σινεμά

5-6

τριμηνιαιο κινηματογραφικο περιοδικο της πρωτοποριας

Maya Deren | Jerome Hill | Sidney Peterson | James Broughton | Whitney Brothers | Stan Brakhage | Gregory Markopoulos

ΝΕΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

SAFETY 19

Peter Kubelka | Stan Vanderbeek | Jack Smith | Jonas Mekas | Paul Sharits | Hollis Frampton

II-000000004604

ΣΙΝΕΜΑ
τριμηνιαῖο κιν/φικό περιοδικό
έκδότης: Μάκης Μωραΐτης
'Αλκαμένους 20, 'Αθήνα, τηλ.8816955
διεύθυνση: Δημήτρης Κολιοδήμος -
Μάκης Μωραΐτης
διπλό τεῦχος 5-6, 'Οκτώβρης-δεκέμβρης 1979
δραχμές 80

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ.....3ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου, Λονδίνο '79 σελ.2

Νέος 'Αμερικάνικος κινηματογράφος

ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΙΤΗΣ.....Εἰσαγωγικό σελ.8

MAYA DEREN.....Κινηματογραφία: ἡ δημιουργική χρήση τῆς πραγματικότητας, σελ.12

SIDNEY PETERSON.....Η Κωμωδία στό Πειραματικό φίλμ σελ.18

JAMES BROUGHTON.....Τό Φίλμ σάν τρόπος θέασης, σελ.23

JOHN and JAMES WHITNEY.....Οπτικο-'Ακουστική Μουσική, σελ.26

JEROME HILL.....Μερικές ἰδέες γιά τόν Κινηματογράφο καί τή Ζωγραφική, σελ.29

STAN BRAKHAGE.....Μεταφορές πάνω στήν Ὅραση, σελ.33

STAN BRAKHAGE.....Γράμμα στόν RONNA PAGE (Γιά τή Μουσική) σελ.39

GREGORY MARKOPOULOS.....Ο Χῶρος Διαίσθησης σελ.45

JACK SMITH.....Καθυστερημένη 'Εκτίμηση τοῦ Φόν Στέρνμπεργκ σελ.50

PETER KUBELKA.....Τό Μετρικό Φίλμ σελ.53

STAN VANDERBEEK.....Κουλτούρα: 'Ενδοεπικοινωνία καί 'Επεκτατικός Κινηματογράφος, σελ.56

JONAS MEKAS.....Τό Φίλμ 'Ημερολόγιο σελ.61

PAUL SHARITS.....Τό Φίλμ σάν Γνώση σελ.72

HOLLIS FRAMPTON.....Μιά διάλεξη γιά τό φίλμ, σελ.75

Συνδρομές: Δρχ. 300 (έσωτ.), δολ.20 (έξωτ.). 'Εμβάσματα συνδρομῶν (ταχυδρομικές ἐπιταγές): Μάκη Μωραΐτη, 'Αλκαμένους 20, 'Αθήνα (109)
Παλαιά τεύχη τοῦ ΣΙΝΕΜΑ μπορεῖτε νά προμηθευτεῖτε ἀπό τήν ἴδια διεύθυνση.

3° Φεστιβάλ Πρωτοποριακοῦ Φίλμ Λονδίνο '79

Δημήτρης Κολιοδήμος

Ἡ ἐκδήλωση

Ὁ "πρωτοποριακός" (ἤ "πειραματικός", ἤ "ἀντεργκράουντ") κινηματογράφος εἶναι σήμερα μιά πραγματικότητα στό διεθνή κινηματογραφικό χῶρο. Ὅμως, στήν Ἑλλάδα ἐξακολουθεῖ νά παραμένει σχεδόν ἄγνωστος. Οἱ λίγες ταινίες πού ἔχουν γίνει, ἀπό ἐλάχιστους δημιουργούς, ἡ κάποια ἐλαττωματικότητα στήν ἄρθρωση τους καί, κύρια, ἡ σιωπή τῶν κριτικῶν καί τῶν θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου ἀπέναντι τους, εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα νά γίνει ἡ πρωτοπορία τό λιγότερο κατανοημένο (καί τό λιγότερο ἀγαπημένο) μέλος αὐτοῦ τοῦ ἑτερογενοῦς σώματος πού εἶναι γνωστό σάν "ἀνεξάρτητος κινηματογράφος".

Τό 3ο Διεθνές Φεστιβάλ Πρωτοποριακοῦ Κινηματογράφου, πού ἔγινε στό Λονδίνο ἀπό τίς 9 μέχρι τίς 17 Ἰουνίου 1979, μᾶς ἔδωσε τήν εὐκαιρία νά γνωρίσουμε ἀπό κοντά τή θεματική, τίς ἀνησυχίες καί τά ἐνδιαφέροντα τῆς "κοινότητας" τῶν φιλμουργῶν τοῦ κινηματογραφικοῦ αὐτοῦ γένους καί νά σχηματίσουμε μιά σφαιρική ἀντίληψη γιά τήν πρωτοπορία σήμερα.

Οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ φεστιβάλ περιελάμβαναν 55 διαφορετικά προγράμματα προβολῶν καί μία ἀνοιχτή συζήτηση. Τά προγράμματα αὐτά ἦταν κατανεμημένα σέ τρεῖς ξεχωριστές ἑνότητες: α) τό ἐπίσημο πρόγραμμα, β) οἱ ἀνοικτές προβολές καί γ) οἱ ἐκδηλώσεις "ἐκτεταμένου" κινηματογράφου. Τά προγράμματα αὐτά παρουσιαζόντουσαν ἀπό τό πρωΐ μέχρι ἀργά τό βράδι. Κάθε πρόγραμμα παρουσιαζόταν στήν ὀθόνη μία μόνο φορά, πράγμα πού ἔδωσε τή δυνατότητα νά παρουσιαστεῖ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀπέραντου φάσματος παραγωγῆς τῶν τελευταίων πέντε χρόνων μέσα σέ ἐννέα μέρες. Στό διάστημα αὐτό προβλήθηκαν περί τίς 300 ταινίες καί παρουσιάστηκε ἡ δουλειά περισσότερων ἀπό 250 φιλμουργῶν. Ἐνδεικτικά ἀναφέρω τίς προβολές τοῦ ἐπίσημου προγράμματος (πού παρουσίασε 231 ταινίες). Ἀγγλία: 48 ταινίες σέ 8 προβολές, Ἀμερική: 61 ταινίες σέ 6 προβολές, Αὐστραλία: 8 ταινίες σέ 2 προβολές, Αὐστρία: 1 ταινία σέ 1 προβολή, Αὐστρία-Δυτική Γερμανία: 11 ταινίες σέ 1 προβολή, Γαλλία: 21 ταινίες σέ 4 προβολές, Γιουγκοσλαβία: 7 ταινίες σέ 2 προβολές, Δυτική Γερμανία: 2 ταινίες σέ 1 προβολή, Ἑλλάδα: 4 ταινίες σέ 1 προβολή, Ἰαπωνία: 6 ταινίες σέ 1 προβολή, Ἱσπανία: 12 ταινίες σέ 2 προβολές, Ἰταλία: 12 ταινίες σέ 2 προβολές, Καναδάς: 13 ταινίες σέ 2 προβολές, Ὁλλανδία: 14 ταινίες σέ 2 προβολές, Πολωνία: 3 ταινίες σέ 1 προβολή. Ταινίες γιά διπλή ὀθόνη: 6 ταινίες σέ 1 προβολή καί ταινίες γιά τριπλή ὀθόνη καί τρεῖς μηχανές προβολῆς: 2 ταινίες σέ 1 προβολή.

Ἡ ἀξία τοῦ φεστιβάλ αὐτοῦ εἶναι μεγάλη, καθ' ὅσον ὁ σκοπός του ἀπέχει πολύ ἀπό ἄλλες πρωτοποριακές ἐκδηλώσεις στήν Ὑέρ/Τουλόν, Νανσύ, Βερολῖνο καί Μοντρώ. Ἡ ἀξία αὐτή στηρίζεται στό γεγονός ὅτι τό φεστιβάλ δέν εἶναι ἕνας συναγωνισμός γιά φιλμουργούς οὔτε μιά βιτρίνα γιά διανομεῖς· εἶναι μιά συνέλευση γιά φιλμουργούς. Κατά πρῶτο λόγο, τό βάρος πέφτει στή δυνατότητα νά δοῦν οἱ φιλμουργοί ὁ ἕνας τή δουλειά τοῦ ἄλλου, νά ἀνταλάξουν πληροφορίες μεταξύ τους καί νά συζητήσουν μέ τό κοινό. Καί πράγματι ἡ ἀτμόσφαιρα γύρω ἀπό τό μπάρ τοῦ σινεμά ἦταν ζεστή καί φιλική· οἱ φιλμουργοί καί οἱ κινηματογραφόφιλοι συναντιόντουσαν καί συζητοῦσαν, ἀντάλλασαν πληροφορίες καί σχολίαζαν ὁ ἕνας τή δουλειά τοῦ ἄλλου. Ὁ προσωπικός ἐνθουσιασμός συναντοῦσε τό ἐνδιαφέρον γιά τήν ἀνταλλαγή ἰδεῶν καί διευθύνσεων. Ἡ ἀνταγωνιστικότητα καί/ἤ τό δημοσιογραφικό γόητρο δέν εἶχαν καμμιά ἀξία.

Τό 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Πρωτοποριακοῦ Κινηματογράφου ἔγινε τό 1970 καί τό 2ο τό 1973. Ἡ ὀργάνωσή τους ὀφείλετο στούς Νταΐβιντ Κέρτις καί Σάϊμον Φίλντ. Οἱ δύο αὐτοί δέν ἀνακατευθηκαν στήν ὀργάνωση τοῦ 3ου Φεστιβάλ, ἀλλά μετέφεραν τίς ἐμπειρίες τους στήν τωρινή ὀργανωτική ἐπιτροπή. Ἡ ἐπιτροπή αὐτή, προϊόν τῆς σωστῆς σκέψης ὅτι ἕνα φεστιβάλ πού ἀφορᾶ φιλ-

μουργούς πρέπει νά διοργανώνεται άπό τούς φιλμουργούς,εἶχε τήν ὑποστήριξη τοῦ Συμβουλίου τῶν Τεχνῶν(πού ἔγινε μέ ἕνα ταπεινό,ἀλλά ἀπαραίτητο, ποσό 5.000 λιρῶν)καί τοῦ Ἐθνικοῦ Κινηματογραφικοῦ Θεάτρου(πού ἔγινε μέ τήν παραχώριση τῶν αἰθουσῶν του γιά ἐννέα μέρες).Ἡ ἐπιτροπή,ὅμως,εἶχε τόν ἀπόλυτο ἔλεγχο τῆς ἐπιλογῆς καί τῆς ὀργάνωσης τῶν προγραμμάτων-προβολῶν,καί αὐτός ὁ ἀπόλυτος ἔλεγχος ὁδήγησε στήν λήψη μερικῶν σημαντικῶν πολιτικῶν ἀποφάσεων.

Ἡ ἐπιτροπή,ἐπεκτείνοντας τήν παραδοσιακή ἐγγλέζικη πολιτική τῆς μή-ἀνταγωνιστικότητας,ἀποφάσισε νά διοργανώσει τίς "ἀνοικτές προβολές" γιά νά συμπεριλάβει ἐκείνους τούς φιλμουργούς πού δέν θά συμπεριλαμβάνονταν στά ἐπίσημα προγράμματα.

Γιά νά ἐνθαρύνει τήν καθημερινή συζήτηση,δημιούργησε μιά ξεχωριστή αἴθουσα,ἕνα χῶρο πού δεχόταν τούς φιλμουργούς,προσέφερε δωρεάν καφέ κι ἐνθάρυνε τή συζήτηση καί τήν ἀνταλλαγή ἀπόψεων πάνω στήν ἤδη παρουσιασμένη δουλειά.

Τελικά,ἡ ἐπιθυμία τῆς ἐπιτροπῆς νά συμπεριλάβει πολλούς διαφορετικούς φιλμουργούς σέ κάθε πρόγραμμα-προβολή γιά νά καλύψει ὅσο τό δυνατόν μεγαλύτερο μέρος ἀπό τό φάσμα δουλειᾶς ἑνός γκρούπ ἤ μιᾶς χώρας,εἶχε, κατά τή γνώμη μας,ἕνα ἀρνητικό ἀποτέλεσμα: ἔκανε δύσκολη τήν κατανόηση καί τή θεώρηση τῆς δουλειᾶς τοῦ καθ'ἑνός φιλμουργοῦ σάν ἄτομο(Αὐτό βέβαια ὀφείλετο καί στό γεγονός ὅτι στή χώρα μας οἱ ταινίες πού ἔχουν παιχτεῖ μετροῦνται στά δάχτυλα καί ἔτσι οἱ πληροφορίες μας εἶναι λίγο-πολύ φιλολογικές).

Μιά ἱστορική προοπτική πάνω στό μορφικό πειραματικό φίλμ ἀπό τό 1910 μέχρι τό 1975 εἶχε ἐπιχειρηθεῖ ἕναν περίπου μῆνα νωρίτερα(ἀπό τίς 3 Μαΐου)στήν Χέυγουαρντ Γκάλλερυ καί ἔληγε μέ τό πέρας τοῦ φεστιβάλ.Ἀποτελεῖτο ἀπό μιά ἔκθεση διαφανειῶν, φωτογραφιῶν καί διαγραμμάτων- συνοδευόμενα ἀπό ἀποσπάσματα τῶν σχετικῶν ταινιῶν (στίς δυό εὐρύχωρες αἴθουσες τῆς ἔκθεσης προβάλονταν ταυτόχρονα κινηματογραφικές λοῦπες μέ ἑπτά μηχανές προβολῆς· τέσσερεις στή μιά αἴθουσα καί τρεῖς στήν ἄλλη πρόβαλαν σ'ὅλους τούς τοίχους)-καί ἀπό ἕναν κύκλο προβολῶν(τρεῖς κάθε μέρα) σέ μιά μικρή αἴθουσα.Ἔτσι μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία,μέ μερικές ἐπισκέψεις, νά δοῦμε τήν ἐπιρροή τῶν διαφόρων εἰκαστικῶν ρευμάτων(κυβισμός,φουτουρισμός,ὀρφισμός,ντάντα,ἀντεργκράουντ,κ.ἄ). στούς κατά καιρούς φιλμικούς πειραματιστές.

Παράλληλα,κάποια τυχαῖα(;)ἀφιερώματα ἤ ἀναδρομές στή δουλειά ἑνός κινηματογραφιστή ἔδιναν τή δυνατότητα κάποιας βαθύτερης προσέγγισης. Ἔτσι στίς 7 Ἰουνίου ὁ Στάν Μπράκχετζ ἐμφανίστηκε στό Λονδίνο,παρουσιάζοντας ἀρκετά μέρη ἀπό τήν πρόσφατη δουλειά του,στίς 18 Ἰουνίου ὁ Πώλ Σάριτς παρουσίασε τήν καινούργια του δουλειά, πού ἀκολουθήθηκε ἀπό μιά ἀναδρομή στήν συνεργατική τῶν κινηματογραφιστῶν· στίς 17 Ἰουνίου παρουσιάστηκαν ἑπτά ταινίες τοῦ Κένεθ Ἄνγκερ , ἀπό τό 1947 μέχρι τό 1974.

Οἱ ταινίες

Ἐπειδή δέν εἶναι δυνατόν νά παρουσιάσουμε ὅλες τίς ταινίες,θ'ἀναφερθῶ σέ μερικές μόνο ἀπ'αὐτές πού γιά διάφορους λόγους μοῦ φάνηκαν πιό ἐνδιαφέρουσες.

"A vista d'occhio"("Ὅπως τό βλέπει τό μάτι")τῆς Ἰταλίδας Βαλεντίνα Μπεραρντινόνε εἶναι μιά ταινία πάνω στήν ὅραση· ἕνας σιωπηλός διάλογος ἀνάμεσα στούς φακούς τῆς κάμερας καί στό "ἀντικείμενο" πού παρατηρεῖται:Ἡ γυναίκα πού βλέπει- πίσω ἀπό τήν κάμερα- καί αὐτός/αὐτή πού βλέπεται διαχωρίζονται ἀπ'τήν ὀθόνη. Στήν ὀθόνη διαφαίνεται ὁ κίνδυνος τοῦ νά μήν ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα ἐπικοινωνία ἀλλά ἐμπόδιο στή συνειδητοποίηση.Στή ταινία ὑπάρχει ἕναδιαρκές παιχνίδισμα ἀνάμεσα στό μάτι τοῦ ἀνθρώπου πού παρατηρεῖται καί στό μηχανικό μάτι πού παρατηρεῖ,μέχρι πού τό μάτι τῆς κάμερας μένει νά κυτάζει στόν καθρέφτη καί στό σκοτάδι.

Τό "In Context" τοῦ Γάλλου Στεφάν Μαρτί ἔχει σάν θέμα τήν ἀλληλεπίδραση ἀνάμεσα στό ἀρσενικό σῶμα,τήν μπογιά,τήν εἰκόνα καί τή μουσική. Τό ἀρσενικό σῶμα γίνεται μιά ἐπιφάνεια καί τό δέρμα τό ὑλικό γιά ἕνα πλαστικό δράμα.Ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ,σέ κοντινά πλάνα,τή ροή τοῦ ὑγροῦ χρώματος καθώς αὐτό πετιέται πάνω στό σῶμα· πάλεται,κάνοντας τό σῶμα νά φαίνεται μέσα ἀπ'τούς φακούς σάν ἀφηρημένη ἐγχρωμη πινελιά.

Στό "Frame"("Ἀναλογίες")τοῦ Ἀμερικανοῦ Κέν Κόμπλαντ ἔχουμε ἕνα ξαναδομημένο τοπίο.Ὁ φιλμουργός τοποθετεῖ μιά εἰκόνα μέσα σέ μιά ἄλλη . Ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν ἐσωτερική καί τήν ἐξωτερική εἰκόνα βασίζεται στή λειτουργία χρησιμοποίησης τοῦ χρόνου καί/ἤ τοῦ χώρου:οἱ δύο εἰκόνες κινοῦνται μέ διαφορετικές ταχύτητες, πρός διαφορετικές διευθύνσεις,μέ διαφορετικές ταχύτητες πρός τήν ἴδια διεύθυνση,μέ τήν ἴδια ταχύτητα ἀλλά τραβηγμένες ἀπό διαφορετικές γωνίες,

κτλ.Ὁ ἴδιος ὁ φιλμουργός δηλώνει ὅτι"ἡ ἰδιότυπη φύση τῆς σχέσης,μέ ἁπλότητα καί μορφικότητα,ἀντανακλᾶ τίς ὀπτικές του προθέσεις".
Οἱ "Analogies" ("Ἀναλογίες")τοῦ Ἀμερικανοῦ Πῆτερ Ρόουζ εἶναι μιά σπουδή πάνω στήν κίνηση τοῦ χρόνου. Καταγράφει μιά σειρά ἀπό σκάλες καί διαδρόμους,ἐπαναλαμβάνει τήν ἀρχικά καταγραμμένη εἰκόνα καί στή συνέχεια τήν πολλαπλασιάζει γεωμετρικά. Διευρύνοντας τήν ἐμπειρία του αὐτή καί χωρίζοντας τήν ὀθόνη ἀρκετές φορές δημιουργεῖ ἕνα "χρονικό κολάζ"·οἱ ἀνεξάρτητες εἰκόνες,κάθε μιά τραβηγμένη σέ ξεχωριστές χρονικές στιγμές, δημιουργοῦν μαζί μιά πολυπρόσωπη ἐκδοχή τῆς ἀρχικῆς.
Πρόθεση τοῦ γνωστοῦ Γάλλου κριτικοῦ τοῦ κινηματογράφου Ντομινίκ Νογκέζ , μέ τό "Fotomatar",ἦταν ἡ δημιουργία ἑνός "πειραματικοῦ θρίλλερ".Ὁ τίτλος εἶναι μιά Γαλλο-Ἰσπανική λέξη, λίγο ἢ πολύ φτιαχτή,πού θυμίζει τό "Photomaton"(φωτογραφικός θάλαμος) καί παίζει μέ τό "mater" (στά Γαλλικά:νά δῶ)καί τό "matar"(στά Ἰσπανικά:νά σκοτώσω). Μιά γυναίκα δέχεται μιά δολοφονική ἐπίθεση στό κρεβάτι της.Ἡ "ἀφήγηση" τοῦ γεγονότος αὐτοῦ γίνεται μέ χρονικές ἐλλείψεις,ὑποδηλούμενες μέ τό θόρυβο τῶν κλίστρων μιᾶς μηχανῆς πολαρόιντ.Ἡ ταινία παίζει μέ τά χρώματα,τίς σκιές,τό μυστήριο,τή διάρκεια καί τίς φοβίες τοῦ θύματος/θεατῆ.
Ἡ Ἀγγλίδα Μαίριλυν Χάλφορν,στό "Moving studies in black and white" ("Κινούμενες σπουδές σέ μαῦρο καί ἄσπρο"),καταγράφει σέ φίλμ ἕνα διπλό "κυκλικό" χορό: τό χορό τῆς κάμερας γύρω ἀπό τούς χορευτές καί τῶν χορευτῶν γύρω ἀπ'τήν κάμερα. Μέσα σέ μιά αἴθουσα μπαλέτου,στούς τρεῖς τοίχους τῆς ὁποίας ὑπάρχουν καθρέφτες, κινοῦνται τέσσερεις χορευτές,ἡ σκηνοθέτρια,ὁ ὁπερατέρ καί ἡ κάμερα στηριγμένη πάνω σ'ἕνα ντόλλυ.
Ὁ Τάκα Ἰϊμούρα,ὁ πιό σημαντικός πρωτοποριακός κινηματογραφιστής τῆς Ἰαπωνίας,μέ τό "One frame Duration" συγκεντρώνει τό ἐνδιαφέρον του στά προβλήματα τοῦ χρόνου καί τῆς διάρκειας καί προσπαθεῖ νά διερευνήσει τήν ἀλληλεπίδραση ἀνάμεσα στήν ἀντίληψη τῆς συνείδησης για τό χρόνο καί τή φυσική σύλληψη τοῦ περάσματος του.
Ὁ Στάν Μπράκχετζ εἶναι ἕνας ἀπό τούς μεγάλους Ἀμερικανούς φιλμουργούς τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Οἱ εἰκόνες του,εἰκόνες τῆς πραγματικῆς ζωῆς μετασχηματίζονται σέ μιά ἀδιάκοπη κίνηση φωτός,σκιᾶς καί χρωμάτων. Γιά τόν Μπράκχετζ ἡ κάμερα,παίζοντας ἕνα ρόλο ἀνάλογο μ'ἐκεῖνον τοῦ ματιοῦ,ὀφείλει νά ἱκανοποιεῖ τόν πόθο γιά παντογνωσία· ἡ ταινία,παίζοντας ἕνα ρόλο ἀνάλογο μ'ἐκεῖνον τῆς ὅρασης,ὀφείλει νά ἀπαλλάξει τό θεατή ἀπ' τό ρόλο τοῦ ἡδονοβλεψία καί νά τόν κάνει νά δεῖ πραγματικά,νά νοιώσει ἐλεύθερος καί νά διοχετεύει τήν ἐνέργειά της μέσα στόν ἐγκέφαλό του. Τό φίλμ του "Burial path" ἀρχίζει μέ τήν εἰκόνα ἑνός πεθαμένου πουλιοῦ καί στή συνέχεια,δεδομένου ὅτι τό μυαλό ἔχει τήν τάση νά ξεχνάει ὅπως καί νά θυμᾶται,διαγράφει τήν ἐξέλιξη τῆς ξεχασιᾶς ἀπέναντι σ'ὅλες τίς πιθανότητες ἀνάμνησης τῆς μορφῆς τοῦ πουλιοῦ.
Ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη καί ἡ Μαρία Κλονάρι,στό "Διπλός Λαβύρινθος", κινηματογραφοῦν ἡ μιά τήν ἄλλη χρησιμοποιόντας τήν κάμερα σάν ὄργανο διείσδυσης στόν ἐσωτερικό τους χῶρο , σάν προέκταση τοῦ σώματος.Ἀναζητοῦν μιά ταυτότητα μέσα ἀπό μιά σειρά μεταμφιέσεων πού ἐπιτυγχάνονται ὄχι μέ ροῦχα ἀλλά μέ κινήσεις,διάφορα ὑλικά καί ἀντικείμενα.(1).
Ὁ Αὐστριακός Κούρτ Κρέν εἶναι ἕνας παραγωγικότατος φιλμουργός. Ἡ δουλειά του βασίζεται πάνω σέ καθορισμένες δομές,μετασχηματισμούς καί ἐπαναλήψεις.Ἡ δυναμική τοῦ μοντάζ του,δημιουργεῖ μιά χρονική "ρήξη" ἀνάμεσα σέ δύο εἰκόνες.Οἱ ταινίες του ξαναεπικυρώνουν τό ὅτι μποροῦν νά ἐκφραστοῦν στό φίλμ κάποιες ἰδιαίτερες ἀξίες,ἡ ποίηση καί ἡ δραματικότητα. Τό ὁτπικό ὑλικό του ἀντλεῖται ἀπ' ὁτιδήποτε:ἀπό μιά παληά φωτογραφία , ἀπό ἀνθρώπους πού κάθονται κοντά σ' ἕνα παράθυρο,ἀπό δέντρα,ἀπό "δρώμενα" ... Τό "Tree again" ἀποτελεῖται ἀπό λήψεις μονῶν καρρέ στίς ὁποῖες χρησιμοποίησε ἔγχρωμο ὑπέρυθρο φίλμ τοῦ ὁποίου ἡ ἡμερομηνία εἶχε λήξει. Τό "Sentimental punk" ἀποτελεῖται ἀπό λήψεις μονῶν καρρέ 36 σλάιτς πού εἶχαν τραβηχθεῖ σ'ἕνα πάνκ πάρτυ στό Σάν Φρανσίσκο.
Τό Ἑλληνικό πρόγραμμα περιελάμβανε τίς ταινίες "Εγο" τοῦ Σάκη Μαυρέλη (καταγραφή κάποιων κινήσεων τῆς γλώσσας μέσα σ'ἕνα ἀνοιχτό στόμα πού καταλαμβάνει ὁλόκληρη τήν ὀθόνη)·"Ὀπερα" τοῦ Ἀνδρέα Βελισαρόπουλου(κινηματογραφική παραλαγή τῆς ὄπερας "Τριστάνος καί Ἰζόλδη" κατά τά πρότυπα κάποιων Γερμανῶν σκηνοθετῶν καί δή τοῦ Σρέτερ)· "Ἐράνιμα" τοῦ Γιάννη Τριτσιμπίδα(2) καί "Χωρική Μελέτη" τοῦ Μάκη Μωραΐτη(3). Στό "Ἐράνιμα" ἡ βιντεο-εἰκόνα διπλοτυπώνεται σ'ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας,μέ τήν κινηματογραφημένη.Ἡ βίντεο-εἰκόνα παρουσιάζει τό σεξουαλικό σμίξιμο ἑνός ζευγαριοῦ καί τό ἐρωτικό του πά-

'FROM MORE TO ETERNITY' W+B HEIN

Schnitte für ABADA 1967 von Werner Nekes Kaderfolge rot/grün.

13	14	11	12	9	10	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	10	9	12	11	14	13
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
11	12	11	12	9	10	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	10	9	12	11	12	11
12	11	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	11	12
9	10	9	10	9	10	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	10	9	10	9	10	9
10	9	10	9	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	9	10	9	10
7	8	7	8	7	8	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	8	7	8	7	8	7
8	7	8	7	8	7	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	7	8	7	8	7	8
5	6	5	6	5	6	5	6	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	6	5	6	5	6	5	6	5
6	5	6	5	6	5	6	5	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	5	6	5	6	5	6	5	6
3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	1	2	1	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	2	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	2	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	1	2	1	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
6	5	6	5	6	5	6	5	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	5	6	5	6	5	6	5	6
5	6	5	6	5	6	5	6	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	6	5	6	5	6	5	6	5
8	7	8	7	8	7	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	7	8	7	8	7	8
7	8	7	8	7	8	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	8	7	8	7	8	7
10	9	10	9	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	9	10	9	10
9	10	9	10	9	10	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	10	9	10	9	10	9
12	11	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	11	12
11	12	11	12	9	10	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	10	9	12	11	12	11
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
13	14	11	12	9	10	7	8	5	6	3	4	1	2	1	4	3	6	5	8	7	10	9	12	11	14	13

θος. Ἡ κινηματογραφημένη ἀποτελεῖται ἀπό ἀρκετές λήψεις τῆς πραγματικότητας. Τό θέμα τῆς ταινίας, πιθανή ἐπικύρωση ἐνός ἔντονου πόθου τοῦ φιλμουργοῦ, εἶναι ἡ νίκη τοῦ ἔρωτα. Ἄλλωστε ὁ τίτλος "Ἐρ-Ανι-μα" προῆλθε ἀπό τό "ἔρως ἀνίκατε μάχαν". Ἡ "Χωρική Μελέτη" εἶναι μιά διατριβή πάνω στίς ἔννοιες τῆς πραγματικότητας, τοῦ πραγματικοῦ χώρου τῆς ὀθόνης καί τῆς φανταστικῆς του προέκτασης, ὅπως αὐτές μεταβιβάστηκαν καί ἀναθεωρήθηκαν ἀπ' τή ζωγραφική κατά τό πέρασμα ἀπ' τό Μεσαίωνα στήν Ἀναγέννηση. Στά κάδρα τῶν πλάνων τοῦ φίλμ ὑπάρχουν συγκεκριμένες ἀναφορές τοῦ μετασχηματισμοῦ αὐτοῦ.

Ὁ Γερμανός Βέρνερ Νέκες εἶναι γνωστός στό ἑλληνικό κοινό ἀπό μιά σειρά ταινιῶν πού προβλήθηκαν τόν περασμένο χρόνο στό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε. Ὁ Νέκες παρουσίασε στό Λονδίνο μιά σειρά ταινιῶν ἐκτεταμένου κινηματογράφου πού εἶχε φτιάξει τό 1966 μέχρι τό 1977. Ἐπίσης παρουσίασε, σέ περιορισμένο κύκλο ἀτόμων καί ἔξω ἀπό τά προγράμματα τοῦ Φεστιβάλ, τήν τελευταία του ταινία "Hurricane".

Τό φίλμ του "Schnitte für ABABA" ἀρχίζει μ' ἕνα πλάνο στό ὁποῖο μιά ὁμάδα ἀστυνομικῶν συλλαμβάνουν ἕναν ἀπ' τούς δικούς τους. Τό κύριο σῶμα τῆς ταινίας ἀποτελεῖται ἀπό ὀπτικά ὑλικά κόκκινου, πράσινου καί μαύρου χρώματος. Πρόκειται γιά μιά κοκκινο-πράσινη τρεμοσβύνουσα (flicker) ταινία, στήν ὁποία ἀνάμεσα σέ δυό φάσεις ἀναλαμπῶν παρεμβάλονται 27 καρρέ μαύρης ἀμόρσας, πού εἶναι ὀργανωμένη σέ μορφή παράκεντρου χρονο-ἀνελυσόμενου τετραγώνου μ' ἕναν ἐπαναλαμβανόμενο ἑνόργανο ἦχο. (βλέπε τό σχηματικό διάγραμμα). Στό διάγραμμα ἡ παράκεντρη χρονο-ἀνέλιξη ἀρχίζει ἀπό τό κέντρο καί πηγαίνει πρός τά πάνω δεξιά. Στήν ἀρχή ὑπάρχει 1 καρρέ πράσινο, 2 κόκκινα, 27 μαῦρα, 1 πράσινο καί τά λοιπά (κάθε ἀριθμός ἀναπαριστᾶ μιά ἀλλαγή χρώματος καί κάθε γωνία 27 μαῦρα καρρέ· τά μαῦρα καρρέ χρησιμοποιοῦνται κατά τήν προβολή· γιά ἀλλαγή τῆς κατεύθυνσης της). Κατά τόν Νέκες τό φίλμ μπορεῖ νά παρουσιαστεῖ μέ τρεῖς τρόπους:

α) στήν ὀθόνη. Μετά τόν τίτλο "ende" ἡ λάμπα τῆς μηχανῆς προβολῆς σβύνει ἀλλά τό φίλμ ἐξακολουθεῖ νά περνάει μέσα ἀπ' αὐτήν γιά ἄλλα 6 λεπτά μέ ἦχο. Ἡ αἴθουσα παραμένει σκοτεινή ἐκτός ἀπό διάφορους φωτισμούς πού προκαλοῦνται ἀπ' τούς ἴδιους τούς θεατές.

β) Ἡ ταινία ἀρχίζει μέ τή σκηνή τῆς ἀστυνομίας. Μετά τόν τίτλο "ende" ἡ μηχανή προβολῆς ἐξακολουθεῖ νά προβάλει εἰκόνες ἐνῶ ταυτόχρονα ἀλλάζει διευθύνσεις: ἀπό τήν ὀθόνη στό πάτωμα, στό ταβάνι, μέσα στήν αἴθουσα, στούς τοίχους, πάνω στούς θεατές. Ἡ ἀλλαγή διεύθυνσης προβολῆς καθορίζεται ἀπό τά 27 μαῦρα καρρέ τῆς ἀμόρσας, καί

γ) Ἡ κινηματογραφική προβολή ἀρχίζει σ' ἕναν ἀνοιχτό χῶρο πάνω σ' ἕνα τοῖχο. Μετά τόν τίτλο "ende" ἡ προβολή γίνεται πάνω σ' ἕνα δάσος, πού ἀρχίζει νά χορεύει στόν παλόμενο ρυθμό τῶν κοκκινο-πράσινων φάσεων. Ἡ μηχανή ἀλλάζει διεύθυνση κάθε 27 καρρέ μαύρης ἀμόρσας. (4)

Τό "Verdammt in alle ewigkeit" (Ἀπό δῶ στήν αἰωνιότητα") τῶν Μπίργκιτ καί Βίλχελμ Χάιν εἶναι μιά παράσταση πολλαπλῶν μέσων (προβολή σέ μιά, δύο ἤ τρεῖς ὀθόνες, ζωντανή δράση, ἦχο γραμμένο πάνω στό φίλμ, μαγνητοφωνημένο ἦχο καί ἦχο ἀπό δίσκο) πού συνδιάζει τόν κινηματογράφο τῆς ἐπέκτασης μέ τόν κινηματογράφο τῆς δράσης. Διαρκεῖ μιά ὥρα καί χωρίζεται σέ ἑννέα μέρη: Ἔναρξη (τρεῖς ὀθόνες, ζωντανή δράση), Σάν τήν Μαίριλυν (τρεῖς ὀθόνες), Ραβδώσεις (3 ὀθόνες), home movie 1: Γαλλία (μεγενθυμένο σοῦπερ 8, μιά ὀθόνη), Ἀπό ἐδῶ στήν αἰωνιότητα (τρέηλερ τῆς ταινίας τοῦ Ζίννεμαν, μία ὀθόνη), home movie 2 (μιά ὀθόνη), πίνγκ-πόνγκ (ζωντανή δράση, δύο ὀθόνες), μουσική τοῦ Big Sleep (δίσκος), λευκό φίλμ (τρεῖς ὀθόνες). Ἦταν τό πρῶτο βῆμα, ἀπό τή μεριά τῶν φιλμουργῶν, γιά νά κατανικήσουν καί νά ξεπεράσουν μιά περίοδο κρίσης στή δουλειά τους. Πραγματοποιήθηκε ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ πρωτοποριακή προβληματική, πού εἶχε προέλθει ἀπό τή δουλειά τους, (προβληματική τοῦ δομικοῦ φίλμ, πού εἶχε γίνει φορμαλιστικό καί ἀναπαρήγαγε τόν ἴδιο τόν ἑαυτό του· ὑπαρξιακά προβλήματα, πού ἐμπόδιζαν τήν "καθαρή καλλιτεχνικότητα"), δέν εἶναι δυνατόν νά χρησιμοποιηθεῖ ἄλλο στήν ἴδια καλλιτεχνική δουλειά. Τό "Ἀπό ἐδῶ στήν αἰωνιότητα" εἶναι τό ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἀντιφατικῆς κατάστασης. Περιλαμβάνει τόν ἐνθουσιασμό γιά τήν καθαρή τέχνη, πού ἀμφισβητεῖται ἀπό τό αἴσθημα, τήν αἰσθηματικότητα καί τήν "εὐτέλεια".

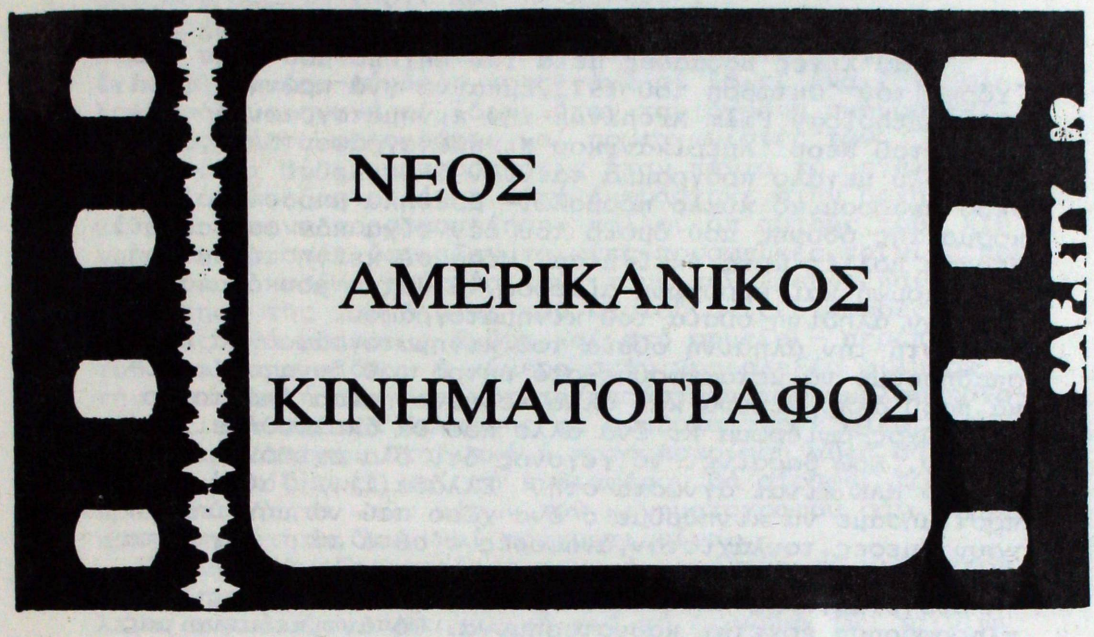
Σημειώσεις:

(1) Βλέπε, ἐπίσης, τή συνέντευξη τῶν δύο φιλμουργῶν στό περιοδικό ΣΙΝΕΜΑ No 2 καί τό κείμενο τους στό Φίλμ 17.

(2) Βλέπε περιοδ. ΣΙΝΕΜΑ No 2

(3) " " " No 1

(4) Κείμενα γιά τόν Νέκες, ἀπ' τούς Βόλφ Ντόννερ, Βέρνερ Τέχλ καί Μάκη Μωραΐτη, καθώς καί μιά διάλεξη τοῦ ἴδιου τοῦ Νέκες γιά τή δουλειά του, ὑπάρχουν στό ΣΙΝΕΜΑ 3 καί 4.



Ἀφιέρωμα Ι: Οἱ Δημιουργοί

εἰσαγωγικό

Ὅταν λίγες βδομάδες μετά τόν πηγεμό μου στήν Νέα Ὑόρκη, τόν Ὀκτώβρη τοῦ 1973, ἔμπαινα γιά πρώτη φορά στήν Anthology Film Archives-τήν κινηματογραφικά αἴθουσα τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου(NAK), ὅπου ἕνα πολύ μεγάλο πρόγραμμα ταινιῶν ἀποτελοῦσε τόν σταθερό ἀναδρομικό κύκλο προβολῶν- βρέθηκα μπροστά σ' ἕνα κόσμο τῆς ὀθόνης πού ὅμοιο του δέν εἶχα κἄν φανταστεῖ. Πέρασα πολλές ὧρες ἐκεῖ μέσα. Μέσα σέ κεῖνη τή μικρή ἀλλά κομψή καί εὐρύχωρη αἴθουσα, τά μάτια μου ἀνακάλυψαν τήν ἀληθινή οὐσία τοῦ κινηματογράφου.

Αὐτή τήν ἀληθινή οὐσία τοῦ κινηματογράφου θά προσπαθήσουμε νά μεταφέρουμε-στό μέτρο τοῦ δυνατοῦ φυσικά, ἀφοῦ ἄλλο εἰκόνα καί ἄλλο κείμενο- μέσα ἀπό τοῦτο τό τεῦχος-ἀφιέρωμα κι ἕνα ἄλλο πού θά ἀκολουθήσει στό μέλλον. Ἐδῶ βαραίνει τό γεγονός ὅτι ὅλα σχεδόν τά φίλμ τοῦ NAK εἶναι ἄγνωστα στήν Ἑλλάδα(1). Γι' αὐτό καί προτιμήσαμε νά κινηθοῦμε σ' ἕνα χῶρο πού νά μήν ὑπάρχουν ἄμεσες, τουλάχιστον, ἀναφορές σ' αὐτά τά ἄγνωστα φίλμ.

Δυστυχῶς, ὅπως πάντοτε συμβαίνει στόν τόπο μας, ἡ πληροφόρηση ἔρχεται καθυστερημένα. Τό ἀντικείμενο μας σέ τοῦτο τό διπλό τεῦχος-ἀφιέρωμα, ὁ Νέος Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος, ἐμφανίστηκε γιά πρώτη φορά στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '40 - μποροῦμε νά προσδιορίσουμε σάν πρώτη, ἱστορικά, σημαντική ταινία του τό φίλμ τῆς Maya Deren "Παγίδες τοῦ Ἀπογεύματος"("Meshes of the Afternoon")1943 ,-μέ τά φίλμ τῆς Deren, τοῦ Kenneth Anger, τοῦ Gregory Markopoulos, τοῦ Curtis Harrighton καί ἄλλων, ὡρίμασε μέσα στή δεκαετία τοῦ '60 καί σήμερα πιά, πιστεύω, ἔχει κλείσει τόν κύκλο τῆς ζωῆς του σάν σημαντικό πρωτοποριακό κίνημα, παρά τό ὅτι ἀρκετοί ἀπό τούς παληώτερους καί τούς νεώτερους κινηματογραφιστές του συνεχίζουν νά φτιάχνουν ταινίες(Brakhage, Markopoulos, Baillie, Snow, Sharits καί ἄλλοι) . Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι μέχρι τά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ἦταν ὄχι μόνο τό πιό σημαντικό κίνημα πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου, ἀλλά καί τό μοναδικό· ἦταν γύρω στά μέσα αὐτῆς τῆς δεκαετίας, ὅταν παρουσιάστηκαν κι ἄλλα τέτοια ὀργανωμένα κινήματα, μέ πιό σημαντικό τήν Ἀγγλική πρωτοπορία (Le Grice, Peter Gidal, William Raban, Steve Dvoskin καί ἄλλοι).

Οἱ λόγοι πού μᾶς ὁδήγησαν σέ μιά ἐκτενή παρουσίαση τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα, εἶναι πάρα πολλοί. Συνοψίζοντας τους, θά μιλήσουμε γιά τή θεωρία καί τήν πρακτική τῶν κινηματογραφιστῶν του.

Τό πρῶτο πραγματικά ἐπαναστατικό τους βῆμα ἦταν ὅτι ἀνεξαρτοποίησαν καί προσωποποίησαν τή φιλμουργία τους. Ἄν καί στήν ἀρχή μερικοί ἀπ'αὐτούς στράφηκαν στίς ἀνεξάρτητες παραγωγές ἀφοῦ ἀπέτυχαν νά μποῦν στό χόλλυγουντ καί νά κάνουν ταινίες,γρήγορα ἀντιλήφθηκαν τήν πραγματική ἀξία τῆς στάσης τους αὐτῆς καί τήν "πολιτικοποίησαν". Ἴσως νά ἐπαληθεύεται ἐδῶ αὐτό πού εἶπε κάποτε ὁ Κοκτώ,ὅτι "ὁ κινηματογράφος δέ θά γίνει ποτέ τέχνη ἄν τά ἔξοδα γιά τήν κατασκευή μιᾶς ταινίας δέ κοστίζουν ὅσο τό χαρτί καί τό μολύβι".

Ἄρχισαν νά φτιάχνουν ταινίες μέ τίς πιό φτωχές κάμερες τῆς ἐποχῆς(ἡ κουρδιστή Bolex τῶν 16 χιλ,κάμερα ἔγινε ἡ κάμερα-σύμβολο τους),ἐνῶ οἱ ἴδιοι ἔπαιζαν πολλούς ρόλους:συχνά οἱ ἴδιοι ἦταν ταυτόχρονα σκηνοθέτες, σεναριογράφοι,φωτογράφοι καί πρωταγωνιστές τῶν δικῶν τους φίλμ. Οἱ χρηματοδοτήσεις ἦταν πάντα τό μεγάλο πρόβλημα. Ἡ ἀνεξαρτοποίηση αὐτή ἐκφράστηκε στήν ἀρχή καί μέ μιά ἔντονη προσωποποίηση: πολλοί ἀπ'αὐτούς τούς κινηματογραφιστές ἔφτιαξαν ταινίες προσωπικές,ταινίες πού ἀφοροῦσαν κυρίως τούς ἑαυτούς τους,τήν ἔρευνα καί τήν ἀναζήτηση τῆς ταυτότητας τοῦ ἑαυτοῦ στίς διάφορες μορφές της. Θά φθάσουμε ἀκόμη καί στό σημεῖο - περίπτωση τοῦ Brakhage - ὅπου ἡ κάμερα στήν κυριολεξία φιλμάρει τήν ἐσωτερική πραγματικότητα/κατάσταση τοῦ μυαλοῦ,παίρνοντας σάν σημεῖα ἔκφρασης τά σύμβολα τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητας. Σταδιακά,ἡ προσωποποίηση αὐτή θά χαθεῖ(ὄχι ἀπ'ὅλους) καί τό ἐνδιαφέρον θά στραφεῖ πρός τή πραγματικότητα τῶν μέσων τοῦ κινηματογράφου σάν ὑλική πραγματικότητα,ὅπως καί πράγματι εἶναι.

Ὅμως,ἡ ἀνεξαρτοποίηση τους ὀργανώθηκε σέ μιά γερή βάση(δημιούργησαν κι ἐδῶ προηγούμενο). Ἔφτιαξαν μιά τέλεια ὀργανωμένη συνεργατική γιά τή διανομή τῶν ταινιῶν τους σέ μουσεῖα,πανεπιστήμια,γκαλλερί καί ἄλλες αἴθουσες,ἀπόκτησαν μετά τή δική τους αἴθουσα προβολῶν καί τό δικό τους περιοδικό καί,τέλος,πολέμησαν μέ πολύ πεῖσμα γιά νά ἀκουσθεῖ καί ἡ δική τους φωνή.Σ'ὅλα αὐτά πρωτοστάτησε αὐτή ἡ ἀκούραστη μορφή τοῦ Jonas Mekas.

Ἐπειδή χρειάστηκε νά ἀσχοληθοῦν προσωπικά οἱ ἴδιοι μέ τίς διάφορες φάσεις τῆς φιλμοκατασκευῆς καί,κυρίως, ἐπειδή οἱ ἴδιοι χειρίστηκαν τήν κάμερα,τίς περισσότερες φορές,στά γυρίσματα τῶν ταινιῶν τους,εἶχε σάν ἀποτέλεσμα ὅτι γρήγορα ἄρχισαν νά σφυρηλατοῦν τήν ἰδιαίτερα,γιά τόν καθένα,δική τους θεωρία τοῦ φίλμ. Ἔτσι,ὅπως θά δεῖτε καί στά κείμενα πού θά διαβάσετε, ἔχουμε ἐδῶ μιά πραγματικά διαλεκτική σχέση θεωρίας καί πρακτικῆς.

Τά παρακάτω κείμενα καλύπτουν μιά μεγάλη χρονική περίοδο: ἀπό τό 1947 μέχρι τό 1973,καί ἀποτελοῦν σχεδόν ὅτι πιό σημαντικό ἔχει γραφεῖ ἀπό τούς κινηματογραφιστές τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου. Στήν περίπτωση πού εἴχαμε νά ἀντιμετωπίσουμε ἐκτενῆ θεωρητικά ἔργα(περιπτώσεις Deren,Markopoulos,Brakhage), κάναμε μιά ὅσο τό δυνατόν ἀντιπροσωπευτική ἐκλογή. Πρέπει νά σημειωθεῖ ἰδιαιτέρως ὅτι κορυφαῖοι κινηματογραφιστές τοῦ NAK δέν παρουσιάζονται ἐδῶ γιά δύο λόγους:ὁ πρῶτος,

πού εἶναι καί ὁ κυριότερος,εἶναι ὅτι δέν ἔχουν γράψει θεωρητικά κείμενα*,καί ὁ δεύτερος ἀφορᾶ τίς περιπτώσεις πού ἐνῶ γνωρίζαμε τήν ὕπαρξη τέτοιων κειμένων,δέν καταφέραμε νά τά ἀποκτήσουμε.Ἔτσι,τοῦτο τό τεῦχος-ἀφιέρωμα δέν καλύπτει τή θεωρητική δουλειά τέτοιων ἐξέχοντων κινηματογραφιστῶν ὅπως οἱ Kenneth Anger,Bruce Baillie,Harry Smith Jordan Belson,Robert Breer,Bruce Conner,Ken Jacobs,George Landow καί Michael Snow. Προτιμήσαμε τό ἄρθρο τοῦ Jack Smith γιά τόν Φόν Στέρνμπεργκ:α)γιατί ἡ γραφή ἄλλων θεωρητικῶν κειμένων του εἶναι πολύ σκοτεινή νοηματικά γιά νά μεταφραστεῖ καί β)γιατί τό ἄρθρο αὐτό δείχνει καθαρά τήν πίστη του στή δύναμη τῶν εἰκόνων καί,ταυτόχρονα,τήν ἔντονη ἀποστροφή του γιά τόν παραδοσιακό τρόπο πού χρησιμοποιοῦνται οἱ λέξεις στόν κινηματογράφο,κι αὐτό εἶναι κάτι πού χαρακτηρίζει τό σύνολο τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ NAK. Ὁ Peter Kubelka εἶναι μιά ἰδιαίτερη περίπτωση: ἄν καί Αὐστριακός,ἡ δουλειά του ἔγινε περισσότερο γνωστή καί ἐκτιμήθηκε κυρίως στήν Ἀμερική. Συνδέθηκε τόσο πολύ μέ τούς κινηματογραφιστές τοῦ NAK πού ἀπετέλεσε ἕνα ἀναπόσπαστο μέλος τους.

Στό μέλλον θά ἀκολουθήσει κι ἕνα ἄλλο τεῦχος-ἀφιέρωμα,πού θά ἀφορᾶ τήν πιό σημαντική πρακτική δουλειά τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου.

Σημειώσεις (1).Γιά ὅσους θυμοῦνται,μερικά φίλμ τοῦ NAK προβλήθηκαν παλαιότερα (1968;) στήν Ἀμερικάνικη Ἕνωση.

*Πέρα ἀπό ὡρισμένες συνεντεύξεις πού δέν προσφέρονται γιά τόν Ἕλληνα ἀναγνώστη ἐξ'αἰτίας τῶν συνεχῶν καί ἄμεσων ἀναφορῶν τους στά ἄγνωστα,ἐδῶ,φίλμ τους.

Μάκης Μωραΐτης

Τό ΣΙΝΕΜΑ εἶναι ἡ συνισταμένη μιᾶς προσπάθειας πού ἔχει θέσει σάν βασικό στόχο νά καταστήσει γνωστό στόν τόπο μας ἕναν κινηματογράφο πού ἄν καί εἶναι,γιά χρόνια τώρα,πολύ πιό σημαντικός ἀπ'αὐτόν πού δίκαια ἀποκαλεῖται ἐμπορικός,ἐν τούτοις παραμένει ἄγνωστος ἐδῶ. Πιστεύουμε στή Θεωρία καί στή Πρακτική αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου. Καί πιστεύουμε ὅτι ὅλα ὅσα ἔχουν ἐπιτευχθεῖ στό χῶρο του,οἱ προσπάθειες καί οἱ ἔρευνες,πρέπει νά γίνουν γνωστές στόν Ἕλληνα κινηματογραφιστή καί κινηματογραφόφιλο.Ἡ κάθε καινούργια ἀρχή ἔχει τήν προ-ἱστορία της.Ἡ διαλεκτική αὐτή σχέση πρέπει νά γίνει βίωμα. Θά μπορέσουμε ἔτσι κάποτε- σύντομα ἴσως-νά μιλᾶμε γιά ἕναν πραγματικά Νέο Ἑλληνικό Κινηματογράφο.

Ἡ σύνταξη

Η Maya Deren στό φίλμ της "Meshes of the Afternoon"

Maya Deren

Από τό φίλμ της "Meshes of the Afternoon"

Κινηματογραφία: ἡ δημιουργική χρήση τῆς πραγματικότητας

Maya Deren

Ἡ κινηματογραφική κάμερα εἶναι ἴσως ἡ πιό παράδοξη ἀπ' ὅλες τίς μηχανές, στό μέτρο πού μπορεῖ νά εἶναι ταυτόχρονα ἀνεξάρτητα παθητική καί ἀπεριόριστα ἐνεργητική. Ἐν' ἀπ' τά πρῶτα σλόγκαν τῆς Kodak, "Ἐσεῖς πατᾶτε τό κουμπί, αὐτή κάνει τά ὑπόλοιπα", δέν ἦταν ἕνας ὑπερβολικός διαφημιστικός ἰσχυρισμός, καί, συνδεμένη μ' ἕναν ἁπλό μηχανισμό στόχευσης, μιά κάμερα μπορεῖ ἀκόμα καί νά παίρνει φωτογραφίες ὁλομόναχή της. Ταυτόχρονα, ἐνῶ μιά παρόμοια ἀνάπτυξη καί ραφινάρισμα ἄλλων μηχανισμῶν ἔχει συνήθως καταλήξει στήν ὅλο καί αὐξανόμενη ἐξειδίκευσή τους, οἱ πρόοδοι στό πεδίο δράσης καί τήν εὐαισθησία τῶν φακῶν καί τῶν γαλακτωμάτων ἔχουν κάνει τήν κάμερα ἱκανή γιά ἀπεριόριστη δεκτικότητα καί πιστότητα. Σάν τά πρέπει νά προστεθεῖ τό γεγονός ὅτι τό μέσο αὐτό λειτουργεῖ, ἤ μπορεῖ νά λειτουργήσει, μ' ὅρους τῆς πιό στοιχειώδους ἐπικαιρότητας. Μέ δυό λόγια, μπορεῖ νά παράγει ἕνα μάξιμουμ ἀποτέλεσμα μέ μιά οὐσιαστικά μίνιμουμ προσπάθεια : δέν ἀπαιτεῖ ἀπ' τό χειριστή της παρά ἕνα ἐλάχιστο ἱκανότητας καί ἐνέργειας· ἀπ' τό "θέμα" της, τίποτα πέρα ἀπ' τό νά ὑπάρχει· κι ἀπ' τούς θεατές της μονάχα τ' ὅτι μποροῦν νά βλέπουν. Σ' αὐτό τό στοιχειῶδες ἐπίπεδο λειτουργεῖ ἰδανικά σάν ἕνα μαζικό μέσο ἐπικοινωνίας ἐξίσου στοιχειωδῶν ἰδεῶν. Τό φωτογραφικό μέσο εἶναι, στήν πραγματικότητα, τόσο ἄμορφο ὥστε ὄχι μονάχα δέν "ἐπεμβαίνει" ἀλλά εἶναι, στήν οὐσία, διάφανο, κι ἔτσι γίνεται, περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλο μέσο, ἐπιδεκτικό στό νά ὑποδουλωθεῖ σ' ἕνα ἤ ὅλα τ' ἄλλα. Ἡ τεράστια ἀξία μιᾶς τέτοιας ὑποδούλωσης ἀρκεῖ γιά νά δικαιώσει τό μέσο καί νά γίνει γενικά ἀποδεκτή σάν λειτουργία του. Αὐτό ἀποτέλεσε κι ἀποτελεῖ τό μέγιστο κώλυμα στόν ὁρισμό καί ἀνάπτυξη τῶν ταινιῶν σάν μιά δημιουργική καλλιτεχνική μορφή- ἱκανή νά ἀναπτύξει δημιουργική δράση μέ τούς δικούς της ὅρους- γιατί ὁ ἰδιαίτερος χαρακτήρας της εἶναι κάτι σάν μιά λανθάνουσα εἰκόνα πού μπορεῖ νά φανερωθεῖ μονάχα ἄν καμμιά ἄλλη εἰκόνα δέν παρεμβάλεται γιά νά τήν καλύψει.

Ἐκεῖνοι πού ἀσχολοῦνται μέ τήν "ἀνάδυση" αὐτῆς τῆς λανθάνουσας μορφῆς θά πρέπει λοιπόν ν' ἀναλάβουν ἕναν ἐν μέρει προστατευτικό ρόλο, ἕνα ρόλο πού φέρνει στό νοῦ τή συμβουλή ἑνός καθηγητή καλῶν τεχνῶν πού εἶπε, "Ἄν δυσκολευόσαστε νά ζωγραφίσετε τό βάζο, προσπαθῆστε νά ζωγραφίσετε τό χῶρο γύρω ἀπ' τό βάζο". Πράγματι, πρός τό παρόν, ὁ ὁρισμός τῆς δημιουργικῆς μορφῆς τοῦ φίλμ ἀπαιτεῖ τόσο προσοχή σ' ὅτι τό φίλμ δέν εἶναι ὅσο καί σέ ὅτι (τό φίλμ) εἶναι.

Κινούμενες ζωγραφιές

Τά τελευταῖα χρόνια ἔγινε ἀντιληπτή, πρῶτα στά πειραματικά περιθώρια τοῦ φιλμικοῦ κόσμου καί τώρα γενικά στίς ἐμπορικές αἴθουσες κινηματογράφου, μιά ὅλο κι ἐπιταχυνόμενη ἀνάπτυξη ἐκείνου πού θά μποροῦσε νά ὀνομαστεῖ "σχολή γραφικῶν τεχνῶν τοῦ φίλμ κινούμενου (σχεδίου)". Τέτοια φίλμ, τά ὁποῖα συνδυάζουν ἀφηρημένα ντεκόρ μέ ἀναγνωρίσιμες ἀλλ' ὄχι ρεαλιστικές φιγοῦρες, σχεδιάζονται καί χρωματίζονται ἀπό ἐκπαιδευμένους καί ταλαντούχους γραφίστες οἱ ὁποῖοι χρησιμοποιοῦν μιάν ἐκλεπτυσμένη, τρέχουσα γνώση τῶν πλούσιων δυνατοτήτων τοῦ πλαστικοῦ μέσου, συμπεριλαμβανομένου ἀκόμη καί τοῦ κολλάζ. Ἕνας μείζων παράγων στήν ἐμφάνιση αὐτῆς τῆς σχολῆς ἦταν ἡ τεράστια τεχνική κι ἐργαστηριακή πρόοδος στό ἔγχρωμο φίλμ καί τήν ἐκτύπωση του, ἔτσι ὥστε γίνεται τώρα δυνατό γι' αὐτούς τούς καλλιτέχνες νά ἀντιμετωπίζουν τήν δισδιάστατη, ὀρθογώνια ὀθόνη μ' ὅλη τή γραφική ἐλευθερία μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίζουν τόν καμβᾶ.

Ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στήν ὀθόνη καί τόν καμβᾶ εἶχε πολύ πρίν ἀναγνωριστεῖ ἀπό καλλιτέχνες σάν τόν Hans Richter, τόν Oskar Fischinger, κι ἄλλους, πού προσελκύονταν ὄχι ἀπ' τίς γραφικές του δυνατότητες (πού ἦταν τόσο πε-

ριορισμένες κείνη τήν έποχή) άλλά μάλλον άπ'τίς συγκινήσεις πού τούς πρόσφερε τό φιλμικό μέσο,κι ίδιαίτερα ή έξερεύνηση τής χρονικής του διάστασης- ρυθμός,χωρικό βάθος πού δημιουργόταν άπό ένα έλλατωνόμενο (σέ διαστάσεις)τετράγωνο,ή τρισδιάστατη ψευδαίσθηση πού δημιουργόταν άπ' τίς περιστροφές μιας σπειροειδούς φιγούρας,κτλ."Εθεσαν τίς γραφικές τους ικανότητες στήν ύπηρεσία τού φιλμικού μέσου,σάν ένα μέσο έπέκτασης τής φιλμικής έκφρασης.*

'Η νέα σχολή γραφικών τεχνών δέν προωθεί τόσο αύτές τίς πρώτες προσπάθειες,όσο τίς άναστρέφει,γιατί έδώ οί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τό φιλμικό μέσο σάν μιά προέκταση τών πλαστικών μέσων. Αύτό γίνεται όλοφάνερο άν έξετάσει κανείς τήν άρχή γιά τήν κίνηση πού χρησιμοποιούν, γιατί δέν πρόκειται παρά γιά μιά διαδοχική άρθρωση- ένα είδος συλλαβισμού μές τό χρόνο- τής δυναμικής πού συνήθως περιέχεται στό σχέδιο μιας άτομικής σύνθεσης.'Ο πιό κατάλληλος όρος γιά τήν περιγραφή αύτών τών έργων, πού είναι συχνά ένδιαφέροντα καί πνευματώδη,καί πού σίγουρα έχουν μιά θέση άνάμεσα στίς όπτικές τέχνες,είναι "κινούμενες ζωγραφιές".

Αύτή ή είσοδος τής ζωγραφικής μές τό φιλμικό μέσο παρουσιάζει ώρισμένα παράλληλα σημεία μέ τήν είσαγωγή τού ήχου. Τό βωβό φίλμ είχε προσελκύσει άνθρώπους μέ ταλέντο γιά(καί έμπνευσμένους άπό)τήν έξερεύνηση καί άνάπτυξη μιας νέας καί μοναδικής μορφής όπτικής έκφρασης.'Η προσθήκη τού ήχου άνοιξε τίς πόρτες γιά τούς Βερμπαλιστές καί τούς δραματουργούς. 'Οπλισμένοι μέ τήν έξουσία,τή δύναμη τούς νόμους,τίς τεχνικές,τίς ικανότητες καί τίς έπιδεξιότητες πού οί σεβάσμιες τέχνες τού λόγου είχαν συσσωρεύσει μές τούς αίώνες,οί συγγραφείς σχεδόν ποτέ δέν άναγνώρισαν τή μικρή άντίσταση τού "ένδογενούς"φιλμουργού,ό όποίος σχεδόν δέν είχε κάν μιά δεκαετία γιά νά έξερευνήσει καί ν'άναπτύξει τίς δημιουργικές δυνατότητες τού μέσου του.

'Η γρήγορη έπιτυχία τής "κινούμενης ζωγραφιας" όφείλεται παρόμοια στό γεγονός ότι ήρθε όπλισμένη μ'όλες τίς πλαστικές παραδόσεις καί τεχνικές πού άποτελούν τήν έντυπωσιακή κληρονομιά της. Κι άκριβώς όπως τό ήχητικό φίλμ διέκοψε τήν άνάπτυξη τής φιλμικής μορφής στό έμπορικό έπίπεδο παρέχοντας ένα πιό τελειωμένο ύποκατάστατο,έτσι καί ή "κινούμενη ζωγραφιά" γίνεται ήδη δεκτή σάν μιά μορφή φιλμικής τέχνης στίς λιγοστές περιοχές(διανομή ταινιών μικρού μήκους στά 16 χιλ.)όπου τά πειράματα στή φιλμική μορφή μπορούν άκόμα νά βρούν ένα κοινό.

Τό φιλμικό μέσο έχει ένα έξαιρετικό βελήνεκές έκφρασης. Κοινό του σημείο μέ τίς πλαστικές τέχνες είναι τό γεγονός ότι είναι μιά όπτική σύνθεση πού προβάλλεται σέ μιά δισδιάστατη έπιφάνεια· μέ τό χορό,τ'ότι μπορεί ν'άσχολείται μέ τή διευθέτηση τής κίνησης· μέ τό θέατρο,τ'ότι μπορεί νά δημιουργεί μιά δραματική ένταση γεγονότων· μέ τή μουσική,τ'ότι μπορεί νά συνθέτει τούς ρυθμούς καί τίς φράσεις τού χρόνου καί μπορεί νά συνοδεύεται μέ τραγούδι ή μέ(μουσικό) όργανο· μέ τή λογοτεχνία γενικά, τό ότι μπορεί νά περιλαμβάνει στήν ήχητική μπάντα του τίς άφηρημένες έννοιες πού μόνο ή γλώσσα διαθέτει.

Τούτη ή πληθώρα δυνατοτήτων μοιάζει νά δημιουργεί σύγχυση στά μυαλά τών περισσοτέρων φιλμουργών,μιά σύγχυση πού έλατώνεται περιορίζοντας τό μεγαλύτερο μέρος άπ'τίς δυνατότητες αύτές γιά χάρη μιας ή δύο,πάνω στίς όποίες τό φίλμ άκολούθως δομείται."Ενας καλλιτέχνης,ώστόσο,δέ θά πρέπει ν'άναζητά τήν άσφάλεια στή "νοικοκυρεμένη" κυριαρχία πάνω στίς άπλοποιήσεις μιας ήθελημένης φτώχειας· θά πρέπε,άντίθετα,νά έχει τό δημιουργικό θάρρος ν'άντιμετωπίσει τόν κίνδυνο νά πλημμυριστεί άπό τή γονιμότητα μές τήν προσπάθειά του νά τήν άναγάγει σέ άπλότητα καί οίκονομία.

'Ενώ τό φίλμ "κινούμενης ζωγραφιας" έχει περιορίσει τόν έαυτό του σέ μιά μικρή περιοχή τού φιλμικούδυναμικού, έχει γίνει άποδεκτό χάρη στό γεγονός ότι ό ν τ ω ς χρησιμοποιεί μιά μορφή τέχνης- τή γραφική μορφή τέχνης - κι ότι πράγματι μοιάζει νά ύπακούει στή γενική προϋπόθεση τού φίλμ:δηλώνεται σάν μιά εικόνα έν κινήσει. Αύτό άνοίγει τό ζήτημα τού άν μιά φωτογραφία άνήκει στήν ίδια τάξη εικόνας όπως όλες οί άλλες."Αν όχι,ύπάρχει τότε μιά άντίστοιχα διαφορετική άντιμετώπισή της μέσα σ'ένα δημιουργικό πλαίσιο;"Αν καί τό φωτογραφικό προτσέσσο άποτελεί τό βασικό δομικό στοιχείο τού φιλμικού μέσου,είναι ένας "φόρος τιμής" στή δουλική του αύτο-έξάλειψη τό γεγονός ότι στήν ούσία κανείς δέν έχει ένδιαφερθεί γιά τόν είδικό του χαρακτήρα καί τά έπακόλουθα του μές τή φιλμική δημιουργία.

Τό κλειστό κύκλωμα τού Φωτογραφικού προτσέσσου

'Ο όρος "εικόνα"(πού βασίστηκε άρχικά στόν όρο "μίμηση")*σημαίνει, μέ τήν πρώτη του έννοια,τό όπτικό πανο-

μοιότυπο ἑνός πραγματικοῦ ἀντικειμένου ἤ προσώπου· μέσω τούτης τῆς χαρακτηριστικῆς ὁμοιότητας καθορίζει ὁ λόκληρη τήν κατηγορία τῆς ὀπτικῆς ἐμπειρίας ἡ ὁποία δέν ἔχει νά κάνει μ'ἕνα πραγματικό ἀντικείμενο ἤ πρόσωπο. Μ'αὐτή τήν εἰδικά ἀρνητικήν ἔννοια- μέ τήν ἔννοια ὅτι ἡ φωτογραφία ἑνός ἀλόγου δέν εἶναι τό ἴδιο τ' ἄλογο- μιά φωτογραφία εἶναι μιά εἰκόνα.

Ἀλλά ὁ ὅρος "εἰκόνα" ἔχει καί θετικά συνεπακόλουθα:προϋποθέτει μιάν πνευματική δραστηριότητα,εἴτε στήν πιό παθητική της μορφή(οἱ "νοητικές εἰκόνες" τῆς ἀντίληψης καί τῆς μνήμης)εἴτε,ὅπως στίς τέχνες,μέ τή δημιουργική δράση τῆς φαντασίας πού πραγματώνεται μέσω τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐργαλείου.Ἐδῶ ἡ πραγματικότητα φιλτράρεται πρῶτα ἀπ'τήν ἐκλεκτικότητα τῶν προσωπικῶν συμφερόντων καί μεταλλάσεται ἀπ'τό "προκατειλημμένο" τῆς ἀντίληψης σ'ἐμπειρία· σάν τέτοια,συνδυάζεται μ'ἄλλες ἀνάλογες,ἀντιτιθέμενες ἤ μεταλλακτικές ἐμπειρίες, ξεχασμένες ἤ ὄχι,γιά νά συγχωνευτεῖ σέ ἰδεατή εἰκόνα· τούτη,μέ τή σειρά της, ὑπόκειται τούς χειρισμούς τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐργαλείου· κι ὅτι τελικά προκύπτει εἶναι μιά πλαστική εἰκόνα πού ἀποτελεῖ ἀπό μόνη της μιάν πραγματικότητα. Μιά ζωγραφιά δέν εἶναι, βασικά,ἕνα πανομοιότυπο ἤ μιά εἰκόνα ἑνός ἀλόγου· εἶναι τό παναμοιότυπο μιᾶς νοητῆς σύλληψης ἡ ὁποία μπορεῖ νά μοιάζει μ'ἕνα ἄλογο ἤ μπορεῖ,ὅπως στήν ἀφηρημένη ζωγραφική,νά μήν ἔχει καμμιάν ὀρατή σχέση μέ κανένα ὀρατό ἀντικείμενο.

Ἡ φωτογραφία,ὡστόσο,εἶν'ἕνα προτσέσσο μέσω τοῦ ὁποίου ἕνα ἀντικειμενο δημιουργεῖ τή δική του εἰκόνα μέσω τῆς δράσης τοῦ φωτός του πάνω σ' ἕνα φωτο-εὐαίσθητο ὑλικό. Παρουσιάζει,ἔτσι,ἕνα κλειστό κύκλωμα σ'ἐκεῖνο ἀκριβῶς τό σημεῖο ὅπου,στίς παραδοσιακές μορφές τέχνης,τό δημιουργικό προτσέσσο λαμβάνει χώραν ἑνῶ ἡ πραγματικότητα περνᾶ μέσω τοῦ καλλιτέχνη. Τοῦτος ὁ ἀποκλεισμός τοῦ καλλιτέχνη στό σημεῖο αὐτό εὐθύνεται καί γιά τήν ἀπόλυτη πιστότητα τοῦ φωτογραφικοῦ προτσέσσου καί γιά τή διαδεδομένη πεποίθηση ὅτι ἕνα φωτογραφικό μέσο δέ μπορεῖ νά εἶναι, καθαυτό,μιά δημιουργική μορφή.Ἀπ' αὐτές τίς παρατηρήσεις μέχρι τό συμπέρασμα ὅτι ἡ χρήση του σάν μιά ὀπτική ἐκτυπωτική πρέσσα ἤ σάν μιά προέκταση μιᾶς ἄλλης δημιουργικῆς μορφῆς ἀποτελεῖ μιά πλήρη πραγμάτωση τῶν δυνατοτήτων τοῦ μέσου,ἡ ἀπόσταση δέν εἶναι μεγάλη. Εἶναι κατ'αὐτό τόν τρόπο ἀκριβῶς πού τό φωτογραφικό προτσέσσο χρησιμοποιεῖται στίς "κινούμενες ζωγραφιές".

Ἀλλά στό μέτρο πού ἡ κάμερα χρησιμοποιεῖται σέ σχέση μ'ἀντικείμενα πού ἀποτελοῦν ἤδη ὁλοκληρωμένες εἰκόνες,εἶν'αὐτή πράγματι μιά πιό δημιουργική χρήση τοῦ ὄργανου ἀπ' ὅτι ὅταν,στά ἐπιστημονικά φίλμ,ἡ πιστότητα της χρησιμοποιεῖται σέ σχέση μέ τήν πραγματικότητα μαζί μέ τίς ἀποκαλυπτικές λειτουργίες τῶν τηλεσκοπικῶν ἤ μικροσκοπικῶν φακῶν καί μιάν ἀνάλογη χρήση τοῦ μοτέρ;

Ἔτσι ὅπως ἡ μεγένθυση μέσω ἑνός φακοῦ μᾶς δείχνει ἕνα τραχύ,ὀρεινό τοπίο πάνω σέ μιά φαινομενικά λεῖα ἐπιφάνεια,ἡ"ἀργή κίνηση" μπορεῖ νά μᾶς ἀποκαλύψει τήν ἀληθινή δομή τῶν κινήσεων ἤ ἀλλαγῶν πού εἴτε δέν εἶναι δυνατόν νά ἐπιβραδυνθοῦν στήν πραγματικότητα εἴτε ἡ φύση τους ἡ ἴδια θ'ἄλλαζε ἀπό μιάν ἀλλαγή στό τέμπο τῆς ἐκτέλεσης. Χρησιμοποιημένη γιά τήν πτήση ἑνός πουλιοῦ,γιά παράδειγμα,ἡ ἀργή κίνηση μᾶς ἀποκαλύπτει τήν πρωτοφανή ἀλληλουχία τῶν πολλῶν ξεχωριστῶν κινήσεων ἀπ'τίς ὁποῖες συντίθεται.

Σάν τηλεσκοπική χρήση τοῦ μοτέρ ἐννοῶ τήν τηλεσκόπιση τοῦ χρόνου ἡ ὁποῖα ἐπιτυγχάνεται μέ τό κανόνισμα τῆς κάμερα ἔτσι ὥστε νά παίρνει φωτογραφίες ἑνός κλήματος μέ διαλλείματα δέκα λεπτῶν(ἀνάμεσα σέ κάθε λήψη).Ὅταν προβληθεῖ σέ κανονική ταχύτητα,τό φίλμ ἀποκαλύπτει τήν ἀληθινή ἀκεραιότητα,σχεδόν τήν νοημοσύνη τῆς κίνησης τοῦ κλήματος καθώς μεγαλώνει καί στρέφεται ἀκολουθώντας τόν ἥλιο. Τέτοια τηλε-χρονική φωτογράφιση ἔχει ἐφαρμοστεῖ σέ σχέση μέ χημικές μεταβολές καί φυσικές μεταμορφώσεις τό τέμπο τῶν ὁποίων εἶναι τόσο ἀργό ὥστε νά εἶναι οὐσιαστικά ἀνεπαίσθητο.

Παρ'ὅλο πού ἡ κινηματογραφική κάμερα λειτουργεῖ ἐδῶ σάν ἐργαλεῖο ἀνακάλυψης μᾶλλον παρά δημιουργικότητας,παράγει ὡστόσο ἕνα εἶδος εἰκόνας ἡ ὁποία,διαφορετικά ἀπ'τίς εἰκόνες τῶν "κινούμενων ζωγραφιῶν"(τό ἴδιο τό προτσέσσο τούτης τῆς "κίνησης" εἶναι μιά χρήση τῆς τηλε-χρονικῆς ἀρχῆς),εἶναι μοναδική στό κινηματογραφικό μέσο. Μπορεῖ λοιπόν νά θεωρηθεῖ σάν ἕνα ἀκόμα πιό ἔγκυρο βασικό στοιχεῖο σέ μιά δημιουργική φιλμική μορφή βασισμένη στά ὅλως ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τοῦ μέσου.

Πραγματικότητα κι Ἀναγνώριση

Ἡ ἐφαρμογή τοῦ φωτογραφικοῦ προτσέσσου στήν πραγματικότητα ἔχει σάν ἀποτέλεσμα μιά εἰκόνα ἡ ὁποία εἶναι

μοναδική από πολλές απόψεις. Πρώτ'απ' όλα, έφόσον μιά είδική πραγματικότητα αποτελεί τήν προϋπόθεση τής ύπαρξης μιάς φωτογραφίας, ή φωτογραφία όχι μόνο δηλώνει τήν ύπαρξη τής πραγματικότητας τούτης (μέ τόν ίδιο τρόπο πού μιά ζωγραφιά δηλώνει τήν ύπαρξη ένός καλλιτέχνη) άλλά αποτελεί καί τό ίσοδύναμο της. Η ίσοδυναμία τούτη δέν αποτελεί διόλου ζήτημα πιστότητας· είναι μιάς έντελώς διαφορετικής τάξης. Άν ό όρος "ρεαλισμός" αφορά μιά γραφική εικόνα πού μιμείται επακριβώς κάποιο πραγματικό αντικείμενο, τότε μιά φωτογραφία πρέπει νά διαφοροποιηθεί απ'αύτόν, γιατί αποτελεί ή ί δ ι α μ ι ά μ ο ρ φ ή π ρ α γ μ α τ ι κ ό τ η τ α ς.

Τούτος ό διαχωρισμός παίζει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο όσον αφορά τό πού απευθύνονται αύτές οί εικόνες, αντίστοιχα. Η πρόθεση τών πλαστικών τεχνών είναι νά κάνουν φανερό τό νόημα. Δημιουργώντας μιάν εικόνα μέ σκοπό τήν επικοινωνία, ό καλλιτέχνης αναλαμβάνει πρωταρχικά νά δημιουργήσει τήν όσο τό δυνατόν περισσότερο αποτελεσματική άποψη απ' όλες πού τό μέσο του τού προσφέρει. Η φωτογραφία, ωστόσο, έχει νά κάνει μέ μιά ζωντανή πραγματικότητα· ή ίδια ή δομή της είναι πρωταρχικά νά τήν υποβαστάξει, καί οί παραστατικοποιήσεις της είναι επίσης προωρισμένες γιά τό σκοπό τούτο, καί όχι γιά τήν επικοινωνία τού νοήματος της· μπορούν άκόμα καί νά χρησιμέψουν γιά ν' αποκρύψουν αύτό τό σκοπό σάν μέτρο προφύλαξης. Σέ μιά φωτογραφία, λοιπόν, αρχίζουμε απ'τήν αναγνώριση μιάς πραγματικότητας, καί ή συνεπακόλουθη γνώση μας μπαίνει στό παιχνίδι· μονάχα τότε ή όψη αποκτά ένα νόημα σ' αναφορά μ'αύτήν. Τό αφηρημένο σχήμα σκιάς σέ μιά νυχτερινή σκηνή δέν γίνεται διόλου κατανοητό μέχρι ν'αναγνωριστεί σάν σκιά ένός προσώπου· τό ζωηρό κόκκινο σχήμα πάνω σ'ένα αχνό φόντο πού θά μπορούσε, από μιάν αφηρημένη, γραφική άποψη νά μεταδίδει μιάν αίσθηση χαράς, μεταδίδει κάτι έντελώς διαφορετικό άν γίνει αναγνωρίσιμο σάν μιά πληγή. Καθώς παρακολουθούμε ένα φίλμ, ή συνεχής αναγνωριστική δράση πού αναπτύσσουμε μοιάζει σάν μιά λωρίδα μνήμης πού ξετυλίγεται κάτω απ'τίς εικόνες τού ίδιου τού φίλμ, σχηματίζοντας τό αόρατο υπόστρωμα μιάς υπονοούμενης διπλοτυπίας.

Τό προτσέσσο μέσω τού οποίου καταλαβαίνουμε μιάν αφηρημένη, γραφική εικόνα είναι σχεδόν ακριβώς τό αντίθετο, λοιπόν, από εκείνο μέσω τού οποίου καταλαβαίνουμε μιά φωτογραφία. Στήν πρώτη περίπτωση, ή όψη μάς οδηγεί στό νόημα· στή δεύτερη περίπτωση, ή κατανόηση ή οποία προκύπτει απ'τήν αναγνώριση αποτελεί τό κλειδί γιά τήν αξιολόγηση τής όψης (aspect).

Φωτογραφική Εξουσία καί τό "Ελεγχόμενο Ατύχημα"

Σάν πραγματικότητα, ή φωτογραφική εικόνα μάς αντιμετωπίζει μέ τήν αθώα επαρση ένός αντικειμενικού γεγονότος, ένός γεγονότος πού υπάρχει σάν ανεξάρτητη παρουσία, αδιάφορη γιά τήν αντίδρασή μας. Μπορούμε απ'τήν πλευρά μας νά τήν αντιμετωπίσουμε μέ μιά αδιαφορία καί απόσταση πού δέ δείχνουμε γιά τίς "φτιαγμένες απ'ανθρώπινο χέρι" εικόνες τών άλλων τεχνών, οί οποίες προσκαλούν καί απαιτούν τήν αντίληψη μας καί ζητούν τήν αντίδραση μας γιά νά ολοκληρώσουν τόν κύκλο τής επικοινωνίας πού ανοίγουν καί ή οποία αποτελεί τόν ίδιο τό λόγο ύπαρξής τους. Ταυτόχρονα, επειδή ακριβώς έχουμε γνώση τού γεγονότος ότι ή προσωπική μας "απόσταση" δέν μειώνει καθόλου τό "αληθές" τής φωτογραφικής εικόνας, τούτη άσκεί μιάν εξουσία πού τό βάρος της δέ μπορεί νά συγκριθεί παρά μέ κείνο τής εξουσίας τής ίδιας τής πραγματικότητας.

Είναι πάνω στήν εξουσία τούτη πού ολόκληρη ή σχολή τού κοινωνικού-ντοκυμανταιρίστικου φίλμ βασίζεται. Άν καί έμπειροι στό πώς νά διαλέγουν τή πιό "αποτελεσματική" πραγματικότητα καθώς καί στό πώς νά τοποθετούν τήν κάμερα καί νά καθορίζουν τή γωνία λήψης έτσι ώστε νά τονίζουν τά πιό καίρια σημεία (τής πραγματικότητας), οί ντοκυμανταιρίστες δουλεύουν σύμφωνα μέ τήν αρχή τής μίνιμουμ παρέμβασης, μέ σκοπό νά κάνουν τήν εξουσία τής πραγματικότητας νά υποστηρίξει τόν ήθικό σκοπό τού φίλμ.

Φανερά, τό ένδιαφέρον ένός ντοκυμανταιρίστικου φίλμ συμπίπτει μέ τό ένδιαφέρον πού περικλείει τό θέμα του. Τέτοια φίλμ απελάμβαναν μιά περίοδο ίδιαίτερης υπεροχής κατά τή διάρκεια τού πολέμου. Τό γεγονός ότι ήταν τόσο δημοφιλή έκανε τούς κινηματογραφικούς παραγωγούς νά συνειδητοποιήσουν τήν αποτελεσματικότητα καί εξουσία τής πραγματικότητας, μιά συνειδητοποίηση πού γέννησε τό φίλμ "νεο-ρεαλιστικού" στύλ καί συνείσφερε στήν όλο καί αύξανόμενη μόδα τού γυρίσματος έξω απ'τά στούντιο, σ'"αύθεντικούς" χώρους.

Στό θέατρο, ή φυσική παρουσία τών ήθοποιών δίνει μιά αίσθηση πραγματικότητας ή οποία μάς παροτρύνει νά δεχτούμε τά γεωγραφικά σύμβολα, τά δι-

λείμματα πού άντιπροσωπεύουν τό πέ - ρασμα τοῦ χρόνου,καί τίς άλλες συμ - βάσεις πού άποτελοῦν ἕνα μέρος τῆς μορφῆς. Τά φίλμ δέ μποροῦν νά συμπεριλάβουν τή φυσική παρουσία τῶν ήθοποιῶν. Μποροῦν,ὡστόσο,ν'άντικαταστήσουν τό τεχνητό τοῦ θεάτρου μέ τό πραγματικό τοῦ τοπίου,τῶν άποστάσεων καί τοῦ χώρου· οἱ διακοπές τῶν διαλειμμάτων μποροῦν νά μετατεθοῦν σέ μεταβάσεις οἱ ὁποῖες στηρίζουν κι άκόμα κι έντατικοποιοῦν τήν ὁρμή τῆς δραματικῆς ἐξέλιξης· ἐνῶ γεγονότα κι ἐπεισόδια πού,μές τά ὅρια τοῦ θεατρικοῦ τεχνήματος,θά μποροῦσαν νά μή εἶναι πειστικά ὅσον άφορᾶ τή λογική ἤ τήν ὄψη τους μποροῦν νά ἐπενδυθοῦν τήν άλήθεια ἡ ὁποία "ἐκπορεύεται"άπ' τήν πραγματικότητα τοῦ τοπίου πού τά περιβάλλει,τοῦ ἥλιου,τῶν δρόμων καί τῶν κτιρίων.

Άπό μιάν ἄποψη,ἡ ἴδια ἡ άπουσία τῆς φυσικῆς παρουσίας τοῦ ήθοποιοῦ στίς ταινίες,ἡ ὁποία εἶναι τόσο σημαντική στό θέατρο,μπορεῖ άκόμα καί νά συνεισφέρει στήν αἴσθηση τῆς πραγματικότητας. Μποροῦμε,γιά παράδειγμα,νά πιστέψουμε στήν ὕπαρξη ἑνός τέρατος ἄν δέ μᾶς ζητήσουν νά πιστέ - ψουμε ὅτι εἶναι ἐδῶ,στό ἴδιο δωμάτιο μέ μᾶς.Ἡ οἰκειότητα πού μᾶς δημιουργεῖ ἡ φυσική πραγματικότητα άλλων ἔργων τέχνης,μᾶς φέρνει σ'ἕνα δίλημμα: εἴτε νά ταυτιστοῦμε μέ/εἴτε νά άρνηθοῦμε τήν ἐμπειρία πού μᾶς προτείνουν,εἴτε άκόμα ν'άποσυρθοῦμε σέ μιάν άποκομένη συνείδηση τῆς πραγματικότητάς τους σάν ἀπλή μεταφορά.Αλλά ἡ φιλμική εἰκόνα- ἡ ἄπιαστη πραγματικότητα τῆς ὁποίας συνίσταται άπό φῶτα καί σκιές πού ἐκπέμπονται διαμέσου τοῦ ἀέρα καί παγιδεύονται πάνω στήν ἐπιφάνεια μιᾶς άσημένιας ὀθόνης -μᾶς δίνεται σάν άντανάκλαση άπό ἕναν ἄλλον κόσμο. Σ'αὐτή τήν άπόσταση μποροῦμε νά δεχτοῦμε τήν πραγματικότητα άκόμα καί τῆς πιό μνημειακῆς κι άκραίας εἰκόνας,καί αὐτή τήν προοπτική μποροῦμε νά τήν άντιληφθοῦμε καί νά τήν κατανοήσουμε στήν πληρέστερη διάστασή της.

Ἡ ἐξουσία τῆς πραγματικότητας άσκεῖται άκόμα καί στίς πιό τεχνητές κατασκευές ἄν ἡ φωτογραφία γίνει κατανοητή σάν μιά τέχνη τοῦ "ἐλεγχόμενου άτυχήματος". Σάν "ἐλεγχόμενο άτύχημα" ἐννοῶ τή διατήρηση μιᾶς ντελικάτης ἰσορροπίας άνάμεσα σ' ὅτι βρίσκεται ἐκεῖ αὐτόματα καί φυσικά σάν μαρτυρία τῆς άνεξάρτητης ζωῆς τοῦ παρόντος καί στά πρόσωπα καί τίς δραστηριότητες πού εἰσάγονται ἡθελημένα μές τή σκηνή.Ἕνας ζωγράφος πού βασίζεται πρωταρχικά στήν ὄψη σάν ἕνα μέσο ἐπικοινώνησης τοῦ σκοποῦ του,θά φρόντιζε ὑπερβολικά τόν διακανονισμό κάθε λεπτομέρειας μιᾶς, γιά παράδειγμα,σκηνῆς στήν άκρογιαλιά.Ὁ κινηματογραφιστής,άπ'τήν ἄλλη μεριά,ἔχοντας διαλέξει μιάν άκρογιαλιά ἡ ὁποία,γενικά,ἔχει τήν ἐπιθυμητή ὄψη- εἴτε μελαγχολική εἴτε χαρωπή,εἴτε ἔρημη εἴτε γεμάτη κόσμο-πρέπει άντίθετα νά μήν ὑπερ-ἐλέγξει τήν ὄψη της ἄν θέλει νά διατηρήσει τήν ἐξουσία τῆς πραγματικότητας. Τό φιλμάρισμα μιᾶς τέτοιας σκηνῆς θά πρέπει νά ὀργανωθεῖ ἔτσι ὥστε νά δημιουργήσει ἕνα πλαίσιο στά ὅρια τοῦ ὁποίου ὁτιδήποτε συμβεῖ νά εἶναι σύμφωνο μέ τήν πρόθεση τῆς σκηνῆς.

Τό ἐφευρημένο γεγονός πού εἰσάγεται τότε,ἄν καί καθαυτό εἶναι τεχνητό,δανείζεται πραγματικότητα άπ' τήν πραγματικότητα τῆς σκηνῆς- άπ'τή φυσικότητα τοῦ άνεμίσματος τῶν μαλλιῶν,τήν άταξία τῶν κυμάτων,τήν ἴδια τήν ὑφή τῶν βράχων καί τῆς ἄμμου-μέ λίγα λόγια,άπ'ὅλα τά μή-ἐλεγχόμενα , αὐτόματα στοιχεῖα πού άνήκουν στό παρόν καθ'αὐτό. Μόνο στή φωτογραφία-μέσω τοῦ ντελικάτου χειρισμοῦ πού ὀνομάζω ἐλεγχόμενο άτύχημα- τά φυσικά φαινόμενα μποροῦν νά ἐνσωματωθοῦν μέ τή δικιά μας δημιουργικότητα καί νά δώσουν μιάν εἰκόνα ὅπου ἡ πραγματικότητα ἑνός δέντρου μεταδίδει τήν άλήθεια της στά γεγονότα πού ἐμεῖς κάνουμε νά διαδραματίζονται κάτω άπ'αὐτό.

Άφαιρέσεις κι Άρχέτυπα

Στό μέτρο πού οἱ ἄλλες μορφές τέχνης δέν συντίθενται άπ'τήν ἴδια τήν πραγματικότητα,δημιουργοῦν μεταφορές γιά τήν πραγματικότητα..Αλλά ἡ φωτογραφία,ὄντας ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα ἤ τό ἰσοδύναμότης,μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει τή δική της πραγματικότητα σάν μιά μεταφορά γιά ἰδέες καί άφαιρέσεις. Στή ζωγραφική,ἡ εἰκόνα εἶναι μιά άφαίρεση τῆς ὄψης· στή φωτογραφία,ἡ άφαίρεση μιᾶς ἰδέας παράγει τήν άρχετυπική εἰκόνα.

Τούτη ἡ σύλληψη δέν εἶναι καινούργια ὅσον άφορᾶ τίς ταινίες,άλλά ἡ άνάπτυξή της διακόπηκε άπ'τίς εἰσβολές τῶν θεατρικῶν παραδόσεων μές τό φιλμικό μέσο.Ἡ πρώϊμη ἱστορία τοῦ φίλμ εἶναι διάστικτη άπό άρχετυπικές φιγοῦρες:Θέδα Μπάρα,Μαίρη Πίκφορντ , Μάρλεν Ντήτριχ,Γκρέτα Γκάρμπο,Τσάρλυ Τσάπλιν,Μπάστερ Κήτον,κτλ. Αὐτοί ἐμφανίζονταν σάν χαρακτῆρες(personages)κι ὄχι σάν ἄνθρωποι ἤ προσωπικότητες,καί τά φίλμ πού δομοῦνταν γύρω τους ἦταν σάν μνημειακοί μύθοι ὅπου γιορτάζονταν κοσμικές ἀλήθειες.

Ἡ "ἄλωση" τοῦ φιλμικοῦ μέσου άπό τούς σύγχρονους θεατρικούς συγγραφεῖς

καί ἠθοποιούς,εἰσήγαγε τήν ἔννοια τοῦ ρεαλισμοῦ,ἡ ὁποία εἶναι στή ρίζα τῆς θεατρικῆς μεταφορᾶς καί ἡ ὁποία,μές τήν a priori πραγματικότητα τῆς φωτογραφίας,ἀποτελεῖ ἕναν παράλογο πλεονασμό πού δέ χρησίμεψε παρά γιά νά στερήσει τό φιλμικό μέσο ἀπ'τή δημιουργική του διάσταση. Εἶναι ἔνδεικτικό τό γεγονός ὅτι,παρά κάθε προσπάθεια τῶν ὑποκριτῶν παραγωγῶν, σκηνοθετῶν καί φιλμο-κριτικῶν πού προσπαθοῦν ν'ἀνυψώσουν τό ἐπαγγελματικό τούς status υἱοθετώντας τίς μεθόδους,τίς θέσεις καί τά κριτήρια τῆς καθιερωμένης καί σεβαστῆς τέχνης τοῦ θεάτρου,οἱ μείζονες φιγοῦρες- οἱ δημοφιλέστεροι στάρς καί οἱ δημιουργικώτεροι σκηνοθέτες(σάν τόν Ὄρσον Γουέλλες)- συνεχίζουν νά λειτουργοῦν μέσω τῆς ἀρχετυπικῆς παράδοσης.Ἦταν ἀκόμα δυνατό,ὅπως ἔδειξε ὁ Μάρλον Μπράντο,νά ξεπεράσει κανείς τό ρεαλισμό καί νά γίνει ἕνας ἀρχετυπικός ρεαλιστής,ἀλλά,καθώς φαίνεται,ἡ διαίσθησή του συντρίφτηκε κάτω ἀπ'τίς πιέσεις τοῦ "κόμπλεξ τοῦ ρεπερτορίου", ἄλλου ἑνός κακοῦ φερμένου ἀπ'τό θέατρο,ὅπου λειτουργοῦσε σάν τό μέσο μέ τό ὁποῖο ἕνας μόνο θίασος μποροῦσε νά προσφέρει μιά μεγάλη ποικιλία ἀπό ἔργα στό κοινό του,παρέχοντας συγχρόνως συνεχῆ ἐργασία στά μέλη του. Δέν ὑπάρχει καμμιά δικαιολογία γιά νά ἐπιμένει κανείς σέ μιά ρεπερτορίστικη ποικιλία ρόλων γιά ἠθοποιούς πού κινοῦνται μές τίς ἐντελῶς διαφορετικές περιστάσεις τοῦ κινηματογράφου.

Οἱ Μοναδικές Εἰκόνες τῆς Φωτογραφίας

Σ'ὅλα ὅσα ἔχω πεῖ μέχρι τώρα, ἡ πιστότητα,πραγματικότητα,καί ἐξουσία τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας χρησιμεύουν πρωταρχικά σάν στοιχεῖα μεταλλαγῆς κι ὑποστήριξης.Ὡστόσο,ἡ ἀκολουθία μέ τήν ὁποία ἀντιλαμβανόμαστε τή φωτογραφία- μιά ἀρχική ἀναγνώριση πού ἀκολουθεῖται ἀπό μιάν ἑρμηνεία τῆς ὄψης σύμφωνα μ'αὐτή τήν ἀναγνώριση (παρά μέ πρωταρχικούς ὅρους τῆς ὄψης) -γίνεται ἀμετάκλητη καί μεταβιβάζει νόημα πάνω στήν ὄψη μ'ἕναν τρόπο ἀποκλειστικό στό φωτογραφικό μέσο.

Ἔχω ἤδη ἀναφερθεῖ στήν ἀργή κίνηση σάν ἕνα μικροσκόπιο τοῦ χρόνου,ἀλλά αὐτή ἔχει καί τίς ἐκφραστικές , πέρα ἀπ'τίς ἀποκαλυπτικές,της χρήσεις.Ἀνάλογα μέ τό θέμα καί τό πλαίσιο,μπορεῖ νά ἐκφράζει εἴτε τήν ἰδανική ἄνεση εἴτε τή χειρότερη ἀπογοήτευση,ἕνα εἶδος ἐσωτερικοῦ καί τρυφεροῦ διαλογισμοῦ πάνω στήν κίνηση ἤ μιά ἱεροπρέπεια πού δίνει τελετουργική βαρύτητα σέ μιά πράξη· ἤ ἀκόμα μπορεῖ νά φέρνει στήν πραγματικότητα ἐκείνη τή δραματική εἰκόνα τῆς ἀγχωτικῆς παράλυσης,πού ἡ μόνη ἄλλη ἐμπειρία μας ἀπ'αὐτήν εἶναι στούς ἐφιάλτες τῆς παιδικῆς ἡλικίας,ὅπου τά πόδια μας εἶναι ἀδύνατο νά κινηθοῦν ἐνῶ τό τρομαχτικό πλάσμα πού μᾶς κυνηγᾶ ὅλο καί μᾶς πλησιάζει.

Ὡστόσο,ἡ ἀργή κίνηση δέν εἶν' ἀτλῶς ἀργή ταχύτητα. Εἶναι,στήν πραγματικότητα,κάτι πού ὑπάρχει μές τό μυαλό μας,ὄχι στήν ὀθόνη,καί δέ μπορεῖ νά δημιουργηθεῖ παρά μόνο σέ σχέση μέ τήν ἀναγνωρίσιμη πραγματικότητα τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας. Ὅταν βλέπουμε ἕνα ἄντρα σέ "στάση τρεξίματος" κι ἀναγνωρίζουμε τή δραστηριότητά του σάν τρέξιμο,μιά ἀπ'τίς γνώσεις πού ἀποτελεῖ μέρος τῆς ἀναγνώρισης εἶναι ὁ ρυθμός πού προσιδιάζει στή δραστηριότητα τούτη. Εἶναι ἐπειδή ἔχουμε γνώση τοῦ φυσιολογικοῦ ρυθμοῦ τῆς ἀναγνωρίσιμης πράξης ἐνῶ τή βλέπουμε νά ἐκτυλίσσεται σέ μιά μικρότερη ταχύτητα,πού δοκιμάζουμε τήν ἐμπειρία τῆς διπλο-τύπησης ἐκείνης τοῦ χρόνου πού ὀνομάζουμε ἀργή κίνηση. Αὐτή δέ μπορεῖ νά συμβεῖ σ'ἕνα ἀφηρημένο φίλμ,ὅπου ἕνα τρίγωνο, γιά παράδειγμα,μπορεῖ νά περιστρέφεται ἀργά ἤ γρήγορα,ἀλλά,μιά καί δέν καθορίζεται ἀπ'τήν ἀναγκαιότητα ἑνός ρυθμοῦ(σ'αὐτή τήν περιστροφή του),δέ μπορεῖ νά μπεῖ σέ ἀργή κίνηση.

Μιά ἄλλη εἰκόνα πού μόνο ἡ κάμερα μπορεῖ νά δώσει εἶναι ἡ ἀντίστροφη κίνηση.Ὅταν χρησιμοποιεῖται μέ νόημα,δέ μεταδίδει τόσο τήν αἴσθηση μιᾶς"κίνησης πρός τά πίσω" μές τό χῶρο,ἀλλά μᾶλλον μιάν ἀνατροπή τοῦ χρόνου. Μιά ἀπ'τίς πιό ἀξιομνημόνευτες χρήσεις της γίνεται στό "Αἷμα τοῦ Ποιητῆ" τοῦ Κοκτώ,ὅπου ἕνας χωρικός θανατώνεται ἀπό μιά ὀμοβροντία πυρῶν ἡ ὁποία κομματιάζει καί τόν Ἐσταυρωμένο πού εἶναι κρεμασμένος στόν τοῖχο πίσω του. Αὐτή ἡ σκηνή ἀκολουθεῖται ἀπό μιά ἀντίστροφή τῆς κίνησης τῆς δράσης- ὁ νεκρός χωρικός σηκώνεται ἀπό κάτω καί τά κομμάτια τοῦ Ἐσταυρωμένου ἐπανασυγκολλοῦνται πάνω στόν τοῖχο· κατόπιν καί πάλι ἡ ὀμοβροντία,ὁ χωρικός πέφτει,ὁ Ἐσταυρωμένος κομματιάζεται· καί μετά,ξανά ἡ φιλμική ἀνάσταση.Ἡ ἀντίστροφη κίνηση εἶν'ἐπίσης αὐτονόητο ὅτι δέ μπορεῖ νά ὑπάρξει στά ἀφηρημένη φίλμ.

1 Μετάφραση: Νίκος Παναγιωτόπουλος

(Μέρος α'. Τό δεύτερο μέρος θά δημοσιευθεῖ σέ ἑπόμενο τεῦχος μας).

Ἡ κωμωδία στό Πειραματικό φίλμ

Sidney Peterson

Ὅσο περισσότερο τόσο καλύτερα. Ἡ ποσότητα τοῦ γέλιου πού εἶναι δυνατό νά ἐξαχθεῖ ἀπό ἕνα κοινό, εἶναι σέ ἄμμεση ἀναλογία μέ τό μέγεθος του. Καί πρέπει νά εἶναι συγκεντρωμένο. Νά τί κάνει τήν τηλεόραση μιά τόσο θλιβερή ὑπόθεση. Εἶναι μόνο μέ τήν ὁμαδοποίηση πού ἡ παρουσία αὐτῶν τῶν ταλαντούχων Ἰούδων πού μᾶς ὁδηγοῦν στό γέλιο, ὅπως ἕνα ἐκπαιδευμένο ἀρνί στά σφαγεῖα ὁδηγεῖ τ' ἄλλα ἀρνιά στό μαχαίρι, μπορεῖ νά βεβαιωθεῖ. Τό σημεῖο πού θά ἤθελα νά τονίσω εἶναι ὅτι τό γέλιο δέν εἶναι ἔτσι ἁπλά μιά ἀντίδραση. Εἶναι ταλέντο. Ἀναπτύσεται μέ τή χρήση. Στούς περισσότερους ἀπό μᾶς ἡ ἱκανότητα αὐτή εἶναι περιορισμένη καί καμμιά ποσότητα ἐξάσκησης δέ θά μᾶς ὁδηγήσει πολύ πέρα ἀπό τό σημεῖο ὅπου νά μποροῦμε νά μιμηθοῦμε αὐτούς πού ἡ αἴσθηση τοῦ παράλογου βρίσκει μιά φυσική διέξοδο σ' αὐτό τό ν ἐκρηκτικό ἦχο πού ἕνας τιμημένος "στρατιώτης τοῦ χιοῦμορ" τό καθόρισε κάποτε σάν "τό φτέρνισμα τῆς διανόησης". Ὑπάρχουν μερικές σοβαροφανεῖς ψυχές πού δέ βρίσκουν τίποτα σ' αὐτό τό εἶδος τοῦ κινηματογράφου πού συνήθως ἀποκαλεῖται πειραματικό γιά νά φταρνιστοῦν. Διαφωνῶ. Τά πειραματικά ἔργα εἶναι συχνά πράγματι πολύ ἀστεῖα. Αὐτό πού χρειάζεται δέν εἶναι πιό ἀστεῖα ἔργα ἀλλά περισσότεροι Ἰούδες.

Ἡ ἀπουσία τους ἀπό τίς συγκεντρώσεις τῶν κινηματογραφικῶν κλάμπ καί τῶν παρομοίων ὀφείλεται, ὅπως ὑποπτεύομε, στό ὅτι εἶναι παρόντες ἀλλοῦ. Τό παράλογο βρίσκεται παντοῦ καί ἕνας πραγματικά ταλαντοῦχος "δυναμιτιστής" εἶναι προφανές ὅτι θ' ἀναζητήσει τά πιό ἀποδοτικά μέρη ὅπου μπορεῖ νά ἐκραγεῖ, μέρη ὅπου τό μέγεθος τῶν θεατῶν ἀποτελεῖ κάποιου εἴδους σιγουριά ὅτι δέ θά εἶναι μόνος. Καί ὑπάρχει ἐδῶ ἕνας ἄλλος παράγοντας, πού ἔχει νά κάνει μέ τούς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ καί τό οὐσιαστικό διφορούμενο τοῦ γέλιου, ὅπου ἕνας πυρήνας, ἄς τό ποῦμε ἔτσι, κοροϊδίας εἶναι πάντοτε παρόν καί ἀπειλεῖ Ὁ πραγματικός σας "δυναμιτιστής" κρατᾶ τά βλήματά του γιά στόχους ἄξιους καταστροφῆς. Ἀντιλαμβανόμενος τή δύναμη του, προσελκύεται περισσότερο ἀπό παραγωγές τῶν δέκα ἑκατομμυρίων παρά ἀπ' αὐτές πού κοστίζουν χίλια δολλάρια. Ἡ ὑπονοούμενη ταπεινότητα τῆς ἔλλειψης ὑψηλοῦς κόστους στήν παραγωγή, ἔχει σάν ἀποτέλεσμα νά τόν φρενάρει. Ἔχει ἕνα ἔνστικτο, πού τό μοιράζεται μέ τόν κλόουν, τόν κωμικό καί τόν συγγραφέα κωμωδιῶν, γιατί τά βίτσια τῆς ἐποχῆς καί ἡ ταπεινότητα, σ' ὁποιαδήποτε μορφή, δέν εἶναι στά κατάστιχα του, ἕνα βίτσιο. Ὁ κανόνας εἶναι ὅτι κάποιος μπορεῖ νά μήν εἶναι ἐντελῶς ἐλεύθερος νά γελάσει μέ τήν ἐρωτική ἡλιθιότητα κάποιου θερμόεμου ἀλλά κατά τά ἄλλα φτωχοῦ νέου, πάνω στή σελουλόϊντ τῶν 16χιλ., ἐνῶ ὁ καθένας εἶναι ἐλεύθερος νά καγχάσει στά καμώματα ἑνός σκηνικοῦ χαρακτήρα πού τό εἰσόδημα του εἶναι ἴσο μέ τό ἄθροισμα τῶν μισθῶν τῶν Δικαστῶν τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἤ μέ τά εὑρηματικά γκάγκ τῶν φαρσέρ πού ἡ φήμη τους εἶναι τόσο κενή, μέ τόν τρόπο τους, ὅσο καί τό πορτραῖτο τοῦ Whistler γιά τή μητέρα του. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ κοροϊδία, στή δημοκρατική μας κουλτούρα, τείνει νά εἶναι τό ὅπλο τοῦ φτωχοῦ. Ὑπάρχει, φυσικά, κι ἕνας ἄλλος παράγοντας: ἡ ἱερότητα τῆς τέχνης σέ μιά κοινωνία πού εἶναι ἀσυνείδητα ἀφιερωμένη στήν καταστροφή της. Οἱ Ἀμερικάνοι γενικά - ὅπως καί οἱ Γάλλοι Ἄγγλοι, Ρώσοι καί Ἰταλοί, μπορεῖ νά εἰπωθεῖ ὅτι ἔχουν τό εἶδος τοῦ σεβασμοῦ γιά τήν τέχνη πού ἔχουν οἱ ἐργολάβοι κηδειῶν γιά τή ζωή. Εἶναι τόσο γεμάτοι σεβασμό ὥστε εἶναι ἀρκετό γιά ἕνα ἔργο ν' ἀποκαλεῖται ἔργο τέχνης γιά νά τοῦ δοθεῖ ἡ εὐλάβεια πού συνήθως ἀποδίδεται σ' ἕνα νεκρό. Τά πειραματικά φίλμ εἶναι συχνά, εἴτε ἀπό πρόθεση εἴτε σάν ἐπιτεύγματα, ἔργα τέχνης. Ἔτσι, συχνά εἶναι νεκρά πρίν ἰδῶν προβληθοῦν.

Κάποιος πρέπει νά κάνει, νομίζω, διάκριση ἀνάμεσα στό γέλιο πού μπορεῖ ἤ δέν μπορεῖ νά εἶναι φτάρνισμα, καί τήν κωμωδία, πού ἀνήκει σχεδόν ἐξ' ὁρισμοῦ στή νόηση. Εἶναι ἀκριβῶς γιατί ἡ κωμωδία εἶναι διανοητική στό χαρακτήρα, ἄσχετο μέ τό πόσο εἶναι πλατιά, πού ἕνα μεγάλο μέρος της εἶναι συναισθηματικό ἤ τά παρόμοια. Καθώς εἶπε κάποτε ἐκεῖνος ὁ μάστορας

τῆς πιό λεπτῆς μορφῆς τῆς κωμωδίας,ὁ Sarcey,ὁ καλλιτεχνικός της οἴστρος εἶναι endiable· ὁ διάβολος βρίσκεται μέσα της. Καί ὁ διάβολος,ὁτιδήποτε ἄλλο κι ἄν εἶναι,εἶναι σίγουρα ἕνας διανοούμενος. Μέ τά λόγια τοῦ Jacob Boehme,εἶναι "σκληρός καί τραχύς, ἐπίσης σκοτεινός,καυτός,πικρός,στυπτικός καί παγωμένος",ἐνῶ ἡ ἀνθρώπινη σάρκα εἶναι κανονικά καί συγκριτικά "πολύ νεαρή καί τρυφερή".Νομίζω ὅτι ἡ κάμερα ἔχει μιά τάση γιά τή "νεαρή καί τρυφερή" σάρκα. Πῶς ἀλλοιῶς μποροῦμε νά ἐξηγήσουμε τήν ἐμονή της σ' αὐτήν; Ἀλλά ταυτόχρονα ἔχει μιά κλίση καί γι'αὐτό τό ἄλλο πρᾶγμα, πού εἶναι "τραχύ καί σκληρό,σκοτεινό,καυτό,κλπ." Σ'αὐτό πού ὀνομάζεται "σώουμπίζνες",ἡ παρουσία τέτοιων στοιχείων περιγράφεται ἐπακριβῶς σάν ἔλλειψη αἰσθήματος."Ενα ἀπό τά ἐξέχοντα πράγματα στό πειραματικό φίλμ εἶναι αὐτή ἀκριβῶς ἡ ἔλλειψη καί κανένα πλάνο "νεαρῆς καί τρυφερῆς" σάρκας δέν μπορεῖ νά κρύψει τήν ἀπουσία αὐτοῦ τοῦ συναισθηματικοῦ ὀργάνου ὅταν ἀπλά δέν εἶναι ἐκεῖ.

Ξαναβάζοντας τόν διάβολο στό φίλμ μ'αὐτό τόν τρόπο,νομίζω ὅτι δέν ἀκολουθῶ τά βήματα τοῦ Jean Epstein τοῦ ὁποίου τό Le Cinema du Diable εἶναι σχετικά μέ κάτι τελείως διαφορετικό. Αὐτό πού κάνω,ἐλπίζω,εἶναι νά τραβήξω τήν προσοχή σέ μιά ἀντίληψη τῆς κωμωδίας πού,παρόλο πού ἀσφαλῶς σχετίζεται μέ τή λογική τοῦ θεατρικοῦ δράματος τοῦ παράλογου,πηγαίνει πολύ μακρύτερα πίσω.Ἐνθυμηθεῖτε τήν "τρομακτική διασκέδαση" τῆς κωμικῆς ποίησης τῆς Σκωτίας στό τέλος τοῦ Μεσαίωνα,στήν ὁποία,καθώς μᾶς λέει ὁ Lewis στό "Ἡ Λογοτεχνία τοῦ 16ου αἰῶνα μέ ἐξαίρεση τό Δράμα",τό "κωμικό συνυπάρχει μέ τό δαιμονιακό καί τό τρομακτικό".Ἡ συμβουλή τοῦ Lewis σέ σχέση μέ τήν κωμική ποίηση τοῦ Dun - bar,γιά παράδειγμα,εἶναι συγκεκριμένη. ""Αν δέν μπορεῖς νά ἀπολαύσεις ἕνα τρελλό παιχνίδι,καλύτερα νά τό ἀφήσεις ἥσυχο γιατί δέν σοῦ προσφέρει καμμιά ἄλλη εὐχαρίστηση." Καί ἀναφορικά μέ μιά τέτοια ποίηση γενικά,λέει,"δέν ὑπάρχει ἀνθρώπινη κωμωδία·τό καλαμπούρι βρίσκεται στήν ὑπερβολή". Σ'ἕνα ποίημα ὅπως τό The Cowkelbie Sow,"τό στοιχεῖο τῆς ὑπερβολῆς προσφέρεται ὄχι τόσο πολύ ἀπό τά συμβάντα,ὅσο ἀπό τίς παράλογες μεταξύ τους συνδέσεις". Στή παράδοση τῆς κωμικῆς ποίησης αὐτή ἡ τεχνική τῆς ποίησης ξεπερνάει τόν Τσώσερ καί τόν Ντίκενς· ὁ Ραμπελαί καί ὁ Λουσιάν, ὁ Λήρ καί ὁ Κάρολλ εἶναι ἡ καλύτερη εἰσαγωγή. Μέ τόν ἴδιο τρόπο,οἱ καλύτερες εἰσαγωγές στίς ὑπερβολές τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου,δέν εἶναι οἱ ταινίες τοῦ Ὀόρντ,τοῦ Ἀϊζενστάιν ἤ τοῦ ντέ Μίλλ. Εἶναι αὐτές οἱ πρώτες Ἀμερικάνικες καί Γαλλικές βουβές κωμωδίες,ὅπου οἱ ἄνθρωποι συνήθιζαν νά δοκιμάζουν,μέχρι νά τούς πονέσουν τά πλευρά,τήν ἀγριάδα καί τήν ἀναισθησία τῆς φαρσικῆς ἀποψης τῶν πραγμάτων.

Δέν θέλω νά ὑπαινιχθῶ ὅτι ὑπάρχει κάποια πιθανότητα οἱ θεατές νά πεθαίνουν στά γέλια μέ τή δουλειά τῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν ὡς πρός τήν κινηματογραφική τους ὑπερβολή. Κάτι σημαντικό ἔχει χαθεῖ ἤ παραμεριστεῖ. "Οπως ἡ σημασία ἑνός καλαμπουριοῦ.Τά κωμικά στοιχεῖα,ὅμως,βρίσκονται ἐκεῖ. Τουλάχιστον τά περισσότερα ἀπ' αὐτά. Καί μερικές φορές ὑπάρχει ἀκόμα μιά πιό μεγάλη ἀγριάδα,μιά πραγματικά ἀνατριχιαστική στυπτικότητα , μιά μαύρη πίκρα ἀντάξια τῆς τραχύτητας τοῦ διαβόλου τοῦ Boehme. Καί μέ τήν ἀπουσία τῶν δυναμιτισμῶν τό κοινό περισσότερο ἐνοχλεῖται παρά γελάει. Τοῦ λείπουν οἱ Ἰούδες του.Θέλει νά πάει σπίτι.

"Οπου ποτέ δέν ἀκούστηκε
μιά ταπεινωτική λέξη...

Αὐτά γιά τή συμπεριφορά τοῦ γενικοῦ κοινοῦ σάν ἀκροατήριο.Ὑπάρχει καί ἕνα ἄλλο κινηματογραφικό κοινό. Ἀποτελεῖται ἀπό τούς ἀνθρώπους πού κάνουν κινηματογράφο. Δέν μπορῶ νά ἀρχίσω νά ἐκφράζω τά βάθη τῆς εὐχαρίστησης μέ τήν ὁποία μερικά τέτοια ἄτομα ἀντιδροῦν στό βαθιά κωμικό χαρακτήρα τῶν δικῶν τους φίλμ.Ἡ πιό θλιβερή παραγωγή γίνεται ἕνα τρελλό παιχνίδι ἐμπνευσης ὅταν εἰδωθεῖ μέ τά μάτια καί ἀκουστεῖ μέ τ'αὐτιά αὐτῶν πού οἱ εὐαισθησίες τους ἔχουν ὀξυνθεῖ ὄχι τόσο ἀπό τή συνείδηση τοῦ τί κάνανε ἤ ἀπό τίς προθέσεις μέ τίς ὁποίες τό κάνανε,ὅσο ἀπό τήν ὀξεία ἐκτίμηση αὐτοῦ πού ἔτσι κι ἀλλιῶς συμβαίνει στό φίλμ,εἰδικώτερα στά πρώτα στάδια τῆς παραγωγῆς·"ἐξωφρενικές συνδέσεις" καί τά παρόμοια. Ὑπάρχει κάτι σ'ἕνα ἀπότομο κόψιμο τοῦ φίλμ πού αὐξάνει τή "διαβολικότητα",πού κάνει δυνατή τήν κραυγή τῆς εὐχαρίστησης σέ πράγματα πού ἀπλά θά ἐξόργιζαν ἕναν πιό ἀδιάφορο θεατή. Καί μέχρι πού τό ἀπότομο κόψιμο ἔχει γίνει εὐπαρουσίαστο, ἔχεις ἤδη περιοριστεῖ.

Θυμᾶμαι κάποτε πού μπλέχτηκα στήν παραγωγή ἑνός φίλμ πού φτιάχτηκε μέ τή συνοδεία οὐρλιαχτῶν πού θά μποροῦσαν νά ντροπιάσουν καί τήν πιό σκληρή κωμική ἠχητική μπάντα. Κάθε κομμάτι τοῦ φίλμ πού ἔβγαινε ἀπό τό ἐργαστήρι μᾶς διασκέδαζε,ἄν ὄχι ὑ-

στερικά, τουλάχιστον μέ ἀξιοσημείωτη ἀκρίβεια. Ὅταν τελικά τό ἀποτέλεσμα παρουσιάστηκε στό κοινό, θά μποροῦσε νά ἀκουστεῖ ἀκόμα καί μιά καρφίτσα. Τή δεύτερη βραδιά τό μισό ἀκροατήριο σηκώθηκε κι ἔφυγε. Καί πάλι θά μποροῦσες νά ἀκούσεις μιά καρφίτσα νά πέφτει. Τώρα, τό νά ἀκοῦς καρφίτσες νά πέφτουν δέν εἶναι ἡ πιό εὐχάριστη ἀπασχόληση στόν κόσμο. Εἶναι μιά ἔνδειξη ὅτι κάτι πῆγε στραβά. Στό τέλος, φυσικά, σέ μιά τέτοια περίπτωση, ἀποφασίζεις ὅτι χωρίς νά ἔχεις τήν πρόθεση παρήγαγες ἕνα σοβαρό ἔργο καί ἔτσι, ὅπως ὑπάρχει ἀσυνείδητο χιοῦμορ ὑπάρχει ἀσυνείδητη τραγωδία, σ'αὐτή τή συγκεκριμένη περίπτωση, ἀσυνείδητο Grand guignol. Τό σημαντικό σημεῖο ὅμως δέν εἶναι ἡ ἀντίδραση τοῦ εὐρύτερου κοινοῦ. Ἡ παρουσία ἑνός ἤ δύο "δυναμιτιστῶν" θά μποροῦσε ἴσως νά σώσει τήν κατάσταση. Τό σημαντικό σημεῖο εἶναι ὅτι ὑπάρχει ἕνα στοιχεῖο κωμωδίας στό ἴδιο τό φίλμ, στήν ἴδια τή διαδικασία παραγωγῆς τοῦ φίλμ, πού τό εὐρύτερο κοινό εἶναι ἀνίκανο, γιά ὁποιουσδήποτε λόγους, νά ἐκτιμήσει. Αὐτό ὁδηγεῖ σέ μιά ἐνεργητική στάση πρός τό φίλμ ἀνάμεσα σ'αὐτούς πού εἶναι ἱκανοί νά εὐχαριστηθοῦν μέ τήν κατασκευή του. Καί αὐτός εἶναι πιθανόν ὁ λόγος πού οἱ φιλμουργοί εἶναι τόσο λίγο ἱκανοποιημένοι ἀπό τούς κριτικούς, τῶν ὁποίων τά λογοτεχνικά ἔνστικτα ὁδηγοῦν σ'ἕνα μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον γιά τό τί ἀσχολεῖται τό φίλμ παρά γι'αὐτό πού εἶναι, μιά διάκριση πού λίγοι εἶναι ἱκανοί νά κάνουν.

Μέ δοσμένη τήν ἐ ν ε ρ γ η τ ι κ ή προσέγγιση, ἡ τάση γιά ἐκμετάλλευση τῶν ἐσωτερικῶν καί συχνά παραπλανητικῶν κωμικο-διαβολικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ μέσου, εἶναι σαρωτική. Ἔτσι ἔχουμε ταινίες φιλμουργῶν ὅπου τά βασικά στοιχεῖα εἶναι τόσο ἀταίριαστα ὅσο καί ἡ σάρκα μέ τόν διάβολο στόν Boehme. Καί ἐπειδή εἶναι ἀταίριαστα, οἱ συνέπειες εἶναι ἀναπόφευκτες. Νέα καί ἴσως χωρίς πρόθεση θέματα ἐμφανίζονται. Ἡ ἀφήγηση ὑποκύπτει στά κωμικά εὑρήματα τῆς ἀσυνέπειας καί τοῦ μή-λογικοῦ καί τό στόρυ γίνεται κάτι πού θά ἔπρεπε νά εἶχε χαθεῖ μαζί μέ τήν ταινία " Ἡ Μεγάλη Ληστεία τοῦ Τραίνου", ἀλλά πού δέ χάθηκε.

Ἴσως τό ἐνενήντα τοῖς ἑκατό ὅλων τῶν πειραματικῶν φίλμ εἶναι, ἀπό αὐτή τήν ἄποψη, κωμικά ἀπό τήν ἴδια τους τή φύση. Δέν χρειάζεται νά ἀναφέρω συγκεκριμένα φίλμ. Μερικά εἶναι ἀστεῖα, ἄλλα εἶναι περισσότερο. Εἶναι μέχρι κάποιο σημεῖο τό ἐρώτημα τοῦ πότε. Ἡ ἀσυνέπεια ἔχει ἕναν τρόπο νά γίνεται συνεπακολουθία καί οἱ πιό ἄλογες σεκάνς μποροῦν νά χάσουν τόν παραλογισμό τους ἁπλά μέ τό νά γίνουν οἰκεῖες. Ἔτσι νέες μή-προθέσεις ξεπηδοῦν ἀπό μιά ἀρχική ἔλλειψη πρόθεσης· καί ἡ διαδικασία συνεχίζεται στό ἄπειρο, χωρίς τά ἴδια μάτια νά ξαναβλέπουν τήν ἴδια τήν ταινία.

Τό ἀποτέλεσμα αὐτό πού θυμίζει τόν Ἡράκλειτο, εἶναι ἕνα ἀπό τά πιό ἐμφανῆ πράγματα γιά τά πειραματικά ἔργα, ἀλλά δέν εἶναι ἀπαραίτητα συνεχές. Ἔχω τήν ἐμπειρία πολλῶν φίλμ πού μοιάζουν νά αὐτο-ἐπαναλαμβάνονται σέ "ἐναλακτικές" περιπτώσεις. Ποτέ δέν μπόρεσα νά πείσω τόν ἑαυτό μου ὅτι αὐτό ἦταν ἀπόλυτα ὑποκειμενικό. Εἶναι δυνατό νά μιλήσουμε γιά σχιζοφρενικά ἀντικείμενα; Ἀλλάξτε τό μέγεθος τῆς εἰκόνας, φέρτε τόν θεατή κοντά στήν ὀθόνη, ἀλλάξτε τήν ἔνταση τῆς εἰκόνας καί μερικά ἄλλα πράγματα καί τότε θά ἔχετε ἀλλάξει τήν εἰκόνα. Αὐτό εἶναι ἰδιαίτερα ἀληθινό γιά ἔργα ὅπου ἡ ὀπτική ἔξαψη δέν σχετίζεται μέ ὁποιαδήποτε ἀφηγηματική ἔμμονη ἰδέα.

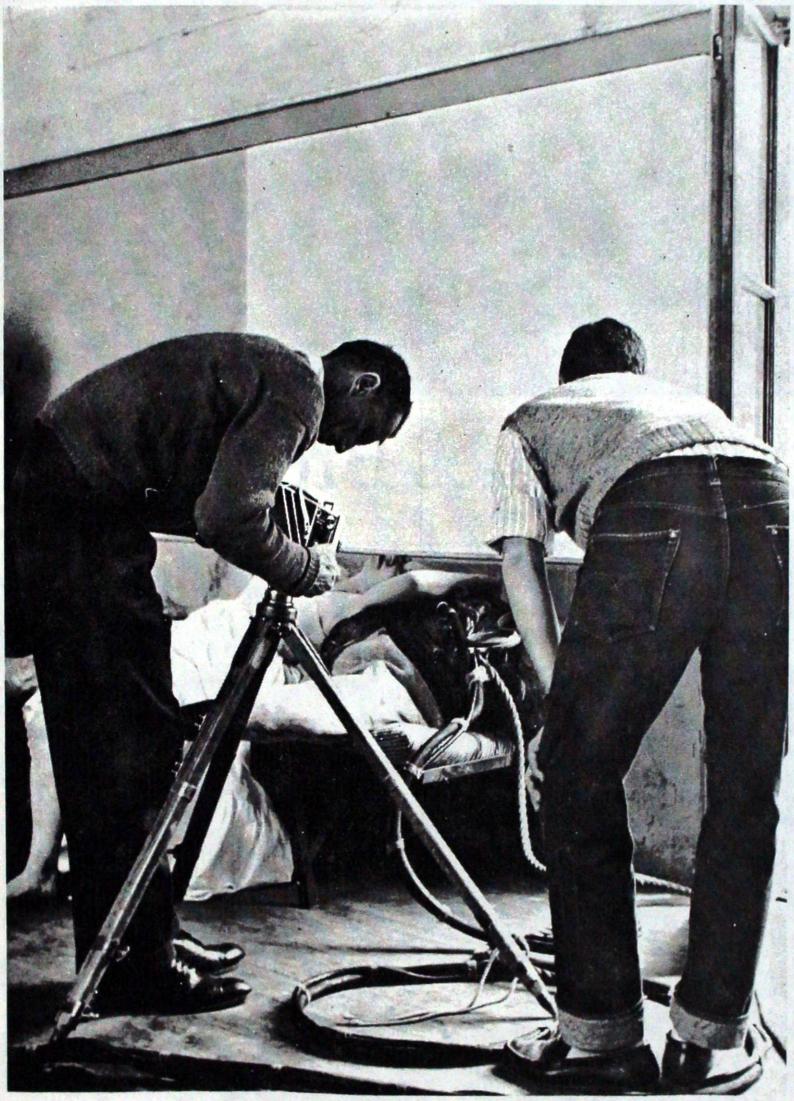
Εἶναι δυνατόν τέτοιες ἐναλλακτικές ἀντιδράσεις νά εἶναι ἕνας παράγοντας διαφορᾶς στή συμπεριφορά τοῦ κοινοῦ; Αὐτό θά ὑποδήλωνε ὅτι ὅλες οἱ δοκιμαστικές προβολές θά ἔπρεπε νά ἐπαναλαμβάνονται πίσω ἀπό κλειδομένες πόρτες, καί γιά νά εἴμαστε δίκαιοι ἀπέναντι στήν ταινία καί ἀπέναντι στούς θεατές. Ἀμφιβάλω ὅμως ἄν θά γίνει ποτέ αὐτό.

Ὑπάρχει φυσικά ἕνα στοιχεῖο ἀνευθυνότητας στήν εὐχαρίστηση τῆς παραγωγῆς. Ἡ φιλμοκατασκευή μοιάζει, στή χειρότερη περίπτωση, σάν μιά σχετικά ἄβλαβή ἀπασχόληση. Δέν μπορεῖ, γιά παράδειγμα, νά συγκριθεῖ μέ τήν κατασκευή ἀτομικῶν ὅπλων. Καί ὅμως ἐπειδή ὑπάρχει γέλιο σ'αὐτό καί ἐπειδή τό γέλιο εἶναι ἕνα εἶδος τελειωτικοῦ ὅπλου, νομίζω ὅτι δέν εἶναι ἐντελῶς ἄσχετο νά ὑπενθυμίσω τήν ἐξαιρετική συμπεριφορά τῶν ἐπιστημόνων καί στρατηγῶν πού ἦταν παρόντες στή γέννηση μιᾶς Ἐποχῆς στήν ὁποία γίνεται ὅλο καί πιό δύσκολο νά βρίσκει κανείς λόγους γιά γέλιο. Ἦταν 5:30 π.μ τῆς 16ης Ἰουλίου 1945, σέ μιά ἔκταση μισοέρημης γῆς κάπου 50 μίλια ἀπό τό Alamagordo. Σύμφωνα μέ τό ρεπορτάζ πού δημοσιεύτηκε ἀργότερα στούς New York Times, ἀφοῦ ἡ βόμβα ἐκρήχθηκε τά μικρά γκρούπ παρατηρητῶν ἄρχισαν νά χοροπηδοῦν, νά χειροκροτοῦν, ν' ἀνταλάσουν χειραψίες, νά χτυποῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλο στήν πλάτη, "ὅλοι τους νά γελοῦν σάν εὐτυχισμένα παιδιά". Προφανῶς αὐτό ἦταν μιά ἀπό

τίς σπάνιες περιπτώσεις κατά τίς ὁποίες οἱ "δυναμιτιστές" γίνονται παραγωγοί. "Επρεπε νά ἦταν μιά ταινία.

Μετάφραση: Παναγιώτης Ὄρσος
Θόδωρος Νάτσινας

Sidney Peterson



Ὁ Sidney Peterson στό γύρισμα τοῦ φίλμ του "The Lead Shoes"

Από τό φίλμ τοῦ James Broughton "Mother's Day"

James Broughton

The Golden Positions.

Τό φίλμ σάν ἕνας τρόπος θέασης

James Broughton

Τό φίλμ εἶναι ἕνας τρόπος θέασης. Δέν εἶναι μόνο κοίταγμα καί μπορεῖ νά ὁδηγήσει στήν ἑνόραση. Ὅμως, οἱ τρεῖς αὐτοί τρόποι εἶναι διαφορετικοί.

Ἕνα φίλμ εἶναι δυνατόν νά κοιταχτεῖ. Αὐτός ὅμως δέν εἶναι ὁ τρόπος γιά νά τό θεάσουμε. Καί ἡ ἑνόραση εἶναι κάτι πέρα ἀπ' αὐτό.

Οἱ Ἄνθρωποι κοιτάζουν τήν τέχνη. Σπάνια τή βλέπουν. Τό μόνο πού κάνουν εἶναι νά διαβάζουν τίς ἐπιγραφές.

Παρά τό ὅτι τρέχουν ἀπασχολημένοι δεξιά-ἀριστερά μέ τά μάτια ἀνοιχτά, οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι δέ βλέπουν τίποτα. Γιατί στήν πραγματικότητα κοιμοῦνται. Τό χειρότερο ἀπ' ὅλα εἶναι ὅτι δέ βλέπουν ὁ ἕνας τόν ἄλλο. Ἔτσι, πῶς μποροῦν νά ἔχουν μιά ὅραση αὐτοῦ πού ὑπάρχει;

Ἄν οἱ Ἀνθρώπινες ὑπάρξεις ἦταν ὅλες ξύπνιες, δέ θά ὑπῆρχε ἀνάγκη γιά τήν ὑπερβολική ἀξία πού προσδίδουν στά ἔργα τέχνης. Αὐτοί οἱ ἴδιοι θά ἔβλεπαν τό δέος τῆς πραγματικότητας.

Τό κοίταγμα καί ἡ θέαση δέν εἶναι τό ἴδιο πρᾶγμα. Τό κοίταγμα εἶναι μιά πράξη σύλληψης. Ἡ θέαση εἶναι μιά πράξη ἀντίληψης. Τό κοίταγμα εἶναι ἐπιθετικό. Ἡ θέαση ἐπιτρέπει στά πράγματα τοῦ κόσμου νά κατέχουν τή δική τους πραγματικότητα.

Κοιτάζω κάτι σημαίνει ὅτι τό ἐκφοβίζω, τό ἐκτιμῶ, τό κρίνω. Αὐτό δέν ἐπιτρέπει στό ἀντικείμενο πού κοιτάζω νά ἐπικοινωνήσει τή δική του φύση.

Τό κοίταγμα εἶναι μιά φιλαργυρία, μιά ἐχθρότητα, δημιουργεῖ προβλήματα. Ἡ θέαση εἶναι μιά περιπέτεια, μιά ἀνακάλυψη, μιά ἀποδοχή.

Ἄν κοιτάζεις μόνο ὅτι συμβαίνει, δέν μπορεῖς νά συμμετέχεις σ' αὐτό. Ἡ θέαση ἐπιτρέπει σ' ὅλες τίς αἰσθήσεις μας νά δεχθοῦν τήν ἐμπειρία.

Κάποιος μπορεῖ νά κοιτάζει κάτι μέχρι πού τελικά νά τό δεῖ. Αὐτό ὅμως εἶναι πολύ σπάνιο. Οἱ περισσότεροι οὔτε κάν κοιτάζουν, ἄς ἀφήσουμε κατά μέρος τό νά δοῦν.

Τό νά κοιτάζω γ ι ά κάτι, δέν εἶναι πολύ καλύτερο. Τό νά κοιτάζω γιά κάτι σημαίνει ὅτι χάνω τήν κεντρική ἰδέα.

Ἄν ψάχνουμε σ' ἕνα ἔργο τέχνης γιά τήν ἀξία του, τά νοήματά του, ποτέ δέ θά δοῦμε τίποτα. Ποτέ δέ θά καταλάβουμε τήν τέχνη ἄν εἴμαστε τόσο πολύ περίεργοι.

"Νά κοιτάζουμε τά γεγονότα μέ ψυχραιμία": ἡ τεχνική τοῦ Ἱεροῦ ἐξεταστῆ. Οἱ κριτικοί ἀνήκουν στήν Ἱερά Ἐξέταση. Οἱ κριτικοί εἶναι ἀστυνομικοί, εἰσαγγελεῖς.

Ἡ νόηση ποτέ δέν μπορεῖ νά ἀνακαλύψει ὅτι ἡ ζωή τοῦ σύμπαντος εἶναι ἕνα ζεστό καί μεταβλητό πρᾶγμα. Ἡ νόηση εἶναι ἀνίκανη νά ἔχει ὁράματα.

Οἱ καλλιτέχνες εἶναι ὑπηρέτες τοῦ ἀόρατου καί τοῦ ἀπαρατήρητου, τοῦ μή εἰδωμένου καί τοῦ μή παραδεχτοῦ.

Οἱ καλλιτέχνες μᾶς βοηθοῦν νά δοῦμε αὐτό πού ὑπάρχει, καί τί μπορεῖ ἡ ὅραση νά διαφωτίσει. Οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἀόρατοι.

Οἱ κριτικοί εἶναι ὑπάλληλοι γραφείου. Γιά ὅτι δέν ὑπάρχει φάκελλος μέ ἐπιγραφή, τό ρίχνουν στόν κάλαθο τῶν ἀχρήστων.

Οἱ κριτικοί διδάσκουν στούς θεατές νά παραμένουν κοιμισμένοι: νά μήν κοιτάζουν καί νά μή βλέπουν, νά μή ψάχνουν καί νά μήν ἀνακαλύπτουν.

Τό φίλμ εἶναι ἕνας τρόπος θέασης. Καί κατά συνέπεια ἕνας τρόπος δράσης. Τό φίλμ εἶναι ἕνας τρόπος τοῦ νά βλέπουμε τά πράγματα νά συμβαίνουν. Καί νά τά κάνουμε νά συμβαίνουν. Ὅταν αὐτό πού συμβαίνει πραγματικά τό βλέπουμε, τότε ὑπάρχει ὅραση.

Ἡ θέαση ἐπιτρέπει σ' ὁλόκληρο τόν ὀργανισμό μας νά ἀποκρίνεται σ' αὐτό πού ὑπάρχει, χωρίς προκατάληψη, χωρίς ὑπολογισμούς. Μόνο τότε εἶναι δυνατόν νά ἔχουμε ὅραση. Μόνο τότε μπορεῖ κάποιος νά πεῖ "βλέπω". Γιατί τότε αὐτός καταλαβαίνει. Γιατί τότε εἶναι πού ἔχει μοιραστεῖ κάτι.

Ἀντί νά κοιτάζουμε τό ἔργο τέχνης

γιατί δέν ἀφήνουμε τό ἔργο τέχνης νά κοιτάζει ἐμᾶς; Ἄν ἀφήσεις μιά εἰκόνα νά σέ κοιτάξει, ἴσως τότε νά τή δεῖς. Ἴσως τότε νά μοιραστεῖς μαζί της τήν ὅραση.

Ταξιδεύοντας στήν μακρυνή Ἀνατολή, γιά παράδειγμα, εἶναι ἀνώφελο νά γυρίζεις ὀλόγυρα καί νά κοιτάζεις εἰκόνες τοῦ Βούδδα, καί νά ρωτᾶς τί σημαίνουν. Εἶναι καλύτερα νά ἐπιτρέψεις σ' αὐτές νά σέ κοιτάξουν. Τότε θά ἔχεις τήν ἐμπειρία. Τότε ἡ εἰκόνα θά ρωτήσει: τί ἐννοεῖς;

Τό φίλμ εἶναι ἕνας τρόπος θέασης. Θέασης τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Οἱ εἰκόνες του εἶναι οἱ διάρκειες καί τά γίγνεσθαι τῆς ὕπαρξης. Αὐτό εἶναι πού βλέπει ἡ τέχνη.

Οἱ κριτικοί εἶναι ἀπογοητευμένοι ταρριχευτές.

Ἡ θέαση εἰσχωρεῖ πιό βαθιά ἀπό τά μάτια, πιό χαμηλά ἀπό τό κεφάλι: Ἡ θέαση εἶναι: νά γνωρίζω, νά πιστεύω, νά καταλαβαίνω. Ἡ ὅραση εἶναι: νά ἀντιλαμβάνομαι πῶς ἡ ζωή θριαμβεύει πάνω ἀπ' ὅλες τίς ἀντιλήψεις, τούς διαχωρισμούς καί τίς δηλώσεις, ὅπως αὐτές τίς δικές μου.

Τό φίλμ εἶναι ἕνας τρόπος θέασης, γιατί τό φίλμ εἶναι μιά ὀπτική ἐμπειρία. Καί ἡ ἐμπειρία εἶναι ἡ λέξη κλειδί τῆς ζωῆς. Ἐπιτρέποντας στόν ἑαυτό μας νά βιώσει τή ζωή, μποροῦμε νά προσεγγίσουμε τήν ὅραση τῆς ὄμορφης ἀκαταληπτότητας πού περιέχει.

Ἡ ἀληθινή ὅραση κοιτάζει ἀρκετά βαθιά καί πλατιά γιά νά δεῖ αὐτό πού ὅλοι ἔχουν κοιτάξει, κανένας ὅμως δέν ἔχει πραγματικά δεῖ. Ἡ ἀληθινή ὅραση βλέπει τό μή εἰδωμένο.

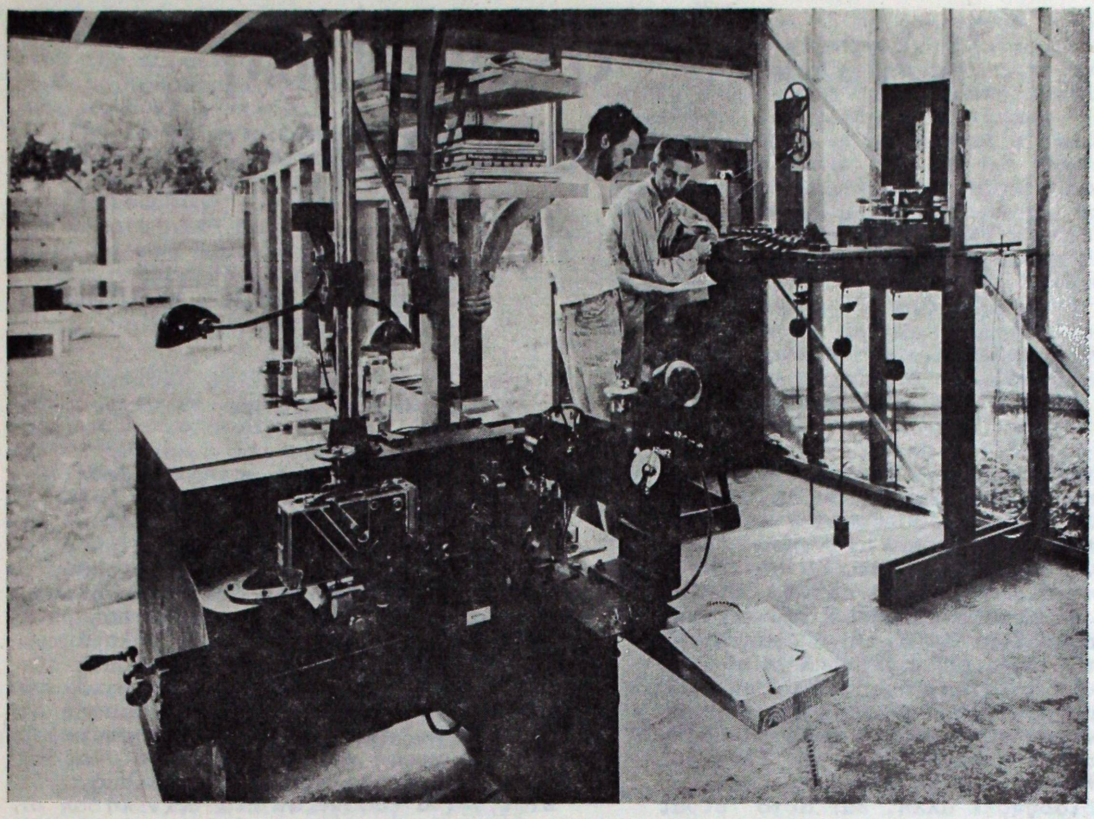
Τό φίλμ εἶναι ἕνας τρόπος θέασης αὐτοῦ πού ἔχει κοιταχτεῖ. Γίνε ἡ κάμερα πού εἶσαι. Ἐπέτρεψε στά μάτια νά δεχθοῦν καί νά αἰσθανθοῦν ὅλον τόν κινηματογράφο τοῦ κόσμου μας. Νά ἀντιληφθεῖς ποῦ ὁ ἐσωτερικός καί ὁ ἐξωτερικός κόσμος συναντῶνται καί ἀναδιπλοῦνται. Καί νά εἶσαι πιστός στή δική σου ὅραση.

Εἶμαι μιά κάμερα, ἐσύ εἶσαι μιά κάμερα, αὐτός αὐτή κι αὐτό εἶναι μιά κάμερα. Θά φτιάξω τή δική μου ταινία διαφορετικά ἀπ' ὅτι φτιάχνεις τή δική σου, γιατί βλέπουμε διαφορετικά. Μαζί ὅμως τίς τυλίγουμε καί τίς ξετυλίγουμε, εἴτε αὐτό μᾶς ἀρέσει εἴτε ὄχι.

Ἀφοῦ πιά ἡ κάθε μιά ἀπό τίς κάμερες μας ἔχει κοιτάξει καί δεῖ τό θέαμα της, μαζί προβάλλουμε τήν ἀτέλειωτα καινούργια παληά κλασική ταινία, πού εἶναι ἡ περίεργη ζωή μας πάνω στή γῆ.

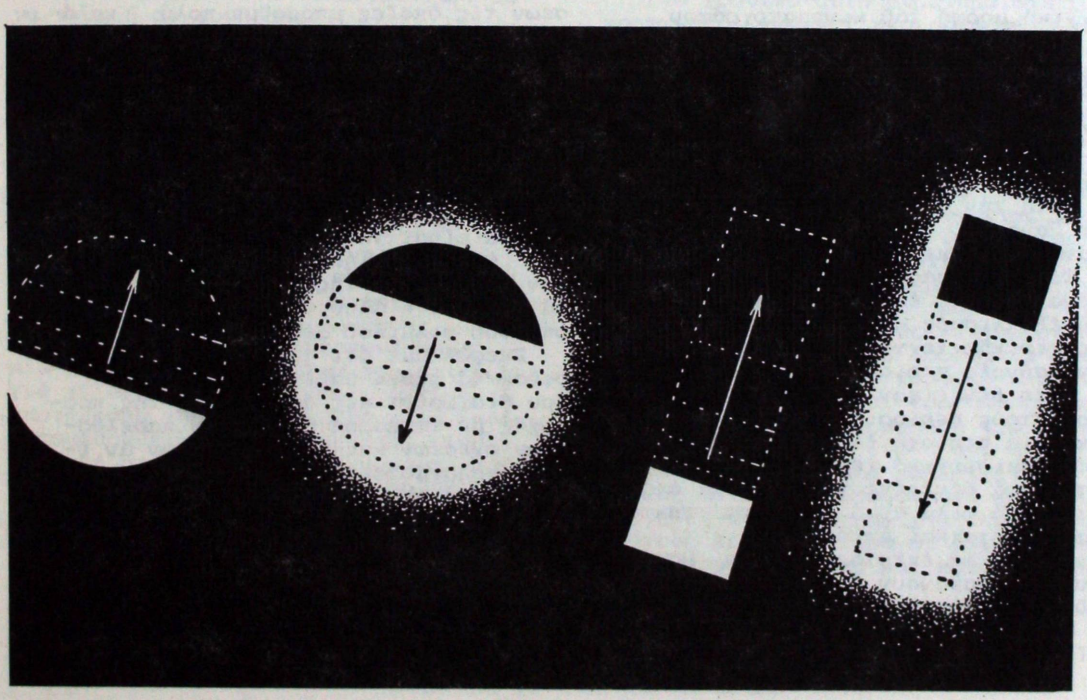
1963

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης



Ὁ James καί ὁ John Whitney στό ἐργαστήρι τους

John and James Whitney



Ἀπό τό φίλμ τῶν Whitney "Twenty-four Variations"

Ὀπτικο–ἀκουστική Μουσική

John and James Whitney

Κάθε ἄτομο πού ἔχει ταυτιστεῖ μέ τό ἀφηρημένο φιλμικό μέσο, ἄρχισε ἀπό τό μηδέν καί στή συνέχεια ἐπινόησε κάθε λεπτομέρεια τοῦ τεχνικοῦ του μέσου. Ἀναπόφευκτα, κάτω ἀπ' αὐτές τίς περιστάσεις ἡ μορφή ἔχει νά συνδιαλαγεῖ σέ μεγάλο βαθμό μέ τήν τεχνική. Ἡ μορφή εἶναι ἀνίσχυρη ἤ ἀναπτύσεται πολύ καλά μέ τήν ὁλοκλήρωση τῶν μέσων. Ἡ τελειοποίηση τοῦ μέσου, ὅμως, δέν προχωρεῖ κατά μῆκος ἑνός ἁπλοῦ μονοπατιοῦ τῆς προόδου πρός τά ἐμπρός, ἐπειδή ἡ τέχνη αὐτή δέν εἶναι μιά ἐπιστήμη μέ λογική βάση περισσότερο ἀπ' ὁποιαδήποτε ἄλλη. Καί αὐτό εἶναι πραγματικά ἕνα πολύ καινούργιο πράγμα, ὅτι τόση πολύ τεχνολογία πρέπει νά χρησιμοποιηθεῖ γιά νά στηρίξει μιά καλλιτεχνική μορφή ὅπως γίνεται στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου. Ἴσως τό ἀφηρημένο φίλμ νά μπορεῖ νά γίνει ἡ πιό ἐλεύθερη καί ἡ πιό σημαντική καλλιτεχνική μορφή τοῦ κινηματογράφου. Ἀλλά ἐπίσης, θά γίνει ἡ πιό πολύπλοκη σέ μηχανική τεχνολογία, μιά τέχνη συνδεδεμένη βασικά μέ τή μηχανή.

Στή δουλειά μας, ἔχουμε ἐπανειλημμένα ἀναζητήσει μιά ἰσορροπία ἀνάμεσα στούς τεχνικούς περιορισμούς καί στή δημιουργική ἐλευθερία. Τήν ἰσορροπία αὐτή τήν πετύχαμε ἐν μέρει, τή χάσαμε ξανά, καί τώρα ἀναζητοῦμε νά τήν ξαναπετύχουμε σ' ἕνα ἀνώτερο ἐπίπεδο. Τό πρῶτο μας φίλμ κατασκευάσθηκε μ' ἕναν ὀπτικό ἐκτυπωτή ἀλλά χωρίς ἦχο· ὁ ἐξοπλισμός μας καί ἡ κατάσταση τῆς γενικῆς τεχνικῆς μας καθόρισαν ἕνα σύνολο περιορισμῶν πού ποτέ μέχρι τότε δέν εἶχαν διαγραφεῖ. Ἀκόμη, μέσα στούς περιορισμούς αὐτούς βρέθηκε μιά περιοχή ἐλευθερίας ἀνοιχτή στό δημιουργικό χειρισμό, ὁ ὁποῖος ποτέ ξανά δέν εἶχε γίνει τόσο ἀπέραντος. Τό φίλμ αὐτό ἀπέκτησε ταχύτατα ἑνότητα καί ἁπλότητα,

Σήμερα, μέ τά ἐκτεταμένα μέσα μας πού συμπεριλαμβάνουν καί τόν ἦχο, προσπαθοῦμε νά ξαναεπιβάλουμε τήν ἰσορροπία αὐτή. Αὐτό, πιστεύουμε, ἔχει καταστεῖ δυνατό ἐπειδή δεχόμαστε τάτεχνικά μέσα πού ἔχουμε στή διάθεση μας σάν ἐπαρκῆ καί προχωροῦμε γιά νά διευρύνουμε τήν περιοχή τῆς ἐλευθερίας πού βρίσκεται μέσα στούς περιορισμούς πού ἔχουμε ἀνακαλύψει καί ἀποδεχτεῖ. Τά φίλμ μας πού φτιάχτηκαν μέσα σέ μιά περίοδο μεγαλύτερη τῶν πέντε ἐτῶν ἀπ' τήν πρώτη δουλειά μας, σπάνια ὁλοκληρώθηκαν προτοῦ ἡ πειραματική, γιά μᾶς, ἀξία τους ἀνατραπεῖ ἀπό καινούργιους πειραματισμούς μας, πού ἀκολουθοῦσαν μιά νέα προσέγγιση στή μορφή καί μέ ἀλλαγμένο καί μερικές φορές βελτιωμένο ἐξοπλισμό. Ἔτσι, συχνά ἐμφάνιζαν μιά τεχνική ποιότητα ἤ κάτι ἄλλο πού ἦταν ἀχνά ἀκατάστατο σέ σχέση μέ τή μορφική τους ὀργάνωση. Ἀκόμη, εἶναι καλύτερα τά φίλμ αὐτά νά τά περιγράψουμε σάν ἀσκήσεις μᾶλλον παρά σάν πειραματισμούς, ἐπειδή ἀποτελοῦν δοκιμές γιά ἕνα εἶδος ἀκουστικο-ὀπτικῶν παραστάσεων τίς ὁποῖες μποροῦμε πολύ καλά νά ὀραματιζόμαστε τώρα.

II

Εἶναι κοινοτυπία νά σημειωθεῖ ὅτι σήμερα τό φίλμ καί ὁ ἦχος ἔχουν γίνει μιά μόνιμη ἑνότητα. Μᾶς προσέλκυσαν οἱ ἐλπίδες ἑνός ἰδιώματος ἑνοποιημένου, ἀμφι-αισθητήριου, ὅπως μπορεῖ νά εἶναι τό ἠχητικό φίλμ.

Φυσικά, θελήσαμε νά ἀποφύγουμε τήν ἐξασθένιση τῆς ἑνότητας αὐτῆς, πού θά γινόταν ἡ ἀληθινή οὐσία ἑνός ἀφηρημένου φιλμικοῦ μέσου.

Σκεφθήκαμε ὅτι τό κοινό θά μποροῦσε νά φέρει μαζί του τίς δικές του διαχωριστικές ἀποσπάσεις τῆς προσοχῆς μέ τή μορφή ἀμέτρητων παρελθόντων σχέσεων καί προκαταλήψεων ἄν ἐμεῖς χρησιμοποιούσαμε συνθεμένη ἐκ τῶν προτέρων μουσική γιά τίς δικές μας ἀφηρημένες συνθέσεις τῆς εἰκόνας. Γι' αὐτό, δοκιμάσαμε τήν ἁπλούστερη, ἐλάχιστα συνηθισμένη, πριμιτίβ μουσική πού μπορέσαμε νά βροῦμε. Θανερώθηκε ὅμως μιά ἄλλη πηγή γιά διαχωρισμό. Στήν περίπτωση αὐτή, ἡ ἐπικρατέστερη

πηγή διατάραξης ήταν μιά άντίφαση ά-νάμεσα στίς καταγωγές τοῦ εἴδους αὐ-τοῦ τῆς μουσικῆς(ἑρμηνευτές,ὄργανα, χρόνος,τοποθεσία,κλπ.)καί στή δική μας κινούμενη εἰκόνα.

Ἔπειτα ἀπ'αὐτό,δώσαμε ἐλάχιστη προσοχή σ'ὁποιαδήποτε ἄλλη θεώρηση πέρα ἀπ'τήν ἀναζήτηση γιά μιά μέθο-δο δημιουργίας τοῦ δικοῦ μας ἤχου ἀπό κάποια μέσα ὅσο τό δυνατόν πιό κοντινά στή διαδικασία ἀπόδοσης κί-νησης στήν εἰκόνα,τεχνικά καί πνευ-ματικά.

III

Ἡ ἠχητική μπάντα ὅλων μας τῶν φίλμ μέχρι σήμερα,δημιουργήθηκε συν-θετικά ἀπ'τό μηχάνημα πού γεννήθηκε σάν ἀποτέλεσμα τῶν συμπερασμάτων αὐ-τῶν. Χωρίς νά προσπαθήσω νά περιγρά-ψω αὐτό τό μηχάνημα λεπτομερειακά ἐ-δῶ(1),οἱ ἀρχές του μοιάζουν λιγότερο μ'αὐτές ἑνός μουσικοῦ ὀργάνου παρά μ'αὐτές ὁρισμένων μηχανημάτων πού χρησιμοποιήθηκαν γιά νά σχεδιάσουν τό ἀνεβο-κατέβασμα τῶν κυμάτων τοῦ ὠκε-ανοῦ.Ἡ κίνηση τῆς πλημμύριδας καί τῆς ἀμπώτιδας δημιουργήθηκε ὄχι ἀπό κύματα ἀλλά ἀπό ἔκκρεμῆ.Ἡ κίνηση αὐ-τή ἐλαχιστοποιήθηκε καί καταγράφθηκε σ'ἕνα στενό χῶρο τοῦ κινηματογραφι-κοῦ φίλμ πού εἶναι προορισμένος γιά τήν ἠχητική μπάντα. Γιά νά παραχθοῦν τά πρότυπα αὐτά στήν ἠχητική μπάντα δέν χρειάζεται κανένας ἦχος. Τά ἴδια τά πρότυπα παράγουν τόνους μέσα στήν ἠχητική μηχανή προβολῆς. Τό ὄργανο ἔχει μιά ἐπιλογή ἀπό τριάντα περίπου ἔκκρεμῆ,σέ συντονισμένες μεταξύ τους συχνότητες ὥστε νά σχηματίζουν μιά κλίμακα. Μποροῦν νά ταλαντεύονται μό-να τους ἤ σέ συνδιασμό.

Ἐκτιμήσαμε τό ὄργανο αὐτό, παρά τούς βασικούς εὐδιάκριτους περιορι-σμούς,γιά διάφορους λόγους.Ἕνας ἀπ' αὐτούς,ἄμεσα πρακτικός,εἶναι ὅτι μᾶς ἐφοδιάζει μέ μέσα πού κάτω ἀπό ἄλλες συνθῆκες δέν μπορούσαμε νά ἔχουμε.Ἡ ἠχητική καταγραφή πρωτότυπης μουσι-κῆς στά 16χιλ. εἶναι ἀπαγορευτικά δα-πανηρή καί παρουσιάζει τεράστιες δυ-σκολίες γιά τόν ἐρασιτέχνη.

Μερικοί ἄλλοι λόγοι σχετίζονται μέ τήν καταλληλότητα τοῦ ὀργάνου γιά τούς σκοπούς μας. Στή σύνθεση τοῦ ἤχου,προσπαθοῦμε νά ἐξερευνήσουμε μιά χωρική ποιότητα χαρακτηριστική γιά τό ὄργανο πού ἐνισχύει ἐκεῖνο τό ἀποτέλεσμα τῆς κίνησης στό χῶρο πού προσπαθοῦμε νά πετύχουμε στήν εἰκόνα. Ἀπό τή στιγμή πού καί ἡ εἰκόνα καί ὁ ἦχος μποροῦν νά ἐνορχηστρωθοῦν χρο-νικά σέ κλάσματα ἑνός ἁπλοῦ κινηματο-γραφικοῦ καρρέ,ἕνα καινούργιο πεδίο ἀκουστικο-ὀπτικῶν ρυθμικῶν πιθανοτή-των ἀνοίγεται.Ἡ ποιότητα τοῦ ἤχου προκαλεῖ μικρή εἰκονική διατάραξη, τόση ὅση παρατηρήθηκε στήν ἄλλη μου-σική.Ἐπομένως,ὁ ἦχος ὁλοκληρώνεται εὔκολα μέ τήν εἰκόνα.Ἡ κλίμακα τοῦ ὀργάνου μπορεῖ νά ρυθμιστεῖ σ'ὁποια-δήποτε διαστήματα θέλουμε νά διαλέ-ξουμε,συμπεριλαμβάνοντας τά τέταρτα τόνων καί ἀκόμα μικρότερα. Αὐτό μᾶς ἐπιτρέπει νά χρησιμοποιοῦμε φθήνου-σες,ἀνιοῦσες ἤ κατιοῦσες,τονικές σει-ρές. Αὐτές ἀντιστοιχοῦν στήν ποιότη-τα τῆς αἴσθησης καί στό εὐμετάβλητο ὁρισμένων τύπων σειρᾶς εἰκόνων,ὅπως εἶναι,γιά παράδειγμα,μιά αὐξανόμενη ἤ ἐλατούμενη μορφή,μιά ἀνιοῦσα ἤ κα-τιοῦσα μορφή,ἤ μιά ἔγχρωμη σειρά.

Σέ τελευταία ἀνάλυση θά παρατη-ρούσαμε αὐτό τόν διαχωρισμό,ὅτι δη-λαδή,ἴσως νά ὑπάρχει γιά μᾶς περισ-σότερη προσωπική ἐλευθερία ἀπό ἐκεί-νη πού εἶναι δυνατόν νά ὑπάρχει σέ ὁποιοδήποτε ἄλλο κινηματογραφικό πε-δίο σήμερα.Ἡ τεχνική μας γιά τόν ἦχο καί τήν εἰκόνα παρέχει ἕνα ὁλο-κληρωμένο μέσο προσιτό σ'ἕνα δημιουρ-γό. Πιστεύουμε στό μέλλον τοῦ ἀφηρη-μένου φιλμικοῦ μέσου,ἑνός μέσου δια-φορετικοῦ ἀπ'τά ἄλλα στό ὅτι δέν ἀπαιτεῖ καμμιά ἐκτεταμένη συνεργασία τυπική στά τωρινά κινηματογραφικά πε-δία.

I

Προσπαθοῦμε νά ἐπεκτείνουμε κά-ποια ἀξιώματα πού ἀναπτύχθηκαν κατά τή διάρκεια τῶν σαράντα περασμένων ἐ τῶν,ἀπό τό ἔργο καί τή σκέψη μερικῶν ἀνθρώπων ὅπως εἶναι ὁ Μαρσέλ Ντυσάμπ καί ὁ Πιέ Μοντριάν.

Στό χρονικό αὐτό διάστημα,στή ζω-γραφική,οἱ χωρικοί περιορισμοί τῆς λεπτομέρειας,οἱ ἄνθρωποι,ὁ πραγματι-κός κόσμος ἔχουν γενικά δώσει τή θέ-ση τους σ'ἕνα ἐνδιαφέρον γιά μιά ἐν-νοιολογική ταυτοχρονία τοῦ χωρό-χρο-νου.Ὁ Μοντριάν ζήτησε "μιά πιό ἀλη-θινή ἄποψη τῆς πραγματικότητας" κα-ταστρέφοντας τή λεπτομέρια τῆς ἀνα-παράστασης καί ἀπελευθερώνοντας ἔτσι χῶρο καί μορφή σέ ὅρους ἰσορροπίας . (2).Πιστεύουμε ὅτι εἶναι δυνατόν νά προσεγγίσουμε τό πρόβλημα αὐτό μ'ἕνα καινούργιο διαφορετικό τρόπο,μέ μιά μηχανική καταστροφή τῆς λεπτομέρειας. Ζητᾶμε μιά καινούργια ἰσορροπία- μιά ἰσορροπία πάνω σ'ἕνα χρονικό πλαίσιο ὅπως στή μουσική. Καί προσπαθοῦμε νά πετύχουμε μιά ἐξισορρόπηση τῶν ἀντι-θέτων πλαστικῶν κ ι ν ή σ ε ω ν.

Οὐσιακά οἱ Δυτικές καλλιτεχνικές μορφές δέν ἔχουν καθορισθεῖ καί ὁρι-οθετηθεῖ ἀπό τά παραδεχτά δημιουργι-κά τους μέσα,λιγότερο ἀπ'ὅτι ὁριοθε-τῆται ἡ δουλειά μας καί καθορίζεται

ὁ χαρακτήρας της από τά μηχανικά μας μέσα. Ἡ ἀληθινή σφαῖρα τῆς δημιουργικῆς μας πράξης ὑπονοεῖται στή μηχανή. Πάνω σέ μιά πιό ἀντικειμενική προσέγγιση πρός τή δημιουργική δραστηριότητα, ἡ ἔμφαση εἶναι ἀναγκαία. Περισσότερο παγκόσμια. Λιγότερο μερική. Κι αὐτό μέ βάση τήν ἔμφυτη ἀπρόσωπη ἰδιότητα τῆς μηχανῆς. Ἐδῶ διακρίνουμε ἕνα δημιουργικό πλεονέκτημα ἀνάλογο μ' αὐτό πού συνειδητά ἀναζητήθηκε ἀπό τούς Μοντριάν καί Ντυσάμπ, ὅσο κι ἄν οἱ ἀπόψεις τους εἶναι ἀντίθετες· ὁ Ντυσάμπ, ἕνας ἀντι-καλλιτέχνης, καί ὁ Μοντριάν, ζήτησαν μιά καθαρότητα στά πλαστικά μέσα.

Ἡ μηχανή, ὅ μως, εἶναι ἀκόμα φτωχά ὁλοκληρωμένη, ἀδέξια στό χειρισμό της ἐπινόηση, διαφορετικά ὁ ἄνθρωπος δέ θά βρισκόταν ἀντιμέτωπος, πρόσωπο μέ πρόσωπο, μέ τόν προορισμό του ἐξ' αἰτίας αὐτῆς σήμερα. Ἡ προσωπική ἐπαφή μέ τά νέα δημιουργικά μέσα μέ τή βοήθεια τῆς μηχανῆς δέ θά ἄξιζε καμμιά προσπάθεια ἄν δέν ἦταν γιά τήν τεράστια παραλλαγή τῆς νέας κατεργάσιμης ὕλης, πού ὑπάρχει ἐδῶ, τήν παγκόσμιότητά της καί τήν κοντινή συγγένεια της μέ τή σύγχρονη ἐμπειρία.

Τά μηχανήματα μας γιά τήν κίνηση τῆς εἰκόνας καί τήν παραγωγή τοῦ ἤχου, δέν ἀνταποκρίνονται στό ἄγγιγμά μας ὅπως ἀνταποκρίνεται ἕνα μουσικό ὄργανο σ' ἕνα δεξιοτέχνη. Πέρα ἀπό τή δικιά μας παρεδεγμένη ἀπειρία ὑπάρχουν συγκεκριμένες ἱστορικές αἰτίες γι' αὐτό. Τά μηχανήματα τῆς τέχνης καί τῆς μουσικῆς πού δημιούργησαν τίς Δυτικές Καλλιτεχνικές μορφές, κατάγόντουσαν ἀπ' τήν ἀρχαιότητα καί ἀναπτύχθηκαν σιγά-σιγά παραλληλίζοντας τή ζωή αὐτῆς τῆς κουλτούρας. Ἡ εἰσαγωγή τῆς μηχανῆς σέ τέτοιες ἀναλογίες, ὅπως συνέβει μόνο σ' αὐτόν τόν αἰῶνα, ἔθεσε σέ ἰσχύ μιά ποσοτική μεταβολή πού εἶχε σάν ἀποτέλεσμα μιά σαφή ποιοτική ἐπανάσταση. Ἡ κινηματογραφική μηχανή λήψεως δέν εἶναι ἕνα βελτιωμένο πινέλο ζωγραφικῆς περισσότερο ἀπό τό ὅτι τό μηχάνημα γιά τήν ἠχητική μπάντα εἶναι ἕνα βελτιωμένο μουσικό ὄργανο.

Ἡ ἄποψη μας εἶναι πώς τό ἔργο καί οἱ ἰδέες τοῦ Μαρσέλ Ντυσάμπ, μέ τίς θεμελιώδεις ἀξίες του, ἐνάντια στή ζωγραφική, καί, ἡ μελετημένη ἐκμετάλευση τῶν μηχανισμῶν τοῦ τυχαίου, δημιουργοῦν μιά σημαντική αἰσθητική συνεισφορά στήν πρόοδο αὐτῆς τῆς "ποιοτικῆς ἐπανάστασης". Ἴσως ἡ ἔννοια του τῆς εἰρωνίας παρέχει μιά νύξη γιά ὁλόκληρο τό μέλλον τῆς μηχανικά πραγματοποιημένης τέχνης. Ὁ ἴδιος προσδιόρισε τήν ἔννοια τῆς εἰρωνίας του σάν "...ἕνα παιχνιδιάρικο τρόπο τοῦ νά παραδεχθεῖς κάτι. Ἡ δική μου εἶναι ἡ εἰρωνία τῆς ἀδιαφορίας. Εἶναι μιά μετα-εἰρωνία"(3). Ἡ δική μας ἐμπειρία βρῆκε πώς αὐτή ἀντιστοιχεῖ μέ μεγάλη ἀκρίβεια στή σωστή φιλοσοφική διάταξη μέ τήν ὁποία τά ἀγαθά τῆς μηχανῆς μποροῦν νά γίνουν παραδεκτά καί μεταχειρίσιμα.

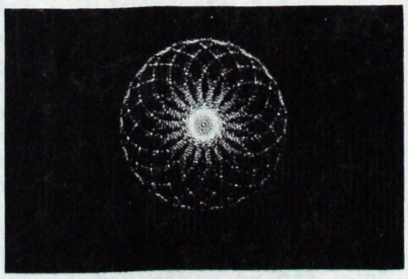
Μετάφραση: Δημήτρης Κολιοδῆμος

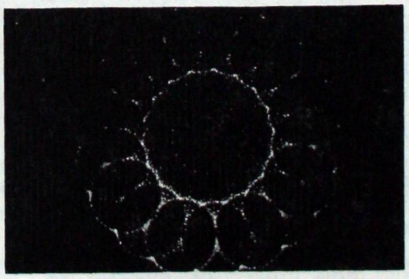
Σημειώσεις:

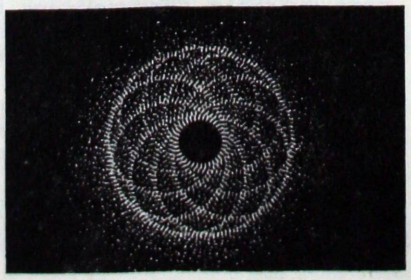
(1). Μιά περιγραφή της βρίσκεται στό περιοδικό "Hollywood Quarterly", τόμος 1, τεῦχος 1

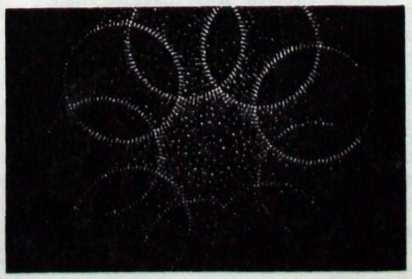
(2). Βλέπε τό βιβλίο τοῦ Πιέ Μοντριάν "Πλαστική τέχνη καί καθαρή πλαστική τέχνη"

(3). Βλέπε τό περιοδικό "View", ἀφιέρωμα στόν Ντυσάμπ, σειρά 5, τεῦχος 1.









Μερικές ἰδέες γιά τόν κινηματογράφο καί τή ζωγραφική

Jerome Hill

Ὅλες οἱ τέχνες,ἀνεξάρτητες καί μέ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά ἡ κάθε μιά, ἔχουν ὡρισμένα κοινά σημεῖα ἀνάμεσα τους,χρησιμοποιοῦν ἡ μιά τήν ἄλλη ἄλλοτε ἄμεσα καί ἄλλοτε ἔμμεσα.

Ὁ κινηματογραφιστής πρέπει νά εἶναι ἕνα ἄτομο μέ ποικίλλα χαρίσματα.

Σάν κάποιος πού ἀσχολεῖται καί μέ τόν κινηματογράφο καί μέ τή ζωγραφική καί προσπαθεῖ νά φέρει στόν κινηματογράφο ἕνα μέρος ἀπό τόν συγκεντρωτικό ἔλεγχο καί τήν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης τῆς ζωγραφικῆς,θά ἤθελα νά μοῦ ἐπιτραπεῖ νά σημειώσω μερικές λέξεις γιά τή σχέση,ὅπως τή βλέπω ἐγώ, ἀνάμεσα στίς δυό τέχνες.

Ἡ ἐργασία τῆς κατασκευῆς ἑνός φίλμ μπορεῖ νά διαιρεθεῖ πρόχειρα σέ τρία στάδια: αὐτά πού συμβαίνουν πρίν ἀπό τό"γύρισμα",τό ἴδιο τό "γύρισμα" κι αὐτά πού ἀκολουθοῦν μετά τό "γύρισμα" .Πρόκειται γιά τρεῖς ἐντελῶς ξεχωριστές διαδικασίες(σέ πολλά φίλμ,ἐκτελοῦνται ἀπό διαφορετικούς ἀνθρώπους). Γιά τούς σκοπούς αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου, ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ἕνα φίλμ φτιάχνεται κάτω ἀπό τήν αἰγίδα ἑνός.

Τό πρῶτο στάδιο- πρίν ἀπό τό "γύρισμα"-συνίσταται στό γράψιμο τοῦ στόρυ καί τήν προπαρασκευή τοῦ σκρίπτ. Ἐδῶ ὁ κινηματογραφιστής παίζει ἕνα ρόλο πού κάπως ἀόριστα θά μποροῦσε νά συγκριθεῖ μ'ἕναν συγγραφέα. Ἐπειδή ἡ μαγική στιγμή τῆς μεταφορᾶς τῆς εἰκόνας σέ φίλμ καί τῆς λέξης στήν ἠχητική μπάντα εἶναι ἀκόμα μακρυά,ὁ κινηματογραφιστής εἶναι ἐλεύθερος νά σχεδιάσει,νά αὐτοσχεδιάσει, νά ὀνειρευτεῖ. Ἐλέγχει τό μέσον ἔκφρασης του. Ἐργάζεται(κάτω ἀπό ἰδανικές συνθῆκες)μέ τό δικό του χρόνο. Ἡ τύχη,θεωρητικά,δέν ἔχει θέση.

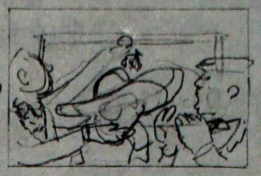
Πρός τό παρόν δέ θά ἀναφερθῶ στό δεύτερο στάδιο,τό "γύρισμα" τοῦ φίλμ, γιατί ἐδῶ τίποτα ἀπό τά παραπάνω δέν ἐπαληθεύεται.

Στό τρίτο στάδιο,στή διάρκεια τῆς διαδικασίας τοῦ μοντάζ,ὁ κινηματογραφιστής βρίσκεται ξανά μόνος του.Τό ὑλικό βρίσκεται μπροστά του. Πρέπει νά γίνει μιά κινηματογραφική ταινία. Βασικά,ὁ ἔλεγχος του εἶναι πλήρης.Αὐτή εἶναι ἡ φάση κατά τήν ὁποία, πιστεύω,ἡ εἰκόνα του σάν κινηματογραφιστή εἶναι πιό ὁλοκληρωμένη καί διστάζω νά τόν συγκρίνω μ'ἕναν καλλιτέχνη πού νά δουλεύει μ'ἄλλο μέσο ἔκφρασης. Ἕνας χορογράφος ἔχει ἴσως μερικά ἀπ' αὐτά τά ἴδια προβλήματα,ἤ ἀκόμα ἕνας μουσικός γιατί,τελικά,ὁ ρυθμός(καί ἐννοῶ ρυθμός σέ χρόνο)εἶναι τό πρωταρχικό στοιχεῖο ἐδῶ. Ὁ κινηματογράφος, σάν τό θέατρο καί τό μπαλλέτο,ὑπάρχει καί σέ χρόνο καί σέ χῶρο ταυτόχρονα ὅμως τό χρονικό στοιχεῖο του ὑπερτερεῖ τοῦ χωρικοῦ.

Τί εἶναι αὐτό τό "χωρικό" στοιχεῖο; Σέ τελευταῖα ἀνάλυση,τό φίλμ εἶναι,ἔστω καί κατά δεύτερο λόγο, μιά ὀπτική τέχνη καί συνεπῶς πρέπει νά εἶναι κατά κάποιο τρόπο συγκρίσημο μέ τή ζωγραφική,ἀπό τί ἀντίθετους πόλους,ὅμως,αὐτές οἱ δύο τέχνες φτάνουν σ'αὐτό τό σημεῖο ὁμοιότητας καί γιατί διαφορετικούς στόχους χρησιμοποιοῦν τά ἴδια μέσα! Μιά ἀπό τίς κύριες λειτουργίες τοῦ ζωγράφου, γιά παράδειγμα,εἶναι νά ὁδηγήσει τό μάτι τοῦ παρατηρητῆ ὁλόγυρα στήν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα,νά προξενήσει μιά ἀποκάλυψη,νά ἀνακαλύψει ὕστερα ἀπό κάποιες πρώτες ἐντυπώσεις συνεπακόλουθες σχέσεις πού ρίχνουν νέο φῶς στό βασικό θέμα. Ὁ θεατής λειτουργεῖ ἀργά. Ἀντίθετα,τό μάτι τοῦ θεατῆ τοῦ κινηματογράφου στρέφεται,ἤ πρέπει νά στρέφεται,αὐτόματα πρός ἕνα καί μόνο ἕνα στοιχεῖο τῆς ὀθόνης. Ἡ "περιφορά τῆς ματιᾶς ὁλόγυρα" πρέπει νά γίνεται μέσα ἀπό τή δράση τοῦ πλάνου ἤ μέσα ἀπό τή σεκάνς τῶν πλάνων πού ἀκολουθοῦν. Ὁ θεατής βρίσκεται πιά ἔξω ἀπό τό δικό του χρόνο. Βρίσκεται στά χέρια τοῦ κινηματογραφιστῆ. Πολλές φορές στή διάρκεια τῆς κατασκευῆς τοῦ Grandma Moses ἀντιλήφθηκα ὅτι πάλευα μέ μιά ἄλλη τέχνη,μιά ἀσυμβίβαστη τέχνη. Θυμᾶμαι ὅτι ἀναζητοῦσα τίς πιθανότητες τῆς κίνησης, κίνηση μέσα στό σκελετό τοῦ κάνβας. Αἰσθάνθηκα ὅτι ἦταν σημαντικό νά ἀποδώσω ἔμφαση στήν λεπτομέρεια,τή χειρονο-

Scene 9 Same as Scene 1

Scene 10



Scene 11

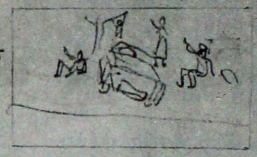
Scene 12 Same as Scene 8

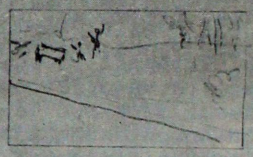
Scene 13

Same

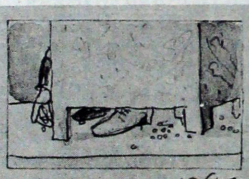
Scene 14 (Same as 13 but frames along) (maybe omit)

Scene 15





Scene 11

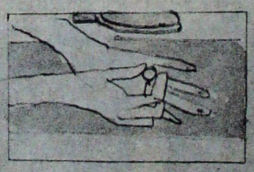


Same

Scene 12 — Same as Scene 10 (take shot at the same time as scene 10)

Scene 13 — Same as Scene 8

Scene 14



Scene 15

μία μᾶλλον παρά στίς πλαστικές ἀξίες τῆς εἰκόνας σάν ὀλότητα.

Ὁ Ἀντονιόνι ἔχει συγκρίνει τούς δύο τρόπους "ὄρασης" σ'ἕνα πρόσφατο ἄρθρο του στό περιοδικό Sight and Sound."Γιά ἕνα ζωγράφο ἡ ὑπόθεση εἶναι νά ἀποκαλύψει μιά στατική πραγματικότητα,ἕνα ρυθμό πού εἶναι δυνατόν νά συγκρατηθεῖ σέ μιά μόνο εἰκόνα. Γιά ἕνα σκηνοθέτη τό πρόβλημα εἶναι νά συλλάβει μιά πραγματικότητα πού δέν εἶναι ποτέ στατική,πού πάντοτε κινεῖται πρός ἤ μακρυά ἀπό μιά κίνηση ἀποκρυστάλλωσης".Σ'αὐτό τό τελευταῖο θά μποροῦσε νά μιλήσει γιά τή μουσική.

Ἄς μελετήσουμε τώρα τό δεύτερο στάδιο στή διαδικασία τῆς κινηματογράφισης- τό ἴδιο τό "γύρισμα", τίς κρίσιμες ἡμέρες ὅταν ἡ εὐαίσθητη ἐμουλσιόν τοῦ φίλμ δέχεται τό μοιραῖο ἀποτύπωμα "τῆς εἰκόνας σέ χρόνο",ἀπό τήν ὁποία θά δουλευτεῖ τό φίλμ.Αὐτές οἱ μέρες τοῦ "γυρίσματος"εἶναι μέρες ἀπίστευτης ἔντασης καί ἀρκετῆς σύγχυσης.Ὁ χρόνος εἶναι πάντοτε πολύτιμος. Τό ἀνθρώπινο στοιχεῖο προσλαμβάνει γιγαντιαίες διαστάσεις.Ἡ πράξη τῆς δημιουργίας μετατρέπεται σέ μιά τεράστια κοινή προσπάθεια πού συνεχῶς διατρέχει τόν κίνδυνο νά χάσει τόν ἔλεγχο της.Ἡ τύχη παίζει ἕναν ὑπερβολικό ρόλο.Ἕνας ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου θά αἰσθανόνταν σάν στό σπίτι του ἐδῶ,ὄχι ὅμως ἕνας ζωγράφος.

Αὐτό πού προσπαθῶ νά πῶ εἶναι ὅτι βασικά οἱ δύο τέχνες δέν προσιδιάζουν ἡ μιά πρός τήν ἄλλη. Στή δική μου περίπτωση,καί μέ κίνδυνο νά θεωρηθῶ σάν ἕνας Jekyll and Hyde,πρέπει νά παραδεχτῶ ὅτι ποτέ δέ ζωγραφίζω ἑνῶ φτιάχνω μιά ταινία,οὔτε κινηματογραφῶ ὅταν ζωγραφίζω. Βρίσκω ὅτι σ' αὐτά τά δύο μέσα ἔκφρασης,οἱ διαδικασίες τῆς σκέψης πού λειτουργοῦν ἐδῶ,εἶναι ἐντελῶς διαφορετικές.Ἄλλες ἀντανακλάσεις λειτουργοῦν.Ἄλλα ζωντανά πρότυπα πρέπει νά ἐπιβληθοῦν.

Δέν ὑπάρχει τότε λοιπόν καμμιά ὁμοιότητα ἀνάμεσα σ'αὐτές τίς δύο τέχνες;

Νομίζω ὅτι ὑπάρχει.

Ἀνάμεσα στίς τέχνες πού ὑπάρχουν κυρίως σέ χρόνο,ὁ κινηματογράφος εἶναι κάτι τό μοναδικό ὡς πρός τό ὅτι, ἄν καί περιλαμβάνει τό στοιχεῖο τῆς παράστασης,ὅταν ἡ παράσταση αὐτή ἔχει τελειώσει παραμένει ἕνα πρότυπο συνθετικό ἔργο πού δέ χρειάζεται νά ἐπανα-τελεστεῖ ἤ νά ξανα-δημιουργηθεῖ, Κάθε φορά πού ἕνα φίλμ δείχνεται φέρει τήν ἀμετάβλητη σφραγῖδα τοῦ πρότυπου προϊόντος ἡ ὁποία ἔχει τεθεῖ πάνω του ἀπό τό δημιουργό του. Σ'αὐτό τό χαρακτηριστικό,ὁ κινηματογράφος ἔχει τή μοναδική ὁμοιότητα του μέ τή ζωγραφική,καί κατά τήν ἴδια ἔννοια μέ τίς ἄλλες πλαστικές τέχνες - γλυπτική,ἀρχιτεκτονική,κλπ.-αὐτές,δηλαδή,πού ὑπάρχουν κυρίως σέ χῶρο.

Στήν προπαρασκευή γιά νά ἀποφύγουμε τή σύγχυση κατά τίς μέρες τοῦ "γυρίσματος" καί γιά νά περιορίσουμε τό περιθώριο ἀπώλειας ἐλέγχου,ἔχω βρεῖ ἕναν τρόπο ὥστε οἱ δύο τέχνες,ὁ κινηματογράφος καί ἡ ζωγραφική,μποροῦν νά ζευκτοῦν χωρίς νά συγκρουστοῦν.Ἀρκετές μέρες πρίν τό "γύρισμα",γνωρίζοντας τήν τοποθεσία καί μέ τό σκρίπτ μπροστά μου,φτιάχνω στά γρήγορα πρόχειρα σχέδια κάθε πλάνου πού θά γυριστεῖ.Στό ἀριστερό περιθώριο εἶναι τό πρῶτο καρρέ καί στό δεξιό τό τελευταῖο.Ἄν πρόκειται γιά ἕνα μακρύ,λεπτομερές ζούμ,πανοραμίκ ἤ τράβελλινγκ,προσθέτω κι ἄλλες σημειώσεις.

Αὐτές οἱ ἐπεξηγηματικές σελίδες, ἀφοῦ ἔχουν συνδεθεῖ γιά νά γίνουν αὐτό πού ἀποκαλῶ"Βίβλο",βρίσκονται ἐκεῖ στήν καρέκλα τοῦ σκηνοθέτη τήν ἡμέρα γυρίσματος γιά νά βοηθήσουν ὅλους.Ὁ διευθυντής φωτογραφίας καί ὁ ὀπερατέρ δέ χρειάζονται περισσότερες ἐξηγήσεις ἀπό μένα γιά τή θέση τῆς κάμερας.Ἔχουν συλλάβει ἤδη τόν τῦπο τοῦ πλάνου,τό πῶς θά κινηθεῖ,τί φακό θά χρησιμοποιήσουν. Οἱ φωτιστές καταλαβαίνουν τά προβλήματά τους καί ὅλοι οἱ ἄλλοι ἔχουν λιγώτερες ἐρωτήσεις.Ἀκόμα καί οἱ ἠθοποιοί αἰσθάνονται καλύτερα,μετά πού ἔχουν δεῖ αὐτές τίς σελίδες.

Σύντομα ὅμως ἔννοιωσα ὅτι τά σχέδια αὐτά ἦταν πολύ λεπτομερειακά,χωρίς νά χρειάζεται.Ἐπί πλέον,ξόδευα πολύ χρόνο μαζί τους. Χωρίς νά ξεπέσω στήν προχειρότητα,προσπάθησα νά βρῶ μιά τεχνική πιό γρήγορη καί πιό ἐκφραστική.

Φαινομενικά ἀντίθετοι σέ σχέση μ' ὅτι ἔχω πεῖ μέχρι τώρα,ὑπάρχουν δύο τρόποι μέ τούς ὁποίους ἡ ζωγραφική καί τό σχέδιο μοῦ ἔχουν φανεῖ χρήσιμοι στήν κατασκευή ἑνός φίλμ.Ἡ σκηνική ζωγραφική,ἕνα οὐσιαστικό μέρος τοῦ θεάτρου,προσέλαβε ἕνα κινηματογραφικό νόημα στό φίλμ μου Open the Door and see all the people, ὅπου ἕνας ἀπό τούς χαρακτήρες,ἡ κόρη μιᾶς ἀποθαμένης μεγάλης ἠθοποιοῦ,ὑποχρεώνεται ἀπ'τή γιαγιά της νά ζήσει ἀπομονωμένη μέ γύρω της τά σκηνικά ἀπό τά ἔργα πού ἔπαιξε ἡ μητέρα της καί φορώντας τά ροῦχα της. Αὐτά τά σκηνικά,ἀντί νά ζωγραφιστοῦν στό πραγματικό τους μέγεθος,ἦταν τεράστιες μεγενθύσεις μικρῶν σχεδίων πού εἶχα κάνει.

1964

Μετάφραση:Ἐλπίδα Μωραΐτου

'Ο Stan Brakhage στό γύρισμα τοῦ φίλμ του
"The act of seeing with one's own eyes"

Stan Brakhage

Μεταφορές πάνω στήν Ὅραση

Stan Brakhage

Φανταστεῖτε ἕνα μάτι ἀκυβέρνητο ἀπό τούς ἀνθρώπινους νόμους τῆς προοπτικῆς, ἕνα μάτι ἀπροκατάληπτο ἀπό τή συνθετική λογική, ἕνα μάτι πού δέν ἀποκρίνεται στήν ὀνομασία τῶν πάντων ἀλλά τό ὁποῖο πρέπει νά γνωρίζει κάθε ἀντικείμενο πού συναντάει στή ζωή μέσα ἀπό μιά περιπέτεια τῆς ἀντίληψης. Πόσα χρώματα ὑπάρχουν σ'ἕνα χωράφι μέ γρασίδι γιά ἕνα μωρό πού δέν ἔχει ἐνημερωθεῖ σχετικά μέ τήν ἔνοια τοῦ "πράσινου"; Πόσα οὐράνια τόξα μπορεῖ τό φῶς νά δημιουργήσει γιά τό ἀδίδακτο μάτι; Πόσο ἐνήμερο τό μάτι αὐτό μπορεῖ νά εἶναι σχετικά μέ τίς μεταβολές στά κύματα θερμότητας; Φανταστεῖτε ἕναν κόσμο πού νά κατοικεῖται ἀπό ἀκατανόητα ἀντικείμενακαί νά λαμπυρίζει ἀπό μιά ἀτέλειωτη ποικιλομορφία στήν κίνηση καί ἀμέτρητες διαβαθμίσεις στό χρῶμα. Φανταστεῖτε ἕναν κόσμο πρίν ἀπό τό "στήν ἀρχή ἦταν ὁ λόγος".

Βλέπω σημαίνει συγκρατῶ κάτι στή μνήμη- κοιτάζω. Βρισκόμαστε κοντά στήν ἐξάλειψη κάθε φόβου κι αὐτό πρέπει νά εἶναι ὁ στόχος μας. Κάποτε ἴσως νά μᾶς δόθηκε ἡ ὅραση - αὐτή πού φαίνεται νά ἐνυπάρχει στό μάτι τοῦ μωροῦ, ἕνα μάτι πού ἀντανακλᾶ τήν ἀπώλεια τῆς ἀθωότητας πιό φανερά ἀπό κάθε ἄλλο ἀνθρώπινο χαρακτηριστικό, ἕνα μάτι πού σύντομα μαθαίνει νά ταξινομεῖ τίς δράσεις, ἕνα μάτι πού καθρεφτίζει τήν πορεία τοῦ ἀτόμου πρός τό θάνατο ἀπό τήν αὐξανόμενη ἀνικανότητα νά δεῖ.

Κανένας ὅμως δέν μπορεῖ νά γυρίσει πίσω, οὔτε ἀκόμα καί στή φαντασία. Μετά τήν ἀπώλεια τῆς ἀθωότητας μόνο τό ἀπόλυτο τῆς γνώσης μπορεῖ νά ἰσορροπήσει τόν ταλαντευόμενο ἄξονα. Πέρα ἀπ'αὐτό, προτείνω ὅτι ὑπάρχει μιά ἐπιδίωξη γιά γνώση πού εἶναι ξένη πρός τή γλώσσα καί πού βασίζεται στήν ὀπτική ἐπικοινωνία, ἀπαιτεῖ μιά ἀνάπτυξή τοῦ ὀπτικοῦ μυαλοῦ καί ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἀντίληψη μέ τήν πρωτότυπη καί πιό βαθειά ἔννοια τῆς λέξης.

Ἔστω ὅτι ἡ Ὅραση τοῦ ἁγίου καί τοῦ καλλιτέχνη εἶναι μιά αὐξημένη ἱκανότητα νά δοῦν- ἑνόραση. Ἐπιτρέψατε αὐτό πού ὀνομάζουν παραισθήσεις νά εἰσέλθουν στό βασίλειο τῆς ἀντίληψης, παραδεχόμενοι ὅτι οἱ ἄνθρωποι πάντα βρίσκουν μιά ὑποτιμητική ὁρολογία γι'αὐτό πού δέ φαίνεται ὅτι εἶναι δυνατόν νά χρησιμοποιηθεῖ ἀμέσως, δεχτεῖτε τά ὀνειρικά ὁράματα, τίς ὀνειροπολήσεις ἤ τά ὄνειρα ὅπως θά δεχόσασταν καί τίς πραγματικές εἰκόνες, παραδεχόμενοι ἀκόμη ὅτι τά ἀφηρημένα σχήματα πού κινοῦνται τόσο δυναμικά ὅταν πιέσετε τά κλειστά βλέφαρα, τά ἀντιλαμβάνεστε πραγματικά. Συνειδητοποιήστε τό γεγονός ὅτι δέν εἶναι μόνο ὅτι ἐπηρεάζεστε ἀπό τό ὀπτικό φαινόμενο στό ὁποῖο ἔχετε στρέψει τήν προσοχή σας καί προσπαθεῖτε νά βυθομετρήσετε κάθε ὀπτική ἐπιροή. Δέν ὑπάρχει ἀνάγκη γιά τό μάτι τοῦ μυαλοῦ νά νεκρωθεῖ μετά τή βρεφική ἡλικία, κι ὅμως σ'αὐτή τήν περίοδο ἡ ἀνάπτυξη τῆς ὀπτικῆς κατανόησης ἔχει ἐγκαταληφθεῖ ἀπ'ὅλους.

Αὐτή ἐδῶ εἶναι μιά ἐποχή πού δέν ἔχει κανένα σύμβολο γιά τό θάνατο ἄλλο ἀπό τήν νεκροκεφαλή καί τά ὀστά σ'ἕνα στάδιο ἀποσύνθεσης....καί εἶναι μιά ἐποχή πού ζεῖ μέ τό φόβο τῆς ὁλικῆς καταστροφῆς. Εἶναι μιά ἐποχή πού κατατρέχεται ἀπό σεξουαλική στειρότητα κι ὅμως ἐντελῶς ἀνίκανη νά ἀντιληφθεῖ τή φαλλική φύση κάθε καταστρεπτικῆς ἐκδήλωσης τοῦ ἐαυτοῦ της.

Εἶναι μιά ἐποχή πού ἐπιπόλαια ζητάει νά προβάλλει τόν ἑαυτόν της ὑλιστικά σέ ἀφηρημένο χῶρο καί νά ἐκπληρώσει τόν ἑαυτόν της μηχανιστικά γιατί ἔχει τυφλωθεῖ καί δέν μπορεῖ νά δεῖ καμμιά ἐξωτερική πραγματικότητα μέσα στό ὀπτικό πεδίο, οὔτε ἔχει τήν ὀργανική συνειδητότητα πού ἀπαιτεῖται γιά νά ἀντιληφθεῖ τίς ἰδιότητες τῆς φυσικῆς κίνησης τῆς δικῆς της ἀντιληπτότητας. Οἱ παληότερες ζωγραφιές πού βρέθηκαν στά σπήλαια δείχνουν ὅτι ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος εἶχε μεγαλύτερη κατανόηση ἀπό μᾶς σχετικά μέ τό ὅτι τό ἀντικείμενο τοῦ φόβου πρέπει νά ἐξαντικειμενοποιεῖται. Ὁλόκληρη ἡ ἱστορία τῆς ἐρωτικῆς μαγείας εἶναι αὐτή τῆς κατοχῆς τοῦ φόβου μέσα ἀπό τήν παρατήρησή του. Ἡ ἔσχατη ἐρευνητική ὀραματοποίηση ἔχει στραφεῖ πρός τό θεό, πηγάζει δέ ἀπό τή βαθύτερη πιθανή ἀνθρώπινη κατανόηση ὅτι δέν μπορεῖ νά ὑπάρχει ἀπόλυτη ἀγάπη ἐκεῖ πού ὑπάρχει φόβος. Ὅμως, σ' αὐτή τή σύγχρονη ἐποχή, πόσοι ἀπό μᾶς παλεύουν γιά νά ἀντιληφθοῦν βαθιά τά δικά τους παιδιά;

Ὁ καλλιτέχνης ἔχει μεταφέρει τήν παράδοση τῆς ὅρασης καί τῆς ὀραματοποίησης μέσα ἀπό τούς αἰώνες. Στό παρόν, πολύ λίγοι εἶναι αὐτοί πού συνεχίζουν τή διαδικασία τῆς ὀπτικῆς ἀντίληψης μέ τή βαθύτερη της ἔννοια καί μετασχηματίζουν τίς ἐμπνεύσεις τους σέ κινηματογραφικές ἐμπειρίες. Αὐτοί εἶναι πού δημιουργοῦν μιά νέα γλῶσσα μέ τήν κινηματογραφική εἰκόνα. Δημιουργοῦν ἐκεῖ πού ὁ φόβος πρίν ἀπ' αὐτούς ἔχει δημιουργήσει τήν πιό μεγάλη ἀνάγκη. Ἐνδιαφέρονται κυρίως καί ἀσχολοῦνται εἰκονοπλαστικά μέ τή γέννηση, τό σέξ, τό θάνατο καί τήν ἔρευνα γιά τό θεό.

Τό Μάτι τῆς Κάμερας

Ω! εὐδιάκριτη παραίσθηση, πολλαπλοτυπία τῶν εἰκόνων, ψευδαίσθηση τῆς κίνησης, ἠρωίδα τῶν χιλίων νυχτῶν (ἡ Σεχαράζαντ πρέπει σίγουρα νά εἶναι ἡ μοῦσα αὐτῆς τῆς τέχνης), ἐσύ ἐμποδίζεις τό φῶς, θολώνεις τήν καθαρή ἄσπρη ὀθόνη μέ τά ἀνακατεμένα σχέδια σου. Μόνο οἱ θεατές (οἱ ἄπιστοι πού προσέρχονται στά τέμπλα μέ τά χαλιά ὅπου σερβίρονται καφές καί πίνακες ζωγραφικῆς) νομίζουν ὅτι τό πνεῦμα σου βρίσκεται στή φωταγωγημένη γιορτή (κάνουν τό λάθος νά ἐκλαμβάνουν τό ἱδρωμένο, καιγόμενο, ὀρθογώνιο σῶμα σου γιά περισσότερα πράγματα ἀπ' ὅτι πράγματι εἶναι). Οἱ εὐσεβεῖς θεατές πού ὅλοι μαζί σπάζουν τό πόπκόρν σέ τέτοιες ταπεινές προσφορές σου ὅπως αὐτή τῆς προβολῆς δύο ταινιῶν μαζί, γνωρίζουν ὅτι ἀκόμα βρίσκεσαι στό στάδιο τῆς γέννησης, ψάχνουν γιά τό πνεῦμα σου στά ὄνειρα τους καί ἀποτολμοῦν νά κάνουν ὄνειρα ὅταν βρίσκονται σ' ἐπαφή μέ τήν ἠλεκτρική ἀντανάκλασή σου. Χωρίς νά γνωρίζουν, ὅπως οἱ ἀθῶοι, περιμένουν τούς ἱερεῖς αὐτῆς τῆς νέας θρησκείας, αὐτούς πού μποροῦν νά μαντέψουν τά ἔντερα κατά θεϊκό τρόπο. Περιμένουν τούς προφῆτες πού θά μποροῦν νά ρίξουν (μέ τήν ἀκρίβεια Κονφιουζιανῶν ράβδων) τούς χαρακτήρες αὐτῆς τῆς νέας τάξης κατά μῆκος τοῦ φιλμικοῦ βόρβορου. Ἐπειδή εἶναι ἀθῶοι, δέ γνωρίζουν συνειδητά ὅτι κι αὐτή ἡ ἐκκλησία εἶναι διεφθαρμένη, ἀλλά ἀντιδροῦν μέ ἀντίθετες παραισθήσεις, πιστεύουν στ' ἄστρα καί ρίχνουν τούς ἑαυτούς τους ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς τάξεις τοῦ Λός Ἄντζελες. Οἱ ἴδιοι, ποτέ δέ θά καταλάβουν τί περιμένουν. Τά βήματά τους, τό βουβό τύμπανο πού καταστρέφει τόν κινηματογράφο. Ζητοῦν νά τούς διοχετεύουν τό ὄνειρο μέσα στά σπίτια τους, καταστρέφουν τό ρομάντζο τους μέ τό γάμο κ.λ.π.

Στίς κατακόμβες λοιπόν, ἤ μᾶλλον φυτέψατε αὐτόν τό σπόρο βαθύτερα πέρα ἀπό τή λανθασμένη τροφοδότησή του μέ νερά ἀπό τούς ὑπονόμους. Ἀφῆστε τον νά τροφοδοτηθεῖ ἀπό κεῖνες τίς κρυμμένες πηγές πού εἶναι ἐφοδιασμένες μέ ἀγωγούς ἀπό τούς θεούς. Μήν ἐπιτρέψετε τίς συναθροίσεις στά σπήλαια παρά μόνο τό δίχτυο τῶν ἀτομικῶν καναλιῶν, αὐτή τή στενεμένη ὅραση πού διαχωρίζει τίς ἀκτίνες πέρα ἀπό τό οὐράνιο τόξο καί σέ ἄγνωστες διαστάσεις. (Αὐτοί πού νομίζουν ὅτι αὐτά ἐδῶ εἶναι μιά ὀργισμένη ποιητική, ἀλληθωρισμός, ἄς δώσουν στά ὀπτικά ἀντικείμενα πού βρίσκονται κοντά τους τήν ἐλευθερία τους κι ἄς ἐπιτρέψουν σ' αὐτά πού βρίσκονται μακρυά νά ἔλθουν κοντά τους κι ὅταν τά βουνά κινηθοῦν, δέ θά βροῦν καμμιά ὑπερβολή σ' αὐτά). Ξεχᾶστε τήν ἰδεολογία γιατί τό φίλμ, ἀγέννητο ὅπως εἶναι, δέν ἔχει γλῶσσα καί ὁμιλεῖ σάν ἕνας ἰθαγενής- μονότονη ρητορική. Ἐγκαταλείψατε τήν αἰσθητική- ἡ κινούμενη εἰκόνα χωρίς θρησκευτικά στηρίγματα ἡ μορφή τῆς τέχνης ἀρχίζει τήν ἔρευνα της γιά τό θεό μέ μοναδικό κίνδυνο νά ἀποδεχτεῖ μιά ἀρχιτεκτονική κληρονομιά ἀπό τόν χαρακτηρισμό "ἕβδομη", οἱ ἄλλες τέχνες εἶναι οἱ ἁμαρτίες της, καί κλείνει τόν κύκλο της, τόν καλλιτεχνικό της κῦκλο, κατά συνέπεια μηδέν. Ἀπορρίψατε τήν τεχνική, γιατί τό φίλμ, σάν τήν Ἀμερική,

δέν ἔχει ἀνακαλυφθεῖ ἀκόμα καί ἡ μηχανοποίηση,μέ τήν πιό βαθιά ἔννοια τῆς λέξης,παγιδεύει καί τά δύο πέρα ἀπό κάθε πιθανή εὐκαιρία-εὐκαιρία ἐδῶ εἶναι αὐτή ἡ ὑδύμη ἔρευνα πού δυνατόν μιά μέρα νά περιστρέφεται γύρω ἀπό τήν ἴδια κεντρική ἄρνηση. Ἀφῆστε τό φίλμ νά ὑπάρξει. Εἶναι κάτι...πού γίνεται.(Τά παραπάνω ἀφοροῦν τό δημιουργό καί τό θεατή πού ἐρευνοῦν,ἕνα ἰδανικό ἀναρχικῆς θρησκείας, ὅπου ὅλοι εἶναι ἱερεῖς πού προσφέρουν καί παίρνουν,ἤ μᾶλλον μάγοι γιατροί, ἤ καλύτερα μάγισσες,ἤ....Ο,γιά τό ἀκατανόμαστο).

Κι ἐδῶ,κάπου,ἔχουμε ἕνα μάτι (θά μιλήσω γιά τόν ἑαυτό μου)ἱκανό γιά κάθε φαντασίωση (ἡ μοναδική πραγματικότητα). Καί ἐκεῖ(ἀκριβῶς ἐκεῖ)ἔχουμε τό μάτι τῆς κάμερας (ὁ περιορισμός,ὁ ἀρχικός ψεύτης) κι ὅμως ἡ λύρα τραγουδάει στό μυαλό τόσο ἄμεσα (ἡ ἐξυψωμένη ἐπιλογή)ὥστε θέλουμε νά ξεχνᾶμε ὅτι οἱ χορδές της μποροῦν τόσο εὔκολα νά κάνουν τέχνη κουκλοθέατρου τά ἀνθρώπινα κίνητρα (γιά τή μορφή σάν τελικότητα)πού ἐξαρτοῦνται ἀπό τόν τονισμό (ἐναρμόνιση),αὐτό πρός τό ὁποῖο ἔχει στραφεῖ(τελικά θάνατος)ἤ πού ἔχει ξεφύγει (γέννηση ἤ τόν τρόπο γιά νά βγεῖ ἀπ'αὐτό. Δέν μιλάω μόνο γι'αὐτό τό πουλί στή φωτιά(οὔτε σκέφτομαι κύκλους)ἤ γιά τόν Σπένγκλερ(οὔτε γιά σπειροειδή)ἤ γιά ὁποιαδήποτε γνωστή ἐξέλιξη(ὄχι γιά εὐθείες γραμμές)λογικῆς διαμόρφωσης (διαγραμματικά ἐπίπεδα)ἤ ἰδεολογική διαμόρφωση(χαρτογραφημένη γιά θεατρικά ἐνδιαφέροντα) ἀλλά ὁμιλῶ γιά πιθανότητες(ὁ ἑαυτός μου),ἀτέλειωτες πιθανότητες(προτιμῶ τό χάος).

Κι ἐδῶ,κάπου,ἔχουμε ἕνα μάτι ἱκανό γιά κάθε φαντασίωση. Καί μετά ἔχουμε τό μάτι τῆς κάμερας,οἱ φακοί του σχεδιασμένοι γιά νά πετυχαίνουν Δυτική συνθετική προοπτική τοῦ 19ου αἰῶνα (ὅπως καλύτερα ἀποδεικνύεται ἀπό τήν ἀρχιτεκτονική συσσώρευση λεπτομερειῶν τοῦ "κλασικοῦ" ἐρείπειου τοῦ 19ου αἰῶνα)παρεκτρέποντας τό φῶς καί περιορίζοντας τό καρρέ τῆς εἰκόνας γιά νά πετυχαίνει ἀκριβῶς αὐτό,ἡ στάνταρτ κάμερα του καί ἡ μηχανή προβολῆς του γιά τήν καταγραφή τῆς κίνησης προσαρμοσμένα πρός τό αἴσθημα τοῦ ἰδανικοῦ ἀργοῦ Βιεννέζικου βάλς, καί ἀκόμη καί ἡ κεφαλή τοῦ τρίποδα του,μέ τό νά εἶναι ὁ λαιμός πάνω στό ὁποῖο κινεῖται,ἐφοδιασμένη μέ ρουλεμάν γιά νά τοῦ ἐπιτρέπει αὐτή τή Συλφιδική κίνηση(ἰδανική γιά τόν στοχαστικό ρομαντιστή)καί οὐσιαστικά περιορισμένη(ἡ κεφαλή)σέ ὁριζόντιες καί κατακόρυφες κινήσεις,ἐνῶ μιά διαγώνια κίνηση θά ἀπαιτοῦσε μεγάλη προσαρμογή,οἱ φακοί του(τοῦ ματιοῦ) ἐπενδυμένοι ἤ προμηθευμένοι μέ φίλτρα,τά φωτόμετρα του ἰσορροπημένα, καί τό ἔγχρωμο φίλμ του κατασκευασμένο γιά νά δημιουργεῖ αὐτή τήν ἐντύπωση τῆς κάρτ-ποστάλ(ζωγραφική σαλονιοῦ)πού γνωρίζουμε,ὅπως δείχνουν αὐτοί οἱ Ω! τόσο μπλέ οὐρανοί καί τά ροδακινόχρους δέρματα.

Ὅταν φτύσουμε ἐπίτηδες στό φακό ἤ καταστρέψουμε τήν ἐστιακή του πρόθεση,μποροῦμε νά πετύχουμε τά πρῶτα στάδια τοῦ ἰμπρεσσιονισμοῦ. Αὐξάνοντας τήν ταχύτητα τοῦ μοτέρ μποροῦμε νά ἔχουμε ἀργή κίνηση ἤ μποροῦμε νά διασπάσουμε τήν κίνηση κατά ἕναν τρόπο πού προσεγγίζει μιά πιό ἄμεση ἐμπνευση τῆς ἀντιληπτικότητάς τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπινου ματιοῦ γιά τήν κίνηση,μέ τό νά ἐλαττώνει τήν κίνηση ἑνῶ καταγράφει τήν εἰκόνα. Κάποιος μπορεῖ νά κρατάει τήν κάμερα στό χέρι καί νά κληρονομήσει πολλούς χώρους. Κάποιος μπορεῖ νά ὑπο-ἐκθέσει ἤ νά ὑπερἐκθέσει τό φίλμ,ἤ μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει τά φίλτρα,τήν ὁμίχλη,τήν νεροποντή,τά ἀσταθή φῶτα, τό νέον μέ τίς νευρωτικές θερμοκρασίες στό χρῶμα,φακό πού δέν σχεδιάστηκε γιά τήν κινηματογραφική κάμερα,ἤ ἀκόμα φακό πού ἑνῶ σχεδιάστηκε γιά τήν κινηματογραφική κάμερα εἶναι δυνατόν νά χρησιμοποιηθεῖ κόντρα στίς ὁδηγίες χρήσης του,ἤ κάποιος μπορεῖ νά κινηματογραφήσει μία ὥρα μετά τήν ἀνατολή τοῦ ἡλιου ἤ μία ὥρα πρίν τή δύση,αὐτές τίς ὑπέροχες ὥρες ταμποῦ ὅπου τά κινηματογραφικά ἐργαστήρια δέν ἐγγυοῦνται τίποτα,ἤ ἕνας ἄλλος μπορεῖ νά κινηματογραφήσει στή νύχτα μέ φίλμ πού εἶναι γιά τήν ἡμέρα καί ἀντίστροφα. Κάποιος μπορεῖ νά γίνη ὁ μεγαλύτερος ταχυδακτυλουργός, μέ τά καπέλλα του γεμᾶτα μέ κουνέλια πού πολλαπλασιάζονται γρήγορα. Ἤ μπορεῖ ἔχοντας ἀπίστευτο θάρρος,νά γίνει ἕνας ἄλλος Μελιές,αὐτός ὁ ὑπέροχος ἄνθρωπος πού πρόσφερε,ἀκόμα καί στήν "τέχνη τοῦ φίλμ",τήν ἀρχή της στή μαγική. Κι ὅμως ὁ Μελιές δέν ἦταν Μάγισσα,οὔτε μάγος-γιατρός,οὔτε ἱερέας ἤ ἀκόμα καί μάγος. Ἦταν ἕνας θαυματοποιός τῆς σκηνῆς τοῦ 19ου αἰῶνα. Οἱ ταινίες του ε ἶ ν α ι κουνέλια.

Τί γίνεται μέ τό καπέλο;τήν κάμερα; ἤ,ἄν ἐπιθυμεῖτε,τή σκηνή, τή σελίδα,τό μελάνι,τό ἴδιο τό ἱερογλυφικό,τό χρῶμα πού δίνει μορφή σ'αὐτή τήν πρωτότυπη ζωγραφιά,τό μουσικό ἤ/καί ὅλα τά ἄλλα ὄργανα πού χρησιμεύουν γιά σύνδεσμο-καί-μετά-τεκνοποιία; Ὁ Kurt Sachs ὁμιλεῖ γιά τό σέξ(πού πηγαίνει πολύ καλά μέ τό καπέλλο)στήν ἐπινόηση μουσικῶν ὀργάνων καί τό ξαναζωντάνεμα τοῦ συμβόλου ἀπό

τόν ὀρόϋντ φορτίζει κάθε σύγχρονο περιεχόμενο στήν τέχνη. Προσέτι, ἡ κατοχή μέσα ἀπό τήν νοερά σύλληψη ὁμιλεῖ γιά τό φόβο τοῦ θανάτου σάν δραστηριοποιητική δύναμη- ἡ τέχνη τῶν μνημείων στήν Αἴγυπτο, κλπ. Καί ἐπί πλέον, ὑπάρχουν τά "στήν ἀρχή", "Μιά φορά κι ἕναν καιρό", ἤ αὐτή ἡ ἴδια ἡ ἔννοια πού χαρακτηρίζει ἕνα ἔργο τέχνης σάν "Δημιουργία".

Τό φῶς, συγκεντρωμένο ἀπό τό φακό, ἤ θά κάψει τό ἀρνητικό φίλμ καί θά τό καταστήσει ἕνα χημικό τραγανό.... τσίπς τό ὁποῖο, ὅταν θά ξεπλυθεῖ στό ἐργαστήριο, ἐπιδεικνύει τό μαυρισμένο σχῆμα τῆς καταστροφῆς του ἤ, ἄν τό φίλμ εἶναι reversal*, θά ξύσει τήν ἐμουλσιόν μέχρι πού τελικά θά τῆς ἀφαιμάξει ὅλο τό ἄσπρο. Τό φῶς, συγκεντρωμένο ἀπό τό φακό πάλι, διαπερνάει τό ἄσπρο καί ρίχνει τή σκιά τοῦ σχήματος τοῦ ἑαυτοῦ του νά καθρεφτιστεῖ πάνω στό θεατή. Ὅταν τό φῶς πέφτει πάνω σέ μιά ἔγχρωμη ἐμουλσιόν, πολλαπλά χημικά στρώματα περιορίζουν τά διάφορα μήκη κύματος του, συγκρατοῦν τά κτυπήματά του γιά νά παράγουν τελικά ἕνα φαινόμενο πού εἶναι ἄγνωστο στούς σκύλους. Μή σκεφτεῖτε ὅτι οἱ ὑπάρξεις πού ἔχουν ἔγχρωμη ὅραση εἶναι περιορισμένες, ἀλλά ἀπορεῖστε, μᾶλλον, καί θαυμᾶστε τούς ἐσωτερικούς καθρέφτες τῆς γάτας πού συλλαμβάνουν κάθε σπινθήρα φωτός στό σκοτάδι καί τό ἀντανακλοῦν μέ μεγαλύτερη ἔνταση. Διαλογιστεῖτε σχετικά μέ τήν ὅραση τῶν ἐντόμων, ὅπως εἶναι ἡ αἴσθηση τῆς μέλισσας γιά τό ἄρωμα μέσα ἀπό μιά ὑπεριώδη ἀντιληπτικότητα. Γιά νά ἐρευνήσει τίς ἀνθρώπινες ὀπτικές πραγματικότητες, ὁ ἄνθρωπος, πρέπει, ὅπως καί σέ κάθε ἄλλη ἀνθρώπινη πρόθεση, νά ξεπεράσει τούς ἀρχικούς φυσικούς περιορισμούς καί νά κληρονομήσει κόσμους ἀπό μάτια. Ἡ πολύ στενή σύγχρονη ὀπτική πραγματικότητα ἔχει ἐξαντληθεῖ. Ἡ πίστη στήν ἱερότητα κάθε ἀνθρώπινης ἐπίτευξης ρίχνει τσιμέντο γύρω της, τά ἀγάλματα γίνονται νομοθετήματα καί χρειαζόμαστε καί ἐκρηκτικά καί σεισμούς γιά τό σπάσιμο τους. Σχετικά μέ τή μονιμότητα τῆς τωρινῆς ἤ κάθε καθιερωμένης πραγματικότητας, συλλογιστεῖτε κάτω ἀπό αὐτό τό φῶς καί μέσα ἀπό τά περισσότερα ἀτομικά μάτια ὅτι χωρίς ἤ τό φωτισμό ἤ τό φωτογραφικό φακό, κάθε ἰδεώδες ζῶο θά μποροῦσε νά ἀποξύσει τό μαῦρο ἀπό μιά λωρίδα φίλμ ἤ νά περπατήσει μέ μελάνι στά πόδια του κατά μῆκος διαφανοῦς σελλουλόιντ καί νά προξενήσει μιά αἴσθηση πού στή προβολή θά εἶναι ταυτόσημη μέ μιά φωτογραφημένη εἰκόνα. Σχετικά μέ τό χρῶμα, τά πρῶτα χρωματιστά φίλμ ἦταν ὅλα χρωματισμένα μέ τό χέρι, καρρέ πρός καρρέ. Ὁ "ἀπόλυτος ρεαλισμός" τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας εἶναι μιά ἀνθρώπινη ἐπινόηση.

Αὐτό πού ἀντανακλᾶται ἀπό τήν ὀθόνη εἶναι παιγνίδι μέ σκιές. Κυττᾶχτε, δέν ὑπάρχει πραγματικό κουνέλι. Αὐτά τά αὐτιά εἶναι δείκτες χειρός καί ἡ μύτη εἶναι μιά ἄρθρωση δακτύλου πού παρεμποδίζει τό φῶς. Ἄν τό μάτι εἶχε μεγαλύτερη ἀντιληπτικότητα θά μποροῦσε νά δεῖ τό ἐπιδέξιο τέχνασμα τῶν 24 ἀτομικῶν εἰκόνων καί ἕναν ἴσο ἀριθμό μαυρίλας κάθε δευτερόλεπτο τῆς παράστασης. Τί καταπληκτικά φίλμς θά μποροῦσαν νά φτιαχτοῦν γιά ἕνα τέτοιο μάτι. Ὅμως ἡ μηχανή ἔχει ἤδη κατασκευαστεῖ ἔτσι ὥστε νά ξεγελάει ἀκόμη καί αὐτήν τήν ἀντιληπτικότητα, μιά μηχανή προβολῆς ἀστραποβολεῖ διαφημίσεις μέ ὑποσυνείδητη ταχύτητα* γιά νά αὐξηθεῖ ἡ πώληση τοῦ πόπ-κόρν. Ω! θεατή μέ ἀργό μάτι, αὐτή ἡ μηχανή ἀλέθει τήν ὕπαρξη σου. Οἱ ἠλεκτρικές καταιγίδες της ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπό καθαρῶς ἄσπρα καρρέ πού διασπάζουν τή ροή τῶν φωτογραφημένων εἰκόνων, οἱ πραγματικές ἐντάσεις της εἶναι μιά δυναμική ἀλληλεπίδραση σχημάτων καί γραμμῶν μέ δύο διαστάσεις, τῆς γραμμῆς τοῦ ὁρίζοντα καί σχήματα στό βάθος τοῦ πεδίου, σφυροκοπώντας τή μορφή τοῦ καβαλάρη καθώς ἡ κάμερα κινεῖται μαζί της, οἱ στροφές τοῦ τοῦννελ φεύγουν μακρυά ἀπό τόν καταδιωκόμενο, ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ, καί ἡ προοπτική τοῦ τοῦννελ νά συγκλίνει πρός τόν καταδιώκτη, ἡ κάμερα νά προηγεῖται, τό ὄνειρο τοῦ φιλιοῦ σέ γκρό-πλάνο ὀφείλεται στή γραμμικά καθαρότητα τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, τό ἠρεμιστικό σιρόπι ὅλης τῆς ταινίας εἶναι τό κατευναστικόν τῆς ἐπανάληψης τῶν εἰκόνων, μιά αἴσθηση συναφῆς μ' αὐτή τῆς μέτρησης τῶν προβάτων. Πίστεψε την τυφλά καί θά σ'ἐξαπατήσει- ὡς πρός τό μυαλό, ἀντί γιά διακοσμητικά πετάλια πάνω σ'ἕνα τουλουπάνι ἤ βιομηχανοποιημένο μακιγιάζ, θά δεῖς ἄστρα. Πίστεψε την μέ τά μάτια, καί αὐτός ὁ ἴδιος ὁ κομήτης τῆς ρήψης της πάνω ἀπό τά κεφάλια τῶν θεατῶν, ἀπό

---

reversal film: Μ/Α καί ἔγχρωμο φίλμ πού ἀφοῦ ἐμφανιστεῖ δίνει θετική εἰκόνα. Τέτοιου εἴδους φίλμ εἶναι, γιά παράδειγμα, τά φίλμ τῶν 8 καί S8 χιλ.

subliminal advertising: κιν/φική προβολή διαφημιστικῶν συνθημάτων μέ ταχύτητα πού ὑπερβαίνει τίς δυνατότητες τῆς συνείδησης (ΣΤΙ).

τή μηχανή προβολῆς μέχρι τήν ὀθόνη, θά ραδιουργήσει σέ βάρος σου τόσο βαθιά ὥστε τό παιγνίδι της ἀπό λεπτό μαλλί πλεξίματος θά παιχτεῖ ἀναπόσπαστα μ'ὅτι ἀντανακλᾶται,μιά ἀκεραιότητα πού τελικά θά ὁδηγήσει πίσω στό δημιουργό τοῦ φίλμ.Ἐννοῶ,ἁπλῶς, ὅτι οἱ ρυθμοί τῆς ἀλλαγῆς τῆς φωτεινῆς δέσμης ἀκτίνων πού τώρα περνάει ἐντελῶς πάνω ἀπό τά κεφάλια τῶν θεατῶν,θά μποροῦσε,στό ἔργο τέχνης, νά περιέχει ἡ ἴδια κάποια ἰδιότητα μιᾶς πνευματικῆς ἐμπειρίας.Ἔτσι ὅπως εἶναι,στήν καλύτερη περίπτωση,τό χέρι αὐτό ἁπλώνει τήν ἐπαφή του πρός τήν ὀθόνη καί χαράζει ἕνα νευρωτικό χάος πού μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ τά σκαριφήματα πού παράγει γιά ἀντανάκλαση. Ὁ "ἀπόλυτος ρεαλισμός" τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας εἶναι μιά ψευδαίσθηση τοῦ 20οῦ αἰῶνα,Δυτικῆς κυρίως μορφῆς.

Σέ κανένα σημεῖο στή μηχανική της πορεία δέν κράτησε ἡ κάμερα καθρέφτη ἤ κερί ἀπέναντι στή φύση. Σκεφτεῖτε τήν ἱστορία της. Μέ τό νά εἶναι μηχανή,ἦταν πάντοτε ὁ κατασκευαστής αὐτοῦ τοῦ τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου, παραγωγός μάζας ἀκινητοποιημένων ἀφηρημένων εἰκόνων,ἡ ἀρετή της εἶναι -- σχετιζόμενη διαφορά,τό ἀποτέλεσμα εἶναι-κίνηση. Οὐσιαστικά,παραμένει ὁ κατασκευαστής μιᾶς ὀπτικῆς γλώσσας, ὄχι λιγώτερο γλωσσολόγος ἀπ' ὅτι ἡ γραφομηχανή. Κι ὅμως στήν ἀρχή κάθε θεατής νόμισε ὅτι παρευρίσκετο σ'ἕνα θεατρικό ἔργο ἤ ὅτι θά τόν πατοῦσε ἡ ἀμοντάριστη φιλμική εἰκόνα τῆς λοκομοτίβας πού κάποτε ἔτρεχε μέ μεγάλη ταχύτητα κατ'εὐθεῖαν πάνω στό φακό,ἔβγαλε φωνές ὅταν ἕνα ὅπλο τοῦ φάνηκε νά τόν σημαδεύει κατ'εὐθεῖαν μέσα ἀπό τήν ὀθόνη,ἡ κίνηση τῆς εἰκόνας εἶναι ἡ ἀρχική μαγική αὐτοῦ τοῦ μέσου ἐκφρασης. Στόν Μελιές ἀποδίδεται τό πρῶτο κόψιμο καί κόλλημα τῆς σελλουλόιντ τοῦ φίλμ στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.Ἀπό τότε ἡ λωρίδα τῆς σελλουλόιντ ἀποδεικνύεται ὅλο καί πιό κατάλληλη γιά μετασχηματισμούς πέρα ἀπ'αὐτούς πού ὁριοθετοῦνται ἀπό τήν κάμερα.Ἀρχικά ἡ ταχυδακτυλουργία τοῦ Μελιές στηρίχτηκε στό ξεκίνημα καί στό σταμάτημα τοῦ φωτογραφικοῦ μηχανισμοῦ,δημιούργησε μέ τίς παύσεις,τίς μεταμορφώσεις,τίς ἐξαφανίσεις.Ἀπό τή στιγμή πού ἡ σελλουλόιντ μποροῦσε νά κοπεῖ, τό μοντάζ τῶν φιλμικῶν εἰκόνων ἄρχισε τήν ἐξέλιξη του πρός τό 'Αϊζενσταϊνικό μοντάζ,ἡ(αἰσθητική)ἀρχή τοῦ 1 σύν 2 κάνουν τό 3 στήν κινηματογραφική εἰκονογραφία,ὅπως καί παντοῦ. Στό μεταξύ τά κινηματογραφικά ἐργαστήρια ἄρχισαν νά παίζουν τό δικό τους ρόλο,νά παίζουν μέ τό φωτισμό τοῦ πρωτότυπου φίλμ,νά ἰσορροποῦν τή θερμοκρασία τοῦ χρώματος,νά ταχυδακτυλουργοῦν μέ τίς πολλαπλοτυπίες--- πρόσθεσαν ὅλη τήν ἀκροβατική γραμματική τοῦ φίλμ πού δημιουργήθηκε ἀπό τό χορό τοῦ Ντ.Γκρίφφιθ:φοντύ πού σημάδευαν τήν κινηματογραφική παράγραφο,φοντύ ἀνσαινέ γιά νά δηλώσουν χρονικά περάσματα ἀνάμεσα σέ συσχετιζόμενα θέματα,διαφοροποιήσεις στό καδράρισμα γιά τήν ἐπική ὁριζόντια σύνθεση,ἡ πηγή τοῦ σινεμασκόπ,κλπ.Ἡ ἴδια ἡ κάμερα ἀφοῦ βγῆκε ἀπό τή βάση της(τρίποδα),ἄρχισε νά κινεῖται, νά βρίσκει τό δρόμο της καί νά ἀφήνει νήματα πίσω της γιά τήν τελική πολύπλοκα σχεδιασμένη ὕφανση τοῦ μονταρισμένου φίλμ.Ἀκόμα ὅμως τό μοντάζ βρίσκεται στή βρεφικότητα τοῦ 1, 2,3 καί τά ἐργαστήρια ἐξακολουθοῦν οὐσιαστικά νά ἐμφανίζουν τό φίλμ,ὄχι λιγώτερο παγιδευμένα,μέ τά πρότυπα πού ἔχουν δεχτεῖ, ἀπό τόν ἀρχικό μηχανισμό τῆς κάμερας. Καμμιά μεγάλη προσπάθεια δέν ἔχει γίνει ποτέ νά ἀλληλοσυνδεθοῦν αὐτά τά δύο ἤ τρία συστήματα καί ἤδη ἕνα ἄλλο παρουσιάζεται πιθανό,ἡ μηχανή προβολῆς σάν ἕνα δημιουργικό ἐργαλεῖο,μέ τήν προβολή τοῦ φίλμ σάν μιά μορφή παράστασης,ἡ σελλουλόϊντ ἤ ἡ μαγνητοταινία ἁπλῶς σάν πηγές ὑλικοῦ γιά τόν ἑρμηνευτή τῆς προβολῆς,ὅπου ἡ ἔκφραση αὐτή πηγάζει ἀπό τό χρῶμα,ἤ τό ἄρωμα,ἤ ἀκόμα καί τό μουσικό ὄργανο,ἐνῶ οἱ πιό πρόσφατες ἐκδηλώσεις της εἶναι ἡ αὐξημένη δυνατότητα προγραμματισμοῦ τῆς IBM καί ἄλλων ἠλεκτρικῶν μηχανῶν πού τώρα εἶναι ἱκανές νά πλάθουν εἰκονογραφίες ἀπό ξυσίματα.Ἀφοῦ θεωρήσουμε λοιπόν τό μάτι τῆς κάμερας σάν σχεδόν ἀπηρχαιωμένο,εἶναι δυνατόν τουλάχιστον νά θεαθεῖ ἀντικειμενικά καί,ἴσως,νά θεωρηθεῖ μέ ὑποκειμενικό βάθος ὅσο ποτέ πρίν. Ὅλη του ἡ ζωή βρίσκεται πράγματι μπροστά του.Ἡ μελλοντική βιομηχανοποιημένη μηχανή θά ἐφεύρει εἰκόνες πού θά ἀκολουθοῦν τέτια κλισσέ ὀπτικά πρότυπα ὅπως αὐτά τῆς κάμερας καί τά ἀποτελέσματά της θά ὑποφέρουν ἀπό ὅμοια ἀξίωση γιά"ρεαλισμό",ἀπό τή στιγμή πού ἡ IBM δέν εἶναι περισσότερο θεός ἤ ἀκόμα "μιά μηχανή πού σκέφτεται"ἀπό τό μάτι τῆς κάμερας πού τά βλέπει ὅλα καί πού εἶναι ἱκανό γιά δημιουργική ἐπιλογή, ἀφοῦ καί τά δύο περιορίζονται οὐσιαστικά ἀπό τά "ναί-ὄχι" "στόπ-ἄρχισε","ἄναψε-σβῆσε"καί, ὅσον ἀφορᾶ τό ἐργαλεῖο,ἀφοσιωμένα στήν ἐπικοινωνία τῆς πιό ἁπλῆς μορφῆς.Ἐπί πλέον,αὐξημένη ἀνθρώπινη ἐπέμβαση καί ἔλεγχος καθιστᾶ κάθε διαδικασία

πιό ἱκανή νά ἐπιτύχει μιά ἰσορροπία ἀνάμεσα στήν ὑποκειμενική καί τήν ἀντικειμενική ἔκφραση,καί ἀνάμεσα σέ αὐτές τίς δυό ἔννοιες,κάπου,ψυχή..Ἡ δεύτερη φάση τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ μοντάζ τῆς εἰκόνας ἀποκάλυψε τή μαγικότητα τῆς κίνησης.Ἄν καί κάθε θεατής πίστεψε τότε ὅτι ὁ ἑαυτός του ἦταν μέρος τῆς ἀντανάκλασης τῆς ὀθόνης,μέ τό νά προσλάμβει τούς ὀπτικούς χαρακτήρες τῶν δύο διαστάσεων σάν τήν ὕπαρξη μέσα στό δράμα, δέν μποροῦσε νά γίνει ὁ ἴδιος κάθε σελλουλόϊντ πού περνοῦσε ἀπό τή μηχανή προβολῆς καί κατά συνέπεια νά ἐπιτρέψει μιάν ἄλλη ἄποψη, καί καμμιά προσπάθεια γιά νά πιστέψει ὅτι τό μάτι του εἶναι ἐκεῖ πού κάποτε ἦταν τό μάτι τῆς κάμερας δέν ἔχει φανεῖ ἐπιτυχής- ἐκτός ἀπό τόν νεωτερισμό σχετικά μέ τίς τρεῖς διαστάσεις,οἱ θεατές νά πηδᾶνε ἀπό τά καθίσματα τους ὅταν βράχια φαινόντουσαν νά ξεπετάγονται ἀπό τήν ὀθόνη καί νά πέφτουν πάνω τους.Ὅμως,οἱ περισσότεροι ἐξακολουθοῦν νά ὑποθέτουν ὅτι ἡ κάμερα εἶναι ἕνας μηχανισμός καταγραφῆς,ἕνα τρελλό καθρέφτισμα,πού τώρα εἶναι γεμᾶτος ἀπό ἤχους καί ὀργή καί παρουσιάζει τό ἥμισυ του ἑνός συμμετρικοῦ σχεδίου,ἕνα καλειδοσκόπιο στό ὁποῖο ἀπουσιάζουν τά ἀρχικά κομμάτια τόν γυαλιοῦ καί ἡ κίνηση τους ἔχει ἐξαφανιστεῖ στό χρόνο. Καί τό ἐργαλεῖο ἐξακολουθεῖ νά μπορεῖ νά κερδίσει τοῦ Στάνφορντ σχετικά μέ τίς ὀπλές τῶν ἀλόγων,σέ καμμιά στιγμή δέ βρίσκονται ὅλα τά ἄλογα μαζί σηκωμένα ἀπό τό ἔδαφος,ἄν καί ὁ Στάνφορντ χρησιμοποίησε-σημαντικό αὐτό-μερικές φωτογραφικές κάμερες μέ κορδόνια κατά μῆκος τῆς διαδρομῆς καί ἔτσι ἐγκαινίασε τό flip-pic τῆς στοᾶς ἀπό δραχμές, τό χόλλυγουντ ἐξακολουθεῖ νά τρέχει πίσω ἀπό τό ἄλογο. Μόνο ὅταν οἱ θεατές μετακινηθοῦν σέ μιά ἄλλη διαδρομή εἶναι δυνατόν νά δεῖ τό μάτι τό διάδρομο τῆς κούρσας,νά ἐρευνήσει αὐτό τό ἴδιο τό ἔδαφος,νά ἀνακαλύψει ἴσως τή μή στερεότητα του,νά δημιουργήσει ἕνα σύγχρονο Πήγασο,χωρίς φτερά, νά πετάξει μέ τίς ὀπλές του πέρα ἀπό κάθε φαντασία,νά γίνει καλπασμός,δημιουργία. Μπορεῖ τότε νά κληρονομήσει τήν ἐλευθερία νά συμφωνήσει ἤ νά διαφωνήσει μέ 2.000 χρόνια ἀλογήσιας ζωγραφικῆς καί νά ἀποκτήσει κάποιο ἀνάλογο αἰσθητικό ἀνάστημα.Ἔτσι ὅπως εἶναι,ὁ "ἀπόλυτος ρεαλισμός" τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας εἶναι ἕνας σύγχρονος μηχανικός μῦθος. Πρόκειται γιά ἕνα θαῦμα ἀφοῦ τελικά οἱ ἀρετές της παραμένουν ἀνέγκιχτες,οἱ ἀπόψεις πού κατέχει ἀναγνωρίζονται ἀμέσως σάν ὀπτικῶς μή-ἀνθρώπινες,βρίσκονται ὅμως μέσα στό χῶρο αὐτοῦ πού μπορεῖ νά συλλάβει ἡ ἀνθρώπινη φαντασία.Ὁμιλῶ γιά τήν ταχύτητα της γιά δεχτικότητα πού μπορεῖ νά ἐπιβραδύνει καί τήν πιό γρήγορη κίνηση,μέ σκοπό τήν λεπτομερειακή μελέτη,ἤ τήν ἱκανότητα της νά ἕνα συνεχές γιά τή συμπίεση τοῦ χρόνου,καί τή δουλειά της πάνω στήν ἀργή κίνηση γιά νά τήν καταστήσει κατανοητή.Ἐπαινῶ τήν κυκλώπεια της διείσδυση τῆς ὀμίχλης,τήν ὑπέρυθρη ὀπτική της ἱκανότητα στό σκοτάδι, τή μόλις τώρα ἐξελιγμένη σέ 360° ἄποψη της,τήν πρισματική της ἀποκάλυψη τῶν οὐρανίων τόξων,τή δυνατότητα της γιά ζουμάρισμα πού κάνει τό χῶρο νά ἐκραγεῖ καί τή συμπίεση τοῦ χώρου γιά νά ἐπιπεδοποιήσει τήν προοπτική πού μπορεῖ νά προκαλέσει μέ τόν τηλεφακό,τίς μικροσκοπικές καί μεγαλοσκοπικές ἀποκαλύψεις της. Θαυμάζω τόν Schlaeran ἑαυτόν της,ἱκανό νά ἀναπαραστήσει κύματα καύσωνα καί τίς πιό ἀόρατες ἀτμοσφαιρικές πιέσεις,καί ἐπαινῶ τίς ἐξελίξεις πού ἔχουν γίνει στήν ἄλλη της φωτογραφική κάμερα, τό ὅτι καθιστᾶ φανερό τό φωτισμό τῆς θερμότητας τοῦ σώματος,τόν μετασχηματισμό πού πετυχαίνει τῶν ὑπεριωδῶν, τή διεισδυτική της ἀκτίνα-Χ. Ὀνειρεύομαι τήν κάμερα μυστήριο πού θά εἶναι ἱκανή νά ἀναπαριστᾶ γραφικά τή μορφή ἑνός ἀντικειμένου ὅταν αὐτό θά ἔχει ἀφαιρεθεῖ ἀπό τή φωτογραφική σκηνή.

(1960-63)

Μετάφραση:Μάκης Μωραΐτης

(σημ. Προσωπικά,δέν πιστεύω ὅτι ὁ Μπράκχετζ εἶναι δυνατόν νά μεταφραστεῖ σέ καμμιά γλῶσσα. Σέ μιά συνάντηση πού εἶχα μαζί του στό Φεστιβάλ Πρωτοπορίας τοῦ Λονδίνου('Ιούνης'79) μοῦ τόνισε τίς δυσκολίες πού καθιστοῦν ἕνα τέτοιο ἐγχείρημα μᾶλλον ἀδύνατο. Προσπάθησα ὅμως νά μεταφράσω τοῦτο τό μέρος ἀπό τό σύνολο τῆς δουλιᾶς του METAPHORS ON VISION γιά νά δώσω στόν Ἕλληνα ἀναγνώστη μιά κάποια γεῦση τῆς θεωρητικῆς δουλιᾶς ἑνός ἀπό τούς σημαντικότερους κινηματογραφιστές στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Οἱ δυσκολίες - ἀτέλειες τῆς μετάφρασης-εἶναι φανερές).

Γράμμα στόν Ronna Page
(Γιά τή μουσική)

Stan Brakhage

Ἀγαπητέ Ronna Page

Ὁ Τζόνας Μέκας ἔχει ὅτι ὑλικό ἔχει διασωθεῖ γιά μένα καί ἀπό μένα, καθώς συνηθίζω νά τοῦ στέλνω ὁτιδήποτε γράφω, γιά τούς φακέλους τῆς Κοπερατίβας τῶν κινηματογραφιστῶν.

Ἀναφορές στό παρελθόν μου θά βρεῖς στό ἄφθονο ὑλικό πού ὑπάρχει στό περιοδικό FILM CULTURE καί στό βιβλίο μου METAPHORS ON VISION. Τελευταῖα ἐργάζομαι γιά ἕνα μεγάλου μήκους φίλμ (16 χιλ.) πού θά ὀνομαστεῖ SCENES FROM UNDER CHILDHOOD. Θά ἐνδιαφέρει ἴσως ἰδιαίτερα τούς Παριζιάνους ἀναγνῶστες σου νά μάθουν ὅτι τό φίλμ αὐτό εἶναι ἐμπνευσμένο μέχρι κάποιο βαθμό ἀπό τή μουσική τοῦ Olivier Messiaen καί, σέ μικρότερο βαθμό, ἀπό τούς Jean Barraque, Pierre Boulez, Henri Pousseur καί Karlheïnz Stockhausen (ὅλοι ἦταν, πιστεύω, μαθητές τοῦ Messiaen).

Ἐδῶ καί δέκα-πέντε χρόνια ἄρχισα νά δουλεύω μέ τό φίλμ ἔτσι ὅπως αὐτό εἶχε μορφοποιηθεῖ ἀπό τήν ἐπηρεή τοῦ θεατρικοῦ δράματος. Ἀπό τότε, καί ἡ ποίηση καί ἡ ζωγραφική ἔχουν ἀναλλακτικά ἀποδειχτεῖ ὅτι εἶναι πιό σημαντικές πηγές ἔμπνευσης ἀπό τά στολίδια τῆς θεατρικῆς σκηνῆς ἤ ἀπό τούς συγκεκριμένους περιορισμούς στή συνεχικότητα κάθε "κατασκευασμένης ἱστορίας", μυθιστορηματικῶν τάσεων, κλπ: καί Οἱ πρώτες τάσεις τῆς δουλειᾶς μου κινήθηκαν μακρυά ἀπό "μυθιστορηματικές" πηγές καί προξένησαν μιά ὁλοκληρωμένη ἐνασχόληση μέ τή μουσική σημειογραφία σάν ἕνα κλειδί στή φιλμική αἰσθητική τοῦ μοντάζ. Πρίν δέκα χρόνια μαθήτεψα ἀνεπίσημα καί μέ τόν John Cage καί μέ τόν Edgar Varese, γιατί στήν ἀρχή εἶχα τήν ἰδέα νά ἐρευνήσω μιά νέα σχέση ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τόν ἦχο καί νά δημιουργήσω ἔτσι μιά νέα διάσταση γιά τήν ἠχητική μπάντα, καθώς τό VENOM AND ETERNITY τοῦ Jean Isidore Isou μοῦ προξένησε μιά ὁλοκληρωμένη δυσαρέσκεια πρός τίς συνηθισμένες χρήσεις τῆς μουσικῆς γιά "ἀτμόσφαιρα" καί πρός τούς λεγόμενους "ρεαλιστικούς ἤχους" σάν ἁπλή παραπομπή στίς εἰκόνες τῶν ταινιῶν, καί τά ποιητικά φιλμικά ἔργα τοῦ Ζάν Κοκτώ, μέ ὅλους τούς περιορισμούς τοῦ δράματος, μοῦ εἶχαν φανερώσει μέ ὅμορφο τρόπο ὅτι μ ό ν ο

ἡ μή περιγραφική γλῶσσα θά μποροῦσε νά συνυπάρξει μέ τήν κινούμενη εἰκόνα,ὅτι οἱ λέξεις,στό λόγο ἤ στή γραφή, θά μποροῦσαν τελικά νά ἀναφέρονται στίς εἰκόνες μέσα ἀπό μιά ἀναγκαιότητα τοῦ μεσου καί/ἤ μιά πληρότητα τόσο ἔντονα ὀπτική ὅπως αὐτή πού ἐπιδεικνύεται ἀπό τά ἀριστουργήματα τοῦ κολλάζ."Οσο περισσότερο ἐρευνοῦσα τήν αἰσθητική τοῦ ἤχου,τόσο καί λιγώτερο αἰσθανόμουν κάποια ἀνάγκη γιά μιά ἀκουστική συνοδεία τῶν εἰκόνων μου. Νομίζω ὅτι εἶναι ἐδῶ καί ἑπτά/ὀκτώ χρόνια πού ἄρχισα συνειδητά νά φτιάχνω βουβές ταινίες. Ἄν καί πάντοτε ἔχω ἀφήσει τόν ἑαυτό μου ἀνοιχτό στήν πιθανότητα μιᾶς ἠχητικῆς μπάντας στή διάρκεια τῆς δημιουργίας κάποιου φίλμ,καί ἄν ἔχω στήν πραγματικότητα φτιάξει μερικά ἠχητικά φίλμ τά τελευταῖα χρόνια, τώρα δέν αἰσθάνομαι/βλέπω καμμιά ἀπόλυτη ἀνάγκη γιά μιά ἠχητική μπάντα περισσότερο ἀπ'ὅτι ἕνας ζωγράφος αἰσθάνεται τήν ἀνάγκη νά ἐπιδείξει ἕναν πίνακα μέ φόντο τή καταγραμένη μουσική.Ἡ εἰρωνία εἶναι ὅτι ὅσο περισσότερο πρός τή σιωπή στρέφονται οἱ δημιουργικές μου φιλοσοφίες,τόσο περισσότερο ἡ φωτογραφική μου αἰσθητική καί τό μοντάζ μου ἐμπνέονται ἀπό τή μουσική,καί τά δύο προκαλοῦν τή γέννηση τῆς φυσιολογικῆς σχέσης ἀνάμεσα στήν ὅραση καί τήν ἀκοή στή διάρκεια τῆς δημιουργίας ἑνός φίλμ.

Βρίσκω,ὅπως καί ὁ Cassius Keyser,ὅτι "ἡ δομή τῶν μαθηματικῶν εἶναι ὅμοια μ'αὐτή τοῦ ἀνθρώπινου νευρικοῦ συστήματος" καί γιά χρόνια ἔχω μελετήσει τή σχέση ἀνάμεσα στή φυσιολογία καί τά μαθηματικά μέσα ἀπό τέτοια βιβλία ὅπως αὐτό τοῦ D'Arcy Thompson ON GROWTH AND FORM: καί ἀκολουθώντας αὐτές τίς "ὁδηγίες"σέ σχέση μέ τή μουσική, κατέληξα στίς παρακάτω σκέψεις (τίς ὁποίες παίρνω ἀπό ἕνα ἄρθρο μου πού δημοσιεύτηκε στό περιοδικό WILD DOG):

> Θά ἤθελα τώρα νά προχωρήσω σέ μεγαλύτερο βάθος μέσα στήν ἀντίληψη μου γιά τή μουσική σάν ἕνα ἠχητικό ἰσοδύναμο στήν κινητικότητα τοῦ μυαλοῦ καί ἡ ὁποία μοῦ φαίνεται τόσο πραγματική ὥστε ἀρχίζω νά πιστεύω ὅτι ἡ μελέτη τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς θά ἀποκάλυπτε περισσότερα γιά τίς ἀλλαγές στό προτσές τῆς σκέψης μιᾶς δεδομένης κουλτούρας ἀπό ὁποιοδήποτε ἄλλο μέσο ἔρευνας- ὄχι τήν σχηματοποιημένη σκέψη καί/ἤ τίς σκέψεις,ἀλλά τή σχηματοποίηση,φυσιολογία τῆς σκέψης ἤ κάτι τέτοιο...Θέλω νά πῶ ὅτι,ὑπάρχει κάτι πού θά ἐπεξηγήσει τήν αἴσθηση τῶν ἀλυσίδων τῆς σκέψης πού σφίγγουν καί χαλαρώνουν,πού κροταλίζουν ἀργά γύρω ἀπό μιά ὁμάδα ἐννοιῶν, ἕνα Ἰδανικό,ὅπως γιά παράδειγμα οἱ Γρηγοριανοί Ψαλμοί;...Καί μήπως ἡ ρήξη δέν ἐπέρχεται στή Δυτική μουσική σκέψη σέ σχέση μέ τή μελωδία,τό στόρυ,τή μεταφορά ὁμάδων καί τή μετατροπή τους σέ γεγονότα; ("Η,ὅπως τό τοποθέτησε πρόσφατα ὁ ποιητής Robert Kelly:'καί τό γεγονός(συμβάν)εἶναι τό μεγαλεῖον ἑνός στόρυ,μ'ἄλλα λόγια δηλαδή,ἐκεῖ πού τό στόρυ καί ἡ ἱστορία καί ὁ μῦθος καί τό μυαλό καί ἡ φυσιολογία,ὅλα,ἀλληλοεπιδροῦν ταυτόχρονα)- καί μήπως δέν εἶναι ΑΥΤΟ

τό μεγαλεῖον τοῦ Μπάχ,ἡ ἀλληλοεπίδραση τῶν ὁμάδων πού γίνονται γεγονότα καθώς ἐνταφιάζουν τό ἕνα τό ἄλλο στή διάρκεια τῆς πράξης,στήν πορεία τῆς γραμμῆς τῆς μελωδίας;(Ὑπενθυμίζω ἐδῶ ὅτι οἱ Γρηγοριανοί μουσικοί φθόγγοι ΗΤΑΝ ὁμάδες στό χειρόγραφο,βλαστάρια πού συνδέθηκαν κι ἔγιναν λουλούδια,καί μετά μπῆκαν στίς γραμμές τῆς σελίδας. Καί κάποτε ἀργότερα,ὅταν οἱ φθόγγοι εἶχαν στρογγυλέψει καλά,λουλουδιάσει σωστά καί ἀνάποδα,φορώντας ἐπιδεικτικά σημαῖες, τρύπες,κλπ,καί ὅλα φυτευμένα στούς καθαρούς κήπους τῆς σελίδας,καί σέ γραμμή,ἦταν πιά δυνατόν γιά τόν Μόζαρτ νά παίξει τό ρόλο τοῦ Ἀνώτατου Κηπουροῦ· ἐκεῖ ὅμως καραδοκοῦσε ὁ Βάγκνερ ὁ ὁποῖος ἔφτιαξε κάθε γραμμή τῆς μελωδίας σέ ὁμάδα(block),συγκεκριμένα παραπεμπτική, ἔτσι ὥστε οἱ Γάλλοι μπόρεσαν νά ἀπεικονίσουν τή μελωδία σάν ἕνα τοπῖο,ὅλη ἡ σκέψη ἀναφερόμενη στήν εἰκόνα,μ'ἄλλα λόγια σέ κάτι ΕΞΩ ἀπό τό μουσικό πλαίσιο τῆς ἀναφορᾶς. Μετά ὅμως ὁ Βέμπερν ἔφτιαξε ἀπ'αὐτό ἕναν κῦβο,ὅπου ὅλες οἱ γραμμές τῆς μελωδίας συγκλίνουν πρός κάποιο κέντρο γιά νά σχηματίσουν ἕνα σύμπλεγμα ἤ αὐτό πού ὁ συνθέτης James Tenney,γράφοντας γιά τόν Βαρέζε,ἀποκαλεῖ 'Klang'. Καί μοῦ φαίνεται ὅτι μέ τόν John Cage βρισκόμαστε,μέ τούς χειρισμούς ὅπου βασικό ρόλο παίζει ἡ τύχη,σέ κάποια προσέγγιση τῶν Γρηγοριανῶν Ψαλμῶν ξανά- ὄχι νά κρατοῦνται σέ σύνδεσμους,σάν μιά ἀλυσίδα σκέψεων, ἀλλά σάν μιά πιό αὐστηρά μαθηματική καμπύλη.

. Ὁ Γ.Σ.Μπάχ ἔχει ὀνομαστεῖ "ὁ μεγαλύτερος συνθέτης τοῦ 20οῦ αἰώνα": καί ἡ σύγχρονη δημοτικότητά του ὀφείλεται μᾶλλον στό γεγονός ὅτι(1)ἦταν ὁ μεγαλύτερος συνθέτης τῆς ἐποχῆς του καί(2)τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ δυτικοῦ κόσμου ἔχει,στό μεταξύ,ἀρχίσει νά σκέφτεται μ'ἕναν τρόπο μπαρόκ -ἔχει ἀρχίσει νά σκέφτεται φ υ σ ι ο λ ο γ ι κ ῶ ς μ' ἕναν τρόπο μπαρόκ,κάποιος θά μποροῦσε νά πεῖ ὅτι δέν ἦταν αὐτό τό προτσές τῆς σκέψης τό ἀποτέλεσμα τῆς μορφωτικῆς ἐκπαίδευσης σ'αὐτούς τούς τελευταίους αἰώνες. Οἱ πιό σύγχρονοι ὀπαδοί τοῦ μπαρόκ στή μουσική ἦταν,φυσικά, οἱ δωδεκατονιστές: καί τό φίλμ μου ANTICIPATION OF THE NIGHT εἶχε σάν ἔμπνευση συγκεκριμένα τίς σχέσεις πού ἄκουσα ἀνάμεσα στή μουσική τοῦ Γ.Σ.Μπάχ καί τοῦ Ἄντον Βέμπερν.Ἡ κρίση στό προτσές τῆς ἱστορικῆς σκέψης τοῦ Δυτικοῦ Ἀνθρώπου στήν πάλη της μέ τίς ἀνάγκες τῆς σύγχρονης ζωῆς (τεχνολογική σέ ἀντίθεση μέ τή μηχανιστική), πουθενά δέν ἔχει ἐκφραστεῖ καθαρότερα ἀπό τή διασκευή τοῦ ἔργου τοῦ Μπάχ MUSICAL OFFERING ἀπό τόν Βέμπερν(καί τό κομμάτι αὐτό ἔχει ἐμπνεύσει ἀρκετά ἀπό τά φίλμ μου, πιό δραματικά τό ἠχητικό μου φίλμ BLUE MOSES):ὅμως ἡ πιό οὐσιαστικά αἰσιόδοξη (ἄν μπορῶ νά χρησιμοποιήσω μιά τέτοια ψυχολογική λέξη)δύναμη τῆς μουσικῆς σκέψης ἔρχεται ἀπό τούς Ντεμπυσύ,Φωρέ,Ραβέλ,Ρουσσέλ,Σατί καί LILI Boulanger καί ἄλλους,-ὅλοι προσπαθοῦν νά ἀκούσουν τό ἐσωτερικό αὐτί(τή σφαῖρα τῆς "μουσικῆς τῶν σφαιρῶν" πού σ υ ν ε ι δ η τ ά εἶναι τώρα ἡ ἀνθρώπινη κεφαλή)....ἔ-

τσι ὅπως ὅλοι οἱ ἀρχιμάστορες στή ζωγραφική αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα ἔχουν συγκεντρώσει τίς ἐμπνεύσεις τους στό μάτι τοῦ μυαλοῦ (ἡ ἀποκαλούμενη "Ἀφηρημένη ζωγραφική" ἔχει μιά πολύ συγκεκριμένη φυσιολογική βάση στήν "ὅραση μέ κλειστά μάτια").

Ἐπιδιώκω νά ἀκούσω τό χρῶμα ὅπως ἀκριβῶς ὁ Μεσσιάν ἐπιδιώκει νά δεῖ ἤχους. Ὅπως ὁ ἴδιος γράφει (σέ σημειώσεις γιά τήν ἐγγραφή τοῦ CHRONOCHROMIE):

> Χρῶμα: οἱ ἤχοι χρωματίζουν τίς διάρκειες γιατί εἶναι, γιά μένα, δεμένες μέ τό χρῶμα μέ ἀόρατους δεσμούς.

Πιστεύω ὅτι οἱ "δεσμοί" αὐτοί εἶναι αἰσθητήριοι ἐρεθισμοί τοῦ νευρικοῦ συστήματος καί βρίσκω ὅτι ἔχουν συγκεκριμένους φυσιολογικούς περιορισμούς, ἀπεριόριστη ὅμως δυνατότητα γιά ψυχολογική ἀνάπτυξη μέσα ἀπό τήν ὅραση καί τήν ἀκοή. Ὁ Μεσσιάν συνεχίζει:

> Ὅταν ἀκούω μουσική, καί ἀκόμη ὅταν τή διαβάζω, ἔχω ἕνα ἐσωστρεφή ὅραμα ἀπό θαυμάσια χρώματα -χρώματα πού ἀναμιγνύονται σάν συνδυασμοί μουσικῶν φθόγγων καί τά ὁποῖα μεταβάλλονται καί περιστρέφονται μέ τούς ἤχους.

Θυμᾶμαι ὅτι ἡ πρώτη φορά πού ἄκουσα μεταβαλλόμενες ἠχητικές συγχορδίες πού ἀνταποκρίνονταν σέ φορτισμένες ἀπό σημασία ἀλληλοεπιδράσεις μ' αὐτά πού ἔβλεπα, ἦταν ὅταν, παιδί ἀκόμα, βρέθηκα νύχτα σ' ἕνα χωράφι μέ στάχια στό Κάνσας. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη φορά πού βρέθηκα σ' ἕνα περιβάλλον ἀρκετά σ ι ω π η ρ ό ὥστε νά μπορέσω νά ἀκούσω "τή μουσική τῶν σφαιρῶν", ὅπως λέγεται, καί ὀπτικῶς ἀρκετά συγκεκριμένο γιά μένα ὥστε νά συνειδητοποιήσω τόν παλμό τοῦ ματιοῦ στή λήψη τῆς εἰκόνας. Ὁ John Cage κάποτε, σ' ἕναν ἠχομονωτικό θάλαμο, διάλεξε μιά δεσπόζουσα πέμπτη καί τοῦ εἶπαν ἀργότερα ὅτι ἄκουσε τό νευρικό του σύστημα καί τήν κυκλοφορία τοῦ αἵματος του: αὐτή ἡ ὑπόθεση ὅμως εἶναι πολύ πιό πολύπλοκη- τουλάχιστον τόσο πιό πολύ πολύπλοκη ὅσο εἶναι ὁλόκληρη ἡ ἔκταση τῶν πιθανοτήτων τῆς μουσικῆς συγχορδίας σέ κάθε δεσπόζουσα πέμπτη... γιά παράδειγμα, κάθε νότα τοῦ ἐσωτερικοῦ αὐτιοῦ φαίνεται νά ἀκούγεται σάν ἕνας παλμός, ἤ κῦμα αὐτῆς τῆς νότας, μέ ἀκανόνιστο ρυθμό καί τέμπο: ἐπί πλέον αὐτοί οἱ ἀκουστικοί παλμοί/πρότυπα ἐ π α ν α λ α μ β ά ν ο ν τ α ι, κατά διαστήματα, καί ἀντιστρέφονται κατά ἕναν τρόπο πού εἶναι ἀνάλογος πρός τό πρότυπο τοῦ "θέμα καί παραλλαγή" κάποιων Δυτικοῦ τύπου μουσικῶν μορφῶν... Ἐξωτερικοί ἤχοι πού ακούγονται, φαίνεται ὅτι ἐπηρεάζουν αὐτούς τούς παλμούς τοῦ ἐσωτερικοῦ αὐτιοῦ π ε ρ ι σ σ ό τ ε ρ ο μέ τίς συγκινήσεις πού προξενοῦν παρά μέ τίς συγκεκριμένες τονικές καί/ἤ ρυθμικές ἀναλογίες: ἐνῶ ὁ ἐξωτερικός παλμός πού ἀντιλαμβάνεται τό μάτι φαίνεται νά ἐπηρεάζει πιό ἄμεσα τόν ἐσωτερικό παλμό τοῦ αὐτιοῦ. Τότε ὅμως αὐτή εἶναι μιά πολύ πιό πολύπλοκη ὑπόθεση ἐπίσης, γιατί τό μάτι ἔχει τό δικό του ἐσωτερικό παλμό- τό κόκκινο χρῶμα, γιά παράδειγμα, θά συγκρατηθεῖ, μέ τά μάτια κλειστά, σάν ἕνα χρῶμα ἐπίσχεσης μέ μιά πολύ διαφορετική δονητικότητα, ἤ παλμό, ἀπό τό κόκκινο πού βλέπε -

ται μέ τά μάτια άνοιχτά,- καίό ρυθμός/πρότυπο/άναλα - μπές τῶν νεύρων τοῦ ματιοῦ πού άπαρτίζουν τά σχήματα άπό κόκκους,στήν ὅραση μέ κλειστά τά μάτια,ξεχωρίζουν πολύ άπό τό "θέμα καί παραλλαγή" τοῦ έσωτερικοῦ αύτιοῦ ...τόσο ὥστε καμμιά γνωστή άντίστιξη δέν άναγνωρίζεται. Ἔτσι άκριβῶς- γιατί αύτοί οἱ χῶροι τοῦ μυαλοῦ πού αἰσθάνονται τή δική του φυσιολογία μέσω τῶν ματιῶν καί τῶν αύτιῶν πού ἔχουν στραφεῖ πρός τά μέσα,ἅς τό ποῦμε ἔτσι,εἶναι κύρια κέντρα ἐμπνευσης καί γιά τούς μουσικούς καί γιά τούς ὀπτικούς συνθέτες αύτοῦ τοῦ αἰῶνα καί οἱ ὁποῖοι δέχονται τήν Αἴσθηση σάν Μοῦσα (ὅπως κάνουν ὅλοι αύτοί πού άναγνωρίζουν τήν πορεία άπό τήν Τεχνολογική στήν Ἠλεκτρική Ἐποχή τῆς ζωῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα)...καί τό ἱστορικό προηγούμενο εἴτε στή δουλειά, εἴτε στήν έπιτυχία αύτῶν τῶν καλλιτεχνῶν,εἶναι πολύ μικρό.

Εὐλογίες,Stan Brakhage

(Ἀπόσπασμα),Ἀπρίλης 1966

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Από τό φίλμ τοῦ Hollis Frampton "Zorns Lemma"

Peter Kubelka

Ὁ χῶρος διαίσθησης

Gregory Markopoulos

Προϋπόθεση: Ἡ χρονική διάρκεια τῆς ζωῆς τοῦ κινηματογράφου μόλις καί μετά βίας εἶναι ἡ χρονική διάρκεια τῆς ζωῆς τῶν σημερινῶν μετριότατων στοιχείων· στοιχεῖα πού βρίσκονται κοντά στή θανατηφόρα πάλη μέ τό ἐπικείμενο Νέο Εἶδος· ἕνα νέο εἶδος πού ἀναπόφευκτα θά ἐμφανιστεῖ σέ διακόσια χρόνια.

Θεωρία: Ὁ χρόνος εἶναι κρυσταλλοποίηση. Ἕνα μόριον τοῦ Σύμπαντος: ἕνα μόριον στή μεγάλη πρόταση πού εἶναι τό νόημα τοῦ Ἀνθρώπου.

Αὐτό πού οἱ ἄνθρωποι φαντάζονται δέν εἶναι διαφορετικό ἀπό τούς κινδύνους ἑνός ταξιδιοῦ στό ἄγνωστο: Οἱ κυρίαρχες δυνάμεις εἶναι τό Νερό καί ὁ Ἀέρας. Ἡ Ὠτιά ἡ ἴδια ἔχει γιά δεκαετίες, ἄν ὄχι γιά αἰώνες, καταπνιγεῖ κάτω ἀπό τό πρόσχημα θεϊκῶν ἐνδιαφερόντων.

Κινούμαστε σέ ἐπιταχυνόμενο Χρόνο, μέ τήν ὅραση μας καί τίς κινήσεις μας μειωμένες (πιθανῶς ἐπιβραδυμένες) μπροστά ἀπό αὐτό πού γνωρίζουμε σάν τήν ἐποχή μας καί ἀπ' αὐτό πού ξέρουμε μέσω τῆς διαίσθησης ἤ στιγμές τῆς ἐπιστήμης, ἄλλων περισσότερο οἰκουμενικῶν χρόνων.

Ἡ φιλμική εἰκόνα εἶναι μιά κρυσταλλοποίηση τοῦ Χρόνου· πράγματι, μιά κρυσταλλοποίηση σέ Χρόνο.

Ἕνα μόριο Χρόνου περιέχει τρισεκατομμύρια φυλακισμένων εἰκόνων καί ὅλα αὐτά τά ξένα σώματα πού δημιουργοῦν τήν αἴσθηση τῆς ἴδιας τῆς εἰκόνας.

Τό περιεχόμενο μιᾶς φιλμικῆς εἰκόνας εἶναι σάν μιά ὑπέροχη, ὑπεργήινη, χλωροφυλλική διαδικασία (σέ σταθερή ἐξέλιξη) πού δημιουργεῖ, καί ταυτόχρονα διατηρεῖ ἤ διαποτίζει, ἐνισχύει, μιά αἴσθηση ἀνθρώπινης πραγματικότητας. Μιά ἀνθρώπινη πραγματικότητα πάντοτε ἀκατανόητη. Ἀκατανόητη λόγω τῆς ὕπαρξης τῆς Γιγαντιαίας Πραγματικότητας. Μέ τήν Ἀνθρώπινη Πραγματικότητα καί τή Γιγαντιαία Πραγματικότητα γιά πάντα καταδικασμένες σέ μιά κατάσταση Ψευδαίσθησης, σάν ἀντίθετες.

Σ' αὐτή τήν κατάσταση τῆς ψευδαίσθησης τῶν ἀντιθέτων, ἡ Ἀνθρώπινη πραγματικότητα διατηρεῖ τήν κατάσταση της μόνο ὅσο παραμένει ἀξεδιάλυτη· καί ἡ Γιγαντιαία Πραγματικότητα ἀπαγορεύει κάθε ἐπικοινωνία μέ τήν Ἀνθρώπινη Πραγματικότητα, ἤ τό ἴδιο τό Νόημα, μέχρι πού νά ἀποκαλυφθεῖ ἡ τελική στιγμή.

Μέρος Ι

Ὁ Ἀνυποψίαστος τρόπος

Ἡ ἐρώτηση πρέπει νά τεθεῖ: τί βλέπει ὁ κινηματογραφιστής; τί βλέπει ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου; τί βλέπει τό ἄτομο πού προβάλλει τίς ταινίες;

Ὁ κινηματογραφιστής, ἄν πράγματι εἶναι κινηματογραφιστής, κοιτάζει τή φιλμική εἰκόνα σ' ἕνα τραπέζι, ἕνα διαθέσιμο τραπέζι. Ἐξετάζει μέ τό χέρι του, χρησιμοποιόντας ἕνα μικρό μεγενθυτικό φακό, ἕνα μονό καρρέ, μιά φιλμική εἰκόνα. Αὐτή ἡ σταθερή στιγμή ἐπαφῆς παράγει αὐτό τό ἤρεμο ὅραμα πού γίνεται τό νόημα τοῦ ἔργου. Ποιό εἶναι τό νόημα τοῦ ἔργου; Τ ό ἔ ρ γ ο ε ἶ ν α ι τ ό Ν ό η μ α.

Ὅσο πιό μικρή εἶναι ἡ εἰκόνα, τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ τελική δημιουργία πού ὁλοκληρώνει ὁ κινηματογραφιστής. Ὅσο πιό μεγάλη εἶναι ἡ εἰκόνα, τόσο μικρότερη εἶναι ἡ τελική δημιουργία πού ὁλοκληρώνει ὁ κινηματογραφιστής; Εἶναι στήν ἀσήμαντη στιγμή πού ἡ σπουδαιότητα ἀναστατώνεται καί ἐπιβάλλεται ἡ δύναμη τῆς κινηματογράφισης.

Γιά τόν κινηματογραφιστή, τό νά ἀποφεύγει νά θεωρεῖ τίς φιλμικές μπομπίνες του σάν εἰκόνες σέ κίνηση, σημαίνει ὅτι τίς διαποτίζει μέ μεγαλύτερη καί περισσότερο ἀσυνήθιστη κίνηση. Εἶναι, ἴσως, σφάλμα νά συνεχίζουμε νά πιστεύουμε ὅτι τό φίλμ εἶναι σταθερή κίνηση. Ἡ κίνηση πρέπει νά διαχωρισθεῖ καί νά ἐπιτευχθεῖ ἀπό τή δεξιοτεχνία τοῦ κινηματογραφιστῆ στό μοντάζ. Αὐτή ἡ δεξιοτεχνία στό μοντάζ εἶναι μιά ἀντανάκλαση πού καθρεφτίζει τήν τέχνη τοῦ νοήματος. Τά ὑλικά γιά νά ἐπιτευχθεῖ

αὐτός ὁ ὑψηλός στόχος εἶναι λιγώτερο γνωστά στήν κινηματογραφία τοῦ σήμερα ἀπ' ὅτι ἦταν πρίν πενήντα χρόνια. Ἡ αἰτία εἶναι ἡ ἴδια, πάντα ἦταν ἡ ἴδια: τό ἐμπόριο.

Μιά ἐμπνευσμένη φωνή λέει, "Κοίτα πόσο ρόζ φαίνονται τά κλαδιά μέσα ἀπό τά πράσινα φύλλα!" (1)

Αὐτό μέ τό ὁποῖο ἔχουμε νά κάνουμε εἶναι ἡ χρήση τῆς εἰκόνας, τοῦ μονοῦ καρρέ, σάν ἕνα ὑπολογισμένο στοιχεῖο στήν κατασκευή τῶν ταινιῶν. Ἔτσι ὅπως δέν μποροῦμε νά φανταστοῦμε τό νόημα τοῦ σύμπαντος, ἔτσι ἐπίσης, ἐξετάζοντας πάνω σ' ἕνα τραπέζι ἕνα μονό φιλμικό καρρέ ἤ ὁμάδα ἀπό καρρέ, δέν μποροῦμε νά φανταστοῦμε τί πραγματικά περιέχουν. Βλέπουμε τό μονό καρρέ. Τό κρατᾶμε κατά διάφορους τρόπους· κανονικά, ἀνάποδα, ἀντίστροφα. Ὅλες οἱ πλευρές του εἰδωμένες καί μή. Ἀπό αὐτά ἀρχίζουμε νά πλέκουμε τό ροῦ τῆς ζωῆς, τή φιλμική μορφή τοῦ ἔργου πού ἔχουμε μπροστά μας. Ἄν κάποιος θά πετύχει ἤ ὄχι ἐξαρτᾶται, ὅπως σέ ὅλες τίς τέχνες, ἀπό τό χάρισμα πού εἶναι χαρακτηριστικό σ' αὐτήν τήν περίπτωση, τοῦ κινηματογραφιστῆ μπροστά ἀπό τά διαχωρισμένα μέρη πού βρίσκονται μπροστά του. Εἶναι ἕνα σπάνιο προνόμιο γιά τόν κινηματογραφιστή νά δημιουργήσει γιά τό θεατή μιά ὁλότητα ἀπ' αὐτά τά διαχωρισμένα μέρη. Αὐτό εἶναι ἡ κινηματογραφικοποίηση· αὐτό εἶναι ἡ δημιουργία· πρόκειται πάντοτε γιά μιά θεϊκή κληρονομιά, πού ποτέ δέν ἐπιτυγχάνεται, ποτέ δέ μαθαίνεται, ἀλλά συνεχῶς ἐπιζητεῖται. Αὐτοί πού ἔχουν ἐκπαιδευτεῖ πού τό ἔχουν ἐπιτύχει, εἶναι οἱ διασκεδαστές τῶν θεατῶν.

Ποιός τολμᾶ νά φανταστεῖ τί μπορεῖ νά περιέχει ἕνα μόνο καρρέ; Ποιά μελλοντική διαδικασία θά μποροῦσε νά ἐνεργοποιήσει ἕνα μονό καρρέ; Ποιά δράση θά μποροῦσε νά ἀποβάλλει τή μοναδική ἐπιπεδότητα του καί νά προξενήσει τή σύγκρουση αὐτή πού θά ζωντάνευε αὐτά τά ἴδια τά περιεχόμενα κάθε μονοῦ καρρέ;

Μιά ἔνδειξη ἀνάμεσα σέ πολλές μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἐμουλσιόν· στά στρώματα τῆς ἐμουλσιόν πού θά μποροῦσαν κατά μαγικό τρόπο νά παραδώσουν τήν Οὐσία πού κρατοῦν, μιᾶς ὕπαρξης πού μέχρι τώρα ἦταν ἄγνωστη. Ἔτσι ὅπως ἕνα σύννεφο ἐμφανίζεται καί μετά ἐξαφανίζεται καί εἶναι σίγουρα μιά πρόβλεψη πού δέν εἶναι δυνατόν νά ἀποκρυπτογραφηθεῖ ἀπό τά ἀνθρώπινα μάτια· ἔτσι ὅπως ἄσπρα καπέλλα σέ μιά ταραγμένη λίμνη ἀρχίζουν καί τελειώνουν τό ταξίδι τους ἀπό ἠρεμία σέ θύελλα σέ ἠρεμία· ἔτσι, ἐπίσης, συμβαίνει καί μέ τήν ἐνυπάρχουσα ἔνδειξη στήν ἐνεργοποίηση ἑνός μονοῦ καρρέ.

Ὑπάρχουν πάντοτε κρυφοί νόμοι, ὅμως φανεροί κρυφοί νόμοι: τό φῶς πού καταγράφει καί φωτογραφίζει, τό φῶς πού ἐμφανίζει, καί τό φῶς πού προβάλλει. Πρέπει ὅμως νά ὑπάρχει ἕνα τέταρτο φῶς ἤ πηγή πού νά κατανοεῖ αὐτό πού τά ἄλλα τρία ἁπλῶς φαίνονται νά ἔχουν συλλάβει καί ἀναστείλλει. Αὐτό εἶναι τό ζήτημα. Θά μποροῦσε νά ἦταν ἡ ταχύτητα. Μιά ταχύτητα μετρήσιμη μέσα στόν ἴδιο τό Χρόνο καί μετρήσιμη στό Χρόνο ἀπό μιά ἀντίθετη κλίμακα· ἴσως, κατά ἕνα ἐπιβραδυνόμενο τρόπο πού νά βρίσκεται κοντά σ' αὐτό πού ἀποκαλοῦμε τό Ἀόρατο.

Ὁ Ρόμπερτ Μπῆβερς ἔχει ἀνασφερθεῖ κατά θαυμάσιο τρόπο στήν ἀόρατη εἰκόνα, ἀνάμεσα στά καρρέ, πού φαινομενικά ποτέ δέ φωτογραφίζεται· κι αὐτήν τήν ἄλλη ἀόρατη εἰκόνα ἀνάμεσα στά φιλμικά καρρέ πού ποτέ δέν προβάλλεται. Πρόκειται γιά μιά βασική ἔνδειξη Ἀποκάλυψης στό φίλμ. Πρόκειται γιά τήν Πραγματικότητα τῆς Δυναμικῆς Ὀπτικῆς Σκέψης πού δέ γίνεται ἁπλῶς ἀντιληπτή ἀλλά καθίσταται ὁρατή. Μαζί μ' αὐτήν τό Περιεχόμενο γίνεται τό ζωντανό πρᾶγμα· δηλαδή, ἡ ὅραση τῆς Ὑπέρτατης Πραγματικότητας, αὐτό πού στό παρελθόν ὀνομάζονταν Ὅραμα, καί ἀρχίζουμε νά ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ὑπάρχει ἕνα μυστικό πέρασμα πρός μιά διάσταση τοῦ φίλμ πού ποτέ πρίν δέν τήν εἶχαν ὑποψιαστεῖ.

Μέρος ΙΙ

Τό ἀξεπέραστο ἐμπόδιο

Μέχρι τώρα, ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου νόμιζε ὅτι ἔβλεπε μιά κινηματογραφική ταινία στήν ὀθόνη. Τό γεγονός ὅμως ὅτι ἡ κινηματογραφική ταινία ποτέ δέν εἶναι σέ πραγματική κίνηση εἶναι κάτι πού ποτέ δέν τόν ἔχει προβληματίσει. Αὐτό τό ἀξεπέραστο ἐμπόδιο τόν ἔχει ἐμποδίσει νά καταλάβει ὄχι μόνο ποιά εἶναι ἡ φύση τοῦ φίλμ σάν φίλμ, ἀλλά τόν ἔχει ἐμποδίσει νά καταλάβει, ἐπίσης, τή φύση αὐτοῦ στό ὁποῖο συνεχῶς ἐκθέτεται ἀπό τούς διάφορους τύπους φίλμ πού βλέπει. Ἄν ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου φαντάστηκε κάποτε ὅτι ἦταν διασκέδαση αὐτό πού ἔβλεπε, δέν ἦταν διασκέδαση· ἄν φαντάστηκε ὅτι ἦταν προπαγάνδα, δέν ἦταν προπαγάνδα· καί ἄν σήμερα ὁ ἀκόμα ἀνημέρωτος θεατής φαντάζεται ὅτι βλέπει τό φίλμ σάν φίλμ, κάνει λυπηρό λάθος.

Μιά ἐμπνευσμένη φωνή λέει: "Ἄν κάποιος προσπαθοῦσε νά συναθροίσει ἕνα τέλειο ἀκροατήριο γιά νά δεῖ ἕνα φίλμ,δύσκολα θά μποροῦσε νά γεμίσει τήν αἴθουσα προβολῆς τῆς σινεματέκ τῶν Βρυξελλῶν"(2).

Ἄν στό θεατή τοῦ κινηματογράφου ἔχει εἰπωθεῖ ὅτι τό φίλμ ἀποτελεῖται ἀπό: (1)τίς κλασικές βουβές ταινίες,(2)τίς κλασικές ταινίες τοῦ Χόλλυγουντ,(3)τίς ξένες ταινίες- ἀνάλογα μέ τή χώρα τοῦ θεατῆ,(4) τό φίλμ ντοκυμανταίρ,(5)τό ἐκπαιδευτικό φίλμ,(6)τό βιομηχανικό φίλμ καί (7)τό πειραματικό φίλμ,στόν σπουδαστή τοῦ κινηματογράφου,σήμερα,λέγεται ἐπίσης ἀπό αὐτούς τούς μέτριους ἀνθρώπους πού διδάσκουν κινηματογράφο,ὅτι τό φίλμ ἀποτελεῖται ἀπό τό πολιτικό φίλμ. Καί ἀπό τό Μόναχο στό Σάλτσμπουργκ,ἀπό τήν Πάδονα στή Μπολώνια στήν Ταορμίνα,ἀπό τό Ὄσλο στό Ἑλσίνκυ, οἱ πιό χυδαῖες διαστροφές αὐτοῦ τοῦ μέσου ἔκφρασης συνεχίζονται καί θά συνεχίζονται ἀμείωτες στό μέλλον γιά χάρη τῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης. Οὐσιακά, οἱ ταινίες πού χρησιμοποιοῦνται στα θερά καί πού πάντοτε ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ ἀπό τά πρῶτα παραδείγματα πού μποροῦμε νά βροῦμε σέ ἄρθρα τῶν Cahiers du Cinema,μ'ἕνα κύκλο ταινιῶν πού ἐπαναλαμβάνεται κάθε πέντε ἤ δέκα χρόνια (ὁποιαδήποτε ἔρευνα στά τεῦχη τοῦ περιοδικοῦ μπορεῖ εὔκολα νά τό ἀποδείξη),εἶναι οἱ κλασικές ταινίες,οἱ ταινίες σκηνοθετῶν ἤ autor films:οἱ κινηματογραφιστές! Ὅλα τά ἄλλα,τό φ ί λ μ σ ά ν φίλ μ ἀπορρίπτονται ἐντελῶς.

Ἔστι δέν πειράζει ἄν κάποιος εἶναι ἕνας ἀμαθής θεατής τοῦ κινηματογράφου ἤ ἕνας ἀμαθής σπουδαστής τοῦ κινηματογράφου,τό ἀποτέλεσμα εἶναι τό ἴδιο: μιά ὑπολογισμένη ἀμάθεια γιά τό πιό ἐκφραστικό μέσο τῆς ἐποχῆς μας,ἄν ὄχι ὅλων τῶν ἐποχῶν. Ἕνα ἐκφραστικό μέσο τόσο εὐγενικό ὅσο ἦταν ἡ γλυπτική γιά τούς ἀρχαίους Ἕλληνες· γιατί τό φίλμ ἀσχολεῖται μέ τόν ἄνθρωπο.Ὁ Ἄνθρωπος εἶναι μορφή. Τό φίλμ εἶναι μορφή.Εἶναι ἀλήθεια ὅτι κάποιος θά μποροῦσε νά φανταστεῖ τόν κόσμο χωρίς τό φίλμ.Ὅμως,ἀπό τήν ἄλλη μεριά κανείς δέ θά μποροῦσε νά φανταστεῖ τόν κόσμο χωρίς Μορφή ἤ χωρίς τόν Ἄνθρωπο. Τό Φίλμ εἶναι,συνεπῶς,ἡ Αἰώνια Ὄψη τῆς ἴδιας τῆς Ζωῆς. Εἶναι ἡ ἐξευγενισμένη ὄψη πού αὐτοί πού ἐπιχειροῦν νά διδάξουν τό φίλμ ποτέ δέν προσέχουν· ποτέ δέ σκέπτονταινά ἀσχοληθοῦν μαζί της γιά τό ἁπλό γεγονός ὅτι ἀσχολοῦνται μέ τά Ψέματα· κι ἐπίσης γιατί φοβοῦνται τήν Τιτανική δύναμη τῆς Ἐμπνευσης καί τῆς Ἐλευθερίας πού μιά τέτοια ἀποκάλυψη θά ἀπελευθέρωνε.

Δέν ὑπάρχει πιθανότητα ὅτι ὁ θετής τοῦ κινηματογράφου τοῦ Τέμενους τοῦ 21ου αἰῶνα θά ἐμφανιστεῖ στήν ἐπόμενη δεκαετία,τή φοβερή δεκαετία τῆς συνεχιζόμενης βίας καί τοῦ παγκόσμιου ἀνταγωνισμοῦ. Κάπου -κάπου ὅμως,ἕνας ἐν τῷ γίγνεσθαι θεατής τοῦ κινηματογράφου,θά,καί πρέπει νά, ἀκολουθήσει μιά μακρά κι ἐπικίνδυνη μοναχική ἀνάβαση γιά πολλά χρόνια , γιά νά φθάσει στήν περιοχή τοῦ Τέμενους τοῦ 21ου αἰῶνα. Μπορεῖ, στήν πραγματικότητα,νά μή δεῖ ποτέ κανένα φίλμ ἀπό τόν κατάλογο τοῦ Τέμενους,θά ἐπιθυμήσει ὅμως,θά ξέρει κατά συνέπεια τί νά ἀποκαλύψει σ' αὐτόν πού ἔχει ἀκολουθήσει καί βρίσκεται κοντά. Καί οἱ δυό θά ἀνανεωθοῦν στή συνάντηση μέ τή Οιλμική κατανόηση."Ενας,Ὁ Ἕνας,θά βρεθεῖ μπροστά ἀπό τό Χῶρο πού θά εἶναι γιά τόν Μπῆβερς καί γιά τόν Μαρκόπουλος.

Τό ἀξεπέραστο ἐμπόδιο εἶναι,λοιπόν,ἡ Πράξη τῆς Ἀπομάθησης. Εἶναι ἡ πράξη τοῦ ἀφοπλισμοῦ τῆς παρεμβατικῆς εἰκονογραφίας τῶν ψευδῶν γεγονότων πού δέν ἔχουν τίποτα κοινό μέ τό φ ί λ μ σ ά ν φ ί λ μ. Ἀπορρίπτεται ἡ Τέχνη τοῦ Φίλμ! Ἀπορρίπτεται ἡ Τέχνη τῆς Ὅρασης! Ἀπορρίπτεται ἡ Κινηματογραφική Κουλτούρα! Ἀπορρίπτεται ἡ ἴδια ἡ Ψευδαίσθηση. Ἡ προσέγγιση στήν Ἀνθρώπινη Πραγματικότητα καί ἡ παραδοχή τῆς Γιγαντιαίας Πραγματικότητας.Ὁ ἀφυπνισμός εἶναι ἀλήθεια· ἡ ἀλήθεια πού μέ τή Μορφή καί τό Περιεχόμενο καθίσταται φανερή στό Χρόνο μέ χρόνο.Ἡ αἴσθηση τῆς Πραγματικότητας δέν εἶναι ἀλυσοδεμένη· ἡ ὀνειρική ζωή,ἡ ὀνειρική καθημερινή ζωή διαλύεται.

Δέν ὑπάρχει γλῶσσα. Δέν ὑπάρχει τέχνη. Δέν ὑπάρχει γνῶση. Ὑπάρχει μόνο τό φ ί λ μ σ ά ν φ ί λ μ: ἡ ἀρχή καί ἡ αἰώνια στιγμή.

Μέρος III

Τό Τέμενος

Ὁ χειριστής τῆς μηχανῆς προβολῆς Τοῦ Τέμενους πρέπει νά θεωρεῖ τήν ἐπιθυμία του προορισμένη νά σιωπᾶ. Πρέπει νά ρυθμίζει τήν εἰκόνα καί τόν ἦχο σάν μιά συνιστώσα αὐτῶν πού βλέπει ὁ θεατής.

Τό φῶς πού διαπερνᾶ τό Χρόνο καί εἶναι Χρόνος,πρέπει νά ὑποβληθεῖ στούς ἔντονους συλλογισμούς αὐτοῦ πού ὁ θεατής προσδοκᾶ. Εἶναι μέσα ἀπό τήν Ἀναγνώριση πού ὁ θεατής τοῦ

χώρου διαίσθησης τοῦ Τέμενους θά αἰσθανθεῖ ἐκλεγμένος νά παρατηρήσει τήν Ἐκλογή πού εἶναι ἡ δουλειά τοῦ Μπῆβερς καί τοῦ Μαρκόπουλου.

Ἡ εἰκόνα πού εἶναι ἡ ἀντανάκλαση, ἡ ἀναπνοή, ἡ κατάσταση τῆς Σκέψης καί τῆς Πράξης, ἡ ζωή στά ἔργα τοῦ Μπῆβερς καί τοῦ Μαρκόπουλου, πρέπει νά μεταδοθεῖ στό θεατή τοῦ 21ου αἰῶνα μέ τήν πιό καθαρή ὀπτική προβολή πού μπορεῖ νά γίνει. Ἡ μᾶζα πρέπει νά εἶναι ἡ μᾶζα. Τό φῶς πρέπει νά εἶναι τό φῶς. Καί γιά τό θεατή ἡ ἀποδοχή πρέπει νά εἶναι ὁ θρίαμβος τοῦ χώρου διαίσθησης τοῦ Τέμενους.

Αὐτό πού πρέπει νά ξεχωρίζει τόν Ἀπόλυτο Ὁρισμό, δηλαδή ἡ ἔμφυτη ἐλευθερία τῶν ἔργων τοῦ Μπῆβερς καί τοῦ Μαρκόπουλου, θά εἶναι ἡ ἁπλότητα τοῦ Τέμενους· καί, σίγουρα, ἡ ἀπουσία τῆς πηγῆς τῆς προβολῆς. Αὐτό πού οἱ πλανῆτες εἶναι γιά τό σύμπαν.

Αὐτό πού κρίνεται σάν μοντέρνο δέ θά ἐφαρμοστεῖ στά στοιχεῖα τοῦ Τέμενους. Ἡ κατασκευή του πρέπει νά εἶναι σάν μιά ὑπέροχη σουΐτα: θαυμάσια, Καθαρή καί πάνω ἀπ' ὅλα Σταθερή. Ἄνεση γιά τό θεατή πρέπει νά ἐννοεῖται σάν ἄνεση καί ὄχι ἁπλῶς κομψότητα, μόδα τοῦ καινούργιου.

Ἔτσι ὅπως ἕνα ἔργο τοῦ Μπῆβερς ἤ τοῦ Μαρκόπουλου δέ θά ἀντιμετωπιστεῖ σάν μικροῦ ἤ μεγάλου μήκους, ἀλλά σάν ἡ ὁλότητα πού εἶναι, ἔτσι, ἐπίσης, ὁ Χῶρος Διαίσθησης τοῦ Τέμενους θά καθορισθεῖ σάν ἡ Οὐσία πού πρέπει νά περιέχει. Μιά Οὐσία πού οἱ κληρονόμοι τοῦ Τέμενους, δηλαδή οἱ θεατές τοῦ 21ου Αἰῶνα, πρέπει πάντοτε νά καλλιεργοῦν μέ τήν πιό αὐστηρή προσκόλληση.

Ἡ μορφή πού περνάει σάν μορφή στό φίλμ, πρέπει νά ἀπορρίπτεται γιά χάρη τῆς μορφῆς τοῦ Τέμενους. Μιά μορφή πού ἑρμηνεύεται στήν ἰδέα τοῦ χρώματος αὐτοῦ πού θά περιέχει. Κι αὐτό πού θά περιέχει εἶναι ὁ κατάλογος τῶν ἔργων τοῦ Μπῆβερς καί τοῦ Μαρκόπουλου.

Τό χρῶμα σάν κάτι χωρίς βαρύτητα καί ὁ Χῶρος σάν κάτι χωρίς σῶμα, θά εἶναι οἱ ἐνδείξεις πού πρέπει νά θυμᾶται ὁ ἀρχιτέκτονας τοῦ Τέμενους. Τά πιό ἁπλᾶ στοιχεῖα γιά τή μεγαλύτερη ἀντοχή τῆς ἰδέας: ὁ Χῶρος διαίσθησης.

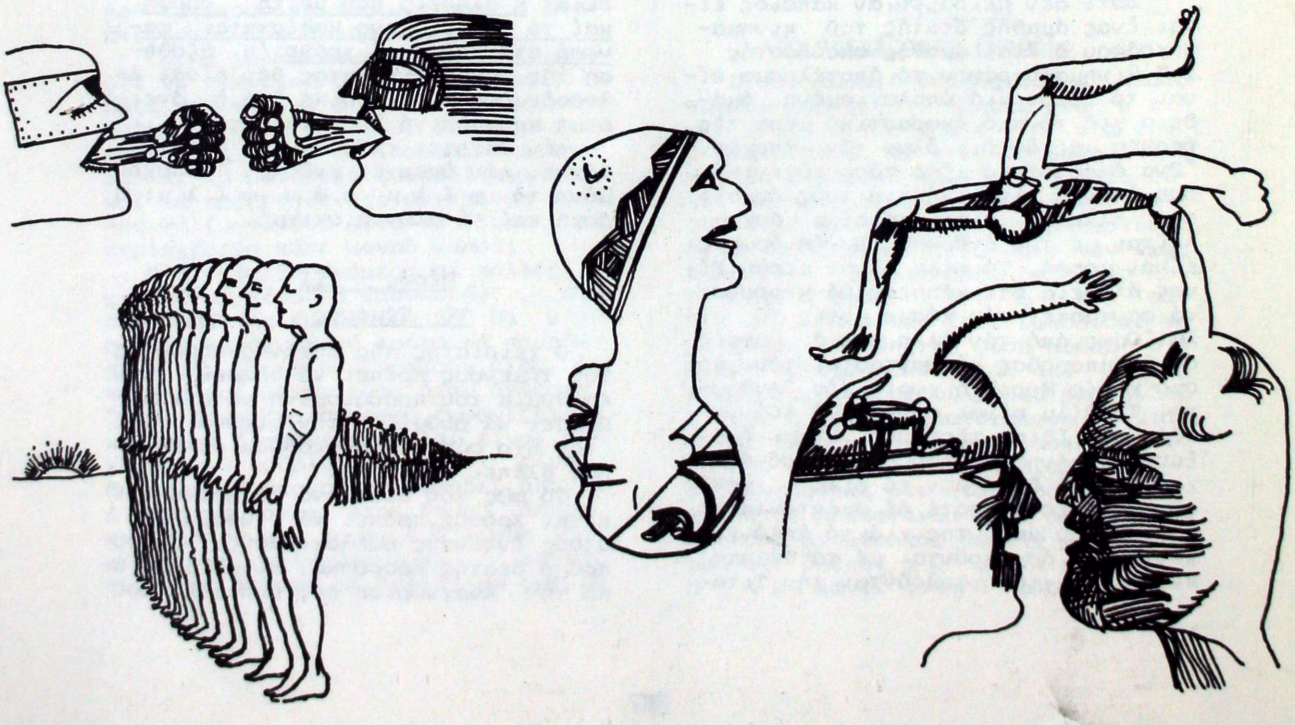
Ἔτσι ὅπως ἡ ἀντοχή καί ἡ Ὑπέροχη Ἐνεργητικότητα ἔχουν καταστήσει δυνατή τή δουλειά τοῦ Μπῆβερς καί τοῦ Μαρκόπουλου, ἔτσι, ἐπίσης, ἡ Ἀντοχή θά τό ὑποσχεθεῖ στούς θεατές του τοῦ 21ου αἰῶνα· ἔτσι, ἐπίσης, ἡ Ὑπέροχη Ἐνεργητικότητα θά τό διατηρήσει.

Ἰούνης 1973

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

(1) RBB

(2) RBB



Από τό φίλμ τοῦ Jack Smith "Flaming Creatures"

Jack Smith

Ο Jack Smith στό φίλμ του "Normal Love"

Καθυστερημένη Ἐκτίμηση τοῦ Φόν Στέρνμπεργκ

Jack Smith

Οἱ ἄνθρωποι ποτέ δέ γνωρίζουν γιατί κάνουν αὐτά πού κάνουν. Πρέπει ὅμως νά ἔχουν ἕτοιμες ἐξηγήσεις γιά τούς ἑαυτούς τους καί τούς ἄλλους.

Ἔτσι, οἱ ταινίες τοῦ Φόν Στέρνμπεργκ ἔπρεπε νά ἔχουν πλοκή, ἄν καί αὐτή ἐνυπῆρχε ἤδη στίς εἰκόνες τους. Ἡ δουλειά του ἦταν νά φτιάχνει ταινίες κατά φυσικό τρόπο- ἔζησε σ' ἕναν ὀπτικό κόσμο. Οἱ ἐπεξηγηματικές πλοκές τῶν ταινιῶν του, δημιουργήματα κάποιας λογικῆς, δέν εἶχαν καμμιά σχέση μέ τήν ὀπτικότητα τους. Οἱ ἐπεξηγήσεις αὐτές ἦταν ἡ καυχησιολογία του, ἡ πόζα τῆς ἰδοφυΐας του, -οἱ ἄσχημες ἱστορίες τῶν ταινιῶν του. Πού δέν εἶχαν καμμιά σχέση μ' αὐτά πού ἔκανε (καί τά ὁποῖα ἔκανε πολύ καλά), τήν ὀπτική τῶν ταινιῶν του.

Σ' αὐτή τή χώρα ἡ κινηματογραφική ταινία γίνεται γνωστή ἀπό τό στόρυ της. Μιά ταινία εἶναι ἕνα στόρυ, εἶναι τόσο καλή ὅσο καί τό στόρυ της. Καλό στόρυ-καλή ταινία. Ἀσυνήθιστο στόρυ-ἀσυνήθιστη ταινία, κλπ. Κανείς δέν τό ἀμφισβητεῖ αὐτό. Γίνεται ἀποδεκτό σ' ὅλα τά ἐπίπεδα, ἀκόμα καί στό ἐπίπεδο τοῦ "τό φίλμ σάν ἕνα ὀπτικό μέσο" μέ τό νά ἰσχυρίζονται ὅτι οἱ εἰκόνες γράφονται πρῶτα καί μετά ἀποκτοῦν ζωή ἀπό ἕναν μεγάλο ὁπερατέρ ἤ σκηνοθέτη. Σ' αὐτή τή χώρα οἱ τυφλοί πηγαίνουν στόν κινηματογράφο. Δέν ὑπάρχει κανένα σχεδόν φίλμ πού σ' ἕναν ἔμπειρο ἤ μέ ἀντιληπτικότητα τυφλό δέ θά ἄρεσε. Αὐτό εἶναι ἀλήθεια. Ἤμουν ἕνας κράχτης θεάματος στό Μπροντγουαίη κάποτε καί μέ πλησίαε ἕνας τυφλός! Ὁ τυφλός εἶχε δίκηο-πρέπει νά ὑπῆρχαν κι ἄλλοι! Κανένας δέν παραξενεύθηκε ἀπ' αὐτό -οὔτε κι ἐγώ, τότε. Εἶναι πράγματι παράξενο ὅτι κανένας δέ χρησιμοποιεῖ τά μάτια του. Καμμιά φορά ὁ σκηνοθέτης θά βάλει τή δική του "πινελιά"- πού δέν εἶναι δυνατόν νά ἐξηγηθεῖ μέ λέξεις, πού δέ χρειάζεται. Ὅμως, ἡ λογοτεχνία τοῦ φίλμ, οἱ λέξεις του, οἱ κοινοτοπίες του, κάνουν κάτι πού δέν πρέπει νά τό κάνουν, γίνονται κοινοτοπίες γιατί δέ θά ἔπρεπε νά εἶναι ἐκεῖ καθόλου- ἡ θέση τους εἶναι στά μυθιστορήματα, στά ἀνέκδοτα, στούς διαλόγους, κλπ- (ΟΧΙ, οἱ κινηματογραφικές ταινίες δέν εἶναι διάλογοι- γιατί πρέπει νά περιορίζονται ἔτσι;) Ἡ μουσική ἀνήκει (belongs), τό φίλμ εἶναι ρυθμός, τό ἴδιο καί ἡ μουσική - ἄν ὁ διάλογος μποροῦσε νά εἰδωθεῖ σάν ρυθμός θά ἀνῆκε (would belong). Ὅμως μόνο ὁ ρυθμός- ὄχι ἡ τυπωμένη σελίδα.

Δέ νομίζω ὅτι ὁ Φόν Στέρνμπεργκ γνώριζε ὅτι οἱ λέξεις βρίσκονταν στό δρόμο του, τό αἰσθάνθηκε ὅμως- τίς παραμέλησε, τίς ἄφησε νά γίνουν φτηνές καί γελοῖες, τίς ἄφησε νά γίνουν παρωδία- καί ἔδωσε στίς εἰκόνες του ὅλη τήν προσοχή πού σωστά ἀρνήθηκε νά δώσει στίς λέξεις. Καί πέτυχε τίς πιό πλούσιες, πιό ζωντανές καί πιό σωστές εἰκόνες τοῦ κινηματογράφου- μαζί μέ τόν Φόν Στροχάιμ, τόν Βιγκό στό "Διαγωγή Μηδέν", τόν Ὀρίτς Λάνγκ στίς πρώτες του ταινίες, καί αὐτή τήν περιορισμένη ὁμάδα- τόν Ρόν Ράϊς (Ron Rice) σήμερα.

Ἡ ἔκφραση του ἦταν τοῦ ἐρωτικοῦ βασιλείου- τό νευρωτικό γοτθικό σέξ πού ἔχει ἐκτραπεῖ ἀπό τό δρόμο του- ἔγχρωμος κόσμος, καί ἦταν ἕνα πρός τά ἔξω ἄδειασμα τῆς ἐσωτερικότητας του, ὑπέροχο. Ἔπρεπε νά χρησιμοποιήσεις τά μάτια σου γιά νά τό καταλάβεις, ἄν καί ἐπειδή ἡ ἡχητική μπάντα φλυαροῦσε ἀνοησίες- πρόβαλλε τήν Ντῆτριχ σάν μιά τίμια κλέφτρα πολύτιμων λίθων, εὐγενικιά τσούλα, ἁμαρτωλή γυναίκα κλπ, γιά νά σκεπάσει τήν ὀπτικότητα τῶν εἰκόνων. Σ' αὐτήν τήν ὀπτικότητα αὐτή ἡ γυναίκα δέν ἦταν τίποτα ἀπό αὐτά. Ἡ ἴδια ἦταν ὁ ἴδιος ὁ Φόν Στέρνμπεργκ. Μιά φλεγόμενη νευρωτικιά- τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγώτερο- καμμιά ἀνάγκη νά ξέρουμε ἄν ἦταν πλούσια, φτωχή, ἀθῶα, ἔνοχη, κλπ. Τό μάτι σου, ἄν μποροῦσες νά τό χρησιμοποιήσεις, θά σοῦ ἔλεγε πολύ πιό ἐνδιαφέροντα πράγματα (γεγονότα;) ἀπ' αὐτά. Ἡ Ντῆτριχ ἦταν ἡ ὀπτική προβολή του

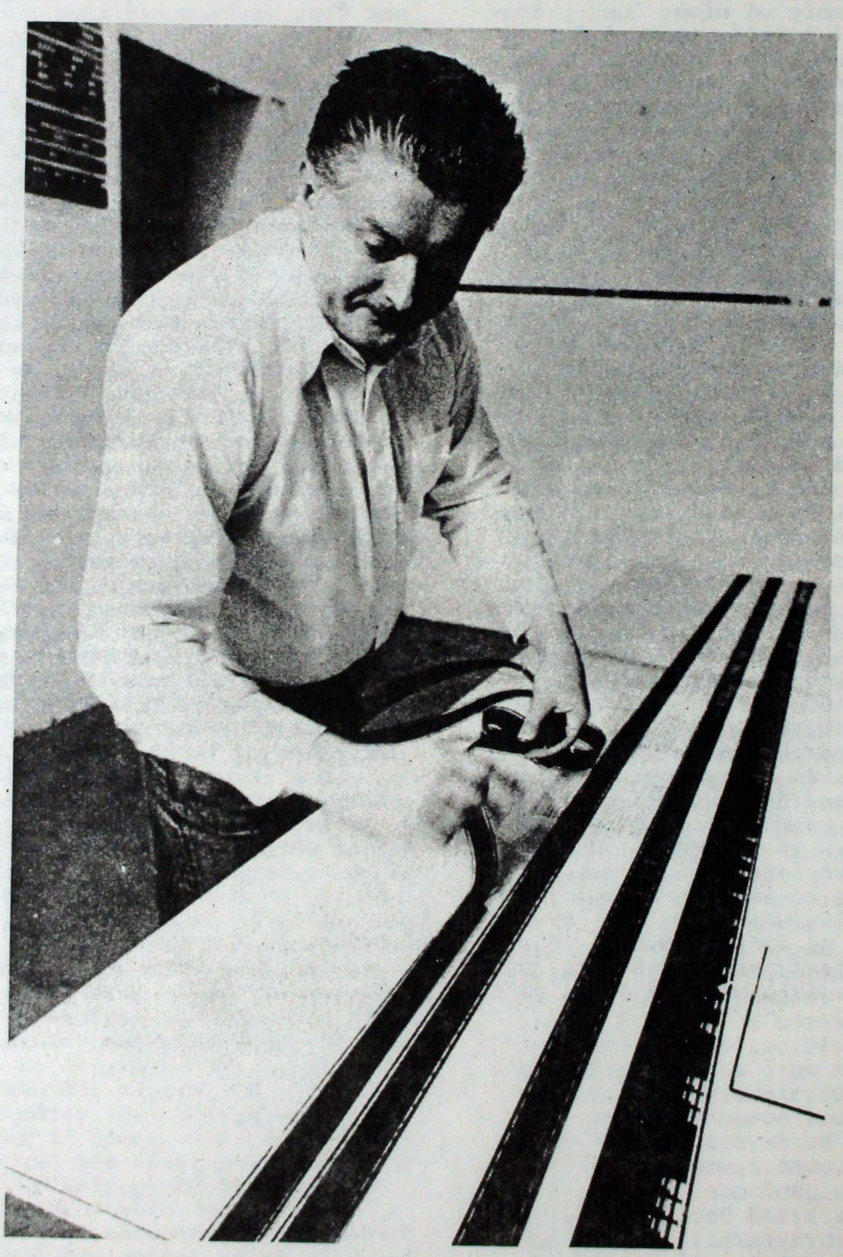
-μιά θαυμάσια τραβεστί σ'ένα κόσμο ξέφρενων έξωπραγματικών περιπετειών. Συγκλονισμένη από τή δική του/της κίνηση,από τήν ύπέροχη αίσθηση στό φώς, στά κοστούμια,στήν ύφή,τήν κίνηση,τό θέμα καί τήν κάμερα,θέμα/κάμερα/πρόσωπα- στήν πραγματικότητα όλα είναι άποκάλυψη,όμως ό π τ ι κ ή άποκάλυψη."Ενα παράδειγμα γιά τό πώς ή όπτική πληροφόρηση πληροφορεί. Τό σκρίπτ λέει ότι ό τάδε κόμης(στήν ταινία "Ο διάβολος είναι γυναίκα") είναι ένας άδύνατος χαρακτήρας.Η πλοκή συσσωρεύει τή μιά κατάσταση μετά τήν άλλη- χωρίς νά είναι όμως άναγκαίο- γιατί ό Στέρνμπερκ τό άπεικονίζει γραφικά,χρησιμοποιόντας ένάν κουρασμένο ήθοποιό πού δίνει μιά κακή παράσταση."Αν ό ήρωας του είναι άκατάλληλος γιά τούς σκοπούς τοῦ στόρυ τῆς ταινίας,ό Φόν Στέρνμπεργκ δίνει τό ρόλο αύτό σ'ένα θεατρίνο ήθοποιό καί τόν όδηγεῖ σέ μιά μελοδραματική παράσταση. Κι αύτό μᾶς φέρνει στό θέμα τῆς ήθοποιΐας στίς ταινίες του. Πέτυχε τά άποτελέσματά του κατ' εύθεῖαν μέσα άπό τό μάτι."Αν ή γυναίκα είναι άπατηλή δέ θά έβαζε τήν Ντῆτριχ νά δώσει μιά ὑπέροχη (μ' άλλα λόγια,ή συνήθεια τῆς καλῆς ήθοποιΐας όπου ή ὑψηλή δεξιοτεχνία μεταφέρει τήν αίσθηση τοῦ άληθινοῦ)παράσταση στό ρόλο μιᾶς άπατεώνας. Θά τήν ἄφηνε νά παλεύει χωρίς έλπίδα μέ τίς ἄσχημες λέξεις πού δέν μποροῦσε νά χειριστεῖ,έστω κι ἄν ἦταν ήθοποιός."Αφησε τήν ήθοποιΐα της νά γίνει τόσο κακή όσο θά μποροῦσε νά γίνει γι'αύτήν.("Ενας κακός ήθοποιός είναι μιά πλούσια,μοναδική,ίδιοσυγκρασιακή άποκάλυψη τοῦ ἑαυτοῦ του,ὄχι τοῦ κακοῦ σκρίπτ.Διάλεξε τόν σωστό κακό ήθοποιό καί μπορεῖς νά ἔχεις μιά όπτική άποκάλυψη πολύ κατάλληλη γιά τό σύνθετο τῶν ίδεῶν καί τίς ποιότητες πού συνιστοῦν τήν ταινία σου. Ο Βόν Στέρνμπεργκ τό γνώριζε αύτό καί χρησιμοποίησε τήν κακή ήθοποιΐα συχνά σάν μιά τεχνική γιά τήν όπτική άποκάλυψη(ὄχι τήν ἀφήγηση τοῦ στόρυ). Γιατί τόν ένδιέφεραν οί προσωπικές, διαισθητικές,συγκινησιακές ἀξίες- ἀξίες πού βρίσκονταν μέσα του- ὄχι σ' ένα σκρίπτ. Μέ τούς ἀνθρώπους νά εἶναι οἱ μοναδικές προσωπικότητες πού εἶναι,ὄχι τεμάχια σκακιοῦ σ'ένα σκρίπτ.

"Ισως νά φοβήθηκε κάποια ἀντίδραση ἄν γινόταν γνωστό ὅτι αὐτός ὁ κόσμος τῆς ὀπτικῆς φαντασίας ἦταν στήν πραγματικότητα τό δικό του μυαλό."Ισως νά συσκότισε συνειδητά καί νά ἀπόσπασε τήν προσοχή ἀπό τό σοκάρισμα πού θά προξενεῖτο ἄν ἡ δημιουργία εἶχε γίνει ἀντιληπτή μέσω τοῦ ματιοῦ. Τό νά κλείσει τ'αὐτιά θά ἔριχνε τό θεατή σ'ἕναν ὑποθαλάσσιο , ὑποσυνείδητο κόσμο,ὅπου οἱ πραγματικότητες ἦταν πολύ διαφορετικές ἀπ' αὐτό πού τό σκρίπτ πρότεινε. Δέν ἦταν ἀνάγκη νά στενοχωριέται."Ετσι ὅπως ἦταν,κανένας δέν εἶχε αὐτή τήν ἱκανότητα νά δεῖ. Τόν παρεξήγησαν καί τόν κατάλαβαν καλά."Τόν κατάλαβαν καλά ὡς πρός τό ὅτι ὁ μυστικός του κόσμος ἐνόχλησε· τόν παρεξήγησαν ὡς πρός τό ὅτι κανένας δέ γνώριζε γιατί ἡ ἐκτίμησε αὐτή τήν ἀπορία του, τό γιατί ἐνοχλεῖτο. Τόν παρεξήγησαν καί τόν ἀδίκησαν στό τέλος,στράφηκαν ἐναντίον του ἄδικα: (ἄδικα ὄχι γιατί οἱ θεατές δέν ἔπρεπε νά ἐνοχληθοῦν) γιά τήν κακή ἠθοποιΐα,τούς κακούς διαλόγους,τά κακόγουστα στόρυ,κλπ.Λανθασμένες ἐκτιμήσεις γιατί,γιά νά εἶναι πιστός στόν ἑαυτόν του,τά ἔκανε ὅλα αὐτά συνειδητά. Μετά,τόν τιμώρησαν- τόν ἔδιωξαν ἀπό τό Χόλλυγουντ καί ποτέ ξανά δέ τοῦ ἐπέτρεψαν νά ἐργασθεῖ. Μόνο οἱ φοβισμένοι ἄνθρωποι τιμωροῦν. Φαινομενικά γιατί εἶχε παραβιάσει τήν καλή τεχνική.Η καλή τεχνική χρησιμοποιεῖται σάν κάτι πού οἱ ἄνθρωποι κρύβουν ἀπό πίσω ὅταν εἶναι φοβισμένοι ἀπό κάτι πού δέ θά ἤθελαν νά ἔχουν,πρᾶγμα πού σημαίνει ὅτι τό ἔχουν μέσα τους. Καί ἡ ὑποκρισία τῆς καλῆς ἠθοποιΐας,καλό αὐτό καλό ἐκεῖνο- οἱ ΚΑΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ συνεχίζουν νά εἶναι ἔτσι- ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΔΕΙΕΣ - ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΕΣ- ΨΕΥΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ- ΑΠΡΟΣΩΠΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ.

1963

Μετάφραση;Μάκης Μωραΐτης

Peter Kubelka



Τό Μετρικό Φίλμ

Peter Kubelka

Ἄκουσα χθές αὐτή τήν ἔκφραση στά Ἀγγλικά,"νά κτυπηθεῖ ἡ ὀθόνη", καί τή βρίσκω φανταστική. Κτυπᾶνε τήν ὀθόνη- νά τί κάνουν πράγματι τά καρρέ. Τά προβαλλόμενα καρρέ κτυπᾶνε τήν ὀθόνη. Γιά παράδειγμα,ὅταν μιά μηχανή προβολῆς δουλεύει χωρίς φίλμ, ἀκοῦς τό ρυθμό.Ὑπάρχει ἕνας βασικός ρυθμός στόν κινηματογράφο. Πιστεύω ὅτι λίγοι κινηματογραφιστές - δέ γνωρίζω ἄν ὑπῆρξε κάποιος ποτέ- ξεκίνησαν νά φτιάξουν ταινίες μέ βάση αὐτό τό βασικό ρυθμό,αὐτά τά εἴκοσι-τέσσερα κτυπήματα πάνω στήν ὀθόνη-μπρούμμ-πρόκειται γιά ἕναν πολύ μετρικό ρυθμό. Σκέφτηκα ὅτι εἶμαι ὁ μοναδικός πού ἔχει φτιάξει μετρικά φίλμ,μέ μετρικά στοιχεῖα.Αὐτά τά τρία φίλμ "Adebar","Schwechater", καί "Arnulf Rainer",εἶναι μετρικά φίλμ. Γνωρίζεις τί ἐννοῶ μέ τόν ὅρο μετρικό; Πρόκειται γιά τή Γερμανική ἔκφραση "Metrisches System".Ἡ κλασική μουσική,γιά παράδειγμα,ἔχει ὁλόκληρες νότες,μισές νότες καί νότες ἑνός τετάρτου.Ὄχι τά καρρέ σάν νότες,ἀλλά τά χρονικά μέρη πού ἔχω στά φίλμ μου.Ἐννοῶ ὅτι δέν ἔχω δέκατα-ἕβδομα ἤ δέκατα-τρίτα,ἔχω ὅμως δεκαέξη καρρέ,καί ὀκτώ καρρέ,καί τέσσερα καρρέ,καί ἕξη καρρέ-πρόκειται γιά ἕνα μετρικό ρυθμό. Γιά παράδειγμα,οἱ θεατές πάντα αἰσθάνονται ὅτι τά φίλμ μου εἶναι πολύ ἰσόρροπα καί ὅτι δέν ἔχουν πλευρές καί ὅτι δέ διασπῶνται,ὅτι ἡ ἀρχή καί τό τέλος ἔχουν τήν ἴδια βαρύτητα. Αὐτό συμβαίνει γιατί ἡ ἁρμονία ἁπλώνεται πρός τά ἔξω ἀπό τή μονάδα τοῦ καρρέ, αὐτό τό 1/24 τοῦ δευτερολέπτου, καί ξεκινῶ ἀπ'αὐτό τό βασικό ρυθμό, ἀπό τά 24 καρρέ,τά ὁποῖα πάντοτε αἰσθάνεσαι. Ἀκόμη κι ὅταν βλέπεις μιά ταινία τοῦ Σεσίλ Ντέ Μίλλ,τό αἰσθάνεσαι καθώς πέφτει πάνω στήν ὀθόνη.

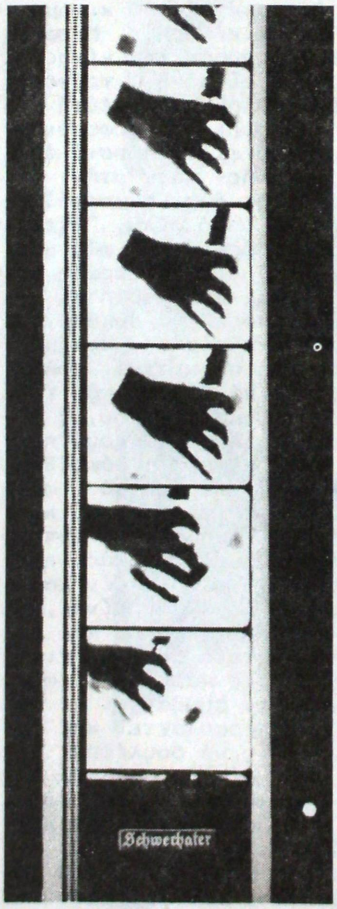
Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι κίνηση. Αὐτό εἶναι τό πρῶτο πρᾶγμα. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι κίνηση.Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ προβολή φωτογραφιῶν- πού σημαίνει εἰκόνες πού δέν κινοῦνται- μ'ἕναν πολύ γρήγορο ρυθμό. Καί μπορεῖς νά δώσεις τή ψευδαίσθηση τῆς κίνησης φυσικά, ὅμως αὐτή εἶναι μιά εἰδική περίπτωση καί τό φίλμ ἀνακαλύφθηκε ἀπό τήν ἀρχή γι'αὐτήν τήν εἰδική περίπτωση.Ὅμως ὅπως συχνά συμβαίνει,οἱ ἄνθρωποι ἐπινοοῦν κάτι καί,μετά,δημιουργοῦν κάτι ἐντελῶς διαφορετικό.Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι κίνηση. Μπορεῖ νά δώσει τή ψευδαίσθηση τῆς κίνησης. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ γρήγορη προβολή τῆς ὁρμῆς τοῦ φωτός.Αὐτή ἡ ὁρμή τοῦ φωτός μπορεῖ νά μορφοποιηθεῖ ὅταν βάζεις τό φίλμ μπροστά ἀπό τή λάμπα τῆς μηχανῆς- πάνω στήν ὀθόνη μπορεῖς νά τῆς δώσεις μορφή:Ὁμιλῶ τώρα γιά τό βουβό φίλμ. Ἔχεις τή δυνατότητα νά δώσεις στό φῶς μιά διάσταση σέ χρόνο. Εἶναι ἡ πρώτη φορά στήν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας πού κάτι τέτοιο μπορεῖ νά συμβεῖ.Τό νά μιλᾶμε γιά τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἕνα σημαντικά πολύπλοκο πρᾶγμα. Φυσικά,ὅταν ρωτᾶς γιά τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου,οἱ ἀπαντήσεις εἶναι πολλές-ὑπάρχουν πολλά πράγματα στόν κινηματογράφο.Ἕνα εἶναι ἡ μεγάλη γοητεία πού τό φῶς ἐξασκεῖ στόν ἄνθρωπο. Φυσικά,ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀκόμα πολύ εὐπαθής,ἕνα ὤχρό πρᾶγμα,καί περνάει πολύ γρήγορα καί ἄλλα τέτοια-δέν παύει ὅμως,ὅσο ἀδύναμος κι ἄν εἶναι,νά εἶναι ἕνα πολύ δυνατό πρᾶγμα καί νά ἐξασκεῖ μεγάλη γοητεία ἀκριβῶς γιατί μπορεῖς νά κάνεις κάτι μέ τό φῶς. Μετά πάλι εἶναι ὅτι συμβαίνει σέ χρόνο. Μπορεῖ νά προφυλαχτεῖ καί νά διατηρηθεῖ. Μπορεῖς νά δουλέψεις γιά πολλά χρόνια καί νά παράγεις-ὅπως κάνω ἐγώ-ἕνα λεπτό συγκέντρωσης τῆς προσοχῆς σέ χρόνο καί εἶναι κάτι πού ποτέ δέν μπόρεσε νά γίνει στό παρελθόν. Καί μετά,ὁ ἦχος.Ἡ συνάντηση τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἤχου. Καί ἐρχόμαστε σ'αὐτό τό πρόβλημα:Πότε μπορεῖ τό φίλμ νά ἀρθρώσει ἕνα λόγο; Πότε μπορεῖ μιά γλώσσα νά γί-

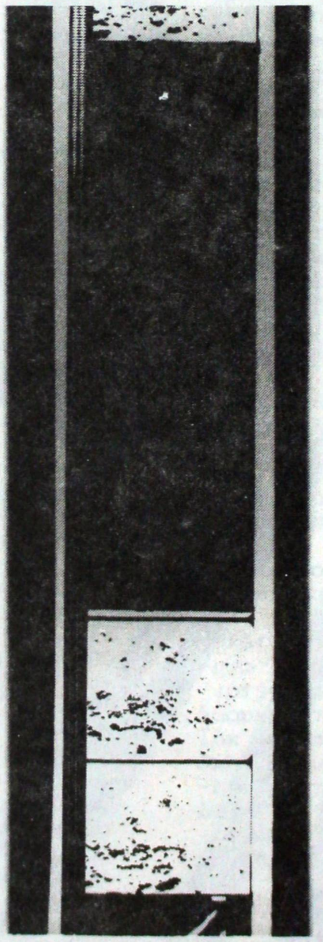
νει ἔναρθρη; Ἡ γλώσσα γίνεται ἄρθρωση ὅταν βάζεις μιά λέξη καί δίπλα μιά ἄλλη λέξη. Μία λέξη μόνη της εἶναι μία λέξη μόνη της ὅμως, ὅταν βάζεις δύο λέξεις τή μιά μετά τήν ἄλλη, ἡ ἄρθρωση σου βρίσκεται, ἄς ποῦμε, ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δυό λέξεις. Καί ὅταν ἔχεις τρεῖς λέξεις, ἡ ἄρθρωση σου βρίσκεται ἀνάμεσα στήν πρώτη καί τή δεύτερη, καί ἀνάμεσα στή δεύτερη καί τήν τρίτη, καί μετά ὑπάρχει ἐπίσης μιά σχέση ἀνάμεσα στήν πρώτη καί τήν τρίτη, ἡ δεύτερη ὅμως βρίσκεται ἀνάμεσα.

Θά μποροῦσε νά εἶναι σύγκρουση, ἤ μιά πολύ χαλαρή διαδοχή. Ὑπάρχουν πολλές πιθανότητες. Εἶναι ὅτι ὁ Ἀϊζενστάιν ἤθελε νά ἔχει αὐτή τή σύγκρουση-αὐτό τοῦ ἄρεσε. Αὐτό πού θέλω νά πῶ ὅμως εἶναι: Ποῦ βρίσκεται λοιπόν ἡ ἄρθρωση τοῦ κινηματογράφου; Ὁ Ἀϊζενστάιν, γιά παράδειγμα, τήν καθόρισε σάν τή σύγκρουση δύο πλάνων. Εἶναι ὅμως πολύ παράξενο ὅτι κανένας ποτέ δέν εἶπε ὅτι <u>δέν εἶναι ἀνάμεσα στά πλάνα ἀλλά ἀνάμεσα στά καρρέ</u>. Ὁ κινηματογράφος μιλάει ἀνάμεσα στά καρρέ. Καί μετά, ὅταν ἔχεις ἕνα ρόλο φίλμ μέ πολύ χαλαρές συγκρούσεις ἀνάμεσα στά καρρέ -αὐτό πού θά ἀποκαλοῦσα πλάνο, ὅταν ἕνα καρρέ μοιάζει πολύ μέ τό ἑπόμενο, καί μέ τό ἑπόμενο, καί μέ τό ἑπόμενο- τό ἀποτέλεσμα πού πετυχαίνεις ὅταν ἔχεις νά φιλμάρεις μιά φυσική σκηνή...αὐτό θά ἦταν τό πλάνο. Στήν πραγματικότητα ὅμως, μπορεῖς νά δουλέψεις μέ τό κάθε καρρέ.

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

(Τά παραπάνω ἀποτελοῦν ἀποσπάσματα ἀπό μιά συνέντευξη τοῦ Τζόνας Μέκας μέ τόν Πῆτερ Κουμπέλκα τό 1966).





Ἀπό τό φίλμ τοῦ Peter Kubelka "Schwechater"

Ο Stan Vanderbeek μπροστά από το "Κινηματοθέατρο" του

Stan Vanderbeek

Ο Stan Vanderbeek προβάλλει στο "Κινηματοθέατρο" του

Κουλτούρα: Ἐνδοεπικοινωνία καί Expanded Cinema

Μιά πρόταση κι ἕνα μανιφέστο

Stan Vanderbeek

Θέλω νά μοιραστῶ μαζί σας ἕνα ὅραμα πού ἔχω σχετικά μέ τίς κινηματογραφικές ταινίες. Τό ὅραμα αὐτό ἀφορᾶ τήν ἄμεση χρήση τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν...ἤ τοῦ expanded cinema (1) σάν ἕνα ἐργαλεῖο γιά μιά παγκόσμια ἐπικοινωνία...κι αὐτό ἀνοίγει τό μέλλον σ'αὐτό πού μού ἀρέσει νά ἀποκαλῶ "Ethos-Cinema".

Οἱ κινηματογραφικές ταινίες μπορεῖ νά εἶναι τό πιό σημαντικό μέσο γιά μιά παγκόσμια ἐπικοινωνία. Αὐτή τή στιγμή οἱ κινηματογραφικές ταινίες εἶναι ἡ μορφή τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς μας.

Βρισκόμαστε στά πρόθυρα ἐνός νέου κόσμου/μιᾶς νέας τεχνολογίας/μιᾶς νέας τέχνης.

Ὅταν οἱ καλλιτέχνες θά ἀντιμετωπίζουν τόν κόσμο σάν ἕνα ἔργο τέχνης.

Ὅταν θά μετατρέψουμε τίς κινηματογραφικές ταινίες σ'ἕνα ἐργαλεῖο συγκινησιακῆς ἐμπειρίας πού θά φέρει τήν τέχνη καί τή ζωή κοντύτερα τή μιά στήν ἄλλη.

Ὅλα αὐτά πρόκειται νά συμβοῦν.

Καί δέν εἶναι καθόλου πρόωρα.

Βρισκόμαστε στά πρόθυρα ἐνός νέου κόσμου

νέων τεχνολογιῶν

νέων τεχνῶν.

"ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ: ΕΝΔΟΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ" ΚΑΙ EXPANDED CINEMA

Εἶναι ἐπιτακτικό νά βροῦμε γρήγορα ἕναν τρόπο ὥστε νά ἀνυψώσουμε ὁλόκληρο τό ἐπίπεδο τῆς ἀνθρώπινης κατανόησης σέ μιά νέα ἀνθρώπινη στάθμη.

Αὐτή ἡ στάθμη εἶναι ὁ κόσμος....

Ἡ τεχνολογική ἔκρηξη σ'αὐτό τό δεύτερο ἥμισυ τοῦ αἰῶνα, καί ἡ μελλοντική πού θά ἐπακολουθήσει, εἶναι συνταρακτικές, ὁ ἄνθρωπος χειρίζεται τίς μηχανές τῆς δικῆς του ἐπινόησης. ἐνῶ ἡ μηχανή πού εἶναι ὁ ἄνθρωπος... κινδυνεύει νά τρελλαθεῖ.

Ἡ τεχνολογική ἔρευνα, ἡ ἀνάπτυξη καί ἡ συμμετοχή ὅλων τῶν ἀνθρώπων ἔχει σχεδόν ξεπεράσει ἐντελῶς τήν συγκινησιακή/κοινωνιολογική (κοινωνιο-"λογική") ἀντίληψη αὐτῆς τῆς τεχνολογίας. Εἶναι ἀνάγκη, κάθε μέλος τῆς παγκόσμιας κοινωνίας, ἄσχετα μέ τήν ἡλικία καί τό μορφωτικό ἐπίπεδο, νά συνδεθεῖ μέ τόν 20ό αἰῶνα ὅσο τό δυνατόν γρηγορότερα.

Ἡ "δύναμη τῆς τεχνικῆς" καί τό "πολιτισμικό ἄπλωμα" πού μόλις τώρα ἀρχίζει νά ἐκρήγνηται σέ πολλά μέρη τῆς γῆς, ἐπέρχονται τόσο γρήγορα σέ βαθμό πού ἔβαλαν τό λογικό ὑπομόχλιο τῆς ἀνθρώπινης νοημοσύνης τόσο μακρυά ἀπό τόν ἄνθρωπο ἔτσι πού τώρα αὐτός δέν μπορεῖ νά κρίνει ἤ νά ὑπολογίσει τά ἀποτελέσματα τῶν πράξεων πρίν τίς διαπράξει. Ἡ διαδικασία τῆς ζωῆς σάν ἕνα πείραμα πάνω στή γῆ δέν ἔχει γίνει ποτέ σαφέστερη.

Πρόκειται γι'αὐτόν τόν κίνδυνο.. ὅτι ὁ ἄνθρωπος δέν ἔχει χρόνο νά μιλάει στόν ἑαυτό του....

ὅτι ὁ ἄνθρωπος δέν ἔχει τά μέσα γιά νά μιλήσει στούς ἄλλους ἀνθρώπους....

ὁ κόσμος κρέμεται ἀπό μιά κλωστή ρημάτων καί οὐσιαστικῶν.

Ἡ γλῶσσα καί ἡ σημαντική τῆς κουλτούρας εἶναι τόσο ἐκρηκτικές ὅσο καί ἡ ἀτομική ἐνέργεια.

Εἶναι ἐπιτακτικό νά βροῦμε ἐμεῖς (οἱ καλλιτέχνες ὅλου τοῦ κόσμου) μιά νέα παγκόσμια γλῶσσα...νά βροῦμε μιά μηλεκτική γλῶσσα τῶν εἰκόνων....

Προτείνω τά ἀκόλουθα:

Νά ἀρχίσει ἀμέσως ἔρευνα γιά τήν πιθανότητα μιᾶς διεθνοῦς γλώσσας τῶν εἰκόνων πού νά χρησιμοποιεῖ κυρίως τόν κινηματογράφο.

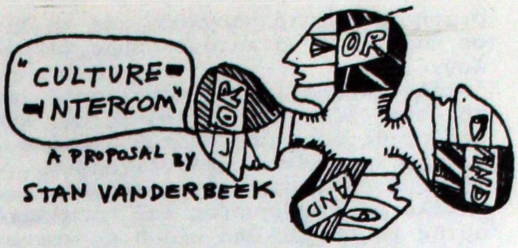
Νά ἐρευνήσουμε ἀμέσως τίς ὑπάρχουσες ὀπτικο-ἀκουστικές στρατηγικές, νά συνενώσουμε αὐτές τίς στρατηγικές σ' ἕνα ἐκπαιδευτικό ἐργαλεῖο πού θά τό ἀποκαλῶ "μηχανή ἐμπειρίας" ἤ "κουλτούρα-ἐνδοεπικοινωνία"....

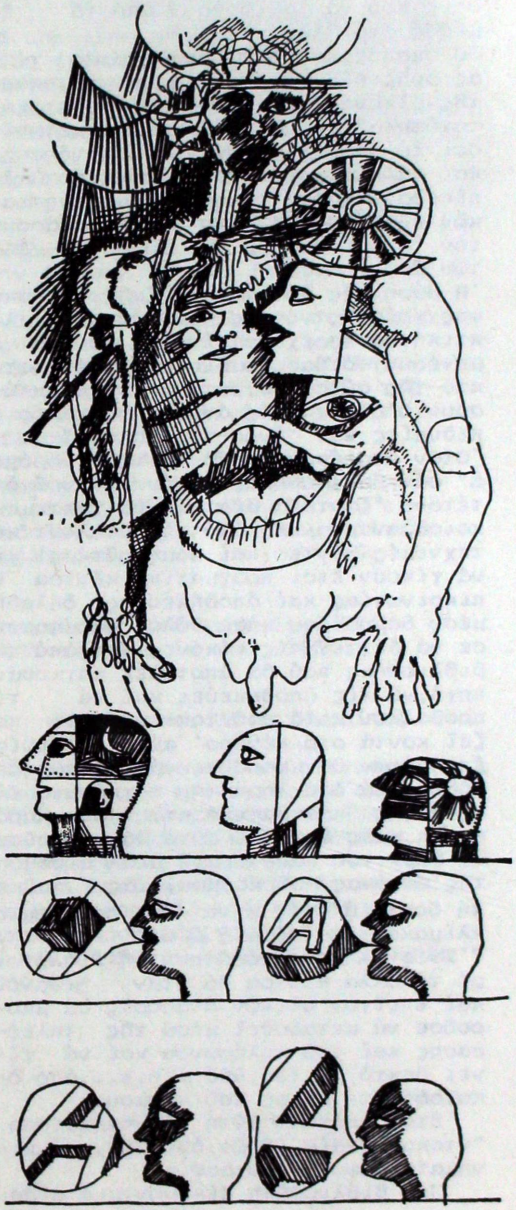
Τή δημιουργία ὀπτικο-ἀκουστικῶν ἐρευνητικῶν κέντρων...εἰδικά σέ διεθνή κλίμακα...

Τά κέντρα αὐτά νά ἐρευνήσουν τούς ὑπάρχοντες ὀπτικο-ἀκουστικούς τεχνικομηχανικούς ἐξοπλισμούς...

Τήν ἀνάπτυξη νέων ἐπινοήσεων κατασκευῆς τῆς εἰκόνας...(τήν ἀποθήκευση καί τή μεταφορά ὑλικοῦ τῆς εἰκόνας, κινηματογραφικῶν ταινιῶν, τηλεόρασης, κομπιοῦτερς, βίντεο-κασσέτας, κλπ...).

Ἐν συντομία, μιά ὁλοκληρωμένη ἐξέταση ὅλων τῶν ὀπτικο-ἀκουστικῶν ἐπινοήσεων καί διαδικασιῶν, ἐνθυμούμενοι πάντα νά βροῦμε τόν καλύτερο συνδυασμό τέτοιων μηχανῶν γιά μή λεκτική ἀνταλλαγή.
Τήν ἐκπαίδευση καλλιτεχνῶν σέ παγκόσμια βάση γιά τή χρήση τέτοιων ἐργαλείων τῆς εἰκόνας.
Τήν ἄμεση ἀνάπτυξη πρωτότυπων αἰθουσῶν πού ἀπό ἐδῶ καί πέρα θά τίς ἀποκαλοῦμε "Κινηματοδρόμια" καί οἱ ὁποῖες θά μποροῦν νά ἐνσωματώσουν ὅλον αὐτόν τόν ἐξοπλισμό.
Τήν ἄμεση ἔρευνα καί ἀνάπτυξη τῆς εἰκόνας καί τῶν παραστάσεων στό "Κινηματοδρόμιο".
Θά ἀποκαλῶ αὐτές τίς πρωτότυπες παραστάσεις:
"Κινηματογραφο-τοιχογραφίες", "Ethos-Cinema", "ταινίες ἐπικαίρων μέ ὄνειρα", "Ἐπανάδραση", "Βιβλιοθήκες εἰκόνων"...
Τό "κινηματοδρόμιο" θά λειτουργεῖ ὡς ἀκολούθως:
σ' ἕνα σφαιρικό θόλο, ταυτόχρονες εἰκόνες κάθε μορφῆς θά προβάλλονται σ' ὅλο τό μῆκος τῆς ὀθόνης τοῦ θόλου... οἱ θεατές εἶναι ξαπλωμένοι κάτω στήν ἐξωτερική πλευρά τοῦ θόλου μέ τά πόδια τους πρός τό κέντρο, ἔτσι πού ὁλόκληρος ὁ ὀπτικός χῶρος νά εἶναι ἡ ὀθόνη τοῦ θόλου. Χιλιάδες εἰκόνες θά μποροῦσαν νά προβληθοῦν σ' αὐτήν τήν ὀθόνη... αὐτή ἡ ροή τῶν εἰκόνων θά μποροῦσε νά συγκριθεῖ μέ τή μορφή τοῦ "κολλάζ" στίς ἐφημερίδες.... οἱ θεατές παίρνουν ὅτι θέλουν ἤ ὅτι μποροῦν ἀπό τήν παράσταση... καί καταλήγουν στά δικά τους συμπεράσματα.. κάθε θεατής θά χτίσει τίς δικές του ἀναφορές ἀπό αὐτή τή ροή τῶν εἰκόνων.
Ἕνα συγκεκριμένο παράδειγμα....
Γιά νά προετοιμάσουμε μιά παράσταση διάρκειας μιᾶς ὥρας στό "κινηματοδρόμιο" χρησιμοποιόντας κάθε εἶδος πολλαπλοῦς εἰκόνας, γιά νά ἀπεικονίσουμε τήν πορεία τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ ἀπό τήν Ἀρχαία Αἴγυπτο μέχρι σήμερα.
...μιά γρήγορη πανοπλία γραφικῶν παραστάσεων καί φωτός πού νά φέρνει στόν νοῦ χιλιάδες εἰκόνες, ἀκίνητες καί σέ κίνηση (μαζί μέ κατάλληλες "ἠχο-εἰκόνες"). Θά μπορούσαμε νά συμπιέσουμε τά τελευταῖα τρεῖς χιλιάδες χρόνια τῆς δυτικῆς ζωῆς σ' ἕναν τέτοιο λόγο εἰκόνας (aspect ratio=λόγος εὔρους καί ὕψους ἐκπεμπομένης εἰκόνας) ὥστε ἐμεῖς, οἱ θεατές, μποροῦμε νά συλλάβουμε τήν πορεία τοῦ ἀνθρώπου, τή ροή τοῦ χρόνου καί τίς μορφές τῆς ζωῆς πού μᾶς ἔχουν ὁδηγήσει μέχρι ἐδῶ... οἱ λεπτομέρειες δέν εἶναι ἀπαραίτητες... μόνο ἡ γενική κλίμακα τῆς ζωῆς... μ' ἄλλα λόγια, χρη-





σιμοποιόντας τό παρελθόν καί τό ἄμεσο παρόν γιά νά κατανοήσουμε τό μέλλον....

Ἀτέλειωτες φιλμικές παραλλαγές αὐτῆς τῆς ἰδέας εἶναι πιθανές σέ κάθε πεδίο τῆς προσπάθειας τοῦ ἀνθρώπου.. ..ἐπιστήμη,μαθηματικά,γεωγραφία.... τέχνη,ποίηση,χορός,βιολογία,κλπ....

Ἀτέλειωτες ἑρμηνείες καί παραλλαγές αὐτῆς τῆς ἰδέας ἀπό κ ά θ ε κοινωνική ὀμάδα καί ἐθνικότητα πού τή δέχονται σάν σχέδιο πρός ἐκτέλεση.... γιά νά τό παρουσιάσει σέ ἄλλες ὀμάδες(μέ ἀνταλλαγές ταινιῶν,μέ παραστάσεις πού νά ταξιδεύουν ἀπό τό ἕνα μέρος στό ἄλλο,κλπ...).

Ὁ σκοπός καί ἡ ἐπίδραση μιᾶς τέτοιας ροῆς εἰκόνων καί τῆς πυκνότητας τῆς εἰκόνας(θά τήν ὀνόμαζα "ὀπτική - ταχύτητα"),εἶναι καί νά ἀντιμετωπίσει τό θέμα τῆς λογικῆς κατανόησης καί νά εἰσχωρήσει στά ἀσυνείδητα ἐπίπεδα,ἡ χρήση τέτοιων "συγκινησιακῶν εἰκόνων" θά ἦταν γιά νά πιάσουμε τόν "συγκινησιακό παρανομαστή" ὅλων τῶν ἀνθρώπων...

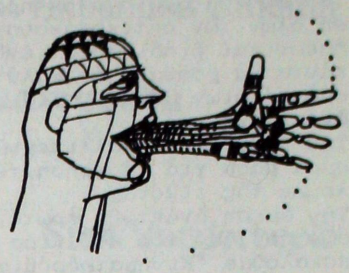
Ἡ βάση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς,τῆς σκέψης καί τῆς νόησης πού εἶναι μή λεκτική,νά παρέχουν εἰκόνες πού νά ἐμπνέουν τό βασικό διαισθητικό ἔνστικτο τῆς αὐτο-πραγμάτωσης,νά ἐμπνεύσουν σ'ὅλους τούς ἀνθρώπους καλές ἐπιθυμίες καί "ἐνδο-πραγμάτωση"...

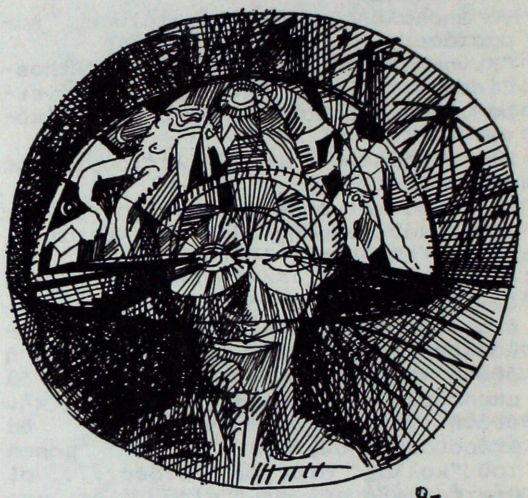
Ὅταν ἀναφέρομαι στά "κινηματοδρόμια" σάν βιβλιοθήκες εἰκόνων,ἐννοῶ ὅτι τέτοια "ζωντανά θέατρα" θά χρησιμοποιοῦσαν μερικές ἀπό τίς μελλοντικές τεχνικές(βίντεο καί κομπιοῦτερς) γιά νά γίνουν ἔτσι πραγματικά κέντρα ἐπικοινωνίας καί ἀποθήκευσης· δηλαδή, μέσω δορυφόρου κάθε θόλος θά μποροῦσε νά δεχτεῖ τίς εἰκόνες του ἀπό μιά βιβλιοθήκη πού θά ἀποτελεῖ παγκόσμια πηγή,νά τίς ἀποθηκεύει καί νά τίς προβάλλει μετά στό τοπικό κοινό πού ζεῖ κοντά στό κέντρο· αὐτή ἡ ταινία ἐπικαίρων θά μποροῦσε νά ἐπιθεωρήσει αὐθεντικά ὁλόκληρη τήν παγκόσμια εἰκόνα τῆς "πραγματικότητας" σέ παράσταση μιᾶς ὥρας κι αὐτό θά μποροῦσε νά δώσει σέ κάθε θεατή μιά αἴσθηση τῆς εἰκόνας τοῦ κόσμου...ἄς ποῦμε, τή δουλειά ἑνός μήνα σέ παγκόσμια κλίμακα,μέσα σέ μιά ὥρα.

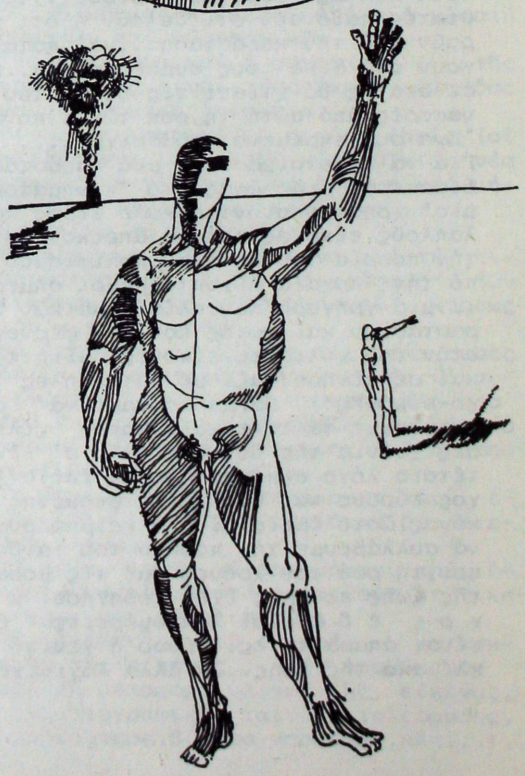
"Ἐνδο-πληροφοριοδότηση",ἡ διάλογοι μέ τά ἄλλα κέντρα θά ἦταν πιθανόν καί ἐπεῖγον ὑλικόν ἀναφορᾶς θά μποροῦσε νά μεταδοθεῖ μέσω τῆς τηλεόρασης καί τοῦ τηλέφωνου καί νά γίνει δεκτό σέ 136,000 m.p.s...ἀπό ὁποιοδήποτε μέρος τοῦ κόσμου.

Ἔτσι ἀποκαλῶ αὐτή τήν παράσταση "ντοκυμανταίρ ἰδεῶν,ὀνείρων,μιά κινηματογραφο-τοιχογραφία".

Μιά βιβλιοθήκη εἰκόνων,μιά αἴθου-







σα άποσυμπίεσης τῆς κουλτούρας, μιά "κουλτούρα-ἐνδοεπικοινωνίας"...αὐτό πού ἐννοῶ εἶναι στήν πραγματικότητα πῶς νά ἐκμεταλλευτοῦμε ὅσο περισότερο μποροῦμε τά μέσα πληροφόρησης πού ἔχουμε τώρα στή διάθεση μας....

Ὡρισμένα πράγματα θά μποροῦσαν νά συμβοῦν...ἄν ἕνα ἄτομο ἐκτεθεῖ στήν ἐμπειρία συνταρακτικῆς πληροφόρησης...

Θά ἦταν ἴσως δυνατόν νά ἀνα-διατάξουμε τά ἐπίπεδα τῆς ἐνημέρωσης κάθε ἀτόμου...

Ὁ κινηματογράφος θά γίνει μιά τέχνη "παράστασης"...καί μιά βιβλιοθήκη-εἰκόνων.

Προβλέπω ὅτι τά κέντρα αὐτά θά ἔχουν τόν μόνιμο καλλιτέχνη τους πού θά ζεῖ σ'αὐτά κι ὁ ὁποῖος θά ὀρχηστρώνει τό ὑλικό εἰκόνων πού ἔχει στή διάθεση του....

Κι αὐτά θά μᾶς ὁδηγήσουν σέ μιά ἐντελῶς νέα παγκόσμια μορφή τέχνης.

... Ὅτι διερευνόντας τόν "συγκινησιακό παρανομαστή" θά ἦταν δυνατόν, μέ τή βοήθεια τῆς ὀπτικῆς "δύναμης" μιᾶς τέτοιας παράστασης,νά ἐπικοινωνήσουμε μέ κάθε κοινωνική ὁμάδα μέ βάση τό μορφωτικό της ὑπόβαθρο.

Ἡ "μηχανή ἐμπειρίας"θά μποροῦσε νά φέρει κάθε ἕναν πάνω στή γῆ στόν 20ό αἰῶνα.

Καθώς ἡ ἀναλογία τῆς αὔξησης τῶν ἐκρηκτικῶν πρός τίς ἀνθρώπινες ζωές μεγαλώνει,τό ἴδιο μεγαλώνει καί ὁ κίνδυνος τῆς μή ἐπιβίωσης....

Ἔχει ὑπολογιστεῖ ὅτι ὑπάρχουν 700 ἑκατομμύρια ἀναλφάβητων ἀνθρώπων στόν κόσμο σήμερα...δέν ὑπάρχει καιρός γιά χάσιμο.

Οὔτε γιά λανθασμένους ὑπολογισμούς....

Ὁ κόσμος καί ἡ διαδικασία τῆς αὐτο-ἐκπαίδευσης πρέπει νά βροῦν γρήγορα μιά λύση γιά νά πετύχουν μιά ἀναθεώρηση τους,μιά συνειδητοποίηση τοῦ ἑαυτοῦ τους..,

Ὅτι κάθε ἄνθρωπος πρέπει νά ἀντιληφθεῖ τήν τεράστια κλίμακα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς καί τῶν ἐπιτευγμάτων πάνω στή γῆ....

Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά βρεῖ ἕναν τρόπο νά μετρήσει τόν ἑαυτόν του,νά ἀναπτύσσεται καί νά βρίσκεται σ' ἐπαφή μέ τόν ἑαυτόν του ταυτόχρονα...

Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά βρεῖ ἕναν τρόπο νά ξεπεράσει τίς προκαταλήψεις καί τούς φόβους του...

Τά μέσα ὑπάρχουν...ἐδῶ καί τώρα.

Στήν τεχνολογία καί στήν προέκταση τῶν αἰσθήσεων...

Ἀνακεφαλαιώνω:

Ἐνδιαφέρομαι νά βρεθεῖ ἕνας τρόπος ὥστε ἡ ὑπεραναπτυσσόμενη τεχνολογία ἑνός μέρους τοῦ κόσμου,νά βοηθήσει τήν ὑποανάπτυκτη συγκινησιακή-κοινωνιολογία ὅ λ ο υ τοῦ κόσμου γιά νά συμβαδίσει μέ τόν 20ό αἰῶνα...νά ἐξισορροπήσει τεχνική καί λογική - καί νά τό κάνει μάλιστα τώρα,ἀμέσως.

Ἐνδιαφέρομαι γιά τήν παγκόσμια εἰρήνη καί ἁρμονία...

Τήν ἐκτίμηση τῶν ἀτομικῶν διανοιῶν...

Τήν διασφάλιση τῆς καλῆς θέλησης σέ διεθνές ἐπίπεδο συναλλαγῆς....

Τήν ἀνταλλαγή εἰκόνων καί ἰδεῶν....

Μιά συνειδητοποίηση τῆς διαδικασίας τῆς "πραγματοποίησης" τῆς αὐτο- ἐκπαίδευσης.

Πού πρέπει νά γίνει πρίν τό "γεγονός" τῆς ἐκπαίδευσης...

Μέ δυό λόγια:ἕναν τρόπο ὥστε ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νά ἔχουν προ-γνώση

Μέ τήν ἀξιοποίηση τῆς παρελθοντικῆς καί τῆς ἄμεσης γνώσης....

Ἡ ἀνθρωπότητα προσβλέπει στό ἄμεσο μέλλον μέ ἀμφιβολία ἀπ'τή μιά καί μέ μοριακή ἐνέργεια ἀπ'τήν ἄλλη...

Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά κινηθεῖ γρήγορα κι ἀσφαλῶς,γιά νά διαφυλάξει τό μέλλον του...

Πρέπει νά ἀντιληφθεῖ τό παρόν...

Τό τώρα καί τό ἐδῶ...ἀκριβῶς τώρα.

Μιά διεθνής γλώσσα τῶν εἰκόνων εἶναι τό ὄργανο γιά τό κτίσιμο αὐτοῦ τοῦ μέλλοντος....

(Δημοσιεύτηκε στό περιοδικό FILM CULTURE τήν ἄνοιξη τοῦ 1966).

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

(1).Expanded cinema(Κινηματογράφος τῆς ἐπέκτασης): πρόκειται γι'αὐτό τό εἶδος κινηματογράφου πού (περισσότερο στήν προβολή καί λιγώτερο στή λήψη)κινεῖται πέρα ἀπό τήν παραδοσιακή διαδικασία.Μερικές μορφές του εἶναι: προβολή καί παράσταση, πολλαπλές προβολές,προβολή χωρίς φίλμ καί ἠθοποιοί,προβολή πάνω στούς θεατές,κλπ.

Jonas Mekas

Τό φίλμ ἡμερολόγιο

Jonas Mekas

Οἱ "Ἀναμνήσεις" ἔχουν τή μορφή ἑνός τετραδίου σημειώσεων ἤ ἡμερολογίου,μορφή πού φαίνεται ὅτι παίρνει ἡ περισσότερη πρόσφατη δουλειά μου. Σ'αὐτή τή μορφή δέν κατέληξα μετά ἀπό ὑπολογισμό,ἀλλά ἀπό ἀπόγνωση. Τά τελευταῖα 15 χρόνια καταπιάστηκα τόσο πολύ μέ τόν ἀνεξάρτητο κινηματογράφο-τή συνεργατική τῶν κινηματογραφιστῶν,τό περιοδικό Film Culture,τήν ταινιοθήκη καί,μέχρι πρόσφατα, τήν Ἀνθολογία κινηματογραφικῶν Ἀρχείων,πού δέν μοῦ ἔμενε καθόλου χρόνος γιά τόν ἑαυτό μου. Θέλω νά πῶ ὅτι δέν διέθετα χρόνο γιά νά ἑτοιμάσω ἕνα σενάριο,μετά μῆνες γιά νά γυριστεῖ,νά μονταριστεῖ,κλπ.Διέθετα μικρά μόνο χρονικά διαστήματα πού μοῦ ἐπέτρεπαν νά γυρίζω μερικά μέτρα φίλμ τή κάθε φορά."Ολη ἡ προσωπική μου δουλειά ἔμοιαζε μέ σημειώσεις. Σκεφτόμουν ὅτι θά ἔπρεπε νά κάνω ὅτι μποροῦσα ἐκείνη τή στιγμή,γιατί μετά ἴσως νά μήν εἶχα ἐλεύθερο χρόνο γιά βδομάδες."Αν μπορῶ νά φιλμάρω κάτιγιά ἕνα λεπτό,νά φιλμάρω γιά ἕνα λεπτό,ἄν μπορῶ γιά δέκα δευτερόλεπτα,νά φιλμάρω γιά δέκα δευτερόλεπτα.Παίρνω ὅτι μπορῶ ἀπό ἀπελπισία.Ἀλλά γιά πολύ καιρό δέν κοίταζα αὐτό τό ὑλικό πού συγκέντρωνα μ'αὐτό τόν τρόπο. Νόμιζα ὅτι αὐτό πού ἔκανα ἦταν ἐξάσκηση. Προετοιμαζόμουνα,ἤ προσπαθοῦσα νά διατηρήσω τήν ἐπαφή μέ τή μηχανή μου ἔτσι ὥστε ὅταν ἐρχότανε ἡ μέρα πού θά εἶχα καιρό,τότε θά ἔφτιαχνα ἕνα "πραγματικό" φίλμ.

Δυό βδομάδες ἀφότου ἔφτασα ἐδῶ τό 1949,δανείστηκα λίγα λεφτά ἀπό ἀνθρώπους πού γνώριζα καί πού εἶχαν ἔρθει πρίν ἀπό μένα,καί ἀγόρασα τήν πρώτη μου Bolex. "Αρχισα τήν πρακτική ἐξάσκηση,τό γύρισμα,καί νόμιζα ὅτι μάθαινα. Γύρω στά 1961 ἤ 1962,κοίταξα γιά πρώτη φορά Τό ὑλικό πού εἶχα συγκεντρώσει ὅλο αὐτόν τόν καιρό. Καθώς κοίταζα αὐτά τά παλιά μέτρα,πρόσεξα ὅτι περιεῖχαν διάφορα στοιχεῖα πού ταιριάζανε. Τά μέτρα πού νόμιζα ὅτι ἦταν τελείως ἀσυνάρτητα,ξαφνικά ἄρχισαν νά μοιάζουν μέ τετράδιο σημειώσεων πού τό κρατοῦσαν συνδεδεμένο πολλές κλωστές,ἀκόμα καί σ'αὐτή τήν ἀδιοργάνωτη μορφή."Ενα πράγμα πού μοῦκανε ἐντύπωση ἦταν τό γεγονός ὅτι μέσα σ'αὐτά τά μέτρα φίλμ ὑπῆρχαν πράγματα πού ἐπανέρχονταν συνεχῶς.Νόμιζα ὅτι κάθε φορά πού φιλμάριζα κάτι διαφορετικό,φιλμάριζα κάτι τό τελείως ἄλλο.Ἀλλά δέν ἦταν ἔτσι. Δέν ἦταν

πάντα "κάτι ἄλλο". Ἐπανερχόμουνα συνέχεια στά ἴδια θέματα, στίς ἴδιες εἰκόνες, ἤ πηγές εἰκόνων. Τό χιόνι γιά παράδειγμα. Στή Νέα Ὑόρκη δέν ἔχει σχεδόν καθόλου χιόνι· ὅλα τά Νέο Ὑορκέζικα τετράδια μου εἶναι γεμᾶτα χιόνι. Ἤ δέντρα. Πόσα δέντρα βλέπετε στούς δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης; Καθώς μελετοῦσα αὐτό τό ὑλικό καί καθώς τό σκεφτόμουνα, συνειδητοποίησα τή μορφή ἑνός φίλμ/ἡμερολόγιο, καί φυσικά αὐτό ἄρχισε νά ἐπηρεάζει τόν τρόπο πού φιλμάριζα, τό στύλ μου δηλαδή. Καί αὐτό ἀπό μιά ἄποψη μέ βοήθησε νά βρῶ λίγη γαλήνη. Ἔλεγα στόν ἑαυτό μου: "ὡραῖα, πολύ ὡραῖα, ἄν δέν ἔχω καιρό ν' ἀφιερώσω ἕξη ἤ ἑφτά μῆνες γιά νά κάνω ἕνα φίλμ, αὐτό δέ θά γίνει αἰτία νά χαλάσω τήν καρδιά μου, θά γυρίζω σύντομες σημειώσεις, ἀπό μέρα σέ μέρα, κάθε μέρα.

Ἔχω σκεφτεῖ καί πάνω σέ ἄλλες μορφές ἡμερολόγιου, σέ ἄλλες τέχνες. Ὅταν γράφεις γιά παράδειγμα ἕνα ἡμερολόγιο, κάθεσαι τό βράδυ, μόνος σου καί ἀναλογίζεσαι τή μέρα σου κοιτάζεις πίσω. Ἀλλά στό γύρισμα, τό νά κρατᾶς ἕνα τετράδιο σημειώσεων μέ τήν κινηματογραφική μηχανή, ἡ κύρια δυσκολία ἔγκειται στό πῶς νά ἀντιδράσεις μέ τήν κάμερα τώρα δά, τί στιγμή πού συμβαίνουν τά πράγματα: πῶς νά ἀντιδράσεις μέ τέτοιο τρόπο πού τό φίλμ νά δείξει αὐτό πού νοιώθω αὐτήν ἀκριβῶς τή στιγμή. Ἄν διαλέξω νά κινηματογραφήσω μιά κάποια λεπτομέρεια, καθώς διατρέχω τή ζωή μου, θά πρέπει νά ὑπάρχουν σοβαροί λόγοι πού ξεχωρίζω αὐτή τήν συγκεκριμένη λεπτομέρεια ἀπό χιλιάδες ἄλλες. Κι ἄν εἶναι στό πάρκο, ἤ στό δρόμο ἤ σέ καμμιά συγκέντρωση φίλων, ὑπάρχουν λόγοι πού διαλέγω νά κινηματογραφήσω μιά ὡρισμένη λεπτομέρεια. Νόμιζα ὅτι κρατοῦσα ἕνα ἀρκετά ἀντικειμενικό ἡμερολόγιο τῆς ζωῆς μου στή Νέα Ὑόρκη. Ἀλλά οἱ φίλοι μου πού εἶδανε τήν πρώτη ἔκδοση τοῦ φίλμ "Diaries, Notes and Sketches", μοῦ εἶπανε "Μά αὐτή δέν εἶναι ἡ 'δική μου' Νέα Ὑόρκη! Ἡ δική μου Νέα Ὑόρκη εἶναι ἀλλοιώτική. Στή δική σου Νέα Ὑόρκη θᾶθελα νά ζῶ. Μά ἡ δική μου Νέα Ὑόρκη εἶναι σκοτεινή, καταθλιπτική... Τότε ἄρχισα νά βλέπω ὅτι στ' ἀλήθεια δέν κράταγα ἀντικειμενικές σημειώσεις. Ὅταν ἄρχισα νά ξανακοιτάζω αὐτά τά φίλμ/ἡμερολόγια, πρόσεξα ὅτι περιεῖχαν ὅλα ὅσα ἡ Νέα Ὑόρκη δέν εἶχε... Ἦταν τό ἀντίθετο ἀπό αὐτό πού νόμιζα ὅτι ἔκανα στήν ἀρχή... Στήν πραγματικότητα κινηματογραφοῦσα τή παιδική μου ἡλικία, ὄχι τή Νέα Ὑόρκη. Εἶναι μιά φαντασίωση τῆς Νέας Ὑόρκης - φιξιόν.

Κατάλαβα καί κάτι ἄλλο. Στήν ἀρχή νόμιζα ὅτι ὑπῆρχε βασική διαφορά ἀνάμεσα στό γραπτό ἡμερολόγιο πού γράφει κανείς τό βράδυ καί πού εἶναι μιά ἀντανακλαστική διαδικασία καί στό κινηματογραφικό ἡμερολόγιο. Στό φίλμ/ἡμερολόγιο μου νόμιζα ὅτι ἔκανα κάτι διαφορετικό: αἰχμαλώτιζα τή ζωή, κομμάτια της, ἔτσι ὅπως συνέβαιναν. Ἀλλά πολύ γρήγορα κατάλαβα ὅτι δέν ἦταν καθόλου τόσο διαφορετικό. Ὅταν κινηματογραφῶ, συλλογίζομαι κι ὅλας. Νόμιζα ὅτι ἀντιδροῦσα μόνο στή δεδομένη πραγματικότητα. Δέν μπορῶ νά ἐξασκῶ μεγάλο ἔλεγχο πάνω στήν πραγματικότητα καί τά πάντα καθορίζονται ἀπό τή μνήμη μου, ἀπό τό παρελθόν μου. Ἔτσι πού αὐτή ἡ "ἄμεση" κινηματογράφηση γίνεται κι ἕνας τρόπος στοχασμοῦ. Μέ τόν ἴδιο τρόπο, ἀντιλήφθηκα, ὅτι

τό νά γράφεις κανείς ἕνα ἡμερολόγιο δέ σημαίνει ἁπλῶς ἀντανάκλαση,κοίταγμα πρός τά πίσω.Ἡ μέρα σου,ὅπως σοῦ ξανάρχεται τή στιγμή τοῦ γραψίματος,μετριέται,ξεδιαλέγεται,γίνεται ἀποδεχτή ἤ ὄχι,καί ἀξιολογεῖται ἀνάλογα μέ τό τί ἤ πῶς νοιώθει αὐτός πού τό γράφει ἐκείνη τή στιγμή.Ὅλα συμβαίνουν ξανά,καί αὐτό πού γράφεται εἶναι πιό ἀληθινό πρός τό αἴσθημα τοῦ ἀτόμου ἐκείνη τή στιγμή παρά πρός τά γεγονότα καί τίς συγκινήσεις τῆς ἡμέρας πού ἔχουν πιά περάσει. Συνεπῶς δέ βλέπω πιά τόσο μεγάλες διαφορές ἀνάμεσα σ'ἕνα γραπτό ἡμερολόγιο καί τό κινηματογραφημένο ἡμερολόγιο,τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τίς διεργασίες.

Μέχρι νά ἀποφασίσω νά κοιτάξω αὐτό τό ὑλικό τῶν δέκα πρώτων χρόνων,εἶχα χρησιμοποιήσει μέχρι τρεῖς Bolex.Ἦταν ἡ ἐποχή πού συντελέστηκε ἡ ἀπελευθέρωση τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν,ὅταν ἡ στάση μας ἀπέναντι στή κινηματογραφία ἄλλαζε ριζικά.Ὅπως πολλοί ἄλλοι στή δεκαετία τοῦ 50-60,ἤθελα νά εἶμαι ἕνας "πραγματικός" κινηματογραφιστής καί νά φτιάχνω "πραγματικές" ταινίες , καί νά εἶμαι "ἐπαγγελματίας" κινηματογραφιστής.Ἤμουνα πολύ μπλεγμένος στίς κινηματογραφικές συμβατικότητες πού εἶχα κληρονομήσει. Κουβαλοῦσα πάντα ἕνα τρίποδα.... Ἀλλά ὕστερα ξαναποίταξα ὅλο τό ὑλικό μου καί εἶπα;"Ἡ σκηνή τοῦ πάρκου καί ἡ σκηνή τῆς πόλης,καί τό δέντρο , ἐδῶ εἶναι ὅλα,στό φίλμ- ἀλλά δέν εἶναι αὐτά πού εἶδα τή στιγμή πού τά κινηματογραφοοῦσα.Ἡ εἰκόνα εἶναι ἐδῶ ἀλλά κάτι πολύ οὐσιαστικό λείπει.Ἔπιασα τήν ἐπιφάνεια, ἀλλά ἔχασα τήν οὐσία.

Ἐκείνη τήν ἐποχή ἄρχισα νά καταλαβαίνω ὅτι αὐτό πού ἀπουσίαζε ἀπό τό ὑλικό αὐτό ἦταν ὁ ἐ α υ τ ό ς μου: ἡ στάση μου,οἱ σκέψεις μου,τά συναισθήματα μου τή στιγμή πού κοίταζα τήν πραγματικότητα πού κινηματογραφοῦσα.Αὐτή ἡ πραγματικότητα,αὐτή ἡ συγκεκριμένη λεπτομέρεια τράβηξε κατά πρῶτο λόγο τήν προσοχή μου ἐξ'αἰτίας τῶν ἀναμνήσεων μου,τοῦ παρελθόντος μου. Ξεχώρισα αὐτή τή συγκεκριμένη λεπτομέρεια μέ ὅλο μου τό εἶναι,μέ ὅλο μου τό παρελθόν.Ἡ δυσκολία τώρα ἔγκειται στό πῶς νά συλλάβω αὐτή τή λεπτομέρεια,αὐτό τό ἴδιο τό ἀντικειμενικό φυσικό κομμάτι τῆς πραγματικότητας,ὅσο πιό κοντά γίνεται μέ τό πῶς τό βλέπει ὁ ἑαυτός μου.Βέβαια,αὐτό πού ἀντιμετώπιζα ἦταν τό αἰώνιο πρόβλημα ὅλων τῶν καλλιτεχνῶν: νά συνυφάνω τήν πραγματικότητα μέ τό Ἐγώ,νά βρεθεῖ τό τρίτο πράγμα. Χρειάστηκε νά ἀπελευθερώσω τή κάμερα ἀπό τόν τρίποδα,καί νά ἀγκαλιάσω ὅλες τίς ὑποκειμενικές κινηματογραφικές τεχνικές καί διαδικασίες πού εἴτε ἦταν ἤδη διαθέσιμες ἤ μόλις τότε ἄρχιζαν νά διαφαίνονται.Ἦταν μιά παραδοχή καί ἀναγνώριση τῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου τῶν τελευταίων πενήντα χρόνων. Ἐπηρέασε τόν τρόπο πού κινηματογραφοῦσα,τίς κινήσεις, τό ρυθμό,τά πάντα. Χρειάστηκε νά ἀπορήψω τίς ἀκαδημαϊκές ἔννοιες τῆς "νορμάλ" ἔκθεσης τοῦ φίλμ,τῆς "νορμάλ" κίνησης τῆς κάμερας ἤ τοῦ φυσιολογικοῦ καί σωστοῦ ἐκείνου ἤ τοῦ ἄλλου. Χρειάστηκε νά δοθῶ,νά συγχωνευτῶ μέ τήν πραγματικότητα πού κινηματογραφοῦσα,νά μπῶ μέσα της ἔμμεσα μέ τή βοήθεια τοῦ ρυθμοῦ,τοῦ φωτισμοῦ,τῆς ἔκθε-

σης τοῦ φίλμ,τῆς κίνησης.

Πρίν προχωρήσουμε,θά ἤθελα νά πῶ κάτι γι'αὐτό τό πράγμα τῆς "πραγματικότητας". Πραγματικότητα...Ἡ Νέα Ὑόρκη εἶναι ἐκεῖ,εἶναι"πραγματική".Ὁ δρόμος εἶναι ἐκεῖ. Τό χιόνι πέφτει. Δέν ξέρω πώς γίνεται,ἀλλά εἶναι ἐκεῖ. Ζεῖ τή δική του ζωή φυσικά. Τό ἴδιο μέ τή Λιθουανία. Λοιπόν,τώρα ἐμφανίζομαι κι ἐγώ ἐπί σκηνῆς μαζί μέ τήν κάμερα μου. Καθώς περπατάω μέ τήν κάμερα μου, κάτι παίρνει τό μάτι μου."Οταν περπατάω μέσα στή πόλη,δέν ὁδηγῶ τά μάτια μου συνειδητά ἀπό τό ἕνα πράγμα στό ἄλλο. Μᾶλλον,περπατάω καί τά μάτια μου εἶναι σάν ἀνοιχτά παράθυρα,καί βλέπω πράγματα,τά πράγματα πέφτουν μέσα στό πεδίο ὅρασης μου."Αν ἀκούσω κάποιο ἦχο,βέβαια, κοιτάζω πρός τή μεριά τοῦ ἦχου. Τό αὐτί ἐνεργοποιεῖται καί κατευθύνει τό μάτι. Τό μάτι ψάχνει γιά νά βρεῖ αὐτό πού κάνει τό θόρυβο.Τίς περισσότερες φορές,ὅμως,τά πράγματα συνεχίζουν νά πέφτουν μέσα- εἰκόνες,μυρωδιές ἦχοι , καί ξεδιαλέγονται στό μυαλό μου.Μερικά ἀπ'αὐτά χτυποῦν κάποιες χορδές,ἴσως μέ τό χρῶμα τους ἤ μ'αὐτό πού παριστάνουν,καί ἀρχίζω νά τά κοιτάζω,ἀρχίζω νά ἀντιδρῶ σ' αὐτή ἤ σ'ἐκείνη τή λεπτομέρεια. Τό μυαλό φυσικά δέν εἶναι ἠλεκτρονικός ὑπολογιστής. Κι ὅμως δουλεύει λιγάκι σάν ἠλεκτρονικός ὑπολογιστής,καί τό κάθε πράγμα μετριέται,ἀνταποκρίνεται πρός τίς ἀναμνήσεις,πρός τίς πραγματικότητες πού ἔχουν ἐγγραφεῖ στόν ἐγκέφαλο καί εἶναι ὅλα πολύ ἀληθινά.

Τό δέντρο στό δρόμο εἶναι πραγματικότητα.Ἀλλά ἐδῶ, τό ξεχώρισα,ἀφαίρεσα ὅλη τήν ἄλλη πραγματικότητα πού τό περιβάλλει καί διάλεξα μόνο αὐτό τό συγκεκριμένο δέντρο. Καί τό κινηματογράφισα. Καί ἄν ἀρχίσω τώρα νά ξανακοιτάζω τό ὑλικό πού ἔχω μαζέψει,θά βρῶ μιά συλλογή ἀπό τέτοιες ξέχωρες λεπτομέρειες,καί σέ κάθε περίπτωση αὐτές μέ βρῆκαν,δέ τίς διάλεξα ἐγώ,αὐτές μέ διάλεξαν κι ἐγώ ἀντέδρασα σ'αὐτές γιά πολύ προσωπικούς λόγους καί γι'αὐτό δένονται ὅλες μεταξύ τους γιά μένα,γιά τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο λόγο."Ολες σημαίνουν κάτι γιά μένα ἀκόμα κι ἄν δέν καταλαβαίνω τό γιατί. Τό ἔργο μου εἶναι μιά πραγματικότητα πού ταξινομήθηκε ἀφοῦ πέρασε ἀπό μένα μέσω αὐτῆς τῆς τόσο πολύπλοκης διεργασίας,καί,φυσικά,γιά κάποιον πού μπορεῖ νά διαβάσει,αὐτό τό ὑλικό λέει πολλά γιά μένα- στήν πραγματικότητα λέει πιό πολλά γιά μένα παρά γιά τήν πόλη ὅπου τά φιλμάρω: δέ βλέπεις τή πόλη,βλέπεις μόνο αὐτές τίς ξέχωρες λεπτομέρειες.Ἐπομένως, ἄν κάποιος ξέρει νά τά διαβάζει σωστά,ἀκόμα κι ἄν δέν μέ βλέπει νά μιλάω ἤ νά περπατάω,μπορεῖ νά καταλάβει τά πάντα γιά μένα."Οσον ἀφορᾶ τή πόλη,καί βέβαια θά μποροῦσες νά πεῖς κάτι γιά τήν πόλη ἀπό τά Ἡμερολόγια μου -ἀλλά μόνον ἔμμεσα. Παρ'ὅλα αὐτά,περνάω μέσα ἀπό αὐτή τήν ἀληθινή,παραστατική πραγματικότητα,καί αὐτές οἱ εἰκόνες εἶναι ὅλες καταγραφές τῆς ἀληθινῆς πραγματικότητας,ἔστω καί ἀποσπασματικές."Ασχετα μέ τό πῶς φιλμάρω, ἀργά ἤ γρήγορα,πῶς ἐκθέτω τό φίλμ,τό ἔργο ἀπεικονίζει μιά ὡρισμένη,ἀληθινή,ἱστορική περίοδο. Σάν μιά ὁμάδα ὅμως εἰκόνων,δείχνει περισσότερα γιά τή δική μου ὑποκειμενική πραγματικότητα,μπορεῖτε καί νά τήν ὀνομάσετε τήν ὑποκειμενική πραγματικότητά μου- παρά γιά ὁποιαδήποτε

ἄλλη πραγματικότητα.

Χρησιμοποίησα τή μέθοδο τῆς ἐξάλειψης,ἔβγαζα ἔξω μέρη πού δέν πήγαιναν,τά ἄσχημα "γραμμένα" μέρη καί ἄφηνα μέσα τά καλά μέρη χωρίς καμμιά ἀλλαγή.Αὐτό σημαίνει ὅτι δέν μοντάριζα τίς ἀτομικές σκάνς.Ἄφησα ἐκεῖνα τά μέρη πού νόμισα ὅτι ἔπιαναν κάτι,εἶχαν κάποια σημασία γιά μένα καί τά ὁποῖα δέν μέ ἐνοχλοῦσαν οὔτε τεχνικά οὔτε μορφικά.Ἀκόμη κι ἄν μερικά μέρη ἔπιαναν κάτι οὐσιαστικό ἀλλά μέ ἐνοχλοῦσαν μορφικά,τά ἔβγαζα ἔξω. Θέλω νά πῶ τό ἀστεῖο ὅτι ὁ Ρεμπώ εἶχε ἐμπνεύσεις καί γώ ἔχω μόνο ἀφαιρέσεις*

Ξόδεψα πολύ χρόνο σχεδιάζοντας,δοκιμάζοντας πῶς αὐτή ἤ ἐκείνη ἡ λεπτομέρεια,αὐτή ἡ σημείωση ἤ αὐτό τό σχέδιο λειτουργοῦν μέσα στό σύνολο τοῦ ἔργου. Δέν ἦταν καί τόσο μεγάλο πρόβλημα μέ τό φίλμ "Ἀναμνήσεις",μέ τό φίλμ "Ἡμερολόγια,Σημειώσεις καί Σχέδια" ὅμως χρειάστηκε νά δουλέψω σκληρά καί γιά πολύ χρόνο.Ἀφοῦ ἔχεις καθήσει καί δεῖ ἕνα ἔργο γιά δύο ὧρες,αὐτό πού θά συμβεῖ τήν τρίτη ὥρα εἶναι πολύ σημαντικό. Τότε μπαίνει τό πρόβλημα τῆς ἐπανάληψης. Μερικές φορές χρειάζεται νά βγάλω ἔξω ἀπό τό φίλμ ἀκόμα καί μέρη πού μοῦ ἀρέσουν γιατί κάτι πού εἶναι πάρα πολύ εἶναι πάρα πολύ.Στήν προκειμένη περίπτωση,στήν περίπτωση τῶν "Ἀναμνήσεων",τό μοντάζ ἔγινε πολύ γρήγορα.Ὁ Χάνς Μπρέχτ τῆς Norddeutscher Television μέ βοήθησε νά πληρώσω τό φίλμ καί τήν κάμερα μέ ἀντάλλαγμα τό δικαίωμα νά τό δείξουν στή Γερμανική τηλεόραση.Ὕστερα ὅμως γύρισα πίσω καί ξέχασα τελείως τόν Μπρέχτ. Μέ ξέχασε καί κεῖνος.Ἀργότερα ὅμως,τήν ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων,μοῦ τηλεφώνησε: "εἶναι τό φίλμ ἕτοιμο;τό χρειάζομαι στίς εἴκοσι τοῦ Γενάρη"."Εἴκοσι τοῦ Γενάρη; γιατί δέ μοῦ τόπες πιό πρίν;" Πῆγα στό τραπέζι τοῦ μοντάζ καί τό κοίταξα.Ἀφότου γύρισα ἀπό τήν Λιθουανία συνέχιζα νά σκέφτομαι:"πῶς θά τό μοντάρω;" Τό ὑλικό αὐτό μοῦ ἤτανε πολύ οἰκεῖο. Δέν μποροῦσα νά ἔχω καμμιά ἄποψη.Ἀκόμα καί σήμερα δέν μπορῶ νά τό δῶ ἀπό ἀπόσταση.Ἡ διάρκεια του ἦταν διπλάσια ἀπ'αὐτό τό τελικό φίλμ. Στάθηκα λοιπόν ἐκεῖ καί ἔλεγα στόν ἑαυτό μου: "ὡραῖα,ὡραῖα,αὐτή ἡ ἐπείγουσα περίπτωση θά μέ βοηθήσει νά πάρω ἀποφάσεις".Γιά δυό τρεῖς ἡμέρες δέν ἄγγιξα τό φίλμ,σκεφτόμουνα τή μορφή πού θά τοῦ ἔδινα.Μόλις ἀποφάσισα γιά τή δομή ἄρχισα νά τό μοντάρω πολύ γρήγορα,μέσα σέ μιά μέρα.Ἤξερα ὅτι αὐτός ἦταν ὁ μόνος τρόπος γιά νά καταπιαστῶ ζεστά μ'αὐτό τό φίλμ: δουλεύοντας το τελείως μηχανικά.Ἕνας ἄλλος τρόπος θά ἦταν νά τό δουλέψω γιά πάρα πολύ καιρό καί ἤ νά βγάλω ἕνα τελείως διαφορετικό φίλμ ἤ Νά τό καταστρέψω στή διαδικαστική προσπάθεια.

Δέν ἄλλαξα τή χρονική ἀκολουθία παρά μόνο σέ λίγες περιπτώσεις. Στίς "Ἀναμνήσεις" κράτησα τή χρονική ἀκολουθία. Στά "Ἡμερολόγια,Σημειώσεις καί Σχέδια"(Walden), ἄλλαξα λίγο τή χρονική ἀκολουθία γιά δομικούς λόγους.

Ὅσοι ἀπό σᾶς ἔχετε δεῖ τήν πρώτη ἔκδοση τοῦ "Ἡμερολόγια,Σημειώσεις καί Σχέδια"(Walden)καί τώρα τίς "Ἀναμνήσεις",θά δεῖτε τή διαφορά ἀνάμεσα στά δύο.Ἡ βάση στό Walden εἶναι τό μονό καρρέ.Ἔχει μεγάλη πυκνότητα. Ὅταν πῆγα στή Λιθουανία νόμισα ὅτι θά ἔφερνα πίσω ἕνα ἀνάλογο ὑλικό.Ἀλλά κατά κάποιο τρόπο ὅταν ἤμουν ἐκεῖ

δέν μποροῦσα νά δουλέψω μέ τόν τρόπο πού εἶχα δουλέψει στό Walden. Ὅσο πιό πολύ καιρό ἔμενα στή Λιθουανία, τόσο πιό πολύ μέ ἄλλαζε καί μέ ὁδηγοῦσε σ' ἕνα τελείως διαφορετικό στύλ. Ὑπῆρχαν συναισθήματα, καταστάσεις, πρόσωπα πού δέν μποροῦσα νά χρησιμοποιήσω μέ πάρα πολύ ἀφηρημένο τρόπο. Μερικές πραγματικότητες μπορεῖς νά τίς παρουσιάσεις στόν κινηματογράφο μόνο μέσα ἀπό εἰκόνες μιᾶς ὡρισμένης διάρκειας. Κάθε θέμα, κάθε πραγματικότητα, κάθε συγκίνηση ἐπηρεάζουν τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο κινηματογραφεῖς. Τό στύλ πού χρησιμοποίησα στίς "Ἀναμνήσεις" δέν ἦταν τό πιό κατάλληλο. Εἶναι ἕνα συμβατικό στύλ. Θά ἐξηγήσω τό γιατί. Γιά παράδειγμα, ἔκανα ἕνα σοβαρό λάθος πού δέ θά ἐπαναλάβω ποτέ. Ἡ τρίτη κάμερά μου σταμάτησε νά δουλεύει λίγο πρίν φύγω γι' αὐτό τό ταξίδι. Τήν εἶχα φτιάξει πολλές φορές στό παρελθόν, τούτη τή φορά ὅμως ἦταν ἀδύνατο νά διορθωθεῖ. Ἔτσι, ἀγόρασα μιά καινούργια κάμερα Bolex. Ἀλλά ἀκόμα κι ἄν δύο Bolex εἶναι τελείως ὅμοιες, τό γεγονός καί μόνο ὅτι δέν ἔχεις ξανακρατήσει τήν καινούργια στά χέρια σου, σ' ἐπηρεάζει. Πρέπει νά συνηθίσεις κάθε καινούρια μηχανή ἔτσι πού στό γύρισμα νά ἀντιδράει θετικά σέ σένα καί σύ νά ξέρεις τίς ἀδυναμίες καί τά καπρίτσια της. Γιατί, ἀργότερα, ὅταν ἄρχισα νά γυρίζω, ἀνακάλυψα ὅτι ἡ κάμερά μου δέν ἦταν καθόλου ὅμοια μέ τήν παλιά. Στήν πραγματικότητα ἦταν ἐλαττωματική, δέν κρατοῦσε ποτέ σταθερή ταχύτητα. Φιλμάριζα στά 24 καρρέ καί ὕστερα ἀπό λίγο γύριζε μέ ταχύτητα 32 καρρέ. Πρέπει νά κοιτάζεις συνέχεια στό μετρητή ταχύτητας γιατί οἱ ταχύτητες τῶν καρρέ ἀνά δευτερόλεπτο ἐπηρεάζουν τήν ἔκθεση τοῦ φίλμ στό φῶς. Καί ὅταν τελικά κατάλαβα πώς δέν ὑπῆρχε τρόπος νά τό διορθώσω, ἀποφάσισα νά τό δεχτῶ καί νά ἐνσωματώσω τό ἐλάττωμα αὐτό στά μορφικά τεχνάσματα, νά χρησιμοποιήσω τίς μεταβολές στό φωτισμό σάν δομικές ἀρχές.

Μόλις πρόσεξα ὅτι οἱ ταχύτητες ἄλλαζαν συνεχῶς (ἰδιαίτερα ὅταν φιλμάριζα σέ σύντομα πλάνα), κατάλαβα ὅτι δέ θά μποροῦσα νά ἐλέγχω τήν ἔκθεση τοῦ φίλμ στό φῶς. Δέν ἐννοῶ ἀκριβῶς ὅτι ἤθελα νά ἔχω "νορμάλ", "ἰσορροπημένο" φωτισμό. Ὄχι δέν πιστεύω σ' αὐτό. Ἀλλά μπορῶ νά δουλέψω μέσα ἀπό τίς παραξενιές μου, μέσα ἀπό τό δικό μου τρόπο ἐπαφῆς μέ τό φῶς, μόνο ὅταν ἔχω τέλειο ἔλεγχο ἤ τουλάχιστον "νορμάλ" ἔλεγχο πάνω στά ἐργαλεῖα μου. Ἀλλά ἐδῶ αὐτός ὁ ἔλεγχος μοῦ ξέφευγε. Ὁ μόνος τρόπος γιά νά ἐλέγχω τήν κατάσταση ἦταν νά συμπεριλάβω τό ἐλάττωμα αὐτό στό ἴδιο τό φιλμάρισμα. Νά χρησιμοποιήσω τίς ὑπερ-ἐκθέσεις τοῦ φίλμ σάν τονισμούς, νά τίς χρησιμοποιήσω γιά νά ἀποκαλύψω τήν πραγματικότητα, κυριολεκτικά κάτω ἀπό ἕνα διαφορετικό φῶς· νά τίς χρησιμοποιήσω γιά νά δώσω στήν πραγματικότητα μιά κάποια ἀπόσταση, νά τήν κάνω πιό ἔντονη.

Ὅταν πῆγα στή Λιθουανία μοῦ προσφέρανε μιά ὁμάδα ὁπερατέρ καί μηχανές, καί θά μποροῦσα νά τά εἶχα χρησιμοποιήσει. Δέν τόκανα ὅμως. Γνώριζα ὅτι ἄν καί οἱ εἰκόνες πού θά ἀποτύπωναν οἱ τεχνικοί αὐτοί σύμφωνα μέ τίς ὁδηγίες μου, θά ἦταν "καλύτερες" ἐπαγγελματικά, θά καταστρέφανε τό θέμα πού ἐπιζητοῦσα. Ὅταν γυρίζεις σπίτι σου γιά πρώτη φορά ὕστερα ἀπό εἴκοσι-πέντε χρόνια, ξέ-

ρεις ὅτι ὅλοι αὐτοί Οἱ ἐπαγγελματίες δέν ἔχουν καμμιά θέση ἐκεῖ. Ἔτσι διάλεξα τή δική μου Bolex. Τό φιλμάρισμα ἔπρεπε νά μείνει τελείως ἰδιωτικό, προσωπικό καί "μή-ἐπαγγελματικό". Γιά παράδειγμα, ποτέ δέν ἔλεγξα τό ἄνοιγμα τοῦ φακοῦ μου πρίν νά φιλμάρω κάτι. Τόπαιξα στή τύχη. Ἤξερα ὅτι ἡ ἀλήθεια θἄπρεπε νά τριγυρίζει ὀλόγυρα καί νά κρέμεται ἀπό ὅλες αὐτές τίς "ἀτέλειες". Ἡ ἀλήθεια πού ἔπιασα, ὅτι κι ἄν ἔπιασα, ἔπρεπε νά ἐξαρτᾶται ἀπό μένα καί ἀπό τήν κάμερα μου. Ὅταν φιλμάρεις μέ μιά Bolex, τήν κρατᾶς κάπου, ὄχι ἀκριβῶς ἐκεῖ πού εἶναι τό μυαλό σου, λίγο χαμηλώτερα, καί ὄχι ἀκριβῶς στή θέση τῆς καρδιᾶς-λιγάκι πιό πάνω... Καί τότε τήν ὀπλίζεις τῆς δίνεις μιά τεχνιτή ζωή... Ζεῖς συνεχῶς, μέσα σ' αὐτή τήν κατάσταση, σ' ἕνα χρονικό συνεχές, φιλμάρεις ὅμως σέ διαστήματα, μέχρι νά ξεκουρδιστεῖ ἡ κάμερα... Διακόπτεις συνεχῶς τήν κινηματογραφική σου πραγματικότητα...
Τήν ἐπαναλαμβάνεις ξανά...

Ἀντιπαθῶ ὁποιοδήποτε εἶδος μυστηρίου. Ὅσο πιό πολλά μπορῶ νά πῶ γιά τούς ἀνθρώπους στά ἔργα μου τόσο πιό εὐτυχισμένος εἶμαι. Σ' ὅλα τά τελευταῖα ἔργα μου χρησιμοποιῶ "ὑπότιτλους" γιά νά πῶ τί βλέπετε. Μοῦ ἀρέσει νά λέω ἀπό πρίν, ὅσο πιό πολύ μπορῶ, τί εἶναι τί ἔρχεται. Δέν χρειάζεται βέβαια νά τά λές ὅλα, ὑπάρχουν καί ὅρια.

Οἱ φίλοι μου μέ ρωτᾶνε συνέχεια: "τί κάνουν ἐκεῖ τά ἀδέλφια σου; Ἀπό ποῦ εἶσαι; Πῶς εἶναι ἐκεῖ;" Δίνω ὅλες αὐτές τίς πληροφορίες μέ τούς "ὑπότιτλους". Ὁ Κώστας εἶναι ὑπεύθυνος τῆς σιταποθήκης ἐδῶ καί δέκα χρόνια καί Ἴσως ἔτσι νά εἶναι ἡ ζωή του καί γιά ἄλλα δέκα χρόνια. Ὁ ἄλλος εἶναι ἀγρονόμος καί τέτοιος εἶναι ἀπό τότε πού τέλειωσε τό σχολεῖο.

Ἀργότερα, μετά τό γύρισμα, ἀποφασίζω τί ἤχους θά χρησιμοποιήσω. Συγκεντρώνω τούς ἤχους ὅποτε μπορῶ. Συνήθως καταλήγω νά ἔχω ὡρισμένο ὑλικό καί ὡρισμένους ἤχους πού νά πλαισιώνουν τήν ἴδια κατάσταση. Κοιτάζω τό φιλμικό ὑλικό μου σάν σημειώσεις καί ἀναμνήσεις, μέ τόν ἴδιο τρόπο πού κοιτάζω τούς ἤχους μουπού ἔχω συλλέξει τήν ἴδια περίοδο. Στήν περίπτωση τῆς μουσικῆς γιά τό μέρος τῆς Λιθουανίας στίς "Ἀναμνήσεις", πρόκειται ἁπλᾶ γιά ἕνα δίσκο πού ἔλαβα κατά σύμπτωση καί τόν ὁποῖο θαύμαζα ἀπό παλιά. Εἶναι μουσική γραμμένη στά 1910 ἀπό ἕναν Λιθουανό συνθέτη καί ζωγράφο, τόν Ciurlionijs, πού πέθανε πολύ νέος στό ἄσυλο τῶν τρελλῶν. Ἠχογράφησα μερικά ἀποσπάσματα πολλές φορές. Μπορεῖ νά ἔχει ἐπηροές ἀπό τόν Scriabin (αὐτό εἶπανε μερικοί), ἀλλά βασικά εἶναι μουσική τῆς Λιθουανίας. Περιέχει μερικές νότες πού μοῦ μιλᾶνε, καί τήν ἄκουγα συνέχεια, μέχρι πού μοῦ ἔκλεψαν τό δίσκο μαζί μέ τόν φωνόγραφο πρίν μερικά χρόνια. Ἔτσι, ἡ μουσική αὐτή ἔχει κάποια σημασία γιά μένα, μοῦ εἶναι πολύ κοντινή καί γι' αὐτό τήν χρησιμοποίησα. Τήν χρησιμοποίησα σάν μιά θηλειά, κατά κάποιο τρόπο. Πίστεψα ὅτι θά μέ βοηθοῦσε νά συνδέσω ὅλα τά σκόρπια κομμάτια, αὐτή ἡ ἠχητική θηλειά. Χρησιμοποίησα μουσική τοῦ Bruckner γιά τή σεκάνς μέ τόν Κουμπέλκα, γιατί ὁ Bruckner εἶναι ὁ ἀγαπημένος συνθέτης τοῦ Κουμπέλκα. Ὅλα εἶναι λοιπόν πολύ προσωπικά.

Βρῆκα ἕνα μικρό μαῦρο τετράγωνο στά πρῶτα μου φίλμ.

Πειραματιζόμουνα τό 1950,προσπαθώντας νά βρῶ τρόπο διαίρεσης ἑνός φίλμ,κάτι σάν τά κεφάλαια ἑνός βιβλίου, καί σκέφτηκα νά χρησιμοποιήσω ἕνα τετράγωνο πού νά δείχνει τά διάφορα κεφάλαια τοῦ φίλμ.Ἀλλά δέν ἔτυχε ποτέ νά τό χρησιμοποιήσω μέχρι πού τό ἀνακάλυψα ξανά ὅταν δούλευα τίς "Ἀναμνήσεις". Θά προσέξετε ὅτι χρησιμοποιῶ τούς ἀριθμούς ἀπό τό 1 μέχρι τό 100 μόνο στό μέρος τῆς Λιθουανίας. Σ'ἕνα ἄλλο χρησιμοποιῶ τό μαῦρο τετράγωνο γιά τό διαχωρισμό τῶν κεφαλαίων.Ἤ ἴσως εἶναι μόνο παράγραφοι.Δέν μποροῦσα νά σκεφθῶ,κάτω ἀπό τήν πίεση τοῦ χρόνου,τί ἄλλο θά μποροῦσα νά κάνω. Δέν ἤθελα νά χρησιμοποιήσω μαύρη ἀμόρσα.

Τό λέω στό φίλμ:"Γιά μένα ὁ χρόνος στή Λιθουανία ἔμεινε στάσιμος γιά εἴκοσι-πέντε χρόνια καί τώρα ἀρχίζει νά κινεῖται πάλι".Ἔτσι,ὅταν ὁ κόσμος μέ ρωτάει πῶς εἶναι ἡ ζωή ἐκεῖ τώρα,ἀρχίζω νά προσπαθῶ νά δώσω μιά ἀπάντηση.Ἀλλά μέχρι τώρα τό ἀπόφευγα.Συνήθως λέω:"Ὦ, πηγαίνετε νά δεῖτε τό φίλμ μου,τά ἔχει ὅλα,δέν ἔχω τίποτα παραπάνω νά πῶ,δέν ξέρω τίποτα σχετικά μ'αὐτό".Γιατί, ἡ ἀλήθεια εἶναι,ὅτι δέν εἶδα τήν πραγματική ζωή ἐκεῖ.Ἔψαχνα πάντα γι'αὐτό πού εἶχε ἀπομείνει ἀπό τίς θύμησες αὐτοῦ πού "ἦταν",αὐτοῦ πού"εἶχε ὑπάρξει" πρό πολλοῦ.Ἡ πραγματικότητα τοῦ σ ή μ ε ρ α μοῦ ξέφευγε,ἤ τήν εἶδα σάν μέσα ἀπό πέπλο.Ὑπάρχουν δύο εἴδη ταξειδιωτῶν,ἀνθρώπων πού φεύγουν ἀπό τό σπίτι τους.Ἡ μιά κατηγορία εἶναι αὐτοί πού ἀφήνουν τό σπίτι τους,τήν πατρίδα τους μέ τή θέληση τους. Παίρνεις τήν ἀπόφαση""Ὦ,δέν μ'ἀρέσει τίποτα, θά κάνω πιό πολλά λεφτά κάπου ἀλλοῦ· οἱ ἄνθρωποι ἀλλοῦ εἶναι πιό καλοί,τό χορτάρι εἶναι πιό πράσινο ἐκεῖ... Πηγαίνεις κι ἐγκαθίστασαι κάπου. Καί τότε,φυσικά,σκέφτεσαι καμμιά φορά τό παλιό σου σπίτι,τούς παλιούς γνώριμους,ὅμως τελικά βγάζεις καινούργιες ρίζες καί τά ξεχνᾶς ὅλα αὐτά. Μπορεῖ καμμιά φορά νά σκεφτεῖς ὅτι ἦταν-ἴσως- πιό ὄμορφα ἐκεῖ,στήν παλιά πατρίδα,ἀλλά δέ χαλᾶς τήν καρδιά σου γι'αὐτό.

Μετά,εἶναι ἡ ἄλλη ὁμάδα τῶν ἀνθρώπων πού ξεριζώθηκαν μέ τή βία ἀπό τά σπίτια τους-τή βία ἄλλων ἀνθρώπων ἤ τή βία τῶν περιστάσεων."Οταν ἔχεις ξεριζωθεῖ μ'αὐτό τόν τρόπο,θέλεις πάντα νά γυρίσεις σπίτι σου κι αὐτό εἶναι κάτι πού σοῦ μένει,δέν φεύγει. Σκέφτεσαι τό παλιό σου σπίτι , τό ρομαντικοποιεῖς καί ἡ ἰδέα ὅσο πάει καί φουσκώνει.Πρέπει νά τό ξαναδεῖς,νά ξαναγυρίσεις ἐκεῖ καί νά ἀρχίσεις πάλι ὅλα ἀπό τήν ἀρχή. Πρέπει νά ἐγκαταλείψεις τό σπίτι σου γιά δεύτερη φορά. Τότε ἀρχίζει ἡ ἀλλαγή. Γι'αὐτό στό φίλμ "Ἡμερολόγια"(Walden)κινηματογραφοῦσα τήν Νέα Ὑόρκη ἀλλά ἦταν πάντα σάν νά κινηματογραφοῦσα τό παλιό μου σπίτι."Ετσι τώρα ἀφοῦ ἐπέστρεψα ἐκεῖ,ὅλα αὐτά θά ἀρχίσουν πιθανῶς ν'ἀλλάζουν.

Ὁ Ken Jacobs μοῦ εἶπε ὅτι οἱ "Ἀναμνήσεις" τοῦ κίνησαν τό ἐνδιαφέρον κατά πρῶτο λόγο γιατί ἀπεικόνιζαν τήν ἐμπειρία ἑνός Ἐκτοπισμένου Ἀτόμου,ἐμπειρία πού ποτέ ὁ ἴδιος δέν εἶχε ἀλλά πάντα τόν τραβοῦσε ἐξ'αἰτίας τῆς δικῆς του παιδικῆς ἡλικίας στό Williamsburg τοῦ Brooklyn , πού δέν ὑπάρχει πιά ἐκεῖ."Ετσι πού,στήν Ἀμερική, ἔχουμε μιά τρίτη κατηγορία ταξιδιώτη: αὐτοῦ πού τό σπίτι του ἐξαφανίζεται συνεχῶς κάτω ἀπό τά πόδια του ἐξ'αἰτίας τοῦ σύγχρονου οἰκοδομικοῦ κώδικα.

Διάβασα πολύ τόν τελευταῖο καιρό."Επιασα τό Wilhelm Meisters Wanderjahre τοῦ Γκαῖτε,τά ταξιδιωτικά του χρόνια. Τό εἶχα διαβάσει πρίν χρόνια καί χρόνια. Μά τώρα , ἄρχισα νά τό διαβάζω καί πῆρε μιά τελείως ἄλλη σημασία γιά μένα. Καθώς ὁ Wilhelm ταξιδεύει καί γνωρίζει διάφορους ἀνθρώπους καί βλέπει διάφορους τόπους,ἄρχισα νά σκέφτομαι τά κινηματογραφικά μου ἡμερολόγια."Αρχισα νά βλέπω ἐνδιαφέροντες συσχετισμούς. Κι αὐτός ἐπισκέπτεται τόπους καί γνωρίζει ἀνθρώπους,πάει σέ μοναστήρια σάν καί μένα στήν Αὐστρία.'Αλλά αὐτός ταξιδεύει μέ δική του θέληση.'Αποφάσισε ν'ἀφήσει τό σπίτι του καί νά δεῖ τόν κόσμο,νά γνωρίσει διάφορα εἴδη ἀνθρώπων,νά μάθει.'Ο περιπλανώμενος ταξιδευτής τοῦ Γκαῖτε εἶναι ἀπό ἄλλον αἰῶνα. Τά δικά μου ταξίδια ἐκφράζουν ἕναν τυπικό περιπλανώμενο στά μέσα τοῦ εἰκοστοῦ-αἰῶνα - καί τόν Περιπλανώμενο αὐτόν θά τόν βρῆτε σήμερα σέ κάθε ἤπειρο καί σέ κάθε χώρα: ἕνα 'Εκτοπισμένο "Ατομο. Τό 'Εκτοπισμένο "Ατομο, ὁ ἐξόριστος,μέ τή μορφή ταξιδιώτη.'Υπάρχει κάτι τέτοιο καί δέν εἶναι μιά ἀφηρημένη ἔννοια."Ενα 'Εκτοπισμένο "Ατομο εἶναι μιά σημερινή πραγματικότητα."Εχουμε 'Εκτοπισμένα "Ατομα ἐξ αἰτίας τῶν ἐπιπέδων καί τῶν πολυσύνθετων καταστάσεων τῶν σύγχρονων πολιτισμῶν. Καί ἔτυχε νά εἶμαι ἕνας τέτοιος. Καί ἕνα ἐκτοπισμένο "Ατομο δέν εἶναι τό ἴδιο μέ τόν Wilhelm τοῦ Γκαῖτε."Ενα 'Εκτοπισμένο "Ατομο δέν ἔχει τή δυνατότητα ἐπιλογῆς,δέν διάλλεξε νά ἐγκαταλείψει τήν πατρίδα του. Τό 'Εκτοπισμένο "Ατομο τό ἔριξαν στόν κόσμο,στό ταξίδι μέ ἐξαναγκασμό.

Στίς "'Αναμνήσεις" δέν κυριαρχεῖ ἡ μελαγχολία.Τό φίλμ εἶναι γεμᾶτο ἀπό χαρά καί διάθεση παιχνιδιοῦ.'Υπάρχει ἰσορροπία νομίζω. Αὐτό πού πραγματικά συμβαίνει εἶναι ὅτι στίς περισσότερες περιπτώσεις,στήν τέχνη,ἡ μελαγχολία δέν συμπεριλαμβάνεται σάν μέρος τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας, σάν κάτι νά μήν πηγαίνει καλά.'Αλλά ἡ θλίψη δέν ἔχει τίποτα τό κακό. Εἶναι μιά ἀπαραίτητη,βασική ἐμπειρία.'Η θλίψη εἶναι μιά πολύ ἀληθινή κατάσταση. Τήν χρειαζόμαστε. Καί φυσικά,ἀφοῦ ἡ θλίψη συνήθως λογοκρίνεται,ὅταν τήν δοῦμε μέσα σ'ἕνα φίλμ νομίζουμε ὅτι παρά εἶναι δραματικό.

'Η πραγματική διαφορά ἀνάμεσα σ'αὐτούς τούς δυό ταξιδιώτες,εἶναι μόνο τό ξεκίνημα τῶν ταξιδιῶν τους. Στή πρώτη περίπτωση ὑπάρχει συνειδητή ἀναζήτηση,συνειδητό ψάξιμο γιά κάτι· στή δεύτερη περίπτωση,ὁ ταξιδιώτης παίρνει ὅτι τοῦ τύχει.'Ο κόσμος συνεχίζει νά μοῦ λέει:" Δέν θά ἤθελες νά πᾶς ἐκεῖ,κι ἐκεῖ,κι ἐκεῖ;" κι ἐγώ συνεχῶς ἀπαντάω:""Οχι,δέ θέλω νά πάω πουθενά! Ποτέ δέν ἤθελα νά ταξιδεύσω. Εἶμαι πολύ εὐτυχισμένος ἐδῶ". "Ναί",λένε,"ὅμως ἔχεις πάει ἐκεῖ,κι ἐκεῖ,κι ἐκεῖ". "Ὅμως,ποτέ δέν ἤθελα νά πάω σέ καμμιά ἀπ'αὐτές τίς χώρες. 'Αναγκάστηκα νά πάω,ἤ ὑπῆρχε κάποια ἀνάγκη,ὅταν δέν ὑπῆρχε ἄλλη ἐκλογή γιά μένα".'Ο Wilhelm πηγαίνει,καί ἐρευνᾶ,καί παρακολουθεῖ ὡρισμένα πράγματα. Θέλει νά μορφωθεῖ,νά μάθει γιά τόν κόσμο,νά δεῖ τόν κόσμο.'Αλλά ἐγώ ποτέ δέ θέλησα νά δῶ τόν κόσμο."Ημουν πολύ εὐτυχισμένος ἐκεῖ πέρα,σ' αὐτόν τόν μικρό κόσμο,καί δέν εἶχα καμμιά ἀνάγκη ἡ ἐπιθυμία νά πάω πουθενά.'Αλλά νᾶμαι ἐδῶ...καί πρόκειται γιά μιά κάπως διαφορετική κατάσταση ἀπ'αὐτήν τοῦ Wilhelm.

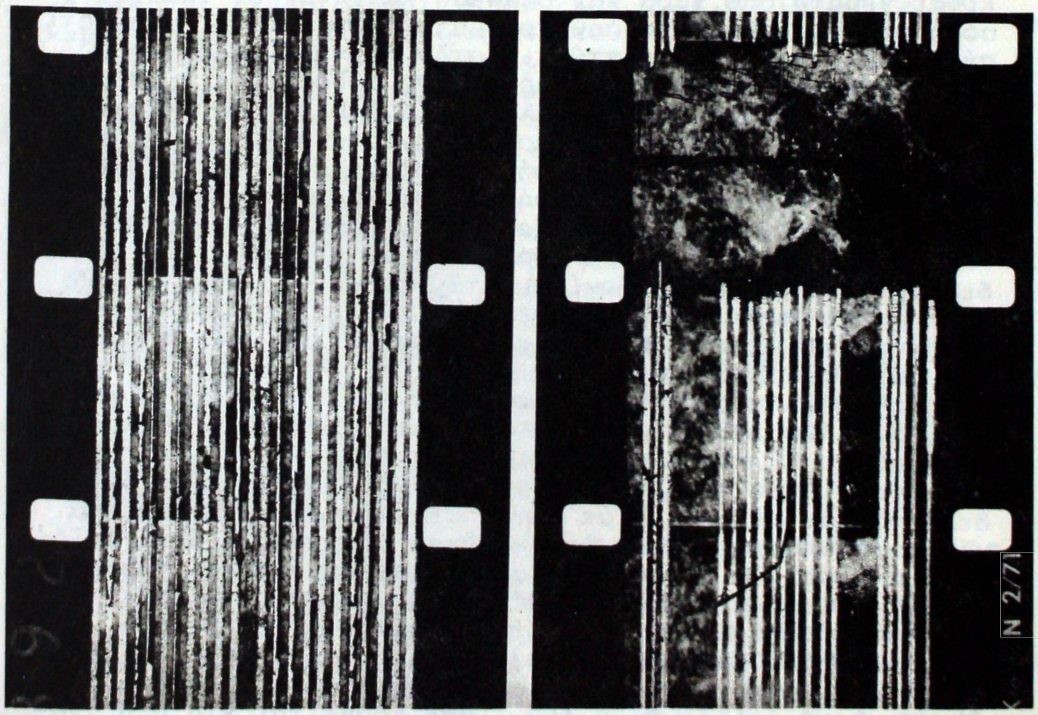
Μερικές φορές,ὅμως,αὐτές οἱ δύο μοῖρες συναντιῶνται...

"Οταν τό 'Εκτοπισμένο "Ατομο συνειδητοποιεῖ τό Ταξίδι, τότε αὐτοί οἱ δύο, ὁ Wilhelm Meister καί τό 'Εκτοπισμένο "Ατομο ἀρχίζουν νά ἑνώνονται. Στή δική μου τουλάχιστον περίπτωση γίνεται ἔτσι. 'Ο Wilhelm Meister καί τό 'Εκτοπισμένο "Ατομο συναντιοῦνται σέ μιά καινούργια πατρίδα καί ἀνακαλύπτουν ὅτι καί οἱ δυό ἔχουν τό ἴδιο σπίτι: τήν Κουλτούρα.

"Ομως, δέν θά εἶναι πολλές οἱ περιπτώσεις πού οἱ μοῖρες τοῦ Wilhelm Meister καί τοῦ 'Εκτοπισμένου 'Ατόμου θά συναντηθοῦν στήν Κουλτούρα. Στίς πιό πολλές περιπτώσεις θά πεθάνουν: ἡ πρώτη γενιά τῶν 'Εκτοπισμένων 'Ατόμων θά πεθάνει μ' ὅλες τίς μνῆμες τῶν παληῶν τους πατρίδων στά μάτια.

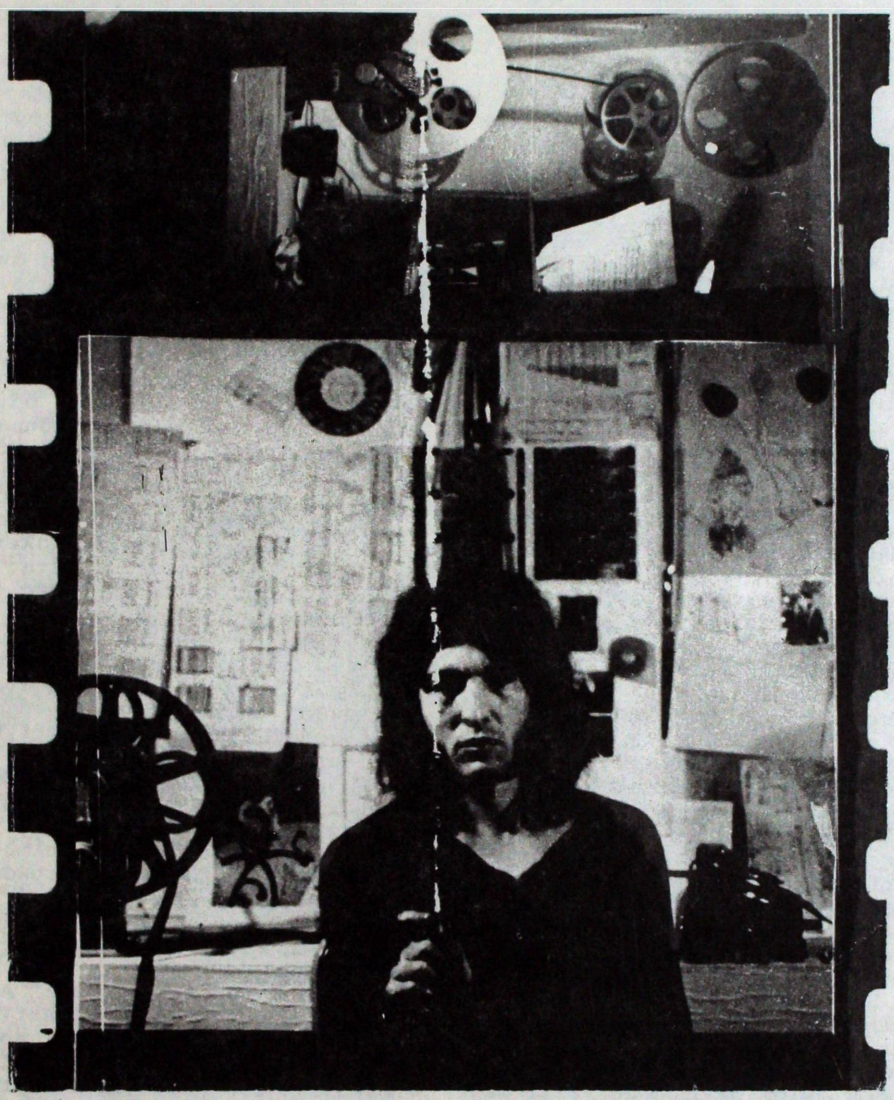
Διεθνές Σεμινάριο γιά τόν Κινηματογράφο
Αὔγουστος 1972

Μετάφραση: Λία Κιουρτσιδάκη



'Από τό φίλμ τοῦ Paul Sharits "S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION S:S:ECTIONED"

Paul Sharits



'Ο Paul Sharits:"Ξύνοντας τό φίλμ πού σέ άπεικονίζει",1971

Τό φίλμ σάν γνώση: Εἰσαγωγικές παρατηρήσεις

Paul Sharits

Προϋπόθεση: ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νά συνθέσουμε διάφορες,ἀκόμα καί ἀντιθετικές ἔννοιες ἀντίληψης- συνείδησης/μάθησης-σημασίας σ'ἕνα ἑνοποιημένο,ἀνοικτό μοντέλο συστημάτων,μέσα ἀπό μιά αὐστηρή ἀνάλυση τῶν πιό βασικῶν ἐπιπέδων αὐτοῦ πού ἐγώ ἀποκαλῶ "κινηματογράφο". Πρέπει νά κοιτάξουμε "κάτω" ἀπό τό εὔχρηστο ἐπίπεδο τοῦ κινηματογράφου(οἱ τυπικές του λειτουργίες τῆς "τεκμηρίωσης"καί τῆς "ἀφήγησης"),στίς ὑποδομές του καί στά βασικά του μόρια σημασιοδότησης. Πρέπει νά φτιαχτοῦν κινηματογραφικές ταινίες πού νά ἐνισχύουν τίς γενικές ὑποδομές τοῦ κινηματογράφου. Αὐτό πού θέλουμε νά κάνουμε εἶναι ὁπωσδήποτε περίεργο γιατί,ἀπό τή μιά μεριά,πρέπει νά ξαναχτίσουμε τόν κινηματογράφο γιά νά μπορέσουμε νά τόν ἀναλύσουμε ἐνῶ,ἀπό τήν ἄλλη μεριά, πρέπει νά τόν ἀναλύσουμε(θεωρητικά)- νά χτίσουμε μικρομορφολογικά μοντέλα δομῆς/λειτουργίας - γιά νά μπορέσουμε νά τόν ξαναχτίσουμε. Δύο ὑποπροϋποθέσεις συνεπάγονται ἐδῶ,οἱ ὁποῖες καί εἶναι"δεμένες" μαζί μέ βάση τήν κυβερνητική:πρῶτον,ὅτι ὁ "κινηματογράφος" εἶναι ἕνα ἐννοιολογικό σύστημα,καί,δεύτερον,ὅτι ὑπάρχει ἕνα βυθισμένο νόημα στά ἐπίπεδα τοῦ κύριου ὑλικοῦ τοῦ μηχανισμοῦ τοῦ κινηματογράφου."Αν αὐτό εἶναι ἔτσι,τότε καί τό εἶδος τῆς (ἀντι-φαινομενολογικῆς) "δομικῆς" ἀνάλυσης πού προτείνει ὁ Levi-Strauss καί τό εἶδος τῆς "φαινομενολογικῆς" ἀνάλυσης πού πρότεινε νωρίτερα ὁ Husserl πρέπει κάπως νά ἐφάπτονται,ὅσο ἀπίθανο κι ἄν φαίνεται αὐτό.

"Υστερα ἀπό ἀρκετά χρόνια ἐνασχόλησης μου μέ τή ζωγραφική,στήν ἀρχή καί στό μέσον τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ἐγκατέλειψα αὐτό τό σύστημα γιατί δέ φαινόταν ἀρκετά πλούσιο γιά μιά γενικευμένη φιλοσοφική ἔρευνα.Ἡ χρονικότητα τῶν(αὐτῶν πού ἐγώ ἀποκαλῶ)"σημείων" στόν κινηματογράφο καί ἡ διπλο-ἀναπαραστατική εἰρωνία τῆς προβολῆς τοῦ φιλμικοῦ σημείου(οἱ κόκκοι πού βλέπουμε στήν ὀθόνη πρῶτα σημαίνουν τόν κόκκο τῆς ἐμουλσιόν τοῦφίλμ καί μετά σημαίνουν,σέ σχέση μέ τό δείκτη,εἰκονικούς σχηματισμούς πού ἀναφέρονται σέ προηγούμενους χωροχρόνους),δανείζει στό φιλμικό ἐγχείρημα ἕναν ἀριθμό χαρακτηριστικῶν τά ὁποῖα προτείνουν διαδικασίες τῆς ἀνθρώπινης μάθησης."Οταν ὁ κινηματογράφος ἀντιμετωπίζεται κατά τούς τρόπους πού προτείνω,ἡ ἀνάλυση του ἀποβαίνει ἕνα τόσο σύνθετο καί δύσκολο ἔργο, ὥστε ἀπαιτεῖται μιά ὁμαδική ἐρευνητική ἐργασία πού νά χρησιμοποιεῖ σάν ἐργαλεῖα τή γλωσσολογία,τά μαθηματικά,τή θεωρία τῆς πληροφόρησης,τόν δομισμό, τή φαινομενολογία,τή ψυχοφυσιολογία, τήν κυβερνητική,τά γενικά συστήματα καί τή σημειολογία(πού νά περιλαμβάνει τίς ψυχο-ἀναλυτικές-πολιτικές σημασίες της).Ἡ σωστή μελέτη κάθε μιᾶς ἀπό αὐτές τίς περιοχές ἀπαιτεῖ ὁπωσδήποτε,τήν ἐργασία μιᾶς ὁλόκληρης ζωῆς καί ἐγώ δέν τολμῶ νά πῶ ὅτι κατέχω ἀρκετά ἔστω καί μιά ἀπό αὐτές. "Ομως,ἐνδιαφέρομαι περισσότερο γιά τή σκέψη τέτοιων ἀνθρώπων ὅπως οἱ Wittgenstein,Pierce,Husserl,von Bertalanffy,Chomsky,Saussure καίDerrida, καί λιγώτερο γιά τή σκέψη τῶν ἱστορικῶν καί τῶν κριτικῶν τῆς τέχνης. Αὐτό δέ συνέβαινε πάντοτε,ἀπό τό 1971 ὅμως θεωρῶ τήν "τέχνη" ἁπλῶς σάν ἕνα ἐργαλεῖο,ἕνα ἐργαλεῖο διευκόλυνσης, γιά νά παράγω μιά σειρά ἀπό ταινίες πού προτείνουν διάφορα πράγματα(μᾶλλον παρά νά εἶναι φορμαλιστικά ἤ ἐκφραστικά).

Τό ἐρώτημα ἔχει τεθεῖ:"Ἀπό τή στιγμή πού ἡ Conceptual Art(Ἐννοιολογική τέχνη)χρησιμοποιεῖ πολλές γραπτές σημειώσεις,χρησιμοποιεῖς τό φίλμ σάν ἕνα ὑποκατάστατο γιά τή γραπτή γλώσσα ἤ σάν μιά ἁπλή καταγραφή τῶν φυσικῶν σου λειτουργιῶν (τό ἐρώτημα αὐτό εἶναι ἴσως πιό χρήσιμο γιά τούς Conceptual καλλιτέχνες πού φτιάχνουν ταινίες. Εἶναι ὅμως δύσκολο νά

καθορισθεῖ ἡ θέση σου ἀνάμεσα στούς καλλιτέχνες καί τούς κινηματογραφιστές. Θά μποροῦσες νά προτείνεις κάτι;)*Ἐπειδή ἔχω διδαχτεῖ καί σέβομαι τή δουλειά καί τῶν δύο "ὁμάδων", εἶναι δύσκολο νά ἀπαντήσω σ'αὐτό τό ἐρώτημα. Παρά τό γεγονός ὅτι ἡ δουλειά μου,μετά τό 1971,πού ἔχει στραφεῖ περισσότερο στή φιλοσοφία-ἀπογυμνωμένη ἀπό τίς συγκινησιακές/δραματικές/ψυχολογικές δομές καί τίς φορμαλιστικές ἐπινοήσεις τῆς δουλειᾶς μου στή περίοδο 1965-71-ἔχει γίνει καλύτερα ἀποδεχτή μέσα στό πλαίσιο μουσεῖο-γκαλλερί ἀπ'ὅτι στό πλαίσιο τῆς θεατρικῆς τέχνης("κινηματογραφίας"),δέ θεωρῶ τόν ἐαυτό μου οὔτε σάν "κινηματογραφιστή",οὔτε σάν "καλλιτέχνη πού φτιάχνει ταινίες"· μᾶλλον , θεωρῶ τή δραστηριότητά μου σάν πρωτοθεωρητική καί τόν ἐαυτό μου σάν ἕναν τεχνίτη πού ἀσχολεῖται μέ τίς ὑποδομές τοῦ κινηματογράφου."Αν τά μοντέλα πού προτείνω δέν μπορέσουν νά γίνουν φιλοσοφικά ἀντικείμενα, τότε, ἐλπίζω,ὅτι εἶναι στοχαστικά ἀναλυτικά ντοκουμέντα τοῦ πρώτου συστήματος τῆς χρονικοποιημένης ἀναπαράστασης. "Ομως,θέλω νά πῶ μέ ταπεινότητα ὅτι εὐγνωμονῶ τόν κόσμο στό πλαίσιο μουσεῖο-γκαλλερί γιατί μοῦ παρέχουν τά μέσα καί τίς διευκολύνσεις ἔτσι ὥστε αὐτές οἱ φιλόδοξες προτάσεις μου μποροῦν νά λειτουργοῦν. Γιά μένα,ὁ γραμμικός/κατευθυντικός/καθωρισμένος τρόπος τῆς προβολῆς τῶν ταινιῶν εἶναι δομικά ἀντιθετικός πρός τή γενικότερη ἀντίληψη πού ἐπιθυμῶ νά προβάλλω.Ἀκόμα,ἀρκετά ἀπό τά ἔργα μου ἔχουν γίνει γι'αὐτόν τόν γραμμικό χωρο-χρονικό τρόπο μελέτης,ὅπως ἀκριβῶς οἱ προτάσεις καί οἱ παράγραφοι μου ἔχουν τήν ἀλληλοδιαδοχή τους,τήν ἀρχή καί τό τέλος τους· αὐτά τά ἔργα ὅμως,ὅπως καί οἱ προτάσεις καί οἱ παράγραφοι μου,εἶναι ἀποσπάσματα μόνο, ἀποσπάσματα πού τελικά θά πρέπει νά καθρεφτίσουν τό ἕνα τό ἄλλο ταυτόχρονα καί αὐτό πού ἐκτρέπεται πρός τά ἔξω μέσα ἀπό αὐτό τό ἀναμφίβολα ἐλαττωματικό παραδειγματικό σύστημα, θά ἀναχθεῖ ἴσως σ'ἕναν ὁρισμό τῆς γνώσης. Δέ χρειάζεται νά πῶ ὅτι ἕνα σημαντικό μερος ἀπ'αὐτό πού θά ἀποτελεῖ τό παράδειγμα,δέ θά εἶναι ἀπλή ἤ πολλαπλή προβολή ταινιῶν ἀλλά,ἐπίσης,διαγράμματα,φίλμς σάν ἀντικείμενα,γραπτή γλῶσσα καί ὁτιδήποτε ἄλλο χρειάζεται γιά νά διαμορφωθοῦν οἱ συζυγίες καί οἱ τονισμοί ἀνάμεσα στά προβαλόμενα ἔργα,τά ὁποῖα θά τά καταστήσουν ἱκανά νά διαβαστοῦν σωστά ἀπό τούς ἄλλους.

Οἱ "χωρικές" ἐκθέσεις μου εἶναι δυνατόν νά θεωρηθοῦν σάν μικρόκοσμοι αὐτῆς τῆς μορφῆς παραδειγματισμοῦ πού ἔχω προτείνει. Στό χῶρο ἑνός μουσείου-γκαλλερί μπορῶ νά ἐπιδείξω μαζί ὄχι μόνο τό συμπέρασμα μιᾶς ἔρευνας(μ'ἄλλα λόγια,ἕνα φίλμ ἤ μιά λωρίδα ἀπό φίλμ πού νά ἀποτελεῖται ἀπό ἀρκετά ἐπανακυκλικά,διαφοροποιητικά καί μέ παραλλαγές φίλμ πού βρίσκονται σέ σχέση ἀνάμεσα τους),ἀλλά καί ὁλόκληρη τή σκέψη καί τή διαδικασία κατασκευῆς πού ἔχει διαμορφώσει τό φίλμ(ς) (τήν ὑποδομική "μεγένθυση") . Σέ κοντινούς χώρους ὁ θεατής μπορεῖ νά παρατηρήσει:τό γιατί φτιάχτηκε τό φίλμ,τό φίλμ αὐτό σάν ἀντικείμενο(οἱ πραγματικές λωρίδες τοῦ φίλμ πού ἔχουν μπεῖ στή σειρά κι ἔχουν κλειστεῖ σέ φύλλα ἀπό plexiglass),καί,τέλος,τήν προβολή τῆς ἀνάλυσης μου γι'αὐτό τό φίλμ/ἀντικείμενο. Εἶναι δυνατόν νά ὑπάρχουν ἐπίσης διαγράμματα καί σχέδια πού ἀφοροῦν τά εὑρήματα τῆς ἔρευνας. Ὁ κριτικός πού τόν ἐνδιαφέρει ἡ αἰσθητική ἴσως νά βρεῖ αὐτή τήν ταυτόχρονη παράσταση μιᾶς ἔννοιας,διασπαστική ἤ προβληματική,γιατί ἀρνεῖται νά τοποθετήσει τό νόημα της σ'ἕνα ἀντικείμενο ἤ ἱεραρχία ἀντικειμένων καί γιατί ἡ συγχρονική ἀνακλαστικότητα τῶν μερῶν τοῦ συνόλου καθιστᾶ τό σκεπτικόν τῆς πρόθεσης σάν τό ἴδιο τό θέμα· ὅμως,ὁ κριτικός μπορεῖ εὔκολα νά ἀγνοήσει τό παραδειγματικό σχέδιο τῆς ἔκθεσης καί νά ἱκανοποιηθεῖ μέ τήν παρατήρηση τῶν στοιχείων τοῦ συστήματος σάν ἀσυνεχή ἀντικείμενα.Αὐτή ἡ παραδοσιακή αἰσθητική ἀνάγνωση εἶναι ἀρκετά κατανοητή· ὅμως,ὅπως ἔχω προσπαθήσει νά φανερώσω σ' αὐτές τίς σημειώσεις,εἶναι ἡ παραδειγματική λογική πού ἐμπεριέχεται στήν κατασκευή τῶν φίλμς πού μέ ἐνδιαφέρει. Μέ ἐνδιαφέρουν τά ἐρωτήματα πού θά μποροῦσαν νά θέσουν - ὄχι ἐρωτήματα ὅπως τό "ἀπό τί συνίσταται ἕνα 'πλάνο';" ἤ τό "ποιοί κώδικες ὑποδηλώνονται στή'λειτουργία τοῦ ζούμ';",ἀλλά βαθύτερα ἐρωτήματα πού ἀφοροῦν τούς κόκκους τοῦ φίλμ,τό καρρέ καί τή διάρκεια του,τό ὀπτιρατέρ καί τήν περιστροφή του,ἄλλες ὑποδομικές μονάδες πληροφόρησης,σημασιοδότηση καί νόημα.

Αὔγουστος 1975

Μετάφραση:Ἐλπίδα Καραγιάννη

---

*Γράμμα/Ester Carla de Miro d' Ajeta, Πανεπιστήμιο τῆς Τζένοβα.

Hollis Frampton

Μιά διάλεξη

Hollis Frampton

(Ἡ διάλεξη αὐτή δόθηκε στό Hunter College τό ἀπόγευμα τῆς 30ης Ὀκτωβρίου 1968. Τό γραμμένο κείμενο ἦταν προ-ηχογραφημένο. Τό μαγνητόφωνο ἀναπαραγωγῆς τοποθετήθηκε πάνω στή σκηνή, κάτω ἀπό μιά μεγάλη ὀθόνη προβολῆς. Μιά ἄδεια, μεταβλητῆς ταχύτητας μηχανή προβολῆς στήθηκε στό πίσω μέρος τῆς αἴθουσας. Ἡ μηχανή αὐτή περιστρεφόταν στή μικρότερη ταχύτητά της ἔτσι ὥστε νά παράγει ἕνα εὐδιάκριτο ἀναβόσβυμα. Τό παράθυρο προβολῆς της ἦταν ἐστιασμένο ἔτσι ὥστε νά γεμίζει ὁλόκληρη ἡ ὀθόνη. Δίπλα ἀπ' τή μηχανή προβολῆς βρισκόταν ἕνα κόκκινο ζελατινένιο φίλτρο καί ἕνας συνηθισμένος μηχανισμός καθαρισμοῦ τῆς μηχανῆς. Ὁ ὁμιλητής ἀφοῦ παρουσιάστηκε, ἄνοιξε ἁπλῶς τό μαγνητόφωνο καί ἀποτραβήχτηκε γιά νά χειρισθεῖ τή μηχανή προβολῆς. Τό παρακάτω κείμενο διαβάστηκε, μᾶλλον συνειδητά, μέ παύσεις ὑποκειμενικοῦ μήκους πού καθοδηγοῦντο ἀπ' τίς διακοπές. Ἡ διάλεξη κράτησε 25 λεπτά περίπου).

Παρακαλῶ σβεῖστε τά φῶτα.

Ἀφοῦ πρόκειται νά μιλήσουμε γιά κινηματογραφικές ταινίες, αὐτό μπορεῖ νά γίνει τό ἴδιο καλά στό σκοτάδι.

Ὅλοι ἔχουμε ξαναβρεθεῖ ἐδῶ. Μέχρι πού ἔχουμε γίνει δεκα-ὀκτώ ἐτῶν, λένε οἱ στατιστικολόγοι, ἔχουμε ξαναβρεθεῖ ἐδῶ πεντακόσιες φορές.

Ὄχι, ὄχι σ' αὐτή τήν ἴδια αἴθουσα, ἀλλά σ' αὐτό τό γενικό σκοτάδι, τό μοναδικό μέρος πού ἐγκαταλείφθηκε στήν κουλτούρα μας προορισμένο καθαρά γιά τή συγκεκριμένη ἐξάσκηση μιᾶς, ἤ τό πολύ δυό, ἀπ' τίς αἰσθήσεις μας.

Βρισκόμαστε, θά μπορούσαμε νά ποῦμε, ἀναπαυτικά καθισμένοι. Μποροῦμε νά ἀφαιρέσουμε τά παπούτσια μας, ἄν αὐτό θά μᾶς διευκόλυνε στό νά μετατοπίσουμε τά κορμιά μας. Ἄν αὐτό δέν εἶναι ἀρκετό, ἡ διεύθυνση μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀπομακρυνθοῦμε γιά λίγο. Ἡ ἀπομάκρυνση αὐτή γίνεται μέ τό νά βγοῦμε στό διάδρομο.

Ἔτσι βρισκόμαστε μέσα σ' ἕνα μάταιο χῶρο, φέρνοντας μαζί μας ὁρισμένες συμπάθειες. Ἔχουμε ἔλθει γιά νά κάνουμε κάτι πού μᾶς εὐχαριστεῖ. Ἔχουμε ἔλθει γιά νά δοῦμε <u>α ὐ τ ό</u>.

<u>Ἡ μηχανή προβολῆς μπαίνει σέ λειτουργία</u>

Ἔτσι λοιπόν πολλά κιλοβάτ ἐνεργείας ἀπλώνονται γύρω ἀπό τίς

λίγες τετραγωνικές γυάρδες τῆς χωρίς χαρακτηριστικά γνωρίσματα λευκῆς ὀθόνης μέ τή μορφή ἑνός προσεκτικά καθορισμένου παραλληλόγραμμου,πού ἔχει ὕψος τριῶν μονάδων καί πλάτος τεσσάρων.

Ἡ παράσταση εἶναι τέλεια.Ὁ παρουσιαστής εἶναι μιά ἀκριβής μηχανή. Βρίσκεται δίπλα μας,συνήθως ἐκτός θέας.Τά ὅρια λειτουργίας της μπορεῖ νά εἶναι περιορισμένα,ἀλλά μέσα σ'αὐτά τά ὅρια μοιάζει σάν ἕνα ζῶο,ἀλάνθαστη.

Διαβάζει,ἄς τό ποῦμε ἔτσι,ἀπό ἕνα σημάδι,πού εἶναι ταυτόχρονα καί ἡ σημειογραφία καί ἡ οὐσία τοῦ ἔργου.

Μπορεῖ καί ἐπαναλαμβάνει τήν παράσταση,ἀδιάκοπα,μέ τέλεια ἀκρίβεια.

Τό παραλληλόγραμμό μας τοῦ λευκοῦ φωτός εἶναι αἰώνιο.Ἐμεῖς μόνο ἐρχόμαστε καί φεύγουμε· λέμε: νά σέ τί χῶρο μπήκαμε.Τό παραλληλόγραμμο βρισκόταν ἐδῶ πρίν ἔλθουμε,καί θά παραμείνει ἐδῶ καί μετά τήν ἀποχώρησή μας.

Ἔτσι φαίνεται πώς μιά κινηματογραφική ταινία εἶναι,πρωταρχικά,ἕνας περιορισμένος χῶρος,στόν ὁποῖο ἐσεῖς κι ἐγώ,ἐμεῖς, ἕνας ἀρκετά μεγάλος ἀριθμός ἀνθρώπων,κοιτάζουμε ἐπίμονα.

Εἶναι μόνο ἕνα παραλληλόγραμμο λευκοῦ φωτός; Αὐτό ὅμως ὑπάρχει σ'ὅλες τίς ταινίες. Ποτέ δέν μποροῦμε νά δοῦμε περισσότερα μέσα στό παραλληλόγραμμό μας,μόνο λιγότερα.

Τό κόκκινο φίλτρο τοποθετεῖται μπροστά στό φακό στή λέξη "κόκκινο"

Ἄν βλέπαμε ἕνα φίλμ πού εἶναι κ ό κ κ ι ν ο, ἄν ἦταν μονάχα μιά ταινία κόκκινου χρώματος,δέ θά βλέπαμε περισσότερα;

Ὄχι.

Ἕνα κόκκινο φίλμ θά ἀφαιροῦσε τό πράσινο καί τό μπλέ ἀπ' τό λευκό φῶς τοῦ παραλληλογράμμου μας.

Ἔτσι ἄν δέ μᾶς ἄρεσε ἡ συγκεκριμένη αὐτή κινηματογραφική ταινία,δέ θά πρέπει νά λέγαμε: δέν ὑπάρχουν ἀρκετά ἐδῶ,θέλω νά δῶ περισσότερα. Θά λέγαμε: ὑπάρχουν πάρα πολλά ἐδῶ,θέλω νά δῶ λιγότερα.

Τό κόκκινο φίλτρο ἀποσύρεται

Τό λευκό παραλληλόγραμμό μας δέν εἶναι "τίποτα". Στήν πραγματικότητα εἶναι,τελικά,ὅλα ὅσα ἔχουμε. Αὐτό εἶναι ἕνα ἀπ' τά ὅρια τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου.

Ἔτσι ἄν θέλουμε νά δοῦμε ὅτι θά ὀνομάζαμε περισσότερο,πού εἶναι πραγματικά λιγότερο,πρέπει νά ἐπινοήσουμε τρόπους ἀφαίρεσης,μετακίνησης,ἑνός πράγματος καί ἑνός ἄλλου,περισσότερο ἤ λιγότερο,ἀπ' τό λευκό παραλληλόγραμμό μας.

Τό παραλληλόγραμμο παράγεται ἀπ' τόν παρουσιαστή μας,τή μηχανή προβολῆς,ἔτσι ὅτι καί ἄν ἐπινοήσουμε πρέπει νά προσαρμοσθεῖ σ'αὐτήν.

Ἡ τέχνη τῆς δημιουργίας κινηματογραφικῶν ταινιῶν,λοιπόν,συνίσταται στήν ἐπινόηση πραγμάτων γιά νά μποῦν μέσα στή μηχανή προβολῆς μας.

Τό άπλούστερο πράγμα γιά νά έπινοηθεῖ,ἄν καί ἴσως ὄχι τό εὐκολότερο,εἶναι τελικά τό τίποτα,πού προσαρμόζεται εὔκολα μέσα στή μηχανή.

Τέτοιο εἶναι τό φίλμ πού βλέπουμε.Ἐπινοήθηκε πρίν άπό άρκετά χρόνια άπ'τόν Γιαπωνέζο φιλμουργό Takehisa Kosugi.

Τέτοιες κινηματογραφικές ταινίες προσφέρουν βασικά οἰκονομικά πλεονεκτήματα στόν φιλμουργό.Ἀπ'τήν ἄλλη μεριά,ὅμως, πρέπει νά συμφωνήσουμε ὅτι αὐτό εἶναι,άπό αἰσθητική ἄποψη, ἀσυγκρίτως ἀνώτερο άπό ἕναν πολύ μεγάλο ἀριθμό ταινιῶν πού ἔχουν φτιαχτεῖ μέχρι σήμερα.

Ἔχουμε,ὅμως,ἀποφασίσει ὅτι θέλουμε νά δοῦμε λ ι γ ό τ ε ρ α ἀπ'αὐτό.

Πολύ καλά.

Ἕνα χέρι ἐμποδίζει ὅλο τό φῶς ἀπ'τήν ὀθόνη.

Μποροῦμε νά κρατᾶμε ἕνα χέρι μπροστά στό φακό.Ὁ φακός θερμαίνει τό χέρι ὅση ὥρα ἐμεῖς ἐξετάζουμε τό π ό σ ο λ ι γ ώ τ ε ρ ο θέλουμε νά δοῦμε.

Δέν ἐπιθυμοῦμε τόσο λιγώτερο,ὥστε νά στερούμαστε τοῦ παραλληλογράμμου μας,μιά μορφή τόσο οἰκεῖα καί θρεπτική σ'ἐμᾶς ὅσο αὐτή μιᾶς κουταλιᾶς(φαγητοῦ).

Τό χέρι ἀποσύρεται.

Ἄς ποῦμε ὅτι ἐπιθυμοῦμε νά διαμορφώσουμε τή γενική πληροφόρηση μέ τήν ὁποία ἡ μηχανή προβολῆς βομβαρδίζει τήν ὀθόνη μας.Ἴσως νά μπορεῖ νά γίνει αὐτό.

Ὁ μηχανισμός καθαρισμοῦ εἰσέρχεται στό παράθυρο προβολῆς.

Τώρα εἶναι καλύτερα ἔτσι.

Ἴσως νά μήν ἀπορροφήσει ὅλη μας τήν προσοχή γιά πολύ,ἀλλά ἔχουμε ἀκόμα τό παραλληλόγραμμό μας καί μποροῦμε πάντα νά φύγουμε ἐκεῖ πού μπήκαμε.

Ὁ μηχανισμός καθαρισμοῦ ἀποσύρεται.

Ἔχουμε ἤδη ἐπινοήσει τέσσερα πράγματα γιά νά τοποθετήσουμε μέσα στή μηχανή προβολῆς μας.

Ἔχουμε φτιάξει τέσσερεις κινηματογραφικές ταινίες.

Φαίνεται ὅτι ἡ κινηματογραφική ταινία εἶναι ὁτιδήποτε μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ μέσα σέ μιά μηχανή προβολῆς,πού θά διαμορφώσει τήν προβαλόμενη δέσμη φωτός.

Γιά χάρη τῆς ποικιλίας τῶν διαμορφώσεών μας,γιά χάρη τοῦ περισσότερο καθορισμένου ἐλέγχου τοῦ τί καί πόσο ἀφαιρέσαμε ἀπ'τό παραλληλόγραμμό μας,ὅμως,χρησιμοποιοῦμε πολύ συχνά ἕνα εἰδικά ἐπινοημένο ὑλικό πού ὀνομάζεται: φίλμ.

Τό φίλμ εἶναι μιά στενή διαφανής λουρίδα τυχόντος μήκους,ὁμοιόμορφα διατρυπημένη μέ μικρές ὀπές κατά μῆκος τῶν δύο ἄκρων της ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ νά μεταφερθεῖ ἐπιδέξια άπό ὀδοντωτούς τροχούς. Γιά μιά καί μόνο φορά ἦταν εὐαίσθητη στό φῶς.

Τώρα, διατηρόντας μιά πιστή καταγραφή αύτό τό φῶς διαμορφώνει έκεῖ πού ὑπῆρξε, καί έκεῖ πού δέν ὑπῆρξε, τή φωτεινή δέσμη μας, άφαιρεῖ άπ' αύτήν, δημιουργεῖ ἕνα κενό, μιά όπή πού μᾶς φαίνεται ὅτι μοιάζει, ἄς ποῦμε, μέ τήν Λάνα Τάρνερ.

Ἐπί πλέον, τό κενό αύτό κάνει κάτι. Φαίνεται σάν νά κινεῖται.

Ἄν, ὅμως, πάρουμε τή λουρίδα τοῦ φίλμ καί τήν ἐξετάσουμε, βρίσκουμε ὅτι ἀποτελεῖται ἀπό μιά μακρυά σειρά μικρῶν εἰκόνων πού δέν κινοῦνται καθόλου.

Μᾶς λένε ὅτι ἡ ἐξήγηση εἶναι ἁπλή-ὅ λ ε ς οἱ ἐξηγήσεις εἶναι ἁπλές.

Ἡ μηχανή προβολῆς ἐπιταχύνει τίς μικρές ἀκίνητες εἰκόνες σέ κίνηση. Οἱ ἁπλές εἰκόνες, ἤ καρρέ, εἶναι ἀόρατες γιά τή δική μας ἀδύναμη αἴσθηση τῆς ὅρασης καί τίποτα ἀπ' ὅτι συμβαίνει σέ κ ά θ ε μ ι ά ἀπ' αὐτές δέ θά διαπεράσει τό μάτι μας.

Καί αὐτό εἶναι ἀληθινό, στό βαθμό πού ὅλα τά καρρέ εἶναι τό ἴδιο ὅμοια. Ἄν, ὅμως, κάνουμε μιά τρύπα σ' ἕνα μόνο καρρέ τοῦ φίλμ μας, σίγουρα θά τή δοῦμε.

Καί ἄν βάζαμε μαζί πολλά ἀνόμοια καρρέ, σίγουρα θά δοῦμε ὅλα αὐτά τά καρρέ διαχωρισμένα. Ἡ τελικά μποροῦμε νά μ ά θ ο υ μ ε νά τά βλέπουμε ἔτσι.

Πρίν λίγο μάθαμε νά βλέπουμε τό παραλληλόγραμμό μας, νά κρατᾶμε ὅλα ὅσα ὑπάρχουν πάνω του ἑστιασμένα ταυτόχρονα. Ἄν οἱ κινηματογραφικές ταινίες συνίστανται ἀπό διαδοχικά καρρέ, μποροῦμε ἐπίσης νά μάθουμε νά βλέπουμε α ὐ τ ά τ ά κ α ρ ρ έ.

Ἡ ἴδια ἡ ὅραση μαθαίνεται. Ἕνα νεογέννητο μωρό ὄχι μόνο βλέπει φτωχά, ἀλλά καί βλέπει τά πάνω κάτω.

Ὁπωσδήποτε, σέ μερικά ἀπ' τά καρρέ μας βρίκαμε, ὅπως σκεφθήκαμε, τήν Λάνα Τάρνερ. Φυσικά, ὑπῆρξε ἡ Λάνα Τάρνερ, ἀλλά ἦταν μιά παροδική σκιά-ἐμεῖς ὅμως κρατηθήκαμε ἀπό κάτι. Ἡ ἴδια ἦταν τό θέμα τοῦ φίλμ.

Ἴσως μποροῦμε νά συμφωνήσουμε ὅτι ἡ κινηματογραφική ταινία ἦταν σχετικά μ' αὐτήν ἐπειδή αὐτή ἐμφανίστηκε συχνότερα ἀπ' ὁποιονδήποτε ἄλλον.

Βεβαίως μιά κινηματογραφική ταινία πρέπει νά εἶναι σχετικά μ' ὅτι ἐμφανίζεται συχνότερα σ' αὐτήν.

Ὑποθέτω πώς ἡ Λάνα Τάρνερ δέ βρίσκεται πάντοτε στήν ὀθόνη.

Ἀκόμα περισσότερο ὑποθέτω πώς παίρνουμε ἕνα ὄργανο καί ξύνουμε τή λουρίδα τοῦ φίλμ σ' ὅλο της τό μῆκος.

Τότε τό ξύσιμο εἶναι συχνότερα ὁρατό ἀπ' τή δεσποινίδα Τάρνερ καί ἡ ταινία εἶναι σχετικά μέ τό ξύσιμο.

Ὑποθέτω τώρα πώς προβάλουμε ὅλο κινηματογραφικές ταινίες. Μέ τί εἶναι σχετικές οἱ κινηματογραφικές αὐτές ταινίες στή μεγάλη τους πλειοψηφία;

Ἀπό κάθε ἄποψη, θά εἶχαμε δεῖ, ὅπως σκεφτόμαστε, πάρα πολλά πράγματα.
Στή μηχανή προβολῆς, ὅμως, θά ἔχει ὑπάρξει π ά ν τ ο τ εἕνα

μόνο πράγμα.

Φίλμ.

Αὐτό εἶναι ἐκεῖνο πού θά ἔχουμε δεῖ.

Συνεπῶς νά τί εἶναι οἱ κινηματογραφικές ταινίες.Φίλμ.

Ἄν τό βρίσκουμε δύσκολο νά τό παραδεχτοῦμε,πρέπει νά θυμηθοῦμε τί πιστέψαμε κάποτε σχετικά μέ τά μαθηματικά.

Πιστέψαμε πώς ἦταν σχετικά μέ τά μῆλα καί τά ροδάκινα πού ἀνῆκαν στόν Γιῶργο καί στόν Χάρρυ.

Ἔχοντας,ὅμως,παραδεχτεῖ αὐτό καλά,βρίσκουμε ὅτι εἶναι εὐκολότερο νά καταλάβουμε τί κάνει ἕνας φιλμουργός.

Φτιάχνει φίλμ.

Τώρα,θυμόμαστε πώς φίλμ εἶναι μιά λουρίδα φυσικοῦ ὑλικοῦ, τυλιγμένη σ'ἕνα ρολό: μιά σειρά ἀπό μικρές ἀκίνητες εἰκόνες.

Ὁ φιλμουργός φτιάχνει τή λουρίδα ἑνώνοντας μικρά καί μεγάλα κομμάτια ἀπό φίλμ.

Μπορεῖ νά μοιάζει σ'ἐμᾶς σάν ἀνηλεής καί ἀνιαρή δουλειά, ἀλλά αὐτός τήν ἀπολαμβάνει.Ἀπολαμβάνει τή σύνδεση τῶν μικρῶν αὐτῶν κομματιῶν ἀπό ἀνώνυμη ὕλη.

Ποιό εἶναι τό ρομαντικό πνεῦμα τῆς φιλμοκατασκευῆς; Οἱ ἐξωτικές τοποθεσίες; Οἱ ἡθοποιοί;

Ὁ φιλμουργός καλλιτέχνης εἶναι ἀπόλυτος κυρίαρχος πάνω στή λουρίδα τῶν εἰκόνων του. Οἱ ταινίες ὅμως φτιάχνονται ἀπό ἑνωμένες λουρίδες φίλμ,ὄχι ἀπό τόν κόσμο γενικά.

Ἡ κινηματογραφική ταινία,λέμε,ὑποτίθεται πώς εἶναι ἕνα παντοδύναμο μέσο ἐπικοινωνίας. Τήν χρησιμοποιοῦμε γιά νά ἐπηρεάσουμε τά μυαλά καί τίς ψυχές τῶν ἀνθρώπων.Ὁ φιλμουργός καλλιτέχνης,ὅμως,συμβαίνει νά οἰκοδομεῖ τή λουρίδα τῶν εἰκόνων του,πού τουλάχιστον εἶναι κάτι γιά τό ὁποῖο αὐτός καταλαβαίνει ἀρκετά.

Ὁ πρωτοπόρος ἐγκεφαλο-χειροῦργος Χάρβεϋ Κάσινγκ,ρώτησε κάποτε τούς μαθητές του: Γιατί ἔχετε ἀσχοληθεῖ μέ τήν ἰατρική;

Γιά νά βοηθήσουνε τόν ἀσθενή.

Δέν ἀπολαμβάνεται,ὅμως,τό κόψιμο τῆς σάρκας καί τῶν ὀστῶν; Τούς ρώτησε. Δέν μπορῶ νά διδάξω ἀνθρώπους πού δέν ἀπολαμβάνουν τή δουλειά τους.

Ἄν,ὅμως,ἡ κινηματογραφική ταινία φτιάχνεται ἀπό μήκη τῶν χρησιμοποιηθέντων φίλμ,πρέπει νά χρησιμοποιήσουμε τή μηχανή λήψεως. Τί ξέρετε σχετικά μέ τό ρομαντικό πνεῦμα τῆς μηχανῆς λήψεως;

Καί ὁ φιλμουργός καλλιτέχνης ἐπαναλαμβάνει: Μιά μηχανή λήψεως εἶναι ἕνα μηχάνημα γιά τή δημιουργία μικρῶν κομματιῶν φίλμ. Μ'ἐφοδιάζει μ'ἕνα τρίτο μάτι,μιά ὀξύτατη διορατική ἐπέκταση τῆς ὅρασης μου.

Ἀλλά ἐπίσης λειτουργεῖ μέ τά χέρια μου, μέ τό κορμί μου, καί τά ἀπασχολεῖ,ἔτσι ὥστε ἀκρωτηριάζω ἕνα προσόν μέ τό σκοπό ν'ἀνυψώσω ἕνα ἄλλο.

Ὁπωσδήποτε, δέ χρειάζομαι πραγματικά νά δημιουργήσω τό δικό μου φίλμ. Μιά ἀπό τίς κύριες ἀρετές στό νά πράτω ἔτσι, εἶναι ὅτι αὐτή μέ κρατάει ἔξω ἀπό τά δικά μου φίλμ.

Ἐμεῖς ἀναρωτιόμαστε ἄν αὐτό συγκρούεται μέ τήν ἀναζήτηση του γιά αὐτο-ἔκφραση.

Ἄν τολμήσουμε νά ρωτήσουμε, πιθανῶς θά ἀπαντοῦσε ὅτι ἡ αὐτο-ἔκφραση τόν ἐνδιαφέρει πολύ λίγο.

Ἐνδιαφέρεται πιό πολύ νά ἀνασυγκροτήσει τίς βασικές συνθήκες καί τά ὅρια τῆς τέχνης του.

Μετά ἀπ' ὅλα αὐτά, θά ἔλεγε, ἡ αὐτο-ἔκφραση ἦταν τό θέμα μόνο γιά ἕνα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα στήν ἱστορία, στίς τέχνες ἤ ὁπουδήποτε ἀλλοῦ, καί τό χρονικό αὐτό διάστημα ἔχει τώρα τελειώσει.

Τώρα, τελικά, πρέπει νά καταλάβουμε πώς ὁ ἄνθρωπος πού ἔγραψε τό κείμενο πού ἀκούσαμε νά διαβάζεται, γνωρίζεται καλά μέ τόν κινηματογραφιστή πού ἔχουμε ἀσχοληθεῖ καί τρέφει μεγάλη συμπάθεια γι' αὐτόν.

Γιά χάρη τῆς ἀκρίβειας καί τῆς ἐπαναληπτικῆς ἱκανότητας, ἔχει ἀντικαταστήσει τήν προσωπική του παρουσία μ' ἕνα μαγνητόφωνο- ἕνα μηχανικό παρουσιαστή τό ἴδιο ἀλάνθαστο ὅπως ἡ μηχανή προβολῆς πίσω μας.

Ὑπάρχει ἀκόμα χρόνος γιά μᾶς νά κοιτάξουμε τό παραλληλόγραμμό μας γιά λίγο.

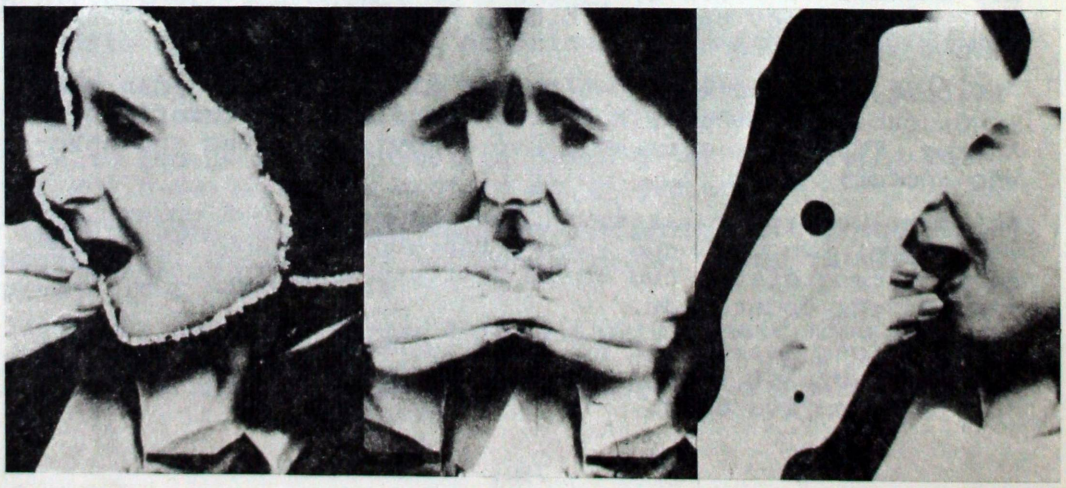
Ἴσως ἡ γνήσια παρουσία του νά ἔχει νά σᾶς πεῖ τόσα πολλά ὅσα καί ὁποιοδήποτε ἰδιαίτερο ἀντικείμενο πού θά βρισκόταν μέσα του.

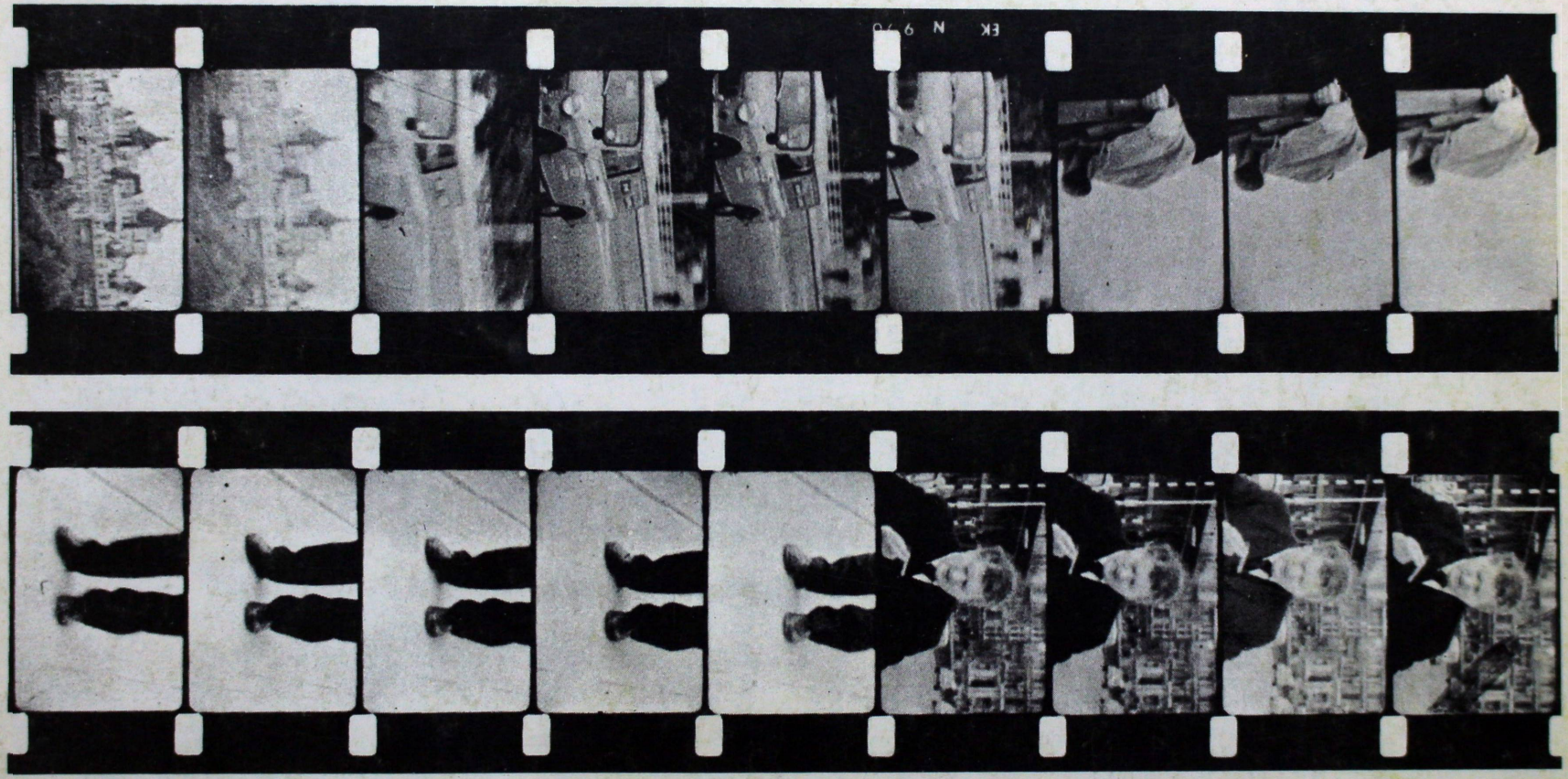
Μποροῦμε νά βροῦμε δικούς μας τρόπους νά τό ἀλλάξουμε.

Αὐτό, ὅμως, εἶναι τό σημεῖο πού μπήκαμε (στήν αἴθουσα).

Παρακαλῶ ἀνάψτε τά φῶτα.

Μετάφραση: Δημήτρης Κολιοδῆμος





Από τό φίλμ τοῦ Jonas Mekas "Reminiscences of a journey to Lithuania"