

σινεμά

περιοδική έκδοση μελέτης του κινηματογράφου

II-12

Προτάσεις
γιά μιά
ύλιστική θεώρηση
τῆς ιστορίας του
κινηματογράφου

Προσφορά στούς άναγνώστες τοῦ ΣΙΝΕΜΑ

"Οσοι άπό τούς άναγνώστες τοῦ ΣΙΝΕΜΑ έγγραφοῦν συνδρομητές θά πάρουν σάν δῶρο δλα τά προηγούμενα τεύχη τοῦ περιοδικοῦ (1-10).

Συνδρομή 4 τευχῶν (έτήσια)... δρχ. 400.
Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές ἐπιταγές
στό ὄνομα: Μάκης Μωραΐτης, Ἀλκαμένους 20, ΑΘΗΝΑ, Τ.Τ. 109.

στό ἐπόμενο τεῦχος

**ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

σινεμά

β' περίοδος, Χειμώνας 1981

έκδότης: Μάκης Μωραΐτης

Αλκαμένους 20, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 8816955

διεύθυνση: Δημήτρης Κολιοδήμος

Μάκης Μωραΐτης

έκτυπωση: Μ. Τσιαδῆς, Οίκονομίδου 10

Περιστέρι, τηλ. 5732001

τιμή τεύχους 100 δρχ.

II-000000004599

ΒΙΒΛΙΟΦΗΚΗ
ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΛΕΣΧΩΝ
ΕΛΛΑΣ

K.A.

-24-1

Στή μνήμη τοῦ John Lennon

Thom Andersen	Eadweard Muybridge	2
Peter Wollen	Φωτογραφία καὶ Αἰσθητική	8
Μάκης Μωραΐτης	Προτάσεις...	22
Noel Burch	‘Ο Porter, ἡ ἀμφιθυμία	28
Malcolm Le Grice	Τέχνη καὶ Κινηματογραφία	46
William F. Van Wert	Οἱ διάτιτλοι στίς βουβές ταινίες	56
Fernand Leger	“Ἐνας νέος ρεαλισμός - Τὸ ἀντικείμενο (ἢ πλαστικὴ καὶ κινηματογραφικὴ γραφικὴ του ἀξία)	79
Jean-Louis Baudry	‘Ιδεολογικά ἐπακόλουθα τοῦ βασικοῦ κινηματογραφικοῦ μηχανισμοῦ	82

Η φράση τοῦ ἔξωφυλλου "Ύλιστική θεώρηση τῆς ἴστορίας τοῦ κινηματογράφου" ἀνήκει στόν Noel Burch

διόρθωση: ἡ φωτογραφία πού ύπάρχει στή σελ. 17 τοῦ προηγούμενου τεύχους δέν εἶναι ἀπό τήν ταινία τοῦ Zán Zené, ἀλλά ἀπό τήν ταινία τοῦ Γκρέγκορου Μαρκόπουλου "The Illiac Passion".

EADWEARD MUYBRIDGE

Thom Andersen

Στή διάρκεια της δεκαετίας τού 1880, δ Eadweard Muybridge εξέτιζε μιά έκτενή σειρά φωτογραφιών στίς διοπτρές άνελυς τήν αίνηση τού άνθρωπινου σώματος μέ σκοπό νά συντάξει μιάν διοικητριαίην διαταύλια της άνθρωπινης κίνησης. Αύτές ολληλοδιάδοχες είνονται διπλών πράξεων ζωντάνειψαν στό zoopraxiscope τού Muybridge, για νά παραχθεῖ ἔτσι ή πρώτη πραγματική κινηματογραφική ταινία. Σέ κάθε μιά διπλής τίς αλληλουχίες, ένας γηινός άνδρας, ή γυναίκα, περιπάτει μπροστά από ένα μαύρο φόντο μέ σταυροειδεῖς διπρες γραμμές πού διπέχουν μεταξύ τους δύο ίντσες καί πού συνιστούν ἔτσι ένα πλέγμα, διπρο σέ μαύρο. Οι αλληλουχίες αυτές φωτογραφήθηκαν από τρεῖς κάμερες ταυτόχρονα, τοποθετημένες ἔτσι ώστε νά παρέχουν μιά πλευρική διποψή, μιά πρόσθια σημειωτή σε σχέση μέ τό προσπτικό βάθος καί μιά διπλήσια. Αύτές οι αλληλουχίες της άνθρωπινης φιγούρας σέ αίνηση, ήταν ή έξελιξη της προηγούμενης δουλειᾶς τού Muybridge, διπάν φωτογράφισε διλογία σέ διάφορους τύπους αίνησης - στό περιπάτημα, στήν πλαγια ισθιτόδιστη, στό τροχασμό, στό τριποδισμό, στόν καλπασμό - για τόν LeLand Stanford.

"Οπως ύποστηρίζει δ Terry Ramsaye στό βιβλίο του "A million and one nights", μιά ίστορια τών αινηματογραφιών ταινιών πού περιλαμβάνει μιά έκτενη έπιθεση ένάντια σ' αύτό πού δ Ramsaye δινομάζει "μῆδο περο τού Muybridge", δ Muybridge τυχαία καταπιάστηκε μέ τή μελέτη της αίνησης." Ήταν ένας συνηθισμένος φωτογράφος στό Σάν Φρανσίσκο διπάν στά 1872 δ Stanford τού ζήτησε νά βοηθήσει σ' ένα πείραμα. Για νά κερδίσει ένα στοίχημα, δ Stanford ήθελε έπιστημονική μαρτυρία για τό διτι, σέ κάποιο σημείο τού τροχασμού του, τό διλογο είχε ταυτόχρονα καί τά τέσσερα πόδια του πάνω από τό διδαφος. Αύτό πού θά έκανε δ Muybridge ήταν νά φωτογραφίσει τό διλογο τού Stanford, τό "Occident", σέ αίνηση. Έντούτοις οι πρώτες του προσπάθειες ήσαν ανεπιτυχεῖς γιατί ή μένοδος μέ τίς υγρές πλάκες από κολλόδιο πού χρησιμοποίησε, δέν έπειτεπαν νά γίνει μιά δρκετά γρήγορη έκθεση τού φίλμ, ώστε νά διαφευχθεῖ τό φλού στήν είκόνα. Στά 1877, ομως, κάνοντας χρήση της έξελιγμένης τεχνολογίας, δ Muybridge κατόρθωσε νά έπιετύχει μιά σειρά από καθαρές φωτογραφίες, καί ἔτσι σέ ήλικια 47 έτών βρήκε τό νόημα της ζωής του. Ό Stanford διαφήμισε εύρυτατα τίς είκονες αυτές καί ή φήμη πού διέπειτησε βοήθησε τόν Muybridge νά πάρει μιά θέση στό πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια, διπού χωρίς κανέναν περιορισμό στίς έπιχορηγήσεις καί τίς διευκολύνσεις

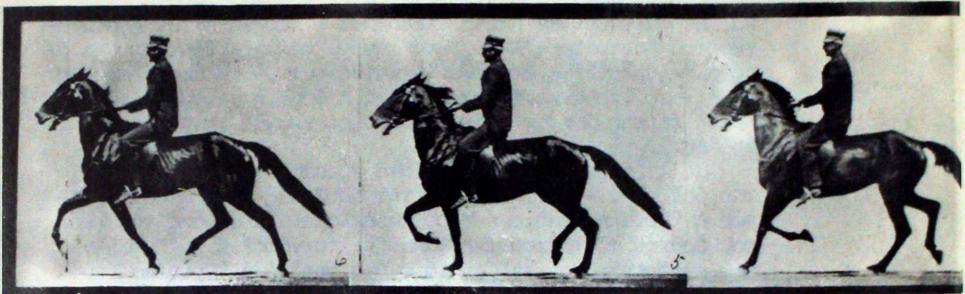
καί μέ φαινομενικά πλήρη έλευθερία - παρήγαγε τόν κύριο δύγκο τού ἔργου του. Ἐκεῖ φωτογράφισε πολλά εἰδή ζώων τά δόποια φαίνεται πάς διύλεγε λόγω τῆς εύκανής τῶν δύναμισιῶν τους - τὸ γηνούνκιο, διπλαπούνος, ἡ δρυς, ἡ γκνού, καί δόλα. Ἐκεῖ ἐπίσης δρχισε νά φωτογραφίζει γυμνές γυναῖκες καί ἀνδρες.

Οἱ λεζάντες πού δι Mybridge προσάρτησε στίς εἰκόνες του, δείχνουν καθαρά τὴ φύση τῆς δουλειᾶς του. Λεζάντες δύπως ἡ "Γυναίκα καθισμένη σὲ καρέκλα πιασμένη ἀπό τὸ χέρι τοῦ δρυθίου συντράφου τῆς, καπνίζει τοιγάρο", ἢ ἡ "Γυναίκα πού στρέφεται καί ταΐζει τὸ σκύλο τῆς", ἢ ἡ "Γυναίκα πού στρέφεται καί κρατεῖ κανάτα μέ νερό γιά τὴ γονατισμένη φίλη τῆς" ἢ ἡ "Γυναίκα πού στρέφεται καί ἀνεβαίνει τὰ σκαλιά", δλες αὐτές δηλώνουν δριστικές μεταχειρίσεις ἀπλῶν πράξεων: περοπάτημα, τρέξιμο, δρόστασία, ἔγερση, πιάσιμο, ἀνέβασμα, γονάτισμα, χορός, κ.ά.

Στό "Γυναίκα πού στρέφεται καί ἀνεβαίνει τὰ σκαλιά", ἔνα κορίτσι εἴκοσι περίπου χρονῶν κάνει στραφή 180° κι ἀνεβαίνει τά τέσσερα σκαλιά μιᾶς πλατφόρμας. Μέ τά σημερινά πρότυπα περί γυναικείας δημιουργίας, τά πόδια καί οἱ γοφοί τῆς εἶναι δυσανάλογα μεγάλα, τὰ στήθη τῆς εἶναι μικρά καί δυσνήθιστα πλαστεῖ. Κάθε μαστός τῆς δέν καλύπτει μεγαλύτερη περισχή διπάτη πού καλύπτει τό δέρματος. Στήν πρώτη φωτογραφία τῆς πρόσθιας ομήρυνσης, ὅπου τό σώμα τοῦ κοριτσιοῦ βρίσκεται διπέντατη στήν κάμερα, αὐτή ἡ σκοτεινή μᾶζα τοῦ τριχώματος οχηματίζει ἔνα τέλειο λασπλευρό τρίγωνο, καθώς δύος στρέφεται γιά νά ἀνέβει στήν πλατφόρμα τό τρίγωνο αὐτό ἐπιμηκύνεται μέχρι πού σιαζεται ἀπό τόν ἀριστερό της γαφό στήν πέμπτη φωτογραφία. Τά πάντα σ' αὐτές τίς εἰκόνες ἐμφανίζονται καθαρά καί ἀσαφή, ἕκτός ἀπό τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου τοῦ κοριτσιοῦ πού σέ μένα φαίνεται σάν μιά δάκιμη πρόθεσης καί κατάπληξης. Πρόκειται γιά ἔνα κορίτσι καθόλα του διμορφοῦ.

Ἡ "Γυναίκα πού στρέφεται καί κρατάει κανάτα μέ νερό τὴ γονατισμένη φίλη τῆς" διαπαράγεται μόνο σέ πλευρική διπολή, ἔτσι οἱ δύο γυναικείες περιορίζονται διάρκη περισσότερο στό χώρο πού καταλαμβάνουν. Οἱ γυναικείες αὐτές εἶναι μεγαλύτερες στήν ήλικια καί πιό ανστρέπες στήν ἐμφάνιση ἀπό τό κορίτσι πού διαφέρουν παραπάνω. Καθώς πλησιάζουν ἡ μιά τήν δλλη, ἡ μιά νά σηκώνει τήν κανάτα καί ἡ δλλη νά γονατίζει, ἡ πράξη τους παίρνει τό νόημα τοῦ δράματος, ἡ σημασία του δράματος, πού συγχωνεύεται σ' ἔνα στατικό ταπιτώ καί μετά διποντιζόνται καθώς οἱ δύο γυναικείες διπλασιαρύνονται μαζί, καί χαμογελούν ἡ κάνουν γκριμάτοες, ἵως γιατί λίγο νερό χύνηκε μπό τήν κανάτα.

Οἱ δύο αὐτές σειρές φωτογραφιῶν παρουσιάζουν σέ κοντράστ εἰκόνες γυμνῶν γυναικῶν, καί οἱ δύο δύος φωτογραφήθηκαν μέ τό ೯διο δισδιάστατο φόντο καί σύμφωνα μέ τό ೯διο σύστημα φωτιστοποίησης τῆς εἰκόνας (πάγμα τοῦ καρρέ), ἔτσι ώστε, ἐπιφανειακά, φαίνονται ταυτότιμες. Κι αὐτή διμορφιδής εί-



vai ή μέθοδος τοῦ Muybridge: καταστέλλει τελείως τίς είκονικές δέξιες γιά νά φτάσει στό ούσιώδες. "Ετσι τό σκηνικό καί τό σχέδιο είναι πάντα τά ̄δια. Οι 48 κάμερές του ήταν πάντοτε τοποθετημένες σέ τρεῖς συστοιχίες: ή πρώτη, μέ 24 κάμερες τή μιά δίπλα στήν δίλη, καί παράλληλα μέ τό φόντο· ή δεύτερη μέ 12 κάμερες, μπροστά μάτι τό άντικείμενο πού θά φωτογράφιζαν καί σέ γωνία 60° μπό τό φόντο· καί ή τρίτη μέ 12 κάμερες, πίσω μπό τό άντικείμενο, κάθετα πρός τό σταθερό φόντο καί εύθυγραμμισμένες δριζόντια ή κάθετα. "Ετσι τά δράμενα απεικονίζονται μπό 24 πλευρικές διπλέψεις, 12 έμπροσθιες καί 12 διπλέσεις - όπου οι διπρόσδιες καί οι διπλέσεις άντιστοιχούν μέ τίς 12 πρώτες πλευρικές διπλέψεις. Τά άντικείμενα κινούνταν πάντα κατά μήκος τοῦ ̄διου πλευρικού διαδρόμου, μήκους 66 ποδιών καί τά φωτογράφιζαν κόντρα σ'ένα κάθετο φόντο ̄ψους 12 ποδιών.

Μόνο στίς φωτογραφίες του πού απεικονίζουν ζῶα άναγκαστηκε δ Muybridge νά είναι λιγώτερο αύστηρός στό διο σύστημά του. Οι είκονες αύτές, άντιθετα μ' αύτές τῶν γυμνῶν ἀνδρῶν καί γυναικῶν, δέν τραβήχτηκαν σέ δμοι άμφορα σκηνικά. Πολλές μάτι αύτές έγιναν μακριά μπό τό στούντιο του, στό ζωολογικό κήπο τῆς Φιλαδέλφειας, καί τά φόντα πού χρησιμοποιούντος είναι διάφορες παραλλαγές τῆς βασικῆς σύνθεσης διπρόσδιες-μανδρού. Μερικά είναι δλα διπρόσδιες, δλα είναι διπλέψεις ή δρηντική είκονα τοῦ φόντου στό στούντιο του, δηλαδή, ένα πλέγμα μπό μαδρές γραμμές πάνω σ'ένα διπρόφοντο. Στίς φωτογραφίες του μέ τόν καινοτούνα (παπαγάλο τῆς Αύστραλίας), οι διπρόσδιες γραμμές πού σχηματίζουν ένα σταθερό φόντο διαλύνονται μέ διαυγήστη σαφήνεια καί λαμπρότητα, έτσι πού έμφανίζονται πλατύτερες. Σέ μερικές περιπτώσεις, τό φόντο τοῦ σκηνικοῦ δέν καλύπτει διάλυληρο τό χρώ τοῦ βάθους τῆς είκονας, κι έτσι οι φωτογραφίες διποιτούν μιά έντελης διαφρετική σημασία: τό ζῶο δέν βρίσκεται πιά σ'έναν κλειστό τεχνητό χώρο, δλα σέ αίχμαλωσία. Στίς φωτογραφίες μέ τόν καιπιβάρα (τό μεγαλύτερο μπό τά τρακτικά), τά κάρκελα στό κλουβί τοῦ ζώου άντικαθιστούν τό συνθισμένο πλέγμα μέ τίς γραμμές.

Οι είκονες μέ τά ζῶα συχνά καλύπτουν ένα μόνο διασκελισμό, σέ είκοσι-δύο χωριστές έκθέσεις τοῦ φίλμ. "Ετσι τό

διάλειμμα διάμεσα σ' αύτές τίς έφθέσεις είναι πολύ μικρό, από τό 1/20 μέχρι τό 1/15 τού δευτερόλεπτου. Σε μιά πρώτη ματιά, δλες αύτές οι είκονες φαίνονται ταυτόμερες, σάν τα καρρέ μιάς κινηματογραφικής ταινίας που έχουν μπει τό ένα δίπλα στό άλλο, ή σάν τίς έπαναλαμβανόμενες είκονες τού "Αντυ Γουάρχολ σέ μερικές διάτοις μεταξο-συνθέσεις του. 'Η σειρά φωτογραφιῶν μέ τόν τίτλο" "Ο Αμερικανικός Βίωνας περπατάει", διά βίωνας, είδωμένος σέ πραφίλ κόντρα σ' ένα δσ-προ φόντο, κινεῖ μόνο τά πόδια του καί τήν σύρα του ένω τό ύπόλοιπο σώμα του καί ή οικά του παραμένουν διάληπτα. 'Ο πολλαπλασιασμός σχεδόν ταυτότιμα είκονων λειτουργεῖ σ' αύτή τήν περίπτωση γιά νά μισθωτοίσει τόν βίωνα.

'Ο Muybridge θεωρούσε τόν έαυτό του έπιστημονα, δικαιολογώντας τήν δουλειά του περιγραφική zoopraxography, ή έπιστημη που μελετά τήν κίνηση τήν ζώων. Ο τίτλος που έδωσε στή βασική του δουλειά ήταν άπλος: Ζωική στενές έπιστημονικές προδημοσίες του, σπώς περιεκτικά έχει συναψίσει διά Beaumont Newhall στό Βιβλίο του "Ιστορία τῆς φωτογραφίας": "Η συγκεκριμένη πρόδημος του ήταν νά δημιουργήσει έναν δάτλαντα, που νά τόν χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες, ένα διπτικό λεξιλόγιο διαθράπτιων καί ζωικῶν μορφῶν σέ κίνηση". Στή σύνταξη αύτού τού δάτλαντα, διά Muybridge έργοια-έξ έπίσης μιά σειρά διάτοις είκονες μοναδικῆς δύσκολιᾶς, κι αύτές έχω προσπαθήσει νά μεταφέρω μέ τίς άνεπαρκείς περιγραφές μου. 'Η έδια ή αύτη πρότητα τού σχεδίου του - γυμνά αύματα που έκτελον μηχανικές κινήσεις καί που φωτογραφίζονται διαδοχικά κάντρα σ' ένα γεωμετρικό πλέγμα άπό γραμμές, κι άπό μιά αιδησίρετα σταθερή γωνία - τόν βοήθησε νά συλλάβει μιά τέτοια διμορφιά τῆς χειρονομίας που δύσκολα της δέν μπόρεσαν νά συλλάβουν οι ραμαντικοί ή είκονιστές φωτογράφοι. "Αν καί ή σύνθεση τών φωτογραφιῶν του ήταν μετρια καί συχνά φλούδη, ή άπλοτητα καί ή είλικρονειά τους έξαιροινθούν νά προκαλούν τό ένδιαφέρον καί σήμερα, πολλά χρόνια μετά τήν έξασθένιση τῆς καλλιεργημένης δύσκολιᾶς τού έργου τού Emerson. 'Ο Muybridge - τόν δύοϊο μπορούμε νά διεκδικήσουμε γιά τόν κινηματογράφο έπειδή πρόβλει τίς είκονες του σέ κίνηση μέ τό zoopraxiscope που δέδιος είληχε έφεύρει στά 1879, που είναι μιά διάτοις πρώτες μηχανές προβολής κινηματογραφιῶν ταινιῶν καί προηγήθηκε τού Kinetoscope τού Edison κατά 14 χρόνια - ήταν, μαζί μέ τούς Λυμέρο, Μελιές καί Πόρτερ, ένας διάφορος τούς κινηματογράφου.

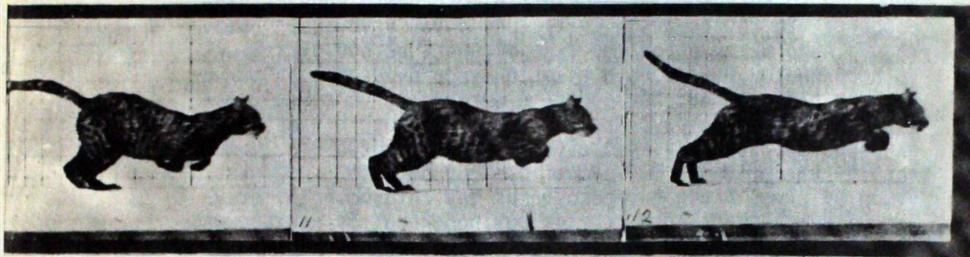
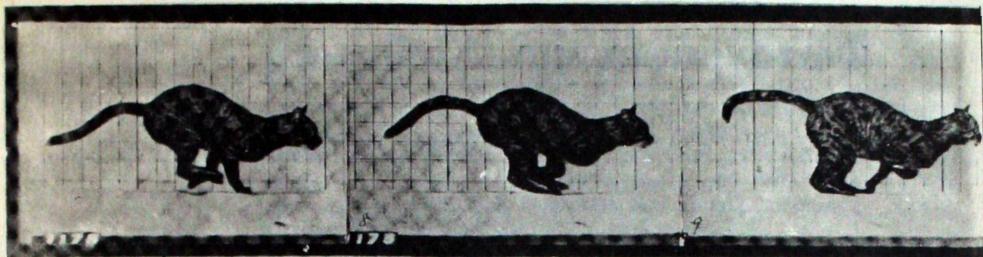
Μέ τή φωτογράφιση μιάς συνηθισμένης κίνησης διά τήν δύοϊα έχει δικαιορεθεῖ διά λειτουργικούς της χάροις στή γύμνια τού δάτρα ή τής γυναικίας που τήν έκτελον, καί χάροις στό γεωμετρικό καί hard-edged σκηνικό στό δύοϊο έκτελείται, διά Muybridge μιάς βοηθίας νά στοχαστούμε πάνω σ' αύτή τήν κίνηση, έχωρα διά τίς συνηθισμένες σημασίες της. 'Εντούτοις, οι είκονες του στερούνται κάθε περιεχομένου γιατί κάθε

σε ιρά φωτογραφιῶν ἔχει ἑκκενωθεῖ ἀπό τά πρίν ἀπό τὸν ἐπε-
Ἐγγηματικὸν τίτλο ποὺ τίς συνοδεύει. Οἱ τίτλοι αὐτοὶ μᾶς
λένε τί θὰ παρατηρήσουμε ἢ τί χρειάζεται νὰ ἔρθουμε στὸ
πλαίσιο μιᾶς διδαστικῆς ταινίας. Μᾶς λένε αὐ-
τά ποὺ μποροῦν νὰ ποῦν οἱ λέξεις κι ἔτσι οἱ εἰκόνες ἐλευ-
θερώνονται ἀπό κάθε λογοτεχνική σημασία. Τί διαμένει λοι-
πόν; Ἀκριβῶς οἱ ἕδες οἱ κινούμενες εἰκόνες, κενές ἀπό κά-
θε περιεχόμενο, πού ὑπάρχουν για δική τους χάρη καὶ μόνο,
ἐπιτρέποντας στὸν καθένα πού τίς βλέπει νὰ δύτιδρά ὅπως
ἔπιθυμε.

"Αν καί, γενικά, ἡ γυμνότητα σχετίζεται μὲ τὸν ἔρωτικὸν,
οἱ εἰκόνες τοῦ Muybridge δέν εἶναι ἔρωτικές" οἱ γυναῖκες
του πολὺ λίγο μοιάζουν μ' αὐτές πού γυαραφιούμενες μὲ ἐντο-
να χράματα διακοσμοῦν τά μωσεῖα, ἢ μὲ τίς σαγηνευτικά πο-
ζαρισμένες γυνές τοῦ περιοδικοῦ Playboy. Ἀντίθετα παρα-
προῦμε μιά φυσικότητα καὶ μιά διάθητητα, ἢ καθαρότητα τῆς
ὅποιας δέν εἶναι δυνατόν νὰ κηλιδωθεῖ ἐπειδὴ συμπεριφέρε-
ται προσβλητικά. Οἱ γυναῖκες τοῦ Muybridge εἶναι τό ἕδιο
δῶθες ὅπαν καπνίζουν τοιγάρι. Ἡ διάθητιά τους δέν εἶναι
μιά συμπτυματική κατάσταση" εἶναι κατά την περισσότερο γιατί
συγγενεύει μὲ τή γοητεία τους. Ἡ ἀμφιρά τους προβάλλεται
ἐντονα χωρίς καφιλά συνειδητή προσπάθεια ἀπό μέρους τοῦ
Muybridge. Γιατί δὲ Muybridge ήταν φωτογράφος, δχι καλλιτέ-
χνης. Ἄνακάλυψε τήν διάθητητα τῶν μοντέλων του δικού του -
τας αὐτό πού εἶπε δὲ Μπρεσσόν: "Στήν παραγγή τους, οἱ κι-
νηματογραφικές ταινίες πρέπει νὰ ἔτερον τήν ἐπιθυμία
αὐτῶν πού ἐκφαίνονται σ' αὐτές καὶ νά χρησιμοποιοῦν δχι
αὐτά πού αὐτοὶ κάνουν, δλλά αὐτό πού δ καθένας εἶναι". "Ε-
τοι δὲ Muybridge ἔκανε ὅτι μποροῦσε γιά νά ἐμποδίσει τά
μοντέλα του νά ἐκφραστοῦν. Ἐντούτοις, δλα τά ἐπόδια πού
ἔθεσε στὸ δρόμο τῆς δικαλάψης δέν ήταν ἀρκετά.

"Αν καὶ οἱ εἰκόνες τοῦ Muybridge δέν προκαλοῦν σεξου-
αλικά, καὶ διὰ τίν διαδηματική ὑποστήριξη τοῦ Πανε-
πιστημίου τῆς Πενσυλβανία στὸ ἔργο του, δ Muybridge εἶχε
διάφορα νά συμμαρφωθεῖ μὲ τίς πανίσχυρες δυνάμεις τοῦ Βι-
κτωριανοῦ πουκατανισμοῦ, ὅπαν ἐφτιάχνει φωτογραφίες μὲ γυ-
μνές δινδρες καὶ γυναῖκες. "Ετοι, ἐνῶ τά δινδρικά μοντέλα του
ήταν σεβαστοὶ διδλητές καὶ γυμναστές τοῦ Πανεπιστημίου, τά
γυναικεῖα μοντέλα του ήταν κυρίως ἐπαγγελματίες μοντέλα,
κι διαφέρεται πώς διάφορα τους μερικές ήταν πάρνες. Αὐτό
πού ἐμεῖς βλέπουμε στίς φωτογραφίες του, εἶναι γυναῖκες μὲ
κοντά μαλλιά νά καπνίζουν. Καὶ τά δύο, κοντά μαλλιά καὶ
κάπνισμα, θεωροῦνταν γιά τίς γυναῖκες πράξη δικούς τις.

Τό ἔργο τοῦ Muybridge ήταν διωδήποτε διελεύθερωτικό
γιατί ἔσπασε τό ταμπού κατά τῆς γυμνότητας. Ἀκόμη καὶ σή-
μερα, ἡ γυμνότητα σέ ταινίες γίνεται ἀποδεκτή μόνο διὰ τή
χειρίζονται μὲ γούστο κι ἐκλαγή. Ο Muybridge, δικαίως, διντιμε-
τάπισε τή γυμνότητα ἐντελῶς δικαιειμενικά, χωρίς καφιλά
πράσαση εύαισθησίας ἢ λαυριόμον. Ἡ γυμνότητα στίς φωτογρα-
φίες του δέν ἐρμηνεύεται συναισθηματικά. Κανένας εἶδει κά-



φωτισμός - πάντοτε τό ίδιο διαυγές, άμελικτο φῶς τοῦ ή - λιου. Καμπιά έκλογή στίς γωνίες ή στήν έστιακή μάσταση. Οι γωνίες είναι πάντοτε οι ίδιες" καί οι είκονες είναι δλλοτε καθαρές καί δλλοτε φλού, σάν τίς είκονες /στιγμιότυπα πού έχουν τραβηχτεῖ μ. έναν 25άρι φανό.

Ο Muybridge διέπλεψε όποια τη δουλειά του κάθε λυρικό, ποιημενικό καί βουκολικό στοιχεῖο, γιατί τά στοιχεῖα αύτά μποσπούν τήν προσοχή όποι τίς βασικές κινήσεις πού ήταν καί τό μοναδικό του ένδιαφέρον. Αντίθετα, προσπάθησε έπικυρα να υπογραμμίσει τήν έσχατη γυμνότητα τῶν μοντέλων του, ταπεινώνοντας τους καθώς τούς έβαζε νά περπατούν μέ τά τέσσερα, νά ρίχνουν κρύο νερό πάνω τους, νά πηδούν ώψηλά έμποδδια καί νά σηκώνουν βάρον. Χαρίς κανένα ολικτο, φωτογράφιζε τούς παραμορφωμένους καί τούς διάπτυρους-σπώς, γιά παράδειγμα, έναν δικρατηριασμένο πού βαδίζει μέ δεκανίκια, ή ένα αργόρι πού χωρίς πόδια προσποδεῖ νά κατέβει δάπι μιά καρέκλα. Κι αύτός μέ τή σειρά του έμφανίστηκε γυμνός μπροστά στήν κάμερά του, ένας μαώδης γέρος μέ δάπορο γενειάδα καθισμένος σέ μια καρέκλα. "Έτσι, παρά τήν έπιστημονική διπροσωπία τής δουλειάς του, αντό πού δ Muybridge έκρασε δέν ήταν παρά ή δική του ίδια δροπή προσωπικότητα. Καί μέ τά θέματα πού διάλεξε - πού ήταν πάντα ή διπλή διθάντινη κίνηση - καί μέ τήν διέποι μάτιμετώπισή τους, ανακάλυψε τόν κινηματογράφο.

Δημοσιεύτηκε στό περιοδικό FILM CULTURE, Summer 1966
Τή μετάφραση έκανε ο M.M.

Φωτογραφία και Αἰσθητική

Peter Wollen

Οι περισσότερες συζητήσεις για τη φωτογραφία στρέφονται γύρω από τό κοινότυπο γεγονός ότι ή φωτογραφία παρέχει πληροφορίες γιά τήν έμφάνιση άντικειμένων και γεγονότων στόν κόσμο. Αύτό μέ τή σειρά του έχει δδηγήσει σέ δύο σχετιζόμενα προβλήματα. Πρώτον, ποιά είναι ή σχέση άνάμεσα στήν τέχνη και τήν πληροφόρηση; Πώς μπορεῖ ή φωτογραφία νά είναι τέχνη, ἄν είναι στενά συνδεδεμένη μέ τήν αύτόματη παραγωγή πληροφοριῶν; Δεύτερον, ποιά είναι ή σχέση άνάμεσα στή γνώση και τήν πληροφόρηση; Πώς μπορεῖ ή φωτογραφία νά παράγει γνώση, ἄν είναι στενά συνδεδεμένη μέ τήν καταγραφή τῶν στιγμιαίων έμφανίσεων; Αύτό τίθεται σάν πρόβλημα, ἄν πιστεύουμε πώς ή γνώση καθρεφτίζει μιά ούσια πού βρίσκεται πίσω ή μέσα στής έμφανίσεις τῶν πραγμάτων, ἄν πιστεύουμε, πώς ή γνώση είναι μιά άναγκατια μετατόπιση ἀπό τίς έμφανίσεις, σέ μιά ζεχωριστή τάξη τοῦ λόγου, συμβολικῆς μᾶλλον παρά φανταστικῆς ἐκονικῆς.

'Αλλά είναι φανερό πώς ύπάρχει κι ἔνα τρίτο ἐρώτημα. Ποιά είναι ή σχέση άνάμεσα στή γνώση και τήν τέχνη; Στό ἄρθρο αύτό, δέ θά δόσω ἀμεση ἀπάντηση σ' αὐτό τό τρίτο ἐρώτημα, πιστεύοντας πώς ή δουλειά πού θά γίνει πάνω στά δύο προγούμενα ἐρώτηματα θά δώσει ἀπό μόνη της τίς ἀπαντήσεις. Στό παρελθόν ήταν καθολικά παραδεχτό πώς ή τέχνη ἀντιπροσωπεύει μιά συγκεκριμένη μορφή γνώσης, και μ' αὐτή τήν ἀπριόρι στάση ύπεράσπιζαν ή καταδίκαζαν κάθε αἰσθητική ή ἐπιστημολογική θέση. 'Η φωτογραφία παρέχει μιά πολύ καλή εύκαιρια ν' ἀρχίσουμε ἀπό τήν ἀπέναντι μεριά, πού είναι βέβαια οί ἵσχυρισμοί της πώς είναι μιά τέχνη, η ότι παράγει γνώση, κι ἀπό ἐκεῖ νά προχωρήσουμε καί νά δοῦμε πολά είναι ή συγγένεια αύτῶν τῶν δύο. 'Η φωτογραφία πάλεψε νά κατακτήσει περιοχές πού μιά πρώτη ματιά φαίνεται νά τήν ἀπέρριψαν, περιοχές πού βρίσκονται πολύ κοντά της ή πολύ μακριά της.

Στή διάρκεια τοῦ 19ου αἰώνα και μέχρι τουλάχιστον τή δεκαετία τοῦ 1920, δ' ἀγώνας στήν πρώτη γραμμή ήταν και δ' πιό σημαντικός. "Όταν δ' Κάντ άνακοίνωντε πώς ή ἀντικειμενική κατηγοριματικότητα πρέπει νά ζεχωρίζει ἀπό τήν ύποκειμενική, ή ἔννοια ἀπό τήν διαισθηση, και συνεπῶς ή ἐπιστήμη ἀπό τήν τέχνη, οἱ πρόοδοι πού είχαν γίνει στή χημεία και τή γεωμετρία βοήθησαν στήν ἔφεύρεση τῆς φωτογραφίας και τῆς σύγχρονης τεχνικῆς δεξιοτεχνίας στό σχέδιο - και οἱ δυό συνιστοῦν

μιά διπλή άπειλή για τη ζωγραφική - πού άργότερα συνδυά - στηκαν σέ μιά μοφή-παρωδία άπό τόν Marcel Duchamp στήν άκμή τού μοντερνισμού. 'Η ζωγραφική άπαντησε μέ τήν άποδοχή τῆς Καντιανῆς προοπτικῆς, ύπογραμμίζοντας τό ύποκειμενικό καί τό διαισθητικό, ἐνώ ταυτόχρονα άπέρριπτε τό μυθοπλαστικό(τό "λογοτεχνικό") καί στράφηκε μέ μεγαλύτερη ένταση πρός τή φύση. Αύτή ή ἐπιστροφή στήν ೯δια τή φύση, ἐπέβαλλε τήν πλήρη διάκριση ἀνάμεσα στό "καλλιτεχνικό"καί τό "φωτογραφικό", μιά διάκριση πού χρησιμοποιήθηκε μέχρι κατάχρησης.

'Η φωτογραφία, πού βρισκόταν σέ ἄμυνα ὅποτε τό ύπαγό - ρευε ή τακτική τῆς καί σέ ἐπίθεση ὅποτε τό ύπαγόρευε ή στρατηγική τῆς, ἀναπαρήγαγε τή διάκριση αὐτή μέσα στόν ἐ- αυτό τῆς σάν μιά διάκριση ἀνάμεσα στήν "εἰκονική φωτογραφία" καί τή "φωτογραφία τῆς καταγραφῆς". Από τή δεύτερη, ζητοῦσαν νά προσφέρει ἔνα μάξιμου ἀκριβῶν λεπτομερειῶν - διαιύγεια στήν πληροφόρηση - ἐνώ ή πρώτη παρεῖχε διαιύγεια στή σύνθεση, τήν ἐπιλογή τῶν στοιχείων ἐκείνων πού ήταν σημαντικά, καί ὅχι ἀσήμαντα. (Μέσα στή γενική νοοτροπία τοῦ θετικισμοῦ, ἔννοιωσαν ὅτι, για τήν ἐπιστήμη, κάθε λεπτομέρεια ήταν ἀναγκαστικά σημαντική· ἡ γνώση ἔξαρτιόταν ἀπό τή συσσώρευση γεγονότων. Γιά τήν τέχνη ὅμως ὑπῆρχαν περιορισμοί σχετικά μέ τήν ἔννοια τοῦ τί είναι σημαντικό· τό πλήθος τῶν στοιχείων πρέπει νά μειωθεῖ ἀπό τά πρίν, καί ὅχι ὕστερα ἀπό κάποια ἀνάλυση. "Ολοι σχεδόν οι εἰκονιστές φωτογράφοι ἀπέψυγαν συνειδητά τήν δύμοιόμορφη σαφήνεια στή ἐστίαση καί τό γενικό φωτισμό. 'Η "ἐπιλογή" τους συνίστατο στήν ἐκλογή τῆς ἀποψης καί τῆς γωνίας λήψης, ἀλλά ἐπίσης καί στήν παραγωγή ἀπαλῶν, συχνά διάχυτων τυπωμένων φωτογραφιῶν, μέ ύπολογισμένες τίς περιοχές σκότους καί ἀσάφει- ας.

Παρά τή γενική τους συμφωνία, οι εἰκονιστές φωτογράφοι βρίσκονταν σέ συνεχή ἔχθρα ἀνάμεσά τους· ή ιστορία τῆς εἰ- κονικῆς φωτογραφίας περιέχει ἀμέτρητες ἀποστασίες, ἀπορρίψεις καί σχίσματα. 'Αναδρομικά, δλα αὐτά φαίνεται πώς ἐπηρεάστηκαν ἀπό τό ἀντίρευμα πού δημιούργησαν οι ἔξελίξεις στή ζωγραφική. 'Η ύπεράσπιση τῆς "νατουραλιστικῆς φωτογραφίας" ἀπό τόν Emerson καί οἱ ἀνταπαντήσεις τοῦ Robinson, ἀντιπροσωπεύουν τόν ἀντίκτυπο τῶν Γάλλων *réaliste*s. 'Ο Robinson, πού φωτογράφισε ποζαρισμένες ω- πογραφίες καί ἀλληγορικές σκηνές (πού συνδύαζε, ἐπίσης, δια- φορετικά ἀρνητικά σέ μιά φωτογραφία) καί ὁ ὄποιος θαύμαζε τούς ζωγράφους Millais καί Holman Hunt, ἐνθαρύνθηκε νά ἐ- πιστρέψει στή φύση ἀπό τόν Emerson, πού ἔφερε σάν παράδει- γμα τή σχολή Barbizon καί τό Millet. Οι κατοπινοί εἰκονι- στές φωτογράφοι γοντεύθηκαν ἀπό τή δουλειά τοῦ Whistler καί τοῦ Davison, ή φωτογραφία τοῦ ὄποιου μέ τόν τίτλο "χω- ράφι μέ κρεμμύδια", τραβηγμένη μέ μιά νεο- πριμιτίφ *pinhole* κάμερα, δημιούργησε αἰσθηση στά 1890 κι ἀνακάτεψε στή δια- μάχη καί τούς Γάλλους ἴμπρεσσιονιστές. 'Η ἐπόμενη γενη-

τῶν Ἀμερικάνων εἰκονιστῶν φωτογράφων (Coburn, Stieglitz), ἀνταποκρίθηκαν θετικά στόν κυβισμό καὶ τήν εἰσβολή τοῦ μοντερνισμοῦ, ἐνώ δέν συνέβει τό ̄διο μέ τόν κύριο κορμό τῶν ἀντίστοιχων βρεττανικῶν φωτογράφων. Ἡ δριμύτητα ὅλων αὐτῶν τῶν ἐφήμερων πολεμικῶν, ὑπέρ καὶ κατά τῶν "crazy-quilters" καὶ τῶν "gimp-jugglers", ἡ φοῖοῦ φωτογραφία σέ ἀντίθεση μέ τήν καθαρή, ἡ βρεττανική κόντρα στήν Ἀμερικάνικη, κλπ, εἶναι φανερό πώς ἀντανακλᾶ τήν ἀποκηρυγμένη ἔξαρτησή τους ἀπό τή ζωγραφική σχετικά μέ τούς όρους τῆς διαμάχης.

Τό βασικό πρόβλημα ἦταν πώς ἀπό τή μιά μεριά νά ἐπιβάλλουν μιά ζεχωριστή ταυτότητα γιά τή φωτογραφία χωρίς νά θολώσουν τή γραμμή πού τή χωρίζει ἀπό τή ζωγραφική, τίς γκραβούρες ἡ ἀπό τά ἄλλα καθιερωμένα μέσα ἐπικοινωνίας, καὶ, ἀπό τήν ἄλλη, νά μήν ὀπισθοχωρήσουν καὶ παραδεχθοῦν τή φωτογραφία σάν καταγραφή. Οἱ συντηρητικοί, ὅπως ὁ Robinson ἡ ὁ Horsley Hinton, μέ τίς φωτογραφίες πού ἔφτιαχναν στό τύπωμα ἔμοιαζαν νά εἶναι πολύ κοντά στή ζωγραφική^{*} οἱ ριζοσπάστες, σάν τόν Demachy ἡ τόν Frank Eugene, μέ τίς *gum*^{*} φωτογραφίες τους, πού ἔδειχναν τά σημάδια τῆς "παρέμβασης" μέ τό πινέλλο ἡ τή βελόνα, ἔμοιαζαν νά εἶναι κι αύτοί πολύ κοντά στή ζωγραφική.[†] Ο Eugene ἔζυνε κατευθεῖαν πάνω στό χαρτί τής φωτογραφίας).[‡] Ο γνήσιος φωτογράφος προσπάθησε νά παραμείνει προσκολλημένος στήν "ἀμιγή" φωτογραφία, πού ἦταν, ἄς πούμε, ἔγγυόση τής "φωτογραφικότητας", στή συνέχεια ὅμως κινδύνεψε νά παραλείψει ἐντελῶς τό νόημα περί τέχνης. Ἀπό ἐδώ παρουσιάστηκε καὶ ἡ ἀνάγκη γιά τό φακό Dallmeyer, τή διάχυτη ἑστίαση, τούς ὄμοιόμορφους τονισμούς, τίς βαθειές σκλές, τό σκληρό χαρτί καὶ ὅλα τά ἄλλα χαρακτηριστικά τῆς ἐποχῆς.

Στή διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 1910, τό πρότυπο τοῦ εἰκονισμοῦ ἄρχισε νά ραγίζει. Ἡ νέα στάση, ὅμως, δέν χαρακτηρίζεται ἀπό ἔνα μεγαλύτερο ποσοστό παρέμβασης πάνω στή φωτογραφία, ἄλλα ἀπό ἔνα μικρότερο. Ἡ ἀμιγής φωτογραφία θριάμβευσε, ἀποβάλλοντας ταυτόχρονα τίς *f i n-d e-s i e - l e*^{**} αἰσθητικές ἀξιώσεις τής καὶ ξεπερνώντας τήν ἔμμονή τής στή φωτογραφία σάν καταγραφή. Ὁχι μόνο ἀπορρίφθηκε ἡ μέθοδος μέ τή *gum*, ἄλλα ἐπίσης, ἀπορρίφθηκαν ἐντελῶς ἡ ἀπαλότητα, ἡ σκοτεινιά καὶ ἡ θολούρα. Ἀκολούθωντας τίς ἀποφασιστικές καινοτομίες τῶν Strand καὶ Sheeler, ἡ φιλόδοξη φωτογραφία ἀποδέχθηκε τό γενικό φωτισμό καὶ τήν καθαρότητα τής εἰκόνας. Ὁ δρόμος ἄνοιξε μέ τή νέα αἰσθητική τοῦ μοντερνισμοῦ, πού πανηγύριζε τίς μηχανές, καὶ ἡ αἰσθητική σύντη ἐδώσει νέα ἐμπιστοσύνη στό φωτογράφο καὶ ἐπικύρωσε τή διαύγεια καὶ τήν ἀκρίβεια στή φωτογραφία. Στή Néa Υόρκη, μετά τήν προπαγανδιστική δουλειά τοῦ Stieglitz ὑπέρ τοῦ κυβισμοῦ καὶ τήν ἄφιξη τοῦ Πικαμπία καὶ τοῦ Duchamp, ἡ εἰκονική φωτογραφία μεταβλήθηκε σέ μιά νέα σύγχρονη φωτογραφία μέ γεωμετρικές συνθέσεις, σχήματα μηχανῶν, καὶ καθαρή σκιαγράφηση τῆς λεπτομέρειας.

·Ο Paul Strand, δ καινοτόμος μέ τή μεγαλύτερη έπιρροή τήν έποχή αυτή, έπικαλέσθηκε συγκεκριμένες Καντιανές κατηγορίες για νά έξηγήσει τό πώς προσπαθοῦσε νά έπιτυχει μιά συνένωση τῶν μηχανῶν καί τῆς έπιστήμης μέ τό πνεῦμα καί τήν τέχνη. Σ'ένα ὅρθρο του στό περιοδικό τῆς πρωτοπορίας Br o o m στά 1922 κατέληγε:

"Καί εἶναι εἶναι πάλι τό δράμα τοῦ καλλιτέχνη, αύτοῦ πού διαισθητικά ἀναζητᾶ τή γνώση, κι ό διποτοῖς σ' αὐτό τό σύγχρονο κάσμο, ἐνδιαφέρεται γιά τούς μηχανισμούς καί τά ψηλά τῶν μηχανῶν, καί δείχνει τό δρόμο... "Ετοι πειραματιζόμενος ἀνιδιοτελῶς, δ φωτογάρως ἔχει ἑναθεῖ μ' ὅλους τούς ὀληθινούς ἀναζητέες τῆς γνώσης, εἰτε αὐτή εἶναι διαισθητική καί αἰσθητική, εἰτε εἶναι ἐννοιολογική καί ἐπιστημονική. 'Επι πλέον, δ φωτογράφως, ἔχοντας ἐπιβάλλει τό δικό του πνευματικό ἔλεγχο πάνω σέ μά μηχανή, τήν κάμερά του, διακάλυπτε τόν καταστροφικό καί καθαλοκληρούσαν φωταστικό τοῦχο τοῦ ἀνταγωνισμοῦ, πού οι δύο αὐτές διάμεσες ἔχουν χτίσει ἀνάμεσά τους".

Στό τέλος τοῦ ὅρθρου του ό Strand ἀπαιτεῖ τήν διοκλήρωση τῆς ἐπιστήμης μέ τήν ἔκφραση, ἀπό ψόβο μήπως ή κάθε μιά μονομερῶς ἔξελιχθεῖ σέ "καταστροφικό ἔργαλεῖο τοῦ ύλισμοῦ" ή, διαφορετικά, σέ "ἀναιμική φαντασία".

'Η νέα ἀποστολή τῆς φωτογραφίας ήταν, συνεπῶς, νά κλει - σει τό ρήγμα ἀνάμεσα στήν ἐπιστήμη καί τήν τέχνη, τήν ἐννοια καί τή διαισθηση. Άντι νά ύπάρχει ἔνας τοῦχος ἀνάμεσα στή φωτογραφία τῆς καταγραφῆς καί τήν εἰκονική φωτογραφία, οί δύο αὐτές ἔπρεπε νά ἐνοποιηθοῦν. 'Η καθαρή ἐστίσηση καί ὁ γενικός φωτισμός ἔπρεπε νά συνδυαστοῦν μέ τίς μετα-κυβιστικές ἀρχές περί σύνθεσης, τίς όποιες ἔγγυωταν διληβός τοῦ Πλάτωνα(1). 'Η Καντιανή διάκριση ἀνάμεσα στό ἀφηρημένο καί τό συγκεκριμένο μποροῦσε νά παρακαμφθεῖ.

'Αργότερο ό Edward Weston, πού ἔδραίωσε τίς καινοτομίες τοῦ Strand καί πού ήταν ό φωτογράφος μέ τή μεγαλύτερη έπιρροή ἀνάμεσα στούς φιλόδοξους φωτογράφους στίς δεκαετίες τοῦ 1920 καί 1930 στήν 'Αμερική, παρατήρησε στις διλεξίες οί ἀφηρημένες μορφές τοῦ Brancusi "ύπήρχαν ήδη στή φύση" καί στις "μιά ίδεα, δσο ἀφαιρετικά κι ἄν μποροῦσε νά συλληφθεῖ ἀπό τό γλύπτη ή τό ζωγράφο, μπορεῖ νά ἔκφραστεῖ μέσα ἀπό τήν 'ἀντικειμενική' καταγραφή τῆς κάμερας, γιατί ή φύση ἔχει ὅλα δσα ἔνας καλλιτέχνης εἶναι δυνατόν νά φανταστεῖ: καί ή κάμερα, ἐλεγχόμενη μέ σοφία, βαδίζει πέρα ἀπό τή στατιστική"(2). Αύτό πού ἔχουμε ἔδω εἶναι ἔνας νατουραλιστικός Πλατωνισμός. Οί μορφές καί οί ούσίες τῶν πραγμάτων εἶναι διαθέσιμες στήν ἀντίληψη - κρυμμένες μέσα στή φύση, ἀλλά εύκολο νά ἀνακαλυφθοῦν ἀπό τή σοφία, ἀπό τόν δράματιστή.

'Ο Weston διάλεγε τά θέματά του μέ βάση τίς μορφικές καί τονικές τους ποιότητες. Φωτογράφισε πιθάρια, πιπεριές,

ρίζες, φαινοφύκια, άμμόλοφους καί γυμνά, μέ τό ΐδιο άδιάκοπα οισθητικοποιημένο μάτι. Προτιμούσε νά φωτογραφίζει νεκρές φύσεις, τοπία καί γυμνά χωρίς καμιά γραφική ή έρωτική άποχρώση. Κατά κάποιο τρόπο, ή ύποχρώση τοῦ θέματος σέ δευτερεύοντα ρόλο καί ή περικοπή τῶν σημαντικούς, καταδίκασαν τὸν Weston νά είναι ένας φωτογράφος πού δημιουργούσε γιά χάρο τῆς φωτογραφίας καί μόνο. Αντίθετα, φωτογράφοι όπως οι Walker Evans καί Cartier-Bresson έγιναν περισσότερο δημοφιλεῖς στό κοινό, γιατί συνδύασαν τήν αισθητική τοῦ Weston μέ τά άνθρωπινα ένδιαφέροντα. Ο Evans έβρισκε κετα-κυβιστικές συνθέσεις στό χαμόσπιτο ένός θεριστή (γεωμετρικές γραμμές τῶν μαδεριῶν, τῆς καρέκλας, στό κρεμαστήρι τῆς σκούπας καί στό ξυλοστάτη τῆς πόρτας), άλλά πρόσεχε νά άποφεύγει τήν άπροσωπία τοῦ άρδατος τοῦ Weston, καί γι' αύτό άφηνε νά είσχωρήσει στή σύνθεσή του μιά αισθητή άτημεληστική, μιά έμμεση ένδειξη τῆς άνθρωπινης παρουσίας. Κατά τόν ΐδιο τρόπο, ο Cartier-Bresson, πού είχε έκπαιδευθεῖ άπό τόν κυβιστή ζωγράφο Λότε, έγινε φωτογράφος έπικαιρών κι έμαθε νά χρησιμοποιεῖ τήν άνθρωπινη παρουσία, όπως παρατηρεῖ ο E.H.Gombrich, "γιά νά δίνει μιά αισθητή ζωής στίς γεωμετρικές σχέσεις πού άνακαλύπτει στά θέματά του".

Ο στόχος τῶν φωτογράφων αύτῶν ήταν ν' ἀρχίζουν μέ μιά "πραγματική μαρτυρία" καί μετά "ν' ἀποστάζουν τήν ούσία" άπό τό κάθε γεγονός (οι φράσεις είναι τοῦ Cartier-Bresson). Ο Weston, όπως καί ο Εύρωπανος Renger-Patzsch, ένδιαφέρονταν γιά τά άντικείμενα καί τήν "ύφη τους σάν άντικείμενα". Ο Cartier-Bresson ένδιαφέρονταν περισσότερο γιά τά γεγονότα - τά χρονική στιγμή σάν συμπύκνωση τοῦ γεγονότος, τό ΐδιο τό γεγονός σάν τή συμπύκνωση μιᾶς ζωῆς ή μιᾶς έποχης. Γίνεται φανερό πώς οι "ἰδέες" πού τούς ένδιαφέρουν είναι κάτι σάν τίς "αισθητικές ιδέες" τοῦ Κάντ κι όχι "λογικές ιδέες", κάτι σάν "καθολικές έννοιες". Τό γεγονός πώς ή κάμερα είναι μιά μηχανή δέν καθιστά τή φωτογραφία περισσότερο έπιστημονική· άπλως άντικαθιστά τήν έννοια τῆς δημιουργικής ίκανότητας μέ τήν έννοια τῆς άνακάλυψης, στίς παραδοσιακές κατηγορίες τῆς κλασικής αισθητικής. ("Όταν έγκαταληφθεῖ ή έκτύπωση τῆς φωτογραφίας χωρίς έπειμβαση έκ μέρους τοῦ φωτογράφου, τότε ή δημιουργική ίκανότητα έπιστρέφει - άκόμα καί πρίν, μέχρι κάποιο βαθμό, μέ τό χειρισμό τοῦ φωτισμοῦ ή τῆς φωτογράφισης"). Η σημασία τῆς άνακάλυψης άδηγει μέ τή σειρά τής σέ κηρυγματα άπό μέρους τῶν έπιτυχημένων φωτογράφων, πάνω σέ θέματα όπως ή συγκέντρωση τῆς προσοχῆς, ή ταχύτητα τῆς άντιδρασης, ή καρτερία, ή όπορτου - νισμός (σέ συνδυασμό μέ τήν έπιφυλακτικότητα), ή δημιουργική ή διανοητική ή ψυχολογική ή υπομονή, ή τύχη (ή ο Ζέν Βουδδισμός), καί άλλα.

Η έποχή όταν τελικά άποκρυσταλλώθηκε ή αισθητική τῆς φωτογραφίας σάν τέχνη, ήταν έπισης ή έποχή πού ούδετερο Μπένζαμιν άρχισε νά σκέφτεται καί νά γράφει γιά τή φωτογραφία. Ο Μπένζαμιν έπιτέθηκε μέ σφιδρότητα κατά τοῦ

Renger-Patzsch καὶ τῆς φωτογραφικῆς σχολῆς τῆς "Νέας Αντι-κειμενικότητας", γιά νά τούς κατηγορήσει γιά τὴν καλλιτε-χνικότητα μέ τὴν δόποια παρουσίαζαν τὸν κόσμο. Εἶδε καθα-ρότερα ἀπ'διοις τούς κινδύνους πού ἐνυπῆρχαν σ' αὐτή τῇ νέᾳ λατρείᾳ τῆς δημοφοψης ἡ σημαντικής λεπτομέρειας, γιατί αὐτός ὁ ἔδιος βασανίζοταν ἀπό τὴν ἔννοια γιά τὴ σημασία τῆς λεπτομέρειας καὶ, κατά κάποιο τρόπο, γιά τὴν δημοφιά της. Ο Μπένζαμιν ἀνάπτυξε μιά μέθοδο πού στηριζόταν στη δική του ἀντίληψη γιά τὴ "διαλεκτική εἰκόνα", μέ στοιχεῖα πού πήρε καὶ ἀπό τὴ συνεργασία/σύγκρουσή του μέ τὸν Ἀντόρον καὶ ἀπό τὴ δική του ἰδιοσυγκρασιακή ἐρμηνεία τοῦ σου-ρεαλισμοῦ. Ο Μπένζαμιν θετεί τὰ ἀντικείμενα, ἀπομονώμενα λόγω τῆς ἰδιορρυθμίας τους, νά ἀποκαλύπτουν τούς ἴστορο-κούς καὶ κοινωνικούς ἐπικαθορισμούς ὅταν συσσωρεύονται ἡ ὅταν ἀντιπαραβάλονται, χωρίς δῆμα - ὅπως παραπονέθηκε ὁ 'Αντόρον - καμιά διακονονιστική θεωρία.

Δέν εἶναι νά μᾶς ἐκπλήσσει τό γεγονός ὅτι ὁ φωτογράφος πού περισσότερο ἄρεσ στὸν Μπένζαμιν ἦταν ὁ Atget. Ο Atget ἀνταποκρίνοταν στὴ διεισδυτικὴ του νοσταλγία καὶ τὴ μελαγ-χολία του, τὴ μανία του νά συλλέγει, τὴ γοντεία πού ἔτρεψε γιά τίς βιτρίνες τῶν καταστημάτων, τὴ λατρεία του γιά τὸν ἀργόσχολο, τὴν ἀγάπη του γιά τὸ Παρίσι, τὴν ἀπαίτησή του τὰ πράγματα νά μήν παραβλέπονται, τὴν προτίμησή του γι' αὐτό πού εἶναι ἐκπληκτικὸ ἀνάμεσα στὰ κονότυπα. "Οπως ἔχει συ-χνά σημειωθεῖ, ὑπάρχει κάποιος ὑλισμός σχετικά μ' αὐτό, ἀλλά ἐπίσης καὶ κάποιος μυστικισμός, κάτι ἀπό τὸν Προύστ, ἀναζη-τᾶ στὸ σουρεαλισμὸ τῶν παραδοξολογικῆ ἔνωση τοῦ Μπωντελαίρ μέ τὸν Μπρέχτ. Ή ἔκ νέου ἀνακάλυψη τοῦ Atget, ἀπό τὸν Man Ray, τὸν Berenice Abbott καὶ τούς σουρεαλιστές γενικά, ἦταν ἀρχικά ἡ ἔκ νέου ἀνακάλυψη ἐνός νέου Dousanier Rousseau, ἐ-νός φωτογράφου τῆς Κυριακῆς, πού ὁ ἔδιος ἦταν ἔνα τόσο πα-ραμελημένο καὶ ζεπερασμένο ἀτομο ὅσο οἱ ἀναλαμπές τοῦ δέ-κατου ἔννατου αἰῶνα πού ἡ δουλειά του ἀφηνε νά φανοῦν. Ἄλ-λά ἡ ἐπίδραση τῆς δουλειᾶς τοῦ Atget προχώρησε πολύ πέρα ἀπ' αὐτό.

Ο Atget εἶναι ἔνα ἄλλο εἶδος παραδείγματος τοῦ τρόπου μέ τὸν δόποιο ἡ τέχνη καὶ ἡ καταγραφή θά μποροῦσαν νά ἐν-σωματωθοῦν. Δέν τὸν ἐνδιέφερε ἡ τελειότητα τῆς σύνθεσης ἡ τῆς ἐκτύπωσης, ὥπως τὸν Weston. "Ομως, ἄνοιξε ἔναν δρόμο γιά τὴν ἀναγνώριση τῆς αἰσθητικῆς ἀξίας ἐκεῖ πού δὲν ὑπῆρ-χει κανένας. Οχι, Βέβαια, τὶς ούσιαστικά κλασικίζουσες ἀ-ξίες πού ὁ Weston ἀποκάλυπτε σ' ἔνα φυτό, τὸ δόποιο μετασχη-μάτιζε ἔτσι, ἀπό ἔνα οἰκεῖο δργανικό ἀντικείμενο σ' ἔνα μή-οικειο ἐκφραστικό ἀντικείμενο, ἀλλά ἀξίες πού καθρέφτιζαν μιά μεταστροφή τῆς προτίμησης, ἔναν πρωτοφανή τρόπο αἰσθη-τιποποίησης πού ὁ σουρεαλισμός εἰσήγαγε καὶ κατέστησε δη-μοφιλή. Ο Μπένζαμιν τὸ παρεξήγησε αὐτό. Ἀντιμετώπισε τὸν Atget σάν ἔναν φωτογράφο - πράγματι συχνά παρομοιάζει τὴ δουλειά του μέ τίς φωτογραφίες πού χρησιμοποιεὶ ἡ ἀσ-τυνομία γιά νά κάνει ἔρευνες - πού ἀπογύμνωσε τίς σκηνές

στούς Παρισινούς δρόμους άπό τήν αγγλη τους,έκει πού ό Renger-Patzsch άπέδιδε αγγλη στούς σωλήνες τοῦ γκαζιοῦ ή στούς κορμούς τῶν δέντρων στίς παραλίες. Κι όμως,όπως όλα πού ό Μπένζαμιν είπε σχετικά μέ τήν "αγγλη"(ένα θέμα γιά τό δυποίο ἄλλαξε άπόψεις κατά ριζοσπαστικό τρόπο),φαίνεται πώς κι αύτά ήταν λανθασμένα. Οι νέες έξελίξεις στήν φωτογραφία είχαν σάν έπακόλουθο τή δημιουργία ένός νέου τύπου αγγλης,κάτι πού ό Μπένζαμιν δέν είχε προβλέψει,καί στήν έξελιξη τοῦ δυποίου κι αύτός έπαιξε τό ρόλο του.

Μιά άπό τίς πιό ένδιαφέρουσες θέσεις τής Susan Sontag στό βιβλίο της Ο Ρ h o t o g r a p h y,είναι ή περιγραφή πού κάνει σχετικά μέ τό πώς ή σύγχρονη Αμερικάνικη φωτογραφία έχει έπιδείξει μιά σουρεαλιστική προτίμηση γιά τό ξεπερασμένο,τό περιθωριακό καί τό έκκεντρικό. (Στήν πραγματικότητα,ή Sontag άναγει τήν προτίμηση αυτή πίσω στίς πρωτότυπες δοξασίες τοῦ σουρεαλισμοῦ,πράγμα πού μερικές φορές δηγεῖ σέ προκατάληψη). Η Sontag συνδέει τόν νέο αύτό σουρεαλισμό μέ τό θέμα τής ζιας τής Αμερικής, ένα θέμα πού κυριαρχεῖ στήν Αμερικάνικη φωτογραφία άπό τήν έποχή τοῦ Stieglitz και πού παρατηρεῖται καί στή δουλειά τῶν Walker Evans,Robert Frank καί ἄλλων. Στή δουλειά τῶν φωτογράφων αύτῶν,σύμφωνα μέ τήν Sontag,ή Αμερική δέν παρουσιάζεται πιά σάν μιά ἀξιοθαύμαστη χώρα,ἄλλα σάν μιά χώρα τρομακτική. Μιά σημαντική ἀναφορά έδω,είναι ή παρατήρηση τής Diane Arbus σχετικά μέ μιά κατασκήνωση γυμνιστῶν τήν οποία έπισκεψήθηκε στά 1963: "Ηταν ή πιό άθλια κατασκήνωση καί γι αύτό,ή άπο κάποια ἄλλη αἰτία, τό θέμα ήταν έπισης τρομακτικό. Τα πάντα φαινόντουσαν διαλυμένα".

Οι φωτογραφίες τής Arbus τοποθετούνται σ'ένα συγκεκριμένα ἀκαθόριστο σημεῖο τοῦ φανταστικοῦ,στά πρόθυρα τής ἀρνησης τής γνώσης. Ταξιδεύει Βαθύτερα ἀπό μᾶς στό έσωτερικό,σέ μιά περιοχή ὅπου ή πληροφόρηση γίνεται έξομολογητική. Κι όμως,ξανά καί ξανά ή Arbus φωτογραφίζει μάσκες,κοστούμια,προσώπεις,πόζες - λέξ καί ή έπικείμενη ἀποκάλυψη πρέπει νά ἀποτραπεῖ. Δέν έπιτρέπει νά φανοῦν στίς φωτογραφίες τής ή μιζέρια,ή ἀνθρωπιστική παρηγορά τής ἀρχοντιάς ή ἡ ἀνησυχία τοῦ σκανδάλου,ἄλλα αἰωρεῖται στήν έσωτερηκή ζώνη τοῦ μουδιάσματος. Ή στάση αύτή δέν είναι ἀπόλυτα σουρεαλιστική. Δέν ύπάρχει κανένας παροξυσμός ὅπως στή Νάτζα τοῦ Μπρετόν(ἀξίζει ίσως νά σημειώσουμε πώς,ἄν καί ή Νάτζα περιέχει πολλές φωτογραφίες, δέν ύπάρχει κανένα πορτραΐτο τής Νάτζα). Η βασική έπιφροή είναι ό Atget (3). 'Αναφερόμενος στόν Κάφκα,ό Wolfgang Kayser όμιλει γιά "παγερά γκροτέσκα" καί ή φράση αύτή φαίνεται νά ταιριάζει στήν Arbus(4). Πράγματι ή Arbus θαύμαζε τόν Κάφκα. "Όμως,ἀντίθετα ἀπό τόν Κάφκα,ό κόσμος τής είναι ένας κόσμος τῶν ο b j e t s t r o u n é s,πρόσωπα/μάσκες καθαρισμένα ἀπό τίς συνέπειες τοῦ τραύματος καί τοποθετημένα σέ έπιδειξη.

Η έπιτυχία τής Arbus δέν διφεύλεται ἀπλῶς στό ότι έ-

πέστρεψε στή φωτογραφία σάν καταγραφή, άλλά στή ριζοσπαστική άρνησή της νά χρησιμοποιήσει κάποια μοντέρνα είκονογραφία ("Αντιπαθῶ τὴν ἵδεα περὶ σύνθεσης"). Η είκονική φωτογραφία ξεκίνησε άπό τήν άρχη κάνοντας διάκριση άναμεσα σ' αὐτήν και τή φωτογραφία σάν καταγραφή, άργότερα προπάθησε νά ένσωματωθεί μ' αὐτήν, και τέλος βρέθηκε έρμαιν τῶν κυμάτων καθώς κυριάρχησε μιά νέα αἰσθητική, πού πήγαζε άπό τό σουρεαλιστικό ένδιαφέρον γιά τά ετοιμα άντικείμενα και τίς τυχαίες συναντήσεις, ένων περιεῖχε μιά διαφορετική "ψυχρή" ίδεολογική προσέγγιση, άπογυνωμένη άπό τό φλογερό ρομαντισμό τοῦ σουρεαλισμοῦ. Η είκονική φωτογραφία τῆς σχολῆς τῆς Νέας Αντικειμενικότητας, χάθηκε. Στή θέση της δι 190ς αἰώνας έμφάνισε ένα πλούσιο κοίτασμα μέ φωτογραφίες ντοκυμανταίρ και ἐπικαίρων, πού τώρα τίς έρμήνευαν κάτω άπό ένα νέο αἰσθητικό φῶς, ένισχυμένο μέ μιά δυνατή αἰσθηση νοσταλγίας. Η Sontag παρομοιάζει τή νέα αὐτή μορφή φωτογραφίας μέ τήν ψηλή ρομαντική λατρεία τῶν έρειπώνων - οχι, ζώμας, τῶν έρειπώνων τῶν μεγάλων μνημείων, άλλα μικρά θραύσματα κεραμεικῶν και κομμάτια τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

"Ενα άπό τ' ἀποτελέσματα τῆς ἀποσπασματικότητας, πού ἔνυπάρχει σ' αὐτή τήν αἰσθητική τῆς φωτογραφίας, ἥταν ὅτι ἐνθαρύνθηκαν οἱ φωτογράφοι νά ἐκθέτουν σύνολα φωτογραφιῶν. Αύτό ξεκίνησε άπό τόν Atget. Στή δεκαετία τοῦ 1920, σύνολα φωτογραφιῶν ἔφτιαξαν οἱ Blossfeldt (άπό βιομηχανικές ἔγκαταστάσεις), Kruell (άπό τή μεταλλουργία) και ὁ Sander (μιά φυσιογνωμική ταξινομία τοῦ Γερμανικοῦ λαοῦ), γιά νά ἐπαινεσθοῦν άπό τόν Μπένζαμιν, πού εἶδε στή δουλειά τους, και εἰ - δικά τοῦ Sander, τίς άρχες μιᾶς συστηματικής, φαινομενικά ἐπιτομονικής προσέγγισης τῆς ἀντίληψης. Έναν ὁ Kruell και ἡ Arbus ἔφτιαξαν ένα σύνολο μέ παραλλαγές πάνω σ' ἔνα θέμα, ὁ Sander στόχευε σέ μιά λεπτομερή ἀπογραφή. Πρόκειται γιά μιά στάση στοιχειώδους θετικισμοῦ, μιά συσσώρευση γεγονότων (ὅπου τό μόνο πού τά σώζει εἶναι ή αἰσθητικότητα τῶν είκονών), ή ταξινόμηση τῶν όποιων εἶναι ἐντελῶς προκαθορισμένη. Τά πορτραΐτα τοῦ Sander εἶναι ή παραδειγματική ἀπόδειξη μιᾶς κοινωνικής ἀνάλυσης, πού προηγεῖται ἀπ' αὐτά καί πού μέ κανέναν τρόπο δέν παράγεται ἀπ' αὐτά. Δέν φαίνονται νά δικαιολογοῦν καθόλου τήν ὁπτιμιστική ἐπιδοκιμασία τοῦ Μπένζαμιν.

Ο Μπένζαμιν, φυσικά, ἔψαχνε νά βρει έναν τρόπο μέ τόν οποῖο ή φωτογραφία θά μποροῦσε νά παράγει γνώση, ὅπως ἐπίσης και νά γίνει τέχνη. Η Νέα Αντικειμενικότητα ἀπλῶς αἰσθητικοποιοῦσε: μιά ντοκυμανταίρ φωτογραφία τῶν ἐργοστασίων τοῦ Kruell, σύμφωνα μέ τά πολύ γνωστά λόγια τοῦ Μπρέχτ, δέν παρεῖχε ἀρκετές πληροφορίες γιά τήν ἐταιρία Kruell, γιά τή θέση της στήν οἰκονομική και πολιτική δομή τῆς Γερμανίας, τήν ἐκμετάλευση τῶν ἔργατῶν της, και άλλα τέτοια(5). Μαζί μέ τόν Atget και τόν Sander, ο Μπένζαμιν ἐπαινεσε και τό φωτομοντάζ και ύπογράμμισε τή σημασία πού έχουν οἱ λέξεις σέ σχέση μέ τή φωτογραφία, και εἰδικά οἱ

λεζάντες. Είναι ενδιαφέρον ότι καὶ ὁ Μπάρτ ἔχει ὑπογραμμίσει τὴ σημασία τῆς λεζάντας σάν ἔνα μέσο ὑποστήριξης τῆς σπουδαίότητας μιᾶς φωτογραφίας(6). Ἡ Sontag, ὅμως, ἀμφιβάλλει. Οἱ φωτογραφίες, πιστεύει, τείνουν νά ὑπεροκελίζουν τίς λεζάντες τους καὶ ἡ πρωτοποριακή φωτογραφία ἥταν πάντοτε περιθωριακή.

Πιστεύω πώς ὁ Μπένζαμιν εἶχε δίκηο. "Οπως ὅλοι οἱ περισσότερο προσδευτικοὶ καλλιτέχνες καὶ θεωρητικοὶ τοῦ αἰῶνα μας, προσπαθοῦσε νά θέσει καὶ ν' ἀντιτύει μιά γραμμή ἀνάμεσα στὸν Lessing καὶ τὸν Βάγκνερ(7), ἀνάμεσα σὲ μιά καθαρολογία πού ὑποστήριζει πώς ἡ πρακτική μιᾶς τέχνης πρέπει νά καθορίζεται ἀπό τὴ συγκεκριμένη ἰδιοσυστασία τῆς καὶ σ' ἔναν δλιμό πού ζήτησε τήν ἐνσωμάτωση διαφορετικῶν μέσων ἔκφρασης καὶ σημειωτικῶν συστημάτων, μέ βάση τήν ἀμοιβαία ἐνίσχυση καὶ ὑποστήριξη. Στή φωτογραφία, τό δρόμο τοῦ Lessing ἔχουν ἀκολουθήσει οἱ εἰκονιστές φωτογράφοι, ἀναζητώντας μιάν αὐτάρκη καλλιτεχνική φωτογραφία, πού νά εἶναι πιστή στήν ἴδια τῆς τή φύση, καὶ τόν δρόμο τοῦ Βάγκνερ ἀκολούθησε ἡ διαφημιστική φωτογραφία, στήν ὅποια, εἰκόνα καὶ λεκτική γλώσσα ἐνοποιήθηκαν. Ὁ Μπένζαμιν, ἀντίθετα, στράφηκε πρός τήν ἔντυπη φωτογραφία (ἔφημερίδες καὶ περιοδικά) - κι ὅμως αὐτή δέν ἥταν ἡ ἐναλλακτική λύση, ἀλλά μᾶλλον ἔνας συμβιβασμός, ὅπου ἡ λέξη καὶ ἡ εἰκόνα διατηροῦν τή χωρική τους ἀπόσταση κι ἀπλῶς συμπληρώνουν ἡ μιά τήν ἀλλή στό ρόλο καὶ στό νόημα. Ἡ λεζάντα εἴτε ἐπισήμανε τήν ἥταν ἡ φωτογραφία, τή δεικτική τῆς παραπομπή, εἴτε σχολίαζε ἡ ἀνάπτυσσε λεπτομερῶς τήν αἰσθηση πού ἔδινε σάν ἔνα φαινομενικό κατηγόρια(8). Ἐπί πλέον, ὑπῆρχε μιά φανερή ἱεραρχία ἀνάμεσα στήν ἔντυπη φωτογραφία καὶ τή λεζάντα.

"Ηδη ἀπό τή δεκαετία τοῦ 1920 ἡ πρωτοποριακή φωτογραφία ἔδειχνε τό δρόμο σέ νέες ἀντιλήψεις γιά τή φωτογραφία. Τά φωτομοντάζ τοῦ Heartfield εἶναι πολύ γνωστά, ἀν καὶ, ὅπως ὑποδεικνύει ὁ John Berger, συχνά δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό στυλιζαρισμένη ρητορική. Τό μοντάζ πού ἔκαναν οἱ Σοβιετικοὶ γιά βιβλία καὶ ἐκθέσεις ἥταν περισσότερο πολύπλοκα. Ἡ κατάργηση τῆς ζωγραφικῆς μέ καβαλέτο ἀπό τή Ρώσικη πρωτοπορία, ἀδήγησε σέ μετατόπιση τοῦ ἐνδιαφέροντος πρός τή φωτογραφία, μέ ἀποτέλεσμα νά μεταφερθοῦν στή Σ. "Ἐνωση τά ἐνδιαφέροντα τῆς σχολῆς Bauhaus καὶ τῆς Νέας Αντικειμενικότητας, τά ὅποια ὅμως κατά ἔνα μέρος ξεπεράστηκαν - ὅπως, γιά παράδειγμα, τά μοντάζ τοῦ Rontséνκο πού συνοδεύουν τό ποίημα τοῦ Magiakóbški Ρ r o E t o, ἡ ἡ ἔκθεση Pressa τοῦ Λισσίτσκου στήν Κολωνία. Ἐδῶ οἱ ἴδιες οἱ φωτογραφίες χρησιμοποιοῦνται σάν ύλικό μέσα σέ πολύπλοκες κατασκευές σέ συνάρτηση μέ ἐτερογενή κείμενα. Οἱ συνέπελες ἥταν τρεῖς. Πρώτον, κατέστρεφαν τήν αἰγλη τῶν φωτογραφιῶν, ἀφοῦ τίς ἔκοβαν σέ κομμάτια καὶ μετά τίς ἐπανατοποθετοῦσαν. Δεύτερον, δομοῦσαν τήν ἀντιπαράθεσή τους καὶ δέν τίς παρουσίαζαν ἀπλῶς σάν σύνολο. Τρίτο, τίς ἔβαζαν ἀντί - κρι σέ λέξεις μ' ἔναν τρόπο πού οἱ λέξεις "εἰκονισμός" καὶ



Diane Arbus Puerto Rican woman with beauty mark, NYC 1965

"λεζάντα" δέν είχαν πιά τή συνηθισμένη τους σημασία.

Αύτοί οί τρόποι άντιμετώπισης τής φωτογραφίας στήν τέχνη, τυπικοί τῆς πρωτοποριακής δουλειᾶς πού ξήνινε στή δεκαετία τοῦ 1920, δέν εύδοκιμησαν γιά πολύ. "Οπως καί μέ τούς 'Αιζενστάιν καί Βερτώ, ό Ροταένκο καί ό Λισσίτσκι έξαναγκάστηκαν νά προσαρμοστοῦν στό νέο κλῖμα μετά τήν έπισημη διακήρυξη περί σοσιαλιστικού ρεαλισμοῦ. Πράγματι, όπως είναι γνωστό, στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 δέν ύπηρχε πλά σχεδόν ούτε ένας πρωτοποριακός καλλιτέχνης πού νά δουλεύει στήν Εύρωπη. Αύτοί πού δέν στράφηκαν ή δέν προσαρμόστηκαν στίς συντηρητικές ή έπισημες μορφές τῆς τέχνης, είχαν πεθάνει ή βρίσκονταν στήν έξορία καί τή σιωπή. Χρειάστηκε νά φθάσουμε στή δεκαετία τοῦ 1960 γιά νά δοῦμε νά έμφανίζεται κάτι άναλογο, σέ πλούτο καί ένεργητικότητα, μ' αύτό τῆς δεκαετίας τοῦ 1920. Ήταν τήν έποχή αύτή δταν έπιτελους ζηχίαν νά έμφανιζονται ωγμές στήν ήγεμονική έρμηνεία περί μοντερνισμοῦ πού είχε πάρει έπισημη θέση στήν Άμερική άμέσως μετά τό τέλος τοῦ πολέμου. Τό γκρέμισμα αύτοῦ τοῦ έπισημου μοντερνισμοῦ έχει εύρυτατα είδωλο σάν μιά έπιβράνδυση, ή καί κατάρευση τῆς πρωτοπορίας. Στήν πραγματικότητα άντιπροσωπεύει μιάν άναβίωση(9). Στήν "μετα-μοντέρνα" έποχή μας παρατηρεῖται, σπως θά περιμέναμε, ένα τεράστιο ένδιαφέρον γιά τή φωτογραφία καί, πράγμα πού είναι ίδιαίτερα σημαντικό, μιά άναγεννηση τῆς πρωτοποριακής φωτογραφίας.

Στήν Άμερική έχει πάρει τή μορφή τῆς άναβίωσης τοῦ ένδιαφέροντος γιά τή χρησιμοποίηση τοῦ φωτογραφικού υλικοῦ στή ζωγραφική (Rauschenberg, Ζουώρχολ), μέ ριζοσπαστικότερο

τρόπο στίς φωτογραφίες συνόλου, κάτι πού προκλήθηκε έν μέρει άπό την έκ νέου άνακάλυψη τού Maybridge και άπό την έξελιξη της διφηγματικής φωτογραφίας, δημοσ στή δουλειά τών Duane Michals και Michael Snow. Παράλληλες έξελιξεις έχουν σημειωθεί στήν Εύρωπη, πού συχνά συνδέονται, περισσότερο, μέ διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις και κινήματα και, λιγότερο, κατευθείαν μέ τή φωτογραφία(ό Dibbets, οί Bechers, ο Fulton, ο Long). Πιό σημαντικό, διώς, είναι δτι έχει σημειωθεί μιά κίνηση πού ένδιαφέρεται άμεσα γιά τά σημειωτικά συστήματα πού άφορούν τή "λαϊκή" ή "μαζική" έμπορική φωτογραφία -στή κινηματογραφική φωτογραφία, τήν άπλη φωτογραφία, τή φωτογραφία μόδας και διαφήμησης, τίς πόστ-κάροντς και τά φωτομυθι - στορήματα. "Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι, φυσικά, ή τανία τών Γκοντάρ-Γκορίν "Γράμμα στή Τζέλιν". Στή Βρετανία, ή φωτογραφική δουλειά τών Victor Burgin, David Dye, Alexis Hunter, Sarah McCarthy, John Stezaker, Marie Yates και άλλων σημαδεύει μιά νέα κατεύθυνση γιά τή φωτογραφία σάν/μέσα/κόντρα στήν τέχνη.

"Αντί νά άντιμετωπίζουν τήν καλλιτεχνική φωτογραφία σάν κάτι τό έντελως ξεχωριστό άπό την έμπορική φωτογραφία, ή δτι περιέχει μόνο μερικά στοιχεία της, οί φωτογράφοι αύτοί δουλεύουν πάνω στήν έμπορική φωτογραφία σάν ένα "παραπεμπτικό κείμενο" πού θά μετασχηματισθεί, έπαναποθετηθεί και κότικαρισθεί, άμεσα ή έμεσα. Έδω δέν πρόκειται άπλα γιά μιά "άποδιάρθρωση", άλλα μᾶλλον γιά ένα προτοές "άναπαραγγής", πού περιλαμβάνει έναν άποροσανατολισμό κι έναν έπαναπροσανατολισμό τού θεατή, κι δπου κανούργια σημαινό - μενα έπιτυπώνοντας ένοχηλητικά στίς άναμνήσεις/προσδοκίες παλήων προϋποθέσεων. Έπι πλέον ή δουλειά αύτών τών φωτογράφων παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία - δουλειά πάνω στή λεζάντα(Burgin), πάνω στήν δποψη και τό κάδρο(Stezaker), πάνω στήν διφηγματική συνέχεια(McCarthy), άλλα ύπόκεινται σέ έρευνα και "άνα-παραγγή". Ή προσοχή πάλι δέν κατευθύνεται πρός τή φωτογραφία σάν "γεγονός" ή "δράμα", άλλα στή φωτογραφία σάν "μῆθο" και "δράμα".

"Η νέα αύτή περιοχή, ή νέα αύτή αίσθητική προβληματική, τής και γιά τή φωτογραφία, μᾶς έπιτρέπει νά διατυπώσουμε έκ νέου τά έρωτήματα μέ τά δποψη άρχισες τούτο τό δοκίμιο. Γιά είναι ή φωτογραφία τέχνη χρειάζεται τήν έκνεου διατύπωση άντιλήφεων σχετικά μέ τήν τέχνη, χρειάζεται νά άπορρίψει τήν υλιστική και μορφική καθαρολογία, δημοσ έπίσης και τόν διαχωρισμό τής "τέχνης" άπό τό "έμπόριο" σάν ξεχωριστές σημειωτικές πρακτικές πού ποτέ δέν συνδέονται. Η φωτογραφία δέν είναι "άπο μόνη της" μιά τέχνη, δημοσ δέν είναι και ο κινηματογράφος, άλλα είναι μιά δυνατότητα έκλογης μέσα σέ μιά ένδο-σημειωτική και ένδο-κειμενική "άρένα"(10). Κατά τόν ίδιο τρόπο, δέν είναι καταδικασμένη νά παρέχει "πληροφορίες μόνο", άν και ή ένδεικτικότητά τής άποτελεί μέρος τής δύναμής της, ούτε μπορεῖ πάλι νά παρέχει έπιστημονική ή φαινομενικά έπιστημονική γνώση, έκτός φυσικά κι άν χρησιμοποιο-

ηθεῖ μέσα στίς συγκεκριμένες πρακτικές τῆς ἔδιας τῆς ἐπιστήμης(11). "Ομως, ή φωτογραφία μέσα στήν τέχνη μπορεῖ νά ανοίξει έκ νέου τά κλειστά ἑρωτήματα πού άφοροῦν τήν ἰδεολογική ἀνάγνωση καί τήν κατανόση, τή συμβίωση τῆς πληροφόρησης με τήν μπλοκαρισμένη γνώση καί τήν ἀπογοητευμένη ἐπιθυμία. Μ' αὐτό τόν τρόπο, ἀνοίγει δρόμους πού καθιστοῦν τήν παραγώγη τῆς νέας γνώσης σέ ἄλλα μέρον περισσότερο ἐφικτή. Ή ἐπανεγραφή, ή ἀσυνέχεια καί ή ἀνομοιογένεια, ἄν καί οἱ ἔδιες εἶναι δυνατόν νά συλληφθοῦν στό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, καθιστοῦν ἐφικτές, μέ τή βοήθεια τῆς μετατόπισης, ἄλλαγές στήν τάξη τοῦ συμβολικοῦ πού μέχρι τότε ήταν ἀνύποπτες.

Σημειώσεις:

**gimp process*. Πρόκειται γιά μιά μέθοδο ἐκτύπωσης τῶν φωτογραφιῶν, δησου ή εύαισθητοποιημένη ἐπιφάνεια εἰναι μιά ἐπιστρωση ἀπό ἀρραβική γόμμα (*gimp*), χωστική ούσία καί διχρωμικό (ἄλας). "Οταν ἔκτεινε σέ δυνατό φᾶς, ή ἐμουλσιόν δέν διαλύεται, καί τελικά ή εἰκόνα συντίθεται ἀπό τά μέρη τῆς χωστικῆς ούσίας πού δέν φεύγουν μέ τό καθαρό νερό κατά τή διαδικασία τῆς ἐμφάνισης τῆς φωτογραφίας (Σ.τ.Μ)

***fin-de-siècle*. (στά Γαλλικά, "τέλος τοῦ αἰώνα"). Ἀνεφέρεται στό τέλος τοῦ 19ου αἰώνα, καί είδικά στό καλλιτεχνικό ικανότα τῆς παρθηκαιομένης ἐκζήτησης (Σ.τ.Μ).

(1) Στό "Φίληβο" δὲ Πλάτων ἔπαινεν τά σχήματα καί τά στερεά πού "παράγονται ἀπό τόν τροχό τοῦ ἀγγειοπλάστου ή τόν κανόνα τοῦ ξυλουργοῦ, καί τά τετράγωνα πού φτιάχνονται ἀπό τά εύθέα καί τά σκαριτικά". Στόν Stieglitz ἅρεσε νά χρησιμοποιεῖ αὐτό τό ἀπόσπασμα.

(2). 'Ο Weston, στά 'Η μερολόγια του, πού γράφτηκαν στή διάρκεια τῶν δεκαετιῶν 1920 καί 1930, συχνά ἐπιστρέφει στίς διαφορές καί τήν ἀντερότητα τῆς φωτογραφίας ἀπέναντι στή ζωγραφική (γι' αὐτόν τά δύο πρότυπα εἶναι οἱ Ντιασάμι, Πικάσσο καί Μπρανκούζι ἀπό τή μιά μεριά, κι αὐτός ἀπό τήν δλλη). "Η συνεργάτης τοῦ Weston, Tina Modotti, προσπάθησε νά δώσει στό φωτογραφικό του στύλο ἔνα πολιτικό μήνυμα, μέχρι πού ἐγκατέλειψε τή φωτογραφία γιά νά γίνει μιά ἐπαγγελματίας ἐπαναστάτρια.

(3). Δύο συμφελιστές ήταν δραστήριοι φωτογράφοι: δ. J.A. Boiffard καί δ. Man Ray. 'Ο Boiffard τράβηξε τή φημισμένη φωτογραφία τοῦ μεγάλου δάντιλου ἀπό τό πόδι τοῦ Μπατάμιγ.

(4). Wolfgang Kayser, "The Grotesque", Indiana, 1963: Ο Kayser ὑποστηρίζει πώς "ή ἐπίσημη θεωρία τοῦ συμφελισμοῦ τελικά ἀπέρριψε τήν ἀναζήτηση τοῦ γκροτέσκου". "Ισως νά πρέπει νά συμφωνήσουμε μέ τό φωτογράφο Manuel Alvarez Bravo, πού σχολίασε, σέ μιά συνέντευξη στό περιοδικό "Camerawork" n.3, ὡς ἔξις τόν ἴσχυρισμό τοῦ Μπρετόν δτι τό Μεξικό ήταν μιά σουρεαλιστική χώρα: "Αύτά λέει δ. Μπρετόν. Στήν πραγματικότητα, τό Μεξικό μπορεῖ νά εἶναι μιά δραματική χώρα, μιά χώρα γειάσητη ἀντιθέσεις, πού συνορεύει μέ τό φανταστικό, πράγμα πού δέ

ταιριάζει όπολυτα μέ τήν έννοια τοῦ σουφεαλισμοῦ, πού σάν κάθε δῆλο "ισμό" εἶναι ένας θιαδημαϊκός όρος.

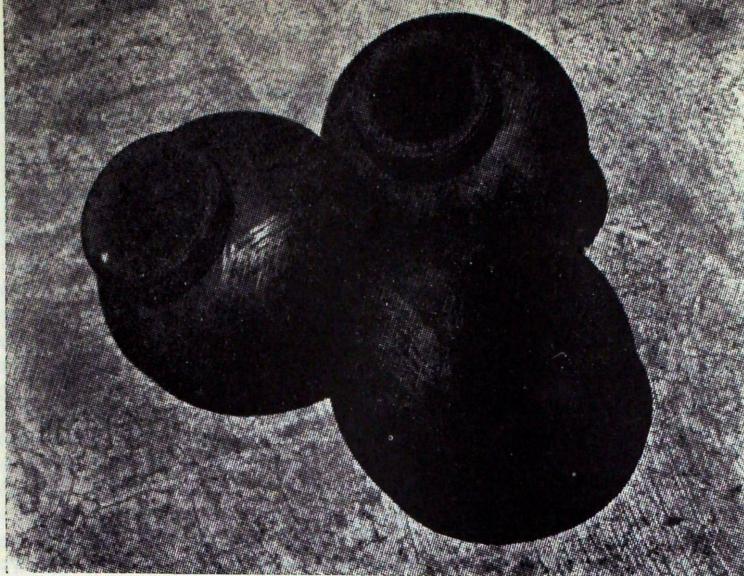
(5). "Η παρατήρηση τοῦ Μπρέχτ αναφέρεται ἀπό τὸν Μπένζαμιν στὸ "Ο συγγραφέας σάν παραγωγός". Υπάρχει μιά ἐντονη ἔχθροτητα ἐναντίον τῆς φωτογραφίας σ' ὅλη σχεδόν τὴν μαρξιστική αἰσθητική - δ' Ἀντόρον καὶ διαύκατς συμφωνοῦν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο - πού φύνεται πώς ὀφείλεται στὸ ὅτι αὐτή συνδέεται μέ τὸ οντουραλισμό, μέ τὸν ζολᾶ μᾶλλον παρά μέ τὸ Μπαλζάν ἢ τὴν φρωτοπορία. Εἶναι ἐνδιαφέρον δὴ μόνο δ' Ἀϊζεν - σταύν ἀπό δῆλους τοὺς Μαρξιστές ὑπεράσπισε τὸν ζολᾶ.

(6). Μιά δῆλη προσφορά τοῦ Μπάρτ στὸ λόγο τῆς φωτογραφίας εἶναι ἡ ἔννοια τῆς "συνέμφασης". "Ομως, χρησιμοποιεῖ διαφορετικά ἐπεξηγηματικά σχήματα γιά τὴν ἔννοια αὐτή στὰ βιβλία του "Μυθολογίες", "Τά στοιχεῖα τῆς Σημειολογίας" καὶ "Système de la Mode", ἐνῶ σ' ἔνα ἄλλο βιβλίο του, τὸ "S/?", τὰ σχήματα αὐτά ἀφοιούνται καὶ ἀναδίδονται ἐν νέου σ' ἔνα πολὺ διαιρετικό τύπο σχήματος. Τό δρχικό πρότυπο τοῦ Μπάρτ, δὲ κέλμολεφ, χρησιμοποιεῖ τὴν ἔννοια αὐτή γιά νά καλύψει αὐτό πού κανονικά δάνονται συνομάζαμε κατηγορίες τῆς στυλιστικῆς. Ὁ ἔδιος δὲ Μπάρτ μέ τὸν όρο "συνέμφαση" φαίνεται νά ἔννοει κάτι σάν μιά πρόθεση πού ἐξηγεῖται παραδειγματικά σ' ἔνα κείμενο (μ' ἄλλα λόγια, "συνέμφαση" κατά τὴν ἀντίληψη τοῦ J.S. Mills, ἀλλά ὀνταπτυγμένη ἐκ νέου μέσα σ' ἔνα δανεισμένο κελμολεφικό σκελετό ἀπό τὸν διποῖο ἔχει ἀφαιρεθεῖ ἢ "πρόθεση" τοῦ ἔδιος τοῦ κέλμολεφο). "Ομως, ἡ ἔννοια αὐτή, ἔστω καὶ μ' αὐτό τὸν τρόπο ἐμπνευμένη, παραμένει ἵμπεστιονιστική.

(7). "Ο John Berger, στὸ βιβλίο του "Selected Essays and Articles" (Penguin, 1972) ὑποστηρίζει δὴ τὴ φωτογραφία, ὀντίθετα ἀπ' ὅτι δά περιέμενε κανεὶς, ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιά τὸ κρόσον παρά γιά τὸ χῶρο, γιατί κυρίως ἀναπαριστάνει μιά στιγμή, ἀποπασμένη ἀπό τὸ ὀφηγματικό γεγονός πού δὲ θεατής προσπαθεῖ νά συλλάβει. Αὐτό ἵσταται μιά ὑπερ-γενίκευση ἀπό τὶς φωτογραφίες ἐπικαίρων ἢ τὶς ντοκιμαντέρ, καὶ δέ χρειάζεται νά είδωμε σάν κάτι τὸ οὐσιώδες. "Οσον ἀφορά τὸ Βάγκνερ, οἱ φωτογραφίες, ἀντίθετα μέ τὶς κινηματογραφικές ταινίες, σπάνια συνοδεύονται ἀπό μουσική, ἔτσι ἡ κάθε ἐνσωμάτωση (ἐνοποίηση) ποτέ δέν εἶναι δύλική. "Αν καί μποροῦμε νά ὀντιπαραβάλλουμε σ' αὐτό τὴ φωτογραφία σημειώση σλάιντς σέ κονταέρτα καὶ μουσικές παραστάσεις.

(8). "Ο Emerson παρατηρεῖ πώς οἱ φωτογραφίες καταγραφῆς (πρόσωπα, σπίτια, τοπία) "πάντοτε ὀντα τοῦν ἔνα δνομα. Εἶναι μιά φωτογραφία τοῦ Κου Τζόουνς, τοῦ Βουνοῦ Μιλάνη, ἢ τοῦ ητερίου τῆς Βουλῆς. Ἀπό τὴν δῆλη μεριά, ἔνα ἔργο τέχνης, στὴ πραγματικότητα, δέν ἀπαιτεῖ κανένα δνομα - μιλάει ἀπό μόνο του". "Ο Πήρος παρατήρησε, γιά τὴ δεικτική φύση τῆς φωτογραφίας, δὴ τὴ φωτογραφία εἶναι ἔνα φαινομενικό κατηγόρημα καὶ τὸ ὀντικείμενο ἢ τὸ γεγονός πού δείχνει εἶναι ἔνα φαινομενικό θέμα.

(9). "Η κατηγορία τοῦ "μοντερνισμοῦ" κατατίθεται δὲ καὶ περισσότερο αὐτούς πού διέπουν τὴν τέχνη τοῦ 20οῦ αἰώνα κυρίως



Edward Weston "Tres Ollas de Oaxaca" (1926)

σάν άντανάλαση, σάν όντολογική έρευνα, και λοιπά. Μ' αύτή τήν έννοια, ή καπηγορία "πρωτόπορά" προορίζεται κυρίως για έργα που παρατείνουν και έμβαθυνουν τήν ίστορική "ρήξη" του Κυβισμού.

(10). Οι παραπρήσεις αύτές ισχύουν έπισης και για τόν κινηματογράφο, στόν διοίσο ή καθαρολογία μιᾶς "μοντέρνας" μορφής έχει έδραιωσει πολύ πιο έντονα. "Όπως περιγράφηκε παραπάνω, ή φωτογραφική καθαρολογία έχει δείξει προτίμητη για τήν "Μπαζενική" κι όχι για τήν "Σάριτς-ική" (Paul Sharits = 'Αμερικάνος πρωτόποροι από κινηματογραφιστής, σ.τ.μ) αίσθητική. Είναι ένδιαφέρον νά παραπρήσουμε τό πώς ένας "ύλιστής - καθαρολόγος" φιλικωργός, όπως δ Peter Gidal, ή αύτός είναι δ σωτός προσδιορισμός, χρησιμοποιεῖ τή φωτογραφία στήν ταινία του "Kopenhagen 1936", σέ άντιθεση μέ, δς πούμε, τώς Γκοντάρ-Γκορίν, τήν ταινία τών McCall και Tyndall "Argument", λές και ή αίσθητική και ή πολιτική τών φωτογραφικών σημαινόμενων είναι μη-προβληματικές.

(11). "Οταν δηλώ γιά "γνώση" ύποθέτω τό ένδεχόμενον τών ίστορικών έπιστημολογιών, πού δια περιελάμβαναν έννοιες όπως οι "άνακρος", "δεδομένα", "πείραμα", και λοιπά. Η θέση ένδις έμπειρικού συστατικού στήν παραγωγή τής γνώσης είναι, φυσικά, ίστορικά προσδιορισμένη και όχι απόλυτη. Υποθέτω πώς ή "γνώση" μπορεῖ νά είναι διαφορετικών τύπων και τάξεων, ένως ή "έπιστημονική γνώση" διποτελεῖ μόνο μιά καπηγορία ή αύτές. Η τέχνη, ή και μπορεῖ νά κάνει χρήση διαφορετικών μορφών "γνώσης", πέρι λαμβανομένης και τής έπιστημονικής, ή ως νά παράγει μιά έπανα-διάταξη και μιά έν νέου ταξινόμηση τών ύλικών τής σκέψης και τών έπιστημολογικών συστατικών που χρειάζονται για τήν παραγωγή τής νέας γνώσης σ' αλλα μέρη.

Προτάσεις...

Μάκης Μωραΐτης

Από τή στιγμή πού ή τέχνη τής φωτογραφίας είχε περάσει στά χέρια "έπιστημόνων" φωτογράφων, τό σίγουρο ήταν πώς ή έμφαντη τοῦ κινηματογράφου ήταν θέμα χρόνου, ή καὶ στοιχήματος. "Ετσι, τὸ ἄλογο τῶν Muybridge/Stanford, ὑστερα ἀπό ἔνα μικρό καὶ δειλό τρέξιμο, μπῆκε καλπάζοντας στόν 20δ αἰώνα(χωρίς, βέβαια, νά σημαίνει αὐτό πώς τά πουλιά τοῦ φυσιολόγου Marey ἔχασαν στό συναγωνισμό. "Ηταν ἀπλῶς, ὅπως ἄλλοστε πάντοτε συμβαίνει μέ τούς ἴστορικους, θέμα "πρωτιᾶς").

Γιά μερικά χρόνια στήν ἀρχῇ διατηρήθηκε ή ἵδεα τοῦ ἐπιστημονισμοῦ στόν κινηματογράφῳ(1). Οἱ λυμιέρ καθόλου δέν ἦθελαν νά μπει ὁ κινηματογράφος στήν ογράφηση του θεάματος καὶ, κατά συνεπεια, τῆς ἐμπορικῆς ἐκμετάλλευσης. Οἱ ἵδιοι, ὅμως, σάν γνήσια τέκνα τῆς ἥδη δυνατῆς ἀστικῆς τάξης γρήνορα ἔθεσαν τίς βάσεις γιά τήν μετέπειτα καθολική ἰδεολογική ἐκμετάλλευση καὶ κυριαρχία τοῦ κινηματογράφου πάνω στά λαϊκά στρώματα. "Ετσι, στά πρώτα δέκα χρόνια περίου δι κινηματογράφος βρίσκεται στά χέρια "έπιστημόνων" η διάφορων ψευτομαστόρων, ἀνθρώποι δηλαδή πού βασικά τούς ἐνδιέφερε ή κινηματογραφική μηχανή καὶ τό τί ή μηχανή αὐτή μποροῦσε νά κάνει(δέν πρέπει νά ήταν ή "μηχανή" για ἀύτούς, ὅπως καὶ γιά τόν κόσμο πού ἔτρεχε νά δεῖ "τί μποροῦσε νά κάνει", κάτι ἀνάλογο μέ τίς ἔξωτικές μαύμοιδες πού σερινίζαν οἱ γύφτοι ἐδύν καὶ πολλά χρόνια στίς γειτονιές τῆς Ἀθήνας καὶ πού ἐμεῖς, σάν παιδιά, τρέχαμε ἀπό πίσω καὶ συνεχῶς ρωτούσαμε "τί μπορεῖ νά κάνει");. Πρόκειται γιά μιά ἔξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα περίοδο στήν ἴστορία τοῦ κινηματογράφου, πού ὀπωδήποτε δέν ἔχει ἔρευνηθεῖ σ' ἀρκετό βάθος κι ἔκταση, ἐνῶ μόνο τά τελευταῖα χρόνια ἔχει ἀρχίσει νά έμφανται μιά συστηματική κι ἀπό σωστή κατεύθυνση ἔρευνα γιά τήν περίοδο αὐτή τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς(2). Δυστυχώς, οἱ περισσότερες προσπάθειες πού ἔγιναν στό παρελθόν ἀναλόγηκαν στήν ἀνακάλυψη τῶν "πρωτιῶν" καὶ σέ μιά ἀφελή, ὅσο καὶ ἰδεολογικά ὑποπτη, προσπάθεια νά καταδειχτεῖ κάτι πού ποτέ δέν ὑπῆρξε: μιά γραμμική ἴστορική ἀνέλιξη. Βέβαια ή ἀνέλιξη αὐτή έμφαντηκε ἀργότερα, ήταν ὅμως κάτι πού ἐπιβλήθηκε ἀπ' ἔξω, καὶ πού είχε ἀμεσο στόχο νά ἔξυπηρετήσει συγκεκριμένα συμφέροντα. Αντίθετα πρόκειται γιά μιά περίοδο ἀνοιχτή σέ κάθε πιθανότητα, χωρίς κανέναν περιορισμό ἀπό πουθενά κι ὅπου τά πάντα ἔρευνοῦνται. Γρήγορα βέβαια ἀναζήτησαν ὑλικό, ἔχωρα ἀπ' αύτό τῆς "ντοκουμενταρισμένης" κινηματογράφησης(σκηνές ἀπό τήν καθημερινή

ζωή, ἐπιδείξεις, παρελάσεις, ..) καὶ ήταν φυσιολογικό νά στραφούν σέ ἄλλες παληότερες τέχνες καὶ εἰδικά στή λογοτεχνία πού πρόσφερε "ἔτοιμο πράγμα". Εἶναι χαρακτηριστικό, διμώς, πώς στίς ταινίες πού φτιάχνονται καὶ οἱ δρόποις προσπαθοῦν νά ἐπιβάλλουν κάποια μορφή μυθοπλασίας, δέν ύπάρχει καμιά αιτιολογημένη γραμμικότητα ἐνώ ή ἔννοια τῆς ἀφήγησης εἶναι πολύ ἀδριστή. 'Η κάμερα εἶναι πάντοτε τοποθετημένη σέ ἀπόσταση ἀπό τά πρόσωπα, μέ διποτέλεσμα, συχνά, τά πρόσωπα νά μή μποροῦν ν' ἀναγνωρισθοῦν - ἀπουσιάζει, δηλαδή, τό κλασικό λογοτεχνικό κι 'Αναγεννησιακά ἀναπαραστατικό στοιχεῖο τῆς ἐ-ξατομίκευσης τοῦ προσώπου - ἐνώ ή μᾶζα τῶν ἀνθρώπων πού κινεῖται πρός δλες τίς κατευθύνσεις μέσα στό κάδρο, κυρίως πρός τά δεξιά ἡ τ' ἀριστερά τοῦ κάδρου, ἐκτελεῖ χαοτικές κινήσεις. 'Αλλωστε ὁ καθένας είχε βρεῖ στή λογοτεχνία καὶ πῆρε ἀπ' αὐτήν μόνο αὐτά πού τόν ἐνδιέφεραν σάν πλαισίο στή δική του "ἰστορία" (χαρακτηριστικά παραδείγματα εἶναι πολλές ἀπό τίς ταινίες τοῦ Μελιές, τοῦ Πόρτερ, κ.ἄ.). Δέν μποροῦμε, δηλαδή, ἀκόμα νά μιλάμε γιά κινηματογραφική γλώσσα. 'Ισως διμώς, δέν ἐπρεπε τελικά νά είχαμε μιλήσει ποτέ γιά κινηματογραφική γλώσσα, ἔτσι σπώς τέθηκε, κυρίως ἀπό τόν Metz, σέ ἀνάλογία πρός τίς ψυσικές γλώσσες τοῦ ἀνθρώπου:

Τό νά ἀντιμετωπίζουμε τό φίλμ σάν γλώσσα, καὶ εἰ-δικά ἀπό τήν καδικοποίηση τοῦ Γκρίφιθ καὶ μετά, εἰ-ναι πράγματι πολύ ἐνδιαφέρον. Νοιμίζω διμώς πώς πρέ-πει νά καταστεῖ φωνερό ὅτι ύπάρχει μιά θεμελιώδης διαφορά ἀνάμεσα στίς φυσικές γλώσσες καὶ τή "γλώσσα" τοῦ κινηματογράφου. 'Η διαφορά εἶναι ὅτι οἱ φυσικές γλώσσες συνιστοῦν κατά κάποιο τρόπο μιά μορφή ἐνός διαλεκτικοῦ προτοές, θέλω νά, δηλαδή, πώς οἱ φυσι-κές γλώσσες συνιστοῦν ἔνα εἴδος προσβολῆς τῆς ταξικῆς πάλης. 'Έχουμε ἀνθρώπους πού διμιλοῦν καὶ ἀνθρώπους πού γράφουν. Εἶναι βασικά οἱ μάζες πού διμιλοῦν καὶ ἡ γλώσσα ἔξελίσσεται βαθμιαῖα καὶ φυσιολογικά, σπώς δλοι ξέρουμε, σέ ἑκατόντα πέντε λόγο. Σέ τελική ἀνάλυ-ση, εἶναι στά γκέττο καὶ σέ ἄλλα μέρη πού ἡ γλώσσα ἀλλάζει μέ τόν πιό γρήγορο καὶ ωριζοπαστικό τρόπο - διμιλῶ γιά πράγματα πολύ βασικά, γνωτά στή γλωσσολο-γική ἐπιστήμη ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Saussure - ἐνώ ή γραπτή γλώσσα εἶναι βασικά συντηρητική. 'Ανήκει κυ-ρίως στήν ἀστική τάξη.

'Η πραφορική γλώσσα δέν ἀνήκει διπαδήσιτε στήν ἀστική τάξη. 'Η συντηρητική φύση, δι συντηρητισμός δι προτιμάτε, τής γραπτής γλώσσας σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀ-νάπτυξη τής πραφορικής γλώσσας, συνιστά ἔνα συγκε-κριμένο στοιχεῖο, καὶ, σπώς υποστηρίζω, ἔνα εἴδος εί-κόνας ἡ ἀντανάλοισης τῆς ταξικῆς πάλης.

"Ομως δι κινηματογράφος στερεῖται τής διπλῆς αὐτῆς κατάστασης. 'Υπάρχει μιά μόνο τάξη, καὶ θά μποροῦσα νά πῶ μιά κάστα μόνο μέσα σ' αὐτή τή τάξη, πού διμιλεῖ τόν κινηματογράφο, πού γράφει τόν κινηματογράφο, καὶ

μιά δλλη τάξη, δηλαδή πρακτικά δλοι οι δλλοι, που είχουν μόνο διάχθεται νά κοιτάζουν τίς ταινίες, νά τίς όψιούν, κλπ, καὶ τούς έχει ἀπαγορευθεῖ κάθε δράση πάνω σ' αὐτή τή γλώσσα" (Noel Burch, ἀπό μιά συνέντευξη γιά τό βιβλίο του 'Theory of film practice', 1973)

Η ἀδυναμία τοῦ νά δομηθεῖ μιά μυθοπλασία ήταν κάτι πού διαπιστώθηκε ἀργότερα ἀπό τούς κινηματογραφιστές, δταν πά μπήκε θέμα ἀποτελεσματικῆς σύγκρισης: δικινηματογράφος σάν νέα τέχνη δὲν ήταν δυνατόν νά συνεχίζει νά ύστερει ἀπέναντι στίς ἄλλες τέχνες. Η ἀδυναμία αὐτή φαίνεται πώς ἀπογοήτευσε κινηματογραφιστές (δ. "Εντισον, γιά παράδειγμα, γρήγορα τά ἐγκατέλειψε κι ἀφοισώθηκε στήν ἐμπορικοίση τοῦ κινηματογράφου) καὶ θεατές (πού ἀφοῦ ἔπερασαν τό πρῶτο σόκ πού τούς προξένησε τό τραίνο τῶν Λυμιέρ, ἡ φαινομενικά του λάχιστον - ἀφοῦ ὁ στρατιώτης τοῦ Γκοντάρ στούς "Καραμπινιέρους", ἐν ἔτει 1963, βρισκόταν ἀκόμη κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τοῦ σόκ αὐτοῦ, μέ ἀποτέλεσμα νά σχίσει τήν ὅθινη προσπαθώντας νά "χουφτώσει" τά στήθια τῆς γυναικὸς θήσηο - στραφηκαν κυρίως πρός τίς ταινίες ἐπικαίρων ἀπ' ὅλο τόν κόσμο). Στίς ταινίες αὐτές μαζί μέ τόν ἐπιστημονισμό - ὅπωσδήποτε σέ μικρότερο βαθμό τώρα - καὶ τήν περιπέτεια, ἔχουμε καὶ τά πρώτα σημάδια τῆς ἀναγωγῆς τοῦ φίλμ σέ ἐμπόρευμα (3) καὶ (4).

Τώρα, λοιπόν, στό προσκήνιο ἐμφανίζεται δ. Γκρίφιθ πού ἔφοῦ ἔνωσε τίς δυνάμεις του μέ τήν ἑταρία Biograph, καὶ καθώς ήταν ἄνθρωπος τῆς γραπτῆς γλώσσας - θήθειε νά γίνει συγγραφέας πρίν ἔλθει στό χώρο τοῦ κινηματογράφου - γρήγορα ἔννοιωσε τήν ἔλλειψη μιᾶς δυναμικῆς γραμμικῆς μυθοπλασίας, καὶ γι' αὐτό ήταν βέβαια ψυσιολογικό γι' αὐτόν νά στραφεῖ γιά βοήθεια στό χώρο τῆς λογοτεχνίας, καὶ εἰδικά στό μυθιστόρημα, πού καὶ σ' αὐτό βέβαια τόν κυρίαρχο λόγο κατεῖχε ἡ ἀστική τάξη. Ἀφοῦ, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ δ. 'Αλζενστάιν στό ἄρθρο του "Ο Ντίκενς, δ. Γκρίφιθ καὶ τό φίλμ σήμερα" (πού γράφτηκε στά 1944), ἔδωσε μάχη μέ τούς παραγωγούς του, μπόρεσε τελικά νά φέρει στόν κινηματογράφο ἀπό τή λογοτεχνία τήν παράλληλη δράση τῶν ἐπεισοδίων, αὐτό δηλαδή πού ἔγινε γνωστό σάν τό "παράλληλο μοντάζ" τοῦ Γκρίφιθ. Η στιγμή αὐτή εἶναι ἔξαιρετικά σημαντική γιατί ἔδω ἀκριβῶς σημειώνεται ἡ τομή, κωδικοποιεῖται ἡ μυθοπλασία, εἰσάγονται οἱ ἀναπαραστατικοί κώδικες τῆς ἀναγεννησιακῆς προοπτικῆς, ὅλα αὐτά φυσικά στήν ὑπηρεσία τῶν συμφερόντων τῆς ἀστικῆς τάξης πού δυναμικά πιά παίρνει τόν κινηματογράφο στά χέρια τῆς καὶ τόν ἐμπορευματικού σέ χρόνο μηδέν. Πολλά ἔχουν γραφτεῖ καὶ ἐίπωθει γιά τήν περίπτωση τῶν τεχνικῶν ἐπιτεύξεων τοῦ Γκρίφιθ, λίγα δμως γιά τό τί ἔγινε καὶ κυριαρχησε καὶ στόν κινηματογράφο δ. κυρίαρχος ἰδεολογικός λόγος τῆς ἀστικῆς τάξης (5).

"Ετσι, μέ τόν Γκρίφιθ:

- (1). μπαίνουν οἱ βάσεις γιά τή φιλμική τεχνική (πολλά ἀπό τήν ὁποία πῆραν δ. Κουλέσωφ, δ. Πουντόβκιν, καὶ ἄλλοι)
- (2). ἐπιβάλλεται ἡ κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη (ἀναφέρομαι

φυσικά στήν πραγματική φιλμική δημιουργία καὶ ὅχι στίς κατά παραγγελία ταινίες τοῦ Χόλλουγουντ) καὶ (3) ἀπέδειξε πώς δικινηματογράφος μποροῦσε νά γίνει ἔνα ὅπως προπαγάνδας (ὅπως καὶ Βέβαια ἔγινε).

Ἡ ταινία πού ἀναφέρει διὰ Ἀὐζενστάιν, "Ionesome Operator", φτιάχτηκε ἀπό τὸν Γκρίφιθ στά 1905. Εἶναι λοιπόν ἡ περίοδος τῆς κωδικοποίησης, μέντος κώδικες "δανεισμένους" ἀπό τὴν ζωγραφική, τῇ λογοτεχνίᾳ καὶ τὸ θέατρο (τὸ τελευταῖο θά ἐπανέλθει σάν βασική ἐπιρροή μέτρη τὴν εἰσοδο τοῦ ἥχου στὸν κινηματογράφο, ὅπως οἱ ήθοποιοί ποζαρισμένοι ἡλίθια μπροστά στήν κάμερα θά μιλοῦν ἀκατάπauστα). Πρόκειται βέβαια γιά κώδικες πού, ὅπως εἰπώθηκε παραπάνω, ἀντέγραψαν τὴν Ἀναγεννησιακή προοπτική - διὰ φακός τῆς κάμερας φτιάχτηκε μὲν βάση ἀκριβῶς τὸ πρότυπο αὐτό - καὶ ἀφηγμάτικούς μέν καθαρό τὴν γραμμική ἀνέλιξη τῆς πλοκῆς. Οἱ κώδικες αὐτοὶ κατέστησαν τὴν κινηματογραφική ὁδόν "παράθυρο πού βλέπει στὸν κόσμο", φευδαρισθησιακή ἀντιγραφή τῆς πραγματικότητας. Ἡταν φυσικό βέβαια γιά τούς ἀνθρώπους πού ἐπένδυαν τά χρήματα γιά τὴν παραγωγή τῶν ταινιῶν, νά προσπαθοῦν νά πρωθωδοῦν τά συμφέροντά τους πού ἦταν βέβαια καὶ συμφέροντα τῆς τάξης στήν ὅποια ἀνήκαν. Τά συμφέροντα ἐκφράστηκαν σάν ἰδεολογία, καὶ ἀπό τὴν ἀποψη αὐτῆς διὰ Γκρίφιθ ἀσφαλῶς καὶ ἐπαιξει τὸ ἰδεολογικό παλχεῖν δι τῆς ἀστικῆς τάξης. Φτιάχτηκαν λοιπόν ταινίες πού ἐνῶ ἀπό τὴν μιά πλευρά ἀνίχνευαν μιά κάποια κινηματογραφική "γλώσσα", ἀπό τὴν ἄλλη, ἐκφραζαν τὴν ἀντίληψη τῆς ἀστικῆς τάξης γιά τὸν κόσμο(6). Καὶ ἀσφαλῶς ἔχει ἀποδειχθεῖ τὸ πόσο οἱ λαϊκές μάζες διαβρώθηκαν ἀπό τὸ κινηματογραφικό αὐτὸ μοντέλο(7). Γιατί ὅπως καὶ στὸ ἀστικό θέατρο καὶ τὴ λογοτεχνία γενικά, δικινηματογράφος ἀρχισε νά διηγεῖται ἴστορίες μέν βάση δανεισμένα κλασικά πρότυπα ἀναπαράστασης καὶ ἀφηγησης, πού βέβαια εἶχαν ἰδεολογικά κίνητρα καὶ, φυσικά, πάντοτε αἰτιολογημένη κάλυψη. Παραδοσιακά, ἡ ἀφήγηση καὶ ἡ Καντιανή λογική θρίσκοντα σέ στενή σχέση. Ἡ ἀφήγηση εἶναι μιά μορφή ἐμρηνείας. Τὸ νά ἀφηγοῦμαι κάτι σημαίνει πώς, μέ τόν ἔνα ἢ μέ τὸν ἄλλο τρόπο, τὸ αἰτιολογῶ, ὅπως προσφέρω ἔνα εἶδος ἐμρηνείας. "Αλλωστε, ὅλοι σχεδόν οἱ κλασικοί μάστορες τῆς κινηματογραφικῆς μυθοπλασίας ἐμήνευσαν, δι καθένας μέ τὸ δικό τρόπο, τὸν κόσμο, ἐνῶ εἶναι χαρακτηριστικό πώς στά ἔργα τους δέν σημειώνεται ἡ παραμικρή ἀντανάκλαση, ἀπό τοὺς ἔδιους τούς δημιουργούς, πάνω στὰ ἐκφραστικά μέσα πού χρησιμοποίησαν καὶ τίς θεμελιώδεις λειτουργίες τῶν διοίων κληρονόμησαν. Τίς σημάδεψαν, ὅπωδή ποτε, μέ τὴ δική τους προσωπική σφραγίδα, ἀλλά βασικά τίς ἀφησαν ἀναλλοίωτες. Γι. αὐτό καὶ σήμερα δικαιώνουμε τόσο πολύ τὸν Ντζίγκα Βερτάφ, τόσο στή φιλμική πρακτική του ὅσο καὶ στίς θεωρίες του. "Επερεπε νά ἐμφανιστοῦν κινηματογραφιστές (τεράστια ἡ διαμορφά τῆς λέξης ἀπ' αὐτήν τοῦ "σκηνοθέτη") πού μέ μια ῥιζικά νέα φιλμική πρακτική καὶ θεωρητική ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου, καὶ ἀφοῦ ἐγκανιγίασαν ἔναν ἄλλο χῶρο φιλμικῆς πρακτικῆς - αὐτόν πού ἀναφέρεται σάν πρωτοποριακός - ἔθεσαν τίς βάσεις γιά τὴν μετέπειτα ὑλιστική θεώρηση τῆς φιλμικῆς πρακτικῆς.

Σημειώσεις:

(1). "Αλλωστε είναι γεγονός πώς δέ επιστημονισμός ύπηρξε δέ "προθάλαμος" του ίδου του κινηματογράφου. Στά 1874, γιά παράδειγμα, δέ Γάλλος αστρονόμος Pierre Janssen θέλησε νά καταγράψει τό πέρασμα της Άφροδίτης μπροστά δέπο τόν ήλιο. Γιά τό λόγο αύτό δέ φτιαξε αύτό πού δύναμεσε *revolver photographique* - μιά κάμερα σέ σχήμα κυλίνδρου, μέσα στόν δύποτο περιστρέφοταν μιά φωτογραφική πλάκα. Η κάμερα έβγαζε φωτογραφίες αύτόματα, σέ μικρά διαστήματα, σέ διαφορετικά δύματα μέρη τής φωτογραφικής πλάκας. Η φωτογράφιση έγινε στην Ιαπωνία καί τό απότελεσμα δέν ήταν βέβαια άκομα μιά κινηματογραφική ταινία, ήταν δύμας ένα βήμα πρός τήν κατεύθυνση αύτή. Γιά τόν Janssen τό σημαντικό ήταν δέτι μπόρεσε νά καταγράψει τό συμβάν.

Είναι χαρακτηριστικό δέξαλλου πώς πρίν δέ "Εντισον φτιάξει τό κινητοσκόπιό" του συναντήθηκε μέτο τούς Muybridge καί Marey καί συζήτησε τή δουλειά τους.

(2). "Ένα μικρό μέρος αύτής τής πράγματι πολύ αξιόλογης δουλειάς έχει μεταφραστεῖ καί στά Έλληνικά:

Noel Burch - J.Dana, Προτάσεις, περ. ΦΙΛΜ, τ.8

B. Salt, Η Αρχική άναπτυξή τής φιλμουργικής, στό ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, σύντ. Θανάσης Ρεντζής.

Paul Hammond, Ο καταπληκτικός Μελίές, περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ.1

καί, ψυσικά, τήν ςηλή τούτου τού τεύχους.

(3). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι δέ στάση τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ πού ςυτερα δέπο τίς πρώτες τους προσπάθειες ἀφοισιώθηκαν στό ἐργοστάσιό τους καί ἐμπορευματοποίησαν τό "είδος" τους. "Ηδη ἀπό τό 1895 τό ἐργοστάσιό τους, στό δύποτο δούλευαν 300 περίπου ἐργάτες, πουλούσες γύρω στά 15 ἔκατομμύρια φωτογραφικά πλάτα τό χρόνο καί ήταν τό μεγαλύτερο ἐργοστάσιο παραγωγῆς φωτογραφικῶν προϊόντων στήν Εύρωπη. Η κάμερα πού οι ίδιοι ἐπινόησαν καί κατασκεύασαν κέρδισε τόν ἐμπορικό συναγωνισμό γιατί μέτα μικρή προσαρμογή μπορούσε νά λειτουργεῖ καί σάν μηχανή προβολῆς, δύπως ἐπίσης καί σάν ἐκτυπωτική μηχανή.

(4). Τό στοιχεῖο τής περιπέτειας μπήκε στόν κινηματογράφο ἀπό πολύ νωρίς. "Στίς 8 Σεπτεμβρίου τού 1900 ένας τυώνας ζέσπασε στό Τέξας κατά μῆκος τῶν ἀκτῶν. Ήταν κάτι τό ἄνευ προηγουμένου γιά τή Βόρεια Αμερική μέτρο μπορούσε νά λειτουργεῖ καί σάν μηχανή προβολῆς, δύπως ἐπίσης καί σάν ἐκτυπωτική μηχανή.

(5). Πολλά έχουν γραφεῖ σχετικά μέτο ποιός τελικά ήταν δέ ύπεύθυνος γιά τίς φιλμικές ἐπιτεύξεις τού Γκρίφφιθ, ἀν δηλαδή ήταν δέ ίδιος δέ Γκρίφφιθ δέ φωτογράφος του Billy Bitzer, πού ηδη είχε μιά μακρόχρονη πείρα ἀπό τόν κινηματογράφο πρίν συνεργαστεῖ μέτό τόν Γκρίφφιθ. Υπάρχουν διάφορες ἀπόψεις πάνω σ' αύτό τό θέμα, μερικοί ἀποδίδουν τά πάντα στόν Bitzer καί ἀπορρίπτουν ἐντελῶς τόν Γκρίφφιθ (περίπτωση Noel Burch), ἐνώ ἄλλοι προσπαθοῦν ν' ἀποδείξουν πώς



Έργατες πού θεύγουν άπό τό έργοστάσιο τῶν ἀδελφῶν
Λυμιέρ. Κινηματογραφήθηκαν στά 1895 άπό τὸν Λουίς Λυμιέρ.

τό πρόσωπο τοῦ Bitzer ἔχει μυθοποιηθεῖ συνειδητά, γιατί νά μειωθεῖ ἡ πραγματική ἀξία τοῦ Γκρίφιθ καὶ νά ἐμφανιστεῖ ὁ τελευταῖος σάν ἔνα ἰδεολογικό προϊόν τῆς ἀστικῆς τάξης (περίπτωση Seymour Stern). Ἡ δική μου ἀποψή εἶναι, τουλάχιστον ἀπ' ὅσες ταινίες τοῦ Γκρίφιθ ἔχω δεῖ, πώς ὁ Bitzer πρέπει νά τιμηθεῖ μόνο για ὅσα πέτυχε στό χώρο τῆς φιλμικῆς φωτογραφίας, ἐνῶ ὅλα τά ὑπόλοιπα πρέπει νά ἀποδοθοῦν στόν Γκρίφιθ (κάτι ἀνάλογο, σὲ χαλαρότερη βέβαια βάση, μποροῦμε νά παρατηρήσουμε στή σχέση τοῦ Ἀγγελόπουλου μέ τὸν Ἀρβανίτη).

(6). "Ἡ ἀνερχόμενη μπορούσαζία, πού ἔφερε μαζί της νέες ἀξίες, δέν ἦταν εὐχαριστημένη μέ τό νά τῆς δοθεῖ ἀπλῶς ἔνα μέρος μέσα στό παλιό σύστημα. Ἀντιπροσώπευε ἔνα νέο "οἰκονομικό σύστημα", πού συνοδεύοταν ἀπό ἔνα νέο τρόπο σκέψης πού τελικά ἐπέδειξε τούς ὑπάρχοντες τρόπους ἐρμηνείας κι ἐξήγησης τοῦ κόσμου". (Karl Mannheim, Ιδεολογία καὶ Οὐτοπία, ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΣΗΣ).

(7). "Οἱ οἰκονομικές κατηγορίες εἶναι μόνο οἱ θεωρητικές ἐκφράσεις, οἱ ἀνηρημένες ἴδεες, τῶν κοινωνικῶν σχέσεων τῆς παραγωγῆς... Οἱ ἔδοι τὸν θεωρητικόν κοινωνικές σχέσεις πού νά βολεύουν τὴν ὑλική παραγωγικότητά τους, παράγουν ἐπίσης τίς ἀρχές, τίς ἴδεες καὶ τίς κατηγορίες πού βολεύουν τίς κοινωνικές σχέσεις τους" (Κάρολ Μάρκ, Ἡ Θτώχια τῆς Θιλοσοφίας).

‘O Porter ή ή ἀμφιθυμία

Noel Burch

Τό έργο τοῦ Edwin.S.Porter - ὃσο τουλάχιστον ἀπ' αὐτό ἔχω δεῖ μέχρι τώρα(1)- εἶναι τὸ σημεῖο τῶν διάφορων ἀντιθέσεων πού χαρακτήρισαν τὴν ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου στά πρῶτα του χρόνια. Ἀνάμεσα στούς ἐπαγγελματίες Ἰστορικούς, περικυκλωμένοι ὅπως εἰναὶ, ἀσχετα μέ τόν προσανατολισμό τῶν ἀπόψεών τους, ἀπό τὴν γραμμική(εἰπεδη) ἀποψή πού μέχρι τώρα ἔχει ἀποδειχθεῖ ἔνα ἀρκετά σοβαρό ἐμπόδιο σέ κάθε προσπάθεια ἀνάπτυξης μιᾶς ὑλιστικῆς θεωρίας τῆς Ἰστορίας τοῦ Porter ἔχουν προξενήσει ἐντελῶς ἀντιθετικές στάσεις. Ἀπό τίς στάσεις αὐτές μποροῦμε νά ξεχωρίσουμε τρεῖς, κάθε μιά ἀπό τίς ὅποιες ἀντιστοιχεῖ σέ μιά ἀπό τίς κύριες ἴδεολογικές θέσεις, πού μέ τή σειρά τῆς ή κάθε μιά ἔχει δυσχεράνει κάθε συστηματική ἐξέταση τῆς περόλου αὐτῆς.

Πρῶτα, ἔχουμε τίνην ἐπικρατοῦσα ἀποψή, πού ἀναφερόμενη στά πρῶτα αὐτά χρόνια τοῦ κινηματογράφου, ὑποστρίζει πώς μιά γλῶσσα ἐμφανίστηκε μέσα ἀπό μιά μορφή ἀρχέγονου χάους πού γενικά περιγράφεται σάν "θεατρικό": ή γλῶσσα, ή φυσική γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου, ἐνυπῆρχε στήν κάμερα ἀπό τὴν ἀρχή καὶ ἀπλῶς ἤλθε στό φῶς τῆς ἡμέρας σάν τό ἀποτέλεσμα τῶν ἀποφασιστικῶν προσπαθειῶν ἀπό μερικούς "ἴδιοφυεῖς πρωτοπόρους". Ἀπ' αὐτό ὅπου συνεπάγεται πώς ή προσέγγιση πού ὑποδεικνύεται για λόγου συνδηπότε τέλει νά μελετήσει τήν περίοδο αὐτή, εἶναι ή ἀπαρίθμητο τῶν "πρώτων": "τό πρῶτο γκρό-πλάνο", "τό πρῶτο παράλληλο κάτ"; κλπ, μέχρι βαριεστημάρας. Καὶ ἄν ή συνειδητή παραποίηση τῶν στοιχείων(ντοκουμέντων) γιά νά ὑποστηριχθεῖ ή προτεραιότητα κάποιου κινηματογραφιστῆ, ή ή θέση κάποιων ἴσχυρισμῶν, δέν ἔχει ἀποδειχθεῖ ἐντελῶς, αὐτό πού εἶναι σίγουρο εἶναι ὅτι τά διάφορα στοιχεῖα(ντοκουμέντα) δέν μελετήθηκαν σωστά καὶ πλήρως. Ήταν μέ βάση τό κριτήριο αὐτό, τῆς ἐπιδίωξης δηλαδή τοῦ νά βρεθεῖ πολύς "τό ἐκανε πρώτος", πού πολλοί Ἰστορικοί, ὅπως ὁ Lewis Jacobs(2), πίστεψαν ὅτι μποροῦσαν νά ἐπιβάλλουν τόν Porter σάν τόν "ἐθευρέτη τῆς κινηματογραφικῆς γλῶσσας".

Χωρὶς ν' ἀπομακρύνονται ἀπό τήν γραμμική καὶ τελεολογική αὐτή ἀποψή, ἄλλοι Ἰστορικοί, πού ὑπογράμμισαν τίς "δημοφιλεῖς γοητεῖες" τοῦ πρωτιτίθιμου κινηματογράφου καὶ οἱ ὅποιοι δέν αἰσθάνθηκαν καμμιά ὑποχρέωση νά δώσουν τό προβάδισμα στόν Porter, τοποθετοῦνται στό ἀντίθετο ἄκρο: βλέπουν

τόν Porter μόνο σάν ένα συνηθισμένο λογοκλόπο(θά έπιστρέψω
άργοτερα στις ίδεολογικές διακλαδώσεις αυτής της ένδιαιφέ-
ρουσας μομφῆς κατά τοῦ Porter), πού σάν "καλλιτέχνης" είχε
ξεπεραστεῖ σέ μεγάλο βαθμό άπό τούς Γάλλους κινηματογραφι-
στές, ένα σάν "πρωτοπόρος" είχε ξεπεραστεῖ άπό τούς "Αγγλους.
Αυτή είναι ή στάση τῶν Deslandes καὶ Richard, ἀλλά ἐπίσης,
μέχρι κάποιο βαθμό, καὶ τοῦ "ἀποδιοπομπαίου τράγου" τους,
Georges Sadoul(3).

Τέλος, μιά ἄλλη τάση ωινέται νά έχει έμφανισθεῖ τά τε-
λευταία χρόνια καὶ ή όποια συνδέεται λιγότερο ή περισσότε-
ρο μέ τήν ἀντίληψη δτι ὁ πριμιτίφ κινηματογράφος ηταν ένα
είδος χαμένου παράδειου, πού "ἀνακτήθηκε" πάλι χάρη στά
διάφορα πρωτοποριακά κινήματα. Ἀπό τό 1962 ἦδη ὁ καθηγη-
τής Gessner(4)νόμισε πώς μποροῦσε νά βρει τά σπέρματα τῆς
ταινίας "Πέρωνι στό Μαριενμάντ" στό ἀσυνήθιστο μοντάζ τῆς
ταινίας τοῦ Porter "The life of an American Fireman", ένω
ἄλλοι συγγραφεῖς ἀρέσκονται νά ἀντιπαραβάλουν τήν "πρωτο -
πορία" τοῦ Μελιές μέ τόν "κονφορμισμό" τοῦ Porter, τοῦ Γκρί-
φιθ καὶ ἄλλων.

Γιά νά καταλάβουμε γιατί οι ύποστηριχτές τῆς γραμμι-
κῆς ίστορίας τοῦ κινηματογράφου - καὶ ὅπως κάποιος μπορεῖ
νά δεῖ, οἱ ίδεολογικοί τους όριζοντες μπορεῖ νά είναι πολὺ⁵
διαφορετικοί - φαίνονται ἀνίκανοι νά διαβάσουν τίς ταινίες
τοῦ Porter, ἀπαιτεῖται μιά σύντομη ἔξέταση τῶν δυνάμεων
πού λειτουργοῦσαν στόν κινηματογράφο ἐκείνη τήν ἐποχή. Ση-
μαντικό θά ηταν ἐπίσης νά γίνει μιά ἀνάλυση, ὥχι τῆς αὐθόρ-
μητης ἐμφάνισης κάποιας "φυσικῆς" γλῶσσας, ἀλλά τῆς ἑδραίω-
σης ἐνός τρόπου ἀναπαράστασης, ίστορικά καὶ πολιτιστικά κα-
θορισμένου, καὶ τῶν συνθηκῶν πού ἐπέτρεψαν σ' αὐτό τόν τρόπο
ἀναπαράστασης νά συνεχίζει νά ἔξασκει μιά σχέδον ἀπόλυτη
ήγεμονία πάνω στήν κινηματογραφική παραγωγή τῆς Δύσης μέ-
χρι καὶ σήμερα. Μιά τέτοια ἀνάλυση τοποθετεῖται ἔξω ἀπό τό
σκοπό τούτου τοῦ ἄρθρου, ἡ ἀπό μέρους μου ὅμως ἔξέταση με-
ρικῶν ἀπό τίς ταινίες τοῦ Porter, οἱ όποιες ἐκθέτουν τά πρῶ-
τα στάδια αὐτῆς τῆς πορείας, θά δώσει μερικές ἔνδειξεις γιά
τό πώς μποροῦμε νά ἔξηγήσουμε τήν ἑδραίωση αὐτής. Πρῶτα,
ὅμως, χρειάζεται νά μελετήσουμε τίς ἀντιθετικές δυνάμεις πού
λειτουργοῦσαν κατά τήν ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου ἀκόμα
καὶ πρίν ἀπό τό 1895, πρίν ἀρχίσω νά περιγράφω πώς οἱ δυ-
νάμεις αὐτές ἔξασκησαν ἀντιθετικές ἐπιρροές σ' αὐτές τίς
ταινίες τοῦ Porter.

Στή φάση τῶν ἐρευνῶν μου πού βρίσκομαι τώρα, διακρίνω
τρεῖς δυνάμεις, ἡ ίστορικές καὶ πολιτιστικές τάσεις, πού
επλασαν τόν κινηματογράφο στή διάρκεια τῶν δύο πρώτων δεκα-
ετιῶν(5). Αυτή πού κυριαρχοῦσαν ηταν, φυσικά, ἡ μᾶζα τῆς λαϊ-
κῆς τέχνης, πού τή διατηροῦσαν ζωντανή οἱ ἔργατικές τάσεις
τῶν πόλεων στήν Εύρωπη καὶ τήν Ἀμερική, στήν ἀλλαγή τοῦ αἰ-
ῶνα. Ἐδῶ ὑπάγονται καὶ οἱ δύο τρόποι ἀναπαράστασης καὶ ἀ-
φηγηματικοῦ ἡ χειρονομιακοῦ ύλικοῦ πού πήγαζαν ἀπό τό με-

λόδραμα, τό βαριετέ, τήν παντούμια (στήν Αγγλία), τήν ταχυδα-
κτυλουργία, τό μισθικό-χώλ και τό τσίρκο· ἀπό τίς καρικα-
τούρες, τά κόμικς· ἀπό τίς παραστάσεις στό σπίτι μέ τό μα-
γικό φανό(6), ὅπως ἐπίσης στούς δρόμους και στό θέατρο· ἀπό
τούς διασκεδαστές τοῦ δρόμου, τίς παραστάσεις τῶν πανηγυρι-
ῶν(7), και τίς παραστάσεις μέ τά κέρινα ὄμοιώματα. Τό συμπέ-
ρασμα πού βγαίνει ἀπ' αὐτά (και σάν αἰτία και σάν ἀποτέλεσμα)
είναι, ὅτι στίς πρώτες του μέρες ο κινηματογράφος ἀπευθυνό-
ταν ἀποκλειστικά στά "χαμηλά λαϊκά στρώματα" τῶν πόλεων, κι
ὅτι οἱ ἐπαγγελματίες στόν κινηματογράφο ἦταν στήν πλειοψη-
φία τους "ταπεινῆς καταγωγῆς". Δέν ἀποτελεῖ λοιπόν ἔκπληξη
ὅτι γιά τουλάχιστον δέκα χρόνια οἱ πιο εὔποροι περιφρονοῦ-
σαν τόν κινηματογράφο και ὅτι οἱ μεσαίες τάξεις εύχαριστοῦ-
νταν νά στέλνουν τά παιδιά τους και τίς νταντάδες τους, ἡ
μερικές φορές και τίς μητέρες και τίς γιαγιάδες τῶν παιδι-
ῶν, σ' αὐτά τά ὑπόπτα μέρος ὅπου ὅλα ὅσα μποροῦσε νά δεῖ κα-
νείς ἥταν εἰκόνες πού πρόβαλλαν, "μέ μορφή και περιεχόμενο",
τά νη πιακά χαρακτηριστικά τῶν ερ-
γατικῶν τάξεων.

Ο κινηματογράφος, ὅμως, ἀναπτυσσόταν μέσα σέ μιά κοινω-
νία στήν όποια κυριαρχοῦσαν μερικές συγκεκριμένες παραγω-
γικές σχέσεις. Εἶναι κάτι τό ἀδιανόητο γιά τόν κινηματογρά-
φο ὅτι θά μποροῦσε νά είχε φανεῖ "ἀπρόσβλητος" ἀπό τίς σχέ-
σεις αὐτές, ὅτι θά μποροῦσε νά ξεφύγει ἀπό τίς πιέσεις(8)
πού ἔχασκεσαν πάνω του οἱ συγκεκριμένοι τρόποι ἀναπαράστα-
σης τῆς ἀστικῆς τάξης - κι αὐτό εἶναι ἡ δεύτερη "δύναμη",
στό χαρακτηρισμό πού ἔδωσα παραπάνω - ἀπό τή λογοτεχνία, τή
ζωγραφική, και εἰδικά τό θέατρο, πού τότε βρίσκονταν στό με-
σουράνημά τους. Προσέτι, ἁν και μιά ταινία θά μποροῦσε καμ-
μιά φορά νά καθρεφτίζει τίς φιλοδοξίες και τούς ἀγῶνες τῶν
λαϊκῶν μαζῶν, ἡ μεγάλη πλειοψηφία τῶν ταινιῶν αὐτῆς τῆς ἐ-
ποχῆς καθρεφτίζουν, ἀμεσα ἡ ἔμμεσα, τήν ἄποψη πού ἔπειθαλλαν
οἱ κυριαρχεῖς τάξεις. Αὐτό όμως ἵσχε γιά τό Αγγλικό μελό-
δραμα, γιά παράδειγμα, ἀπό τήν ἐποχή τῆς γέννησής του: μόνο
ἔνα ἡ δύο "έργοστασιακά μελοδράματα" στήν ἀρχή τοῦ 19ου αἰ-
ώνα πήραν τό μέρος τῆς πάλης τῶν τάξεων (και, ὅπως και μέ
τόν πριμιτίφ κινηματογράφο, αὐτό ἥταν συνήθως μιά ὑπόθεση
ὑπορτούντος ἀπό μέρους τῶν θεατρικῶν συγγραφέων, πού κα-
τάγονταν ἀπό τά χαμηλότερα στρώματα τῆς ἀστικῆς τάξης και
πού ἀπευθύνονταν στό κοινό τῆς ἐργατικῆς τάξης). "Ομως, τό
μελόδραμα συνιστοῦσε χωρίς ἀμφιβολία μιά θεατρική μορφή ἐ-
ντελώς ξεχωριστή ἀπ' αὐτές τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου." Ετσι στά
πρώτα δέκα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ κινηματογράφου, ἡ γραμμικό-
τητα, ὁ ἀπτικός (haptic) χώρος τῆς θέσης, και ἡ ἔξατομίκευση
τῶν χαρακτήρων εἶναι χαρακτηριστικά πού τά βρίσκουμε τυχαῖ-
α ἐδῶ κι ἐκεῖ. Τά χαρακτηριστικά αὐτά συνεχίζουν νά ἀπει-
κονίζονται εύρεως σάν στοιχεῖα πού κυριαρχοῦνται, συγκεκρι-
μένα, ἀπό ὅλα μέ λαϊκή καταγωγή. "Ομως, ἀνάμεσα στά 1908
και 1915 ἡ σχέση αὐτή δέχθηκε μιά σταδιακή ἀντιστροφή, κυ-
ρίως λόγω τῆς οἰκονομικῆς ἀνάπτυξης τοῦ κινηματογράφου και

τήν άνάγκη πού προέκυψε νά προσελκυθεῖ στόν κινηματογράφο ένα κοινό μέ περισσότερα χρήματα καί έλεύθερο χρόνο στή διάθεσή του.

Μιά τρίτη δύναμη, πού θά τήν άποκαλέσω "έπιστημονική", κυριάρχησε έπισης στήν πρώτη περίοδο της άναπτυξής τοῦ κινηματογράφου¹ καί γιά ένα μικρό διάστημα ό ρόλος της, σ' ε συνδυασμό μέ τούς τρόπους της λαϊκής αναπτυξής, ήταν όλοκληρωτικά καθοριστικός.² Ο "έπιστημονικός" σίγουρα φιγουράρησε σάν ένα στοιχεῖο τῆς κυριαρχης ίδεολογίας, συνδέθηκε δώμας καί μέ τίς πραγματικά έπιστημονικές πρακτικές³ καί ήταν άπό τήν άποψη αὐτή πού έπηρέασε τήν πρώτη περίοδο τοῦ κινηματογράφου, κατά έναν τρόπο διαμετρικά άντιθετο άπέναντι στήν άθηση πού ό κινηματογράφος είχε δεχθεῖ άπό έκεινες τίς τέχνες, πάνω στίς οποίες ή έποχή τῆς αστικής τάξης είχε ήδη όφήσει τό εύμετάβλητο σημάδι της. Σ' ένα καθαρά τεχνολογικό έπίπεδο, οι πρώτες κινηματογραφικές ταινίες προηλθαν κατευθείαν άπό τά πειράματα τοῦ Muybridge, τοῦ Marey καί ἄλλων έρευνητῶν, πού ό στόχος τους σίγουρα ήταν όχι ή άπόδοση ή ή άναπαράσταση τῆς κίνησης, ἀλλά άπλως ή άναλυση της.⁴ Ο φυσιολόγος Marey ήταν ίκανοποιημένος ζωτικός της θεωρίας των διαφόρων δαιμόνιων έργαλειών καί συσκευών πού είχε φτιάξει γιά τόν παραπάνω σκοπό, κατάφερε νά άναλυσει τήν άνθρωπινη καί τή ζωϊκή κίνηση σέ διαδοχικές φωτογραφικές εικόνες.⁵ Ετσι δέν άπομεινε παρά ένα άκομη μακρύτερο βήμα, γιά μηχανικούς σάν τούς Auguste καί Louis Lumière, ή τούς Edison καί Dickson, νά διαλύσουν τά πειράματα αὐτά μέ τή σύνθεση τῆς κίνησης πού οι ἄλλοι είχαν άποσυνθέσει.

Αύτό πού ήδη προμηνύεται άναμεσα σ' αὐτά τά δύο βήματα πρός ένα ψυχαγωγικό κινηματογράφο - άπό τούς Lumieres καί τήν άμαδα τοῦ Edison - είναι οι σχέσεις τῆς άντιφασης πού θά κυριαρχούσε σ' άλλη τήν πρώτη αὐτή περίοδο.⁶ Ο Edison, γιά τόν όποιο ή καταγραφή καί ή άναπαραγωγή τών κινούμενων εἰκόνων ήταν άπλως - κι αύτό είναι σημαντικό - μάλι προέκταση τής προηγούμενής του (καί πολύ κερδοφόρας) άνακαλύψης τοῦ φωνόγραφου, είχε θέση σάν στόχο, στά πρώτα του πειράματα σ' αύτή τή νέα περιοχή, τήν καταγραφή καί τή μαζική διανομή τής ό περας (πρόκειται γιά έναν άποχο τῆς ίδεολογίας τοῦ Gesamtkunstwerk). Και μιά άπό τίς "κινηματογραφικές" έπινοησίες πού παρήγαγαν τά έργαστηρά του, ό κι την ιστοφωνή γραφή - διαδικτικός θεατής τοῦ άποιου, στήν αισθητήρια άπομόνωση τών δίδυμων προσοφθάλμων καί τών άκουστικών, δεχόταν, λιγότερο ή περισσότερο, είκόνες καί ηχους σέ συγχρονισμό - ήταν μιά έντυπωσιακή προεικόνιση τών συνθηκῶν, μέ τό γενικό σκοτάδι καί τ' άναπαυτικά καθίσματα, πού θά έπικρατούσαν στά κινηματοθέατρα στή δεκαετία τοῦ 1930. Στήν άντιθετη πλευρά τής παραγωγής ήταν οι συνεργάτες τοῦ Edison, πού έπισης κατασκεύασαν ένα στούντιο πού προάγγειλε τά πρώτα στάδια μέ τόν ήχο στόν κινηματογράφο,

κι έκει φιλμάρισαν αύτό πού ίσως είναι τό πρώτο πραγματικά κινηματογραφικό γκρό-πλάνο: "Fred Ott's Sneeze(1895)". Μού φαίνεται πώς είναι ένδεικτικό της βαθειάς ψύσης τῶν δυνάμεων πού ήδη λειτουργούσαν στήν έμφάνιση τοῦ κινηματογράφου τό γεγονός δτι στήν ταινία αύτή ήθελαν νά δείξουν μιά όμορφη κοπέλα νά φταρνίζεται. Φαίνεται πώς ήταν καθαρά γιά λόγους εύκολίας πού ό Dickson χρησιμοποίησε τό βοηθό του, στή ταινία, Fred Ott, ξεδυστερώνοντας έτσι τήν όργασμική είκόνα τῶν έπιθυμιῶν τοῦ "πελάτη" του. "Ομως οἱ Raff καὶ Gammon, πού ήταν συνέταιροι τῶν Edison/Dickson, ἐπρόκειτο σύντομά νά φτιάξουν αύτό τό ἑρωτικό γκρό-πλάνο(9)στήν προειδοποιητική ταινίας τους "The Kiss"(1896), ἔνα δραματικό ἐπεισόδιο πού δανείστηκαν ἀπό ἔνα ἐπιτυχημένο θεατρικό ἔργο τοῦ Μπρονγουαίη(μ' ἄλλα λόγια, ἀπό τό θέατρο τῆς ἀστικῆς τάξης). Φαίνεται πώς ό 1896 ο Edison ἔχασε κάθε ἐνδιαφέρον γιά τόν κινηματογράφο δταν συνειδητοποίησε δτι τό δνειρό του νά "ἀναπαραγάγει" τή ζωή ήταν πρακτικά ἀδύνατο νά πραγματοποιηθεῖ σ' αὐτό τό σύντομο χρονικό διάστημα(ψυσικά, ὅμως, σάν πρόεδρος πού ήταν ἐνός τεράστιου τράστ σύντομα θά ἔδειχνε ἔνα καινούργιο ἀνανεωμένο ἐνδιαφέρον!). Πρέπει ὅμως νά σημειωθεῖ δτι μέσα ἀπό τό δικό του ὄρφαμα γιά τόν κινηματογράφο καὶ τῶν ἔξελίζεων πού σημειώθηκαν στά πρώτα πειράματα κάτω ἀπό τήν καθοδήγησή του, τ' ὄνομά του ἀντιπροσωπεύει σήμερα - σχετικά μέ τά πρώτα χρόνια του κινηματογράφου - τίς δυνάμεις πού προήλθαν κατευθεῖαν ἀπό τήν ἀστική ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης" πρόκειται γιά δυνάμεις πού σύντομα ἐπρόκειτο νά ἔξασκήσουν μιά συντριπτική ἐπίδραση στό μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.

"Ομως ἡ "ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου" δέν ἔγινε ἀποκλειστικά καὶ μόνο στό "Ορεντζ τῆς Νέας Υερσέης.

'Ο Georges Sandoul σωστά ἐπισημαίνει δτι τό πρώτο πρόγραμμα στό Γκράντ Καφέ παρουσίασε θέματα τό ταξικό περιεχόμενο με τό περιεχόμενο τῶν ἄλλων ταινιῶν σ' ἔνα εἰκονικό ἐπίπεδο - οἱ Lumieres δείχνουν τούς ἐργάτες τούς είτοι ὅποις δείχνουν τό ιδιωτικό τούς λιμάνι στό La Ciotat - ἐμφανίζει(μαζί μέ τίς ταινίες "L' Entrée d' un train en Gare", "Recréation à la Marinière", "Lancement d' un navire à la Ciotat", καὶ πολλές ἄλλες ἀπό τόν πρώτο κατάλογο τῶν Lumièreς) μιά ἀνταρραστική ἀντίθετη μ' αὐτή τῆς ταινίας "The Kiss", η, γιά τήν ίδια ύπόθεση, μ' αὐτή τῆς ταινίας "Le Déjeuner de Bébé". Καὶ η

προσέγγιση αύτή, πού συνίστατο στήν τοποθέτηση της κάμερας έξω από τίς πόρτες τοῦ έργοστασίου γιά νά όρχισει τό φιλμάρισμα τή στιγμή άκριβώς πού άνοιγαν, γιά νά μποῦν ἡ νά βγοῦν οἱ έργατες, μέ σκοπό νά καταγράψει ἔνα γεγονός πού βέβαια ήταν προβλέψιμο σέ γενικές γραμμές άλλά ἐντελῶς ἀδοκίμαστο στίς λεπτομέρειές του, ἔξακολουθεῖ νά συγγενεύει μέ τήν "ἐπιστημονικότητα" τοῦ Μυγκρίδη, ὅταν φωτογράφησε ἔνα καλπάζων ἄλογο, ἡ τοῦ Marey, ὅταν φωτογράφησε τό πέταγμα πουλιών(10). Αύτές οἱ "ντοκυμαντάρι" εἰνόνες ἀπό τή μιά μεριά, καὶ τό "ἀφηγηματικό ταμπλώ" τῆς ταινίας "L' Argosier arrose"(11) ἀπό τήν ἄλλη, γέννησαν τελικά ἔνα εἰδος πανοραμικής θέας - μιά ἄκεντρη, "μή-κατευθυντήρια" εἰκόνα πού ἀφήνει τό μάτι, λιγότερο ἡ περισσότερο, "έλευθερο" νά περιπλανηθεῖ σ' ὀδόκληρο τό κάδρο, καὶ νά δραγανώσει τά σημαίνοντα ὅπως ἐπιθυμεῖ (ὅπως καλύτερα μπορεῖ) μιά εἰκόνα, ἔξαλου, στήν ὅποια ἡ παρουσία τῶν χαρακτήρων ποτέ δέν κυριαρχεῖ σέ βάρος τοῦ περιβάλλοντός τους(12) ἀλλά πού πάντοτε ἔγγραφεται μέσα σ' αὐτό(13). Καὶ ήταν ἡ ἄποψη αὐτή, πού μπορεῖ νά εἰδωθεῖ καὶ στίς ταινίες τοῦ Μελίες καὶ στίς ταινίες τοῦ Edwin.S.Poter πού ἔφτιαξαν γιά τήν ἑταρία τοῦ Edison, πού κυριάρχησε στόν κινηματογράφο σ' ὅλο τόν κόσμο γιά περισσότερα ἀπό δέκα χρόνια.

·Από τίς τέσσερεις πολύ σημαντικές ταινίες τοῦ Porter τοῦ 1903 πού γνωρίζω, ἡ "Uncle Tom's cabin" εἶναι ἡ πιο καθαρά πριμιτίφ δηλαδή, συνοψίζει καὶ διαφωτίζει ἐντυπωσιακά μερικά ἀπό τά κύρια χαρακτηριστικά τῆς περιόδου αὐτῆς. Δείχνει ἐπίσης πώς ὁ πριμιτίφ τρόπος ἀναπαράστασης δέν ήταν ὅπλως ἔνα "ἐμπόδιο"· παρά τήν ύβριστική γλώσσα μέ τήν ὅποια ἀντιμετωπίστηκε ἡ πριμιτίφ "θεατρικότητα" πάνω στήν ὅποια στηρίζεται ἡ ταινία - καὶ τήν ὅποια θά προσπαθήσω νά ἐπανεξετάσω - πρόκειται γιά μιά ἀξιόλογη δουλειά. ·Αφοῦ φτιάχτηκε γιά ν' ἀκολουθήσει τή δημοφιλή ἐπιτυχία μιᾶς θεατρικῆς παράστασης τοῦ διάσημου μυθιστορήματος τοῦ Harriet Beecher Stowe, ἡ ταινία "Uncle Tom's cabin" εἶναι ἔνα θαυμάσιο παράδειγμα γιά τή σχέση πού φαινομενικά ὑπῆρχε ἀνάμεσα στόν προμιτίφ κινηματογράφο καὶ τό κοινό του. ·Αναφορικά μέ τό σύντημα πού ἐπικρατεῖ σήμερα (κι αὐτό ἀληθεύει γιά περισσότερα ἀπό ἐξήντα χρόνια τώρα), ἡ κινηματογραφική προσαρμογή ἀκόμη κι ἐνός πολύ γνωστοῦ ἔργου πρέπει νά "γίνει ἔτσι ὥστε νά φανεῖ" πώς τό ἔργο αὐτό δέν είχε καμια προηγούμενη ζωή ἔξω ἀπό τό χώρο τοῦ κινηματογράφου. ·Η "ἐπιλογή" πού γίνεται ἀπό τό σύνολο τοῦ ἔργου πρέπει νά στέκεται ἀπό μόνη της: μιά τυπική Χολλυγουντιανή προσαρμογή, ἀκόμη καὶ τής Βίβλου, θά προσδιορίσει καὶ θά ἐπιβάλλει ὅλους τούς χαρακτήρες καὶ τίς καταστάσεις της λέει τούς παρουσιάζεις γιά πρώτη φορά, σέ συμφωνία μέ τούς κανόνες τοῦ ἔγκλεισμένου, αύταρχικοῦ κόσμου τοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος ὅ-

που τό στόρου(καὶ ἡ ἴστορία, γιά τούς ἔδιους λόγους) ύπάρχει μόνο στό βαθμό πού ἐπινοεῖται ἀπό τό κείμενο. Μιά ταινία σάν τήν "Uncle Tom's cabin", πού μᾶς "διηγεῖται" ἔνα μυθιστόρημα ἀρκετῶν ἑκατοντάδων σελίδων σέ κάπου εἶκοσι δραματικά ταμπλώ, διάρκειας δέκα λεπτῶν ὅλα μαζί, στηρίχθηκε στή γνώση τῶν θεατῶν, πού ἀφέθηκαν νά γεφυρώσουν οἱ ἔδιοι τά τεράστια ἀφηγηματικά κενά(πιθανῶς μέ τή βοήθεια, σέ μερικές περιπτώσεις, ἐνός δυιλητῆ, δρόλος τοῦ δποίου ὅμως ἦταν νά φρασκάρει τή μνήμη τῶν θεατῶν μᾶλλον παρά νά πάρει τή θέση της). Πρίν ἀπό κάθε στιγμιότυπο προηγεῖται ἔνας τίτλος, δπως αὐτός ἐδῶ "ἡ Ἐλίζα ζητάει ἀπό τόν Τόμ νά φύγει μαζί της". Ξέχωρα ἀπό τή φανερή ἐμπιστοσύνη τους στή γνώση τοῦ θεατή σχετικά μέ τό μυθιστόρημα(δι παραπάνω τίτλος ἀναφέρεται στήν ἀρχή τῆς ταινίας), αὐτοί οἱ περιληπτικοί τίτλοι πάντοτε ἀναφέρονται στό ἀποκορύφωμα τῶν ἐπεισοδίων, ἐνώ μερικές φορές διαφέρουν χρονικά. Γιά παράδειγμα, δι τίτλος "Ἡ Εὔα καὶ ὁ Τόμ στόν κῆπο", εἰσάγει ἔνα ταμπλώ πού ἀρχίζει μ' ἔνα μακρύ χορό, πού τόν ἐκτελοῦν μαῦροι ὑπηρέτες, πρίν εἰσέλθουν ὁ Τόμ καὶ ἡ Εὔα. Κατά συνέπεια δέν ύπάρχει καὶ μιά κατευθεῖαν αἰτιολογία της θεατής τοῦ 1929. "Ἐτσι κάθε ταμπλώ προγραμματίζεται ἀπό τά πρίν, κάθε θεατής αἰτιολογίας εἰσάγει τήν σασπένς καὶ ἐπιφέρει, μέ τή συνεργία τῶν θεατῶν, μιά προσδοκία πού εἶναι ἐντελῶς διαφορετική ἀπό τήν ἀντίστοιχη, γιά παράδειγμα, τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου καὶ τοῦ μυθιστορήματος. Πράγματι, ἡ ἔννοια περί σασπένς εἶναι ἐντελῶς δισχετη ἐδῶ, ἀπό τή στιγμή πού οἱ θεατές, ἀφοῦ ἥδη ἤξεραν τό στόρο, δέν ἥλθαν στήν κινηματογραφική ὥθουσα γιά ν' ἄνακαλύψουν τίς κρίσιμες στιγμές τῆς ταινίας, ἀλλά γιά νά δοῦν τίς εἰκόνες, νά ἀπολαύσουν τίς ἀλληλουχίες μιᾶς σειρᾶς θεαματικά παρουσιασμένων ἀρχέτυπων - νά ρίξουν ματιές σ' ἔνα ἄλμπουμ μέ μεγαλοπρεπεῖς φωτογραφίες, πού εἰκονογραφούν ἔνα κείμενο τό δόποί μποροῦν νά τό βροῦν καπού ἀλλοῦ: οἱ θεατές ἥλθαν γιά νά συμμετάσχουν σέ μιά τελετουργία ἐπαλήθευσης(14). Αὐτό πού ἔρχεται στό μυαλό μας ἐδῶ εἶναι οἱ Γιαπωνέζες ἔταιρες τοῦ μεσαίωνα, στοχάζοντας τίς περγαμηνές πού ἐικονογραφοῦσαν παρόμοιες ἴστορίες πού μεταβιβάστηκαν μέσα ἀπό τούς αἰώνες. Κι αὐτός εἶναι ἔνας ἀπό τούς τρόπους μέ τούς δποίους δι πριντιφ κινηματογράφος δμοιάζει περισσότερο μέ τίς τέχνες τῆς Ἀνατολῆς παρά μ' αὐτές τῆς ἀστικῆς Δύσης(15). "

Η ταινία "Uncle Tom's cabin", σύμφωνα μέ τούς ἴστορικούς τῆς γραμμικήτας, εἶναι μιά "διπισθοδρομική" ταινία. Καὶ τό μοντέλο τοῦ μοντάζ πού ἔκθετει εἶναι πράγματι τό πρῶτο καὶ τό πιό στοιχειώδες πού ἔδωσε δι κινηματογράφος (γύρω στά 1896): μιά διαδοχή ἀπό ταμπλώ χωρίς κρίκους συ-

νέχειας, χωρικής, στό "πρότυπο" άγαμφίβολα τοῦ θεάτρου, πλήν ὅμως - κι αὐτός ὁ προσδιορισμός εἶναι σημαντικός - τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου: εἴμαστε πολύ μακριά ἀπό τίς "τρεῖς ἐνότητες" πού τὸ ἀστικό θέατρο δανείστηκε ἀπό τὸ κλασικό βρεβιάριο. Καὶ θά πρέπει κάποιος νά εἶναι ἐντελῶς τυφλωμένος ἀπό τὴν ἰδεολογία τῆς "προόδου" στὸν κινηματογράφο, ώστε νά μήν μπορεῖ ν' ἀντιληφθεῖ πώς μέσα στὸ πλαίσιο πού ἔθεσε τὸ μοντέλο αὐτό, ἀσχετα μέ τὸ πόσο στοιχειῶδες ἦταν, φτιάχτηκαν ἀξιόλογες ταινίες: ή ταινία τοῦ Haugger "The life of Charles Peace" (1904), για παράδειγμα, ή τοῦ Billy Bitzer "Kentucky Feud" (1905), για νά μήν ἀναφέρω ταινίες πού ἔχουν γίνει πιά διεθνῶς παραδεχτές, ὅπως ή ταινία τοῦ Zecca "L' Histoire d'un crime" (1901), ή τοῦ Μελιές "Le Voyage dans la lune" (1902). Οἱ ταινίες αὐτές, πού πήγαζαν ἀπό τὶς λαϊκές διασκεδάσεις καὶ πού δέν είχαν καμμιά συγγένεια μέ τὸ θέατρο τῶν Shaw, Feydeau, Antoine ή τοῦ Belasco, συνιστοῦν μιά κινηματογραφική "ἰδιαιτερότητα" τὴν ομιμότητα τῆς ὅποιας πρέπει, ὕστερα ἀπό τὸν Γκοντάρο καὶ τὸν Γουώρχολ, νά ἀναγνωρίσουμε. Μποροῦμε, μ' ἄλλα λόγια, νά μήν κατακρίνουμε πιά τὴν ταπεινή καταγωγή τοῦ κινηματογράφου, ἐπιβαρύνοντάς την μέ τὴν κατηγορία τῆς "θεατρικότητας", σάν μιά μοφή ἀρχικῆς ἀμαρτίας πού ἔξελεώθηκε ἀπό τὸν "μεγάλο Γκρίφωφιθ". Στήν πραγματικότητα, δὲ Γκρίφωφιθ καὶ οἱ πιό καινοτόμοι ἀπό τοὺς συγχρόνους του ἔδωσαν στὸν κινηματογράφο τὰ βασικά χαρακτηριστικά μιᾶς ἄλλης θεατρικότητας - αὐτῆς τοῦ "ἐνήλικα", τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου - μέσα ἀπό μερικές συμβολές πού χωρίς ἀμφιβολία συνιστοῦσαν μιά δεύτερη "ἰδιαιτερότητα". Η ἀποτυχία τῶν προσπαθειῶν γιά μιά γνήσια καὶ ἀπλή μεταφορά τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου στὴν δόθηνη (Films d' Art), μιά ἀποτυχία πού ὄφελεται ἀκριβῶς στὸ ἀσυμβίβαστο πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν πριντιτίφ τρόπο ἀναπαράστασης καὶ τοὺς κώδικες τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου, ἔδειξε δὲ μόνο ἡ ἐπιβολή ἐνός ἀπόλυτα ἀπτικοῦ (haptic) χώρου τῆς δόθηνης, ἡ γραμμικοποίηση τῶν ὅπτικῶν σημαινόντων (μέ τὸ μοντάζ, τὸ "κεντράρισμα", καὶ τὸ φωτισμό), ἡ σύσταση ἐνός περικυκλικοῦ θεάτρου (ὅπως ἐπίσης καὶ στὸ μυθιστόρημα καὶ τὴ ζωγραφική), βραβευμένο ἀπό τὶς ἀστικές τάξεις... ή ἐλλειψη τοῦ διποίου διποίου καὶ περισσότερο γινόταν αἰσθητή ἀπό τοὺς κινηματογραφιστές, τοὺς παραγωγούς καὶ τοὺς πιό ἐναργεῖς κριτικούς, ἴδιαιτερα στὴν Ἀμερική.

"Ομως, καμμιά ἴστορια τοῦ κινηματογράφου, πού ἴσχυρίζεται πώς χαρακτηρίζεται ἀπό τὸν ἴστορικό καὶ διαλεκτικό ύλισμό, δέν μπορεῖ πιά νά δώσει καμμιά ἀπόλυτη προτεραιότητα σ' αὐτή τῇ δεύτερη "ἰδιαιτερότητα" - τὸν καθιερωμένο τρόπο ἀναπαράστασης - ἀπέναντι στήν πρώτη, εἴτε ἀπό μιά εὐρετική, εἴτε ἀπό μιά αἰσθητική ἀποψή.

Οἱ πρῶτες ἐκδηλώσεις μιᾶς ἀφηγηματικότητας μέσα ἀπό τὸ μοντάζ (ή ἀντιπαράθεση ἀρκετῶν πλάνων πού δέν συνδέον-

τα τχωρικά ή χρονικά, ἀλλά συνδέονται κυρίως μέ βάση τή γνώση τοῦ στόρου στὸ δόποιο ἀναφέρονται: πρόκειται γιά ἔνα σύντομα τοῦ ὅποιου ή ταινία "Uncle Tom's cabin" εἶναι ἔνα καθυστερημένο καὶ καθολοκληρίαν ἐπιτυχημένο παράδειγμα) ἡ-
ταν ἀμέτρητες ἑκδοχές τοῦ Πάθους πού ἀνθίσε στήν Εὐρώπη
καὶ τήν Ἀμερική μετά τό 1896. Χωρίς τή βοήθεια ἐνός διά-
τιτλου(16), καὶ μερικές φορές χωρίς καθόλου διλητή, οἱ σε-
κάνς αὐτές τῶν ὅπτικά αὐτόνομων ταμπλώ συνιστοῦσαν μιά
εὔκολα ἀναγνωρίσημη ἀφηγηματική ἀνέλιξη, ὅπου ὅλοι γνώρι-
ζαν τί εἶχε συμβεῖ πρίν καὶ τί θά συνέβαινε μετά, κι ὅπου
ὅλοι αὐθόρμητα παρεῖχαν ὅλες τίς ἀπαραίτητες νοηματικές
"ἀρθρώσεις".

Μετά, ἔμφανίστηκε μιά πιό περίτεχνη μορφή, πού κυριάρχη-
σε γιά δέκα διάλογοι χρόνια: οἱ ταὶνίες καὶ ταὶ-
δίωξης, γιά τίς ὅποιες πιστεύουν ὅτι ἐμφανίστηκαν γιά
πρώτη φορά στήν Ἀγγλία γύρω στά 1900. Ο στόχος τῆς ἐξέ-
λιξης αὐτῆς εἶναι φανερός: σέ κάθε φάση τό ἐνδιαφέρον
ἡταν συγκεντρωμένο στό πῶς νά συνδέουν καλύτερα καὶ μέ με-
γαλύτερη σημασία τά διαδοχικά ἐπεισόδια. Στήν ἀρχή, ἔξαι-
τίας τῆς ἐλλειψής περισσότερο ἐπιτηδευμένων συνδέσεων τῶν
ἐπεισοδίων, οἱ κινηματογραφιστές ἔμεναν ἴκανοι ποιημένοι μέ
μόνο τό λαναρίσμα μιᾶς ἀφηγηματικής ἀνέλιξης, εὔκρινά οἰ-
κοδομημένη ἀπό τό ἔνα ἐπεισόδιο στό ἄλλο, πού συνιστοῦσε
μάλι ἀλυσίδα χωροχρονικής ἐπακολούθιας ἃ σχετά μέ
τό τί ἦταν τό θέμα. "Ασχετα μέ τό ὅτι οἱ ἀλλαγές
στίς γνωνίες λήψης δέν ἦταν "σωστές" (αὐτό, φυσικά, σύμφωνα
μέ κριτήρια πού σχηματίστηκαν ἀρκετά χρόνια μετά), ὅπως ἐ-
πίσης καὶ ἡ κατεύθυνση στίς εἰσόδους καὶ ἔξόδους τῶν προ-
σώπων ἀπό τό κάδρο, ἡ ἀπλή κατάσταση τῆς καταδίωξης, πού ἀ-
πό τήν ἵδια τῆς τή φύση μεταφέρει τή δράση ἀπό τό ἔνα πλά-
νο στό ἄλλο, ἦταν ἀρκετή γιά νά καταστήσει τήν ἀφηγηματι-
κή κίνηση εύ α γά γ νω σ τ η. Αὐτό ἦταν τό πρῶτο ἀπο-
φασιστικό βῆμα πρός τήν περάτωση, πρός τή γραμμικότητα τοῦ
καθιερωμένου τρόπου ἀναπαράστασης.

Μέ τήν ταινία "The life of an American cowboy" - ἐπί-
σης τοῦ 1903 - γίνεται φανερό γιατί ὁ Porter εἶναι ὁ "Ja-
nus" αὐτῆς τῆς περιόδου. Μέ τήν ταινία αὐτή - γιά νά μι-
λήσουμε σάν ἔνα παραδοσιακό ἴστορικό - ὁ Porter εἶχε ἀπο-
τελεσματικά τό ἔνα πόδι του "στό παρελθόν" καὶ τό ἄλλο
"στό μέλλον". Πράγματι, φράσεις σάν κι αὐτή ἀναφέρονται σέ
μιά πολὺ ἀληθινή τάση τῆς ἴστορίας. Ἐγώ, ὅμως, θά πῶ ἀπλά
ὅτι ἡ ταινία αὐτή ἔχει μερικά ἀπό τά χαρακτηριστικά τῶν
δύο τρόπων ἀναπαράστασης, ὅπου ὁ ἔνας βέβαια διαδέχθηκε
τόν ἄλλο, ἀλλά δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ πώς τό μέλλον εἶναι
καθολοκληρίαν δικό του(17). Καὶ εἶναι ἀκριβῶς ἡ συνύπαρξη
τῶν δύο αὐτῶν τρόπων μέσα στό ἵδιο "κείμενο"- καὶ πάνω ἀπ'
ὅλα ἡ μέθοδος αὐτῆς τῆς συνύπαρξης- πού κάνει τίς ταινίες
τοῦ Porter τόσο ἐνδιαφέρουσες καὶ, ἀπό μιά εύρετική ἀποψή,
τόσο σημαντικές. "Η ταινία "The life of an American cow-
boy" ἀρχίζει μέ μιά σειρά ταμπλώ πού δείχνουν "σκηνές ἀπό

τήν καθημερινή ζωή" σ'ένα συνοικισμό της μακρυνής Δύσης. Τίποτα δέν φαίνεται νά δένει τά έπεισόδια αύτά μεταξύ τους, έκτος (ίσως) από τή συνεχή παρουσία τών ίδιων χαρακτήρων. "Ομως, οι χαρακτήρες αύτοί έτσι πού έχουν τοποθετηθεί μέσα στό κάδρο, καί μέ τό τόσο δύμοιο ντύσιμο τους (18), είναι έξαιρετικά δύσκολο γιά κάποιον νά ξεχωρίσει τόν ένα από τόν άλλο. Κάποιος δύσκολα θά μπορούσε νά ίσχυρισθεί ίστι, για παράδειγμα, τά πρόσωπα πού βλέπουμε στό σαλούν (όπου μέσα είσβαλει ένας κάου-μπόου πάνω στό άλογό του, ένω ένας άλλος άναγκάζεται νά "χορέψει" κάτω από τήν άπειλή έξασφαρων πιστολιών) είναι τά ίδια μ' αύτά πού βλέπουμε μετά μπροστά στό ξενοδοχείο (ή φωτιξη μιᾶς ταχυδρομικής άμαξας γεμάτη τουρίστες, για νά παραβρεθούν στήν έπιδειξη μέ τά λάσσα). Τό τελευταίο αύτό πλάνο, πού είναι παραδειγματικό ώς πρός τήν "πριμιτίφ" δομή του, καί πού δείχνει ένα μικρό πλήθος νά κινεῖται όλόγυρα ένω πολλά πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα, διαρκεί άρκετά λεπτά. Μετά, στά δύο-τρίτα περίπου τής διάρκειας τής ταινίας, ύπάρχει μιά ριζοσπαστική άλλαγή στήν άφηγματική μέθοδο: ληστές έπιτιθένται στήν ταχυδρομική δύμαξα καί σέ μιά σειρά από πλάνα, πού στό σημερινό θεατή άμέσως προκαλούν ένα αίσθημα παραδοχής (19), άρχιζει μιά "άγωνιώδης καταδίωξη", σέ μακρά πλάνα φυσικά, άλλα έδω ή σχέση άνάμεσα στά πλάνα (σχέση χωρική καί χρονική) προσδιορίζεται καθαρά σάν μιά σχέση έ γ γ ύ τ η ας (άν όχι πραγματικής γειτνίασης). Έδω βρισκόμαστε στήν άντιθετη πλευρά από τή χαλαρή αύτονομία τοῦ προηγούμενου ταμπλώ, πού δέν "δύνησε" πουθενά, καί τοῦ όποιου ή παραφορ-τωμένη, άκεντρη σύνθεση έχει άντικατασταθεί από μιά καθορισμένη προσπάθεια πρός τήν άπλουστευση καί τό "κεντράρισμα", πού διευκολύνει έξαιρετικά τήν έδραιώση, κρίκο μέ κρίκο, τής άλυσίδας τής σημασιοδότησης.

Η ταινία "The Great Train Robbery", ή πιό φημισμένη ταινία τοῦ Porter, πού ωτιάχτηκε στό τέλος αύτης τής άποφασιστικής χρονιάς, 1903, μετά από τήν "The Life of an American cowboy", έπεκτείνει αύτή τήν άλυσιδωτή σύνδεση σέ όλο-κληρο τήν ταινία (μέ τήν έξαιρεση, καθώς θά δούμε, ένώς πλάνου). "Έτσι κάθε έπεισόδιο τώρα βάζει τό "τούβλο" του στό άφηγματικό οίκοδόμημα (οί δροι τοῦ Πουντόβκιν μπορούν ήδη νά χρησιμοποιούνται έδω), καί περνάμε από τό ένα ντεκόρ στό άλλο μέ άδυσώπητη λογική. Τά πλάνα πού δείχνουν τήν ίδια τή ληστεία προξενούν τήν πολύ έντονη έντυπωση τής συνέχειας καί τής έγγυτητας, καί μερικές άρθρώσεις δίνουν άξιόλογα τήν αίσθηση τής γειτνίασης (πράγμα πού άναμφίβολα ήταν καινοτομία στήν έποχή του). Ή τελική καταδίωξη, κυρίως μέ τή διάβαση τοῦ ποταμού καί τή σχετική κινούμενη κάμερα, άποτελεί ένα μοντέλο τοῦ είδους πού ήδη έρευνούσαν στήν Αγγλία. Κι δημος άλλα σχεδόν τά πλάνα δείχνουν τή δράση "άπό μακρά", έτσι πού έξακολουθεί νά είναι δύσκολο νά ξεχωρίσουμε τά πρόσωπα. Υπάρχει άκόμα μιά στιγμή στήν ταινία όπου διύγχρονος θεατής, συνθητισμένος σέ μερικούς κώδικες πού άναπτυχθηκαν σέ συμβίωση μέ τόν καθιερωμένο

τρόπο άναπαράστασης,άναπόφευκτα ύποθέτει ότι οι καβαλλάρηδες πού τρέχουν πρός τήν κάμερα είναι οι άνθρωποι τού νόμου,ένω στην πραγματικότητα είναι οι παράνομοι,κι αύτό τό άντιλαμβανόμαστε μόνο δταν βλέπουμε νά έμφανίζονται πίσω απ' αύτούς τούς τελευταίους οι άντιπρόσωποι τού νόμου.

Μέ δεδομένη τήν πορεία πού άκολούθησε δ Porter,αύτή ή απόμακρη άπροσωπία,μέ τήν έλλειψη τής π α ρ ο υ σ ί α σ καί τής έξατομίκευσης,δέν μποροῦσε παρά νά είδωθει οάν μιά άτελεια...πράγμα πού έγινε άπο μέρους τών άστων, πού γύρισαν τίς πλάτες τους στίς ταινίες τού Porter,δπως καί στίς άλλες ταινίες(20). Αύτό έξηγετ τό γιατί δ Porter πρόσθεσε ένα κοντινό πλάνο ένός άντρα(δ κατάλογος τού Edison άναφέρει πώς ήταν "δ Μπάρνες,δ άρχηγός τής παράνομης συμμορίας")πού έχει στρέψει τό πιστόλι του πρός τούς θεατές καί "πυροβολεί κατευθείαν πάνω στούς θεατές". Τό πιό άξιοθαύμαστο,δμως,είναι ότι τό πλάνο αύτό είχε σταλεί στίς 'Αμερικάνικες αίθουσες καί στούς υπαίθριους κινηματογράφους τής Ευρώπης σέ ζεχωριστή μπομπίνα' ε ί χ έ ά φ ε - θ ε ί σ τ ή δ ι ά θ ε σ η τ ο υ κ ά θ ε έ κ θ έ τ η ν' ά π ο φ α σ ί σ ε ι γιά τό ã ν τό π λ ά ν ο αύτό θ ά έ μ π α i ν ε σ τ ή ν ά ρ χ ή ή τ ο τέλος τ ή ζ τ α i ν ί α .

Τό πλάνο αύτό είναι πλούσιο σέ συμπεράσματα. Καταρχήν,πέρα άπό τό δτι ήταν χωρίς άμφιβολία ένα ύπεροχο διαφημιστικό κόλπο ,πού στόχευε όχι στούς θεατές άλλά στούς αίθουσάρχες(σέ μιά έποχη πού είχαν άρχισει νά άπαιτούν καινοτομίες),ή χειρονομία τού νά έπιτρέπουν στούς αίθουσάρχες νά διαλέξουν πού θά βάλουν τό πλάνο δείχνει,πώς οι διευθυντές παραγωγής,άν καί μπορεΐ νά είχαν συνειδητοποιήσει ότι τό πλάνο αύτό είσηγαε μέσα στόν μικρόκοσμο τής ταινίας μιά ή έ ή α τ ο μ ι κ ε υ μ έ ν η π α ρ ο υ σ ί α,δέν είχαν καμμιά ίδέα τί νά τό κάνουν. "Όχι μόνο έννοιωσαν πώς ήταν άδύνατο(δέν κατείχαν άκόμα τά άναγκαία συντακτικά μέσα)νά είσάγουν τό πλάνο αύτό κάπου μέσα στήν ταινία - ãν τό έκαναν,δέν θά χαλούσε αύτό τό άποτέλεσμα τής συνέχειας πού γιά νά τό πετύχουν είχαν προσπαθήσει τόσο σκληρά; - άλλα καί δέν μποροῦσαν ν' άποφασίσουν άν έπρεπε νά μπει στήν άρχή ή τό τέλος τής ταινίας."Άν έμπαινε στήν άρχη,ή "τρομακτική" έντενπαση αύτης τής άσυνθιτης είλκονας νά έξασθενιζε τούς θεατές συγκινησιακά' δέν θά τούς άπογοήτευε,δμως,ή συνέχεια τής ταινίας μέ τήν έπακλουθη διατήρηση τής άποτασης τών προσώπων άπο τούς θεατές καί μέ τούς κώδικες ήθοποιίας πού ή ταινία χρησιμοποιούσε; Τοποθετημένο στό τέλος τής ταινίας,τό πλάνο αύτό ίσως νά προκαλούσε έκπληξη(σέ άντιθεση μέ τά προηγούμενα πλάνα)καί νά άφηνε στό θεατή μιά εύχάριστη άνάμνηση·σ' αύτή τήν περίπτωση δμως,θά μπορούσε τό πλάνο αύτό νά "χρωματίσει" δλόκληρη τήν ταινία,δπως κάποιος θά μποροῦσε νά έλπιζει(21); 'Επειδή,ψυσικά,ή στρατηγική αύτη άν καί μπορεΐ νά φάνηκε προφητική,παραμένει έπίσης "ένα βήμα πρός

τά πίσω", δηπος θά έλεγαν οι συνήγοροι τῆς γραμμικῆς ἔρμη - νείας, ἐπειδή, στήν πραγματικότητα, ὑπονομεύει τὴν ἀφηγημα - τική περάτωση πού τότε είχε ἀρχίσει νά ἐπιβάλλεται. Τό πλάνο αὐτό δέν είναι ἔνα στοιχείο μέσα στήν ταινία· ἀπλῶς φιλοδοξεῖ νά ἐπιβάλλει μιά νέα μορφή σύνδεσης ἀνάμεσα στό θεατή καί τὴν δόδην(καί ἡ μεταφορά τοῦ παράνομου πού πυ - ροβολεῖ κατευθείαν στήν κάμερα δηλώνει ξεκάθαρα τό εἰδος τῆς σχέσης: μαγευμένη ἐπιθυμία καί βίαιη ἀρπαγή). Αὐτό δη - μως τό κάνει "ἔξω" ἀπό τὴν ἀφήγηση: αὐτός ὁ παράνομος εί - ναι στήν πραγματικότητα ὁ διμιλητής σέ νέα μορφή. Κατά συ - νέπεια αὐτό πού ἔχουμε ἔδω είναι μιά ἐπινόηση οὐλιαστικά πριμιτίφ χαρακτήρα, ὡς πρός τὴν ποιότητα καί τοῦ "ἀνοίγμα - τός" τῆς καί τῆς παραδοξολογικῆς τῆς "ἀπόστασης"(σ' ἔνα κάποιο ἐπίπεδο ἡ χειρονομία αὐτή ἐκμηδενίζει τὴν ἀπόσταση καί, σ' ἔνα ἄλλο, τὴν ἐπαναλαμβάνει). Ἀρκετά ἐνδιαφέρον εί - ναι τό γεγονός ὅτι ἡ ἐπινόηση αὐτή μέ τό "ἐμβληματικό" τε - λλικό πλάνο ἔγινε κοινή πρακτική καί διατηρήθηκε ἕτοι γιά ἀρκετά χρόνια. Ἡ ταινία τοῦ Lubin "The bold Bank Robbery" (1907) ἀρχίζει καί τελειώνει μ' ἔνα δμαδικό πορτραΐτο (σέ γκρό-πλάνο) τῶν τριῶν πρωταγωνιστῶν(22), καί δέν ἦταν κάτι τό ἀσυνήθιστο γιά μιά ταινία νά τελειώνει μ' ἔνα γκρό-πλά - νο τῆς δμοφρης ἡρωίδας, οἱ χάρες τῆς δποίας είχαν ἀποκαλυ - φθεῖ μέχρι τότε μόνο σέ ἀνσάμπλ πλάνα, χαμογελώντας μπρο - στά στήν κάμερα. Μποροῦμε νά φανταστοῦμε τίς ἀντιδράσεις ἔνός κοινοῦ, στό δποίο ὑπερτεροῦσαν ἀριθμητικά οἱ ἄνδρες, ἀπέναντι σ' αὐτή τή ξαφνική "οἰκειότητα".

για την ιστορία της ταινίας με τον τίτλο "Fire" (1901), από τον σημαντικό "Αγγλο πιονέρο Williamsson, μερικοί ίστορικοί έχουν προσπαθήσει νά περιορίσουν τό ἐνδιαφέρον γιά τὴν ταινία "The life of an American fireman", πού είναι ἡ πιό ἐντυπωσιακή καί ἡ πιό προβληματική ἀπό τίς ταινίες πού ὁ Porter ἔφτιαξε σ' αὐτή τή χρονιά-κλειδί τῆς καρριέρας του. Ἀληθεύει πράγματι ὅτι οἱ δύο αὐτές ταινίες μοιάζουν πάρα πολύ, καί στό θέμα καί στό ἀφηγηματικό προφίλ. Ξέχωρα δημως ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία τοῦ Porter περιέχει πολύ συγκεκριμένους πειραματισμούς πού τήν καθιστοῦν ἔξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα γιά τὸν ίστορικό τοῦ κινηματογράφου, τέτοιες προσπάθειες νά προβάλλουμε στόν κόσμο τοῦ πριμιτίψ κινηματογράφου τίς ἀντιλήψεις μας περὶ πρωτοτυπίας καί λογοκλοπῆς(πού πηγά - ζουν ἀπό τήν ἀστική ἔννοια περὶ ίδιωτικῆς περιουσίας)-πού είναι στήν πραγματικότητα ἡ ἀπό μέρους μας καταστολή τῆς διαπλεγματικῆς(intertextuality) - είναι ἀπλῶς μιά ἄλλη ἔκδήλωση τῆς ἀπόφασής μας νά γραμμικοποιήσουμε ἔνα φανό - μενο πού Βασικά ἀνθίσταται σέ κάτι τέτοιο. Τό νά παίρνουμε μιά τέτοια στάση σημαίνει πώς ἀγνοοῦμε τό γεγονός (ἐνῶ ταυτόχρονα τό ἀποδεχόμαστε σάν κάτι τό "ἔξωτικό")ὅτι γιά ἀρκετά χρόνια οἱ κινηματογραφικές εἰκόνες δέν ἀνήκαν σέ κανέναν, εἴτε μέ νόμο είτε μέ τήν ἔννοια τοῦ δικαιώματος(ὅ-

πως άκριβώς οι φωτογραφίες, για ότι άρκετές δεκαετίες, δέν άνη-
καν σέ κανένα) (23), καί οὅτι ύπηρχε μιά τέτοια έλευθερη δι-
ακίνηση ίδεων καί εἰκόνων πού εἶναι δύσκολο νά φανταστοῦ-
με σήμερα. Ή άντιληψη περί λογοκλοπῆς εἶναι άκόμη περι-
σσότερο ἀσχετη ἐδῶ γιατί ἔτσι κι ἄλλως οι περισσότερες
ταινίες δανείστηκαν μορφή καί περιεχόμενο ἀπό κάπου ἄλλο
- ἀπό τις λαϊκές τέχνες πού συνιστούσαν τήν τελευταῖαν
πραγματική "δημόσια ἴδιοκτησία" - καί μακριά ἀπό τό νά ύ-
ποβαθμίζουν τις "πρωτότυπες ἵδεες", οι ταινίες πού "ἀντέ-
γραφαν" ἀλλες συχνά τις βελτίωναν. (Η φήμη τοῦ *Sigmund Lubin*
σάν λογοκλόπου καταρρέει ὅταν δεῖ κανεὶς τις ταινίες
του, πού συχνά ή ποιότητά τους εἶναι ἀρκετά καλή).

Οπωσδήποτε, ἀνάμεσα στίς κύριες ἀντιφάσεις αὐτῆς τῆς
περιόδου, ὅπως ἔρμηνεύονται ἀπό τις ταινίες τοῦ *Porter*, αὐ-
τή πού εἶναι ή περισσότερο διαλυτική εἶναι ἀναμφίβολα αὐ-
τή πού εἰκονίζεται στήν ταινία του "The life of an Ameri-
can fireman". Η ταινία ἀρχίζει μ' ἓνα μοντάζ πού συχνά
εἶναι τόσο ἐντυπωσιακά ἐλλειπτικό, ὥστε ἀποροῦμε πώς ἦταν
δυνατόν για τούς θεατές νά παρακολουθήσουν τό στόρο τῆς
ταινίας χωρίς τή βοήθεια ἐνός διμιλητή (στό γραφεῖο του, ὁ
ἀρχιπυροσβέστης ὃνειρεύεται μιά γυναίκα καί τό παιδί της
πού βρίσκονται σέ κίνδυνο) σέ γκρο-πλάνο, ἔνα χέρι σπάζει
τό τζάμι καί θέτει σέ λειτουργία τό συναγερμό· στό θαλαμό
τους, οι πυροσβέστες πετάγονται ἀπό τό κραββάτια τους καί
τρέχουν στίς μηχανές· στό μηχανοστάσιο, οι πυροσβεστικές
ἀντλίες ξεκινοῦν· οι πόρτες ἀνοίγουν καί τ' ἀμάξια τρέχουν
στό δρόμο). Μετά, ἔχουμε μιά σειρά ἀπό πλάνα πού μποροῦν νά
θεωρηθοῦν ἀντίστοιχα μ' αὐτά τῶν ταινιῶν μέ "κλέφτες κι ἀ-
στυνόμους": οι πυροσβεστικές ἀντλίες τρέχουν στό σημεῖο
τῆς φωτιᾶς. Τέλος, ἔνα μακρύν πλάνο δείχνει τό καιγόμενο
σπίτι καί τις μηχανές πού φτάνουν. Περνᾶμε στό ἐσωτερικό
τοῦ σπιτιοῦ (ἔνα ύποτυπώδες σκηνικό σέ στοῦντιο): ή γυναῖ-
κα ἀναστατωμένη καλεῖ σέ βοήθεια μπροστά στό παράθυρο καί
μετά καταρρέει πάνω σ' ἔνα κρεββάτι. Ἐμφανίζεται μιά σκά-
λα, καί μετά ἔνας πυροσβέστης πού μεταφέρει τή γυναίκα σέ
ἀσφαλές μέρος, ἐπιστρέφει γιά τό παιδί καί ξαναεπιστρέφει
γιά νά σβύσει τή φωτιά (δλόκληρο τό ἐπεισόδιο αὐτό περιέ-
χει μακρά διαλείμματα, στή διάρκεια τῶν ὅποιων τό κάδρο
μένει ἄδειο ἀνάμεσα στίς διαδοχικές ἐμφανίσεις κι ἐξαφανί-
σεις τῶν χαρακτήρων). Τό ἐπόμενο πλάνο δείχνει τήν πρόσο-
ψη τοῦ καιγόμενου κτιρίου. Η γυναίκα ἐμφανίζεται στό πα-
ράθυρο, ἀναστατωμένη καλεῖ σέ βοήθεια, κι ἐξαφανίζεται. Οι
πυροσβέστες στήνουν τή σκάλα... καί βλέπουμε, μέ ἴση χρονι-
κή διάρκεια, τή δράση πού παρακολουθήσαμε προηγουμένως ἀπό
τό ἐσωτερικό τοῦ σπιτιοῦ.

Βλέποντας αὐτό τό περίεργο ντοκουμέντο, μέ μορφή αὐτή
πού περιέγραψα - δηλαδή, ἔτσι όπως κατατέθηκε στή Βιβλιοθή-
κη τοῦ Κογκρέσου στά 1903 - κάθε ἄξιος ιστορικός ὀφείλει
νά βρει ὅτι τό προτσές τής "διαλεκτικής" κυοφορίας εἶναι
ἀρκετά φανερό: αἰσθανόμενος τήν μέχρι τότε μακρυνή πιθα-

νότητα τῆς πανταχοῦ παρουσίας τῆς κάμερας - τήν πιθανότητα, δηλαδή, ότι ο θεατής θά μπορούσε νά δεχθεί μιά σειρά πλάνων σάν νά είναι διαφορετικές άποψεις μιάς συνεχούς δράσης, καὶ όχι άπλως σάν παραλλαγές "αύτοῦ πού παρακολουθεῖ ἀπό τό καθισμά του" (έδω ἀπλοποιῶ προβλήματα πού είναι πολύ πιό σύνθετα) - ο Porter, πράγματι, φιλμάρει ἔνα ἐπεισόδιο δυο ψορές, ἀπό δύο διαφορετικές "ἀπόψεις" (στήν πραγματικότητα τό δεύτερο φιλμάρισμα ἔγινε πολλά μίλια μακριά ἀπό τό μέρος πού ἔγινε τό πρώτο, κι αὐτό δείχνει, ἐπίσης, ότι ὑπήρχε στόν Porter μιά ἀσυνήθιστη διαισθηση γιά τίς δυνατότητες πού πρόσφερε τό μοντάζ στήν περιοχή τῶν μυθοπλαστικῶν συνδέσεων, πού δὲ Κουλέσωφ διαιμόρφωσε σέ θεωρία ὕστερα ἀπό εἴκοσι χρόνια). Ταυτόχρονα ὅμως δὲ Porter αἰσθάνθηκε, αἰτιολογημένα ἵσως, πώς τό κοινό δέν ἦταν, ἀκόμη ἔτοιμο νά δεχθεί μιά τέτοια χωροχρονική μεταφορά, καὶ γι' αὐτό (αὐτός δὲ λίστος, ἥ κάποιος ἄλλος, δέν ἔχει καμμιά σημασία) ἀποφάσισε νά δείξει τά δύο ἐπεισόδια διαδοχικά... πού φυσικά ἔχει σάν ἀποτέλεσμα νά ὑπονομεύεται ἡ ἡδη ἀξιόλογα ἐλεγχόμενη ἀλληλοδιάδοχη γραμμικότητα τῶν προηγούμενων σκηνῶν. "Ἔτσι, ἀκόμα μιά φορά, μιά ἀπό τίς "προόδους" τοῦ Porter καταλήγει στήν πραγματικότητα νά τονίζει μερικά χαρακτηριστικά τοῦ πρωτιτέφ κινηματογράφου ἀκόμη περισσότερο ἀπό πρίν: ἡ μή-δμοιογένεια τῆς ταινίας "The life of an American cowboy", ἡ μή-περάτωση τῆς ταινίας "The Great train robbery", κι ἔδω ἡ μή-γραμμικότητα τῆς ταινίας.

"Ομως, ἡ ἴστοριογραφία τῆς ταινίας "The life of an American fireman" συνιτά κι ἔνα ἄλλο μάθημα. Γύρω στά 1940, καθώς φαίνεται, κάποιος (ποιός;) βασιζόμενος σέ μιά καταχώρηση σέ κάποιον κατάλογο τοῦ Edison πού θά ἀνάφερε δὲ τά δύο αὐτά ἐπεισόδια είχαν μπει τό ἔνα μετά τό ἄλλο, στά 1903, σύμφωνα μέ τούς κανόνες τῆς σύγχρονης συνέχειας, ἀπλῶς ξαναμοντάρησε τήν ταινία, ἀφήνοντας ἔξω μέρη πού σίγουρα ἀνήκαν ἀρχικά στήν ταινία, καὶ ο Porter ἀρχισε νά ἀναφέρεται σάν ἔνας σεμνός ἐπινοητής ἐνός ἀπό τά βασικά συντάγματα τοῦ καθιερωμένου τρόπου ἀναπαράστασης... κάπου δέκα χρόνια πρίν ἔνα τέτοιο σχῆμα ἀρχίσει νά ἐμφανίζεται στό στάνταρτ συντακτικό. Δυστυχῶς, μερικοί ἴστορικοι, ἀνάμεσά τους καὶ ο Georges Sadoul, συνέχισαν νά πιστεύουν τό μῆθο αὐτό, ἀκολουθώντας ἔτσι τόν Lewis Jacobs, πού καθώς φαίνεται ἦταν ὁ πρώτος πού μελέτησε τόν κατάλογο αὐτό. "Ομως, αὐτό πού παρουσιάζει μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον είναι τό ἄν ἡ περιγραφή πού ἔγινε ἀνάφερα είναι αύθεντική ἥ ὅχι. Γιατί ἄν ἀποδειχθεῖ πώς είναι (καὶ πρός τό παρόν δέν ἔχω καμμιά ἀντίθετη ἀπόδειξη), ἵσως νά σημαίνει πώς ἡ φιλιδοξία γι' αὐτή τή γραμμική πανταχοῦ παρουσία, πού ἐπρόκειτο νά γίνει χαρακτηριστική γιά τόν καθιερωμένο τρόπο ἀναπαράστασης, είχε φθάσει σ' ἔνα ἐπίπεδο δημοφιλείας πού μπορούσε νά καταγραφεῖ (σέ χαρτί), ἀλλά ὅχι ἀκόμα νά πραγματοποιηθεῖ στόν κινηματογράφο - ὅχι ἔξαιτίας κάποιων τεχνικῶν ἐμποδίων, ἀλλά ἔξαιτίας κάποιου τεράστιου τυφλού σημείου,

πού είναι δύσκολο για μάς νά άναλύσουμε. Τό γεγονός, δύμας, ότι άπό τή στιγμή πού τά δύο αυτά πλάνα είχαν γυριστεῖ, άποφασίστηκε νά τά συνδέσουν μ'ένα τρόπο πού συνεπάγοταν μιά φανερή μή-γραμμικότητα, καί νά μήν ταράξουν τήν ένότητα τής χωρικής άποψης, φαίνεται σέ μένα νά λέει πολλά σχετικά μέ τή με τα βλήτα την αισθητή πού οι πρώτες αυτές ταινίες καλλιέργησαν με τούς θεατές πού τίς παρακολουθούσαν. Αύτό δέν ύποδηλώνει πώς τό αισθημα τής παρουσίας σέ μιά αιθουσα προβολής μπροστά σέ μιά θόρηκη είχε, για τούς τότε θεατές, μεγαλύτερη σημασία άπό τό αισθημα ότι παρασύρονται άπό μιά φανταστική χρονική ροή, πού είχε μονταριστεῖ με βάση τήν δομού της γραμμικότητας πού έχει για μάς ό συνήθης χρόνος; Μιά τέτοια ύποθεση, δύμας, είναι έξαιρετικά παρακινδυνευμένη καί άπαιτει νά ύποστηριχθεί με περισσότερες άποδείξεις καί στοιχεία πρίν καλλιεργηθεί σοβαρά.

'Οραματιστής, λογοκλόπος, "auteur"... κανένα άπ' αυτά τά κλισέ δέν μπορεί νά βοηθήσει πραγματικά στό νά τοποθετήσουμε σωστά τό έργο τοῦ Porter. Είναι ή εύκολία μέ τήν δοπία περιορίζουμε τίς ταινίες του σ' αυτά τά κλισέ πού συχνά μάς κάνει νά παραβλέπουμε αυτό πού είναι τόσο φανερό· τό γεγονός ότι οι ταινίες αυτές άποτελούν τό σημεῖο στό δόπιο σημειώνονται οι άντιφάσεις, ότι οι άντιφάσεις τους είναι έπισης οι άντιφάσεις μιάς περιόδου τοῦ κινηματογράφου, καί ότι καμμιά άπ' αυτές δέν μπορεῖ νά έρμηνευθεί παρά μόνο μέσα άπό τή διπλή αυτή προοπτική. Άπο τή στιγμή δύμας πού ή έρμηνεία αυτή έχει έπιτευχθεί (κι έγώ τό μόνο πού ίσχυρίζομαι πώς έχω κάνει έδω είναι ότι έχω άνοιξει τό δρόμο για κάτια τέτοιο· άνάμεσα σ' άλλα πράγματα, χρειαζόμαστε άκομα νάρθουμε σ' έπανω μ'ένα πολύ μεγαλύτερο μέρος άπό τό έργο τοῦ Porter), θά μάς βοηθήσει νά προσδιορίσουμε έντελώνς βασικά πράγματα σχετικά μέ τή γενεαλογία τοῦ καθιερώμένου τρόπου άναπαράστασης, δύπις έπισης καί τή φύση τῶν πριμιτίφ τρόπων άναπαράστασης· καί είναι ίσως άπ' αυτή τήν άποψη πού οι ταινίες τοῦ Porter θά καταλάβουν τελικά μιά προνομιούχα θέση στήν ίστορία τοῦ κινηματογράφου.

* Υστερόγραφο

Tό συμπόσιο τής Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), πού έγινε στό Μπράιτον τής Αγγλίας (Μάης τοῦ 1978), μοῦ έδωσε τήν εύκαιριά νά δῶ τίς περισσότερες άπό τίς ταινίες τοῦ Porter πού έχουν έπιζησει. Οι ταινίες αυτές έπιβεβαιώνουν τίς θέσεις πού προτάθηκαν έδω με βάση τίς ταινίες πού, δύπις πράγματι άποδείχθηκαν, είναι οι καλύτερες του (στίς άποινες δύμας τώρα θά πρόσθετα καί τήν "The Life of an American Policeman", 1905). Οι Αμερικανοί μελετητές έχουν τώρα δριστικά έπικυρώσει αυτό πού για άρκετά χρόνια ήταν ή έπικρατέστερη ύποθεση σχετικά μέ τήν

ταινία "The life of an American Fireman" (μιά κόπια διανομής πού βρέθηκε στό Maine είναι ταυτόσημη μέ τήν κοπυρά-
ιτ βερσιόν), κι ενώ μοῦ ύποδείχθηκε πώς τό 1903 είναι μιά
λανθασμένη χρονολογία γιά τήν ταινία "The life of an Amer-
ican cowboy", τό γεγονός θτι ή ταινία αυτή χρονολογείται
στήν πραγματικότητα άπό τό 1906 άπλως έπιβεβαιώνει θτι ή
"πρόδοος" στό έργο του Porter, πώς καί στόν πριμιτίφ κι-
νηματογράφο γενικά, δέν ήταν καθόλου γραμμική.

Σημειώσεις:

(1). Πρόκειται γιά όκτω ταινίες:

"The life of an American cowboy"

"The life of an American fireman"

"Uncle Tom's cabin"

"The Great train robbery"

"Romance of the Rails" (δλες είναι ταινίες τοῦ 1903)

"Rounding Up the Yeggmen(1904)

"Dream of a welsh Rarebit Fiend"(1906) καί

"Rescued from an eagle's nest"(1907)

* Η ταινία "Romance of the rails", μά άπό τίς πιό παλιές διαφημιστικές ταινίες πού έχω δεῖ, είναι άξιόλογη κυρίως γιά ένα μακρύ κινούμενο πλάνο πού έχει πίσω άπό ένα τραϊ-
νο* ή ταινία "The Dream of a welsh rarebit Fiend" είναι μιά εύχαριστη ταινία μέ τρύκς κατά τό πρότυπο τοῦ Πατέ* τέλος, ή ταινία "Rescued from an eagle's nest" είναι ένα άπόλυτα τυπικό παράδειγμα πού δείχνει τή γενική πρόσοδο τοῦ Αμερικάνικου κινηματογράφου στά 1907, ένώ κατά τά σλ-
λα είναι μέτρια. Έχω περιορίσει τόν έαυτό μου σέ μιά κο-
ντινή άνάλυση τῶν τεσσάρων κύριων ταινιῶν τοῦ 1903.

(2). "The rise of the American Film", πρώτη έκδοση Νέα 'Υ-
όρικη, 1939, έπανέκδοση Νέα 'Υόρικη, 1968.

(3). Jacques Deslandes, "Histoire comparee du cinema: v1 De la cinematique au cinematographie 1826-1896(1966) μέ τόν Jacques Richard, "Du cinematographie au cinema, 1896-1906 (1968), Georges Sadoul "Historie generale du cinema(1973).

(4). Robert Gessner: "Porter and the creation of cinematic Motion"(1962).

(5). Τό δρόδο αυτό έχει γραψεῖ σέ συνδυασμό μέ μιά εύρ-
τερη μελέπτη πού έχω κάνει, μαζί μέ τόν Jorge Dana, σχετικά μέ τή γενεαλογία τοῦ τρόπου άναπαράστασης πού είναι χαρα-
κτηριστικός γιά τό θεσμό τοῦ κινηματογράφου.

(6). Πού στοχεύουν, πρέπει νά ύπογραψμιστεῖ, στά π α ι δ ι-
ά τής άστικής τάξης, όπως όλα τά έπιστημονικά παιχνίδια σάν τό στροβοσκόπιο ή τό πραξινοσκόπιο, πού προάγγειλαν τήν προβολή τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Μιά έξαιρετικά ένδιαφέρουσα μελέπτη θά μπορούσε νά προκύψει σχετικά μέ τή σχέση άναμεσα στίς λαϊκές π α ρ α σ τ α τ ι κ έ σ τέχ-
νες (τσίρκο, κουκλοθέατρο, κλπ) κι ένα κοινό πού νά άποτελεῖ-
ται άπό παιδιά τής άστικής τάξης τά δύονα νά μήν έχουν
άνόμια έννυμερωθεῖν γιά τούς κώδικες τῶν ἀ ν α π α ρ α σ τα-
τ ι κ ω ν τεχνῶν τής τάξης τούς.

(7). Ένα όπό τά πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του υπαίθριου κινηματογράφου, στίς πρώτες του μέρες στήν Αγγλία και τη Γαλλία, ήταν διαλητής, ένας καράχτης που δελέαζε τους περαστικούς νά μπούν μέσα στη σκηνή, και μετά έκανε έρμηνευτικά σχόλια στή διάρκεια τής προβολής, πρᾶγμα που, λόγω της "άποστασιοποιημένης" έπιδρασής του, έγινε κάτι τό εντελῶς διαφόροτο γύρω στά 1910 μέ τήν δάναττην τών "άπορροφητικών" τεχνικών στήν αφηγηματικότητα του κυρίαρχου κινηματογράφου. Ο Αμερικανός διμιλητής, που ή κοινωνική του σημασία ήταν έντελως διαφορετική, προσερχόταν διάπο τήν παράδοση τής διαλεκτικής μέ τήν προβολή σλάντς.

(8). Πού μεταδόθηκε, συγκεκριμένα, μέσα όπό τό μέσο ένός ειδικευμένου τύπου πού, στήν "Αμερική τουλάχιστον, δάναπτύχθηκε γρήγορα μετά τό 1905. Δέξ Skauffman and Henstall (σύνταξη), "American Film criticism from the beginnings to 'Citizen Kane'", Νέα Υόρκη, 1972

(9). Σύμφωνα μέ τούς πολιτιστικούς μας κώδικες τής κοινωνικής άποστασις, δύος ταξινομήθηκαν διάπο τόν κλάδο τής σημειολογίας, γνωστό σάν ση μειονοτήσια ο λογιστής, στό γκράπουλανο άντιστοιχεῖ πρός τήν "πολύ στενή άποσταση", πού σχετίζεται μέ τή αιματική έπαφη (στόν ξώατα ή τήν πάλη). Δέξ Edward T. Hall, "The Hidden Dimension", Λονδίνο 1969.

(10). Η έτυμολογία τής δύναμισίας πού οι λυμιέρες έδωσαν στήν δάνακάλιψή τους (cinematograph: "έγγραφή τής κύρινης") σέ δάντισθηση μέ τήν δύναμισία Vitascope ("είκονα τής ζωής") τών Edison/Dickson, συναψίζει καθαρά τήν άποσταση πού χαρίζει τίς δάντιστοιχεῖς ίδεολογικές προσεγγίσεις τους.

(11). Πού πιθανώς προήλθε όπό ένα σύγχρονο κόσμικες.

(12). Η δάντισθηση μέ τό μαύρο φόντο στά έσωτερην του Dickson είναι έκπληκτική.

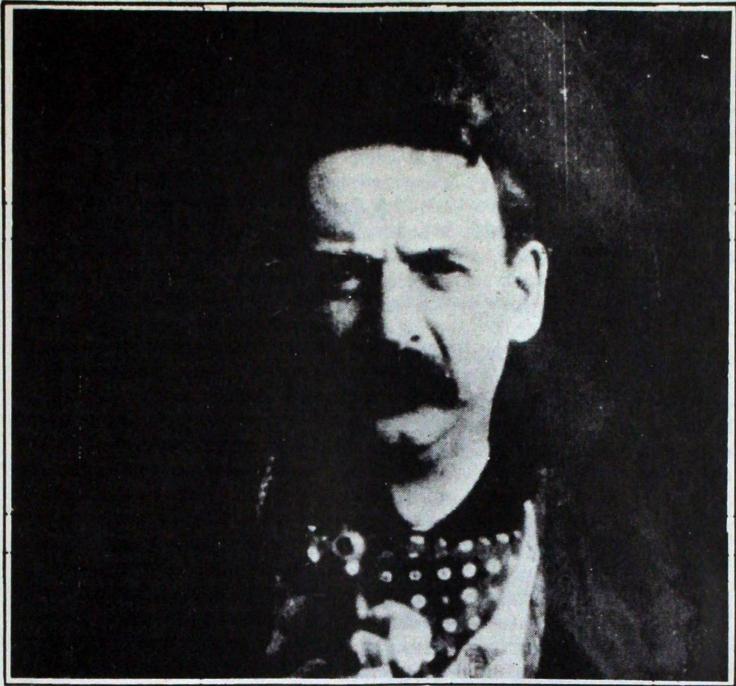
(13). Αύτή είναι ή μεγάλη δάντινομία πού ένέχεται στή σχολαστική μεταφορά στήν όδόνη τού (θεατρικού) προσκήνιου: οι χαρακτήρες "συνθλίβονται" ξαφνικά όπό σκηνικά πού στό θέατρο θά έξουσίαζαν μέ τίς έπιστρεψης τους, τήν δάναπατική τους "παρουσία", δύος έπιστρεψης και μέ τή χρόνη τών φωτισμών... και τά κιάλια πού χρησιμοποιούν στήν σπερα.

(14). Είναι φυσικά δύσκολο νά φανταστούμε πώς οι σύγχρονοι μετανάστες, πού λέγεται πώς διποτελούσαν τή βασική πελατεία τών αίθουσών (μέ σκοπό νά βελτιώσουν τά "Αγγλικά τους, σύμφωνα μέ τόν Billy Bitzer) δάντερασσαν σέ μιά τέτοια ταινία.

(15). Στήν "Ιαπωνία, δικινηματογράφος διατήρησε τόν "διμιλητή" του (τόν b e n s h i, πού προήλθε συγκεκριμένα διάπο τά κοινολογέατρα) μέχρι τό 1937.

(16). Οι διάτιτλοι φαίνεται πώς δέν είχαν έναναμαθεῖ στής ταινίες πρίν τό 1900. Τό μαγικό φανό, πού είχαν τά πιο πλούσια περίπτερα στά πανηγύρια, τόν χρησιμοποιούσσαν μόνο γιά νά προβάλλουν τούς άρχικους τίτλους.

(17). Στό μέλλον διήκειει έπιστρεψης και ή ταινία "Τό έργαστήρι τού Δρ Καλιγκάρι", πού βρίσκεται πολύ πιό κοντά στούς πρι-



μι τίφ κινηματογραφιστές (ή σέ μᾶς), παρά στόν Γκρίφιθ ή τόν Ντεμίλ.

(18). Χωρίς δάκρυβολία οι ζηλάρχουνες προσπάθειες νά φτιαχτούν έγχρωμες ταινίες, που σύντομα κατέληξαν σέ μερικές εύφυες μεθόδους, διφεύλονταν κυρίως σ'ένα προαισθήμα ότι τό πρόβλημα αύτό της διαφοροποίησης θά μπορούσε νά λυθεῖ μέ τό χρώμα.

(19). Πού χωρίς δάκρυβολία έξηγεν γιατί ή έντυπωση μας περί "ύπερ-ρεαλισμού" έξαφανίζεται έπισης: γιά μᾶς τό μοντάζ, σέ άντιθεση μέ τήν "άπουσιά μοντάζ", είναι ένα άναμφι-σθήτητο σημάδι τής "μαθητλασίας".

(20). Μέ έξαφανίση, σπάς έχει άποδειχθεῖ, ταξιδιωτικάν ταινιών καί διλλων ντοκυμαντάρ, διν καί οι ταινίες αύτές συνέχιζαν νά φτιάχνονται "κατά τό πρότυπο τών Λυμέρο".

(21). Έννοεῖται, φυσικά, πώς δέν ίσχυρίζομαι ότι αύτό πού κάνω έδω είναι ή άνασύνθεση τής σκέψης άνθρωπων πού έχουν πεθάνει έδω καί πολύ καιρό: διπλῶς προσπαθῶ νά διανοίξω, μ' ένα γραφικό τρόπο, τήν περιοχή τής θεάρησης πού προτείνει τό πλάνο αύτο.

(22). Τό διποτέλεσμα έδω είναι άνόμα πιό "νεωτεριστικό" από τήν περίπτωση τοῦ Porter, άρσην τά πρόσωπα, άντιν νά έχουν φιλμαρισθεῖ κάντρα σ'ένα μαύρο φόντο, δεέχνονται στό σκηνικό στό έπόμενο ή τό προηγουμένο έπεισσόδιο. Ή έμπραντο τοῦ μάτς-κάτ δέν θά άφογούσε - στήν πραγματικότητα, φαινεται πώς οι "Αγγλοι τό χρονιμοτοισύσαν ήδη: ύπαρχει στήν ταινία Cecil Hepworth "Rescued by Rover" (1904).

(23). Δέξ Maurice Edelman: "Le Droit saisi par la photographie", 1972.

Τέχνη καί κινηματογράφος

Malcolm Le Grice

"Η ταινία ""Η δολαρονία τοῦ Δούκα τοῦ Γκύζ" ήταν ή πρώτη παραγωγή μιᾶς έταιρίας, τῆς Le film d' art, που τό 1908 προσπάθησε νά δινυψώσει τόν κινηματογράφο, τό νόδο τέκνο τοῦ τσίρου καί τῶν υπαίθριων παραστάσεων, στό έπιπεδο τῆς άνηλτης τέχνης. Ο σκηνοθέτης Le Bargy ήταν ή άμαδα του άποθητοιούς τῆς Comédie-Française, προσπάθησαν νά πετύχουν τό στόχο τους μέ τήν έφαρμογήν προτύπων ήθουποιίας καί τεχνικής πού πήραν άπό τό δάστικό θέατρο τῆς έποχής - διως έπιπλης καί μέ τή βοήθεια, συμπιπματικά, σ' αύτή τήν παραγωγή, τῆς μουσικής πού σύνθεσε ειδικά γιά τήν ταινία δ Saint-Saëns. Δέν υπάρχει τίποτα τό ίδιαίτερο σχετικά μ' αύτή τήν άσημη ταινία, παρά μόνο τό δτι συμβολίζει τήν άπορχής έπιθυμητά τού κινηματογράφου νά σταθεί πάνω άπ' τό έπιπεδο τῆς διασκεδαστικής τεχνικής πρωτοτυπίας πού τότε ήταν" διασ, παρούσιαίζει ένδιαιφέρον τό γεγονός δτι δν καί ή ταινία αύπη φαίνεται μεγαλοπρεπής, οι περισσότερες προσπάθειες πού έγιναν γιά νά έξελιχθεί δικινηματογράφος σάν τέχνη, έχουν δικολούθησει τό πρότυπο πού έφαρμόζει τίς άρχες τοῦ θεάτρου καί τοῦ μιθιστορήματος. "Η κυριαρχία αύτή. Έγινε μιά γερά έδραια μένη νόρμα. Τό κοινό δέν γνωρίζει άλλη έναλλακτική λύση. Η βασική μαρφή καί ή γλώσσα τῶν ταινιῶν, είτε αύτές είναι ντοκιμαντάρι είτε φιλμέν, έχουν έξελιχθεῖ γιά νά διηγούνται ίστορίες.

Δέν υπάρχει τό διαπάρευκτο στήν ίστορία τοῦ κινηματογράφου" ή ίστορία αύτή είναι τό άπωτέλεσμα διναγκών, προτεραιοτήτων, κοινωνικών καί οικονομικών πιέσεων. Από μιά θεωρητική άποψη, δέν υπάρχει λόγος τοῦ γιατί οι πλαστικές τέχνες - ή ζωγραφική καί ή γλυπτική, ή μουσική - δέν θά έπρεπε νά έχουν έμφανιστεῖ σάν ή κυριαρχη μαρφική βάση γιά τήν κινηματογραφική κοινωνία. Πράγματι, με βάση τίς συγκεκριμένες έπαναστατικές έξελίξεις, πού σημειώθηκαν στίς μαρφικές άντιλήψεις τῶν τεχνών αύτών στά πρώτα είκοσι χρόνια τοῦ αιώνα μας - χρόνια στά διποτά διαπλάστηκε δικινηματογράφος - άπωτελεῖ έκπληξη τό δτι δέν έξάσκησαν συντριπτική έπιδραση πάνω στό νέο αύτό μέσο έκφρασης. "Η έκπληξη αύτή (πού μπορώ νά τήν δινομάσω αίσθηση τοῦ ίστορικού "λάθους") μεγαλώνει δταν ή άποληη τῶν νέων τεχνολογιών έξελίξεων στή φωτογραφία καί τήν κινηματογραφία μπορούν νά είδωθούν σάν σημαντικές έπιδράσεις στίς πλαστικές τέχνες τῆς έποχής. Μερικές άπό τίς μαρφικές άντιλήψεις στή

Ζωγραφική αύτής της περιόδου, μπορούν νά είναι ούσια στικά περισσότερο "κινηματογραφικές" μπό διεθνώτερο ανάλογο είχε δημιουργηθεῖ στόν κινηματογράφο. Η έπιδραση καί ή σπουδαιότητα της φωτογραφίας έχουν γίνει παραδεχτές ήδη από την έποχή τοῦ Μανέ, τοῦ Ντεγκάς καί τῶν ίμπρεσιονιστῶν. Η ξερυνα γιά μιά έμπειρική βάση στή δουλειά τους, πού νά είναι διντίθετη μέ τή συμβολική κατάσκεψή της "ιστορικής" καί "θεματικής" ζωγραφικής, όχι μόνο συνέβαλε στή φιλοσοφική μεταστροφή τοῦ 19ου αιώνα, δλλά έπισης συνέβαλε στήν έρευνη της κόπτητα πού δήληγησε στήν διαθάλψη της φωτογραφίας.

Ο ίμπρεσιονισμός, πού έφτασε στό πιό άψηλό σημείο του μέ τόν Μονέ, είναι δυνατόν νά διντιπροσωπευθεῖ πολύ καλά μέ τή σειρά πινάκων τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ της Ρουέν πού ξερτειαξε δ Μονέ. Η σειρά αύτή, πού άποτελεῖται από περισσότερους από είκοσι πίνακες, δείχνει κυρίως τήν πρόσωπη τοῦ ναοῦ από τήν έδια αποψή - πού, καδώς λέγεται, ήταν ή αποψή πού είχε δ ζωγράφος από τό πάνω διαμάτιο ένός μαγαζιού, "Τό καπρίτσιο", είρωνικό, γιά την περίσταση, δνομα, καθώς τό δύσκολο καί έπιμονο αύτό έργο χρειάστηκε δυό χρόνια γιά νά διληληρωθεῖ, από τό Φλεβάρο τοῦ 1892. Λόγω τοῦ σταθερού "θέματος", ή προσσή τοῦ ζωγράφου μπόρεσε νά συγκεντρωθεῖ στής έπιδράσεις διαφορετικῶν συνηθισμῶν φωτισμού σέ διαφορετικά χρονικά σημεία της ήμέρας. Ήχουμε συνηθίσει τής φωτογραφικές έμουλσιόν πού διντιδρούν στό φῶς έξαιρετικά γρήγορα, έτσι τείνουμε νά μήν θεωρούμε τήν έκθεση τοῦ φίλμ στό φῶν κάτι δλλο ένα κλάσμα τοῦ δευτερόλεπτου - ένα "στιγμιότυπο" μᾶλλον παρά μά διαδικασία. Η δλήθεια είναι πώς από τό 1877 οί έμουλσιόν ήταν ήδη άρκετά "γρήγορες" γιά τόν Μιγ'βριdge νά φωτογραφίσει τό άλογο "Occident". Λέει δ έδιος: "τό 'Occident'... μέ τροχασμό πέρασε από μπροστά μου, μέ ταχύτητα 2.27, μέ δικρίβεια χρονιμετρημένη... ή έκθεση τοῦ φίλμ... ήταν μικρότερη από τό 1/1000 τοῦ δευτερόλεπτου". Όμως ή "Ιστορία τῆς φωτογραφίας" τοῦ Beaumont Newhall, διαφέρει δτι "ένα από τά 'θύματα' θυμάται πώς τό 1840 κάθησε νά φωτογραφηθεῖ μέ τή παλιά μέθοδο της δαγερροτυπίας, σέ μά γκαλερί πού έστιαχνε παρτραῖτα, γιά δικώ λεπτά μέ τό δυνατό φῶς τοῦ ήλιου νά φωτίζει τό πρόσωπό του μέχρι πού δροι ισε νά διαφύγει, ένω δ φωτογράφος έκοψε βόλτες στό διαμάτιο μέ τό ρολόι στό χέρι, φωνάζοντας τό χρόνο κάθε πέντε δευτερόλεπτα, μέχρι πού δέν είχε πιά δλλα δάκρυα". Έτσι ή μέθοδος τοῦ Μονέ μπορεῖ νά θεωρηθεῖσαν σχετικά διάλογη μ' αύτή της φωτογραφίας. Κι διάμη, σ' αύτό τό στύλο ζωγραφικής τοῦ Μονέ καί τῶν δλλων ίμπρεσιονιστῶν, οί πινελιές τους πάνω στόν πίνακα θά μπορούσαν νά συγκριθούν μέ τό "κόκκινο" μάρκς φωτογραφικής είνδονας.

"Οποιεις κι διν είναι οι φανερές δμοιότητες διάφεσα στόν ίμπρεσιονισμό καί τό φωτογραφικό προτούς, ή πιό σημαντική δμοιότητα βρίσκεται σ' ένα πιό θεμελιώδη, φιλοσοφικό έπίπε-

δο. Ο 19ος αιώνας έγινε μάρτυρας τῆς παρασκήνης μιᾶς θρησκευτικής διαπολιτικής γιά τόν κόσμο, που είχε τή βάση της στήν πίστη καὶ τή ψυχική γαλήνη, καὶ ἡ δύση αντικαταστάθηκε από ἕναν ἐπιστημονικό ὄλισμό, που είχε τίς βάσεις του στήν παρατήρηση, τόν πειραματισμό καὶ τήν τεχνολογικήν ἑξέλιξη.

Η φωτογραφία ήταν τό διποτέλεσμα αὐτῆς τῆς φιλοσοφικῆς μετάβασης, καὶ, σάν ἔνα δργανό παρατήρησης, ἑξαικολουθεῖ μὲν ἀξιόλογο τρόπο νά βοηθάει τήν ἐπιστημονικήν ἔρευνα. Οἱ ίμπρεσσιονιστές ζωγράφοι ἀπόδεχθηκαν τόν παραπάνω ἐπιστημονισμόν ὅταν ἐπέβαλλαν μιά μαρφή τέχνης πού σποριζόταν στήν καταγραφή τῆς παρατήρησης. Ἐντούτοις, σ' ἔναν ίμπρεσσιονιστικό πίνακα, τό διντικείμενο τῆς παρατήρησης δέν είναι διπλᾶ, γιά την παραδέιγμα, τό φῶς πού πέφτει πάνω στόν καθεδρικό ναό τῆς Ρουέν. Καὶ οἱ ὄλικοι περιορισμοί τῆς ζωγραφικῆς - τό χρῶμα, ἡ χρωστική ούσια, δη καμβάς - καὶ δη καλλιτέχνης σάν κάποιος πού ἀντιλαμβάνεται καὶ δργανώνει τίς αἰσθητήριες ἐντυπώσεις του, ἐπηρεάζουν κατά σημαντικό τρόπο τήν "ἐντύπωση" πού είναι τό δύπλειμα τῆς δουλειᾶς του. Αν αὐτό δέν είναι ἐντελῶς φανερό στόν Μονέ, είναι σίγουρα φανερό στή ζωγραφική τοῦ Σεζάν. Ο Σεζάν αωτά διαφέρεται σάν μετα-ίμπρεσσιονιστής, διφοῦ δη δουλειά του σταθερά βασίζεται στήν παρατήρηση. Ήμως ἔκει πού δη διποτιθέμενος "στόχος" πῶν ίμπρεσσιονιστῶν ήταν ἡ καταγραφή τῆς διπικής ἐντύπωσης τοῦ καλλιτέχνη γιά τόν κόσμο, δη Σεζάν δόλο καὶ περισσότερο συνειδητοποιόντος πώς ἡ "ἔμφρανση" τοῦ κόσμου ήταν κάτι πού δημιουργούντος ἡ δραστηριότητα τοῦ παραπροτῆ. Οἱ κάθε λογῆς παραγόντες περιορίζουν τήν ἐμπειρία του, εἰδικά διως οἱ καθιερωμένες εἰκονογραφικές συνήθειες πού κληρονομήθηκαν ἀπό τήν κουλτούρα του καὶ τίς διποτές χρειάστηκε νά μετατρέψει γιά νά καταστήσει έφικτό τό νέο τρόπο διντίλη - ψης. Ο Σεζάν συνειδητοποίησε ἐπίσης πώς τό ὄλικό καὶ τό προτοές τῆς ζωγραφικῆς, σημαντικά περιορίζουν τήν διντίληψη καὶ γι "αὐτό, μέσα ἀπό τά ἔδια τά ἔργα, περισσότερο ἀπό κάθε διλλον καλλιτέχνη τῆς ἐπάρχης του, κάνει ὅτι περισσότερο μπαρεῖ γιά νά πληροφορήσει σχετικά μὲ τή "σχετιστική" φύση τῆς διντίληψης. Ο Σεζάν συνειδητοποιεῖ, καὶ μᾶς κάνει νά συνειδητοποιήσουμε καὶ ἔμετος, τή ροή τῆς διντίληψης μέσα ἀπό τό προτοές. Κι ἐπειδή τόν ἐνδιαφέρει τό "προτοές", κάνει ὅτι περισσότερο μπαρεῖ γιά νά εἰσάγει τόν παράγοντα χρόνο στή ζωγραφική - δικαι ἀπλῶς τό χρόνο πού ἀπαιτεῖται γιά νά φτιαχτεῖ ἔνας πίνακας, διλλά συνειδητοποίηση τοῦ τρόπου κατά τόν διποτό ἡ διντίληψη ἀλλάζει μέσα ἀπό τήν παραγωγή τοῦ ἔργου. Συχνά συνδέουν τόν Σεζάν μέ τόν διναλυτικό κυβισμό τοῦ Πικάσσο καὶ τοῦ Μπράου, καὶ αὐτό ήταν κάτι πού τό διντίληψηκαν καὶ τό ἑκτίμησαν καὶ οἱ ἔδιοι οἱ καλλιτέχνες. Πρό-

* Γιά νά γίνει τό νόημα σαφέστερο πρέπει νά σημειωθεῖ πώς στήν "Αγγλική γλώσσα" οἱ λέξεις ίμπρεσσιονισμός (Impressionism) καὶ ἐντύπωση (impression) συγγενεύουν. Καὶ οἱ δύο αὐτές λέξεις είναι παράγωγα τοῦ ρήματος impress = ἐντυπωιάζω, διποτιθέω, ἔγχαράσσω (Σ. τ. M)

κειται για μια σύνθεση που άφορα τήν προσθευτική διάλυση τῶν "Εξωτερικῶν" διπλειμένων σάν δυτόπτητες πού Εξωρί - ζουν από τό χρόνο πού τίς περιβάλλει, ή σάν νά γίνονται δυτιληπτές δινεξάρτητα από τήν πράξη τῆς ζωγραφικῆς, τῆς διτίληψης, τῆς διναδιογγάνωσης καί τῆς κατανόησης" έν συντομία, τά διπλειμένα τείνουν νά θεωνται σάν διδιαχώριστα από τό σύμπλεγμα τού χωροχρονικού προτοές τού διπλού απότελος μέρος.

Είναι σ' αυτό τό σημεῖο, καί ως πρός τήν ίστορική περίοδο - ή πράπτη, καί μερικά χρόνια από τή δεύτερη, δεκαετία τού 20ού αιώνα - καί ως πρός τίς μορφικές καινοτομίες στή ζωγραφική, διπου μπαρόζμε νά διαφέρουμε τίς πιο φανερές συγγένειες μέ τόν κινηματογράφο. Μέ τόν ίδιο τρόπο πού οι καλλιτέχνες τού 19ου αιώνα είχαν έπερεαστεί από τή φωτογραφία, οι καλλιτέχνες αυτού τού πρώτου μέρους τού 20ού αιώνα έρεθιστηκαν από τήν κινηματογραφία, πού έπηρέασε τή μορφή τῆς δουλειᾶς τους καί πού διό καί περισσότερο τούς διδήγησε στήν έπιθυμία νά χρησιμοποιήσουν τό νέο αυτό μέσο έκφρασης.

Δέν διποτελεί ίως έκπληξη διτι από τά πολλά καλλιτεχνικά κινημάτα αύτής τῆς περιόδου, ήταν οι φουτουριστές πού διπλειμένα τόν κινηματογράφο μέ μεγαλύτερο ένδιαιρέρον. 'Ο φουτουρισμός, πού είχε έξαπλωθεί εύρυτατα καί ήταν ίδιαίτερα ισχυρός στήν Ιταλία καί τή Ρωσία, ήταν, όπως καί δη Νταντάϊσμός, μιά πλατιά καλλιτεχνική κίνηση ή φιλοσοφία, πού δέν περιορίστηκε σ' ένα συγκεκριμένο μέσο. Οι ίδεες του πραγματώθηκαν στή ζωγραφική, τή γλυπτική, τή μουσική, τό θέατρο, τήν ποίηση καί τό φίλμ. Για πολλούς φουτουριστές, ή κινηματογραφία έμφανιστηκε σάν τό πιό προχωρημένο μέσο τέχνης, στό διπού δ χρόνος, ή κίνηση, ή μηχανική εικόνα, τό ήλεκτρικό φῶς καί, μελλοντικά, δηκος, δια μπαρόζμαν νά συγχωνεύθον σέ μια έμπειρα καθολοκληρίαν τού 20ού αιώνα. Στίς 11 Σεπτέμβρη τού 1916, στη Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Araldo Ginna, Giacomo Balla καί Remo Chiti έκδοσαν ένα μανιφέστο, "Ο φουτουριστικός κινηματογράφος", τού διπλού τό παρακάτω είναι ένα απόσπασμα:

'Από μιά πρώτη ματιά, δ κινηματογράφος, πού γεννήθηκε πρίν λίγα χρόνια, μπορεῖ νά φανεῖ διτι είναι κιόλας φουτουριστικός, δηλαδή διτι στερείται παρελθόντος κι διτι είναι έλευθερος από παραδόσεις. Στήν πραγματικότητα δημως, έφόσον έμφανισθηκε σάν θέατρο χωρίς λόγια, κληρονόμησε δηλα τό πιό παραδοσιακά άποροίματα τού φιλολογικού θεάτρου. Κατά συνέπεια, δηλα δησα έχουμε πει καί κάνει για τό θέατρο ίσχύουν καί για τόν κινηματογράφο. Η πράξη μας αύτή είναι θετική καί άπαραίτητη, στό μέτρο, πού, ως σήμερα, ήταν καί τείνει νά παραμείνει βαθειά παρελθοντολογικός, ένω έμεις βλέπουμε σ' αυτόν τή δυνατότητα μιᾶς έπιφανούς φουτουριστικής τέχνης καί τόν θεωρούμε τό καταλληλότερο έκφραστικό

μέσο γιά τήν πολυευαισθησία ένός φουτουριστή καλλιτέχνη.

Μπορούμε νά δοῦμε στό άπόσπασμα αύτό μιά προσπάθεια νά διαχωριστούν τά δώρημά διεξερεύνητα στοιχεῖα τῆς κινηματογραφίας διότι έκείνη τήν κατεύθυνση πού δικαιούεται να είναι ηδη δυναμικά έπιβάλλει. "Όπως καί τό ντανταύστικό κίνημα, τό μεγαλύτερο μέρος τῆς δραστηριότητας τῶν φουτουριστῶν στράφηκε στό νά προσβάλει τίς καθιερωμένες άπόψεις τῆς κουλτούρας, κι ένδιαιφέρθηκε ίδιαιτέρα γιά τήν "κακομεταχείριση" τού κινηματογράφου, πού είχε ήδη μολύνει αύτό τό μέσο έκφρασης πού ταίριαζε άπολυτα στό φουτουρισμό. Στό ίδιο μανιφέστο άναφέρεται:

'Ο κινηματογράφος είναι μιά αύτόνομη τέχνη. Έπομένως, δι κινηματογράφος πρέπει νά μήν άντιγράφει ποτέ τό θέατρο. Ο κινηματογράφος, πού βασικά είναι όπτικός, πρέπει πάνω ἀπ' όλα νά όλοκληρώσει τήν ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς, ν' ἀποσπαστεῖ ἀπό τήν πραγματικότητα, ἀπ' τή φωτογραφία, ἀπ' τό χαρτιώμενο κι ἀπ' τό ἐπίσημο. Νά γίνει άντι-χαρτιώμενος, παραμορφωτικός, ίμπρεσσοινιστικός, συνθετικός, δυναμικός, ἐλευθερολόγος. Πρέπει νά είλευθερώσει τόν κινηματογράφο σαν ουρανό, γιά νά τόν κάνουμε ίδανικό δργανο μιᾶς καλνούργιας τέχνης, πού πιό πλατιάς κι εύκινητης ἀπό δσες ίπαρχουν. Έχουμε πειστεῖ πώς μόνο μέσα ἀπ' αὐτόν θά μπορέσουμε νά φτάσουμε σ' αὐτή τήν πολυεκφραστικότητα πρός τήν όποια τείνουν άνεξαίρετα οι πιό μοντέρνες καλλιτεχνικές ἔρευνες. Ο φουτουριστικός κινηματογράφος δημιουργεῖ σήμερα, ἀκριβώς, τήν πολυεκφραστική συμφωνία πού έξαγγείλαμε πρίν ένα χρόνο κιόλας στό μανιφέστο μας...'

Τό τελευταίο μέρος τού μανιφέστου είναι ένας κατάλογος δεκατεσσάρων κατηγοριματικῶν κατεύθυνσεων, πού διαβλέπονται σάν έξισσου άνοιχτές γιά τήν φουτουριστικό κινηματογράφο, καί καταλήγει έτσι:

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

'Αποσυνθέτουμε καί άνασυνθέτουμε έτσι τό Σύμπαν σύμφωνα μέ τίς θαυμάσιες ίδιοτρόπιες μας, γιά νά έκατοντα πλασιάσουμε τή δύναμη τῆς Ιταλικῆς δημιουργικῆς ίδιοφυΐας καί τήν ἀπόλυτη έπικράτησή της στόν κόσμο.

Κάτω ἀπό τό φῶς τῆς σύγχρονης ιστορικῆς πληροφόρησης, ὑπάρχει ένας ἀξιοπερίεργος παράγοντας σχετικά μέ τόν κατάλογο τῶν δυνατοτήτων πού έμφανίζονται στό μανιφέστο. Τό μανιφέστο πουθενά δέν δίνει μιά σαφή εἰκόνα ὑπέρ ένός μή-άνα-

παραστατικοῦ, ἀντρημένου κινηματογράφου, ἐκτός κι ὃν αὐτό τὸ συμπεραίνουμε ὅπο τὸ γενικό τόνο τῆς γραφῆς του κι ὅπο τὶς πιό γενικευμένες προτάσεις του. Αὐτό πού πράγματι τὸ μανιφέστο κάνει, εἶναι ὅτι συνηγορεῖ ὑπέρ μιᾶς κινηματογραφικῆς μορφῆς πού συγγενεύει μὲν αὐτή πού πηγάζει ὅπο τὸ ντανταῦσμό καὶ τὸ σουφρεαλισμό, ὅπως, γιά παράδειγμα, συμβαίνει μὲ τὸν ἀριθμὸ ἐννιά τοῦ καταλόγου:

Κινηματογραφικά συνέδρια, φλέρτ, τσακωμούς, καὶ παντρέματα ἀπό μορφασμούς, μιμικές, κλπ. Παράδειγμα: μιά μύτη πού ἐπιβάλλει σιωπὴ σὲ χίλια δάκτυλα πού συνεδριάζουν κουδουνίζοντας ἔνα αὐτή, ἐνῷ δυό ἀστυνομικά μουστάκια συλλαμβάνουν ἔνα δόντι.

Ἡ δ ἀριθμός ἔνδεια:

Κινηματογραφημένης δραματικές σκηνές μέν δυσαναλογίες (ἔνας ἄνθρωπος πού διψάει καὶ ἀπλώνοντας ἔνα μικροσκοπικό σωλήνα σάν δυφάλιο λῶρο ὡς μιά λίμνη καὶ τήν ἀδειάζει μονομιᾶς).

Ἡ ἀμέλεια αύτη ὑπέρ ἐνός μή-μαναπαραστατικοῦ κινηματογράφου εἶναι διάδικτη περισσότερο περιέργη διατὰ δ' Arnaldo Ginna καὶ δὲ ἀδελφός του, Bruno Corra, εἰχαν δῆδη γράψαντες στά 1912 ἔνα λεπτομερές ὅρθρο (γιά μιά συλλογή, μέ σύνταξη τῶν Corra καὶ Settimelli) μέ τέτλο "Ἀντρημένος Κινηματογράφος, Χωματική Μοναστική", πού περιεῖχε μιά λεπτομερή περιγραφή πειραματισμῶν δύο χρόνων πού κατέληξαν νά γίνουν ὁρκετές ταινίες. Αν καὶ οἱ ταινίες αὐτές δέν εἶναι διαθέσιμες πρός μελέτη (ταῦς νά μήν ὑπάρχουν πιά), δὲ τόνος καὶ οἱ λεπτομέρειες τοῦ ὅρθρου φανερώνουν πώς οἱ ταινίες αὐτές πρέπει πράγματι νά ἔγιναν, καὶ στήν περίπτωση αὐτή ἀντιπρωτεύουν τίς πράτες ἀληθινά ἀντρημένες ταινίες.

Τὸ μανιφέστο τοῦ 1916 γράφτηκε σέ μιά ἐποχή πού οἱ συγγραφεῖς του δούλευαν γιά τήν ταινία "Vita Futurista". "Αν καὶ φαίνεται νά μήν ὑπάρχει καμμία κόπια τῆς ταινίας αὐτῆς, ὑπάρχει τεκμηριωμένη μαρτυρία γιά τήν πρώτη δημόσια προβολή της στό θέατρο Νικολίνι τῆς Θλωρεντίας, στίς 28 τοῦ Γενάρη τοῦ 1917. Πληραρροίες σχετικά μέ τό περιεχόμενο της μᾶς δίνει κωιώς δ' Ginna, ὅπως καὶ ὅπο μιά περιγραφή στό περιοδικό Bianco e Nero (Μάρτιος-Ιούνιος 1965). Οἱ περιγραφές πού δίνονται δχι μόνο ὑποστηρίζονται ὅπο τίς ὑπάρχουσες φωτογραφίες ἀπό διάφορα μέρη τῆς ταινίας, ἀλλά καὶ δὲ χαρακτήρας τοῦ σενάριου ταιριάζει μέ τίς προτάσεις πού ἀπαριθμοῦνται στό μανιφέστο. Γιά παράδειγμα, ὅπο ἔνα ὅρθρο τοῦ 1916 στό περιοδικό L'Italia Futurista, ἔνα μέρος τῆς ταινίας συνοψίζεται ὡς ἐξής: "δὲ Balla ἔρωτεύεται καὶ παντρεύεται μιά καρέκλα, καὶ στή συνέχεια γεννιέται ἔνα σκαμνί". "Αν καὶ ἔνα ἀλλο μέρος τῆς ταινίας ἔχει τὸν τίτλο "Ο χορός τῆς γεωμετρικῆς μεγαλοπρέπειας", δέν ὑπάρχει μαρτυρία πώς κάποιο μέρος τῆς ταινίας νοήθηκε σάν ἐντελῶς ἀντρημένο. Δέν πρέπει νά ἀμφιβάλλουμε πώς ἡ ται-

νία αύτή ήταν μιά σημαντική δουλειά τοῦ πρωτοποριακοῦ κι-
νηματογράφου, κι ἔνα γνήσιο παράδειγμα τῶν τότε διάλικεν
τοῦ Ἰταλικοῦ φουτουρισμοῦ γιά τὸν κινηματογράφο. Δέν πρέ-
πει ν' ἀμφιβάλουμε ἐπίσης πώς μαρφικά ἢ ταινία συγγενεύει
μὲ τίς κατοπινές ντανταῖστικές καὶ συμφελιστικές ταινί-
ες ὡς πρός τό ὅτι ἐνδιαφέρεται νά προσθάλει τή σύγχρονή
της ἑκατὸντα εύημένη εύαισθησία, κι ὡς πρός τή χρησιμοπόνηση
ἀναπαραστατικῶν καταστάσεων μ' ἔνα δραματικό καὶ συμβολικό
τρόπο.

"Οπως ὁ Ἰταλικός Φουτουρισμός, ἔτσι κι ὁ Ρωσικός ἐπι-
ρέας σημαντικά τή σκέψη γιά τή μορφή καὶ τό ρόλο τοῦ κι-
νηματογράφου. Κι ἐδῶ, ὅμως, δέν ἔχουν ἐπιζῆσει ταινίες διάδ
τήν πρώτη περίοδο τοῦ Ρωσικοῦ φουτουρισμοῦ. Στή Ρωσίᾳ, ἢ
πραγματεική ἐπιρροή τῆς φουτουριστικῆς σκέψης πάνω στὸν
κινηματογράφο, καὶ, ὅπως θά μπορούσαμε νά ἴσχυριστοῦμε, ἢ
πιό ἰκανοποιητική μορφική ἐνσάρκωσή της, ἐμφανίζεται ἀρκε-
τά δριγότερα μέ τὸν Ντζίνια Βερτάνο, καὶ εἰδικά μὲ τὴν ται-
νία "Ο Ἀνθρώπος με τήν την κινηματογραφική μηχανή(1929).

"Αν καὶ ὁ Marinetti ἐπισκέφθηκε τή Ρωσίᾳ τό 1914, οἱ
Ρώσοι Φουτουριστές ήταν διά πολλούς τρόπους μιά ἀνεξάρτη-
τη κίνηση καὶ εἶχαν ἥδη φτιάξει μιά ταινία, τή "Δράμα στό
φουτουριστικό καμπαρέ ἄρ. 13(1913), μέ δημιουργούς τούς
Ζωγράφους Μπιουρλιούν, Λαριόνων καὶ Κγονχάροβα, καὶ τήν ὅποι-
α ὁ Jay Leyda στὸ βιβλίο του KINO περιγράφει σάν "μιά πα-
ραδία, τῶν ταινιῶν γιανιδόλη πού νκυριαρχοῦσαν ἔκείνη τήν ἐ-
ποχή". 'Ο νεαρός ἐπαναστατικός ποιτής Βλαντιμίρ Μαγισιό-
φους εἶχε συνδεθεῖ μέ τούς φουτουριστές διά τό 1911 καὶ
συνέχισε νά εἶναι μιά σημαντική ἐπιρροή γιά τούς Ρώσους
καλλιτέχνες μέχρι τήν αὐτοκτονία του στά 1930." Ήταν πάντα
ἐνθουσιώδης σχετικά μέ τίς δυνατότητες ἐνός φουτουριστι-
κοῦ κινηματογράφου, διὰ τούς οποίους σημειώνεται
μεγάλο ἐνδιαφέρον, ὀπότε τό περιεχόμενό της εἶναι ρι-
ζοσπαστικό, ἔνα είδος πρόδρομου τῆς ταινίας "Ἐπαναστάτης
χωρίς αἴτια", μέ τόν Μαγισιόφους σάν ἔναν κάπιας ἀπίθανο
James Dean.

"Αν καὶ ὁ Κάζιμιρ Μαλέβιτς δέν ήταν φουτουριστής, εἶναι
σχεδόν σίγουρο πώς σχεδίαζε νά φτιάξει μιά συντρεματιστι-
κή ταινία στήν περίοδο ὀμριβῶς πρίν τήν Ἐπανάσταση, ὅπως
εἶναι ἔξισου σίγουρο πώς ἢ ταινία αύτή δέ φτιάχτηκε ποτέ.

Στή στραχή τοῦ αἰῶνα μας, ἢ μηχανοποιημένη κατασκευή
προϊόντων, ἢ τεράστια διάπτυξη τῶν συγκοινωνιῶν μέσων κι
ἡ ἐξέλιξη τῆς ταχύτητας, εἰσήγαγαν ἐμπειρίες σχετικά μέ

τήν ἀλλαγή τῆς διντίληψης σέ ακλίματες πού μέχρι τότε ήταν ἀδιανότες. Τό διποτέλεσμα ήταν διθυμιατισμός τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας, πού ἔπαιε πιά νά κυριαρχεῖ ταυτόπιον την σταθερότητα μιᾶς καθησυχαστικῆς "ἔδρας" ("βάσης") πού νά είναι τό κέντρο τῶν διντιλήμεών μας καὶ τῆς αὐτο-άναγκωτοσίς μας. Είναι φανερό πώς ή αὐδανόμενη κυριαρχία τῶν διτλῶν γεινει - τρικάν μορφῶν καὶ τῶν γωνιαίων ἐπιπέδων στήν τέχνη αὐτῆς τῆς περιόδου, καθηρεφτίζει τήν ἑζωτερική μορφή τοῦ μηχανικοῦ κόσμου. Είναι δικαίως φανερή καὶ ή γοντεία τῶν καλλιτεχνῶν μέ τά δύο τά διναμικά προβλήματα τῆς ταχύτητας, τῆς ἀλλαγῆς καὶ τοῦ τεμαχισμοῦ, μι αύτό καθηρεφτίζει τήν νέαν ἐμπειρίαν σχετικά μέ τά ταξίδια καὶ τήν ἐπικοινωνίαν. Καθώς ή γρήγορη ἀποικιασμός τῆς τέχνης, ἀπό τή (σχηματική) παρασταση πρός τήν ἀφαίρεση, συνεχίστηκε, διο καὶ περισσότερο οἱ ἑωτερικές σχέσεις τῶν στοιχείων ἐνός ἔργου χρησιμοποιούμενταν ἔτσι ὥστε νά συνεπάγονται τήν κίνηση. Ἐνώ ή δουλειά τοῦ Μαρίαν ή τοῦ van Doesburg, πού πήγαζε διάποτον Σεζάν καὶ τούς Κυβιστές, κυρίως ἐρμηνεύει τό διναμικό της σέ σχέση μέ μιά νέα "ἀρχιτεκτονική" διαλογία, ή δουλειά τοῦ Καντίσκου ή τοῦ Μαλέβιτς, πού πήγαζε διάποτο Φουτουρισμό καὶ τόν Έξηφερσιονισμό, κινεῖται πρός μιά κινητική ἐρμηνεία. Ἐχω ήδη υποδείξει πώς ή αποτήν μου γιά τήν ἑξελιξή τῆς ζωγραφικῆς πού πηγάζει διάποτον Σεζάν καὶ τούς Κυβιστές, ούσιαστικά ἐνδιαφέρεται γιά τή διερεύνηση τοῦ διναμικοῦ τῆς διντίληψης. Ἐνώ τό ἀρχικό προτοσές τοῦ εἰκονικοῦ τεμαχισμοῦ είναι μιά διαγκαΐα κοινή βάση γιά τό Φουτουρισμό καὶ τόν Κυβισμό, δέν υπάρχει καθημιά δικτυοβολία πώς ή ἀρχιτεκτονική σύνθεση διαφέρει σημαντικά διάποτον κινητική. Είναι σίγουρο πώς οἱ καλλιτέχνες αὐτῆς τῆς περιόδου είδαν τή διαφορά αὐτή σάν ἔνα κύριο παράγοντα.

"Ο Bragaglia καὶ δι Boccioni ἀντέδρασαν γιά τήν Ἑλλειψήν ἀνάλυσης τῆς κίνησης στήν κινηματογραφία. Δ' ἔνα φυλλάδιο, "Φουτουριστικός διναμισμός" (1911), δι Bragaglia λέει:

"Η κινηματογραφία δέν ἀντιγράφει πιστά τή μορφή τής κίνησης. Τήν ύποδιαιρεῖ, χωρίς κανόνες, μέ μηχανική αύθαιρεσία, τήν ἀποδιοργανώνει καὶ τήν κατακερματίζει χωρίς κανένα αἰσθητικό ἐνδιαφέρον γιά ρυθμό...

Πέρα ἀπ' αύτό, ή κινηματογραφία ποτέ δέν ἀναλύει τήν κίνηση. Τήν κομματίζει στά καρρέ τοῦ κινηματογραφικοῦ φίλμ, ἐντελῶς ἀντίθετα ἀπό τή δράση τοῦ φωτοδιναμισμοῦ, πού ἀναλύει τήν κίνηση ἀκριβῶς μέχρι τίς λεπτομέρειές της. Οὔτε πάλι μπορεῖ ή κινηματογραφία νά συνθέσει τήν κίνηση. Απλῶς ἀνασυγκροτεῖ μέρη τῆς πραγματικότητας, ηδη ψυχρά διασπασμένα, μέ τόν δύο τρόπο πού ο δείκτης ἐνός χρονόμετρου ἀσχολεῖται μέ τό χρόνο ἄν καὶ αύτός ρέει συνεχῶς καὶ σταθερά.

"Αν καὶ τά λόγια αύτά φαίνονται νά είναι "έναντιον" τοῦ

κινηματογράφου, σπάστο πολλές διπόλυεις διντιπροσωπεύσουν μιά κατανόηση τής φύσης καί τών δρίων τού μέσου αύτού, μολονότι διποτυχαίνουν νά σχηματίσουν μιά σαφή είκόνα γιά τίς νέες δημητουργικές δυνατότητές του. Στή συνέχεια δι Bragaglia έξασκεν τήν έδια κριτική καί γιά τή χρονοφωτογραφία τού Marey. "Ο διαχωρισμός του διάμεσα στή μηχανική καταγραφή -διανομηγράφησης καί τήν διάλυση είναι διαφωτιστικός, ωτόσο θά πρέπει νά έπιβεβαιώσω τίς φωνέρες συγγένειες πού υπάρχουν διάμεσα στίς κινούμενες φωτογραφίες τών Marey καί Muybridge, καί στή δική του δουλειά, δημοσίευσε την ίδια στην Balla, Boccioni, Carrà καί, φυσικά, τού Duchamp. "Αν δέν δούμε τή συγγένεια αύτή θά δημητρώσουμε σέ πλάνη, γιατί διάόμα καί στούς πίνακες τους διαφέρουν μιά σημεση βίωση τής "διαδιοργανωμένης" κινήσης μέ βάση τή δική τους διάλυση τής κινήσης. "Ετού, μπορούμε νά ξέχουμε τό βίωμα τής κινήσης, διάόμα καί χωρίς τή διαφοριτική άλληλοδιαδοχική άναπταράσταση τής κινηματογραφίας, καί είναι σ' αύτό τό σημείο πού άρχιζει νά έμφανίζεται δι συνδυασμός τής διαφάνεσης μέ τόν κινητικό δυναμισμό.

"Έχω διαπερθεί μέχρι τώρα στήν προσδευτική διάλυση τής είκονικής μαρφής τής διαταρασσόμενης πραγματικότητας, ετού δημοσίευσε στόν Ιαπωνεστιονισμό, τόν Σεζάν, τόν Κυβισμό καί τό φουτουρισμό, καί στή συνθετική προσπάθεια νά διαπλασθεί ένας νέος διαπαραστατικός χώρος. Ήστάσσο, σημειώθηκε μιά άπρόβλεψη έξελιξη: μέσα από τόν τεμαχισμό τού διαπαραστατικού χώρου, καί τό αύξημένο ένδιαφέρον γιά τή δυναμική σχέση τών διατικειμένων, παρατηρήθηκε δητι τά ζωγραφικά μέσα πού χρησιμοποιούνταν γιά νά "περιγράψουν" τής σχέσεις αύτές, μπορούσαν νά διαχωρίσουν άπό κάθε διαπαραστατική λειτουργία. "Αν καί, άπό είκονική απαλή, ή άφηρη-μένη δουλειά είναι νά διαπαραστατική, δέν είναι κατανάγητη μή-παραπεμπτική. Σέ διατίθεση μέ τούς μέθους πού βασικά πηγάζουν άπό τό σόληναν "ή τέχνη γιά τήν Τέχνη" αύτής τής περιόδου, ή διαφάνεση δέν "διπλευσθερώνει" τήν τέχνη άπό τήν σχετικότητά της μέ τή "ζωή", άλλα άπλως μεταβάλλει τίς περιοχές τής έμπειριας πού μπορεῖ νά διατικετωπίζει καί τά πιθανά είδη σχέσεις. Συγκεκριμένα, ή διαφάνεση διανοίγει διό πιθανές περιπτώσεις: ή πρώτη πηγάζει άπό τή θεώρηση τής ζωγραφικής μαρφής σάν διαγραμματική μᾶλλον παρά είκονική διαπαράσταση, καί ή δεύτερη πηγάζει άπό τήν σημεση διατιληπτήρια διπλάνηση στό υλικό καί τή μαρφή τού έργου σάν νά πρόκειται γιά πραγματικό διατικείμενο. "Όπως ξέχουν δείξει τά πενήντα χρόνια συνεχοῦς έρευνας, οι διαυλαδώσεις τής άντιληψης αύτής είταν έκτενες. "Η τέχνη, άντι νά διαπαριστάνει τόν κόσμο, μπορούσε τώρα νά γίνει ένα πρότυπο γιά αύτόν, λειτουργώντας σάν διαλογία μᾶλλον παρά σάν μέμον. "Επί πλέον οι, καλλιτέχνες μπορούσαν νά έρευνήσουν περιοχές τής διατιληπτήριας έμπειριας, καί ή έρευνα αύτή θά ήταν τό προϊόν τής είδικης φύσης αύτού τού μέσου έκφρασης, πού μέ κανέναν τρόπο δέ θά ήταν διαθέσιμο στόν κόσμο παρά μόνο

αάν δημιουργημα τής τέχνης.

"Οποιες κι οι δύο ήταν οι μετέπειτα έξελίξεις τής όπωρημένης τέχνης, δύκετή δύο τήν άρχική δουλειά πού έγινε, και πού παρουσιάζει τό μεγαλύτερο ένδιαφέρον σέ σχέση με τόν κι υπηματογράφο, ένδιαφέρεται για τήν αύνηση και τόν μετασχηματισμό. Μέ τόν ίδιο τρόπο πού, σταν παρακολουθούμε μά χρονοχρωτογραφία τοῦ Marey, τό μάτι μεταφέρεται πάνω στής διάφρεσης στάσεις τοῦ σώματος και διαπλάσει τήν αύνηση, ή δύαιρεση τής αύνησης, δύος για τα παράδειγμα στούς πίνακες τῶν Gino Severini "Suburban Train arriving at Paris" (19-15) και Duchamp "Nude Descending a staircase" (1911 και 19-12), δύχισε νά δείχνει τό πώς ή κι υπητική έμπειροία δέν συνδέοται ίδιαί τερα μέ τά διαπαραστατικά στοιχεῖα τής εικόνας. Η επανάληψη όμοιων μορφῶν κοντά ή μά στήν άλλη, επέτρεπε στό μάτι νά "πηδάει" ἀπό τή μάστη στήν άλλη, έριπη - νεύοντας τες σάν νά είναι τό ίδιο "άντικείμενο" σέ διαφρετικές χρονικές στιγμές, σέ αντίθεση μέ τό νά είναι διαφρετικά άντικείμενα σ'ένα χάρο. Οι καλλιτέχνες πού ή διαφρομένη δουλειά τους έχει τά πιό πολλά κοινά σημεία μέ τούς στόχους τής άντιστοιχης φιλματικῆς αύνησης στά πράτα της χρόνια, είναι δύοι τους Ράσσοι - Βασίλυ Καντίσιου, πού τού ἀποδίδουν τήν πρώτη όπωρημένη δουλειά στά 1910, δ Κάζιμρο Μαλέβιτς, ίδρυτης τοῦ Σουπρεματισμοῦ, κι δ El Lissitzky - δύο καί μετά τό 1915 δύοι καλλιτέχνες δροχίσαν νά έρευναν τίς δυνατότητες τής αύνησης και τόν μετασχηματισμού, κάνοντας χρήση σπλοποιημένων γεωμετρικῶν μορφῶν, κι έδω περιλαμβάνεται δύος "Αρπ" και δύο ἀπό τούς καλλιτέχνες πού δούλεψαν κατευθεῖαν μέ τό διαφρομένο φίλμ, οι "Εγκελιγκ και Ρίχτερ".

Είναι δύνατο έδω νά ψάξουμε νά βρούμε λεπτομερῶς τούς παραλλισμούς μέ τά άλλα έναφραστικά μέσα, ὥστόσο στή λογοτεχνία ύπάρχει ή έμφάνιση τής ντανταΐστικῆς ποίησης πού άμφισθήτησε τό παραδοσιακό συντακτικό, πή λογική, και τίς συνηθισμένες σημασιολογικές σχέσεις, και δόκηγρησε στά σουρεαλιστικά γραφτά τοῦ Μπρετόν και μετά στή δομή τοῦ Finnegans Wake τοῦ James Joyce. Στή μουσική, μποροῦμε νά δοῦμε τά πράτα στάδια μιᾶς όμοιας πορείας, στίς τονικές και νοτομίες τοῦ Debussy, πού κορικάθηκαν στήν τελική διάλυση τής συνηθισμένης άρμονίας μέ τά ίεραρχικά της διαστήματα ἀπό τή διαδεκάρθρογη και σειριακή τεχνική τοῦ Schönberg. Είναι περίεργο πώς ύπάρχει κάποια μορφή "έξισσαρόποτης τῶν ἀξιῶν", πού είναι κοινή στήν ἀποσπασματική σύνθεση τής κυβιστικῆς και φουτουριστικῆς ζωγραφικῆς, στό συντακτικό τοῦ Joyce και τή διαδεκάρθρογη κλίμακα τοῦ Schönberg. Ἀπότελεται μόνο ποιητική διαλογία τό νά πούμε πώς ύπάρχει κάποια δύοι ούτητα διάμεσα σ' αύτά και τή μηχανική ροή τῶν καρρέ μιᾶς ταινίας, κάθε ένα ἀπό τά δύονα καταγράφτηκε μέ τήν ίδια ἀξία;

'Από τό βιβλίο τοῦ Malcolm le Grice "Abstract Film and beyond", πού θά έκδοθεῖ προσεχῶς ἀπό τίς έκδόσεις ΦΙΛΜ. Τή μετάφραση έκανε δ M.M

Oι διάτιτλοι στίς βουβέες ταινίες

William F. Van Wert

Σχεδόν σάν άντιστάθμισμα στήν έλλειψη τοῦ ηχου, δ' Βουβός κινηματογράφος άναπτυξε ἔνα περίτεχνο σύστημα ὅπτικῶν κωδίκων πού, κυρίως, στηρίχθηκε στήν τυπολογία καὶ τό μοντάζ. 'Ωστόσο, ἡ "ἀπουσία" τοῦ ηχου ἐξακολουθοῦσε νά μπαίνει σάν πρόβλημα, καὶ πολλοί κριτικοί συζητοῦσαν διάφορους τρόπους μέ τούς ὁποίους ὁ κινηματογράφος θά μποροῦσε νά προσεγγίσει τὸν ηχο (ἡ μουσική, ὁ ρυθμός, τό τέμπο) ὅπτικά. Τίς περισσότερες φορές, αύτός ὁ κατά προσέγγιση ηχος δέν είχε καμιά σχέση μέ τό λόγο καὶ τήν ἀναπαράσταση τῆς λεκτικῆς γλώσσας στίς ταινίες. Φυσικά, οἱ ἀνθρωποι δέ πήγαν στὸν κινηματογράφο γιά νά διαβάσουν τίς τυπωμένες λέξεις πάνω στήν ὀθόνη. Στήν πραγματικότητα, τήν ἐποχή ἐκείνη τά γράμματα στίς ταινίες δέν προκαλοῦσαν μεγάλο ἐνδιαφέρον. Κανένας δέν ἔχει ἀμφισβήτησει τό γεγονός ὅτι μιά ἐκλεπτυσμένη συνείδηση γύρω ἀπό τήν κάμερα καὶ τό μοντάζ ήταν ἡ βασανιστική κληρονομιά πού δ' Βουβός κινηματογράφος ἄφησε στὸν ὄμιλοῦντα. Καὶ ἔχει γίνει τής μόδας τά τελευταῖα χρόνια νά "διαβάζουμε" τίς βουβέες ταινίες μέσω τῆς κωδικοποίησης τῶν φωτογραφημένων εἰκόνων, τῶν στυλιζαρισμένων χειρονομιῶν καὶ τοῦ ὑπολογισμένου μοντάζ, λές καὶ οἱ γραμμένες λέξεις τῶν διάτιτλων ήταν ἔνα ὑπονοούμενο φορτίο γιά τούς κινηματογραφιστές καὶ μιά ἀντιαισθητική ἀμηχανία γιά τό σύγχρονο θεατή, πού τείνει νά διαβάζει τούς διάτιτλους αὐτούς ὅσο πιο γρήγορα γίνεται καὶ μετά περιμένει ἀνυπόμονα τήν ἐπόμενη ὅπτικη εἰκόνα κι ἀναρωτιέται γιατί οἱ διάτιτλοι παραμένουν τόση ὥρα στήν ὀθόνη.

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία πώς ἡ κριτική ἀδιαφορία ἀπένα - ντι στούς διάτιτλους τῶν βουβῶν ταινιῶν εἶναι συνειδητή μέ σκοπό νά ὑπογραμμίσει τήν ἀνεξαρτησία τοῦ κινηματογράφου ἀπέναντι στή λογοτεχνία. 'Ο "γνήσιος" ("καθαρός") κινηματογράφος νοήθηκε ἀπό τήν ἀρχή σάν ἔνας κινηματογράφος τῶν εἰκόνων, μέ αὐτάρκη καὶ πολύπολη ὅπτική κωδικοποίηση, μέ μιά γλώσσα πού νά ξεχωρίζει καὶ ἀπ' αὐτή τῆς λογοτεχνίας καὶ ἀπ' αὐτή τῆς φωτογραφίας. 'Ο Κάρλ Ντράγιερ ἐπαινέθηκε γιά τήν "έσωτερική γλώσσα" τῶν βουβῶν ταινιῶν του καὶ γιά τήν ἔκ μέρους του σπάνια χρήση τῶν διάτιτλων: Ο Γερμα-

νός Κάρλ Μάγιερ ἐπαινέθηκε για τά σενάριά του στή σειρά ταινιῶν "Kammerspiel" καὶ στά δοια δέν χρησιμοποιοῦσε καθόλου διάτιτλους. 'Ο Φερνάντ Λεζέ ἀποκάλεσε τὴν ταινία του "Ballet Mecanique" (1924) "πρώτη ταινία χωρίς σενάριο". Αὐτή ἡ ἀποστροφή ἀπέναντι στούς διάτιτλους σάν κάτι τό οὐσιαστικά ἀντι-κινηματογραφικό, προήλθε ἀπό τὴν ἀρχική ἐκπαίδευση πολλῶν ἀπό τούς πιό γνωστούς σκηνοθέτες στὸ θέατρο. Οἱ περικοπές ἀπό τὴ Βίβλο πού χρησιμοποίησε ὁ Γκρίφιθ στὴν ταινία του "Misia allodoxia" (1916), ἡ δυναμική καὶ τυπογραφική παράταξη τῶν διάτιτλων ἀπό τὸν "Αἴζενστάιν στὶς ταινίες του" "Ἀπεργία" (1924) καὶ "Θωρηκτό Ποτέμκιν" (1926), ὅπως καὶ τὰ πολιτικά σόλογκαν καὶ οἱ ἴστορικές περικοπές τοῦ Βερτώφ, εἰδὼθηκαν σάν ἐνδιαφέρουσες παρεκκλίσεις. Ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀπορρίπτουμε τὸ γεγονός πώς ἡ πρώτη φιλοδοξία τοῦ Γκρίφιθ ἦταν νά γίνεται συγγραφέας κι ὅτι ὁ "Αἴζενστάιν" ἤθελε νά μεταφέρει στὸν κινηματογράφῳ Ρώσικους λαϊκούς ἰδιοματισμούς καὶ νά χρησιμοποιήσει τούς διάτιτλους σάν ἔνα οὐσιῶδες μέρος τοῦ διαλεκτικοῦ μοντάζ.

"Ἐνα μέρος τῆς δικῆς μας παρεξήγησης κι ἀνυπομονησίας μέ τούς διάτιτλους στὶς βουβές ταινίες, πηγάζει ἀπό τὶς δικές μας ὑποθέσεις καὶ προσδοκίες. 'Υποθέτομε, πρῶτα ἀπ' ὅλα, πώς οἱ τίτλοι αὐτοὶ λειτουργοῦν κυρίως σάν ἀναπαραστάσεις τοῦ λεκτικοῦ λόγου. Κι ἐνῶ παραμερίζουμε τὸν σκεπτικισμό μας κι ἀναμένουμε νά μᾶς δώσει ἡ εἰκόνα ὅτι πιό θαυμαστό μπορεῖ, ἀντιμετωπίζουμε τούς διάτιτλους σάν ἀπλά δεδομένα:

"'Από ἴστορική διαιψή, ἡ συχνότερη καὶ πιό γνωστή λειτουργία τῶν διάτιτλων εἶναι ἡ "λεκτική" τους λειτουργία. Σὲ μά ἀναπαραστατική-ρεαλιστική διπτική, αὐτοὶ οἱ τίτλοι διαλόγων γίνονται ἀποδεχτοὶ στὸ βαθμό πού μποροῦν νά εἶναι λογικά προβλέψιμοι'. στὴ συνέχεια ὅμως, λειτουργοῦν σάν ὑποκατάστατα τοῦ προσφροκοῦ λόγου κι ἔτσι ὀφέλιμη περισσότερο τούς ζουν τὴν προσθιοτισμένη διαισχία σάν κάτι πού ὀπουσιάζει (1).

Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ σχίσματος, ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καίτο κείμενο γιά τὴν εἰκόνα, εἶναι ἔνα σχίσμα ἀνάγνωσης, ὅπου ὁ κάθε θεατής δίνει τοὺς δικούς του τονισμούς καὶ βγάζει τά δικά του συμπεράσματα ἀπό τούς διάτιτλους, τά δοια καὶ χρησιμοποιεῖ στὴν ἐρμηνεία τῆς εἰκόνας:

"'Ο κάθε θεατής διαβάζει τούς ὑπότιτλους μέ τό δικό του τρόπο, ἐπιβάλλοντας τούς δικούς του προσωπικούς τονισμούς στὴν ἀνάγνωση αὐτή. Πιστεύω πώς ὁ κάθε θεατής, διαβάζοντας τούς ὑπότιτλους μέ τό δικό του τρόπο, στὴν πραγματικότητα συμμετέχει στὴ κατασκευὴ τῆς ταινίας'.

('Απόστασμα ἀπό ἔνα δρόφο τοῦ Ντοβζένκο πού ἀναφέρει ὁ Michel Marie)

"Ομως, ή αποψη αύτή σχετικά μέ τήν πλήρη προσωπική έλευθερία στήν έφαρμογή μη-κωδικοποιημένων διάτιτλων σέ εικόνες πού είναι περισσότερο κωδικοποιημένες, συνεπάγεται μιά μορφή άναρχίας από τήν πλευρά τοῦ θεατή, κι αυτό έρχεται σέ άντιθεση μέ τήν πραχτική τῶν κινηματογραφιστῶν έκεινων πού έχουν συνείδηση τῆς τέχνης τους καὶ στούς όποιους ή δομική χρήση τῶν διάτιτλων είναι άνόμοια καὶ συγκεκριμένη. Προτείνω νά μελετήσουμε τή λειτουργία τῶν διάτιτλων, καὶ τή συγκεκριμένη τους ἀλληλεπίδραση μέ τήν είκόνα, ἀπό έναν ἀριθμό ταινιῶν τῆς βουβῆς περιόδου: "The battle at Elderbush Gulsh" (1914) τοῦ Γκρίφιθ, "Máva" (1926) τοῦ Πουντόβκιν, "Ποτέμκιν" (1926) τοῦ "Αἰζενστάιν, "Τό έργαστήριο τοῦ Δρ Καλιγάροι" (1920) τοῦ Γουάν, "Ballet Mécanique" (1924) τοῦ Λεζέ, "Les Mystères du Chateau de Des" (1929) τοῦ Μαν Ραγ, καὶ "Ο Ἀνδαλουσιανός σκύλος" (1930) τοῦ Μπουνιούέλ. Αύτό πού ύπονοεῖται, σ' αύτό τό συγκεκριμένο άντιπροσωπευτικό δείγμα τῶν ταινιῶν, είναι ή ύποθεση ὅτι οἱ λειτουργικές διαφορές τῶν διάτιτλων τους είναι αἰσθητικές καὶ ίδεολογικές.

"Η Μάχη τοῦ Elderbush Gulsh"

Τό πρῶτο πρᾶγμα πού παρατηροῦμε σ' αύτή τή γουέστερν-ταινία τοῦ Γκρίφιθ, είναι ὅτι όλοι οἱ διάτιτλοι περιέχουν τόν τίτλο τῆς ταινίας στό πάνω μέρος καὶ τά ἀρχικά τῆς έταιρίας Biograph στό κάτω μέρος. Τούτη ή φαινομενική ἀταξία στόν κάθε πίνακα μέ τούς διάτιτλους δέν ύπηρετεī καμιά αἰσθητική λειτουργία: τό περιεχόμενο τῆς πληροφόρησης είναι "οὐδέτερο". Ήστόσο, ή ἐπανάληψη τοῦ τίτλου καὶ τῶν ἀρχικῶν τῆς ἔταιριας στόν κάθε πίνακα ύπηρετεī μιά ίδεολογική λειτουργία, χαρακτηριστική τοῦ ἐμπορικοῦ συστήματος στό όποιο ὁ Γκρίφιθ ἀφοῦ ἔφθασε στήν κορυφή ἔπεισε μετά στήν ἀφάνεια: δέν ἐπιτρέπει νά "ἔξαπατήσουμε" τήν ταινία. Ή πατρότητα μπαίνει σέ πρῶτο πλάνο ἐδῶ. Ἐνῶ ὁ Γκρίφιθ "έξουσίαζε" τήν τυπωμένη πληροφόρια στό μέσον τοῦ κάθε πίνακα μέ τούς διάτιτλους, τό στοῦντιο "κατεῖχε" τό πάνω καὶ τό κάτω μέρος. Ο θεατής, ομως, "διαβάζει" τά πάντα, ἀναγκασμένος νά ἀντιμετωπίζει καὶ τήν πληροφόρηση τοῦ Γκρίφιθ καὶ τήν ἐπωνυμία τοῦ στούντιο, ὅπου ή πρώτη ἐπεκτείνει τό ἀφήγματα καὶ ή δεύτερη λειτουργεῖ σάν ένα εἶδος copyright. Επί πλέον, ὁ ἀριθμός τῶν διατρήσεων στό κάθε καρρέ ύποδηλώνει μιά πρόσθετη πατρότητα: "καὶ οἱ τίτλοι καὶ οἱ ύποτιτλοι φιλμάρονταν μέ ἄλλη κάμερα, ὅχι μ' αύτή τῆς Biograph, πού μποροῦσε νά χρησιμοποιεῖ μόνο τό δικό της τύπο φίλμ μέ μιά μόνο διάτρηση στό κάθε καρρέ"(2).

Αύτό γιά τό όποιο ἀποροῦμε είναι πώς μπόρεσε ὁ Γκρίφιθ νά βάλει τόσα πολλά μέσα στόν κάθε πίνακα τῶν διάτιτλων, ὅταν ο χῶρος του ήταν τόσο περιορισμένος. Αξίζει νά

ύπογραμμίσουμε στό σημεῖο αὐτό, καί εἰδικά σέ σύγκριση μέ τόν Ἀ'λζεν-στάιν, πού εἶχε ἀπόλυτη κυριαρχία πάνω στούς διάτιτλους τῶν ταινιῶν του, ἀλλά καὶ τὸν ἐπαρκή χῶρο νά πειραματίζεται μέ τό μέγεθός τους καὶ τὴν παράταξή τους, ὡπός γιά παράδειγμα μέ τή λέξη "Ἀδέλφια" στή ταινίᾳ "Ποτέμκιν", πού συνεχῶς μεγενθύνεται γιά νά δείξει τὴν ἔνταση τῆς φωνῆς. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι ὁ Ἀ'λζενοτάιν μπόρεσε νά συγχωνεύσει αἰσθητική καὶ ἰδεολογία μέ μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἀπό τό Γκρίφιθ.

"Ωστόσο, ὁ Γκρίφιθ χειρίζεται μέ ἐκπληκτική μαστοριά τούς διάτιτλους στή ταινίᾳ του "Ἡ Μάχη τοῦ Elderbush Gulch". Ἡ ταινία ἀρχίζει μ' ἔναν τίτλο, ὅχι μέ μιά εἰκόνα, καὶ ὁ τίτλος ἔχει μιά τέτοια δύμηση ὥστε νά ύπογραμμίζονται οἱ λέξεις "ὅφανά", "θεῖος" καὶ "Elderbush Gulch" στήν κάθε μιά ἀπό τίς τρεῖς γραμμές τους:

ΤΑ ΟΡΦΑΝΑ ΦΕΥΓΟΥΝ
ΓΙΑ ΝΑ ΒΡΟΥΝ ΤΟ ΘΕΙΟ ΤΟΥΣ
ΣΤΟ ELDERBUSH GULCH

"Υπογραμμίζοντας λέξεις-κλειδιά σέ κάθε γραμμή, αὐτός ὁ διάτιτλος τοῦ Γκρίφιθ ὑπήρετε δύο λειτουργίες: πληροφορεῖ τό θεατή, σέ σχέση μέ τό δάφνημα, τί πρόκειται νά συμβεῖ, καὶ προδιαθέτει γιά τίς ἐπόμενες εἰκόνες. Σέ μέσο πλάνο βλέπουμε τήν Μάε Μάρς καὶ τόν δύηγό νά κοιτάζουν πρός τά ἀριστερά. Ἡ ἐπόμενη εἰκόνα, μετά τό δεύτερο διάτιτλο, εἶναι ἔνα μέσο πλάνο δύο ἀνδρῶν πού κοιτάζουν στάριστερά ἔναν τρίτο, πού διαβάζει ἔνα γράμμα. Ὁ ἐνδιάμεσος διάτιτλος εἶναι: "Ο ΘΕΙΟΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΕΙ ΤΟΝ ΕΠΙΣΤΑΤΗ ΤΗΣ ΦΑΡΜΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΘΙΞΗ ΤΩΝ ΟΡΦΑΝΩΝ". Παρά τό φαινομενικό χρονικό πήδημα, ὁ Γκρίφιθ διατηρεῖ τή συνέχεια ἀνάμεσα στίς εἰκόνες χάρη στόν ἀριθμό τῶν ἀνθρώπων πού ύπάρχουν στό κάθε πλάνο καὶ τὴν κατεύθυνση τῶν βλεμάτων τους. Ωστόσο τό δεύτερο αὐτό πλάνο θά τό "διαβάζαμε" ἐντε-



λῶν διαφορετικά χωρίς τόν διάτιτλο. Αύτό πού βλέπουμε στό πλάνο εἶναι δύο ἄνδρες πού δέν κοιτάζουν τό γράμμα, ἀλλά τό πρόσωπο τοῦ θείου. Αὐτός δημος κρατάει τό γράμμα μπροστά τους, στό κέντρο τοῦ κάδρου. Χωρίς τόν διάτιτλο, τό πλάνο εἶναι σάν νά προτείνει πώς ὁ ἐπιστάτης καὶ ὁ ἄλλος ἄνδρας δέ ξέρουν νά διαβάζουν, ἐνώ δ θείος ξέρει. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή τό πλάνο εἶναι κάπως συμβολικό(ἐμβληματικό): δέν μπορεῖ νά ἔρμηνευθεῖ χωρίς τό διάτιτλο.

Ο πίνακας ν.5 γράφει: "Τό μοναδικό μωρό τοῦ συνοικισμοῦ". 'Η νεαρή σύζυγος, πού ἔχει φθάσει ἡδη στό συνοικισμό, κρατάει τό μωρό της στό κέντρο τοῦ κάδρου. 'Ο διάτιτλος προαγγέλει τόν τελικό χωρισμό τῆς οἰκογένειας(δ πατέρας πληγωμένος στούς θάνατους, τό μωρό στή λαβή ἐνός νεκροῦ ἄνδρα καὶ ἡ γυναίκα κλεισμένη στήν καλύβα). Ταυτόχρονα, δ Γκρίφιθ προαγγέλει τόν ἐπερχόμενο χωρισμό διπτικά, γιατί καθώς ὁ ἄνδρας καὶ ἡ γυναίκα περπατοῦν πρός τάξιν τοῦ κάδρου, ἡ βαλίτσα, πού σηκώνει πρός τάξιν πάνω δ ἄνδρας, καλύπτει ἐντελῶς τό παιδί. 'Ο διάτιτλος ν.6 γράφει: "ΟΧΙ ΣΚΥΛΙΑ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΟΥ". 'Ο διάτιτλος αύτός συνδέεται μέ τόν προηγούμενο λόγω τής συνέχειας τῶν εἰκόνων. Ο ἐπιστάτης τῆς φάρμας κρυψοκοιτάζει τό καλάθι πού περιέχει τάξιν "δρφανά" κουτάβια, ἔτσι ὅπως δέ γέρος μέ τή γενετέλα κρυψοκοιτάζει τό καλάθι μέ τό μωρό τῆς Γκίς. 'Η Μάε Μάρς ἀγκαλιάζει τάξιν κουτάβια ὅπως ἡ Γκίς ἀγκαλιάζει τό μωρό. Τό καλάθι δέν μᾶς ἐπιτρέπει νά τά δούμε καθαρά, ὅπως ἀκριβῶς ἡ βαλίτσα ἐμποδίζει νά δούμε τό μωρό. Καὶ οἱ ἄνθρωποι στά δεξιά καὶ τάξιν στερεά τῶν δύο κορτισιῶν εἶναι πανομοιότυποι, γιατί ἐνώ τάξιν πρόσωπα ἔχουν ἀλλάξει, τό ἀφήγηματικό νόμα τῶν εἰκόνων καὶ τῶν δύο διάτιτλων παραμένει τό δίδιο λόγω τῆς δίδιας θέσης καὶ τῶν ἔδιων χειρονομιῶν τῶν ἀνθρώπων.

Ο διάτιτλος ν.7 εἶσαγε ἔνα νέο στοιχεῖο στήν παράλληλη δράση: "THE DOG FEAST SUNKA ALAWAN 'WAYATAMIN SUNKA Ε ΥΑ Ε-Ε ΥΟ'" ("ΦΑΕ ΣΚΥΛΙΣΙΟ ΚΡΕΑΣ ΝΑ ΖΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ"). 'Ο γελεῖος διάτιτλος καλύπτει μιά συμβολική ἀντιστοιχία. 'Αν καὶ οἱ 'Ινδιάνοι ἀδικοῦνται πρῶτοι(σκοτώνεται ὁ γυιός τοῦ ἀρχηγοῦ), παραμένουν οἱ "παληάνθρωποι" τῆς ταινίας, γιατί ἡδη στήν προηγούμενη σεκάντα τάξιν κουτάβια καὶ τάξιν μωρά ἔχουν ἔξομισθεῖ. 'Ο διάτιτλος τοῦ Γκρίφιθ δέ τοι οἱ 'Ινδιάνοι τρώνε σκυλιά, εἶναι σάν νά λέει πώς τρώνε μωρά! 'Εντούτοις, δ Γκρίφιθ χρησιμοποιεῖ τόν διάτιτλο ὑποδειγματικά. 'Η ύποτιθέμενη 'Ινδιάνικη γλώσσα παρουσιάζεται φωνητικά στό θεατή, πού ψυσικά δέν τήν καταλαβαίνει(μέ τόποτέλεσμα τήν ἀποξένωσή της), καὶ ἡ μετάφραση μέσα στήν παρένθεση εἶναι ἔξισου περίπλοκη καὶ ἀποξενωτική, γιατί ὑποδηλώνει ἔνα ταμποῦ γιά τό θεατή(τό φάγμα σκυλίσου κρέατος). "Έτσι, δ Γκρίφιθ ἔχει παρεμβάλει στό ἀφήγημα ἔνα καινούργιο στοιχεῖο πού ἔπανακαθορίζει κάτι πού ἔχει προηγηθεῖ:

"Ἐνα παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἐπιδεξιότητας εἶναι ἡ εἰσαγωγή(παρεμβολή) μιᾶς οικηγῆς κατά τό τέλος τῆς

κάθε (άφηγματικής) συηνής, πού στήν πραγματικότητα είναι ή σηνή μέ τήν δύνα αρχίζει ή έπεινη σε- κάνει καί ή δύνα φαίνεται νά είναι δισχετική έκει πού έχει τοποθετηθεῖ. Μόλις δ Γκρίφιθ έχει εί- σάγει αυτή τήν "δισχετική σηνή, έπιστρέψει πίσω καί δλοικληρώνει τήν αρχική δράση" (Kemp R. Niver)

"Υπάρχουν είκοσι διάτιτλοι στήν ταινία ""Η Μάχη τοῦ Eldebrush Gulch", οἱ δεκαπέντε άπό τούς όποίους βρίσκονται στήν πρώτη μπομπίνα. Φαίνονται νά θέτουν τή βάση γιά τή σύγκρουση πού σημειώνεται στή δεύτερη μπομπίνα, ή δύνα, άπό τή στιγμή πού αρχισε, "καταβροχθίζει" τό ύπόλοιπο άφήγημα καί έξαλείφει κάθε πιθανότητα νά έμφανιστεῖ διάτιτλος. Αύ- το πού θέλω νά πώ έδω, είναι δτι ο Γκρίφιθ χρησιμοποίησε τούς διάτιτλους μέ σκοπό νά ώθησει τό άφήγημα πρός τό άπο- κορύφωμα τῆς δράσης. Τά πάντα έχουν συμπυκνωθεῖ μέσα α' αύ- τή τή δεύτερη μπομπίνα, μέ τή βοήθεια φωτογραφιῶν πού γρή- γορα έξασθενίζουν στά άκρα καί σιβύνουν" κάθε μιά άπ' αύτές έκφράζει μιά "κρίσιμη" κατάσταση, ένω δλες τους συνδέονται μέ τό μοντάζ, πού έδω έχει άντικαταστήσει τούς διάτιτλους. Έδω, ο Γκρίφιθ κόβει κατευθεῖαν πάνω στή δράση(αύτό πού ό- νομάζεται παράλληλο μοντάζ) καί δχι μακριά άπό τή δράση, πράγμα πού θά συνέβαινε πάντα σημειωμοποιούσε διάτιτλους.

"Υπάρχουν δύο διάτιτλοι στό τέλος τής ταινίας, πού καί οι δύο ψυθιρίζονται άπό τή Λίλιαν Γκίς("ΤΟ ΜΑΡΟ ΜΟΥ!"), καί πού ύπογραμμίζουν τό λεκτικό συστατικό τοῦ διάτιτλου: τά λόγια ένός προσώπου άντικαθιστοῦν τίς άκατανόητες έπι- κεφαλίδες τῶν "κεφαλαίων". "Ετσι, ή ζηλη έξέλιξη φαίνεται νά είναι ή έχεις: οι άφηγματικοί διάτιτλοι πού έπιβάλλει ο Γκρίφιθ πάνω στό υλικό, άφήνουν τή θέση τους στά "λόγια" τῶν προσώπων μέσα στό άφήγημα, κι αύτό μέ τή σειρά τους δίνουν τή θέση τους σέ μιά γενική είκονοποίηση(ή έναλλαγή γκρό- πλάνων μέ μακρά πλάνα, γιά νά συμπληρωθεῖ τό παράλληλο μον- τάζ).

"Η έξέλιξη αυτή πρέπει νά ύποδηλώνει μιά άκόμα ίδεολο - γική διαφορά άναμεσα στόν Γκρίφιθ καί τόν 'Αιζενστάιν. 'Ο "λεκτικός" διάτιτλος ("ΤΟ ΜΑΡΟ ΜΟΥ!") τοῦ Γκρίφιθ ύπογραμμί- ζει τό άτομικό στοιχεῖο καί δείχνει τήν άδιάλλακτη σύγκρου- ση άναμεσα στούς άποικους καί τούς "Ινδιάνους. Οι βασικοί χαρακτήρες δείχνονται άτομικά καί "ἀπομονώνονται άπό τό πε- ριβάλλον τους" μέ τά γκρό-πλάνα, ένω οι "άχρεοι" Ινδιάνοι δείχνονται κατά θμάδες, καί άτομικά μόνο δταν πρόκειται νά τονιστεῖ κάποια άκροτητά τους. 'Αντίθετα, ο 'Αιζενστάιν "κα- τηγορεῖ" τούς άχρείους του μέσα άπό γκρό-πλάνα καί τονίζει τήν ένότητα(άληλεγγύη) τῶν μαζῶν μέ τά μακρά πλάνα του. 'Επι πλέον, ο "λεκτικός" διάτιτλος του("ΑΔΕΛΦΙΑ!"), έπιτρέπει τή συμφιλίωση άναμεσα στά φαινομενικά άντιθετα άκρα(οι νάυτες τοῦ Ποτέμκιν καί οι νάυτες τής ναυτικής μοίρας).

"Άναμεσα στίς δυό κραυγές τής Λίλιαν Γκίς("ΤΟ ΜΑΡΟ ΜΟΥ") δ Γκρίφιθ συνδέει τά πλάνα του μ' ένα παρατεινόμενο γκρό -

πλάνο τῆς ζειας, σημειώνοντας τήν ἀντίδρασή της, καὶ ἐπιτρέπει εἴσιν νά ἐμφανιστοῦν ὄπτικές νύξεις ἀνάμεσα στά πλάνα, καὶ ὅχι διάτιτλο:

- (1). Ἡ Γκίς ἀντιδρᾶ στή θηριωδία τῶν Ἰνδιάνων πού γγέρνουν τό γείτονά της.
- (2). Ἡ Γκίς, ἀκόμη σέ γκρό-πλάνο, θυμάται τό μωρό της
- (3). Δύο πλάνα τῶν ὄρφανῶν πού διαβάζουν στό κρεββάτι τους
- (4). Δύο πλάνα μέ τά κουτάβια ἔξι στήν αὐλή.

Μέ τή δεύτερη κραυγή τοῦ τελευταίου διάτιτλου τῆς ταινίας, δ Γκρίφφιθ ἐπιτρέπει στή δράση νά καταστεῖ αύταπόδεικτη. Χωρίς τούς διάτιτλους, ἐπιταχύνει τό τέμπο καί συντομεύει τά διαλείμματα ἀνάμεσα στά κάτ. Σέ κάποιο σημεῖο, μέσα στήν καλύβα, πίσω ἀπό τήν ἀναστατωμένη Γκίς χωίνονται μόδον τά πόδια ἔνός ἄνδρα πού κρατάει πιστόλι, φαινομενικά ἔτοιμος νά πυροβολήσει ἄν οι Ἰνδιάνοι σπάσουν τήν πόρτα. Τό πλάνο αύτό παραμένει ἀξιομνημόνευτο καί αἰνιγματικό (ἀφού δέ μᾶς εἶναι γνωστή ή ταυτότητα τοῦ ἄνδρα), μέχρι τά τελευταία πλάνα τῆς ταινίας καί τήν τελική είρωντα τοῦ Γκρίφφιθ. Χάρη στή διάσωση τους ἀπό τό ίππικό, ὅλα τά πρόσωπα ἐμφανίζονται ἀπό τό βάθος καί στέκονται στό κέντρο τοῦ κάδρου: Ἡ Γκίς κρατάει τό μωρό της, ἡ Μάρς τό κουτάβι της. Ὁ ἐπιστάτης τῆς ψάρμας μπαίνει στό κάδρο ἀπό τ' ἀριστερά, ἔξακολουθεῖ νά κρατάει τό πιστόλι του. Τό γεγονός πώς εἶναι ὁ μόνος πού κρατάει πιστόλι μέσα στήν καλύβα, φανερώνει ὅτι ἥταν αύτός πού κρυμμένος σημάδευε τό κεφάλι τῆς Λίλιαν Γκίς. Χωρίς τό διάτιτλο, δέ θά ξέραμε ποτέ.

"Η MANA"

Ἡ ταινία τοῦ Πουντόβκιν "Μάνα" εἶναι μιά ταινία πού κινεῖται πρός δύο ἀντίθετες κατευθύνσεις, πρός τήν ἵδεολογία τοῦ Ἀϊζενστάιν καί τήν τεχνική τοῦ Γκρίφφιθ. Τό δίλημμα αύτό καθρεφτίζεται στόν τρόπο πού ὁ Πουντόβκιν χρησιμοποιεῖ τούς διάτιτλους. Τό ψίλιο ἀνοίγει μέ τό Βλάσωφ, τόν κλειδαρά, πού μεθυσμένος παραπατάει. Ὁ διάτιτλος πού ἀκολουθεῖ προσδιορίζει μιά σύγκρουση πού ἀκόμα δέν ἔχει δευκάθει ὁ πτικά: "ΟΠΩΣ ΣΥΧΝΑ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ: Η MANA - ΚΑΤΑΔΥΝΑΣΤΕΥΜΕΝΗ, Ο ΠΑΤΕΡΑΣ - ΕΝΑΣ ΜΕΘΥΣΤΑΚΑΣ". Τό ἐπόμενο πλάνο παρουσιάζει τόν Πάσκα, τό γυιό, ἔνα σημαντικό χαρακτήρα σ' ὅλη τήν ἐπόμενη διάρκεια τῆς ταινίας, καί μετά τή μάνα, πού εἶναι "σκυμένη πάνω ἀπό μιά σκάψη, σέ μιά σκοτεινή γωνιά". Οι μετέπειτα διάτιτλοι τοῦ Πουντόβκιν εἶναι παραστάσεις τοῦ προφορικοῦ λόγου (ὅπως, γιά παράδειγμα, δ διακοπτόμενος λόγος τοῦ Γκορ - μπόφ), συμβολικές μεταφορές (ὅπως δ τίτλος "Η ΠΑΓΙΔΑ", ἀμέσως μετά τό κλείσιμο τῶν θυρῶν τοῦ ἐργοστασίου καί τό ἀπό μέσα κλείδωμά τους), ἡ, λιγότερο συχνά, είρωνταικές ἀφηγηματικές πράσεις ("ΣΤΗ ΣΙΠΚΑ ΒΑΣΙΛΕΥΕΙ ΕΙΡΗΝΗ"), πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τίς εἰκόνες.

·Ωστόσο, οἱ διάτιτλοι ποτέ δέν ἐνσωματώνονται πλήρως μέσα στό δπτικό μοντάζ. Εἶναι λέξ καὶ οἱ παρεμβατικοὶ διάτιτλοι τοῦ Πουντόβκιν δέ συμφωνοῦν μὲ τίς εἰκόνες τοῦ "στόρου". ·Η σύνκρουση αὐτή πουθενά ἀλλοῦ δέν γίνεται πιό φανερή ἀπό τήν ἔναλλαγή διάτιτλου/εἰκόνας στή σεκάνς τῆς δίκης τοῦ Πάσκα:

- (1) διάτιτλος: Η ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ
- (2) πλάνο: Ὁ δικέφαλος ἀετός στήν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου μὲ τήν ἐπιγραφή:
- (3) τίτλος: ΜΙΑ ΑΜΕΡΟΛΗΠΤΗ: ΓΡΗΓΟΡΗ ΚΑΙ ΦΙΛΕΥΣΠΛΑΧΝΗ ΔΙΚΗ
- (4) πλάνα: ἡ αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου· ἡ μάνα, τά μάτια της ψάχνουν νά βροῦν τό γυιό της· τό πορτραῖτο τοῦ Τσάρου· ἡ ἔδρα τῶν δικαστῶν ἄδεια· ἔνας ἀξιωματικός τῆς ἀστυνομίας στέκεται στήν πόρτα· δύο στρατιώτες, μὲ τά ὅπλα τους
- (5) διάτιτλος: ΟΙ ΔΙΚΑΣΤΕΣ
- (6) πλάνο: εἰσέρχοντα οἱ δικαστές: "μεγαλοπρεπεῖς ἀντιπρόσωποι" τῆς κρατικῆς δικαιοσύνης
- (7) διάτιτλος: Η ΠΟΙΝΙΚΗ ΔΙΩΣΗ
- (8) πλάνο: ὁ δημόσιος κατήγορος: "μεγαλοπρεπής ἀντιπρόσωπος" τῆς ποινικῆς δίωσης
- (9) διάτιτλος: ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑΣ
- (10) πλάνο: ὁ ἔξωστης τῆς αἴθουσας γεμάτος ἀπ' αὐτούς καὶ ὁ δικαστής πού δύμιλεῖ
- (11) διάτιτλος: Η ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ
- (12) πλάνο: "μιά λυπημένη, ἀσήμαντη, ὑποταχτική φυσιογνωμία"
- (13) διάτιτλος: ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗΣ
- (14) πλάνο: ἔνας ἄδειος πάγκος
- (15) διάτιτλος: ΟΙ ΚΑΤΗΓΟΡΟΥΜΕΝΟΙ
- (16) πλάνα: Λογχοφόρος, στρατιώτης, λογχοφόρος, στρατιώτης. ·Ο Πάσκα καὶ ὁ Βεσοβοσχίκων. ·Η μάνα καὶ τό κοινό στέκονται ὅρθιοι. Τό πορτραῖτο τοῦ Τσάρου καὶ ἔξω στήν πλατεία οἱ ἀστυνομικοὶ διαλύουν τό πλήθος.
- (17) διάτιτλος: Η ΔΙΚΗ ΑΡΧΙΖΕΙ
- (18) πλάνο: Ὁμιλεῖ ὁ δημόσιος κατήγορος
- (19) διάτιτλος: ΤΑ ΑΠΟΔΕΙΚΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
- (20) πλάνα: "Ἀπό τά ὅπλα καὶ τά πυρομαχικά στό πρότυπο τῆς μάνας καὶ μετά στό ώχρο πρόσωπο τοῦ Πάσκα. ·Ο δικαστής ὡμιλεῖ, ἡ ὑπεράσπιση ἀναπηδᾶ, κάθεται κάτω καὶ δαγκώνει τό μουστάκι του. ·Ο Πάσκα τόν κοιτάζει. ·Ἔω στήν πλατεία, ἡ ἀστυνομία περιμένει
- (21) διάτιτλος: Η ΚΑΤΑΔΙΚΗ (3)

Οἱ διάτιτλοι ἐμφανίζονται σέ σύντομα χρονικά διαστήματα καὶ χωρίς ἀρκετή ἀλληλεπίδραση μὲ τίς εἰκόνες ὥστε νά εἶναι ἀποτελεσματικοί. ·Ο χρόνος πού διατηροῦνται πάνω στήν δύθην εἶναι ἵσος μ' αὐτόν τῶν εἰκόνων, ἔτσι πού πολλές απ' αὐτές ἔρχονται σέ δεύτερη μοῖρα σέ σχέση μέ τούς διάτιτλους

διάτιτλους. Δύο μόνο τίτλοι παρουσιάζουν άποτελεσματική άλληλεπίδραση μεταξύ τις είκονες. Ο πρώτος είναι ότι τίτλος-έπιγραφή μέσα στήν είκόνα, πού έρμηνεύει τό δικέφαλο άετό στήν αίθουσα τού δικαστηρίου: ΜΙΑ ΑΜΕΡΟΛΗΠΤΗ, ΓΡΗΓΟΡΗ ΚΑΙ ΦΙΛΕΥΣΠΛΑΧΝΗ ΔΙΚΗ. Οι έπομενες είκόνες άντιπαραβάλλουν τή μοναχική μάνα με τό πορτραϊτο τού Τσάρου, πού κρατάει τό σκηπτρο καί τή σφαῖρα. Ο δικέφαλος άετός είναι έπισης ένα τσαρικό σύμβολο. Απ' αύτή τήν δύτική σύγκρουση καταλαβαίνουμε πώς ή δίκη θά είναι γρήγορη, δχλί θμως άμερόληπτη καί φιλεύσπλαχνη. Ο δεύτερος άποτελεσματικός τίτλος έπισης λειτουργεί μέ βάση τήν άντιθεση. Στόν τίτλο, "ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗΣ", άντιστοιχεῖ ή είκόνα μέ τόν άδειο πάγκο.

Έκτός άπ' αύτούς τούς διάτιτλους, οι ύπόλοιποι λειτουργούν σάν ούδετεροι προσδιορισμοί αύτων πού συμμετέχουν στή δίκη, άντιπαραβάλλοντας τούς "μεγαλοπρεπεῖς" δικαστές καί τό δημόσιο κατήγορο με τό κεντρικό δικηγόρο τής ύπερασπισης, τούς μάρτυρες κατηγορίες με τόν άδειο πάγκο, τό πλήθος έξω άπό τό δικαστήριο με τήν δπλισμένη άστυνομία. "Ουμως, οι διάτιτλοι διακόπτουν τίς είκόνες με τέτοια συχνότητα πού ίσοπεδώνουν τήν δηλη διαδικασία καί καθιστοῦν τή δίκη "έξω-πραγματική". Η έντυπωση πού δίνουν είναι θεατρική, δημως συνέβαινε μέ τήν άρχη πολλῶν Αμερικάνικων βουβῶν ταινιῶν στίς άποις ό τίτλος δνοματίζει ένα χαρακτήρα καί ή έπομενη είκόνα τόν δείχνει σέ μια σύντομη στάση, λές καί δοιοι οι χαρακτήρες πρεπει νά δνομαστούν πρίν άρχισει κάθε δράση. "Ουμως, οτι δάριθμός αύτων τῶν διάτιτλων είναι πολύ μεγάλος γίνεται περισσότερο φανερό άπό τό γεγονός δτι έμφανίζονται άκριβῶς πρίν άπό τό μέρος δ(ό Πάσκα στή φυλακή, ένω ή μάνα του δηγει ἄλλους μέ σκοπό νά τόν έλευθερώσουν), μετά τό δποιο πολύ λίγοι διάτιτλοι χρησιμοποιούνται στήν ύπόλοιπη ταινία. Σάν τόν Γκρίφιθ, δ Πουντόβκην "παραγεμίζει" τά πρώτα δύο-τρίτα τής ταινίας μέ διάτιτλους, πρίν άκριβῶς τό παράλληλο μοντάζ, τά γκρό-πλάνα τού όποιου καί τό γρήγορο κάτινγκ δλοκληπώσουν τήν ταινία.

"ΤΟ ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ"

Ένω ό Πουντόβκην προώθησε τό "χρονικό τῶν γεγονότων" μέ τούς διάτιτλους, καί τό "δράμα" μέ τίς είκόνες, δ' Άλζενστάιν βρήκε έναν τρόπο νά ένσωματώσει καί τά δύο στήν ταινία του "Ποτέμκιν", πού γυρίστηκε τήν ίδια χρονιά μέ τήν "Μάνα". "Έξωτερικά, τό 'Ποτέμκιν' είναι ένα χρονικό γεγονότων, ώστόσο έντυπωσιάζει τούς θεατές σάν ένα δράμα. Τό μυστικό αύτής τής έντυπωσης στούς θεατές βρίσκεται στήν πλοκή τής ταινίας, πού έχει χτιστεῖ σύμφωνα μέ τούς νόμους τής αύστηρης σύνθεσης τής τραγωδίας στήν παραδοσιακή τής μορφή τῶν πέντε πράξεων... Τούτη ή μακρόχρονη μορφή τραγωδίας ύπογραμίζεται άκρη μερισσότερο άπό τόν ύπότιτλο πού προηγείται

κάθε πράξης"(4)

Πρώτη λειτουργία τῶν διάτιτλων: νά ύποδειξουν σάν "έπικεφαλίδες κεφαλαίων ένός βιβλίου" τίς πέντε πράξεις τῆς τραγωδίας:I. "Ανθρωποι καὶ σκουλήκια,II. Δράμα στὴν πλάτη III. Ο νεκρός ἄνδρας φωνάζει γιά ἐκδίκηση, IV.Οἱ σκάλες τῆς Οδησσοῦ V.Σὲ συνάντηση τῆς μοῖρας τοῦ στόλου."Επί πλέον,δ 'Αἰζενστάιν δομεῖ τά γεγονότα μέσα σ' αὐτές τίς πέντε πράξεις,μέ βάση αὐτό πού ὁ ἔδιος ἀποκαλεῖ "διπλή ἐπανάληψη", πού ἐπίσης περιέχει διάτιτλους.

"Στό 'Δράμα στὴν πλάτη' μιά μικρή δύμαδα ναυτῶν πού ἔχουν στασιάσει - μέρος τοῦ πληρώματος τοῦ θωρηκτοῦ - ωνάζουν "ΑΔΕΛΦΙΑ!"στό ἀπόσπασμα πού εἶναι ἔτοιμο νά τούς πυροβολήσει. Τά τουρέμια χαμηλώνουν."Ολο τό πλήρωμα ἐνώνεται μέ τούς στασιαστές.

"Στό 'Σέ συνάντηση τοῦ Στόλου',τό ἐπιμαστατημένο πλοῖο φωνάζει "ΑΔΕΛΦΙΑ!" στά πληρώματα τῆς ναυαρχίας. Καί τά κανόνια πού σημάδευσαν τό Ποτέμκιν χαμηλώνουν."Ολόκληρος δ στόλος ἐνώνεται μέ τό Ποτέμκιν".

'Ο 'Αἰζενστάιν ύποδηλώνει τή διαιρεση σέ δύο τοῦ κάθε μέρους, μ' ἔνα "πέρασμα" πού ύπογραμμίζεται ἀπό μιά παῦση,μιά το ο μ ή. Δύο ἀπό τά πιό ἐντυπωσιακά περάσματα στό "Ποτέμκιν" πραγματοποιοῦνται μέ τή κρήση τῶν διάτιτλων.Τό πρώτο ἀναφέρεται στόν διάτιτλο "ΞΑΦΝΙΚΑ...",πού διακόπτει τή συναδέλφωση καί ἀρχίζει τή σεκάνς με τούς πυροβολισμούς στά σκαλιά τῆς Οδησσοῦ. Στό πέμπτο μέρος,ή τομή διαγράφεται μέ τήν κραυγή "ΑΔΕΛΦΙΑ!",πού σπάζει τή "νεκρική σιωπή τῆς ἀναμονῆς" καί ἀναζωπυρώνει "τά συναδελφικά αἰσθήματα",ἐνῶ ἀποκαθιστά τή συναδέλφωση πού εἶχε διακοπεῖ ἀπό τόν προηγούμενο διάτιτλο. Στίς ὅπτικές εἰκόνες ύπάρχει ἔνα δημοιο,διπλά ἐπαναληπτικό πρότυπο μέ καθορισμένα περάσματα:



τά άκινητοποιημένα στόμια τῶν δπλων στό II μέρος ἀντιστοιχούν στά χάσκοντα στόμια τῶν δπλων τοῦ V μέρους, κι αὐτό μᾶς φέρνει ἀπό τά σκαλιά τῆς Ὁδησσοῦ στή συναδέλφωση καὶ πάλι.

"Οταν δὲ Ἀἴζενστάιν ἐξήγησε τὴν ἔννοιά του περὶ "διαλεκτικῆς τῆς ἀναστροφῆς" σέ σχέση μὲ τῇ σεκάνς στίς σκάλες τῆς Ὁδησσοῦ, διατίτλος του "ΞΑΦΝΙΚΑ..." ἦταν παρών σέ δηλα δσα εἰπε γιά τίς γνωίες, τό ρυθμό καὶ τό τέμπο:

"Καὶ τότε, καθώς ἡ κάθιδος φθάνει στό ὄπικοφύωμά της, ἡ κίνηση ἐσ α φ ν ι κ ἀ ἀναστρέφεται: ὅντι γιά τὴν δρμητική κάθιδο τοῦ ΠΛΗΘΟΥΣ, βλέπουμε τὴ MONAXIKΗ φιγούρα μᾶς μάνας, πού μεταφέρει στά χέρια τὸ νεκρό γυιό της, νά δινεβαίνει τά σκαλιά AP-ΓΑ καὶ ΕΠΙΒΛΗΤΙΚΑ.

ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ. Ὄρμητική φυγή. ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΑΤΩ. Καὶ ἐσ α φ ν ι κ ἀ - ΜΙΑ MONAXIKΗ φιγούρα, πού APΓΑ καὶ Ε-ΠΠΙΒΛΗΤΙΚΑ κινεῖται πρός τὰ ΠΑΝΩ. Μόνο γιά μιά στιγμή ὅμως. Καὶ πάλι ἔνα ΠΗΔΗΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΤΙΘΕΤΗ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ. Κίνηση πρός ΤΑ ΚΑΤΩ.

"Ο ρυθμός ἐπιταχύνεται. Τό τέμπο αὐξάνει.

Τό πλάνο μέ το ΚΑΤΑΔΙΩΚΩΜΕΝΟ ΠΛΗΘΟΣ ἐσ α φ ν ι κ ἀ ἀντικαθιστάται ἀπό ἔνα ἄλλο, πού δείχνει ἔνα καροτάσιν μαρούν νά τρέχει πρός τά κάτω..."

Μέ τόν τρόπο ούτό, διατίτλος πού κόβει τό μέρος στά δύο, εἶναι ἐπίσης ἡ ρυθμιστική ἀρχή γιά τή διαλεκτική τῆς ἀναστροφῆς: προτείνων ἔνα πρότυπο, καὶ μετά ἐσ α φ ν ι κ ἀ δείχνων τό ἀντίθετο, μ' ἔνα πήδημα πρός τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Στήν περίπτωση αύτή διατίτλος δέν εἶναι ἀπλῶς μιά ἀφηγηματική διακοπή: εἶναι ἐπίσης ἡ κατευθυντήρια μέθοδος γιά ὀλόκληρο τό μέρος.

'Ο Ἀἴζενστάιν ἔσαντλει ὅλες τίς δυνατότητες τῶν διάτιτλων στό "Ποτέμκιν". 'Υπάρχουν διάτιτλοι ἀπό ἴστορικές περικοπές (ἡ διακρύψη τοῦ Λένιν τῆς ἐπανάσταση σημαίνει πόλεμος", γιά παράδειγμα). 'Υπάρχουν διάτιτλοι πού εἰσάγουν τά πρόσωπα τῆς ταινίας ("ΟΙ ΝΑΥΤΕΣ ΜΑΤΙΟΥΣΕΝΚΟ ΚΑΙ ΒΑΚΟΥΛΙΝΤΣΟΥΚ"), πολύ λιγάτεροι ὅμως ἀπό'τι στόν Γκρίφιθ ἡ τόν Πουντόβικιν. 'Υπάρχουν διάτιτλοι πού ἔντοχύουν τὴν ἀτμόσφαιρα ἡ τό τέμπο τῆς ταινίας: "ΑΓΡΥΠΝΟΣ, ΆΛΛΑ ΑΔΕΞΙΟΣ". 'Ο Ἀἴζενστάιν χρησιμοποίησε τόν διάτιτλο μέ τό καλά τοποθετημένο ἐπίθετο ἡ ἐπίρρημα καλύτερα ἀπό κάθε ἄλλο κινηματογραφιστή, πάντοτε σίγουρος πώς οἱ διάτιτλοι αύτοί ἀποτελοῦσαν ἔνα ὀλοκληρωμένο μέρος τοῦ μοντάζ του, τοποθετώντας τους κυρίως στό μέσον ἐνός συμπλέγματος εἰκόνων, καὶ ὅχι στήν ἀρχή ἡ τό τέλος.

'Υπάρχουν διάτιτλοι πού ἀντιπροσωπεύουν τό λόγο, ὅμως αύτοί εἶναι συνήθως σύντομοι ἡ τεμαχισμένοι (ὅπως τό "ΑΔΕΛΦΙΑ"), ἐκτός ἀπό τίς περιπτώσεις ὅταν ὀλόκληρη ἡ πρόταση παράγει μιά κρίση στό ἀφήγημα, ὅπως συμβαίνει μέ τόν ἀλλαζονικό ἴσχυρισμό τοῦ γιατροῦ Σμίρνωφ: "ΑΥΤΑ ΔΕΝ EINAI

ΣΚΟΥΛΙΚΙΑ...ΕΙΝΑΙ ΝΕΚΡΕΣ ΚΑΜΠΙΕΣ ΑΠΟ ΜΥΙΓΕΣ. ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΕΞΕΠΛΥΘΟΥΝ ΜΕ ΞΥΔΙ". Έπι πλέον, δ 'Αϊζενστάιν τονίζει τήν είκόνα με τά λόγια ένός διάτιτλου: "Ομιλεῖ κατηγορηματικά τό δάχτυλό του σχίζει τόν δέρα".

Η καλύτερη χρήση τών διάτιτλων από μέρους τοῦ 'Αϊζενστάιν, καί ως πρός τή "λεκτική" άναπαράσταση καί ως πρός τήν άτμοδιφαιρα καί τό τέμπο μέσα στό μοντάζ, βρίσκεται στή σεκάνς μέ τίς σκάλες τῆς 'Οδησσοῦ. Η σφαγή "άπαντα" στούς θρήνους, πού στό III μέρος έχουν γίνει κραυγές διαμαρτυρίας:

- (1) πλάνο: Γυναίκες άρχιζουν νά τραγουδᾶνε
- (2) διάτιτλος: ΟΛΟΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΝΑ
- (3) πλάνο: 'Ολόκληρο τό πλήθος άρχιζει νά τραγουδάει
- (4) διάτιτλος: Ο ΕΝΑΣ...
- (5) πλάνο: 'Ο νεκρός Βακουλίντσουκ μέ τό άναμένο κερί στά χέρια του
- (6) διάτιτλος: ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ...

Η σεκάνς αύτή προφητεύει δόλα δσα θά συμβοῦν στίς σκάλες τῆς 'Οδησσοῦ, γιατί στή διαλεκτική τοῦ 'Αϊζενστάιν ή κάθε πράξη προκαλεῖ τήν άντιθετή της. Στό πρώτο πλάνο είναι οι γυναίκες πού άρχιζουν νά τραγουδάνε. Οι τεμαχισμένοι διάτιτλοι, μετά, παράγουν δχι λόγο δλάλα τραγούδι, καί τό τραγούδι αύτό είσανται από τίς γυναίκες πού θρηνοῦν καί οι δοποίες μετά, στή διάρκεια τῆς σφαγῆς, θά έμφανιστοῦν ή κάθε μιά ξεχωριστά. Ο 'Αϊζενστάιν έναλλάσει τίς είκόνες του, από τίς γυναίκες πού τραγουδάνε σέ δλόκληρο τό πλήθος, στό νεκρό Βακουλίντσουκ καί μετά πίσω στό πλήθος ξανά. Αύτό πού έχουμε έδω είναι ή ΐδια άναλογία διάτιτλων/είκόνων πού είδαμε στή σεκάνς τοῦ δικαστηρίου στήν ταινία "Μάνα", όμως έδω οι διάτιτλοι ύποδηλώνουν τήν έννοτητα(δλληλεγγύη) πού δημιουργοῦν οι είκόνες, καθώς μετακινοῦνται από τό άτομο στό πλήθος. Οι διάτιτλοι ύποδηλώνουν τό κρεσέντο τῶν άτομικῶν φωνῶν, πού γίνονται ή φωνή ένός δλόκληρου πλήθους.

Μέ τόν ΐδιο τρόπο, δ διάτιτλος "ΞΑΦΝΙΚΑ..." στή σεκάνς με τίς σκάλες τῆς 'Οδησσοῦ, δημιουργεῖ τόν ΐδιο ρυθμό. Η ξαφνική έμφάνιση τοῦ τίτλου αύτοῦ προκαλεῖ, έπισης, τό ξαφνικό πήδημα, με τή διαλεκτική τῆς άναστροφῆς, από τήν πλήρη χαρά στόν έσχατο τρόμο· κι αύτό είναι κάτι πού τό σενάριο τοῦ 'Αϊζενστάιν περιγράφει μέ άκριβεια:

"Ο διάντηρος χ α ρ ο ύ μ ε ν α κουνάει τό καπέλο του μέ τό ξνα χέρι. Μιά γυναίκα, καλυμένη μ' ξνα σάλι, στέκεται δίπλα στό γυιό της. Στόν ίστο τοῦ θωρηκτοῦ ή κόκκινη σηματιά κυμαίζει ν ι κ η φ ό ρ α. Η γυναίκα, μέ τό σάλι, καί δ γυιός της χ α ρ ο ύ μ ε ν ο ι κυττάζουν τό θωρηκτό.

"Ένα κορίτσι κι ξνα άγόρι κουνάνε τά χέρια τους έ νθ ο υ σ ι α σ μ έ ν ο ι. Τό πλήθος, πού στέκεται στίς σκάλες τοῦ λιμανιού, μέ θόρυβο χαιρετάει τό έπαναστατημένο θωρηκτό.

ΕΑΣΩΝΙΚΑ...

Μιά γυναίκα, μέ κοντά μαλλιά, τ ρ ο μ ο κ ρ α τ η μ έ-ν η, ρίχνει τό κεφάλι της πρός τά πίσω.
Τό πλήθος τ ρ έ μ ο ν τ α σ άρχιζει νά κατεβαίνει
τροχάδην τίς σκάλες.

Στή συνέχεια, ό 'Αϊζενστάιν ἐπαναλαμβάνει δώδεκα φορές: "Τό πλήθος τρέμοντας, ἀρχίζει νά κατεβαίνει τροχάδην τίς σκάλες". Ἐπαναλαμβάνοντας τά πλάνα του μέ γρήγορη διαδοχή, ό 'Αϊζενστάιν ἐπιμήκυνε τή δράση καί τήν τεμάχιζε σέ μικρότερα μέρο, ἐνώ ταυτόχρονα ματαίωνε τήν όλοκλήρωση τοῦ διάτιτλου, δηλαδή τό "ΞΑΦΝΙΚΑ..." "ΟΙ ΚΟΖΑΚΟΙ". Ή καθυστερη - μένη όλοκλήρωση τοῦ διάτιτλου ἔρχεται σάν ἑκαφενδονισμένη, ἔτσι πού ή κάθθοδος τῶν Κοζάκων, πού κι αυτή ἔρχεται καθυστερημένα ὕστερα πότι τη συνάθροιση δύου αύτοῦ τοῦ πλήθους, εἶναι ἐκπληκτικά ἐκρηκτική, χωρίς ὅμως αύτό νά ὀφείλεται στίς εἰκόνες. Καί σ' όλο τό ἀριστοτεχνικό μοντάζ πού ἀκολουθεῖ, ό 'Αϊζενστάιν ἔντεχνα θέτει "ἀντιστοιχίες" ἀνάμεσα στά ἀντικείμενα: τό καροτσάκι μέ τό μωρό ἀντιστοιχεῖ μέ τούς ναύτες κάτω ἀπό τό μουσαμᾶ, τά πέντ-νέ τῆς γρηγᾶς γυναίκας μέ τά πέντ-νέ τοῦ γιατροῦ Σμύρνωφ, καί τά λιοντάρια πού δείχνονται νά στέκονται στά πόδια τους στό θέατρο τῆς 'Οδησσοῦ, μέ τόν πεσμένο τσαρικό ἀετό πάνω στό Ποτέμκιν.

Η ἵδια ή σεκάνς μέ τίς σκάλες τής 'Οδησσοῦ, ἀντιστοιχεῖ μέ τή γενική ἐπίθεση τῶν 'Ινδιάνων στήν ταινία τοῦ Γκρίφφιθ "Η Μάχη τοῦ ElderBush Gulsh", ἢ μέ τήν πορεία πρός τή φυλακή στήν ταινία τοῦ Πουντόβκιν "Μάνα". Καί στίς τρεῖς αύτές σεκάνς, ἡ ἐναλλαγή γκρό-πλάνων καί μακρών πλάνων, ὅπως ἐπίσης καί ή ἀντίθεση ἀνάμεσα σέ όλο καί μικρότερα διαλείμματα, ἀντικαθιστοῦν τούς διακόπτοντες διάτιτλους. "Ομως, στήν περίπτωση τοῦ Γκρίφφιθ καί τοῦ Πουντόβκιν, οἱ ταινίες τους δέν ἔχουν πιά ἄλλους διάτιτλους μετά ἀπ' αύτές τίς σεκάνς: γίνονται πραγματικά β ο υ β ἐς ταινίες. Στήν ταινία τοῦ 'Αϊζενστάιν, ὅμως, οἱ διάτιτλοι ἐπιστρέφουν στό τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας κι ἐναλλάσσονται ἀνάμεσα σέ πεζογραφικό καί συγκινησιακό ρεπορτάζ.

Ο 'Αϊζενστάιν ποτέ δέν ἀντιμετώπισε τούς διάτιτλους σάν ἔνα φορτίο ἀντίθετα, ἐκτέλεσε "ἐλεγχόμενα πειράματα" μαζί τους καί εἶδε τούς διάτιτλους σάν ἔνα πρόσφορο ἔδαφος γιά πειραματισμούς. Δέν τούς ξεχώρισε ἀπό τίς εἰκόνες ἀλλά τούς συμπεριέλαβε στό μοντάζ του. Οι τεμαχισμένοι διάτιτλοι του, κρίκοι στήν ἀλυσίδα τοῦ μοντάζ, καί ή μεγένθυση τῶν διάτιτλων γιά τή ἐκφράσει πειρισσότερο "ἔνταση στή φωνή" καί νά δώσει περισσότερο ἔμφαση στίς λέξεις ("ΑΔΕΛΦΙΑ"), δείχνουν μιά ούσιαστικά κινηματογραφική αἰσθηση γιά τήν τυπωμένη λέξη καί γιά τίς φιλμικές της δυνατότητες σάν εἰκόνα, καί ὅχι σάν μιά αύτοματοποιημένη ἀνάγνωση ούδετερων στοιχείων.

"ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ Δρ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ"

Οι διάτιτλοι στίς Γερμανικές ἐξπρεσσιονιστικές ταινίες

έστιαζονται σέ δτομα, σέ Γοτθικές ψυχές άτόμων πού έχουν δλοκληρωτικά άποσυρθεί από τίς πραγματικότητες τοῦ έξωτερικοῦ κόσμου. Ἡ ξμφαση μέ τήν δοία οί έξπρεσσιονιστές κινηματογραφιστές άπέδωσαν τά σκηνικά καί τούς έσωτερικούς χώρους, πήγαζε από τή Γοτθική λογοτεχνία καί τό θέατρο, κι έκφραστηκε μ' αύτο πού δ Paul Rotha διποκάλεσε "κονστρουκτιβισμό τοῦ στοῦντιο", δηλαδή, τό χτίσιμο τοπίων πάνω στούς τοίχους τοῦ στοῦντιο. Πρόκειται, ὅπως εἶπε ὁ Κρακάουερ, γιά τή μεταμόρφωση τοῦ πραγματικοῦ κόσμου σ' ἔναν έξαιρετικά στυλιζαρισμένο κόσμο συμβολικῶν ἀντικειμένων μέσα σ' ἔνα στοῦντιο.

Στόν Γερμανικό έξπρεσσιονιστικό κινηματογράφο, ὅπως τά ποπία προῆλθαν από τό θέατρο καί τίς φαντασίες τοῦ σχεδιαστή, ἔτσι καί διάλογος προῆλθε από βιβλία μᾶλλον παρά από τόν "πραγματικό" κόσμο. Ἡ σημασία τῶν διάτιτλων σε μιά ταινία ὅπως, γιά παραδειγμα, "Τό έργαστήρι τοῦ Δρ Καλιγάρι", θά φαινόταν πολύ μικρή, καί εἰδικά ὅταν, ὅπως σημειώνει ὁ Κρακάουερ, "ἡ γραφή εἰσήχθη σάν ἔνα βασικό στοιχεῖο τοῦ σκηνικοῦ - πρᾶγμα ἀρκετά σωστό, ὅταν ἀναλογιστοῦμε τή στενή σχέση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στή γραφή λέξεων καί τό σχέδιο". "Ετσι, οἱ διάτιτλοι πηγάζουν από τά βιβλία καί γράφονται μέσα στό διατίτλο κάρδο. Οι μακρές παρεμβολές από τό "Ημερολόγιο" (Πανεπιστήμιο τῆς Ούψαλα, 1726) ἀναλαμβάνουν δλόκληρη τήν ἀφήγηση, πού ὑποτίθεται πώς παρουσιάζεται από τήν ἄποψη τοῦ Φράνσις, σάν ἔνα περασμένο γεγονός, καί μέ τήν ἀναφορά σ' ἔνα κείμενο πού εἶναι ἀκόμα πιό παληό, ἔνα κείμενο πού ὑποτίθεται πώς τό διαβάζει ὁ Καλιγάρι, οἱ παρεμβολές αὐτές "κλέβουν" τήν ἀφήγηση από τόν Φράνσις. Η μακρόχρονη διαδικασία τῆς ἀνάγνωσης αὐτῶν τῶν παρεμβολῶν, χωρίς καμιά προσφυγή στίς εἰκόνες, ἐπιβάλλει τήν τέρλα τοῦ Φράνσις ὅταν αὐτός προβάλλει* (ψυχολογικά) στόν Καλιγάρι. Σάν ἀντιστάθμισμα στίς παρεμβολές τοῦ τυπωμένου κειμένου, ὑπάρχουν οἱ παρασθητικές λέξεις: DU MUSST CALIGARI WERDEN ("ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ Ο ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ"). Ωστόσο στήν προβολή πού κάνει ὁ Φράνσις, ἡ ἀλλαγή τῆς ἀντανυμίας εἶναι σημαντική: "ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΓΙΝΩ Ο ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ" οἱ λέξεις λαμπυρίζουν πάνω στόν τοῦχο, πάνω από τό κεφάλι του καί στά κλαδιά μιᾶς ἀγριοβατομουριᾶς.

Παραφορτώνοντας τούς διάτιτλους μέ ἀποσπάματα από ἔνα "ήμερολόγιο", ἡ ἐπιτρέποντας στόν διάτιτλο νά έκφρασει τήν παραίσθηση κατευθεῖαν πάνω στήν εἰκόνα, καί οἱ δύο αὐτές περιπτώσεις ἵσως νά φαίνονται σάν ἀδέξιες χρήσεις τῶν διάτιτλων. Ωστόσο, πρέπει νά ἐνθυμούμαστε πώς ὁ "Καλιγάρι" εἶναι πράγματι δύο ταινίες, αύτή τῆς δοίας οἱ Mayer καί Janowitz ἔχονται τό σενάριο μέ σκοπό ν' ἀποκαλύψουν τήν "τυραννία καί τό χάος" τῆς κοινωνίας τους, κι αύτήν πού ὁ Wienev άναγκάστηκε νά φτιάξει, τή διορθωτική ἐκδοχή, μέ τίς πλαι-

*ψυχολογική προβολή: ἡ προβολή προσωπικῶν αἰσθημάτων σέ ἄλλους, εἶναι μιά από τίς λειτουργίες τοῦ μηχανισμοῦ ἀμυνας(σ.τ.μ)

σιωμένες ίστορίες, πού δίνει στόν Καλιγκάρι τήν εύκαιρία νά πεῖ τήν τελευταία λέξη καί πού καθιστά τόν Φράνσις τρελό. Καί, αν καί οι εἰκόνες τοῦ Wiene θαυμάσια δημιουργοῦν τήν προβαλλόμενη τρέλα μέ δλλαγές στούς ρόλους πού περιλαμβάνουν δλα τά πρόσωπα, οι ἀπομείναντες διάτιτλοι ὑπογραμμίζουν τό πόσο ή ἐταιρία Decla πρόδωσε τό ἀρχικό σενάριο.

‘Η ταινία “Καλιγκάρι” ἀνοίγει μέ τόν διάτιτλο ἐνός “διάλογου” ἀνάμεσα στόν ἡλικιωμένο τρελό καί τόν Φράνσις, πού τοῦ λέει: “ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΠΑΝΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΑ...ΓΥΡΩ ΜΑΣ...ΜΕ ΕΧΟΥΝ ΠΑΡΕΙ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΟΥ, ΑΠΟ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ”. Έκτός ἀπό μιά σύντομη ἀπάντηση τῆς Τζέιν στό ἄσυλο καί τόν τελικό διάλογο μέ τά λόγια τοῦ Δρ Καλιγκάρι, οι ὑπόλοιποι διάτιτλοι ἀνήκουν στό Φράνσις, είτε σάν ἀμεση ἀφήγηση είτε σάν ἀπαντήσεις ἀλλων, ἀπό τή δική του ἀποψη, στήριξη στόρια πού ἀφηγεῖται. Οι διάτιτλοι τῆς ἀφήγησης συχνά ἀντικαθίστανται ἀπό διάλογους μέσα στήν ἀφήγηση, πού ἐμπλέκουν τόν ἀφηγητή. “Ετσι, δ Φράνσις είσαγει τόν “Αλαν: “ΑΛΑΝ, Ο ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ”. Ο ἐπόμενος διάτιτλος περιέχει τά λόγια τοῦ “Αλαν, κι αὐτό “ἀντιστρέφει” τήν ἀφήγηση: “ΕΛΑ ΦΡΑΝΣΙΣ, ΠΑΜΕ ΣΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ”. Ήστόσο οι εἰκόνες συνεχίζουν τήν ίστορία τοῦ Καλιγκάρι, πού προσπαθεῖ νά βγάλει μιά ἀδεια ἀπ’τό Δημαρχεῖο γιά νά ἐπιδείξει τόν ὑπνοβάτη του· πρόκειται για ἔνα γεγονός πόλις ίσως νά μή τό ἔχει δεῖ δίδιος δ Φράνσις, για αὐτό καί δέν ἀναφέρεται στούς διάτιτλους. Καί ὅταν πιά ἔχει γίνει ή είσαγωγή τῶν βασικῶν προσώπων, ἡ ἀφήγηση τοῦ Φράνσις χάνεται στήν ἀσωτερικευμένη ἀτμόσφαιρα τῶν εἰκόνων, καί στό σημεῖο αὐτό οι διάτιτλοι γίνονται ἀπλές ἐπικεφαλίδες, χωρὶς καμιά ὑποκειμενική ἀποψη: “ΜΕΤΑ ΤΗ ΚΗΔΕΙΑ”, “ΝΥΧΤΑ” καί “ΦΡΕΝΟΚΟΜΕΙΟ”.

Μετά ἀπό τόν τελευταῖο αὐτό διάτιτλο, ἡ πλαισιωμένη ίστορία ἐπαναλαμβάνει τήν ἀφήγηση τοῦ Φράνσις, αν καί αὐτός ύποτιθεταί πώς εἶναι τώρα τρελός: “ΕΧΕΤΕ ΕΔΩ ΚΑΠΟΙΟΝ ΑΣΘΕΝΗ ΜΕ ΤΟ ΟΝΟΜΑ Δρ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ”; Στή συνέχεια, οι μακρές παρεύθυντος ἀπό τό Ήμερολόγιο τῆς Ούψαλα καί οι λαμπυρίζουσες λέξεις τῆς παραίσθησης, μέ τήν ἀλλαγή στήν ἀντωνυμία ἀπό τό “ἔσυ” στό “ἔγω”, δηλώνουν ὅτι αὐτός πού εἶναι ἐντελῶς τρελός εἶναι ὁ Καλιγκάρι, ὥχι δ Φράνσις. Ή περίπτωση νά εἶναι δ Φράνσις πού ἔχει προβάλλει δλα αὐτά(ἀσθενής νά προβάλλει σέ γιατρό, καθιστώντας ἔτσι τό γιατρό ἀσθενή) εἶναι παρατραβηγμένη, καί εἰδικά ὅταν ύπάρχουν τά ἀποστάσματα ἀπό τό Ήμερολόγιο(πού πιστοποιοῦν τήν προβολή ἐνός γιατροῦ πάνω σ’ ἔναν ἄλλο γιατρό) καί ή λαμπυρίζουσα παραίσθηση(στήν ὅποια δ Φράνσις δέν εἶναι παρών). Οι σεκάνς τοῦ τσίρκου καί τοῦ ἄσυλου ἔχουν νόημα μόνο ἀπό μιά ἀποψη: αὐτή τοῦ Καλιγκάρι, πού εἶναι δ παρουσιαστής τοῦ προγράμματος καί στίς δύο περιπτώσεις.

Οι εἰκόνες τῆς διορθωτικῆς πλαισιωμένης ίστορίας στό τέλος, σίγουρα ἐπινοήθηκαν καί μπήκαν στήν ταινία μετά, γιατί ὥχι μόνο πηγαίνουν κόντρα στήν ἀφήγηση τοῦ Φράνσις, ἀλλά ἐπίσης ἀναστρέφουν δλους τούς ρόλους τῆς ἀφήγησης του. Ή-

στόχο, ή πλαισιωμένη ιστορία άποδέχεται σάν άληθή πράγματα στά όποια δέν μπορεί νά δώσει ζεκάθαρες άπαντήσεις. Στό Δρ Καλιγάρι αποδίδεται ό μοναδικός "λογικός" λόγος της ταινίας: "ΤΕΛΙΚΑ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ ΤΗ ΦΥΣΗ ΤΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ ΤΟΥ. ΝΟΜΙΖΕΙ ΠΩΣ ΕΓΩ ΕΙΜΑΙ ΑΥΤΟΣ Ο ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΗΣ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ. ΤΩΡΑ ΓΝΩΡΙΖΩ ΠΩΣ ΘΑ ΤΟΝ ΦΕΡΟΥΜΕ ΠΙΣΩ ΣΤΗ ΛΟΓΙΚΗ"(5). Αύτά πού λέει ύποτίθεται πώς άντικρούουν όλα δυσα έχουν συμβεῖ πρίν. Είναι έτσι, ομως; 'Υποθέτουμε πώς τώρα αύτός ξέρει τί έχουμε άνακαλύψει μέσα από τήν άφήγηση τού Φράνσις. "Αν δυμας τρελός είναι ό Φράνσις, τότε ή περιγραφή πού έδωσε είναι αληθινή; "Αν άντιστρέψουμε τήν προβολή(καί επαναλάβουμε όλα, τό φόρεμα τού ζουρλομανδύα, τήν άλλαγή στούς ρόλους, κλπ), ή ταινία θά λειτουργεῖ δπτικά, οχι δυμας καί νοηματικά. "Οτι γιατρός άμεσως άντιληφθηκε τή σημασία ένός απόκρυφου υπαίνιγμου τού 1726, αύτό δέ σημαίνει πώς μπορεῖ νά έπιβάλλει μιά έξισου άμεση θεραπεία γιά τόν Φράνσις. 'Από μόνος του, δ τελευταίος αύτός διάτιτλος ύποτίθεται πώς άντιστρέψει όλους τούς άλλους διάτιτλους τής ταινίας πού πηγάζουν από έναν φαινομενικά λογικό Φράνσις.

Ακόμα καί τό τελευταίο πλάνο τής ταινίας άντικρούει αύτή τή φαινομενική έπιστροφή στήν τάξη. 'Υπάρχει μιά *iris-in* στό πρόσωπο τού Καλιγάρι, πού αποκρύβει όλα τά άλλα πρόσωπα καί πράγματα μέσα στό κάδρο, καί μετά σβήνει γιά νά φανεί ή λέξη ΤΕΛΟΣ. 'Ο Κρακάουερ πρότεινε τήν παρακάτω κωδικοποίηση αύτής τής *iris-in*:

"Είναι άξιοσημείωτο πώς οι περισσότερες σκηνές στό πανηγύρι άνοιγουν μέ μια μικρή *iris-in* πού δείχνει τόν όργανοπαίκτη, τό χέρι τού διπούου συνεχῶς περιστρέφεται καί, πίσω όπ' αύτόν, τό πάνω μέρος τού συστήματος μέ τά περιστρεψόμενα ψεύτικα άλογάμια, πού ποτέ δέν σταματαίει τήν κυκλική του μέτρηση. 'Ο κύκλος έδω γίνεται τό σύμβολο τού χάρος. 'Ενώ ή έλευθερία μοιάζει μέ τό ποτάμι, τό χάρος μοιάζει μέ τή θαλάσσια δύνη. Μέ τόν παραμελισμό τού έσωτού του, κάποιοις μπορεῖ νά ωιχθεῖ μέσα στό χάρος" Όμως, δέν μπορεῖ νά προχωρήσει μέσα σ' αύτό".

'Η τελική *iris-in* έπανασυνδέει τόν ποτιθέμενα διορθωμένο Καλιγάρι μέ τόν Καλιγάρι τού πανηγυριού, οπως έπισης τό δασύλο μέ τό χάρο τού λούνα-πάρκ. 'Η ταινία "Τό έργα - στήρι τού Δρ Καλιγάρι", παρόλες τίς διορθώσεις πού τής έγιναν, έξι κολούθειν νά είναι ή ταινία έτσι όπως από τήν άρχη σχεδιάστηκε νά είναι.

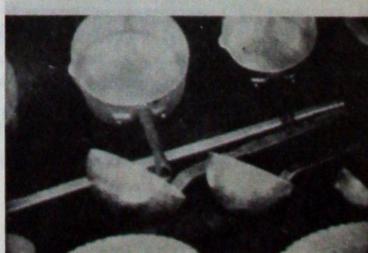
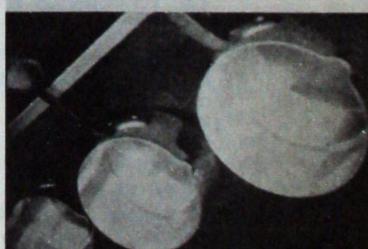
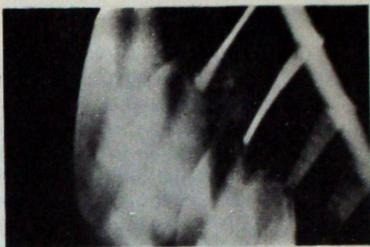
'Ο Fernand Leger καί δ Man Ray'

Διάφοροι Γάλλοι κινηματογραφιστές αύτης τής περιόδου προσπαθούσαν κι αύτοί νά άποδώσουν τίς έσωτερικές καταστάσεις τών χαρακτήρων μιᾶς ταινίας, καταστάσεις, ομως, πού θά πρόσθαλαν τήν "άστική" ήθικότητα τών θεατών. "Πρωτοπόροι"

ἡ σουρεαλιστές, οἱ κινηματογραφιστές αὐτοὶ ἀπεχθάνονταν νά χρησιμοποιοῦν τοὺς διάτιτλους μὲ τὸν πιό παραδοσιακό τρόπο, δηλαδὴ σάν ἀναπαραστάσεις τοῦ λόγου. Ἀντίθετα τούς χρησιμοποίησαν σάν μηχανικούς σχηματισμούς, σάν κάτι τό πλαστικό πού μπορεῖς νά τοῦ δώσεις σχῆμα καὶ μετά νά παιξεις μαζί του, ὥστα ἔγινε ἀπό τὸν Leger στήν ταινία του "Ballet Mecanique". ἡ τούς χρησιμοποίησαν σάν παραδίες τῆς λοτεχνίας καὶ σάν μεταφορές, ὥστα ἔκανε ὁ Man Ray στήν ταινία του "Les Mysteres du Chateau de Des" (δέες καὶ ΣΙΝΕΜΑ, τ. 1). Ἡ, τέλος, σάν λογικούς παραλογισμούς, πρᾶγμα πού ἦταν καὶ μιά παρώδια τῶν διάτιτλων γενικά, ὥστα ἔκανε ὁ Μπουνιουέλ στήν ταινία του "Ο Ἀνδαλουσιανός σκύλος".

Ἡ ταινία του "Ballet Mecanique" ἔχει πολύ λίγους διάτιτλους, μιά καὶ ἦταν ἡ "πρώτη ταινία χωρίς σενάριο". Ὁστόσο αὐτοὶ οἱ λίγοι διάτιτλοι ἐνισχύουν σέ μεγάλο βαθμό τὸ πρότυπο πού ἐπιβλήθηκε στίς εἰκόνες. Τό πρώτο πλάνο καὶ ὁ πρῶτος διάτιτλος τῆς ταινίας ἀποτελοῦν ἐκδήλωση σεβασμοῦ πρός τὸν Τσάπλιν: ἔχουμε τήν πολύ γνωστή εἰκόνα τοῦ Τσάπλιν, μέ τό καπέλλο καὶ τὸ μαστούνι του, σέ κυβιστική μορφή· ὁ διάτιτλος ἔξηγει αὐτό πού κρύβεται πίσω ἀπό τίς εἰκόνες: "CHARLOT PRESENTE LE BALLET MECANIQUE" ("Ο Σαρλώ παρουσιάζει τήν ταινία ΤΟ ΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΠΑΛΛΕΤΟ"). Ο ἐπόμενος καὶ τελευταῖος διάτιτλος τῆς ταινίας γράψει: "ON A VOLE UN COLLIER DE PERLES DE 5 MILLION". Ἡ κυριολεκτική σημασία τοῦ τίτλου, ἡ κλοπὴ ἐνός μαργαριταρένιου κολλιέ, πολύ λίγη σχέση ἔχει μέ τήν ύπόλοιπη ταινία καὶ ποτὲ δέν νοήθηκε σάν ἔνας διάτιτλος μέ κάποια κυριολεκτική σημασία. Ο διάτιτλος λειτουργεῖ σάν μιά γραφική παράσταση, πού θά τύχει κάποιων χειρισμῶν· ὁ τρόπος πού τὸν ἀντιμετωπίζει ἡ κάμερα εἶναι καθαρά ποιητικός.

"Από τήν ἀρχὴν ὁ διάτιτλος διασπάται καὶ δείχνεται μόνο τὸ "ON A VOLÉ", μέ συνεχή ζούμ κι ἐπαναλήψεις



τοῦ στοιχείου Ο για νά δωθεῖ ή ξννοια τῶν "έκατομμυρίων" πού ἀναφέρονται στὸν τίτλο. Ἡ κάμερα συνεχίζει νά ζουμάρει πάνω στὸν τίτλο, ύπογραμμίζοντας κάθε φορά τὸν πολλα - πλασιασμό τῶν Ο. Στή συνέχεια ξχουμε ἔνα ἐπαναλαμβανόμενο πλάνο μέ ἀνθρώπινα μάτια κι ἔνα πλάνο πού περιέχει ἔνα κολλάρο ἀλόγου μέ σχῆμα ἀνάλογο αὐτό τοῦ στοιχείου Ο: πρόκειται, δηλαδή, γιά μιά μεταφορά πού ἀφορᾶ τὸ κολλάτι. Μετά, ὀλόκληρος ὁ διάτιτλος ἀναστρέφεται, καί, φυσικά, μόνο τὰ στοιχεῖα Ο διατηροῦν τὴν ἵδια θέση καί σημασία. Στὸ τέλος, τὸ στοιχεῖο Ο μεγενθύνεται μέχρι πού καλύπτει ὀλόκληρη τὴν θέση, ἔχοντας ἔτσι ἐκτοπίσει τὸν ύπόλοιπο διάτιτλο. Μέ τὸν τρόπο αὐτό, ὁ Leger οἰκοδομεῖ μιά ὀλόκληρη σεκάνς γύρω ἀπό τὸν διάτιτλο ύποδεικνύοντας τὴν σχέση πού ξχουν ὅλα αὐτά - ή κλοπή, τὸ κολλάτι, τὰ μαργαριτάρια, ή ἄξια τοῦ κολλάτι - μέ τὸ χρῆμα.

Ἡ ταινία "Les Mysteres du Chateau de Des", λιγότερο φιλόδοξη ἀπό τὴν ταινία τοῦ Leger σὲ σχέση μέ τὴ συγκεκριμένη ποίηση καί τούς κυβιστικούς σχηματισμούς, εἶναι πιό προχωρημένη σάν παρεδία τῶν διάτιτλων καί σάν μιά προέκταση τῶν διάτιτλων αὐτῶν μέ σκοπό νά δημιουργηθεῖ μιά σουρεαλιστική μεταφορά. Στήν ἀρχή τῆς ταινίας, ὁ Man Ray μέ εἰρωνικό τρόπο ύποδηλώνει τὴν ἐπιρροή τοῦ Μαλλαρμέ. Ὁ πρώτος διάτιτλος τῆς ταινίας γράψει: "UN COUP DE DE N'ABOLIRA JAMAIS LE HASARD" ("Ἐνα ρίξιμο τῶν ζαριῶν ποτέ δέν μπορεῖ νά καταργήσει τὴν τύχη"). Ὁμως, στὸ ἐπόμενο πλάνο ὁ Man Ray δέχνει ἔνα μηχανικό χέρι νά ρίχνει δύο ύπερβολικά μεγενθυμένα ζάρια. Τό μηχανικό χέρι μεταβάλλει τὸ νόμα τοῦ στίχου τοῦ Μαλλαρμέ, καί δημιουργεῖται ἔτσι μιά ξννοια ἀπό τὴν ἀντιπαράθεση τῶν ἀντιθέτων, ὅμοια μέ τὴν ξννοια τοῦ Duchamp περὶ "κονσερβαρισμένης τύχης". Σ' ἔνα ρίξιμο τῶν ζαριῶν, δύο ἄνδρες φεύγουν μ' ἔνα ἀμάξι. Καί μετά οἱ διάτιτλοι: "LES PORTES DE PARIS S'OUVRENT SUR L'INCONNU" ("Οἱ πόρτες τοῦ Παρισιοῦ ἀνοίγουν στὸ ἀγνωστὸ") καί "A TOYTE VITESSE PAR MONIS ET PAR VAUX A TRAVERS LA FRANCE" ("Σέ φούλ ταχύτητα μέ πηδήματα καί ἐκτινάξεις κατά μῆκος τῆς Γαλλίας"). Ἡ εἰρωνία στούς διάτιτλους αὐτούς συνίσταται στὴν "ἀπόψη" τοῦ "ἀγνωστου" στὸν πρώτο διάτιτλο: εἶναι ή κάμερα, πού τοποθετημένη πάνω στὸ ταμπλά τοῦ αὐτοκινήτου, "δημιουργεῖ" ὅλα αὐτά τὰ πηδήματα καί τίς ἐκτινάξεις τοῦ δεύτερου διάτιτλου.

Ὁ Man Ray ἀντιπαράθεσε λογοτεχνικούς/ποιητικούς τίτλους μέ μυστηριώδεις ἔνθετους τίτλους, πού δημιουργοῦν μεταφορές ἀπ' αὐτό πού ἡδη ὑπάρχει στὶς εἰκόνες. Τίτλος: "ETOILE DE JOUR". Πλάνο: ἔνα πολύφωτο σέ σχῆμα "ἀστεριοῦ", ἔτσι ὅπως βλέπεται μέσα ἀπό τὸ παράθυρο ἐνός πύργου. Ἡ κάμερα κινεῖται μέσα στόμ πύργο, διακόπτει γιά νά ἐμφανιστεῖ ὁ διάτιτλος "L'INTRUS" ("Ο παρείσακτος") καί στὴ συνέχεια ὁ ἐπαναλαμβανόμενος διάτιτλος "PERSONNE" ("Κανένας"). Ἡ εἰρωνία ἔδω εἶναι, φυσικά, ὅτι ή λέξη "παρείσακτος" ἀναφέρεται

στήν κάμερα."Αλλά είναι στή σεκάνς μέ τήν πισίνα πού ο Man Ray χρησιμοποιεί τούς διάτιτλους μέ τή μεγαλύτερη φαντασία. Τίτλος: "LA FEMME,..LA JONGKEUSE". Πλάνο: μιά γυναίκα κάνει ταχυδακτυλουργικά κόλπα μέ μπάλλες κ α τω ἀπό τό νερό! Τίτλος: "PISCINE" (νεολογισμός,ἀπό τίς λέξεις piscine=πισίνα καί σινεμά). Πλάνο: ἀναστραφένη βουτιά,ἡ γυναίκα πετάγεται μέσα ἀπό τό νερό καί κάθεται πάλι στήν ἔξεδρα καταδύσεων.

Σ'όλη τή διάρκεια τῆς ταινίας,ο Man Ray ἀντιπαραθέτει στή ραπτομηχανή καί τήν δύμπρελλα τοῦ Λωτρεμόν ἔνα τραπέζι ἀνατομικῆς,μέσα ἀπό τή συγχώνευση χιουμορίστικων εἰκόνων καί ὑποδηλωτικῶν διάτιτλων. Τίτλος: "MINERVE CASQUEE" ("Ἡ περικεφαλαία τῆς 'Αθηνᾶς"). Πλάνο: μιά γυναίκα μέ μάσκα ζιψασκίας καί μέσωλήνες πού βγαίνουν ἀπό τό κεφάλι τῆς. Ἀπό κάποια ἔννοια,ὅλοι οἱ διάτιτλοι τῆς ταινίας "δικαιολογοῦν" τούς πειραματισμούς πού γίνονται μέ τίς εἰκόνες.

"Ο Ἀνδαλουσιανός σκύλος"

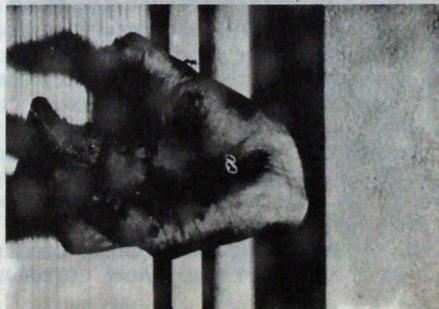
Οἱ διάτιτλοι τοῦ Μπουνιουέλ στήν ταινία "Ο Ἀνδαλουσιανός σκύλος" δέν είναι οὔτε γραφικά δυνατικοί,ὅπως στό Legez,οὔτε παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον σάν δημιουργοί μεταφορῶν ὅπως στόν Man Ray. Κι ὅμως ἔτσι ὅπως ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ στήν ταινία αὐτή,συνιστοῦν,μέ τή σαφήνεια καί τήν ἐνότητα τους,τήν πιό προχωρημένη περίπτωση στό χώρο τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου τῆς Βουβῆς περιόδου. "Οταν ὁ Ζάν Βιγκό ἐκθείασε "τήν ἀξιοθαύμαστη σύγκρουση,πού σημειώνεται στήν ταινία,ἀνάμεσα στό ὑποσυνείδητο καί τό λογικό"(βλέπε ΣΙΝΕΜΑ,τ.7),στήν πραγματικότητα πρότεινε μιά ἐνδιαφέρουσα σχέση ἀνάμεσα στίς εἰκόνες καί τούς διάτιτλους τῶν βουβῶν ταινιῶν. "Αν οἱ φιλμικές εἰκόνες, ὅ λ ε σ οἱ φιλμικές εἰκόνες,είναι ἐν δυνάμει "ὄνειρικές" εἰκόνες - δηλαδή,εἰκόνες πού δέν καθορίζονται ἀναγκαστικά ἀπό τή λογική ἢ τήν αἰτιότητα - τότε ἡ λειτουργία τῶν διάτιτλων σέ πολλές βουβές ταινίες ηταν νά "καθηλώνουν ἐπί τοῦ ἐδάφους" τίς εἰκόνες,νά τούς προσδίδουν λογική ἔννοια,αἰτιότητα καί μιά κυριολεξία πού θά τίς καθιστοῦσαν ἀντιθετικές πρός τίς ὄνειρικές καταστάσεις.

Ο Μπουνιουέλ κι ὁ Νταλί ἔξυπνα ἀποφάσισαν νά μή στηρίξουν τίς εἰκόνες τους στούς διάτιτλους. Πράγματι,σέ μιά πρώτη ματιά,οἱ διάτιτλοι φαίνονται νά μήν προσθέτουν ἀπολύτως τίποτα στήν κατανόηση τῶν εἰκόνων. Σ'ένα πρώτο ἐπίπεδο,αὐτό ἀληθεύει. 'Ο Μπουνιουέλ παρώδησε τή χρήση τῶν διάτιτλων στίς βουβές ταινίες μέ τούς δικούς του διάτιτλους στήν ταινία "Ο Ἀνδαλουσιανός σκύλος",ὅπου ὅλοι ἔχουν νά κάνουν μέ τό χρόνο,κι ὅπου ὅλοι είναι λογικά παράλογοι. Κάνοντας ὅμως μιά ἔρευνα ἀπό κοντά,διαπιστώνουμε πώς ὁ κάθε ἔνας ἀπ' αὐτούς τούς διάτιτλους λειτουργεῖ δομικά σάν ἔνα σημεῖο "διακοπῆς",ὅπως περίπου λειτουργεῖ ἡ 'Αἴζενσταϊνική τοῦ ή. 'Ο κάθε διάτιτλος "διακόπτει" τή

γοητεία, τῶν εἰκόνων, ἐφιστᾶ τή προσοχή στή διαδικασία τῆς ἔδιας τῆς θέασης, πρὶν προκαλέσει μιά νέα ἀσυναρτησία μέσα στίς εἰκόνες.

Ο πρώτος διάτιτλος τῆς ταινίας γράφει: "ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑΝ ΚΑΙΡΟ", καὶ ύποδηλώνει τὴν στερεότυπη ἀρχή τῶν παραμυθιῶν, κάτι τὸ "σουρεαλιστικό" ἢ "μη-πραγματικό", γιά νά χρησιμοποιήσω τὸ ὅρο τοῦ John Barth μέσω τοῦ Μπόρχες. Ο διάτιτλος αὐτός διαχωρίζει τὴ σεκάνς- "πλαίσιο", ὅπου ὁ ἔδιος ὁ Μπουνιουέλ κόβει τό μάτι τῆς γυναικας' πρόκειται γιά μιά σεκάνς πού ἔξηγεῖται κατά ἔνα μέρος μόνο, μέ βάση τὸ σενάριο κυρίως καὶ δχι τόσο τὴν ἔδια τὴν ταινία, ἀπό τὴν τελευταῖα εἰκόνα τῆς ταινίας. Μιά πρόσθετη σημείωση στό τελικό, δχι στό πρωτότυπο, σενάριο ἔγραψε: "στό ἀριστερό χέρι, ἔνα ἀνδρικό ρολόι" (6). Η πρόσθετη αὐτή σημείωση ἐμπλουτίζει τὴν ταινία γιατί λειτουργεῖ σάν μιά πρόσθετη μεταφορά γιά τὴ σεκάνς-πλαίσιο: τό ρολόι διασταυρώνεται μέ τό ἀκονισμένο ξυράφι, τό τσιγάρο στό στόμα διασταυρώνεται μέ τό στόμα, τὰ σύννεφα "κόβουν" τό φενγάρι στά δύο, τό ξυράφι κόβει τό μάτι. Τό ρολόι ἀντιστοιχεῖ ἐπίσης μέ τό ρολόι πού φοράει ὁ ἄνδρας στὴν τελική σεκάνς τῆς ταινίας, δταν δείχνοντας τὸ θέλει νά πει στή γυναίκα πώς ἔχει ἀργίσει στό ραντεβοῦ τους.

Τό κόψιμο τοῦ ματιοῦ τελειώνει τὴ δεύτερη σεκάνς καὶ δεύτερος διάτιτλος γράφει: "ΟΚΤΩ ΧΡΟΝΙΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ". Ο τίτλος αὐτός φαίνεται νά προκαλεῖ ἀσυνέχεια μᾶλλον, παρά μιά λεῖα μετάβαση δπό τή μιά σεκάνς στήν ἄλλη. Όκτω χρόνια ἀργότερα ἀπό τί; Γιατί ὀκτώ; Ή γυναίκα ἐπανεμφανίζεται στή δεύτερη σεκάνς, καὶ τά δυό μάτια τῆς εἶναι ἀκέραια· ὁ ἄνδρας πού εἶδαμε στήν ἀρχή ξαφανίζεται στήν ὑπόλοιπη ταινία. Ωστόσο ἡ "κληρονομιά" πού ἄφησε εἶναι τό κουτί μέ τίς ραβδώσεις, πού τό φοράει κρεμασμένο πάνω του ἔνας νεαρός ποδηλατιστής. Οι



ραβδώσεις ταιριάζουν μέ τίς λωρίδες τοῦ πουκάμισου καὶ τῆς γραβάτας πού φοράει ὁ ἄνδρας τή στιγμή πού κόβει τό μάτι. Ἐνῶ δημαρχός οἱ δύο σεκάνς ταιριάζουν ὀπτικά μέ βάση τίς λωρίδες, διάτιτλος ἀνάμεσά τους προκαλεῖ μιά χρονική ἀσυνέχεια. Ο τίτλος δηλώνει ἔνα χρονικό πέρασμα μέ ἀρχή τήν πρώτη σεκάνς, ωτόσο διάτοις ἄνδρας ἐξαφανίζεται ἐντελῶς, καὶ ἀντικαθίστανται ἀπό ἐναν νεαρό πού ὅδηγει ποδήλατο, ἐνώ ἡ γυναίκα δέν παρουσιάζει καμιά ἀλλαγή στήν ήλικία καὶ κανένα τραυματισμό στό πρόσωπο.

Ο ἐπόμενος διάτιτλος ἀκολουθεῖ ὑστερα ἀπό μιά ἄλλη "διακοπή" τῆς ἀφήγησης, πού τή φορά αὐτή ἔχει τή μορφή τῆς χωρικῆς ἀσυναρτησίας. Ο νεαρός ἄνδρας, τό χέρι τοῦ ὄποιον εἶναι πιασμένο στήν πόρτα, παρουσιάζεται ξαφνικά ἀπό τήν ἄλλη μεριά τῆς πόρτας καὶ ταυτόχρονα πάνω στό κρεβάτι, νά χαμογελάει στή γυναίκα. Καὶ ἡ γυναίκα διατηρεῖ τήν ἵδια στάση ὅπως καὶ πρίν, τώρα δημαρχός βρίσκεται ἀπό τήν ἄλλη μεριά τῆς πόρτας

Αὕτη ἡ νέα χωρική ἀσυναρτησία προκαλεῖ τόν τίτλο "ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΤΡΕΙΣ ΤΟ ΠΡΩΙ", πού σημαδεύει τήν εἰσοδο στήν ταινία τοῦ νέου ἀνδρικοῦ προσώπου. Πρέπει νά σημειωθεῖ πώς στή νέα αὐτή σεκάνς, ἡ γυναίκα ἀπουσιάζει γιά πρώτη φορά στήν ταινία. Ο νεαρός ἄνδρας βλέπει πρός τό τοῖχο, δι νεοεμφανύτης βηματίζει πρός τά πίσω καὶ εἶναι ἔτοιμος νά στραφεῖ πρός τήν κάμερα ὅταν παρεμβαίνει ὁ ἐπόμενος διάτιτλος. Ο διάτιτλος αὐτός ἐμποδίζει νά δοῦμε τό πρόσωπό του, ἔτσι πού ὅταν τελικά τό βλέπουμε διαπιστώνουμε ἔνα ἀκόμη πήδημα στό χρόνο.

Στήν τελική μορφή τοῦ σενάριου, δι "ξένος" παραμένει ξένος, καὶ τό πρόσωπό του δείχνεται καθαρά μόνο μετά τό διάτιτλο: "ΠΡΙΝ ΔΕΚΑΞΗ ΧΡΟΝΙΑ". Ο ἵδιος ὁ διάτιτλος φαίνεται σάν μιά ἀντίστροφη γεωμετρική πρόοδο, μιά "ἀπάντηση" στόν τίτλο "ΟΚΤΩ ΧΡΟΝΙΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ". Στήν πραγματικότητα, ἀν πιστέψουμε τόν τίτλο, αὐτά πού ἐπακολουθοῦν συμβαίνουν ὀκτώ χρόνια νωρίτερα ἀπό τήν ἀρχική σεκάνς τῆς ταινίας. "Ομως, τούτη ἡ λογική ἀντιμετώπιση τοῦ χρόνου δέν εἶναι συνεπής μέ τή σημασία τοῦ διάτιτλου ἀπέναντι στής εἰκόνες, γιατί μόνο δι "ξένος" ἐμφανίζεται κατά δεκάξη χρόνια νεώτερος. Ο "νεαρός ἄνδρας", γιά τόν όποιο μιλήσαμε πρίν, παραμένει στήν ἵδια ήλικία, κι αὐτό ἐξηγεῖ τήν ἴκανότητά του νά μεταμορφώνει τά σχολικά βιβλία σέ πιστόλια καὶ νά παλεύει μέ τόν ἄλλο ἄνδρα. "Οταν πυροβολεῖται, δι "ξένος" πέφτει, δχι στό χαλί τοῦ δωματίου, ἀλλά στό χώμα ἐνός χωραφιοῦ καὶ σέ μιά στάση ὅπου μέ τό ἔνα του χέρι ἀγγίζει τήν πλάτη μιᾶς γυναικός γυναικάς, πού ἀμέσως ἐξαφανίζεται. "Ἔτσι, τό χρονικό αὐτό πήδημα προκαλεῖ μέ τή σειρά του ἔνα χωρικό πήδημα, μαζί μέ τήν ἀνεξήγητη ἐμφάνιση καὶ ἐξαφάνιση τής ήμιγυμνης γυναικάς. Ωστόσο ἡ γυναίκα αὐτή προαγγέλει τήν ἐπιστροφή τῆς προηγούμενης γυναικάς ὅταν μ' ἔνα κάτ δι μπουντουέλ μᾶς μεταφέρει ἀπό τό χωράφι πίσω στό δωμάτιο.

Τό σύνθημα γιά τήν τελική σύγκρουση ἀνάμεσα στή γυναικά

καί τόν ἄνδρα εἶναι τό μέγιστο γκρό-πλάνο τῆς κεφαλῆς τοῦ ἐντόμου, πού εἶναι σύμβολο τοῦ θανάτου καί τῆς μεταμόρφωσης τῆς ζωῆς. Κλείνει τό στόμα μέ τό χέρι του καί, ὅταν τό ἀποσύρει, τό στόμα του ἔχει ἔξαφανιστεῖ. Σάν "ἀπάντηση" ἡ γυναίκα βάφει τά χειλιά της μέ κραγιόν. Τρίχες βγαίνουν στό πρόσωπο τοῦ ἄνδρα ἐκεῖ πού ἦταν τό στόμα του. Ἡ γυναίκα ἀμέσως κυττάζει τήν ἀμασχάλη της καί διαπιστώνει πώς τής λείπουν οἱ τρίχες. Ἡ μεταφορά αὐτή ὀλοκληρώνεται μέσα στή ταινίᾳ, γιατί ὁ Μπουνιουέλ προηγουμένως είχε παρεμβάλει τήν εἰκόνα τοῦ ἀχινοῦ (ἔνα δόπικό ἀντίστοιχο τῆς ἀμασχάλης). Ἡ παρεμβολή αὐτή ὅχι μόνο ὀλοκληρώνει τή μεταφορά τρίχες στό στόμα/ἀμασχάλη, ἀλλά λειτουργεῖ καί σάν συνδετικός κρίκος ἀνάμεσα στό δωμάτιο καί τήν παραλία (πού εἶναι καί ἡ τελευταῖα σεκάνς τής ταινίας), μέ τόν ἴδιο τρόπο πού ἡ αὔρα πού φυσάει τά μαλλιά τῆς γυναίκας μᾶς συνδέει νοηματικά μέ τήν εἰκόνα τῆς παραλίας. Ἡ φυγή της ἀπό τό δωμάτιο παρέχει τήν εύκαιρια γιά ἔναν ἀκόμη διάτιτλο, κάτι σώμας πού δέν τό κάνει νότιο τοῦ Μπουνιουέλ, καί ἀφήνει τίς τό δύο σεκάνς νά συγκρουσθοῦν γιά νά καθυστερήσει ἔτοι τήν ἐντύπωση πού δημιουργεῖται ἀπό τόν τελευταῖο διάτιτλο τῆς ταινίας: "ΤΗΝ ΑΝΟΙΞΗ". Φυσικά, ὁ τίτλος αὐτός εἶναι είρωνικός γιατί ἡ ἐποχιακή ἀναγέννηση πού ὑπονοεῖ δέν φαίνεται πουθενά στήν ταινία.

"Ετσι, λοιπόν, οἱ διάτιτλοι τοῦ Μπουνιουέλ, ἐνῶ παραδοῦν τήν παραδοσιακή χρήση τῶν διάτιτλων σάν μιά προσέγγιση τοῦ λόγου ή σάν ἔνας ἐρμηνευτής τοῦ ἀφηγήματος, ταυτόχρονα ὠθοῦν πρός τά ἐμπρός τό ἀφήγημα μέ χωρικά καί χρονικά πηδήματα καί στίς εἰκόνες πού προηγήθηκαν καί σ' αὐτές πού θ' ἀκολουθήσουν.

Τά παραδείγματα τῶν Μπουνιουέλ, *Man Ray*, *Leger*, *Wiene*/*Mayer*, *Αἴζενσταϊν*, *Γκρίφωιθ* καί *Πουντόβκιν* δείχνουν τούς ἀτέλειωτα ἀνόμοιους τρόπους μέ τούς ὅποις οἱ διάτιτλοι στίς βουβές ταινίες χρησιμοποιήθηκαν αἰσθητικά καί ἰδεολογικά. Εἶναι συνεπώς λανθασμένο νά ύποστροφίζουμε δτι αὐτό τελεικά πού ἀπορρίφθηκε κατά τό πέρασμα ἀπό τό βουβό στόν διμιοῦντα κινηματογράφο ἦταν αὐτή ἡ ἄχαρη χρονική παρεμβολή τῶν διάτιτλων στό ἀφήγημα. "Αν κάτι τέτοιο είχε συμβεῖ, τότε δέ θά είχαν σημειωθεῖ μεγάλες ἀλλαγές στήν καθιερωμένη τυπολογία καί τό μοντάζ τῶν βουβῶν ταινιῶν." Ομως ὁ ηχος κατέστησε ἀναγκαῖα μιά γενική ἀλλαγή στούς τρόπους μέ τούς ὅποιους οἱ κινηματογραφιστές χρησιμοποιοῦσαν τήν κάμερα, ὅπως ἐπίσης καί στήν ἀντίληψή τους γιά τό μοντάζ. Εἶναι φανερό πώς ἡ "λεκτική" λειτουργία τῶν διάτιτλων ἦταν μόνο μιά ἀπό τίς πολλές πού ἐκτελοῦσαν. Μέ δηλα αὐτή τήν ὑπερσύγχρονη τεχνολογία στή διάθεσή τους, οἱ σημειρινοί κινηματογραφιστές ἔχουν ἀκόμα πολλά νά μάθουν ἀπό τή Βασιλώνα αὐτῶν τῶν "βουβῶν" διάτιτλων.

Σημειώσεις: (1). Michel Marie, "Muet", στό *Lectures du Film* (Παρίσι, ἑκδ. Aibatros, 1975).

- (2). Κατρ R. Niven, D.W.GRIFFITH, "The battle at Elderbush Gulch(Λός "Αντζελες, 1972)
- (3). 'Από τό σενάριο τῆς ταινίας τοῦ Πουντόβκιν "Μάνα".
- (4). Σεργκέι 'Αλζενστάιν, "Εἰσαγωγή" στό σενάριο τῆς ταινίας
- (5). 'Η κόπια τῆς ταινίας πού έχει βγει στή διανομή άπό τήν έταιρία Janus ἀναφέρει "μυθικός"("θρυλικός") ἀντί για "μυστριώδης"(σ.τ.ο). Οι λέξεις στ' 'Αγγλικά είναι "mythic" καὶ "mystic".
- (6). 'Η σημείωση αὐτή ύπαρχει στό τελικό σενάριο τῆς ταινίας. Στό ἀρχικό σενάριο δέν ύπαρχει καμιά ἀναφορά στό ύποκάμισο καὶ τή γραβάτα. "Ετσι, τό τελικό σενάριο τοῦ Μπουνιουέλ παρέχει ἕνα μεγάλο ποσοστό σενέχειας σ' αὐτό πού ύποτίθεται πώς ήταν τό ἀσυνείδητο ἐλεύθερὸ παι-
χνίδι τῆς φαντασίας τῶν δημιουργῶν του.

Δημοσιεύτηκε στό περιοδικό SIGHT AND SOUND
Τή μετάφραση ἔκανε ὁ M.M

Παροράματα τεύχους 9/10

σελ. 44,β' στήλη, 25η σειρά ύλικῆς ἀντί ύλιστικῆς
σελ. 45,β' στήλη, 23η σειρά, ε

Παροράματα τεύχους 9/10

σελ. 44,β' στήλη, 25η σειρά, ύ λ ι κ ḥ ζ ἀντί ύλιστικῆς
σελ. 45,β' στήλη, 23η σειρά, ε ξ ω ἀντί έκτος
σελ. 46 α' στήλη, 5η σειρά, διαγράφεται ἡ λέξη ἔ ν α.
σελ. 46,β' στήλη, 30ή σειρά, διαγράφεται ἡ λέξη ἄ π ο θ ε ώ-
ν ε τ α ι.
σελ. 48, κείμενο τοῦ Πλάτωνος, σειρά 5η, τ ρ α χ ύ τ ε ρ ο ν
ἀντί ταχύτερον
σελ. 53, 1η στήλη, 20ή σειρά, μ ἐ σ α στά ὅρια, ἀντί ἔξω ἀπό
τά ὅρια.
σελ. 53, ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ. 'Η πρώτη φράση ἔχει ώς ἔξης: "Ἐνας
Θάλαμος φωτός ἀληθινό φιλτραρίσματος. τῶν χρωμάτων, ἐπιτρέ-
πει, κλπ.
Τό κείμενο τοῦ D. Αντων πρωτόδημοσιεύθηκε στό Παρίσι, στό
περιοδικό Melba, τεῦχος 6-7.

Ένας νέος ρεαλισμός — Τό άντικείμενο (ή πλαστική και κινηματογραφική γραφική άξια του)

Fernand Léger

Κάθε προσπάθεια στό χώρο τοῦ θεάματος ή τοῦ κινηματογράφου πρέπει νά έπιχειρεῖ νά προβάλλει τίς δξίες τοῦ άντικειμένου — διάφορα και σέ βάρος τοῦ θέματος ή κάθε δλλου φωτογραφικού έρμηνευτικού στοιχείου, όποιο κι αν είναι αύτό.

Όλος δ σύγχρονος κινηματογράφος είναι ραμαντικός, λογοτεχνικός, ιστορικά έπειρεσιονιστικός, κ.λ.π.

Άς ξεχάσουμε δλα αύτά κι άς διαχοληθῶμε μέ αντικείμενα όπως: οι ανθίστας, η καρένλα, το χέρι, το μάτι, ή γραφαμπαχανή, το καπέλλο, τό πόδι, κ.λ.π., κ.λ.π.

Άς μελετήσουμε τά πρόγματα αύτά οχετικά μέ τό τί μπορούν νά προσφέρουν στήν θδόνη έτσι όπως είναι — απαμονωμένα, έξαρσοντας τήν δέξια τους μέ κάθε γνωστό μέσον.

Στήν παραπάνω απαρθίμηση έπι τηρες (sic) έχω συμπεριλάβει μέρη τοῦ άνθρώπινου αίματος, γιά νά τονίσω τό γεγονός ότι στό νέο ρεαλισμό ή άνθρώπινη ψηφαρή, ή προσωπικότητα, παρουσιάζει πολύ ένδικφέρον μόνο έπειδή συνίσταται από τά μέρη αύτά, χωρίς αύτό νά σημαίνει πώς τά μέρη αύτά είναι πιο σημαντικά από όποια οιδήποτε δλλο άντικείμενο.

Ή τεχνική πού τονίζουμε συνίσταται στήν απαμόνωση τοῦ άντικειμένου ή μέρους τοῦ άντικειμένου, καί τήν παρουσίασή του στήν θδόνη σέ γκρό-πλάνα μέ τή μεγαλύτερη πιθανή έκταση. Ή τεράστια μεγένθυση ένός άντικειμένου, ή μέρους του, τοῦ προσδένει μιά δύντοτητα, πού ποτέ δέν είχε στό παρελθόν καί μ' αύτό τόν τρόπο τό άντικειμένο αύτό μπορεῖ νά γίνει ένα μέσον έπικοινωνίας μέ μια έντελως νέα ληρική καί πλαστική δύναμη.

Ύποστηρίζω πώς πρώτη πήν άναμάλιψη τοῦ κινηματογράφου κανένας δέν γνώριζε τίς δυνατότητες πού έκρυψε ένα πόδι, ένα χέρι, ένα καπέλλο.

Τά άντικειμένα αύτά, φυσικά, τά θεωρούνταν χρήσιμα-δλοι τά έβλεπαν, μά κανένας ποτέ δέν τά κοίταξε. Στήν θδόνη είναι δυνατόν νά κοιταχθούν, νά διακαλυφθούν, καί παρουσιασμένα αυστά ν' αποκαλυψθεῖ ότι κατέχουν πλαστική καί δραματική διαφριά. Βρισκόμαστε στήν έποχή τής έξειδίκευσης — τών είδικοτήτων. Άν τά κατασκευασμένα άντικειμένα είναι γενικά καλοριτιαγμένα, μέ δξιόλογη τελειωσιόν, αύτό δρείλεται στό ότι έχουν φτιαχτεῖ κι έλεχθει από είδικους.

Προτείνω νά έφαρμόσουμε τή φράμουλα αύτή στόν κινηματογράφο καί νά μελετήσουμε τίς πλαστικές δυνατότητες πού ένυπάρχουν στό μεγενθυμένο μέρος πού προβάλλεται (οέ

γκρό-πλάνο) στήν διδύμη, έξειδικευμένο, για νά κοιταχθεῖ και νά μελεπηθεῖ από κάθε διαβίη, σέ κίνηση και άκινησία.

Έδω βρίσκεται ξας όλοκληρος και νούργιος κόσμος από κινηματογραφικές μεθόδους.

Τά διατηκείμενα αύτά, τά μέρη αύτά, οι μέθοδοι, είναι α-μέτρητες - απεριόριστες. Η ζωή είναι γεμάτη από τέτοια. Ας τά δοῦμε λοιπόν πάνω στήν δύδην.

"Η υπόθεση είναι νά έρουμε πώς νά τά "έκμεταλευτού-με", πώς νά τά χρησιμοποιήσουμε αυτά. Είναι πιο δύσκολο απ' ότι φαίνεται.

Γιατί νά πετύχουμε τό αυτό πλαστικό έφρε, οι συνθη-σμένες κινηματογραφικές μέθοδοι πρέπει νά απορριφθούν έ-ντελῶς. Τό πρόβλημα πού άφορά τό φῶς και τή σκιά καθίστα-ται έξαιρετικά σημαντικό. Οι διάφοροι βαθμοί κινητικότη-τας πρέπει νά ρυθμίζονται από τούς ρυθμούς πού έλέγχουν τίς διάφορες ταχύτητες τῆς προβολής - la muniterie - τό τάιμινγκ τῶν προβολῶν πρέπει νά ύπολογίζεται μαθηματικά.

Νέοι διαθρωτοί χρειάζονται - διαθρωτοί πού νά έχουν α-ποκτήσει μιά νέα εύαισθησία απέναντι στό διατηκείμενο και τήν εικόνα του. "Ενα διατηκείμενο, για παράδειγμα, δια-βληθεῖ για 20 δευτερόλεπτα αποδίδει δλάμερη τήν δέξια του, ένω στά 30 δευτερόλεπτα ή δέξια του χάνει.

"Ενα διαφανές διατηκείμενο μπορεῖ νά παραμείνει σκίνητο καί τό φῶς τοῦ μεταδίδει κίνηση. "Ενα διαφανές διατη-κείμενο μπορεῖ τότε νά τεθεῖ σέ κίνηση, σέ ρυθμό μέ τό τέ-μπο τοῦ διαφανούς διατηκείμενου. Μέ τόν τρόπο αύτό μιά τε-ράστια ποικιλία έφρε είναι δυνατόν νά έτιτευχθεῖ χάρις στή χρησιμοποίηση έντελῶς διαφορετικῶν διατηκείμενων, πού από μόνα τους δέν έχουν καθημία έκφραση, δλλά πού πρέπει νά τά χειριστούμε μέ κατανόηση και γνώση. Τό φῶς είναι τά πάντα. Μεταμορφώνει τά διατηκείμενα έντελῶς και γίνεται μιά διαέρτητη δινότητα.

"Ας πάρουμε μιά δλοιδίνα καταφρόλα. "Ας διήρθουμε μι-τίνες φωτές νά πέσουν πάνω της απ' όλες τίς γωνίες - νά τή διαπεράσουν και νά τή μετασχηματίσουν. "Όταν τήν παρουσι-άσουμε στήν δύδην σέ γκρό-πλάνο, θά προκαλέσει τό ένδια - φέρον τοῦ κοινοῦ γιά ένα χρονικό διάστημα, ή διάφορεια τοῦ διποίου σκάμια δέν έχει καθορισθεῖ. Οι θεατές δέ χρειάζεται νά έρουν πώς τοῦτο τό αιθέριο έφρε τοῦ φωτός σέ διάφορες μορφές, πού τόσο μᾶς διασκεδάζει, δέν είναι τίποτα περισσό-τερο από μιάν δλοιδίνα καταφρόλα.

"Επαναλαμβάνω: τό θεαματικό έφρε τῶν διατηκείμενων, πρός τό παρόν άγνοεῖται έντελῶς (κι αύτή είναι ή σημασία αύτοῦ τοῦ δρόμου).

Τό φῶς ζωντανεύει και τό πιό διάλυχο διατηκείμενο, και τοῦ προσθίδει κινηματογραφική δέξια. Τούτη ή νέα διαβίη εί-ναι τό διαφιβές διατίθετο δλων αύτῶν πού έχουν γίνει στόν κινηματογράφο μέχρι σήμερα. Οι δυνατότητες τοῦ διατηκείμε-νου, ή τοῦ μέρους του, πάντοτε έχουν δύνωνθεῖ και προτιμούν νά παρουσιάζουν διαφέντες κινούμενες μάζες μέ τόν ένεργό



Ο Fernand Léger και τόξύλινο μοντέλο του γιά τόν Τσάρλι Τσάπλιν, 1920-23.

ρυθμός πήσας καθημερινής ζωῆς. Τά πάντα έχουν θυσιαστεῖ γιά χάρη ένός έφερέ, πού δέν έχει καθηματά σχέση με τήν αληθινή πραγματικότητα. Ο ρεαλισμός τού κινηματογράφου δέν έχει δημιουργηθεῖ σύμμα - Αύτη θά είναι ή δουλειά τού μέλλοντος.

Χειμώνας, 1926

Από τό βιβλίο τοῦ Lewis Jacobs "Introduction to the Art of the Movies". Τή μετάφραση έκανε ή Έλπιδα Καραγιάννη

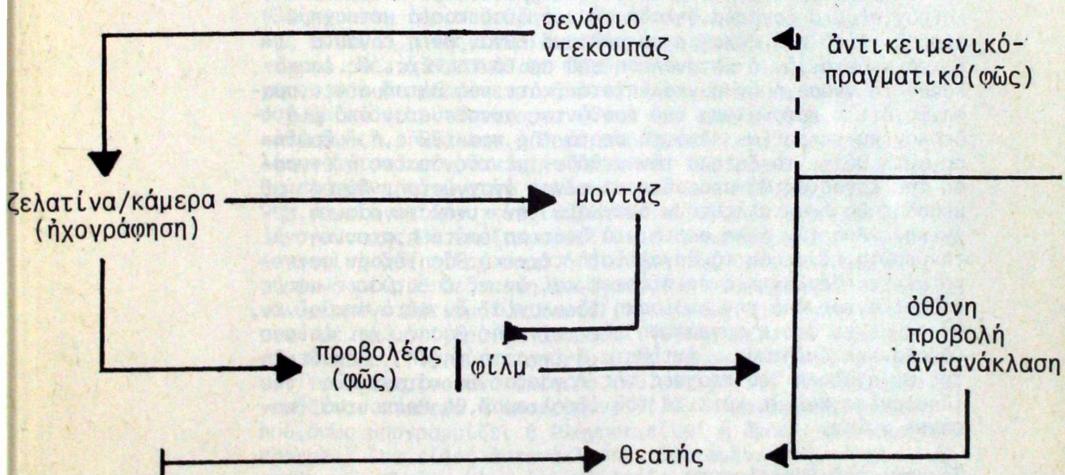
Ίδεαλογικά ἐπακόλουθα τοῦ βασικοῦ κινηματογραφικοῦ μηχανισμοῦ.

Jean-Louis Baudry

Ό Φρόουντ, στό τέλος τῆς "Ἐρμηνείας τῶν Ὀνείρων", στό σημεῖο ὅπου ζητᾶ νά συμπεριλάβει στό σύνολο τοῦ ψυχισμοῦ τίς διαδικασίες ἐπεξεργασίας τοῦ ὀνείρου καί τήν ἰδιαίτερη οἰκονομία του, περιγράφει τὸν ψυχισμό μέ ἔνα ὅπτικό μοντέλο. "Ἄς προσπαθήσουμε νά φανταστοῦμε τό δργανο πού χρησιμεύει γιά τήν παραγωγή ψυχικῶν μορφωμάτων σάν ἔνα εἰδος πολύπλοκου μικροσκόπου ἢ φωτογραφικοῦ μηχανήματος". Ἀλλά ὁ Φρόουντ δίνει τήν ἐντύπωση νά θεωρεῖ ἐντελῶς ἀπαραίτητο αὐτό τό ὅπτικό μοντέλο πού, ὅπως ὑπογραμίζει ὁ Derrida(1), φανερώνει τήν καθυστέρηση τῆς γραφικῆς ἀπεικόνισης σέ σύνκριση μέ τό πεδίο πού εἶχε ἥδη καλύψει ἡ δουλειά του πάνω στό ὄνειρο. Ἐξάλλου, σύντομα θά ἐγκαταλεί - ψει τό ὅπτικό μοντέλο πρός διφέλος μιᾶς μηχανῆς γραφῆς, τῆς μαγικῆς συσκευῆς. Ὁστόσο, ἡ ὅπτική αὐτῆς τῆς ἐπιλογῆς φαίνεται νά συνεχίζει τήν παράδοση τῆς δυτικῆς ἐπιστήμης πού ἡ γέννησή της συμπίπτει ἀκριβῶς μέ τόν κατασκευή ὅπτικῶν μηχανημάτων τά ὅποια θά ἔχουν σάν ἐπακόλουθο τήν ἀπο-κέντρωση τοῦ ἀνθρώπινου σύμπαντος, τό τέλος τοῦ γεωκεντρισμοῦ(Γαλιλαῖος). Ἀλλά τό παράδοξο εἶναι ὅτι τό ὅπτικό μηχάνημα - ὁ μαῦρος θάλαμος - θά χρησιμέψει, στό ἕδιο ἴστορικό πεδίο καί στά πλαίσια τῆς ζωγραφικῆς παραγωγῆς, στήν ἐπεξεργασία ἐνός νέου τρόπου ἀναπαράστασης, τῆς PERSPECTIVA ARTIFICIALIS(τεχνητή προσπτική), πού θά ἔχει σάν ἀποτέλεσμα μιάν ἀνα-συν-κέντρωση, ἢ τουλάχιστο μιά μετατόπιση τοῦ κέντρου: στό ἔξης τό κέντρο θά εἰναι συναρμό μοσ με τό μάτι, καὶ πηγή νοήματος. Τά ὅπτικά μηχανήματα φαίνονται νά κατέχουν προνομιακή θέση στά σημεῖα ἐπαφῆς τῶν ἐπιστημῶν καί τῆς παραγωγῆς ἰδεολογικῶν μορφωμάτων κι αύτό θέτει κάποια ἐρωτηματικά. Θά μπορούσαμε νά ἔξετάσουμε τό ἐνδεχόμενο σύμφωνα μέ τό ὅποιο τά ὅπτικά μηχανήματα πού συνδέονται ἄμεσα μέ τήν ἐπιστημονική πρακτική θά μπορούσαν νά κρύβουν πίσω ἀπό τό προσωπεῖο τοῦ τεχνικοῦ τους χαρακτήρα δχι μόνο τήν ἐκμετάλλευση τους σάν μέσα παραγωγῆς ἰδεολογίας ἀλλά καί τά ἰδεολογικά ἐπακόλουθα πού θά μπορούσαν νά ἔχουν αὐτά τά ἕδια. Ἡ ἐπιστημονική τους βάση θά τούς ἔδινε ἔνα ἔχεγγυο ούδετερότητας καί θά τούς ἔξασφάλιζε προστασία ἀπέναντι σέ κάθε ἀδιάκριτη ἔρευνα.

Αλλά έδω μπαίνει κιόλας μιά έρώτηση: αν είναι άλήθεια ότι δέν πρέπει νά παραγνωρίζονται οι άτέλειες αυτῶν τῶν μηχανημάτων, οί περιορισμοί στή χρήση τους, μέ ποιό κριτήριο θά τούς καθορίζουμε; "Οταν μιλάμε λ.χ για τὸν περιορισμό ἐνός βάθους πεδίου, ὁ ἔδιος ὁ σρός μήπως δέν ἀναφέρεται σὲ μιά ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας γιά τὴν ὅποια δέν ὑπάρχει τέτοιος περιορισμός; Αὐτό ἀφορᾶ ἴδαιτερα τὴν παραγωγή σημανότων σήμερα, στὸ μέτρο πού ἡ ἐργαλειακή βάση παίζει ὅλο καὶ σπουδαιότερο ρόλο καὶ ἡ διάδοσή τους είναι ὅλο καὶ πιό πλατειά. Μέχρι τώρα τὸ ἐνδιαφέρον ήταν σχεδόν ἀποκλειστικά στραμμένο στὴν ἐπίδραση, τίς ἐπιπτώσεις πού ἔχουν τὰ τελειωμένα προϊόντα, τὸ περιεχόμενό τους, ἢ ἂν θέλετε τὸ πεδίο τοῦ σημαινόμενου, ἐνῷ παραμερίζονταν τὰ τεχνικά δεδομένα στὰ ὅποια αὐτά βασίζονταν, καθὼς καὶ οἱ συγκεκριμένοι προσδιορισμοί αυτῶν τῶν δεδομένων: τὸ φαινόμενο είναι ὅπως δήποτε περίεργο (ἀλλά ἵσως ὄχι καὶ τόσο περίεργο). Εἶδω ἔγκειται αὐτό τὸ εἶδος ἀπαράβατου πού ἡ ἐπιστήμη ἔχει σά ρόλο νά ἔξασφαλίζει. Θά θέλαμε νά κάνουμε μερικές προτάσεις για τὸν κινηματογράφο, πού πρέπει νά συμπληρωθοῦν, νά ἐπαληθευθοῦν, νά διορθωθοῦν.

Πρῶτα, πρέπει νά καθορισθεῖ ἡ θέση τῆς ἐργαλειακῆς βάσης μέσα στὸ σύνολο τῶν διαδικασιῶν πού συμβάλλουν στὴν παραγωγὴ μιᾶς ταινίας, μέ ἔξαρση, σὲ αὐτό τὸ ἐπίπεδο, τῶν οικονομικῶν παραγόντων.



Τό σχῆμα αὐτό τονίζει τὰ ἔξης σημεῖα: ἀνάμεσα στὸ "ἀντικειμενικό πραγματικό" καὶ τὴν κάμερα, τόπο τῆς ἐγγραφῆς, ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφὴ καὶ τὴν προβολή, ἐντάσσονται ὄρισμένες διεργασίες, ἔνα ἔργο πού ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸ τελειωμένο προϊόν.

Μιά ἀμετακίνητη γραμμή ἀποκόβει, διαχωρίζει αὐτό τὸ προ-

ύόν ἀπό τό ἀκατέργαστο ὑλικό (τό "ἀντικειμενικό πραγματικό"), δό μετασχηματισμός περνάει ἀπαραθήτος. Ἡ θέση πού κατέχει ἡ κάμερα είναι ταυτόχρονα ἀκραία (έφόσον ἡ κάμερα είναι ἔξισους ἀπομακρυνμένη ἀπό τό "ἀντικειμενικό πραγματικό" καὶ τό τελειωμένο προϊόν) καὶ ἐνδιάμεση (έφόσον συμμετέχει στό προτοές τῆς ἐργασίας πού πάει ἀπό τό ὑλικό στό τελειωμένο προϊόν). Είναι ἀπαρίτητο νά διακρίνουμε τό μοντάζ ἀπό τό ντεκουπάζ, ὅποια κι ἄν είναι, ἔξαλλου, ἡ ἀλληλοεξάρτησή τους, λόγω τῶν ούσιαστικῶν διαφορῶν στό σημαῖνον ὑλικό πού ἐπεξεργάζεται τό καθένα τους: ἀπό τή μιά ἡ γλώσσα (σενάριο) καὶ ἀπό τήν ἄλλη ἡ εἰκόνα. Ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δύο φάσεις τῆς παραγωγῆς συντελέστηκε μιά μετάπλαση τοῦ σημαίνοντος ὑλικού (δέν πρόκειται, προφανῶς, οὕτε γιά μετάφραση οὕτε γιά μεταγραφή: ἡ είκόνα δέν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ στή γλώσσα) στό ἐσωτερικό τοῦ χώρου πού σημαίνεται ἀπό τήν ὕδια τήν κάμερα. Τέλος, ἀνάμεσα στό τελειωμένο προϊόν (πού ἔχει τό δείκτη "ἄξια ἀνταλλαγῆς", ἐμπόρευμα) καὶ τήν κατανάλωσή του (τήν ἄξια χρήσης του) παρεμβάλλεται μιά ἄλλη διεργασία, πού μέ τή βοήθεια ἐνός συνόλου ἐργαλείων - προβολέας, θόρυβη - ἀποκαθιστᾶ τό φῶς τό δόποιο χάρτηκε κατά τή διαδικασία παραγωγῆς καὶ μετασχηματίζει μιά διαδοχή μεμονωμένων εἰκόνων σέ μιά ἀκολουθία πού ἀποκαθιστᾶ μέ τή σειρά της τήν κίνηση, ἡ ὁποία εἰσάγεται ἀπό τό "ἀντικειμενικό πραγματικό", ἄν καὶ σύμφωνα μέ ἔνα διαφορετικό ρυθμό.

Ο ἵδιαίτερος χαρακτήρας τοῦ κινηματογράφου παραπέμπει, λοιπόν, σέ μιά ἐργασία, δηλαδή σέ μιά διαδικασία μετασχήματισμοῦ. Αὐτό πού θέλουμε νά μάθουμε είναι ἄν ἡ ἐργασία ἐξιστερικεύεται, ἄν ἡ κατανάλωση τοῦ προϊόντος ἔχει ὡς ἐπακόλουθο τή γνώση, ἡ ἄν συγκαλύπτεται, κάτι πού θά σημαίνει, προφανῶς, ὅτι ἡ κατανάλωση τοῦ προϊόντος συνοδεύεται ἀπό μιά ἰδεολογική ὑπεραξία. Ἀπό τή μεριά τῆς πρακτικῆς, ἡ ἐρώτηση αὐτή θέτει τό ζήτημα τῶν μεθόδων μέ τίς ὅποιες ἡ ἐγγραφή τῆς ἐργασίας θά μποροῦσε νά είναι ἀναγνώσιμη. Αὔτες οἱ μέθοδοι θά ἐκμεταλλευτοῦν ἀναγκαῖα τήν κινηματογραφική τεχνική. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, μιά δεύτερη ἐρώτηση, σχετική μέ τήν πρώτη, είναι ἄν τά ἐργαλεῖα (ἡ τεχνική βάση) ἔχουν συγκεκριμένες ἰδεολογικές ἐπιπτώσεις, καὶ ἄν οἱ ἐπιπτώσεις αὐτές καθορίζονται ἀπό τήν κυριαρχη ἰδεολογία· ἄν αὐτό συμβαίνει, θά σημαίνει ὅτι ἡ συγκάλυψη τῆς τεχνικῆς βάσης ἔχει ἐπίσης ἰδεολογική ἐπίπτωση. Ἀντίθετα, ἡ ἐγγραφή της, ἡ ἐπίδειξη τῆς ὡς ἀνάδυση τοῦ προτέρες τῆς ἐργασίας, ὡς καταγγελία τῆς ἰδεολογίας καὶ ὡς κριτική τοῦ ἰδεαλισμοῦ, θά πρέπει νά παράγει γνώση.

Τό μάτι τοῦ ὑποκείμενου

Εἶδαμε ὅτι ἡ κάμερα κατέχει κεντρική θέση στό ξετύλιγμα τῶν διαδικασιῶν παραγωγῆς⁽²⁾ ἐνός φίλμ. Μέσο τῆς κάμερας, ὅργανον πού συνδυάζει ὀπτικά καὶ μηχανικά ἐργαλεῖα, πραγματώνεται ἔνας ὄρισμένος τρόπος (Μοδε) ἐγγραφῆς πού χαρακτηρίζεται ἀπό τό ιαρκάρισμα, τό φιλέρισμα τῶν διαπόρων ἀ-

φωτεινῶν ἐντάσεων(καὶ μηκῶν κύματος γιά τό χρῶμα)καὶ τῶν διαφορῶν ἀνάμεσα στίς εἰκόνες. Κατασκευασμένη πάνω στὸ μοντέλο τῆς CAMERA OSCURA(μαύρου θάλαμου), ἔχει τίς δυνατότητες νά κατασκευάσει μιά εἰκόνα ἀνάλογη μέ τίς περσπεκτιβιστικές προβολές πού ἐπεξεργάστηκε ἡ ἴταλική Ἀναγέννηση. Δέν ύπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ χρήση φακῶν μέ διαφορετικό ἐστιακό μῆκος μπορεῖ νά μεταβάλλει τό ἀντιληπτικό πεδίο. 'Αλλά τό πρωταρχικό μοντέλο, ὅπως δείχνει καθαρά ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἡ περσπεκτιβιστική κατασκευή τῆς Ἀναγέννησης. "Οσο γιά τή χρήση πολλαπλῶν φακῶν, ὅταν δέν ύπαγορεύεται ἀπό τεχνικές πού ἀποσκοποῦν στήν ἀποκατάσταση ἐνός συνηθισμένου ἀντιληπτικοῦ πεδίου(λήψεις σέ περιορισμένους χώρους πού πρέπει νά μεγαλώσουν ἡ σέ ἐκτεταμένους χώρους πού πρέπει νά μικρύνουν), δέν καταστρέφει τήν προσπική: ἀντίθετα, τῆς δίνει τό ρόλο τοῦ πρότυπου ἀναφορᾶς. 'Η παρέκκλιση, εἴτε μέων τοῦ μεγάλου γνωιώδους φακοῦ, εἴτε τοῦ τηλεφακοῦ, μπορεῖ πάντα νά δηλωθεῖ ἀπό μιά σύγκριση μέ τή λεγόμενη φυσιολογική προσπική. Θά δοῦμε πιό κάτω ὅτι ἡ ἰδεολογική ἐπίπτωση πού προκύπτει ὄριζεται καὶ πάλι σέ σχέση μέ τήν ἰδεολογία ἡ ὅποια εἶναι σύμφυτη μέ τήν προσπική. 'Ακόμα καὶ οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας, ἡ ἀναλογία μήκους καὶ πλάτους, μοιάζουν νά ἔχουν ύπολογισθεῖ μέ βάση τό μέσο όρο διαστάσεων τῆς ζωγραφικῆς καθαλέτου(μικρῶν πινάκων).

'Η ἀντίληψη τοῦ χώρου πού κατευθύνει τήν κατασκευή τῆς προσπικῆς στήν Ἀναγέννηση διαφέρει ἀπό αὐτή τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Γι' αὐτούς, ὁ χῶρος εἶναι ἀσυνεχής καὶ ἐτερογενής (βλέπε στόν Ἀριστοτέλη ἀλλά καὶ στό Δημόκριτο, ὅπου ὁ χῶρος εἶναι ὁ τόπος(LIEU)ἐνός ἀπειρου ἀριθμοῦ ἀδιαίρετων ἀτόμων). Μέ τό NICOLAS DE CUES ἐμφανίζεται μιά ἀντίληψη τοῦ χώρου πού διαμορφώνεται ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα σέ στοιχεῖα πού βρίσκονται ταυτόχρονα κοντά καὶ μακριά ἀπό τήν "πηγή κάθε ζωῆς". 'Εξάλλου, ἡ δομή τῆς ζωγραφικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἀνταποκρινόταν στήν ὀργάνωση τῆς σκηνῆς, ἥταν, δηλαδή, θεμελιωμένη πάνω στήν πολλαπλότητα τῶν ἀπόψεων(POINT DE VUE, σημεῖο ἀπ' οπού κάποιος βλέπει κάτι), ἐνώ ἡ ζωγραφική τῆς Ἀναγέννησης θά ἐπεξεργασθεῖ ἔναν "ἐπικεντρωμένο" χώρο("Ἡ ζωγραφική δέν εἶναι παρά ἡ διατομή τῆς ὀρατῆς πυραμίδας σύμφωνα μέ μιά δεδομένη ἀπόσταση, ἔνα σταθερό κέντρο καὶ ἔνα ὀρισμένο φωτισμό", Alberti), τό κέντρο τοῦ ὅποιου συμπίπτει μέ τό μάτι, πού θά ὀνομάσει "ὑποκείμενο" ὁ Jean Pellerin Viator. ("Τό κύριο σημεῖο μιᾶς προσπικῆς πρέπει νά εἶναι τοποθετημένο στό ἐπίπεδο τοῦ ματιοῦ: τό σημεῖο αὐτό ὄνομάζεται σταθερό ἡ ὑποκείμενο")⁽³⁾. 'Η μονόφθαλμη ὅραση, πού, ὅταν ὑπογραμμίζει ὁ Pleynet, εἶναι ἡ ὅραση τῆς κάμερας, προκαλεῖ ἔνα εἶδος ἀντανάκλασης. Βασισμένη στήν ἀρχή ἐνός σταθεροῦ σημείου γύρω ἀπό τό ὅποιο τά ἀντικείμενα ὀργανώνονται σέ εἰκόνες, ἡ κάμερα ὄριζει τή θέση τοῦ "ὑποκείμενου"⁽⁴⁾, τόν τόπο πού θά καταλάβει ἀναγκαῖα. 'Εστιάζοντάς τον, ἡ ὅπτική κατασκευή ἐμφανίζεται ως ἡ προβολή-ἀντανάκλαση μιᾶς "δυνάμει εἰκόνας" τῆς ὅποιας δημιουργεῖ τήν παρασθησιακή πραγματικότητα. Προπαρασκευάζει τόπο μιᾶς ἵδεατῆς θέα-

σης συντηρώντας μέ τή μεταφορά(μέ τό ἄγνωστο πού προϋπο - θέτει: ἐδώ πρέπει νά θυμίσουμε τή δομική θέση τοῦ σημείου ψυχῆς)(5)καὶ μέ τή μετωνυμία(μέ τή μετατόπιση πού μοιάζει νά πραγματοποιεῖ: ἔνα ὑποκείμενο εἶναι συνάμα ἔνα "στή θέση τοῦ" καὶ ἔνα "μέρος ἀντί τοῦ ὅλου")τήν ἀναγκαιότητα τοῦ ὑπερβατικοῦ. Ἀντίθετα μέ τή ζωγραφική τῶν Κινέζων καὶ τῶν Γιαπωνέζων, ὁ πίνακας καβαλέτου ἐμφανίζει ἔνα ἀμετακίνητο καὶ ἀδιάλειπτο σύνολο, καὶ ἐπεξεργάζεται μιά "ἐντελῆ" θέαση πού ἀνταποκρίνεται στήν ἰδεαλιστική ἀντίληψη τῆς ἐντέλειας καὶ τῆς δύμοιογένειας τοῦ "δόντος"(6), ἀντίληψη τῆς ὅποιας εἶναι ἔνα εἶδος ἀντιπρόσωπου. Μέ αὐτή τήν ἔννοια, ὁ πίνακας καβαλέτου συμπράτει μέ ἰδιαίτερα ἐμφατικό τρόπο στήν ἰδεολογική λειτουργία τῆς τέχνης, πού εἶναι ἡ ἀναπράσταση τῆς μεταφυσικῆς μέ ύλικά μέσα. Αὐτή ἡ ὑπερβατική ἀρχή, πού προσδιορίζει καὶ προσδιορίζεται ἀπό τήν περσπεκτιβιστική κατασκευή ὥπως ἀντιπροσωπεύεται στή ζωγραφική καὶ τήν ἀπομίμησή της, τή ζωτικογραφική εἰκόνα, φαίνεται νά ἐμπνέει ὅλους τούς τούς ἰδεαλιστικούς λόγους (DISCOURS) πού ἔχει γεννήσει τό σινεμά: "Ἄυτός ὁ παράξενος μηχανισμός, παρωδία τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, φαίνεται νά παίζει τό ρόλο του καλύτερα ἀπό τό ideo. Αὐτή ἡ μιλική, ἀδελφή καὶ ἀνταγωνίστρια τῆς εύψυχας, εἶναι κατά Βάθος μεθόδος ἀνακάλυψης τῆς ἀλήθειας" (COHEN-SEAT). "Ἡ τέχνη αὐτή δχι μόνο δέ μᾶς παγιδεύει σ' ἔνα ντετερμινισμό, ὅπως θά περίμενε εὔλογα κανείς, ἀλλά, ἀντίθετα, εἶναι ἡ πύο θετική ἀπ' δλες, δέν δέχεται παρά τό γυμνό γεγονός, τό καθαρό φαινόμενο, ἐμφανίζοντας σέ μᾶς τήν ἰδέα ἐνός ἱεραρχημένου σύμπαντος πού βαδίζει πρός ἔνα τελικό σκοπό. Πίσω ἀπό αὐτά πού μᾶς δείχνει τό φίλμ δέν ἀναζητᾶμε τήν ὕπαρξη τῶν ἀτόμων ἀλλά μιᾶς ψυχῆς ἡ ὅπιοις ἄλλης πνευματικῆς ἀρχῆς πέρα ἀπό τά φαινόμενα. Τήν ποίηση σᾶς προτείνω νά τήν ἀνακαλύψετε, πρίν ἀπ' δλα, σ' αὐτή τήν ἀποκάλυψη μιᾶς πνευματικῆς παρουσίας(Αντρέ Μπαζέν).

Η προβολή: ἡ ἀποκηρυγμένη διαφορά

Παρ' ὅλα αὐτά, ὅποιες κι ἄν εἶναι οἱ ἐπιπτώσεις πού ἔχει, ἡ ἔδια ἡ ὅπτική, ἡ κάμερα, διαπορετική ὡς πρός αὐτό ἀπό τή ζωτικογραφική μηχανή, καταγράφοντας χάρτη στό μηχανικό της ἐξοπλισμό μιὰ διαδοχή ἐικόνων, θά μποροῦσε νά συντελέσει στή διόρθωση τοῦ ἐνοποιητικοῦ καὶ "ούσιοποιοῦντος" χαρακτήρα τῆς ἐνιαίας περσπεκτιβιστικής εἰκόνας. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού μποροῦν νά θεωρηθοῦν τομές, στιγμές τοῦ "πραγματικοῦ"(ἄλλα ἐνός πραγματικοῦ πού εἶναι ἀπό πρίν δουλεμένο, ἐπεξεργασμένο, διαλεγμένο), μᾶς ἐπιτρέπουν νά ὑποθέσουμε, τόσο μᾶλλον ὅσο ἡ κάμερα μετατοπίζεται, ἔναν πολλαπλασιασμό τῶν ἀπόψεων, πού ἐξουδετερώνει τή σταθερή θέση τοῦ ματιοῦ-ὑποκείμενου καὶ, μ' αὐτό τόν τρόπο, τήν ἀκυρώνει. Ἐδῶ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά χρησιμοποιήσουμε τή σχέση ἀνάμεσα στή διαδοχή τῶν εἰκόνων πού ἐγγράφει ἡ κάμερα καὶ τήν προβολή, ἀφήνοντας γιά τήν ὥρα κενή τή θέση πού κατέχει τό μοντάζ, τό δόποιο παίζει ἀποφασιστικό ρόλο στή στρατηγική τῆς πα-

ρανόμενης ιδεολογίας. Ἡ προβολή ἀποκαθιστᾶ, πάνω στὴ βάση σταθερῶν καὶ διαδοχικῶν εἰκόνων, τῇ συνέχεια τῆς κίνησης καὶ τῇ διάσταση τοῦ χρόνου. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στίς εἰκόνες καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς προβολῆς τους εἶναι ἀνάλογο μὲ τὴ σχέση ἀνάμεσα σέ μιά καμπύλη καὶ τὰ σημεῖα ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν. Ἀλλὰ τὸ πρόβλημα εἶναι ἐδῶ, ἀκριβῶς σ' αὐτῇ τῇ σχέση καὶ σ' αὐτῇ τὴν ἀνασύσταση τῆς συνέχειας μὲ βάση ἀσυνεχῆ στοιχεῖα. Τὸ νόημα δὲν ἔξαρτᾶται μόνο ἀπό τὸ περιεχόμενο τῶν εἰκόνων ἀλλὰ καὶ ἀπό τίς ύλικές μεθόδους μὲ τίς ὅποιες μιά εἰκονική συνέχεια, ποὺ ἔκμεταλλεύεται τῇ διάρκεια παραμονῆς τοῦ ὁπτικοῦ εἰδώλου στὸν ἀμφιβληστροειδῆ, ἀποκαθίσταται μὲ βάση ἀσυνεχῆ στοιχεῖα, γνωρίζοντας δτὶ ἔνα τέτοιο στοιχεῖο, ἡ εἰκόνα, διαφέρει πάντα ἀπό τὴν προηγούμενη καὶ τὴν ἐπόμενη. Οἱ διαφορές αὐτές εἶναι ἀπαραίτητες γιά νά δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση συνέχειας, συνεχοῦς περάσματος (κίνηση, χρόνος). Ἀλλὰ μέ μιά προϋπόθεση: δτὶ οἱ διαφορές αὐτές καθαυτές δέ θά εἶναι φανερές(7). Ἀπό τεχνική σκοπιά, αὐτό σημαίνει δτὶ πρέπει νά ἐπιλεγεῖ ἡ ἐλάχιστη διαφορά ἀνάμεσα σέ κάθε εἰκόνα, μέ τρόπο ὕστε ἡ διαφορά δέ θά μπορεῖ νά φανερωθεῖ γιά τὸν ὄργανικό λόγο πού ἀναφέραμε. Μποροῦμε λοιπόν νά ποῦμε δτὶ ὁ κινηματογράφος - ύποδειγματικός ώς πρᾶς αὐτό - ζεῖ ἀπό τὴν ἀποξήρυξη τῆς διαφορᾶς (ἡ διαφορά εἶναι ζωτική ἀνάγκη του ἀλλὰ ζεῖ ἀπό τὴν δρηγό της). Παράδοξο πού διαπιστώνουμε παρατηρώντας πάνω στὴ ζελατίνα δτὶ οἱ γειτονικές εἰκόνες ἐπαναλαμβάνονται σχεδόν ἔξολοκλήρου: μιά ἐπανάληψη κατά παρέκκλιση, ἄν μᾶς ἐπιτρέπεται ἡ ἐκφραση, μιά παρέκκλιση πού γιά νά ἐπαληθευθεῖ πρέπει νά συγκρίνουμε δυό εἰκόνες μέ ἀρκετή ἀπόσταση μεταξύ τους. "Ἄς Θυμήθουμε, ἔξαλλοι, τὴν ἀναταραχή πού προκαλεῖ κατά τὴν προβολή μιά ἀνωμαλία στὴ μετάδοση τῆς κίνησης, δτὰν ὁ θεατής ἐπιστρέψει ἀπροειδοποίητα στὴν ἀσυνέχεια, δηλαδή στὸ σῶμα, στά μηχανήματα πού είχαν λη σ μ ο ν η - θ ει: Εδῶ ίσως νά είμαστε σέ θέση νά διακρίνουμε τὸ παιχνίδι πού παίζεται πάνω σ' αὐτή τὴν ύλική βάση: ἄς θυμήσουμε δτὶ ἡ "γλώσσα" τοῦ ἀσυνείδητου, ὅπως τῇ βλέπουμε στὸ ὄνειρο, τὸ λάθους, τὸ ὑστερικό σύμπτωμα, ἐκδηλώνεται μέσα ἀπό τὴ διάψευση, τὸ ράγισμα μιᾶς συνέχειας καὶ τὴν αἰφνιδιαστική εἰσβολή μιᾶς ἀμετάκλητης διαφορᾶς. Δέ θά μπορούσαμε, λοιπόν, νά ποῦμε δτὶ ὁ κινηματογράφος ἀναπλάθει τὸ μηχανικό μοντέλο (ἡ ἐκφραση ἀπλουστεύει πολύ τὰ πράγματα) μιᾶς συγκροτημένης ὀλότητας πού περιέχει ἔνα σύστημα γραφῆς τὸ ὅποιο συνίσταται ἀπό μιά ύλικη βάση, καὶ ἔνα παράλληλο σύστημα (ιδεολογία, ιδεαλισμός) πού χρησιμοποιεῖ τὸ πρώτο ἀποσιωπώντας το. Ἀπό τὴ μιά μεριά, τὰ ὁπτικά ὄργανα καὶ ἡ ζελατίνα, μέ τὰ ὅποια ἐπισημαίνεται ἡ διαφορά (πού, διαφορά, ἀποκηρύσσεται κιόλας, ὅπως εἴδαμε, μέ τὴ σύσταση τῆς περιπετεκτιβιστικῆς κατοπτρικῆς (Speculaire) εἰκόνας). ἀπό τὴν ἄλλη, τὰ μηχανικά ὄργανα, πού ἐπιλέγουν τὴν ἐλάχιστη διαφορά καὶ στὴν προβολή τὴν ἀπωθοῦν, ἔτσι ὕστε νά συσταθεῖ τὸ νόημα: (σωστή) κατεύθυνση, συνέχεια, κίνηση. 'Ο μηχανισμός τῆς προβο-

ληγικής έξαλείψει τά διαφοροποιητικά στοιχεῖα (τήν άσυνέχεια πού ἔγγραφεται ἀπό τήν κάμερα) στό μέτρο πού ό ἶδιος δέν λειτουργεῖ παρά μέ τήν ἶδια τή σχέση. Οι εἰκόνες αὐτές καθαυτές έξαφανίζονται για νά έμφανιστεῖ ή κίνηση καί ή συνέχεια. 'Αλλά ή κίνηση καί ή συνέχεια ἀποτελοῦν τήν δρατικής έκφρασης (θά μποροῦσε κανείς νά πει, τήν προβολή) τῶν σχέσεών τους, πού εἶναι ύπολογισμένες σύμφωνα μέ ξνα μίνι-μουμ διαφοροποίησης. Μποροῦμε, λοιπόν, νά θεωρήσουμε πώς τό στοιχεῖο πού προϋπήρχε ώς συστατική ἀρχή τῆς περσπεκτιβι-στικής εἰκόνας, δηλαδή τό μάτι, τό "ύποκείμενο", ἐπανέρχεται ἀποδεσμευμένο (ὅπως μά ούσια ἀποδεσμεύεται ἀπό μιά χημική ἀντιδραση) ἀπό τή διαδικασία πού μετασχηματίζει διαδοχικές καί άσυνέχεις εἰκόνες (οι μεμονωμένες εἰκόνες δέν εἶναι φορτισμένες με νόημα, η τουλάχιστο δέν έχουν κάποια ἐνότητα γονήματος) σε συνέχεια, κίνηση, νόημα. 'Η ἀνασύνταση τῆς συνέχειας σημαίνει τήν ἀποκατάσταση τοῦ νοήματος καί τῆς συνείδησης (8).

Τό ύπερβατικό ύποκείμενο

Τοῦ νοήματος καί τῆς συνείδησης, ἀναμφίβολα. Σέ αὐτό τό σημεῖο θά χρειαστεῖ νά ἐπιστρέψουμε στήν κάμερα. 'Η κάμερα, ὅπως εἶδαμε, δέν εἶναι ἀπλῶς ξνα δόπτικό ὄργανο μέ τό ὅποιο ἔχουμε τή δυνατότητα νά κάνουμε λήψεις δόσο γρήγορα θέλουμε. 'Ο ἶδιος μηχανικός ἔξοπλισμός πού ἀποτυπώνει τήν ἐλάχιστη διαφορά, προορίζει τήν κάμερα νά ἀλλάζει θέσεις, νά μετακινεῖται. 'Η ἴστοριά τοῦ κινηματογράφου δείχνει δύτι, λόγω τῆς συνδυασμένης ἀδράνειας τῆς ζωγραφικής, τοῦ θεάτρου καί τῆς φωτογραφίας, αὐτή ή κινητικότητα πού εἶναι ἔμφυτη στό μηχανισμό της, δέν ἔγινε ἀντιληπτή παρά μέ ἀρκετή καθυστέρηση. Τό γεγονός δύτι ή κίνηση μπορεῖ νά ἀνασταθεῖ δέν εἶναι παρά μιά μόνο στιγμή μιᾶς γενικότερης κίνησης. Κατακτώ τήν κίνηση σημαίνει δύτι γίνομαι κίνηση· ἀκολουθῶ μιά τροχιά, γίνομαι τροχιά'. Βρίσκω μιά (σωστή) κατεύθυνση, ἔχω τή δυνατότητα νά διαλέξω μιά τέτοια κατεύθυνση, αὐτο-νοματοδοτοῦμα. 'Από ἐδῶ καί πέρα, τό μάτι-ύποκείμενο, πού συνιστά ἐκ τῶν ἔνδον τήν τεχνική προοπτική, πού δέν εἶναι στήν ούσια παρά δέκτηρόσωπος μιᾶς ύπερβατικότητας στήν προσπάθειά του νά ἐπαναφέρει τήν δύμαλή της τάξη, ἀπορροφάται, "καθαίρεται" ἀπό μιά πλατύτερη λειτουργία, στό μέτρο τῆς κίνησης πού μπορεῖ νά ἐκτελέσει. Κι ἄν τό μάτι πού μετακινεῖται δέν ἔμποδίζεται πιά ἀπό ξνα σῶμα, ἀπό τούς νόμους τῆς ψληγής, ἀπό τή χρονική διάσταση, ἄν δέν ύπάρχουν πιά ὄρια στή μετακίνηση - συνθήκες πού ἔκπληρώνονται ἀπό τίς δυνατότητες τῆς λήψης καί τῆς ζελατίνας - δέ κόσμος δέθα δημιουργεῖται πιά μόνον ἀπ' αὐτόν ἀλλά καί νι' αὐτόν (9). Οι κινήσεις τῆς κάμερας ἀποτελοῦν ξως τίς εύνοικότερες συνθήκες για τήν ἐκδήλωση τοῦ ύπερβατικοῦ ύποκείμενου. 'Εχουμε μιά φαντασματικοποίηση ἐνός ἀντικειμενικοῦ πραγματικοῦ: εἰκόνων, ἥχων, χρωμάτων' ἀλλά ἐνός ἀντικειμενικοῦ πραγματικοῦ τό όποιο, στό μέτρο πού δέν πειθαναγκάζει τό ύπο-

κείμενο, αὐξάνει τίς δυνατότητες ή τήν ίσχύ τοῦ ύποκείμε -
 nou(10). "Οπως λέγεται καὶ γιά τή συνείδηση - δέν πρόκει -
 ται, ἐξάλλου, παρά γι' αὐτό - ή εἰκόνα θά είναι πάντα εἰκό -
 να μὲν καὶ ποι ου πράγματα τοις θά ἀνταποκρίνεται
 σέ μιά προθετικότητα(Visee Intentionnelle)." Ἡ λέξη προ -
 θετικότητα δέν σημαίνει τίποτ' ἄλλο παρά αὐτό τό γγώρισμα
 πού ἔχει ή συνείδηση νά είναι συνείδηση κάποιου πράγματος,
 νά ἐμπεριέχει ώς Ego τό Cogitatum της(τή ἀκέψη τήν δοία
 σκέπτεται)"(11). Δέν θά ήταν, ἵσως, πολύ παρακινδυνευμένο
 ἄνθρωπούσαμε δτι ἔνας τέτοιος δρισμός θέτει τήν κινηματο -
 γραφική εἰκόνα ή μᾶλλον τή διαδικασία, τόν τρόπο πραγμάτω -
 σης(Mode d' effectuation) τής κινηματογραφικής εἰκόνας. Για -
 τί, ἄν είναι εἰκόνα κάποιου πράγματος, ἀναγκαῖα συνιστᾶ αὐ -
 τό τό κάποιο πράγμα ώς νόημα. Εἰκόνα πού μοιάζει ν' ἀντανα -
 κλᾶ τόν κόσμο, ἀλλά μόνον ἔχαιτίας τής ἀπλούτης ἀντιστρο -
 φῆς μιᾶς θεμελιώτριας ίεραρχίας: "Η ἐγκυρότητα τοῦ πεδί -
 ου τής ψυσικής ὑπαρξης είναι δευτερεύουσα: προϋποθέτει δι -
 αρκῶς τό ὑπερβατικό πεδίο"(12). Ο κόσμος δέν είναι πιά ἀ -
 πλά καὶ μόνο ἔνας "ἀνοιχτός καὶ ἀπροσδιόριστος δρίζοντας".
 Στόχος παγιδεμένος μέσα στό κάδρο καὶ τοποθετημένος στή
 σωστή ἀπόσταση, μᾶς παραδίνει ἔνα ἀντικείμενο προκτισμένο
 μέ νόημα, ἔνα προθετικό ἀντικείμενο πού ἐπιφέρει καὶ συνε -
 πιφέρεται ἀπό τή δράση τοῦ ύποκείμενου πού τό στοχεύει· ἡ
 μεταβίβασή του ώς εἰκόνα πραγμάτων τήν περιφόρη φαινομε -
 νολογική ἀναγωή, ἐνώ ταυτόχρονα ή πραγματική του
 ὑπαρξη τοποθετεῖται μέσα σέ παρενθέσεις(ἀναστέλλεται: κάτι ἀπα -
 ραίτητο, ὅπως θά δοῦμε, γιά τή δημιουργία τής ἐντύπωσης
 πραγματικότητας) για νά θεμελιωθεῖ ή ἀποδεικτικότητα τοῦ
 Ego. Ἡ πληθώρα τῶν ἀπ-όψεων τοῦ στόχου παραπέμπει σέ μιά
 συνθετική διαδικασία, στήν ἐνότητα αύτοῦ τοῦ συστατικοῦ ύ -
 ποκείμενου: "(ἀπόψεις)" πότε "γειτνίασης", πότε "ἀπομάκρυ -
 νησης", μέσα ἀπό ποικίλους τρόπους τοῦ "ἔδω" καὶ τοῦ "ἔκει"
 σέ ἀντίθεση μέ ἔνα ἀπόλυτο "ἔδω"(πού βρίσκεται - γιά μένα
 - στό "ἔδιο μου τό σώμα", τό δόποιο μοῦ ἔμφανίζεται ταυτό -
 χρονα) τοῦ ὅποιου ή συνείδηση, ἃ ν καὶ ξ ε φ ε ύ γ ει
 ἀ π ὄ τ ἡ ν ἀ ν τ ἰ λ η ψ η, τούς συνοδεύει πάντα (θά
 δοῦμε πιό κάτω τή μεταχείρηση τοῦ σώματος στή σκηνο-θεσίας
 τής προβολῆς). Κάθε μιά ἀπό τίς "ἀπόψεις" τίς όποιες συ -
 γκρατεῖ τό πνεῦμα, γιά παράδειγμα "ἀυτός ἔδω ὁ κύβος μέσα
 στή σφιλά γειτνίασης", ἀποκαλύπτεται μέ τή σειρά της ώς
 συνθετική ἐνότητα μιᾶς πληθώρας ἀντίστοιχων τρόπων παρου -
 σίασης. Τό "γειτνιάζον" ἀντικείμενο θά παρουσιασθεῖ ώς τό
 ἔδιο, ἀλλά ἀπό αὐτή ή τήν ἄλλη "ὄψη" του. Μπορεῖ νά ύπάρ -
 ξει μεταβολή τῶν διπτικῶν προσπτικῶν, ἀλλά ἐπίσης "ἀπτικά",
 "ἀκουστικά" φαινόμενα καὶ ἄλλοι "τρόποι παρουσίασης"(13),
 "ὅπως θά παρατηρήσουμε στρέφοντας τήν προσοχή μας στήν
 κατάλληλη κατεύθυνση"(14). Ο Χοῦσερλ γράφει ἀκόμα:
 "Πρωταρχική της ἀποστολή(τής προθετικής ἀνάλυσης)είναι νά
 ἀποκαλύψει τίς δυνητικότητες πού περικλείονται στά ἐν
 νεογεία τής συνείδησης. Μ' αὐτό τόν τρόπο θά μποροῦσε νά ἐ -"

πιτελεσθεῖ, ἀπό νοηματική(ποεματική) ἄποψη, ή ἔξηγηση, ή ἔξακριβωση καὶ ή διευκίνηση αὐτοῦ πού σημαίνεται ἀπό τή συνείδηση, δηλαδή τό ἀντικείμενο του νόμου"(15). Γράψει ἀκόμα στούς Καρτεσιανούς διαλογισμούς: "τώρα μᾶς παρουσιάζεται ἔνα νέο εἶδος πόλωσης, ἔνα ἀλλο εἶδος σύνθεσης πού περιλαμβάνει τίς ἴδιαίτερες πολλαπλότητες τῶν COGITATIONES (διαλογισμῶν), πού τίς περιλαμβάνει ὅλες μέ ἔνα εἰδικό τρόπο, δηλαδή ὡς CIGITATIONES τοῦ ἐγώ πού εἶναι τό ἵδιο, τό ὅποιο ὑφίσταται, ἐνεργητικά ἢ παθητικά, μέσα σ' ὅλα τά βιώματα τῆς συνείδησης καὶ τό δόποιο ἀνάγεται σ' ὅλα τά ἀντικείμενα μέσω τῶν βιωμάτων"(16).

"Ἐτσι διαρθρώνεται ἡ σχέση ἀνάμεσα στή συνέχεια πού εἶναι ἀναγκαία γιά τή σύσταση τοῦ νοήματος καὶ τό "ὑποκείμενο" πού συνιστά αὐτό τό νόμοι: ἡ συνέχεια εἶναι ἔνα γραμματικό κατηγορούμενο. Τό προϋποθέτει καὶ προσδιορίζει τή θέση του. Στόν κινηματογράφο ἔχει δυό πρόσωπα, τή "μορφική συνέχεια" πού βασίζεται σ' ἔνα σύστημα ἀποκηρυγμένων διαφορῶν, καὶ τήν ἀφηγηματική συνέχεια μέσα στό φιλμικό χώρο. Ἀφηγηματική συνέχεια πού, ὅπως διαφαίνεται στά κείμενα τῶν περισσότερων κινηματογραφιστῶν καὶ κριτικῶν, δέν κατακτήθηκε παρά ἀσκόντας βία πάνω στήν ἔργαλειακή βάση" ἔτσι, ἡ ἀσυνέχεια θά μποροῦσε νά πάφει νά ύπάρχει στήν εἰκόνα γιά νά ἀνασκήψει στήν ἀφηγηματική ἀκολουθία, προκαλώντας ωργμές πού θά μποροῦσαν νά ταράξουν τό θεατή(ἔνα τόπο πού ἡ ἰδεολογία πρέπει νά κατακτήσει καὶ, στό μέτρο πού τόν κυριαρχεῖ, νά τόν ἴκανον ποιήσει: νά τόν "γεμίσει"). "Αὐτό πού ἔχει σημασία σέ μιά τανία εἶναι ἡ αἰσθηση συνέχειας πού συνδέει τά πλάνα καὶ τίς σεκάνς, διατηρώντας τήν ἐνότητα καὶ τή συνάφεια τῶν κινήσεων. Αὐτή ἡ συνέχεια δέν ἀποκτήθηκε παρά μέ πολύ ἰδρώτα"(17). Ὁ Πουντόβικλ ὅριζε τό μοντάζ ὡς "τήν τέχνη τῆς συναρμογῆς κομματιῶν φίλμ τυπωμένων ξεχωριστά, μέ τρόπο ὥστε νά δοθεῖ στό θεατή ἡ ἐντύπωση συνεχοῦς κίνησης". Ἡ ἀναζήτηση μιᾶς τέτοιας ἀφηγηματικῆς συνέχειας, τόσο δύσκολης μέ τή δεδομένη ὑλική βάση, δέν μπορεῖ νά ἔξηγηθεῖ παρά ἄ θεωρήσουμε ὅτι προβάλλεται στό σημεῖο αὐτό μιά ἀπό τίς σκληρότερες μάχες πού δίνει ἡ ἰδεολογία: ἡ συνθετική ἐνότητα τοῦ πρωταρχικοῦ τόπου τοῦ νοήματος, ἡ συστατική ὑπερβατική λειτουργία στήν ὅποια παραπέμπει ἡ ἀφηγηματική συνέχεια ὡς τή φυσιολογική της ἕκκριση, πρέπει νά διαφυλαχθεῖ μέ κάθε θυσία(18).

* Η ὁδόνη-καθρέφτης: ἀντικατόπτριση καὶ διπλή ταύτιση

'Ο μηχανισμός πού περιγράψαμε δέν μπορεῖ νά παίξει ἀποτελεσματικά τό ρόλο τής ἰδεολογικῆς μηχανῆς παρά μέ τήν προσθήκη μιᾶς συμπληρωματικῆς διαδικασίας πού παράγεται ἀπό ἔνα ἴδιαίτερο σύστημα: ἔτσι ὥστε νά ἀναπαρίσταται ὅχι μόνο ἡ δουλεμένη ἐγγραφή τοῦ "ἀντικείμενοῦ πραγματικοῦ" ἀλλά καὶ ἡ εἰδική λειτουργία πού περιγράψαμε.

Δέν ύπάρχει ἀμφιβολία πώς ἡ σκοτεινή αἴθουσα καὶ ἡ ὁδόνη μέ τή μαύρη μπορντούρα, δμοια μέ συλληπτήριο γράμμα,

είναι αριστες προϋποθέσεις για τό τελικό όποτέλεσμα. Καμιά πληροφορία, καμιά άνταλλαγή, καμιά μετάγγιση από κάποιο έξω. 'Η προβόλη καὶ ἡ ἀντανάκλαση ξετυλίγονται μέσα σ'ένα κλειστό χώρο κι αύτοί πού βρίσκονται μέσα σ'αὐτόν, είτε τό ξέρουν είτε οχι(ἀλλά δέν τό ξέρουν), είναι αιχμάλωτοί του, δέσμιοι του(τί νά πούμε για τή λειτουργία τοῦ κεφαλοῦ σέ τούτη τήν ύποδόρια πλάνη: ἃς θυμίσουμε μόνο δτι γιά τόν Μπατάλγ ό ματεριαλισμός δέν μπορεῖ παρά νά είναι ἀκέφαλος-σάν ένα τραύμα πού σίμορραγεῖ: μετάγγιση...). Άλλα καὶ ό καθρέφτης, ἀντανακλαστική ἐπιψάνεια, είναι ἐπίσης δριοθετημένη, περιγεγραμμένη ἐπιψάνεια. "Εν ας ἄπειρος καθρέφτης ένειναι πιά καθρέφτης τής διωφρούμενο χαρακτήρα: ή εἰκόνα πού ἀντανακλᾶ δέν είναι εἰκόνα τής "πραγματικότητας"(τό διωφρούμενο ἐπιτείνει ή μεταβατικότητα τοῦ ρήματος "ἀντανακλῶ"). (Πραγματικότητα) πού, είτε ἔτσι είτε ἀλλιώς, ἔρχεται ἀπό μιά θέση πού βρίσκεται πίσω ἀπό τήν κε φα λή τοῦ θεατῆ(καὶ είναι ἀλήθεια πώς ἂν μποροῦσε νά γυρίσει τό κεφάλι του, νά τήν κοιτάξει κατά μέτωπο, δέν θά ἔβλεπε παρά τίς κινητές δέμαες μιᾶς κρυμμένης φωτεινῆς πηγῆς). 'Η διάταξη τῶν διάφορων στοιχείων - προβολέας, "σκοτεινή αἴθουσα" δθόνη - πέρα ἀπό τό δτι ἀναπαράγει σαῶς τή σκηνογραφία τοῦ σπήλαιου, ύποδειγματικό σκηνικό κάθε ύπερβατικότητας καὶ τοπολογικό μοντέλο τοῦ ίδεαλισμοῦ(19) ἀνασυνθέτει τό μηχανισμό πού θέτει σέ κίνηση τό στάδιο τοῦ καθρέφτη, τό δποζο ἀνακάλυψε ό Λακάν. Είναι γνωστό δτι τό στάδιο τοῦ καθρέφτη, φάση τής γενετικῆς ἔξελλιξης ἀπό τόν ἔκτο ώς τό δέκατο ούδο μήνα τής ζωῆς, προκαλεῖ τή σύσταση, ή τουλάχιστο τήν πρώτη σκιαγράφηση τοῦ ἐγώ ώς φανταστικῆς διαμόρφωσης: τό παιδί ἀναγνωρίζει μέσω τοῦ εἰδώλου του στόν καθρέφτη(specularisation, ἀντικατόπτριση) τήν ἐνότητα τοῦ σώματός του. "Η κατοπτρική εἰκόνα ντύνει αύτή τήν ἀπιαστη εἰκόνα στόν καθρέφτη"(20). Άλλα γιά νά λάβει χώρα αύτή ή φανταστική σύσταση τοῦ ἐγώ, είναι ἀπαραίτητες δύο συμπληρωματικές συνθήκες(ό Λακάν τονίζει ίδιαίτερα αύτό τό σημεῖο: ή κινητική ἀνωριμότητα καὶ ή πρόωρη ωρίμανση τής δργάνωσης τής δρασής του, πού ἔκδηλωνεται ἀπό τίς πρώτες μέρες τής ζωῆς). Αν σκεφθοῦμε δτι αύτές οί δύο συνθήκες - ἀναστολή τής κινητικῆς λειτουργίας, καὶ κυριαρχία τής δπτικῆς λειτουργίας - ύπάρχουν σέ μιά κινηματογραφική προβολή, θά μπορούσαμε ισως νά ύποθεσουμε δτι ἔδω πρόκειται γιά κάτι περισσότερο ἀπό μιάν ἀπλή ἀναλογία. "Ισως κιόλας νά βρίσκαμε σ' αύτό τήν προέλευση τής ἐντύπωσης τοῦ πραγματικοῦ, θέμα πού συζητήθηκε συχνά στό χώρο τοῦ κινηματογράφου ἀλλά πού δέν ἔξηγήθηκε: οί διάφορες ἀναλύσεις φαίνονται μᾶλλον νά προσδιορίζουν μιάν ἔρωτηση. Γιά νά συντελεσθεῖ ή ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ χρειάζεται ν' ἀναπαραχθοῦν οί συνθήκες μιᾶς σκηνῆς διαμόρφωσης, ή σκηνή αύτή πρέπει νά ἀπαναληφθεῖ καὶ νά σκηνοθετηθεῖ μέ τέτοιο τρόπο

ώστε ή κατηγορία τοῦ φανταστικοῦ νά ἐνεργοποιηθεῖ ἀπό μιά ἀντικατόπτριση πού διαδραματίζεται, τελικά, στό πραγματικό, ὅπου θά πραγματώσει τή χαρακτηριστική της λειτουργία, πού εἶναι ή ἀπόκρυψη ή ή πλήρωση τῆς παρέκκλισης, τῆς "σχίσης" τοῦ ὑποκείμενου στό πλαίσιο τῆς κατηγορίας τοῦ σημαίνοντος(21).

Από τήν ἄλλη μεριά, τό παιδί δέν θά βρεῖ τή βεβαιότητα τῆς ταύτισης μέ τήν εἰκόνα τοῦ σώματός του παρά στό μέτρο πού θά στηριχθεῖ σ' ἕνα ἄλλο βλέμμα, πού τό προσφέρει ή παρουσία ἐνός "τρίτου". Αύτό τό στάδιο τοῦ καθρέψη δημιουργεῖ μιά διῆκή σχέση καί, συνδυασμένο μέ τή διαμόρφωση τοῦ ἔγώ στό φανταστικό, συνιστά τόν πυρήνα τῶν δευτερευουσῶν ταυτίσεων(22). Εἶναι γεγονός δτι ή προέλευση τοῦ ἔγώ πού ἀνακαλύφθηκε ἀπό τόν Λακάν, στό μέτρο πού ἀνήκει στήν κατηγορία τοῦ φανταστικοῦ, μεταστρέψει μέ μοναδικό τρόπο στήν ἴδια κατηγορία καί τήν ὀπτική μηχανή τοῦ ίδεαλισμοῦ πού ἀναπαράγει εύσυνείδητα ή αἰθουσα προβολῆς(23). Άλλα τό ἔγώ δέν γίνεται δεκτό ἐπειδή ἀνήκει στή συγκεκριμένη κατηγορία τοῦ φανταστικοῦ, ούτε μέ βάση τόν ίδρυτικό καί συστατικό χαρακτήρα τῆς κατασκευῆς του. Δέν γίνεται δεκτό παρά ώς ἀπόδειξη καί ἐπαλήθευση, ἀφοῦ συσταθεῖ μέσο τῆς ἐπανάληψής του. Βλέπουμε λοιπόν δτι τό "πραγματικό" πού ὁ κινηματογράφος μιμεῖται εἶναι, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τό πραγματικό ἐνός "ἔγώ". Ἐπειδή δημως ή εἰκόνα πού ἀντανακλάται δέν εἶναι ή εἰκόνα τοῦ σώματός μου ἀλλά αὐτή ἐνός κόσμου καί μάλιστα ἐνός κόσμου πού εἶναι κιύλας δοσμένος ώς νόημα, πρέπει νά διαλαΐνουμε μιά διπλή ταύτιση: ή πρώτη εἶναι συνάρτηση τῆς ἴδιας τῆς εἰκόνας(τῶν χωρο-χρονικῶν τῆς μετατοπίσεων: ή εἰκόνα ἀποκλίνει πρός τό φιλμικό πρόσωπο, έστια δευτερευουσῶν ταυτίσεων καί φορέας μιᾶς ταυτότητας πού χρειάζεται ἀδιάκοπο ἀγώνα γιά νά ἐννοηθεῖ καί ν' ἀποκατασταθεῖ). Ή δεύτερη εἶναι συνάρτηση τῆς κατηγορίας πού παρέχει τή δυνατότητα τῆς ἐμφάνισης τοῦ κόσμου καί τόν θέτει ἐπί σκηνῆς, δηλαδή τῆς κατηγορίας τοῦ ὑπερβατικοῦ ὑποκείμενου στή θέση τοῦ ὅποιου ή κάμερα συνιστᾶ καί ἐλέγχει τά ἐνδοκοσμικά ἀντικείμενα. Ό θεατής, λοιπόν, δέν τάυτίζεται τόσο μέ τό ἀναπαριστώμενο, τό θέαμα καθαυτό, δσο μέ αὐτό πού θέτει σέ λειτουργία ή θέτει ἐπί σκηνῆς τό θέαμα μέ αὐτό πού δέν εἶναι ὀρατό ἀλλά πού κάνει νά δοῦμε, κάνει νά δοῦμε μέ τήν ἴδια κίνηση μέ τήν ὅποια βλέπει ό θεατής- κίνηση πού τόν ἀναγκάζει νά βλέπει αὐτό πού βλέπει, δηλαδή τή λειτουργία ή ὅποια ἀσκεῖται στόν τόπο πού καταλαμβάνει ή κάμερα, δόποιος εἶναι ή θέση τοῦ ὑπερβατικοῦ ἔγώ(24). Ο πως ό καθρέψης συνενώνει σ' ἕνα εἶδος φανταστικῆς δλοκήρωσης τοῦ ἐνύ τό κομματιασμένο σῶμα, ἔτσι καί τό ὑπερβατικό ἔγώ συνενώνει τά ἀσυνεχή τμήματα τῶν φαινομένων, τῶν βιωμάτων σέ ξνα ἐνοποιητικό νόημα.

Ο ίδεολογικός μηχανισμός πού λειτουργεῖ στόν κινηματογράφο μοιάζει, λοιπόν, νά συγκεντρώνεται στή σχέση ἀνάμεσα στήν κάμερα καί τό ὑποκείμενο. Αύτό πού ἔχει σημασία

ἔδω εἶναι νά μάθουμε ἂν ή πρώτη θά ἐπιτρέψει στό δεύτερο νά συσταθεῖ καί νά αὐτο-έννονθεῖ στό πλαίσιο ἐνός ἰδιαίτερου τρόπου κατοπτρικῆς ἀνάκλασης(*reflexion speculaire*). Κατά βάθος, οἱ μορφές ἀφήγησης, τά "περιεχόμενα" τῶν εἰκόνων, ἔχουν μικρή σημασία ἀπό τή στιγμή πού ύπάρχει δυνατότητα ταύτισης(25). Ἐδῶ βλέπουμε νά διαγράφεται ή ἰδιαίτερη λειτουργία τοῦ κινηματογράφου ώς στρογγυλός καί ἐργαλεῖος τῆς ἰδεολογίας: τῆς ἰδεολογίας πού συνιστᾶ τό ύποκείμενο, δριοθετώντας μιά κεντρική θέση(εἴτε τοῦ θεοῦ εἴτε δποιου ἄλλου ύποκατάστατου). Μηχανισμός προορισμένος γιά ἔνα συγκεκριμένο καί ἀπαρίτητο στήν κυρίαρχη ἰδεολογία ἐπακόλουθο: τή δημιουργία μιᾶς φαντασματικού ησης τοῦ ύποκείμενου τό σινεμά συμβάλλει ἀποτελεσματικά στή διατήρηση τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Ὁ κινηματογράφος ἔρχεται νά πάρει τό ρόλο πού ἔπαιξαν στήν ἴστορία τῆς Δύσης οἱ διάφορες καλλιτεχνικές ὁμάδες. Ἡ ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης ώς κύριος ἄξονας πού προσανατολίζει τήν ἀντίληψη τῆς αισθητικῆς "δημιουργίας" καί ή ἀντικατόπτριση πού δραγανώνει τήν ἀπαρίτητη γιά τή σύσταση τῆς ύπερβατικῆς λειτουργίας σκηνο-θεσία, ἀποτελοῦν ἔνα σύστημα μέ άξιλογή διυλογένεια. Τό ύποκείμενο φαίνεται νά μή μπορεῖ νά ἀναλάβει τίς εὐθύνες τῆς ἰδιαίτερης τοῦ τῆς θέσης - ὅχι χωρίς λόγο· πρέπει νά τοῦ μεταμοσχευθοῦν δευτερεύοντα δργανα σέ ἀντικατάσταση τῶν ἀτελῶν δικῶν του δργάνων, ἐργαλεῖα ή ἰδεολογικά μορφώματα ίκανά νά ἐπιτελέσουν τή λειτουργία του. Στήν ούσια, ή ἀντικατάσταση αὐτή δέν μπορεῖ νά γίνει παρά μέ τόν ὄρο ὅτι το ἰδιο τό ἐργαλεῖο θά μείνει κρυμμένο, ἀπωθημένο. Ἀπό ἔδω ξεκινάει τό σόκ - παρόμοιο μέ αὐτό πού ἀναγγέλει τήν ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου - τό δποιο προκαλεῖ ἀναπόφευκτα ή ἐμφάνιση τοῦ ἐργαλείου "μέ σάρκα καί ὅστα", ὥπως στήν ταινία τοῦ Βερτώφ "*"Ο Ανθρώπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή"*". Μέ τήν ἀποκάλυψη τοῦ μηχανισμοῦ καταρρέει τόσο ή κατοπτρική ήρεμία ὅσο καί ή βεβαιότητα γιά τήν "*ἴδια*" τήν ταυτότητα.

Ὥο κινηματογράφος ἐμφανίζεται, λοιπόν, σάν ἔνα εἶδος ψυχικοῦ μηχανισμοῦ ἀντικατάστασης(*substitution*)πού ἀνταποκρίνεται στό μοντέλο τό δποιο καθορίζει ή κυρίαρχη ἰδεολογία. Τό σύστημα τῆς καταπίεσης(οἰκονομικῆς, κατά πρώτο λόγο)έχει σάν σκοπό νά ἐμποδίζει τίς παρεκκλίσεις ή τήν ἐνεργητική καταγγελία αύτοῦ τοῦ "μοντέλου"(26). Ἀναλογικά, θά μπορούσαμε νά ποιμε ὅτι τό "ἀσυνείδητο" δέν ἀναγνωρίζεται μέσα σ' αύτό(ἀναφερόμαστε στό μηχανισμό, καί ὅχι στό περιεχόμενο τῶν φίλμ πού χρησιμοποιήσαν τό ἀσυνείδητο μέ τόν τρόπο πού ξέρουμε). Μέ τό ἀσυνείδητο συνδέεται ὁ τρόπος παραγωγῆς τῶν ταινιῶν, δηλαδή τό φανέρωμα τοῦ προτόσές τῆς ἐργασίας, θεωρημένου μέσα ἀπό τούς πολλαπλούς προσδιορισμούς του, ἀνάμεσα στούς δποίους περιλαμβάνονται αὐτοί πού ἔξαρτωνται ἀπό τήν ἐργαλειακή του βάση. Γιά τό λόγο αύτό ὁ στοχασμός πάνω στό βασικό μηχανισμό θά πρέπει νά ἐνσωματωθεῖ σέ μιά γενική θεωρία τῆς ἰδεολογίας τοῦ κινηματογράφου.

Σημειώσεις

- (1). Στή "Σκηνή τῆς γραφῆς"(κεφάλαιο τοῦ ἔργου του "Ἡ Γραφὴ καὶ ἡ Διαφορά",συλλογὴ TEL QUEL,έκδ.LE SEUIL).
- (2). "Εὖδ,δέν ἐννοοῦμε,προφανῶς,τὴν ἐπένδυση κεφαλαίων.
- (3). Πρβλ. L. BRION-GUERRY: JEAN PELLERIN VIAATOR. "SA PLACE DANS L' HISTOIRE DE LA PERSPECTIVE(J.P.V. "Ἡ θέση του στήν ίστορία τῆς προσπτικῆς"), BELLES LETTRES,Παρίσι,1962.
- (4). Εννοῶ μέ τόν ὄρο "ὑποκείμενο" ώς τό φορέα καί τόν τόπο συνάντησης ἵδεολογικῶν παραγόντων πού προσπαθοῦμε νά καθορίσουμε προοδευτικά,καί ὅχι ως τή δομική λειτουργία πού προσπαθεῖ νά ἐπισημάνει ὁ ψυχαναλυτικός λόγος(discours). 'Ο δρός αὐτός καταλαμβάνει κατά ἔνα μέρος τή θέση αὐτῆς τῆς ἐννοιας τοῦ 'Ἐγώ τῆς ὅποιας ἀγνοοῦμε ἀκόμα τίς ἀποκκλίσεις στό ψυχαναλυτικό πεδίο,κάτι πού δέν εἶναι τυχαῖο.
- (5). Σημεῖο ψυγῆς: ἔνα δεδομένο σημεῖο στό βάθος ἐνός πλάνακα,στό ὅποιο δόηγοῦν ὅλες οἱ παράλληλες γραμμές τοῦ πλάνακα,οἱ γραμμές τῆς προσπτικῆς του
- (6). Τό περοπετιβιστικό "καδράρισμα",πού θά ἐπιρρεάσει σέ τόπο μεγάλο βαθμὸν τήν κινηματογραφική λήψη,ἔχει σάν ρόλο νά ἐντείνει,νά αὔξεσει τήν πυκνότητα τοῦ θεάματος. Καιμά παρέκκλιση δέν πρέπει νά τό διασχίσει.
- (7). "Εἶναι γνωστό ὅτι ὁ θεατής δέν μπορεῖ νά ξέρει πώς οἱ εἰκόνες πού περνοῦν μπροστά ἀπό τά μάτια του ἔχουν συναρμολογηθεῖ ἀπ'ἄκρη σ'ἄκρη,ἐφόσον ἡ προβολή τοῦ φίλμ στήν θύρων δίνει τήν ἐντύπωση συνέχειας παρόλο πού οἱ εἰκόνες οἱ ὅποιες τό ἀποτελοῦν εἶναι στήν πραγματικότητα ζεχωριστές,καί ἀκόμα,διαφοροποιοῦνται ἀπό τίς χωροχρονικές μεταβολές". "Σ'ένα φίλμ μποροῦν νά ὑπάρχουν χιλιάδες κοψίματα καί διαλείμματα.'Αλλά ἂν τό φίλμ ἔχει περάσει ἀπό τά χέρια ἐνός ἐπαγγελματία,ὁ θεατής δέν θά καταλάβει τίποτα.Μόνο ένα λάθος ἡ μιά ἀνεπάρκεια τοῦ τεχνικοῦ θά τοῦ ἐπιτρέψουν νά ἀντιληφθεῖ - τό συγνάισθημα,εἶναι δυσάρεστο - τή χωρο-χρονική ἀλλαγή τῆς δράσης"(Πουντόβκιν,"Τό Μοντάζ",στό "Ὁ Κινηματογράφος τοῦ Σήμερα καί τοῦ Αὔριο",Μόσχα,1956).
- (8). 'Ο κινηματογράφος λειτουργεῖ,λοιπόν, σάν γλώσσα πρώτα στό ἐπίπεδο τοῦ μηχανισμοῦ' ἐγγραφή ἀσυνεχῶν στοιχείων, πού ἔξαφανίζονται ἀπό τή σχέση πού δημιουργεῖται ἀνάμεσά τους,παράγοντας νόημα.
- (9). "Στόν κινηματογράφῳ βρίσκομαι ταυτόχρονα μέσα κι ἔξω ἀπό τή δεδομένη πράξη,μέσα κι ἔξω ἀπό τό δεδομένο χώρο. "Ἐχοντας τό χάρισμα τῆς πανταχοῦ παρουσίας εἶμαι παντοῦ καί πουθενά",Jean Mitry,"Esthétique et Psychologie du Cinema",Παρίσι,1965,τόμος 1,σελ.179.
- (10). 'Ο κινηματογράφος διαδηλώνει παρατησιακά τήν πίστη στήν παντοδυναμία τῆς σκέψης(πού περιέγραψε ὁ Φρόυντ),ἡ

- δποία παιζει ένα τόσο σημαντικό ρόλο στή νευρωτική α-
μυνά.
- (11). Χοῦσερλ, *Les Meditatioes Cartesiennes*, VRIN, Παρίσι
1953, σελ.28
- (12)."Ο.π., σ.18
- (13). Είναι άλληεια δτι ο κινηματογράφος δέν παρουσιάζει
μιά τέτοια πληρότητα. Άλλα αύτό δέν άποτελει παρά τε-
χνική άτελεια πού σήμερα έχει ξεπεραστει σέ μεγάλο
βαθμό.
- (14)."Ο.π., σελ.34
- (15)."Ο.π., σελ.40
- (16)."Ο.π. σελ.56
- (17).Mitrzy,δ.π.,σελ.157
- (18). "Τό άντικευμενικό" της κάμερας δέν είναι,βέβαια,πα-
ρά ένας ίδιαίτερος τόπος τού "ύποκειμενικού". Σημαδε -
μένο άπό την ίδεολογική άντιθεση έσωτερικό/έξωτερικό,
τοποθετημένο άπό τοπολογική σκοπιά στό σημείο συνάντη-
σης αύτῶν τῶν δυό,προσαρμόζεται στό έμπειρικό θργανο
τοῦ ύποκειμενικοῦ,στό άνοιγμα,τή σχισμή τῶν αἰσθητήρω-
ων δργάνων,μέσο της δποίας ο έξωτερικός κόσμος διεισ -
δύει στό έσωτερικό και παίρνει νόμημα: "Τό έσωτερικό εί-
ναι τό πιο σημαντικό",λέει ο Μπρεσσάν." Ξέρω πώς αύτό
μπορει νά φανει παράδοξο γιά μιά τέχνη τόσο έξωτερική".
"Ετσι,ή χρήση μιᾶς ποικιλίας φακών ύπαγορεύεται άπό τή
μετατόπιση της κάμερας ώς συνεπακόλουθου και τροχιάς
τοῦ νοήματος (σ'αύτή τήν ύπερβατική λειτουργία πού προ-
σπαθοῦμε νά προσδιορίσουμε): πρόκειται γιά τή δυνατό -
τητα νά διαλέξουμε ένα πεδίο σάν ένίσχυση ή τροποποίη-
ση της "προθετικότητας".
"Αναμφίβολα,αύτή ή ύπερβατική λειτουργία σχετίζεται μέ
το ψυχολογικό πεδίο. Αύτό ύπογραμμίζεται,έξαλλου, άπό
τόν ίδιο τό Χοῦσερλ,πού σημειώνει δτι ή άνακάλυψη τοῦ
Brentano,ή προθετικότητα "είναι αύτή πού έπέτρεψε νά
δημιουργηθει ή μέθοδος μιᾶς περιγραφικής έπιστημης τής
συνείδησης,τόσο φιλοσοφικής και ύπερβατικής θσο και ψυ-
χολογικής".
- (19). Διάταξη τοῦ σπηλαίου,μέ τή διαφορά δτι στόν κινημα-
τογράφο άναδιπλασιάζεται: ο μαύρος θάλαμος - ή κάμερα -
βρίσκεται κλεισμένος σ'ένα μαύρο θάλαμο - τήν αίθουσα
προβολῆς.
- (20). Λακάν, *ESSRITS*, Seuil,Παρίσι,1966. Βλέπε ίδιαίτερα
"Τό στάδιο τοῦ καθέφτη ώς διαμορφωτής της λειτουργίας
τοῦ πρώτου ένικον προσώπου". (Μεταφρασμένο στά 'Ελληνι-
κά στό περιοδικό Πολίτης,τεύχος Μάρτη '79).
- (21). Βλέπουμε δτι αύτό πού θέλαμε σάν έντυπωση πραγματι-
κότητας δέν παραπέμπει στήν πραγματικότητα άλλά στό μη-
χανισμό,πού,άν και παραισθησιακής τάξης,θεμελιώνει παρ-
ολ άντά τή δυνατότητά της. Η πραγματικότητα δέν μπορει
νά ύπάρξει παρά σέ σχέση μέ τίς εικόνες πού τήν άντανα-
κλοῦν,σέ σχέση μέ μιά προγενέστερη άντανάκλαση πού τήν
έγκαθιδρύει.

- (22). 'Εδώ θά παραπέμψουμε σ' αύτά πού λέει διαφάν για τίς ταυτίσεις, πού συνδέονται μέ τή δομή τήν καθορισμένη όπό ένα όπτικό μηχανισμό (τόν καθρέψη), στό μέτρο πού συναπαρτίζονται, στήν έπικρατούσα μορφή τού έγώ, ώς μέτωπα διντίστασης στήν πρόσδοτο τού ψυχαναλυτικού έργου.
- (23). "Τό δτι τό έγώ είναι διειωματικά αύτό πού στήν έμπειρια διποδεικνύεται δτι δέν είναι παρά μιά λειτουργία παραγώγωσης", (Ecrits)
- (24). "Τό δτι (τό έγώ) έπιβεβαίωνει τόν διλλο ώς 'ύποκείμενο' σημαίνει δτι ή γλώσσα τού έπιτρέπει νά θεωρεῖ τόν έ-αυτό του ώς τό μηχανικό καί μάλιστα τό σκηνοθέτη τής λειάς όπό τό φανταστικό, τής διποίας δέν θά ήταν διαφορετικά παρά ή ζωντανή μαριονέττα", Λαφάν, Ecrits, σ. 637.
- (25). Στό σημείο αύτό θά μπορούσε νά ξεκινήσει μιά συζήτηση πάνω στό μοντάζ μέ βάση τά στοιχεῖα τῶν διποίων τής λειτουργίες προσπαθούμε νά διευκρινήσουμε.
- (26). "Ετσι δ λόγος πάνω στόν κινηματογράφο, μπορεῖ νά μᾶς δώσει ένα είδος ύπνοβατικής καρικατούρας τού ίδεαλι - σμού. "Τό μάτι τής κάμερας, ή διεύδροκειά του, ή άκριβειά του, ή άμεροληψία του, ή δύναμή του, σάν καθρέφτης παίρ - νει τίς είκονες τῶν διντικειμένων καί τίς σταθεροποιεῖ για πάντα. Βλέπει τά πάντα, δέν τής ξεφεύγει τίποτα, δέν παραμελεῖ τίποτα. Προσπαθεῖστε μέ τό φαιό στό χέρι νά βρεῖτε έλαττάματα, θά τήν κυνηγήσετε χωρίς έλπιδα μέσα σέ μιά διπειρία λεπτομερειών. Τό φῶς ύπαγορεύει, έκείνη γράμμει. Ποιός θά μπορούσε νά κατηγορήσει τό φῶς για α - πάπτη; 'Άναμφίβολα, διερεύνωσε τού 'συμφεαλιστικού μα - τιού' είναι δρικετά διαφορετικός απ' αύτόν τής φυσικής μας δραστης. Πέρα από ένα δρισμένο είδος μηχανικής διν - τικειμενικότητας θά διακαλύψουμε μιά συνενοχή τού φω - τός πού θέλει νά δώσει στ' αντικείμενα δλα τά πρόσωπα αύτού πού είναι (τά διντικειμένα). Μερικές φορές είμαστε μακριά από τήν άκραίρεση, σταχοί καί σχεδόν μοναχικοί, πού μᾶς δίνει ή δραστή μας πίσω από τό δνομα τῶν πραγ - μάτων πού γνωρίζουμε. 'Η άκριβεια αύτή, "καθραφισμένη" καί συγκεντρωμένη, άκριβής στό σημείο αύτό κι είται πε - ριφοισμένη, πλουτίζεται μ' ένα νόημα καί μέ μιά δξία. Τά πράγματα ήταν πραγματικά, τώρα γίνονται παρόντα. Πρίν τά βλέπουμε, τώρα θά τά γνωρίσουμε. Είναι τό δικαθητάρι τού Λόγου" (Cohen-Seat).
- (27). 'Η ταινία "Mediterranee" (1963) τῶν J.Pollet καί P.Sol - lers, πού ύπονομεύει μέ ύποδειγματική διποτελεσματικότητα τήν "ύπερβατική διντικατόπτριση" πού προσπαθήσαμε νά προσδιορίσουμε, είναι ή διπόδειξη. 'Η ταινία αύτή δέν μπό - ρεσε ποτέ νά ύπερκεράσει τήν οίκονομική διαγόρευση.

Δημοσιεύτηκε στό περιοδικό Cinétique τ.7/8
Τή μετάφραση έκανε δ Φώτης Καβουκόπουλος

**Φύλλις
Χάρτνολ**

**Μετάφραση:
Ρούλα Πατεράκη**

Ιστορία τού Θεάτρου



**Εκδόσεις
Μυποδόμην**

ΈΚΔΟΣΕΙΣ ΓΝΩΣΗ

α. Ποίηση

1. ΜΙΛΤΟΣ ΣΑΧΤΟΥΡΗΣ
Χρωμοτραύματα
 2. Κ. Χ. ΜΥΡΗΣ
Αμήχανον Τέχνημα
και
Παράβαση
 3. ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ
Τὰ δρια τοῦ μίθου
 4. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ
Τὰ φανταστικὰ φονγάρα
 5. ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ
Ψυχομαχία
 6. Κ. Χ. ΜΥΡΗΣ
Τὰ τραγούδια
(*Χρονικό, Ἰθαγένεια,*
Μεγάλη Λιγυστίνια)
 7. ΑΚΗΣ ΗΑΝΟΥ
Ο κόσμος δικός μου
- β. Πεζογραφία**
1. ΝΑΣΟΣ ΘΕΟΦΙΛΟΥ
Ο ἐρημόπολις
 2. ΔΟΥΚΙΑΝΟΣ ΚΗΛΑΗΔΟΝΗΣ
Υδράργυροι
 3. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ
Κατετάν *Ἀντώνης*
 4. ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ
Τὸ Θεώρημα
 5. ΑΡΗΣ ΣΚΙΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
«Εἶναι πού...»
 6. ΜΕΛΕΤΕΣ, Ιστορικά
 1. Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ
Μίλτος Σαχτούρης
Ἀνθρωπος-Χρωματα-Ζῶα-Μηχανές
2. ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ
Νεώτερη Ιστορία
Ἐλληνικὴ καὶ Ἑδωπαῖκὴ
(*Ἐγχειρίδια Ιστορίας, I*)
 3. ΖΑΝ ΜΩΡΕΑΣ
Τὰ πρῶτα ὅπλα
τοῦ Συμβολισμοῦ
 4. ΛΙΛΗ ΖΩΓΡΑΦΟΥ
Ἀντιγνώση
τὰ δεκανίκια τοῦ Καπιταλισμοῦ
 5. ΘΕΑΤΡΟ, Κινηματογράφος
 1. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ
Ἡ γυναικα τοῦ Σωκράτη
 2. ΜΑΡΙΟΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ
Ἐσωτερικαὶ εἰδήσεις
 3. ΜΠΕΡΝΑΡΠΤ ΠΟΜΕΡΑΝΖ
Ο ἀνθρωπος-ἐλέφαντας
(Μετάφραση: Μαρζλένα Γεωργιαδῆ)
 4. ΧΙΟΥ ΛΕΟΝΑΡΠΤ
Ντά
(Μετάφραση: Παῦλος Μάτεσις)
 5. ΤΖΕΗΜΣ ΣΩΝΤΕΡΣ
Μιὰ πτοὴ λουλουδιῶν
(Μετάφραση: Γ. Θεοδοσιάδης)
 6. ΤΖΕΗΜΣ ΣΩΝΤΕΡΣ
Χάνς Κόλχαας
(Μετάφραση: Γ. Θεοδοσιάδης)
 7. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ
Ψάχνοντας γιὰ τὴν Πηγελόπη
(Σενάριο)
 8. ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΙΔΗΣ
Τὰ κονυρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα
(Σενάριο)

