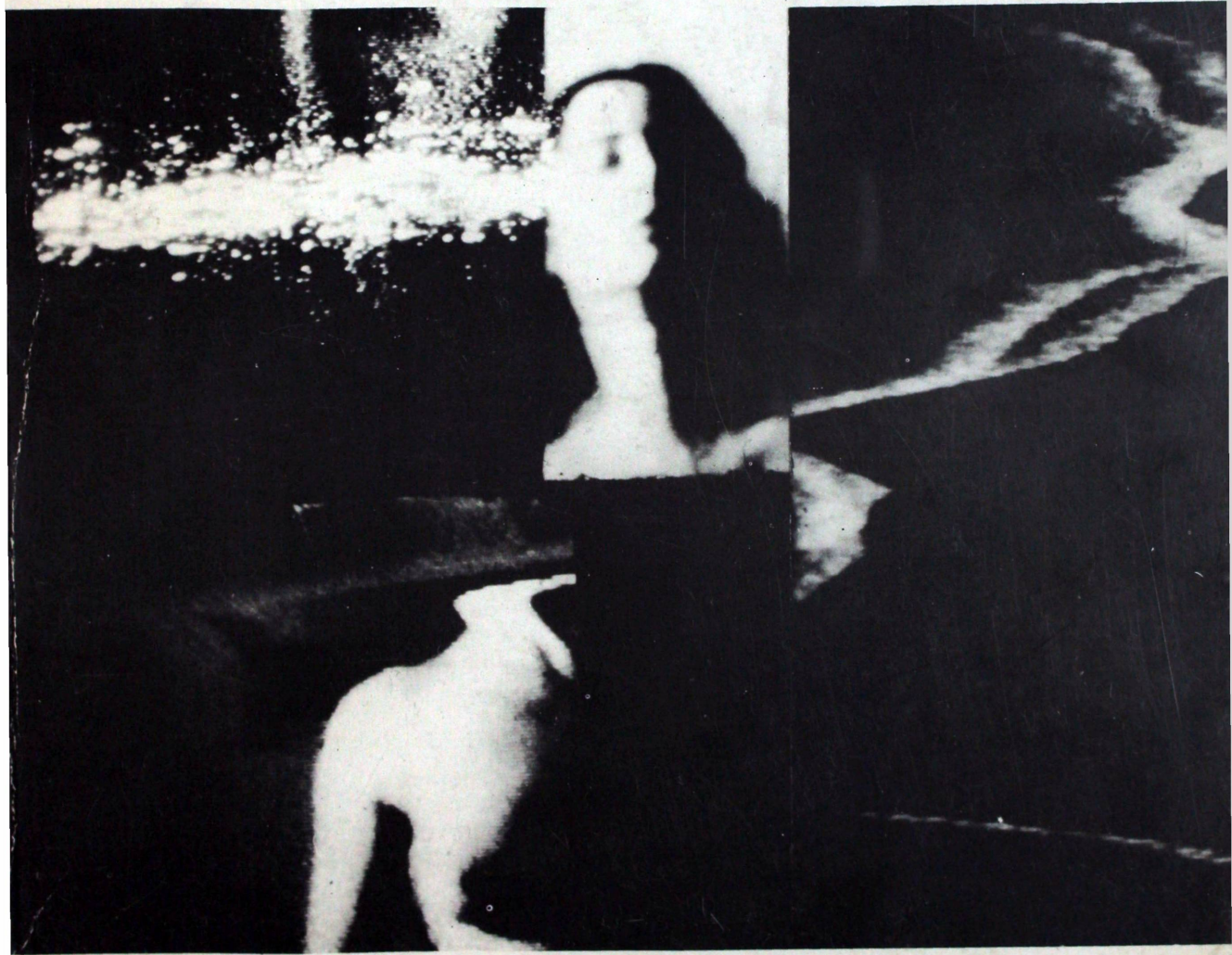


σινεμά

τριμηνιαίο κινηματογραφικό πρωτοποριακό περιοδικό

- Αφιέρωμα στη δεκαετία του '20
- Ντοβζένκο - Βερτώφ
- Σουρρεαλισμός και κινηματογράφος
- Μοχόλυ-Νάγκυ
- Νέος Έλληνικός κινηματογράφος
- Peter Wollen - Christian Metz

2



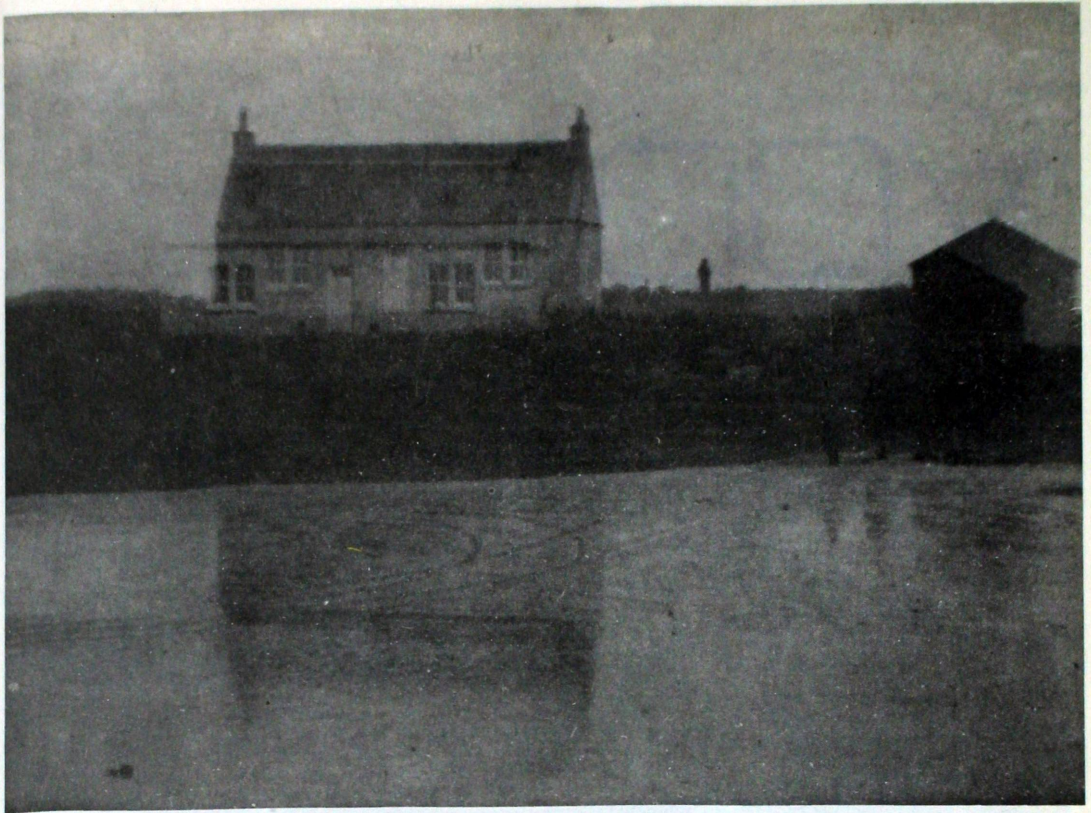
II-000000004601

ΧΡΟΦΗ

βιμηνιαια περιοδικη
εκδοση τεχνης

3





Βέρνερ Νέκες, "Diwan"

Ένας μεγάλος φιλμουργός του τοπίου

Μέχρι τώρα πολύ λίγα πράγματα ξέραμε για τον Βέρνερ Νέκες. Στα διάφορα βιβλία και περιοδικά που αναφέρονται στη πρωτοπορεία μόλις και του αφιερώνονται μερικές γραμμές, παρά τον τεράστιο όγκο της δουλειάς του. Νά γιατί ο έρχομός του στην Αθήνα για τις προβολές μερικῶν φίλμ του στο ΓΚΑΙΤΕ, αποτέλεσε για μᾶς μία πολύ μεγάλη έκπληξη: γιατί διαπιστώσαμε ὅτι ὁ Νέκες εἶναι ἕνας ἀπό τούς μεγάλους ἐρωτικούς ποιητές τοῦ κινηματογράφου σέ μιᾶ καθαρά Ῥομαντική παράδοση. Καί ἐπί πλέον, πρᾶγμα πού ἔχει τεράστια σημασία γιά μᾶς, εἶναι ἕνας φιλμουργός στή παράδοση τοῦ Μπράνκετς: ἄμεση ἐπαφή μέ τή κάμερα, κανένας μεσολαβητής ἀνάμεσα στό δημιουργό καί στό ἀντικείμενο του, τεράστια μείωση στό κόστος παραγωγῆς.

Ξέραμε πολλούς ζωγράφους, φωτογράφους καί ποιητές πού ἔχουν ἀσχοληθεῖ μέ τό τοπίο. Στό κινη/φο, ἡ περίπτωση τοῦ Μπράνκετς ἦταν ἴσως ἡ μοναδική, ἀν καί ἡ φύση ἀπέτελεσε πάντοτε γι' αὐτόν ἕνα ἀπό τά αἷτια τῆς κρίσης τοῦ μυθοποιητικοῦ ἥρωα. Μέ τόν Νέκες ἔχουμε μιᾶ συγκλονιστική στιγμή στόν κινη/φο "ἀμεσης ἐπαφῆς" τῆς κάμερας μέ τό τοπίο, χωρίς ψυχολογικές ἢ μυθικές προεκτάσεις. Τά φίλμ του "Abbandono" καί "Makimono", γιά παράδειγμα, ὅπως καί ἐκεῖνο τό ἐκπληκτικό σέ ὁμορφιά "Diwan" εἶναι ἡ ἄμεση ἀντίδραση, στή θέαση ἑνός τοπίου, ἑνός ἀνθρώπου πού ζεῖ στόν αἰῶνα μας.

Μέ τόν Νέκες θά ἀσχοληθοῦμε ἐκτενέστατα στό ἐπόμενο τεῦχος μας, στό ὁποῖο θά ὑπάρχει ἕνα μεγάλο ἀφιέρωμα σ' αὐτόν.

σινεμά

τριμηνιαίο κιν/φικόν περιοδικό
έκδοτης: Μάκης Μωραΐτης
'Αλκαμένους 20, 'Αθήνα, τηλ. 8816955
διεύθυνση: Δημήτρης Κολιοδήμος,
Μάκης Μωραΐτης
τεύχος 2, Γενάρης-Μάρτης 1979, δρχ.60

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

'Αφιέρωμα στη δεκαετία του 1920

- Ken Kelman.....Κλασική πλαστική και όλικη τεκτονική
σελ.4
Malcolm le Grice.....Τζίγκα Βερτώβ, σελ.10
Σουρρεαλισμός και Κινηματογράφος.....Μιά συζήτηση τών
Stuart Liebman και David Shapiro με τήν Annette Michelson,σελ.18
Παρουσίαση του Λάσζλο Μοχόλυ-Νάγκυ.....σελ.28

Νέος 'Ελληνικός κινηματογράφος

- Γιάννη Τριτσιμπίδα.....'Ονομασίες, σελ.33
Μάκη Μωραΐτη.....EPANIMA, σελ.35
Μάκη Μωραΐτη....."Ο θάνατος του κιν/φιστή", σελ.36
Παρουσίαση τών Μαρία Κλωνάρη και Κατερίνα Θωμαδάκη.....Μιά
συζήτηση με τόν Ραφαέλ Μπασσάν, σελ.39

Σύγχρονη θεωρητική σκέψη

- Peter Wollen.....Οι δύο πρωτοπορείες, σελ.45
Christian Metz'Ιστορία/λόγος: σημείωμα για δύο
ήδονοβλεψίες, σελ. 57

'Εξώφυλλο: "EPANIMA" του Γιάννη Τριτσιμπίδα

Κεντρική διάθεση: 'Εξάντας, Δελφών 4, τηλ.3637107, 'Αθήνα

Κλασσική Πλαστική καί όλική τεκτονική

Ken Kelman

"Έχω αρχίσει νά γράφω γιά τή ταινία ΓΗ τοῦ Ντοβζένκο στήν ὁποία βρίσκω πάρα πολλά πράγματα πού πρέπει νά εἰπωθοῦν. Σάν ἕνα ἀριστούργημα κλασσικῆς φιλοπλαστικῆς παρέχει συμπεράσματα γιά τό σύγχρονο κινηματογράφο πού ὑπερβαίνουν αὐτές τίς ἕδιες τίς τελειότητες τῆς ταινίας.

Τό θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ γῆ καί τό πῶς ἡ ζωή πηγάζει ἀπό αὐτήν καί πῶς τά πάντα ἐπιστρέφουν σ' αὐτήν. Εἶναι μιά ταινία πάνω στά θεμελιώδη τῆς ζωῆς, ὀλοκληρωτικά δομημένη μέ βάση δύο ἐναλλασσόμενα ἐπίπεδα, αὐτά τοῦ θανάτου καί τῆς γέννησης. Αὐτή ἡ κυκλική μορφή ἀκολουθεῖ τήν ἀντίστοιχη τῆς φύσης. Στό πρῶτο ἐπεισόδιο μεταφέρεται, θεματικά, ὅταν ὁ ἐτοιμοθάνατος γέρος προσφέρει τό φρούτο στό νεαρό ἀγόρι. Αὐτό πού τοῦ προσφέρει εἶναι ἡ ζωή, ἡ κληρονομιά τῆς γῆς, ἔτσι ὥστε ἡ νέα γεννιά βγαίνει μέσα ἀπό τή παληά. Αὐτό πού πρέπει νά σημειωθεῖ ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ σκηνή αὐτή λειτουργεῖ μορφικά σάν νά ἦταν μιά ζωγραφιά, σάν μιά σειρά ἀπό οὐσιαστικά στατικές συνθέσεις. "Ἐτσι, ἡ μορφή εἶναι τό ἀκριβῶς ἀντίστοιχο τοῦ νοήματος: γιὰτί ἡ ἔμφαση ἐδῶ ἀφορᾷ τήν αἰωνιότητα τοῦ θανάτου καί τῆς γῆς καί τή παραίτηση τοῦ γέρου ἀγρότη στή μοίρα του.

Σύντομα ὅμως διακρίνουμε τή διφορούμενη στάση τοῦ Ντοβζένκο. Γιὰτί ἐνῶ ἐκτιμᾷ βαθειά τίς σεβαστές παραδόσεις τῆς ἐπαρχίας, ἀναγνωρίζει ταυτόχρονα τήν ἀνάγκη γιά κοινωνική ἀλλαγῆ, πού ἴσως νά ξεριζώσει τούς παληούς τρόπους ζωῆς. Καί γιά νά ἀπεικονίσει τή νεαρή, ἐπαναστατική κίνηση πού σαρώνει τήν οὐκρανία του καί διώχνει τούς ριζωμένους ἀγρότες, τούς Κουλάκους, χρησιμοποιεῖ ἕνα ρυθμικό μοντάζ, τή μορφή ἐνός χοροῦ. Αὐτή εἶναι ἡ νέα, ἡ δυναμική ζωή.

"Ἐτσι, οἱ κύκλοι τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου καί τά ἐπίπεδα τοῦ νέου καί τοῦ παλιοῦ, τῆς ἐπανάστασης καί τῆς παράδοσης παρουσιάζονται ἀντίστοιχα μέ τίς μορφές τοῦ χοροῦ καί τῆς ζωγραφικῆς.

Ὅμως, ἂν καί τό παλιό εἶναι ὁμορφο, εἶναι ἐπίσης, προτείνει ὁ Ντοβζένκο, καί στατικό καί ἐτοιμοθάνατο. Πρέπει ὅμως ἡ ἁρμονία, πού τό παλιό ἔχει πετύχει μέ τή φύση, νά χαθεῖ μέσα ἀπό τή μεταρρύθμιση καί τή μηχανοποίηση: Οἱ Κουλάκοι, γέροι καί νέοι, εἶναι φυσικά ἀντίθετοι στόν ἐκσυγχρονισμό τῆς ζωῆς. Ἀνάμεσα στούς ἄλλους ἀγρότες, οἱ γέροι τόν ἀντιμετωπίζουν μέ ὑποψία ἐνῶ οἱ νέοι μέ ἐνθουσιασμό. Αὐτοί οἱ τελευταῖοι ἀντιπροσωπεύονται μέ τό Βασίλη καί οἱ γέροι ἀπό τόν πατέρα του πού ἀλλάζει στάση μόνο ὅταν σκοτώνεται ὁ γυιός του ἀπό τόν γυιό ἐνός Κουλάκου. Μ' αὐτό τό τρόπο ἔχουμε μιά ἀντιστροφή τῆς ἀρχῆς τῆς ταινίας, γιὰτί ἐδῶ, αὐτός πού πεθαίνει εἶναι ὁ νεαρός Βασίλης, πού

προσφέρει τή κληρονομιά τοῦ καινούργιου στή πιό ἡλικιωμένη γενιά.

Αὐτή ἡ συμφιλίωση ἀποδίδεται μορφικά μέ τή χορογραφία, γιά νά ἐκφράσει τήν ἁρμονία τοῦ νέου τρόπου ζωῆς μέ τή παλιά γῆ. Ὑπάρχουν τρία κύρια χορικά μέρη πού ἀντανανκλοῦν τήν ἐξέλιξη τοῦ φίλμ καί τή πρόοδο τῶν ἀνθρώπων του. Στό πρώτο, ὁ Ἴδιος ὁ θερισμός γίνεται ἕνας ὑπέροχος χορός, μέ τόν ἀνθρωπο καί τή γῆ πιασμένους μαζί σ' ἕνα δυναμικό ρυθμό. Μαζί τους εἶναι καί ὁ θεριστής, ἡ μ η χ α ν ή, ἔτσι ὥστε μορφικά τό σύγχρονο δικαιώνεται, δοξάζεται καί ὁ δυναμικός τρόπος ζωῆς ἀντικαθιστᾶ τόν στατικό.

Τό δεύτερο μέρος δέν εἶναι καθόλου ἕνας χορός, ἀλλά μιὰ γραφική σύνθεση στή φύση. Ἐδῶ, ὁ Βασίλης ἐπιστρέφει σπίτι του χορεύοντας, ὕστερα ἀπό μιὰ συνάντηση του μέ τήν ἀγαπημένη του, ἐνῶ τό τοπίο δολόγυρα φωτίζεται ἀπό τό φεγγάρι. Σ' αὐτή τή σκηνή δέν ὑπάρχει ρυθμικό μοντάζ γιατί, ἂν καί πρόκειται γιά ἕνα χορό, ὁ χορευτής βρίσκεται συγκινησιακά στή παλιά παράδοση· δέν πρόκειται γιά ἕνα ἐπαναστατικό χορό, ἀλλά γιά ἕνα πανηγυρισμό τῆς ὁμορφιάς τῆς αἰώνιας φύσης. Ξαφνικά, ἡ χορευτική φιγούρα στό τοπίο πέφτει χάρω, ἐνῶ ταυτόχρονα διακρίνουμε ἕνα μικρό σύννεφο καπνοῦ. Ἐνα ἄλογο τινάζει τό κεφάλι του στό ἀκουσμα τοῦ πυροβολισμοῦ· αὐτή ἡ εἰκόνα ὑπονοεῖ ὄχι μόνο τό ἀκουσμα τοῦ πυροβολισμοῦ, ἀλλά καί τή παραβίαση τῆς ἡσυχίας τῆς νύχτας μιὰ παράβαση πού στρέφεται ἐνάντια στίς ὑπάρξεις τῆς γῆς. Μᾶς δείχνει ὅμως ἐπίσης ὅτι οἱ νεαροί ἀγρότες δέν ἔχουν χάσει τίς παλιές ἀξίες, μόνο τίς ἔχουν μετατρέψει. Μέ μηχανήματα ἢ ὄχι μποροῦν ἀκόμα νά χορεύουν γοητευμένοι ἀπό τή φύση.

Τέλος, ὑπάρχει ἡ τελετή τῆς κηδείας τοῦ Βασίλη: στούς νεαρούς πού τόν μεταφέρουν τραγουδώντας, ἀντιπαρατίθονται οἱ πόνοι τῆς γέννας μιᾶς γυναίκας καί ἡ γελοία συμπεριφορά τοῦ δολοφόνου πού ἔχει τρελλαθεῖ ἀπό τίς τύψεις του. Μέσα ἀπό τά χωράφια, οἱ νέοι τῆς ἀγροτιᾶς μεταφέρουν τό σῶμα τοῦ μάρτυρα καί ἕνα κλαδί χαϊδεύει τό πρόσωπο του γιά νά συμβολισθεῖ ἡ ἐνότητα τοῦ ἀνθρώπου μέ τή φύση καί τῆς ζωῆς μέ τόν θάνατο. Ὁ κύκλος τῆς γέννησης καί τοῦ θανάτου ὑποδηλώνεται μέ μεγαλύτερη ἔμφαση ἀπό τή ταυτόχρονη γέννα τῆς γυναίκας. Καί ἔτσι, μέσα ἀπό τούς πόνους τῆς μάνας ξεπετιέται ἡ ζωὴ καί μέσα ἀπό τή θυσία τοῦ μάρτυρα ἀναφαίνεται ὁ νέος τρόπος ζωῆς. Πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι μορφικά ἡ Ἴδια ἡ κηδεία ἔχει τό ρυθμό ἑνός χοροῦ, ἐνῶ ὁ πραγματικά τρελλός χορός τοῦ δολοφόνου, πού μέ φωνές ὁμολογεῖ τό ἔγκλημα του χωρίς ὅμως νά ἀκούγεται γιατί τά τραγούδια τῆς νεολαίας εἶναι πιό δυνατά, εἶναι ἐντελῶς χωρίς ρυθμό καί σχεδόν σπαστικός. Αὐτός ὁ ἀντιδραστικός ἔχει σπάσει τήν ἁρμονία του μέ τή φύση, εἶναι ἕνα κοινωνικό παράσιτο. (Μιὰ παρόμοια ἀντίθεση ἔχουμε ἤδη παρατηρήσει ἀνάμεσα στίς ἄγριες χειρονομίες καί τίς ὑστερικές κραυγές τῶν Κουλάκων ὅταν μαθαίνουν τά ἀσχημα νέα γιά τόν ἐρχομό τοῦ τρακτέρ, τοῦ νέου τρόπου ζωῆς καί στό στατικό, ἀπελπισμένο, ὅμως ἀξιοπρεπή θρῆνο τῆς οἰκογένειας τοῦ Βασίλη γιά τόν χαμό του).

Ἡ ταινία ταλειώνει μέ μιὰ σειρά ἀπό ἀκίνητες εἰκόνας πού δείχνουν φρούτα, μιὰ ἐπαναφορά πού δηλώνει ὅτι ἡ γῆ μένει πάντα ἀμετάβλητη, ὅπως στήν ἀρχή.

Ἐτσι, στά τρία βασικά θεματικά στοιχεῖα τῆς ταινίας ΓΗ ἀντιστοιχοῦν μορφικές ἀναλογίες.

α) Ἡ ἀκίνησια τοῦ παλιοῦ τρόπου ζωῆς καί ἡ μονιμότητα τῆς γῆς--ἀκίνητες εἰκόνας, ζωγραφικές συνθέσεις.

β) Ὁ δυναμισμός τῆς νεολαίας καί τῆς ἐπανάστασης, πού

πραγματικά μπορούν να κουνήσουν τή γή, ή τό λιγώτερο να κουνη-
θούν μαζί της--ρυθμικό μοντάζ, χορός.

γ) Ἡ ἀσχήμια καί ἡ ἠλιθιότητα τοῦ διεφθαρμένου, ἡ ἀσχημη
πλευρά τοῦ παληοῦ, οἱ ἀντιδραστικοί--χαοτική καί ἀδέξια κίνηση.

Αὐτός εἶναι ὁ τρόπος γραφῆς πού χαρακτηρίζει τή πιό προχω-
ρημένη ἀπό τίς δύο μεγάλες σχολές κλασσικῆς φιλιμικῆς ἀρχιτεκτο
νικῆς καί τήν ὁποία ὀνομάζω λειτουργική. Ἡ ἄλλη εἶναι ἡ ἀφη-
γηματική.

Αὐτή ἡ τελευταία στηρίζεται στήν ἴδια προϋπόθεση μέ τίς συ
νηθισμένες ταινίες πού ἀδιαφοροῦν γιά τή δομή τους: εἶναι ἡ
προϋπόθεση ὅτι ἡ μορφή πηγάζει ἀπό τή πλοκή τοῦ θέματος. Ἡ δια
φορά βρῖσκεται βασικά στή πλοκή τοῦ θέματος, στή μορφή τοῦ σε-
ναρίου, πού εἶναι δυνατόν νά ἀντιστοιχεῖ σέ μιὰ πλαστική δομή.
Ἐνα καλό παράδειγμα μιᾶς τέτοιας δόμησης εἶναι ἡ ταινία τοῦ
Μουρνάου "Sunrise" (Ἡ Ἀνατολή τοῦ ἡλίου).

Τό στόρυ τῆς ταινίας μπορεῖ νά παρουσιασθεῖ ὡς ἔξης: Ὁ γε
ωργός ἀφήνει τό σπίτι του γιάτί τόν παρασύρει τό σφύριγμα τῆς
γυναίκας ἀπό τή πόλη. Τήν ἀκολουθεῖ στήν ἐρωτική φωλιά τους καί
τω ἀπό ἕνα ὀλόγεμο φεγγάρι καί ἐκεῖ τόν ἀναγκάζει νά τῆς ὑπο-
σχεθεῖ ὅτι θά σκοτώσει τή γυναίκα του, θά πουλήσει τή φάρμα του
καί θά φύγει μαζί τῆς γιά τή πόλη. Μαγεμένος ἀπό τά χάδια τῆς
καί τίς εἰκόνες τῆς πόλης πού τοῦ περιγράφει, βυθίζεται στό ὄ-
ραμα τοῦ "τυχαίου" πνιγμοῦ τῆς γυναίκας του καί ταραζεται ὁμως
τελικά συγκατατίθεται. Ἐπιστρέφοντας σπίτι του στέκεται στή
πόρτα τοῦ ὑπνοδωματίου τους καί βλέπει τή γυναίκα του νά κοιμᾶ
ται καί ἀθόρυβα ξαπλώνει καί ὁ ἴδιος. Τήν ἄλλη μέρα παίρνει τή
γυναίκα του βαρκάδα μέ σκοπό νά τή πνίξει, τελικά ὁμως μετανοι
ώνει κι ἀνάμεσα σέ ἀπογοήτευση καί σύγχιση ἐπιστρέφει πίσω στήν
ἀκτή. Μόλις βγαίνουν ἔξω προσπαθεῖ νά τήν καθουσιάσει, αὐτή ὁ-
μως τρομοκρατημένη τοῦ ξεφεύγει καί ἀνεβαίνει σ' ἕνα περαστικό
τρόλλεϋ πού καί ὁ ἴδιος μόλις προλαβαίνει. Ἡ τρομαγμένη γυναί
κα καί ὁ μετανοιωμένος ἄντρας τῆς φτάνουν μέ τότρόλλεϋ στή πό
λη ὅπου καί συμφιλιώνονται, γιά νά ἀναγνωρίσουν τό βάθος τῆς ἀ
γάπης τους ὅταν πέφτουν πάνω σ' ἕνα γάμο. Περιφέρονται πιασμένοι
χέρι-χέρι ἔξω ἀπό τήν ἐκκλησιά, χαμένοι σέ ὄνειρικά ὀράματα τῆς
ἔξοχῆς, γιά νά προσγειωθοῦν στή πραγματικότητα ἀπό τά κορναρί-
σματα τῶν αὐτοκινήτων: βρῖσκονται στή μέση ἀκριβῶς τοῦ δρόμου
κι ἐμποδίζουν τή κυκλοφορία. Λίγο ἀργότερα παίρνουν τότρόλλεϋ
καί ἐπιστρέφουν στό σημεῖο πού ἄφησαν τή βάρκα. Γυρίζοντας μέ
τή βάρκα πίσω στό σπίτι τους, πέφτουν πάνω σέ μιὰ θύελα, ἡ βάρ
κα ἀνατρέπεται καί ἡ γυναίκα χάνεται. Μετά, ἐπέρχεται ἡ ἡρεμία
καί τό ὀλόγεμο φεγγάρι διασχίζει τόν οὐρανό, ἐνῶ ὁ ἄντρας μάται
α ψάχνει νά βρεῖ τή γυναίκα του. Ἐπιστρέφει στό σπίτι τους καί
ὅταν βλέπει τό κρεβάτι τους ἄδειο ξεσπάει σέ λυγμούς. Τό σφύ-
ριγμα τῆς γυναίκας ἀπό τή πόλη ἀκούγεται ἀπ' ἔξω. Βγαίνει ἔξω
νά τή συναντήσει, αὐτή ὁμως βλέποντας τό γεμάτο μῖσος πρόσωπο
του τό βάζει στά πόδια. Τή προλαβαίνει κι ἐπιχειρεῖ νά τή πνί-
ξει ὅταν ἀκούγονται φωνές ὅτι ἡ γυναίκα του ἔχει βρεθεῖ ζωντα-
νή. Τρέχει σ' αὐτήν, τήν ἀγκαλιάζει, ὅλα τώρα εἶναι ἡσυχά ὁ
ἡλιος ἀνατέλει καί ἡ γυναίκα τῆς πόλης ἀναχωρεῖ· μαζί τῆς φεύ-
γει καί τό πνεῦμα τοῦ κακοῦ.

Αὐτό πού θέλω νά πῶ μ' αὐτή τή περίληψη εἶναι ὅτι ἡ πλοκή
τοῦ θέματος, ἡ ἴδια ἡ δράση, καθορίζει ἡ ὁδηγεῖ ἄμεσα σέ μιὰ
κινητική ἢ εἰκονογραφική δομή. Οἱ παραλληλισμοί πού διαπερνοῦν
ὀλόκληρη τή ταινία εἶναι πολύ φανεροί: τό σφύριγμα καί ἡ ἀργή
κίνηση τῆς γυναίκας στήν ἀρχή τῆς ταινίας, μέ τό σφύριγμα καί
τό γρήγορο τρέξιμο τῆς στό τέλος· τό φεγγάρι στή σκηνή τῆς ἀ-



Α και Β: ἡ γῆ ἐπικοινωνεῖ μέ τόν γέρο· ἡ γῆ ἀπαιτεῖ τόν νέο



Γ και Δ: Τό σεληνόφως σάν τό μυστήριο τῆς ἀγάπης· τό σεληνόφως σάν ἡ τρέλλα τῆς ἐπιθυμίας



Ε και Ζ: μαγεμένος ἀπό τό φεγγάρι· πρωτόγονες δυνάμεις στό τοπίο

ποπλάνησης, με τό φεγγάρι μετά τή καταιγίδα· τά δράματα γιά τή ζωή στή πόλη, με τή πραγματικότητα· τό φανταστικό πνίξιμο με τό πραγματικό· τό ύπνοδωμάτιο με τή γυναίκα νά κοιμάται καί όταν είναι άδειο· τό άσχημο ταξίδι στή λίμνη, με τό ήρεμο πού άκολουθεϊ μετά· ο άγωνιώδης έρχομός στή πόλη, με τήν εύχάριστη έπιστροφή. Πρέπει νά σημειωθεί ότι αυτή ή σειρά παραλληλισμών, κάθε ένας από τούς όποιους άρχίζει με τό προηγούμενο έπεισόδιο, θά μπορούσε νά άντιστραφεϊ γιά νά σχηματίσει τή περίμετρο του δεύτερου μέρους τής ταινίας, πού στή πραγματικότητα είναι μιá έπιταχυμένη άναδρομή του πρώτου μέρους.

"Έχει σημασία όμως νά σημειώσουμε ότι αυτή ή δυναμική στό σύνολο της όργάνωση, μόλις καί μπορεί νά γίνη άντιληπτή στήν ίδια τή ταινία, χωρίς τήν άντίστοιχη έκφραση τών παραλληλισμών πού υπάρχουν στό σενάριο, με άνάλογες κινήσεις τής κάμερας καί τών σκηνηκών. Πρέπει νά παινέσουμε τόν Μουρνάου πού κατόρθωσε νά έκμεταλευτεϊ τίς μεγάλες δυνατότητες του σενάριου του Μάγερ· όμως, στό βαθμό πού ή άρχιτεκτονική του στηρίζεται στή πλοκή του θέματος, είναι ούσιαστικά λογοτεχνική καί άνίκανη νά πετύχει μορφική γνησιότητα.

Θά μπορούσα νά άναφέρω τό πιό κλασσικό παράδειγμα τέτοιας δόμησης πού όμως είναι λιγώτερο ικανοποιητικό από τή ταινία του Μουρνάου. Ένωώ φυσικά τή ταινία του Γκρίφφιθ "Μισαλλοδοξία" ή δομή τής όποιας μάλλον άπρόσεχτα έχει συσχετισθεϊ με τή φύγκα. Τό μόνο πού θέλω νά πώ έδώ είναι ότι ο ρυθμός έπιτάχυνσης πού έχει έπιβάλλει ο Γκρίφφιθ στήν έναλλαγή τών τεσσάρων στόρου τής ταινίας σ'όλο καί μικρότερα διαστήματα, σχεδόν δέν συνδυάζεται με τή ρυθμική ένταση καί, κάτι πού μάς ένδιαφέρει περισσότερο, σε σχέση με τή πλαστική όργάνωση, ή ίδια ή δράση στή ταινία, γραμμική μάλλον παρά μιμητική, δέν άφήνει χώρο γιά μιá άληθινή όπτική ένότητα. Η συνύφανση τεσσάρων διαφορετικών στόρου, συνεπάγεται μορφική χαλαρότητα, όχι ένταση, έκτός καί αν κάθε στόρου άποτελεϊται από συγκεκριμένα όπτικά μοτίβα, κατι όμως πού δέν συμβαίνει στή ταινία του Γκρίφφιθ.

Η λειτουργική προσέγγιση είναι πιό συγκεκριμένη καί όχι τόσο καθολική όσο ή άφηγηματική. Είναι περισσότερο μορφική. Η μόναδα της είναι τό έπεισόδιο καί όχι τό στόρου. Αυτό τό είδαμε στή ταινία ΓΗ όπου μέσα από μιá σειρά έναλλασόμενων μορφών άναπτύσσεται μιá συνθετική μορφή, από τή φύση της κυκλική. Τό στόρο έδώ δέν άποτελεϊ σημαντικό παράγοντα, αλλά χρησιμοποιοιείται καί τεμαχίζεται έτσι γιά νά έπιτευχθεϊ ή έπιθυμητή έξέλιξη τών έπεισοδίων με τίς συνακόλουθες μορφές τους. Αυτό άποτελεϊ μιá άντιστροφή τής άφηγηματικής προσέγγισης, όπου ή μορφή καθορίζεται από τό στόρου.

Αυτό πού έπιχειρηται στή λειτουργική προσέγγιση είναι νά άποκτήσει τό έπεισόδιο τή λογική τής χωρικής μορφής, ένω ή ταινία σαν μιá όλότητα ολοκληρώνεται μέσα από έπαναλήψεις τών ίδιων μορφών σε διαφορετικά έπεισόδια. Τό πώς λειτουργεί μιá τέτοια πλαστική άρχή τό είδαμε στή ταινία ΓΗ. Οι βουβές ταινίες του 'Αϊζενστάιν, όπως καί οι άλλες του Ντοβζένκο, είναι άντιπροσωπευτικά παραδείγματα λειτουργικής ή έπεισοδιακής κατασκευής. Αναλύσεις τής μεθόδου του 'Αϊζενστάιν, μερικές από τόν ίδιο, υπάρχουν πολλές καί είναι καί πολύ γνωστές γι' αυτό καί δέν χρειάζεται νά άναφερθοϋμε καθόλου έδώ.

"Έτσι, οι δύο βασικές παραδόσεις του κλασσικού κινηματογράφου είναι: ή λειτουργική πού στηρίζεται στή μορφή καί ή άφηγηματική πού στηρίζεται στή πλοκή του θέματος. Η δεύτερη χαρακτηρίζεται από μιá πιό συγκροτημένη γενική δομή· ή πρώτη από μιá

πιό άκριβή σχέση τής μορφής με την έκφραση. Τό παράδοξο πού ύ-
π άρχει εδώ είναι φανερό:ένώ η ταινία έλευθερώνεται από τή
πλοκή του θέματος,δημιουργείται όμως ταυτόχρονα ένας νέος πε-
ριορισμός,τής μορφής πρός τό τεμαχισμένο ύλικό·καί, μέσα από
τήν άύστηρή άνάλυση καί άφαίρεση τής μορφής σέ σχέση με τή λει-
τουργία,η όλότητα τής μορφής έγινε πιό δύσκολη στή πραγμάτωση
της άπ'ότι στόν συνηθισμένο κινηματογράφο.

Μιά ολοκληρωμένη άρχιτεκτονική στόν κινηματογράφο δέν συ-
ναντιάμε στή κλασσική του περίοδο.Μ'αυτό έννοώ ένα άμάλγαμα τής
όλικής συνοχής του άφηγηματικού φίλμ με τή μορφική ένταση του
λειτουργικού φίλμ. Όμως,η συνοχή καί η ένταση πού συναντιάμε τώ-
ρα σέ άρχιτεκτονικώς δομημένα φίλμ είναι διαφορετικής φύσης.

Καί αυτό σημαίνει ότι στή δουλειά των Άνγκερ, Μαρκόπουλου,
Σμίθ,Μπράνχετζ καί Μπουλτενχάουζ,η ένότητα του συνόλου έπιτυγ-
χάνεται ξέχωρα άπό τή πλοκή τοϋ θέματος
ένώ η άκρίβεια τής έκφρασης έπιτυγχάνεται χωρίς τήν άπο-
μόνωση των χωρικών μορφών για νά ταιριάζουν
σ'ένα συγκεκριμένο θέμα.

Η νέα φιλμική άρχιτεκτονική είναι είτε χωρίς πλοκή, όπως
στόν Μπράνχετζ καί στόν Σμίθ,είτε διασπάζει τή θεματική πλοκή
σέ καθαρώς μορφικά στοιχεία τής έκφρασης,έξαφανίζοντας έτσι τήν
άφηγηματική αίσθηση,όπως συμβαίνει στά φίλμ του Μαρκόπουλου.Ά-
πό τό άλλο μέρος,οι ίδιες μορφές χάνουν τή κλασσική τους διά-
κριση:δέν ύπάρχει πιά,για παράδειγμα,διάκριση ανάμεσα σέ χο-
ρογραφικά καί γροφικά μέρη όπως συμβαίνει στή
ταινία ΓΗ.Ότε ένα καί μόνο μέρος μπορεί νά ξεχωρίζει μορφικά
όπως η σεκάς με τίς γέφυρες στή ταινία Ό χ τ ώ β ρ η ς ή τό
μηχάνημα διαχώρησης τής κρέμας στή ταινία"Τό Παλιό καί τό Νέο".

Άπ'ότι ξέρω,πρέπει νά παινέσουμε τή Μάγια Ντέρεν καί τόν
Σίντεϋ Πήτερσον γιατί προχώρησαν τήν ύπόθεση τής άπόλυτης φιλ-
μικής δομής καί τόν Κέννεθ Άνγκερ γιατί προχώρησε αυτή τήν ύ-
πόθεση μέχρι τό τέλος της.Τό πρώτο φίλμ πού θά μπορούσε νά θε-
ωρηθεί σάν άπόλυτα τεκτονικό είναι τό"Anticipation of the Night"
("Σ'Άναμονή τής νύχτας") του Μπράνχετζ,για νά ακολουθήσει με-
τά η ύπέροχη άρχιτεκτονική των άλλων φίλμ του "The Dead" ("Ό
νεκρός") καί "Dog Star Man".

Δέν έπιθυμώ νά ταξινομήσω περισσότερο ότι συμβαίνει τώρα.
Δέν θά μπορούσα νά κάνω κάτι τέτοιο.Σύντομα,για παράδειγμα, θά
γίνη η πρεμιέρα του φίλμ "Twice a Man" πού θά σημαδέψει τήν εί-
σοδο του Μαρκόπουλου στό βασίλειο του δομικού φίλμ.

Τώρα έχουμε φτάσει σ'ένα χαλαρό τέλος.Μά γιατί πρέπει η
κριτική νά έπιδιώκει τεκτονική τελειότητα;Η κριτική δέν είναι
τέχνη,έξαρτάται άπό τήν τέχνη.Πρέπει πάντοτε νά είναι άνολοκλή-
ρωτη.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Έλπίδα Καραγιάννη

Σημείωση:

Δέν έχω άναφερθεί σ'ώρισμένα είδικά είδη:
Έξπρεσιονισμός("Καλιγκάρι"),Σουρρεαλισμός("Ανδalousιανός σκυ-
λος"),Ντανταϊσμός("Διάλειμμα"),όπως καί στό κινούμενο σχέδιο,
στόν ίμπρεσιονισμό καί στήν άφηρημένη τέχνη.Αυτό έγινε γιατί
τά είδη αυτά άπαιτούν μιá διαφορετική αντιμετώπιση άπό αυτή
τής άφηγηματικού ή λειτουργικού φίλμ· ταυτόχρονα όμως δέν μου
φαίνεται νά έχουν σημαντική άρχιτεκτονική άξία για νά άναφερθούν
έδω.

Τζίγκα Βερτώφ

Malcolm Le Grice

Πολλοί από τούς καλλιτέχνες πού ζήτησαν μιὰ νέα φορμαλιστική βάση για τόν κινηματογράφο, έξέφρασαν μιὰ άμεση αντίθεση για τό θεατρικό καί διηγηματικό υπόβαθρο του· κανένας όμως κινηματογραφιστής αύτης τής περιόδου δέν κατανόησε τό πρόβλημα τόσο καθαρά όσο ό Ρώσος Ντζίγκα Βερτώφ, καί πολλοί λίγοι έχουν εκφράσει από τότε αύτή τήν αντίθεση μέ τόση ένταση καί τέτοιο ταλέντο όπως αύτός. Ό Βερτώφ δέν ήταν ένας άκαδημαϊκός θεωρητικός, αλλά μέ μιὰ πολέμια τακτική θέλησε νά έξαλείψει τό χάσμα άνάμεσα στή θεωρία καί στή πρακτική. Γι' αυτό καί πάντοτε ζητούσε από τόν έαυτό του νά σκέφτεται μέσα από τήν πρακτική τής κατασκευής μιās ταινίας. Πρίν τήν Όκτωβριανή επανάσταση είχε σπουδάσει στό Ψυχο-Νευρολογικό Ίνστιτούτο τής Μόσχας κι' αύτή ή λεπτομέρεια είναι σημαντική τόσο για τά θεωρητικά γραφτά του όσο καί για τή μορφή του μοντάζ του.

Γεννημένος στά 1896, ό Βερτώφ ένηλικιώθηκε μέ τό ξέσπασμα τής επανάστασης. Στή Μόσχα, ό Μαγιακόβσκι, σάν ένας φουτουριστής ποιητής δέν ήταν κάτι πού θά μπορούσε νά άποφύγει κανείς καί ό Βερτώφ, πού ήθελε κι' αυτός για ένα διάστημα νά γίνει ποιητής, υιοθέτησε τό δημόσιο επίθετικό στυλ του Μαγιακόβσκι, όπως επίσης καί τό γλαφυρό του γράψιμο. Αύτός πού είσήγαγε τόν Βερτώφ στόν κινηματογράφο ήταν ό Άλεξάντρ Λέμπεργκ, γυιός όπερατέρ. Μέσα σέ έφτά μήνες από τήν άρχή τής επανάστασης τών Μπολσεβίκων, ό Βερτώφ έγινε γραμματέας τής έπιτροπής Skobelew (τό νέο κρατικό κέντρο παραγωγής ταινιών) καί ήταν από τούς πρώτους πού βοήθησαν στό ξεκίνημα τής νέας παραγωγής· τότο άκριβώς άρχισαν νά φτιάχνονται καί οι πρώτες εβδομαδιαίες ταινίες. Μαζί μέ μιὰ ομάδα πού τήν αποτελούσαν οι όπερατέρ Ζιμπέρ, Τισσέ, Έρμλοβ καί ή μοντέρ Έλιζαμπέτα Σβίλοβα (πού έγινε άργότερα γυναίκα του), είχε γίνει τό κέντρο όλης τής δραστηριότητας μέχρι τόν Ίούνιο του 1918.

Δέν υπάρχει καμμιά άμφιβολία ότι ό Λένιν είδε αύτή τή δουλειά σάν έξαιρετικά σημαντική: σέ μιὰ περίοδο πού υπήρχε έλλειψη καί φίλμ καί μηχανημάτων ό Βερτώφ, μέχρι τά 1919, είχε φτιάξει πενήντα εβδομαδιαίες ταινίες ντοκυμανταίρ καί τρεις μεγάλες ταινίες μέ υλικό γενικής μορφής. Στά 1922 άρχισε τήν άλλη μεγάλη σειρά ντοκυμανταίρ μέ τόν τίτλο Kinospranča ("Κινηματογράφος άλήθεια"). Ό ρόλος του ήταν επίσης σημαντικός στή δημιουργία του κινηματογραφικού εργαστηρίου επάνω στό τραίνο του προέδρου Καλίνιν στά 1920. Πρόκειται για ένα εργαστήρι μέ κάμερες, μηχανήματα για εμφάνιση του φίλμ, μοντάζ καί προβολής τών ταινιών σέ διάφορες περιοχές τής Ρώσικης έπαρχίας.

Στή Ρωσσία, όπως κι' άλλου, κυριαρχούσε στόν κινηματογράφο ή δραματική ταινία πού είχε τίς ρίζες της στή λογοτεχνία καί στό θέατρο. Στίς πρώτες του μέρες, ό κινηματογράφος έγινε δημοφιλής μ' ένα τρόπο σάν αυτό του Music hall ή του θεάτρου τής ποικιλίας καί οι πρώτες ταινίες μικρού μήκους ήταν παραγωγές άτόμων πού είχαν έργασθει σ' αυτά. Πρόκειται γιά ταινές μέ άπλά διασκεδαστικά έπεισόδια κάθε είδους. Τό βασικό τους κοινό ήταν ή εργατική τάξη τής συνοικίας καί γιά ένα διάστημα οι ρίζες παραγωγής αυτών τών ταινιών βρισκόντουσαν σ' αυτό τό τμήμα τής κοινωνίας. Ταινίες μέ καλύτερη ποιότητα καί μεγαλύτερη διάρκεια έμφανίστηκαν άμέσως μόλις οι επιχειρηματίες εισέβαλαν στό χώρο του κινηματογράφου. Στή σταδιακή του πορεία ό κινηματογράφος έπέβαλλε μιá ώρισμένη κοινωνική λειτουργία καί μέ τίς φόρμες του προξένησε μιá ώρισμένη ψυχολογική αντίδραση στους θεατές. Άν καί οι ρίζες τών θεμάτων του έξακολοθούσαν νά είναι οι φαντασίες κι' οι φιλοδοξίες τής εργατικής τάξης, ό χειρίσμός τους τώρα ήταν κάτω από τόν έλεγχο τών μεγάλων παραγωγών πού παρείχαν τά χρήματα.

Αυτοί οι παραγωγοί έφτιαχναν τώρα ταινίες πού περιόριζαν τή φαντασία του κοινού μέ διάφορους τρόπους, ώστε νά μήν αποτελεί αυτή άπειλή γιά τή τότε κοινωνική κατάσταση-μιá λειτουργία πού έκτελει τώρα ή τηλεόραση.

Μπορεί νά είπωθει ότι κάθε κοινωνία είναι καταπιεστική, είδικά όσον άφορā τή σεξουαλική καί έπιθετική συμπεριφορά. Ό έμπορικός κινηματογράφος, πού έχει σάν βάση τών θεμάτων του τίς φαντασίες, τούς φόβους, τίς φιλοδοξίες καί τίς έντάσεις τής κοινωνίας, προωθεί ώρισμένες κινηματογραφικές συνήθειες πού έχουν σκοπό νά προξενήσουν μιá δημοφιλή άποδοχή τής ύπάρχουσας κοινωνικής κατάστασης. Άλλοι σχολιαστές παρατήρησαν κάτι τέτοιο στό σχετικά άπλό επίπεδο τής πλοκής (τής ιστορίας), στή δραματική διάλυση τών διαφόρων θεμάτων τών ταινιών. Σ' ένα άλλο επίπεδο πρέπει νά προσέξουμε τά έξής: όχι μόνο πρέπει νά προσέξουμε τήν αντιδραστική φύση του "μηνύματος" τής ταινίας-τό κοινωνικό νόημα πού ένυπάρχει στή δραματική διάλυση του θέματος στό τέλος τής ταινίας-άλλά πρέπει έπίσης νά προσέξουμε καί τόν τρόπο αντίληψης καί ανταπόκρισης πού προξενεί ή κατασκευή τής φόρμας μιās ταινίας.

Άπό πολλές άπόψεις ή μορφική δομή του ψευδαισθητικού κινηματογράφου έπιδρά περισσότερο άπ' ότι έπιδρούν οι ίδιες οι ιστορίες του. Μιá "έπαναστατική" ιστορία πού προκαλεί μιá ουσιαστικά παθητική ανταπόκριση στόν θεατή, μπορεί νά προξενήσει μιá τέτοια αντιδραστική κοινωνική επίδραση όσο μιá ιστορία πού δέν έχει καμμιά έπαναστατική φιλοδοξία. Στό θέατρο, αυτό τό πρόβλημα έμφράστηκε γιά πρώτη φορά, καί πολύ καθαρά, άπό τόν Μπέρτολτ Μπρέχτ. Στόν κινηματογράφο, ή συνείδηση γιά τίς πολιτικές συνέπειες τής φόρμας παρουσιάζεται γιά πρώτη φορά, καί μέ θαυμαστή καθαρότητα, στα γραφτά του Βερτώβ καί τής ομάδας του Κινηματογράφος-Μάτι. Ό Βερτώβ έγραψε τό 1920:

1. Οι δραματικές ταινίες είναι τό όπιο τών μαζών
2. Κάτω οι άθάνατοι βασιλιάδες καί βασίλισσες τής όθόνης:
Ζήτω οι συνηθισμένοι άνθρωποι πού κινηματογραφούνται στή καθημερινή τους ζωή καί έργασία!
3. Κάτω ή άστική φαντασία καί τά παραμύθια της:
Ζήτω ή καθημερινή ζωή!
4. Τό δράμα στίς ταινίες καί ή θρησκεία είναι θανατηφόρα όπλα στα χέρια τών καπιταλιστών. Μόνο όταν δείχνουμε

τήν επαναστατική καθημερινή ζωή μας μπορούμε
νά χτυπήσουμε τό χέρι τοῦ ἐχθροῦ.

5. Τό σύγχρονο καλλιτεχνικό δράμα εἶναι ἕνα λεί-
ψανο τοῦ παλαιοῦ κόσμου. Εἶναι μιά προσπάθεια
νά ρίξουν τήν επαναστατική μας πραγματικότητα
σέ ἀντιδραστικές φόρμες:

Στά 1924 δείχνει ὅτι ἔχει συνειδητοποιήσει τήν ἀντιδραστική ἐ-
πίδραση τοῦ παραδοσιακοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου καί, κατά
συνέπεια, τή σχέση ἀνάμεσα στή πολιτική καί στό τρόπο ἀντίληψης
τοῦ θεατῆ:

"Ἄν θέλουμε νά ἐκτιμήσουμε σωστά τήν επίδραση τῶν
ταινιῶν πάνω στούς θεατές, πρέπει πρῶτα νά συμφωνή-
σουμε σέ δύο πράγματα:

1. Γιά ποιό κοινό μιλάμε;
2. Γιά ποιά επίδραση ἀναφερόμαστε;

Γι' αὐτόν πού πηγαίνει συχνά στόν κινηματογράφο, ἡ
συνηθισμένη ταινία φιξιόν ἐπιδραῖ ὅπως τό τσιγάρο
στόν καπνιστή. Μεθυσμένος ἀπό τή φιλμονικοτίνη, ὁ
θεατής ρουφᾷ τήν ὀθόνη καί ἡ οὐσία της τοῦ κατα-
πραῦνει τά νεῦρα.

Καί παρακάτω:

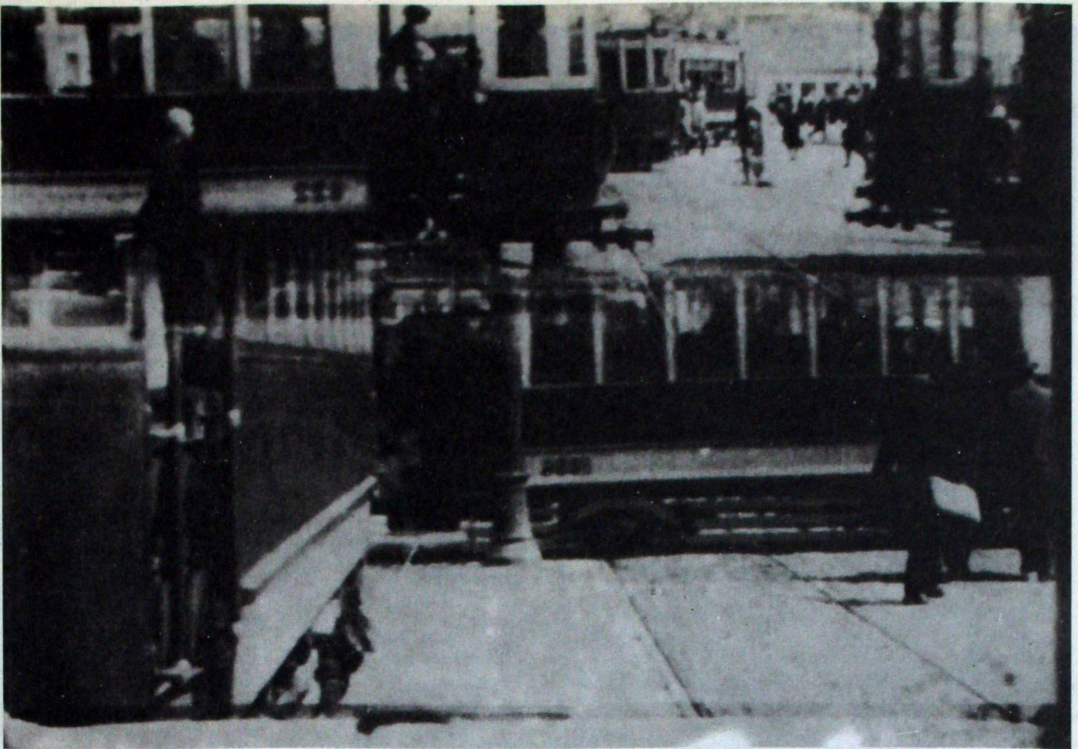
Τόν μεθάει καί τοῦ προτείνει διάφορα πράγματα-ἡ
βασική μέθοδος τῆς ταινίας φιξιόν μοιάζει μέ τή θρη-
σκευτική ἐπιρροή καί μπορεῖ νά διατηρήσει τόν θε-
ατή σέ μιά μόνιμη κατάσταση ἀσυνείδητης ὑπερδι-
έγερσης... Τά μιούζικαλς, οἱ θεατρικές καί κινημα-
τογραφικο-θεατρικές παραστάσεις ἐπενεργοῦν στό
ὑποσυνείδητο τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ ἀκροατῆ, διαστρεβλώ-
νουν τήν διαμαρτυρούμενη συνείδησή του μέ κάθε
δυνατό τρόπο.

Συνείδηση ἢ ὑποσυνείδηση

"Ἐχουμε ξεσηκωθεί ἐνάντια στή σύμπραξη τοῦ "σκη-
νοθέτη-διασκευαστῆ" μέ τό κοινό πού ὑποτάχτηκε
σ' αὐτή τή διασκευασμένη. Αὐτός πού ἔχει συνείδηση μπο-
ρεῖ ἀπό μόνος του νά πολεμήσει τίς μαγικές ὑποβο-
λές κάθε εἴδους. Αὐτός πού ἔχει συνείδηση μπορεῖ
ἀπό μόνος του νά χτίσει μέσα του σταθερές πεποι-
θήσεις καί ἀπόψεις.

Χρειαζόμαστε ἕνα λαό μέ συνείδηση, ὄχι μιά ἀσυνεί-
δητη μᾶζα ἑτοιμη νά ὑποταχθεῖ σέ κάθε ὑποβολή.

Δέν ὑπάρχει καμμιά ἀμφιβολία γιά τή σφοδρότητα μέ τήν ὁποία ὁ
Βερτώβ καί ἡ περίφημη ομάδα του Κινηματογράφου-Μάτι ἀντιμετώ-
πισαν τήν κυρίαρχη κινηματογραφική κουλτούρα καί τίς φόρμες
της. Ὁ Βερτώβ ἦταν σίγουρος ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶχε, μέχρι
τότε, ὑποκύψει σέ μιά καθαρά ἀντιδραστική θεματολογία καί εἶ-
χε συνειδητοποιήσει ὅτι αὐτό εἶχε μολύνει σέ βάθος τή γλῶσσα,
τίς συνήθειες καί τίς φόρμες τοῦ κινηματογράφου, ὅπως ἐπίσης
καί τήν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ. Γνώριζε ὅτι ὁ στόχος του ἦταν καθα-
ρά πρακτικός - νά ἐπιβάλλει μιά νέα, δυναμική φόρμα - καί γι' αὐ-
τό ἔπρεπε νά πειραματισθεῖ μέ τά μέσα καί τίς λειτουργίες τοῦ
κινηματογράφου. Μιά τέτοια ἀντιμετώπιση ἀπαιτοῦσε μιά ριζοσπα-
στική ἀναθεώρηση ὅλων τῶν ὑποθέσεων πού εἶχαν ἐπιβληθεῖ, κάτι
ἀνάλογο μέ τούς πειραματιστές πού εἶχαν ἐνεργοποιηθεῖ στή Γαλ-
λία, στή Γερμανία καί στήν Ἰταλία καί τούς ὁποίους ὁ Βερτώβ



Τζίγκα Βερτώφ, "Ο Άνθρωπος με τή κινηματογραφική μηχανή"

δέν γνώριζε σχεδόν καθόλου εκείνη τήν εποχή.

"Αν καί στήν αρχή ο Βερτώβ έθεσε σάν έναλλακτική λύση τό ντοκυμανταίρ ή τά κινηματογραφικά επίκαιρα, ή δική του εξέλιξη πού τόν οδήγησε στή ταινία "Ο Άνθρωπος με τήν κινηματογραφική μηχανή" (1929) καί μιά τροσεκτική ματιά στά θεωρητικά γραφτά του, δείχνουν ότι ή κινηματογραφική του προσέγγιση δέν ήταν απλά αύτή τής αντίθεσης ανάμεσα στή "ταινία με βάση τή πραγματικότητα" καί στή ταινία φιξιών. Η ένταση με τήν όποία ανάπτυξε τή θεωρητική του σκέψη, δέν πρέπει νά θεωρηθεί ότι συνεπάγεται δογματισμό στή πρακτική εφαρμογή της, γιατί ο πειραματισμός ήταν απαραίτητος για νά δημιουργηθούν καινούργιες φόρμες. Ανάμεσα στά 1922 καί 1925, ενώ είχε τόν έλεγχο του Κινηματογράφου-Αλήθεια, οργάνωσε επίσης ένα άλλο μεγάλο έγχείρημα με Κινηματογραφικά επίκαιρα, τό Goskino Kalendár, καί χρησιμοποίησε τό Κινηματογράφο-Αλήθεια για νά πειραματίζεται περισσότερο ή ομάδα Κινηματογράφος-Μάτι.

Έπειδή έναντιώθηκε με πάθος στήν αντίληψη ότι τό σενάριο ήταν ή βάση μιās ταινίας καί καθώς με ένταση προώθησε τή δική του αντίληψη για τήν "άπρο-ειδοποίητη" κινηματογράφιση τής ζωής, δέν άποτελεί έκπληξη τό γεγονός ότι ή προσοχή του στράφηκε αποκλειστικά σχεδόν προς τό φιλμάρισμα καί τό μοντάζ. Ο Κινηματογράφος-Μάτι ποτέ δέν αντιμετώπισε τή Κινηματογραφική μηχανή σάν ένα υποκατάστατο του ανθρώπινου ματιού, αλλά σάν ένα μηχανισμό με τίς δικές του ικανότητες, πού μπορούν νά επεκτείνουν ή νά δημιουργήσουν από τήν αρχή μιά νέα αντίληψη. Ο Βερτώβ δήλωσε ".... Ο "Κινηματογράφος-Μάτι" χρησιμοποιεί όλες τίς τεχνικές επινοήσεις-τή γρήγορη ταχύτητα, τή αντίστροφη κίνηση, τή μικροφωτογράφιση, τή διπλοτυπία κ.λ.π" καί "Ο "Κινηματογράφος-Μάτι" δέν θεωρεί αυτές τίς τεχνικές επινοήσεις απλά τρύκ ή είδικά έφφέ, αλλά στοιχειά μιās τεχνικής πού πρέπει νά χρησιμοποι-



Τζίγκα Βερτώφ, "Ο "Ανθρωπος με τή κινηματογραφική μηχανή"

ηθει άπ'όλους".

Πρίν μελετήσουμε τό πώς ή αντίληψη του Βερτώβ για τό μοντάζ άποτελεϊ τή κύρια φορμαλιστική συνεισφορά του στό Κινηματογράφο,θάθελα νά έρευνήσω λίγο μακρύτερα τή συνδετική σχέση ανάμεσα στό πειραματισμό του Βερτώβ και σ'αυτό των άλλων Εύρωπαϊών τής ίδιας περιόδου. Ο ίδιος αναφέρει τό νέο τρόπο δουλειάς τής ομάδας του Κινηματογράφου-άλήθεια σάν: "...ταινίες κριτικής έπιθεώρησης,ταινίες πού σκιαγραφούν,ποιητικές ταινίες,στιχουργικές ταινίες έμφανίστηκαν...Σημαντική δουλειά έγινε στή χρήση των νέων μεθόδων για ύπότιτλους,μεταμορφώνοντας τούς τίτλους σέ είκονογραφικές μονάδες ίσοδύναμες μέ τήν είκόνα". Η αναφορά του στις "ποιητικές"και"στιχουργικές ταινίες" σέ συνδιασμό μέ τό ότι ήθελε πάρα πολύ ή ταινία του Ρενέ Κλαίρ "Τό Παρίσι πού κοιμάται"(1926) νά είχε φτιαχτεί άπό τήν ομάδα του,βεβαιώνει ότι είχε σίγουρα έντυπωσιασθει σέ βάθος άπό τή δουλεία των πειραματιστών πού ήδη άνάφερα κι'είδικά άπό τό φίλμ του Λεζέ "Μηχανικό μπαλλέτο".

Παρουσιάζει ένδιαφέρον νά σημειωθεί έδώ ότι ο Λεζέ,όχι μόνο δέν έβλεπε τή δουλειά του νά βρίσκεται σέ σύγκρουση μέ τόν ρεαλισμό,άλλά αντίθετα θεωρούσε ότι ήταν ένας "καινούργιος ρεαλισμος".Στή πραγματικότητα,ή δουλειά πού διαβεβαιώνει τά βασικά ύλικά και τίς μεθόδους του μέσου έκφρασης της, βρίσκεται πιο κοντά στόν όρο "ρεαλιστική" άπ'αυτή τή δουλειά πού άρνεϊται τά παραπάνω για νά ύποκριθει,γι'αυτό και δίκαια τής έχει άποδοθει ο όρος "ψευδαισθητική".(Άπό πολλές άπόψεις,αυτό άποτελει άντιστροφή τής λαϊκής χρήσης του όρου). Η εξέλιξη τής θεωρίας του Βερτώβ πρós μιá μεγαλύτερη διάσπαση τής χρονικής συνέχειας, όπως ύποστηρίζει ο ίδιος,δέν συγκρούονταν μέ τή "ρεαλιστική"φύση τής δουλειάς του:

‘Ο "κινηματογράφος-μάτι" χρησιμοποιεί όλα τὰ μέσα τοῦ μοντάζ περιγράφοντας ταυτόχρονα φαινόμενα ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς γῆς, σέ μιά, ἢ καί ὄχι, χρονολογική διάταξη ἀνατρέποντας-ἂν χρειάζεται-τίς συνήθειες καί τίς προηγούμενες θεωρίες γιὰ τὴ κατασκευή τοῦ "κινηματογραφικοῦ ἀντικειμένου". ‘Ο "κινηματογράφος-μάτι" ρίχνεται ὁ ἴδιος μέσα στὴ φαινομενικὴ ἀταξία τῆς ζωῆς καί προσπαθεῖ νὰ βρεῖ σ’αὐτὴν τίς ἀπαντήσεις στὰ ἐρωτήματα πού θέτει: νὰ βρεῖ ἀνάμεσα σέ μιά μᾶζα πιθανοτήτων τὸ ἀκριβές, τὸ ἀπαραίτητο γεγονός πού θὰ λύσει τὸ πρόβλημα τοῦ θέματος.

‘Ο "κινηματογράφος-μάτι" εἶναι:

μοντάζ - ὅταν καταπιάνομαι μ’ἓνα θέμα (ἓνα θέμα πού ἔχει διαλεχθεῖ ἀπὸ χιλιάδες ἄλλα).

μοντάζ - ὅταν προσέχω τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος μου (νὰ κάμω τὴ κατάλληλὴ ἐπιλογή ἀπὸ χιλιάδες παρατηρήσεις).

μοντάζ - ὅταν ἀποφασίζω γιὰ τὸ πῶς θὰ παρουσιασθεῖ τὸ ὑλικό (νὰ διαλέξω ἀνάμεσα σέ χίλιους πιθανοὺς συνδυασμούς αὐτόν πού φαίνεται ὁ πιὸ κατάλληλος, ἔχοντας πάντα στό μυαλό τὴ φύση τοῦ φιλμαρισμένου ὑλικοῦ ἢ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ θέματος).

Στὴ περίπτωσι πού ὁ Βερτώβ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ μόνο πού τὸν ἐνδιέφερε ἦταν ἡ συμβολικὴ καί ἡ σημαντικὴ αἴσθηση τῶν σχέσεων καί ὅτι αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ θέματος εἶναι λογοτεχνικὴ, ἡ συνείδησι τοῦ ἀποσπάσματος δείχνει ὅτι δὲν ὑπάρχει τέτοια συνηθισμένη διαχώρισι τῆς σημαντικῆς ἀπὸ τὴν ὑλικὴ ὑπόστασι τῶν εἰκόνων τοῦ.

‘Ο "κινηματογράφος-μάτι" ἀπαιτεῖ ἡ κατασκευή τοῦ φίλμ νὰ βασίζεται στὰ "διαλείμματα" ("παύσεις") τῆς κίνησης ἀνάμεσα σέ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, στὴ σωστὴ σχέση αὐτῶν τῶν "διαλείμμάτων" μεταξὺ τους καί στὴ κίνησι μιᾶς ὀπτικῆς ἐντύπωσης πρὸς μιά ἄλλη... Γιὰ νὰ βρεθεῖ τὸ σωστό πέρασμα ὥστε τὸ μάτι τοῦ θεατῆ νὰ διαπεράσει τὸ χάος τῶν ἀμοιβαίων ἀντιδράσεων, τῶν ἔλξεων, τῆς ἀπέχθειας τῆς μιᾶς εἰκόνας πρὸς τὴν ἄλλη: νὰ μειωθοῦν αὐτὰ τὰ ἀμέτρητα "διαλείμματα" (διαλείμματα τῆς κίνησης ἀνάμεσα σέ μιά εἰκόνα καί σέ μιά ἄλλη) σέ μιά ἀπλὴ ἐξίσωσι, σέ μιά θεαματικὴ φόρμουλα πού νὰ παρουσιάζει, κατὰ τὸν καλύτερο δυνατό τρόπο, τὸ βασικό θέμα τοῦ φίλμ. Αὐτὰ πρέπει νὰ ἐκπληρώσει ὁ σκηνοθέτης.

‘Όταν κατανοήσουμε τὴ μέθοδο τοῦ Βερτώβ στὴ κατασκευή μιᾶς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας (μιὰ "φιλμικὴ-κατανόησι" πού πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀμεση ἀρθρωσι τοῦ ὑλικοῦ) εἶναι δυνατό νὰ δοῦμε τὴ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ δικὴ του ἀντίληψι γιὰ τὸ μοντάζ καί σ’αὐτὴ τῆς ἄλλης μεγάλης Ρώσικης σχολῆς τοῦ μοντάζ, πού πηγάζει κυρίως ἀπὸ τὸν ‘Αἰζενστάιν. "Ἄν καί ἡ ἀντίληψι τῆς "σύγκρουσις" καί ὁ παραλληλισμός της μέ τὴ "διαλεκτικὴ" σκέψι, ὅπως ἀρθρώθηκε ἀπὸ τὸν ‘Αἰζενστάιν, ἐπέδρασε θετικὰ στὴν εὐαισθησία τοῦ Βερτώβ καί ἂν καί στοὺς δύο βρίσκουμε μιά δυναμικὴ αἴσθησι τῆς κίνησης μέσα ἀπὸ τὸ μοντάζ, ὁ βασικός στόχος τοῦ ‘Αἰζενστάιν ἦταν ἡ δημιουργία μιᾶς ἐκφραστικῆς ἀφήγησις. Σέ σχέση μ’αὐτό, οἱ ἐπινοήσεις του στό μοντάζ ἦταν μόνο ἓνα μέσο πρὸς αὐτὸ τὸ στόχο. Εἶδωμένος ἔτσι ὁ ‘Αἰζενστάιν εἶναι πολὺ λιγώτερο πρωτοπόρος ἀπὸ τὸν Βερτώβ. Γιὰ τὸν Βερτώβ, τὸ μοντάζ εἶναι κυρίως μιά λειτουργία καί μιά μέθοδος δόμησι τοῦ ὑλικοῦ τῆς φιλμικῆς σκέψις-πού εἶναι ἡ συλλογὴ "πλάνων"-καί πού καταλήγει στὴ δόμησι τῆς ἴδιας τῆς ἐ-

μπειρίας. Ἡ ἐνεργητική μέθοδος τοῦ σ κ έ ψ η - μ έ σ α - ά π ό τ ό - μ ο ν τ ά ζ εἶναι ἡ σπονδυλική στήλη μιᾶς ταινίας, καί εὐ- τυχῶς γιά μᾶς δέν ἔμεινε μιά θεωρητική ἰδέα ἀλλά μπήκε στή πρα- χτική μέ τή ταινία "Ὁ Ἀνθρωπος μέ τή κινηματογραφική μηχανή".

Αὕτη ἡ μαζική δουλειά, μέ ἀναδυόμενο θέμα τήν ἀλληλο-συγγένει- α τῆς δραστηριότητας, τῆς ἐπιχείρησης καί τῆς κίνησης τῆς Σοβιε- τικῆς μητρόπολης, λειτουργεῖ μέσα ἀπό τήν πιό πολύπλοκη ὕφανση θεματικῶν σχέσεων. Ἡ βάση αὐτῶν τῶν σχέσεων ἔχει πολλά ἐπίπεδα ὅλα ὅμως διακρίνονται καθαρά. Γιά παράδειγμα, οἱ σεκάνς συνεργά- ζονται στό ἐπίπεδο τῆς ἐπιφανειακῆς κατανομῆς τοῦ φωτός καί τῆς σκιάς· συνεργάζονται στό ἐπίπεδο τῆς διεύθυνσης καί τοῦ βαθμοῦ τῆς κίνησης· ἐπιβάλλουν, σέ σχέση μέ αὐτούς τούς ἄλλους παράγο- ντες, τόν ἀνεξάρτητο ρυθμικό χτύπο τοῦ ἀλληλοτεμνόμενου ρυθμοῦ. Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτόν τόν συναρμονισμό στό ὀπτικό καί στό κινητι- κό ἐπίπεδο, θεματικές σχέσεις ἐπιβάλλονται συνεχῶς μέσα ἀπό τήν ἀναγνώριση τοῦ ὕλικου. Αὐτά τά θέματα διατηροῦνται σέ μιά ροή ἀνάπτυξης, ὅπως ἐπίσης καί τό γενικό θέμα, πού βασίζεται στό πρό- τυπο τῆς δραστηριότητας καθώς αὐξάνει καί κοπάζει στή διάρκεια τῆς ἡμέρας στή μητρόπολη, ἐνῶ ἄλλες σχέσεις ὑπο-θεμάτων ὑφαίνο- νται: ὀλόκληρη σειρά ἀπό συγκρίσεις ἀνάμεσα στό ἀνθρώπινο σῶμα σέ ὦρα δουλειᾶς καί σέ ὦρα ἀνάπαυσης, στό σῶμα καί στή μηχανή, στή μουσική καί στό λόγο μέ τό γραμμόφωνο, καί τόσες ἄλλες. Μέ στόχο αὕτη τήν ὕφανση, ὁ Βερτώβ ἐπιβάλλει μιά χρονική ταυτοχρο- νία μέ συμπλέγματα σύντομων (σέ διάρκεια) σεκάνς πού ἀλληλοτέ- μνονται μέ γρήγορη διαδοχή. "Ἄν καί ἡ ἀκρίβεια σ' αὐτές τίς σχέ- σεις εἶναι δημιούργημα τοῦ μοντάζ, ὁ θεατής πάντοτε συμμετάσχει στή σύνθεση τῶν ὕλικῶν γιά τόν ἑαυτό του. "Ἐνα ἀπό τά πολλά ση- μαντικά στοιχεῖα τῆς ταινίας εἶναι ἡ ἀλλαγὴ στό τρόπο συμπερι- φορᾶς τοῦ θεατῆ. Ἐδῶ ἀπορρίπτεται ὀλοκληρωτικά ὁ παθητικός, κα- θαρτικός, συγκινησιακός τρόπος χειρισμοῦ τῆς σκέψης ὅπως ἐμφανί- ζεται στόν ἐμπορικό κινηματογράφο. Αὐτό πετυχαίνεται μέ τόν τρόπο καί τή μέθοδο τοῦ μοντάζ τῆς ταινίας κι ἐνισχύεται ἀπό τήν ἄμεση ἀναφορά στό μηχανισμό κατασκευῆς τῆς.

"Ὁ Ἀνθρωπος μέ τή κινηματογραφική μηχανή" εἶναι ἡ πρώτη ταινία στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου πού μέ καθαρότητα προσ- διορίζει τό ρόλο τῆς κάμερας καί εἶναι ὁ πρόδρομος πολλῶν σύγχ- ρωνων ταινιῶν πού ἐρευνοῦν αὐτο-παραπεμπτικές δομές. Ἡ ταινία περιέχει τό φιλμ πού μπήκε μέσα στή κάμερα (πού εἶναι ἄλλωστε καί ἡ ἴδια ἡ ταινία), τόν μηχανισμό προβολῆς, τό τραπέζι τοῦ μο ντάζ, τήν αἴθουσα προβολῆς μέ τούς θεατές, τήν ὀθόνη καί τέλος τήν ἴδια τή ταινία στό στάδιο κατασκευῆς τῆς. Ἡ ταινία ἐρευνᾷ ἐπίσης διάφορες μορφές πολλαπλῆς τύπωσης καί διαίρεσης τοῦ ἐπίπε- δου τῆς ὀθόνης σέ μικρότερες ὀθόνες, πού βοηθοῦν ἀκόμη πιό πολύ τό πολύπλοκο δίκτυ τῶν συνδετικῶν σχέσεων. Ὁ Βερτώβ χρησιμοπο- εῖ συχνά αὕτη τή τεχνική γιά νά καταστήσει σαφεῖς τίς σχέσεις στό νοηματικό ἐπίπεδο, ὅπως, γιά παράδειγμα, στή διπλοτυπία ἐνός τρα- γουδιστή μέσα στό χωνί πού εἶναι τό μεγάφωνο τοῦ πικάπ, ἢ γιά νά ἀποδώσει τά διάφορα εἶδη ἀντιθετικῆς κίνησης, ὅπως στή τριπλή ὀ- ροζόντια διαχώριση τῆς ὀθόνης μέ τά τρόλλεϋ νά κινοῦνται πρὸς δι- αφορετικές κατευθύνσεις.

Ἀπό τίς ταινίες τοῦ Ἀἰξενστάιν, αὕτη πού συγγενεῖ περι- σότερο μέ τή ταινία τοῦ Βερτώβ, σέ σχέση μέ τή σύλληψη τοῦ μοντάζ εἶναι ἡ ταινία του "Ὁχτώβρης" πού φτιάχτηκε ἐννιά μῆνες νωρίτε- ρα. Παρά τό ὅτι θεωρῶ αὕτη τή ταινία τό πιό ἀντιπροσωπευτικό πα- ράδειγμα τῆς ἀντίληψης τοῦ Ἀἰξενστάιν γιά τό μοντάζ καί σάν μιά δουλειά πού εἶναι δομημένη πρὸς ἓνα ἐνεργητικό τρόπο ἀντίληψης ἀπό πλευρᾶς τοῦ θεατῆ, ἀκόμα καί ἐδῶ, πιστεῶ ὅτι δέν μπόρεσε νά

Ξεφύγει από μια μορφή που οπωσδήποτε χειρίζεται τον θεατή όπως θέλει. Στη πραγματικότητα, καθώς οι καταστάσεις στη Ρωσία άλλαξαν και το κράτος απαιτούσε ταινίες με έθνικιστικές τάσεις, η δουλειά του Αϊζενστάιν παλινδρόμησε σε μια μορφή που δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από αυτή του κινηματογραφικού κινηματογράφου. Όλο και περισσότερο οι ταινίες χρησιμοποιούσαν φανταστικές ιστορίες που δεν έκαμαν καμιά προσπάθεια για να σηκώσουν ή να διατηρήσουν μια επαναστατική συνείδηση στους Ρώσους θεατές.

Ο Βερτώβ, που αργότερα κατηγορήθηκε για φORMALισμό καθώς ο έθνικισμός του Στάλιν κυριάρχησε, δεν μπόρεσε να αναπτύξει περισσότερο τις θεμελιώδεις αρχές του. Με την παρακμή του Αϊζενστάιν ή ταινία "Ο Άνθρωπος με τη κινηματογραφική μηχανή" είναι η κορυφαία στιγμή του Σοβιετικού κινηματογράφου. Μαζί με τα θεωρητικά γραφτά του Βερτώβ αποτελεί τη βάση για τη μελέτη της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη φORMALιστική μεταρρύθμιση και στη ριζοσπαστική πολιτική.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Μάνης Μωραΐτης

Σημείωση: Το κείμενο αυτό είναι ένα κεφάλαιο από το βιβλίο του Μάλκολμ ΛεΓκρίς "Abstract Film and beyond" που θα εκδοθεί προσεχώς από τις εκδόσεις ΦΙΑΜ.



Τζίγνα Βερτώβ, "Ο Άνθρωπος με τη κινηματογραφική μηχανή"

Σουρρεαλισμός και κινηματογράφος

Μιά συζήτηση τῶν Stuard Liebman και David Shapiro
μέ τήν Annette Michelson

- S.L: Ὁ Μπρετόν ὅταν ἔκανε ἕνα ἀπολογισμό τῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ σουρρεαλισμοῦ στά 1930, παρατήρησε τέσσερεις κύριες περι-
οχές τῆς δραστηριότητος του: τή λογοτεχνία, τή ζωγραφική, τόν
κινηματογράφο καί τή κοινωνική δράση. Ὅταν προσέξουμε ἰ-
διαίτερα αὐτό τόν ἀπολογισμό, μπορούμε νά ποῦμε ἀμέσως ὅτι
ὁ κινηματογράφος κατέχει μιᾶ δεύτερη θάση γιατί, παρά τίς
μεγάλες ὑποσχέσεις, τά σουρρεαλιστικά ἐπιτεύγματα σ' αὐτό
τό μέσο ἔκφρασης εἶναι λιγώτερο σημαντικά-μέ ἐξαίρεση δύο
ἀξιοσημείωτες περιπτώσεις-ἀπό τά ἐπιτεύγματα στά ἄλλα μέ-
σα ἔκφρασης. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι πραγματικά ὑπῆρξε ἕνας
Σουρρεαλιστικός κινηματογράφος;
- A.M: Πιστεύω ὅτι πρέπει νά ὑπολογίσουμε τό γεγονός ὅτι ὑπάρχει
ἕνα σῶμα ταινιῶν πού εἶναι ἐξαιρετικά σουρρεαλιστικό ὡς
πρός τίς πηγές τους, τά συμπεράσματα τους καί πολλά ἀπό τά
ἰδεολογικά καί στυλιστικά συστατικά τους. Ἀναφορικά μέ τό
ἄν αὐτές οἱ ταινίες εἶναι δυνατόν νά ἀποτελέσουν ἕνα σουρ-
ρεαλιστικό κινηματογράφο, εἶναι ἕνα ἐρώτημα πού παραμένει
ἀνοιχτό· δέν ὑπάρχει ὅμως ἀμφιβολία ὅτι ἔχουμε ἕνα σῶμα
δουλειᾶς πού εἶναι ἀρκετά μεγάλο καί πού δέν περιορίζεται
στή περίοδο τῆς μάξιμουμ Σουρρεαλιστικῆς καλλιτεχνικῆς δρα-
στηριότητος (πού εἶναι βασικά ἀνάμεσα στό 1924 καί 1939, ἢ
1943).
- S.L: Ἔχω τήν ἀντίληψη ὅτι ἡ διάρκεια αὐτῆς τῆς κίνησης εἶναι
πιό περιορισμένη στό ὅτι τά βασικά της κίνητρα ἐξαντλήθη-
καν γύρω στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1930.
- A.M: Τεῖνω νά συμφωνήσω μαζί σου, δέ νομίζω ὅτι μπορούμε νά πε-
ριορίσουμε τίς ἐπιδράσεις τῆς κίνησης σ' αὐτή τή περίοδο.
Πιστεύω ὅτι μπορούμε νά βροῦμε στή δεκαετία τοῦ 1940 καί
εἰδικά στή δουλειά τοῦ Μπρετόν-δέν ἀναφέρομαι στόν κινη-
ματογράφο σ' αὐτό τό σημεῖο-ἀλλά ἐπίσης καί στά κατοπινά
φίλμ τοῦ Μπουνιέλ, μά ἐνέργεια πού δέν ἔχει ἀκόμα ἐξαντλη-
θεῖ. Αὐτό πού προσπάθησα νά κάμω ἦταν νά προσδιορίσω τή
κίνηση σ' ὅλη της τήν ἔκταση καί ὄχι μόνο στή περίοδο τῆς
μάξιμουμ δραστηριότητος της ἡ ὁποία βεβαίως καί τελειώνει
μέ τόν πόλεμο ἢ καί ἀρκετά πρίν ἀπ' αὐτόν.
- D.S: Ἡ στάση τῶν Σουρρεαλιστῶν ἀπέναντι στόν κινηματογράφο ἦ-
ταν ὁπωσδήποτε πολύπλοκη καί προσέλαβε διάφορες μορφές.

Όταν μιλάμε για τόν Σουρρεαλισμό και τόν κινηματογράφο, πρέπει να αναφερόμαστε όχι μόνο στα φιλμ που έφτιαξαν αλλά επίσης και στο τρόπο που αντιμετώπισαν τὰ φιλμ τῆς ἐποχῆς τους. Οἱ Σουρρεαλιστές μπορεί νά ἀπόρριψαν τόν ἐμπορικό κινηματογράφο σάν ἕνα μοντέλο γιά τὰ δικά τους φιλμ, τό ἐνδιαφέρον τους ὅμως γιά δημοφιλεῖς φιλικές μορφές καί εἰδικότερα στα σῆριαλ, ἦταν πολύ μεγάλο.

A.M: Ἡ στάση τους ἐκδηλώθηκε μέ ἀρκετούς καί συγκεκριμένους τρόπους. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὁ κινηματογράφος ἦταν κάτι πού ἀνήκε στή κουλτούρα τῶν πόλεων καί οἱ σουρρεαλιστές ζοῦσαν πάντοτε σέ πόλεις. Δέν μπορούμε νά σκεφτοῦμε τούς σουρρεαλιστές νά περιπλανῶνται στήν ἐπαρχία γιά πολύ. Ἦταν περπατητές τῆς πόλης καί ἀπό πόλη σέ πόλη. Σ' αὐτό ξεχωρίζουν ἀπό τούς Ρομαντιστές. Μετά, ἡ κατασκευή τῶν φιλμ ἦταν μέρος αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ μέσα στή πόλη. Εἶναι φανερό ὅτι τούς ἀρεσε νά μπαινοβγαίνουν σέ διάφορους κινηματογράφους καί ὁ Μάννου Φάρμπερ ἔβλεπαν ἕνα μέρος μόνο τῆς ταινίας ὄχι ὅλη τή ταινία. Μποροῦσαν νά δοῦν τὰ μέρη πού τούς ἐνδιέφεραν ξανά καί ξανά. Θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι τό ἐνδιαφέρον τους γιά τίς ταινίες σῆριαλ ἦταν μιά ἐπέκταση αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ τρόπου θεάσεως τῆς ταινίας. Τούς ἐνδιέφεραν πράγματι τέτοιες μορφές, ὅταν ὅμως ἀσχολήθηκαν μέ τή κατασκευή φιλμ ἔφτιαξαν φιλμ πού δέν ἦταν δυνατόν νά προσδιοριστοῦν μέ βάση τή συνηθισμένη ἐμπορική Format τῶν ταινιῶν. Οἱ ταινίες τους δέν εἶχαν διάρκεια μιᾶς ὥρας καί εἰκοσι λεπτῶν πού ἦταν τό σταθερό μῆκος μιᾶς ταινίας ἐκείνη τήν ἐποχή. Εἶχαν μιά σχετικά ἐλαστική ἀντίληψη γιά τή κινηματογραφική Format καί τή φιλική διάρκεια. Γνωρίζουμε ἐπίσης, ἀπό ἕνα πολύ γνωστό παράδειγμα, ὅτι τό ἐνδιαφέρον τους στρεφόταν πρὸς κάθε πλευρά τοῦ φιλμ, συμπεριλαμβανομένων καί τῶν διατίτλων. Ἡ ἀναφορά τοῦ Μπρετόν στόν διά τίτλο τῆς Ἐξπρεσιονιστικῆς ταινίας "Νοσφεράτου" στό "Τὰ συγκοινωνοῦντα ἀρχεῖα" ὁ Μπρετόν παραθέτει τόν τίτλο, "Ὅταν ἔφτασε στήν ἄλλη μεριά τῆς γέφυρας, τὰ φαντάσματα ἦρθαν νά τόν συναντήσουν"-τόν ἀνυψώνει στό ἐπίπεδο τῆς μεγάλης ποιήσεως.

S.L: Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε καί τή δουλειά τοῦ Ντέσνος σάν κριτικοῦ τοῦ κινηματογράφου. Καί ὑπάρχει ἐπίσης ἕνας μέγανος ἀριθμός σεναρίων γιά ταινίες πού ποτέ δέν φτιάχτηκαν, ταινίες πού ἴσως δέν θά μπορούσαν νά φτιαχτοῦν ποτέ καί τὰ ὁποῖα σημαδεύουν τή σουρρεαλιστική δραστηριότητα στόν κινηματογράφο τόσο ὅσο καί οἱ ταινίες πού τελικά φτιάχτηκαν. Ἡ ὑπαρξη αὐτῶν τῶν "ταινιῶν" ἀγνοεῖται σχεδόν παντελῶς σήμερα γιατί ἀφοῦ πρωτοπαρουσιάστηκαν στα διάφορα ἐντυπα τῆς ἐποχῆς, ξεχάστηκαν καί δέν ξανατυπώθηκαν. Ὑπάρχει ὅμως μέσα σ' αὐτά τὰ σεναρία ἕνας ὀραματικός κινηματογράφος -τό σενάριο τοῦ Περαι καί αὐτά τοῦ Φοντάν εἶναι καλά παραδείγματα-ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρων.

A.M: Καί τό ἔργο τοῦ Ζόσεφ Κόρνελλ "Ὁ Κύριος Phot" εἶναι ἕνα πιό πρόσφατο, σημαντικό παράδειγμα. Θά μπορούσε κάποιος νά προτείνει-ἐγώ ἤδη προτείνω-ἕνα παραλληλισμό ἀνάμεσα στή σχέση τῶν Σουρρεαλιστῶν πρὸς τόν κινηματογράφο καί αὐτή τῶν Κονστρουκτιβιστῶν πρὸς τήν ἀρχιτεκτονική. Καί οἱ δύο συνεισφέραν πάρα πολλά, μ' ἕνα τρόπο ὅμως πού ἦταν κυρίως οὔτοπικός, στόν κινηματογράφο καί στήν ἀρχιτεκτονική ἀντίστοιχα. Ἡ αἰτία γι' αὐτό ἦταν φανερή: ἡ ὑλική ἀδυναμία νά χρησιμοποιήσουν τὰ μέσα παραγωγῆς. Οἱ Σοβιετικοὶ ἀρχιτέκτονες τῆς ἀμέσως μετα-ἐπαναστατικῆς περιόδου περιορίστηκαν



Ἄνδalousιανός σκύλος

κατά μεγάλο μέρος σέ ἔργα σχεδιαστηρίου ἕξ' αἰτίας τῆς ἐρή-
μωσης πού ἐπέφερε ὁ πόλεμος καί τίς προτεραιότητες πού
δόθηκαν μέ βάση τή βιομηχανική ἀνάπτυξη καί τήν ἀμυνα στή
διάρκεια τῶν χρόνων τοῦ ἐμφυλίου πολέμου καί μετά." Ἐτσι
καί ἡ ὕπαρξη, ὄχι μόνο σεναρίων πού δέν πραγματοποιήθηκαν
ἀλλά, ἴσως, καί ἡ ἐμφάνιση στή σουρρεαλιστική λογοτεχνία
καί στή σουρρεαλιστική τέχνη τεχνασμάτων πού σχετίζονται
μέ τό φίλμ (μποροῦμε νά ἀναφέρουμε τή χρήση φωτογραφίας
στίς διηγήσεις τοῦ Μπρετόν, τά μυθιστορήματα μέ κολλάζ
τοῦ Μάξ Ἔρνστ, πού εἶναι δυνατόν νά παραλληλιστοῦν μέ
τήν ἐμφάνιση τῶν μορφῶν σήριαλ) μαρτυρεῖ, πιστεύω, ἕνα συ-
νεχές κινηματογραφικό ἐνδιαφέρον πού δέν μποροῦσε νά βρεῖ
ικανοποίηση μέσα στή δομή τῆς οἰκονομίας τῆς κινηματογρα-
φικῆς βιομηχανίας.

- D.S: Δέν ἦταν ὅμως μόνο οἱ σουρρεαλιστές πού ἐνδιαφερόντουσαν
γιὰ ἐκλαϊκευμένες μορφές.
- A.M: Ὅπωςδήποτε, ὄχι. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, τό ζήτημα τῆς ἐκλαϊκευμέ-
νης κουλτούρας ἀρχίζει στή πραγματικότητα νά τίθεται σάν
ζήτημα στή δεκαετία τοῦ 1920. Ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ γενιά Ἄ-
μερικάνων διανοοῦμενων, πού ἀντιπροσωπεύονται ἀπό τόν Γκί-
λύπερτ Σέλντ γιὰ παράδειγμα, πού γιὰ πρώτη φορά γράφουν
γιὰ μιὰ ἐκλαϊκευμένη κουλτούρα. Γενικά, ὑπάρχει ἕνα παγκό-
σμιο ἐνδιαφέρον γιὰ τίς ἐκλαϊκευμένες μορφές στή τέχνη.
Οἱ Κονστρουκτιβιστές διδάσκονται ἀπό τό τσίρκο πολλά τεχ-
νάσματα τοῦ τσίρκου τά ἐφαρμόζουν στά θεάματά τους καί τίς
θεατρικές ἀναπαραστάσεις τους ἤ, γιὰ παράδειγμα, σ' ἕνα μυ-
θιστόρημα τῆς ἴδιας δεκαετίας, τό "Ὁ χορός τοῦ κόμη τῆς
Ὀρπέλ" τοῦ Ρεϋμόντ Ραντίκ, ἕνα ἀπό τά πιό σημαντικά του
ἐπεισόδια εἶναι μιὰ ἐπίσκεψη στό τσίρκο. Ἀκόμα, ὑπάρχει ἕ-

να μεγάλο ενδιαφέρον για τό μιούζικ-χώλλ καθώς καί ἡ ἰδανικοποίηση στή τέχνη τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 τῆς Josephine Baker. Ὑπάρχει αὐτό τό ενδιαφέρον, πού παρουσιάζεται ἀκόμα καί στόν Μπρανκοῦσι, γιά τή μορφή τῆς Josephine Baker καί τό ὁποῖο ὀδηγεῖ τελικά στήν ἐμφάνιση τῆς παράστασης " Ἡ ἄσπρη νέγρα" ἢ στή παράδοση τοῦ καμπαρέ τοῦ Ντανταϊσμοῦ καί στή Μπρεχτική αἰσθητική.

Ὅμως, ἡ βάση αὐτοῦ τοῦ ενδιαφέροντος, ξέχωρα ἀπό τό πραγματικό ενδιαφέρον γιά τίς μορφικές ἐπινοήσεις, εἶναι ἕνα ενδιαφέρον γιά ἕνα συγκεκριμένο εἶδος ἐνέργειας πού ἀντλεῖται. Οἱ Σουρρεαλιστές ἔχουν σαφέστατη τήν αἰσθησιολογία, πρῶτα ἀπό ὅλα, ὑπάρχει ἕνα ταξικό ζήτημα ἐδῶ. Ὅτι δηλαδή ἡ ἐκλαϊκευμένη τέχνη, ἡ τέχνη τῆς ἐργατικῆς τάξης, ὑψώνεται σ' ἕνα ἐπίπεδο πού ποτέ δέν εἶχε φτάσει μέχρι τότε. Ὑπάρχει, κατά συνέπεια, μιὰ πολιτική διάσταση σ' αὐτό τό ενδιαφέρον.

D.S: Δέν πρόκειται ἐξάλλου γιά μιὰ περίοδο πού προσδιορίζεται μόνο ἀπό μιὰ κίνηση, ἀλλά γιά μιὰ περίοδο στήν ὁποία ἐμφανίζονται πολλές καλλιτεχνικές ὁμάδες, πού ἀπαιτοῦν ἀπό τό κίνηματογράφο νά εἶναι τό δικό τους μέσο ἔκφρασης.

A.M: Σχεδόν ὅλα τά σύγχρονα σημαντικά καλλιτεχνικά κινήματα ἔχουν διεκδικήσει τό κίνηματογράφο γιά τόν ἑαυτό τους. Ὁ κυβισμός εἶναι ἴσως μιὰ ἐξαίρεση. Αὐτό ὀφείλεται κυρίως στό γεγονός ὅτι ὁ Κυβισμός εἶναι κατά ἕνα περίεργο τρόπο μιὰ κίνηση πού στερεῖται μιᾶς πολύ καλοδουλεμένης ἰδεολογικῆς ὑπερδομῆς. Εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι ἀπό τό ξεκίνημα τοῦ Φουτουρισμοῦ, τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ, τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ καί τοῦ Σουρρεαλισμοῦ, οἱ καλλιτέχνες καί οἱ θεωρητικοί δὴλωναν, " Ὁ κίνηματογράφος εἶναι δικός μας", εἶναι δικό μας μέσο ἔκφρασης καί ἐκφράζει τίς φιλοδοξίες μας καί τίς ἐπινοήσεις μας μέ συγκεκριμένη αὐθεντικότητα καί δύναμη. Ἡ ἀξίωση τοῦ Σουρρεαλισμοῦ ἦταν δικτατορική καί καλοδουλεμένη. Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ἀκριβῶς αὐτή τήν ἐποχή, ἀπό τό 1924 καί μετά, ὁ Κονστρουκτιβισμός καί οἱ καλλιτέχνες πού ξεπήδησαν ἀπ' αὐτόν, καί συγκεκριμένα ὁ Ἀϊζενστάιν καί ὁ Βερτώβ, ἔθεταν τήν ἴδια διεκδίκηση. Καί οἱ δύο ἔζησαν τήν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχή μέ τό συγγραφέα τοῦ Σ ο υ ρ ρ ε α λ ι σ τ ι κ ο ῦ Μ α ν ι φ ἔ σ τ ο υ καί τῶν συντρόφων του.

S.L: Ὅταν διαβάξουμε τέτοια κείμενα, ὅπως αὐτό τό "Νέο πνεῦμα" τοῦ Μπρετόν, ἔχουμε τήν αἰσθησιολογία ὅτι στίς κίνηματογραφικές ταινίες δέν ἔψαχναν νά βροῦν στοιχεῖα τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὕψους ἀλλά ὅτι μᾶλλον χρησιμοποιοῦσαν τίς ταινίες σάν ἐμπνεύσεις καί σάν μοντέλα γιά τή δική τους ἐπιδίωξη τοῦ "θαυμαστοῦ". Ἡ παράδοση τους στά κίνητρα πού πηγαζαν ἀπό τίς κίνηματογραφικές τους ἐμπειρίες ἀνακαλεῖ ἐπίσης τήν αὐθορμητικότητα τῆς flâneur μορφῆς στή σύγχρονη Γαλλική ποίηση.

A.M: Ἀναφερόμαστε σέ μιὰ γενιά πού ὠρίμασε στά χρόνια τοῦ Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου καί ἀμέσως μετά. Γνωρίζουμε ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ διανοούμενους πού δέν προέρχονται ἀπό τήν ἐργατική τάξη. Αὐτό εἶναι σίγουρο. Ἡ καταγωγή τους εἶναι ἡ μεσαία τάξη καί μάλιστα τά ἀνώτερα στρώματά της, ὅπου ὑπάρχει καί ἡ βάση τῆς ἀκίνητης περιουσίας πού συνήθως βρίσκεται στήν ἐπαρχία. Ἄν αὐτοί οἱ νεαροί μπορούν νά ξεοδεύουν πολύ χρόνο περπατώντας στούς δρόμους τοῦ Παρισι-οῦ, εἶναι γιατί τά οἰκονομικά τους τοῦς τό ἐπιτρέπουν. Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ὅλοι μπορούν νά τό κάνουν τό ἴδιο εὐκόλα. Οἱ περισσότεροι δουλεύουν σέ διάφορες δουλειές ἢ στή δη-

μοσιογραφία. Έπί πλέον, πολλοί απ' αυτούς εξέλιχτηκαν άργότερα σέ επίδέξιους διαπραγματευτές στό έμπόριο Σουρρεαλιστικῶν καί άλλων έργων τέχνης. Όμως, αυτές οί περιπλανήσεις τους μέσα στό Παρίσι έχουν τή ποιότητα τής άφήγησης, μιās άφήγησης άρχοντικού ρομάντζου. Μοιάζουν μέιπότες πού περιπλανώνται στό ψάξιμο τής περιπέτειας. Στό πέρασμά τους συναντοῦν άλλόκοτες ύπάρξεις, όχι δράκοντες αλλά παράξενες έμπειρίες.

S.L: Όπως τό βέβέ Cadum; (1)

A.M: Ναι, τερατώδη δημιουργήματα τής διαφήμισης καί ή ζωή στή πόλη τονισμένη από τίς συναντήσεις μυστήριων γυναικῶν. Είναι δύσκολο νά συναντήσεις, άκόμα καί στό Παρίσι, μιá γυμνή γυναίκα στά Ήλύσια Πεδία, είναι δυνατόν όμως νά συναντήσεις άσυνήθιστες ύπάρξεις, όπως για παράδειγμα τή Nadja, πού άν καί ντυμένη δέν παύει νά γοητεύει.

D.S: Πώς μπορούμε νά περιγράψουμε ή νά προσδιορίσουμε αυτό πού ήταν ούσιαστικά σουρρεαλιστικό στό φίλμ τους; Ποιά είναι τά χαρακτηριστικά αυτών τῶν φίλμ πού τά ξεχωρίζουν από τά άλλα τῶν σύγχρονων μέ τούς σουρρεαλιστές καλλιτεχνῶν;

A.M: Πρώτα άπ' όλα ή έντονη σεξουαλικότητα τους. Αυτό γίνεται εύκολα φανερό όταν σκεφτοῦμε τί ταινίες φτιαχόντουσαν στή δεκαετία τοῦ 1920, τί ήταν ή σεξουαλικότητα στό κινηματογράφο ανάμεσα στό 1924 καί 1930, όχι μόνο στήν Άμερική αλλά καί στή Γαλλία. Οί σουρρεαλιστές τόνισαν μέ έμφαση μιá μορφή βίας, τή σεξουαλικότητα, όπως επίσης καί τό μηχανισμό τοῦ Φροϋδιικού συμβολισμού σάν τά άπαραίτητα στοιχεΐα στόν έπαναστατικό ρόλο τοῦ φίλμ.

S.L: Ό έρωτισμός σέ διάφορες μορφές χαρακτηρίζει πολύ από τή δουλειά τους.

A.M: Ύπάρχει μιá όλόκληρη παράδοση Σουρρεαλιστικού έρωτισμοῦ στή Σουρρεαλιστική ποίηση καί ζωγραφική. Ύπάρχει, για πα-



Ή Έποχή τοῦ Χρυσοῦ

ράδειγμα,μιά ζωντανή και επίμονη παρουσία στοιχείων της παράδοσης της άρχοντικής αγάπης και της εξέψωσης της γυναικείας φύσης στη Σουρρεαλιστική ποίηση-μέ όλα όσα συνεπάγεται αυτό σέ σχέση μέ τό σέξ,και μιά πάρα πολύ περιορισμένη άποψη για τό ρόλο τών γυναικών. Όμως,ή εξέψωση του γυναικείου ίδεώδους είναι σύμφωνη μέ μιά συνενοχή στό στόρ σύστημα του Χόλλυγουντ.Καί πράγματι,βρίσκουμε κάτι τέτοιο άρκετά άργότερα στη δουλειά του Ζόσεφ Κόρνελλ πού είναι ίσως ό πιο μεγάλος Άμερικανός καλλιτέχνης και κινηματογραφιστής πού άμεσα έπηρεάστηκε από τόν Σουρρεαισμό,όχι μόνο στό κουτιά του και στό φίλμ του,άλλά επίσης και στό γραφτά του για τόν κινηματογράφο,όπου πανηγυρίζει τήν ώμορφιά της Χέντυ Λαμάρ και άλλων στόρ. Υπάρχει,στη Σουρρεαλιστική έξιδανίκευση της γυναίκας,μιά προϋπόθεση για συνενοχή και άκόμα και ένταση του ένδιαφέροντος για τό στόρ σύστημα.

- D.S: Ήταν ή σεξουαλικότητα σ'αυτά τά φίλμ τόσο διαφορετική άπ' ότι στό πιο έμπορικά φίλμ;
- A.M: Ή έντονη δυσφορία πού αυτά τά φίλμ προκάλεσαν στό θεατή είναι ίσως μιά από τίς πιο σημαντικές συμβολές του Σουρρεαλισμού.Αυτό έξηγεϊ τό γιατί οι Σουρρεαλιστές ήταν τόσο εύαίσθητοι πρós τή δουλειά τών Γερμανών Έξπρεσιονιστών. Ή αίσθηση της σύγχυσης,της άγωνίας και του φόβου πού μπορούσε ό κινηματογράφος νά δημιουργήσει στό θεατή,ήταν μιά σχετικά νέα κινηματογραφική επίδραση,Αυτό μπορούμε νά τό δοϋμε στήν αντίδραση από μέρος του Άϊζενστάϊν και πρós τά Έξπρεσιονιστικά και πρós τά Σουρρεαλιστικά φίλμ. Έτσι είναι πού μπορούμε νά νοιώσουμε τή πραγματική δύναμη και τήν έντονη επίδραση του Σουρρεαλιστικού έγχειρήματος στό κινηματογράφο στη δεκαετία του 1920.Τό γεγονός ό-τι ό ίδιος ό Άϊζενστάϊν ήταν τόσο έντονα άνήσυχος ώστε νά αποκαλέσει τόν Έξπρεσιονιστικό κινηματογράφο αίσθη-τικά διεφθαρμένο,είναι έξαιρετικά ένδιαφέρον.Πάντοτε εί-χα τήν αντίληψη ότι βασικό ως πρós τήν Ουτοπική διάσταση του Σουρρεαλισμού είναι ή σεξουαλικότητα τών έργων του και ό-τι αυτό χαρακτηρίζεται επίσης από μιά αντίφαση. Ό Σουρ-ρεαλισμός αποβλέπει σέ μιά όργανική άμεσότητα και άθωότη-τα της ύπαρξης,αυτή της έκστατικής κατάστασης.Καί όμως πανηγυρίζει τή σεξουαλικότητα της διαστροφής,της παρέκ-κλισης-είναι γνωστή ή έπιμονή του Μπρετόν για τήν όμοφυ-λοφιλία.ό Σουρρεαλισμός είναι άποφασιστικά και μαχητικά έ-τερόφυλος στήν Εύρωπαϊκή του μορφή.Αυτό τό βλέπουμε σ'όλο τό έργο του Σουρρεαλισμού,στόν Μπουνιουέλ,στη ζωγραφική του Νταλί και του Μάξ Έρνστ,στη ποίηση του Έλυάρ, κ.λ.π. Όμως αυτή ή αντίφαση-ή εξέψωση της διαστροφής (φетиχισμός, κοπροφιλία,σαδο-μαζοχισμός ανάμεσα στ'άλλα) είναι έξαιρε-τικά ένδιαφέρονσα.Είναι δυνατόν νά είδωθεϊ,πιστεΰω, μέ τή Μαρξιστική παράδοση.Είδικότερα,πρέπει νά είδωθεϊ σάν μιά αναλογία πρós τήν ένταση τών αντιφάσεων μέσα στη καπιτα-λιστική κοινωνία,όραματισμένη σάν μιά προ-ϋπόθεση της έ-παναστάσεως.Αυτή ή αντίφαση πού ένυπάρχει στη Σουρρεαλιστι-κή θεωρία και πραχτική,ένυπάρχει,υποθέτουμε,και στη σε-ξουαλικότητα τών ατόμων στό όποια αναφερόμαστε και τά ό-ποια ήταν,φυσικά,άστοί και πολύ εύγενικοί πρós τίς γυναί-κες.Γνώριζα τόν Μπρετόν.Ήταν πολύ γνωστός για τούς εύγε-νικούς του τρόπους,ίδιαίτερα πρós τίς γυναίκες. Άνηκε σέ μιά γενιά πού πάντοτε θά φιλοϋσε τό χέρι μιάς γυναίκας

στήν άφιξη και στην αναχώριση.

D.S: 'Υπάρχει επίσης συμμετοχή στη πολιτική δράση από μέρος των Σουρρεαλιστών και αυτό είναι φανερό και στα γραφτά τους στη περίοδο του Ντανταϊσμού και σ'ολόκληρη τή Σουρρεαλιστική περίοδο.

A.M: "Αν τό ενδιαφέρον τους για τή πολιτική είναι φανερό είναι γιατί όταν στα 1924 έκδόθηκε τό πρώτο μανιφέστο, μόνο έφτά χρόνια είχαν περάσει από τή Ρωσική επανάσταση, ό Λένιν είχε πεθάνει πρόσφατα και ή ανάπτυξη του Σταλινισμού δέν ήταν ακόμα φανερή.Οι Σουρρεαλιστές άντέδρασαν στις άνανεωμένες ίμπεριαλιστικές φιλοδοξίες των Ίδιων των Γαλλων και στο μαζικό βομβαρδισμό του πληθυσμού από τίς Γαλλικές δυνάμεις στη Βόρεια Άφρική.Τά πολιτικά τους ενδιαφέροντα είναι αυτά νέων ανθρώπων που έχουν περάσει μέσα από τό πόλεμο, που έχουν γίνει μάρτυρες, έστω και από μακρυνά, τής Ρώσικης επανάστασης και που άνησυχούν πολύ για τήν άνανέωση των ίμπεριαλιστικών φιλοδοξιών που αντιπροσωπεύονται από τή συνθήκη των Βερσαλλιών.

D.S: Και όμως, ή άφοσίωση των Σουρρεαλιστών στην επαναστατική πολιτική-μερικοί ήταν κομμουνιστές-δέν έκδηλώνεται άνοιχτά στα φίλμ τους.Δέν θεωρούμε τά Σουρρεαλιστικά φίλμ πολιτικά.

A.M: 'Η έρώτησή σου είναι ενδιαφέρουσα γιατί μοιάζει πάρα πολύ μέ αυτή που μου άπευθύνουν οι Εύρωπαοι σχετικά μέ τόν Άμερικάνικο άνεξάρτητο κινηματογράφο, που τόν βλέπουν σαν άπολιτικό σέ σύγκριση μέ τή δουλειά του Γκοντάρ. Πιστεύω, όμως, ότι ό τρόπος παραγωγής στο Νέο Άμερικάνικο κινηματογράφο είναι ένα επαναστατικό φαινόμενο.Γιατί αυτός ό νέος τρόπος παραγωγής ταινιών, μέ τίς νέες φιλοδοξίες του και τήν άμφισβήτηση του κυρίαρχου κινηματογράφου, είναι άπό μόνος του μιά πολιτική πράξη έξαιρετικής σημασίας. "Ως προς τούς Σουρρεαλιστές, αυτοί αίσθάνθηκαν ότι ή ίδια ή πράξη τής δημιουργίας αντιπροσώπευε ένα είδος μεταφοράς για τήν ανθρώπινη επαναστατική δραστηριότητα. 'Η λογοτεχνία τους για τήν επανάσταση ήταν άνανεωτική·στην αισθητική τους άσχολούνται μέ τή γέννηση μιās νέας τέχνης, μιās νέας κουλτούρας, ενός νέου οράματος.Κατά συνέπεια, ή μεγάλη έρωτική μεταφορά τής σύζευξης άνόμοιων πραγματικότητων για νά παραχθεί μιά νέα τάξη, είναι και ένας πανηγυρισμός του Έκστατικού και μιά μεταγραφή του Διαλεκτικού·ή αντίληψη τους για τή διαδικασία του μοντάζ ήταν, όπως και για τόν Άϊζενστάϊν, διαλεκτική.Νά γιατί ή ταινία "Ποτέμιν" θεωρήθηκε σαν σουρρεαλιστική.Θά μπορούσαμε έτσι νά πούμε ότι τό επαναστατικό τους σχέδιο έγγράφεται μέσα στο συγκεκριμένο κινηματογράφο που παράγουν, τό κινηματογράφο του μοντάζ. 'Επί πλέον, οι διάφορες στρατηγικές που χρησιμοποίησαν είχαν σαν πρόθεση νά άνατρέψουν τούς παλιούς τρόπους δράσης και τά διάφορα είδη κατηγοριών μέσα από τά όποια κίνουμε.Αυτή ή άνατρεπτική δουλειά τους πραγματώνεται σ' ένα έπιστημολογικό επίπεδο που είναι βασικό και για τή Σουρρεαλιστική και για τή Κονστρουκτιβική αντίληψη τής επανάστασης.

D.S: 'Υπάρχει μιά μεγάλη άφοσίωση από μέρος των Σουρρεαλιστών στα ιδανικά τής επανάστασης. "Όμως, ή πολιτική ή επαναστατική πραχτική των φίλμ τους, είδικά στη χρήση του μοντάζ, είναι έντελώς διαφορετική από τήν επαναστατική πραχτική των ταινιών του Άϊζενστάϊν.Πώς μπορούμε νά συμβιβαστούμε

μ'αυτή τή διαφορά,
Α.Μ: Θάθελα νά δώσω μερικές ένδειξεις για τό πῶς θά μπορούσαμε νά ἀπαντήσουμε σέ μιá τέτοια ἐρώτηση. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, για νά ἀρχίσουμε ἀπό ἕνα πιό γενικό ἐπίπεδο πού εἶναι πολιτικό, ἰδεολογικό καί φιλοσοφικό, ὑπάρχει τό γεγονός ὅτι ἡ κίνηση τοῦ Σουρρεαλισμοῦ ἔδειξε μέ διφορούμενη στάση πρὸς ὅλες σχεδόν τίς ἐπαναστατικές του φιλοδοξίες. Αὐτό πού θέλω νά πῶ δηλαδή εἶναι ὅτι ἔδειξε μιá διφορούμενη στάση ἀπέναντι στήν ἱστορία. Μιά ἀπό τίς αἰτίες εἶναι ὅτι στηρίχτηκε σέ μιá ἰδεολογική βάση, πού χωρίς ἀμφιβολία εἶναι ἡ παράδοση τοῦ φιλοσοφικοῦ ἰδεαλισμοῦ. Καί κατά συνέπεια, ἢ μᾶλλον σέ συνδυασμό μ'αὐτό, δέν ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπό μιá κάπως ξεπεσμένη πνευματική παράδοση· αὐτή τῆς Χριστιανοσύνης τῆν ὁποία ἀπορρίπτει.

Πάνω ἀπ' ὅλα, ἡ χρονική μέθοδος τῆς Σουρρεαλιστικῆς εὐ-αισθησίας εἶναι αὐτή τοῦ Ἐκστατικοῦ-δηλαδή, ἡ στιγμή ἐκείνη πού λειτουργεῖ ἐκτός χρόνου, πέρα ἀπό τό χρόνο. Ὁ Σουρρεαλισμός εἶναι, στή πραγματικότητα, μιá ἐσχατολογία ἡ Σουρρεαλιστική χρονικότητα συνεπῶς βρίσκειται σέ πόλεμο μέ τήν ἱστορία. Αὐτή εἶναι καί ἡ πηγή τῶν κύριων ἀντιφάσεων του πού εἶναι τόσο διάχυτες στά ἔργα του. Ὅποτε ἀντιμετωπίζω αὐτό τό πρόβλημα μοῦ ἀρέσει νά φέρνω στή μνήμη μου τή συνάντηση τοῦ Μπρετόν μέ τόν Τρότσκυ στό Μεξικό. Ὁ Μπρετόν ἦρθε στό Μεξικό για νά βρεῖ, ὅπως καί ὁ Ἄρτω ὑποθέτω, τά ἴχνη ἑνός ἀρχαίου πολιτισμοῦ πού θά μπορούσε νά γίνῃ παραδειγματικός. (Ὁ Τρότσκυ φαίνεται ὅτι ἦταν ὁ ὁδηγός τοῦ Μπρετόν στό Μεξικό). "Ἐγιναν πολλές συζητήσεις ἀνάμεσα στόν Μπρετόν καί στό "Γέρο", ὅπως τόν ὀνόμαζαν, καί τίς ὁποῖες ὁ Μπρετόν ἀνάφερε λεπτομερῶς στοὺς Γάλλους φίλους του. Ὁ πόλεμος πλησιάζει, ὅλοι τό γνωρίζουν, καί ἡ συζήτηση ἔχει σάν θέμα τή πιθανότητα για ἐπαναστατική δράση στήν ἐποχή μας.

Ὁ Μπρετόν ἀναφέρει ὅτι βρίσκει τόν Τρότσκυ πολύ ἀνοιχτό στόν Σουρρεαλισμό - ἂν καί κάπως ἐνοχλημένο στήν ἀναφορά τῶν Λωτρεαμόντ καί Σάντ, ὅμως νά θέλει νά μάθει για τή σπουδαιότητα σάν ἐπαναστατικές δυνάμεις για τή Σουρρεαλιστική κίνηση καί τῶν δύο. Τότε, σέ κάποια στιγμή, ὁ Τρότσκυ λέει στόν Μπρετόν, "Ἐέρεις, σύντροφε Μπρετόν, αἰσθάνομαι πραγματικά νά συμφωνοῦμε για πολλά πράγματα, ὅμως μοῦ φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεσαι πάρα πολύ για τό ὑπερπέραν (beyond)". Καί ὁ Μπρετόν ἀναφέρει ὅτι σ'αὐτό τό σημεῖο τά χέρια τοῦ Τρότσκυ ἔφτιαξαν τό σχῆμα ἑνός ὀρθογώνιου, πιθανῶς τό παράθυρο πού ἀνοίγει στό Ὑπερπέραν. "Ἐέρεις" συνέχισε "δέν αἰσθάνομαι ἀνετα μ'αὐτό". Στή συνέχεια ὁ Μπρετόν ἀναλαμβάνει νά τοῦ ἐξηγήσει τήν ἐπαναστατική λειτουργία μιᾶς τέτοιας ἀντίληψης, πού εἶναι ἀνοιχτή για ἕνα φαινόμενο τό ὁποῖο ἡ ἐπιστήμη μας δέν εἶναι ἀκόμα σέ θέση νά τό ἐπικυρώσει ἢ νά τό ἀπορρίψει. Καί τότε ὁ Τρότσκυ γλυκά τοῦ ἀπαντᾷ, σύμφωνα μέ τήν ἀναφορά τοῦ Μπρετόν, "Σύντροφε Μπρετόν, ἂν εἶναι αὐτό τό ἀνοιγμα πού ἐννοεῖς, τότε ἐντάξει". Εἶναι ὅμως φανερό ὅτι αἰσθάνεται για αὐτό μεγάλη ἐπιφύλαξη. Τώρα, αὐτό πού θέλω νά πῶ μ'αὐτό εἶναι ὅτι ὑπάρχει στό Σουρρεαλισμό γενικά αὐτή ἡ μορφή διπλῆς ὑπόστασης τήν ὁποία βρίσκουμε πιό ἐντονη στόν Μπρετόν καί τήν ἐξέλιξη τῆς ὁποίας μπορούμε νά παρατηρήσουμε στήν ἀνάπτυξη τοῦ ἴδιου. Ἀπό τή μιá μεριά ἔχουμε μιá ἀφοσίωση σ' ἕνα πνευματικό Ὑπερπέραν καί ἀπό τήν ἄλλη, μιá ἀφοσίωση σ' ἕνα ἐπαναστατικό μέλλον. Ὅπως λέει καί ὁ Μπρετόν θέ-



Γῆ χωρίς ψωμί

λουμε τό 'Υπερέραν τώρα".

Αυτή είναι μιὰ ἀπό τίς πιό σημαντικές περιοχές στίς ὁποῖες διαφέρει ἡ Σουρρεαλιστική κινηματογραφικοποίηση ἀπό τόν 'Αἷζενστάιν. Δέν πιστεύω ὅτι, πούθενά, ἡ ἀντίληψη, μιὰ ἀντίληψη πολύ Φροϋδική, γιά τό 'Απόκοσμο, γιά τό "Ἄγνωστο, ἐρευνᾶται ποτέ στόν κινηματογράφο τοῦ 'Αἷζενστάιν. Ἡ πραγματική καί ἡ θεωρία τοῦ 'Αἷζενστάιν ἔχουν ἀφιερωθεῖ στήν ἀντίληψη τοῦ ὀλοκληρωτικά νοητοῦ. Δέν συμβαίνει τό ἴδιο στή Σουρρεαλιστική τέχνη. Ἡ ἀνατρεπτική ποιότητα τοῦ Σουρρεαλιστικοῦ κινηματογράφου, ἡ ἐμμονή του στή δημιουργία δυσφορίας, ἔχουν νά κάνουν μέ τό γεγονός ὅτι οὐσιαστικά ἀντιμετωπίζουμε ἕνα φαινόμενο τό ὁποῖο μπορούμε νά δοῦμε, μπορούμε νά ἀναλύσουμε, μπορούμε νά καταλάβουμε καί τό ὁποῖο, ὅμως, παραμένει ὄχι ὀλοκληρωτικά νοητό. Πάντοτε στρέφεται πρὸς κάτι πού εἶναι ἕνα 'Υπερέραν.

- S.L: Θά ἤθελα νά ἀναφερθοῦμε σ' ἕνα ζήτημα πού συζητήθηκε - ἀπό τόν Ρενέ Κλαίρ ἀνάμεσα σ' ἄλλους - ὅταν ἐκδόθηκε τό πρῶτο μανιφέστο: τό ζήτημα τῆς μεθόδου. Στό πρῶτο μανιφέστο, ὁ Μπρετόν, μέ μιὰ ἤδη πολύ γνωστή φράση, χαρακτήρισε τή Σουρρεαλιστική μέθοδο σάν "ψυχικό αὐτοματισμό στή γνήσια του κατάσταση". Πῶς εἶναι δυνατόν ἡ σύνθετη πραγματική τοῦ κινηματογράφου νά συμφωνεῖ μ' ἕνα τέτοιο αὐθόρμητο αὐτοματισμό;
- A.M: Τό ζήτημα σχετικά μέ τήν ἄμεση ἢ ἔμμεση ἔκφραση στό Σουρρεαλισμό διατρέχει ὅλη του τή κίνηση. Ἐνα ἀπό τά κείμενα κλειδιά εἶναι τό μέρος ἐκεῖνο στό "Σουρρεαλισμός καί Ζωγραφική" (1917) τοῦ Μπρετόν, στό ὁποῖο ἀναφέρει τούς δύο δρόμους πού μπορεῖ νά ἀκολουθήσει ἡ ζωγραφική. Ὁ ἕνας εἶναι αὐτός τοῦ αὐτοματισμοῦ, ἡ χωρίς μεσολάβηση ἀπελευθέρωση τῆς λιμπιντικῆς ἐνέργειας μέσα ἀπό τή ζωγραφική δραστηριότητα καί ὁ ἄλλος πού εἶναι ἡ ἀπόδοση του μέσα ἀπό τήν ἀναπαράσταση τοῦ ὑποσυνείδητου στήν εἰκονογραφία.

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Μπρετόν τάχθηκε ὑπέρ τοῦ δεύτερου

προτιμοῦσε δηλαδή τή ζωγραφική τοῦ Νταλί καί τοῦ Τσίρικο καί ἦταν ἀντίθετος πρὸς τή κίνηση γιὰ τήν ἀφαίρεση τῆς ὀ-
ποίας μιά βασική φυσιογνωμία ἦταν ὁ Ἄντρέ Μασσόν.

"Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τὰ φίλμ τῶν Μπουνιουέλ καί Νταλί, στή δε-
καετία τοῦ 1920, εἶναι σουρρεαλιστικά. ταιριαζοῦν μ'αὐτή
τὴν ἀπόδοση τοῦ ὄνειρικοῦ, αὐτό πού βρίσκουμε στή ζωγρα-
φική τῶν Μάξ Ἔρνστ καί Νταλί. Τό ἐρώτημα ὅμως τοῦ αὐτο-
ματισμοῦ στὰ φίλμ, δέν τέθηκε ποτέ μὲ ριζοσπαστικό τρόπο
καί οὔτε λύθηκε ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς Σουρρεαλιστές.

S.L: Οὔτε ἀκόμα καί ἀπὸ τὸν Μάν Ραίη σ' ἓνα φίλμ ὅπως τό "Ἡ ἐ-
πιστροφή στή λογική";

A.M: "Ὀχι. Μιά λύση προτάθηκε ἀρκετὰ ἀργότερα, σέ μιά ἄλλη
κουλτούρα, σέ μιά ἄλλη ἐποχή, ἀπὸ κάποιον πάνω στὸν ὁποῖο
ὁ Σουρρεαλισμός εἶχε μιά βαθειὰ ἐπίδραση καί ὁ ὁποῖος ὅ-
μως δέν εἶναι δυνατόν νά θεωρηθεῖ σουρρεαλιστής.

"Ἄν θέλουμε νά βροῦμε μιά πολύ πιό ἄμεση μορφή αὐτοματι-
σμοῦ, δέν ἔχουμε παρά νά κοιτάξουμε τὴ δουλειὰ τοῦ Μπρά-
κχετζ. Δέν εἶναι τυχαῖο, πράγματι, πού ἦταν ὁ Μπράκχετζ-
ὅπως ἦταν καί οἱ Ἀμερικάνοι ζωγράφοι τῆς Ἀφηρημένης
Ἐξπρεσιονιστικῆς πίστεως στὰ τέλη τῶν δεκαετιῶν τοῦ '40
καί τοῦ '50- πού πραγμάτωσε τό ἰδεώδες ἐνὸς ἄμεσώτατου
αὐτοματισμοῦ. Μιά πολύ διαφορετικὴ ὑπόθεση, ἄς ποῦμε, ἀπὸ
τὴν ἀντιγραφή τῶν ὑπνωτικῶν φαντασιώσεων τοῦ Ντέσνος.

S.L: Φαίνεται λοιπὸν ὅτι τό Σουρρεαλιστικό φίλμ δέν ἔχει παρά-
δόση, ἀλλὰ μόνο τρία μεγάλα ἔργα ἀπὸ μέλη τῆς ὁμάδας - "Ὁ
Ἀνδalousιανὸς σκύλος", "Ἡ ἐποχή τοῦ χρυσοῦ" καί "Γῆ χω-
ρὶς ψωμί" (θά μπορούσαμε ἐπίσης νά ἀναφέρουμε τό ρόλο τοῦ
Ἄρτῶ στο "Τό κοχύλι καί ὁ κληρικὸς"). Γιατί δέν φτιαχτη-
καν περισσότερα φίλμ ἀπὸ τοὺς Σουρρεαλιστές;

A.M: Πρέπει νά θυμώμαστε ὅτι οἱ ρίζες τῆς Σουρρεαλιστικῆς κι-
νηματογραφίας βρίσκονται ἀνάμεσα στὰ 1924 καί 1929. Αὐτὰ
εἶναι τὰ χρόνια κλειδιά τῆς ἐπανασταθεροποίησης τῆς κινη-
ματογραφικῆς βιομηχανίας μετὰ τὸν πόλεμο, ὅπως ἐπίσης καί
τὰ τελευταία χρόνια τῆς βουβῆς περιόδου. Εἶναι χωρὶς ἀμφι-
βολία ἀλήθεια ὅτι μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἤχου προξενήθηκε
μιά δυσαρέσκεια ἀπὸ μέρους τῶν διανοοῦμενων καί τῶν καλλι-
τεχνῶν τόσο στὴν Εὐρώπη ὅσο καί στὴν Ἀμερικὴ. Αὐτὴ ἡ γε-
νικὴ δυσαρέσκεια εἶχε σάν ἀποτέλεσμα νά παρουσιαστεῖ στίς
φιλοδοξίες καί στὴν ἐνεργητικότητα. Μετὰ, ἡ ἀνακάλυψη τοῦ
ἤχου στὸν κιν/φο ἔθεσε προβλήματα γιὰ ὅλους. Εἶναι ἀλή-
θεια ὅτι οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς ταινίες πού εἶναι βασικές
γιὰ τὴ Σουρρεαλιστικὴ ἄποψη, ἦταν παραγωγές μὲ ἰδιωτικά
μέσα καί μέσα ἀπὸ τό ἰδιωτικό πατρονάρισμα. Δέν ἦταν ται-
νίες πού παρήχθησαν μέσα στοὺς οἰκονομικούς περιορισμούς
καί τίς ἐλευθερίες τοῦ κυρίαρχου κινηματογράφου. Ὅμως, ὁ
Σουρρεαλισμός εἶναι ἓνα εἶδος βουβῆς τέχνης. Ὁ Μπράκχετζ,
καί αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ περίεργο, μὲ τὴ δική του ἀπόρρηψη
τοῦ ἤχου συμφωνεῖ μὲ μιά γενικὴ τάση τοῦ Σουρρεαλισμοῦ. Ὁ
Σουρρεαλισμός εἶναι πράγματι ἡ "τέχνη τοῦ δράματος". Ἡ ποίη-
ση του τείνει νά εἶναι δυνατὰ δραματικὴ. Δέν πρόκειται
γιὰ μιά ποίηση πού διαβάζεται δυνατὰ. Δέν ὑπάρχει ἐπίσης
ἀπόδειξη ὅτι οἱ Σουρρεαλιστές ἐνδιαφερόντουσαν γιὰ τὴ μου-
σικὴ ὅπως συνέβη μὲ τοὺς Φουτουριστές καί τοὺς Κονστρου-
κτιβιστές. Σάν μιά κατοπινὴ ἐπέκταση τοῦ Ρομαντισμοῦ, ὁ
Σουρρεαλισμός ἐμπεριέχει μιά αἰσθητικὴ πού δέν εἶναι αὐ-
τὴ τοῦ ἤχου· εἶναι ἡ τέχνη τῆς σιωπῆς.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Μάνης Μωραΐτης

Είσαγωγή στον Λάσζλο Μοχόλυ-Νάγκυ

Τά παρακάτω μικρά κείμενα του Μοχόλυ-Νάγκυ (Laszlo Moholy-Nagy) είναι από τό βιβλίο του "Ζωγραφική, Φωτογραφία, Φίλμ", ένα βιβλίο πού, όπως καί ὁ συγγραφέας του, είναι ἄγνωστο στήν Ἑλλάδα (ἡ ἐπιλογή ἀφορᾷ τά κείμενα πού ἀναφέρονται στή φωτογραφία καί τόν κινηματογράφο). Κι ὅμως ὁ Μοχόλυ-Νάγκυ είναι ένας ἀπό τούς μεγαλύτερους πρωτοπόρους τοῦ αἰώνα μας καί ἕνας καλλιτέχνης πού ἡ δουλειά του ἀποδείχτηκε πραγματικά προφητική. "Ἄν καί ὁ ἴδιος ἔβλεπε τόν ἑαυτό του σάν ἕνα κονστρουκτιβιστή, πέρασε γρήγορα ἀπό τόν στατικό κονστρουκτιβισμό τῆς ἐποχῆς του. Οἱ συνθέσεις του μέ τό "κινούμενο χρωματοφῶς" καί μέ τούς "διαμορφωτές φωτός" θά μπορούσαν νά θεωρηθοῦν σάν οἱ ἀρχές τῆς σύγχρονης "κινητικῆς τέχνης".

Ὁ Μοχόλυ-Νάγκυ εἶδε τή φωτογραφία ὄχι σάν ἕνα μέσο ἀναπαραγωγῆς τῆς πραγματικότητας καί, κατά συνέπεια, ἀπαλλαγῆς τοῦ ζωγράφου ἀπό αὐτή τή λειτουργία, ἀλλά σάν μιά δύναμη πού ἀνακαλύπτει τή π ρ α γ μ α τ ι κ ὴ τ ῆ τ α. Μέ τή κάμερα μπορούμε νά ἀνακαλύψουμε μιά ἄλλη φύση ξέχωρη ἀπό αὐτή πού γνωρίζει τό μάτι καί είναι ἡ ἄλλη φύση πού ὁ Νάγκυ ἀποκάλεσε "νέα ὄραση". Αὐτή ἡ νέα ὄραση ἀπαιτεῖ τήν ἐξάλειψη τῆς ἀναπαραστατικῆς προοπτικῆς καί κάμερες μέ φακούς καί καθρέφτες πού νά μπορούν νά καταγράψουν τό ἀντικείμενο ἀπό ὅλες τίς πλευρές ταυτόχρονα, κάμερες πού θά εἶχαν κατασκευαστεῖ μέ ὀπτικούς νόμους διαφορετικούς ἀπό αὐτούς τῶν ματιῶν μας.

Ἐνα ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα σημεῖα σ'αὐτά τά κείμενα είναι τό φωτόγραμμα, μιά φωτογραφία στή παραγωγή τῆς ὁποίας δέν ἔχει χρησιμοποιηθεῖ κάμερα. Αὐτή ἡ ἐπινοήση, πού πρωτοπαρουσιάζεται σάν δημιουργικός πειραματισμός στόν Κριστιάν Σάντ καί στόν Μάν Ραίη (βλέπε ΣΙΝΕΜΑ, τεύχ.1), παίρνει μιά ἄλλη διάσταση ἀπό τόν Νάγκυ. Αὐτό πού φαίνεται νά τόν συγκινεῖ μέ τό φωτόγραμμα είναι ἡ ἀπουσία προοπτικῆς στό χῶρο τῆς εἰκόνας. Αὐτό πού ζητεῖται δέν είναι πιά "φῶς μέσα ἀπό τή μογιά", ἀλλά "χῶρος μέσα ἀπό τό φῶς" καί ἕνα "χωροχρονικό συνεχές". Ὅπως γράφει καί ὁ ἴδιος "τό φωτόγραμμα μᾶς παρέχει τή δυνατότητα νά συλλάβουμε τίς νέες πιθανότητες τῶν χωρικῶν σχέσεων".

Πέρα ἀπό τό φῶς, τόν χῶρο καί τόν χρόνο, τό χροῶμα ἦταν ἐξαιρετικά σημαντικό γιά τόν Νάγκυ σέ ὅλη του τή ζωή. Ἐπειδή τό φωτόγραμμα δέν μπορούσε νά τοῦ δώσει χροῶμα ἀναγκάστηκε νά τό ἐγκαταλείψει. καί νά ξαναγυρίσει στή ζωγραφική. Στά τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ὅταν εἶχε καταπιαστεῖ μέ τήν ἐγχρωμη φωτογραφία, ἔγραψε: " Ἡ μεγαλύτερη ὑπόσχεση γιά τό μέλλον βρίσκεται στό μαστόρεμα τοῦ ἐγχρωμου φωτογράματος".

Μάνης Μωραΐτης

Λάσζλο Μοχόλυ—Νάγκυ

Φωτογραφία χωρίς κάμερα: τό φωτόγραμμα

Αυτή η δυνατότητα μπορεί νά γίνει εφαρμόσιμη μέ τόν ακόλουθο τρόπο:έπιτρέπουμε στό φῶς νά πέσει σέ μιά όθόνη (σ'ένα φωτογραφικό δίσκο ή σέ χαρτί πού εἶναι εὐαίσθητο στό φῶς) μέσα ἀπό ἀντικείμενα μέ διαφορετικούς συντελεστές διάθλασης ή τό ἐκτρέπουμε ἀπό τήν ἀρχική του τροχιά μέ διάφορα τεχνάσματα, ὅπως εἶναι ή σκίαση μερῶν τῆς όθόνης, κ.λ.π.Αυτή ή διαδικασία μπορεί νά συντελεστεῖ μέ κάμερα ἀλλά καί χωρίς κάμερα (στή δεύτερη περίπτωση ή τεχνική τῆς διαδικασίας συνίσταται στή διαφοροποίηση φωτός καί σκιάς).

Ἡ μέθοδος αὐτή ὁδηγεῖ σέ πιθανότητες δημιουργίας σ υ ν θ ἔ - σ ε ω ν φ ω τ ὲ ς σ τ ῖ ς ὁ πο ῖ ς τό φῶς πρέπει νά ἀντιμετωπίζεται σάν ἓνα νέο δημιουργικό μέσο, ὅπως τό χρῶμα στή ζωγραφική καί ὁ ἦχος στή μουσική.Αὐτό τό τρόπο φωτοσύνθεσης τόν ὀνοματίζω φωτόγραμμα. Μᾶς προσφέρει τόν χῶρο γιά σύνθεση μ'ένα ὕλικό πού μόνο τώρα τελευταῖα μπορούμε νά μαστορεύουμε.

Ἐνας ἄλλος παραγωγικός τρόπος εἶναι ἴσως ή ἔρευνα καί ή χρησιμοποίηση διαφόρων χημικῶν συνθετικῶν πού μπορούν νά φιξάρουν φαινόμενα τοῦ φωτός (ἤλεκτρο-μαγνητικές δονήσεις) ἀόρατα γιά τό μάτι, ὅπως, γιά παράδειγμα, ή φωτογράφιση μέ ἀκτῖνες X.

Ἐνας ἄλλος ἀκόμη τρόπος εἶναι ή κατασκευή νέων μηχανῶν, ή χρησιμοποίηση τῆς camera obscura καί ή ἐξάλειψη τῆς ἀναπαράστασης μέ προοπτική. Κάμερες μέ τέτοια συστήματα φακῶν καί καθρέφτες πού νά μπορούν νά περιβάλλουν τό ἀντικείμενο ἀπό ὅλες τίς πλευρές ταυτόχρονα καί κάμερες πού νά ἔχουν κατασκευαστεῖ μέ βᾶση ὀπτικούς νόμους διαφορετικούς ἀπ'αὐτούς τῶν ματιῶν μας.

Ταυτόχρονος ή πολύπλευρος κινηματογράφος

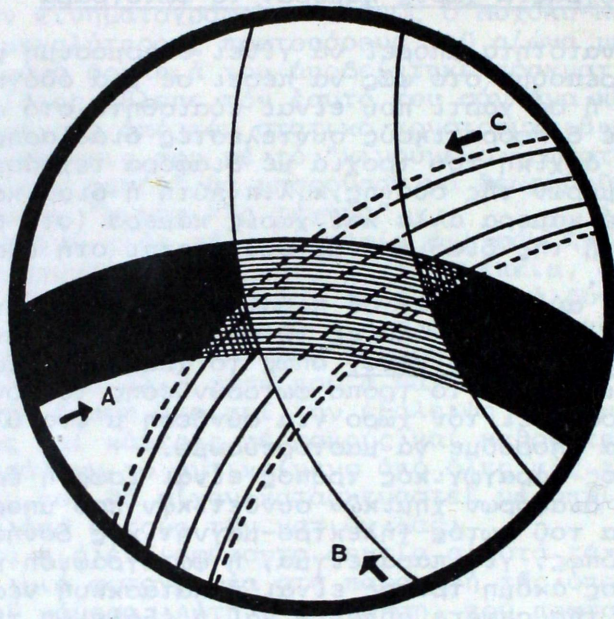
Ὁ κιν/φος πρέπει νά εἶναι ἐξοπλισμένος γιά διαφορετικούς πειραματικούς σκοπούς σέ σχέση μέ τό μηχανισμό προβολῆς καί τήν όθόνη.Θά μπορούσαμε γιά παράδειγμα νά φανταστοῦμε τήν όθόνη διαιρημένη ἀπό ἓνα ἀπλό προσαρμοστή σέ διάφορα λοξά τοποθετημένα επίπεδα καί κυρότητες, ὅπως ἓνα τοπίο μέ βουνά καί πεδιάδες.Μιά τέτοια τεχνική θά στηρίζονταν στή πιό ἀπλή πιθανή ἀρχή διαχώρισης ἔτσι ὥστε ή παραμορφωμένη ἐντύπωση τῆς προβολῆς νά ἐλέγχεται.

Μιά ἄλλη ὑπόδειξη γιά νά ἀλλάξει ή όθόνη προβολῆς εἶναι νά δώσουμε στήν όθόνη τό σχῆμα μέρους μιᾶς σφαίρας, ἀντί γιά τό ὀρθογώνιο πού ἔχει τώρα.Αυτή ή όθόνη προβολῆς πρέπει νά ἔχει μιά μεγάλη κυκλική ἀκτίνα καί κατά συνέπεια λίγο βάθος καί πρέπει νά τοποθετηθεῖ σέ μιά γωνία 45 σέ σχέση μέ τό θεατή.Σέ μιά τέτοια όθόνη θά μπορούμε νά προβάλλουμε περισσότερα ἀπό ἓνα φίλμ

ένω ή προβολή τους δέν θά είνai σταθερή σ' ένα σημείο τής οθόνης αλλά θά κινούνται συνεχώς, δεξιά κι άριστερά, πάνω και κάτω, κ.λ.π. Αύτή ή διαδικασία θά μάς έπιτρέπει νά παρουσιάσουμε δύο ή και περισσότερα γεγονότα πού ξεκινούν ανεξάρτητα τό ένα από τό άλλο και πού άργότερα, μέ ύπολογισμούς, θά συνδιάζονται για νά παρουσιάσουν παράλληλα και συμπύπτοντα έπεισόδια.

Μιά μεγάλη οθόνη προβολής παρουσιάζει κι ένα άκόμα πλεονέκτημα, ότι μπορεί νά παρουσιάζει τή πορεία μιās κίνησης-άς πούμε, για παράδειγμα, αύτής ενός αυτοκινήτου-άπό τήν άρχή μέχρι τό τέλος, μέ μεγαλύτερη ψευδαίσθηση (κίνηση σέ δεύτερη διάσταση) άπό τήν οθόνη προβολής πού χρησιμοποιούμε τώρα και στήν όποία ή εικόνα πού προβάλλεται είνai πάντοτε σταθερή.

Μέ τό παρακάτω σχεδιάγραμμα διευκρινίζω τή σκέψη μου.



Ένα φίλμ σχετικά μέ τόν Κο Α κινείται άπό τά άριστερά προς τά δεξιά: ή γέννηση, ή πορεία τής ζωής. Ένα φίλμ σχετικά μέ τόν Κο Β κινείται άπό κάτω προς τά πάνω: ή γέννηση, ή πορεία τής ζωής της. Όταν τά έπίπεδα προβολής τών δύο φίλμ τέμνονται, έχουμε: άγάπη, γάμο, κ.λ.π. Άπ' αυτό τό σημείο και μετά τά δύο φίλμ μπορούν είνai νά κινούνται παράλληλα είτε νά τέμνονται σέ διάφορα γεγονότα-άκόμα, κι ένα τρίτο φίλμ πού νά άφορά αύτά τά δύο πρόσωπα μπορεί νά άντικαταστήσει τά δύο πρώτα. Ένα άλλο φίλμ, τό τρίτο ή τό τέταρτο, σχετικά μέ τό Κο Γ μπορεί νά προβάλλεται ταυτόχρονα μέ τά έπεισόδια Α και Β κινούμενο άπό κάτω προς τά πάνω ή άπό δεξιά προς τ' άριστερά ή και άκόμη προς άλλη διεύθυνση, μέχρι νά μπορέσει νά συγχωνευτεί καταλλήλως μέ τά άλλα ή νά τά τέμνει, κ.λ.π.

Ένα τέτοιο σχέδιο είνai φυσικά κατάλληλο, άν όχι ίσως περισσότερο, και για μή-άντικειμενικές φωτο-προβολές στό πρότυπο του φωτογράματος. Άν μάλιστα χρησιμοποιηθεί και χρώμα, οι δημιουργικές δυνατότητες παρουσιάζονται άκόμα πιο πλούσιες.

Η τεχνική διαδικασία πού άπαιτείται για τέτοιες προβολές, όπως αύτή πού περιγράφεται παραπάνω, είνai πολύ άπλή και καθόλου δαπανηρή. Ότι χρειαζόμαστε είνai ή τοποθέτηση ενός περιστρεφόμενου πρίσματος μπροστά άπό τό φακό τής μηχανής

ν ἤ ς π ρ ο β ο λ ῆ ς .

Ἡ μεγάλη ὀθόνη προβολῆς μᾶς ἐπιτρέπει ἐπίσης νά ἐπαναλάβου-
με μιά σειάνς εἰκόνων ταυτόχρονα, ἀρχίζοντας ξανά ἀπό τήν ἀρχή
καί προβάλλοντας ἄλλες κόπιες τοῦ ἴδιου φίλμ πού προβάλλεται ἀ-
πό μηχανές προβολῆς τοποθετημένες ἢ μιά δίπλα στήν ἄλλη. Μ'αυτόν
τό τρόπο ἡ ἀρχή μιᾶς κίνησης μπορεῖ νά δείχεται ξανά καί ξανά
καθώς ἐξελλίσσεται-καί σταδιακά προσπερνιέται-ἐπιτυχάνοντας ἔτσι
νέα ἐμφέ.

Ἡ πραγματοποίηση τέτοιων σχεδίων θέτει νέες ἀπαιτήσεις ὡς
πρός τήν ἱκανότητα τοῦ ὀπτικοῦ ὄργανου τῆς ἀντίληψης μας, τοῦ
μυαλοῦ. Ἡ τεράστια ἀνάπτυξη καί τῆς τεχνικῆς γενικά καί τῶν με-
γάλων πόλεων ἔχει αὐξήσει τό βαθμό ἱκανότητας τῶν ὀργάνων ἀντί-
ληψης μας γιά ταυτόχρονες ἀκουστικές καί ὀπτικές δραστηριότητες.
Ἡ ἴδια ἡ καθημερινή ζωή μᾶς παρέχει παραδείγματα: ὅταν οἱ Βερο-
λινέζοι διασχίζουν τή πλατεία τοῦ Potsdamer μιλοῦν καί ἀκοῦνε

τ α υ τ ὀ χ ρ ο ν α :

κορναρίσματα αὐτοκινήτων, τὰ κουδούνια τῶν τράμ
τό βρηχθυσμό τοῦ ὑπόγειου τραίνου, τίς φωνές τῶν
ἐφημεριδοπωλῶν, τούς ἤχους τῶν μεγαφώνων, τό θόρυ-
βο τῶν λεωφορείων, κ.λ.π.

καί μποροῦν νά διαχωρίζουν ὅλες αὐτές τίς διαφορετικές ἀκουστι-
κές ἐντυπώσεις. Ἐνῶ ἕνας ἐπαρχιώτης πού τώρα τελευταῖα βρέθηκε
νά τά ἔχει χαμένα στήν ἴδια πλατεία, ἦταν τόσο πολύ σαστισμένος
ἀπ' ὅλες αὐτές τίς ἐντυπώσεις ὥστε ἀκίνητοποιήθηκε μπροστά ἀπό
ἕνα τράμ πού ἐρχόταν καταπάνω του. Εἶναι φανερό ὅτι μποροῦμε νά
δημιουργήσουμε μιά ἀνάλογη κατάσταση μέ ὀπτικές ἐμπειρίες.

Ὅπως εἶναι ἀνάλογο ἐπίσης ὅτι ἡ σύγχρονη ὀπτική καί ἀκου-
στική, χρησιμοποιούμενες σάν ἕνα μέσο καλλιτεχνικῆς δημιουργίας,
μποροῦν νά γίνουν ἀποδεχτές καί νά ἐμπλουτίσουν τίς ἐμπειρίες
μόνο ἐκείνων πού εἶναι δεκτικοί τῶν καιρῶν πού ζοῦνε.

Γιά τίς νέες τεχνικές δυνατότητες καί ἀπαιτήσεις

Οἱ πρακτικές προϋποθέσεις γιά μιά ἀπόλυτη κιν/φικὴ τέχνη εἶ-
ναι ἡ τελειότητα τῶν μηχανημάτων (τοῦ ὑλικοῦ) κι ἕνας τέλεια ἀ-
νεπτυγμένος μηχανισμός.

Ἐνα κύριο ἐμπόδιο στή πραγματοποίηση μιᾶς τέτοιας τέχνης,
ἦταν μέχρι τώρα τό γεγονός ὅτι γνήσια κιν/φικά φίλμ ἔχουν φτια-
χτεῖ εἴτε μέ καρτουνς πού χρειάστηκαν πάρα πολύ δουλειά, εἴτε μέ
τό παίξιμο φῶς/σκιά πού εἶναι δύσκολο νά φιλμαρισθεῖ. Αὐτό πού
χρειαζόμαστε εἶναι μιά κάμερα πού νά φιλμάρει αὐτόματα ἢ νά λει-
τουργεῖ συνεχῶς.

Ὁ ἀριθμός τῶν φαινομένων πού ἔχουν πηγή τό φῶς μπορεῖ ἐπίσης
νά αὐξηθεῖ μέ τή χρήση κινητῶν φωτιστικῶν πηγῶν.

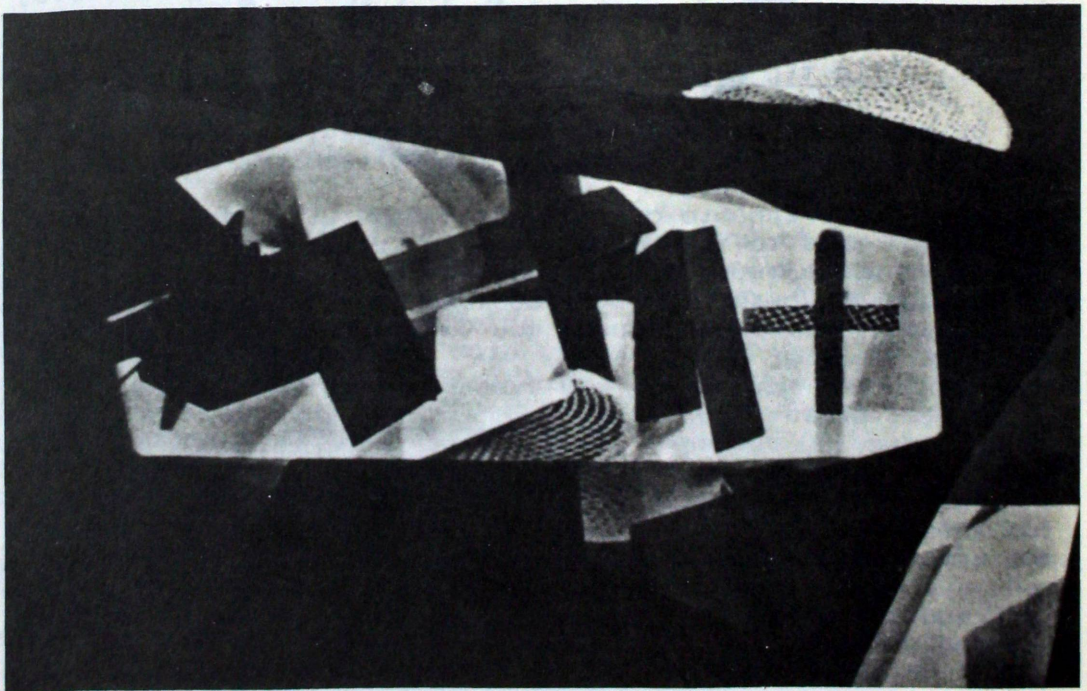
Ἡ ἀναλογία τῆς σύνθεσης τοῦ φωτός σέ μιά φωτογραφία ἀπό κάμε-
ρα ἢ χωρίς κάμερα, προτείνει ἀναπόφευκτα μιά σειρά τεχνικῶν
ἐπινοήσεων στή κατασκευὴ ἐνός φίλμ πού ἔχει φτιαχτεῖ μ'αὐτόν
τόν τρόπο. Ἐτσι μικρά πιάτα μέ σχισμές (διάφορα σχέδια, κ.λ.π.)
πού κινοῦνται ἀνάμεσα στή φωτιστικὴ πηγή καί στό φίλμ, δημιουρ-
γοῦν μιά συνεχὴ διαφοροποίηση στήν ἐκθεση τοῦ φίλμ στό φῶς. Αὐ-
τὴ ἐπινοήση μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ καί στήν ἀναπαραστατικὴ
φωτογραφία καί σέ μιά ἀπόλυτη σύνθεση φωτός.

Μέ τή μελέτη τῆς ὑπάρχουσας δουλειᾶς καί θέτοντας τίς σω-
στές ἐρωτήσεις, μποροῦμε νά ἀνακαλύψουμε ἀμέτρητες τεχνικές ἐ-
πινοήσεις καί δυνατότητες. Ἡ ἀνάλυση καί μόνο τῶν ὀπτικο-ἀκου-
στικῶν σχέσεων πρέπει νά μᾶς ὀδηγήσει σέ νέες ριζοσπαστικὰ δια-
φορετικὲς μορφές. Καμμιά ὁμῶς μελέτη, πείραμα ἢ θεώρηση, δέν ση-

μαίνει τίποτα αν δεν πηγάζει από μία διάθεση και συγκέντρωση, στοιχεία που αποτελούν τη βάση όλης της δημιουργικής δραστηριότητας, περιλαμβανομένων της φωτογραφίας και του φιλμ. Έχουμε αφήσει πίσω μας πιά όλη αυτή την αναπόφευκτη άδεξιότητα με τις παραδοσιακές οπτικές μορφές· η νέα δουλειά προχωρεί μπροστά. Γνωρίζουμε σήμερα ότι η δουλειά με τό έλεγχόμενο φως είναι μία διαφορετική υπόθεση από τη δουλειά με μπογιά (pigment).

Η παραδοσιακή ζωγραφική έχει γίνει ένα ιστορικό λείψανο και έχει φτάσει στο τέρμα της. Τά μάτια και τά αυτιά μας έχουν ανοίξει και κάθε στιγμή γεμίζουν μ'ένα πλούτο οπτικών και φωνητικών θαυμάτων. Μερικά ακόμη χρόνια έντονης δραστηριότητας, μερικοί ακόμη φλογισμένοι υποστηρικτές της φωτογραφικής τέχνης και θά είναι πιά παγκόσμια γνωστό ότι η φωτογραφία ήταν ένας από τούς πιο σημαντικούς παράγοντες στο ξημέρωμα μιας καινούργιας ζωής.

Μετάφραση και επιλογή: Μάκης Μωραΐτης.



Ένα φωτόγραμμα του Μοχόλυ-Νάγκυ

'Ονομασίες

Γιάννης Τριτσιμπίδας

Πειραματικός κινηματογράφος;

Ο όρος μου φαίνεται παρεξηγήσιμος αν θέλει να δηλώνει κάποιον ιδιαίτερο είδος. Γιατί κάθε άληθινό έργο τέχνης είναι και πειραματικό: πήδος μέσα στο άγνωστο, είναι μια έξ υπαρχής άνακάλυψη του κόσμου, ένα καινούργιο και ριψοκίνδυνο για τά άποτελέσματα του βλέμμα. Καί όταν ή έλήθεια στή ματιά και στήν αίσθηση τό κάνουν να κοινωνεί μέ κάποια άπό τά προσωπεΐα του κόσμου, τό πείραμα αυτό τής δημιουργίας πέρνει πνοή και γίνεται τέχνη.

Η άλλη έκδοχή του πειραματισμού πού δηλώνει μια δραστηριότητα εργαστηρίου, άνίχνευσης τών δυνατοτήτων ενός ύλικού ή συσχέτησης ύλικών, ένεργειών, πράξεων- πού αν είναι ικανοποιητική θά έπαναληφθει υπό άλλες συνθήκες για να έπιτευχθει τό άναμενόμενο άποτέλεσμα- πάλι δέν βοηθάει για να χαρακτηρίσουμε τό σινεμά πού μάς άπασχολεΐ. Δέν πρόκειται έδω για ταινίες πού όμολογούν κάποιο τέτοιο δοκιμαστικό χαρακτήρα, αλλά πού δηλώνονται σαν έργα τέχνης, μέ διαφορές θεώρησης, κατεύθυνσης ή σύστασης άπό τόν άλλο σινεμά.

(Συμβαίνει βέβαια ώρισμένα φίλμ να δηλώνονται σαν πραγματικώς δοκιμαστικά. Άνιχνεύουν άπλώς ώρισμένες δυνατότητες μιας κινηματογραφικής τεχνολογίας ή έκφρασης και έχουν χαρακτήρα είδικής πληροφόρησης).

Πρωτοποριακός;

Όνομα πού κλείνει σήμερα μέσα του τόση άσάφεια όσα και και τά κριτήρια πού καθιερώνουν τις διάφορες καλλιτεχνικές και κοινωνικοπολιτικές άπόψεις ή τάσεις. Χωρίς να δίνη κάποιο - θετικό ή άρνητικό - περιεχόμενο στο άντικείμενο του, όρίζει τήν έμπροσθοφυλακή σε μια ύποτιθέμενη γνωστή πορεία. Σάν ή κίνηση αυτή να ήταν προς μια μοναδική και άναμφισβήτητη κατεύθυνση κάθε φορά.

Άνεξάρτητος;

Άπό τί; Άπό τά οικονομικά κυκλώματα του κινηματογράφου ίσως; Όμως πόσα, τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, φίλμ δέν ήταν "άνεξάρτητα" άπό αυτή τή σκοπιά; Παραγωγές χωρίς παραγωγούς και χρηματοδοτήσεις πού βασίστηκαν στήν έπιμονή τών δημιουργών τους και

πού δέν μπήκαν, από διάθεση από αναγκαστική άδυναμία ή και από έξωθεν μπλοκάρισμα, σέ κανένα κύκλωμα. Καί αντίθετα, γιὰ όσα φίλμ βρίσκονται μέσα στό κύκλωμα τής οίκονομίας, του κινηματογράφου, μήπως αυτό δηλώνει κάποια είδοποιό διαφορά προδικάζοντας -άρνητικά;!!- κάποιο ούσιαστικό τους χαρακτήρα σάν δημιουργήματα;

Αντεργκράουντ (Underground);

Όνομασία πού χαρακτηρίσε μιá συγκεκριμένη Αμερικανική στιγμή έδω και 25 χρόνια, κλείνοντας μέσα της κάθε "περιθωριακή" κινηματογραφική έκφραση, ανεξάρτητα από τή φύση των ίδιων των έργων και είναι όπωσδήποτε τελείως απρόσφορη για νά δηλώση ένα κάποιο διαφορετικό σινεμά πού υπάρχει σήμερα λίγο-πολύ παντού. Γιατί παρά τήν αναμφισβήτητη-και όχι τυχαία-δυσκολία του χαρακτηρισμού του, υπάρχει.

Κάποιο σινεμά όπωσδήποτε διαφορετικό άπ'αυτό πού συνήθως διανέμεται στίς αίθουσες, έμπορικές ή "τέχνης", πού όταν είναι καλό είναι και πειραματικό σάν όλα τ'άλλα, και πού συνήθως είναι "ανεξάρτητο"-κατ'ανάγκην πιό συχνά-έσον άφορα τούς τρόπους παραγωγής και κατανάλωσης του- και βέβαια και περιθωριακό (παρ'όλο πού τό "άλλο" σινεμά και ή διαφήμησή του βουτάνε συχνότατα τά έπιτεύγματα του). Τέλος, πού είναι και πρωτοποριακό σέ μιá συγκεκριμένη αντιμετώπιση τής σύστασης των εικόνων και τής θεαματικής λειτουργίας, χωρίς νά περιορίζεται από τό φόβο τής άπώθησης του από τό πλατύ κοινό.

Γιατί υπάρχει κάτι αναμφισβήτητο σημαντικό και έκρηκτικό στίς ταινίες αυτές. Είναι ή διάθεση μιās έξ'άρχης ανακάλυψης του βλέμματος στήν "άναπαράσταση", μακριά από φιλολογικές περιγραφές ή διηγήσεις, δραματική ταύτιση -ή άποστασιοπόδηση- μαγαιάτικες τυποποιήσεις ή μάταιες κωδικοποιήσεις. Μιά διάθεση νά ζήσει κανείς τήν όραση του σάν μιá 100% δυνατότητα, άγνωστη και συνταρακτική. Δύνατοτητα κοινωνίας μέ τόν κόσμο μέσω ενός ωκεανού έντυπώσεων, ήδονών και ίδεών πού έχουμε πάψει από καιρό νά όραμα-τιζόμαστε προς τιμή μιās ώφελιμιστικής/άποτελεσματικής μιζέριας τής ματιās - και του νοήματος προς μεταμόσχευση ενός εύνουχιστικού νατουραλισμού ή ρεαλισμού.

Μιά ίλιγγιώδης ΚΙΝΗΜΑΤΟΘΑΛΑΣΣΑ λικνίζεται κάτω από τήδέση φωτός και προκαλεί τό έκθαμβο βλέμμα μας ένω από τά άνοιχτά παράθυρα κάθε διαμερίσματος ξεδιπλώνονται πατριωτικές έμπομπές έκλογικά άποτελέσματα και σήριαλς και μέχρι και "ταινίες ποιότητας", εις πέψμα των κινηματογράφων τέχνης, των καταθλιπτικών λεσχών και των λαϊκών λατρευτηρίων του όνειρου και τής τσόντας.



Γιάννη Τριτσιμπίδα, "EPANIMA"

Όταν μιλάμε για Έλληνικό πρωτοποριακό κιν/φο - και έχουμε ήδη σημειώσει τί έννοούμε μ'αυτή την ονομασία - ξέρουμε ότι παρά τις προσδοκίες μας ή εμφάνιση τέτοιων φιλμ θα αποτελέσει για πολύ καιρό ακόμη ένα αρκετά σπάνιο φαινόμενο. Έτσι αυτό που μας ικανοποιεί, πρὸς τὸ παρόν τουλάχιστον, είναι νά ἐκδηλώνουμε τὴ χαρά μας ὅσο πιό δυνατά μπορούμε κάθε φορά που ἐμφανίζεται ἕνα τέτοιο φιλμ. Γιατί πιστεύουμε ὅτι τελικά τὰ σποραδικὰ αὐτὰ φιλμ θὰ μᾶς φέρουν ἐκεῖ που ὀραματιζόμαστε.

Αὐτό συμβαίνει τώρα μέ τὸ θαυμάσιο φιλμ τοῦ Γιάννη Τριτσιμπίδα EPANIMA. Τί εἶναι τὸ EPANIMA; Τίποτα ἄλλο ἀπὸ ἕνα φιλμ που παραπέμπει μόνο στὸν ἑαυτό του. Ὑπάρχει βέβαια στὸ φιλμ ἕνα ζευγάρι που κάνει ἔρωτα καὶ τὸ μοντάζ, μέ βάση τὸν ἐλεύθερο συσχετισμό, τείνει νά καταστήσει τίς εἰκόνες αὐτές σάν ἀνάμνηση ἢ ἐπιθυμία. Ὅμως αὐτό που παρουσιάζει μεγάλο ἐνδιαφέρον στὸ φιλμ εἶναι τὸ σπάσιμο ἑνὸς ταμποῦ: εἶναι ἡ ἐπέμβαση πάνω στήν εἰκόνα. Στὸ κινηματογράφο/μπορεῖς νά χειρίζεσαι τὴ χρονοχρονική ἀρθρωση ὅπως θέλεις, μπορεῖς ἡ εἰκόνα σου νά ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα ἢ καὶ χιλιάδες καρρέ ἢ κατ'εὐθεῖαν ὅμως ἐπέμβαση πάνω στήν εἰκόνα πολὺ λίγες φορές ἔχει ἐπιχειρηθεῖ. Στὸ EPANIMA ἡ εἰκόνα εἶναι διπλά (ἀνα)-παραστατική: ἡ εἰκόνα τοῦ βίντεο (τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φιλμ γυρίστηκε πρῶτα σέ βίντεο) καὶ οἱ κόκκοι αὐτῆς τῆς εἰκόνας που τὸ φιλμ τῆς κάμερας ἀποτύπωσε ὅταν κινηματογραφήθηκε ἡ εἰκόνα τοῦ βίντεο: οἱ κόκκοι αὐτοὶ αὐτόματα ξεχωρίζουν τίς δύο εἰκόνες. Ἀλλά καὶ τὸ ἴδιο τὸ κᾶδρο τοῦ φιλμ (τῆς ὀθόνης) σάν ἕνα ὀρθογώνιο χάνει συχνὰ αὐτὴ τὴν ἰδιότητα του ἀπὸ τὴ διάσπαση τῆς εἰκόνας σέ μικρότερες. Μποροῦμε ἔτσι νά ποῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα στὸ EPANIMA ἀρνείται τὴ ψευδαισθητικὴ τῆς τρίτη διάσταση, ἄσχετα μέ τὸ ἂν αὐτό γίνεται συνειδητὰ ἢ ὄχι.

Μάνης Μωραΐτης

Ὁ Θάνατος τοῦ Κινηματογραφιστῆ

Μάκης Μωραΐτης

Τό φιλμ "Ὁ θάνατος τοῦ Κινηματογραφιστῆ" ἀποτελεῖ τή καταγραφή μιᾶς συγκινησιακῆς στιγμῆς ἐνός ὁράματος καί γίνεται μιᾶ προσπάθεια ἀναπαράστασης αὐτῆς τῆς στιγμῆς σέ κινηματογραφικό χρόνο πού, φυσικά, εἶναι καταδικασμένη σέ ἀποτυχία ἀπό τήν ἀνικανότητα (ἢ, ἂν θέλετε, ἀδυναμία) τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου νά τήν ἀναπαραστήσει σ' ἓνα "πραγματικό χρόνο". Ἡ συγκινησιακή στιγμή, τό φιλμ δηλαδή, δέν εἶναι πιά μιᾶ στιγμή σέ πραγματικό χῶρο καί χρόνο, ἀλλά 37'κινηματογραφικοῦ χωροχρόνου. Τό φιλμ ὅμως εἶναι δομημένο μέ βάση αὐτή τήν ἀδυναμία ἀναπαράστασης σέ ἓνα πολλαπλό ἐπίπεδο.

Ὁ χρόνος. Δέν ὑπάρχει στό φιλμ μιᾶ γραμμική, διηγηματική χρονική ροή, ἀλλά διάφορα ἐπεισόδια ἢ μέρη τοῦ φιλμ-πού πρέπει νά νοηθοῦν σάν νά ὑπάρχουν ἔξω ἀπό κάθε ἔννοια χρόνου (ἐκτός φυσικά ἀπό αὐτή τῆς ὑπαρξης τους μέσα στό φιλμ), συγκρούονται μεταξύ τους ἢ προσπαθοῦν νά διαγράψουν κάτι πού ἤδη ἔχει ἐπιβληθεῖ. Ἡ εἰκόνα τοῦ νεκραταφείου, γιά παράδειγμα, συγκρούεται ἄμεσα μέ τήν εἰκόνα τοῦ μωροῦ, ἡ νύχτα μέ τήν ἡμέρα, τό χρῶμα μέ τό μαῦρο-ἄσπρο γιά νά φτιάξουν μιᾶ τρίτη ἔννοια. Ἡ συνεχῆ ἐπανάληψη - πού πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι ἀποτελεῖ ἓνα ἀπό τά βασικά στοιχεῖα δόμησης τοῦ φιλμ - δέν ἐπιτρέπει στίς εἰκόνες νά λειτουργήσουν χρονικά γιατί ἀπό τή στιγμή πού ὑπάρχει μιᾶ σταθερή ἐπιβληθὴ σ' αὐτό πού ἔχει ἐπιβληθεῖ σάν παρελθόν, σάν τέτοιο παῦει καί νά ὑπάρχει. Γι' αὐτό καί προτρέπουμε τόν θεατή νά μὴν προσπαθῆσει νά ἀντιληφθεῖ τό φιλμ χρονικά, ἀλλά σάν μιᾶ ἀχρονική ἀπόδοση ἐνός συνεχοῦς παρόν.

Ὁ χῶρος. Ὑπάρχει στό φιλμ μιᾶ συνεχῆς σύγκρουση σ' ἓνα διπλό χωρικό ἐπίπεδο. Ἐνῶ δηλαδή ἐπιχειρεῖται ἡ ἀναπαράσταση ἐνός χώρου καί ἡ εἰκόνα του ἔχει κάπως ἐπιβληθεῖ (ἔχει ἐπιβάλλει δηλαδή τή παρουσία της σάν μιᾶ τρισδιάστατη ἀναπαράσταση τοῦ συγκεκριμένου χώρου γιά ἄρκετὴ ὥρα) ἡ κάμερα μέ ταχύτατες κινήσεις δεξιὰ ἢ ἀριστερά, πάνω ἢ κάτω, μέ ὑπερέκθεση ἢ ὑποέκθεση τοῦ φιλμ/ὕλικου, μέ ἀνακριβῆ ἐστίαση ἀναιρεῖ αὐτή τήν ἀναπαραστατική εἰκόνα καί φυσικά τήν ἀντίληψη πού ἀρχικά εἶχε δημιουργηθεῖ στόν θεατή. Μ' αὐτό τόν τρόπο τό μόνο πού μεταφέρει αὐτή ἡ εἰκόνα εἶναι μιᾶ συγκίνηση ἢ ἓνα συναίσθημα "δύο διαστάσεων". Ὑπάρχει, ἐπίσης, στό φιλμ μιᾶ συνειδητῆ προσπάθεια κινηματογράφησης (ἐκτός ἀπό ἐλάχιστες περιπτώσεις) σέ γκρό-πλάνα, πού μέ τή βοήθεια τῆς διπλοτυπίας ἢ τριπλοτυπίας (μέ εἰκόνες ἄλλοτε στάσιμες καί ἄλλοτε ὄχι), ἐπιχειρεῖται ἡ ἄρνηση τῆς ἀναγνώρισης τοῦ χώρου, γιατί ὄχι μόνο δέν ἐνδιαφέρει καθόλου, ἀλλά καί γιατί πρόκειται γιά ἓνα χῶρο πού κληρονομήθηκε ἀπό τήν ζω-



πλάνο 35



πλάνο 37



πλάνο 52



πλάνο 94

γραφική (μέ αρχή τόν 15ο αιώνα καί φιλτραρισμένο μέσα από τούς αιώνες πού πέρασαν). Δέν μάς ενδιαφέρει, γιά παράδειγμα, ή χωρική προοπτική στήν εικόνα τοῦ νεκροταφείου, ἀλλά ή έννοια της πού μπορεῖ κάλλιστα νά ἀποδωθεῖ χωρίς νά εἶναι τρισδιάστατη, ἀλλά μέ δύο διαστάσεις - μιá ἄμεση ἀναφορά στό ἴδιο τό φίλμ πού σάν ὑλικό ἔχει δύο μόνο διαστάσεις. Τό ἴδιο ἐπιχειρεῖται καί μέ τά ξυσίματα πάνω στό φίλμ (πέρα φυσικά ἀπό τή λειτουργία τους σάν συγκινησιακά στοιχεῖα στίς συγκεκριμένες εἰκόνες: στή σεκάνς τοῦ νεκροταφείου, γιά παράδειγμα, τά ξυσίματα ἐπιπεδοποιοῦν τήν τρισδιάστατη εἰκόνα τοῦ τάφου, ἀλλά ταυτόχρονα μεταφέρουν τή κρίση τῆς ματιᾶς τοῦ "δέν θέλω νά τό βλέπω".

Ἡ ὑποκειμενικότητα τῆς κάμερας ἡ ὁ τρόπος χρήσης της. Ἐχει βασική σημασία γιά τήν κατανόηση τοῦ φίλμ νά ἀντιληφθεῖ ὁ θεατής ὅτι ἡ κάμερα (ὅπως πάντοτε, ἄλλωστε, στόν κινηματογράφο) λειτουργεῖ ὑποκειμενικά, ὅτι πρόκειται γιά μιá προσπάθεια ὑποκειμενικῆς καταγραφῆς ἑνός ὁράματος καί ὅτι ἡ κάμερα βρῖσκεται συνεχῶς στά χέρια τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογραφιστή, χωρίς νά παρεμβαίνει κανένα ἄλλο πρόσωπο. Οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ εἶναι οἱ ὑποκειμενικές εἰκόνες τοῦ κινηματογραφιστή καί οἱ ἀντιδράσεις του τή στιγμή τῆς κινηματογράφησης. Πρόκειται γιά κάποιον πού κοιτάζει καί πού ἀντιδρᾷ σ' αὐτό πού βλέπει ἐγγράφοντας αὐτή τήν ἀντίδραση στό φίλμ/ὑλικό τή στιγμή τῆς κινηματογράφησης. Τό χέρι πού συχνά φανερώνεται μπροστά ἀπό τό φακό τῆς κάμερας, εἶναι τό χέρι αὐτοῦ πού κρατάει τή κάμερα, ἕνα χέρι πού προσφέρει νερό στή κάμερα εἶναι σάν νά προσφέρει νερό στό χεῖλη αὐτοῦ πού τήν κρατάει, κ.λ.π. Ἐτσι ὅταν ἡ κάμερα κινεῖται ταχύτατα δέν κάνει τίποτα ἄλλο παρά νά ἀκολουθεῖ τή ταχύτατη ἀντίδραση τῆς ματιᾶς. Συνοψίζοντας, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ἡ κάμερα εἶναι στήν οὐσία μιá προέκταση τοῦ σώματος.

Κλείνοντας τούτη τή σύντομη εἰσαγωγή θέλω νά ἀναφέρω ὅτι τό φίλμ εἶναι ἀφιερωμένο στή μνήμη τοῦ Ζάν Κοκτώ, γιατί πρῶτος αὐτός στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, μέ τό φίλμ του τό "Αἷμα τοῦ Ποιητή", ἐνέγραψε τό προσωπικό σάν τό ὑποκείμενο τοῦ φίλμ, μεταφέροντας τό προσωπικό του ὄραμα - στήν οὐσία τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό - στό χῶρο ἔρευνας τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ.

(Ἀπό τή προβολή τοῦ φίλμ στό ΣΤΟΥΝΤΙΟ τόν Γενάρη τοῦ 1978).

Μιά συζήτηση τῶν Μαρία Κλωνάρη καί Κατερίνα Θωμαδάκη μέ τόν Ρ. Μπασσάν

Ὁ Ἀνεξάρτητος/πειραματικός κινηματογράφος στήν Ἑλλάδα

Μ.Κ: Γύρω στά 1964, ὅταν ἀκόμα ἤμουν στό Λύκειο, ἄρχισα νά παρακολουθῶ μανιωδῶς τίς προβολές τῆς Ταινιοθήκης τῆς Ἀθήνας. Ἐκεῖ ἀνακάλυψα τό (Γαλλικό) νέο κύμα, τόν Ἰταλικό νεορεαλισμό, τόν Γερμανικό ἐξπρεσιονισμό, τόν Ἀϊζενστάϊν, τόν Πουντόβκιν καί ἄλλους σκηνοθέτες. Ὁ πειραματικός κινηματογράφος ἦταν ἀγνωστος στήν Ἑλλάδα, ἀκόμα καί στήν Ταινιοθήκη. Θυμᾶμαι, μιά φορά, θά πρέπει νά ἦταν στά 1966, προβλήθηκε ξαφνικά στήν Ταινιοθήκη ἡ ταινία "The queen of Sheba meets the atom man" (Ἡ βασίλισσα τοῦ Σίμπα συνανατᾶ τόν Ἀτομικό Ἄνθρωπο) τοῦ Ρόν Ράις, πρᾶγμα πού προκάλεσε πραγματικό σκάνδαλο. Ἡ πρώτη ἀναδρομική ἐπισκόπηση τοῦ Ἀμερικάνικου underground κινηματογράφου, τήν ὁποία μπορέσαμε νά δοῦμε στήν Ἀθήνα, ἐγινε τό 1969 σέ περίοδο δικτατορίας, κάτω ἀπό τήν ἐποπτεία τοῦ Μορφωτικοῦ τμήματος τῆς Πρεσβείας τῶν Η.Π.Α. Ἀνάμεσα στίς ταινίες πού προβλήθηκαν ὑπῆρξαν ἔργα τῆς Μάγιας Ντέρεν, τοῦ Στάν Μπράκχετζ τοῦ Μπρούς Μπαίηλη, τοῦ "Ἐντ Ἐμσχουίλερ, τοῦ Ρόμπερτ Μπρῆρ. Θά μπορούσε νά ἀναρωτηθεῖ κανεῖς κατά πόσο οἱ ἴδιοι οἱ κινηματογραφιστές εἶχαν δώσει τήν ἐγκριση τους γιά νά χρησιμοποιηθοῦν κατ'αὐτόν τό τρόπο ἀπό τήν ἐπίσημη μορφωτική πολιτική τῶν Η.Π.Α. στήν Ἑλλάδα τό καιρό ἐκεῖνο. Πρέπει ἐπίσης νά ἔχουμε ὑπ'ὄψη μας ὅτι στήν ὀλοκληρωτική μορφωτική ἀπομόνωση πού βρισκόμασταν τήν ἐποχή ἐκεῖνη, ἡ ἀναδρομική ἐκεῖνη ἐπισκόπηση εἶχε ἕνα χαρακτήρα κάπως ἐρεθιστικό. Σέ ὅτι ἀφορᾶ ἐμᾶς, ἀντιληφθήκαμε ὅτι οἱ κινηματογραφικές εἰκόνες θά μπορούσαν νά εἶναι ἀλλοιώτικες καί ὅτι ἦταν δυνατόν νά φτιάξει κανεῖς ταινίες ἀνεξάρτητα ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα, ὅπως τά θεάματα πού δημιουργήσαμε τότε.

Θεατρικές έπειρίες και πρώτα φιλμικά δοκίμια

Κ.Θ: Τό 1958 ίδούσαμε μαζί τό "θέατρο 4", πού άργότερα όνομάστηκε "Χώρος θεατρικών Έρευνών". Ήταν ή πρώτη πειραματική όμάδα, τελείως άνεξάρτητη άπό τό έμπορικό κύκλωμα τής 'Αθήνας. Δημιουργήσαμε πολλές παραστάσεις στις όποτες έρευνούσαμε τούς έξωπροφορικούς τρόπους έπικοινωνίας και είδικά τό έκφραστικό δυναμικό τού σώματος. Θέταμε sé συνεχή άμφισβήτηση τίς δομές τού συμβατικού θεάματος, καθώς έπίσης τούς τρόπους κατασκευής τού θεάματος και τούς δημιουργούμενους ρόλους στό έσωτερικό τής όμάδας. Πρέπει νά πει κανείς ότι ή ύπαρξη μιās τέτοιας όμάδας ήταν τρομερά δύσκολη στην περίοδο εκείνη.

Μ.Κ: Παράλληλα μέ τούς θεατρικούς πειραματισμούς άσχοληθήκαμε και μέ φιλμικά δοκίμια. Άπό τό 1971 μέχρι τό 1973 γυρίσαμε ένα σημαντικό άριθμό μικρών κομματιών φίλμ, πού ποτέ δέν κατέληξαν νά γίνουν ταινίες, γιατί στην 'Ελλάδα είχαμε (και έχουμε πάντα) άπόλυτη έλλειψη ύποδομής πού νά μās έπιτρέπει τή κατασκευή και τή διάδοση τέτοιων ταινιών. Μονάχα μία ταινία άπομένει άπό τή περίοδο εκείνη: 'Η "3. VII.1973", γυρισμένη άπό τή Κατερίνα. 'Η ταινία αύτή παρουσιάσθηκε για πρώτη φορά στό Παρίσι τό 1976.

'Ο έρχομός στό Παρίσι

Κ.Θ: Τό 1974, όταν άποκαταστάθηκε ή "δημοκρατία" στην 'Ελλάδα, δέν έγινε στή πραγματικότητα καμμιά βαθειά άλλαγή. 'Όπως δήποτε άφέθηκαν έλεύθεροι οι πολιτικοί κρατούμενοι, νομιμοποιήθηκε τό κομμουνιστικό κόμμα, έγιναν έκλογές, αλλά ό κρατικός μηχανισμός κάθε άλλο παρά είχε "έκκαθαριστεί" άπό τά ύπολλείματα τής χούντας. Πρέπει, έξ άλλου, νά ύπογραμμιστεί ότι οι κοινωνικές και πολιτιστικές άμφισβητήσεις πού μās έφερε ό Μάης τού '68, έφτασαν στην 'Ελλάδα φρικτά παραμορφωμένες άπό τόν τύπο. 'Ο θεσμός τής οίκογένειας, ή σεξουαλικότητα, ή θέση τής γυναίκας (στή κοινωνία) έξαρτώνται ακόμα άπό τά παραδοσιακά πρότυπα. Στό επίπεδο τής καλλιτεχνικής δημιουργίας, τής έρευνας, ή έπιβίωση είναι σχεδόν άδύνατη λόγω τής έλλειψης τών οικονομικών μέσων και τών κυκλωμάτων διάδοσης, πληροφόρησης και έκπαίδευσης. (Δέν ύπάρχει άνώτατη έκπαίδευση ούτε για τό κινηματογράφο, ούτε για τό θέατρο). 'Όλα αύτά σοϋ δημιουργούν ένα αίσθημα άσφυξίας. Ήρθαμε στό Παρίσι τό 1975 και τόν έπόμενο χρόνο πραγματοποιήσαμε μιá θεατρική παράσταση διάρκειας τριών ήμερών στό έργοστάσιο φυσιογγιών τής Βενσέν μέ τό τίτλο: 'Ο Βασανισμός - θέση πάνω σ'ένα έρώτημα/συλλογισμό/καταγγελία/διαμαρτυρία· ήταν μιá δουλειά συλλογικής έργασίας - τής συνεργατικής 010. Θέλαμε νά καταδείξουμε τούς μηχανισμούς πού όδηγοϋν στό βασανισμό.

Μ.Κ: 'Η θεατρική αύτή παράσταση σημάδεψε για μās τό τέλος μιās θεατρικής άναζήτησης και τή μετάβαση άπό τήν άναπαράσταση στή βιωμένη και σωματική υπεύθυνη πράξη.

Τήν ίδια χρονιά, πραγματοποιήσαμε τήν ταινία "Διπλός Λαβύρινθος", πού παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην U.E.R. τών πλαστικών τεχνών (Σαίν-Σάρλ). 'Ο Ντομινίκ Νογκέ τήν είδε και μās ένθάρυνε τρομερά. Ήταν ό πρώτος πού έγραψε για τή φιλμική μās δουλειά και μās έφερε sé έπαφή μέ τό κύκλωμα διάδοσης τού πειραματικού/άνεξάρτητου κινηματογράφου.



Διπλός Λαβύρινθος

Κ.Θ: 'Ο "Διπλός Λαβύρινθος" είναι ένα σχέδιο πού συλλάβαμε μαζί. Ξεκινήσαμε μ' ένα ερώτημα πάνω στη γυναικεία ταυτότητα και στους δυνατούς τρόπους έκφρασης του σώματος (στη συγκεκριμένη περίπτωση τίς δικές μας ταυτότητες και σώματα) και μέ πλήρη απουσία του προφορικού λόγου. Ξεκινήσαμε από μία συγκεκριμένη δομή: ή κάθε μία μας θά έκανε έξη διαφορετικά "δρώμενα" χρησιμοποιώντας ύλες ή αντικείμενα πού είχε διαλέξει και έπρεπε νά κινηματογραφηθεί από τήν άλλη. 'Από τό σημεῖο αυτό και ύστερα αυτόσχεδιάσαμε μπροστά στη κινηματογραφική μηχανή

Μ.Κ: 'Ολόκληρο σχεδόν τό μοντάζ τό κάναμε μέσα στη κάμερα. Αυτό πού μάς κατέπληξε βλέποντας τά μικρά κομμάτια* φίλμ πού είχαμε τραβήξει, ήταν ή απρόβλεπτη πυκνότητα τους για ένα γύρισμα πού ήταν αυτόσχέδιο. Τότε λοιπόν, καταλάβαμε ότι υπήρχε μιá πραγματική έναρμόνιση ανάμεσα στις αίσθη-
τικότητες μας και ανάμεσα στα βλέμματα μας, προερχόμενη από τή μακρυά πορεία πού κάναμε μαζί επί τόσα χρόνια.

*rushes: τά κομμάτια του φίλμ πού δέν έχουν ακόμα μονταριστει. Τό φίλμ δηλαδή πού μπήκε στη κάμερα και εμφανίστηκε και τυπώθηκε, χωρίς νά έχει μονταριστει ακόμα.

Κ.Θ: Δέν είναι τυχαίο τό γεγονός ότι ανάλάβαμε μαζί όλες τίς θεωρητικές καί τεχνικές υποχρεώσεις τής έπεξεργασίας του φίλμ. Αύτή ή διαδικασία τής κατανομής εύθυνών στην έργασία, άπορέει άπό μιά πολιτική έκλογή: νά άρνηθοϋμε τίς ιεραρχίες καί τούς καθωρισμένους ρόλους, ν' άρνηθοϋμε νά μās διευθύνουν ή νά είμαστε ύποτελείς. Συνήθως, ή γυναίκα στόν κιν/φο διευθύνεται, ώς πρός τό επίπεδο του σεναρίου καί τής πραγματοποίησης, άπό μιά προδιατεταγμένη δομή πού βρίσκεται έξω άπό αύτήν καί στην όποία έπιστρέφει ούτε καλά ούτε άσχημα. Άπεναντίας, στό "Διπλό Λαβύρινθο" έπρόκειτο νά είμαστε οι έαυτοί μας, νά ξαναθέσουμε σέ άμφισβήτηση τίς πραγματικές μας ταυτότητες καί όχι νά φανοϋμε σάν άσήμαντα πρόσωπα μιās όποιασδήποτε είκονικής σκευωρίας. Έπρεπε νά δημιουργήσουμε νοερές είκόνες τών έαυτών μας μέ τά ίδια μας τά κορμιά, τά ίδια μας τά πρόσωπα, τήν ίδια μας τήν φαντασία, τήν ίδια μας τήν θέληση, καί άπό εκεί καί πέρα νά ανατρέψουμε τήν έννοια τής γυναίκας-άντικείμενο άναλαμβάνοντας πλήρως τή λειτουργία του ύποκειμένου.

Τό Super 8

Μ.Κ: 'Ο "Διπλός Λαβύρινθος" γυρίστηκε σέ Super 8. Η εκλογή αύτου του format είναι συνειδητή: μās έπιτρέπει νά παράγουμε μόνες μας τίς ταινίες μας καί νά έχουμε έτσι άπόλυτη άνεξαρτησία έναντι τών θεσμών. Μās έπιτρέπει έπίσης, έπειδή είναι εύχρηστο, νά τό χρησιμοποιοϋμε στή καθημερινή μας ζωή. Δέν έχουμε καμμιά δυσκολία στό νά κάνουμε πράξη τήν έπιθυμία μας νά κινηματογραφοϋσουμε. Καί νά σκεφτεί κανείς τήν άποστέρηση εκείνων πού δέν άντιλαμβάνονται τόν κινηματογράφο παρά μέσα άπό τό σύστημα. Στό Παρίσι μερικοί άπό τούς πιο ένδιαφέροντες πειραματικούς κινηματογραφιστές δουλεύουν μέ τό super 8 (Hernandez, Marti, Haubois, Nedjar). Άπό τεχνικής άποψης ή είκόνα του super 8 έχει τίς δυσχέρειες της αλλά καί τά καλά της σημεΐα. Κυρίως δουλεύουμε μέ κοντινά καί πολύ κοντινά πλάνα. Μέ πολύ καθωρισμένη εκλογή στό επίπεδο του χρώματος καί του φωτισμού αύξάνουμε στό μεγαλύτερο βαθμό τήν πυκνότητα τής είκόνας. Όταν ό Βέρνερ Νέκες είδε τό "Διπλό λαβύρινθο" ήταν πεπεισμένος ότι ήταν γυρισμένος στα 16 χιλιοστά.

Μιά ύπερπειθαρχική πρακτική

Κ.Θ: Τοποθετοϋμε τή δουλειά μας στό σταυροδρόμι του κινηματογράφου, του θεάτρου καί τών πλαστικών τεχνών. Αυτό πού πάντα μās ένδιέφερε είναι νά σπάσουμε τίς καθιερωμένες δομές πού κυβερνοϋν τά μέσα επικοινωνίας καί τίς τέχνες. Στίς αρχές του 1977, στή Λέσχη I.L.C. (προβολές όργανωμένες άπό τόν Μαρτεντί) προβάλαμε "έκτεταμένα" τόν "Διπλό λαβύρινθο", μέ σκοπό νά πειραματισθοϋμε σέ μιά καινούργια προσέγγιση μιās ήδη τελειωμένης ταινίας κάτω άπό μιά άλλη μορφή. Προβάλαμε ταυτόχρονα δύο κόπιες μετακινόντας τίς είκόνες πάνω σέ τρεΐς όθόνες καί δημιουργόντας ύπερεντυπώσεις, χρονικές άφαιρέσεις, κτλ. Αύτου προηγέτο μιά δράση in vivo (ή "Duverture" ("Είσαγωγή"), μιά ταινία χωρίς φίλμ), όπου τά κορ-

μιά μας έγγράφονταν πάνω στην όθονη σέ σχήμα σκιών δημιουργημένων από τή φωτεινή δέσμη ενός προβολέα. "Έτσι, λοιπόν, άρχισαμε νά σπάμε τή γραμμική προβολή, πράγμα πού συνεχίσαμε μέ τό "L'enfant qui a pisse des paillettes" ("Τό παιδί πού κατούρησε τίς πούλιες").

Τό παιδί πού κατούρησε τίς πούλιες

- Κ.Θ:** Τό σχέδιο αυτό τής φιλμικής δράσης είναι τής Μαρίας. 'Η πορεία πού κάναμε γιά νά τό πραγματοποιήσουμε είναι άρκετά διαφορετικότερη από εκείνη τής ταινίας "Διπλός λαβύρινθος".
- Μ.Κ:** Ξεκίνησα μέ δύο στοιχεία: άφ' ενός από μερικά κείμενα πάνω στή παιδική ηλικία καί τή γυναικεία σεξουαλικότητα καί άφ' έτέρου από ένα κοριτσίστικο άγαλμάκι πού μου θύμιζε μιά συγκεχυμένη εικόνα τής παιδικής ηλικίας. "Άρχισα μέ τήν όργάνωση τών τυχαίων σχέσεων μεταξύ τών δύο αυτών στοιχείων. Ξεκινήσαμε πρώτα μέ μιά σειρά μπαρόκ μεταμορφώσεων του "παιδιοϋ" φωτογραφιμένες σέ διαφάνειες από τή Κατερίνα. "Έπειτα, σ' ένα κινηματογραφημένο μέρος, ήρθα σέ σχέση μέ τό άγαλμάκι παίζοντας πάνω στό διαφορούμενο του ζευγαριου μητέρα/παιδί, κοριτσάκι/κούκλα. Σ' ένα τρίτο στάδιο παρενέβει ή Κατερίνα σάν "δρούσα" (είναι ό όρος μέ τόν όποιο υποκαθιστούμε τή λέξη "ήθοποιός"). 'Αλληλοφωτογραφήκαμε πολλαπλοτυπώνοντας τίς εικόνες μας. Ένσωματώσαμε στή φιλμική δράση τίς διαφάνειες, διαστάσεων 24 επί 36, τών όποιων ό προσδιορισμός του κόκκου είναι άνώτερος από εκείνον τών 35 χιλιοστών. Στό επίπεδο τής προβολής, βάλαμε καί τή φυσική μας παρουσία μέσα στήν αίθουσα (χειριζόμαστε τούς προβολείς καί διαβάζουμε τά κείμενα άπ'εύθείας από τό μικρόφωνο), γιά νά δώσουμε προσωπικό χαρακτήρα στήν παραδοσιακή κινηματογραφική προβολή, προσθέτοντας της μιá σωματική διάσταση. Μέ "Τό παιδί πού κατούρησε τίς πούλιες", συνεχίζουμε πάνω στό έρώτημα τής γυναικείας ταυτότητας, βασιζόμενο αυτή τή φορά στήν παιδική ηλικία καί τήν σεξουαλικότητα. Τό γυναικείο σωμα, διαπερασμένο από τήν άσυνειδησία καί από τόν πόθο, παρουσιασμένο καί έκφρασμένο διαρκώς πάνω στίς εικόνες καί μέσα από τά κείμενα, είναι αυτό πού θέτει σέ άμφισβήτηση τήν κατάσταση ύποταξης τής γυναίκας, αυτό πού βεβαιεί τήν άνταρσία της (τήν άνταρσία μας).

"Ένας πειραματικός καί πολιτικός κινηματογράφος

- Κ.Θ:** Σέ ότι μάς άφορά άπορρίπτουμε τήν έπιγραφή του "μορφικού κινηματογράφου", πού συνιθίζουν νά δίνουν στό σύνολο του άνεξάρτητου/πειραματικού κινηματογράφου. Μπορεί νά πηγαίνει σέ άρκετές underground ταινίες καί στίς περισσότερες δομικές, αλλά πηγαίνει πολύ λιγότερο στήν Δετριστική παραγωγή γιά παράδειγμα. Μιά βασική φροντίδα πού άπασχολεί τό πρακτικό μέρος τής δουλειάς μας είναι: πώς νά έμπλουτίσουμε τό κοινωνικο-πολιτικό μας προβληματισμό μέσα από μιá άναζήτηση πάνω στήν εικόνα καί, άντιθέτως, πώς νά θέσουμε τήν άναζήτηση αυτή σέ μιá έκταση κατά μήκος του κοινωνικο-πολιτικού πεδίου. Πάνω στό θέμα αυτό γράψαμε κείμενα πού δημοσιεύθηκαν στήν "Libération" ("Είμαστε οι Παλαιστίνιοι-ες του κινηματογράφου" στό φύλλο τής 13ης του 'Οκτώβρη 1976) καί στό "Cinéma Différent" ("Δεκα-τέσσερα συνθήματα γιά

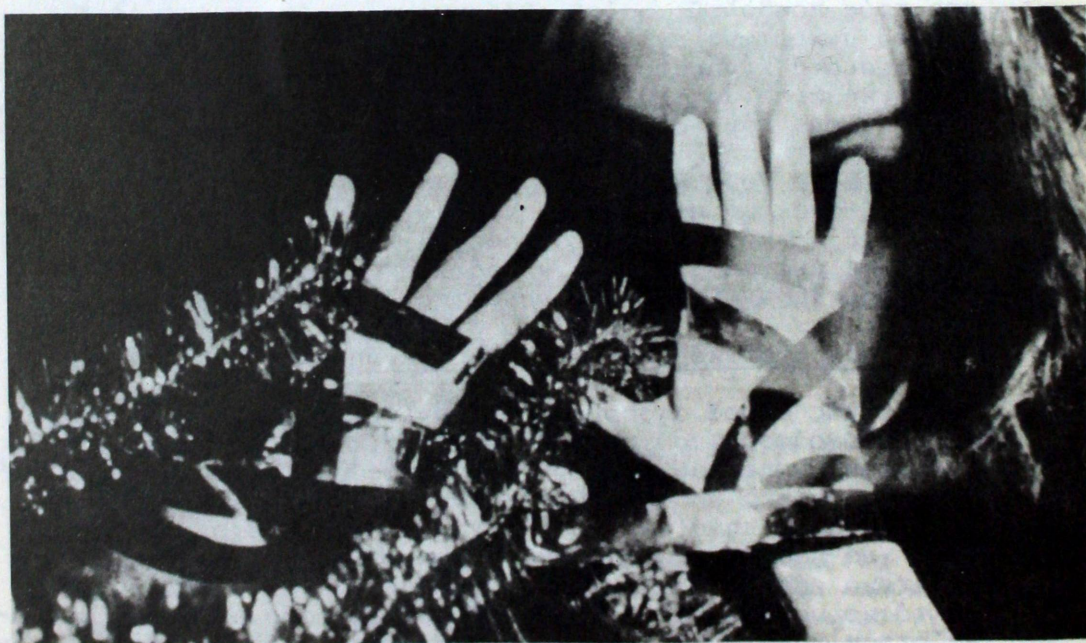
έναν κινηματογράφο ρήξης", Μάης του 1977) και μανιφέστα ("Ενάντια στον ανταγωνισμό", που διαβάστηκε στο Φεστιβάλ της Ύπερ του 1977, "Μανιφέστο για ένα ριζοσπαστικό έκδη-
λυσμό - για ένα διαφορετικό κινηματογράφο", πρόγραμμα για "Τό παιδί που κατούρησε τις πούλιες").

Αναφορές

Μ.Κ: Κινηματογραφικά δεν έχουμε άμεσα επηρεασθεί πάρα μόνο από τη τάση αυτή του πειραματικού κιν/φου σάν παράδειγμα πρακτικής της ρήξης. Σέ διάφορες στάσεις της πορείας μας ενδιαφερθήκαμε για ορισμένες τάσεις του σύγχρονου θεάτρου (Άρτώ, Γκροτόφσκυ, Μόνι, Ούϊλσον, Γιάτ) και για τις πλαστικές τέχνες (συμβάντα, κοινωνιολογική τέχνη, body-Art). Στο θεωρητικό επίπεδο, έχουμε ευαισθητοποιηθεί από ορισμένες εξελίξεις των ανθρωπιστικών επιστημών και ειδικά της σημειολογίας, της γλωσσολογίας, της φιλοσοφίας του σώματος - και πάνω απ'όλα από τη φεμινιστική σκέψη και από τό πολύ σημαντικό ξαναδιάβασμα της ψυχανάλυσης, της κοινωνιολογίας και των πολιτιστικών δομών που παράγει.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Εύα Ζέρβα

(Σημείωση: Η συζήτηση αυτή του Ραφαέλ Μπασσάν με τις Μαρία Κλωνάρη και Κατερίνα Θωμαδάκη δημοσιεύθηκε στο τεύχος 67 του περιοδικού "Ecran 78").



Τό παιδί που κατούρησε τις πούλιες

Οι δύο πρωτοπορείες

Peter Wollen

Ἡ φιλμική ἱστορία ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἀνισα ἔτσι ὥστε σήμερα στήν Εὐρώπη ὑπάρχουν δύο διακριτές πρωτοπορείες. Ἡ πρώτη μπορεῖ χαλαρά νά ταυτιστεῖ μέ τό κίνημα τῶν συνεργατικῶν (co-op). Ἡ δεύτερη περιλαμβάνει σκηνοθέτες ὅπως οἱ Γκοντάρ, Στρούμπ καί Ὑγιέ, Χανούν, Γιάντσο. Ὑπάρχουν, φυσικά, σημεῖα ἐπαφῆς ἀνάμεσα σ'αυτές τίς δύο ὁμάδες, καθώς καί κοινά χαρακτηριστικά, ἀλλά ἐπίσης καί σημαντικές διαφορές σέ πολλά θέματα: αἰσθητικές παραδοχές, θεσμικό πλαίσιο, τύπος οἰκονομικῆς ὑποστήριξης, τύπος κριτικῆς ὑποστήριξης, ἱστορικές καί πολιτιστικές καταβολές. Ὑπάρχουν ἐπίσης ἄλλοι φιλμουργοί πού δέν ταιριάζουν καθαρά σέ κάποιο ἀπό τά δύο γκρουπ καθώς καί φίλμ πού πέφτουν κάπου ἀνάμεσα ἢ ἀπλᾶ κάπου ἄλλοῦ - τό φίλμ "Δυό φορές" τοῦ Τζάκυ Ρέϋναλ, γιά παράδειγμα - γενικά ὅμως αὐτή ἡ διάκριση εἶναι ἱκανοποιητική.

Στή πιό ἀκραία τῆς ἔκφανση, ἡ κάθε ὁμάδα τείνει νά ἀπαρνεῖται ἀπό τήν ἄλλη, ὀλοκληρωτικά, τή θέση τῆς σάν πρωτοπορεία. Βιβλία ὅπως τό "Φίλμ εἶναι" τοῦ Στήβ Ντβόσκιν ἢ τό "Πειραματικό φίλμ" τοῦ Νταϊήβιντ Κέρτις, δέν συζητοῦν τήν ἀποφασιστική δουλειά τῶν Γκοντάρ-Γκορέν μετά τό 1968, γιά παράδειγμα. Καί οἱ ὑποστηρικτές τοῦ Γκοντάρ - καί ὁ ἴδιος ὁ Γκοντάρ - ἔχουν συχνά ἀποκηρύξει τήν "Συνεργατική Πρωτοπορεία" σάν ἀνεπανόρθωτα μπλεγμένη μέ τόν κατεστημένο ἀστικό καλλιτεχνικό κόσμο καί τίς ἀξίες του. Οἱ λόγοι γιά τήν ἀποπομπή εἶναι συχνά ὑπερβολικοί καί λάθος τοποθετημένοι. Σέ καμμιά περίπτωση ὅλοι οἱ σκηνοθέτες (γιά νά χρησιμοποιήσουμε μιὰ λέξη ταμπού στό ἄλλο στρατόπεδο) στή μιὰ ὁμάδα δέν δουλεύουν ἀφηγηματικά στά 35χιλ., ὅπως ἴσως θά μπορούσατε νά φανταστεῖται - ὁ Γκοντάρ δούλεψε χρόνια τό 16άρι καί τελευταῖα τό βίντεο. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, πολλοί φιλμουργοί τῆς Συνεργατικῆς εἶναι γνώστες τῶν πολιτικῶν θεμάτων καί βλέπουν τούς ἑαυτούς τους κατά κάποιο τρόπο σάν στρατευμένους. ("Ὅχι ὅτι ἡ πολιτική στράτευση ἀπό μόνη τῆς εἶναι ἐγγύηση πρωτοπορείας).

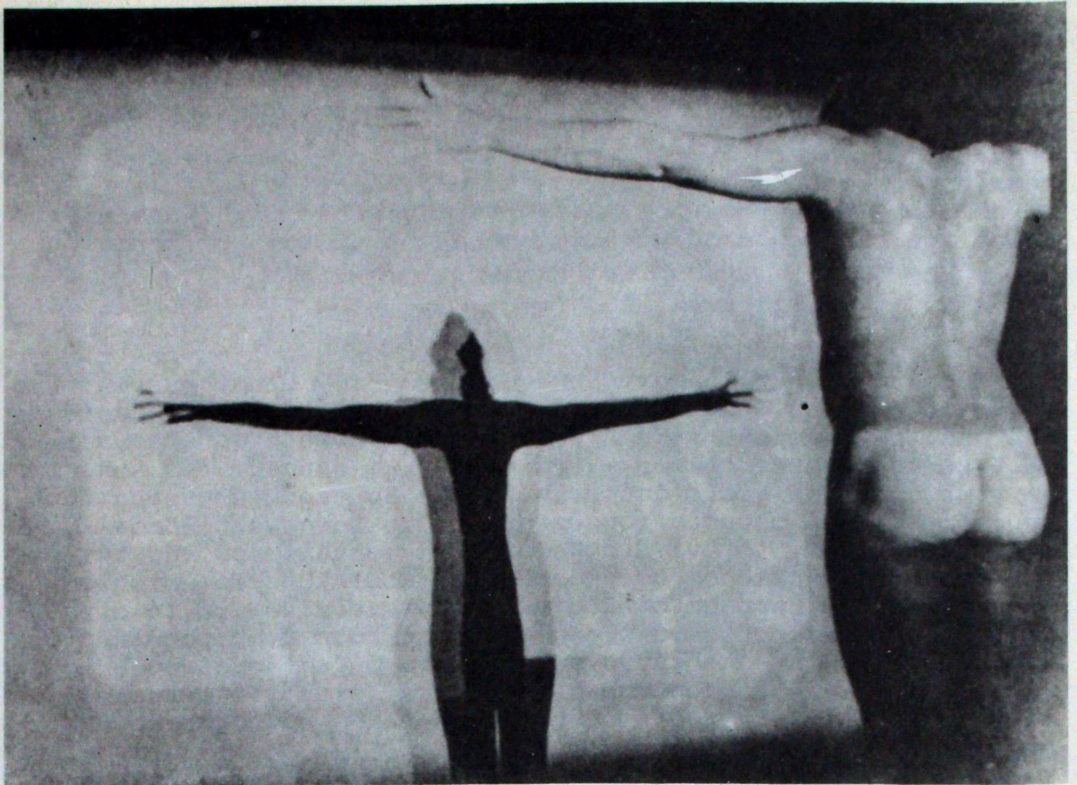
Ἡ κατάσταση γίνεται ἀκόμα πιό περίπλοκη ἀπό τό γεγονός ὅτι στή Βόρεια Ἀμερική ὑπάρχει μόνο μιὰ πρωτοπορεία πού συγκεντρώνεται γύρω ἀπό τίς διάφορες Συνεργατικῆς. Δέν ὑπάρχουν ἐμφανή ἀντίστοιχα τῶν Γκοντάρ, Στρούμπ καί Ὑγιέ, παρόλο πού ἡ ἐπίδραση τους μπορεῖ περιπτωσιακά νά φανεῖ - π.χ. στό φίλμ τοῦ Γιόν Τζόστ "Μιλώντας ἀνοιχτά". Προσέτι, οἱ Ἀμερικάνοι κριτικοί καί θεωρητικοί τῆς πρωτοπορείας, ἐδῶ καί πολύ καιρό, ἔχουν τή τάση νά παραβλέπουν τούς Εὐρωπαίους συνάδελφους τους ἢ νά τούς βλέπουν σάν παράγωγα. Οἱ Εὐρωπαῖοι - καί ἴσως πιό συγκεκριμένα οἱ Ἑγγλέζοι - ἀντιδροῦν τονίζοντας τά δικά τους χαρακτηριστικά, ἰσχυριζόμενοι ὅτι ἔχουν καταλάβει τόν ἴδιο χῶρο ὅπως καί αὐτοί νωρίτερα. Γιά

τούς απέξω ή διαμάχη συχνά φαίνεται δευτερεύουσα. "Ετσι κι'αλλιώς κανείς δέν άρνεΐται ότι ή πρωτεύουσα του άφηγηματικού μυθιστορηματικού κινηματογράφου στά 35χιλ. είναι τό χόλλυγουντ, όσο ευρηματικοί κι'άν είναι οι Εύρωπαίοι σκηνοθέτες, όπως οι Άντονιόνι, Φελλίνι, Τρυφώ και άλλοι. Μέ τόν ίδιο τρόπο ή Νέα Ύόρκη είναι ή πρωτεύουσα τής κίνησης τών συνεργατικών. "Ετσι, από τήν Νέα Ύόρκη ό Γιοντάρ φαίνεται ακόμα πιό διακριτικά Εύρωπαίος άπ'ότι ό Κρέν ή ό Λεγκρίς, ένα γεγονός πού άνταναικλά τίς πραγματικότητες τής δύναμης στό κόσμο τής τέχνης μέ τόν όποιο είναι στενά δεμένη ή κίνηση τών συνεργατικών. Ύπάρχει πράγματι μιá λογική βάση στην άποψη ότι ή πρωτοπορειακή συνεργατική κινηματογραφία τής Εύρώπης βρίσκεται πιό κοντά στη Νέα Ύόρκη άπ'ότι ή κινηματογραφία τής Καλιφόρνιας, και οι κύριοι κριτικοί τής Νέας Ύόρκης - Σίντνεϋ, Μάικελσον, κ.α. - δέν έκτιμούνται περισσότερο στην Καλιφόρνια άπ'ότι στό Λονδίνο.

Μοϋ φαίνεται πολύ πιό σημαντικό νά προσπαθήσουμε νά καταλάβουμε τί ένώνει και τί διαχωρίζει τούς Γιοντάρ και Στράουμπ-Ύγιέ άπό τή μιá μεριά και τούς Τζιντάλ και Γουϊμπορνυ άπό τήν άλλη και μετά τί ένώνει και τί χωρίζει τήν Εύρώπη και τήν Βόρεια Άμερική στό Συνεργατικό κίνημα. Άκόμα παραπέρα, ή άπουσία μιáς πρωτοπορείας του τύπου Γιοντάρ στη Βόρεια Άμερική, θά άποδειχτεί τελικά σαν ένας σημαντικός περιορισμός στην ανάπτυξη του Βόρειοαμερικανικού κινηματογράφου, στενεύοντας τούς όρίζοντες του και δένοντας τον χωρίς λόγο μέ τό μέλλον τών άλλων όπτικών τεχνών, καταδικάζοντας τον έτσι σέ μιá δευτερεύουσα θέση στον κόσμο τής τέχνης. Στενή σχέση μέ τήν "τέχνη" - ζωγραφική, μετα-ζωγραφική - είναι ταυτόχρονα δύναμη και άδυναμία.

Γιά νά καταλάβουμε καλύτερα τό σχισμα πού έχει άναπτυχθεί μέσα στην πρωτοπορεία, χρειάζεται νά ανατρέξουμε στην ιστορία. "Ενα παρόμοιο σχισμα μπορούμε νά δοϋμε και στη δεκαετία του '20. Άπό τήν μιá μεριά οι Λεζέ, Πιαμπια, Κλαίρ, "Εγγελίνγκ, Ρίχτερ, Μάν Ραίη, Μοχόλυ-Νάγκυ - πολλοί άπ'αυτούς άναφέρονται στό πρόσφατο βιβλίο του Στάντις Λώντερ "Κυβιστικός Κινηματογράφος"-έφτιαξαν φίλμ πού ήταν προσπάθειες νά έπεκτείνουν τό όπτικό πεδίο τής ζωγραφικής, νά ξεφύγουν άπό τούς περιορισμούς του πίνακα, νά εισάγουν τή διάσταση του χρόνου, νά χρησιμοποιήσουν τό φώς κατ'εύθειαν όπως και τό χρώμα. Άπό τήν άλλη μεριά, ύπηρχαν οι Ρώσοι σκηνοθέτες πού τά φίλμ τους ήταν καθαρά πρωτοπορειακά, αλλά μέ μιá άλλη έννοια: ή "Άπεργία" του Άϊζενστάιν, "Ζβενιγκόρα" του Ντοβζένκο, "Ο Άνθρωπος μέ τή κιν/φική μηχανή" του Βερτώβ. Μόνο πρós τό τέλος τής δεκαετίας ύπηρεξε κάποια πραγματική έπαφή ανάμεσα στις δυό ομάδες - όταν ό Λαζίνσκυ (πού οι ιδέες του πάνω στό ηλεκτρομηχανικό θέαμα και ό θαυμασμός του για τόν "Εγγελινγκ, τόν έφεραν στην ομάδα τών "ζωγράφων") πρώτος συνάντησε τόν Βερτώβ και συζήτησαν τήν έκθεση τής Στουτγάρδης "Φίλμ και Φωτογραφία" και όταν ό Άϊζενστάιν συνάντησε τόν Ρίχτερ στό πρώτο του ταξίδι έξω άπό τή Σοβιετική Ένωση και πήγε μαζί του στη διάσκεψη του Λά Σαράζ, πού τελικά σημάδεψε τό τέλος παρά τήν άρχή μιáς έποχής.

Μέχρι σήμερα, ένα μέρος τής θιένεξης βρίσκεται στό παρελθόν τών άτόμων πού είναι άναμιγμένοι. Η μιá ομάδα προέρχεται άπό τήν ζωγραφική. Η άλλη άπό τό θέατρο (Άϊζενστάιν) και τήν φουτουριστική ήχο-ποίηση (Βερτώβ) - ό Ντοβζένκο άσχολήθηκε μέ τήν ζωγραφική αλλά τήν παράτησε μέ τή θέληση του, αφήνοντας πίσω του



Μάλκολμ Λεγκορίς, "Horror Film I" 1970

Όλα τὰ ὑλικά τῆς ζωγραφικῆς του, ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὸ Χάρκοβ γιὰ τὴν Ὀδησσό καὶ τὰ κινηματογραφικὰ στούντιο, ἐπιζητώντας μιὰ ὀριστικὴ ρῆξη μὲ τὸ παρελθόν του. Καί, φυσικά, ὑπάρχουν προειδοποιητικοὶ δεσμοὶ ἀνάμεσα σ'αὐτὰ τὰ δύο διαφορετικὰ ρεύματα τῆς δεκαετίας τοῦ '20 καὶ τῶν τελευταίων χρόνων. Ὁ Γκοντάρ καὶ ὁ Γκωρέν ὑλοποίησαν τὴν συνεργασία τους κάτω ἀπὸ τὸ ὄνομα Ὁμάδα Τζίγκα Βερτώβ. Ὁ Βάν Ντέσμπουργκ, στὰ 1929, πρόβλεψε ἤδη πολλὲς ἀπὸ τίς ιδέες τοῦ "ἐκτεινόμενου κινηματογράφου" (Expanded Cinema) πού πραγματοποιήθηκαν δεκαετίες ἀργότερα: "Ὁ χώρος τοῦ θεατῆ θὰ γίνῃ μέρος τοῦ φιλμικοῦ χώρου. Ὁ διαχωρισμὸς τῆς ὀθόνης σάν προβαλλόμενης ἐπιφάνειας θὰ καταργηθεῖ. Ὁ θεατῆς δέν θὰ παρατηρεῖ πλέον τὸ φίλμ ἀλλὰ θὰ συμμετάσχει σ'αὐτό ὀπτικά καὶ ἀκουστικά".

Ἡ ζωγραφικὴ, πιστεύω ὅτι αὐτὸ μπορεῖ νὰ δειχτεῖ, ἔπαιξε καθοδηγητικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τοῦ μοντερνισμοῦ στίς ἄλλες τέχνες. Τὸ σπάσιμο, τὸ coupure - γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴν Ἀλτουσεριανὴ ὀρολογία - ἢ μετατόπιση τοῦ χώρου πού σημάδεψε τὴν ἀντικατάσταση μιᾶς παραδειγματικῆς ἢ μιᾶς προβληματικῆς μὲ μιὰ ἄλλη, ἡ ἀρχὴ τοῦ μοντερνισμοῦ, τὸ ἔργο τῆς ἱστορικῆς πρωτοπορείας, ἦταν μιὰ ρῆξη πού ἔλαβε χώρα κυρίως στὴ ζωγραφικὴ μὲ τίς ἀνακαλύψεις τοῦ Κυβισμοῦ. Δέν εἶναι δύσκολο νὰ δειχτεῖ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ ἐπέδρασε στίς ἄλλες τέχνες, ὅτι ὁ Κυβισμὸς στὰ πρῶτα του βήματα εἶχε μιὰ ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση στὴν Γετρούδη Στάιν καὶ στὸν Ἐζ-ρα Πάουντ, ὅπως καὶ ἀργότερα στὸν Οὐίλλιαμ Κάρλος Οὐίλλιαμς. Ὁ Ἀπολλιναίρ, ὁ Μαρινέτι, ὁ Μαγיאκόβσκι, ὁ Χλέμπνικωβ - ὅλοι τους ἐπηρεάστηκαν σὲ σημαντικὸ βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ τους μὲ τὸν Κυβισμό. Οἱ καινοτομίες τοῦ Πικάσσο καὶ τοῦ Μπράνι εἰδώθηκαν νὰ ἔχουν συνέπειες καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ἴδιας τῆς ζωγραφικῆς. "Ε-

γινε από πολύ νωρίς άντιληπτό ότι οι καινοτομίες αυτές άντιπροσώπευαν μιά κριτικά σημειωτική μετατόπιση, μιά άλλαγμένη άντίληψη και πρακτική για τό σημείο και τή σημασία, πού τώρα μπορούμε νά δοϋμε σάν τό άνοιγμα ένός διαστήματος, μιά **διόζευξη** τού σημαίνοντος από τό σημαίνόμενο και μιά άλλαγή στήν έμφαση, από τό πρόβλημα τού σημαίνόμενου και τής άναφοράς - τό κλασικό πρόβλημα τού ρεαλισμού, σ' αυτό τού σημαίνοντος και τού σημαίνόμενου μέσα στο ίδιο τό σημείο.

Όταν βλέπουμε τήν άνάπτυξη τής ζωγραφικής μετά τήν έμφάνιση τού Κυβισμού, παρατηρούμε μιά συνεχή πορεία προς μιά φανερά ριζοσπαστικότερη άνάπτυξη: ή παντελής καοσιστική τών σημαίνόμενων, μιά τέχνη από καθαρά σημαίνοντα, άποκομμένα τόσο από τή σημασία όσο και από τήν άναφορά. Αύτή ή τάση για άφαίρεση μπορούσε νά δικαιωθεί μέ ποικίλους τρόπους - ένα υποθετικό σημαίνόμενο μπορούσε νά γίνη άποδεκτό χωρίς άπόδειξη, μέ συμβολικούς ή πνευματιστικούς όρους, μιά σημασία τοποθετημένη στο Ueberwelt (βασίλειο ύσως) τών καθαρών ίδεών. Μιά θεωρία τού φορμαλισμού, τής τέχνης σάν ένα καθαρό σχέδιο, θά μπορούσε νά προταθεί. Τό έργο τέχνης θά μπορούσε νά υπερασπιστεί σάν ένα άντικείμενο, μέ τή δική του παρουσία. Θά μπορούσε νά έξηγηθεί σάν ή λύση ένός προβλήματος πού συχνά τίθεται από τήν σχέση άνάμεσα σ' ένα σημαίνον - μιά μορφή έκφρασης, για νά χρησιμοποιήσουμε τά λόγια τού χέλμσλεβ- και τής φυσικής ύλικής ύποστήριξης του (ή ύλη ή ή ούσία τής έκφρασης).

Η λογοτεχνία, από τήν άλλη μεριά, έτεινε νά έπιστρέψει σε μορφές γραψίματος όπου τό σημαίνόμενο παρέμενε καθαρά κυρίαρχο. Ό μοντερνισμός μπορούσε νά έξηγηθεί μέ όρους τής επέκτασης τού υποκείμενου/ύλικού, μέ νέες άφηγηματικές τεχνικές (ρεϋμα συνείδησης, κ.λ.π.), ή μέ παίξιμο μέ τά παράδοξα τής σημασίας και τής άναφοράς (Πιραντελισμός). Είναι σημαδιακό, για παράδειγμα, ότι τόσα πολλά από τά πιο ριζοσπαστικά πειράματα, όπως άπόπειρες στήν ήχο-ποίηση, ήταν έργα καλλιτεχνών ή συγγραφέων πού δούλεψαν στενά μέ ζωγράφους: "Αρπ, Ζβίτερ, Βάν Ντέσμουργκ άνάμεσα σ' άλλους. Στο θέατρο, οι πιο ριζοσπαστικές έξελίξεις ήταν, χωρίς έξαίρεση, συνδεδεμένες μέ τίς μεταβολές πού έγιναν στή σκηνογραφία και στά κοστούμια, όπως επίσης και στή μάσκα: τό κονστρουκτιβιστικό θέατρο τού Μάγιερχολντ στή Σοβιετική Ένωση, τό θέατρο τού Σλέμερ Μπάουχάους, ο Άρτώ. Σ' αυτό τό πλαίσιο, πρέπει νά σημειώσουμε, ο Μπρέχτ έμφανίζεται λίγο παραπάνω από μετριοπαθής.

Ό κινηματογράφος είναι φυσικά μιά μορφή τέχνης πού ύπάρχει σε περισσότερο από ένα κανάλια, σε περισσότερο από ένα αισθητικά μέσα, και χρησιμοποιεί μιά πλειάδα από διαφορετικούς κώδικες. Έχει συγγένεια μέ όλες σχεδόν τίς άλλες τέχνες. Η μουσική και ο πεζός λόγος, καθώς και ο φυσικός ή τεχνικός θόρυβος μπορούν νά άποτελέσουν τήν ήχητική του μπάντα. Τό θέατρο και ο χορός μπορούν νά είναι στοιχεΐα τού προφιλμικού γεγονότος, βαλμένα μπρός από τήν κάμερα για νά φωτογραφηθούν. Τό μοντάζ μπορεί νά χρησιμοποιηθεί για νά άναπτύξει μιά αφήγηση ή για νά παράγει έναν "οπτικό ρυθμό" άνάλογα μέ τή μουσική. Τό ίδιο τό φίλμ μπορεί νά ζωγραφιστεί ή ζωγραφίες νά χρησιμοποιηθούν σάν κινούμενα σχέδια. Τό φως μπορεί νά χρησιμοποιηθεί σάν ένα έκφραστικό στοιχείο και μέσα από τή προβολή μπορεί νά εισαχθεί σάν μιά τρίτη διάσταση, νά παράγει ένα είδος κινούμενης φωτεινής γλυπτικής.



Πάμπλο Πικάσσο, "Les demoiselles d'Avignon"

Ἄλλὰ αὐτὴ ἡ ἐπίδραση καὶ τὰ φιλμ πού σχετίζονται μ' αὐτὴν σημαδεύτηκαν τόσο μέ ὅτι ἀπέκλεισαν ὅσο καὶ μέ ὅτι περιέλαβαν. Φυσικά, στὴν ἀρχὴ ἔλειπε ὁ πεζὸς λόγος καὶ ἡ ἀφήγηση. Στὴ διάρκεια τῆς βουβῆς περιόδου, ἡ ἀπουσία τῆς γλώσσας δέν ἦταν σέ πρῶτο πλάνο. Ἐμοιαζε σάν μιὰ ἰδιότητα τοῦ φιλμ ἐντελῶς φυσική, ἀναδρομικά ὅμως ἡ σημασία της μπόρεσε νά εἰδωθεῖ. Ἡ γλώσσα ἔξακολουθεῖ νά ἀποκλείεται ἀπὸ ἓνα τεράστιο ἀριθμὸ πρωτοπορειαικῶν φιλμ, πού δείχνονται εἴτε βουβά εἴτε μέ ἠλεκτρονικὲς μουσικὲς μπάντες. Ὑπάρχουν κι' ἐδῶ πραγματικοὶ τεχνικοὶ καὶ οἰκονομικοὶ λόγοι γι' αὐτό, αὐτὲς οἱ πρακτικὲς ἀδυναμίες, ὅμως, συμπίπτουν μέ μιὰ αἰσθητικὴ πού ἀπὸ μόνη της βασίζεται σέ ἀντιλήψεις ὀπτικῶν μορφῶν καὶ ὀπτικῶν προβλημάτων τὰ ὁποῖα ἀποκλείουν τὴν ὀμιλούμενη γλώσσα ἀπὸ τὸ πεδίο τους καὶ ἴσως νά τὴν ἀντιμετωπίζουν ἐχθρικά. Αὐτὸ ἀποτελεῖ μέρος τῆς κληρονομιάς τῆς Ἀναγέννησης πού μπόρεσε νά ἐπιβιώσει μέσα ἀπὸ τίς προσπάθειες ἐκμοντερνισμοῦ χωρὶς νά δεχτεῖ πρόκληση, ἐκτός ἀπὸ μεμονωμένες περιπτώσεις - Διζίνσκι, Ντυσάμπ, Πικάμπια καὶ εἶναι ἀρκετὰ σημα-

ντικό, όπως δείχνεται από πρόσφατα έννοιολογικά (conceptualist) έργα.

Υπάρχει ένα ακόμα παραπέρα σημαντικό σημείο που πρέπει να αναφερθεί, για την ανάπτυξη του φίλμ σε σχέση με την ιστορία της τέχνης. Οι φιλμουργοί, σ' ένα συγκεκριμένο σημείο, δέν ήταν πιά ικανοποιημένοι με μόνο την έρευνα για "κινητικές λύσεις σε προβλήματα εικονογράφησης", όπως στά φίλμ τών Μάν Ραίη και Μοχόλυ-Νάγκυ, και γι' αυτό άρχισαν να στρέφονται σε ότι έβλεπαν σάν είδικά κινηματογραφικά προβλήματα. Έτσι, η δομική φιλμουργία στή τελευταία δεκαετία έχει παρουσιάσει μιά μετάθεση ενδιαφέροντος από τόν γενικό χώρο της τέχνης στόν καθαρά φιλμικό χώρο που στα ματάει να τόν θεωρεί σάν προέκταση του πρώτου. Ο τρόπος σκέψης παρέμεινε κοινός μ' αυτόν τών καλλιτεχνών της ζωγραφικής και τών άλλων όπτικων τεχνών, έγινε όμως μιά προσπάθεια απόδοσης της όντολογικής αυτόνομίας του φίλμ. Έτσι, για παράδειγμα, τό έργο του Πήτερ Τζιντάλ ήρθε στό προσκήνιο και έγινε γνωστό σάν τό έργο "σχετικά με τό έστίασμα του φακού". Τά φίλμ του Λέ Γκρίς είναι "σχετικά με" τό τύπωμα ή την προβολή. Η τάση της ζωγραφικής να συγκεντρώνεται στή δικιά της σφαίρα ύλικών και σημασιών, να είναι αυτο-άνακλώμενη, "μεταφράστηκε" σε είδικά κινηματογραφικούς όρους κι' ένα καθαρά κινηματογραφικό ενδιαφέρον, παρόλο που ξανά έδω τό "είδικά κινηματογραφικό" σημαίνει κυρίως την μπάντα της εικόνας.

Έτσι, η σύγκρουση τών πρωτοπορειικών ιδεών στίς όπτικές τέχνες, έφερε τούς φιλμουργούς σε μιά θέση υπερβολικού "πιουρισμού" ή "σημαντικολογισμού". Είρωνικά, τό άντι-ψευδαισθητικό, άντι-ρεαλιστικό φίλμ κατέληξε με πολλές προκαταλήψεις που είναι κοινές με τούς χειρότερους έχθρούς του. Ένας θεωρητικός όπως ο Άντρέ Μπάζέν, για παράδειγμα, άφοσιωμένος στό ρεαλισμό και στόν άναπαραστατισμό, βάσιζε την άφοσίωση του σε μιά διαφωνία για τή κινηματογραφική όντολογία και ουσία, που είδε στή φωτογραφική άναπαραγωγή του φυσικού κόσμου. Τώρα έχουμε, έδω που τά λέμε, και τά δύο: μιά έξωστρεφή και μιά έσωστρεφή όντολογία του φίλμ, μιά που ψάχνει τή ψυχή του κινηματογράφου στή φύση του προφιλμικού γεγονότος και μιά άλλη στή φύση της κινηματογραφικής διαδικασίας, ο κώνος του φωτός ή ο κόκκος του άσημιού. Τά όρια που άγγίχθηκαν άπό αυτή τή πρωτοπορία ύπήρξαν μιά συνεχώς στενούμενη προκατάληψη με τό καθαρό φίλμ, με τό φίλμ "σχετικά με" τό φίλμ, μιά διάλυση της σημασίας σε σχετικά άντικείμενα ή ταυτολογία. Θα πρέπει να προσθέσω, ίσως, ότι αυτή η τάση διακρίνεται πιο εύκολα στίς Άνωμένες Πολιτείες άπ' ότι στήν Εύρώπη.

Πού στέκεται η άλλη πρωτοπορεία; Έδω, όπως θα περιμένει κανείς, η τάση πηγαίνει στήν άντίθετη κατεύθυνση. Οι Σοβιετικοί σκηνοθέτες της δεκαετίας του '20, παρ' όλο που είδαν τούς έαυτούς τους κατά κάποια έννοια σάν πρωτοπορεία, ήταν επίσης προκατειλημένοι με τό πρόβλημα του ρεαλισμού. Κατά τό μεγαλύτερο μέρος παρέμειναν μέσα στά όρια του άφηγηματικού κινηματογράφου. Τά πιο καθαρά πρωτοποριακά κομμάτια και έπεισόδια τών ταινιών του Άϊζενστάϊν (πειράματα στό διανοητικό μοντάζ, κ.λ.π.) παρέμειναν κομμάτια και έπεισόδια, που έμφανίζονται σάν παρεμβολές μέσα σε μιά κατά τ' άλλα όμογενή και κλασική αφήγηση. Δέν υπάρχει καμιά άμφιβολία ότι η δραματοουργία είναι νεωτεριστική παρά παραδοσιακή - τό πλήθος σάν ήρωας, οι τύποι, *g u i g n o l*, κ.λ.π. - αλλά αυτά δέν είναι χαρακτηριστικά που μπορούν να συνεισφέρουν σε μιά ρήξη, μάλλον

μοιάζουν περισσότερο νά ανακαινίζουν τό κλασσικό θέατρο.Είναι τρόποι νά έπιτευχθεΐ μιá κορυφωμένη συναισθηματική έντύπωση ή νά παρουσιασθεΐ μιá ιδέα μέ άπρόσμενη ζωντάνια ή δύναμη.

Στό έργο του 'Αΐζενστάϊν τό σημαϊνόμενο - τό περιεχόμενο μέ τή συμβατική έννοια - είναι πάντοτε κυρίαρχο.Φυσικά, ό 'Αΐζενστάϊν έφθασε μέχρι τό σημείο νά άπορρίψει τή ταινία του Βερτώβ " The man with the Movie Camera " ('Ο άνθρωπος μέ τή κινηματογραφική μηχανή) σάν "φορμαλιστικές βλακειές και άναίτια βλάβη τής κινηματογραφικής μηχανής", συγκρίνοντας τή χρήση τής άργής κίνησης μέ τή χρήση πού έκανε ό 'Επστάϊν στή ταινία του "La Chute de la Maison Usher" ('Η πτώση του οίκου των "Άσερ).Στήν ταινία αυτή, κατά τόν 'Αΐζενστάϊν, χρησιμοποιήθηκε ή άργή κίνηση για νά κορυφώσει τή συναισθηματική πίεση,πράγμα πού σημαϊνει νά έπιτευχθεΐ,σέ όρους έπιθυμητου περιεχομένου ή στόχου, ένα άποτέλεσμα. 'Η ταινία του Βερτώβ ήταν, φυσικά, ό θεμέλιος λίθος για τή πρωτοπορεία και είναι ένα σημάδι του πλούτου της τό ότι μπορεί νά είδωθεΐ σάν πρόδρομος και του κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο υ - ά λ ή θ ε ι α αλλά και του δ ο μ ι κ ο υ φ ί λ μ, παρόλο,έπίσης, πού άποδεδειγμένα είναι ένα σημάδι του διφορούμενου ή τής άβεβαιότητας, πιασμένης ανάμεσα σέ μιá ιδεολογία φωτογραφικού ρεαλισμου και σ'αυτήν τής μορφικής καινοτομίας και πειράματος.

Σέ πλατύτερους όρους, αυτό πού βρίσκουμε μέ τούς Σοβιετικούς Φιλμουργούς είναι μιá άναγνώριση ότι ένας νέος τύπος περιεχομένου, ένας καινούργιος κόσμος σημαϊόντων,άπαιτεί μορφική μεταρρύθμιση,στό επίπεδο του σημαϊνοντος,για τήν έκφρασή του. "Έτσι ό 'Αΐζενστάϊν ήθελε νά μεταφράσει τό διαλεκτικό ύλισμό, τής δικής του κοσμοθεώρησης από μιá προσέγγιση στό θέμα σέ μιá προσέγγιση στή μορφή, μέσα από μιá θεωρία του μοντάζ πού ήταν ή ίδια διαλεκτική. 'Η αίσθητική ήταν ακόμα βασισμένη στό περιεχόμενο, έδειχνε τά σημαϊνοντα κυρίως σάν τρόπους έκφρασης, αλλά τήν ίδια στιγμή άπαιτούσε μιá ριζοσπαστική μεταμόρφωση εκείνων των τρόπων. 'Ηταν μιá αίσθητική πού είχε πολλά κοινά μέ τίς πρωτοποριακές θέσεις, άς πούμε, του Δεζέ και του Μάν Ραϊν, αλλά πού επίσης κρατούσε μιá άπόσταση,μιá άπόσταση στήν όποία ό φόβος του φορμαλισμου είναι συμπτωματικός. 'Ηταν σάν νά αισθανόντουσαν ότι μιá και έλευθερόνονταν τό σημαϊνον από τά δεσμά του μέ τό σημαϊνόμενο, ήταν σίγουρο ότι θά γιορταζόταν παραμερίζοντας είτε τό παλιό του κύριο μιá για πάντα είτε τόν άνεύθυνον υπεραριστερισμό και ούτοπισμό.Πράγμα πού,όπως έχουμε δεΐ,δέν ήταν και τόσο λάθος.

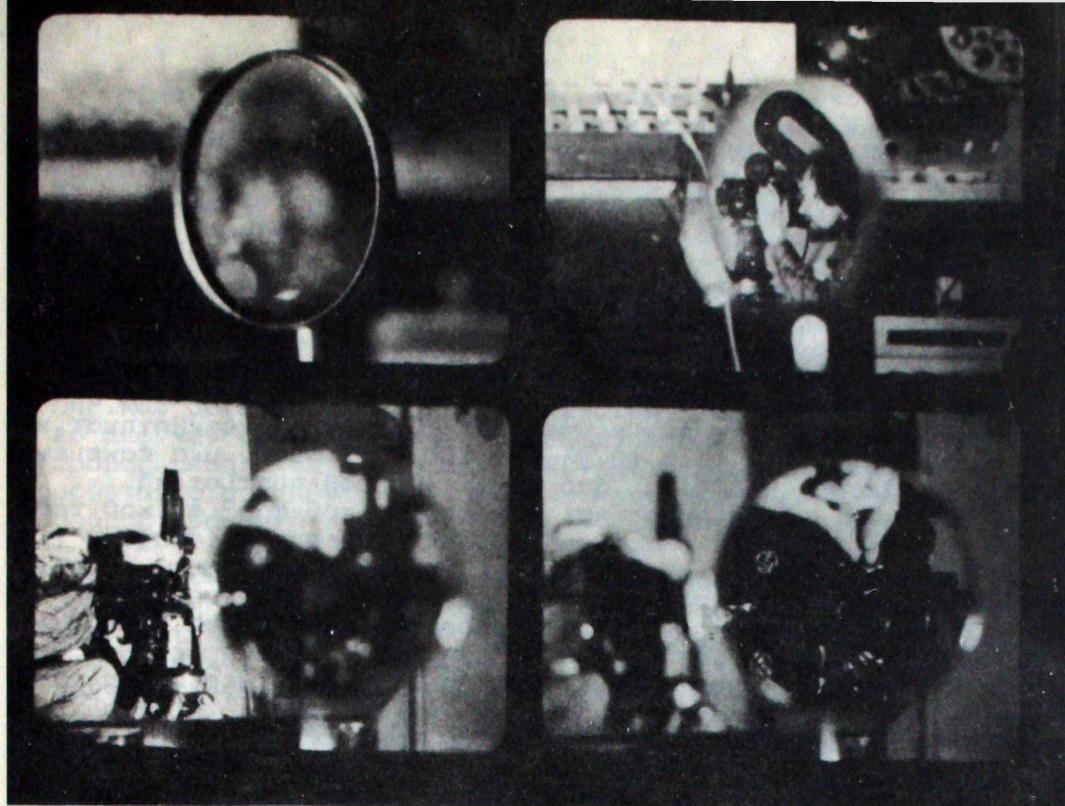
'Η περίπτωση του Γκοντάρ, πού δούλεψε περίπου 40 χρόνια άργότερα,είναι έλαφρά διαφορετική.Στίς μετά τό 1968 ταινίες του Γκοντάρ συλλαμβάνουμε κάτι από έναν έναλλακτικό δρόμο ανάμεσα στον περιεχομενισμό (content-ism)και στον φορμαλισμό, μιá άναγνώριση ότι είναι δυνατό νά δουλέψουμε στό διάστημα πού άνοίχτηκε από τήν άποσύνδεση και άποδέσμευση των σημαϊόντων και των σημαϊνόμενων. 'Ο Γκοντάρ είχε έπιρεασθεΐ,καθαρά,από τή θεωρία του 'Αΐζενστάϊν για τό διαλεκτικό μοντάζ,αλλά τό άναπτύσσει μ'έναν πολύ ριζοσπαστικότερο τρόπο. Σέ τελευταία άνάλυση, για τόν 'Αΐζενστάϊν, ή σύγκρουση ήταν κυρίως μεταξύ των έπιτυχημένων σημαϊνόμενων των είκόνων. Παρόλο πού άναγνωρίζει μιá μορφή διαλεκτικού μοντάζ στους σουπρεματιστικούς πίνακες του Μάλεβιτς,ό ίδιος παραμένει μέσα στα όρια τής "φυσικότητας".(Μέ άρκετό ενδιαφέρον άναγνωρίζει, ένα μέσο δρόμο μεταξύ νατουραλισμου και άφαίρεσης, τόν όποιο αυτός συσχετίζει, κατά κάποιο τρόπο περιέργα, μέ τόν

Μπάλλα καί τόν "Αρχικό Ιταλικό Φουτουρισμό"). Ο Γκιοντάρ παίρνει τήν ιδέα τής μορφικῆς πάλης καί διαμάχης καί τήν μεταφράζει σέ μιá αντίληψη σύγκρουσης, ὄχι μεταξύ τοῦ περιεχομένου τῶν εἰκόνων, ἀλλά μεταξύ διαφόρων κωδίκων καί μεταξύ σημαίνοντος καί σημαινόμενου.

"Ἔτσι, στή ταινία "Ἡ χαρούμενη γνώση" πού ἄρχισε νά γυρίζει πρῖν ἀπό τά γεγονότα τοῦ Μάη τοῦ 1968, ἀλλά τήν τέλειωσε μετά ὁ Γκιοντάρ προσπαθεῖ προγραμματικά νά "ἐπιστρέψει στό μηδέν", νά ἀπο-συνθέσει καί κατόπιν νά ἀνα-συνθέσει ἤχους καί εἰκόνες. Γιά τόν Γκιοντάρ, ἡ πάλη δέν γεννιέται ἀπλά ἀπό μιá σύγκρουση μέσα ἀπό ἀντιπαραθέσεις, ὅπως στό μοντέλο τοῦ Αὔξενστάιν, ἀλλά ἀπό μιá πράξη ἀρνητικότητας, μιá διάσπαση μιáς φανερῆς φυσικῆς ἐνότητας, μιá διαίξευξη. Ἡ ἀποψη τοῦ Γκιοντάρ γιά τήν ἀστική ἐπικοινωνία εἶναι αὐτή ἐνός λόγου πού παίρνει τή δύναμη του ἀπό τή φανερή φυσικότητα του, ἡ ἐντύπωση τῆς ἀναγκαιότητας πού φαίνεται νά δένει ἕνα σημαῖνον σ' ἕνα σημαινόμενον, ἕναν ἤχο σέ μιá εἰκόνα, μέ σκοπό νά παρέχει μιá πειστική ἀναπαραστάση τοῦ κόσμου. Δέ θέλει ἀπλά νά ἀναπαραστήσει ἕναν ἐναλλακτικό "κόσμο" ἢ μιá ἐναλλακτική "κοσμοθεώρηση", ἀλλά νά ἐρευνήσει τήν ὄλη διαδικασία τῆς σήμανσης ἀπό τήν ὁποία μιá κοσμοθεώρηση ἢ μιá ἰδεολογία δομεῖται. Ἡ ταινία "Ἡ χαρούμενη γνώση" τελειώνει μέ τίς παρακάτω φράσεις στήν ἠχητική μπάντα: "Αὐτή ἡ ταινία δέν ἤθελε νά, δέν εὐχόταν νά ἐξηγήσει τόν κινηματογράφο ἢ ἀκόμη νά συνθέσει τό ἀντικείμενο τῆς, ἀλλά πῶς σέμναι, νά προσφέρει μερικούς ἀποτελεσματικούς τρόπους γιά νά φθάσουμε ἐκεῖ. Αὐτή δέν εἶναι ἡ ταινία πού πρέπει νά κατασκευάζεται, ἀλλά δείχνει πῶς, ἂν κάποιος θέλει νά κάνει τήν ταινία, θά πρέπει νά ἀκολουθήσει μερικὰ ἀπό τά μονοπάτια πού ἀκολουθήθηκαν ἐδῶ". Μ' ἄλλα λόγια, ἡ ταινία ἐσκεμμένα ἀναστέλλει τή "σημασία", ἀποφεύγει ὁποιαδήποτε τελειολογία ἢ τελικότητα, γιά τό συμφέρον μιáς καταστροφῆς καί ἀνα-συγκρότησης, ἕνας ἀνα-συνδυασμός τῆς τάξης τοῦ σημείου σάν ἕνα πείραμα στή διάλυση τῶν παλιῶν ἐννοιῶν καί τή γέννηση καινούργιων ἀπό τήν ἴδια τήν σημειωτική διαδικασία.

Γιά νά τό θέσουμε μ' ἕναν ἄλλο τρόπο, ἡ ταινία "Ἡ χαρούμενη γνώση" δέν εἶναι μιá ταινία μέ κάποιο νόημα πού νά ἔχει νά πεῖ κάτι γιά τόν κόσμο, οὔτε εἶναι μιá ταινία "σχετικά μέ" τό φίλμ (τό ὁποῖο, σέ τελευταῖα ἀνάλυση, εἶναι ἀπλά ἕνα περιορισμένο τμήμα τοῦ κόσμου, πού αὐτό καθ' ἑαυτό ἔχει ἐνδιαφέρον γιά τούς φιλμοργούς καί τούς φιλμοσπουδαστές), ἀλλά εἶναι μιá ταινία γιά τή δυνατότητα τῆς σημασίας αὐτῆς καθ' ἑαυτῆς, τῆς παραγωγῆς νέων τύπων σημασιῶν. Ἡ τάξη τῶν σημειο-συστημάτων, πού βρίσκονται σέ λειτουργία στόν κινηματογράφο, φέρονται ἔτσι σέ μιá νέου εἶδους σχέση μεταξύ τους καί μέ τόν κόσμο. Ὅχι βέβαια, ὅτι εἶναι ἀδιάφορο στόν Γκιοντάρ τί τύπους νέων σημασιῶν παράγουν. Παρ' ὅλο πού ἡ δουλειά του εἶναι ἀνοιχτή, δέν προσφέρεται ἀπλά γιά ἕνα παραλήρημα ἐξηγήσεων, σάν νά μπορούσαν οἱ σημασίες νά διαβασθοῦν κατά βούληση ἀπό τόν θεατή. Τά σημαινόμενα δέν εἶναι οὔτε σταθερά, ἢ τόσο σταθερά ὅσο εἶναι στό συμβατικό κιν/φο, οὔτε εἶναι ἐλεύθερα μέσα ἀπό ὁποιαδήποτε ἀναγκαιότητα, λές καί τό τέλος μιáς τέχνης ἡ ὁποία κυριαρχεῖται ἀπό τό περιεχόμενο νά σημαίνει τό τέλος ὁποιοδήποτε ἐλέγχου πάνω στό περιεχόμενο.

Κατά κάποια ἐννοια, τό ἔργο τοῦ Γκιοντάρ ἐπιστρέφει στό ἀρχικό σημείο ρῆξης ἀπό τό ὁποῖο ἄρχισε ἡ μοντέρνα πρωτοπορεία-οὔτε ρεαλιστικό ἢ ἐξπρεσιονιστικό, ἀπό τή μιá μεριά, οὔτε ἀφαιρετικό



Νταΐβιντ Κρόσγουέιτ, "Man with the movie camera", 1973

από την άλλη. Μέ τον ίδιο τρόπο τό έργο "Demoiselles d'Avignon" ("Οι δεσποινίδες τής 'Αβινιόν") δέν είναι ούτε ρεαλιστικό, ούτε έξπρεσιονιστικό ή άφηρημένο. Άποδεσμεύει τό σημαίνον από τό σημαινόμενο, ύποστηρίζοντας - όπως άπαιτεί μία τέτοια άποδέσμευση - τήν πρωταρχικότητα του πρώτου, χωρίς μ'όποιονδήποτε τρόπο νά έξαφανίζει τό δεύτερο. Δέν είναι ένα ομαδικό πορτραίτο ή μία μελέτη γυμνών στην άναπαραστατική παράδοση αλλά, από τήν άλλη μεριά, τό νά τό δεΐς άπλά σαν μία έρευνα τών ζωγραφικών ή μορφικών προβλημάτων και δυνατοτήτων είναι νά ξεχνάς τόν αύθεντικό του τίτλο, "Le Bordel Philosophique" ("Τό φιλοσοφικό μπορντέλο"). Τό ίδιο θά μπορούσε νά λεχθεί για τό "The large glass" ("Τό μεγάλο ποτήρι"). 'Η μάχη ανάμεσα στά ρεαλισμό/ψευδαίσθηση/"λογοτεχνία" στή τέχνη, και άφαίρεση/άντανανκλαστικότητα/μοντερνισμός αλλά Γκρήνπεργκ δέν είναι τόσο άπλή, ούτε τά περιβάλλει όλα όπως μπορεί νά φαίνεται μερικές φορές.

Ύπάρχουν άλλα δύο θέματα πού θά πρέπει νά αναφερθοϋν έδώ. Τό πρώτο είναι ή πολιτική. Όπως ύποστήριξα παραπάνω, είναι συχνά πολύ εύκολα ίσχυρίσιμο ότι ή μία πρωτοπορεία είναι "πολιτική" και ή άλλη όχι. Ό Πήτερ Γκιντάλ, για παράδειγμα, ύπερασπίζεται τις ταινίες του πάνω σέ βάσεις πού καθαρά ύπονοούν μία πολιτική τοποθέτηση. Καί οι ύποστηριχτές του Γκιντάρ και τών Στράουμπ-Ύγιέ, μέ τό νά ξεχωρίζουν τις ταινίες τους από εκείνες του Καρμίτζ ή του Ποντεκόρβο, είναι ύποχρεωμένοι νά παραδέχονται ότι τό νά είσαι "πολιτικοποιημένος" δέν είναι από μόνο του άρκετό, ότι πρέπει νά ύπάρχει μία ρήξη μέ τις άστικές μορφές τής διήγησης, άνατροπή και καταστροφή τών κωδίκων, κ.λ.π. - μία σειρά έπιχειρημάτων πού, άν δέν τά συλλογισθοϋν προσεκτικά ή άν τά σταματή-

σουν αὐθαίρετα σέ κάποιο ἀσφαλές σημεῖο, ὀδηγοῦν ἀναπόφρευκτα κατ'εὐθείαν στίς θέσεις τῆς ἄλλης πρωτοπορείας. Χωρίς ἄλλο, συζητώντας τόν Γκοντάρ, τό γεγονός ὅτι οἱ ταινίες του ἀσχολοῦνται συγκεκριμένα μέ πολιτικά θέματα καί ἰδέες εἶναι φανερά σημαντικό. Δέν ἐπιθυμεῖ νά ἀποκοπεῖ ἀπό τήν πολιτική - Μαρξιστική-κουλτούρα τήν ὁποία ἀσπάσθηκε πρίν τό 1968 καί μέ ἀύξανόμενο ρυθμό στή συνέχεια. Αὐτή ἡ κουλτούρα ἐπί πλέον, εἶναι ἐκείνη τῶν βιβλίων καί τῆς προφορικής γλώσσας. Τό σημαντικό σημεῖο, ἐξ'ἄλλου, εἶναι ὅτι μία ταινία σάν τή "Ἡ χαρούμενη γνώση" - ἀντίθετα μέ ἕνα μέρος τῆς μεταγενέστερης δουλειᾶς του, ὅταν μπήκε κάτω ἀπό τήν ἐπηρεή τοῦ Μπρέχτ - δέν εἶναι ἀπλά διδακτική ἢ ἐπεξηγηματική ἀλλά παρουσιάζει τήν ἴδια τή γλώσσα τοῦ Μαρξισμού, μία ἐσκεμμένα διαλεγμένη γλώσσα, πού εἶναι ἀπό μόνη της προβληματιστική.

Ἡ πολιτική - ἡ ἐπίδραση καί ἡ παρουσία τοῦ Μαρξιστικοῦ τρόπου γραφῆς - ὑπῆρξε μιᾶ ὀλοφάνερη δύναμη ἐπίθεσης καί ἰσχύος γιά τό Γκοντάρ, ἀλλά ἐπίσης σχετίζεται μέ μιᾶ ἄλλη ἐρώτηση - αὐτήν τοῦ ἀκροατηρίου. Στό σύνολο της, ἡ Συνεργατική Πρωτοπορεία, εὐτυχισμένη, παρ' ὅλο πού ἀναμφίβολα δέν μπόρεσε νά βρεῖ ἕνα μαζικό κοινό, συμβιβάστηκε μέ αὐτή τή κατάσταση τῆς μειονότητας. Ὁ συνειδητά πολιτικοποιημένος φιλμουργός, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, δέν αἰσθάνεται ἄνετα μέ τή κατάσταση αὐτή. Οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς Μαρξιστικῆς κουλτούρας στό σύνολό τους ἔχουν παγιωμένες αἰσθητικές θέσεις καί ἡ πρωτοπορεία καταδικάζεται σάν ἐλιτισμός. Ὁ Γκοντάρ, ὅπως εἶναι πολύ γνωστό, ὑπερασπίστηκε τόν ἑαυτό του, ἐνάντια σ' αὐτή τή κατηγορία παραθέτοντας τά λόγια τοῦ Μάο, γιά τούς τρεῖς τύπους πάλης, καί τοποθετώντας τή κινηματογραφική του δουλειά κάτω ἀπό τή σημαία τοῦ ἐπιστημονικοῦ πειρατισμοῦ, παρά κάτω ἀπό αὐτή τῆς ταξικῆς πάλης, μιᾶ περίπτωση ὅπου ἡ θεωρητική δουλειά θά μπορούσε νά δικαιωθεῖ καί νά πάρει προτεραιότητα σέ σχέση μέ τή πολιτική δουλειά, τουλάχιστον βραχυπρόθεσμα. Ἐπί πλέον εἶναι, ἐπίσης, ξεκάθαρο ὅτι ἦταν ἡ πίεση νά ξαναβρεθεῖ ἕνα μαζικό, λαϊκό κοινό πού τόν ὀδήγησε στή καλλιτεχνική ὑποχώρηση τοῦ "Tout va Bien" ("Ὅλα πάνε καλά), πού ἐγκαταλείπει τή πρωτοπορεία γιά ἕνα στυλιζαρισμένο διδακτισμό, στημένο μέσα σ' ἕνα κλασσικό ρεαλιστικό πλαίσιο, παρ' ὅλες τίς κάποιες παρεμβολές μέ τόν τρόπο τοῦ Ἀ-ἴξενστάϊν.

Τό δεύτερο θέμα εἶναι αὐτό τῆς "ἐνδοκειμενικότητας", γιά νά χρησιμοποιήσουμε τήν ὀρολογία τῆς Τζούλια Κρίστεβα. Ἐνα ἀπό τά κύρια χαρακτηριστικά τοῦ μοντερνισμοῦ, μιᾶ καί ἡ πρωτεραιότητα τῆς ἀμεσης ἀναφορᾶς στό πραγματικό κόσμο εἶχε ἀμφισβητηθεῖ, ἦταν τό παιχνίδι τῶν ὑπαινιγμῶν μέσα καί ἀνάμεσα στά κείμενα. Ἡ παράθεση, γιά παράδειγμα, παίζει ἕναν ἀποφασιστικό ρόλο στό "Οἱ δεσποινίδες τῆς Ἀβινιόν" καί, ἕνα μεγαλύτερο ἀκόμα, στό "Μεγάλο γυαλί". Γιά τή πρωτοποριακή γραφή εἶναι μόνο ἀρκετό νά ληφθεῖ ὑπ' ὄψη ὁ Πάουντ καί ὁ Τζόϋς. Πάλι τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά σπασθεῖ ἡ ὁμοιογένεια τοῦ ἔργου, νά ἀνοιχθοῦν διαστήματα ἀνάμεσα σέ διαφορετικά κείμενα καί τύπους λόγου. Ὁ Γκοντάρ ἔχει χρησιμοποιήσει τήν ἴδια στρατηγητική, ὄχι μόνο στήν ἠχητική μάλιστα ὅπου ἀπαγγέλλονται ὀλόκληρες παράγραφοι ἀπό βιβλία, ἀλλά καί στήν ὀπτική, ὅπως στίς παραθέσεις ἀπό τά Χολυγουντιανά Γουέστερν καί τό Cinema novo στήν ταινία του "Vent d'Est" ("Ἄνεμος ἀπό τήν Ἀνατολή). Παρόμοια, οἱ ταινίες τῶν Στράουμπ - Ὑγιέ, ὅλες σχεδόν, εἶναι "κτισμένες" σάν παλίμψηστον - σέ αὐτή τήν περίπτωση, τό διάστημα μεταξύ τῶν κειμένων δέν εἶναι μόνο σημαντικό (μέ τή σημειολογική ἔννοια) ἀλλά, ἐπίσης, καί ἱστορικό: τά διάφορα ἐπίπεδα τοῦ κειμένου εἶναι τά κατάλοιπα διαφορετικῶν ἐποχῶν καί πολιτισμῶν.

Είναι σημαντικό, ίσως, ότι οι τελευταίες ταινίες του Μάλκομ ΛεΓκρίς έχουν μία παρόμοια ποιότητα ένδοκειμενικότητας στις περικοπές του Λυμιέρ και του "Le Déjeuner sur l'Herbe" (Πρόγευμα στη χλόη) του Ζάν Ρενουάρ. Το φιλμ του Λυμιέρ είναι ιδιαίτερα ένδιαφέρον-σέ σύγκριση, για παράδειγμα, με το ριμέζι από τον Μπίλ Μπράντ του φιλμ του Λυμιέρ με θέμα τη καταστροφή ενός τοίχου. Δεν είναι απλά μία σειρά από οπτικές ανα-συνθέσεις, όπως τα κινηματογραφικά αναγράμματα, αλλά μία έρευνα πάνω στην ίδια την αφήγηση, πού με την αντι-τοποθέτηση διαφόρων αφηγηματικών τόνων, ούτε διαλύει, ούτε επαναλαμβάνει την απλή ιστορία του Λυμιέρ, αλλά φέρνει στο προσκήνιο τη διαδικασία παραγωγής της ίδιας της αφήγησης. Και αυτό, όπως έχουμε δει, είναι σημειολογικά πολύ διαφορετικό από την αποκάλυψη της διαδικασίας παραγωγής της προβολής. Ο δρόμος μέσα στον αφηγηματικό κινηματογράφο σίγουρα δεν άπαγορεύεται στους πρωτοποριακούς φιλμογράφους περισσότερο απ' ό,τι ο δρόμος μέσα στο προφορικό κώδικα επικοινωνίας (1).

Ο κινηματογράφος, τό τόνισα προηγούμενα, είναι ένα πολλαπλό σύστημα-ή αναζήτηση για τό είδικά κινηματογραφικό μπορεί να είναι άπατηλή καθαρολογία και μειωτική. Για τό περισσότερο κόσμο στο κάτω-κάτω, ο κινηματογράφος είναι κάτι πού δεν μπορεί να τό φαντασθεί χωρίς λέξεις και ιστορίες. Τό να αναγνωρίσεις αυτό τό γεγονός, με κανένα τρόπο δεν σημαίνει την παραδοχή μιας συμβατικής, με Χολυγουντιανή προέλευση (ή με προέλευση από τό κινηματογράφο τών Μπέργμαν/Αντονιόνι/Μπονουέλ) στάσης για τόν κινηματογράφο και τή θέση τών ιστοριών και τών λέξεων μέσα της. Είναι ίσως ή ιδέα, τώρα πιά τόσο βαθειά ριζωμένη, πού έχει προκαλέσει στο φιλμ σαν μία οπτική τέχνη μία απομόνωση. Ακόμα αυτή ή ιδέα είναι, στή καλύτερη περίπτωση, κατά τό ήμισυ μόνο αληθινή. Ο κίνδυνος πού απειλεί είναι ότι ή είσαγωγή τών λέξεων και τών ιστοριών-των σημασιόμενων-απλά θά φέρει πίσω τή ψευδαισθητικότητα ή τόν αναπαραστατισμό σαν πλημύρα. Καθαρά, αυτός ο φόβος είναι τό αντίστροφο του άγχους του Αϊζενστάϊν για τήν "ανάιτια βλάβη της κινηματογραφικής μηχανής". Υπάρχουν όπωσδήποτε βάσιμοι λόγοι για τούς φόβους αυτούς, αλλά σίγουρα μπορούν να ξεπεραστούν.

Προσπάθησα να δείξω πώς δημιουργήθηκαν οι δύο πρωτοπορείες, πού βρίσκουμε στήν Εύρώπη και τί τις κρατάει χωρισμένες. Για να προχωρήσω παραπέρα θά έπρεπε να συζητήσω, επίσης, τό θεσμικό και τό οίκονομικό πλαίσιο μέσα στο όποιο βρίσκονται αυτοί οι φιλμογράφοι. Η βάση του κινήματος τών Συνεργατικών, όπως συχνά έχει τονισθεί, βρίσκεται στή βιοτεχνική παραγωγή, με φιλμογράφους πού χρησιμοποιούν τούς έαυτούς τους όσο τό δυνατόν περισσότερο σε κάθε στάδιο της φιλμογραφικής διαδικασίας. Αν υπάρχουν ήθοποιόι, είναι συνήθως λίγοι, φίλοι γενικά του φιλμογράφου, συχνά είναι άλλοι φιλμογράφοι. Η άλλη πρωτοπορεία έχει τις ρίζες της πολύ περισσότερο στο έμπορικό σύστημα και ακόμα όταν τό γύρισμα ήταν στά 16 χιλιοστά, ο Γκοντάρ θά χρησιμοποιούσε γνωστούς στάρ του έμπορικού κινηματογράφου. Η διαφορά δεν είναι απλά στο προϋπολογισμό-ο Ντβόσκιν ή ο Γουάϊμπορν έχουν γυρίσει ταινίες για τή Τηλεόραση, όπως και ο Γκοντάρ, και οι ταινίες του Ντβόσκιν είναι όπωσδήποτε πολύ πιο συμβατικές. Ακόμη σχεδόν αυτόματα όρίζουν διαφορετικούς πολιτιστικούς τόπους. Είναι πολύ περισσότερο ένα από τά πλαίσια αναφοράς τών φιλμογράφων, οι τόποι από τούς όποιους προέρχονται και ή κουλτούρα με τήν όποία σχετίζονται.

Τά γεγονότα της άνισης ανάπτυξης σημαίνουν επίσης ότι θά ή-

ταν ούτοπικό νά ἐλπίζουμε γιά ἕνα ἀπλό πλησίασμα τῶν δύο πρωτοπορειῶν. Τό πιό ἐπαναστατικό ἔργο, τόσο τοῦ Γκοντάρ ὅσο καί τῶν Στράουμπ-Υγιέ, ἐγίνε τό 1968- "Ἡ χαρούμενη γνώση" καί τό "The Bridegroom, The Comedienne and the Pimp" ('Ο γαμπρός, ὁ κωμικός καί ὁ παραγωγός). Σέ σύγκριση, τόσο τό "Ὅλα πάνε καλά" ὅσο καί τό "Moses and Aaron" (Μωσῆς καί Ἀαρών) εἶναι ἕνα βῆμα πίσω. Ὁ Γκοντάρ δουλεύει ὄλο καί περισσότερο ἀπομονωμένος, ἀπομονωμένος ἀπό ὁποιαδήποτε συλλογική δουλειά ἢ κίνημα. Στό "Ἡ χαρούμενη γνώση", ἡ Τζουλιέ Μπερτό λέει πρὸς τό τέλος ὅτι τά μισά πλάνα λείπουν ἀπό τή ταινία, καί ὁ Ζάν Πιέρ Λεώ ἀπαντᾷ ὅτι θά γυρισθοῦν ἀπό ἄλλους φιλμουργούς: Μπερτολούτσι, Στράουμπ, Κλάουμπερ Ρόχα. Μποροῦμε νά δοῦμε τώρα πόσο λάθος εἶχε ὁ Γκοντάρ σέ μερικές ἀπό τίς κρίσεις του-τά πλάνα πού ἔλειπαν ἀπό τή ταινία του θά παρέχονταν ἀπό τήν ἄλλη πρωτοπορεία-καί δέν εἶναι σίγουρο ἂν ποτέ τό συνειδητοποίησε.

Χωρίς ἄλλο, παρ' ὄλο πού ἕνα πλησίασμα εἶναι μᾶλλον ἀπίθανο, εἶναι σημαντικό ὅτι οἱ δύο πρωτοπορεῖες θά ἔπρεπε νά ἀντιμετωπίσουν ἡ μιὰ τήν ἄλλη καί νά ἀντιπαρεθεθοῦν-αὐτό εἶναι μέρος τῆς ἀξίας, γιά παράδειγμα, τοῦ φεστιβάλ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου τοῦ Μπρίστολ, ὅπως ἀντιτάχθηκε στά φεστιβάλ τοῦ Κνόκε ἢ τοῦ Πεζάρο. Ἡ ἱστορία στίς τέχνες συνεχίζεται, ὅπως τόνισε ὁ Βίκτωρ Σκλόφσκυ πολύ καιρό πρὶν, μέ κινήσεις ἵπποτῶν. Στή πρώτη δεκαετία τοῦ αἰῶνα, ὅταν ἡ ἱστορική πρωτοπορεία ἔκανε τά πρῶτα τῆς βήματα, τά χρόνια τοῦ Courme, ὁ κινηματογράφος βρισκόταν ἀκόμα στή παιδική του ἡλικία, μόλις ἄρχισε νά βγαίνει ἀπό τά πανηγύρια καί τά nickelodeon, σίγουρα ὄχι ἀκόμη ἡ ἑβδομη τέχνη. Γι' αὐτό τό λόγο-καί γιά ἄλλους, συμπεριλαμβανομένους καί τῶν οἰκονομικῶν-ἡ πρωτοπορεία ἔκανε ἀργά αἰσθητῇ τή παρουσία της καί εἶναι ἀκόμα πολύ περιθωριακή, σέ σύγκριση μέ τή ζωγραφική ἢ τή μουσική ἢ ἀκόμη καί τό γραπτό λόγο. Ὅμως, κατὰ κάποιον τρόπο, ὁ κινηματογράφος προσφέρει περισσότερες εὐκαιρίες ἀπό ὁποιαδήποτε ἄλλη τέχνη - αὐτή ἡ σταυρωτή γονιμοποίηση πού ἦταν τόσο ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό ἐκείνων τῶν πρώτων δεκαετιῶν, ἡ ἀμοιβαία σύνδεση καί εἰσροή ἀνάμεσα στή ζωγραφική, λογοτεχνία, μουσική, θέατρο, κ.λ.π., θά μποροῦσε νά συμβεῖ μέσα καί στό πεδίο τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου. Αὐτό δέν εἶναι μιὰ δικαιολογία γιά μιὰ μεγάλη ἁρμονία, ἕνα συναισθητικό Gesamtkunstwerk μέ τή βαγνερική σημασία. Ἀλλά, ἐπειδή ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα πολλαπλό σύστημα, θά μποροῦσε ν' ἀναπτύξει καί νά ἐπεξεργασθεῖ τίς σημειολογικές ἀλλαγές πού σημάδεψαν τή προέλευση τῆς πρωτοπορείας μ' ἕνα μοναδικά σύνθετο τρόπο, ἕνα διαλεκτικό μοντάζ μέσα καί ἀνάμεσα σ' ἕνα σύμπλεγμα κωδίκων. Τουλάχιστον, τό νά γράφω τώρα σάν φιλμουργός, εἶναι ἡ ἰδιοτροπία μου πού θέλω νά ἱκανοποιήσω.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Νότης Φόρσος

Σημείωση: Οἱ Ἀγγλοὶ φιλμουργοὶ τοπίων συχνά χρησιμοποιοῦν ἕνα καινούργιο εἶδος ἀφήγησης στήν ὁποία ἡ φιλμοκατασκευή καί ἡ "φύση" σάν περιστασιακοὶ συντελεστές παίζουν τό ρόλο τοῦ πρωταγωνιστή. Ἐνα προφιλμικό γεγονός, πού εἶναι ἕνα τυπικό σημαίνον-μενο ("τοπίο"), παρεμβαίνει δραστηρικῶς στή διαδικασία τῆς κινηματογράφησης, καθορίζοντας λειτουργίες πάνω στοὺς "εἰδικὰ κινηματογραφικούς" κώδικες.

Ίστορία/Λόγος

Σημείωμα για δύο ήδονοβλεψίες

Christian Metz

Βρίσκομαι στόν κινηματογράφο. Οι εικόνες τής Χολλυγουντιανής ταινίας ξεδιπλώνονται μπροστά στά μάτια μου. Πρόκειται για μιιά από αυτές τίσ αφηγηματικές αναπαραστατικές ταινίες-δέν είναι άναγκαϊο νά έχει φτιαχτεί στό Χόλλυγουντ-πού συνήθως έννοοϋμε όταν λέμε "πηγαίνω στόν κινηματογράφο". Είναι μιιά από αυτές τίσ ταινίες πού ή κινηματογραφική βιομηχανία έχει σάν λειτουργία νά παράγει. "Οχι έτσι άπλᾶ, ή κινηματογραφική βιομηχανία αλλά, πιό πλατειά, όλόκληρος ο σύγχρονος θεσμός του κινηματογράφου. Γιατί οι ταινίες αυτές δέν είναι μόνο οι χιλιάδες δραχμές του κεφαλαίου πού έχει επενδυθεί μέ σκοπό νά γυρίσει μεγαλύτερο στίς τσέπες του επενδυτή για νά επενδυθεί ξανά. Οι ταινίες αυτές προϋποθέτουν (έστω καί μόνο για νά διασφαλισθεί ή κυκλοφορία του χρήματος) ένα κοινό πού θά πληρώσει για νά τίσ δεϊ, μ'άλλα λόγια δηλαδή, πού θέλει νά τίσ δεϊ. Ο θεσμός του κινηματογράφου είναι πολύ πιό πλατύς άπ'αυτό τό μέρος (ή άποψη) του κιν/φου πού περιγράφεται σάν καθαρά έμπορικός.

Μήπως είναι μιιά ιδεολογική ύπόθεση; Τό κοινό έχει τήν ίδια ιδεολογία μέ τίσ ταινίες πού του σερβίρονται·οι θεατές γεμίζουν τίσ κιν/φικές αίθουσες καί ή κινηματογραφική μηχανή συνεχίζει νά γυρίζει. Φυσικά. Άλλά είναι επίσης μιιά έρώτηση πού άφορα τήν έπιθυμία καί κατά συνέπεια τή συμβολική θέση. Σύμφωνα μέ τόν Έμιλ Μπενβενίστε, τό παραδοσιακό φίλμ παρουσιάζει τόν έαυτό του σάν ιστορία, όχι σάν λόγο. Καί όμως είναι ένας λόγος άν τό σχετίσουμε μέ τίσ προθέσεις του κινηματογραφιστή, μέ τήν έπηροή πού έξασκεϊ στους θεατές, κ.λ.π. Η καθοριστική του ιδιότητα όμως, καί τό μυστικό τής άποτελεσματικότητας του σάν λόγου είναι ότι έξαλείφει όλα τά σημάδια τής διατύπωσης καί μεταμφιέζεται σάν ένα στόρυ. Η ιστορία, όπως ξέρουμε, είναι πάντοτε γύρω άπό ήδη "όλοκληρωμένα" γεγονότα· μέ τόν ίδιο τρόπο, τό "διάφανο φίλμ" (1), μέ μιιά άφήγηση πού έννοεϊ νά τά πεϊ όλα, βασίζεται πάνω στην άρνηση ότι τίποτα δέν άπουσιάζει ή ότι δέν υπάρχει τίποτα για νά έρευνηθεί. Βλέπουμε πάντοτε τήν αντίστροφη (καί πάντοτε, λιγώτερο ή περισσότερο, όπισθοδρομική) όψη αυτών των παραγόντων, αυτή πού είναι ολοκληρωμένη καί ικανοποιημένη, τή διατυπωμένη έκπλήρωση μιās μη-διατυπωμένης έπιθυμίας.

Όταν μιλάμε για πολιτικά ή οικονομικά "συστήματα", έννοοϋμε μιιά συγκεκριμένη διάταξη των δυνάμεων πού λειτουργοϋν μαζί, όπως ή μηχανή ενός άμαξιού σέ μιιά συγκεκριμένη ταχύτητα. Η έπιθυμία επίσης έχει τά συστήματα της ή τίσ ταχύτητες της: τό πλάτῶ, βραχύ καί μακρύ, τής οικονομικής σταθεροποίησης, τά σημεϊα τής ήρεμίας σέ σχέση μέ τήν άμυνα τής ψυχής καί τούς σχηματι-

σμούς πού συνεισφέρουν (για παράδειγμα, ή ίδια ή ιστορία, με άλλα λόγια τό άφηγούμενο χωρίς τόν άφηγητή, σάν ένα όνειρο μάλλον ή μιá φαντασία). Δέν είναι εύκολο νά βρεθεί μιá διάταξη πού νά λειτουργεί όμαλά καί άπαιτείται πολύ προπαρασκευαστική δουλειά. (Ο κινηματογράφος προχωρούσε διστακτικά από τό 1895 καί μετά μέχρι πού βρήκε τή φόρμουλα πού κυριαρχεί σήμερα). Η όμαλή διάταξη είναι ένα κοινωνικά παραγόμενο φαινόμενο κι ένα φαινόμενο πού θά καταστραφεί από τήν επόμενη εξέλιξη. Σάν ένα πολιτικό ίσοζύγιο, όμως δέν υπόκεινται σε μεταβολή κάθε λεπτό. Δέν υπάρχει άφθονία σε άπόθεμα διατάξεων για νά εισάγονται κατά βούληση. Καί κάθε μιá από αυτές πού λειτουργούν πράγματι καλά είναι μιá σε ύψηλό βαθμό αυτόρκτης μηχανή πού τείνει νά διαιωνίζει τόν έαυτό της καί νά αναλάβει τούς μηχανισμούς της δικής της άναπαραγωγής (ή ανάμνηση της ικανοποίησης πού άντλείται από ένα φίλμ γίνεται ή επίδιώξη στη θέαση ενός άλλου). Τέτοια είναι ή περίπτωση με τίς ταινίες πού γεμίζουν τίς όθόνες σήμερα - οι έξωτερικές όθόνες του φανταστικού, δηλαδή, αυτό τό φανταστικό - προστατευόμενο καί συγκατατιθέμενο - πού μάς προσφέρεται από τή "διήγηση".

Πώς θά μπορέσω νά τοποθετήσω τόν έαυτό μου σάν υποκείμενο όταν επικαλεσθώ αυτές τίς ταινίες; Γράφω αυτές τίς λίγες γραμμές, πού είναι επίσης ένας φόρος τιμής σ'έναν από αυτούς τούς ανθρώπους πού έχουν δει πιό καθαρά, από τήν ίδια τήν "έπνοσέ" (2), άπ'όλες τίς άποστασιοποιήσεις πού είναι δυνατόν νά ένσωματωθούν μέσα στη πράξη του διατυπώματος (σάν μιá ξεχωριστή περίπτωση) καί από όλες τίς έπαναπενδύσεις πού είναι δυνατόν νά συμβούν στο επίπεδο της έπνοσέ. "Έτσι, για τώρα πού γράφω αυτό τό άρθρο, θά υιοθετήσω μιá από τίς πολλές στάσεις πού έχω στη διάθεση μου, αυτή πού θά έπιτρέψει στο αντικείμενο μου: τήν κανονική ταινία νά έκτεθεί καλύτερα. Όσον άφορά τίς πολιτιστικές "θέσεις" του ψυχοδράματος, δέν θά υιοθετήσω τό ρόλο κάποιου πού του άρέσει αυτό τό είδος κιν/φου ή κάποιου πού δέν του άρέσει. Τά σημεία πού θά άποτυπώσω στις σελίδες μου, είναι κάποιου πού του άρέσει νά πηγαίνει καί νά τά βλέπει σε εισαγωγικά, πού του άρέσει νά τά άφομοιώνει σάν χρονολογημένα άποσπάσματα ή σάν ένα κρασί πού πάντοτε έχει όμορφη γεύση όσες φορές καί νά τό πιεις, με μιá άποδεκτή άμφιθυμία ανάμεσα στην άναχρονιστική στοργή καί τόν πληροφορημένο σαδισμό κάποιου πού θέλει νά σπάσει τό παιγνίδι με τό σκοπό νά καταλάβει πώς εργάζεται.

Γιατί τό είδος της ταινίας πού έχω στο μυαλό μου, έχει μιá δυνατή κοινωνική καί αναλυτική ύπαρξη. Δέν είναι δυνατόν νά περιοριστεί σε ένα μηχανηματάκι πού θά φτιάχνει χρήματα έπινοημένο από τούς πλεονέκτες παραγωγούς. Υπάρχει σάν να είναι ή δική μας δουλειά σε μιá εποχή πού τή καταναλώνει, σάν ο στόχος της συνείδησης, με ρίζες πού είναι άσυνείδητες, χωρίς τίς οποίες δέν μπορούμε νά καταλάβουμε τή κίνηση των δυνάμεων πού αποτελούν τή βάση του θεσμού καί έρμηνεύουν τή διάρκεια του. Δέν είναι άρκετό για τά κινηματογραφικά στούντιος νά μάς στείλουν ένα μικρό μηχανισμό κατασκευασμένο με κάποιο σκοπό καί με τόν τίτλο: "ταινία φιξιών". Αύτή ή ταινία πρέπει νά εκπληρώσει τόν σκοπό της ή, τό λιγώτερο, νά λειτουργήσει: πρέπει νά "συμβεί". Καί εκεί πού συμβαίνει είναι σ'αυτή τήν οικονομική διάταξη πού αυτή ή ιστορία διαμόρφωσε μέσα σ'όλους μας ταυτόχρονα με τή διαμόρφωση από μέρος της της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Βρίσκομαι στόν κινηματογράφο, παρίσταμαι στή προβολή μιᾶς ταινίας. Παρίσταμαι. Σάν μιὰ νοικοκυρά πού παρίσταται σέ μιὰ γέννα καί βοηθάει τή γυναίκα νά γεννήσει, εἶμαι παρὼν στή προβολή τῆς ταινίας κατὰ δύο (ἀδιαχώριστους) τρόπους: εἶμαι μάρτυρας καί βοηθός, κυττάζω καί βοηθῶ. Κυττάζοντας τή ταινία τήν βοηθῶ νά γεννηθεῖ, τήν βοηθῶ νά ζήσει, γιατί θά ζήσει μέσα μου καί φτιάχτηκε ἀκριβῶς γι' αὐτό: γιά νά εἰδωθεῖ, μ' ἄλλα λόγια γιά νά ὑπάρξει μόνο ὅταν εἰδωθεῖ. Ἡ κινηματογραφική ταινία εἶναι ἐπιδειξιομανής, ὅπως ἦταν καί τό μυθιστόρημα τοῦ 19ου αἰῶνα μέ τή πλοκή του καί τούς χαρακτήρες του, τό ὁποῖο ὁ κιν/φος μιμεῖται (σημειολογικά), τοῦ ὁποῖου εἶναι ἡ συνέχεια (ἱστορικά) καί τό ὁποῖο ἔχει ἀντικαταστήσει (κοινωνιολογικά, γιατί τό γράψιμο σήμερα ἀπαιτεῖ διαφορετικές φόρμες).

Ἡ κινηματογραφική ταινία εἶναι ἐπιδειξιομανής, ἀλλά καί δέν εἶναι. Ἡ ἐν πάση περιπτώσει ὑπάρχουν ἀρκετά εἶδη ἐπιδειξιομανίας καί ἀρκετά ἀντίστοιχα εἶδη ἡδονοβλεψίας, ἀρκετά πιθανά διέξοδα γιά τή σφαῖρα τῶν δραστηριοτήτων, μέ μερικά σέ καλύτερη κατάσταση ἡρεμίας ἀπό ἄλλα, μέ συμμετοχή λιγώτερο ἢ περισσότερο σέ μιὰ ἡρεμῆ καί ἀποκαταστημένη παράξενη πρακτική. Ἡ ἀληθινή ἐπιδειξιομανία περιέχει πάντοτε ἓνα στοιχεῖο θριάμβου καί εἶναι πάντοτε ἀμφίπλευρη - στήν ἀνταλλαγὴ τῶν φαντασιώσεων ἀν ὄχι στίς ἴδιες πράξεις. Εἶναι τῆς τάξης τοῦ λόγου ὄχι τῆς ἱστορίας, καί στηρίζεται στό παίξιμο τῶν διασταυρούμενων ταυτίσεων, σέ μιὰ συνεχῆ ἐθελοντική ἀνταλλαγὴ τοῦ "Ἐγώ" μέ τό "Ἐσύ". Τό ἰδιότροπο ζευγάρι (πού ἔχει τήν ἀντιστοιχία του στήν ἱστορία τῆς παραγωγῆς τῆς κουλτούρας) ἀπομακρύνεται ἀπό, στό παίγνιδο τοῦ περάσματος τῆς μπάλλας μπρός καί πίσω, τήν ἐπιθυμία νά δεῖ στήν ἔσχατη ἀδαιρετότητα του (μιὰ ἀδαιρετότητα πού τό χαρακτήρισε ἀπό τήν ἀρχή, στό ναρκισσισμό τοῦ μωροῦ) πιασμένο σέ μιὰ διαρκή ἐπανάσταση ἀνάμεσα στά δύο του πρόσωπα: ἐνεργητικό/παθητικό, ὑποκείμενο/ἀντικείμενο, νά δεῖ/νά εἰδωθεῖ. Ἄν ὑπάρχει θρίαμβος σ' αὐτὴ τή μορφή ἀναπαράστασης, εἶναι γιατί αὐτό πού ἐπιδεικνύεται δέν εἶναι τό ἄτομο, ἀλλά μέσα ἀπ' αὐτό ἡ ἴδια ἡ πράξη τῆς ἐπίδειξης. Ὁ ἓνας γνωρίζει ὅτι τόν βλέπουν, τό ἐπιθυμεῖ, ταυτίζεται μέ τόν ἡδονοβλεψία τοῦ ὁποῖου τό ἀντικείμενο εἶναι αὐτός (ἀλλά καί ὁ ὁποῖος τόν ὀρίζει σάν ὑποκείμενο). Πρόκειται γιά ἓνα διαφορετικό οἰκονομικό σύστημα, μιὰ διαφορετικὴ διάταξη. Ὅχι αὐτὴ τῆς ταινίας φιξίου. Εἶναι, μερικές φορές καί μέχρι κάποιο βαθμό, σάν αὐτὴ τοῦ θεάτρου, ὅπου ὁ ἡθοποιός καί ὁ θεατῆς εἶναι ταυτόχρονα παρῶντες καί ἡ δράση (τῶν ἡθοποιῶν καί τῶν θεατῶν) εἶναι μιὰ εὐχάριστη μοιρασιά τῶν ρόλων (τῶν "ἐργασιῶν") στήν ὁποία καί οἱ δύο ἔχουν συγκατατεθεῖ ἐνεργητικά, μιὰ τελετὴ πού πάντοτε ἔχει μιὰ συγκεκριμένη κοινωνικὴ ἀποτότητα, πέρα ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ τῆς ἀτομικῆς ἰδιαιτερότητας, εἶναι μιὰ γιορτὴ. Ἀκόμα καί στό γελοιογραφικὸ ἐπίπεδο τῶν παραστάσεων τοῦ West End μέ τὴν ἀτμόσφαιρα του τῶν κοκτέιλ πάρτυς, τό θέατρο διατηρεῖ κάτι ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴν του καταγωγὴν, τό κλίμα του τῆς ἰθαγενείας, τοῦ νά εἶναι μιὰ δραστηριότητα γιά τίς δημόσιες γιορτές ὅταν ἓνας ὀλόκληρος λαός μαζεύοταν γιά νά δεῖ τόν ἑαυτό του. (Ἀκόμη ὅμως καί τότε ὑπῆρχαν δοῦλοι πού δέν πήγαιναν στό θέατρο μιὰ κρυμμένη μᾶζα ἀνθρώπων πού βοηθοῦσαν μιὰ δημοκρατία στήν ὁποία οἱ ἴδιοι δέν συμμετεῖχαν).

Ἡ κινηματογραφική ταινία δέν εἶναι ἐπιδειξιομανής. Ἐγὼ τὴν κοιτάζω, αὐτὴ ὅμως δέν μπορεῖ νά μέ δεῖ πού τὴν κοιτάζω. Γνωρίζει τί κάνω ἐκεῖνη τὴ στιγμή, ἀλλά δέν θέλει νά τό γνωρίζει. Εἶ-

ναι αυτή ή θεμελιώδης άρνηση πού έχει οδηγήσει όλο τόν κλασικό κιν/φο στό καλούπι τής "ιστορίας", πού έχει άδυσώπητα διαγράψει τόν ύποστηρικτικό του λόγο, μέ αποτέλεσμα νά τόν μετατρέψει, στίς καλύτερες περιπτώσεις, σ' ένα όμορφο κλειστό, αντίκειμενο πού μπορεί κάποιος νά τό απολαύσει μόνο χωρίς νά τό γνωρίζει, έναντια στήν έπιθυμία αυτού του αντικειμένου, ένα αντίκειμενο μέ τά σύνορα του τόσο τέλεια άποκλεισμένα ώστε νά μίν είναι δυνατόν νά άναστραφεί σ' ένα αντίκειμενο ικανό νά πεί "ναι".

Η κινηματογραφική ταινία γνωρίζει ότι τήν κοιτάζουν, αλλά καί δέν τό γνωρίζει. Σ' αυτό έδώ τό σημείο πρέπει νά γίνουμε λίγο πιό άκριβεις. Γιατί τό ένα πού ξέρει καί τό άλλο πού δέν ξέρει, στή πραγματικότητα δέν είναι ένα καί τό αυτό πράγμα (βρίσκεται μέσα στήν ιδιότητα τής κάθε άρνησης νά περιέχει ένα σχίσμα). Τό ένα πού ξέρει είναι ό κινηματογράφος σάν ένας θεσμός (καί ή παρουσία του σε κάθε ταινία, μ' άλλα λόγια, ό λόγος πού υπάρχει πίσω από τό στόρυ) καί τό άλλο πού δέν θέλει νά ξέρει είναι τό τελικό προϊόν, ή ταινία σάν κείμενο: τό στόρυ. Στή διάρκεια μιās κινηματογραφικής παράστασης οι θεατές είναι παρόντες για τόν ήθοποιό, ό ήθοποιός όμως άπουσιάζει για τούς θεατές, ένω στή διάρκεια του γυρίσματος τής ταινίας, όταν ό ήθοποιός ήταν παρών, τότε άπουσιάζαν οι θεατές. Έτσι ό κιν/φος κατορθώνει νά είναι καί έπίδειξιομανής καί κρυψίνους. Η ανταλλαγή του νά βλέπεις καί νά βλέπεις σπάζει μέχρι κάτω τό κέντρο της καί τά μέρη διασπείρονται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές: ένα ακόμα σχίσμα. Δέν είναι ποτέ ό σύντροφος μου αυτός πού βλέπω, αλλά ή φωτογραφία του. Αυτό δέν μέ κάνει νά είμαι λιγώτερο ήδονοβλεψίας, αλλά ένας ήδονοβλεψίας σύμφωνα μέ ένα διαφορετικό σύστημα, αυτό τής αρχέγονης σκηνης καί τής κλειδαρότρυπας. Η όρθογώνια όθόνη έπιτρέπει κάθε τύπο φετιχισμού, ένθαρύνει τήν αίσθηση "ότι τά πράγματα έχουν σχεδόν είδωθεί", οι άπότομες, δονούμενες πλευρές της περιορίζουν τή θέα μας σ' όποιο σημείο θέλουν, για νά μάς ρίξουν σε μιá μυστηριώδη άβυσσο.

Σ' αυτό τόν τύπο φετιχισμού (πού σήμερα άποτελεί ένα σταθερό καί καλοδιατεταγμένο οίκονομικό πλατώ) ό μηχανισμός τής ικανοποίησης στηρίζεται στή γνώση μου ότι τό αντίκειμενο πού βλέπεται δέν γνωρίζει ότι τό βλέπουν. "Βλέπω" δέν σημαίνει πιά ότι έπιστρέφω κάτι, αλλά ότι παίρνω κάτι άπροειδοποίητα. Αυτό τό "κάτι" πού έχει φτιαχτεί για νά τό παίρνουν άπροειδοποίητα, έχει σταδιακά έγκατασταθεί καί όργανωθεί ως προς τή λειτουργία του, καί έχει γίνει - από ένα είδος καθιερωμένης έξειδίκευσης (όπως αυτά τά μέρη πού φροντίζουν για τά "είδικά γούστα") - ιστορία, τό "στόρυ" τής ταινίας, αυτό τό πράγμα πού ό θεατής πάει νά δει όταν λέει "πηγαίνω στόν κινηματογράφο".

Ό κιν/φος γεννήθηκε πολύ άργότερα από τό θέατρο, σε μιá εποχή όταν τή κοινωνική ζωή σημάδευε ή αντίληψη για τό άτομο-ή, σε μιá πιό εύγενική έκφραση, τό "πρόσωπο" - όταν δέν υπήρχαν πιά δοϋλοι για νά παρέχουν τή δυνατότητα στους "έλεύθερους άνθρώπους" νά διαμορφώσουν μιá σχετικά ολοκληρωμένη κοινωνική όμάδα, πού νά μοιράζεται μερικές βασικές συγκινήσεις καί νά έλατωθεί έτσι τό πρόβλημα τής "έπικοινωνίας", τό όποιο προϋπείκει μιá ήδη τεμαχισμένη κοιλτούρα. Ό κιν/φος άνήκει στό μεμονωμένο άτομο (όπως καί τό κλασικό μυθιστόρημα πού, αντίθετα από τό θέατρο, είναι "ιστορία") καί τό μεμονωμένο άτομο άνάμεσα στους θεατές ούτε χρειάζεται, ούτε θέλει ένα θεατή για τήν

ήδονοβλεψία του (στή κινηματογραφική αίθουσα υπάρχει σκοτάδι-μόνο ή όθονη είναι ορατή), ούτε ένα αντικείμενο που γνωρίζει ή μάλλον που θέλει να γνωρίζει, ένα αντικείμενο/υποκείμενο που να μοιράζεται έθελοντικώς μαζί του στην άσκηση της συντροφικής ενέργειας. Η δική του απόλαυση έχει μιά άλλη, έντελως συγκεκριμένα τροχιά. Όλα όσα απαιτεί - απόλυτα όμως- είναι ότι ο ήθοποιός πρέπει να συμπεριφέρεται σαν να μη τον κοιτάζουν και έτσι δεν μπορεί να δει αυτόν τον ήδονοβλεψία. Πρέπει να συνειχίσει να ασχολείται με τις συνηθισμένες ασχολίες του, να ζει τη ζωή του όπως όριζει τό στόρυ της ταινίας, να παίζει γύρω-γύρω μέσα στο κλειδωμένο του δωμάτιο, προσέχοντας πάρα πολύ να μη παρατηρήσει ότι ένα ορθογώνιο από γυαλί έχει τοποθετηθεί σ'ένα από τους τοίχους, ότι ζει σ'ένα είδος ένυδρου που διαφέρει από τά πραγματικά ένυδρα μόνο στο ότι είναι λίγο περισσότερο φειδωλό με τά "παράθυρα" του (άποκρύβοντας κάτι άποτελεί μέρος του κύκλου ένδιαφερόντων του παιχνιδιού).

Έπί πλέον, τό ψάρι είναι από την άλλη μεριά, τά μάτια καρφωμένα πάνω στο γυαλί, όπως ο φτωχός στο Balbec του Προύστ που κύτταζε τους καλεσμένους στο ξενοδοχείο να τρώνε. Ακόμη μιά φορά, τό πλούσιο γεύμα δεν μοιράζεται πρόκειται για ένα κρυφό γεύμα, όχι για ένα γιορταστικό. Ένα κοινό από ψάρια που άποροφούν τά πάντα μέσα από τά μάτια τους και τίποτα μέσα από τά σώματα τους. Ο θεσμός του κινηματογράφου άπαιτεί τον θεατή να είναι άκίνητος και σιωπηλός, ένα κ ρ υ φ ό θεατή που να βρίσκεται συνειχώς σέ μιά κατάσταση υπο-κινητικότητας και υπερ-άντίληψης, άπομονωμένο και εύτυχή, προσκολλημένο στον έαυτό του κατά ένα άκροβατικό τρόπο από τό άόρατο σϋρμα της όρασης, ένα θεατή που άνακτά τον έαυτό του σαν υποκείμενο μόνο την τελευταία στιγμή από μιά παραδοξολογική ταύτιση με τον δικό του έαυτό, έκτεινόμενη μέχρι τά όρια σ'αυτή τη γνήσια πράξη του κυττάγματος. Δεν πρόκειται έδω για τή ταύτιση του θεατή με τους χαρακτήρες της ταινίας (που είναι και κάτι δευτερεύον) αλλά τή προηγηθείσα ταύτιση του με τή περίπτωση του κυττάγματος (που αυτό τό ίδιο είναι και κάτι που δεν μπορεί να είδωθεί): ή ίδια ή κινηματογραφική ταινία σαν λόγος, σαν μιά περίπτωση που φέρνει τό στόρυ σ τ ό π ρ ο σ κ ή ν ι ο, που τό παραδίδει σέ μάς για να τό δοϋμε. "Αν ή παραδοσιακή κινηματογραφική ταινία τείνει να άποκρύψει όλα τά σημάδια του υποκειμένου της διατύπωσης, αυτό γίνεται για να έχει ο θεατής την άίσθηση ότι αυτός ο ίδιος είναι υποκείμενο, ένα υποκείμενο όμως άδειο και άπόν, μιά άληθινή ικανότητα να δει (όλο τό "περιεχόμενο" βρίσκεται στην πλευρά της όθονης). Τό σημαντικό είναι ότι τό θέαμα που "πιάνεται άπροειδοποίητα" πρέπει έπίσης να προκαλεί έκπληξη, ότι πρέπει (όπως κάθε ψευδισθησιακή ικανοποίηση) να φέρει τή ένδειξη της έξωτερικής πραγματικότητας. Τό "στόρυ" σαν σύστημα κατορθώνει να τά συμβιβάσει όλα αυτά, από τή στιγμή που ή ιστορία, σύμφωνα με τον Έμιλ Μπενβενίστε, είναι πάντοτε (έξ όρισμού) ένα στόρυ που δεν έρχεται από πουθενά, που δεν τό λέει κανένας, αλλά γίνεται άποδεικτό από κάποιον (χωρίς τον όποιο δέ θά μπορούσε να υπάρχει). Είναι έτσι, από μιά έννοια, ο άποδέχτης που τό λέει, ένω ταυτόχρονα δεν λέγεται από κανένα γιατί ο άποδέχτης άπαιτείται σαν ένας άδειος χώρος μέσα στον όποιο ή καθαρότητα της έκφρασης (άρθρωσης) χωρίς ένα έκφραστή θά φανεί καλλίτερα.

Όλα αυτά τά παραπάνω έπιβεβαιώνουν απόλυτα τον ίσχυρισμό του Jean - Louis Baudry ότι ή κύρια ταύτιση στο θεατή λειτουργεί στο επίπεδο της ίδιας της κινηματογραφικής μηχανής. Έτσι

μπορούμε νά ταυτίσουμε αυτή τή διαδικασία μέ τό στάδιο τοῦ καθρέφτη, ὅπως κάνει ὁ Baudry; Ναι, κατά ἕνα μεγάλο βαθμό(αὐτό εἶναι βασικά πού λέμε τόση ὥρα). "Ὅχι ὅμως ἀκριβῶς. Γιατί αὐτό πού βλέπει τό παιδί στόν καθρέφτη(3), ὁ ἄλλος πού γίνεται τό 'Εγώ, εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ δικοῦ του κορμιοῦ, ἔτσι παραμένει μιὰ ταύτιση (καί ὄχι ἀπλῶς δευτερεύουσα) μ'αὐτό πού βλέπεται. Στόν παραδοσιακό κινηματογράφο, ὁ θεατής δέν ταυτίζεται πιά μέ τίποτα παρά μόνο μέ τό κοίταγμα· ἡ εἰκόνα του δέν ἐμφανίζεται πάνω στήν ὀθόνη, ἡ κύρια ταύτιση δέν δομεῖται πιά γύρω ἀπό ἕνα ὑποκείμενο/ἀντικείμενο, ἀλλά γύρω ἀπό ἕνα γνήσιο ἀντικείμενο, ὁρατό ἀλλά καί ἀόρατο, τό σημεῖο ἐξαφάνισης τῆς μονοοπτικῆς (γραμμικῆς) προοπτικῆς πού ὁ κιν/φος πήρε ἀπό τή ζωγραφική. Καί ἀντίστροφα, ὅλα ὅσα βλέπονται ρίχνονται στή πλευρά τοῦ γνήσιου ἀντικειμένου, τό παραδοξολογικό ἀντικείμενο πού ἀντλεῖ τήν ἰδιομορφή δύναμη του ἀπό τή περιορισμένη κατάσταση του. Ἡ κατάσταση εἶναι αὐτή τῆς ὑπο-περιορισμό, ἀλλά βίαιης ἔκρηξης στήν ὁποία μιὰ διπλή ἄρνηση, χωρίς τήν ὁποία δέν θά ὑπῆρχε στόρυ, πρέπει νά διατηρηθεῖ ὅπωςδήποτε: αὐτό πού βλέπεται δέν γνωρίζει ὅτι τό βλέπουν (γιά νά γνώριζε, θάπρεπε νά εἶναι, μέχρι κάποιο βαθμό, ἕνα ὑποκείμενο) καί ἡ ἄγνοια του ἐπιτρέπει στόν ἠδονοβλεψία νά μήν ἀναγνωρίζει τόν ἑαυτό του σάν ἠδονοβλεψία. "Ὅτι μένει εἶναι τό γεγονός τοῦ κοιτάγματος, παράνομο κοίταγμα, τό κοίταγμα τοῦ Id πού δέν ἐξουσιάζεται ἀπό τό Ego, τό κοίταγμα χωρίς σημάδια ἢ χῶρο, πού μάς κατευθύνει πρὸς μιὰ ὑποκατάστατη ἐμπειρία σάν τόν ἀφηγητή-σάν-θεό ἢ τόν θεατή-σάν-θεό· εἶναι τό "στό-ρου" πού ἐπιδεικνύει τόν ἑαυτό του, τό στόρυ πού κυριαρχεῖ.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Δημήτρης Κολιοδημος

Σημειώσεις

- (1). "διάφανο φιλμ" εἶναι τό φιλμ πού παραπέμπει, τό φιλμ πού λειτουργεῖ σάν ἕνα παράθυρο, μέσα ἀπό τό ὁποῖο ἀντικρύζουμε μιὰ ἀποψη τοῦ κόσμου. (Σ.τ.Μ)
- (2). Σύμφωνα μέ τόν Σωσσύρ ὁ λεκτικός κώδικας ἐπικοινωνίας (langage) χωρίζεται στήν γλῶσσα (langue) καί τόν λόγο (parole). Μέ τόν ὄρο γλῶσσα ἐννοεῖ τήν κοινωνική μερίδα τοῦ λεκτικοῦ κώδικα ἐπικοινωνίας, τό σύνολο ἀπό λέξεις καί κανόνες πού φτιάχνουν μιὰ συλλογική συμφωνία μέ σκοπό τήν ἐπικοινωνία (π.χ. τά Ἑλληνικά). Μέ τόν ὄρο λόγος ἐννοεῖ τούς συνδυασμούς πού φτιάχνει τό ἴδιο τό ἄτομο, ἐπιλέγοντας καί τονίζοντας κάποιες λέξεις, χρησιμοποιώντας τόν α καί ὄχι τόν β τρόπο γιά τήν σύνδεση τους, γιά νά μπορέσει νά ἐκφράσει τίς σκέψεις του. Μέσα στόν λόγο ὁ Σωσσύρ προτείνει μιὰ ἄλλη διάκριση ἀνάμεσα στό διατύπωμα (énonciation) καί στήν διατύπωση (énoncé). Ὁ ὄρος διατύπωμα σημαίνει τήν πράξη μέ τήν ὁποία παράγεται μιὰ ἔκφραση, ἐνῶ ὁ ὄρος διατύπωση σημαίνει τό τί εἶναι - ἀπό τό γεγονός τοῦ διατυπώματος - ἡ ἴδια ἡ ἔκφραση. Ἡ διάκριση αὐτή δέν γίνεται ἀνάμεσα στή μορφή καί στό περιεχόμενο, οὔτε ἀνάμεσα στά συμφραζόμενα καί στό κείμενο. Εἶναι μιὰ διάκριση πού γίνεται μέσα στήν ἴδια τήν ἔκφραση, ἀνάμεσα σέ δύο μορφές, δύο περιεχόμενα καί δύο κείμενα. (Σ.τ.Μ)

- (3). Τό παιδί αντιλαμβάνεται τόν έαυτό του σάν όλότητα από τήν στιγμή πού μπορεῖ νά τόν έλέγξει, δηλαδή, από τήν στιγμή πού μπορεῖ καί μετακινεῖται μέσα στό χῶρο. Τότε, ανάμεσα στό παιδί καί στήν εἰκόνα του μέσα στόν καθρέφτη (ἢ στό πρόσωπο πού τόν πλησιάζει περισσότερο, συνήθως ἡ μητέρα του) λειτουργοῦν δευτερεύουσες ταυτίσεις. Δηλαδή τό παιδί βλέποντας τόν έαυτό του μέσα στόν καθρέφτη (ἢ τήν μητέρα του) σάν όλοκληρωμένο ἄνθρωπο, έπειδή μετακινῆται μέσα στό χῶρο, καί λόγω τῆς ύπάρχουσας σ'αυτό άγωνίας ταυτότητας (τό παιδί θέλει νά συνειδητοποιηθεῖ: ποιός εἶναι, τί εἶναι τί κάνει), δημιουργεῖ γιά τόν έαυτό του μία φανταστική εἰκόνα μέ τήν όποία καί ταυτίζεται: τήν φανταστική εἰκόνα τοῦ έαυτοῦ του (ἢ τῆς μητέρας του). (Σ.τ.Μ)

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

μηνιαία ἐπιθεώρηση

Κέκροπος 2, τ.τ. 119,
τηλ.: 32.45.332

- Πολιτική καί κοινωνική κριτική
- Ἐπιστημονικά δοκίμια
- Θεωρητικές έπεξεργασίες
- Προβλήματα σοσιαλισμοῦ
- Διεθνή πολιτικά θέματα
- Βιβλιοκρισία

Κυκλοφορεῖ στά περίπτερα
καί τά βιβλιοπωλεῖα



Κυκλοφορεῖ τὸ 23 τεῦχος

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

ΤΟ ΜΙΕΣΣ

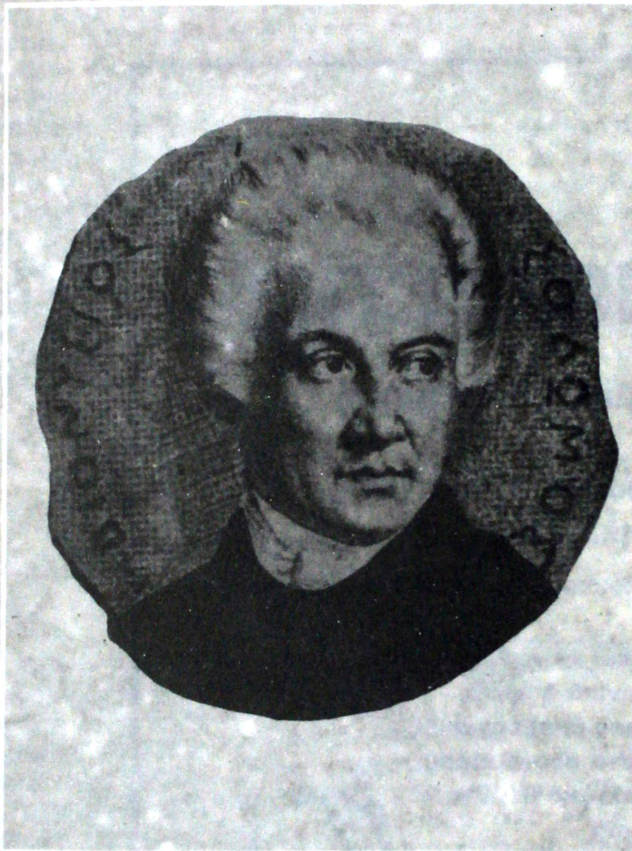
στη σκέψη

στα γράμματα

στις τέχνες

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ

ΧΡΟΝΟΣ 50Α, ΤΕΥΧΟΣ 44 - 48, ΓΕΝΑΡΗΣ - ΦΕΒΡΑΡΙΟΣ 79, ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 100



Γιώργος Βελουδής
«Σολωμός και Schiller»

Ἡ
κοντέσσα
Χαρίκλεια
Βαλιέρι -
Καβάφη
γράφει,
πρώτη
φορά,
γιά τούς
Καβάφηδες.

Παρουσίαση
τῆς
Χριστίνας
Φίλη.

