστορίας
τὸ γεφύρωμα... νοητικῶν ἐπικαίρων
μὲ τὸ βαρὺ ὕπνο
τοῦ χρόνου,
ἡ τιτλοποίηση τῶν ἰδεῶν
γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ τὶς καταλάβουμε
σὲ μιὰ στιγμὴ τοῦ κινηματόνειρου
τὸ δάχτυλο, ἡ λέξη
τὸ ρολόϊ, τὸ μάτι
ὁ διαλογισμὸς γιατὶ
τίποτα
δὲν μένει ἀκίνητο
ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λογικό μας
μερικὲς φορὲς
ἡ αὐτοαναζήτηση τῆς ζωῆς
ἡ ὀπτικὴ εἰκόνα
ἡ λανθάνουσα εἰκόνα

τὸ φωτορεπορτάζ...
ὁ ρεαλισμός...
τὸ ντοκυμανταὶρ
ὁ κοινωνικὸς σουρεαλισμὸς
ὁ κινηματογράφος συν-κίνηση
καὶ ἡ τηλεόραση...
ὁ καθένας βρίσκει τὴν δική του ἠθικὴ καὶ πνευματικὴ τάξη... ξέρω πολλοὺς ποὺ νοιώθουν θρησκευτικὸ δέος σὲ κινηματογράφους παρὰ σὲ ἐκκλησίες...
«τελικὰ ὅλα θὰ συμβαίνουν ταυτόχρονα, χωρὶς καμμιὰ ἐκπνοθεσία, ἐκτὸς ἂν τὸ τυχαῖο εἶναι ἐκπνοθεσία. Ὁ ὑπόκωφος κρότος θὰ ἀντικαταστήσει τὸν ὀξύ. Πρέπει νὰ δροῦμε σὲ ποικίλα ἐπίπεδα ταχύτητας. Ἀκολουθώντας βέβαια τοὺς βασικοὺς κανόνες τῆς χριστιανικῆς ζωῆς. Ἂν καὶ ἐμένα δὲν μοῦ φτάνει... «John Cage 1954
ζωὴ σὲ κίνηση... σὲ ἀλλαγή.

«Μὲ τὴν ἔναρξη τοῦ Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου οἱ Ἀμερικάνοι διανῦαν 350 μίλια τὸ χρόνο γιὰ μετακινήσεις τους. Περπατοῦσαν 1300 μίλια καὶ μετακινιόντουσαν μὲ τραίνα ἢ ἄλογα ἢ πλοία ἄλλα 350. Στὸ τέλος τοῦ πόλεμου αὐτοῦ ἡ κινητοποίηση τοῦ κόσμου — ἡ παραγωγὴ αὐτοκινήτων, τραίνων, ἀλλαξαν μονομιᾶς τὴν Ἀμερική. Τὸ 1919 ὁ μέσος ἀμερικάνος μετακινιόταν τὸ χρόνο 1600 μίλια μὲ μηχανικὰ μέσα διατηρώντας τὰ σταθερά του 1300. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία ὁ ἄνθρωπος αὔξησε ξαφνικὰ τὸ οἰκολογικό του ἄπλωμα. Στὸ Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στὴν Ἀμερικὴ βαδίζαμε 4000 μηχανικὰ μίλια κατὰ κεφαλὴ τὸ χρόνο σὺν τὰ σταθερὰ 1300. Σήμερα (1964) φτάσαμε ἕνα μέσο ὅρο 9000 μίλια τὸ χρόνο γιὰ κάθε ἄτομο «Buckminster Fuller... ζωὴ καὶ τέχνη... σὲ ἀλληλεπίδραση... ἕνα ἐνδιαφέρον στοιχεῖο εἶναι ὅτι ὁ κινηματογράφος κι ἡ ψυχανάλυση — γεννήθηκαν τὴν ἴδια ἐποχή... Ἔχουμε στὴν Ἀμερικὴ περισσότερες τηλεοράσεις ἀπὸ μπανιέρες. Ἔχουμε περισσότερα ραδιόφωνα ἀπὸ ἀνθρώπους. Ἂν καὶ τὸ 75 στὰ ἑκατὸ

τῶν Ἰαπωνικῶν νοικοκυριῶν ἔχουν τηλεοράσεις, οἱ στατιστικὲς δείχνουν ὅτι μόνο 35 στὰ ἑκατὸ ἔχουν τρεχούμενο νερὸ καὶ λιγότερο ἀπὸ 10 στὰ ἑκατὸ ἔχουν καζανάκι. Περίπου 40 τὰ ἑκατὸ τῶν ἀμερικανόπουλων τρῶνε μπροστὰ στὴν τηλεόραση... Μόνο 3 τὰ ἑκατὸ τοῦ ἀμερικάνικου λαοῦ δὲν ἔχει τηλεόραση (ἀπὸ στατιστικὴ τοῦ 1962). Τὸ 1967 εἴχαμε τὴν πρώτη ἀναμετάδοση ἀπὸ δορυφόρο σὲ 24 ἔθνη ταυτόχρονα...

ἡ αἴσθηση τῆς πραγματικότητας εἶναι ἡ αἴσθηση τῶν αἰσθήσεων... ἡ αἴσθηση τῆς πραγματικότητας εἶναι ἡ αἴσθηση τῆς μὴ αἴσθησης...

ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ εὐχαριστεῖ τὸ μάτι καὶ νὰ ἀναδιαρθρώνει τὶς αἰσθήσεις.

Ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται ἀναντίρρητα γι' αὐτὴ τὴν πρόβαση. Ἡ τέχνη εἶναι μιὰ πρόβαση — ἡ ζωὴ εἶναι μιὰ πρόβαση — πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια πρόβαση; «πάρα πολλοὶ καλλιτέχνες ἔμεναν ἀνικανοποίητοι ἀπ' αὐτὴν τὴν αἰώνια, ἀκατάλυτη ποιότητα τῆς τέχνης τους καὶ θὰ ἤθελαν νὰ ἔχουν τὴν τέχνη τοῦ παπουτσή, μιὰ πιὸ προσωρινή, μιὰ πιὸ ἀνθρώπινη, μιὰ πιὸ ἐπιδεχόμενη ἀλλαγές. Τὸ στατικό, τὸ τελειωμένο τέχνημα, ἄρχισε νὰ ἐπιδέχεται τὴν ἰδιότητα τῆς ἀνέλιξης, τῆς ἀλλαγῆς· κάτι ἀτελεσίδικο, ἐπιδεχόμενο περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἑρμηνεῖες».

Dick Higgins, Ἀπρίλιος 1966.

Τὰ πάντα κινοῦνται καὶ ἀλλάζουν. Ἡ κίνηση τοῦ φωτὸς καταστρέφει τὴν ἀκίνητη ἄποψη, μπήκαμε στὴν περιστρεφόμενη πόρτα τοῦ σύμπαντος... καὶ στὴν φυγοκεντρικὴ διεύθυνση τῶν αἰσθήσεων... ἁπλωνόμαστε.

Στὴν πράξη ἄρχισα σὰν ἀκαδημαϊκὸς ζωγράφος... παρατηρώντας ὅτι οἱ περισσότεροι πίνακές μου εἶχαν μιὰ ἀλληλουχία σειρᾶς· αὐτὸ λογικὰ μὲ ἔφερε στὰ κινούμενα σκίτσα καὶ στὴν ἔννοια τοῦ «κινηματογράφου» ποὺ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μιὰ σειρὰ εἰκόνων (τί εἰρωνία) ποὺ λογικὰ μὲ ἔφερε στὰ κινούμενα σκίτσα (ποὺ ὁ-

νομάζονται ἐπίσης «Stop - Motion»: μὴ κίνηση) καὶ στὸ «κινηματογράφο»... ποὺ ἐξ αἰτίας τῆς ψευδαίσθησης τῆς κίνησης (ἀδράνεια τοῦ ματιοῦ)... δὲν τὰ βλέπουμε σὰν μιὰ σειρὰ «ἀκίνητων» εἰκόνων.

Σὰν ζωγράφος ἄρχισα νὰ στρέφομαι ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ «ἀντικείμενου» (καὶ τῆς μουσειακῆς παράδοσης ποὺ βασίζεται...) στρεφόμενος ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο... ἂς ποῦμε... στὸν κόσμο τῶν ψευδαισθήσεων, ἂς ποῦμε... θέλω νὰ ζωγραφίσω μὲ φῶς, φανταστικὲς εἰκόνες, τὴν μαγεία τῶν προβαλλόμενων εἰκόνων καὶ νὰ διερευνήσω τὴν αἴσθηση τῆς φωτοπραγματικότητας, τὴν νέα μὴ ὁρισθεῖσα ὀπτικὴ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου. Μὲ τὴν μελλοντικὴ στάθμη τῆς παγκόσμιας τάξης εἶναι φανερὸ ὅτι ὁλότελα νέες ὀπτικὲς μέθοδες, σύμβολα, γλῶσσες, μέσα ἐνημέρωσης, πρέπει νὰ διερευνηθοῦν ὥστε ὁ διάλογος ποὺ ὁ ξεχωριστὸς ἄνθρωπος ἔχει μὲ τὴν αἴσθηση τῆς ζωῆς καὶ τὴν δουλειά του· νὰ μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει μιὰ παγκοσμιότητα μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ἢ μὲ τοὺς ἄλλους πολιτισμούς. Πιστεύω ἡ ἀνανέωση τῆς συμβολικῆς μορφῆς ἀπὸ τὸ Dada στὴν τηλεοπτικὴ πληροφορία μόλις ἀρχίζει. Ἡ δική μου δουλειὰ εἶναι ἡ κατασκευὴ μιᾶς πρωτο - τυπο-κινηματανθρωπινο-χωρο-σκηνῆς... ἕνα μαγικὸ θέατρο (ποὺ ὀνομάζεται κινηματοδρόμιο) ὅπου οἱ θεατὲς τελικὰ θὰ μποροῦν νὰ ἐλέγχουν ἕνα σημαντικὸ μέρος τῆς ἰδιοσυγκρασιακῆς παρουσίασης (τὸ κοινὸ βρίσκεται στὸ χεῖλος τοῦ θόλου ἔτσι ὥστε τὸ ὀπτικὸ πεδίο κάθε ἄτομου νὰ περιλαμβάνει τὴν ὀθόνη τοῦ θόλου). Τὸ πρόβλημα τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῶν «αἰσθητικῶν σὺν - πλὴν» μοῦ φαίνεται ὅτι γίνεται ὅλο καὶ περισσότερο πρόβλημα ἐναποθήκευσης πληροφοριῶν... Στὴν περίπτωση τοῦ κινηματογράφου ἡ εἰκονικὴ ἐναποθήκευση καὶ ἀνάκληση, ὁπότε καὶ ὅπου τὶς χρειαζόμαστε στὴ ζωή μας... Σὲ σκηνὲς τέτοιου θολικοῦ τύπου, προϊδεάζομαι στὸ μέλλον ἁπλοποιημένα συστήματα εἰκονικῆς ἐναποθήκευσης καὶ

ἀνάκλησης, ἄσε καὶ τὶς νέες γραφιστικὲς μέθοδες — (μέ διερευνητὴ καὶ ἰδοταινία...) μὲ τὶς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης θὰ συνθέσει μιὰ εἰκονοιδέα μὲ στιγμιαία ἐπιλογὴ καὶ μὲ εἰκονοσύμπραξη· αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ εἴταν μιὰ «συναυλία πληροφοριῶν»... (ἐννοιολογικὲς καὶ γεγονοτικὲς πληροφορίες σὲ πολὺ συνεκτικὴ καὶ ἔντονη μορφὴ) μπήκαμε σὲ νέο δρόμο μὲ τὶς ταινίες καὶ τὴν τηλεόραση τώρα ποὺ οἱ εἰκόνες μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ γίνεται καὶ στὴ μουσική... ἀτέλειωτες, μεταβλητὲς καὶ δυναμικές... ἐναποθηκευμένες, καὶ σὲ κίνηση... γιὰ στιγμιαία ἀνάκληση περνᾶμε μιὰ νέα ἀναδιάταξη τῆς ὀπτικῆς μας σημασίας...

Ἡ λογικοενορατικὴ πρόβαση καὶ αὐτὴ τῆς πληροφοριακῆς πρόσληψης... στιγμαῖες ἠλεκτρονικὲς βιβλιοθῆκες ἡ διδασκαλία σὰν «παράσταση». Τὸ θέατρο τοῦ «ἔνζωου» κινηματογράφου σὰν ἐμπειριομηχανή. Ἕνας πιθανὸς τρόπος γιὰ νὰ ἀντικατασταθοῦν τὰ «πολεμικὰ» παιγνίδια μὲ «εἰρηνικὰ» παιγνίδια. Στὰ σημερινὰ μικτὰ μέσα, ὁ ἄνθρωπος σὰν «μεταφορά»... δὲν ἀναγνωρίζει τὸν ἄνθρωπο... μπαίνουμε σὲ μιὰ ἐποχὴ τῆς «κατὰ προσέγγιση τέχνης» (ἡ λέξη «Happening» μπῆκε στὴ ζωή μας, μιὰ λέξη - σύμβολο ποὺ ἀντιπροσωπεύει μιὰ σειρὰ συμβάντων, ποὺ τὸ ἀποτέλεσμά τους δὲν εἶναι προβλεπτό. Τὸ πείραμα ποὺ συχνὰ καταλήγει σὲ ἕνα διαθέσιμο ἔργο τέχνης...) ἡ τέχνη κι ἡ ζωὴ πρέπει νὰ ἀλληλεπιδροῦνται καὶ νὰ διατηροῦν σὲ αὐτοσυνείδηση τὴν κοινωνικὴ πρόβαση· μπαίνουμε σὲ μιὰ ἐποχὴ διαθέσιμης τέχνης... τῶν συνθετικῶν μέσων ἐνημέρωσης καὶ τῆς τεχνητῆς σκέψης... τῆς κοινωνικῆς συνείδησης χωρὶς ἀποφάσεις... (Levttown) καὶ τῶν κοινωνικῶν ἀποφάσεων χωρὶς συνείδηση (ταραχὲς στὸ Detroit καὶ Newark). Εἴμαστε στὸ στάδιο τοῦ «τεχνητοῦ ἀνθρώπου»... τοῦ «διαθέσιμου» ἀνθρώπου... τοῦ διλήμματος.

Τεχνητὴ σκέψη καὶ ἡ ἄνοδος τοῦ ἠλεκτρονικοῦ ἐγκέφαλου... (ὁ ἠλεκτρονικὸς ἐγκέφαλος ἔχει ἱστορία 15

χρόνων... καὶ μόνο τὸ 1968 ἔφταβε καὶ ξεπέραβε τὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου γιὰ ἀποφάβεις... κάτι ποὺ ξεπερνάει τὴν τάξη τῶν 100.000 ἀποφάβεων τὸ δευτερόλεπτο) ἠλεκτρονικοὶ ἐγκέφαλοι ποὺ θὰ ἀναλάβουν τὶς περιββότερες ἀπὸ τὶς βυνειδητές μας ἀποφάβεις... Θὰ ἀλλάξουν ἐντελῶς τὸν τρόπο ποὺ ἐπεξεργαζόμαβτε τὶς πληροφορίες κάνοντάς μας λιγότερο «βυνειδητοὺς» μὲ τὸ νὰ μᾶς δίνουν «περίββευμα ἐνέργειας».

Πῶς θὰ χρηβιμοποιήβουμε αὐτὸ τὸ περίββευμα ἐνέργειας, αὐτὸ τὸν ἐλεύθερο χρόνο, καὶ τὶς γραφιβτικὲς δυνατότητες...;;; θὰ βυμβάλλει βτὴν ἄνθηβη μιᾶς μαζικῆς, προβωπικῆς τέχνης, βτιγμιαίας μόρφωβης καὶ ἀπίβτευτα λεπτῶν ἐπαναδραβιακῶν καταβτάβεων... βυμπραξιακῶν μεθόδων ἀνθρώπου μηχανῆς... ἑνὸς ἀνθρωπο - μηχανο - διάλογου... μιᾶς πολιτιβμικῆς ἐνδεπικοινωνίας... ἡ ἄνθηβη μιᾶς νέας τεχνολογικῆς τέχνης... ποὺ ἤδη κατευθύνεται ἡ Ἀμερική... (6% τοῦ παγκόβμιου πληθυβμοῦ ἔχει τὰ 50% τῶν τηλέφωνων τοῦ κόβμου...) αὐτὴ ἡ ἀναπτυββόμενη τεχνολογία θὰ δημιουργήβει νέες μορφές... ὄχι μόνο κινηματογραφικὰ φὶλμ γιὰ νὰ μᾶς βοηθήβουν νὰ ἐξωτερικεύβουμε πράγματα... νὰ ξεπεράβουμε τὴν ὀπτική μας ἀμάθεια... (ἡ γλῶββα τῶν εἰκόνων εἶναι ἕνας τρόπος νὰ ξεπεραβτεῖ τὸ πρόβλημα τῶν 700 ἑκατομμυρίων ἀναλφάβητων). Τὰ φὶλμ ἂν μὴ τί ἄλλο μᾶς βοηθοῦν νὰ ξαναζήβουμε τὶς ἐμπειρίες μας καὶ τὸ βπουδαῖο πρόβλημα εἶναι ὅτι καθένας μας ἔχει τὶς δικές του ἀνάγκες καὶ ἑρμηνεύει μόνος του τὴν «ἐμπειρία» εἴτε βτὸ βυνθετικὸ χρόνο τοῦ φὶλμ εἴτε βτὸν «πραγματικό», βτὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ ἢ βτὶς δημόβιες βχέβεις: τὸ πρόβλημα τοῦ ἑρμηνευτικοῦ «βύμβολου».

Στὴν Ἀφρικὴ οἱ ταινίες ποὺ παίζονται βτοὺς μαύρους εἶναι τόβο γραφτζουνιβμένες ποὺ νομίζουν ὅτι πάντα βρέχει βτὴν Ἀμερική. Πῶς θὰ πληβιάβουμε τὸ πρόβλημα τῆς ἐπέκταβης τῆς γλώββας τῆς ὅραβης; μιὰ ἰδέα δίνεται ἀπὸ τὴν EXPO 67 ποὺ εἶναι δείκτης τῆς ἐκλαϊκευ-

σης τῶν μικτῶν μέσων... σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἐκθέματα δὲν χρησιμοποιήθηκε ἡ ξεπερασμένη ἔννοια τῆς μιᾶς ὀθόνης... παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἀναχρονιστικὴ ἔννοια τῆς τέχνης εἶναι ἀναγκαστικὰ ἡ μόνη διαθέσιμη...

Τὰ περισσότερα σχολεῖα περιφρονοῦν τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ πιὸ δυναμικὴ ἔκφραση τέχνης τῆς ἐποχῆς μας καὶ σπάνια τὴν διδάσκουν... ἡ Ἀμερικὴ ἔχει 2 πανεπιστήμια μὲ σχολὲς κινηματογράφου ποὺ εἶναι πολὺ συντηρητικὲς καὶ τροφοδοτοῦν τὶς φάμπρικες τοῦ Χόλλυγουντ. Ἡ μέση ἡλικία τοῦ ἀμερικανοῦ σπερματὲρ εἶναι 55 χρόνων. Εἶναι γελοῖο τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν ἐχει ἕνα ἀποτελεσματικὸ τρόπο νὰ ἐξετάσει τομεῖς τῆς νέας τεχνολογίας... Γι' αὐτὸ μερικοὶ συνασπίσθηκαν σὲ ὁμάδες... (The Filmmakers Co - operative καὶ τὸ Experiments in Art and Technology στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ Μασαχουσέτη). Πῶς νὰ δουλέψει ἕνας καλλιτέχνης σὲ συστήματα γραφίστικων παρουσιάσεων μὲ διερευνητές, συστήματα ἰδοταινιῶν καὶ συστήματα λέηζερ καὶ ὁλογραφίας; Εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει μόνιμος καλλιτέχνης στὸ C.B.S. Ἐπίσης πιστεύω ὅτι θὰ φτιαχτεῖ ἕνα σχέδιο ποὺ θὰ δώσει τὴν εὐκαιρία σὲ καλλιτέχνες νὰ συναναστραφοῦν στὶς τεχνικὲς ἐγκαταστάσεις τῆς EXPO μὲ τὰ τέλεια ἰδοπχητικὰ συστήματα πρὶν καταστραφοῦν... Οἱ ἠλεκτρονικοὶ ἐγκέφαλοι σὰν ἐνσχυτὲς τῆς ἀνθρώπινης φαντασίας... συστήματα γραφίστικης παρουσίασης μὲ «φωτογραφίδες», μὲ τὶς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ σχεδιάσει, νὰ ἐλέγξει μὲ τὴν μηχανὴ τὸ σχέδιο (νὰ τὸ κινεῖ ποικιλοτρόπως)... καὶ νὰ τὸ κινηματογραφίσει... ταυτόχρονα κάνοντας ἠλεκτρονικὴ ἠχοληψία... καὶ λεπτομερῆ κινούμενα σκίτσα φτιαγμένα σὲ ἐλάχιστα δευτερόλεπτα... αἰσθητηριακὰ συστήματα διερευνητῶν ποὺ μελετοῦν τὴν κίνηση τοῦ ματιοῦ πάνω πάνω σὲ διερευνητικὸ ὑλικὸ κι' ὅταν τὸ μάτι σταματᾶ σὲ μιὰ εἰκόνα, ἡ εἰκόνα αὐτόματα μεγεθύνεται· κι ἂν τὸ μάτι σταματήσει περισσότερο χρόνο

στὸ ἴδιο ὑλικό, ἡ εἰκόνα ἀλλάζει... (φανταστῆτε ἕνα μάθημα γαλλικῆς πάνω σὲ μιὰ ἠλεκτρονικὴ σελίδα γεμάτη ἀπὸ λέξεις ποὺ διέρχονται γρήγορα· διαβάζεται καὶ ἡ ἀνάγνωση γίνεται ἀπὸ ἕνα σκόπιο ἢ ἕνα ὄπτρο. Ἂν ἔχετε ἀμφιβολία γιὰ τὴ λέξη, θὰ μεγεθυνθεῖ ἀνάλογα μὲ τὸ χρόνο (3 δευτερόλεπτα) κοιτάγματός της σὲ συνάρτηση μὲ τὶς ἄλλες λέξεις· ἂν συνεχίσετε νὰ τὸ κοιτάζετε (3 δευτερόλεπτα) αὐτόματα θὰ μετατραπεῖ σὲ ἀγγλικὴ λέξη...)

κυβερνητική... ἀνταποκριτικὴ μηχανὴ στὶς ἀνθρώπινες ἀνάγκες... ἠλεκτρονικὸς ἐγκέφαλος — μουσικός... νέα σημειωτικὰ συστήματα ποὺ ἐπιτρέπουν «τὸ ἴδωμα» τῆς μουσικῆς στὸ σκόπιο καὶ φωτο-γραφίδα γιὰ τὸ μοντάρισμα καὶ τὸ στιγμαῖο ἄκουσμα... (ἡ μουσικὴ δὲν γράφεται μὲ τὴν παραδοσιακὴ μορφὴ (νότες) ἀλλὰ μὲ μορφὴ γραφικῶν παραστάσεων· ἡ ἀναιριόμενη γραμμὴ τῆς παράστασης προσδιορίζει τὸ ὕψος, τὸ μῆκος, τὴν διάρκεια κλπ...). Ἐδῶ ἡ ἐνδιαφέρουσα ἀλληλοσχέση τοῦ ὀπτικοῦ ἰδώματος ἀφαιροποιεῖ αὐτὴ τὴν ἀκουστικὴ τέχνη... εἰκονικὰ συστήματα γιὰ τὴν ἐναποθήκευση πληθώρας εἰκόνων ποὺ μποροῦν νὰ παιχθοῦν ὅπως στὸ πιάνο, σὲ ἀναζήτηση τῶν νέων ἰδοπχητικῶν μορφῶν τέχνης τοῦ μέλλοντος...

Ἐδῶ φτάσαμε... ἀμφιταλαντευόμενοι στὸ μετα-φυσικὸ πυρηνικὸ δίλημμα... κρεμασμένοι ἀπὸ ἕνα νῆμα ρημάτων καὶ ὀνομάτων... ἄνθρωπος... ἄνθρωπος πρὸς ἄνθρωπο... προσπαθώντας μὲ ἀπόγνωση νὰ συνειδητοποιήσει τὸν ἑαυτό του... νὰ «δεῖ» τὸν ἑαυτό του τὴν στιγμὴ τῆς ἀλλαγῆς του... πιὸ γρήγορα ἀπὸ ποτὲ στὴν ἱστορία... ἄνθρωπος πρὸς ἄνθρωπο... συλλογικὸς ἄνθρωπος πρὸς συλλογικὸ ἄνθρωπο... πιστεύω ὅτι ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ συναφὴς εἰκονοσκεψία προσφέρει τὴν ἐλπίδα νὰ «δοῦμε» τοὺς ἑαυτούς μας καὶ ἄρα νὰ ἐξελίξουμε τὴν οἰκολογία στὰ μέτρα μας... δέστε με ἀκοῦστε με.

# NOEL BURCH

## Ένας Νέος Γαλλικὸς Κινηματογράφος

Κατὰ τὴ γνώμη μου ἔχουν ὑπάρξει τρεῖς περίοδοι στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου καὶ ἡ Γαλλία ἔχει παίξει σημαντικὸ ρόλο σ' αὐτές: ἡ μεγαλύτερη ἦταν ἡ πρώτη, ἡ «πρωτόγονη» περίοδος, ἀπ' τὸν Λυμιὲρ στὸν Φεγιὰντ καὶ τὰ πρῶτα σήριαλ. Στὴν περίοδο αὐτὴ ἐπίσης ἀνήκουν σημαντικὲς φυσιογνωμίες ὅπως ὁ Μελιές, ὁ λιγώτερο γνωστὸς Ζὰν Ντυρὰντ καὶ ὁ ἐντελῶς ξεχασμένος Λεὼνς Περρέ. Ἡ δεύτερη περίοδος συντομώτερη καὶ ὄχι τόσο καθολικὰ ἀναγνωρισμένη, ἐκτείνεται ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀριστούργημα τοῦ Γκὰνς τὴ «Ρόδα» μέχρι τὴν τελευταία ἐνδιαφέρουσα δουλειὰ τοῦ Ἐπσταΐν, «Ὁ χρυσὸς τῶν θαλασσῶν» (1919 - 1931) καὶ περιλαμβάνει τὰ καλύτερα φὶλμ τοῦ Λεμπριὲ καὶ τῆς Ντυλὰκ καθὼς καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα τοῦ Ρενουὰρ καὶ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Βιγκό.

Ἡ φιλμουργικὴ τοῦ '30 καὶ τοῦ '40, μὲ ἐξαίρεση πρῶτα τὸν Ρενουὰρ καὶ μετὰ τὸν Μπρεσσὸν παρουσιάζεται σήμερα στὴ Γαλλία ἀπελπιστικὰ φτωχικὴ ὅπως καὶ στὶς περισσότερες δυτικὲς χῶρες, ἐνῶ ὁ «Ὑλὼ» τοῦ Τατὶ δὲν ἦταν παρὰ μιὰ μεμονομένη ταινία ποὺ δὲν ἀρκοῦσε γιὰ νὰ προσφέρει διέξοδο στὶς ἀρχὲς τοῦ 1950. Δὲν ἦταν παρὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ «Νέου Κύματος» (1958 - 196 ;) ποὺ ἡ Γαλλία ξανάρθε στὸ παγκόσμιο προσκήνιο, ἂν καὶ σὲ πολλοὺς ἦταν ξεκάθαρο πὼς αὐτὸ ὀφείλονταν περισσότερο στοὺς νέους τρόπους, ποὺ εἰσήγαγε ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ καὶ στὴν πληθώρα τῶν σύγχρονων νέων σκηνοθετῶν ποὺ παρουσιάστηκαν κα-

τὰ τὴ διάρκεια αὐτοῦ τοῦ μικροῦ χρονικοῦ διαστήματος, παρὰ στὴν πραγματικὴ ἀξία τῶν ἔργων, ποὺ σήμερα πιὰ δὲν βαραίνει παρὰ ἐλάχιστα στὴν κλίμακα τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου — μετὰ τὶς ἐπιτεύξεις τῆς εἰκοσαετίας. Οἱ ταινίες «Ζὺλ καὶ Τζὶμ» καὶ «Οἱ καλὲς γυναῖκες» ἦταν στυλίστικα ἔξυπνες, σχετικὰ ἐπιτυχημένες προσπάθειες ν' ἀνυψώσουν τὸ ἐπίπεδο τῶν σεναρίων πάνω ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς προηγούμενης γενεὰς (δηλαδή, τὶς καλύτερες ταινίες τοῦ Μπεκὲρ ἢ τοῦ 'Ωτὰν - Λαρά). 'Αλλὰ θὰ ἦταν ἀπρέπεια ἀκόμη καὶ νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ τὶς συγκρίνουμε στὶς καλύτερες προσπάθειές τους (ποὺ ἔμελλε νὰ παραμείνουν μοναχικὲς στιγμὲς στὴν κατοπινὴ ἐμπορικὴ καριέρα τῶν δημιουργῶν τους), μὲ τὶς ἐξαιρετικὰ συνεκτικὲς καὶ ἄνευ προηγουμένου αὐστηρὰ μορφικὲς συλλήψεις τοῦ Μπρεσσὸν καὶ τοῦ Τατί. Ὅσο γιὰ τοὺς ἀμέτρητους Μάλ, Μπροκά, καὶ Ντεμὺ χρειάστηκαν μονάχα λίγα χρόνια γιὰ νὰ δείξουν πὼς ἡ «Λόλα» καὶ ἡ «Ζαζὶ» κ.ἄ. ὑπῆρξαν τὰ πρῶτα κοινωνικὰ ἐπιτεύγματα μιᾶς ἀνερχόμενης νέας γενιᾶς ἐμπορικῶν σκηνοθετῶν καὶ μποροῦσαν νὰ συγκριθοῦν ἀπὸ κάθε ἄποψη μὲ τὸ «Jenny» καὶ τὸ «Douce» ἢ τὸ «'Αντώνιος καὶ 'Αντουανέττα». Σύντομα ἄρχισε νὰ γίνεται ὁλοένα καὶ πιὸ δύσκολο τὸ νὰ πάρει κανεὶς στὰ σοβαρὰ ὁποιονδήποτε ἀπ' αὐτοὺς τοὺς σκηνοθέτες τοῦ Νέου Κύματος, ὅταν τοὺς συνέκρινε μ' ἐκεῖνο ποὺ γινόταν στὴν 'Αμερικὴ καὶ ἀποτελοῦσε τὴν αὐγὴ αὐτοῦ ποὺ ἦρθε νὰ ὀνομασθεῖ Νέος 'Αμερικάνικος Κινηματογράφος.

Ὁ Jonas Mekas εἶχε πεῖ πὼς τὸ Νέο Κῦμα ἄφησε εἴκοσι χρόνια πίσω τὸν Γαλλικὸ Κινηματογράφο. Ἂν μ' αὐτὸ ἐννοεῖ πὼς ἕνας μεγάλος ἀριθμός, ἐπιφανειακὰ μὴ παραδοσιακῶν καὶ συχνὰ ὑπερβολικὰ νέων σκηνοθετῶν, ποὺ ξαφνικὰ ἄρχισαν νὰ εἰσδύουν στὸ χῶρο τῆς ἐπαγγελματικῆς παραγωγῆς, ὑπέθαλπτε τὴν οὐτοπία στοὺς

ἐκκολαπτόμενους κινηματογραφιστὲς πὼς «κάθε μικρὸ ἀγόρι μπορεῖ νὰ μεγαλώσει καὶ νὰ γίνει πρόεδρος» φοβᾶμαι πὼς θὰ μποροῦσα νὰ συμφωνήσω μαζί του μιᾶς καὶ ὑπῆρξα διευθυντὴς κινηματογραφικῆς σχολῆς στὸ Παρίσι. Ἡ ἐπίγνωση ποὺ ἔχει ὁ ἀνεξάρτητος ἀμερικανὸς κινηματογραφιστὴς πὼς δὲν πρόκειται νὰ γίνει οὔτε κὰν μέτρια πλούσιος «κάνοντας τὸ κέφι του» καὶ πῶς ἡ θέση τοῦ ἐπαγγελματία σκηνοθέτη εἶναι ἀντιθετικὴ πρὸς τὴν γενικὴ ὁρμὴ καὶ ἐλευθερία μόλις τώρα ἄρχισε νὰ γίνεται κατανοητὴ ἀπ' τοὺς νέους Γάλλους. Ἀλλὰ ὁ Μήκας ἔχει ὁπωσδήποτε λάθος ἂν ὑπονοεῖ πὼς ἡ δουλειὰ ἀκόμη καὶ τῶν λίγων ἐκείνων, ποὺ κατὰ τὴ σημερινή μας προοπτικὴ ἀναμφίβολα θὰ ἐπιζήσουν ὅταν πλέον τὸ Νέο Κύμα θἄχει ξεχαστεῖ — δηλαδὴ ἡ δουλειὰ τοῦ Γκοντάρ, τοῦ Χανοὺν καὶ σὲ μικρότερη κλίμακα τοῦ Ριβὲτ καὶ τοῦ Ρεναὶ — ὅτι εἶναι ἀπαραίτητα ὀπισθοδρομική, ἀπ' τὸ γεγονὸς καὶ μόνο ὅτι δὲν φαίνεται στοὺς ἀμερικανοὺς τόσο ἀποφασιστικὰ ριζοσπαστικὴ ὅσο ἡ δική τους δουλειά. Σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο θἄθελα νὰ ἐρευνήσω ἐν συντομία τὴν διαπολιτιστικὴ παρανόηση ποὺ ὁδήγησε τὸν Μήκας καὶ τοὺς ἄλλους ἀμερικανοὺς κριτικοὺς στὴ βασικὴ ἀπόρριψη τῆς προσφορᾶς τοῦ Γκοντὰρ - ἐνδεικτικὸ αὐτοῦ εἶναι ὅτι ὁ Μήκας δὲν περιέλαβε τὸν Γκοντὰρ στὴν κινηματογραφικὴ ἀνθολογία του τῶν καλύτερων πειραματικῶν ταινιῶν ὅλου τοῦ κόσμου — καὶ τὴν ἀνάλογη ἀπόρριψη ἀπὸ τοὺς σοβαροφανεῖς Γάλλους κριτικοὺς τοῦ Νέου Ἀμερικανικοῦ Κινηματογράφου. Ἐπίσης θὰ περιγράψω πὼς ἡ ριζοσπαστικὴ στάση ποὺ ὁ Μήκας ἐξυπονοοῦσε ὅτι θὰ ἤθελε νὰ δεῖ ν' ἀναπτύσσεται στὴ Γαλλία, τώρα γίνεται πραγματικότητα μέσα σ' ἕνα εἰδικὰ γαλλικὸ χῶρο. Πίσω ἀπ' τὰ βήματα τοῦ Γκοντὰρ καὶ μερικῶν ἀπ' τοὺς συγχρόνους του, καὶ μετὰ 5 χρόνια ριζικῆς κριτικῆς (ὅπως στὶς δεκαετίας τοῦ 20 - 30 καὶ 50 - 60 ἡ θεωρία προηγήθηκε σὲ κάποιο βαθμὸ τῆς πρακτικῆς) ἐμφανίστηκε μιὰ γενιὰ πολὺ νεα-

ρῶν φιλμουργῶν ποὺ ἡ δουλειά τους προχωρεῖ παράλληλα, ἀλλὰ σὲ μιὰ σημαντικὴ ἀπόσταση ποὺ ἐλπίζω νὰ καθορίσω, μὲ τὰ πιὸ τελευταῖα καὶ οὐσιαστικὰ φίλμ τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα χρειάζεται μιὰ ἐπισκόπηση σὲ μερικὰ στοιχειώδη γεγονότα:

1) Ὁ Νέος Ἀμερικανικὸς Κινηματογράφος ἦταν βασικὰ μιὰ ἀντίδραση πρὸς τὴν οὐσιώδη ἔλλειψη δυνατότητας νὰ ὑπάρξουν ταινίες auteur μέσα στὸ ἴδιο τὸ Χόλλυγουντ, ἐνῶ τὸ Νέο Κῦμα, τουλάχιστον ὡς ἀναφορὰ τὴν τάση τῶν Cahiers du Cinema — δηλαδὴ τῶν Σαμπρὸλ καὶ Τρυφφὼ ἀλλὰ καὶ τοῦ Γκοντὰρ ἐπίσης — ξεπήδησε ἀπὸ τὴ γοητεία τῶν Χολλυγουντιανῶν φίλμ, τὴν ἀνάγνωσή τους σὰν φίλμ auteur καὶ ποὺ ὁ Γκοντὰρ περισσότερο ἀπ' ὅλους ἀσχολήθηκε μὲ διάφορους τρόπους ἀνατροπῆς τους, (Εἴτε ἀπὸ τὰ μέσα: δόθηκε ἔμφαση στὶς ταινίες ποὺ χαρακτηρίζονται Β καὶ στὰ σήριαλ σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ λουστραρισμένα μοντέλα τοῦ Σαμπρόλ, Εἴτε ἀπὸ τὰ ἔξω: κολλὰζ ὑλικῶν, σύγχιση ἀντιληπτότητας καὶ ἄλλες στρατηγικὲς ἀποστασιοποίησης).

2) Αὐτὴ ἡ τυπικὰ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ κινηματογραφοφιλία (ὑπάρχει μιὰ κινηματογραφικὴ λέσχη στὴ Γαλλία γιὰ κάθε 250 κατοίκους) πρέπει νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὴν ὑπερβολικὴ φτώχεια τῆς ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς καὶ χοροῦ στὴν προπολεμικὴ Γαλλία (μόνο ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ πὼς ἀναπτύχθηκε στὴν περίοδο 1940 - 50) καὶ μὲ τὴ συμπληρωματικὴ ζωτικότητα τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς κυρίως ἀφ' ὅτου ἐμφανίστηκε τὸ Νουβὼ - Ρομὰν — μιὰ κατάσταση διαμετρικὰ ἀντίθετη ἀπ' αὐτὴ ποὺ ἐπικρατεῖ στὴν Ἀμερική.

3) Στὸ Παρίσι οἱ νέοι κινηματογραφόφιλοι καὶ κριτικοὶ ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γίνουν οἱ αὐριανοὶ σκηνοθέτες

εἶχαν τὴν τύχη νὰ ἐνημερωθοῦν σ' ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου μέσω τῆς Σινεματὲκ τοῦ Ἀνρὶ Λαγκλουά, τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν καὶ ἑνὸς πλήθους «κινηματογράφων τέχνης», ἐνῶ ἀντίθετα ὁ ὑποψήφιος σκηνοθέτης τῆς Νέας Ὑόρκης, εἶχε μονάχα συγκεχυμένη καὶ ἀτελῆ ἰδέα γιὰ τὸν κινηματογράφο, ὅμοια μ' ἕνα συνθέτη ποὺ εἶναι ἐξοικειωμένος μὲ τὴν 5η Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν ἀλλὰ ὄχι καὶ μὲ τὸ 14ο κουαρτέτο, μὲ τὸν Μπράμς ἀλλὰ ὄχι καὶ μὲ τὸν Μπάχ. Αὐτὸ βέβαια, διευκόλυνε ὥστε οἱ νέοι ἀμερικάνοι νὰ θεωροῦν ὁλόκληρο τὸ χιμαιρικὸ «διηγηματικὸ» κινηματογράφο (ποὺ εἶναι ἰσοδύναμος μὲ τὸν ἐμπορικὸ) μαζὶ μ' ὁλόκληρη τὴν τεχνική του σὰν ἐντελῶς ἀναχρονιστικό. Ἀντίθετα στὴ Γαλλία ἕνας φιλμουργὸς «χωρὶς κουλτούρα» ὅπως ὁ Χανοὺν γιὰ παράδειγμα, μποροῦσε νὰ εἶναι ἐξοικειωμένος μ' ἕναν Μπρεσσὸν καὶ νὰ πραγματώνει τὶς ἀπέραντες γόνιμες δυνατότητες ποὺχει ἡ δουλειά του ἐνῶ ὁ Ρεναὶ μποροῦσε ν' ἀναβύρει στὴν ἐπιφάνεια τοὺς πιὸ μακρυνοὺς προδρόμους Λεμπριὲ καὶ Ἐπστάϊν ποὺ τὰ καλύτερα ἔργα τους ἔχουν παραμείνει ἐντελῶς ἄγνωστα ἔξω ἀπ' τὴ Γαλλία.

4) Ὁ μηχανισμὸς τῆς γαλλικῆς παραγωγῆς, παραδοσιακὰ διασπασμένος σὲ δωδεκάδες καὶ ἀκόμα ἑκατοντάδες λιλειπουτείων ἑταιρειῶν μεγαλύτερης ἢ μικρότερης σημασίας (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ σύστημα τῶν Χολλυγουντιανῶν στούντιο, ποὺ παρέμεινε ἀκμαῖο στὶς Η. Π.Α. μέχρι τὸ 1960) μαζὶ μὲ τὸ σύστημα κρατικῆς χορηγείας σὲ ταινίες «ποιότητος» ἔδιναν τὴ δυνατότητα σ' ἕνα νέο κινηματογραφιστὴ νὰ δουλέψει χωρὶς νὰ περάσει ἀπὸ τὴ βάναυση θητεία τοῦ βοηθοῦ σκηνοθέτη ποὺ ἔχει διαστρέψει τόσα πολλὰ καὶ ἀληθινὰ ταλέντα (ἂν καὶ ἡ αὐξανόμενη συγκεντροποίηση διανομῆς καὶ προβολῆς δυσκολεύει αὐτὲς τὶς ταινίες νὰ φθάσουν στὸ κοινό, πρᾶγμα ποὺ τελικὰ μειώνει τὴν ἔλξη ποὺ τὸ σύστημα ἀσκοῦσε στοὺς πιὸ ἀσυμβίβαστους νέους σκη-

νοθέτες καὶ ἔχει ἀνοίξει τὸ δρόμο γιὰ μιὰ τρέχουσα ἄνοδο ἑνὸς πραγματικὰ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου).

Ἔτσι νομίζω ὅτι ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται τὸ ἐξῆς πλαίσιο: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἔχουμε ἕναν κινηματογράφο χωρὶς παρελθὸν καὶ παράδοση ποὺ ἀναγνωρίζει ἐλάχιστες ρίζες στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή του στὶς πιὸ προχωρημένες μορφὲς τῆς ζωγραφικῆς, τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ ὑποστηρίζει τὴ θέση αὐτὴ τῶν Avant - Garde τεχνῶν σὰν ἀντίθεση πρὸς τὸ καθεστὼς τῆς κοινωνικῆς ἀβεβαιότητας τῆς βιομηχανίας, ἐνῶ παράλληλα διακηρήσει ἕνα ἐπάγγελμα πού, ἔχοντας συνειδητὰ αὐτοστερηθεῖ ἀπὸ τὶς ὑλικὲς «πολυτέλειες» τῶν ἐπαγγελματιῶν κινηματογραφιστῶν, ἄρχισε νὰ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸ κοινὸ μὲ τὰ ἴδια μέσα ποὺ ἐπέβαλλε ἡ μαζικὴ παραγωγὴ καὶ ἡ ἐπινόηση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἔχουμε ἕναν κινηματογράφο οὐσιαστικὰ δύσπιστο στὸ ἄρρητο, στὴν «ἀφηρημένη» ἐμπειρία, σαφῶς ἀγγιστρωμένο στὴν ὑψηλὴ παράδοση τοῦ σύνθετου φὶλμ (διηγηματικὸ καὶ ἀφηρημένο) ποὺ εἶχε ἀκμάσει στὴν περίοδο τοῦ 1920 καὶ τὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 30 - 40 στὴ Γαλλία, Ρωσσία καὶ Γερμανία καὶ καταπνίγηκε πρώϊμα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθῆκες ποὺ ἐπακολούθησαν τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντα (ὁ Χανούν, ὁ Ρεναὶ καὶ ὁ Ριβὲτ τυποποιοῦν περισσότερο αὐτὴ τὴ στάση) ποὺ ἔχει ὅμως συνείδηση τῆς ἠθικῆς καὶ κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς ἀνάγκης γιὰ μιὰ κριτικὴ τοῦ χιμαιρικοῦ καὶ ἀλλοτριωτικοῦ κινηματογράφου ποὺ συνεχίζει νὰ κυριαρχεῖ τὴν κοινωνία μας ὅσες πρωτοπορεῖες καὶ ἂν ἐμφανίζονται. Ὁ κινηματογράφος αὐτὸς εἶναι πιστὸς στὸ Μπρεχτικὸ πνεῦμα καὶ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια ἡ διαδικασία τῆς κριτικῆς ποὺ θὰ ὁδηγήσει διαλεκτικὰ στὴν ἐπόμενη σημαντικὴ ἀνάπτυξη στὴν τέχνη. Ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες τοῦ Νέου Κύματος ὁ Γκοντάρ, ἀλλὰ πιὸ

πρόσφατα ὁ Χανοὺν καὶ ὁ Στράουμπ βρίσκονται στὴν καρδιὰ τῆς πιὸ μοντέρνας δουλειᾶς ποὺ εἶναι ἀκόμα βέβαια ἐλάχιστα γνωστὴ στὴ Γαλλία καὶ σχεδὸν ἄγνωστη στὸ ἐξωτερικό. Δὲν εἶναι λοιπὸν περίεργο ὅτι ὁ Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος ποὺ πολὺ λίγο ἔχει προβληθεῖ στὴ Γαλλία μπορεῖ καὶ εἶναι τόσο σκστεινὸς σὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς Γάλλους κινηματογραφιστὲς καὶ κριτικοὺς ποὺ τὸν ἀντιμετωπίζουν σὰν μικροαστικὴ «τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» ἢ σὰν μιὰ χοντρὴ ἀπήχηση, στὶς αἰσθήσεις καὶ ἀντίθετο στὴ γλωσσικὴ σαφήνεια, ὅπως δὲν εἶναι περίεργο ὅτι ὁ Γκοντὰρ φαίνονταν σὲ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς Ἀμερικάνους κριτικοὺς σὰν ἕνα ὑβρίδιο, καιροσκόπος δημαγωγός, μὲ τὸ χάρισμα τῆς δημοτικότητας, ποὺ πουλοῦσε μισοχωνεμένες ἰδέες ποὺ μὲ κανένα τρόπο δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὴν τέχνη.

Ὁπωσδήποτε ὑπάρχουν καὶ σημαντικὲς ἐξαιρέσεις. Ὁ Τζόνας Μήκας καὶ οἱ φίλοι του πρόσφεραν στὶς ταινίες τοῦ Χανοὺν τὴν ἐπιδοκιμασία ποὺ ἄξιζαν ὅταν τὶς ἔφερε στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες τὸ 1971, μιὰ ἐπιδοκιμασία γιὰ τὴν ὁποία τὸ σύνολο τῶν Γάλλων κριτικῶν καὶ κινηματογραφιστῶν ἀντέδρασε ἐπίμονα. Ἀλλὰ καὶ οἱ δυὸ ἀντιδράσεις ὀφείλονταν ἀκριβῶς στὴν ἔντονη ἔμφαση ποὺ ὁ Χανοὺν δίνει στὴν ἀφαίρεση καὶ στὶς καθαρὰ αἰσθησιοκρατικὲς ἀξίες. Ἀντίστροφα ἕνας φιλμουργὸς σὰν τὸν Ζὰκ Ριβὲτ ἐπεφύλαξε ἐξαιρετικὴ ὑποδοχὴ στὰ ἔργα τῶν Μάϊκ Σνόου καὶ Κὲν Τζαίηκομπς (ποὺ οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς συναδέλφους του εἴτε τὰ ἀπέπεμψαν περιφρονητικὰ εἴτε δὲν προσπάθησαν κἂν νὰ τὰ δοῦν. Καὶ ἐξ ἄλλου τὰ λίγα φίλμ τοῦ Γουώρχολ ποὺ διέσχισαν τὸν Ἀτλαντικό, ἀπέσπασαν τὸ ἐνδιαφέρον πολλῶν κριτικῶν καὶ φιλμουργῶν στὴ Γαλλία, ἀλλὰ καὶ πάλι αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ἀναπαραστατική τους προσέγγιση καὶ στὴ συμμετρία μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἐμπειρία ποὺ ἀποδίδουν οἱ ταινίες τοῦ Χανούν.

Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ κατάσταση στὴ Γαλλία ὅσο καὶ στὴν Ἀμερικὴ ἐξελίσσεται πολὺ γρήγορα. Γιὰ κάμποσα χρόνια τώρα ὁ Stanton Kaye προχωρεῖ στὴ δουλειά του παράλληλα πρὸς τὶς Γαλλικὲς τάσεις. Μοῦχουν πεῖ πὼς σκηνοθέτες σὰν τὸν Σνόου καὶ τὸν Τζαίπκομπς ἀρχίζουν νὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸν ἀφηγηματικὸ τρόπο, ἐνῶ ἡ πρωτοπόρος χορεύτρια Yvonne Rainer, ποὺ στράφηκε στὴ φιλμουργικὴ ἔκανε μιὰ ταινία ἀφηγηματική.

Στὴ Γαλλία οἱ νέες ἐξελίξεις εἶναι ἀκόμα πιὸ ἐμφανεῖς ὅταν ἐκπροσωποῦν τὸ πρῶτο ξεκίνημα πρὸς ἕνα ριζοσπαστικὸ πειραματικὸ κινηματογράφο ἀνάλογο μ' αὐτὸν τοῦ 1920. Στὴν ἑβδομη ἐτήσια συνάντηση τοῦ Jeune Cinema ποὺ ἔγινε τὸ '72 στὴν Τουλών, μισή, δωδεκάδα ταινιῶν μεγάλου μήκους καὶ μιὰ δωδεκάδα μικροῦ μήκους ἐπιβεβαίωσε ὄχι μόνο σ' ἕνα καινούργιο ἐπίπεδο τὴν ἔνταση τῆς ἀνεξάρτητης παραγωγῆς, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ τὴν ἀδιαμφισβήτητη ριζοσπαστικοποίησή της. Ἕνας κατάλογος τίτλων θἄχε νόημα μονάχα ἂν ὑπῆρχε δυνατότητα ν' ἀναλυθεῖ λεπτομερειακὰ ἡ κάθε ἀντίστοιχη ταινία. Ἀντὶ γι' αὐτό, θὰ ἤθελα νὰ προσπαθήσω νὰ σχεδιαγραφήσω τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ ἐκείνου ποὺ θεωρῶ σὰν μιὰ νέα σημαντικὴ τάση καὶ θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ εἶναι ἡ τέταρτη παρέμβαση τῆς Γαλλίας στὴ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας τοῦ Κινηματογράφου. Καὶ κατ' ἀρχὴν ἐνῶ ὅλες αὐτὲς οἱ ταινίες χρησιμοποιοῦν τὴν τεχνικὴ τοῦ χιμαιρικοῦ σὲ μεγαλύτερο ἢ μικρότερο βαθμὸ καὶ ἐνῶ δὲν εἶναι μόνον ἀναπαραστατικὰ ἀλλὰ σέβονται τὴν ἀρχικὴ ἀκεραιότητα τῆς φωτογραφίας — εὐτυχῶς πέρασε ὁ καιρὸς ποὺ οἱ Γάλλοι φιλμουργοὶ τοῦ «Underground» αἰσθάνονταν τὴν ἀνάγκη νὰ μιμοῦνται τὸν Νέο Ἀμερικανικὸ Κινηματογράφο, ὅπως ἦταν ἡ διπλὴ προβολή, τὸ μονὸ φωτόγραμμα κλπ. — ὅλες εἶναι περισσότερο ἢ λιγώτερο συνειδητὲς προσπάθειες νὰ

ὑποχρεώσουν τὸ θεατὴ νὰ σκεφθεῖ πάνω στὴ φύση τῶν τρόπων χίμαιρας καὶ ἀναπαράστασης, προβάλλοντας αὐτὴ τὴ σκέψη ἢ ἀνάγνωση ὡς κέντρο τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας του. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἔχουμε τὴν πρώτη καὶ γενικὰ σαφῆ ἐμφάνιση στὸν Γαλλικὸ κινηματογράφο τῶν πλάνων «ποὺ ἐξασκοῦν τὴν ἀντίληψη» ἡ ὁποία στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο ξεκινάει μὲ τὴν ταινία τοῦ Γουώρχολ «Sleep» μεγάλα «μινιμαλιστικὰ» πλάνα ποὺ τὸ ἀποτέλεσμά τους εἶναι συγχρόνως νὰ κάνουν τὸ κοινὸ ἀπόλυτα ἐνήμερο στὶς πολλὲς ὄψεις τῆς διαδικασίας τοῦ φίλμ καὶ νὰ τοῦ διδάξουν νὰ «βλέπει», μ' ἄλλα λόγια νὰ «διαβάζει» τόσο τὴν εἰκόνα ὅσο καὶ τὸν ἦχο σὰν κάτι περισσότερο ἀπὸ ἁπλῶς ὑπερβατικὰ σύμβολα συνδεδεμένα μὲ τὴ μνήμη πρὸς αὐτὸ ποὺ πηγαίνουν, σὰν ἐνδόμυχα σημεῖα ποὺ πρέπει νὰ συλληφθοῦν μέσα ἀπ' ὅλη τὴ διαδικασία τοῦ εἶναι. Ἡ οὐσιαστικὴ διαφορὰ μὲ τὴν στάση τῶν ἀμερικανῶν φιλμουργῶν, ποὺ τὰ φίλμς τους δείχνουν παρόμοιες προσπάθειες (Σνόου, Τζαίηκομπς, Φράμπτον), εἶναι ὅτι στοὺς Γάλλους αὐτὰ τὰ σημεῖα παίρνουν συχνότερα τὴ μορφὴ αὐτοῦ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε καθαυτὸ ἀφηγηματικὰ κύτταρα ποὺ πάνω τους οἱ στρατηγικὲς ἀποσταθιοποίησεις τείνουν νὰ ἐνεργήσουν κατὰ τρόπον ὥστε βαθμιαῖα νὰ τὰ ἀδειάσουν ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀφηγηματικὸ δυναμικό, γεμίζοντας ταυτόχρονα αὐτὸ τὸ κενὸ τῆς σημασίας μὲ τὴν ὑλική τους ἰδιοσυστασία καὶ ἀμεσότητα. Θαυμάσιο παράδειγμα γι' αὐτὸ εἶναι τὸ πεντάλεπτο βουβὸ πλάνο στὸ DEUX FOIS τοῦ Τζάκυ Ρέϋναλ, στὸ ὁποῖο ἕνα ζευγάρι κρατάει μιὰ σύδετερη συζήτηση σ' ἕνα κατώφλι. Καθὼς τὸ πλάνο προχωράει ἡ «φυσικὴ» τάση ν' ἀποκωδικοποιήσουμε τὶς ἐκφράσεις στὰ πρόσωπα δίνει προσδευτικὰ τὴ θέση της σὲ μιὰ τάση νὰ διαβάζουμε τὸ πλάνο μέσα στὴν ὑλική του ἀμεσότητα, νὰ δοῦμε τὰ πρόσωπα καὶ τὶς ἐκφράσεις τους σὰν ἀναπαραστάσεις προσώπων καὶ σὰν σημεῖα συμπεριφορᾶς καὶ νὰ «διαβά-

σουμε» τὸ πλάνο ἔτσι ἁπλὰ γι' αὐτὸ ποὺ εἶναι: μιὰ ὀργανωμένη προβολὴ γραμμῶν καὶ ὄγκων σὲ μιὰ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια. Μιὰ ἄλλη διαφορὰ ὡς πρὸς τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο εἶναι ὅτι σὲ αὐτὲς τὶς ταινίες, δίχως αὐτὸ νὰ μᾶς προκαλεῖ ἔκπληξη, περιέχουν ρητὲς λεκτικὲς διατυπώσεις τῶν θεωρητικῶν προβλημάτων ποὺ θίγουν. Αὐτὸ ἰσχύει κυρίως γιὰ τοὺς πολιτικοποιημένους φιλμουργοὺς ποὺ συχνὰ ἀποπειρώνται, κατ' ἀνάλογο τρόπο μ' αὐτὸν τοῦ Γκοντάρ, νὰ ἐδραιώσουν ἕξυπνους —ἂν καὶ ὄχι πάντα στέρεους— παραλληλισμοὺς ἀνάμεσα στὴν διαδικασία τῆς ἀντίληψης καὶ στὴν ἰδεολογικὴ διαδικασία καὶ στὶς σχέσεις παραγωγῆς τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας (αὐτὸ βέβαια εἶναι ἡ ἄμεση ἐξέλιξη τῆς θεωρητικῆς δουλειᾶς ποὺ ἔγινε κατὰ τὰ τελευταῖα ἕξη χρόνια ἀπὸ τὰ Cahiers du Cinema — τὸ Cinethique — τὸ Tel Quel - καὶ τὸ Le Nouvel Gritique). Αὐτὴ ἡ ἐπιμονὴ στὴν ἱστορικὴ ἐγρήγορση συνεπάγεται ἐπίσης μιὰ κριτικὴ ἐνημέρωση τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου καὶ τῶν τρόπων ποὺ ἔχει γίνει ἀντιληπτή. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νέους σκηνοθέτες αἰσθάνονται ὅτι πρωταρχικὸ μέλημά τους εἶναι νὰ οἰκειοποιηθοῦν τὰ στερεότυπα τοῦ Χόλλυγουντ καὶ τῆς Δυτικῆς Κουλούρας γενικά, καὶ νὰ τὰ ἀντιστρέψουν, ὄχι μὲ τὴν παρωδία ἢ τὴν καρικατούρα (ἢ στὶς ἐλάχιστες ριζοσπαστικὲς περιπτώσεις ὄχι μόνο μὲ τέτοια μέσα) ἀλλὰ μᾶλλον μὲ τὸ νὰ τὰ καταγγείλουν σὰν διαδικασία (γκρεμίζοντας τὴ φανταστική τους ἀξία) καὶ συγχρόνως θεωρῶντας τὴν διαδικασία αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς καταγγελίας σὰν τὴν οὐσία τῆς ταινίας τους.

Δυὸ παραδείγματα ὑπάρχουν: Τὰ «ΘΕΑΜΑΤΑ» τοῦ Jean — Claunde Ducroux καὶ τὸ «Οὐσάρος στὴ στέγη» τοῦ Giono, στὸν ὁποῖο εἰδικὰ ξέχωροι τρόποι ἀναπαράστασης —θέατρο, κινηματογράφος, ζωγραφικὴ— ἀνακατεύονται καὶ ἐναλλάσσονται μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μολύνουν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο καὶ νὰ ἀποσπάσουν ἕνα

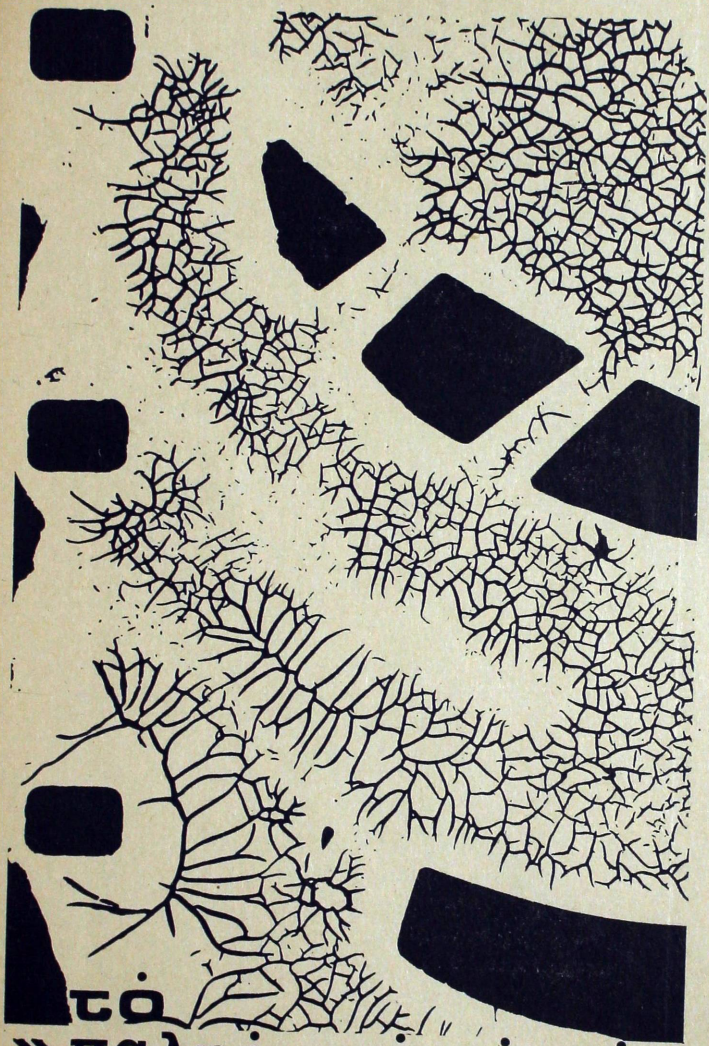
κείμενο ποὺ οἱ μηχανισμοί του παρουσίασης εἶναι τὸ ἴδιο πληροφοριακοὶ (καὶ μὲ τὶς δυὸ ἔννοιες) ὅσο καὶ ἡ ἴδια ἡ ἀναπαράσταση. Ὅμοια στὴν ταινία «Ὅταν ὅλοι ἔφυγαν» μιὰ συλλογικὴ προσπάθεια ἀπὸ μιὰ Παρισινὴ σχολὴ κινηματογράφου, δείχνει μιὰ στερεότυπη ἱστορία μέσα ἀπὸ τρία στάδια τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου: τὸ προσκηνιακὸ πλάνο σεκὰνς τοῦ πρωτόγονου κινηματογράφου, τὴν ἄξεστη ἀλλὰ ἀποτελεσματικὴ χειμαιρικὴ τεχνικὴ τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ 30 (Ἐδῶ καταγγέλεται ὁ χειμαιρισμὸς ἀπὸ μιὰ ἐξ ἴσου στερεότυπη εἰσβολὴ πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα) καὶ τὸ σύγχρονο Σινεμὰ Βεριτέ. Καθοδηγητικὸ πνεῦμα σ' αὐτὸ τὸ φὶλμ ἦταν ὁ Jacques Bral, ποὺ ἡ ταινία του M88 εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ πολὺ γόνιμου πλησιάσματος τῆς στερεότυπης ὀργάνωσης. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε πὼς σ' αὐτὸ τὸ χῶρο τῶν νεώτερων φιλμουργῶν προηγήθηκε ὁ Robbe - Grillet, ποὺ πάντα ἀντιλαμβανόταν τὸν κινηματογράφο κυριαρχούμενο ἀπὸ τὰ στερεότυπα τῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὅπου ὁ κατ' ἐξοχὴν χῶρος τοῦ «δομημένου στερεότυπου» στὸν ὁποῖον ὁ ἴδιος σὰν μυθιστοριογράφος ὑπερεῖχε. Ὁ λόγος, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου, οἱ νεώτεροι φιλμουργοὶ μπόρεσαν ν' ἀσχοληθοῦν μ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα πιὸ συνεκτικὰ ἀπ' ὅτι τὸ ἔκανε κεῖνος, εἶναι ἡ γνώση τους τῶν πολιτικῶν καὶ ἰδεολογικῶν προεκτάσεων τῆς ταινίας, ἐνῶ στὰ φὶλμ τοῦ Grillet, ὅποια καὶ νᾶναι ἡ νεολογιστική τους ἀξία, αὐτὸς ὁ χειρισμὸς δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ παιχνίδι ἑνὸς ἐστέτ.

Ἴσως τὸ πιὸ σημαντικὸ γνώρισμα, ποὺ φαίνεται πρὸς τὸ παρὸν νὰ ἑνώνει αὐτὴ τὴ νέα γενιὰ σκηνοθετῶν, εἶναι μιὰ πολὺ γενικὴ κατανόηση τοῦ γεγονότος πὼς δὲν μποροῦν ν' ἀναπτύξουν τὶς προϋποθέσεις ποὺ περιέχονται στὰ πρῶτα τους αὐτὰ ἔργα οὔτε μποροῦν νὰ πλη-

ρωθοῦν γι' αὐτά, τουλάχιστον στὸ πλαίσιο τοῦ Γαλλικοῦ καπιταλισμοῦ. Συγχρόνως, ἔχουν ἀρχίσει ἀποφασιστικὰ νὰ ξανα-σκέπτονται καὶ νὰ ξανα-δουλεύουν στὸν ἀναπαραστατικὸ κινηματογράφο. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ συνεπάγεται μερικὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἐμπόδια τοῦ ἐπαγγελματία σκηνοθέτη, δηλαδὴ ἐνῶ δὲν φαίνεται παράλογο πῶς θὰ μποροῦσαν νὰ χρηματοδοτοῦν οἱ ἴδιοι τὶς ταινίες τους, μὲ χρήματα ποὺ θὰ μάζευαν εἴτε δουλεύοντας γιὰ τὸ σύστημα (π.χ. γυρίζοντας διαφημιστικὰ) εἴτε δουλεύοντας σὲ κάποιον ἐντελῶς διαφορετικὸ τομέα, ἂν καὶ αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ ἐξουθενωτικὸ καὶ οἱ περισσότεροι τὸ ξέρουν καλά. Πῶς θὰ λυθεῖ αὐτὴ ἡ ἀντίφαση; Πιθανὸν ἡ συναιτεριστικὴ ὀργάνωση διανομῆς — Collectif Jeune Cinema,— ποὺ ἱδρύθηκε πρὶν τρία χρόνια, ἴσως νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ἀνακουφίσει ἀντικειμενικὰ τὸν φιλμουργὸ μπορεῖ ὅμως νὰ τοῦ προσφέρει ἕνα πεδίο ἐξάσκησης καὶ τὴ δυνατότητα νὰ σκεφθεῖ διαλεκτικὰ τὴν κατάσταση στὴ βάση μιᾶς ρεαλιστικῆς ἐκτίμησης καὶ θὰ τὸν ὁπλίσει ἰδεολογικὰ καὶ ὑλικά, υἱοθετῶντας ἰδιαίτερα τοὺς ριζοσπαστικοὺς τρόπους ἀναπαράστασης καὶ παραγωγῆς καὶ ποὺ θὰ τοῦ δώσει ἐπίσης τὴ δυνατότητα νὰ συνεχίσει τὸ ἔργο του σὲ μιὰ καλύτερα καθωρισμένη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ «σύστημα» καὶ μὲ οἰκονομικοὺς ὅρους εὐνοϊκώτερους.

Τέλος, θὰ μᾶς βοηθοῦσε πολὺ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ὑπερπηδήσουμε τοὺς κριτικοὺς φραγμοὺς καὶ τὶς προκαταλήψεις καὶ νὰ φέρουμε σὲ μιὰ σοβαρώτερη ἀντιμετώπιση τοὺς κριτικοὺς μὲ τοὺς νέους φιλμουργούς, τόσο στὴ Γαλλία ὅσο καὶ στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Ἴσως, σ' ἕνα προκαταρκτικὸ στάδιο, τὸ Λονδίνο θὰ εἴταν ἡ κατάλληλη οὐδέτερη περιοχὴ γιὰ μιὰ τέτοια συνάντηση.

# ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ



# τὸ »παληὸ καὶ τὸ νέο

# I

**«Εἴμαστε ἕνα στύλβον χάος»**
**Πώλ Σεζάν**

Ἡ προσπάθεια ποὺ γίνεται μὲ τὸ κείμενο αὐτὸ ἀντιτίθεται σ' αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦν καθιερωμένο κινηματογράφο καὶ μέσα σ' αὐτὸν ἐμπεριέχεται κι ὅ,τι ὀνόμασαν σύγχρονο, καθὼς κι ἕνα μεγάλο μέρος ἐκείνου ποὺ θεώρησε τὴν αὐθαιρεσία σὰν τὴν ὕψιστη βαθμίδα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ φτάσει, ὅσον ἀφορᾶ τὸν ἐκφραστικὸ τομέα.

Ἐννοῶ αὐτὸν ποὺ κάποτε ὑπῆρξε «ἀντεργκράουντ». Τ' ἀποτελέσματα τοῦ κινήματος, παρ' ὅλ' αὐτὰ χρήσιμα καὶ μὲ θετικὸ συντελεστή, ἀπαιτοῦν διευθέτηση γιὰ τὸ πέρασμα στὴ νέα ὀπτικὴ τάξη ποὺ θὰ ἀντιμετωπίσει σὰν πρόβλημα τὴν ὑπέρβαση τοῦ κινηματογράφου.

Στὸν αἰώνα μας ἡ σύγχρονη πολιτιστικὴ πορεία χαραχτηρίζεται στὸν τομέα τῆς τέχνης ἀπ' τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς ἔκφρασης ποὺ ἐπιτρέπει τὸ μέγιστο τῆς βαρβαρότητας μὲ τὸ ἐλάχιστο τῶν ὑλικῶν μέσων· τὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου.

Συντηρεῖται ἀκόμα σὰν κατάσταση ἕνα εἶδος ἐκλεπτυσμένων νεοβανδάλων, καλὰ ὀργανωμένων, ποὺ κάτω ἀπὸ ποικίλα προσχήματα ταλαιπωροῦν τὴ Σκέψη.

Πολλὰ χρόνια τώρα ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη δηλητηριάζει τὴν πνευματικὴ ζωὴ καὶ χαμηλώνει τὴ στάθμη της.

Τόσο στὴ μορφή της ὅσο καὶ στὸν τρόπο ἐπαφῆς της μὲ τὸ κοινὸ εἶναι ἡ τέχνη τοῦ πολίτη τοῦ χαμηλώτερου πνευματικοῦ καὶ κοινωνικοῦ ἐπιπέδου τοῦ αἰώνα. Ἡ δια-

φήμισή του ἐπίβαλε τὸν κινηματογραφικὸ ἠθοποιό, στὴν πλειοψηφία του ὑποπροϊὸν τῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ τέλεια ὑποδείγματα πνευματικοῦ ἐκφυλισμοῦ.

Ἡ προσφορὰ τοῦ κινηματογράφου ὑπῆρξε συχνὰ ἀναστολικὴ στὴν πνευματικὴ πορεία· ἔχει καλύψει τὶς περισσότερες κλίμακες μεταξὺ μιᾶς ἄγιας καὶ μιᾶς πόρνης. Μιὰ ἡμιμαθὴς πλειοψηφία κινούμενη στὸ χῶρο τῶν «αἰσθημάτων» κι ἀνίκανη νὰ νιώσει τὴ Συνθετικὴ Πράξη στὴν ὁλότητά της ἔγινε ὁ δεσπόζων τόνος τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου. Οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ λίγο μετέβαλαν τὴν κατάσταση.

Ἀναφέρομαι στὴ διαδικασία καὶ προσφορὰ τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ κινηματογραφικοῦ κατεστημένου (παλιοῦ καὶ νέου), ποὺ ἡ πορεία του προβλέπεται ἀκόμα μακρυνή, παρὰ τὰ ὄνειρα μερικῶν ἐκπροσώπων τῆς πρωτοπορίας.

Σ' αὐτὸ ὑποβοηθεῖ κι ἕνα μεγάλο μέρος νέων κινηματογραφιστῶν ποὺ δὲν τόλμησαν ἢ δὲν τὰ κατάφεραν νὰ δώσουν ριζικὴ λύση.

Ἡ μεγάλου μήκους ταινία σὰν ἕνα ἐκ τῶν προτέρων δεδομένο διαιωνίζει καταστάσεις ποὺ συντηροῦν τὸ κινηματογραφικὸ κατεστημένο καί, πράγμα περίεργο, αὐτὸ γίνεται κι ἀπὸ καλλιτέχνες καὶ κριτικοὺς ποὺ εἰλικρινὰ μάχονται γιὰ τὸ πέρασμα σὲ νέα κινηματογραφικὴ τάξη. Σὰν δικλείδα ἀσφάλειας κι ἕνα εἶδος δικαιολογίας ὄχι πολὺ σαφής, ἔχουμε τὴν ταινία μικροῦ μήκους, στὸν πειραματικὸ κινηματογράφο κύρια, ποὺ λειτουργεῖ ὡστόσο δίπλα στὴ μεγάλου μήκους σὰν ἕνας συμπαθητικὸς καὶ χρήσιμος μικροοργανισμὸς ποὺ ἁπλὰ ἐπιζεῖ· ἕνα πέρασμα συχνὰ γιὰ τὴ μεγάλη παραγωγή.

Ἡ πλειοψηφία τῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι δέσμια παιδείας καὶ μεθόδων συλλογισμοῦ καθαρὰ «φιλολογικοῦ» χαρακτήρα. Ἡ αἰσθηματολογία καὶ κάποια «ἠθικὰ» ψευτοπροβλήματα βαραίνουν ἀκόμα καὶ πάνω στὶς

πὸ καλὲς προθέσεις. Ἀκόμα καὶ σημαντικοὶ σκηνοθέτες δὲν κάνουν τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ «σχολιάζουν» τὸ φαινόμενο τῆς ζωῆς μέσω ἑρμηνείας φιλολογικῆς χωρὶς τὸ ἔργο τους καθαυτὸ νὰ μαρτυρεῖ τὴν ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα συγκεκριμένης ὀπτικῆς. Ἀπ' τὸ σύγχρονο κινηματογράφο λείπει συνήθως ὁ Ἀ ρ ι θ μ ό ς· ἡ ἔννοια ποὺ ἐδῶ δίνεται στὴ λέξη ἀριθμὸς θὰ πρέπει ν' ἀποκλείσει κάθε συσχετισμὸ ἢ σύνδεση μὲ Πυθαγόρα, Πλωτίνο καὶ Αὐγουστίνο, καὶ κάθε ἄλλη μεταφυσικὴ προέκταση κι ἑρμηνεία τοῦ Ἀριθμοῦ. Ὁ Ἀριθμὸς ἐδῶ παίρνει τὴν ἔννοια τῆς ἀ κ ρ ι β ο ῦ ς ἀ ν τ α π ό κ ρ ι σ η ς τ ῶ ν σ υ ν θ ε τ ι κ ῶ ν σ τ ο ι χ ε ί ω ν δ ι ὰ μ έ σ ο υ τ ῶ ν ὁ π ο ί ω ν ἐ κ φ ρ ά ζ ε τ α ι μ ι ὰ ἰ δ έ α.

Ἡ δημιουργία «ἀτμόσφαιρας» μέσω τῆς μουσικῆς εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς ἐνδείξεις γιὰ τὴν ἀλήθεια τῶν προηγούμενων· (ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση ποὺ ἔχουμε ἀπορίψει τὶ δραματοποιημένη μουσικὴ τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου)· καὶ μόνο ἡ ἀντιμετώπιση τῆς μουσικῆς σὰν ἑνὸς ἐκ τῶν προτέρων δεδομένου στοιχείου μαρτυρεῖ ἄγνοια τῶν νόμων μιᾶς κλασικὰ δικαιωμένης κατασκευῆς.

Στὸ χῶρο τῆς κριτικῆς ἡ ἀνάλυση τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν πραγματοποιεῖται κι αὐτὴ μὲ κριτήρια ἀπ' τὸ χῶρο τῶν Ἀξιῶν καὶ τῆς φιλολογικῆς ἀνάλυσης. Τὴν ἀξιολόγηση τοῦ σκηνοθέτη τὴ βασίζει πολὺ συχνὰ ὄχι στὴν ἀξία τοῦ ἔργου του ἀλλὰ στὰ γεγονότα τῆς ταινίας του ποὺ δείχνουν τὴν ἠθικὴ στάση του ἀπέναντι σ' αὐτά. Ἡ κριτικὴ τοῦ κινηματογράφου ἂν ἐξαιρέσουμε μιὰ μικρὴ μερίδα, κινεῖται στὰ πεδία ποὺ κινήθηκε ἡ κριτικὴ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν πολὺ παλιότερα· στὴν ἀνάλυση τοῦ χαμόγελου τῆς Τζοκόντας.

Φυσικὰ ἡ κριτικὴ εἶναι ὡς ἕνα σημεῖο ἀναγκασμένη νὰ κρίνει μὲ κριτήρια καὶ τρόπο σκέψης ποὺ ἀκόμα δὲν ξεπεράστηκε, ἀφοῦ κι οἱ δημιουργίες ποὺ κρίνει

βασίζονται σὲ μηχανισμοὺς καὶ τρόπους πλαστικῆς διατύπωσης ποὺ ἄλλες τέχνες ἔχουν ἀπὸ καιρὸ ὑπερβεῖ. Ἀκόμα κι αὐτὸ τὸ ἄρθρο εἶναι γραμμένο σὲ ἐξαιρετικὰ συντηρητικὰ πλαίσια κι ἐγκλωβισμένο σὲ ξεπερασμένες καὶ παραπαίουσες ὁρολογίες, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ εἶναι κατανοητὸ κι ἀπὸ ὅσους βρίσκονται στὶς περιοχὲς ποὺ ἐξετάζονται.

Βρισκόμαστε βέβαια σὲ περίοδο ἀνάλογη μὲ τὴν Ἀλεξανδρινή, (ταξινόμηση, ἀνάλυση προηγηθέντων, ἐκλεκτιστικὴ ἐπιλογή, ἐπιστημονικὴ μεθοδολογία καὶ ταυτόχρονα ὡροσκόπια καὶ μυστικισμός), μὲ ἀποτέλεσμα τὴν πλέρια σύγχιση.

Κοντὰ σ' αὐτὰ ἔχουμε καὶ τὴν ἔλλειψη κοινῆς ἀποδοχῆς λεκτικῶν προσδιορισμῶν. Λέξεις ὅπως ρεαλισμός, συμβολισμός, νατουραλισμὸς κ.ἄ., ἀπομακρυνόμενες ἀπ' τὸν συγκεκριμένο χαρακτηρισμὸ σχολῶν γίνονται ἁπλὰ λέξεις κενὲς ποὺ προσδιορίζουν ἔννοιες ἀντιφατικές.

Ἡ ἀντίθεση ὑλισμοῦ - ἰδεαλισμοῦ ἀποδείχνεται συμβατικὴ καὶ τεχνητὴ ὅταν διαπιστώνουμε σὲ πάρα πολλὲς περιπτώσεις ὅτι ὁ ἕνας ἐμπεριέχεται στὸν ἄλλο.

Ἄλλωστε συστήματα σκέψης καὶ πολιτικῆς μὲ ἀντίθετη δομὴ συχνὰ συναπαντιῶνται. Διασκεδαστικὴ ἡ ὁμοιότης τῶν πιὸ κάτω.

Ἀντρὲ Μπαζὲν στοὺς κινηματογραφιστές:

«Παρατηρεῖτε τὸν κόσμο καὶ καταγράφετε ἔντιμα».

Ἑρμῆς Τρισμέγιστος στοὺς καλλιτέχνες τῶν ἱερογλυφικῶν:

«Παρατηρεῖτε τὸ Σύμπαν καὶ καταγράφετε».

Καὶ δὲν προχωρῶ γιατὶ θὰ προκύψουν ἐνδιαφέρουσες ὁμοιότητες μεταξὺ ὑλιστῶν καὶ θεοκρατῶν.

Ἐνδεικτικὴ ἄλλωστε στὴν περιοχὴ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ἡ περίπτωση τοῦ ἔργου τοῦ Μοντριάν, ἔργου βασισμένου πάνω σὲ καθαρὰ μεταφυσικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου ποὺ ἔγινε ἀφετηρία γιὰ τὴ διαμόρφωση δημι-

ουργιῶν πάνω σὲ καθαρὰ «ἐπιστημονικὴ» βάση· (ἡ περίπτωση τοῦ Βαζαρέλλυ, Σόφερ κ.ἄ.).

Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ βρεῖ τὴν ἐλευθερία ποὺ οἱ εἰκαστικὲς τέχνες κατάφεραν νὰ βροῦν στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰώνα μας.

Εἶναι ἡ τέχνη μὲ τὸ περισσότερο βαρημένο μητρῶο στὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ. Εὐθύνεται γιὰ τὴν ἀποβλάκωση στὴν ὁποία ὁδήγησε μεγάλο μέρος τῶν μαζῶν. Τὸ τέλος τῆς φιλολογικῆς του περιόδου θὰ ὁδηγήσει σὲ νέες ἀναζητήσεις κι ἐπανακατατάξεις τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, προτάσεων γιὰ νέους τρόπους ἐπαφῆς καὶ τὸ πέρασμά μας ἔξω ἀπ' τὸ χῶρο τῆς «εὐεργετικῆς αὐταπάτης» ὅπως τὸν ὅρισε ἡ σύγχρονη ψυχολογία.

Ἤδη ἡ διαδικασία ἄρχισε.

# II

**«Ἡ τέχνη δὲν ἀναπαριστᾶ τὸ ὁρατό· καθιστᾶ ὁρατό».**

**Πώλ Κλέε**

Καὶ ἀπὸ συνέχεια αὐτῆς τῆς γενικῆς εἰσαγωγῆς μένει νὰ δοῦμε πιὸ εἰδικὰ τὸ φιλμ καθαυτὸ στὶς προεκτάσεις ποὺ ἔχει πάρει καὶ τὴ δυνατότητα μιᾶς νέας διάστασής του.

Οἱ κατὰ καιροὺς προτάσεις τοῦ Νέου Κινηματογράφου (συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ «ἀντεργκράουντ») ἔγιναν μὲ ἄλλα μέσα ἀλλὰ οἱ ἀφετηριακὲς ἀρχὲς τῆς παλιᾶς κινηματογραφικῆς γραμματικῆς ἔμμεσα διατηρήθηκαν. Ἡ πρωτοπορία, ὁ «ἀντεργκράουντ» κύρια, παρὰ τὴν προσπάθεια γιὰ καινούργια ἔκφραση καὶ τὴν κατάργηση τῆς παλιᾶς κινηματογραφικῆς γραμματικῆς, στὸ βάθος μένει πιστὴ στὸ σύνολό της στὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κινηματογράφου· εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ νομίσματος, δὲν εἶναι ἄλλο νόμισμα. Συντηρήθηκαν οἱ ἴδιες συνθετικὲς κι αἰσθητικὲς ἀξίες κάτω ἀπὸ διαφορετικὴ μορφή. Ἡ πρωτοπορία βασικὰ συντήρησε τὸ θέαμα.

Ὁ «ἀντεργκράουντ» ἐξάλλου ὅταν δὲν ἄντλησε ἀπὸ ἕνα εἶδος ἐπιφανειακοῦ συμβολισμοῦ, ἔγινε ὀπτικὸ παιχνίδι ἢ ἕνα εἶδος «πληροφόρησης» διὰ μέσου τῶν εἰκόνων.

Ἡ τελευταία περίπτωση παρὰ τὴν πρόθεσή της νὰ εἶναι «χρήσιμη» ἐλάχιστα προσφέρει γιατὶ ἀγνοεῖ τὴν παθητικότητα τοῦ ἀνθρώπινου ὑλικοῦ στὸ ὁποῖο ἡ πλη-

ροφορία ἀφήνει ἀδιάφορο ἕνα παθητικὸ ἀποδέκτη. Μένει αὐτὸ ποὺ εἶναι: πληροφορία. Ὁ μόνος ἴσως τρόπος ποὺ αὐτὴ ἡ ἄποψη θὰ μποροῦσε νὰ γίνει ἀποδεκτὴ ἔγκειται στὸ νὰ καθοριστεῖ ὁ ρόλος τοῦ κινηματογραφιστῆ πάνω σὲ ἕνα ὑλικὸ ἀκατέργαστων εἰκόνων καὶ τοῦ ὀρθότερου τρόπου μεταβίβασής του στὸ θεατή.

Ὁ «ἀντεργκράουντ» γενικὰ ὑπῆρξε ἕνα εἶδος ἀντανάκλασης τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν κι ὄχι ὀργανικὴ ἐξέλιξη στὸν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς φόρμας. Αὐτὸ ἔγινε καὶ παλιότερα ὅταν ὁ κινηματογράφος δέχτηκε τὴν ἐπίδραση τοῦ σουρεαλιστικοῦ κινήματος καὶ τῆς ἀφηρημένης τέχνης μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ «ἀντεργκράουντ» δέχτηκε ἐπιπλέον ὅλα τὰ νεώτερα ρεύματα ὅπως τῆς «ποπ - ἄρτ» γιὰ παράδειγμα. Φυσικὰ εἶναι πολὺ νὰ μιλᾶμε γιὰ ἀνανέωση κινηματογραφικοῦ χώρου· τὸ περιεχόμενο τοῦ κάδρου παράμεινε οὐσιαστικὰ ἀμετάβλητο. Τὸ κίνημα μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις (Μπράκατζ) ἔχει μάλλον «ἠθικὴ» σημασία.

Σύμφωνα μὲ κάποιους θεωρητικοὺς τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου «γινόμαστε μάρτυρες τῆς ἀποκατάστασης τῆς πλαστικῆς ἀξίας τῆς εἰκόνας, σὲ βάρος τῶν δυνατοτήτων της σὰν νοητικοῦ μέσου, πράγμα ποὺ μᾶς ἀπαλλάσσει ἀπ' τὰ τεχνάσματα τῆς δραματοποίησης» (Μαρτέν).

Κατ' ἀρχὴν φαινομενικὰ διέκοψαν κάθε δεσμὸ μὲ τὴν παραδοσιακὴ δραματουργία, γιατὶ συντήρησαν τὸν πυρήνα τῆς δραματικῆς σύγκρουσης ἔμμεσα. Κι ἡ δεύτερη ἀντίρηση εἶναι ὅτι ἡ εἰκόνα ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ γίνεται καθαυτὴ μέσο (στὴ μορφὴ ποὺ γίνεται), καταλήγει νὰ λειτουργεῖ μὲ τὴ σειρά της σὰν τέχνασμα. Ἐπιβάλλει κι αὐτὴ τὴν «ἰδεολογία» της μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ τὴν ἐπίβαλαν τὰ σύμβολα τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου. Ἐπιβάλλει ἕνα εἶδος βίαιης ἐπιβολῆς τοῦ ἀντικειμένου. Καὶ σὰν παρένθεση κάποια διευκρίνηση πάνω σ' ἕνα ἄρθρο τοῦ Μαρσὲλ Μαρτὲν ποὺ παραλλη-

λίζει τὴν ἀποδραματοποίηση μὲ τ' ἀφηρημένα ἔργα ζωγραφικῆς. Ἡ παρατήρηση εἶναι μόνο κατὰ τὸ ἥμισυ σωστὴ γιατὶ πολλοὶ ἀφηρημένοι πίνακες ἔχουν ἴση — ἂν ὄχι περισσότερη— «δραματικότητα» ἀπὸ ἕνα πίνακα εἰκονικό. Συγκρίνατε ἕνα πίνακα τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ μ' ἕναν τοῦ Ζὼρζ Ρουὼ καὶ στὴ συνέχεια μ' ἕνα σχέδιο τοῦ Χόλμπαϊν. Φυσικὰ ἡ παρατήρηση ἔχει μερικὴ ἰσχὺ καὶ πραγματικὰ θὰ εὐχόμασταν ἕνα πέρασμα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης σὲ πλέρια ἀφαίρεση, «πλέρια» ὅσο ἡ φύση της τὸ ἐπιτρέπει καὶ χωρὶς νὰ σημαίνει πέρασμα σὲ κινούμενα ἀφηρημένα σχήματα.

Ἡ πεῖρα τῆς ζωγραφικῆς θὰ μποροῦσε νὰ γίνει ἀφετηρία γιὰ κάποιες παρατηρήσεις ποὺ μποροῦν ν' ἀποβοῦν γόνιμες, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι θὰ τηρηθοῦν τὰ ὅρια ποὺ μέσα τους κάθε τέχνη κινεῖται. Κύρια στὸ πεδίο τοῦ Χ ώ ρ ο υ, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ προκαλέσει ἐρεθισμοὺς καὶ σκέψεις γιὰ τὸν ἐντοπισμὸ τῆς ὑφῆς ἑνὸς νέου κινηματογραφικοῦ χώρου. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται στὸ ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ν' ἀποδεχτοῦμε τὸ «πεποιημένο» γιὰ πραγματικότητα, ἐνῶ ἡ σύγχρονη ζωγραφικὴ καθιστώντας τὸν πίνακα ἕνα ἀνεξάρτητο ἀπ' τὴ φύση ἀντικείμενο συναντᾶ καὶ μᾶς ἀποδίνει στὴ συνέχεια τὴν πραγματικότητα σ' ἕνα ὑψηλότερο ἐπίπεδο.

Σχετικὰ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ διατύπωση καὶ γιὰ νὰ γίνει διαφανέστερη κάπως ἡ ἄποψη γιὰ τὸν «ἀριθμὸ» ποὺ ἀναφέρθηκε στὸ πρῶτο μέρος, θὰ τονίζαμε ὅτι ἡ βασικὴ μας ἀντίρηση ἔγκειται στὸ ὅτι ξεκινᾶμε ἀπὸ ἕνα γεγονὸς ποὺ στὴ συνέχεια τὸ ντύνουμε μὲ τὴ φόρμα ποὺ θὰ κρίνουμε κατάλληλη, ἐνῶ γεγονὸς καὶ φόρμα θὰ πρέπει νὰ συλλαμβάνονται ταυτόχρονα. Ἐπιβάλλεται νὰ ἔχουμε ἀπόλυτη ἀνταπόκριση ὅλων τῶν συνθετικῶν στοιχείων ποὺ θ' ἀποτελέσουν τὸ φίλμ, στοιχείων ποὺ θὰ ἔχουν συληφθεῖ σὰ σύνολο κι ὄχι κατάλληλων συνοδευτικῶν ἑνὸς γεγονότος ποὺ ἀποκαλοῦμε φόρμα καὶ λαθεμένα ἀντιδιαστέλλοντάς την ἀπ' τὸ πε-

ριεχόμενο. Όλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ τεχνάσματα καὶ ἐπιχρίσματα γιὰ νὰ κρύψουμε τὴν ἀνυπαρξία τοῦ ἀρχικοῦ δομικοῦ (πλαστικοῦ) πυρήνα. Πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὡστόσο ὅτι εἶναι ἀπραγματοποίητο μὲ τὴ μορφὴ τοῦ κινηματογράφου ὅπως γίνεται σήμερα νὰ δοθεῖ ὁ πυρήνας ποὺ θὰ περιέχει δυνάμει ὅλο τὸ ὀπτικοακουστικὸ ὑλικό.

Ἡ φόρμα στὴν παλιὰ καὶ καινούργια μορφή της μᾶς ἐγκλωβίζει σ' ἕνα εἶδος πλαστογράφησης τοῦ κόσμου· κάτι ποὺ ἀπομακρύνει ἀπ' τὴν ἐλεύθερη ἐκλογή, εἶναι ἕνα εἶδος αἰσθητικοῦ καταναγκασμοῦ, ἕνα εἶδος ὁλοκληρωτισμοῦ διαμέσου τῆς τέχνης.

Παρὰ τὴν ἐπιδίωξη ὁρισμένων κινηματογραφιστῶν δὲν ἔχουμε ἀκόμα «γραφή». Στὴν καλύτερη περίπτωση τῆς πιὸ πάνω ἐπιδίωξης ὁ κινηματογράφος στάθηκε στὸν ἐπιφανειακὸ χαραχτήρα ποὺ ἔχει μιὰ γραπτὴ διατύπωση. Δὲν ἔκανε «γραφή»· ἔκανε ἁπλὰ ὡ ρ α ῖ α γ ρ ά μ μ α τ α. Στὴν πρώτη περίπτωση ἔχουμε τὸ ἰδεόγραμμα ποὺ δὲν ἔχει πρόθεση «ὁμορφιᾶς»· στὴ δεύτερη περίπτωση ἔχουμε τὴν καλλιγραφία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ χώρου.

Ὁ κινηματογράφος ἀπ' τὴ φύση του στερεῖται ἀπ' τὴ δυνατότητα χρησιμοποίησης ἑνὸς ἀπ' τοὺς βασικώτερους μηχανισμοὺς τῆς σκέψης, ὅπως τῆς ἀ φ α ί ρ ε σ η ς, ποὺ ἀδυνατεῖ νὰ τὴ φτάσει ὡς τὶς ἀκραῖες συνέπειές της κι ἴσως μερικῶν περιπτώσεων ἀ ν τ ι σ τ ρ ο φ ῆ ς(1) μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι θ' ἀποκλείσουμε τὸν τεχνητὸ χαραχτήρα τῆς μεθόδου τῶν «τρυκάζ», ἔντονα αἰσθητοῦ στὰ περισσότερα κίβδηλα φίλμς στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου - τέχνη. Τὸν «Ὀρφέα» καὶ τὴ «Διαθήκη τοῦ Ὀρφέα» τοῦ Ζὰν Κοκτώ.

Συμπερασματικὰ βλέπουμε ὅτι κρίνεται ἀναγκαῖα ἡ ἐπαναδιάταξη τοῦ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ πάνω σὲ νέα βάση. Βρισκόμαστε στὸ σημεῖο ποὺ βρέθηκε ἡ ζωγραφικὴ ὅταν κατάργησε τὴν προοπτικὴ τῆς Ἀναγέν-

νησης ποὺ κατὰ τὴν ἄποψή της δημιουργοῦσε πλαστὸ χῶρο.

Ὁ προβληματισμὸς πάνω στὴ μορφὴ τοῦ χώρου τοῦ μελλοντικοῦ κινηματογράφου πρέπει νὰ γίνει γιὰ ἕνα διάστημα τὸ κυρίαρχο κινηματογραφικὸ πρόβλημα.

Ὁ νέος προσδιορισμὸς τῆς φύσης τῆς δομῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου θὰ ἐπιτρέψει στὴ συνέχεια νὰ οἰκοδομηθοῦν οἱ μορφὲς κι οἱ σχέσεις τους.

Τὸ πρόβλημα, γιὰ νὰ ὑπάρξει πραγματικὰ νέος κινηματογράφος, εἶναι ἐκεῖνο τῆς ν έ α ς δ ι α τ ύ π ω σ η ς· τῆς ἀναζήτησης τῆς νέας ὀπτικῆς κι ἀκουστικῆς τάξης ποὺ θ' ἀκολουθεῖ τὴν ἁπλότητα τῆς διαδικασίας τῆς γραφῆς καὶ τῆς εἰκόνας ποὺ θὰ φτάσει στὴ μέγιστη ὀπτικὴ οὐδετερότητα.

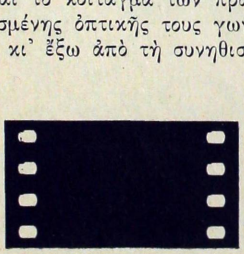
Φτάσαμε στὸ σημεῖο, ὅπου δημιουργία στὸν κινηματογράφο θὰ σημαίνει ὑπέρβασή του.

Τὸ πέρασμα ἀπ' τὸν «κινηματογράφο» στὴν «κινούμενη εἰκόνα» καὶ στὸ σημεῖο ἀπαλλαγῆς ἀπ' τὴν ἰδιότητα τοῦ σκηνοθέτη, μὲ ὅλες τὶς ὑποπτές της προεκτάσεις.

Τὸ μέλλον ἀποφασίζει πάντα γιὰ τὰ προκαθορισμένα. Πολλὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ μᾶς, ὡστόσο, γιὰ τὴν ποιοτικὴ δομὴ τῆς τέχνης ποὺ ὀνομάστηκε ἕβδομη.

---

1. Μὲ τὸν ὅρο Ἀ ν τ ι σ τ ρ ο φ ὴ ἐννοοῦμε τὴν ἀντίθετη διάταξη μιᾶς δεδομένης συνηθισμένης διάταξης. Ἐννοοῦμε ἐπίσης καὶ τὸ κοίταγμα τῶν πραγμάτων ἀπὸ ἀντίθετη τῆς συνηθισμένης ὀπτικῆς τους γωνίας. Τὴν ἀνάποδη τοποθέτησή τους κι' ἔξω ἀπὸ τὴ συνηθισμένη τους βάση.



Fernando Solanas Octavio Getino

other cinema

# LA HORA DE LOS HORNOS

ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ 1966—1967

«Τὸ πρόβλημα τῆς Ἀργεντίνας εἶναι βασικὰ πολιτικό. Ἕνας μόνο τρόπος ὑπάρχει γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ ἀποικιοποίηση: νὰ δοθεῖ ἡ ἐξουσία στὸν λαό» (Περόν).

«Ὅλοι μας πρέπει ν' ἀγωνιστοῦμε γιὰ τὸ κοινὸ καλό. Δὲν ὑπάρχουν ἀμέτοχοι σ' αὐτὸν τὸν ἀγώνα, οὔτε ἄνθρωποι μὲ καθαρὰ χέρια, οὔτε ἁπλοὶ θεατές. Ὅλοι ἔχουμε λερωμένα τὰ χέρια μας στὴ λάσπη τῆς πατρίδας μας καὶ στὸ κενὸ τῆς καρδιᾶς μας. Οἱ θεατὲς εἶναι εἴτε δειλοὶ εἴτε προδότες» (Frantz Fanon).

Οἱ σκηνοθέτες:

FERNANDO SOLANAS. Φιλμουργός. Γεννήθηκε στὸ Μπουένος Ἄϋρες τὸ 1936. Σπούδασε νομικά, θέατρο, μουσική. Τὸ πρῶτο του φίλμ εἶταν τὸ SEGUIR ANDANDO, ἀλλὰ τὴν βασική του πεῖρα τὴν ἀπέκτησε ἀπὸ διαφημιστικὲς ταινίες.

OCTAVIO GETINO. Συγγραφέας. Γεννήθηκε στὴν Ἱσπανία τὸ 1935. Ἔζησε στὴν Ἀργεντίνα ἀπὸ τὸ 1952. Ἕνα βιβλίο του μὲ ἱστορίες πῆρε τὸ κουβανέζικο βραβεῖο, τὸ 1964, ὁ τίτλος του εἶταν «La Casa de las Americas». Τὸ 1965 ἔκανε μιὰ ταινία μικροῦ μήκους μὲ τὸν τίτλο «TRASMALLOS».

Τὸ «LA HORA DE LOS HORNOS» ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη ποὺ ὅλα μαζὶ ἔχουν διάρκεια 4 ὧρ. καὶ 20 λεπ. Τοῦτο τὸ φὶλμ — πραγματεία, τὸ πρῶτο στὸ εἶδος του στὴν Ἀργεντίνα, ἐξετάζει προβλήματα ἐθνικὰ καθὼς καὶ προβλήματα ἀπελευθέρωσης. Χρειάστηκαν δύο χρόνια γιὰ νὰ τελειώσει. Κατὰ τὴν διάρκεια αὐτή, οἱ σκηνοθέτες ἔκαναν πάνω ἀπὸ 1800 χλμ. μέσα ἀπὸ ποικίλες περιοχὲς τῆς Ἀργεντίνας μαζεύοντας μαρτυρίες, συνολικῆς διάρκειας 180 ὧρ.
Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φὶλμ γυρίστηκε σὲ 16 mm καὶ κατόπιν μεγεθύνθηκε στὰ 35 mm. Τὸ γύρισμα ἔγινε κρυφὰ λόγω τῆς παρούσας κατάστασης στὴν Ἀργεντίνα.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΝΕΟΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΙ ΒΙΑ

Ἀφιερώνεται στὸν Τσὲ Γκουεβάρα καὶ σ' ὅλους ποὺ ἔπεσαν στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς.
95 λεπτά, 35, mm, μαυρόασπρο.
Πρόλογος πάνω στὸ βασικὸ πρόβλημα τῆς Ἀργεντίνας: τὴν ἐξάρτησή της. Τὸ μέρος αὐτὸ ἔχει τοὺς ἑξῆς ἐπιμέρους τίτλους: Ἱστορία. Ἡ χώρα. Καθημερινὴ βία. Τὸ λιμάνι. Ἡ ὀλιγαρχία. Τὸ σύστημα. Ἡ πολιτικὴ βία. Ὁ νεορατσισμός. Ἡ ἐξάρτηση. Πολιτιστικὴ βία. Ὁ παραδειγματισμός. Ὁ ἰδεολογικὸς πόλεμος. Ἡ κοινὴ γνώμη.
Ἡ Ἀργεντίνα, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες χῶρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, ὑφίσταται ὅλη τὴν κακοδαιμονία ποὺ ἔχει δημιουργήσει ἡ ἰμπεριαλιστικὴ καταπίεση καὶ ἐξάρτηση. Ἡ βία ἐναντίον τοῦ λαοῦ ἐξασκεῖται καθημερινά, μὲ καλῶς καμουφλαρισμένο τρόπο, χωρὶς νὰ ἔχει καμμιὰ ἐντελῶς ἀνάγκη νὰ ἐκφραστεῖ ὡμὰ καὶ ἀπροκάλυπτα. μιὰ καὶ εἶναι «διάχυτη» παντοῦ. Ἡ βία ἔχει πολλὰ πρόσωπα: ψευτοειρήνη, κατ' ἐπίφαση τάξη καὶ ὁμαλότητα. Ὁ Λατινοαμερικάνος δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφασίσει οὔτε

γιὰ τὸ πῶς θὰ ζήσει, ἀλλὰ οὔτε κἂν καὶ γιὰ τὸ πῶς θὰ πεθάνει.
Ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος ἐλέγχονται καθημερινὰ ἀπὸ τὶς δυνάμεις τῆς βίας, καὶ μόνο μὲ τὴν ἐπανάσταση θὰ μπορέσει ποτὲ ὁ Λατινοαμερικάνος νὰ βρεῖ τὸν ἀληθινὸ ἑαυτό του.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΜΙΑ ΠΡΑΞΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ

Σημειώσεις, μαρτυρίες καὶ συζητήσεις σχετικὰ μὲ τὸν σημερινὸ ἀγώνα γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ Ἀργεντίνικου λαοῦ.
Ἀφιερώνεται στὸ Περονικὸ προλεταριάτο ποὺ ἀγωνίστηκε γιὰ τὴν συνειδητοποίηση τῶν μαζῶν τῆς Ἀργεντίνας.
120 λεπτά 35 mm, μαυρόασπρο.
Πέρα ἀπὸ τὶς εἰδικὲς ἀρετές του, τὸ φὶλμ αὐτὸ εἶναι καὶ ἕνα μέσο πρόκλησης καὶ ταυτόχρονα μιὰ πράξη γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Πρὶν ἀπὸ τὴν προβολή, διανέμεται στὸ κοινὸ ἡ προκήρυξη τοῦ στρατηγοῦ Σὰν Μάρτιν, τοῦ 1819 μὲ τὴν ὁποία καλεῖ τὸν λαὸ ν' ἀγωνιστεῖ γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Στὶ συνέχεια ἀκούγονται ἐπαναστατικὰ ἐμβατήρια. Ἐνῶ στὰ διαλείμματα γίνεται συζήτηση.
Τὴν φύση τῆς ὅλης κατάστασης τὴν ὑπογραμμίζει τὸ σύνθημα: «Οἱ θεατὲς εἶναι εἴτε π ρ ο δ ό τ ε ς εἴτε δ ε ι λ ο ί».
Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ φὶλμ ἔχει τὸν τίτλο «Χρονικὸ τοῦ Περονισμοῦ» (1945 - 55). Ἐδῶ ἀναλύεται κριτικὰ ἡ ἐθνικὴ ζωὴ κατὰ τὴν διάρκεια τῶν δέκα χρόνων πού, γιὰ τὶς ἐκμεταλλευόμενες τάξεις, σήμαναν τὸ πρῶτο ρῆγμα στὸ πολιτικὸ γίγνεσθαι καθὼς καὶ τὴν ἔναρξη τοῦ ἀγῶνα γιὰ λαϊκὴ ἐξουσία. Τὸ περονικὸ κίνημα ἐξετάζεται στὸ φῶς τῶν περιορισμῶν ποὺ χαρακτήριζαν τὴν Ἀργεντίνικη κοινωνία καθὼς καὶ τὶς ἄλλες χῶρες ποὺ

εἶταν κι αὐτὲς θύματα τῆς ἴδιας ἐξάρτησης. Τὸ Κίνημα χαιρετίστηκε σὰν τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς νέας κινητήριας δύναμης τῆς Ἱστορίας: τοῦ Τρίτου Κόσμου. Τὸ πρῶτο ριῆμα τοῦ μέρους αὐτοῦ ἔχει τοὺς ἑξῆς τίτλους: 17 Ὀκτωβρίου. Ἡ ψευδοαριστερὰ καὶ ὁ Περονισμός. Ὁ Περονισμὸς στὴν ἐξουσία. Ἡ κρίση τῆς περονικῆς ἐξουσίας. 16 Ἰουνίου 1955. 31 Αὐγούστου. Ἡ ἐθνικὴ ἥττα. Ἡ ἐπαίτειος τῶν «Gorilas». Ἡ βία τῆς ἐπαναστατικῆς ἀπελευθέρωσης. Σκέψεις πάνω στὸ Διάλογο.

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ φιλμ ἔχει τὸν τίτλο «Χρονικὸ τῆς Ἀντίστασης».

Πρόκειται γιὰ μιὰ περιγραφὴ τοῦ ἀγώνα ποὺ ἀνέλαβε τὸ Ἀργεντίνικο προλεταριάτο στὴν περίοδο ποὺ ὀνομάσαμε στὸ φίλμ: «Ἡ δεκαετία τῆς βίας» (1955 - 66). Οἱ συνεντεύξεις καὶ οἱ κριτικὲς ἀναλύσεις τῶν πιὸ σημαντικῶν πράξεων τῆς ἀντίστασης, ἀρχίζουν ἀπὸ τὰ ἤδη δεδομένα. Στὶς συνεντεύξεις ἀκούγεται τόσο ἡ φωνὴ τοῦ ἀνώνυμου μαχητὴ «Metallo» ὅσο καὶ τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα. Οἱ ἐπιμέρους ΤΙΤΛΟΙ εἶναι οἱ ἑξῆς: Πρόλογος. Αὐθόρμητη ἀντίδραση. Παράνομη δραστηριότητα. Χρονικὸ τοῦ 1955 - 58. Οἱ ἑνώσεις. Χρονικὸ τοῦ 1959. Οἱ μεσαῖες τάξεις καὶ ἡ ἰντελιγκέντσια. Χρονικὸ τοῦ 1960 - 66. Κατάληψη τῶν ἐργοστασίων. Τὸ ὅριο τῆς αὐθόρμητης ἀντίδρασης. Ὁ πόλεμος σήμερα. Εἰσαγωγὴ στὴ συζήτηση.

Τούτη ἡ κινηματογραφικὴ πράξη τελειώνει μὲ τὸ πέρας τῆς συζήτησης. Ἡ διάρκειά της καθορίζεται ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντας σ' αὐτήν.

## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΒΙΑ ΚΑΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ

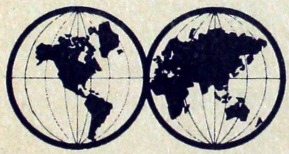
Ἀφιερώνεται στὸν Νέο Ἄνθρωπο ποὺ ἀναδύεται μέσ' ἀπ' τὸν πόλεμο αὐτὸ γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση.

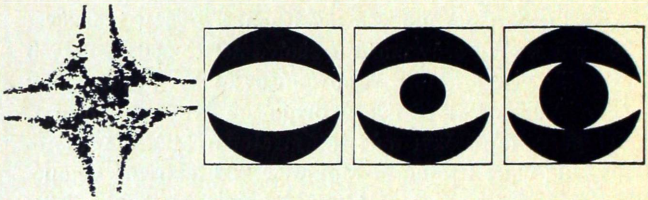
45 λεπτά, 35 mm, ἀσπρόμαυρο.

Τὸ τρίτο μέρος εἶναι κι αὐτὸ μιὰ πράξη γιὰ τὴν ἀπε-

λευθέρωση. Είναι μιὰ μελέτη τῶν μαρτυριῶν, γραμμάτων, συνεντεύξεων καὶ ρεπορτάζ, ποὺ ἀναφέρονται πάνω στὴ βία σὰν μέσο ἀπελευθέρωσης καὶ ἀποτελεῖ μιὰ «ἀνοικτὴ στιγμὴ» στὴ δομὴ τοῦ φίλμ, ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ εἰσαγωγὴ τῶν ἑκάστοτε νέων τμημάτων, νέων γραμμάτων, νέων μαρτυριῶν ἀπὸ μαχητές. Ὑπάρχει καὶ θέση γιὰ μιὰ νέα συζήτηση. Τὸ φίλμ τελειώνει μὲ μιὰ σεκὰνς στὴν ὁποία ἡ εἰκόνα καὶ τὸ ἐμβατήριο τοῦ «La Hora de los Hornos» συνδυάζονται καὶ μετατρέπουν τὴν ὅλη σύνθεση σὲ ἕνα ἄνοιγμα γιὰ ἕνα νέο στάδιο.
Τὸ μέρος αὐτὸ ἔχει τοὺς ἑξῆς τίτλους: Μιὰ παλιὰ ἱστορία τῆς βίας. Γράμματα Μαχητῶν. Τὰ ὅρια τῆς νομιμότητας. Ἡ ἀτιμωρησία. Μαχητὴς συζητᾶ μὲ τὸν Julio Troxler Ἕνα γράμμα. Στάσεις. Θύματα. Γράμματα. Ὁ πόλεμος. Ἐπαναστατικὸς Ἐθνικισμός. Συνέντευξη μὲ τὸν Juan José Hernandez Arregui· Ἀνάγνωση γράμματος ἀπὸ ἕνα σχολιαστή. Ἡ νομιμότητα τῆς δικῆς μας βίας. Ἀνοιχτὸς χῶρος γιὰ νέα γράμματα, σημειώσεις, νέες μαρτυρίες. Τελικὸ τραγούδι: Ἡ βία σὰν μέσον ἀπελευθέρωσης.

FERNANDO SOLANAS





# GRAEME FARNEL

# ΠΟΙΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ;

Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ* ἀφιερώνει τὸν περισσότερο χῶρο του σὲ φίλμ Avant - Garde. Τὰ φίλμ αὐτὰ θὰ ἐξετάσουμε ἐμεῖς τώρα ὄχι μὲ κάποιο ἀφηρημένο τρόπο ἀλλὰ σύμφωνα μὲ τὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἔχουν πάνω στὴν πραγματικότητα. Ὁ P. Adams Sitney εἶναι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ποὺ προωθοῦν τὴν Undergroud Avant Garde, καὶ συνεχῶς τονίζει τὸ πόσο ἀνανεωτικὰ καὶ ἀξιόλογα εἶναι τὰ φίλμ αὐτά. Ἀλλὰ ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ πάρουμε μιὰ σαφῆ ἰδέα τῆς λειτουργίας τους, εἶναι νὰ δοῦμε τί λένε οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ γιὰ τὰ φίλμ τους κι ὄχι τί λέει γι' αὐτὰ ὁ π ρ ο ω θ η τ ή ς τους.

---

* AFTERIMAGE

Ὁ Jonas Mekas χαρακτηρίζει τὴν κίνηση αὐτὴ ὡς «Τὸ σύνολο τῶν πρωτοπορειακῶν καλλιτεχνῶν ποὺ προσπαθοῦν νὰ φέρουν ὁμορφιὰ σ' ἕναν κόσμο γεμάτο ἀπὸ θλίψη καὶ τρόμο»[1]. Καὶ τί εἴδους ὁμορφιὰ εἶναι αὐτή; «... κάτι ὄχι γιὰ νὰ ἐκφράσουμε τὸ ἐγώ μας... ἀλλὰ γιὰ νὰ μαζέψουμε τοὺς ψίθυρους τοῦ οὐρανοῦ γιὰ νὰ παίξουν τὸν ρόλο χορδῶν, σὰν ὄργανα αἰθέριων ἀνέμων ὅπου ἡ προσωπικότητά μας σχεδὸν θὰ ἐξαφανίζεται». Γιὰ τὸν Brakhage τὸ φὶλμ εἶναι «ἕνα ἰδεῶδες μιᾶς ἀναρχικῆς θρησκείας ὅπου ὅλοι μας εἴμαστε ἱερεῖς»: «Καὶ ὅπου ἡ αὐξημένη ὅραση τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ ἁγίου εἶναι μιὰ αὐξημένη ἱκανότητα νὰ βλέπουμε καὶ ὁραματιζόμαστε»[2]. Ὅλη ἡ αἰσθητικὴ θεώρηση τοῦ Brakhage - Metaphors of Vision - εἶναι γεμάτη ἀπὸ τέτοιου εἴδους θρησκευτικὲς εἰκονολογίες. Οἱ καλλιτέχνες, ὅπως πιστεύει ὁ ἴδιος «οὐσιαστικὰ δὲν κάνουν τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀσχολοῦνται εἰκονολογικὰ μὲ τὴν γέννηση, τὸν θάνατο, τὸ σὲξ καὶ τὴν ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ».

Ἔτσι πίσω ἀπὸ τὸν φορμαλισμὸ αὐτῶν τῶν φὶλμ καὶ τῆς φαινομενικῆς ἄρνησής τους νὰ διατυπώσουν σαφεῖς θέσεις σχετικὰ μὲ τὸν κόσμο, κρύβεται μιὰ σαφὴς φιλοσοφία, χαρακτηριστικὴ τῆς μικροαστικῆς νοοτροπίας, ἕνας πεσιμισμὸς ποὺ βρίσκει διέξοδο στὸν μυστικισμὸ καὶ στὸν κοσταδισμό. Ὅταν ὁ Brakhage μᾶς λέει «νὰ ξεχάσουμε τὴν ἰδεολογία γιατὶ τὸ φὶλμ ἀγέννητο καθὼς εἶναι δὲν ἔχει δική του γλῶσσα καὶ μιλᾶ σὰν πρωτόγονος αὐτόχθονας μιὰ μονότονη ρητορική»[3] δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ κλείνει τὰ μάτια του, καὶ τὰ δικά μας, στὴν βασικὴ λειτουργία τοῦ φὶλμ σὲ μιὰ καπιταλιστικὴ κοινωνία. Φαντάζεται ὅτι βρίσκεται σ' ἕνα κόσμο ὅπου δὲν ὑπάρχουν γεγονότα ἢ συγκεκριμένα ἀποτελέσματα, ἀλλὰ μόνο ἰδέες. Ξεχνάει τὸ γεγονὸς ὅτι ὅλα τὰ φὶλμ προωθοῦν μιὰ συγκεκριμένη ἰδεολογία, ἕνα συγκεκριμένο τρόπο θεώρησης τοῦ κό-

σμου, ποὺ ἐξυπηρετεῖ πάντα τὰ συμφέροντα μιᾶς συγκεκριμένης τάξης Κι ἀκόμα, τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἀποτελεσματικὰ μιὰ ἀστικὴ γλῶσσα γιὰ τὴν προώθηση τῆς ἀστικῆς κοσμοαντίληψης κλπ. κλπ. Τούτη ἡ κοσμοαντίληψη συνδέεται σαφῶς μὲ τὸ στὺλ καὶ τὴν μορφὴ τῶν πρωτοπορειακῶν αὐτῶν φίλμ. Καὶ ἂς πάρουμε γιὰ παράδειγμα ἕναν ἄγγλο φιλμουργὸ ποὺ προωθεῖται τώρα τελευταῖα: Τὸ ἄρθρο τοῦ Peter Gidal στὸ Cinemantics Νο 3 ὅπου θεωρεῖ τὸ φὶλμ σὰν ἕνα μέσο ποὺ μπορεῖ νὰ δραστηριοποιήσει «καταστάσεις συνείδησης διαφορετικὲς ἀπὸ προηγούμενες τέτοιες καταστάσεις καὶ μάλιστα διαφορετικὲς σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ νὰ ἔχουν κοινωνική, πολιτική, οἰκονομικὴ καὶ βέβαια (κάτι ποὺ ἐμφανίζεται πάντα πρῶτο καὶ τελευταῖο) προσωπικὴ σημασία». Καὶ πίσω ἀπ' αὐτὰ κρύβεται ἕνας βασικὸς πεσιμισμὸς ποὺ ρέπει πρὸς τὸν μηδενισμό: «Πραγματικὴ ἀλλαγὴ ἔρχεται σπάνια καὶ τόση ποὺ νὰ μποροῦμε νὰ ἐλπίζουμε νὰ περάσουμε τὴν ζωή μας μὲ ἄγχος ποὺ θὰ εἶναι κατὰ τεκμήριο συνειδητὸ ἄγχος, μὲ ἐνεργητικὴ ἀπογοήτευση παρὰ παθητική. Ζῶντας ἔτσι τὶς ὑπόλοιπες μέρες μας, μὲ ἕνα στοιχεῖο νοήματος μέσα σ' ὅλη τὴν ἀσυναρτησία, μποροῦμε ἴσως νὰ πλησιάσουμε τὸν βασικὸ ἀρνητισμὸ μὲ τὸν ἀπαιτούμενο τρόπο».

Παίρνοντας τὴν θέση ὅτι βασικὰ δὲν μποροῦμε νὰ ἀλλάξουμε τὸν κόσμο, ἀλλὰ οὔτε κι ἀξίζει νὰ τὸ κάνουμε αὐτό, τί μᾶς δίνουν τὰ φὶλμ τοῦ Gidal; Ὁ Steve Dwoskin λέει, ἐγκωμιαστικά, ὅτι «Ὁ Gidal μᾶς δίνει μιὰ ἀκρίβεια ὅρασης καὶ μιὰ ἐγρήγορση θέσης». Καὶ τί σημαίνει βασικὰ αὐτό; «Ἡ λήψη μιᾶς θέσης στὸ χῶρο καὶ ἡ περιφορὰ γύρω ἀπ' αὐτὴν ἀποτελεῖ τὴν ἐγγενὴ σχέ-

σε ἀνάμεσα σὲ μένα καὶ στὸ χῶρο καὶ μόλις ἀλλάξω τὴν θέση ἀλλάζω καὶ τὴν σχέση»[4]. Αὐτὴ εἶναι λοιπὸν ἡ γνώση ποὺ παρέχουν τὰ φίλμ του, αὐτὸ εἶναι ὅ,τι ὀνομάζει ὁ ἴδιος «ἀλλαγὴ συνείδησης», τούτη ἡ «ἀποτελεσματικὴ» σ' ἀντίθεση μὲ τὴν «ἐπαναστατικὴ» τέχνη.

Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς φιλμουργοὺς αὐτοὺς ἔχουν συνείδηση ὅτι ὁ τ ρ ό π ο ς π ο ὺ δ η μ ι ο υ ρ γ ο ῦ ν δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀντίδραση στὰ στοιχεῖα τῆς κοινωνίας ποὺ τοὺς ἐ ν ο χ λ ο ῦ ν. Δὲν βλέπουν, ὅμως, ὅτι ἡ αἰτία γι' αὐτὸ δὲν εἶναι κάποια συμπαντικὴ καὶ μὴ - ἱστορικὴ κατάσταση ποὺ προκαλεῖ τὸν ἀπελπισμὸ αὐτό, ἀλλὰ ἕνα συγκεκριμένο καὶ κατανοητὸ ἀποτέλεσμα τῆς σύγχρονης καπιταλιστικῆς μορφῆς τῆς κοινωνίας.

Τὸ νὰ λέμε ὅτι ὁ κόσμος εἶναι γεμάτος ἀπὸ «θλίψη καὶ τρόμο» καὶ τὸ μόνο ποὺ μποροῦμε νὰ κάνουμε εἶναι νὰ τοῦ δώσουμε λίγη ὀμορφιά, εἶναι μιὰ πολὺ μυστικιστικὴ καὶ ἐπικίνδυνη ἀντίληψη: ὅλα αὐτὰ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ μετασχηματίσουμε τὴν πραγματικότητα.

Ἡ φιλοσοφία αὐτὴ προωθεῖται ἀποτελεσματικὰ ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη· γι' αὐτὸ καὶ βέβαια βοηθάει τοὺς προωθητὲς τῶν φίλμ αὐτῶν (Sitney, Battcock, Kardish, κλπ.).

Τὸ φίλμ δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλάξει τὸν κόσμο, μόνο ἡ πολιτικὴ δράση μπορεῖ. Τὰ φίλμ μεταβάλλουν τὶς ἰδεολογικὲς παραστάσεις ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸν κόσμο — καὶ σ' αὐτὸ τὸν χῶρο, τὸν ἰδεολογικό, βρίσκεται ἡ ἀποτελεσματικότητά τους. Ἂς δοῦμε τώρα ἕνα κομμάτι ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τοὺς «ἐγγενεῖς περιορισμοὺς τῆς καλλιτεχνικῆς διαδικασίας»[5] ὅπου ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία θεωρεῖται σωστὰ σὰν μιὰ δ ι α δ ι κ α σ ί α π α ρ α γ ω γ ῆ ς[6].

«Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀναλύσουμε τὸ πῶς ἡ καλλιτεχνικὴ διαδικασία εἶναι βασικὰ μιὰ διαδικασία παραγωγῆς καὶ τὸ ὅτι παράγει γιὰ τὴν κοινωνία.

Ἀπ' τὴν μιά, ἡ καλλιτεχνικὴ διαδικασία εἶναι φανερὸ ὅτι παράγει ἐμπόρευμα. Γιὰ παράδειγμα, στὴν περίπτωση τῶν ἑ τ ο ι μ ο π α ρ ά δ ο τ ω ν, τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα προσθέτει ὑπεραξία στὸ ἀρχικὸ ἀντικείμενο. Ἀπ' τὴν ἄλλη ὅμως, τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ποὺ ἐξουδετερώνει ταὐτόχρονα κάθε πραγματικὴ δράση ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἀναλάβει ἡ καλλιτεχνικὴ διαδικασία κατὰ τῆς κοινωνίας ἢ τῶν ἐ ν ν ο ι ο λ ο γ ι κ ῶ ν συστημάτων ποὺ παράγει ἡ κοινωνικὴ πρακτική, μιὰ καὶ παράγει μόνο καλλιτεχνικὲς ἐννοιολογίες (χωρὶς κανένα δηλ. ἀποτέλεσμα πάνω στὴν κοινωνία). Ἡ παραπάνω ἀνάλυση δείχνει ὅτι ἀκόμα κι ὅταν ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ μετασχηματίσει τὰ ἰδεολογικὰ στοιχεῖα τὰ μετασχηματίζει ἔτσι ποὺ γίνονται τέχνη. «Ἂς ὑποθέσουμε ὅτι ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ χρησιμοποιήσει σὰν βασικὰ ὑλικά της ἰδεολογικὰ στοιχεῖα ποὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία. Τότε ἡ καλλιτεχνικὴ διαδικασία καταστρέφει ὅλο τὸ ἀνατρεπτικὸ περιεχόμενο καὶ τὸ ἀπογυμνώνει ἀπὸ ὅλη του τὴν δύναμη. Ἔτσι, ἡ τέχνη αὐτοεξουδετερώνεται (χωρὶς κὰν νὰ χρειαστεῖ ἡ ἐπέμβαση τῆς κοινωνίας). Δὲν ὑπάρχει «ἐπαναστατικὴ» τέχνη. Ἡ λεγόμενη «ἐπαναστατικὴ» τέχνη δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὰ συμφέροντα τῆς κοινωνίας (τῆς κυρίαρχης τάξης) μιὰ καὶ ἐξαφανίζει τὰ ἰδεολογικὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποβοῦν ἐπικίνδυνα γιὰ τὴν κοινωνία αὐτή. «Ἂς ὑποθέσουμε ὅτι ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ μετασχηματίσει τὰ ἰδεολογικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν μέρος τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας (ἔστω καὶ νὰ τὰ «ἀνατρέφει ὅπως ἡ ποπ - ἀρτ). Κάνοντάς τα τέχνη, ἡ καλλιτεχνικὴ διαδικασία μᾶς κάνει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἀποτε-

λοῦν μέρος τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας καὶ ἐξυπηρετεῖ ταξικὰ συμφέροντα. Τὸ καλλιτεχνικό τους νόημα ἀποκρύπτει τὰ ἀληθινὸ νόημά τους. Καὶ σὰν ἐπιστέγασμα ἔχουμε τὸ ρεαλιστικὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἔχει ἐπάνω μας καὶ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι «ἡ ζωὴ εἶναι σὰν τὰ φίλμ...» «καὶ ἀκόμη, ἡ φ ι λ ε λ ε ύ θ ε ρ η ἀστικὴ κοινωνία μπορεῖ ἀκόμη καὶ νὰ ἐφαρμόσει τὸν φ ι λ ε λ ε υ θ ε ρ ι σ μ ό της μέσω τῆς τέχνης, ξέροντας ὅτι δὲν διατρέχει κανένα κίνδυνο (τὸ ἀντίθετο μάλιστα) μὲ τὸ νὰ «ἀνέχεται» τέτοιες ἰδεολογικὰ προλεταριακὲς ἀξιώσεις. Καὶ ἂν ἡ λογοκρισία ἀπαγορεύει ἀκόμα κάποιο καλλιτεχνικὸ προϊόν, εἶναι γιατὶ δὲν ἔχει ἀκόμα καταλάβει ποιᾶς τάξης συμφέροντα ἐξυπηρετεῖ, ἢ μᾶλλον ὅτι πρὸς τὸ συμφέρον τῆς κοινωνίας (τῆς κυρίαρχης τάξης δηλ.) εἶναι ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἐξακολουθοῦν νὰ πιστεύουν στὸ ἀνατρεπτικὸ ρόλο τῆς τέχνης».

Ἂς ἐφαρμόσουμε τοῦτα τὰ συμπεράσματα στὴν περίπτωση τοῦ φίλμ, περνώντας σὲ μιὰ κριτικὴ τοῦ Black God, White Devil ποὺ εἶναι γραμμένη ἀπ' τὴν γωνιὰ τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας στὸ Kine Weekly[7], ὀ ρ γ ά ν ο υ τ ο ῦ ἐ μ π ο ρ ι κ ο ῦ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ο ῦ κ υ κ λ ώ μ α τ ο ς.

«Παραγωγή: Τὰ φίλμ τοῦ Clauber Rocha, ἡγέτη τοῦ Βραζιλιανοῦ «νέου κύματος», ἀναγνωρίστηκαν διεθνῶς τὰ τελευταία ἕξι χρόνια κ α ὶ ἀ π ο ρ ο ῦ μ ε γ ι α τ ὶ δ ὲ ν ε ἴ χ α μ ε δ ε ῖ κ α ν έ ν α π ρ ο η γ ο υ μ έ ν ω ς σ τ ὴ ν Β ρ ε τ α ν ί α) (ἡ ὑπογράμμιση εἶναι δική μας). Τοῦτο - δῶ, ποὺ φτιάχτηκε τὸ 1963, εἶναι τὸ δεύτερο μεγάλου μήκους φίλμ του. Παρὰ τὸ ἀσαφὲς στύλ του τὸ φίλμ αὐτὸ τὸν ἀνακηρύσσει χωρὶς ἀμφιβολία σὰν σκηνοθέτη διεθνοῦς ὁλκῆς. Ἡ μ ε θ ο δ ο λ ο γ ί α του ἐνσωματώνει μερικὰ χα-

ρακτηριστικὰ «μεγάλων» σὰν τὸν Eisenstein, Pasolini καὶ Bunuel, ἀλλὰ ἔχει ὅμως δική του συμβολικὴ ποὺ εἶναι βαθειὰ ριζωμένη στὸ βραζιλιανὸ μῦθο καὶ στὴν διασταύρωσή του μὲ τὸν πρωτόγονο ρεαλισμὸ καὶ τὴν σουρεαλιστικὴ εἰκονολογία. Ὁ πολὺ ἀργὸς ρυθμός του καὶ ἡ ἠθελημένη του χρήση στατικῶν εἰκόνων καὶ μορφικῶν ἐ ν ο τ ή τ ω ν κάνει τὴν παρακολούθηση συχνὰ προβληματική. Ἡ ὅλη του δύναμη ἐκπηγάζει ἀπ' τὴν λυσσαλέα του διαμαρτυρία καὶ τὴν ὀργή του γιὰ τὶς προκαταλήψεις, τὴν ἄγνοια, τὴν φτώχεια καὶ τὴν κοινωνικὴ ἀνισότητα ποὺ συνοψίζονται στὶς λέξεις τοῦ τραγουδιοῦ ποὺ λέει ἕνας τυφλὸς μουσικός: «Ἡ γῆ ἀνήκει στοὺς ἀνθρώπους, κι ὄχι στὸ θεὸ ἢ τὸ διάβολο». Π ρ α γ μ α τ ι κ ὰ σ τ ο ι χ ε ῖ α: Διαμαρτυρία, π ρ ω τ ο γ ο ν ι σ μ ό ς, νέος σημαντικὸς σκηνοθέτης, ὀ π τ ι κ ὰ σ τ ο ι χ ε ῖ α».

Ἔτσι ἡ τέχνη αὐτοεξουδετερώνεται. Ὁ Rocha γίνεται ἕνας ἀπὸ τοὺς «μεγάλους» καὶ κανεὶς δὲν θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ ὅτι τὸ φὶλμ βοήθησε τὸν ἐπαναστατικὸ ἀγῶνα τῆς χώρας αὐτῆς. Καὶ ὅμως προωθεῖται ἀπὸ τοὺς ὑποστηρικτὲς τῶν ἐπαναστατικῶν φίλμ. Γιὰ ποιανοῦ ὠφέλεια ὅμως; «Ἂς μὴν τολμήσει κανεὶς νὰ ἀμφισβητήσει τὸ ἐπαναστατικὸ πνεῦμα τοῦ Jean-Marie Straub γράφει ὁ Rocha[8]. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ἂν ἀμφισβητήσει κανεὶς αὐτό. Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ ρωτήσει τί ἀποτελέσματα ἔχουν τὰ φὶλμ αὐτὰ στὴν πράξη. Ὁ κριτικὸς τῶν Times λέει γιὰ τὸν Straub, «Μέσω ἑνὸς σπανίου συνδυασμοῦ ταλέντου καὶ ἐνστίκτου μᾶς ἐξουσιάζει κυριολεκτικά...»[9]. Τὸ θέμα εἶναι ὅτι τὰ φὶλμ αὐτὰ δὲν εἶναι ἐπικοινωνήσιμα ὅσο θἄπρεπε. Ὑπάρχουν ὁρισμένα στοιχεῖα ποὺ παρεμβαίνουν ἀνάμεσα στὴν ἐπαναστατικὴ ἀντίληψη τῶν δημιουργῶν τους καὶ στὸ ἀποτέλεσμά τους πάνω στὴν κοινωνία ποὺ δὲν διαφέρει ποιοτικὰ σὲ τίποτα ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ἄλλων ἐμπορι-

κῶν ἢ καλλιτεχνικῶν φίλμ. Ἕνα ἐμπόδιο εἶναι ἡ ὑποκειμενικὴ ὀπτικὴ τῶν φιλμουργῶν ὅπως τονίζει τὸ Cinethique σὲ μιὰ κριτικὴ γιὰ τὸ φὶλμ τῶν Octavio Getivo καὶ Fernando Solanas — La Hora de los Hornos[10] Ζητοῦν ἀπὸ τοὺς ἀγωνιστὲς νὰ μεταϭχηματίϭουν τὴν πραγματικότητα ἀρχίζοντας ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ δὲν ἀντανακλοῦν τὴν συγκεκριμένη κατάσταση στὴν Ἀργεντινὴ ἀλλὰ μόνο τὴν ὑποκειμενικὴ ὀπτικὴ ποὺ οἱ φιλμουργοὶ ἔχουν γι' αὐτήν. Ἀπὸ δῶ ἐξηγοῦνται καὶ οἱ συνεχεῖς ἐπικλήσεις τῶν Getino καὶ Solanas στὴ φωνὴ τῶν ἀγωνιστῶν ποὺ παρίστανται στὴν προβολὴ τοῦ φὶλμ τους. («Ἡ γνώμη σας ἀξίζει ὅσο καὶ ἡ δική μας»).

Κι ἀπὸ δῶ ἐξηγεῖται καὶ ἡ ἀναδρομικὴ ἀνάπτυξη ἑνὸς φὶλμ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξανοιχτεῖ τελειώνοντας μὲ μιὰ σειρὰ «συγκινητικῶν» ἐμπειριῶν τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ. Ἡ γνώση (ποὺ καὶ μόνη της ἀρκεῖ γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς θεωρίας ἱκανῆς νὰ καθορίσει μιὰ ϭωστὴ ἐπαναστατικὴ πρακτική, σὲ συμφωνία δηλ. μὲ τὶς πραγματικὲς ἀντιφάσεις[11] ποὺ καθορίζουν ἢ ὄχι τὴν ἐμφάνιση μιᾶς νέας διαδικασίας στὴν πραγματικότητα ποὺ ἕνας «θέλει» νὰ μεταϭχηματίσει) εἶναι ἀξεχώριστες — στὸν κινηματογράφο — ἀπὸ τὸν μεταϭχηματισμὸ τοῦ φ ὶ λ μ ἀπὸ πλευρᾶς συγκεκριμένης κατάστασης τέτοιας ὅπως ἀναλύεται, μεταϭχηματίζεται — ὅπου γνώση καὶ μεταϭχηματισμὸς εἶναι πάντα σὲ συνεχῆ ἀλληλεπίδραση — ἀπὸ τοὺς ἀγωνιστὲς ποὺ παίρνουν μέρος στὴν παραγωγὴ τοῦ **φίλμ**».

Τὸ ἑπόμενο κομμάτι ἀπὸ τὸ φὶλμ Vent De L' Est[12] τῆς ὁμάδας Dziga Vertov μιλάει γιὰ τὴν ἴδια αὐτὴ ἔλλειψη ἐπαναστατικοῦ ἀποτελέσματος καὶ ἀναλύοντας δίνει λύσεις[13]: «Πρέπει νὰ κριτικάρουμε τὴν ἔλλειψη ἔνταξή μας στὶς μάζες. Δὲν ἀρκεῖ νὰ θέτουμε ἕνα ϭκοπὸ πρέπει κιόλας νὰ λύνουμε τὸ πρόϭλημα εὕρεσης

τῶν μεθόδων μὲ τὶς ὁποῖες πρέπει νὰ τὸν φέρουμε σὲ πέρας. Νομίζουμε πὼς ἂν πάρουμε μιὰ φράση τοῦ Μάο καὶ πᾶμε νὰ κινηματογραφήσουμε ἀγρότες καὶ κατόπιν τὰ ἀναμίξουμε, εἶναι ἀρκετὸ αὐτό. (Τούτη ἡ ἐπίθεση ἀναφέρεται στὸ προηγούμενο φὶλμ τῆς ὁμάδας Vertov - Pravda)...

Ἀλλὰ δὲν χρησιμοποιοῦμε ἀκόμη παρὰ τὴν ἀφίσα καὶ τὸ σλόγκαν. Δὲν βρισκόμαστε σὲ συγχρονισμὸ μὲ τὰ πράγματα. Εἴμαστε ἔξω ἀπὸ τὸν πραγματικὸ ἀγῶνα. Σκεπτόμαστε τὴν συγκεκριμένη μας κατάσταση... Μὲ τὸ νὰ δυσκολεύουμε τὰ πράγματα γιὰ τοὺς ἑαυτούς μας λέμε πῶς ἐρευνᾶμε. Ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα δὲν κάνουμε παρὰ ἀστικὴ κοινωνιολογία. Ἀντὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ δείξουμε τὶς ταξικὲς δυνάμεις καὶ πῶς λειτουργοῦν, δὲν κάνουμε παρὰ σινεμὰ βεριτέ. Δείχνουμε τὴν δυστυχία τοῦ κόσμου ἀλλὰ δὲν τὸν δείχνουμε στὴν πάλη του. Δὲν τοῦ δίνουμε τὰ μέσα νὰ διεξαγάγη αὐτὴν τὴν πάλη... Ἔχουμε βγεῖ ἔξω γιὰ νὰ ἐρευνήσουμε... Ξέρουμε ὅμως πὼς δὲν ὑπάρχει κινηματογράφος ὑπεράνω τῶν τάξεων, ἔξω ἀπ' τὴν ταξικὴ πάλη... τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ κυρίαρχη ὑλικὴ δύναμη τῆς κοινωνίας δημιουργεῖ μέσω τῆς κυρίαρχης τάξης τὴν κυρίαρχη εἰκονολογία μέσω καὶ μέσα στὰ φίλμ της. Ἀλλὰ τώρα, αὐτὴ τὴν στιγμή, μὲ ποιό τρόπο παίρνουμε θέση σ' αὐτὸ τὸν ἀγῶνα; Φτιάχνουμε ἕνα φίλμ, φτιάχνουμε εἰκόνες καὶ ἦχο. Τί μποροῦμε νὰ κάνουμε, ἐμεῖς ποὺ ἔχουμε ἀναλάβει αὐτὸ τὸ ὅπλο ποὺ λέγεται φίλμ; Τί μποροῦμε νὰ κάνουμε γιὰ νὰ μὴν παραμείνουν οἱ εἰκόνες καὶ ἦχοι εἰκόνες καὶ ἦχοι τῆς κυριαρχίας, τῆς κυρίαρχης τάξης... Νὰ βγοῦμε ἔξω καὶ νὰ ἐρευνήσουμε. Ξέρουμε τώρα ὅτι οἱ μέθοδοι μᾶς καθορίζονται ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία. Μὴν συγχέουμε τὸν πρωταρχικὸ μὲ τὸν δευτερεύοντα σκοπό. Τὸ Χόλλυγουντ μᾶς

κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι αὐτὸ τὸ ὄνειρο εἶναι πραγματικὸ καὶ πιὸ ἀληθινὸ ἀπὸ τὴν φύση. Σὲ τούτη τὴν μάχη ὅλα τὰ μέσα εἶναι θεμιτά: μεταμφίεση, φ τ ι α χ ί δ ω μ α, ἀναπαράσταση... Ἡ ἰμπεριαλιστικὴ ἔννοια τῆς πραγματικότητας περνάει γιὰ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα... Τί φίλμ κάνουν στὸ Ἀλγέρι, καὶ τί στὴν Ἀβάνα. Νομίζουν ὅτι μάχονται τὴν Nixon - Paramount, ἀλλὰ τί μάχονται στὴν πραγματικότητα; Βέβαια, ὁ προοδευτικὸς κινηματογράφος ἔχει συνειδητοποιήσει ὅτι τὸ φίλμ εἶναι μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὸν ἦχο. Ἀλλὰ διερευνάει πράγματι αὐτὸς ὁ προοδευτικὸς κινηματογράφος τὴν σχέση αὐτή; Ἀπὸ ποῦ προέρχεται, πῶς λειτουργεῖ; Γιὰ ποιόν καὶ ἐναντίον ποιανοῦ, Ὁ προοδευτικὸς κινηματογράφος δὲν κάνει αὐτὴν τὴν ἐρώτηση γιατὶ δὲν θέλει νὰ σκέπτεται μὲ ὅ ρ ο υ ς τ α ξ ι κ ο ύ ς... Νομίζω πὼς δημιουργεῖ νέες σχέσεις ἀλλά, συγχέοντας τὴν ποσότητα μὲ τὴν ποιότητα, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ τροποποιεῖ τὶς σχέσεις αὐτὲς σὲ χῶρο ἀφηρημένο. Ἡ Brejnev - Mosfilm λέει πὼς ἐπιτίθενται ἐναντίον τῆς Nixon - Paramount, ἀλλὰ τί κάνουν στὴν πραγματικότητα; Στὴν πραγματικότητα ἔρχονται σὲ βοήθειά τους... Κατανοήσαμε τὴν πολυπλοκότητα αὐτῶν τῶν ἀγώνων, νοιώσαμε ὅτι ὑστερούσαμε στὰ μέσα ἀνάλυσής μας. Ἐπιστρέψαμε στὴν συγκεκριμένη μας κατάσταση. Στὴν Ἰταλία, Γαλλία, Γερμανία, Βαρσοβία, Πράγα (παντοῦ ὅπου καὶ ἂν εἴμαστε), ἔχουμε καταλάβει ὅτι ἕνας ματεριαλιστικὸς κινηματογράφος μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ μόνον ὅταν ἐπιτελεῖ μὲ ὅρους ταξικοὺς στὴν ἀστικὴ ἀντίληψη τῆς ἀναπαράστασης... Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὰ ὄργανα παραγωγῆς ἀπὸ τὸν ἰμπεριαλισμὸ πρέπει νὰ καταλάβουμε τὰ ὄργανα παραγωγῆς ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία.

«Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ θεωρία γίνεται ὑλικὴ δύναμη ὅταν κατανοηθεῖ ἀπὸ τὶς μάζες. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐ-

χουμε σωστὲς ἰδέες. Ἂς διορθώσουμε τὴν θεωρία μας.. Ἂς πάρουμε π.χ. τὴν ἀνακάλυψη τῆς φωτογραφίας. Γιὰ ποιόν καὶ ἐναντίον ποιανοῦ; Γαλλία: Louis - Philippe, τράπεζες ἐπενδύσεις, ἀρχὴ τῆς βιομηχανικῆς ἐπανάστασης, ἐπιταχυνόμενη ἀνάπτυξη τοῦ προλεταριάτου, ταξικὴ πάλη, ἀνάγκη μετασχηματισμοῦ τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, ταξικὴ πάλη, τῆς **ἀπόκρυψης** τῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὶς μάζες, ταξικὴ πάλη. Ἡ φωτογραφία διαδέχεται τὸ μυθιστόρημα καὶ τὴν ζωγραφική. Ἐναντίον ποιανοῦ; Ἐναντίον τοῦ λαοῦ ποὺ **ἀντιπαλεύει**. Ἡ φωτογραφία γιὰ τὴν ἀστικὴ τάξη ἔχει δυὸ ρόλους:

1. Νὰ ἀναγνωρίσει τὸν ταξικό της ἐχθρό.

2. Νὰ ἀναπαραστήσει κάπως τὴν πραγματικότητα. α) Στὰ 1871 ἡ ἀστυνομία τῶν Βερσαλλιῶν φωτογραφίζει τοὺς ἐπαναστάτες. β) Στὰ 1871 οἱ φωτογραφίες τῶν ἐκτελεσμένων κομμουνάρδων βρίσκονται σ' ὅλες τὶς ἀστικὲς ἐφημερίδες... Νὰ ἀγωνιστοῦμε ἐναντίον τῆς ἀστικῆς ἀντίληψης τῆς ἀντιπαράστασης. Νὰ πάρουμε τὸν κινηματογράφο, τὴν φωτογραφία, τὴν **τηλεόραση ἀπὸ** τὰ χέρια τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας. Νὰ μὴν θέτουμε τὸ πρόβλημα μὲ ἀφηρημένο τρόπο.

Γιὰ νὰ κάνουμε τὸν κινηματογράφο ἕνα ὅπλο στὴν ὑπηρεσία τῆς ἐπανάστασης, ἂς τὸ σκεφτοῦμε καὶ ἂς τὸ σκεφτοῦμε μέσω τῆς ἐπαναστατικῆς πάλης. Μέθοδος πάλης καὶ δουλειᾶς ἡ ταξικὴ πάλη, ἡ ἔνοπλη πάλη. «Φτιάξαμε ἕνα φίλμ, τὸ κριτικάραμε. Κάναμε ὁρισμένα λάθη. Διορθώσαμε μερικά. Ἴσως. Ξέρουμε τώρα κάτι περισσότερο γιὰ τὴν παραγωγὴ τῶν ἤχων καὶ τῶν εἰκόνων. Ἴσως ξέρουμε καλύτερα ποιά μορφὴ πάλης θὰ μετασχηματίσει αὐτὴν τὴν παραγωγή, **γιὰ ποιόν καὶ ἐναντίον** ποιανοῦ. Μάθαμε τώρα ἕνα πολὺ ἁπλὸ πράγμα: «Εἶναι σωστὸ νὰ ἐξεγειρόμαστε ἐναντίον τῶν ἀντιδραστικῶν...».

Κριτικάραμε ένα είδος φιλμ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁρισμένα στοιχεῖα γιὰ νὰ λανθαριστεῖ σὰν ἐπαναστατικό. (Κριτικάρισμα ποὺ βασίζεται στὸ γεγονὸς ὅτι: α) δὲν εἶναι ἐπιστημονικές, ἀλλὰ ἀντίθετα, ἀτομιστικὲς ἀναπαραστάσεις συγκεκριμένων καταστάσεων· β) χρησιμοποιοῦν τὴν ἀστικὴ τεχνοτροπία ἀναπαράστασης — καὶ ὅτι ἡ ἀναποτελεσματικότητά τους καὶ ἡ ἀπροσβλητικότητά τους ἐκπορεύονται κατὰ πολὺ ἀπὸ τὰ δυὸ αὐτὰ σημεῖα). Πῶς μπορεῖ τὸ φιλμ νὰ μεταχηματισθεῖ, νὰ γίνει ὅπλο στὴν ὑπηρεσία τῆς προλεταριακῆς ἐπανάστασης; Τοῦτο μποροῦμε νὰ τὸ σκεφτοῦμε σὲ ὁρισμένα στάδια:

1. Συνείδηση ὅτι δὲν ὑπάρχει κινηματογράφος πάνω ἀπὸ τὴν ταξικὴ πάλη: «Στὸν κόσμο σήμερα ὅλη ἡ κουλτούρα, ὅλη ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ τέχνη, ἀνήκει σὲ συγκεκριμένες τάξεις καὶ κατευθύνεται σὲ συγκεκριμένους πολιτικοὺς στόχους. Βασικά, δὲν ὑπάρχει τέχνη γιὰ τὴν τέχνη, ἢ ὅτι ἡ τέχνη βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὶς τάξεις ἢ ὅτι εἶναι ἀποσπασμένη καὶ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν πολιτική... Κάθε τάξη σὲ κάθε ταξικὴ κοινωνία ἔχει τὰ δικά της πολιτικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ κριτήρια. Ἀλλὰ ὅλες οἱ τάξεις σ' ὅλες τὶς ταξικὲς κοινωνίες κατὰ κανόνα βάζουν πρῶτο τὸ πολιτικὸ κριτήριο καὶ δεύτερο τὸ καλλιτεχνικὸ»[14] «... ἐπιφέροντας κάποια ἀλλαγὴ σ' ἕνα μέσο ἐπικοινωνίας (ἡ ἀσύνειδη ἀντανάκλαση τοῦ καπιταλιστικοῦ τρόπου παραγωγῆς) ὁ παραγωγὸς σημάτων (συνειδητὰ) ἀνακαλύπτει τὸ ταυτόσημο τῆς θέσης του μὲ αὐτὸν τοῦ παραγωγοῦ ἀντικειμένων — τὸ μόνο ἐχέγγυο μιᾶς συμμαχίας ποὺ δὲν στηρίζεται σὲ μικροαστικοὺς συναισθηματισμούς»[15].

2. Μιὰ πολιτικὰ ἀποτελεσματικὴ πρακτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ παραμείνει καλλιτεχνικὴ πρακτική[16]: «ἐννοοῦμε ἁπλῶς ὅτι ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς εἴταν ἀναπόφευκτο

νὰ ἀποτύχει γιατὶ — ἐρχόμενος σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἢ ἀντικαλλιτεχνικὴ πρακτικὴ τῶν ποικίλων πρωτοποριακῶν κινημάτων — θεμελίωσε τὴν ἰδεολογικὴ πάλη, τὴν ταξικὴ πάλη, σὲ μιὰ πρακτικὴ ποὺ παρέμεινε καλλιτεχνική»[17].

3. Ἡ καλλιτεχνικὴ αὐτὴ πρακτικὴ πρέπει νὰ γίνει ἐπιστημονικὴ πρακτική: «Εἶχαν ποτὲ οἱ ἀστοὶ καλλιτέχνες ἐπιστήμη γιὰ νὰ τὴν θέσουν στὴν διάθεση τῶν ἐργατῶν; Ἀνακάλυψαν ποτὲ στὴν πρακτική τους τὴν ταυτότητα τῆς κατάστασής τους μὲ αὐτὴν τῆς ἐργατικῆς τάξης; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἐχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεση «ὄχι» καὶ ὁ λόγος εἶναι ἁπλός: ἡ πρακτικὴ ποτὲ δὲν ἀναπτύχθηκε πάνω σὲ Μαρξιστικὲς - Λενινιστικὲς βάσεις. Οἱ πιὸ καλοὶ μπόρεσαν νὰ δείξουν τὴν ἀρνητικὴ πλευρὰ τοῦ καπιταλιστικοῦ καθεστῶτος καὶ περίγραψαν διαισθητικὰ τὶς λειτουργίες του. Ἀλλὰ πάντα μὲ τὴν αὐταπάτη ὅτι μετέδιδαν μιὰ θεώρηση τοῦ κόσμου, ἀναπαράγοντας στὴν πρακτική τους τὸν καπιταλιστικὸ τρόπο παραγωγῆς, ὅσο βίαια κι ἂν εἴταν ἡ ἐπίθεσή τους στὸ χῶρο τῶν σημάτων ποὺ χρησιμοποιοῦσαν»[18].

4. Ἡ ἐπιστήμη εἶναι Μαρξισμὸς - Λενινισμός: «Ἡ Μαρξιστικὴ φιλοσοφία ὑποστηρίζει ὅτι τὸ σπουδαιότερο πρόβλημα δὲν ἔγκειται στὴν κατανόηση τῶν νόμων τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου καὶ ἄρα στὴν ἱκανότητα ἐξήγησής του, ἀλλὰ στὴν ἐφαρμογὴ τῆς γνώσης τῶν νόμων αὐτῶν ἐνεργητικὰ γιὰ τὸν μετασχηματισμὸ τοῦ κόσμου Ἀπὸ τὴν Μαρξιστικὴ ἄποψη, ἡ θεωρία εἶναι σπουδαία καὶ ἡ σπουδαιότητά της ἐκφράζεται στὴν θέση τοῦ Λένιν, «χωρὶς ἐπαναστατικὴ θεωρία δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει κανένα ἐπαναστατικὸ κίνημα»[19]. Ἀλλὰ ὁ Μαρξισμὸς τονίζει τὴν σπουδαιότητα τῆς θεωρίας ἀκριβῶς καὶ μόνο γιατὶ μπορεῖ νὰ κατευθύνει τὴν δράση... ἡ γνώση ἀρχίζει μὲ τὴν πρακτικὴ καὶ ἡ θεωρητικὴ γνώση ἐπιτυγχάνεται μέσω τῆς πρακτικῆς καὶ πρέπει μετὰ νὰ ἐπιστρέψει στὴν πρακτική... Ἡ γνώση ποὺ ἀποτυπώνει τοὺς

νόμους τοῦ κόσμου πρέπει νὰ κατευθύνεται πρὸς τὴν πρακτικὴ τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ κόσμου, πρέπει νὰ ξαναεφαρμόζεται στὴν πρακτικὴ τῆς παραγωγῆς, στὴν πρακτικὴ τῆς ἐπαναστατικῆς ταξικῆς πάλης καὶ τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα καὶ στὴν πρακτικὴ τοῦ ἐπιστημονικοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα καὶ στὴν πρακτικὴ τοῦ ἐπιστημονικοῦ πειραματισμοῦ. Αὐτὴ εἶναι ἡ διαδικασία ἐλέγχου καὶ ἀνάπτυξης τῆς θεωρίας — ἡ συνέχιση τῆς ὅλης πρόβασης τῆς γνωστικῆς λειτουργίας. Πολλὲς θεωρίες τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης θεωροῦνται ὅτι ἰσχύουν ὄχι μόνο ἐπειδὴ θεωροῦνταν ὅτι ἴσχυαν τότε ποὺ τὶς θεμελίωσαν οἱ φυσικοὶ ἐπιστήμονες ἀλλὰ ἐπειδὴ ἐπαληθεύτηκαν στὴ μετέπειτα ἐπιστημονικὴ πρακτική. Ὅμοια, ὁ Μαρξισμὸς - Λενινισμὸς θεωρεῖται ὅτι ἰσχύει ὄχι μόνο ἐπειδὴ ἐθεωρεῖτο ὅτι ἴσχυε τότε ποὺ τὸν διατύπωσαν οἱ Μάρξ, Ἔγκελς, Λένιν καὶ Στάλιν ἀλλὰ ἐπειδὴ ἐπαληθεύθηκε στὴ μετέπειτα πρακτικὴ τῆς ἐπαναστατικῆς ταξικῆς πάλης καὶ τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα.

Ὁ διαλεκτικὸς ὑλισμὸς ἔχει καθολικὴ ἰσχὺ γιατὶ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸν ἀποφύγει κανεὶς στὴν πράξη»[20]. Ἔτσι μιὰ βασικὴ λειτουργία τοῦ φίλμ θὰ εἴταν νὰ παραγάγει τὴν γνώση ποὺ θὰ καταστήσει δυνατὴ τὴν ἐμφάνιση τοῦ μετασχηματισμοῦ. Μὲ ποιό τρόπο; Βασιζόμενοι στὴν ὑλιστικὴ διαλεκτικὴ» ποὺ λέει ὅτι ἡ ἀνάπτυξη ἐκπηδᾶ ἀπὸ τὶς ἐσωτερικὲς ἀντιφάσεις ἑνὸς πράγματος»[21]. Ἐδῶ, τὸ Cinethique ἀντλεῖ μερικὰ συμπεράσματα ἀπ' τὸ φίλμ τῆς ὁμάδος Dziga Vertov Pravda, ποὺ φτιάχτηκε στὴν Τσεχοσλοβακία: «Ἀλλ' αὐτὲς οἱ ἀντιφάσεις δὲν μποροῦσαν νὰ ἀποκαλυφθοῦν —ἐδῶ στὸ φίλμ— χωρὶς τὴν διαλεκτικὴ τῶν στοιχείων ποὺ ἐπεισέρχονται στὴν διαδικασία παραγωγῆς· εἰκόνες καὶ ἤχοι... Γιατὶ ὁ στόχος

—ἐδῶ στὸ φίλμ— εἶναι ἡ παραγωγὴ τῆς γνώσης τῶν ἀντιφάσεων ποὺ ἀποτελοῦν τὴν σύγχρονη τεχνολογικὴ πραγματικότητα ὄχι γιὰ τὸ μετασχηματισμὸ αὐτῆς τῆς πραγματικότητας ἀλλὰ γιὰ τὴν κατάδειξη τοῦ ποῦ βρίσκεται ἡ δυνατότητα μετασχηματισμοῦ της μέσα στὴν ἴδια της τὴν πρόβαση»[22].

Μόνο μέσ' ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση τοῦ κόσμου, μὲ στόχο τὴν ἀλλαγή του, θὰ φτιαχθεῖ μιὰ κινηματογραφικὴ γλῶσσα ποὺ δὲν θὰ ἀνήκει πλέον στὴν κυρίαρχη τάξη ἀλλὰ θὰ εἶναι ἡ μόνη γλῶσσα ποὺ τὸ προλεταριάτο θὰ ἐνδιαφερόταν νὰ μάθει: ἡ γλῶσσα τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ κόσμου.

1. Λόγος στὸ Philadelphia College of art Ἰούνιος τοῦ 1966.
2. «METAPHORS OF VISION» Film Culture, 1963
3. Στὸ ἴδιο.
4. «P. Gidal», S. Dwoskin, Indipendent Cinema No 1
5. J. P. Moinot, Cinethique No 7/8, σ. 81.
6. Mao Tse - Tung, «Γιὰ τὴν Πρακτική».
7. Kine Weekly, Ἀπρίλιος 18, 1970.
8. Cahiers du Cinema Ἰούλιος - Αὔγουστος 1969 σ. 40.
9. The Times, Ἀπρίλιος 17, 1970.
10. Cinethique 7/8, κείμενο τῶν Getino/Solanas.
11. Mao Tse - Tung, Ἐκλεκτὰ Ἔργα.
12. Ἡ ὁμάδα Dziga Vertov συστήθηκε ἀπὸ τοὺς Jean - Luc Godard καὶ Jean - Pierre Gorin.
13. Cinethique 7/8.
14. Mao Tse - Tung, Λόγος γιὰ τὴν λογοτεχνία καὶ τὴν τέχνη.
15. Cinethique 7/8 σ. 82.
16. Γιὰ παράδειγμα ἀναφορικὰ μὲ τὸν ὅρο (Πρακτικὴ) καθὼς καὶ γιὰ ἄλλους βασικοὺς ὅρους τοῦ ὑλισμοῦ δὲς τὸ Pour Marx τοῦ Althusser.
17. Cinethique, 7/8 σ. 82.
18. Στὸ ἴδιο.
19. Λένιν, Τί νὰ κάνουμε;
20. Mao Tse - Tung, Γιὰ τὴν Πρακτική.
21. Mao Tse - Tung, Ἐκλεκτὰ Ἔργα.
22. Cinethique 7/8, σ. 88.

# καμερα – στυλο

κυκλοφορουν

. ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΚΜΑΝ

. ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ (ΣΕΝΑΡΙΟ)

ετοιμαζονται

. ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

. ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

. ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



**ελατε** να γνωρισετε το στουντιο μας. θ' αναπαμψετε μια καινουργια διασταση στη μουσικη...

FEROGRAPH • TRANSCRIPTORS • TANNOY • DYNACO • EAGLE • CELESTION • BSR • TEAC

κι' οποια αλλη μαρκα κυκλοφορει στην ελλαδα. ειδικες τιμες για τους φοιτητες. κι' ενοικιες στην πρωτη

The Tape Revolution

στερεοφωνικα συγκροτηματα • δισκοι-ταινιες • κασσετες

λεωφ. αλεξανδρας 197 πανορμου - αμπελοκηπα

KK UNI

BOUTIQUE
PIERRE CARDIN
γιὰ ἄνδρες
Ἀμερικῆς 14
καὶ Μεγάλα καταστήματα
Athénée
10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ

# ΦΙΛΜ