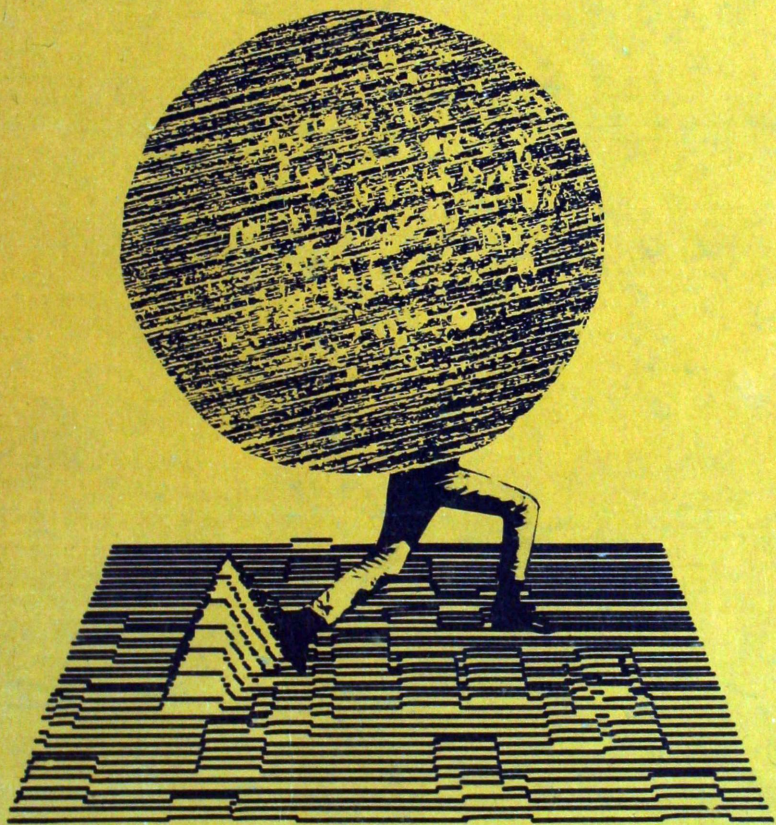


PHILIP



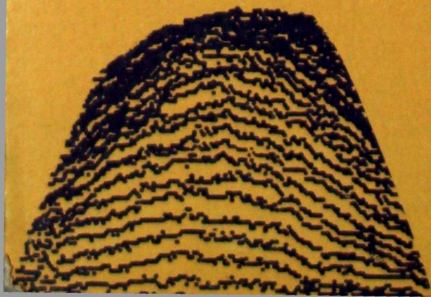
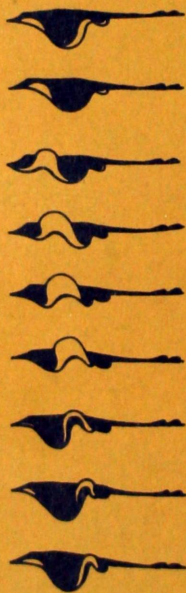
8X

9-76

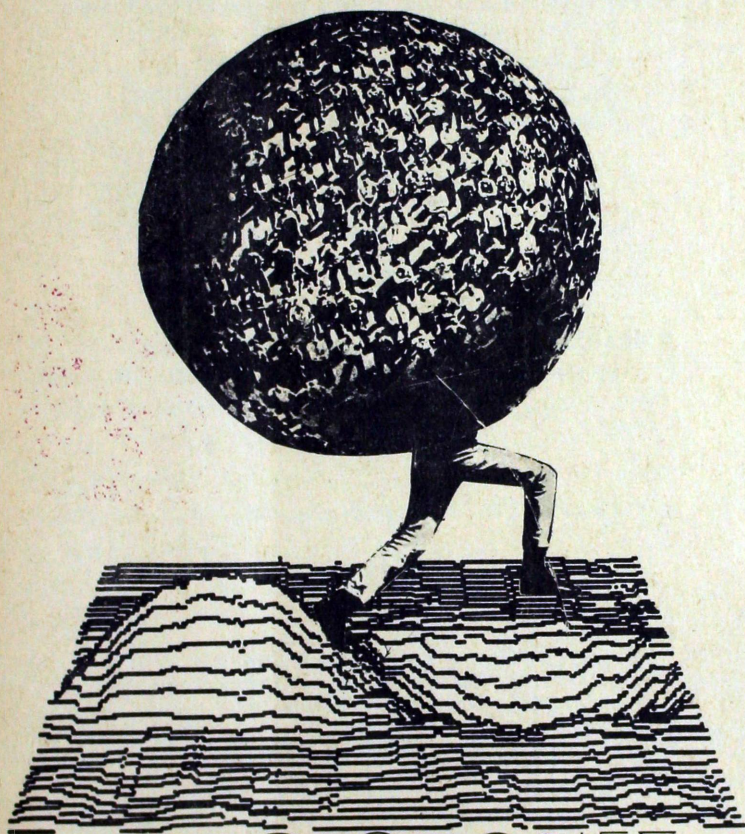
film
international



Γ. Βασιλειάδη
ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ
ΣΧΕΔΙΟ



II-000000000439



ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ



ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Εκδότης -

Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39	Συνδρομή έτησία Δρχ. 200
ΤΗΛ. 324.6633	Φοιτητική έτησία Δρχ. 160
	Έξω-τερικοῦ 5 8.00

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία :

- «Α—Ω» — Ἀκαδημίας 57
- «ΔΩΔΩΝΗ» — Ἀσκληπιοῦ 3
- «ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
- «ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα
- «ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ» — Μασσαλίας 5
- «ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι
- «RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :

- «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21
- «Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Ἐρμού 44

Καί ΠΑΤΡΑ :

- «ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Ἀγ. Νικολάου 32

Ἀπό ὁποιοδήποτε ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος ἢ τοῦ ἔξω-τερι-
κοῦ μπορεῖτε ν' ἀπευθύνεσθε στόν :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Ἀθήναι 132 ●

πλινθ
φιλμ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

TJITTE DE VRIES-Τό φεστιβάλ του Ρόττερνταμ	5
THEODOR ADORNO- 'Η βιομηχανία της Κουλτούρας	24
THIERRY KUNTZEL-Τό Ξετύλιγμα	34
HANS RICHTER- Διδάγματα απ' την Ιστορία του Κιν/γράφου	53
SIEGFRIED KRACAUER- 'Ο θεατής	59
Μ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ- 'Ο Ρομαντισμός στην 'Αμερικανική Avant-Garde	65
Ν"Ε" ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ- "Μαρία Μαλιμπράν" του W.Schröter	71
RENE GARDIES-Glauber Rocha	74
PAOLO BERTETTO- Κριτική της Κιν/κής ούτοπίας '60-'70	98



Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης οι:
Κ. Νάτσης, Κ. Βάκας, Γ. Φωτιάδης, Α. Χατζηδάκης,
Ν. Κουτσόνης, Ρ. Φασσέα καί Τ. Τσακίρη.



VAN 20
TOT EN MET 28 FEBRUARI 1976

Hollywood is geen droomfabriek meer

Als in Terence Malick's poëtisch-ruwe "Badlands" vader van het vijftienjarige Holly haar verbodt nog langer om te gaan met de 25-jarige vuilnispluiger Kit, schiet hij voor straf haar honds doed omstreeks de jongen heeft ontmoet.

Kit en Holly willen af van daar. De vader dreigt de politie ertoe te halen, waarop Kit de vader vermoordt met hetzelfde gemak waarmee iemand een niet jonge poesjes ender de kran houdt.

Kit en Holly slaan op de vlucht. Ze leven een tijdje in de bossen, om letterlijk te leven van wat de natuur oplevert. Uit alle veiligheid zet Kit vallen uit, waarmee een groep premiejagers van kant gemaakt wordt. Wanneer Kit een collega-vuilnispluiger ervan verdenkt die te willen waarschuwelen legt hij hen zonder aarzelen neer, evenals de vrienden van deze man die hem komen opzoeken.

Nadat Kit een vrachtwagenstelsel om crossé naar Canada te vluchten, — de politie is dan overal om hen heen, — weigert Holly nog verder mee te gaan.

Bij hun arrestatie worden ze toegelicht als volkomen Hollywood trouw later met haar verdere. Kit eindigt zijn leven op de elektrische stoel. Dat is het einde van een droom, zoals Terence Malick het twee jaar geleden op romantisch-realistische wijze vertelde, bij nam een ware gebeurtenis uit januari 1959 als uitgangspunt en

een James Dean-achtige acteur van deze anti-droomfilm Amerikaanse critiek hebben "Badlands" intussen vergeleken met de films van van Nicholas "Reymaker" van o.a. "Rebel without a Cause", waarnaar hevig door Malick wordt verwezen. Wie Terence Malick's "Badlands" vaak zien, zou de korte documentaire "In a stronger here myself: A portrait

of Nicholas Ray" in de gaten moeten houden, die ook op dit festival wordt vertoond.

Voor "Badlands" schreef Terence Malick zelf het scenario en maakte George Tipton de muziek (geïmpie van muziek van Nat King Cole, Carl O'Connell e.a.). Martin Sheen speelt de rol van Kit Caruthers en Sissy Spasek de rol van Holly.

En volgens nieuwe filmvorm komt van Thanasios Rentis uit Griekenland, die een gedicht maakte te beelden, een cinema-cope-film die hij "BIO-GRAFIA" noemde.

Alterit eude staalgravers werden verknippt, tot bepaalde patronen geleid in steeds wisselende beelden en composities, soms leer, soms hard ingekleur.

Drie uur lang blijft je ultiem geboeid lijken naar die steeds wisselende composities van fragmenten uit onder Jules Verne-achtige prenten.

Al die halffote dames, die besnede stoffige edele heren, die vreemde machines die men 150 jaar geleden althans op prent placht uit te vinden, de cherabillies, de Piranesi-achtige gebouwen; het reept een keer op die in de vertie aan de tekentafel van Jan Lenica doet denken.

"Bio-Graphia" wordt de verraasde film het festival. Het is een film waarbij men de Griekse gesproken tekst zonder meer kan missen.

Rentis baseerde zijn film op een collageboek van Chus-



my Chumer, een Catalaans kunstenaar. De gesproken tekst onder de beelden is een barok-lyrische ontbezeming over de mens, die de barones-woerd doormaakt van natuur-

Jubileum Festival

- Op 28 februari begint het vijfde festival van Film International, een jubileum-festival dat met een sterfvlucht aan nog niet in Nederland vertoende films, waaronder vele wereldpremières wordt gevierd.
- Informatie over de films, de voorstellingen, doorlopende toegangskaarten (passaport), vastrechtkaarten en knaakkaarten, vindt u in deze kraam, met name op pagina 8.
- Voor informatie over het festival kunt u terecht bij Film International (Rotterdam Kunststichting).

- Kruisplein 33, Rotterdam, tel. 078/11811.
- Het Vrije Volk heeft "knaakkaarten" uit drie 15 ronden kloten en toegangen tot vijf voorstellingen. Deze kaarten zijn te verkrijgen bij Het Vrije Volk en bij Film International.
- Voor houders van knaakkaarten, passaport en vastrechtkaarten geldt met nadruk: tijdig plaatsen reserveren.
- Zoals elk jaar gebruikelijk krijgt het publiek zoveel mogelijk de kans na afloop van een voorstelling met de filmmakers te discussiëren.

Bio-graphia, FILMGEDICHT

Een vrouw film een vrouw

Jeaneanne Diekmann, 23, Quai de Commerce, 1068-A, Brussel, is de lange titel van Chantal Akerman's laatste vroege film met de titel "Jeune fille" (India Song) Seiry en Jan Deocote in de hoofdrollen.

Voor de vroege vroege vrouwenfilm: een film over een vrouw en gemaakt door een vrouw.

"Jeaneanne Diekmann" is niet de enige vrouwenvorm op het festival (zie pagina 5, waar nog acht andere naar de vroege komen).

Belangrijk omdat de Belgische Chantal Akerman als jonge creatieve de drie uur en drie kwartier van Jeaneanne Diekmann niet alleen maar gebruikt om een knap uitziende Duitse Seiry op het doek te zetten, maar om samen met de persoonlijkheid-Seiry een verhaal te vertellen onder de vertijdige beelden van het huishouden doen.

Het camerawerk is van Ebbel- te Mangolia. De acteur Jan Deocote is op het festival aanwezig met zijn debut-film "Pierres". Film International hoop te vinden Chantal Akerman en Delphine Seiry als gasten in begroeten.

Deze speciale HYV-Filmkrant werd samengesteld in samenwerking met Film International.

De redactie wijkt echter nadrukkelijk de verantwoordelijkheid voor de juistheid van de gegevens en van het vertaalschema van de hand, aangezien op het moment van verschijnen van deze Filmkrant verschillende gegevens over de vertanen films onvolledig waren en de versienis van andere films nog geheel onzeker was.

Redactie: Filmredactie Het Vrije Volk.

Lay-out: Ren de Vree

Met de knaakkaart

Eremaal vorig jaar biedt Het Vrije Volk u weer een keur van de nieuwste buitenlandse filmproducties in het kader van Film International

Zes maanden gratis

Ook nu weer ligt voor u de bekende knaakkaart gereed. Een knaakkaart kost f 15,- en geeft recht op vijf voorstellingen. De normale prijs is f 20,-, dus een besparing van f 5,-. De knaakkaarten kunt u krijgen bij de volgende kantoren van Het Vrije Volk: ● Rotterdam Witte de Withstraat 25 ● Dordrecht Spui weg 30 ● Schiedams Hoopstraat 18 ● Vlaardingen, Hoopstraat 158. Ook bij de Rotterdamse Kunststichting, Leesaal Doelen, Kruisplein 30 kan de knaakkaart worden afgehaald.

Bron van kritisch filmen

Een klassieker is "Het zout der aarde" in verschillende opzichten. Klassiek omdat deze film wordt gemaakt onder het motto van "het leven en de strijd van de gewone mensen de voornaamste bron voor de eigenlijke Amerikaanse kunst". Klassiek omdat de film aantoonst waar het kritische filmen van vandaag al is begonnen, een kwart eeuw geleden in het door film-hatende intellectuelen vergoede Amerika.

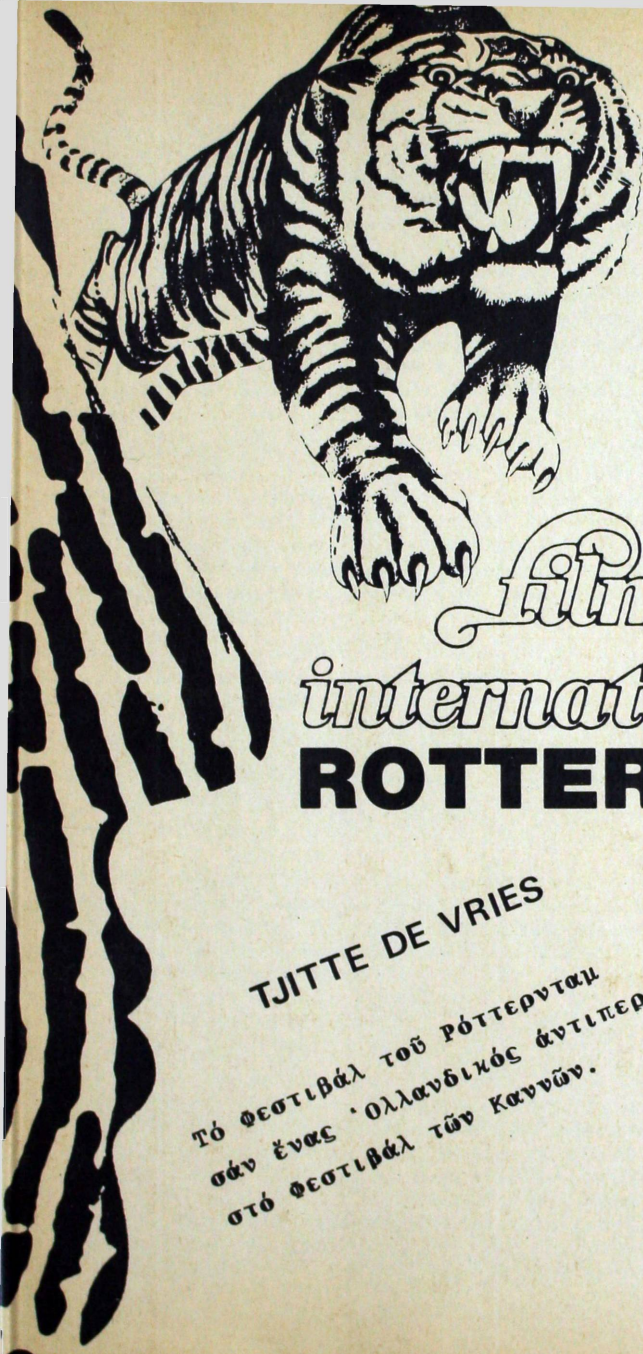
"Het zout der aarde" mijnwerkers, waaronder velen van Mexicaans-Indiaanse afkomst, staken voor gelijke lonen met de blanken, en voor sanitaire voorzieningen die de blanke mijnwerkers als vanzelfsprekend beschouwen. Al spieder-hwig laat de film meesien een stukje vrouwenemancipatie zien: wanneer een Amerikaans vrouw rechtehof de stakers verbiedt voor de mijn te posten, nemen de vrouwen het posten over na veel tegenstand van hun man-

men, die daaraan gelaten het huishouden gaan doen. Herbert J. Biberman, één van de Tien van Hollywood (die dank zij communistenmanager McCarthy in de gevangenis terecht kwamen) en producent Paul Jarrico hadden grote problemen tijdens het optienen in het noorden van de film. Rosaura Revoltella, de Mexicaanse hoofdrolspeelster werd gearresteerd. Multi-miljoenair en RKO-mogel Howard Hughes (die zoveel hypocrisie zit in zijn films afgeeft) deed zijn best de export van de film naar Mexico te blokkeren. Sena-torieschrijver Michael Wilson ("A Place in the Sun") kwam op de zwarte lijst van McCarthy terecht.

Niet alleen de prachtige beelden (waarbij de Hollywood-belechtigste technici zich uitsluitend vermengen met een "Russische" montag), maar ook het simpel-dramatische verhaal maken van "Het zout der aarde" een film die in 1950 een jaar voor zijn dood opnieuw mocht gaan filmen.

Maar wie de werkelijke achtergrond van "Het zout der aarde" wil begrijpen, mag de bij het festival te vertonen "The Hollywood Ten" van Paul Jarrico niet missen over de Tien van Hollywood.

De Vrije Volk



film
international
ROTTERDAM

TJITTE DE VRIES

Τό Φεστιβάλ τοῦ Ρόττερνταμ
σάν ἓνας Ὀλλανδικός ἀντιπερισπασμός
στοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν.

(1)

Τό καλοκαίρι τοῦ 1972 στό Ρότερνταμ, ἔλαβε χω-
ρα τό 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, τό ὁποῖο
ὀργανώθηκε ἀπό τό Rotterdam Art Foundation, Καλλι-
τεχνικό τμήμα τοῦ δήμου τοῦ Ρότερνταμ. Οἱ ὀργανωτές
ἦτανε ὁ Huub Bals, ἕνας ἐμπειρος ὀργανωτής τῶν "Cin-
nemanifestaties", Φέστιβαλ πού γίνονταν κάθε δύο
χρόνια στήν Utrecht, μέ τήν διαφορά ὅμως ὅτι τὰ "Cin-
nemanifestaties" εἶχανε ὀργανωθεί ἀπό τόν Σύνδεσμο
Ὀλλανδικοῦ Κινηματογράφου καί τόν Frank Visbeen, ὑπάλ-
ληλος δημοσίων σχέσεων τοῦ Rotterdam Art Foundation
καί ὀργανωτής τῆς ἐβδομαδιαίας Rotterdam Film Soci-
ety.

Μέχρι τώρα, ὅλα τὰ Φεστιβάλ τοῦ Ρότερνταμ ση-
μειώσανε ἐπιτυχία. Ἡ ἐπιτυχία αὐτή ἐπιβεβαίωσε τήν
Κινηματογραφική κατάσταση ἔτσι ὅπως εἶχε περιγραφεῖ
ἀπό τό Rotterdam Art Foundation (τό ὁποῖο εἶναι ἐ-
πίσης ὑπεύθυνο γιά τό ἐτήσιο Φέστιβάλ Διεθνούς ποί-
ησης, μιὰ γιορτή "μαζέματος" ποιητῶν καί ποιημάτων
ἀπό 50 καί πλέον χώρες, μέ ἔμφαση στήν πολιτικοκοι-
νωνική ποίηση).

Σέ συντομία περιγράφει: Τό Ρότερνταμ σάν τό πιό
σπουδαῖο λιμάνι τοῦ κόσμου καί σάν μιὰ πόλη μέ πλη-
θυσμό 650.000 κατοίκους, πού μέ τὰ περίχωρα φτάνει
τά 2.000.000 καί μπορεῖ νά θεωρηθεῖ χαμηλοῦ μορφω-
τικοῦ ἐπιπέδου, ἀν ὄχι πολύ χαμηλοῦ. Δέν ὑπάρχει ἐν-
διαφέρον γιά τήν Τέχνη. Ἡ θεατρική κατάσταση εἶναι
ἄσημη, καί, ἀν καί ὑπάρχει μιὰ μικρή μουσική παρά-
δοση, τό ἐνδιαφέρον γιά τή μουσική δέν εἶναι αὐτό
πού θάπρεπε νά ἦτανε.

Σχετικά μέ τόν κινηματογράφο ἡ κατάσταση εἶναι
ἀκόμα χειρότερη: οἱ κινηματογράφοι στό Ρότερνταμ θε-
ωροῦνται ἐπαρχιακοί ἀπό τὰ μέλη τοῦ "Bioscoop Bond"
(Σύνδεσμος Ὀλλανδικοῦ Κινηματογράφου) καί γενικά πα-
ρουσιάζουνε ταινίες τρίτης καί τετάρτης κατηγορίας.
Τό ἐνδιαφέρον γιά τίς κινηματογραφικές διοργανώσεις
στό Ρότερνταμ εἶναι πολύ μικρό, σχεδόν τό ἴδιο μ'-
αὐτό στή Hague καί τήν Utrecht, γιά νά μήν ἀναφερ-
θοῦμε καί στήν ὑπόλοιπη χώρα.

Ἀπόσβεση γιά ἐπένδυση κεφαλαίων ταινιῶν πού θε-
ωροῦνται "δύσκολες" ἢ "Καλλιτεχνικές" εἶναι δυνατό
μόνο στό Ἀμστερνταμ, τό μορφωτικό κέντρο τῆς Ὀλ-
λανδίας. Ταινίες ποιότητας σπάνια ἐρχονται στό Ρότ-
τερνταμ. Τό ἀναφερθέν "Bioscoop Bond" εἶναι ἕνας μο-
νοπωλιακός ὀργανισμός μέ παραγωγούς, διανομεῖς καί
ἰδιοκτῆτες αἰθουσῶν, καί εἶναι ἀρκετά ἰσχυρό γιά νά
εἶναι σέ θέση νά κοντρολάρει τήν κινηματογραφική κα-

τάσταση στην 'Ολλανδία. Για παράδειγμα: για να μπορέσει κάποιος να κάνει αίτηση για άδεια Κινηματογράφου, πρέπει να είναι μέλος του "Bioscoop Bond", και, αν και η κατάσταση αυτή δύναται να ανατραπεί συνταγματικώς, όμως, οι δήμοι και η πολιτεία είναι εύχαριστημένοι μ'αυτή επειδή έτσι μπορούνε να κεντρολάρουνε την αύξηση πορνο-κινηματογράφων.

Κάθε χρόνο τά μέλη του "Bioscoop Bond" εισάγουνε από 350 ως 450 ταινίες μεγάλου μήκους, κυρίως από την 'Αμερική, για την τροφοδότηση 500 κινηματογράφων. Πρίν δύο χρόνια, υπήρχαν 480 κινη/φοι σήμερα ο αριθμός έφτασε στους 530, όμως οι πιά πολλοί κινη/φοι έχουνε λιγώτερα καθίσματα μέ σκοπό να έξυπηρετήσουνε περισσότερο κόσμο μέ τά ίδια έξοδα κάνοντας πολλές προβολές μέ ταινίες μεγάλης παραγωγής.

"Έτσι τό σύστημα συντήρησης και τροφοδοσίας τών κινηματογράφων συμπίπτει μ'αυτό τής μισθώσεως τών αίθουσών, όπου όχι μόνο έχουνε να χειριστούνε όλο και πιά άκριβά προϊόντα για πλατιές μάζες, αλλά έπίσης και τίς άπαιτήσεις τών παραγωγών για πρό-κλείσιμο αίθουσών για μεγάλη χρονική διάρκεια, πρίν άκόμα άρχίσει η παραγωγή τών ταινιών.

Αυτό τό νέο Χολλυγουντιανό σύστημα εφαρμόζεται επίσης στην Γαλλία και στην 'Ιταλία.

"Έτσι οι δύο μεγάλοι δεσπότες διανομής στην 'Ολλανδία (ο "Έμπορικός Οίκος Tuschinsky" μ' ένα μεγάλο αριθμό αίθουσών πού άνήκουνε στον Βρετανικό όργανισμό τής Rank πού συνεργάζεται μέ τόν Γαλλικό όργανισμό Cineac, και, ο "Έμπορικός Οίκος τής Πόλεως" πού άνηκε προηγουμένως στη φημισμένη για τά ναυπηγεία ούκογένεια Wilton, συνεργάζεται μέ τόν Meersburg ο όποιος άρχισε την σταδιοδρομία του μέ τό χτίσιμο αίθουσών τέχνης τά όποια όμως έχουν μεταβληθή ριζικά) εφαρμόζουνε μιά πολιτική πού ένδιαφέρεται για δύο είδη θεατών.

Πρώτα, για τό άστικό κοινό, τό όποιο μπορεί να άφήσει την άνετη παρακολούθηση Τηλεόρασης μόνο σέ περιπτώσεις ταινιών μεγάλης παραγωγής, μέ σούπερ-στάρς, μέ καλή διαφήμιση, όπως τό KENTPI, οι KAPXAPIES, ο ΕΞΟΡΧΙΣΤΗΣ (μεγάλη άποτυχία για τό λογικά σκεφτόμενο κοινό), η ΜΕΛΩΔΙΑ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ και άλλα. Μετά, για τό έπαρχιακό κοινό και τούς νέους πού ένδιαφέρονται για όπερες, spaghetti-westerns, ταινίες μέ δράση, και σεξοταινίες από την Αυστρία και τή Δυτική Γερμανία για τούς γεροντότερους έπαρχιώτες.

Παραγωγές έκατομμυρίων, δράση και σέξ είναι τά

κύρια πιάτα του 'Ολλανδικού σινεμά, και κάθε άλλο σινεμά στον κόσμο που κοντρολάρεται από τις 'Αμερικάνικες εταιρείας διανομής.

Λόγω της επένδυσης κεφαλαίων και των νόμων σχετικά με τέτοιες επενδύσεις, φαίνεται ότι δεν υπάρχει ελπίδα για όποιον θέλει να δει καλύτερες ταινίες σαν του Γιαντσό, του 'Αγγελόπουλου, του Μπελόκιο, του Ριβέτ και άλλων. Καμιά φορά τυχαίνει και μας φέρνουνε κανένα Μπουνιουέλ ή Μπέργκιμαν, όμως είναι σίγουροι ότι δεν πρόκειται να κόψουν παραπάνω από 150.000 είσιτήρια, και μόλις η ζήτηση παραγωγής ξεπεράσει τις οικονομικές δυνατότητες αυτού του αριθμού, η ταινία παραμένει στο έξωτερικό. Συνεπώς για μιá πόλη σαν τό Ρόττερνταμ οι καλές ταινίες είναι άγνωστες, και τό κοινό που ενδιαφέρεται για ταινίες ποιότητας τό γνωρίζει και προτιμά να παραμένη σίτι για τηλεόραση. Πώς να ξαναφέρουμε τό κοινό πίσω στις καλές ταινίες; Πώς να αλλάξουμε τήν κινηματογραφική κατάσταση; Πώς να λυγίσουμε τήν άκαμπτη στάση της 'Ολλανδικής "Bioscoop Bond"; Πώς να μεταβάλουμε τήν αδιάφορη στάση του κοινού για καλές ταινίες;

Πολύ συνειδητά τό Rotterdam Art Foundation προσπαθεί να πετύχει δύο στόχους με μιá πιστολιά: με τήν καθιέρωση του Διεθνούς Φέστιβαλ Κινηματογράφου προσπαθεί να βελτιώσει τό μορφωτικό επίπεδο του Ρόττερνταμ και συγχρόνως να βρει άπαντήσεις στα παραπάνω έρωτήματα. "Έτσι τό Διεθνές Φέστιβαλ ξεκίνησε σαν ένα έτήσιο Φέστιβαλ ταινιών ποιότητας, και πολύ σύντομα ανακάλυψε ότι τά άφεντικά του "Bioscoop Bond" σκλήρυναν τή στάση τους άπέναντι στις καλές ταινίες και ενδιαφερόντουσαν μόνο εάν η ταινία ήτανε τέτοια που θάφερνε λεφτά. Η περιγραφή που δίνεται έδω είναι στοιχειώδης μόνο.

Τίποτα δεν έχει λεχθεί για τό "Cineclub", έναν σύνδεσμο Μαρξιστικό στο 'Αμστερνταμ, που αποτελείται από μιá ομάδα ανθρώπων που εργάζονται σκληρά και προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν τό φίλμ σαν ένα πολιτικό μέσο για τήν αλλαγή της κοινωνίας. Τό Cineclub εισάγει ταινίες κυρίως από τήν Λατινική 'Αμερική όπως "Ο Βασιικός Έχθρος" του Βολιβιανού Jorge Sanjinéz", "Οι κατασκευασταί τούβλων του Chircales" και άλλες. Νοικιάζουνε τις ταινίες τους σε κλάμπς νέων, εργατικά συνδικάτα, και σε διάφορες έπιτροπές άγώνων. Τις πιο πολλές φορές η ταινία συνοδεύεται και από ένα μέλος του Cineclub γιατί ο κύριος σκοπός των προβολών είναι η δημιουργία συζητήσεων πάνω στα πιο σπουδαία ζητήματα που άφοροϋνε τήν κοινωνία μας, άρ-

χίζοντας από τήν ἀλληλεγγύη μας πρός τούς καταπιεσμένους ἐργάτες τοῦ Τρίτου Κόσμου. Οἱ βδομάδες πού εἶχανε ἀφιερῶθῃ στή Λατινική Ἀμερική εἶχανε μεγάλη ἐπιτυχία καί μέ τήν ὀργάνωση τοῦ Cineclub ἐπακολούθησαν ἐκδηλώσεις γιά τήν Χιλή, κ.λ.π.

Τίποτα δέν ἔχει λεχθεῖ καί γιά τό "fugitive" ἔνα ἄλλο Cineclub μέ μέλη πού δέν ἀνήκουν στό "Bioscoop Bond". Ὁ σκοπός του εἶναι ἡ διανομή καί ἀκόμα καί ἡ παραγωγή πολιτικῶν ταινιῶν μέ ἀριστερές τάσεις, καί ἡ προβολή τους στό καλούμενο "Vrije κύκλωμα" ('Ελεύθερο κύκλωμα, δηλαδή, ἐλεύθερο ἀπό τό "Bioscoop Bond"). Ἐχει ὀργανώσει ἕνα κέντρο διανομῆς κάτω ἀπό τ' ὄνομα "Ἐλεύθερο κύκλωμα" σέ συνεργασία μέ νέους πολιτικούς κινηματογραφιστές, ἄν καί οἱ πολιτικές καί ὀργανωτικές συζητήσεις ἔχουν κάπως ματαιώσει μεγαλύτερη ἀνάπτυξη τοῦ κυκλώματος. Ἐλλειψη κεφαλαίου δέν εἶναι τό μικρότερο πρόβλημα.

Ἀπό τή πρώτη διοργάνωση τό Film International ἔχει κρατήσει ἀρκετές ταινίες γιά διανομή στήν Ὀλλανδία. Ὑστερα ἀπό τήν τρίτη διοργάνωση ἕνα "Filmhuis" ἰδρύθηκε στό Ρόττερνταμ, τό πρῶτο ἀπό τά δώδεκα Filmhuis τά ὁποῖα ἀποτελοῦν ἕνα στερεό ὅμως μικρό κύκλωμα γιά τίς ταινίες τοῦ Φεστιβάλ. Κατά ἕνα τρόπο τά Filmhuis ἔχουν ἀντικαταστήσει τούς κινηματογράφους τέχνης, ὅμως μέ τή διαφορά ὅτι τό Film International καί τά Filmhuis δέν εἶναι μέλη τοῦ ἐπίσημου "Bioscoop Bond".

Σάν μιὰ ἐναλλακτική λύση, τό κύκλωμα τοῦ Film International καί ὁ κύκλος του ἀπό ἀνεξάρτητες αἰθουσες προβολῆς ἐπιχορηγοῦνται ἀπό τούς δήμους καί τή πολιτεία.

Ἄν καί μερικά ἀπό τά μέλη τοῦ "Bioscoop Bond" δείχνουν συμπαθητική στάση πρός τό Φεστιβάλ, ὅμως ἡ ἐπίσημη στάση τοῦ "Bond" εἶναι συμφεροντολογική. Προσπαθώντας νά βοηθήσει στή πώληση ταινιῶν ἐκτός Φεστιβάλ, ἱδρυσε ἕνα ταμεῖο γιά "δύσκολες ταινίες". Ἐτοί, αἰθουσάρχες πού παρουσιάζουν καλές ταινίες μποροῦν νά βοηθηθοῦν μέ χρήματα ἀπό τό ταμεῖο σέ περίπτωση πού δέν κόψουν ἀρκετά εἰσιτήρια. Τό "Bond" προσπαθεῖ-μάταια μέχρι τώρα-νά ἐνισχυθεῖ μέ κρατικές χορηγήσεις. Αὐτό καί μόνο ἐπιβεβαιώνει τήν ἀνάγκη γιά τήν ὑπαρξη τοῦ Film International.

Τό Φεστιβάλ ἐνθάρρυνε ἕναν νέο ἐκμεταλλευτή αἰθουσῶν στό Ἄμστερνταμ, τόν Pieter Goedings, ὁ ὁποῖος μέ τίς διπλές του αἰθουσες "The Movies" ξεπέρασε τό "Bioscoop Bond" καί τούς αὐστηροῦς κανονισμούς

του, δείχνοντας ταινίες από την επίσημη διανομή στο Ξνα, και στο άλλο ταινίες από το Φεστιβάλ, το "Έλεύτερο Κύκλωμα" και το "Fugitive". Ο Goedings έχει ήδη αρχίσει να εισάγει ταινίες, σαν το "La Bete" του Borowczyk-τό όποιο είχε και έμπορική διανομή- και συχνές αγορές από το Φεστιβάλ όπως έφέτος με τη "ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ" του Θανάση Ρεντζή, η οποία πιθανότατα θα έχει μιá Filmhuis-διανομή. Όμως ο Pieter Goedings είναι μιá έξαιρεση στον κανόνα και είναι βέβαιο ότι το "Bioscoop Bond" δέν θα του επιτρέψει να γίνει ισχυρότερος και να άναιρεί τους "κανονισμούς".

Έτσι γίνεται φανερό ότι η λύση του προβλήματος για μιá έναλλακτική λύση στην έμπορική εισαγωγή και διανομή των ταινιών στην Όλλανδία είναι το Film International, του όποιου η τελευταία διοργάνωση άπετέλεσε μιá έξαιρετική έπιτυχία.

(2) Καλύτερα να δώσουμε τον λόγο στον Huub Bals, ό όποιος τώρα βρίσκεται υπό πλήρη άπασχόληση από το Rotterdam Art Foundation με σκοπό να οργανώνει το Φεστιβάλ και το κύκλωμα του Film house, και ό όποιος με εύγνωμοσύνη δέχεται τό γεγονός ότι τό Ρότερνταμ σαν μιá λιγότερο συντηρητική πόλη με προοδευτικούς ανθρώπους στη τοπική διοίκηση στην όποια κυριαρχούν οι Σοσιαλ-δημοκράτες, είναι τό ιδανικότερο μέρος στην Όλλανδία για τά ιδανικά του. Ο Huub Bals (γνωστός σαν Hubert για τους ξένους φίλους του) είναι 39 έτων, εργάζεται καμμιά φορά μέχρι και 80 ώρες την βδομάδα, και έχει έναν προϋπολογισμό λιγότερο των 75.000 δολλαρίων για την διατήρηση του Φέστιβαλ και την ύποστήριξη όσο γίνεται πιο πολλών ταινιών για διανομή στα Film houses και στο "Έλεύτερο κύκλωμα". Σ' αυτόν τον προϋπολογισμό συνεισφέρουν και ό δήμος του Ρότερνταμ, η έπαρχία της Νοτίου Όλλανδίας και τό Υπουργείο Πολιτισμού, η μερίδα του λέοντος άνήκει όμως στο ίδιο τό Ρότερνταμ.

Ο Huub Bals άρχισε την σταδιοδρομία του έδώ και είκοσι χρόνια στις δουλειές της οικογένειας De Wolf, η όποια έκμεταλεύεται αρκετές αίθουσες προβολής στην Utrecht. Ξεκίνησε μιá έποχή που τά Art houses πήγαιναν πολύ καλά.

"Όταν μιá καλή η δύσκολη ταινία μπορούσε να παίζεται για μιá βδομάδα με ένα λογικό κόσιμο είσιτηρίων, τά πράγματα ήτανε έντάξει. Σήμερα μιá ταινία έχει την δυνατότητα να παιχτεί σε ένα Art house (έάν ακόμα τά όνομάζετε έτσι) μόνο στη περίπτωση που ό έκμεταλευτής είναι σίγουρος ότι η ταινία θα μπορέσει να παιχτεί για τό λιγότερο πέντε βδομάδες με έπιτυ-



Hub Bals

χία. Ὁ Hubert δέν νομίζει ὅτι αὐτό ὀφείλεται στίς ὑπερβολικές ἀπαιτήσεις τοῦ παραγωγοῦ.

"Ὅταν ἀγοράζω μιὰ ταινία σέ μιὰ μισά/μισά βάση (50% γιά τόν παραγωγό, 50% γιά μᾶς) καί μπορῶ καί ἀντεπεξέρχομαι στά ἔξοδα, τότε μπορεῖ κανεῖς εὐκολά νά ὑπολογίση ὅτι μιὰ τέτοια ταινία θά εἶχε καλύτερη τύχη μέ ἐμπορική διανομή.

Βρισκόμαστε στό πέμπτο χρόνο τοῦ Φέστιβαλ. Τά περισσότερα συμβόλαια τῶν πρώτων μας ταινιῶν λήγουνε αὐτόν τό χρόνο. Ὅμως σχεδόν ὅλες οἱ ταινίες παιχτήκανε καλά. Μερικές ἀπ' αὐτές μᾶς ἔφεραν καί εἰσόδημα, ἄν καί τό κύκλωμα τῶν Film Houses δέν εἶναι αὐτό πού θά ἐπιθυμοῦσα".

Γιατί ἐξαφανιστήκανε τά Art Houses (τά ὁποῖα σήμερα λειτουργοῦνε σάν αἴθουσες δεύτερης κατηγορίας γιά τίς μεγάλες παραγωγές) ἔτσι ὥστε νά εἶναι ἀπαράιτητη ἡ δημιουργία τῶν Film Houses;

"Πρῖν δέκα, δεκαπέντε χρόνια ἡ Ὀλλανδία εἶχε ἕναν μεγάλο ἀριθμό ἐκμεταλευτῶν αἰθουσῶν. Σήμερα, σχεδόν ὅλοι οἱ κινηματογράφοι ἔχουν ὀργανωθεῖ σέ δύο μεγάλα συστήματα ἐκμετάλευσης. Σ' ἄλλα χρόνια κάθε αἰθουσαρχῆς εἶχε τίς προτιμήσεις του. Προγραμμάτιζε προσεκτικά, ἔμπαινε σέ συναγωνισμό, καί ἄλλα δευτερεύοντα πράγματα. Μέ τήν ἐξαφάνιση τῶν μεμονομένων ἰδιοκτητῶν αἰθουσῶν, μιὰ πολύ καλή συναλλαγή ἔχει ἐξαφανιστεῖ.

Οἱ αἴθουσες δουλεύουν τώρα μέ ὑπολογιστές, οἱ ὁποῖοι πρῶτα ὑπολογίζουνε τούς ἀριθμούς εἰσιτηρίων. Οἱ ταινίες διανέμονται ἀπό ἑταιρίες πού ἔχουν νά χειριστοῦν 60 μέ 70 προγράμματα τήν βδομάδα. Καί φυσικά ἡ Ἐμπορική πλευρά τῆς ἑταιρείας εἶναι πάντοτε τό ὑπ' ἀριθμόν ἕνα ἐνδιαφέρον.

Αὐτοί οὐ ὑπολογιστές πρέπει ἐπίσης νά φτιάξουν τά προγράμματα γιά τά Art Houses, ὅμως εἶναι γεγονός ὅτι ἀδιαφόροῦνε, καί λόγφ ἑλλείψεως χρόνου δέν δίνεται ἡ κατάλληλη προσοχή πού χρειάζεται. Οἱ ἴδιοι ὑπολογιστές εἶναι ἀσχετοί σέ σχέση μέ τίς καλλιτεχνικές ταινίες, εἶναι πληροφοριακά ἀνημέρωτοι, καί ἡ ἑταιρεία τους ἐκτιμᾷ περισσότερο τήν ἱκανότητά τους στήν πώληση ταινιῶν ἀπό τόν ἄσκοπο χρόνο πού θά ξόδευαν γιά τήν ὀργάνωση καλῶν προγραμμάτων".

Ὁ Huub Bals εἶναι βέβαιος ὅτι ἡ ἀντίσταση ἀπό τίς ἑταιρείες θά γίνεи πιά ἰσχυρή καί ἀμφισβητήσιμη ἀπ' ὅτι εἶναι τώρα, ὅμως στό μεταξύ βλέπει μέ κριτική ματιά τό δικό του Film International.

"Τά Film Houses, προγραμματισμένα από τό φέστιβαλ, τό "Fugitive" καί λοιπά, παρουσιάζουν μιá υπέροχη δικαιολογία για τούς κυρίους τών εταιριών. Καλύτερες ταινίες; ρωτάνε. Μά αυτές είναι για τά Film Houses...

Δέν θέλω νά συζητήσω τό γεγονός ότι αυτοί είναι έμποροι, όμως είμαι σίγουρος ότι αυτοί οι κύριοι δέν χρειάζονται πλέον τήν μάσκα πίσω από τήν όποία κρύβονται μιλώντας για δύσκολους καιρούς, άφου στήν ούσία άποκτοϋνε όλο καί πιό πολύ δύναμη.

Καί μετά σκέφτομαι καί ένα άλλο γεγονός: Κάθε έμπορική εταιρεία πού εργάζεται κανονικά έχει καί μιá θέση έρευνητοϋ, όμως ακόμα καί οι πιό μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες δέν έχουνε κανέναν υπάλληλο ό όποιος νά ξέρει πραγματικά τί γίνεται στόν κόσμο τοϋ Κινηματογράφου σήμερα.

Δέν άντιτίθεμαι στήν ιδέα ότι κάνουν έμπόριο, όμως έναντιοϋμαι στους τρόπους μέ τούς όποιους έξασκοϋνε τή δουλειά τους.

Τό πιό γνωστό παράδειγμα είναι αυτό ενός παραγωγού στή Γαλλία ό όποιος σκοπεϋει νά παράγει μιá ταινία. Πρίν ακόμα γυρίσει έστω καί ένα μέτρο φίλμ, κλείνει συμβόλαια μέ έναν άριθμό αίθουσών στό Παρίσι καί στήν έπαρχία. Ό προϋπολογισμός τής ταινίας είναι σταθερός, τό κοινό γνωστό, καί σάν ρουτίνα πιά: ένας ύπολογιστής περιγράφει τό σενάριο, τά όνόματα τών ήθοποιών, τοϋ Σκηνοθέτη, καί τόν τρόπο μέ τόν όποιον θά γυριστεί ή ταινία. Είμαι πεποισμένος ότι αυτό τό σύστημα είναι θανατηφόρο. Είναι ή άρχή τής παραποίησης τοϋ κοινού.

"Όπως όταν ένας κινηματογραφιστής σάν τόν Robbe-Grillet φτιάχνει μιá ταινία μέ τόν Μπελμοντό, μέ λεφτά τοϋ Μπελμοντό, καί μέ όλόκληρη τή μαφία τοϋ Μπελμοντό. Δέν μ'ένδιαφέρουν πιά ταινίες σάν τόν "Stavisky".

Δίνει τό Film International τά μέσα για τήν καταπολέμηση αυτών τών πρακτικών;

"Αυτό πού θά πώ τώρα είναι ή ιδανική μου πίστη, ό ιδανικός τρόπος μέ τόν όποιο θά μοϋ άρεσε νά οργανώνω τά Φεστιβάλ τοϋ Film International. Αυτές οι διοργανώσεις πρέπει νά είναι ή αγορά, τό κέντρο συνάντησης όλων τών άνεξάρτητων κινηματογραφιστών, οι όποιοι δέν θέλουν νά ξεπουληθοϋν στα έμπορικά κυκλώματα.

Σ'όλόκληρο τόν κόσμο ύπάρχουν κινηματογραφιστές

πού μάχονται για νά μπορέσουν νά δείξουν τίς ταινίες τους στό κοινό. Πρίν οί προσπάθειές τους έξαντληθούν, τό Φέστιβαλ τοῦ Ρόττερνταμ, ἀλλά ἐπίσης καί τοῦ Βερολίνου ἢ τοῦ Λονδίνου, πρέπει νά τούς δώσουν τήν εὐκαιρία γιά τήν ὁποία μάχονται.

Ὅταν τό Ρόττερνταμ προσθέτει στίς ταινίες τους 1000 δολλάρια παραπάνω ἀπό τά 1000 τοῦ Λονδίνου, καί τά 5000 τοῦ Βερολίνου, κ.λ.π., τότε ἡ ταινία μαζεύει τό ποσό πού χρειάζεται ὁ κινηματογραφιστής γιά νά συνεχίσει τήν δημιουργική του δουλειά. Θάταν θαυμάσιο ἐάν τό Ρόττερνταμ μπορούσε νά γίνει ἡ ἐναλλακτική λύση τῶν Καννῶν, μιά ἐλεύθερη ἀγορά γιά τόν ἀνεξάρτητο κινηματογραφιστή, ὁ ὁποῖος θά μπορούσε νά πουλήσει τίς ταινίες του ἐδῶ καί νά βρῆ κάποια ἀνακούφιση.

Τό γεγονός εἶναι ὅτι ἡ ὕπαρξη ἑνός Φέστιβαλ, ἀντίθετου ἀπ'αὐτό τῶν Καννῶν εἶναι ἤδη μιά μεγάλη Διεθνῆς ἀνάγκη:

Ποιά θά ἦταν ἡ ἀντίδραση τῶν ἐταιρειῶν;

"Ἐλπίζω ὅτι οἱ ἔμποροι ταινιῶν θά καταλάβουν τήν αἰτία τῆς ὑποθέσεως, καί δέν θά ἀντιδράσουν μέ τήν χορήγηση εἰδικῶν κεφαλαίων τά ὁποῖα εἶναι δολοφονικά καί γιά τό Film International καί γιά τό "Fugitive", καί γιά τό "Ἐλεύθερο κύκλωμα". Γιατί τό "Bioscoop Bond" δέν ἐπενδύει τά κεφάλαιά του στή δική μας δουλειά;

Ὅμως τό ἴδιο συμβαίνει καί γιά τά ἑκατομμύρια πού ξοδεύονται στήν τηλεόραση. Αὐτά τά χρήματα θά μπορούσαν κάλλιστα νά χρησιμοποιηθοῦν γιά τήν παραγωγή ποιοτικῶν ταινιῶν γιά τούς κινηματογράφους καί τήν τηλεόραση".

(3) Τό πέμπτο Φέστιβαλ τοῦ Film International τοῦ Ρόττερνταμ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία. Πουλήθηκαν σχεδόν 50.000 εἰσιτήρια (18.000 στό τέταρτο, καί 11.000 στό τρίτο) γιά προγράμματα πού παίχτηκαν σέ 5 κινηματογραφικές αἴθουσες, μέ 68 ταινίες μεγάλου μήκους καί ἕναν μεγάλο ἀριθμό ταινιῶν μικροῦ μήκους, πολλές ἀπό τίς ὁποῖες εἶχανε τίς πρεμιέρες τους ἐδῶ.

Ὅλες οἱ ταινίες μεγάλου μήκους παίχτηκαν γιά πρώτη φορά ἐπίσης, πρεμιέρες πού ἦταν Εὐρωπαϊκές ἢ παγκόσμιες. Ὅλοι οἱ Διευθυντές Φεστιβάλ ἀπ'ὸλο τόν κόσμο ἐπισκέφτηκαν τό Φεστιβάλ κατά τήν διάρκεια τῆς τελευταίας ἑβδομάδας τοῦ Φλεβάρη. Γι'αὐτούς τούς Διευθυντές ἔγιναν εἰδικές προβολές νέων Ὀλλανδικῶν ταινιῶν. Οἱ σκηνοθέτες 38 ταινιῶν ἦσαν παρόντες, πολλές



R. Kramer/J. Douglas-MILESTONES



Moumen Smili-EL CHERGUI, ἡ ἡ βύαση σαπὴ.

φορές μ'έναν ή και δύο ήθοποιούς. Ή ατμόσφαιρα δέν εΐναι καθόλου συνηθισμένη, όπως συνήθως συμβαίνει σ' άλλα φεστιβάλ, μέ προβολή και παρουσίαση ήθοποιών και λοιπά. Οί δημιουργοί κάθε ταινίας, αποτελούν μέρος του κοινού πού βλέπει τίς ταινίες και μόνο μετά τήν προβολή καλοϋνται για συζήτηση. Μερικές φορές αυτές οί συζητήσεις γίνονται δυναμικές όταν ασχολούνται μέ πολιτικά και κοινωνικά θέματα. Φυσικά άρκετές φορές τό κοινό δείχνει άδιαφορία. Όμως οί δημόσιες συζητήσεις πετυχαίνουν του σκοπού τους και πολλές φορές παρουσιάζεται μιá πραγματική σύγκρουση μεταξύ του κινηματογραφιστή και του κοινού πού πραγματικά άγαπάει τόν κινηματογράφο.

Ένας μεγάλος άριθμός ταινιών, δέν αντιπροσωπεύει ό,τι τό καλύτερο έχει δημιουργηθεί στην κινηματογραφική τέχνη τά τελευταία χρόνια. Μιά από τίς άρχές του Hubert Bals εΐναι ότι, μόνο τό κοινό πρέπει νά άποφασίσει εάν μιá ταινία εΐναι καλή ή όχι, και αυτό τό κοινό του εΐναι πολύ πιό άγαπητό από τούς κριτικούς. Θέλει νά δώσει τήν εύκαιρία στό κοινό του φεστιβάλ νά διαλέξει τίς καλλίτερες ταινίες του. Αυτό σημαίνει ότι τό φεστιβαλικό κοινό πρέπει νά έχει τήν εύκαιρία νά διαλέξει άπ'ένα όσο πιό μεγάλο γίνεται άριθμό ταινιών. Άποτέλεσμα: όποιοσδήποτε έπισκέπτης του φεστιβάλ μπορεί νά διακρίνει δύο ταινίες τό λιγώτερο, πού κατά τήν γνώμη του "δέν θάπρεπε νάχουνε έρθει εδώ ποτέ". Θά μπορούσε νά ύπάρξη πιό δημοκρατικός θεσμός;

Ό Hubert Bals, για εύνόητους λόγους, κάνει μιá διάκριση μεταξύ των τυπικών έπισκεπτών του φεστιβάλ (οί όποιοι μπορούν ν'άγοράσουν μιá κάρτα για όλες τίς προβολές για μόνο 40 φλορίνια-πουλήθηκαν 300 φέτος), του πλατύ κοινού τό όποιο ένδιαφέρεται για όρισμένες μόνο ταινίες, και των κριτικών.

Οί πρώτοι εΐναι οί "φανατικοί για ταινίες", όμως ή δεύτερη κατηγορία εΐναι αυτή πού άγαπάει πιό πολύ και θέλει νά εΐναι οί σταθεροί ύποστηρικτές των Filmhuis, αυτοί δηλαδή πού δέν εΐναι πιά οί προστάτες των Κινηματογράφων Τέχνης.

Σύμφωνα μέ τίς τρεις διαιρέσεις του Hubert, τό καθημερινό κινηματογραφικό δελτίο του φεστιβάλ άναφέρει τίς αντιδράσεις και των τριών. Ό άριθμός εκτιμήσεως εΐναι, σύμφωνα μέ τά διεθνή πρότυπα, από τό 1 μέχρι τό 5 (έτσι, 1=κακή, 2=μέτρια, 3=καλή, 4=πολύ καλή, 5=άριστούργημα).

Ή αντίδραση του κοινού μετά τίς τελικές ψηφοφορίες, έφερε τά ακόλουθα αποτελέσματα για τίς ται-



R.W. Fassbinder-Mutter Küsters Fährt Zum Himmel



Κένζο Μιζογκούτσι- 'Η ζωή του Ο-HARU

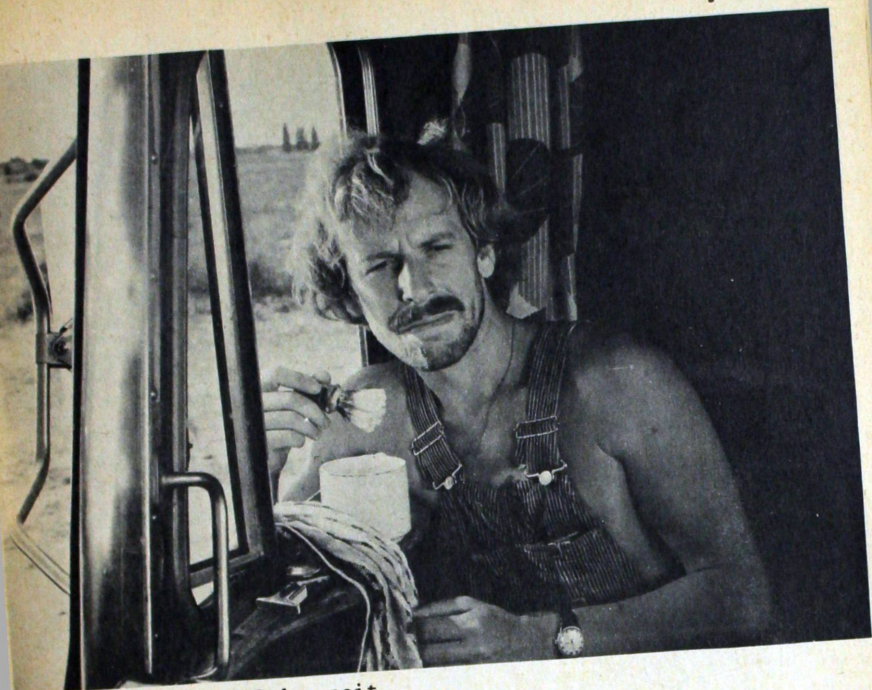
νίες του πέμπτου Φεστιβάλ:

MATTI DA SLEGARE, (Marco Bellocchio) -4.22
 THE SALT OF THE EARTH, (Herbert Biberman -4.22
 BIO-ΓΡΑΦΙΑ, Θανάσης Ρενιζής -4.17
 IM LAUF DER ZEIT (Στήν πορεία του Χρόνου) Wim Wenders-4.04
 Ο ΘΙΑΣΟΣ, Θόδωρος Άγγελόπουλος 3.95
 BRUNO DER SCHWARZE, ντοκυμαντέρ του Lutz Eischholtz -3.87
 TA TPOMEPA ΠΑΙΔΙΑ, του Melville -3.83
 DERSU UZALA, Άκίρα Κουροσάβα -3.76
 LA REGLE DU JEU, Jean Renoir -3.70
 LA VILLE BIDON, Jacques Baratier -3.57
 ΗΛΕΚΤΡΑ, Miklos Jancsó -3.55
 ΜΙΑ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ, Judith Elek -3.54
 BIANCO E NERO Antonio Pietrageli -3.52
 MUTTER KÜSTERS FAHRT IM HIMMEL, R.W.Fassbinder-3.48
 ISTENMEZEJE ("Ένα Ούγγρικό χωριό), Judith Elek -3.47
 ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ, Γιουσέφ Σαχίν -3.47
 LE BERCEAU DE CRYSTAL, Phillip Garrel -3.46
 BADLANDS, Terrence Malick -3.43
 LEGACY, Karen Arthur -3.40
 FEAR ON TRIAL (φόβος στή Δίκη) Lamont Johnson -3.38
 και λοιπά.

Τά αποτελέσματα των δύο άλλων κατηγοριώνδέν διαφέρουν σημαντικά, έκτός άπ'τό ότι οι κριτικοί τοποθετούν τόν "Θίασο" στήν κορυφή, και ή άλλη κατηγορία (δηλαδή αútών μέ τίς κάρτες) δείνει τούς περισσότερους βαθμούς 4.26 στό IM LAUF DER ZEIT, και γενικά οι δύο αυτές κατηγορίες τοποθετούν στήν κορυφή τίς πιό δύσκολες ταινίες.

Αυτό πού πρέπει ν'άναφερθεί ιδιαίτερα είναι ότι τό κοινό βαθμολόγησε σάν καλύτερη ταινία τή ΜΑΤΤΙ DA SLEGARE πού είναι ένα ντοκυμαντέρ. Επίσης τήν πολύ διαφορετική (για τό πλατύ κοινό είναι "δύσκολη" ταινία) ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ πού κατέχει μιá άπίστευτη θέση. Τό ίδιο ισχύει και για τίς κλασσικές ταινίες του προγράμματος. Παρουσιάστηκαν μόνο έφτά κλασσικές ταινίες, όλες όμως πήραν περισσότερους άπό 3 βαθμούς. Όπωςδήποτε όλες οι άνωτέρω άπόψεις δέν είναι άπολυτες σχετικά μέ τήν γενική ποιότητα των ταινιών του Φεστιβάλ. Η χαμηλότερη βαθμολογία για ταινία έφθασε μέχρι τό 1.25. Δέν υπάρχει άπότομη πτώση π.χ.άπό 2 στό 1.50. Και είναι πραγματικά έκπληκτικό ότι στρουκτουραλιστές όπως π.χ. ο Garell κατατάσσονται μεταξύ των 20 κορυφαίων.

Ένώ άλλα Φεστιβάλ, μέ τήν έξαίρεση του άυστηρά έμπορικού των Καννών, προτιμάνε ταινίες έμπορικών ή



Wim Wenders - Im lauf der zeit



Miklós Jancsó - НАЕКТА

μή ἐμπορικῶν σκηνοθετῶν καί παραγωγῶν χωρίς διαφορά, χωρίς μιὰ καθαρὴ ἀποψη γιὰ τίς ὑπάρχουσες συνθήκες ἐμπορικῆς κινηματογραφίας στήν Ἀμερικὴ, ὅπου οἱ μονοπωλιακὲς ἐταιρίες διανομῆς εἶναι σέ θέση νά παρουσιάσουν ἔλλειψη προγραμμάτων γιὰ τίς Ἀμερικάνικες αἰθουσες—τό Film International τοῦ Ρόττερνταμ δείχνει ἕναν καθαρὸ δρόμο παραγωγῆς καί προβολῆς ταινιῶν.

Ἦδη, σήμερα ὑπάρχει μιὰ κατάσταση (ὅμοια μ' αὐτὴ ἄλλων χωρῶν, ὅπου ὑποκαταστήματα καί ἐργοστάσια κλείνονται, ὄχι λόγφ βαρειῶν ἀπωλειῶν, ἀλλὰ ἐπειδὴ δέν κάνουν ἀρκετὰ χρήματα, καί αὐτὰ ὄχι γρήγορα, τό ὁποῖο εἶναι καί ἡ αἰτία πού οἱ χώρες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης ἔχουν μεγάλο ἀριθμὸ ἀνέργων) σύμφωνα μέ τὴν ὁποία διανομεῖς ταινιῶν, γιὰ λόγους πού ἀφοροῦν τῆ φορολογία, βρίσκουν πιό ἐπικερδές νά μή διανέμουν ὠρισμένες ταινίες, ἢ νά μὴν ἀγοράζουν ταινίες ἀπὸ ἀνεξάρτητους παραγωγούς, ἀλλὰ προτιμᾶνε νά βάζουν τίς ταινίες στὰ ράφια ἀμέσως μόλις ξαναγουρίσουν τὰ ἔξοδα διανομῆς, ἔτσι δέν ἐπιτρέπουν στὸν ἀνεξάρτητο παραγωγὸ νά κερδίση χρήματα.

Τό πρόβλημα μέ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο, ἔτσι πού ὀδηγεῖται ἀπὸ τίς μεγάλες Ἀμερικάνικες ἐταιρεῖες διανομῆς (οἱ ὁποῖες δέν εἶναι παρὰ μεγάλες ἐταιρεῖες πού ἐκμεταλλεύονται πετρέλαιο κ.λ.π.) δέν εἶναι τὰ ἔξοδα διανομῆς ταινιῶν, ἀλλὰ ἕνα τυπικὰ Μαρξιστικὸ παράδειγμα γιὰ τὸν νόμο τοῦ κεφαλαίου: ἐπένδυση ταινιῶν ἐνάντια στή γρήγορη ἐξόφλησὴ των μέ δόσεις. Τό γεγονός ὅτι τό φίλμ εἶναι ἕνα μορφωτικὸ προϊόν δέν φαίνεται νά παρουμεριάζει καμμιά διαφορὰ γιὰ τοὺς ἐπιχειρηματίες.

Ἔτσι τό φίλμ, σήμερα, θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ σάν ἡ Βίβλος τοῦ Μεσαίωνα, ἔτσι ἀλυσοδεμένη γιὰ νά διαβαστεῖ μόνο ἀπὸ μιὰ ὠρισμένη ἐλίτε, τοὺς παπάδες, οἱ ὁποῖοι ἀφοῦ τὴν διάβαζαν ἐξηγοῦσαν τό νόημα τῆς στοῦς ἀνθρώπους.

Γιὰ νά ἀπελευθερωθῇ ὁ κινη/φος, γιὰ νά γίνεῖ ἕνα δημοκρατικὸ μέσο ἀπὸ ὅλους καί γιὰ ὅλους, φεστιβάλ σάν αὐτό τοῦ Ρόττερνταμ πρέπει νά καθιερωθοῦν κι' αὐτό εἶναι μιὰ ἀνάγκη ὅμοια μ' ἄλλες, ὅπως π.χ. ὁ ἔλεγχος τῶν μέσων παραγωγῆς ἀπὸ τοὺς ἐργάτες. Μπορεῖ ὁμῶς νά εἶναι καί πιό σπουδαία γιὰτί τό φίλμ ἔχει τὴ δύναμη νά δείχνει πῶς νά ἐλέγχονται τὰ μέσα παραγωγῆς.



Chantal Akerman-Jeanne Dielman...



PRODUCTION CARLE LAMY
DISTRIBUTION CINEFIX

de DENYS
ARCAND

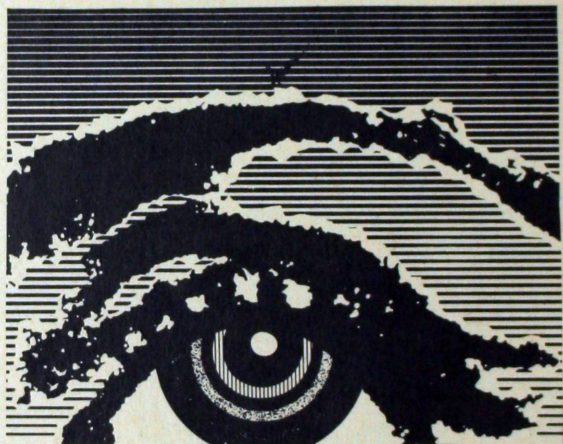
★
gina

un film à la fois
humain et brutal

avec CÉLINE LÓMEZ
CLAUDE BLANCHARD

PRODUCTION CARLE LAMY
DISTRIBUTION CINEFIX

Denys Arcand-GINA



26th[★] BERLIN
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
JUNE 25—JULY 6, 1976

Competition of latest outstanding films from all over the world
Retrospective of film classics
International Film Fair for interested professionals

5th International Forum of Young Cinema

Information:
Berliner Festspiele GmbH
Berlin 15, Bundesallee 1-12
Phone: (030) 882 20 81



CHRISTIAN ZIMMER

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ



ΕΣΤΙΝ ΤΑΙΣ



THEODOR ADORNO

Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Ο THEODOR. WIESENGRUND ADORNO (1903—1969) ήταν φιλόσοφος, μουσικός κι' ένας από τους πιο εξέχοντες Μαρξιστές θεωρητικούς της τέχνης. Ήταν μέλος, μαζί με τον MAX HORKHEIMER, τον HERBERT MARCUSE, τον ERICH FROMM και άλλους, της «Σχολής της Φρανκφούρτης» του Μαρξισμού, η οποία είχε σαν κέντρο της το INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG ('Ινστιτούτο Κοινωνικών Έρευνών) που ιδρύθηκε στη Φρανκφούρτη το 1923. Ένα από τα ενδιαφέροντα της περιοδικής έκδοσης του 'Ινστιτούτου ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG «Έφημερίδα της Φιλοσοφίας και της Κοινωνιολογίας), που κυκλοφορούσε στα χρόνια του '30 και του '40, ήταν οι νέες μορφές κουλτούρας των μέσων μαζικής επικοινωνίας (ραδιόφωνο, κινηματογράφος κτλ.).

Έχουν εκδοθεί 24 βιβλία του 'Αντόρνο, από τα οποία τα γνωστότερα είναι το DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG (Διαλεκτική της Διαφώτισης) (Άμστερνταμ, 1947), 'Η Έξουσιαστική Προσωπικότητα (Νέα Υόρκη, 1950) και 'Η Άρνητική Διαλεκτική (Φρανκφούρτη, 1966). Το Πρίσματα, μία συλλογή των δοκιμίων του στ' Αγγλικά, εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1967.

Το δοκίμιο που ακολουθεί παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο OHNE LEITBILD PARVA AESTHETICA (Φρανκφούρτη, 1966).



Ἡ ἔκφραση «βιομηχανία τῆς κουλτούρας» χρησιμοποιήθηκε, ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ, στὸ βιβλίον DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG ποὺ ἐκδόσαμε ἐγὼ κι' ὁ Χόρκχάϊμερ τὸ 1947 στὸ "Ἀμστερνταμ". Σὲ γενικὲς γραμμὲς μιλοῦσαμε γιὰ τὴ μαζικὴ κουλτούρα. Συζητήσαμε αὐτὴ τὴν τελευταία ἔκφραση καὶ τὴν ἀντικαταστήσαμε μὲ τὴν «βιομηχανία τῆς κουλτούρας» — ἔχοντας σὰ στόχο νὰ ἀποκλείσουμε ἐξ ἀρχῆς τὴν ἐρμηνεία ποὺ ἀρέσει τόσο στοὺς συνήγορους τῆς μαζικῆς κουλτούρας. Αὐτοὶ ὑποστηρίζουν, στὴν πραγματικότητα, ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ κουλτούρα ποὺ γεννιέται αὐθόρμητα ἀπὸ τὶς ἴδιες τῆς μᾶζες — δηλαδὴ γιὰ τὴ σύγχρονη μορφή τῆς λαϊκῆς τέχνης. Ὅμως ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας διαφέρει ἀπὸ αὐτὴ τὴν τέχνη στὶς πιὸ βασικὲς τῆς ἀρχές. Σὲ ὅλα τὰ πεδία τῆς, τὰ προϊόντα ποὺ προορίζονται γιὰ μαζικὴ κατανάλωση καὶ ποὺ καθορίζουν αὐτὴ τὴν κατανάλωση σ' ἓνα μεγάλο βαθμὸ, βιομηχανικοποιοῦνται — περισσότερο ἢ λιγώτερο, σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμα. Αὐτὰ τὰ διάφορα πεδία μοιάζουν μετὰξὺ τους ἢ, τὸ λιγώτερο, συσχετίζονται ἐσωτερικά. Σχεδὸν χωρὶς ἐξαιρέση, ἀπαρτίζουν ἓνα ὅλο, ἓνα σύστημα. Αὐτὸ ὀφείλεται τόσο στὴ σύγχρονη τεχνολογία ὅσο καὶ στὸν οἰκονομικὸ καὶ διοικητικὸ συγκεντρωτισμὸ. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι ἡ ἠθελμένη ὁμαδοποίηση — στὸ ὑψηλότερὸ τῆς ἐπίπεδο — τῶν καταναλωτῶν τῆς. Ἐνώνει μὲ τὴ βία ἀκόμα κι' ἐκείνους τοὺς δυὸ χώρους ποὺ γιὰ χιλιάδες χρόνια ἦσαν χωρισμένοι: τὸ χῶρο τῆς «ὑψηλῆς τέχνης» καὶ τὸ χῶρο τῆς «χαμηλῆς τέχνης» (λ.χ. ἡ «λαϊκὴ τέχνη»), κάνοντας κακὸ καὶ στὶς δύο. Ἡ ὑψηλὴ τέχνη γίνεταί ἓνας ἀποστερημένος, μέσα στὴ σοβαρότητά του, χώρος, ἐξ αἰτίας τοῦ προβληματισμοῦ πάνω στ' ἀποτελέσματά του ἢ ἐκπολιτιστικὴ ἐξημέρωση τῆς χαμηλῆς τέχνης τῆς ἀφαιρεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀκατέργαστης καὶ ἀτίθασσης φυσικότητας ποὺ τῆς ἦταν ἔμφυτο ὅταν δὲν βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὸν ὀλοκληρωτικὸ ἔλεγχο τῆς ὑψηλῆς τέχνης. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας παίρνει ἀναμφίβολα ὑπ' ὄψη τῆς τὸν βαθμὸ συνειδητότητας καὶ ἀσυνειδητότητας τῶν ἑκατομμυρίων τῶν ἀνθρώπων στοὺς ὁποῖους ἀπευθύνεται, ἀλλὰ οἱ μᾶζες δὲν εἶναι ὁ κύριος παράγοντας, ἀλλὰ ἄλλων ἓνα δευτερευῶν στοιχεῖο ἓνα στοιχεῖο ποὺ μπάνει στὸν ὑπολογισμὸ ἓνα κομμάτι τοῦ μηχανισμοῦ.

Ὁ καταναλωτής δὲν εἶναι βασιλιᾶς, ὅπως θὰ ὑποστήριζε ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας· δὲν εἶναι τὸ ὑποκείμενο, εἶναι τὸ ἀντικείμενο. Ὁ ὅρος «μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας» πού ἐπιβλήθηκε σὰ χαρακτηρισμὸς πάνω στὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ κρύβει τίς πραγματικὲς διαστάσεις τοῦ φαινομένου. Τὸ πραγματικὸ ζήτημα δὲν εἶναι ἀπλῶς οἱ μᾶζες, οὔτε οἱ τεχνικὲς τῆς ἐπικοινωνίας σὰν τέτοιες, ἀλλὰ μᾶλλον τὸ πνεῦμα πού ἐμφυσᾷ μέσα τους ἡ φωνὴ τοῦ κυρίου τους. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἐμπαίζει τὴν ἴδια της τὴν πληροφορία ἀναφορικὰ μὲ τίς μᾶζες ἔτσι ὥστε νὰ σταθεροποιήσει καὶ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴ στάση της, τὴν ὁποία θεωρεῖ σὰν μίαν A PRIORI ἀμετάβλητη βάση. Ὁ,τιδήποτε πού θὰ μπορούσε νὰ μετασχηματίσει αὐτὴ τὴν στάση ἀποκλείεται. Τὸ μέτρο δὲν εἶναι οἱ μᾶζες, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ ἰδεολογία τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, ἀκόμα κι' ἂν αὐτὴ ἡ τελευταία δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει χωρὶς νὰ προσρμοσθεῖ.

Οἱ παλιατζήδες τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας βασιίζουν τὴ δραστηριότητά τους, ὅπως ὁ Μπρέχτ, κι' ὁ Συρκάμπ τὸ εἶπαν τριάντα χρόνια πρὶν, πάνω στὴν ἀρχὴ τῆς ἐμπορικοποίησης (τῆς ἐ μ π ο ρ ι κ ὄ τ η τ α ς) τῆς δουλειᾶς τους — ὄχι πάνω στὸ πραγματικὸ περιεχόμενο ἢ στὴ δόμηση. Τὸ κάθε τι στὴν πρακτικὴ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας ἐφαρμόζει ἀποφασιστικὰ τὸ κίνητρο τοῦ κέρδους στὰ αὐτόνομα προϊόντα τοῦ πνεύματος. Στὸ μέτρο πού αὐτὰ τὰ προϊόντα εἶναι ἐμπόρευμα πού ἐπιτρέπει στοὺς «δημιουργοὺς» του νὰ ζήσουν, αὐτοὶ οἱ τελευταῖοι θὰ εἶχαν ἤδη λιγάκι δηλητηριαστεῖ. Ἀλλὰ δὲν ἔκαναν καμμιά προσπάθεια νὰ καρπωθοῦν κάποιο κέρδος λιγώτερο ἄμεσο σὲ σχέση μὲ τὴ δικιά τους πραγματικότητα. Τὸ καινούργιο στὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι ἡ ἄμεση καὶ παραδεγμένη προτεραιότητα τοῦ ἀποτελέσματος, πού μελετήθηκε πολὺ καλὰ στὰ τυπικώτερα προϊόντα της. Ἡ αὐτονομία τῶν ἔργων τῆς τέχνης, πού βέβαια σχεδὸν ποτὲ δὲν ὑπῆρξε σὲ καθαρὴ μορφή καὶ πού πάντοτε ὀδηγήθηκε ἀπὸ τὴν ἀναζήτησιν τοῦ ἀποτελέσματος, παραγράφτηκε ὀλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας.

Δὲν εἶναι ἐδῶ ἀναγκαῖο νὰ δοθεῖ ἔμφαση σὲ μίαν συνειδητὴ πρόθεσιν ἀπ' τὸ μέρος τῶν ὑποστηρικτῶν καὶ προαγωγῶν της. Θὰ ἔπρεπε μᾶλλον νὰ ἐξαρτήσῃ κανεὶς τὸ φαινόμενο ἀπὸ τὴν οἰκονομία, ἀπὸ τὴν ἀναζήτησιν νέων δυνατοτήτων γιὰ ἐπικερδῆ ἐπένδυση τοῦ κεφαλαίου· στίς σὲ ὑψηλὸ βαθμὸ βιομηχανοποιημένες χώρες. Οἱ παλιές δυνατότητες γίνονται ὅλο καὶ πιὸ ἀβέβαιες, ἐξαιτίας τοῦ ἴδιου συγκεντρωτικοῦ προτσῆς πού κάνει δυνατὴ τὴν ὑπαρξὴ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας μόνον μὲ τὴ μορφή ἐνὸς ἰσχυροῦ θεσμοῦ. Ἡ κουλτούρα πού, σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια της τὴν ἐννοία, ὄχι μόνον ὑπηρετοῦσε τοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ διαμαρτυροῦταν πάντοτε ἐνάντια στὴν σκληρωτικὴ κατάσταση μέσα στὴν ὁποία ζοῦν, τιμώντας τους μ' αὐτὸ τὸν τρόπο

— αυτή ή κουλτούρα, με την ολοκληρωτική της άφομοίωση άπ' τους άνθρωπους ένσωματώνεται στην ίδια την σκληρωτική κατάσταση. "Έτσι έξαθλιώνει διπλά τους άνθρωπους. Τά προϊόντα του πνεύματος μέσα στη βιομηχανία τής κουλτούρας δέν είναι πλέον κ α ι ένα έμπόρευμα — είναι μάλλον μ ό ν ο ένα έμπόρευμα. Αύτή ή άλλαγή είναι τόσο μεγάλη ώστε παράγει έντελώς καινούργιες ποιότητες. Φανερά, ή βιομηχανία τής κουλτούρας δέν είναι πιά ύποχρεωμένη νά ζητήσει ένα άμεσο κέρδος, τό όποιο ήταν τό παλιό της κίνητρο. Τό κέρδος έχει άντικειμενοποιηθεί στην ιδεολογία τής βιομηχανίας τής κουλτούρας, πού έχει έλευθερωθεί άκόμα κι από την ύποχρέωση νά πουλά τό έμπόρευμα — κουλτούρα πού πρέπει όποσδήποτε νά καταναλωθεί. "Η βιομηχανία τής κουλτούρας κάνει την μεγάλη της κίνηση στις δ η μ ό σ ι ε ς σ χ έ σ ε ι ς, δηλαδή στην κατασκευή κ α λ η ς θ έ λ η σ η ς σ' ένα χαμηλό επίπεδο, χωρίς νά ενδιαφέρεται γιά τους παραγωγούς ή γιά τά άντικείμενα τής πώλησης. "Ο πελάτης καταδιώκεται γιά νά του πουληθεί μιά κατάφαση, μιά συναίνεση πού είναι ολοκληρωτική και χωρίς έπιφυλάξεις. Πουλάνε τόν κόσμο έτσι όπως είναι, με τόν ίδιο τρόπο πού κάθε προϊόν τής βιομηχανίας τής κουλτούρας είναι ή ίδια του ή διαφήμιση.

Ταυτόχρονα, πάντως, οι τύποι πού άρχικά άνταποκρίνονταν στον μετασχηματισμό τής λογοτεχνίας σέ έμπόρευμα διατηρούνται. "Αν υπάρχει κάτι στον κόσμο πού νά κατέχει την όντολογία του, αυτό είναι ή βιομηχανία τής κουλτούρας — ένας πίνακας βασικών κατηγοριών, αύστηρά διατηρημένος με τόν τρόπο, λ.χ., του έμπορικού Έγγλέζικου μυθιστορήματος γύρω στό τέλος του 17ου και στην άρχή του 18ου αιώνα. Στη βιομηχανία τής κουλτούρας, αυτό πού παρουσιάζεται σαν πρόδος — ή αιώνια προσφορά τής του «καινούργιου» — συνεχίζει νά είναι, σ' όλα τά πεδία, έξωτερικές μεταβολές του ίδιου πράγματος. Μιά ποικιλία σκεπάζει τόν σκελετό πού έχει ύποστεί τόσες μεταβολές όσο και τό ίδιο τό κίνητρο του κέρδους από τότε πού πήρε την ήγεμονία πάνω άπ' την κουλτούρα.

Άπό μιά άλλη πλευρά ό όρος «βιομηχανία» δέν πρέπει νά έννοείται κυριολεκτικά. Άναφέρεται στην όμοιομορφοποίηση του ίδιου του πράγματος — λ.χ. ή όμοιομορφοποίηση του γουέστερν, γνωστή σέ κάθε θεατή του σινεμά — και στην εύλογικοποίηση των τεχνικών διανομής, και όχι άποκλειστικά στό προτσές τής παραγωγής. Άκόμα κι όταν τό προτσές τής παραγωγής στό κύριο τμήμα τής βιομηχανίας τής κουλτούρας (γιά παράδειγμα, τής βιομηχανίας του κινηματογράφου) πλησιάζει τις τεχνολογικές μεθόδους χάρη σέ μιάν έξελιγμένη κατανομή τής έργασίας και χάρη στον διαχωρισμό πού εκφράζεται στην αιώνια σύγκρουση ανάμεσα στους καλλιτέχνες πού εργάζονται στη βιομηχανία τής κουλτούρας και στ' άφεντικά τής — άκόμα και τότε

άτομικές μορφές παραγωγής διατηρούνται σέ άλλα τμήματα τής βιομηχανίας. Αυτό πού θέλαν είναι κάθε προϊόν νά είναι προσωπικό ή ίδια ή άτομικότητα χρησιμεύει στήν ενίσχυση τής ιδεολογίας στό μέτρο πού παράγει τήν αὐταπάτη ὅτι αὐτό πού καναλιζάρεται είναι ἕνα κομμάτι ἀμεσότητας καί ζωῆς. Αὐτή ἡ ιδεολογία σχετίζεται, πάνω ἀπ' ὅλα μέ τὸ «στάρ σύστεμ» πού ἀναπτύχθηκε ἀπό τήν ἐξασομικευμένη τέχνη. Ὅσο αὐτή ἡ σφαῖρα γίνεται ὄλο καί πιό ἀπάνθρωπη, τόσο περισσότερο διαφημίζει τίς μεγάλες «προσωπικότητες» καί τόσο περισσότερο ἀπευθύνεται στούς ἀνθρώπους μέ τή σιχαμερή φωνή τοῦ Λύκου πού ἔχει μεταμφιεστῆ μέ τὰ ρούχα τῆς Γιαγιᾶς. Αὐτή ἡ σφαῖρα είναι βιομηχανική μέ τήν ἔννοια — οἱ κοινωνιολόγοι τὸ εἶδαν αὐτό πολὺ καθαρά — τῆς ἀφομοίωσης σέ βιομηχανικές ὁ ρ γ ἄ ν ω σ η ς, ἀκόμα κι' ἐκεῖ ὅπου τίποτα δέν παράγεται, ὅπως στήν ἐκλογικόποιηση τῆς δουλειᾶς τοῦ γραφείου, παρά μέ τήν ἔννοια τῆς πραγματικά λογικῆς π α ρ α γ ω γ ῆ ς ἀπό τεχνολογική ἄποψη. Αὐτός είναι ὁ λόγος πού οἱ κακές θέσεις είναι ἐπίσης ἐξαιρετικά πολλές, καί καταποντίζουν — σέ κρίσεις πού σπάνια ὀδηγήσαν σέ μιὰ καλύτερη ποιότητα κουλτούρας — ἐκεῖνες τῶν τμημάτων τους πού ξεπερνιοῦνται ἀπό τίς καινούργιες τεχνικές. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ἐφόσον θέλουν νά προστατευτοῦν ἀπό τήν κριτική, οἱ προαγωγοὶ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, ἀνακοινώνουν μετά χαρᾶς ὅτι τὸ ὑπουργεῖο τους είναι βιομηχανία, ὄχι τέχνη.

Ἡ ἔννοια τῆς τεχνικῆς πού κυριαρχεῖ στή βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἔχει μόνο τὸ ὄνομα σάν κοινὸ σημεῖο μ' ἐκείνην πού ἔχει ἀξία στὰ ἔργα τῆς τέχνης. Ἡ τεχνική στήν τέχνη ἀναφέρεται στήν ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τοῦ πράγματος, στήν ἐσωτερικὴ λογική του. Ἀντίθετα, οἱ τεχνικές τῆς διανομῆς καί τῆς μηχανικῆς ἀναπαραγωγῆς μένουν πάντοτε ἐξωτερικὲς ὡς πρὸς τὸ ἀντικείμενό τους. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας στηρίζεται ιδεολογικά στό γεγονός ὅτι δίνεται μεγάλη προσοχή στό νά ἀποτυπωθοῦν πάνω στὰ προϊόντα τῆς ὅλες οἱ συνέπειες τῶν τεχνικῶν τῆς. Ζεῖ κατὰ κάποιον τρόπο σάν παράσιτο πάνω στήν ἐξωκαλλιτεχνικὴ τεχνικὴ τῆς παραγωγῆς ἀγαθῶν, χωρὶς νά ἐνδιαφέρεται γιὰ τήν ὑποχρέωση πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὸν θετικὸ χαρακτῆρα αὐτῶν τῶν ἀγαθῶν σχετικὰ μέ τήν ἐνδο-καλλιτεχνικὴ τους δόμηση· ἀκόμα δέν ἐνδιαφέρεται γιὰ τοὺς μορφικούς νόμους τῆς καλλιτεχνικῆς τεχνικῆς. Ἀπ' αὐτὸ δημιουργεῖται ἡ σύγχυση — βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας — τοῦ στρογγυλέματος, τῆς φωτογραφικῆς ἀκρίβειας καί καθαρότητος, ἀπὸ τῆ μιὰ μεριά· καί τῶν ὑπολειμμάτων τῆς ἀτομικότητος, τῆς ἀτμόσφαιρας ἐνός βιομηχανοποιημένου καί ἐκλογικευμένου πλέον ρομαντισμοῦ, ἀπὸ τήν ἄλλη. Ἄν υἱοθετήσῃ κανεὶς τὸν προσδιορισμὸ τοῦ Βάλτερ Μπένζαμιν, τὸν προσδιορισμὸ ἐνός

παραδοσιακοῦ ἔργου τέχνης, ἀπὸ τὸ ἀκαθόριστο, ἀπὸ τὴν παρουσία κάποιου ἀπόντος, τότε ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἀντιθέτει σ' αὐτὸ τὸ ἀκαθόριστο τίποτα ἄλλο πού νά ἔχει μίαν καθαρῆ, αὐστηρὰ διαγραμμένη μορφή· ἀλλὰ ὅτι, μᾶλλον, ἐξυπηρετεῖται ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀκαθόριστο σὲ μιὰ κατάσταση ἀποσύνθεσης, σὰν ἓνα φωτιστέφανο πού ξεθωριάζει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο πειθεῖ τὸν ἑαυτὸ της γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ της τερατωδία.

Ἄναφερόμενοι, στὴν μεγάλη σπουδαιότητα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας γιὰ τὸν σχηματισμὸ τῆς συνείδησης τῶν καταναλωτῶν της, ἔχει γίνει κοινὴ μόδα ἀνάμεσα στοὺς πολιτικούς τῆς κουλτούρας καὶ στοὺς κοινωνιολόγους νά προειδοποιοῦν ἐνάντια στὴν ὑποτίμηση τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας. Προτείνουν τὴν ἀποχὴ ἀπὸ κάθε ἰσχυρισμὸ ἐπάρκειας καὶ τὴν σοβαρὴ ἀντιμετώπισή της. Φυσικὰ ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι σημαντικὴ σὰν κυρίαρχος παράγοντας τοῦ πνεύματος, σήμερα. Τὸ νά προσπαθεῖ κανεὶς νά ὑποτιμήσει τὴν ἐπίδρασή της ἐξ αἰτίας τοῦ σκεπτικισμοῦ σχετικὰ μὲ αὐτὰ πού καναλιζάρει στοὺς ἀνθρώπους θὰ ἦταν ἀφέλεια. Ἄλλὰ ἡ προτροπὴ γιὰ σοβαρὴ ἀντιμετώπισή της εἶναι ὑποπτη. Ἐξ αἰτίας τῆς κοινωνικῆς της λειτουργίας, ὑπεκφεύγοντας δύσκολες ἐρωτήσεις σχετικὰ μὲ τὴν ποιότητά της — ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὴν ἀλήθεια ἢ μὴ — ἀλήθεια της, ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ποιότητα τοῦ μηνύματός της. Ὁ κριτικὸς κατηγορεῖται ὅτι ἀπομονώνει τὸν ἑαυτὸ του ἀ' ἓναν πύργο ἀπὸ ἐλεφαντόδοντο. Ἄλλὰ θὰ ἦταν πολὺ χρήσιμο, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, νά ὑπογραμμίσαι κανεὶς τὸ διφορούμενο — πού περνάει ἀπαρατήρητο — τῆς ἰδέας τῆς «σπουδαιότητας». Ἡ λειτουργία κάποιου πράγματος πού ἀφορᾷ πολλὰ ἄτομα δὲν εἶναι ἐγγύηση τῆς ἀξίας του. Τὸ νά συγχέεται τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο μὲ τὴ χυδαιοποίησή του δὲν ὀδηγεῖ στὴν τέχνη σὰν κοινωνικὸ φαινόμενο, στὴν πραγματικὴ διάστασή της· ἀλλὰ χρησιμεύει συχνὰ γιὰ νά ὑπερασπίσει κάτι πού εἶναι ἀμφισβητήσιμο ὡς πρὸς τίς κοινωνικὲς του συνέπειες. Ἡ σπουδαιότητα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας στὴν ψυχικὴ οἰκονομία τῶν μαζῶν δὲν περιορίζει τὴν ἀνάγκη τοῦ νά σκεπτεῖ κανεὶς σχετικὰ μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ της νομιμότητα — σχετικὰ μὲ τὸ «καθ' ἑαυτήν» της — ἀντίθετα, ἀπαιτεῖ μιὰ τέτοια σκέψη. Τὸ νά τὴν ἀντιμετωπίσει κανεὶς σοβαρὰ κατ' ὄναλογία μὲ τὴν ἀναμφισβήτητη λειτουργία της σημαίνει νά τὴν ἀντιμετωπίσει κ ρ ι τ ι κ ᾶ, κί ὄχι ἀφωπλισμένως μπροστὰ στὸ μονοπώλιό της.

Μὲ εἰρωνικὴ ἐπιείκεια μιᾶνε ἐκεῖνοι οἱ καλλιτέχνες πού θέλουν νά συμβιβαστοῦν μ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο καὶ πού ψάχνουν γιὰ ἓναν τρόπο νά συμβιβάσουν τίς ἐπιφυλάξεις τους σχετικὰ μὲ τὴν βιομηχανία τῆς κουλτούρας μὲ τὸ σεβασμὸ γιὰ τὴ δύναμή της.

«Ξέρουμε», λένε, «τί σημαίνει αυτό — τί σημαίνουν τὰ φωτορομάντζα, οἱ προκατασκευασμένες ταινίες, τὰ σώου τῆς τηλεόρασης, ἡ ἐπιδεικτικότητα τῶν ἐπιθεωρήσεων, ἡ πονουργία τῶν ὠροσκόπιων καὶ οἱ στήλες μὲ τις αἰσθηματικές συμβουλές. Ἄλλὰ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀβλαβῆ καὶ δημοκρατικά, ἐπειδὴ — ἐφόσον ἀνταποκρίνονται σὲ μιὰ Ζήτηση — ἀποτελοῦν προκατασκευασμένα ἀγαθὰ. Ἐπιπλέον, παράγουν κάθε εἶδους ὠφέλη, ὅπως π.χ. τῆ διάδοση πληροφοριῶν καὶ συμβουλῶν». Πάντως, αὐτὲς οἱ πληροφορίες εἶναι σίγουρα χωρὶς ἀξία καὶ σημασία, καὶ γι' αὐτὸ δίνουν ἀποδείξεις ὅλες οἱ κοινωνιολογικὲς μελέτες ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ κάτι τόσο βασικὸ ὅσο τὸ ἐπίπεδο τῆς πολιτικῆς πληροφόρησης. Καὶ οἱ συμβουλές ποὺ Ξερνᾶ ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας εἶναι ἀπλῶς μάταιες — ἢ ἀκόμα χειρότερες.

Ἡ ψεύτικη εἰρωνεία ποὺ ὑπάρχει στὴ σχέση αὐτῶν τῶν διανοουμένων μὲ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲν περιορίζεται σ' αὐτὴ μόνον τὴν ὁμάδα. Μπορεῖ νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ἡ ἴδια ἡ συνείδηση τῶν καταναλωτῶν εἶναι διχασμένη ἀνάμεσα στὴν κυριαρχημένη εὐαρέσκεια ποὺ τοὺς ἐπιβάλλει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας καὶ στὸν μόλις μεταμφιεσμένο σκεπτικισμό σχετικὰ μὲ τὰ ὠφέλη της. Ἡ ἰδέα ὅτι ὁ κόσμος θέλει νὰ τὸν ἐξασπαστοῦν γίνεται ἔτσι πιὸ πραγματικὴ ἀπὸ ὅσο θὰ σκόκευε ποτὲ νὰ γίνει. Οἱ ἄνθρωποι ὄχι μόνον ἀφήνονται νὰ τοὺς κοροϊδεύουν, στὸ μέτρο ποὺ αὐτὸ παράγει κάποιο εἶδος — ἔστω καὶ φευγαλέας — ἱκανοποίησης· ἀλλὰ, ἀκόμα, ἐπιθυμοῦν αὐτὸ τὸ μῦθο ἀκῆμα κι' ὅταν ἔχουν πλήρη συνείδηση τῆς φύσης του. Κάνουν μιὰ προσπάθεια νὰ κλείσουν τὰ μάτια τους καὶ ἐπιδοκιμάζουν μ' ἓνα εἶδος αὐτο-περιφρόνησης αὐτὸ ποὺ ἀνέχονται, Ξέροντας τί δημιουργεῖ αὐτὸ τὸ συναίσθημα μέσα τους. Νοιώθουν, χωρὶς νὰ τ' ὁμολογοῦν στὸν ἑαυτὸ τους, ὅτι ἡ Ζωὴ τους γίνεται ἀνυπόφορη μόλις σταματήσουν νὰ ἀπομονώνονται μὲ τέτοιες ἱκανοποιήσεις ποὺ — ἄς τὸ ποῦμε καθαρὰ — δὲν εἶναι διόλου ἱκανοποιήσεις. Ἄλλὰ σήμερα ἡ ἐπιδέξια ὑπεράσπιση τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας δοξάζει τὸ πνεῦμα ποὺ χωρὶς διαταγὸν μπορεῖ νὰ ὀνομασθεῖ ἰδεολογία. Οἱ ἀντιπρόσωποι του προσπαθοῦν νὰ πείσουν ὅτι αὐτὴ ἡ βιομηχανία προμηθεύει στοὺς ἀνθρώπους μὲ κάτι σὰν σηματοδότες γιὰ τὸν προσανατολισμὸ τους μέσα σ' ἓναν ὑποτιθέμενα χαοτικὸ κόσμον — κι' αὐτὸς ὁ λόγος μόνον εἶναι ἀρκετὸς γιὰ νὰ κάνει ἀποδεκτὴ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας. Ἐκεῖνοι ποὺ ἐκφράζονται σ' αὐτὴ τὴ γλώσσα εἶναι γενικὰ συντηρητικοί. Ἄλλὰ αὐτὸ ποὺ νομίζουν ὅτι διαφυλάγεται ἀπὸ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας καταστρέφεται τὴν ἴδια στιγμὴ ἀπ' αὐτήν. Οἱ ἀνηπεράσιστες γριοῦλες, ὑποφέρουν περισσότερο στὶς ταινίες ἀπ' ὅσα θὰ πάθαιναν στὴ Ζωὴ ἀπὸ βόμβες. Αὐτὸ ποὺ γενικὰ θὰ μπορούσαμε — καὶ δίχως νὰ θέλουμε νὰ πλάσσουμε ὀρισμούς

— νὰ ὀνομάσουμε κουλτούρα θὰ ἔπρεπε νὰ προσπαθεῖ, σὸ μέτρο πού εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ πόνου καὶ τῆς ἀντίφρασης, νὰ θεμελιώσῃ μιὰν ἰδέα σχετικά μὲ τὴν πραγματικὴ ζωὴ. Ἄλλὰ δὲν θᾶπρεπε νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀναπαραστήσῃ σὰν νὰ ἦταν κομμάτια τῆς πραγματικῆς ζωῆς τὰ συμβατικά, καταπιεσμένα κλισιὲ μὲ τὰ ὅποια ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας μασκαρεύει τὴ ζωὴ. Ἄν οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας ἀπαντήσουν σ' αὐτὰ λέγοντας ὅτι δὲν ἐνδιαφέρονται «νὰ κάνουν τέχνη», τότε ἀποκαλύπτουν γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ὅτι αὐτὸ εἶναι ἡ ἰ δ ε ο λ ο γ ῖ α τους. Καμμιά ἀτιμία δὲ γίνεται ἀποδεκτὴ μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ διακηρύσσει αὐτὸ πού εἶναι: μιὰ ἀτιμία. Σ' αὐτὰ περιλαμβάνονται ἀκόμα καὶ τὰ χειρότερα θεαματικά φιλμ, ὅπου τὸ κάθε τι στὴ φύση παρουσιάζεται ἀντικειμενικά, σύμφωνα μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἐμφάνισή του, λὲς καὶ ἀποτελεῖ ἓνα ἔργο τέχνης. Εἶναι ἀναγκαῖο νὰ τὸ θέσουμε ἀντιμέτωπο μὲ τὴν ὑποκρισία του, κί ὄχι μὲ τίς κακὲς προθέσεις ἐκείνων πού εὐθύνονται γι' αὐτὸ.

Δὲν ὑπάρχει καμμιά ἀξία πού ν' ἀναφέρεται ἀφηρημένα σ' ἓνα σύστημα χωρὶς τὸν συγκεκριμένο τῆς καθορισμό. Οὔτε ὑπάρχει ἀξία, πού ν' ἀναφέρεται στὴν ἐξάπλωση τῶν νορμῶν, πού νὰ μὴ μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ μὲ συγκεκριμένους ὅρους, μὲ ὅρους τῆς συνειδήσεως. Ἐνα σύστημα πού ἀντικειμενικά ἔχει ἀξία καὶ πού θέλει νὰ γίνῃ ἀποδεκτὸ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους πού τὸ στεροῦνται δὲν ἔχει ἄλλη ἀξία ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνην πού βρίσκεται στὴν ἴδια τὴν οὐσία του καὶ μέσα στὴν ἀνθρώπινη ἐμπειρία· καὶ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἀξία πού ὅλα τὰ αὐθεντικά προϊόντα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας ἀπορρίπτουν. Οἱ ἰδέες πού ἀποτυπώνονται σ' ἓνα τέτοιο προῖον εἶναι ἰδέες τοῦ συστήματος τῆς ἐξουσίας, τοῦ STATUS QUO. Γίνονται A PRIORI ἀποδεκτὲς, χωρὶς ἀντίρρηση, χωρὶς ἀνάλυση, ἀποκηρύσσοντας τὴ διαλεκτικὴ — ἀκόμα κί ὅταν δὲν ἀνήκουν στὴν οὐσία σ' ἐκείνους πού τίς ὑποστηρίζουν. Ἡ κατηγορικὴ προσταγὴ τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Κάντ, δὲν ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὴν ἐλευθερία. Λέει: «Πρέπει νὰ ὑποταγεῖς» — χωρὶς νὰ καθορίζει σὲ τί πρέπει νὰ ὑποταγεῖς, σ' ἐκεῖνο πού, σὲ κάθε περίπτωση, ε ἰ ν α ι, καὶ σ' ἐκεῖνο γιὰ τὸ ὅποιο ὁ καθένας, σὲ κάθε περίπτωση, σκέπτεται· πρέπει νὰ ὑποταγεῖς αὐτόματα στὴν δύναμη καὶ στὴν πανταχοῦ παρουσία τοῦ «ὄντος». Χάρη στὴν ἰδεολογία τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, ὁ κονφορμισμὸς ἀντικαθιστᾷ τὴν αὐτονομία καὶ τὴ συνειδητότητα· τὸ σύστημα πού αὐτὴ ἡ τελευταία παράγει δὲ στέκεται ποτὲ ἀντιμέτωπο μ' ἐκεῖνο πού προσποιεῖται ὅτι ἐξυπηρετεῖ τὰ πραγματικὰ συμφέροντα τῶν ἀνθρώπων. Ἄλλὰ δὲν ὑπάρχει τίποτα καλὸ σ' ἓνα ὀποιοδήποτε σύστημα PER SE. Τὸ μόνο καλὸ σύστημα θὰ ἦταν ἐκεῖνο πού θ' ἀξίζει νὰ λέγεται ἔτσι. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἐνδιαφέρεται ἐλάχιστα γιὰ ἐκεῖνο ἀκρι-

ὥς τὸ πράγμα πού ἐγκωμιάζει σάν σύστημα IN ABSTRACTO χρησιμεύει μόνο σάν ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἀνικανότητα καὶ γιὰ τὴν ἔλλειψη οὐσίας στὸ περιεχόμενο ἐκείνου πού αὐτὴ καναλιζάρει. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας προσποιεῖται ὅτι εἶναι ὁ ὁδηγὸς τῶν ἀνυπεράσπιστων καὶ τοὺς παρουσιάζει ἀπατηλές συγκρούσεις πού αὐτοὶ θὰ πρέπει νὰ ταυτίσουν μὲ τίς δικές τους· ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲ λύνει αὐτές τίς συγκρούσεις παρὰ μόνον φαινομενικά — οἱ «λύσεις» πού δίνει εἶναι ἐντελῶς ἀχρηστες γιὰ τὴ λύση τῶν συγκρούσεων στὴν πραγματικὴ Ζωή.

Στὶς παραγωγές αὐτῆς τῆς βιομηχανίας οἱ ἄνθρωποι μπαίνουν σὲ δυσκολίες μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ βγοῦν ἀπ' αὐτές χωρὶς καμμιαν Ζημιὰ καί, στίς πιὸ πολλές περιπτώσεις, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀπειρα ὠφέλιμης συλλογικότητάς τους· καί ἔτσι, μέσα σὲ μάταιη ἀρμονικότητα, ἀφοσιώνονται σ' αὐτὴ τὴ γενικότητα, οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ὁποίας — ὅπως θᾶπρεπε νὰ εἶχαν ἀνακαλύψει ἐΞαρχῆς — εἶναι ἀσυμβίβαστες μὲ τὸ εἰδικό, μὲ τὰ δικά τους δηλαδὴ συμφέροντα. Γιὰ νὰ κατορθώσει ὅλα αὐτά, ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἔχει ἐπινοήσει συνταγές πού περικλείουν ἐπίσης καὶ μὴ-στοχασμένους περιοχὲς ὅπως ἐκείνην τῆς ἐλαφρᾶς μουσικῆς, πού χρησιμοποιεῖται ὅταν φτάσει κανεὶς στὸ «ἀδιέξοδο», ὅταν, δηλαδὴ, συναντήσει ἄλυτα προβλήματα, τὰ ὁποῖα (μέσα στὸ θρίσμπο τοῦ δυναμώματος τοῦ ἤχου) τίθενται σὲ τάξη μὲ τρόπο ἀνάλογο μ' ἐκείνον πού τὰ αὐτοκίνητα ξεφεύγουν ἀπ' τὸ μοτιλιάρισμα μὲ τὸ πράσινο φῶς. Πάντως, οὔτε οἱ ἴδιοι οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας δὲν μποροῦν νὰ φέρουν ἀντίρρηση στὸν Πλάτωνα ὅταν λέει πῶς ὅταν κάτι εἶναι ἀντικειμενικά PER SE, λανθασμένο, δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀντικειμενικά — γιὰ τοὺς μεμονωμένους ἀνθρώπους — σωστὸ καὶ καλὸ. Αὐτὸ πού παράγει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας δὲν εἶναι κανόνες γιὰ μιὰν εὐτυχισμένη Ζωὴ οὔτε ἓνα νέο ἠθοπλαστικὸ ποίημα, ἀλλὰ προτροπές πού βρίσκονται σ' ἀρμονία μ' ἐκεῖνο πού κρύβεται πίσω της: τὰ μεγάλα ἐπενδυμένα συμφέροντα. Ἡ συγκράτηση πού διαφημίζει ἐνισχύει τὴν τυφλὴ καὶ χωρὶς ἀντίπαλους ἐΞουσία. Ἀλλὰ ἂν κάποιοι κρίνει τὴν βιομηχανία τῆς κουλτούρας μὲ πραγματικὰ μέτρα, ὄχι σὲ σχέση μὲ τὴν οὐσία καὶ τὴ λογικὴ της, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τ' ἀποτελέσματά της· καί, ἐπομένως, ἂν κανεὶς δεχτεῖ ὅτι αὐτὴ εἶναι ὅλα ἐκεῖνα πού ἡ ἴδια ἰσχυρίζεται πῶς εἶναι, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ λάβει κανεὶς ὑπόψη του τὸ συνολικὸ μέτρο ὄλων τῶν ἐΞελίξεων πού περιλαμβάνονται σ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα: τὸ ἐρέθισμα καὶ τὴν ἐκμετάλλευση τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἐγώ — μιὰ ἀδυναμία στὴν ὁποία ἡ σημερινὴ κοινωνία, συγκεντρώνοντας τὴ δύναμή της, καταδικάζει ὅλα τὰ μέλη της κατὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο. Ἡ συνειδητὴ τους ὑφίσταται νέους μετασχηματισμούς — πρὸς τὰ πίσω. Ἀρκεῖ ν' ἀκούσει κανεὶς ἓναν ὁποιοῦνδήποτε κυνικὸ Ἀμερικάνο παραγωγὸ ὅταν δηλώνει ὅτι οἱ ταινίες του πρέπει νὰ βρίσκονται στὸ ἐπίπεδο ἐνὸς ἐντεκάχρονου παιδιοῦ. Κάνοντας ἔτσι, νοιώθουν ὅλο καὶ περισ-

σότερο τὴν ἐπιθυμία νὰ μεταμορφώσουν ἕναν ἐνήλικο σὲ ἐντε-
κάχρονο παιδί.

Βέβαια δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀποδείξει μὲ σιγουριά, μὲ μιὰν ἀκρι-
βόλογο μελέτη, τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ τῆς ὀπισθοχώρησης σὲ κά-
θε προῖον τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας. Ἄλλὰ οἱ σταγόνες
τοῦ νεροῦ σκάθουν καὶ διαλύουν τὸ θράχο, ἰδιαίτερα ἐπειδὴ τὸ
σύστημα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας καταδιώκει ἀδιάκοπα
τις μᾶζες, χωρὶς νὰ ἐπιτρέπει καμμιά σχεδὸν διαφυγή, καὶ ἀδιά-
κοπα ἐπιβάλλει τὰ δικά της στάνταρ συμπεριφορᾶς. Μόνο ἡ βα-
θειὰ ἀσυνείδητη δυσπιστία τους, τὸ τελευταῖο ἀπομεινάρει τῆς
τέχνης καὶ τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητος στὸ πνεῦμα τους,
ἐξηγεῖ τὸ γιατί οἱ μᾶζες δὲν βλέπουν, καὶ γιατί ἀπὸ καιρὸ τώρα
δὲν δέχονται ὀλοκληρωτικὰ τὸν κόσμο πού ἡ βιομηχανία τῆς
κουλτούρας ἔχει ἐτοιμάσει γι' αὐτές. Ἄκόμα κι' ὅταν τὰ μηνύ-
ματα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας εἶναι τόσο ἄκακα ὅσο λέ-
νε — καὶ ἀμέτρητες φορὲς εἶναι τόσο ἄκακα ὅσο λ.χ. οἱ ταινίες
πού ἀπλᾶ καὶ μόνο μὲ τὸν τρόπο πού χαρακτηρίζουν τοὺς ἀν-
θρώπους πλέκουν τὸ ἐγκώμιο τῶν ἱεροεξεταστῶν τῶν καλλιτε-
χνῶν, αὐτῶν τῶν «κυνηγίων τῆς μάγισσας» πού εἶναι τόσο στῆ
μόδα σήμερα — τὸ μοντέλλο ζωῆς πού παράγει ἡ βιομηχανία
τῆς κουλτούρας ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ «μὴ βλάπτει».

Ἡ ἐξάρτηση καὶ ἡ δουλοπρέπεια τῶν ἀνθρώπων, τελειωτικὸς
στόχος τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας, δὲ θὰ μπορούσε νὰ
βρεῖ πιστότερο παράδειγμα ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ἀμερικανοῦ ψυχο-
λόγου, πού σκέφθηκε ὅτι τὰ σημερινὰ ἄγχη θὰ σταματοῦσαν ἂν
οἱ ἄνθρωποι ἤθελαν νὰμποῦν στὸ καλοῦπι προ-κατασκευασμέ-
νων προσωπικότητων. Ἡ ἀνταμοιβή πού δίνει ἡ βιομηχανία τῆς
κουλτούρας στοὺς ἀνθρώπους, ξυπνώντας μέσα τους τὸ βολικὸ
συναίσθημα ὅτι ὁ κόσμος εἶναι ταχτοποιημένος ἔτσι ὅπως τὸν
δείχνει ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας, καταστρέφει τὴν ἴδια τὴν
εὐτυχία πού παρουσιάζει τόσο ἀπατηλά. Τὸ ἀκριβὲς ἀποτέλεσμα
τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας εἶναι μιὰ ἀ ν τ ι - ἀ π ο μ υ -
θ ο π ο ἰ ἡ σ η, ἕνα ANTI-AUFKLÄRUNG ἔμμεσα στῆ βιομηχανία
τῆς κουλτούρας, ὅπως ἤδη ἔχουμε πεῖ ὁ Χοκχάιμερ κι' ἐγώ, ἡ
ἀπομυθοποίηση, δηλαδὴ ἡ προοδευτικὴ τεχνικὴ κυριαρχία, μετα-
μορφώνεται σ' ἕνα κόλπο πού παίζεται εἰς θάρος τῶν μαζῶν, σ'
ἕνα μέσο καταπιεστικῆς συνειδήσης. Ἐμποδίζει τὸ σχηματισμὸ
αὐτόνομων, ἀνεξάρτητων ἀτόμων, ἱκανῶν νὰ κρίνουν καὶ ν' ἀπο-
φασίζουν συνειδητά. Ἄλλὰ αὐτὰ ἀκριβῶς ἀπαιτοῦνται γιὰ μιὰ
δημοκρατικὴ κοινωνία, ἡ ὁποία δὲ θὰ ἤξερε ἄλλο τρόπο γιὰ νὰ
διαφυλαχτεῖ καὶ γιὰ νὰ μεγαλώσει παρὰ διὰ μέσου ἀνθρώπων καὶ
γυναικῶν ἐλευθερωμένων ἀπὸ τὰ δεσμά τους. Ἄν «ἀπὸ τὰ ψη-
λά» οἱ μᾶζες φημίζονται πὼς εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι, εἶναι ἡ βιομη-
χανία τῆς κουλτούρας πού συχνὰ τοὺς ρίχνει σ' αὐτὴ τῆ μαζο-
ποιημένη κατάσταση πού κατόπιν περιφρονεῖ — εἶναι ἡ βιομηχα-
νία τῆς κουλτούρας πού τοὺς ἐμποδίζει ν' ἀπελευθερωθοῦν —
ἐπειδὴ οἱ ἄνθρωποι εἶναι πάντοτε τόσο ὄριμοι ὅσο τοὺς ἐπιτρέ-
πουν οἱ παραγωγικὲς δυνάμεις τοῦ καιροῦ τους.



Thierry KUNTZEL

ΤΟ ΞΕΤΥΛΙΓΜΑ⁽¹⁾



Φίλμ: "ὕμενοειδής (pelliculaire) ταινία πού χρησιμοποιεῖται στίς κινηματογραφικές μηχανές", "ἔργο πού προβάλλεται σέ μιάν αἰθουσα κινιματογράφου"². Εἶναι ἡ σχέση αὐτῶν τῶν δύο **φίλμς** πού θά ἐξετασθεῖ ἐδῶ, μέση μέτο ἐκκίνησης τά προβλήματα πού τίθενται ἀπό τήν ἀνάλυση ἐνός dessin anime³ τοῦ Peter Foldes, "**Θοεξη πουλιού**"⁴.

Ἀπό τό ἕνα φίλμ ("ὕμενοειδής ταινία") ὡς τό ἄλλο ("ἔργο πού προβάλλεται"), "πολλές σταθερές καί ξεχωριστές ἀντιλήψεις ὑποκαθίστανται ἀπό ἕνα θέαμα συνεχές καί κινούμενο": **ὁ κώδικας τῆς κίνησης** "ὑπεισέρχεται στό κινηματογραφικό προτσές ἐκείνην ἀκριβῶς τή στιγμή πού αὐτός περνάει ἀπό τό φωτόγραμμα στήν ἀρνησή του· αὐτή ἡ ἀρνηση εἶναι ὁ σκοπός του, ἡ ἰδιαίτερη ἐργασία του"⁵.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ, ΣΗΜΑΣΙΟΔΟΤΗΣΗ

Ἡ σχέση σταθερότητα-διαχωρισμός/συνέχεια-κινητικότητα δέν θά ἐξετασθεῖ σύμφωνα μέ τήν ὀπτική πού μοιράζονται ὁ Roland Barthes⁶ καί ἡ Sylvie Pierre, στίς ἐργασίες τους πάνω στό φωτόγραμμα: ἀναζήτηση ἐνός ἀνοίγματος τοῦ φίλμ στή σημασιοδότηση. Στά παραδείγματα πού χρησιμοποιοῦν, αὐτή ἡ σημασιοδότηση εἶναι στενά συνδεδεμένη μέ τήν **φωτογραφική φύση** τῆς φιλικῆς εἰκόνας: ἡ ἐντύπωση τῆς παρουσίας, τῆς ἀδιαφάνειας τοῦ σώματος καί τοῦ προσώπου τοῦ μή-ἐπαγγελματία ἠθοποιοῦ στήν "τυπολογία" τῶν βωβῶν φίλμς ἢ ἡ παρωδιακή ὑπερ-ἐκφρασιμότητα τοῦ ἐπαγγελματία ἠθοποιοῦ στά ὀμιλοῦντε φίλμς τοῦ Ἀϊζενστάϊν βρίσκονται μέσα στήν ἀναλογία. Μέσα (καί ἐνάντια) σ'αὐτή τήν ἀναλογία βρίσκονται ἀκόμα τό "ἄμορφο" καί τό "μή-νόημα" πού ἀποτελοῦν, γιά τή Sylvie Pierre, "τήν σημασιοδότηση σέ **καθαρή κατάσταση**": "πάνω σ'αὐτό τό μή-ἀναγνώσιμο φωτόγραμμα δέν γράφεται πλέον μέσα στήν ἀκίνησι τῆς εἰκόνας παρ'ὅτι **"σημάδι τῆς ἔλλειψης"** τοῦ χρόνου (...). Βλέπουμε ἔτσι ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει δύο σώματα, τό ἕνα ἀχρονικό, ἀσυνεχῆ ἀλυσίδα τῶν ἀκίνητων φωτογραμμάτων, τό ἄλλο χρονικό, ξετύλιγμα τῶν εἰκόνων: ὁ κινη-

ματογράφος δέν έχει παρά ένα μόνο σῶμα ὅπου ἐγγράφεται ὁ χρόνος¹⁰.

ΣΧΕΔΙΟ, ΤΟ ΠΡΟΦΑΝΕΣ

Τό *dessin anime*, τό "κινούμενο σχέδιο" ἀποκλίνει διπλά ἀπό τό συνθεμένο ἀπό φωτογραφικές εἰκόνες φιλμ: στήν εἰκόνα του, στήν κίνησή του. Τό σχέδιο, δέν παράγει τίς ἰδιαίτερες ἐντυπώσεις πού θά συνδέονταν μέ τή φωτογραφία: "τό νά σχεδιάζεις", εἶναι τό "νά σχεδιάζεις/περι-γράφεις" μιᾶ δομή ἤδη (...) ἐπεξεργασμένη ἀποβλέποντας σέ μιάν **κωδικοποιημένη** σημασιολόγηση¹¹: "Ἀρα τό φωτογραμματοκείμενο τοῦ *dessin anime* ἀποκλείει τούς διαλογισμούς τοῦ τύπου "ἐντύπωση παρουσίας" ἢ "ὑπερ-ἐκφραστικότητα" (πού παράγουν ἕνα ἐπίπλεον τῆς φωτογραφικῆς ἀναπαράστασης, ἀλλά ἐναγκαστικά βασιζονται πάνω της). Ἡ φωτογραφία εἶναι ὁ χώρος τῆς διαχύτης ἔννοιας, τό σχέδιο εἶναι ὁ χώρος τοῦ προφανοῦς". *Dessin anime*, σχέδιο **ἐμψυχωμένο**, δουλεύεται (κλασσικά) εἰκόνα-εἰκόνα: τό φωτόγραμμα εἶναι ἐδῶ ἡ "μονάδα" τοῦ γυρίσματος, ἐνῶ στό φωτογραφικό φιλμ, εἶναι τό πλάνο πού ἀποτελεῖ μιάν τέτοια "μονάδα". Δηλαδή, μέσα στό *dessin anime*, δέν ὑπάρχει φωτογραμματοκί "μῆ-ἀναγνώσιμο"-ἢ, ἂν ὑπάρχει "μῆ-ἀναγνώσιμο", τότε εἶναι λειτουργικό, κωδικοποιημένο ὅπως καί τά ἄλλα στοιχεῖα: σχετίζεται ἀκόμα μέ τό προφανές νόημα-: ὅλα εἶναι μορφοποιημένα, ὅλα ἔχουν νόημα (ὅλα ἔχουν μορφοποιηθεῖ γιά νά παράγουν νόημα). Στό φωτογραφικό φιλμ, ἡ κάμερα εἶναι ἐκεῖνη πού ἀναλαμβάνει τόν κώδικα τῆς κίνησης καί πού, μέσα στήν ἐκδηλη οὐδετερότητα μιᾶς τεχνικῆς, μοιάζει ν' **ἀναπαράγει** μιάν "πραγματική" κίνηση, τόσο "φυσικός" ὅσο ἡ φωτογραφία θ' ἀναπαρήγαγε τό "πραγματικό" σταθερό ἀντικείμενο. Στό *dessin anime*, ἐπειδὴ ὁ χώρος τοῦ φιλμ-πελλικύλλου εἶναι ἐξ' ἀρχῆς σέ λειτουργική σχέση μέ τό χρόνο τοῦ προβαλλόμενου φιλμ, ἡ κίνηση δέν παρουσιάζεται σάν ἀναπαραγωγή ἐνός ψευτο-πραγματικοῦ, ἀλλά σάν **παραγωγή**, μέ τόν ἴδιο τρόπο πού καί ἡ εἰκόνα δίνεται σάν **παραγωγή**, πού καταδείχνει τούς κώδικές της, τή σημαίνουσα διαδικασία της, ἀπέχοντας πολύ ἀπό κάθε ἀναλογικό "ἔσθημα"¹².

ΑΠΟ ΤΟ ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΣΤΟ ΑΛΛΟ

Τό νά σταματᾶς τήν εικόνα τοῦ dessin anime, δέν εἶναι τό νά ἀνατρέπεις τό νόημα, ὅπως τό θεωροῦν ὁ Roland Barthes καί ἡ Sylvie Pierre": δέν εἶναι τό νά θραύεις τήν τάξη τῆς ἐπικοινωνίας-σημασιοδότησης. Ἀλλά, τό νά σταματᾶς τήν εικόνα, εἶναι τό **νά ἀνατρέπεις** (κυριολεκτικά: ν'ἀναποδογυρίζεις) **τό νόημα** (ἐδῶ: τήν κατεύθυνση) αὐτῆς τῆς τάξης, νοούμενης μέ ὄρους προορισμοῦ-ἀπό ἕνα χώρο ἐκπομπῆς σέ ἕναν χώρο λήψης. Εἶναι τό νά γυρίζεις τήν πλάτη σου στήν ὁθόνη, σ'αυτό τόν προορισμένο γιά τόν θεατή χώρο, γιά ν'ἀντιληφτεῖς τήν "ὕμενοιδῆ ταινία", τήν πελλικύλ, δικαίωμα πού κανονικά ἔχουν μόνο οἱ "ἐκπέμποντες". Ὁ animateur, δημιουργός τοῦ dessin anime, ἀντιμετωπίζει τό φίλμ πελλικύλ (τό κάθε φωτόγραμμα, τήν ἀρθρωση τῶν φωτογραμμάτων μεταξύ τους) σέ λειτουργική σχέση μέ τό προβολόμενο φίλμ καί μέ τό νόημα πού θά **παράγει** ἡ κίνηση. Ὁ ἀναλυτής ἀκολουθεῖ τήν ἀντίστροφη πορεία: ξεκινᾶ ἀπό τό προβολόμενο φίλμ τό ὅποιο, μέσα στήν κινούμενη σφαιρικότητά του, παράγει μίαν ὠρισμένη ἐντύπωση, γιά νά τό ἀπο-σχεδιάσει, γιά νά καταδείξει τό **ἀπό ποῦ** παράγεται ἡ ἐντύπωση. Αὐτή ἡ μέθοδος ἀνάλυσης (ἀπό τήν ἐντύπωση στήν παραγωγή τῆς) ἀκολουθεῖ, παραφράζοντας τήν, ἐκείνην τοῦ Φρόϋντ στό "Μωϋσῆ τοῦ Μικελάντζελο": Ὁ Φρόϋντ ἀκολουθεῖ μέ τό ἔργο τέχνης τό ἴδιο προτσές μ'ἐκεῖνο πού ἀκολουθεῖ γιά τό ὄνειρο, τήν ἀποσύνδεση: Ὁ Φρόϋντ ἀποσυνθέτει, τεμαχίζει, διαφοροποιεῖ ἐκεῖ ὅπου τό νόημα μοιάζει συμπαγές, αὐτός τοποθετεῖ σημαίνουσες ἀλυσσίδες ἐκεῖ ὅπου τό ἀντίκειμενο μοιάζει νά ὀφείλει νά ἐξετάζεται μέσα στήν ἀκεραιότητά του, αὐτό τό ἀποσυνθέτει καί τονίζει τήν σημασία τῆς "μή-σημαίνουσας" λεπτομέρειας: "Δέν ὑποστηρίζουμε ὅτι τά ἐρμηνευτικά δοκίμια δέν ἔχουν κάτι τό ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον. Ὁφείλουν αὐτή τήν ἐντύπωση στό ὅτι δέν σταματοῦν στή μοναδική, γενική ἐντύπωση (...), ἀλλά δίνουν ἀξία σέ χαρακτηριστικές λεπτομέρειες πού θά παρέλειπε κανείς νά παρατηρήσει, κυριαρχημένος καί παραλυμένος ὀλοκληρωτικά ἀπό τήν μεγάλη γενική ἐντύπωση".

Η ΓΟΜΜΑ

Τό dessin anime πού έξετάζουμε, **"Όρεξη Πουλιού**, έγινε αίτία για μερικές έμπειρίες "ανάγνωσης τής εικόνας", όπως άποκαλούνται, στην "Υπηρεσία Έρευνών τής Ο.Ρ.Τ.Φ.: φάνηκε ότι, κάθε φορά, μακριά από τό νά "διχάζει" τόν λόγο τών θεατών, τόν μπλόκαρε άνεπανόρθωτα (οί θεατές πρότειναν μόνο μερικός πολύ "Ξεκολλημένα" σημαίνόμενα ή μερικές δειλές παρατηρήσεις πάνω στη μορφή). Αυτό τό μπλοκάρισμα δέν ήταν ένδειξη μιās έλλειψης ένδιαφέροντος σέ σχέση μέ τό φίλμ, ήταν ή άδυναμία του νά προσδιοριστεί εκείνο πού μπόρεσε νά προκαλέση τήν **αίσθηση** πού πολλοί από τούς θεατές είπαν ότι δοκίμασαν, ή άδυναμία του νά διατυπωθεϊ λεκτικά ή εικόνα καί/ή τό φανταστικό. "Όλα έγιναν σαν νά αίωρούνται όλοι οί λόγοι στην έγκλιση του "άλλάδμως...", εκεί όπου ο Barthes άνακαλύπτει τό **τραύμα** στίς "Τραυματικές μονάδες" στον "κινηματογράφο"¹⁷.

Οί δυσκολίες λεκτικής διατύπωσης θά μπορούσαν, γενικά, ν' άποδοθοϋν στην εικονική φύση του μνήματος (ή άρθρωμένη γλώσσα έξαντλείται στην **"Όρεξη Πουλιού**), στην προβληματική διάβαση τής "άπόστασης άνάμεσα στον τόπο "έγώ" μιλάω, σκέπτομαι, κρίνω καταλαβαίνω, καί σ' εκείνον όπου λειτουργεί κάποιο πράγμα πού βρίσκεται σέ περίσσεια σχέση μέ τόν λόγο μου: "κάτι περισσότερο-άπό-λόγος, ένα νόημα-σύν-χώρος-σύν χρώμα"¹⁸. "Όμως ή εικονικότητα άποτελεί ένα έλλάσον πρόβλημα σέ σχέση μ' εκείνο πού θέτει εκείνη ή έκπληκτική κινητικότητα ή όποία έκδηλώνεται στό φίλμ στό σύνολό του: τό κάθε τί μετασχηματίζει άδιάκοπα μέσα σέ μιάν τό ίδιο ά-διάκοπη γραφική δημιουργία, κάθε μορφή, μόλις καί παρουσιαστεί, μεταμορφώνεται σέ μιάν άλλη, καινούργια, καί οϋτω καθ' έξής.

Η κίνηση θά μπορούσε έδω νά γίνει αίτία για τή χρησιμοποίηση δυό μεθόδων προσέγγισης: ή πρώτη, ψυχο-φυσιολογικού τύπου, θά επέτρεπε νά διαχωριστεί τό μέρος τών άντιληπτών από εκείνο τών μη-άντιληπτών στοιχείων (τά όποια ώστόσο θά ήταν όρατά σ' ένα σταμάτημα) μέσα στίς φυσιολογικές συνθήκες άντίληψης· ή δεύτερη, πιό σημειολογική, θά προσπαθοϋσε νά καθορίσει μέσα στό φιλμικό όλο, τήν (τίς) λογική (-ές) στίς όποίες ύπακούουν οί διάφοροι μετασχηματισμοί. θά έπρόκειτο

Άρα για δύο μεθόδους αλληλοσυμπληρούμενες στο μέτρο πού εξετάζουν τή σχέση φίλμ-πελλικύλ/προβαλλόμενο φίλμ: έρευνα του όρατου (καί εκείνου πού μοιάζει νά έξαφανίζεται μέσα στην κίνηση), έρευνα του παιχνιδιού τών όπτικων στοιχείων μέσα στην άλυσίδα (σέ ποιό μέτρο ό θεατής, ύποταγμένος σ'ένα συνταγματικό ξετύλιγμα του όποίου ή ταχύτητα είναι προκαθορισμένη από τήν μηχανή-24 εικόνες τό δευτερόλεπτο-μπορεί νά φτάσει στό σύστημα μ'έναν άλλο τρόπο, κι'όχι μόνον σύμφωνα μέ τούς νόμους μιᾶς άσυνείδητης λειτουργίας;)

Άπό τό χῶρο τῆς πελλικύλ στό χρόνο τῆς προβολῆς, τό φίλμ **χρησιμοποιεῖ μιᾶ γόμμα**: τό ξετύλιγμα του (ή κινητο-ποίηση του: sa mise eu mouvement, Σ.Τ.Μ.) είναι σβύσιμο του σημαίνοντος προτσές του, καί, σέ τελευταί άνάλυση, **κρύψιμο** ώρισμένων εικόνων, πού περνοῦν πολύ γρήγορα για νά είναι "όρατές", χωρίς ώστόσο νά πάσουν νά έπιφέρουν, βαθειά, ένα άποτέλεσμα.

ΤΟ ΠΕΔΙΟ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ

Τί είναι εκείνο πού μεταμορφώνεται μέσα στην **"Όρεξη Πουλιού**; Είναι τό "πρόσωπα του έργου" στό μέτρο πού τό σχέδιο (dessin) έπιτρέπει (στό θεατή) ν' **άναγνωρίσει**, αρχικά, έναν άντρα καί μιᾶ γυναίκα, οί αντιπρόσωποι τών όποίων συνθέτουν τό έργο. Έκτός από αυτές τίς μεταμορφώσεις, πού έπηρεάζουν τήν όλική δομή του αντικειμένου-καί πού άπαιτοῦν κάθε φορά μιάν **έπ-ονομασία**: **ό άντρας** γίνεται **λιοντάρι**, **ή γυναίκα** μεταβάλλεται σέ **πουλί**, κ.τ.λ.-, ύπάρχουν στοιχεῖα πού **μεταμορφώνονται** σέ μιάν δεδομένη "μορφή" (χωρίς νά άπαιτοῦν τήν έπ-ονομασία του αντικειμένου): τό κεφάλι του ανθρώπου **έξογκώνεται**, τά πόδια του **μικραίνουν**, τά μέρη του σώματος **μετατίθενται**, δημιουργώντας κυκλώματα του τύπου μάτι-στόμα-φύλο, κ.τ.λ. Αύτά τά δύο είδη μεταμορφώσεων μποροῦν νά παρουσιασθοῦν ταυτόχρονα, καθώς μιᾶ μερική μεταμόρφωση συνεπάγεται τίς πιό πολλές φορές μιάν συνολική. Μιᾶ τρίτη μεταμόρφωση **έρχεται** νά διπλασιάσει αυτές τίς δύο. Δέν **άφορᾶ** πλέον άποκλειστικά τούς κώδικες τῆς εικονικῆς **άναγνώρισης**, αλλά τήν ίδια τή γραφική **ύλικότητα**: από τό ένα φωτόγραμμα **ως** τό άλλο μιᾶ μορφή **μπορεῖ** νά παραμείνη "ή αὐτή", αλλά μιᾶ **έδῶ** σχεδιασμένη μέ **εύκρίνεια**, μιᾶ **έκεῖ** σάν "όρνιθοσκαλισμένη" από ένα παιδί, μιᾶ **έδῶ** "τρυ-

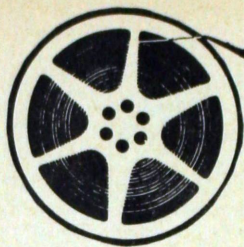
πημένη", μιά εκεί όλόκληρη, κ.τ.λ.

Τό παράδειγμα πού θά χρησιμέψει στήν ανάλυση βρίσκει-ται στό επίπεδο τῶν μερικῶν (ἐπί μέρους) μεταμορφώ-σεων (εἶναι μέσα στή μορφή **πουλί** πού παράγονται οἱ παραλλαγές). Πάντως καί τά δύο ἄλλα επίπεδα ἔρχονται νά συναρθρωθοῦν: τό επίπεδο τῶν ὀλικῶν μεταμορφώσεων στό μέτρο πού αὐτή ἡ μερική μεταμόρφωση παρα-δίδει ἐν συντομία τούς κανόνες ὀλόκληρης τῆς ἀφηγηματικῆς ὀργάνωσης· τό επίπεδο τῶν μεταμορφώσεων πού ἀφοροῦν τήν ἴδια τή "μεταχείριση" τοῦ σχεδίου (dessin), ἐπειδὴ οἱ παραλλαγές (οἱ προσθήκες ἢ οἱ ἀφαιρέσεις τῶν χρωμά-των) ἀπό τό ἕνα φωτόγραμμα στό ἄλλο, ὄντας λιγώτερο θεαματικές ἀπ' ὅτι σ' ἄλλες στιγμές τοῦ φιλμ, δέν εἶναι λιγώτερο καθοριστικές γιά τή σημασιολογία.

ΑΠΟΣΥΝΘΕΣΗ ΜΙΑΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

"Ἄς γυρίσουμε πίσω σέ μερικά στοιχεῖα τῆς ἀφήγησης: μιά γυναίκα-πού μεταμορφώνεται σέ πουλί-καταδιώδεται ἀπό ἕναν ἀντρα-πού μεταμορφώνεται σέ λιοντάρι. Αὐτό τό τελευταῖο προσπαθεῖ πολλές φορές νά σκοτώσει τό πουλί λιώνοντάς το κάτω ἀπ' τήν πατοῦσα του, ἀλλά, κά-θε φορά, τό πουλί "ξαναζωντανεῖ", καί τελικά ἐπι-τίθενται καί ὀρμάει στό λιοντάρι, καί τό καταβροχθί-ζει μέσα σέ μερικά δευτερόλεπτα. Ἡ ἀφηγηματική λο-γική θά μπορούσε νά ικανοποιηθεῖ ἀπ' αὐτή τήν ἀντι-στροφή τῶν δυνάμεων, ἀπό αὐτή τήν **αἰχμή** (θεωρώντας τό φιλμ σάν ἕνα "καλαμπούρι"), ἀπό αὐτή τήν αἰχμή (πού ἔχει χρησιμοποιήσει πολύ ἡ ἰσπανική ποίηση μαρόκι): πάντως τό πουλί, τεράστιο καί ἀπειλητικό, ξαναρχίζει τό πέταγμα του στ' ἀριστερά τῆς ὀθόνης καί, πρίν ἐ-ξαφανιστεῖ, κάνει μιάν τελευταία διαδρομή, μιάν τε-λευταία "παρέλαση" γιά τήν προσοχή τοῦ θεατῆ (ἐνῶ μέ-χρι τώρα, ὅλες οἱ μεταμορφώσεις, μέσα στήν ἀφηγηματική σύμβαση, "προορίζονται γιά νά εἰδωθοῦν" ἀπό τόν ἀν-τρα-λιοντάρι): αὐτή ἀκριβῶς ἡ "ἐξιμπιονιστική" πτήση θ' ἀπο-συνθεθεῖ ἐδῶ.

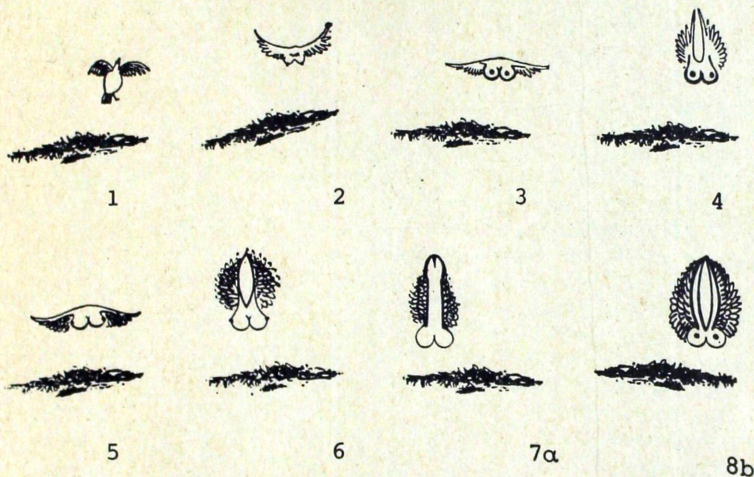
*Επισημάνθηκαν εἰκοσιμία "φάσεις" μέσα στό φωτογραμ-ματικό κείμενο· ἡ φάση 11 ἀποτελεῖ τό **δίπλωμα** (pluie): ἡ φάση 12 ἐπαναλαμβάνει τήν φάση 10, ἡ φάση 13 ἐπαναλαμβάνει τήν φάση 9, κ.τ.λ., μέχρι τήν ἐπανάληψη, στή φάση 21, τῆς ἀρχικῆς μορφῆς τοῦ πουλιοῦ (ἐπομέ-νως οἱ φάσεις 12-21 δέν θά ξαναπεριγραφθοῦν). Οἱ μο-νοί ἀριθμοί ἀνταποκρίνονται στήν χαμηλή θέση τῶν φτε-ρῶν καί σέ μιά σχετική "οὐδετερότητα" μέσα στό παιχ-



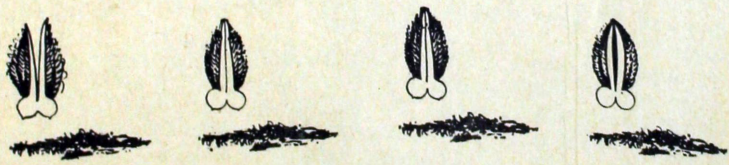
ΠΟΥΛΙ
(μαύρες γραμμές σέ λευκό φόντο)

- | | | |
|---------|--|--|
| 1..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΣΩΜΑ..... |
| 2..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| 3..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | | (περι-γραμμένοι μέ κόκκινο) |
| 4..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (σχεδόν μαζεμένα) | (βλ. 3) |
| 5..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (περι-γραμμένα μέ γαλάζιο καί κόκκινο) | (βλ. 3 καί 4) |
| 6..... | ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (τά φτερά ένίνονται, τό κεντρικό μέρος μένει κενό μέ τή μοαρή αιδούλου· τό κόκκινο περνάει από τό έξωτερικό μέρος τής φτερούγας στό έσωτερικό-ή παράσταση του γυναικείου φύλου). | (χάνουν τό κόκκινο περί-γραμμά τους: χρωματισμένη μένει μόνον ή θηλή). |
| 7..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 5) | (βλ. 6) |
| 8..... | α) ΦΤΕΡΑ-ΠΕΟΣ..... | α) ΟΡΧΕΙΣ..... |
| | (τά φτερά μαζεύονται έντελώς μέ τή μοαρή πέους) | (κατά τήν διάρκεια τής φαλλικής παράστασης, οι θηλές έξαφανίζονται). |
| | β) ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | β) ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (τά φτερά "άδειάζουν" στό κέντρο όπως στό 6) | (οι θηλές επανεμφανίζονται όπως στό 6) |
| 9..... | ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 7) | (βλ. 7) |
| 10..... | α) ΦΤΕΡΑ-ΠΕΟΣ..... | α) ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 8, α) | (βλ. 8, β') |
| | β) ΦΤΕΡΑ-ΑΙΔΟΙΟ..... | β') ΟΡΧΕΙΣ..... |
| | (βλ. 8, β) | (βλ. 8, α'). |
| 11..... | ΦΤΕΡΑ..... | ΜΑΣΤΟΙ..... |
| | (βλ. 7 καί 9) | (βλ. 7 καί 9) |

Εικ.1. Φωτογράμματα της "Ορεξης Πουλιού του Peter Foldes (παραγωγή: Europart και "Υπηρεσία Έρευνών της O.R.T.F.).



Φωτογράμματα τών φάσεων 1 έως 6 καί 8.



Τέσσερεις διαδοχικές εικόνες της φάσης 10: οι δύο τελευταίες αντιστοιχούν στις υπο-φάσεις a καί b.

νίδι τῶν μεταμορφώσεων· οἱ ζυγοὶ ἀριθμοὶ δείχνουν τὴν ὑψηλὴ θέση τῶν φτερῶν καὶ τὶς ἔντονες στιγμὲς τῆς μεταμόρφωσης-τοῦς διάφορους σεξουαλικούς (μετα)σχηματισμούς (βλ. τὴν εἰκόνα 1).

Η ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗΣ

Στό ἐπίπεδο τῶν ὀλικῶν μεταμορφώσεων, ἡ μετατροπὴ τῆς γυναίκας σέ πουλί καὶ τοῦ ἄντρα σέ λιοντάρι εἶχε γιὰ λειτουργία τὴν μετάθεση τῆς διαφορᾶς τῶν φύλων σέ μιὰ διαφορὰ δυνάμεων. Ἐπειδὴ τονίζει τὴν διαφορὰ τῶν δυνάμεων, αὐτὴ ἡ μετατροπὴ ἐπιτρέπει τὴν μεταμόρφωση, μὲ τὴν ἴδια κίνηση, τῶν σχέσεων τοῦ πόθου σέ σχέσεις βίας: ἡ **"Ορεξη πουλιοῦ"** σκηνο-θετεῖ μιὰν "σαδικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν συνουσία"²⁰, καὶ τ'ἀρχαῖκά φαντάσματα τῆς καταβρόχθισης-ἧ, μὲ τὴν πιό πλατειά ἔννοια: τῆς ἐνσωμάτωσης. Ἐπειδὴ διαγράφει τὴν διαφορὰ τῶν φύλων, αὐτὴ ἡ μετατροπὴ ἀφήνει ἀνοιχτὴ τὴν πιθανότητα μιᾶς δι-σεξουαλικότητας (bisexualite) τῶν δυὸ "προσώπων" πού μπαίνουν στό παιχνίδι, ἧ, ἀκριβέστερα, τὴν πιθανότητα ὅτι ἡ γυναίκα θὰ ἦταν, κι'αὐτὴ, προικισμένη μ'ἕνα πέος, Αὐτὸ τὸ παιδικὸ φάντασμα τῆς φαλλικῆς μητέρας, πού μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ μέσα στὴν ἀφηγηματικὴ λογικὴ, βρίσκεται ὀπτικοποιημένο σέ πολλές στιγμὲς τοῦ φίλμ (ἰδιαίτερα μέσα στό χορὸ πού ἐκτελεῖ τὸ πουλί γιὰ ν' ἀποπλανήσῃ τὸ λιοντάρι καὶ στίς "ἀναστάσεις" - "ἀναστύσεις"-του ἀνάμεσα στὰ νύχια τοῦ διώκτη του), ἀλλὰ ποτέ τόσο φανερά ὅσο στὴν τελικὴ πτῆση. Διαδεχόμενὴ τὴν ἀφηγηματικὴ κορύφωση πού ἀποτελοῦσε ἡ καταβρόχθιση τοῦ λιονταριοῦ ἀπὸ τὸ πουλί, αὐτὴ ἡ πτῆση εἶναι ἡ κορύφωση τῆς φαντασματικῆς λογικῆς πού χρησιμοποιεῖ ἡ **"Ορεξη Πουλιοῦ"**, ἐφ'ὅσον οἱ παραστάσεις (Figurations), πότε θηλυκὲς, πότε ἀρσενικὲς, πού προσκολλοῦνται στό πουλί μέχρι καὶ μέσα στό σύνταγμα, βρίσκονται ἐδῶ, ἀρχικὰ ἐναλλασόμενες (φάση 8), κατόπιν συμπλεγμένες (φάση 10).

Ἡ φάση 8 θὰ μπορούσε ν'ἀνταποκρίνεται σέ μιὰν ἐλλείπουσα συμπύκνωση: "Ἄν τὰ ἀντικείμενα πού ἀφείλουν νὰ συμπυκνωθοῦν σέ μιὰν νέα ἐνότητα εἶναι πολὺ ἀνόμοια, ἡ ἐργασία τοῦ ὄνειρου ἀρκεῖται συχνά στό νὰ δημιουργεῖ μιὰν πολύπλοκη εἰκόνα, ὃ πυρῆνας τῆς ὁποίας εἶναι ἀρκετὰ σαφῆς, οἱ ἀποδόσεις του ὅμως εἶναι ἐλάχιστα. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐνοποίηση, σέ μιὰ παρόμοια περίπτωσι, δέν ἐπιτυγχάνεται· οἱ δυὸ ἀναπαραστάσεις ξανακαλύπτονται, καὶ ὑπάρχει ἕνα εἶδος ἀν-

ταγωνισμού ανάμεσα στις οπτικές εικόνες"²¹. Στην εικόνα του πουλιού, σ'αυτόν τόν "άρκετά σαφή πυρήνα", προσκολλούνται αποδόσεις και/ή χαρακτηριστικά που είναι ελάχιστα σαφή: η άρσενικότητα (α-α'), ή η θυληκότητα (b-b'), οι μεταμορφώσεις των φτερών και του σώματος αναπλάθουν στην πρώτη περίπτωση τό ανδρικό σεξουαλικό όργανο και παίζουν, στην δεύτερη περίπτωση, μ'έναν, πλεονασμό των σημαδιών του θηλυκού. 'Ο "άνταγωνισμός των εικόνων", για νά ξαναχρησιμοποιήσουμε την περιγραφή του Φρόντ, απαιτεί ήδη νά νοήσουμε, στην θέση του **ή**, ένα **και**: "Στις περιπτώσεις όπου (...) υπάρχει ή τάση της χρησιμοποίησης της έκφρασης "ή...ή": "αυτό ήταν ή ένας κήπος ή ένα δωμάτιο", αυτό δέ σημαίνει καθόλου ότι ή σκέψη του όνειρου παρουσίαζε μιάν εναλλακτική πιθανότητα· εκεί υπήρξε ένα "και", μιá απλή διαδοχή"²². Στην φάση 10, υπάρχει βέβαια, όπως και στην 8, διαδοχή δύο υπο-φάσεων, αλλά έξ'αίτιας μιáς άμοιβαίας μεταλλαγής του α'και του b; οι δύο παραστάσεις δέν είναι πλέον, ή μιá άρσενική, ή άλλη θυληκή, αλλά ή κάθε μιá, άρσενική και θυληκή. Συμπύκνωση τέλεια, φανταστικό σχηματισμός²³, "παράβαση της Αντίθεσης, ξεπέραςμα του τοίχου των αντίθέτων, κατάργηση της διαφοράς"²⁴, τό σχέδιο (dessin) επιτρέπει νά συμ-παραουσιασθούν, εκεί μέσα στό ίδιο σώμα, τά δυό φύλα: επιτρέπει νά γίνει, από τό φάντασμα, ένα αντί-κείμενο-τοποθετημένο μπροστά, δοσμένο στή θέαση, μέ τόν τρόπο των αναπαραστάσεων της αίγυπτιακής θεάς Μούτ: "αυτή ή μητρική θεότητα μέ κεφάλι γύπα ήταν (...), στις περισσότερες παραστάσεις της, προικισμένη μ'έναν φαλλό από τούς Αίγυπτιους· τό σώμα της, πού τά στήθη του τό χαρακτήριζαν σάν γυναικείο, έφερε ένα ανδρικό όργανο σέ σύση"²⁵.

ΤΟ ΣΚΙΤΣΟ ΤΟΥ ΦΙΑΜ

Οι υπο-φάσεις α-α'και b-b'των φάσεων 8 και 10 διατηρούνται-έτσι όπως περιγράφονται μέσα στην προηγούμενη "άποσύνθεση"-στό διάστημα δύο φωτογραμμάτων·τό υπόλοιπο του φωτογραμματικού κειμένου των ίδιων φάσεων 8 και 10 χρησιμεύει σάν "πέραςμα", σάν διάβαση, για νά έξασφαλίσει, όταν τό φίλμ τίθεται σέ κίνηση, την συνέχεια, τή ροή, τό ξετύλιγμα (defilement). Τό ξετύλιγμα/καμουφλάρισμα (αυτές είναι οι δυό έννοιες της λέξης defilement στά γαλλικά-σ.τ.μ.) βρίσκεται

στό ίδιο παιχνίδι με τή "χρήση τῆς γόμμας", με τό "σβύσιμο" (βλ. παραπάνω) ἐπειδή ἔχει σάν ἔννοια, μέσα στήν ὀρολογία τοῦ κινηματογράφου, "τὴν προώθηση, τό γλύστρημα τῆς πελλικύλ μέσα στὸν διάδρομο (...) ἐνὸς προβολέα"²⁶, καί, στήν στρατιωτικὴ τέχνη: τὴν χρησιμοποίηση ὑψωμάτων στήν ἐπιφάνεια τῆς γῆς ἢ τεχνητῶν κατασκευῶν γιὰ νὰ κρύβονται οἱ ἐνέργειες ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ ἐχθροῦ. Μέσα στό ξετύλιγμα τοῦ φιλμ, τὰ ἐξεταζόμενα φωτογράμματα "ξετυλίγονται-καμουφλάρονται", κρύβονται ἀπὸ τό βλέμμα: αὐτό πού συγκρατεῖ ὁ θεατῆς δέν εἶναι παρά ἡ κίνηση μέσα στήν ὀποία εἰσάγονται, καί, ἀπὸ τίς παραλλάξεις τοῦ πουλιοῦ, αὐτό πού συγκρατεῖ δέν εἶναι παρά ἡ μορφή πού **ἐπιμένει** πάνω στό σύνολο τοῦ τεμαχίου: ἡ θηλυκὴ παράσταση πού σημαίνεται ἀπὸ τὴν συνεκδοχὴ τῶν μαστῶν²⁷.

"Μέσα στήν διαδικασία τῆς συμπύκνωσης, ὀλόκληρη ἡ ψυχικὴ συνοχὴ μεταβάλλεται σέ **ἐνταση** τοῦ ἀκαταπραστατικοῦ περιεχομένου. Γίνεται ἀκριβῶς ὅπως ὅταν ὑπογραμμίζω ἢ γράφω με μεγαλύτερα γράμματα μιὰν λέξη πού μοῦ φαίνεται ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὴν κατανοήση τοῦ κειμένου. Ὅταν μιλάω, θά προφέρω αὐτὴ τὴ λέξη πιὸ ἀργά ἀπὸ τίς ἄλλες, θά ἐπιμείνω"²⁸.

Θά προτείνουμε ἐδῶ μιὰν ὑπόθεση σχετικὰ με τὴ λειτουργία τῶν ὑπο-φάσεων α-α' καί b-b': τὰ "μῆ - ὀρατά" στοιχεῖα συνειδητὰ ἐπιφέρουν ἓνα ἀσυνείδητο ἀποτέλεσμα. Τό ἀποτέλεσμα τους εἶναι ἐδῶ τόσο πιὸ ἰσχυρό ὅσο ὑπακούει σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς βασικοὺς τρόπους λειτουργίας τοῦ ἀσυνείδητου-σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς ἰδιαίτερα "ἐπίμονους" τρόπους, λέει ὁ Φρόυντ, -τὴν συμπύκνωση, καί ὅσο ἡ "πεποίθηση" πού σκηνο-θετοῦν (ἡ φαλλικὴ γυναίκα) βρίσκεται μέσα στὰ πρωταρχικὰ αἷτια τῆς ἀρνήσης τῆς πραγματικότητος: **Ξέρω πολὺ καλά** ὅτι ἡ γυναίκα δέν ἔχει πέος, **ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ**²⁹ ἔχει ἓναν, με τὸν ὀποῖον ἐγὼ παραληρῶ. Σάν τό ἐγὼ τοῦ ψυχωτικοῦ (ἐκεῖνου πού κάνει τὸν φαλλό ἀντικείμενο παραληρήματος) ἢ ἐκεῖνο τοῦ φετεχιστῆ (πού διατηρῆ τὴν πρωτόγονη πεποίθηση του μεταθέτοντας τὴν ἀξία τοῦ φαλλοῦ σ' ἓνα ἄλλο μέρος τοῦ σώματος λ.χ.), **τό φιλμ μοιάζει νὰ εἶναι σκισμένο** ἀνάμεσα στό φιλμ-πελλικύλ, τόπο ὅπου τό φάντασμα διατηρεῖται (ὅπου ἡ γυναίκα εἶναι φαλλικὴ), καί στό προβαλλόμενο φιλμ (ὅπου ἡ γυναίκα παρουσιάζεται στερημένη ἀπὸ τό πέος). Ὅλα γίνονται σάν τό ἐπίπεδο τῆς ἐκφρασης τῆς **"ὀρεξης πουλιοῦ** νὰ ἀνα-παρίστανε τό ἐπίπεδο τοῦ περιεχομένου του, μέσα σ' ἓναν ἐκθαμβωτικὸ συλλογισμό πάνω στὴ συνάρθρωση τοῦ βλέπειν καί τοῦ μῆ-βλέπειν πού πού ἐκτελεῖ ἡ κινητο-ποίηση.

Η ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ

Μόνο ο "έκπέμπων"-ο animateur, ο δημιουργός-και ο αναλυτής-ο desanimateur, ο αποδιαρθρωτής της δημιουργίας-ξέρουν ότι τό ένα (τό φιλμ) **χωρίζεται στα δύο**. Μέσα στο απόσπασμα πού εξέτάζουμε, αυτό πού έχει συλληφθεῖ εἶναι ἡ ὀριακή πιθανότητα μιᾶς αυτονομίας τοῦ φωτογραμματοῦ κειμένου και τοῦ ἐν κινήσει τὰ ὁποῖα, ὅπως τό ὄρατό και τό μή-ὄρατό, ἡ ἀγνώριση και ἡ ἀρνηση, "παραμένουν πλάι-πλάι (...) χωρίς νά ἀλληλοεπηρεάζονται"³⁰. Τό σκίσιμο ἀποτελεῖται μέσα στήν "**Ὁρεξη πουλιού**" ἕναν κανόνα γενικῆς δόμησης πού ἀρθρώνεται, εἰδικά, μέσ στό παιχνίδι σταθερότητα/κινητικότητα. Τό σκίσιμο δέν παρουσιάζεται παρά μόνο σέ μιάν πλατύτερη κειμενική ἀνάλυση, ἡ ὁποία δέν ἀναζητᾶ πλέον μόνο νά κάνει τόν "πίνακα" τοῦ φιλμ, νά ἐπισημάνει τή δομή του, ἀλλά και νά συλλογιστεῖ ταυτόχρονα αὐτή τήν δομή (ἐδῶ, τό φωτογραμματοῦ κείμενο) και τό φιλμικό προτσές, τό συνταγματικό "ξετύλιγμα"³¹.

Ὁ θεατής στόν ὁποῖο δέν προσφέρεται παρά ἡ θέαση τοῦ προβαλλόμενου φιλμ κι ὄχι ἡ ὀπτική ἐξέταση τοῦ φιλμ-πελλικύλ, δέ μπορεῖ νά φτάσει ὡς τό σύστημα τοῦ φιλμ, ἐφ' ὅσον αὐτό βρίσκεται ἐν μέρει πάνω στή σχέση τῶν "δύο" φιλμς. Ὁ θεατής πιστεύει (ἐπειδή ὁ κινηματογράφος ὑποθάλει αὐτή τήν πίστη) σ' ἕνα, μοναδικό φιλμ, σ' ἐκεῖνο πού βλέπει πάνω στήν ὀθόνη, τό φιλμ ἐν κινήσει: τό φωτόγραμμα δέν παρουσιάζεται ἀλλωστε παρά σάν φιλμ **στερημένο** ἀπό τήν κίνηση, ἤδη δέν εἶναι πλέον φιλμ. Ἐπομένως πρέπει νά γίνεи μιᾶ διόρθωση στό σύνδεσμο, πού περιγράφουμε προηγουμένως, ἀνάμεσα στό **ἀποτέλεσμα** πού παράγεται ἀπό τό φιλμ και τήν σκηνο-θεσία τοῦ σκισίματος μέσα στό ἀπόσπασμα: ὁ θεατής παραγνωρίζει τό φιλμ-πελλικύλ σάν συνέπεια, ἀν οἱ σχέσεις τῶν "δύο" φιλμς νοῶνται-κειμενικά-σάν σκίσιμο, φαίνεται ὅτι πρέπει, γιά ν' ἀναλυθοῦν οἱ κανονικές συνθήκες ἀντίληψης τοῦ φιλμ-τοῦ θεάματος, -νά ἀνα-ἐξετασθοῦν αὐτές οἱ σχέσεις μέ ὀρους τῆς **ἀπόδησης**. Τό φωτογραμματοῦ κείμενο δέν δίνεται πρὸς ἀνάγνωση παράλληλα μέ τό κινούμενο φιλμ, ἀλλά τὰ φαντασματικά στοιχεῖα ἐπισημαίνοντα μέσα, κάτω ἀπό, πέραν, **διὰ μέσου** (εἶναι δύσκολο νά δώσουμε ἕνα ὄνομα) τοῦ προβαλλόμενου φιλμ: αὐτή ἡ "ἐπι-

σήμανση" είναι εκείνο που αποτελεί την ειδική "έν-
τύπωση που παράγεται από την "Θρεξη Πουλιού, εκείνο
που θα μπορούσε να ονομαστεί, σ'άναφορά με την κί-
νηση και τό αποτέλεσμα: **ή συγκίνηση**. "Γιὰ νά υπάρξει
αίσθητική απόλαυση, πρέπει νά υπάρχει μιὰ ώρισμένη
καταπίεση του πόθου (...), αλλά και μιὰ άρση της άνα-
στολής (inhibition). Πρέπει ό έρασιτέχνης νά άνα-
γνωρίζει και νά παραγνωρίζει ταυτόχρονα. Αυτό που
έπιτρέπει την άρση της άναστολής χάρη στην άποταμί-
ευση της έπενδυτικής ενέργειας είναι ή μορφική έρ-
ρασία του καλλιτέχνη (...). Η "μορφή", ή όποια προ-
φανώς δέν έχει καμμιά σχέση με την τάση που πρέπει
νά έπενδυθεί, έχει σάν προορισμό νά στρέψει άλλοθι
την προσοχή και, κατά συνέπεια, νά έπιτρέψει την έκ-
φόρηση"³². Στο επίπεδο του περιεχομένου, ή μεγάλη τα-
χύτητα της κίνησης (ό Foldes έχει δώσει τον τίτλο
Πιό γρήγορα σ'ένα άλλο φίλμ του) είναι ό όρος που
έπιτρέπει στον θεατή νά ήδονιστεί βλέποντας νά άνα-
παριστάνονται τά άρχαϊκά και άπωθημένα φαντάσματα
του. Άλλά, στο επίπεδο της έκφρασης, τό προβαλλό-
μενο φίλμ είναι εκείνο που, μέσω της κίνησης, **κατα-
πιέζει/άπωθει** (refoulee) τό φίλμ-πελλιούλ, φράζει την
κατανόηση του σημαίνοντας προτσές που τό υπο-βαστά-
ζει. Η συγκίνηση, άρα, είναι άνάμικτη: "έπιβράβευ-
ση της άποπλάνησης" έξασφαλισμένη κατά κύριο λόγο
άπό την κινητικότητα-τό γραφικό και χρωματικό "υτε-
λίριο" που έκδηλώνεται-και **άνησυχητικό παραξένιασμα**
(etraugete-καμμιά σχέση με την μπρεχτική "άποστασιο-
ποίηση" ΣΤΜ) έξ'αίτίας της έπιστροφής, μέσα στην ώ-
ριμη (adulte) ήλικία, στο άπωθημένο ενός πρωτόγονου
σταδίου: "ένας παιδικός τρόμος", "ένας παιδικός πό-
θος", ή, άκόμα πιό άπλά, "μιὰ παιδική πεποίθηση"³³.

Η ΦΙΛΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

"Τό αποτέλεσμα του νοήματος δέν έξαρτάται μόνον άπό
τό περιεχόμενο των εικόνων, αλλά και άπό τίς ύλικές
διαδικασίες μέσω των όποιων μιὰ άπατηλή συνέχεια που
λαμβάνει ύπ'όψη της την παραμονή/έπιμονή των έντυ-
πώσεων πάνω στον άμφιβληστροειδή έπαν-ιδρύεται ξε-
κινώντας άπό ά-συνεχή στοιχεία-τά όποια στοιχεία, οι
εικόνες, φέρουν, άνάμεσα στα προηγούμενα και στα έ-
πόμενα, τίς διαφορές. Διαφορές έντελώς άπαραίτητες για
τή δημιουργία της ψευδαίσθησης της συνέχειας, της συ-
νεχούς διάβασης (κίνηση, χρόνος). Άλλά μ'έναν όρο:

είναι απαραίτητες στο μέτρο πού θά σβυστούν σάν τέτοιες (σάν διαφορές)"³⁴. Ἡ **"Ορεξη Πουλιού"** χρησιμοποιεῖ ἀναμφίβολα τίς ἀκραῖες δυνατότητες σβυσίματος τῆς διαφορᾶς μέσα στήν συγκίνηση: αὐτό ἔχει νόημα, ἀλλά ποῖό νόημα, σέ ποιά σημεῖα τοῦ φιλμ, σύμφωνα μέ ποιάν λογική; Ἀπό ἐδῶ ἀκριβῶς, ἡ **"Ορεξη Πουλιού"** τονίζει ριζικά τήν ἰδιαιτερότητα τῆς ἀνάλυσης τοῦ φιλμ. Ὅταν ὁ Metz³⁵ προσδιορίζει τήν "πορεία τοῦ σημειολόγου" σάν "παράλληλη-ἰδανικά-μ' ἐκείνην τοῦ θεατῆ τοῦ φιλμ" ("ὁ σημειολόγος ἀναγκάζεται νά διατυπώνει καί νά ἐξηγεῖ μέ σαφήνεια αὐτή τήν πορεία σέ ὅλα τά μέρη της, ἐνῶ ὁ θεατῆς τήν διαβαίνει μέ μιᾶς καί μέσα στό ὑπο-νοούμενο"), καί τήν "ἀναγνώση τοῦ σημειολόγου" σάν "μιᾶ μετ-ἀνάγνωση, μιᾶ ἀναλυτική ἀνάγνωση, ἀντιμέτωπη μέ μιάν "ἀπλοϊκή" ἀνάγνωση (...) τοῦ θεατῆ", νοεῖ τίς δύο πορεῖες, τίς δύο ἀναγνώσεις (τοῦ σημειολόγου καί τοῦ θεατῆ) σάν πραγματοποιούμενες πάνω στό **ἴδιο φιλμ**. Ἀλλά **τό φιλμ ἐν κινήσει (ἐφ' ὅσον περὶ αὐτοῦ πρόκειται) δέ μπορεῖ νά γίνει αἰτία παρά γιά (περισσότερο ἢ λιγώτερο) "ἀπλοϊκές" ἀναγνώσεις**, γιά νά ξαναχρησιμοποιήσουμε τούς ὅρους τοῦ Metz, μ' ἄλλα λόγια γιά προσεγγίσεις πού παραμένουν ἀπ' τήν πλευρά τοῦ **παραγόμενου νοήματος**, κι' ὄχι ἀπ' τήν πλευρά τῆς **παραγωγῆς τοῦ νοήματος**. Ὅσο σωστή κι' ἂν εἶναι ἡ "θέαση σέ γενικό πλάνο", ὁ Αἰξενστάιν τήν τοποθετεῖ μαζί μέ τήν "θέαση σέ μεσαῖο πλάνο"³⁶: καί οἱ δύο τους ἀφορῶν στό φιλικό σημαίνόμενο, ἡ μιᾶ χωρίς συζήτηση, ἡ ἄλλη υιοθετώντας σέ σχέση μ' αὐτό (τό σημαίνόμενο) μιᾶ κριτική στάση. Ἀλλά τό νά λαμβάνεις ὑπ' ὄψη τό σημαῖνον δέν μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ παρά μέ τήν "θέαση σέ κοντινό (gros) πλάνο": "Ἐπάρχει ἕνας τρίτος τρόπος γιά τήν ἐξέταση τοῦ φιλμ. Ὅχι μόνον μπορεῖ νά ὑπάρχει κι' ἕνας τρίτος τρόπος, ἀλλά **πρέπει** νά ὑπάρχει αὐτός ὁ τρίτος τρόπος. Εἶναι μιᾶ ἐξέταση τοῦ φιλμ **σέ κοντινό πλάνο**: διαμέσου τοῦ πρίσματος μιᾶς αὐστηρῆς ἀνάλυσης, τό ἄρθρο "ἀποσυνθέτει" τό φιλμ στά μέρη του, δια-λύει τά στοιχεῖα του, γιά νά μελετήσῃ τό σύνολό του ἀκριβῶς ὅπως οἱ μηχανικοί καί οἱ σπεσιαλίστες μελετοῦν ἕνα καινούργιο μοντέλο κατασκευῆς στό ἰδιαιτέρω πεδίο τῆς τεχνικῆς τους". "Ἄν "τό νά καταλάβουμε τό πῶς ἕνα φιλμ ἔχει συλληφθεῖ" εἶναι γιά τόν Metz" ὁ σκοπός τῆς ἀνάλυσης, ἡ **"Ορεξη Πουλιού"** ἐπιμένῃ μέ παραδειγματικό τρόπο στό γεγονός ὅτι ἡ κατανόηση (ἀπό τόν ἀναλυτῆ) **τῆς κατανόησης (τοῦ δέκτη)**

δέν θά μπορούσε νά συλλάβει τήν οίκονομία μιᾶς πο-
 ρείας τοῦ φίλμ πρός τό σταμάτημα: ἡ λειτουργία τῆς
 φιλικῆς μηχανῆς (τῆς συγκίνησης) ἐγγράφεται μέσα
 στό φίλμ-πελλικύλ: τόπο τῆς ἐργασίας τῆς σημασιόδο-
 τησης, ὅπου τά μεταγενέστερα ἀποτελέσματα τοῦ ξετυ-
 λίγματος εἶναι ἤδη ἀξιολογημένα· ἡ σύνθεση τοῦ δια-
 φορικοῦ (ἀσυνεχοῦς) δικτύου πραγματοποιεῖται σέ
 συνάρτηση μέ τήν ἀ-διαφοροποίηση τοῦ συνεχοῦς. Τό
 φιλικό τό ὅποιο θά ἐξετασθεῖ μέσα στήν φιλική ἀν-
 ἄλυση δέν θά βρίσκεται ἄρα οὔτε ἀπό τήν πλευρά τῆς
 κινητικότητας, οὔτε ἀπό τήν πλευρά τῆς σταθερότητας,
 ἀλλά **ἀνάμεσα τους**³⁸, μέσα στήν δημιουργία τοῦ προβαλ-
 λόμενου φίλμ ἀπό τό φίλμ-πελλικύλ, μέσα στήν ἀρνηση
 αὐτοῦ τοῦ φίλμ-πελλικύλ ἀπό τό προβαλλόμενο φίλμ,
 μέσα στήν ἐργασία τοῦ σβυσίματος (πού εἶναι καί ἡ
 ἴδια σβυσμένη) τῆς ἐργασίας τῆς σημασιόδοτησης.



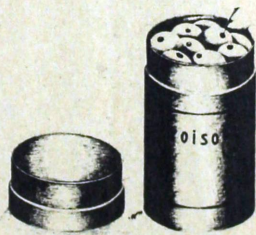
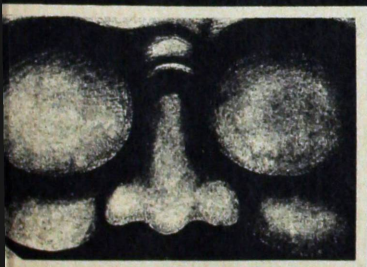
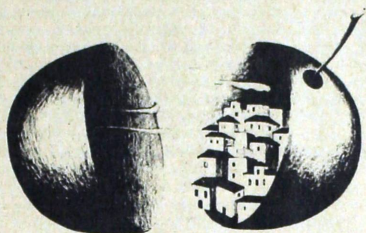
Σημειώσεις:

- (1) defilement: ξετύλιγμα, "παρέλαση" (εικόνων) καμουφλάρισμα (στήν στρατιωτική όρολογία - βλ. παρακάτω ΣΤΜ).
- (2) "Grand Larousse encyclopedique", V, σ. 10..
- (3) κατά λέξη: "έμφυχωμένο σχέδιο": τό κινούμενο σχέδιο, τό cartoon.
- (4) "Ανάλυση πού έγινε στήν 'Υπηρεσία Έρευνών του Ο.Ρ.Τ.Φ. τό 1972.
- (5) Christian Metz, "Langage et cinema", Paris, Larousse, 1971, σ.145.
- (6) Roland Barthes, "Le troisième sens, Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisensteih", Cahiers du Cinéma, άρ. 222.
- (7) Sylvie Pierre, "Eléments pour une théorie du photogramme", Cahiers du Cinéma, άρ. 226-227.
- (8) Sylvie Pierre, στό ίδιο άρθρο, σ.77.
- (9) décrire, ΣΤΜ.
- (10) Roland Barthes, "Le message photographique", Communications, άρ. 1,1961.
- (11) "(...) είναι ένα νόημα πού μ' άναζητά, έμένα, τόν παραλήπτη του μηνήματος, τό υποκείμενο τής άναγνώσης, ένα νόημα πού ξεκινά από τόν Σ.(εργκέι) Μ.(ιχαλόβιτς) Α.(ιζενστάιν) και έρχεται νά σταθεύ μπροστά μου: φανερό (évident), βέβαια (...) αλλά με μιά φανερότητα(évidence) κλειστή, πιασμένη σ'ένα πλήρες κύκλωμα προορισμού. Προτείνω νά όνομαστεύ, αυτό τό πλήρες σημείο προφανές νόημα (sens obvie). (...). Όσο για τό άλλο νόημα, τό τρίτο, αυτό πού έρχεται σάν "έπί πλέον", σάν ένα παρακλήρωμα πού ή νόσή μου δέν καταφέρνει ν' άπορροφήσει, συγχρόνως έπίμονο και φευγάλο και άπλό, προτείνω νά όνομαστεύ τό διάχυτο νόημα (le sens obtus)..."(Roland Barthes, "Le troisième sens", σ. 13).
- (12) Τό ζήτημα θα ήταν νά έκανεξεταστεύ ή περίπτωση του Walt Disney του όποιου τό dessin animé είναι μιά προσπάθεια άναπαγωγής τής φωτογραφικής άναλογίας (έτσι και με τή χρησιμοποίηση και μόνο τής πολυτέλες κάμερα) και τής "πραγματικής" κίνησης - έτσι όπως τήν άναλύει ή κάμερα - : "Μόνο μιά διεξόδος άπέμενε στον Walt: νά γυρίζει τά φίλμς του με ζωντανούς ήθοποιούς, και νά ξεσηκώνει κατόπιν τς κινήσεις τους πάνω στή σελλυλόινι, παραμορφώνοντας έλάχιστα τά χαρακτηριστικά τους· χρησιμοποιήσε αυτή τή μέθοδο στήν "Σταχτοπούτα", στήν "Άλίκη" και στον "Πήτερ Πάν". (Robert Benayoun, "Le dessin animé aprés Walt Disney", J.-J. Pauvert, 1961.)
- (13) "Η βία άνατρεπτική δύναμη του φωτογραφιατικού κειμένου είναι (...) άκόμα πιο ριζική άπ'ότι εΐχε προαιστανθεύ ό Barthes (έξετάζοντας ένα φαινομενικά φωτογραφιατικό κείμενο, ίεραρχημένο, μέσα στο ξετύλιγμα του όποιου είνιροούνται τά πιο άναγνώσιμα, τά πιο μορφοποιημένα σημεία) έφ' όσον τό φωτόγραμμα έχει τή δύναμη νά άνατρέψει τό ίδιο τό νόημα τής εικόνας, όλο τό νόημά της". (Sylvie Pierre, στό ίδιο άρθρο, σ. 77).
- (14) "Τό έκείνο και ή όργάνωση του παραμένου "Ίδιοκτησία" των σχεδιαστών(...) στον κληματογράφο τό σημαίνόμενο προσφέρεται "αυθόρμητα" στον παραλήπτη και τό σημείον άπαιτεύ μιά μύηση (...)" (Michel Gheude, "Les photogrammes comme signifiant", Cinéthique, άρ. 7-8).
- (15) Sigmund Freud, "Le Moise de Michel - Ange", Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Crallimard, 1933. (Οί παρακομπές σε σελίδες έδώ, είναι έ-είνες τής έκδοσης στήν Collection idées, N.R.F., 1971).
- (16) βλ. Audrē Greeu, "La déliaison", Littérature, άρ. 3.
- (17) Roland Barthes, "Les "unités traumatiques" au cinéma", Revue Internationale de Filmologie, Tome X, άρ. 34.
- (18) Julia Kristeva, "L'espace Giotto", Peinture. Cahiers théoriques, άρ. 2-3.
- (19) Βλ. Umberto Eco, "La structure absente", Mercure de France, 1971 (Ίδίατερα τό κεφάλαιο Β1: Les codes visuels").
- (20) Sigmund Freud "Les théories sexuelles infantiles" 1908
- (21) Sigmund Freud, "L'interprétation des rêves", Paris, P.U.F., 1967, σ.279.
- (22) Sigmund Freud, "L'interprétation des rêves", op. cit., σ.293.
- (23) "Ανάλογα με τό ύλικό και τήν έφευρετικότητα πού διέκουν αυτή τήν συναμολόγηση (τήν σύνθετη εικόνα), ή νέα μορφή μπορεί νά φανεύ παράλογη ή

- φανταστική" ("L interprétation des rêves", op. cit., σ. 279).
- (24) Roland Barthes, "S/Z", Paris, Seuil, 1970, σ. 221.
- (25) Sigmund Freud, "Un souvenir d'enfance de Leonardo de Vinci", Gallimard, 1927.
- (26) Maurice Bessy και Jean - Louis Chardans, "Dictionnaire du cinema et de la television", Paris, J.-J. Pauvert, 1966.
- (27) Αυτή η διατύπωση ισχύει μέσα στις συνηθισμένες συνθήκες προβολής, όταν δηλ. το φιλμ προβάλλεται χωρίς εισήγηση και σχόλια, και για μιά μόνο φορά. Όταν το άποσπασμα, που αναλύουμε σ' αυτό το άρθρο, προβάλλεται πολλές φορές συνέχεια στην κανονική ταχύτητα, και μετά από προειδοποίηση, οι άρσενικές παραστάσεις γίνονται αντιληπτές, αλλά ποτέ - μ' άλλον τρόπο εκτός απ' τό σταμάτημα- δέν γίνονται αντιληπτές οι αδιόρατες δι-δεξοαυλικές παραστάσεις της φάσης 10.
- (28) "L interprétation des rêves", op. cit., σ. 506.
- (29) Βλ. O.Mannoni "Je sais bien, mais quand meme" στο "clefs pour l'imaginaire ou L Autre Scene, Paris, Seuil, 1969.
- (30) Sigmund Freud, "Abregé de psychanalyse", Paris, P.U.F., 1950, σ.79.
- Μιά κειμενική ανάλυση αυτού του τύπου θά επέτρεπε ίσως νά βρεθεί μιά λύση στο πρόβλημα του χρώματος "ανάμεσα στη γένεση και στη δομή, στο προσές και στον πύνακα" που ο Barthes έκρινε ότι μπλοκάρει την σημειολογία του κινηματογράφου (Βλ. Roland Barthes, "Les unités traumatiques au cinema", op. cit., σ. 14).
- (32) Sarah Kofman, "L enfance de l' art", Paris, Payot, σ.149.
- (33) Sigmund Freud, "L'inquietante étraugeté", στο "Essais de psychanalyse appliquée", op. cit, σ. 184.
- (34) J.L. Baudry, "Cinéma: effets ideologiques produits par l' appareil de base", "Cinethique", άρ. 7-8.
- (35) Christian Metz, op. cit.
- (36) S.M. Eisenstein, "La vision en gros plan", Cahiers du cinema, άρ. 226-227, σ. 14. 'Η θέαση σέ γενικό πλάνο είναι: "ή θέαση του φιλμ σαν ένα όλο: ή θέαση της θεματικής του αναγκαϊότητας, του έπικαιρικού του χαρακτήρα, της ανταπόκρισης του στις ανάγκες της στιγμής, της σωστής ιδεολογικής παρουσίας από αυτό των προβλημάτων που θύγει, της δυνατότητας κατανόησης του από τις μάζες, της χρησιμότητάς του, του αγωνιστικού δυναμικού του, (κ.τ. λ.)". Στην θέαση μέ μεσαίο πλάνο, "ό θεατής συγκινείται από τό ζωηρό παιχνίδι των συναισθημάτων(...), άρπάζεται από την ιστορία και τά περιστατικά της (...). Βυθίζεται μέσα στά συναισθήματα της μουσικής, και συχνά δέν έχει συνείδηση του ότι άκούει μουσική στο ήχητικό βάθος του διαλόγου που τόν άπορροφά".
- (37) C.Metz, op. cit, σ. 56.
- (38) Αυτός ο όρισμός του φιλικού, άν και τοποθετημένος μέσα στο προφανές νόημα, συναντά εκείνον του Barthes στο άρθρο του "Η τρίτη έννοια"(op.cit, σ.19): "ή ιδιαίτερότητα του φιλικού (...) δέ βρίσκεται στην κίνηση, αλλά σ' ένα τριτό νόημα", νόημα τό όποιο, άκριβώς υποβαστάζεται από την συνάρθρωση του σταθερού και του κινούμενου. "Η καινοτομία, που παρουσιάζεται από τό φωτόγραμμα (σέ σχέση μέ άλλα είκονογράμματα), θά ήταν εκείνη που θά επέτρεπε στο φιλικό (τό όποιο αυτό άποτελεε) νά βρίσκεται διπλασιασμένο μ' ένα άλλο κείμενο, τό φιλμ".

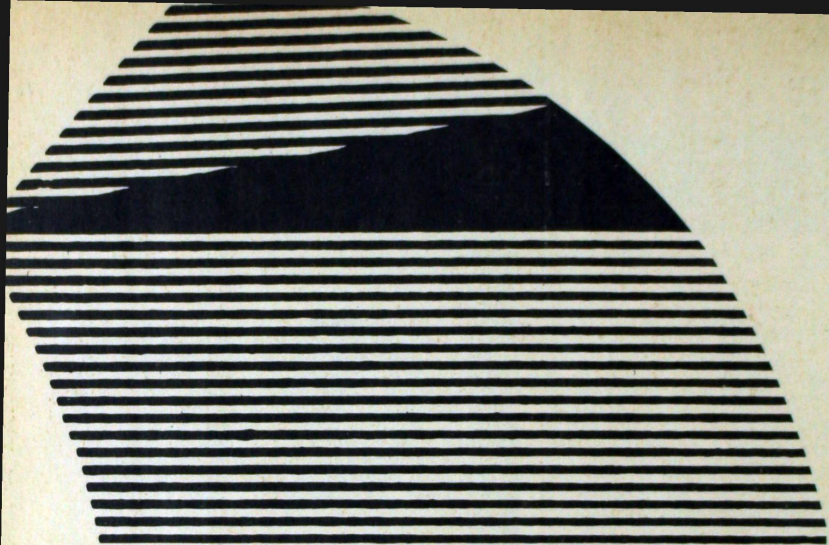
ΔΗΜΗΤΡΗ ΓΕΡΟΥ

ΦΩΤΟΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ



Φωτολιθογραφίες του Δημήτρη Γέρου, σὲ 70 ἀριθμημέ-
και ὑπογεγραμμένα ἀντίτυπα 0,50x0,70 μ. Δρχ. 500

Γκαλερί «ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ», ὁδὸς Ὀμήρου 21, τηλ. 627.295
καὶ ἀπὸ τὸν Δημ. Γέρο, ὁδὸς Δοχειαρίου 8, τηλ. 8232.203



Hans Richter, Αύξενσταϊν καὶ Man Ray-Παρίσι 1929

HANS RICHTER

Διδάγματα

από τήν 'Ιστορία

του Κινηματογράφου.



Σημείωση: Ο Χάνς Ρίχτερ ήταν ο πρώτος διευθυντής του Κινηματογραφικού Ίνστιτούτου της Νέας Υόρκης από το 1940 ως το 1950. Έκανε την πρώτη του ταινία, ΡΥΘΜΟΣ 21, το 1921, η οποία, μαζί με τις ταινίες του Βίκινγκ Έγγελινγκ και Βάλτερ Ρούτμαν ήταν μία από τις πρώτες καθαρά αφηρημένες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου. Η 85η επέτειος των γενεθλίων του, το Νοέμβριο του 1973, γιορτάστηκε στην Αμερική και στην Ευρώπη με εκθέσεις και προβολές των ζωγραφικών έργων και των ταινιών του.

Όλοκληρη ή θεωρία μου για την ιστορία του Κινηματογράφου βασίστηκε ουσιαστικά σε μια ιδέα που ο Πουντόβκιν διατύπωσε με τον καλύτερο τρόπο: "ό,τι είναι έργο τέχνης πριν να στηθεί μπροστά στην κάμερα, δεν είναι απαραίτητο έργο τέχνης πάνω στην οθόνη!" Υπάρχει μεγάλη σοφία σ' αυτή την πρόταση, μια σοφία που την ένοιωσα και την ακολούθησα στη διδασκαλία μου. Έδειχνα από την αρχή στους σπουδαστές πως ο κινηματογράφος εξελίχθηκε σε αυθεντική μορφή τέχνης.

Ο κινηματογράφος δημιουργήθηκε αρχικά για ν' αντιγράψει, αλλά το αισθητικό του πρόβλημα ήταν να ξεπεράσει την αντιγραφή και να γίνει δημιουργικός με τ' ίδια του τ' μέσα. "Ηθελα να δούν οι σπουδαστές αυτά τα πρώτα δημιουργικά βήματα, που πραγματοποιήθηκαν από τους Μελιές, Γκρίφιθ, Μάκ Σέννεντ. κλπ. Μετά από κάθε προβολή ρωτούσα: «Λοιπόν, τι νομίζετε πως είναι εκείνο που ξεπερνάει εδώ την αντιγραφή; Ποιό είναι το νέο κινηματογραφικό στοιχείο που υπερβαίνει την απλή αντιγραφή ενός γεγονότος που συνέβη μπροστά στην κάμερα;»

Εφαρμόζοντας αυτή τη μέθοδο, συνέχισα να δείχνω πώς ο κινηματογράφος λυτρώθηκε σιγά - σιγά απ' αυτό που ήταν στην αρχή: ένα μέσο αντιγραφής της πραγματικότητας. Δεν ήθελα να χτυπήσω το κινηματογραφημένο θέατρο ή τις διάφορες ιστορίες καθαυτές, αλλά να τις χτυπήσω στο μέτρο που δεν ήταν κινηματογραφικές. Παρουσίασα τις ταινίες του Ούγγρου σκηνοθέτη Γκαμπριέλ Πασκάλ, που συναντώντας κάποια μέρα τον Μπέρναρ Σω σε μιὰ παραλία της Βενετίας, τον έπεισε ότι αυτός ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να κάμει ταινίες τὰ θεατρικά του έργα. Ο Σω του είπε: «Πολύ καλά. Μπορείς να κάμεις τις ταινίες, αν τις κάνεις όπως ακριβώς παρουσιάζονται στη σκηνή». Έδειξα στους σπουδαστές ότι ο PYGMALION και τὸ MAJOR BARBARA είναι ἀρνητικά παραδείγματα. Δεν υπάρχει ἀμφιβολία ότι τὰ έργα του Σω εξακολουθοῦσαν να είναι περίφημα, ἀλλὰ σὰν ταινίες δεν ἄξιζαν τίποτε. Δεν ήταν ταινίες, ἀλλὰ ἀντιγραφές θεατρικῶν ἔργων.

Συνεχίσαμε τὴν πορεία τῆς κινηματογραφικῆς εξέλιξης. Μετὰ ἦρθε ὁ Στρογγάϊμ και μετὰ ὁ Ἀϊζενστάϊν (κυρίως ὁ Ἀϊζενστάϊν) πού τεμάχισε τὸ σύνολο τῆς ταινίας σὲ κινηματογραφικὰ συμβάντα (CINEMATIC EVENTS) και ἔμπασε στὰ πλαίσιά της τὸ περιβάλλον σὰν οὐσιαστικὸ παράγοντα ἀπ' ὅπου μπορεί ν' ἀναπτυχθεῖ μιὰ σκηνή. Γιὰ μένα ὁ Ἀϊζενστάϊν ἦταν ἡ μεγαλύτερη ἐμπειρία τοῦ κινηματογράφου. Ἡ θεωρία του συνίστατο στὸ ἔξης: δὲν εἶναι τόσο σημαντικὸ αὐτὸ πού δείχνεις στὴν ὄθνη, ὅσο ἡ ἀντίδραση πού προκαλεῖς στοὺς θεατές, ἡ ἐπίδραση πού ἔχεις στοὺς θεατές. Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀνάπτυξε αὐτὸ πού ὀνόμαζε «ἀντι-θετικὸ μοντάζ», και μ' αὐτὸ ἐννοοῦσε τὴν ἐνεργοποίηση τοῦ θεατῆ, τὴ μετάβασή του ἀπὸ μιὰ δραματικὴ σὲ μιὰ ἡρεμὴ σκηνή. Τὰ ἔργα του βασίζονται σὲ μιὰ παρόμοια διαδοχὴ «ἀντιθέσεων».

Ὅταν ὁ Ἀϊζενστάϊν ἦρθε στὴν Ὀδυσσὸ μὲ τὸ σενάριο τῆς ἐπανάστασης τοῦ 1905, μοῦ εἶπε πὼς εἶχε μονάχα ἕξ ἐπεισόδια πού ἀφοροῦσαν τὴν ἐξέγερση τοῦ θωρηκτοῦ Ποτέμκιν. Ὁλόκληρο τὸ σενάριο ἀποτελοῦνταν ἀπὸ 1200 ἐπεισόδια, ἀλλὰ μόνο ἕξ ἀναφέρονταν ἄμεσα στὸ Ποτέμκιν. Μοῦ ἀφηγήθηκε ὅτι μιὰ μέρα καθόταν στὸν πάτο τῆς σκάλας μὲ τὸ βοηθὸ του και ὅτι κοίταζε τὴ σκάλα ν' ὑψώνεται πίσω του σκαλοπάτι - σκαλοπάτι, και μπροστὰ του ἦταν ἡ θάλασσα, και ψηλότερα ἡ πόλη, και περὰ τὸ Ποτέμκιν. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ κοντράστα τοποθέτησε τὴ δομὴ τῆς ταινίας. Ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ταινίας εἶναι νομίζω τὸ ἔξης: νὰ προκύπτει ἀπὸ τις καταστάσεις, ἀπὸ τὸ περιβάλλον. Αὐτὸς εἶναι ὁ φυσικὸς δρόμος. Τὰ ἐπεισόδια τοῦ Ποτέμκιν σχετίζονται μὲ τὴν ἀνταρσία του, ἀλλὰ ἀν τὰ κοιτάξεις ξέχωρα, φαίνονται ἀνεξάρτητα μεταξύ τους πράγματα πού ἄλλοτε συναρπάζουν κι' ἄλλοτε καταπραῖνουν τὸν θεατῆ.

Μετά προχωρήσαμε στὸν ἤχο. Ἡ χρῆση τοῦ ἤχου ἀποτελεῖ ἓνα μέσον κάλυψης τοῦ θήχα καὶ τῶν ψιθύρων τοῦ κινηματογραφικοῦ κοινου. "Ὅταν τὴν ἐποχὴ τοῦ Βωβοῦ ρώτησα ἓναν κινηματογραφικὸ ἐπιχειρηματία: «Γιατί ἔχετε πάντα τὸ πιάνο νὰ παίζει καὶ δὲν ἀφήνετε τὴν ταινία χωρὶς ἤχο;», μοῦ ἀπάντησε: «Δὲ γίνεται. Ὑπάρχει πολὺς θόρυβος στὴν αἴθουσα. Χρησιμοποιοῦμε τὸ πιάνο ἀκριβῶς γιὰ νὰ τὸν καλύπτουμε». Μὲ τὸν ἴδιο πᾶνω - κάτω τρόπο ἐξακολουθεῖ νὰ λειτουργεῖ καὶ σήμερα ὁ ἤχος: δηλαδὴ σὰν μιὰ παθητικὴ ιδιότητα τῆς εἰκόνας, ἐνῶ μπορεῖ νὰ εἶναι δημιουργικὸ ἀντίστοιχό της, χωρὶς νὰ ἐνοχλεῖ.

"Ἐδειξα λόχου χάρη στοὺς σπουδαστὲς τὴν ταινία τοῦ Ρενέ Κλαίρ «Κάτω ἀπὸ τὶς στέγες τοῦ Παρισιοῦ» (SOUS LES TOITS DE PARIS), χωρὶς νὰ τοὺς πῶ τί θεωροῦσα δημιουργικὴ χρῆση τοῦ ἤχου. Ἀργότερα, ὑπογράμμισα ἰδιαίτερα τὴ σκηνὴ ὅπου οἱ δυὸ ἄνθρωποι παλεύουν κοντὰ στὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ, χωρὶς ν' ἀκούγεται τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ δισοίωνο σύρσιμο τοῦ τραίνου πᾶνω στὶς γραμμές. Ἐκεῖ ὁ ἤχος συνέβαλλε μὲ τὸν τρόπο του στὴ σκηνή.

Εἶχα ἐπίσης τὴν ἠχοληψία ἀπὸ τὸ ΣΑΒΒΑΤΟΚΥΡΙΑΚΟ τοῦ Ρούτμαν, ποὺ δὲν ἦταν βέβαια παρὰ μιὰ ραδιοφωνικὴ μαγνητοφώνηση, ἀλλὰ ποὺ ἀποτελοῦσε μιὰ πρώτη ἀπόπειρα δημιουργικῆς χρήσης τοῦ ἤχου στὴ Γερμανία. "Ἀρχιζε μὲ μιὰ οἰκογένεια ποὺ θγαίνει ἀπὸ ἓνα τραίνο, ἀκούγονταν ὁ θόρυβος τοῦ τραίνου, μετὰ οἱ θόρυβοι τῶν ἀνθρώπων ποὺ προχωροῦν μέσα σ' ἓνα δάσος, οἱ φωνές τοῦ πατέρα ποὺ φωνάζει τὰ παιδιά, οἱ φωνές τῶν παιδιῶν, οἱ θόρυβοι ἀπὸ τὸ γεῦμα τους, ὁ καυγᾶς τῶν παιδιῶν ποὺ χτυπιοῦνται μεταξύ τους. Μετὰ ἀκολουθοῦσε μιὰ βαρκάδα, μετὰ ἓνα δεῖπνο ὅπου ἐπιναν μπύρα (μὲ ἤχους ἀπὸ τὴν πέψη τῶν τροφῶν κλπ.) μετὰ θόρυβοι ἀνθρώπων ποὺ χώνονται μέσα στὸ δάσος κι ἐξαφανίζονται, ἐρωτικὰ ψιθυρίσματα καὶ σιωπές, καὶ τέλος ἡ οἰκογένεια ποὺ ἐπιστρέφει, ποὺ ἀνεβαίνει στὸ τραίνο καὶ οὕτω καθεξῆς.

Ὁ Πουντόβκιν ἄκουσε αὐτὴ τὴν ἠχογράφηση ὅταν εἶχε ἔρθει στὸ Βερολίνο γιὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας του ΘΥΕΛΛΑ ΣΤΗΝ ΑΣΙΑ. Καὶ εἶπε: «Αὐτὴ εἶναι ἡ λύση στὸ πρόβλημα τοῦ ἤχου, γιατί ἐδῶ τὸ μοντάζ χρησιμοποιεῖται στὸν ἤχο ὅπως χρησιμοποιεῖται στὴν εἰκόνα».

Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα παραδείγματα, ὅπως λογουχάρη τὸ Η ΦΩΝΗ ΑΝΑ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ (VOICE AROUND THE WORLD) τοῦ Ρούτμαν, ὅπου παρουσιάζει τὸ λιμάνι τοῦ Ἀμβούργου μὲ ὁμίχλη, κι ὅπου δὲν βλέπεις παρὰ τὶς σκιές τῶν πλοίων ποὺ περνοῦν, ἀλλὰ ἀκοῦς τοὺς ἤχους τῶν σειρήνων ποὺ χρησιμοποιοῦν τὰ πλοία γιὰ ν' ἀποφύγουν τὴ σύγκρουση. Ὁ Ρούτμαν δημιούργησε μ' αὐτοὺς τοὺς ἤχους μιὰ ὀλόκληρη συμφωνία. Ἦταν κάτι θαυμάσιο. Ὁ ἤχος ἐγίνε ὁ ἀληθινὸς πρωταγωνιστὴς καὶ ἡ εἰκόνα ἓνας ἄφωνος κομπάρσος.

Με τόν τρόπο αυτό προσπάθησα νά δείξω στους σπουδαστές ότι εκείνο πού πρέπει νά επιδιώκουν στήν κινηματογραφική τους δουλειά, είναι ν' ανακαλύπτουν τίς δημιουργικές δυνατότητες αὐτοῦ τοῦ μέσου. Τό ἴδιο ἔγινε καί μέ τό χρῶμα. Ἡ μέθοδος πού δίδαξα, στόν μαθητή μου "Αρνολντ "Ηγκλ (ὁ ὁποῖος ἀργότερα γύρισε ὅλες μου τίς ταινίες) συνίστατο στή συγκέντρωση τοῦ φωτός πάνω σ' ἓνα σημαντικό γεγονός πού εἶχε χρῶμα ἢ ἦταν ἀχρωμο καί στόν παραμερισμό τῶν ἄλλων. Ὁ τρόπος πού ἐργάζομαι σάν ζωγράφος εἶναι παρόμοιος: χρησιμοποιοῦ περισσότερο φωτεινά σημεῖα παρά γενικό φωτισμό. Εἶχα μιᾶ μεγάλη συζήτηση μέ τόν Φελλίνι μετά τήν προβολή τῆς **ΙΟΥΛΙΕΤΤΑΣ** του. Τοῦ εἶπα: «Χρησιμοποιεῖτε παραπολύ χρῶμα. Ἡ ταινία σας δέν εἶναι ἐγχρωμη, εἶναι **BUNDT** — πῶς τό λέτε αὐτό ἀγγλικά; — εἶναι σάν φρουτοσαλάτα.»

"Ἐτσι ξεκίνησα γιά νά διδάξω ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Φυσικά ἔδειξα στους σπουδαστές τή **ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ**, τίς ταινίες τοῦ Μελιές, τήν **ΑΠΛΗΣΤΙΑ (GREED)** καί τούς ἔβαλα νά κάνουν ἀνάλυση σ' αὐτά πού ἔβλεπαν ἀπό πολλές πλευρές. Μιά ἐνδιαφέρουσα παρατήρηση ἔγινε γιά τόν **ΠΟΤΕΜΚΙΝ**. Μετά τήν προβολή ρώτησα τούς σπουδαστές τί τοὺς ἔκανε μεγαλύτερη ἐντύπωση στήν ταινία κι ἓνα κορίτσι εἶπε: «Ὁ ἦχος πού ἔβγαζε τό θωρηκτό ὅταν τό ἔσκαζε». Ἄλλά ἦχος δέν ὑπῆρχε! Ὁ Ἀϊζενστάιν ἦταν ἱκανός μέ τό μοντάρισμά του νά σοῦ δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση τοῦ ἦχου. Ὁ ρυθμός τῆς εἰκόνας ἐπιδρουσε δηλαδῆ στό ἀκουστικό τύμπανο.

Ἦπῆρχε ὅμως καί μιᾶ ἄλλη πλευρά στή διδασκαλία μου τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Οἱ περισσότερες χολλυγουντιανές ταινίες καί τὰ συνηθισμένα ἐμπορικά φίλμς σ' ὄλο τόν κόσμο ἐκείνη τήν ἐποχή ἦταν αἰσθηματικές ἱστορίες μέ χάρπη—ἐντ: ἢ γραμματέας πού παντρεύεται τόν προϊστάμενό της καί τὰ παρόμοια. Ρώτησα τούς σπουδαστές μετά τήν προβολή τῶν ταινιῶν τοῦ **Στρογχαίμ**, τοῦ Ἀϊζενστάιν καί ἄλλων, ποιά θά ἦταν ἡ στάση τους ἂν συνήθιζαν νά βλέπουν μονάχα αὐτοῦ τοῦ εἶδους ταινίες. Ἀπάντησαν πῶς θά τοὺς ἄρεσε νά δοῦν καί ταινίες ἄλλου εἶδους. Ἐτσι διαπίστωσα πῶς ὑπάρχει ἐπίσης ἓνα κοινό γιά ρεαλιστικές ταινίες, ὅπως τό **GREED**, πού εἶναι ἀκράϊα ρεαλιστικό. Θυμόσαστε τό γαμήλιο δεῖπνο ὅπου τό Ζευγάρι τρώει τό κρέας ἀπό τίς μασέλες τοῦ ἀρνιοῦ πού διατηροῦν πάντα τὰ δόντια τους. Εἶναι μιᾶ ἀηδιαστική σκηνή, τόσο ἀηδιαστική ὡστε ἡ **Mic** Ἀιρίς Μπάρρυ πού ἦταν σκηνοθέτης τῆς **MOMA FILM LIBRARY**, καί πού ὁ Σέϋμουρ Στέρν τήν ἀποκαλοῦσε «Ἀτίλα τοῦ Κινηματογράφου», τήν ἔκοψε λέγοντας: «Εἶναι πολύ ἀηδιαστική γιά νά τήν δείξω στό κοινό».

Αὐτό τό πρᾶγμα ὅμως — δηλαδῆ τό νά δείχνεις ἀηδιαστικά πράγματα — ὁ **Στρογχαίμ** δέν δίστασε νά τό κάμει. Καί ἔκανε πολύ καλά, γιατί τί σημαίνει ἀλήθεια ρεαλιστική ταινία; Σημαίνει

ὅτι ἀπευθυνόμαστε στὸ κοινό, ὅπως ἀπευθυνόμαστε σ' ἓναν ἐνήλικο καὶ ὄχι σ' ἓνα ὄνειροπόλο παιδί. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου ὀδηγεῖ στὴν ρεαλιστικὴ ταινία στὸ βαθμὸ πού καὶ τὸ ἴδιο τὸ κοινό ἐξελίσσεται καὶ ὠριμάζει. Σήμερα, ὅπως εἶναι φυσικό, ἔχουμε περισσότερες. Οἱ νέοι φιλομουργοὶ κι ἓνα σωρὸ ἄλλοι, εἶναι ρεαλιστές. **Ὁ ΞΕΝΙΑΣΤΟΣ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ**, λογουχάρη.

Τὸ ἴδιο τὸ κινηματογραφικὸ μέσο εἶναι εἰκονογραφικὸ (IMAGISTIC), ἀλλὰ σὲ μιὰ ταινία εἶμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀντιμετωπίζουμε τὴν πραγματικότητα. "Ενας ἐνήλικος ἔτσι μονάχα μπορεῖ νὰ χαρεῖ τὸν κινηματογράφο. "Ἄν θέλω νὰ γελάσω μπωρῶ, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, νὰ πάω σὲ μιὰ κωμῶδια. Ἄλλὰ ἂν θέλω νὰ δῶ τὴν πραγματικὴ ζωὴ, πρέπει νὰ πάω σὲ μιὰ ρεαλιστικὴ ταινία.

Εἶπα λοιπὸν στοὺς σπουδαστὲς ὅτι ἡ ἐξελικτικὴ πορεία τοῦ κινηματογράφου πρὸς τὸν ρεαλισμὸ, τὸν ὁποῖο ὁ Γκρίφφιθ προσπάθησε ἤδη νὰ ἐγκαινιάσει μὲ τὴ ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ, καὶ ὁ Στρογγάϊμ καὶ ὁ Ἀϊζενστάϊν τὸν ἀνάπτυξαν περισσότερο, εἶναι ἀπόδειξη ὅτι ἡ ὠρίμανση τοῦ κινηματογράφου συμβαδίζει μὲ τὴν ὠρίμανση τοῦ κοινού. Κατὰ συνέπεια, ὀφείλουμε κι' ἐμεῖς ν' ἀναζητοῦμε στοιχεῖα πού θὰ καταστήσουν τὸν κινηματογράφο περισσότερο ρεαλιστικὸ.

Φυσικὰ ὑπάρχουν ἀκόμα ὀρισμένα ἐμπόδια. Καὶ τὰ ἐμπόδια αὐτὰ εἶναι οἱ κοινωνικὲς συνθήκες. "Ἄν μιὰ κοινωνία βρίσκεται σὲ ἄσχημη κατάσταση, προφανῶς ὁ κινηματογράφος θὰ γίνῃ λιγότερο ρεαλιστικὸς καὶ ἡ γραμματέας τῆς ὀθόνης θὰ παντρευτεῖ τὸν προϊστάμενὸ της ἀκριβῶς γι' αὐτό. "Ἄν ὅμως ἡ κοινωνία δὲν βρίσκεται στὴν κατάσταση αὐτὴ καὶ τὰ πράγματα βαδίζουν καλά, ἡ γραμματέας δὲν εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ παντρευτεῖ τὸν προϊστάμενὸ της, καὶ ἡ ταινία μπορεῖ νὰ εἶναι περισσότερο ρεαλιστικὴ. Στὸ κάτω κάτω πόσες γραμματεῖς παντρεύονται τὸν προϊστάμενὸ τους; Δὲν ξέρω πόσοι προϊστάμενοι ὑπάρχουν, ἀλλὰ ξέρω πὼς ὑπάρχουν πολλές δακτυλογράφοι πού δὲν εἶναι καθόλου καλλονές, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ προϊστάμενος προσλαμβάνει συνήθως τὴ γραμματέα του γιὰ τίς ἰκανότητές της στὴ γραφομηχανή. "Ἔτσι, ἡ πορεία πρὸς τὸ ρεαλισμὸ ἀποτελεῖ μιὰ λέξη — κλειδί πού μᾶς βοηθᾷ νὰ συλλάβουμε καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου.

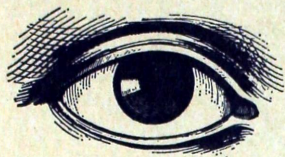


ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ: Τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἀποτελεῖ μαγνητοφωνημένη συνέντευξη τοῦ Χάνς Ρίχτερ πού δόθηκε κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς κινηματογράφησης του στὸ ἐξοχικὸ του σπίτι (καὶ στούντιο) στὸ Κοννέκτικατ, στὶς ἀρχές τοῦ Σεπτεμβρίου 1971.



ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ

Ο ΣΟΥΠΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



SIEGFRIED KRACAUER

Ὁ Θεατής

Στόν θεατή τοῦ κινηματογράφου τό ἐγώ χάνει τήν δύναμη ἐλέγχου πού ἔχει σάν κύριο ἐλατήριο τῶν σκέψεων καί τῶν ἀποφάσεων. Αὐτό ἀποτελεῖ καί τήν χτυπητή διαφορά ἀνάμεσα σ'αυτόν καί στόν θεατή τοῦ θεάτρου, πράγμα πού ἐπισήμαναν κατ'ἐπανάληψη διάφοροι εὐρωπαῖοι παρατηρητές καί κριτικοί.

"Στό θεάτρο εἶμαι πάντα ἐγώ", μοῦ εἶπε κάποτε μία γαλλίδα, "ἀλλά στόν κινηματογράφο διαλύομαι μέσα σέ ὅλα τά πράγματα καί τά ὄντα". Ὁ Wallon ἐπεξεργάζεται αὐτήν τήν διαδικασίαν διάλυσης: "Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά ἀσκεῖ ἐπιρροή ἐπάνω μου γιατί ταυτίζομαι μέ τίς εἰκόνες του, γιατί λίγο ἢ πολύ ξεχνάω τόν ἑαυτό μου μέ ὅ,τι συμβαίνει στήν ὁθόνη. Δέν βρίσκομαι πιά μέσα στή δική μου ζωή, βρίσκομαι μέσα στήν ταινία πού προβάλλεται μπροστά μου".

Οἱ ταινίες, λοιπόν, τείνουν νά ἐξασθενήσουν τήν συνειδητότητα τοῦ θεατή. Ἡ ἀπομάκρυνσή του ἀπ'τήν σκηνή μπορεῖ νά ἐπιταθεῖ ἀπό τό σκοτάδι τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν. Τό σκοτάδι περιορίζει αὐτόματα τίς ἐπαφές μας μέ τήν πραγματικότητα, μᾶς στερεῖ ἀπό πολλά πληροφοριακά στοιχεῖα γιά τό περιβάλλον, πού μᾶς χρειάζονται γιά νά κάνουμε σωστές κρίσεις καί ἄλλες διανοητικές δραστηριότητες. Μᾶς ἀποκοιμίζει τό μυαλό. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιαιτί ἀπό τό 1920 ὡς σήμερα οἱ ὄπαιοὶ καθῶς καί οἱ ἀντίπαλοι τοῦ φιλμ σύγκριναν αὐτό τό μέσο μέ ἕνα εἶδος ναρκωτικοῦ καί ἐπισήμαναν τήν ὑπνωτική του ἐπίδραση, μ'ἄλλα λόγια τό φιλμ δέν ἔχει ἀλλάξει

καί πολύ. Τά ναρκωτικά δημιουργοῦν τούς ναρκωτικομα-
νεῖς. Ἰσχύει, φαίνεται, ἡ πρόταση πῶς ὁ κινηματογρά-
φος ἔχει τούς θαμῶνες του, πού συχνάζουν ἐκεῖ ἀπό μιά
έντελῶς φυσιολογική παρώθηση. Δέν τούς πιέζει μιά ἐ-
πιθυμία νά δοῦν κάποια εἰδική ταινία ἢ νά διασκεδάσουν
εὐχάριστα· αὐτό πού ποθοῦν στήν πραγματικότητα εἶναι
νά ἀπελευθερωθοῦν γιά λίγο ἀπό τήν ἀρπάγη τῆς συνει-
δήσης, νά χάσουν τήν ταυτότητά τους μέσα στό σκοτάδι
καί νά ἀφεθοῦν νά βυθιστοῦν, μέ τίς αἰσθήσεις τους ἔ-
τσι μὲς νά τούς ἀπορροφήσουν, καθὼς οἱ εἰκόνες διαδέ-
χονται ἢ μιά τήν ἄλλη ἐπάνω στήν ὀθόνη...

Η ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΗΣΗ

Ἡ ἐξασθενημένη συνειδητότητα ὁδηγεῖ στήν ὄνειρο-
πόληση. Ὁ Gabriel Marcel, γιά παράδειγμα, λέει πῶς ὁ
θεατῆς τοῦ κινηματογράφου βρίσκεται σέ μιά κατάσταση
μεταξύ ὕπνου καί ξύπνιου, πράγμα πού εὐνοεῖ τίς ὑπνω-
τικές φαντασιώσεις. Εἶναι βέβαια ὀλοφάνερο ὅτι ἡ κα-
τάσταση τοῦ θεατῆ ἔχει σχέση μέ τό εἶδος τοῦ θεάματος
πού παρακολουθεῖ. Ὅπως λέει: Lebovice: "Τό φίλμ εἶ-
ναι ἕνα ὄνειρο πού κάνει κάποιον νά ὄνειρευεταί". Αὐ-
τό γεννάει ἀμέσως τό ἐρώτημα ποιά στοιχεῖα τοῦ φίλμ
μπορεῖ νά εἶναι ἀρκετά ὄνειρικά ὥστε νά παρακινοῦν τούς
θεατές σέ ὄνειροπολήσεις καί ἴσως ἀκόμα καί νά ἐπιρε-
άζουν τήν πορεία τους.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΝΕΙΡΙΚΟ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΩΝ ΦΙΛΜΣ

Κατασκευασμένα ὄνειρα.

Τά φίλμς, στό μέτρο πού εἶναι μιά μαζική ψυχαγω-
γία, προορίζονται νά ἀνταποκριθοῦν σέ μεγάλο βαθμό στοὺς
ὑποτιθέμενους πόθους καί ὄνειρα τοῦ κοινοῦ. Εἶναι ἀρ-
κετά σημαδιακό ὅτι ἔχουν ἀποκαλέσει τό Χόλλυγουντ "ἐρ-
γοστάσιο ὀνειρῶν". Ἐφόσον τό περισσότερα ἐμπορικά φίλμς
παράγονται γιά μαζική κατανάλωση, δικαιούμαστε νά ἰσ-
χυριστοῦμε πῶς ὑπάρχει κάποια σχέση ἀνάμεσα στίς πλο-
κές τους καί σέ τέτοιες ὄνειροπολήσεις, καθὼς φαίνε-
ται νά εἶναι διαβεδομένα στοὺς πελάτες τους· μ' ἄλλα
λόγια, μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι τά συμβαίνοντα στήν
ὀθόνη ἀναφέρονται, κατά κάποιο τρόπο, σέ πρότυπα ὄ-
νειρων, ἐνθαρρύνοντάς ἔτσι διάφορες ταυτίσεις.

Θά πρέπει ἐν τῷ μεταξύ νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ σχέση
αὕτη εἶναι ἀναγκαστικά ἀπατηλή. Οἱ διαθέσεις τῶν μα-
ζῶν ἐπιδέχονται συνήθως διαφορετικές ἐρμηνεῖες ἔξαι-
τίας τῆς ἀοριστίας τους. Οἱ ἄνθρωποι σπεύδουν νά ἀ-
πορρίψουν πράγματα μέ τά ὁποῖα διαφωνοῦν, ἐνῶ νοιάθουν
λιγότερη σιγουριά γιά τά ἀληθινά ἀντικείμενα τῶν κλί-
σεων καί τῶν πόθων τους. Ἐπάρχει ἐπομένως ἕνα περι-

θώριο για τούς παραγωγούς ταινιών πού έχουν στόχο νά ικανοποιήσουν τίς ύπάρχουσες έπιθυμίες τών μαζών. Μπορεϊ κανείς, για παράδειγμα, νά έπισημάνει μέ πολλούς τρόπους τίς ανάγκες για φυγή. Ύπάρχει έτσι μιá διαρκής áλληλεπίδραση ανάμεσα στό όνειρα τών μαζών και στό περιεχόμενο του φίλμ. Κάθε δημοφιλές φίλμ συμμορφώνεται πρός τίς λαϊκές έπιθυμίες, παρόλο πού μ' αυτόν τόν τρόπο διατηροϋν αναπόφευκτα τήν έγγενή τους άσάφεια. Κάθε τέτοιο φίλμ σπρώχνει αυτές τίς θελήσεις πρός μιá ιδιαίτερη κατεύθυνση, τούς άποδίδει ένα νόημα άπό όλα τά ένδεχόμενα νοήματα. Τά φίλμς, μέσα άπό τήν πολυμορφία του προσδιορισμοϋ τους, καθορίζουν έτσι τήν φύση τής άποδιάρθρωσης άπ' τήν όποία πηγάζουν.

Όστόσο, τά όνειρα πού παρασκευάζει και έμπορεύεται τό Χόλλυγουντ -και φυσικά όχι μονάχα αυτό- βρίσκονται έξω άπό τό πλαίσιο πού μάς ένδιαφέρει έδώ. Έπαληθεύονται κύρια στην πλοκή, όχι στό σύνολο του φίλμ· και συχνότερα έπιβάλλονται έπάνω στό μέσο άπ' τά έξω. Όσο κι 'άν μπορούν νά είναι κατάλληλοι δεϊκτες για τά ύπόγεια κοινωνικά ρεύματα, παρουσιάζουν έλάχιστο ένδιαφέρον άπό αισθητική άποψη. Αυτό πού έχει σημασία έδώ δέν είναι οι κοινωνικές λειτουργίες και έπιπτώσεις του φίλμ ως άγωγού μαζικής ψυχαγωγίας· τό πρόβλημα είναι κατά πόσο τό φίλμ ως φίλμ περιέχει όνειρικά στοιχεία πού νά οδηγούν τούς θεατές σέ όνειροπόληση.

• Η άπλή πραγματικότητα

Μπορεϊ πράγματι νά πεί κανείς ότι οι κινηματογραφικές ταινίες μοιάζουν μέ όνειρα κατά διαλείμματα-ιδιότητα τόσο έντελώς ανεξάρτητη άπό τίς άναδρομές τους στό βασίλειο τής φαντασίας και τών νοητικών άπεικονίσεων, ώστε νά φαίνεται ευδιάκριτα σέ τόπους όπου συγκεντρώνονται έπάνω στό φαινόμενα τής ζωντανής πραγματικότητας. Τά φωτογραφικά ντοκουμέντα τών σπιτιών και τών δρόμων του Χάρλεμ στην ταινία του Sidney Meyer's "Ένας ήσυχος άνθρωπος", ειδικά τό τελευταίο μέρος της, μοιάζει νά κατέχει αυτήν τήν ιδιότητα. Γυναίκες στέκονται σχεδόν άκίνητες στις έξώπορτες και διάφορα άπροσδιόριστα πρόσωπα φαίνονται νά περιφέρονται άσκοπα τριγύρω. Μπροστά στις σκοτεινές προσόψεις θά μπορούσαν κάλλιστα νά είναι προϊόντα τής φαντασίας μας, όπως έξάπτε ή άφήγηση. Βέβαια, πρόκειται για ήθελημένο έμφέ, αλλά μάς τό παρουσιάζει έτσι μιá σαφής καταγραφή τής άπλης πραγματικότητας. Τά φίλμς μοιάζουν ίσως περισσότερο μέ όνειρα όταν μάς κατακλύζουν μέ τήν ώμή και αναπόδραστη παρουσία φυσικών αντικειμένων -σάν νά τά έχει μόλις άποσπάσει ή μηχανή από τήν μήτρα τής φυσικής ύπαρξης και σάν νά μήν έχει άποκοπεί άκόμη ό όμφάλιος λώρος ανάμεσα στην είκόνα και τήν

πραγματικότητα. Ὑπάρχει κάτι στήν απότομη ἀμεσότητα καί τήν συνταρακτική ἀλήθεια τέτοιων εἰκόνων, πού διακαίολογεῖ τήν ἀναγνώρισή τους ὡς ὄνειρικές εἰκόνες. Ὁρισμένες ἄλλες ἐπικειωνίες πού προσδιάζουν σ' αὐτό τό μέσο ἔχουν περίπου τήν ἴδια ἐπίδραση ἀρκεῖ νά ἀναφέρουμε τίς ὄνειρικές ἐντυπώσεις πού προκαλοῦν οἱ ξαφνικές μετακινήσεις στόν χρόνο καί τόν χῶρο, εἰκόνες πού περιέχουν τήν "πραγματικότητα μιᾶς ἄλλης διάστασης", καθῶς καί κομμάτια πού ἀποδίδουν εἰδικούς τρόπους τῆς πραγματικότητας.

ΟΙ ΔΥΟ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ

Πρός τό ἀντικείμενο

Ὅταν ὁ θεατής ἀπαλλαγεῖ ἀπό τόν ἔλεγχο τῆς συνειδητότητας, δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει τήν αἴσθηση ὅτι τόν προσελκύουν τά φαινόμενα πού βρίσκονται μπροστά του. Τοῦ γνέφουν νά πλησιάζει πιό κοντά. Προξενοῦν στόν θεατή, ὅπως λέει ὁ Sène, ἀνησυχία μᾶλλον παρά σιγουριά, κι' ἔτσι παρακινοῦν νά ἀσχοληθεῖ μέ μιᾶ ἀναζητήση τῆς ὑπόστασης τῶν ἀντικειμένων πού καταγράφονται, ἀναζητήση πού δέν ἀποσκοπεῖ στήν ἐρμηνεῖα τους, ἀλλά προσπαθεῖ νά ἀποκαλύψει τά μυστικά τους. Ἔτσι παρασύρεται πρὸς τά ἀντικείμενα καί μέσα σ' αὐτά - ὅπως ὁ θρυλικός ἐκεῖνος κινέζος ζωγράφος, πού, γυρεύοντας τήν γαλήνη τοῦ τοπίου πού εἶχε δημιουργήσει, κινήθηκε πρὸς αὐτό, βάδισε πρὸς τά ἀπόμακρα βουνά πού εἶχαν σχηματίσει οἱ πινελιές του, καί ἐξαφανίστηκε μέσα τους γιά πάντα.

Ὁ θεατής ὅμως δέν μπορεῖ νά ἐλπίζει ὅτι θά συλλάβει, ἔστω καί ἀτελῶς, τήν ὑπόσταση ὁποιουδήποτε ἀντικειμένου τόν τραβήξει στήν τροχιά του, παρά μόνον ἂν παρασυρθεῖ σάν σέ ὄνειρο, μέσα στό λαβύρινθο τῶν πολλαπλῶν νοημάτων καί ψυχολογικῶν ἀνταποκρίσεων του. Ἡ ὕλική ὕπαρξη, ὅπως ἐκδηλώνεται στό φιλμ, στρέφει τόν θεατή πρὸς ἀτελεύτητες ἀναζητήσεις. Τοῦ δημιουργεῖ μιᾶ αἴσθηση πού ἀνήκει σέ ἓνα ἰδιορρυθμο εἶδος, ὅπως πρῶτος παρατήρησε ὁ Γάλλος Michel Dard. Τό 1928, ὅταν ὁ βωβός ἦταν στό ἀπόγειό του, ὁ Dard ἀνακάλυψε μιᾶ καινοῦργια αἴσθηση στούς νέους πού κατέκλυζαν τίς κινηματογραφικές αἴθουσες: τῆς ἀπέδωσε χαρακτηρισμούς πού, ἂν καί ὑπερβολικοί, ἔχουν ὅλα τά γνωρίσματα μιᾶς γνήσιας ἐμπειρίας ἀπό πρῶτο χέρι: "Ποτέ ὡς τώρα δέν ἔχει δεῖ κανεῖς στήν Γαλλία μιᾶ αἴσθηση αὐτοῦ τοῦ εἶδους: παθητική, προσωπική, ὅσο γίνεται λιγότερο ἀνθρωπιστική ἢ φιλόανθρωπη· ἀσαφής, ἀνοργάνωτη καί ἀσυνειδητή σάν ἀμοιβάδα· δίχως ἀντικείμενο ἢ μᾶλλον προσκολλημένη σάν ὄλα σάν τήν ὁμίχλη, διαπεραστική σάν τήν βροχή· ἀνυπόφορη, εὐκόλοϊκανοποίητη, ἀσυγκράτητη· πού ἐπιδεικνύ-

ει παντοῦ, ὅπως ἔνα ὄνειρο πού βλέπει κανείς Ξυπνητός, αὐτήν τήν ἐνατένιση γιά τήν ὁποία μιλάει ὁ Ντοστογιέβσκι καί πού ἀποθησαυρίζει ἀδιάκοπα, χωρίς νά ἀποδίδει τίποτα. Μήπως καταφέρνει ποτέ ὁ θεατής νά ἐξαντλήσει τά ἀντικείμενα πού ἐνατενίζει; οἱ περιπλανήσεις του δέν ἔχουν τέλος. Καμμιά φορά ὅμως μπορεῖ νά τοῦ φανεῖ ὅτι, ἀφοῦ ἔχει δοκιμάσει χίλιες δυνατότητες, ἀκούει τελικά, μέ ὅλες του τίς αἰσθήσεις τευτωμένες, κάποιο συγκεχυμένο ψίθυρο. Οἱ εἰκόνες ἀρχίζουν νά ἤχοῦν καί οἱ ἤχοι γίνονται πάλι εἰκόνες. Ὅταν τόν ἀγγίξει αὐτός ὁ ἀπροσδιόριστος ψίθυρος -ὁ ψίθυρος τῆς ὑπαρξης- τότε μπορεῖ νά βρεθεῖ κοντά στόν ἀπρόσιτο στόχο.

Τό πανωφόρι πού μοιάζει μέ λεοπάρδαλη.

Οἱ διαδικασίες τοῦ ὀνείρου πρὸς τήν ἄλλη κατεύθυνση εἶναι προϊόν ψυχολογικῶν ἐπιδράσεων. Μόλις παραδοθεῖ ὁ ὀργανωμένος ἑαυτός τοῦ θεατῆ, οἱ ὑποσυνείδητες ἢ ἀσυνείδητες ἐμπειρίες, ἀντιλήψεις καί ἐλπίδες του τείνουν νά βγοῦν καί νά ὑπεριχύσουν.

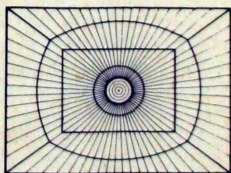
Τά πλάνα τοῦ φίλμ, χάρη στήν ἀπροσδιοριστία τους εἶναι ἰδιαίτερα κατάλληλα νά λειτουργήσουν σάν σπινθήρες ἀναφλέξεως. Κάθε παρόμοιο πλάνο μπορεῖ νά προκαλέσει στόν θεατῆ διάφορες ἀλυσιδωτές ἀντιδράσεις μιᾶ σειρᾶ συνειρμῶν πού παύουν νά ξετυλίγονται γύρω ἀπό τήν ἀρχική τους πηγῆ, ἀλλά προέρχονται ἀπό τό διαταραγμένο ἑσωτερικό τους περιβάλλον. Ἡ κίνηση αὐτή ἀπομακρύνει τόν θεατῆ ἀπό τήν δοσμένη εἰκόνα καί τόν ὀδηγεῖ πρὸς ὑποκειμενικές ὀνειροπολήσεις ἢ ἴδια ἢ εἰκόνα ὑποχωρεῖ, ἀφοῦ κινητοποιήσει, τούς προηγούμενα καταπιεσμένους φόβους του ἢ ἀφοῦ τόν ὀδηγήσει νά ἀπολαύσει μιᾶ προβαλλομένη ἐπιθυμία. Μιλώντας γιά ἕνα παλιό φίλμ ὁ Blaise Cendrars ἀναφέρει: "Ἡ ὀθόνη ἔδειχνε ἕνα πλῆθος" μέσα στό πλῆθος ὑπῆρχε ἕνα ἀγόρι κρατῶντας παραμάσχαλα τό πανωφόρι του. Ξαφνικά τό πανωφόρι του -ἕνα πανωφόρι σάν ὄλα τ' ἄλλα- ἀρχισε, χωρίς νά κινεῖται νά ἀποκτᾶ μιᾶ ἔτνονη ζωντάνια. Ἐνοιωδες πῶς εἶναι ἔτοιμο νά πηδήσει, σάν λεοπάρδαλη! Γιατί; Δέν ξέρω. Μπορεῖ τό πανωφόρι νά μεταμορφώθηκε σέ λεοπάρδαλη γιατί ἢ θέα του διεγείρει ἀθέλητες ἀναμνήσεις στόν ἀφηγητῆ (ὅπως ἡ "μαντλέν" στόν Προύστ) -ἀναμνήσεις τῶν αἰσθήσεων πού ἀναβίωσαν ἀσυγκρότητες παιδικές μέρες, ὅταν τό φλυτζάνι στά χέρια του ἦταν φορέας τρομερῶν συγκινήσεων, ὅπου κατά μυστηριώδη τρόπο ἀνακατεύταν τό κηλιδωτό ἄγριο θηρίο τοῦ παιδικοῦ του βιβλίου.

Ἄλληλεπίδραση τῶν δύο κινήσεων

Οἱ δύο αὐτές φαινομενικά ἀντίθετες κινήσεις τοῦ ὀνείρου στήν πραγματικότητα εἶναι σχεδόν ἀξεχώριστες ἢ μιᾶ ἀπ' τήν ἄλλη. Τό νά βυθιστεῖ κανείς σχεδόν σάν

σέ ύπνωση σέ ένα πλάνο ή μιá διαδοχή πλάνων μπορείνά δώσει τήν θέση του στήν όνειροπόληση, πού βαθμιαία άποδεσμεύεται από τήν εικόνα πού τήν προκαλεί. Όταν συμβεί κάτι τέτοιο, ό θεατής πού όνειρεύεται, και πού άρχικά είναι συγκεντρωμένος στις ψυχολογικές άνταποκρίσεις μιας εικόνας, πού διεγείρει τήν φαντασία του λίγο ή πολύ άνεπαίσθητα, μεταφέρεται από αυτές πρός διάφορες έννοιες πέρα από τήν τροχιά εκείνης τής εικόνας -έννοιες τόσο άπομακρυσμένες από ότι, συνεπάγεται ή εικόνα καθεαυτή, πού δέν έχει πιά νόημα νά τις καταλογίζουμε στις καθαυτό άνταποκρίσεις. Άντίστροφα, ό άπουσιάζων όνειροπόλος, έπειδή άκριβώς έξακολουθεϊνά έκτίθεται στις άκτινοβολίες τής όθόνης, μπορεί νά ύποκύπτει κατ'έξακολούθηση στήν γοητεία τών εϊκότων πού έγκατάλειψε και νά συνεχίσει νά τις έξερευνά. Ταλαντεύεται άνάμεσα στήν άυτοαπορρόφηση και τήν άυτοεγκατάλειψη.

Οι δύο άλληλένδετες διαδικασίες μαζί άποτελούν ένα άληθινό ρεύμα τής συνείδησης, πού τό περιεχόμενο του -καταρράκτες από άξεδιάλυτες φαντασιώσεις και πρωτοφανέρωτες σιέψεις- φέρει άκόμα τήν σφραγίδα τώνσωματικων αϊσθήσεων άπ'όπου προέρχεται. Αυτό τό ρεύμα τής συνείδησης ως ένα βαθμό είναι παράλληλο μέ τήν "ροή τής ζωής", ένα από τά κύρια ένδιαφέροντα τουμέσου αιώτοϋ. Συνακόλουθα, τά φίλμς πού άπεικονίζουν αϋτήν τήν ροή είναι ικανά νά προκαλέσουν και τις δύο κινήσεις τών όνειρων.



ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

‘Ο Ρομαντισμός στην ‘Αμερικανική Avant - Garde

‘Υπάρχουν, πιστεύω, δύο δρόμοι για να πλησιάσουμε και να έρευνήσουμε το σινεμά σε βάθος: φιλολογική κριτική και ιστορία τέχνης. Δυστυχώς δεν υπάρχει ούτε ένα λεξιλόγιο, ούτε ένας διανοητικός σκελετός με την βοήθεια των οποίων μια ταινία μπορεί να εξεταστεί σαν μια κινηματογραφική ταινία καθ’ αυτή, χωρίς αναδρομές και αναφορές σ’ άλλα στοιχεία. Τα μόνα μέσα που έχουμε στην διάθεση μας είναι λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ιστορικά, και μόνο με μια προσεκτική αντιπαράθεση και ισορροπία των δύο, είναι δυνατόν ν’ αρχίσουμε να προσεγγίζουμε σ’ ένα λεξιλόγιο κινηματογραφικής κριτικής.

‘Ετσι λοιπόν, ρίχνοντας μια προσεκτική ματιά σ’ αυτή την κινηματογραφική ομάδα που τελικά δέχτηκε την έπωνυμία American Avant - Garde, και που αρχίζει ιστορικά στις αρχές της δεκαετίας του ‘40 με τις ταινίες της Maya Deren, παρατηρούμε ότι υπάρχει μια κοινή έπιρροή που προσφέρεται σαν το κλειδί στην κατανόησή τους: Ρομαντισμός.

‘Ο Ρομαντισμός, που παρουσιάστηκε σαν λογοτεχνική και καλλιτεχνική κίνηση στο τέλος του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου άμέσως μετά την περίοδο της Κλασικής παράδοσης στην Δύση, αντικατέστησε την πίστη στην *α ί τ ί α* με την πίστη στο *α ἴ σ θ η μ α*. ‘Ετσι δόθηκε μια έμφαση στις έννοιες του αυθορμητισμού, της άμεσότητας και του πρωτότυπου. ‘Εάν δ,τι το καλύτερο και το πιό φυσικό πράγμα στον άνθρωπο είναι ο συγκινησιακός του χαρακτήρας, τότε στην τέχνη, αυτό που θραβεύεται είναι το πρότυπο και η έκφραση των αισθημάτων του «‘Η ποίηση» είπτε ο Wordsworth, «είναι η ιστορία ή η έπιστήμη των αισθημάτων», και είναι η «καρδιά» που ζητάει «τό φώς της αλήθειας».

Ὁ Ρομαντισμός, ἡ ἀφιξὴ τῆς ποιητικῆς συναίσθησης, δὲν εἶναι ἀπλᾶ μιὰ λογοτεχνικὴ σχολὴ ἢ μόνον μιὰ σπουδαία στιγμὴ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Εἶναι κάτι περισσότερο γιατί ἀνοίγει σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀκόμα, εἶναι ἡ ἐποχὴ μέσα στὴν ὁποία ὅλες οἱ ἄλλες ἐποχὲς ἀποκαλύπτουν τοὺς ἑαυτοὺς τους ἐπειδὴ μέσα ἀπ' αὐτὴν τὸ ἀπόλυτο ὑποκειμένο μιᾶς ἀποκάλυψης παίρνει μέρος στὴν παρουσίαση του, τὸ «Ἐγώ» σ' ὅλη του τὴν ἐλευθερία, μὴ δεχόμενο ὄρους, ἀναγνωρίζοντας τὸν ἑαυτόν του σὲ τίποτα τὸ ἰδιαίτερο, ἀλλὰ μόνον στὰ στοιχεῖα του, στὸν ἄλλο του ἑαυτό, στὸ ὀλόκληρο στὸ ὁποῖο τὰ πάντα εἶναι ἐλεύθερα.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα τοῦ ρομαντισμοῦ, ἐδραιώθηκε ἡ πίστη, ἡ ὁποία ἔγινε καὶ τὸ σύμβολο τῆς Ἀμερικανικῆς Avant-garde, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἰδανικὴ φόρμα τῆς «προσωπικῆς ἔκφρασης τοῦ ἑαυτοῦ». Ὁ Ρομαντικὸς κινηματογραφιστὴς βλέπει τὸ σινεμά σὰν ἕνα ἐργαλεῖο γιὰ τὴν ἔρευνα τοῦ ἑαυτοῦ του, ἢ γιὰ μιὰ μυθοποιητικὴ ἀνακάλυψη τῆς προσωπικότητος τοῦ ἑαυτοῦ· ἡ δημιουργία ἐνὸς φιλμ γίνεται ἢ ἔρευνα τοῦ προβληματικοῦ του περιεχομένου. Στὰ 1947, ὁ Kenneth Anger ἔφτιαξε τὴν ταινία του «Πυροτεχνήματα». Σ' αὐτὴν, ὁ δημιουργὸς τῆς παρουσιάζει ἕνα δράμα ψυχολογικῆς ἀποκάλυψης: ἡ ὁμοφυλοφιλικὴ φύση του ριγιμένη μέσα στὴν φόρμα ἐνὸς ὄνειρου ποὺ παρουσιάζεται διπλᾶ καὶ στὸ ὁποῖο τελικὰ ὁ ἴδιος ὁ πρωταγωνιστὴς εἶναι τὸ παθητικὸ θῦμα τῆς. Ὑπάρχει ἕνα ἔντονο κωμικὸ ἢ σατιρικὸ στοιχεῖο στὴν ταινία ποὺ προέρχεται ἀπ' ἕνα ὑπερβολικὸ συμβολισμὸ (ἡ καρδιά σὰν ἕνας μετρητὴς γκαζιῦ, ἕνα ρωμαϊκὸ κερί συμβολίζει τὰ γεννητικὰ ὄργανα, καὶ ἄλλα). Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ, ὅτι ὁ Anger ἔφτιαξε τὰ «Πυροτεχνήματα» σὲ ἡλικία 17 ἐτῶν, καὶ ὅτι μιὰ τέτοια πικρὴ ἀνάλυση τῆς σεξουαλικῆς ταυτότητος τοῦ ἑαυτοῦ (παρουσιασμένη μὲ μιὰ ἔντονη δόση σαδισμοῦ), γίνηκε σὲ μιὰ ποχὴ στὴν ὁποία ἡ ὁμοφυλοφιλία παρέμενε ἕνα ἀπὸ τὰ μαζικὰ ταμποῦ στὴν Ἀμερική.

Οἱ ρίζες τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Anger ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν Γαλλικὸ ρομαντισμὸ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα, μιὰ μορφή ρομαντισμοῦ ἡ ὁποία ἀρέσκεται νὰ διαφωνεῖ μὲ τὸν ἑαυτόν της, καὶ νὰ σατιρίζει τοὺς περιορισμοὺς της. Ὁ Walter Bate ἀναφέρει:

ἡ ταυτόχρονη ἔκφραση τοῦ προφητικοῦ καὶ τοῦ σατυρικοῦ διακρίνει τὴν Ρομαντικὴ τέχνη, καὶ ἡ ἀποτυχία τῶν κλασσικᾶ προσανατολισμένων κριτικῶν στὶς μέρες μας, εἶναι ὅτι δὲν ἔχουν ἀποδώσει στοὺς Ρομαντικοὺς μιὰ αἰσθητικὴ χιοῦμορ, καὶ ἐπίσης ὅτι δὲν τοὺς ἔχουν γελοιοποιήσει μὲ τὴν ἴδια γελοιοποίησι πού οἱ Ρομαντικοὶ σατύριζαν τοὺς περιορισμοὺς τους.

Ἡ Ρομαντικὴ μυθολογία, τῆς ὁποίας τὸ βασικὸ θέμα εἶναι ἡ διαλεκτικὴ τῆς συναίσθησης, πολὺ συχνὰ ἀναφέρεται στὸ δράμα τῆς παιδικῆς ἡλικίας, χαμένο καὶ ἐπανακερδισμένο.

Στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ὁ Stan Brakhage ἔφτιαξε τὴν

ταινία του «Interiem», μιὰ ἄλλη ἔρευνα τῆς σεξουαλικῆς ταυτότητας τοῦ ἑαυτοῦ μὲ θάση τὴν Φροϋδική ἐρμηνεία τῶν ὀνειρώδων. Στὶς ταινίες τοῦ Brakhage, μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς τάσεις τοῦ Ρομαντισμοῦ, παρατηρεῖται ἀπὸ ταινία σὲ ταινία μ' ὄλο καὶ πιὸ ἔντονο ρυθμὸ: ὁ δοξασμὸς τοῦ παιδιοῦ (κοινὸ στοιχεῖο στὴν ποίηση τοῦ Blake καὶ τοῦ Wordsworth), τῆς παιδικῆς ἀθωότητος ἢ ὁποῖα δὲν ἔχει φθαρεῖ ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς συνθήκες. Ἡ ρομαντικὴ πάλη τοῦ Brakhage μὲ τὸ χάσιμο τοῦ ἀρχικοῦ δράματος τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ ἡ ἀκόλουθη προσπάθεια νὰ συμβιβάσει αὐτὸ τὸ χάσιμο μὲ τὴν φαντασία σὲ μιὰ νέα κοσμολογικὴ μορφή, ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῶν ταινιῶν του ἀπὸ τὸ «Anticipation of the Night» (1958) μέχρι τὸ «Dog Star Man» (1963). Ἡ κοσμολογικὴ μορφὴ τῆς ταινίας «Anticipation of the night» εἶναι λυρική. Πάνω σ' αὐτὸ ὁ P. A. Sitney ἀναφέρει:

Τὸ λυρικό φιλμ τοποθετεῖ τὸν κινηματογραφιστὴ πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα σὰν πρωταγωνιστὴ τοῦ φιλμ. Οἱ εἰκόνες τοῦ φιλμ εἶναι ὅ,τι βλέπει αὐτός, φιλμαρισμένες μ' ἓνα τέτοιο τρόπο ὥστε ἡμεῖς, οἱ θεαταί, ποτὲ δὲν ξεχνᾶμε τὴν παρουσία του καὶ ἐπίσης ξέροουμε πῶς ἀντιδρᾷ στὸ ὄραμα του. Στὴν λυρική φόρμα δὲν ὑπάρχει πλέον ἡ παρουσία τοῦ ἥρωα· ἀντὶ γι' αὐτόν, ἡ ὀθόνη γεμίζει κίνηση, εἴτε τῆς κάμερας εἴτε τοῦ μοντάζ, ἀντανακλᾷ τὴν ἰδέα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ κοιτάζει.

Φτάνοντας στὰ ὄρια τῆς αὐτοκτονίας στὰ 1959 (ἡ ἴδια ἡ ζωὴ τοῦ Brakhage εἶναι μιὰ ρομαντικὴ διαμαρτυρία ἐνάντια στὶς καταπιέσεις ποὺ ὑφίσταται ὁ καλλιτέχνης), βρίσκει τὴν δύναμη νὰ προχωρήσει καὶ νὰ τελειώσει τὴν «Anticipation of the night» ποὺ τὸ θέμα του μπορεῖ νὰ συνοψισθεῖ σὰν ἡ περιγραφὴ μιᾶς καταδικασμένης προσπάθειας γιὰ ἓνα ἀπόλυτα αὐθεντικό, ἀνανεωμένο, ἀνοδήγητο ὄραμα. Ἡ προσωρινὴ ἀνακούφιση στὴν παρατήρηση τῶν παιδιῶν του δὲν ἐξάλγηψε τὴν θαθεῖα ἀπελπισία τῆς ψυχῆς του, μιᾶς ἀπελπισίας ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση τοῦ διαζυγίου συναίσθησης καὶ φύσης, καὶ ἔτσι στὸ τέλος παίρνει τὴν ἀπόφαση ν' αὐτοκτονήσει.

Στοὺς μεταγενέστερους ρομαντικούς ποιητές, τὸ μάτι, τὸ σημεῖο ἐπαφῆς καὶ ἐπικοινωνίας ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀποκτᾷ μιὰ ἀνανεωμένη καὶ ἀπολυτρωτικὴ ἀξία. Στὴν ποίηση τοῦ Wordsworth διαβάσουμε:

Μιλᾶω σὲ ἀνάμνηση ἐνὸς χρόνου

Ὅταν τὸ σωματικὸ μάτι, σὲ κάθε φάση τῆς ζωῆς

Ἡ πιὸ θεσποτικὴ ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις μας, κερδισμένη (ἀποκτημένη)

Τέτοια δύναμη σὲ μένα ἔπως συχνὰ κράτησε τὸ μυαλό μου

Σὲ ἀπόλυτη κυριαρχία.

Ο Brakhage απαιτεί να βλέπει μέσα από τὰ μάτια του, με τὰ μάτια του. Αυτό τὸ μάτι ὅμως εἶναι ἀγνό, γνήσιο. Στὴν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου του «Metaphors on Vision» διαβάζουμε:

Φαντάσου ἓνα μάτι ἀκυβέρνητο ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπινους νόμους ἀναφορᾶς, ἓνα μάτι ἀπροκατάληπτο ἀπὸ συνθετικὴ λογικὴ, ἓνα μάτι ποὺ δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν ὀνομασία τῶν πάντων ἀλλὰ τὸ ὅποιο πρέπει νὰ ξέρει κάθε ἀντικείμενο ποὺ συναντιέται στὴν ζωὴ μέσα ἀπὸ μιὰ περιπέτεια τῆς ἀντίληψης. Πόσα χρώματα ὑπάρχουν σ' ἓνα πεδίο πράσινου χόρτου γιὰ ἓνα μωρὸ τὸ ὅποιο εἶναι ἀνημέρωτο σχετικὰ μετὰ τὴν ἔννοια τοῦ «Πράσινου»;

Ἡ ἀποθέωση τοῦ Ρομαντισμοῦ τοῦ Brakhage, βρίσκει τὴν ἐκφραση τῆς στὸ ἐπικό του ἀριστούργημα «Dog Star Man», τὸ ὅποιο ἀποτελεῖ καὶ τμήμα μιᾶς μεγαλύτερης ταινίας του «The art of Vision» (γύρω στὶς 4 ὥρες καὶ 15 λεπτά). Ἐδῶ ἔχουμε μιὰ ἐπικὴ περιγραφή, μυθικῶς κατασκευασμένη, τῆς ρητορικῆς τοῦ Ρομαντισμοῦ: ἡ γέννηση τῆς συναίσθησης, ὁ κύκλος τῶν ἐποχῶν, ἡ πάλη τοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὴν φύση, ἡ σεξουαλικὴ ἰσορροπία. Ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη ταινία, ἔτσι καὶ στὸ «Dog Star Man» τὰ Ρομαντικὰ μοτίβα κυριαρχοῦν: τὸ ἀθῶο ὄραμα τοῦ παιδιοῦ, ἡ πάλη τοῦ ἀνθρώπου νὰ καταβάλλει τὴ φύση, ἡ συναίσθηση τῆς ἀντίθεσης ἀθωότητος καὶ πείρας. Ἡ τεχνικὴ ὅμως εἶναι πιὸ μεστή. Ὑπάρχει μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ ριζοσπαστικὲς μεθόδους ποὺ λειτουργοῦν σὰν μεταφορὲς τῆς ἀντίληψης καὶ τῆς συναίσθησης: συνεχῆ χρησιμοποίηση Black leader (λωρίδα κινηματογραφικῆς ταινίας ποὺ χρησιμοποιεῖται εἴτε γιὰ τὸ μοντάζ Α καὶ Β καὶ Γ κ.λπ. ρόλλων, εἴτε τοποθετεῖται στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος κάθε μπομπίνας γιὰ νὰ προστατεύσει τὴν ταινία), σειρά ἐναλλαγῶν ἀπὸ μαυρόασπρα σὲ ἐγχρωμα κομμάτια, κλείσιμο ἢ ἀνοίγιομα τοῦ φακοῦ παραπάνω ἀπ' τὸ κανονικό, ξύσιμο τοῦ φιλμ γιὰ ἀφαίρεση ἢ ἐπικόλληση στοιχείων τῆς εἰκόνας, πλαστικὸ κόψιμο (δηλαδὴ τὴν ἀπ' εὐθείας ἔνωση κομματιῶν ταινίας) ποὺ ἔχει: σὰν ἀποτέλεσμα τὸ ὅτι ὁ θεατὴς ἀντιλαμβάνεται τὴν κόλλα τοῦ Brakhage, καὶ διάφορα ἄλλα.

Λίγο ἀργότερα, στὰ 1966 ὁ Gregory Markopoulos παρουσίασε τὴν ταινία του «The Illiac Passion». Ὁ ἴδιος λέει:

«The Illiac passion» εἶναι τὸ ὀδυσσειακὸ ταξίδι ἐνὸς κινηματογραφιστῆ ἀνάμεσα στοὺς χαρακτήρες ἢ πρόσωπα τῆς φαντασίας του.

Καὶ πιὸ κάτω:

«The Illia passion» διαπραγματεύεται μετὰ τὰ πάθη ἐνὸς ἀνθρώπου... ποὺ κάτω ἀπὸ μιὰ μηλιά ἐπικοινωνεῖ μετὰ τοὺς ἑαυτοὺς του. Ἀργότερα κάθε κατάσταση (θέση) τοῦ ἑαυτοῦ θὰ συνοψισθεῖ στὴν ἀπόλυτη ὑπαρξὴ τοῦ πρωταγωνιστῆ, τοῦ ἥρωα τῆς ταινίας.

Ἡ ταινία τοῦ Μαρκόπουλου εἶναι μυθογραφικὴ στὴν θεματολογία τῆς, τὰ ὀνόματα τῶν πρωταγωνιστῶν εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ μυθολογία: Προμηθεΐας, Νάρκισσος, Δίας καὶ λοιπά. Μὲ τὴν χρησιμοποίησιν μυθολογικῶν ὀνομάτων, καὶ τὴν σύνοψιν τῶν θέσεων τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ πρωταγωνιστῆ τῆς ταινίας, ἐρχόμαστε σ' ἕναν ἄλλο ρομαντικὸ μῦθο ὁ ὁποῖος κυριαρχεῖ στὰ προφητικὰ γραφτὰ τοῦ Blake: ἡ πτώσιν τοῦ ἐνοποιημένου Ἀνθρώπου σὲ διαφορετικὴς, συγκρουόμενες μορφές. Αὐτὴ ἡ διαιρημένη συναίσθησις εἶναι καὶ τὸ θέμα τῆς κορυφαίας ταινίας τοῦ Harry Smith «Heaven and Earth Magic».

Πιστεῦω, ὅτι ἔχει γίνεσθαι μέχρι τώρα φανερό, τὸ πόσο βαθειὰ ἡ Ρομαντικὴ παράδοσις ἔχει ἐπηρέασιν τὴν αἰσθητικὴ τῆς Ἀμερικάνικης Avant-garde. Στὸ σημεῖο αὐτό, ἡ μορφή τοῦ Jonas Mekas ξεχωρίζει σὰν ἡ πιὸ ρομαντικὴ ἕως μεταξὺ τῶν κινηματογραφιστῶν τῆς ἐμάδας.

Οἱ δύο ταινίες τοῦ Mekas «Diaries, Notes and Sketches» (1964-69) καὶ «Reminiscences of a Journey to Lithuania» (1971) εἶναι δοκίμια ρομαντικῆς αὐτοβιογραφίας. Ὁ Mekas συνεχῶς ὑφαίνει μαζί, πανηγυρισμοὺς τοῦ παρόντος, τὸ ὅποιον εἶναι πάντα παρὸν πάνω στὴν ὀθόνη, μὲ ἐλεγιακὰς, εἰρωνικὰς στιγμὰς τοῦ παρελθόντος, χαμένες γιὰ πάντα: τὸ ὄραμα τῆς φύσεως καὶ τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Στὴν ταινία «Reminiscences of a Journey to Lithuania», ὁ Mekas προσπαθεῖ νὰ ξανακερδίσει τὴν χαμένην του ἀθωότητα καὶ τὸ ὄραμα τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Ὅμως τελικὰ παραδέχεται τὴν ἀδυναμία του νὰ γυρίσει πίσω σὲ χωρὸν (Lithuania ὅπου γεννήθηκε) καὶ χρόνον (παιδικὴ ἡλικία). Δημιουργεῖται ἔτσι μιὰ τεταμένη ἀτμόσφαιρα ποὺ θρῖσκει διέξοδον σ' ἕνα πανηγυρισμὸ τῆς τέχνης, τοῦ δικοῦ του, προσωπικοῦ θριάμβου σὰν καλλιτέχνη.

Ἐπειδὴ ἡ συναίσθησις δὲν εἶναι μόνον ἠθικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ ποιητικὴ, ἡ ποίησις δὲν θέλει πιὰ νὰ εἶναι φυσικὴ, ἀλλὰ μόνον καὶ ἀπόλυτα, συναίσθησις. Ἔτσι ἐρχόμαστε στὴν στρουκτουραλιστικὴ ταινία τοῦ Michael Snow «Wavelength». Αὐτὴ ἡ ταινία ἀνήκει στὴν τελευταία μορφή ποὺ ἔχει πάρει ἡ Ἀμερικάνικη Avant-garde, καὶ ποὺ ὁ P.A. Sitney ἔχει ὀνομάσει «δομικὸ φιλμ». Ὁ ἴδιος διαφωτίζει:

Τὸ δομικὸ φιλμ ἐπιμένει πάνω στὴν μορφή του, καὶ ὁποιοδήποτε καὶ ἂν εἶναι τὸ περιεχόμενον τοῦ ἀποτελεῖ δευτέρου θέμα σὲ σχέση μὲ τὴν γενικὴν του μορφή. Τέσσερα εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ δομικοῦ φιλμ: ἡ σταθερὴ κάμερα, ἡ ἐπαναφωτογράφησις τῆς ὀθόνης, ἡ τεχνικὴ τοῦ τρεμοσδύματος, καὶ ἡ πολλαπλὴ ἐκτύπωσις τῆς ἴδιας εικόνας.

Σ' αὐτὴ τὴ μορφή παρατηρεῖται τὸ παράδοξο τοῦ μοντερνισμοῦ σὲ σχέση μὲ τὸ Ρομαντισμὸ. Αὐτὸ ποὺ ὁ Harold Bloom παρατήρησε

για τήν παράδοση του 20ου αιώνα στην αγγλική ποίηση, αποδίδει απόλυτα τήν κατάσταση στην Avant-garde:

«Κάθε καινούργια προσπάθεια του Μοντερνισμού να ξεπεράσει τόν Ρομαντισμό καταλήγει στην βαθμιαία αντίληψη τής συνεχούς προτεραιότητας του Ρομαντιστή».

Έτσι είναι ή περίπτωση με τόν μοντερνισμό του Snow. Η ταινία του «Wavelength» αποτελείται από ένα συνεχές ζούμι τó όποιο χρειάζεται 45 λεπτά τής ώρας μέχρι να καθράρει μιá φωτογραφία κρεμασμένη σ' ένα τοίχο του δωματίου μέσα στο όποιο βρίσκεται ή κάμερα. Κατά τή διάρκεια του ζούμι, ή εικόνα αλλάζει από θετική σε αρνητική, από μαυρόασπρη σε έγχρωμη, και ξανά ή έγχρωμη σε μιá συνεχή αλλαγή φίλτρων, προσδίδει μιá ένταση στην φωτογραφία.

Ο συμβολισμός του Snow ξεκινάει από τήν ίδια του τήν πηγή, τόν Ρομαντισμό. Έδώ όμως, ή ρητορική τής έμπνευσης έχει αλλάξει σε σχέση με τήν γλώσσα τής αισθητικής: ή ίδια ή συναίσθηση του έαυτου αποδίδεται προβληματική στην παρουσίαση τής ή αναζήτηση για μιá απολυτρωμένη αθωότητα γίνεται ή έρευνα για τήν «αγνότητα τής εικόνας και τήν παγίδευση του χρόνου».

Έτσι τελικά, ο Ρομαντισμός τής Αμερικανικής Avant-garde παρουσιάζει τά έξής χαρακτηριστικά: αναγνώριση τών αντιθέτων στοιχείων του έαυτου· οί περιπλοκές που παρουσιάζονται στην αντανάκλαση του έαυτου· ή αισθητική σάν τó υποκείμενο μιáς προβληματικής τέχνης· ο ρόλος του καλλιτέχνη σάν δραματιστή, και ή έντονη έμφαση που αποδίδεται στο θέμα τής συναίσθησης.

N. "Ε,, ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ

ἢ «'Ο θάνατος τῆς Μαρίας Μαλιμπράν»
τοῦ Werner Schroter

Εἰκόνες, παραδομένες (νομίζετε), πόρνες, στό Μάτι. Εἰκόνες γυναικῶν. Γυναίκα: ἡ ἀσήμενη. Ἐδῶ, ἕμως, διόλου καθησυχαστική: ἀπ' τὴν ἀρχή, καὶ παντοῦ, μὲ χαραγμένο, στό ἴδιο τῆς τὸ σῶμα, τὸ νόμο, τὸ νόημα. Σσστ! Ἄς μιλήσουμε καλύτερα γιὰ τὸ κάδρο... ὄχι γιὰ τὸ νόημα, προπαντὸς ὄχι γι' αὐτὸ τὸ νόημα, ποτὲ γι' αὐτὸ τὸ νόημα ἔτσι... You pays yr. money and you has yr. choicena μιά ταινία πού προσφέρεται σ' ὅλα τὰ θέσια, δὲ λέει ὄχι πουθενά, σὲ κανέναν, κι' ἕμως παρ' ὅλα αὐτά...

Παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀκριβῶς τὸ νόμο/τὸ νόημα πού ὁ «πελάτης» πρέπει νὰ λογοκρίνει γιὰ νὰ φτάσει στὴν ἀπόλαυσή του — τοῦ φετιχιστῆ — μπροστὰ στὴν εἰκόνα τῆς Γυναίκας. Γιατὶ ὁ πελάτης νομίζει πῶς εἶναι ὁ κυρίαρχος, καὶ ἡ ἀνόητή του ἔπαρση τὸν κάνει νὰ ξεχνάει τὸν θάνατο. Τὸν θάνατο: τὸ σημαῖνον. Πουκρά, ὁ Σραιτερ τοῦ δίνει ὅλα τὰ ἄλλα: γιὰ νὰ ξεχάσει: αὐτὸς ὁ αἰσθητικώτατος καθρέπτης γιὰ ὁμοφυλόφιλους, τὶ τρομερὰ ἐρέθισμα γιὰ τὸ ντελίριο... Ἀπώλεια συνείδησης, τραυματική (ἦταν πάντοτε τέτοια) καί, ἐδῶ, διπλᾶ, τ ρ α υ μ α - τ ι σ μ ἔ ν η: οἱ δάμπ δὲν ἰδρώνουν κάτω ἀπὸ τὸ μακιγιάζ τους στὶς παλιές — καλές — ταινίες, καί, κυρίως, εἶναι πάντα, ἐκεῖ, κυρίαρχες: αὐτὸ ἐπιτρέπει τὴν ἤρεμη φαντασιολόγηση τοῦ εὐνοῦχου μπροστὰ στό φαλὸ τῆς Βασίλισσας. Ἐδῶ, αὐτὸ πού μένει μὴ - ἀναγνώσιμο ἀπαρνημὲνο / ἀπὸ ἐκεῖνον πού δὲν θέλει τίποτα νὰ μάθει, μένει ἐκεῖ, γιὰ πάντα, ράγισμα στὸν καθρέπτη, ἕτερογένεια, ἔχνος ἐνὸς παράδοξου περάσματος πού εἶναι, γιὰ ὅλες τὶς ἰδεολογικὲς καὶ ἐρωτικὲς τάξεις, τὸ ἐξορκιστέον: τὸ σημαῖνον, ὁ θάνατος.

«Πέρασμα» — στο συμβολικό. Μά αυτό, είναι αδύνατο, θά μᾶς πούν ἐκεῖνοι πού τὸ συγγέουν μὲ τὴν ἀναπαράστασή του — μὲ τοὺς φαλλικούς ἥρωες καὶ τοὺς φαλλικούς auteurs —, προσέξτε, ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μόνο μὲ γυναῖκες / καὶ μὲ ἄντρες σὲ τραβηστί / — ὁ σκηνοθέτης προβάλλεται, δὲν εἶναι ἔτσι, στίς ἡρωίδες — μπλά μπλά μπλά. (Ξέρουμε καλά αὐτὸ τὸ υτελίριο: δείχνει μόνο αὐτὸ πού λείπει σ' ἐκείνον πού τὸ ἀρθρώνει). Κι' ἕμως — μέσα στὴν ἀκραία του παρόξυνση (γυναῖκες: τὸ φαντασ/μα/τικό par excellence) — τὸ φανταστικό, στὴ «Μαλιμπράν», ξεπερνιέται. Ὅπως πάντα: μ' ἕναν εὐνουχισμό / καὶ μὲ τὴν ἄρνησή του. Πρὶν καὶ μετὰ τὸν καθρέφτη: μόλις τὸ διστανθεῖ ὁ «καλὸς» καὶ/ἢ ὁ «κακὸς» θεατῆς, ἀρχίζουν τὰ πρῶτα θήματα τοῦ τελετουργικοῦ τῆς ἀπόθησης. Ἐμεῖς, ἐδῶ, ἄς προσπαθήσουμε νὰ ἐξηγηθοῦμε.

Συμβολικό:... «ὅπως πάντα μ' ἕναν εὐνουχισμό...» Ἐπὶ ποιόν, ποιανού; Ἐπὶ τὸ χέρι τοῦ πατέρα / τῆς Γυναίκας. Τὸ πρῶτο - πρῶτο πλάνο τῆς ταινίας (παραδειγματικό πρῶτο πλάνο γιὰ μιὰ ταινία πού θά παίξει μ' ὅλες τίς παραλλαγές τῆς ἴδιας κίνησης / σὲ σκηνογραφίες ἀλλαγμένες): ἕνα θγάσιμο ματιοῦ' διασμός ἐνὸς ἀκέραιου σώματος, τεμαχισμός, ἄρα: σημασιο - δότηση. Αὐτὸ σημαίνει λοιπόν, τί; ἕνα («τὸ») πέρασμα τῆς (καὶ τὸ πέρασμα τοῦ θεατῆ) ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς Ὁρασης καὶ τῆς Εἰκόνας, καὶ τοῦ Φαντάσματος στὸν κόσμο τῆς Ἐνόρασης, τοῦ Σύμβολου, τῆς Ὑλης καὶ τοῦ Θανάτου. Στὸν κόσμο τῆς Ἀπόλαυσης: αὐτὴ ἡ γυναίκα, ἀ π ο λ α μ β ἄ ν ε ι . Δὲ θά μάθουμε ποτὲ τὶ δοκιμάζει (...μᾶς λέει ὁ Λακάν), ἀλλὰ ξέρουμε ἤδη μὲ τί: ἂν τὸ χέρι τοῦ Θύτη τῆς εἶναι τὸ χέρι τοῦ Κυρίαρχου, αὐτὸ τὸ αἷμα γράφει στὸ πρόσωπό τῆς τὸν Νόμο (Του). Ἀπολαμβάνει μὲ τὸν Νόμο, καὶ ἡ ταινία μᾶς κάνει αὐτὴ τὴν ἔννοια ὅλο καὶ πιὸ ξεκάθαρη, ἐγκαθιδρύοντας σοφὰ μιὰ σειρά ἀπὸ παραδειγματικές σχέσεις: ὁ Νόμος/ὁ Πατέρας/τὸ Σημαῖνον/ ὁ Θάνατος. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ Θεός: Λακάν (...encore...) — «Γιατὶ νὰ μὴ θεωρήσουμε ὅτι μιὰ πλευρὰ τοῦ Ἄλλου, ἢ πλευρὰ Θεός, ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὴν γυναικεία ἀπόλαυση;» Εἶναι γιὰ τὴ δ ι κ ι ἄ Τ η ς ἀπόλαυση πού μιλάει ἡ ταινία — ὅσο γιὰ τὴν ἀπόλαυση τοῦ Θεοῦ, τὴν «ἀκόμα πιὸ ἀποθημένη» (Σολλέρς), ὁ Σάντ κι' ὁ Μότσαρτ ἔχουν, αὐτοί, πολλὰ νὰ μᾶς μάθουν. Στὴ «Μαρία Μαλιμπράν», τὸ διαβάζει κανεὶς, ὑπότιτλο, σ' ὅτι ἡ ταινία ἀρνεῖται (ἢ δὲν τὴν ἐνδιαφέρει) νὰ μιλήσει: Ὁ Ἄντι - Don Giovanni.

Συμβολικό: ὁ Νόμος. Εἶναι, λοιπόν, τὸ ξεσκέπασμα μιᾶς πλευρᾶς τοῦ Ἱεροῦ, ἢ μοναδικὴ παράβαση τῆς ταινίας; Εἶναι τόσο τέλειο, τόσο κλειστὸ τὸ σύστημα; Μιλήσαμε πρὶν γιὰ ἕνα πρὶν — τὸν — καθρέφτη, γιὰ μιὰν ἄρνηση. Τὸ σῶμα τῆς Γυναίκας εἶ ν α ι αὐτὴ ἡ ἄρνηση, τὴν βλέπουμε, στὴν ὑλικότητά τῆς, κάτω ἀπὸ τὰ ματωμένα ἔχνη τῆς συμβολικῆς γραφῆς. Ε ὕ π λ α σ τ η μ ᾶ ζ α . Ὑπογράμ-

μηση τῆς κίνησης, τοῦ ρυθμοῦ, ξεχειλίσμα τοῦ χρώματος: τὸ ὅτι ὑπερβαίνει — χωρὶς νὰ ξεπερνᾷ, οὔτε νὰ «καταστρέφει» — τὸ νόημα, τὸν Νόμο. Ἡδῶ ὁ Πατέρας εἶναι μιὰ γυναίκα μασκαρεμένη. Ἄλλὰ κι' αὐτὸ δείχνει μιὰν ἐπιμονή, μιὰν ἀδυναμία — γιὰ — ἀπόλαυση πέρα ἀπὸ Ἐκείνον (ἂν μᾶς ἀντιτάξουν μερικοὶ τὸ ὅτι οἱ γυναῖκες κ ο ι τ ᾶ ζ ο ν τ α ι, θὰ ἀπαντούσαμε ὅτι τὰ βλέμματά τους δὲ σημαίνουν πόθο, ἀλλὰ σ υ μ π ᾶ θ ε ι α / συν - πάσχειν). Μένει αὐτὴ ἡ παράδοξη στιγμή γιὰ νὰ παραστατικοποιήσει τὴν ἀντίσταση τοῦ Σώματος στὸ Νόμο / ὅταν ἡ Γυναίκα ξαναβρίσκει τὸ φῶς τῆς μετὰ τὴ μαγεία: ταύτιση μετὰ τὴ Μητέρα, κάπως παιδική, τ ρ ε λ λ ή...

Ἡ ταινία θὰ κλείσει ἀφηγηματικὰ κι ἐδῶ, ὁ Νόμος, γιὰτὶ ὁ Νόμος εἶναι ἡ Ἄλγθεια, καὶ μέσα στὸ ἀφήγημα «ἡ Ἄλγθεια ἀποκαλύπτει τὴ μυθικὴ τῆς διάταξη». Ἄρνηση τῆς ἄρνησης: ὁ Θάνατος μόνος κυρίαρχος, θὰ κρατήσει ὅλα του τὰ δικαιώματα γιὰ τὸ Τέλος. Καί, «ἡ ταινία, θὰ κ λ ε ἰ σ ε ι»: κανένα καταφύγιο στὸ ὅτι ὅλα αὐτὰ ἔγιναν πάνω σὲ μιὰ σκηνὴ θεάτρου, κανένα (ὑστερικὸ) καταφύγιο σ' ἓνα / φανταστικὸ / πραγματικὸ. Μιὰ ἐλαφρῖα ἀποκόλληση ἀπὸ τὰ φαντάσματα τῆς Ἰδίας δὲ σημαίνει ὅτι τὰ φαντάσματα / ἡ ἀφήγησή τῆς / λένε ψέμματα, οὔτε ὅτι ἡ πολιτικὴ θὰ πρέπει νὰ ἐγγραφεῖ, σ' ἄλλους μύθους, σὰν λογοκρισία τῆς ἀπόλαυσῆς τῆς.



RENÉ GARDIES

Δομική ανάλυση ενός Κειμενικού Συστήματος

— Εισαγωγικό σημείωμα

Τὰ ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν εἶναι παρμένα ἀπὸ μιὰ ἀνάλυση, πού πῆρε σάν ἀρχή της νὰ θεωρήσει τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha σάν ἓνα πολυφιλμικό κείμενο καί, σάν ἀντικείμενό της, νὰ ἰδρῦσει τὸ σ ὕ - σ τ η μ α αὐτοῦ τοῦ κειμένου. Τὸ περιοδικὸ σύστημα ἔχει ὀρισθεῖ σάν «ἓνα συνεκτικὸ καὶ ὀλοποιημένο σῶμα... στὸ ὁποῖο κάθε στοιχεῖο ἐντάσσεται καὶ παίρνει τὴν ἀξία του σὲ συνάρτηση πρὸς τὰ ἄλλα» (Christian Metz - Langage et Cinema). Οἱ ἐργασίες τοῦ Metz πού σημειώνουν ἓνα ριζικὸ σημεῖο στροφῆς στὸ πεδίο τῆς ἀνάλυσης τοῦ φιλμ, ἔχουν καθοδηγήσει αὐτὴν τὴν ἐργασία.

Οἱ προχωρημένες προτάσεις καὶ θέσεις αὐτῆς τῆς ἐργασίας δὲν ἀπορρέουν ἀπὸ περισσότερο ἢ λιγώτερο εὐτυχεῖς διαισθήσεις ἢ καλοθεμελιωμένους ἰσχυρισμούς, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ μεθοδικὴ καὶ συστηματικὴ ἀνάλυση. Γι' αὐτὸ τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha ἔχουν περάσει, ὅσο ἦταν δυνατὸν, ἀπὸ τὸ κόσκινο μιᾶς ἐξαντλητικῆς ἐξετάσεως θεμελιωμένης σ' ἓνα ἀριθμὸ εἰδικῶν μεθόδων. Ἐδῶ ἔχει ἀναπαραχθῆ ἓνα δείγμα τῶν ἐφαρμογῶν τέτοιων μεθόδων μὲ σκοπὸ νὰ διασαφηνίσει ἓνα ὄργανο κινηματογραφικῆς ἔρευνας, πού μπορεῖ ν' ἀποδειχθεῖ χρήσιμο σ' ἄλλες ἔρευνες.

Ἐνας παραπάνω λόγος νὰ τοποθετήσουμε αὐτὰ τὰ ἀποσπάσματα πὸ ἰκανοποιητικὰ εἶναι καὶ ὁ ἐξῆς: Ἀποτελοῦν τὶς βάσεις ἢ τὸ θεμέλιο μιᾶς ἀπόπειρας νὰ φέρουν σὲ φῶς τοὺς νόμους πού διέπουν τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha, θεωρημένα στὴ σχέση τους πρὸς ἓνα μόνο σύστημα. Τὸ ἴδιο τὸ σύστημα ὅπως διαμορφώθηκε ἀπ' αὐτὲς τὶς μελέτες, θὰ παρουσιαστεῖ σὲ μιὰ ἐργασία, πού πρόκειται νὰ ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸν Seghers. Αὐτὸ φυσικὰ θὰ εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε μεθολογικὸ σύστημα καὶ ἀπὸ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ εἰδικευμένου λεξιλογίου πού ἐμφανίζεται ἐδῶ.

Γιὰ νὰ διευκολύνουμε τὴν κατανόηση τοῦ κειμένου πού ἀκολουθεῖ, δίνουμε πάρα κάτω μιὰ σύντομη παράφραση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μεθόδου, τὶς βασικὲς διαρθρώσεις τοῦ πολυφιλμικοῦ συστήματος τοῦ Rocha.

Τὸ γενικὸ σύστημα εἶναι τὸ ἴδιο, μὲ αὐτὸ πού ἀποκαλεῖ ὁ Metz. ἓνα «σύστημα συστημάτων». Γι' αὐτὸ θὰ διασαφηνίσουμε τὰ συστατικὰ μέρη καὶ τοὺς νόμους αὐτῶν τῶν εὐρέων μονάδων πρὶν προχωρήσουμε σὲ μιὰ σύνθεση στὸ ἐπίπεδο τῆς πλήρους ὀλοποίησής τους σ' ἓνα σύστημα.

1) Στη βάση υπάρχει ένα πολιτιστικό υπόβαθρο του οποίου ή λειτουργία συνίσταται στο να αυθεντικοποιήσει τον επαναστατικό αγώνα.

2) Ο αγώνας σημειοδοτείται κυρίως από δυο συστήματα: το πολιτικό και το μυθικό.

Τò πρώτο τò συναγάγουμε με τήν έχνογράφηση τών χαρακτηριστικών πολιτικών γραμμών τών χαρακτήρων, που επέτρεψαν νά γίνει φανερός ο ουσιαώδης πολιτικός τους ρόλος (στην πιό κάτω περιγραφόμενη μέθοδο — Κεφάλαιο I). "Όσον άφορά τή διήγηση, ή πολιτική της φύση άποκαλύφτηκε με τήν έφαρμογή τής μεθόδου του Lévi - Straus (δλέπε κεφάλαιο II).

Η ίδια μέθοδος που τήν χρησιμοποιήσαμε ξανά στην άνάλυση τής διήγησης του μυθικού επιπέδου, άπεκάλυψε ότι αυτό ήταν μιá επανάληψη μιáς μόνον παραλλαγής: ή πάλη του Άγ. Γεωργίου εναντίον του Δράκου (κεφ. II, τò Μυθικό). Δυό άκόμη τμήματα συμπληρώνουν τή μελέτη τής μυθικής διάστασης.

— Η καταγραφή και τò περίγραμμα τής ειδικής σημαίνουσας πορείας τών μυθικών εικόνων (δ Λαός, Ζωή/Θάνατος κλπ.).

— Η λειτουργία του μυθικού ήρωα.

3) Η δραματική δομή προσεγγίστηκε σαν τόπος όπου τά προηγούμενα μέρη διαρθρώνονται ταυτόχρονα (α) τò ένα μετά τò άλλο, (β) στο μοντάζ.

4) Άκολουθεί μιá άνάλυση τών έκφραστικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τò κείμενο.

— Τò μοντάζ.

— ή μουσική δομή του κειμενικού δικτύου.

— ή θεατροποίηση τής αναπαράστασης. Με λίγα λόγια ή έσκεμμένη διόγκωση τών σημείων.

Η ιδιαίτερη πρωτότυπη χρησιμοποίηση μιáς ειδικής χορογραφίας σαν ένα σημαίνον σύστημα: μιá μελέτη αυτής τής άποψης έδωσε τήν ευκαιρία νά γίνει μιá κάθετη τομή σε όάθος διά μέσου τών υπερκειμένων συστημάτων, τά όποια, πέρα άπ' αυτό τò σημείο έχουν έξεταστεί σε όριζόντια άνάλυση (κεφ. IV).

5) Τò τελευταίο κεφάλαιο μιáς δίνει τά χαρακτηριστικά και τήν σημασία του γενικού κειμενικού συστήματος. Έντοπιζει τήν άρχή, ή όποία στην τελική άνάλυση προσφέρει σ' αυτό τò σύστημα τήν συνεικότητά του:

— με τή σταθερή δόμηση τής σημειωτικής διαδικασίας κατά ανταγωνιστικά ζεύγη (π.χ. ή συμμετοχή/άποστασιοποίηση, αντίθεση), τά όποια διατρέχουν όλα τά έπί μέρους συστήματα.

— με τόν τρόπο με τόν όποίο τά ιδιαίτερα μέρη όλοποιούνται και γενοκοποιούνται μέσα στο όλο: π.χ. έμμimesη, διάμimesη και παραδειγματική έκφραση.

Έτσι, έχουμε πραγματοποιήσει τήν έγγραφή του συστήματος μέσα στην παραπέμπουσα πραγματικότητά του.

I. Το Σύστημα τῶν Χαρακτήρων

A. Χαρακτηριστικότητα τοῦ πολιτικοῦ ἐπιπέδου

Σάν κληρονόμος τῶν διηγηματικῶν παραδόσεων πού ἐπιβλήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπικράτηση τοῦ, μυθιστορήματος ὁ κινηματογράφος γενικά δείχνει μιὰ δυνατὴ προτίμηση γιὰ ψυχολογία. Ἐπὶ πλέον, τὰ παραδοσιακὰ εἶδη, πού ἀρχικὰ φάνηκαν νὰ καθορίζονται ἀπὸ ἐντελῶς διαφορετικὰ κριτήρια, ὅπως τὸ γουέστερν ἢ τὸ ἀστυνομικὸ πέτυχαν τελικὰ νὰ θροῦν ὕλικο γιὰ μιὰ ἀνανέωση σ' αὐτὴν τὴν περιοχὴ.

Τὰ φιλμ τοῦ Glauber Rocha βρίσκονται πέρα ἀπ' αὐτὴν τὴν «πατατημένην». Ἀνήκουν σὲ μιὰ γραμμὴ ἢ ὅποια δὲν ὀρίζει πλέον φιλικούς χαρακτήρες μὲ ὄρους ἐσωτερικῶν προσδιορισμῶν πού συνδέονται μὲ τὴν ἀτομικὴ προσωπικότητα. Ἀντίθετα οἱ χαρακτήρες διαμορφώνονται μὲ ὄρους λειτουργιῶν καὶ αὐτὲς εἶναι πού διαρθρώνονται μὲσω τῶν δραματικῶν, μυθικῶν καὶ πολιτικο - ἰδεολογικῶν γεγονότων τῶν φιλμ.

Προβάλλοντας τὸν ἰσχυρισμὸ, ὅτι οἱ χαρακτήρες τοῦ Rocha δὲν προέρχονται ἀπὸ τὸ ψυχολογικὸ δὲν εἶναι σάν νὰ θεσπιζόμενε τὴν ἀπουσία τοῦ ψυχολογικοῦ — μιὰ τέτοια ὑπόθεση θὰ ἦταν παράλογη καὶ θὰ ἀποτελοῦσε ἄρνηση στὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ ψυχολογικοῦ, πού δὲν εἶναι σὺμφυτο μὲ κάθε συμπεριφορά. Μᾶλλον δείχνει τὴν μὴ—χαρακτηριστικότητα τοῦ ψυχολογικοῦ ἐπιπέδου μέσα στὴν ὑπόθεση.

Τὸ νὰ πάρουμε αὐτὸ τὸ κριτήριον θὰ δημιουργοῦσε προβλήματα καὶ στὰ δυὸ ἐπίπεδα, τὰ ὅποια δηλώνουν τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς κώδικα σ' ἓνα σύστημα: τῆς ἐπανάληψης καὶ τῆς ὀλοκλήρωσης. Ἐφόσον γιὰ ἓναν ἀριθμὸ χαρακτήρων ἢ ψυχολογικὴ διάσταση δὲν ὑπάρχει καθόλου, παίρνοντας αὐτὸ σάν ἓνα κριτήριον θὰ τοὺς ἀφήναμε σὲ μιὰ ἀπροσδιόριστη περιοχὴ καὶ θὰ τοὺς μετατρέπαμε σὲ ρευστὰ στοιχεῖα.

Τί θὰ μπορούσε ἀπὸ ψυχολογικὴ ἀποψη νὰ γίνεαι μὲ τὸν Pablo, τὸν Samba ἢ τὸν Xobu στὸ «Ὁ Λέων ἔχει ἐπτά κεφάλια»; Μὲ τὸν ποιμένα, τὸν Ἰνδιάνο καὶ τὸν Λευκὸ στὸ Cabesas Cortadas; Τοὺς Fuentes, Vieira καὶ Silvia στὸ Terra em Transe;

Θὰ μπορούσαμε νὰ διακρίνομε ἐδῶ κι ἐκεῖ τέτοια ψυχολογικά χαρακτηριστικά καὶ ὑπάρχουν ἀσφαλῶς ἀναπόφευκτα, ἀλλὰ ἡ σποραδικὴ τους ἐκδήλωση καὶ ἡ διασπορά τους δὲν εἶναι μιὰ ἐπαρκὴς βάση γιὰ ἓνα πραγματικὸ μέτρο τῶν χαρακτήρων. Πολὺ λιγώτερο ἐξ ἄλλου, εἶναι ἱκανὰ νὰ ἐμβολιασθοῦν στὶς ἄλλες διαρθρώσεις τοῦ κειμενικοῦ συστήματος ἢ νὰ ἐνσωματωθοῦν στὴν συνεκτικὴ του ὀργάνωση. Ἔτσι, τὸ δράμα, ὁ μῦθος, οἱ κωδικεῖς ἐκφράσεις ἀπορρίπτουν ὅτι ἄλλου σχηματίζει ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχέτυπα ὕλικά τοῦ κινηματογράφου.

Ἐξίμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀναζητήσουμε ἄλλου τὴν χαρακτηριστικότητα τοῦ συστήματος τῶν χαρακτήρων. Ἡ ἐξάρτησή τους ἀπὸ τὸ δραματικὸ καὶ τὸ μυθικὸ, ὁσοδήποτε κι' ἂν εἶναι σημαντικὴ, καταδικάζει πολλοὺς ἀπ' αὐτοὺς στὴν ἀφάνεια. Ὁ μοναδικὸς κώδικας πού εἶναι ἱκα-

Πίνακας Ι — Σύνθετικός Πίνακας : Πολιτική διανομή χαρακτηρισμών

	<i>Barravento</i>	Μαύρος Θεός Ξένθος Διάβολος	<i>Terra em Transê</i>	<i>Antonio-das-Mortes</i>	‘Ο Λέων έχει εφτά κεφάλια’ ¹²	Cavacas Cortadas ¹³
Αποχών -κατοχοί περιουσίας -κατοχοί δύναμης	κτιήτορας των δικτιών	Morates	Τό explant Vicente Fuenfies Diaz	Ταγματάρχης Hieracio Τό explant	Markew Xobu	Diaz Π Τό explant
Απαλλοτριωμένοι: ‘Ο λαός	‘Ομάδα ψαράδων που υπακούουν στον Κύριο 3 ψαράδες Cola	Bealtes	‘Ομάδα 1 και Felicio ‘Ομάδα 2 και Manuel (Geromino) ‘Ενας άνθρωπος του λαού	Bealtes (‘Ο ιερέας) (‘Ο δάσκαλος)	‘Αφρικανοί χορευτές Zumbi	Θιασός γυφτών (Τυφλός Ζητιάνος) Dy cinea
Ο θιασός	Firmimo	Carisco, Daria ;Manue; Rosa		(Carolina)		Τυφλός Ζητιάνος
Τό μυστηριώδες	Mae Dada-Πατέρας Tiao Chico Naima-Aruam	Sebastian Manue;		‘Η Γυναίκα ‘Αγία -Antonio Bealtes		
Όργανα εξουσίας	‘Αστυνομία	Antonio-das-Mortes ‘Ο ιερέας	Geromino-ό ανταποκριτής Paulo Martins Sara-ό επίσκοπος Alvaro-Silvia, ‘Ο ‘Αρχηγός; (Paulo) (Felicio (‘Ο άπαιτητής)) (Επαναστατική Όμάδα)	(Antonio-das-Mortes) Marta Vaila Maitos Laura	‘Ο Γερμανός ‘Ο Πορτογάλος ‘Ο ‘Αμερικάνος Διό παρκίζανοι μετριοπαθείς ‘Ο πεφωτισμένος ιερέας Zumbi Pablo Samba, Διαδηλωτές και στρατιώτες	Dona Soledad ‘Ο ‘Ινδιάνος ‘Ο γυφτός ‘Η γυφτισα πάρνη ‘Ο μοναχός και ο γιατρός τις γυναίκες ‘Ο ποιμένας Οί ‘Επαναστάτες
Επαναστάτες	‘Firmimo (Aruam)	Antonio-das-Mortes		Antonio-das-Mortes ‘Ο καθηγητής ‘Ο ιερέας		

νός να συστήσει και τὰ δυὸ ποιοτικά (πράγμα πού καλύπτει τὴν αἰσινὴ —δλόγητα τοῦ πεδίου) εἶναι ὁ πολιτικός κώδικας.

Οἱ ἥρωες τοῦ Rocha διαμορφώνονται σ' ἕνα κόσμον ὁ ὁποῖος ἀποκλείει τὴν ὑπαρξή τους σὰν άτομα. Διατηροῦν μόνο ἔτι ἀποκαλύπτει τὴν πραγματικὴ φύση τῆς κοινωνίας, αὐτοὺς τοὺς ὑπόγειους καὶ ἀνοικτοὺς ἀνταγωνισμοὺς, οἱ ὁποῖοι ἀποτελοῦν τὸ κοινωνικὸ οἰκοδόμημα καὶ ἐξασφαλίζουν τὴν ὀργανικὴ του ἐξέλιξη. Τὸ ζήτημα συνεπῶς δὲν εἶναι θέμα προορισμῶν ἀλλὰ δυνάμεων. Αὐτὲς οἱ δυνάμεις διαγράφουν εὐρῆα μαγνητικὰ πεδία, τὰ ὁποῖα ἔλκουν τοὺς ρόλους πού ἔχουν εἰσαχθεῖ ἀπὸ τὸν δημιουργό.

Ἔτσι τὸ πολιτικὸ πεδίο διαιρεῖται σὲ δυὸ μεγάλα στρατόπεδα. Ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά εἶναι οἱ γαιοκτῆμονες καὶ κάτοχοι πολιτικῆς δυνάμεως καὶ οἱ σύμμαχοί τους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι οἱ ἀπαλλοτριωμένοι - πειθήνιοι ἢ ἐπαναστατικοί, ἀλλὰ καὶ οἱ δυὸ μπλεγμένοι καὶ ὑπὸ ἐπιπτώσεως. Δίπλα σ' αὐτοὺς εἶναι οἱ ἐπαναστάτες πού τείνουν ν' ἀποτελέσουν μιὰ τρίτη δύναμη ἰκανὴ ν' ἀνατρέψει αὐτὴν τὴν τάξη.

Αὐτοὶ οἱ διαχωρισμοί, τοποθετοῦν ἕλους τοὺς χαρακτήρες: δηλαδὴ τὰ 70 πρόσωπα πού ἀποτελοῦν τὸν κόσμον τοῦ Rocha. Αὐτὲς οἱ μορφές (πρόσωπα) δὲν ὑποθέτουν ἀναγκαῖα τὴν ἐμφάνιση ἐνὸς χαρακτήρα.

Τὸ Explint δηλώνει αὐτὴν τὴν ξένη δύναμη (τὴν ἀμερικανικὴ προφανῶς), ἡ ὁποία κρατεῖ τὰ ἡνία τῆς ἐξουσίας κάπου στὶς σκιές, χάρις στὶς τρομερὲς πιέσεις πού μπορεῖ ν' ἀσκήσει. Ἡ δύναμὴ της ἐκδηλώνεται ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες στὸ Terra em Trance (αὐτὴ εἶναι ἡ δύναμη πού δίνει τὴν ὑποστήριξή τους στὸν Diaz) στὸν Antonio das Mortes, στὸ ὁ Λέων ἔχει ἑπτὰ κεφάλια καὶ στὸ Cabezas Cortadas. Ἔτσι, ἂν καὶ κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσώπους της δὲν ἐμφανίζεται στὶς εἰκόνες, κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση καὶ πρέπει νὰ θεωρεῖται: σὰν ἕνας «χαρακτήρας».

Κινούμενος ἔξω ἀπὸ τὴν κειμενικὴ ἀνάλυση θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δεῖ τι εἶχε στὸ μυαλό του ὁ Rocha: τὴν United Fruit Company τὴν I.T.T. κ.λ.π.¹

Ὁ πίνακας I συγκεντρώνει τὰ ἀποτελέσματα μιᾶς διανομῆς χαρακτήρων σύμφωνα μὲ τὸ σὲ ποῖο κοινωνικὸ ἢ πολιτικὸ σύστημα ἀνήκουν.

Μερικοὶ χαρακτήρες περιλαμβάνονται σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ κατηγορίες, γιατί μεταναστεύουν ἀπὸ τὴν μιὰ στὴν ἄλλη ἢ γιατί μετέχουν σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ. Σὲ τέτοιες περιπτώσεις ἔχουμε χρησιμοποίησει παρενθέσεις γιὰ νὰ δώσουμε τὴν κατηγορία, τὴν ὁποία θεωροῦμε μικρότερης σημασίας. Ἔτσι ὁ Antonio das Mortes στὸ Μαῦρος Θεός —Ξανθὸς Διάβολος, τοποθετεῖ ἀνοιχτὰ τὸν ἑαυτό του στὴν πλευρὰ τῆς ἐξουσίας καὶ ἐνεργεῖ σὰν ὁ κακὸς δράκος. Ἰσχυρίζεται ὅμως ὅτι ἡ πράξη του στρώνει τὸ δρόμο γιὰ μιὰ μακρινὴ ἐπανάσταση. Ἔτσι κωδικοποιεῖται ὡς ἑξῆς:

— ὄργανα δυνάμεως: Antonio das Mortes

— ἐπαναστάτες: (Antonio das Mortes).

Ἄντιστροφα, στήν ταινία πού φέρεי τ' ὄνομά του, ὑπακούει κατ' ἀρχήν στίς διαταγές τοῦ ταγματάρχη Horacio, ἀλλά ἡ δύναμή του τοποθετεῖται οὐσιαστικά στήν ὑπηρεσία τοῦ λαοῦ. Ἔτσι, προκύπτει μιὰ κωδικοποίηση πού εἶναι ἀντίθετη ἀπό τήν παραπάνω:

— ὄργανα δύναμης: (Antonio das Mortes)

— ἐπανάσταση: Antonio das Mortes.

Ἔτσι κάθε χαρακτήρας βρίσκει τήν θέση του στίς πολιτικές κατηγορίες τοῦ γενικοῦ πίνακα, μέ ἐξαίρεση δύο: Τοῦ Julio, τοῦ τυφλοῦ τραγουδιστή στό Μαῦρος Θεός — Ξανθός Διάβολος καί τοῦ ρεπόρτερ στό Terra em Trance, ἀν καί τόν τελευταῖο μπορούμε νά τόν δοῦμε σάν ἕνα εἶδος ἐγκωμιαστή αὐτῶν πού βρίσκονται στήν ἐξουσία, γιατί τοποθετεῖ τόν ἑαυτό του μέ τούς συμμάχους τους. Ὁ Julio καταλαμβάνει μιὰ ἀποκλειστικά δογματική λειτουργία: εἶναι ἕνας τραγουδιστής τοῦ romanseiro, εἶδος πού συναντιέται στά βορειοανατολικά. Σάν τραγουδιστής θεδαίωνε τόν δεσμό πού ὑπάρχει μεταξύ τοῦ Μαῦρος Θεός—Ξανθός Διάβολοις καί τῶν μυθικῶν διηγήσεων γιά ἥρωες πού διαλαλοῦνται ἀπό τόπο σέ τόπο. Ἐνῶ τοποθετεῖ τήν ταινία μέσα σ' ἕνα ἀκραῖο πολιτιστικό σχῆμα, ταυτόχρονα ἀναδιπλασιάζει τόν δημιουργό μεταφορικά, ἀναλαμβάνοντας τήν ἀφήγηση.

B. Προσδιοριστικά γνωρίσματα

Εἰσαγωγή στόν πίνακα II

Μπλεγμένη στόν πιό παραδοσιακό ψυχολογισμό, ἡ κριτική τῆς ταινίας ἀναλαμβάνει τήν ἐξήγηση τοῦ χαρακτήρα μέ ναρκισιστική ἀπόλαυση, ἱκανοποιώντας τήν ἡδονή της γιά τά ἄδύτα τοῦ πάθους καί γιά τά ἐλικσιθεῖ μονοπάτια τῶν συγκινήσεων.

Γιά νά ξεκόψουμε κάθε πειρασμό τέτοιου εἶδους, ἔχουμε ἀρχίσει νά σημειώνουμε κατὰ ἕνα συστηματικό τρόπο σ' ὄλους τούς χαρακτήρες τοῦ κειμένου τήν παρουσία ἢ ἀπουσία ἑνός ἀριθμοῦ διακριτικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἐνας ἀναλυτικός πίνακας αὐτοῦ τοῦ εἶδους — ἕνα σύντομο ἀπόσπασμα τοῦ ὁποῖου ἀναφέρεται πιό κάτω — εἶναι ἡ μόνη αὐστηρή βάση γιά τήν ἐργασία προσδιορισμοῦ τῶν νόμων, οἱ ὁποῖοι ὀρίζουν τούς χαρακτήρες τοῦ Rocha.

— στή στήλη πού δηλώνει «φίλμ», οἱ ἀριθμοί ἀναφέρονται στήν ταινία στήν ὁποία ἀνήκει ὁ χαρακτήρας πού διαπραγματευόμαστε:

1. Barravento, 2. Μαῦρος Θεός — Ξανθός Διάβολος, 3. Terra em Transe, 4. Antonio das Mortes. 5. Ὁ Λέων ἔχε. ἑπτὰ κεφάλια. 6. Cavesas Cortadas.

— Ἐ ν ὀ υ μ α : αὐτό δηλώνει τὸ κοινωνικό περιβάλλον ἢ ἀλλοίως τήν λειτουργία τοῦ ντυμένου. Ὅπου αὐτό εἶναι σημαντικό κα-

ταδείχνουμε κάθε ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ένδυματολογικού σημείου.

— Η λ ι κ ί α: Ν=νέος, περίπου 35 χρ. Μ= μεσήλικας, 35—50 χρον. Γ=γέρος, πάνω από 50 χρόνων.

— Ειδικά χαρακτηριστικά: αυτή ή κατηγορία χαρακτηρίζεται από στοιχεία που παίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο την προσωποποίηση του χαρακτήρα: το κράτημα του όπλου, ή ένα ιδιαίτερο εξάρτημα (το κόκκαλο του Χοβυ π.χ. ή η παρουσία ενός ιδιαίτερου φυσικού χαρακτηριστικού.

— Λ ό γ ο ς: διακρίνεται ανάλογα με το αν συμβάλλει στην πράξη ή το ρόλο εκείνου που τον χρησιμοποιεί. Έτσι στην περίπτωση του Vieira, του Diaz ή του Paulo είναι αδιαχώριστος από τις πράξεις τους, είναι πράγματι το κύριο ελατήριο αυτών των πράξεων.

Το αντίθετο συμβαίνει με την Marlene στο Der Leone ή όποια παραμένει σιωπηλή: ή δύναμή της δέν λειτουργεί μέσω του λόγου. Ός πρὸς τὸν χαρακτήρα τοῦ Antonio das Mortes, γι' αὐτὸν ὁ λόγος παίζει ἕνα δευτερεύοντα ρόλο, στὸ Μαῦρος Θεὸς — Ξανθὸς Διάβολος, ἐνῶ στὸ ἐπόμενο φιλμ διαγράφει: τὴν ἀφύπνιση τῆς συνειδήσεώς του διὰ μέσου τοῦ ἐσωτερικοῦ μονόλογου, ὅπως εἶναι καὶ ἡ εἴσοδος του στὴν πράξη.

— μ ο ν ο λ ι θ ι κ ὸ ς/ἔ ξ ε λ ι κ τ ι κ ὸ ς : ὠρισμένοι χαρακτήρες παραμένουν παντοῦ ὅτι ὑπῆρξαν στὶς ἀρχικὲς εἰκόνες : ἐπαναστάτες, ὅπως ὁ Pablo ἢ ὁ Samba, ἢ τύραννοι, ὅπως ἡ Marlene ἢ ὁ Horacio. Ἄλλοι, ἀντίθετα, μέσα ἀπὸ μιὰ ἀφύπνιση πρὸς τὴν ἐπανάσταση, ὅπως ὁ Aruan ἢ ὁ Antonio das Mortes, ἢ μέσω τῆς πολιτικῆς ἀστάθειας ὁ Paulo στὸ Terra em Transe. Αὐτὴ ἡ παράμετρος (μονολιθικός/ἐξελικτικός) αὐτοτοποθετεῖται ἐπίσης σὲ μιὰ ψυχολογική, πολιτική προσοπτική. Αὐτοὶ που ἀλλάζουν, ἀλλάζουν στρατόπεδα, ὄχι τὴν διάθεσή τους.

— Κ ο ι ν ω ν ι κ ῆ θ έ σ η: αὐτὴ ἀναφέρεται στὸν συνθετικὸ πίνακα II.

— Κ ῶ δ ι κ ε ς π ε ρ ι ε χ ο μ έ ν ο υ: κάθε ρόλος εἰσάγει κατὰ προτεραιότητα ἕναν ἢ περισσότερους ἀπὸ τοὺς κώδικας περιεχομένου που συναντήσαμε σ' αὐτὴ τὴ μελέτη. Ἐργαζόμαστε καὶ ἐδῶ σ' ἕνα συνοπτικὸ ἐπίπεδο καὶ συγχροτοῦμε μόνο τὸν δεσπόζοντα κώδικα ἢ κώδικες.

Ἡ παρουσία τοῦ κάθε χαρακτηριστικοῦ σημειώνεται με X.

Πίνακας II

Χαρακτήρες	Ειδικά χαρακτηριστικά		Ήλικια		Ενδύμα			Κοινωνική θέση				Δεσποζόντες Κώδικες του Περιεχομένου.							
	ποικιλία εξαρτήματα	Φυσικές ιδιορρυθμίες	Υ	Μ	Ο	Αετούργια	Ειδικά Χαρακτηριστικά	Κύριος ρόλος	Δεύτερος ρόλος	Άνοσια	Μονοδικικό	Εξάλικτικο	Κατοχή	Απαλαστωμένοι	Όργανα έξουσιας	Έπαινος	Πολίτικοι	Μυθικοί	Πολίτικοι
Χαρακτήρες	ομάη ηη																		
τό εμπνιη	ταίβες																		
3-4																			
5-6																			
3																			
3																			
3																			
4																			
5																			
5																			
6																			
2																			
4																			
4																			
3																			
1																			

Πίνακας III — Πολιτική Πράξη στον Antonio das - Mortes

Πράξη κατόχων εκμετάλλευση και καταπίεση	Μεταρρυθμιστική πράξη	Μυστικιστική ή αουνειδητή πράξη	Επαναστατική πράξη	Ανταγωνισμός	Συμμαχία	Προδοσία	Διάφορα
<p>Ο Horacio επικαλείται τον Antonio</p> <p>Ο Albino μάχεται για τον Antonio</p> <p>η μονομαχία</p> <p>Ο Corrala θανάσιμα πληγωμένος</p> <p>Ο Horacio επικαλείται τον Mala Vaca</p> <p>Άφιξη του Mala Vaca</p>	<p>Μεσολάβηση του Antonio χάρην του λαού</p>	<p>Ο Corrala θέλει να εκδικηθή τους Capataes και τον λαό</p>	<p>Ο Antonio αποκτά επαναστατική συνείδηση</p>		<p>Horacio—Antonio</p> <p>Antonio—Beitos</p> <p>Malos—Laura με αποτυχία σχεδιασμένης συμμαχίας με Antonio-Horacio-Mala Vaca</p>	<p>Ο Antonio αλλάζει στρατόπεδο</p>	<p>Laura και Malos θέλουν να σκοτώσουν τον Horacio</p> <p>Αποτυχία: Δείλια του Malos</p>

Ο Ματα Vaca
σφάζει
τους Brutos

Ο Horacio θαδίζει
γιά τήν μάχη
μέ τόν Ματα Vaca

Ο Antonio και ή
φυλή του δασκαλου
στέν τοπο του άγωνα

Ο Antonio φέρνει
πίσω τόν δασκαλο
ό οποίος άποκτα
πολιτική συνείδηση

Ετοιμάζονται
γιά τόν άγωνα

Ο άγώνας
Νίκη: Ο Antonio και
ο δασκαλος σκοτώνουν
τόν Ματα Vaca
Ο Antonio κερφώνει
τόν Horacio
Άλλος άγώνας
πρόκειται να διεξαχθή

Ο Horacio ειδοποιείται
γιά τή συμμεχία τών
Matos-Laura

Ο Laura εγκοταλείπει
τόν Matos και τόν I
σκοτώνει

Η φυγή του
Δασκαλου:
προδοσία, δειλία

= Antonio—
Δασκαλος: Άγιος

Ταφή του Matos :

II. 'Η Πολιτική 'Αφήγηση

A' τῶν ρόλων

Ὁ πίνακας πού συγχροτήθηκε ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες εἶδαμε πῶς εἶναι εἰδικὰ πολιτικῶς. Αὐτὸς εἶναι ὁ κύριος ἄξονας τοῦ συστήματος.

B' τῆς πράξης

Εἶναι πολὺ γνωστὸ ὅτι οἱ μνημειώδεις ἐργασίες τοῦ Levi - Straus (Μυθολογικές: Τὸ ὠμὸ καὶ τὸ ψημένον, Ἄπ' τὸ μέλι στὴ στάχτη, Ἡ καταγωγή σῶν σπηλαιῶν τοῦ φαγγιτοῦ, Ὁ Γυμνὸς Ἀνθρωπος), ὁ ὁποῖος ἔδωσε μιὰ καταφατική ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση πού τέθηκε στὸ ἔργο του «Δομικὴ Ἀνθρωπολογία»: Μπορεῖ ὁ ἀνθρωπολόγος, χρησιμοποιῶντας μιὰ μέθοδο ἀνάλογη σὲ μορφή (ἂν ὄχι σὲ περιεχόμενο) μὲ τὴν μέθοδο πού χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὴν Δομικὴ Γλωσσολογία νὰ ἐπιτελέσει τὸ αὐτὸ εἶδος προόδου στὴ δικιά του ἐπιστήμη, ὅπως αὐτὸ πού πραγματοποιήθηκε στὴ Γλωσσολογία;

Στὸ Κεφάλαιο XI τοῦ ἴδιου ἔργου (μὲ τὸν τίτλο «Ἡ Δομικὴ Μελέτη τοῦ Μύθου», ὥρισε μιὰ μέθοδο ἢ ὁποῖα ἀπὸ τότε ἔδειχνε τὴν ἀποτελεσματικότητά της. Ἐθεώρησε ὅτι: «Ἡ οὐσία τοῦ μύθου δὲν βρίσκεται στὸ ὕφος, τὴν πρωτότυπη μουσικὴ του, ἢ τὴν σύνταξή του, ἀλλὰ στὴν ἱστορία τὴν ὅποια λέει. Ὁ μῦθος εἶναι γλώσσα πού λειτουργεῖ σ' ἓνα εἰδικὰ ψηλὸ ἐπίπεδο, ὅπου τὸ νόημα πετυχαίνει ν' ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὴν γλωσσολογικὴ βάση στὴν ὁποῖα διαρκῶς κολλάει». Ἀπὸ δῶ ὁ Levi Straus ἔφτιαξε τὴν βάση τῆς μελέτης του γιὰ τοὺς μύθους, τὴ σύνθετη σειρά τῶν συστατικῶν στοιχείων, πού τὰ ὀνόμασε μυθήματα καὶ πού ἀντιστοιχεῖ σὲ δέσμες σχέσεων. Ἀποσυνθέττει τὴ διήγηση σὲ μυθήματα καὶ τὰ κατανέμει αὐτὰ κατὰ τέτοιον τρόπο, ὥστε νάναί ὑποκείμενα σ' ἓνα διπλὸ ἐπίπεδο ἀνάγνωσης: ἓνα ὀριζόντιο ἐπίπεδο ὅπου ἢ ἀκολουθία τους ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν τάξη, ἢ ὁποῖα ὑπάρχει στὴ διήγηση (συνταγματικὸ) —κι' ἓνα κάθετο ἐπίπεδο: αὐτὸ παριστᾷ μιὰ μὴ — διηγηματικὴ σύνθεση, ἢ ὁποῖα συγκεντρώνει μαζί ὅλες τίς μονάδες πού μεταφράζουν τὸν αὐτὸ τύπο σχέσης (παραδειγματικὸ).

Μιὰ παρόμοια μέθοδος ὅπως θὰ δοῦμε φέρνει σὲ φῶς τίς μυθικές διηγηματικές δομές τοῦ ἔργου τοῦ Rocha, π.χ. ἢ πάλιν τοῦ Ἀγ. Γεωργίου μὲ τὸν Δράκο. Ἀλλὰ ἀφοῦ, σύμφωνα μὲ τὴν βασικὴ ἀρχὴ πού ἔθεσε ὁ Levi Straus, ἡ μέθοδος ἐφαρμόζεται στὴν ἱστορία πού ἀναφέρεται τίποτα δὲν τὴν ἐμποδίζει νὰ δοκιμαστῆι σ' ἓνα μυθιστόρημα ἄλλου εἶδους. Γιὰ νὰ διαφυλάξουμε τὴν ἐγκυρότητα τῆς μεθόδου, πρέπει νὰ ληφθοῦν φροντίδες στὴν μεταχείριση ὡς πρὸς τίς «δέσμες σχέσεων» σὰν διηγηματικές μονάδες. Ἐπιπρόσθετα, γιὰ νὰ ἔχει ἡ μέθοδος μιὰ λειτουργικὴ ἀξία, εἶναι ἐπιθυμητὸ γιὰ τὸ σῶμα τοῦ ἔργου πού ἐξετάζεται νὰ ἔχει μιὰ λανθάνουσα διηγηματικὴ ὁμοιογένεια. Στὴν περίπτωσιν τῶν ταινιῶν τοῦ Rocha, οἱ πολιτικὲς πράξεις περιγράφονται ἀπὸ «ἱστορίες» πού ἀποτελοῦν

πολλές «παραλλαγές» μᾶς και τῆς ἴδιας πολιτικῆς διήγησης. Εἶναι ἀκόμη δυνατὸν νὰ διαγραφῆι κάποιος περιορισμένος ἀριθμὸς συστατικῶν μονάδων (πὸν θὰ ὀνομάζουμε «πολιτικῆματα» (politicemes) γιὰ τὸ σύνολο τοῦ πολιτικοῦ καμῶ πὸν ἐμφανίζεται στὸ κείμενο.

Ἐφτά τύποι διηγήσεων ἀναφαίνονται: οἱ τέσσερεις πρῶτοι ἀφοροῦν στὶς πράξεις πὸν χαρακτηρίζουν και φέρνουν σὲ σύγκρουση τὶς ὀμάδες πὸν συναντήσαμε προηγούμενα.

1) Ἐκμετάλλευση ἢ ἐπίθεση πὸν ἀσκήθηκε ἀπὸ τοὺς κυρίους, οἱ ὁποῖοι συγκεκριμενοποιοῦν τὴν θέση τους, τῆς καπιταλιστικῆς δυνάμεις.

2) Μυστηριώδης ἢ ἀσυνείδητη πράξη «τῶν ἐκδικητῶν τοῦ λαοῦ» οἱ ὁποῖοι βλέπουν στὸ μυστικισμὸ ἢ στὸ sangaco μιὰ οὐτοπικὴ λύση στὴν κοινωνικὴ ἀθλιότητα.

3) Μεταρρυθμιστικὴ πράξη αὐτῶν πὸν θέλουν νὰ τροποποιήσουν τὸ σύστημα ἀντὶ νὰ τὸ καταστρέψουν.

4) Ἐπαναστατικὴ πράξη, ἢ ὁποῖα ἐνεργεῖ ἀνοιχτὰ μὲ τὴν ἰδέα νὰ πραγματοποιήσῃ αὐτὸ πὸν ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τοὺς μεταρρυθμιστές.

Τρεῖς ἄλλοι τρόποι σχέσεων μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν, ἀλλὰ αὐτὴ τῆ φορά μεταξὺ τῆς ἴδιας κατηγορίας.

5) Ἀνταγωνισμὸς

6) Συμμαχία

7) Προδοσία

Ἡ ἰδιομορφία τους προκύπτει ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι περιλαμβάνονται στὶς προηγούμενες κατηγορίες. Ἔτσι ὁ ἀνταγωνισμὸς μπορεῖ τὸ ἴδιο ἐξ ἴσου νὰ ἀνακύψει μεταξὺ δυὸ πολιτικῶν ἀντιπάλων, οἱ ὁποῖοι ὑποστηρίζουν μιὰ μεταρρυθμιστικὴν πράξη (Diaz καὶ Vieira στὸ Terra em Transe), ὅπως μεταξὺ δυὸ ἀνθρώπων πούνα: δεμένοι σ' ἓνα κοινὸ ἐπαναστατικὸ πεπρωμένο (Firmino καὶ Antao στὸ Barravento...). Τὸ σημεῖο = δηλώνει αὐτὴ τῆ σχέση τῆς συμπεριεκτικότητας, συνεπῶς και τοῦ ταυτόχρονου, στοὺς πίνακες πὸν ἀκολουθοῦν (III, IV καὶ V, σχετικὰ μὲ τὸν Antonio das Mortes καὶ τὸν Μῦθο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

III. Τὸ Μυθικὸ

A. Ἡ διήγηση: Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἐνάντια στὸ Δράκο

Ἡ διήγηση τοῦ Antonio das Mortes παρεμβάλλεται μεταξὺ τῶν δύο πλάνων. Ἐνὸς τριπτύχου (τὸ πρῶτο και τὸ τελευταῖο) πὸν ἀναπαριστᾷ τὴ μάχη μεταξὺ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου και τοῦ Δράκου. Αὐτὸ μᾶς ἐφοδιάζει μὲ ὀρισμένα συμπεράσματα: δημιουργεῖ μιὰ ἀποκωδικοποίηση τῶν ἐπεισοδίων αὐτοῦ τοῦ ἱεροῦ θρύλου μέσα στὴ δρᾶση τοῦ φίλμ. Παρουσιάζει μιὰ εἰκόνα, ἢ ὁποῖα εἶναι ἓνα ἔμβλημα τοῦ περιεχομένου τῆς μυθικῆς διήγησης.

Γιὰ νὰ δοκιμάσουμε τὴν ἐξάρτηση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν βασικὸ μυθικὸ λόγο κατὰ ἓνα συστηματικὸν τρόπο στραφήκαμε ξανὰ στὴν ἀναλυτικὴ μέθοδο πὸν δανειστήκαμε ἀπὸ τὸν Lévi - Strauss, ὅπως τὴν ἐρμηνεύσαμε

προηγούμενα σε σχέση με το πολιτικό επίπεδο: αποδιάρθρωση της ιστορίας σε μυθήματα και διανομή τούτων κατά τέτοιον τρόπο που να δίνονται για μια διπλή ανάγνωση — όριζόντια (σε τάξη διαχρονικής ακολουθίας) και κάθετη (μη ιστορική σύνθεση των μονάδων που αντιστοιχούν σ' ένα τύπο σχέσης).

Έξη κατηγορίες σχέσεων αρκούν για να σχηματίσουμε την οίονει δλόττητα της πράξης. Υπάρχει ένας μικρός αριθμός γεγονότων έξω απ' αυτές. Η μή — αναγωγιμότητα τους στις πάρα πάνω κατηγορίες δηλώνει την παρουσία άλλων λόγων μέσα στην ταινία: π.χ. στο επίπεδο του γενικού κειμενικού συστήματος.

Οι λειτουργικές σχέσεις είναι οι εξής:

- 1) Η βασιλεία του Δράκου και οι κακές του πράξεις
- 2) Η αποκάλυψη ενός Αγίου Γεωργίου
- 3) Έξευμενιστικός λόγος που αποτελεί μορφή προκαταρκτικής μάχης.
- 4) Ο Αγ. Γεώργιος (ή ο Δράκος) έτοιμάζονται για μάχη.
- 5) Η μάχη.
- 6) Η έκβαση της, ή όποια ύποδιαιρείται σε τρία μέρη: Ο Αγ.

Γεώργιος νικημένος (6α), νικητής (6β), προδομένος (6γ).

Ο πίνακας V διαγράφει τη μυθική διήγηση. Ο πίνακας IV (παρλλαγές του Μύθου) προτίθεται να δώσει μια συνοπτική παράσταση των παραλλαγών του μύθου. Κάθε παραλλαγή δίνεται με τη μορφή μιας ακολουθίας σειρών μαθημάτων (στήλη 4 — οι αριθμοί αντιστοιχούν στα μύθημα, ή βασίλεια ή ή εμφάνιση του δράκου· 2 = ή αποκάλυψη ενός Αγίου Γεωργίου). Έτσι μπορούμε καθαρά να δούμε ότι:

1) Οι διαρκείς μυθικοί ρόλοι — Αγ. Γεώργιος και Δράκος — έχουν αναληφθή διαδοχικά από χαρακτήρες, οι όποιοι διαφέρουν από τη μία παραλλαγή στην επόμενη. Επιπρόσθετα τέτοιοι ήρωες γίνονται Αγ. Γεώργιος ή Δράκος, σύμφωνα με την άποψη με την όποια παίρνει μορφή ή διήγηση. Έτσι, ο Antonio ήταν μιλάει για την μάχη του έναντιόν των Cangaceiros (παραλλαγή II), παρουσιάζει τον έαυτό του σαν τον Αγ. Γεώργιο, αλλά όταν ο Coirana προκαλεί τον φονηρά των Cangaceros, δίνει σ' αυτόν τη θέση του δράκου.

2) Κάθε παραλλαγή του μύθου μεταφράζεται από μια διαφορετική ακολουθία: μπορεί μια να είναι έντελως άτελης, προσφεύγοντας όχι σε περισσότερα από δυο (παραλλαγή O) ή τρία μύθηματα (παραλλαγές I και II), άλλη θα έχει πλήρης (παραλλαγή III), ενώ άλλη θ' αναδιπλασιάζει πράγματι ένα ιδιαίτερο μύθημα (στην παραλλαγή IV), το μύθημα 2 εμφανίζεται τέσσερες φορές: πρώτη αποκάλυψη του αληθινού ρόλου και καθήκοντος για τον Antonio: δεύτερη αποκάλυψη: ο Antonio εκλέγεται, παίρνει δυνάμεις από την Αγία: ζύπνημα της συνείδησης στον Δάσκαλο).

Κάθε ακολουθία μορφών επανασυγκεντρώνει και κατατάσσει τα μύθηματα τα όποια ή διήγηση παρουσίασε κατά ένα μπλεγμένο, πολύπλοκο συνυφασμένο τρόπο.

Πίνακας IV — Παραλλαγές του Μύθου

Παραλλαγές	Ό Άγιος Γεώργιος	κατά του Δράκου	1	2	3	4	5	6
Ο τό συμβολικό έμβλημα	Ό Άγιος Γεώργιος >>	Ό Δράκος						
I τό παρελθόν	Antonio >>	Cangaceiros, (πλάνο 2)					5	6b
II	Antonio >>	Cangaceiros (λόγος A)					5	6b 6a
III	Coicana >>	-Antonio-Horacio	1	2	3-3	4	5	6a
IV	Beatos >>	Mata Vaca- Horacio	1			4	5	6a
V	Ό Antonio >> μετά ό Δασκαλος	Mata Vaca-Horacio	1	2-2	3	4	5	6b
VI	Ό Άγιος και Antonio >>	Mata Vaca-Horacio		2-2		4	5	6b
VII	Antonio >>	Άμερικάνικη Κυριαρχία	1			4		

Παρατηρήσεις: I και II είναι δυο παραστάσεις του ίδιου παραπέμ-
 ποντος γεγονότος: ή προηγούμενη πάλη έναντίον ένόδς cangaceiro. Η μία
 δείχνει αυτό μέσω τής εικόνας στα πλαίσια τών τέτλων τής ταινίας, ή άλλη
 μέ τόν λόγο και μέσω τού μονόλογου τού Antonio.

Πίνακας V — Ο Μύθος του Άγιου Γεωργίου στον Antonio das - Mortes

Άρθρος Παρατήρησης	Γεγονός εξωτερικό προς τόν μύθο	1 Βασίλεια ή παρουσία του Δράκου	2 'Ανακάλυψη ενός Άγ. Γεωργίου	3 Εξεγνησιατικός λόγος για τόν θράκο (ή Άγ. Γεώργιο) και για τή μάχη.	4 Ο Άγ. Γεώργιος (ή ο θράκος) ετοιμάζονται για τή μάχη	5 'Η μάχη	6 Αποτέλεσμα του άγώνα: Άγ. Γεώργιος νικημένος (α) νικητής (β) προδομένος (γ)·
O						προ-τύπων εικονογραφικό πλάνο Πλάνο του Antonio πού σκοντώνει έναν capataccio	X X vs X
I III		Κοινωνία, φονιάδες των capataccios Ο Antonio δεν δέχεται εμπαιρικό άλλα ήθικο συμβολισμό	'Εμφάνιση του Corana	Λόγος του Corana		Ο Antonio έπικαλείται τις παλιές του μάχες	X vs X
II III (τέλος)		Ο Capataccio και άλλοι capataccios, επικληθέντες από τόν Antonio	Πρώτη απόκλιψη του ρόλου και July του καθήκοντος για τόν Antonio	Λόγος του Antonio	Ο Corana στήν Πολη κηρύττει τή δια και ό Antonio πληροίσει 'Η πρόκληση	Ο Antonio έπικαλείται τις παλιές του μάχες	X Ο Corana θανάσιμα πληγωμένος
V	Παρίμωση χαρην των Bicobres					'Η μονομαχία ό Άγιος κατηγορεί τόν Antonio	X Ο Corana θανάσιμα πληγωμένος

IV	<p>ΤΙΤΛΟΙ ΤΩΝ Laura και Mallos, ἀποτυχία και κηδεία του Mallos υπερτι ολ Μαϊος</p>	<p>Ο Mallo Vaca ἀντικαθιστά τον Antonio</p>	<p>Δευτέρα ἀποκάλυψη</p>	<p>Ο Antonio εκλέγεται: δεχεται τις δυναμεις της (γυναικας) Αγιας</p> <p>Ξυπνημα της συνειδησης στον δασκαλο</p> <p>Συνομηλια Antonio και δασκαλου</p>	<p>Ο Ηρακλειο διατάσσει την εξόντωση των Βολλας</p> <p>Ο Antonio ψαχνει για τον καθηγητή+ τραγουδιστή σχολείο</p> <p>Ο Antonio και ο Ηρακλειο βαδίζουν ο ένας προς τον άλλον</p> <p>Ο τελευταίος του περιπατάς</p>	<p>Ο Mallo Vaca σφάζει τους Βολλας</p> <p>Ο Antonio σκοτώνει τον Mallo Vaca και τους άνδρες του</p>	<p>X</p> <p>X</p>
V (τέλος)							
VI							
VII							

Αμερικανική
κυβερνηση

IV. Μία Μουσική, Θεατρική και Χορογραφική Τέχνη

Γ. Χορογραφία

Χορογραφία είναι ή τέχνη τής φυσικής υπέρβασης: αυτής του χορευτή, του οποίου οι μορφές στυλιζάρουν την καθημερινή πραγματικότητα στο σημείο όπου το συγκεκριμένο απορροφάται από το αφηρημένο, το πραγματικό απ' τὸ συμβολικό· και αυτής του θεατή, ὁ ὁποῖος κατ' οὐσίαν φέρεται ἐνδόμυχα σ' ἕνα χῶρο, ὅπου ή κίνηση ἀναλύεται σέ τραγῶδι. Στήν κινηματογραφική ἐργασία πού διαπραγματευόμαστε ἐδῶ, ή χορογραφία ἀπολαύνει μιὰ προνομιούχα θέση. Γίνεται μιὰ ἐργασία πού ἐνώνει ἀρκετά συστήματα, τὸ πολιτικό, τὸ μυθικό, τὸ δραματικό και τὸ πολιτιστικό· πού χειρίζεται ἀμεση ἔκφραση και θεατρικοποίηση ἐναλλάξ, και προσφέρεται σάν ζωντανή ἐμπειρία και σάν ἀφύπνιση—ὅλα αὐτὰ ἐπενδύουν τήν χορογραφία μέ τήν πολλαπλότητα τῶν ἐννοιῶν τής.

1) ΤΟ ΠΟΛΥ - ΔΙΑΣΤΑΤΟ ΤΗΣ ΣΗΜΑΙΝΟΥΣΑΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

Ἐκτός ἀπό τήν τοποθέτηση τῶν ἐιδιῶν τής κανόνων ή μελέτη τής χορογραφίας ἐπιδιώκει ἐπίσης ἕνα ἄλλο σκοπό, νά δείξῃ πῶς λειτουργεῖ τὸ πλήρες σύστημα τῶν ρόλων τοῦ κειμένου. Ἐπιπρόσθετα μέ τήν ὀριζόντια ἀνάγνωση μέ τήν ὁποία ἀσχοληθήκαμε ὡς ἐδῶ, θά κάνουμε τώρα μιὰ κάθετη τομή. Παίρνοντας τήν χορογραφία σάν ἕνα παράδειγμα, θά προσπαθήσουμε νά διασχίσουμε τοὺς κώδικες. Μέχρι τώρα εἴχαμε κατ' ἀνάγκη διαπραγματευτεῖ κάθε σύστημα χωριστά. Εἶναι ἀναμφίβολο ἐν τούτοις, ὅτι μπορούμε νά λειτουργήσουμε και κατὰ ἕναν ἄλλο τρόπο, γιατί κάθε σύστημα ὀρίζει τὸν ἑαυτό του σέ στενή σχέση μέ τ' ἄλλα. Τὸ νόημα πού παράγει ὑπακούοντας στοὺς δικούς του νόμους, ἐνώνεται μέ τὰ νοήματα πού παράγονται ἀπὸ τ' ἄλλα συστήματα. Ἡ ὄλη σημασία παρουσιάζεται πάντοτε σάν τὸ προϊόν πολλαπλῶν σημαίνουσῶν ἀλυσίδων πού λειτουργοῦν σὸ κείμενο.

Ἄπ' αὐτὸ προκύπτει ὅτι δὲν μπορεῖ νά ὑπάρχει γενικό ἄθροισμα (ἄλλο ἀπὸ τὸ ἰδεατὸ ἢ δυνάμει), τὸ ὁποῖο θά μπορούσε ν' ἀποδοθεῖ στήν ὁλόκληρη του μέ μιὰ ἀνάγνωση, ἀλλὰ ἕνα ἀνοικτὸ κείμενο πού προσφέρει πολυάριθμα μονοπάτια προσπέλασης. Καθένας ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δρόμους χαράζει ἕνα ἰδιαίτερο ἴχνος διὰ μέσου τῶν πολυαριθμῶν κινήσεων πού λειτουργοῦν ταυτόχρονα στήν ταινία. Παίρνοντας τήν χορογραφία ζητήσαμε νά ὀρίσουμε τήν πορεία ἐνὸς τέτοιου ἴχνους.

Ἄπ' τοὺς πίνακες πού ἀκολουθοῦν (Πίνακες VI και VII) εἶναι δυνατὸ νά δοῦμε τήν ποικιλία τῶν ἐννοιῶν πού καλύπτονται ἀπὸ κάθε περιστατικό ἐνὸς δοσμένου προσώπου. Ἐνα σημεῖον ἔκφρασης προχωρεῖ μέσα ἀπὸ τὰ ποικίλα ὑπερκειμένα ἐπίπεδα και φέρνει στήν ἐπιφάνεια δείγμα τοῦ πυρήνα πού εἶναι μαρτυρία τής σύνθετης φύσης τοῦ ἐδάφους.

Διεξάχοντας μιὰ ἀνάγνωση αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι σάν νά ξεφυλλίζεις τίς σελίδες ἐνὸς βιβλίου: κατ' ἀρχὴν προσφέρει σὸ μάτι μόνο τήν θολότητα τοῦ καλύμματός του κι' ὕστερα ξαφνικά ἀνοίγει μιὰ πνοή ἀπὸ

φύλλα. Ο θεατής παρασυρμένος από την κίνηση τῆς ταινίας εἶδε μόνο μιὰ πάλη μεταξύ τοῦ Firmino καὶ Aruan. Μιὰ προσεκτικὴ ἀποκωδικοποίηση θὰ ἀγγίξει τὰ ἔγνη μιᾶς πλαστῆς μάχης μεταξύ δύο πολιτικῶν ἀντιπάλων, τὸ σημεῖο ἑνὸς μοναδικοῦ ἀγῶνα, ἀκόμη ἑνὸς ἐρωτικοῦ ἀνταγωνισμοῦ, κάτω ἀπὸ μιὰ πολιτιστικὴ ἐγγραφή — τὸν capoeira, ἓνα χορὸ ἀπὸ τὶς ἀφρικανοβραζιλιάνικες λαϊκὲς παραδόσεις τῆς Bahia. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο δηλώνεται καθαρὰ, ἢ ἐπισώρευση, συσσώρευση καὶ διαστρωμάτωση κωδίκων ποὺ δημιουργήθησαν ἀπὸ κάθε σημαίνον. Εἶναι αὐτὸ ποὺ δημιουργεῖ τὴν ἐπικάλυψη, τὴν πολλαπλότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῶν νοημάτων.

Μιὰ περίφημη σκηνὴ ἔρχεται στὸ μυαλό: ἡ μοναμαχία μεταξύ Antonio καὶ Coirana στὸν Antonio das Mörtes, πόσες ἀλυσίδες ἀπὸ σημαίνοντα κρατώντας τὰ ἄκρα ἑνὸς μαντηλιοῦ ἀνάμεσα στὰ δόντια τους, κυκλώνουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο καὶ παλεύουν μὲ ρυθμικὰ νεύματα; Ἄν πάρουμε τὴν χορογραφικὴ μορφή (κυκλικὴ κίνηση) σὰν τὸ ἀντικείμενο παρατήρησης, θὰ δοῦμε ὅτι ἡ διαμόρφωση τοῦ σημαίνοντος γίνεται μὲ πολυάριθμα ἐπικαλυπτόμενα σημαίνοντα. Στὸ ἐπίπεδο τοῦ πολιτιστικοῦ κώδικα ἢ τελετουργικῆ του χορευτικῆ ἀποψη ἐπανασυνδέεται μὲ τοὺς χοροὺς τῆς βραζιλιάνικης λαϊκῆς παράδοσης — τοὺς capoeiras, ποὺ ἔχουν ἤδη ἐμφανιστεῖ στὸ Barravento (στὸν ἀγῶνα μεταξύ τοῦ Felicio καὶ τοῦ Aruan). Μέσα στὸ πολιτικὸ αὐτὸ σύστημα ποὺ ἀποτελεῖ ὑλοποίηση μιᾶς θίαιης ἀντιπαράταξης ἀνάμεσα στοὺς ἐκμεταλλεῦτες καὶ τοὺς ἐκμεταλλεομένους, ὅπου ὁ μὲν Antonio ὑπερασπίζεται τὰ συμφέροντα τοῦ Horacio, ἐνῶ ὁ Coirana αὐτοδιωρίζεται ὑπέρμαχος τῶν καταπιεσμένων beatos.

Ταυτόχρονα αὐτὸς ὁ ἀγῶνας τοποθετεῖται σ' ἓνα μυθικὸ ἐπίπεδο ἐνσαρκιώνοντας τὴν κύρια φάση τοῦ μύθου τοῦ Ἄγ. Γεωργίου (μύθημα 5 τῆς διήγησης).

Τελικὰ λειτουργεῖ στὸ δραματικὸ ἐπίπεδο. Ἐάν, ὅπως ὁ Roland Barthes (S/Z, — ἀπὸ τὸ ὅποιο ἔχουν ληφθεῖ οἱ δύο ὑποκατηγορίες ποὺ ἀκολουθοῦν) διακρίνουμε μεταξύ τοῦ κώδικα τῶν πράξεων καὶ τοῦ ἐριμηνευτικοῦ κώδικα (ὁ ὁποῖος εἶναι, τὸ ξεδίπλωμα τῆς διήγησης) ὅτι διαπραγματευόμαστε ἐδῶ, εἶναι ἀστίστοιχα, ἓνας ἀγῶνας καὶ τὸ συμπέρασμα τοῦ πρώτου σταδίου μιᾶς πράξης.

Καθαρὰ σὰν μιὰ σημαίνουσα ἀλυσίδα, ἡ χορογραφία ἀνάγει σὲ πολλαπλὰ σύνδρομα νοήματα ποὺ συγκλίνουν σ' αὐτὴν μὲσω τῶν ὑπερκειμένων κωδίκων τοὺς ὁποῖους διασχίζει.

Ἄλλὰ ἡ χορογραφία ἀποτελεῖ ἀκριβῶς ἓνα ἀπὸ τὰ σημαίνοντα νοήματα τὰ αὐθαίρετα ἀπομονωμένα γιὰ ἀνάλυση. Ἄλλα, συνδέονται μ' αὐτὴν, παραδείγματος χάριν τὸ γεγονός ὅτι ἡ σκηνὴ ἔχει γυριστεῖ σὰν πλάνο — σεκάνς ὅτι οἱ beatos σχηματίζουν ἓνα κύκλο καὶ τραγουδοῦν ἐκωφαντικὰ, ἐντείνοντας ἔτσι τὴν μυθικὴ ποιότητα τῆς μάχης ὅτι οἱ δύο ἀντίπαλοι προκαλοῦν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον καὶ υἱοθετοῦν ἀκρατεῖς τελετουργικὲς στάσεις κλπ.

Πίνακας VI — Χορογραφική μορφή : Κυκλική Κίνηση

Διαστρωμένοι Κώδικες	Ο Άγιος γύρω από τον νεκρό Ηοκκω και ύστερα γύρω από την θέση (4)	Μονομαχία <i>Andariki-Corona</i> (4)	Μαρίτσε Χόκι αγωνίζονται για το κόκαλο (5)	Έξερμηστές-Μετριοπαθείς συζήτηση (5)	Diaz II 1. Ο Inca 2. Ο λευκός (6)
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ — ΚΕΙΜΕΝΙΚΟΣ — ΠΑΡΑΡΕΜΠΤΙΚΟΣ		Τελετουργική (παράλογη της <i>Corona</i>)	Η Άφρική λεηλατημένη από τους αποικιοκράτες >>>	Πολιτικές λύσεις της Άφρικής >>>	Κατάκτηση της Νότιας Αμερικής 2. Εγκαθίδρυση του Καπιταλισμού Υποδούλωση 1. Άποικιακή 2. Οικονομική
ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ	Ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει τον Δράκο: νίκη	Υπερασπιστής των Έκμεταλευτών κατά των υπερμαχών των εκμεταλευμένων Ο Δράκος καταβάλλει τον Άγιο Γεώργιο	Ανταγωνισμός των εις εκμεταλευτών	Αντιμέτωπος δύο πολιτικές αντιλήψεις	Θριαμβός του Δράκου (Γκαι 2)
Μυθικός	Νίκη Νικήφορα εκπλήρωση της κύριας πράξης	Μάχη (μονομαχία) Τελεσιμια του πρώτου μέρους της πράξης	Άγνος (μονομαχία)	ρητορική μονομαχία	Νίκες τέλος μιας πρώτης φάσης
Δραματικός: — κώδικας των πράξεων — έρμηνευτικός κώδικας					
Άλλοι κύριοι κώδικες που συνδέονται με τον χορογραφικό κώδικα	Χαρακτήρες: Ο μαύρος <i>Andao</i> με ένδυμα θεού του πολέμου μακρές λήψεις (πλάνα ασκάνε)	Εικόνα: μακρές λήψεις κύκλος των <i>Bealms</i> . Χαρακτήρες συμπεριφορά, ένδυμα, μανδύας πρόκληση, τραγουδι που άντηχει.	Εικόνα: μακρές λήψεις Χαρακτήρες: ένδυμα, κραυγές, κόκαλο	Εικόνα: κίνηση που έγγραφε σε ξένοεστικά περιπλοκή μορφή, σε μακρές λήψεις Χαρακτήρες: ένδυμα, λογός, δόρυ	

Πίνακας VII — Χορογραφική μορφή : Περσιάτημα

Διασταυρωμένοι κώδικες	Τελικός αγώνας δρόμου <i>Αλτιπύ</i> και <i>Βαλν</i> (2)	Ο δασκαλος προσαθη να 'φύγει από την Χώρα (4)	Ο δασκαλος επιστρέφοντας με τον <i>Αλτιπύ</i> (4)	Παραταξη στρατιωτων που ανεβαινουν ενα λοφο (τελος 5)	Ποιμένας ενώ ανεβαίνει ενα λοφο (άρχη 6)
Πολιτιστικός -κειμενικός παραπεμπτικός	Προς τον πραγματικό αγώνα και την διαφώτιση του λαού	Ο ρόλος των Βραζιλιανών διανοουμένων	Ο ρόλος των διανοουμένων <i>tuais</i>	Απορριψη μελλοντικού αποικιοκρατιισμού >> >>	
Πολιτικός	Πρός ένα μελλοντικό <i>patatais</i> παράδεισο	Άρνηση για αγώνα	Εκπλήρωση της αφυπνισής	Η Επισεαστατημένη Αφρική προχωράει	Αφιξη του <i>Ζαϊντ</i> Αγίου Γεωργίου
Μυθικός		Διαλεκτική της πτώσης... και <i>εγερσης</i>		Παρουσιαση
Δραματικός -κώδικας των πράξεων	Ανοίγοντας ένα μέλλον (εξω-δηγηματικό)	Φυγή	Πορεία προς τον αγώνα	Πορεία προς τον αγώνα	Αναγγελια της μάχης
Ερμηνευτικός κώδικας		Τελος του ρόλου του στην διήγηση (παροδικό)	Πορεία προς τον αγώνα	Προετοιμασια για μελλοντική μάχη (εξω-διηγηματική)	
Άλλοι κύριοι κώδικες που συνδέονται με τον χορογραφικό κώδικα	Διάρκεια πλάνου: υπερβολικά μακρύ Εικόνα: ελεύθερο τραβελινγκ με <i>εγρύμνια</i> Μουσική: Τραγούδια	Διάρκεια σκηνής Εικόνα: γενικά πλάνα Ήχος: ήχος των καρών +τραγούδια	Διάρκεια πλάνου: υπερβολικά μακρύ Εικόνα: γενικό πλانو. Το <i>Σελίτο</i> διασχίζεται από το φόντο σ'έντονο γκρο.	Διάρκεια πλάνου: υπερβ-λίνα μακρύ. Εικόνα: γενικό πλانو, μεγάλος λοφος που τον αναρχίζονται από το πίσω μέρος (κάνει με κοττινο)	Διάρκεια: μακρό Εικόνα: μεγάλος λοφος αναρχίζόμενος σε γενικό Ήχος: σιωπή Χαρακτήρες: ένδυμα, ηλικια όπλο (ψευτικό)
				Μουσική: σημασια της δυναμής του τραγουδιου Χαρακτήρες: ένδυμα, όπλο.	

Μιά τέτοια διείσδυση στο δίκτυο των σημειόντων μᾶς δίνει μιὰ γρήγορη ἔψη τῆς ἀόριστης καὶ ἑλιγνιώδους πλειονότητος τῶν κωδίκων μέσα στὸ κινηματογραφικὸ κείμενο.

2. ΠΙΝΑΚΕΣ (ΔΙΟΣΠΑΣΜΑΤΑ)

Ἀκολουθοῦν δύο ἀποσπάσματα ἀπὸ πίνακες ποὺ δείχνουν αὐτὴ τὴν πλειονότητα. Ἀφοροῦν σὲ δύο ἀπὸ τίς χορογραφικὲς μορφές ποὺ συναντᾶμε στὶς ταινίες τοῦ Rocha: κυκλικὲς κινήσεις καὶ βάδισμα. Θὰ προσπαθήσουμε λοιπὸν νὰ ἐξηγηθεῖσουμε τὸν πλήρη ρόλο τῶν μορφῶν αὐτῶν στὸ γενικὸ σύστημα.

3. ΕΡΜΗΝΕΙΑ: ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΚΥΚΛΙΚΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ

Ἡ οὐσιαστικὴ τους λειτουργία συνίσταται στὸ νὰ μετατρέφει δύο ἀποφασιστικὲς στιγμὲς τῆς πράξεως σὲ μιὰ τελετουργία: μ ο ν ο μ α χ ί α καὶ ν ί κ η . Στὴν μονομαχία οἱ δυνάμεις ἀντιτίθενται κατὰ ἓνα ἀρχέτυπο τρόπο: δύο μαχητὲς θρίσκονται ἀντιμέτωποι καὶ ἀναλαμβάνουν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν τύχη τῆς φυλῆς τους.

Ἡ μάχη μεταξὺ τοῦ Ἀγρίου Γεωργίου καὶ τοῦ Δράκου, ποὺ γνωρίζουμε ὅτι εἶναι ὁ ἀκρογωνιαίος λίθος τοῦ μύθου, ἢ σύγκρουση μεταξὺ δύο πολιτικῶν πεποιθήσεων (ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη ἢ ρητορικὴ μάχη μεταξὺ τοῦ Samba καὶ τῶν μετριοπαθῶν στὸ Der Leone ἔχει τὴν ἴδια ἀξία), δίνει σὲ κάθε περίπτωση ἀνηχητὲς ποὺ ἀπλώνονται πέρα ἀπὸ τὴ ζωὴ ἢ τὸν θάνατο τῶν ἀντιπάλων. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ νίκη: ἐγκαθιδρύει μιὰ μεγάλη ἱστορικὴ στιγμὴ, τῆς ὁποίας οἱ συνέπειες ἀπλώνονται πάνω ἀπὸ ἀρκετοὺς αἰῶνες.

Ὁ Diaz II περικυκλώνοντας τὸν Ἰνδιάνο καὶ τὸν Λευκὸ ἀποτελεῖ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς ἀποικιοκρατίας καὶ τοῦ καπιταλισμοῦ. Ἡ ἐμφατικὴ περισσότητα τῆς τελικῆς φάσης τοῦ Antonio das Mortes ἐξυμνεῖ ἀποφασιστικὰ τὸν μυθικὸ θρίαμβο: βλέπουμε τὸν Antao νὰ κυκλώνει τὸν νικημένο δράκο ἔφιππος ἀρκετὲς φορὲς πρὶν νὰ κάνει δύο στροφές γύρω ἀπὸ τὸν τόπο τῆς νίκης του.

4. ΒΑΣΙΣΜΑ

Αὐτὸ συνδέεται μὲ μιὰ ἐξέλιξη: τὸ ἱστορικὸ μέλλον τοῦ ὁποίου ὁ ταυιστὴς διατρέχει: κάθε ταινία σ' ἓνα βασικὸ ἐπίπεδο. Εἴτε ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ καὶ ἐγκαθιδρύει μιὰ κίνηση ποὺ ἐπιδιώχτηκε ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνή, εἴτε ἐπεκτείνει τὸν μῦθο στὸ μέλλον, πέρα ἀπ' τὴν τελευταία εἰκόνα, τὸ νόημά του παραμένει πάντα τὸ ἴδιο. Ὁ Jean Pierre Léaud καὶ ὁ Pierre Clementi σκαρφαλώνοντας σ' ἓνα λόφο σὲ δύο παρόμοια πλάνα στὸ Der Leone καὶ στὸ Cavesas Cortadas, ἐνσαρκώνουν τὴν πρόοδο τῆς ἐπαναστάσεως. Τὴν βέβαιη, μετρημένη, ἀδυσώπητη πρόοδο τῆς Ἱστορίας. Ἡ σιγουριά της καὶ τὸ μεγαλεῖο τὴν ἀντιπαραθέτουν στὸ τυχαῖο, ἔπως ἢ διαύγεια ἀντιπαρατίθεται στὴν δειλία. Στὴ φυγὴ του ὁ Δάσκαλος τοῦ Antonio das Mortes σκοντά-

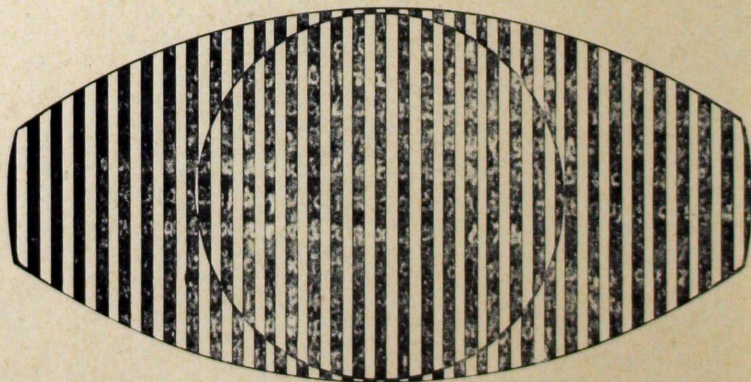
φτει στο δρόμο, τρέχει, σταματάει, ξανατρέχει. Όταν υποστηρίζεται από τον Antonio, προχωρεί προς εμάς από το πίσω μέρος του sertao, και ξέρουμε ότι με κάθε σκαλοπάτι ή πολιτική του συνείδηση ωριμάζει, ή αποφασιστικότητά του δυναμώνει.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ

Η χορογραφία είναι, έτσι, ή πιό τέλεια και προσωπική καταγραφή στην κινηματογραφική γλώσσα του Glauber Rocha. Έδω ή πυκνότητα του νοήματος συνδέεται με την όμορφα της γλώσσας. Περιτυλιγμένη, διεγερμένη και κινούμενη με την συμμετοχή των χαρακτήρων στην κίνηση, ή φαντασία του θεατή επικαλύπεται από το παιχνίδι των σημασιοδοτήσεων, κατά τον ίδιο τρόπο που ή λάμψη μιας μεταφορᾶς μαγεύει τον αναγνώστη της ποίησης. Η ευχαρίστηση των αισθήσεων συνδέεται με τις απολαύσεις του νοῦ.

Πρωτοτυπία: ή οικοδόμηση ενός αυτόνομου συστήματος σημείων.

Πλοῦτος: ακριβῶς ὅπως ή ποιητική γλώσσα υπερβαίνει την κυριολεξία μέσω της σύντηξης, έτσι ἔχουμε κι' ἐδῶ μιὰ σημαίνουσα πολλαπλότητα αισθησιακή και την αισθητική λογική των σημείων.



PAOLO BERTETTO

Κριτική της Κινηματογραφικής ούτοπίας της δεκαετίας '60—'70

Η ούτοπία σάν ανεστραμμένο έργοστάσιο είναι ή βάση όλης της περιπέτειας του νέου κινηματογράφου της δεκαετίας '60 - '70, ό πολιτικο - ιδεολογικός προσδιορισμός της. Πραγματικά, ό κινηματογράφος, σάν τέχνη έργοστασίου, ένσωματώνει δομικά τή μορφή της κοινωνικο - παραγωγικής όργάνωσης περιλαμβάνοντας στη διαδικασία παραγωγή - κατανάλωση τήν άλυσίδα του μοντάζ, τό έμπόρευμα πού προσρίζεται στην κατανάλωση και τήν ιδεολογία πού μυθοποιεί τή μισθωτή έργασία. Η κινηματογραφική πρωτοπορία της δεκαετίας του '60 - '70 γεννιέται άκριβώς σάν υπόθεση άνατροπής της δομής του έργοστασίου, έπαναφορά της κινηματογραφικής γραφής στην «άνθρώπινη» ιδιότητα του υποκειμένου, χρησιμοποιεί τό εργαστήριο σάν ύπαρξιακό και γλωσσολογικό τόπο άλλοίωσης του κινηματογραφικού άντικειμένου.

Μέσα όμως από τήν ελεύθερη προαίρεση της τέχνης ό νέος κινηματογράφος βλέπει τήν άνατροπή της δομής του έργοστασίου σάν άπομάκρυνση αύτου του ίδιου από τή δομή του έργοστασίου, σάν μιá τελείως ύποκειμενική, κλαδική ρήξη με τή σχέση του έργοστασίου στη διπλή διάρθρωση παραγωγής και διανομής. Ο νέος κινηματογράφος θέλει νά τοποθετηθεί έξω από τήν παραγωγική άλυσίδα και έξω από τήν κυκλοφορία του προϊόντος και τόν καπιταλιστικό χαρακτηρισμό του, έξω από τό έμπόρευμα. Τή στιγμή πού σάν μιá μορφή της κουλτούρας, έντοπίζεται όλος μέσα στην όργάνωση κυριαρχίας, σάν όρισμένη άρθρωση του συνόλου των διεργασιών της κυριαρχίας στη δομική ιδιοτυπία του. Ο νέος κινηματογράφος προβάλλεται διαφορετικά και μέσα από τήν προσχεδιασμένη μεταμόρφωση προσπαθεί νά άρνηθεί τήν ίδια του τήν ένσωμάτωση στην καπιταλιστική ανάπτυξη.

Ἡ πορεία τοῦ πειραματισμοῦ, τὸ γλωσσολογικὸ ἐργαστήριον, ἡ ἐναλλακτικὴ ἐλευθερία τῶν νέων τρόπων συμπεριφορᾶς ποῦ ἐλευθερώνονται χιμαιρικὰ μέσα στὴς δομὲς τῆς πραγματοποίησης, ἡ μυθολογία τῆς αὐτο-ἐκφράσεως εἶναι ἡ ἐπίσημη μορφή ἐνὸς προτσέσου ποῦ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ ναυάγιον τοῦ ἱστορικοῦ ἐγῶ, ἀπὸ τὴν ἀδυναμία μιᾶς κοινωνικο-ὕπαρξιακῆς πραγμάτωσεως, ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ριζοσπαστικῆς μπουρζουαζίας γιὰ νὰ καταλήξει σὲ ἄλλο νόημα. Μέσα στὴν τέχνη, στὴ σημερινὴ προχωρημένη φάση ἀνάπτυξης, τὸ παραλήρημα τοῦ ὑποκειμένου ποῦ ζεῖ τὴν ὑπαρξὴν σὰν βούρκο τῆς κοινωνικῆς ὀλοκρατίας τοῦ κεφαλαίου καὶ τὸ σύνολο τῶν διυποκειμενικῶν κοινωνικῶν σχέσεων σὰν ἐνσωμάτωση στὴν ἀλυσίδα συναρμολόγησεως (ἡ αἰχμαλωσία τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὸ ἐργαστάσιο), εἶναι καὶ ὁ προγραμματισμὸς τῆς ἐξαφάνισης τοῦ ἐγῶ σὰν ἐξουδετέρωση τοῦ ἄγχους, ὁ πειραματισμὸς τῆς ὑπαρξῆς σὰν παραγωγικὸς μηχανισμὸς ἀπροσωποποιημένους, μέσα στὸ αὐθαίρετο προγραμματιστικὸ δυναμικὸ τῆς σημερινῆς τέχνης, εἶναι μιὰ καθαρὴ ἰδεολογικὴ μορφή ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίθετό τῆς.

Ἡ τέχνη, ὁ νέος κινηματογράφος, σὰν ἀσύγνωστη συνείδηση τῆς κρίσεως καὶ τῆς ἀκεραίωσης, προχωροῦν μέχρι τὸ βάθος τὸν κόσμον τῆς ἰδεολογίας σὰν ἀπολυτότητα τῆς ἀπάτης, τῆς φαντασμαγορικῆς ἀνατροπῆς, ἐπικυρώνων τὴν ἔσχατη σημασία τῆς, ἀρπάζοντας τὴν στὴ σύγκληρον παραδοχὴ καὶ ἐκθετικὴ ἄρνηση, στὴν οὐτοπία. Περαισότερο ὅμως ἀπὸ τὴς εἰκαστικῆς τέχνης καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία, ὁ κινηματογράφος βρίσκεται στὴν καρδιὰ τοῦ ἀνεμοστρόβιλου. Ἡ αἰχμαλωσία τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὸ ἐργαστάσιο (ποῦ στὴν κουλτούρα φανερώνεται ἀπὸ τὴ μιὰ σὰν ὀργάνωση τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ὑποκειμένου σὰν ἀδυναμία νὰ κατοικήσει στὸν κόσμον τοῦ εἶναι, ποῦ ἀποκαλύπτει τὰ ἀντιανθρώπινα χαρακτηριστικὰ τοῦ ὁμοίου του στὴν πλήρη τροχιά τῆς ὑπαρξῆς) εἶναι ἀντικείμενον ἄμεσου πειραματισμοῦ σὲ ὅλη τὴν πορεία τῆς καλλιτεχνικῆς πράξεως. Στὰ ἄλλα εἶδη δημιουργίας, ἡ νοσταλγικὴ οὐτοπία τοῦ μονόλογου μπορεῖ νὰ ἐγγυηθεῖ τὴ σταθερότητα τοῦ εἰκαστικοῦ ἢ λογοτεχνικοῦ ἀντικειμένου, ποῦ εἶναι προῖον ἀπὸ μόνο του καὶ ἐξαιρεῖται τῆς κυκλοφορίας στὴν ἀγορὰ. Ὁ κινηματογράφος, ἀντίθετα, εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὑποδειγματικὴ ἐξέλιξη τοῦ παραγωγικοῦ προτσέσου, ἐμπόρευμα ὀρισμένο ἀπὸ τὴ δομὴ τοῦ κύκλου παραγωγῆς - καταβάλλωσιν. Νὰ θρῖσκεις λοιπὸν μέσα στὸν κινηματογράφον τὸ σημερινὸν κόσμον (τὴν κοινωνικὴ ὑπαρξὴ) σὰν δομὴ τοῦ ταυτόσημου ποῦ ἐνοποιεῖ τὴν κοινωνικὴ σύνθεσιν μέσα στὴν πορεία τῆς διεργασίας, σημαίνει νὰ ἐπενδύεις τὴν ἀρνητικὴτητα τῆς φαινομενικότητος σὲ μιὰ μορφή ποῦ δὲν ἀναπαράγει τόσο τὴς περιθωριακῆς ἀρθρώσεως ποῦ ἐξάγονται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φαινομενικότητα, ἀλλὰ ὅτι εἶναι αὕτὴ ἡ ἴδια μιὰ παραλλαγή τῆς φαινομενικότητος. Νὰ ριφκοινδυνεύεις μιὰ περιπέτεια ὑστατικῆς κριτικῆς τῆς κυριαρχίας μέσα σὲ μιὰ εἰδικὴ κοινωνικὴ σχέση ποῦ ἔχει τὴν ἴδια δομὴν μὲ τὴν κυριαρχία, σημαίνει νὰ παίρνεις τὴν προοπτικὴν μιᾶς ἀρνήσεως, τὴν ὑπόθεσιν τῆς ἐλευθερίας καὶ νὰ φτιάχνεις μ' αὐτὸ τὸ σχῆμα τῆς ἀνατροπῆς τοῦ ἀπέριου, τὸ χῶρον γιὰ τὴν ἀντιφατικὴ συνεύρεσιν τῆς

ουτοπίας. Έτσι κινείται ο νέος κινηματογράφος στην εποχή της ουτοπίας που είναι ή δεκαετία του '60 - '70 σαν ή πιό καθορισμένη και αντιφατική μορφή αυτού του αυθαίρετου ορίζοντα που είναι ή τέχνη. Σημειώνει μιὰ καθυστέρηση προς αυτή την κατεύθυνση σε σχέση με τις άλλες τέχνες, που στο εσωτερικό τους το προτάσσο της άρνησης και της υπέρβασης της γλωσσολογικής ιδιοτυπίας είναι πιό ριζοσπαστικό και πιό αυθαίρετο αλλά φτάνει και σ' ένα επίπεδο αντίθεσης με τις δομές της εξουσίας που είναι συνάμα πιό καιρίο, πιό οργανικό και πιό χιμαιρικό.

Ο νέος κινηματογράφος αμφισβητεί όχι μόνο τον ορίζοντα της εμπνευματοποίησης αλλά και τον ορίζοντα της παραγωγής, επιτίθεται στις δομές της διανομής και εφευρίσκει από την αρχή τον (ύλικό) τρόπο να γίνεται κινηματογράφος, απλοποιώντας τον και προρίζοντάς τον σε βιοτεχνική δουλειά, με ύψηλό επίπεδο αυτοδιαφοροποίησης. Έπαληθεύει όμως πάντα υποκειμενικά το κενό της «ιδανικής» αντίφασης, το άσυστατο της μη έργατικής άρνησης που είναι ίκανή μόνο να αναπαράγει τή μορφή του ίδιου πράγματος σά να είναι κάτι άλλο και αντικειμενικά τήν ξεχωριστή ιδιότητά του της ιδεολογικής μορφής της καπιταλιστικής ανάπτυξης, σαν διαφωνία που παράγει πιό αποτελεσματικά σχήματα στερέωσης των δομών, κριτικής περιθωριακής αυτοαντιμετώπισης που όρίζεται και πάλι μέσα στη δομική ανασύνθεση του πλάνου. Έτσι ο κινηματογράφος γίνεται στο πρότυπο της παραγωγικής εξομώωσης του κοινωνικού έργου, εξυψώνοντας τήν υποτιθέμενη διαφορετική ύψη της ιδεολογίας, σαν πρακτική του μέλλοντος που χιμαιρικά προηγείται του έαυτού της. "Όσο περισσότερο ή ύπαρξη αποκαλύπτεται σαν θούρκος, σαν διαστρεβλωμένη φαινομενικότητα όσο πιό έντονη γίνεται ή αδυναμία να κατοικήσει κανείς τον χώρο και το καθημερινό γίνεται κάτι δυναμικά νεκρό, τόσο οί παλιοί κανονισμοί ζητούν νέες ιδεολογίες και οί ιδεολογικές προϊδεάσεις της πρωτοπορίας μεταμορφώνουν τήν αντίφαση σε ουτοπία.

Ίδεολογία. ουτοπία και καπιταλιστική ανάπτυξη

Σε μιὰ κοινωνία πού ἀρνεῖται μέσω τῆς ἰδεολογίας τὴν ἀναγωγὴ τῆς σὲ ἐργοστάσιο, δηλαδή τὴν ἀκεραίωση ὅλης τῆς ἐργασιακῆς διαδικασίας καὶ ὅλων τῶν κοινωνικῶν σπονδύλων στὸ προτσέσο καταξίωσης τοῦ κεφαλαίου, ἢ γνωσιολογικῆ - πολιτιστικῆ δραστηριότητα περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν παρακμὴ τοῦ ταυτόσημου πρὸς τὴ διαφορά, εἶναι ἀφηρημένη μορφή τῆς ἀπάτης. Σήμερα δὲν ὑπάρχει πιά χώρος γιὰ μιὰ ἰδεολογία πού νὰ ἐκδηλώνεται μὲ σταδιακὴ ἀλλοίωση καὶ ὄχι: σὰν ὀρθολογιστικὴ ὑπόθεση τελείως ἐλεγχόμενη ἀπὸ τὴν ἐξουσία. Μπροστὰ στὴ ριζοσπαστικὴ καλλιτεχνικὴ ἀναζήτηση ἀνοίγεται ἡ ἀβεβαιότητα τοῦ ἀπειρου σύμπαντος τῆς οὐτοπίας, τοῦ ἐδάφους τοῦ ὑποκειμενικοῦ αὐθαίρετου πού κυκλοφορεῖ μέσα στὸ κοινωνικὸ σύμπαν γιὰ νὰ τὸ θάλαει στὴν ἐπιφάνεια. Ἡ ἀπίσθηση τῆς ἀναγωγῆς σὲ ἐργοστάσιο γίνεται ἀπομάκρυνση ἐκούσια, πρακτικὸ - γνωστικὴ αὐτοαλλοτρίωση, τείνει νὰ ἀρνηθεῖ τὴ δυνατότητα μιᾶς ἀντανάκλασης τοῦ δυναμικοῦ προγραμματισμοῦ. Τί χώρος μπορεῖ νὰ μείνει γιὰ μιὰ πραγματικὴ γνωσιολογικὴ ἐκκλιση ἀλλαγῆς σ' ἓνα κοινωνικὸ - πολιτιστικὸ ἔδαφος ὅπου ἡ παραδοχὴ τῆς ἴδιας τῆς οὐσίας τοῦ προτσέσου ἔχει ὀδηγήσει στὴν ἀρνηση τῆς ρίζας τοῦ ἴδιου προτσέσου; Ἄν ἡ κουλτούρα εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο στὴν κοινωνία, μιὰ μεσολάβηση, ποῖο πρόγραμμα μπορεῖ ἀκόμα νὰ τὴν εἰδοποιήσει στὸ μέτρο πού τὸ πέρασμα δὲν εἶναι πιά ἀναγκαῖο γιὰ τὸ ἐργοστάσιο ἔχει κερδίσει τὸ κοινωνικὸ, τὸ ἔχει ἐνσωματώσει; Μόνο ἡ οὐτοπία, σὰν δομὴ σχέσης μὲ τὸν κενὸ ἰδεαλισμὸ, μπορεῖ νὰ παρεμφέρει: σὰ συναισθητικὴ ἀντίδραση (καὶ ὀπισθοδρομικὴ), ἀπάντηση τῆς τάξης τῆς ριζοσπαστικῆς μπουρζουαζίας (τῆς διανοητικῆς ἐργασίας) στὴς μορφές καπιταλιστικῆς διοίκησης τῆς κοινωνίας καὶ στὸ κομμουνιστικὸ πρόγραμμα τῶν ἐργατικῶν ἀγώνων. Μόνο ἡ οὐτοπία σὰν ἀθέμιτη πώλωση μὲ διανοητικὰ κίνητρα στὴ σχέση μὲ τὴν κοινωνικὴ ὀργάνωση, μπορεῖ νὰ ἐπιτρέψει τὴ διαίωσιση τοῦ διαφοροῦμένου τῆς ἀντίστασης καὶ νὰ ξεσκεπάσει τὸ ἄτοπο ἀπειρο τῆς συνείδησης στὴ φαινομενικὴ τῆς ἀρνηση. Ἔτσι ἡ οὐτοπία τῆς δεκαετίας τοῦ '60 - '70 δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀνάδειξη ἑνὸς νέου τρόπου ὑπαρξῆς, τὴ στερέωση μιᾶς ἐλευθερίας πού προσπαθεῖ νὰ ὀρίσει τὴ φυσιογνωμία μέσα στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐξουσία, ἀλλὰ εἶναι μιὰ πρόταση διαχωρισμοῦ τῆς ριζοσπαστικῆς μπουρζουαζίας, πού ἐξεγείρεται ἐνάντια στὴν ὀργανωμένη κοινωνικότητα τοῦ κεφαλαίου καὶ ἐνάντια στὴν ἀντίστροφη κοινωνικότητα τῶν ἐπαναστατικῶν ἀγώνων, εἶναι ἢ ἐπεξεργασία μιᾶς νέας ἰδεολογικῆς μορφῆς, πιδ ἐκλεπτυσμένης καὶ εὐπροσάρμοστης, πού ἀπορροφᾷ μέσα στὴν ἀπάτη τοῦ ἰδεαλισμοῦ τίς τάσεις πού προέρχονται ἀπὸ τὴν προλεταριοποίηση τῆς μάζας (καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν προλεταριοποίηση τῆς διανοητικῆς ἐργασίας) καὶ ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες. Ἡ οὐτοπία τότε ἀποκαλύπτει ὅλο τὸν ἐπαναστατικὸ χαρακτήρα τῆς ὄχι μόνο ὅταν παίρνει τὴν ὀπισθοδρομικὴ μορφή τῆς ἀπελευθέρωσης μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη, ἀλλὰ καὶ ὅταν προβάλλεται στοὺς δρόμους καὶ γίνεται μιὰ νέα εἰδοποίηση τοῦ καθημερινοῦ, ἢ ἐναλλακτικὴ συμπεριφορὰ. Ἡ

διαλεκτική του αυτόπερφαλαγγισμού της ανάπτυξης κατέχει την πρώτη θέση στην έπεξεργασία της ουτοπίας, της επιβάλλει τους όρους της, καθορίζει τη δομική της τάξη ('). Η ιδεολογία στην περιεκτική μορφή πλαισίωσης και σαν συστηματοποίηση των ιστορικών εμπειριών στις αξίες, ή ιδεολογία σαν στοιχείο οργανικής ένταξης του συνειδητού ατόμου στην κοινωνία, εκτοπίζεται από την έλευση άλλων ιδεολογικών (ουτοπικών) που ζουν την ετερότητα του ατόμου σε σχέση με την έξουσία σαν στιγμή αντικοινωνικής ανάδειξης της υποκειμενικότητας που άπαρνείται την επίθεση στην οργάνωση του κεφαλαίου και οικειοποιείται έναν περιθωριακό χώρο, επιβάλλεται και χαλκεύεται σαν αυθεντία. Έτσι ή διαδικασία προχωρεί από την προκαθορισμένη άπατη της ρεφορμιστικής ιδεολογίας σαν μεσολάβηση μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας στη δεκαετία του 1950, στην αυθαίρετη άπατη της ουτοπίας που προεκτείνεται εκτός της εργασίας, αρνείται χιμαιρικά τον κοινωνικό κεντρισμό και έξουσιοδοτεί τη μορφή του μέσω της φυγής, ανάμεσα στη διχογνωμία και την κυκλοφορία της νοσταλγίας σαν ιδιωτικό θέμα σύνθεσης. Η κριτική, που αναπτύσσουν ή κουλτούρα και ή ιδεολογία απέναντι στο σύστημα, ήταν ένα όργανο που εύνοούσε την κοινωνική εξέπλωση, τη λύση των αντιθέσεων, την κοινωνικοποίηση των απαιτήσεων της ανάπτυξης. Άλλά σε μία φάση της ανάπτυξης όπου όλο το εργασιακό προτσές έντάσσεται στην καταξίωση του κεφαλαίου και όπου ή έπιστήμη λειτουργεί μέσα στο μηχανισμό του κέρδους, ή ιδεολογία τείνει να χάσει την κοινωνική της αποστολή συνάφειας της δύναμης - εργασίας και ένσωμάτωσης στο παραγωγικό προτσές και να διαιωνίζεται σαν καθαρή ιδεαλιστική οντότητα που δρα στο επίπεδο της άπλης φαινομενικότητας και μπορεί αδιάφορα να διαλύεται μέσα στην ουτοπία, όσο από τη μία δεν πρέπει να δικαιώνει κανένα τύπο και καμιά πραγματικότητα αλλά μόνο να δίνει σχήμα στην από αδράνεια επιδίωσή της, και από την άλλη εκφράζει μόνο μία «ιδανική» (αυτο-έξιδανικευμένη) αντίσταση που έχει καθαρά άρνητική αξία (και όχι άρνητική - διαλεκτική).

Η ιστορική ουτοπία, σαν καταληκτικό πέρας της άρνητικής σκέψης ήταν ένα ουσιαστικό όργανο της καπιταλιστικής ανάπτυξης, γιατί εκφράζει με ανάστροφο τρόπο τη διαλεκτική της πρόδου σαν μία βίαιη και προκαθορισμένη θεθίλωση και ουτοπικο-προβολική ορθολογιστικοποίηση. Ο ρόλος της σαν άρνητική στάση αφομοιωνόταν και έξυπηρετούσε την ανάπτυξη σαν όργανο καταστολής των απείθαρχων δομών και λειτουργικοποίησης της μορφής του κοινωνικού στα πλαίσια της παραγωγικής οργάνωσης. Τώρα, αντίθετα, σε μία εποχή όπου ή αναγωγή της κοινωνίας σε εργοστάσιο μείωσε την ωστική λειτουργία της ιδεολογίας στην ορθολογιστικοποίηση της ανάπτυξης, ή ίδια ουτοπία θρέθηκε να συχάζει σ' έναν αντιδραστικό χώρο, όπου ή σχέση με τις δομές της κοινωνικο-παραγωγικής οργάνωσης υποτάσσεται σε μία πειραματική δοκιμασία της δυναμικής, ουτοπικο-υποκειμενικής ετερότητας των νέων ύπαρξιακών τρόπων συμπεριφοράς. Αυτός ο ένεργητικός ρόλος της ουτοπίας στα πλαίσια των έννοιολογικών διεργασιών είχε αποκαλύψει με με-

γάλη σαφήνεια τήν ἴδια τῆς τῆ δομῆ κυρίως στήν ἱστορική πρωτοπορία καί στή διττή κατεύθυνση ἀναζητήσεων. Πραγματικά ἡ ἱστορική πρωτοπορία ἦταν μὲν ἓνα προτάσσο μέσω τοῦ ὁποίου ἡ διανοητική ἐργασία ἀναγνωρίζοταν οὐσιαστικά σάν ἀφηρημένη ἐργασία καί ἐπέτρεπε τήν κοινωνική τῆς λειτουργία σάν σχῆμα παραγωγῆς, καταργώντας τήν τροχοπέδη (τῆ δομικά συντηρητική τροχοπέδη) τῆς πολιτιστικῆς ιδεολογίας: τὸ γλωσσολογικὸ ἐργαστήριο ἦταν ἀνεστραμμένο ἐργαστάσιο καί συνάμα ἀντανακλοῦσε τήν ἀνάληψη τῆς ἀρχῆς τῆς παραγωγῆς (ἔστω μιᾶς παραγωγῆς ἔξω ἀπὸ τίς προκαθορισμένες νόρμες) σάν λειτουργικὸ ἄξονα καί τήν ἀναγωγή τῆς διανοητικῆς ἐργασίας σὲ ἐργασία (καί ὄχι πιά σὲ κατασκευὴ συστημάτων σκέψης ποῦ διέπουν καί κρίνουν τὸν κόσμο). Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀναζητήσεων τῆς πρωτοπορίας, ἡ διανοητικὴ ἐργασία ἔτεινε νὰ αὐτοκαταργηθεῖ σάν ἐργασία καί νὰ θγεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν παραγωγικότητα, γιὰ νὰ ἀποκτήσει ἐξωτερική, συνοπτικὴ συνείδηση, πορεία ἀπὸ τὸ ἄπειρο στήν (ἀντιδραστικὴ) οὐτοπία τῆς μορφῆς ἢ στήν πολιτικο - ιδεολογικὴ (δηλαδὴ ιδεολογικὴ) εἰδοποίηση τῆς πνευματικῆς συνείδησης.

Σήμερα ἡ πρωτοπορία διατρέχει μόνον τὰ ἐδάφη τῆς οὐτοπίας γιὰ νὰ τὴν κάνει νὰ πισωδρομήσει στὸν καθαρὸ «ιδεαλισμὸ», μετα - ιστορικά, σὲ μιὰ ἄπειρη ιδεολογικὴ ἀντιπαράταξη ποῦ σάν μορφὴ ιδεολογίας εἶναι ὅλη ἐνσωματωμένη στήν ἐξουσία καί λειτουργεῖ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς. Ἡ οὐτοπία δὲν λειτουργεῖ πιά οὔτε σάν ριζοσπαστικὴ ἄρνηση ποῦ τὸ κεφάλαιο ἀνατρέπει σὲ ὀρθολογιστικοποίηση τῶν κοινωνικο - παραγωγικῶν λειτουργιῶν γιὰτὶ ἡ διαλεκτικὴ ροπὴ ἔχει ἐξαφανιστεῖ ὅπως καί ἡ ἀντίστροφη χρῆση τῆς δουλειᾶς (καί τῆς παραγωγικότητάς) καί τῆς συνείδησης. Ἡ διάσταση στήν ὁποία δρᾷ τώρα ἡ οὐτοπία χαρακτηρίζεται ἀμέσως ὄχι μόνον σάν ἐξωτερικὴ τοῦ κόσμου παραγωγῆς ἀλλὰ καί σάν ἑτερότητα (ἀντιδραστικὸς αὐτοεξορισμός) τῆς κοινωνικῆς ὀργάνωσης. Ὁ χώρος ὅπου ἀκμάζει ἡ οὐτοπία εἶναι φανερὰ ἓνας χώρος ἀλλότριος, εἰδοποιεῖται ἀκριβῶς ἐξ αἰτίας τῆς θεληματικῆς μὴ - παραγωγικότητάς του, εἶναι ὀπισθοδρομικὴ νοσταλγία ἑνὸς ὀρίζοντα σχέσεων ὅπου ἡ πραγματικότητα παραγωγῆς ὑλικῶν ἀγαθῶν εἶναι μετέωρη σὲ ὄφελος μιᾶς ἐλεύθερης καί ἀπροσδιόριστης προσοικειώσης ἀντικειμένων τῆς ἀτομικῆς συνείδησης. Δὲν εἶναι ἓνας ιδεολογικὸς χώρος ὅπου σχηματίζονται στὸν αἰσθητικο - πολιτιστικὸ ὀρίζοντα σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους ποῦ νὰ καταλύουν τὴ δουλειὰ τῆς παραγωγῆς ὑλικῶν ἀγαθῶν (ποῦ θὰ ἦταν ἀκριβῶς ἓνα ιδεολογικὸ πρόγραμμα γιὰ τὴν εἰδικὴν διάσταση ὅπου ἐκτυλίσσεται ὁ λόγος ἀλλὰ θὰ διατηροῦσε μιὰ θεωρητικο - ἐρμηνευτικὴ νομιμότητα μέσα στήν ἄρνηση) ἀλλὰ ἓνα ἔδαφος αὐθαιρεσίας ὅπου ἡ μορφὴ τῶν κοινωνικῶν σχέσεων ἀπορροφᾶται μόνον γιὰ νὰ γίνῃ ἀπατηλὴ ἀνατροπὴ τοῦ περιεχομένου τῆς κοινωνίας σὲ συγκρούσεις καί ιδεολογικὴ ἀντιπολίτευση στήν ὑλικότητα τοῦ πολιτικοῦ προγράμματος.

Ἔτσι ἡ ὀπισθοδρομικὴ οὐτοπία ποῦ προτείνουν τὰ νέα καλλιτεχνικο - πολιτιστικὰ φαινόμενα χωρὶς νὰ ἀντανακλᾷ πιά μιὰ ἄμεση λειτουργικότητα, καθορισμένη σὲ σχέση μὲ τίς μορφές ποῦ προσλαμβάνει ἡ ἀνά-

πτυξη στο συνεχές προτσέσο αυτόυπερφαλαγγισμού, διατηρεί όμως μιὰ ειδική λειτουργία, αν και καθαρά αρνητική και όχι αρνητική - διαλεκτική, μέσα στην καπιταλιστική ανάπτυξη, όχι μόνο σαν ιδεολογική απάντηση στο εργατικό πρόγραμμα επίθεσης στην καπιταλιστική οργάνωση τῆς κοινωνίας και κατάργησης τῆς ἐργασίας ἀλλὰ και σαν διατήρηση μιᾶς ὑποθετικῆς ἀξίας και λειτουργικότητας τοῦ ιδεολογικοῦ, σαν ἔδαφος ἀναμέτρησης. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐπικυρώνεται ἡ δυναμικότητα τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας και ἡ σταθερὴ ἰκανότητά της νὰ μεταβάλλεται ὀργανικά και νὰ παράγει λειτουργίες και ἐκδηλώσεις πρωτοπορίας, και μαζί ἀπασχολοῦνται σημαντικὰ στρώματα τῆς ἀντίστασης στο πλαίσιο μιᾶς δραστηριότητας ὅπως ἡ μάχη τῶν ἰδεῶν, ἀκριβῶς τῇ στιγμῇ πού τὸ κεφάλαιο ἔχει ἐγκαταλείψει τὸ πεδίο τῆς ιδεολογίας γιὰ νὰ τὰ παίξει ὅλα στίς σχέσεις ἰσχύος, στην ἰκανότητα τῆς κοινωνικῆς οργάνωσης νὰ ἐλέγχει ὅλη τὴν ἐργασία - δύναμη. Ἔτσι ὁ χώρος τῆς ιδεολογίας, τῆς ιδεολογικῆς ἀντίταξης στο ἐπαναστατικό πρόγραμμα (και ἀπὸ τὴν ἄλλη στίς παραδοσιακὲς μορφές μεταβίβασης και διατήρησης τῆς ἐξουσίας), ἀντὶ νὰ κατευθύνεται ἀπευθείας ἀπὸ τὸ κεφάλαιο, ἔχει ἀνατεθεῖ σὲ στρώματα διανοουμένων - ἐργατῶν, συνδεμένων ἢ όχι μὲ τίς ἐπίσημες ἐργατικὲς ὀργανώσεις, και στὴ ριζοσπαστικὴ μπουρζουαζία, ἀφήνοντας τὴν ὑπεράσπιση και τὴν ἀτέλειωτη συζήτηση γιὰ τίς ἀξίες και τοὺς τρόπους ἐξανθρωπισμοῦ τοῦ κοινωνικοῦ και τῆς ἐργασίας, γιὰ τὴν πολιτιστικὴ μεταμόρφωση τοῦ κόσμου, στο κίνημα ἰδεῶν τῆς διαφωνίας και στην ιδεολογικὴ του συνέιδηση.

Ἡ καταπιεστικὴ οὐτοπία τῶν στρωμάτων τῶν διανοουμένων και ἡ ρεφορμιστικὴ, ἀναθεωρημένη ιδεολογία τοῦ εργατικοῦ κινήματος συμπλέκονται ἔτσι σὲ μιὰ ταυτόχρονα ἀφηρημένη και πραγματικὴ δυναμικὴ πού διακρινεῖ τὸ σχῆμα τῆς καπιταλιστικῆς ἐξουσίας και «σώζοντας τὴ συνέιδηση» ἐπιτρέπει τὴν ἀπορρόφηση τῆς κοινωνίας στο ἐργοστάσιο τοῦ κεφαλαίου.

*Κινηματογραφική ούτοπία,
ιδεολογία τοῦ θεάματος καὶ πολιτιστικὸς κινηματογράφος.*

Δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ δοῦμε τόσο πῶς κυκλοφορεῖ αὐτὴ ἢ πραγματικότητα μέσα στὸν κινηματογράφο ὅσο τὸ νὰ ἐντοπίσουμε τὴ μορφή τῆς κυκλοφορίας τοῦ κινηματογράφου μέσα στὸν ολοκληρωτισμὸ τῆς ἀνάπτυξης, τὴν ἀλλοίωση τῆς δομῆς τοῦ κινηματογράφου (στὶς ἀκραίες ἐμπειρίες του) μέσα στὴν ἀπορρόφηση ὅλης τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὴν καταξίωση τοῦ κεφαλαίου, μέσα στὸν ἀποπροσανατολισμὸ τῆς ιδεολογίας καὶ τὴν ἀντιδραστικὴ αὐθαιρεσία τῆς ἀναδυόμενης οὔτοπίας. Ὁ νέος κινηματογράφος ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ολοκληρωτικὴ μαζικοποίηση τοῦ θεάματος, ἐπεξεργάζεται ἓνα σχέδιο καταστροφῆς τῆς δομῆς τοῦ ἐμπορεύματος καὶ τῆς ιδεολογίας τοῦ θεάματος. Στὸν κινηματογράφο κατανάλωσης ὅπου τὸ ἐμπόρευμα κυριαρχεῖ ἄμεσα στὸ θεατὴ δρώντας μέσα ἀπὸ τὸ χρυσομένο κόσμο τοῦ θεάματος καὶ μέσα ἀπὸ τὴν ιδεολογία τοῦ στάρ καὶ τῆ μαζοχιστικῆ - παρηγορητικῆ ταύτιση μὲ τὴ συμπεριφορὰ του (στὶς ταινίες καὶ στὴν πολυδιαφημισμένη ζωὴ του), ὁ νέος κινηματογράφος ἀπαντᾷ ἀμέσως μὲ μιὰ προσήλωση (τεχνητὴ) στὴν προοπτικὴ τῆς ἀπελευθέρωσης καὶ τῆς κατάρτησης τῆς ἀλλοτρίωσης. Στὸν ιδεολογικὸ αὐτοματισμὸ τῆς αἰχμαλωσίας τοῦ θεατῆ μὲ ἓνα ὑπολογισμένο σύστημα προπαγάνδας καὶ ἱκανοποίησης τῶν ἐλπίδων, προσπαθεῖ νὰ ἀντιπαρατάξει: τὸν προβληματισμὸ μίᾶς ἐνεργητικῆς σχέσης πρὸς ἀποκαλύπτει μέσα ἀπὸ τὴ ροὴ τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας τὴ μορφή ὑπαρξης σὰν προβολὴ ἄ λ λ ο υ, τὴν ὁδὸ τῆς αὐθαιρεσίας σὰν ὑπόσχεση οὔτοπίας. "Ἄν στὸν κινηματογράφο κατανάλωσης ἢ μορφή τῆς ὑπαρξης ἀναπαράγεται μέσα στὸ εἶδοποιὸ φωτοστέφανο τῆς παραδεκτῆς ἀξίας, τῆς ἀναγνωρισμένης καὶ ἐκπληρωμένης ἐκλογίκευσης, στὸν πειραματικὸν κινηματογράφο ἢ ὑπαρξη δὲν ἐξουσιάζεται ἀπὸ τὴν ἀξία, ἀπὸ τὴ δομὴ τῆς λειτουργικότητας, ἀπὸ τὴν ὀρισμένη δυνατότητα τοῦ νοήματος. Ὁ κινηματογράφος κατανάλωσης ὅπως καὶ ὁ «καλλιτεχνικὸς» παραδοσιακὸς κινηματογράφος παρουσιάζει ἓναν κόσμον ἀπόλυτα τελειωμένο, ἀντανανκλᾷ μὲ ἰδεολογία ἐνῦπαρηκτη στὰ γεγονότα στὴν ὅποια ἂν πρόκειται γιὰ προδευτικὴ ταινία ἀντιπαρατίθεται μὲ ἐπιθυμία ἀλλαγῆς πρὸς προσφέρει ἤδη γνωστὲς πλαισιώσεις κοινωνικῶν τρόπων συμπεριφορᾶς. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπο κινηματογράφος κατανάλωσης καὶ παραδοσιακὸς «καλλιτεχνικὸς» κινηματογράφος (δηλαδὴ φανερὰ ἰδεολογικὸς κινηματογράφος) ὁρῶν σ' ἓνα σύστημα ἀλλοτριωτικῶν καὶ καθοριστικῶν σχέσεων. Στὸ θεατὴ δὲν προσφέρεται τρίτη ἐκδοχή: ἢ λαμπρότητα τοῦ θεάματος ἢ ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς ιδεολογίας θὰ τὸν κυριεύσουν ἢ θὰ τὸν ἀπώθησουν. Μὲ τὸν κινηματογράφο κατανάλωσης ὅπως καὶ μὲ τὸν παραδοσιακὸ «καλλιτεχνικὸ» κινηματογράφο καμμιά μορφή (συνειδησιακῆς) ἀπελευθέρωσης δὲν μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ γιατί ἢ δομὴ τους εἶναι ἀκριθῶς ἢ πορεία τῆς αἰχμαλωσίας, ἢ ἀπορρόφηση τῆς συνειδήσεως σ' ἓνα μηχανισμὸ κατάλληλα σχεδιασμένο.

Βέβαια ὁ κινηματογράφος κατανάλωσης ἐπιδρᾷ διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν «καλλιτεχνικὸ». Ὁ καθαρὰ ἰδεολογικὸς κινηματογράφος κινεῖται

σύμφωνα με συντεταγμένες που προσπαθούν να προσανατολίσουν το θεατή σε μια διάσταση προγραμματισμένων δομικών αντιδράσεων, παίζοντας τότε - τότε με τον εκδασμό της αποκάλυψης του πραγματικού ή με τον εκδασμό της πράξης της απελευθέρωσης (ή της προπαρασκευαστικής κατανόησης - δράσης για την απελευθέρωση). Η αλήθεια, ή πραγματικότητα που ξεσκαπάζεται δεν εμφανίζεται σαν σχίσμα, προβληματισμός, προοπτική, αντίθεση στην άλλοτρίωση αλλά σαν ομοιογένεια, ανασύνθεση και ή υποτιθέμενη απελευθέρωση δεν είναι ρήξη αλλά ανάπτυξη της λειτουργίας εν δράσει. Ο «καλλιτεχνικός» κινηματογράφος τείνει να κατασκευάσει έναν ορίζοντα ερωτηματικών και να προτείνει ήμεσα ή υπαινικτικά ένα σύστημα απαντήσεων σκοπεύει να δομήσει το θεατή σαν προοπτική ελευθερίας της συνείδησης στο συνεχές μιας άλλοτριωμένης δραστηριότητας, θέλει να φτιάξει ένα σχήμα διαφορετικό από το προηγούμενο, σαν παραλλαγή του ταυτόσημου στο σταδιακό προτσέσο εξέλιξης. Σαν σχήμα δυναμικής συμφιλώσης δεν ελευθερώνει το θεατή αλλά τον εντάσσει σε μια άλληλουχία που προβλέπει και εξιδανικεύει σαν απελευθέρωση την αύξηση κατά λογική συνέχεια. Δεν χρησιμοποιεί διαδρωτικές μεθόδους: απέναντι στην εκρηκτικότητα της έρεθισμένης πόλης βάζει μια ταπεινή μετριοπάθεια, τη γλυκερή σύσταση της ουμανιστικής ιδεολογίας που δεν επιτίθεται αλλά απορροφά, ύπνοει με χαμηλό τόνο. Από την άλλη ο κινηματογράφος κατανάλωσης εισάγει σχήματα προοδευτικής εκλογίκευσης αλλά και προχωρεί πάνω στη διπλή προοπτική της επιβολής τρόπων συμπεριφοράς και της τεχνικής του σόκ. Προτείνει μέν τρόπους συμπεριφοράς που αντιπροσωπεύουν μια άλλοτριωμένη πραγματώση των επιθυμιών της μάζας, κοινωνικο - υπαρξιακούς συνδυασμούς που εξιδανικεύουν την απογοήτευση μέσα από το συγκεκριμένο του εκκεντρικού απραγματοποιήτου. Για να δώσει όμως ζωή και οργανικό ρόλο στα μοντέλα που προτείνει κατασκευάζει ένα κυματιστό ρυθμικό έντασης και εκκεντρικότητας που μετατρέπει τη στάση του θεατή από την εκλογικευτική προδιάθεση της προβληματικής συνείδησης στη χωρίς όρια περιοχή της αναμονής του σόκ, της σύγκρουσης με τον εκκεντρικό. Πολύ πιο προχωρημένος και «στο επίπεδο των καιρών» σε σχέση με τον «καλλιτεχνικό» κινηματογράφο (αντίθετα με ό,τι υποστηρίζει ή λογική των κριτικών), ο κινηματογράφος κατανάλωσης υιοθετεί τη γλώσσα της μητρόπολης, εκμεταλλεύεται τον άπειρο πλοτού της, ξαναπαρουσιάζει την ίδια τη μορφή της άλλοτρίωσης στο θεατή, αλλά του την προτείνει με άλλοτριωμένους όρους σαν δαιμονικό πρότυπο απελευθέρωσης και πραγματοποίησης των επιθυμιών, που ή ατομική συμπεριφορά μπορεί να πιθηκίζει: την ώρα ακριβώς που επιβεβαιώνει την εξάρτησή της και το έτερόφωτο ποιόν της. Η σταθερή υπέρσχυση του κινηματογράφου κατανάλωσης σε βάρος του «καλλιτεχνικού» δεν εξηγείται από την καθυστέρηση και την έλλειψη παιδείας του κοινού, αλλά αντίθετα από την άπειρα ανώτερη ικανότητα της γλώσσας του θεάματος σε σχέση με τη γλώσσα της κουλτούρας να αναπαράγει τη φαινομενικότητα και την επιθετικότητα του πολιτισμού των μηχανών, της κοινωνίας - έργαστάσιο, να υλοποιεί έναν άπειρο (και κυνικό) συγχρονισμό.

Τὸ θέαμα ὅπως καὶ ἡ μητρόπολις εἶναι ἕνας ἀναγκαῖος σπόνδυλος τῆς καπιταλιστικῆς ἀνάπτυξης πού μπροστά του ὁ «καλλιτεχνικός» κινηματογράφος δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἀποπροσανατόλιστη κατάσταση.

Ἔτσι, ἡ ἐναντίωση στὸν κινηματογράφο - θέαμα ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς λογικοφάνειας τοῦ προοδευτικοῦ ἐκσοσιαλισμοῦ ἢ τῶν ἰδιαιτέρων ἀπαιτήσεων τῆς ὑποκειμενικότητας πού περνάει κρίση, θὰ φαίνεται παράλογη ἀκόμα καὶ στοὺς μικροαστοὺς διανοουμένους σὲ μιὰ φάση στὴν ὁποία ἡ ἀνάπτυξη παίρνει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὁλότητας καὶ τὸ πλάνο γίνεται ἡ μορφή μέσω τῆς ὁποίας τὸ ἐργοστάσιο ἐκλογικεῖ τὴν αἰχμηλωσία τῆς κοινωνίας.

Στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 - '70 δὲν προτεινόταν πιά μόνο ἡ ἐναλλακτικὴ λύση τῆς ἐννοιολογικῆς μεταμόρφωσης, τῆς ἔνταξης τῆς φαινομενικῆς γραμμικότητας τοῦ θεάματος στὸ σχῆμα μιᾶς ὀρθολογιστικῆς καὶ προϋούσας κινηματογραφικῆς ἰδεολογίας. Τὸ θέαμα εἶχε ἐξουδετερώσει αὐτὰ τὰ ὄπλα τῆς στιγμῆς πού ἡ καπιταλιστικὴ ἀνάπτυξη δὲν εἶχε φτάσει τὴ σημερινὴ ὀλοκληρωτικὴ δομὴ τῆς. Τὸ πρόβλημα (γιὰ τοὺς νέους διανοοῦμενους πού δούλευαν στὸν κινηματογράφο) ἦταν ν' ἀρνηθοῦν μὲ τὸ ἴδιο ἐπίπεδο ριζοσπαστικότητας, τὴν ἐπιθετικὴ ριζοσπαστικότητα τῆς ἰδεολογίας καὶ τῆς ὀργάνωσης τοῦ θεάματος, ἀντιτάσσοντας μιὰ ἀρνησὴ ἱκανὴ νὰ ἀφομοιώσει τῆς δομῆς τῆς καὶ νὰ υἱοθετήσῃ μὲ ἀνάποδο τρόπο τὰ πιὸ ἀθέμιτα καὶ ἀπροκάλυπτα ὄπλα. Ὁ κινηματογράφος θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ ἀρνησὴ τοῦ θεάματος καὶ νὰ ἀναπτύξῃ μιὰ συστηματικὴ ἐναντίωση στὸ θέαμα μόνο ἂν ὄρουσε ταυτόχρονα ἀρνούμενος τῆς ἐναλλακτικῆς λύσεως στὸ πλαίσιο τοῦ ὀρίζοντα τοῦ θεάματος καὶ προωθώντας τὰ ὄργανα ἐκεῖνα πού ἔχουν τὴ διαδρωτικὴ δύναμη τῶν ὀργάνων τοῦ θεάματος. Ἐπρεπε δηλαδὴ νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς τὴν ἰδεολογία, τὴν κουλτούρα σὰν ὀρίζοντα τῆς ἐρμηνεύσεως - μεταδλητικότητας, γιὰ τὴν οὐτοπία σὰν προεικασμένη μορφή σύνθεσης ἀνάμεσα στὴν ἀρνησὴ καὶ τὴν ἐλευθερία. Ἐπρεπε ἀκόμα νὰ ἐγκαταλειφθοῦν οἱ τρόποι τῆς ὀριστικοποιημένης καὶ ὀρθολογιστικῆς ἀντίληψης γιὰ νὰ ἐφευρεθεῖ πάλι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ σ ὁ κ, ἡ παραβίαση τῆς νόρμης, σὰν ἐπίθεση ἐνάντια στὸ κοινόν. Ἄν τὸ θέαμα γεννοῦσε τὴν ἀπειρὴ ποικιλία τῶν ἀφρηγμένων ρόλων, σὰν πιθανὴ πραγματικότητα πού ἐνισχύει τὸ ἀπίθανο στὸ ἐπίπεδο τοῦ καθημερινοῦ, ἡ κινηματογραφικὴ οὐτοπία θὰ πρέπει νὰ γεννᾷ τὴν ἀπειρότητα τῶν κοινωνικο-υπαρξιακῶν ρόλων σὰν δυναμικὸ ἱκανόν νὰ διαποτίζει ἐκτός τῆς ὀθόνης τὴν περιεκτικότητα τοῦ καθημερινοῦ. Ἡ καθορισμένη ἀντικειμενοποίηση τῆς ποικιλίας τῶν ἀφρηγμένων ρόλων στὸ ἔδαφος τῆς φαινομενικότητας τοῦ θεάματος γίνεται ἐσωτερικέυση τῆς ἀδυναμίας καὶ τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὸ αὐθεντικόν ἀπὸ τὴ μεριά τῆς κοινωνίας τῆς ἐργασίας γιὰ μιὰ ὑπόσχεση νέου ἀπείρου. Ἀλλὰ τὸ θέαμα ἔχει πιά διεισδύσει σὲ ὅλη τὴν κοινωνία, ἔχει ἀλλάξῃ τὴν αὐτοαντιπροσώπευση καὶ τὴ φαινομενολογία τῆς συμπεριφορᾶς. Ὁ μηχανισμὸς τοῦ ἄλλοτριωτικοῦ θεάματος ἀσχεῖ πράγματι μιὰ κοινωνικὴ ἐπέκταση ἀναθεώρησης τῶν δομῶν, ἀπὸ τὸ εἶναι πού γίνεται ἱκανόν νὰ μεταβάλλῃ τὸ ἰδιωτικόν σὲ κάτι πού εἶναι ἰδιωτικόν τοῦ θεάματος, οἱ ἀτομικοὶ

τρόποι συμπεριφοράς στην αθλιότητα των μη θεαματικών κατηγοριών, οί κινήσεις τής καθημερινής ζωής σε μιὰ ἐπιτρεπόμενη μη αὐθεντικότητα, πού ξετυλίγεται στό ὑποανθρώπινο ἐπίπεδο τής μη θεαματικότητας. Ἡ θεαματικότητα σχηματίζει τὰ πρότυπα τρόπων συμπεριφοράς, κατακτᾷ τὸ βιολογικὸ ἄξονα τής ζωής τοῦ ὑποκειμένου, ἀποκρυσταλλώνεται σέ μῦθο, ἐγγυᾶται μιὰ ἀλλοτριωμένη αὐθεντικότητα στὰ διασπασμένα πεπρωμένα τής προλεταριοποίησης τής μάζας. Ἔτσι ἡ θεαματικότητα ἐπεκτείνεται, γίνεται διάσταση τής κοινωνικῆς δράσης, εἶναι ὁ ἀνάστροφος τρόπος μέ τὸν ὁποῖο ἐμφανίζεται ἡ διείσδυση τοῦ ἐργοστασίου στήν κοινωνία. Τὸ θέαμα, σὰν ἐμπόρευμα πού κυκλοφορεῖ, γίνεται ἡ πολυμορφία καὶ πανταχοῦ παρούσα ἀντιφωνία πού συναντᾷ ὁ διανοούμενος, ὁ προοδευτικὸς καλλιτέχνης ἀπέναντι στό σχέδιό του νὰ ἀνασυνθέσει συγκινήσεις σέ μη ἀλλοτριωμένα σχήματα. Καὶ ὅπως τὸ θέαμα ὑπάρχει μέσα στὴ σκέψη ξεχωριστὰ ἀπὸ τὴν ἐξουσία, ἔτσι δὲν ὑπάρχει πρόγραμμα σύνθεσης στὴ μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξης ἀναπαράσταση τής ἀναπαραγωγῆς τής ἀποσπασματικῆς φαινομενικότητας τής πραγματικότητας πού νὰ μὴν περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν καταστροφή τοῦ θεάματος καὶ τὴν ἰδιοποίηση τής ἐνότητας⁽²⁾.

Ἡ προοπτικὴ ἄρνησης τοῦ θεάματος, τής θεαματικότητας τοῦ ἐμπορεύματος ὅπως ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὸ νέο κινηματογράφου προσπαθεῖ νὰ συλλάβει καὶ νὰ ἀποδομίσει ταυτόχρονα τὴν ἐμπορευματικὴ ποιότητα τοῦ θεάματος καὶ τὴν ἐμπορευματοποιημένη θεαματικότητα τής σχέσης του μέ τὸ ἄλλο. Βέβαια ὁ πειραματικὸς κινηματογράφος δὲν παρουσιάζει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἐμπορεύματος σέ ὅλη του τὴν ἔκταση καὶ δὲν ἐντοπίζει τὴν εἰδική του διάρθρωση σέ ἀποκρυσταλλωμένες ἀναπαραστάσεις πού καθορίζουν τὴ θεαματικότητά του. Καὶ οὔτε ἔχει πλήρη συνείδηση τής συγκεκριμένης ὀργάνωσης (ἔξω ἀπὸ τὴν καθορισμένη δομὴ τοῦ κόσμου τοῦ ἐμπορίου) τής καπιταλιστικῆς σχέσης παραγωγῆς, δηλαδὴ τής ὑλικῆς βάσης τοῦ καθορισμοῦ τοῦ ἐμπορεύματος. Ἡ ἀντίληψή του σχηματίζεται στὴν καταγραφή τής κυκλοφορίας τοῦ ἐμπορεύματος, θέτει σέ κίνηση τὴν ἄρνηση μόνο σὰν ἄνοιγμα, κίνημα πού ἐναντιώνεται στὴν ἀρτηριοσκληρότητα τής συμπεριφοράς, τής ἱστορικῆς σκέψης, σὰν ἐξιδανικευμένο ἄρνητικὸ, ὄχι σὰν γνώση, θεωρία πού ὀργανώνει καὶ μετατρέπει ριζικά. Ἡ οἰκειοποίηση τοῦ θεάματος ἀπὸ τὰ ἐμπόρευμα, ἡ ἐξάπλωση τής μεσολάβησης τοῦ θεάματος στὶς κοινωνικο - υπαρξιακὲς σχέσεις γίνεται στὴ θεωρητικο - πρακτικὴ ἐργασία τοῦ νέου κινηματογράφου ὄχι τόσο ἡ νίκη πού πραγματοποιεῖται πάνω στὴν ἱστορικὴ κοινωνία, ὅσο ἕνα ἀποκρυσταλλωμένο διάφραγμα πού ἐναντιώνεται στὴν ἀνασύνθεση τῶν ἀνθρώπινων τρόπων. Ἔτσι στὴν ἀντίληψη τοῦ νέου κινηματογράφου τὸ αὐθεντικὸ γίνεται ἕνας φακὸς πού καρφώνεται πέρα ἀπὸ τὸ διάφραγμα τής θεαματικότητας, πέρα ἀπὸ τὴν ἀλλοτριωτικὴ μεσολάβηση τής ἀποκρυσταλλωμένης ἀναπαραστάσεως πού μεταποιεῖ τὸ ἐμπόρευμα.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὁ νέος κινηματογράφος ἔχει τέλεια συνείδηση τοῦ ὅτι ἡ σύγκρουση μέ τὸ θέαμα δὲν μπορεῖ νὰ λαβδαίνει χώρα σέ μιὰ χωριστὴ πραγματικότητα, σὰν αὐτοπροσαρμογὴ στό χωρισμὸ καὶ ἐ-

πικύρωση του ίδιου του χωρισμού. Ἀκριβῶς γιατί τὸ θέαμα εἶναι ἐμπό-
 ρευμα πού κυκλοφορεῖ καὶ ἔχει εἰσδύσει μέχρι τῆ ζωῆ τοῦ ατόμου, ἀ-
 κριβῶς γιατί ἐμφανίζεται σάν διάφραγμα πού ἀποκρυσταλλώνει σὲ ἄλλο-
 τριωμένη ἀναπαράσταση τὶς μορφές τῶν σχέσεων μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων,
 ἢ ἀπάντηση τοῦ νέου κινηματογράφου δὲν μπορεῖ νὰ κινηθεῖ μέσα στὸν
 ξέχωρο τομέα τῆς εἰδικότητος τοῦ κινηματογράφου, νὰ περιοριστεῖ στὴν
 ἀντιπαράταξη μιᾶς νέας πειραματικῆς γλώσσας στὴν κωδικοποιημένη
 γλώσσα τοῦ θεάματος (καὶ τοῦ «καλλιτεχνικοῦ» κινηματογράφου). Ἡ
 ἄρνηση τῆς δομῆς τοῦ θεάματος συνεπάγεται τὸ ἀνοιγμα ἐνὸς μαχητι-
 κοῦ μετώπου πολὺπλοκου καὶ τέλεια διαρθρωμένου ἔπου στὸ ὅλοκληρω-
 τικὸ πλάτος τῆς ἐξάπλωσης τοῦ θεάματος θὰ δοθεῖ ἢ ἀπάντηση τοῦ ὅλο-
 κληρωτικοῦ βάθους τοῦ ἄπειρου τῆς ἄρνησης μὲ τὴ διάχυση τῆς ἄρνησης
 σὲ ὅλη τὴν ὕλική συνέχεια πού ἐνώνει τὸ χωριστὸ θέαμα (τὸν κινημα-
 τογράφο) μὲ τὴ διαδομένη θεαματικότητα. Ἀντίθετα ἢ προοπτικὴ ἄρ-
 νησης τοῦ θεάματος ἀνατρέχει σὲ μιὰ ἀναζήτηση τοῦ αὐθεντικοῦ πού κι-
 νεῖται μέσα στὴ διαδομένη θεαματικότητα, τὴν ἐπαληθεύει στὸν ὀρί-
 ζοντα τῆς κοινωνικῆς καθημερινότητος ἀλλὰ τὴν ἐριμνεύει σάν κἀθετο
 διάφραγμα τῆς ἰδεολογίας καὶ ὄχι σάν ἀποκρυσταλλωμένη παρουσία στὶς
 ἴδιες κοινωνίες καὶ συνειδησιακὲς προεκτάσεις· ἔτσι τὸ ἀρνητικὸ δυνα-
 μικὸ τῆς προοπτικῆς χάνει σὲ διαύγεια καὶ ἀποφασιστικότητα καὶ γίνε-
 ται ἄλλο. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ νέου κινηματογράφου διατηρεῖ πάντως τὴ
 μελλοντικὴ ἐκδοχὴ τῆς ὀλότητος καὶ μὲ τὸ νὰ δεχθεῖ μιὰ ἐναντίωση πού
 νὰ ἐνοποιεῖ ὕλικά τὸ χωριστὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου μὲ τὸ χωριστικὸ
 χῶρο τῆς ὀργανωμένης ἀπὸ τὸ κεφάλαιο κοινωνικῆς ὑπαρξῆς, προτείνει
 μιὰ ὑπόθεση οὐτοπία πού περιβάλλει ταυτόχρονα καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο
 καὶ τὸν κινηματογράφο καὶ τὸ ατομο. Ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς δομῆς τοῦ
 ἀκριβῶς, τὸ πρόγραμμα καταστροφῆς τοῦ διαφράγματος τῆς θεαματικό-
 τητος τείνει νὰ ἐπανεμφανισθεῖ σὲ μιὰ συγχρονισμένη μορφή ἰδεολογι-
 κή, σάν ἀκαθόριστη ἀπειρία τῆς ἄρνησης πού ἀντὶ νὰ γίνεῖ καταστροφι-
 κή κριτικὴ, γίνετα ὑπέρβαση τοῦ ἐμποδίου, ἄρνηση ἀπὸ ἀφαίρεση, ἀπο-
 σιώπηση τῆς ἀρνητικότητος πού ὑπάρχει γύρω. Νὰ θεωρεῖς τὸ θέαμα σάν
 διάφραγμα πού στέκει ἀπέναντι καὶ ὄχι σάν ὀλότητα πού κυκλοφορεῖ
 στὶς κοινωνικο-υπαρξιακὲς σχέσεις ἀντιπροσωπεύει τὰ ἰδεολογικὰ θεμέ-
 λια μιᾶς ἐπιθυμίας ἀλλαγῆς πού, ἐξιδανικεύοντας τὴν ὑπέρβαση τοῦ ὀ-
 ρίου, ἐνισχύει τὸ αἰτιατὸ τοῦ ἀρνητικοῦ καὶ προτείνοντας τὸ ἀνοιγμα στὸ
 ἄπειρο συγκαλύπτει τὴ σταθερότητα τῆς τελειωμένης ἀλλοτρίωσης καὶ
 γίνεται οὐτοπία σάν ἀκαθόριστο γεγονός πού ἀνάγει σὲ «ἄλλο», σὲ μιὰ
 πραγματικότητα μετα-ιστορικὰ παραστημένη πού στέκει στὶς προαπο-
 φασισμένες ἀρχές: ἢ μελλοντολογικὴ, προσχεδιασμένη οὐτοπία γίνεται
 ἀμέσως οὐτοπία ἀντιδραστικὴ, ὀπισθοδρομικὴ.

*Μορφή και σημασία τῶν καλλιτεχνικῶν προοπτικῶν
τοῦ Νέου Κινηματογράφου.*

Στὸ νέο κινηματογράφο ὅπως καὶ στοὺς ἄλλους καλλιτεχνικοὺς το-
μεις ἢ ἀντιδραστικὴ οὐτοπία παίρνει μορφές καὶ ἐκφάνσεις ἐξωτερικὰ
διαφοροποιημένες. Καὶ δὲν πρόκειται μόνον γιὰ ἐμπειρίες ποὺ ἀποστα-
σιοποιοῦνται ἀπὸ τὴν ἔνταση τοῦ εὐρήματος ἢ τὴ ριζοσπαστικότητα τῆς
οὐτοπίας. Ἡ διάρθρωση τοῦ νέου κινηματογράφου παίρνει τὴν ἴδια ἐκ-
δηλη δομὴ τῶν ἔργων, ἀποκαλύπτει προοπτικὲς καὶ τάσεις ποὺ στὴν ἐπι-
φάνεια (φαινομενολογικὰ) μοιάζουν ἀπόλυτα διαφορετικὲς, περιλαμβάνει
ἐδάφη καὶ λειτουργικὲς παραλλαγές ποὺ δὲν ἀνάγονται ἀμέσως στὴ μο-
νάδα (°). Γεγονὸς εἶναι ὅτι μέσα στὴ συνολικὴ δομὴ τῆς οὐτοπίας (ποὺ
συγκεντρώνει καὶ συστηματοποιεῖ τὶς ξεχωριστὲς ἀποφάσεις) στὶς ἀνα-
ζητήσεις τῆς κινηματογραφικῆς πρωτοπορίας τῆς δεκαετίας τοῦ '60 - '70
ἀλλάζει ἀρχικὰ τὸ εἰδικὸ θάρρος καὶ ὁ στόχος τῆς ἀρνήσης, ἢ κίνηση ἀρ-
νήσης τοῦ θεάματος καὶ τοῦ ὀρίζοντα θεαματικότητας ἀποκτᾷ κατὰ και-
ροὺς ξεχωριστὲς γλωσσολογικὲς - ἰδεολογικὲς συνθήκες σὰν προσωρινὸς
χῶρος τῆς ἀρνήσης ὅπου ἀσκεῖται ἡ ἐμπειρία τῆς ρήξης καὶ τοῦ εὐρή-
ματος. Ἔτσι οἱ μορφές τῆς ἀρνήσης ἀποκτοῦν διαφοροποιημένα περι-
γράμματα, ἐξατομικεύουν ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο τὴν πρακτικὴ τῆς ἀρνήσης
καὶ δημιουργοῦν αὐτόνομες παραλλαγές, ἐπιχειροῦντας πάλι ἀπὸ τὴν
ἀρχὴ τὴν καθορισμένην ὑποκειμενικότητα τῶν ἐμπειριῶν καὶ τὴ μὴ ἀνα-
γωγὴν σὲ καλλιτεχνικὴ ὄντοτητα ὅπου τὶς ἀσκεῖ.

Μέσα ἀπὸ τὴν προοπτικὴ αὐτὴ μοναδικότητα κάθε καλλιτεχνικοῦ
συμβάντος ἀναδύεται μιὰ ὁμοιογενὴς δομὴ κοινωνικο - καλλιτεχνικῆς συμ-
περιφορᾶς: ὁ κινηματογραφικὸς καλλιτέχνης ἀνάγει στὴν ἄπειρη ἐλευ-
θερία τὴν ἴδια του τὴ μοίρα, ἀνατρέποντας τὸ κλείσιμο τοῦ θεάματος σὲ
ἀνοιγμα, προώθηση τοῦ βλέμματος στὰ ἔσχατα τῆς ὑπαρξῆς, κουρέλια-
σμα τοῦ κοσμικοῦ ὕψους. Ἡ ἐπιλογή διαφορετικῶν ὀριζόντων τῆς ἀρ-
νήσης δὲν σημαίνει μὲ κανένα τρόπο σεκταρισμὸ, ἀναγωγὴ τῆς καλλιτε-
χνικῆς ἐπέμβασης σὲ περιθωριακὸ συμβάν γιατί ὁ δημιουργὸς τοῦ νέου
κινηματογράφου προσκολλᾷται ἀμέσως στὴν προϋπόθεση τοῦ προβλημα-
τισμοῦ τῆς ὀλότητας τῶν σχέσεων, κἀνοντας μὲ τὴν ἔρευνά του τὸν πει-
ραματισμὸ τοῦ αὐθεντικοῦ ποὺ πάει ἀπὸ τὸ ὑπαρξιακὸ εἰς τὸ γλωσσολογικὸ
καὶ τὸ ἴδιο τὸ προτσέσο τῆς διερεύνησης τοῦ ἐγῶ, προβάλλοντας μέσα
στὴ δομὴ τῆς ἔρευνας τὸν προῖδεασμένο (καὶ ἤδη σχεδὸν πραγματο-
ποιημένο) χῶρος τῆς οὐτοπίας. Τὸ ἀνοιγμα τοῦ βλέμματος στὴν ὀλότητα
τῆς ζωῆς καὶ ἡ πολυπλοκότητα τοῦ κοινωνικοβιολογικοῦ προτσέσου, ἢ
ἐξιδανίκευση τοῦ καθημερινοῦ, ἢ ἀνάδειξη τοῦ ἀρνούμενου τρόπου συμπε-
ριφορᾶς, τῆς ἀποκαλυπτικῆς θεδήλωσης τῶν ἀρτηριοσκληρωτικῶν δομῶν
τῆς κοινωνικῆς ὑπαρξῆς καὶ τῶν ἀξιῶν ποὺ ἐκφράζει, ἢ ἄπειρη διαστο-
λὴ τῆς γλώσσας ποὺ εἶναι ταυτόχρονα ἀποκλεισμένη στὸ κενὸ καὶ προ-
βαλλόμενη στὴν πολυσύνθεση τοῦ ἱστορικοῦ λόγου εἶναι ὅλες προαιρέσεις
ποὺ ζοῦν μέσα στὸ μορφολογικὸ προτσέσο, ἐκφράζοντας ἕνα σχέδιο ἀλ-
λαγῆς ποὺ ἀρνεῖται τὸν κόσμον σὰν ἤδη τελειωμένο ὀρίζοντα, «πεπραγμέ-

νο», από αξίες και λογικό βάρος και τόν άνοίγει επίμονα προς τὸ «θά γίνει».

Ἄλλὰ ὁ κινηματογραφικός δημιουργός είναι περισσότερο από ὅτι-δήποτε ἄλλο καλλιτέχνης, θυσιζόμενος στήν αντίφαση, ὅσο πειραματίζεται τή δομή τοῦ ἐργοστασίου, τήν ὀλοκληρωτική επέκταση τῆς αὐτοκαταξίωσης τοῦ κεφαλαίου, ἐνῶ ἀκριβῶς προσπαθεῖ νά θέσει σέ κίνηση ἕνα προτσέσο ἄρνησης τοῦ κόσμου πού ἔχει ἀναχθεῖ σέ ἐργοστάσιο, ἀπελευθέρωσης ἀπό τήν ἀλυσίδα συναρμολόγησης, ἀπό τήν αἰχμαλωσία τοῦ κέρδους. Ἔτσι τὸ προοπτικό δυναμικό τοῦ νέου δημιουργικοῦ τρόπου συμπεριφορᾶς ριζώνει στό μὴ -ἐφικτό τῆς ἀπελευθέρωσης καί ἡ αἰφνίδια παρουσία τοῦ ὑποκειμένου πού προσχεδιάζει ἐπαληθεύει τή θεωρητικο-πρακτική ἀθλιότητα τῆς εἰκόνας ἐνάντια στήν ὕλικότητα τῆς ἐμπορευματικῆς διαδικασίας. Τὸ βλέμμα τοῦ κινηματογραφιστῆ ἀναπτύσσεται ξεκινώντας ἀπό τὸ ἀρνητικό καί ὅσο πιό πολὺ ὁ καλλιτέχνης ριζώνει στή φαντασμαγορία τοῦ ἀντιφατικοῦ καί πειραματίζεται τήν ἐξωτερική καί παράπλευρη τοποθέτησή του σέ σχέση μέ τόν κόσμο τόσο ἡ ἀντίληψή του γίνεται οὐτοπικο - προβληματική, προβάλλεται στήν ὀλική ἀναθεώρηση, ἀνοίγει τὸ καθημερινὸ στό ἄπειρο τοῦ ἐγῶ. Ὁ ἔξορισμός, ἡ μοναξιά τοῦ ἀφηρημένου ἐγῶ πού προσχεδιάζει μεταμορφώνονται μέσα στήν κινηματογραφική δράση στήν ἰδεολογία τῆς κυνικῆς πρακτικῆς τοῦ διφορούμενου, στή χρήση τῆς γλώσσας τῆς ἄλλοτριωσης (τῆς κρίσης τοῦ περιθωριακοῦ ἐγῶ) σάν πρόταση μὴ ἄλλοτριωμένης γλώσσας (ἢ σέ πορεία ἀπαλλαγῆς ἀπό τήν ἄλλοτρίωση)· τὸ ἄπλωμα τοῦ γεμάτου ὁράματα βλέμματος τῆς ἀναπαράστασης πάνω στή ζωὴ συγκρούεται μέ τήν ὑπαρξιακὰ καί πολιτικὰ ἀντιφατικὴ μοῖρα τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας καί ὁ καλλιτέχνης ἀντλεῖ τήν ἀπατηλὴ ἀπομάκρυνση τῆς δομῆς τῆς κινηματογραφικῆς δράσης ἀπό τὸ ἀφηρημένο δυναμικὸ προοπτικῆς τῆς ἀναζήτησης τοῦ αὐθεντικοῦ, τοῦ ἐνδεχομένου τῆς οὐτοπίας καί ἐγκαθίσταται θεληματικὰ μέσα στή συνενοχί, μέσω μιᾶς παράλληλης προδοσίας τῆς δημιουργικῆς προαίρεσης καί τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς πού καί τὰ δυὸ ἀπορρίπτονται καί ἐξιδανικεύονται ταυτόχρονα, προδομένα στήν καθοριστικὴ ποιότητα καί οὐσία τους. Ἄλλὰ ἡ συνενοχί τοῦ κινηματογραφιστῆ καλλιτέχνη μέ τήν ἐξουσία προκαλεῖ μιὰ δομικὴ ἀλλοίωση τῆς κοινωνικῆς καί πολιτιστικῆς μορφῆς τῆς δράσης του καί τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔρευνά του εἶναι ὕλικα καθορισμένη τὸν ὀδηγεῖ σέ μιὰ θεμελιωμένη ἀντίφαση: ἢ ὁ κινηματογραφιστῆς καλλιτέχνης διαλέγει τὸ δρόμο τῆς καπιταλιστικῆς σχέσης καί αὐτοχαρακτηρίζεται παραγωγός ἐμπορευμάτων χωρίς ἐπιφυλάξεις ἀπολαμβάνοντας τὰ ὀικονομικά προνόμια ἢ μεταφέρει μέσω μιᾶς ἰδεολογικῆς ἀποστασιοποίησης τὸν κινηματογράφο σ' ἕνα ἀφηρημένο ἔδαφος ὅπου ὁ νοητικὸς καθορισμὸς τοῦ ὑποκειμένου γίνεται ἡ μοναδικὴ ὀρῶσα πραγματικότητα καί μοναδικὸς ὀρος καταπόνησης καί ἀξιολόγησης.

Ἄλλὰ ἡ ἀντιφατικότητα τῆς δράσης τοῦ νέου κινηματογραφιστῆ, ἡ διπλὴ δέσμευση ὑποταγῆς καί ἀπειθαρχίας στήν ἐξουσία μποροῦν νά γίνουν βιώματα στή διαλεκτικὴ τους οὐσία (δηλαδή μεταμορφωμένα στήν

άντικειμενοσιδηή ύλικότητα όπου λαβαίνει χώρα ή κινηματογραφική δουλειά και όχι απλά άμφισθητημένα στην έκούσια έμπορευματοποίηση) μόνο μέσα από την (άπατηλή) θύπισή τους στο έδαφος των έσχάτων και την άπόληξη κάθε προσδιορισμού σε ούτοπία. Μόνο προεκτείνοντας μέχρι τó άνάστροφο άπειρο τής ούτοπίας τó έρωτηματικό φορτίο που κουβαλάει ή ύπαρξη τής ριζοσπαστικής μπουρζουαζίας (και τής διανοητικής δουλειάς που προβληματίζει την προλεταριοποίηση) είναι δυνατό να μείνει κανείς μέσα στη διαδικασία τής καλλιτεχνικής δημιουργίας ζώντας συνειδητά τις ύλικές και τις θεωρητικο - προσοπτικές άντιφατικότητες. Τό έγώ που προσχεδιάζει αλλαγές δοκιμάζεται πάνω στη διάσταση άνάμεσα στη συνειδησιακή έλευθερία παραγωγής φαντασμάτων, άσκησης χωρίς όρια τής έξουσίας τής φαντασίας, κατασκευής μιās γλώσσας από ύλοποιημένες σκιές (που άντανανκλώ και άναπαράγει τή γλώσσα τής πραγματικότητας) και την έναντιωτική ύλικότητα των συγκεκριμένων δομών τής κινηματογραφικής δουλειάς. Μόνο πλαταίνοντας τó χώρο τής έρώτησης μέχρι να καλύψει την όλότητα, ένοποιώντας στην έρώτηση τή διπολικότητα έρώτησης και άπάντησης, κάνοντας δηλαδή τó χώρο τής έρώτησης είδοποιό διάσταση, κεντρικό σημείο και κατάληξη, μπορεί κανείς να φορτίσει με νοήματα, να άποσπάσει από την άναμέτρηση με τά πράγματα, να προβάλλει πρós την ούτοπία τή λειτουργία τής τέχνης. Έτσι ή καλλιτεχνική ούτοπία (και ιδιαίτερα ή κινηματογραφική) τής δεκαετίας του '60 - '70 όρίζεται από ένα χαρακτήρα προβληματισμού και ύπαινικτικότητας, από έσωστροφή τής προσοπτικής τής ούτοπίας στο έδαφος τής έρώτησης που σημαίνει έσωτερίκευση των περιεχομένων και των στόχων και άναγωγή τής ούτοπίας στη δομή μιās σχέσης, μιās διαδικασίας, στην πρακτική μιās άναφοράς που συνεχώς ύπαινίσσεται τó άλλο. Τό εκδηλο του μελλοντικού στόχου άποσύρεται για να δώσει τή θέση του στην άνάδειξη τής προσοπτικής σχέσης, ή διατύπωση του θετικού έξαφανίζεται πρós όφελος μιās έσωτερικής έντασης που εκφράζει όλη την άκαταλληλότητα του παρόντος. Έτσι στις καλλιτεχνικές και κινηματογραφικές έμπειρίες τής δεκαετίας του '60 - '70 ή νύξη στο ούτοπικό έδαφος είναι σε άμεση σχέση με την ώριμότητα και τή ριζοσπαστικότητα του έργου ένω τά έπίπεδα σαφούς διατύπωσης των έναλλακτικών κοινωνικο - υπαρξιακών διεργασιών είναι δεμένα με έμπειρίες πιό γενικές, με στιγμές άνεπαρκούς θεωρητικοπρακτικής περισυλλογής πάνω στη δομή τής καλλιτεχνικής περιπέτειας και τής ίδιας τής τέχνης. Τό ίδιο τó σχέδιο τής επέκτασης του έμβραδου τής ζωής, τής διαστολής του χώρου τής συνείδησης έξω από τις άποκρυσταλλωμένες μορφές τής θεαματικής κοινωνίας γίνεται με την έφαρμογή τής ούτοπικής τέχνης, ψευδοκριτική προβολή που διαλύει τή δυναμική ισχύ ρήξης μέσα στην άθλιότητα του στιγμιαίου τής πραγματοποίησης τής έπιθυμίας.

Άλλά μέσα στον κινηματογράφο ή καλλιτεχνικο - νοητική ιδιότητα τής ούτοπίας άποκτá άμέσως ένα ύλικό άντιστάθμισμα, γίνεται (μεταρρυθμιστική) πρακτική μιās μεταμόρφωσης τής παραγωγικής σχέσης που δέν όδηγει έξω από τó κεφάλαιο αλλά τείνει να καταξιώσει την έργασία

εντάσσοντάς την σέ μιὰ διάσταση άνασκευής καθάρα ιδεολογική. Πραγματικά άν ό κινηματογράφος άναπαράγει τή μορφή του έργοστασίου, ή (χιμαιορική) άρνηση ύποταγής των κοινωνικο - υπαρξιακών σχέσεων στο έργοστάσιο (καί στο κέρδος) γίνεται, στον κινηματογράφο, προβληματική επέμβαση που δέν άγγίζει μόνο τήν έκφραστική διαθεσιμότητα, στη γλώσσα σκιών του κινηματογράφου αλλά επηρεάζει και τήν ίδια τήν ύλική του δομή. Τότε ή πραγματοποίηση ένος κινηματογράφου που προτίθεται νά άντιταχθεί στην όργάνωση τής κοινωνίας ξεκινώντας από το έργοστάσιο, πρέπει κατ' άρχή νά ανατρέψει και νά άρνηθεί όχι μόνο τήν παρουσία του έργοστασίου στον κινηματογράφο αλλά τήν ίδια τήν ούσία του έργοστασίου του κινηματογράφου.

Έπρεπε λοιπόν ό νέος κινηματογράφος νά επιτεθεί στην καπιταλιστική όργάνωση του κινηματογράφου, νά άλλοιώσει τήν κινηματογραφική σχέση παραγωγής. Φυσικά ή επίθεση στην καπιταλιστική όργάνωση του κινηματογράφου δέν επιφέρει τόσο μιὰ καταστροφή όσο μιὰ τοποθέτηση σέ νέες διαστάσεις του καπιταλιστικού συντελεστή τής κινηματογραφικής παραγωγής και μαζί μιὰ τοποθέτηση σέ νέα κοινωνικο - παραγωγικά περιθώρια του πρωτοπόρου τομέα τής κινηματογραφικής άναζήτησης. Τά άποτελέσματα είναι παραγωγές χαμηλού κόστους, άνάδειξη και ύποστήριξη του παραγωγού που στοχεύει στον κινηματογράφο αξιώσεων, κοσπερατίβες παραγωγής, άνάπτυξη του άντεργκράουντ, επέμβαση στον τρόπο παραγωγής, άποδυνάμωση του βιομηχανικού παραγωγικού κυκλώματος, άνάπτυξη βιοτεχνικών μεθόδων, έξοδα περιορισμένα στο έλάχιστο, ύψηλό επίπεδο ιδεολογικού άυτοχαρακτηρισμού τής ζωντανής δουλειάς, γέννηση μιās νέας φιγούρας κινηματογραφιστή που δέν μπορεί πιά νά άσχολείται μόνο με τήν κινηματογραφική γραφή αλλά πρέπει νά προβληματίζεται για τον κινηματογράφο σαν άδιάρητη όλότητα και νά άκολουθεί το έργο σέ όλη τήν κοινωνικοπαραγωγική πορεία κάνοντάς το νά ύπάρχει «πραγματικά» και όχι μόνο «γλωσσολογικά». Άλλά αυτός ό νέος τρόπος παραγωγής κινηματογράφου γίνεται άμέσως ιδεολογία, ιδεολογία ένος άυθεντικού, έλεύθερου κινηματογράφου, δεμένου με το ύποκειμένο με τήν άυτοέκφραση, ένωματωμένο άμεσα στην άτομική ύπαρξη: ταυτόχρονα το ίδιο ιδεολογικό προτσές άναπτύσσεται στο διάλογο πάνω στη διανομή που φορτίζεται με παραπολιτικές σημασίες, γίνεται σχέδιο έξαιρέσεως του κινηματογράφου (τής τέχνης γενικά) από τους νόμους τής άγοράς.

Η τέχνη ταυτισμένη με τή διάσταση του ύποκειμένου (τής κατακερματισμένης ύποκειμενικότητας) ένωματωμένη σ' ένα σχέδιο άπελευθέρωσης, ριζωμένη στη δυναμική άλληλουχία άποκάλυψη - κάθαρση - άπελευθέρωση, προϋποθέτει τήν άυτοεξάιρεση από τήν κυκλοφορία του χρήματος, παρουσιάζεται σαν άντικείμενο μη έμπορευσιμο (ή τουλάχιστον ικανό νά περιορίσει στο έλάχιστο τήν έμπορευσιμότητα). Έτσι ό νέος κινηματογράφος προσπαθεί νά όργανώσει δομές κατάλληλες νά έπεμβαίνουν στον όρίζοντα τής άγοράς και νά δημιουργούν έναν άπελευθερωμένο χώρο, μιὰ νησίδα εύτυχίας, που έκπαραθυρώνει το έμπόρευμα

και ανακτά την αξία χρήσης (σάν αντάλλαγμα ιδεολογίας) ασκώντας σ' ένα τομέα μιιά άπαντοχή ουτοπία και προεικάζοντας τή μελλοντική ουτοπία. Από την άλλη πλευρά ο ιδεολογικός αυτοπροσδιορισμός σαν τρόπος διαφήμισης, προπαγάνδας για την αγορά (και συνεπώς έμπορικοποίησης) γίνεται μιιά αναγκαία στιγμή της κατασκευής του νέου κινηματογράφου, όσο ή πιθανότητα επιδίωσής του συγκρούεται άμέσως με την ύλική πραγματικότητα του χρήματος και παίζεται όλη προκαταβολικά μέσα σ' ένα άπόλυτα ριζοσπαστικό οικονομικό ανταγωνισμό. Η ιδεολογία και ή πραγματικότητα της ανάγκης, για μιιά στιγμή ένοποιούνται στην υπεράσπιση του νέου κινηματογραφικού αντικειμένου για να διασπαστεί άμέσως στις αντίστοιχες λειτουργίες και ή πρώτη προειδεάζοντας τó άπειρο της αυτοδικαίωσης, της σφαλερής συνείδησης, χάνει κάθε έπαφή με τή δεύτερη που μόνο αυτή με τον ύλικό ντετερμινισμό της μπορεί να λύσει ιστορικά τήν ύπαρξη του νέου κινηματογράφου, στην άνώμαλη έμπορευματική ιδιότητά του. Αναπτύσσονται λοιπόν οργανωτικά και πρωτοβουλιακά κοινωνικοπολιτιστικά σχήματα που τείνουν να δημιουργήσουν τον κατάλληλο χώρο για τήν ανάδειξη και τή διάδοση των καλλιτεχνικών μορφών της (δηθεν) άπελευθέρωσης: τó New American Cinema group, ή Film-makers Cooperative, τά πειραματικά δίκτυα είναι ή πιό προχωρημένη έκφραση, αλλά όλα τά καλλιτεχνικά πολιτιστικά κινήματα του νέου κινηματογράφου, είναι συνυφασμένα μ' ένα σχέδιο άλλαγής της βιομηχανικής δομής του κινηματογράφου και ένισχύουν διάφορα οργανωτικά στάδια από τις κοσπερατίβες ως τήν πολιτιστική διανομή, ως τήν κριτικο-θεωρητική ένίσχυση των ειδικευμένων περιοδικών εκδόσεων.

Οι πιό προχωρημένες οργανωτικές μορφές του νέου κινηματογράφου έπιφορτίζονται με πολιτικές άποστολές εισβάλλοντας στο έδαφος του προσδευτικού δημοκρατισμού, της υπεράσπισης της διανοητικής δραστηριότητας τή στιγμή της άπορρόφησης της έπιστήμης στην παραγωγική διαδικασία: ή άρνηση της κριτικής έπιλογής, ή προσπάθεια ρήξης των δομών της κουλτούρας και της πολιτιστικής βιομηχανίας, ή έπιβεβαίωση του κεντρισμού της ύποκειμενικής δημιουργικότητας, της εξάπλωσης της συνείδησης στο προτσέσο άπελευθέρωσης, στο σχηματισμό της ουτοπίας είναι όλοι προβληματισμοί που συνδέουν σε διάφορα επίπεδα τήν έμπειρία του νέου κινηματογράφου με τήν παραγωγή ιδεολογίας (και σε μερικές περιπτώσεις με τήν άγωνιστική πρακτική) των εναλλακτικών κοινωνικο-υπαρξιακών κινήματων με τά πιό προχωρημένα, αντιπολυταρχικά φοιτητικά κινήματα. Παρ' όλα αυτά ή έπίθεση στην πολιτιστική όργάνωση και στις δομές της αναπτύσσεται μόνο στην Άμερική σαν προέκταση μιιάς υπαρξιακής ουτοπίας που είχε ήδη διακόψει τις σχέσεις με τις νόρμες της κοινωνικής όργάνωσης και πειραματιζόταν σε διάφορα επίπεδα διαφωνίας (*). Άλλού από άπουσία ενός ισχυρού κοινωνικό-υπαρξιακού κινήματος σηματοδεδιμένο από τήν ύποκειμενιστική ουτοπία ή ύποτιθέμενη έπίθεση στις πολιτιστικές δομές κατευθύνεται από διανοούμενους που μορφώνουν νέους τρόπους καλλιτεχνικής - πολιτιστικής έντα-

ξης μέσα από μια κριτική - ρεφορμιστική σχέση με τις δομές της έξουσιας, ή προχωρούν σε πειραματικές επαληθεύσεις που συχνά δεν ξεπερνούν το γκέττο της έλίτ και σχεδόν πάντα το προϋποθέτουν (και το θεωρητικοποιούν). "Έτσι ή ούτοπία πρέπει να τὰ θγάλει πέρα με μια πολύπλοκη πραγματικότητα που ενώ εικονίζει την αναγκαιότητά της (μέσα στο καλλιτεχνικό - πολιτιστικό έδαφος) σαν απάντηση στον καπιταλιστικό ολοκληρωτισμό και στην ένσωμάτωση της επιστήμης και της ιδεολογίας στην ανάπτυξη, αποκαλύπτει ταυτόχρονα το χιμαιρικό χαρακτήρα της και τή θεωρητική της ένδεια. Τò ότι είναι αδύνατο να δοθεί ύλική σύσταση, δηλαδή όργάνωση και συγκεκριμένη ύφή στο σχέδιο τής ούτοπίας, έξ αίτίας ακριβώς τής ιδεολογικής αυθαιρεσίας του προτσέσου, δέν λύνεται με μια νέα κίνηση του παιχιδιου τής ούτοπίας (σαν περιεκτική διάσταση όπου διενεργούνται τὰ καλλιτεχνικά πεπραγμένα τής δεκαετίας του '60 - '70) αλλά με ένα προτσέσο πιò εκλεπτυσμένης αναγωγής στην πολιτιστική και καλλιτεχνική αξιοπρέπεια τής ίδιας τής ούτοπίας. Τότε ή έναλλακτική προοπτική αποχωρίζεται από τò συγκεκριμένο των κοινωνικών φαινομένων όργάνωσης και αποσύρεται όλοένα περισσότερο μέσα στην έξωπραγματική σχέση δράσης και σχεδίου, σκέψης και πράξης που συνίσταται από τò καθαρό γεγονός τής δημιουργίας κινηματογράφου σαν μια ένέργεια συνάμα προκαθορισμένη και άπολυτη. "Ο κινηματογράφος σαν ζωή, σαν συμπεριφορά ξεπερνάει τò πλάνο, θγαίνει από τήν εικόνα τής όθόνης και εισβάλλει στην ύπαρξη, έχει τήν ικανότητα να τήν αλλάξει από τις ρίζες, να τήν ανασχηματίζει, είναι ό κινηματογράφος όλικό έδαφος, ιδέα και γεγονός, όχι μόνο πέρασμα στην αλήθεια, αλλά αλήθεια, αποκάλυψη, μυθολογία που δέν εκτείνεται μόνο στο περιεχόμενο τής αναπαράστασης, στη μορφή ύπαρξης αλλά στρέφεται προς τόν κινηματογράφο αυτόν καθεαυτόν επιβεβαιώνοντας τò άπειρο τής καλλιτεχνικής έμπειρίας. "Η διεύρυνση του χώρου τής ζωής, ή άμμοιθαία ένσωμάτωση τής τέχνης και τής ζωής στην προοπτική ύπερδρασης των τωρινών συνθηκών ύπαρξης, ή ανακάλυψη μις πιθανής έναλλακτικής συμπεριφοράς, που από τήν εικόνα στην όθόνη αντανακλά στα διώματα, στην καθημερινότητα του πράττειν (και του κινηματογραφείν) είναι όλες εκδοχές που προσφέρονται από τò νέο κινηματογράφο και εκφράζουν (έως με τρόπο πιò παραδειγματικό, αν όχι πιò προχωρημένο σε σχέση με τò ειδικό γλωσσολογικό, απ' ό,τι στις άλλες τέχνες) τήν επιθυμία μις ύπερβατικότητας τής ύπαρξης που μόνο ό κινηματογράφος (ιδέα και συμβόλ μαζί) μπορεί να επιτρέψει, αν όχι να έγγυηθεί.

"Αλλά ή δυναμική αυτής τής έναλλακτικής προοπτικής, ή έκρηξη του κινηματογράφου στη ζωή και τής ζωής στον κινηματογράφο, σαν μοναδική διεξοδος, αποκαλύπτει όχι τόσο ένα προτσέσο καταγραφής - κατανόησης τής πραγματικότητας, ένα άνοιγμα του κινηματογράφου που εκδηλώνεται και είναι έφικτό γιατί ό κόσμος δέν είναι πεπραγμένος και ή έρώτηση για τò νόημα και τήν πράξη παρουσιάζεται συνεχώς, όσο μια καθορισμένη δραστηριότητα που (άντικειμενικά, στο επίπεδο τής κοινωνικής και ιδεολογικής σημασίας του έγχειρήματος) πραγματοποιεί

μιὰ τέλεια μίμηση τῆς ζωῆς στὸν κινηματογράφο, τῆς ὑπαρξῆς στὴν τέχνη, τῆς κοινωνικότητος στὴν κουλτούρα. Τὸ μὴ - πραγματοποιήσιμο τῆς οὐτοπίας εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς πού (στὴν τομεακὴ του διάσταση) ἐπιδιώκει τὴν ἀπορρόφηση τοῦ ὀρίζοντα τῆς πράξης μέσα στὸ συνειδησιακὸ καθορισμὸ, τὴ μετατόπιση τῶν σχημάτων τῆς ζωῆς μέσα στὰ πλαίσια τῶν μορφῶν τῆς τέχνης, σὰν μοναδικὴ δυνατότητα νὰ τηρηθεῖ ταυτόχρονα, διαλεκτικὰ, ἡ μορφολογικὴ - ὑπαρξιακὴ στάση μὲ ὅλα τὰ προβλήματα πού ἐνέχει καὶ ἡ ἀντιφατικότητα τῆς σχέσης. Ἔτσι τὸ ἀδιάκριτο ἄνοιγμα πρὸς τὴν ποιότητα τῆς ζωῆς, πού ἀμφισβητεῖται καὶ ἐξιδανικεύεται τὴν ἴδια παραστασιακὴ στιγμή καὶ τὸ φανέρωμα ἐνδὸς πολλαπλοῦ γρίφου χωρὶς λύση σὲ μορφὲς παρακλιμασμένες ἢ προβληματικές, μέσα στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα, σημαίνει ἀκριβῶς τὸ τέλος τῆς αὐτονομίας τοῦ πραγματικοῦ, τὸ θάνατο τῆς διαλεκτικῆς ἀναφορᾶς μέσα στὴν ἀναγωγὴ τοῦ συμβάντος σὲ τέχνη καὶ ὅλων ὅσων προϋπάρχουν τοῦ φιλμ σὲ κινηματογράφο: ὁ αἰσθητισμὸς ἀκεραϊώνεται, ἀνατρέπεται σὲ μιὰ μελλοντικὴ διάσταση καὶ γίνεται οὐτοπία. Ἡ ὑπαρξιακὴ οὐτοπία πού ἀπωθεῖται ἀπὸ τὴν πολυπλοκότητα τοῦ πραγματικοῦ καταλήγει στὴ θεωρητικο - αἰσθητικὴ ἐπικύρωση καὶ καθιερώνει ἐλεύθερα ὅ,τι τὴν ἀφορᾷ σὰν μὴ πραγματικὸ, σὰν αὐτὴ τὴ μορφή τοῦ μὴ - πραγματικοῦ πού εἶναι ἡ τέχνη.

Ἡ ἀντικειμενοποίηση καὶ ἡ ὑποκειμενοποίηση τῆς γλώσσας, ἡ ὑπέρβαση τοῦ εἰδικοῦ γλωσσολογικοῦ στὸ ἄλλο ἀποκαλύπτονται σὰν συμπληρωματικὲς ἀξίες τοῦ ἴδιου προτσέσου, πού στὴν ἐσωτερικοποίηση τῆς γλώσσας, στὴν ἀναγωγὴ τῆς σὲ διαφάνεια, στὴν καθυπόταξη τῆς ιδέας καὶ τοῦ συμβάντος σὲ μιὰ ὑπερορικὴ ἐπιθεώρηση πού θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγυῖται, ἐπιβεβαιώνουν αὐτὸ πού δὲν εἶναι κοινωνικοποιημένο, ἔνα ἀπροσδιόριστο ὑπόλειμμα πού διαφεύγει ἀπὸ τὴν ἱστορικότητα τοῦ εἶναι καὶ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀναίρεση τοῦ καταστασιακοῦ ντετερμινισμού. Εἶναι ἕνας αἰσθητισμὸς πού δὲν ἐπαναλαμβάνει τοὺς κανόνες καὶ τίς παραμέτρους τοῦ παραδοσιακοῦ αἰσθητισμοῦ καὶ οὔτε τίς διαδρωτικὲς μορφὲς τῶν ἱστορικῶν πρωτοποριῶν ἀλλὰ τείνει νὰ διατηρήσει τὴν πολυπλοκὴ ἀρχιτεκτονικὴ τους καὶ νὰ τὴ μετατοπίσει στὰ ἄκρα γιὰ νὰ ὀρίσει τὸ νέο αἰσθητικὸ ἐπίπεδο πού εἶναι ἱκανὸ νὰ περισυλλέξει καὶ νὰ δώσει νέα θεσμικὴ μορφή, σὰν αὐθεντικὸ, σὲ ὅ,τι ξεπήδησε ἀπὸ τὴν ἀπειρη διαστολὴ τῆς γλώσσας - πράξης καὶ τῆς αὐτο - ἔκφρασης καὶ μέσα στοὺς ἐναλλακτικὸς τρόπους συμπεριφορᾶς καὶ τὴν ἀναγωγὴ τους σὲ τέχνη. Πρόκειται γιὰ μιὰ διαδικασία στὴν ὁποία τὸ διαδρωτικὸ φανέρωμα τῆς ζωῆς, τῆς συμπεριφορᾶς, τῆς ὑπέρβασης τῆς γλώσσας λειτουργοῦν ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ πάρουν σχῆμα στὴν καλλιτεχνικὴ μορφή τοῦ κινηματογράφου καὶ ἀνακτοῦν τὴν οὐτοπιστικὴ τους σημασία μόνο στὸ μέτρο πού προβάλλουν τὴν ἄλλοτε ὑπαρξιακὴ καὶ ἄλλοτε γλωσσολογικὴ ποιότητα τῶν ὑλικῶν τους, στὴν καλλιτεχνικὴ ἐπικύρωση τοῦ αὐθεντικοῦ πού γίνεται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ καλλιτεχνικότητα ἱκανὴ νὰ καθιστᾷ τὴν ὑπαρξιακὴ ἐξιδανίκευση καὶ τίς ἐναλλακτικὲς συμπεριφορὲς (ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὴ ρήξη τῆς γλωσσολογικῆς σύνταξης) ὀρίζοντα αὐθεντικότητος καὶ νὰ τίς ἐπικυρῶνει θεσμικὰ σὰν

εγγύηση πραγμάτωσης της νέας αξίας. Ακριβώς όπως συμβαίνει με την αυθαίρετη άπειρία της τέχνης την εποχή της αιχμαλωσίας της κοινωνίας από την πλευρά του έργου, μια ιδεολογική μορφή είναι και το αντίθετό της στο νέο κινηματογράφο ή εξαφάνιση της γλώσσας στην υπαρξιακή ροή, στη μιμητική εφαρμογή για το σύνολο των χειρονομιών και το φαινόμενο, και η εξύμνηση της γλώσσας στην άλλογενή διαμόρφωση του έργου σημαίνουν στην πραγματικότητα το ίδιο πράγμα, παραπέμπουν στο πρωταρχικό αίτημα της τέχνης που είναι κατόπιν η ιστορική της αντίφαση, ή ένταση ανάμεσα στο είναι και το σχέδιο, ανάμεσα στην προϊδέαση και το πρακτικό - άδρανές, ανάμεσα στην παραγωγικότητα (έργασία) και την μη παραγωγικότητα (συνείδηση).

Η κινηματογραφική - αισθητική ιδιοτυπία του προτσέσου όχι μόνο είναι πάντα εγγυημένη αλλά και γίνεται θεμελιακή πραγματικότητα, ή συνθήκη υπέρβασης του διασκορπισμού μέσα στο πολλαπλό κοινωνικό - υπαρξιακό μαζί με την κατασκευή ενός αντικείμενου που να «δικαιώνει» στη συγκεκριμένη δράση που καθορίζει το αντικείμενο: ή επικύρωση δίνεται ταυτόχρονα από τον κινηματογράφο ζωή και τον κινηματογράφο μορφή. Ο κινηματογράφος σαν ιδέα γεγονός είναι λοιπόν ένα πράγμα με τον κινηματογράφο αισθητικό αντικείμενο. Αλλά αν πέρα από τη μυθολογία του κινηματογράφου σαν ζωή προσπαθούμε να εντοπίσουμε την ουσιαστική ρίζα όλης της διαδικασίας, σαν φαινόμενο κοινωνικοποίησης και δυσποκειμενικότητας που προσδιορίζεται γύρω από ένα σχέδιο και μέσα σε μια παραγωγική σχέση μέσα σε καθορισμένες κοινωνικο - οικονομικές σχέσεις τότε θα είναι το κινηματογραφικό αντικείμενο, σαν έμπόρευμα αισθητικά ανασκευασμένο που θα φανερωθεί σαν κέντρο θεμελιακό σε σχέση με όλη την περιπέτεια του νέου κινηματογράφου. Σε τελευταία ανάλυση, αυτό ακριβώς το αισθητικά ανασκευασμένο αντικείμενο είναι που αναλαμβάνει την όριστική επικυρωτική αποστολή. Και αυτό σημαίνει ακόμα και στο νέο κινηματογράφο τη νίκη του κεντρισμού της αισθητικής (που είναι εκσυγχρονισμένη, αναθεωρημένη αλλά όχι και λιγότερο στηριγμένη) που πάντα χαρακτήριζε την ιστορία της άστικης τέχνης. Με αυτή την έννοια παρά τις έγγονες συνέπειες που αναφέραμε δεν μπορούμε να μη διαπιστώσουμε την ουσία μιας ανάδειξης (και μίας νίκης;) του καλιού μέσα στο καινούριο.

Είναι πια η μορφή (επικυρώνοντας τη νομιμότητα του πειραματισμού, της ρήξης με τους τακτικούς τρόπους έκφρασης μέσα σε μια πορεία που ανάγεται στη μεταβλητή και αναθεωρημένη καλλιτεχνικότητα που όμως δεν απορρίπτεται) που στέλνει την ουτοπία πίσω στη νοσταλγική της ρίζα, που αποκαλύπτει την ιστορικό - δομική αστάθεια, τείνει σχεδόν να την απορρίψει σαν τέτοια. Μ' αυτόν τον τρόπο το σχέδιο ολοκλήρωσης που προσπαθούσε να εφαρμόσει ή κινηματογραφική δημιουργία (ειδωμένη σαν πορεία που συνδέει το σχέδιο με το αντικείμενο μέσω του συμβάντος), αρχίζει να αποκαλύπτεται στη διττή ύφή του σαν ένα προτσέσο στο οποίο η κοινωνικό - υπαρξιακή πορεία δεν κατορθώνει να ένοποιηθεί με την καλλιτεχνική της συνεπαγωγή ούτε να γίνει τεχνική

δολοκλήρωσης ιστορικο- παραγωγική προαίρεση, δολοκλήρωτική κατάδειξη μέσα από την άποψη της ουτοπίας. Η κινηματογραφική γραφή επαναλαμβάνει την ιστορική διαλεκτική της πρωτοπορίας, πληρώνει την αντίφαση ανάμεσα στην παραγωγική και τη μη παραγωγική εργασία, κινείται ανάμεσα στη θέληση εξαίρεσης από την κατασκευή πραγματικοτήτων στο πλαίσιο της καπιταλιστικής καταξίωσης και την άπαιτησή να άνακτήσει μιá άναθεωρημένη πολιτική παραγωγικότητα, άναλαμβάνοντας τις ευθύνες και τá έξωτερικά γνωρίσματα μιáς κριτικής έξω από τó κέρδος και την έμπορικότητα.

Έτσι ή κινηματογραφική γραφή όρίζεται παραδειγματικά μέσα στην αντίφαση και άποκαλύπτει όλοφάνερη την ουτοπία στο προτσέσο της κοινωνικής περιθωριοποίησης που τη ζει σá συνεχές έναλλακτικό πείραμα που έγγυάται τη δυναμική στερέωση της κοινωνίας του κεφαλαίου και άκολυθεί τις άπαιτήσεις της άνάπτυξης σάν αυτό- υπέρβαση. Αυτή ή συνθήκη δομικής άντιφατικότητας της κινηματογραφικής γραφής άποκαλύπτει όχι μόνο την άθλιότητα του άστου καλλιτέχνη (δηλαδή του καλλιτέχνη σκέτου) αλλά και την ίδια την προσωρινότητα της καλλιτεχνικής περιπέτειας στην άνάπτυξη της άπέναντι στην άκραία ριζοσπαστικότητα του άρνητικού, σάν φανερωμένη και άποκαλυπτική πραγματικότητα. "Αν ó καθάρóμυαλος άστος καλλιτέχνης των περασμένων γενεών πειραματιζόταν την άντιφατική άρνητικότητα σε σταθερή άναφορά με τόν όρίζοντα της κουλτούρας και της τέχνης σάν έδαφος όρθολογιστικής άναμέτρησης, μέσα από έναν ιδεολογικό πειραματισμό που άσκούσε διαδρωτική επίδραση στα περιγράμματα της ιδεολογίας χωρίς νά καταρθώνει νά την άνατρέπει, ó καλλιτέχνης της δεκαετίας του '60 - '70 μέσα στο έδαφος της όπισθοδρομικής ουτοπίας ζει την άντιφατικότητα και την άρνηση σá νοσταλγική έπιστροφή, σάν άρνηση του όρίζοντα του κεφαλαίου, που γίνεται χμαιρική άνάκληση της πρακτικής μη παραγωγικότητας που παραγνωρίζει την εργασία και την άξια παίρνοντας θέση όχι πέρα από αυτά αλλά πριν άπ' αυτά. Και τότε γίνονται όλοκληρωμένες άπάτες όλες εκείνες οι έμπειρίες, που άνατρέχοντας συστηματικά στον ιδεολογικό αυτοχαρακτηρισμό στις πιο άφηρημένες και άνεξέλεγκτες μορφές, προτάθηκαν σάν τρόποι έκφρασης και όργάνωσης της διαφωνίας, έπιχειρώντας νά μεταμορφώσουν ύποκειμενικά ένδεχόμενα άπελευθέρωσης σε άμεσα έπαναστατικά έπιχειρήματα. Αυτό που ε' ιδεόλόγοι του ρεφορμιστικού έργατικού κινήματος, οι όπαδοί του Γκράμισι, του Λούκατς και οι ποπουλιστές με την ύποστήριξη των έπισήμων λαϊκών όργανώσεών τους δέν τόλμησαν ποτέ νά διακηρύξουν, τó ύποστηρίζουν άπροκάλυπτα οι μικροαστοί διανοούμενοι της δεκαετίας του '60 - '70, ή προοδευτική μπουρζουαζία, οι όμάδες των διανοουμένων ταυτίζουν χωρίς έπιφυλάξεις την έπιθυμία τους για μιá προνομιακή χειραφέτηση από τις δομές της καπιταλιστικής κοινωνίας με την άπελευθέρωση όλης της κοινωνίας και σε πρώτη γραμμή, της εργατικής τάξης, παρουσιάζονται σάν ιδεολογική πρωτοπορία, παραγνωρίζοντας την άναλυτική θεώρηση της τάξης και καταργώντας κάθε όλικό καθορισμό. Η

ἀπελευθέρωση ξεχωριστών ομάδων γίνεται ανάδειξη ἀπελευθερωτικής πρακτικής και ἀποδόμηση των καταπιεστικών ἀλυσίδων τῶν καλλιτεχνικῶν προσοπτικῶν δυναμικῶν οἰκαιοποιεῖται ἔλα τὰ προνόμια τῆς ζωῆς, ἀνάγεται σέ ἰδεολογία σάν ἡ πιό θαθεῖα καί ριζοσπαστική μορφή ἐπίθεσης, ἀνατροπῆς τοῦ ἀλλοτριωμένου κόσμου. Ἡ (σχετική) ἀνεκτικότητα τῆς ἀναπτυγμένης καπιταλιστικῆς κοινωνίας γίνεται ἡ ἱκανότητα κατασκευῆς ἐμπειριῶν - μοντέλων ἐπαναστατικῆς ρῆξης, ἡ κοινωνική εὐκινησία τῶν μικροαστῶν διανοουμένων προτείνεται σάν ἡ ἴδια ἡ μορφή πραγματοποίησης τῆς ἐπιθυμίας, ἡ νίκη τῆς ἐπαναστατικῆς φαντασίας ἐνάντια στό ρεαλισμό τῆς ὑποταγμένης κοινωνίας. Ἔτσι ἡ γλωσσολογική ἐπανάσταση μετατρέπεται σέ ἐπανάσταση, ἡ χειρονομία, τὸ χᾶπενινγκ, ἡ ἀπλή και καθαρῆ αὐτο - ἔκφραση γίνονται ἡ μορφή τῆς ἀπελευθέρωσης, ἡ πρακτικὴ τῆς ἀντίθεσης καί ἡ μεταμόρφωσή της σέ πολιτιστική - καλλιτεχνική ἐπιθετικότητα ἀποκτοῦν δύναμη ἀποδόμησης τῶν ἀρτηριοσκληρωτικῶν δομῶν τοῦ κοινωνικοῦ χώρου.

Ἡ φενάκη εἶναι ὀλοκληρωμένη. Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη τῆς θεωρητικῆς μεσολάβησης ἀνάμεσα σέ σημασιολογικὲς λειτουργίες πού πειραματίζονται μιὰ ρῆξη μὲ τίς κανονικὲς μορφές τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης καί τὴν ἐπαναστατικὴν προσοπτικὴν ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀνανακλᾷται παραδειγματικὰ στὸν τύπο ἀπόλαυσης πού συνεπάγεται καί κηρύσσει σέ γενικὲς γραμμὲς ἡ γλώσσα τῆς κινηματογραφικῆς οὐτοπίας. Πραγματικὰ ἡ προβληματικότητα τῆς σχέσης μὲ ἐκεῖνον πού ἐπωφελεῖται, τὸ διαφοροῦμενο τοῦ μηνύματος πού ἀπαιτεῖ μιὰ ἀνοιχτὴ, ἐποικοδομητικὴ θέση, ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἐρμηνευτικῆς ἐπέμβασης στὴν ἀνάγνωση, σάν ὄργανο καταστολῆς τῆς ἰδεολογικῆς - συνειδησιακῆς ἀλλοτρίωσης δὲν γίνονται ἀνοίγματα πρὸς μιὰ κοινωνικοποίηση τῆς σχέσης, πρὸς τὸν ὄρισμό μιᾶς προοδευτικῆς δυναμικῆς πού νὰ ἀνασυντάσσει ἕνα πλέγμα ἀπαντήσεων καί μιὰ κριτικὴ - ἐνεργητικὴ θέση ρῆξης μὲ τὸ περιβάλλον καί τὸ σύστημα ἐλπίδων. Ἀντίθετα, ὁ κώδικας παρορμήσεων καί προσδοκιῶν πού μορφοποιεῖται ἀπὸ τὴν προβληματικὴν ὀπισθοδρομικὴν γραφὴν τῆς οὐτοπίας τοῦ νέου κινηματογράφου εἶναι κατασκευασμένος γιὰ νὰ ἀπευθύνεται στὴν προσωπικὴν, ἐξατομικευμένην, δυσαρμονικὴν φύση τοῦ ἐνός, τοῦ ἀφηρημένου ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ πλαίσιο ἀναφορᾶς καί κεντρισμένου πρὸς μιὰ ἀπομόνωση, πρὸς τὴν ἐμβάθυνση τοῦ συνειδησιακοῦ κατακερματισμοῦ. Ἔτσι ἡ ἐγγενὴς ἀπόλαυση τοῦ νέου κινηματογράφου ὀδηγεῖ στὸν τελείως ὑποκειμενικὸ πειραματισμό, μέσα στὴν κενὴ δυναμικότητα τῆς συνειδησης, τῶν ἐπιχειρηματολογιῶν τῆς ἄρνησης καί τῆς ἰδεολογικῆς ἀπελευθέρωσης καί ἀντὶ νὰ εὐνοεῖ ἕνα προτσέσο μετατροπῆς τοῦ εἶναι - μὲ - τοῦς - ἄλλους στὴν προώθηση ἐνός συλλογικοῦ προτσέσου κατανόησης πρὸς μιὰ ξαναζωντανεμένη ἐπαναστατικὴ ἱστορικότητα, τείνει νὰ ξαναορίσει μιὰ θαθεῖα μοναξιά ἐνισχυμένη ἀπὸ ἕνα ὅσο ποτὲ ἐκλεπτυσμένο ἰδεολογικὸ στήριγμα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἡ πρόταση τρόπων συμπεριφορᾶς προτύπων συναφῶν πρὸς τὴν ὀπισθοδρομικὴν οὐτοπία τείνει νὰ ὑποταγεῖ στὴν ἀνησυχητικὴ ἄνοδο (μέσα στὴν σχέση ἀπόλαυσης, ἀνάμεσα στὶς παγίδες τοῦ μηνύματος) τῆς σαγήνης τῆς σκιᾶς, τῆς ἀπειρῆς ὑπο-

βλητικότητας του κενού. Ἀκόμα μιὰ φορά ἡ ὀργανικὴ καὶ παραδειγμα-
τικὴ ἀπόλαυση τῆς τέχνης συνεπάγεται τὸ ἐξωπραγματικὸ, τὴν ἐγκα-
τάλειψη τῆς ἱστορικῆς συμπεριφορᾶς. Καὶ ὁ νέος κινηματογράφος ἀπο-
καλύπτει σὰν ἓνα εἰδικὸ ἐπίπεδο ἀρνητικότητας ποῦ δὲν τέμνει πολι-
τικά (δὲν ἀρνεῖται δηλαδὴ) ἀλλὰ ξεσκεπάζει ὅλη τὴν ἀντιφατικότητα,
τὸ δομικὸ κατακερματισμὸ, τὴν τεμαχισμένη, ἐρωτηματικὴ, «ἰδεολογικὴ»
σκοπιμότητα τῆς τέχνης καὶ τὴν περιθωριακὴ καὶ ὡστόσο ἐσωτερικὴ καὶ
ὀργανικὴ προσκόλλησή της στὴν ἀνάπτυξη (5).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὄταν ὁ ἀνταγωνισμὸς κεφάλαιο - ἐργασία ἔκοψε κάθε μεσολάβηση καὶ ἐγκλώβισε ὅλη τὴν κοινωνικὴ διάρθρωση, φαινόταν νὰ ἐκλείπει ὄχι μόνον ὁ χώ-
ρος γιὰ μιὰ ἰδεολογία τῶν μέσων τάξεων, ἀλλὰ καὶ ὁ χώρος γιὰ μιὰ ἰδεολογία
τῆς δύναμης - ἐργασίας ποῦ καταξιώνονταν σὰν ἐμπόρευμα. Ὅσο τὸ κεφάλαιο
περιορίζει τὴν δύναμη - ἐργασία στὸ προτσέσο καταξίωσης τοῦ κεφαλαίου, ὅσο
τὸ κεφάλαιο τείνει νὰ ἀφομοιώνει ὅλη τὴν κοινωνικὴ παραγωγή στὴν ἴδια του
τὴν καταξίωση, τόσο ἡ ἰδεολογία (ὅλη ἡ ἰδεολογία) συνδέεται μὲ τὸ καπιταλι-
στικὸ προτσέσο καταξίωσης, χάνει τὶς συμπληρωματικὲς ἔννοιες τοῦ ἐργασια-
κοῦ προτσέσου, τείνει νὰ ἀλλοτριωθεῖ σὲ ἐργασία καὶ νὰ γίνῃ ἄμεση ἐκδήλω-
ση τῆς ἀναπαραγωγῆς τοῦ κεφαλαίου. Οἱ ἰδεολογίες ἀμφισβήτησης, οἱ ἐναλ-
λακτικοὶ πειραματισμοί, οἱ «οὐτοπίες» δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ ἓναν λειτουργικὸ καὶ
ἀναγνωρισμένο καθορισμὸ τῆς ἔμμονης ἀνάγκης τῆς ἀστικῆς τάξης νὰ ἀνανεώ-
νῃ συνεχῶς τὰ μέσα παραγωγῆς καὶ τὶς μορφές κυριαρχίας, γιὰ νὰ γίνουν πιὸ
ἀποτελεσματικὰ καὶ καταλληλότερα γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν παραγωγικῶν δυ-
νάμεων.

2. Τὸ θέαμα τελικὰ ὀρίζεται σὰν διαλεκτικὴ σχέση, ἀποκτώντας τὴν δομὴ
ἐνὸς ἐμπορεύματος ποῦ μετατρέπεται σὲ ἀναπαράσταση καὶ σὰν φαινομενικό-
τητα ποῦ ἀντικειμενοποιεῖται καὶ ἀναπαριστάνεται σὲ ἀποκρυσταλλωμένες μορ-
φές. Μπροστὰ στὴν πλήρη κυριαρχία τοῦ ἐμπορεύματος στὸν κόσμον, τὸ θέαμα
εἶναι ταυτόχρονα ἡ προβολὴ τοῦ ἐμπορεύματος (καὶ τῆς ποιότητάς του) στὴν
παραγωγή τῆς ἀναπαράστασης καὶ τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐπικύρωση τῆς θεαματι-
κῆς εἰκόνας, σὰν μεσολάβηση τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους.

3. Εἰδικῆς καὶ τεκμηριωμένης ἀναλύσεως τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης
τῆς Δεκαετίας τοῦ '60 ἔγιναν ἀπὸ τοὺς ἀρμοδιότερους κριτικούς καὶ μερικὰ ἀπὸ
τὰ συμπεράσματά τους ἔφτιαξαν ἓνα κλειδὶ μιᾶς ἐρμηνείας τοῦ νέου κινημα-
τογράφου, ποῦ συχνὰ ἐκφυλίσθηκε σὲ ἀπλουστεύσεις, σὲ ἐπαναλήψεις προφα-
νῶν στοιχείων καὶ μετὰ γιὰ δημοσίωρησε ἓνα πυκνὸ, κριτικὸ περιῶλημα ποῦ ἐμπόδιζε μιὰ
πραγματικὴ πολιτιστικὴ πολιτικὴ κατανόηση τοῦ φαινομένου. Μίλησαν γιὰ ῥῆξη
τῆς ἀφηγηματικῆς σύνταξης, γιὰ γλωσσολογικὸ πειραματισμὸ, γιὰ ὑπερβατικό-
τητα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας, γιὰ νοητικὸ ρεαλισμὸ, γιὰ ἔκφραση τῶν
παραμύθων καὶ μετὰ γιὰ κινηματογράφον αὐτοσχεδιασμοῦ, κινηματογράφο ἀπο-
δραματοποίησης, κινηματογράφον ἀνασυνταγμένον, κινηματογράφον τοῦ κινημα-
τογραφιστῆ, στοιχειώδη ρεαλισμὸ, κινηματογράφον ἄρνησης, κινηματογράφον πλά-
νου (πλάνου - σεκάνς), κινηματογράφον ποιήσεως καὶ κινηματογράφον πρόζας:
ὅλες εἶναι κριτικῆς προσεγγίσεις ποῦ ἀποκαλύπτουν τὸν τρόπον τοῦ σύγχρονου κι-
νηματογράφου, χωρὶς ὅμως καὶ ν' ἀποκαλύπτουν τὸ προτσέσο αἰσθητικῆς δό-
μησης, τὸν θεμελιώδη προσδιορισμὸ, τὴ μορφολογικὴ στάση οὔτε τὸ ἱστορικὸ -
πολιτικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ - πολιτιστικὸ νόημα τοῦ φαινομένου. Κατὰ βάση ἡ

κινηματογραφική κριτική έχει πάντα υιοθετήσει μία πολύ έσωτερική και εποικοδομητική συμμετοχή στην έμπειρία του νέου κινηματογράφου ή τελείως έξωτερική και αντίρροπη σε συνάρτηση με το πολιτιστικό υπόστηρίγμα άλλων έμπειρων. Έλλειπε μία θέση που θα μπορούσε να βρει στη διάθροωση του νέου κινηματογράφου έναν θεμελιακό προσδιορισμό από την ριζοσπαστική τάξη και να τον τοποθετήσει στο έσωτερικό της ανάπτυξης της άστικής Ιντελιγκέντσιας, χτίζοντας μία άποφασιστική κριτική της πολιτιστικής ιδεολογίας και των διακλαδώσεών της στον κινηματογράφο.

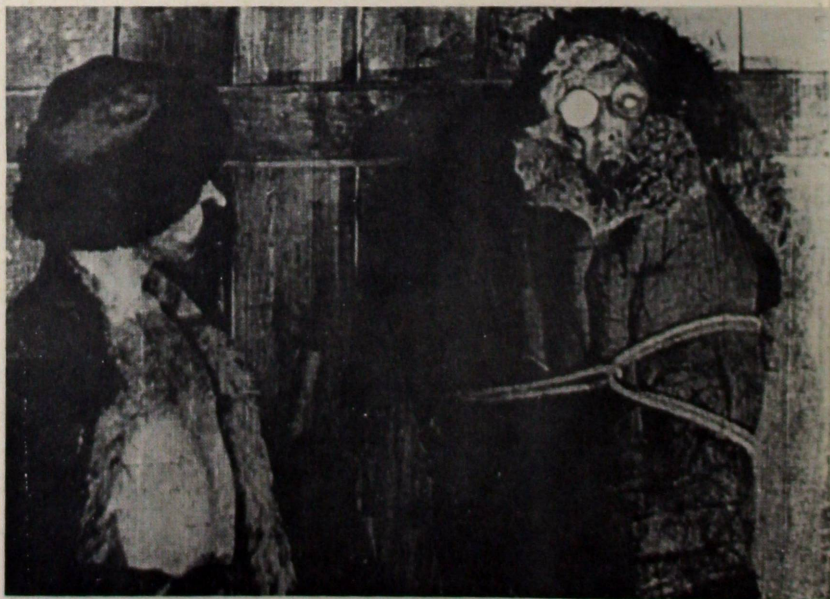
4. Αδτή άκριβώς ή ύλικότητα της έναλλακτικής όργάνωσης και ή κοινωνική σύσταση μίας ύπαρξιακής πράξης ύποκειμενικής ρήξης στην Άμερική καθιστούν δυνατή μία γλώσσα τρόπων συμπεριφορής όπου ή έξαφάνιση της έξφραστικής μεσολάβησης άπέναντι στην άπειρη ίσχύ της άντικειμενικότητας της πιο άναπτυγμένης καπιταλιστικής κοινωνίας, έκδηλώνεται ταυτόχρονα σαν έπαναστατική ρήξη και έκρηξη της έπιθετικότητας της έναλλακτικής συμπεριφορής μέσα στον κινηματογράφο και σαν άνάδειξη μίας γλώσσας στο έπίπεδο της άνάπτυξης, δηλαδή μίας γλώσσας του κεφαλαίου (Empire, Sleep, Chelsea Girls κ.λ.λ.). Ταυτόχρονα έπιτρέπουν όλοφάνερα την συγχώνευση της τέχνης με την ζωή σε μία άπειρη διαστολή των τρόπων συμπεριφορής (των καλλιτεχνικών και ύπαρξιακών) που δρίσκεται άνάμεσα σε φουτουριστικά - άριστέριστικά κινήματα και την όραματική άθραιεσία: δηλαδή άνάμεσα στο μάξιμουμ της κοινωνικότητας (της ψευδοεπαναστατικής ιδεολογίας) και το μάξιμουμ της μη κοινωνικότητας.

5. Τελείως διαφορετικά πράγματα θα έπρεπε να ειπωθούν για τον στρατευμένο κινηματογράφο που δέν άπαιτεί μία ιδεολογική άντανάκλαση, αλλά μία πολιτική άνάλυση πάνω στην χρήση και την λειτουργία του πολιτικού κινηματογράφου μέσα στο έπαναστατικό προτσέσο. Τότε το πρόβλημα θα είχε πάλι σαν κέντρο μία θεωρία της έργατικής χρήσης των έκφραστικών λειτουργιών και άρα θα βρισκόταν στο έσωτερικό μίας πολιτικής παράστασης του προβλήματος της προπαγάνδας και της χρήσης των μέσων μαζικής έπικοινωνίας, αλλά θα έπρεπε να άναπτυχθεί ξεκινώντας από ένα καθορισμένο πολιτικό πρόγραμμα, δηλαδή από μία άνάγνωση της καπιταλιστικής άνάπτυξης και των τρόπων συμπεριφορής μίας τάξης και από ένα πραγματικό πολιτικό - όργανωτικό σχέδιο: όλα άναγκαία στοιχεία για μία σωστή πολιτική θέώρηση που όλοφάνερα δέν μπορούν να άντιμετωπιστούν από αυτό το δήμα. Έδώ αντίθετα θα διασαφηνιστεί ότι ύπάρχει μία ουσιαστική διαφορά άνάμεσα στην ιδεολογική - πολιτιστική άναζήτηση (άκόμα και στις μορφές της άνταγωνιστικής ή έναλλακτικής κ.τ.λ. κουλτούρας) και τον όρίζοντα του στρατευμένου κινηματογράφου και των δραστηριοτήτων έπικοινωνίας, προπαγάνδας και ζυμώσεων που άποτελούν μέρος πολιτικού προγράμματος έργατικής εϋθύνης. Πρέπει να ύπάρξει πλήρης συνειδητοποίηση της όργανικής ένσωμάτωσης της έπιστήμης και της ιδεολογίας (άρα και της κουλτούρας και της τέχνης) στο προτσέσο καπιταλιστικής άνάπτυξης και άδυναμίας να καθοριστεί μία έπαναστατική χρήση αυτών των θεσμών πραγματικοτήτων. Όταν ο άνταγωνισμός κεφάλαιο - έργασια έκοψε κάθε μεσολάβηση και ένσωμάτωσε όλη την κοινωνική διάθρωση, όταν ο έργάτης όσο πάει και όρίζεται σαν άφηρημένη έργασία, καθαρά είδοποιό, και το έργοστάσιο κυριαρχεί στις κοινωνικές δομές, για να τίς ύποτάξει στην παραγωγή της ύπεραξίας φαίνεται να έξαφανίζεται ο ίδιος χώρος για μία ιδεολογία της δύναμης - έργασίας που καταξιώνεται σαν έμπόρευμα. Στην όργανική ένσωμάτωση της έπιστήμης και της ιδεολογίας στην άνάπτυξη είναι δυνατό να άπαντήσει κανείς μόνο με μία αντίθετη και συμπληρωματική ένσωμάτωση της έπαναστατικής θεωρίας μέσα στις όργανωμένες μορφές ύλικής άρνησης της καπιταλιστικής άνάπτυξης.





6



7



8



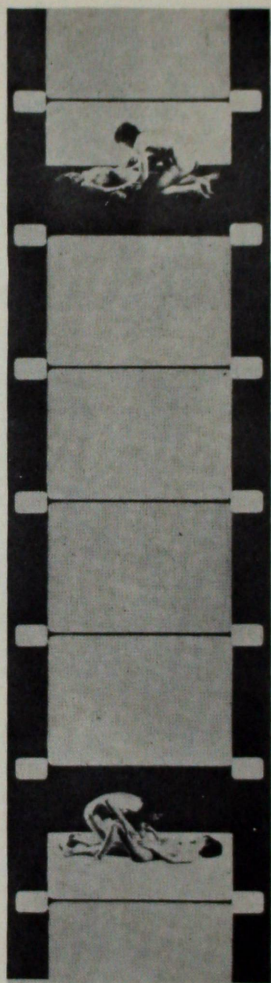
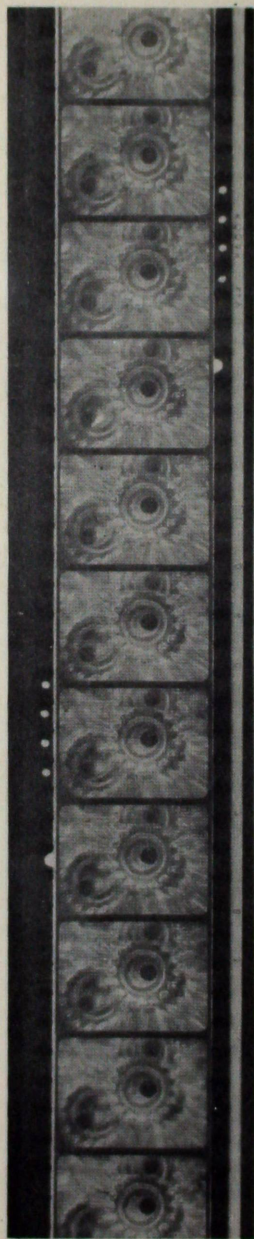
9



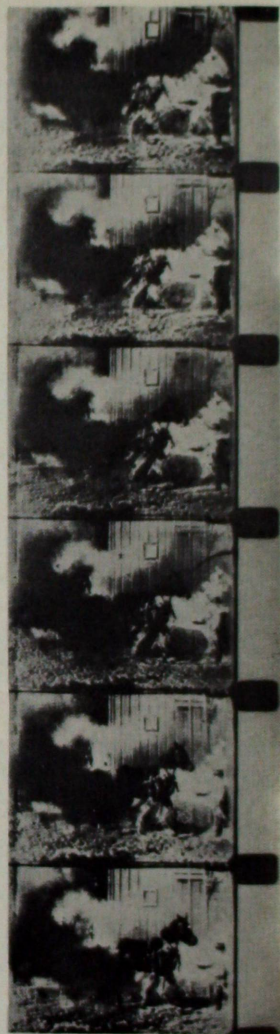
10



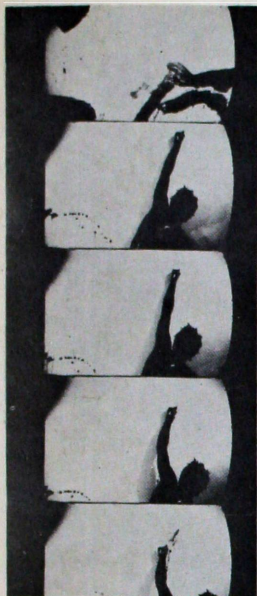
11



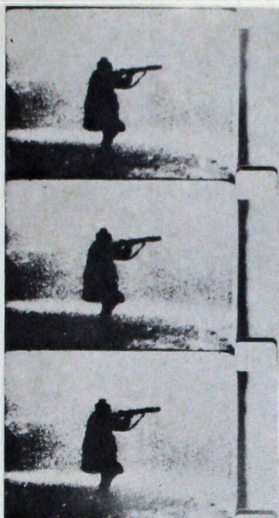
13



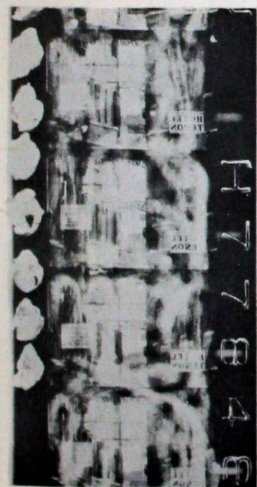
14



15



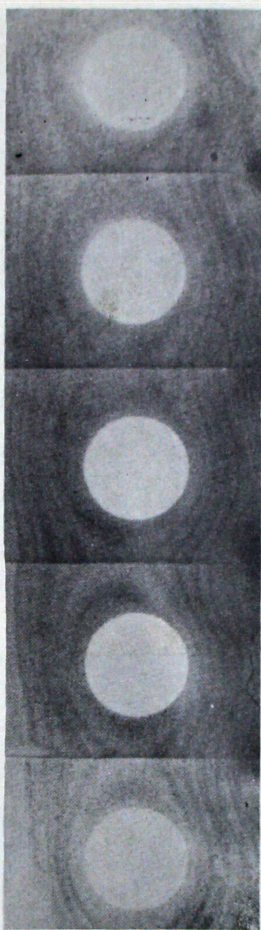
17



16



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28





31



32



33, 34



35



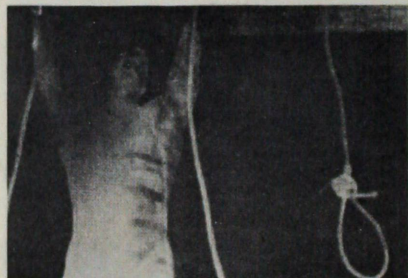
36



37



38



39



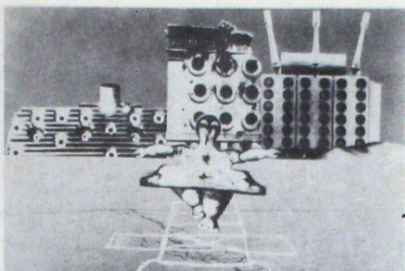
40



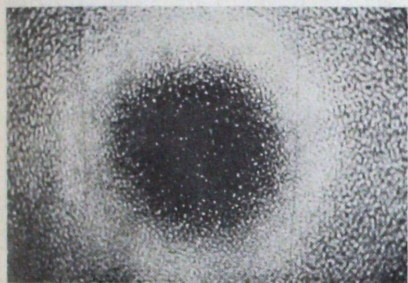
41



42



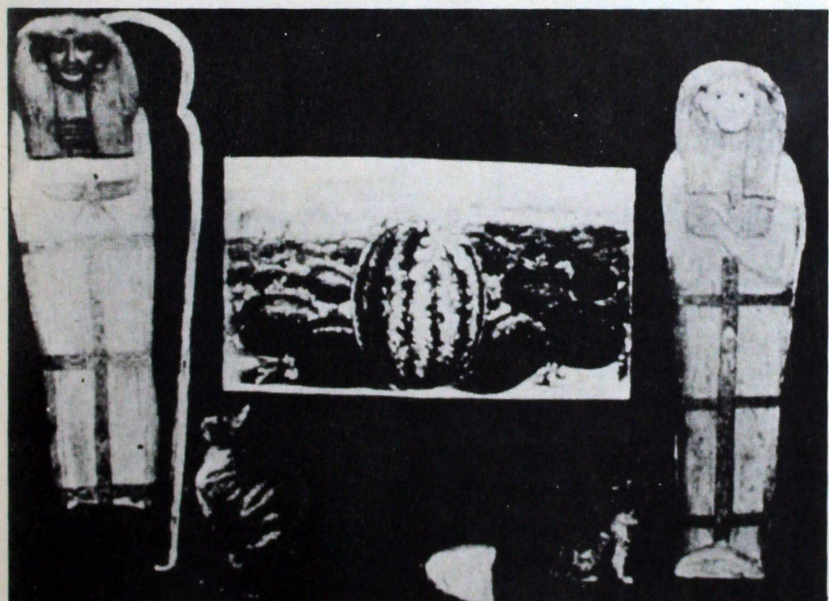
43



44



45



46



47



48



49



50



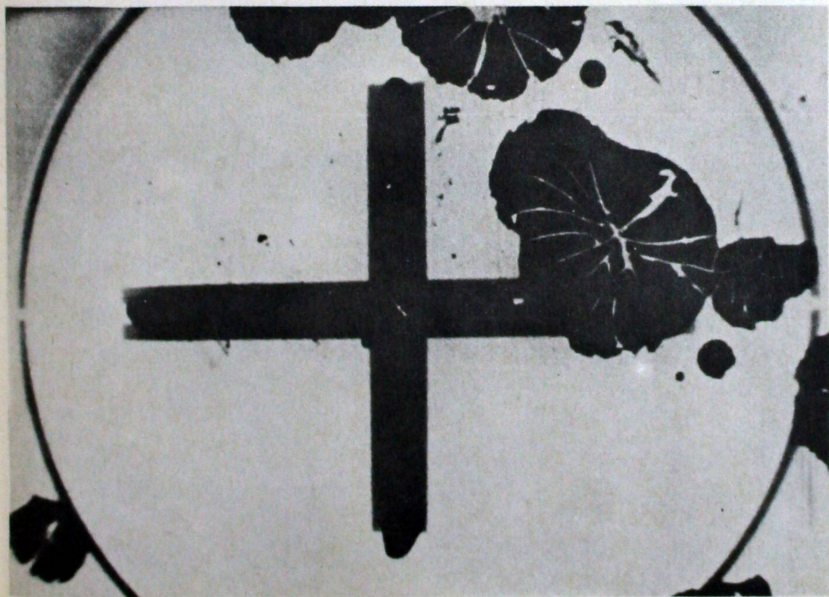
51



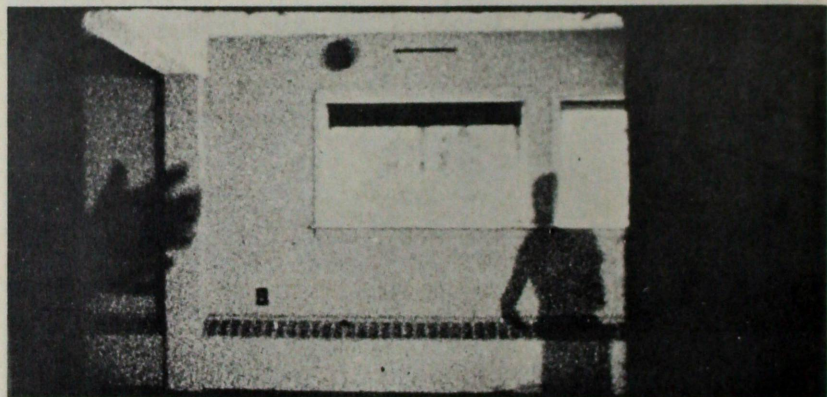
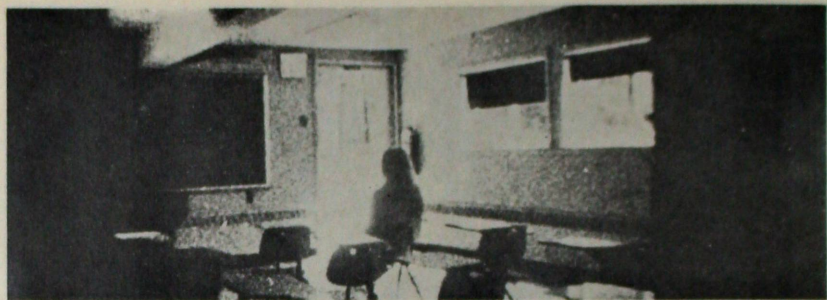
52



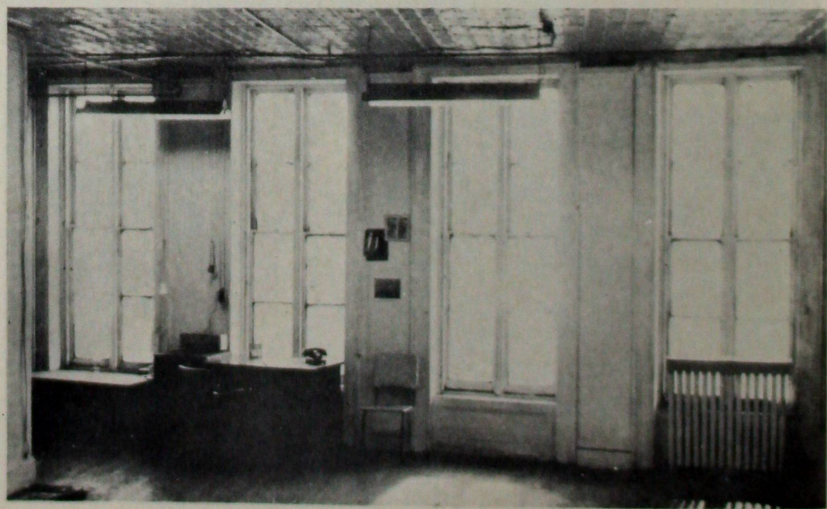
53



54



55, 56



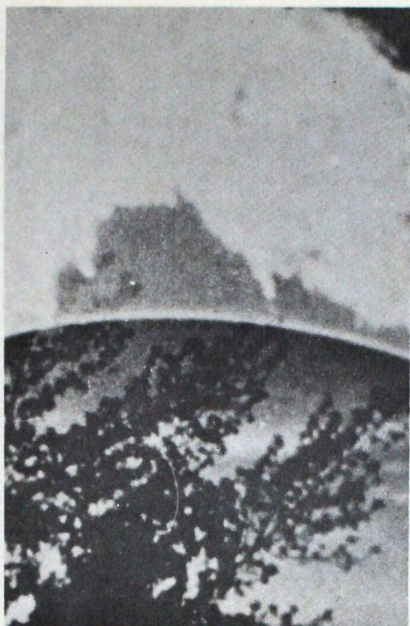
57



58



59



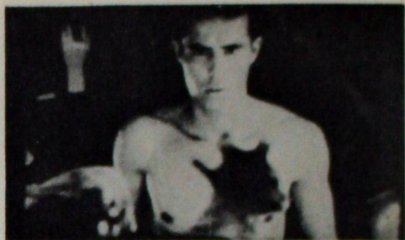
60



61



62



63



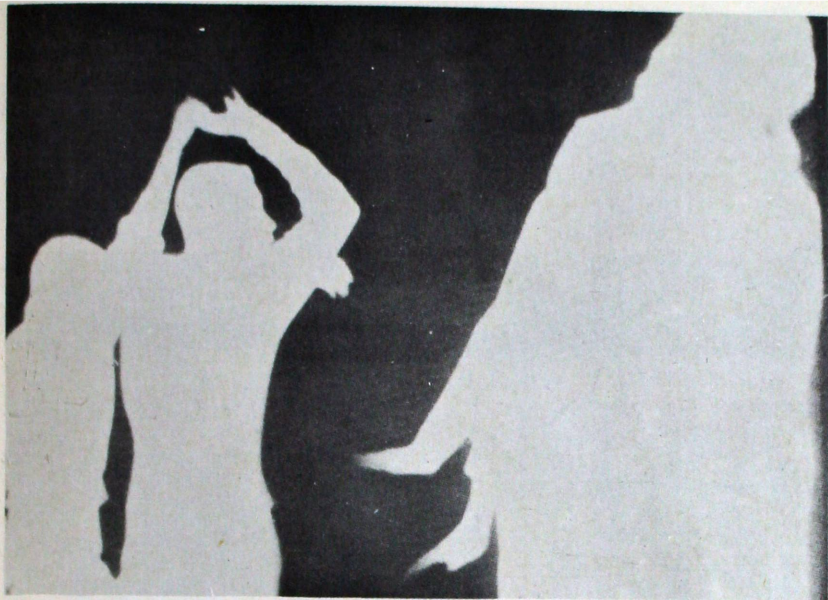
64



65



66



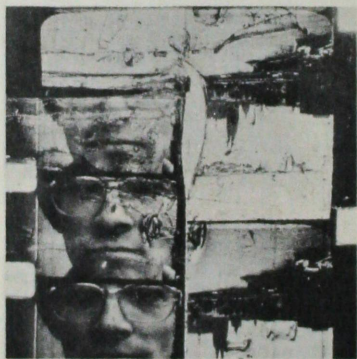
67



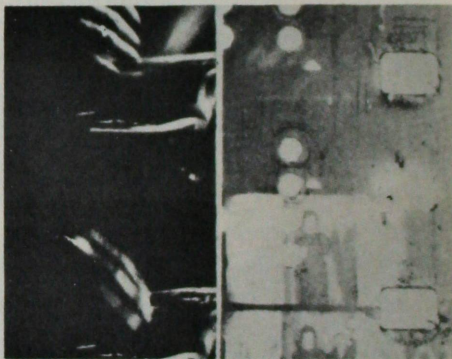
68



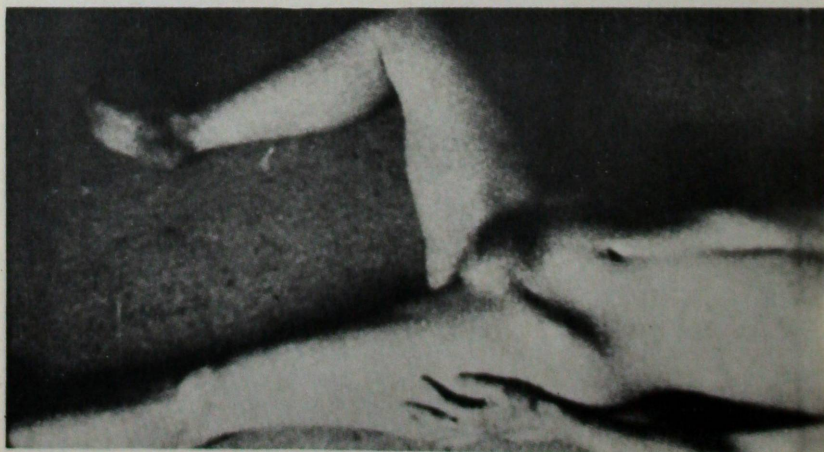
69



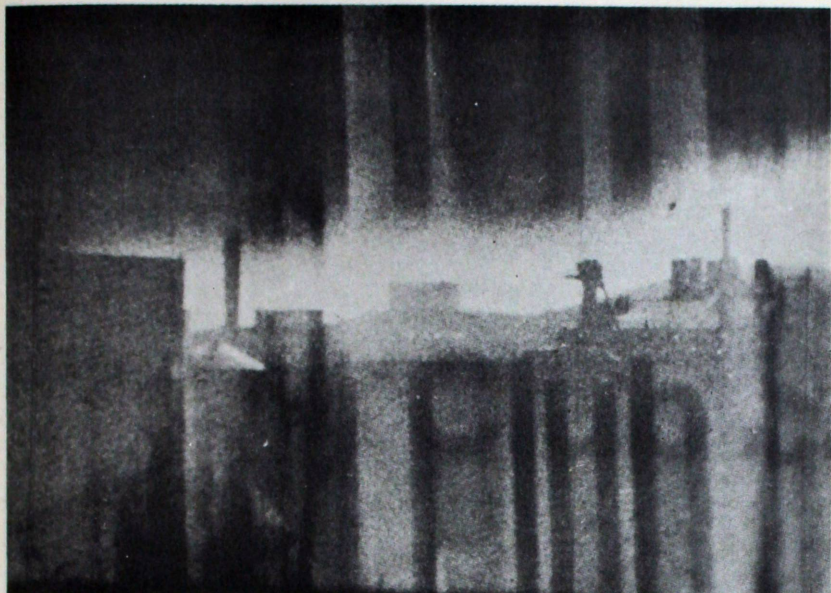
70



71



72



73



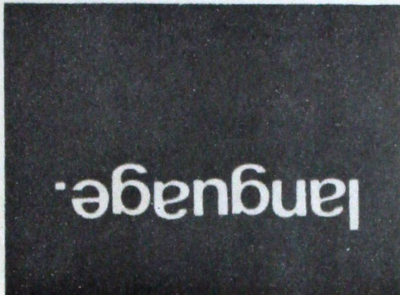
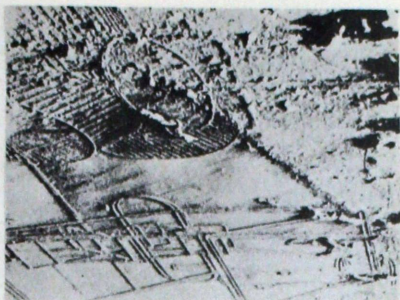
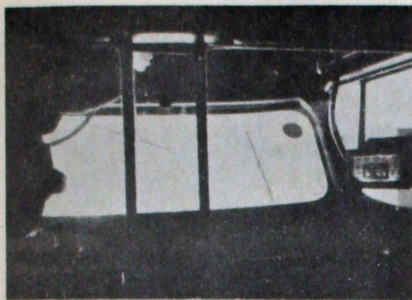
74



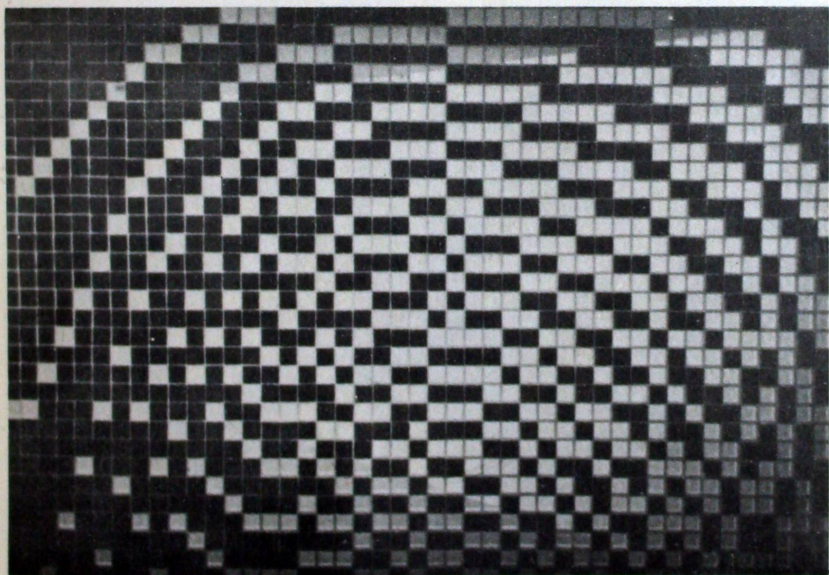
75



76



77



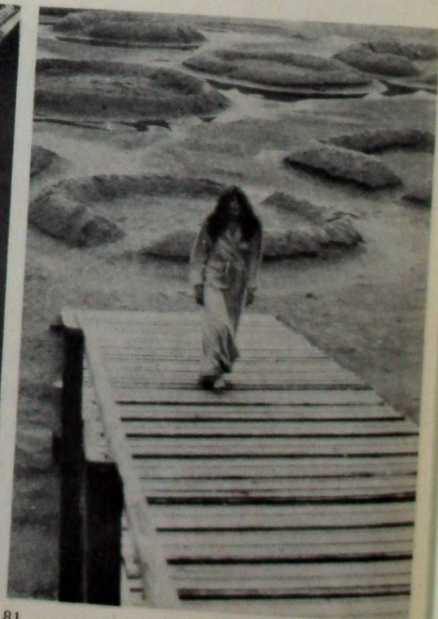
78



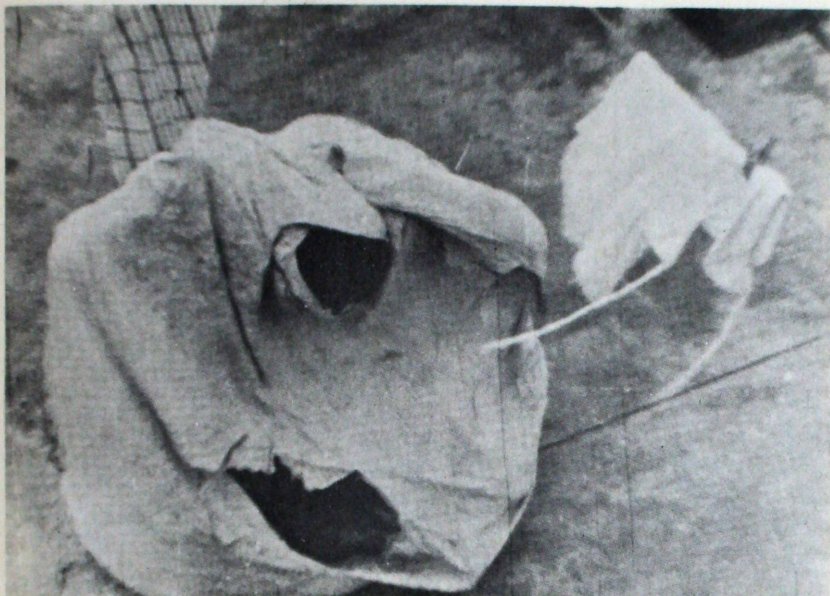
79



80



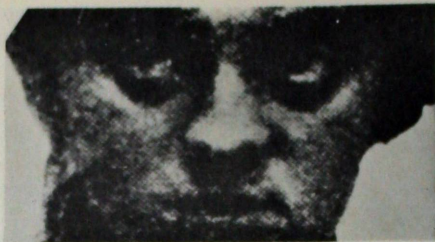
81



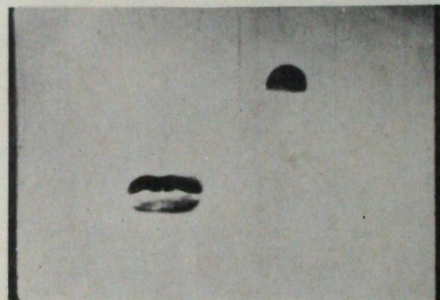
82



83



84



85

86



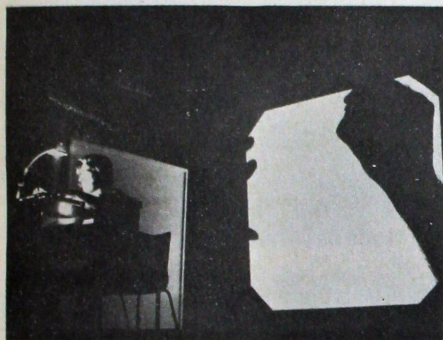
87



88



89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



102

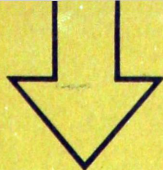


103

Φωτογραφίες

1. Robert Wiene, "Γνήσιος" 1920
- 2,3,4, και 5 Germaine Dulac, Τό δοτρακο κι'ο κληρικός-1926.
6. Ρεϊνοζούκε Κινουγκάσα, Μιά σελίδα τρέλλας-1926
7. Λέβ Κουλέσωφ, Οί περιπέτειες του Mr West στη χώρα των Μπολοσεβίκων- 1924.
- 8 και 9-Maya Deren, Meshes of the Afternoon-1943
10. Jean Cocteau, 'Ορφείας- 1950
11. Robert Frank και Al Leslie, Pull My Daisy 1958
12. Fernand Léger, Le Ballet Mécanique- 1924.
13. Paul Sharits-Piece Mandala/End War- 1966
14. Malcome Le Grice-Berlin Horse- 1970.
15. Kurt Kren, Materiaktion- 1964.
16. Kurt Kren, Venezia Kaputt- 1968.
17. CINETRACT άπ'τόν Μάη του '68 φτιαγμένο άπό όμάδα στην όποία περιέχονταν και ό Γιοντάρ.
18. Jean-Luc Godard-British Sounds- 1969.
19. David Larcher, Mare's Tail- 1969.
20. Maya Deren,Ritual in Transfigured Time-1946.
21. Jonas Mekas, Guns of the Trees- 1961.
22. 'Άπ'τό γύρισμα του Chelsea Girls- 1966
23. Alfredo Leonardi, Organum Multiplum- 1967.
24. Andy Warhol, Chealsea Girls (Marie Menken και Gerald Malanga- 1966.
25. Andy Warhol, Poor Little Rich Girl- 1965.
26. Andy Warhol, kiss- 1964.
27. Andy Warhol, Mario Banana- 1964.
28. Mario Montez.
29. Andy Warhol και οι ήθοποιοί του Chelsea Girls στο Factory.
30. Jonas Mekas, Reminiscenes of a journey to Lithouania (ή μητέρα του Mekas)- 1971.
31. Ron Rice, Chumlum- 1964.
32. Ron Rice, Senseless- 1962.
- 33 και 34. Jack Smith, Flaming Creatures- 1963.
35. Jack Smith, Normal love (άτέλειωτη ταινία του 1963).
36. Jack Smith, Flaming Creatures- 1963.
37. Win van der Linden, Hawaiian Lullaby- 1967.
38. Iack Smith και Mario Montez.
39. Ernest Schmidt, Body bulding- 1966.
40. Carolee Scheneemann-Ghost Reu- 1965..
41. Barbara Rubin, Cocks and Cunts- 1966.
42. Robert Breer, Form Phases I- 1952.
43. Erling Johansson, Anima Mundi- 1967.
44. James Whitney, Lapis- 1963-66.
45. Giorgio Turi, Scusate I1 Disturbo- 1968.
46. Harry Smith, Heaven and Earth Magic- 1957-62
47. Peter Goldman, Echoes of Silence- 1965.
48. Shirley Clarke, Portrait of Jason- 1967.
49. Carolee Scheneemann, Fuses- 1965-68.
50. Ed Emshwiller, Relativity- 1963-66.
- 51 και 52. Mike Kuchar, Sins of the Flesh a-poids- 1965.

53. Bruce Conner, Cosmic Ray- 1961.
54. Bruce Conner, A Movie- 1958.
55. και 56. Michael Snow- 1969.
57. Michael Snow, Wavelength- 1967.
58. Stan Brakhage, Sirius Remembered- 1959.
59. Stan Brakhage, Fire of Waters- 1965.
60. και 61. Stan Brakhage, Dog Star Man- 1961.
62. Kenneth Anger, Fireworks- 1947.
63. Kenneth Anger (ὁ ἕδλιος) Fireworks- 1947.
64. και 65. Kenneth Anger, Inauguration of the Pleasure Dome- 1954-66.
66. Kennth Anger, Scorpio Rising- 1962-64.
67. Peter Kubelka, Adebar- 1957.
68. Peter Kubelka, Schewechater- 1958.
69. David Larcher, Mare's Tale- 1969.
70. και 71. Wilhelm και Birgit Hein, Rohfilm-1968.
72. Alfredo Leonardi, Se l' Inconscio si Ribella-1967.
73. Bruce Baille, Castro Street- 1966.
74. Stan Van Der Beek, Skullduggery- 1966.
75. Frans Zwartjes, Διαθέσιμο κρεβάτι- 1970.
76. Frans Zwartjes, 'Ανάμνησις- 1969.
77. Peter Gidal- Upside-Down Feature- 1973.
78. Tony Conrad, The Flicker- 1966.
79. Werner Nekes, Kelek- 1968.
80. Werner Nekes, Gurtrug Nr 2- 1967.
81. Dore O, Alaska- 1968.
82. Τακαχίκο 'Ιμούρα, Χορευτικό πάρτυ στο Βασίλειο του Νάνου.
83. Jeff Keen, Marvo Movies- 1968.
84. Kurt Kren, 48 Kopfe aus dem Szondi-Test.
85. Kurt Kren, Sinus Beta- 1967.
86. 'Ο Kurt Kren γυρίζοντας τό Mama und Papa-1969
87. Kurt Kren, O' Tannenbaum- 1964.
88. Malcom le Grice, After Leonardo- 1972.
89. Malcom le Grice, Horror Film 2- 1971.
90. Peter Weibel, Cinema, Precinema και Paracinema-1971.
91. Limpe και Paul Fuchs σέ ζωντανή παρουσίαση συνδυασμένη μέ φίλμ- 1971.
92. Valie Export, Cutting.
93. Otto Muehl, Body Building- 1965.
94. Steve Dwoskin, Alone- 1964.
95. Steve Dwoskin, Trixi- 1970.
96. Steve Dwoskin, Dyn Amo- 1972.
97. Steve Dwoskin, To tea- 1970.
98. Steve Dwoskin, Behindert- 1974.
99. Σινζοῦκε 'Ογκάβα, Οί χωρικοί τῆς δευτέρας Φρουράς- 1971.
100. Jorge Sanjines, Τό αίμα τοῦ Κόνδορα- 1964.
101. Glauber Rocha, Terra em Transe- 1966.
102. Vlado Kristl, Armeleute.
103. Jean-Marie Straub, τό χρονικό τῆς "Ανας Μαγδαληνῆς Μπάχ- 1967.



Φ ΣΠΑΝΙΑ ΒΙΒΛΙΑ
ΣΠΑΝΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ · ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ
ΤΕΧΝΕΣ · ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ &
ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΑΥΘΕΝΤΙΚΕΣ ΓΚΡΑΒΟΥΡΕΣ

● ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΙΑΣ
ΕΚΘΕΣΙΣ ΣΠΑΝΙΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
& ΛΟΙΠΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ
ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ 7-ΤΗΛ. 614 332- 638 929
ΑΘΗΝΑΙ (143)
● ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΩΝ ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΩΝ
ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 23-ΤΗΛ. 616 072
ΑΘΗΝΑΙ (143)

