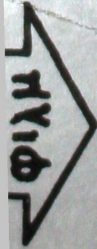


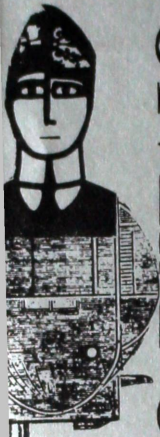


16ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου

7.75



Γιαννή
Βασιλειάδη

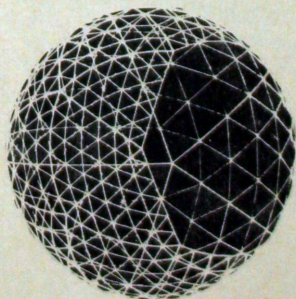


ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ



Π-000000000441





9 11 11

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ



SAFETY 19



ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Εκδότης -

Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39	Συνδρομή έτησίαι Δρχ. 200
ΤΗΛ. 324.6633	Φοιτητική έτησίαι Δρχ. 160
	Έξωτερικού \$ 8.00

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία :

- «Α—Ω» — Ακαδημίας 57
- «ΔΩΔΩΝΗ» — Ασκληπιού 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» — Έρμου 44

Και ΠΑΤΡΑ :

- «ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Αγ. Νικολάου 32

΄Από οποιοδήποτε άλλο μέρος της Ελλάδος ή του εξωτερικού μπορείτε ν'απευθύνεσθε στον :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Αθήναι 132 ●

πλινφ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

● ΕΦΗΜΕΡΑ	351
16ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	356
J. MORRISON — Σημειώσεις για την Όραση	360
Ο ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ — Μανιφέστο	379
D. NOGUEZ — Άπ' τόν Φουτουρισμό στο Άντεργκράουντ	385
Γ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ — Η Ρωσική Σχολή	395
Σ. Αΐ ΖΕΝΣΤΑΐ Ν — Η Διαλεκτική προσέγγιση τής κιν/κής μορφής	400
J. MEKAS — Σημειώσεις πάνω στον Νέο Άμερικάνικο Κιν/φο	419
J. M. STRAUB — FRAGMENTA	425
Γ. ΔΡΑΓΩΝΑΣ — Δύο Κείμενα	430
Σ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — Δορισμός — Φιλολογική Σημειολογία και Διαλεκτικός Ύλισμός	433

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης οι: Κ. Νάτσας, Γ. Φωτιάδης, Σ. Δημητρίου, Α. Παπαταξιάρχης, Α. Χατζηδάκης, Τ. Μαστοράκη.

**FILMS OF THE WORLD -
FOR THE PEACE OF THE WORLD**



XVIIIth International
Leipzig Documentary and Short Film Festival
for Cinema and Television 1975



cinéaste

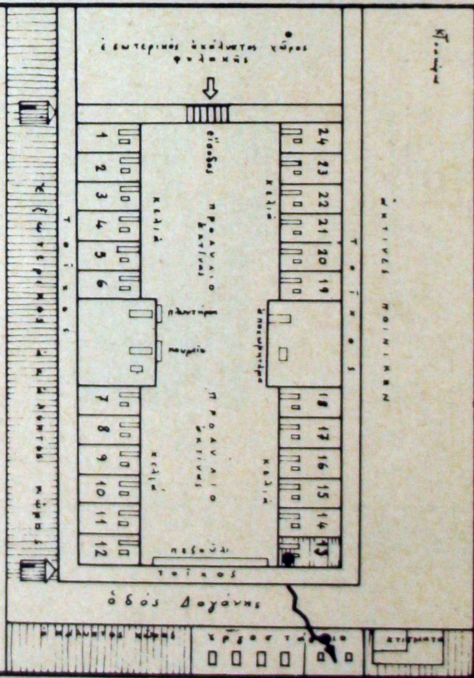


Editor Gary Crowdus
Editorial Associates: Dan Georgakas, Joan Mellen,
Ruth McCormick, Bill Nichols, Lenny Rubenstein, Bob Summers
Designer Bill Plympton

Cinéaste is published quarterly at 144 Bleecker Street, New York, New York 10012. All articles represent views of their authors. Copyright 1972 by Gary Crowdus. Subscription rates: \$3.00 per year. Single copy: 75 cents. Address all correspondence to *Cinéaste*, 144 Bleecker St., New York, N.Y. 10012

δοworu βασιλοπουλου

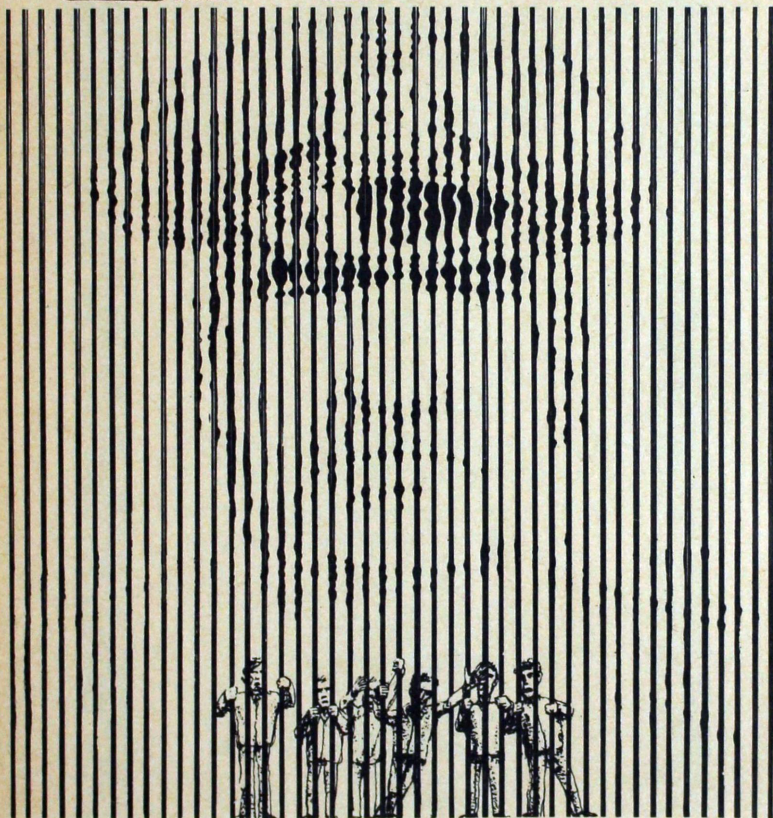
η αποδραση των βουρλων



διαλογος

ΔΕΚΑΤΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι



- Μαχητική παρουσία
- Έλεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός

Σ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ
Η ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ

ΓΚΡ. ΚΟΖΙΝΤΖΕΦ
ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ

ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ
**ΤΡΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ
ΤΟΝ ΛΕΝΙΝ**

ΣΕΡΓ. ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΟΠΛΟ

ΑΝΤΡΕΪ· ΒΑΪΝΤΑ
ΟΙ ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΙ

ΑΝΤΡΕΪ· ΒΑΪΝΤΑ
Η ΓΗ ΤΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΙΑΣ

ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ
Ο ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΨΑΛΜΟΣ

ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ
Η ΛΕΚΤΡΑ

ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ
Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ

ΣΕΡΓ. ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ
**Ο ΚΑΛΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ
ΣΒΕΪΚ**

ΚΑΡΟΛΥ ΜΑΚΚ
**ΑΓΑΠΗ ΓΙΑ ΕΝΑ
ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟ**

ΜΠΑΣΤΕΡ ΚΗΤΟΝ
**Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ
ΤΗΝ ΔΥΣΗ**

ΜΠΑΣΤΕΡ ΚΗΤΟΝ
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ

Εισαγωγή
Εκμετάλλευσις

**ΑΛΚΥΟΝΙΣ
ΚΑΜΕΡΑ**

Ακαδημίας 96-98

Πάολο & Βιττόριο Ταβιάνι
Α Λ Λ Ο Ν Ζ Α Ν Φ Α Ν

ΑΡΡΙΑΝΑ ΜΝΟΥΣΚΙΝ
καί τό θέατρο τοῦ ἡλίου
1789, ΓΑΛΛΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ἄντυ Γουῶρχολ & Πῶλ Μορισέϋ
Σ Κ Ο Υ Π Ι Δ Ι Α

Μάρκο Μπελόκιο
ΕΝ ΟΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ

Ναγκίσα Ὀσίμα
Τ Ο Π Α Ι Δ Ι

Ζάν Ρούς
ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΟΥ ΛΕΟΝΤΑΡΙΟΥ

Μάρκο Λέτο ΜΕ ΤΟΣΟ
ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ

Ζάν-Λύκι Γιοντάρ
Ο ΜΙΚΡΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ

Μ. Ντέσβαρτ & Γιάν Λέ Μασσόν
Ο ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΤΗΣ ΚΑΣΙΜΑ

Μπάτο Τσένγκιτς
ΗΡΩΕΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ραϋμόντο Γκλέϋζερ
ΠΡΟΔΟΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΓΑΤΙΚΗΣ ΤΑΞΗΣ

Ἄλέξαντρος Μεντβέντιν
Ε Υ Τ Υ Χ Ι Α

Τζ. Μάνκεβιτς
ΚΡΙΣΙΜΟ ΣΑΒΒΑΤΟΚΥΡΙΑΚΟ

Σβόνιμιρ Μπέρκοβιτς
Ρ Ο Ν Τ Ο

STUDIO

TAMPERE FILM FESTIVAL

the Sixth International Festival
of
Short Films in Tampere 1976

Tampere Film Festival is designed to demonstrate the international standard of the short films which have a universal human tone or which seek new methods of cinematic expression. The Festival tries to act as a meeting place of different ideologies and film makers from all countries who are striving for world peace and social equality.

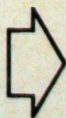


Tampere Film Festival will take place
from February 19th to February 22nd 1976.

P.O. Box 305

SF-33101 Tampere 10

Finland



ΚΙΝΟ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ

1. ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ

Τό άριστούργημα τοῦ 'Αϊζενστάϊν στή μορφή τοῦ σεναρίου-καταγραφή τοῦ ὀλοκληρωμένου ἔργου, ὅπως πρωτοδημοσιεύτηκε στή Σοβιετική Ένωση τό 1926. Μαζί, μιá πολύτιμη ἀνάλυση τοῦ Γιόν Μπάρνα γιά τό πῶς δημιουργήθηκε τό ἔργο, πλήρη βιοφιλομογραφία ἀπ'τόν Ζώρζ Σαντούλ, καί σημαντικό φωτογραφικό ὑλικό.

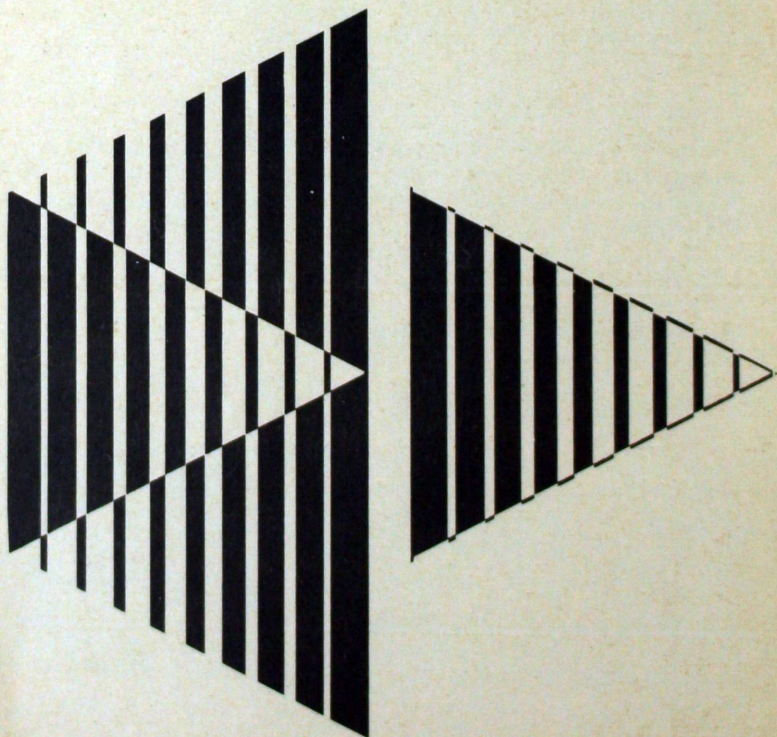
2. Η ΜΑΝΑ

Τό συγκλονιστικό ἔργο τοῦ Πουντόβκιν, ἀπ'τίς κορυφές τῆς ἐπαναστατικῆς τέχνης, στή μορφή τοῦ σεναρίου-καταγραφή τῆς ὀλοκληρωμένης ταινίας ἀπ'τόν Νάθαν Ζάρχι. Μαζί, μιá μοναδική εἰσαγωγή στή ζωή καί τό ἔργο τοῦ Πουντόβκιν ἀπ'τούς Λούντα καί Ζάν Σνιτζέρ, πλήρη φιλομογραφία, καί σημαντικό φωτογραφικό ὑλικό.

3. *made in usa*

Ἀπό τά πιό χαρακτηριστικά ἔργα τοῦ Γκοντάρ, ὁρόσημο στή στροφή του πρὸς ἕναν πολιτικό κινηματογράφο καί μιá μορφή κινηματογράφου πού θρυμματίζει τήν παραδοσιακή ἰντριγκα καί τίς "λογικές" δραματικές λύσεις. Σ'αυτό τόν τόμο ἡ πλήρης ἀναγραφή τῆς ταινίας, μιá ἐξαιρετικά διαυγῆς ἀνάλυση τοῦ ἔργου ἀπ'τόν Ρίτσαρντ Ράουντ, ντοκουμέντα, κείμενα γιά τήν ὑπόθεση Μπέν Μπάρνα, καί σημαντικό φωτογραφικό ὑλικό.

ΕΦΗΜΕΡΑ





Τό παρόν τεύχος είναι τό πρώτο μιᾶς σειρᾶς ἐκ τριῶν τευχῶν πού θ' ἀφοροῦν κατά κύριο λόγο στίς διάφορες μορφές τῆς πρωτοπορίας. Λόγοι καθαρά τεχνικοί δέν ἐπέτρεψαν μιᾶ διεξοδική παρουσίαση (ὅπως πέρσι) τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου-πράγμα πού ἐπιδιώκεται γιά τό ἐπόμενο.

Φρονοῦμε ὅτι ἡ τεχνική τῶν συνεντεύξεων είναι παραπειστική καί ὅτι ὀδηγεῖ σ' ἓνα παιχνίδι κρυφτοῦ καί παγίδων μέ ἐπινοημένες ἐρωτήσεις καί ἀπαντήσεις.

Δέν είναι στίς ἐπιδιώξεις μας αὐτή ἡ προοπτική, γι' αὐτό ζητήσαμε ἀπ' ὄλους τούς σκηνοθέτες κείμενα καμωμένα ἀπ' τούς ἴδιους, καί πού νά τούς ἀντιπροσωπεύουν ὅσον ἀφορᾶ στή δουλειά τους ἔτσι ὅπως οἱ ἴδιοι τήν θεωροῦν καί τήν πραγματώνουν.

Μέχρι τώρα αὐτά τά κείμενα δέν τά ἔχουμε λάβει καί αὐτοί είναι οἱ τεχνικοί λόγοι πού τό παρόν τεύχος ἀφορᾶ σέ ἄλλο ἀντικείμενο ἀπ' τό προγραμματισμένο.

Ἐλπίζουμε ὡς τό ἐπόμενο νά τά ἔχουμε λάβει.

Στό γενικό πρόγραμμα τοῦ **ΦΙΛΜ** γιά φέτος είναι ἡ ἔκδοση τῆς ὀλοκληρωμένης πλέον "Φιλμογραφίας Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους" τῆς Ἄλιντας Δημητρίου καθώς καί τά ἔξις βιβλία:

ΔΕΒ ΚΟΥΔΕΣΩΦ: Κείμενα γιά τόν κιν/γράφο.

Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ: Ἡ μορφή τοῦ φίλμ.

ΝΟΕΛ ΜΠΕΡΣ: Ἡ κινηματογραφική πρακτική.

ΔΥΟ ΔΕΞΙΚΑ. Τό ἓνα μέ ὄρους πού χρησιμοποιεῖ ἡ σύγχρονη ἀνάλυση σ' ὄλους τούς τομεῖς τοῦ ἐπιστητοῦ καί κυρίως αὐτούς πού προέρχονται ἀπό θεωρητικές ἐπιστῆμες καί μεθοδολογίες, ὅπως ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ, ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, ΔΟΜΙΣΜΟΣ (στρουκτουραλισμός), ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΗ, κ.λ.π. καί ἀφοροῦν στή σύσταση ἑνός σύγχρονου ΟΡΓΑΝΟΥ ΑΝΑΛΥΣΗΣ, -τό δέ ἄλλο στό περιεχόμενο τῶν ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚῶΝ ΟΡῶΝ.

Τά ἔξις βιβλία συνέταξαν οἱ Σωτήρης Δημητρίου καί Θανάσης Ρεντζῆς, ἀντίστοιχα.

Ἐπίσης θά ἐπανεκδοθεῖ τό βιβλίον τοῦ Τάκη Ἀντωνόπουλου: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΣΤΗΜΗ, ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ.

"Ένα γράμμα του Τάκη Δαυλιόπουλου

"Εξη σημεία.

Μ'άφορμή την άποψη που μ'άφησε τό τελευταίο φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη και τόν άπόηχο τών σωστών αντίδράσεων του κοινού θά ήθελλα νά καταβέξω μερικά "σημεία".

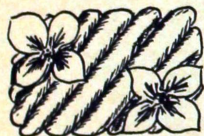
1. Τήν συντονισμένη έκστρατεία του κινηματογραφικού κατεστημένου, που μέ τίς έπιφανήσους σπασμοδικές κραιφές, προσπάθησε νά παρουσιάσει, σάν πολιτική καπι-λαιά, τήν ώρμίανση τών νέων δυνάμεων του κινηματογράφου μας. Μέ συνεταίρους και έπίκουρους τίς σκοτεινές δυνάμεις του κοινωνικοπολιτικού κατεστημένου, και μέ βιτρίνες φροντισμένες άπό άνυπόλητα πρόσωπα σέ κάμπο - σες "φυλλάδες" έκανα πραγματοποιήσιμη τήν έκστρατεία τους. 'Η έπιχείρηση έπεσε στό κενό. 'Απέναντι στους άρτηρσοκληρωτικούς όγκόλιθους τής αντίδρασης στάθηκαν εύκύντες και δυναμικές οί νέες δυνάμεις, και τό κοι-νό, ώρμιο, μέ γνώση, και ύπευθυνότητα τάχηκαν άνεπιφύλακτα στό πλευρό μας. 'Αποτελέσμα τής άνοιχτής τούτης σύγκρουσης, ήταν νά γίνει σέ μās μεγαλύτερη άνάγκη γι' άγώνα και άκόμα, ν' άνατιναχτούν κάποιες γέφυρες που είχαν έκικήσει άνάμεσα σέ μās και σέ κείνους.
2. Τήν προσπάθεια έπιβολής στό κοινό, άπό μερικά ύπευθυνων-όπισθήποτε-γιά τόν προσανατολισμό του, μιās αισθητικής, που άπευθύνεται σέ μύστες, σέ 'Ιερατείο. 'Η προσπάθεια αυτή έχει πυρήνα κι' είναι οργανωμένη και στό βαθμό που ένυπάρ-χει στό κίνημα τών νέων δυνάμεων, είναι τουλάχιστον ΑΠΑΡΑΔΕΚΤΗ. 'Αποπροσανατολίζει τό κοινό και τ' όδηγετ σ' έπικίνδυνες άκροβασίες.
3. 'Η αισθητική είναι ζήτημα ύποκειμενικό και φυσικά ρευστό. Δέν καθορίζεται άπό τήν γραφή ούτε και "καλουπάρεται"
4. Κανείς δέν μπορεί νά ίσχυρισθετ και νά φανετ ότι μιλάει σοβαρά, όταν, μέ άλλοσι τήν άνάγκη προώθησης τής αισθητικής και του κοινού, κοινολογεί ότι κα-νείς ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑ. Οί "δηλωστές" του είδους ίσως θάπρεπε νάχουν τήν έντιμότητα ν' άναγνωρίσουν ότι στήν πρωτοπορεία είναι περισσότερο άπ' ότιδήποτε άλλο άπα-ραίτητη μιιά μακρυά θητεία στη παράδοση. 'Η γνώση τών έκφραστικών μέσων μπορεί νά όδηγήσει στήν πρωτοπορεία μονάχα όταν συντρέχουν ούσιαστικές προϋποθέσεις γι' αυτό.
5. Σ' ότι άφορā τό δοκιμίο μου "Συμπτώσεις μιās διαδρομής" ό στόχος είναι ξε-κάθαρος. Δέν χρειάστηκε κώδικας γιά νά "διαβαστεί". 'Η γραφή του, παραδοσιακή είναι άποτελέσμα μελέτης. 'Η αισθητική, είναι έκείνη ή ίδια, έκείνου του ίδιου μοντέρ τών προοδευτικών δυνάμεων, που πάντα τόν έμπιστευόνταν σ' ότι άφορā τίς εύαισθησίες και τή γνώση του, πολλοί άπό κείνους που προβάλλονται ή αυτοπρο-βάλλονται σάν πρωτοπόροι ή τουλάχιστον ίκανοί και σπουδαίοι. 'Ο κινηματογράφος, σάν μιιά άπ' τίς μορφές, κοινωνικής συνείδησης και έκφρασης, είναι τέχνη. Είναι όμως και άπαραίτητη ή γνώση τής ειδικής τεχνικής γιά νά καταφέρει νά άπευθυθεί στή μζα, μέ κάποια άποτελεσματικότητα. Μέ τήν γνώση τών μέσων μπορείς νά έκφραστείς, νά προβληματίσεις και νά συν-τονιστείς μέ τό κοινό όταν ή γνώση αυτή συνοδεύεται άπό προϋποθέσεις που κά-νουν άποδεκτά, τήν αισθητική, τό μήνυμα και τους προσωπικούς σου προβληματισ-μούς. Σ'όγουρα δέν είναι μόνο ζήτημα τεχνικής τό νά συγχρονιστείς μέ τόν καιμό του σημερινού κοινού και νά γίνεις φορέας τών προβληματισμών του. 'Η τεχνική μόνι δέν όημιουργεί παρά έκτοπλάσματα και αισθήσεις άληθοφανείς κενές ούσιας (βλέπε τά άρτια τεχνικά "κατασκευάσματα" του "έμπορικού" κινη-ματογράφου.
6. Τά μιιά μου σχεδόν χρόνια τά κέρασα στό τραπέζι του μοντάζ, άρκετά άπ' τά ύπόλοιπα χαθήκανε στά νοσοκομεία. Έδώσα όσα μπόρεσα στόν καλό ντόπιο κινημα-τογράφο. Οί "Συμπτώσεις μιās διαδρομής" που ήταν ή πρώτη και μοναδική συμμε-τοχή μου στό φεστιβάλ-μέ όλότελα δική μου δουλειά-(και ή έπιβράβευση που ή-ρθε έστω και άργά) είναι ή τελευταία ίσως προσπάθεια και προσφορά μου στόν κινηματογράφο. Γιά λόγους οργανικούς -ιδιαιτέρα τή βλάβη στα μάτια μου- άπό-χωρώ άπ' τόν κινηματογράφο. Μέ τίς "Συμπτώσεις" δέν έκανα πρωτοπορεία. Έκανα σημερινό κινηματογράφο που ν' άπευθύνεται σέ σημερινούς άνθρώπους. Αυτό δέν είναι άρνηση στήν άναγκασιότητα ύπαρξης πρωτοπορείας. 'Η δουλειά μου δέν άρεσε σέ κάποιους "πρωτόδρους" κάποιους "αισθητικούς" που κινούντα σέ "ψηλά έπί-κεδα" -λυκάμαι γι' αυτούς. Άπ' ένός γι'αυτ ψεύδονται και άπ' έτέρου γι'αυτ δια-φύστηκαν άπ' τό ύπέροχο κι' εύαίσθητο κοινό που μέ άντάμοιφε μέ τήν στάση του.

Τάκης Δαυλιόπουλος

Σπάνιες εκδόσεις



“ΣΠΑΝΟΣ,,



ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

ΤΟΜΙΕΣ στή σκέψη
 στα γράμματα
 στις τέχνες

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ - ΕΚΔΟΤΗΣ : ΗΛΙΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΜΑΝΗΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 618-502 606-313



**16° ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Δέ μία σύντομη επίσκόπηση τών ταινιών πού συμμετείχαν φέτος στό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θ' αναφερθῶ κυρίως στά στοιχεῖα ἐκεῖνα πού συντελοῦν στή σύσταση τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου σάν πολύμορφο φάσματος.

Αὐτό πού φέτος φαίνονταν ἀπόλυτα φυσικό-δηλαδή ἡ ἀναγνώριση ἐνός Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου σάν πραγματικότητα καί σάν ὄνομα-πέρας εἶχε προκαλέσει πολλές ἐπιφυλάξεις κι' ἀκόμα ἔντονες ἀντιρρήσεις ἡ δέ ἔκδοσι τοῦ ὑπ' ἀριθμόν 3 τεύχους τοῦ ΦΙΛΜ μ' αὐτό τόν τίτλο θεωρήθηκε εὐφάνταστη. Ἡ προσωπική μου πεποῦθησι εἶναι πῶς τά ἀφετηριακά ἔχνη του Ν.Ε.Κ. βρῖσκονται στά 1960 καί ἀπό τότε ἡ παρουσία του εἶναι περιθωριακή μέν ἀλλά σταθερή μέχρι τό σημερινό σημεῖο τῆς συνεκβατικῆς ὀλοκλήρωσής της.

Μέ τό Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος δέν ἐνοοῦμε φυσικά κάποιον εἶδος σάν τό Γουέστερν ἢ τό Ἀστυνομικό φύλμ ἢ ἀκόμα τόν Νεορεαλισμό ἀλλά ἔνα συγκεκριμένο στίγμα ποιητικῆς διαφοροποίησης τοῦ ὕδριου τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ καθοριστική εἰδοποιός διαφορά μεταξύ τοῦ Παλιοῦ καί τοῦ Νέου συνίσταται τόσο στό γεγονός τῆς ἀλλαγῆς καί τοῦ ἐπλουτισμοῦ τῶν κωδίκων ὅσο καί στήν ἀλλαγῆ τοῦ φορέα ἐλέγχου τῶν κωδίκων πού εἶναι καί ἡ πλεῖ οὐσιαστική.

Ἀπό τόν ἔλεγχο τοῦ παραγωγοῦ περάσαμε στόν ἔλεγχο τοῦ σκηνοθέτη καί ἀπό τόν κινηματογράφο τοῦ παραγωγοῦ στόν κινηματογράφο τοῦ σκηνοθέτη.

Τό καθοριστικό στοιχεῖο αὐτῆς τῆς μεταλλαγῆς δέν ἦταν τόσο τό οἰκονομικό στοιχεῖο ἀλλά τό κωδικό. Καμιὰ ταινία δέν ἀπώθησαν περισσότερο οὐ "παραγωγό" ἀπ' αὐτήν πού εἶχε τό ἐπικουρικό νομικό προνόμιο τῆς ἐνίσχυσης ἀπό τό κράτος στήν κυκλοφορία της. Εἶναι δέ σαφές ὅτι αὐτές τίς "προστατευόμενες" ταινίες ὄχι μόνο δέν ἐπεχειρήσαν νά τίς κάμουν οὐ ὕδριο ἀλλά οὔτε καί νά τίς οἰκειοποιηθοῦν γιά κερδοσκοπικούς σκοπούς στή φάση τῆς ἐμπορικῆς ἐκμετάλευσής τους. Τό πρότυπο τοῦ σκηνοθέτη σάν ὄργανο τοῦ παραγωγοῦ ἀντικαταστάθηκε ἀπό τόν σκηνοθέτη πού ἀποφασίζει γιά τήν παραγωγή.

Τό πέραςμα τῶν σκηνοθετῶν στό χῶρο τῶν ἀποφάσεων εἶναι πού συντελεῖ στό ἀποφασιστικό βῆμα καί σ' αὐτό συνίσταται ἡ διαφοροποίηση, ἡ μορφολογική ἐπέκταση καί ἡ προαγωγή.

Ἴσως ἦταν βολικό νάχομε ἔν πρότυπο γιά τόν Ν.Ε.Κ. ἀλλά γιά τό παρόν θά πρέπει ν' ἀρκεστοῦμε σέ μιὰ εἰκόνα ἀνάλογη μ' αὐτήν ἐνός ἐπεκτεταμένου φυτοῦ πού τά κλαδιά του βρῖσκονται ἀκόμα στή φάση τῆς μορφοποιητικῆς διαδικασίας. Μ' αὐτό τό πρῖσμα θά ἐπιχειρήσω μιὰ σύντομη ἀποτίμηση τῶν φετεινῶν ταινιῶν κυρίως δέ ὡς πρὸς τά συστατικά τους.

Μιὰ γενική παρατήρηση πού μπορεῖ νά γύνει γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους, ἀρχικά εἶναι τό γεγονός ὅτι ὁ συντελεστής τῆς πρὸδου τους ἔχει πέσει κάτω ἀπό τό προσδοκώμενο ὄριο. Ἐκτός τοῦ ὅτι κατά πολὺ ἀπέχουν ἀπό τό νά προσεγγίσουν τά καλύτερα ἐπιτεύγματα τοῦ εἰδους ὅπως ὁ "Τζιμς ὁ Τζιρς" ἢ "Τά γράμματα ἀπ' τήν Ἀμερική" τά στοιχεῖα πού τίς χαρακτηρίζουν εἶναι ἡ προχειρότητα, ἡ ἀτολμία καί πολὺ συχνά ἡ ἀμηχανία.

"Αν τὰ στοιχεῖα πού χαρακτηρίζαν τὺς ταινίες τῆς περασμένης δεκαετίας (ὀλοκλήρωση μύθου καὶ κινηματογραφικὴ αἰσθησι) θεωροῦνταν ἱκανοποιητικὰ δὲν μποροῦν νὰ θεωροῦνται τὸ ἴδιο καὶ τώρα. Σήμερα ἀπαιτεῖται μεγαλύτερη τόλμη καὶ περισσότερη πειραματικὴ διάθεσι.

Γιὰ τὺς μεγάλου μήκους ταινίες καθολικὲς παρατηρήσεις δὲν μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν. Κάθε μιὰ ἔχει πολλὲς διαφορετικὲς συντεταγμένες τόσο στὴν παραγωγή ὅσο στὴν μορφολογικὴ διαδικασία καὶ τὸ στόχο. Ἄπ' τὴν ἄλλη καὶ τὰ ἴδια τὰ φιλομολογικὰ κριτήρια ἔχουν ὑποστῆ βαθεῖες διαφοροποιήσεις. Ἡ ταινία "Μητροπόλεις" λ. χ. γιὰ τὸν Rotha θάταν ἓνα κακὸ ντοκυμανταῦρ ἀλλὰ ὡποσδήποτε ντοκυμανταῦρ. Ὅμως σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Ἡ ταινία παρότι σύγκεται ἀπ' τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα πού συνιστοῦν τὸ ντοκυμανταῦρ δηλ. τὰ τ ε κ μ ἦ ρ ι α δὲν εἶναι ντοκυμανταῦρ. Ἡ χρῆσι τοῦ ὕλικου δὲν γίνεται μὲ τρόπο τέτοιο ὥστε νὰ συνθέτει τὴν κατὰ τεκμήριο σύνθεσι ἑνὸς ὄλου πού ἀναφαίρεται στὰ στοιχεῖα του. Πρόκειται γιὰ μιὰ αἰσθαντικὴ ἀποτύμηση ἑνὸς κόσμου (χαμένου) πού ἀπὸ τὸν πλοῦτο τῶν καταλειπομένων του ἀνασυστήνεται περισσότερο ὡς ἰδέα παρά ὡς πραγματικότητι. Ὁ Σφήκας δὲν ἀκολουθεῖ καμιὰ τυπικὴ κατηγορικὴ ἢ δοκιματικὴ γραμμὴ γιὰ τὴν ἔκθεσι αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Ἐπεχείρησε καὶ πέτυχε ἀπόλυτα μιὰ ὑπερβατικὴ μνημόνευσι στὴν ὅποια ἡ γνώσι εἶναι προϋπόθεσι. Εἶναι μᾶλλον μιὰ προσωπικὴ μαρτυρία μιᾶς ἔμμεσης ἀλλὰ δυνατῆς ἐμπειρίας ἑνὸς κόσμου πού δὲν εἶναι πλέον ἄλλο παρά μνήμη.

Μορφικὰ καὶ κυρίως τὸ μοντάζ της ἀνταποκρίνεται πλήρως στὴν ἔννοια καὶ τὴ λειτουργία τῆς μνημόνευσης ἂν καὶ ὄχι μὲ τὸν μηχανεβουριστικὸ τρόπο τοῦ Resnais πού προσειδιάζει στὸν ψυχολογικὸ συνειρμὸ ἀλλὰ μ' ἓνα τρόπο ἐλευθέρων συσχετισμῶν καὶ παρεκβάσεων τοῦ στοχασμοῦ. Σ' αὐτέσι τὺς στοχαστικὲς παρεκβάσεις θὰ μπορούσα μᾶλλον νὰ τοποθετήσω τὸ ἠχητικὸ μέρος μὲ τὰ κείμενα τοῦ Proust καὶ τοῦ Rilke καὶ σὲ μιὰ ἀντιστικτικὴ σχέση περισσότερο μεταξὺ τους παρά πρὸς τὸ ὀπτικὸ μέρος.

Proust: ἐπαφή, οἶκετο, ἐπιθυμητό, αἰσθητό, ὀρισμένο, πλήρωσι =
= X ὦ ρ ο ς ἠ ὀ ο ν ἦ ς.

Rilke: ἄγχος ἀνυσηχία, ὀριστο, σπαραγμός=X ὦ ρ ο ς ὀδύνης.

Τὰ δύο κείμενα εἶναι ἀντιπολικὰ στὴν αἰσθητικὴ στάσι (ἀπώλεια ἐπιθυμητοῦ-ἀποφυγὴ ἀνεπιθυμητοῦ) καθὼς καὶ στὴν ἠχητικὴ ἀπόδοσι μουσικὴ-κραυγὴ. Γενικὰ στὸ ἠχητικὸ μέρος ὑπάρχει αὐστηρότητι μέχρι ἀσκητισμοῦ ἐνῶ τὸ ὀπτικὸ ξεχειλίζει ἀπὸ μιὰ στοχαστικὴ ἐλευθεριότητα καὶ ἡ μουσικὴ μᾶλλον παρεμβαίνει παρά συνοδεύει. Δὲν τέμνεται ἡ ταινία ἀπὸ σιωπὲς ἀλλὰ ἀπὸ μουσικὴ. (Μέρη ἀπ' τὸ συμφωνικὸ ποῦημα Phaedon τοῦ Saint Saëns-1873).

Ἡ "Καραγκιόζης" τῆς Ε. Βουδούρη εἶναι μιὰ ταινία δοκίμιου μὲ ὀλοκλήρωσι θεματικὴ ἀλλὰ ὄχι καὶ κινηματογραφικὴ. Ἡ διαγραφὴ τοῦ θέματος (ὁ Καραγκιόζης σάν τυπολογικὸ σύστημα ἀναπαράστασης καὶ οἱ σχέσεις του μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὴν κοινωνία) εἶναι πλήρης. Ἡ κινηματογραφικὴ ὅμως ἀρθρωσι τοῦ ἀντικειμένου της εἶναι χαλα-

ρή και κατά πολύ υποδεέστερη της θεματικής σύνταξης.

'Ο "Νέος Παρθενώνας" της 'Ομάδας των Τεσσάρων (Κ. Χρονόπουλος, Γ. Χρυσοβιτσάνος, Σ. Ζάχος, Θ. Σκρούμπελος) είναι ντοкуμανταίρ δοκιμιακού χαρακτήρα με ιδεολογική σύσταση και πολεμική διάθεση. Δεν αναφέρεται τόσο στην ιστορία όσο στο εύρύ φάσμα των αντιλήψεων γι' αυτή (απ' τη δεξιά ως την αριστερά) στις όποιες και αντιπαρατάσσεται. 'Η ταινία ενδιαφέρεται περισσότερο για μιμια προβαλλόμενη θέση μ' αφορμή την ιστορία παρά για την ανασύνταξη της.

"Πολεμόνια" του Δ. Μαυρίκιου-έθνογραφικό δοκίμιο έκπληκτικής έντασσης. Χωρίς ν' ακολουθείται μιá απ' τ'ς ήδη διαμορφωμένες σχολές του 'Εθνογραφικού Κινηματογράφου ο Μαυρίκιος μ' έναν προσωπικό χειρισμό ίχνηλατεί μ' αξονα τ'ς έλληνόφωνος κοινότητες της νότιας 'Ιταλίας όλη την έκταση των κοινωνικών και ιδεολογικών σχέσεων στις όποιες αυτές οι κοινότητες υπόκεινται.

'Απ' τ'ς ταινίες με αναφερόμενο την πραγματικότητα ήταν όπως δήποτε ή καλύτερα.

"'Αγώνες" της 'Ομάδας των Ξεη (Δ. Γιαννικόπουλος, 'Η. Ζαφειρόπουλος, Γ. Θανασούλας, Θ. Μαραγκός, Φ. Ούκονουίδης, Κ. Παπανικολάου). Ταινία που άνήκει στην κατηγορία του Δημοσιολογικού 'Αγωνιστικού Κινηματογράφου έγινε στη βάση της παρακολούθησης των κοινωνικών διεκδικητικών εκδηλώσεων με αναφερόμενο την πολιτική τους άπληκτητικότητα. Δεν είναι πρόθεση της ταινίας νά συστήσει μέσ' άπ' τά γεγονότα μιá ιδεολογική γραμμή έπικρατιστική σ' αυτά, αλλά νά λειτουργήσει σαν πολλαπλασιαστής τους, τά σημαίνοντα δεν καθορίζουν τά σημαίνόμενα, βούσκονται στο ίδιο έπίπεδο.

Τό γενικό πνεύμα του ποπουλισμού με τό όποιο συντάχτηκε ή ταινία δεν εϋδόχησε νά πλαισιωθεί άπ' τη μουσική και προδόθηκε.

Οι "Μαρτυρίες" του Ν. Καβουκίδη δεν είναι ένα φίλμ μαρτυρία. Είναι ένα κλασσικό ντοкуμανταίρ με άπόλυτα τυπικά και προφανή στοιχεία δομής.

Μέ δύο πόλους αναφοράς-έναν τοπικό (Πολυτεχνείο), κ' έναν χρονικό (Μεταπολίτευση) διαγράφονται περισκοπικά τά έκδηλα στοιχεία των κοινωνικών γεγονότων που συστήνουν τ'ς πολιτικές σημασίες στις όποιες και αναφέρεται. 'Η πολιτική ένότητα προέχει της έξυσης των ταξικών αντιθέσεων.

Κλασσικό ντοкуμανταίρ είναι επίσης και ή "Μάνη" του Σ. Μανιάτη που παρ' όλο ότι έγινε άπό έναν εκ των καλύτερων νέων όπερατέρδεν άγγιξε τά όρια των δυνατοτήτων του.

"Χρονικό μιáς Κυριακής" τά ίδια το'ς ίδιους-παραίτηση και ίδιωτικά πλέον μυθολογικά κλισέ χωρίς καμιά πνοή.

"Εϋριόκη ΒΑ 2037" του Ν. Νικολαΐδη, ταινία με αναφερόμενο τό "κλιμα". 'Ενα παιχνίδι των γνωστών Χολλυγουντιανών Κωδίκων της "exitation" χωρίς υπέρβαση. Παρ' όλη την βιρτουζιτέ των σημαίνοντων τά σημαίνόμενα δεν υπήρχαν παρά σαν πρόφαση, για ανασύσταση των φθαρμένων κλισέ μέσα άπό έναν διάχυτο φετιχισμό της άφης.

Τό "Αλδεβαράν" τοῦ Α.Θωμόπουλου ταινία "φτωχοῦ κινηματογράφου" στό πνεῦμα τοῦ ἄδολου ἀναρχισμοῦ τῆς δεκαετίας '60-'70, μιά προσωπική ἐξομολόγηση πού ἐντάσσεται σ' ἓνα "εἶδος"

"Κελί Μηδέν" τοῦ Γ.Σμαραγῆ. Παρ' ὅτι εἶναι μιά συγκροτημένη ταινία εἶναι ἔκδηλη ἢ ἔλλειψη τόλμης καί παρά τήν πρόθεση στήθηκε πάνω σέ συντηρητικούς κώδικες. Μέσα ἀπ' τύς καρτεσιανές συντεταγμένες δέν μπόρεσε νά βγεῖ τό ἀπαιτούμενο κλίμα τῆς ἐφιαλτικῆς ἐμπειρίας.

"Θίασος" τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου. Μιά ταινία μέ ἀναφερόμενο τόν ἀπόηχο τῆς ἱστορίας. Συγκροτημένη μέ ἀμόρφες μῦθου ἀλλά μέ σύνθετα πλάνα διαθλαῖ τά ἀρχέτυπα στήν περιφέρεια τοῦ μῦθου ποῦχει γιά πηγὴ τήν ἱστορία. Ὁ θίασος-μυθική ἐταιρεία, διατρέχει τήν περιφέρεια τοῦ μυθολογικοῦ πλάσματος τῆς ἱστορίας χωρὶς ν' ἀνάγεται ἐν τέλει στήν πράγματι μυθική ἐταιρεία τῆς ἱστορίας τό Ε.Α.Μ. Τό φῆλμ παρ' ὅλη τήν πλατύτητά του αὐτοπεριορίστηκε στά σημαίνοντα χωρὶς ποτέ νά συναντήσῃ τό "ἔσχατο" σημαίνονομο.

Ὁ "θίασος" εἶναι ἓνα Καντιανό εἶδωλο μέ προεμπειρικά στοιχεῖα καθορισμοῦ τῆς "ἐμπειρίας" σάν σκιᾶς τῆς ἱστορίας. Οἱ "Ἕλληνες" δέν εἶναι παρά σκιές μυθικῶν πρωτύπων καί κοινωνικῶν συγκροτήσεων, ὑπερβατικῶν πρὸς αὐτούς, στύς ὅποῦς ὥστόσο συμμετέχουν καί τύς ὑφίστανται.

Μορφικά τό φῆλμ βρίσκεται στήν περιοχή τῆς διεύρυνσης τοῦ Μπαζενικοῦ προτύπου μ' ἔντονα Βαγκνερικά στοιχεῖα.

"ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ" τοῦ Θ. Ρεντζῆ. Τύ εἶναι ἡ ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ; Κατ' ἀρχὴν ἔνα ἐγχεύρημα πέρα ἀπό τύς γνωστὲς κινηματογραφικὲς παραδόσεις. Τό πῶ σημαντικό στοιχεῖο σ' αὐτὴν βρίσκεται στό χρῶμα, τόσο ἀπό τήν τεχνική ἀποψη ὅσο καί ἀπό κωδική. Τό δεύτερο στοιχεῖο εἶναι τό ντεκουπάς. Τά περιθώρια τῆς κοινῆς μηχανῆς λήψης εἶναι ὅπως-δήποτε πολύ πῶ στενά ἀπ' αὐτά τῆς τρυκέας καί σ' αὐτὲς τύς διευρυμένες δυνατότητες στηρίχθηκε ἓνα ντεκουπάς χωρὶς καθόλου κὰτ καί μέ κύριο ἄξονα τήν δόμιση-ἀποδόμιση τῶν εἰκόνων σέ χῶρο ἐν χρόνῳ. Κατὰ τ' ἄλλα δέν εἶναι οὔτε "ἀναπάρσταση (μέ ἦ) χωρὶς θέση" οὔτε "ἐργαστηριακή" ταινία, εἶναι ἓνα φῆλμ μέ ποωταρχική θέση γιά τήν ἀναπάρσταση πού διαρθρώνει τούς ἦδη ὑπάρχοντες ἀναπαραστατικούς κώδικες σ' ἓνα "ἀνάγραμμα", σάν μιά ἀπ' τύς μορφές τοῦ ἐπεκταμένου κινηματογράφου.

Ἡ δεῦτερη ἔκδοση τῆς ταινία τοῦ Κ. Φέρρη "ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ σέ δεῦτερο πρόσωπο" πού ὀλοκληρώθηκε πρόσφατα ἔδωσε μιά μεγαλύτερη συνεκτικότητα στή μορφή τῆς. Εἶναι βέβαια μιά ταινία καθαρά ΡΟΡ καί δέν προσπαθεῖ ν' ἀποδώσῃ τό πνεῦμα τοῦ Αἰσχύλου οὔτε κι' ἀναφέρεται ἄμεσα σ' αὐτό. Εἶναι ἓνας αὐτοσχεδιασμός πάνω στό κείμενο καί πέρα ἀπ' αὐτό.

Σάν συμπέρασμα ἀπό τό πολύκλαδο φαινόμενο τοῦ Ν.Ε.Κ. συναγεται τό γεγονός ὅτι κινηματογράφος εἶναι "ὅτι τόν κάνουμε".

Κάτω ἀπ' αὐτὲς τύς συγκυρίες καί μέ δεδομένο τό γεγονός ὅτι τὰ μαζικά μέσα ἐνημέρωσης βοηθοῦν τύς ταινίες μόνο στήν ἐμπορικὴ τους διακίνηση κ' ὄχι στό νά κατανοηθῇ τό μῆνμά τους, οἱ φιλομουργοί ἔχουν χρέος στό νά πρωτοστατήσουν ἐνεργά στή μετάδοση τῆς σκέψης καί τῶν ἰδεῶν πού ἀφοροῦν στή δουλειά τους.

ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

ΕΠΕΚΤΑΜΕΝΟΣ

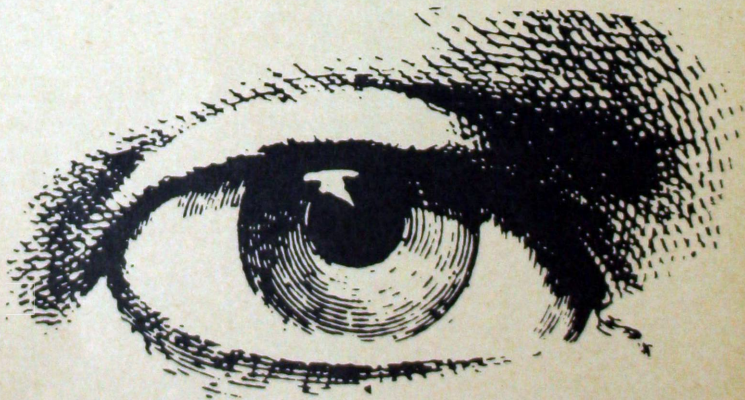
ΑΝΣΕΡΚΡΑΟΥΣ

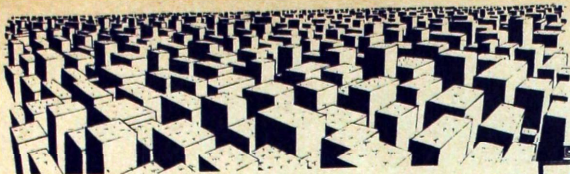
ΤΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΣ



Jim Morrison

Superior
για τὴν
υπόθεσι -





1

Κοίτα πού τελετουργούμε.

2

Όλοι ζοϋμε στήν πόλη.

Ή πόλη σχηματίζει —συχνά οργανικά, ώστόσο αναπόφευκτα φυσικά— ένα κύκλο. Ένα παιχνίδι. Ένα κλοιό θανάτου μέ σέξ στό κέντρο του. Πάρε τ'άμάξι καί τράβα στό περίχωρα καί στό προάστεια. Στίς άκριες τους θ'άνακαλύψεις ζώνες σοφιστεμένης διαστροφής καί πλήξης, παιδικής πορνείας.

Όμως στό βρώμικο δαχτυλίδι πού μόλις φέξει τριγουρίζει τή βιομηχανική περιοχή, ύπάρχει ή μόνη πραγματική ζωή του πλήθους στόν πλανήτη μας, ή μόνη ζωή του δρόμου, ζωή τής νύχτας. Δειγματολογία από άρρώστιες σέ ξενοδοχεία του δολάριου, φτηνές πανσιόν, μπάρ, ένεχυροδανειστήρια μπορντέλα καί λαϊκά θεάματα, σέ στοές πού όλο ξεψυχάνε μά δέν πεθαίνουν ποτέ, σέ δρόμους καί σέ δρόμους μέ κινηματογράφους πού παίζουν όλη τή νύχτα.

3

Όταν τό παιχνίδι πεθαίνει γίνεται Άγώνας.
Όταν πεθαίνει ό έρωτας γίνεται Όργασμός.



4

Όλα τά παιχνίδια κλείνουν μέσα τους τήν ιδέα του θανάτου.



5

Λουτρά καί κάγκελα, ή έσωτερική πισίνα. Ό πληγωμένος άρχηγός μας μπρούμυτα στήν ιδρωμένη πλάκα. Χλωρίνη στήν άνάσα του καί στό μακριά μαλλιά του. Σακατεμένος κι όμως σβέλτος κορμί παλαιστή μέσων βαρών. Κοντά του ό έμπιστος δημοσιογράφος, ό κολλητός του. Ήθελε νά χει γύρω του άνθρώπους πού νά νιώθουν πλατιά τή ζωή. Όμως οί πιο πολλοί άπ'τό συνάφι ήταν γύπες πού όρμούσαν στή σκηνή γυρεύοντας περίεργη άμερικάνικη αυτοπεποίθηση. Κάμερες μέσ στό φέρετρο παίρνουν συνέντευξη άπ'τά σκουλήκια.

Θέλει μεγάλο φονικό για να γυρίσει τά βράχια στή σκιά να ξεσκεπάσει άποκάτω παράξενα σκουλήκια. Οί ζωές τών άνικανοποιήτων τρελών μας άποκαλύπτονται.

Ή κάμερα, πανόπτης θεός, ικανοποιεί τόν πόθο μας για παντογνωσία. Νά κατασκοπεύεις τούς άλλους άπό τούτο τό ύψος κι αύτή τή γωνία: πεζοί μπαινοβγαίνουν στό φακό μας σά σπάνια ύδρόβια έντομα.

Οί δυνάμεις του γιόγκα. Νά γίνεσαι άόρατος ή μικρός. Νά γίνεσαι γίγαντας και να φτάνεις τά πιό μακρινά. Ν'άλλάζεις τήν πορεία τής φύσης. Νά τρύπωνεις παντού σέ χώρο και χρόνο. Νά καλείς τούς νεκρούς.

Νά τεντώνεις τίς αίσθήσεις και να πιάνεις εικόνες άπρόσιτες γεγονότων άπό άλλους κόσμους, μέσα στό πιό βαθύ κομμάτι του μυαλου σου ή στό μυαλό τών άλλων. Τό ντουφέκι του σκοπευτή είναι προέκταση του ματιού του. Σκοτώνει μέ θανάσιμη όραση.



Ή φονιάς (;) τό σκάει παρασυρμένος άπό άσυνείδητη, ένστικτώδης άνεση έντόμου, σά σκώρος τραβώντας για μία ζώνη άσφάλειας, καταφύγιο άπ' τούς πολυσύχναστους δρόμους. Γρήγορα τόν κατάπιε τό ζεστό, σκοτεινό, βουβό στομάχι του φυσικού θεάτρου.

Σύγχρονοι κύκλοι τής κόλασης: ό "Οσβαλντ (;) σκοτώνει τόν Πρόεδρο.

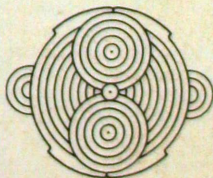
Ή "Οσβαλντ μπαίνει στό ταξί. Ή "Οσβαλντ σταματάει στήν πανσιόν.

Ή "Οσβαλντ βγαίνει άπ'τό ταξί. Ή "Οσβαλντ σκοτώνει τόν άξιωματικό Τίπιπ.

Ή "Οσβαλντ βγάξει τό σακάκι του. Ή "Οσβαλντ συλλαμβάνεται.

Τό σκάσε και χώθηκε σ'ένα κινηματογράφο.

Μέσα στή μήτρα είμαστε τυφλά ψάρια τών σπηλαίων.



11

Όλα είναι άοριστα και μπερδεμένα.
Τό δέρμα πρίζεται και
δέν μπορείς νά ξεχωρίσεις πιά τά μέλη του
κορμιού. Όρμάει ένας θόρυβος, άπειλητικές
κοροΐδευτικές μονότονες φωνές. Αύτός είναι ό φόβος
κι ή γοητεία πώς θά σέ καταπιούν.

12

Μές στ' όνειρο κούμπωσε τόν ύπνο γύρω στό κορμί σά γάν-
τι. Έλευθερος τώρα άπό χώρο και χρόνο. Έλευθερος νά
νά διαλυθεΐς μέσα στό καλοκαίρι πού ποταμίζει.

13

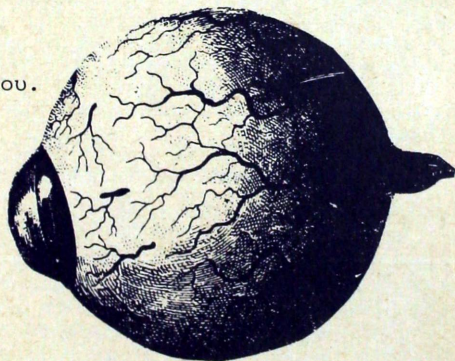
Ό ύπνος είναι υπόγειος ώκεανός βουλιαγμένος στήν κα-
θε νύχτα. Τό πρωΐ ξυπνάς στάζοντας, λαχανιασμένος, τά
μάτια σου πονάνε.

14

Τό μάτι μοιάζει χυδαίο
μέσα στό άσκημο τσόφλι του.
Έβγα στ' άνοιχτά
μ' όλη τή λάμψη σου.

15

Τίποτα. Έξω ό άέρας
μου καίει τά μάτια.
Θά τά βγάλω
νά γλιτώσω άπ' τό κάψιμο.



16

"Παΐχτες" —τό παιδί, ό ήθοποιός, ό χαρτοπαίχτης.
Ή ιδέα τής τύχης δέν ύπάρχει στόν κόσμο του παιδιοΐ
και του πρωτόγονου. Ό χαρτοπαίχτης πάλι νιώθει πώς
ύπηρετεΐ μιá άλλόκοτη δύναμη. Ή τύχη είναι έπιβίωση
τής θρησκείας στή σύγχρονη πόλη, όπως τό θέατρο και
πιό συχνά τό σινεμά, είναι θρησκεία τής τρέλας.

Μέ τί θυσίες, ποιό τίμημα, μπορεί νά γεννηθεῖ μιὰ πόλη;



Δέν εἶναι πιά "χορευτές" οἱ δαιμονισμένοι.

Ἡ διάσπαση τῶν ἀνθρώπων σέ ἠθοποιό καί θεατές εἶναι τό κύριο γεγονός τῆς ἐποχῆς. Μᾶς ἐξουσιάζουν ἥρωες πού ζοῦν γιά μᾶς καί πού τούς τιμωροῦμε.

"Ἄν ὅλα τά ραδιόφωνα καί οἱ τηλεοράσεις ἔχαναν τήν πηγὴ τῆς δύνاميς τους, ὅλα τά θέατρα κι οἱ κινηματογράφοι ἔκλειναν ὅλες οἱ τέχνες πού ἀντιπροσωπεύουν κάτι...

Ἰκανοποιούμαστε μέ τό "δοσμένο" στήν ἀπαίτηση τῆς αἴσθησης. Ἄπό ἕνα τρελλό κορμί πού χόρευε στίς λοφοπλαγιές, μεταμορφωθήκαμε σ' ἕνα ζευγάρι μάτια στυλωμένα στό σκόταδι.




Κανείς ἀπ' τούς φυλακισμένους δέν ξαναβρῆκε τή σεξουαλική του ἰσορροπία.

Ἄναστολές, ἀνικανότητα, ἀυπνία... ἐρωτική διάχυση σέ ξένες γλώσσες, διάβασμα, παιχνίδια, μουσική καί γυμναστικές ἀσκήσεις.

Οἱ φυλακισμένοι ἔχτισαν δικό τους θέατρο, πράγμα πού φανερώνει πῶς εἶχαν μπόλιχο καιρό γιά χάσιμο.

Ἕνας ναύτης πού τόν βάζανε νά παίξει μέ τό ζόρι γυναικείου ρόλους ἔγινε ἡ "ἀγαπούλα" τῆς πόλης, γιατί τότε πιά εἶχανε βαφτιστεῖ "πόλη", καί βγάλαν δήμαρχο ἀστυνομία καί δημοτικό συμβούλιο.

Στήν παλιά Ρωσία, ὁ Τσάρος κάθε χρόνο χάριζε —χάριζε ἀπό δική του πονηριά ἢ κάποιου ἀπ' τούς ἀπ' τούς συμβούλους του— μιὰ βδομάδα ἐλευθερία σ' ἕναν κατάδικο ἀπό κάθε φυλακή του. Τήν ἐπιλογή τήν ἔκαναν οἱ ἴδιοι οἱ φυλακισμένοι μέ διάφορους τρόπους. Κάποτε μέ ψηφοφορία, ἄλλοτε μέ κλῆρο συχνά μέ βία. Ἐννοεῖται πῶς ὁ διαλεγμένος ἔπρεπε νά ἔναι ἀντρας μέ προσωπική μαγεία, πείρα, λεβεντιά ἴσως καί χάρισμα τοῦ λόγου. Ἀδιέξοδη κατάσταση τῆ στιγμῆ τῆς ἐλευθερίας, ἀδύνατη ἐκλογή πού καθορίζει τόν κόσμο μας μέ τίς συγκρούσεις του.



Ένα δωμάτιο κινείται πάνω απ'τό τοπίο, ξεριζώνοντας τό μυαλό ξαφνιάζοντας τήν όραση. Μιά γκρίζα μεμβράνη λιώνει από τά μάτια, κατακυλάει στά μάγουλα. Άντίο.

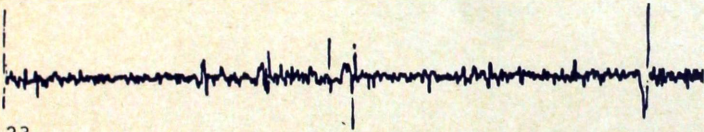
Ή σύγχρονη ζωή εΐναι ταξίδι μέ αυτοκίνητο. Οί ταξιδιώτες αλλάζουν τρομαχτικά πάνω στίς βρώμικες θέσεις τους ή τριγυρνάνε από αυτοκίνητο σέ αυτοκίνητο, μέσ' από άδιάκοπες μεταμορφώσεις.

Άναπόφευκτη πρόοδος σημειώνεται κάπου στήν άρχή (στά τέρματα δέν ύπάρχει διαφορά) καθώς κομματιάζουμε πολιτείες πού τά ξεσκισμένα πισινά τους παρουσιάζουν μιá κινούμενη εικόνα μέ παράθυρα, σήματα, δρόμους κτίρια. Κάποτε άλλα δοχεία, κλειστοί κόσμοι, κενά, ταξιδεύουν πλάϊ σου γιά νά προσπεράσουν ή νά πέσουν όλότελα πίσω.



Γκρέμισε στέγες καί τοίχους, δές μέσα σ'όλα τά δωμάτια μονομιᾶς.

Παγιδέψαμε θεούς απ'τόν άέρα, μέ τήν παντογνώστρα ματιά τών θεών, αλλά χωρίς τή δύναμη πού έχουν νά βρίσκονται μέσα στά μυαλά καί στίς πόλεις καθώς περνοῦν πετώντας από πάνω τους.



30 Ίούνη. Στή στέγη του ήλιου. Ξύπνησε ξαφνικά.

Έκείνη τή στιγμή ένα τζέτ απ'τήν αεροπορική βάσησπρόταν σιωπηλά πάνω από τό κεφάλι του. Στήν παραλίατά παιδιά προσπαθοῦν νά τρυπώσουν μέσα στή γρήγορη σκιά του.



Όταν οι άνθρωποι σχεδίασαν τὰ κτίρια
καί κλείστηκαν σέ θαλάμους
πρῶτα δένδρα καί σπήλαια.

(Τὰ παράθυρα ἔχουν δύο ἀνοίγματα
οἱ καθρέφτες μόνο ἓνα)

Δέν μπορεῖς νά περάσεις μέσ' ἀπ' τόν καθρέφτη
οὔτε νά διασκίσεις κολυμπώντας τό παράθυρο.

Γιάτρεψε τήν τύφλα μέ τό σάλιο μιᾶς πουτάνας.



Στή Ρώμη οἱ ἐταῖρες μοστράρανε στίς στέγες
πάνω ἀπό τίς δημόσιες λεωφόρους, ἐξαιτίας τῆς ἀμφίβολης
ὑγιεινῆς τῶν ἀκράτητων κυμάτων τῶν ἀρσενικῶν, πού ὁ δυ-
νατός τους
πόθος ἔβαζε σέ κίνδυνο τήν εὐθραυστη τάξη τῆς ἐξουσίας.
Λένε ἀκόμα πῶς οἱ πατρικίες, μασκοφορεμένες
καί θεόγυμνες, προσφέρονταν καμιά φορά σέ κεῖνα
τά πεινασμένα μάτια, μόνο καί μόνο γιά
προσωπική τους εὐχαρίστηση.

Λίγο πολύ ὅλοι εἴμαστε μπολιασμένοι μέ τήν ψυχολογία
τοῦ ἠδονοβλεψία. Ὅχι μέ αὐστηρά κλινική ἢ
ποινική ἔννοια, ἀλλά σ' ὅλη τή βιολογική καί συναισθη-
ματική
στάση μας ἀπέναντι στόν κόσμο. Ὅταν προσπαθοῦμε νά λύ-
σουμε
τά μάγια τῆς παθητικότητας, οἱ πράξεις μας εἶναι σκληρές
καί ἀγαρμπες καί γενικά αἰσchrές, σάν τόν ἀνάπηρο πού
ἔεχασε πῶς περπατᾶνε.

Ὁ ὀφθαλμοπόρνος, ὁ ἡδονοβλεψίας, ὁ μπανιστιριτζής εἶναι ἕνας σατανικός κωμικός. Ἀποκρουστικός στή σκοτεινή ἀνωθυμία του στή μυστική ἐπιδρομή του. Ἀξιολύπητα μόνος.

Ὅμως, παράξενα, μπορεῖ μέσα στήν ἴδια σιγαλιά καί τήν κρυψώνα, νά γίνει τό ἀγνωστο ζευγάρι κάποιου πού κρύβεται στήν ὀπτική του ἀκτίνα. Αὐτή εἶναι ἡ ἀπειλή κι ἡ δύναμη του.

Δέν ὑπάρχουν γυάλινα σπίτια. Τά στόρια κατεβασμένα ἢ "ἀληθινή" ζωή ἀρχίζει. Κάποια πράγματα εἶν' ἀδύνατο νά γίνουν στ' ἀνοιχτά. Κι αὐτά τά μυστικά καμώματα εἶναι τό παιχνίδι τοῦ ἡδονοβλεψία. Τά ξετρυπώνει μέ μιὰ στρατιά ἀπό μύρια μάτια—σάν τό παιδί πού πιστεύει σέ μιὰ θεότητα πού βλέπει τά πάντα. "Ὅλα;" ρωτᾷ τό παιδί. "Ναί, ὅλα" τοῦ ἀπαντᾷ, καί τ' ἀφήνουν νά τά βγάλει πέρα μόνο του μέ τοῦτο τό θεϊκό παρείσακτο.

29



Ὁ ἡδονοβλεψίας εἶναι μαλάκας· σῆμα του ὁ καθρέφτης, λεία του τό παράθυρο.



30

Βιάζεσαι νά συμβιβαστεῖς μέ τό "ἔξω", ἀπορροφώντας ἐσωτερικοποιώντας το. Ἐγώ δέ βγαίνω, ἔλα μέσα νά μέ βρεῖς. Ἀπό τόν κῆπο μου τή μήτρα βλέπω τί γίνετ' ἔξω. Ἐκεῖ μπορῶ νά φτιάξω ἕνα κόσμο μέσ στό κρανίο, καί νά τά βάλω μέ τόν ἀληθινό.

31



Εἶπε "Τά μάτια σου εἶναι πάντα μαῦρα". Ἡ κόρη ἀνοίγει γιά νά πιάσει τό ὀπτικό ἀντικείμενο.

32

Οἱ φανταστικές εἰκόνες γεννιοῦνται ἀπ' τὴν ἀπώλεια.
'Απώλεια "φιλικῶν προεκτάσεων". Τό κτῆνος παραμερί-
ζει καί τό πρόσωπο ἐπιβάλλει τὴν κρύα, παράξενη, δυνα-
τή καί ἀνεξιχνίαστη παρουσία του.

33



Μπορεῖς νά χαίρεσαι τὴ ζωὴ ἀπό μακριά. Μπορεῖς νά κοι-
τάξεις τὰ πράγματα καί νά μὴν τὰ γεύεσαι. Μπορεῖς νά
χαϊδεύεις τὴ μάνα μόνο μέ τὰ μάτια.

34

Δέν μπορεῖς ν' ἀγγίξεις τοῦτα τὰ φαντάσματα.

35

Μιά ἡπια καταληψία, ἀκίνδυνη, στό βάθος
στεῖρα. Μέ μιὰ εἰκόνα δέν παραμονεύει
κίνδυνος



36

Ὁ ΜΥΥΒΡΙΔΓΕ πήρε τὰ ζωικά του θέματα ἀπό τό
Ζωολογικό κῆπο τῆς Φιλαδέλφειας, ἀρσενικούς ἡθοποιούς
ἀπ' τό Πανεπιστήμιο. Οἱ γυναῖκες ἦταν ἐπαγγελματίες
μοντέλα ζωγράφων, κι ἀκόμα θεατρίνες καί χορεύτριες
πού παρέλασαν γυμνές μπροστά ἀπό σαρανταοχτῶ κάμερες.

37

Οἱ ταινίες εἶναι συλλογὴ ἀπό νεκρές εἰκόνες πού τοὺς
γίνεται τεχνητὴ γονιμοποίηση.



Οι θεατές του κινηματογράφου είναι ήρεμοι βουκόλακες.

‘Ο κινηματογράφος είναι η πιο ολοκληρωτική τέχνη. Όλη η ενέργεια και η αίσθηση απορροφιοούνται μέσα στο κρανίο μιά έγκεφαλική στύση, τό κρανίο φουσκώνει από αίμα.

‘Ο Καλιγούλας ήθελε

όλοι μαζί οι ύποταχτικοί του νά’χουν ένα σβέρκο έτσι πού ν’άποκεφαλίζει μ’ένα χτύπημα όλόκληρο βασί-
λειο.

‘Ο κινηματογράφος πετυχαίνει αυτή τή μεταμόρφωση. Τό σώμα υπάρχει γιά χάρη τών ματιών’ γίνεται ένα ξερό κοτσάνι γιά νά στηρίξει αυτά τά δύο τρυφερά ά-
χόρταγα πετράδια.



Τό φίλμ προσφέρει ένα είδος ψεύτικης αιωνιότητας.



Κάθε φίλμ εξαρτιέται άπ’όλους τούς άλλους και σέ φέρνει στους άλλους. Τό σινεμά ήταν μιά καινοτομία, ένα έπι-
στημονικό παιχνίδι, μέχρι πού συγκεντρώθηκε τέτοιος όγκος ταινιών πού έφτανε νά δημιουργήσει έναν άλλο κόσμο γεμάτο διαλείμματα, μιά δυνατή, άπέραντη μυθολογία γιά νά βουλιάξεις μέσα θεληματικά.

Τά φίλμς έχουνε μιά ψευδαίσθηση άχρονου πού ένισχύε-
ται από τήν κανονική, άδιάκοπη εμφάνισή τους.

‘Η γοητεία του κινηματογράφου βρίσκεται στό φόβο του θανάτου.



‘Η σύγχρονη ‘Ανατολή παράγει τίς περισσότερες ταινίες. Τό σινεμά είναι η νέα μορφή μιās άρχαίας παράδοσης -
του σκιοθέατρου. ‘Ακόμα και τό θέατρό τους είναι

μίμησή του. Γεννημένο στην Ίνδία ή στην Κίνα, τό σκι-
οθέατρο ήταν προσαρμοσμένο σ' ένα θρησκευτικό τυπικό,
συνδεδεμένο μέ γιορτές πού είχαν επίκεντρο τήν απο-
τέφρωση τών νεκρών.

44



Είναι λάθος νά πιστέψεις, όπως έκαναν μερικοί, πώς
τό σινεμά άνήκει στίς γυναίκες. Τό σινεμά φτιάχτηκε
άπό άντρες γιά νά παρηγορήσει άντρες.

45

Στήν άρχή τά σκιοθέατρα ήταν αύστηρά προορισμένα γιά
άρσενικά άκροατήρια. Οί άντρες μπορούσαν νά παρακολουθούν
έκείνες τίς όνειρεμένες παραστάσεις
κι άπό τίς δύο μεριές τής όθόνης. Όταν άργότερα άρχι-
σαν νά δέχονται και γυναίκες, τίς άφηναν νά κοιτάζουν
μόνο τίς σκιές.

46

Τά άντρικά γεννητικά όργανα είναι προσωπάκια
πού σχηματίζουν τριάδες ληστών
καί Χριστιανών.
Πατέρες, γιούς και πνεύματα.

Μιά μύτη κρεμασμένη πάνω άπό 'να τοίχο
καί δύο μισά μάτια, λυπημένα μάτια
μουγκά και κουλά, πολλαπλασιάζουν
έναν άτέλειωτο κύκλο άπό νίκες.



Αυτοί οί στεγνοί και μυστικοί θρίαμβοι, πολεμημένοι
σέ φάτνες και χτυπημένοι σέ φυλακές
δοξάζουν τούς τοίχους μας
και καίνε τήν όρασή μας.

Ένα τρόμο άδειων χώρων
προπαγανδίζει έτούτη ή σφραγίδα τών άπαραβιάστων τόπων.

47

Η νύφη του KYNASTON
μπορεί νά μήν έμφανιστεί
όμως ή μυρωδιά τής σάρκας της



δέν είναι ποτέ πολύ μακριά.

48



Ένα μεθυσμένο πλήθος ποδοπάτησε τή μηχανή
κι ο μηχανικός του ΜΑΥΗΕΥ που έπαιζε ταινία στο
ISLINGTON GREEN κήκε μέσα μαζί μέ'να συνάδερφό του.

49

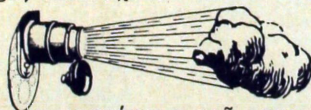
Στά 1832 ο GROPIUS μάγευε τό Παρίσι μέ τό
PLEORAMA του. Τό κοινό γινόταν πλήρωμα
στήν κουβέρτα καραβιοῦ σέ ναυμαχία.
Φωτιά, ούρλιαχτά, ναῦτες, πνιγμοί.



50

Ο Ρόμπερτ Μπαίηκερ, καλλιτέχνης άπ'τό Έδριμβούργο, όταν
βρισκόταν κάποτε στή φυλακή για χρέη, έντυπωσιάστηκε
βλέποντας πώς έφεγγε τό φώς μέσ'άπ'τά κάγκελα του κε-
λιού του
πίσω άπό ένα γράμμα που διάβαζε, κι έτσι έπινόησε
τό πρώτο Πανόραμα, μιá κοίλη, διάφανη εικόνα
άποψη τής πόλης.

Αυτή ή έφεύρεση άντικαταστάθηκε γρήγορα άπό τό DIORAMA
που πρόσθεσε τήν ψευδαίσθηση τής κίνησης μέ τή μετατόπιση
του δωματίου. Μπήκαν άκόμα ήχοι και φωτιστικά έφφέ.
Τό λονδρέζικο DIORAMA του DAGUERRE βρίσκεται άκόμα
στο REGENT PARK, σπάνιο άπομεινάρι, γιατί αυτές οι πα-
ράστάσεις
έξαρτιόντουσαν πάντα άπό έφφέ τεχνητού φωτισμού, άπό
λάμπες ή γκάζι, και σχεδόν πάντα κατάληγαν
σε πυρκαγιά.



51

Φαντασμαγορία, παραστάσεις του μαγικού λυχναριού, θε-
άματα χωρίς ύπόσταση. Πετύχαιναν άπόλυτη
αίσθητική έμπειρία μέ θόρυβο, λιβάνι,
άστραπή, νερό. Μπορεί νά 'ρθεϊ κάποια μέρα που θα
πυγαίνουμε στο Μετεωρολογικό θέατρο για νά θυμηθούμε
πώς είναι ή βροχή.

Ὁ κινηματογράφος ἀκολούθησε δύο δρόμους.
Ὁ ἕνας εἶναι τὸ θέαμα. Ὁμοία μὲ τὴ Φαντασμαγορία
θέλει νὰ δημιουργήσῃ ἕνα ἀπόλυτο ὑποκατάστατο
τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου.

Ὁ ἄλλος εἶναι τὸ σόου-μπανιστήρι, πού λέει πὼς καλύ-
πτει τὴν ἐρωτική καὶ τὴν ἀθάνα παρατήρηση
τῆς πραγματικῆς ζωῆς, καὶ μοιάζει μὲ κλειδαρότρυπα
ἢ μὲ παράθυρο ἡδονοβλεψία, δίχως νὰ χρειάζεται χρῶμα,
θόρυβο μεγαλοπρέπεια.



Τὸ σινεμά ἀνακαλύπτει τίς πιὸ ἀγαπητές συγγένειές
του, ὄχι μὲ τὴ ζωγραφική, τὴ λογοτεχνεῖα ἢ τὸ θέατρο,
ἀλλὰ μὲ τίς λαϊκὲς διασκεδάσεις-τὰ κόμικς, τὸ σκάκι,
τὴν τράπουλα, τὸ ταρό, τὰ περιοδικὰ καὶ τὸ τατουάζ.

Τὸ σινεμά δὲν κατάγεται ἀπὸ τὴ ζωγραφική, τὴ λογοτεχνεῖα,
τὴ γλυπτική, τὸ θέατρο, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν πανάρχαια λαϊκὴ
μαγεία. Εἶναι ἡ σύγχρονη ὄψη
μιας ἐξελισσόμενης ἱστορίας σκιῶν, μιά ἡδονὴ γιὰ
κινούμενες εἰκόνες, μιά πίστη στὴ μαγεία. Ἡ
καταγωγή του εἶναι ἀπ' τίς πρῶτες καταβολές τῆς ἀνακα-
τεμένη μὲ ἱερεῖς καὶ μαγεῖς, ἐπικλήσεις φαντασμάτων,
στὴν ἀρχὴ μὲ μικρὴ βοήθεια τοῦ καθρέφτη καὶ
τῆς φωτιᾶς, οἱ ἄνθρωποι καλοῦσαν μυστικούς σκοτεινοὺς
ἀπὸ περιοχὲς θαμμένες στὸ μυαλό. Ἐ'αὐτές τίς συγκεντρώ-
σεις
οἱ σκιές εἶναι πνεύματα πού ξορκίζουν τὸ κακό.

Ὁ θεατὴς εἶναι ζῶο πού πεθαίνει.



Ἐπικαλέσου, ἐξευμένισε, διῶξε τοὺς νεκρούς. Τὴ νύχτα.

Μέ έγγαστριμυθία, χειρονομίες, παιχνίδι μέ άντικείμενα
 κι όλες τίς σπάνιες παραλλαγές του κορμιού στό χώρο
 ό SHAMAN έδειξε τό "τάξίδι" του σ'ένα άκροατήριο
 πού ταξίδευε μαζί του.



Στή συγκέντρωση άρχηγός ό SHAMAN. Αίσθησιακός πανικός
 πού τόν προκάλεσαν μελετημένα τά ναρκωτικά, οι ψαλμο-
 δίες, ό χορός
 Ρίχνει τό SHAMAN σέ βυθός. Άλλαγμένη φωνή
 βιασμένη κίνηση. Κάνει σάν τρελλός. Αύτοί
 οι έπαγγελματίες ύστερικοί, πού τούς διαλέγουν άκριβώς
 για τίς ψυχωτικές τους προδιαθέσεις, ήταν κάποτε εύ-
 πόλητοι.
 Μεσολαβοϋσαν ανάμεσα στόν άνθρωπο και στόν κόσμο τών
 πνευμάτων.
 Τά πνευματικά ταξίδια τους ήταν τό επίκεντρο τής
 θρησκευτικής ζωής τής φυλής.



Άρχή τής συγκέντρωσης: νά γιατρέψει τήν άρρώστια.
 Θλίψη μπορούσε νά κυριέψει ένα λαό πού βαρυνορτώθηκε
 από ιστορικά
 γεγονότα ή πεθαίνει σ'ένα κακό τοπίο. Γυρεύουν
 νά γλιτώσουν άπ' τήν καταδίκη, τό θάνατο, τόν τρόμο.
 Γυρεύουν τρέλα, έπίσκεψη θεών και δυνάμεων, θέλουν νά
 Ξανακερδίσουν
 τήν πηγή τής ζωής άπ' τούς δαίμονες πού τήν κρατάνε.

Ή θεραπεία βγαίνει μέσ' από τήν έκσταση. Θεραπεύεις
 τήν άρρώστια ή
 δέν τήν αφήνεις νά ρθει, Ξαναζωντανεύεις τήν άρρωστη
 και Ξανακερδίζεις τήν κλεμμένη ψυχή.

Είναι λάθος νά λέμε πώς ή τέχνη χρειάζεται τό θεατή
 για νά υπάρξει. Τό φίλμ κυλάει και χωρίς μάτια.
 Ό θεατής δέν μπορεί νά υπάρξει χωρίς αυτό, γιατί μό-
 νο αυτό
 τόν βεβαιώνει πώς υπάρχει.



Τό χάπενινγκ-τό γεγονός: όταν αϊθέρας διοχετεύεται από

τούς έξαεριστήρες σ' ένα δωμάτιο γεμάτο κόσμο και κά-
νει

τό χημικό ήθοποιό. Πρακτοράς ή ένετήρας του
είναι ένας καλλιτέχνης-σόουμαν πού φτιάνει μιá παρά-
σταση πώς
για νά δείξει πώς ύπάρχει. Οί άνθρωποι νομίζουν πώς
είναι

άκροατήριο, ένω παίζουν ό ένας για τόν άλλο
καί τό άέριο παίζει τά δικά του ποιήματα μέ
μέσο τά ανθρώπινα σώματα. Αυτό έρμηνεύει
τήν ψυχολογία τοϋ δργιου μ' όλο πού μένει στην
περιοχή τοϋ παιχνιδιού και τών άπειρων
μεταμορφώσεών του.



Σκοπός τοϋ χάπενινγκ είναι νά γιατρέψει τήν άνία,
νά πλύνει τά μάτια, νά σέ ξαναμίξει σαν παιδί
μέ τό ρεύμα τής ζωής. Ό χαμηλότερος και πλατύτερος
σκοπός του είναι νά έξαγνίσει τήν αντίληψη. Τό χα-
πενινγκ

προσπαθεί νά πιάσει όλες τίς αισθήσεις, όλόκληρο
τόν οργανισμό, και νά πετύχει καθολική αντίδραση μπρο-
στά στις
παραδοσιακές τέχνες πού συγκεντρώνονται στά στενότερα
άνοίγματα τής αίσθησης.

Τά μέσα μαζικής ένημέρωσης είναι πάντα θλιβερές κω-
μωδίες.

Είναι κάτι σαν έγχρωμη όμαδική θεραπεία, ένα
θρηνητικό ζευγάριωμα ήθοποιών και θεατών, μιá άμοιβαία
ήμιμαλακία. Οί ήθοποιοί μοιάζουν νά χρειάζονται
τό κοινό τους κι οί θεατές-οί θεατές
θά βροϋν αυτούς τούς ίδιους ήπιους έρεθισμούς σ' ένα
σόου φρίκης ή σ' ένα καρναβάλι, ή άκόμα πιό άπολαυστι-
κές και
όλοκληρωμένες διασκεδάσεις σ' ένα μεξικάνικο πουτανά-
ριο.

62



Πρωτάρηδες, παρατηρούμε τίς κινήσεις τών μεταξοσκού-
ληκων πού
έρεθίζουν τά κορμιά τους στά βρεμένα φύλλα κι ύψαί-
νουν ύγρές φωλιές

άπό μαλλιά και δέρμα.

Είναι μιá μικροφαγία τοϋ ρευστοϋ, στάσιμου κόσμου μας
διαλυμένο κόκαλο και λιωμένο μεδούλι
πόροι άνοιχτοί μεγάλοι σαν παράθυρα.



63

‘Ο "Ξένος" θεωρούντανε ή μεγαλύτερη άπειλή
για τίς άρχαίτες κοινωνίες.

64

Μεταμόρφωση. Ένα άντικείμενο αποκόβεται από τ' όνομά
του,
τίς συνήθειες, τούς δεσμούς. Άποσπασμένο, γίνεται μόνο
τό πράγμα καθαυτό καί γι' αυτό. Όταν αυτός ό διαμελι-
σμός
σέ άπλή ύπαρξη πετυχαίνεται τελικά, τό άντικείμενο
είναι λεύτερο νά γίνει άτέλειωτα ότιδηποτε.

65

Τό ύποκείμενο λέει "Στήν άρχή βλέπω πολλά πράγματα
πού χορεύουν... έπειτα όλα σιγά σιγά
συνδέονται".

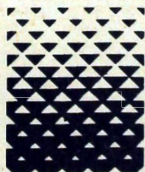


66

‘Αντικείμενα, όπως υπάρχουν τήν ώρα πού μάς τά δίνουν
τό καθαρό μάτι κι ή κάμερα. Δέν παραποιούνται από τό
κοίταγμα.

67

‘Όταν δέν υπάρχουν άκόμα άντικείμενα.



68

Οί πρώτοι παραγωγοί ταινιών πού--σάν τούς άλχημιστές--
χαίρονταν νά κρύβουν θεληματικά τήν τέχνη τους
για νά κρατούν μυστικές τίς ικανότητές τους άπ' τούς
ιερόσυλους
θεατές.

Χώρισε, άγνισε, ένωσε. ‘Η φόρμουλα τής
ARS MAGNA, καί κληρονόμος της τό σινεμά.

‘Η κάμερα είναι άνδρόγυνη μηχανή, ένα είδος
μηχανικού έρμαφρόδιτου.



Ὁ ἀλχημιστής ἐπαναλαμβάνει στὸν ἀποστακτήρα τοῦ τό
ἔργο τῆς
φύσης.



70

Λίγοι θὰ ἔβλεπαν τόσο στενά τὴν ἀλχημία σὰ "Μητέρα
τῆς Χημείας" καὶ θὰ μπερδεύαν τὸν πραγματικό σκοπό
τῆς μέ κείνης
τίς ἐξωτερικὲς μεταλλικὲς τέχνες. Ἡ ἀλχημία εἶναι
ἐρωτικὴ ἐπιστήμη
βρίσκεται στὶς θαμμένες ὀψεις τῆς πραγματικότητας, θέ-
λει
νά ἐξαγνίσει καὶ νὰ μεταμορφώσει τὰ ὄντα καὶ τὴν ὕλη.
Αὐτὸ βέβαια δέ σημαίνει πὼς οἱ ὑλικὲς προσπάθειες ἀ-
φήνονται
καταμέρος. Ὁ ἔμπειρος δουλεύει καὶ μυστικιστικὰ
καὶ φυσικὰ.



71

Οἱ ἀλχημιστές ψάχνουν νὰ βροῦν στὴ σεξουαλικὴ δραστη-
ριότητα
τοῦ ἀνθρώπου μιὰ ἀντιστοιχία μέ τὴ δημιουργία τοῦ κό-
σμου
μέ τὴν ἀνάπτυξη τῶν φυτῶν καὶ μέ τίς ὀρυκτὲς
ἐνώσεις. Ὅταν βλέπουν τὸ σμίξιμο τῆς βροχῆς
μέ τὴ γῆ, τὸ νιώθουν ἐρωτικά, σὰ
συνουσία. Κι αὐτὸ ἰσχύει γιὰ ὅλες τίς φυσικὲς
περιοχὲς τῆς ὕλης. Γιατί μποροῦν νὰ παραστήσουν τίς
ἐρωτικὲς
σχέσεις τῶν χημικῶν στοιχείων καὶ τῶν ἀστρῶν, ἕνα εἰ-
δύλλιο
τῶν βράχων ἢ τὴ γονιμότητα τῆς φωτιᾶς.

72

Περιέργες γόνιμες ἀντιστοιχιεὶς ἐνιωθὰν οἱ
ἀλχημιστές ἀνάμεσα σέ ἀπίθανες τάξεις πραγμάτων. Ἀνά-
μεσα
στοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς πλανῆτες, τὰ φυτὰ καὶ τίς χει-
ρονομίες
τὰ λόγια καὶ τὸν καιρὸ. Αὐτοὶ οἱ συσχετισμοὶ πού ἀνα-
στατώνουν:

τό κλάμα τοῦ μωροῦ καί χάδι ἀπό μετάξι· ὁ λαβύρινθος τοῦ ἀφτιοῦ καί μιὰ παρουσία σκύλων στήν αὐλή· ἓνα γυναικεῖο κεφάλι γερμένο στόν ὕπνο κι ὁ πρωινός χορός τῶν κανίβαλων. Αὐτές εἶναι οἱ συζυγίες πού ξεπερνοῦν τό στεῖρο σημάδι κάθε "ἠθελημένου" μοντάζ. Αὐτές οἱ ἀντιπαραθέσεις ἀντικειμένων, ἤχων, πράξεων, χρωμάτων, ὄπλων, πληγῶν καί μυρουδιάς λάμπουν μέ τρόπο ἀνείπωτο, ἀδύνατο τρόπο.

Τό φίλμ δέν εἶναι τίποτα ἄν δέν παρασταίνει αὐτή τήν ἀλυσίδα τῶν ὑπάρξεων πού κάνει τή βελόνα μυτερή πάνω στή σάρκα καί γεννάει ἐκρήξεις σέ μιὰ ξένη πρωτεύουσα.



73

Τό σινεμά μᾶς γυρίζει στήν ANIMA, τή θρησκεία τῆς ὕλης πού δίνει σέ καθετί τήν ξεχωριστή του θεϊκότητα καί βλέπει θεοῦς μέσα σ' ὅλα τά πράγματα καί τά πλάσματα.

Κινηματογράφε, κληρονόμε τῆς ἀλχημίας, τελευταία ἀπ' τίς ἐρωτικές ἐπιστῆμες.

74

Οἱ Κύριοι. Γεγονότα συμβαίνουν πέρα ἀπ' τή γνώση ἢ τόν ἐλεγχό μας. Ἄλλοι ζοῦν τίς ζωές μας. Μποροῦμε μόνον νά προσπαθήσουμε νά τούς σκλαβώσουμε. Ὅμως σιγά σιγά ἀναπτύσσονται εἰδικές ἀντιλήψεις. Ἡ ἰδέα τῶν "Κυρίων" ἀρχίζει νά διαμορφώνεται σέ κάποια μυαλά. Θά πρέπει νά τούς ἐντάξουμε σέ ὁμάδες δεκτῶν καί νά τούς ξαναγήσουμε στό λαβύρινθο, στή διάρκεια τῶν μυστηρίων νυχτερινῶν τους ἐμφανίσεων. Οἱ Κύριοι ἔχουν μυστικές εἰσόδους, ξέρον νά μασκαρεύονται. Ὅμως προδίνονται ἀπ' τά πιό ἀπλά πράματα. Πολύ φῶς πού γυαλίζει στό μάτι. Μιά λαθεμένη χειρονομία. Ἐνα βλέμα πολύ μακρú καί περίεργο.

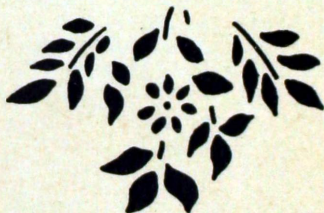
Κύριοι μᾶς κατευνάζουν μέ εἰκόνες. Μᾶς δίνουν βιβλία, κονσέρτα, γκαλερί, σόους, κινηματογράφους. Εἰδικά κινηματογράφους. Μέ τήν τέχνη θολώνουν τά νερά καί μᾶς κάνουν νά μή βλέπουμε τή σκλαβιά μας. Ἡ τέχνη στολιζει τούς τοίχους τῆς φυλακῆς μας μᾶς κρατάει σιωπηλοῦς κι ἀπασχολημένους κι ἀδιάφορους.

Τεμπέλικα λιοντάρια πλαγιασμένα σέ νερουλή άμμουδιά.
Τό σύμπαν γονατίζει στό βοῦρκο
γιά νά κοιτάζει περίεργα τή
στάση τῆς σήψης του
στόν καθρέφτη τῆς ανθρώπινης συνείδησης.

Άφρημένος καθρέφτης, γεμάτος κόσμο, άπορροφητικός,
παθητικός σ' ὅ,τι τόν επισκέπτεται
καί τοῦ τραβάει τό ενδιαφέρον.

Πόρτα γιά πέρασμα στήν ἄλλη ἄκρη,
ἡ ψυχή ἐλευθερώνεται στό δρασκέλισμα.

Γύρισε τούς καθρέφτες στόν τοῖχο
στό σπίτι τῶν νέων νεκρῶν.

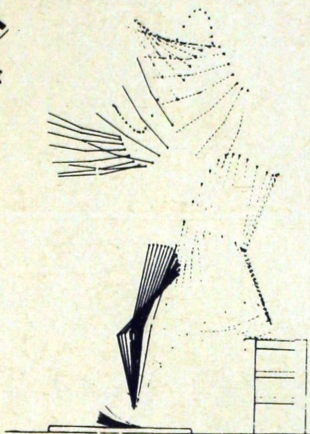




LA CINEMATOGRAFIA FUTURISTA

Numero speciale pubblicato nel V numero del giornale "L'ITALIA FUTURISTA"

F. T. Marinetti
Bruno Corra
E. Settimelli
Arnaldo Ginna
G. Giolla
Remo Chiti
futuristi



Τὸ βιβλίον, ὡς ἀπόλυτον παρελθοντολογικὸν μέσον γιὰ τὴν διαφύλαξιν καὶ τὴν μετάδοσιν τῆς σκέψεως ἦταν προορισμένον ἀπὸ πολὺ καιρὸν νὰ ἐξαφανιστεῖ, ὅπως οἱ καθεδρικοὶ ναοί, οἱ πύργοι, τὰ κάστρα, τὰ μουσεῖα καὶ τὸ εἰρηνιστικὸν κίνημα. Τὸ βιβλίον, ποῦ εἶναι ἕνας στατικὸς σύντροφος τῶν καλοκαθισμένων, τῶν νοσταλγικῶν καὶ τῶν οὐδετερόφιλων, δὲν μπορεῖ οὔτε νὰ ψυχαγωγῆσιν οὔτε νὰ διεγείρῃ τὶς καινούργιες γενιῆς τῶν φουτουριστῶν, ποῦ διψοῦν γιὰ ἐπαναστατικὸν δυναμισμὸν καὶ εἶναι πολεμοχαρεῖς.

Ἡ ἀνάφλεξις δραστηριοποιεῖ ὀλοένα περισσότερο τὴν εὐρωπαϊκὴν εὐαισθησίαν. Ὁ μεγάλος μας ὕγιεινὸς πόλεμος ποῦ πρέπει νὰ ἱκανοποιῆσιν ὅλους τὶς ἐθνικὰς μας ἐπιδιώξεις, ἐκατονταπλασιάζει τὴν ἀνανεωτικὴν δύναμιν τῆς ἰταλικῆς φυλῆς. Ὁ φουτουριστικὸς κινηματογράφος ποῦ ἐτοιμάζομεν, αὐτὴ ἢ χαρούμενη παραμόρφωσις τοῦ κόσμου, ἢ ἄλογη καὶ φευγαλέα σύνθεσις τῆς παγκόσμιαις ζωῆς, θὰ γίνῃ τὸ καλύτερον σχολεῖον γιὰ τοὺς νέους ἀνθρώπους: ἕνα σχολεῖον χαρᾶς, ταχύτητος, δυνάμεως, τόλμης καὶ ἡρωϊσμοῦ. Ὁ φουτουριστικὸς κινηματογράφος θὰ δξύνῃ καὶ θὰ ἀναπτύξῃ τὴν εὐαισθησίαν, θὰ ἐπιταχύνῃ τὴν δημιουργικὴν φαντασίαν, θὰ δώσῃ στὴν διάνοιαν μιὰ θαυμαστὴ αἴσθησιν τῆς συγχρονικότητος καὶ τῆς πανταχοῦ παρουσίας. Ἐτσι ὁ φουτουριστικὸς κινηματογράφος θὰ συνεργαστεῖ στὴν γενικὴ ἀνανέωσιν, ἀντικαθιστώντας τὴν ἐπιθεώρησιν (πάντα δασκαλιστικὴν) τὸ δράμα (πάντα προβλεπτό) καὶ σκοτώνοντας τὸ βιβλίον (πάντα θαρετὸν καὶ καταπιεστικόν). Οἱ ἀναγκαιότητες τῆς προπαγάνδας θὰ μᾶς ἐξαναγκάσουν νὰ τυπώσομεν ἕνα βιβλίον κάπου κάπου. Προτιμᾶμε ὅμως νὰ ἐκφραζόμεσθα διαμέσου τοῦ κινήματογράφου, τῶν μεγάλων πινάκων τῶν ἐλευθέρων λόγων καὶ τῶν φωτεινῶν MOBILES AVIS.

Φουτουριστικὸν μανιφέστον ποῦ δημοσιεύθηκε στὸ ὑπ' ἀριθμὸν 9 φύλλον τῆς ἐφημερίδας «L'ITALIA FUTURISTA» 11 Σεπτέμβριον 1916.

Μέ τὸ Μανιφέστο μας «Τὸ φουτουριστικὸ συνθετικὸ θέατρο» (1), μὲ τὶς κηφόρες περιοδεῖες τῶν θεατρικῶν θιάσων Γκουαλιέρο Τουμιάτι, «Έτορε Μπέρτι, Άννιμπάλε Νίντσι, Λουίτζι Ζονκάντα (2), μὲ τὸ δίτομο «Φουτουριστικὸ συνθετικὸ θέατρο», πού περιέχει ὀγδόντα θεατρικὲς θέσεις (3), ξεκινήσαμε στὴν Ἰταλία τὴν ἐπανάσταση τοῦ θεάτρου πρόζας. Προηγουμένως, ἔνα ἄλλο φουτουριστικὸ Μανιφέστο εἶχε ἀποκαταστήσει, ἐξυμνήσει καὶ τελειοποιήσει τὸ Μιοῦζικ Χώλλ (4). Εἶναι λοιπὸν λογικὸ νὰ μεταφέρουμε σήμερα τὴν ζωογόνο προσπάθειά μας σὲ μιὰν ἄλλη ζώνη: τὸν κινηματογράφο.

Ὁ κινηματογράφος, πού γεννήθηκε πρὶν λίγα χρόνια, μπορεῖ νὰ φανεῖ, μὲ πρώτη ματιὰ, ὅτι εἶναι κιάλας φουτουριστικὸς, δηλαδὴ ὅτι στερεῖται παρελθόντος καὶ παραδόσεων: στὴν πραγματικότητά ὅμως, ἐφόσον γεννήθηκε σάν θέατρο χωρὶς λόγια, κληρονόμησε ὅλα τὰ πρὸ παραδοσιακὰ ἀπορρίμματα τοῦ φιλολογικοῦ θεάτρου. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ περιοριστοῦμε νὰ ἐφαρμόσουμε στὸν κινηματογράφο ὅ,τι εἶπαμε καὶ κάναμε γιὰ τὸ θέατρο πρόζας. Ἡ πράξη μας αὐτὴ εἶναι θετικὴ καὶ ἀπαραίτητη, σὸ μέτρο, πού, ὡς σήμερα, ὁ κινηματογράφος ἦταν καὶ τεῖνει νὰ παραμείνει βαθειὰ παρελθοντολογικὸς, ἂν καὶ σ' αὐτὸν βλέπουμε τὴν δυνατότητα μιᾶς ἐπιφανοῦς φουτουριστικῆς τέχνης καὶ τὸ καταλληλότερο ἐκφραστικὸ μέσο γιὰ τὴν πολυευαισθησία ἐνὸς φουτουριστῆ καλλιτέχνη.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἐνδιαφέρουσες ταινίες γιὰ ταξίδια, κυνήγια, πολέμους κλπ., μᾶς ἔχουν ἐπιβάλλει μόνον δράματα, δραματάκια ἢ ὑπερπαρελθοντολογικὰ ὑπερδράματα. Ἡ ἴδια σκηνοθεσία πού μπορεῖ νὰ φαίνεται προχωρημένη χάρις στὴν συντομία καὶ ποικιλία τῆς, εἶναι ἀντίθετα, τὶς περισσότερες φορές, μιὰ ἀξιοθρήνητη καὶ κοινότητα ἀνάλοση. Παραμένουν ἔτσι ἀπόλυτα ἀνεγγίχτες ὅλες οἱ τεράστιες καλλιτεχνικὲς δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀπὸ μόνος του μιὰ τέχνη. Ἐπομένως, ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ μὴν ἀντιγράφει ποτὲ τὴν σκηνή. Ὁ κινηματογράφος, πού βασικά εἶναι ὀπτικὸς, πρέπει νὰ ὀλοκληρώσει πρὶν ἂν ὅλα τὴν ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς: νὰ ἀποσπαστεῖ ἀπ' τὴν πραγματικότητα, ἀπ' τὴν φωτογραφία, ἀπ' τὸ χαριτωμένο καὶ ἀπ' τὸ ἐπίσημο. Νὰ γίνῃ ἀντι-χαριτωμένος, παραμορφωτικὸς, ἐμπρεσσιονιστικὸς, συνθετικὸς, δυναμικὸς, ἐλευθερολόγος (5).

- (1) Il teatro futurista sintetico, μανιφέστο πού δημοσιεύτηκε σὸ Μιλάνο, στὶς ἀρχὲς τοῦ 1915, ἀπὸ τοὺς Φ. Τ. Μαρινέτι, Ἐμίλιο Σεττιμέλλι καὶ Μπρούνο Κορρα.
- (2) Περιοδεῖες πού ἔγιναν τὸ 1915 καὶ 1916 στὶς κυριότερες ἰταλικὲς πόλεις. Αὐτοὶ οἱ θίασοι, μὲ λιγαστὰ μέσα, παρουσίαζαν τὶς «συνθέσεις» δηλαδὴ, ὅπως ἔερούμε, πολὺ σύντομες μικρὲς θεατρικὲς σκηνές, πού «συνθέτουσαν γεγονότα καὶ ἰδέες μὲ ὅσο γίνεται λιγότερες λέξεις» καὶ εἶναι προορισμένες «νὰ νικήσουν τὸν συναγωνισμὸ τοῦ κινηματογράφου».
- (3) a) "Teatro Futurista sintetico", παράρτημα τοῦ "Gli Avvenimenti", 28 Νοεμ.—5 Δεκ. 1915. Περιέχει τὸ Μανιφέστο τοῦ φουτουριστικοῦ συνθετικοῦ θεάτρου καὶ τριανταεὶ θέσεις. b) "Teatro Futurista sintetico", παράρτημα τοῦ "Gli Avvenimenti", 2—9 Ἀπρίλη 1916. Περιέχει σαραντατρεῖς καινούργιες συνθέσεις.
- (4) "The Variety Theatre (Il teatro di varietà)", μανιφέστο τοῦ Φ. Τ. Μαρινέτι, δημοσιευμένο σὸ "Daily Mail" τῆς 21 Νοεμ. 1913.
- (5) Σ.Τ.Μ.: Μεταφράζω ἔτσι τὴν σύνθετη λέξη parolibero, πού προφανῶς ἀναφέρεται σὸ τὸ περίφημο parole in liberta (λόγια ἐλεύθερα) τοῦ Μαρινέτι.

Πρέπει νὰ ἀπελευθερώσουμε τὸν κινηματογράφο σὰν ἐκφραστικὸ μέσο, γιὰ νὰ τὸν κάνουμε ἰδανικὸ ὄργανο μιᾶς καινούργιας τέχνης, πολὺ πρὸ πλατιάς καὶ εὐκίνητης ἀπὸ ὅσες ὑπάρχουν. Ἐχομε πειστεῖ πῶς μόνο μέσα ἀπ' αὐτὸν θὰ μπορέσουμε νὰ φτάσουμε σ' αὐτὴν τὴν πολυεκφραστικότητα πρὸς τὴν ὁποία τείνουν ἀνεξάρτητα οἱ πρὸ μοντέρνες καλλιτεχνικὲς ἔρευνες. Ὁ φουτουριστικὸς κινηματογράφος δημιουργεῖ σήμερα, ἀκριβῶς, τὴν πολυεκφραστικὴ συμφωνία ποὺ ἐξαγγέλλαμε πρὶν ἕνα χρόνον κίβλας στὸ Μανιφέστο μας: «Σταθμά, μέτρα καὶ τιμές τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοφυΐας». Στὴν φουτουριστικὴ ταινία θὰ μποῦν, σὰν ἐκφραστικὰ μέσα, τὰ πρὸ διαφορητικὰ στοιχεῖα: ἀπ' τὸ κομμάτι ἀπ' τὴν πραγματικὴ ζωὴ ὡς τὴν χρωματικὴ κηλίδα, ἀπ' τὴν γραμμὴ ὡς τὶς ἐλεύθερες λέξεις, ἀπ' τὴν χρωματικὴ καὶ πλαστικὴ μουσικὴ ὡς τὴν μουσικὴ τῶν ἀντικειμένων. Θὰ εἶναι τελικὰ ζωγραφικὴ, ἀρχιτεκτονικὴ, γλυπτικὴ, ἐλεύθερες λέξεις, μουσικὴ ἀπὸ χρώματα, γραμμὲς καὶ φόρμες, μιὰ συναρμογὴ ἀπὸ ἀντικείμενα καὶ μιὰ πραγματικότητα στὸ χάος. Θὰ προσφέρουμε καινούργιες ἐμπνεύσεις στὶς ἀναζητήσεις τῶν ζωγράφων, ποὺ θὰ τείνουν νὰ παραβιάσουν τὰ ὄρια τοῦ πίνακα. Θὰ θέσουμε σὲ κίνηση τὶς ἐλεύθερες λέξεις ποὺ σπάζουν τὰ ὄρια τῆς λογοτεχνίας θαδίζοντας πρὸς τὴν ζωγραφικὴ, τὴν μουσικὴ, τὴν τέχνη τῶν θορύβων καὶ στήνοντας μιὰ θαυμάσια γέφυρα ἀνάμεσα στὴ λέξη καὶ στὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο. Οἱ ταινίες μας θὰ εἶναι :

1.— Κινηματογραφημένες ἀναλογίαις ποὺ θὰ χρησιμοποιοῦν ἀπ' εὐθείας τὴν πραγματικότητα σὰν ἕνα ἀπ' τὰ δύο στοιχεῖα τῆς ἀναλογίας. Παράδειγμα: ἂν θέλουμε νὰ ἐκφράσουμε τὴν ἀγχώδη κατάσταση ἑνὸς πρωταγωνιστῆ μας, ἀντὶ νὰ τὴν περιγράψουμε στὶς διάφορες φάσεις τοῦ ἀγχους του, θὰ δώσουμε μιὰ ἰσοδύναμη ἐντύπωση μὲ τὸ θέαμα ἑνὸς ἀπότομου καὶ σπηλαιώδους θουνοῦ.

Τὰ θουνά, οἱ θάλασσες, τὰ δάση, οἱ πόλεις, τὰ πλήθη, τὰ στρατεύματα, τὰ πλοῖα, τὰ ἀεροπλάνα θὰ ἀποτελοῦν συχνὰ γιὰ μᾶς θαυμάσιες ἐκφραστικὲς λέξεις:

Λεξιλόγιό μας θὰ εἶναι τὸ σύμπαν.

Παράδειγμα: Θέλουμε νὰ δώσουμε μιὰ αἴσθηση μιᾶς παράξενης χαρᾶς παριστάνουμε ἕνα ντιθανοσκέπασμα ποὺ πετάει παιχνιδιάρικα γύρω ἀπὸ ἕνα πόρτ-μαντῶ ὧσπου ἀποφασίζουν νὰ ἐνωθοῦν. Θέλουμε νὰ δώσουμε μιὰ αἴσθηση θυμοῦ: κομματιάζουμε τὸν θυμωμένο σὲ ἕνα στρόβιλο ἀπὸ κίτρινες μπάλλες. Θέλουμε νὰ δώσουμε τὸ ἀγχος ἑνὸς ἥρωα ποὺ ἔχανε τὴν πίστι του μέσα στὸν μακαρίτη οὐδετερόφιλο σκεπτικισμό: παριστάνουμε τὸν ἥρωα νὰ μιλάει μὲ ἔμπνευση πρὸς ἕνα πλήθος: ἐμφανίζουμε ξαφνικὰ τὸν Τζιοβάννι Τζιολίττι (*) ποὺ τοῦ χώνει στὸ στόμα μιὰ γερὴ πηρουριά μακαρόνια πνίγοντας τὰ φτερωτά του λόγια μέσα στὴν σάλτσα τομάτα.

Θὰ χρωματίσουμε τὸν διάλογο δίνοντας ταυτόχρονα καὶ μὲ ταχύτητα κάθε εἰκόνα ποὺ διασχίζει τὸ μυαλὸ τῶν προσώπων. Παράδειγμα: παριστάνοντας ἕνα ἄντρα ποὺ θὰ λέει στὴ γυναῖκα του: εἶσαι ὡραία σὰν γαζέλλα, θὰ δώσουμε τὴν γαζέλλα. Παράδειγμα: ἂν λέει ἕνα πρόσωπο, κοιτάζω τὸ δροσερὸ καὶ φωτεινὸ χαμόγελό σου ὅπως κοιτάζει ἕνας ταξειδιώτης ὕστερα ἀπὸ μεγάλη κούραση τὴν θάλασσα ἀπὸ ἕνα θουνοῦ, θὰ δώσουμε τὸν ταξειδιώτη, τὴν θάλασσα τὸ θουνοῦ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, τὰ πρόσωπά μας θὰ εἶναι ἐντελῶς κατανοητὰ, σὰν νὰ μιλοῦσαν.

(6) Ἴταλὸς πολιτικὸς (1842—1928), πρωθυπουργὸς ἀπὸ τὸ 1903 ἕως τὸ 1905, ἀπὸ τὸ 1906—1909 καὶ ἀπὸ τὸ 1911 ὡς τὸ 1914. Ὁπαδὸς μιᾶς πολιτικῆς οὐδετερότητας, ἐγίνε ἀντικείμενο ἐχθρικῶν διαδηλώσεων τὸ 1915, τὴν στιγμὴ τῆς εἰσόδου τῆς Ἰταλίας στὸν πόλεμο, ποὺ μὲ τόσο πάθος ἤβελαν οἱ φουτουριστές.

2. Ποιήματα, λόγοι και κινηματογραφημένα ποιήση.

Θά περάσουμε στην όθνη δλες τίς εικόνες πού τά αποτελοῦν.

Παράδειγμα: «Ύμνος τῆς ἀγάπης» τοῦ Τζιοζουέ Καρντοῦτσι (?)

«Γερμανικά κάστρα γερμένα
σάν γεράκια πού σκέφτονται κυνήγι...»

Θά δώσουμε τά κάστρα, τά γεράκια σέ ἐνέδρα.

«Ἐκκλησιές πού σηκώνοντας στὸν οὐρανὸ τὰ μεγάλα μαρμάρια
χέρια τους προσεύχονται στὸν Κύριο»

«Μοναστήρια ἀνάμεσα στὰ σκοτεινὰ χωριά καὶ τίς πόλεις,
καθισμένα μὲ τίς καμπάνες πού ἤχοῦν
ὅπως οἱ κοῦκοι μέσα στ' ἀραιὰ δέντρα
τραγουδοῦν τὴν ἀνία καὶ τίς παράξενες χαρές»

Θά δώσουμε τίς ἐκκλησίες πού σιγά-σιγά μεταμορφώνονται σέ ἱκέτιδες πρὸς τὸν Θεὸ πού ἀπὸ ψηλὰ εὐχαριστιέται, θά δώσουμε τά μοναστήρια, τοὺς κούκους, κλπ.

Παράδειγμα: «Καλοκαιριάτικο ὄνειρο» τοῦ Τζιοζουέ Καρντοῦτσι (8).

«Μέσα στὶς μάχες, Ὅμηρε, στὸ πάντα καλὸ ἠχοῦν ποίημά σου,
μὲ νίκησε ἡ θερμὴ ὥρα· Ἐγείρα τὸ κεφάλι ἀπ' τὸν ὕπνο
στὴν ὄχθη τοῦ Σκάμανδρου, ἀλλὰ ἡ καρδιά μου ἔφυγε στὸ Τυρρηνικὸ
πέλαγος»

Θά δώσουμε τὸν Καρντοῦτσι νὰ κυκλοφορεῖ μέσα στὸν ἀχὸ τῶν Ἀχαιῶν, ν' ἀποφεύγει ἐπιδέξια τὰ καλπάζοντα ἄλογα, νὰ χαιρετάει τὸν Ὅμηρο, νὰ πηγαίνει νὰ πιεῖ μὲ τὸν Αἴαντα στὸ πανδοχεῖο τοῦ «Κόκκινου Σκάμανδρου» καὶ στὸ τρίτο ποτήρι τοῦ κρασιοῦ ἡ καρδιά, πού θά πρέπει νὰ βλέπουμε τοὺς παλμούς της, θγαίνει ἔξω ἀπ' τὸ σακκάκι του καὶ πετάει σάν τεράστιο κόκκινο μπαλλόνι πρὸς τὸν κόλπο τοῦ Ραπάλλο. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο κινηματογραφοῦμε τίς πιὸ ἀπόκρυφες κινήσεις τῆς ἰδιοφυΐας.

Θά γελοιοποιήσουμε ἔτσι τὰ ἔργα τῶν παρελθοντολόγων ποιητῶν, μεταμορφώνοντας γιὰ χάρη τοῦ κοινοῦ τὰ πιὸ νοσταλγικά μονότονα καὶ κλασιὰ-ρικά ποιήματα σὲ θεάματα θίαια, ἐρεθιστικά καὶ διασκεδαστικά στὸ ἔπακρο.

3.— Συγχρονίες καὶ κινηματογραφημένες ἀλληλοδιδεισδύσεις διαφορετικῶν χρόνων καὶ τόπων. Θά δώσουμε στὸν ἴδιο πίνακα-στιγμὴ δύο ἢ τρεῖς διαφορετικὲς ὀπτικὲς, τὴν μιά πλάι στὴν ἄλλη.

4.— Κινηματογραφημένες μουσικὲς ἀναζητήσεις. (Παραφωνίες, συγχορδίες, συμφωνίες χειρονομιῶν, γεγονότων, χρωμάτων, γραμμῶν, κλπ.)

5.— Κινηματογραφημένες σκηνοθετημένες ψυχικὲς διαθέσεις.

6. Κινηματογραφημένες καθημερινὲς ἀσκήσεις γιὰ νὰ ἀπελευθερωθοῦμε ἀπὸ τὴν λογικὴ.

(7) Αὐτὸ τὸ ἰδιαιτέρα γνωστὸ ποίημα τοῦ Καρντοῦτσι γραμμένο στὰ 1877 καὶ πρωτοδημοσιευμένο στὰ 1878, περιέχεται καὶ στὴν συλλογὴ "Giambi ed Eroi" ("Ἴαμβοι καὶ ἐπῶδοι) στὰ 1882.

(8) Αὐτὸ τὸ ποίημα ἔχει συντεθεῖ τίς πρῶτες μέρες τοῦ Ἰουλίου 1880, ὅταν ὁ Καρντοῦτσι διάβασε τὸ 16ο βιβλίον τῆς Ἰλιάδας, ὅπως λέει σ' ἓνα γράμμα του στὸν Σεβερῖνο Φερράρι. Τὸ Ἐναδημοσιεύει ὁ ποιητὴς τὸ 1882 στὴν συλλογὴ του "Nuovi Odi Barbare".

(Νέες βαρβαρικὲς Ὁδές).

7.— Κινηματογραφημένα δράματα αντικειμένων (ζωντανεμένα αντικείμενα, ανθρωποποιημένα, παραποιημένα, ντυμένα, παθιασμένα, πολιτισμένα, να χορεύουν, αντικείμενα αποσπασμένα από το συνηθισμένο περιβάλλον τους και τοποθετημένα σε άφύσικες συνθήκες, που με την έντονη αντίθεση, αναδεικνύουν την εκπληκτική τους κατασκευή και την μη ανθρώπινη ζωή τους).

8.— Κινηματογραφημένες θιτρίνες από γεγονότα, τύπους, αντικείμενα, κλπ.

9.— Κινηματογραφημένα συνέδρια, φλέρτ, τσακωμούς, και παντρέματα από μορφασμούς, μιμικές, κλπ. Παράδειγμα: μιά μύτη που επιβάλλει σιωπή σε χίλια δάχτυλα που συνεδριάζουν κουδουνίζοντας ένα ατύ, ενώ δυο αστυνομικά μουστάκια συλλαμβάνουν ένα δόντι.

10.— Κινηματογραφημένες έξωπραγματικές άνασυνθέσεις του ανθρώπινου σώματος.

11.— Κινηματογραφημένες δραματικές σκηνές με δυσαναλογίες (ένας άνθρωπος που διψάει και απλώνοντας ένα μικροσκοπικό σωλήνα σαν ομφάλιο λώρο ως μιά λίμνη και την αδειάζει μονομιᾶς).

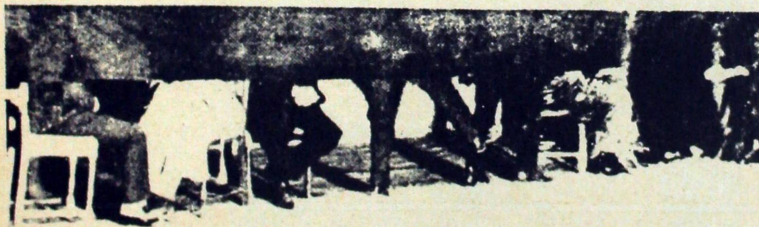
12.— Κινηματογραφημένα εν δυνάμει δράματα και στρατηγικά σχέδια αίσθημάτων.

13.— Γραμμικές, πλαστικές, χρωματικές, κ. λ. π. ισοδυναμίες από άντρες, γυναίκες, γεγονότα, σκέψεις, μουσικές, αισθήματα, θάρη, μυρουδιές, θόρυβους, κινηματογραφημένα (θά δώσουμε με άσπρες γραμμές σε μαύρο φόντο τόν έσωτερικό και τόν φυσικό ρυθμό ενός συζύγου που ανακαλύπτει την μοιχό γυναίκα του και καταδιώκει τόν έραστή—ρυθμό τής ψυχής και ρυθμό τών ποδιών).

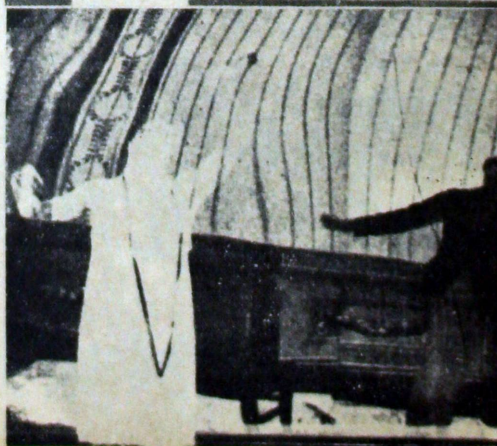
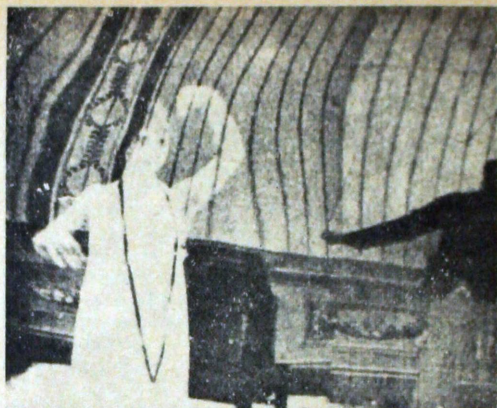
14.— Κινηματογραφημένες ελεύθερες λέξεις σε κίνηση (συνοπτικοί πίνακες από λύρικές άξιες — δράματα από ανθρωποποιημένα ή ζωοποιημένα γράμματα — δράματα ορθογραφικά — δράματα τυπογραφικά — δράματα γεωμετρικά — άριθμητική εύαισθησία, κλπ.).

Ζωγραφική + γλυπτική + πλαστικός δυναμισμός + ελεύθερες λέξεις + θορυβισμός + άρχιτεκτονική + συνθετικό θέατρο = φουτουριστικός κινηματογράφος.

Άποσυνθέτουμε και άνασυνθέτουμε έτσι τó Σύμπαν σύμφωνα με τις θαυμάσιες ιδιοτροπίες μας, για να έκατονταπλασιάσουμε την δύναμη τής Ιταλικής δημιουργικής Ιδιοφύας και την άπόλυτη επικράτησή της στον κόσμο.



Le basi, sintesi teatrale του F.T. Marinetti (1915).



Dominique Noguez

ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟ ΣΤΟ ΑΥΤΕΡΓΚΡΑΟΥΤΙ

“Ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας τῶν κινηματογραφικῶν μορφῶν δὲν ἔχει ἀκόμα γραφτεῖ. Λέγοντας ἱστορία τῶν μορφῶν, ἔννοοῦμε μιὰ ἱστορία ποῦ θὰ συνέδεε, πέρα ἀπὸ τὶς ἰδιαίτερες ταινίες ἢ κινηματογραφικὰ ρεύματα (κι' ὠστόσο μέσα ἀπ' αὐτά), τὶς ἀντικειμενικὲς ἀναλογίες ποῦ μπορούμε νὰ ἐπισημάνουμε στὴν ἐπιλογή τοῦ γυρίσματος; στὸν τρόπο τοῦ γυρίσματος ἢ στὴν ἐπεξεργασία τοῦ κινηματογραφημένου ὕλικου. “Ὅπως ὑπάρχει γιὰ τοὺς αἰσθητικούς τῆς ζωγραφικῆς μιὰ ἱστορία καὶ μιὰ προβληματικὴ τῆς προοπτικῆς ἢ μιὰ ἱστορία καὶ μιὰ προβληματικὴ τοῦ χρώματος, γιὰτὶ ἄραγε νὰ μὴν ὑπάρχει γιὰ ἕναν αἰσθητικὸ τοῦ κινηματογράφου μιὰ ἱστορία καὶ μιὰ προβληματικὴ τοῦ ἐμφύχωσης τῶν ἀντικειμένων, τοῦ γκρό-πλάν ἢ τοῦ διπλοῦ τυπώματος;

Αὐτὴ ἢ «ἱστορία» δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἱστορικὴ μὲ τὴν ἔννοια ποῦ ἔχουν οἱ τωρινὲς ἱστορίες τοῦ κινηματογράφου; δὲν ὑπάρχει διόλου θέμα νὰ γίνεῖ ἕνα λεπτομερειακὸ χρονικὸ τῶν ταινιῶν, οὔτε πάλι μιὰ χωριστὴ ἱστορία μερικῶν ταινιῶν, ὅπου εἶναι πιὸ φανερὴ ἢ χτυπητὴ, ἢ ἐπινόηση, ἢ ἀναστάτωση, ἢ καταστροφὴ τῶν μορφῶν (αὐτὸ ἔχουν σὰν ἀντικείμενο οἱ λιγοστὲς ἀκόμα «ἱστορίες τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου» (1)). Θάπρεπε μᾶλλον νὰ γίνεῖ, πλησιάζοντας ἐλεύθερα ὅ,τι ἔχει χωρίσει ὁ χρόνος, ὁ χώρος ἢ τὸ ἐκφραστικὸ μέσο (γιὰ παράδειγμα, ἕνα γραπτὸ μαυνέστο καὶ μιὰ ταινία), μιὰ ἐπανασύνθεση τῆς γένεσης καὶ τῶν περιπετειῶν τῶν μορφῶν ποῦ ἔχουν θεωρηθεῖ ἀναδρομικὰ σὰν οἱ πιὸ μεστές. Θάπρεπε ἄλλωστε νὰ παρατηρήσουμε, παρενθετικὰ, πὼς μιὰ τέτοια ἱστορία ὑπάρχει ἤδη γιὰ τὰ γράμματα καὶ τὶς τέχνες, καχεκτικὴ καὶ ντροπαλή, μέσα σὲ κεφάλαια ὀρισμένων μονογραφιῶν, ποῦ εἶναι ἀφιερωμένες στοὺς «προδρόμους» τοῦ τάδε ἢ τοῦ δεῖνα συγγραφέα, ζωγράφου ἢ κινήματος ποῦ ἔχει ἐπινοήσει μορφές. Καὶ ὅσο γιὰ τὸν κινηματογράφο, θὰ μπορούσε φυσικὰ νὰ ξεκινήσει μιὰ τέτοια ἱστορία μὲ θάση μιὰ ἐξαιρετικὴ αἰσθητικὴ ἐργασία σὰν αὐτὴ τοῦ NOEL BÜRCH («Πράξι τοῦ κινηματογράφου»), τῶν ἄρθρων τοῦ JEAN-LOUIS COMOLLI γιὰ τὴν «Τεχνικὴ καὶ ἰδεολογία», (2) ἢ ὀρισμένων σελίδων τοῦ CHRISTIAN METZ (γιὰ τὸ τρυκάζ, γιὰ παράδειγμα, στὰ «ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINEMA II» ἢ γιὰ τὸ διαρκὲς μοντάζ).

Καταλαβαίνει κανείς ότι αυτή η ιστορία μπορεί να είναι μόνο *σχετική*. Πρώτα, γιατί ξέρει ότι η αυτονομία της είναι τεχνητή και πάντα πρόσκαιρη: αν ισχυριζόταν πως έμπεριέχει όλες τις αιτίες, θα κινδύνευε να κατηγορηθεί για ιδεαλισμό. Είναι ιστορία πολύ περισσότερο με την αρχαία ελληνική έννοια της «περιγραφής», παρά με την σύγχρονη έννοια της έρμηνευτικής έπιστήμης: μπορεί, έτσι, να άποκτήσει την σημασία της μόνο αν αντιπαρατεθεί με την παράλληλη σειρά άλλων ιστοριών (πολιτικο—κοινωνική ιστορία, ιστορία τών τεχνικών μεθόδων, ιστορία τών άλλων «σημαινουσών πρακτικών», ιστορία τών στύλ, τών ιδεών, τών ρητορικών, κλπ. — και κυρίως, προσδιοριστική σέ τελευταία άνάλυση, καθώς ξέρουμε, οικονομική ιστορία).

Ή ιστορία αυτή είναι σχετική, επίσης, έπειδή η έργασία της διαχρονικής αντιπαράθεσης μπορεί να γίνει μόνο με την βοήθεια συνεχών συγχρονικών διασαφήσεων, που είναι άσχετες άπ' αυτήν: για παράδειγμα, είναι άδιανόητο να κάνει κανείς την ιστορία του FONDÚ ANCHAINED (τήν ιστορία τών άλλαγών της σημασίας του) και να προσεγγίσει τόν Μελιές, τόν Γκάνς, ή ένα χολλυγουντιανό κινηματογραφιστή, χωρίς να προσδιορίσει τους διαφορετικούς ρόλους αυτής της «μεθόδου έκθεσης» όπως λέει ο Μέτζ (2)) μέσα στην άμεση ή έμμεση αίσθητική του Μελιές (= μιμητική θεατρική μέθοδος — άλλαγή σκηνικών), του Γκάνς (=ρητορική μέθοδος: άπαρχή της μεταφοράς) ή του Χόλλυγουντ (=δηγηματική μέθοδος: άλλα μέσα στον χρόνο).

Αυτή η ιστορία είναι σχετική, τέλος, και μάλιστα ύποκειμενική, στο μέτρο που μπορεί να επικαλείται, να δομεί και να κρίνει τó παρελθόν άπό την άποψη ενός όρισμένου παρόντος — του μεταβαλλόμενου «μοντέρνου». Αυτή η μεθοδολογική ύποκειμενικότητα έχει, ώστόσο, τó πλεονέκτημα ότι διορθώνει άλλες άνάλογες, που κινδυνεύουν να όφείλονται μόνο στην θιασύνη και στην μυωπικότητα: ποιός, για παράδειγμα, παρατήρησε τó 1929 τó σημασιακό ένδιαφέρον που είχαν οι άκίνητοποιήσεις της εικόνας ή οι άντιστροφές της κίνησης στον «Α ν θ ω π ο μ έ τ η ν μ η χ α ν ή» του Βερτώφ; Για να μπορέσουμε να εκτιμήσουμε καλύτερα τó νόημα αυτών τών μορφών, έπρεπε ίσως να περιμένουμε την προβληματική της άποδιάρθρωσης (Μπρέχτ, Γκοντάρ, κλπ.) και την πρακτική ενός όρισμένου νεοϋρκέζικου κινηματογράφου της δεκαετίας του '60. (4).

ΟΠΟΥ ΜΠΑΙΝΟΥΜΕ ΣΤΗΝ ΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Ποιός, έτσι, παρατηρεί τó 1916 (κι άρκετó καιρό μετά) τó ένδιαφέρον του Μανιφέστου του «Φουτουριστικóυ κινηματογράφου» που υπογράφουν ό Φίλιππο Τομάζο Μαρινέτι, κύριος έμψυχώτης του Ιταλικού φουτουριστικóυ κινήματος, οι άδελφοί Κορρανίνι (3), οι ποιητές — δραματογράφοι Ρέμο Σίτι και Έμιλιο Σεττιμέλλι και ό ζωγράφος—γλύπτης Τζιάκομο Μπάλλα;

Άκόμα και στα 1971—72, ό DAVID CURTIS άπλώς τó αναφέρει και μάλιστα με έσφαλμένο τρόπο (τó συγγείει με τó «Φουτουριστικó Μανιφέστο» του Μαρινέτι, που είναι προγενέστερο κατά έπτά χρόνια) (4), ό Σαντζούλι τó μεταθανάτιο έργο του «Βερτώφ» (7), έχει τó προσόν να παραθέτει μερικά άποσπάσματα, αλλά για να προσθέσει άμέσως: «Αυτό τó Ιταλικό φουτουριστικό μανιφέστο του Σεπτέμβρη του 1916 δέν φαίνεται να είχε μεγάλες συνέπειες για τόν κινηματογράφο». Και άλλου: «Αυτές οι δηλώσεις άρχών καταλήγουν σέ πρακτικά συμπεράσματα που έχουν έλάχιστη σημασία και μικρή άναγνωστικότητα». Ό Μιτρώ, τέλος, που τó άποδίδει άδικα μόνο στον Μαρινέτι, κάνει την εκτίμηση ότι «έξηγγειλε μερικές άλήθειες που η χειρότερη άμερικανική ταινία είχε κιάλας φανερώσει πριν άρκετά χρόνια» (4).

Θά θέλαμε νά δείξουμε ἐδῶ σύντομα — καί, ὅπως λέγεται, γιά νά ἐπισημάνουμε μερικά πράγματα περιμένοντας μιά πληρέστερη ἐργασία — ὅτι δέν εἶναι καθόλου ἔτσι, καί ὅτι, ἔστω κι' ἂν ἡ πρακτική τῶν φουτουριστῶν δέν ἦταν στό μέτρο τῶν θεωρητικῶν τους προτάσεων (*), οἱ περισσότερες προτάσεις αὐτές — ἴσως παρακινδυνευμένες, ἴσως τυχαῖες, ἀποτελέσματα μᾶλλον ἐνός εἴδους δημιουργικῆς μέθης, ἐλεύθερης ἐπινοητικότητας, παρά ἐνός πραγματικοῦ πειραματισμοῦ — ἀποδεικνύονται σήμερα, στό φῶς ἐκείνης ἢ τῆς ἄλλης ταινίας τῆς δεκαετίας τοῦ '20 ἢ τοῦ '60, μοναδικά προφητικές.

ΟΠΟΥ ΚΑΛΟΥΜΑΣΤΕ ΝΑ ΞΑΝΑΔΙΑΒΑΣΟΥΜΕ ΠΡΟΣΕΚΤΙΚΑ ΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ

Θά περάσουμε ἐδῶ ὄσα πράγματα (λατρεία τοῦ νέου, τοῦ γρήγορου, τοῦ πολέμου, τοῦ ἰταλικοῦ ἔθνους) εἶναι σ' αὐτό τὸ Μανιφέστο μιά ἀπλή μανιῶδης καί κάπως ὑποχρεωτικῆ ἐπανάληψη τῶν φουτουριστικῶν θεμάτων πού εἶχαν κιάλας διατυπωθεῖ σέ ἀφθονία ἀλλοῦ, ἀπό τὸ 1909. Ἐξίσου γρήγορα θά περάσουμε, ὀτιδήποτε, ἀπό τὴν ἤδη διαμορφωμένη φουτουριστικὴ αἰσθητικὴ, π λ ρ ο φ ο ρ ε ἰ ἔκ τῶν ὑστέρων (καί ἐξηγεῖ ἐν μέρει) τίς προκαταλήψεις αὐτοῦ τοῦ Μανιφέστου. Θά ἐπρόκειτο γιά τὴν ἱστορία ἐνός διπλοῦ παράδοξου. Πρῶτα, μιᾶς προκατάληψης ἐνάντια στό ρηματικὸ (VERBAL) (μακ-λιουανικὴ ἄρνηση τοῦ βιβλίου, τῶν βιβλιοθηκῶν· ἐπιμονὴ σέ ὅ,τι λιγώτερο σημαντικό ὑπάρχει στὴν λέξη: ὁ πλαστικός της χαρακτήρας, ἡ τυπογραφικὴ της ὑπόσταση, κλπ.), πού παραμένει ρηματικὸ — ἐνῶ ἡ σημασία τοῦ φουτουρισμοῦ στὸν κινηματογράφου ἔγκειται, ὅπως ὑποδεικνύουμε στὴν σημείωση 9, στὴν ἀναζήτηση μέσα στό γ ρ α π τ ὸ μᾶλλον, παρά στό κινηματογραφημένο.

Γιά μιά προκατάληψη, στὴ συνέχεια, ἐνάντια στὸν θεατρικὸν κινηματογράφο («δράματα, δραματίδια, καί ὑπερδράματα») (...) «Ὁ κινηματογράφος πρέπει νά μὴν ἀντιγράφει ποτέ τὴν σκηνή» πού εἶναι πιασμένη μέσα σέ μιά θεατρικὴ προβληματικὴ — αὐτὴν τῶν «συνθέσεων», εἶναι ἀλήθεια. Εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἢ διαπίστωση ὅτι τὸ 1915, οἱ Μαρινέττι, Σεττιμέλλι καί Κόρρα, στό Μανιφέστο τους «Τὸ συνθετικὸ φουτουριστικὸ θέατρο» («I L TEATRO FUTURISTA SINTETICO») μιᾶνε γιά «νά ὑποστηρίξουν καί μάλιστα νά νικήσουν τὸν ἀνταγωνισμὸ τοῦ κινηματογράφου». Ὅταν, οἱ φουτουριστές, ἕνα χρόνο ἀργότερα, ἀναστέλλοντας αὐτὴν τὴν περιστασιακὴ ἐπιθετικότητα καί ξανασυνδεόμενοι μὲ μιά γοητεία ἤδη αἰσθητὴ στό «Τεχνικὸ Μανιφέστο τῆς φουτουριστικῆς λογοτεχνίας» τοῦ Μαρινέττι (10), θά ἐνσωματώσουν μὲ ἐνθουσιασμὸ τὸν κινηματογράφου στὴν ἤδη μεγάλη πανοπλία τους ἀπὸ ἐκφραστικὰ μέσα, τὸν παρουσιάζουν σάν μιά «ζώνη τοῦ θεάτρου». Καί οἱ ταινίες πού σκέφτονται εἶναι πρῶτα τοῦτο: κινηματογραφημένες συνθέσεις — δηλαδὴ μικρὰ σκέτς, σύντομα καί πνευματώδη στὴν ὀθόνη ὅσο καί στὴ σκηνή, τὸ «V E N G O - N O» τοῦ Μαρινέττι ἢ τὸ «L U C E» τοῦ Καντζιούλλο, τελικὰ σάν πρόδρομοι τοῦ «E N T R 'A C T E» («Διάλλειμμα») (11) ἢ τοῦ «O H D E M W A T E R - M E L O N S» («Ἄ, τὰ καρπούζια») (12).

Αὐτὲς οἱ δύο ἀναφορὲς μᾶς τραβᾶνε, ἀλήθεια, μακριὰ ἀπὸ κάθε θεατρικὴ σκηνή, στὸν δρόμο, ὅπου ὀρμαεῖ ἢ νεκροφόρα τῶν Κλαίρ—Πικαμπιά καί ὅπου κατρακυλᾶνε τὰ καρπούζια τοῦ NELSON, πρὸς τὴν μεριά τῆς ξέφρενης ταχύτητας, τῆς «ἁγίας ταχύτητας» (Μαρινέττι — «φυσικῆς» ταχύτητας τῶν κινηματογραφουμένων ἀντικειμένων καί ὄντων, τεχνητῆς ταχύτητας τῆς φιλικῆς ἐπιτάχυνσης (13), δομικῆς ταχύτητας τοῦ γρήγορου μοντάζ (14). Μ' αὐτὲς τίς δύο ἀναφορὲς φτάνουμε κιάλας στό σημεῖο πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ: σέ ὅ,τι μᾶς

άπομακρύνει, μέσα στο Μανιφέστο του «Φουτουριστικού Κινηματογράφου», από το θέατρο — και από τον ίδιο τον φουτουρισμό — και πού αναγγέλλει, σε όλα τα επίπεδα, στην προβληματική και στην έπεξεργασία όρισμένων μορφών, τον πιά μοντέρνο κινηματογράφο.

Ή προβληματική, πρώτα. Δυό έννοιες ξεχωρίζουν μέσα σ' αυτό το κείμενο του 1916: ό «καθαρός κινηματογράφος», πού θά γνωρίσει τόση έπιτυχία γύρω στά 1924 και ή «πολυεκφραστικότητα». Ό καθαρός κινηματογράφος, συνώνυμος άλλοτε του άπλως μήάφηγηματικού και άλλοτε, τοιμηρότερα, του μή-παραστατικού, έχει κιόλας στους φουτουριστές τήν διαφορούμενη έννοια πού παρατηρούμε άγνότερα στους MARCEL GROMAIRE (15), HENRI CHOMETTE (16), RENE CLAIR (17) GERMAINE DULAC (18). Ή άυτονομία του κινηματογράφου, πού τόσο έντονα προβάλλει ό «Φουτουριστικός Κινηματογράφος» άνάγεται έντέλει, όπως και στους παραπάνω, σε μιá άλλαγή τής έτερονομίας — ή, άν θέλετε, του πρότύπου: ή μουσική και ή άφηρημένη ζωγραφική άντικαθιστούν τήν λογοτεχνία και κυρίως τό θέατρο και τό μυθιστόρημα, πού είναι καταδικασμένα. Οί συνυπογράφοι της τού Μανιφέστο του 1916, έπαναλαμβάνοντας μιá ιδέα (19) από τό Μανιφέστο του Μάρτη 1914 με τίτλο «PESI, MISURE ET PREZZI DEL GENIO ARTISTICO» (πού ύπογράφουν δυό άπ' αυτούς, ό Μπρούνο Κοραντίνι και ό Έμίλιο Σετιμέλι), μιλάνε για τόν κινηματογράφο σαν μιá «συμφωνία» έντεκα χρόνια πριν από τήν GERMAINE DULAC (20).

Συμφωνία «πολυεκφραστική», όπως προσδιορίζουν. Με αυτό, προσθέτουν στην ιδέα του μουσικού κινηματογράφου, πού ύπήρχε κιόλας στον Σωβάξ ή τόν Κόρρα (21), τήν ιδέα τής σ ύ ν θ ε σ η ς, με μιá έννοια πλατύτερη ακόμα (έφόσον περικλείει τά άρώματα και τους ήχους) από αυτήν πού έδινε ό Άϊζενστάιν, όταν έγραφε τό 1942 ότι «ό κινηματογράφος είναι ίκανός να συγχυνεύσει όλες τις άλλες παραστατικές τέχνες μέσα σε μιá δυνατή σύνθεση» (22). Ό Σαντούλ, άν και μάλλον αδιάφορος, καθώς είδαμε, μπροστά στην σπουδαιότητα του φουτουριστικού αυτού κειμένου, πρόσεξε τό ένδιαφέρον αυτής τής έννομίας τής πολυεκφραστικότητας (23). Αυτή ή ιδέα μιáς τέχνης πού να συνενώνει μέσα της όλες τις άλλες, άνταποκρινόταν σε μιá άνάγκη πού έννοιωθαν θαθεία άρκετοί δημιουργοί, πού όλοι τους ήσαν (και οί πρώτοι, καθώς φαίνεται, τόσο συστηματικοί) π ο λ υ σ ύ ν θ ε τ ο ι (ή, όπως λέει τό Μανιφέστο, π ο λ υ ε υ α ί σ η τ ο ι): ταυτόχρονα ποιητές, ζωγράφοι, δραματουργοί, ήθοιοι, συγγραφείς μανιφέστων, θορυβιστές, κλπ. Μιά μόνο έ λ λ ε ι ψ η — πού ίσως έξηγει γιατί ό θεωρητικός ένθουσιασμός για τόν κινηματογράφο δέν ύποστηρίχθηκε ούτε και άκολουθήθηκε από άποτελέσματα— φαίνεται να ένιωσαν και να άπόθνησαν οί φουτουριστές: τήν έλλειψη του ήχου (λόγου, μουσικής ή θορύβου). Ή θέση τών φουτουριστών είναι έδώ διαφορούμενη: για παράδειγμα, ένω είναι θεωρητικά εύτυχεις για τήν άπουσία τής ρητορικότητας, δέν μπορούν να άποφύγουν (στην θέλησή τους για καθολική σύνθεση, πού δέν θάπρεπε πιά να ξεχνάει άκριβώς ούτε τήν ποίηση, ούτε τήν μουσική) να τήν επανεισαγάγουν με διάφορες ύπεκφυγές, όπου μäs έπιτρέπεται να διακρίνουμε ένα είδος αισθητικής κακοποιτίας: ός σκεφτούμε για παράδειγμα τήν ιδέα να φιλήμαρουν «ελεύθερες λέξεις» (στο μέτρο, θέβαια, πού, ξεκόθοντας άπ' τήν λογοτεχνία, θρίσκονται κιόλας στην ζωγραφική), ή όλες αυτές τις στρεβλές μεταφορές, για να κάνουν τά πρόσωπα «κατανοητά σαν να μιλοΰσαν». Θά σημειώσουμε επίσης τήν περίεργη και παράδοξη παρουσία τής μουσικής, πού έπικαλούνται, όχι μόνο σαν δομικό πρότυπο («παραφωνίες, συγχορδίες, συμφωνίες από χειρονομίες, γεγονότα, χρώματα, γραμμές») αλλά επίσης και, παράξενα, σαν «τέχνη τών θορύβων», και έπειτα «θορυβισμό». "Αν μπορούμε να φανταστούμε ότι αυτή ή «τέχνη τών θορύβων» πρέπει να συνοδεύει, σύμφω-

να με τὸ πνεῦμα τῶν φουτουριστῶν, τὴν ταινία ἄ π' τ ἄ ἔ ξ ω, δύσκολα μπορούμε νὰ διανοιήσουμε πῶς μπορούν στὰ 1916, νὰ διαθλέπουν ἕνα κινηματογράφο πού ν ἄ ε Ἴ ν α ἰ (ἀπ' τὰ «μέσα») ζωγραφικὴ κλπ., καὶ θ ο ρ υ - θ ἰ σ μ ὁ ς. Ἴσως δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ἐρμηνεύσουμε αὐτὸ τὸ εἶδος δυσφορίας πού ἀναφέραμε καὶ αὐτὴν τὴν περιέργη πρόταση σάν τὴν πρώτη ἐκδήλωση μιᾶς πραγματικῆς ἐπιθυμίας γιὰ ὀμιλοῦντα κινηματογράφο.

Ὅταν ἐξετάζουμε λεπτομερειακὰ τὶς προτάσεις τῶν φουτουριστῶν, πρέπει νὰ μὴν ξεχνᾶμε αὐτὴν τὴν γενικὴ προβληματικὴ. Γιατί, ἀκόμα καὶ στὶς περιπτώσεις πού δὲν εἶναι ἐντελῶς καινούργιες (ὅπως ἡ ἰδέα γιὰ χρωματικὴ μουσικὴ ἢ ἡ ἰδέα γιὰ «συνδιείσδυση»), ἀποκτοῦν ἕνα ριζικὰ καινούργιο νόημα, μὲ τὸ νὰ εἶναι ἐνταγμένες μέσα σ' αὐτὸ τὸ ὀρηκτικὸ αἰσθητικὸ σχέδιο συνόλου.

Μπορούμε νὰ συγκεντρώσουμε τὶς προτάσεις τοῦ Μανιφέστου σὲ δύο ἄξονες ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν ἀναφέρονται α) σ' αὐτὸ πού ὁ Ε. SOURIAU ὀνομάζει «προφιλικό», δηλαδὴ σὲ ὅ,τι διαλέγει νὰ γυρίσει ὁ σκηνοθέτης ἢ, ἀντίθετα, β) στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο χειρίζεται (μοντάρει, τρυκάρει, ξαναφιλμάρει, κλπ.) τὸ κινηματογραφημένο ὕλικό. Καὶ ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν ἀναφέρονται 1) σ' ἕνα πλάνο (συγχρονικὴ ἄποψη) ἢ νὰ μὴ διορθωθεῖ, ἔκανα λάθος στὴν ἀλληλοδιαδοχὴ τῶν πλάνων μέσα στὴν ταινία (διαχρονικὴ ἄποψη).

1, Α. Αὐτὸ πού θέλουν νὰ φιλμάρουν οἱ φουτουριστὲς εἶναι, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, τὸ ὅτι δ ἦ π ο τ ε : τὰ ἀντικείμενα πού πιάνουν ὄλο τὸν τόπο, κάνουν ἱστορίες καὶ κάνουν μόνον τοὺς ὅλη τὴν ἱστορία, ἀποτελοῦν τὸ προοίμιο γιὰ τὰ ἔξοχα ντεκουπάζ τοῦ Χάρρυ Σμιθ (HARRY SMITH), γιὰ παράδειγμα στὸ «HEAVEN AND EARTH MAGIC» (Μαγεία οὐρανοῦ καὶ γῆς) (1958—1961) ἢ τοῦ Λάρρυ Τζόρνταν (LARRY GORDAN) («D U O C O N C E R T A N T E S», 1962—1964), ἀλλὰ καὶ γιὰ μιὰ ταινία σάν αὐτὴ πού γύρισε ὁ Μπορότσουκ (BOROWCZYCK) μὲ θᾶση τὴν «Ρ ο ζ α λ ἰ α » μιὰ νουβέλλα τοῦ Μωπασσάν, ὅπου ἀναφέρεται στὸν ἀφηγηματικὸ ἰσθὸ ἀπλῶς μὲ διάφορα γκρ-ῶ — πλάν ἀντικειμένων. Ὅσο γιὰ τὰ καρόττα ἢ τὶς ρέγγες τοῦ «V I T A F U T U R I S T A» δὲν ἀπέχουν διόλου ἀπὸ τὸ ἀνυπόφορο καὶ ἀναπόφευκτο καρπούζι πού ταλαιπωρεῖ καὶ συνδέει τὰ ἑτερόκλιτα πλάνα τοῦ «O H D E M W A T E R M E L O N S» (1965) τοῦ Ρόμπερτ Νέλσον (ROBERT NELSON).

Τὸ δτιδῆποτε, αὐτὸ σημαίνει ἐπίσης «ἀνθρωποποιημένα ἢ ζωοποιημένα γράμματα». Ἀς ἀντικαταστήσουμε τὰ «γράμματα» μὲ «ἀριθμούς» καὶ θὰ ἔχουμε τὸ «R Y T H M E T I C» (1956) τοῦ Μάκ—Λάρεν (MC LAREN), ὅπου μερικὲς σειρὲς ἀπὸ ἀραθικούς ἀριθμούς, προικισμένοι μὲ μιὰ ζωὴ ἰδιότροπη, ἐπιτακτικὴ ἢ παιχνιδιάρικη, προκαλοῦν τὶς σοβαρότερες ἀ τ α ξ ἰ ε ς στοὺς ὀπολογισμούς.

Τὸ δτιδῆποτε μπορεῖ νὰ εἶναι, τέλος, αὐτὲς οἱ «γραμμικές, πλαστικές, χρωματικές ἰσοδυναμίες» πού φαίνεται ὅτι ὑποδεικνύουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς γνωστὲς ἀπόπειρες τῶν ἀδελφῶν Κορραντίνι (CORRADINI), τὶς μελλοντικὲς τῶν Ἐγγελινγκ (EGGELING), Ρίχτερ (RICHTER), Ρούττμαν (RUTHMANN), Φίσινγκερ (FISHINGER), Μάκ—Λάρεν (MC LAREN) ἢ αὐτὸν τὸν χρωματιστὸ σάλο, πού κυριαρχεῖ σάν μιὰ φιγούρα λιμπιντοειδοῦς ρητορικῆς στὶς ἀμερικανικὲς ταινίες UNDERGROUND τῆς δεκαετίας τοῦ '60 τοῦ STAN BRAKHAGE γιὰ παράδειγμα).

1.Β. Ἐξ ἴσου ἐνδιαφέρων εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον θέλουν νὰ δομήσουν αὐτὸ τὸ π ρ ο φ ἰ λ μ ἰ κ ὁ, «Ἄλογη καὶ φευγαλέα σύνθεση τῆς παγκόσμιας ζωῆς» «νὰ ἀπελευθερωθοῦμε ἀπὸ τὴν λογικὴ»: οἱ φουτουριστὲς ἐπιδιώκουν ὅσο δτιδῆποτε ἄλλο νὰ καταστήσουν ἀδύνατη κάθε ἀφηγηματικὴ συνέχεια. Ξέρομε πῶς μιὰ προϋπόθεση γιὰ νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ ἀφήγηση — ἡ σπουδαιότερη ἴσως — εἶναι ἡ στενὴ διαπλοκὴ μιᾶς αἰτιώδους σειρᾶς καὶ μιᾶς χρονικῆς σειρᾶς (Τοντόρωφ (TODOROV), ἢ, ὅπως λέει ὁ Μπάρτ (BARTHES), ἡ

σύγχυση της συνέπειας και της διαδοχής. Μιά άλλη προϋπόθεση είναι ή σχετική μονιμότητα ενός ορισμένου αριθμού από δ ρ ω ν τ α. Οί φουτουριστές, σὸ κείμενό τους, καί στήν ταινία τους, ἐπιδιώκουν μὲ μανία νά κάνουν τὸ ἀντίθετο. «Δράματα», «σκηνοθεσίες», «ἀσκήσεις» — τὰ πρότυπα πού αὐτοὶ ἀποδίδουν στίς δικές τους σεκάνς ἀπὸ εἰκόνες, ὅλα συνεπάγονται τὴν συντομία, τουλάχιστον οὐτὲ ξέρομαι ποιὸ πρὸνόμιο ἀποδίδουν στὸν χῶρο («Βιτρίνες») πού μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸν κινηματογράφο σὰν τέχνη τοῦ χρόνου (καί σὰν ἀφήγηση). Γιά τοὺς φουτουριστές, ὁ χρόνος εἶναι πάντοτε περίσσιος. Πρέπει νά τὸν ἐπιταχύνουν, νά τὸν κομματιάσουν, νά μὴν ἀφήσουν ποτὲ νά συγκροτηθεῖ ὅλη ἡ ἔκταση μιᾶς π ε ρ ι ὀ δ ο υ (μὲ ὄλες τίς ἔννοιες, τὴν φυσικὴ καί ἰδίως τὴν ρητορικὴ, τῆς λέξης).

Ἐξ ἄλλου, ἡ ἀνομοιογένεια τοῦ «VITA FUTURISTA» — ἡ πλευρά του τῆς ἀλληλουχίας τῶν σκέτς, τοῦ κατάλογου ἀπὸ φάρσες, τοῦ σημειωματάρου ἀπὸ σκίτσα — καθιστᾷ αὐτὴν τὴν ταινία ἕνα εἶδος ἀνυπακοῆς, σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου γεννιέται, γεννήθηκε τὸ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο στὸν κινηματογράφο (οἱ Μελιές (MELIES), Πόρτερ (PORTER), Σμιθ (SMITH), Οὐίλλιαμσον (WILLIAMSON), Γκρίφιθ (GRIFFITH) ἔχουν ἤδη ἐγκαταστήσει ὄλο τὸν σχετικὸ μηχανισμό). Ὁ Κίρμπυ (KIRBY) ⁽²⁴⁾ ὑπογραμμίζει σωστὰ ὅτι τὸ «VITA FUTURISTA», ἀντίθετα ἀπὸ ὅτι ἰσχυρίζονται οἱ Παβολίνι (PAVOLINI) καί Μαρινέττι (MARINETTI) ⁽²⁵⁾, δὲν εἶναι ἀφηρημένη ταινία, οὔτε μάλιστα καὶ ἐντελῶς «μῆ-ἀνεκδοτικὴ». Ἄλλὰ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ τρελλὴ ἀνάμιξη τοῦ ἀνεκδοτικού — παραστατικού στοιχείου καί τοῦ ἀφηρημένου καθιστᾷ αὐτὴν τὴν ταινία πρόδρομο· ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ διαδεδομένους τύπους τῶν ταινιῶν UNDERGROUND, αὐτὸν πού θὰ μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε «τ α ι ν ῖ α π ε ρ ι π λ ᾶ ν η σ η ς».

Μ' αὐτὸν τὸν ὄρο ἐννοοῦμε μιὰ ἀμφίπλευρη περιπλάνηση (τοῦ σημαίνοντος καί τοῦ σημαίνονου), ἐπομένως ταυτόχρονα καί ἀφηγηματικὴ (πρόκειται γιὰ τὴν γραφικὴ περιπλάνηση ἑνὸς μοναδικοῦ προσώπου μέσα σὲ πολλαπλοὺς τόπους καί καταστάσεις) καί μῆ-ἀφηγηματικὴ (γιατί ἐδῶ περιπλανᾶται ἡ ταινία, ἀλλάζοντας τόσο συχνὰ περιεχόμενο — καί ὑπόσταση: θετικὸ ἢ ἀρνητικὸ, ἀξελερὲ ἢ ρελαντί, διχρωμία ἢ πολυχρωμία, κλπ. — ὅποτε δὲν μπορεῖ νά ὑπάρξει πιὰ συνοχὴ τοῦ λόγου, ἄρα οὔτε καί ἀφήγηση, ἐφόσον ἰσχύει ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀφήγηση χωρὶς λόγο). Αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ ἀντίφαση, πού δημιουργεῖ τίς Ὀδύσσειες χωρὶς Ἰθάκη, τίς ψεύτικες περιπέτειες, τὸ παράδοξο τοῦ «THE LEAD SHOES» τοῦ Σίντνεϋ Πήτερσον (SIDNEY PETERSON) (1949), τοῦ «THE GREAT BLONDINO» (1966-67) τοῦ Ρόμπερτ Νέλσον (ROBERT NELSON), ἢ τοῦ «HURRAH» (1968) τοῦ Τζουλιάνι (JULIANI), εἶναι κιάλας ντανταϊστικὴ — σουρρεαλιστικὴ («ENTRACTE», «UN CHIEN ANDALOU»), ἀλλὰ ταυτόχρονα καί φουτουριστικὴ. Μὲ τὴν διαφορὰ — ἀντίο δρῶντα! — ὅτι στὸ «VITA FUTURISTA» δὲν ὑπάρχει ἔ ν α ς ψευτο-Ὀδυσσεάς, ἀλλὰ τρεῖς ἢ τέσσερις (Σίτι, Σεττιμέλλι, Μπάλλα, Μαρινέττι). Νά λοιπόν, ἀπὸ τὸ 1916, ἡ ταινία-λεύκωμα, πού ἀναστατώνει ἐκ τῶν προτέρων τὴν παχυλὴ σοβαρότητα τῆς Χολλυγουντιανῆς ἀφήγησης, ὅπως ἴσως τὸ θιβλίό-λεύκωμα θὰ ἀναστατώσει σύντομα, ἀναστατώνει κιάλας, τὴν ἐτοιμοθάνατη μυθιστορηματικὴ μορφή — καί ἀπλούστατα (μπερδεμένα) τὴν κατανομή (μὲ ὄλες τίς ἔννοιες τῆς λέξης) τῶν εἰδῶν.

11. Α. Εἶναι περιττὸ νά ξεκαθαρίσουμε ὅτι αὐτὸ πού ἐξασφαλίζει πιὸ ἀποτελεσματικὰ τὴν ἀνομοιογένεια καί τὴν προκλητικὴ ἀσυνέχεια τοῦ φουτουριστικοῦ φιλμ εἶναι ἡ θέληση νά ὑποκατασταθεῖ ὁ ἀφηγηματικὸς χρόνος ἀπὸ ἕνα μουσικὸ χρόνο (TEMPO).

«Παραφωνίες, συγχορδίες, συμφωνίες κινήσεων» — χορὸς ἀπὸ φιλμαρισμένα σώματα, χορὸς καί τοῦ φωτογράμματος. Ἐδῶ ὑπάρχει, λιγότερο ἐκδηλη

θέβαια ἀπ' ὅσο εἶναι ἄλλες προτάσεις, ἀλλὰ πάντως ἐν σπέρματι, αὐτὴ ἢ (πολὴ ἐτυμολογικὴ) ἰδέα τοῦ κινηματογράφου ποῦ θὰ δώσει τὴν ἐξέφρενη ἐπιτάχυνση τοῦ «ENTR'ACTE», τὸ ὄργιο τῶν εἰκόνων σὲ ὀρισμένα «SONGS» τοῦ BRAKHAGE, τὸ ὑπεργρήγορο μοντάζ τῶν ταινιῶν τοῦ Μπρήρ: ὅλα ὁμως αὐτά, ἂς σημειώσουμε, εἶναι ταχύτητες ποῦ δύσκολα συμβιβάζονται μὲ τὸν ὀμιλοῦντα. «Ὅπως θὰ πεῖ ὁ Γάνς (GANCE) τὸ 1968, «αὐτὸ πού, ἐδῶ καὶ μισὸ αἰῶνα, προσάρμοσε τὸν ρυθμὸ τῶν εἰκόνων ἐπάνω στὶς ὀθόνες στὸ ρελαντί, εἶναι ὁ λόγος» (26): καὶ ἀκριβῶς ἡ ἀπάλειψη τοῦ λόγου, ἐξαιτίας τῆς οἰκονομικῆς καὶ τεχνικῆς φτώχειας, θὰ κάνει νὰ ξανακαλύψουν οἱ «κατ' οἶκον» κινηματογραφιστὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '60 τὴν ἰλιγγιώδη ταχύτητα τοῦ φωτός. Ταῖνια, σεκάνς, πλάνο, φωτόγραμμα: ἂν κάθε κομμάτι τῆς καθεμιᾶς τέτοιας ἐνόητης ἀποκτήσει ἀπὸ μόνο του μιὰ σημασία, τότε δημιουργεῖται, μ' αὐτὴν τὴν κερδισμένη αὐτονομία, ἡ σεκάν-ταινία, τὸ πλάνο-σεκάνς, τὸ φωτόγραμμα —πλάνο — τὸ ἀστραπιαῖο. Νὰ ὁ δρόμος ποῦ ὀδηγεῖ ἀπὸ τοὺς φουτουριστὲς στὸν Μπρήρ (BREER) («FIRST FIGHT» 1964. 66, 1966) τὸν Μαρκόπουλο («GAMMELION», 1968) ἢ τὸν Σάριτς (SHARITS) («N O T H I N G», 1968) — σ' αὐτὲς τὶς ταινίες ὅπου βασικὴ ἐνόητα εἶναι τὸ φωτόγραμμα, δουλεμένο καθ' ἑαυτὸ (σ' αὐτὲς τὶς ταινίες ποῦ θάλεγε κανεὶς ὅτι εἶναι κομμένες καὶ ραμμένες γιὰ τὸν σημειολόγο ποῦ τοῦ ἀρέσουν οἱ ἀρθρώσεις), σ' αὐτὲς τὶς ὑπεργρήγορες λοιπὸν ταινίες, ποῦ ἀπαιτοῦν ἕνα ὑπερδραστικὸν μάτι, ἱκανὸ νὰ διαβάσει τὸ ὑπερβολικὰ μικρὸ καὶ τὸ φευγαλέο (βλ. εἰκ. 20).

II. Β. Ἡ γονιμότητα τῶν φουτουριστικῶν φαντασιῶν εἶναι περισσότερο ἀναμφισβήτητη στὸ ἐπίπεδο τῆς δουλειᾶς ἐπάνω στὸ πλάνο, θεωρούμενο σὰν συγχρονικὴ ὀλότητα, καὶ ὄχι σὰν διαχρονικὸ στοιχεῖο. Τί θυμίζουν αὐτὲς οἱ φαντασιεῖς; Ἀπλῶς τὸ ξανατύπωμα, (SURIMPRESSION), καὶ τὴν ὑποδιαίρεση τοῦ πλάνου σὲ περισσότερες εἰκόνες, δηλαδὴ τὸν ὑποπλαπλασιασμό τοῦ παριστώμενου στὸ «θάθος» του καὶ στὴν ἐπιφάνειά του. Αὐτὸ ποῦ ἐγκαινιάζεται ἐδῶ δὲν εἶναι τόσο ἡ δυνατότητα ποῦ ἔχουν αὐτὲς οἱ φαντασιεῖς, ὅσο τὸ κινηματογραφικὸ τους νόημα. Ξέρομε ὅτι ἤδη ὁ Μελιῆς, ἐπαναλαμβάνοντας ἄλλωστε ἕνα παλιὸ ἀμερικανικὸ τέχνασμα — τὶς φωτογραφίες τῶν πνευμάτων, τοῦ Μάμμλερ (MUMMLER) (27) — εἶχε χρησιμοποιήσει τὴ διπλοτυπία, καὶ εἶχε δείξει, ἰδιαίτερα στὸ «Τὸ ὄνειρον ἐλκράτων ἀπὸ τὴν Μάγχη» (1907) τὴν παράθεση, στὴν ἴδια εἰκόνα, διαφορῶν σκηνῶν ποῦ ὑποτίθεται ὅτι συνέβαιναν σὲ διαφορετικούς τόπους. Ἐκεῖ ὁμως, ὅπως συμβαίνει πάντα στὸν Μελιῆς, ποτὲ δὲν πρόκειται μόνον γιὰ ἐρζάτς ταχυδακτυλουργίας ἢ θεατρικῆς σκηνοθεσίας. Τὰ πρόσωπα ποῦ ἐμφανίζονται στὸ ξανατύπωμα ἔχουν μιὰ καθαρὴ διηγηματικὴ ὑπόσταση: εἶναι φαντάσματα. Ἡ διπλὴ ἔκθεση τοῦ φιλμ σκοπεύει ἀπλῶς νὰ θυμίσει τὸ «τρυκ τῶν ζωντανῶν καὶ ἀπιαστων φαντασμάτων» ποῦ ἐφεῦρε τὸ 1852 ὁ SEGUIN, τὸ περιγράφει ὁ HOUDIN στὸ ἔργου του «Μαγεία καὶ διασκεδαστικὴ φυσικὴ!» καὶ τὸ ἔδειξαν ἀπὸ τὸ 1863 στὸ θέατρο τοῦ CHATELET ἢ στὸ θέατρο ROBERT HOUDIN. Ἡ, ὅταν ἀκόμα, στὸ «Τὰ ἐξείδισην Σελήνη» (1902), μπλέκονται γιὰ μιὰ στιγμὴ δύο πλάνο (τὸ πλάνο τῆς ὀβίδας ποῦ ἐπισκέπτονται οἱ ἐπιστήμονες. Καὶ τὸ πλάνο τῆς ὀβίδας ποῦ ἐκτοξεύεται στὴν περιοχὴ τῆς ἀναχώρησης), τότε τὸ ξανατύπωμα ἔχει ἤδη τὸν ρόλο τῆς μετάβασης καὶ τῆς χρονικῆς ἔκλειψης ποῦ θὰ ἀποκτήσει μέσα στὴν κλασσικὴ ἀλληλουχία τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου. Δὲν ἔχει σημασία ἂν πρόκειται κι' ἐδῶ, στὸ πνεῦμα τοῦ Μελιῆς, γιὰ τὸ ἐρζάτς μιᾶς θεατρικῆς μεθόδου, τῆς «φανερῆς ἀλλαγῆς σκηνικῶν»: ἡ ὁποία εἶναι ὅτι τὸ ξανατύπωμα θεωρεῖται πάντα σὰν ἀνωμαλία (μὲ φανταστικὸ συνυποδηλούμενο) ἢ σὰν οἰκονομία (πραγματικῆς σκηνοθεσίας): εἶναι μιὰ προσωρινὴ ἀπόσταση ποῦ πρέπει νὰ καλυφθεῖ, καὶ θὰ δικαιωθεῖ ἀπὸ τὴν κανονικὴ πορεία τῆς παραστάσεως (μὲ τὴν θεατρικὴ καὶ τὴν ἰδεολογικὴ ἔννοια τῆς λέξης: Ξέρομε πῶς ὁ Μελιῆς συλλαμβάνει ὄλες του τὶς ται-

νίες από την άποψη του («θεατή της πλατείας») — και πώς «από κάπου πάντα θλίπει κανείς τὰ πράγματα», είναι, όπως θυμίζει ο Μπάρτ (BARTHES) (28) «ή γεωμετρική θεμελίωση της π α ρ α σ τ α σ η ς»).

Η δυνατότητα όμως που έχει το ξανατύπωμα να γίνεται καθ' έαυτό, σάν έντελῶς δ ω ρ ε ά ν παρέμβαση του θέματος της εξαγγελίας, δηλαδή δίχως να έχει καμιά απόλύτως διηγηματική λειτουργία ή έστω κάποιο μεταφορικό ρόλο, αυτό, που επιβεβαιώνεται στο NEW AMERICAN CINEMA, αρχίζει να πραγματοποιείται με τους φουτουριστές.

Πραγματικά, δέν μπορούμε να θρούμε ούτε στον Γκρίφιθ (GRIFFITH), ούτε στον Γκάνς (GANCE) του πρώτου «Κ α τ η γ ο ρ ῶ» (1919), ούτε και στον Έποσταίν (EPSTEIN) μιὰ προβληματική πού, π α ρ α μ ο ρ φ ῶ ν ο ν τ α ς τὸ ξανατύπωμα (άφαιρώντας του την ρητορική του λειτουργία του δξύμωρου ή της μεταφοράς) και του προσδίδει την καθαρά π λ α σ τ ι κ ή λειτουργία που έχει για παράδειγμα σέ ένα Μπράκχετζ (BRACKHAGE).

Όταν οί άγγελοί σχηματίζουν ένα δοξαστικό πάνω άπ' τὸ πεδίο της μάχης στο τέλος της «INTOLERANCE» («Μισαλλοδοξία») (1916), σάν σημείο—σύμβολο μιὰς ειρηνοποιοῦ υπερβατικότητας, όταν εμφανίζεται ὁ Βερσενζετορίξ (VERCINGETORIX) στους γενειοφόρους τῶν χαρακώματων στο «J'ACCUSE» («Κατηγορῶ») σάν σημείο—σύμβολο της αντίστασης της Γαλλίας, έχουν, έντέλει, μιὰ διηγηματική δικαίωση: καλά κάνουν και θρίσκονται ἐκεί, κατά τὸ ήμισυ αντίληπτοι από τὰ πρόσωπα του έργου: δέν χρειάζεται να επέμβουν, παράγοντάς τα, ούτε ὁ Γκρίφιθ, ούτε ὁ Γκάνς. Όταν ὁ Έποσταίν μᾶς δείχνει τὸ πρόσωπο της Τζίνα Μανές (GINA MANES) σέ διπλοτυπία ἐπάνω στὰ ταραγμένα νερά ἐνός μεγάλου λιμανιοῦ, παρεμβάινει λίγο περισσότερο, δίνοντας σέ καθεμιὰ από τις δύο φωτογραφικές στρώσεις μιὰ διαφορετική γραμματική λειτουργία (ή μιὰ εἶναι άν θέλετε, κατηγορημα και ή άλλη κατηγορούμενο) ή ακόμη μιὰ διαφορετική ρητορική λειτουργία μεταφοράς (ή μιὰ εἶναι σ υ γ κ ρ ί ν ο υ σ α και ή άλλη σ υ γ κ ρ ι ν ο μ έ ν η). Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, ή διπλοτυπία εἶναι ένα πλεόνασμα, ένα έννοιολογικό συμπλήρωμα — ποτέ δέν εἶναι ένα καθαρό πλαστικό ὄλικό.

Τί λένε, αντίθετα, οί φουτουριστές; Πρέπει να ξαναδιαβάσουμε τὸ «Μ α ν ι φ έ σ τ ο τ ῶ ν φ ο υ τ ο υ ρ ι σ τ ῶ ν ζ ω γ ρ ά φ ω ν» (29) (11 Ἀπρίλη 1910) πού ὑπογράφουν οί Οὐμπέρτο Μποτσιόνι (UMBERTO BOCCIONI), Κάρλο Ντ. Καρρά (CARLO DI CARRA), Λουίτζι Ρουσσόλο (LUIGI RUSSOLO), Τζίνο Σεβερίνο (GINO SEVERINI) και Τζιάκομο Μπάλλα (GIACOMO BALLA). Πρώτα, όλα στον κόσμο, φυσικά, συνδέονται μεταξύ τους: δεύτερο, δέν ὑπάρχει πιά τίποτα άδιαφανές, άφου οί άκτίνες Χ εἰσχωροῦν στὰ πάντα: τρίτο, ή ταχύτητα και ή κίνηση κάνουν τὰ πάντα για να πλησιάσουν ή μιὰ την άλλη, και, άς πούμε (άς δ ο ῦ μ ε) για να ά λ λ η λ ο δ ι ε ι σ δ ῶ σ ο υ ν. "Ετσι μπορούν επιτέλους να θιωθοῦν οί μεταφορές: ὁ Ἀχιλλέας εἶναι ένα λιοντάρι. "Εστω. "Ας πάρουμε ένα άεροπλάνο κι' άς φέρουμε τὸ λιοντάρι κοντά στον Ἀχιλλέα!

Τελικά, «ὁ χῶρος δέν ὑπάρχει πιά» (δηλαδή ὑπάρχει όπως μᾶς θολεύει). Ἀντίθετα με την φυσική του Ἀριστοτέλη ή του Καρτέσιου, να πού μπορούν να εἶναι τὰ πάντα ὄχι μόνο μ α ζ ί («Θά δώσουμε στον ίδιο πίνακα—στιγμή, δύο ή τρεις διαφορετικές ὄψεις την μιὰ πλάι στην άλλη»), ὄχι μόνο να ά ν α σ υ ν τ ε θ ῶ ν ἰ δ ι ὄ ρ ρ υ θ μ α («έξωπραγματικές άνασυνθέσεις του ανθρώπινου σώματος», «δράματα από δυσαναλογίες»), αλλά και να παρεμβάινουν, να άνακατεύονται — για παράδειγμα ή νεαρή χορευτρία με τὸ λευκό φόρεμα και την καρέκλα πού φλερτάρει ὁ Μπάλλα στον στρεβλό χῶρο της τέταρτης σεκάνς του «VITA FUTURISTA»

Οι δυο πρώτες προτάσεις και η τετάρτη του Μανιφέστου του «Φ ο υ τ ο υ ρ ι σ τ ι κ ο υ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ο υ» μαρτυρούν, θέβαια (άλλά, σε μία τουλάχιστον περίπτωση, με έντονη ειρωνεία) ότι υπάρχουν κατάλοιπα από μεταφορικές προοπτικές. 'Αλλά έκτός από το ότι συνοδεύονται από την ξεκάθαρα διατυπωμένη ιδέα ενός ύποκειμενικού κινηματογράφου («σκηνοθετημένες ψυχικές διαθέσεις») που θα έχει στον κινηματογράφο U N D E R G R O U N D την έπιτυχία που ξέρουμε — ή μάλλον που δεν ξέρουμε ακόμα αρκετά — συμπλέουν έντελει με μερικές υποδείξεις που θαδίζουν προς την κατεύθυνση μιᾶς καθαρά πλαστικής και μουσικής αντίληψης του κινηματογράφου (στην ίδια την παραστατικότητα, και όχι, όπως στους άνιμασιονιστές, απλῶς μέσα στην αφαίρεση). Αυτό φτάνει για να σημειώσουμε δριστικά την σπουδαιότητα τῶν απόψεων τῶν φουτουριστῶν μέσα στην ιστορία του «πειραματικού» κινηματογράφου και για την προέλευση δρισμένων μορφῶν. 'Ακόμα κι' αν οι φουτουριστικές ἐπινοήσεις είναι ἀκριθῶς σαν τις Χίμαιρες τῆς φαντασίας, που ὁ Καρτέσιος θυμίζει ότι εἶναι φτιαγμένες μόνο με «μιὰ δρισμένη ἀνάμιξη και σύνθεση ἀπὸ μέλη διαφόρων ζώων», ἀκόμα κι' ἂν μπορούσε κανεὶς νὰ ἀποδείξει ότι καμμιά ἀπ' αὐτὲς δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ριζική καινοτομία — εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀρνηθούμε ότι πρῶτοι οἱ φουτουριστὲς διακήρυξαν, με συνεκτικὸ τρόπο, ότι ὄλα εἶναι δυνατὰ στὸν κινηματογράφο: ὄχι μόνο στὸ ἐπίπεδο τοῦ προφιλμικοῦ, ἀλλὰ και στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμικοῦ — ἄς θυμηθούμε τὶς κηλίδες που εἶναι ζωγραφισμένες ἐπάνω στὰ ἤδη τυπωμένα φωτογράμματα (30) και που ἀναγγέλλουν τὸν Μπρήρ (BREER) ἢ τὸν Μπράκχετζ (BRAKHAGE).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1) Βλέπε David Curtis και Jean Mitry
- 2) Βλέπε Noël Burch και Christian Metz
- 3) "Τρυκς και κινηματογράφος" στὸ "Essai sur la signification au Cinema"
- 4) Annette Michelson
- 5) Bruno Corra
- 6) David Curtis
- 7) Georges Sadoul "Driga Vertov" 1971
- 8) Jean Mitry
- 9) Michael Kirby
- 10) Manifesto technico della letteratura futurista
- 11) Ταυῖα τῶν René Clair και Francis Picabia
- 12) Ταυῖα τοῦ Robert Nelson
- 13) Marinetti (ὁ κινηματογράφος) μᾶς προσφέρει τὸ τρέξιμο ἐνός ἀνθρώπου με 200km/h.
- 14) Fortunato Depero "Σημειώσεις γιὰ τὸ θέατρο
- 15) "Ἰδέες ἐνός ζωγράφου γιὰ τὸν κινηματογράφο" "Crapouillot", 1919.
- 16) René Clair, "Cinema d' hier, cinema d' aujourd'hui".
- 17) Op. Cit.
- 18) Περιοδικὸ "Schémas" 1927
- 19) Síntesi del Futurismo"
- 20) "Schémas" op. Cit.
- 21) Op. Cit.
- 22) 'Αὔξενστέιν, "The Film Sense".
- 23) Op. Cit, p. 32
- 24) Op. Cit, p. 137-138
- 25) Marinetti
- 26) "Cahiers du cinéma" No. 200-1968
- 27) G. Sadoul, "Revue internationale de Filmologie"
- 28) "Ἐδῶ μάλιστα"
- 29) L. Scrivo
- 30) "Vita Futurista" σκηνές 2 και 7, Βλ. Kirby, p. 127 και 132.



Γιαννης Βασιλειαδης

Η Ρωσικη Σχοδη

Απ' τὸ 1912 κιόλας, ἐνῶ οἱ καλύτερες δανικὲς καὶ γερμανικὲς ταινίες ἦταν γεμάτες ἀπὸ φαντασιώσεις ὀνειρικές καὶ παραισθήσεις, ὁ ρωσικὸς κινηματογράφος σὰν ἐκφραση ἐξερουνοῦσε τὸ τραγικὸ αἶσθημα τῆς ζωῆς, ἡ θεματικὴ του πρὸβαλλε μιὰ ἀγωνία πού ἐμοιαζε νάναι ἡ φυσικὴ ἐκφραση μιᾶς κοινωνίας πού δὲν γνῶριζε ἀκόμα πῶς βρίσκεται σὲ ἀποσύνθεση. Σ' αὐτὲς τὶς ταινίες τῆς προεπαναστατικῆς περιόδου (τὶς σχεδὸν ἀγνωστες σήμερα) ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται ἓνα εἶδος ρεαλισμοῦ μὲ μυστικισμό ἢ μηδενιστικὸ φόντο, ἢ ἓνας νατουραλισμὸς ἐμποτισμένος μὲ τὸ πάθος τῆς δυστυχίας καὶ καταστροφῆς. Στὶς περισσότερες ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του ἓνα αἶσθημα ἐνοχῆς καὶ ἀγχους. Οἱ πιὸ σημαντικοὶ σκηνοθέτες ἦταν ὁ Γιάκομπ Προτζάνωφ καὶ ὁ Εὐγένι Μπάουερ. Ἐπειτα ἀπ' αὐτοὺς ἔρχονταν ὁ Τσαρτίνιν, ὁ Γκαρντίν, ὁ Στάρεβιτς, ὁ Τουρζάνσκυ, ὁ Βόλκωφ, ὁ Τσαϊκόφσκυ, κ.ἀ.

Ὁ Προτζάνωφ ἀντιπροσώπευε τὸ «ρεαλιστικὸ» ρεύμα, ἐμπνεόμενος ἀπ' τὸν Τολστοί, τὸν Τσέχωφ, τὸν Τουργκνιέφ, κτλ. Σ' ἓνα εἶδος περιγραφικοῦ ρεαλισμοῦ συγγενικοῦ μὲ τὴν λαϊκὴ φαντασία, εἶχε εἰσαγεῖ λίγη λιτότητα καὶ ἀμεσότητα ἔτσι ὅπως τὴν ἀπαιτοῦσε τὸ θέατρο ὁ Στανιολάσκυ. Ἐνα εἶδος μυστικιστικοῦ νατουραλισμοῦ. Ὁ Μπάουερ ἀπὸ τὴν πλευρὰ του προσανατολιόταν πρὸς τὶς τραγωδίες τοῦ μουντουάρ ὅπου ἡ τῶση γιὰ δυστυχία ἐξιδανικεύονταν μὲ μιὰ ραφινάτῃ διανόησῃ καὶ πνευματικότητα. Ἐξεζητημένοι καλλιτεχνικοὶ φωτισμοί, μιὰ μερὰς πολυτέλεια πού ἐκφράζει τὴν ἀρωστημένη εὐαισθησία καὶ τὴν παραφροσὴν τῶν ἥρώων του. Ἀναζητήσεις διακοσμητικῆς, ἓνα εἶδος νοσηρῆς ἡδονῆς καὶ ψυχοεὐρώσης («Φεγγαρία Ὀμορφιά», 1916, («BEAUTE LUNAIRE») κτλ.), αὐτὸς ἦταν ὁ δραματογενετικὸς φιλικὸς χώρος τοῦ Μπάουερ.

Κι οἱ ὑπόλοιποι σκηνοθέτες ἀκολούθησαν ἀνάλογους δρόμους, ὅλοι τους ἐπηρεασμένοι λίγο ἢ πολὺ ἀπ' τὸν Στανιολάσκυ ἢ τὸν Μέγιερχολντ. Ὁ Βσέβολοντ Μέγιερχολντ ἀντιδρώντας βίαια στὴ ρεαλιστικὴ ἐκφραση εἶχε χωρίσει ἀπ' τὸν Στανιολάσκυ τὸ θέατρό του τὸ ντεκόρ περιοριζόμενος σὲ μιὰ σχηματικὴ ἐνδειξη, οἱ ἡθοιοὶ συμπεριφέρονταν σὰν ζωντανὲς μαριονέτες. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ ποιητὴς καὶ θεατρικὸς συγγραφέας Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκυ μαζεύοντας γύρω του ποιητὲς πού ἐπικαλοῦνταν κι ἀντιπροσώπευαν τὸν φουτουρισμὸ εἶχε ὀργανώσει τὸν σύλλογο «QUEUE D' ANE» μὲ τὸν Ἀλεξάντερ Μπλόκ, τὸν Χλέμνικωφ, τὸν Καμένσκι, καὶ ἄλλους. Τὸ πρῶτο τους μανιφέστο εἶχε κυκλοφορήσει κιόλας τὸ 1912. Ὁ Μαγιακόφσκυ ἐνθουσιώσθηκε καὶ γιὰ τὸν κινηματογράφου: ἔγραψε ἓνα σωρὸ ἄρθρα. Μιὰ ταινία παρωδικῆ ἐπηρεασμένη ἀπ' τὶς μπουρλέσκ κωμωδίες τοῦ θεάτρου — καμπαρὲ «MIROIR COURBE», τὴν ἴδια ἐποχὴ, ἦταν αὐτὴ πού πραγματοποιήσαν τὸ 1914 οἱ Μπούρλιουκ, Λαριόνωφ καὶ Γκοντσάροβα. «Δρῶμα στὸ φουτουριστικὸ καμπαρὲ ὁρ. 13», μὲ σκηνοθέτῃ τὸν Βλαντιμίρ Κασιάνωφ.

Μετὰ τὴν κατάληψη τῆς ἔξουσίας ἀπὸ τὰ Σόβιετ, ὄρκετοὶ κινηματογραφιστὲς ἐγκατέλειψαν τὴ Ρωσία κι οἱ περισσότεροὶ τους ἐγκαταστάθηκαν στὸ Παρίσι. Ὅμως στερημένος ἀπ' τὸ ἔθνικὸ ἔδαφος, ὁ κινηματογράφος αὐτὸς τῶν ἐμικρέδων ἔχασε γρήγορα τὸν ἰδιόμορφον χαρακτῆρα του κι ἐκφυλίσθηκε. Ὁ μόνος — κι ὁ πιὸ σημαντικὸς — πού ἄργότερα ἔκανε δημιουργικὴ καριέρα στὴ Γαλλία στὸν χώρο τῆς ἐμψύχωσης μὲ ταινίες του μὲ μαριονέτες, εἶναι ὁ Λαντιλας Στάρεβιτς. Ἄλλοι πάλι προσχώρησαν στὴν ἐπανάσταση, ἐπειδὴ αὐτὴ ἢ «ρῆξη μὲ τὸ παρελθόν» τοὺς ἐπέτρεπε καὶ τοὺς εὐνοοῦσε νὰ ὀργανώσουν ἔξ ὀρχῆς τὸ «σημαίνον» ὕλικὸ στοὺς κόλπους μιᾶς καινούργιας ἰδεολογίας. Ὁ Μπλόκ, ὁ Μαγιακόφσκυ, ὁ Μέγιερχολντ, κ.ἀ. ἀνταποκρίθηκαν μ' ἐνθουσιασμὸ στὸ κάλεσμα. Ὁ Μαγιακόφσκυ πού δὲν εἶχε περιμένει τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση γιὰ ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν κινηματογράφου, εἶχε παίξει σὰν ἡθοισὸς σὲ ταινίες κι εἶχε γράψει καὶ πολλὰ σενάρια. Δυστυχῶς οἱ ἴδιες ταινίες εἶναι πολὺ μέτρια ἐπιτεύγματα στὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο: πρωτότυπα πᾶνω στὸ χαρτί τὰ θέματα δὲν εἶναι παρὰ πολὺ συμβατικὰ μελοδρῶματα. Ἡ ἐπίδρασή του ὑπῆρξε πιὸ σημαντικὴ στὸ μικροῦ μήκους προπαγανδιστικὰ πού πραγματοποιήσαν ὁ Κασιάνωφ, ὁ Περεσιάνι, ὁ Σαμπνισκυ, κ.ἀ. τὸ 1918 μὲ 1919. Ἡ ἐπίδραση τῶν φουτουριστῶν πού ἀναπτύχθηκε προοδευτικὰ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, ἐγίνε αἰσθητὴ στὸν κινηματογράφου χάρη στὴν ἐπανάσταση, καὶ μόνον σὲ ὀρισμένους ὄψεις τοῦ σοβιετικοῦ σινεμά.

Τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου μ' ὅλες τὶς στερήσεις καὶ τὶς δύσκολες συνθήκες ἦταν μιὰ ἐποχὴ ἐνθουσιασμοῦ, γόνιμων ἀναζητήσεων καὶ κατακτήσεων. Διαμορφώνεται μιὰ βαθειὰ ἀλλαγὴ στὸν τόνο καὶ τὴν ἐμπνευση ἀνάμεσα στὸ ρωσικὸ κινηματογράφου καὶ τὸν σοβιετικὸ. Ὁ σοβιετικὸς ἀφου ἄλλαξε βασικὰ ἰδεολογικὸ προσανατολισμὸ ἀφορμώσε κι ὀρισμένες αισθητικὲς ἀρχές τοῦ προεπαναστατικοῦ κινηματογράφου, (ὅσα καὶ νὰ μὴν εἶναι σημαντικὰ αὐτὸ, πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ). Ἀναμφισβήτητα βρῆκε δικούς του τρόπους ἔκφρασης, ἀπαλλαγμένους ἀπ' τὶς ἐπιδράσεις τῆς λογοτεχνίας καὶ τοῦ θεάτρου. Τὰ πρῶτα πρῶτα ἀριστουργήματα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἦταν ὁ «Πολικούσκα» (1919) τῶν Σζάνιν καὶ Ζελιαμπούζακ, καὶ ὁ «Πάτερ Σέργιος» (1918) τοῦ Πρωτοζάνωφ, — καὶ τὰ δύο ἀπὸ νουβέλλες τοῦ Τολστόϊ. Μετὰ τὸ 1920, οἱ θεωρίες τοῦ μοντάζ προσανατολίσανε ὅλες τὶς ἀναζητήσεις μετὰ ἀπὸ ἀρκετὲς ἀντιφάσεις, ἀντιθέσεις καὶ ἀμφισβητήσεις πού ἀντέταξαν καὶ ἀνέπτυξαν οἱ διάφορες ὁμάδες πού ἀντιπροσώπευαν ὁ Βερτώφ, ὁ Αἰ-Ζεντσάιν, ὁ Πουντόβκιν, ὁ Κόζιντσεφ. Οἱ σχολές αὐτές — οἱ πρῶτες ἐπιστημονικὰ θεωρητικὲς στὸν κόσμο — πού συγκεντρώσαν θεωρητικούς, νέους ριζοσπαστικοὺς σκηνοθέτες, ἠθοποιούς καὶ σκηνογράφους, ἦταν οἱ ἀκόλουθοι:

2) Οἱ Κί ν ο κ σ, τοῦ Τζίγκα Βερτώφ. Ἡ ἀφητηρία τοῦ κινήματος αὐτοῦ ἦταν τὸ «Μινο Νεντέλια», ἐπικαίρα προπαγάνδης πού γύρισε ὁ Ἐντουάρ Τισσέ καὶ μοντάρισε ὁ Βερτώφ (1918—1920). Ἀπορρίπτοντας κάθε τι πού θεωροῦσε τέχνασμα τοῦ θεάτρου (στούντιο, ἠθοποιὸς, ντεκόρ, σκηνοθεσία), ἀρνούμενος κάθε σύνθεση πού δὲν ἦταν συνειρπὴ μὲ τὴν μηχανὴ λήψης, ὁ Τζίγκα Βερτώφ συγκρότησε μὲ τὸν ἀδελφὸ του Μιχαήλ Κάουφμαν καὶ τὸν Κοπάλιν, τὸ γκρουπ «Κινηματογράφος — Μότι». Ἦταν ἡ καταγραφή τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας, ἡ Ζωὴ «ἐπ' αὐτοφῶρα»: ἐπιδιώχῃ τῶν περισσότερο, καὶ συλλάβουσι τὸ βαθύτερο νόημα τῆς παρὰ τὴν εἰδῶσι ὅπως εἶναι. Ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα πολὺ γενικὸ θέμα πού χρησιμεύει γιὰ καθοδηγητικὸ μίτο, καταγράφονται ἓνα πλῆθος ἀπὸ ντοκουμέντα αὐθεντικὰ, γίνεται τὸ σχετικὸ «καδρῆρισμα» τῶν πλάνων, καὶ στὴ συνέχεια τὸ μοντάζ τους, μὲ βάση ἓνα συγκεκριμένον νόημα πού ἐκφράζει ἡ ἀλλήλουχία τῶν γεγονότων. Ἡ σημασία τοῦ μοντάζ βρίσκεται στὴ συναρμολόγησι τῶν σκόρπιων καὶ αὐθεντικῶν ἐπεισοδίων καὶ στὴν ἐπιλογὴ ἐκείνων πού χρειάζονται γιὰ νὰ συνθέσουν τὴν τελειωτικὴ ταινία. Διαλέγοντας τὰ ὅσα καὶ διευθετώντας τα βάσει τῆς «λογικῆς τῆς ἀφήγησης», ὁ Βερτώφ ἔεχνοῦσε κάποτε τὴν «λογικὴ τῆς ἴδιας τῆς πραγματικότητας» πάνω στὴν ὁποία βασίζονταν ἡ ἀφήγησι. Ἡ ἀντικειμενικότητα πού ἐπέδωκε στὴν πραγματικότητα ἦταν ἀπατηλὴ ἀφου τὰ ἐπὶ μέρος ἐπεισόδια παρμένα ἀπ' τὴν «πραγματικὴ ζωὴ» ὅταν ἐντάσσονταν στὴν ταινία σύμφωνα μὲ τὶς ἀνάγκες τῆς διήγησης, ἐσήμεναν πιά κάτι τὸ τελείως διαφορετικὸ, δὲν ἐπαίζον τὸν ρόλο πού εἶχαν στὴ Ζωὴ. Ἡ λογικὴ τοῦ σημαίνοντος δὲν λογαριάζε τὴν λογικὴ τοῦ σημαίνοντος μ' ὅλο πού αὐτὰ τὸ σημαίνοντα σὸν ἀκατέργαστο ὀλικὸ ἦταν ἡ «πραγματικότητα». Ἐκτός κι ἀπὸ τὶς δυσκολίες τῆς ἐπιλογῆς καὶ τῆς ὀργάνωσης «A PRIORI» τῶν ἐπεισοδίων πού δὲν ἦταν λίγες. Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὰ οἱ θεωρίες τοῦ Βερτώφ βρῆκαν μεγάλη ἀπόδοσιν καὶ στὴ Σοβιετικὴ ἔνωση καὶ στὸ ἔξωτερικὸ. Τὸ ὄραμ τοῦ ἐγίνε πραγματικὸτητα γύρω στὸ 1960, μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ σινεμά—βεριτέ.

2) F. E. K. S. (Ἡ Σχολὴ τοῦ ἐκκεντρικοῦ ἠθοποιοῦ). Ὑπῆρχε ὁ «Θεατρικὸς Ὀκτώβρης» πού εἶχε ἐγκαίνιασε ὁ Μέγιερχολντ μὲ τὰ θεάματα τῶν μαζῶν. Ἡ μόδα πού ἐπικρατοῦσε ἦταν ἡ καρικοτούρα καὶ παρωδία τοῦ κάθε τι πού ἀναφερόταν στὸ παλιὸ καθεστῶς, — ὅλα εὐνοοῦσαν τὴν τὸλμη καὶ τὴ δημιουργικὴ καινοτομία, ἄκομα καὶ τὴν παράλογη. Ὁ σκηνοθέτης Σ. Ράντλωφ στὸ θέατρο «Λαϊκὴ Κωμῶδι» ἀνέβαζε μὲ ἠθοποιούς τοῦ τοῖρκου πωυρλέσκ παντομίμας καὶ φάρσες παρωδίας. Ἀπ' τὴν πλευρὰ του τὸ «Προλετκόυλτ» (Προλεταριακὴ Κουλοτούρα) πού δημιουργήθηκε τὸ 1917, ἀρνίοντα αὐστηρητικὰ τὴν πνευματικὴ κληρονομιά τοῦ παρελθόντος. Ἐψαχνε γιὰ μιὰ τέχνη— ἔκφρασι καινούργια πού νὰ ἐμπνέεται μορφικὰ ἀπὸ τὸ τοῖρκο, τὴν παντομίμα καὶ τὸ μιούζικ-χῶλ.

Ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸ κίνημα αὐτὸ, ὁ Σεργκέϊ Γιούτκεβιτς, ὁ Γρηγκόρι Κόζιντσεφ, ὁ Λεονίντ Τράουμπεργκ καὶ ὁ Λ. Κάπλερ ἱδρυσαν τὸ 1922 τὴ «Σχολὴ τοῦ ἐκκεντρικοῦ ἠθοποιοῦ». Ἐπιδιώχῃ: ν' ἀφομοιωθοῦν οἱ σκηνικὲς τεχντροπίες τοῦ θεάτρου ὑπογραμμίζοντας τὶς ὑπερβολές πού φτάνουν ὡς τὴν ἀφηρημένη καρικοτούρα. Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι κλάουσι καὶ κωμικὸς, ἀπρόσωπος καὶ χωρὶς τὴν ἀνθρώπινη ὑφὴ του γίνεται ἓνα συμβολικὸ ἀνδρεῖκελο, μιὰ μαριονέττα πού ἐκφράζει μὲ τὸ μηχανικὸ τῶν κινήσεων καὶ τὶς γκριμάτσες τὸ νόημα τῆς παρωδίας. Τὸ σκηνικὸ εἶναι ἐξωφρενικὸ. Πρόκειται γιὰ τὴν τέχνη τῆς Κομμέντια ντέλ Ἄρτε, τοῦ Γκινιόλι, τῶν κλάουσι τοῦ μιούζικ-χῶλ, ἐφαρμοσμένη στὸν κινηματογράφου. Οἱ πρῶτες ταινίες τους («Οἱ Περιπέτειες τῆς Ὀκτωβρίνας», 1924 κτλ.) ἦταν μεγάλες εὐτράπελες φάρσες πού ἐκφράζονταν μὲ μιμικὴ παρὰ μὲ ἠθοποιία, ἀπαλλαγμένες ἀπ' τὸν αὐγεκριμένον χῶρο καὶ χρόνον καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς δραματολογίας. Στὸ «Παλτὸ» ἰδιαίτερα (ἀπ' τὴν ὁμώνυμη νουβέλλα τοῦ Γκόγκολ) εἰσήγαγον ἓνα στυλιζῆρισμα καρικοτούρας στὴν ἔκθεσι μιᾶς φαντασμαγορικῆς ἀφήγησης, υἱοθετώντας ἓνα ἑλλειπτικὸ μοντάζ. Συμπερασματικὰ, προθέσεις καὶ τεχντροπία ἀντίθετες ἀπὸ τοῦ Βερτώφ.

3) Το «Πειραματικό Έργαστήρι» του Λέβ Κουλέσωφ. Ανάμεσα στις προηγούμενες δύο τάσεις τοποθετείται η σχολή που υπήρξε η πιο γόνιμη και πιο σημαντική, απ' όπου ξεκίνησαν οι θεμελιώδεις θεωρίες του μοντάζ: το «Πειραματικό Έργαστήρι» του Κουλέσωφ. Μαθητές του ο Βασέβλοντ Πουντόβκιν, ο Μπόρις Μπάρντ, η Άννα Κόχλοβα, και πολλοί άλλοι. Έδώ καθιερώθηκε η τεράστια σημασία του μοντάζ για το συγκινησιακό περιεχόμενο της διήγησης. Το κάθε πλάνο άποκτά και φορτίζεται με μία ιδέα ή νόημα που δεν είχε στην πραγματικότητα, αλλά που απέκτησε σε συνδυασμό μ' ένα άλλο. Η εικόνα άποκτά μία φευγαλέα συμβολική αξία. Η ταινία δεν εκφράζεται πια με το περιεχόμενο των πλάνων της αλλά με την μεταξύ τους σχέση.

Με τις εργασίες του Κουλέσωφ μελετήθηκε και άποδείχτηκε πώς ο σκηνοθέτης μπορεί να διανοηθεί το νοητικό προτσές που κάνει ο θεατής αυτόματα όταν βλέπει τα πλάνα, και να το κατευθύνει ο ίδιος όπως θέλει άπο πρίν. Το μοντάζ δηλαδή γίνεται μέσο να οργανωθούν ιδέες χάρη σε μία σειρά άπο συγκινησιακά σόκ που οργανώνονται εκ των προτέρων. Αυτή ήταν η καθιερωμένη του κινηματογράφου πριν άπ' όλα σαν μία τέχνη ύπονοουμένων και ύποβολής. Η αίσθηση και το νόημα του παρουσιαζόμενου έξαρτιόταν άπο τον τρόπο παρουσίσης, ή μορφή τροποποίησης τήν ούσία. Όλη ή τέχνη ενός Γκρίφφιθ, ενός Ίνς, έμφανίζόταν μερίς άνω άπο ένα καινούργιο φώς.

Ό Πουντόβκιν συνεργάστηκε με τον Κουλέσωφ στα περίφημα πειράματα (το πείραμα με τον Μοζούκιν, κτλ.) που κατέληξαν στις θεωρίες που καθιερώνουν το μοντάζ σαν τέχνη και έπιστήμη. — δίνοντας όμως μεγαλύτερη σημασία στο συγκινησιακό περιεχόμενο του κάθε πλάνου.

Πρώτος ο Άϊζενστάιν κί έπειτα ο Πουντόβκιν υπήρξαν οι πρώτοι «έπιστήμονες» θεωρητικοί του κινηματογράφου. Οι θεωρίες τους έχουν σαν βάση το μοντάζ, άπ' όπου ξεχωρίζουν οι παρακάτω 4 κατηγορίες:

1) Το «Άφηγηματικό Μοντάζ». Σκοπός του να έξασφαλίσει τήν αφήγηματική συνέχεια της δράσης, ανεξάρτητα άπο τις εκφραζόμενες ή ύποβαλλόμενες ιδέες ένεκα των γεγονότων που γίνεται ή αφήγησή τους. Καθιερωμένο άπ' τους Άμερικανούς, το μοντάζ αυτό των ταινιών που «άφηγούνται ένα στόρυ» είναι κείνο που χρησιμοποιείται και πια συχνά.

2) Το «Λυρικό Μοντάζ». Ένώ έξασφαλίσει τήν αφήγηματική ή περιγραφική συνέχεια, χρησιμοποιεί αυτήν τήν συνέχεια για να εκφράσει ιδέες ή συναισθήματα που ύπερχουν μέσα στο δράμα. Είναι το τυπικό μοντάζ (που λέγεται και «Ύποκειομομητικό») των ταινιών του Πουντόβκιν. («Η Μάνα», «Το τέλος της Άγιας Πετρούπολης», «Θύελλα στην Άσία»).

3) Το «Μοντάζ Ίδεών» ή «Δημιουργικό» Μοντάζ του Τζίγκα Βερτώφ, ή μόνη μορφή που έπιτρέπει τήν ολοκληρωτική έπεξεργασία μιας ταινίας στο τραπέζι του μοντάζ, δηλαδή «εκ των ύστέρων», και που βρίσκει τήν πλήρη έφαρμογή της μόνο στα «μοντάζ έπικαιρών».

4) Το «Ίδεολογικό» (ή «Διασητικό») Μοντάζ του Άϊζενστάιν, που έξασφαλίσει όχι τόσο τήν συνέχεια μιας αφήγησης όσο τή δημιουργία της, τήν οικοδόμησή της. Ένδιαφέρεται να εκφράσει ιδέες για τήν αφήγηση και να τήν προσδιορίσει διαλεκτικά. Έπιδιώκει να σχολιάσει τή διήγηση και να θγάλει διανοητικά συμπεράσματα.

1) Στο «Άφηγηματικό» μοντάζ, — όσο κι άν είναι έλλειπτικό, ύποβλητικό, ή περιγραφικό — μοναδικός σκοπός της φόρμας είναι να πληροφορήσει. Τα πάντα συμβάλλουν μονάχα στο να προχωρήσει ή δράση, να συνεχίσει ή αφήγηση. Γίνονται σύμβολα μόνο για να εύνοήσουν τήν κρίση και κατανόηση.

2) Άν και το «Λυρικό» μοντάζ συμβάλλει στην άνάπτυξη της αφήγησης, ή μορφή είναι περισσότερο αναλυτική παρά περιγραφική. Δίνει πληροφορίες για τή δράση, αλλά κατά πρώτο λόγο μεγεθύνει, έξυμνει. Τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία έχουν κομματιασθεί — συνήθως — σε μία σειρά άπο πολύ κοντινά πλάνα, σε τρόπο ώστε το μοντάζ να τα παρουσιάζει και να τα αξιολογεί άπο όλες τις γωνίες. Η πλαστικότητα και ο ρυθμός της ταινίας πρέπει να ύποταχθούν στις συγκινησιακές άπαιτήσεις της διήγησης, να ύπογραμμίσουν ή να προβάλλουν τή συμπεριφορά ενός ψυχικού συναισθήματος, τις κρυφές πτυχές ενός χαρακτήρα, της προσωπικότητάς του. Η τέχνη του Πουντόβκιν παίρνει για πρόσημα και το παραμικρό γεγονός για να το κάνει «μοτίβο». Το δράμα είναι σειρά άπο πράξεις ή στιγμές προνομιούχες, μ' έναν αυτόνομο κινηματογραφικό χρόνο. Τα σπουδαιότερα χαρακτηριστικά της τεχνικής του είναι: ή δραματική άνιούσα, το όπτικό λάιτ-μοτίβ, ή σημασία και ή έξεραση του «άντικειμένου», ή έκλογή των πιο άποτελεσματικών όπτικών μέσων.

3) Το «Μοντάζ Ίδεών» του Τζίγκα Βερτώφ άκολουθεί μία τελείως διαφορετική έθοδο. Τοποθετεί τα έπιλεγμένα στοιχεία σε μία σειρά και τα αναρμολογεί με τέτοιο τρόπο ώστε άπο πολλά «άντικειμενικά» και ανεξάρτητα γεγονότα έπιλεγμένα για μία έπιθυμητή αφήγηση, να ξεπηδάει μία καινούργια ιδέα. Τα «Μοντάζ έπικαιρών» αντί να ξεκινούν άπο μία συγκεκριμένη ιδέα και να προβάλλουν τα αναγκαία στοιχεία για τήν έκφρασή της, ξεκινούν άπο μία ποσότητα υλικών άνάμεσα στα όποια γίνεται ή όριση έπιλογή που τήν ύπαγορεύει μία γενική πρόθεση. Χρησιμοποιώντας δηλαδή ντοκουμέντα παρμένα άπο ταινίες έπικαιρών, παραθέτουν αυθεντικά γεγονότα βάσει ενός προκαθορισμένου αύθαιρετου νοήματος.

4) Τό «Ίδεολογικό» ή «Διανοητικό» μοντάζ του Άιζενστάιν πλησιάζει στις άρχες του Βερτώφ με την έννοια ότι κι εδώ πρόκειται για έκφραση και σήμανση μάλλον με αντίθεση/παράθεση, παρά με μία συνέχεια που αντιπροσωπεύει μόνο πρόσθεση γεγονότων. Μ' αυτές τις σχέσεις μεταξύ τους τά γεγονότα αναπτύσσονται με τρόπο έπικό κι άποφεύγουν (όχι όμως πάντα) τά «έκ τών προτέρων» τής άφήγησης.

Τό ιδεολογικό μοντάζ του Άιζενστάιν έκθέτει ιδέες μέσω όποιοδήποτε Ξένου θέματος ως προς τήν άφήγηση, χωρίς νά τόν ενδιαφέρει αυτό καθ' αυτό τό θέμα. Τό πλάνο δέν είναι στοιχείο τού μοντάζ: είναι ένα κύτταρό του. Γι' αυτό και τά πλάνα δέν έχουν έντονη παρουσία χώρου και χρόνου. Γιά τόν Άιζενστάιν τό μοντάζ είναι μία σύγκρουση: άπ' τή σύγκρουση τών πλάνων Ξεηθάει ή σύλληψη, ή έννοια. Συγκρούσεις δυναμικών ή στατικών γραμμών, συγκρούσεις άγκων ή μαζών, συγκρούσεις βάθους και πρώτου πλάνου, σύντομα και μεγάλα πλάνα, σκοτεινά και φωτεινά πλάνα. Τέλος, συγκρούσεις περιεχομένου, συγκρούσεις ανάμεσα στό αντίκειμενο και τίς διαστάσεις του, ανάμεσα στό γεγονός και τή διάρκεια του. Ο δυναμισμός, ή ένταση πού άπορρέει, είναι κάτι τό «έσωτερικό», τοπικό, μέσο στό στατικό κάδρο (ή κίνηση τής κάμερα είναι πολύ περιορισμένη στις βουβές ταινίες τού Άιζενστάιν). Είναι δυναμισμός ενός συγκεκριμένου χώρου σ' έναν περιορισμένο χρόνο. Και τό νόημα είναι αυθεντίς με τήν αναπαράσταση (ή αντίπαράθεση) και σύγκρουση αὐτῶν τῶν άσύμφωνων και σχεδόν ταυτόχρονων στοιχείων. Η άνόπτυξη συχνά είναι άσυνεχής. Πάντως τό σημαίνόμενο γίνεται σημαντικό σ' αὐτήν τήν συνέχεια πού είναι θέθαια μία άνόπτυξη (ιδεολογική, όσο και πραγματική πού ηγάζει άπ' τά γεγονότα), αλλά όμως λειτουργεί με διαδοχικά ηήδηματα. Και τό μοντάζ «εποικοδομεί», προσδιορίζει μία άνόπτυξη περιγραφική και συλλογιστική.

Η αυειρική διαδικασία πάει άπό τήν εικόνα στό συναίσθημα, και άπό τό συναίσθημα στη θέση, στην άποψη πού ύποστηρίζεται.

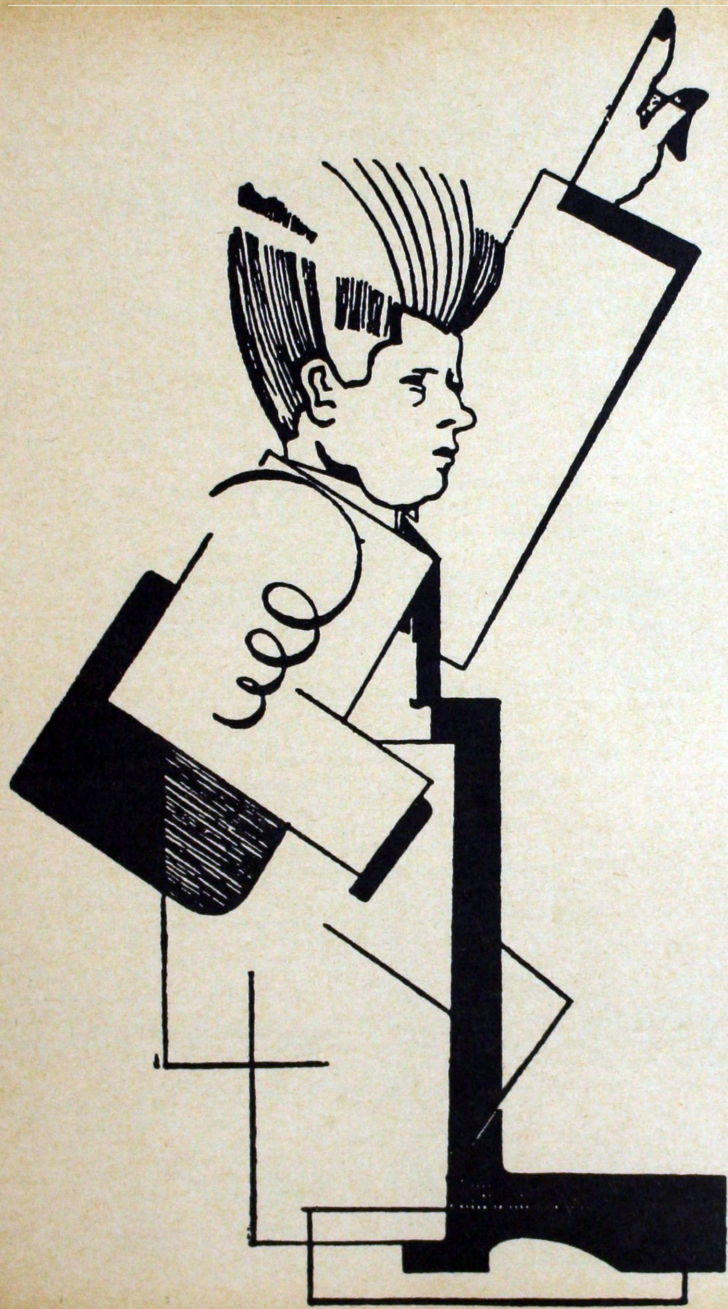
Ο Άιζενστάιν διατύπωσε όχι μία αλλά πολλές θεωρίες, πού ή άπόηχσή τους ήταν κάποτε άντιφατική στους διάφορους μελετητές. Οι πιό βασικές και σημαντικές άψεις τους είναι: τό μοντάζ τών άτραειών («Άπεργία»), τό ιδεολογικό μοντάζ ή ή «κινωδιλεκτική» («Οκτώβρης»), «Θωρηκτό Ποτέμκιν», «Γενική Γραμμή»), και ή πιό γενική και άνώτερη μορφή πού μπορεί νά χαρακτηριστεί «μοντάζ άντανάκλασης» («Θωρηκτό Ποτέμκιν»).

Τό μοντάζ άντανάκλασης πού ή τέλεια έφαρμογή του ύπάρχει στό συγκλονιστικό «Θωρηκτό Ποτέμκιν» είναι: «ένα μοντάζ σημαντικών γεγονότων μέσα στό όριο τού λογικού Ξετλιγμένου της δράσης πού έρχονται νά ένωματωθούν μία όρισμένη στιγμή μέσα σ' ένα όποιοδήποτε γεγονός, είτε για ν' άντιπαχθούν σ' αυτό και ν' ανσβάλουν τήν λύση, είτε για νά προσδιορίσουν μιά άντίδραση ιδιαίτερη ανάμεσα στό γεγονός πού συαχετίζονται έτσι, είτε πάλι για νά θυμίσουν με αυειρμό — άντανάκλαση ένα παρόμοιο γεγονός».

Άνάμεσα στους θεωρητικούς έχει γίνει ή παρεξήγηση πώς ο Άιζενστάιν ήταν ένας θεωρητικός πού ύπερκετίμησε τόν ρόλο τού μοντάζ στόν κινηματογράφο, και έπέκτεινε αὐτήν τήν άρχή άργότερα σ' όλα τά είδη τέχνης. Η έμφαση στό γρήγορο μοντάζ με τά μικρές διάρκειας πλάνα πού θρικόουμε στις πρώτες βουβές του ταινίες όπως και στις μελέτες του έκείνης τής έποχής, ύπήρχε γιατί τό μοντάζ έπρεπε ν' άποκαταστήσει τόν ρυθμό. Τόν ιδεώδη έκείνη και άνάγλυφο κινηματογραφικό ρυθμό με τόν όποιο «ανανέουν» οί ταινίες. Πιθανόν αυτό νά κατακερμάτιζε τή ροή τής άφήγησης. Στόν όμιλούντα, όταν χρησιμοποιήθηκε ή «όπτικο-άκουστική άντίστηξη» όπου ο ήχος μπορούσε νά έπιφορτισθεί με τίς λειτουργίες τής μετάδοσης τού ρυθμού, μεγάλωσε τό μήκος τού πλάνου κι άπελευθερώθηκε ή άφήγηση άπ' τή στενή έννοια τού μοντάζ. Στο «QUE VIVA MEXICO» (όσο μόρεσαν — στην ούσία άπέτυχαν — ν' άνασυγκροτήσουν τό σκόρπια κομμάτι αὐτοῦ τού μνημείου) φαίνεται ότι τό μοντάζ δέν είναι πιά μία διαδικασία αὐτή καθ' αὐτή. Και ή κίνηση τής κάμερα (κάτι πού δέν συνήθιζε ο Άιζενστάιν), και ιδιαίτερα ή σύνθεση τής εικόνας σέ βάθος (τό περιήφομο βάθος πεδίου) άποτελούν ίσοδύναμα μέσα έκφρασης. Η δυναμική άλληλεπίδραση τού πρώτου πλάνου και τού βάθους (τό βάθος πεδίου στόν Όρσον Ουέλλες άργότερα, κτλ.) ύπάρχει σ' όλα τά έργα τού Άιζενστάιν, όμως ή σημασία του αυέληθηκε προσδεκτικά ιδιαίτερα στη «Γενική Γραμμή» κι ακόμα περισσότερο στό «QUE VIVA MEXICO».

Οί θεωρητικοί δέν αντίληφθηκαν τους νεωτερισμούς αὐτούς γιατί έκείνη τήν έποχή και ακόμα άργότερα, ο Άιζενστάιν συνέχιζε νά χρησιμοποιεί τόν όρο «μοντάζ» για νά έκφράσει όλα τά μέσα κατασκευής τού φίλμ. Έννοούσε τό μοντάζ όχι με τή στενή κινηματογραφική έννοια τού όρου, αλλά αὐτό πού καλούσε «σύνταξη τής γλώσσας τών μορφών τής τέχνης», και είδικά «όπτικο-άκουστική σύνταξη τού κινηματογράφου».

Όπως πολύ αωατά παρατηρεί ο Βιατσεσλάβ Ίβάνωφ, «για τή σημερινή σημειολογική έρευνα τών καλλιτεχνικών έργων, οί αισθητικές έρευνες τού Άιζενστάιν έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι τόσο έκεί πού μελέτουμε κυρίως τή σύνταξη σάν τέτοια (δηλ. τό «μοντάζ» σύμφωνα με τή δική του όρολογία), αλλά έκεί πού μετέτρεψε τή σύνταξη σε μέσο μελέτης τής σημαντικής, τών σημασιοδοτήσεων».



Σ.Μ. Α.Ι.ΖΕΝΣΤΑ.Ι.Ν

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ



Στή φύση ποτέ δέν βλέπουμε άπομονωμένο κανένα πράγμα, άλλα τό καθένα σέ σχέση με κάτι άλλο πού βρίσκεται μπροστά του, πίσω του, κάτω του και πάνω του.

GOETHE ¹

Σύμφωνα με τούς ΜΑΡΧ και ΕΝΓΕΛΣ διαλεκτικό σύστημα είναι μόνο ή συνειδητή άναπαραγωγή τής διαλεκτικής πορείας (ούσίας) τών έξωτερικών συμβάντων τού κόσμου ².

Έτσι :

΄Η προβολή τού διαλεκτικού συστήματος πραγμάτων
στό μυαλό
στήν άφηρημένη δημιουργία
στή διαδικασία τής σκέψης
μς δίνει: τίς διαλεκτικές μεθόδους σκέψης
τόν διαλεκτικό ύλισμό —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Και σέ ίσο βαθμό :

΄Η προβολή τού ίδιου συστήματος πραγμάτων
ένω δημιουργούμε συγκεκριμένα
ένω δίνουμε μορφή
μς δίνει :

ΤΕΧΝΗ

Τό θεμέλιο αύτης τής Φιλοσοφίας είναι ή δυναμική σύλληψη τών πραγμάτων.

Τό είναι — σάν μιá σταθερή εξέλιξη από τήν άλληλεπίδραση δυó αντίθέτων.

΄Η σύνθεση — πού βγαίνει από τήν άντιπαράθεση θέσης και άντίθεσης.

΄Η δυναμική άντίληψη τών πραγμάτων είναι στόν ίδιο βαθμό βασική, και για τή σωστή κατανόηση τής Τέχνης και όλων τών καλλιτεχνικών μορφών. Στο χώρο τής Τέχνης αύτή ή διαλεκτική άρχή τής δυναμικής ένσωματώνεται στή

ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ

σάν θεμελιακή άρχή για τήν ύπαρξη κάθε έργου Τέχνης και κάθε μορφής Τέχνης.

ΓΙΑΤΙ Η ΤΕΧΝΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΤΟΤΕ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ

(1) σέ σχέση με τήν κοινωνική της άποστολή

(2) σέ σχέση με τή φύση της

(3) σέ σχέση με τή μεθοδολογία της.

Σε σχέση με την κοινωνική της αποστολή γιατί: τὸ καθήκον τῆς Τέχνης εἶναι νὰ κάνει φανερὲς τὶς ἀντιφάσεις τοῦ εἶναι. Νὰ σχηματίζει ἀμερόληπτες ἀπόψεις χαράζοντας τὶς ἀντιφάσεις στὸ μυαλό τοῦ θεατῆ, καὶ νὰ σφρηλατεῖ καθαρὲς σκέψεις ἀπὸ τὴ δυναμικὴ σύγκρουση ἀντιθέτων παθῶν.

Σὲ σχέση με τὴ φύση τῆς γ ι α τ ῖ : ἡ φύση τῆς εἶναι μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ φυσικὴ ὑπαρξὴ καὶ στὴ δημιουργικὴ διάθεση. Ἀνάμεσα στὴν ὀργανικὴ ἀδράνεια καὶ στὴ σκόπιμη πρωτοβουλία. Ἡ ὑπερτροφία τῆς σκόπιμης πρωτοβουλίας — οἱ ἀρχές τῆς ψυχρῆς λογικῆς — καθλώνει τὴν τέχνη στὴ μαθηματικὴ ἐπιδεξιότητα (ἓνα τοπίο γίνεται ἓνας τοπογραφικὸς χάρτης, ὁ Ἅγιος Σεβαστιανὸς ἓνας ἀνατομικὸς πίνακας). Ἡ ὑπερτροφία τῆς ὀργανικῆς φυσικότητας — τῆς ὀργανικῆς λογικῆς — κάνει τὴν τέχνη ἁμορφῆ (ἓνας MALEVICH γίνεται ἓνας KAULBACH, ἓνας ARCIPENKO ἢ πλευρὰ ἐνὸς κέρινου ὀμοιώματος).

Γιατὶ τὸ ὄριο τῆς ὀργανικῆς μορφῆς (ἢ παθητικὴ ἀρχὴ τοῦ εἶναι) εἶναι ἡ Φύση. Τὸ ὄριο τῆς λογικῆς ἀρχῆς (ἢ ἐνεργητικὴ ἀρχὴ τῆς παραγωγῆς) εἶναι ἡ Βιομηχανία. Στὴ διασταύρωση Φύσης καὶ Βιομηχανίας βρίσκεται ἡ Τέχνη.

Ἡ σύγκρουση τῆς λογικῆς τῆς ὀργανικῆς μορφῆς μετὰ τὴ λογικὴ τῆς ὀρθολογικῆς μορφῆς, μὰς δίνει

τὴν διαλεκτικὴ τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς.

Ἡ ὁλλοεπιδροσὴ τοὺς δημιουργεῖ καὶ προσδιορίζει τὸν Δυναμισμό. (Ὅχι μόνον μετὰ τὴν ἔννοια τῆς χωρο-χρονικῆς συνέχειας, ἀλλὰ καὶ στὸ χωρὸ τῆς ἀπόλυτης σκέψης. Θεωρῶ σὰν δυναμικὴ τὴν δημιουργία καινούργιων ἰδεῶν καὶ ἀπόψεων ἀπὸ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη καὶ στὴ συγκριμένη ἀναπαράσταση — σὰν μιὰ δυναμικὴ παρότρυνση στὴν ἀδράνεια τῆς ἀντίληψης — σὰν μιὰ δυναμικὴ παρότρυνση τῆς «παραδοσιακῆς ἀποψῆς» σὲ μιὰ καινούργια ἀποψη).

Τὸ μέγεθος τοῦ διαστήματος καθορίζει τὴν πίεση τῆς ἔντασης. (Δὲς στὴ μουσικὴ, π.χ., τὴν ἔννοια τῶν διαστημάτων. Μποροῦν νὰ παρουσιασθοῦν περιπτώσεις ὅπου ἡ ἀπόσταση εἶναι τόσο μεγάλη ὥστε νὰ ὀδηγεῖ σὲ μιὰ διάλυση — σὲ μιὰ κατάρρευση τῆς ὀμοιογένειας τῆς τέχνης — π.χ. ἡ «μὴ-ἀκουσικότητα» ὀρισμένων διαστημάτων).

Ἡ χωρικὴ μορφή αὐτοῦ τοῦ δυναμισμοῦ εἶναι ἑκφραση

Οἱ φάσεις τῆς ἔντασός του: ρυθμός

Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ κάθε καλλιτεχνικὴ μορφή, καὶ γιὰ κάθε εἶδος ἑκφρασης.

Παρόμοια, ἡ ἀνθρώπινη ἑκφραση εἶναι μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ ἐξαρτημένα καὶ μὴ-ἐξαρτημένα ἀντανασκαστικά. (Ἐδῶ δὲν μπορῶ νὰ συμφωνήσω μετὰ τὸν KLAGES, πού, α) δὲν ἀντιμετωπίζει τὴν ἀνθρώπινη ἑκφραση δυναμικὰ σὰν μιὰ διαδικασία, ἀλλὰ στατικὰ σὰν ἀπέλεσμα, καὶ β) ἀποδίδει στὸ πεδίο τῆς «ψυχῆς» κάθε πράγμα σὲ κίνηση, καὶ στὸ «λόγο» μόνον τὸ στοιχεῖο πού μψαίνει σὰν ἐμπόδιο. ³ — ὁ «Λόγος» καὶ ἡ «Ψυχὴ» τῆς ἰδεαλιστικῆς ἀντίληψης ἀντιστοιχοῦν ἐδῶ ἀπόμακρα μετὰ τὶς ἰδέες τῶν ἐξαρτημένων καὶ ἀνεξάρτητων ἀντανασκαστικῶν).

Αὐτὸ ἰσχύει σὲ κάθε πεδίο πού μποροῦμε νὰ τὸ κατανοήσουμε σὰν τέχνη. Π.χ. ἡ λογικὴ σκέψη, ἂν τὴν δοῦμε σὰν τέχνη, δείχνει τὸν ἴδιον δυναμικὸ μηχανισμό:

.... Ἡ ἀπόλυση πού ἐνιωθᾶν ὁ Πλάτωνας, ὁ Δάντης, ὁ Σπινόζα ἢ ὁ Νεύτωνας μπροστὰ στὴν ἀπόλυτη ὁμορφιά τῆς ρυθμικῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸ νόμο καὶ στὴν περίσταση, στὸ εἶδος καὶ στὸ ἄτομο, ἢ στὴν αἰτία καὶ στὸ ἀπέλεσμα, καθοδηγοῦσε καὶ στριβετὶ τὴ διανοητικὴ τὸς ζωὴ. ⁴

Αὐτὸ ἰσχύει καὶ σὲ ἄλλα πεδία, π.χ. στὴ λαλιά, ὅπου ὅλος ὁ χυμὸς, ἡ ζωντάνια κι' ὁ δυναμισμὸς τῆς βγαίνουν ἀπὸ τὸ ἀκανόνιστο τοῦ μέρους σὲ σχέση μετὰ τοὺς νόμους τοῦ συστήματος σὰν σύνολο.

Ἀντίθετα μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε τὴ στεριότητα τῆς ἑκφρασης σὲ τέτοιες τεχνιτές, ἐντελῶς ρυθμισμένες γλώσσες ὅπως ἡ Ἑσπεράντο.

Απ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ προέρχεται ὅλη ἡ χάρις τῆς ποιήσεως. Ὁ ρυθμὸς τῆς θγαίνει ὡς μιά σύγκρουση ἀνάμεσα στὸ μέτρο πού μεταχειριζόμαστε καὶ στὴν κατανομὴ τῶν τόνων, πού παραβιάζει αὐτὸ τὸ μέτρο.

Ἡ ἰδέα ἑνὸς τυπικῶς στατικῶς φαινομένου στὴ δυναμικὴ τοῦ λειτουργία ἀπεικονίζεται διαλεκτικὰ στὰ σοφὰ λόγια τοῦ GOETHE:

Die Baukunst ist eine ertarrte Musik

(Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι παγωμένη μουσικὴ) ⁵.

Ὅπως ἀκριβῶς μὲ τὴν περίπτωση μιάς ὁμοιογενούς ἰδεολογίας (μιάς μονιστικῆς ἄποψης), ὅπου, τὸ σύνολο, καὶ τὴν τελευταία λεπτομέρεια, πρέπει νὰ τὴν διαπερνᾷ μιά μοναδικὴ ἀρχή. Ἔτσι, ἀπλωμένη δίπλα στὴ σύγκρουση τῆς κοινωνικῆς ρυθμιστικῆς ἀρχῆς, καὶ στὴ σύγκρουση τῆς ὑπάρχουσας φύσης, ἡ μεθοδολογία τῆς Τέχνης ἀποκαλύπτει τὴν ἴδια ἀρχὴ σύγκρουσης. Ὡς τὴ βασικὴ ἀρχὴ τοῦ ρυθμοῦ πού πρόκειται νὰ δημιουργηθεῖ καὶ τῆς ἐναρξῆς τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς.

Ἡ Τέχνη εἶναι πάντοτε σύγκρουση σύμφωνα μὲ τὴ μεθοδολογία τῆς.

Ἐδῶ θὰ ἀντιμετωπίσουμε τὸ γενικὸ πρόβλημα τῆς τέχνης στὸ ἰδιαίτερο παράδειγμα τῆς ἀνώτερης μορφῆς τῆς — τὸν κινηματογράφου.

Τὸ πλάνο καὶ τὸ μοντάζ εἶναι τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου.

TO MONTAZ

Καθιερώθηκε ἀπὸ τοὺς Σοβιετικούς κινηματογραφιστὲς ὡς τὸ νεῦρο τοῦ κινηματογράφου. Ὁ προορισμὸς τῆς φύσεως τοῦ μοντάζ, συνιστᾷ τὴν ἐπίλυση τοῦ ἰδιαίτερου προβλήματος τοῦ κινηματογράφου. Οἱ πρῶτοι συνειδητοὶ κινηματογραφιστὲς, καὶ οἱ πρῶτοι θεωρητικοὶ τοῦ κινηματογράφου, θεωροῦσαν τὸ μοντάζ ὡς ἓνα μέσο περιγραφῆς τοποθετώντας τὰ πλάνο τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο ὡς τὰ δομικὰ στοιχεῖα. Ἡ κίνησις μέσα σ' αὐτὰ τὰ πλάνο — δομικὰ στοιχεῖα, καὶ τὸ ἐπακόλουθο μῆκος τῶν συστατικῶν κομματιῶν, ἀντιμετωπιζόνταν μετὰ ὡς ρυθμῶν.

Μιά ἐντελῶς λαθεμένη ἄποψη!

Αὐτὸ θὰ σήμαινε ὅτι ὀρίζουμε ἓνα δοσμένο ἀντικείμενο μόνο σὲ σχέση μὲ τὴ φύση τῆς ἐξωτερικῆς πορείας του. Ἡ μηχανικὴ διαδικασία τῆς σύνδεσης θὰ γινόταν καθοριστικὴ ἀρχή. Δὲν μπορούμε νὰ περιγράψουμε μιά τέτοια σχέση μὲ ὡς ρυθμῶν ὡς ἓνα ρυθμῶν. Ἀπ' αὐτὴ προέρχονται μετρικὲς μᾶλλον παρά ρυθμικὲς σχέσεις, σὲ ἀντίθεση ἢ μιά μὲ τὴν ἄλλη, ὡς τὸ μηχανικὸ-μετρικὸ σύστημα τοῦ MENSENDIECK μὲ τὴν ὀργανικὴ-ρυθμικὴ σχολή τοῦ BODE σὲ ζητήματα αἰσθητικῆς ἄσκησης.

Σύμφωνα μ' αὐτὸν τὸν ὀρισμὸ, πού ἀκόμα τὸν συμμερίζεται ὁ Πουντόβκιν ὡς θεωρητικὸς, τὸ μοντάζ εἶναι τὸ μέσο γιὰ τὸ ἔξελίξιμα μιάς ἰδέας μὲ τὴ βοήθεια τῶν πλάνων: ἢ «ἐπικὴ» ἀρχή.

Ἐγώ, ὅμως, πιστεύω ὅτι τὸ μοντάζ εἶναι μιά ἰδέα πού θγαίνει ἀπὸ τὴν σύγκρουση ἀνεξάρτητων πλάνων — πού εἶναι ἀκόμα καὶ ἀντίθετα μετὰ τοὺς: ἢ «δραματικὴ» ἀρχή *

Ἔνα ὄψισμα; Ἀσφαλῶς ὄχι. Γιατὶ ἀναζητοῦμε ἓνα ὀρισμὸ γιὰ τὴ συνολικὴ φύση, τὸ κύριο ὄψος καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὴν τεχνικὴ (ὀπτικὴ) τοῦ βάσης.

Ἔβρουμε πῶς τὸ φαινόμενο τῆς κίνησης στὸ φιλμ βασίζεται στὸ γεγονός ὅτι ὄχι ἀκίνητες εἰκόνες ἑνὸς κινουμένου σώματος συγχωνεύονται, ἢ μιά μετὰ τὴν ἄλλη, σὲ μιά ὄψη κίνησης μὲ τὸ νὰ τίς δείχνουμε σὲ συνέχεια μὲ τὴν κατάλληλη ταχύτητα.

Αὐτὴ ἡ διαδομένη περιγραφή τοῦ τί συμβαίνει ὡς σὺ γ χ ὡ ν ε υ σ η ἔχει τὸ μερίδιό της στὴν εὐθύνη γιὰ τὴν τρέχουσα παρανόηση τῆς φύσεως τοῦ μοντάζ πού ἀναφέραμε πῶς πάντων.

Ἄς ἐξετάσουμε μὲ περισσότερη ἀκρίβεια τὴν πορεία τοῦ φαινομένου πού συζητοῦμε — ὡς συμβαίνει πραγματικὰ — κι ὡς βγάλουμε τὰ συμπεράσματά μας. Ὄταν βάλουμε δύο ἀκίνητες φωτογραφίες τὴ μιά μετὰ τὴν ἄλλη ἔχουμε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐμφάνιση τῆς κίνησης. Αὐτὸ εἶναι ἐξαιρετικὸ: Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς εἰκόνας — καὶ τῆς φρασεολογίας, ναι.

* Τὸ «ἐπικὸ» καὶ τὸ «δραματικὸ» χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ ἀναφορικὰ μὲ τὴ μεθοδολογία τῆς μορφῆς — καὶ ὄχι ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενον ἢ τὴν πλοκή.

Όχι, όμως, από μηχανική άποψη. Γιατί, στην πραγματικότητα, κάθε στοιχείο της ακολουθίας γίνεται αντίληπτό όχι με τα τό άλλα, αλλά πάνω από το άλλο. Γιατί η ιδέα (ή η έντύπωση) της κίνησης προέρχεται από την διαδικασία της επιτοποθέτησης πάνω στην διατηρημένη έντύπωση της πρώτης θέσης του αντικείμενου, μιάς με νέο τρόπο δράτης πιο προωθημένης θέσης του αντικείμενου. Αυτός είναι ο λόγος για την εμφάνιση του φαινομένου του βάθους στο χώρο, με την οπτική υπέρθεση δυο επιπέδων στη στερεοσκοπία. Από την υπέρθεση δυο στοιχείων της ίδιας διάστασης βγαίνει πάντοτε μιά νέα, ανώτερη διάσταση. Στην περίπτωση της στερεοσκοπίας ή υπέρθεση δυο άνομοιων διαστάσεων έχει σαν αποτέλεσμα το στερεοσκοπικό τρισδιάστατο.

Σ' ένα άλλο χώρο: όταν θάλουμε μιά συγκεκριμένη λέξη (μιά δήλωση) δίπλα σε μιά άλλη λέξη έχουμε μιά αφηρημένη έννοια — όπως στα Κινέζικα και στα Γαπωνέζικα, όπου ένα υλικό ιδεόγραμμα μπορεί να υποδείξει ένα υπερβατικό (έννοιολογικό) αποτέλεσμα.

Η άσυμφωνία στα περιγράμματα της πρώτης εικόνας — που τυπώθηκε πιά στο μυαλό — και της δεύτερης εικόνας που γίνεται αντίληπτή μετά γεννάει, με τή σύγκρουση, τή σύσημη κίνηση. Ο βαθμός άσυμφωνίας καθορίζει την ένταση της έντύπωσης και συγκεκριμένα αυτή την ένταση που γίνεται τή πραγματικό στοιχείο του αυθεντικού ρυθμού.

Έδω έχουμε, χρονικά, αυτό που βλέπουμε να βγαίνει από την άποψη του χώρου σ' ένα γραφικό ή ζωγραφικό επίπεδο.

Τι περιλαμβάνει τή δυναμικό αποτέλεσμα ενός ζωγραφικού πίνακα; Τό μάτι ακολουθεί την κατεύθυνση ενός στοιχείου στον πίνακα. Διατηρεί μιά οπτική έντύπωση, που συγκρούεται έπειτα με την έντύπωση που προέρχεται ακολουθώντας την κατεύθυνση ενός άλλου στοιχείου. Η σύγκρουση αυτών των κατευθύνσεων σχηματίζει τή δυναμικό αποτέλεσμα στην αντίληψη του συνόλου.

I. Μπορεί να είναι καθαρά γραμμική: στον FERNAND LEGER ή στον Σουπρεμαισμό.

II. Μπορεί να είναι «άνεκδοτη». Τό μυστικό για τή θαυμαστή κινητικότητα των μορφών του DAUMIER και του LAUTREC βρίσκεται στο γεγονός ότι τή διάφορα ανατομικά μέρη του σώματος παρουσιάζονται σε χωρικά περιστατικά (θέσεις) που ποικίλουν χρονικά. Π.χ. στή λιθογραφία της MISS GISSY LOFTNUS του TOULOUSE-LAUTREC, αν αναπτύξουμε λογικά τή θέση A του ποδιού, φτιάνουμε ένα σώμα στην αντίστοιχη θέση A. Άλλά τή σώμα παρουσιάζεται από τή γόνατο και πάνω που ήδη βρίσκεται στή θέση A+a. Έδω καθιερώνεται πιά τή κινηματογραφικό αποτέλεσμα από τή συνδυασμό ακίνητων εικόνων! Από τούς γοφούς μέχρι τούς ώμους μπορούμε να δούμε τή A+a+a. Η εικόνα προβάλλει γεμάτη ζωντάνια και έΛξη.

III. Ανάμεσα στο I και στο II βρίσκεται ο αρχικός Ιταλικός Φουτουρισμός — όπως στον «Άνθρωπο με έξη πόδια σε έξη θέσεις» του BALLA — γιατί τή II πετυχαίνει τή αποτέλεσμα τή διατηρώντας τή φυσική ενότητα και την ανατομική ορθότητα, ενώ τή I, από την άλλη μεριά, τή κάνει αυτό καθαρά με απλά στοιχεία. Τό III, παρόλο που καταστρέφει τή φυσικότητα, δεν σπρώχνει ακόμα πιά πέρα προς την κατεύθυνση της άφαιρέσης.

IV. Η σύγκρουση των κατευθύνσεων μπορεί επίσης να έχει μιά ιδεογραφική ποιότητα. Μόνο μ' αυτό τήν τρόπο απολαμβάνουμε τούς σημερινούς χαρακτηρισμούς ενός SHARAKU, π.χ. Τό μυστικό αυτής της εξαιρετικά τελειοποιημένης έκφραστικής δύναμης βρίσκεται στην ανατομική και χωρική δυσαναλογία των μερών — σε σύγκριση με την οποία η δική μας θά μπορούσε να ονομαστεί χρονική δυσαναλογία.

Αυτή η χωρική δυσαναλογία, τή «άκανόνιστο» («άσυνήθιστο») όπως τή λέμε γενικά, υπήρξε μιά σταθερή έΛξη κι ένα σταθερό όργανο τής καλλιτέχνης. Γράφοντας για τή σκίτσο του RODIN, ο CAMILLE MAUCLAIR πρότεινε μιά εξήγηση γι' αυτή την αναζήτηση:

«Όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνης, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο Ρέμπραντ, ο Ντελακρουά, σε κάποια κορυφαία στιγμή της μεγαλοφυίας τους, παραμέρισαν τή αρχές της ακρίβειας όπως τή συλλαμβάνει τή ολοκληρωτικό μυαλό μας και η συνήθεια της ματιός μας, για να πετύχουν τή στερεότητα των ιδεών. τή σύνθεση, τήν παραστατική γραφή των όνειρων τους».⁶

Δυο πειραματικοί καλλιτέχνης του 19. αϊ. — ένας ζωγράφος κι ένας ποιητής — επιχείρησαν να διατυπώσουν αισθητικά αυτό τή «άσυνήθιστο».

Ὁ Ρενουάρ προώθησε αὐτὴ τὴ θέση:

«Ἡ ὀμορφιά κάθε περιγραφῆς θρίσκει τὴ χάρη τῆς στῆν ποικιλία. Ἡ φύση σιχάινεται καὶ τὸ γενικό καὶ τὸ συνηθισμένο. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεί νά εἶναι πραγματικά αὐθεντικό ἂν δέν δημιουργεῖται ἀπὸ ἓνα καλλιτέχνη πού πιστεύει στὸ ἀσυνήθιστο καὶ ἀρνιέται κάθε συνηθισμένη μορφή. Ἡ συνήθεια, ἡ τάξη, ὁ πόθος γιὰ τὸ τέλειο (πού εἶναι πάντα ψεύτικο) καταστρέφουν τὴν τέχνη. Ἡ μόνη δυνατότητα γιὰ νὰ διατηρήσουμε τὸ γούστο στῆν τέχνη εἶναι νὰ ἐντυπώσουμε στοὺς καλλιτέχνες καὶ στὸ κοινὸ τὴ σημασία τοῦ ἀσυνήθιστου. Τὸ ἀσυνήθιστο εἶναι ἡ βάση τῆς τέχνης».⁷

Κι' ὁ Μπωντλαίρ, ἔγραψε στὸ ἡμερολόγιό του:

«Ὅ,τι δέν εἶναι ἐλαφρὰ παραμορφωμένο χάνει τὸ αἰσθησιακὸ τοῦ θέλητρο. Ἀπ' αὐτὸ βγαίνει ὅτι τὸ ἀσυνήθιστο, δηλ. τὸ ἀπροσδόκητο, ἡ ἐκπληξη, καὶ ἡ κατάπληξη, ἀποτελοῦν ἓνα οὐσιαστικὸ μέρος καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ὀμορφιάς».⁸

Ὅταν ἐξετάσουμε ἀπὸ πιά κοντὰ αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη ὀμορφία τοῦ ἀσυνήθιστου ὅπως χρησιμοποιεῖται στῆ ζωγραφικῇ, εἴτε ἀπὸ τὸν GRUNEWALD εἴτε ἀπὸ τὸν Ρενουάρ, θά δοῦμε ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ δυσαναλογία στῆ σχέση μιᾶς λεπτομέρειας σὲ μιὰ διάσταση μὲ μιὰ ἄλλη λεπτομέρεια σὲ διαφορετικὴ διάσταση.

Ἡ χωρική ἀνάπτυξη τῶν σχετικῶν διαστάσεων μιᾶς λεπτομέρειας σὲ ἀντιστοιχία μὲ μιὰ ἄλλη, καὶ ἡ ἐπακόλουθη σύγκρουση ἀνάμεσα στίς ἀναλογίες πού ὀρίζονται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη γι' αὐτὸ τὸν σκοπὸ, ἔχουν σὸν ἀποτέλεσμα ἓνα χαρακτηρισμὸ — ἓνα ὄρισμὸ τοῦ ἀπεικονιζόμενου θέματος.

Καὶ τέλος τὸ χρῶμα: Κάθε ἀπόχρωση μεταδίνει στῆν ὄρασή μας ἓνα δεδομένο παλμικὸ ρυθμὸ. Αὐτὸ δέν λέγεται σχηματικά ἀλλὰ καθαρὰ φυσιολογικά, γιὰτὶ τὰ χρῶματα ξεχωρίζουν ἀπὸ τοὺς φωτεινοὺς παλμούς τους.

Ἡ γειτονικὴ ἀπόχρωση ἢ ὁ τόνος τοῦ χρώματος ἔχει μιὰ ἄλλη ἀναλογία παλμῶν. Ἡ ἀντίστιξη (σύγκρουση) τῶν δύο — τῆς διατηρημένης ἀναλογίας παλμῶν σὲ ἀντίθεση μ' αὐτὴ πού συλλαμβάνομε μετὰ — μᾶς δίνει τὸν δυναμισμὸ τῆς ἀντίληψῆς μας γιὰ τὴν ἀλληλεπίδραση τῶν χρωμάτων.

Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, προχωρώντας ἓνα μόνο βῆμα ἀπὸ τοὺς ὀπτικούς παλμούς στοὺς ἀκουστικούς παλμούς, θρικόμαστε στὸ πεδίο τῆς μουσικῆς. Ἀπὸ τὸ χωρικό — εἰκονογραφικὸ πεδίο ὀρισμοῦ — στὸ χρονικό-εἰκονογραφικὸ πεδίο ὀρισμοῦ — ὅπου κυριαρχεῖ ὁ ἴδιος νόμος. Γιὰτὶ ἡ ἀντίστιξη δέν εἶναι γιὰ τὴ μουσικῇ μόνο μιὰ μορφή σύνθεσης, ἀλλὰ ὁ βασικός πέρα γιὰ πέρα συντελεστής τῆς δυνατότητας ἀντίληψης καὶ διαφορισμοῦ τοῦ τόνου.

Μπορεῖ νὰ πούμε ὅτι σὲ κάθε περίπτωση πού ἔχουμε φέρει σὸν παράδειγμα βλέπουμε νὰ λειτουργεῖ ἡ ἴδια Ἐ ρ χ ῆ Σ ὕ γ κ ρ ι ο η ς πού μᾶς κάνει νὰ καταλαβαίνουμε καὶ νὰ ὀρίζουμε ὅποιοδήποτε πεδίο.

Στῆν κινούμενη εἰκόνα (κινηματογράφο) ἔχουμε, σὰ νὰ λέμε, μιὰ σύνθεση δυὸ ἀντιτιξέων — τῆ χωρική ἀντίστιξη τῆς γραφικῆς τέχνης, καὶ τῆ χρονική ἀντίστιξη τῆς μουσικῆς.

Μέσα στὸν κινηματογράφο ἐμφανίζεται, καὶ τὸν χαρακτηρίζει αὐτὸ πού μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ σὸν:

ὀ π τ ι κ ῆ ἀ ν τ ί σ τ ι ξ ῆ η

Ἐφαρμόζοντας αὐτὴ τὴν ἰδέα στὸ φιλμ, προχωροῦμε ἄρκετὰ τὸ πρόβλημα τῆς γραμματικῆς τοῦ φιλμ. Καθὼς καὶ τῆ σ ὕ ν τ α ξ η τῶν κινηματογραφικῶν ἐκφράσεων, ὅπου ἡ ὀπτικὴ ἀντίστιξη μπορεῖ νὰ καθορίσει ἓνα ἐντελῶς καινούργιο σύστημα ἀπὸ ἐκφραστικές μορφές. (Πειράματα σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ἀπεικονίζονται στίς ἐπόμενες σελίδες μὲ ὀμοιοσημάματα ἀπὸ τίς ταινίες μου).

Γιὰ ὅλα αὐτὰ, τὸ βασικὸ ἀξίωμα εἶναι:

Τὸ πλάνο δέν ἀποτελεῖ μὲ κανένα τρόπο στοιχεῖο τοῦ μοντάζ. Τὸ πλάνο εἶναι κύτταρο (ἢ μόριον) τοῦ μοντάζ.

Μ' αὐτὴ τὴν διατύπωση ἡ δυαδικὴ διάκριση

Ἐπόπιλος καὶ πλάνο
καὶ

Πλάνο καὶ μοντάζ

περνά αναλυτικά σε μία διαλεκτική θεώρηση σαν τρεις διαφορετικές φάσεις ενός όμοιογενούς καθήκοντος έκφρασης, που τα όμοιογενή χαρακτηριστικά του προσδιορίζουν την όμοιογένεια των δικών τους διαρθρωτικών νόμων.

Ἡ σχέση τῶν τριῶν φάσεων

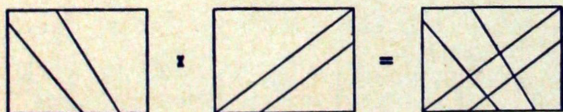
Ἡ σύγκρουση μέσα σε μία θέση (μιά άφηρημένη ιδέα) — διατυπώνεται με τη διαλεκτική του Ὑπότιτλου — σχηματίζεται χωρικά με τη σύγκρουση μέσα στο πλάνο — και ξεπετάγεται έκρηκτικά με αίσθητή ένταση στη σύγκρουση ανάμεσα στα χωριστά πλάνα με τό μοντάζ.

Αυτό είναι τελειωκό ανάλογο με την ανθρώπινη, ψυχολογική έκφραση. Είναι μία σύγκρουση μοτίβων, που την κατανοούμε επίσης σε τρεις φάσεις:

1. Καθαρά ρηματική έκφραση. Χωρίς τη μελωδική έκφραση της λαλιάς.
2. Έκφραση της συμβολικής χειρονομίας (μιμητική — μελωδική). Προβολή της σύγκρουσης σ' όλο το έκφραστικό σωματικό σύστημα του ανθρώπου. Συμβολική χειρονομία της σωματικής κίνησης και συμβολική κίνηση της μελωδίας.
3. Προβολή της σύγκρουσης στο χώρο. Με την ένταση των μοτίβων, το Ζίγκ-Ζάγκ τις μιμητικής έκφρασης προωθείται στο γύρω χώρο ακολουθώντας τον ίδιο τύπο παραμόρφωσης. Ένα έκφραστικό Ζίγκ-Ζάγκ, που θγαίνει από τη διαίρεση του χώρου ή όποια προκαλείται από τον άνθρωπο που κινείται στο χώρο. Σ κ η ν ο θ ε σ ι α.

Αυτό μας δίνει τη βάση για μία έντελως καινούργια κατανόηση του προβλήματος της κινηματογραφικής μορφής. Μπορούμε να δώσουμε ένα κατάλογο από παραδείγματα τύπων σύγκρουσης μέσα στη μορφή — που χαρακτηρίζουν τη σύγκρουση μέσα στο πλάνο, καθώς και τη σύγκρουση ανάμεσα στα πλάνα ή στο μοντάζ:

1. Γραφική σύγκρουση (Δες Εικόνα 1)
2. Σύγκρουση επιπέδων (Δες Εικόνα 2)
3. Σύγκρουση όγκων (Δες Εικόνα 3)
4. Σύγκρουση στο χώρο (Δες Εικόνα 4)
5. Σύγκρουση φωτός
6. Ρυθμική σύγκρουση κ.ο.κ.



Σ η μ ε ι ω σ η : Αυτός ο κατάλογος αφορά τα κύρια γνωρίσματα, τα δεσπόζοντα. Φυσικά καταλαβαίνουμε ότι παρουσιάζονται κυρίως σαν συνθέσεις.

Γιά να περάσουμε στο μοντάζ, μας άρκει να ξεχωρίσουμε σε κάθε παράδειγμα δυό ανεξάρτητα πρωτεύοντα κομμάτια, όπως στην περίπτωση της γραφικής σύγκρουσης, άν και κατά τον ίδιο τρόπο μπορούμε να ξεχωρίσουμε όλες τις άλλες περιπτώσεις:



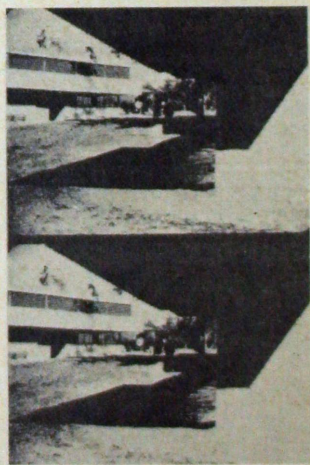
1. ΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ



2. ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΕΠΙΠΕΔΩΝ

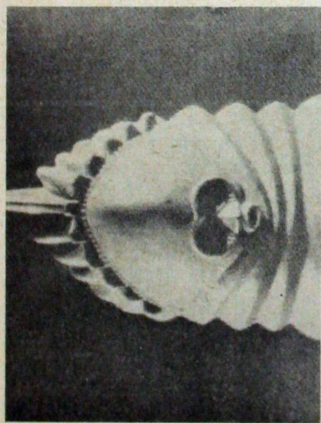


3. ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΟΓΚΩΝ

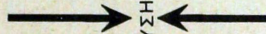


4. ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ

5.

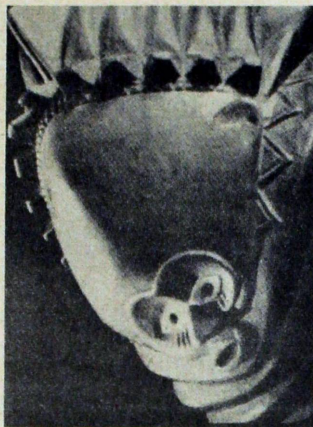
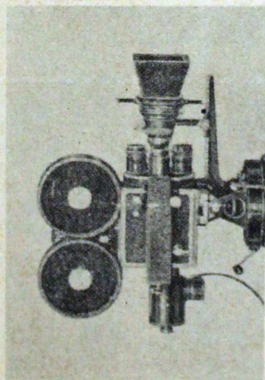


ΣΤΑΤΙΚΟ



ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ = ΔΥΝΑΜΙΚΟ

CAMERA



6.



(Οκτώβρης)

7.

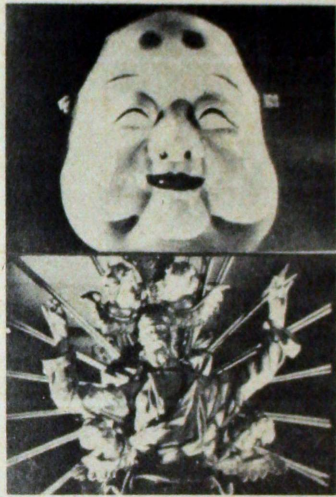


(Ποτέμιν)

ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΚΑΘΩΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΗΤΑ

α. Λογικά

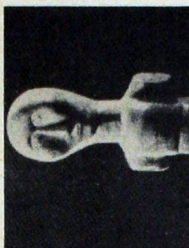
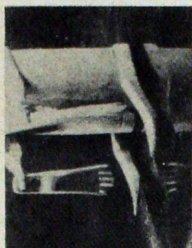




ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΚΑΜΩΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΗΤΑ

β. Μη λογικά

10.



ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΟΣ ΔΥΝΑΜΙΣΜΟΣ

Μερικά άλλα παραδείγματα :

7. Σύγκρουση ανάμεσα στο θέμα και στην άπωση (πού την πετυχαίνουμε με την παραμόρφωση του χώρου μέσα από τη γωνία της μηχανής) (Δέξ Εικόνα 5).
8. Σύγκρουση ανάμεσα στο θέμα και στη χωρική του φύση (πού την πετυχαίνουμε με την όπτική παραμόρφωση με τη βοήθεια φακών).
9. Σύγκρουση ανάμεσα σ' ένα γεγονός και στη χρονική του φύση (πού την πετυχαίνουμε με την επιβράδυνση, της κίνησης και με το πάγωμα της κίνησης).

Και τέλος

10. Σύγκρουση ανάμεσα στη συνολική όπτική σύνθεση και σε μία έντελώς διαφορετική σφαίρα.

Μ' αυτό τον τρόπο ή σύγκρουση ανάμεσα στην όπτική και στην άκουστική έμπειρία παράγει πραγματικά :

Τό ήχητικό φίλμ

πού μπορεί να έκδηλωθῆ σάν

όπτικο-άκουστική αντίστιξη

Ἡ διατύπωση και ή έρευνα τοῦ φαινομένου τοῦ κινηματογράφου σά μωρή σύγκρουσης μάς δίνει τήν εὐκαιρία νά έπινοήσουμε ένα όμοιογενές σύστημα όπτικῆς δραματοουργίας γιά όλες γενικά και ειδικά τίς περιπτώσεις τοῦ προβλήματος τοῦ φίλμ.

Νά έπινσήσουμε μιὰ δραματοουργία τῆς όπτικῆς μορφῆς τοῦ φίλμ πού νά έχει τήν ίδια ρύθμιση και άκρίβεια ὅπως και ή ύπάρχουσα δραματοουργία τῆς κινηματογραφικῆς-έξιστόρησης.

Ἄν' αὐτή τήν άπωση γιά τό μέσο τοῦ κινηματογράφου, οἱ παρακάτω μορφές και δυνατότητες ύψους μπορεί νά συνοψισθοῦν σάν κινηματογραφική σύνταξη, ή με πιό άκρίβεια μπορεί νά περιγραφοῦν σάν :

μιὰ δοκιμαστική κινηματογραφική σύνταξη

Θά δώσουμε έδῶ ένα κατάλογο όρισμένων δυνατοτήτων διαλεκτικῆς ανάπτυξης πού προέρχονται άπ' αὐτή τήν λογική πρόταση: Ἡ ιδέα τῆς κινούμενης (πού καταναλώνει χρόνο) εικόνας βγαίνει από τήν ύπέρθεση — ή αντίστιξη — δυό διαφορετικῶν ακίνητων εικόνων.

I. Κάθε κομμάτι τοῦ μοντάζ στο όποιο ύπάρχει κίνηση. Κάθε φωτογραφημένο κομμάτι. Τεχνικός όρισμός τοῦ φαινομένου τῆς κίνησης. Καμιὰ σύνθεση άκόμα. (Ἐνας άνθρωπος πού τρέχει. Ἐνα ὄπλο πού έκπυρασκοτεῖ. Ἐνα πιταίλιμα τοῦ νεροῦ).

II. Μιὰ τεχνητά δημιουργημένη εικόνα τῆς κίνησης. Τό βασικό όπτικό στοιχείο χρησιμοποιεῖται γιά σκόπιμες συνθέσεις :

A. Λογικές

Παράδειγμα 1 (Ἄπό τόν Ὅχτω βρη) : μιὰ άπόδοση με τό μοντάζ τοῦ πολυβόλου πού ρίχνει, με κατ' έναλλαγές λεπτομερειῶν τοῦ πολυβολισμοῦ.

Συνδυασμός A : Ἐνα ὄπλετα φωτισμένο πολυβόλο. Ἐνα διαφορετικό πλάνο σέ χαμηλό φωτισμό. Διπλή έκρηξη: γραφική έκρηξη+έκρηξη φωτός. Κοντινό πλάνο τοῦ πολυβολητῆ.

Συνδυασμός B : (Δέξ Εικόνα 6).

Ἐνα άποτέλεσμα σχεδόν σάν διπλή λήψη πού κατόρθωσε νά κάνει κρότο με τό μοντάζ. Τό μήκος τῶν πλάνων — δυό καρέ τό καθένα.

Παράδειγμα 2 (Ἄπό τό Ποτέμκιν) : μιὰ άπεικόνιση στιγμιαίας δράσης. Μιὰ γυναίκα με γυαλιά στερεωμένα στη μύτη. Ἄκολουθεῖ άμέσως — χωρίς μεταπήδηση — ή ίδια γυναίκα με σπασμένα γυαλιά και με ματωμένο μάτι: έντύπωση ένός πυροβολισμοῦ πού χτύπησε τό μάτι (Δέξ Εικόνα 7).

B. Παραλογικές

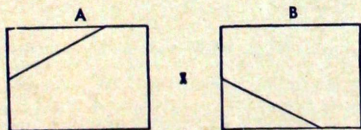
Παράδειγμα 3 (από το Π ο τ έ μ κ ι ν): Το ίδιο τέχνασμα χρησιμοποιείται για εικονογραφικό συμβολισμό. Στη θρονιά των όπλων στο Π ο τ έ μ κ ι ν, ένα μαρμάρينو λιοντάρι ανασηδάζει, σά διαμαρτυρία για τó αίμα πού χύθηκε σά σκαλιά τής Όδησοού (δές Εικόνα 8). Είναι σύνθεση τριών πλάνων από τρία μαρμάρινα λιοντάρια σάτ 'Αλουκπα Παλάς στήν Κριμαία: ένα κοιμισμένο λιοντάρι, ένα λιοντάρι πού άρχίζει νά Ξυπνάει κι ένα σηκωμένο λιοντάρι. Πετύχαμε αυτό τó άποτέλεσμα μ' ένα σωστό ύπολογισμό τού μήκους τού δευτέρου πλάνου. Ή έπιτοποθέτηση του πάνω σάτ πρώτo πλάνo δημιουργεί τήν πρώτη δράση. Αυτό προσφέρει τόν άπαιτούμενο χρόνο για νά έντυπωθεί ή δεύτερη θέση σάτ μυαλό. Ή υπέρθεση τής τρίτης θέσης στή δεύτερη δημιουργεί τή δεύτερη δράση: τó λιοντάρι τελικά σηκώνεται.

Παράδειγμα 4 (από τόν Ό χ τ ώ θ ρ η): Τό Παράδειγμα 1 έδειξε πώς κατασκευάσαμε τούς πυροβολισμούς συμβολικά από στοιχεία πού βρίσκονται έξω άπ' τή διαδικασία τού ίδιου τού πυροβολισμού. Για νά δείξω τó μοναρχικό π ρ α ξ ι κ ό η μ α τ ο υ στρατηγού Κορνίλωφ, σκέφτηκα ότι θά μπορούσα νά δείξω τή μιλιταριστική του τ ά σ η μ' ένα μοντάζ πού θά χρησιμοποιούσε σάν ύλικό του θρησκευτικές λεπτομέρειες. Γιατί ό Κορνίλωφ φανέρωσε τó σκοπό του με τó πρόσχημα μιός ιδιόρρυθμης «Σταυροφορίας» Μουσουλμάνων (!), ή Καυκασιανή «Μανιασμένη Μεροχρία» του, μαζί με μερικούς Χριστιανούς, ενάντια στούς Μπολσεβίκους. Έτσι, πλάνα ενός Μπαρόκ Χριστού (πού δείχνει σά νά έχει έκραγη με τήν άκτινοβολία τού φωτιστέφανου) αλλάζουν άμοιβαία με πλάνα μιός μάσκας σέ σχήμα αύγού τής UZUME, Θεός τού Κεφιού, τελείως άυτόνομα. Ή χρονική σύγκρουση άνάμεσα στήν κλειστή σάν αύγό μορφή και στή γραφική άκτινωτή—μορφή δημιούργησε τó άποτέλεσμα τής στιγμιαίας έκρηξης — κάτι σάν βόμβα ή μύδρο (δές Εικόνα 9) (Ή Εικόνα 10, δείχνοντας τίς εύκαιρίες, για τή ρέπουσα — ή ιδεολογική — έκφραστικότητα τέτοιων ύλικών πού θά αντιμετωπισθί παρακάτω).

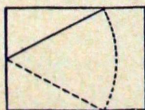
Τά παραδείγματα πού δώσαμε μέχρι τώρα δείχνουν Π ρ ω τ ο θ ά θ μ ι ε ς — φ υ σ ι ο λ ο γ ι κ έ ς περιπτώσεις — ά π ο κ λ ε ι σ τ ι κ ά με τή χρήση τής υπέρθεσης τής όπτικής κίνησης.

III. Σ υ γ κ ι ν η σ ι α κ ο ι συνδυασμοί, όχι μόνο με όρατά στοιχεία τών πλάνων, αλλά κυρίως με σειρές ψυχολογικών συνειρμών. Σ υ ν ε ι ρ μ ι κ ό μ ο ν τ ά ζ. Σά μέσο για νά τονίσουμε συγκινησιακά μιá κατάσταση.

Στό παράδειγμα 1, είχαμε δύο διαδοχικά πλάνα Α και Β, θεματικά ταυτόσημα. Δέν ήταν όμως ταυτόσημα ως πρós τή θέση τού θέματος μέσα σάτ κάδρο:



δημιουργώντας δυναμισμό σάτ χώρο — μιá έντύπωση χωρικής δυναμικής:



Ό βαθμός τής διαφοράς άνάμεσα στίς θέσεις Α και Β καθορίζει τήν ένταση τής κίνησης.

Μιά άλλη περίπτωση. "Ας υποθέσουμε ότι τὰ θέματα τῶν πλάνων Α καὶ Β δὲν ταυτίζονται. "Αν καὶ οἱ συνειρμοὶ τῶν δύο πλάνων εἶναι ταυτόσημοι, δηλ. συνειρμικὰ ταυτόσημοι. Αὐτὸς ὁ δυνاميσμός τοῦ θέματος, ὄχι στὸ πεδίο τοῦ χώρου ἀλλὰ τῆς ψυχολογίας, δηλ. τῆς συγκίνησης, δημιουργεῖται:

συγκινησιακὸ δυνاميσμὸ

Παράδειγμα 1 (στὴν Ἀπεργία): Τὸ μοντάζ τῆς δολοφονίας τῶν ἐργατῶν εἶναι στὴν πραγματικότητα ἓνα μοντάζ ποῦ διασαυράνει αὐτὸ τὸ μακελλιὸ μὲ τὸ σφάξιμο ἐνὸς τούρου σ' ἓνα σφαγεῖο. Παρόλο ποῦ τὰ θέματα διαφέρουν, τὸ «σφάξιμο» εἶναι ὁ συνειρμικὸς δεσμός. Αὐτὸ κάνει πιὸ ἔντονη συγκινησιακὰ τὴ σκηνή. Πραγματικὰ, ἡ ὁμοιογένεια τῆς χειρονομίας διαδραματίζει σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση σπουδαῖο ρόλο γιὰ τὴν ἐπίτευξη τοῦ ἀποτελέσματος — καὶ ἡ κίνηση τῆς δυναμικῆς χειρονομίας μέσα στὸ κάδρο, καὶ ἡ στατικὴ χειρονομία ποῦ χωρίζει γραφικὰ τὸ κάδρο.

Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀρχὴ ποῦ μετὰ τὴν χρησιμοποίησιν ὁ ΡΥΔΟΒΚΙΝ ἀπὸ τὸ ἐλὸς τῆς Ἀγίας Πετρούπολης, στὴ δυνατὴ σεκάνς ὅπου ἀλλάζει ἄμοιβαία πλάνα ἀπὸ τὸ χρηματιστήριον καὶ ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης. Στὴν προηγούμενη ταινία του, τὴ «Μάνα», ὑπῆρχε μιὰ παρόμοια σεκάνς: τὸ λιώσιμο τῶν πάγων στὸ ποτάμι, παράλληλα μὲ τὴ διαδύωσιν τῶν ἐργατῶν.

Ἐνα τέτοιο μέσο μπορεῖ νὰ ἐκφυλισθῆ παθολογικὰ ἂν χαθῆ ἡ οὐσιαστικὴ ἄποψη — ὁ συγκινησιακὸς δυνاميσμός τοῦ θέματος. Μόλις ὁ κινηματογραφιστὴς χάσῃ ἀπὸ τὰ μάτια του αὐτὴ τὴν οὐσία τὸ μέσο καθλώνεται σ' ἓνα ἄψυχο λόγιον συμβολισμὸν καὶ σ' ἓνα μανιερισμὸν τοῦ στυλ. Δύο παραδείγματα μιᾶς τέτοιας κούφιας χρήσης αὐτοῦ τοῦ μέσου:

Παράδειγμα 2 (στὸν Ὀχτώβρη): Τὰ γλυκόλογα τῶν Μενσεβίκων γιὰ συμβιβασμὸν στὸ Δεύτερον Συνέδριον τῶν Σοβιέτ — στὴ διάρκειαν τῆς θύελλας τοῦ Χειμερινοῦ Ἀνάκτορου — ἀλλάζουν ἄμοιβαία μὲ χέρια ποῦ παίζουν ἄρπες. Αὐτὸς εἶναι ἓνας λόγος καθαρὰ παραλληλισμὸς ποῦ με κανένα τρόπο δὲν δίνει δύναμιν στὸ θέμα. Παρόμοια στὸ Ζωτανὸ Πτωμα τοῦ ΟΤΖΕΡ, Καρπαναριὰ (μίμηση αὐτῶν ποῦ ὑπάρχουν στὸν Ὀχτώβρη) καὶ λυρικὰ τοπία ἀλλάζουν ἄμοιβαία μὲ ὄμιλιες στὴν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου τοῦ Εἰσαγγελέα καὶ τοῦ συνήγορου ὑπεράσπισης. Πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιον σφάλμα ὅπως καὶ στὴ σεκάνς μὲ τίς ἄρπες.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ καθαρὰ δραματικὰ ἐφέ μποροῦν νὰ δημιουργήσων θετικὰ ἀποτελέσματα.

Παράδειγμα 3 (στὸν Ὀχτώβρη): Ἡ δραματικὴ στιγμή ποῦ τὸ Σύνταγμα τῶν Μποτσουκετιστῶν ἐνώθηκε μὲ τὸ Συνέδριον τῶν Σοβιέτ δυναμώνει μὲ πλάνα δοσμένα ἀφαιρετικὰ ἀπὸ τροχοὺς ποῦ στριφογυρίζουν, σὲ συνδυασμὸν μὲ τὴν εἴσοδον τῶν νέων ἀντιπροσώπων. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ σὲ μεγάλη κλίμακα συγκινησιακὸ περιεχόμενον αὐτοῦ τοῦ γεγονότος μετασχηματίζεται σὲ μιὰ ἐνεργὸν δυναμικὴν.

Αὐτὴ ἡ ἴδια ἀρχὴ — ποῦ γεννᾷ ἰδέες καὶ συγκινήσεις μὲ τὴν ἀντιπαράθεσιν δύο χωριστῶν συμβάντων — ὁδηγεῖ στὴν :

IV. Ἀπελευθέρωσιν τοῦ σύνολου τῆς δράσης ἀπὸ τὸν περιορισμὸν τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου. Οἱ πρῶτες μου προσπάθειες πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνσιν ἔγιναν στὸν Ὀχτώβρη.

Παράδειγμα 1: Ἐνα χαράκωμα γεμάτον φαντάρους φαίνεται νὰ συνθλίβεται ἀπὸ μιὰ τεράστια βῆσιν — κανονιοῦ ποῦ κατεβαίνει ἀδυσώπητα. Σὰν ἓνα ἀντιμιλιταριστικὸν σύμβολον ἰδωμένο μόνον ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ θέματος, τὸ ἐφέ πετυχαίνει μὲ τὸν προφανῆ συνδυασμὸν ἐνὸς χαρακώματος ποῦ ὑπάρχει ἀνεξάρτητον καὶ ἐνὸς καταπιεστικοῦ μιλιταριστικοῦ δημιουργήματος, τὸ ἴδιον ἀνεξάρτητον ἀπὸ φυσικὴ ἄποψη.

Παράδειγμα 2, στὴ σκηνὴ τοῦ πρᾶξικοπήματος τοῦ Κορνίλωφ ποῦ τερματίζει τὸ Βοναπαρτικὸν ὄνειρον τοῦ Κερένσκου. Ἐδῶ ἓνα ἀπὸ τὰ τάνκς τοῦ Κορνίλωφ σκαρφαλώνει καὶ τσακίζει ἓνα γύψινον Ναπολέοντα ποῦ βρίσκεται στὸ γραφεῖον τοῦ Κερένσκου στὸ Χειμερινὸ Ἀνάκτορον, μιὰ ἀντιπαράθεσιν μὲ καθαρὰ συμβολικὴν σημασίαν.

Αυτή τη μέθοδο χρησιμοποιεί τώρα ο Ντοβζένκο στο "Αρσενάλ" για να διαμορφώσει ολοκληρές σκηνές, όπως και η ESTHES SHUB όταν χρησιμοποιεί ντοκυμανταριστικό υλικό από βιβλιοθήκες στη Ρωσσία του Νκολάου ΙΙ και του Λέβ Τολστόι.

Θά ήθελα να φέρω ένα άλλο παράδειγμα αυτής της μεθόδου, άνατροπής των παραδοσιακών τρόπων χειρισμού της πλοκής — άν και δέν μήκε άκόμα στην πράξη.

Τό 1924—1925 σκεφτόμουνα την ιδέα κινηματογραφικού πορτραίτου του ανθρώπου της δράσης. Έκεινη την εποχή, κυριαρχούσε ή τάση να δείχνουμε στον κινηματογράφο τον άνθρωπο της δράσης μόνο σε μακρόσυρτες δραματικές σκηνές χωρίς κάτ. Πίστευαν ότι τό μοντάζ θά κατέστρεφε την ιδέα του ανθρώπου της δράσης. Ό Άμπράμ Ρώμ πέτυχε κάποιο ρεκόρ άπ' αυτή την άποψη όταν χρησιμοποίησε στο Πλοίο του θανάτου δραματικά πλάνα χωρίς κάτ μήκους 40 μέτρων ή 133 ποδιών. Πίστευα (και έξακολουθώ να πιστεύω) ότι μιά τέτοια ιδέα ήταν τελείως άντικινηματογραφική.

Πολύ καλά — τί θά χαρακτηρίζε με άκριβεια ένα τέτοιο άνθρωπο από γλωσσική άποψη:

Τά μαλλιά του σαν του κορακιού...

Τά κύματα των μαλιών του...

Τά μάτια του με τίς γαλάζιες λάμψεις....

Οί άσπάλεινοι μύς του...

Και σε μιά λιγότερο ύπερβολικά περιγραφή, αυτό που λέγεται για ένα πρόσωπο περιορίζεται στη χρησιμοποίηση μιάς παικιλίας από καταρράκτες, άλεξικέραυνα, τοπία, πουλιά κλπ.

Τώρα γιατί θά έπρεπε ό κινηματογράφος να άκολουθεί τίς μορφές του θεάτρου και της ζωγραφικής άντί να άκολουθεί τη μεθοδολογία της γλώσσας, που έπιτρέπει να βγαίνουν έντελώς καινούργιες συλλήψεις ιδεών από τό συνδυασμό δύο συγκεκριμένων σημασιών δύο συγκεκριμένων άντικείμενων; Η γλώσσα είναι πιό κοντά στον κινηματογράφο παρά ή ζωγραφική. Π.χ. στη ζωγραφική ή μορφή θγαίνει από τό άφηρημένο στοιχείο της γραμμής και του χρώματος, ένω στον κινηματογράφο τά υλικά συγκεκριμένο της εικόνας μέσα στο κάδρο παρουσιάζει — σαν στοιχείο — τη μεγαλύτερη δυσκολία χειρισμού. Έπομένως γιατί να μη στραφούμε προς τό σύστημα της γλώσσας, που είναι άναγκασμένη να μεταχειρίζεται την ίδια μηχανική για τό ένιόνση λέξεων και συμπελεγμάτων - λέξεων;

Άπό την άλλη μεριά, γιατί τά όρθόδοξα φίλμ δέν μπορούν να κάνουν χωρίς τό μοντάζ;

Η διαφεροποίηση σε κομμάτια - μοντάζ βασίζεται στο γεγονός ότι δέν έχουν καμιά ύποσταση σε μονάδες. Κάθε κομμάτι δέν μπορεί να προκαλέσει τίποτε άλλο εκτός από ένα όρισμένο συνειρμό. Η συσσώρευση τέτοιων συνειρμών μπορεί να πετύχει τό ίδιο αποτέλεσμα που παρέχει στον θεατή με καθαρά φυσιολογικά μέσα ή πλοκή της παράστασης ένός θεατρικού έργου με ρεαλιστικό τρόπο. Π.χ. ό θάνατος πάνω στη σκηνή έχει ένα καθαρά φυσιολογικό αποτέλεσμα. Όταν φωτογραφηθεί σε ένα κομμάτι του μοντάζ, μπορεί να λειτουργήσει άπλά σαν ηληροφρία, σαν ένας ύπότιτλος. Τό συγκινησιακό αποτέλεσμα άρχίζει μόνο με την άνασυγκρότηση του γεγονότος σε κομμάτια του μοντάζ, που τό καθένα θά άνακαλεί ένα όρισμένο συνειρμό — και τό άθροισμα τους θά άποτελεί ένα σύμπλεγμα συγκινησιακού αισθήματος που βρίσκεται παντού. Παραδοσιακά:

1. Ένα χέρι ύψώνει ένα μαχαίρι.
2. Τά μάτια του θύματος άνοίγουν έσφινικά.
3. Τά χέρια του πιάνονται από τό τραπέζι.
4. Τό μαχαίρι τινάζεται.
5. Τά μάτια άνοιγοκλείνουν.
6. Άναβλύζει αίμα.
7. Μιά κραυγή.
8. Κάτι στάζει σε ένα παπούτσι...

Και παράμοια κινηματογραφικά κλισέ. Όπωςδήποτε, σε σχέση με τη δράση σε όσονόλο, κάθε κομμάτι είναι σχεδόν άφηρημένο. Όσο πιό διαφεροποιημένα είναι τόσο πιό άφηρημένα γίνονται, και δέν προκαλούν τίποτε περισσότερο από ένα ώρισμένο συνειρμό.

Έντελῶς λογικά ἔρχεται ἡ σκέψη: δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ πετύχουμε τὸ ἴδιο πράγμα πιο δημιουργικά χωρὶς νὰ ἀκολουθοῦμε τὴν πλοκή τόσο δουλικά, ἀλλὰ ὑλοποιώντας τὴν ἰδέα, τὴν ἐντύπωση τοῦ θ α ν ἄ τ ο υ μέσο ἀπὸ μιὰ ἐλεύθερη αὐτοσώρευση συνειρμικοῦ ὑλικού; Γιατὶ τὸ πιο σπουδαῖο καθήκον ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι νὰ ἐπιβάλουμε τὴν ἰδέα τοῦ θανάτου — τὸ αἶσθημα τοῦ θανάτου. Ἡ πλοκή δὲν εἶναι πιά ἕνας μηχανισμὸς πού χωρὶς αὐτὸν δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε κάτι στὸ θεατὴ! Ὅπως δὴ ποτε, ἡ προσπάθεια σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση θὰ δημιουργοῦσε ἀσφαλῶς τὴν πιο ἐνδιαφέρουσα ποικιλία μορφῶν.

Κάποιος ἔπρεπε νὰ προσπαθῆσει, τουλάχιστον! Ἀφότου σκέφτηκα αὐτὸ τὸ πράγμα δὲν εἶχα καιρὸ νὰ κἀνω αὐτὸ τὸ πείραμα. Καὶ σήμερα μὲ ἀπασχολοῦν πὺ πολὺ ἐντελῶς διαφορετικὰ πρβλήματα. Ξαναγυρίζοντας, ὅμως, στὴν κύρια κατεύθυνση τῆς σύνταξής μας, κάτι μπορεῖ νὰ μᾶς φέρει πὺ κοντὰ σ' αὐτὰ τὰ καθήκοντα.

Ἐνῶ στὸ I, στὸ II καὶ στὸ III, ἡ ἐνταση ὑπολογίστηκε γιὰ καθαρὰ φυσιολογικά ἀποτελέσματα — ἀπὸ τὰ καθαρὰ ὀπτικά μέχρι τὰ συγκινησιακά, πρέπει νὰ μνημονεύσουμε ἐδῶ καὶ τὴν περίπτωση τῆς ἴδιας ἐντασης τῆς σύγκρουσης πού ἐξυπηρετεῖ τοὺς σκοποὺς καινούργιων ἐνοιῶν — καινούργιων διαθέσεων, δηλ. καθαρὰ διανοητικούς στόχους.

Παράδειγμα 1 (στὸν Ὁ χ τ ῶ β ρ η). Τὸ ἀνέβασμα τοῦ Κερένακου στὴν ἐξουσία καὶ ἡ δικτατορία μετὰ τὸν Ἑσσηκωμὸ τοῦ Ἰουλίη τοῦ 1917. Πετύχμα ἕνα κωμικὸ ἀποτέλεσμα μὲ ὑπότιτους πού δείχνουν συνηθισμένους βαθμοὺς ἱεραρχίας («Δικτάτορας» — «Ἀρχιστράτηγος» — «Υπουργὸς Ναυτικοῦ καὶ Στρατιωτικῶν» κλπ.) ἀνεβαίνοντας ὅλο καὶ πὺ ψηλά — πού τοὺς διαμοιράσαμε σὲ πέντε ἢ ἕξι πλάνα τοῦ Κερένακου καθὼς σκαρφαλώνει τὰ σκαλιὰ τοῦ Χειμερινοῦ Ἀνάκτορου, ὅλα μὲ τὸν ἴ δ ι ο ἄκριτῶς ρυθμὸ. Ἐδῶ ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ μωρία τῶν βαθμῶν τῆς ἱεραρχίας καὶ στὸν «ἥρωα» πού ἀνεβαίνει γρήγορα τὴν ἴδια ἀπαράλλαχτη σειρά ἀπὸ σκαλιὰ μᾶς δίνει ἕνα διανοητικὸ ἐφέ: ἡ οὐσιαστικὴ ἀνυπαρξία τοῦ Κερένακου δείχνεται μ' ἕνα σατιρικό τρόπο. Ἐχομε τὴν ἀντίστιξη μιᾶς συμβατικῆς ἰδέας πού ἐκφράζεται μὲ λόγιο τρόπο καὶ τῆς ἀ π ε ι κ ο ν ι ζ ὴ μ ε ν ἠ ς δρᾶσης ἐνὸς συγκεκριμένου προσώπου πού εἶναι ἀνισο μπροστὰ στὰ πολλαπλά καθήκοντά του. Ἡ ἀσμφωνία αὐτῶν τῶν δύο παραγόντων ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τὴν καθαρὰ δ ι α ν ο η τ ι κ ῆ κρίση τοῦ θεατὴ σὲ θῆρος αὐτοῦ τοῦ προσώπου. Διανοητικὸς δυναμισμὸς.

Παράδειγμα 2 (στὸν Ὁ χ τ ῶ β ρ η). Ἡ πορεία τοῦ Κορνίλιωφ στὴν Πετρούπολη ἐγίνε κάτω ἀπὸ τὸ ἔμβλημα «Ἐν ὀνόματι τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς Πατρίδος». Ἐδῶ προσπαθοῦμε νὰ φανερώσουμε τὴ θρησκευτικὴ σημασία αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου μ' ἕνα ὀρθολογιστικὸ τρόπο. Μερικὲς θρησκευτικὲς εἰκόνες ἀπὸ ἕνα μεγαλόπρεπο Μπαρόκ Χριστὸ μέχρι ἕνα εἶδωλο τῶν Ἑσκιμῶν, ἀλλάζουν ἀμοιβαίᾳ. Ἡ σύγκρουση σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἦταν ἀνάμεσα στὴν ἰδέα καὶ στὸ συμβολισμό τοῦ Θεοῦ. Ἐνῶ ἰδέα καὶ εἰκόνα μοιάζουν νὰ συμφωνοῦν ἐντελῶς στὸ πρῶτο ἀγαλμα πού δείχνουμε, τὰ δύο στοιχεῖα ἀπομακρύνονται μεταξὺ τους σὲ κάθε διαδοχικὴ εἰκόνα (δὲς Εἰκόνα 10). Διατηρώντας τὴ σημασία τοῦ «Θεοῦ», οἱ εἰκόνες θρίσκονται αἰσθητὰ σὲ διάσταση μὲ τὴν ἰδέα πού ἔχομε γιὰ τὸ Θεό, οδηγώντας ἀναπόφευκτα σὲ ἀτομικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν ἀληθινὴ φύση ὅλων τῶν θεοτήτων. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, ἐπίσης, ἐπιχειρήσαμε νὰ πετύχουμε μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ εἰκόνες μιὰ καθαρὴ διανοητικὴ ἀνάλυση πού βγαίνει ἀπὸ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ μιὰ προκατάληψη καὶ σὲ μιὰ σ τ α δ ι α κ ῆ δ υ σ ο φ ῆ μ ι σ η τ η ς μ ε σ κ ὸ π ι μ α θ ῆ μ α τ α. Βῆμα μὲ βῆμα, πῶς ἀπὸ μιὰ διαδικασία πού συγκρίνει κάθε νέα εἰκόνα μὲ τὴν κοινὴ σημασία, συγκεντρώνεται δύναμη πού μπορεῖ νὰ συνταυτιστεῖ ἀπὸ τυπικὴ ὀψη μὲ τὴ δύναμη τῆς λογικῆς παραγωγῆς. Ἡ ἀπόφαση νὰ ἀφήσουμε ἐλεύθερες αὐτέες τίς ἰδέες, καθὼς καὶ ἡ μέθοδος πού χρησιμοποιοῦμε, συλλαμβάνονται δ ι α ν ο η τ ι κ ᾶ πιά.

Ἡ συμβατικὴ π ε ρ ι γ ρ α φ ι κ ῆ μορφή τοῦ κινηματογράφου οδηγεῖ στὴν τυπικὴ δυνατότητα ἐνὸς εἶδους κινηματογραφικοῦ συλλογισμοῦ. Ἐνῶ τὸ συμβατικὸ φίλμ κ α τ ε υ θ ῶ ν ε ι τ ι ς συγκινησεις, αὐτὸ μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐνθαρρύνουμε καὶ νὰ κατευθύνουμε καὶ τὴ συνολικὴ δ ι α δ ι κ α σ ι ᾶ σ κ ῆ ψ η ς.

Αυτές οι δύο συγκεκριμένες ασκάνς του πειράματος που επιχειρήσαμε αντιμετώπισαν πολύ μεγάλη αντίθεση από τους περισσότερους κριτικούς. Έπειδή τις θεώρησαν καθαρά πολιτικές. Δέ θα προσπαθήσω να άρνηθώ ότι αὐτὴ ἡ μορφή εἶναι πιό κατὰ ληλη για τὴν ἔκφραση ιδιολογικά προσανατολισμένων θέσεων, εἶναι κρίμα ὅμως πού οι κριτικοὶ ἀγνόησαν τίς καθαρά κινηματογραφικές δυνατότητες αὐτῆς τῆς προσέγγισης. Σ' αὐτὰ τὰ δύο πειράματα κάναμε τὸ πρῶτο ὑποτυπῶδες βῆμα σὲ μιὰ ἐντελῶς νέα μορφή κινηματογραφικῆς ἔκφρασης. Σ' ἓνα καθαρά διανοητικό κινηματογράφο, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ τῶς παραδοσιακοὺς περιορισμοὺς, πού πετυχαίνει ἄμεσες μορφές για ἰδέες, συστήματα καὶ ἔννοιες, χωρίς καμιά ἀνάγκη μεταπήδησεων καὶ παραφράσεων. Μπορεῖ νὰ ἔχουμε ἄκόμα καὶ μιὰ

σύνθεση τέχνης καὶ ἐπιστήμης

Αὐτὸ θὰ ἦταν τὸ κατάλληλο ὄνομα για τὴν καινούργια ἐποχὴ μας στὸ χώρο τῆς τέχνης. Αὐτὸ θὰ δικαίωνε τελικά τὰ λόγια τοῦ Λένιν, ὅτι ὁ «κινηματογράφος εἶναι ἡ πιὸ σπουδαία ἀπ' ὅλες τίς τέχνες».

Μόσχα, Ἀπρίλης 1929



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1) Γκαίτε: «Συνομιλίες με τὸν Ἴκερμαν»
- 2) Ραζουμόφσκυ: «Θεωρία τοῦ Ἱστορικοῦ Ὑλισμοῦ»
- 3) L. KLAGES: «Ἡ Ἐπιστὴμη τοῦ Χαρακτήρα» — Λονδίνο 1929
- 4) GRAHAM WALLAS: «Ἡ Μεγάλη Κοινωνία» — Λονδίνο 1928
- 5) Στὸ «Συνομιλίες με τὸν Ἴκερμαν»
- 6) Στὸν πρόλογο τοῦ Μπωντλαίρ στὰ «Ἄνθη τοῦ κακοῦ»
- 7) Ρενουάρ: Διακήρυξη για τὴν «Κοινωνία τῶν IRREGULARISTES»
- 8) Μπωντλαίρ: «Ἡμερολόγιο»



Jonas Mekas

σημειώσεις πάνω στον νέο αμερικανικό κινηματογράφο

Ο καινούργιος κινηματογραφιστής, όπως κι' ο καινούργιος ποιητής, δεν ενδιαφέρεται για ό,τι είναι δημόσια παραδεκτό. Ο καινούργιος καλλιτέχνης ξέρει ότι τά πιά πολλά άπ' όσα λέγονται δημόσια είναι σήμερα διεφθαρμένα και παραμορφωμένα. Ξέρει ότι ή αλήθεια βρίσκεται κάπου άλλου, και όχι μόνο στους «Τάϊμς τής Νέας Υόρκης», ούτε μέσα στην «Πράβδα». Αισθάνεται ότι κάτι πρέπει να κάνει, για την δική του συνείδηση, ότι πρέπει να ξεσηκωθεί ενάντια στο σφιχτό πλέγμα τών ψεμμάτων.

Μερικοί συγγραφείς, από έδω και άπ' άλλο, έχουν κατατάξει τόν καινούργιο καλλιτέχνη στους μηδενιστές και τούς αναρχικούς. "Αν ό άμερικανός καλλιτέχνης τραγουδούσε χαρούμενα και ξένοιαστα, με φωνή δίχως καμιά άπελπισία, τότε δεν θα άντανακλούσε ούτε την κοινωνία στην όποια ζεί, ούτε τόν έαυτό του, θάταν ένας ψεύτης σαν όποιοδήποτε άλλον. Σήμερα, πού ή ανθρώπινη ψυχή συντρίβεται στίς τέσσερεις άκρες του κόσμου, πού οι κυβερνήσεις καταπατούν την άτομικότητά του με την τεράστια μηχανή τής γραφειοκρατίας, του πολέμου και τών μαζικών έπικοινωνιών, νοιώθει πώς ό μοναδικός τρόπος για να σώσει τόν άνθρωπο είναι να ένθαρρύνει την διάθεσή του για έξέγερση, την διάθεσή του για άνυπακοή, έστω και αν τó αντίτιμο είναι ή άχαλίνωτη άναρχία και ό μηδενισμός. Όλόκληρο τó τοπίο τής ανθρώπινης σκέψης, όπως την άντιλαμβάνεται γενικά ό δυτικός κόσμος, πρέπει να άναποδογυριστεί. Πρέπει να άναθεωρηθούν και να χτυπηθούν όλες οι ιδεολογίες, οι άξίες, οι παραδεγμένοι τρόποι ζωής. «Μυρίστε το και περιπλανηθείτε, ίσως έτσι να βρούμε όλοι την άπάντηση! Μην τά παρατάτε» άναφωνεί ό "Άλλεν Γκίνσμπουργκ. Ναι, ό καλλιτέχνης περιπλανιέται, πρós θάνατο του δικού του πολιτισμού, εισπλέοντας τά δηλητήρια του. Ναι, ή τέχνη μας ύποφέρει άπ' αυτό, άναμφίβολα. Η τέχνη μας έχει «σύγχυση» και όλα αυτά είναι τζάζ, τζάζ, τζάζ (Ταίηλορ Μήντ). Άρνούμαστε όμως να συνεχίσουμε τó Μεγάλο Ψέμμα τής Κουλτούρας. Η τύχη του ανθρώπου είναι για τόν καινούργιο καλλιτέχνη πιά σημαντική άπό την τύχη τής τέχνης, πιά σημαντική άπό τίς στιγμιαίες συγχίσεις τής τέχνης. Έπικρίνετε την δουλειά μας άπό μιá άποψη «καθαρευουσιάνικη», φορμαλιστική και άκαδημαϊκή. Άλλά σάς λέμε:

Τί χρειάζεται ό κινηματογράφος αν ή ανθρώπινη ψυχή είναι συντριμμένη;

(STAN BRAKHAGE)

Μου φαίνεται ότι η ανθρώπινη κοινωνία έχει αποφασίσει σύσσωμη να καταστρέψει με μανία δι, ζωντανό έχει κάθε άτομο μέσα του (βέστε τί γίνεται σήμερα με τους καλλιτέχνες), ώστε να συνεχίσει, μπορούμε να το προβλέψουμε, να λειτουργεί αδιατάραχτη, σαν μηχανή που είναι, σε θάρος των ανθρώπινων δυντων που την αποτελούν. Αυτό το δοκίμασα και ο ίδιος με τον έαυτό μου, και παρατηρώντας αντικειμενικά την ζωή των άλλων, στους αγώνες τους, και ειδικότερα, παρατηρώντας τον θάνατο του μέσου ανθρώπινου δντος, που τον σφυροκοπάει η κοινωνία στη διάρκεια της εφηβείας του.
(DICK PRESTON):

Καλλιτέχνες, ποιητές, κινηματογραφιστές: είσαστε οι τελευταίοι κληρονόμοι της συνείδησης του κόσμου, οι δραματιστές και οι προφήτες του 20ού αιώνα. Οι φωνές των ήγετων μας είναι σαν μαγνητοταινίες παιγμένες ανάποδα. Τα κοινοβούλια και οι εκκλησίες των ανθρώπων κηρύσσουν την διάσπαση και την σύγχιση.

ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΣΤΥΛ ΜΕ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

Μπορούμε έτσι να πούμε ότι το κίνημα του καινούργιου ανεξάρτητου κινηματογράφου — όπως και οι άλλες τέχνες στην Αμερική σήμερα — είναι, πρώτα, ένα κίνημα υπαρξιακό, ή, αν θέλετε, ένα κίνημα ήθικό, μιá ανθρώπινη πράξη μόνο κατά δεύτερο λόγο είναι ένα κίνημα αισθητικό. Τότε όμως θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλες οι τέχνες, όλων των εποχών, υπήρξαν, πρώτα, υπαρξιακές πράξεις. Οι ταινίες μας, άκόμα και όταν μοιάζουν να είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό απομακρυσμένες απ' την πραγματικότητα, όπως τα έργα του Ρόμπερτ Μπρήρ ή του Μπρακχέιτζ, προέρχονται από μιá απέχθεια προς τις στατικές και ξεπερασμένες αντίληψεις για την ζωή και την τέχνη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τ ο καινούργιο είναι πάντα ήθικό.

Ο,ΤΙ ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΤΑ ΗΘΙΚΟ: ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΗ

Καμιά φορά μπορεί να διερωτηθεί κανείς γιατί έχω αυτήν την μανία με το καινούργιο, γιατί αυτό το μίσος προς το παλιό.

Πιστεύω πως η άληθινή σοφία και η άληθινή γνώση είναι πολύ παλιές, αλλά αυτή την σοφία κι' αυτήν την γνώση τις έχουν σκεπάσει αλληπάλληλες στρώσεις από στατική κουλτούρα.

Νά τι ξέρουμε για τον άνθρωπο: πρέπει νάχει το δικαίωμα να ολοκληρώνει την ζωή του, να ζει την ζωή του όσο γίνεται πιο γεμάτα. Το αδιέξοδο της πορείας της δυτικής κουλτούρας σταματάει την πνευματική ζωή του ανθρώπου. 'Η «κουλτούρα» του προδίνει τις σκέψεις του και τις έμπνεύσεις του. Νά ποιά είναι η θέση μου: όλα όσα κρατάνε τον άνθρωπο μέσα στα καλούπια της δυτικής κουλτούρας, τον έμποδίζουν να ζήσει την ζωή του. Ασφαλώς, μιá απ' τις λειτουργίες του καλλιτέχνη είναι να άκούει την άληθινή φωνή του ανθρώπου.

'Ο καινούργιος καλλιτέχνης άρχίζει να συλλαμβάνει τα πρώτα σπέρματα μιās αυθεντικής αντίληψης για τον άνθρωπο, προσπαθώντας να άκούσει την έσωτερικότητά του. 'Ο Μπράκχειτζ και ο Μπρήρ, με τó να είναι άπλως καινούργιοι (που σημαίνει: άκούγοντας όλοένα βαθύτερα από όσο οι σύγχρονοι τους), συμβάλλουν στο να άπαλλάξουν τó ανθρώπινο πνεύμα από τó νεκρό φορτίο της κουλτούρας: άνοίγουν καινούργιες προοπτικές ζωής. Μ' αυτήν την έννοια, μιá παλιά τέχνη είναι άνήθικη — διατηρεί τó ανθρώπινο πνεύμα στην δουλεία της Κουλτούρας. 'Η καταστροφική πλευρά του μοντέρνου καλλιτέχνη, ο άναρχισμός, είναι λοιπόν, στην πραγματικότητα, μιá τοποθέτηση υπέρ της ζωής και της έλευθερίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΕΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

“Έχω άκούσει πολύ συχνά άμερικανούς και ξένους κριτικούς να γελάνε με τις λέξεις «αυθορημητισμός» και «αυτοσχεδιασμός». Λένε ότι αυτό δέν είναι δημιουργία, ότι καμμία τέχνη δέν μπορεί να δημιουργηθεί «στό έτσι». Χρειάζεται άραγε να δηλώσω έδω ότι μια τέτοια κριτική είναι καθαρή άγνοια, ότι στηρίζεται μόνο σε μια σομοπίστικη και τεχνητή έκδοχή τής λέξης «αυτοσχεδιασμός»; ή άλήθεια είναι ότι ο αυτοσχεδιασμός δέν άποκλείει ποτέ τήν πυκνότητα, ούτε τήν έπιλογή. Άντίθετα μάλιστα, ο αυτοσχεδιασμός είναι ή άνώτερη μορφή τής πυκνότητας, πηγαίνει κατευθείαν στην άληθινή ούσία μιας σκέψης, μιας συγκίνησης, μιας κίνησης. Ό “Άνταμ Μίκιεβιτς δέν άποκαλούσε άδικα αυτοσχεδιασμό τόν περίφημο μονόλογο του του Κόνραντ Βάλενροντ. Τό ξαναλέω, ο αυτοσχεδιασμός είναι ή άνώτερη μορφή τής συγκέντρωσης, τής συνείδησης, τής έμπνευσμένης γνώσης, όταν ή φαντασία άρχίζει να άπορρίπτει τις προκανονισμένες και τακτοποιήμένες διανοητικές δομές, και πηγαίνει κατευθείαν στα θάθη τής ύλης. Αυτό είναι τό άληθινό νόημα του αυτοσχεδιασμού, και δέν πρόκειται διόλου για μια μέθοδο· είναι μάλλον μια κατάσταση άπαραίτητη για κάθε έμπνευσμένη δημιουργία. Είναι μια ικανότητα, πού κάθε άληθινός καλλιτέχνης τήν καλλιεργεί με μια συνεχή έσωτερική έπαγρύπηση, και διαρκεί όσο και ή ζωή του, με τήν άνάπτυξη—μάλιστα!— τών αισθήσεών του.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΠΑΝΩ ΣΕ ΜΙΑ ΚΑΜΕΡΑ ΠΟΥ ΤΡΕΜΕΙ

Μέ άρρωσταίνουν και με κουράζουν οί φύλακες τής Τέχνης του Κινηματογράφου, πού κατηγορούν τόν καινούργιο καλλιτέχνη ότι δουλεύει με μια κάμερα πού τρέμει και με μια κακή τεχνική. Με όμοιο τρόπο κατηγορούν και τόν μοντέρνο συνθέτη, τόν μοντέρνο γλύπτη, τόν μοντέρνο ζωγράφο για άφροντισιά και για άθλια τεχνική. Κάτι τέτοιους κριτικούς τούς λυπάμαι. Δέν υπάρχει έλπιδα γι’ αυτούς. Θα προτιμούσα να περνάω τόν καιρό μου κάνοντας τόν ζυμητή του καινούργιου. Ό Μαγιακόφσκυ είπε κάποια μέρα ότι υπάρχει μια ζωή μέσα στο άνθρωπο πνεύμα πού μόνο ή ποίηση μπορεί ν’ άγγίξει, και μόνο ή ποίηση πού είναι άγρυπνη, πού μεταβάλλεται. Θα μπορούσαμε έτσι να πούμε ότι υπάρχει και μια ζωή μέσα στο πνεύμα (ή τήν καρδιά) του ανθρώπου πού μπορεί να άγγίξει μόνο ο κινηματογράφος, ο κινηματογράφος πού είναι πάντα άγρυπνος, πάντα μεταβαλλόμενος. Μόνο αυτός ο κινηματογράφος μπορεί να άποκαλύπτει, να περιγράφει; να μς συνειδητοποιεί, να ύπαινίσσεται, ότι πραγματικά είμαστε ή δέν είμαστε ή να ύμνει τήν άληθινή και μεταβαλλόμενη όμορφιά του κόσμου πού μς περιβάλλει. Μόνο αυτό τό είδος κινηματογράφου περιέχει τό κατάλληλο λεξιλόγιο και συντακτικό για να έκφράζει τό άληθινό και τό ώραίο. “Άν μελετήσουμε τήν μοντέρνα κινηματογραφική ποίηση, θα άνακαλύψουμε ότι άκόμα και τά λάθη, τά πλάνα πού δέν είναι στη θέση τους, τά πλάνα πού τρέμουν, τά άθέθαια θήματα, οί διστακτικές κινήσεις, τά υπερφωτισμένα ή ύποφωτισμένα κομμάτια, άνήκουν πια στο λεξιλόγιο του καινούργιου κινηματογράφου, έφόσον άνήκουν στην ψυχολογική και τήν όπτική πραγματικότητα του σύγχρονου ανθρώπου.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

Ό καινούργιος καλλιτέχνης έφτασε στον αυτοσχεδιασμό άναζητώντας τήν έσωτερική έλευθερία. Ό νέος άμερικανός κινηματογραφιστής, όπως και ο νέος ζωγράφος, μουσικός, ήθοποιός, είναι αντίθετος με τήν κοινωνία στην όποία ζει. Ξέρει πως, τι έμαθε άπ’ αυτήν τήν κοινωνία για τήν ζωή και τόν θάνατο είναι ψεύτικο. Δέν μπορεί λοιπόν να καταφέρει να κάνει καμμία άληθινή δημιουργία, μια δημιουργία πού να είναι άποκάλυψη του άληθινού, αν δουλεύει και άναμα-

σάει ιδέες, εικόνες και αισθήματα που είναι νεκρά και τυμπανισία — πρέπει να κατέβει πολύ πιο βαθιά, κάτω από δηλαδή αυτήν την παλιαταρσία, πρέπει να ξεφύγει από την φυγόκεντρη δύναμη που έχουν όλα όσα ξμαθε από αυτήν την κοινωνία. Ο αυθορμητισμός του, ο αναρχισμός του, ακόμα και η παθητικότητα του, είναι οι άπλευθερωτικές του πράξεις.

ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΙΞΙΜΟ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

Το εϋθραυστο, ψηλαφητό παίξιμο του πρώτου Μάρλον Μπράντο, του Τζέιμς Ντίν, του Μπέν Καρροϋδερς δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένας στοχασμός για τις άσυνείδητες ήθικες τους στάσεις, για την αγωνία που έχουν να είναι — κι' έχουν σημασία αυτές οι λέξεις — τίμιοι, ειλικρινείς, αληθινοί. Στόν Κινηματογράφο η αλήθεια δεν έχει ανάγκη από λέξεις. Στά «ψελλίσματά» τους υπάρχει περισσότερη αλήθεια και πραγματική ευφύια από όσο σε όλες τις λέξεις που έχουν προφερθεί ευδιάκριτα σε πέντε εποχές του Μπρόντγουαιη. 'Ακόμα και η έλλειψη συνοχής που έχουν είναι έκφραστική όσο χίλιες λέξεις.

Ο σημερινός νέος ήθοποιός δεν έμπιστεύεται καμμιάν άλλη θέληση εκτός απ' την δική του, που είναι, τό ξέρει κι' ο ίδιος, ακόμα πολύ εϋθραυστη και έπομένως άβλαστής — άπουσία θέλησης, μόνο τὰ νεύματα, οι κινήσεις, οι φωνές, οι απόμακροι και βαθιοί θρυχηθμοί ενός Μάρλον Μπράντο, ενός Τζέιμς Ντίν, ενός Μπέν Καρροϋδερς, περιμένοντας, ακούγοντας, (όπως και ο Κερούάκ προσέχει ν' ακούσει καινούργιες λέξεις, καινούργιο συντακτικό, καινούργιους άμερικανικούς ρυθμούς στους αυτοσχεδιασμούς του' ή ο Κόλτραν στην τζάζ του' ή ο Ντέ Κούνινγκ στις ζωγραφιές του). "Όσον καιρό θά παραμένουν οι κριτικοί «άπ' έξω», με την «μορφή» τους, τό «περιεχόμενο» τους, την «τέχνη» τους, την «δομή» τους, την «καθαρότητά» τους, την «σπουδαιότητά» τους, όλα θά είναι περίφημα, άς μείνουν εκεί που είναι! Γιατί η καινούργια ψυχή είναι ακόμα ένα μπουμπούκι θρίσκειται ακόμα στην πιο επικίνδυνη, την πιο ευαίσθητη περίοδό της.

ΤΕΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Σε λίγο θά μπορούσαν να ξεκαθαριστούν πολλά πράγματα:

Δέν μπορεί να κατηγορήσει κανείς τόν καινούργιο άμερικανό καλλιτέχνη διτι η τέχνη του θρίσκειται σε ένα τέλμα: μέσα σ' αυτό γεννήθηκε. Κάνει διτι μπορεί για να ξεφύγει.

"Αν άρνεϊται τόν «έπίσημο» κινηματογράφο (Χόλλυγουντ) δέν σπριζεται πάντα σε αντίρρήσεις καλλιτεχνικού είδους. Δέν πρόκειται για ταινίες καλλιτεχνικά καλές ή κακές. Πρόκειται για την εμφάνιση μιας νέας αντιμετώπισης της ζωής, ενός νέου τρόπου κατανόησης του ανθρώπου.

Δέν έχει κανένα νόημα να ζητάει κανείς από τόν νέο άμερικανό καλλιτέχνη να κάνει ταινίες σάν αυτές που γίνονται στην Ρωσία, στην Γαλλία ή στην 'Ιταλία' οι άνάγκες του είναι διαφορετικές, οι άγωνίες του είναι διαφορετικές. Δέν μπορεί να μεταφύτσει κανείς την καλλιτεχνική μορφή και τό περιεχόμενο απ' την μια χώρα στην άλλη σάν να ήταν φασόλια.

"Αν ζητήσει κανείς από έναν άμερικανό καλλιτέχνη να κάνει «θετικές» ταινίες, να απαλλάξει τό έργο του — αυτήν την στιγμή — από όλα τὰ αναρχικά του στοιχεία, θά είναι σάν να του ζητάει να άποδεχτεί την σημερινή καθεστηκυία κοινωνική, πολιτική και ήθικη τάξη.

Οι ταινίες που κάνει ο καινούργιος άμερικανός καλλιτέχνης, δηλαδή οι ανεξάρτητες ταινίες, δέν είναι καθόλου και οι περισσότερες. Πρέπει όμως να θυμόμαστε διτι οι έκφραστές τών αληθινών αισθημάτων, της αλήθειας της κάθε γενιάς, είναι πάντα ο μικρός άριθμός, οι πιο ευαίσθητοι.

Καί τελικά οί ταινίες πού κάνουμε δέν είναι οί ταινίες πού θέλουμε νά κά-
νουμε αιώνια, δέν είναι τό καλλιτεχνικό μας ιδανικό. Είναι οί ταινίες πού είμα-
στε ύ π ο χ ρ ε ω μ έ ν ο ι νά κάνουμε, αν δέν θέλουμε νά προδώσουμε τήν
τέχνη μας καί τόν έαυτό μας, αν θέλουμε νά προχωρήσουμε μπροστά. Αύτές
οί ταινίες αντίπροσωπεύουν μιá ιδιαίτερη μόνο περίοδο μέσα στην ανάπτυξη
τής ζωής μας καί τοῦ έργου μας.

Βλέπω δλοκάθαρα τά ποικίλα έπιχειρήματα πού μπορούν νά αντίτάξουν
οί κριτικοί ή οί άναγνώστες αυτών τών σημειώσεων, σέ μένα ή στόν σημερινό
νέο άμερικανό καλλιτέχνη όπως παρουσιάζεται έδώ. Όρισμένοι θά πούν ότι
βρίσκεται σ' ένα επικίνδυνο δρόμο, ότι ποτέ δέν θά μπορέσει νά θγει διά μιás
άπό τήν σύγχισή του, ότι δέν θά καταφέρει νά τά γκρεμίσει όλα χωρίς νά έχει
νά προσφέρει τίποτε γιά άντικατάσταση, κλπ. κλπ. — τά έπιχειρήματα πού άν-
τιτάσσονται συνήθως σέ ό,τι είναι καινούργιο, στά σπάργανα, άγνωστο.

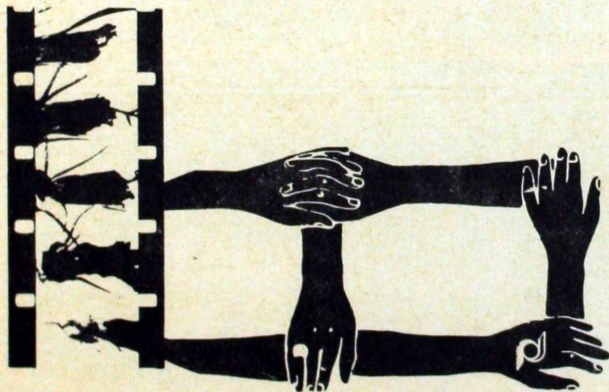
Στρέφομαι ώστόσο πρós τόν καινούργιο άνθρωπο μέ έμπιστοσύνη. Πιστεύω
στήν αλήθεια (νίκη) τοῦ καινούργιου.

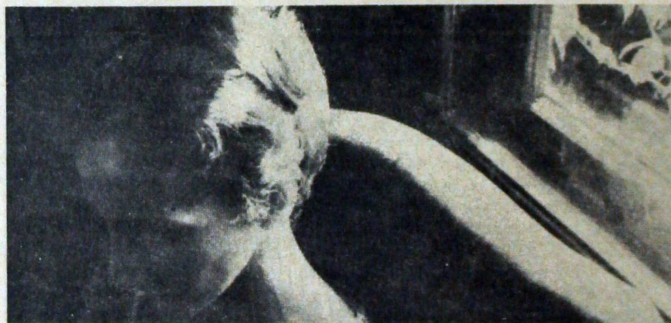
Ό κόσμος μας είναι παραγεμισμένος μέ μπόμπες, μέ έφημερίδες, μέ άν-
τένες τής τηλεόρασης — δέν ύπάρχει χώρος γιά νά τόν ξεκουράσει ένα λεπτό
αίσθημα, μιá λεπτή αλήθεια. Οί καλλιτέχνες όμως δουλεύουν. Καί μέ κάθε
λέξη, μέ κάθε εικόνα, μέ κάθε καινούργιο μουσικό ήχο, κλονίζεται ή έμπιστο-
σύνη στο παλιό, μεγαλώνει τό άνοιγμα τής καρδιάς.

Οί φυσικές διαδικασίες είναι ά θ έ θ α ι ε ς, παρ' όλο πού έχουν χαρα-
κτήρα νόμων. Ό περφεξιονισμός καί ή άβεβαιότητα άλληλοσποκλείονται.

Είναι άδύνατο νά γίνει έρευνα δίχως λάθη. Κάθε φυσική έρευνα είναι, καί
ήταν άπ' τήν άρχή, περιπλανώμενη, «παράνομη», εύθραυστη, σέ συνεχή ανά-
πλαση, ρευστή, άβέβαιη καί άνασφαλής, κι' όμως σέ έπαφή πάντα μέ τίς
π ρ α γ μ α τ ι κ έ ς φυσικές διαδικασίες. Γιατί αυτές οί άντικειμενικές φυσι-
κές διαδικασίες, παρ' όλο ότι έχουν ένα βασικό χαρακτήρα νόμων, είναι τελικά
εϋμετάβλητες στόν μεγαλύτερο βαθμό, ελεύθερες μέ τήν έννοια ότι είναι άτα-
κτες, άνυπολόγιστες καί άνεπανάληπτες.

WILHELM REICH («Όργονομικός φονξιοναλισμός»)







-Γεννήθηκα στον πατεριό μου των Αϊγκερν, σάν τήν Έβάννα, τή γηραιά κυρία στους Άσσυμβίθαστους. Καθώς λέει ο Μάε Τζάκομπ, όλοι οι Αϊγόκεροι γεννιούνται γέροι. Άκριβέστερα, γεννήθηκα τήν Κυριακή μετά τά Έπιφάνια στό Μέτς, πρωτεύουσα τής Λωρραίνης, στήν πόλη όπου γεννήθηκε ο Βερλαίν, ο Βερλαίν πού έγγραψε: «Κί' άν είχα κάνει χίλιους γιούς, θά είχαν χίλια άλογα/νά φύγουνε πιό γρήγορα άπ' τούς Λοχίες, τούς Στρατούς».

Μου έδωσαν τό όνομα ενός άπό τούς πρώτους συνειδητούς άμφισβητίες — του Ζάν-Μαρι Βιανέ, CURE D' ARS. Κί' ήταν άκριβώς τή χρονιά πού ο Χίτλερ άνέθηκε στήν έξουσία. Μέχρι τό 1940 ή μόνη γλώσσα πού άκουγα ήταν τά Γαλλικά' αυτά μάθαινα στό σπίτι και στό σχολείο. Καί Εαφνικά ύποχρεώθηκα νά μιλάω Γερμανικά: όποιαδήποτε Γαλλική λέξη στό σχολείο ήταν άπαγορευμένη. Μάς δίδασκαν μέ τήν «άμεση μέθοδο», και θυμάμαι τήν ήμέρα πού ή άδερφή μου γύρισε σπiti έχοντας μάθει δυό προτάσεις στα Γερμανικά: «Ό κακός λύκος έφαγε τά έφτά άρνάκια» και «Ό καλός Θεός δημιούργησε όλόκληρο τόν κόσμο». Δυστυχώς, όταν τή ρώτησαν τί σήμαινε ή π ρ ώ τ η φράση στα Γαλλικά, άπάντησε: " Le Bon Dieu a créé le monde entier".

«Τό Μ α τ σ ό ρ κ α - Μ ο ύ φ είναι ή ιστορία ενός βιασμού, του βιασμού μις χώρας κάτω άπ' τό ζυγό ενός στρατού, μις χώρας πού θά ήταν εύτυχέστερη χωρίς αυτόν. Τί σημαίνει νά κάνεις ταινίες στή Γερμανία, ή μάλλον, νά κάνεις ταινίες ενάντια σ' εκείνη τήν ήλιθιότητα, διαφθορά και πνευματική άδράνεια, πού, όπως είπε ο Μπρέχτ, είναι τόσο χαρακτηριστικές σ' αυτή τή χώρα; Ό Ύπεριων θ' άπαντούσε πώς σημαίνει ότι είσαι πρόθυμος νά κόψεις τίς φλέβες σου. Και σ' αυτό θά πρόσθετα: σημαίνει ότι δεν θά μπορέσω νά φτάσω τό πλατύ κοινό πού θά ήθελα νά έχει ή δουλειά μου. Άλλά, σάν Γάλλος, αυτό πού μέ τράθηξε ήταν ή εύκαιρία νά κάνω στή Γερμανία μιá ταινία πού δέ θά μπορούσε νά φτιάξει κανείς Γερμανός — όπως κανένας Γερμανός δέ θά μπορούσε νά γυρίσει τό Γερμανία, Έτος Μ η δ έ ν, κανείς Άμερικανός τόν Ά ν θ ρ ω π ο τ ο ύ Ν ό τ ο υ ή τόν Ν ε α ρ ό, και όπως κανένας Ίταλός δέ θά μπορούσε νά γράψει τό Μ ο ν α σ σ η τ ρ ι τής Π ά ρ μ α ς».

«Ἡ δουλειά, γιὰ μένα, ὅταν γράφω ἓνα ντεκουπάζ, συνίσταται στὸ νὰ φτάσω σ' ἓνα κάδρο πού νὰ εἶναι ἐντελῶς κενό, γιὰ νὰ εἶμαι σίγουρος ὅτι δέν ἔχω πιά καμμιά πρόθεση, ὅτι δέν θὰ μπορῶ νὰ ἔχω ὅταν θὰ εἶμαι στὸ γύρισμα. Προσπαθῶ πάντοτε νὰ περιορίζω ὅλες τίς προθέσεις — τίς ἐπιθυμίες γιὰ ἔκφραση. Ἐδῶ βρίσκεται τὸ κάδρο τοῦ ντεκουπάζ. Ὁ Στραβίνοσκ ἔχει πεῖ: «Γνωρίζω πολὺ καλά ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι ἀνίκανη νὰ ἔκφράσει ὁ,τιδήποτε». Νομίζω ὅτι τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ μιὰ ταινία. Τελικά... δέν ξέρουμε τί εἶναι μιὰ ταινία. Μιὰ ταινία δέν βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ ἀφηγηθεῖ μιὰ ἱστορία σὲ εἰκόνες, αὐτὸ γίνεται ἑσκάθαρο στὸ μεταῦ μιὰ ταινία δέν βρίσκεται πιά ἐκεῖ γιὰ νὰ δεῖξει ὁ,τιδήποτε — ἓνα γενικό πλάνο δέν μᾶς ἀνταμείβει μέσα σὲ μιὰ ταινία, παρὰ μόνον πολὺ σπάνια· μιὰ ταινία δὲ βρίσκεται πιά ἐκεῖ γιὰ νὰ ἔκφράσει κάποιο πράγμα, συναισθήματα ἢ κάτι ἄλλο. Μιὰ ταινία δὲ βρίσκεται πιά ἐκεῖ γιὰ νὰ ἔκφράσει κάποιο πράγμα, συναισθήματα ἢ κάτι ἄλλο. Μιὰ ταινία δὲ βρίσκεται πιά ἐκεῖ — ἂν κί' ἐδῶ δέν εἶμαι τόσο σίγουρος — γιὰ ν' ἀποδείξει κάποιο πράγμα. Γιὰ νὰ μὴν πῶσθε σὲ καμμιά ἀπ' αὐτές τίς παγίδες, ἡ δουλειά τοῦ ντεκουπάζ συνίσταται γιὰ μένα στὸ νὰ καταστρέφω ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοὺς διάφορους αὐτοὺς πειρασμοὺς γιὰ ἔκφραση. Μόνον τότε μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς στὸ γύρισμα μιὰν πραγματικὴ κινηματογραφικὴ δουλειά».

«Ἡ πρώτη μου ταινία ἦταν ἡ ἱστορία τοῦ βιασμοῦ μιᾶς χώρας κάτω ἀπὸ τὸν Ζυγὸ ἐνὸς στρατοῦ» οἱ Ἄ σ υ μ β ι β α σ τ ο ι εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς ἀπώθησης, τῆς ἀπώθησης τῆς βίας, τῆς βίας ἐκείνης πού ἡ Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγαίων τοῦ Μπρέχτ ἐπικαλεῖται ὅταν φωνάζει: «Μόνον ἡ βία χρησιμεύει ἐκεῖ ὅπου ἡ βία βασιλεύει», τοῦ ἀπωθημένου ἐνὸς λαοῦ πού ἀποσιώπησε τὴν ἐπανάστασή του 1848 πού δέν πῆχυε ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὸν φασισμό. Ἦθελήμενα ἀπέριψα ὁ,τιδήποτε θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριθεῖ ὡς γραφικὸ ἢ ἀνεκδοτολογικὸ, ψυχολογικὸ ἢ ἀκόμα καὶ σατιρικὸ μέσα στὴ νομβέλα τοῦ Μπέλλ: ὁ σκοπός μου ἦταν νὰ δημιουργήσω μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία μιᾶς μεσοαστικῆς Γερμανικῆς οἰκογενείας ἀπὸ τὸ 1910 μέχρι σήμερα μιὰν καθαρὰ κινηματογραφικὴ, ἠθικὴ καὶ πολιτικὴ σ κ έ ψ η πᾶνυ στὰ πενήντα τελευταῖα χρόνια Γερμανικῆς ζωῆς, ἓνα εἶδος ταινίας — ὁρατόριου.

(.....)

Κατὰ μιὰν ἔννοια, ἡ δρᾶση καταγράφεται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ ἐνὸς ἀνθρώπου τοῦ 21ου αἰῶνα πού κάνει μιὰν ἀνασκόπηση τῶν πενήντα τελευταίων χρόνων γερμανικῆς ζωῆς. Φρόντισα νὰ περιορίσω τὸ δυνατόν περισσότερο κάθε ἱστορικὴ ἀτμόσφαιρα στὰ κοστοῦμα καὶ στὰ σκηνικά, δίνοντας ἔτσι στὶς εἰκόνες ἓνα εἶδος ἀτονικοῦ χαρακτήρα. Καὶ βάζοντας τὸ παρελθόν (1910, 1914, 1934) στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸ παρόν, ἐφτιαξα μιὰ ταινία πού εἶναι μιὰ σκέψη πᾶνυ στὴ συνέχεια τοῦ Ναζισμοῦ σὲ σχέση μὲ ὁ,τι προηγήθηκε ἀπ' αὐτὸν (πρῶτα ὁ ἀντικομμουνισμός, κατόπιν ὁ ἀντισημητισμός) καὶ μὲ ὁ,τι τὸν ἀκολούθησε. Κί' αὐτὴ ἡ συνέχεια τῶν ψεύτικων ἠθικῶν ἀξιών τῆς μπουρζουαζίας (Σοβαρότης, Πίστις, Τάξις, Ἄεισπρέπεια) μὲ τὸν πολιτικὸ τῆς ὀππορτουניσμοῦ εἶναι παρούσα στὶς συνειδησεις τῶν κύριων χαρακτήρων· καθαρὰ σὲ μερικές περιπτώσεις, μισο-ἀντιληπτὰ σὲ ἄλλες.

Μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι μιὰ ταινία — ψηφιδωτὸ (ὡς τὸν Π ο λ ί τ η Κ α ι η ν ἡ τ ἡ Μ ὁ ρ ι ε λ) οἱ Ἄ σ υ μ β ι β α σ τ ο ι εἶναι μᾶλλον μιὰ «χασματικὴ ταινία», μὲ τὴν ἴδια ἔννοια πού τὸ (λεξικό) Λιττρέ καθορίζει ἓνα χ α σ μ α τ ι κ ὸ σ ῶ μ α : ἓνα ὄλο συνθεμένο ἀπὸ συσσωρευμένους κρυστάλλους μὲ κενὰ ἀνάμεσά τους, ὡς τὰ συνδετικὰ διαστήματα ἀνάμεσα στὰ κύτταρα ἐνὸς ὄργανισμοῦ.»

«Ὁ Μπάχ εἶναι γιὰ μένα μιὰ ἀπὸ τίς τελευταῖες ἐκείνες προσωπικότητες τῆς γερμανικῆς κουλτούρας στὶς ὁποῖες δέν ὑπάρχει ἀκόμα ὁ διαχωρισμός ἀνάμεσα στὸν λεγόμενο καλλιτέχνη καὶ στὸν λεγόμενο διανοούμενο δέν βρίσκεται ἴχνος ρομαντισμοῦ στὸ Μπάχ — ξέρουμε ἐκεῖνο πού ἐν μέρει βγήκε ἀπὸ τὸν γερμανικὸ ρομαντισμὸ δέν ὑπάρχει σ' αὐτὸν ὁ μικρότερος διαχωρισμός ἀνάμεσα στὴ διάνοηση, στὴν τέχνη καὶ στὴ ζωὴ, οὔτε πιά ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ «βέβηλη» καὶ στὴν «ἱερή» μουσικὴ — σ' αὐτὸν τὰ πάντα βρίσκονταν στὸ ἴδιο ἐπίπεδο. Γιὰ μένα, ὁ Μπάχ εἶναι τὸ ἀντίθετο τοῦ Γκαίτε.»

«Τό σημείο ἐκκίνησης γιά «τὸ Χρονικὸ τῆς Ἄννας — Μαγδαληνῆς Μπαχ» ἦταν ἡ ἰδέα γιὰ μιὰ ταινία ὅπου θὰ γινόταν χρήση τῆς μουσικῆς, ὄχι ἀν-συνοδεία, οὔτε πιά σάν σχόλιο, ἀλλὰ σάν πρῶτη αἰσθητικὴ ὕλη. Δὲν εἶχα καμμιά πραγματικὴ ἀναφορά. Μόνον, ἴσως, σάν παραλληλισμὸ, αὐτὸ πού ἔκανε ὁ Μπρεσσόν στὸ «Ἡμερολό-γιο ἑνὸς παπᾶ τοῦ χωριοῦ» μ' ἕνα λογοτεχνικὸ κείμενο. Θὰ μπορούσα νὰ πῶ, συγκεκρι-μένα, ὅτι θελήσαμε νὰ φέρομε τὴ μουσικὴ στὴν ὀθόνη, νὰ δεῖξουμε τὴ μουσικὴ στοὺς ἀνθρώπους πού πηγαίνουν στὸ σινεμά. Παράλληλα μ' αὐτὸ ὑπῆρχε ἡ ἐπιθυμία νὰ δεῖξουμε μιὰν ἱστορία ἐρωτα διαφοροετικὴ ἀπὸ κάθε ἄλλη. Μιά γυναίκα μιλάει γιὰ τὸν ἄντρα της, πού ἀγαποῦσε μέχρι τὸ θάνατό του. Ἐκεῖ εἶναι ἀρχικὰ ἡ ἱστορία. Μιά γυναίκα στέκεται ἐκεῖ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ μένει ἐκεῖ γιὰ χάρη τοῦ ἄντρα πού ἀγα-πέει, ὅ,τι κι' ἂν τοῦ συμβεῖ, κι' ὅσες δυσκολίες κι' ἂν συναντήσει. Διηγεῖται πόσα παιδιὰ ἔχουν — ἔχουν συνολικὰ δεκατρία παιδιά — τί ἀπέγιναν, πόσο ἔχουν πεθάνει κτλ. Εἶναι, λοιπὸν πρῶτ' ἂν' ὅλα ἡ ἱστορία του σύμφωνα μ' αὐτήν: ἀλλὰ στὴ συνέχεια ἡ ἀφήγησή της θέτει ἐπίσης κι' ἕνα ἐξωτερικὸ σημεῖο. Καμμιά βιογραφία, καμμιά σινε—βιογραφία δὲν μπορεῖ νὰ γραφεῖ χωρὶς νὰ ἔχει ἕνα ἐξωτερικὸ σημεῖο, κι' αὐτὸ τὸ ἐξωτερικὸ σημεῖο εἶναι ἡ συνείδηση τῆς Ἄννας — Μαγδαληνῆς.

Ἐνα χαρακτηριστικὸ τῆς ταινίας εἶναι τὸ ὅτι θὰ δεῖξουμε ἀνθρώπους ἐνῶ θὰ παίζουν μου-σικὴ, τὸ ὅτι θὰ δεῖξουμε ἀνθρώπους πού θὰ ἐκτελοῦν πραγματικὰ μιὰν ἐργασία μπροστὰ στὴν κάμερα. Αὐτὸ εἶναι σπάνιο μέσα σὲ μιὰ ταινία: πάντως οὗτὸ πού περνᾶ πάνω στις μορφές τῶν ἀνθρώπων πού δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐκτελοῦν μιὰν ἐργασία, εἶναι οἶγουρα κάτι πού ἔχει σχέση μὲ τὸν κινηματογράφου. Κι' αὐτὸ ὀποτελεῖ τὴ μισὴ αὐτὴ τὴ λέξη, ἄς τὴν ποῦμε μέσα σὲ εἰσαγωγικά: τὸ «σασπένς» τῆς ταινίας. Κάθε κομμάτι τῆς μουσικῆς πού δεῖχνουμε θὰ ἐκτελεστεῖ πραγματικὰ μπροστὰ στὴν κάμερα, ἠχογραφημένο μὲ ἄμεσον ἦχο, καὶ — μὲ μιὰν ἐξαιρεση — θὰ γυριστεῖ μέσα σὲ ἕνα μόνο πλάνο. Τὸ παιχνίδι συνίσταται στὸ νὰ παιγεύσουμε αὐτὸ πού περνάει πάνω σ' αὐτὸν ἢ στὸν ἄλλο μουσικὸ, καὶ τίποτε ἄλλο. Ὁ πυρήνας αὐτοῦ πού θὰ δειχτεῖ κατὰ τὴ διάρκεια ἐνὸς κομμα-τιοῦ μουσικῆς εἶναι κάθε φορὰ τὸ πῶς παράγεται αὐτὴ ἡ μουσικὴ. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ παρου-σιαστεῖ μὲ μιὰ παρτιτούρα, ἕνα χειρόγραφο ἢ ἕνα αὐθεντικὸ τυπωμένο κείμενο. Κατόπιν, μέσα στὰ διαλείμματα, βρῖσκονται σκεῖνς, ὄχι σκηνές οὔτε ἐπεισόδια — διαγράφαμε συ-νεχῶς πράγματα, μέχρι πού δὲν εἶχαμε πιά οὔτε σκηνές, οὔτε ἐπεισόδια — ἀλλὰ μόνον αὐτὸ πού ὁ Στοκχόουζεν ὀνομάζει «σημεῖα». Κάθε τι πού θὰ δειχτεῖ, ἐκτός ἀπὸ τίς μου-σικὲς ἐκτελέσεις, θὰ εἶναι «σημεῖα» τῆς Ζωῆς τοῦ Μπαχ. Ἡ ταινία θὰ εἶναι πραγματικὰ τὸ ἀντίθετο ἀπὸ ἐκεῖνο πού διάβασα χτὲς πάνω σ' ἕνα παπῶ τοῦ «THEATUER FITUR-KUUST» σχετικὰ μὲ τὴν ταινία πάνω στὸν Φρίντμαν Μπαχ καὶ πού σημείωσα: «Ἡ μου-σικὴ τοῦ μαζὶ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ πατέρα του δίνουν στὴν ταινία ἕνα πληθὸς ἀπὸ ἐντυπω-σιακὲς μουσικὲς κορυφώσεις». Ὁ πιὸ μεγάλος μου φόβος, μέχρι σήμερα, σχετικὰ μὲ τὴν «ταινία Μπαχ» ἦταν ἀκριβῶς τὸ νὰ μὴ δημιουργεῖ ἡ μουσικὴ κορυφώσεις μέσα στὴν ταινία: πρέπει νὰ μείνει στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ ἄλλα στοιχεῖα.»

«Μέσα στὸ Μ α τ σ ὀ ρ κ α — Μ ο ὕ φ φ χρησιμοποιήσα τὴν πραγματικότητα ἔτσι ὡστε ὁ μῦθος, ἄς ποῦμε ἡ σάτιρα, νὰ γίνεαι ἀκόμα πιὸ ρεαλιστικός: ἐδῶ (στὸ «Χρονικὸ τῆς Ἄ-Μ. Μπαχ») θέλω, ἀντίθετα, νὰ χρησιμοποιήσω τὴν πραγματικότητα ἔτσι ὡστε ἡ μυθικὴ πλευρὰ τῆς ταινίας νὰ γίνεαι ἀκόμα πιὸ φανερὴ, ἔτσι ὡστε στὸ τέλος νὰ ἔχει σχεδὸν ξε-χάσει κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Μπαχ. Στὸ τέλος τὸ φίλμ θὰ εἶναι ἕνα μυθιστόρημα περισσότερο κι' ἀπὸ τοὺς Ἄ σ ο υ μ β ἰ β α σ τ ο υ ς — ἐπειδὴ ἀκριβῶς χρησιμοποιῶ ἀπο-κλειστικὰ τὴν πραγματικότητα. Μέσα στὸ Μ α τ σ ὀ ρ κ α — Μ ο ὕ φ φ εἶχα ἐλάχιστη πραγματικότητα — προφανῶς κάθε εικόνα δὲν εἶναι παρὰ πραγματικότητα καὶ τίποτε ἄλλο, «μιὰ πέτρα», εἶναι Ἐσκάθαρος: ἀλλὰ ἐκεῖνο πού ἀπλοϊκὰ ὀνομάζω ἐδῶ πραγματικότητα, εἶναι λ.χ. ἡ σκεῖνς μὲ τίς ἐφημερίδες, σχεδὸν μόνον αὐτὴ, καὶ ὀποτελεῖ μόνον ἕνα μικρὸ κομ-μάτι ἐνάμιου λεπτοῦ, μέσα στὴ συνολικὴ διάρκεια τῆς ταινίας πού εἶναι δεκαεφτά λεπτά καὶ τριάντα δευτερόλεπτα. Ἐδῶ μὲ τὴν ταινία—Μπαχ θὰ μπορέσουμε νὰ ποῦμε: ὑπάρχει σχεδὸν μόνον μιὰ ντοκουμενταρίστικη πραγματικότητα — ἡ πραγματικὴ μουσικὴ, τὰ πραγμα-τικὰ κείμενα καὶ τὰ χειρόγραφα, οἱ πραγματικοὶ μουσικοὶ — καὶ μονάχα ἕνα δέκατο — ἔβδομο μῦθου, καὶ παρ' ὅλο αὐτὸ τὸ σύνολο θὰ εἶναι σχεδὸν μονάχα ἕνα μυθιστόρημα.»

«Τὸ Μασσόρκα-Μούφφ ἦταν μιὰ ταινία μὲ βρυκόλακες» οἱ Ἀσυμβίβαστοι ἢ Μόνο ἢ Βία χρησιμοῦνται ἐκεῖ ὅπου ἢ Βία θασιλεύει ἦταν μιὰ μυστικιστικὴ ταινία· τὸ Χρονικὸ τῆς Ἄννας-Μαγδαληνῆς Μπάχ ἦταν μιὰ Μαρξιστικὴ ταινία· ὁ Ἀρραβωνιαστικὸς ἢ Ἡθοποιὸς καὶ ὁ Πρωαγωγὸς εἶναι μιὰ ταινία-ταινία, πού δὲν εἶναι κάτι πού θὰ πρέπει νὰ εἰρωνευτεῖ κανεὶς. Εἶναι ἐπίσης ἡ πιὸ πολιτικὴ ἀπ' ὅλες μαι τὶς ταινίες ἐφόσον (1) εἶναι κάτι σάν τὴν Τελευταία Κρίση τοῦ Μάο ἢ τοῦ Τρίτου Κόσμου πάνω στὸν κόσμο μας (2) γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀκατόρθωτη ἐπανάσταση τοῦ Μάο στὸ Παρίσι — ὅλες οἱ σκηνές τοῦ τέλους καὶ ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος ἀναφέρονται σ' αὐτὴν καὶ (3) βασίζεται πάνω σὲ μιὰν εἴδηση (δὲν ὑπάρχει τίποτε πιὸ πολιτικὸ ἀπὸ μιὰν εἴδηση) γιὰ τὸ ρομάντζο ἀνάμεσα σὲ μιὰν πρῶην πόρνη καὶ ἓνα Νέγρο πού ἀντιμετωπίζεται σὲ σχέση μ' ἓνα κείμενο ἀπὸ ἓνα θεατρικὸ ἔργο τοῦ Μπρούκνερ».

«Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Ὄθωνα, πού ἦταν μιὰ ταινία σχετικὰ μὲ τὴν ἀπουσία τοῦ λαοῦ, γιὰ τὴν μὴ-συμμετοχὴ του στὴν πολιτικὴ, ὁ Μωησῆς καὶ Ἄαρὼν θὰ εἶναι μιὰ ταινία σχετικὰ μὲ τὸν λαό. Φυσικὰ ὁ λαὸς θὰ εἶναι ἡ χωροδία, θὰ παραμείνει ἡ χωροδία μὲ τὴ θεατρικὴ ἔννοια, ἀλλὰ ἐκεῖνο πού μ' ἐνδιαφέρει εἶναι τὸ ὅτι ὁ Σαινπεργκ ἔγραψε, νομίζω, ἓνα ἀντι-μαρξιστικὸ ἔργο, καὶ θέλω νὰ τὸ σεβαστῶ σάν τέτοιο. Καὶ καθὼς ἦταν πολὺ τίμιος, εἶναι βέβαιο ὅτι γράφοντας ἓνα ἀντι-μαρξιστικὸ ἔργο δὲν ἔγραφε καθόλου ἓνα ἔργο μὴ-μαρξιστικὸ. Σεβόμενος τὴν ὄπερα ὅπως εἶναι, εἶμαι περιεργὸς νὰ δῶ τὸ ἀποτέλεσμα.

(.....)

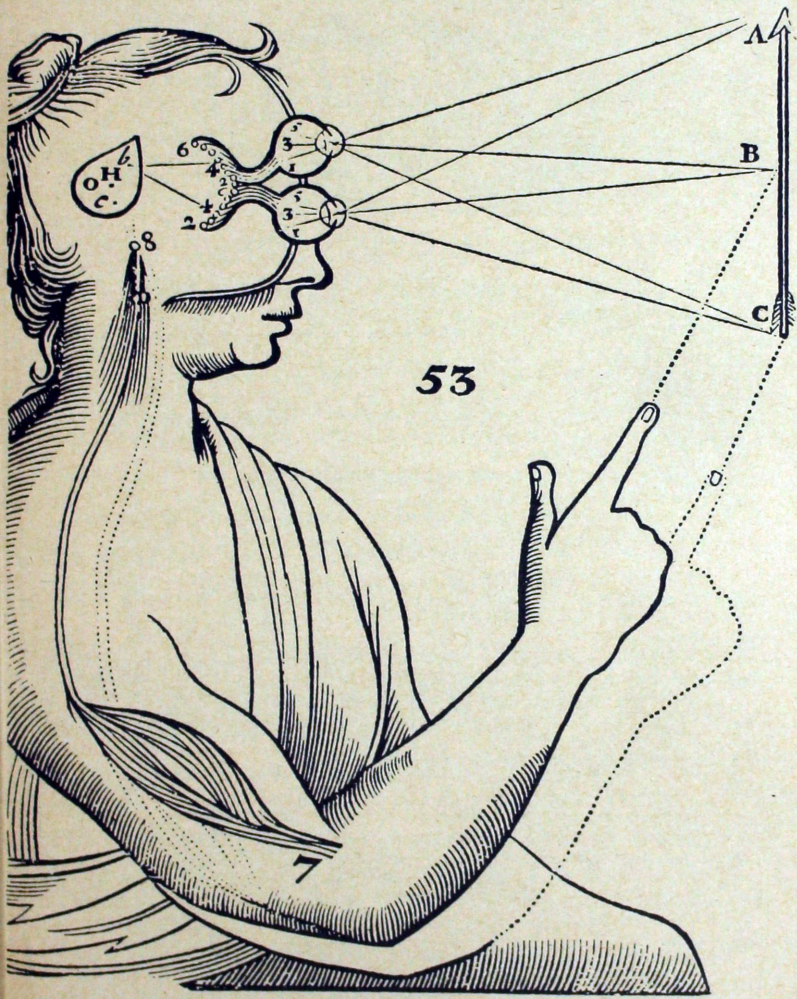
Νομίζω ὅτι εἶναι Ἐσκόθαρο τὸ ὅτι ἡ ὄπερα πραγματοποιεῖται τίς διαλεκτικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸ Μωησῆ καὶ στὸν Ἄαρων, ἀλλὰ μόνο σ' ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο. Στὸ τέλος, θὰ εἶναι μιὰ ταινία σχετικὰ μὲ τὸ Μωησῆ καὶ τὸν Ἄαρων σὲ σχέση μὲ τὴ χωροδία, μὲ τὸ λαό.

(.....)

Νομίζω ὅτι μιὰ ὄπερα ἔχει σημασία σάν ταινία, ἂν πρῶτα κάποιος ἠχογραφήσει τὴν ὀρχήστρα στὸ στούντιο, καὶ κατόπιν, στὸ γύρισμα τοῦ φίλμ, ἠχογραφήσει τοὺς τραγουδιστές νὰ τραγουδοῦν πραγματικά, στὸν τόπο τοῦ γυρίσματος. Ἡ ὀρχήστρα μπορεῖ νὰ ἠχογραφήσει στὸ στούντιο ἐπειδὴ δὲν θὰ τοὺς βλέπουμε, μόνο θὰ τοὺς ἀκοῦμε. Ἀλλὰ θέλω τοὺς τραγουδιστές νὰ τραγουδοῦν ἐνῶ θὰ παίζουν, νὰ τραγουδοῦν μέσα στὴν ἔρμη' μ' ἄλλα λόγια θέλω νὰ κάνω τὴν ὄπερα μὲ τὸν κατὰ τὸ δυνατόν ὑλιστικώτερο τρόπο».

«Στὸν κινηματογράφου ἀρκεῖται κανεὶς στὸ ν' ἀντιτίθει τὸ σῦστημα, ἀλλὰ κινδυνεύει σιχὰ νὰ τὸ παγοποιήσει (στὴ Γερμανία λ.χ. τὸ BERTE ISMANNKOUZERN πού — μαζί μὲ τοὺς ἀμερικάνους — ἔχει σχεδὸν τὸ μονοπώλιο τῶν λεγομένων ἐμπορικῶν ταινιῶν, ὄνειρεύεται ἓνα σῦστημα, φυσικὰ παράλληλο, γιὰ τίς ἀγνωστικὲς ταινίες τοῦ ἀντερ-γκράουντ). Πρέπει νὰ καταργήσει κανεὶς τὸ σῦστημα (ὅπως καὶ τὴν ἀστυνομία, τίς φυλακὲς καὶ τοὺς στρατούς): τὰ παράσιτα καὶ τοὺς μαστροπούς του (ἐκδότες, παραγωγούς, διανομεῖς, σεναρίστες, ὑπαλλήλους, ντουμπλέρ, ἀντιπρωσώπους, εἰσαγωγεῖς — ἐξαγωγεῖς, τὸν Μπέτα, τὸ Μπάλντι, τοὺς λωποδύτες τῆς τέχνης καὶ τῆς ἐπιστήμης, πού περιφρονοῦν τὸν κινηματογράφου καὶ τὸ κοινὸ: «Δυὸ αἰῶνες λεηλασίας καὶ ἄρπαγῶν, λέει ὁ Μιραμπώ, ἔχουν σκάσει τὸ θάρακρο ὅπου ἡ αὐτοκρατορία εἶναι ἔτοιμη νὰ καταποντιστεῖ») — καὶ νὰ καταργήσει τὸ Κράτος (τὸ σύγχρονο ἰταλικὸ Κράτος, γιὰ παράδειγμα, συντηρεῖ μιὰν κινηματογραφικὴ βιομηχανία πού τοῦ ἀποφέρει συνάλλαγμα, δηλητηριάζοντας, σ' ὅλοκληρο σχεδὸν τὸν κόσμο, τεράστιους πληθυσμούς). Περιμένοντας ὅλα αὐτὰ, ἀντὶ νὰ κάνουμε τίς ἐπιθέσεις μας στὶς Κάννες ἢ στὴ Βενετία, στὴ Νέα Ὑόρκη ἢ στὸ Λονδίνο (γιατί ὄχι στὸ Ὁμπερχάουζεν; καὶ δὲ θῆπρεπε καλύτερα νὰ πολλαπλασιάσουμε τὰ φεστιβάλ — στὰ προάστεια καὶ στὴν ὑπαιθρο;) ἄς ὀρνθοῦμε τὰ συμβόλαια πού ἄς στεροῦν ἀπὸ κάθε δικαιοῦς πάνω στὶς ταινίες μας, ἄς ἐμποδίσουμε τὸ ντουμπλάρισμα τῶν ταινιῶν μας σ' ὅλο τὸν κόσμο — τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν τηλεόραση, ἄς ἀποκτήσουμε καλύτερες προβολές καὶ καλύτερες κόπιες (στὴν Ἰταλία πάνω ἀπ' ὅλα, ὅπου παντοῦ ὁ ἦχος δὲν ἀκοῦγεται σχεδὸν καθόλου, καὶ ὅπου τὰ ἐργαστήρια εἶναι ἀκόμα χειρότερα ἀπ' ὅτι στὴ Γερμανία καὶ στὴ Βραζιλία) καὶ ἄς ἐπιτεθοῦμε στὰ ἴδια τὰ δικά μας αἰθθητικά καὶ ἠθικά κλισέ».

Ἐπιλογὴ Ν. «Ε». ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ



53



ΦΙΛΜΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

I

- 1 — ή κινηματογραφική εικόνα άπεικονίζει άναγκαστικά τή συμβατική πλευρά του Κόσμου.
- 2 — ό κινηματογράφος βασίζεται στην προϋπόθεση πως κάθε τι είναι αυτόνοτο.
- 3 — ή έκαστοτε συγκεκριμένη μορφή φιλικής διατύπωσης θά πρέπει νά ένυπάρχει στο άπεικονιζόμενο. αυτό έπιβάλλει τή μόνη δυνατή σχέση και τάξη μεταξύ των στοιχείων ένός φίλμ σε τέτοιο σημείο, πού νά είναι άδύνατη μία διαφορετική φιλική διατύπωση του. Έτσι τά στοιχεία τής φιλικής σύνταξης έναρμονιζονται έμμεσα με τή δομή του Κόσμου.
- 4 — ή κινηματογραφική εικόνα πρέπει νά περιορίζει στο μίνιμουμ τις κινηματογραφικές ποιότητες. αυτό μπορεί νά είναι σχεδόν ό όρισμός και ή προϋπόθεση τής συντακτικής φιλικής σαφήνειας.
- 5 — ό κινηματογράφος βασίζεται στη θεμελιώδη πλάνη πως τίποτα στον κόσμο δέν είναι χωρίς νόημα.

II

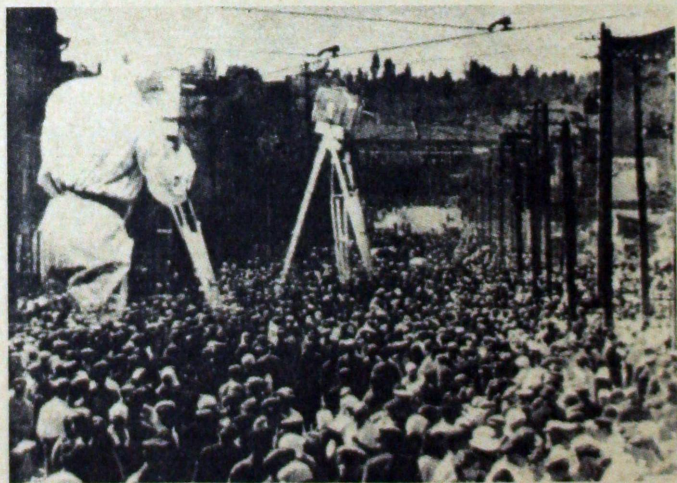
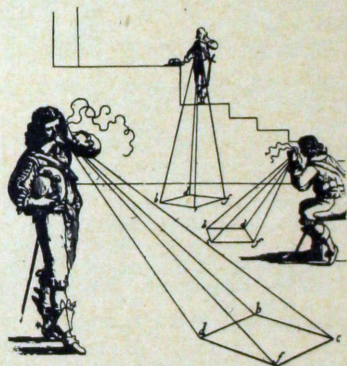
- 1 — μία νέα μορφή διατύπωσης στον κινηματογραφικό χώρο, θά πρέπει νά δώσει τά τυπικά χαρακτηριστικά του άντικείμενου — συμβάντος μέσω τής δόμησης ένός συνόλου τυπικών κινηματογραφικών μονάδων.
- 2 — ένα τέτοιο σύνολο θεωρούμενο σά μονάδα πρότυπο, μπορεί νά γίνει ένας μετρικός κανόνας τόσο πάνω στο άντικείμενο — συμβάν, όσο και πάνω σε μία συγκεκριμένη φιλική σύνταξη.
- 3 — μία νέα αντίληψη για τό μοντάζ θά πρέπει νά άποκλείσει τις ιεραρχίες μεταξύ των εικόνων. αυτό μπορεί νά μς οδηγήσει σε μία νέα «ήθική» του φιλικού Είναι.
- 4 — ή μέχρι σήμερα φιλική διατύπωση παρέμεινε στα πλαίσια του αντίστοιχου του δόγματος, τής θεωρίας, και τής περιγραφής. αυτό μπορεί νά άντικατασταθεί από έναν μη συγκεκριμένο προσανατολισμό πού θά άποκλείει τό αντίστοιχο του όρισμού και του προσδιορισμού στο χώρο τής κινηματογραφικής εικόνας.

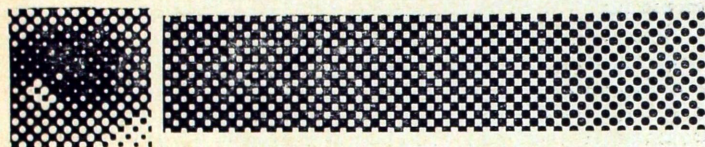
III

- 1 — όλες οι προτάσεις για συγκεκριμένη μορφή φιλικής διατύπωσης πού για λόγους ιδεολογικούς άλληλοαποκλείονται, είναι τυπικά ίσοδύναμες.
- 2 — μπορεί ό χώρος ένός νέου φιλικού Είναι νά άντανακλά μία θεμελιώδη ποιότητα πού νά μήν είναι ιδεολογική προβολή;

ΑΠΕΙΚΟΝΙΖΟΝ — ΑΠΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΟ — ΕΙΚΟΝΑ

- 'Απεικονίζω σημαίνει καθαιρῶ ένα πράγμα και στη θέση του βάζω ένα πλαστό δεδομένο' πλαστό, γιατί μεταξύ πράγματος και εικόνας δεν υπάρχουν παρά τεχνητές αντιστοιχίες.
- Σκοπός της απεικόνισης είναι η κατανόηση ενός κόσμου μη απεικονιζόμενου.
- 'Ο χώρος της απεικόνισης αποκλείει άκριβῶς αυτό που μπορεί να συμβεί στην πραγματικότητα.
- 'Ο βασικός δεσμός, στο χώρο της απεικόνισης, μεταξύ εικόνας και απεικονιζόμενου συνίσταται στο ότι το κάθε τι σ' αυτά είναι έπιτρεπτό, αλλά όχι και στο απεικονιζόμενο.
- 'Η εικόνα είναι ένα συμβάν' το απεικονιζόμενο ή μορφή δυνατότητας αυτού του συμβάντος' το απεικονίζον είναι το προβάλλον και η προβολή αυτής της δυνατότητας.
- Στο χώρο της εικόνας, το απεικονίζον και το απεικονιζόμενο είναι ένα και το αυτό.
- Το ότι το κάθε τι στην εικόνα είναι έπιτρεπτό, δείχνει με ακρίβεια τί στην πραγματικότητα είναι άπραγματοποίητο.
- Μας ενδιαφέρει όχι η εικόνα καθαυτή, αλλά οι δυνατότητες των στοιχείων που την απαρτίζουν στον έσωτερικό μας χώρο' αυτή η δυνατότητα είναι μία από τις πιθανότητες στενότερης σύνδεσης με τον πραγματικό χώρο.
- 'Αντιστρέφοντας τη δομή ενός κοινῶς αποδεκτοῦ συμβόλου μέσα στην εικόνα, άναιρούμε το σύμβολο στο βαθμό που η άναιρεση αφήνει άθικτη τη δομή του χώρου όπου βρίσκεται το κοινό πεδίο ενεργείας του άναιρουμένου συμβόλου και εκείνου που το άντικαθιστᾷ. Το άναιρούμενο σύμβολο καθιστᾷ έτσι περισσότερο αισθητή την παρουσία του μέσω του συμβόλου που το άναιρεσε.
- 'Η εικόνα δικαιώνεται σαν τέτοια μόνο έφ' όσον έρχεται σε σύγκρουση με τη μεταβλητότητα της δομής του όρατοῦ. Στην αντίθετη περίπτωση έχομε άντικατάσταση εικόνας με προσωπείο.
- 'Η εικόνα είναι η άρνηση του μοντέλου και συγχρόνως ο έμμεσος όρισμός του.
- Μία εικόνα αποδομείται όταν με τη σειρά της γίνει μοντέλο.
- Μόνο έξαντλώντας τα όρια της απεικόνισης γίνεται κατανοητό αυτό που δεν απεικονίζεται.
- 'Η υπέρβαση της εικόνας πρέπει να δημιουργείται μέσα από την ίδια την εικόνα.
- Θεμελιώδη στοιχεία στην εικόνα είναι μόνον εκείνα που συντελοῦν στο να εκφράσει τούτη πέρα από αυτήν την ίδια, το νόημά της.
- 'Η εικόνα έχει αξία μόνο έφ' όσον κάνει έμμεσα φανερό το ύπονοούμενο.
- Πρέπει μία εικόνα να σημαίνει πολύ περισσότερα πράγματα από όσα δείχνει.
- Το φῶς στην εικόνα δεν παριστάνεται' ηγγάζει από αυτήν.
- 'Η φυσική τάξη σ' αυτήν δεν παριστάνεται' επιβάλλεται.
- 'Η εικόνα είναι συγχρόνως έρώτημα και άπάντηση.
- Μία εικόνα μπορεί να δικαιωθεί και μόνο από το γεγονός πῶς μπορεί να μεταβάλλει ένα περιέχον σε περιεχόμενο.
- 'Ο χώρος της απεικόνισης άκίνητοποιεί το τρέχον και ύποσμαινει το υπάρχον.
- 'Η δύναμη της εικόνας έγκειται στο ότι είναι άδύνατο να απεικονίσουμε το τίποτα.
- 'Η εικόνα είναι ένα είδος ρήξης με την πραγματικότητα.





ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Δ Ο Μ Ι Σ Μ Ο Σ - Φ Ι Λ Ο Λ Ο Γ Ι Κ Η Σ Η Μ Ε Ι Ο Λ Ο Γ Ι Α
Κ Α Ι Δ Ι Α Λ Ε Κ Τ Ι Κ Ο Σ Υ Λ Ι Σ Μ Ο Σ

1. *Ἡ θεωρία τῆς πρωτοπορείας*

Στὰ τελευταία χρόνια, ιδιαίτερα μετὰ τὸ 1960 στὴν Εὐρώπη καὶ μετὰ τὸ 1970 στὴ χώρα μας, ὁ δομισμὸς (μὲ τὸ γνωστὸ ὄνομα «στρουκτουραλισμὸς») ἀπλώθηκε σὰν γενικὴ καὶ ἀόριστη ἔννοια μὲ ἀπροσδιόριστες ἐφαρμογές, ὅπως εἶχε συμβεῖ πρὶν 15 χρόνια μὲ τὸν ὑπαρξισμό. Κάτω ἀπ' τὸν τίτλο του διαμορφώθηκαν πολλὲς καὶ συγκεχυμένες ἀπόψεις, ὥστε διατυπώθηκε ἀμφιβολία γιὰ τὸ ἂν ὑπάρχει πραγματικὰ δομισμὸς. Ὁρισμένοι τὸν συγγέουν μὲ τὴ φιλοσοφία, ὁ Lévi-Strauss μὲ τὴ δυαδικὴ μορφολογία τῆς γλώσσας, ὁ Wahl τὸν θεώρησε σύνθεση τῶν ἐπιστημῶν ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὰ συστήματα σημείων κι ἄλλοι τὸν κατατάσσουν στὴν ἰδεολογία (V. Leduc, Lefebvre).

Στὸ ἄρθρο αὐτὸ θὰ ἐξετασθεῖ μιὰ ἰδιαίτερη πλευρά του, ὅπου ἀποκαλύπτονται οἱ δεσμοὶ τῆς δομικῆς ἀνθρωπολογίας τοῦ Lévi-Strauss μὲ τίς σύγχρονες τάσεις τῆς κριτικῆς τῆς τέχνης. Πιὸ συγκεκριμένα, πρόκειται γιὰ τὸ συνδυασμὸ θεωριῶν ποὺ ἀναπτύχθηκε μὲ τὴ μορφή τῆς «φιλολογικῆς σημειολογίας» καὶ ποὺ προχάλεσε στὴν Εὐρώπη ἔντονος συζητήσεις, κυρίως στὴν περιοχὴ τοῦ νουβῶ ρομάν καὶ τῆς ψυχανάλυσης, ἐνῶ στὴ χώρα μας ἐμφανίσθηκε μὲ τὴν κινηματογραφικὴ κριτικὴ.

Είναι εύλογο να υποστηριχθεί από πολλούς ότι η απασχόληση με το θέμα αυτό είναι στείρα και, ίσως, πληκτική. "Αν αξίζει να γίνει συζήτηση είναι γιατί στο βάθος κρύβονται όρισμένα ρεύματα ιδεολογίας που ξερχονται από τη δυτική διανόηση, καλυμμένα με το μανδύα της προσδευτικότητας, που μ'ας αιφνιδιάζουν και μ'ας επιβάλλονται χωρίς να διερευνήσουμε τον πραγματικό χαρακτήρα τους. Είναι ανάλογο με τα διάφορα κράματα καλλιτεχνικού αναρχισμού, άστικης ιδεολογίας και ανατολίτικου μυστικισμού που περιρέουν την ατμόσφαιρα της πνευματικής πρωτοπορείας.

Ο δομισμός κι η σημειολογία διεκδίκησαν να αποτελέσουν τη θεωρία της πρωτοπορείας και χρησιμοποίησαν ως εφαρμογή της μεθόδου των τη δομική ανάλυση του καλλιτεχνικού έργου μαζί με άλλες συναφείς έννοιες: «ανάγνωση κειμένου», «παραγωγικότητα της γραφής», «πλεγματικό φιλοκειμενο», «σημειωτική πρακτική» κ.λ.π. Το περίεργο είναι πως δεν μπόρεσαν να έρμηνεύσουν τις πρωτοπορείες που παρουσιάστηκαν στην περιοχή του κινηματογράφου. Ακόμη περισσότερο, δεν μπόρεσαν να διατυπώσουν κάποιο γενικό πρόγραμμα στη θεωρητική και στην καλλιτεχνική παραγωγή ανάλογο μ' αυτό που πρότειναν στη μουσική (Schönberg, Ξανάκης). Η δομική ανάλυση περιορίσθηκε στο διηγηματικό κινηματογράφο. Κύριος άξονας της σημειολογίας του Metz παρέμεινε η συνταγματική διάταξη του φιλοκειμενού γιατί, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, αυτό που λέει πάνω απ' όλα η ταινία είναι «κάποια ιστορία». Οι άγγλοσάξωνες σημειολόγοι (Wollen, Kitses) περιορίσθηκαν στην ανάλυση του κλασικού κινηματογράφου (του χολυγουντιανού ο πρώτος) χρησιμοποιώντας ανάμικτα τα δομικά συστατικά ή μυθήματα του Lévi - Strauss και τα αρχέτυπα των Jung και Kerényi, ενώ αγνόησαν έντελως την αμερικάνικη πρωτοπορεία. Οι πιό ριζοσπαστικές απόψεις χρησιμοποίησαν την αρχή της αποστασιοποίησης ή της αποδιάρθρωσης που ήταν όμως δάνεια από άλλες μορφές τέχνης, από το θέατρο και το μυθιστόρημα.

Αλλά η θεωρητική άστοχία με το αντικείμενό της είναι γενικότερο σύμπτωμα της σημειολογίας και δεν συναντιέται μόνο στον κινηματογράφο. Εξάλλου το πρόβλημα επιδεινώνεται από τη σύγκριση που επικρατεί στην έννοια της πρωτοπορείας: ποιός ανήκει στην πρωτοπορεία, ο Χίτσκοκ ή ο Μήκας; ο Σάντ ή ο Τζόυς; Για ν' αντιμετωπισθούν τα προβλήματα που προκύπτουν θα πρέπει να τοποθετηθούν σ' ένα γενικότερο πλαίσιο. "Αν οι πρωτοπορείες εκφράζουν την επανάσταση στις μορφές που καλλιέργησε ο πολιτισμός μας, γιατί οι δομικές θεωρείες — όπως ή σημανάλυση κι η σημειωτική πρακτική της Kristeva — δεν μπόρεσαν να συλλάβουν τις προοπτικές της, αλλά κλείσθηκαν στην άρνητική πλευρά του φαινομένου, στην αναρχική διάσταση; Γιατί υπερθεματίζουν τους μετασχηματισμούς που επιχειρεί η πρωτοπορεία, ενώ ταυτόχρονα αποκλείουν τη διαλεκτική και χρησιμοποιούν άκαμπτα μοντέλα; Η μήπως, από το γεγονός πως επιμένουν στη διάλυση των σημασιών για να προβληθεί η ύλικότητα των σημαινόντων (οι αίσθητες μορφές), απο-

τελούν άπλό σύμπτωμα τής γενικής μεταβολής του πολιτισμού που δια-
τείνονται πώς έρμηγνεύουν;

Γιά τους παραπάνω λόγους ή έρευνα θα επεκταθεί στο πρόβλημα
τής θέσης που κατέχει ο δομισμός, καθώς και στή σχέση του με τόν μαρ-
ξισμό. Η επέκταση αυτή γίνεται αναγκαία γιατί ο ίδιος ο δομισμός (με
τή μορφή τής δομικής ανθρωπολογίας του Lévi - Strauss) παρουσιάζε-
ται σαν κοινωνιολογική θεωρία, με απόψεις για τά γενικά φαινόμενα
του πολιτισμού. Έτσι, από λόγους μεθόδου, θα πρέπει να διευκρινισθούν
όρισμένες έννοιες και να δοθεί σύντομο διάγραμμα του δομισμού του
Lévi - Strauss καθώς και των θεωριών τής λογοτεχνικής κριτικής.

2. Ἡ δομή

Ἀρχική σημασία τῆς δομῆς εἶναι τὸ «κατασκευάσμα»: στίς εὐρωπαϊκές γλώσσες, *structure* ἀπὸ τὸ λατινικὸν *structura* τοῦ ρήμ. *struere* = κατασκευάζω· στήν ἑλληνικὴ ἀπὸ τὸ ρῆμα δέμω = οἰκοδομῶ, δέμας = δομή, δόμος = κατοικία, αἴθουσα. Στὴν κυρία σημασία τῆς παρέμεινε ὅρος τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Τὸν 17ο αἰ., στὴ Δ. Εὐρώπη, ἐπεκτείνεται σὲ ὄρο τῆς ἀνατομίας καὶ τῆς γραμματικῆς (μὲ τὴν ἔννοια τῆς συντακτικῆς δομῆς τῆς φράσης). Στίς κοινωνικῆς ἐπιστῆμες εἰσάγεται τὸν 19ο αἰ. ὅπὸ τὸν Marx καὶ κατόπιν ἀπὸ τὸν Spencer. Ὁ τελευταῖος χρησιμοποιοῖ τὴν δομὴ μὲ τὴν ἔννοια πὼς ἡ κοινωνία εἶναι ὀργανισμὸς παρόμοιος μὲ βιολογικὸ ὀργανισμὸ. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού γίνεται κοινὸς ὅρος τῆς βιολογίας καὶ τῆς κοινωνιολογίας, ἡ δομὴ τείνει στὴν ἀφαίρεση, ἐνῶ παράλληλα, ἐνσωματώνονται μαζί τῆς καὶ ἄλλες ἔννοιες: λειτουργία, ὀλοποίηση, θεσμὸς κ.ἄ. Περικλείονται σ' αὐτὴν: ἡ ἔννοια τῆς ὀλότητος, ἀπὸ ἐπιρροὴ τοῦ Hegel καὶ τῆς ψυχολογίας τῆς μορφοδομῆς (Gestalt)· ἡ ἔννοια τοῦ συστήματος, ὅπου τὰ μέρη κατανοοῦνται διὰ μέσου τῶν σχέσεων τους πρὸς τὸ σύνολο τῶν μερῶν, ὅπως διαμορφώθηκε ἀπὸ τὴ γλωσσολογία τοῦ Saussure καὶ συμπληρώνει τὴν ἔννοια τῆς ὀλότητος· ἡ ἔννοια τοῦ συνόλου τῶν ἀλληλενεργειῶν, πού εἰσάγεται ἀπὸ τὸν Marx καὶ συμπληρώνεται ἀπὸ τὴν κυβερνητικὴ μὲ τοὺς αὐτορρυθμιστικοὺς μηχανισμοὺς· ἡ ἔννοια τῶν μετασχηματισμῶν πού προέρχεται ἀπὸ τὰ μαθηματικά καὶ ἐπεκτάθηκε σ' ἄλλους τομεῖς ἀπὸ τὴν κυβερνητικὴ, τὸν Lévi - Strauss κ.ἄ. Γενικά, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ δομὴ περιέχει τὴν ὀλότητα (ὡς σύστημα), τὸ μετασχηματισμὸ καὶ τὴν αὐτορύθμιση. Οἱ τρεῖς αὐτὲς βασικῆς ιδιότητες ἀποτελοῦν συνάρτηση τῶν μηχανισμῶν ἐπανάδρασης καὶ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τις ἀπομονώσουμε ἀπ' αὐτοὺς στὴν περίπτωσι πού ἐξετάζουμε τὴν δομὴ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς λειτουργίας.

Μερικὰ παραδείγματα θὰ βοηθήσουν νὰ κατανοηθεῖ καλλίτερα ἡ ἔννοια τῆς δομῆς. Ὅταν λέμε πὼς ἡ δομὴ ἐξυπακούει τὴν ὀλότητα, σημαίνει πὼς τὰ στοιχεῖα τῆς ἔχουν νόημα καὶ ἀξία πού τὸ ὀφείλουν στὴν δομὴ. Οἱ ἐπιβάτες τοῦ πλοίου συνιστοῦν ἓνα τυχαῖο ἄθροισμα, ἀδιάφορα ἂν εἶναι ἓνας ἢ χίλιοι. Ἀντίθετα, τὸ πλήρωμα τοῦ πλοίου εἶναι ὀλότητα ὀργανωμένη, γιατί κάθε μέλος του ἔχει καθορισμένη θέση καὶ ρόλο στὸ πλοῖο (ἐνῶ οἱ ἐπιβάτες δὲν ἔχουν ρόλο) ἀπὸ τὸ γεγονός πὼς ἀνήκουν στὸ πλήρωμα. Ὀλότητα σημαίνει καὶ τὸ ἀντίστροφο: ἂν λείψουν ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς δομῆς (π.χ. ἂν λείψουν οἱ μηχανικοὶ τοῦ πληρώματος), παύει καὶ ἡ ἴδια νὰ ὑπάρχει. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ὀλότητα εἶναι ποιότητα πού ἀποκτάει ἡ δομὴ ἀπὸ τὴν ὀργάνωσίν της καὶ τὴν ἀνανακλάει στὰ στοιχεῖα της. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ἀντιστοιχεῖ στὴ συνάρτηση μεταξὺ ποσότητας καὶ ποιότητας (πέραςμα τῆς ποσότητας σὲ ποιότητα) τῆς διαλεκτικῆς.

Σχετικὴ μὲ τὴν ὀλότητα εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ συστήματος πού δηλώνει πὼς τὰ στοιχεῖα τῆς δομῆς βρίσκονται σὲ ὀρισμένες σχέσεις μετα-

ξύ τους: π.χ. σε κάθε θερμοστή του πληρώματος αντιστοιχοῦν δύο σηματοπωροί. Ἡ αὐτορύθμιση εἶναι διαφορετικὴ ἔννοια καὶ συνδέεται μὲ τὴ λειτουργία τῆς δομῆς. Ὅταν λέμε πὼς ἡ δομὴ ἐξυπακούει τὴν αὐτορύθμιση, σημαίνει πὼς, ἂν ἀλλάξει ἡ δραστηριότητα μιᾶς ομάδας στοιχείων τῆς, ἀλλάζει ταυτόχρονα ἡ δραστηριότητα καὶ ἄλλων ομάδων τῆς: π.χ. ἂν αὐξηθεῖ ὁ βαθμὸς τῶν ἐντολῶν τοῦ κυβερνήτη, θὰ πρέπει νὰ τροποποιηθεῖ ὁ βαθμὸς ἀπόδοσης τῶν θερμοστών ἢ τῶν σηματοπωρῶν κ.ἄ. Ἡ τρίτη ιδιότητα, τοῦ μετασχηματισμοῦ, σημαίνει πὼς μπορεῖ ν' ἀλλάξουν ὀρισμένες σχέσεις μεταξὺ τῶν στοιχείων τῆς δομῆς, μπορεῖ δηλαδὴ κάτω ἀπὸ εἰδικὲς συνθήκες νὰ αὐξηθοῦν οἱ θερμοστές καὶ νὰ μειωθοῦν οἱ σηματοπωροί, χωρὶς νὰ παύσει τὸ πλήρωμα νὰ ἐκπληρώνει τοὺς σκοποὺς του.

Τὰ παραδείγματα δόθηκαν, γιὰ λόγους ἀπλουστευσης καὶ παραστατικότητος, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς λειτουργίας τῆς δομῆς. Αὐτὸ ἔμως δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι πάντα ἔτσι ἀπλὰ τὰ πράγματα κι ὅτι μᾶς δίνεται ἡ εἰκόνα τῆς δομῆς ἄμεσα ἀπὸ τὴ λειτουργία τῆς. Τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων μεταξὺ δομῆς καὶ λειτουργίας θὰ ἀποσαφηνισθεῖ στὰ ἐπόμενα. Πρὸς τὸ παρὸν ἀρκεῖ νὰ σημειωθεῖ ὅτι κάθε συστατικὸ στοιχεῖο τῆς δομῆς μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ μιὰ λειτουργία. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο περνοῦμε σὲ μιὰ πλουσιότερη ἀντίληψη τῆς δομῆς.

Μετὰ ἀπὸ τὴς ἔννοιες ποὺ δόθηκαν, συνοψίζουμε τὴ δομὴ ἀκολουθώντας τὴ διατύπωση τοῦ Piaget. Εἶναι σύστημα μετασχηματισμῶν ποὺ διέπεται ἀπὸ νόμους ἄσχετους μὲ τίς ιδιότητες τῶν συστατικῶν στοιχείων του καὶ ἔχει αὐτάρκεια, δηλαδὴ, ἐμπλουτίζεται ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς μετασχηματισμοὺς, χωρὶς αὐτοὶ νὰ ξεπερνοῦν τὰ ὅριά τους ἢ νὰ ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ ξένα στοιχεῖα. Ἐνας βιολογικὸς ὀργανισμὸς εἶναι δομὴ, γιὰτὶ κάθε μέρος του ἐξαρτιέται ἀνατομικὰ καὶ λειτουργικὰ ἀπὸ τὸ σύνολο ὥστε ἡ ἀλλαγὴ ἐνὸς ὀργάνου ἢ λειτουργίας συνεπάγεται ὀλόκληρη ἀλυσίδα ἀλλαγῶν (π.χ. ἡ ὀρθια στάση τοῦ ἀνθρώπου προκάλεσε παράλληλα ἀλλαγὴ στὴν ἀνατομία τοῦ ποδιοῦ, στὴν καμπύλη τῆς σπονδυλικῆς στήλης, στὴ γωνία στερέωσης τοῦ κεφαλιοῦ καὶ στὴ μείωση τοῦ κάτω σαγωνιοῦ). Ἐπὶ πλέον, οἱ μετασχηματισμοὶ τοῦ ὀργανισμοῦ (στὰ στάδια τοῦ παιδιοῦ, τοῦ ἔφηβου, τοῦ ἐνήλικα καὶ τοῦ γέρου) καθορίζονται ἀπὸ τὸν γενετικὸ κώδικα, ποὺ εἶναι στοιχεῖο τῆς δομῆς, κι ἔχουν περιορισμένη ἔκταση σὲ μορφή, διάρκεια καὶ ὄγκο. Μιὰ μορφή ὀκονομίας, π.χ. ἡ καλλιέργεια, εἶναι ἐπίσης δομὴ, γιὰτὶ προϋποθέτει ὀλόκληρη, ὁμάδα ἀπὸ ὄρους ποὺ εἶναι ἀπαραίτητοι κι ἀλληλεξαρτημένοι (ἐκτοπισμὸ τοῦ δάσους, τρόπο ἀποθήκευσης, εἰδικὰ ἐργαλεῖα, γνώσεις βοτανικῆς, μεθόδους ἄλεσης καὶ ψησίματος κ.ἄ.) καὶ λέγονται μέσα ἢ δυνάμεις παραγωγῆς, καὶ γιὰτὶ ἐπιδέχεται πολλοὺς μετασχηματισμοὺς περιορισμένους μέσα στὰ ὅρια αὐτῶν τῶν μέσων (καλλιέργεια τσάπας ἢ ἀλετριοῦ, ξερὴ ἢ ἀρδευτικὴ κ.λ.π.). Ἡ ἀλλαγὴ τῶν βασικῶν ὄρων, π.χ. ἡ εἰσαγωγή τοῦ ζώου ἢ τῆς μηχανῆς, μεταβάλλει τὴ δομὴ.

3. Τὰ ὄρια τοῦ δομισμού

Με ὅσα ἐλέγχθηκαν γιὰ τὴ δομὴ δὲν φαίνεται φοβερὰ δύσκολο νὰ ποῦμε τί εἶναι ὁ δομισμός. Ἀπὸ θεωρητικὴ ἀποψη, εἶναι ἡ γενικὴ διερεῦνησις τῶν προβλημάτων ποῦ σχετίζονται μὲ τὶς δομῆς. Τὰ προβλήματα αὐτὰ ἀφοροῦν: 1) τὰ εἶδη τῶν δομῶν καὶ τὴ σύγκριση μεταξὺ τους, 2) τὴ σχέση τους μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ μὲ τὴ μέθοδο γνώσεως, 3) τὴ μεταβολὴ τῶν δομῶν. Ἀνάλογα μὲ τὴν ἀπάντησι ποῦ δίνεται σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα ἔχουμε καὶ ἀντίστοιχο ὄρισμό τοῦ δομισμού. Ἔτσι, ἂν θεωρηθεῖ πῶς ἡ δομὴ ἀνήκει στὴν πραγματικότητα, τότε ὁ δομισμός ἀποτελεῖ τὴν ἀναγνώριση καὶ μελέτη τῶν δομῶν ποῦ χαρακτηρίζουν τὸν κάθε τομέα ἔρευνας, καθὼς καὶ τὴ μελέτη τῶν μεταβολῶν τους. Ἀντίθετα, ἂν θεωρηθεῖ πῶς ἡ δομὴ εἶναι ἐργαλεῖο τῆς σκέψεως ποῦ τὸ ὀρίζει ὁ ἐρευνητὴς ἀξίωματικὰ ἢ μὲ τὴ στοιχαστική, τότε, ὁ δομισμός εἶναι μέθοδος νὰ κατανοήσουμε τὴν πραγματικότητα μὲ τὴ βοήθεια τῶν μοντέλων καὶ ὑπάρχουν τόσα μοντέλα ὅσοι κι οἱ ἐρευνητές.

Ἀπὸ πρώτη ὄψη φαίνεται πῶς τὰ ὄρια τοῦ δομισμού ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ τὴν ἔκτασι τῶν πραγμάτων ποῦ μποροῦμε νὰ τὰ χαρακτηρίζουμε δομῆς. Ἀλλὰ τὸ κριτήριο αὐτὸ φαίνεται νὰ εἶναι ἀπροσδιόριστο. Εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ πῶς τὸ ἔργο τέχνης μπορεῖ νὰ παρομοιασθεῖ μὲ δομὴ, σύμφωνα μὲ τὶς ἔννοιες τῆς δομῆς ποῦ δώσαμε, ἀλλὰ καὶ πῶς γίνεται νὰ ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ δομισμού ἕνας τομέας ἄσχετος μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἐπειδὴ κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο περιέχει μιὰ ἰδέα στὴν τελειότητα καὶ στὴν αὐτάρκειά της, διακρίνεται βασικὰ ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τῆς ὁλότητος. Εἶναι ἕνα κλειστὸ καὶ ἐνιαῖο σύμπαν μὲ πληρότητα, ποῦ συντάσει τὰ σημαίνοντά του μὲ ἰδιότυπη αὐτορύθμιση καὶ τὰ ὀργανώνει ἐξομοιωτικὰ σὲ ὀλικὸ σημεῖο. Παρὰ τὴν ἰδιοτυπία καὶ τὴ μοναδικότητα ποῦ παρουσιάζει κάθε ἔργο, μποροῦμε νὰ ταξινομήσουμε τὴ σύνολό τους σὲ εἶδη καὶ σὲ κατηγορίες. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη, τὰ ἔργα ποῦ ἐντάσσονται σ' ἕνα εἶδος ἀποτελοῦν ξεχωριστὲς μορφές μιᾶς ἀρχικῆς δομῆς, συγκεκριμένους πραγματοποιήσεις ἑνὸς μοντέλου — τέτοια εἶναι οἱ κινηματογραφικὲς δομῆς-μοντέλα. Μιὰ καλλιτεχνικὴ δημιουργία ἀποτελεῖ ἔργο, ἐφόσον ἀνατρέπει τὴν προηγούμενη δομὴ καὶ δημιουργεῖ νέα. Ἐπομένως, ἀποτελεῖ μετασχηματισμὸ τῆς βασικῆς δομῆς-μοντέλου. Ἀπ' αὐτὸν τὸ μετασχηματισμὸ ἀντλεῖ ὁ καλλιτέχνης τὴν ἐλευθερία του. Ἔτσι, στὴν τέχνη συμπίπτουν ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία (ἢ δημιουργία) μὲ τὸ μετασχηματισμὸ τῆς δομῆς. Κι' αὐτὸ ποῦ ἀποτελεῖ τὸ σημερινὸ σύμπτωμά της εἶναι τὸ πάθος μετασχηματισμοῦ τῆς δομῆς, ἡ ἐνδοφαγία της. Ἀναπόφευκτη συνέπεια αὐτοῦ τοῦ πάθους εἶναι ἡ διατάραξι τῶν νόμων μετασχηματισμοῦ καί, σὲ πλατύτερη κλίμακα, ἡ κατάργησι τῶν αἰσθητικῶν νόμων — εἶναι ἡ ὀξύτερη μορφή τῆς θεωρητικῆς ἐλευθερίας τοῦ καλλιτέχνη. Γίνεται εὐδότητι τώρα ἡ ἀπήχησι

πού είχε ο δομισμός στην αισθητική καθώς κι η βαθύτερη κοινότητά τους.

Τò ζήτημα πού αφορά τὰ όρια του δομισμοϋ περιπλέκεται περισσότερο όταν, εκτός από την έκταση τών πραγμάτων πού χαρακτηρίζουμε δομές, παρεμβαίνει και η μέθοδος τής έρευνας τους. "Άλλοτε έρμηνεύεται με ξεχωριστό τρόπο και ανάλογα με τή φύση του αντικειμένου όπου αναφέρεται. "Άλλοτε διεκδικεί τή θεωρητική κριτική όλων τών επιστημών. Προκύπτει έτσι τò πρόβλημα αν ο δομισμός είναι επιστήμη, επιστημολογία ή ιδεολογία.

4. *Επιστημολογία ή ιδεολογία;*

Ὁ δομισμός ἐκδηλώθηκε σάν ἐπανάσταση τῆς σκέψης πού δὲν δεχότανε εὐκολὰ νὰ ἐνταχθεῖ στὰ καθιερωμένα πλαίσια.

Ὡς θεωρητικὴ σύνθεση καὶ κριτικὴ τῶν ἐπιστημῶν τοποθετήθηκε στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιστημολογίας (Lévi-Strauss, Althusser κ. ἄ.). Ὑποστηρίχθηκε πῶς ἀποτελεῖ ἐπιστημολογικὴ τομῆ, γιατί προσφέρει πιὸ ὀρθολογικὸ καὶ πιὸ ἀποτελεσματικὸ μοντέλο γιὰ τὴ γνώση τοῦ ἀντικειμένου πού τὸ ἐξετάζει μέσ' ἀπ' τὶς ἐσωτερικὲς σχέσεις του καὶ ὄχι μὲ τὴν ἀπλοϊκὴ καὶ μονογραμμικὴ ἀρχὴ τῆς αἰτίας. Μὲ τὸ κύρος τῆς ἐπιστημολογίας μπορεῖ καὶ συγκρίνει τὶς ἐπιστῆμες μεταξὺ τους, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ σχέση τους μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ ἄσχετα μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἀλήθειας —κατὰ τὸν Foucault— δηλαδή, ἐξετάζει τὶς ἐπιστῆμες μόνο ὡς πρὸς τὴ μορφή τοῦ σημαίνοντος, σάν κείμενα, ὅπως ἡ σημειολογία ἐξετάζει τὰ καλλιτεχνικὰ ἔργα. Παίρνει τὸ χαρακτηριστὴρα γενικῆς θεωρίας πού στηρίζεται στὶς ἐπιστῆμες καὶ μ' αὐτὴ τὴ μορφή ἐκφράζεται, λανθάνει, στὴ Γαλλία, ἀπὸ τοὺς Lévi-Strauss, Althusser, Barthes, Lacan, Foucault κ.ἄ. Κοινὰ στοιχεῖα τους εἶναι ἡ πολεμικὴ στὸν ἐμπειρισμὸ καὶ στὴ θεωρία τῆς ἐξέλιξης, ἀλλὰ παρουσιάζουν σοβαρὰς ἀποκλίσεις μεταξὺ τους. Στὰ 1960 εἰσάγεται στὴν Ἀγγλία, κυρίως ἀπὸ μαρξιστὰς διανοούμενους, καὶ ἀμέσως μετὰ στὴν Ἰταλία. Στὴν περίοδο 1967-72 ἐκδηλώνεται μὲ νέα ἔξαρση, ἐπιρεάζει τοὺς ἄλλους κλάδους καὶ ἀναγκάζει νὰ τὸν συζητήσουν — στὴν περίοδο αὐτὴ γίνεται γνωστὸς καὶ στὴ χώρα μας.

Ἐν τούτοις, ἡ δομὴ εἶχε χρησιμοποιοθεῖ σάν γενικὴ ἀντίληψη ἢ σάν ρητὴ ἔννοια, πολὺ πρὶν ἐμφανισθεῖ τὸ ρεῦμα τοῦ δομισμοῦ. Στὴ φιλοσοφία ἐμφανίζεται στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰ., μὲ τὴν πρώτη σχηματοποίηση τῆς ἔννοιας τοῦ μοντέλου ἀπὸ τὸν Hobbes. Στὴ μουσικὴ χρησιμοποιεῖται πολὺ πρὶν (ὅταν μετασχηματίζεται μιὰ μελωδία) χωρὶς νὰ ἔχει διατυπωθεῖ ρητὰ. Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰ. ἀρχίζει ἡ τυπικὴ τῆς θεμελίωσιν στὰ μαθηματικά. Στὰ 1911, ὁ Πάδερφορντ προτείνει τὸ πρῶτο μοντέλο δομῆς τοῦ ἀτόμου καὶ στὰ 1912 ἐμφανίζεται στὴν ψυχολογία, μὲ τὴ θεωρία τῆς ὀργανωμένης μορφῆς (Gestalt). Στὰ 1924, ὁ Sapir συσχετίζει τὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο πρὸς τὰ κοινωνιολογικὰ καὶ ὁ G. Lefebvre χρησιμοποιοῖ τὴ δομικὴ ἀνάλυση στὴ μελέτη τῆς ἱστορίας — ἂν καὶ προηγούμεναι σ' αὐτὸ ὁ Jaures τὸ 1901 καὶ ὁ Barnave τὸ 1843 (M. Glucksmann, 1974). Μὲ διαδοχικὰς κατακτήσεις (ὁμοιοστασία στὴ βιολογία, ἀφομοίωση καὶ σχηματοποίηση στὴν ψυχολογία, ἐπανάδραση στὴν κυβερνητικὴ) διαδίδεται σὲ πολλὰς ἐπιστῆμες καὶ μὲ διαφορετικὸ περιεχόμενο. Γιὰ τοὺς μαθηματικούς ὁ δομισμὸς δηλώνει τὴν ἀντίθεση πρὸς τὴ στεγανοποίηση τῶν ἑτερογενῶν κλάδων καὶ τὴν ἐνοποίησή τους διαμέσου τῶν ἰσομορφισμῶν. Γιὰ τὴ γλωσσολογία σημαίνει τὴν ἐγκατάλειψη τῆς διαχρονικῆς ἔρευνας καὶ τὴν ἀναζήτηση συγχρονικῶν συστημάτων ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀντικατάσταση τῆς συγκριτικῆς ἀπὸ τὴν περιγραφικὴ γλωσσολογία. Στὴν ψυ-

χολογία πολέμησε τις ατομιστικές τάσεις που ζητούσαν να ανάγουν τις δόξτες σε σχέσεις προϋπαρχόντων στοιχείων (θεωρία πώς τὰ ψυχολογικά στοιχεία αποτελούν μωσαϊκό).

Είναι φανερό πώς υπάρχουν δύο κύρια επίπεδα ανάπτυξης του δομισμού, τὸ ἓνα στις ἐπιστῆμες καὶ τὸ ἄλλο στὴν ἐπιστημολογία, καὶ πὼς συχνὰ εἶναι δύσκολο νὰ ξεχωρίσουμε τί ἀνήκει στὸ ἓνα καὶ τί στὸ ἄλλο. Ἡ δυσκολία δὲν περιορίζεται ὅμως ἐδῶ. Τὸ θεωρητικὸ ρεῦμα, πὸ σ' αὐτὸ ὀφείλομε τὴν ὀνομασία τοῦ δομισμού, εἶναι περισσότερο ἐπιστημονισμὸς παρά ἐπιστημολογία, περισσότερο ἐκλεκτισμὸς παρά κριτική. Ἐγγράφεται στὸ πλαίσιο ἀρχῶν τῆς κλασικῆς φιλοσοφίας καὶ προβαίνει σὲ ἀντι-ἐπιστημονικὲς γενικεύσεις. Ἀναφέρεται στοὺς ὑπολογιστὲς καὶ στοὺς σερβομηχανισμοὺς, πὸ ὅμως ἀποτελοῦν προϊόντα τῆς ἐμπειριοκρατίας καὶ τοῦ νεοθετικισμοῦ. Διατυπώνεται μὲ διαφορετικὲς ἀπόψεις μέσα στὸν ἴδιο ἐπιστημονικὸ κλάδο: π.χ. στὴ γλωσσολογία, μὲ τὴ διανομὴ τῶν Bloomfield καὶ Harris, τὴ γενετική τοῦ Chomsky, τὸ δυαδισμό τοῦ Jakobson, τὴ γλωσσηματική τοῦ Hjelmslev, τὸ λειτουργισμό τοῦ Martinet. Ἐχει διαφοροῦμενο χαρακτήρα, ἐνῶ ἀναπτύσσεται ταυτόχρονα καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τις συγκεκριμένες ἐπιστῆμες. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ δείχνουν πὼς στὸ βάθος πρόκειται γιὰ ἓνα γενικὸ ἰδεολογικὸ ρεῦμα. Σ' αὐτὸ συμφωνεῖ τὸ γεγονός πὼς ἡ ἀνάπτυξή του συνδέεται μὲ τὴν ἐξέλιξη τῆς κοινωνιολογίας. Τὸν συναντοῦμε ἀπὸ τὰ πρῶτα θέματά της, στὸν Montesquieu (1744), μὲ τὴν ἰδέα πὼς τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα βρίσκονται σὲ ἀλληλεξάρτηση. Μετὰ ἓνα αἰῶνα τὸν χρησιμοποιεῖ ὁ Marx, ὅταν ἀναλύει μιὰ μορφή, τὴν ἀξία ἀνταλλαγῆς, γιὰ νὰ δείξει πὼς ὑπάγεται στὴ δομὴ τῶν παραγωγικῶν σχέσεων. Ὁ ὅρος «δομὴ» γίνεται κλειδί στὴν κατοπινὴ κοινωνιολογία καὶ παίζει πρωτεύοντα ρόλο στὴν ἐξέλιξη τῆς κοινωνικῆς ἀνθρωπολογίας (Durkheim, Radcliffe-Brown, Godelier). Ἐχοντας ἀποκτήσει ἀντικειμενικὸ θάρρος ἀπὸ τὴ διάδοσή του στις ἐπιστῆμες, προσφέρεται σὰν ὕλη κοινὴ γιὰ τις ἀντιμαχόμενες ἰδεολογίες τοῦ τυπολογικοῦ δομισμού καὶ τοῦ μαρξισμού, πὸ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὕφίστανται σύγκριση. Ὁ τυπολογικὸς δομισμὸς αὐτὸς πὸ συνδέεται μὲ τὸν Lévi-Strauss καὶ ἔχει τὸ χαρακτήρα ἰδεολογίας — ἱκανοποιεῖ κατὰ κάποιον τρόπο τις ἀνάγκες θεωρίας καὶ κριτικῆς στὴν ἀστική ἰδεολογία, ἀνάγκες πὸ πῆγαζαν ἀπὸ τὴ διανόηση τῆς ἀναπτυγμένης στὰ τελευταία χρόνια μεσαιῶς τάξης. Ἀντικρούει ἐπίμονα τὸ διαλεκτικὸ ὕλισμὸ καὶ τὴν ἱστορία. Παρουσιάζει σὰν πλεονέκτημα τὴν κριτικὴ του στὸ σύστημα χωρὶς ἄμεσες ἀναγωγὲς σὲ οἰκονομικο - τεχνολογικὰ κριτήρια, δηλαδὴ τὴν πρόθεσή του νὰ ξεπεράσει τὸν ἀπλοῖκό οἰκονομικὸ ὕλισμὸ. Γκρεμίζει τὰ στεγανά τῶν ἐπιστημῶν καὶ δείχνει πὼς βασίζεται σ' αὐτές, γιὰ νὰ τις ὑπερβεί σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, κάνοντας συστηματικὴ ἐπίθεση στὸν ἐμπειρισμὸ. Ἀπ' αὐτὸ τὸν ἀντιφατικὸ του χαρακτήρα, νὰ κριτικάρει τὴν ἀστική ἰδεολογία (μεταφυσική, ἐμπειρισμὸ, ἐπιστημονικὴ εἰδίκευση, τεχνολογία) καί, ταυτόχρονα, νὰ ἀρ-

νιέται τήν ιστορία, ἔγινε τὸ κατάλληλο ἔδαφος γιὰ νὰ στηριχθοῦν οἱ νεώτερες αἰσθητικὲς θεωρίαι (φιλολογικὴ σημειολογία, σημανάλυση).

Προκύπτει ἀπ' αὐτὰ ὅτι ἔχουμε τρεῖς τουλάχιστον μορφές τοῦ δομισμού: μιὰ στὸ ἐπίπεδο τῶν ἐπιστημῶν καὶ δύο ἀντίθετες στὸ ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας. Ἡ διάκριση μεταξὺ τους δὲν εἶναι σαφὴς γιατί ἡ ἰδεολογία διαποτίζει τὴν ἐπιστήμη.

5. Δομική κοινωνιολογία

Στις αρχές του αιώνα μας η άστική κοινωνιολογία αρχίζει θαυμαία να στρέφεται προς τις έννοιες του δομισμού. Πρώτος ο Durkheim εισάγει την έννοια της ολότητας. Στη μελέτη του «Πρωτόγονη ταξινόμηση» (1903) υποστηρίζει: ότι 1) τα κοινωνικά φαινόμενα αποτελούν σύστημα και 2) η κοινωνική δομή καθορίζει τις λογικές δομές και την κοινωνική συνείδηση. Έν τούτοις, όλη η γαλλική κοινωνιολογική σχολή, μαζί με τον Durkheim που την ίδρυσε, αποφεύγουν συστηματικά κάθε αναφορά σ' αυτόν που ήταν πρόδρομός τους, στον Marx. Η γαλλική σχολή είναι πιο θεωρητική από την αγγλική και δεν ασχολείται με επί τόπου έρευνες στις άποικίες, όπως εκείνη. Συνδέεται από παράδοση με την κοινωνική κριτική και γι' αυτό αντιμετώπιζει έξ αρχής το πρόβλημα της μεθοδολογίας της — στους «Κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου». Η σημασία όλων αυτών είναι ότι, αν και δεν χρησιμοποιούν την έννοια - κλειδί «δομή», έχουν οδηγηθεί έν τούτοις στην έννοια της κοινωνικής ολοποίησης και πιστεύουν πως οι ατομικές πράξεις και σχέσεις καθορίζονται από κοινωνική δύναμη που είναι άσχετη προς τη θέληση του ατόμου. Ο Durkheim ενδιαφέρεται για το πρόβλημα της εξέλιξης των θρησκειών και προσπαθεί να εξηγήσει έπαγωγικά τα σύμπλοκα λατρευτικά φαινόμενα έρευνώντας τα πιο πρωτόγονα των Αυστραλών ιθαγενών που είναι απλούστερα και που υπόκεινται στην παρατήρηση. Παρ' όλα αυτά, ξεχωρίζει τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της κοινωνικής ζωής που δεν είναι άμεσα παρατηρήσιμα. Οι μαθητές του προχωρούν στο έπόμενο βήμα. Δέν ασχολούνται με το πρόβλημα της εξέλιξης, αλλά προσπαθούν να εξηγήσουν τα κοινωνικά φαινόμενα ως μέρη ολοποιημένων πολιτισμικών συνθέσεων, ως «όλικά κοινωνικά φαινόμενα» κατά το Mauss. Άρχονται με την έπιλογή περιορισμένου έμπειρικού υλικού για να εξάγουν άφρηρημένες έννοιες που είναι ένδόμυχες στα φαινόμενα. Από τα δεδομένα σχετικά με το δώρο, ο Mauss (1925) ανακαλύπτει την ιδέα της άμοιβαιότητας, ένω έρμηνεύει τη θυσία από την άποψη της άλληλεξάρτησης των κοινωνικών φαινομένων (κάθαρση, έξορκισμός, δεσμός του έρου κ.λ.π.). Έξάλλου, ο Hertz εξετάζει τα συμβολικά φαινόμενα εισάγοντας την άρχή του δυαδισμού.

Άντίθετα προς τη γαλλική σχολή, η άγγλική στηρίζεται στην επί τόπου έρευνα και στην άμεση παρατήρηση. Ο Malinowski, που θεμελίωσε τη μέθοδο αυτή, εισήγαγε στην άνθρωπολογία τον λειτουργισμό (ή φονξιοναλισμό), εισάγοντας ταυτόχρονα στην έννοια της ολοποίησης των κοινωνικών φαινομένων σε σύστημα και την έννοια της άμοιβαίας: σε κάθε κοινωνία υπάρχει άρμονική ίσορροπία όλων των λειτουργιών της, έπομένως είναι αδύνατη η εξέλιξή τους. Η άδυναμία του λειτουργισμού έρίζεται κυρίως στη μονογραμμική αντίληψη του χρόνου - αίτια. Δέχεται πως τα διάφορα μέρη της κοινωνικής δο-

μης παίζουν χωριστή σημασία στην αλλαγή, γι' αυτό δέν μπορεί νά κατανοήσει τή συγχρονία τής αίτίας πού είναι βασική γιά τήν αντίληψη τής δομής. Από τόν λειτουργισμό ή άγγλική σχολή διατηρεί τήν έμφαση στή συνοχή τού έθιμου. Ο Radcliffe - Brown (1968) προσθέτει τόν όρο «δομή» γιά νά περιγράψει τήν κανονικότητα τών συγγενικών σχέσεων, τών θρησκευτικών έθιμων και τής κοινωνικής όργάνωσης και τή συνδέει μέ τούς όρους «λειτουργία», «όργάνωση», «ρόλος». Θεωρεί πώς τά κοινωνικά φαινόμενα είναι παρατηρήσιμα, όπως και τά φυσικά φαινόμενα: «οί άτομικές δομές είναι πραγματικότητες, όπως ακριβώς οί ζώντες άργανισμοί...», «ή κοινωνική δομή δηλώνει τόν πολύπλοκο δίκτυο τών υπαρχόντων κοινωνικών σχέσεων...». Δέχεται ως μονάδα άνάλυσης τó άτομο και τίς συμπεριφορές του, όποτε ή δομή αναφέρεται στίς σχέσεις τού ατόμου ως διάταξη δραστηριοτήτων. Δέν εξηγεί όμως γιατί ή κοινωνική δομή είναι έπαρκής γιά τήν κατανόηση τού ατόμου. Η μέθοδός του είναι έμπειριοκρατική. Έξάγει τή δομή από τά έμπειρικά δεδομένα χωρίς νά τή διακαθορίξει θεωρητικά ως νοητικό πλαίσιο. Τήν ίδια μέθοδο ακολουθεί κι ο Nadel, ένω οί νεότεροι τής άγγλικής σχολής: Evans - Pritchard, Fortes, Leach κ.ά. άσκοδν έντονη κριτική στό νατουραλισμό τού Radcliffe - Brown. Κατά τόν Fortes: «ή δομή δέν είναι άμεσα όρατή στή συγκεκριμένη πραγματικότητα, όπως δέν είναι όρατή ή σύνταξη στίς λέξεις τού μιλήματος...». Ο έμπειρισμός τής άγγλικής άνθρωπολογικής σχολής όφείλεται στό γεγονός ότι είταν έξάρτημα τής άποικιακής διοίκησης: εκείνο πού περισσότερο τήν ένδιέφερε είταν τó πρόβλημα τής κοινωνικής συνεκτικότητας και τάξης.

Από τήν κριτική πού ασκήθηκε στήν άγγλική σχολή τής κοινωνικής άνθρωπολογίας φανερώνεται πώς έχουν διαμορωθεί δύο άπόψεις στόν κοινωνικό δομισμό, ó συνθετικός κι ó μεθοδολογικός. Κατά τόν συνθετικό, όπου άνήκει ή άγγλική σχολή και έν μέρος ο Durkheim, ή δομή άνήκει στό πιστοποιήσιμα γεγονότα και εξάγεται έπαγωγικά από τήν παρατήρηση, μέ τή βοήθεια τής άφαίρεσης. Ακολουθείται ή έννοιολογία τής κλασικής φιλοσοφίας, γι' αυτό, από τή στιγμή πού ή δομή θά προκύψει στό πεδίο τής άφαίρεσης δέν μπορεί νά έπιστρέψει στό έμπειρικά γεγονότα. Έτσι, ή ολοποιητική «κοινωνία» τού Durkheim (ώς «κοινωνική συνείδηση») παίρνει μεταφυσικό χαρακτήρα και παραμένει έξω από τίς μετασχηματιστικές άλληλεπιδράσεις — πού ανακάλυψε ο Mauss. Αντίθετα, ó μεθοδολογικός δομισμός, όπου άνήκουν ο Marx, ο Sapir, ο Mauss κι οί νεότεροι τής άγγλικής σχολής, στηρίζεται στήν χεικελιανή έννοιολογία: ή δομή δέν προκύπτει από τά παρατηρήσιμα φαινόμενα αλλά από τήν κριτική τών προηγούμενων θεωριών: ίδρύεται στό θεωρητικό επίπεδο ως διανοητικό σχήμα πού τείνει πρós τó συγκεκριμένο: τίς πραγματοποιήσεις τής δομής στό επίπεδο τού συγκεκριμένου τίς αποτελούν οί μετασχηματισμοί. Όπως ή «κοινωνική συνείδηση» τού Durkheim δρίσεται πάνω από τίς θελή-

σεις και τή συνείδηση τῶν ατόμων, ἔτσι κι οἱ νόμοι τῆς ἐλεύθερης ἀγορᾶς πού διατύπωσε ὁ Marx ἰσχύουν ἔξω ἀπὸ τή θέληση και τὴν ντετερμινική ἀντίληψη τῶν παραγωγῶν —στὸν καπιταλισμὸ οἱ κοινωνικὲς σχέσεις εἶναι κρυμμένες, γίνονται σχέσεις μεταξύ πραγμάτων, φετιχιστικὲς— κι ἔτσι ἐπίσης ἀσυνείδητα λειτουργοῦν τὰ κοινωνιολογικὰ μοντέλα τοῦ Sapir. Ἀλλὰ ἔστω κι ἂν μένουν ἀσυνείδητες στὰ μέλη τῆς ομάδας, οἱ δομὲς τοῦ Marx και τοῦ Sapir περνοῦν στὸ συνειδητὸ μέσ' ἀπ' τὰ ἀποτελέσματα τῶν μετασχηματισμῶν τους κι ἀπὸ τίς ἀντιφάσεις τῆς δυναμικῆς τους. Τὸ κέρδος στὴν καπιταλιστικὴ παραγωγή εἶναι τὸ μὴ ἐπιστρεφόμενο στὸν ἐργάτη μέρος τῆς ὑπεραξίας, δὲν εἶναι παρατηρήσιμο, ἢ ὑπεραξία ὅμως εἶναι μετρήσιμη στὶς συνέπειές της.

6. Δομική ανθρωπολογία του Lévi - Strauss

Ὁ Lévi - Strauss συνθέτει πολλές επιδράσεις ἢ μᾶλλον συνθέτει πολλά ρεύματα καὶ ἐπιστῆμες σ' ἓνα σύστημα πού ἐντάσσεται σὸ μεθοδολογικὸ δομισμὸ. Στὸν Marx ὀφείλει τὴν ἔννοια τῆς ὀλοποίησης καὶ τὴ μέθοδο· ἡ ἐπιστῆμη δὲν βασίζεται μόνο στὶς αἰσθητὲς ἀντιλήψεις ἀλλὰ ἐπεξεργάζεται καὶ οἰκοδομεῖ ἐννοιολογικὰ μοντέλα. Πιστεύει πὼς συμπληρώνει τὸ μαρξισμὸ στὴν ἐριμνεῖα τοῦ ἐποικοδομημάτος, ἀλλὰ ἀρνιέται τὴν ἀνάλυσή του, καθὼς καὶ τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη. Δέχεται πὼς ἡ δομὴ εἶναι πραγματικότητα τοῦ θάθους πού δὲν ἀνήκει στὴν ἄμεση παρατήρηση. Ἀλλὰ γιὰ νὰ τὴν ἐξηγήσει, δανεῖζεται τὴ θεωρία τοῦ ἀσυνείδητου τῆς ψυχανάλυσης. Ἀπὸ τὸν Rousseau παίρνει τὸν ἀντι-ἐξελεγκτισμὸ καὶ τὴν ἰδέα τῆς ἀνθρώπινης φύσης. Κληρονομεῖ τὶς ἔννοιες λειτουργία καὶ δομὴ ἀπὸ τὸν Radcliffe - Brown καὶ τὴν ἀνάλυση τοῦ ταξινομικοῦ συστήματος συγγένειας ἀπὸ τὸν Morgan, ἀλλὰ στὴν ἐννοιολογίση ἀκολουθεῖ τὸν Mauss. Ἔχει ἐπίσης ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴ θεωρία τῆς ἐπικοινωνίας κι ἀπὸ τὸν Saussure, μετατρέποντας τὴ σχέση γλώσσα / ὁμιλία ἢ σημαῖνον / σημαίνόμενο στὴ σχέση κώδικας / ἐπικοινωνία. Ἀποφασιστικὴ εἶταν γι' αὐτὸν ἡ συνεργασία μὲ τὸν Jakobson στὶς Η. Π. Α., στὰ 1942 - 45. Παίρνει ἀπ' αὐτὸν τὸ δυαδικὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο, τὴ σχέση μετωνυμία / μεταφορὰ καὶ τὶς φωνολογικὲς σταθερές. Τέλος, δέχεται ἀπὸ τὸν Dumézil τὸν τρόπο ἀνάλυσης τῆς μυθολογίας. Ἔτσι, ἡ θεωρία του εἶναι περισσότερο ἐκλεκτισμὸς παρά κριτικὴ ἀναθεώρηση τῶν ἄλλων θεωριῶν.

Ἐκεῖνο πού τὸν ἐνδιαφέρει εἶναι: τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα, ἡ κουλτούρα, κι ὄχι: τὰ κοινωνικὰ ἢ τὰ οἰκολογικὰ. Ἀρχικὰ ἐξηγεῖ τὰ ὅμοια πολιτιστικὰ φαινόμενα μὲ βάση τοὺς ἱστορικοὺς λόγους ἢ τὸν τυχαῖο συνδυασμὸ, ἐνῶ ἀργότερα τὰ ἐξηγεῖ μὲ τὴν ὅμοια δομὴ. Οἱ κύριες θέσεις τοῦ δομισμοῦ τὸ εἶναι: 1) Τὰ διάφορα πολιτιστικὰ φαινόμενα, οἱ μύθοι, οἱ τοτεμικοὶ συμβολισμοί, τὰ συστήματα συγγενείας, ἡ οἰκιστικὴ διάταξη κ.ἄ. ἔχουν δομικὴ ἐξάρτηση καὶ ὑπακοῦνε σὲ ὀρισμένα μοντέλα. Πιὸ συγκεκριμένα, οἱ σχέσεις συγγενείας πού ἰδρύονται ἀπὸ τὸ γάμο ἀκολουθοῦν ὀρισμένο τύπο γιὰ κάθε κοινωνία. Οἱ τύποι αὐτοί, ἀν καὶ διαφέρουν γιὰ κάθε κοινωνία, μποροῦν ἐν τούτοις νὰ ἀναχθοῦν σὲ κοινὴ δομὴ, ἀποτελοῦν μετασχηματισμοὺς τῆς. Ὅμοια καὶ οἱ μύθοι, πού ἀνήκουν σὲ διάφορους πολιτισμοὺς ἀλλὰ μοιάζουν μεταξὺ τους, ἀποτελοῦν μετασχηματισμοὺς. 2) Ἀντιληπτοὶ ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ομάδας εἶναι οἱ μετασχηματισμοὶ τῆς δομῆς, π.χ. ὁ συγκεκριμένος μῦθος ἢ τὸ σύστημα συγγένειας, κι ὄχι: ἡ ἴδια. Δομὴ δὲν εἶναι παρά οἱ νόμοι τῶν μετασχηματισμῶν τῆς, ἐπομένως δὲν προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐμπειρία οὔτε μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὴ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἀναπαραχθεῖ ἀπαγωγικὰ σὰν λογικομαθηματικὸ μοντέλο. Ἐπειδὴ ἡ δομὴ τῆς γλώσσας εἶναι ἐξίσου ἀσυνείδητη κι ἐπειδὴ ἡ γλωσσολογία ἔχει ἐπεξεργασθεῖ ἓνα μοντέλο πού εἶναι ἔτοιμο κι ἐπὶ πλέον ἐπιδέχε-

ται μαθηματικοποίηση, τὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο εἶναι τὸ πιὸ κατάλληλο γιὰ τὴ διερεύνηση τῶν κοινωνικῶν δομῶν (ἐννοεῖ τὸ δυαδικὸ μοντέλο τοῦ Jakobson). 3) Ὑπάρχει βασικὴ διαφορὰ μεταξύ κουλτούρας καὶ φύσης. Τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα διαφέρουν ἀπὸ τὰ φυσικὰ γιατί περιέχουν ἀξία. Κατὰ τὴ γλωσσολογία τοῦ Saussure —ὁ Benveniste ἔδειξε πὼς ἡ ἐρμηνεῖα εἶταν λάθος— ἡ ἀξία συνδυάζει μεταξύ τους τὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα ἄσχετα πρὸς τὴ φύση τους, δηλαδὴ ἄσχετα πρὸς τὸ σημαίνόμενό τους. Μέσα στὴν ἐπικοινωνία, οἱ λέξεις κυκλοφοροῦν μὲ νόμους κωδικούς πού εἶναι ἄσχετοι πρὸς τὴ σημασία πού αὐτὲς ἔχουν γιὰ τὸν κάθε συγκεκριμένο ὁμιλητὴ. Αὐτὸ πού μένει λοιπὸν εἶναι οἱ σχέσεις τῶν σημαίνοντων πού μποροῦν νὰ μαθηματικοποιηθοῦν. 4) Τὰ διάφορα συστήματα νόμων μετασχηματισμοῦ εἶναι κώδικες καὶ τὸ μήνυμα πού κυκλοφοροῦν εἶναι γιὰ ὅλους τὸ ἴδιο. Μ' ἄλλα λόγια, οἱ δομὲς τῶν διαφόρων κατηγοριῶν τῶν πολιτιστικῶν φαινομένων ἀνάγονται σὲ μιὰ κοινὴ δομὴ (ἢ μήνυμα), δηλαδὴ ἀνάγουν σὲ παγκόσμια σταθερά, κι αὐτὴ ἢ κοινὴ δομὴ θρίσκεται στὴ διάγνωση.

Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς τοῦ Lévi - Strauss φαίνονται ἄρκετὰ καθαρὰ στὴ μελέτη του γιὰ τὸν τοτεμισμὸ. Ὑποστηρίζει πὼς ὁ τοτεμισμὸς δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴν οἰκονομικὴ κατανομή τοῦ θιότοπου ἀπὸ τίς κυνηγετικὲς ομάδες. Ὅπως οἱ μῦθοι κι οἱ ὀνοματολογίες, ἔτσι κι ὁ τοτεμικὸς συμβολισμὸς ἀποτελοῦν συστήματα ταξινόμησης πού μ' αὐτὰ οἱ «πρωτόγονοι» ἐντάσσουν σὲ συνεκτικὴ ὀργάνωση τίς ἄφθογες ἐμπειρικὲς πληροφορίες τους, ἐνῶ ταυτόχρονα ὀρίζουν στὴν ἀνθρώπινη κοινωνία τὴν τάξη. Τὰ τοτέμ εἶναι κώδικες ταξινόμησης τῶν ζώων πού συνοδεύονται ἀπὸ κανόνες συμπεριφορᾶς σὲ σύνδεση μὲ τοτεμικὰ ἐμβλήματα. Προσδιορίζουν τὸ κατώτερο ἐπίπεδο ὀργάνωσης, τὸ κοινωνικὸ καὶ ἐμπειρικὸ, μὲ βάση τὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο, τὸ συμβολικόν: «ὁ μῦθος προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει, διὰ μέσου φυσικῶν φαινομένων, γεγονότα πού ἀνήκουν στὴ λογικὴ τάξη», «...ἡ λειτουργικὴ ἀξία τῶν τοτεμικῶν συστημάτων ὀνομάτισης καὶ ταξινόμησης προκύπτει ἀπ' τὸν τυπικὸ χαρακτήρα τους· εἶναι κώδικες κατάλληλοι γιὰ μεταβίβαση μηνυμάτων πού μποροῦν νὰ μεταφερθοῦν σὲ ἄλλους κώδικες» (Lévi - Strauss, 1966).

Ὁ δομισμὸς τοῦ Lévi - Strauss προχάλεσε μιὰ γόνιμη ἀναστάτωση στὴν ἀνθρωπολογία. Ἐδειξε τίς ἀδυναμίες τῆς θεωρίας τῆς μονογραμμικῆς ἐξέλιξης κι ἔδωσε λύση στὸ ἐπίμαχο πρόβλημα τῆς αἰμομιξίας. Ἐδειξε τίς ἀδυναμίες τῶν θεωριῶν πού εἶχαν διατυπωθεῖ ἕως τότε κι ἐξήγησε πὼς ἡ ἀπαγόρευση τῆς αἰμομιξίας εὐνοεῖ νὰ ἱδρύνονται συμμαχίες ἀνάμεσα στίς γειτονικὲς κοινότητες. Ἀπαγορεύεται στοὺς νέους νὰ παίρνουν γυναίκα ἀπὸ τὴν ομάδα τους, ὅποτε ἀναγκάζονται νὰ παντρεύονται μὲ γυναίκα ἀπὸ τοὺς γείτονες κι ἔτσι νὰ γίνονται συγγενεῖς μ' αὐτούς. Ἐπὶ πλέον, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο συνδέονται τὰ δύο ἀντίθετα, ἡ φύση κι ἡ κουλτούρα, πού τὰ χωρίζει ἡ ἀξία κι ἡ τάξη. Οἱ νόμοι

της φύσης (βιολογικής κληρονομιάς) και της κοινωνίας (μεταβίβασης του έπικτητου με την παράδοση) ενώνονται σ' ένα κοινό και καθολικό νόμο, στο ταμπού αίμομιξίας, που άγκυρώνει τον άνθρωπο στη φύση, όρίζοντας ταυτόχρονα τους κοινωνικούς δεσμούς του πάνω στο πλαίσιο των συγγενειών που ιδρύει ό γάμος — δεδομένου ότι στην άρχεγονη κοινωνία, κοινωνική όργάνωση δεν είναι παρά ό ίδιος ό σύγγενεις. Έτσι, ή απαγόρευση της αίμομιξίας εισάγει την έπικοινωνία των ομάδων και την κυκλοφορία των γυναικών — που συνοδεύεται με αντίστροφη κυκλοφορία αγαθών, γιατί ή γυναίκα αγοράζεται με είδη και δώρα. Η κουλτούρα μετατρέπεται σε «ρυθμισμένη έπικοινωνία» κι ή κοινωνιολογία σε «θεωρία της έπικοινωνίας». Άφου ό γυναίκες περιέχουν αξία σαν τις λέξεις, ανταλλάσσονται σαν αυτές: «...σε κάθε κοινωνία ή έπικοινωνία παίζει σε τρία έπίπεδα, στο έπίπεδο των γυναικών, των αγαθών και των μηνυμάτων». Τα στοιχεία που έπικοινωνούνται είναι υποκατάστατα, δεν έχουν σημασία τα ίδια παρά μόνο ό σχέσεις τους, ώστε τελικά μένουν μόνο ό διεργασίες κυκλοφορίας, που ανάγονται σε μαθητικές πράξεις.

Πάνω σ' αυτή τη βάση, ό Lévi - Strauss διατύπωσε μαθηματικά τις στοιχειακές δομές συγγένειας. Έν τούτοις, παρά τη μαθηματική κομψότητα του συστήματός του έμφανίσθηκαν άξεπέραστες δυσκολίες:

1) Όπως προέκυψε από την έρευνα του Leach πάνω στον πολιτισμό των Kachin (Άνω Βιρμανίας), ή κυκλοφορία των γυναικών δεν είναι άσχετη από τα στοιχεία κυκλοφορίας, αλλά έξαρτιέται από την κοινωνική ιεράρχισή τους. Υπάρχουν χωριστοί κύκλοι κυκλοφορίας, ανάλογα με τις κοινωνικές τάξεις, που έπικοινωνούν παίρνοντας γυναίκα από τις άνωτερες τάξεις—όμοιες διαπιστώσεις έγιναν στους Natchez (Λουϊζιάνας) κ.ά. 2) Οι άθρωπολογικές έρευνες του Needham έδειξαν πως δεν υπάρχουν στοιχειακές δομές συγγένειας πατροκλαδικές, παρά μόνο μητροκλαδικές. 3) Τα μοντέλα συγγένειας δεν έξηγούν πως απαγορεύεται ή αίμομιξία με την πεθερά και την κόρη, ενώ έπιτρέπεται με τη σύζυγο, παρόλο που άνήκουν κι ό τρεις στο ίδιο κλάν. 4) Άφου αίτία της έξωγαμίας είναι ή άμοιβαίότητα κι ή άνάγκη συμμαχίας των ομάδων, το ταμπού αίμομιξίας δεν όρίζεται από τη συγγένεια, είναι άνεξάρτητο από την απαγόρευση γάμου κι έπί πλέον δεν αποτελεί παγκόσμια σταθερά. Όστε έχουμε διπλή διάσταση: υπάρχουν στοιχειακές δομές που δεν αποδίδονται με μοντέλα, όπως υπάρχουν και μοντέλα λογικομαθηματικά που δεν αντίστοιχούν σε κανένα έμπειρικό σύστημα. Έξάλλου, ό κατασκευές που γενιούνται απ' τους μετασχηματισμούς δεν δίνουν άπάντηση σ' όλους τους όρισμούς του μοντέλου συγγένειας ούτε μάς μαθαίνουν τίποτα για τη λειτουργία του: π.χ. το σύστημα συγγένειας των Kariera (Άυστραλίας) μπορεί νά παραχθεί από δύο τρόπους μετασχηματισμού από δύο διαφορετικά συστήματα (Sperber, 1973).

7. Η ιδεολογία του δομισμοῦ

Ένα θεωρητικό σύστημα είναι ιδεολογία από τις θέσεις που παίρνει ως προς την κίνηση των ιδεών, την επιστήμη, την ιστορία, το ιστορικο-κοινωνικό του περιβάλλον κι από τον ίδιο τον κώδικα που χρησιμοποιεί. Είδαμε στην αρχή του άρθρου ότι ο δομισμός διεκδικεί το ρόλο της επιστημολογίας, αλλά μ' αυτό που συγγενεύει περισσότερο είναι με τον επιστημονισμό. Στή «Σημειωτική» της ή Kristeva (1969) υποστηρίζει πώς είναι «κριτική των επιστημών», που διεξάγεται όμως με θραύση προς τις επιστήμες κι έξω απ' αυτές. Ο Wahl (1973) αρνιέται πώς ο δομισμός είναι επιστημολογία κι οι περισσότεροι οπαδοί του, όπως ο Barthes, τον βλέπουν σαν εφαρμογή του γλωσσολογικού μοντέλου στους άλλους κλάδους.

Ο Lévi-Strauss ακολουθεί την επιστημολογία του Bachelard που καταδικάζει την εμπειρική μέθοδο, για το λόγο πώς δεν υπάρχουν ουδέτερα δεδομένα και γιατί η παρατήρηση περιέχει πάντα προκαταλήψεις. Με το πνεύμα αυτό καταδικάζει το νατουραλιστικό δομισμό του Radcliff-Brown επειδή «υποστηρίζει ότι η δομή θρίσκεται στο επίπεδο της εμπειρικής πραγματικότητας κι αποτελεί μέρος της». Ο ίδιος όμως χρησιμοποιεί τη δομή σε όλα τα επίπεδα ώστε είναι δύσκολο να την αποσαφηνίσουμε. Σε άρθρο του στα 1960 την κατανοεί ως βάθος πραγματικότητας. Ξηγηεί ότι η οικιστική κι η κοινωνική οργάνωση στους καθυστερημένους πληθυσμούς είναι δύο κώδικες που «αν δεν συνιστούν σαφή έκφραση της πραγματικότητας, επιτρέπουν την έρευνα σ' ένα βαθύτερο επίπεδο». «Αν μπορούμε να δούμε τη δομή δεν είναι στο επίπεδο της εμπειρίας, αλλά σ' ένα βαθύτερο επίπεδο που το αγνοούσαμε, στο επίπεδο των άσυνείδητων κατηγοριών». Ταυτόχρονα εισάγει την έννοια των μοντέλων, που «θα ήσαν άχρηστα αν δεν μας έλεγαν κάτι περισσότερο και διαφορετικό από τα εμπειρικά δεδομένα» κι αυτό το οφείλουν στη μαθηματικοποίηση που «μπορεί να αποφέρει ιδιότητες που δεν είναι άμεσα φανερές στην εμπειρική παρατήρηση». Στα 1968 φαίνεται να ταυτίζει τη δομή με το μοντέλο «που διαρθρώνεται έτσι, ώστε να κάνει άμεσα κατανοητά όλα τα εμπειρικά δεδομένα» «αυτό που κάνει έγκυρες τις μελέτες της κοινωνικής δομής είναι πώς οι δομές αποτελούν μοντέλα, που οι τυπικές ιδιότητές των μπορούν να συγκριθούν ανεξάρτητα από τα συστατικά στοιχεία τους». Υπάρχει όμως διαφορά ανάμεσα στο μοντέλο και στη δομή. Το πρώτο είναι έννοιολογική κατασκευή για την ένταξη του εμπειρικού υλικού, ανήκει στη στοχαστική και υπόκειται στη διεργασία του συνειδητού. Το δεύτερο, η δομή, είναι ισομορφικό με την πραγματικότητα κι εκφράζει το βάθος της, το άσυνείδητο. Η μαθηματικοποίηση συνδέεται με το μοντέλο και φαίνεται πώς ο Lévi-Strauss εξυπονεί και με τα δύο αυτά τη διάνοια. Όταν αναζητάει την αντιστοιχία των κωδικών και τους νόμους μετασχηματισμού, αναζητάει τις παγκόσμιες

σταθερές της διάνοιας που τις ανάγει στην αρχή του δυαδισμού — ακολουθώντας τον Bergson. "Όταν υποστηρίζει ότι τα μαθηματικοποιημένα μοντέλα αποφέρουν γνώση πέρα απ' την εμπειρία, ακολουθεί τη νοσηιарχία του Kant που σύμφωνα μ' αυτή η νόηση είναι μορφές ικανές να εντάσουν το άμορφο εμπειρικό υλικό στα καλούπια τους και να το προικίζουν έτσι με σημασία. Χρησιμοποιεί λοιπόν έννοιες της θεωρητικής σκέψης που ανήκουν στην πριν τον Hegel περίοδο για να επιστρέψει στη διχοτομία διάνοια / πραγματικότητα, που την αντιστοιχεί στη διχοτομία συνειδητό / άσυνειδητο (που αντικαθιστάει το κλασικό σχίσμα πνεύμα / ύλη). Έπειδή ο δομισμός υποστηρίζει πως οι αρχές που ορίζουν την κουλτούρα βρίσκονται έξω από τη θέληση και τη συνείδηση του ατόμου, τον αποκάλεσαν «καντισμό χωρίς υπερβατικό αντικείμενο». Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για ανάιρεση της κλασικής οντολογίας μές' απ' τις ίδιες της τις έννοιες.

Σε άρθρο που έγραψε στα 1973, ο Lévi-Strauss παραδέχεται ότι, σε κάθε στάδιο οι παραδοσιακές ιδεολογικές κατασκευές επιπεάζονται από τις τεχνολογικές και οικονομικές συνθήκες. Η πρόταση αυτή θυμίζει το μαρξισμό, αλλά η εξήγηση που δίνει οδηγεί άλλοθι. "Αν ο διανοητικός προσδιορισμός της κοινωνίας δεν είναι άσχετος με τον οικολογικό και τον οικονομικό, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η φύση των πραγμάτων έχει όμοια δομική οργάνωση με τη σκέψη: «η φύση εμφανίζεται οικοδομημένη από δομικές ιδιότητες πλουσιότερες, όχι όμως διαφορετικές από τους δομικούς κώδικες όπου τις μεταφράζει η σκέψη», «η δομική ανάλυση διαμορφώνεται στο μυαλό, γιατί υπάρχει ήδη στο σώμα... γι' αυτό, ο δυαδισμός ανακαλύπτει βαθύτερες ουσίες που είναι λανθάνουσες στο ίδιο το σώμα». Αυτό θυμίζει τη θεωρία της προκατεστημένης αρμονίας μεταξύ σκέψης και φύσης (που διατύπωσε ο Leibniz). Πιο σωστά, η M. Glucksmann (1974) το ονομάζει ψυχολογισμό, αφού η δομική ανάλυση που εκτελεί το μυαλό οφείλεται στη φυσική κατασκευή του. Υπάρχει εν τούτοις κάτι περισσότερο. Το μυαλό είναι μέρος της φυσικής πραγματικότητας και δεν μπορεί να συλλάβει τις «βαθύτερες ουσίες» της που είναι λανθάνουσες. Έπομένως το άσυνειδητο που αποτελεί το βάθος του κόσμου είναι πιο πλατύ και πιο κυριαρχικό.

Έξετάζοντας την κουλτούρα των Bororo διαπιστώνει πως διέπεται από μια βαθύτερη τριαδική δομή που είναι άσυνειδητη και που οι συνειδητές δυαδικές δομές αποτελούν μερικές εκδηλώσεις της, συνδυασμούς ενός κρυμμένου νόμου. Ο Lévi-Strauss γενικεύει αυθαίρετα την τριαδική δομή, χωρίς να εξετάζει τη σχέση του συνειδητού με το άσυνειδητο. Στην έρμηνεία του όμως για το μύθο καταλήγει πως οι μύθοι (άσυνειδητη δομή βάθους) σκέπτονται μόνοι τους μές' απ' τους μετασχηματισμούς τους (συνειδητό). Μ' αυτόν τον τρόπο διορθώνεται ο διαχρονικός μυστικισμός του Bergson — που υποστηρίζει πως η διάνοια είναι έκφραση και προϊόν εξέλιξης της βαθύτερης

ζωϊκής ουσίας — για να προσαρμοσθεί στο συγχρονικό μυστικισμό του Heidegger — που υποστηρίζει πως η ουσία βρίσκεται πίσω από από την οντολογία, όπως ακριβώς την ανατρέπει ο Heidegger. Πίσω από τη γλώσσα και τη διάνοια. Ανατρέπει την κλασική οντολογία μέσω της νοσηριαρχίας του ατόμου, που διατύπωσε ο Kant, βάσει μιᾶς ἄλλης υπερβατικότητας, τὸ λανθάνον καὶ τὸ μυστικὸ.

Ἡ θέση, λοιπόν, τοῦ δομισμού ἀπέναντι στὴ θεωρητικὴ σκέψη καὶ στὶς ἰδέες συμπίπτει μ' αὐτὴν ποὺ ὀδηγήσει τὴν ἀστική ἰδεολογία, κυρίως τὴ φιλοσοφία, στὸ ἀδιέξοδο καὶ στὴν ἄρνησή της (στὸν ἀντιρασιοναλισμὸ). Ἀπ' αὐτὴν καθορίζεται κι ἡ θέση τοῦ πρὸς τὶς ἐπιστήμες. Ἀντὶ γὰρ χρησιμοποιοῦν τὴν τυπικοποίηση γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς πραγματικότητας καὶ τὴν ἐπιστροφή στὴν ἀνάλυση, ἀρνιέται τὴν ἀνάλυση κι ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν ἀσυμφωνία μὲ τὴν ἐμπειρία, ὅπως εἶδαμε σχετικὰ μὲ τὶς στοιχειακὲς δομὲς συγγένειας. Ἀντὶ γὰρ ἐπεξεργάζεται τὶς ἔννοιες τῶν ἐπὶ μέρους ἐπιστημῶν στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιστημολογίας, περιορίζεται στὸν ἐκλεκτικισμό, δηλαδὴ διαλέγει τὶς ἀπόψεις ποὺ τὸν ἐξυπηρετοῦν γιὰ νὰ δώσει ἐπιστημονικὴ παρουσίαση στὴν ἰδεολογία τοῦ καὶ τὶς ἐπεκτείνει παντοῦ σὰν σὰ ἦσαν αὐτὲς ὅλη ἡ ἐπιστήμη. Ἔτσι, κατὰ ἀναπόφευκτο τρόπο χρησιμοποιοῦν δύο ἀντι-ἐπιστημονικὲς μεθόδους ποὺ δίνουν τὴν ἐντύπωση ἐπινοητικῆς ταχυδακτυλουργίας:

1) τῆς ἀναλογίας ἢ τῆς μεταφορᾶς, 2) τῆς αὐθαίρετης γενίκευσης.

Ἡ ἀναλογία εἶναι μέθοδος τῆς ἀντι-ἐπιστημονικῆς σκέψης, ἐνῶ ἡ ἐπιστήμη δουλεῦν μὲ τὴν ὁμολογία: π.χ. στὸ νόμο τῆς βαρύτητας ὑπακοῦν καὶ ἡ πέτρα ποὺ πέφτει στὴ γῆ καὶ τὸ φεγγάρι ποὺ δὲν πέφτει. Ὁ Lévi-Strauss χρησιμοποιοῦν συστηματικὰ τὴν ἀναλογία: ἀνάμεσα στὴν ἀξία τῶν λέξεων καὶ στὴν ἀξία τῶν γυναικῶν, τὴν ἐξωτερικὴ ἐπικοινωνία τῶν ἀγαθῶν μεταξὺ τῶν κοινοτήτων μὲ τὴν ἐπικοινωνία μέσα στὴν ἴδια γλώσσα, τὴ «γλώσσα», τῶν μύθων μὲ τὴ «γλώσσα» τῆς τέχνης, τὴ «γλώσσα» τῶν θεσμῶν, τὴ φυσικὴ γλώσσα κ.λ.π. Στὰ 1966 υποστηρίζει ὅτι ἡ δομικὴ ὀργάνωση στὸ μαγεύρεμα ἔχει τριγωνικὴ διάταξη, μεταφέροντας τὸ ἴδιο ἀκριβῶς τρίγωνο ποὺ χρησιμοποιοῦν ὁ Jakobson γιὰ τὴ διάκριση τῶν φωνημάτων. Ὅπως, ὅμως εἶδειξε ὁ Leach, ὁ μύθος ἔχει ὁμοιότητες μὲ τὴ γλώσσα ἀλλὰ καὶ μερικὲς οὐσιώδεις διαφορὲς: π.χ. περιέχει ἀντιστρεπτό χρόνο.

Τυπικὴ περίπτωση αὐθαίρετης γενίκευσης εἶναι οἱ κώδικες, ποὺ τοὺς χρησιμοποιοῦν σ' ὅλα ἀνεξάρτητα τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα. Ἀλλὰ ἡ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ γλωσσικὸ σύστημα καὶ στὰ ἄλλα συστήματα εἶναι ὅτι στὸ πρῶτο οἱ νόμοι θρῖσκονται στὸ ἐπίπεδο τοῦ κώδικα ἐνῶ σ' ἐκεῖνα θρῖσκονται στὸ ἐπίπεδο τῶν δικτύων. Ὁ δομισμὸς ἐκτελεῖ μιὰ αὐθαίρετη ἀφαίρεση, ἀπομονώνει τοὺς κώδικες ἀπὸ τὰ μέσα, καὶ μιὰ αὐθαίρετη γενίκευση, τοὺς ἐπιβάλλει σ' ὅλα τὰ πολιτιστικὰ συστήματα. Ὑπάρχει καὶ δευτέρη γενίκευση. Ἐνῶ ὁ κώδικας εἶναι μέρος τῆς ἐπικοινωνίας χρησιμοποιοῦνται σὰν νὰ εἶναι ὅλη ἡ ἐπικοινωνία. Στὰ περισσότερα συστήματα κοινωνικοῦ συμβολισμοῦ ὁ ρόλος

του κώδικα αντικαθίσταται από τις συνθήκες κι απ' τον δέκτη.

Ἡ σοβαρότερη γενίκευση ὅμως γίνεται με τὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο. Ὁ δομισμὸς δὲν ἐρευνᾷ τὰ ἀντικείμενα, ἀλλὰ τὴν ἀναπαράστασή τους καὶ τὶς σχέσεις μεταξύ σημαίνοντος καὶ σημαινόμενου, σὲ ἀναφορὰ πρὸς τὸ σημαινόμενο· δηλαδή, εἶναι ἡ ἐπιστήμη τῶν συστημάτων σημείων καὶ διεξάγεται με βάση τὴ γλωσσολογία (Wahl, 1973). Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ κουλτούρα μπορεῖ νὰ παρασταθεῖ με τὴ μορφή συνόλου συμβολικῶν συστημάτων (μύθου, συγγένειας κ.λ.π.), πού ἱδρύνουν ἐπικοινωνία μεταξύ τῶν ἀνθρώπων στὰ διάφορα ἐπίπεδα καὶ πού ἀναγόνται στὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο, γιατί ἡ γλώσσα εἶναι τὸ πιὸ γνωστὸ καὶ τέλειο σύστημα ἐπικοινωνίας. Ἔτσι, ὁ δομισμὸς καί, μαζί μ' αὐτόν, κι ἡ σημειολογία ἔγιναν ὑποτελεῖς στὴ γλωσσολογία. (Ruwet, 1963). Στὴν πραγματικότητα ἔγινε κάτι παραπάνω. Ὅχι μόνον γενικεύεται τὸ μοντέλλο μιᾶς εἰδικῆς ἐπιστήμης γιὰ τὴν ἀνάπτυξη ὄλων τῶν ἄλλων, ἀλλὰ ἐκτελεῖται ἓνα αὐθαίρετο πέρασμα ἀπὸ τὴν ἀναλογία τῶν ἀντικειμένων στὴν ἀναλογία τῆς μεθόδου. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει μιὰ σοβαρὴ ἀντίφαση. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ χρησιμοποιοῦ τὸ δυαδικὸ μοντέλο ἐπειδὴ εἶναι συνέπεια τοῦ γλωσσολογικοῦ κι ἀπ' τὴν ἄλλη, στὸ βιβλίο του γιὰ τὸν Τοτεμισμὸ, τὸ θεωρεῖ ἐνδόμυχο στὴν ἀνθρώπινη σκέψη - τὴν ἀντίφαση αὐτὴ δὲν τὴν ἔλυσε. Κατὰ τοὺς γλωσσολόγους (Martinet 1973), τὰ γλωσσολογικὰ μοντέλα δὲν κάνουν γιὰ τίς ἄλλες ἐπιστήμες, γιατί ποικίλουν στὴν ἴδια τὴ γλωσσολογία. Ἐξάλλου, περιέχουν κενὰ καὶ σιωπές πού δὲν ἀντιστοιχοῦν σὲ σημεῖα τῶν ἄλλων μοντέλων Ἄν ὁ δομισμὸς δουλεύει στὰ συστήματα σημείων, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Wahl, κι ἂν «τὰ κοινωνικὰ στοιχεῖα κι οἱ συμβολικὲς παραστάσεις ἀνήκουν σὲ ἀνταλλακτικὸς κώδικες, κάνουν τὸ ἴδιο» (Lévi - Strauss, 1960) αὐτὸ σκοπεύει στὴν ἀναγωγή τῶν κοινωνικῶν φαινομένων στὰ ἀναπαραστατικά, στὴν ἐρμηνεία τοῦ πολιτισμοῦ μὲς ἀπ' τὴ διάνοια. Τὰ προβλήματα τοῦ Lévi - Strauss εἶναι προβλήματα τῆς πνευματικῆς πραγματικότητας. Ἡ διχοτομία συνειδητοῦ / ἀσυνειδητοῦ χαρακτηρίζει κυρίως τὸ πολιτιστικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο. Ἡ ἀναγωγή τῶν κοινωνικῶν φαινομένων σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, πού δείχνει τὸ στενὸ δεσμὸ τοῦ δομισμοῦ με τὴν ἰδεαλιστικὴ παράδοση τῆς ἀστικῆς διανόησης, ἐξηγεῖ τὸ γεγονός ὅτι οἱ δομῆς πού διερευνᾶται εἶναι κλειστὲς καὶ ἀχρονικῆς, ὅπως εἶναι ὅλες οἱ δομῆς τῆς παράδοσης. Ἐξηγεῖ ἀκόμη τὸ γιατί δὲν μπόρεσε νὰ προσφέρει κανένα μοντέλο χρήσιμο γιὰ τίς ἀνάγκες τῆς πολιτικῆς ἀνθρωπολογίας — σ' αὐτὸ τὸν ἐπικρίνει ὁ Baladier (1970). Ἀσχολεῖται με δομῆς πού ἔχουν ἰσχυρὴ ὁμοιοστασία (τέχνης, μύθων, τελέσεων, θεσμῶν) καὶ πού ἀνήκουν σὲ πληθυσμοὺς ἀγκυρωμένους στὴν παράδοση ἢ πού ἔχουν ὑποστῆ ἀποσύνθεση (τέτοιοι εἶναι οἱ Bororo). Τὸ δομισμὸ αὐτὸ ἐφαρμόζει κι ὁ Leach γιὰ τὴν ἀνάλυση τῶν μύθων καὶ τῆς θρησκείας, ἐνῶ γιὰ τὰ φαινόμενα τῆς κοινωνικῆς πράξης δέχεται τὸ δυναμικὸ μετασχηματισμὸ.

Ἡ προτεραιότητα πού δίνει ἡ δομικὴ ἀνθρωπολογία στὸ γλωσσο-

λογικό μοντέλο δέν είναι άσχετη μέ τή γενική στροφή τής φιλοσοφίας, άπό τό νεοθετικισμό τοῦ Wittgstein μέχρι τόν ύπαρξισμό τοῦ Heidegger καί τόν Groce, στό γλωσσολογικό πρόβλημα. Ἡ στροφή τή φιλοσοφία τής γλώσσας εἶταν ἐκδήλωση τής κρίσης καί τής ἐνδοφαγίας τής φιλοσοφίας, εἶταν ἡ ἀμφιβολία τής γιά ὅλα ὅσα λέγει, κι ἡ ὀριστική παραίτηση ἀπό τόν κοινωνικό τής ρόλο. Στό ἴδιο πνεῦμα ἀνήκει κι ἡ προσπάθεια τής μαθηματικοποίησης τῶν κοινωνικῶν φαινομένων, μέ τόν τρόπο πού τήν ἐπιχειρεῖ ὁ δομισμός. Κατά πρῶτο λόγο, δέν ὑπάρχουν στήν ἀνθρώπινη κοινωνία σταθερά στοιχεῖα ὥστε νά χρησιμεύουν γιά τή στατιστική (π.χ. τό κόστος ἐκπαίδευσης μεταβάλλεται καί ὡς πρὸς τό πολιτιστικό ἐπίπεδο — γραφειοκρατικές ἢ ὑποανάπτυκτες κοινωνίες — ὅσο κι ὡς πρὸς τό οικονομικό — πληθωρισμός, μηχανοποίηση κ.ἄ.). Κατά δεύτερο λόγο, τά σύμβολα πού χρησιμοποιοῦνται γιά διάφορες λειτουργίες τό καθένα· αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ λειτουργία δέν συμπίπτει μέ τή μορφή (τό κόκκινο χρώμα σημαίνει ἀπαγόρευση ἀλλά καί ἐπανάσταση, σταμάτημα καί προχώρημα), ἐπομένως δέν μπορεῖ ν' ἀντιπροσωπευθεῖ ἀπ' αὐτήν ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ μαθηματικοποίηση. Καί στήν περίπτωση αὐτή ἔχουμε μιὰ ἀυθαίρετη ἀναλογία τῶν κοινωνικῶν φαινομένων μέ τά φυσικά. Ἡ ἀναλογία ὅμως αὐτή δέν εἶναι ἄθωα. Μαθηματικοποιῶμε τά ἀντικείμενα ὅταν τά ἀντικρίζουμε παθητικά καί ἀδρανῆ, τοποθετημένα στό ἐπίπεδο ὅπου μποροῦμε νά διεξάγουμε πάνω σ' αὐτά τούς χειρισμούς μας. Οἱ θετικές ἐπιστῆμες χρησιμοποίησαν στήν ἔρευνα τά μαθηματικά ὅταν ἄδειασαν τή φύση ἀπό τίς δρώσες δυνάμεις (ἀπό τίς ἐντελέχειες καί τίς ψυχές) καί τή μετέτρεψαν σέ πεδίο ἐκμετάλλευσης καί χειρισμῶν. Κατά τόν Hobbes, γνώση εἶναι ἡ δύναμή μας στή φύση. Εἶναι φανερό λοιπόν, ὅτι ἡ χρησιμοποίηση τῶν μαθηματικῶν στό πεδίο τής κοινωνίας, μέ τόν τρόπο πού αὐτά χρησιμοποιοῦνται στή φύση, μετατρέπει τόν ἄνθρωπο σέ παθητικό στοιχεῖο, διαθέσιμο σέ χειρισμούς ξένων δυνάμεων, καί ἐκτοπίζει ἀπ' αὐτό τίς δρώσες δυνάμεις τής ἱστορίας.

Ὑποστηρίχθηκε ὅτι ὁ Lévi - Strauss κριτίκαρε τή θεωρία τής μονογραμμικῆς ἐξέλιξης, ἐνδεχομένως γιά νά τή διορθώσει. Ἀλλά αὐτό τό εἶχαν κάνει πρὶν 25 χρόνια ὁ Lowie κι' ἄλλοι. Οὐσιαστικά συνεχίζει καί μετά τό 1950 τό ἀντι-ἐξελικτικό πνεῦμα πού κυριάρχησε στήν κοινωνική ἀνθρωπολογία μετά τόν Boas — πού τόν ἐκτιμᾷ ιδιαίτερα γι' αὐτό, σέ ἄρθρο του γιά τήν ἱστορία (1949) — καί προσθέτει στό ὀπλοστάσιό του τό δομισμό. Ἀκολουθεῖ τήν ἰδέα πού συνδέει τόν Boas μέ τόν Rousseau, πῶς ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος κι ὁ σύγχρονος εἶναι πολιτισμικά ἰσοδύναμοι, ἐπομένως δέν ὑπάρχει χώρος γιά τήν ἱστορία. Ὅταν ἀναφέρεται στήν ἱστορία, ἀγνοεῖ ὅλη τήν ἀπό τόν Vico κι ἔπειτα ἐννοιολογία πού ἔχει ἀναπτυχθεῖ γι' αὐτήν καί χρησιμοποιοῖ τήν ἀντίληψη τοῦ Θουκυδίδη: ἱστορία εἶναι ἡ ἀντικειμενική χρονολογία, μιὰ ταξινομηκή δραστηριότητα ὅμοια μέ τίς ἄλλες. Στό ἄρθρο του γιά τόν Boas διακρίνει τήν ἱστορία ἀπό τήν ἐθνολογία· ἀντίστοιχα πρὸς τούς τομεῖς τοῦ συνε-

δητού προς το άσυνείδητο. Έπειδή ή προσδιορίζουσα πραγματικότητα άνήκει στο άσυνείδητο, ή ιστορία περιορίζεται στο επίκαιρο χρονικό που εντάσσεται στα συνειδητά συμβάντα. Σύμφωνα με τή γενική θέση του δομισμοϋ, εφόσον τά άτομα δέν έχουν συνείδηση τής βαθύτερης πραγματικότητας, τούς είναι άδύνατον νά προσδιορίσουν και νά καθορίσουν τή μοίρα τους. Έξετάζοντας τó πρόβλημα τής με τ α θ ο λ ή ς τ ή ς δ ο μ ή ς στο βιβλίο του «Φυλή και Ιστορία» (1962) ύποστηρίζει ότι ή μεταβολή δέν είναι αντίληπτή από τή σκέψη, παρά μόνο από τó χρονικό βίωμα του ανθρώπου. «Έτσι δέν ύπάρχει μετα - μεταβολή παρά μόνο για τήν κατοπινή ιστορική σκέψη». Άκολουθεί συνεπώς τήν άστική ιδεολογία που πιστεύει πώς ή ιστορία κρίνει στο άπώτερο μέλλον, άρα, κάθε ύπεύθυνη πράξη στο παρόν είναι ά - κριτη. Τó παρόν δέν έχει άναγνωρίσιμους νόμους για τήν ιδεολογία αυτή' όρίσκεται στην κυριαρχία του τυχαίου, όπως τó παιχνίδι — εκεί ξανασυναντούμε τó δομισμό.

Αύθαίρετη άναλογία χρησιμοποιεί κι ο Althusser, όταν αντίστοιχεί τήν παραγωγή τών έννοιών με τήν οικονομική παραγωγή προϊόντων. Η θεωρία του άνήκει επίσης στο μεθοδολογικό δομισμό κι έχει πολλά κοινά στοιχεία με τόν Lévi - Strauss: τόν άντι - εμπειρισμό, τήν ταύτιση τής δομής με τήν πραγματικότητα, τή διάκριση λαθάνοντος ή άσυνείδητου δάθους (στα κείμενα του Marx). Έκει που έχουν χαρακτηριστική συγγένεια είναι στην προτεραιότητα που δίνουν στο πνεύμα. Για τόν Althusser, ή θεωρητική συνείδηση έχει άπόλυτη άυτονομία και ή τέχνη περιέχει μόνη τής τά κριτήρια τής έγκυρότητάς τής. Ο δομισμός τους άποτελεί μιá ιδιαίτερη εκδήλωση του γαλλικού ιδεαλισμοϋ που εκφράζεται από τόν ιδιαίτερο κλάδο του καθενός, τήν έθνολογία για τόν Ένα και τó μαρξισμό για τόν άλλον. Ο ιδεολογικός του χαρακτήρας φαίνεται κι άπ' τόν ίδιον τόν κώδικα που χρησιμοποιεί. Ο Lévi - Strauss εισάγει τή μέθοδό του στον τρόπο που γράφει, σάν νά χρειάζεται δομική άνάλυση τó ίδιο τó κείμενό του. Γράφει ποιητικά, παίζει με τίς λέξεις και τά διαφορούμενα και δουλεύει με συνέμφαση. Η ποιητική γραφή του είναι λειτουργική, έξυπακούει τήν ά ν ά γ ν ω σ η δάθους — τήν έννοια τής άνάγνωσης του άσυνείδητου τήν εισήγαγε ο Althusser. Τή φύμη του τή χρωστάει κυρίως στο ότι έγινε αντικείμενο κατανάλωσης από τή γαλλική πρωτοπορεία τέχνης παρά άπ' τήν άνθρωπολογία. Δείχνει για άλλη μιá φορά τó στενό δεσμό που άπόκτησε ή μετά τόν Kant φιλοσοφία με τήν αίσθητική. Τήν ιδεολογία του συνεχίζουν ο ψυχολογικός δομισμός του Lacan κι ή φιλοσοφική σ η μ ε ι ο λ ο γ ί α του Barthes.

8. Δομισμός και παιχνίδι

Ο Leach (1971) ξεκινάει από την παρομοίωση της γλώσσας με παιχνίδι που είχε κάνει ο Saussure. Κάθε κίνηση του παίκτη δίνει πληροφορίες στο συμπίκτη κι αυτός απαντάει με βάση: 1) τη θέση που κατέχει (συνθήκες), 2) τους νόμους του παιχνιδιού. Όσο πιο πολύπλοκο είναι ο νόμος — όπως στο σκάκι — τόσο ευρύτερο φάσμα παραλλαγών στρατηγικής υπάρχει κι ο παίκτης δε μπορεί να προβλέψει την απάντηση του αντίπαλου. Οι νόμοι του παιχνιδιού είναι πολιτισμικές συμβάσεις (ξέθιμα) και εφέρονται σαν ήθικη, μόδα, καλλιτεχνικό ύφος κ.ά. — το τελεστικό δράμα είναι κι αυτό μεταγραφή γλώσσας. Τα γραμμικά συστήματα (όπως ή γλώσσα και τα μαθηματικά) και τα συστηματικά μη-άμεσα (που διαβάζονται στο χώρο, όπως οι τουριστικοί οδηγοί) έχουν κοινή καταγωγή.

Η θεωρία του παιχνιδιού αποτελεί μιὰ γέφυρα για να μεταφερθεί ή έρευνα στη συνδυαστική και στην τυπικοποίηση. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο ίδιος ο Leach, αν και είναι από τους κύριους εκπρόσωπους της δομικής ανθρωπολογίας, εκφράζει σοβαρές αντιρήσεις στα κύρια σημεία της — π.χ. αμφισβάλλει αν φαινόμενα σαν τον καννιβαλισμό υπακούνε σε παγκόσμιες σταθερές. Κατά τον Martinet (1971), ή σύγκριση του Saussure ανάμεσα στο γλωσσολογικό μοντέλο και στο σκάκι δεν είναι σωστή, γιατί το μήνυμα δεν αλλάζει το σύστημα σχέσεων, όπως συμβαίνει με την κίνηση των πιονιών.

Ο Lévi-Strauss εισάγει τη συνδυαστική για να εξηγήσει τη μεταβολή της δομής και να απαλείψει την ιστορία. Υποστηρίζει ότι ή κοινωνική οργάνωση κι ο πολιτισμός είναι συνδυασμός περιορισμένων δομικών στοιχείων που γίνεται μ' όρισμένους νόμους ή αρχές. Οι μετασχηματισμοί της δομής δεν είναι τίποτα άλλο παρά εφαρμογή της μαθηματικής συνδυαστικής. Κατά τον ίδιο τρόπο εξηγεί ή φιλολογική σημειολογία την καλλιτεχνική λειτουργία: κάθε καλλιτεχνικό έργο, που αποτελεί μετασχηματισμό του καλλιτεχνικού μοντέλου, προκύπτει από ένα νέο διανοητικό παιχνίδι.

Η θεωρία του παιχνιδιού έχει διπλό χαρακτήρα: μαθηματικών ή τυπολογικών χειρισμών από τη μιὰ πλευρά και αισθητικής διαδικασίας από την άλλη. Το κοινό και στις δύο περιπτώσεις είναι ή αφαίρεση του περιεχόμενου. Θα το ξαναβρούμε στη δομική έρμηνεία για τους μύθους, που μᾶς φέρνει άλλο ένα θήμα πιο κοντά προς την αισθητική.

9. *Ἑρμηνεία τοῦ μύθου*

Οἱ θεωρίες πού ἔχουν διατυπωθεῖ γιά τὸ μῦθο κατατάσσονται σὲ δύο μεγάλες κατηγορίες: 1) Σ' αὐτὲς πού προσδιορίζουν τὴν ἑρμηνεία του, σὲ συνάρτηση μὲ τὶς σχέσεις του πρὸς τὴν ἱελετουργία (Cornford, Harrison, Malinowski). 2) Σ' αὐτὲς πού τὸν ἑρμηνεύουν ἄσχετα ἀπὸ κάθε τελεστική διαδικασία, ὡς αὐτόνομο καὶ ἀποκλειστικά πνευματικὸ φαινόμενο (Cassirer, Jung, Bachelard). Στὴ δεύτερη κατηγορία ὑπάρχουν δύο κύριες ἀπόψεις: κατὰ τὴν πρώτη, ἡ ἐξηγήση δίνεται μὲ βάση τὸ περιεχόμενο τοῦ μύθου (πού ἔχει ἀξία ἱστορική, διδακτική κ.λ.π.)· κατὰ τὴν δεύτερη, ὁ μῦθος ἐξετάζεται ὡς συνδυασμὸς συμβόλων.

Ὁ δυαδικὸς δομισμὸς τοῦ Lévi-Strauss ἀκολουθεῖ τὴν δεύτερη κατηγορία. Ὑποστηρίζει πὼς ὁ μῦθος εἶναι μήνυμα, ἄσχετο πρὸς τοὺς τελεστικούς ὄρους καὶ τὶς συνθήκες τῆς ἐπικοινωνίας. Ἀπορρίπτει ἕμως τὶς ἀπόψεις πού στηρίζονται στὸ περιεχόμενό του ἢ στὰ σύμβολα καὶ δημιουργεῖ μιὰ τρίτη: πὼς ὅλοι οἱ μῦθοι εἶναι ὁργανωμένα σύνολα πού ὑπακοῦνε στοὺς ἴδιους ἐσωτερικούς νόμους σύνθεσης. Ἄντὶ νὰ ἀνιχνεύει τὰ σύμβολα πού τοὺς ἀποτελοῦν, ἀναζητᾶται τοὺς νόμους πού τοὺς ὁργανώνουν. Δηλαδή, ψάχνει νὰ βρεῖ τὸν κώδικα πού συνθέτει κάθε μῦθο καὶ τὸν κάνει μήνυμα.

Πρόδρομοι στὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἦσαν ὁ Dumézil καὶ ὁ Propp. Κι' οἱ δύο αὐτοὶ ἐρευνητὲς δουλεύοντας ἀνεξάρτητα ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλον καὶ στὴν ἴδια περίπου περίοδο, ἐγκατέλειψαν τὴν ἑρμηνεία τοῦ περιεχομένου καὶ τῶν συμβόλων, γιὰ νὰ διερευνήσουν τὴν ἐσωτερικὴ ὁργάνωση πού διέπει τὸ δομικὸ σχηματισμὸ τοῦ μύθου. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό, χρησιμοποίησαν, ἰδιαίτερα ὁ Propp, τὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση τῶν στοιχείων του.

Βασικὴ ἰδέα τοῦ Lévi-Strauss εἶναι ὅτι κάθε μῦθος ἑρμηνεύεται μέσ' ἀπὸ τὸ σύνολο ὄλων τῶν ἄλλων μύθων πού ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία. Ἐνῶ οἱ μὴ δομικὲς θεωρεῖς ἀπορρίπτουν τὶς παραλλαγές καὶ ἀναζητοῦν τὸ ἀληθινὸ πρωτότυπο, αὐτὸς ἀντίθετα ἐπεξεργάζεται τὴν ποικιλία τῶν παραλλαγῶν του γιὰ νὰ συνάγει τὴν δομὴ τοῦ μύθου. «Ἡ διήγηση δὲν περιέχει πληροφωρία γιὰ τὸν ἑαυτὸ της, καὶ ἔτσι, τὸ πρόσωπο (ἥρωας) μοιάζει μὲ λέξη πού συναντιέται σὲ κάποιο ντοκουμέντο ἀλλὰ πού δὲν ὑπάρχει στὸ λεξικό... γιὰ νὰ βροῦμε τὴ σημασία τοῦ ὄρου πρέπει νὰ τὸν ἀνταλλάξουμε σ' ὅλα τὰ συμπεριέχοντά του (.ι.) πού ἀποτελοῦν τὸ σύνολο τῶν παραλλαγῶν» (Lévi-Strauss, 1960) — π.χ. ἂν ὁ ἀετὸς ἐμφανίζεται σὲ κάποια κατηγορία μύθων πάντα τὴν ἡμέρα καὶ ἡ κουκουδάγια πάντα τὴν νύχτα, τότε οἱ ὄροι ἀετὸς / κουκουδάγια ἀντιστοιχοῦν στὰ ἡμέρα / νύχτα. Ἐτσι, ἀνάγει τὴν δομὴ τῶν μύθων στὴ δομὴ τῆς γλώσσας καὶ τὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο πού χρησιμοποιοῦ γιὰ τὴν ἀνάλυση εἶναι τὸ δυαδικὸ τοῦ Jakobson. Ἡ διαδικασία ἀνάλυσης συνίσταται στὸ νὰ διακρίνει τὰ ζεύγη ἀντιθέτων

πού υπάρχουν στο σημαίνον του μύθου. Από την κατάταξη των ζευγών αυτών, ο αναλυτής συμπεραίνει τις μεταθέσεις που μέσ' απ' αυτές γίνεται αναγωγή στο άρχετυπο ζεύγος. Το άρχετυπο αυτό ζεύγος εκφράζει τη βασική δομή κι είναι υπονοούμενο. Διαβιώνει στο άσυνείδητο επίπεδο των πολιτισμών, ενώ οι μεταθέσεις αποτελούν τους μετασχηματισμούς του που γίνονται στο επίπεδο του συνείδητου και του αντιληπτού. Μ' αυτόν τον τρόπο εισάγει τη διάκριση άσυνείδητου - συνείδητου.

Με άλλη έπιλογή στοιχείων θά μπορούσε νά δοθεί άλλη έρμηνεία των μύθων — όπως κάνει ο Ricoeur που στηρίζεται στο περιεχόμενό τους. Μιά άυστηρή έπιστημονική ανάλυση θά απαιτούσε ειδικές μεθόδους για κάθε κατηγορία μύθων. Ο Lévi - Strauss δέν ενδιαφέρεται για αυτά, γιατί σκοπός του είναι νά δείξει ότι ο μύθος υπερβαίνει την κοινωνική δομή, δέν ανάγεται σ' αυτήν. Χρησιμοποιεί εύθαιρέτα τις έπιλογές, την άναλογία και την άντιστροφή, δηλαδή αντίθετες άρχές, ώστε νά φθάνει στο συμπέρασμα που έπιδιώκει χωρίς νά έπιδέχεται έπιστημονικό έλεγχο. Η μεγαλύτερη παραβίαση όμως που κάνει είναι ο άνθρωπομορφισμός του άσυνείδητου / συνείδητου. Για την άνθρωπολογία, τó άσυνείδητο σημαίνει πώς τά κοινωνικά φαινόμενα προσδιορίζονται από νόμους που είναι ανεξάρτητοι από τή θέληση και τή συνείδηση του άτομου. Αυτοί οι νόμοι είναι δομικοί μηχανισμοί τής κοινωνίας που προβάλλουν σχηματικά στο μύθο τόν καταστατικό χάρτη τής κοινωνικής δομής. Για τόν Lévi - Strauss, τó άσυνείδητο είναι ένας άλλος Λόγος. Αφού είναι άσυνείδητο τó νόημά τους, οι μύθοι συνδέουν τους έαυτούς τους έξω από τήν ανθρώπινη γνώση, αναδομούνται μόνοι τους, γίνονται λογική του έαυτού τους. Υποστηρίζει πώς δομή είναι οι ίδιοι οι νόμοι μετασχηματισμού. Αυτό σημαίνει πώς οι νόμοι μετασχηματισμού του μύθου (ó σχηματισμός των παραλλαγών) συμπίπτει με τó μυθικό λόγο, που είναι άσυνείδητος και ταυτόχρονα παγκόσμιος, όπως άκριβώς κι ή γ λ ω σ σ ι κ ή ί κ α ν ό τ η τ α (του Chomsky). Ένα σωμα ύλικού μύθων άντιπροσωπεύει άπλά και μόνο κάποια διαδικασία τής μυθικής σκέψης. Έτσι, ó μυθικός λόγος είναι ανεξάντλητος και άσχετος προς τόν άνθρωπο. Αυτό οδηγεί στόν υπερβατισμό του Heidegger: ó μύθος σκέπτεται μόνος του μέσα στους άνθρώπους.

10. Ἡ λογοτεχνικότητα

Ὅταν ἐξετάζουμε τὸ μῦθο, ὀρισκόμαστε μὲ τὸ ἓνα πόδι στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης. Μῦθο λέμε συνήθως τὸ περιεχόμενο τοῦ διηγηματικοῦ ἔργου, τὸ «στόρι» τῆς ταινίας, σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὰ στοιχεῖα μορφῆς ἢ ἔκφρασης ποῦ ἀποτελοῦν τὸ ὕφος (τῆ ρητορική). Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ πρίσμα τῆς — δταν δηλαδὴ ἀντικρίζεται σὰν φαινόμενο αὐτόνομο κι ἀνεξάρτητο ἀπὸ κοινωνικοὺς, ψυχολογικοὺς κ.λ.π. προσδιορισμοὺς — εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ ἀνταγωνισμοῦ ἀνάμεσα στὸ περιεχόμενο καὶ στὴ μορφή, ἀνάμεσα στὸ μῦθο καὶ στὴ ρητορική. Στὸ ποῖο ἀνήκουν οἱ σημασίες καὶ στὸ δεῦτερο ἡ ὕλικοτητα τῶν σημασιόντων. Ρητορική στὸ λογοτεχνικὸ ἔργο εἶναι ἡ ἰδιότητα ποῦ ἀποκτᾶται ἢ γλώσσα νὰ ἔχει ἀντικείμενο τὸν ἑαυτὸ τῆς, προβάλλει στὴν ὕλική τῆς ὑπόσταση — κατὰ τὸν Todorov.

Τὸ πρόβλημα τοῦ περιεχομένου εἰσάγεται κυρίως ἀπὸ τὸ ρομαντισμό. Ὁ διδακτικὸς, ἀλληγορικὸς ἢ ἠθικὸς χαρακτήρας τοῦ μῦθου παραχωρεῖ τὴ θέση του στὸ συμβολικόν. Ἀρχικά, ὁ συμβολισμὸς ἀντανακλάει ἐσωτερικὲς καταστάσεις τοῦ δημιουργοῦ, συνειδητὲς ἢ ὑποσυνειδητὲς. Ἀργότερα ἐπικρατοῦν τὰ ὑποσυνειδητὰ (φροῦδικά) σύμβολα, ποῦ τελικὰ ἀντικειμενικοποιοῦνται στὴ φύση (θάλασσα, φίδι, σελήνη κ.ἄ.), γιὰ νὰ καταλήξουν σὲ παγκόσμια «ἀρχέτυπα» ποῦ διατάσσονται σὲ ἀστερισμοὺς ἀντιθέτων.

Ἡ δομικὴ ἀνάλυση ἐγκαταλείπει τὴ σύνθεση τῶν συμβόλων καὶ στρέφεται στὴ δόμηση τῆς γλώσσας. Ἀφετηρία τῆς εἶναι ἡ φορμαλιστικὴ σχολὴ τῆς Μόσχας (1915). Τὴν ἐξάρτηση ἀνάμεσα στὴ μελέτη τῆς ποίησης καὶ τῆ γλωσσολογία ποῦ εἰσάγει ὁ ρώσικος φορμαλισμὸς, τὴ συνεχίζει ἡ σχολὴ τῆς Πράγας, μὲ πρώτη συνεδρίαση στὶς 6.10.1926. Στὸ μανιφέστο τῶν ἐκπροσώπων τῆς Matherius, Jakobson, Trnka, Mukarovsky κ.ἄ., τὸ 1935, δηλώνεται πὼς «μόνο ἡ ποίηση μᾶς προσφέρει τὴν ἐμπειρία τῆς γλωσσικῆς πράξης ὡς ὁλότητος καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει τὴ γλώσσα ὡς δημιουργικὸ σύστημα κι ὄχι ὡς ἔτοιμο στατικὸ σύστημα». Τὸ 1936, ὁ Mukarovsky προτείνει τὴ μελέτη τῆς τέχνης ὡς μέρος τῆς σημειωτικῆς καὶ ὀρίζει τίς δύο λειτουργίες τῆς: 1) τὴν αἰσθητικὴν, ὅπου τὸ αἰσθητικὸ σημεῖο νοεῖται αὐτόνομο κι ὄχι ὡς μεσολαβητὴς σημασιοδότησης, καὶ 2) τὴν ἐπικοινωνικὴν, ὅπου τὸ θέμα τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου νοεῖται ὡς σημειολογικὴ διαδικασία.

Μέσα ἀπὸ τίς ἀπόψεις τῆς δομικῆς ἀνάλυσης διαμορφώνεται ἡ ἔννοια τῆς λογοτεχνικότητας ποῦ θὰ παίξει σημαντικὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τῆς ποιητικῆς καὶ κατόπιν τῆς φιλολογικῆς σημειολογίας. Λογοτεχνικότητα εἶναι ἡ θεωρία πὼς ὑπάρχουν ὀρισμένα εἰδικὰ κείμενα ποῦ περιέχουν αὐτόνομο λόγο, δηλαδὴ ποῦ φέρνει ἀφ' ἑαυτοῦ του τοὺς νόμους του καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἰδιουτυπία του. Ἡ λογοτεχνικότητα μεταθέτει τὸν ἄξονα ἀπὸ τὸ ταλέντο τοῦ δημιουργοῦ, ποῦ ἀποτελοῦσε τὸ ἀξιολογικὸ κριτή-

ριο τῆς παραδοσιακῆς αἰσθητικῆς, στήν ἐσωτερική ἀνάγνωση τοῦ κειμένου ἢ στή σύγκριση τῶν κειμένων ἄσχετα ἀπό τὸ δημιουργό τους. Τὸ κείμενο παύει νὰ ἀποτελεῖ σφραγίδα τῆς ἰδιοφυῆς τοῦ καλλιτέχνη. Γίνεται σύστημα πού τὸ συνιστοῦν ὁ λόγος κι ἡ διήγηση, καθὼς και οἱ μεταξύ τους σχέσεις και πού τὴν ἀνάλυσή του ἐκτελεῖ ἡ δομικὴ ἀνάλυση. Ὁ λόγος ἐξετάζεται ἄσχετα ἀπὸ τὰ σημασιόμενά του, σὰν ἄλυτος γλωσσικῶν μονάδων πού ἐκδηλώνονται στὸ κείμενο. Στὸ σημασιολογικὸ ἐπίπεδο καταργεῖται ἡ διάκριση τῶν ἡρώων και ἀντὶ αὐτῶν ἐξετάζεται τὸ δίκτυο τῶν δρώντων, ὅπου δρώντα δὲν εἶναι μόνο τὰ πρόσωπα ἀλλὰ και τὰ ἀντικείμενα πού μετέχουν σὲ μιὰ διαδικασία — κατὰ τὴ δομικὴ σημαντικὴ. Στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος τὸ κείμενο ἐξετάζεται μόνο στὶς πλεγματοειδῆ σχέσεις λόγου και διήγησης. Οἱ περισσότεροι σημειολόγοι ἐντοπίζουν τὴ λογοτεχνικότητα σ' αὐτὲς τὶς σχέσεις.

11. Ἀπὸ τὴν ποιητικὴν στὴ φιλολογικὴ σημειολογία

Στις ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἐμφανίζεται μὲ σύγκλιση τῶν τάσεων ποῦ εἶχαν ἐκδηλωθεῖ στὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ. Οἱ διαφορὲς ἀπόψεις συνδέονται στὴν ὑφολογία μὲ τὴν τάση νὰ ὀδηγήσουν σὲ ἐπιστημονικὸ σύστημα, ποῦ δὲν πέτυχαν. Ὁ Jakobson πραγματοποιεῖ μιά νέα τομὴ καὶ ὑποστηρίζει πῶς ἡ ποιητικὴ λειτουργία εἶναι μίᾳ ἀπὸ τίς βασικὲς λειτουργίες τῆς γλώσσας, εἰσάγοντας ἔτσι στὴν ποιητικὴ τὸ μοντέλο ἀνάλυσης ποῦ διαθέτει ἡ γλωσσολογία. Ταυτόχρονα ἀπορρίπτει τὴ διχοτομία γλώσσα / ὕφος καὶ ρίχνει τὸ βάρος τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας στὸ μήνυμα (ἢ κείμενο). Παράλληλα ρεύματα ποῦ συγκλίνουν στὴν ποιητικὴ εἶναι: 1) Ὁ ρώσικος φορμαλισμὸς (ἔγινε γνωστὸς στὴ Δύση ἀπὸ τὴ μετάφραση κειμένων τῶν θεωρητικῶν του ποῦ ἔκανε στὰ γαλλικὰ ὁ Todorov) ποῦ ἐκδηλώνεται στὴν περίοδο 1915—30. Ἀποκλείει τὴν ἐρμηνεῖα τῆς λογοτεχνίας μὲ ἀναγωγὴ στὴ βιογραφία τοῦ συγγραφέα, στὴν κοινωνία καὶ στίς θρησκευτικὲς ἢ φιλοσοφικὲς θεωρίες, ἐνῶ παράλληλα ἐρευνᾷ τίς δομὲς τῆς διήγησης, τοῦ ὕφους, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ φωνισμοῦ. 2) Ἡ μορφολογικὴ σχολὴ τῆς Γερμανίας (1925 - 55), ποῦ ἀρνιέται τὸν ἱστορισμὸ, ἐπιστρέφοντας στὸν Γκαίτε, καὶ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἀνάλυση τῶν εἰδῶν τοῦ λογοτεχνικοῦ λόγου. 3) Τὸ ρεῦμα New Criticism τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς τῶν ἀγγλοσαξόνων, ποῦ ἐρευνᾷ τίς λειτουργίες καὶ τίς κατηγορίες στὴ λογοτεχνία. 4) Ἡ θεωρία τῆς δομικῆς ἀνάλυσης ποῦ ἐμφανίσθηκε στὴ Γαλλία σχετικὰ ἀργά, στὰ 1960, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ δομισμοῦ τῶν Lévi - Strauss καὶ Jakobson, καθὼς ἐπίσης καὶ τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς τῶν Blanchot, Barthes κ.ἄ. Ἀναπτύσσει ἀξιόλογη δραστηριότητα μετὰ τὸ 1965, μὲ ἐργασίες τῶν Todorov Greimas Sollers, Kristeva κ.ἄ., ὅπου συναντιέται πάντα τὸ ὄνομα τοῦ Barthes. Ἀπὸ τὴ δραστηριότητα αὐτὴ ξεπήδησε ὁ παράλληλος κλάδος τῆς φιλολογικῆς σημειολογίας.

Ἡ ἀγγλοσαξωνικὴ σχολὴ τῆς κριτικῆς ὀνομάζει ποιητικὴ ἢ θεωρία τῆς λογοτεχνίας τὴ σύσταση καὶ σύνδεση θεμελιακῶν ἀρχῶν ποῦ θὰ μπορούν νὰ ἀνάγονται σ' αὐτές, σὰν λογικὲς συνέπειές τους, οἱ ἀπλὲς προτάσεις τῆς κριτικῆς γιὰ τὰ συγκεκριμένα καλλιτεχνικὰ ἔργα. Δηλαδή, εἶναι λογικὰ συνεκτικὸ σύστημα ποῦ συμπίπτει μὲ τὴ μετακριτικὴ, ὄχι ὅμως καὶ μὲ τὴν αἰσθητικὴ. Κατὰ τὸν Beardsley, ἡ ποιητικὴ διαφέρει ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ γιατί: 1) τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα γεννιοῦνται ὡς ἀντανανκλάσεις τῆς τάσης μας νὰ καταλογίζουμε τὸ ὄρατο σὲ, φυσικὰ καὶ σὲ καλλιτεχνικὰ ἔργα, 2) δὲν προσφέρονται ἄμεσα σὲ προβλήματα ποῦ νὰ εἶναι μορφοποιημένα μεταγλωσσικά, δηλαδή, σὲ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὴ γλώσσα τῆς κριτικῆς. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο ὀδηγεῖ στὴν ἀφομοίωση τῆς μετακριτικῆς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τέχνη, μέσ' ἀπ' τὴν παραγωγὴ τοῦ ἔργου.

Ἡ ποιητικὴ, ὅπως ἀναπτύσσεται ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴ γαλλικὴ σχολὴ, εἶναι: εἶδος γλώσσας καὶ ὄχι χρῆση μέσα στὴ γλώσσα. Τὸ ἀντικείμενο

πού μᾶς δείχνει εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἑαυτὸς της. Ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ φορμαλισμὸ τοῦ Mallarmé κι ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ θέση τοῦ δομισμού, πὼς τὸ ὠραῖο δὲν μπορεῖ νὰ ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τὸ συμπεριέχον. Πέρα ἀπὸ τὸ βιογραφικὸ στοιχείο (τὸ «ἀνέκδοτο») τοῦ θέματος ἢ τοῦ συγγραφέα, ἐκείνο πὺ προέχει στὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ μορφή του. Ἡ διήγηση εἶναι μορφή γλώσσας πὺ δὲν ἀναφέρεται ἄμεσα στὴν πραγματικὴ κατάσταση, ἀλλὰ εἶναι ἐπαρκὴς καθαυτὴ «αὐτὸ πὺ συμβαίνει μέσα στὴ διήγηση εἶναι ἡ ἴδια ἡ γλώσσα» (Barthes). Διαφέρει ἀπὸ τὴ ρητορικὴ στὸ ὅτι περιορίζεται στὴ γραφὴ κι ἐγκαταλείπει τὸ πνεῦμα τῆς κανοναρχίας. Ἀπὸ τὴν ὑφολογία διαφέρει στὴν ἀναζήτηση ἀναλυτικῆς μεθόδου καὶ στὴν ἀναθεώρηση τῆς ἀντίληψης γιὰ τὸ ὕφος.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο τοῦ Jakobson, ἡ ἀναζήτηση ἀναλυτικῆς μεθόδου στρέφεται καὶ στὸ μοντέλο τοῦ Hjelmslev. Παίρνουν τὴ διάκριση πὺ κάνει ὁ δανὸς γλωσσολόγος σὲ οὐσία περιεχομένου / μορφή περιεχομένου, γιὰ ν' ἀναιρέσουν τὴν παλαιότερη διάκριση σὲ μορφή καὶ περιεχόμενο — σὲ Metz, Greimas κ.ἄ. Ἔτσι, τὸ ὕφος δὲν ἀποτελεῖ μόνον τὴν ἐξωτερικὴ διακοσμητικὴ τῶν λέξεων, ἀλλὰ μπαίνει στὸ βάθος τοῦ ἔργου, στὸ ρομαντικὸ χρόνο καὶ στὸ σημερινό καὶ γίνετα ἐσωτερικὴ ἀποκάλυψη τοῦ ἴδιου τοῦ σημερινό. Ἀπὸ τὸν Hjelmslev ἐπίσης παίρνουν τὴν ἀνάλυση τῆς συνέμφασης στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημερινό καὶ ἀπὸ τὸ μοντέλο τοῦ Saussure παίρνουν τὴ διάταξη κατὰ τοὺς δύο ἄξονας, τὸν παραδειγματικὸ (τῶν ἐπιλογῶν) καὶ τὸ συνταγματικὸ (τῶν συνδυασμῶν). Μὲ βάση αὐτά, ὁ Jakobson ὀρίζει πὼς «ἡ ποιητικὴ λειτουργία προβάλλει τὴν ἀρχὴ τῆς ἰσοδυναμίας ἀπὸ τὸν ἄξονα τῶν ἐπιλογῶν στὸν ἄξονα τῶν συνδυασμῶν», ἐνῶ ὁ Λαγόπουλος (1973) ὀρίζει πὼς ρητορικὴ εἶναι ἡ δομὴ τῶν σημερινόντων ἐνός συστήματος συνέμφασης. Καὶ τίς δύο αὐτὲς ἀπόψεις τίς συναντοῦμε στὸν Barthes. Ἔχουμε, λοιπόν, τὰ ἴδια φαινόμενα πὺ παρατηροῦνται καὶ στὸ δομισμό τοῦ Lévi - Strauss, δηλαδή: 1) τὴ μεταφορὰ μοντέλων ἀπὸ ἄλλη ἐπιστήμη, τὴ γλωσσολογία καὶ 2) ἐκλεκτικὴ σύνθεση ἀπὸ τὰ διάφορα αὐτά μοντέλα. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πὺ ἡ ποιητικὴ παρουσιάζει ἐπιστημονικὴ ἐπιφάνεια ἀλλὰ δὲν ἔχει ἐπιστημονικὴ συνοχή. Οἱ θεωρίες της εἶναι ἀπομονωμένες σὰν καλλιτεχνικὰ ἔργα, γιὰ τὸς λείπει ἀκόμη κι ἡ συμφωνία στὴν ὀρολογία.

12. Φιλολογική σημειολογία

Είναι η ιδιαίτερη ανάπτυξη της δομικής ανάλυσης πάνω στο λογοτεχνικό κείμενο, που αποτέλεσε χαρακτηριστική έκφραση του σύγχρονου αισθητικού ρεύματος της ποιητικής. Στηρίζεται σε όρισμένες βασικές έννοιες του «κείμενου»: α) την έλλειψη παραπέμπontos, β) την κλειστή ολόττητα, γ) τη γλωσσική οργάνωση στο επίπεδο της συνέμφασης και δ) την παραγωγικότητα. Έν τούτοις, οι έννοιες αυτές παρουσιάζουν ασάθεια στη σύστασή τους. Η έλλειψη παραπέμπontos συχέεται με την πολλαπλόττητα αναφοράς, γιατί τó κείμενο μπορεί ν' αποστέλει σε πολλά παραπέμπonta. Η κλειστή ολόττητα του έργου εκφράζεται με την αρχιτεκτονική σύνθεσή του και σφραγίζεται με τη σύμμανση του κλεισίματος που δίνεται είτε μορφικά (π.χ. στο σονέτο) είτε με τη δομή της διήγησης (π.χ. στα αστυνομικά, όταν ανακαλύπτεται ó ένοχος). Άλλά οι Mallarmé και Apollinaire αρνούνται την κλειστή ολόττητα και πολλοί σημειολόγοι ύποστήριξαν ότι τó λαϊκό ρομάτσο έχει ανοικτή δομή. Τó πρόβλημα της συνέμφασης είναι πιό περίπλοκο. Άν τó κείμενο αποτελεί γλωσσική οργάνωση στο επίπεδο της συνέμφασης, αυτό σημαίνει πως εκτός από τη δηλωτική σημασία περιέχει και δεύτερο περιεχόμενο, λαυθάον, όπως συμβαίνει με τó όνειρο. Συνέμφαση όμως διαθέτουν και τά μη λογοτεχνικά κείμενα κι ή ίδια ή φυσική γλώσσα. Γι' αυτό τó λόγο, δέν αποτελεί αποφασιστικό τεκμήριο της λογοτεχνικότητας, της ιδιοτυπίας του έργου. Η φιλολογική σημειολογία αντίστρέφει τούς όρους κι άντί νά αναζητάει τó δεύτερο περιεχόμενο στο επίπεδο του σημαινόμενου τó αναπτύσσει στο επίπεδο του σημαίνοντος, στην πλεγματική δομή της ύλικότητας του έργου όπου εκμυδενίζονται οι σημασίες — τó θάρος μεταφέρεται από τó ανάγραμμα του Saussure στο παράγραμμα της Kristeva. Αυτή ή διαπλεγματική διεργασία που έξασφαλίζει τη λογοτεχνικότητα είναι απόωση της χρήσης της γλώσσας και σκέψη για τη γραφή. Συνεπάγεται επομένως την παραγωγική εργασία του συγγραφέα πάνω στο κείμενο. Προόν της παραγωγής δέν είναι μόνο ή αποδιάρθρωση των σημείων μέσα άπ' τούς συνδυασμούς των σημαινόντων σε νέα ύφανση, αλλά και άνάδυση νέων σημασιών που πραγματοποιεί ή «σημαίνουσα πρακτική». Άπ' αυτήν την άποψη παίζει ρόλο διαχρονικό μέσα στο ίδιο τó κείμενο (M. Arrivé, 1975).

Οι θεωρίες των σημειολόγων διαφέρουν και δέν μπορούν νά συγκροτηθούν σε συνεκτικό σύστημα. Άποτελούν έν τούτοις εκδήλωση μιας χαρακτηριστικής πορείας που, μετά τόν Artaud, παρουσιάζει τις ιδιότητες της ένδοφαγίας και του αναρχισμού. Κατά την Kristeva, ή ποίηση έχει λειτουργία περιθώριου και διαστροφής. Μετά τó ρομαντισμό εισάγει μεταλλάξεις στο γλωσσικό σύστημα και μ' αυτόν τόν τρόπο τó διασπάει. Διαμέσου της σημειωτικής, που είναι αντίθετη πρós τη συμβολική πράξη, επεξεργάζεται και πραγματοποιεί την εκ-κέντρωση του

σημείου, την αποδιάρθρωση, χάρη στις φωνολογικές, λεξικές και συντακτικές τροποποιήσεις. Η τάση της ποίησης προς την τρέλλα και το ιερό δείχνει την αποδιάρθρωτική σημειωτική λειτουργία που έχει ανάλαβει (Kristeva, 1974).

Η φιλολογική σημειολογία ξεπέρασε τον όριζοντα της ποιητικής και επεκτάθηκε σε θεωρία γενική για όλα τα κοινωνικά και πολιτιστικά φαινόμενα. Έτσι, διεκδίκησε την προτεραιότητα από τις ειδικές επιστήμες του ανθρώπου και παρουσιάστηκε σαν γενικό σύστημα έρμηνείας. Τόν τίτλο της αυτό τον διεκδίκησε με μια άπλοϊκή γενίκευση: Η σημειολογία ή κατά τον Wahl, ο δομισμός είναι ή επιστήμη των συστημάτων σημείων. Επειδή όμως, όπως γράφει ο Greimas, «ο ανθρώπινος κόσμος προσδιορίζεται στην ουσία του σαν κόσμος των σημασιών», ή σημειολογία γίνεται επιστήμη του ανθρώπου. Υπάρχουν κι άλλα ανάλογα έπιχειρήματα. Αν θελήσουμε να άποσαφηνίσουμε τις έννοιες που χρησιμοποιούνται, παρατηρούμε έξ αρχής ότι ή σημειολογία συγγέεται με τή δομική ανάλυση. Πράγματι, ή φιλολογική σημειολογία στηρίχθηκε στο δομισμό των Lévi - Strauss και Jakobson και χρησιμοποίησε τις βασικές αρχές του.

Κατ' αρχήν στο γενικό επίπεδο: 1) Υποστηρίζει ότι άποτελεί επιστημολογία, «κριτική των επιστημών» που γίνεται και κριτική του έαυτού της, κατά την Kristeva. 2) Χρησιμοποιεί άντι - επιστημονικές μεθόδους, τήν αναλογία, τή γενίκευση, τή μεταφορά, τó διαφορούμενο, τήν άπλούστευση — κατά τήν όμολογία του Ruvet (1963), άν χρησιμοποιούσαμε τήν κοινωνιολογία άλλα μοντέλα άντι του γλωσσολογικού, θά άπαιτούντο πολλές διαστάσεις. 3) Άκολουθεί τή μέθοδο του έκλεκτισμού: π.χ. παίρνει τó μοντέλο του δυαδικού δομισμού, έκτός από τήν ταύτιση τής μεταγλώσσας με τή φυσική γλώσσα υίοθετεί τó μοντέλο του Saussure, έκτός από τήν άρηκτη ένότητα του σημείου και τήν προτεραιότητα τής σημειολογίας στη γλώσσα που υποστήριξε ó Saussure από τή γλωσσηματική παίρνει μόνο τον τρόπο ανάλυσης τής συνέμφασης (connotation) και τή διάκριση σε μορφή και ουσία του περιεχομένου (Metz, Greimas). Έπομένως, όπως κι ó δομισμός, άποτελεί ιδεολογία που έμφανίζεται με τó μανδύα τής επιστημολογίας.

Πιο συγκεκριμένα, από τον Lévi - Strauss δανείζεται: 1) Τήν αναγωγή των πολιτιστικών συστημάτων σε συμβολικά συστήματα που ιδρύουν σχέσεις ιδεολογίας. Με τήν αναγωγή αυτή, ή φιλολογική σημειολογία μετατρέπει τά πολιτιστικά φαινόμενα σε κώδικες. 2) Τήν αναγωγή των κωδικών στο γλωσσολογικό μοντέλο, που είναι τó πληρέστερο και που επιδέχεται τυπικοποίηση. 3) Τήν ταύτιση τής δομής με τούς νόμους των μετασχηματισμών της — σ' αυτή τήν αρχή στήριξε ó Barthes τήν ποιητική: ή παραγωγή τής παράστασης ενός πράγματος άποτελεί μετασχηματισμό του και γι' αυτό συμπίπτει με τή δομή του κατά ανάλογο τρόπο ή τέχνη και ή ανάλυση τής τέχνης συμπίπτουν. 4)

Τῆ θεωρία τοῦ ἀσυνείδητου. Οἱ μετασχηματισμοὶ τῆς δομῆς ἀποτελοῦν τὴν ἐμπειρική καὶ κατανοητὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ οἱ νόμοι τῆς δομῆς, ὅπως κι οἱ νόμοι τῆς γλώσσας, μένουν ἀσυνείδητοι. Τὸ ὄνειρο, ἡ τέχνη κι ἡ νευρώση ἀποτελοῦν ἐκδηλώσεις τῆς ἴδιας ἀσυνείδητης δομῆς κατὰ τὸν Freud. Σὲ προέκταση, ἡ σημειολογία τοῦ Lacan ἀναζητᾷ τὴν αὐθεντικότητα πίσω ἀπὸ τὴ χρήση τῆς γλώσσας.

Ἀπὸ τὸν Althusser ἡ φιλολογικὴ σημειολογία δανείζεται: 1) Τὴ θεωρητικὴ παραγωγή. Ὅπως τὸ βιομηχανικὸ προϊόν περιέχει τὴν ἀξία ἐργασίας πού εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἀνταλλακτικὴ ἀξία χρήσης, ἔτσι καὶ τὸ πνευματικὸ ἢ καλλιτεχνικὸ προϊόν περιλαμβάνει τὴν ἀξία τῆς παραγωγῆς του πού ὑλοποιεῖται στὴν πλεγματοειδῆ δόμησή του, ἐνῶ οἱ σημασίες του ἀποτελοῦν τὴν ἀξία χρήσης πού τοῦ δίνει ἡ κοινωνικὴ ἰδεολογία. Ὁ δημιουργὸς δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴν ἀξία χρήσης, δηλαδή μὲ τὸν τρόπο πού τὸ πλατὺ κοινὸ σημασιολογεῖ καὶ κατανοεῖ τὸ ἔργο του. 2) Τὴν αὐτονομία τῆς τέχνης, πού ὀφείλεται στὴν ἀξία τῆς παραγωγῆς του. Μὲ τὴν ἴδια ἀκριβῶς λογικὴ διασφαλίζεται ἡ λογοτεχνικότητα. 3) Τὴν ἀνάγνωση τοῦ κειμένου, πού συνιστᾷ μιὰ δευτέρη ἀνάγνωση, αὐτὴν πού ἀποκαλύπτει τὸ λαθάνον ἢ ἀσυνείδητο περιεχόμενο τοῦ ἔργου, «διαβάζοντας» τίς διαπλεγματοειδῆ σχέσεις τῆς δομῆς του.

Ἀπὸ τὸν δυαδικὸ δομισμὸ τοῦ Jakobson δανείζεται: 1) Τὸ δυαδικὸ μοντέλο καὶ τὰ ζεύγη ἀντιθέτων, ὅπως τὰ ἔχει ἀφομοιώσει ὁ δομισμὸς τοῦ Lévi - Strauss. 2) Τὴ γενίκευση τῆς ποιητικῆς λειτουργίας σ' ὅλη τὴ γλώσσα. Κατὰ τὸν Jakobson, ὁ ποιητικὸς συμβολισμὸς καὶ τὰ ρητορικὰ σχήματα δὲν ἀποτελοῦν ἰδιοτυπία τῆς τέχνης, ἀλλὰ διατρέχουν τὴν ἴδια τὴ φυσικὴ γλώσσα καθὼς καὶ τὰ ἄλλα συστήματα συμβολισμοῦ. Ἐπομένως ἰσχύει ἡ ἴδια μέθοδος ἀνάλυσης, μὲ βάση τὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο, γιὰ ὅλα τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα — μὲ τὸ μοντέλο αὐτό, ὁ Barthes ἔκανε σημειολογικὴ ἀνάλυση στὴ διαφήμιση, στὴ μόδα καὶ στὸ μενοῦ. 3) Τὴ διχοτομία ἐπιδιακριτὸ / ἀδιάκριτο (marqué / non marqué). Ἡ διχοτομία αὐτὴ συνδέει ἑτερογενῆ στοιχεῖα, γι' αὐτὸ ἀποτελεῖ ὄργανο αὐθαίρετων ἀναγωγῶν πού ἐπιτρέπει στὴ σημειολογία νὰ ἐκτελεῖ ὅποιεσδήποτε συσχετίσεις θέλει.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ποιητικὴ καὶ τὸ δομισμὸ, ὑπάρχει κι ἓνας τρίτος παράγοντας πού ἐπέδρασε στὴν ἰδεολογία τῆς φιλολογικῆς σημειολογίας κι αὐτὸς εἶναι ἡ ἀστικὴ φιλοσοφία. Οἱ τρεῖς παράγοντες βρισκονται σὲ ἀμοιβαία ἀλληλεπίδραση. Ἔτσι, τὸ θέμα τῆς αὐτο - ἀνάκλασης εἶναι κοινὸ, ὅπως θὰ δοῦμε, στὴν ποιητικὴ καὶ στὴ φιλοσοφία. Ἐν τούτοις, ἡ προτεραιότητα τοῦ προβλήματος τῆς γλώσσας φαίνεται πῶς ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ φιλοσοφία. Συζητιέται ἀπὸ τοὺς διαφωτιστὲς (Descartes, Leibniz, Vico), περνᾷ σὲ κρίσιμη φάση ἀπὸ τὸν Locke καὶ τὸ νομιναλισμὸ, παρακάμπτεται ἀπὸ τὸν Kant καὶ στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰ. γίνεταί ἡ ἀχίλλεια πτέρνα τοῦ θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ, πού κυριαρχεῖ σ' ὅλα τὰ ρεύματα. Μετὰ τὴν πρόταση τοῦ Wittgenstein «τὰ ὄρια

του κόσμου είναι τα όρια της γλώσσας μας», ή φιλοσοφία εγκαταλείπει την έρευνα του κόσμου κι ασχολείται με τον έαυτό της, όχι με το τι λέει αλλά με το αν μπορεί να λέει. Γίνεται ανακλαστική. (Carnap, Russel, Ayer, Groce). Με τον Heidegger πραγματοποιεί το δεύτερο βήμα, περνάει μέσα απ' τον έαυτό της και γίνεται αυτο-ανακλαστική. Βάζει σέ έρώτημα και σέ άμφισβήτηση τή γλώσσα για να τήν ξεπεράσει πρós τó "Όν πού κρύβει. "Όπως ακριβώς οι μετασχηματισμοί κρύβουν τó άσυνείδητο περιεχόμενο, πού είναι ή ουσία τής δομής (για τή σημειολογία και τó δομισμό). Κατά τόν Derrida (1972), ή έτυμολογική άποσύνθεση των λέξεων, πού διεξάγει ό Heidegger, οδηγεί στην υπέρβαση τής αλήθειας του όντος. Άλλά ή υπέρβαση αυτή είναι τó μυστικό. Οι σχολιαστές του Lacan (Nancy και Lacoue - Labarthe, 1973) ταυτίζουν τó ά - σκεπτικό του Heidegger με τó ά - συνείδητό του Freud.

Υπάρχουν κι άλλοι δεσμοί ανάμεσα στή φιλοσοφία και στή φιλολογική σημειολογία. Είναι ή έμφαση στή συγχρονία, ή πολεμική κατά τής άθρωπολογίας, ή άναγωγή στο άρητο και ά - σκεπτικό, ή άντι-επιστημονική μέθοδος τής άναλογικής γενίκευσης. Έκτός απ' αυτά, υπάρχει κι ένας βαθύτερος όργανικός δεσμός μεταξύ τής ποιητικής και τής φιλοσοφίας. Μή διαθέτοντας δική της θεωρητική θεμελίωση, ή τέχνη άναζήτησε τά έρείσματά της στή φιλοσοφία. Έτσι, ενώ ή φιλοσοφία του Διαφωτισμού περιφρουρούσε τήν τέχνη, άρχίζει από τήν έποχή του Kant να προμηθεύει συστηματικά θεωρίες τής αισθητικής για να καταλήξει τελικά να διχασθεί σέ δύο κλάδους, στο νεοθετικισμό πού άρνιέται τήν τέχνη, και στον ιδεαλιστικό ύπαρξισμό (με σταθμούς τους Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger) πού συγχέεται με τήν αισθητική. Έκτός από τή θεωρητική κατεύθυνση έχουν κι άλλα κοινά στοιχεία. Τά φιλοσοφικά και τά καλλιτεχνικά έργα αποτελούν κλειστά συστήματα, άπομονωμένες νησίδες. Οι δημιουργοί τους κατέχονται από μοναξιά κι έρμητικότητα. Άποκτούν έχθρική στάση πρós τόν τεχνικό πολιτισμό — ό Whitehead (1956) τονίζει τή συγγένεια τής φιλοσοφίας με τούς ποιητές. Συγκλίνουν στην αυτο-ανάκλαση και στο μυστικό — πού εκκρασή τους είναι ή άποδιάρθρωση. Η κοινή μοίρα τους εξηγείται από τήν κοινή έχθρότητά τους στο βιομηχανικό πολιτισμό. Είναι εξώδητες άθθεντες. Η έμπορευματική κοινωνία τους υπέκλεψε τή θέση και κερδοσκοπίσε στα προϊόντα τους. Γι' αυτό ό Barthes (1953) δίνει ουσιαστική σημασία στή διαφορά μεταξύ άξιας χρήσης (έμπορικης) και άξιας παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου.

Η φιλολογική σημειολογία χρησιμοποίησε άπατηλές άφαιρέσεις προικισμένες με τή γοητεία τής μεταφοράς. Υποστήριξε πώς θά άνατρέψει τήν ιδεολογία (έννοώντας πάντα τήν ιδεολογία του τεχνολογικού πολιτισμού), καταστρέφοντας τά θεμέλια του όρθολογισμού μέσα από τó κείμενο (των λογοτεχνικών έργων). Για τó σκοπό αυτό έφάρμοσε τή θεωρία του δομισμού: πώς ένα σύστημα μεταβάλλεται με τίς

μεταλλάξεις. Ἐπειδὴ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο εἶναι κλειστὸ σύστημα, τὸ παρομοίωσε μὲ σημεῖο ὀλικὸ καὶ ἀπλοποίησε ὅλες τὶς σχέσεις ἀνάλυσης στὴν ἴδια πάντα σχέση Sa-Si (σημαίνον / σημαινόμενο), ἄσχετα μὲ τὴν κλίμακα ὅπου ἀνήκει. Ἡ σοβαρότερη παράβαση μεθόδου γίνεται στὴ γενίκευση τῆς χρήσης τῶν κωδικῶν.

Κατὰ τὸ δομισμὸ, ἐπειδὴ τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα περιέχουν ἀξία κι ἐπειδὴ ἀξία εἶναι ἡ ἐξάρτηση πού ἔχει κάθε στοιχεῖο ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ἄλλων στοιχείων τοῦ συστήματος, ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα, τὸ πεδίο τῶν κοινωνικῶν φαινομένων εἶναι πεδίο κυκλοφορίας ἀξιῶν ἀνάλογο μὲ τὴν ἐπικοινωνία. Ἄρα, οἱ νόμοι πού τὰ διέπουν εἶναι ἀνάλογοι μὲ τοὺς νόμους τοῦ γλωσσολογικοῦ μοντέλου. Καὶ ἐπειδὴ ἡ σημεσιολογία εἶναι κλάδος τῆς ἐπικοινωνίας — ἢ μὲ ἄλλα λόγια, ἐξετάζει τὰ συστήματα σημεῖων — ἐντάσσεται κι αὐτὴ στὸ γλωσσολογικὸ μοντέλο, γίνεται «ὑποτελὴς τῆς γλώσσας», καὶ τὰ μοντέλα πού χρησιμοποιοῦν γιὰ ὅλα τὰ φαινόμενα εἶναι οἱ κωδικεῖς. Σύμφωνα ὅμως μὲ τὴ θεωρία τῆς ἐπικοινωνίας, ἡ μεταβίβαση τῆς πληροφορίας δὲν ἐξαρτῆται μόνον ἀπὸ τοὺς κωδικεῖς, ἀλλὰ κι ἀπὸ τὰ μέσα καὶ τὶς περιστάσεις (συνθήκες, συμπεριέχον), δηλαδή, οἱ κωδικεῖς ἀποτελοῦν μέρος μόνον τῆς ἐπικοινωνίας. Ἀνάμεσα στὸ γλωσσικὸ σύστημα καὶ στὰ κοινωνικὰ συστήματα ὑπάρχει μιὰ βασικὴ διαφορά: στὸ πρῶτο, οἱ νόμοι θρίσκονται στὸ ἐπίπεδο τοῦ κώδικα, ἐνῶ στὰ ἄλλα θρίσκεται στὸ ἐπίπεδο τῶν συνθηκῶν τοῦ δικτύου μεταβίβασης. Δομισμὸς καὶ σημεσιολογία, λοιπόν, κάνουν τὴν αὐθαίρετη ἀφαίρεση νὰ ἀπομονώνουν τὸν κώδικα ἀπὸ τὶς συνθήκες τῶν δικτύων. Στὴν ἴδια τὴ φυσικὴ γλώσσα, ὁ κώδικας δὲν εἶναι σταθερὸ σύστημα, γιατί τροποποιεῖται ἀπὸ τὴ χρήση καὶ τὴν πράξη. Ἐξάλλου ὑπάρχουν πολλοὶ κώδικεῖς, γιατί ἡ γλώσσα εἶναι ἀνοικτὸ σύστημα. Στὴν καθαρὴ του ἔννοια ὁ κώδικας συναντιέται μόνον στὶς τεχνητὲς γλώσσες. Ἀλλὰ κι ἐκεῖ, ὄχι μὲ τὴ σημασία πού τοῦ δίνει ὁ δομισμὸς. Ἐνῶ ἀποτελεῖ τὸ σύνολο τῶν νόμων πού διέπουν τοὺς μετασχηματισμοὺς (δηλαδή τὰ μηνύματα) δὲν εἶναι οὐσία δομῆς, γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο ὅτι εἶναι συνειδητός, τὸν ὀρίζουμε ἐμεῖς.

Τὸ συμπέρασμα εἶναι πὼς ὁ κώδικας δὲν ἀποτελεῖ κάτι τὸ ἀκλόνητο, ὥστε νὰ τὸν θεωρήσουμε ἀρχὴ νόμων. Δὲν ἔχει ὅμως οὔτε τὸ χαρακτηριστὴ τῆς γενικότητος. Ὑπάρχουν συστήματα κοινωνικῶν φαινομένων ὅπου δὲν παίζει κανένα ρόλο. Στὰ συστήματα ἀναγνώρισης, ἐτικέτας κ.ἄ. κυριαρχοῦν οἱ περιστάσεις, γι' αὐτὸ οἱ κώδικεῖς εἶναι φτωχικοὶ κι' ἀσυστηματικοί. Τὸ μήνυμα συνδέεται στενὰ ἀπὸ τὶς συνθήκες καὶ τὶς σχέσεις πομποῦ - δέκτη γιατί προσδιορίζει τοὺς ρόλους καὶ τὴν κοινωνικὴ ἱεράρχηση. Γιὰ τὸ λόγο αὐτό, σὲ κάθε κατάσταση συνθηκῶν ἀντιστοιχεῖ εἰδικὸ μήνυμα. Στὶς τελέσεις τὸ μήνυμα προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ μάγο καὶ τοὺς ὄρους τελετουργίας, ὥστε πολλὲς φορὲς εἶναι ἀκατανόητο ἢ ἄ-σῆμαντο γιὰ τὸ δέκτη — π.χ. ἡ λειτουργία γίνεται σὲ ἀρχαϊκὴ γλώσσα: λατινικὴ, ἀλεξανδρινὴ, ἀρχαία ἀραβικὴ. Ἀνάλογα συμβαίνει καὶ στὴν πολιτικὴ. Ὅμοια περίπτωση ἔχουμε καὶ σὲ καθαυτὸ συστή-

ματα επικοινωνίας, όπως είναι τα mass media, όπου το μήνυμα έρχεται σε δεύτερη θέση όχι εξ αιτίας των συνθηκών ή των σχέσεων πομπού - δέκτη αλλά εξ αιτίας του μέσου (καναλιού) που αντικαθιστάει αυτές τις σχέσεις. Είναι αυτό που οδήγησε τον Mc Luhan να πει πως «μήνυμα είναι το μέσο» και πολλούς αισθητικούς να κηρύξουν την αποδιάθρωση του μηνήματος (σε μίμηση των mass media).

Εκείνο που επιδιώκει ή σημειολογία, όταν μετατρέπει τα πολιτιστικά και κοινωνικά φαινόμενα σε κωδικά συστήματα, είναι να αφαιρέσει το ουσιώδες που έχουν: 1) τις συνθήκες και τους φορείς, 2) τις πράξεις, συμπεριφορές, σχέσεις. Ίσχυει γι' αυτήν ή ίδια κριτική που ισχύει και για το δομισμό: δεν κάνει το γλωσσολογικό μοντέλο για όλους τους τομείς της πραγματικότητας (Martinet, 1973). Μόνο ή γλώσσα έχει την ικανότητα της ταυτόχρονης ένταξης και στους δύο άξονες, το συνταγματικό και τον παραδειγματικό. Π.χ. το κόκκινο - πράσινο φως δεν έχουν συνταγματική σύνταξη. Μόνο ή γλώσσα επίσης έχει την ικανότητα της μεταγλώσσας και μπορεί να μιλάει για τα άλλα συστήματα (Schaff, Benveniste). Τα συμβολικά συστήματα δεν είναι μετατρέπτα και πρέπει να αναχθούν σε εξωγλωσσική βάση (ψυχολογία, ανθρωπολογία κ.ά.). Μπορούμε να μιλάμε για εξωγλωσσικά συστήματα, χωρίς να κάνουμε γλωσσολογία (Ducrot - Todorov, 1972).

Προτάσεις της κριτικής προς αυτήν την κατεύθυνση έχουν αρχίσει να εμφανίζονται και στο χώρο του κινηματογράφου. Όπως μ'ας πληροφορεί ο Διξικιρίκης («Φίλμ» Νο 5 - 75), «ο Γκαρρόνι επιδιώκει την απαλλαγή της σημειολογίας από την κηδεμονία της γλωσσολογίας».

13. *Ἡ ἰδεολογία πού πολεμάει τίς σημασίες*

Εἶναι σχόπιο, ἴσως, νά συνοψίσουμε τὰ κυριότερα συμπεράσματα πού προέκυψαν μέχρι τώρα. 1) Ὁ δομισμός κι ἡ σημειολογία ἀντίκρουσαν ἓν ἕνα κοινὸ ἰδεολογικὸ ρεύμα μὲ ἀμοιβαῖες ἐπιδράσεις. 2) Κύριοι χαρακτηριστῆρες τοῦ ρεύματος αὐτοῦ εἶναι ὁ ἐκλεκτισμός, ἡ αὐτονομία τοῦ πνεύματος ἀπὸ κάθε κοινωνικὴ ἐξάρτηση, ὁ περιορισμὸς στὴ μορφή, ἡ μεταφυσικὴ προτεραιότητα τοῦ προσυνειδητοῦ (ὕποσυνειδητου), ἡ ἀρνηση τῆς ἀλλαγῆς καὶ τῆς ἱστορίας καὶ ἡ ἀνάμιξη τοῦ ἐπιστημονισμοῦ μὲ τὸν ἰδεαλισμὸ τοῦ 18ου αἰῶνα. 3) Ἀνάγει ὅλες τίς ἀρχές στοῦ γλωσσολογικοῦ μοντέλου, διαμέσου τῶν κωδίκων. 4) Ἐπιδιώκει τὴν ἀποδιάρθρωση τῶν ρητῶν σημασιῶν, πράγμα πού ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν αὐτονομία τοῦ πνεύματος πού διακηρύσσει.

Ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα γίνεται φανερὸ πὼς ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἓνα φαινόμενο κρίσης. Ἀλλὰ τί κρίσης; Πρῶτ' ἀπ' ὅλα πνευματικῆς. Ἡ ἀναγωγὴ στὴ δομὴ τῆς γλώσσας εἶναι κοινὸ σύμπτωμα ἀντανάκλασης πού ἐμφανίζεται στὴ φιλοσοφία καὶ στὴν τέχνη μαζί πάντα μὲ τὴν ἀμφιβολία καὶ τὴν ἐξάλειψη τῶν σημασιῶν — ἡ ἀναβίωση τῆς ρητορικῆς ὁδήγησε, ὅπως εἶδαμε στὴν προτεραιότητα τῆς ὕλικότητας τῆς γλώσσας Ἡ ἀπελευθέρωση τῶν σημαινόντων, πού διακήρυξε ἡ σημειολογία δὲν εἶταν τίποτα ἄλλο ἀπὸ ἀπελευθέρωση τῆς μορφῆς — γιατί τὸ σημαῖνον ἀποτελεῖ τὴν ὕλική μορφή τοῦ σημείου.

Τί σημαίνει ὁμως ἀπελευθέρωση τῆς μορφῆς; Κατ' ἀρχὴν ἡ μορφή δὲν ἀποτελεῖ κριτήριον οὔτε γιὰ τίς σχέσεις οὔτε γιὰ τίς λειτουργίες. Τὰ πρῶτα αὐτοκίνητα εἶχαν μορφή ἄμαξας, ἀλλὰ δὲν ἦσαν ἄμαξες. Ὅλες οἱ οὐρές ἐντάσσονται σὲ μία μορφή, ἀλλὰ ἔχουν διαφορετικὴ λειτουργία (πηδάλιου στὰ ψάρια, ἀνάρτησης στοὺς πιθήκους, προστασίας ἀπ' τὰ ἔντομα στὸ ἄλογο). Τὰ σημεία τὰ χρησιμοποιοῦν οἱ ἄνθρωποι, πού εἶναι κοινωνικὰ ὄντα. Ἐπομένως, ἡ μορφικὴ διάκριση πού εἶναι βασικὸ συστατικὸ τῶν σημείων, ἀποτελεῖ κοινωνικοποίησι τῆς ὕλης. Ὁροθετοῦμε τὸν ὕλικὸ κόσμον στὸ μέτρο πού τὸν χρησιμοποιοῦμε, πρακτικὰ καὶ θεωρητικὰ, ὡς μέλη τῆς κοινωνικῆς δομῆς. Ἀπελευθέρωση, λοιπόν, τῆς μορφῆς σημαίνει ἀπόκρυψη τῆς κοινωνικοποίησης τῆς ὕλης καὶ τῶν δυνάμεων πού τὴν πραγματοποιοῦν. Σημαίνει ἀπόσβεση τῶν σημασιῶν.

Τὰ πνευματικὰ φαινόμενα ἔχουν τὴν ἰδιομορφία τῆς ἐπ' ἀπειρον ἀνακλαστικότητας. Διαμορφώνουν πολὺπλοκες καὶ ὀγκώδεις συνθέσεις μὲ συνεχὴ ἀναπαραγωγὴ, ὥστε παρουσιάζονται ὡς νά εἶναι αἰτίες τοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ ἔτσι γίνεται πολὺ δύσκολο νά βροῦμε τίς ἀρχικὰς καταστάσεις πού ἐξέφραζαν. Στὴν περίπτωσι πού ἐξετάζουμε ὑπάρχουν ὀρισμένα ὁδηγητικὰ κριτήρια πού δοθῆναι νά ἐντοπίσουμε γιὰ τί εἶδους πνευματικὴ κρίσι πρόκειται. Κι αὐτὰ εἶναι: 1) ἡ κρίσι προσβάλλει τὴν πνευματικὴ παράδοσι τῆς μεσαιῶς τάξης, 2) καλλιεργείται ἀπὸ τοὺς διανοούμενους, καλλιτέχνες καὶ φιλόσοφους, πού ἀποτελοῦν τὴν

πνευματική ήγεσία τῆς τάξεως αὐτῆς. Πρόκειται ἐπομένως γιὰ ἓνα φαινόμενο ἐσωτερικῆς ἀντίφασης τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Ἡ πνευματικὴ τῆς ήγεσία (οἱ παλαιότεροι «διαφωτιστὲς») ἐκτοπίζονται ἀπὸ τὴν οἰκονομικο-πολιτικὴ τῆς ήγεσία (τοὺς ἐπιχειρηματίες). Ἡ διαμάχη διαδραματίζεται στὰ πλαίσια τοῦ ἐλεύθερου ἀνταγωνισμοῦ, ἔχει στόχο τὴν προσέλκυση τῆς ἀγορᾶς τοῦ μεγάλου κοινοῦ καὶ χρησιμοποιεῖ ὡς ὄχημα τὰ μαζικὰ μέσα ἐπικοινωνίας (mass media). Θὰ γίνω ἀμέσως σαφέστερος.

Τὰ στατιστικὰ στοιχεῖα, πὺ ὁ χῶρος δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἐκτεθοῦν ἐδῶ, δείχνουν ὅτι: 1) τὰ μέσα ἐπικοινωνίας ἐξελίσσονται σὲ μαζικὰ, ὅπως ἀκριθῶς καὶ ἡ βιομηχανία, 2) ὑπακοῦνε στὸ νόμο τῆς ἐξέλιξης τῶν μονοπωλίων καὶ 3) ἐπικρατοῦν οἱ μορφές ἢ τὰ μονοπώλια ἐκεῖνα πὺ συνδέονται καλύτερα μὲ τὴ λειτουργία τῆς ἀγορᾶς (π.χ. ἐπικρατοῦν οἱ ἔφημερίδες πὺ στηρίζονται περισσότερο στὶς ἀγγελίες καὶ στὴ διαφήμιση). Τὶ σημαίνουν αὐτὰ θὰ τὸ δοῦμε ἀμέσως.

14. Mass media και αποδιάρθρωση

Ἡ ὀριστική ἐπικράτηση τῶν μαζικῶν μέσων ἐπικοινωνίας, μὲ τὴν ἔννοια πὺδ τὰ κατανοοῦμε σήμερα, διαμορφώνεται στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰ. καὶ συνδέεται μὲ τοὺς ἐξῆς γενικοὺς ὅρους: 1) τεχνολογικὴ ἀνάπτυξη τῶν μέσων ἐπικοινωνίας (ἠλεκτρισμός, ἐρτζιανὰ κύματα, φιλμ, φωτοκτύπαρο κ.ἄ.), 2) ἀνάπτυξη τῶν ἀναγκῶν τῆς ἐμπορευματικῆς κοινωνίας γιὰ μαζικὴ διανομὴ, μὲσω τῆς διαφήμισης καὶ τῆς δυναμικῆς πολιτικῆς τῶν πωλήσεων, 3) ἐμφάνιση τοῦ κρατικοῦ παρεμβατισμοῦ γιὰ τὸ συντονισμὸ τῶν μονοπωλίων καὶ τὸν ἔλεγχο τῶν σχέσεων μὲ τὴν ἀγορά, πὺδ ἀντιστοιχεῖ στὴ διεύρυνση καὶ στὴ ρύθμιση τοῦ κοινοῦ — ἢ τηλεόραση συνδέεται ἅμεσα μ' αὐτὴ τὴ λειτουργία. Κι οἱ τρεῖς ὅροι ὀφείλονται στὸ ἠλεκτρονικὸ στάδιο τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας, πὺδ διαδέχτηκε ἱστορικὰ τὸ στάδιο τῆς μαζικῆς παραγωγῆς. Ἄρα, τὰ mass media συνδέονται μὲ τὴ μαζικοποίηση στὸν τομέα τῆς διανομῆς καὶ ὄχι στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς.

Αὐτὸ πὺδ διανέμουν μαζικὰ εἶναι μοντέλα συμπεριφορᾶς, ἐπιθυμιῶν καὶ διαθέσεων γιὰ κατανάλωση, μαζὶ μὲ τίς ἀντίστοιχες παραστάσεις. Κατὰ συνέπεια, διαμορφώνουν νέους τύπους παραστατικῶν μέσων, μετάδοσης (ἀγωγούς). Ἐπειδὴ ὅμως στηρίζονται στὴν τεχνολογικὴ ἐξέλιξη, συνοδεύονται καὶ ἀπὸ νέους τύπους μέσων μετάδοσης (ἀγωγούς). Τείνουν στὴν ἀνάπτυξη τῶν συνθέτων ὀπτικο-ακουστικῶν μέσων, πὺδ ἔχουν ἅμεση δράση στὸ δέκτη, ἐνῶ ταυτόχρονα φορτίζουν τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον μὲ νέα σημειολογικὰ συστήματα. Ἔτσι, ἀνατρέπουν προηγούμενα συστήματα ἐπικοινωνίας καὶ ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν αὐτορύθμισης (βιβλίο παιδεία, τέχνη, λέσχη, γειτονιά κ.ἄ.) καὶ δημιουργοῦν νέες συνθήκες στὴ διαμόρφωση τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος.

Οἱ ἐφημερίδες, προπαντὸς τὰ ὀδομαδιὰτικὰ φύλλα πὺδ κυκλοφοροῦν τὸ Σαββατοκύριακο, πνίγουν τὸν ἀναγνώστη σ' ἓνα εὐανάγνωστο τίποτα. Ἡ κενότητα τους κυριαρχεῖ καὶ ἐκτοπίζει τὸν ὀργανομένο λόγο τοῦ μυθιστορήματος. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ, τὸ «Βιβλίο» τοῦ Malarmé, πὺδ εἶχε κινητὰ φύλλα καὶ μπορούσε νὰ τὰ δάξει ὁ ἀναγνώστης σ' ὅποια σειρὰ θέλει, ἔδειχναν τὴν προσπάθεια τῆς πνευματικῆς ἡγεσίας νὰ κερδίσει τὴν ἐμπορευματικὴ στὸ ἴδιο τὸ γῆπεδὸ τῆς. Εἶναι εὐκολότερο, τώρα, νὰ κατανοηθεῖ ἢ σημασία τῆς ἀποδιάρθρωσης.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἀποδιάρθρωση ἀποτελεῖ μιὰ νέα μορφή τῶν κινημάτων ἀνανάεσης πὺδ ἐπιχειρεῖ κατὰ καιροὺς ἢ τέχνη. Ἡ ἰδιοτυπία τῆς συνίσταται σὲ δύο ἀντιφατικὰ στοιχεῖα, στὴν ἐντονότερη τάση πρὸς τὸ νατουραλιστικὸ μαγισμὸ (Artaud) καὶ στὴν συγκαλύψη μὲ μιὰ ἐπισημονικοφανῆ σημειολογία. Στὴν περίπτωσή ὅμως αὐτὴν, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη μορφή, στὴν ἀποστασιοποίηση, ἢ πρωτοτυπία δὲν ἀνήκει στὴν Τέχνη, ἀλλὰ στὴν κοινωνία τῆς κατανάλωσης. Οἱ καταναλωτὲς παράγονται ἀπὸ τὴ διαφήμιση, διαμέσου δικτυωτῶν μηνυμά-

των που κρύβουν τον κώδικα — τον κώδικα των νόμων της οργανωμένης αγοράς — και που μόλις σταματήσει, αφήνει τα άτομα να πέσουν σε ά-κοινωνική ύπσταση, σε αρνητικότητα. Η γλώσσα έπαψε να είναι έδρα του λόγου, έχει χάσει τη διαφάνεια της και κρύβει άσαφή κίνηση (συνέμφαση), ενώ η προσωπικότητα εκφράζεται μέσα από δίκτυα υλικότητας των αντικειμένων κατανάλωσης. Στις μεσαίες τάξεις, η εύγλωττία έχει αντικατασταθεί από την ταυτολογική φλυαρία ή τη σιωπή.

Σάν σύμπτωμα και αντίδραση ταυτόχρονα στην κοινωνία της κατανάλωσης, η αποδιάρθρωση είναι ένα παιχνίδι αντανάκλασης της υλικής αθλιότητας με την ιδεολογική. Ζούμε σε μία πλημμύρα μηνυμάτων, όπου η δημοσιότητα και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας αποδιαρθρώνουν την κοινωνική γλώσσα και την αντικαθιστούν με μία γλώσσα έντολων κατανάλωσης που το κύριο γνωρισμά της είναι πώς δέν διαθέτει μεταγλώσσα.

Τούτο θεοσιώνεται από τους ίδιους τους θεωρητικούς της φιλολογολογικής σημειολογίας: «ο ρυθμός, που απομυθοποιεί όχι μόνο όλη την ιδεολογία αλλά και ό,τι είναι ταυτόσημο μ' αυτήν, αναγνωρίζεται σ' ένα μονάχα σύγχρονο που το επέβαλαν τα mas-media... στο κινούμενο σχέδιο, που είναι καρικατούρα του ά-νοητικού» (Kristeva, 1974). Η αποδιάρθρωση διεξάγεται «περιθωριακά σαν τρέλλα, ιερό, ποίηση». Πραγματοποιείται με τη σημαίνουσα πρακτική που είναι «αντίθετη προς όλες τις συνειδητές σκοπιμότητες... κατά συνέπεια, η πρακτική του κειμένου θα είναι αναπόσπαστα δεμένη με τον αναρχισμό· θα αναγνωρίζεται από την καταστροφική της φλέβα...» (Kristeva, 1974).

Από τους έσωτερικούς αυτούς ανταγωνισμούς, ο μεγάλος χαμένος είναι η πνευματική ήγεςία. Φυσικά, μαζί με το καταναλωτικό κοινό. Κι αυτό είναι ένας αντικειμενικός λόγος της συχνης συμμαχίας που συνάπτει η διάνοηση με τις λαϊκές και τις επαναστατικές τάξεις — όταν δέν ξεπέφτει στον καλλιτεχνικό αναρχισμό.

15. Η σημειολογική αποδιάρθρωση στον κινηματογράφο

Τὰ θέματα εξέλιξης πού αναφέραμε σημειώθηκαν και στον κινηματογράφο και μάλιστα με ταχύ ρυθμό. Η ποιητική εμφανίστηκε μαζί με την έντονη κρίση τῆς ρητορικής. Ἐπειδή ἡ φιλική εἰκόνα εἶναι ἀυλή, τὸ πάθος γιὰ τὴν ὑλικότητα τῶν σημαινόντων ἐκδηλώθηκε με τὴν ἐπίδειξη τῶν μέσων παραγωγῆς τῆς ταινίας. Προβάλλονται στὴν ὀθόνη οἱ ἀμόρφες τοῦ φιλμ, τὸ στούντιο κι' οἱ ράγιες τῆς κάμερα (Μπεργκιαν, Γκοντάρ κ.ἄ.).

Κατόπιν εἰσέβαλε τὸ πάθος τῶν κωδίκων. Σὰν νὰ εἶταν ἡ ταινία κάποιον κρυπτογραφημένο κείμενο κι ὄχι φυγαγωγία — αὐτὸ τὸ «ἄλλο ἐγὼ» τῆς ἐργασίας, πού συμπλήρωνε τὴν ὑλικὴ ἀλλοτρίωση τῶν μαζῶν με τὴν πνευματικὴ. Τέλος, ἀκολούθησε ἡ ἐνδοφαγικὴ φάση τῆς αποδιάρθρωσης.

Κύριος στόχος τῆς αποδιάρθρωσης στὸν κινηματογράφο εἶναι νὰ καταργηθοῦν ὅλες οἱ (ὑποπτες) συνεμφάσεις τῆς ἀναπαράστασης, ὥστε νὰ ἀπογυμνωθεῖ ἡ τελευταία στὴν ὑλικότητα τῆς και νὰ ἀποκαλυφθεῖ στοὺς ὄρους τῆς ὑλικῆς παραγωγῆς τῆς. Δοκιμάστηκαν πολλοὶ τρόποι γιὰ τὴν ἐκμηδένιση τῶν σημαινομένων, πού χωρίζονται σὲ δύο μεγάλες κατηγορίες: 1) Ἀποδιάρθρωση στὸ ἐπίπεδο τῆς αἴθουσας. Πραγματοποιεῖται: α) με προβολὴ δύο ταινιῶν στὴν ἴδια ὀθόνη, β) με ἀντιπαράθεση τῶν θεατῶν σὲ δύο ἀπέναντι στίχους ἔτσι πού κάθε θεατῆς νὰ βλέπει ταυτόχρονα τὴν προβολὴ ταινίας καθὼς και θεατὲς πού παρακολουθοῦν μιὰ ἄλλη ταινία. 2) Ἀποδιάρθρωση στὸ ἐπίπεδο τῆς ταινίας. Πραγματοποιεῖται: α) με παρεμβολὴ σημαινόντων χωρὶς σημασία μέσα στὸ φιλμοκείμενο (γράμματα, χρώματα κ.λ.π.), ὅπως ἔκανε ὁ Γκοντάρ, β) με παρεμβολὴ τῶν τεχνικῶν μέσων τῆς παραγωγῆς (προβολὴ τῆς ἀμόρφας, τοῦ στούντιο, τῆς προετοιμασίας τῶν ἡθοποιῶν κ.λ.π.), γ) με παρεμβολὴ τυχαίου (ποιικιλία τοῦ μοντάζ πάνω στὸ ἴδιο ὑλικό), ὅπως προτείνει ὁ Εἰσσο, δ) με ἔμφαση τῆς δομῆς, κατὰ τὸν Bursh, δηλαδὴ με τὴ διαλεκτικὴ ἀντίθεση τῶν στοιχείων πού μπαίνουν στὴ σύνθεση τοῦ πλάνου (ἦχος, λόγος, εἰκόνα, μουσικὴ, χρώμα, μηχανή κ.ἄ.) — μιὰ ὀλοκληρωσὴ αὐτῆς τῆς μεθόδου εἶναι ἡ ὀργάνωση τῶν κενῶν σημαινόντων σὲ προσωδιακὸ ρυθμό, ἐνῶ στὸν ἀντίποδά τῆς δρῖσκεται ἡ ἀνοργάνωτη ὑλικότητα τῶν στοιχείων τοῦ πλάνου, ὁ πολυφωνισμός.

Περισσότερη σοβαρότητα, ὡς πρὸς τὴν ἀποδιάρθρωση στὸ ἐπίπεδο τῆς ταινίας, δόθηκε στὴν κατάργηση τῆς διαφάνειας. Διακρίνονται δύο κύριες προτάσεις. 1) Ἡ ἐσωτερικὴ ἀνανάκλαση: νὰ μιλάει και νὰ σκέπτεται ἡ ταινία πάνω στὸν ἑαυτὸ τῆς εἶτε με προβολὴ μέσα στὴν προβολή, ὥστε νὰ συγγέεται και νὰ αὐτοεκμηδενίζεται ἡ ἀναπαράσταση, εἶτε με τὴν ἀντίθεση τῶν φιλικῶν θεμάτων μεταξὺ τους και πρὸς τίς σκέψεις τῆς ἴδιας τῆς ταινίας. 2) Ἡ ἀποδιάρθρωση τῆς ἀναπαράστασης «ἀληθινῶν ἱστοριῶν» δηλαδὴ ἡ διάλυση τῆς διήγησης. Γιὰ νὰ τὸ πε-

τύχουμε αυτό, πρέπει να κοπεί ο δεσμός μεταξύ των φιλικών εικόνων και του κειμένου και να περιορισθούν οι πρώτες στην υλική αυτονομία τους, σαν ιδεογράμματα. Η άποψη αυτή, που τη συναντούμε στο Άντεργκράουντ και στον κύκλο του Tel Quel («Μεσόγειος» των Pollet και Sollers) θρίσκεται πιο κοντά στην ιδεογραφική αντίληψη του Άϊζενστάιν.

Όλες σχεδόν οι προτάσεις της αποδιάθρωσης άφορούν τους ειδικούς κώδικες του κινηματογράφου, το χώρο της γραφής του. Έπομένως, συνιστούν μία μορφή φορμαλιστικής αναθεώρησης. Κατά τον Bursh, «όσο περισσότερο κρυμμένη είναι η σημασία μιας ταινίας, τόσο πρέπει να είναι δρατές οι δομές της». Άλλά, αν σκοπός της αποδιάθρωσης είναι η μετατροπή της ταινίας σε ιερογλυφικό, εκείνος που τίγεται δέν είναι η ιδεολογία, άλλά η έμπορευματική έκμετάλλευση της ταινίας από την βιομηχανική παραγωγή. Άποτελεί έπομένως άπάντηση του δημιουργού στην άποσύνθεση των έργων που είχε όμως πραγματοποιήσει πριν άπ' αυτόν η έμπορευματοποίηση, όπως παρατήρησε ο Brecht. Σ' όλη τη θεωρία της αποδιάθρωσης παραδλέπεται έπίσης ότι η ταινία άποτελεί μέρος μιας κοινωνικής λειτουργίας που μεταδίδει στο κοινό μοντέλα συμπεριφοράς, καθώς και το γεγονός ότι τα μαζικά μέσα έπικοινωνίας αντικαθιστούν την όμιλία του δημιουργού με το Λόγο της καταναλωτικής κοινωνίας.

16. Δομισμός και μαρξισμός

Πριν απ' όλα πρέπει να γίνει μιὰ ουσιαστική διευκρίνιση. Δέν πρέπει να συγχέουμε τήν ιδεολογία τοῦ δομισμοῦ καί τῆς σημειολογίας μέ τήν ἐπιστήμη τοῦ δομισμοῦ, τῆς σημειολογίας καί τῆς ἐπικοινωνίας. Ἡ ιδεολογία δέν προσφέρει στήν ἐξέλιξη τοῦ πνεύματος παρά μονάχα τὸ ἀρνητικό εἶδωλό της. Ἀντίθετα, ἡ ἐπιστήμη ὅσο κι ἂν διαποτίζεται ἀπὸ τήν ιδεολογία (ὅπως ἔγινε μέ τήν ἀλχημεία), ἔχει χαρακτήρα συσσωρευτικό.

Κατὰ τὸν ιδεολογικό δομισμὸ, δομὴ εἶναι ἓνα σύστημα σχέσεων πού μένει ἀναλλοίωτο κάτω ἀπὸ ὀρισμένους μετασχηματισμούς. Εἶναι οἱ ἐσωτερικὲς σχέσεις πού κατανοοῦνται μέ τὴ λογικὴ τῆς προτεραιότητας τοῦ ὅλου στὰ μέρη καί πού ἔχει βασικὴ ἔννοια τὴν ἀναλλοίωτη (Soboul 1973). Ἀναλλοίωτη εἶναι ἡ ἴδια ἡ δομὴ κατὰ τὸν Lévi - Strauss. Μ' αὐτὴν τὴν χειρκελιανὴ ἀντίληψη, πού δίνει τὴν προτεραιότητα στήν ὀλοποίηση, ἡ δομὴ γίνεται ὑπερβατικότητα κι ὄχι μέθοδος ἀνάλυσης καί κατανόησης τῆς πραγματικότητας. Γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὴν πραγματικότητα πρέπει ὁ δομισμὸς νὰ συνδέσει τὸ θάθος, τὴ δομὴ, μέ τίς ἐκδηλώσεις της στὸ ἐμπειρικό ἐπίπεδο, μέ τίς λειτουργίες. Γιὰ τὸ λόγο αὐτό, τὸ θάρος πέφτει στήν αὐτορύθμιση. "Ἄν ἡ δομὴ εἶναι ἓνα σύστημα μετασχηματισμῶν πού ἐμπεριέχει τοὺς νόμους τῆς αὐτορύθμισης του, τότε τὰ ὑποσύνολα τῆς κοινωνικῆς δομῆς εἶναι ἔδρες ἀλληλενεργειῶν καί ἀνταγωνιστικῶν δυνάμεων πού στὸ σύνολό τους προσδιορίζουν τὴ δυναμικότητα τῆς δομῆς.

Σύμφωνα μέ τὴν κριτικὴ τοῦ Piaget, ὁ δομισμὸς δέν μπορεῖ ν' ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὸ ἀνθρωπολογικὸ ἐπίπεδο, γιατί ἡ ἀναγωγή ἀπὸ τὴ σκέψη στὸ ἀσυνείδητο κι ἀπ' ἐκεῖ στὴ βιολογία, στὴ βιοχημεία, στὴ φυσικὴ, στὰ μαθηματικά, καταλήγει πάλι στὴ διάνοια. Μετὰ τὸν Gödel, δέν ὑπάρχουν πρὸς τὰ πάνω ὅρια τῶν δομῶν. Δομὴ καί γέννηση θρίσκονται σὲ ἀλληλεξάρτηση —γέννηση εἶναι τὸ πέρασμα ἀπ' τὴ μιὰ δομὴ στὴν ἄλλη. Δέν ὑπάρχει ἐπομένως δομὴ χωρὶς διαλεκτικὴ οἰκοδόμηση καί χωρὶς συνάρτηση πρὸς τὴ λειτουργία.

"Ὅταν μιλάμε γιὰ δομὲς ἐννοοῦμε ἀνοικτὰ συστήματα, πού ἀνταλλάσσουν ὕλη καί ἐνέργεια μέ τὸ περιβάλλον. Κλειστὰ συστήματα εἶναι μόνο οἱ ὑπερβατικότερες κι οἱ θεοί. "Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Λαγόπουλος, ἡ ἀλλαγὴ τοῦ οἰκισμοῦ δέν ὀφείλεται μόνο στήν ἐσωτερικὴ κρίση, ἀλλὰ καί στίς ἀλλαγές - κρίσεις πρὸς τὸ περιβάλλον, στίς σχέσεις μέ τίς ἄλλες δομὲς. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μ' ὅλα τὰ πολιτισμικά φαινόμενα καί σ' αὐτὸ παρεμβαίνει ἡ ἐλεγχόμενη πράξη, ὡς οἰκονομικός καί κοινωνικός ὅρος. Ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς Epstein (1962), προέκυψε ὅτι ἡ οἰκονομικὴ ἐξέλιξη τοῦ χωριοῦ Dalema, στίς Ν. Ἰνδίες, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα ἀλλαγές στοὺς πολιτικούς καί τελετουργικούς ρόλους καθὼς καί στήν κοινωνικὴ ὀργάνωση (Firth, 1972).

"Ἄς ξεκαθαρίσουμε ὅμως τί εἶναι ἡ δομὴ. Στὸ σημεῖο αὐτό

υπάρχει μιὰ κοινή βάση ανάμεσα στὸν Lévi - Strauss καὶ στὸν μαρξισμό: ἡ δομὴ δὲν ἀνήκει στὸ ἄμεσο ἐπίπεδο τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας ἀλλὰ στὸ βαθύτερο ἐπίπεδο τῆς πραγματικότητας. Ἀπὸ τὸ ἴδιο ἔμως αὐτὸ σημεῖο ἀρχίζουν οἱ διαφορές. Κατὰ τὸν Lévi - Strauss, τὸ βάθος τῆς πραγματικότητας εἶναι τὸ ἀσυνείδητο ἐπίπεδο ὄχι μόνο τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ τοῦ κόσμου. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐπιστρέφουμε στὴν κλασικὴ μεταφυσικὴ.

Ἄς δοῦμε τὸ πρόβλημα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ κώδικα. Κατὰ τὸν Lévi - Strauss, κώδικας εἶναι οἱ νόμοι μετασχηματισμῶν τῆς δομῆς, ἄρα ἡ ἴδια ἡ δομὴ. Ἄν ἐξετάσουμε τὸ γλωσσικὸ κώδικα — πού εἶναι πρότυπο ἄλλων τῶν δομῶν στὸν ἰδεολογικὸ δομισμὸ —, σύμφωνα μὲ τὴ σύγχρονη γλωσσολογία καὶ τὸ μαρξισμό ὁ κώδικας αὐτὸς δὲν εἶναι ἓνας μέσα στὴν ἴδια γλώσσα, ἀλλὰ πολλοὶ καὶ τροποποιοῦνται συνεχῶς ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ πράξη, ἄρα εἶναι ἀνοικτοί.

Δὲν ὑπάρχει, λοιπόν, φράγμα συνείδητοῦ/ἀσυνείδητου μεταξὺ τῆς δομῆς καὶ τῶν μετασχηματισμῶν τῆς. Ὁ μαρξισμὸς τοποθετεῖ τὴ δομὴ στὸ βάθος τῆς πραγματικότητας, πίσω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐμπειρίας, γιατί τὴν ταυτίζει μὲ τοὺς νόμους τῆς πραγματικότητας. Κι ἐπειδὴ, στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα, οἱ νόμοι πού τὴν διέπουν καθορίζουν τὴ θέση τοῦ ἀτόμου ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτό, τοῦ εἶναι ἀσυνείδητοι, ἔξω ἀπὸ τὴ θέλησή του. Μὲ τὴν κοινωνικὴ του πράξη τὸ ἄτομο ἐπεμβαίνει στοὺς νόμους τῆς δομῆς καὶ τὴ μετασχηματίζει μετασχηματίζοντας ταυτόχρονα τὸν ἑαυτό του. Ἡ δομὴ θρῖσκεται στὴν πραγματικότητα ἀλλὰ καὶ στὸ μυαλὸ τοῦ ἐρευνητῆ. Εἶναι μαζὶ μοντέλο τοῦ κόσμου καὶ μοντέλο τῆς σκέψης, γιατί καὶ τὰ δυὸ ὑλοποιοῦνται ἀπὸ τὴ διαδικασία τῆς δράσης. Αὐτὸ εἶναι ἀκατανόητο γιὰ τὴν ἀστικὴ φιλοσοφία πού χωρίζει μὲ χάσματα τὸ νοῦν ὑποκειμένο ἀπὸ τὸ ὕλικὸ ἀντικείμενο.

Γιὰ τὸν μαρξισμό, πραγματικότητα εἶναι τὸ προϊόν τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας καὶ ἡ γνώση ἀπορέει ἀπὸ τὴ χρῆση αὐτῆς τῆς πραγματικότητας. Πρὶν ἀπὸ τὴ νεολιθικὴ ἐποχὴ ἢ φυσικὴ πραγματικότητα δὲν εἶχε οὔτε καλλιέργειες, οὔτε κατοικίδια, οὔτε γέφυρες, οὔτε γραφὴ οὔτε σκλάβους καὶ κυρίους. Νὰ ἰσχυρισθοῦμε ὅτι ὁ κόσμος πού θρῖσκεται πέρα ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη δράση καὶ χρῆση ἔχει δομὴ ἢ τελολογία, δὲν ἔχει κανένα νόημα. Ἡ ἀντίληψη τοῦ δομισμοῦ ἐκφράζει τὴ στάθμη τῆς γνώσης σὲ μιὰ ὀρισμένη φάση ἐξέλιξης τῆς ἱστορίας. Σὲ μιὰ ἐπόμενη φάση ἀσφαλῶς θὰ τροποποιηθεῖ.

Ὁ δομισμὸς εἶναι γιὰ τὴ σύγχρονη ἱστορικὴ περίοδο ἀνάπτυξης τοῦ μαρξισμοῦ ὅτι εἶταν γιὰ τὴν ἀστικὴ περίοδο ἢ αἰτιοκρατία. Στὴν αἰτιοκρατικὴ ἀντίληψη ὑπάρχει ἡ ἀτομικὴ ἀντιστοιχία τῆς μιᾶς αἰτίας πρὸς ἓνα ἀποτέλεσμα, χωρὶς ἐπαναδραστικὴ ἀντανάκλαση — ὁ παραγωγὸς κατασκευάζει προϊόντα - ἀποτελέσματα ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ἀντανάκλασεις τῆς διανομῆς. Ἡ ἐλευθερία τῆς παραγωγῆς ἀποτελεῖ ξεχωριστὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀστικῆς οἰκονομίας καὶ εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα νὰ σπάσει τὶς ὁμοιοστασίες τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας, πράγμα πού

σπάνια συναντιέται στις προηγούμενες κοινωνίες, επειδή διατηρούν την αυτορύθμιση μεταξύ παραγωγής και αγοράς.

Στή δομική αντίληψη υπάρχει ή συλλογική αντιστοιχία των πολλών αιτιών πρὸς πολλά αποτελέσματα. Ἐπί πλέον, ἡ αντιστοιχία αὐτὴ εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο αντιστρεπτή, γιατί περιλαμβάνει τίς επαναδραστικές λειτουργίες πού επιβάλλει ὁ σχεδιασμός τῆς οικονομίας. Γίνεται κατανοητὴ ἔτσι ἡ σχέση τῆς οικονομικῆς καὶ κοινωνικῆς πρακτικῆς —κατὰ τὸν τρόπο πού τὴν προσδιορίζει: ἡ κυβερνητικὴ— μὲ τὴ δομικὴ αντίληψη τοῦ μαρξισμού.

Θὰ θίξω μόνο τὰ κύρια σημεῖα τῶν σχέσεων τοῦ δομισμού μὲ τὸ διαλεκτικὸ καὶ ἱστορικὸ ὕλισμό, γιατί τὸ θέμα δὲν ἐξαντλιέται σὲ λίγες σελίδες. Ἐν πρώτοις, οἱ βασικὲς ἔννοιες εἶναι κοινές: συστηματικὴ ὁλότητα, πέρασμα ποσότητας σὲ ποιότητα, ἀλληλεξάρτηση (ἢ αυτορύθμιση), ἀνανάκλαση τοῦ σκοποῦ στὴν αἰτία (ἢ επανάδραση), μετασχηματισμός (ἢ διαλεκτικὴ ἐξέλιξη). Ὁ διαλεκτικὸς ὕλισμός προσθέτει τὴν ἀμοιβαιότητα τοῦ κοσμικοῦ μὲ τὸ θεωρητικὸ μοντέλο καὶ ἐμπλουτίζει τὸ δομισμό μὲ τίς ἔννοιες τῆς κοινωνιολογίας.

Ἡ κοινωνία ἀποτελεῖ δομικὸ σύστημα ἀπὸ στοιχεῖα πού βρίσκονται σὲ ἀμοιβαία ἀλληλεξάρτηση καὶ αυτορύθμιση. Τὸ σύστημα αὐτὸ εἶναι ἀνοικτὸ καὶ ἀνταλλάσσει ἐνέργεια μὲ τὴ φύση διαμέσου τῆς οικονομικῆς ὑποδομῆς. Κανένα ἀπὸ τὰ δομικὰ τῆς στοιχεῖα δὲν εἶναι ἱκανὸ νὰ προσδιορίσει μόνο του σὰν αἰτία τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξή τῆς. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ κοινωνία δὲν μεταβάλλεται πάνω στὸν ἄξονα ἐξέλιξης μόνο τῆς οἰκογένειας ἢ μόνο τῆς τέγνης. Οἱ ἀνταλλαγὲς ἐνέργειας, πού διεξάγονται ἀπὸ τὴν οικονομικὴ ὑποδομὴ καὶ πού εἶναι συσσωρευτικές, προκαλοῦν ἐσωτερικοὺς ἀνταγωνισμοὺς κι ὅταν ἀλλάξει ἡ κοινωνία, ἀλλάζει στὸ σύνολο συνάρτησης τῶν στοιχείων τῆς. Αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ δὲν ἀποκλείει νὰ ἐξαφανισθεῖ κάποιον δομικὸ στοιχεῖο καὶ νὰ ἐμφανισθοῦν ἄλλα, γιατί δὲν εἶναι ἀναλογικὴ γιὰ καθένα ἀπ' αὐτά, ἀλλὰ δομικὴ. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ ρυθμὸς ἐξέλιξης τῶν δομικῶν στοιχείων, δηλαδή ὁ αἰτιακὸς χρόνος τους, δὲν εἶναι κοινός, οὔτε συμπίπτει μὲ τὸν αἰτιακὸ χρόνο τῆς δομῆς.

Μὲ τὴ θεωρία τοῦ δομισμού γίνονται κατανοητὲς ἐπίσης οἱ διπσοδρομίσεις, πού μένουν ἀνεξήγητες μὲ τὴ θεωρία τῆς αἰτίας. Γύρω μας συντελοῦνται συνεχῶς μεταβολὲς πού ἔχουν διαλεκτικὸ χαρακτῆρα καὶ στὴν πορεία τῶν ἀνταγωνισμῶν δείχνουν τὴ ἀρνητικὴ τους ὄψη, ἐνῶ κρύβουν πίσω τους δημιουργικὲς δυνάμεις πού ὀφείλουμε νὰ τίς συλλάβουμε, νὰ τίς μορφοποιήσουμε καὶ νὰ τίς προωθήσουμε. Αὐτὸς εἶναι ὁ ρόλος τῆς πρωτοπορείας.





**BOUTIQUE
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

Άμερικῆς 14

καὶ Μεγάλα καταστήματα

Athénée

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ

Ἐκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Κυκλοφόρησαν :

ΣΕΙΡΑ «ΠΟΛΙΤΙΚΗ»

1. Χ. ΜΑΡΚΟΥΖΕ

Ὁ Σοβιετικὸς Μαρξισμὸς

2. ΑΝΔΡΕΑ ΛΕΝΤΑΚΗ

Παρακρατικὲς Ὄργανώσεις καὶ 21ῃ Ἀπριλίου

3. ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Ἐφιάλτης στὴν Ἀθήνα

4. ΠΑΝΤΑΖΗ ΤΕΡΛΕΞΗ

Πολιτικὴ συμμετοχὴ στὸ σύγχρονο Κράτος

ΣΕΙΡΑ «ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ»

ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Διευθυντής: Δρ. ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΙΑΝΝΑΚΟΓΛΑΣ

1. ΡΟΝΑΛΝΤ ΛΑΙΝΓΚ

Διχασμένος ἑαυτὸς

2. ΡΟΝΑΛΝΤ ΛΑΙΝΓΚ

Ἡ πολιτικὴ τῆς οἰκογένειας

3. ΝΤΑΙΗΒΙΝΤ ΚΟΥΠΕΡ

Ὁ θάνατος τῆς οἰκογένειας

4. ΕΡΙΚ ΕΡΙΚΣΟΝ

Ἡ Παιδικὴ ἡλικία καὶ ἡ κοινωνία

5. ΝΤ. ΒΙΝΝΙΚΟΤ

Τὸ παιδί, ἡ οἰκογένεια καὶ ὁ ἐξωτερικὸς τοῦ κόσμος

ΣΕΙΡΑ «ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ»

1. ΕΡΜΑΝ ΕΣΣΕ

Σιντάρτα - Ἕνα Ἰνδικὸ παραμῦθι

2. Θ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ

Τοὺς ζυγούς... λύσατε

3. ΑΝΤ. ΣΙΜΙΤΖΗ

Ὁ Καπιταλιστῆς

4. ΔΗΜ. ΝΟΛΑ

Πολυξένη

5. ΔΙΟΝΥΣΗ ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΥ

Πουκάμισο έκστρατείας

ΣΕΙΡΑ «ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ»

1. ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΛΕΜ

Σολάρις

ΣΕΙΡΑ «ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ - ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ»

1. DR. MAX LÜSCHER

Χρωμο - Τέστ

2. ΔΗΜ. ΓΚΕΛΗ (ιατρού)

Σεξουαλική Διαπαιδαγώγησις
(Παίδων, Ἐφήβων καὶ Νέων)

3. ΒΙΛΧΕΛΜ ΡΑΤΧ

Ἡ εἰσβολή τῆς Σεξουαλικῆς Ἠθικῆς

ΣΕΙΡΑ «ΣΥΛΛΟΓΗ ΘΕΑΙΤΗΤΟΣ»

1. L. COUFFIGNAL

Κυβερνητικὴ (Ἐννοιες βίας)

2. R. BLANCHÉ

Ἀξιωματικὴ Μέθοδος

3. JOHN VON NEUMANN

Ἡλεκτρονικὸς ὑπολογιστὴς καὶ ἀνθρώπινος ἐγκέφαλος

4. A. BADIOU

Εἰσαγωγὴ στὴ διαλεκτικὴ ἐπιστημολογία

5. N. WIENER

Θεὸς καὶ μηχανή

6. J. PIAGET

Στροκτουραλισμὸς

7. N. WIENER

Κυβερνητικὴ ἢ ἔλεγχος καὶ ἐπικοινωνία στὰ ζῶα καὶ στὶς μηχανές

8. IANNIS XENAKIS

Μουσικὴ - Ἀρχιτεκτονικὴ

ΚΩΔΙΚΑΣ

Τρίμηνη έκδοση
Σημειολογικῆς Μελέτης

●

Κυκλοφόρησε τὸ 1^ο τεύχος

●

Κεντρικὴ Διάθεση:

Ἐκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Πανεπιστημίου 39
Τηλ. 32.46.633

SAFETY 19

