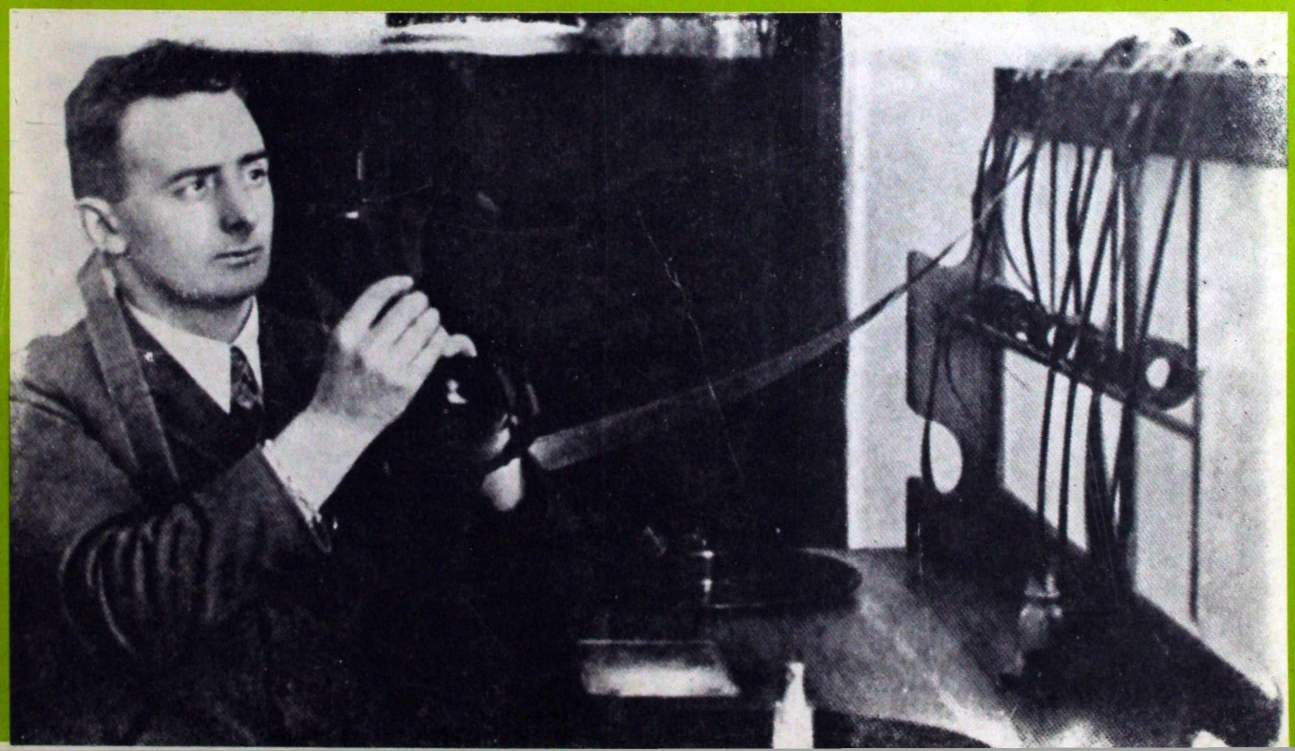
σινεμά

τριμηνιαιο κινηματογραφικο περιοδικο της πρωτοποριας

7

Ἑλληνικός Κινηματογράφος

Ἀφιέρωμα:
Ἡ Οὐσία τοῦ Κινηματογράφου



[redacted]

σινεμα

τριμηνιαῖο κιν/φικό περιοδικό
έκδότης: Μάκης Μωραΐτης
Ἀλκαμένους 20, Ἀθήνα, τηλ.8816955
διεύθυνση: Δημήτρης Κολιοδῆμος -
Μάκης Μωραΐτης
έκτύπωση: Μανώλης Παπαδόπουλος
Γεωργίου Ἀβέρωφ 117, τηλ.4967474
Κορυδαλλός
Γενάρης-Μάρτης 1980, δρχ. 70

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

Ἑλληνικός Κινηματογράφος

Μαρία Γαβαλᾶ.....ΑΦΗΓΗΣΗ/ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ/ΓΛΩΣΣΑ/ ΣΙΩΠΗ σελ.2

Μάκης Μωραΐτης.....Ἀποσπάσματα ἀπό μιά συζήτηση γιά τόν "Πουνεντογάρμπη",σελ.4

Δημήτρης Κολιοδῆμος.....Γιά τήν EGO-MANIA τοῦ Σάκι Μαυρέλη, σελ.6

Δημήτρης Κολιοδῆμος/Μάκης Μωραΐτης: Συζήτηση μέ τόν Θανάση Ρεντζῆ σελ.7

Ἀφιέρωμα: Ἡ Οὐσία τοῦ Κινηματογράφου

Μάκης Μωραΐτης.....Ἀπό τόν κινηματογράφο στό φίλμ σελ.13

Parker Tyler.....Ἕνα ἀρχέτυπο τοῦ Ἀντεργκράουντ φίλμ, σελ.19

Jean Epstein.....Ἡ Οὐσία τοῦ Κινηματογράφου, σελ.23

Jean Epstein.....Γιά μιά νέα Πρωτοπορία,σελ.24

Germaine Dulac.....Ἡ Οὐσία τοῦ κινηματογράφου: Ἡ ὀπτική ἰδέα, σελ.28

Antonin Artaud.....Ἡ Μαγεία καί ὁ κινηματογράφος, σελ.33

Ντζίγκα Βερτώφ.....Δυό διαλέξεις,σελ.35

Σεργκέι Ἀϊζενστάιν.....Γιά τό πρόβλημα τῆς ὑλιστικῆς προσέγγισης τῆς μορφῆς,σελ.39

Malcolm Le Grice.....Len Lye,σελ.45

Len Lye.....Εἶναι τό φίλμ τέχνη; σελ.48

Jean Vigo.....Πρός ἕναν κοινωνικό κινηματο - γράφο,σελ.51

Maya Deren.....Κινηματογραφία: ἡ δημιουργική χρήση τῆς πραγματικότητας,σελ.54

Stephen Dwoskin.....Ἡ κατάσταση τῆς Πρωτοπορίας(Δυτική Γερμανία),σελ.60

Ἀφήγηση/Περιπέτεια/Γλώσσα/Σιωπή

Μαρία Γαβαλᾶ

Αὐτό τό φίλμ θά μποροῦσε νᾶχει κι ἕνα δεύτερο τίτλο. "Ἡ γλώσσα εἶναι κάτι καθησυχαστικό καί ταυτόχρονα ἀνησυχητικό"(1) Ἀπό τό ἴδιο πάντα βιβλίο κράτησα καί μερικές ἀκόμα σημειώσεις,ὅπως: α)ἡ ὁμιλία εἶναι ἡ εὐκολία καί ἡ ἀσφάλεια τῆς ζωῆς, β) ἡ λέξη μοῦ δίνει αὐτό πού σημαίνει μά πρῶτα τό καταργεῖ,γ)ὅταν λέω "αὐτή ἡ γυναίκα",ὁ πραγματικός θάνατος ἔχει ἀναγγελθεῖ,εἶναι κιόλας παρών μέσα στή λαλιά μου,δ)ὀνομάζομαι, εἶναι σάν νά προφέρω τόν ἐπικήδειό μου.

Στήν ἀρχή τῆς ταινίας, ταυτόχρονα μέ τό ζενερίκ,ἀκοῦμε μιά σειρά ἀπό ἤχους. Μιά γλώσσα στριφογυρίζει μέσα στό στόμα,μεταξύ οὐρανίσκου καί ὀδοντοστοιχιῶν. Εἶναι ὑπόθεση ἄγχους.Ἡ γλώσσα πλαταγίζει στόν οὐρανίσκο, ἤ χτυπάει ρυθμικά καί μονότονα ἤ ὀπισθοχωρεῖ μέ βάσεις αὐτοκαταστροφῆς καί κατεύθυνση τό στόμιο τοῦ λαρυγγιοῦ.Ὁ ἤχος ἄλλοτε σημαίνει μιά ἐρωτική πράξη(πλατάγισμα),ἄλλοτε μιά πράξη θανάτου(ἤχος πού θυμίζει πυροβολισμό καί ἤχος πού θυμίζει πνίξιμο, διακοπή τῆς ἀναπνοῆς).

Τό φίλμ εἶναι γεμάτο τραῖνα. Τό ἀκρόπολη ἐξπρές,μιά ἐμπορική ἀμαξοστοιχία χωρίς ὄνομα,δεύτερη ἐμπορική ἀμαξοστοιχία χωρίς ὄνομα,διάφορα ὁρμητικά ὠτομοτρίς πού διασχίζουν τήν Ἑλλάδα,βιάζοντας τό κινηματογραφικό τοπίο καί θρυμματίζοντας τό κινηματογραφικό κάδρο,καί τό ἠλεκτρικό τραῖνο τῆς διαδρομῆς Κηφισιά-Πειραιάς.Ἀναφορά στά ρήματα μετακινοῦμαι καί μεταφέρω,ἀναφορά στά τραῖνα τοῦ Χίτσκοκ (North by Northwest,The Lady Vanishes,Strangers on a train).

Ἄλφρεντ Χίτσκοκ: δέν ὑπάρχουν σύμβολα στό North by Northwest.Ἀ ναί! Ἕνα. Τό τελευταῖο πλάνο.Ἐκεῖ πού τό τραῖνο μπαίνει στό τοῦνελ, μετά τήν ἐρωτική σκηνή μεταξύ τοῦ Κάρυ Γκράντ καί τῆς Εὔα Μαρί Σαίντ. Εἶναι ἕνα σύμβολο φαλλικό.Ἀλλά δέν πρέπει νά τό ποῦμε σέ κανένα.

Ἡ ἀνώνυμη ἐμπορική ἀμαξοστοιχία μπαίνει ἀπό τό κάτω μέρος τοῦ κάδρου καί χώνεται μέσα στήν εἰκόνα.Ἡ εἰκόνα/γυναίκα δέχεται παθητικά τή διείσδυση,τελείως ἀπροετοίμαστη,μά ὅταν περνᾶ τό πρῶτο ξάφνιασμα ἀπαντᾶ μ'ἕνα στερεότυπο: Τό κλάμα. Τό κλάμα περικλείει τήν ἡδονή,τή μή-ἡδονή,τήν ὑποταγή,τή μή-ὑποταγή,τήν ἀγωνία,τόν πόνο τῆς διακόρευσης,τό φόβο,τό θάνατο σάν ἀλήθεια τοῦ ἔρωτα,τόν ἔρωτα σάν ἀλήθεια τοῦ θανάτου.

Ἡ φωτογραφία ἑνός ἑλληνικοῦ μεταπολεμικοῦ ζευγαριοῦ,μετά τήν τελετή τοῦ γάμου,ἔρχεται νά γεμίσει τήν ὀθόνη.Ὁ κορδωμένος γαμπρός καί ἡ συνεσταλμένη,ἀ-ἐρωτική νύφη,θά μποροῦσαν νᾶταν οἱ γεννήτορες τῶν ἡρώων τῆς ταινίας,πού κινδυνεύουν ν'ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο,πιό πολύ ἀπ' τή ζωή.Ἀκοῦμε τήν ἱστορία τῆς γνωριμίας καί τοῦ γάμου τους,τήν ἱστορία τοῦ νοικοκυριοῦ τους,μαθαίνουμε μέ ποιό τρόπο μεγάλωσαν τά παιδιά τους καί προσπάθησαν νά τά φτιάξουν καλούς πολίτες.

Κι ὕστερα ἔρχεται μιά ἄλλη φωτογραφία,ἐκείνη τοῦ Φρίτς Λάνγκ καί τῆς Μαρλένε Ντήτριχ,μιά φωτογραφία ἀπό τή συνεργασία τους στήν ταινία "Rancho Notorious". Εἶναι ἡ γεμάτη ἐρωτισμό φωτογραφία τοῦ σκηνοθέτη καί τῆς ἡθοποιοῦ,πού κοιτάζονται στά μάτια,σάν νά πρόκειται τό βλέμμα τοῦ καθενός νά διαπεράσει τό κορμί τοῦ ἄλλου.Ὁ φακός ἀπομονώνει διάφορες λεπτομέρειες τῆς ἀμφίεσης τῆς Ντήτριχ,ὅπως τά δερμάτινα γάντια,τή γούνα(ἀναφορά στήν ἐρωτική λογοτεχνία, κυρίως στήν "Ἀφροδίτη μέ τή γούνα " τοῦ Mazóx) ἤ τά παπούτσια καί τά πόδια,ἀφοῦ τά δυό τελευταῖα εἶναι δύο ἀπό τά πιό ἀγαπημένα ἀντικείμενα τοῦ φετιχισμοῦ(βλ. στόν Μπουνιουέλ: " Ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας",ἤ"Βιριδιάνα" ἤ "Ὡραία τῆς ἡμέρας"κ.λ.π).

Τά κεντρικά πρόσωπα τοῦ φίλμ,εἶναι τρεῖς κινηματογραφόφιλοι διανοούμενοι,πού περιφέρονται συνεχῶς. Τρεῖς μονογραμμικές,μοναχικές κι ἀποκομμένες φιγοῦρες,πού μέσα ἀπό διάφορους

εὐνουχισμούς(εὐνουχισμούς τῆς ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας,εὐνουχισμοί στό πεδίο τῆς ἀνατροφῆς καί τῆς κουλτούρας,σωματικοί εὐνουχισμοί),θέλουν νά καλύψουν τό κενό τους παίζοντας τούς ἥρωες τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Προσπαθώντας νά πειθαρχήσουν στά κινηματογραφικά εἴδη καί πιέζοντας τούς ἑαυτούς τους νά ζοῦν περιπέτειες σέ χώρους/φαντάσματα/ἐρείπια/ἀπομεινάρια/θραύσματα ταινιῶν. Ἔτσι ὅλα αὐτά τά φαντάσματα,τά ἐρείπια,τά θραύσματα(σάν εἰκόνα καί σάν ἦχος),μέσα ἀπό τή συνεχή περιφορά καί περιπλάνηση,δέν πετυχαίνουν τίποτ' ἄλλο παρά νά διευρύνουν τό κενό καί νά τό κάνουν βασανιστικότερο.

Στήν ταινία συνυπάρχουν δύο γκέττο. Ἕνα ἀνδρικό κι ἕνα γυναικεῖο.Τό ἀνδρικό:Ἀνδρική φιλία καί περιπλάνηση, ἀντρικές περιπέτειες,ἀναφορά σέ ἀντρικά κινηματογραφικά πρότυπα- κυρίως στό ἀντρικό ντουέττο τῶν γουέστερν.

Τό γυναικεῖο: τό γυναικεῖο δωμάτιο, τά ροῦχα,τά ὑπόλοιπα ἀντικείμενα, ἡ μουσική. Φετιχοποιημένα ἀντικείμενα (κυρίως τό γυναικεῖο ροῦχο)καί φετιχοποιημένοι χῶροι(κυρίως τό γυναικεῖο δωμάτιο),λειτουργοῦν σάν καθρέφτες τοῦ προσώπου τῆς μυθοπλασίας(ἡ ζωγράφος)καί σάν καθρέφτες τοῦ ὑποκειμένου τῆς κάμερας (ἡ σκηνοθέτης τῆς ταινίας).

Οἱ τρεῖς φωνές στήν ἠχητική μπάντα μιλοῦν ἀκατάπαυστα καί σιγουρεύουν τήν ὕπαρξή τους.Ἀλλά ἀνησυχοῦν ἀπό τά ἴδια τους τά λόγια καί σωπαίνουν. Ἡ σιωπή ἀντιστοιχεῖ στό μηδέν, στό θάνατο,οἱ φωνές γιά νά καθησυχαστοῦν ξαναρχίζουν.Ἀναφορές στό οἰδιπόδειο. Ἐκφράσεις κλισέ τῆς ἀστικῆς παιδείας,ἀφορισμοί,τσιτάτα,συνθήματα,θραύματα ἀπό θεωρίες,παρέλαση λέξεων, ὀνόματα,φίλμ,βιβλία.Ἔμιλυ Μπροντέ, Μπρέχτ,Γερτρούδη,Ντράγερ,Φουριέ,Σάντ Μπατάϊγ,Μπλέηκ. Τά "Ἀνεμοδαρμένα Ὕψη" τῆς Μπροντέ,τά "Συγκοινωνοῦντα ἀγγεῖα" τοῦ Μπρετόν,ἡ "Ἀπόλαυση τοῦ κειμένου" τοῦ Μπάρτ,ἡ "Φιλοσοφία στό μπουντουάρ" τοῦ ντέ Σάντ,κ.α.

Οἱ φωνές αὐτές,εἶναι ἡ δική μου, τοῦ Θόδωρου καί τοῦ Κωστῆ(πού εἶναι κι αὐτοί κινηματογραφιστές),ἀλλά θέλω ἐξίσου νά εἶναι οἱ φωνές τῶν τριῶν ἡρώων τῆς ταινίας μου.Ἔτσι ἐνισχύεται τό παιχνίδι ταύτισης μεταξύ τῶν ἡρώων τοῦ φίλμ καί τῶν προσώπων πού δούλεψαν γιά νά γίνει τό φίλμ.

Ἀποσπάσματα μιᾶς συζήτησης γιά τόν "Πουνεντογάρμπη"

Μάκης Μωραΐτης

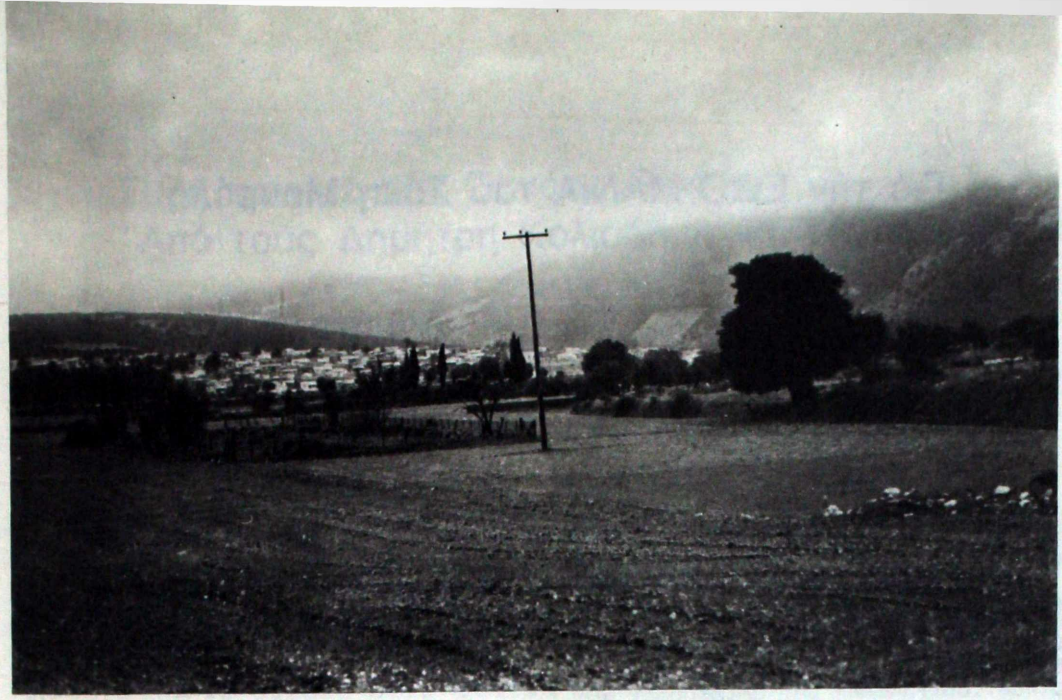
Ἡ ἰδέα γιά τόν "Πουνεντογάρμπη" ὑπῆρχε στό μυαλό μου τουλάχιστον ἀπό τό 1974. Τότε πού ἄκουγα συνεχῶς τίς "πίσω μου σελίδες" τοῦ Σαββόπουλου. Μετά τό 1977 πού ἄρχισα νά φτιάχνω στά 8χιλ. τό φίλμ "Ὁ θάνατος τοῦ κινηματογραφιστῆ" -παραπομπή,ὡς πρός τόν τίτλο,στό φίλμ τοῦ Κοκτώ "Ὁ θάνατος τοῦ Ποιητῆ"- ἄρχισα νά χάνω ἐνδιαφέρον στό νά τήν κάνω ταινία.Ἡ τελική ἀπόφαση πάρθηκε ὅταν εἶδα τό καλοκαίρι τοῦ '78 τήν ταινία τοῦ Φελλίνι "Ἀμαρκόρντ".Ἔννοιωσα τότε ἀμέσως ὅτι ἡ ταινία τοῦ Φελλίνι ἦταν ἕνα τεράστιο ψέμα σέ σχέση μέ τή λειτουργία τῆς ἀνάμνησης.Ἄρχισα νά προβληματίζομαι μέ τή λέξη θυμᾶμαι. Τί θυμᾶμαι καί πῶς τό θυμᾶμαι; Πῶς μεταφέρεται ἡ λέξη θυμᾶμαι στόν κινηματογράφο καί πῶς εἶναι δυνατόν νά εἰκονογραφηθεῖ ἡ θύμηση,χωρίς νά καταφύγουμε στίς κοινοτυπίες- καθαρά ἀντιλειτουργικές πιά- τοῦ φοντύ ἤ τῆς φλοῦ εἰκόνας καί τῆς ἀναπαράστασης;

Ἀσχολήθηκα πρῶτα μέ τόν ἦχο. Μοῦ φάνηκε πώς δέν ὑπῆρχε κανένα πρόβλημα μέ τήν ἠχητική μπάντα τοῦ φίλμ,ἀφοῦ μέ τόν ἦχο δέν ὑπάρχει παρόν- ἐκτός ἀπό τόν "ἦχο τῆς σιωπῆς τοῦ παρελθόντος"- κάποιου παρελθόντος· ὅτι εἰπώθηκε,ὅτι ἀκούστηκε,τά γέλια,τά κλάμματα δέν ἀκούγονται πιά οὔτε σάν ἀνάμνηση. Βέβαια λέω ὅτι "θυμᾶμαι τή γαγιά μου νά μοῦ λέει παραμύθια",ἀλλά εἶναι ἀδύνατον νά φέρω στή μνήμη μου πραγματικά τόν ἦχο τῆς φωνῆς της. Ἡ ἀδυναμία αὐτή ἀποβαίνει ἐξαιρετικά πιό ἐμφατική ὅταν ἀπουσιάζει πιά καί ἡ ἴδια ἡ πηγή τοῦ ἤχου,κάτι πού πρασπαθεῖ νά ἀπαλύνει ὁ ἴδιος ὁ ἀφηγητής στό φίλμ: "τή μέρα πού ἤρθα ἐδῶ,ὄχι σήμερα φυσικά πού βρίσκομαι σ'ἕνα στούντιο καί γράφω σ'ἕνα μαγνητόφωνο αὐτά πού λέω....".Ἔτσι,ἡ ἠχητική μπάντα τοῦ φίλμ, ὅπως καί ἡ εἰκόνα μέ τόν ἦχο,καταστεῖ ἐπίμονο σ'ὅλη τή διάρκεια τοῦ φίλμ τήν ἀδυναμία τῆς ἀναπαράστασης μέσα ἀπό τή συνεχή σύγκρουση τῶν δύο στοιχείων: τοῦ παρόντος(λέω τώρα κάτι)μέ τό παρελθόν(στό ὁποῖο παραπέμπει αὐτό πού λέω).

Μετά ἡ εἰκόνα. Ἀποφάσισα ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ "Πουνεντογάρμπη" δέν θά μποροῦσε νά ἦταν ἄλλη ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Πάουντ:

> "Μιά εἰκόνα εἶναι αὐτό πού παρουσιάζει ἕνα διανοητικό καί συγκινησιακό πλέγμα σέ μιά χρονική στιγμή".

Ἀποφάσισα,δηλαδή,ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ φίλμ δέ θά μποροῦσε νά καθοριστεῖ σάν μιά εἰκονογραφική ἀναπαραγωγή,ἀλλά σάν μιά ἑνοποίηση τῶν μερῶν μιᾶς βασικῆς ἰδέας καί συγκινήσεων,σ'ἕνα πλέγμα πού νά παρουσιαστεῖ χωρικά σέ μιά χρονική στιγμή.



Πῶς μποροῦσε ὅμως ἡ εἰκόνα νά "ἐνθυμηθεῖ" καί νά δείξει τή "θύμηση"; Σάν μεταφορά τοῦ πραγματικοῦ,εἶναι ἐντελῶς ἀδύνατο. Σάν ἀναπαράσταση(ἱστορική ἀνασκευή)ὄχι-γιατί αὐτή εἶναι ἐξ'ὁρισμοῦ ψεύτικη,ψευδαισθητική καί καθόλου λειτουργική. Αὐτό μέ τό ὁποῖο μπορεῖς νά δουλέψεις εἶναι ἡ σημερινή εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ. Πάνω σ'αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἀρχή στηρίχθηκα γιά νά δομήσω τό φίλμ: πλάθοντας αὐτή τή σημερινή εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ,εἴτε μέσα στήν κάμερα,εἴτε μέ τό μοντάζ,εἴτε στό ἐργαστήρι, προσπάθησα νά πλησιάσω τό χαμένο ὅραμα τοῦ παρελθόντος.

Ἐπειδή πρόκειται γιά μιά ταινία καθαρά ἀφηγηματική,προσπάθησα νά βρῶ ἀφηγηματικούς κώδικες πού νά παρουσιάζουν μιά καλύτερη λειτουργικότητα(πιό ἀποτελεσματική,δηλαδή)ἀπό τούς συνηθισμένους. Στράφηκα ἔτσι(ποῦ ἄλλοῦ;)στή λογοτεχνία: Γερτρούδη Στάϊν καί "The Autobiography of Alice B. Toklas"(πού στήν οὐσία βέβαια εἶναι ἡ αὐτοβιογραφία τῆς ἴδιας τῆς Στάϊν).Νά πῶς μιά εἰκόνα μπορεῖ νά γίνει ἕνα διανοητικό καί (κατά δεύτερο λόγο)συγκινησιακό πλέγμα(ἐπανάληψης):

> "Ἡ Γερτρούδη Στάϊν συνεχῶς γέλαγε κι αὐτό ἦταν πιό δύσκολο. Τῆς ἔκαναν ἐρωτήσεις,ἄν καί ὅπως εἶπε στούς φίλους της,ἦταν ἀνόητο ἐκ μέρους τους νά τίς κάνουν ἐρωτήσεις,ὅταν ὑπῆρχαν τόσοι ἄλλοι πού τό ἤθελαν πολύ νά ἐρωτηθοῦν."Ομως,τίς ἔκαναν ἐρωτήσεις κάθε λίγο καθώς εἶπε,τί μποροῦσε νά κάνει,δέ γνώριζε τίς ἀπαντήσεις κι αὐτοί δέν πίστευαν ὅτι αὐτή δέ γνώριζε τίς ἀπαντήσεις,πίστευαν ὅτι δέν ἀπαντοῦσε γιατί δέ θεωροῦσε τούς καθηγητές ἄξιους γιά ἀπάντηση"

Ἀποφάσισα ἔτσι νά δώσω μιά μή-ἱστορικότητα στό φίλμ.Ἀντιπαράθεσα γι' αὐτό τό παρόν(εἰκόνα)μέ τό παρελθόν(λόγος) τῆς ἱστορίας τῆς ζωῆς τοῦ ἀφηγητῆ. Γι'αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ γίνονται ἐστίες συνείδησης,γιατί ξεπερνοῦν τά ἱστορικά ὅρια καί περιλαμβάνουν ὅλους τούς χρόνους: τήν πανανθρώπινη συνείδηση.

Γιά τήν EGO-MANIA τοῦ Σάκη Μουρέλη

Δημήτρης Κολιοδῆμος

Ἡ ταινία αὐτή τοῦ Σάκη Μαυρέλη ἀρχίζει μέ τήν εἰκόνα ἐνός ἀνθρώπου πού τρώει ἕνα μῆλο. Ἡ κάμερα εἶναι ἀκίνητη, τό πλάνο σταθερό. Ὁ ἄνθρωπος κάθεται στή βεράντα ἐνός σπιτιοῦ (τοῦ σπιτιοῦ του;) ἀπαθής καί ἀδιάφορος. Ἡ τρισαθλιότητα πού κυριαρχεῖ δίπλα του, στό χῶρο πού βρίσκεται, δέν φαίνεται νά τόν ἐνδιαφέρει: τρώει τό μῆλο του καί δέν νοιάζεται γιά τίποτα. Ἡ συνηθισμένη πράξη ἐπιβίωσης, πού ὑπαγορεύεται ἀπ' τά ἔνστικτα συντήρησης τοῦ εἴδους, μετατρέπεται σέ τελετουργία καί καταγράφεται σάν τέτοια. Ἡ καταγραφή, ὄντας ἀναπαράσταση ὑπόκειται σέ συγκεκριμένους εἰκαστικούς κανόνες (χρυσή τομή, προοπτική, περιορισμός σέ καθορισμένα πλαίσια). Στή συνέχεια ἡ εἰκόνα σβύνει, χάνεται. Ἡ ὀθόνη κυριαρχεῖται ἀπ' τό λευκό φῶς πού ἐκπέμπεται ἀπ' τόν προβολέα τῆς μηχανῆς προβολῆς. Μέσα στό χῶρο τῆς ἀναπαράστασης εἰσβάλει ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα: ὁ ἤθοποιός ἀνεβαίνει στή σκηνή μ' ἕνα μῆλο στό χέρι καί ἀρχίζει νά τό τρώει μέ τόν ἴδιο τελετουργικό τρόπο. Ὅμως, ἡ εἴσβολή τῆς πραγματικότητας στόν κινηματογραφικό χῶρο περιορίζεται ἀπ' τά πλαίσια τοῦ κάδρου/φωτεινοῦ παραλληλογράμμου. Τυποποιεῖται καί μεταβάλλεται κι αὐτή σέ θέαμα. Ἡ κατάργηση τοῦ θεάματος συντελεῖται μέ τήν παρέμβαση τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμουργοῦ πού ἀνεβαίνει στή σκηνή καί ἀρχίζει νά σκορπάει μῆλα. Ἡ παρατεταμένη ἀπουσία δράσης καταργεῖται. Τό κοινό παρακινεῖται νά πάψει νά παίζει τό ρόλο τοῦ παθητικοῦ θεατῆ· καλεῖται νά συμμετάσχει στή δράση (στήν προβολή πού εἴδαμε αὐτό συνέβει ὅταν τρεῖς θεατές ἀνέβηκαν στή σκηνή, μάζεψαν μερικά μῆλα κι ἄρχισαν νά τά τρῶνε). Ἡ ἀρχική ἀναπαράσταση δέν ἔχει πιά κανένα λόγο ὕπαρξης. Ὁ χῶρος τῆς ἀναπαράστασης (χῶρος τῆς κουλτούρας) μετατράπηκε σέ χῶρο δράσης· ἡ ζωντανή δράση ὡθεῖ τή κουλτούρα στήν αὐτοκατάργηση. Ἀλλά καί ἡ δράση αὐτή εἶνα κατά κάποιο τρόπο, ἐπιβλημένη καί [illegible]ποιημένη (ὁ θεατής καλεῖται νά δράσει μέ τό νά πάρει ἕνα μῆλο καί νά τό φάει, πάνω στή σκηνή ἤ κάτω στήν αἴθουσα· μέ τό νά τό πάρει καί νά τό δόσει σέ κάποιον ἄλλον). Ἡ αὐτοκατάργηση τῆς κουλτούρας (καί τῆς ἀναπαράστασης) εἶναι προσωρινή: τό τέλος τῆς δράσης θά σημάνει τήν ἐπιστροφή της. Ὅμως, στή συνείδηση τοῦ θεατῆ κάτι ἔχει ἀλλάξει ἤ κάτι ἔχει ἀρχίσει ν' ἀλλάζει. Ἔτσι, ἡ ἐπιστροφή αὐτή δέν μπορεῖ πιά νά εἶναι ἴδια: τό ἀρχικό πλάνο/κάδρο, πού ἐπανεμφανίζεται στή ὀθόνη ἀναποδογυρισμένο, ἔρχεται νά ἐπιβεβαιώσει τή θέση αὐτή.

Ὁ Σάκης Μαυρέλης δέν εἶναι φιλμουργός· εἶναι ζωγράφος. Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ἡ ἐνασχόλησή του μέ τόν κινηματογράφο εἶναι "μιά προσπάθεια νά ἐπεκτείνει τίς αἰσθητικές του ἀπαιτήσεις στό χῶρο τῆς ζωγραφικῆς". Παράλληλα, δηλώνει ὅτι ἀγνοεῖ τί εἶναι ὁ πρωτοποριακός/πειραματικός κινηματογράφος, ὅτι δέν γνωρίζει τί σημαίνει ὁ ὅρος expanded cinema καί ὑποστηρίζει ὅτι "οἱ ταινίες μου ἀποτελοῦν δείγματα ἔρευνας καί προσωπικῆς ἐλευθερίας· στό κινηματογραφικό θέαμα ...πράγματα πού οἱ συνδικαλιστές καί ἐμπορίσκοι τῶν κινηματογραφικῶν πραγμάτων ΑΓΝΟΟΥΝ!!". Προσωπικά, νομίζουμε ὅτι ἀντιφάσκει: οἱ ἰδέες τῶν ταινιῶν του ἔχουν μεταφερθεῖ στήν κινηματογραφική ὀθόνη, παληότερα, ἀπό ἄλλους φιλμουργούς/ζωγράφους τῆς πρωτοπορίας (ἡ ἰδέα τῆς "Ego-mania" εἶναι περίπου ἴδια μ' αὐτήν τῆς ταινίας "Eat" τοῦ Ἄντυ Γουῶρχολ· ἡ ἰδέα τῆς ταινίας πού σχεδιάζει- μερικά καπέλα πού θά καίγονται- ἔχει δωθεῖ κινηματογραφικά ἀπ' τόν Φερδινάντ Λεζέ στό "Μηχανικό μπαλέτο", τό 1924). Τό γεγονός, πάντως, εἶναι ὅτι ὁ Μαυρέλης προσπαθεῖ νά δόσει τό στίγμα του μέσα στή γεμάτη ἀντιφάσεις σημερινή κοινωνία καί νά χαράξει μέ "συνέπεια" μιά δική του, ξεχωριστή πορεία μέσα στόν ἑλληνικό κινηματογραφικό χῶρο.

Συζήτηση μέ τόν Θανάση Ρεντζῆ
Ἀπό τούς Δημήτρη Κολιοδῆμο καί Μάκη Μωραΐτη

Δ.Κ: Τό 1975 εἶχες φτιάξει τή "Βιογραφία" πού θά ἀποτελοῦσε τό πρῶτο μέρος μιᾶς τριλογίας. Ἔτσι, ἐνῶ περιμέναμε τή "Βιο-μηχανία", ἐγκαταλείπεις τά σχέδιά σου καί φτιάχνεις τό "Corpus". Τί ἦταν αὐτό πού σέ ὁδήγησε στήν ταινία αὐτή;

Θ.Ρ: Τό σχέδιο αὐτό δέν τό ἐγκατέλειψα. Θά κάνω τή "Βιο-μηχανία". Στή θέση τοῦ τρίτου φίλμ τῆς τριλογίας, πού θά ἦταν πάνω στήν ἀντίληψη τοῦ κειμένου τήν ἴδια περίοδο (Ἀναγέννηση - 19ος αἰώνας), ἔκανα τό Corpus. Ἡ βασική δουλειά πού κάνω στίς ταινίες αὐτές εἶναι πάνω στόν πολιτισμό, δηλ. πάνω στή δημιουργία κάποιων μοντέλων πού παράγονται ἀπό τή σχέση τοῦ ἀνθρώπου μέ τή φύση. Ἀπό τά μοντέλα αὐτά ἐγώ διάλεξα γιά νά δουλέψω τά μοντέλα τῆς ἔκφρασης πού ἔχουν νά κάνουν μ' αὐτό πού λέω μετάβαση σ' ἕναν ἄλλο πολιτισμό. Ἀπ' τήν Ἀναγέννηση μέχρι τώρα ὁ πολιτισμός εἶναι ἑνιαῖος καί ἀναπτύσεται. Ἀπ' τίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας ἀρχίζει καί διαφοροποιεῖται ὅλο καί περισσότερο. Μέσα στήν ἀλυσίδα τῶν τεχνῶν, ὁ κινηματογράφος ἦταν ἡ τελευταία τέχνη πού μπῆκε στό ρεῦμα αὐτό τῆς οὐσιαστικῆς διαφοροποίησης καί ἡ μόνη (μαζί μέ τή μουσική) πού μπορεῖ νά δημιουργήσει μοντέλα μιᾶς ἐπόμενης πολιτιστικῆς περιόδου. Αὐτό πού κάνω, μέ τίς ταινίες αὐτές, εἶναι μιά ἀναδιάρθρωση τῶν ὑφιστάμενων μοντέλων. Στή "Βιο-γραφία" ἔκανα μιά μοντελοποίηση τῆς ἰδεολογίας πού μᾶς διέπει καί πού οὐσιαστικά ἔχει ὁλοκληρωθεῖ στόν 19ο αἰώνα καί σέρνεται μέχρι τώρα. Τά κάποια καινούργια στοιχεῖα πού ἔχουν ἐμφανιστεῖ δέν ἔχουν ὁλοκληρώσει ἀκόμα ἕνα μοντέλο. Στό Corpus ἐπεξεργάζομαι τίς ἀντιλήψεις γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα ἔτσι ὅπως ἐκφράστηκαν σέ βασικούς πολιτισμούς. Καί ὅταν λέω πολιτισμός ἐννοῶ τή σχέση ἀνάμεσα στή δυνατότητα νά παράγει κανείς κάτι καί στό πρωταρχικό ἰδεῶδες πού εἶναι τό ἀνθρώπινο σῶμα.

Μ.Μ: Πρίν προχωρήσουμε θά ἤθελα νά ξεκαθαρίσω κάτι. Ξεκινᾶς ἀπό τό "Μαῦρο-Ἄσπρο" καί ἔρχεσαι στή "Βιο-γραφία". Τί συναίβει καί ἔφερε τήν ἀλλαγή αὐτή; Ἤ, μήπως ἡ προβληματική γιά τή "Βιο-γραφία" ὑπῆρχε ἀπό πρίν;

Θ.Ρ: Τό "Μαῦρο-Ἄσπρο" ἦταν κάτι ἔξω ἀπό τό δικό μου δρόμο. Ἦταν, κυριολεκτικά, μιά σύμπτωση, ἕνα εἶδος συμφωνίας μέ τόν Ζερβό. Τότε, βέβαια, δέν εἶχα σχεδιάσει τή "Βιο-γραφία", ἀλλά, ἄλλες ταινίες, πού ποτέ δέν τίς ἔκανα καί πού δέν ἀνῆκαν στό χῶρο τοῦ "Μαύρου-Ἄσπρου". Τότε εἴμουνα φανατικά μέσα στό χῶρο τῆς Avant-garde.

Μ.Μ: Ἄν τό "Μαῦρο-Ἄσπρο" ἦταν ἀποτέλεσμα μιᾶς σύμπτωσης σχέσεων τί ἦταν ἐκεῖνο πού σέ ἔφερε στίς ἐπόμενες ταινίες σου καί,εἰδικώτερα,στήν τρυκέζα;

Θ.Ρ: Τό ὑλικό πού χρησιμοποιῶ. Σ'αὐτές τίς περιπτώσεις εἶναι ἀπαραίτητο νά μήν κάνεις ἀναπαραστάσεις,δηλ.νά μήν παίρνεις μιά documantation.Αὐτό κάνω κι ἐγώ. Δουλεύω ἀπ'εὐθείας πάνω στό ὑλικό πού μᾶς κληροδότησε ὁ πολιτισμός τοῦ 19ου αἰώνα.Θεωρῶ ὅτι οἱ γκραβοῦρες ἤ ὁποιαδήποτε γραφή εἶναι τό ἴχνος πού ἄφησε ὁ πολιτισμός αὐτός καί θέλω νά κάνω πρωτογενή δουλειά πάνω σ'αὐτό.Ἕνα δεύτερο στοιχεῖο εἶναι ἡ κίνηση.Ἡ κίνηση δέν μ'ἐνδιαφέρει μέ τή μορφή πού χρησιμοποιεῖται στόν ἀφηγηματικό κινηματογράφο. Πιστεύω ὅτι ὑπάρχει πάρα πολύ κίνηση πού δέν λέει τίποτα,πού δέν ἔχει κανένα λόγο ὕπαρξης.

Μ.Μ: Γιά μένα ἡ κίνηση εἶναι ἕνα ἀπ'τά πιό ἐλκυστικά στοιχεῖα πού ὑπάρχουν καί στή "Βιο-γραφία" καί στό Corpus.Ἐννοῶ τήν κίνηση πού πετυχαίνεις στήν τρυκέζα ἤ ὅτι ὑπάρχει πού μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν κίνηση.

Θ.Ρ: Αὐτή εἶναι μιά σημαίνουσα κίνηση· μιά κίνηση κατασκευασμένη καί ἐλεγχόμενη. Δέν εἶναι μιά κίνηση ὅπως ὁ θόρυβος πού ἀκοῦς ὅταν,ἄς ποῦμε,κουνιέται ἕνα φύλλο. Τό θρόϊσμα αὐτό δέν σημαίνει τίποτα. Στήν περίπτωση τῆς animation ἐκεῖνο πού σκέφτεσαι εἶναι ἡ σημασία τῆς κίνησης,κάτι πού στόν ἀφηγηματικό κινηματογράφο θεωρεῖται σάν ἕνα φυσικό γεγονός χωρίς σημασία.Ἀκόμα καί στίς,λίγες,περιπτώσεις πού ἔχει μελετηθεῖ αὐτό ἔχει γίνει σάν ἕνας ἄξονας μέσα στήν ἀφήγηση. Εἶναι ἀπαραίτητη γιά νά ἐξελιχθεῖ ἡ ἀφήγηση.Ὅταν ὁ ἥρωας κάνει τήν α κίνηση ἤ ἡ μηχανή τήν β ,ἡ σήμανσή της ἐξαρτᾶται ἀπ'τήν ἀφήγηση. Στήν περίπτωση τῶν δικῶν μου ταινιῶν δέν γίνεται καμιά ἀφήγηση. Παρ'ὅλα αὐτά δημιουργεῖται κίνηση.

Δ.Κ: Στίς ταινίες σου γίνεται μιά ἀντιστροφή θά ἔλεγα. Ὑπάρχει καί κίνηση καί ἀφήγηση,μόνο πού ἡ ἀφήγηση δέν φτιάχνεται ἀπ'τήν κίνηση. Εἴτε ὑπάρχει μέ τή μορφή ἑνός λόγου off("Βιο-γραφία"),εἴτε δημιουργεῖται μέ τή μορφή μιᾶς παράθεσης σέ χρόνο("Corpus"),εἴτε ἡ ἴδια ἡ φόρμα ἀφηγεῖται("Fiction","Corpus").Ἄς περάσουμε,ὅμως, στό "Corpus". Τί ἦταν ἐκεῖνο πού σέ ὁδήγησε νά χωρίσεις τό θέμα σου σέ 7 ἐνότητες;

Θ.Ρ: Τό ἴδιο τό θέμα.Ἔκανα ἕνα γκρουπάρισμα τῶν ἐπί μέρους ἀντιλήψεων πού ὑπῆρχαν γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα στά βασικά μοντέλα. Οἱ διαφορετικοί πολιτισμοί εἶχαν καί διαφορετική ἀντίληψη γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα. Στήν πρώτη ἐνότητα εἰκονογραφεῖται τό ἀνθρώπινο σῶμα μέσα στή φύση.Ἀρχικά εἶναι τοποθετημένο μέσα στό βασίλειο τῶν ζώων καί σιγά-σιγά ἀρχίζει νά διαφοροποιεῖται μέχρι πού ἀρχίζει νά συναπεικονίζεται μαζί μέ ἄλλους ἀνθρώπους σέ διάφορους σχηματισμούς ἤ τελετουργίες. Κινηματογραφικά ἔβαλα τίς εἰκόνες αὐτές σέ μιά τάξη πού νά δείχνουν αὐτό τό πράγμα.

Δ.Κ: Στήν ἐνότητα αὐτή τῶν πρώτων στάδιων τοῦ πολιτισμοῦ δέν ὑπάρχει καμιά δική σου ἐπέμβαση πάνω στό ὑλικό. Δέν ὑπάρχει κανένας ἰδιαίτερος σχολιασμός,ἁπλῶς παρουσιάζεις μιά χρονική σειρά "ἐξέλιξης".

Θ.Ρ: Ὑπάρχουν ἐπεμβάσεις.Ἀρχικά ὑπάρχει μιά ἀοριστία. Γιά ὅλο αὐτό τό ὑλικό δέν ἔχω γνώσεις γιά τό πῶς ἀκριβῶς γράφτηκε,γιά τό πῶς προέρχεται.Ἔτσι,διαβάζοντας το καί ἀγνοόντας

πιό ἤταν πρώτερο καί πιό ὕστερο,τό ἔβαλα σέ μιά τάξη,σέ μιά ἀκολουθία πού ἔχει πολλούς ἄξονες.Ἕνας τέτοιος ἄξονας,χωρίς σημασία ὅμως,εἶναι ὁ συμβολικός:ἔχω ἀρχίσει μ'ἕναν ἥλιο καί μέ μιά γυναίκα πού παίζει τό ρόλο τῆς μητέρας.Ἕνας ἄλλος ἄξονας,σημασίας αὐτός,εἶναι ἡ πυκνότητα τῶν κομματιῶν μέ τά ζῶα στήν ἀρχή καί ἡ πυκνότητα τῶν κομματιῶν μέ τούς ἀνθρώπους στό τέλος.Ἕνας τρίτος ἄξονας,ἑρμηνευτικός,εἶναι αὐτός τῆς κίνησης.Ὁ συσχετισμός ὁρισμένων κινήσεων μπορεῖ νά εἶναι λανθασμένος,ἀλλά,δέν τόν ἔβγαλα ἀπό ἐξωτερικές πληροφορίες· οἱ ἴδιες οἱ εἰκόνες μέ ὁδήγησαν. Μποροῦσαν νά σταθοῦν ἔτσι καί ἔτσι τίς ἔβαλα.

Δ.Κ: Ἀπ'τήν πρώτη ἐνότητα στή δεύτερη ὑπάρχει ἕνα χρονικό χάσμα.Ἀπό μιά ἀπροσδιόριστη ἐποχή,κάπου στά βάθη τῆς προϊστορίας,περνᾶς στόν 14-15ο αἰώνα,παραλείποντας τήν Ἑλληνο-Ρωμαϊκή ἀντίληψη,τήν Αἰγυπτιακή καί αὐτή τῶν λαῶν τῆς Κεντρικῆς Ἀμερικῆς.

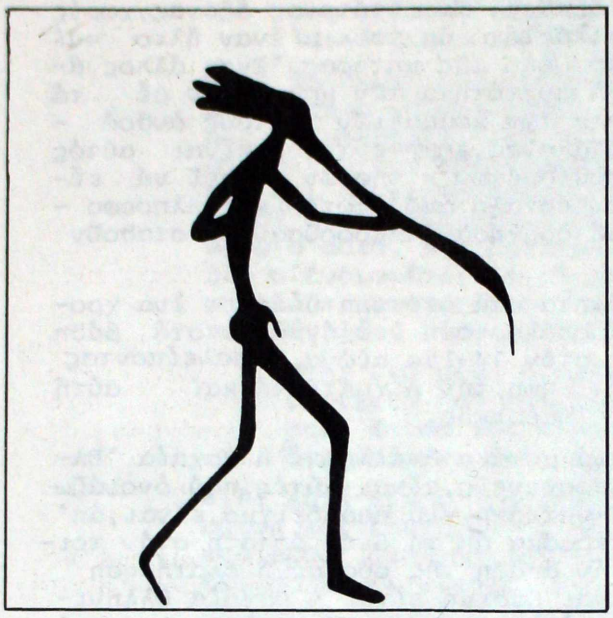
Θ.Ρ: Οὐσιαστικά μεσολαβεῖ μιά μονάχα ἀντίληψη.Ἡ ἀρχαία Ἑλληνική. Οἱ ἄλλες εἶναι δευτερογενεῖς,εἶναι αὐτές πού ὀνομάζω ἀντιλήψεις τῶν ξοάνων.Ἡ Αἰγυπτιακή,γιά παράδειγμα,εἶναι,ἀπ' τήν ἄποψη τῆς τεχνικῆς,τό πέρασμα ἀπ'τή δισδιάστατη στήν τρισδιάστατη ἀντίληψη καί,ἀπ'τήν ἄποψη τῆς οὐσίας,ἡ διατήρηση μιᾶς εἰκόνας.Ἐκείνη πού εἶναι βασική εἶναι ἡ ἀρχαία ἑλληνική πού,ὅμως,δέν εἶναι ὀπτική,ἀλλά,ἀπτική. Εἶναι ὄγκος καί δέν μπορεῖ ν'ἀποδοθεῖ κινηματογραφικά.Ὁ κινηματογράφος δέν μπορεῖ νά δημιουργήσει τήν τρίτη διάσταση. Δέν μπορεῖ νά δώσει τήν αἴσθηση τοῦ ἔξω καί τοῦ μέσα.

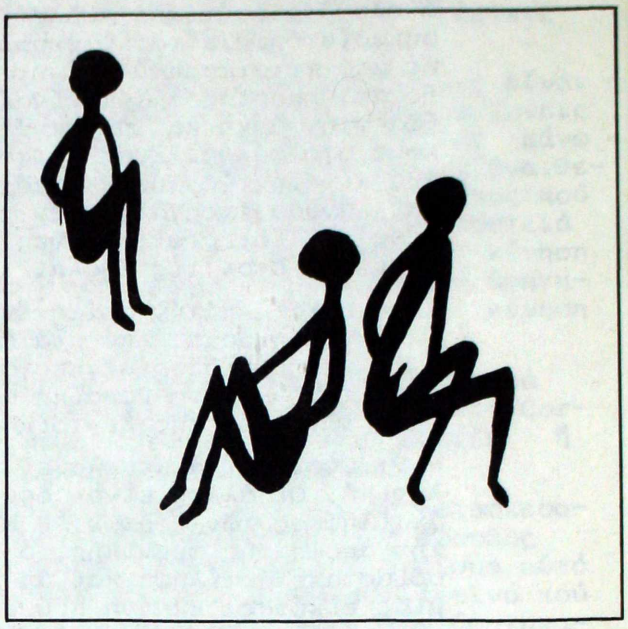
Δ.Κ: Στή δεύτερη ἐνότητα τώρα.

Θ.Ρ: Σ'αὐτή ὑπάρχει μιά καλλιτεχνική αὐθαιρεσία ταυτόχρονα μέ μιά ἑρμηνευτική.Ἡ φωτιά,τό πύρ,σημαίνει τήν ἀντικατάσταση τῆς ἐκθιαστικῆς εἰκόνας τοῦ ἀνθρώπινου σώματος ἀπό μιά στερητική. Τό κλειδί γιά μένα,εἶναι ἡ φράση "στή σκέψη τοῦ σώματός μου ντρέπομαι". Οἱ εἰκόνες πού διάλεξα παρουσιάζουν μιά ἀταξία καί μιά σύγκρουση: τή σύγκρουση τοῦ κόσμου τῆς φύσης μ'αὐτόν τῆς ἐκκλησίας.Ἐπειδή τό σῶμα εἶναι,βασικά, ὑγρό στοιχεῖο ὑπάρχει καί νερό μέσα στό ὁποῖο "πλέουν" οἱ εἰκόνες. Τό νερό ὑπάρχει μαζί μέ τή φωτιά καί διαρκῶς κινεῖται.Τά κομάτια πού ἀπομονώνονται δέν ἐπισημαίνουν τίποτα. Αὐτό ἔγινε γιά ρυθμικούς λόγους καί γιά νά ὑποδηλώσουν μιά ἰδέα χωρισμοῦ.Ὁ Χριστιανισμός χωρίζει τό σῶμα ἀπ'τό περιβάλλον καί τό τοποθετεῖ μέσα στήν ἐκκλησία. Αὐτό εἶναι πού δημιούργησε τόν ἀέναο χωρισμό τῶν εἰκόνων.

Μ.Μ: Πῶς δικαιολογεῖς τό γεγονός ὅτι ἡ ἑρμηνευτική σου παρέμβαση εἶναι πολύ πιό ἔντονη σέ μερικές ἐνότητες.Ἐδῶ,γιά παράδειγμα,φαίνεται μιά καθολική ἐπέμβαση πάνω στό ὑλικό,ἐνῶ ἄλλοῦ δέν συμβαίνει αὐτό.

Θ.Ρ: Εἶναι κάτι πού ἐξαρτᾶται ἀπ'τό θέμα πού ἀντιμετωπίζεις. Σέ μερικές περιπτώσεις πού τό φάσμα ἔχει πολλές ἀποχρώσεις εἶσαι ὑποχρεωμένος νά ἐπέμβεις καί νά παράγεις. Στήν ἑπόμενη ἐνότητα δέν ὑπάρχει ἐπέμβαση στό ἐπίπεδο τῶν ἰδεῶν,ἀλλά, στό ἐπίπεδο τῆς πλαστικῆς.Ἡ Ἀναγέννηση δέν παρήγαγε μιά ἀντίληψη γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα.Ἡ ἀντίληψή της εἶναι ἡ ἀρχαία Ἑλληνική ἀναβιωμένη.Ἐκεῖνο πού παρήγαγε ἤταν ἡ ἐπιστήμη τῆς ἀνατομίας. Μέσα ἀπ'αὐτή βγῆκε ἡ αἴσθηση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος σάν μηχανισμοῦ.Ἔτσι κι ἐγώ ἐκθέτω τά μέρη τοῦ μηχανισμοῦ αὐτοῦ σέ μιά τάξη. Ταυτόχρονα,ὅμως,προσπαθῶ νά τά ἐξιδα -





νικεύσω μέ πλαστικό τρόπο: μέ τό χρῶμα.

Δ.Κ: Καί μετά τήν αἰσθητική αὐτή ὁμορφιά,τόν καταιγισμό αὐτό τῶν χρωμάτων περνᾶμε στήν ἀντίληψη τοῦ σώματος σάν ἀντικείμενο ἐκμετάλευσης,μέ τήν παρουσίασή του σέ διάφορα μέρη ἐνός μητροπολιτικοῦ κέντρου. Μιά ἐνότητα πού εἰκαστικά θυμίζει κακόγουστο παιδικό σκίτσο.

Θ.Ρ: Δέν εἶναι κακόγουστο παιδικό σκίτσο,εἶναι φτώχεια. Ὁ ἄνθρωπος στή μεγάλη αὐτή πόλη παθαίνει μιά ἔκπτωση,γίνεται μάζα καί μέρος ἐνός ἀπρόσωπου μηχανισμοῦ. Παίρνει μιά μόνο διάσταση καί λειτουργεῖ σ'αὐτή.Ἀρχίζουν νά σχηματίζονται χαραχτῆρες ρόλων:ὁ καπιταλιστής(χονδρός,μέ κοιλιά,μέ ποῦρο),οἱ ἐργάτες(μέ τραγιάσκα,μέ δυό χαρακιές στό πρόσωπο),κτλ.Ἡ ἑνότητα παρουσιάζει αὐτή τήν ἀντίληψη Γι'αὐτό ὁ χρωματισμός εἶναι σκληρός. Δέν εἶναι ἕνας χρωματισμός ἀποχρώσεων,τόνων ἤ ἐντάσεων· εἶναι ἐξπρεσσιονιστικός γιά νά δώσει αὐτή τήν ἔκπτωση.

Δ.Κ: Μέχρι καί τήν ἐνότητα αὐτή ἐκτίθονται,μέ μιά χρονική σειρά,τέσσερεις ἀντιλήψεις γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα. Οἱ 4 ἐνότητες εἶναι,θά ἔλεγα,ὑλιστικές. Βασίζονται πάνω σ'ἕνα ὑλικό καί τό δομοῦν χωρίς νά τό χρωματίζουν. Στή συνέχεια ὅμως,ἡ ταινία ἀποκτᾶ μιά ἀφηγηματικότητα στό ἐσωτερικό τῆς κάθε ἐνότητας. Στήν 5η ἐνότητα κυριαρχεῖ ἕνας ἀφηγηματικός,ἰδεαλιστικός καί οὐτοπιστικός λόγος off· στήν 6η καί 7η ἡ ἴδια ἡ δομή,μέσα ἀπ'τήν(μορφική) πάλη γιά δημιουργία,καταστροφή καί ἀναδημιουργία, ἀφηγεῖται.

Θ.Ρ: Κατ'ἀρχή ἡ ἰδέα τοῦ "Ἰκαρικοῦ ἐνύπνιου" εἶναι μιά ἰδέα πού βγαίνει ἀπό ἀφήγηση καί ὄχι ἀπό δομή. Εἶναι ἕνας μύθος ἀφηγηματικός καί συνεπῶς ἡ ἐνότητα πού ἀναφέρεται σ'αὐτόν πρέ-

πει νά εἶναι ἀφηγηματική. Ὁ μύθος τοῦ Ἴκαρου εἶναι πολύ δεμένος μέ τό ἀνθρώπινο σῶμα καί ἀναφέρεται στά ὅριά του. Ἄν ὁ ἄνθρωπος μποροῦσε νά πετάει δέν θά εἶχε ἕνα τέτοιο μύθο πού περικλύει τήν ἐπιθυμία, θά εἶχε μύθους πού θά μιλοῦσαν γιά τό πῶς πετάει. Τώρα, πλήρης ἀφήγηση εἶναι ὁ λόγος καί ὄχι ἡ εἰκόνα, ἡ ὁποία ἁπλῶς στέκεται. Περιβάλει ἕνα λόγο καί δέν συμμετέχει οὐσιαστικά στήν ἀφήγηση. Ἀπό τό σημεῖο δέ πού ἀρχίζει νά φαντάζεται τό πῶς θά πραγματοποιήσει τό ὄνειρό του, ἡ εἰκόνα παύει νά συμμετέχει.

Δ.Κ: Συμμετέχει στό βαθμό πού ἀναπαριστᾶ ἤ παριστᾶ αὐτό πού στό μυαλό του εἶναι ἡ ἰδανική κοινωνία.

Θ.Ρ: Οἱ εἰκόνες ἔρχονται καί κάθονται τή στιγμή πού αὐτός, μέσα στήν ἀφήγηση, δίνει τή λύση στό πρόβλημα. Οἱ εἰκόνες αὐτές δέν εἶναι ἀπέναντι ἀπ' τήν ἀφήγηση, ὅπως συνέβαινε πρίν. Γιά τίς ἄλλες δυό ἐνότητες τώρα. Ὑπάρχει σ' αὐτές μιά ἀφήγηση ὅπως ὑπάρχει στή μουσική. Ὄχι μέ τήν ἔννοια τοῦ μύθου. Τά στοιχεῖα δημιουργοῦν κάποιες σχέσεις καί αὐτές, ὅταν ἔχουν κάποιους εἱρμούς, συγκροτοῦν μιά χρονική σειρά.

Δ.Κ: Μ' αὐτή τήν ἔννοια τό ἐννοοῦσα κι ἐγώ, τῆς ἀφηρημένης ἀφήγησης. Γιατί, ὅμως, τούς ἔδωσες αὐτή τήν ἀφηρημένη μορφή;

Θ.Ρ: Κύταξε, οἱ ἰδέες πού ὑπάρχουν γιά τό αἷμα εἶναι ἤδη ἀφηρημένες. Τώρα γιατί νά ὑπάρχει ἕνα κομμάτι γιά τό αἷμα ὅταν ἕνα δοκίμιο ἤ ἕνα φίλμ πραγματεύεται τό σῶμα; Αὐτό δέν τό ξέρω.

Δ.Κ: Γιατί ἡ ταινία τελειώνει μέ τήν "Ἀκτινογραφία";

Θ.Ρ: Ἡ τελευταία αὐτή ἐνότητα δείχνει τή σύγχρονη τεχνολογική ἀντίληψη γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα.

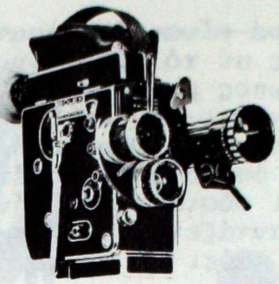
Δ.Κ: Ἡ εἰκόνα ἔχει δυό διαφοροποιήσεις: εἶναι βίντεο-εικόνα καί εἶναι κατακερματισμένη σέ μικρά-μικρά κομμάτια. Τό γιατί εἶναι βίντεο μέ παραξενεύει, ὁ κατακερματισμός καί ἡ σειρά τῆς ἐνότητας μέ παραπέμπει στή βασική δομική μονάδα τοῦ σώματος: τό κύτταρο.

Θ.Ρ: Τό βίντεο δηλώνει τά σύγχρονα μέσα πού ὑπάρχουν καί μέσω τῶν ὁποίων ἀπεικονίζεται τό σῶμα. Εἶναι μιά ἠλεκτρονική ἀπεικόνιση. Τά μικρά κομμάτια εἶναι οἱ ψηφίδες τῆς γραφῆς αὐτῆς, δέν εἶναι τά κύτταρα.

Δ.Κ: Δηλαδή εἶναι τά "γράμματα" τοῦ μέσου σου, κάτι ἀντίστοιχο μέ τίς πέτρες τῶν βυζαντινῶν ψηφιδωτῶν τοιχογραφιῶν;

Θ.Ρ: Ναί. Ἤ, ἄν θέλεις, εἶναι οἱ κουκίδες τοῦ κλισέ.

Ἀπομαγνητοφώνηση: Δημήτρης Κολιοδῆμος



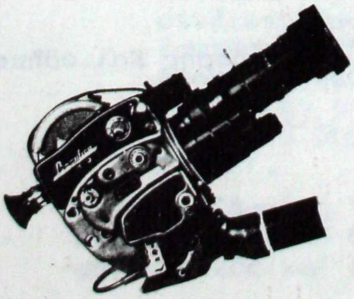
Ὁ χαρακτήρας δέν εἶναι τό κέντρο βάρους μιᾶς σκηνῆς,ἀλλά ἡ σχέση τῶν εἰκόνων ἀνάμεσά τους, καί ὅπως καί σέ κάθε τέχνη δέν εἶναι τό ἐξωτερικό γεγονός πού εἶναι πραγματικά ἐνδιαφέρον,εἶναι ἡ ἀπό τά ἔσω ἐκπόρευση,μιά συγκεκριμένη κίνηση πραγμάτων καί ἀνθρώπων,εἰδωμένα μέσα ἀπό τήν κατάσταση τῆς ψυχῆς. Δέν εἶναι αὐτό ἡ Οὐσία τοῦ κινηματογράφου;

Σήμερα,ἡ ἔμπνευση τοῦ κινηματογραφιστῆ καταπρατεῖται.
Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι οὐσιαστικά προσωπικό.Δυστυχῶς,οἱ κινηματογραφιστές δέν ἔχουν τό δικαίωμα νά ἐκφράσουν τούς ἑαυτούς τους· πρέπει νά θέσουν τή δική τους εὐαισθησία στή διάθεση ἔργων πού εἶναι ἤδη ἀρκετά γνωστά,ἀφοῦ τό κοινό δέ δέχεται,ἀλοίμονο,παρά ἕνα μόνο συγκεκριμένο εἶδος τοῦ φίλμ, μέχρι τώρα.

Ἀνάμεσα στούς θεατές ὑπάρχουν μερικοί πού ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο γιά τίς μελλοντικές του πιθανότητες. Αὐτοί θά καταλάβουν. Πολλοί ἄλλοι ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο ὅπως εἶναι σήμερα καί εἶναι σ'αὐτούς πού ἐπιθυμῶ νά ὁμιλήσω,γιατί εἶναι τρομερό λάθος νά κρατᾶμε φυλακισμένη αὐτή τήν ὑπέροχη τέχνη,πού τό μέλλον της εἶναι πολύ πιό σπουδαῖο ἀπό τίς φτωχές μικρές ἱστορίες πού τήν ἀναγκάζουμε νά λέει.

Καί θά ἔχω τελειώσει ὅταν θά τό ἔχω πεῖ ἀκόμα μιά φορά: τό ἰδανικό μας βρίσκεται πολύ πιό πέρα ἀπ' τά ἐπιτεύγματά μας· πρέπει νά μᾶς βοηθήσετε νά ἀπελευθερώσουμε τόν κινηματογράφο ἀπό τά δεσμά του καί νά δημιουργήσουμε ἕνα γνήσιο κινηματογράφο.

Germaine Dulac,1925



Ἀπό τόν Κινηματογράφο στό Φίλμ

Μάκης Μωραΐτης

> Τό ἔργο τέχνης ἀπορρέει ἀπ'τό παρελθόν ἄλλων ἔργων τέχνης καί μέσω τῆς συσχέτισης μαζί τους. Ἡ μορφή ἐνός ἔργου τέχνης καθορίζεται ἀπ'τή σχέση του μέ τά ἄλλα ἔργα τέχνης,μέ τίς μορφές πού ὑπῆρχαν πρίν ἀπ'αὐτό..."Οχι μόνο ἡ παρωδία,ἀλλά κάθε μορφή ἔργου τέχνης,δημιουργεῖται σέ παραλληλισμό καί σ'ἀντίθεση μέ μιά ἄλλη μορφή τέχνης.Ὁ σκοπός τῆς νέας μορφῆς δέν εἶναι νά ἐκφράσει νέο περιεχόμενο,ἀλλά ν'ἀλλάξει μιά παλιά μορφή πού ἔχει χάσει τήν αἰσθητική της ποιότητα.
>
> Βίκτωρ Σκλόβσκυ,"Ἡ τέχνη σάν τεχνική"

1922.Ἡ γραμμική ἀφήγηση ἔχει ἀποκτήσει πιά μιά τέλεια ἐκφραστική δομή.Ἡ ταινία "Mabuse" τοῦ Φρίτς Λάνγκ ἀποτελεῖ σίγουρα τήν πιό μαστορεμένη ἔκφραση,τό ἀποκορύφωμα θά ἔλεγα,ὅλων ὅσων εἶχαν προηγηθεῖ.Ἀρκετά χρόνια ἔχουν περάσει ἀπό τότε πού ὁ Γκρίφφιθ ἀνακάλυπτε τόν "κινηματογραφικό χωροχρόνο" τοῦ Ντίκενς. Τά μαθήματα τοῦ Γκρίφφιθ ἀπευθύνθηκαν σέ πολλούς καλούς μαθητές: πέτυχαν ἀκριβῶς τό κέντρο τοῦ στόχου."Υστερα ἀπό δυό δεκαετίες κινηματογραφικῆς δουλειᾶς ὁ Λάνγκ μέ τόν "Mabuse"(1922) καί ὁ Γκρίφφιθ μέ τό "America"(1924) κατορθώνουν νά πετύχουν αὐτό πού ἀπό τήν ἀρχή ἐπεδίωξε ὁ κινηματογράφος: νά δημιουργηθεῖ ἕνα εἶδος λογοτεχνικῆς ἔκφρασης μέσα στό ἴδιο τό φίλμ μέ συγκεκριμένη φιλμική τεχνική,πού νά παράγει συγκεκριμένους τύπους καί κώδικες ἀναπαράστασης πού νά βρίσκονται ὅσο πιό πολύ κοντά γίνεται στούς ἀντίστοιχους τῆς λογοτεχνίας ἤ τοῦ θεάτρου. Μποροῦμε εὔκολα νά διαπιστώσουμε ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπό τούς κώδικες τῆς ἀφήγησης καί τῆς ἀναπαράστασης πού τέθηκαν τότε,ἐξακολουθοῦν νά λειτουργοῦν ἀκόμα καί σήμερα

"Αν θελήσουμε νά δοῦμε τήν"ἐπίσημη ἱστορία" τοῦ κινηματογράφου σάν μιά "ἐξέλιξη" στούς κώδικες τῆς ἀναπαραστατικῆς ἀφήγησης στίς διάφορες συγκλίνουσες κι ἀντιθετικές μορφές της- ἡ πορεία,ἄς ποῦμε,ἀπό τόν Γκρίφφιθ(καί γιατί ὄχι τόν Λυμιέρ)μέχρι τόν Κοππόλα(ἡ σύγχρονη "ἀποκάλυψη")- διαπιστώνουμε ὅτι μέσα σ'αὐτό τό σῶμα τοῦ κινηματογράφου ἐμφανίστηκε,ἀπό πολύ νωρίς,ἕνα "ἄλλο" σῶμα,ἕνα σῶμα δημιουργικότατο,πάντοτε πρωτότυπο καί πολύ πιό σημαντικό.

1919. Ἡ ταινία "Τό ἐργαστήρι τοῦ Δρ Καλιγκάρι", πού μέχρι τή δεκαετία τοῦ '60 εἶχε τελείως παραγνωριστεῖ, ἀρχίζει νά παίζει τό παιχνίδι μιᾶς ἀπό τίς τάσεις αὐτοῦ τοῦ ἄλλου σώματος: τῆς ἀποκωδικοποίησης. Βασικοί κώδικες τῆς ἀναπαράστασης θέτονται σέ ἀμφισβήτηση ἐδῶ: ἡ ἔννοια τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας (τοῦ ψευδαισθητικοῦ βάθους) -κόντρα σέ μιά ἐπιπεδοποίηση τῆς εἰκόνας, ἡ ἔννοια τῆς συνεχικότητας τῆς ἀφήγησης-κόντρα στήν ἀσυνέχεια τῶν εἰκόνων καί τέλος τό ἴδιο τό τέλος τῆς ταινίας πού παραμένει ἀνοιχτό σέ κάθε ἑρμηνεία.

Στή δεκαετία τοῦ 1920 ἡ ἔννοια τοῦ κινηματογράφου πεθαίνει. Τό ἐνδιαφέρον τῶν πιό σημαντικῶν κινηματογραφιστῶν στρέφεται πρός τό φίλμ. Εἶναι ἡ δεκαετία τοῦ πειραματισμοῦ καί τῆς ἔρευνας. Κοινό θέμα γιά ὅλους, ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου. Καλλιτέχνες πού ἦρθαν ἀπό ἄλλες μορφές τέχνης (ζωγραφική, μουσική, ἀρχιτεκτονική, κ.α) ὅπως, γιά παράδειγμα, οἱ Ἔγγελινγκ, Ντυσάμπ, Ραίη, Ρούτμαν, Λεζέ, κ.α θά προσπαθήσουν ν' ἀποδώσουν στίς γεωμετρικές καί ἄλλες συνθέσεις τους τήν κίνηση πού στερεῖται ἡ ζωγραφική ἤ ἡ γλυπτική. Εἶναι ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου ἡ κίνηση; Ἡ ἀπάντηση δέν ἔχει καί τόσο σημασία. Αὐτό πού εἶναι ἐξαιρετικά σημαντικό εἶναι τά συμπεράσματα πού βγῆκαν ἀπ' τή δική τους ἔρευνα.

Αὐτοί οἱ παραπάνω κινηματογραφιστές τοῦ γραφικοῦ φίλμ (graphic film) ἀπαρνήθηκαν τήν πλούσια κληρονομιά πού ὁ κινηματογράφος δέχθηκε ἀπ' τή φωτογραφία. Οἱ ἀδελφοί Λυμιέρ εἶχαν προηγουμένως δοξάσει σ' ὅλο τόν κόσμο τό βάθος πεδίου καί τήν κίνηση πού κατέγραψε ὁ φακός τῆς κάμεράς τους, ἕνας φακός πού ὅπως λέει κι ὁ Μπράκχετζ "εἶχε κατασκευαστεῖ σύμφωνα μέ τήν Ἀναγεννησιακή ἰδέα γιά τήν προοπτική". Οἱ πρώτοι γραφικοί καλλιτέχνες ἦρθαν στόν κινηματογράφο ἀπ' τή ζωγραφική καί εἰδικά τόν κυβισμό καί τή γεωμετρική ἀφαίρεση. Ἡ ἀντίληψή τους ἦταν ὅτι μποροῦσαν ν' ἀνακαλύψουν τό οὐσιώδες τοῦ κινηματογράφου μόνο ὅταν θά εἶχαν ἀπορρίψει τήν εὐκολία μέ τήν ὁποία κατέγραφε τό ψευδαισθητικό βάθος. Αὐτή εἶναι καί ἡ αἰτία πού πολλοί ἀπ' αὐτούς στράφηκαν στό κινούμενο σχέδιο(1). Ἦταν ἕνας δρόμος πού τούς ὁδηγοῦσε στήν ἐπιπεδικότητα τοῦ πίνακα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς (κυβισμός, Ἀφηρημένος ἐξπρεσιονισμός, Pop Art, κ.α).

Τά φίλμ "Διαγώνια Συμφωνία" τοῦ Βίκινγκ Ἔγγελινγκ (1919), "Τό Μηχανικό Μπαλλέτο" τοῦ Λεζέ, "Ρυθμός '21" τοῦ Ρίχτερ (1921) καί "Ἀναιμικός Κινηματογράφος" τοῦ Ντυσάμπ (1926), ἀπορρίπτουν ἤ περιορίζουν στό ἐλάχιστο τήν ἐξουσία τῆς φωτογραφίας. Ἐπί πλέον, ἀγνόησαν τά πλεονεκτήματα τῆς διαχρονικῆς αἰτιολόγησης σάν ἕνα μοντέλο γιά τή φιλμική κατασκευή. Ἀντί γι' αὐτό προσπάθησαν ν' ἀρθρώσουν μιά καθαρά φιλμική χρονικότητα, αὐτό πού ἀποκαλοῦσαν "ρυθμό", πού εἴτε ἀφήνει ἀπ' ἔξω τή μιμητική ἀναπαράσταση εἴτε τήν καταστρέφει.

Ὁ Jean Epstein ἀσχολήθηκε κυρίως μέ τίς διαφορετικές ταχύτητες τῆς κάμερας. Ἡ θεωρία του ἦταν ὅτι ἡ συγκρότη-

ση ἐνός ἀντικειμένου καί ἡ ἀφηγηματική λειτουργία του ἐξαρτοῦνται ἀπό τήν ταχύτητα μέ τήν ὁποία ἔχουν κινηματογραφηθεῖ. Αὐτή τή θεωρητική ἀρχή μποροῦμε νά τή δοῦμε καθαρά στό ἀριστούργημά του "Ἡ πτώση τοῦ πύργου τῶν Ὅσερ"(La chute de la maison Usher),ὅπου ἡ ἔνταση τοῦ ἀνέμου ἀπεικονίζεται μέσα ἀπ'τή ταχύτητα ἀγριεμένων κυμάτων τῆς λίμνης καί ρούχων πού πετᾶνε στόν ἀέρα,ἐνῶ ἡ ἀτμόσφαιρα μέσα στόν πῦργο ἀπεικονίζεται μέ τό ἀργό ξεφύλλισμα τῶν σελίδων ἐνός βιβλίου,ὅπως καί σ'ἄλλες σκηνές. Δυστυχῶς,οἱ θεωρίες τοῦ Epstein,ἐνός ἀπό τά πιό δυνατά θεωρητικά μυαλά στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου,δέν τράβηξαν τήν προσοχή πού τούς ἁρμόζει,ὄχι μόνο ἐδῶ στήν Ἑλλάδα ὅπου βέβαια εἶναι παντελῶς ἄγνωστος,ἀλλά καί γενικότερα.

Μιά ἄλλη κινηματογραφίστρια,ἀρκετά παραγνωρισμένη κι αὐτή ἴσως ἐξ'αἰτίας τοῦ φεμινισμοῦ της,ἡ Germaine Dulac, εἶναι περισσότερο γνωστή γιά τήν περίφημη διαμάχη της μέ τόν Antonin Artaud.Ἡ Dulac χρησιμοποίησε ἀργή ταχύτητα, διαχωρισμένες εἰκόνες καί ὀπτικές παραμορφώσεις στή δική της διασκευή τοῦ σεναρίου τοῦ Artaud- πού ἦταν σχετικά μέ τόν πόθο ἐνός ἱερέα γιά μιά ὄμορφη γυναίκα- στοιχεῖα πού τήν ἔφερναν κοντά στήν ἀντίληψή της γιά ἕναν γνήσιο κινηματογράφο(pure cinema).Ὁ Artaud δέν ἐνδιαφερόταν γιά τίς ἔρευνες πού γινόντουσαν γύρω ἀπ'αὐτή τήν ἀντίληψη τοῦ γνήσιου κινηματογράφου.Ὁ ἴδιος πίστευε στή δύναμη τοῦ ὡμοῦ κινηματογράφου,χωρίς τίς τεχνικές δυνατότητες τῆς μεταμόρφωσης μέσα ἀπ'τήν κάμερα,μέ κεντρικό ρόλο μέσα στήν τέχνη. Τό τί ἀκολούθησε αὐτή τή διαμάχη εἶναι γνωστό.
1925.Ἡ Dulac γράφει:

> Ἀλήθεια,λεπτότητα,λογική,ἡ σύλληψη τοῦ ἀσύλληπτου· συνεισφορές πού δέν εἶναι δυνατόν νά τίς ἀρνηθοῦμε· ὁ κινηματογράφος σίγουρα ἔχει τή δική του θέση,ἐξέχουσα μάλιστα,ἀφοῦ μᾶς διδάσκει πράγματα πού,χωρίς αὐτόν,δέ θά γνωρίζαμε. Κι ἀρχίζοντας ἀπό μιά ὁλοκληρωτικά ἐπιστημονική καί ὑλιστική βάση,μποροῦμε νά χτίσουμε τή θεωρητική δομή μιᾶς νέας τέχνης,τῆς τέχνης τῆς <u>ὀπτικῆς ἰδέας</u> μέ τίς ρίζες της στή φύση,στήν πραγματικότητα καί στό ἀστάθμητο.

Τό φίλμ Ballet Mecanique τοῦ Φερνάντ Λεζέ ἀποτελεῖ ἴσως τήν πρώτη καί πιό ἔντονη προσπάθεια πού ἔγινε ποτέ στόν κινηματογράφο γιά νά δημιουργηθεῖ μιά ὀπτικοποιημένη μουσική. Ἡ ἰδέα,φυσικά,τῆς ἐξίσωσης ὀπτικῶν εἰκόνων μέ μουσικούς ἤχους ἔχει τίς ρίζες της στόν 19ο αἰώνα. Γιά τούς καλλιτέχνες ὅμως πού στράφηκαν στόν κινηματογράφο γιά ν'ἀποδώσουν μέ τό φίλμ ρυθμό καί κίνηση στίς στατικές ζωγραφικές καί ἄλλες συνθέσεις τους,ἡ μουσική ὑπῆρχε ἐκεῖ σάν τέχνη,πού θά τούς βοηθοῦσε γιά τή δόμηση καί τήν ἄρθρωση τῶν μορφῶν σέ κίνηση. Σ'ἀντίθεση ὅμως μέ τά φίλμ τῶν Ρίχτερ,Ἐγγελινγκ,Ρούτμαν,τό φίλμ τοῦ Λεζέ πρωτοτύπισε ὡς πρός τό ὅτι χρησιμοποίησε τή

κάμερα γιά νά ἀποσπάσει εἰκόνες ἀπό τή φυσική πραγματι - κότητα,εἰκόνες πού θά μποροῦσαν μετά νά χρησιμοποιηθοῦν σάν ἕνα εἶδος ἡμι-ἀναπαραστατικῆς ἀντίστιξης μέ τίς ἄλλες ἀφηρημένες εἰκόνες τοῦ φίλμ(βλέπε τήν πλάνο μέ πλάνο ἀνάλυση τοῦ Ballet mecanique στό βιβλίο τοῦ Standish D. Lawder "The Cubist Cinema").

Νά τί ἔχει γράψει ὁ Χάνς Ρίχτερ γιά τόν Ἔγγελινγκ:

> "Ὁ Ἔγγελινγκ ἀσχολήθηκε κυρίως μέ τή γραφική κομψότητα τῶν μορφῶν πού εἶχε ἀναπτύξει στούς κυλίνδρους(scrolls)του.Ἔδωσε μετά στά "ὄργανά"του κίνηση. Πράγματι χρησιμοποίησε αὐτά τά ὄργανα σύμφωνα μέ τή μουσική λέξη "ὄργανα".

Αὐτή πού ἀσχολήθηκε περισσότερο ἀπ'ὅλους μ'αὐτή τή θεωρία τῆς ὀπτικοποιημένης μουσικῆς ἦταν ἡ Dulac. Μέ τά φίλμ της Arabesques,Disque 957 καί Themes et Variations φίλμ μέ καθαρά ὀπτικό ρυθμό ἀνάλογο μ'αὐτόν τῆς μουσι - κῆς,προσπάθησε νά ἑρμηνεύσει τή μουσική μέ τό φίλμ.

Μιά ἄλλη διαμάχη(ἄν καί ποτέ δέν ἐκδηλώθηκε σάν τέτοια),πού εἶναι ἴσως λιγότερο γνωστή,εἶναι αὐτή ἀνάμεσα στό Τζίγκα Βερτώφ καί τόν Σεργκέϊ Ἀϊζενστάιν. Ὁ Βερτώφ ζήτησε νά βρεῖ μιά ριζοσπαστικά καινούργια ἀντίληψη γιά τό φιλμικό χρόνο. Πρόκειται γιά μιά θεμελιώδη ἀντίληψη (ἔχει ἐπηρεάσει ἕνα πολύ πλατύ φάσμα τοῦ σύγχρονου πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου)πού ἀφορᾶ τό "χρονικό διάλειμμα" ἀνάμεσα στά πλάνα,"τή μεταφορά ἀπό τή μιά κίνηση στήν ἄλλη". Γιά τόν Βερτώφ,ὅπως συχνά ἔδειξε στά φίλμς του - καί εἰδικά στόν "Ἄνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή"- τό μοναδικό παρελθόν πού εἶναι δυνατόν νά προσεγγίσει ἕνας κινηματογραφιστής εἶναι οἱ "ἀντιδραστικές" ὄψεις τῆς κοινωνίας· ἡ θρησκεία,τό μεθύσι,ὁ φεουδαλισμός καί τό ἰδιωτικό κεφάλαιο ἦσαν εἰκόνες τοῦ παρελθόντος. Ὅλες οἱ προσπάθειες νά ἀνασκευαστοῦν ἱστορικά γεγονότα καί εἰδικά ὅταν αὐτό ἔγινε ἀπό κινηματογραφιστές ὅπως ὁ Ἀϊζενστάιν μέ τό "Ποτέμκιν" ἤ τόν "Ὀκτώβρη",ἀποτελοῦσαν γι' αὐτόν θεμελιωδῶς ἐσφαλμένες ἀντιλήψεις γιά τή φύση τῆς χρονικῆς ἀναπαράστασης στό φίλμ.

> Ὅλο καί περισσότερο ὁ κινηματογράφος μας δανείζεται τίς μεθόδους τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι,ἐπιπόλαια, γιά νά ποῦμε τό λιγώτερο,μέ στόχο νά δημιουργήσει αὐτό πού εἶναι γνωστό σάν τό "καλλιτεχνικό φίλμ". Παραθέτουμε σάν παραδείγματα τίς ταινίες 'Ἀπεργία','Ὀχτώβρης' καί ἄλλες.

Ἡ συνεχής διαμάχη ἀνάμεσα στόν Βερτώφ καί τόν Ἀϊζενστάιν,γνωστή καί σάν γενικότερη διαμάχη στή Σοβιετική Ἕνωση ἀνάμεσα στήν ταινία φιξιόν καί στό φίλμ ντοκυμανταίρ (βλέπε ΟΙΛΜ,ἀρ.16),περιστράφηκε γύρω ἀπό τίς διαφορετικές

ἐκδοχές τους γιά τήν ἔννοια τοῦ "ὑλικοῦ" καί τῆς οὐσίας τοῦ σοσιαλιστικοῦ κινηματογράφου. Ἐνῶ ὁ Βερτώφ ζήτησε νά βρεῖ τούς νόμους τοῦ κινηματογράφου (τά διαλείμματα) σ' ἕνα δομικό ἐπίπεδο καί νά τούς χρησιμοποιήσει γιά τή θεμελίωση μιᾶς σοσιαλιστικῆς ἰδεολογίας, ὁ Ἀϊζενστάιν ἀσχολήθηκε μέ τή σχέση ἀνάμεσα στό φίλμ καί τούς θεατές σάν τή βάση γιά τήν ἀνακάλυψη μιᾶς ἰδεολογικῆς μορφῆς.

"Μιά προσέγγιση πού βασίζεται στό μαζικό χαρακτήρα ὁδηγεῖ στή μέγιστη ἔνταση τῆς συγκινησιακῆς σαγήνευσης τῶν θεατῶν, πρᾶγμα πού εἶναι καθοριστικό γιά τήν τέχνη γενικά, καί γιά τήν ἐπαναστατική τέχνη ἀκόμα περισσότερο".

Ὅπως θά δεῖτε καί στό ἄρθρο του πού θά διαβάσετε, ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ἐπαναστατική τέχνη δέ θά ξεπηδήσει μέσα ἀπό "τήν ἔρευνα γιά μορφές πού ν' ἀνταποκρίνονται σ' ἕνα νέο περιεχόμενο" (ἤ αὐτό πού ἐννοεῖ ὁ Βερτώφ σάν "ἰδιότητες τοῦ ὑλικοῦ καί ἐσωτερικοί ρυθμοί κάθε ἀντικειμένου"). Ἀντίθετα, γι' αὐτόν ὁλόκληρο τό κινηματογραφικό σύστημα τῆς παραγωγῆς πρέπει νά συλληφθεῖ ἀπό πρίν σύμφωνα μέ τή σοσιαλιστική ἰδεολογία.

Ὁ Len Lye ἔγινε ὁ πρῶτος κινηματογραφιστής στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου πού ἔβαψε κατ' εὐθεῖαν τή σελλουλόιντ τοῦ φίλμ μέ χρώματα, συντομεύοντας ἔτσι τό ὅλο φωτογραφικό προτσέσσο. Τά πειράματά του, πού ἄρχισαν στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '20, παίρνουν γιά πρώτη φορά ὁλοκληρωμένη μορφή στό φίλμ του Colour Box (1935). Τό βάψιμο τῆς ἐπιφάνειας τοῦ φίλμ μέ χρώματα, μετασχημάτισε τή δυναμική τοῦ γραφικοῦ φίλμ τῶν Ρίχτερ, Ραίη, Ἔγγελινγκ, Ρούτμαν καί Φίσσινγκερ. Τό ἴδιο τό χρῶμα μποροῦσε νά ἀποδωθεῖ πιό ζωηρό ἀπ' ὅτι μέ τή νορμάλ φωτογραφική διαδικασία· τά διαφορετικά εἴδη κι οἱ πυκνότητες τοῦ χρώματος ἔδειχναν μιά χρωματική ὑφή πού μέχρι τότε εἶχε ἀγνοηθεῖ. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως τά προβλήματα τῆς μορφῆς, τῆς κλίμακας καί τῆς ψευδαίσθησης τῆς προοπτικῆς πού οἱ προηγούμενοι κινηματογραφιστές κληρονόμησαν ἀπό τήν παράδοση τῆς ζωγραφικῆς καί τῆς φωτογραφίας, μποροῦσαν νά τεθοῦν στό περιθώριο ἀπό μιά χρωματική εἰκονογραφία πού παραμένει ἐπίπεδη στό ἐπίπεδο τῆς ὀθόνης καί πού ἀποφεύγει τά γεωμετρικά περιγράμματα, κάτι πού βρίσκουμε δηλαδή στά γεωμετρικά σχέδια τοῦ Ὅσκερ Φίσσινγκερ (Oskar Fischinger). Ἀπ' ὅτι φαίνεται κι ἀπό τίς ἄλλες ταινίες του Rainbow Dance καί Trade tatoo (καί οἱ δυό στά 1936), αὐτό πού ἐνδιέφερε τόν Lye ἦταν ὄχι νά ἐρευνήσει τή σημασία καί τίς πιθανότητες πού ὑπάρχουν γιά ἕναν κινηματογράφο χωρίς καθόλου φωτογραφημένη εἰκόνα, ἀλλά νά ἐπεκτείνει τό λεξιλόγιο τῶν δυναμικῶν ὀπτικῶν μορφῶν.

Ὅμως, ὑπάρχει καί μιά ἄλλη πλευρά τοῦ Len Lye πού εἶναι σημαντική. Σύμφωνα μέ τόν P.A.Sitney ὁ Lye εἶναι ἕνας ἀπ' τούς μεγάλους μάστορες τοῦ μοντάζ. Αὐτό πού διέκρινε τό μοντάζ του ἦταν τά jump-cut (πηδήματα ἀπό εἰκόνα σέ εἰκόνα), μιά ἐλλειπτική συμπύκνωση τῆς δράσης πού ἐπιτυγχάνεται μέ τήν ἀφαίρεση μερικῶν πλάνων ἔτσι ὥστε ἡ

φιγούρα πάνω στήν ὀθόνη φαίνεται νά πηδᾶ πρός τά ἔμπρός. Τήν ἴδια ἐποχή, σύμφωνα πάντα μέ τόν P.A.Sitney, ὁ Lye ἄρχισε ν' ἀναπτύσει διάφορες τεχνικές γιά τό διαχωρισμό τῶν χρωμάτων. Μέσα ἀπό μιά πολύπλοκη διαδικασία μασκαρέματος (masking) καί συνδυάζοντας ἀρνητικές καί θετικές εἰκόνες στό τύπωμα τοῦ φίλμ, ὁ Lye μποροῦσε νά παρουσιάσει μιά φιγούρα σέ μιά φωτογραφημένη εἰκόνα ν' ἀποκτᾶ ἕνα χρῶμα καί μετά μιά ἄλλη φιγούρα στήν ἴδια μαυρό-ἄσπρη εἰκόνα νά παίρνει ἕνα ἄλλο χρῶμα.

***

Ὁ τίτλος πού δώσαμε σέ τοῦτο τό ἀφιέρωμα- καί τό ὁποῖο θεωροῦμε ὅτι ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς δουλειᾶς πού ἀρχίσαμε, στά προηγούμενά μας τεύχη, σχετικά μέ τή δεκαετία τοῦ 1920, πού πράγματι εἶναι τόσο σημαντική ὥστε νά δικαιολογεῖ τή συνεχή ἀναφορά πού κάνουμε σ' αὐτήν, σέ συσχετισμό βέβαια μέ τό γεγονός ὅτι τά ἄλλα κινηματογραφικά περιοδικά πολύ λίγο ἔχουν ἀσχοληθεῖ μαζί της- καθορίζει ἀκριβῶς αὐτό: ὅτι πολλοί σημαντικοί κινηματογραφιστές σέ διαφορετικές χῶρες, προσπαθοῦσαν, μέσα στήν ἴδια χρονική περίοδο, ν' ἀνακαλύψουν αὐτό πού γι' αὐτούς ἦταν ἡ οὐσία τοῦ φίλμ. Ἡ τέχνη σάν ἔρευνα, ὅπως καί ἡ ἐπιστήμη, δέν καθορίζεται ἀπό μιά συγκεκριμένη ἀλήθεια, ἀλλά ἀπό πολλές. Στόν κινηματογράφο αὐτό πού ἐνδιαφέρει δέν εἶναι, γιά παράδειγμα, ἡ διαμάχη Βερτόφ-Ἀϊζενστάιν, ἀλλά αὐτά πού ὁ καθένας τους προώθησε ἀπό τή δική του θέση. Τό ἴδιο ἰσχύει βέβαια καί γιά τούς Dulac καί Artaud. Ἀπομένει ὅμως νά ὑπογραμμιστεῖ καί κάτι ἄλλο, ἴσως τό πιό σημαντικό ἀπ' ὅλα: ὅτι ἄν ὁ κινηματογράφος εἶναι πράγματι τέχνη, τό ὀφείλει στίς ἔρευνες καί τούς πειραματισμούς αὐτῶν τῶν κινηματογραφιστῶν, ὅπως καί τῶν ἄλλων πού ἀκολούθησαν. Πρόκειται γιά μιά θεμελιώδη ἀλήθεια πού, δυστυχῶς, ἀκόμη καί σήμερα πολλοί θέλουν νά τήν ἀγνοοῦν.

σινεμα 1

-Ζώρζ Μελιές
-Μάν Ραίη
-Κλαίρ καί Νταναϊσμός
-Ἄντυ Γουῶρχολ
-Μάικλ Σνώου
-Ζάν-Λύκ Γκοντάρ
-Πώλ Σάριτς

Ἕνα Ἀρχέτυπο τοῦ Ἀντεργκράουντ Φίλμ

Parker Tyler

Θά ἦταν παράλογο νά πιστεύαμε ὅτι ἡ ταινία "Τό ἐργαστήρι τοῦ Δρ Καλιγκάρι" (1919) εἶναι μόνο μιά χρονολογή σιμη ἀντίκα σ'ἕνα μουσεῖο, ἤ, γιά νά μιλήσω ἀπό καθαρῶς κινηματογραφική ἄποψη, κάτι πού ἔχει σημαδέψει μιά φάση τῆς ἀνάπτυξης τοῦ φίλμ. Κάτι τέτοιο θ'ἀποτελοῦσε ἀρχαιολογική ἄποψη γιά τήν τέχνη τοῦ φίλμ, καί εἶναι κάτι πού χαρακτηρίζει τούς ἀκαδημαϊκούς ἐρευνητές (ἡ κριτική τοῦ κινηματογράφου ἔχει κι αὐτή τούς δικούς της, ἄν καί κρύβονται κάτω ἀπό τήν ἔκφραση "θαυμαστής τοῦ κινηματογράφου"). Σίγουρα, ὁ "Καλιγκάρι" ξεπήδησε ἀπό τό ἐξπρεσσιονιστικό θέατρο, μέ τά τεράστια κυβιστικά σκηνικά του. Ἀπό τήν ἄποψη τῆς λογοτεχνίας εἶναι ἀνάλογο μέ τίς ἱστορίες τοῦ Χόφμαν καί τοῦ Ἔντγκαρ Ἄλλεν Πόε. Δέ πρόκειται γιά ἄλλη μιά ἀρχαιολογική ἄποψη ἄν καί μπορεῖ νά φαίνεται σάν τέτοια. Ὁ Μπωντελαίρ καί ἄλλοι σοβαροί καλλιτέχνες δέ θαύμαζαν τόν Πόε γιά ἐξωτερικούς, συνηθισμένους λόγους. Οἱ ἱστορίες τοῦ Πόε (πού ἀκόμα καί οἱ ἐμπορικοί σκηνοθέτες ἔχουν κάπως συλλάβει) ἦταν ἡ γενέτειρα τοῦ σουρεαλισμοῦ καί τοῦ ἀσυνήθιστου. Τί θά μποροῦσε νά ἦταν πιό προφητικό γιά τόν ἐρχομό τοῦ Νταντάϊσμοῦ ἀπό τό ὀδοντιατρικό θέμα στό "Βερενίκη";* Ἡ μοναδική περίπτωση γιά τήν πουριτανική κοινωνία, στήν ὁποία ὁ Πόε ἔγραψε, νά δεχτεῖ μιά τέτοια ἱστορία, ἦταν νά τή δεχτεῖ σάν παράλογη φαντασία, ἡ ὁποία (ἔτσι ὅπως εἶχε ἀποφασίσει αὐτή ἡ ἴδια κοινωνία) ἦταν ἡ πιθανή ἐνασχόληση ἑνός ἀλκοολικοῦ, πρεζάκια ἤ σχεδόν τρελλοῦ.

Ἡ ταινία "Τό ἐργαστήρι τοῦ Δρ Καλιγκάρι", σκηνοθετημένη ἀπό τόν Ρόμπερτ Γουάιν, εἶναι, ὡς πρός τή μορφή, πολύ πιό σύγχρονη ἀπ'ὁποιαδήποτε φαντασία τοῦ Πόε. Μέ τήν προσεγμένη της δομή προτείνει μιά πολύ πιό ἀντικειμενική καί πιθανή ἀνθρώπινη κατάσταση ἀπ'ὅλες αὐτές τοῦ Πόε ὁ ὁποῖος, νά σημειωθεῖ, ἦταν ἀναγκασμένος νά στηριχθεῖ σέ μιά ὑπερ-ἐξωτική "ἀπομίμηση τῆς ὑστερίας", διαφορετικά ἡ σύγχρονη του κοινωνία θά εἶχε ἴσως φοβηθεῖ τόσο πολύ πού θά τόν ἔκλεινε σέ ἄσυλο. Τό "τέλος-ἔκπληξη" τοῦ "Καλιγκάρι", ὅπου ἀνακαλύπτουμε ὅτι ὁ ἀφηγητής καί ἡ ἀκροατής του εἶναι τρόφιμοι ἑνός τρελλοκομείου (ὄχι ἁπλῶς ἕνα ζευγάρι ρομαντικῶν ἐραστῶν), εἶναι στήν πραγματικότητα μιά λογική αἰτιολόγηση. Ἡ φαντασία ἐδῶ, ὅμως, εἶναι τόσο δυνατή ὥστε τό τέλος αὐτό δέν καταστρέφει τή δημιουργική φαντασία τῆς ταινίας. Ἀντίθετα μάλιστα ὑπογραμίζει τή φαντασία μέ τό νά καθιστᾶ τή λογική αὐτή ἐξήγηση γιά τό κύριο θέμα τῆς ταινίας, μέρος μιᾶς βασικῆς ἀμφιλογίας πού διαφυλάττει τήν ὑπνωτική αἰνιγματικότητα τῆς ταινίας. Μιά ψυχαναλυτική ἐξήγηση εἶναι δυνατή ὄχι μόνο ἀπό τά σκηνικά τοῦ ἄσυλου, ἀλλά μπορεῖ ἐπίσης νά συναχθεῖ ἀπό τήν περίεργη σύγχιση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στά ἐπίπεδα τῆς πραγματικότητας πού διαμορφώνουν τήν πλοκή. Μακρυά ἀπό τό νά εἶναι προσποιητή ἤ θεατρική (ὅπως μερικοί κριτικοί, πού δέν τούς ἄρεσε ἡ ταινία, εἶπαν) ἡ ταινία ἔχει μιά μοιραῖα μορφή πού τό φίλμ εἶναι τό πιό κατάλληλο ἀπ' ὅλα τά καλλιτεχνικά μέσα νά ἑρμηνεύσει, ἐπειδή ἔχει τήν τεχνική πού ἀπαιτεῖται γιά τό ἀβίαστο πέρασμα ἀπό τή μιά πνευματική κατάσταση στήν ἄλλη καί ἡ ὁποία ἐπισφραγίζει τίς πιό πολύπλοκες- καί συνεπῶς τίς πιό ρεαλιστικές- φαντασίες.

Ἀπό τεχνικῆς πλευρᾶς, στήν ταινία βλέπουμε σέ ὀπτική μορφή μιά αἰσθησιακή ἱστορία πού μᾶς γνωστοποιῆτε ἀπό ἕναν κύριο τοποθετημένο ρομαντικά μέ μιά ὄμορφη κυρία σ'ἕναν κῆπο. Ἡ ἱστορία του αὐτή θά μποροῦσε νά εἶναι ἕνας πλάγιος τρόπος γιά νά τήν διεγείρη ἐρωτικά. Τό θέμα της εἶναι πῶς ἡ τραγωδία εἰσβάλει στίς ζωές ἑνός νεαροῦ ζευγαριοῦ πού πρόκειται νά παντρευθοῦν· ἡ κυρία πού κάθεται στόν κῆπο φαίνεται νά εἶναι ἡ ἀραβωνιαστικιά στήν ἱστορία πού ξεδιπλώνεται πού, ἀφοῦ ὁ διάλογος δέν εἶχε ἀκόμα μπεῖ στόν κινηματογράφο, λέγεται κατά ὀπτικό τρόπο. Ὁ ἀραβωνιαστικός τῆς κυρίας κι ἕνας φίλος του (πού φαινομενικά εἶναι ὁ ἀφηγητής) ἐπισκέ-

πτονται ἕνα πανηγύρι κι ἐκεῖ παρατηροῦν τήν παράξενη μορφή τοῦ ἡλικιωμένου ὑπνωτιστῆ Δρ.Καλιγκάρι νά ἐπιδεικνύει τόν ὑπνοβάτη του Σεζάρ, σάν ἕνα συνηθισμένο θέαμα πού προκαλεῖ περιέργεια. Ἀνοίγοντας τό σκέπασμα ἑνός φέρετρου πού ἔχει τοποθετηθεῖ ὄρθιο, ὁ Καλιγκάρι ἀποκαλύπτει ἕναν κοκκαλιάρη ἄντρα μέ κεντρική ματιά, τυλιγμένον μέ μαῦρο καλτσόν καί τόν ὁποῖο ὁ Καλιγκάρι ἰσχυρίζεται ὅτι ἔχει κάτω ἀπό μόνιμη ὕπνωση. Ἐπειδή στήν περιοχή παρουσιάστηκαν μιά σειρά ἀπό ἀξεδιάλυτους φόνους, ἡ παρουσία τοῦ Καλιγκάρι καί τοῦ ὑπνοβάτη του κάνει τούς δύο φίλους νά τούς ὑποψιαστοῦν. Ὅταν ὅμως ἡ ἀστυνομία ἐρευνᾶ τό τροχόσπιτο τοῦ Καλιγκάρι, αὐτός τούς δείχνει τόν Σεζάρ νά "κοιμᾶται". Σύντομα ὅμως ὁ Καλιγκάρι ἐλευθερώνει τόν Σεζάρ κι αὐτός εἰσβάλει στό σπίτι τῆς ὄμορφης ἀραβωνιαστικιᾶς καί τήν ἀπαγάγει ἀπ' τό κρεββάτι της. Ὅταν ἐπεμβαίνει ὁ ἀγαπημένος της, ὁ Σεζάρ τόν σκοτώνει καί προσπαθεῖ νά διαφύγει μέ τό ἀδύναμο φοοτίο του. Κυνηγημένος ἀπό κοντά πετάει τό φορτίο καί προσπαθεῖ νά φτάσει στό τροχόσπιτο. Ἔχει χάσει ὅμως τό παιχνίδι. Μέ τόν Σεζάρ νεκρό, ἡ λύπη καί ἡ ἀπογοήτευση τοῦ Καλιγκάρι εἶναι τόσο δυνατές πού καταλαμβάνεται ἀπό μιά παρανοϊκή τρέλλα. Ἡ ἀστυνομία τόν συλαμβάνει καί τοῦ περνᾶνε τό ζουρλομανδύα.

Ἡ γυναῖκα, ἄν καί διασώζεται, τό τραῦμα της εἶναι τόσο μεγάλο ὥστε τή παραδίδουν σ' ἕνα ἄσυλο. Καί τώρα ἡ ἐφευρετικότητα στήν πλοκή γρήγορα ἀποκαλύπτεται. Ἡ κυρία μέ τό ἄχρωμο πρόσωπο πού μέ ὑπομονή μέχρι τώρα ἄκουγε τήν ἱστορία, σηκώνεται κι ἀφήνει τόν ἀφηγητή πού τήν ἀκολουθεῖ σ' ἕνα δωμάτιο ἀναμονῆς κάποιου ἄσυλου πού ἀποκαλύπτεται σάν τέτοιο ἀπό τήν συμπεριφορά της (φαντάζεται τόν ἑαυτόν της σάν μιά παρθένα βασίλισσα καθισμένη σ' ἕνα θρόνο) καί ἀπό τούς ἄλλους τρόφιμους πού βλέπουμε. Ὁ ἀρχίατρος ἐμφανίζεται σύντομα· γρήγορα γίνεται φανερό ὅτι πρόκειται γιά τόν ἴδιο ἠθοποιό πού ἔπαιξε τόν Καλιγκάρι (Βέρνερ Κράους), χωρίς ὅμως τό ἐξωτικό μακιγιάζ του. Εἶναι μᾶλλον διασκεδαστικό ὅτι, συμπτωματικά, σ' ἕνα σύγχρονο φίλμ, "Chappaqua", ὁ κάποτε τοξικομανής διηγηματογράφος William Burroughs ἔπαιξε τό ρόλο ἑνός ψυχίατρου. Αὐτός ὁ ἀπόηχος τοῦ "Καλιγκάρι" εἶναι ἀκόμα μιά ἀπ' αὐτές τίς παραπομπές πού βρίσκουμε στό Ἀντεργκράουντ φίλμ.

Ὁ ἀφηγητής τοῦ φίλμ ἀναγνωρίζει ἀμέσως στό πρόσωπο τοῦ ἀρχίατρου τόν ἴδιο τόν Καλιγκάρι. Σέ δευτερόλεπτα, καθώς οἱ νοσοκόμοι πιάνουν τόν ἀφηγητή καί τοῦ περνᾶνε τό ζουρλομανδύα, ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι καί ὁ ἴδιος εἶναι τρόφιμος στό ἄσυλο κι αὐτό προτείνει τήν πιθανότητα ὅτι ὅλη ἡ ἱστορία πού ἔχει διηγηθεῖ δέν εἶναι παρά κατασκεύασμα τῆς δικῆς του φαντασίας. Μέσα ἀκριβῶς ἀπ' αὐτό τό διφορούμενο στή σχέση φαντασία-πραγματικότητα ἤ πραγματικότητα-φαντασία ἡ ταινία πραγματώνει τή δική της ἰδιότυπη δύναμη καί γοητεία. Τό διφορούμενο αὐτό δέ θά εἶχε τέτοια δύναμη ἄν κάθε στάδιο τῆς ἱστορίας, κάθε συγκίνηση, δέν ἦταν ἡ ἴδια καθαρή καί συγκεκριμένη. Γιά τόν σκεπτικό ἄνθρωπο, ἡ τελική ἔκβαση τῆς διηγηματικῆς πλοκῆς δέν μπορεῖ παρά νά ὑποδεικνύει ὅτι ὁ Σεζάρ εἶναι τό ἔργαλεῖο ἑνός ἐρωτικοῦ δαίμονα τοῦ ὁποίου ὁ Καλιγκάρι εἶναι μόνο ἡ μυθολογική προσωποποίηση, ὅτι ὁ ὑπνοβάτης συμβολίζει τήν ἀπελευθερωμένη libido τοῦ νεαροῦ φίλου τοῦ ἀραβωνιαστικοῦ τῆς γυναίκας (ὁ ἀφηγητής), ὁ ὁποῖος πιθανότατα εἶχε τήν κρυφή ἐπιθυμία νά τῆς ἐπιτεθεῖ καί νά σκοτώσει τό φίλο του. Ἀπό τή στιγμή πού αὐτή ἡ ψυχαναλυτική-μυθική προϋπόθεση γίνεται ἀποδεχτή, μποροῦμε νά δεχθοῦμε τήν ταινία αὐτή σάν μιά φανταστική σύγχρονη ἀξιοποίηση τῶν μαύρων δυνάμεων τοῦ σέξ: αὐτή ἡ "μαύρη" ἐρωτική μαγεία πού παραδοσιακά πηγάζει ἀπ' τόν Σατανᾶ. Στό μυαλό μας ἔρχεται ἐπίσης τό μαυροντυμένο φάντασμα πού κυνηγᾶ τόν ἥρωα τῆς ταινίας "Τό ταξίδι" καί ἡ μαυροντυμένη καλόγρια μέ πρόσωπο ἀπό καθρέφτη στήν ταινία τῆς Μάγια Ντέρεν "Παγίδες τοῦ Ἀπογεύματος": ὅλες εἶναι ἐρωτικές φιγοῦρες.

Ὁ Σεζάρ, ὁ ὑπνοβάτης (κι αὐτός ντυμένος στά μαῦρα), ἐνσαρκώνει ὅλα αὐτά πού οἱ σουρεαλιστές τίμησαν: τρέλλα, ὑστερία, αὐτοματισμός, τό ὄνειρο, τό τυχαῖο, τό μαῦρο χιοῦμορ. Ἄν καί ὁ μάγος, ἀπ' τό ὄνομα του, εἶναι μᾶλλον Ἰταλός, ἡ ἴδια ἡ ἱστορία εἶναι Βόρειο - Εὐρωπαϊκή καί εἰδικότερα, στήν ἀπόλυτη ἀντιμετώπισή της ἀνάμεσα στή λογική καί τήν τρέλλα σάν δυνάμεις τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ, εἶναι τυπικά Γερμανική. Ἐνθυμούμαστε ὅτι ὁ Σατανᾶς σάν δημιουργός ψευδαισθήσεων ἔχει ἐνσωματωθεῖ στό μῦθο τοῦ Ὀάουστ κι ὅτι ὁ διηγηματογράφος Τόμας Μάν θά ἔκφραζε, στή διάρκεια τῶν δύο ἐπόμενων δεκαετιῶν μετά τόν "Καλιγκάρι", αὐτή τή σύγχρονη ἀντίληψη πού βλέπει τή μοίρα τοῦ καλλιτέχνη σάν τραγική γιατί (ὁ καλλιτέχνης) ἐξαπατεῖ τούς ἀνθρώπους μέ ψευδαισθήσεις καί ἴσως στό τέλος νά φτάσει στό σημεῖο νά καταστρέψει τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό καί τούς ἄλλους. Δέκα χρόνια μετά

τήν έμφάνιση τοῦ "Καλιγκάρι" ὁ Μάν δημιούργησε τόν δικό του Καλιγκάρι σάν μάγο τῆς σκηνῆς,τόν Σιπόλλα, πού σκοτώνεται άπό ἕναν νεαρό πού ὁ ἴδιος εἶχε ὑπνωτίσει γιά νά τόν καταστήσει ἕνα ὄμορφο κορίτσι.Ὁ χῶρος δράσης τοῦ ἔργου "Ὁ Μάριο καί ὁ Μάγος" εἶναι κάπου στήν Ἰταλία καί ὁ μάγος εἶναι Ἰταλός.Ἡ κορυφαία δουλειά τοῦ Μάν ἦταν ὁ "Δρ Φάουστ"(1947)καί σ'αὐτήν ὁ συνθέτης Ἀντρέ Λέβερκουν, μέ τόν Σατανά νά εἶναι ὁ ἄλλος του ἑαυτός,ἐξασκεῖ πάνω στούς θαυμαστές του καί τούς ἐρωτευμένους μιά ὑπνωτική δύναμη πού ὁδηγεῖ σ'ἕνα πραγματικό ἔγκλημα πάθους.

Στό μῦθο τοῦ Φάουστ,ὁ ἄνθρωπος ἐρωτεύεται τήν καλλιτεχνία τῆς μαγικῆς παραίσθησης,ἐλπίζοντας νά ἐπανακτήσει τίς ζωτικές δυνάμεις του, περιλαμβανομένου καί τοῦ σέξ,σ' ὅλη τους τή νεανική ἔξαψη.Ἀπ'αὐτή τήν ἄποψη οἱ γενιές τῶν ἀνθρώπων ποτέ δέ μαθαίνουν τά μαθήματα τῆς λογικῆς πού ὑποτίθεται ὅτι τούς διδάσκει ἡ ἐξέλιξη τοῦ πολιτισμοῦ.Ἀκόμα καί αὐτός ὁ αἰῶνας πού ζοῦμε ἀποδεικνύει ὅτι ἡ μαγεία ποτέ δέν μπορεῖ νά ζωγραφιστεῖ τόσο μαύρη ὥστε νά μήν προσελκύει μαθητευόμενους,λάτρεις κι ἀνθρώπους πού τήν ἐξασκοῦν.**Οἱ σουρεαλιστές ὑποστήριξαν τή μαγεία ἀντιμετωπίζοντάς τήν ὑπαρξιακά.Ἡ σύγχρονη σκέψη ἔχει ἀπομονώσει τό σεξουαλικό παράγοντα σάν τήν πανοῦργα libido πού θά θυσιάσει τά πάντα,ἀκόμα καί τή σωφροσύνη,γιά δική της χάρη,ἐνῶ γιά νά ἐπιτύχει τό σκοπό της ἐξασκεῖ ἕνα εἶδος μαγείας. Μέ τόν Φρόυντ καί ἄλλους φιλόσοφους τοῦ σέξ θά μποροῦσε κάποιος νά ὑποστηρίξει ὅτι ἕνα μέρος τῆς δύναμης τῆς libido ἔγκειται σέ μιά βαθειά ἐπιθυμία γιά τό θάνατο μέσα στήν ἀνθρώπινη ὕπαρξη.Ὑπάρχει ἕνας περίεργος τρόπος μέ τόν ὁποῖο,μέ τήν ὑποστήριξη ἀρχαίων τελετουργιῶν,ὑπέρτατες ἐρωτικές ἐκστάσεις ἔχουν συνδεθεῖ μέ τόν ξαφνικό θάνατο.Ἡ παράνοια εἶναι ἁπλῶς ἡ ἄλλη ἐκλογή ἀπό τό θάνατο σάν τό ἀποτέλεσμα μιᾶς τραυματικῆς, συνήθως ἀμφίθυμης,σεξουαλικῆς ἐμπειρίας.

Στόν 18ο καί 19ο αἰῶνα,οἱ ἡρωίδες τῶν διηγημάτων ἔπεφταν πάντοτε θύματα ἀπαγωγῆς καί/ἤ βιασμοῦ καί τό σταθερό ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι πέθαιναν ἀπό τή λύπη ἤ τρελλαινόντουσαν· στήν καλύτερη περίπτωση ἡ ἀτιμασμένη γυναῖκα κατέληγε σέ μοναστήρι.Ἡ ἀτμόσφαιρα αὐτή ἔχει δημιουργηθεῖ στό ἔργο τῆς Radclyffe "Τά μυστήρια τοῦ Οὐντόλφ" καί στά διηγήματα τοῦ Horace Wolpole πού τόσο ἄρεσαν στόν Ἀντρέ Μπρετόν.

Τοποθετώντας τό Ἀντεργκράουντ Φίλμ κάτω ἀπ'αὐτή τήν προοπτική, συναντᾶμε στούς πρωτοπόρους προκατόχους του ἄφθονες ἐκφράσεις σεβασμοῦ

'Τό ἐργαστήρι τοῦ Δρ Καλιγκάρι',1919

στήν ἀποδεχτή δυναμική σχέση ἀνάμεσα στόν ἔρωτα ἀπό τή μιά μεριά καί τό θάνατο ἀπό τήν ἄλλη. Μιά σκηνή σ'ἕνα ἀπό τά δωμάτια πού ἐπιθεωρεῖ ὁ ποιητής ὅταν κοιτάζει μέσα ἀπ'τήν κλειδαρότρυπα,στό φίλμ τοῦ Κοκτώ "Τό αἷμα ἑνός ποιητῆ" ἀφορᾶ συγκεκριμένα τό θέμα τοῦ ἔρωτα καί τοῦ θανάτου· στό ἴδιο φίλμ ἡ αὐτοκτονία τοῦ ποιητῆ διαγράφεται σάν μιά παραβολή στήν ἀθανασία τοῦ καλλιτέχνη καί συνεπῶς εἶναι μιά ὀπτιμιστική μετάπτωση. Τό φίλμ τῆς Μάγια Ντέρεν "Παγίδες τοῦ Ἀπογεύματος" ἀποτελεῖ μέρος τῆς πιό σημαντικῆς φιλμικῆς δουλειᾶς της πού οὐσιαστικά εἶναι μιά αὐτοβιογραφική τριλογία:"Meshes of the Afternoon" , "At Land",καί "Ritual in transfigured time".Ἐδῶ συναντᾶμε τήν πολλαπλή προσωπικότητα πού χρησιμοποιεῖται σάν ἀντιστοιχία(ες)στά διαφορετικά ἀντικείμενα τῆς σεξουαλικῆς ἐπιθυμίας.Ὁ βίαιος θάνατος τῆς ἡρωίδας(συμβολικός γιατί σημαίνει μόνο τό θάνατο μιᾶς ταυτότητας)ὁλοκληρώνει καί τήν πρώτη καί τήν τρίτη ταινία τῆς τριλογίας.Ἡ Μάγια Ντέρεν παρουσίασε πάντοτε μιά ὑπνοβατοῦσα ἡρωίδα(πού τήν ἔπαιζε ἡ ἴδια)καί ἡ ὁποία ἐνεργοῦσε σάν σέ ὄνειρο ἢ ἀκολουθώντας κάποιο τελετουργικό,πάντοτε κάτω ἀπό τήν ἐπηρεή μυστηριωδῶν κινήτρων,κάπου ἀνάμεσα στήν ἔντονη ἐπιθυμία καί τό μεγάλο φόβο, κίνητρα ὅμως πού πάντοτε ἦταν ἐρωτικά.

Πρέπει ἐπίσης ν'ἀναφέρουμε ἀνάμεσα σ'αὐτά τά προ-Ἀντεργκράουντ ἔργα τό φίλμ τοῦ Κέρτις Χάρρινγκτον " Fragment of seeking",στό ὁποῖο ἡ γέννηση μιᾶς ὁμοφυλοφιλικῆς ταυτότητας συμβολίζεται στό τέλος τοῦ φίλμ μέ τή μεταμόρφωση μιᾶς γυναίκας σέ νεκροκεφαλή πού φοράει ξανθιά περούκα. Ἡ μορφή τοῦ φίλμ Τοῦ Χάρρινγκτον σχηματίζεται ἀπ'τό λαβύρινθο καί τήν ἔρευνα· ἡ πλοκή τοῦ θέματος,ὅπως σέ πολλά ἄλλα πρωτοποριακά φίλμ,παίρνει τό χαρακτήρα της ἀπό ἕνα ἀρχαῖο τελετουργικό,ὅπου ὁ μεμυημένος βρίσκεται στό σκοτάδι καί πρέπει νά βρεῖ τό δρόμο του πρός τό φῶς καί τήν τελική ἀποκάλυψη.

Ἡ ὀπτική ἀποκάλυψη τῶν σκηνικῶν στήν ταινία "Καλιγκάρι" εἶναι σημαντική γιατί συνδέεται μέ τή ψυχεδαιλική ἀτμόσφαιρα πού ὑπάρχει στά Ἀντεργκράουντ φίλμ,πρᾶγμα πού εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς χρήσης ναρκωτικῶν ἢ τῆς ὀργιαστικῆς ἐπιθυμίας τῶν κινηματογραφιστῶν τους νά δημιουργήσουν ἕνα "μή-φυσικό" σκηνικό μέσα στό ὁποῖο οἱ ἐπιθυμίες τῆς libido μποροῦν ν'ἀπελευθερωθοῦν μέ μιά τελετουργική μορφή,ὅπως εἶναι ὁ χορός. Ρυθμική περιστροφή σέ φανταστικές καταστάσεις εἶναι κάτι πού χαρακτηρίζει ὅλα τά Ἀντεργκράουντ φίλμ. Τά γυμνά μαυρόασπρα σκηνικά τῆς ταινίας "Καλιγκάρι", πού βασίζονται σ'ἕνα γεωμετρικό ἀφαιρετισμό,δραματοποίησαν τήν πάλη τοῦ πάθους καί τελικά ἔδειξαν τό θρίαμβο τῆς σατανικῆς μαγικῆς. Στό φίλμ τοῦ Γουάιν ἡ libido ἐξακολουθεῖ νά εἶναι τό ἐπικίνδυνα βίαιο πρᾶγμα πού λειτουργεῖ ἐξαναγκαστικά καί σαδιστικά καί τό ὁποῖο συναντᾶμε ἐπίσης στά φίλμ τοῦ Μπουνιουέλ "Ὁ Ἀνδαλουσιανός σκῦλος" καί "Ἡ ἐποχή τοῦ χρυσοῦ".

Παρατηρῆστε ὅτι ὁ Δρ Καλιγκάρι δέν ἐκτελεῖ καμμιά ἀπό τίς συνηθισμένες ὑπνωτικές λειτουργίες μέ τόν ὑπνοβάτη του,τόν Σεζάρ. Ταυτόχρονα ὅμως βλέπουμε νά τόν τρέφει μ'ἕνα κουτάλι γεμᾶτο ὑγρό. Τί εἶναι αὐτό τό μυστηριώδες ὑγρό; Μιά λογική ἑρμηνεία εἶναι ὅτι περιέχει ναρκωτικά,κι αὐτό τό συμπεραίνουμε γιατί ὁ Σεζάρ φαίνεται νά βρίσκεται σέ μιά μόνιμη κατάσταση ὕπνωσης ἀπό τήν ὁποία ξυπνᾶ εἰδικά γιά νά ἐκτελέσει τά ἐγκλήματά του. Καί ἡ λήψη ναρκωτικῶν κι ἡ συμπεριφορά μετά τή λήψη εἶναι μορφές μαγικῆς αὐτο-διαχείρισης τοῦ ἑαυτοῦ. Τό ἴδιο ἀληθεύει καί γιά τό πνεῦμα τῆς εὐφορίας πού ἀποτελεῖ μεγάλο κομμάτι τῆς συμπεριφορᾶς τῆς σύγχρονης νεολαίας καί πάνω στό ὁποῖο τόσα πολλά φίλμ τοῦ Ἀντεργκράουντ ἔχουν στηριχθεῖ."Οτι ἡ μαγεία αὐτή,τρομακτική κι ἐπιβλαβής,ὁδηγεῖ στό θάνατο ἢ τήν τρέλλα εἶναι ἡ θέση τῆς ταινίας "Καλιγκάρι".Καί πρόκειται γιά μιά ἑ ν ή λ ι κ η θέση. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τόν Μπουνιουέλ στό φίλμ του "Ἡ ἐποχή τοῦ χρυσοῦ", στό βαθμό πού ὁ καταστρεπτικός του ἥρωας,μέ τή βρεφική του νεύρωση, βλέπει τήν κοινωνική συμπεριφορά ὄχι σάν διασκέδαση ἀλλά σάν ἀφορμή γιά φασαρίες.

Ἡ πραγματική καί ψυχολογική διάσταση τῆς ταινίας "Καλιγκάρι" ἔχει ἐπιζήσει στά Ἀντεργκράουντ φίλμ καί τό ἴδιο συμβαίνει μέ τή χαρακτηριστική φύση τοῦ θέματός του:ὁ ἔρωτας σάν μιά σημαίνουσα ὀνειρική πράξη. Ἐπί πλέον,τό Ἀντεργκράουντ ἔχει προσπαθήσει ν'ἀντιστρέψει ἐντελῶς τήν κυρίαρχη ψυχική διάθεση τῶν πρωτοπόρων προκατόχων του.Ἀπό τόν τρόμο καί τή τραγωδία ἦρθε στήν ἔκσταση καί τήν εὐτυχία.

---

*Ἔντγκαρ Ἄλλεν Πόε "Ἀλλόκοτες ἱστορίες",ἐκδόσεις "γράμματα".

**Τουλάχιστον δύο Ἀντεργκράουντ κινηματογραφιστές,ὁ Storm de Hirsch κι ὁ Harry Smith,ἔχουν αὐτο-ἀνακηρυχθεῖ μάγοι.

Μετάφραση:Μάκης Μωραΐτης

Ἡ Οὐσία τοῦ Κινηματογράφου

Jean Epstein

Ὑποκύπτοντας στίς πιέσεις μιᾶς συνέντευξης πού μοῦ πῆρε κάποτε ἕνας δημοσιογράφος, ἀναγκάστηκα ν' ἀπαντήσω σέ πολλές ἐρωτήσεις πού, στό μυαλό τοῦ δημοσιογράφου, εἶχαν σάν στόχο νά εἰσχωρήσουν στό μυστήριο τῆς ταυτότητας τοῦ κινηματογράφου. Ἡ πρώτη ἀπ' αὐτές τίς ἐρωτήσεις ἦταν: "Εἶναι, γιά σένα, τό κινηματογραφικό ντοκυμανταίρ τό πιό σημαντικό ἀπ' ὅλα; "Κι ἐγώ ἀπάντησα: "Ὄχι. Τό ντοκυμανταίρ εἶναι μόνο ἕνα μικρό μέρος τοῦ κινηματογράφου".

Ἡ δεύτερη ἐρώτηση τοῦ δημοσιογράφου ἦταν: "Ἀποτελοῦν γιά σένα ἕνα βασικό χαρακτηριστικό τοῦ κινηματογράφου οἱ μεγάλες παραγωγές; "Ἀπάντησα: "Ὄχι. Οἱ μεγάλες παραγωγές εἶναι ἕνα μόνο μέρος τοῦ κινηματογράφου· δέν ἀπρδίδω μεγάλη σημασία σ' αὐτό". Συνέχισε τίς ἐρωτήσεις του, ἀφοῦ σάν δημοσιογράφος εἶχε πολλά νά ρωτήσει· μέ ρώτησε λοιπόν: "Εἶναι γιά σένα ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου τά φίλμ ἐκεῖνα πού ἔχουν φτιαχτεῖ κατά ἕναν κυβιστικό ἤ ἐξπρεσσιονιστικό τρόπο;"

Αὐτή τή φορά ἡ ἀπάντησή μου ἦταν πιό κατηγορηματική: "Ὄχι. Αὐτό δέν εἶναι παρά μιά δευτερεύουσα ἰδιότητα τοῦ κινηματογράφου καί σχεδόν παρουσιάζει μιά φθορά αὐτῆς τῆς ἰδιότητας". Πιστεύω ὅτι τό ὑπερβολικό στυλιζάρισμα τῶν σκηνικῶν δυνατόν νά καταστρέψει τήν ἰσορροπία ἐνός φίλμ γιά χάρη ἑνός καί μόνο, καθ' ὁλοκληρίαν δευτερεύοντος στοιχείου τοῦ φίλμ: τό σκηνικό, πρός τό ὁποῖο στρέφεται ὅλη ἡ προσοχή σέ βάρος τοῦ κινηματογράφου. Θυμᾶστε τό ἀπόφθεγμα πού ἦταν μέρος τοῦ προγράμματος τοῦ Théatre d' Art Libre στό ξεκίνημά του: "Ἡ λέξη δημιουργεῖ τό ντεκόρ ὅπως καί ὅλα τά ἄλλα"; Πιστεύω ὅτι ὁ καλλιτεχνικός κινηματογράφος, πού βρίσκεται στή διαδικασία τῆς γέννησης, θά εἶχε κάθε δίκηο νά περιλάβει στό πρόγραμμά του αὐτή τή διατύπωση: "Ἡ κινηματογραφική χειρονομία δημιουργεῖ τό ντεκόρ ὅπως κι ὅλα τ' ἄλλα".

Ὁ δημοσιογράφος συνέχισε νά μέ ρωτάει: "Εἶναι οἱ ρεαλιστικές ταινίες γιά σένα ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου;" Αὐτή τή φορά δέν τοῦ ἀπάντησα καθόλου, γιατί ἐξομολογοῦμαι ὅτι δέ γνωρίζω τί εἶναι ρεαλισμός σέ ζητήματα πού ἀφοροῦν τήν τέχνη. Μοῦ φαίνεται ὅτι ἄν μιά τέχνη δέν εἶναι συμβολική, δέν εἶναι τέχνη...

Ἔχω πεῖ συνεπῶς ὅτι οὔτε τό ντοκυμανταίρ, οὔτε οἱ μεγάλες παραγωγές ἤ ὁ ἐξπρεσσιονισμός ἤ ὁ ρεαλισμός εἶναι ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου. Μ' αὐτό δέν ἀρνοῦμαι τό γεγονός ὅτι μερικά φίλμ πού ταξινομοῦνται σ' αὐτά τά διαφορετικά εἴδη δέν εἶναι πράγματι ὄμορφα φίλμ. Ἁπλῶς θέλω νά πῶ ὅτι οἱ ντοκυμανταιρίστικες, ἐξπρεσσιονιστικές ἤ ρεαλιστικές πλευρές αὐτῶν τῶν φίλμ δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό συμπληρωματικά στοιχεῖα τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς. Γιά τά ἄπειρα μάτια, τά στοιχεῖα αὐτά, ἄν καί συμπληρωματικά, εἶναι πιό σημαντικά ἀπό τήν ἴδια τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου, κι εἶναι δυνατόν ἔτσι νά παρεξηγήσουν τήν πραγματική της σημασία. Ὅταν ἕνα φαγητό εἶναι πολύ πιπερᾶτο, εἶναι τό πιπέρι πού κυρίως συνειδητοποιοῦμε, ὅμως δέν εἶναι τό πιπέρι αὐτό πού θά μᾶς θρέψει.

Ἔχουμε μέχρι τώρα θεωρήσει μερικά κινηματογραφικά καρυκεύματα, μερικά καρυκεύματα τῆς φωτογένειας (photogénie). Ἐπιστρέφουμε ἔτσι, καί γιά πάντα, στό ἐρώτημα: "Ποιές εἶναι οἱ πλευρές τῶν πραγμάτων, τῶν ὑπάρξεων καί τῶν ψυχῶν πού εἶναι φωτογενητικές, πλευρές στίς ὁποίες ἡ κινηματογραφική τέχνη ἔχει καθῆκον νά περιορίζει τόν ἑαυτό της;"

Ἡ φωτογενητική ὄψη εἶναι μιά κατασκευή χωρο-χρονικῶν μεταβλητῶν. Αὐτή εἶναι μιά σημαντική διατύπωση. Ἄν προτιμᾶτε μιά πιό συγκεκριμένη μετάφραση, νάτην: μιά ὄψη εἶναι φωτογενητική ἄν ἀλλάζει θέσεις καί ποικίλλει ταυτόχρονα σέ χῶρο καί χρόνο.

1923

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Γιά μιά νέα Πρωτοπορία

Jean Epstein

Θέλω νά πῶ τό ἐξῆς: ὅτι κάποιος πρέπει ν'ἀγαπάει καί νά μισεῖ τόν κινηματογράφο ταυτόχρονα- νά τόν ἀγαπάει τόσο ὅσο τόν μισεῖ- κι αὐτό ἀπό μόνο του δείχνει ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά τέχνη μέ μιά καθαρά δική του προσωπικότητα. Ἡ δυσκολία βρίσκεται στήν ἐκλογή, στό ἄν δηλαδή δίκαια μισοῦμε κάτι σ'αὐτόν. Καί, ἄν ἡ ἐκλογή αὐτή εἶναι δύσκολη, εἶναι γιατί πρέπει ν'ἀναθεωρεῖται σέ ἐξαιρετικά σύντομα χρονικά διαστήματα.

Πράγματι, οἱ καλύτεροι φίλοι μιᾶς τέχνης καταλήγουν πάντοτε ν'ἀποβλακώνονται ἀπ'τίς αἰσθητικές ἀρχές τους. Κι ἐπειδή ἡ τέχνη, στόν μετασχηματισμό της, κινεῖται σέ κάθε στιγμή πέρα ἀπ'τούς κανόνες της, αὐτοί οἱ καλύτεροι φίλοι τοῦ χθές γίνονται οἱ χειρότεροι ἐχθροί τοῦ αὔριο, φανατικοί πού εἶναι ἀφοσιωμένοι σέ ξεπερασμένες μεθόδους. Αὐτή ἡ συνεχής ἀνατροπή τῶν πίστεων χαρακτηρίζει τήν ἐξέλιξη ὅλων τῶν τεχνῶν σέ κάθε φάση.

Ἔτσι, σήμερα ἐπιτέλους- ἐπιτέλους, ἄν καί κάπως ἀργά- μερικοί μέθοδοι τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης, πού μέχρι πρίν ἕνα χρόνο τίς θεωροῦσαν παράξενες κι ἀμφίβολες, ἔχουν γίνει τῆς μόδας. Τό νά εἶναι τῆς μόδας γιά ἕνα στύλ σημαίνει ὅτι ἔφτασε τό τέλος του.

Ἀνάμεσα σ'αὐτές τίς μεθόδους μποροῦμε ν'ἀπαριθμήσουμε κυρίως τήν ἀπώθηση τῶν διάτιτλων, τό ἐπιταχυνόμενο μοντάζ, τή σπουδαιότητα τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ στά σκηνικά.

Οἱ πρῶτες ταινίες χωρίς διάτιτλους φτιάχτηκαν ταυτόχρονα στήν Ἀμερική καί στή Γερμανία. Στήν Ἀμερική ἦταν ἕνα φίλμ τοῦ Charles Ray "The Old Swimmin' Hole" πού βγῆκε στή διανομή καί τιτλοφορήθηκε ἐδῶ (Γαλλία) ὕστερα ἀπό ἀρκετή καθυστέρηση. Οἱ διανομεῖς διέκριναν τήν πρωτοτυπία τοῦ γεγονότος καί πρόσθεσαν περίπου δεκαπέντε διάτιτλους στό φίλμ. Στή Γερμανία, ἦταν ἡ ταινία τοῦ Lupu Rick "Scherben Δέν εἶμαι ἐδῶ γιά νά ὑπερασπίσω τούς 'Ἀμερικάνικους' τίτλους-λανθασμένη ὀνομασία γιατί, ἀλλοίμονο, συχνά εἶναι καί Γαλλικοί- πού πρίν ἀπ'τίς εἰκόνες ἐξηγοῦν στό θεατή τί θά δεῖ στίς ἐπόμενες εἰκόνες καί, μετά πάλι, τοῦ ἐπαναλαμβάνουν τί εἶδε στήν περίπτωση πού οὔτε εἶδε οὔτε κατάλαβε. Σίγουρα, ἡ ἀπώθηση τῶν τίτλων σάν μιά νέα μέθοδος ἔχει τήν ἀξία της. Καί ὁ Lupu Rick, πού πρέπει νά θεωρεῖται ὁ μάστορας τῶν ταινιῶν χωρίς τίτλους, μᾶς ἔδειξε τήν περασμένη περίοδο ἕνα εἶδος κινηματογραφικῆς τελειότητας, δηλαδή, τήν ταινία του "Νύχτα τοῦ Ἁγίου Συλβέστερ", ἴσως ἡ πιό κινηματογραφική ταινία πού ἔχει εἰδωθεῖ, στίς σκιές τῆς ὁποίας ἡ ἀκρότητα τοῦ ἀνθρώπινου πάθους παρουσιάζεται στόν κινηματογράφο γιά πρώτη φορά. Ἐπί πλέον, ἡ θεωρία πού βρίσκεται στή βάση τῶν ταινιῶν χωρίς τίτλους εἶναι φανερά λογική: ὁ κινηματογράφος ἔχει φτιαχτεῖ γιά νά ἀφηγεῖται μέ εἰκόνες καί ὄχι μέ λέξεις. Μόνο πού ποτέ δέν πρέπει νά φτάνουμε στ'ἄκρα μιᾶς θεωρίας· νά μή ξεχνᾶμε ὅτι τά ὑπερβολικά σημεῖα της εἶναι καί τά ἀδύναμά της. Γιατί κανένας δέν μπορεῖ ν'ἀρνηθεῖ ὅτι τό νά παρακολουθεῖ μιά ταινία χωρίς καθόλου τίτλους εἶναι, γιά ψυχολογικούς λόγους, ἐνοχλητικό· ὁ διάτιτλος εἶναι πάνω ἀπ'ὅλα μιά ξεκούραση γιά τό μάτι, ἕνας τονισμός γιά τό μυαλό. Μ'ἕναν τίτλο συχνά ἀποφεύγεται μιά ἐκτενής ὀπτική ἐξήγηση, πού ἐνῶ μπορεῖ νά εἶναι ἀναγκαῖα, εἶναι ταυτόχρονα κοινότυπη ἢ ἐνοχλητική. Κι ἄν εἴχαμε νά περιοριστοῦμε σέ ταινίες χωρίς διάτιτλους, σκεφθεῖτε πόσα ἐνδιαφέροντα σενάρια δέ θά γινόντουσαν ποτέ ταινίες. Τέλος, ὑπάρχουν πολλά εἴδη πληροφορίας πού ἐξακολουθῶ νά πιστεύω ὅτι μεταφέρονται καλύτερα μέ τό κείμενο παρά μέ τίς εἰκόνες· ἄν θέλουμε νά δηλώσουμε ὅτι μιά σκηνή παίζεται βράδυ, εἶναι ἴσως καλύτερα νά τό γράψουμε παρά νά δείξουμε ἕνα ρολόϊ μέ τούς δείχτες του νά δείχνουν τήν ὥρα.

Εἶναι φανερόν ὅτι ἕνας διάτιτλος σ'ἕνα καλό φίλμ εἶναι κάτι τό ἐπουσιῶδες. Ἀπό τό ἄλλο μέρος ὅμως, τό νά

'Από τό φίλμ τοῦ Jean Epstein ''Η πτώση τοῦ πύργου τῶν Ὕσερ'

διαφημίζουμε ὅτι μιά ταινία εἶναι χωρίς ὑπότιτλους,δέν εἶναι σάν νά ἐπαινοῦμε τά ποιήματα τοῦ Μαλλαρμέ γιατί δέν ἔχουν στίξη;

Τό γρήγορο μοντάζ ὑπάρχει ἀπό τήν ἐμβρυακή του κατάσταση στή γιγαντιαία δουλειά τοῦ Γκρίφφιθ.Ὅμως,ἡ τιμή πρέπει ν'ἀποδωθεῖ στόν Γκάνς γιατί τελειοποίησε τή μέθοδο αὐτή καί τοῦ ἀξίζει νά θεωρεῖται ἕνας ἐμπνευσμένος ἐπινοητής.Ἡ ταινία του "La Roue" ἐξακολουθεῖ νά εἶναι τό τρομερό κινηματογραφικό μνημεῖο στή σκιά τοῦ ὁποίου ὅλη ἡ Γαλλική κινηματογραφική τέχνη ζεῖ καί πιστεύει. Μερικές προσπάθειες ἔχουν γίνει νά ξεφύγουν ἀπό τή σφραγῖδα αὐτῆς τῆς ταινίας, αὐτό ὅμως ἐξακολουθεῖ νά εἶναι δύσκολο.Κι ἄν ἐπιμένω σ'αὐτό τό σημεῖο εἶναι γιατί αὐτά πού πρόκειται νά πῶ δέν πρέπει μέ κανένα τρόπο νά θεωρηθοῦν σάν κριτική τῆς "La Roue".Ἡ ταινία αὐτή περιέχει ἐπί πλέον στοιχεῖα πιό γνήσια,πιό σημαντικά,πιό ἠθικά ἀπό τήν ἐπινόηση τῆς τεχνικῆς τοῦ γρήγορου μοντάζ πού φαίνεται νά μήν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό μιά σύμπτωση στήν ταινία."Αν στήν "La Roue",ὅμως, πρόκειται γιά μιά εὐχάριστη σύμπτωση πόσο δυσάρεστη γίνεται σέ τόσες ἄλλες ταινίες. Σήμερα,γίνεται κατάχρηση τοῦ γρήγορου μοντάζ ἀκόμα καί στά ντοκυμανταίρ'κάθε δραματική ταινία ἔχει μιά σκηνή,ἄν ὄχι δύο ἤ τρεῖς, πού ν'ἀποτελεῖται ἀπό μικρά μέρη. Τό 1925,προβλέπω,θά μᾶς πλημμυρίσει μέ ταινίες πού θά ἀνταποκρίνονται ἀκριβῶς στό κινηματογραφικό μας ἰδεώδες τοῦ 1923,μέχρι καί τήν πιό ἐπιπόλαιη λεπτομέρεια. Τό 1924 ἔχει ἤδη ἀρχίσει καί μέχρι τώρα,μέσα σ'ἕνα μῆνα, ἔχουν ἐμφανιστεῖ τέσσερεις ταινίες πού χρησιμοποιοῦν ταχύτατο μοντάζ.Εἶναι πιά πολύ ἀργά' δέν παρουσιάζει πιά ἐνδιαφέρον καί εἶναι καί λίγο γελεῖο.Δέν θά ἦταν γελεῖος ὁ σύγχρονος μυθιστοριογράφος μας ἄν ἔγραφε τά ἔργα του στό συμβολικό στύλ τοῦ Frahcis Poictevin ὅπου,πάντοτε,ἡ λέξη "ἀνάμνηση"(souvenir)γράφτηκε "ἐνθύμηση"(resouvenance) καί ἡ λέξη "ἀπελπισία"(désespoir)σάν "ἀπόγνωση"(désesperance);

"Αν κάποιος πρέπει νά πεῖ γιά ἕνα φίλμ ὅτι ἔχει ὄμορφα σκηνικά,πιστεύω ὅτι εἶναι καλύτερα νά μή μιλήσει γι' αὐτό'τό φίλμ αὐτό θά εἶναι κακό. Ἡ ταινία "Τό ἐργαστήρι τοῦ Δρ Καλιγκάρι" εἶναι τό καλύτερο παράδειγμα κατάχρησης τῶν σκηνικῶν στόν κινηματογράφο.Ἡ ταινία αὐτή ἀποτελεῖ μιά σοβαρή φθορά τοῦ κινηματογράφου:ἡ ὑπερτροφία ἑνός δευτερεύοντος στοιχείου,ἡ ἔμφαση ἀποδίδεται σέ κάποιο

"γνώρισμα" καί σέ βάρος τοῦ οὐσιώδους. Δέν εἶναι κυρίως γιά τόν κακῆς ποιότητας ἐξπρεσσιονισμό τοῦ "Καλιγκάρι" πού θέλω νά μιλήσω,ἀλλά γιά τήν αἰσθητική ἀρχή μιᾶς ταινίας πού δέν εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπό φωτογραφίες μιᾶς σειρᾶς σκηνικῶν.Τά πάντα στόν "Καλιγκάρι" εἶναι σκηνικά : πρῶτα ὁλόκληρο τό ντεκόρ,μετά ὁ πρωταγωνιστής πού ἔχει βαφτεῖ τόσο ὅσο καί τό σκηνικό,καί τέλος τό φῶς- μιά ἀσυγχώρητη ἱεροσυλία στόν κινηματογράφο- πού ἔχει ἐπίσης βαφτεῖ,μέ σκιές καί ἡμι-φωτισμούς παντοῦ.Ἔτσι ἡ ταινία δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό μιά εἰκόνα ἀκίνητης ζωῆς, ὅπου ὅλα τά ζωντανά στοιχεῖα ἔχουν σκοτωθεῖ ἀπ'τά κτυπήματα τοῦ πινέλου. Ἀνάμεσα σέ πολλά πράγματα,ὁ κινηματογράφος ἔχει δανειστεῖ σκηνικά ἀπό τό θέατρο. Σιγά-σιγά,ἄν μπορέσει μόνος του,ὁ κινηματογράφος θά ξεπληρώσει τά χρέη του καί φυσικά κι αὐτό ἐδῶ. Ἡ δουλειά τοῦ ζωγράφου δέ θά μπορέσει ν'ἀνανεώσει τόν κινηματογράφο περισσότερο ἀπ'ὅτι μπόρεσε μέ τό θέατρο.Ἀντίθετα ἡ δουλειά τοῦ ζωγράφου δέ θά μπορέσει νά ἐμποδίσει τήν κανονική ἀνάπτυξη,ἄμεση καί γνήσια , δραματική καί ποιητική,τοῦ κινηματογράφου.Ἡ ζωγραφική εἶναι ἕνα πρᾶγμα ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἄλλο ἐντελῶς διαφορετικό.Ἄν τό "Θέατρο Τέχνης" διεκήρυξε μέ τή γέννησή του:" Ἡ λέξη φτιάχνει τό ντεκόρ ὅπως κι ὅλα τ'ἄλλα...",ὁ "Κινηματογράφος Τέχνης" πού γεννιέται τώρα διακηρύσσει: "Ἡ χειρονομία φτιάχει τό ντεκόρ ὅπως κι ὅλα τ'ἄλλα". Τά στυλιζαρισμένα σκηνικά δέν μποροῦν οὔτε πρέπει νά ὑπάρχουν στόν κινηματογράφο. Τό ντεκόρ στά μέρη αὐτῶν τῶν νέων φίλμ πού πλησιάζουν τόν ἀληθινό κινηματογράφο εἶναι ἀνατομικό,καί τό δράμα πού παίζεται σ'αὐτή τήν ἐσώτερη φυσική διάπλαση εἶναι ἐξαίσια ἰδεώδες. Στό γκρό-πλάνο,τό βλέφαρο μέ τίς βλεφαρίδες πού μετρᾶς,εἶναι ἕνα σκηνικό πού ἀναδιαμορφώνεται ἀπό τή συγκίνηση σέ κάθε στιγμή. Κάτω ἀπ'τό βλέφαρο ἐμφανίζεται ἡ ἐνατένιση πού εἶναι ὁ χαρακτήρας τοῦ δράματος- καί πού εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ἕνας χαρακτήρας: εἶναι μιά προσωπικότητα. Μέσα ἀπό τίς ἀνεπαίσθητες κινήσεις τό θρησκευτικό μυστικό τῶν ὁποίων κανένα συγκινησιακό μικροσκόπιο δέν ἔχει μπορέσει μέχρι τώρα ν'ἀποκαλύψει,ὁ κύκλος τῆς ἴριδας τοῦ ματιοῦ προφέρει τό γράμματα τῆς λέξης ψυχή.Ἀνάμεσα στό πηγούνι καί τό φρύδι μιά ὁλόκληρη τραγῳδία κερδίζεται,μετά χάνεται, ξανακερδίζεται καί χάνεται ξανά. Τά χείλη ἐξακολουθοῦν νά εἶναι σφιχτά , ἕνα χαμόγελο τρεμοπαίζει καί κινεῖ - ται πρός αὐτά τά φτερά πού εἶναι ἡ καρδιά."Οταν τελικά τό στόμα ἀνοίγει ἡ ἴδια ἡ χαρά πετάει ἔξω.

Ἄν κριτικάρω τρεῖς τεχνικές πού ἔχει γίνει συγκεκριμένη κατάχρησή τους ἀπ'τό σύγχρονο κινηματογράφο,μέθοδοι πού τώρα καθυστερημένα εἶναι τῆς μόδας,εἶναι γιατί οἱ μέθοδοι αὐτές εἶναι καθαρῶς φυσικές,καθαρῶς μηχανικές.Ἡ μηχανική περίοδος τοῦ κινηματογράφου τέλειωσε.Ὁ κινηματογράφος ἀπ'ἐδῶ καί πέρα πρέπει ν'ἀποκαλεῖται: ἡ φωτογραφία τῶν ψευδαισθήσεων τῆς καρδιᾶς.

Θυμᾶμαι τήν πρώτη μου συνάντηση μέ τόν Blaise Cendrars.Ἦταν στήν Νίς ὅταν ὁ Cendrars βοηθοῦσε τότε τόν Γκάνς στήν παραγωγή τῆς ταινίας "La Roue".Μιλούσαμε γιά τόν κινηματογράφο καί ὁ Cendrars μοῦ εἶπε:"Φωτογένεια εἶναι μιά λέξη...πολύ ἐξεζητημένη,λίγο ἀφελής· περιβάλλεται ὅμως ἀπ'ἕνα μεγάλο μυστήριο!" Σταδιακά,ἀρκετά ἀργότερα,κατάλαβα αὐτό τό μεγάλο μυστήριο πού ἦταν ἡ φωτογένεια.

Κάθε ἕνας ἀπό μᾶς,ὑποθέτω, μπορεῖ νά κατέχει ἕνα ἀντικείμενο γιά καθαρά ἰδιωτικούς λόγους: γιά μερικούς ἕνα βιβλίο,ἤ ἕνα συνηθισμένο καί μᾶλλον ἄσχημο κόσμημα· γιά κάποιον ἄλλον,ἴσως ἕνα ἔπιπλο χωρίς καμμιά ἀξία. Τά ἀντικείμενα αὐτά δέν τά ἀντιμετωπίζουμε γιά ὅτι πράγματι εἶναι. Γιά νά ποῦμε τήν ἀλήθεια, δέν μποροῦμε πραγματικά νά δοῦμε αὐτά τά ἀντικείμενα. Αὐτό πού βλέπουμε σ'αὐτά,μέσα ἀπ'αὐτά,εἶναι οἱ ἀναμνήσεις καί οἱ συγκινήσεις,τά σχέδια ἤ οἱ ἀποτυχίες πού ἔχουν συνδεθεῖ μ' αὐτά γιά ἕνα μικρό ἤ μεγάλο χρονικό διάστημα,μερικές φορές γιά πάντα. Τώρα, νά τί εἶναι τό κινηματογραφικό μυστήριο: ἕνα ἀντικείμενο σάν κι αὐτό μέ τόν προσωπικό του χαρακτήρα,δηλαδή,ἕνα ἀντικείμενο ἐνταγμένο σέ μιά δραματική πράξη πού ἐπίσης ἔχει ἕνα φωτογραφικό χαρακτήρα,ἀποκαλύπτει τόν ἠθικό του χαρακτήρα,τήν ἀνθρώπινη καί ζωντανή του ἔκφραση ἀνανεωμένα,ὅταν ἀναπαράγεται κινηματογραφικά.

Φαντάζομαι ἕναν τραπεζίτη νά περιμένει σπίτι του τά ἄσχημα νέα ἀπ'τό χρηματιστήριο. Περιμένει νά πιάσει τήν ἐλεύθερη γραμμή νά τηλεφωνήσει. Τό τηλεφώνημα ἀναβάλλεται.Γκρό-πλάνο τοῦ τηλεφώνου."Ἄν τό πλάνο τοῦ τηλεφώνου παρουσιάζεται καλά,εἶναι καλά γραμμένο,δέν εἶναι πιά ἁπλῶς ἕνα τηλέφωνο πού βλέπουμε. Διαβάζουμε: καταστροφή,ἀποτυχία,μιζέρια,φυλακή,αὐτοκτονία. Καί σέ μιά ἄλλη ἀτμόσφαιρα αὐτό τό ἴδιο τηλέφωνο θά δηλώνει:ἀρρώστεια,γιατρός,βοήθεια,θάνατος, μοναξιά,στενοχώρια. Καί,ἀκόμα,σέ μιά ἄλλη περίπτωση,αὐτό τό ἴδιο τηλέφωνο

θά φωνάξει χαρούμενα: χαρά,ἀγάπη, ἐλευθερία."Ολα αὐτά ἴσως νά φαίνονται πολύ ἀπλά·ἴσως νά θεωροῦνται παιδικά σύμβολα.

Ἐξομολογοῦμαι ὅτι μοῦ φαίνεται πολύ μυστηριώδες ὅτι κάποιος μπορεῖ νά φορτίσει τήν ἀπλή ἀντανάκλαση τῶν ἀδρανή ἀντικειμένων μέ μιά ἐνισχυμένη αἴσθηση τῆς ζωῆς,ὅτι κάποιος μπορεῖ νά τό ζωογονήσει μέ τή δική του (τοῦ ἀντικειμένου)αἴσθηση τῆς ζωῆς. Παραδέχομαι,ἐπί πλέον,ὅτι μοῦ φαίνεται πολύ πιό σημαντικό νά ἐνδιαφερθοῦμε γι'αὐτό τό φαινόμενο τῆς κινηματογραφικῆς τηλεπάθειας παρά νά καλλιεργήσουμε δύο ἤ τρεῖς σχεδόν καθαρῶς κινηματογραφικές μεθόδους τόσο ἀποκλειστικά.

Ὁ Jean Choux,ὁ κινηματογραφικός , κριτικός τῆς ἐφημερίδας La Suisse,ἔγραψε μέ τήν εὐκαιρία τῆς προβολῆς τοῦ φίλμ "Coeur Fidéle" τίς παρακάτω γραμμές πού δέν ἀφοροῦν μόνο τό φίλμ αὐτό.

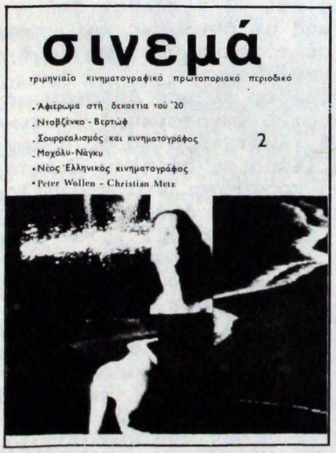
"Ἀποθέωση τῶν γκρό-πλάνων.Ὦ αὐτά τά πρόσωπα ἀνδρῶν καί γυναικῶν πού ἐπιδεικνύονται τόσο ἐκτυφλωτικά στήν ὀθόνη,τόσο στέρεα σάν σμάλτο καί ἀπό ἄποψη γλυπτικῆς πιό δυναμικά ἀπ' τίς δημιουργίες τοῦ Μικελάντζελο στόν ὀροφή τῆς Sistine! Νά βλέπεις χίλιες ἀκίνητες κεφαλές πού ἀτενίζουν ἕνα μόνο τεράστιο πρόσωπο πάνω στήν ὀθόνη πρός τό ὁποῖο καί ὅλες συγκλίνουν. Τέτοιο τρομερό tête á tête."Ενα εἴδωλο καί τό πλῆθος. Σάν τίς λατρείες στίς Ἰνδίες.Ἐδῶ ὅμως τό εἴδωλο εἶναι ζωντανό,καί τό εἴδωλο αὐτό εἶναι ἕνας ἄντρας.Ἀπ'αὐτά τά γκρό-πλάνα ἕνα ἐξαίσιο νόημα μεταδίδεται.Ἡ ψυχή ἀπομονώνεται ἀπ'αὐτά,ἔτσι ὅπως κάποιος ἀπομονώνει τό ράδιον.Ἡ φρίκη τῆς ὕπαρξης,ἡ φρίκη της καί τό μυστήριο της,δηλώνονται. Αὐτή ἡ κακόμοιρη Μαρία,αὐτός ὁ Τζήν κι αὐτός ὁ μικρός ὁ Πώλ,δέν ἔχουν κανένα ἄλλο σκοπό παρά μόνο νά εἶναι αὐτή ἡ Μαρία,αὐτός ὁ Τζήν κι αὐτός ὁ μικρός Πώλ; Δέν εἶναι δυνατόν! Πρέπει νά ὑπάρχει κάτι ἄλλο".

Σίγουρα ὑπάρχει κάτι ἄλλο.

Ὁ κινηματογράφος τό προαγγέλει.

Μιά διάλεξη,1924

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης



σινεμα 2

-Ἀφιέρωμα στή δεκαετία τοῦ '20
-Ντοβζένκο - Βερτώβ
-Σουρεαλισμός καί κινηματογράφος
-Μοχόλυ Νάγκυ
-Νέος Ἑλληνικός κινηματογράφος
-Peter Wollen
-Christian Metz

Ἡ Οὐσία τοῦ Κινηματογράφου: ἡ ὀπτική ἰδέα

Germaine Dulac

Θ'ἀσχοληθῶ σ'αὐτές τίς λίγες σελίδες ὄχι μέ τήν τεχνική τοῦ κινηματογράφου,ἀλλά μᾶλλον μέ τήν ἠθική οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης,μιᾶς τέχνης πού γεννήθηκε στό καιρό μας καί γιά τήν ὁποία πρέπει νά καταβάλουμε μιά προσπάθεια ὥστε ν' ἀποφεύγουμε τήν παρεξήγηση πού τόσο συχνά δημιουργεῖται ὅταν συναντᾶμε ἀπροσδόκητες ἀποκαλύψεις.

Γνωρίζουμε ὅτι αὐτό πού ὑπάρχει θά ἔχει ἕνα ἄλλο πρόσωπο αὔριο,καί ἤδη προσπαθοῦμε νά διακρίνουμε τά χαρακτηριστικά αὐτοῦ τοῦ νέου προσώπου μέσα στήν ὀμίχλη τοῦ μέλλοντος.Ἡ ἀλήθεια τοῦ χθές στήν ἀρχή συσκοτίζει τήν ἀλήθεια τοῦ αὔριο πρίν τῆς παραχωρήσει τή θέση της,ἐμεῖς ὅμως, μιά γενιά ἀφοσιωμένη στήν πρόοδο, ἀρνούμαστε νά παραμείνουμε στή σκιά της.

Αὐτό τό ἐλεύθερο πνεῦμα γιά τό ὁποῖο καί ἡ περίοδος μας ὑπερηφανεύεται,πολύ λίγο,στήν πραγματικότητα,ἐφαρμόζεται ἔξω ἀπ'τό χῶρο τῆς ἐπιστήμης. Μιά ἀνακάλυψη καθίσταται πάντα δυνατή ἀπό μιά ἄλλη,καί ἡ διαδικασία αὐτή μᾶς καθιστᾶ πιό ἀντιληπτικούς στό καινούργιο. Στό χῶρο τῶν καθαρῶν ἰδεῶν αὐτός ὁ φιλελευθερισμός δέν εἶναι πολύ ὑψηλός,πρέπει νά παραδεχθοῦμε,παρά τήν προσοχή πού τοῦ ἀποδίδουμε.

Καμμιά φορά,μιά χωρίς προηγούμενο ἰδέα ξεπηδάει ἀπό ἕνα προφητικό μυαλό,χωρίς προπαρασκευή,κι αὐτό μᾶς ἐκπλήσσει. Δέν τήν καταλαβαίνουμε κι ἔχουμε δυσκολίες στό νά τή δεχτοῦμε. Δέν πρέπει,λοιπόν,ἐμεῖς νά θεωρήσουμε τήν ἰδέα αὐτή ἄκρως προσεχτικά,ἀπό τή στιγμή πού ἐμφανίζεται σέ μᾶς κάτω ἀπ'τό φῶς τῆς αὐγῆς της,νά τή θεωρήσουμε μέ μιά νέα νοημοσύνη,ἀπογυμνωμένη ἀπ'ὅλη τήν παράδοση, ἀποφεύγοντας νά τήν περιορίσουμε στό δικό μας ἐπίπεδο κατανόησης ἔτσι ὥστε ,ἀντίθετα,νά εὑρύνουμε τήν ἀντίληψή μας στό δικό του ἐπίπεδο(τοῦ προφητικοῦ μυαλοῦ)μ'ὅτι αὐτό μᾶς φέρνει;Ὅμως ἡ ἰσχυρή παράδοση εἶναι ἐκεῖ γιά νά περιφρονήσει καί νά γελοιοποιήσει τά πάντα.

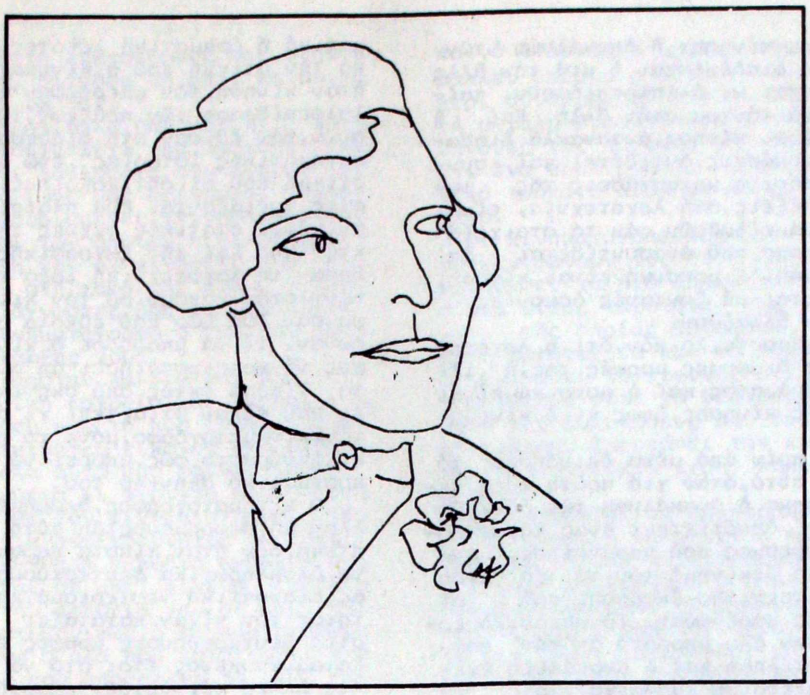
Ὁ κινηματογράφος παρέχει πειστική ἀπόδειξη γι'αὐτή τή συνοπτική θεωρία.

Ὅταν,πρίν τριάντα χρόνια,οἱ Ἀδελφοί Λυμιέρ τελιοποίησαν τήν ἀνακάλυψη μέ τήν ὁποία μποροῦσαν νά πιάσουν τή ζωή στήν κίνηση της,ὁλόκληρος ὁ κόσμος ὑποκλίθηκε μπροστά σ' αὐτή τή μηχανική ἐπινόηση.Ἡ εὐαισθησία τῶν φωτογραφικῶν εἰκόνων κάθε μιά ἀπό τίς ὁποίες κατέγραφε μιά φάση τῆς κίνησης,καί ἡ πολλαπλότητα τους πού μποροῦσε ν'ἀνασυνθέσει ὁλόκληρη τήν κίνηση...ὅλοι βρῆκαν τό ἐπίτευγμα θαυμάσιο. Οἱ ἄνθρωποι ἐνδιαφέρθηκαν γιά τήν ἐπινόηση καί τή βελτίωσαν.Ἡ κινηματογραφική κάμερα ἔγινε ἕνα ἐπιστημονικό ἐργαλεῖο, μιά ἀκριβέστατη μηχανή καταγραφῆς.

Ὅταν,πολλά χρόνια μετά,καλλιτέχνες,ἄνθρωποι πού δούλεψαν μέ ἰδέες, ἀνακάλυψαν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶχε ψυχή,ἕνα διανοητικό νόημα μέ τό ὁποῖο μπόρεσε ν'ἀφήσει τό χῶρο τῆς ἐπιστήμης καί νά εἰσέλθει στό χῶρο τῆς τέχνης μέ δυνάμεις καί μορφές πού μέχρι τότε ἦταν ἄγνωστες,ἡ Παράδοση ἀφυπνίσθηκε.

Γιά πολλούς αἰώνες ὑπῆρχαν μόνο ἕξη τέχνες: ἡ ζωγραφική,ἡ μουσική, ἡ ποίηση,ἡ γλυπτική,ὁ χορός,ἡ ἀρχιτεκτονική. Κάποιος θά ἦταν ἀνόητος ἄν ἤθελε νά προσθέσει ἕνα νέο μέλος σ' αὐτή τήν ὑπέροχη ὁμάδα. Μιά ἄλλη τέχνη; Τί παραλογισμός! Ἦταν ἀπαραίτητη,τή χρειαζόντουσαν οἱ καλλιτέχνες γιά νά ἐκφραστοῦν;...Ἡ ἀνθρώπινη εὐαισθησία εἶχε ἤδη ἄφθονα μέσα γιά ἔκφραση καί μιά νέα τέχνη πού θά ξεπηδοῦσε δίπλα ἀπ'τίς ἄλλες φαινόταν κάτι τό ἄχρηστο καί παράλογο.

Ὅμως,μιά κάστα καλλιτεχνῶν ἔχει γεννηθεῖ καί ἡ ὁποία δέν εἶναι πρόθυμη νά ἐκφράσει τήν εὐαισθησία της καί τήν ἐξυπνάδα της μέ κάποια ἀπό τίς προ-ὑπάρχουσες μορφές τέχνης. Τά μέλη της δέν εἶναι οὔτε συγγραφεῖς, οὔτε δραματουργοί ἤ ζωγράφοι ἤ γλύπτες ἤ ἀρχιτέκτονες ἤ μουσικοί'εἶναι Κινηματογραφιστές,γιά τούς ὁποίους ἡ τέχνη τῆς κίνησης,ὅπως περιέχεται



Ἡ Germaine Dulac

στόν κινηματογράφο,εἶναι μιά μοναδική μορφή ἔκφρασης. Αὐτοί πού ἐξασκοῦν τή νέα τέχνη δέ θεωροῦν τόν κινηματογράφο ἀπ' τή συνηθισμένη προοπτική τοῦ πλήθους,κι ἄν ἐπιτρέπουν στούς ἑαυτούς των νά παρασυρθοῦν καί νά κάνουν παραχωρήσεις στή γεῦση τοῦ κοινοῦ,ἐνδίδοντας ἔτσι στίς οἰκονομικές πιέσεις,αἰσθάνονται ὅτι ἔχουν διαπράξει προδοσία.

Κι αὐτή εἶναι ἡ αἰτία τοῦ γιατί, γιά ἀρκετό καιρό,ἐνθουσιώδεις κινηματογραφιστές διακηρύσσουν τήν Πίστη τους,καί μέ λόγια καί γραπτά, καί προσπαθοῦν νά πείσουν- ἀπό φόβο μήπως τά ἔργα πού γεννήθηκαν ἀπ' τίς προσπάθειές τους συναντήσουν τήν καταστροφική ἀποτυχία,γιατί πρέπει νά προσθέσω,σέ παρένθεση,ὅτι δέν ἐπιτρέπεται μιά ἀποτυχία σ' ἕνα ἐγχείρημα πού ἀπαιτεῖ τεράστιο χρηματικό ποσό, ἐκτός κι ἄν ὑπάρχει κάποιος Μαικήνας ...,αὐτό εἶναι ὅμως ἕνα ὄνειρο κι αὐτό πού πρέπει νά κάνουμε ἐμεῖς εἶναι νά πείσουμε τό κοινό(χωρίς τό ὁποῖο δέν μποροῦμε νά κάνουμε τίποτα)ὅτι ἡ γεῦση του,οἱ ἀπαιτήσεις του δέν εἶναι σύμφωνες μέ τό πνεῦμα τοῦ κινηματογράφου.

Ἀπό τήν ἀρχή,οἱ ἄνθρωποι συνήθισαν ἕνα κακό εἶδος κινηματογραφικῆς ὀπτικῆς καί ὅταν οἱ κινηματογραφιστές παρατήρησαν τό λάθος καί προσπάθησαν νά ὁδηγήσουν τούς θεατές σέ μιά νέα κατεύθυνση,αὐτοί ἀρνήθηκαν κι ἔτσι τό λάθος συνέχισε νά διαιωνίζεται.

Ὁ κινηματογράφος,ὅπως τόν ἀντιλαμβανόμαστε σήμερα,δέν εἶναι παρά ὁ καθρέφτης τῶν ἄλλων τεχνῶν.Ὅμως,εἶναι ἕνα τόσο μεγάλο πρᾶγμα γιά νά παραμείνει μόνο σάν καθρέφτης,πρέπει νά ἐλευθερωθεῖ ἀπό τίς ἀλυσίδες του καί νά τοῦ ἀποδωθεῖ ἡ ἀληθινή προσωπικότητά του. Στήν τεχνική του τίποτα δέν τόν συνδέει μέ τίς προ-ὑπάρχουσες τέχνες.

Χωρίς ἀμφιβολία γίνεται ἀποδεχτό ὅτι ὁ ἐξωτερικός στόχος τοῦ κινηματογράφου εἶναι νά ἀναπαραγάγει ὀπτικῶς μιά κίνηση σ' ὁλόκληρη τή φάση της:δέν ἀναπαραγάγει,ὅπως ἡ γλυπτική ἤ ἡ ζωγραφική,τή μοναδική χειρονομία μιᾶς κίνησης,ἀλλά τήν ὁλοκληρώνει καί τήν ἀκολουθεῖ στήν ἐξέλιξή της:Ἡ γλυπτική,ἡ ζωγραφική,ἡ διακόσμηση, ἡ ἀρχιτεκτονική,πού ἔχουν πιά γεράσει μέ τήν ἀκινησία τους,δέν τοῦ εἶναι τίποτα καί θά ἔλεγα ἀκόμη ὅτι ἡ φωτογραφία δέν τοῦ εἶναι παρά ἕνα μέσο ἔκφρασης,ἡ πένα του καί τό μελάνι του,ὄχι ἡ σκέψη του.

Ἄν αὐτή τή στιγμή σκέφτομαι γιά ἐσωτερική κίνηση,σκέφτομαι τή λογοτεχνία(ποίηση,δρᾶμα,μυθιστόρημα)κι ἐπίσης τή μουσική.

Ἕνα θεατρικό ἔργο εἶναι κίνηση γιατί ὑπάρχει σταθερή ἐξέλιξη στούς χαρακτήρες,στά γεγονότα,στίς ἐκφράσεις τοῦ προσώπου. Τό μυθιστόρημα εἶ-

ναι ἐπίσης κίνηση: ἡ ἀποκάλυψη τῶν ἰδεῶν πού διαδέχονται ἡ μιά τήν ἄλλη ἀναφαίνονται κι ἀλληλοεπιδροῦν, παίζουν ἡ μιά κόντρα στήν ἄλλη. Καί ἡ ποίηση εἶναι κίνηση, ἀντανακλᾶ διαδοχικές ἐντυπώσεις, ἀντιθέτει καί συνδέει αἰσθήσεις, καταστάσεις τῆς ψυχῆς.-Οἱ λέξεις, στή λογοτεχνία, εἶναι δυνατόν νά εἰδωθοῦν σάν τά στοιχεῖα μιᾶς κίνησης πού ἀνασυντίθεται ἀπ' τήν πρόταση. Ἡ μουσική εἶναι κίνηση, ἀναπτύσσεται μέ ζωντανές ἁρμονίες πού πάντα ἀλλάζουν.

Παραδεχόμαστε, λοιπόν, ὅτι ἡ λογοτεχνία στίς διάφορες μορφές της, ἡ τέχνη τοῦ δράματος καί ἡ μουσική εἶναι τέχνες τῆς κίνησης, ὅπως κι ὁ κινηματογράφος.

Ἄλλοι πρίν ἀπό μένα ἐπινόησαν τό σύνδεσμο αὐτό, ὅταν γιά πρώτη φορά τελειοποιήθηκε ἡ ἀνακάλυψη τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ, καί ἀποδείχτηκε ἕνας καταστροφικός σύνδεσμος πού παραποίησε, ἀπό τό ἴδιο τό ξεκίνημά του, τό νέο μέσο τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης πού οἱ Λυμιέρ μᾶς παρέδωσαν. Τό μηχανικό ἐργαλεῖο ἦταν ἔξω μπροστά ἀπ' τήν ἐσωτερική ἀντίληψη καί ἡ ἀνακάλυψη ἔγινε ἐκμεταλεύσιμη ἐμπορικά χωρίς νά γίνει προσπάθεια νά εἰδωθεῖ ἄν περιεῖχε καλλιτεχνικές δυνατότητες, ἄν μιά νέα μορφή ἔκφρασης ἦταν κρυμμένη μέσα της, σάν κάποια ἄγνωστη οὐσία.

Αὐτή τήν ἐποχή, ἐπαναλαμβάνω, οἱ Κινηματογραφιστές, δηλαδή οἱ καλλιτέχνες πού αἰσθάνονται τήν ἀνάγκη δυναμικῆς ἔκφρασης μέ τήν κίνηση, δέν εἶχαν ἀκόμη γεννηθεῖ στό χῶρο τῆς διανόησης. Ἀπό τή στιγμή πού τό ἐργαλεῖο εἶχε ξεπεράσει τό δημιουργικό μυαλό καί ἡ μορφή εἶχε ξεπεράσει τήν τέχνη, τά πρακτικά μυαλά συνέλαβαν τήν ἰδέα νά θέσουν τήν ὀπτική κίνηση στή διάθεση τῶν ἤδη ὑπαρχόντων κινήσεων, λογοτεχνικῆς, δραματικῆς καί μυθιστορηματικῆς ἀντίληψης. Ἀντί νά ὁραματιστοῦν τήν ἴδια τήν τέχνη τῆς κίνησης, τήν μπέρδεψαν μέ τήν (ψυχική) ἀναταραχή, μέ τήν ἀλλαγή τοῦ χώρου. Εἶδαν σ' αὐτήν μόνο τό μέσον γιά τόν πολλαπλασιασμό τῶν σκηνῶν καί τῶν σέτ τοῦ ἔργου, γιά τήν ἐπέκταση τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου πέρα στόν ὁρίζοντα καί γιά τήν ἐνίσχυση τῆς δραματικῆς πράξης μέ τίς ἀλλαγές τῆς προοπτικῆς.

Ὅσον ἀφορᾶ τή μουσική, ποτέ κανένας δέν τή σκέφτηκε. Ἡ μουσική ἦταν μιά τέχνη τῶν αἰσθήσεων πού ἦταν πολύ ἀφηρημένες. Ἡ μοναδική της χρήση ἦταν νά συνοδεύει τίς ταινίες.

Ἀπ' αὐτό τό σημεῖο καί μετά, στόν κόσμο τῆς διανόησης, ὁ κινηματογράφος μπῆκε στή θέση του. Ἔγινε ἕνα νέο μέσο ἔκφρασης γιά τήν μυθιστορηματική ἤ δραματική λογοτεχνία, καί ἀπό τήν στιγμή πού ὁ κινηματογράφος ἦταν κίνηση, τόν μπέρδεψαν μέ τήν ἀλληλοεπίδραση τῶν πράξεων, τῶν καταστάσεων, τόν ἔθεσαν στή διάθεση τῆς "ἀφηγηματικῆς ἱστορίας", ἐνῶ ἀπό τή στιγμή πού οἱ ὀπτικοποιημένες ἱστορίες χρειάζονται ἕνα πλαίσιο, ἕνα σκηνικό, οἱ στατικές τέχνες τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καί τῆς ζωγραφικῆς ἀκολοῦθησαν τή λογοτεχνική ἰδέα κι ἔπεσαν πάνω στόν κακόμοιρο τόν κινηματογράφο σάν ἕνα ζῶο πού εὔκολα θά ἐξημέρωναν. Τί θά μποροῦσε ὁ κινηματογράφος νά χρησιμοποιήσει ἀπ' αὐτές; Τίποτα. Τίποτα ἐκτός ἀπό σκηνικά πού οὔτε κἄν εἶχαν φτιαχτεπι γι' αὐτόν. Γιά τόν κινηματογράφο, μόνο τό φῶς, γνήσιο κι ἀκούραστο φῶς, μπορεῖ νά εἶναι τό πραγματικό σκηνικό του.

Ὁ κινηματογράφος, θεωρημένος (ἤ μᾶλλον μή θεωρημένος) ἀπ' αὐτή τήν προοπτική, δέν ἦταν τίποτα παραπάνω ἀπ ἕνα ὁλοκληρωτικά δευτερεύουσας σημασίας διανοητικό νεωτερισμό, καί σάν τέτοιος τόν εἶχαν κατατάξει ἀνάμεσα στίς δευτερεύουσες μορφές ἔκφρασης. Καταδικασμένος ἔτσι στό νά ὑπηρετεῖ τίς ἄλλες τέχνες, δέν μποροῦσε ν' ἀναπτυχθεῖ καί παρά τά ὄμορφα χαρίσματά του παραμένει καταπνιγμένος.

Ἔτσι, ἀκόμα καί σήμερα, ὁ κινηματογράφος ἀπέχει ἀπό τό νά εἶναι μιά ἐγγενής τέχνη. Τό κοινό, πού πάντοτε ὑποπτεύεται κάθε νεωτερισμό καί ὑποστηρίζει τήν παράδοση, τόν ἔχει τοποθετήσει ἀνάμεσα στή λογοτεχνία καί τό θέατρο· τυχερός πού δέν ἔχει ἀντιμετωπιστεῖ σάν ὑποκατάστατο τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἤ τῆς γλυπτικῆς!

Τώρα, ὁ κινηματογράφος δέν συνίσταται ἀπό κανένα ἀπ' τά στοιχεῖα αὐτῶν τῶν τεχνῶν. Ἄδικα κρατεῖται φυλακισμένος, ἀλυσοδεμένος καί περιορισμένος σέ ξεπερασμένες ἀντιλήψεις, ὅταν αὐτό πού θά ἔπρεπε νά κάνουμε εἶναι νά ψάξουμε, σ' αὐτά πού μᾶς προσφέρει, γιά τήν διεύρυνση τῆς εὐαίσθητης ὕπαρξής μας μέ μιά ἀνεξερεύνητη μορφή.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά νέα τέχνη καί, ἀκόμα καί μέ τίς μορφές πού ἡ βιομηχανία καί ἡ παράδοση τοῦ ἔχουν ἐπιβάλλει, οἱ συνεισφορές του εἶναι κύριας σημασίας.

Ἕνα ἀπ' τά πρώτα του χαρακτηριστικά εἶναι ἡ ἐκπαιδευτική καί ὁδηγητική του δύναμη· στά ντοκυμανταίρ, βλέπουμε τό φίλμ σάν ἕνα εἶδος μικροσκόπιου μέ τό ὁποῖο μποροῦμε νά ἀντιληφθοῦμε, μέσα στό χῶρο τῆς πραγματικότητας, πράγματα πού δέ θά μπορούσαμε ν' ἀντιληφθοῦμε χωρίς αὐτό. Σ' ἕνα ντοκυμανταίρ, σ' ἕνα ἐπιστημονικό φίλμ, ἡ ζωή παρουσιάζεται μπροστά μας

στήν άπέραντη λεπτομέρειά της,στήν έξέλιξή της, όλα όσα τό μάτι κανονικά δέν μπορεῖ νά δεῖ.

Ἀνάμεσα στ'ἄλλα,ὑπάρχει ἡ άργή (slow motion)μελέτη τῆς ἄνθισης τῶν λουλουδιῶν. Λουλούδια τῶν ὁποίων οἱ φάσεις τῆς ζωῆς μᾶς φαίνονται σκληρές καί καθορισμένες,γέννηση,ἄνθιση, θάνατος,καί τῶν ὁποίων ἡ μικροσκοπική ἀνάπτυξη καί οἱ κινήσεις πού ἀντιστοιχοῦν στή χαρά καί στόν πόνο μᾶς εἶναι ἄγνωστες,μᾶς παρουσιάζονται στόν κινηματογράφο σ'ὅλη τήν ἔκταση τῆς ὕπαρξής τους.

Ὅταν εἶμασταν παιδιά καί μᾶς δίδασκαν φυσική ἱστορία,μᾶς ἔμαθαν γιά τίς μέλισσες καί τό πῶς ζοῦν. Κυττάζαμε τίς ἀκίνητες εἰκόνες στά βιβλία μας,ὅμως ὅλα αὐτά μᾶς φαινόντουσαν ἀπομακρυνσμένα κι ἀνοιχτά μόνο στή φαντασία. Μέ τόν κινηματογράφο, δέν ὑπάρχουν πιά ἀνεξερεύνητες περιοχές! Δέν ὑπάρχουν πιά ἐμπόδια ἀνάμεσα στά πράγματα καί σέ μᾶς! Κανένα ἐμπόδιο ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί σέ μᾶς!'Επί πλέον,ἐπιστημονικῶς,ὁ κινηματογράφος ρίχνει πάνω σ'ὅλα πού καταγράφει ἕνα καθαρό φῶς πού ἀποβάλλει τά λάθη καί τίς παραμορφώσεις.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα μάτι τελείως ἀνοιχτό στή ζωή,ἕνα μάτι πιό δυναμικό ἀπ'τό δικό μας καί βλέπει πράγματα πού ἐμεῖς δέν μποροῦμε νά δοῦμε.

Ἀλήθεια,λεπτότητα,λογική,ἡ σύλληψη τοῦ ἀσύλληπτου· συνεισφορές πού δέν εἶναι δυνατόν νά τίς ἀρνηθοῦμε·ὁ κινηματογράφος ἔχει σίγουρα τή δική του θέση,ἐξέχουσα μάλιστα,ἀφοῦ μᾶς διδάσκει πράγματα πού,χωρίς αὐτόν,δέ θά γνωρίζαμε.Κι ἀρχίζοντας ἀπό μιά ὁλοκληρωτικά ἐπιστημονική καί ὑλιστική βάση,μποροῦμε νά κτίσουμε τή θεωρητική δομή μιᾶς νέας τέχνης, τῆς τέχνης τῆς ὀπτικῆς ἰδέας μέ τίς ρίζες της στή φύση,στήν πραγματικότητα καί στό ἀστάθμητο.

Τά φίλμ πού φτιάχνονται σέ κάθε χώρα σημαδεύονται σέ σχέση μέ τήν προέλευσή τους· ἔχουν ἐθνικότητες.Ἐμεῖς ὅμως εἰσχωροῦμε πέρα ἀπό τά τοπικά ἔθιμα,στό πνεῦμα,στή ψυχή,γιατί ὁ κινηματογράφος,μέ τίς ἱστορίες του πού συχνά εἶναι παιδιαρώδεις καί μᾶς κάνουν νά σηκώνουμε τούς ὤμους μας ἀδιάφορα,ἔχει ἐπιτελέσει τό ὑπέροχο ἔργο τῆς ἐπέκτασης τοῦ μυαλοῦ μας πρός τήν κατεύθυνση τοῦ ἀνθρωπισμοῦ, μᾶς δίδαξε νά βλέπουμε τίς κύριες σκιαγραφίες καί ν'ἀδιαφοροῦμε γιά τίς λεπτομέρειες.Ἀπλοποιεῖ τό πνεῦμα μας μέ τό νά τό ἐξυψώνει.

Στό χῶρο τῆς φαντασίας,λοιπόν, ὁ κινηματογράφος ἔχει φέρει τήν ἔμπνευση κάτω σ'αὐτό πού οἱ ἄνθρωποι ἔχουν κοινό ἀνάμεσά τους,καί τήν ἔχει ὑποβάλλει ἐπίσης σ'αὐτούς τούς κανόνες περί σύνθεσης οἱ ὁποῖοι ὁδηγοῦν πρός τή μεγάλη διαφώτιση,σ'αὐτούς τούς κανόνες τῆς λογικῆς πού ἀποφασίζουν ὅτι ἕνα σημεῖο μιᾶς κίνησης,μέ ἁρμονικό τρόπο,θ'ἀνοίξει τό δρόμο σ'ἕναν ἄλλο.

Οἱ κινηματογραφικές μέθοδοι πού συγκεντρώνουν τίς ἐντυπώσεις, ἔχουν συνηθίσει τά πιό ἐπαναστατικά μυαλά σ'ἕνα εἶδος ταχύτητας τῆς κίνησης ὅμοια τῆς ὁποίας βρίσκουμε στή σύγχρονη λογοτεχνία καί τό θέατρο. Αὐτό ἀποδεικνύει τό γεγονός ὅτι οὔτε ἡ λογοτεχνία οὔτε τό θέατρο,πού ἀπαλύνουν τίς ἐντυπώσεις καί τίς ἐμπνεύσεις,ἔχουν ἐπηρεάσει τόν κινηματογράφο,ἀλλά ἀντίθετα ἔχουν ἐπηρεαστεῖ ἀπ' αὐτόν.

Δέν μποροῦμε νά συμπεράνουμε ἀπ'αὐτό ὅτι,ἀφοῦ ἡ λογοτεχνία καί τό θέατρο,πού ἤθελαν νά εἰσχωρήσουν καί συνεχίζουν νά εἰσχωροῦν στήν ὀπτική ἰδέα,ἀναγκάστηκαν νά ὑποκύψουν στούς νόμους τοῦ κινηματογράφου,εἶναι γιατί δέν εἶναι κατάλληλοι νά συνεργαστοῦν μαζί μας; Καί,συγκεκριμένα,ὅταν ἕνας σκηνοθέτης πηγάζει τήν ἔμπνευση του ἀπό ἕνα μυθιστόρημα ἤ θεατρικό ἔργο,αὐτό πού πιό συχνά παίρνει ἀπ' αὐτά εἶναι αὐτό πού δέν ἔχει συνειδητοποιηθεῖ στίς λέξεις ἤ στά γεγονότα κι αὐτός δημιουργεῖ ἕνα νέο ἔργο κατά μῆκος αὐτοῦ πού ἤδη ἔχει δημιουργηθεῖ.

Δέν πρέπει,ἀντίθετα,ὁ κινηματογράφος,πού εἶναι μιά τέχνη τῆς ὅρασης ὅπως ἡ μουσική εἶναι μιά τέχνη τῆς ἀκοῆς,νά μᾶς ὁδηγεῖ πρός τήν ὀπτική ἰδέα πού νά συντίθεται ἀπό κίνηση καί φῶς,πρός τή σύλληψη μιᾶς τέχνης τοῦ ματιοῦ,πού νά συνίσταται ἀπό μιά ἀδιάκοπη ἔμπνευση ἡ ὁποία ν'ἀναπτύσσεται μέ τή συνεχικότητά της καί νά ἀγγίζει,ὅπως ἀκριβῶς καί ἡ μουσική , τή σκέψη μας καί τά αἰσθήματά μας;

Μιά τέχνη πού νά συνίσταται ἀπό ἀλήθεια κι ἀποχρώσεις,πού ν'ἀκτινοβολεῖ τό ἀστάθμητο! Μιά τέχνη τῆς ὁποίας τά ὅρια νά μήν καθορίζονται ἀπό ἕνα κομμάτι καναβάτσου,γραμμές πού καταλήγουν σ'ἕνα τέλος, λέξεις πού παγιδεύουν τή ζωή.

Μόνο ἡ μουσική μπορεῖ νά ἐμπνεύσει αὐτό τό αἴσθημα πού καί ὁ κινηματογράφος ἐπιδιώκει νά ἐπιτύχει καί κάτω ἀπό τό φῶς τῶν ἐντυπώσεων πού προσφέρει,μποροῦμε ν'ἀποκτήσουμε μιά αἴσθηση αὐτῶν πού ὁ κινηματογράφος τοῦ μέλλοντος θά μᾶς δώσει.Ἡ μουσική,ἐπίσης,στερεῖται καθορισμένων ὁρίων. Δέν μποροῦμε λοιπόν νά συμπεράνουμε,κάτω ἀπό τό φῶς τῶν πραγμάτων ὅπως εἶναι,ὅτι ἡ ὀπτική ἰδέα,

πού τραγουδάει στίς καρδιές τῶν ἀνθρώπων,βρίσκεται πολύ πιό κοντά μέ τήν τεχνική τῆς μουσικῆς παρά μ'ὁποιαδήποτε ἄλλη τεχνική ἤ ἰδεώδες;

Ἡ μουσική,πού δημιουργεῖ πέρα ἀπό τά ἀνθρώπινα αἰσθήματα,πού καταγράφει τήν πολλαπλότητα τῶν καταστάσεων τῆς ψυχῆς,παίζει μέ τούς ἤχους σέ κίνηση ὅπως ἀκριβῶς ἐμεῖς παίζουμε μέ τίς εἰκόνες σέ κίνηση. Αὐτό μᾶς βοηθάει νά καταλάβουμε τί εἶναι ἡ ὀπτική ἰδέα: ἡ καλλιτεχνική ἀνάπτυξη μιᾶς νέας μορφῆς εὐαισθησίας.

Τό ὁλοκληρωμένο φίλμ πού ὅλοι ἐλπίζουμε νά συνθέσουμε,εἶναι μιά ὀπτική συμφωνία πού ἀποτελεῖται ἀπό ρυθμικές εἰκόνες,ἐναρμονισμένες καί ριγμένες πάνω στήν ὀθόνη ἀποκλειστικά ἀπό τήν ἀντίληψη τοῦ καλλιτέχνη. Ἕνας συνθέτης δέν πηγάζει πάντοτε τήν ἔμπνευσή του ἀπό ἕνα στόρυ, ἀλλά συχνότερα ἀπό ἕνα αἴσθημα,μιά ἀντίληψη.

Τό ἔργο τοῦ Ντεμπυσύ "Le Jardin sous la Pluie" ἤ τό πρελούδιο "goutte d' eau" τοῦ Σοπέν,γιά παράδειγμα,εἶναι οἱ ἐκφράσεις μιᾶς ψυχῆς πού ξεχύνεται μπροστά,πού ἀντιδρᾶ στά πράγματα.

Δέν ὑπάρχει κανένα στόρυ ἐκεῖ,ἐκτός ἀπ'αὐτό μιᾶς ψυχῆς πού αἰσθάνεται καί σκέφτεται,καί πού ἀγγίζει τά αἰσθήματά μας.Ἡ καρδιά τοῦ συνθέτη τραγουδάει τίς νότες πού προκαλοῦν στούς θεατές τή συγκίνηση. Κατά τόν ἴδιο τρόπο ἡ εὐαισθησία τοῦ κινηματογραφιστῆ μπορεῖ νά ἐκφραστεῖ μέσα ἀπό μιά διπλοτυπία φωτός καί κίνησης, ἡ θέα τῆς ὁποίας θά συγκινήσει τή ψυχή τοῦ θεατῆ.

Ὁ κινηματογράφος πού,σάν τόν Πρωτέα,προσλαμβάνει τόσες πολλές διαφορετικές μορφές,μπορεῖ νά παραμείνει ἐπίσης αὐτό πού εἶναι σήμερα.Ἡ μουσική συνοδεύει πολλά ἔργα καί ποιήματα,ποτέ ὅμως δέ θά ἦταν μουσική ἄν εἶχε περιοριστεῖ μέσα σ'αὐτή τήν ἕνωση ἀπό νότες,λέξεις καί δράση.

Ὑπάρχει ἡ συμφωνία,ἡ καθαρή μουσική. Γιατί δέν πρέπει νά ἔχει καί ὁ κινηματογράφος τή συμφωνία του;

Ὁ χαρακτήρας δέν εἶναι τό κέντρο βάρους μιᾶς σκηνῆς,ἀλλά ἡ σχέση τῶν εἰκόνων ἀνάμεσά τους,καί,ὅπως καί σέ κάθε τέχνη,δέν εἶναι τό ἐξωτερικό γεγονός πού εἶναι τό πραγματικό ἐνδιαφέρον ἀλλά ἡ ἀπό τά ἔσω ἐκπόρευση , μιά συγκεκριμένη κίνηση πραγμάτων καί ἀνθρώπων εἰδωμένα μέσα ἀπό τήν κατάσταση τῆς ψυχῆς. Δέν εἶναι αὐτό ἡ οὐσία τῆς ἕβδομης τέχνης;

Σήμερα,ἡ ἔμπνευση τοῦ κινηματογραφιστῆ παρακρατεῖται.

Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι οὐσιαστικά προσωπικό. Δυστυχῶς,οἱ κινηματογραφιστές δέν ἔχουν τό δικαίωμα νά ἐκφράσουν τούς ἑαυτούς τους· πρέπει νά θέσουν τή δική τους εὐαισθησία στή διάθεση ἔργων πού εἶναι ἤδη ἀρκετά γνωστά,ἀφοῦ τό κοινό δέ δέχεται, ἀλλοίμονο,παρά μόνο ἕνα συγκεκριμένο εἶδος τοῦ φίλμ,μέχρι τώρα.

Ἀνάμεσα στούς θεατές ὑπάρχουν μερικοί πού ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο γιά τίς μελλοντικές του πιθανότητες. Θά καταλάβουν. Πολλοί ἄλλοι ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο ὅπως εἶναι σήμερα καί εἶναι σ'αὐτούς πού ἐπιθυμῶ νά μιλήσω,γιατί εἶναι τρομερό λάθος νά κρατᾶμε φυλακισμένη αὐτή τήν ὑπέροχη τέχνη,μιά τέχνη πού τό μέλλον της εἶναι τόσο πιό σπουδαῖο ἀπό τίς φτωχές μικρές ἱστορίες πού τήν ἀναγκάζουμε νά λέει.

Καί θά ἔχω τελειώσει ὅταν θά τό ἔχω πεῖ ἀκόμα μιά φορά:τό ἰδανικό μας βρίσκεται πολύ πέρα ἀπ'τά ἐπιτεύγματά μας· πρέπει νά μᾶς βοηθήσετε ν'ἀπελευθερώσουμε τόν κινηματογράφο ἀπό τά δεσμά του καί νά δημιουργήσουμε ἕναν γνήσιο κινηματογράφο.

1925

Μετάφραση:Μάκης Μωραΐτης

Η ΠΡΩΤΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΗ
ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ROCK
ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ
ROCK
ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ
★
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
ΣΕ ΟΛΑ
ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ
★
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ
Σόλωνος 94-ΑΘΗΝΑ
τηλ. 3607744

Ἡ μαγεία καί ὁ κινηματογράφος

Antonin Artaud

Συνεχῶς ἀκοῦμε νά λένε ὅτι ὁ κινηματογράφος βρίσκεται στή βρεφική του ἡλικία κι ὅτι ἀκοῦμε μόνο τά πρῶτα του ψελλίσματα. Τολμῶ νά πῶ ὅτι δέν καταλαβαίνω τήν ἄποψη αὐτή. Ὁ κινηματογράφος ἐμφανίστηκε σέ μιά προχωρημένη κατάσταση στήν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καί ὀφελείθηκε ἀπ' τήν ἀνάπτυξη αὐτή. Χωρίς ἀμφιβολία ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα μέσο ἔκφρασης ἡ τεχνική ἀνάπτυξη τοῦ ὁποίου ἔχει ἀκόμα ἀρκετό δρόμο μπροστά της νά προχωρήσει. Μποροῦμε νά φανταστοῦμε ἀρκετές βελτιώσεις οἱ ὁποῖες,γιά παράδειγμα,θά ἔδιναν στόν κινηματογράφο μιά σταθερότητα καί μιά κινητικότητα πού τώρα στερεῖται. Κάποια μέρα σύντομα θά ἔχουμε ἴσως ἕναν τρισδιάστατο κινηματογράφο,ἀκόμα καί ἔγχρωμο κινηματογράφο. Ὅμως, αὐτά εἶναι συμπληρωματικά πού δέν μποροῦν νά προσθέσουν ἀρκετά στό ὑπόστρωμα τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου πού εἶναι μιά γλώσσα ὅπως καί ἡ μουσική,ἡ ζωγραφική καί ἡ ποίηση.Στό κινηματογράφο διέκρινα πάντοτε μιά ποιότητα ἀποκλειστικά χαρακτηριστική τῆς μυστικῆς κίνησης καί τοῦ ὑλικοῦ τῶν εἰκόνων.Ὑπάρχει ἕνα στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου πού εἶναι ἀπρόβλεπτο καί μυστηριώδες,ἕνα στοιχεῖο πού δέν τό βρίσκουμε στίς ἄλλες μορφές τῆς τέχνης.Εἶναι τό γεγονός ὅτι ἀκόμα καί οἱ πιό ἀνιαρές καί κοινότυπες εἰκόνες μετασχηματίζονται πάνω στήν ὀθόνη.Ἡ πιό μικρή λεπτομέρεια, τό πιό ἀσήμαντο ἀντικείμενο ἀποκτοῦν ἕνα νόημα καί μιά ζωή πού εἶναι ἀποκλειστικά δική τους,ξέχωρα ἀπ' τό νόημα τῶν ἴδιων τῶν εἰκόνων,ἤ τή σκέψη πού μεταφράζουν καί τά σύμβολα πού συνιστοῦν.Μέ τό νά ἀπομονώνει τά ἀντικείμενα,ὁ κινηματογράφος τούς δίνει μιά ζωή δική τους πού γίνεται ὅλο καί περισσότερο ἀνεξάρτητη καί τά ἀποσπᾶ ἀπό τή συνηθισμένη τους αἴσθηση.Ἕνα φύλλο,ἕνα μπουκάλι, ἕνα χέρι,κλπ,ἐμποτίζονται μέ μιά ζωή πού παρακαλάει νά χρησιμοποιηθεῖ. Μετά ὑπάρχουν οἱ παραμορφώσεις τῆς κάμερας ἡ ἀπροσδόκητη χρήση πού κάνει τῶν πραγμάτων πού κάποιος τῆς δίνει νά καταγράψει. Τή στιγμή πού ἡ εἰκόνα ἐξαφανίζεται,μιά λεπτομέρεια πού δέν εἴχαμε προσέξει ἀποκτᾶ τεράστια σημασία καί βαθύτατα ἀλλάζει τήν ἐντύπωσή μας.Ὑπάρχει ἐπίσης ἕνα εἶδος μέθης πού ἡ περιστροφή τῶν εἰκόνων ἐπικοινωνεῖ κατ'εὐθεῖαν στό μυαλό.Τό μυαλό συγκλονίζεται ἄσχετα ἀπ'τήν ἀναπαράσταση.Ἡ πραγματική δύναμη τῶν εἰκόνων ἐρευνᾶ στά βάθη τοῦ μυαλοῦ γιά πιθανότητες πού ἀκόμα δέν ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ.Ὁ κινηματογράφος εἶναι οὐσιαστικά αὐτός πού ἀποκαλύπτει μιά ὁλόκληρη ἀπόκρυφη ζωή μέ τήν ὁποία μᾶς φέρνει σέ ἄμεση ἐπαφή. Ἐμεῖς ὅμως πρέπει νά γνωρίζουμε πῶς νά βγάζουμε συμπεράσματα ἀπ'αὐτή τήν ἀπόκρυφη ζωή.Ὑπάρχουν πολύ καλύτερα μέσα ἀπό τό παιχνίδι μέ τίς πολλαπλοτυπίες γιά νά μαντέψουμε τά μυστικά πού ζωογονοῦν τά βάθη τῆς συνείδησης.Ὁ κινηματογράφος ὅταν εἶναι ἀφηρημένος ἐξιδρώνει λίγο ἀπ' αὐτή τήν ὀνειρική ἀτμόσφαιρα,πού κατ' ἐξοχήν εὐνοεῖ ὡρισμένες ἀποκαλύψεις. Νά τόν χρησιμοποιοῦμε γιά νά λέμε ἱστορίες,μιά ἐξωτερική δράση, εἶναι σάν νά ἀρνούμαστε τούς καλύτερους πόρους του,νά πηγαίνουμε κόντρα στό βαθύτερο του στόχο. Νά γιατί πιστεύω ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει φτιαχτεῖ κυρίως γιά νά ἐκφράζει ὑποθέσεις τῆς σκέψης,τήν ἐσωτερική συνείδηση, ὄχι μέ τό παιχνίδι τῶν εἰκόνων ἀλλά μέ κάτι πιό ἀστάθμητο πού τίς ἀποδίδει σέ μᾶς στό ἄμεσο ὑλικό,χωρίς παρεμβάσεις,χωρίς ἀναπαραστάσεις.Ὁ κινηματογράφος ἔχει φθάσει σέ μιά στροφή τῆς ἀνθρώπινης σκέψης ὅπου ἡ γλῶσσα χάνει τή δύναμή της νά φτιάχνει σύμβολα καί τό μυαλό κουράζεται ἀπό τό παιχνίδι τῶν ἀναπαραστάσεων.Ἡ καθαρή σκέψη δέ μᾶς ἀρκεῖ.Ὁμιλεῖ γιά ἕναν κόσμο πού ἔχει χρησιμοποιηθεῖ τελείως.Ἡ διαύγεια εἶναι κάτι πού προσεγγίζεται ἀμέσως,αὐτή εἶναι ὅμως κάτι πού ἐσωκλείει τή ζωή σ'ἕνα σκληρό κι ἀδιαπέραστο κέλυφος.Ἀρχίζουμε

Ὁ Ἀρτώ (ἀριστερά) στήν ταινία τοῦ Κάρλ Ντράγιερ "Τό πάθος τῆς Ἰωάννας Ντ' Ἄρκ"

νά βλέπουμε ὅτι αὐτή ἡ παραγνώριμη ζωή πού ἔχει χάσει ὅλα της τά σύμβολα δέν εἶναι ἡ ὁλότητα τῆς ζωῆς. Καί σήμερα εἶναι μιά μεγάλη ἐποχή γιά τούς μάγους καί τούς ἁγίους, περισσότερο ἀπό ποτέ. Μιά ὁλόκληρη ἀσυναί - σθητη οὐσία παίρνει μορφή καί προσπαθεῖ νά φτάσει στό φῶς. Ὁ κινηματογράφος μᾶς φέρνει κοντύτερα σ' αὐτή τήν οὐσία. Ὁ κινηματογράφος δέν ὑπάρχει παρά μόνο ὅταν μεταφράζει τά ὄνειρα ἤ ὁτιδήποτε ἀναφέρεται στό χῶρο τῶν ὀνείρων στήν ἀφυπνισμένη ζωή. Θά μποροῦσε νά εἶναι καί τό θέατρο. Ὁ κινηματογράφος ὅμως, μιά ἄμεση καί γρήγορη γλῶσσα, δέν ἔχει ἀνάγκη ἀπό μιά ἀργή καί βαρυσήμαντη λογική γιά νά ζήσει καί ν' ἀνθίσει. Ὁ κινηματογρά - φος θά ἔρθει κοντύτερα στή φαντασία τήν ὁποία βλέπουμε ὅλο καί περισσότερο σάν τήν πραγματικά μοναδική πραγματικότητα, διαφορετικά δέ θά ὑπάρχει πιά κινηματογράφος. Ἤ, σύντομα θά φτάσει νά γίνει ὅπως ἡ ζωγραφική καί ἡ ποίηση. Αὐτό πού εἶναι σίγουρο εἶναι ὅτι οἱ περισσότερες μορφές τῆς ἀναπαράστασης ἀνήκουν πιά στό παρελθόν. Νά γιατί γιά ἀρκετό καιρό τώρα ἡ καλή ζωγραφική λειτουργεῖ μόνο σάν ἀναπαραγωγή τοῦ ἀφηρημένου. Κατά συνέπεια δέν εἶναι μόνο ὑπόθεση ἐκλο - γῆς. Δέ θά ὑπάρχει μιά τέχνη τοῦ φίλμ πού θά παρουσιάζει τή ζωή καί μιά ἄλλη πού θά παρουσιάζει τή διαδικασία τῆς σκέψης. Γιατί ἡ ζωή, αὐτό πού ἀποκαλοῦμε ζωή, γίνεται ὅλο καί πιό ἀδιαχώριστη ἀπό τό μυαλό, καθώς οἱ δυνάμεις πού ἐνεργοῦν στά βάθη τοῦ ἑαυτοῦ ἐγείρονται μέχρι τήν ἐπιφάνεια σάν ἀπροσδόκητη ἐμφάνιση, καί ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά τίς ἑρμηνεύσει πιό ὀρθά ἀπό ὁποιαδήποτε ἄλλη τέχνη ἀφοῦ ἡ ἀφελής τάξη καί ἡ συνηθισμένη διαύγεια εἶναι οἱ ἐχθροί του.

Τό φίλμ "Τό Κοχύλι καί ὁ Κληρικός" ἀποτελεῖ μέρος αὐτῆς τῆς ἔρευνας γιά μιά λεπτή τάξη, μιά κρυμμένη ζωή πού ἔχω ἐπιθυμήσει νά καταστήσω φανερή, τόσο φανερή καί πραγματική ὅσο καί ἡ ἄλλη.

Γιά νά καταλάβουμε αὐτό τό φίλμ ἀρκεῖ νά κοιτάξουμε βαθειά μέσα στόν ἑαυτό μας. Νά ἐγκαταλείψουμε τόν ἑαυτό μας στήν πλαστική, ἀντικειμενική καί προσεχτική ἐξέταση τοῦ ἐσωτερικοῦ ἑ α υ τ ο ῦ πού μέχρι τώρα ἦταν ἡ ἀποκλειστική ἰδιοκτησία τοῦ "Πεφωτισμένου".

1927

Μετάφραση: Ἐλπίδα Καραγιάννη

Δύο διαλέξεις τοῦ Ντζίγκα Βερτώφ

Κινηματογράφος – Μάτι, διάλεξη Ι

Ἡ ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι εἶναι μιά ἀδυσώπητη πάλη πού προσπαθεῖ νά μετατρέψει τήν πορεία τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου, νά προωθήσει στήν κινηματογραφική παραγωγή τό φίλμ ντοκυμανταίρ σέ βάρος τῆς ταινίας φιξιόν, ν' ἀντικαταστήσει τήν mise en scene μέ τό ντοκουμέντο, νά ξεφύγει ἀπ' τό προσκήνιο τοῦ θεάτρου καί νά εἰσέλθει στό χῶρο τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς.

Ἀφῆστε με νά σᾶς συνοψίσω τ' ἀποτελέσματα πού πετύχαμε σ' αὐτή τήν κατεύθυνση μέ τόν Κινηματογράφο-Μάτι.

1. Τό μανιφέστο τῶν Κίνοκς γιά τόν κινηματογράφο, ἔχοντας ἀπορρίψει τό στοιχεῖο τῆς ἡθοποιΐας, ἐκδόθηκε κι ἀργότερα ἀναπτύχθηκε κι ἔγινε πολύ γνωστό ἀπό μιά σειρά ἄρθρων καί σ' ἀρκετές δημόσιες συζητήσεις.

2. Γιά νά ἐπικυρώσουμε τά περιεχόμενα τοῦ μανιφέστου, φτιάξαμε καί προβάλαμε γύρω στίς 100 ταινίες χωρίς ἡθοποιούς. Πρόκειται γιά ταινίες μέ πλατιά ποικιλλία θεμάτων, ἀπό πριμιτίφ ταινίες ἐπικαίρων μέχρι ἐξαιρετικά σύνθετα ντοκυμανταίρ. Μποροῦμε νά ἀναφέρουμε, γιά παράδειγμα, τίς "ἑβδομαδιαίες ταινίες ἐπικαίρων", "Ἱστορία τοῦ ἐμφύλιου πολέμου", "Ἡμερολόγια τοῦ Γκόσκινοφ", καί "Κινο-ἐρμηνείες". Αὐτές πού ξεχωρίζουν καί οἱ ὁποίες κατάφεραν βαρειά κτυπήματα στό θεατρικό κινηματογράφο, εἶναι οἱ: "Ὁ Ἀγώνας κάτω ἀπ' τόν Τσαρισμό", "Η ζωή πιασμένη ἀπροειδοποίητα", "Ἡ Ἀλήθεια τοῦ Λένιν", "Πρός τά ἐμπρός Σοβιέτς!", "Τό ἕνα ἕκτο τοῦ Κόσμου", "Ὁ ἑνδέκατος χρόνος", καί, τέλος, "Ὁ Ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική Μηχανή". Ἀπό τίς ταινίες πού ἔφτιαξαν οἱ μαθητές μου πρέπει νά ἀναφέρουμε τίς: "Διακοπές γιά ἑκατομμύρια", "Τό φυτώριο τῆς Μόσχας", "Ἡ σοδειά".

3. Ἔχουμε ἀναπτύξει μιά γλῶσσα, κατάλληλη γιά τόν κινηματογράφο, εἰδικές μεθόδους γιά τό φιλμάρισμα καί τό μοντάζ πού δέν εἶναι αὐτές τῆς ταινίας φιξιόν. Ἡ γλῶσσα τοῦ φίλμ ξεχωρίζει ἀπολύτως ἀπ' αὐτή τοῦ θεάτρου καί τῆς λογοτεχνίας. Ἔχουμε δημιουργήσει τήν ἔννοια τῆς <u>ντοκυμανταιρίστικης κινηματογραφίας</u>.

4. Ἔχουμε φτιάξει ἕνα πειραματικό στούντιο γιά τήν καταγραφή τῶν γεγονότων, κι ἀργότερα, στίς 24 Ἰουλίου 1926, ἡ Πράβδα δημοσίευσε σχέδια γιά ἕνα "ἐργοστάσιο παραγωγῆς ταινιῶν χωρίς ἡθοποιούς", ἕνα "ἐργοστάσιο γεγονότων", δηλαδή, γνήσια ντοκυμανταίρ.

5. Σέ μιά ἀνοιχτή συνάντηση πού ἔγινε στή Μόσχα στά 1924, οἱ ὀπαδοί τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι ἀποκάλυψαν τήν ὕπαρξη μιᾶς κατευθυντίριας γραμμῆς πού εἶχε θέσει ὁ Λένιν καί ἡ ὁποία ξεχώριζε τήν ἀνάγκη νά αὐξηθεῖ ἡ ἀναλογία τῶν ταινιῶν-μέ-γεγονότα στά κινηματογραφικά προγράμματα. Βρίσκοντας ὑποστήριξη σ' αὐτό, οἱ ὀπαδοί τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι διακήρυξαν ὅτι ἀπαιτοῦσαν μιά ἄμεση ἀναδιοργάνωση ὅλης τῆς Σοβιετικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς καί τῆς διανομῆς. Ζήτησαν νά ὑπάρχει μιά ἐσωτερική κατανομή ἀνάμεσα στό θεατρικό κινηματογράφο, τό φίλμ μέ ἡθοποιούς ἀπό τή μιά μεριά, καί τόν κινηματογράφο χωρίς ἡθοποιούς, τό κινηματογραφικό-μάτι, τό φίλμ-μέ-γεγονότα ἀπό τήν ἄλλη.

Ἡ πρόταση αὐτή ἄφοβα ὀνομάστηκε ἡ "Λενινιστική σχέση τοῦ φίλμ". Ἔγιναν προσπάθειες νά δημοσιευθεῖ ἡ πρόταση αὐτή στόν κινηματογραφικό τύπο. Ὁ Ν. Λεμπέντεφ, ὁ ἀρχισυντάκτης τοῦ μοναδικοῦ κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ πού κυκλοφοροῦσε τότε, τό Κινο-ἡμερολόγιο, μοῦ ἐπέστρεψε τό χειρόγραφο ὑποστηρίζοντας ὅτι ἦταν ἐνάντια στόν ὅρο "Λενινιστική σχέση τοῦ φίλμ" κι ἐνάντιος στήν προσπάθεια νά χρησιμοποιηθεῖ μιά "τυχαία" φράση τοῦ Λένιν καί νά παρουσιασθεῖ σάν μιά συστατική ντιρεκτίβα. Ἡ πρόταση τῶν Κίνοκς πού ἀπορρίφθηκε ἀπό τόν κινηματογραφικό τύπο, δημοσιεύθηκε τελικά στήν Πράβδα στίς 16 Αὐγούστου 1925. Ὁ ἴδιος ὁ ὅρος "Λενινιστική σχέση τοῦ φίλμ" δέν διατηρήθηκε γιά πολύ, καί μόνο σήμερα, στά 1929, ἔχει ἐπανέλθει στήν ἐπικαιρότητα.

6. Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι ἔχει ἐπιρεάσει σέ ἐξαιρετικό βαθμό τό θεατρικό φίλμ, τή γλῶσσα τοῦ ὁποίου ἔχει μεταβάλει. Ὅλο καί περισσότερο ὁ κινηματογράφος μας δανείζεται τίς με-

θόδους τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι, ἐπιπόλαια, γιά νά ποῦμε τό λιγώτερο, γιά νά δημιουργήσει αὐτό πού εἶναι γνωστό σάν τό "καλλιτεχνικό" φίλμ. Παραθέτουμε σάν παραδείγματα τίς ταινίες "Ἀπεργία", "Ὀκτώβρης" καί ἄλλες. Αὐτές οἱ δανεικές μέθοδοι ἀποδείχθηκαν ἱκανές νά προσελκύσουν τήν προσοχή κι ἔχουν προξενήσει αἴσθηση τόσο στό ἐσωτερικό ὅσο καί στό ἐξωτερικό, στό χῶρο τοῦ θεατρικοῦ καί μέ ἡθοποιούς φίλμ.

Αὐτά τά σκηνοθετημένα φίλμ, ὅμως, οἱ μέθοδοι τῶν ὁποίων ἐπιπόλαια πάρθηκαν ἀπό τόν Κινηματογράφο-Μάτι, παρουσιάζουν μιά μόνο συγκεκριμένη καί ἀπροσχεδίαστη πλευρά τοῦ κινήματος τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι, ἡ ἐξάπλωση τοῦ ὁποίου συνέχισε ἀδιάκοπα

7. Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι ἔχει ἐξασκήσει μιά ἀξιοσημείωτη ἐπιρροή σ' ὅλες σχεδόν τίς τέχνες, καί εἰδικότερα στό χῶρο τῆς μουσικῆς καί τῆς λογοτεχνίας. Θά θυμήσουμε ἐδῶ ὅτι στό μανιφέστο τους γιά τό ντοκυμανταίρ, οἱ ὑποστηρικτές τοῦ Κινηματογράφου - Μάτι ζήτησαν ἀπό τούς ἐργάτες τῶν γραμμάτων νά ἐγκαινιάσουν τό λεκτικό χρονικό, τό ράδιο-χρονικό. Θά ἐνθυμήσουμε ὅτι μετά ἀπ' αὐτό, στήν Πράβδα στά 1925, ὁ Ν. Ὀσσίνσκυ ζήτησε γιά τή λογοτεχνία ν' ἀκολουθήσει τό δρόμο τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι, δηλαδή, νά προσπαθήσει νά παρουσιάζει γεγονότα- ντοκυμανταιρίστικα στοιχεῖα- μέ μιά ὀργανική μορφή.

"Ὁ Βερτώφ ἔχει δίκηο", ἔγραψε ὁ Ο. Μπρίκ στό "Σοβιετικός κινηματογράφος" Νο 2, 1926, καί ζήτησε ἀπό τή φωτογραφία ν' ἀκολουθήσει τό παράδειγμα τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι. "Εἶναι ἀπαραίτητο νά βγοῦμε ἔξω ἀπό τόν κύκλο τῆς συνηθισμένης ἀνθρώπινης ὅρασης· ἡ πραγματικότητα πρέπει νά καταγράφεται ὄχι μέ τή μίμηση της, ἀλλά μέ τήν διεύρυνσή τοῦ κύκλου πού συνήθως περικλείει τό ἀνθρώπινο μάτι".

Στίς πρώτες τους διακηρύξεις σχετικά μέ τό ἠχητικό φίλμ, πού ἀκόμα δέν εἶχε ἐπινοηθεῖ ἀλλά πού σύντομα θά- ταν πραγματικότητα, οἱ Κίνοκς, πού τώρα ἀποκαλοῦνται Ράδιοκς, ὑποστηρικτές δηλαδή τοῦ Ράδιο-Μάτι, ἀκολουθοῦν τό δρόμο πού ὁδηγεῖ ἀπό τόν Κινηματογράφο-Μάτι στό Ράδιο-Μάτι· μ' ἄλλα λόγια στό ἠχητικό Κινηματογραφικό-μάτι πού μεταδίδεται ἀπό τό ράδιο.

Πρίν μερικά χρόνια ἔγραψα στήν Πράβδα ἕνα ἄρθρο μέ τόν τίτλο "Τό Ράδιο -Μάτι". Ἀνάφερα σ' αὐτό τό ἄρθρο ὅτι τό Ράδιο-μάτι ἦταν ἕνα μέσο γιά τήν κατάργηση τῶν ἀποστάσεων ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους, ὅτι πρόσφερε μιά εὐκαιρία στούς ἐργάτες ὅλου τοῦ κόσμου ὄχι μόνο νά δοῦν τούς ἑαυτούς τους ἀλλά καί νά ἀκουστοῦν ΣΥΓΧΡΟΝΩΣ.

Ἡ διακήρυξη τῶν Κίνοκς προκάλεσε τότε ἔντονες συζητήσεις στά διάφορα ἔντυπα κι ἐφημερίδες. Θυμᾶμαι ἕνα μεγάλο ἄρθρο τοῦ Φεβράλσκυ μέ τόν τίτλο "Τάσεις στήν τέχνη καί τό Ράδιο-Μάτι". Θυμᾶμαι καί μιά εἰδική ἔκδοση τό "Ράδιο", πού ἀφιέρωσε ἕνα ἀπό τά τεύχη του ἀποκλειστικά στό Ράδιο-Μάτι.

Οἱ ὀπαδοί τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι, πού δέν περιορίζονται μόνο στήν ἀνάπτυξη τοῦ φίλμ ντοκυμανταίρ, προετοίμαζαν τούς ἑαυτούς τους νά ἐργασθοῦν στό Ράδιο-Μάτι, τό ὁμιλῶν καί ἠχητικό φίλμ χωρίς ἡθοποιούς.

Ἤδη στήν ταινία "Τό ἕνα ἕκτο τοῦ Κόσμου", οἱ διάτιτλοι ἀντικαταστάθηκαν ἀπό ἕνα λεκτικό θέμα, ἀπό ἕνα ράδιοθέμα, ἀντιστικτικά προσαρμοσμένο στό φίλμ. Ἡ ταινία "Ὁ ἑνδέκατος χρόνος" ἔχει ἤδη δομηθεῖ σάν ἕνα ὀπτικό καί ἠχητικό φίλμ, πού σημαίνει δηλαδή ὅτι τό μοντάζ ἔγινε σέ σχέση ὄχι μόνο μέ τό μάτι, ἀλλά ἐπίσης καί μέ τό αὐτί.

Τό ἴδιο ἀκριβῶς ἔγινε καί μέ τό ἄλλο φίλμ μας "Ὁ Ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή".

Ἡ θεωρητική καί πρακτική δουλειά τῶν Κίνοκς-Ράδιοκς (πού διαφέρει, ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ἀπό τή θεατρική κινηματογραφία), ἔχουν προχωρήσει πολύ πιό πέρα ἀπό τίς τεχνικές τους δυνατότητες καί, γιά πολύ καιρό, περιμένουν μιά τεχνική βάση ἡ ἀνακάλυψη τῆς ὁποίας θ' ἀργήσει, σέ σχέση μέ τόν Κινηματογράφο-Μάτι· περιμένουν τόν Ἠχητικό κινηματογράφο καί τήν Τηλεόραση.

Πρόσφατες τεχνικές γνώσεις πού ἀποκτήθηκαν σ' αὐτό τό χῶρο εἶναι σάν ἰσχυρά ὅπλα στά χέρια παρτιζάνων κι ἐργατῶν τῆς ντοκυμανταιρίστικης ἠχητικῆς κινηματογραφίας στήν πάλη τους γιά μιά ἐπανάσταση στόν κινηματογράφο, γιά τήν κατάργηση τῆς ἡθοποιΐας, γιά τόν Ὀκτώβρη τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι.

Ἀπό τό μοντάζ ὀπτικῶν γεγονότων πού καταγράφτηκαν σέ φίλμ (Κινηματογράφος-Μάτι), περνᾶμε στό μοντάζ ὀπτικῶν καί ἀκουστικῶν γεγονότων πού μεταδίδονται ἀπό τό ράδιο (Ράδιο-Μάτι).

Ἀπό ἐκεῖ θά προχωρήσουμε στό ταυτόχρονο μοντάζ ὀπτικο-ἀκουστικο-ἀπτικο-ὀσφρητικῶν γεγονότων, κλπ.

Θά φθάσουμε μετά στό στάδιο ὅπου θά προκαλοῦμε ἐκπλήξεις καί θά καταγράφουμε τήν ἀνθρώπινη σκέψη, καί, τέλος

θά φθάσουμε στούς πιό μεγάλους πειραματισμούς πού θά ἀφοροῦν τήν ἄμεση ὀργάνωση τῶν σκέψεων (καί συνεπῶς τῶν

Ὁ Ντζίγκα Βερτώφ μέ τή γυναίκα του Ε.Σβίλοβα

πράξεων) ὅλων τῶν ἀνθρώπων.

Αὐτές εἶναι οἱ τεχνικές προοπτικές τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι, πού γεννήθηκε ἀπό τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση.

(Ἀπόσπασμα ἀπό μιά διάλεξη πού δόθηκε στό Παρίσι στά 1929).

Κινηματογράφος – Μάτι

διάλεξη II

Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι εἶναι μιά νίκη κόντρα στό χρόνο. Εἶναι ἕνας ὀπτικός σύνδεσμος ἀνάμεσα σέ φαινόμενα πού τά χωρίζει ὁ χρόνος. Ὁ κινηματογράφος-μάτι δίνει μιά συμπύκνωση τοῦ χρόνου, κι ἐπίσης τήν ἀποσύνθεσή του.

Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι προσφέρει τήν πιθανότητα νά δοῦμε τίς διαδικασίες τῆς ζωῆς σέ μιά χρονική αὐθαίρετη διάταξη καί νά παρακολουθοῦμε ἕνα διαλεγμένο ρυθμό, τήν ταχύτητα τοῦ ὁποίου τό ἀνθρώπινο μάτι δέ θά μποροῦσε διαφορετικά νά παρακολουθήσει.

Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι ἐπωφελεῖται ἀπ' ὅλα τά σύγχρονα μέσα καταγραφῆς, ὅπως εἶναι ἡ ὑπερβολικά γρήγορη ταχύτητα, ἡ μικρο-λήψη, ἡ ἀντίστροφη κίνηση, ἡ πολλαπλή ἔκθεση τοῦ φίλμ, κλπ., καί δέν τά θεωρεῖ αὐτά τρυκάζ, ἀλλά νορμάλ διαδικασίες τῶν ὁποίων πρέπει νά γίνει πλατιά χρήση.

Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι χρησιμοποιεῖ ὅλα τά πιθανά μέσα μοντάζ, συγκεντρώνοντας κι ἑνώνοντας τά διάφορα σημεῖα τῆς γῆς σέ μιά χρονολογική ἤ ἀναχρονιστική διάταξη, σύμφωνα μέ τήν ἐπιθυμία κάποιου, παραβαίνοντας, ἄν χρειάζεται, τούς νόμους καί τίς συνήθειες πού διέπουν τήν κατασκευή μιᾶς ταινίας.

Εἰσάγοντας τόν ἑαυτόν του στό φαινομενικό χάος τῆς ζωῆς, ὁ Κινηματογράφος-Μάτι προσπαθεῖ νά βρεῖ στήν ἴδια τή ζωή μιάν ἀπάντηση στά ἐρωτήματα πού θέτει: νά βρεθεῖ ἡ σωστή καί ἀναγκαία γραμμή ἀνάμεσα στά ἑκατομμύρια τῶν φαινομένων πού σχετίζονται μέ τό θέμα.

Τό Μοντάζ καί μερικές ἀρχές πού διέπουν τόν Κινηματογράφο-Μάτι

Κάνω μοντάζ σημαίνει ὅτι ὀργανώνω καμμάτια ἀπό φίλμ, πού τά ὀνομάζουμε καρρέ, καί μέ τά ὁποῖα φτιάχνω ἕνα φίλμ. Σημαίνει ὅτι γράφω κάτι κινηματογραφικό μέ τά φιλμαρισμένα πλάνα. Δέν σημαίνει ὅτι διαλέγω κομμάτια γιά νά φτιάξω "σκηνές" (παρεκλίσσεις θεατρικοῦ χαρακτήρα), οὔτε ὅτι παρατάσσω

κομμάτια φίλμ σύμφωνα μέ τούς διάτιτλους (παρεκκλίσεις λογοτεχνικοῦ χαρακτήρα)

Κάθε παραγωγή τοῦ Κινηματογράφου - Μάτι μοντάρεται τήν ἴδια μέρα πού διαλέχτηκε τό θέμα της, καί ἡ δουλειά αὐτή τελειώνει μόνο ὅταν ἡ ταινία βγεῖ στή διανομή στήν ὁριστική της μορφή. Μ' ἄλλα λόγια τό μοντάζ λειτουργεῖ ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος τῆς παραγωγῆς.

Ὁρίζοντας τό μοντάζ κατ' αὐτό τόν τρόπο, μποροῦμε νά διακρίνουμε τρεῖς περιόδους:

Πρώτη περίοδος: Τό "Μοντάζ ἀξιολόγησης" ὅλων τῶν στοιχείων πού σχετίζονται ἄμεσα ἤ ἔμμεσα μέ τό θέμα (χειρόγραφα, διάφορα ἀντικείμενα, φωτογραφίες, ἀποκόματα ἀπό ἐφημερίδες, βιβλία κλπ). Τό ἀποτέλεσμα ὕστερα ἀπό ἕνα τέτοιο μοντάζ, πού συνίσταται στήν ἐκλογή καί συγκέντρωση ὅλων τῶν χρήσιμων στοιχείων, εἶναι ὅτι τό πρόγραμμα πού καθορίζεται ἀπό τό θέμα ἀποκρυσταλλώνεται, ἐμφανίζεται πιό συγκεκριμένο, πιό καθορισμένο.

Δεύτερη περίοδος: "Γενικό Μοντάζ", σύνθεση τῶν παρατηρήσεων πού γράφτηκαν στό φίλμ κάτω ἀπό τήν καθοδήγηση τοῦ "μηχανικοῦ ματιοῦ". Ἐκτίμηση τῶν στοιχείων πού συγκεντρώνει τό μοντάζ. Ἐνοποίηση ὁμογενῶν κομματιῶν· συνεχῶς μετατοπίζουμε τά κομμάτια, τά καρρέ μέχρι πού τελικά ὅλα θά μποῦν σ' ἕνα ρυθμό, ὅπου ὅλοι οἱ δεσμοί πού ὑπαγορεύονται ἀπό τό νόημα θά εἶναι αὐτοί πού συμπίπτουν μέ τούς ὀπτικούς δεσμούς. Τό ἀποτέλεσμα ὅλων αὐτῶν τῶν μίξεων, ὅλων αὐτῶν τῶν μετατοπίσεων καί ὅλων αὐτῶν τῶν ἀναγωγῶν, εἶναι ἕνα εἶδος ὀπτικῆς ἐξομοίωσης, μιά ὀπτική φόρμουλα.

Αὐτή ἡ φόρμουλα, αὐτή ἡ ἐξομοίωση, πού εἶναι τό ἀποτέλεσμα τοῦ γενικοῦ μοντάζ τῶν στοιχείων πού καταγράφτηκαν στό φίλμ, εἶναι 100% ἡ ταινία:

βλέπω, βλέπω κινηματογραφικά.

Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι εἶναι:

μοντάζ, ὅταν διαλέγω ἕνα θέμα (ξεχωρίζω ἕνα θέμα ἀνάμεσα ἀπό χίλια)

μοντάζ, ὅταν προσέχω τήν ἐκτέλεση τοῦ θέματος (ἀπό χίλιες παρατηρήσεις, κάνω τή σωστή ἐκλογή)

μοντάζ, ὅταν συνιστῶ τή διάταξη μέ τήν ὁποία ἐκτίθονται τά στοιχεῖα πού ἔχουν φιλμαρισθεῖ σύμφωνα μέ τό θέμα (ἀπό χίλιους πιθανούς συνδυασμούς νά διαλέξεις τόν πιό κατάλληλο, βασιζόμενος τόσο πάνω στήν ποιότητα τοῦ φιλμαρισμένου ὑλικοῦ ὅσο καί στίς ἀπαιτήσεις τοῦ θέματος).

Ἡ σχολή τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι ἀπαιτεῖ ἡ κινηματογραφική ταινία νά χτίζεται μέ βάση τά "διαλείμματα", δηλαδή, μέ βάση τήν κίνηση ἀνάμεσα στά κομμάτια τοῦ φίλμ, τά καρρέ· μέ βάση τίς ἀναλογίες αὐτῶν τῶν κομματιῶν ἀνάμεσά τους, μέ βάση τίς μεταβάσεις ἀπό τό ἕνα ὀπτικό ἐρέθισμα στό ἑπόμενο.

Κίνηση ἀνάμεσα στά κομμάτια- θεαματικό διάλειμμα- θεαματικές σχέσεις ἀνάμεσά τους. Σύμφωνα μέ τόν Κινηματογράφο-Μάτι: ἕνα πολυσύνθετο πού σχηματίζεται ἀπό τό ὁλικό ἄθροισμα τῶν διαφόρων σχέσεων ἀπό τίς ὁποίες οἱ βασικές εἶναι: (1) σχέσεις ἐπιπέδων (μικρές καί μεγάλες), (2) σχέσεις σμίκρυνσης σύμφωνα μέ τό προοπτικόν βάθος, (3) σχέσεις κίνησης μέσα στό καρρέ κάθε κομματιοῦ, (4) σχέσεις φωτός καί σκιᾶς, (5) σχέσεις ταχυτήτων καταγραφῆς.

Ἀρχίζοντας μ' αὐτόν ἤ μ' ἐκεῖνον τόν συνδυασμό σχέσεων, αὐτός πού κάνει τό μοντάζ ἀποφασίζει: τή διάρκεια κάθε κομματιοῦ σέ μέτρα γιά κάθε μιά ἀπό τίς εἰκόνες, τή διάρκεια προβολῆς κάθε ξεχωριστῆς εἰκόνας. Ἐπί πλέον, ταυτόχρονα μέ τή δική μας ἀντίληψη τῆς κίνησης πού καθορίζει τή σχέση ἀνάμεσα στίς εἰκόνες, ἐξετάζουμε ἐπίσης, ἀνάμεσα σέ δυό συνδεόμενες εἰκόνες, τή θεαματική ἀξία κάθε ξεχωριστῆς εἰκόνας ὡς πρός τίς ἄλλες πού ἔχουν κι αὐτές ἐμπλακεῖ στή "μάχη τοῦ μοντάζ" πού ἀρχίζει.

Νά βρεῖ τήν πιό εὔκολη περιήγηση γιά τά μάτια τοῦ θεατῆ στό μέσον ὅλων αὐτῶν τῶν ἀμοιβαίων ἀντιδράσεων, ὅλων αὐτῶν τῶν ἀμοιβαίων ἔλξεων, ὅλων αὐτῶν τῶν ἀμοιβαίων ἀπωθήσεων τῶν εἰκόνων μεταξύ τους, νά περιορίσει τήν πολλαπλότητα αὐτή τῶν διαλειμμάτων (τῶν κινήσεων ἀπό τή μιά εἰκόνα στήν ἄλλη) σέ μιά ἁπλή θεαματική ἐξομοίωση: σέ μιά θεαματική φόρμουλα πού νά ἐκφράζει κατά τόν καλύτερο πιθανό τρόπο τό οὐσιώδες θέμα τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας, αὐτό εἶναι τό πιό δύσκολο καί πιό σημαντικό ἔργο αὐτοῦ πού κάνει τό μοντάζ.

Ἡ θεωρία αὐτή πού ἔχει ὀνομαστεῖ ἡ "θεωρία τῶν διαλειμμάτων" παρουσιάστηκε ἀπό τούς Κίνοκς στό μανιφέστο τους ΕΜΕΙΣ πού γράφτηκε τό 1919. Στήν πρακτική, ἡ θεωρία αὐτή ἑρμηνεύεται κατά ὑπέροχο τρόπο στήν ταινία "Ὁ Ἑνδέκατος Χρόνος" καί εἰδικά στήν "Ὁ Ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή".

1929

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Σχετικά μέ τό πρόβλημα τῆς ὑλιστικῆς προσέγγισης τῆς μορφῆς

Σεργκέι Ἀϊζενστάιν

Ἡ ἀνώνυμη, ζεστή ὑποδοχή πού ὁ τύπος ἐπεφύλαξε γιά τήν ταινία μου "Ἀπεργία", καί ἡ ἴδια ἡ φύση τῆς ἐκτίμησής της, σημαίνει ὅτι μποροῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε τήν "Ἀπεργία" ὄχι μόνο σάν ἀπό μόνη της μιά ἐπαναστατική νίκη, ἀλλά ἐπίσης σάν μιά ἰδεολογική νίκη στό χῶρο τῆς μορφῆς στήν τέχνη. Αὐτό καθίσταται ἐξαιρετικά σημαντικό τώρα, ὅταν πολλοί φανατισμένοι εἶναι ἕτοιμοι νά ἐκτελέσουν ἕνα ἔργο ἐξ' αἰτίας τῆς μορφῆς του, τό στιγματίζουν "φορμαλιστικό" καί προτιμοῦν ἀντίθετα... μιά ὁλική ἀπουσία μορφῆς. Στήν πραγματικότητα, ἡ "Ἀπεργία" εἶναι τό πρῶτο παράδειγμα ἐπαναστατικῆς τέχνης ὅπου ἡ μορφή ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι περισσότερο ἐπαναστατική ἀπ' τό περιεχόμενο.

Καί ἡ ἐπαναστατική πρωτοτυπία τῆς "Ἀπεργία" δέν εἶναι βέβαια τό ἀποτέλεσμα τοῦ γεγονότος ὅτι τό θέμα της- τό ἐπαναστατικό κίνημα- ἦταν ἱστορικῶς ἕνα μαζικό κίνημα κι ὄχι ἕνα ἀτομικό, οὔτε εἶναι αὐτό ἡ πηγή ἀς ποῦμε, τῆς ἀπουσίας πλοκῆς, τῆς ἀπουσίας ἑνός ἥρωα οὔτε καί τά ἄλλα στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν τήν "Ἀπεργία" σάν τήν "πρώτη προλεταριακή ταινία". Ἀντίθετα ἡ πρωτοτυπία της βρίσκεται στό γεγονός ὅτι προώθησε μιά σωστά ἐπιβληθεῖσα μορφική μέθοδο προσέγγισης γιά νά ἀποκαλυφθεῖ μιά μεγάλη ποσότητα ἱστορικο-ἐπαναστατικοῦ ὑλικοῦ.

Τό ἱστορικο-ἐπαναστατικό ὑλικό- τό "βιομηχανικό" παρελθόν τῆς σύγχρονης ἐπαναστατικῆς πραγματικότητας- ἀντιμετωπίστηκε γιά πρώτη φορά ἀπό τή σωστή ἄποψη: μιά ἐξέταση τῶν χαρακτηριστικῶν ἐπεισοδίων του σάν φάσεις μιᾶς ἁπλῆς διαδικασίας ἀπό τήν ἄποψη τῆς "βιομηχανικῆς" οὐσίας τους. Ν' ἀποκαλυφθεῖ ἡ λογική τῆς παραγωγῆς καί νά ἐκτεθεῖ ἡ τεχνική τῶν μεθόδων τῆς πάλης σάν μιά "ζωντανή" ρευστή διαδικασία, χωρίς καθόλου ἀδιάσπαστους νόμους ἐκτός ἀπ' αὐτόν τοῦ νά ὑπάρχει ἕνας τελικός στόχος, ἐπινοήσεις πού νά διαφέρουν καί νά μεταβάλλονται λογα μέ τίς συνθήκες καί τούς ἄλληλοσυσχετισμούς τῶν δυνάμεων σέ κάθε φάση τῆς πάλης, δείχνοντάς την διαποτισμένη μέ τήν καθημερινή ζωή- αὐτό εἶναι τό μορφικό αἴτημα πού ἔθεσα μπροστά στήν Προλετκούλτ ὅταν προσδιόρισα τό περιεχόμενο τῶν ἑπτά μερῶν τοῦ κύκλου "Πρός τή Δικτατορία".

Εἶναι ἐντελῶς φανερό ὅτι ἡ συγκεκριμένη φύση τοῦ πραγματικοῦ χαρακτήρα (μαζικοῦ χαρακτήρα) αὐτοῦ τοῦ κινήματος ἀκόμα δέν παίζει κανένα ρόλο στήν κατασκευή τῆς λογικῆς ἀρχῆς πού μόλις ἔκθεσα, ἐνῶ ἡ ἔκφραση μαζικός χαρακτήρας δέν τήν προσδιορίζει. Ἡ μορφή στήν ὁποία τό περιεχόμενο δουλεύεται σάν μιά λειτουργία τοῦ θέματός του, στήν περίπτωσή μας ἡ ἐπινόηση τοῦ μοντάζ ἑνός σεναρίου πού ἐφαρμόζεται ἐδῶ γιά πρώτη φορά (δηλαδή, ἡ κατασκευή τοῦ σεναρίου ὄχι μέ βάση κάποιους συνηθισμένους νόμους τοῦ δράματος, ἀλλά μέ τήν ἔκθεση τοῦ περιεχομένου μέσα ἀπό τεχνικές πού προσδιορίζουν γενικά τήν κατασκευή τοῦ μοντάζ σάν τέτοιο, ὅπως γιά παράδειγμα μέ τήν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ στίς ταινίες ἐπικαίρων (1), καί ἡ ἴδια ἡ ὀρθότητα τῆς ἑδραίωσης μιᾶς ἄποψης ἀπέναντι στό ὑλικό- ἔγινε τελικά, στή συγκεκριμένη περίπτωση, τό ἀποτέλεσμα μιᾶς βασικῆς μορφικῆς πραγμάτωσης τοῦ ὑλικοῦ πού παρουσιάζεται- τό βασικό μορφικό "τρύκ" τοῦ σκηνοθέτη, πού καθορίζεται (ἱστορικά) ἀπό τήν πρώτη στιγμή.

Σέ σχέση μέ τήν ἐπιβολή μιᾶς νέας μορφῆς τοῦ φιλμικοῦ φαινομένου σάν τό ἀποτέλεσμα μιᾶς νέας ἄποψης τῆς κοινωνικῆς προσταγῆς (πρόχειρα διατυπωμένο: "ἡ ἀντίσταση"), ὁ σκηνοθέτης τῆς "Ἀπεργία" στηρίχθηκε στόν πάντοτε τυπικό ἐπαναστατικό ἰσχυρισμό πού χαρακτηρίζει τό καινούργιο στό χῶρο τῆς τέχνης, τήν διαλεκτική εἰσαγωγή σέ μιά ὁμάδα ὑλικῶν, ἐπινοήσεων χειρισμοῦ πού δέν εἶναι χαρακτηριστικές αὐτές τῆς ὁμάδας, ἀλλά πού ἀνήκουν σέ μιά ἄλλη γειτονική ἤ ἀντίθετη ὁμάδα. Ἔτσι ἡ "ἐπαναστατικοποίη-

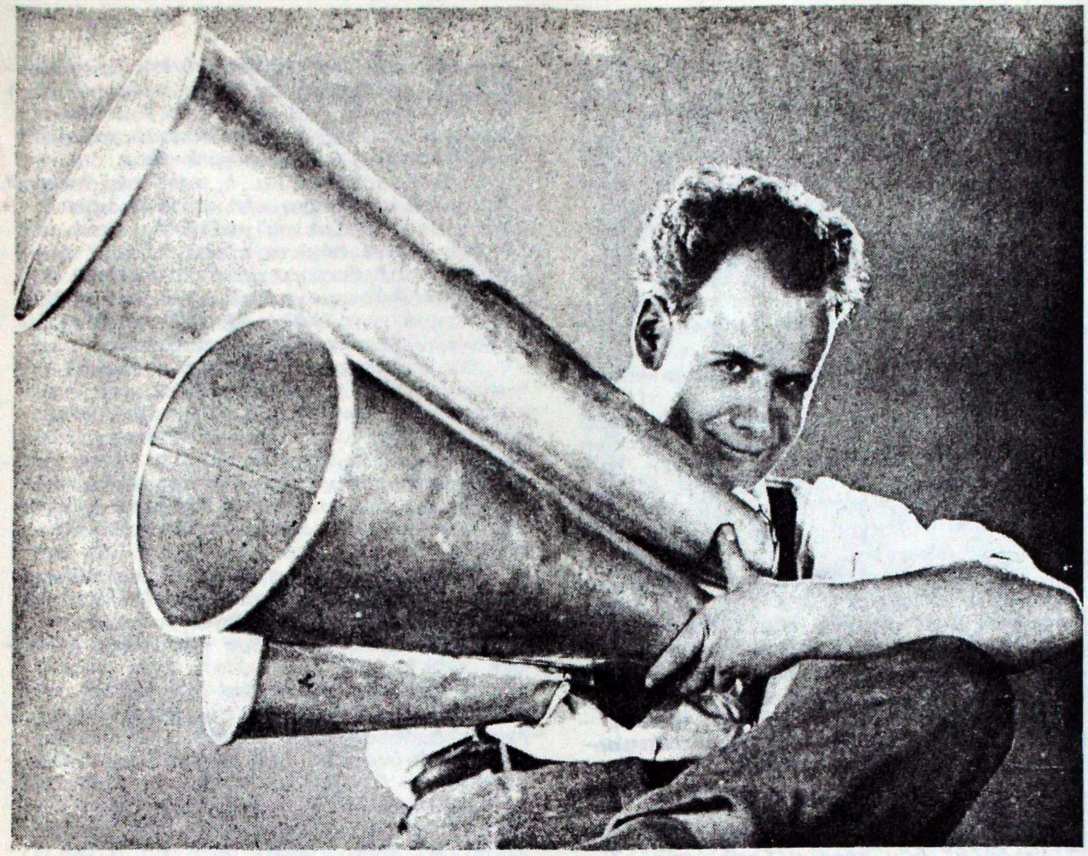
φῶν πού συνεχῶς ἀλλάζουν μπροστά στά μάτια μας τά τελευταῖα εἴκοσι- πέντε χρόνια,ἔχει σημαδευτεῖ ἀπό τήν ἀπορρόφηση τῶν ἐξωτερικῶν σημείων τῶν "γειτονικῶν" τεχνῶν(διαδοχικές δικτατορίες: τῆς λογοτεχνίας,τῆς ζωγραφικῆς,τῆς μουσικῆς,τοῦ ἐξωτικοῦ θεάτρου στό χῶρο τοῦ στυλιζαρισμένου θεάτρου,τοῦ τσίρκου καί τῶν διαφόρων τρύκ τοῦ φίλμ).Ἐπί πλέον ἐκδηλώθηκε καί κάτι ἄλλο,δηλαδή,ἡ λίπανση μιᾶς ὁμάδας αἰσθητικῶν φαινομένων ἀπό μιά ἄλλη(πού περιλαμβάνει καί τό ρόλο τοῦ τσίρκου καί τῶν σπόρ σέ σχέσημέ τήν ἀναζωογόνηση τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ ἡθοποιοῦ).Ἡ ἐπαναστατική ποιότητα τῆς "Ἀπεργία" ἐκφράζεται μέ τό γεγονός ὅτι ἔχει πάρει τήν ἀρχή τῆς ἀναζωογόνησης ὄχι ἀπό μιά ὁμάδα "καλλιτεχνικῶν φαινομένων",ἀλλά ἀπό μιά ὁμάδα ἄμεσα λειτουργικῶν. φαινομένων -εἰδικά,τήν ἀρχή τῆς κατασκευῆς, τήν παρουσίαση στό φίλμ τῆς ἔκθεσης τῶν παραγωγικῶν διαδικασιῶν- μιά ἐκλογή πού εἶναι σημαντική πέρα ἀπό τά δεσμά τοῦ αἰσθητικοῦ κύκλου(ὁ ὁποῖος εἶναι τελείως λογικός στά ἔργα μου,τά ὁποῖα,μέ τή σειρά τους,εἶναι προσανατολισμένα μέ βάση ἀρχές πού ποτέ δέν βρίσκονται στό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς,ἀλλά στό χῶρο τοῦ "χασάπη"), ἀλλ'ἀκόμα περισσότερο ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ περιοχή πού ἀναζητήθηκε γιά σωστή ὑλιστική ὁμιλία,εἶναι μία τῆς ὁποίας οἱ ἀρχές της καί μόνο μποροῦν νά καθορίσουν τήν ἰδεολογία τῆς ἐπαναστατικῆς τέχνης,ἀκριβῶς ὅπως καθορίζουν καί τήν ἐπαναστατική ἰδεολογία γενικά- βαρειά βιομηχανία, ἐργοστασιακή παραγωγή καί μορφές τῶν παραγωγικῶν διαδικασιῶν.

Σέ σχέση μέ τή μορφή τῆς "Ἀπεργία",μόνο πολύ ἀφελεῖς ἄνθρωποι εἶναι δυνατόν νά μιλοῦν γιά "ἀντιφάσεις ἀνάμεσα στίς ἰδεολογικές ἀπαιτήσεις καί τίς μορφικές παρεκλίσεις τοῦ σκηνοθέτη"-ἐνῶ εἶναι καιρός νά καταλάβουν ἔστω καί μερικοί ἄνθρωποι ὅτι ἡ μορφή εἶναι σέ βάθος καθορισμένη πολύ περισσότερο ἀπ'ὁποιοδήποτε, λιγώτερο ἤ περισσότερο,ἐπιτυχημένο ἐξωτερικό "τρύκ".

Ἐδῶ δέν μποροῦμε καί δέν πρέπει νά μιλᾶμε πιά γιά μιά "ἐπαναστατικοποίηση" τῶν μορφῶν, στή συγκεκριμένη περίπτωση τοῦ φίλμ,γιατί ἡ ἔκφραση αὐτή δέν ἔχει θετικό νόημα σέ σχέση μέ τήν παραγωγή- ἀλλά πρέπει νά μιλᾶμε γιά μιά περίπτωση ἐπαναστατικῆς φιλμικῆς μορφῆς γενικά,γιατί σίγουρα δέν πρόκειται γιά τό ἀποτέλεσμα ψεύτικων "ἐρευνῶν",οὔτε γιά μιά "σύνθεση ἕξοχης σύζευξης τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου μας"(ὅπως ἔγραψε ὁ Πλέτνεφ στό "Ὁ Νέος Θεατής"-1925,ἀρ. 5).Ἡ ἐπαναστατική τέχνη εἶναι τό προϊόν τεχνικῶν ἐπινοήσεων πού ἔχουν σωστά ἀνακαλυφθεῖ γιά νά συγκεκριμενοποιοῦν μιά νέα ἄποψη καί μιά νέα προσέγγιση τῶν ὑλικῶν καί τῶν φαινομένων- πρός μιά νέα ταξική ἰδεολογία. Ἡ προσέγγιση αὐτή εἶναι ὁ ἀληθινός ἀνακαινιστής ὄχι μόνο τῆς κοινωνικῆς σπουδαιότητας,ἀλλά ἐπίσης καί τῆς ὑλικο-τεχνικῆς οὐσίας τοῦ φίλμ πού ἀποκαλύπτεται στό ἀποκαλούμενο "περιεχόμενό μας". Δέν εἶναι μέ τήν "ἐπαναστατικοποίηση" τῶν μορφῶν μιᾶς μεγάλης (σιδηροδρομικῆς)ἄμαξας πού δημιουργεῖται ὁ σιδηρόδρομος,ἀλλά εἶναι ὁ σωστός τεχνικός ὑπολογισμός τῆς πρακτικῆς ἀνακάλυψης μιᾶς ἐπαναστατικῆς μορφῆς ἐνέργειας πού δέν ὑπῆρχε πρίν- ὁ ἀτμός. Ὄχι μιά "ἔρευνα" γιά μορφές πού ν'ἀνταποκρίνονται σ'ἕνα νέο περιεχόμενο,ἀλλά ἡ λογική συνειδητοποίηση ὅλων τῶν φάσεων τῆς τεχνικῆς παραγωγῆς στήν παραγωγή τέχνης σ'ἀντιστοιχία μέ τή "νέα μορφή ἐνέργειας"- ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία- θά παράγει αὐτές τίς μορφές τῆς ἐπαναστατικῆς τέχνης πού μέχρι τήν τελευταία στιγμή ὅλοι ἐξακολουθοῦν νά θέλουνε νά"εἰκάζουν" μέ πνευματικό τρόπο.

Ἔτσι ἡ ἀρχή προσέγγισης πού διατύπωσα καί ἡ ἄποψη πού ἐπέβαλα στή φιλμική παραγωγή ἱστορικο-ἐπαναστατικοῦ ὑλικοῦ,ἀναγνωρίσθηκε ἀπό τήν Πράβδα σωστή,πρᾶγμα πού θά περιμέναμε ἀπό ἕναν κομμουνιστή(2)πού προσδιόρισε τή (μορφική!)προσέγγιση "ἀκόμα καί Μπολσεβίκικη"- ὄχι ὅμως ἀπό τούς ἐπαγγελματίες κριτικούς τοῦ κινηματογράφου (πού δέν μποροῦν νά δοῦν πιό πέρα ἀπ'τή μύτη τους,δηλαδή πιό πέρα ἀπ'τήν "ἐκεντρικότητά" μου). Ἀναγνωρίσθηκε σάν τέτοια,παρά τήν ἀδυναμία τῆς ταινίας ὡς πρός τόν προγραμματισμό καί τό θέμα,τήν ἔλλειψη ὑλικοῦ πού ἱκανοποιητικά περιγράφει τή μέθοδο δράσης τῆς Μπολσεβίστικης ωντίστασης καί τίς οἰκονομικές προϋποθέσεις γιά μιά ἀπεργία οἱ ὁποίες, φυσικά,ἀποτελοῦν ἕνα μεγάλο μειονέκτημα στό θεματο-ἰδεολογικό μέρος τοῦ περιεχομένου· ἄν καί σ'αὐτή τή συγκεκριμένη περίπτωση γίνεται ἀντιληπτό μόνο σάν "μιά μή ὁλοκληρωμένη ἔκθεση τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας"(δηλαδή,ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἀγώνα).Ἡ ἀρχή μου αὐτή προσδιόρισε,ἐπίσης,μιά συγκεκριμένη μή-ἀπαραίτητη ἀποτελεσματικότητα τῶν μορφῶν πού ἀπό μόνες τους εἶναι ἁπλές καί βίαιες.

Ὁ μαζικός χαρακτήρας- τό δεύτερο συνειδητό τρύκ τοῦ σκηνοθέτη- ὅπως φαίνεται ἀπό τά παραπάνω,λογικά δέν εἶναι ἀκόμα ὑποχρεωτικό: καί στήν πραγματικότητα,ἀπό τά ἑφτά μέρη τοῦ



"Πρός τή Δικτατορία",πού εἶναι ἀπρόσωπο ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος,μόνο τά δύο ἔχουν μαζικό χαρακτήρα.Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ "Ἀπεργία"- ἕνα ἀπ'αὐτά,πέμπτο στή σειρά- διαλέχτηκε πρῶτο.Ὑλικό μαζικοῦ χαρακτήρα προτείνεται σάν τό πιό ἱκανό γιά τήν ὑποστήριξη τῆς παραπάνω ἰδεολογικῆς ἀρχῆς τῆς προσέγγισης τῆς μορφῆς στήν ἀξιοποίηση τῆς συγκεκριμένης λύσης,καί σάν συμπληρωματικό τῆς διαλεκτικῆς ἀντίθεσης αὐτῆς τῆς ἀρχῆς ἀπέναντι στό ὑλικό πού βασίζεται στή πλοκή καί τόν ἀτομικισμό τοῦ κινηματογράφου τῆς ἀστικῆς τάξης.Ἔχει ἐπίσης μορφικά ἐπιβληθεῖ συνειδητά μέ τήν κατασκευή μιᾶς λογικῆς ἀντίθεσης πρός τόν ἀστισμό τῆς Δύσης μέ τόν ὁποῖο καθόλου δέ συναγωνιζόμαστε,ἀλλά τόν ὁποῖο ἀντιμαχόμαστε μέ κάθε τρόπο.

Μιά προσέγγιση πού βασίζεται στό μαζικό χαρακτήρα ὁδηγεῖ στή μέγιστη ἔνταση τῆς συγκινησιακῆς σαγήνευσης τῶν θεατῶν,πρᾶγμα πού εἶναι καθοριστικό γιά τήν τέχνη γενικά,καί γιά τήν ἐπαναστατική τέχνη ἀκόμα περισσότερο.

Μιά τέτοια κυνική ἀνάλυση γιά τίς βάσεις κατασκευῆς τῆς "Ἀπεργία",πού ἴσως ξεσκεπάζει τίς ὄμορφες λέξεις σχετικά μέ τήν "στοιχειώδη καί συλλογική δημιουργία" της,θέτει ἀπό κάτω της μιά πιό σοβαρή καί πρακτική βάση καί διαβεβαιώνει ὅτι μιά μορφική προσέγγιση πού ἐκτελεῖται σωστά σχετικά μέ τόν Μαρξισμό καταλήγει σέ μιά παραγωγή πού εἶναι καί ἰδεολογικά πολύτιμη καί κοινωνικά ἀναγκαῖα.

Ὅλα αὐτά παρέχουν τή βάση γιά νά δώσουμε στήν "Ἀπεργία" αὐτό τό ὄνομα μέ τό ὁποῖο ἔχουμε συνηθίσει νά σημειώνουμε τίς ἐπαναστατικές ἄλλαγές στήν τέχνη-Ὀκτώβρης.

Ἡ "Ἀπεργία" εἶναι ὁ Ὀκτώβρης τοῦ φίλμ.

Ὁ Ὀκτώβρης,πού ἔχει καί τό δικό του Φλεβάρη,γιατί τί ἄλλο εἶναι τά φίλμς τοῦ Βερτώφ ἄν ὄχι ἡ "ἀνατροπή τῆς δεσποτείας" τοῦ κινηματογράφου φιξιόν καί...τίποτα ἄλλο. Εἶναι κάτι πού ἀφορᾶ τόν μοναδικό προκάτοχό μου - τόν Κινηματογράφο-ἀλήθεια(Kinopravda).Ὁ κινηματογράφος-Μάτι(Kinoglaz) πού ἐμφανίστηκε ὅταν τό γύρισμα κι ἕνα μέρος τοῦ μοντάζ τῆς "Ἀπεργία " εἶχαν ἤδη τελειώσει,δέν μποροῦσε νά μᾶς ἐπηρεάσει καθόλου- οὔτε μποροῦσε νά ἔχει καμμιά οὐσιαστική ἐπηροή σ' ὁτιδήποτε ἀφοῦ τό Μάτι εἶναι ἕνα reductio ad absurdum τεχνικῶν μεθόδων πού ἰσχύουν σέ μιά ταινία ἐπικαίρων

-σύμφωνα μέ τόν ἰσχυρισμό τοῦ Βερτώφ ὅτι ἐπαρκοῦν γιά τή δημιουργία ἑνός νέου κινηματογράφου. Στήν πραγματι - κότητα περιοριζόμαστε ἔτσι σέ μία μόνο συγκεκριμένη μορφή τῆς κινηματογραφίας: ἕνα πλάνο φτιάχνεται ἀπό τό "γύρισμα τοῦ μοτέρ τῆς κάμερας".

Χωρίς ν'ἀρνούμαστε κάποιο βαθμό γενετικῆς σύνδεσης μέ τόν Κινηματο - γράφο-'Αλήθεια (καί τό Φλεβάρη καί τόν 'Οκτώβρη καί οἱ δυό πυροβολήσαμε μέ πολυβόλα- ἡ διαφορά ἔγκειται σέ ποιόν πυροβόλησε ὁ καθένας),εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ ταινία τοῦ Βερτώφ, ὅπως καί ἡ "'Απεργία",ξεκίνησαν μέ τίς βιομηχανικές ταινίες ἐπικαίρων. Θεωρῶ ὅμως ἀπαραίτητο νά δείξω μιά ἔντονη θεμελιώδη διαφορά ἀνάμεσα στίς δυό ταινίες,δηλαδή,τή διαφορά στή μέθοδο. 'Η "'Απεργία" δέν "ἀναπτύσσει τίς μεθόδους" τῆς Kinopravda(Κερσόνσκυ) καί δέν πρόκειται γιά ἕνα "πείραμα πού προσπαθεῖ νά φέρει στό καλλιτεχνικό κινηματογράφο ἀρκετές ἀπό τίς μεθόδους κατασκευῆς τῆς Kinopravda (Βερτώφ). Καί ἄν κάποιος ὁμιλήσει γιά μιά ὁμοιότητα πού ὑπάρχει στήν ἐξωτερική μορφή τῆς κατασκευῆς, θά πρέπει καί νά μπορεῖ νά δεῖ ὅτι εἶ - ναι στό πιό οὐσιώδες μέρος- στή μορφική μέθοδο τῆς κατασκευῆς- πού ἡ "'Απεργία" βρίσκεται σέ πλήρη ἀντίθεση μέ τήν "Kinoglaz".

'Ας ἀρχίσουμε μέ τό γεγονός ὅτι ἡ "'Απεργία" δέν προφασίζεται πώς εἶναι μιά φυγή ἀπό τήν τέχνη καί σ'αὐτό ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ δύναμή της.

Κατά τή γνώμη μας τό ἔργο τέχνης (τουλάχιστον στίς δύο περιοχές τῆς τέχνης πού ἐργάζομαι- τό θέατρο καί τόν κινηματογράφο)εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ἕνα τρακτέρ πού ἀνοίγει δρόμο στή ψυχή τοῦ θεατῆ σέ ὁρισμένες ταξικές συνθήκες.

Οἱ παραγωγές τῶν Kinoks(Κινηματο - γραφικά Μάτια)δέν ἔχουν μιά τέτοια ποιότητα οὔτε τέτοια πρόθεση καί εἶναι,πιστεύω,σάν τό ἀποτέλεσμα μιᾶς συγκεκριμένης "ἐπιζήμιας" τακτικῆς τῶν παραγωγῶν τους πού εἶναι κάπως ἀκατάλληλη γιά τήν ἐποχή μας- ἡ ἄρ - νηση τῆς τέχνης ἀντί νά εἶναι μιά ὑλιστική πραγμάτωση,ἄν ὄχι τῆς οὐσίας της,τουλάχιστον τῆς πιθανότητας τῆς λειτουργικῆς ἐφαρμογῆς της.

Μιά τέτοια ἐπιπολαιότητα βάζει τά Kinoks σέ μιά μᾶλλον παράδοξη θέση, ἀφοῦ,σέ μιά μορφική ἀνάλυση τῆς δουλειᾶς τους,πρέπει νά συμπεράνουμε ὅτι σίγουρα καί ὁριστικά ἀνήκουν στήν τέχνη,ἀλλά κι ἐπί πλέον ἀνήκουν σέ μιά ἀπό τίς λιγότερο ἰδεολογικά πολύτιμες ἐκφράσεις της- στόν πριμιτίφ ἰμπρεσσιονισμό.

Εἶναι ἀπό ἕνα μοντάζ κομματιῶν τῆς πραγματικότητας(αὐτό πού οἱ ἰμπρεσσιονιστές ὀνόμαζαν πραγματικούς τόνους) τῆς ὁποίας ἡ ἐπίδραση δέν ἔχει ὑπο - λογιστεῖ,πού ὁ Βερτώφ πλέκει τό χαλί μιᾶς πουαντιλικῆς ζωγραφιᾶς.

Φυσικά,αὐτή εἶναι ἡ πιό "εὐχάριστη" ἄποψη γιά τήν ζωγραφική τοῦ καβαλέ - του(easel painting)καί ἀκόμα καί σέ σχέση μέ τά θέματα εἶναι τόσο " ἐπαναστατική" ὅσο κι αὐτή τοῦ AKhRR πού ὑπερηφανεύεται γιά τήν Wandering (3) ποιότητά του. Αὐτό ἐξηγεῖ τήν ἐπιτυχία τῶν "Kinopravdas",πού εἶναι πάντοτε ἐπίκαιρα,πού εἶναι δηλαδή θεματολογικῶς ἀποτελεσματικά,καί τήν ἀποτυχία τῶν "Glaz" τά θέματα τῶν ὁποίων εἶναι λιγώτερο ἱκανοποιητικά καί τά ὁποῖα,κατά συνέπεια,ἐκτός ἀπό ὁρισμένες στιγμές τους πριμιτίφ προπαγάνδας,ἀποτυγχάνουν ἐξ'αἰτίας τῆς ἀδυναμίας τῶν μορφικῶν ἐπιδράσεων τους.

'Ο Βερτώφ παίρνει ἀπ'τό περιβάλλον του αὐτό πού τόν ἐντυπωσιάζει,κι ὄχι αὐτό μέ τό ὁποῖο,ἐνεργοποιόντας τό θεατή,θ'ἀνοίξει δρόμο μέσα ἀπό τή ψυχή τοῦ θεατῆ.

'Από πρακτική ἄποψη,ἡ διαφορά στή προσέγγισή μας φαίνεται πιό καθαρά στήν ἀπόδοση ἑνός ὑλικοῦ πού συμπίπτει νά ὑπάρχει καί στήν "'Απεργία " καί στήν "Glaz"καί τό ὁποῖο ὁ Βερτώφ θεωρεῖ λογοκλοπία(ὑπάρχει τόσο λίγο ὑλικό στήν "'Απεργία" πού θά μποροῦσαμε νά δανειστοῦμε ἀπό τήν "Glaz"!) -καί συγκεκριμένα ἡ σεκάνς μέ τό σφαγεῖο πού στήν "Glaz" ἔχει καταγραφεῖ στενογραφικῶς,ἐνῶ προξενεῖ μιά αἱματηρή ἐντύπωση στήν "'Απεργία" (πρόκειται γι'αὐτή τήν ἐξαιρετικά δυνατή ἐντύπωση-"χωρίς ἄσπρα γάντια"-πού ἡ ταινία ἔχει τόσους ἐχθρούς).

Σάν ἕνας καλός ἰμπρεσσιονιστής, ἡ "Kinoglaz",μέ τό σημειώματάριο στό χέρι(!),τρέχει πίσω ἀπ'τά πράγματα ὅπως αὐτά εἶναι,χωρίς νά ξεσπάει ἐπαναστατικά κόντρα στό ἀναπόφευκτον τῆς στατικῆς φύσης τῆς αἰτιότητας τῆς σύνδεσής τους,χωρίς νά ξεπερνᾶ αὐτή τή σύνδεση ἐξ'αἰτίας ἑνός αὐταρχικοῦ κοινωνικοῦ μοτίβου,ἐνῶ ποικύ - πτει στήν "κοσμική" της πίεση.

'Ακινητοποιόντας τόν ἐξωτερικό της δυναμισμό,ὁ Βερτώφ ἀποκρύπτει τή στατική φύση τοῦ πανθεϊσμοῦ πού ὁ ἴδιος ἀπελευθερώνει(στήν πολιτική,πρόκειται γιά μιά θέση πού χαρακτηρίζει τόν ὁπορτουνισμό καί τόν Μενσεβισμό(4)) σέ δυναμισμό μέ τή βοήθεια τοῦ ἀλογισμοῦ (πού ἐδῶ εἶναι καθαρά αἰσθη - τικός: χειμώνας/καλοκαίρι στήν "Kinopravda" ἀρ.19)(5).'Αντίθετα ἡ "'Απεργία" ἀρπάζει κομμάτια ἀπό τό περιβάλλον σύμφωνα μέ μιά συνειδητή , σκόπιμη προμελέτη,ὑπολογισμένη μέ

βάση νά τήν ὑποτάξει (ἀπό τή στιγμή πού παρουσιάζει τά κομμάτια αὐτά μπροστά στό θεατή μέ μιά κατάλληλη ἀντιπαράθεση) μ' ἕναν κατάλληλο συσχετισμό πρός ἕνα συγκεκριμένο ἰδεολογικό μοτίβο.

Αὐτό βέβαια δέν σημαίνει ὅτι δέν σκοπεύω νά ἐξαλείψω ἀπό τίς ταινίες μου ὑπολείματα τοῦ θεατρικοῦ στοιχείου πού δέν δένονται ὀργανικά μέ τό φίλμ, καί ἴσως ἀκόμα κι αὐτό τό ἀποκορύφωμα τῆς συνειδητῆς προμελέτης τήν "παράσταση", ἐξ' αἰτίας τῆς κύριας ὑπόθεσης, καί τό νά κατευθύνω τήν ὀργάνωση τοῦ θεατῆ μέσα ἀπό τό ὀργανωμένο ὑλικό, στή συγκεκριμένη περίπτωση, στό φίλμ, εἶναι δυνατόν ὄχι μόνο μέσα ἀπό τήν ὑλιστική ὀργάνωση τῶν ἀποτελεσματικῶν φαινομένων πού φιλμάρονται, ἀλλά καί μέσα ἀπό τήν ὀπτική ὀργάνωση μέ τό ἴδιο τό γύρισμα. Καί ἄν στό θέατρο ὁ σκηνοθέτης, μέ τή σκηνοθεσία του, μετασχηματίζει τή δυνητική δυναμικότητα (ἤ στατικότητα) τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, τοῦ ἠθοποιοῦ καί τῶν ὑπόλοιπων στοιχείων σέ μιά κοινωνικά ἀποτελεσματική δομή, ἔτσι καί δῶ, στό φίλμ, ἀποφασίζοντας πῶς θ' ἀντιμετωπίσει τό θέμα μιᾶς ταινίας ὁ σκηνοθέτης, μέ βάση τό μοντάζ, μετασχηματίζει τήν πραγματικότητα καί τά φαινόμενά της σέ μιά ὅμοια διάταξη. Νά τί εἶναι πραγματικά ἡ σκηνοθεσία, καί δέν ἔχει τίποτα τό κοινό μέ τήν ἀμερόληπτη περιγραφή τῶν Kinoks, μέ τήν καθήλωση τῶν φαινομένων, χωρίς νά προχωροῦν παραπέρα ἀπό τό νά καθηλώνουν τήν προσοχή τοῦ θεατῆ. (6)

Τό "Kinoglaz" δέν εἶναι μόνο ἕνα σύμβολο ὅρασης, ἀλλά ἐπίσης καί τό σύμβολο τοῦ στοχασμοῦ.

Δέν χρειαζόμαστε τόν "Κινηματογράφο-Μάτι" ἀλλά τόν "Κινηματογράφο γροθιά".

Τό Σοβιετικό φίλμ πρέπει νά σπάζει κεφάλια! Καί δέν εἶναι μέ τήν "ἑνοποιημένη ὅραση ἑκατομμυρίων ματιῶν πού θά πολεμήσουμε τόν κόσμο τῆς ἀστικῆς τάξης" (Βερτώφ), ἀλλά πρέπει νά βάλουμε ἕνα ἑκατομμύριο λάμπες κάτω ἀπ' αὐτά τά ἑκατομμύρια μάτια!

Νά σπάζουμε κεφάλια μέ κινηματογραφικές γροθιές, νά συγκρουστοῦμε μέχρι τήν τελική νίκη, καί τώρα, κάτω ἀπ' τήν ἀπειλή τῆς ἐχθρικῆς εἰσβολῆς τῆς "καθημερινῆς πραγματικότητας" καί τοῦ φιλιστινισμοῦ κατά τῆς ἐπανάστασης, νά συγκρουστοῦμε ὅσο ποτέ πρίν.

(Δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά στήν Kino-zhurnal ARK, 1925).

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Σημειώσεις

(1). Ἔχει ἐνδιαφέρον, πράγματι, νά σημειώσουμε ὅτι ἐξ' αἰτίας αὐτοῦ στήν "Ἀπεργία" καί στά ἄλλα (ἀπραγματοποίητα) μέρη τοῦ "Πρός τή Δικτατορία" δέν ὑπῆρχε ἕνα πραγματικό σενάριο, ἐνῶ ὑπῆρχε ἕνα πήδημα: τό θέμα εἶναι ἕνα φύλλο τοῦ μοντάζ, πού εἶναι ἐντελῶς λογικό μέ τήν πλευρά τῆς ταινίας πού ἀφορᾶ τό μοντάζ.

(2). Ἀναφορά στήν κριτική τοῦ Μιχαήλ Κόλτσωφ γιά τήν "Ἀπεργία", ἐφ. Pravda 14 Μαρτίου, 1925

(3). Οἱ Wanderers ἦταν μιά ὁμάδα ρεαλιστῶν ζωγράφων πού στά 1870 ἵδρυσαν τήν ἑταιρία Περιπλανόμενων ἐκθέσεων. Ζωγράφισαν ρεαλιστικές ἀπεικονίσεις τῆς ζωῆς τῶν κατωτέρων τάξεων κι ἐνδιαφέρθηκαν γιά τήν κοινωνική βελτίωση. Ἡ AKhRR ἦταν μιά ὀργάνωση ζωγράφων στίς δεκαετίες τοῦ 1920 καί 1930 πού προώθησαν τήν νατουραλιστική ζωγραφική.

(4). Μενσεβισμός: μιά φιλελεύθερη φράξια μειοψηφίας τοῦ Σοβιετικοῦ Σοσιαλιστικοῦ Δημοκρατικοῦ Κόμματος πού πάλεψε ἐνάντια στή ριζοσπαστική πλειοψηφία, τούς Μπολσεβίκους, ἀπό τό 1903 μέχρι τήν ἐπανάσταση τοῦ 1917 (Σ.τ.Μ)

(5). Σέ μιά τελική ἀνάλυση, παρουσιάζει ἐνδιαφέρον νά πάρουμε ἕνα παράδειγμα, γιά τή στατική ποιότητα τοῦ Βερτώφ, ἀπό τά πιό ἀφηρημένα μαθηματικῶς διαδοχικά ἐπεισόδια, τό σήκωμα τῆς σημαίας πάνω ἀπό τήν κατασκήνωση τῶν σκαπανέων (δέν θυμᾶμαι σέ ποιά ἀπό τίς Kinopravdas). Πρόκειται γιά ἕνα ἐντυπωσιακό παράδειγμα γιά τή λύση πού δόθηκε σ' ἕνα πρόβλημα, ὄχι σέ σχέση μέ τόν συγκινησιακό δυναμισμό τοῦ πραγματικοῦ γεγονότος τῆς ὕψωσης τῆς σημαίας, ἀλλά σέ σχέση μέ μιά στατική ἐξέταση αὐτῆς τῆς διαδικασίας. Ἐξέχωρα ἀπ' αὐτό τόν χαρακτηρισμό πού γίνεται ἄμεσα αἰσθητός, αὐτό πού εἶναι συμπτωματικό ἐδῶ στήν τεχνική τοῦ μοντάζ, εἶναι ἡ κατά πλειοψηφία χρήση μικρῶν κομματιῶν φίλμ μέ στατικά (κι ἀκόμα στοχαστικά) γκρόπλανα, τά ὁποῖα, φυσικά, ἐπειδή ἀποτελοῦνται ἀπό 3-4 καρρέ μετά δυσκολίας μποροῦν ν' ἀποκτήσουν δυναμικότητα στόν ἐσωτερικό χῶρο τοῦ καρρέ. Μ' αὐτό τό συγκεκριμένο παράδειγμα ὅμως (καί πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι ἡ ἐπινόηση αὐτή βρίσκεται διάσπαρτη στό ἔργο τοῦ Βερτώφ), ἔχουμε στρέψει τήν προσοχή (στό "σύμβολο") στή σχέση ἀνάμεσα στόν Βερτώφ καί τόν ἐξωτερικό κόσμο πού ἐρευνᾶ. Αὐτό πού εἶναι παρόν εἶναι ἕνα μοντάζ "συνθετικῆς δουλειᾶς" μέ τό δυναμισμό στατικῶν με-

ρῶν.

Πρέπει νά προσέξουμε ἐπίσης τό γεγονός ὅτι πρόκειται γιά μιά περίπτωση ὑλικοῦ πού ἔχει φιλμαρισθεῖ κατά προσωπικό τρόπο,δηλαδή,πρόκειται γιά ἕνα συνδυασμό μοντάζ γιά τόν ὁποῖο ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁλοκληρωτικά ὑπεύθυνος.

(6). ιά νά εἴμαστε δίκαιοι πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι ὁ Βερτώφ ἔχει κάνει προσπάθειες γιά μιά ἄλλη ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ- γιά μιά ἀποτελεσματική ὀργάνωση- καί συγκεκριμένα στό δεύτερο μέρος τοῦ Λενινιστική Kino-pravda(Γενάρης 1925).Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἐδῶ ἐπιδείχθηκε μόνο σάν μιά μορφή ἀναζήτησης δρόμων γιά νά προξενήσει συγκινησιακό "γαργάλισμα"-τή δημιουργία"ἀτμόσφαιρας" χωρίς καμμιά πρόθεση ἐφαρμογῆς της.Ὅταν ὁ Βερτώφ θά φύγει ἀπ'αὐτό τό πρῶτο στάδιο ὅπου εἶναι μάστορας τῆς ἐπίδρασης πού ἐξασκεῖ στό θεατή,καί μάθει νά προκαλεῖ τήν ἀναγκαία ἀντίδραση στούς θεατές καί,συγκεντρώνοντάς τους, νά τούς προμηθεύσει μέ πυρομαχικά γιά μελλοντική χρήση,τότε...δέ θά ὑπάρχει καμμιά ἀσυμφωνία ἀνάμεσα μας,τότε ὅμως ὁ Βερτώφ θά σταματήσει νά εἶναι Kino-oko(Κινηματογράφος μάτι) καί θά γίνει ἕνας σκηνοθέτης κι ἀκόμα,ἴσως,..."ἕνας καλλιτέχνης".

Τότε εἶναι πού θά μπορέσει κάποιος νά θέσει τό ἐρώτημα σχετικά μέ τό πῶς χρησιμοποιεῖ κάποιος ὁρισμένες μεθόδους(ποιανοῦ ὅμως καί ποιές;), γιατί μόνο τότε μποροῦμε νά μιλᾶμε σοβαρά γιά Βερτωφικές μεθόδους, πού στήν πραγματικότητα πρόκειται ἁπλῶς γιά μιά διαισθητική ἐπινόηση τῆς πρακτικῆς τῶν κατασκευῶν του(κάτι πού ἴσως νά μήν ἔχει συνειδητοποιήσει οὔτε ὁ ἴδιος ὁ Βερτώφ). Εἶναι ἀδύνατον ν'ἀποκαλοῦμε τίς ἐπινοήσεις τῆς πρακτικῆς ἐπιδεξιότητας,μέθοδο. Θεωρητικά,τό δόγμα τῆς "κοινωνικῆς ὅρασης" δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό ἕνα ἀσυνάρτητο μοντάζ μέ πομπώδεις φράσεις καί μέ "κοινότυπες ἐκφράσεις" πού παραχωροῦν τή θέση τους,σέ σχέση μέ τό μοντάζ,σ'αὐτό τό ἁπλό μοντάζ "ταχυδακτυλουργίας",πού ὁ Βερτώφ προσπαθεῖ χωρίς καμμιά ἀποτυχία νά τό τεκμηριώσει καί νά τό ἐξαντλήσει κοινωνικά.

σινεμα 3

-Κινηματογράφος καί Ποίηση

-Βέρνερ Νέκες

Len Lye

Malcolm Le Crice

Ὁ Len Lye γεννήθηκε στή Νέα Ζηλανδία τό 1901 καί σπούδασε κινούμενο σχέδιο στήν Αὐστραλία,ὅπου φέρεται νά ἔχει κάνει τό πρῶτο του σχεδιασμένο μέ τό χέρι φίλμ(hand-drawn)στά 1921. Θθάνοντας στήν Ἀγγλία τό 1927 γρήγορα ζήτησε νά ἔλθει σ'ἐπαφή μέ τόν πρωτοποριακό κινηματογράφο διά μέσου τῆς London Film society, μέλη τῆς ὁποίας βοήθησαν οἰκονομικά στήν ὁλοκλήρωση τοῦ πρώτου φίλμ τοῦ Lye στή Βρεταννία,τό Tusalava.Τελειωμένο τό 1929 καί βασισμένο ὁλοκληρωτικά στό κινούμενο σχέδιο τῶν"πρωτόγονων" σχημάτων,τοῦτο τό φίλμ φανέρωσε τίς ἀφηρημένες τάσεις τοῦ Lye. Διά μέσου τῆς Film society ἐπίσης,τό 1929 ὁ Lye δούλεψε μέ τόν Χάνς Ρίχτερ σ'ἕνα φίλμ στό ὁποῖο ὁ Ἀϊζενστάιν ἔπαιξε ἕναν Λονδρέζο ἀστυνομικό' καί οἱ δυό Ἀϊζενστάιν καί Ρίχτερ,εἶχαν προσκληθεῖ ἀπό τόν διευθυντή της,τόν Ivor Montagne.Ἡ ταινία τοῦ Ρίχτερ μέ τόν τίτλο "Κάθεμέρα" ὁλοκληρώθηκε τελικά καί προβλήθηκε τό 1968. Σάν ἀποτέλεσμα τῶν δυσκολιῶν πού συνάντησε μέ τό Tusalava,ὁ Lye δέν μπόρεσε ν'ἀσχοληθεῖ μέ ἄλλο φίλμ γιά τά ἑπόμενα πέντε χρόνια.

Ἡ ἑπόμενη δουλειά του ἄρχισε ἀπό ἕνα σημεῖο ἐξαιρετικῆς οἰκονομίας ὡς πρός τήν ἐπένδυση χρημάτων καί τόσο ἄμεσο τεχνικά ὅσο αὐτός θά μποροῦσε νά φανταστεῖ- κι ἦταν αὐτό τό σκιτσάρισμα κατ'εὐθεῖαν πάνω στή σελλουλόιντ. Στή περίπτωση αὐτή,πάλι μέ τή βοήθεια τῶν κινηματογραφιστῶν τῆς Film society,χρησιμοποίησε καθαρό φίλμ πάνω στό ὁποῖο εἶχε ἤδη ἔγγραφεῖ ὀπτικῶς μιά ἠχητική μπάντα, καί στήν ὁποία συγχρόνισε τίς σχεδιασμένες εἰκόνες του. Εἶναι ἀμφίβολο ἂν ὁ Lye γνώριζε γιά τίς πρωτοτυπίες τῶν ἀδελφῶν Corra σ'αὐτό τόν τομέα, ὅμως ἀκόμα καί στή Βρεταννία δέν ἦταν ὁ μόνος πού εἶχε στραφεῖ πρός αὐτή τήν κατεύθυνση.Ὁ Norman McLaren στή Σχολή Τέχνης τοῦ Glasgow εἶχε φτιάξει φίλμ σχεδιασμένα μέ τό χέρι, ὄχι ὅμως ἀφηρημένα,ἀπό τό 1933. Θά ἦταν δύσκολο νά βροῦμε τήν ἐπιρροή πού εἶχε ὁ ἕνας στόν ἄλλο,ἀφοῦ ἀπό τό 1936 ἦταν σέ στενή ἐπαφή μέσω τῆς δουλειᾶς τους στό GPO.

Εἶναι ὅμως ἀτυχές τό γεγονός ὅτι ἡ μετέπειτα δουλειά τοῦ McLaren εἶναι περισσότερο γνωστή ἀπό τοῦ Lye. Πράγματι τά φίλμ τοῦ Lye εἶναι σχεδόν ἀδύνατον νά εἰδωθοῦν στή Βρεταννία ὅπου ἡ υἱοθεσία καί ἡ προώθηση τοῦ McLaren ἀπό τήν Canadian Film Board ἔχει καταλήξει στό γνωστό ἰσχυρισμό ὅτι τό πειραματικό καί τό ἀφηρημένο φίλμ εἶναι ὁ "McLaren".Ἐνῶ ἔχει φτιάξει ἕναν ἀριθμό ἀπό εὐχάριστα κι ἐνδιαφέροντα φίλμ,κατέχει μιά μικρή μόνο θέση στήν ἐξέλιξη τῆς νέας μορφῆς τοῦ φίλμ.Ἀντίθετα ἀπό τόν Lye δέν ὑπῆρξε ποτέ ἕνας σημαντικός μορφικός νεωτεριστής. Οἱ ἰσχυρισμοί τοῦ Lye ὅτι εἶναι ἕνας νεωτεριστής δέν βασίζονται ἁπλά καί μόνο στό ὅτι ζωγράφισε κατ' εὐθεῖαν πάνω στή σελλουλόιντ,ἀλλά καί σέ ὅτι πέτυχε μ'αὐτή τήν τεχνική.Ἐπίσης, ἡ πιό σημαντική συνεισφορά του βρίσκεται σέ μιά ἄλλη πλευρά τοῦ πειραματισμοῦ του,κι ἀφορᾶ τή βελτίωση τῆς τεχνικῆς τῆς ἐκτύπωσης τοῦ φίλμ γιά νά ἐκμεταλευθεῖ τίς νέες δυνατότητες μέ τό ἔγχρωμο φίλμ.Ἔχοντας ἀρχίσει τούς πειραματισμούς του στά σχεδιασμένα μέ τό χέρι φίλμ ἀπό τό 1935, ὁ Lye ἔδειξε τά ἀποτελέσματα στόν Grierson μέ τήν πρόταση ν'ἀποτελέσουν αὐτά τή βάση γιά νά προωθηθεῖ ἡ παραγωγή ἑνός νέου φίλμ ἀπό τήν GPO. Πρός ἔκπληξή του ἡ πρότασή του ἔγινε ἀποδεχτή καί τό ἀφηρημένο του φίλμ Colour Box προβλήθηκε παντοῦ ἐκείνη τή χρονιά,δημιουργόντας μεγάλη ἐντύπωση στούς κινηματογραφιστές. Στή συνέχεια,τό σχεδιασμένο μέ τό χέρι φίλμ ἔχει γίνει κάτι σάν ἕνα κινηματογραφικό εἶδος,εἰδικά δέ μέσα ἀπό τή δουλειά τοῦ Norman McLaren καί τίς κατοπινές ταινίες τοῦ Lye πού ἐπέστρεψε σ'αὐτή τήν τεχνική μετά τό 1953."Αν καί σάν κινηματογραφικό εἶδος εἶναι σημαντικό,ἡ ἰδέα νά δουλεύει κανείς μέ τό χέρι κατ'εὐθεῖαν πάνω στό φίλμ,συμβάλει σέ μιά ἄλλη περισσότερο βασική κατεύθυνση,ἡ ὁποία ἄρχισε μέ τό φίλμ τοῦ Μάν Ραίη Retour a la Raison.Ἡ στάση τοῦ Len

Lye ἀπέναντι σ'αὐτή τή μέθοδο βοήθησε ν'ἀναπτυχθεῖ μιά συνείδηση γιά τή ὑλική πλευρά τοῦ φίλμ σάν μιά κύρια βάση τῆς γλώσσας καί τοῦ περιεχομένου. Ἐπί πλέον, αὐτές οἱ ὑλικές ἰδιότητες τείνουν νά γίνουν ἕνα ἀναπόσπαστο μέρος τῶν παραγωμένων εἰκόνων. Σχεδόν σάν ἕνα ὑποπροϊόν, πολλές ἀπό τίς ὑλικές ὄψεις τῆς προβολῆς ἑνός φίλμ, ὅπως ἡ ὀθόνη, τό φῶς πού προβάλλεται πάνω της καί ἡ κατευθυνόμενη κίνηση τοῦ φίλμ διά μέσου τῆς μηχανῆς προβολῆς, ὅλα γίνονται φανερά σάν συνέπεια τῆς τεχνικῆς τοῦ χειροποίητου σχεδίου. Παράγοντες οἱ ὁποῖοι θά μποροῦσαν νά εἰδωθοῦν σάν "λάθη" στό συμβατικό κινούμενο σχέδιο, ὅπως ἡ ἐλαφρά μετατόπιση τοῦ σχεδίου ἀπό καρρέ σέ καρρέ, εἶναι σχεδόν ἀναπόφευκτη στό σχεδιασμένο μέ τό χέρι φίλμ, καί τελικά συμβάλουν στή συνειδητοποίηση τῆς ὑλικότητάς του. Ἐλαφρές μετατοπίσεις καί τυχαῖες ἀλλαγές στήν εἰκόνα, βοηθοῦν νά δείξουν καί νά ἐκφράσουν τή φύση τοῦ φίλμ σάν μιά διαδοχή μονῶν καρρέ.

Ὁ Lye ἰδιαίτερα φαίνεται νά ἔχει ἀντιληφθεῖ καί νά καλοδέχθηκε αὐτές τίς ὑλικές ἰδιότητες, δουλεύοντας μαζί καί ὄχι κόντρα σ'αὐτές τίς "ἀτέλειες". Πολλά ἀπό τά σημάδια στό φίλμ του Colour Box ἔχουν γίνει μέ ξυσίματα, ἄλλα μέ δυνατά ἀποτυπώματα ἐπαναλαμβανόμενα ἀπό σχέδιο σέ σχέδιο μέ ἀλλαγές στή θέση καί στό χρῶμα. Αὐτή ἡ πρώτη δουλειά ἀποτέλεσε τή βάση τῆς συμπάθειας του γιά τήν ὑλικότητα τοῦ φίλμ καί ἡ ὁποία τόν ὁδήγησε στό πιό ὄμορφο καλλιγραφικό του φίλμ, τό ἀσπρόμαυρο Free Radicals (1957) πού φτιάχτηκε στίς ΗΠΑ, κι ἐπίσης στήν τολμηρότητα τῶν πειραματισμῶν του μέ τό χρῶμα τύπου Gasparcolour, πού καλύτερα φάνηκε στά φίλμ του Rainbow Dance (1936) καί Trade Tattoo (1937).

Ἐπειδή τά δύο αὐτά φίλμ προεικονίζουν μ'ἕναν ἀσυνήθιστα εὔστροφο καί τελειοποιημένο τρόπο, μιά ἄλλη μεγάλη κατεύθυνση τῆς μετέπειτα κίνησης, αὐτῆς πού βασίζεται στόν μετασχηματισμό τῶν εἰκόνων τοῦ φίλμ διά μέσου τῆς τεχνικῆς τῆς ἐκτύπωσης καί τῆς ἐμφάνισης τοῦ φίλμ, ἀξίζει νά ἐξετάσουμε ἀπό κοντά τά τεχνικά ἐπιτεύγματα τῆς αἰσθητικῆς τους. Τό χρῶμα Gasparcolour, ὅπως καί τό σύστημα τοῦ Technicolour πού ἀκολούθησε, εἶναι βασισμένο στήν χωριστή ἐφαρμογή τῶν τριῶν κύριων φωτιστικῶν βαφῶν, κυανοῦν, πορφυροῦν (magenta) καί κίτρινο, ἀπό τά ὁποῖα ὅλα τά χρώματα μποροῦν νά παραχθοῦν μέ μίξη. Ἡ σύνθεση τοῦ "φυσικοῦ" χρώματος ἐπιτεύχθηκε μέ μιά κάμερα πού κατέγραψε μιά πρισματικά χωρισμένη εἰκόνα σέ τρεῖς ρόλους μονοχρωματικοῦ φίλμ. Ὁ Len Lye ὅπως καί ὁ Oskar Fischinger, εἶχε διαφορετικές ἰδέες γι'αὐτό. Εἶδε ἀμέσως ὅτι ἡ συνθετική διαδικασία δέν χρειαζόταν νά χρησιμοποιεῖται ἁπλά γιά νά ἀνακατασκευάσει μιά προηγούμενη χρωματική ἀνάλυση, ἀλλά μποροῦσε νά διαμορφώσει τή βάση γιά ὁποιοδήποτε εἶδος χρωματικοῦ χειρισμοῦ. Ὁ Lye συνειδητοποίησε ὅτι εἰκόνες μέ ζωντανή δράση μποροῦσαν νά μετασχηματισθοῦν καί στό χρῶμα καί στή σχέση τους μέ τό φόντο τους, ἔτσι ὥστε νά μποροῦν ν'ἀντιμετωπισθοῦν σάν γραφικά στοιχεῖα, ἰσάξια μέ τά μή-ἀναπαραστατικά ἀφηρημένα σχέδια.

Τό φίλμ Rainbow Dance εἶναι ἐπίτηδες βίαιο καί διασκεδαστικό. Οἱ εἰκόνες ἀναπηδοῦν κατά μῆκος ἑνός καταρράκτη ἀπό ἀφηρημένες γραμμές καί σταυροειδεῖς πινελιές, γεμίζοντας τό φόντο στή ζωντανή δράση ἑνός περιπατητή πού κρατᾶ μιά ὀμπρέλλα καί πού μεταμορφώνεται σ'ἕναν παίκτη τοῦ τέννις. Στή μεγαλύτερη διάρκεια τοῦ φίλμ ἡ φιγούρα τοῦ τεννίστα εἶναι μιά σιλουέτα τῆς ὁποίας τό χρῶμα ἀλλάζει συχνά κόντρα σ'ἕνα σχεδιασμένο ἤ ἀπό κινούμενο σχέδιο φόντο. Σ' ἕνα σημεῖο ὁ τεννίστας ἐκτελεῖ ἕνα χτύπημα, πηδᾶ κατά μῆκος τῆς ὀθόνης καί ἀφήνει πίσω του μιά σειρά ἀπό διαδοχικές εἰκόνες σέ διαφορετικά χρώματα - ἕνας προάγγελος τοῦ φίλμ τοῦ McLaren "Pas de deux" (1968) πού ἐξάσκησε μεγάλη ἐπιρροή. Παρ'ὅλο τόν πλοῦτο τῶν εἰκόνων τοῦ φίλμ, πρόκειται γιά τό ἀποτέλεσμα μιᾶς προσεκτικά σχεδιασμένης κι ἐκτελεσμένης τεχνικῆς πού ὀνομάζεται 'travelling matte'. Αὐτό ἐπιτυγχάνεται διά μέσου μιᾶς σειρᾶς ἀρνητικῶν καί θετικῶν ἐκτυπώσεων οἱ ὁποῖες μέ τίς μάσκες ἐπιτρέπουν τό διαχωρισμό μιᾶς φιγούρας ἀπό τό περιβάλλον της ἔτσι ὥστε ἕνα νέο φόντο μπορεῖ νά προστεθεῖ ἤ στή φιγούρα νά δοθεῖ ἕνα νέο χρῶμα ἤ ὑφή.

Στό ἑπόμενο φίλμ του Trade tattoo, ὅλη ἡ ἐπιδεικτική τεχνική τοῦ Rainbow Dance ἐκτελεῖται μέ μιά ὑπέροχη σύνθεση, ὄχι μόνο ἀπό τίς διάφορες τεχνικές ἐπινοήσεις τοῦ Lve- οἱ ζωγραφισμένες μέ τό χέρι εἰκόνες, τό δυνατό προστιθέμενο χρῶμα, τά πολύπλοκα "travelling-mattes", ἡ χρήση ἀρνητικῶν εἰκόνων- ἀλλά ἐπίσης καί μέ τίς εἰκόνες πού ἔχουν ζωντανή δράση καί οἱ ὁποίες εἶναι μιᾶς περισσότερο σοβαρῆς φύσης, καί μέ τά ἀφηρημένα σχήματα. Καθώς τό θέμα τοῦ φίλμ εἶναι ἡ σημασία τῶν ταχυδρομικῶν ἐπικοινωνιῶν στή βιομηχανία, ὁ Lye ἔκανε χρήση κινηματογραφημένου ὑλικοῦ τῆς βιομηχανίας, παρμένο ἴσως ἀπό τό

ὑλικό πού εἶχαν πετάξει σάν ἄχρηστο οἱ ντοκυμανταιρίστες κινηματογραφιστές τῆς GPO. Τό φίλμ αὐτό δείχνει μιά ἱκανότητα νά χειρίζεται τό μοντάζ πού ὁ ἴδιος ὁ Βερτώφ θά εἶχε ἐκτιμήσει. Ἀνάμεσα στίς ἄλλες τεχνικές πού ἐρευνᾶ, εἶναι καί ἡ εἰκόνα ἀπό μονό καρρέ πού διαρκεῖ 1/24 τοῦ δευτερολέπτου καί τήν ὁποία χρησιμοποιεῖ μ' ἕναν παλλόμενο ρυθμό.

Αὐτό εἶναι ἐπίσης τό πρῶτο φίλμ στό ὁποῖο ἡ εἰκόνα τοῦ περφορασιόν τοῦ φίλμ χρησιμοποιεῖται σάν ἕνα συνειδητό στοιχεῖο στό φίλμ. Ἡ εἰκόνα πιθανῶς νά προῆλθε ἀπό ἀτύχημα στή διαδικασία τῆς ζωγραφικῆς μέ τό χέρι πάνω στό φίλμ, ὅμως εἶναι φανερόν ὅτι ἀμέσως τράβηξε τήν προσοχή τοῦ Lye σάν μιά ἀναφορά στό ἴδιο τό φίλμ σάν ὑλικό. Ἐπί πλέον ὁ Lye ἐπιμένει ὅτι ἡ παρουσία του πρέπει νά λειτουργεῖ σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, καί τό ὀρθογωνικό του σχῆμα, πλανώμενο κατά μῆκος τοῦ καρρέ, ἀπορροφᾶται ἀπό ἕνα σχεδιασμένο 'ἀφηρημένο' ὀρθογώνιο, τό ὁποῖο μέ τή σειρά του παίρνει τήν ταυτότητα ἑνός γράμματος ἤ πακέτου ὅμοια κινούμενο κατά μῆκος τῆς ὀθόνης.

Ὅλη ἡ δουλειά τοῦ Len Lye αὐτῆς τῆς περιόδου, ἐρευνᾶ τόν συνδιασμό αὐτῶν τῶν τεχνικῶν καί τοῦ σχεδιασμένου μέ τό χέρι φίλμ (hand-drawn film) ἀλλά κατά τή διάρκεια τοῦ πολέμου, διέκοψε τόν τεχνικό πειραματισμό γιά χάρη πιό συμβατικῶν μορφῶν, δουλεύοντας μέ ντοκυμανταιρίστες κινηματογραφιστές. Μετά τόν πόλεμο, πῆγε στήν Ἀμερική καί ξανάρχισε τήν πειραματική κινηματογραφική δουλειά του τό 1952, ὅταν ἀσχολήθηκε πάλι μέ τό σχεδιασμένο μέ τό χέρι φίλμ στήν ταινία του Free Radicals. Καμμιά ἀπό τήν μετέπειτα δουλειά του δέν ἐδραιώνει σημαντικό νέο ἔδαφος, ἐνῶ πολύ ἀπό τή νεωτεριστική του ἐνεργητικότητα σ' αὐτή τήν περίοδο ἀφιερώθηκε στήν κινητική γλυπτική· ὅμως, οἱ τελευταῖες του ταινίες εἶναι ἕνας ὥριμος ἐξευγενισμός τῆς σχεδιασμένης μέ τό χέρι φιλμικῆς καλλιγραφίας του.

(Ἀπό τό βιβλίο τοῦ Malcolm Le Grice "Abstract Film and beyond")

Ἀπό τό φίλμ τοῦ Len Lye 'Colour Box', 1935

Εἶναι τό φίλμ τέχνη;

Len Lye

Τό φίλμ εἶναι ἡ Σταχτομπούτα τῶν καλῶν τεχνῶν. Ἡ ὀμορφιά της βρίσκεται στήν "κιναισθησία" της. Αὐτή εἶναι τό βασικό στοιχεῖο τῆς ἀφηρημένης ἔκφρασης πού ἐπικρατεῖ στήν τέχνη τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἡ λέξη "κιναισθησία" προέρχεται ἀπ' τίς ἑλληνικές λέξεις κίνηση καί αἴσθηση.

Ἡ Σταχτομπούτα αὐτή περιμένει τό γυάλινο πασούμι της γιά νά γοητεύσει μέ τήν ἀσυνήθιστη κινητική ὀμορφιά της.

Ὅταν προσπαθοῦμε νά φτάσουμε σέ ψυχολογικές κι αἰσθητικές ρίζες τῆς ἀντίληψης γιά τήν ἀνθρώπινη ἀξία τῆς τέχνης, μπαίνουμε σέ ἀσυνήθιστα ἀμφίβολες καί ἀσαφεῖς περιοχές τῆς καλλιτεχνικῆς κριτικῆς.

Ὅποιους ὁρισμούς τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης καί νά προτιμήσουμε, ὅπως, γιά παράδειγμα, τήν "πνευματική" ποιότητα ἤ τήν κιναισθητικά καί ὑπεραισθητήρια πεπειραμένη ἀντίληψη ἀντί γιά τήν συμβολική ἀλήθεια-τῆς-ἐξελικτικῆς-ἀτομικότητας, οὔτε ὁ κλασσικός ρεαλισμός οὔτε οἱ νεώτερες περιοχές τῆς ἀφαίρεσης δέν εἶναι περισσότερο κατάλληλοι γιά νά ἐπικυρώσουν τίς διαρκεῖς κοινωνικές ἀξίες ἑνός ἔργου.

Ἡ ὅλο καί πιό ἔντονη κινητική ποιότητα τῆς τέχνης τοῦ 20οῦ αἰῶνα προκαλεῖ περισσότερο μιά αἰσθητήρια παρά μιά διανοητική συμμετοχή. Θά φαινόταν ὅτι ἡ αἴσθηση τῆς- πραγματικά ὑφιστάμενης- ὕπαρξης μπορεῖ νά ἀποτελέσει μιά βασική συμμετοχή, μαζί μέ τίς εἰκόνες τῆς τέχνης, χωρίς ἕνα ἔργο ν' ἀπεικονίζει κυριολεκτικά περιγραφικές ὄψεις τοῦ καθημερινοῦ ρεαλισμοῦ. Ἡ "action painting" εἶναι μιά ἀξιοσημείωτη ἀμερικάνικη προσφορά στήν τέχνη.

Ὅταν λέμε ὅτι πρέπει νά πιέσουμε τούς ἑαυτούς μας νά καταλάβουν ἄν εἴμαστε ξύπνιοι, συμπεραίνουμε τήν ἀνώτατη δύναμη τῆς σωματικῆς κινητικῆς αἴσθησης πού μπορεῖ νά ἐμφανισθεῖ.

Μερικές ἀπ' τίς δραστηριότητες μας, ὅπως ὁ χορός καί τά σπόρ, ἔχουν καλλιεργηθεῖ μόνο γιά κιναισθητική εὐχαρίστηση. Συνεπάγεται ὅτι ἡ ἀκινησία, ἡ ἠρεμία καί ἡ ἀταραξία ἔχουν μιά ἀντιστικτική ἐπίδραση στήν αἴσθησή μας τῆς κίνησης, ὅπως ἡ σιωπή ὑπογραμμίζει τόν ἦχο.

Μιά Hiroshige(1) ξυλογραφία μᾶς ἐνημερώνει γιά τή δύναμη καί τήν ἀξία πού ἔχει ἕνα διπλωμένο δυνατό κύμα πού εἶναι ἕτοιμο νά σπάσει· αἰσθανόμαστε μιά ἐμφατική ἀνταπόκριση στή διακοσμητική χάρη ἑνός πουλιοῦ πού ἰσορροπεῖ μέ χάρη πάνω σ' ἕνα κλαδί· ἀνταποκρινόμαστε στήν καλοδιατηρημένη χωρική σχέση ἑνός πίνακα τοῦ Σεζάν· μπορεῖ νά αἰσθανόμαστε ὅτι τρέμουμε μπροστά στήν ἐκστατική ἠρεμία μιᾶς ἀκίνητης φύσης τοῦ Ζουρμπαράν· τό ἴδιο μᾶς συμβαίνει μέ τίς ἐκτυφλωτικές εἰκόνες τῶν Ἰμπρεσσιονιστῶν.

Σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀπόρριψη τοῦ κλασσικοῦ ρεαλισμοῦ, ὁ 20ός αἰώνας γνώρισε τήν ἀποδοχή τῆς κιναισθητικῆς ἐμπειρίας. Τό στοιχεῖο αὐτό τῆς ἀντίληψης φαίνεται νά βρέθηκε ἀσυνείδητα ἀπομονωμένο μέσα στή σύγχρονη δημιουργική σκέψη, σάν τό περισσότερο σημαντικό ἀπ' ὁποιοδήποτε ἄλλο γιά ἄμεση συμβολική ἀπεικόνιση.

Διανοίχθηκαν καινούργιες περιοχές γιά τήν αἰσθητική ἐμπειρία στά λαμπερά τοπεῖα τοῦ Τάρνερ καί τῶν Ἰμπρεσσιονιστῶν τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰώνα. Τώρα, ἀπ' τήν ὁμάδα Blue Rider, τούς Fauves, τό Ντουτουρισμό καί τό Ντάντα μέχρι τήν "action painting", αὐτές εἶναι τμήματα μιᾶς ἀναπτυσσόμενης κοινωνικῆς ἐξελικτικῆς σκηνῆς γιά ἀξίες, ὅπως αὐτές, πού πρέπει νά ἐξελίσσονται.

Ἀνάλογα παραδείγματα βρίσκουμε, ἐπίσης, στή λογοτεχνία:

Οἱ λεκτικές ἐπιδράσεις τῆς Στάϊν, τοῦ Τζόυς καί ἄλλων στήν πρόζα· ὁ Χόπκινς, ὁ Ρεμπό, ὁ Τόμας, ὁ Κάμμινγκς καί ἄλλοι στήν ποίηση· ὁ μή-πρωταγωνισμός τοῦ Κάφκα στό μυθιστόρημα καί ὁ ἀντι-κλασσικισμός τοῦ Μπέκετ, πρόσθεσαν τίς ἀξίες τους γιά τό σπάσιμο τοῦ Καρτεσιανοῦ ἰσχυρισμοῦ "Σκέφτομαι ἄρα ὑπάρχω", πού στίς τέχνες ἔχει

μεταβληθεῖ σέ "Αἰσθάνομαι ἄρα ὑπάρχω"

Συνοψίζοντας: πιστεύω ὅτι οἱ ἐξελίξεις τῆς κιναισθητικῆς στό χῶρο τῆς τέχνης θά παλινδρομοῦν μπρός καί πίσω μέ αὐξανόμενη ἔμφαση στήν κινητική καί,γιά τούς παρακάτω λόγους,θά βρεῖ στό φίλμ μιά ἀπ'τίς πιό ἀποτελεσματικές μορφές ἔκφρασής της.

Τό σχετικά καινούργιο καλλιτεχνικό μέσο πού εἶναι τό φίλμ,δέν ἔχει,φαινομενικά,προσελκύσει καί κρατήσει τή δημιουργική προσοχή στό βαθμό πού αὐτό συνέβει στά ἄλλα μέσα.Ὑπάρχουν μερικές μεγάλες ταινίες,ἔτσι ὅπως ὑπάρχουν μεγάλα κομμάτια τῆς τζάζ, ἀλλά,ἀμφότερα τά αἰσθανόμαστε (πού εἶναι οἱ "μεγάλες καλλιτεχνικές ταινίες";)νά εἶναι μεγάλα περισσότερο στό φολκλόρ καί στή νοσταλγία παρά στήν ἀδιάκοπη φρεσκάδα,στή βαθιά ἀλήθεια ἤ στήν ἀπόλυτη αἴσθηση.

Ὅπως ἔχουμε περιγράψει,οἱ γραφικές τέχνες ἔχουν ὀπτικῶς ἐξερευνήσει τήν ἄμεση αἰσθητήρια "ἔλξη" τοῦ φωτός καί τῆς κίνησης πού,φυσικά,πρέπει νά εἶναι προσποιητή. Στό φίλμ,οἱ δυό αὐτές ποιότητες συνιστοῦν ἕνα ἀναπόσπαστο μέρος του.

Τό φίλμ,ὅπως καί κάθε ἄλλο μέσο ἔκφρασης,μπορεῖ μόνο νά περιέχει διαρκεῖς ἀξίες στό βαθμό πού μεταφέρει , μεταδίδει καί διεγείρει βαθμῖδες τῆς ἐμπειρίας τῆς ἀτομικότητας. Καί ἐπιδράσεις τῆς κιναισθητικῆς ἐμπάθιας , τέτοιες ὅπως τό τραινάκι στό λούνα πάρκ μέ τίς ἀπότομες ἀνηφόρες καί κατηφόρες πού ἐκμεταλεύτηκε τό Σινεράμα,παραμένουν ἁπλά καί μόνο ἐντυπώσεις πού στεροῦνται φιλοσοφικοῦ περιεχομένου ἤ βάθους. Φυσικά,Σινεραματικές ἐντυπώσεις,ὅπως τό νησί Κόνεϋ,εἶναι ὅτι πρέπει γιά φολκλορική εὐχαρίστηση.

Ἀπ'ὅλα τά μέσα τῆς τέχνης καί τῆς ἐπικοινωνίας,τό φίλμ εἶναι τό μοναδικό πού δέν μπορεῖ νά σηκωθεῖ ἀπ' τό ἔδαφος,ὅταν ἔρχεται στήν προηγμένη σύγχρονη δημιουργία.Ἄσχετα μέ τό πόσο "μπροστά" βρίσκονται οἱ πρωτοπόροι ἄλλων μέσων ἔκφρασης,βρίσκουν τελικά κατανόηση,παρουσίαση καί ἐπίδειξη τοῦ ἔργου τους καί,ἄν παραμείνουν ζωντανοί,βρίσκουν προστάτες καί θεσπισμένη ὑποστήριξη. Οἱ καλύτερες ταινίες,ὅμως,δέν ἔχουν καταφέρει ἀκόμα κάτι τέτοιο.

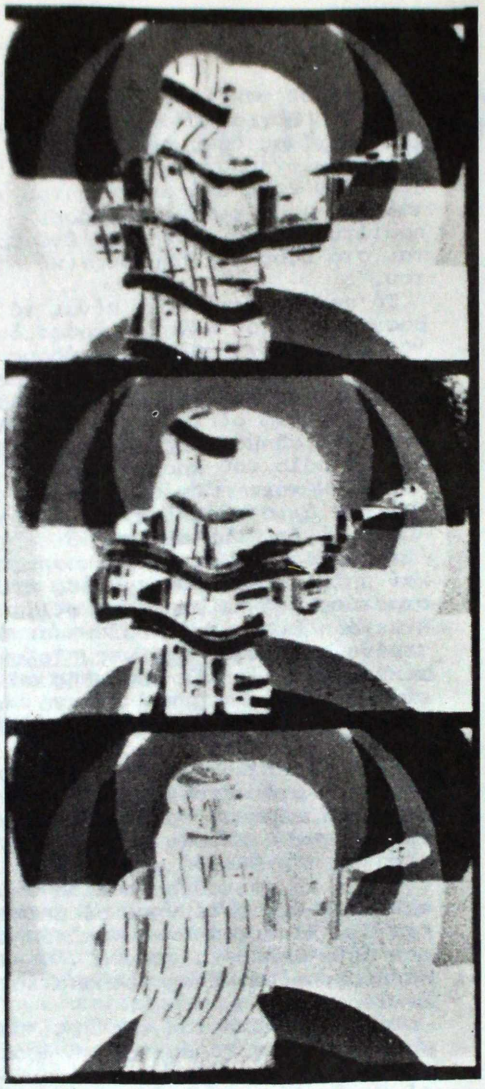
Δέν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος γιά νά σημειώσεις τίς ἀκριβεῖς κινητικές ἐντυπώσεις μιᾶς καλλιτεχνικῆς φιλμικῆς ἰδέας ἀπό τό ἴδιο τό φίλμ. Δέν ὑπάρχουν τά κατάλληλα μέσα γιά νά ἐγγυηθεῖ κάτι τέτοιο στίς ΗΠΑ. Ἕνα κρυστάλινο παλάτι μπορεῖς νά τό φανταστεῖς σ'ἕνα φύλλο μουτζουρωμένου χαρτιοῦ,ἕνα ποίημα στό πίσω μέρος ἐνός παλιοῦ φακέλου,ἕνα χορό μπορεῖς νά τόν χορογραφήσεις καί οὕτω καθ'ἑξῆς. Κανένας ὅμως πειραματικός κινηματογραφιστής στήν Ἀμερική,ἀπ'ὅτι ξέρω,δέν ἔχει στή διάθεσή του τά κατάλληλα μέσα γιά νά ἐκφράσει μιά πρωτότυπη ἔννοια σέ φίλμ ἐνῶ βρίσκεται στό ὕψος τῆς δημιουργικότητάς του.

Τό πειραματικό φίλμ εἶναι τό ἴδιο βασικό γιά τόν κινηματογράφο ὅπως εἶναι ἡ ἐφαρμογή τῆς θεμελιώδους ἔρευνας στήν τεχνολογία. Οἱ ἐπιστήμες ἀνακαλύπτουν τήν πραγματική ἀλήθεια τῆς ὕλης,ἐνῶ οἱ τέχνες ἀποκαλύπτουν τίς συναισθηματικές ἀλήθειες τῆς ζωῆς. Τό ρόλο τοῦ προστάτη τῶν καλῶν τεχνῶν,κάποτε προνόμιο τῆς ἐκκλησίας καί τῆς ἀριστοκρατίας,τόν ἔχουν ἀναλάβει οἱ ἐπικεφαλεῖς τῆς βιομηχανίας. Ἐκ παραδρομῆς,οἱ κινηματογραφικές καί τηλεοπτικές βιομηχανίες δέν προστατεύουν τό πειραματικό φίλμ. Τώρα ἡ μεγάλη βιομηχανία βρίσκεται ἀνακατεμένη στίς σόου μπίζνες. Τελικά,ζωτικές τεχνικές τῆς προβολῆς σέ ὀθόνη εἶναι ἀπαραίτητες καί γιά τό προϊόν τους καί γιά τή διαδικασία πού προσελκύει καί κρατᾶ τήν προσοχή.

Γιά τή μεγάλη ἀξία τῆς ἐπένδυσης χρημάτων στό πειραματικό φίλμ μποροῦμε νά φέρουμε σάν παράδειγμα αὐτό πού δήλωσε ὁ Στέφαν Μποζοῦτσοφ, ἐπικεφαλῆς τῆς UPA,σέ μιά διάλεξή του γιά τήν τέχνη τοῦ animation στό Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης: οἱ animators τῆς UPA "ἀντιγράφθηκαν ἀπ'τόν Μακλάρεν πρίν ἀπό δέκα χρόνια".Ὁ Νόρμαν Μακλάρεν εἶναι ἕνας πειραματιστής φιλμουργός.

Τό στύλ animation τῆς UPA("Gerald McBoing Boing")ἀνέπτυξε τά πρότυπα τῶν λαϊκῶν ταινιῶν κινουμένων σχεδίων σέ τέτοιο βαθμό πού δύσκολα τά κινούμενα σχέδια σ'ὁποιαδήποτε χώρα, ἤ κάποιου τηλεοπτικοῦ προγράμματος , μποροῦν νά ξεφύγουν ἀπ'τή δική τους σφραγῖδα. Τό στύλ αὐτό τῆς UPA ἀρχίζει ἐπίσης νά "στολίζει"τίς καλύτερες μας μεγάλου μήκους ταινίες. Γιά παράδειγμα ἀναφέρω τά ζενερίκ ταινιῶν ὅπως "80 μέρες γύρω ἀπ'τόν κόσμο" καί "Καταραμένοι Γιάνκης".

Τό ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν τῶν ΗΠΑ διαπραγματεύθηκε μέ τήν ΕΣΣΔ μιά "φιλμική ἀνταλλαγή" μέ σκοπό τήν αὔξηση τῶν ἐπιχειρήσεων καί τήν προαγωγή τοῦ φιλικοῦ πνεύματος μεταξύ τῶν δύο χωρῶν.Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ προστατευμένη ἀπό τό κράτος δημοφιλής ρωσσική ταινία "Ὅταν περνοῦν οἱ γερανοί" κέρδισε τό πρῶτο βραβεῖο τοῦ φεστιβάλ τῶν Καννῶν τό 1958 καί ὅτι ἡ ἐπιχορηγημένη ἀπ'τόν κρατικό κινηματογράφο τῆς Πολωνίας ταινία



Len Lye: *Rainbow Dance*, 1936

"Dom" πῆρε τό πρῶτο βραβεῖο τοῦ πειραματικοῦ κινηματογραφικοῦ διαγωνισμοῦ στίς Βρυξέλλες.

Σάν πειραματιστής φιλμουργός ἔχω βγεῖ σέ ἀπεργία. Δέν πρόκειται νά ξανακάνω ἄλλη καλλιτεχνική ταινία μέχρις ὅτου νά γίνει ἐγγυητής μου κάποιο ἵδρυμα. Δέν θά ἀναζητῶ πιά μάταια ἐγγύηση γιά μιά καλλιτεχνική ταινία ὅπως ἔκανα ὅταν τό NBC, τό CBS ἤ Dupont, ἤ Kodak, ἤ Bell and Howell, ἤ Ἀμερικανική κινηματογραφική Ἀκαδημία καί ἀρκετά ἄλλα ἱδρύματα ἀρνήθηκαν νά ἐγγυηθοῦν τήν παραγωγή τῆς ταινίας μέ τήν ὁποία παρουσιάστηκα στόν Διεθνή Πειραματικό διαγωνισμό τῶν Βρυξελλῶν τό 1958. Παρά τό γεγονός ὅτι, στό τέλος, ἡ ταινία χρηματοδοτήθηκε κατά ἕνα μέρος καί κέρδισε ἕνα βραβεῖο 5.000 δολλαρίων, εἶμαι ἀκόμα χρεωμένος.

Δέν ὑπῆρξε ποτέ μιά μεγάλη ταινία ἐκτός ἄν αὐτή δημιουργήθηκε μέ τό κέφι ἑνός πειραματιστῆ φιλμουργοῦ. Ὅλες οἱ πραγματικά μεγάλες ταινίες συνεισέφεραν κάτι τό πρωτότυπο στήν ἐκτέλεση, στόν τρόπο ἤ στήν ἐπεξεργασία. Τώρα, οὔτε ὁ δημιουργός πολύ ἐμπορικῶν ταινιῶν στίς ΗΠΑ, οὔτε ὁ βιομηχανικός κινηματογραφικός παραγωγός εἶναι σέθέση νά πληρώσουν γιά νά ρισκάρουν πειραματικές ἐπεξεργασίες ἐξαιρετικά πρωτότυπων ἔργων. Γιά τό λόγο αὐτόν, ἡ καλλιτεχνική ταινία χρειάζεται ἐπειγόντως οἰκονομική κάλυψη ἄν θέλουμε νά προοδεύσει μιά ἐνδιαφέρουσα ὄψη τῆς κουλτούρας στίς ΗΠΑ.

Νέα Ὑόρκη, 1959

Μετάφραση: Δημήτρης Κολιοδῆμος

(1). Ando Hiroshige (1797-1858). Γιαπωνέζος καλλιτέχνης πού τύπωνε μέ ξύλινες πλάκες.

Πρός ἕνα κοινωνικό κινηματογράφο

Jean Vigo

Ἔχετε δίκηο ἄν δέν πιστεύετε ὅτι θ'ἀνακαλύψουμε τήν Ἀμερική μαζί. Τό λέω αὐτό γιά νά δηλώσω ἀπ'τήν ἀρχή τήν ἀκριβή σημασία τῶν λέξεων πάνω στό φύλλο χαρτιοῦ πού σᾶς ἔχει δωθεῖ, σάν μιά ὑπόσχεση γι'αὐτά πού θ' ἀκολουθήσουν.

Δέν ἐνδιαφέρομαι σήμερα νά κάνω μερικές ἀποκαλύψεις σχετικά μέ τόν κοινωνικό κινηματογράφο. Αὐτό πού μ' ἐνδιαφέρει εἶναι νά ἐξάψω τή λανθάνουσα ἀνάγκη σας νά δεῖτε καλές ταινίες(κινηματογραφιστές,συγχωρῆστε με γι'αὐτό τόν πλεονασμό)πού νά ἔχουν σάν θέμα τήν κοινωνία καί τίς σχέσεις της μέ τά ἄτομα,πιό συχνά.

Γιατί,βλέπετε,ὁ κινηματογράφος ὑποφέρει περισσότερο ἀπό τή λανθασμένη σκέψη παρά ἀπό τήν ὁλική ἀπουσία τῆς σκέψης.

Στόν κινηματογράφο μεταχειριζόμαστε τό μυαλό μας μέ τήν λεπτότητα πού οἱ Κινέζοι συνήθως διατηροῦν γιά τά πόδια τους.

Μέ τό πρόσχημα ὅτι ὁ κινηματογράφος γεννήθηκε χθές,μιλᾶμε σάν μωρά , σάν ἕνα μπαμπά πού μωρολογεῖ στό μωρό του ἔτσι ὥστε αὐτό νά τόν καταλάβει καλύτερα.

Ἡ κάμερα,τελικά,δέν εἶναι μιά ἀεροαντλία γιά νά δημιουργεῖ κενά. Τό νά στοχεύουμε σ'ἕναν κοινωνικό κινηματογράφο σημαίνει ὅτι συμφωνοῦμε νά δουλέψουμε ἕνα ὀρυχεῖο ἀπό θέματα πού ἡ πραγματικότητα ἀστομάτητα ἀνανεώνει.

Σημαίνει ὅτι πρέπει ν'ἀπελευθερώσουμε τούς ἑαυτούς μας ἀπό τά δύο ζεύγη χειλιῶν πού χρειάζονται 3.000 μέτρα φίλμ γιά νά ἑνωθοῦν καί σχεδόν ἄλλα τόσα γιά ν'ἀποκοληθοῦν.

Σημαίνει ὅτι πρέπει ν'ἀποφύγουμε τή γενική καλλιτεχνική λεπτότητα τοῦ γνήσιου κινηματογράφου πού ἀτενίζει τό σοῦπερ-ὀμφαλό του ἀπό μιά γωνία, μετά ἀπό ἄλλη γωνία,πάντα ἀπό ἄλλη γωνία,μία σοῦπερ γωνία· ἡ τεχνική γιά χάρη τῆς τεχνικῆς.

Σημαίνει ὅτι πρέπει ν'ἀποφεύγουμε νά θέλουμε νά ξέρουμε ἀπό πρίν ἄν ὁ κινηματογράφος πρέπει νά εἶναι βωβός

Γιά ν'ἀναφερθοῦμε καί σ'ἕναν ἄλλο χῶρο,γιατί δέν ἀπαιτοῦμε ἀπό ἕνα συγγραφέα νά μᾶς πεῖ μέ τί εἴδους στυλό ἔγραψε τό τελευταῖο του μυθιστόρημα;

Αὐτές οἱ συζητήσεις δέν εἶναι πράγματι τίποτα περισσότερο ἀπό μπιχλιμπίδια πού βλέπουμε σέ ἐκθέσεις πανηγυριῶν.

Ἐπί πλέον,ὁ κινηματογράφος κυβερνᾶται ἀπό τούς νόμους τῶν γυρολόγων.

Τό νά στοχεύουμε σ'ἕναν κοινωνικό κινηματογράφο σημαίνει ἁπλῶς ὅτι συμφωνοῦμε νά λέμε κάτι καί νά ὑποκινοῦμε ἀντηχήσεις διαφορετικές ἀπ' αὐτές πού δημιουργοῦνται ἀπ'τά ρεψίματα ὅλων αὐτῶν πού ἔρχονται στόν κινηματογράφο γιά νά βοηθήσουν τή χώνεψή τους.

Καί μ'αὐτό,θ'ἀποφύγουμε ἴσως τόν δεσποτικό ξυλοδαρμό πού ὁ Georges Duhamel μᾶς ἐπιβάλει δημόσια.

Θά ἤθελα νά σᾶς δείξω ἀπόψε τό φίλμ "Ἕνας Ἀνδαλουσιανός σκῦλος"τό ὁποῖο,ἄν καί εἶναι ἕνα ἐσωτερικό δράμα πού ἔχει ἀναπτυχθεῖ σάν ποίημα,δέ παύει νά παρουσιάζει,κατά τήν ἄποψη μου,ὅλες τίς ἰδιότητες ἑνός φίλμ πού τό θέμα του ἔχει κοινωνική σημασία.

Ὁ Λουίς Μπουνιουέλ διαφώνησε μαζί μου καί δέ μέ ἄφησε νά σᾶς τό δείξω, γι'αὐτό καί εἶμαι ἀναγκασμένος νά σᾶς δείξω καί νά παρουσιάσω ἐγώ ὁ ἴδιος τό φίλμ μου "Σχετικά μέ τή Νίκαια".

Λυπᾶμαι,γιατί ὁ "Ἀνδαλουσιανός σκῦλος" εἶναι ἕνα πολύ μεγάλο φίλμ ἀπό κάθε ἄποψη:ἡ σιγουριά στή σκηνοθεσία του,ἡ καλλιτεχνικότητα στό φωτισμό του,ἡ τέλεια γνώση πού ὑπάρχει σ'αὐτό γιά ὀπτικές καί ἐννοιολογικές σχέσεις,ἡ σίγουρη ὄνειρο-λογική του, ἡ ἀξιοθαύμαστη σύγκρουσή του ἀνάμεσα στό ὑποσυνείδητο καί τό λογικό.

Πάνω ἀπ'ὅλα λυποῦμαι γιά τήν ἀπόφαση τοῦ Μπουνιουέλ γιατί,ἀπό μιά κοινωνική ἄποψη,ὁ "Ἀνδαλουσιανός σκῦλος" εἶναι ἕνα σωστό καί θαρραλέο φίλμ.

Ἀπροσχεδίαστα,θά ἤθελα νά πῶ ὅτι πρόκειται γιά ἕνα ἐντελῶς σπάνιο εἶδος φίλμ.

Ἔχω συναντήσει τόν κ.Μπουνιουέλ

μιά φορά μόνο κι αύτή γιά δέκα λεπτά. Δέν συζητήσαμε τό σενάριο τοῦ "Ἀνδαλουσιανοῦ σκύλου". Συνεπῶς μπορῶ νά σᾶς μιλήσω γι' αὐτό πιό ἐλεύθερα. Εἶναι φανερό ὅτι τά σχόλια μου εἶναι προσωπικά. Ἴσως νά φτάσω κοντά στήν ἀλήθεια· χωρίς ἀμφιβολία θ' ἀναφέρω μερικούς παραλογισμούς.

Γιά νά καταλάβουμε τή σπουδαιότητα τοῦ φίλμ, πρέπει νά ἐνθυμούμαστε ὅτι ὁ Μπουνιουέλ εἶναι Ἰσπανός.

Ἕνας Ἀνδαλουσιανός σκῦλος οὐρλιάζει - τότε ποιός εἶναι νεκρός;

Ἡ ἀπάθεια μας, πού μᾶς κάνει νά δεχόμαστε ὅλες τίς φρικιαστικές πράξεις πού οἱ ἄνθρωποι διαπράττουν πάνω στή γῆ, περνάει ἀπό μιά αὐστηρή δοκιμασία ὅταν δέν μποροῦμε ν' ἀντέξουμε τή θέα ἑνός ματιοῦ μιᾶς γυναίκας πού κόβεται στά δύο ἀπό ἕνα ξυράφι πάνω στήν ὀθόνη. Εἶναι αὐτή ἡ θέα πιό ἀποκρουστική ἀπ' αὐτή ἑνός σύννεφου πού καλύπτει τή σελήνη;

Τέτοιος εἶναι ὁ πρόλογος: πρέπει νά πῶ ὅτι δέν μπορεῖ νά μᾶς ἀφήσει ἀδιάφορους. Ἐγγυᾶται ὅτι, στή διάρκεια τοῦ φίλμ, θ' ἀναγκαστοῦμε νά κοιτάξουμε μέ κάτι περισσότερο ἀπ' τό καθημερινό μάτι.

Σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ φίλμ μένουμε πιασμένοι στήν ἴδια λαβή.

Ἀπό τήν πρώτη εἰκόνα, μποροῦμε νά δοῦμε στό πρόσωπο ἑνός ὑπερβολικά ἀναπτυγμένου παιδιοῦ πού ὁδηγεῖ τό ποδήλατό του χωρίς νά πιάνει τό τιμόνι, τά χέρια του στούς μηρούς, καλυμένα μέ δαντέλλα, μποροῦμε νά δοῦμε, ἐπαναλαμβάνω, τήν ἀφέλεια μας νά γίνεται δειλία ὅταν βρίσκεται σ' ἐπαφή μ' ἕναν κόσμο πού δεχόμαστε (αὐτός ὁ κόσμος μᾶς ἀξίζει, αὐτόν παίρνουμε), ἕναν κόσμο ἀπό ὑπερβολικές προκαταλήψεις, ἀπαρνήσεις τοῦ ἑαυτοῦ καί παθητικῶς ρομαντικοποιημένες μετανοήσεις.

Ὁ Μπουνιουέλ εἶναι ἕνας ὑπέροχος ξιφομάχος πού δέν καταδέχεται νά μᾶς χτυπήσει πισώπλατα.

Κλωτσιά στίς μακάβριες τελετές, στό σαβάνωμα μιᾶς ὕπαρξης πού δέν εἶναι πιά ἐκεῖ, πού δέν εἶναι παρά μιά κουφάλα στό κρεββάτι γεμάτη σκόνη.

Κλωτσιά σ' αὐτούς πού ἔχουν ἀμαυρώσει τόν ἔρωτα μέ τό νά καταφεύγουν στό βιασμό.

Κλωτσιά στό σαδισμό, τοῦ ὁποίου ἡ ἠλιθιότητα εἶναι ἡ πιό συγκαλυμένη

Ὁ Ζάν Βιγκό μέ τή γυναίκα του Lydou

μορφή.

Καί ἄς τραβήξουμε λιγάκι τά νεφρά τῆς ἠθικῆς μέ τήν ὀποία δαμάζουμε τούς ἑαυτούς μας. Ἄς δοῦμε λίγο ἀπ' αὐτό πού βρίσκεται στό τέλος.

Ἕνας φελλός, ἐδῶ, τουλάχιστον, εἶναι ἕνα θέμα μέ βαρύτητα.

Ἕνα σκληρό καπέλλο, ἀξιοθρήνητος ἀστός.

Δύο ἀδελφοί τῆς Ecole Chrétienne*, φτωχέ Ἰησοῦ!

Δύο μεγάλα πιάνα παραγεμισμένα μέ ψοφίμια καί περιττώματα- ἡ ἀξιοθρήνητη αἰσθητικότητά μας.

Τέλος, ὁ γάιδαρος σέ γκρό-πλάνο· τό περιμέναμε.

Ὁ Μπουνιουέλ εἶναι φοβερός.

Ντροπή σ'αὐτούς πού σκοτώνουν στήν ἐφηβεία αὐτό πού θά μποροῦσαν νά ἦταν, πού τό ψάχνουν στά δάση καί στίς ἀκρογιαλιές ὅπου ἡ θάλασσα ἀποβάλλει τίς ἀναμνήσεις καί τίς μετανοή - σεις μας μέχρι πού σβήνουν μέ τόν ἔρχομό τῆς ἄνοιξης.

Προσέξτε τόν σκύλο- δαγκώνει.

Ἔχω πεῖ ὅλα αὐτά γιά ν' ἀποφύγω μιά ξερή ἀνάλυση, εἰκόνα μέ εἰκόνα, κάτι ὁπωσδήποτε ἀδύνατο γιά ἕνα καλό φίλμ τοῦ ὁποίου ἡ ἄγρια ποίηση πρέπει νά γίνει σεβαστή- καί μόνο μέ τήν ἐλπίδα ὅτι θά σᾶς προξενήσω τήν ἐπιθυμία νά δεῖτε ἤ νά ξαναδεῖτε τόν "Ἀνδαλουσιανό σκύλο".

Τό νά στοχεύουμε σ'ἕναν κοινωνικό κινηματογράφο σημαίνει λοιπόν ἁπλῶς ὅτι ἐγγυούμαστε ἕναν κινηματογράφο πού καταπιάνεται μέ προκλητικά θέματα, θέματα πού καῖνε τή σάρκα.

Θέλω ὅμως νά σᾶς μιλήσω γιά ἕναν πιό καθορισμένο κοινωνικό κινηματογράφο, ἕναν τέτοιο κινηματογράφο σάν αὐτόν πού βρίσκομαι κοντά: ἕνα κοινωνικό ντοκυμανταίρ ἤ, πιό ἀκριβέστερα, μιά ντοκουμενταρισμένη ἄποψη.

Στό χῶρο πού θά ἐρευνηθεῖ, ἡ κάμερα εἶναι βασιλιᾶς ἤ, τουλάχιστον, πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας.

Δέν γνωρίζω ἄν τό ἀποτέλεσμα θά εἶναι ἕνα ἔργο τέχνης, εἶμαι σίγουρος ὅμως ὅτι θά εἶναι κινηματογραφικό. Κινηματογραφικό μέ τήν ἔννοια ὅτι καμμιά ἄλλη τέχνη, καμμιά ἄλλη ἐπιστήμη δέ θά μποροῦσε νά πάρει τή θέση του.

Κάθε ἕνας πού φτιάχνει κοινωνικά ντοκυμανταίρ πρέπει νά εἶναι ἀρκετά λεπτός γιά νά περνάει μέσα ἀπ' τήν κλειδαρότρυπα μιᾶς Ρουμανικῆς κλειδαριᾶς καί νά μπορέσει νά πιάσει τόν πρίγκηπα Κάρολ τή στιγμή πού πηδάει ἔξω ἀπ' τό κρεββάτι του, μέ τήν ἔννοια φυσικά ὅτι ἕνα τέτοιο θέαμα παρουσιάζει ἐνδιαφέρον. Κάθε ἕνας πού φτιάχνει κοινωνικά ντοκυμανταίρ πρέπει νά εἶναι ἀρκετά κοντός γιά νά χωράει κάτω ἀπ' τήν καρέκλα τοῦ κρουπιέρη αὐτοῦ τοῦ μεγάλου θεοῦ στό καζίνο τοῦ Μόντε Κάρλο - καί πιστέψτε με, αὐτό δέν εἶναι εὔκολο!

Ἕνα κοινωνικό ντοκυμανταίρ ξεχω - ρίζει ἀπό ἕνα συνηθισμένο ντοκυμαν - ταίρ ἀλλά καί ἀπ' τίς ταινίες ἐπικαίρων ὡς πρός τήν ἄποψη ὅτι φανερά ὑποστηρίζεται σ'αὐτό ἡ ἄποψη τοῦ συγγραφέα του.

Αὐτό τό εἶδος τοῦ κοινωνικοῦ ντοκυμανταίρ ἀπαιτεῖ νά παίρνουμε θέση.

Ἄν δέν πείθει ἕναν καλλιτέχνη, τουλάχιστον θ'ἀναγκάσει ἕνα ἄτομο νά τό κάνει. Κι αὐτό εἶναι κάτι πού ἀξίζει τόν κόπο.

Ἡ κάμερα στοχεύει σ'αὐτό πού πρέπει νά θεωρεῖται σάν ντοκουμέντο καί τό ὁποῖο θ'ἀντιμετωπιστεῖ σάν ντοκουμέντο στό μοντάζ.

Εἶναι φανερό ὅτι τό συνειδητό ποζάρισμα ἤ ἡ ἠθοποιΐα δέν μποροῦν νά γίνουν ἀνεκτά. Ἄν τό θέμα δέν πιάνεται ἀπροειδοποίητα ἀπ' τήν κάμερα, τότε πρέπει νά ἐγκαταλείψουμε κάθε ἀπαίτηση γιά τήν "ντοκυμανταιρίστικη" ἀξία πού ὁ κινηματογράφος κατέχει.

Καί θά πετύχουμε στό στόχο ἄν καταφέρουμε ν'ἀποκαλύψουμε τήν κρυμμένη αἰτία πίσω ἀπό μιά χειρονομία, ἄν ἀποσπάσουμε ἀπό ἕνα ἄτομο πού διαλέχτηκε τυχαῖα τήν ἐσωτερική του ὀμορφιά ἤ τήν καρικατούρα του, ἄν μπορέ - σουμε ν'ἀποκαλύψουμε τό πνεῦμα μιᾶς ὁμαδικότητας μέσα ἀπό μιά ἀπό τίς καθαρά φυσικές της ἐκδηλώσεις.

Καί ὅλα αὐτά μέ τέτοια δύναμη ὥστε ἀπό τώρα καί στό ἑξῆς ὁ κόσμος, πού μέχρι τώρα τόν ἀντιμετωπίζαμε ἀδιάφορα, θά παρουσιαστεῖ σέ μᾶς, παρά τή θέλησή του, πέρα ἀπ' τίς ἐξωτερικές του ἐμφανίσεις. Ἕνα κοινωνικό ντοκυμαντταίρ πρέπει νά μᾶς ἀνοίγει τά μάτια.

"Σχετικά μέ τή Νίκαια" εἶναι μόνο ἕνα ἁπλό πρόχειρο σχεδίασμα τέτοιου κινηματογράφου. Σ'αὐτό τό φίλμ, μέσω μιᾶς πόλης πού οἱ ἐκδηλώσεις της εἶναι σημαντικές, γίνεστε μάρτυρες ἑνός συγκεκριμένου κόσμου πού δικάζεται.

Στήν πραγματικότητα, μόλις ἡ ἀτμό - σφαιρα τῆς Νίκαιας καί τό εἶδος τῆς ζωῆς πού ὑπάρχει ἐκεῖ-καί ἄλλοῦ, ἀλλοίμονο!- ἔχουν σκιτσαρισθεῖ, τό φίλμ κινεῖται νά γενικεύσει τίς χυδαίες γιορτές, τοποθετώντας τες κάτω ἀπ' τό σημάδι τοῦ γκροτέσκου, τῆς σάρκας καί τοῦ θανάτου, πού εἶναι οἱ τελευταῖοι σπασμοί μιᾶς κοινωνίας μέ τόσο λίγη συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της πού εἶναι ἀρκετό νά σέ ἀρρωστήσει καί νά σέ κάνει συμμέτοχο μιᾶς ἐπαναστατικῆς λύσης.

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Κινηματογραφία: ή δημιουργική χρήση τῆς πραγματικότητας

Maya Deren

Μέρος II

Ἡ φωτογραφική εἰκόνα σ'ἄρνητικό εἶναι μιά ἄλλη περίπτωση πού θά μᾶς ἀπασχολήσει. Αὐτή δέν ἀποτελεῖ μιά ἄμεση,ἄσπρη-καί-μαύρη δήλωση(τῆς εἰκόνας),ἀλλά νοεῖται σάν μιά ἀντιστροφή τῶν ἀξιῶν.Ὅταν χρησιμοποιεῖται σέ σχέση μέ ἕνα ἀναγνωρίσιμο πρόσωπο ἤ σκηνή,μεταδίδει μιάν αἴσθηση μιᾶς κρίσιμης ποιοτικῆς ἀλλαγῆς,ὅπως στή χρήση της γιά τό τοπίο ἀπ' τήν ἄλλη μεριά τοῦ θανάτου στόν 'Ορφέά τοῦ Κοκτώ.

Τέτοιες ἀκραῖες εἰκόνες ἀλλά καί τά πιό γνώριμα εἴδη στά ὁποῖα ἀναφέρθηκα πρίν,κάνουν χρήση τοῦ φιλμικοῦ μέσου σάν μιά μορφή στήν ὁποία τό νόημα τῆς εἰκόνας πηγάζει ἀπ' τήν ἀναγνώριση μιᾶς ἤδη γνωστῆς πραγματικότητας καί παίρνει τήν ἐξουσία της ἀπ'τήν ἄμεση σχέση ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί τήν εἰκόνα μές τό φωτογραφικό προτσέσσο.Ἐνῶ τό προτσέσσο αὐτό ἐπιτρέπει κάποιαν παρεμβολή τοῦ καλλιτέχνη σάν μετασχηματιστῆ τῆς εἰκόνας,τά ὅρια τῆς ἀνεκτικότητάς του μποροῦν νά καθοριστοῦν στό σημεῖο ἐκεῖνο ὅπου ἡ ἀρχική πραγματικότητα γίνεται μή-ἀναγνωρίσιμη ἤ εἶναι ἄσχετη(ὅπως ὅταν μιά κόκκινη ἀντανάκλαση σέ μιά λιμνούλα χρησιμοποιεῖται μονάχα γιά τό σχῆμα καί τό χρῶμα της,δίχως καμμιάν ἔγνοια γιά τό νερό στή λιμνούλα).

Σέ τέτοιες περιπτώσεις ἡ ἴδια ἡ κάμερα γίνεται νοητή σά καλλιτέχνης, μέ παραμορφωτικούς φακούς, πολλαπλές διπλοτυπήσεις,κτλ.,πού χρησιμοποιοῦνται γιά νά μιμηθοῦν τή δημιουργική δράση τοῦ ματιοῦ,τῆς μνήμης,κτλ. Τέτοιες καλοπροαίρετες προσπάθειες δημιουργικῆς χρήσης τοῦ μέσου,πού θέτουν μέ τή βία τή δημιουργική πράξη στή θέση πού κατέχει παραδοσιακά στίς εἰκαστικές τέχνες,ἐπιτυγχάνουν,ἀντίθετα,τήν καταστροφή τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας σάν πραγματικότητας. Αὐτή ἡ εἰκόνα,μέ τή μοναδική ἱκανότητα πού ἔχει νά μᾶς ἀπασχολεῖ σέ πολλά ἐπίπεδα ταυτόχρονα,-μέσω τῆς ἀντικειμενικῆς ἐξουσίας τῆς πραγματικότητας,μέσω τῶν γνώσεων καί [illegible] κότητα αὐτή,μέσω τῆς ἄμεσης διεύθυνσης τῆς ὄψης της,καί μέσω μιᾶς ὑπό χειρισμόν σχέσης ἀνάμεσά τους- εἶναι τό βασικό δομικό στοιχεῖο γιά τή δημιουργική χρήση τοῦ μέσου.

Ἡ Τοποθέτηση τῆς Δημιουργικῆς Πράξης κ'οἱ Χωρο-Χρονικοί χειρισμοί.

Σέ ποιό σημεῖο τότε ὁ φιλμουργός ἀναλαμβάνει τή μεῖζονα δημιουργική του δράση ἄν,θέλοντας νά διατηρήσει αὐτές τί ποιότητες τῆς εἰκόνας,περιορίζεται στό νά ἐλέγχει τό ἀτύχημα στό προ-φωτογραφικό στάδιο καί δέχεται ἐπίσης νά ἀποκλειστεῖ σχεδόν ἐξ' ὁλοκλήρου ἀπ'τό φωτογραφικό προτσέσσο;

Ἀπ'τή στιγμή πού θά ἐγκαταλείψουμε τήν ἰδέα τῆς εἰκόνας σάν τελικό προϊόν κι ὁλοκλήρωση τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας(ἰδέα ἡ ὁποία ἰσχύει καί στίς εἰκαστικές τέχνες καί στό θέατρο),μποροῦμε νάχουμε μιάν εὐρύτερη ἄποψη ὁλόκληρου τοῦ μέσου καί νά δοῦμε ὅτι τό κινηματογραφικό ὄργανο στήν πραγματικότητα ἀποτελεῖται ἀπό δυό μέρη,τά ὁποῖα ὁ καλλιτέχνης πλευρίζει κι ἀπ'τίς δυό τους μεριές. Οἱ εἰκόνες τίς ὁποίες ἡ κάμερα τοῦ παρέχει,εἶναι σάν τά θραύσματα μιᾶς μόνιμης,ἀδιάφθορης μνήμης' ἡ ἀτομική τους πραγματικότητα δέν ἐξαρτᾶται κατά κανέναν τρόπο ἀπό τήν σειρά τῆς ἀλληλουχίας τους μές τό παρόν, καί μποροῦν νά συγκεντρωθοῦν ἔτσι ὥστε νά συνθέσουν ὁποιαδήποτε δήλωση. Στό φίλμ,ἡ εἰκόνα μπορεῖ καί πρέπει νά εἶναι μονάχα ἡ ἀρχή,τό βασικό ὑλικό τῆς δημιουργικῆς δράσης.

Κάθε ἐφεύρεση καί δημιουργία ἔγκειται πρωταρχικά στήν ἐγκαθίδρυση μιᾶς καινούργιας σχέσης ἀνάμεσα σ'ἤδη γνωστά μέρη. Οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ ἀσχολοῦνται μέ πραγματικότητες οἱ ὁποῖες, ὅπως ἐπεσήμανα καί πρίν,εἶναι δομημένες γιά νά ἐκτελοῦν τίς διάφορες λειτουργίες τους κι ὄχι γιά νά μεταδίδουν ἕνα ἰδιαίτερο νόημα.Ἑπομένως ἔχουν διάφορα χαρακτηριστικά ταυτό- [illegible]

ντας το σάν μιά ξεχωριστή ἐνότητα, ἕνας παλαιοπώλης θά ἐκτιμοῦσε τήν ἡλικία του, ἕνας καλλιτέχνης τό χρῶμα του, κι ἕνα παιδί τό ἀπρόσιτο ὕψος του. Ἀλλά σ' ἕνα φίλμ, μιά τέτοια λήψη (τοῦ τραπεζιοῦ) θά μποροῦσε ν' ἀκολουθεῖται ἀπό μιάν ἄλλη στήν ὁποία τό τραπέζι καταρρέει, κι ἔτσι μιά ἰδιαίτερη ὄψη τῆς ἡλικίας του θά συνιστοῦσε τό νόημα καί τή λειτουργία του μές τή σεκάνς, ἐνῶ ὅλα τ' ἄλλα χαρακτηριστικά του θά ἦσαν ἄσχετα πιά. Τό μοντάρισμα ἑνός φίλμ δημιουργεῖ τή σχέση ἀκολουθίας ἡ ὁποία δίνει ἕνα ἰδιαίτερο ἤ ἕνα καινούργιο νόημα στίς εἰκόνες ἀνάλογα μέ τή λειτουργία τους: ἐδραιώνει ἕνα πλαίσιο, μιά μορφή ἡ ὁποία τίς μετασχηματίζει δίχως ν' ἀλλοιώνει τήν ὄψη τους, νά ἐλλατώνει τήν πραγματικότητα καί τήν ἐξουσία τους, ἤ νά περιορίζει ἐκείνη τήν παραλλαγή ἐνδεχομένων λειτουργιῶν ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τή χαρακτηριστική διάσταση τῆς πραγματικότητας.

Εἴτε οἱ εἰκόνες σχετίζονται μέσω κοινῶν ἤ ἀντίθετων ποιοτήτων, μέ τήν αἰτιοκρατική λογική τῶν γεγονότων ποῦ συνιστᾶ τήν ἀφήγηση, ἤ μέ τή λογική τῶν ἰδεῶν καί τῶν αἰσθημάτων ποῦ εἶν' ὁ ποιητικός τρόπος, ἡ δομή ἑνός φίλμ εἶναι μιά δομή ἀλληλουχίας. Ἡ δημιουργική δράση στό φίλμ, τότε, πραγματώνεται μές στή χρονική του διάσταση· καί γι' αὐτό τό λόγο τό φίλμ, παρά τό γεγονός ὅτι συντίθεται ἀπό χωρικές εἰκόνες, εἶναι πρωταρχικά μιά χρονική μορφή.

Ἕνα μεγάλο μέρος τῆς δημιουργικῆς δράσης ἔγκειται στό χειρισμό τοῦ χρόνου καί τοῦ χώρου. Μ' αὐτό δέν ἐννοῶ μόνο τέτοιες καθιερωμένες φιλμικές τεχνικές ὅπως τό φλάς-μπάκ, τή συμπύκνωση τοῦ χρόνου, τήν παράλληλη δράση, κτλ. Τοῦτες δέν ἀφοροῦν τή δράση καθαυτή ἀλλά τή μέθοδο ἔκθεσής της. Ἕνα φλάς-μπάκ δέ συνεπάγεται ὅτι ἡ συνηθισμένη χρονική ἑνότητα τῆς δράσης ἐπηρεάζεται κατ' ὁποιονδήποτε τρόπο ἀπ' τό, ὁσοδήποτε διασπασμένο, προτσέσσο τῆς μνήμης. Ἡ παράλληλη δράση, ὅπου γιά παράδειγμα βλέπουμε ἐναλλακτικά τόν ἥρωα ποῦ τρέχει νά σώσει τήν ἡρωΐδα, καί τήν ἡρωΐδα, ἡ κατάσταση τῆς ὁποίας γίνεται ὁλοένα καί κρισιμώτερη, εἶναι μιά πανταχοῦ παρουσία τῆς κάμερας σάν μάρτυρας τῆς δράσης κι ὄχι σάν δημιουργός της.

Τό εἶδος χειρισμοῦ τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου στ' ὁποῖο ἀναφέρομαι, γίνεται ἕνα ἀκέραιο μέρος τῆς ὀργανικῆς δομῆς ἑνός φίλμ. Ὑπάρχει, γιά παράδειγμα, ἡ ἐπέκταση τοῦ χώρου ἀπ' τό χρόνο κι ἡ ἐπέκταση τοῦ χρόνου ἀπ' τό χῶρο. Τό μῆκος μιᾶς σκάλας μπορεῖ ν' αὐξηθεῖ σέ τεράστιο βαθμό ἄν, γιά παράδειγμα, τρεῖς διαφορετικές λήψεις τοῦ ἀνθρώπου ποῦ τήν ἀνεβαίνει (φιλμαρισμένου ἀπό διαφορετικές γωνίες, ἔτσι ὥστε νά μή φαίνεται ὅτι δείχνουμε τήν ἴδια περιοχή κάθε φορά) μονταριστοῦν κατά τέτοιον τρόπο ὥστε ἡ δράση νά εἶναι συνεχής, προκύπτει ἔτσι μιά εἰκόνα κοπιαστικῆς πορείας πρός κάποιον στόχο. Ἕνα σάλτο στόν ἀέρα μπορεῖ νά ἐπεκταθεῖ μέ τήν ἴδια τεχνική, ἀλλά σ' αὐτή τήν περίπτωση, ἐφόσον ἡ φιλμική δράση ἐπεκτείνεται πολύ πέρα ἀπ' τήν κανονική διάρκεια τῆς πραγματικῆς δράσης, τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά ἔνταση ἐνῶ περιμένουμε νά δοῦμε τή φιγούρα νά ξαναγυρίζει, τελικά, στή γῆ.

Ὁ χρόνος μπορεῖ νά ἐπεκταθεῖ ξανατυπώνοντας ἕνα μοναδικό φωτόγραμμα πράγμα ποῦ δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ φιγούρα παγώνει ξαφνικά, στά μισά τῆς δράσης· ἐδῶ, τό "παγωμένο" φωτόγραμμα ("φίξ-καρρέ") γίνεται μιά στιγμή μετέωρης κίνησης, ἡ ὁποία, ἀνάλογα μέ τή θέση της στά πλαίσια τοῦ φίλμ, μπορεῖ νά δίνει εἴτε τήν αἴσθηση ἑνός κρίσιμου δισταγμοῦ (ὅπως ἐκεῖνον τῆς γυναίκας τοῦ Λώτ), εἴτε ν' ἀποτελεῖ ἕνα σχόλιο ποῦ θά παρέβαλλε τήν ἀκινησία μέ τό θάνατο καί τήν κίνηση μέ τή ζωή. Τό ξανα-τύπωμα σκηνῶν ἀπό μιά τυχαῖα κατάσταση στήν ὁποία ὑπάρχουν πολλά πρόσωπα μπορεῖ εἴτε νά χρησιμοποιηθεῖ "προφητικά", σάν ἕνα ἤδη-εἰδωμένο, ἤ, ὅπως καί πρίν, ἡ ἀκριβής ἐπανάληψη μέσω τοῦ ἐσωτερικοῦ μονταρίσματος τῶν ἀνατυπωμένων (σκηνῶν), αὐτῶν τῶν αὐθόρμητων κινήσεων κι ἐκφράσεων, μπορεῖ ν' ἀλλάξει τήν ἴδια τήν ποιότητα τῆς σκηνῆς, νά τήν κάνει νά πλησιάσει ἕνα στυλιζάρισμα, πολύ ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο τοῦ χοροῦ· ἔτσι, ἀποδίδει τό χορό μέ μήχορευτές, μεταθέτοντας τήν ἔμφαση ἀπ' τό σκοπό τῆς κίνησης στήν κίνηση τήν ἴδια· μιά ἀνέμελη κοινωνική συνάθροιση παίρνει, μ' αὐτό τόν τρόπο, τήν ἱεροπρεπῆ διάσταση μιᾶς τελετουργίας.

Παρόμοια, εἶναι δυνατό νά μεταβιβάσουμε τήν κίνηση τῆς κάμερας στίς φιγοῦρες στή σκηνή, γιατί οἱ ἐκτεταμένες κινήσεις μιᾶς φιγούρας στό φίλμ μεταδίδονται ἀπό τή μεταβαλλόμενη σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτή τή φιγούρα καί τό κάδρο τῆς εἰκόνας. Ἄν, ὅπως ἔχω κάνει στήν πρόσφατη ταινία μου The Very Eye of Night, ἐξαλείψει κανείς τή γραμμή τοῦ ὁρίζοντα κωθώς καί κάθε φόντο ποῦ θά ἔκανε ἀντιληπτή τήν κίνηση ὁλόκληρου τοῦ πεδίου, τότε τό μάτι δέχεται τό κάδρο σάν σταθερό καί ἀποδίδει τήν κάθε κίνηση στή φιγούρα ἡ ὁποία βρίσκεται μέσα (στό κάδρο). Ἡ μηχανή, κρατημένη στό

'Η Μάγια Ντέρεν στό φίλμ της 'Meshes of the Afternoon'

χέρι, πού κινεῖται καί περιστρέφεται γύρω ἀπ' τίς λευκές φιγοῦρες μέσα σ' ἕνα ἐντελῶς μαῦρο φόντο, εἶναι τόσο ἐλεύθερη ἀπ' τή βαρύτητα καί τόσο τρισδιάστατη ὅσο τά πουλιά στόν οὐρανό ἤ τά ψάρια μέ τή θάλασσα. Ἐφόσον κάθε προσανατολισμός ἀπουσιάζει, ἡ ἔλξη κι ἀπώθηση μές τίς σχέσεις τους συνιστοῦν τό μεῖζονα διάλογο.

Σάν χειρισμό τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου ἐννοῶ ἀκόμα τή δημιουργία μιᾶς σχέσης ἀνάμεσα σέ ξεχωριστούς χρόνους, τόπους καί πρόσωπα. Ἕνα φλού-πανοραμίκ (swing pan)-ὅπου ἡ λήψη ἑνός προσώπου τελειώνει μ' ἕνα γοργό πανοραμίκ ἑνῶ ἡ λήψη ἑνός ἄλλου προσώπου ἀρχίζει μ' ἕνα γοργό πανοραμίκ τῆς κάμερα, κι οἱ δυό λήψεις ἑνώνονται ἔτσι μέσω τῆς φλού περιοχῆς πού δημιουργοῦν τά δυό πανοραμίκ- φέρνει σέ δραματική γειτνίαση ἀνθρώπους, τόπους καί δράσεις οἱ ὁποῖες στήν πραγματικότητα μπορεῖ νά εἶναι πολύ ἄπομακρυσμένες. Μπορεῖ κανείς νά φιλμάρει διαφορετικούς ἀνθρώπους σέ διαφορετικά χρονικά σημεῖα κι ἀκόμα καί σέ διαφορετικούς χώρους νά ἐκτελοῦν τήν ἴδια κατά προσέγγιση χειρονομία ἤ κίνηση καί, ἑνώνοντας ἐπιδέξια τίς λήψεις αὐτές, ἔτσι ὥστε νά διατηρεῖται ἡ συνέχεια τῆς κίνησης, νά κάνει τήν ἴδια τή δράση κυρίαρχη δυναμική ἡ ὁποία ἑνοποιεῖ ὅλα τά διαχωρισμένα στοιχεῖα.

Ξεχωριστοί καί μακρινοί χῶροι ὄχι μόνο μποροῦν νά σχετιστοῦν ἀλλά καί νά γίνουν συνεχεῖς μέσω τῆς συνέχειας τῆς ἀναγνώρισης καί τῆς κίνησης, ὅπως ὅταν ἕνα πρόσωπο ἀρχίζει μιά χειρονομία σ' ἕνα φόντο καί τούτ' ἡ λήψη ἀκολουθεῖται ἀμέσως ἀπ' τό χέρι του νά εἰσέρχεται σ' ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό φόντο γιά νά ὁλοκληρώσει τή χειρονομία ἐκεῖ. Ἔχω χρησιμοποιήσει τήν τεχνική τούτη γιά νά κάνω ἕναν χορευτή νά πηγαίνει ἀπ' τό δάσος σ' ἕνα διαμέρισμα μ' ἕνα μονάχα βῆμα, καί, παρόμοια, νά τόν μεταφέρω ἀπ' τό ἕνα φόντο στ' ἄλλο ἔτσι ὥστε ὁ ἴδιος ὁ κόσμος νά γίνεται ἡ σκηνή του. Στήν ταινία μου At Land εἶναι μέσω αὐτῆς τῆς τεχνικῆς πού ἡ μηχανική τῆς Ὀδύσσειας ἀναστρέφεται κι ἡ πρωταγωνίστρια, ἀντί νά κάνει τό μακρινό ταξίδι σ' ἀναζήτηση τῆς περιπέτειας, ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ ἴδιος ὁ κόσμος ἔχει σφετεριστεῖ τή δυναμική δράση πού ἦταν κάποτε προνόμιο τῆς ἀνθρώπινης θέλησης, καί τήν φέρνει ἀντιμέτωπη μέ μιά φευγαλέα κι ἀδιάκοπη μεταμόρφωση ὅπου ἡ προσωπική της ταυτότητα ἀποτελεῖ τό μόνο σταθερό σημεῖο ἀναφορᾶς.

Αὐτά δέν εἶναι παρά μερικά ἐνδεικτικά σημεῖα τῆς ποικιλίας τῶν δημιουργικῶν χωρο-χρονικῶν σχέσεων πού μποροῦν νά πραγματωθοῦν μέσω ἑνός εὔλογου χειρισμοῦ τῆς ἀκολουθίας τῶν

φιλμικῶν εἰκόνων. Πρόκειται γιά μιά τάξη δημιουργικῆς δράσης πού εἶναι διαθέσιμη μονάχα στό φιλμικό μέσο γιατί μόνο αὐτό εἶναι ἕνα φωτογραφικό μέσο. Οἱ ἰδέες τῆς συμπύκνωσης καί τῆς ἐπέκτασης,τοῦ διαχωρισμοῦ καί τῆς συνέχειας,μέ τίς ὁποῖες ἀσχολεῖται,ἐκμεταλλεύονται στό μεγαλύτερο δυνατό βαθμό τά διάφορα χαρακτηριστικά τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας:τήν πιστότητά της(ἡ ὁποία ἑδραιώνει τήν ταυτότητα τοῦ προσώπου πού χρησιμεύει σάν μιά ὑπερβατική ἐνοποιητική δύναμη ἀνάμεσα σ'ὅλους τούς ξεχωριστούς τόπους καί χρόνους),τήν πραγματικότητά της (πού εἶν'ἡ βάση τῆς ἀναγνώρισης ἡ ὁποία ἐνεργοποιεῖ τίς γνώσεις καί τίς ἀξίες μας καί πού δίχως αὐτήν ἡ γεωγραφία τοῦ ἐντοπίσιμου καί τοῦ μή-ἐντοπίσιμου δέ θά μποροῦσε νά ὑπάρξει)καί τήν ἐξουσία της (ἡ ὁποία ὑπερβαίνει τόν ἀπρόσωπο κι ἀπιαστο χαρακτήρα τῆς εἰκόνας καί τήν προικίζει μ'ἀνεξάρτητη κι ἀντικειμενική συνέπεια).

'Η μορφή τέχνης τοῦ 20οῦ αἰῶνα

Ἄρχισα αὐτή τή συζήτηση κάνοντας ἀναφορά στήν προσπάθεια νά προσδιορίσουμε τί δέν εἶναι ἡ δημιουργική φιλμική μορφή,σάν ἕνα μέσο μέ τό ὁποῖο μποροῦμε νά καταλήξουμε τελικά σ'ἕναν προσδιορισμό τοῦ τί εἶναι.Πρότεινα αὐτό σάν τό μοναδικό ἀξιόλογο σημεῖο ἐκκίνησης γιά ὅλους τούς ἐπιστάτες τῶν ταξινομήσεων,τούς φύλακες τῶν καταλόγων,καί συγκεκριμένα τούς ταλαιπωρημένους βιβλιοθηκάριους, οἱ ὁποῖοι,στή προσπάθειά τους νά σπρώξουν τό φίλμ σέ μιά ἀπό τίς παραστατικές ἤ πλαστικές τέχνες,ἔχουν ἐμπλακεῖ σέ μιά ἀτέλειωτη Προκρουστική ἐργασία.

Τό ραδιόφωνο δέν εἶναι μιά πιό δυνατή φωνή,τό ἀεροπλάνο δέν εἶναι ἕνα πιό γρήγορο ἁμάξι,καί ἡ κινηματογραφική ταινία(μιά ἀνακάλυψη τῆς ἴδιας ἱστορικῆς περιόδου)δέν πρέπει νά ἐννοηθεῖ σάν ἕνας πιό γρήγορος τρόπος ζωγραφικῆς,οὔτε ἕνα περισσότερο πραγματικό θεατρικό ἔργο.

Ὅλες αὐτές οἱ μορφές εἶναι ποιοτικά διαφορετικές ἀπ'αὐτές πού προηγήθηκαν. Δέν πρέπει νά ἐννοηθοῦν σάν μή-συσχετιζόμενες ἐξελίξεις,ὅπου αὐτό πού τίς συνδέει εἶναι τό τυχαῖο, ἀλλά σάν διάφορες ὄψεις ἑνός νέου τρόπου ζωῆς- στόν ὁποῖο ἡ ἀναγνώριση (ἰδιοτήτων)τοῦ χρόνου,τῆς κίνησης, τῆς ἐνέργειας καί τῆς δυναμικῆς εἶναι πιό ἄμεσα μεστή νοήματος ἀπό τή συνηθισμένη ἀντίληψη γιά τήν ὕλη σάν ἕνα στατικό στερεό ἀγκυροβολημένο σ' ἕνα σταθερό κόσμο. Πρόκειται γιά μιά ἀλλαγή πού ἀντανακλᾶται σέ κάθε πεδίο τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας,ὅπως γιά παράδειγμα,στήν ἀρχιτεκτονική,ὅπου ἡ ἰδέα γιά τή δομή τῆς μάζας-πάνω-στή μάζα ἔχει ὁδηγήσει στή φτωχή ἀντοχή τοῦ ἀτσαλιοῦ καί στή δυναμική τῆς ἰσορροπίας τῶν δοκῶν πού στηρίζονται στό ἕνα μόνο ἄκρον.

Εἶναι λές καί ἡ νέα ἐποχή,φοβισμένη ὅτι ὁτιδήποτε ὑπῆρχε ἤδη ἐκεῖ δέ θά ἦταν ἀρκετό,εἶχε προσπαθήσει νά ἐμφανισθεῖ ἐντελῶς ἐξοπλισμένη,ἀκόμα καί στό κινηματογραφικό μέσο,τό ὁποῖο,καθαρά δομημένο γιά νά ἀσχοληθεῖ μέ τήν κίνηση καί τίς χωρο-χρονικές σχέσεις,θά ἦταν ἡ πιό εὐνοϊκή καί κατάλληλη μορφή τέχνης γιά νά ἐκφράσει,σέ σχέση μέ τή δική της παραδοξολογική μή-ἀπτική πραγματικότητα , τίς ἠθικές καί μεταφυσικές ἀντιλήψεις τοῦ ἀνθρώπου αὐτῆς τῆς νέας ἐποχῆς.

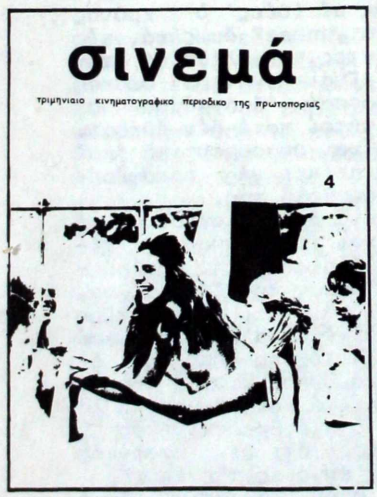
Αὐτό δέ σημαίνει ὅτι ὁ κινηματογράφος πρέπει ἤ μπορεῖ ν'ἀντικαταστήσει τίς ἄλλες μορφές τέχνης,περισσότερο ἀπ'ὅτι τό πέταγμα στόν ἀέρα εἶναι ἕνα ὑποκατάστατο γιά τίς ἀπολαύσεις τοῦ βαδίσματος ἤ γιά τό ἤρεμο πανόραμα τῶν τοπίων εἰδωμένα ἀπό τό παράθυρο ἑνός αὐτοκινήτου ἤ ἑνός τραίνου. Τά καινούργια πράγματα ἀντικαθιστοῦν τά παληά μόνο ὅταν ἐξυπηρετοῦν τό νέο σκοπό καλύτερα.'Η τέχνη ὅμως,ἀσχολεῖται μέ ἰδέες' ὁ χρόνος δέν τίς ἀρνεῖται,μπορεῖ ὅμως νά τίς καταστήσει ἄσχετες. Οἱ ἀλήθειες τῶν Αἰγυπτίων δέν εἶναι λιγώτερο σωστές ἐπειδή δέν μπόρεσαν ν'ἀπαντήσουν σ' ἐρωτήματα πού αὐτοί ποτέ δέν ἔθεσαν. 'Η κουλτούρα εἶναι συσσωρευτική καί γιά κάθε ἐποχή πρέπει νά προσφέρει τήν κατάλληλη συμβολή της.

Πῶς μποροῦμε νά δικαιολογήσουμε τό γεγονός ὅτι εἶναι τό ὄργανο τῆς τέχνης,ἀνάμεσα σ'ὅλη αὐτή τήν ἀδελφότητα τῶν ἀνακαλύψεων τοῦ 20οῦ αἰῶνα, πού ἐξακολουθεῖ νά εἶναι τό λιγώτερο διερευνημένο καί ἐκμεταλλεύσιμο' καί ὅτι εἶναι ὁ καλλιτέχνης- ἀπό τόν ὁποῖο,παραδοσιακά,ὁ πολιτισμός προσδοκᾶ τά πιό προφητικά καί δραματικά λόγια- πού εἶναι ὁ πιό βραδυκίνητος στό νά ἀναγνωρίσει ὅτι οἱ μορφικές καί φιλοσοφικές ἔννοιες τῆς ἐποχῆς του ἐνυπάρχουν στήν πραγματική δομή τοῦ ὀργάνου του καί στίς τεχνικές τοῦ μέσου του;

Ἄν ὁ κινηματογράφος εἶναι νά πάρει τή θέση του δίπλα στίς ἄλλες μορφές τέχνης,πρέπει νά σταματήσει νά καταγράφει ἁπλῶς πραγματικότητες πού δέν ὀφείλουν τίποτα γιά τήν πραγματική τους ὕπαρξη στό ὄργανο τοῦ φίλμ.'Αντίθετα,πρέπει νά δημιουργεῖ μιά ὁλική ἐμπειρία πού νά πηγάζει τόσο πολύ

ἀπό τήν ἴδια τή φύση τοῦ ὀργάνου, ὥστε νά μήν μπορεῖ νά διαχωριστεῖ ἀπό τα μέσα του. Πρέπει νά ἀφήσει κατά μέρος τά ἀφηγηματικά στοιχεῖα πού ἔχει δανειστεῖ ἀπό τή λογοτεχνία καί τή δειλή μίμηση τῆς αἰτιατῆς λογικῆς τῆς ἀφηγηματικῆς πλοκῆς, μιά μορφή πού ἄνθισε σάν ἕνας πανηγυρισμός τῆς ὑλιστικῆς, βῆμα-πρός-βῆμα ἔννοιας γιά τό χρόνο, τό χῶρο καί τή σχέση, πού ἀπετέλεσε μέρος τοῦ πριμιτίφ ὑλισμοῦ τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἀντίθετα, πρέπει νά ἀναπτύξει τό λεξιλόγιο τῶν φιλμικῶν εἰκόνων καί νά ἐξελίξει τό συντακτικό τῶν φιλμικῶν τεχνικῶν πού τίς συσχετίζουν. Πρέπει νά προσδιορίσει τά συστήματα κανόνων πού ἐνυπάρχουν στό ἴδιο τό μέσο, νά βρεῖ τούς δικούς του τρόπους δόμησης, νά ἐρευνήσει τούς νέους χώρους καί τίς διαστάσεις πού ὑπόκεινται σ' αὐτόν κι ἔτσι νά ἐμπλουτίσει τήν κουλτούρα μας καλλιτεχνικῶς, ὅπως ἔχει κάνει ἡ ἐπιστήμη στό δικό της χῶρο.

Μετάφραση: Νίκος Παναγιωτόπουλος
Ἐλπίδα Καραγιάννη



Ζώρζ Μελιές, ἀπό τόν Stan Brakhage
Τό Πειραματικό φίλμ, ἀπό τόν Siegfried Kracauer
Μίκλος Γιάντσο, ἀπό τόν Γιάννη Βασιλειάδη
Βέρνερ Νέκες, ἀπό τόν Μάκη Μωραΐτη
Τό δεύτερο μέρος τῆς διάλεξης τοῦ Νέκες
Ἡ Τρυκέζα, ἀπό τόν Γιῶργο Πήττα

Γιά νά καλύψουμε τό κενό πού ὑπάρχει στόν τόπο μας σχετικά μέ τήν ἐνημέρωση γιά τή διεθνή κατάσταση τῆς πρωτοπορίας,ἀποφασίσαμε νά παρουσιάζουμε σέ κάθε τεῦχος μας τήν ἰδιαίτερη κατάσταση κάθε χώρας πού ἔχει νά παρουσιάσει ἀξιόλογη δραστηριότητα σ'αὐτό τό χῶρο. Τή βάση τῆς πληροφόρησης αὐτῆς θά ἀποτελεῖ τό βιβλίο τοῦ κινηματογραφιστῆ Stephen Dwoskin FILM IS,μέ δανεισμό πληροφοριῶν καί ἀπό ἄλλες πηγές- ἀφοῦ τό βιβλίο αὐτό ἐκδόθηκε στά 1975- ἔτσι πού ἡ πληροφόρηση πού προσφέρουμε νά καλύπτει καί τά λίγα χρόνια μετά,μέχρι σήμερα.

Ἀρχίζουμε μέ τή Δυτική Γερμανία καί θά συνεχίσουμε μέ τήν Αὐστρία,τήν Ἰταλία,τή Γαλλία,τήν Ἀγγλία,τήν Ἰαπωνία καί ἄλλες χώρες.

Ἡ κατάσταση τῆς διεθνοῦς πρωτοπορίας

Stephen Dwoskin

Ἀπό τίς Εὐρωπαϊκές χῶρες(ἐξαιρουμένης τῆς Ἀγγλίας),τή μεγαλύτερη παραγωγή προσωπικῶν καί ἀνεξάρτητων ταινιῶν φαινομενικά τουλάχιστον,παρουσιάζει ἡ Δυτική Γερμανία,μαζί μέ τήν Ἰταλία καί τήν Αὐστρία,καί ἀκολουθοῦν ἡ Ἐλβετία, ἡ Ὁλλανδία,τό Βέλγιο καί ἡ Γαλλία.

Στή Γερμανία(ὅπως στήν Ἰταλία καί τήν Αὐστρία),ἡ κοινωνικοποιημένη δομή ἀπέναντι στόν κινηματογράφο,ἔχει ἀποδειχθεῖ ἡ πιό ἀδύνατη. Οἱ Γερμανοί κινηματογραφιστές ἔχουν πολυποίκιλες καταβολές,πρᾶγμα πού συμβαίνει σέ ὅλες τίς τέχνες πέρα ἀπό τήν κινηματογραφική βιομηχανία,ἄν καί τελευταῖα,ἡ τάση αὐτή ἀρχίζει νά μεταβάλλεται κάτω ἀπό τή σοβαρή ἐπίδραση τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου καί τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου.

Ἔγινε μιά προσπάθεια ἐπανεκτίμησης τῶν ταινιῶν,ὡς πρός τήν ἔκφραση τῶν κοινωνικοπολιτικῶν καί ἐννοιολογικῶν ἀπόψεων. Ἡ παραγωγή μεγάλωσε καί ἐμπλουτίστηκε,ἄν καί στά ἀρχικά στάδια οἱ κινηματογραφιστές ἔστρεψαν τό ἐνδιαφέρον τους στή διερεύνηση τῆς αἰσθητικῆς καί τῆς ὑλικότητας τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ. Ἡ κυρίαρχη ἄποψη ὡς πρός τό στύλ ἦταν λιγότερο ποιητική καί περισσότερο διδακτική. Οἱ τεχνικές καί ἀπτικές εὐαισθησίες ἐξελίχθηκαν παράλληλα μέ τίς ἐννοιολογικές θέσεις πού εἶχαν νά κάνουν μέ τήν αἴσθηση τοῦ χρόνου στό φίλμ,καί τή σκηνοθεσία αὐτή μποροῦμε νά τήν ὀνομάσουμε 'μινιμαλιστική'. Μιά ἄλλη σημαντική φάση τῆς Γερμανικῆς κινηματογραφίας ἦταν ἡ ἐναλλαγή καί ἡ διερεύνηση τοῦ περιεχομένου καί τῆς ἀφήγησης,πού ἐξελίχθηκε τελικά σέ "πόπ" μέ μεγάλες τηλεοπτικές διασυνδέσεις. Οἱ Γερμανοί κινηματογραφιστές τήν περίοδο αὐτή,χρησιμοποίησαν τήν τηλεόραση μέ τόν ἴδιο τρόπο πού οἱ Ἀμερικάνοι συνάδελφοί τους μεταχειρίστηκαν τό Χολυγγουντιανό στύλ,καί τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά βγεῖ πληθώρα δραματικῶν 'μινιμαλιστικῶν' ντοκυμανταίρ πού ἔμοιαζαν μέ ὑστερικές ἀναρχικές παροδίες.

Ἄν καί ἡ παραγωγή ἀνεξάρτητων ταινιῶν ποικίλει στή Γερμανία- καί ἀπό πόλη σέ πόλη ἀκόμα- ἐν τούτοις μποροῦμε νά διαχωρίσουμε τήν παραγωγή σέ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες. Μιά δήλωση γιά τήν αἰσθητική τοῦ φίλμ πού χρησιμοποιεῖ τή δομή,τή μορφή καί τό ὑλικό συνιστᾶ τήν πρώτη κατηγορία- μέ στοιχεῖα ὅπως ὁ χρόνος καί τό ὑλικό νά ὑπάγονται πιό εὔκολα στήν ὁρολογία καί τή σκέψη τῆς ζωγραφικῆς. Ἡ δεύτερη κατηγορία μπορεῖ νά ὀνομαστεῖ ντοκυμανταιρίστική "πόπ" πα-

ροδία,μέ ἰσχυρές ἀναρχικές ἐξάρσεις. Οἱ ταινίες τῆς κατηγορίας αὐτῆς λειτουργοῦν ἐξ ἴσου κοινωνικά καί ψυχαγωγικά. Ἡ ἔκταση τῶν προσωπικῶν στάσεων εἶναι ἐδῶ πλατιά,ἀρχίζοντας,γιά παράδειγμα,ἀπό χαριτωμένα μελοδραματικά στιγμιότυπα καί φθάνοντας ὡς τήν ἄμεση κοινωνική κριτική.Ἡ τρίτη κατηγορία,πού εἶναι καί ἡ πιό πρόσφατα ἐξελιγμένη, περιλαμβάνει τίς κοινωνικοπολιτικές ταινίες. Τό σχίσμα πού ἐπῆλθε στήν κινηματογραφική ἰδεολογία στή Γερμανία,στάθηκε ἡ ἀφορμή- ὅπως καί σέ ἄλλες χῶρες- γιά τήν ἀνάπτυξη ἐνός ὀξύτατου διαλόγου μεταξύ τῶν ἴδιων τῶν κινηματογραφιστῶν. Ἀπό τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70 ἡ "Sozialschen Zielgruppenfilm" ἐπικράτησε πάνω ἀπ'ὅλες τίς κινηματογραφικές δραστηριότητες λόγω τῆς ἀνάπτυξης μιᾶς διανοουμενίστικης ἐχθρότητας ἀπέναντι στήν προσωπική 'καλλιτεχνική' μορφή σά δημιουργία μιᾶς ἀστικῆς ἐλίτ. Αὐτό τό συναίσθημα δέν χαρακτηρίζει τούς κινηματογραφιστές μόνο τῆς Γερμανίας,ἀλλά ὅλων σχεδόν τῶν δυτικῶν χωρῶν.Ἡ διαμάχη μεταξύ 'τέχνης' καί 'πολιτικῆς' ἐπῆλθε κυρίως σάν ἀντίδραση ἀπέναντι στίς συντηρητικές καί ἀνελεύθερες πολιτικές δομές πού ἄρχισαν νά σχηματίζονται στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας.Αὐτή ἡ ἐξέλιξη βέβαια δέν εἶναι καινούργια,ἀλλά ἔχει δημιουργήσει τή μεγαλύτερη διάσπαση στό χῶρο δραστηριότητας τοῦ ἀνεξάρτητου φίλμ. Φυσικά ἡ γενίκευση δέν εἶναι οὔτε δυνατή οὔτε ἐπιθυμητή ὅταν ἀναφέρεται στήν ἀνάπτυξη ἀπόψεων στό φίλμ. Ὑπάρχει ἀπό ἀνάγκη μιά ἀρκετά ἐκτεταμένη ἀλληλο-ἐπικάλυψη ἀνάμεσα σ'αὐτές τίς ἀπόψεις.

Οἱ λόγοι πού ἡ Γερμανία ἔχει τόσους πολλούς ἀνεξάρτη - τους σκηνοθέτες,ὅπως καί τό ὅτι εἶναι ἀνοικτή σέ νέες ἰδέες καί ἀλλαγές,εἶναι πολλοί καί ποικίλοι. Ὑπάρχει μιά συνεχῶς αὐξανόμενη διαθεσιμότητα στή χώρα τῶν ἐργαλείων πού χρειάζονται γιά τήν κατασκευή ταινιῶν καί ἕνα μέτρο κρατικῆς ὑποστήριξης. Καί τά Γερμανικά τηλεοπτικά δίκτυα ἔχουν,μποροῦμε νά ποῦμε,φανεῖ ἀνοικτά καί ἐνθαρρύνει τόν κινηματογράφο. Πολλές εἶναι οἱ περιπτώσεις ἐκεῖνες πού ἡ τηλεόραση πρόβαλε ἀνεξάρτητες ταινίες ἤ χρηματοδότησε τήν παραγωγή τέτοιων ταινιῶν. Τό μέγεθος τῆς τηλεοπτικῆς ὑποστήριξης,ἄν καί δέν εἶναι ἰδεῶδες,ἐν τούτοις εἶναι σημαντικό ἄν συγκριθεῖ μέ τῶν ἄλλων δυτικῶν χωρῶν,συμπεριλαμβανομένης καί τῆς Ἀγγλίας,ὅπου ἀπουσιάζουν ἐντελῶς ἡ ὑποστήριξη καί τό ἐνδιαφέρον. Στή Γερμανική τηλεόραση τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον ἔχει συγκεντρωθεῖ στό περιφερειακό δίκτυο(τρίτο πρόγραμμα)ὅπου ἐκεῖ εἶναι καί τά περισσότερα τοπικά ἐνδιαφέροντα. Ἡ ἐσωτερική κατατεμάχιση τῆς Γερμανίας σέ περιφέρειες ἔχει ἐπιφέρει ὡς πρός τήν αἰσθητική διαφορετικές θέσεις ἀπέναντι στό φίλμ. Στήν περιοχή τοῦ Ρήνου βρίσκονται σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα ὅπως ἡ Κολωνία καί τό Ντύσελντορφ,καί ἐδῶ ἔχει παραχθεῖ ἕνας μεγάλος ἀριθμός ἐσωτερικῶν καί προσωπικῶν ταινιῶν στίς ὁποίες συμπεριλαμβάνονται τῶν W.καί B. Hein καθώς καί τοῦ Vostel. Ἀποτέλεσμα τῆς πληθώρας τῶν δραστηριοποιημένων γκαλλερί καί τῶν ἐκδοτικῶν οἴκων στήν περιοχή αὐτή εἶναι ὅτι ἔχει γίνει ἕνα κέντρο-πυρήνας τῆς ἐννοιολογικῆς καί δομικῆς τέχνης. Ἡ τηλεόραση τῆς Κολωνίας ἦταν ἀπό τίς πρώτες πού ἀγόρασε ταινίες 'ἀντεργκράουντ'(περιλαμβανομένου καί τοῦ ἀφιερώματος στόν Νέο Ἀμερικάνικο Κινηματογράφο,διάρκειας 60 ὡρῶν).

Τό Ἀμβοῦργο εἶναι ἄλλη μιά περιοχή πού ἀξίζει νά ἀναφερθεῖ. Ἐδῶ ἡ κινηματογραφική δραστηριότητα καί ἔντονη εἶναι καί ποικίλοι, καλύπτει δέ ἕνα μεγάλο φάσμα ἀπόψεων, ἄν καί ὑπάρχει ἕνα σχίσμα ἀνάμεσα στά πολιτικά καί τά προσωπικά φίλμ. Ὁ Βέρνερ Νέκες, ἡ Ντόρ Ο, ὁ Hellmuth Costard, ὁ Lutz Mommartz, ὁ Thomas Struck, ὁ Klaus Wyborny, ὁ Kurt Rosenthal καί ὁ Helmut Herbst συγκαταλέγονται στούς κινηματογραφιστές πού ἔχουν σχέση μέ τήν περιοχή αὐτή. Τό Ἀμβοῦργο ἔχει τή δική του δραστήρια συνεργατική (Filmmacher-cooperative) ἡ ὁποία κάθε χρόνο ὀργανώνει τό δικό της κινηματογραφικό φεστιβάλ πού ὀνομάζεται Hamburger Filmschau. Αὐτή ἡ συνεργατική εἶναι ἡ πιό σημαντική ἀπό τίς διάφορες πού κατά καιρούς ἐμφανίστηκαν στή Γερμανία καί κατόπιν ἐξαφανίστηκαν. Ἡ τηλεόραση τοῦ Ἀμβούργου ἔχει δείξει ἐπίσης ἕνα μεγάλο ἐνδιαφέρον στήν ἀνεξάρτητη κινηματογραφική δραστηριότητα, βοηθώντας, γιά παράδειγμα, τήν παραγωγή ταινιῶν τοῦ Κέννεθ Ἄνγκερ καί τοῦ Τζόνας Μέκας, ἔχει προβάλει δέ πολλές ταινίες.

Τό Δυτικό Βερολίνο καί τό Μόναχο εἶναι ἐπίσης δύο σπουδαῖα κέντρα. Σ' αὐτές τίς περιοχές τό ἐνδιαφέρον στράφηκε πρός τίς κοινωνικοποιημένες ταινίες καί πρός τίς ἀναρχικές, ἄν καί τό Μόναχο παρήγαγε ὡς ἐπί τό πλεῖστον "γνήσιες" καί "μινιμαλιστικές" ταινίες. Πόση εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου, ὅπου καί ἡ κοινωνική καί ἡ πολιτική ἰδεολογία ἔχουν σταθερά ἐπιβληθεῖ, εἶναι δύσκολο νά λεχθεῖ. Κινηματογραφιστές ὅπως ὁ Βίμ Βέντερς καί ὁ Κλάους Ἔμμερικ, καί φίλμ ὅπως τά 'Bruno-der Schwarge', 'es blies ein Jager Wohl in sein Horn' τοῦ Lutz Eischolz ἐμφανίστηκαν μέ τή βοήθεια τῆς σχολῆς. Ὁ Ζάν-Μαρί Στράουμπ ἐπού ἐργάσθηκε στό Μόναχο πρέπει νά ἔφερε κάποια ἐπιρροή σ' αὐτό τό χῶρο. 'Κωμικά μελοδράματα' καί ἀναρχικά φίλμ ἔγιναν στό Μόναχο ἀπό σκηνοθέτες σάν τόν Ράϊνερ Βέρνερ Φασμπίντερ πού εἶχε ὑποστηριχθεῖ ἀπό τήν Βαυαρική τηλεόραση. Ὁ Βλάντο Κρίστλ, ὁ Φρίτς Ἀντρέ Κράχτ καί ὁ Βέρνερ Χέρτζοκ συνεισφέρουν μέ τό δικό τους τρόπο σ' αὐτό πού γίνεται στό Μόναχο. Οἱ φιλμουργοί τοῦ Βερολίνου ἔχουν ἐπίσης διατηρήσει μιά ἰσχυρή ροπή πρός τήν παροδία καθώς καί στά κοινωνικοπολιτικά θέματα. Ὁ σχηματισμός τῆς ὁμάδας Film Werlag ἔχει ἑνοποιήσει πολλές ἀπό τίς κινηματογραφικές δραστηριότητες. Χάρη στήν ὕπαρξη τῶν "Φίλων τῆς Σινεματέκ", πού ὀργανώθηκε ἀπ' τόν Ultrich Gregor καί τή γυναίκα του, τό Βερολίνο ἀπόλαυσε τή μεγαλύτερη ἀνθολογία ἀνεξάρτητων ταινιῶν. Ὑπάρχει ἐπίσης στό Βερολίνο τό Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ πού ἔχει εἰσάγει τελευταῖα καί ἕνα φεστιβάλ ταινιῶν νέων δημιουργῶν.

Κάθε ἀπόπειρα τμηματικοποίησης τῆς Γερμανικῆς κινηματογραφικῆς δραστηριότητας εἶναι μᾶλλον ἀδύνατη καί πιθανόν ἐσφαλμένη· δέν ὑπάρχει κεντρική ἑστία ὅπως συμβαίνει μερικές φορές σέ ἄλλες χῶρες. Ὑπάρχουν μικρά αὐτόνομα κέντρα, ὅπως στό Baden-Baden πού ἐργάζεται ὁ Adolf Winkelman. Ἡ Γερμανία ἔχει μεγάλη παράδοση σέ ταινίες πού γύρισαν ἄνθρωποι σάν τόν Λάνγκ, τόν Πάμπστ. τόν Στροχάϊμ, τόν Φίσινγκερ, τόν Ἔγγελινγκ, τόν Ρίχτερ καί τόν Γουάϊν, καί σχετικά μέ τό ἄν ἡ τεμαχισμένη δραστηριότητα τοῦ παρόντος εἶναι μιά θετική ἀνάπτυξη ἤ ὄχι, εἶναι κάτι πού ἀκόμα δέν ἔχει ξεκαθαριστεῖ.

Ἡ Γερμανία, ὅπως πολλές Εὐρωπαϊκές χῶρες, ἔχει δεχθεῖ

τήν ἐπίδραση τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου. Ἡ εὐημερία καί ἡ ἄνοδος τοῦ κλίματος τῆς 'πόπ' ἔφεραν στήν ἐπιφάνεια νέα ταλέντα καί νέους τρόπους ἔκφρασης. Ἡ περίοδος 1967-68 εἶδε νά μεγαλώνει ὁ ἀριθμός τῶν ὁμάδων τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν, ὅπως εἶναι ἡ X-screen στήν Κολωνία, ἡ Filmmacher Co-operative στό Ἀμβοῦργο καί ἡ PAP στό Μόναχο. Ἡ X-screen, πού δημιουργήθηκε ἀπό τήν Birgit καί τόν Wilhelm Hein, δέν ἦταν μιά συνεργατική ἀλλά ἦταν κυρίως μιά ὁμάδα πού σκόπευε στήν παρουσίαση ὅλων τῶν ἀνεξάρτητων ταινιῶν καί συνιστοῦσαν μιά προσπάθεια νά δουλέψουν διά μέσου τῶν συνεργατικῶν τόσο στίς ἄλλες χῶρες ὅσο καί στή Γερμανία. Στό Μόναχο, ἡ PAP (Προοδευτική καλλιτεχνική παραγωγή) ἐπίσης δέν ἦταν συνεργατική ὡς πρός τή μορφή, ἀλλά λειτουργοῦσε πάνω σέ ἡμιεμπορικές γραμμές, παρουσιάζοντας καί διανέμοντας ταινίες πάνω στό πρότυπο τῆς κίνησης τῶν συνεργατικῶν.

Ἡ δυνατότητα δημιουργίας μιᾶς συνεργατικῆς εὐρωπαίων κινηματογραφιστῶν συζητήθηκε σέ μιά συνάντηση πού ἔγινε στό Μόναχο, καί πιό πρίν στό 4ο πειραματικό κινηματογραφικό Φεστιβάλ τοῦ Βελγίου. Οἱ συζητήσεις ἦταν ἐνδιαφέρουσες ἀλλά ἄκαρπες. Τό θέμα προκάλεσε δυσπιστία καί παράνοια. Κατά τή διάρκεια τῆς συνάντησης στό Μόναχο, γιά παράδειγμα, οἱ Ἰταλοί ἀναφέρθηκαν στό γεγονός ὅτι ἀφοῦ ὑπῆρχε διαφωνία μεταξύ τῶν κινηματογραφιστῶν τῆς Κολωνίας, τοῦ Μονάχου καί τοῦ Ἀμβούργου, πῶς θά μποροῦσε μιά Εὐρωπαϊκή συνεργατική νά ἐλπίζει ὅτι θά ἐπιζήσει; Τά νέα ἀπό τά διάφορα μέρη τῆς Εὐρώπης ἦταν πάντα σποραδικά καί σκοτεινά, δυσκολεύοντας μας νά γνωρίζουμε τί γίνεται ἐκεῖ. Τά τελωνειακά προβλήματα, εἰδικά ἀνάμεσα στήν Ἀγγλία καί τήν Ἠπειρωτική Εὐρώπη, δέ θά βοηθήσουν βεβαίως τίς ἐλεύθερες ἀνταλλαγές. Οἱ Αὐστριακοί εἶπαν ὅτι στήν πατρίδα τους δέν εἶχαν μέρος νά δείξουν ἤ νά διανείμουν ταινίες καί ὑπῆρξε κάποιο ἐνδιαφέρον σχετικά μέ τό ἄν θά ἔπρεπε νά ἐμπλακοῦν καί οἱ Ἀμερικάνοι ἤ ὄχι. Ἡ ἰδέα καί ἡ σχετική συζήτηση, ἄν καί ἐνδιαφέρουσα, φθάρηκε τό 1969-70, συμπίπτοντας μέ τήν περίοδο στήν ὁποία ὑπῆρξε τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον ἀπό πλευρᾶς κοινοῦ ἀπέναντι στό ἀνεξάρτητο φίλμ. Τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ γενικοῦ ἐνδιαφέροντος δημιουργήθηκε ἀπό τήν τηλεόραση, ἡ ὁποία ὄχι μόνο πληροφοροῦσε σχετικά μέ τό τί γινόταν σ' αὐτό τό χῶρο, ἀλλά ἐπίσης πρόβαλλε καί ταινίες. 'Ἡ Σάρκα' τοῦ Γουῶρχολ ἦταν μιά μεγάλη ἐπιτυχία καί πολλές νεανικές κινηματογραφικές λέσχες ἱδρύθηκαν μέ σκοπό νά δείχνουν ἀνεξάρτητες ταινίες. Γερμανικά περιοδικά, ὅπως τό ΦΙΛΜ καί, γιά λίγο καιρό, τά Kino καί FILMkritik, ἀντιμετώπισαν ἐξ' ἴσου καί τόν ἀνεξάρτητο καί τόν ἐμπορικό κινηματογράφο, βοηθώντας ἔτσι σέ μιά φυσικότερη ἀποδοχή καί κατανόηση πολλῶν ἀπό τά νέα φίλμ.

Ἐκτός ἀπό τό Filmschau τοῦ Ἀμβούργου, στή Γερμανία διεξάγονται τρεῖς μεγάλα φεστιβάλ. Τό Φεστιβάλ Βερολίνου, ὅπως τῶν Καννῶν καί τῆς Βενετίας ἔχει γίνει σχεδόν ἀποκλειστικά γιά τήν κάλυψη τῶν ἰσχυρῶν ἀτοῦ τῆς διεθνοῦς ἐμπορικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας, ἄν καί ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι τό τμῆμα γιά νέους κινηματογραφιστές θά μποροῦσε νά προβάλλεται συχνότερα. Τό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάϊμ εἶναι ἐκ παραδόσεως ἀφιερωμένο στίς πρῶτες ταινίες μεγάλου μήκους κι ἔχει φανεῖ περισσότερο ἀνοιχτό στήν παρουσίαση τοῦ νέου ἀνεξάρτητου κινηματογράφου, ἄν καί ἡ

άπονομή τῶν βραβείων παραμένει σέ συντηρητικά πλαίσια. Τό 1971 τό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάϊμ,ὅπως καί στήν περίπτωση ὅλης τῆς Γερμανίας, ἔδειξε σημάδια ταλάντευσης γύρω ἀπ'τήν κατασκευή κοινωνικοπολιτικῶν ταινιῶν μέ μιά μόνο μικρή ἐκλογή προσωπικῶν ἀνεξάρτητων φίλμ. Τό Φεστιβάλ Oberhausen ἔγινε γιά μικροῦ μήκους ταινίες καί γι'αὐτό τό λόγο εἶναι καί πιό δημοφιλές ἀνάμεσα στά ἄλλα φεστιβάλ ἀνεξάρτητων ταινιῶν. Εἶναι φιλόδοξο μά καί συντηρητικό. Στό Φεστιβάλ τοῦ '68/69,ὑπῆρχε,γιά παράδειγμα,μεγάλο ἐνδιαφέρον καί ἀμφισβήτηση σχετικά μέ τό γιατί δέν εἶχαν ἐπιλεγεῖ νέες ἀνεξάρτητες ταινίες γιά νά παρουσιαστοῦν. Ἀποτέλεσμα ἦταν νά παρουσιαστοῦν πολλά τέτοια φίλμ ἀλλά οἱ φασαρίες συνεχίστηκαν καί τό Φεστιβάλ οὐσιαστικά σταμάτησε λόγω τῶν φοιτητικῶν ἐξεγέρσεων. Τό Oberhausen ἐπηρεάστηκε τήν ἐποχή αὐτή ἀπό τήν ἔντονη πολιτική ἀνησυχία στή Γερμανία καί τελικά οἱ προσωπικές ταινίες ἐπισκιάστηκαν καί δόθηκε ἔμφαση στό Sozialstischen Zielgruppenfilms.

Μετάφραση: Παναγιώτης Τιμογιαννάκης

ΝΕΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Παρουσιάζονται οἱ: Maya Deren,Jerome Hill, Sidney Peterson,James Broughton,Whitney Brothers,Stan Brakhage,Gregory Markopoulos, Peter Kubelka,stan Vanderbeek,Jack Smith, Jonas Mekas,Paul Sharits,Hollis Frampton

****

Δημήτρης Κολιοδῆμος: 3ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακοῦ Φίλμ,Λονδίνο '79

Ἀπό τό φίλμ τοῦ Θανάση Ρεντζῆ 'Corpus'