

ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ SOCIAL SCIENCES

ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ
ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Για την κρίση του βιομηχανικού συστήματος: *“Collision Course”* (Gibney 1987), *“Manufacturing Miracles”* (Gibney 1987).

Για το μαθητικό κίνημα: τα *“Επίκαιρα III”* (1970), συλλογική ταινία διάρκειας 60' από την Ομάδα Επικούρων της Ακαδημίας στη Γερμανία, που δείχνει την εξέγερση σε μια καθολική φοιτητική εστία του Βερολίνου και την καταστολή της από την αστυνομία –θυμίζει την *“Εάν”* (1969) του Λίντσεϊ Άντερσον (Lindsay Anderson).

Για την παιδεία: *“L’Enfant prisonnier”* (Carré 1975-77).

Για τη λογοκρισία: *“Αυστηρώς ακατάλληλο”* (Dick 2006).

Για το φεμινισμό: *“Regarde, elle a les yeux grands”* (Le Masson 1982), *“Liberté au féminin”* (συλλογικό 1982).

Για το ρατσισμό: *“Τώρα”* (S. Alvarez 1965).

Για τους μετανάστες: *“Ο νόμος του κέρδους”* (Ralib 2006), *“Βαρκελώνη ή θάνατος”* (Guiró 2007).

Για τη δωροδοκία: *“Στείλτε μια σφαίρα”* (Kohn 2007).

Για τη μουσική: *“Τσιγγάνικο караβάνι”* (Dellal 2006).

Για το Αφγανιστάν, για την Κύπρο κ.ά. (Ηλίας, 2007:189).

Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι και κατά την προβολή του ντοκιμαντέρ παρουσιάζεται επίσης η διαδικασία τέλεσης. Στην περίπτωση αυτή, όμως, υπάρχει μια σημαντική διαφορά. Οι θεατές υφίστανται μετάσταση του εαυτού προς μια υπέρβαση που δεν είναι εξωγενής αλλά συμβατή με τις βαθύτερες προθέσεις του εαυτού. Η πορεία από το μαγικό και εξωτικό φιλμ του 1905 στη συγχορδία φίξιον-ντοκιμαντέρ-βίντεο-πολιτικός και ανθρωπολογικός κινηματογράφος, που διατρέχει το μετασχηματισμό της 7^{ης} τέχνης στο διάστημα του του 20ού αι., αποτελεί μια όψη του μετασχηματισμού της κουλτούρας μας.

Στο σύστημα διανομής το ντοκιμαντέρ αντιμετωπίζει τα ίδια προβλήματα με τον πολιτικό κινηματογράφο, τον αποκλεισμό από το εμπορικό κύκλωμα. Γι' αυτό, απαιτείται η δημιουργία νέων ή παραλλήλων κυκλωμάτων. Επιπλέον, επειδή επιδιώκει να αναιρεθεί η παθητική στάση του θεατή, ώστε αυτός να μεταβληθεί σε προβληματιζόμενο και ενεργό υποκείμενο, η προβολή του συνεπάγεται την ανατροπή των συνθηκών της λειτουργίας της αίθουσας. Με την ιδιαιτερότητά του αυτή το ντοκιμαντέρ θα μπορούσε να αποτελέσει ισχυρό μέσον απομάγευσης του κοινού. Το ζήτημα πάντως δεν είναι τόσο απλό. Θα συζητηθεί στο επόμενο, αναφορικά με τον πολιτικό κινηματογράφο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

1. Στενή και ευρεία έννοια της πολιτικής διάστασης

Κάτω από ένα ευρύτερο πρίσμα, το φιλικό θέαμα αποτελεί τη μοντέρνα μορφή τελετουργίας της βιομηχανικής κοινωνίας, ένα σύγχρονο μηχανισμό αναπαραγωγής της ιδεολογίας. Η διαφορά με τις παλαιότερες μορφές είναι ότι το θέαμα συγκροτείται από ρεαλιστικά στοιχεία και, χάρη στην ανασύνθεσή τους διαμέσου του μοντάζ, η κινούμενη εικόνα μας υποβάλλει σε μιαν άλλη πραγματικότητα, εξίσου αληθοφανή με την καθημερινή και πειστική αλλά, ταυτόχρονα, φαντασική και φορτισμένη ιδεολογικά. Εάν προσθέσουμε σ' αυτό και τη μυσταγωγική επίδραση της αίθουσας προβολής, που εξετάστηκε, γίνεται αντιληπτή η έντονη ιδεολογική επιρροή που ασκείται στο θεατή. Ανάλογη επιρροή αλλά σε διαφορετικό βαθμό, ασκείται και από τα ΜΜΕ, χάρη στην ανασύνθεση του μοντάζ και χωρίς τη μεσολάβηση της αίθουσας. Η προσπάθεια να αποδεσμευτεί ο κινηματογράφος από την παθητική αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας και να διαθέσει τις δυνατότητές του στην ενεργό αντιπαράθεση για νέες προτάσεις εκφράζεται, κυρίως, με τον πολιτικό κινηματογράφο.

Πριν αποφανθούμε τι είναι ο πολιτικός κινηματογράφος, πρέπει να εξεταστεί σε ποιο βαθμό και με ποιο τρόπο είναι πολιτικός ο εμπορικός κινηματογράφος τον οποίο ξέρουμε. Μια τέτοια συζήτηση συνεπάγεται δύο βασικούς όρους μεθόδολογίας αναφορικά με το φιλικό θέαμα. Πρώτο, να αντικριστεί από την οπτική της κινηματογραφίας, δηλαδή ως κοινωνικό φαινόμενο, στην οργανική συγκρότηση όλων των μερών που το συνιστούν και στις αλληλεξαρτήσεις του με τα άλλα κοινωνικά φαινόμενα. Δεύτερο, και το πιο δύσκολο, επειδή το πολιτικό άπτεται του ιδεολογικού, ή του discours κατά ορισμένους, να αναθεωρηθεί η αντίληψή μας για το θέαμα αυτό, δηλαδή να αποστασιοποιηθεί από τα «αυτονόητα» της κουλτούρας μας.

Μετά τη διερεύνηση των σχέσεων δύναμης από τον Μισέλ Φουκό (Michel Foucault) και των σχέσεων εξουσίας από την ανθρωπολογία (Dirks et al., 1994), έχει γίνει φανερό ότι η πολιτική διάσταση διαποτίζει όλα τα κοινωνικο-πολιτισμικά φαινόμενα, επομένως, η διάσταση αυτή έχει πρωτεύουσα σημασία για την ανάλυσή τους. Το ίδιο συμβαίνει, φυσικά, και με τον κινηματογράφο, χωρίς αυτό με κανένα τρόπο να σημαίνει ότι δεν έχει ιδιαιτερότητα και μια σχετική αυτονομία που τον κάνουν αναγνωρίσιμο και ξεχωριστό κοινωνικό φαινόμενο ως προς τη λειτουργία του στη ζωή και ως προς τις αλληλεξαρτήσεις του με τα άλλα. Σε μια εποχή όπου η ουσιοκρατία καταρρέει, όχι μόνο από τη θεωρία αλλά και από την εμπειρική ανταλλαξιμότητα, είναι πολύ δύσκολο να κατανοήσουμε ότι υπάρχουν κοινωνικά φαινόμενα που να είναι απόλυτα αυτόνομα. Και ακόμα δυσκολότερο, αν όχι αδιανόητο, είναι να αντικρίζουμε τα κοινωνικά φαινόμενα, αγνοώντας την πολιτική διάσταση που τα διαβρέχει και, ιδιαίτερα για τις ασύμμετρες κοινωνίες που επικρατούν στον πλανήτη, να αγνοούμε τις σχέσεις κυριαρχίας/υποτέλειας.

Το γεγονός και μόνο ότι ο κινηματογράφος απωθεί την πολιτική πλευρά στο όνομα της αισθητικής, αποτελεί φαινόμενο ιδεολογικο-πολιτικό. Εξάλλου, εφόσον η ψυχαγωγία-τέχνη συνιστά απόσπαση από την κοινωνική ζωή, εκτελεί βασικά πολιτική πράξη, άσχετα αν εκδηλώνεται με την ιδιαίτερη μορφή της αισθητικής εμπειρίας –η ρητορική των λόγων που βγάζουν οι πολιτικοί εκτελεί μια ανάλογη απόσπαση. Το επιβεβαιώνουν η διανομή ταινιών β' παραγωγής ή *bon pour l' Orient*, ο αποκλεισμός των Στροχάιμ και Ουέλες, το *star* σύστημα και η διαμόρφωση των μοντέλων συμπεριφοράς στο κοινό, η οργάνωση βραβείων, τα Όσκαρ και τα Φεστιβάλ.

Η πολιτική διάσταση λειτουργεί στον τομέα του κινηματογράφου, όπως και σε όλους τους κοινωνικούς τομείς, έμμεσα, διαμέσου των θεσμών, της ιδεολογίας και της «δύναμη επί». Αρχίζουμε, όμως, με την άμεση επέμβαση της εξουσίας που είναι πιο φανερή: μακαρθισμός, επιβολή εισαγωγής ταινιών μέσω του σχεδίου Μάρσαλ, εμπάργκο του Λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου (Breton, 1974:222) ή ακόμα και διαφήμιση της εξουσίας ή/και της μόδας με τα ζουρνάλ-επίκαιρα πριν την κάθε προβολή ταινίας στις αίθουσες. Από το 1936, επιβλήθηκε εβδομαδιαίος έλεγχος των επικαίρων, που τα παρήγαγαν οι εταιρείες, από επιτροπή μελών του υπουργείου Εσωτερικών και της Αστυνομίας. Έτσι, η υπογραφή του Συμφώνου μεταξύ του Άξονα και της Ιαπωνίας δεν μεταδόθηκε ποτέ στις χώρες της Αντάντ (Dallet, 1998:32). Μετά το '60 τη μετάδοση των επικαίρων την ανέλαβε η TV.

Η άμεση πολιτική επέμβαση είχε διάφορες μορφές. Κατά την περίοδο του ψυχρού πολέμου, στη Γαλλία ασκήθηκαν πολλών ειδών διώξεις. Με απόλυση, ο Ζαν

Πενλεβέ (Jean Painlevé) και άλλοι, με φυλάκιση ο Ρενέ Βοτιέ (René Vautier), με αποκλεισμό οι Λουί Ντακέν (Louis Daquin) και Ζαν Γκρεμιγιόν (Jean Grémillon), με απαγορεύσεις οι δύο πρώτες ταινίες του Ρενάι και πολλές άλλες (Pegnon, 1998:10). Οι στρατιωτικοί κύκλοι της Ιαπωνίας ασκούσαν πίεση για τη μετατροπή του κινηματογράφου σε όργανο της φασιστικής προπαγάνδας. Συνέπεια αυτού, από τον Σεπτέμβρη του 1931 μέχρι τον Μάη του 1934 γυρίστηκαν 1900 ντοκιμαντέρ και 600 «καλλιτεχνικές» ταινίες με στρατιωτικο-φασιστικό περιεχόμενο (Σιούκας, 1986:15). Στη δεκαετία του 1950 κυριάρχησαν οι ιστορικές ταινίες και τότε, για να αποφύγουν την αφύπνιση του εθνικισμού, οι Αμερικάνοι επενέβησαν να τις περιορίσουν, με αποτέλεσμα να στραφούν οι Ιάπωνες σκηνοθέτες στις κωμωδίες, στις ταινίες βίας και στις ερωτικές. Οι ιαπωνικές οθόνες γέμισαν με γυμνές γυναίκες, σεξουαλικές διαστροφές, μαφιόζους και μονομαχίες.

Εκεί που γίνεται πιο φανερή η πολιτική επέμβαση είναι με τη λογοκρισία. Γι' αυτό, ο Μιτρώ (6-11-65) την ταυτίζει με το κράτος. Πρέπει να σημειωθεί ότι δεν έχει επιβληθεί στις άλλες τέχνες με την ίδια αυστηρότητα όπως επιβλήθηκε στον κινηματογράφο. Στις ΗΠΑ επιβλήθηκε από το 1909 και, όπως ισχυρίζονταν, «λειτούργησε για να προασπίσει όχι την τέχνη αλλά το κοινό» (Montagu, 1964:265). Στα 1921 οι αμερικανικές εταιρείες παραγωγής εφάρμοσαν τον κώδικα Χέις. Στην Αγγλία η λογοκρισία θεσπίστηκε το 1912, σαν αυτολογοκρισία, από τις εταιρείες παραγωγής (Manvell, 1955:243). Απαγορεύτηκε η προβολή σε πολλές σημαντικές ταινίες, π.χ. στις *“Το μονοπάτι της δόξας”* ή *“Σταυροί στο μέτωπο”* (Kubrick 1957) –ήταν απαγορευμένη πολλά χρόνια στη Γαλλία. Το 1966 η ταινία του Πίτερ Γουότκινς (Peter Watkins) *“The War Game”*, που κέρδισε το Όσκαρ δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ, απαγορεύτηκε επί 20 χρόνια από το BBC το οποίο ήταν και παραγωγός του. Στη Γαλλία απαγορεύτηκαν επίσης το *“Θωρηκτό Ποτέμκιν”* (Eisenstein 1925) και η ταινία για την Κούβα *“Cuba Si”* (1961) του Κρις Μαρκέρ (Chris Marker). Στη Ρωσία απαγορεύτηκαν ο *“Αλέξανδρος Νιέβσκι”* (1938) και το *“Λιβάδι του Μπαζέν”* (1937) του Αϊζενστάιν. Το 1946, η κρατική λογοκρισία καταδίκασε ως «αποτυχημένες και σφαλερές» το 2ο μέρος του *“Ιβάν ο Τρομερός”* (Eisenstein 1945) και άλλες τρεις ταινίες μεγάλων σοβιετικών σκηνοθετών (Ζάννας, 1977:15). Στις Ινδίες απαγόρευσαν την ταινία *“Καλοκαίρι”* (1955) του Ντέιβιντ Λην (David Lean) και στις ΗΠΑ περιέκοψαν την *“Ολιβερ Τουίστ”* (1947) του ίδιου (Λην, 1971:364). Μετά από βίαιες ναζιστικές εκδηλώσεις απαγορεύτηκε στη Γερμανία η ταινία *“Ουδέν νεότερο από το Δυτικό μέτωπο”* (1930) του Λιούις Μαϊλστόουν (Lewis Milestone), καθώς και άλλες ανώδυνες όπως η *“Γαλάζιος άγγελος”*.

Το ζήτημα της λογοκρισίας είναι διεθνές. Στα 1934 μπαίνει σε απαγόρευση από

τις ιαπωνικές Αρχές η ομάδα “Προκίνο» και παίρνονται δραστικά μέτρα κατά των προοδευτικών καλλιτεχνών. Σε όλη σχεδόν τη Νότια Αμερική επεβλήθη απαγόρευση της ταινίας “*Η Ωρα των Υψικαμίνων*” του Φερνάντο Σολάνας (Fernando Solanas). Στη Σενεγάλη απαγορεύτηκε η “*Ceddo*” (Ousmane 1977). Γνωστές είναι επίσης και οι απαγορεύσεις ταινιών του Βερτόφ, των Γιλμάζ Γκιουνέι (Yilmaz Güney) και Άλαν Πάρκερ (Alan Parker) στην Τουρκία, των νέων σκηνοθετών στο Ιράν κ.ά. Πριν την έναρξή του, τον Μάη του 2011, έφτασαν στο Φεστιβάλ των Κανών, παράνομα από το Ιράν, οι ταινίες “*Αυτό δεν είναι φιλμ*» (Panahi 2011) και “*Good Bye*” (Rassouloff 2011), δύο γνωστών σκηνοθετών που έχουν καταδικαστεί σε έξι χρόνια φυλάκιση και 20ετή απαγόρευση εργασίας. Το σημείωμα που συνόδευε τις ταινίες έγραφε «...πιστεύουμε ότι όπου και να ήμασταν, στον κόσμο που ζούμε, θα αντιμετωπίζαμε προβλήματα, μικρά ή μεγάλα...» (Panahi, 2011).

Πολλές άλλες ταινίες υπέστησαν διωγμό ή αποκλεισμό στη διανομή. Ορισμένες διώχτηκαν από τις εταιρείες, π.χ. ο “*Πολίτης Κέιν*” (Welles 1941). Οι περισσότερες απαγορεύτηκαν από τη λογοκρισία. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις “*Μαύρη Οργή*” (1935) του Μάικλ Κέρτετς (Michael Curtiz) και “*Διαγωγή μηδέν*” (1932) του Ζαν Βιγκό (Jean Vigo) (Sadoul, 1960:279, 313) -που απαγορεύτηκε μέχρι το 1945 (Παραδείση, 2008:31). Η “*Χρυσή Εποχή*” (1930) του Μπουνιουέλ δεν παίχτηκε ποτέ στις ΗΠΑ. Το 1939, η «*Λίγκα των πατριωτών*» καταστρέφει το στούντιό του και απαγορεύτηκαν οι προβολές του. Η “*Μάχη του Αλγερίου*” (1965) του Τζίλο Ποντεκόρβο (Gillo Pontecorvo), βραβευμένη στη Βενετία το 1966 (Navailh, 1998:61), απαγορεύτηκε μέχρι το 1981 στη Γαλλία, ενώ στις αγγλοσαξωνικές χώρες προβλήθηκε με περικοπές. Στη Γαλλία αποκλείστηκε από τις αίθουσες η βραβευμένη ταινία “*Le camp de Thiaroye*” (Ousmane 1988) και προβλήθηκε μετά από 10 χρόνια μόνο σε μια ειδική αίθουσα.

Υπάρχει επίσης πλήθος επεμβάσεων και περικοπών, όπως στις ταινίες “*Αστρά της θάλασσας*” (M. Ray 1928), “*Εάν*” (L. Anderson 1969), “*Αποκάλυψη τώρα*” (Corpora 1979). Όταν έκαναν την παρουσία τους οι ταινίες της αβάν γκαρντ, ο εμπορικός κινηματογράφος εμπόδισε τις προβολές τους (Κυγού, 1953:184). Η λογοκρισία έκοψε τη μισή ταινία “*Ossessione*” (Visconti 1942) (Dickinson, 1971:74) και στην Αγγλία απαγόρευσε την είσοδο στους νέους για την “*Sweet Sixteen*” (2002) του Κεν Λόουτς (Ken Loach), βραβευμένη στις Κάνες. Πολλές ταινίες γυρίστηκαν παράνομα, όπως είναι οι “*Κιέριον*” (Θέος 1967), “*Το αλάτι της γης*” (Biberman 1955) και άλλες.

Πολιτική είναι και η απόκρυψη του διαθέσιμου φιλμ από τους αστούς ρώσους παραγωγούς και διανομείς, όταν η Επανάσταση του '17 ίδρυσε την κρατική εται-

ρεία Sevsarkino (Cinétique, 1972:87). Στον κατάλογο πρέπει να προστεθούν και ταινίες που χρηματοδοτήθηκαν από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου αλλά δε βγήκαν ποτέ στη διανομή. Ο Τζουλιάνο Μοντάλτο (Juliano Modaldo) αγωνιζόταν τρία χρόνια για να του δοθεί άδεια να γυρίσει την ταινία “*Σάκο και Βαντζέτι*” (1971) (Karaganov, 1973:93).

Από την Ελλάδα αναφέρονται η δίωξη του Χεπ από τη λογοκρισία στις αρχές του 20ού αιώνα, η εισβολή των αστυνομικών στις αίθουσες, στις 22/02/1979, όταν επρόβαλαν την “*Καγκελόπορτα*” (Μακρής 1978) και την καταδίκη του Ραφαηλίδη σε φυλάκιση, για κείμενό του που δημοσιεύτηκε στο «*Έθνος*» στις 17/10/1980. Η “*Μαγική πόλη*” (1954) του Νίκου Κούνδουρου προβλήθηκε παράνομα στο φεστιβάλ Βενετίας, γιατί η λογοκρισία δεν επέτρεψε την επίσημη αντιπροσώπευσή της. Ενώ παίρνει δύο βραβεία στην Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου η “*Συνοικία το όνειρο*” (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη, απαγορεύεται αιφνίδια και εκκενώνονται βίαια οι αίθουσες όπου προβαλλόταν. Ομοίως απαγορεύεται η προβολή της ταινίας “*Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*” του Κώστα Φέρρη στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1961, με το δικαιολογητικό αυτή τη φορά ότι είχε ρεμπέτικα τραγούδια. Μετά πέντε μήνες προβολής απαγορεύτηκε το “*Μπλόκο*” (1965) του Άδωνη Κύρου και επέστρεψε στις αίθουσες όταν έπεσε η Χούντα. Με μεγαλύτερη ζέση η λογοκρισία συνέχισε το έργο της στην περίοδο της Χούντας, απαγορεύοντας τη δημόσια προβολή π.χ. στις “*Υπερθέαμα*” (1971) του Τάσου Ψαρρά, “*Κρανίου τόπος*” (1973) του Κώστα Αριστόπουλου κ. ά.

Χαλάρωση της λογοκρισίας αρχίζει να εκδηλώνεται μετά το 1954, όχι άσχετα από την πίεση που δέχτηκε ο κινηματογράφος από την TV. Η χαλάρωση αυτή συνδέεται με τη στροφή του συστήματος προς την TV και με την ανοχή του στον ερωτισμό. Γι' αυτό, η πολιτική δίωξη συνεχίστηκε στις πολιτικές ταινίες, ενώ ατόνησε σε εκείνες που προσέβαλαν τη θρησκεία -παράδειγμα η “*Βιριδιάνη*” (Buñuel 1961)- και τη σεξουαλική ηθική -παράδειγμα “*Η πηγή των παρθένων*” (Bergman, 1959). Στην επόμενη δεκαετία οι ταινίες πορνό απέκτησαν θέση στις αίθουσες προβολής.

Η, παρά τις μεταξύ τους διαφορές, συναίνεση των παραγωγών και των σκηνοθετών με την κρατούσα τάξη, εξαιτίας της κοινής ιδεολογίας και των οικονομικών συμφερόντων -που θα αναφερθούν παρακάτω- συνοδεύεται συχνά από μια συνειδητή ή ασυνειδητή αυτολογοκρισία. Στα τελευταία χρόνια του μεσοπόλεμου, όταν ήταν πλέον ορατή η απειλή του παγκόσμιου πολέμου, οι γαλλικές ταινίες εκθείαζαν την ξένοιαστη ζωή, με αναφορές στο παρελθόν και ραγδαία αύξηση των κωμωδιών. Εξαιρέση ήταν μόνο οι ταινίες “*Ο κανόνας του παιχνιδιού*” (Renoir 1939),

που στιγματίζει την ανευθυνότητα της ανώτερης τάξης, και «*Το ξενοδοχείο του Βορρά*» (Carné 1938), που απαγορεύτηκε η εξαγωγή της και, κατόπιν, από την κυβέρνηση του Βισύ, απαγορεύτηκε και η προβολή της (Dallet, 1998:33).

Η έμμεση πολιτική λειτουργία του κινηματογράφου διεξάγεται, κυρίως, στο πεδίο της ιδεολογικής επιρροής, της μερικής ταύτισης που υφίσταται ο θεατής με το μοντέλο του φιλικού ήρωα στην αίθουσα προβολής. Μέσα από τα μοντέλα των ηρώων και τη δράση τους μεταβιβάζεται αναπόφευκτα η κυρίαρχη ιδεολογία εφόσον η ταινία είναι ελεγχόμενο κοινωνικό προϊόν.

Υπάρχουν πολλές διατυπώσεις για την ιδεολογία και αναφέρουμε μερικές: Η λέξη ιδεολογία εγκρύπτει τη διαπίστωση ότι σε ορισμένες καταστάσεις το συλλογικό ασυνείδητο ορισμένων ομάδων συσκοτίζει την πραγματική κατάσταση της κοινωνίας, λειτουργώντας σταθεροποιητικά μ' αυτόν τον τρόπο γι' αυτήν (Mannheim, 1936:56). Η ιδεολογία έχει κοινό με την τέχνη ότι και οι δύο αδιαφορούν για την εγκυρότητά τους (Eagleton, 1996:23), για τη σχέση τους με την πραγματικότητα. Η δύναμη της ιδεολογίας επηρεάζει τη σκέψη και την πράξη στην καθημερινή ζωή μας (Bottomore, 1977:10). Γενικά, ονομάζουμε ιδεολογία τους ρητούς, σε συλλογικές παραστάσεις, και τους άρρητους, στις συγκινήσεις και κανόνες συμπεριφορών, ρυθμιστικούς περιορισμούς οι οποίοι αποκρυσταλλώνονται σε θεσμικές δομές εξουσίας μέσα από την πρακτική των σχέσεων δύναμης, για να νομιμοποιήσουν και να συντηρήσουν τις δομές αυτές, και ασκούν τη δράση τους επάνω μας διαμέσου της κοινωνικοποίησης, των κοινωνικών δομών και των πρακτικών που παράγουν και αναπαράγουν αυτές τις παραστάσεις και συμπεριφορές.

Στα παραπάνω πρέπει να προστεθούν τα εξής: α) Η ιδεολογία δεν αποτελεί λογικά συνεκτικό σύστημα αλλά περικλείει αντιφάσεις. β) Δεν εμφανίζεται ενιαία και ομοιογενής αλλά με πλήθος παραλλαγών, ανάλογα με την κοινωνική διαστρωμάτωση και με τη βιογραφία του κάθε ατόμου. γ) Δεν αμφισβητείται ότι, όπως γράφει ο Καρλ Μαννάιμ (Karl Mannheim), ότι η αντιπαράθεση στην ιδεολογία αποτελεί επίσης ιδεολογία (Mannheim, 1936:99). Αυτό σημαίνει ότι σε αντιδιαστολή με την κυρίαρχη ιδεολογία υπάρχουν, κατά αντιστοιχία με την κουλτούρα ιδεολογίες υπάλληλες και ιδεολογίες αντίστασης.

Μιλώντας στο εξής για την κυρίαρχη ιδεολογία, σημειώνουμε ότι έχει επισημανθεί από πολλούς ο ρόλος της ταινίας στην αναπαραγωγή και διάδοσή της. «Οι κώδικες του μοντάζ έχουν ιδεολογικό προσανατολισμό... κάθε ταινία συνιστά όχημα ιδεολογίας» (Κολοβός, 1988:146). «ρυθμοί και παραστάσεις της (λογοκριμίας) κουλτούρας επανεγγράφονται στο κινηματογραφικό σώμα» (Ρεντζής 1980:24). Με άλλα λόγια, η κυρίαρχη ιδεολογία, ως σύστημα ιδεών και πίστευων

που εξυπηρετεί τα συμφέροντα και τη διατήρηση της εξουσίας, έχει επιπλέον την ανάγκη να εμβολιάζεται στις ομάδες «χωρίς φωνή», ώστε οι ομάδες αυτές να τη χρησιμοποιούν αντί της δικής τους μιλιάς που έχασαν. Αλλά, όπως γράφει για το κοινό των αιθουσών ο Διαμάντης Λεβεντάκος, «το Μεγάλο Βουβό Κοινό για να εξελιχθεί δεν έχει ανάγκη από «πληροφορίες», έχει ανάγκη από τη μιλιά του» (Λεβεντάκος, 1972:47).

Αποτελεί ψευδαίσθηση η ιδέα ότι το κοινό έχει σχέσεις ελεύθερης επιλογής και ισότιμου διαλόγου με τον κινηματογράφο. Η έλξη του σινεμά, η διαθεσιμότητά του στην κάλυψη του ελεύθερου χρόνου και η προσφορά της επίφασης μιας «ευπρεπούς» κοινωνικής παρουσίας του δίνουν ακατανίκητη αίγλη. Από την άλλη πλευρά, η έλξη του αυτή είναι μια δύναμη που αιχμαλωτίζει το κοινό. Του επιβάλλεται και με το κύρος της αυθεντίας, γιατί ανήκει στα μέσα της μη συμμετρικής επικοινωνίας, όπου ο δέκτης δεν μπορεί να απαντήσει με το ίδιο κανάλι και υποτάσσεται στη σιωπή, ενώ ο πομπός-οθόνη γίνεται κύριος του ιδεολογικού λόγου. Τα βιβλία για τον κινηματογράφο και οι κριτικοί μιλούν συχνά για την απόλαυση του θεατή αλλά δεν αναφέρουν ποτέ για την αιχμαλώτισή του στη γοητεία και στην ιδεολογία του φιλικού θεάματος.

Η ιδεολογία εισάγεται στην ταινία μέσα από όλο το πλαίσιο της κινηματογραφίας, που καθορίζει τη διαδικασία παραγωγής και διανομής, και σε όλα τα στάδια.

- 1) Κατά την προετοιμασία: από τον παραγωγό, τους οικονομικούς όρους ή χορηγούς, το σταρ σίστεμ.
- 2) Κατά το στάδιο της σύνταξης και παραγωγής: από τα συμβολικά συστήματα και τη διαπλοκή των κωδίκων, από τα μοντέλα δόμησης (φανταστικό, θαυμαστό κ.ά.) που αντιστοιχούν σε μοντέλα συναίνεσης ή μη, από τη ρεαλιστική αληθοφάνεια διαμέσου του μοντάζ.
- 3) Κατά το στάδιο της διανομής: από τη στάση των κριτικών, τη λογοκρισία, τη διαφήμιση, τη διαχείριση των αιθουσών.
- 4) Κατά την προβολή: από τη «μαγεία του σινεμά», δηλαδή από την τελεστική επιβολή των συνθηκών της αίθουσας προβολής, οι οποίες προσαρμόζουν την παθητική ροή της συνείδησης με τη φιλική.
- 5) Από τις σχέσεις που διαμορφώνουν οι δημιουργοί της ταινίας και οι θεατές με το σύστημα εξουσίας και με την πολιτισμική αντανάκλασή τους.

Ιδεολογική επιρροή ασκείται επίσης με τα στερεότυπα που αφθονούν στις ταινίες, π.χ. οι Ναζί παριστάνονται πάντα ξανθοί και σαδιστές, γιατί τα στερεότυπα ασκούν πίεση στις συμπεριφορές μας (Hunt, 1966:113) και, επιπλέον, τυποποιούν κανοναρχικά τον κόσμο. Στερεότυπες είναι και οι διαφημιστικές αφίσες που δεί-

χουν πάντα τις βεντέτες και σε στάση που να συμβολίζει όλο το έργο. Το ζενερίκι επίσης, δομείται κατά τρόπο που να προετοιμάζει σαν πρελούδιο την υπναγωγική γοητεία της ταινίας.

Διαπιστώσαμε ότι, κάτω από το πρίσμα της κινηματογραφίας στο οποίο εντάσσεται, το φιλικό θέαμα εμπλέκεται σε ένα πλήθος κοινωνικο-πολιτικών εξαρτήσεων. Επιπλέον, επειδή η πίεση της εξουσίας προκαλεί αναπόφευκτα αντιστάσεις, ο κινηματογράφος αποτελεί και ένα πεδίο συγκρούσεων κοινωνικο-πολιτικής σημασίας που αντανακλούνται στη σφαίρα των αναπαραστάσεων αλλά και στην πρακτική της λειτουργίας του. Διαποτίζεται από τις αντιθέσεις μεταξύ ψυχαγωγίας και τέχνης, φανταστικού και ρεαλιστικού, παραγωγών και σκηνοθετών, συντηρητικών ταινιών και προοδευτικών, αιθουσών και λεσχών κ.ά. Συνεπώς, εάν μας ενδιαφέρει να κατανοήσουμε το κοινωνικό γίγνεσθαι και τις αντιφάσεις του οφείλουμε να αναλύσουμε όχι μόνο τον κοινωνικο-πολιτικό ρόλο του φιλικού θεάματος γενικά, όχι μόνο την κρυμμένη μέσα στην αισθητική και υλοποιημένη στους θεσμούς λειτουργία της ιδεολογίας, αλλά επίσης τις αντιφάσεις και τις αντιστάσεις σ' αυτήν. Οι αντιστάσεις εκφέρονται είτε με το ίδιο κανάλι -ταινίες αποδόμησης, Πρωτοπαρίας, ντοκιμαντέρ- ή με άλλα κανάλια -κατάργηση της αίθουσας κ.ά. Το ζήτημα είναι: ποιες από τις ιδεολογίες αυτές -της αβάν γκαρντ, του μαρξισμού, του αναρχισμού κ.ά.- και ποιοι τρόποι πολιτικού κινηματογράφου αποκτούν ιστορική σημασία.

Μετά από τα παραπάνω, που εξάλλου είναι γνωστά, δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε τις βασικές όψεις της πολιτικής διάστασης στον κινηματογράφο.

Η πρώτη αφορά τη στενή έννοια, αυτό που συνήθως ονομάζουμε πολιτικό κινηματογράφο και που αντιπροσωπεύεται ενδεικτικά με ταινίες του τύπου "*Τραγική δια ορχείου*" (1931) του Γκέοργκ Παμπστ (Georg Pabst), "*Molly Maguires [Αυτοί που δεν τους πιάνει ο ήλιος]*" (1970) του Μάρτιν Ριτ (Martin Ritt), "*J.F.K.*" (1991) του Όλιβερ Στόουν (Oliver Stone), "*Γη και ελευθερία*" (1995) του Λόουις, "*Αμήν*" (2002) του Κώστα Γαβρά και άλλες που θα συζητηθούν στα επόμενα.

Η δεύτερη όψη της πολιτικής διάστασης αφορά την πλατιά της έννοια και διακρίνεται σε δύο συνιστώσες. Πρώτο, στην ιδιόζουσα πολιτική διαχείριση που ασκεί το σύστημα εξουσίας στον κινηματογράφο επιχειρώντας να τον κάνει όργανο νομιμοποίησής της. Δεύτερο, στο ρόλο του κινηματογράφου ως ολικού κοινωνικού φαινομένου, ως κινηματογραφίας, κατά τη λειτουργία του μέσα σε μια ασύμμετρη κοινωνία, συγκροτούμενη από σχέσεις εξουσίας και υποτέλειας οι οποίες επηρεάζουν κάθε κοινωνική εκδήλωση, άρα, και τον ίδιο. Οι δύο συνιστώσες συχνά επικαλύπτονται ώστε γίνονται δυσδιάκριτες. Πάντως, πριν προχωρή-

σουμε στη διερεύνησή τους, αξίζει να σημειωθεί ότι έχουν εντοπιστεί από παλαιότερα. Το ότι έχουν αγνοηθεί από την κοινή γνώμη, από τους ιστορικούς και από τους αισθητικούς της 7ης τέχνης δε φαίνεται ούτε αθώο ούτε άσχετο με τον έλεγχο των σχέσεων εξουσίας πάνω στην ιδέα για τον κινηματογράφο που διαμορφώνεται για το κοινό. Εξαιτίας της ιδέας αυτής οι ταινίες ντοκιμαντέρ του Φλάερτυ, για παράδειγμα, παρόλο που δεν ήταν πολιτικές με τη στενή έννοια, δεν μπορούσαν να βρουν κοινό. Για να το πούμε σαφέστερα, η άγνοια της κοινωνικο-πολιτικής λειτουργίας του κινηματογράφου είναι παράγωγο ιδεολογικού ελέγχου, συστατικό μέρος της πολιτικής του διάστασης.

Το θέμα του πολιτικού κινηματογράφου θα εξεταστεί διερευνώντας: την πολιτική της ακαδημαϊκής αισθητικής, την πολιτική διαχείριση του κινηματογράφου από το σύστημα εξουσίας, τις ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες οικοδομήθηκε αυτή η διαχείριση και η προσαρμογή του στον κυρίαρχο λόγο και, τέλος, τις διάφορες μορφές του πολιτικού κινηματογράφου.

2. Η πολιτική διάσταση της ακαδημαϊκής αισθητικής

Μπορούμε να κατανοήσουμε την πολιτική διάσταση στην πλατιά της έννοια, αν σταθούμε από την πλευρά της αισθητικής. Σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο, κατατάσσουμε συνήθως μια ταινία στον πολιτικό κινηματογράφο, όπως αναφέρθηκε, εάν το θέμα της θίγει πολιτικά ζητήματα. Με τον τρόπο αυτό είναι σαν να υποστηρίζουμε ότι οι μη "στρατευμένες", το γουέστερν, οι αστυνομικές, οι ταινίες του φανταστικού και του τρόμου αφορούν καθαρή τέχνη ή, έστω, καθαρή ψυχαγωγία. Δεδομένου ότι οι κριτικοί συχνά διαφωνούν, όπως συνέβη για το "*Αντεργκράουντ*" (1995) του Εμίρ Κουστουρίτσα (Emir Custurica) και στη χώρα μας για τον "*Δράκο*" (1956) -η ταινία αυτή του Κούνδουρου, που έχει καταγραφεί στους σταθμούς εξέλιξης του ελληνικού κινηματογράφου, κατακεραυνώθηκε από τους κριτικούς Αχιλλέα Μαμάκη, Κώστα Σταματίου, Κύρου και μόνο οι Ροζίτα Σώκου και Πλωρίτης την υπερασπίστηκαν (Σολδάτος, 2001:150). Δεδομένου επίσης ότι πολλά είδη, όπως το φιλμ νουάρ, τα σίριαλ του Λουί Φεγιάντ (Louis Feuillade), το γουέστερν, το μπουρλέσκ κ.ά. καταχωρήθηκαν άλλοτε στην ψυχαγωγία και άλλοτε στην τέχνη. Τέλος, ότι αισθητικά καταξιωμένες ταινίες υπέστησαν διωγμό, γίνεται φανερό ότι:

Πρώτο, η παρουσία της τέχνης στον κινηματογράφο είναι ασφαλώς αναμφισβήτητη αλλά δεν υπάρχει ομοφωνία για το τί είναι αυτό που κάνει μια ταινία να είναι τέχνη. Αυτή ακριβώς η έλλειψη ομοφωνίας συνεπάγεται απουσία απόλυτων κριτηρίων, άρα, κοινωνικο-πολιτική εξάρτηση.

Δεύτερο, όταν το περιεχόμενο εξαλείφει κάθε πολιτική αναφορά από τη ζωή, υπάρχει επίσης πολιτική παρέμβαση, εκείνη η οποία αποσιωπά και εξαλείφει την πολιτική πλευρά. Με άλλα λόγια, η μη στρατευμένη ταινία είναι και αυτή πολιτικά στρατευμένη, αλλά με αντίστροφο τρόπο.

Κυριότερο επιχείρημα εκείνων που καταδικάζουν κάθε σχέση με την πολιτική είναι ότι, ένα αντικείμενο γίνεται αισθητικό, όταν παύσει να αποτελεί μέρος του κόσμου (Andrew, 1976:81). Όπως θα δούμε η άποψη αυτή, εκτός από υπερβατική, είναι επίσης πολιτική. Αντίθετα, άλλοι κατατάσσουν την ταινία στην ψυχαγωγία, επειδή μας μεταφέρει στο όνειρο για να μας ξεκουράσει, γι' αυτό, στα 1927 ο Ντεσνός διαματυρόταν ότι ο αισθητισμός καταπνίγει το ονειρικό στοιχείο του σινεμά και τη συγκίνηση (Desnos, 1966:124, 165). Σε τι είδους όνειρο μας μεταφέρει και από τι μας ξεκουράζει; Τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά.

Μετά το χαρακτηρισμό του Χόλιγουντ ως βιομηχανίας ονείρων από την Πάουντερμπίκερ, ο Βάλτερ Μπένιαμιν (Walter Benjamin) συμπληρώνει ότι «...η βιομηχανία των ταινιών προσπαθεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον των μαζών με ψευδαισθητικά θεάματα» (Benjamin, 1992:226). Γιατί πράγματι, η “βιομηχανία ονείρων” επινοεί όνειρα άσχετα από τους πραγματικούς πόθους των ανθρώπων. Για το τι είναι το όνειρο του φιλικού θεάματος ο Μπρεχτ γράφει ότι ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής «...χωρίζει όλες τις πνευματικές δραστηριότητες σ' εκείνες που υπηρετούν την εργασία και σ' εκείνες που υπηρετούν την ψυχαγωγία. Η ψυχαγωγία δεν πρέπει να περιέχει τίποτα που περιέχει η εργασία...σκοπός της τέχνης μπαίνει η δημιουργία μιας νησίδας «μη παραγωγής»» (Μπρεχτ, 1972:44). Με άλλα λόγια, ψυχαγωγία και μισθωτή εργασία είναι συμπληρωματικές κατηγορίες της δικής μας κοινωνίας, δύο όψεις του ίδιου και άγνωστου για τις άλλες κουλτούρες νομίσματος.

Εκείνο που επιδιώκει ο κυρίαρχος λόγος είναι η διατήρηση και νομιμοποίηση των υφιστάμενων δομών εξουσίας και η καλλιέργεια της συναίνεσης σ' αυτές με διάφορα ιδεολογικά μέσα: απόκρυψη των αντιθέσεων και των σχέσεων ανισότητας, επιβολή του μοντέλου ομοιογένειας και αρμονικής λειτουργίας για την κοινωνία και, επιπλέον, αναγωγή της ασυμμετρίας και των διακρίσεων σε αιώνιες σταθερές, δηλαδή σε πεπρωμένο, υπερβατικό ή βιολογικό –«φυσικοποίηση» και «ουσιακρατία» είναι οι σχετικές έννοιες. Πώς εφαρμόζεται αυτό στην τέχνη και, ειδικότερα, στον κινηματογράφο;

Το θέμα της τέχνης βρίσκεται έξω από τις προθέσεις του βιβλίου. Θα χρειαστεί, εντούτοις, να γίνει αναφορά στο πιο ουσιαστικό και καθολικά αναγνωρισμένο στοιχείο της, στη δημιουργικότητα, στην υπέρβαση της πραγματικότητας. Χάρη

στη δημιουργικότητα, η τέχνη εκφράζει το άνοιγμα σε άλλες προοπτικές, την ικανότητά του ανθρώπου να προδιαγράφει με αναπαραστατικά μέσα τις δυνατότητες της χειραφέτησής του. Συνιστά κοινωνική πράξη απελευθέρωσης από τις κοινωνικές συμβάσεις και εμπνέει στάση υπέρβασης και ανατροπής. Για να αποτρέψουν τους κινδύνους αλλαγών που εγκυμονεί η στάση αυτή, οι δομές εξουσίας χρησιμοποιούν διάφορους τρόπους περιορισμού ή ελέγχου της, από την απαγόρευση μέχρι τον ακαδημαϊσμό. Έτσι, η τέχνη γίνεται αναπόφευκτα αντικείμενο πολιτικής διαχείρισης και ρήξης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αφορά μόνο τη σύγκρουση μεταξύ κυρίαρχων και υποτελών, γιατί εμπλέκονται και άλλες κοινωνικές ομάδες που ασκούν διεκδικήσεις με βάση το υλικό κεφάλαιο, το κοινωνικό κεφάλαιο και το συμβολικό κεφάλαιο. Το τελευταίο, που αφορά ιδιαίτερα την τέχνη, σημαίνει τη γνώση των ειδικών, σύμπλοκων κωδίκων, η οποία ξεχωρίζει κοινωνικά τους μύστες από εκείνους που δεν κατέχουν μια τέτοια γνώση (Bourdieu, 1979a:12, 326). Η ιστορία της είναι ιστορία της πολύπλευρης διαπάλης στην αρένα των ανταγωνισμών εξουσίας, μιας διαπάλης μεταξύ δημιουργικότητας και θεσμών, μεταξύ καλλιτεχνών και προμηθευτών, μεταξύ έργου και εμπορεύματος, μεταξύ Πρωτοπορίας –καλλιτεχνικής ή πολιτικής- και ακαδημαϊσμού.

Ο έλεγχος του ακαδημαϊσμού στις ταινίες ασκείται τυπικά από πολλούς τρόπους: με την απόσπαση της αισθητικής από την κοινωνική ζωή βάσει του αξιωματικού ότι «τέχνη είναι το μη πρακτικά ωφέλιμο», με την υποβάθμιση του πάθους ζωής χαρακτηρίζοντάς «μελό» το έργο που προκαλεί συγκίνηση, με την έμφαση στη μορφοκρατία και με την επιμονή στην τήρηση των κανόνων της λεγόμενης κινηματογραφικής γραφής. Έχει διευκρινιστεί, εντούτοις, ότι δεν υπάρχει τέτοια γραφή, γιατί η ταινία αποτελεί σύνθεση πολλών κωδίκων που βασικά είναι αναλογικοί ώστε δεν μπορούμε «να φορτώνουμε στην «κινηματογραφική γλώσσα» όλα όσα βρίσκουμε στο φιλμ» (Metz, 1971a:31). Με την τυποποίηση της «γραφής», από τη μια πλευρά υποτάσσεται η ταινία στους κανόνες της βιομηχανικής παραγωγής και από την άλλη περιορίζεται η δημιουργικότητα στο όνομα του ακαδημαϊσμού. Αντίθετα, κάθε σημαντικό έργο εισάγει νέους, ανατρεπτικούς κανόνες -ας θυμηθούμε τους Γκρίφιθ, Ουέλς, Βαν Ρυν Ρέμπραντ (Van Rijn Rembrandt), Αρθούρο Ρεμπώ (Arthur Rimbaud), Τζέιμς Τζόυς (James Joyce), και άλλους- και είναι αυτός ακριβώς ο λόγος που γίνεται προβληματική η ύπαρξη ορθολογικής κριτικής της τέχνης (Garroni, 1974:77) και, γενικά, η ύπαρξη σταθερών νόμων (Read, 1967:17,19). Εξάλλου, έχει αναγνωρισθεί ότι η ιστορία της 7ης τέχνης δεν είναι μόνο η ιστορία της τεχνολογίας της αλλά κυρίως η διαδοχή των εκφραστικών καινοτομιών της, π.χ. το ιδεολογικό μοντάζ του Αϊζενστάιν, η “έξοδος του συνεργείου

στο δρόμο” από τον ιταλικό νεορεαλισμό ή ακόμα και η αντίστροφη προβολή στην ταινία “*Σύννεφο*” (1998) του Σολάνας.

Είναι φανερό ότι αποτελεί τουλάχιστον αφέλεια να μιλάμε για αισθητική «αθώα», «ουδέτερη» και άσχετη από την πολιτική. Αποτελεί κοινωνικό προϊόν ενεργών ατόμων και διαπνέεται από την ιδεολογία και υποκειμενικότητα εκείνων που την παράγουν αλλά και εκείνων που τη διαχειρίζονται ως θεσμό. Υφίσταται είτε την άμεση επέμβαση της πολιτικής, πράγμα που το επιβεβαιώνουν οι κώδικες λογοκρισίας, έστω και αν ασκούνται με τη μάσκα της ηθικολογίας – επ’ ευκαιρία αξίζει να αναρωτηθούμε, γιατί στις 400 ταινίες που παίχτηκαν το 1973 στο Παρίσι, οι 100 ήταν πορνό (Γιουτκέβιτς, 1983:122)– είτε την έμμεση επέμβαση. Δεν θα ήταν άσκοπο να αναφερθούν δύο παραδείγματα από την έμμεση επέμβαση, εκείνη που εκφέρεται από τον ακαδημαϊσμό.

Το πρώτο σχετίζεται με την μπαζενική αισθητική του κινηματογράφου που επικράτησε στη Δ. Ευρώπη στη δεκαετία του 1960 και αργότερα και που, όπως ομολογούν οι απολογητές της, «...αντιστάθηκε στο ρεύμα της πολιτικής θεώρησης της δεκαετίας του ’70 και στη σημειολογία» (Magny, 1988:22). Ο Μπαζέν υποστήριζε ότι αισθητικά απόλυτο είναι το θέατρο και ότι ο κινηματογράφος οφείλει να προσεγγίσει την αισθητική του υιοθετώντας «τον ιερατισμό στο παίξιμο και την έμμονη επανάληψη συμπεριφορών...», γιατί οι τελεστικές κινήσεις αποκαλύπτουν «τη διάρκεια του όντος» (Bazin, 1960:41-42). Για να στηρίξει τη σαφώς μεταφυσική αυτή άποψη επέκρινε τα βασικά εκφραστικά στοιχεία που προσδιορίζουν την ιδιαιτερότητα της 7ης τέχνης, το αόρατο μοντάζ και την κίνηση. Στη θέση αυτών αντιπρότεινε το πλάνο σεκάνς, το βάθος πεδίου και το συνθετικό ντεκουπάζ, μετατρέποντας τη φιλική σκηνή σε θεατρική. Εκθειάζοντας το φιλμαρισμένο θέατρο του Μαρσέλ Πανιόλ (Marcel Pagnol) και καταδικάζοντας το μπουρλέκ, στο βάθος απαξίωνε τις δυνατότητές της φιλικής σκηνης. Θεωρούσε ότι το καθοριστικό γι’ αυτήν είναι ο χώρος (στο ίδιο, 106) και ότι η ταινία πρέπει να είναι ένα «παράθυρο στον κόσμο» για να αποκαλυφθεί η ουσία της πραγματικότητας. Θεωρώντας ότι σκοπός της τέχνης είναι η άρνηση του χρόνου (στον ίδιο, 1958:11) χαρακτηρίζει το μοντάζ «φιλολογικό» και προτείνει ως αισθητικές αρχές ανάδειξης του χώρου το πλάνο σεκάνς (στο ίδιο, 1958:142, 160), που χρησιμοποίησε ο Ζαν Ρενουάρ (Jean Renoir) στην ταινία “*Ο κανόνας του παιχνιδιού*” (1939), και το βάθος πεδίου, που χρησιμοποίησε ο Ουέλες στον “*Πολίτη Κέϊν*” (1941). Προβάλλοντας το πλάνο-επικόνα σε βάρος του μοντάζ δεν κάνει παρά να επιβεβαιώνει ότι η τέχνη «ως εικονική τέχνη δεν είναι αθώα, έχει θεολογικό χαρακτήρα...» (Preziozi, 1985:37), γιατί κατά βάθος αυτή ήταν η πρόθεσή του.

Αν είναι βέβαιο ότι οι νοητικές παραστάσεις μας είναι πολιτισμικά προσδιορισμένες, αυτό είναι πολύ περισσότερο βέβαιο για τις αναπαραστάσεις μας. Δηλαδή, το ίδιο αντικείμενο ή γεγονός προσλαμβάνεται και ερμηνεύεται διαφορετικά από τις διάφορες κουλτούρες. Όταν ο Φλάερτυ, κατά το γύρισμα της ταινίας “*Νανούκ του Βορά*,” έβαλε στο γραμμόφωνο το δίσκο με την άρια από τον πρόλογο της όπερας “*Παλιάτσι*,” άρια που συγκινούσε τους Ευρωπαίους μέχρι δακρύων, είδε με έκπληξη τους Εσκιμώους να κρατούν την κοιλιά τους από τα γέλια (Φλάερτυ, 1971:85). Το να υποστηρίζουμε, λοιπόν, ότι η έμφαση του χώρου στη φιλική αναπαραστάση ισοδυναμεί με έμφαση στην αντικειμενικότητα ή στο ρεαλισμό είναι μύθος. Για όσους γνωρίζουν το γεωγραφικό μοντάζ του Κουλέσοφ, αποτελεί κοινό τόπο ότι η φιλική χωροθέτηση συνιστά ιδεολογική κατασκευή. «Μέσα από τη χωροθέτηση προσδιορίζεται ο κοινωνικός και ιστορικός περίγυρος, αλλά σκιαγραφείται και η ασφυξία των υποκειμένων...» (Σωτηροπούλου, 2001:19). Η ταινία, όπως και κάθε αναπαραστάση δημιουργεί πολιτισμικούς χώρους, δηλαδή «χώρους που δεν είναι ουδέτεροι, αλλά είναι χώροι με δική τους αίσθηση γεωγραφίας και ιστορίας», ένα «γεωπολιτικό ασυνείδητο» που ορίζει τη θέση μας στον κόσμο (Νικολαΐδου, 2002:105). Διαμέσου της κυριαρχίας του χώρου η ταινία εκμηδενίζει τη χρονικότητα, άρα και την αξία της ανθρώπινης δραστηριότητας και υποτάσσει το θεατή σε ακλόνητες ουσίες, μετατρέπει την ιστορία σε φύση. Με άλλα λόγια εξυπηρετεί τη βασική επιδίωξη του κυρίαρχου λόγου, την ουσιοκρατία.

Αξίζει να προστεθεί και κάτι ακόμα πέρα από την ουσιοκρατία. Απορρίπτοντας το μοντάζ, αυτό που συνιστά το θεμέλιο της ιδιαιτερότητας του κινηματογράφου ως τέχνης κατά τους περισσότερους κριτικούς (Eisenstein, 1958:77· Raym. Spottiswoode, 1969:199· Lotman, 1977:80), η μπαζενική καθώς και άλλες παρόμοιας θεοκρατικής έμπνευσης αισθητικές που ενδιαφέρονταν για το μυστήριο της ύπαρξης (Agel, 1965a:105), κατά βάθος αντιδρούσαν στην αυτονομία του και στις δυνατότητες της ανάπτυξής του. Αυτό δεν σημαίνει ότι το μοντάζ δεν χρησιμεύει ομοίως και για τις παραγωγές της βιομηχανίας ονείρων, πράγμα που δείχνει ακριβώς ότι η ουσία δεν είναι οι αισθητικές αρχές. Αντίθετα, σημαίνει ότι οι αρχές αυτές χρησιμοποιήθηκαν για την ποδηγέτηση της συναίνεσης στις δομές εξουσίας. Με την μπαζενική θεωρία, ότι το σινεμά πρέπει να υποταχτεί στη θεατρικότητα και να αναδείξει το χώρο λειτουργώντας σαν ένα «παράθυρο στον κόσμο», ευνοήθηκε η μετατροπή του θεατή σε παθητικό καταναλωτή, όπως συνέβη με τις ταινίες του Αντονιόνι, ή ακόμα και η εξοικείωση του θεατή με το έγκλημα, όπως συνέβη με τις ταινίες του Χίτσκοκ -και οι δύο αυτοί σκηνοθέτες διαφημίστηκαν από την επίσημη κριτική. Η μετατροπή του χρόνου και της ανθρώπινης δράσης σε χώρο

και σε θέαση «από το παράθυρο του κόσμου», μεταμορφώνει τα ιστορικά γεγονότα σε τοπία και μετατρέπει τη δράση και τις συμπεριφορές σε κατάνυξη. Στο βάθος, αναιρεί τον ίδιο τον κινηματογράφο.

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά μια άλλη, σημαντική πλευρά του ακαδημαϊσμού, την τυπολογική ταξινόμηση σε είδη, σχολές κ.ά. Παρά τη σημασία που, όπως σημειώνει η Αθηνά Καρτάλου, έχει για μια μετακύλιση «...από το ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο του δημιουργού και τις συναφείς αναλύσεις, στο λαϊκό ή εμπορικό κινηματογράφο μέσα στο πλαίσιο της ανάπτυξης των πολιτισμικών σπουδών...» (Καρτάλου, 2002:25), η κατάταξη των ταινιών σε είδη τις μετατρέπει σε αθώες, αισθητικές μορφές μιας αρμονικής κουλτούρας αποσιωπώντας την κοινωνική σημασία τους. Το αστυνομικό είδος αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στις ΗΠΑ ως άλλοθι για τη μεγάλη αύξηση της αστυνόμευσης, όπως δείχνει η ανάλυση της ιστορίας του αστυνομικού μυθιστορήματος στη Γαλλία (Kalifa, 1999:1352). Επισημάνθηκε επίσης ότι τα είδη «είναι εξοπλισμένα με ταξικές αποχρώσεις» (Stam, 2006:30). Το γουέστερν κάνοντας εθνική μυθολογία την κατάκτηση της Δύσης, 60 χρόνια μετά τα γεγονότα, και υψώνοντας σε αισθητική κατηγορία την αντίθεση κουλτούρα/ φύση (Wollen, 1970:96) χρησίμευσε για να νομιμοποιήσει τη βία και την εξόντωση που ασκήθηκε στους Ινδιάνους.

Από την άλλη πλευρά οι πολιτισμικές αποκλίσεις ταξινομούνται τυπολογικά σε είδη, ουδέτερα και απογυμνωμένα από το κοινωνικό τους περιεχόμενο, οπότε μπορούν να αφομοιωθούν στο μορφοκρατικό, άρα δήθεν «α-πολιτικό», κυρίαρχο λόγο, για να διασωθεί η κοινωνική συναίνεση. Μ' αυτόν τον τρόπο, η αισθητική τυπολογία προσβλέπει στην αφυδάτωση της πραγματικότητας και όχι στην υπέρβασή της, όπως αξιώνει η τέχνη. Οι πολιτισμικές αντιστάσεις μεταμορφώνονται σε ανώδυνα αισθητικά είδη, όπως συμβαίνει με το κωμικό, το γκροτέσκο, τον νταϊσμό κ.ά.

Το μπουρλέσκ της δεκαετίας του '10, που οι διανοούμενοι το περιφρονούσαν, πρόσφερε την ευφορία από τις συνεχείς ανατροπές της κοινωνικής ευταξίας και τη θεαματική αποδόμηση της κλασικής αφήγησης. Στη γαλλική κωμωδία το χιούμορ και το απαγορευμένο ήταν αχώριστα και το εξωφρενικό οδηγούσε στην καταστροφή μέχρι τον πόλεμο του 1914, αλλά αμέσως μετά ο Ζαν Ντιράν (Jean Durand) αντικαθιστά τον Ρομέο Μποζέτι (Roméo Bosetti), βιρτουόζο της καταδίωξης και το μεταστρέφει σε ανώδυνη κομπόττα ρυθμού (Lacassin, 1972:79). Αντίστοιχα, το Χόλιγουντ μετατρέπει το μπουρλέσκ σε παρωδία και ανώδυνη σάτιρα που «εξασφαλίζει την υλική αποδοτικότητα του προϊόντος... διαγωνίζοντας την τάξη των πραγμάτων» (Τριανταφύλλου, 1991:37). Στη μεταπολεμική Ελλάδα η πολιτι-

κή κωμωδία ακολουθεί, μαζί με μεγάλο μέρος της επιθεώρησης, τη μεταφορά της από τη θεατρική σκηνή στην οθόνη. Εντούτοις, «παρά την αναμφισβήτητη δημοτικότητα τους, τα δείγματα πολιτικής κωμωδίας είναι αριθμητικά πολύ περιορισμένα... πράγμα που σημαίνει ότι το είδος θεωρείται παρακινδυνευμένο...» (Δελβερούδη, 2002:131).

3. Η πολιτική διαχείριση του κινηματογράφου ως μέσου της κοινωνικής αναπαραγωγής

Ο κινηματογράφος εξυπηρετεί πολλές χρήσεις αλλά, ας το ξαναπούμε, όταν μιλάμε ή γράφουμε γι' αυτόν, τον εννοούμε ως μορφή τέχνης. Το κοινό βλέπει σ' αυτόν τους ηθοποιούς και το στόρι, ενώ οι ειδήμονες βλέπουν την καλλιτεχνική σύνταξη της ταινίας και τους σκηνοθέτες. Όμως, με την απομόνωση της ταινίας στο δημιουργό ή στην αισθητική του, μηδενίζουν όλους τους κοινωνικούς όρους που παρεμβαίνουν στην παραγωγή της και προσδιορίζουν την ιδεολογία της. Επιπλέον, προβάλλουν το μύθο ότι πρωταγωνιστές του κινηματογράφου είναι οι καλλιτέχνες, ενώ όπως αναφέρθηκε, όλοι σχεδόν από αυτούς που ασχολήθηκαν με την παραγωγή είτε πτώχευσαν είτε εκδιώχθηκαν.

Για τον παραπάνω λόγο, μερικοί αναζήτησαν την ιδεολογικο-πολιτική επιρροή της ταινίας σε άλλες αιτίες, έξω από τους σκηνοθέτες. Μια τέτοια ακραία θεωρία την αποδίδει σ' αυτά καθεαυτά τα όργανα της παραγωγής της, «...γιατί η κάμερα και το φιλμ έχουν εφευρεθεί γι' αυτόν ακριβώς το σκοπό -και κάτω από την ιδεολογία που επιβάλλει αυτό το σκοπό-, την «αναπαραγωγή» της πραγματικότητας» (Comolli - Narboni, 1969:12). Μπορούμε όμως από τώρα να παρατηρήσουμε ότι, α) αρχικά ο κινηματογράφος ήταν λαϊκό θέαμα που, όπως αναφέρθηκε, το περιφρονούσε η «καλή» κοινωνία, και πολύ αργότερα, γύρω στα 1920, τον χρησιμοποίησε η κυρίαρχη ιδεολογία, β) δεν είναι η κάμερα που παράγει ιδεολογία αλλά ιδεολογική είναι η αναπαράσταση της πραγματικότητας την οποία φιλμάρει η κάμερα και γ) πολλές ταινίες που φιλμάρονται με την κάμερα δεν έχουν ιδεολογία, π.χ. οι επιστημονικές, και οι ταινίες αρχείου. Αυτό σημαίνει, όπως παρατηρήθηκε σωστά (Lebel, 1971:39), ότι το κύριο βάρος της επιρροής το φέρνει η λειτουργία της θέασης και όχι η τεχνολογία. Συνέπεια αυτού ήταν να στραφεί η προσοχή στις συνθήκες της αίθουσας, που τις εξετάσαμε, και, σε συνέχεια, στους επιχειρηματίες παραγωγούς.

Όπως στη λογική διαστρεβλώνουμε τα πράγματα αντικαθιστώντας το γενικό από το μερικό, κατά ανάλογο τρόπο παραμορφώνουμε τον κινηματογράφο και

αποσιωπούμε την πολιτική του διάσταση με το να αντικαθιστούμε το τεράστιο φάσμα των κοινωνικών όρων που συγκροτούν την κινηματογραφία είτε από ένα μονωμένο στοιχείο της, την κάμερα ή το σκηνοθέτη, είτε από εξωκοινωνικούς όρους, την αισθητική ή το ταλέντο. Είδαμε προηγούμενα ότι η ιδεολογία εισάγεται στην ταινία μέσα από όλα τα στάδια.

Για να απεικονίσουμε την πραγματικότητα του κινηματογράφου ως ψυχαγωγία ή τέχνη, θα πρέπει να συνθέσουμε τις δύο βασικές πλευρές του, αυτή του θεάματος, που εξυπηρετεί την κοινωνική αναπαραγωγή, και αυτή του προϊόντος βιομηχανικής παραγωγής. Δηλαδή, η ταινία είναι ταυτόχρονα εμπόρευμα και μήνυμα. Είναι προϊόν που δεν καταναλώνεται σαν αναλώσιμο αγαθό αλλά κυκλοφορεί απεριόριστα. Γι' αυτό, η κοινωνική λειτουργία της μπορεί να παρασταθεί με το βασικό σχήμα της επικοινωνίας:

πρόθεση – πομπός – μήνυμα/κανάλι – δέκτης – διαφορικό αποτέλεσμα

Στο μήνυμα συνεργάζονται τρία στοιχεία, το στόρι, ο κώδικας και το κανάλι. Το στόρι αποτελεί το μοντέλο πράξης ή στάσης ζωής που μεταβιβάζεται στην παθητική συνείδηση του δέκτη. Συνιστά την ταινία φίξιον, όπου το κύριο βάρος δίνεται στην αφήγηση, στη «μεγάλη συνταγματική» κατά τον Μετς (Metz, 1971a:151· 1977a:169). Στόρι είναι εκείνο με το οποίο ασχολούνται κυρίως οι κριτικοί – αποτιμώντας ως καλλιτεχνική αξία το «μη προβλέψιμο» της ίντριγκας – και με βάση το οποίο ταξινομούνται οι ταινίες σε είδη. Κώδικας λέγεται συμβατικά το πλήθος των εκφραστικών μέσων που συμμετέχουν στη σύνταξη της ταινίας και αποτελούν αντικείμενο της μελέτης των θεωρητικών. Αν και τα δύο αυτά στοιχεία διακρίνονται από το βασικό σχήμα της επικοινωνίας για να μεταφέρουν την ταινία στο αφηρημένο επίπεδο της τέχνης, δεν μένουν ανεπηρέαστα από τους κοινωνικοπολιτικούς όρους.

Το τρίτο στοιχείο, το κανάλι, αποτελείται από την οργάνωση προβολής και την αίθουσα και παίζει αποφασιστικό ρόλο στη σύνταξη του μηνύματος, γιατί προσδιορίζει όχι μόνο τη θεσμοθέτηση των σημαινόντων (Metz, 1977a:189) αλλά και τη διαδικασία της πρόσληψης. Δεν έχει εκτιμηθεί ο σημαντικός ρόλος τον οποίον παίζουν τα δύο μέρη του καναλιού, οι συνθήκες της αίθουσας και το κύκλωμα διανομής. Ας αρχίσουμε από την αίθουσα.

Μεταβίβαση του μηνύματος είναι η προβολή της ταινίας στην αίθουσα. Ανήκει στη μη συμμετρική επικοινωνία, γιατί ο δέκτης δεν έχει δυνατότητα να απαντήσει με το ίδιο κανάλι, όπως συμβαίνει με τη γλώσσα ή τα ναυτικά σινιάλα, ούτε και να απαντήσει με πράξη, όπως συμβαίνει με τα προστάγματα στην αγγαρεία ή στο στρατό. Επειδή η μεταβίβαση αυτή γίνεται κάτω από ειδικές συνθήκες όπου αδρα-

νεί η αντιληπτική συνείδηση – ακινησία του θεατή, σκοτάδι, σιωπή κ.ά., παραμένει ενεργός η παθητική ροή της συνείδησης η οποία ταυτίζεται με τη φιλική ροή και ενσωματώνει το μήνυμά της. Πρόκειται για μια από τις πιο τυπικές τελεστικές λειτουργίες του βιομηχανικού πολιτισμού. Όπως έχει αναλυθεί στα προηγούμενα, ο θεατής μπαίνει σε ημι-υπναγωγική κατάσταση και μέσα από τη διαδικασία της μετάστασης του εαυτού, που έχει εξηγηθεί, εγγράφει στην παθητική συνείδηση το μοντέλο ζωής ή πράξης της ταινίας ως παρακαταθήκη των συμπεριφορών του για το μέλλον. Η ταινία δείχνει κάτι που διαφέρει από την πραγματικότητα, κάτι συμβατικό – γι' αυτό, όταν για πρώτη φορά ο Γκρίφιθ έδειξε γκρο-πλαν, επικράτησε πανικός στο κοινό (Lotman, 1977:52) – που όμως αυτό το συμβατικό στις συνθήκες της αίθουσας εκλαμβάνεται από το κοινό ως πραγματικότητα – γι' αυτό, επικράτησε επίσης πανικός με την προβολή της “Αφιξης του τρένου στο σταθμό” (L. Lumière 1985). Η διαδικασία αυτή του φιλικού θεάματος δεν του επιτρέπει να αμφισβητεί όσα του δείχνει ο σκηνοθέτης, εφόσον υπάγονται στη σφαίρα του ρεαλιστικού.

Διαφορικό αποτέλεσμα της εκπομπής, δηλαδή της προβολής της ταινίας, είναι ακριβώς η αποδοχή του νέου μοντέλου συμπεριφορών και στάσης ζωής, που εγγράφεται έντονα στην παθητική συνείδηση του κοινού και, ιδιαίτερα, των νέων. Η επιρροή αυτή του φιλικού θεάματος στη διαμόρφωση της νοοτροπίας του κοινού έγινε κατανοητή από νωρίς, π.χ. με το διάταγμα του Λένιν το 1919 για την προώθηση του κινηματογράφου, και επιβεβαιώθηκε από έρευνες. Αυτή είναι ουσιαστικά και η ιδεολογικο-πολιτική λειτουργία της ταινίας. Ο ρεαλισμός, η μεγάλη αυτή δύναμη του κινηματογράφου, είναι εκείνο που μετατρέπει το τελετουργικό θέαμα (ritual) των προβιομηχανικών κοινωνιών σε τελεστικό θέαμα ή παράσταση (performance), αντίστοιχο του αστικού δράματος στο θέατρο.

Σχετικά με το κύκλωμα διανομής, πρέπει να σημειωθεί ότι η διανομή με ενόικιο στις αίθουσες καθιερώθηκε το 1905, όταν διαπιστώθηκε ότι αυτό αποφέρει μεγαλύτερο κέρδος από την πώληση της ταινίας (Dickinson, 1971:15). Συνεπώς δεν είναι παράδοξο ότι οι εταιρείες παραγωγής των ΗΠΑ έδιναν μεγάλη σημασία στον έλεγχο των αιθουσών και του κυκλώματος διανομής. Η Παραμάουντ διαχειριζόταν 867 αίθουσες, στα 1951, μόνο στις ΗΠΑ. Σε πολλές χώρες το 70% των εισιτηρίων των σινεμά το εισπράττουν οι αμερικανικές ταινίες. Αντίθετα, οι ταινίες μικρού μήκους και το ντοκιμαντέρ, μέχρι πρότινος, δεν έβρισκαν κανάλι για να προβληθούν.

Σύμφωνα με τη θεωρία της επικοινωνίας, το μήνυμα συμπληρώνεται ή ενισχύεται από το συμπεριέχον. Στην περίπτωση του κινηματογράφου το συμπεριέ-

χον αποτελεί ένα σύστημα που αποτελείται από τα: διαφήμιση, σταρ σίστεμ, μύθοι και μυστικά των σταρ, λέσχες ηθοποιών, καλλιστεία, φωτοαγωγημένες προσόψεις των σινεμά, φεστιβάλ, τύπος και, επιπλέον, από τις πολιτισμικές κατηγορίες. Ο πομπός ελέγχει την επιρροή του στον δέκτη, στο κοινό, με ανιχνευτή τις εισπράξεις του ταμείου (box office) και με βάση την πληροφορία αυτή αναρρυθμίζει το μήνυμα-ταινία, ώστε το όλο κύκλωμα πομπός-μήνυμα-κανάλι-δέκτης να λειτουργεί σαν σερβομηχανισμός. Τη μέθοδο αυτορρύθμισης πρώτοι εφάρμοσαν οι Τζέσι Λάσκι (Jesse Lasky) και Σεσίλ ντε Μιλ (Cecil de Mille), δηλαδή, με βάση την ταμειακή εισπραξη κάθε ταινίας ο παραγωγός προκρίνει εάν η επόμενη ταινία που θα παραχθεί θα ακολουθεί το ίδιο μοντέλο ή διαφορετικό και ποιο.

Ο πομπός αποτελεί φορέα μονόπλευρης δύναμης. Είναι κόμβος συνάντησης δύο κέντρων εξουσίας των παραγωγών και του κράτους. Τα δύο κέντρα κατά κανόνα συνεργάζονται, στα όρια τουλάχιστον του κάθε έθνους-κράτους. Ως κοινωνικό φαινόμενο η κινηματογραφία διέπεται από πλαίσιο θεσμικών κανόνων: φόρους, χρηματοδοτήσεις, λογοκρισία, προδιαγραφές παραγωγής και αιθουσών κ.ά. Όταν έχει το κράτος την πρωτοβουλία, ο πολιτικός έλεγχος είναι άμεσος. Η κρατική UFA της Γερμανίας στράφηκε στην παραγωγή ταινιών ιστορικού υπερθέαματος, το 1920, για να αντισταθμίσει τις συνέπειες της ήττας, και ανάλογα συνέβη με την άνοδο του Χίτλερ. Κατά τη διάρκεια του φασισμού στην Ιταλία, γυρίστηκαν επίσης υπερθέαματα του τύπου “*Σκιπίων ο Αφρικανός*” (Gallone 1937) ενώ παράλληλα κτίζεται η Τσινεσιτά (Lerghon, 1966:76). Σχετικά φαινόμενα ελέγχου είναι η λογοκρισία, ο μακαρθισμός του 1948, το εμπάρκο, τομποϊκοτάζ στον Αγγλικό και στον Αφρικανικό, τέλος, η υποχρέωση της εισαγωγής αμερικανικών ταινιών μέσω του σχεδίου Μάρσαλ. Το γεγονός ότι καμιά άλλη τέχνη δεν υπέστη τόσο ασφυκτικό πολιτικό έλεγχο οφείλεται σε δύο λόγους: γιατί η ταινία αφορά ένα μεγάλο αλλά ευαίσθητο βιομηχανικό κλάδο, επειδή διακινείται με μικρό σταθερό κεφάλαιο –πλατό, εργαστήρια- αλλά με υπέρογκο μεταβλητό -μισθοί, κασέ ηθοποιών, διαφήμιση- και γι’ αυτό είναι οικονομικά ευάλωτος, και κυρίως, γιατί ασκεί ισχυρή επιρροή στις συνειδήσεις των θεατών. Ο λόγος για τον οποίο οι ΗΠΑ διεκδικούν το 70% της παγκόσμιας διανομής ταινιών είναι γιατί μαζί με ένα βιομηχανικό προϊόν εξάγουν και τον αμερικανικό τρόπο ζωής.

Ο έλεγχος του κυκλώματος παραγωγής-διανομής διεξάγεται από τους φορείς μιας μονόπλευρης τέχνης της βιομηχανικής κοινωνίας και της αποικιοκρατίας. Από τις 210 ταινίες μεγάλου μήκους που γυρίστηκαν έως το 1975 στη ΒΔ Αφρική καμιά δεν έγινε από αυτόχθονα (Boulanger, 1975:5). Από τις 300 ταινίες που προβάλλονταν στην Κούβα του Μπατίστα κάθε χρόνο μόνο μια οφειλόταν σε Κουβα-

νό. Μαθαίναμε για τη ζωή και τους ανθρώπους στην Κίνα από τις ταινίες Φου Μαντζού και για την υποσαχάρια Αφρική από τις ταινίες Ταρζάν. Επιπλέον, ο έλεγχος αυτός υπονομεύει την καλλιτεχνική υπόσταση της ταινίας. Στις προθέσεις του έργου παρεμβαίνει ο παραγωγός, στη σύνταξή του παρεμβαίνει ο κερματισμός των ειδικοτήτων – σεναριογράφου, μοντέρ, σταρ σίστεμ – ενώ η μεταβίβασή του στο δέκτη είναι στο έλεος των δικτύων διανομής. Από μετρήσεις την εποχή ακμής του φιλικού θεάματος προκύπτει ότι το 60-70% του κοινού πήγαινε στο σινεμά για ψυχαγωγία και μόνο το 5% για την τέχνη (Claude - Bachy - Taufour, 1959:44). Αυτό δείχνει την επιρροή πάνω στο κοινό που είχε η πολιτική στρατηγική της βιομηχανίας ονείρων. Είναι αξιοσημείωτο ότι η ρεαλιστική ταινία “*Αταλάντη*” (Vigo 1934) «φαίνεται ν’ αγνοείται από τους θεατές των κινηματογραφικών λεσχών» (Agel, 1965b:39), αν αναλογιστούμε δύο πράγματα. Ότι με την ταινία του αυτή ο Βιγκό χαρακτηρίστηκε ως «Ο Ρεμπώ του κινηματογράφου» (Sadoul, 1960:312) και ότι οι λέσχες αυτές ιδρύθηκαν στη Γαλλία με πρωτοβουλία του Ντελικ, το 1920, με σκοπό την καλλιέργεια της 7^{ης} τέχνης.

Εκτός από τον έλεγχο της διανομής και των αιθουσών σε πολλές χώρες, π.χ. στη Λατινική Αμερική, ο χολιγουντιανός κινηματογράφος χρησιμοποίησε και την πολιτική παρέμβαση για να κερδίσει την παγκόσμια επικράτηση. Μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο εισβάλλει στην αγορά της Ευρώπης και στα 1925 πετυχαίνει να κατέχει στην Αγγλία το 95% των προβαλλόμενων ταινιών και στη Γαλλία το 77%, εκτοπίζοντας την μέχρι τότε κυριαρχία των γαλλικών ταινιών. Οι κυβερνήσεις της Αγγλίας, Γαλλίας και Γερμανίας αντέδρασαν και στο συνέδριο Film-Europe, το 1926, επήραν μέτρα που τον περιόρισαν. Στα 1945 οι αμερικανικές εταιρείες παραγωγής συνέστησαν τον οργανισμό εξαγωγής ταινιών ΜΡΕΑ (Motion Picture Export Association) για νέα εισβολή στις ευρωπαϊκές αίθουσες. Στα 1967 κατέλαβαν το 50% των προβαλλόμενων ταινιών στη Γαλλία, ποσοστό που στα 2010 έφτασε γενικά για την ευρωπαϊκή αγορά στο 68%.

Χαρακτηριστική είναι η πολιτική παρέμβαση στον κινηματογράφο της Αφρικής. Αρχικά, το Χόλιγουντ αδιαφόρησε για την αφρικανική αγορά ταινιών, επειδή οι θέσεις θεατών στις αίθουσες έφταναν σε ποσοστό του πληθυσμού μόλις το 1/10 του αντίστοιχου της Ευρώπης και των ΗΠΑ. Όμως, ο Έρικ Τζόνστον (Eric Johnston), πρόεδρος του ΜΡΕΑ και οικονομικός σύμβουλος του Αϊζενχάουερ, προβλέποντας ότι η ανεξαρτητοποίηση και η ραγδαία αστικοποίηση των Αφρικανικών χωρών θα αλλάξει την κατάσταση, άρχισε από το 1952 να πιέζει για τη διείδυση στην Αφρική. Τελικά, πέτυχε να ιδρυθεί το 1961 ειδικός οργανισμός εξαγωγής ταινιών, ο AMPECA (American Motion Picture Export Company Africa) με πρόεδρο

τον ίδιον και έδρα το Λάγος της Νιγηρίας. Όταν η διεΐσδυση του AMPECA συνάλη νησε αντίσταση στην Κένυα, όπου είχε συσταθεί κρατικός οργανισμός κινηματογράφου, την έκαμψε επιβάλλοντας επί εξι μήνες μιοϊκοτάζ, το 1967, όπως είχε κάνει το 1947 στην Αγγλία. Το αποτέλεσμα ήταν να επικρατήσει στην αγγλόφωνη Αφρική. Για την κατάκτηση της αγοράς ταινιών στις γαλλόφωνες χώρες της Αφρικής οι αμερικανικές εταιρείες ίδρυσαν τον οργανισμό Afram Films Inc., αντίστοιχο του AMPECA. Στις χώρες αυτές το μονοπώλιο του φιλικού θεάματος το είχαν δύο γαλλικές εταιρείες, οι Segma και Comacico. Για να τις εκτοπίσει, η Afram Films εφάρμοσε και πάλι τη μέθοδο του μιοϊκοτάζ, οπότε αυτές χρεωκόπησαν και το 1972 πουλήθηκαν. Η συνέχεια είναι γνωστή. Ο χολιγουντιανός μύθος του «αμερικανικού ονείρου» εμβολιάστηκε χωρίς μεγάλη δυσκολία στην αφρικανική νοοτροπία (Armando Soba, 1998:92).

Ο κορεσμός της αγοράς από εμπορικές ταινίες των ΗΠΑ, αλλά και της Γαλλίας, ήταν επόμενο να τροχοπεδήσει την ανάπτυξη της αφρικανικής κινηματογραφίας. Η διανομή των ταινιών αυτών προστατευόταν θεσμικά. Από τη χρηματοδότηση για την «ανάπτυξη» του Τρίτου κόσμου υπό την αιγίδα της Διεθνούς Τράπεζας το μέρος των επενδύσεων για τις αφρικανικές κινηματογραφίες περνούσε, κυρίως, στα ταμεία της Δύσης: εργαστήρια, τεχνικοί, φιλμ και κάμερες ενώ το υπόλοιπο το απορροφούσε η διεφθαρμένη γραφειοκρατία, ιδίως στο Κογκό (Passevant – Portis, 1998:105). Στα 1981, μετά από προσπάθειες ετών, συστήθηκε Corsortium διανομής αφρικανικών ταινιών, το CIDC, το οποίο όμως έσβησε στα 1984 από έλλειψη οργάνωσης. Ο δρόμος έμεινε στο εξής ανοιχτός για την κυριαρχία των χολιγουντιανών ταινιών, που τη διανομή τους μονοπόλησε η ελβετική εταιρεία Socoprint. Από την άλλη πλευρά, επειδή δεν υπήρχαν σχολές, οι Αφρικανοί κινηματογραφιστές σπούδαζαν στη Δύση και αυτό δυσκόλευε τη δημιουργία ενός αυθεντικού κινηματογράφου που θα επηρέαζε το κοινό. Άλλος ένας λόγος, που συνέβαλε ώστε να κατακτηθεί το κοινό από τη χολιγουντιανή βιομηχανία ονείρων, ήταν η καθυστέρηση στην παραγωγή ταινιών. Η πρώτη ταινία μικρού μήκους της υποσαχάριας Αφρικής, “*Afrique sur Seine*” (Soumanou Vieyra), έγινε το 1957 και η πρώτη μεγάλου μήκους, “*La noire de ...*” (Ousmane), έγινε το 1966. Έτσι, από τις ταινίες που προβάλλονταν στις αίθουσες, οι αφρικανικές αποτελούσαν μόλις το 4%. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι περισσότεροι Αφρικανοί σκηνοθέτες στράφηκαν στον στρατευμένο κινηματογράφο, με αποτέλεσμα την απαγόρευσή τους από τη λογοκρισία. Γι’ αυτό δεν είναι περίεργο ότι οι αφρικανικές ταινίες ήταν περισσότερο γνωστές στο εξωτερικό παρά στις χώρες τους (στο ίδιο, 107).

4. Οι ιστορικοί όροι της σύνδεσης κινηματογράφου και κυρίαρχου λόγου

Πολλά σημεία από το θέμα που μας απασχολεί διαφωτίζονται αν τα εξετάσουμε στην ιστορική διαδρομή. Μέσα απ’ αυτή θα επιδιωχθεί η απάντηση στο ερώτημα: πώς έγινε ο κινηματογράφος όργανο αναπαραγωγής του κυρίαρχου λόγου και από πού πηγάζουν οι αντιστάσεις σ’ αυτό.

Έχουμε επαναλάβει ότι ο κινηματογράφος υπήρξε μια εφεύρεση με πολλές δυνατότητες, έξω από τις ανάγκες της βιομηχανίας και της επιστήμης, που πέρασε στα χέρια ελεύθερων παραγωγών, ερασιτεχνών. Οι δυνατότητες που άνοιγε ήταν σε εξάρτηση με τις ιστορικές συνθήκες. Η πρώτη δυνατότητα τον οδηγούσε, μέσα σε μια εποχή που διαπνεόταν από τον πυρετό των εφευρέσεων, στην τεχνολογική αξιοποίηση. Ο Λ. Λυμιέρ έβλεπε τον κινηματογράφο από την πλευρά της επιστημονικής επινόησης και ήταν αρκετοί που ασχολήθηκαν σ’ αυτή την κατεύθυνση και πραγματοποίησαν την περιμετρική οθόνη ή σιρκλόραμα (1899), το έγχρωμο φιλμ (1900), το συγχρονισμό εικόνας και ήχου (1900) και το στερεοσκοπικό κινηματογράφο, καθώς επίσης τα καρτούν και τις κουκλοταινίες. Χρησιμοποιήθηκε στην επιστήμη, στην εκπαίδευση, στην έρευνα, στην ιστορική καταγραφή και στα 1964 ο Αντρέ Λερούα-Γκουράν (André Leroi-Gourhan) πρότεινε τη χρήση του στην αρχαιολογία. Πολλές από τις επινοήσεις αυτές ανεστάλησαν όταν έγινε λαϊκό θέαμα.

Μια άλλη κατεύθυνση οδήγησε στα επίκαιρα. Μέχρι το 1898 στην Ευρώπη κυριαρχεί το θέμα των «σκηνών εκ του φυσικού». Γι’ αυτό, είπαν χαρακτηριστικά ότι «ο κινηματογράφος συλλαμβάνει την πραγματικότητα επ’ αυτοφόρω». Στις 1.000 ταινίες του ενός λεπτού που γύρισε ο Λ. Λυμιέρ επικρατούσαν τα καθημερινά στιγμιότυπα και τα επίκαιρα επισήμων. Πλήθος πλανωδίων κινηματογραφιστών περιέτρεχαν τις μεγάλες πόλεις και τις πλαζ – έτσι ξεκίνησε και η γνωστή σχολή του Μπράιτον – και φιλιμάριζαν είτε επίκαιρα είτε τους περαστικούς, για να τα προβάλουν το βράδι σε καφενεία ή βαριετέ και να έλθουν οι περαστικοί να δουν τον εαυτό τους. Ήταν η εποχή που όλοι κυνηγούσαν το κέρδος και, παράλληλα μ’ αυτό, δοκιμάζονταν και οι πιο πέρα δυνατότητες της νέας εφεύρεσης. Αρχικά, οι ταινίες επικαίρων πλεονεκτούσαν απέναντι στον τύπο, γιατί ο τελευταίος δε χρησιμοποιούσε ακόμα τη φωτογραφία. Μετά το 1900, όμως, υποκύπτει στον συναγωνισμό και αρχίζει να περιορίζεται στη διαφήμιση και στο ζουρνάλ. Πάντως, η μεταβίβαση πληροφορίας θα αποτελούσε πάγια ικανότητα του ισχυρότερου τότε από τα μαζικά μέσα επικοινωνίας, του κινηματογράφου. Ακόμα και στην περίοδο 1913-15 πολλά σίριαλ, όπως τα “*Φαντομάς*” (1913-14) του Φεγιάντ, πέντε ταινίες

με πολλά επεισόδια, “*Τα μυστήρια της Νέας Υόρκης*” (1914) των Ζωρζ Γκασνιέρ (Georges Gasnier) και Λουί Σάιτς (Louis Seitz) με 36 επεισόδια, “*Judex*” του Φεγιάντ (1916) με 12 επεισόδια, διανέμονταν ταυτόχρονα από τις ταινίες της εταιρείας Πατέ αλλά και από τα φεγιετόν, από τον τύπο του Ουίλιαμ Χήρστ (William Hearst) στις ΗΠΑ και από την εφημερίδα «Ματέν» στη Γαλλία (Lacassin 1972:119), ενώ το πολιτικό ζουρνάλ επιβίωσε πολλές δεκαετίες μετά.

Τελικά επικράτησε η τάση για την ανάδειξη του εξαιρετικού, του αξιοθαύμαστου, εκείνου στο οποίο επιδίδονταν οι ζονγκλέρ, οι ακροβάτες και οι θαυμαστοί οί. Η τάση αυτή είχε ξεκινήσει πολύ νωρίς: «το κινητοσκόπιο του Έντισον ήταν θέαμα λαϊκών πανηγυριών» (Γουίλιαμς, 1971b), όπως αναφέρθηκε στην αρχή. Από το 1902 η τάση αυτή άρχισε να εκτοπίζει την ταινία επικαίρων σε δεύτερη μοίρα. Οι λόγοι που ευνόησαν την αλλαγή ήταν πολλοί, που έχουν αναφερθεί -η αντικατάσταση των ανιμιστικών θεμάτων της υπαίθρου από τα ρεαλιστικά της πόλης όπου συνέρρεαν τα φτωχά αγροτικά στρώματα, η προβολή της κίνησης και του χρόνου, το όνειρο της ατομικής δράσης και περιπέτειας, τέλος, η υποκατάσταση των ξεπερασμένων μέσων λαϊκής ψυχαγωγίας. Γι' αυτό, στην πρώτη δεκαετία της ζωής του, 1896-1905, το φιλικό θέαμα συγκέντρωνε το κοινό του τσίρκου και των πανηγυριών και, αντίστοιχα, οι πρώτοι που δέχονταν να δουλέψουν στην εταιρεία Γκωμόν (Gaumont) με σκηνοθέτη την Γκυ ήταν ακροβάτες, τραγουδιστές και κλόουν. Ξεκινώντας από τις τέντες του τσίρκου σαν πανηγυριώτικο θέαμα, όπου οι ίδιοι που έκαναν τα γυρίσματα έκαναν και τις προβολές, πέρασε στα μιούζικχάλ (Χέπγουορθ, 1971:44). Πρώτα στην Αγγλία και κατόπιν στις ΗΠΑ και στη Γαλλία η ταινία παίρνει μέρος στο πρόγραμμα βαριετέ των Λούνα Παρκ, Μιούζικ Χωλ και Καφέ-Κονσέρτ, αναπτύσσοντας όλα τα είδη του βαριετέ: ακροβατικά, φανταστικό, κωμικό, πικάντικο. Οι αδελφοί Πατέ (Pathé) στη Γαλλία, που ξεκινώντας από πλανώδιοι των πανηγυριών ίδρυσαν εταιρεία παραγωγής, στράφηκαν από το 1900 στις ταινίες βαριετέ και φόνων, με αποτέλεσμα να καταλάβουν στη δεκαετία του 1910 την πρώτη θέση στην παγκόσμια παραγωγή.

Σταθμός στη μετατροπή του σε βιομηχανία ήταν η διάδοση των νικελόντιον στις ΗΠΑ. Το κοινό του, όμως, παρέμενε λαϊκό και αποτελείτο από «... νέους και πωλήτριες μεταξύ εφηβείας και ωριμότητας, πλανόδιους εμπόρους, εργάτες, ξενοδουλεύτριες...». Στα 1920 οι αιθουσάρχες στις ΗΠΑ μοίραζαν δωρεάν αναψυκτικά (Night, 1966:33). Όπως αναφέρθηκε, η «καλή κοινωνία» και οι διανοούμενοι έδειχναν περιφρόνηση στο σινεμά και πήγαιναν μόνο στο θέατρο ή στην όπερα. Η κοινωνική αυτή διάκριση διατηρήθηκε και μετά το 1920, όταν ο κινηματογράφος αναγορεύτηκε σε τέχνη και κέρδισε τα μεσαία στρώματα. Οι «καθώς πρέπει» σύ-

χναζαν στις φωταγωγημένες αίθουσες α' προβολής, στο κέντρο της πόλης, ενώ ο λαός πήγαινε στα συνουσιακά σινεμά β' προβολής.

Στο διάστημα αυτό, μέχρι το 1918, διαμορφώθηκαν οι ιδιαίτεροι κινηματογραφικοί κώδικες: της κάμερας, του πλάνου, του μοντάζ και του ρυθμού. Θυμίζουμε ότι χάρη στη διαμόρφωση των εκφραστικών της μέσων η ταινία μετατράπηκε από κινούμενη εικόνα και αναπαραγωγή της πραγματικότητας, σε μοντάζ κινούμενων εικόνων με σκοπό την ανασύνθεση της πραγματικότητας σε κάτι άλλο. Έτσι, μετά από τα στάδια: α) της επιστημονικής επινόησης, β) των επικαίρων και γ) του εντυπωσιακού (τσίρκο), κατέληξε στην ψυχαγωγία-τέχνη με υπναγωγική δύναμη, οπότε άνοιξαν οι πόρτες για την είσοδό του στην αγορά.

Πρέπει επίσης να τονιστεί ότι εκείνο που συνέδεσε τον κινηματογράφο με τον κυρίαρχο λόγο και τον έκανε εργαλείο της ιδεολογίας, άρα και της πολιτικής, δεν ήταν κάποια προσχεδιασμένη στρατηγική αλλά οι ίδιοι οι όροι της καπιταλιστικής παραγωγής. Οι πιο βασικοί από τους όρους αυτούς είναι: Πρώτο, η τάση αύξησης του κέρδους και διεύρυνσης της αγοράς. Δεύτερο, η επέκταση των επενδύσεων σε άλλους τομείς κοινωνικής λειτουργίας, πέρα από την παραγωγή καταναλωτικών αγαθών. Είναι γνωστό ότι η διείσδυση του κεφαλαίου στο θέαμα και στα μαζικά μέσα είχε αρχίσει από τον 19ο αιώνα και ότι οι καλλιτέχνες είχαν αντιδράσει στην εμπορευματοποίηση των έργων τέχνης.

Η φτωχολογία που αποτελούσε το κοινό του κινηματογράφου δεν μπορούσε να στηρίξει οικονομικά τη βιομηχανική παραγωγή του. Οι επιχειρηματίες του νέου μέσου δεν άργησαν να αντιληφθούν, στη δεκαετία του 1910, ότι έπρεπε να στραφούν στο εύρωστο κοινό των μεσαίων αστικών στρωμάτων, το οποίο και αύξαινε. Για το περιεχόμενο της ταινίας η στροφή αυτή συνεπάγεται τη μετάθεση από το μαγικό και το θαυμαστό, που προσείλκυε τη φτωχολογία, στο ρεαλιστικό και στην περιπέτεια που προσείλκυε τα αστικά στρώματα, αφού το όνειρο των μαγικών τεχνασμάτων είχε αρχίσει να υλοποιείται με τις μηχανές. Οι δύο αυτές μετεξελίξεις διαδραματίστηκαν παράλληλα.

Αφετηρία ήταν τα νικελόντιον, με το πρώτο σε μια νοικιασμένη αποθήκη του Πίτσμπουργκ για να παιχτεί η “*Ληστεία του τραίνου*” (Porter 1903). Στα 1909 υπήρχαν 10.000 νικελόντιον στις ΗΠΑ, το 1/3 σχεδόν των αιθουσών όλου του κόσμου, και ήταν οργανωμένα σε δίκτυα, με ιδιοκτήτες τους ανεξάρτητους παραγωγούς και κατοπινοίς μεγιστάνες του Χόλιγουντ: Μάρκος Λόω (Marcus Loew), Καρλ Λέμλε (Carl Laemmle), Αντόλφ Ζούκορ (Adolph Zukor), αδελφούς Γουόρνερ (Warner) και Ουίλιαμ Φοξ (William Fox). Στη δεκαετία του 1910 το νέο μέσο θα ελκύσει τις λαϊκές μάζες, τους καλλιτέχνες και δημιουργούς, τους επιχειρηματίες και τις τράπεζες.

Οι πρώτες μεγάλες εταιρείες παραγωγής, Πατέ και Γκωμόν, συγκροτήθηκαν στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1900 και τροφοδοτούσαν με ταινίες τις αγορές του εξωτερικού. Σε συνέχεια ιδρύθηκαν αντίστοιχες εταιρείες και στις άλλες μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες, η Αλμπερίνι (Alberini) και πολλές άλλες στην Ιταλία το 1906 και η κρατική UFA στη Γερμανία το 1917. Μετά τον πόλεμο του 1914-18, η Γαλλία χάνει την κυριαρχία στην παραγωγή και τη θέση της την παίρνουν οι ΗΠΑ. Ανάμεσα στους λόγους ένας σημαντικός ήταν ότι στις ΗΠΑ οι επιχειρηματίες ήλεγχαν τη διανομή. Ο ανταγωνισμός για τον έλεγχό της ήταν σκληρός. Ο Ζόσεφ Κένεντυ (Joseph Kennedy), πατέρας των Κένεντυ που κατείχε μονοπώλιο καρφιών, ίδρυσε στα 1910 την Τζένεραλ Φιλμ Κόμπανι και, αγοράζοντας 57 δίκτυα διανομής με 5281 αίθουσες, ήλθε σε σύγκρουση με τους ανεξάρτητους. Εκείνο βρίσκονταν επίσης μεταξύ τους σε ανταγωνισμό, αλλά πέτυχαν στα 1913, μετακομίζοντας στο Λος Άντζελες, να επικρατήσουν με την αγορά λαθραίου φιλμ και την εξαγορά των ηθοποιών. Τελικά, με συνεχείς διαλύσεις και συγχωνεύσεις συγκροτήσαν οκτώ μεγάλες εταιρείες, τις Γιουνιβέρσαλ (Universal) (1912), Φοξ (Fox) (1913), Παραμάουντ (Paramount) (1915), Γιούνιτεντ Άρτιστς (United Artists) (1919), Γουώρνερ Μπρος (Warner Bros) (1921), Μέτρο-Γκόλντγουιν-Μάγερ (Metro-Godwyn-Mayer) (1924), Κολούμπια (Columbia) (1924) και RKO (1933). Εκτός από τις τράπεζες επέτυχαν επενδύσεις και από άλλους μεγιστάνες, όπως ήταν ο Χήρστ και ο Χάουαρντ Χιούγκς (Howard Hughes).

Για να προσελκύσουν τη μεσαία τάξη και τα κεφάλαια των τραπεζών, οι παραγωγοί του Χόλιγουντ προσανατόλιζαν αντίστοιχα το περιεχόμενο των ταινιών. Παράλληλα, αρχίζει η παραγωγή θρησκευτικών ταινιών, η γυναίκα βαμπίρ αντικαθίσταται σταδιακά από το σεξ απίλ και εισάγονται στην ταινία η κομψή ενδυμασία και το πολυτελές διαμέρισμα. Στις ταινίες δεν απεικονίζονταν ποτέ τα χαμόσπιτα ή τροχόσπιτα—μέχρι τον “Ξένοιαστο καβαλάρη” (Hopper 1969)—ούτε οι εργασιακοί χώροι. Χωρίς παιδεία και ενδιαφέρον για τις άλλες τέχνες, με έντονο αντι-διανοουμενισμό και ανασφάλειες αλλά και με πάθος για το κέρδος, οι παραγωγοί αποσιωπούσαν το ταπεινό παρελθόν τους—οι Ζούκορ, Λέμλε, Φοξ, Σάμουελ Γκόλντγουιν (Samuel Goldwyn) ήταν έμποροι νεοτερισμών—, αγγλοποίησαν τα ονόματά τους, γιατί ήταν μετανάστες και μερικοί εβραίοι, και προσαρμόστηκαν στα κριτήρια της ανώτερης τάξης στην οποία απέβλεπαν να ενταχθούν.

Αναγκαίος όρος για να ανακυκλώσει ο παραγωγός το κεφάλαιό του είναι να ισορροπήσει, από τη μια πλευρά, τους δείκτες της ταμειακής είσπραξης και, από την άλλη, το περιεχόμενο του φιλικού θεάματος κατά τρόπο που να εξασφαλίζει τη διατήρηση της κοινωνίας η οποία του επιτρέπει να παράγει ταινίες. Έτσι, μετατρέπεται αυτόμα-

τα, μέσα από τους όρους της ένταξής του στο αστικό σύστημα, σε διαμεσολαβητή ανάμεσα στον κόσμο των παραγωγικών σχέσεων, δηλαδή στο κοινό, και στον προγραμματισμό και έλεγχο της παραγωγής ταινιών που προορίζονται να αρέσουν αλλά και να επηρεάσουν το κοινό. Γίνεται μια βαλβίδα της κοινωνικής αυτορρύθμισης.

Από τη θέση που κατάκτησαν στο οικονομικό σύστημα, οι παραγωγοί ήλθαν αναπόφευκτα σε σύγκρουση με τους σκηνοθέτες, όπως έχει αναφερθεί. Το φαινόμενο ήταν παγκόσμιο. Ο κριτικός Γιάννης Μπακογιαννόπουλος διαμαρτύρεται για “τις προσπάθειες με έμμεσες και άμεσες πιέσεις από τους παραγωγούς και διανομείς, να περιοριστεί ή και να φιωθεί η κριτική άποψη”. Οι παραγωγοί δεν επενέβαιναν μόνο στην επιλογή του σεναρίου αλλά και στη διαδικασία της παραγωγής, μέχρι του σημείου να ασκούν προληπτική λογοκρισία με βάση τις προκαταλήψεις τους και με το σκεπτικό: «οι άνθρωποι δεν θέλουν να βλέπουν τέτοιου είδους πράγματα» (Λ. Άντερσον, 1971:358). Ο Ρίτσαρντ Ζανούκ (Richard Zanuck) εισήγαγε τη μέθοδο να παίρνουν υπαλλήλους τους κριτικούς που κτυπούσαν τις ταινίες τους. Σε διάλεξή του το 1927 ο Χέις χαρακτήριζε τον κινηματογράφο ως το «...πιο παγκόσμιο μέσο τέχνης που γνώρισε ο κόσμος και το ισχυρότερο όργανο ηθικής επιρροής... [που] διατήρησε την εθνική ηθική σε μια εποχή κοινωνικών αναταραχών» (Walker, 1968:23-51· French, 1971:112, 123). Η εξάρτηση της 7ης τέχνης από τον κυρίαρχο λόγο είχε συντελεστεί.

Στο παγκόσμιο επίπεδο της αγοράς ήταν φυσικό να καταλάβει την πρώτη έδρα ο κυρίαρχος λόγος του κράτους εκείνου που απέκτησε ηγεμονική θέση στο πλανητικό σύστημα, συγκεκριμένα των ΗΠΑ. Εκτός από το εμπορικό κέρδος, εκείνο που ενδιέφερε περισσότερο ήταν η διάδοση του αμερικάνικου τρόπου ζωής και σκέψης. Με την ίδρυση της USIA (United States Information Agency), το 1953, ο προπαγανδιστικός βραχίονας της κυβέρνησης των ΗΠΑ οργανώνει περί τις 200 ταινιοθήκες παγκοσμίας «επιτηρώντας ένα κοινό 500 εκατ. θεατών. Απετέλεσε το μεγαλύτερο κυβερνητικό μηχανισμό στην ιστορία της ανθρωπότητας» (Τερζής, 2008:34). Μέσα από παρόμοια δίκτυα πέτυχε να κυριαρχήσει ο χολιγουντιανός κινηματογράφος, σαν πρόσκοπος της αμερικανικής ιδεολογίας, στην υποσαχάρια Αφρική αλλά και παγκόσμια.

5. Μορφές της πολιτικής διάστασης του κινηματογράφου

Ανακεφαλαιώνοντας το διαχωρισμό που έγινε στην αρχή του κεφαλαίου διακρίνουμε δύο όψεις:

1) Πολιτικός κινηματογράφος με την πλατιά έννοια.

Σχετικά με την πολιτική διάσταση στην πλατιά της έννοια, είναι χαρακτηρι-

στική η παρατήρηση του Κριστιάν Ζιμέρ (Christian Zimmer) ότι «...η πολιτική (είναι) κάτι που το βλέπουμε να λειτουργεί καθημερινά, σε κάθε στιγμή της ζωής μας, στις σχέσεις ανάμεσα σε γονείς και παιδιά, στο γιατρό και στον άρρωστο. «Υπάρχει πολιτική παντού όπου υπάρχει σχέση εξουσίας/υποταγής» (Zimmer, 1976:11). Σύμφωνα με την έννοια αυτή, ο ρόλος του κινηματογράφου είναι να νομιμοποιεί και να αναπαράγει τελεστικά την κοινωνικο-πολιτική συνθήκη. Κάτω από αυτό το πρίσμα, πολιτικές ταινίες με την πλατιά έννοια, δηλαδή ταινίες που συναινούν με τις υφιστάμενες σχέσεις κυριαρχίας/υποτέλειας είναι σχεδόν όλες.

Από τη στιγμή που η θόνη επηρεάζει τη συνείδηση του δέκτη, αναπόφευκτα ασκεί πολιτική. Είτε όταν νομιμοποιεί και εξωραϊζει την κοινωνική ασυμμετρία, όπως κάνει όλη η εμπορική παραγωγή, είτε όταν την προσβάλλει. Στην πρώτη περίπτωση, εκείνη της νομιμοποίησης, ο κυρίαρχος λόγος δεν δέχεται να μιλάμε για πολιτικό κινηματογράφο. Διακηρύσσει ότι πρέπει να «ονειρευόμαστε» μέσα από την πραγματικότητα που υπάρχει, όπως ακριβώς υπάρχει, γιατί όποιος την εφεσιβάλλει κάνει πολιτική. Εκτός από τις ταινίες της «βιομηχανίας ονείρων», υπήρξαν και αρκετές ταινίες, όπως η *“Μητρόπολη”* (Lang 1926), ή καλλιτεχνικές σχολές, όπως η νουβέλ βαγκ, που συναινούν με την υφιστάμενη πραγματικότητα. Μια τέτοια σχολή ήταν ο άμεσος κινηματογράφος (cinéma direct), παράγωγο της μπαζενικής ματαφυσικής για την αναζήτηση της αλήθειας, που «...αποκαλυπτική του όντος και του κόσμου, συνοδεύει τη θεολογία της τρίτης διάστασης» (Λεμπλάνκ 1972:238). Τη συναίνεση στην κοινωνική τάξη καλλιεργούν επίσης οι φαναλιστικές ταινίες του τύπου «αυτή είναι η ζωή» (c' est la vie) και μερικές δήθεν «ταινίες κοινωνικής διαμαρτυρίας». Στις τελευταίες το κακό εξορκίζεται με το να ανάγεται στη ρήξη των γενιών, όπως στην *“Ζαμπρίνσκι Πόιντ”* (Antonioni 1970) ή στη διεστραμμένη ψυχολογία, όπως συμβαίνει σε όλες τις ταινίες σεξουαλικών εγκλημάτων για να κρυφτεί η ανδροκρατία, ή με το να τιμωρείται παραδειγματικά ο ένοχος αλλά για να συγκαλυφθεί η γενικότερη κοινωνική αδικία. Τυπικό παράδειγμα τέτοιας μυθοποίησης είναι το πολυσυζητημένο *“Λιμάνι της αγωνίας”* (Kazan 1954), όπου ο γενναίος λιμενεργάτης «αφυπνίζεται χάρη στην Αγάπη και στην Εκκλησία», ανατρέπει τον μαφιόζο συνδικαλιστή που είχε επιβάλει απεργία και όλοι οι εργάτες επιστρέφουν στην έντιμη εργασία τους. Υπάρχει πληθώρα από ταινίες τέτοιου είδους, π.χ. *“Αμερική, η χώρα της ελευθερίας”* (Carpis 1959), *“Το βλέμμα του φιδιού”* (Palma 1999).

Πολιτικές, με την πλατιά πάντα έννοια, είναι επίσης όλες οι ταινίες στις οποίες αποκαλύπτεται, όταν μετά από καταδίωξη συλλαμβάνεται ο εγκληματίας, ότι αιτία

των πράξεών του είναι τα παιδικά του τραύματα. Σκοπός των ταινιών αυτών είναι να συγκαλυφθούν τα τραύματα που υπέστη από τις κοινωνικές συνθήκες της ανισότητας. Πολιτικές, τέλος είναι όλες οι ταινίες στις οποίες η δυστυχία του άνδρα οφείλεται στην απιστία της γυναίκας βαμπίρ και με τον τρόπο αυτό συγκαλύπτεται η βία της ανδροκρατίας. Είναι περιττό, φυσικά, να αναφέρουμε το πλήθος από τις μιλιταριστικές ταινίες, τις αποικιοκρατικές και τις ταινίες *“Ταρζάν”*, τις αστυνομικές και γκανγκστερικές που δικαιολογούν τα μέσα καταστολής, τις γουέστερν που δικαιολογούν τον αφανισμό των Ινδιάνων, τις ταινίες πορνό και πολλά άλλα είδη. Το γεγονός ότι όλες οι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου διαπνέονται από την πολιτική διάσταση επιβεβαιώνεται από τη διαπίστωση που έγινε, ότι αποκαλύπτουν τις κατηγορίες της επίσημης Δυτικής κουλτούρας: ανδροκρατία, ρατσισμός, ατομοκρατία κ.ά.

2) Πολιτικός κινηματογράφος με τη στενή έννοια.

Τι είναι πολιτικός κινηματογράφος με τη στενή έννοια; Ανατρέχοντας στην ιστορία του, που συνδέεται με την ιστορία της σύγχρονης κοινωνίας, διαπιστώνουμε ότι αυτός έχει πολλές πλευρές, τόσο ως προς το περιεχόμενο των ταινιών του, όσο και ως προς τον τρόπο της λειτουργίας του. Οι εκδηλώσεις αυτής της πολυμορφίας αποκαλύπτουν ότι ο αστικός κινηματογράφος δεν είναι απόλυτα κυρίαρχος αλλά περικλείει αντιφάσεις και ρωγμές, καθώς επίσης ότι περικλείει μεγάλο φάσμα μορφών αντίστασης προς τον κυρίαρχο λόγο. Οι αποκλίσεις αυτές έχουν πάρει πολλές ονομασίες: «πολιτικός» γενικότερα, «στρατευμένος» και «κινηματογράφος του λαού» στη Γαλλία, «Τρίτος κινηματογράφος» στη Λατινική Αμερική, «ελεύθερος» στις Κάτω Χώρες, «Άλλος κινηματογράφος» στην Αγγλία, «ανεξάρτητος» και «παράλληλος» στις ΗΠΑ. Για λόγους ανάλυσης μπορούν να διαχωριστούν σε δύο μεγάλες ομάδες, αν και είναι εξαιρετικά δύσκολο να γίνει αυστηρή διάκριση των μεταξύ τους ορίων: στις ταινίες καταγγελίας και στις «στρατευμένες». Για το διαχωρισμό αυτό επιλέγω τρία κριτήρια: α) το θέμα των ταινιών τους, β) τη λειτουργία παραγωγής-διανομής και γ) τη στάση του συστήματος εξουσίας απέναντί τους.

Αρχίζουμε με την πρώτη ομάδα, τις ταινίες καταγγελίας, για τις οποίες το σύστημα ετήρησε στάση ελέγχου, αλλά συχνά και ανοχής, ως βιτρίνα δημοκρατίας. Υπάρχει και μια ενδιαμέση κατηγορία, ο «ανεξάρτητος κινηματογράφος», για τον οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω.

Το θέμα των ταινιών της πρώτης ομάδας είναι βασικά η καταγγελία των σχέσεων ανισότητας και εξουσίας, αν και συχνά πολλές από αυτές επεκτείνονται στην ανάδειξη των κοινωνικών συγκρούσεων απελευθέρωσης ή ανατροπής. Ως προς τη

λειτουργία παραγωγής-διανομής δεν διαφέρουν ουσιαστικά από την αντίστοιχη του εμπορικού κινηματογράφου. Κατά το πλείστον, οι ταινίες αυτές προβάλλονται με τους ίδιους όρους όπως και οι εμπορικές, ή σε ανάλογα κυκλώματα και φεστιβάλ, χωρίς να παραβιάζουν τις συνθήκες της αίθουσας προβολής. Τέλος, ο έλεγχος που υφίστανται από το σύστημα εξουσίας ασκείται είτε με ολική ή μερική λογοκρισία είτε με ανοχή.

Είναι αξιοσημείωτο ότι πολλές και έντονα καταγγελτικές ταινίες προέρχονται από τη Μέκκα του εμπορικού κινηματογράφου, τις ΗΠΑ. Αυτό οφείλεται σε πολλούς λόγους, στη φιλελεύθερη παράδοση, στην έξαρση του καπιταλισμού, καθώς και στη διασταύρωση δύο παραγόντων. Ο ένας αφορά το γεγονός ότι οι περισσότεροι άποικοι ήταν αποκομμένοι ή και ενάντιοι προς την ευρωπαϊκή κουλτούρα επομένως η τάξη των καλλιτεχνών και των προβληματισμένων διανοουμένων στράφηκε στη νέα τέχνη. Και ο άλλος συνδέεται με το γεγονός ότι η τάξη αυτή βρέθηκε στο περιθώριο του κοινωνικο-πολιτικού συστήματος στο οποίο κυριάρχησαν οι επιχειρηματίες. Χαρακτηριστικά, οι ταινίες του Γούντι Άλεν (Woody Allen) εκφράζουν το ανεκπλήρωτο και αδιέξοδο των διανοουμένων και ταυτόχρονα καυτηριάζουν τον κόσμο των επιχειρηματιών.

Απλούστερη ταξινόμηση των ταινιών καταγγελίας είναι να διακριθούν κατά το θέμα. Η αναφορά που ακολουθεί είναι εντελώς ενδεικτική.

Ταινίες που αναφέρονται σε θέματα κοινωνικά με πνεύμα καταγγελίας, π.χ. *“Είμαι ένας δραπετής”* (Le Roy 1932), *“Το μεροκάματο του τρόμου”* (Clouzot 1953), *“Συνοικία χωρίς ήλιο”* (Yamamoto 1954), *“Το χιλιόμετρο των αλκοολικών”* (Rogosin 1958), *“Μπόνι και Κλάιντ”* (Penn 1967), *“Οι θεοί της πανούκλας”* (Fasbider 1969), *“Το κουρδιστό πορτοκάλι”* (Kubrick 1972), *“Ogro”* (Pontecorvo 1979), *“Crash”* (Haggis 1996), *“South of the border”* (Stone 2010).

Στις ίδιες κατατάσσονται ενδεικτικά και οι ταινίες πολιτικής καταγγελίας, π.χ. *“Κουεμάντα”* (Pontecorvo 1969), *“Μπανάνες”* (Allen 1971), *“Η εξέγερση στις φυλακές Άττικα”* (Firestone 1973), *“Το φάντασμα της ελευθερίας”* (Buñuel 1974), *“Ο Ρότζερ και εγώ”* (Moore 1989), *“J.F.K.”* (Stone 1991), *“Ψεύτης ήλιος”* (Mikhalkov 1994), *“Ματωμένη εξέγερση”* (Frankenheimer 1994), *“Πέρα από τη Ραγκούν”* (Boorman 1995), *“Νίξον»* (Stone 1995), *“Χειραψία του διαβόλου”* (Rog. Spottiswoode 2007) – η τελευταία για τη γενοκτονία στην Ρουάντα.

Ταινίες που αναφέρονται στους πολιτικούς και απελευθερωτικούς αγώνες, π.χ. *“Απεργία”* (Eisenstein 1924), *“Να ζει κανείς ή να μη ζει”* (Lubitsch 1942), *“Η μάχη των σιδηροδρόμων”* (Clément 1946)», *“Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν”* (Tarkovsky 1962), *“I Compagni”* (Monicelli 1963), *“Η μάχη του Αλγερίου”* (Pondercovo

1966), *“Η δολοφονία του Φρεντ Χάμπτον”* (Gray 1969), *“Σάκκο και Βαντζέτι”* (Modaldo 1971), *“Αλοζανφάν”* (P. & V. Taviani 1974), *“Νόρμα Ρέη”* (Ritt 1979), *“Ο Νότος”* (Solanas 1988), *“Αβάνα”* (Pollack 1990), *“Η Κομούνα”* (Watkins 2000), *“Η εξέγερση”* (Townsend 2007).

Σχετικές με τις προηγούμενες είναι και οι ταινίες για τη βία και τα βασανιστήρια, π.χ. *“Ο Δρόμος”* (Güney 1981), *“Ο θάνατος και η κόρη”* (Polanski 1994), *“Ο συνταγματάρχης”* (Herbier 2007), *“Bordertown”* (Nava 2008).

Αντιφασιστικές ταινίες: *“Γκουέρνικα”* (Resnais 1951), *“Πεθαίνοντας στη Μαδρίτη”* (Rossif 1962), *“Z”* (Γαβράς 1969), *“Όνειρα και εφιάλτες από την Ισπανία”* (Ossendorf 1974), *“Το δέντρο της Γκουέρνικα”* (Arabal 1975), *“Το αγό του φιδιού”* (Bergman 1977), *“Ο αγνοούμενος”* (Γαβράς 1982). Με την ταινία *“Z”* του Γαβρά καθιερώθηκε στη Δύση ο όρος «πολιτικός κινηματογράφος» (Γιουτκέβιτς, 1983:137).

Αντιπολεμικές ταινίες, π.χ. *“Δυτικό Μέτωπο 1918”* (Pabst 1930), *“Ο Σαρλώ δικτάτωρ”* (Chaplin 1940), *“Η Μεγάλη Χίμαιρα»* (Renoir 1938), *“Τα παιδιά της Χιροσίμας”* (Sido 1952), *“Τα γουρουνίσια χρόνια”* (Antonio 1968), *“Ο Τζο πήρε το όπλο του”* (Trumbo 1971), *“Πλατούν”* (Stone 1986), *“Η λεπτή κόκκινη γραμμή”* (Malick 1998), *“Οι σημαίες των προγόνων μας”* (Eastwood 2006) και άλλες που έχουν αναφερθεί στις απαγορευμένες από τη λογοκρισία.

Ταινίες ορισμένων πολιτισμικών κινημάτων ή σχολών, π.χ. της πρώτης περιόδου του ιταλικού νεορεαλισμού και του Free Cinema στην Αγγλία με σημαντικότερες ταινίες του τελευταίου τις *“Σάββατο βράδυ. Κυριακή πρωί”* (Reisz 1960), *“Sporting Life”* (L. Anderson 1962), *“Privilege”* (Watkins 1967) -που παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *“Ξύπνημα”*-, και *“Εάν”* (L. Anderson 1969), που αναπαράγει το κλίμα της ταινίας του Βιγκό *“Διαγωγή μηδέν”* (1932) και παίχτηκε με κομμένο το τέλος από τη λογοκρισία. Στην τελευταία σεκάνς της *“Διαγωγής μηδέν”* επανέρχεται επίσης η ταινία *“Πεθαίνοντας στα τριάντα”* (Goupil 1993) που αναφέρεται στο Μάη του '68.

Οι περισσότερες ταινίες της πρώην ΕΣΣΔ και πολλές των χωρών της Αν. Ευρώπης. Σημαντική θέση έχουν επίσης οι ταινίες αντιρατσισμού, π.χ. *“Crossfire”* (Dmytryk 1947), *“Σκιές”* (Cassavetes 1959), *“Μυστικά και ψέματα”* (M. Leigh 1996) με βραβείο Κανών, *“Η ετνηγορία”* (Schumacher 1996), *“Ο εφιάλτης του Δαρβίνου”* (Soper 2004), καθώς και εκείνες που καταγγέλλουν την αποικιοκρατία, π.χ. *“Η Αποστολή”* (Joffé 1986), *“Ο επίμονος κηπουρός”* (Meirelles 2005). Σχετικές είναι και οι ταινίες για τη δουλειά: π.χ. *“Sankofa”* (Gérima 1993) και *“Amistad”* (Spielberg 1997).

Μια άλλη κατηγορία αποτελούν οι ταινίες που αναφέρονται στις κοινωνικές διακρίσεις: Οι φεμινιστικές, π.χ. “Οι σταυρωμένοι εραστές” (Mizoguchi 1954), “Μια γυναίκα εξομολογείται” (Cassavetes 1974), “La reprise” (Leroux 1995). Επίσης όσες αναφέρονται στους μετανάστες, όπως π.χ. οι ταινίες “Η Υπόσχεση” (L. & J.-P. Dardenne 1996) και “Ο δρόμος προς τη δύση” (Κατζουράκης 2004), στην ομοφυλιφιλία, όπως “Το παχνίδι των λυγμών” (Jordan 1992), καθώς και σε άλλες κοινωνικές διακρίσεις.

Μια μεγάλη κατηγορία περιλαμβάνει τις ταινίες που έχουν κοινωνικο-πολιτικό περιεχόμενο, όπως είναι ενδεικτικά οι: “Με ιδρώτα και αίμα” (ή “Δος ημίν σήμερον” (Dmytryk 1950), “Όλοι οι άνθρωποι του βασιλιά” (Rossen 1949), “Σχετικά με τη Νίκαια” (Vigo 1930), “Η γη τρέμει” (Visconti 1948), “Ο θάνατος του ποδηλάτη” (Bardem 1955), “Τζουλιάνο ο αρχιηγός” (Rosi 1961), “Η δίκη” (Welles 1962), “Αντεργκράουντ” (Custurica 1995), “Οικογενειακή γιορτή” (1998) του Τόμας Βίτερμπεργκ (Thomas Widerberg) και άλλες. Κριτήριο αυτού του χαρακτηρισμού είναι, συνήθως, το περιεχόμενο της ταινίας, καθώς και άλλα στοιχεία όπως η στάση των αστών διανοουμένων που τις κατατάσσουν στη στρατευμένη τέχνη και τα μέτρα προώθησης ή απαγόρευσης από τις επίσημες αρχές, που αναφέρονται στα σχετικά με τη λογοκρισία.

Υπάρχουν ασφαλώς ταινίες τέχνης, που ασκούν κριτική, κάποτε πολύ σκληρή, στην κυρίαρχη ιδεολογία είτε άμεσα, όπως τα “Τραγούδια από το δεύτερο όροφο” (2000) του Ρόι Άντερσον (Roy Anderson) είτε έμμεσα. Από μια άποψη, παρόμοια κριτική ασκούν και οι σουρεαλιστικές ταινίες, οι πρωτοποριακές, οι ταινίες του αντεργκράουντ, καθώς και ορισμένες ταινίες της αντικαθημαϊκής τέχνης. Πρέπει να σημειώσουμε ότι η δυνατότητα, χάρη στο μοντάζ, να γίνεται ανασύνθεση της πραγματικότητας σε κάτι διαφορετικό, που ανοίγει στο εξωτικό και στο μαγικό, είναι η ίδια ακριβώς με εκείνη που εξυπηρετεί την επιδίωξη της τέχνης να ξεπεράσει τους περιορισμούς του υπάρχοντος κόσμου. Συνιστά τη διαδικασία μετάβασης σε ένα άλλο μοντέλο ζωής και αξιών, διαμέσου της ταύτισης του θεατή με τη φιλική ροή. Ξεπερνώντας τους περιορισμούς του κόσμου η τέχνη ανοίγει σε νέες προοπτικές ζωής, είναι δημιουργική και, ταυτόχρονα, απελευθερωτική, παραμένοντας όμως πάντα στα πλαίσια της μη συμμετρικής επικοινωνίας. Αυτό δεν σημαίνει ούτε ότι πολλές ταινίες νομιμοποίησης της κοινωνίας των ανισοτήτων υστερούν καλλιτεχνικά ούτε ότι όλες οι ταινίες τέχνης είναι άμεσα πολιτικές. Εκείνο όμως που έχει σημασία είναι ότι οι ταινίες που κινούνται στη σφαίρα της τέχνης αντιμαχόμενες τον ακαδημαϊσμό έχουν εντονότερη τάση στην ανατροπή, έστω και μόνο ως προς τα εκφραστικά μέσα, όπως συμβαίνει με τις πειραματικές και τις ταινίες του αντεργκράουντ.

Πολλές ταινίες πολιτικές και κοινωνικού προβληματισμού έχουν μορφή ντοκιμαντέρ, όπως είναι το “Θωρηκτό Ποτέμκιν” (Eisenstein 1925), η “Γη χωρίς ψωμί” (Buñuel 1932), η “Γη τρέμει” (Visconti 1948) κ.ά. Πολλές άλλες έχουν παρεμβολή ντοκιμαντέρ, όπως είναι οι “Πολίτης Κέιν” (Welles 1941), “Χιροσίμα Αγάπη μου” (Resnais 1959) και “Κουρδιστό πορτοκάλι” (Kubrick 1971). Παράλληλα, συνεχίζεται η παράδοση του σινεμά-βεριτέ, για παράδειγμα η ταινία “Μίσος” (1995) του Ματιέ Κασοβίτς (Mathieu Kassovitz).

Δεν πρέπει να παραληφθούν και οι πολιτικές από την αντίθετη σκοπιά, δηλαδή αυτές που αποσκοπούν στον εξωραϊσμό της εξουσίας. Τέτοιες είναι οι ναζιστικές ταινίες της Λένι Ρίφενσταλ (Leni Riefenstahl), “Θρίαμβος της θέλησης” (1934), “Ολυμπία” (1938), η οποία μετά την πτώση του Χίτλερ σταμάτησε να σκηνοθετεί, καθώς και πολλές πολεμικές και ιστορικές.

Ταινίες με κοινωνική κριτική στην Ελλάδα είναι εκείνες του «κοινωνικού κινηματογράφου» της περιόδου 1963-71, που έχουν ήδη αναφερθεί. Από τις ταινίες γενικά με κοινωνικό ή συμβολικά πολιτικό περιεχόμενο αναφέρουμε ενδεικτικά τις: “Κοινωνική σαπίλα” (Τατασόπουλος 1931), πρώτη πολιτική ταινία στη χώρα μας, “Μαγική πόλη” (1954) και “Δράκος” (1956) του Κούνδουρου, “Ο Χριστός ξανασταυρώνεται” (1957) του Ντασέν, “Συνοικία το όνειρο” (Αλεξανδράκης 1961) και “Το μπλόκο” (Κύρου 1965), όλες πριν το πραξικόπημα της Χούντας.

Μετά την πτώση της Χούντας εκδηλώθηκε μια σύντομη έξαρση από παρόμοιες ταινίες, από τις οποίες, επίσης ενδεικτικά, αναφέρουμε τις: “Θίασος” (Αγγελόπουλος 1974), “Δι’ ασήμαντον αφορμήν” (Ψαρράς 1974), “Μέγαρα” (Μανιάτης - Τσεμπερόπουλος 1974), “Μοντέλο” (Σφήκας 1974), “Μητροπόλεις” {Σφήκας 1975}, “Νέος Παρθενώνας” (ομάδα των τεσσάρων 1975), “Ο αγώνας” (ομάδα των έξι 1975), “Βιο-γραφία” (Ρεντζής 1975), “Μαρτυρίες” (Καβουκίδης 1975), “Τελευταίος σταθμός: Κρόντσμπεργκ” (Καρυπίδης 1975), “Καβάλλα, Νοέμβρης 1974” (Κομνηνού 1975), “Νύχτες” (Κατακουζηνός 1976), “Μάης” (Ψαρράς 1976) και “Παρασκευή με Δευτέρα” (1975) του Βασίλη Βαφέα. Πολλές από αυτές έχουν πειραματικό ή συμβολικό χαρακτήρα. Η δυναμική αυτή, όμως, εξατμίζεται πολύ γρήγορα για να επικρατήσει ο «κινηματογράφος του δημιουργού».

Από τις μετά τη Χούντα πολιτικές ταινίες της μεταπολίτευσης αναφέρουμε ενδεικτικά τις: “Η ηλικία της θάλασσας” (Παπαγιαννίδης 1978), “Παράσταση για ένα ρόλο” (Γρηγοράτος 1978), “Ο άνθρωπος με το γαρούφαλο” (Τζήμας 1980), “Άρης Βελουχιώτης” (Λαμπρινός 1981), “Πέτρινα χρόνια” (Βούλγαρης 1985), “Καλή πατρίδα, σύντροφε” (Ξανθόπουλος 1986), “Υπόθεση Πολκ” (Γρηγοράτος 1988), “Όλοι εμείς εφέντη” (Βαρδαρός 1998), “Εμφύλιος πόλεμος” (Μανθούλης

1999), *“My sweet home”* (Τσίτος 2001) και *“Η διόρθωση”* (Αναστόπουλος 2008), καθώς και τις μικρού μήκους: *“Το θέατρο στο βουνό”* (Α. Δημητρίου 1985), *“Ισμαήλ”* (Ζαφείρης 1994) και *“Θολό ποτάμι”* (Θεοδωράτου 2000).

6. Ο ανεξάρτητος κινηματογράφος

Είδαμε στα προηγούμενα πώς η παραγωγή ταινιών πέρασε από τους ανεξάρτητους παραγωγούς στα χέρια των εμπορικών εταιρειών και πώς οι εταιρείες αυτές επικράτησαν στις μεγάλες βιομηχανικές χώρες κατά τη δεκαετία του 1910, εκτόπισαν τους ανεξάρτητους και ανέλαβαν το ρόλο της διάδοσης του κυρίαρχου λόγου – με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη γερμανική UFA. «Ανεξάρτητου» είναι η ονομασία που δόθηκε στις ΗΠΑ για τις κατά καιρούς εκτός των μεγάλων στούντιο παραγωγές. Είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά την κυριαρχία των εταιρειών παραγωγής, δεν σταμάτησαν να εμφανίζονται συνεχώς νέοι ανεξάρτητοι. Ο Παστρόνε ήταν αρχικά ανεξάρτητος, καθώς και πολλοί άλλοι. Χωρίς κεφάλαια έκανε τις ταινίες του ο Ρεναί και εκτός του εμπορικού κυκλώματος γυρίστηκαν επίσης το *“Αλάτι της γης”* (Biberman 1955), ο *“Ξένιαστος καβαλάρης”* (Hopper 1969) (Dickinson, 1971:115, 139), καθώς και πολλές ιαπωνικές ταινίες. Αν και πολλοί ανεξάρτητοι σκηνοθέτες χρεωκόπησαν, η αντίθεσή τους προς τους παραγωγούς δεν οφειλόταν τόσο σε οικονομικούς ανταγωνισμούς, όσο σε ιδεολογικο-πολιτικούς, στη σύγκρουση ετεραρχίας.

Παραμένοντας στο πλαίσιο της ετεραρχίας δεν πρέπει να αγνοηθούν και άλλοι παράγοντες που συνέδραμαν στη δημιουργία των ανεξαρτητών. Ένας λόγος ήταν η δυσκολία συγκρότησης εταιρειών παραγωγής σε χώρες με χαμηλή βιομηχανική ανάπτυξη. Αυτό συνέβη με πολλούς «εθνικούς» κινηματογράφους και συνεχίζεται ακόμα. Τελικά, όμως, η πίεση των εταιρειών των μεγάλων χωρών επεκτάθηκε σε διεθνές επίπεδο σε εξάρτηση με την καπιταλιστική εξέλιξη. Προπολεμικά, το Χόλιγουντ απογύμνωσε τους «εθνικούς» κινηματογράφους της Ευρώπης εξαγοράζοντας τα μεγάλα στελέχη του, σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Μεταπολεμικά, αρχικά οι γαλλικές εταιρείες και σε συνέχεια το Χόλιγουντ τροχοπέδησαν τον αφρικανικό κινηματογράφο, όπως αναφέρθηκε. Η ίδια δυσκολία συγκρότησης μεγάλων εταιρειών στην Ελλάδα έκανε να χαρακτηρίζουν την παραγωγή των ταινιών ότι βρισκόταν «στο επίπεδο της βιοτεχνίας». Στα 1982, δημιουργήθηκε από την κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) το οποίο, ως ημικρατική εταιρεία, διαμεσολαβούσε στην παραγωγή των ταινιών. Ο θεσμός αυτός, που ισχύει και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, έδινε

επιφανειακά την πρωτοβουλία στον σκηνοθέτη, γι' αυτό χαιρετίστηκε σαν θετικό μέτρο, στο βάθος όμως απέκλεισε οριστικά την εμφάνιση ανεξαρτητών σκηνοθετών, όπως ήταν ο Κανελλόπουλος και ο Δήμος Θεός. Με άλλα λόγια, το ΕΚΚ έκανε σχεδόν αδύνατη τη δημιουργία ενός νέου «κοινωνικού» κινηματογράφου, όμοιου με εκείνον του 1963-67.

Επειδή η εσωτερική αντίθεση μεταξύ παραγωγών και σκηνοθετών διαδραματιζόταν στο πλαίσιο των κατηγοριών της κυρίαρχης κουλτούρας, το γεγονός ότι ήταν συνεχής και σε ορισμένες ιστορικές περιόδους εκδηλωνόταν με ρήξη που οδηγούσε σε νέα εμφάνιση ανεξαρτητών, μας υποχρεώνει να αναζητήσουμε και άλλο λόγο πέρα από την ετεραρχία. Ο λόγος αυτός είναι η ανατροφοδότηση της εσωτερικής αντίθεσης από την εξωτερική. Δηλαδή, κάθε φορά που απέναντι στον κυρίαρχο λόγο αρθρωνόταν ένας αντίθετος, ανατρεπτικός λόγος, δημιουργούνταν συνθήκες που ευνοούσαν τη στροφή του κοινού σε διαφορετικό φιλικό θέαμα και το προσανατόλιζαν στις ταινίες των ανεξαρτητών. Το φαινόμενο αυτό είχε πολλές τοπικές εκδηλώσεις, τον «κοινωνικό» κινηματογράφο του 1963-67 στην Ελλάδα, το λατινοαμερικάνικο, τον Μάη του '68 κ.ά. Από τη στιγμή, όμως, που η διασταύρωση της ρήξης παραγωγών/ σκηνοθετών με τη ρήξη κυρίαρχου/ ανατρεπτικού λόγου της κοινωνίας παίρνει χαρακτήρα διεθνή, δηλαδή από την περίοδο της παγκοσμιοποίησης και της επακόλουθης ύφεσης, διαμορφώνεται μια νέα τάση. Η εξάθωση τμημάτων του ανεξάρτητου κινηματογράφου στον στρατευμένο, όπως συνέβη με τον αφρικανικό. Πιο συγκεκριμένα, ενώ σε προηγούμενες ιστορικές συνθήκες ο ανεξάρτητος κινηματογράφος μεταρεπόταν σε άλλοθι του κυρίαρχου εμπορικού, στις σημερινές συνθήκες της αποδόμησης του συστήματος αποτελεί το πέρασμα στο στρατευμένο. Τα δύο αυτά ρεύματα ξεχωρίζουν από το χαμηλό κόστος και την κριτική, έμμεση του πρώτου και άμεση του δεύτερου, προς τη Δυτική κουλτούρα. Τα στοιχεία που παρατίθενται φωτίζουν έως ένα βαθμό τη μετεξέλιξη αυτή.

Κατά την εποχή της νουβέλ βαγκ δημιουργήθηκε στη Γαλλία ένα μεικτό σύστημα, κατά το οποίο ο σκηνοθέτης είναι και παραγωγός της ταινίας του, με τη συνδρομή της κυβέρνησης, εφόσον όμως βρει ο ίδιος χρηματοδότη. Κάτι ανάλογο ισχύει και στην Ελλάδα, οπότε έστω και αν ο παραγωγός είναι και αυτός χρηματοδότης, εμφανίζεται να παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Στο βάθος πρόκειται για νόθο σύστημα, στο οποίο η εξάρτηση του σκηνοθέτη μεταφέρεται από τον παραγωγό στην αγορά χρήματος. Στη Γερμανία, κατά την περίοδο 1965-75, οργανώθηκε στην αγορά χρήματος. Στη Γερμανία, κατά την περίοδο 1965-75, οργανώθηκε ένας συνεταιρισμός παραγωγής-διανομής από νέους σκηνοθέτες, που υπέκυψε όμως στην πίεση της αγοράς. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο συνεταιρισμό αυτόν

μετείχαν δύο αξιόλογοι αιρετικοί του γερμανικού κινηματογράφου, με καυστική ματιά για την κοινωνία μας αλλά από διαφορετική κατεύθυνση ο καθένας, οι Βέρνερ Χέρτζογκ (Werner Herzog) και Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ (Reiner Werner Fassbinder). Είναι χαρακτηριστικό επίσης ότι οι κριτικοί υποβάθμισαν το έργο του Φασμπίντερ.

Στις ΗΠΑ αρχικά ονομάστηκαν ανεξάρτητοι οι σκηνοθέτες που δεν εντάχθηκαν στις μεγάλες εταιρείες, όπως ο Σένετ και άλλοι που χρεωκόπησαν. Ανεξάρτητοι θεωρήθηκαν και εκείνοι που συνασπίστηκαν στην εταιρεία Γιούνιτεν Άρτιστς. Στις δεκαετίες του '30 και '40 χαρακτηρίζονταν ανεξάρτητες οι ταινίες χαμηλού κόστους που η παραγωγή και η διανομή τους γινόταν από τα ανεξάρτητα στούντιο της Poverty Row, καθώς και οι ταινίες επίσης χαμηλού κόστους που απευθύνονταν στο κοινό των εθνικών μειονοτήτων, π.χ. στους Αφροαμερικανούς.

Η μακαρθική επίθεση στο Χόλιγουντ, του 1948, το οδήγησε σε μαρασμό, σε μείωση των ταινιών από 369 το 1951 στις 241 το 1955 και στο κλείσιμο πολλών στούντιο. Η νέα γενιά σκηνοθετών -Λιούμετ, Ροσέν, Ότο Πρέμινγκερ (Otto Preminger) και άλλων-, που εξάλλου ήταν αντίθετη προς το πνεύμα του Χόλιγουντ, τα χρησιμοποίησαν με ενοίκιο, δίνοντας νέα υπόσταση στον ανεξάρτητο κινηματογράφο (Houston, 1968:52· French, 1971:160). Στη δεκαετία του 1965-75 εκδηλώνεται ένα ανάλογο φαινόμενο που μπορεί να καταγραφεί σαν επιρροή του ανεξάρτητου. Κάτω από την πίεση της αλλαγής του κοινωνικο-πολιτικού κλίματος, οι μεγάλες εταιρείες επέτρεψαν σε σημαντικούς νέους σκηνοθέτες, όπως οι Πεν, Ρόμπερτ Άλτμαν (Robert Altman), Μάρτιν Σκορσέσε (Martin Scorsese), Φρανσίσ Φορντ Κόπολα (Francis Ford Coppola) και άλλοι, να ασχοληθούν με ριζοσπαστικά θέματα, ανανεώνοντας ταυτόχρονα τα εκφραστικά τους μέσα και παραβιάζοντας τους χολιγουντιανούς κώδικες.

Το επόμενο βήμα ήταν η διαμόρφωση του ανεξάρτητου κινηματογράφου σε ένα ρεύμα που επιδιώκει την πλήρη ρήξη με το Χόλιγουντ και την παραγωγή ταινιών ανατροπής, όπου το χαμηλό κόστος δεν αποτελεί λόγο της ύπαρξής του αλλά μέρος της λογικής του. Το ρεύμα αυτό ξεκίνησε στο τέλος της δεκαετίας του 1950 με τους Μέκας, Τζον Κασαβέτης (John Cassavetes), και Σίρλεϊ Κλαρκ (Shirley Clarke) και πρωτοστατούσε ο Κασαβέτης. Συμμετείχαν πολλοί, όπως η Μιν-χα και ο Τοντ Χέινες (Todd Haynes) που έκαναν τις ταινίες τους στο περιθώριο του Χόλιγουντ, ασκώντας κριτική σ' αυτό και γενικότερα στη Δυτική κουλτούρα.

Ένα τμήμα των ανεξάρτητων στράφηκε στις αρχές του 1960 στην αβάν γκαρντ και στον πειραματικό κινηματογράφο. Στα 1962, ο Μέκας ιδρύει την ομάδα «Συνεταιρισμός Σκηνοθετών» (Film Makers Cooperative) συγκεντρώνοντας τους

σκηνοθέτες του πειραματικού: Νόρμαν Μακ Λάρεν (Norman Mac Laren), Μάικλ Σνούου (Michael Snow), Τζόζε Αντόνιο Σιστιάγκα (Jose Antonio Sistiaga) και άλλους. Χρειάστηκαν προσπάθειες 13 χρόνων, από το 1970 έως το 1983, για να αποσπάσουν οι ταινίες τους την προσοχή των κριτικών. Τελικά, στα 1992 συγκροτείται ο συνεταιρισμός ACID, με υπογραφές 180 σκηνοθετών, που οργανώνει το παράλληλο κύκλωμα διανομής για ένα «διαφορετικό» κινηματογράφο, σε συνεργασία με την ταινιοθήκη και την εταιρεία Arte της Γαλλίας. Η πρωτοβουλία βρήκε μεγάλη απήχηση. Αμέσως μετά, στα 1994, ιδρύεται ο αντίστοιχος συνεταιρισμός DCA («Τια ένα Διαφορετικό Σινεμά») στη Γαλλία και σε συνέχεια το νέο ρεύμα προχωρεί στην οργάνωση Forum (Mathieu, 1998:133).

Ένα άλλο τμήμα των ανεξαρτήτων συνέχισε, με εμπνευστή τον Κασαβέτη, «που παρέμεινε ανεξάρτητος ως το τέλος της ζωής του» όπως γράφει ο Νίνος Φένεκ Μικελίδης (2001:189), και δημιούργησε ταινίες μυθοπλασίας αλλά με ριζοσπαστικά θέματα και έκφραση. Στην πορεία της ανάπτυξής του συγκέντρωσε πολλούς σημαντικούς σκηνοθέτες, τους Τζιμ Τζάρμους (Jim Jarmusch), Τζον Σέιλς (John Sayles), Σπίκ Λη (Spike Lee) και άλλους. Από τους πιο πολιτικοποιημένους σκηνοθέτες του ήταν ο Ρόμπερτ Κράμερ (Robert Kramer), ένας από τους ιδρυτές των Newsreels. Η ταινία του «Πάγος» (1969) χαρακτηρίστηκε «διαμάντι του ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου» (Κερσανίδης, 2011:31/07/2011) αλλά ο ίδιος αναγκάστηκε το 1979 να εγκαταλείψει τις ΗΠΑ. Τομή στην ανάπτυξη του νέου ρεύματος ήταν η ταινία «Return of the Secaucus 7» (1980) του Σέιλς που αναφέρεται στον πολιτικό ριζοσπαστισμό και είχε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Με τις επόμενες ταινίες του ο Σέιλς αναφερόταν ως η «συνείδηση» ενός νέου ανεξάρτητου κινηματογράφου που αντιπαρατάχθηκε θεματικά και αισθητικά στο Χόλιγουντ. Φυσικά, οι κριτικοί, συνεχίζοντας να υπηρετούν τον κυρίαρχο λόγο, δεν του αναγνώρισαν ότι διαθέτει «κινηματογραφική αίσθηση» (Τζιουμάκης, 2007:17).

Κατά την τελευταία εικοσαετία παρατηρείται έξαρση της παραγωγής πολιτικών ταινιών, καθώς και της δραστηριότητας του παράλληλου κυκλώματος διανομής, όχι μόνο στις ΗΠΑ αλλά και σε άλλες χώρες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ταινίες: «Ματωμένη Αμερική» (Sayles 1987), για τη σφαγή των ανθρακωρύχων που έκανε οκτώ χρόνια να προβληθεί, «Γη και Ελευθερία» (Loach 1995), «Μοναχικό αστέρι» (Sayles 1996), «Ο Μεσσίας» (W. Klein 1999), «Μνήμες λεηλασίας» (Solanas 2001), «Ακήρυχτος πόλεμος» (Moore 2002), «Κάστρο» (Stone 2002), «Γένοβα» (συλλογικό 2002), «Η κατάληψη» (Lewis - N. Klein 2003), «The Corporation» (Achbar 2004), «Φαρενάιτ 9/11» (Moore 2004), «Syriana» (Gaghan 2005).

Αξιοσημείωτος είναι ο ρόλος του αφροαμερικάνικου κινηματογράφου στη δραστηριότητα των ανεξάρτητων. Το φιλμάρισμα μαύρων από τους λευκούς είχε αρχίσει από τον ίδιο τον Έντισον, το 1895, συνήθως με το στίλ του Μπαρμπα-Θωμά. Όταν προβλήθηκε η *“Γέννηση ενός Έθνους”*, το 1915, οι Αφροαμερικανοί διαμαρτυρήθηκαν και πολλοί την μοιούκόταραν. Παράλληλα, αντέδρασαν και, με τη συνδρομή λευκών, συνέστησαν εταιρείες παραγωγής ταινιών σε διάφορες πόλεις με μαύρους ηθοποιούς για κοινό μαύρων, σαν προσπάθεια ανεξάρτητου κινηματογράφου. Από τις εταιρείες αυτές πιο βιώσιμη υπήρξε η εταιρεία του Όσκαρ Μισό (Oscar Micheaux). Πιο σημαντική ταινία της ήταν η *“Within Our Gates”* (Micheaux 1920) που κατήγγειλε το νόμο του Λυντς και τη συνέδεσαν με τις φυλετικές ταραχές που είχαν ξεσπάσει στο Σικάγο. Μετά το κραχ του 1929, το οποίο ο κινηματογράφος το αγνόησε, οι ανεξάρτητοι περιορίστηκαν.

Μετά τη μεγάλη επιτυχία που είχε η πρώτη ομιλούσα ταινία, που βγήκε από τα στούντιο της Γουόρνερ, *“Ο τραγουδιστής της τζαζ”* (Crosland 1927), το Χόλιγουντ άρχισε να προσλαμβάνει Αφροαμερικανούς τραγουδιστές και μουσικούς. Εξάλλου, το κοινό των Αφροαμερικανών προτιμούσε να βλέπει μαύρους στις ομιλούσες ταινίες. Από τους λόγους αυτούς, στο διάστημα 1927-43, το Χόλιγουντ άρχισε να παράγει μουσικές ταινίες με ηθοποιούς Αφροαμερικανούς και τη μουσική τους, που είχαν αρχίσει ήδη να τη διαχειρίζονται οι λευκοί. Τυπικά δείγματα είναι οι ταινίες *“Hallelujah”* [Αηλοΐα] (K. Vidor 1929) και *“The Green Pastures”* (Connolly - Keighley 1936). Τους δείχνουν να ζουν αρμονικά στην αγροτική ζωή του Νότου, σαν ο Νότος να είναι ο επίγειος παράδεισός τους, ενώ στην περίοδο αυτή οι Αφροαμερικανοί μετανάστευαν ομαδικά στο Χάρλεμ που το έβλεπαν ως Γη της Επαγγελίας (Massood, 2003:11). Για μουσική χρησιμοποιήθηκαν τα σπιρίτσουαλς, ως μέρος της ειδυλλιακής αγροτικής ζωής, ενώ αυτά είχαν πολιτικό χαρακτήρα.

Τις βαρύτερες συνέπειες του κραχ τις υπέστη το Χάρλεμ, που υποβαθμίστηκε, και στα 1935 σημειώθηκαν ταραχές. Ορισμένες εταιρείες των ανεξαρτήτων επιβίωσαν και συνέχισαν μετά το 1930 να παράγουν ταινίες. Τον κύριο λόγο όμως τον είχαν πλέον οι παραγωγοί, οι οποίοι έκαναν ταινίες γκαγκστερικές και γουέστερν σε μίμηση του Χόλιγουντ. Ενώ απηχούν την προσπάθεια των μαύρων να ενσωματωθούν στο αμερικανικό έθνος, οι ταινίες αυτές αντιδιαστέλλονται από τις χολιγουντιανές στο ότι δείχνουν τους Αφροαμερικανούς ενεργητικούς και παισιώνονται με μουσική τζαζ, αντί της κάντρου του τυπικού γουέστερν. Ορισμένες προβάλλουν την ιδέα της συλλογικότητας και αυτό αποδίδεται στο Νιου Ντηλ και στη διάδοση του κομμουνισμού που εκδηλώνεται εκείνη την εποχή (στο ίδιο, 68).

Η θέση των Αφροαμερικανών άλλαξε μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο και το Χόλιγουντ τους έβαλε στα πλατό σε ρόλους ατόμων της μεσαιας τάξης, αποσιωπώντας όμως την κατάσταση γκέτο που επικρατούσε στο Χάρλεμ. Εξάλλου, αποτελούσαν υπολογίσιμο κοινό που έφτανε στο ποσοστό του 30% έως 40% των εισπράξεων. Κατόπιν, όμως, από τις εξεγέρσεις του 1965-68, που τις έδειξε και η τηλεόραση, στη δεκαετία του '70 αναβίωσε ο ανεξάρτητος κινηματογράφος για να δείξει τις συνθήκες του Χάρλεμ στη Νέα Υόρκη και του Γουάτς στο Λος Άντζελες. Σημαντικότερες ταινίες ήταν η *“Sweet Sweetback's Baadasssss Song”* (1971) του στρατευμένου σκηνοθέτη Μέλβιν Βαν Πημπλς (Melvin Van Peebles) και η *“Bush Mama”* (1976) του Χαϊλέ Γκερίμα (Haile Gégima), μέλους επαναστατικής οργάνωσης (Rebellion). Οι ταινίες αυτές γυρίστηκαν με την κάμερα στο χέρι και άμεσο φιλμάρισμα της πόλης. Η πρώτη ακολούθησε την αισθητική του Τρίτου Κινηματογράφου, με ασυνεχή πλάνα για να παρομοιάζουν με ντοκιμαντέρ. Η δεύτερη χρησιμοποίησε την μπρεχτική αισθητική, μόνο ζωντανή μουσική, και ανέδειξε τη γυναίκα επαναστάτρια.

Ακολουθεί μια περίοδος ύφεσης και στα 1980 εμφανίζεται μια νέα γενιά σκηνοθετών με κύριο εκπρόσωπο τον Σπάικ Λη, ο οποίος μετέφερε τη δράση στο Μπρούκλιν και στερέωσε γενικότερα τη δημιουργία του ανεξάρτητου κινηματογράφου. Στα 1982-84 γυρίστηκαν ταινίες που δείχνουν τις συνθήκες καταπίεσης και αστυνομικού ελέγχου που υφίστανται οι Αφροαμερικανοί, ενώ ταυτόχρονα, προβάλλουν την κουλτούρα της ραπ μουσικής. Στην ταινία του *“Κάνε το καλό”* (1989) ο Λη προεκτείνει την αισθητική παράδοση των Μισό και Βαν Πημπλς: κάμερα στο χέρι, απλοί χαρακτήρες, κεκλιμένες γωνίες, μπρεχτική αισθητική, διαλεκτικό μοντάζ. Νέα έξαρση σημειώνεται στη δεκαετία του 1990. Μόνο το 1991 ο Αφροαμερικάνικος ανεξάρτητος κινηματογράφος παρήγαγε 19 ταινίες. Ακολούθησαν την ίδια αισθητική του στίλ ντοκιμαντέρ και πρόβαλαν την ωμή αστυνομική βία.

7. Ο Λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος της Λατινικής Αμερικής αποκλίνει προς την κατηγορία του στρατευμένου κινηματογράφου. Αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση όπου αποκαλύπτεται η σημασία και η επιρροή της πολιτικής διάστασης στις πολιτισμικές διαδικασίες και η προσπάθεια χειραγώγησής τους από τον κυρίαρχο λόγο. Πιο συγκεκριμένα, αποκαλύπτεται η εξάρτηση της τέχνης από τις σχέσεις εξουσίας. Υπήρξαν χρονιές στις οποίες δεν παίχτηκε ούτε μια λατινοαμερικάνικη ταινία

στην Ελλάδα, ενώ αντίθετα, κάθε χρόνο τα ΜΜΕ μεταδίδουν το Καρναβάλι του Ρίο. Μέχρι το 1945, ο κινηματογράφος αυτός βρισκόταν κάτω από τον έλεγχο του Χόλιγουντ, κυρίως στον τομέα της διανομής, και οι μεγάλες εταιρείες δεν βοηθούσαν ούτε στο ελάχιστο τις εγχώριες παραγωγές (Καστ, 1972:38).

Εξαιρέση αποτελεί μόνο το Μεξικό. Μετά από την επανάσταση του 1910-17 δημιουργείται ο εθνικός κινηματογράφος και παράγονται κατά καιρούς ταινίες που αναφέρονται σ' αυτήν: "*Vamonos Con Pancho Villa*" [*Πάμε με τον Πάντσο Βίλα*] (Fuentes 1936), "*Reed, Mexico insurgente*" [*Το Ακατάβλητο Μεξικό*] (Leduc 1973), "*Mexico: La Revolucion Congelada*" [*Η παγωμένη επαύραση*] (Gleyzer 1973), "*The Shoes of Emiliano de Zapata*" [*Τα παπούτσια του Εμιλιάνο Ζαπάτα*] (Larobina 2001) "*Pancho Villa, La Revolucion No Ha Terminado*" [*Πάντσο Βίλα, η επανάσταση δεν τελείωσε*] (Tabone 2006).

Μέχρι το 1970 στη Χιλή το 84% των ταινιών ήταν εισαγόμενες και η διανομή τους ελεγχόταν από την Μόσιον Πίκτσουρς (Motion Pictures) (Breton 1974:220). Στην Κούβα του δικτάτορα Μπατίστα προβάλλονταν 300 χολιγουντιανές ταινίες το χρόνο και μόνο μία ντόπια παραγωγή. Οι λίγες ταινίες που γυρίζονταν στη Βραζιλία πριν το 1940 περιορίζονταν κυρίως στο θέμα του Καρναβαλισμού. Σε συνέχεια και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 κυριαρχούσαν μεγάλες παραγωγές της εταιρείας Βέρα Κρουζ (Vera Cruz) που είχε δημιουργηθεί με βάση τα χολιγουντιανά πρότυπα.

Χαρακτηριστική είναι επίσης η περίπτωση των ξένων σκηνοθετών που ήλθαν να γυρίσουν ταινίες στη Λατινική Αμερική. Πρώτο, οι ταινίες τους είτε δεν μπόρεσαν να ολοκληρωθούν, όπως συνέβη με το "*Βίβα Μεξικό*" (1931) που γύρισε ο Αϊξενστάιν στο Μεξικό, είτε αποκλείστηκαν και έμειναν άγνωστες, όπως συνέβη με την "*It's all True*" (1943) που γύρισε ο Ουέλς στη Βραζιλία – πολλές φιλομορφίες του ούτε καν την αναφέρουν. Δεύτερο, από τις ταινίες που ολοκληρώθηκαν και βγήκαν στη διανομή, παρά τη ρεαλιστική οπτική τους για την ζωή και την ιστορία του πληθυσμού, επιτυχία στο κοινό της Δύσης είχαν εκείνες που απέπνεαν έντονο φαναλισμό, δηλαδή εκείνες που «καθησύχαζαν» ότι οι λαοί της Λατινικής Αμερικής δεν έχουν ελπίδα αυτονομίας στο μέλλον. Τέτοιες ήταν οι ταινίες "*Βίβα Ζαπάτα*" (1952) του Καζάν, για τη μεξικανική επανάσταση, "*Καγκασέιρο*" (1952) του Λίμα Μπαρέτο (Lima Baretto), με παραγωγή του Καβαλκάντι, για τους κοινωνικούς ληστές και "*Ορφείο Νέγκρο*" (1959) του Μαρσέλ Καμού (Marcel Camus), για το Καρναβάλι.

Η αφύπνιση του λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου συνδέεται ιστορικά με το δημοκρατικό άνεμο που φύσηξε στη Βραζιλία, Αργεντινή και Μεξικό μετά τον

πόλεμο και την πτώση του φασισμού, στην περίοδο 1945-53. Άρχισε τότε η παραγωγή ταινιών και η διαμόρφωση εθνικών κινηματογράφων. Στα 1953 δέχονται πολύπλευρη επίθεση από το Χόλιγουντ: λογοκρισία, οικονομικό αποκλεισμό του φιλμ (εμπάργκο), εξαγορά των αιθουσών προβολής. Αμέσως κατόπιν, όταν φουρνώνουν τα λαϊκά κινήματα στη δεκαετία 1960-70, ξεπηδά η γενιά των σκηνοθετών που θα φέρει μια αλλαγή με παγκόσμια απήχηση: Σολάνας, Οκτάβιο Γκετίνο (Octavio Getino), Χόργκε Σανχίνες (Jorge Sanjines), Μίγκουελ Λίτιν (Miguel Littin), Σαντιάγο Αλβάρεζ (Santiago Alvarez) και άλλοι. Το έμβλημά τους είναι η άρνηση στη βιομηχανία ονείρων του Χόλιγουντ. Και το βασικό τους μέλημα για να συγκροτήσουν έναν ελεύθερο κινηματογράφο ήταν να δημιουργήσουν αυτόνομο κύκλωμα παραγωγής-διανομής.

Στη Βραζιλία σχηματίστηκε η ομάδα Cinema Nôvo με κύριους σκηνοθέτες τους Νέλσον Περέιρα ντος Σάντος (Nelson Pereira dos Santos) και Γκλάουμπερ Ρόσα (Glauber Rocha). Ταινίες του πρώτου είναι οι "*Rio Zona Norte*" [*Ρίο, βορεινή ζώνη*] (1957), "*Vidas secas*" [*Ξερές ζωές*] (1963), "*Fome de amor*" [*Πείνα για έρωτα*] (1968) και μερικά ντοκιμαντέρ. Οι πιο σημαντικές ταινίες του Ρόσα, εκτός από ντοκιμαντέρ και μικρού μήκους, είναι οι "*Barravento*" (1961), "*Deus E O Diabo Na Terra Do Sol*" [*Ο θεός και ο διάβολος στη γη του ήλιου*] (1964) και "*Antonio das Mortas*" (1969). Η τελευταία πέτυχε να επιβληθεί σε 22 διεθνή φεστιβάλ. Έγραψε επίσης μανιφέστα, με πιο σημαντικό το «*Αισθητική της Πείνας*». Το έργο τους συνέχισαν οι Χοακίμ Πέντρο ντε Αντράντε (Joaquim Pedro de Andrade), Ρουί Γκουέρα (Rui Guerra), Κάρλος Ντιέγκες (Carlos Diegues) και άλλοι με σημαντικές ταινίες κοινωνικής καταγγελίας και αντίστασης (Σ. Δημητρίου, 1985:65-78· Δερμεντζόπουλος, 2003:27)).

Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει για το βραζιλιάτικο κινηματογραφικό κίνημα ο Ρόσα, «όπου υπάρχει κινηματογραφιστής έτοιμος να αντιμετωπίσει την εμπορικότητα, την εκμετάλλευση, την πορνογραφία, την τεχνολογική έπαρση, εκεί υπάρχει ο σπόρος του Cinema Nôvo ... Το Cinema Nôvo διαχωρίζει τη θέση του από τη Βιομηχανία γιατί Βιομηχανικός Κινηματογράφος σημαίνει ψέμμα και εκμετάλλευση» (Rocha, 1976:525).

Στην Αργεντινή σχηματίζεται η ομάδα «Σινέ Λιμπερασιόν» με τους Γκετίνο, Σολάνας και άλλους. Με τη διεύθυνση του Σολάνας γυρίζουν την ταινία "*Η Ωρα των Υψικαμίνων*", που δημιούργησε νέα μορφή πολιτικής ταινίας και απετέλεσε παγκόσμια έκπληξη. Η ταινία προβαλλόταν παράνομα, όπως επίσης και η ταινία "*Οι προδότες της εργατικής τάξης*" (1973) γυρισμένη από ομάδα με εμψυχωτή τον Ραϊμόντο Γκλέιζερ (Raymundo Gleyzer), σκηνοθέτη της ταινίας "*Η παγωμένη*

επανάσταση”, που μόλις επανήλθε η Χούντα συνελήφθηκε από αγνώστους και εξαφανίστηκε. Στη Χιλή σχηματίζεται ο οργανισμός Χιλή-Φιλμ, με πρόεδρο τον Λίτιν, που παρήγαγε την αντιπολεμική ταινία “Ματωμένο αλάτι” (Sotto 1969), την “Γη της Επαγγελίας” (Littin 1971), την “Όταν ξυπνάει ο λαός” (συλλογική 1973) και άλλες. Από την ταραχώδη αυτή περίοδο μπορούν να επισημανθούν ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά.

Πρώτο, εφόσον ο λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος γεννήθηκε σε αντιπαράθεση προς το Χόλιγουντ (Rocha, 1972:186), ήταν επόμενο να υποστεί επίθεση από τα αμερικανικά μονοπώλια. Όπως είναι γνωστό υπάρχουν πολλά μέσα, οικονομικά και γραφειοκρατικά για μια τέτοια επίθεση: λογοκρισία, δυσφήμιση, αποκλεισμός της αγοράς, έλεγχος του δικτύου διανομής και των αιθουσών κ. ά. Όλα αυτά τα όπλα χρησιμοποιήθηκαν από τα μονοπώλια, σε συνάρτηση φυσικά με την πίεση στις κυβερνήσεις. Μαζί μ’ αυτά χρησιμοποιήθηκε και ένα αρκετά ισχυρό όπλο, το εμπάργκο στο φιλμ και στα μηχανήματα –που εφαρμόστηκε εν μέρει και στη χώρα μας. Συνέπεια της επίθεσης αυτής ήταν ότι το πρωταρχικό πρόβλημα που κλήθηκαν να λύσουν οι νέοι σκηνοθέτες δεν ήταν μόνο η παραγωγή αλλά και η διανομή των ταινιών (στο ίδιο, 194).

Δεύτερο ζήτημα είναι το έντονο πνεύμα συνεργασίας που κυριαρχούσε στους σκηνοθέτες, ιδιαίτερα στην περίοδο 1960-70. Η συνεργασία δεν διεξαγόταν μόνο στο εσωτερικό της κάθε χώρας, όπου οι σκηνοθέτες συνασπίζονταν σε ενώσεις και συνεργατικές για να ανταπεξέλθουν στα κρίσιμα προβλήματα της παραγωγής και της διανομής, αλλά και ανάμεσα στις διάφορες χώρες. Είχαν αποκτήσει συνείδηση της κοινής πολιτισμικής παράδοσης, καθώς και των κοινών σκοπών όπου στόχευαν, γι’ αυτό όχι μόνο οι ταινίες αλλά και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες κυκλοφορούσαν σε όλες τις λατινοαμερικάνικες χώρες βοηθώντας ο ένας τον άλλον. Το ίδιο πνεύμα συνεργασίας κυριαρχούσε και στη χώρα μας, στην ίδια περίοδο, με την εμφάνιση του «κοινωνικού κινηματογράφου».

Τρίτο ζήτημα είναι η αυθεντικότητα της ιδιαίτερης κουλτούρας της Λατινικής Αμερικής που κυριαρχεί στην ατμόσφαιρα των ταινιών της. Πρόκειται για έναν άλλον τρόπο στάσης στη ζωή, για διαφορετικές αξίες και για διαφορετικές αποτιμήσεις για τα υλικά πράγματα, τη φύση και τις σχέσεις των ανθρώπων. Ταυτόχρονα, πρόκειται για τη φωνή ενός πολιτισμού που την απωθούσαμε και την πνίγαμε επιβάλλοντας της την ετικέτα του «μαγισμού». Πρόκειται για ένα ιδιότυπο μίγμα ρεαλισμού και συμβολισμού. Ενώ εξυψώνουμε τη μαγεία στη δική μας τέχνη, την απορρίπτουμε όταν προέρχεται από άλλες κουλτούρες. Αρνούμαστε και περιφρονούμε τις πολιτισμικές αξίες των Άλλων γιατί αντιβαίνουν στις στενά υλιστικές και

χρηματιστικές αξίες του Δυτικού πολιτισμού. Η αδυναμία μας να κατανοήσουμε το μαγισμό που περικλείουν τα έργα του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μαρκές (Gabriel Garcia Marquez) και της Ιζαμπέλ Αλιέντε (Isabel Allende), ως θεμέλιο των πολιτισμικών αξιών τους, γίνεται φανερό από την αδυναμία των σκηνοθετών να τον αποδώσουν, όταν μεταφέρουν τα μυθιστορήματά τους στην οθόνη. Κατά ανάλογο τρόπο, το δυτικό κοινό δυσκολεύτηκε να δεχτεί το μαγισμό των ταινιών “Antonio das Mortas» (Rocha 1969) για τη Βραζιλία και “Ο Αλσίνο και ο Κόνδορας” (Littin 1982) για τη Νικαράγουα.

Άλλες σημαντικές ταινίες είναι: “Yamar Maliku” [Το αίμα του κόνδορα] (Sanjines – ομάδα Ukamau 1969) στη Βολιβία, οι στρατευμένες ταινίες του Κάρλος Αλβάρεζ (Carlos Alvarez) στην Κολομβία και του Σαντιάγκο Αλβάρεζ στην Κούβα. Οι ιστορικές συνθήκες επέτρεψαν στην Κούβα να αναπτύξει μια πλούσια παραγωγή ταινιών με επαναστατικό πνεύμα τόσο στα θέματα όσο και στην αισθητική. Ο Σαντιάγκο Αλβάρεζ έγινε γνωστός για το ρυθμικό μοντάζ των ντοκιμαντέρ του: “Κυκλώνας” (1963), “Τώρα” (1965) και, ιδιαίτερα, το “Ανόι, 13^η Τρίτη” (1967). Στην Κούβα αναφέρονται επίσης, μεταξύ άλλων και οι ταινίες “Cuba ’58” [Κούβα ’58] (Ascot – Graga 1962), “Tercer Mundo” [Τρίτος Κόσμος] (1965) του Χούλιο Γκαρσία Εσπινόζα (Julio Garcia Espinoza), καθώς και οι “Ιστορίες της Επανάστασης” (1960), “Ο θάνατος ενός γραφειοκράτη” (1966) και “Οι επιζήσαντες” (1979) του Τόμας Γκουτιέρρες Αλέα (Tomas Gutierrez Alea). Στην προσπάθεια αποκατάστασης της ιστορίας των αποικιοκρατούμενων γυρίστηκαν η “Μανουέλα” (1966) και η πολυβραβευμένη “Λουτσία” (1968) του Ουμπέρτο Σόλας (Umberto Solas), η “Οδύσσεια του στρατηγού Χοσέ” (1968) του Χόργκε Φράγκα (Jorge Fraga), καθώς και η “Αϊτή, ο δρόμος της ελευθερίας” (Antonin 1975). Η δεκαετία του 1980 ήταν η πλέον παραγωγική του κουβανέζικου κινηματογράφου. Η πτώση της ΕΣΣΔ και το εμπάργκο που της επέβαλαν οι ΗΠΑ επηρέασαν την παραγωγή ταινιών. Εντούτοις, δεν έπαυσε να προκαλεί το διεθνές ενδιαφέρον με ταινίες όπως η “Φράουλα και σοκολάτα” (Alea – Tabio 1993).

Εκτός από την επίθεση αποκλεισμού που δέχτηκε από το Χόλιγουντ, ο Λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος υπέστη και διώξεις από τις τοπικές κυβερνήσεις. Εν πρώτοις, αποκλείστηκε από το εμπορικό κύκλωμα διανομής και έκανε προβολές σε παράλληλο κύκλωμα αυτοσχέδιων αιθουσών. Αλλά μερικές φορές, κυρίως στην Αργεντινή, γινόνταν έφοδοι της αστυνομίας κατά τη διάρκεια της προβολής και εκτελούνταν συλλήψεις.

Επακολούθησε επίθεση του ιμπεριαλισμού με στρατιωτικά πραξικοπήματα σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ν. Αμερικής και οι εθνικές σχολές κινηματογράφου

έσβησαν. Πολλοί σκηνοθέτες δραπέτευσαν. Ο Σανχίνες και η ομάδα Ukamaυ βρήκαν άσυλο στο Περού και κατόπιν στο Εκουαδόρ, όπου γύρισαν ταινίες. Οι Γκετίνο και Σολάνας κατέφυγαν στη Νικαράγουα και ο Λίτιν στο Μεξικό. Μετά την επιβολή της Χούντας στη Βραζιλία, το 1964, οι Ρόσα, Ντιέγκες και άλλοι αυτοεξορίστηκαν. Μέσα στις σκληρές συνθήκες της δικτατορίας, στη Βραζιλία παράγονται ταινίες με αλληγορικό και κρυπτικό ύφος. Καταγράφουν την απογοήτευση από τον ξεπεσμό της κοινωνικής ζωής, πολύ συχνά με θέματα από την εγκληματικότητα των μεγαλουπόλεων που προκάλεσε ο φασισμός. Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 αναπτύχθηκε ένας φτηνός εμπορικός κινηματογράφος με ταινίες ελαφρά πορνογραφικές σε μεγάλο αριθμό, 700 ταινίες στο διάστημα 1970 έως 1982. Μόνο από το 1994 άρχισε να ανακάμπτει ο βραζιλιάνικος κινηματογράφος μετά το πλήγμα που δέχτηκε από τη Χούντα (Παγουλάτος, 2003:29).

Παρά τις στρατιωτικές δικτατορίες που επακολούθησαν και την επιστροφή των μονοπωλίων, το πνεύμα της αντίστασης συνεχίζει να μάχεται στη Λατινική Αμερική με ταινίες όπως οι *“Τάγκος – Η εξορία του Γαρδέλ”* (Solanas 1985), *“Η επίσημη ιστορία”* (Ruenzo 1985), *“Hello Heminway”* (Perez 1990) κ. ά., προβάλλοντας τη δική της αισθητική. Είναι εύκολο στον απλό θεατή να ξεχωρίσει σε πρώτη προσέγγιση τις διαφορές. Στις ταινίες που έχουν χολιγουντιανή επιρροή τα πλάνα έχουν καθαρά περιγράμματα και η θεματολογία τους συνδέεται με το χρήμα, το σεξ ή/και το έγκλημα. Αναφέρω για παράδειγμα την άρτια κατά τα άλλα μεξικανική ταινία *“Το λάστιχο”* (Moya 2001). Αντίθετα, στις ταινίες όπου επικρατεί η αυθεντικότητα της λατινοαμερικάνικης κουλτούρας και τα θέματα περιστρέφονται γύρω από τα προβλήματα της ανθρώπινης συνθήκης, τα πλάνα έχουν την πολυχρωμία και την πληθωρικότητα, ανάλογη με εκείνη της μεξικανικής ζωγραφικής που ξεπήδησε από την επαναστατική περίοδο του 1910-17. Σχετική είναι η ταινία *“Κόκκινη BMW”* (Pinheiro – Ramos 2001).

8. Ο στρατευμένος κινηματογράφος

Παρά την κοινωνική και πολιτική κριτική που ασκούν, οι με τη στενή έννοια πολιτικές ταινίες παρουσιάζουν δύο κεφαλαιώδεις αδυναμίες. Η πρώτη είναι ότι προβάλλονται στις ημι-υπναγωγικές συνθήκες της αίθουσας. Ο θεατής μπαίνει σ' αυτήν με την προδιάθεση να «διασκεδάσει», «να ξεχάσει τα βάσανά του». Κάτω από τέτοιους όρους θέασης, όσοι τυχόν ευαισθητοποιηθούν, θα φύγουν από το σινεμά με συνείδηση πιθανόν αφυπνισμένη αλλά όχι εξεγερμένη.

Η δεύτερη αδυναμία είναι ότι η κριτική ή καταγγελία του κοινωνικο-πολιτικού συστήματος από πολλές στενά πολιτικές ταινίες γίνεται από τη συντηρητική οπτι-

κή και οδηγούν στη μοιρολατρεία και το αδιέξοδο. Σ' αυτές μπορούν να ενταχτούν οι ταινίες του Χίτσκοκ και πολλές παραγωγές του Χόλιγουντ μετά το 1950 (Sharrett, 2004:27). Ανάλογες είναι οι εφιαλτικές ταινίες του τύπου *“Seven”* (Fincher 1995) και *“Η σιωπή των αμνών”* (Demme 1991), που υποτίθεται ότι αποκαλύπτουν τη σήψη της κοινωνίας μας. Μια άλλη ομάδα είναι εκείνες που συμβολίζουν τον εκφυλισμό της κυρίαρχης τάξης, όπως *“Το μεγάλο φαγοπότι”* (Fetteri 1973), γιατί, λόγω της αληθοφάνειας του φιλικού θεάματος, το πιθανότερο είναι να προσληφθεί με την έννοια ότι όλος ο κόσμος είναι εκφυλισμένος.

Πιο προβληματική είναι η ομάδα των ταινιών που θεωρείται ότι αποκαλύπτουν τις παθογένειες της αστικής τάξης, π.χ., *“Η ωραία της ημέρας”* (Buñuel 1967), *“Οι 120 ημέρες των Σοδόμων»* (Pasolini 1975), *“Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου”* (Buñuel 1977) και άλλες που αναφέρθηκαν στις ταινίες ερωτισμού (βλέπε σελ. 70). Κατά ανάλογο τρόπο ο Λουκίνο Βισκόντι (Luchino Visconti) με την ταινία του *“Οι καταραμένοι”* (1969) ανάγει το φασισμό στα σεξουαλικά πάθη της κυρίαρχης τάξης. Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ (Stanley Kubrick) μετά την *“Μέταλ Τζάκετ”* (1987), που είναι η πιο πολιτική ταινία του, στρέφεται στον κυνισμό και με την *“Μάτια ερμητικά κλειστά”* (1999) η κριτική του για την κυρίαρχη τάξη στρέφεται στον ερωτισμό της. Στις ταινίες της ομάδας αυτής, όπως και στις όμοιές της, συγχέονται η καταγγελία με το σεξ. Αλλά η κυρίαρχη τάξη ενδιαφέρεται περισσότερο για εκείνο που της εξασφαλίζει την εξουσία, για το χρήμα, παρά για το σεξ ή το ποτό.

Με την ταινία *“Επαναστάτης χωρίς αιτία”* (1955) ο Νίκολας Ρέι (Nicholas Ray) παρουσιάζει το πρόβλημα της νεολαίας, που είναι κοινωνικό, σαν πρόβλημα συναισθηματικό και «χωρίς αιτία», σύμφωνα με τον τίτλο. Στην πραγματικότητα, αντί να αποκαλύπτουν, οι ταινίες αυτές συσκοτίζουν τις αιτίες και τους μηχανισμούς συντήρησης της κοινωνικής ανισότητας. Επιπλέον, πέρα από τον αποπροσανατολισμό, αυτού του είδους οι ταινίες καταγγελίας προσφέρουν στο σύστημα εξουσίας το άλλοθι ότι παρέχει ανεμπόδιστα ελευθερία στην άσκηση κριτικής του.

Τα προβλήματα αυτά, χωρίς να αναιρούν τη σημασία του ανεξάρτητου και του με τη στενή έννοια πολιτικού κινηματογράφου, μπαίνουν με πιο αποφασιστικό τρόπο στο στρατευμένο κινηματογράφο. Δεν είναι εύκολο να δοθεί ακριβής ορισμός γι' αυτόν. Ο κυρίαρχος λόγος είχε καλλιεργήσει για πολλά χρόνια τη δυσφήμισή του. Τον κατέτασε, μαζί με το ντοκιμαντέρ, σε εκείνο που είναι αντίθετο προς την τέχνη. Διατυπώνονταν ρητά ότι «ο ντοκουμενταριστικός «αγκίτ προπ» και ο κινηματογράφος «τέχνης» είναι ασυμβίβαστα» (Ρήντερ, 1985:320) –όπου, θα το επαναλά-

βουμε, κινηματογράφος τέχνης νοείται το εμπορικό κύκλωμα ταινιών ψυχαγωγίας και τέχνης που ευθυγραμμίζεται με την πολιτική κουλτούρα του συστήματος.

Ο στρατευμένος κινηματογράφος δεν περιορίζεται από κλισέ. Είναι κάποτε αφηγηματικός αλλά συνήθως είναι αποσπασματικός. Απαντά σε ερωτήματα αλλά και θέτει ερωτήματα. Διεισδύει σε οδυνηρές ρωγμές της πραγματικότητας και, ταυτόχρονα, οραματίζεται μια εναλλακτική πραγματικότητα. Δίνει την αίσθηση ενός «ανοικτού» κινηματογράφου που επιδιώκει να συνδέσει το συναίσθημα με την κριτική σκέψη, την τέχνη με τη ζωή. Γι' αυτό εμφανίζεται με πολλές τάσεις: ως επαναστατικός, αφροαμερικανικός, φεμινιστικός κ.ά. Καθώς επίσης και με διάφορα ονόματα και μορφές: Tercer Cine στην Αργεντινή, Cinema Nôvo στη Βραζιλία, Nueva Ola στο Μεξικό, Indian Cinema στην Ινδία, Neues Deutsches Kino στη Γερμανία, καθώς και άλλες. Η επικρατέστερη ονομασία του, Tercer Cine (Τρίτος κινηματογράφος) δόθηκε από τους Σολάνας και Γκετίνο σε αντιδιαστολή με τους άλλους δύο που επικρατούσαν στη Δύση, τον χολιγουντιανό και τον κινηματογράφο του δημιουργού.

Στο ρεπερτόριό του περιλαμβάνει μια μεγάλη ποικιλία ταινιών που τα κοινά τους γνωρίσματα είναι ότι: Πρώτο, το θέμα τους εφεσιβάλλει την κατεστημένη κοινωνική ευταξία, διερευνά τα αίτια και τους μηχανισμούς της κοινωνικής ανισότητας, τάσσεται με το μέρος των καταπιεσμένων και συμβάλλει στους αγώνες τους. Δεύτερο, η παραγωγή των ταινιών τους γίνεται με μικρό συνεργείο, ελαφρές μηχανές, πενιχρά μέσα και, συχνά, σε συνθήκες παρανομίας, ενώ η διανομή τους διεξάγεται στο περιθώριο του εμπορικού κυκλώματος διανομής και με παραβίαση των συνθηκών της αίθουσας προβολής. Τρίτο, ο έλεγχος που υφίστανται από το σύστημα εξουσίας είναι, συνήθως, η άμεση ή έμμεση δίωξη.

Στην πρώην ΕΣΣΔ, το 1918 ο Έντουαρντ Τισέ (Eduard Tissé) γυρίζει την *“Προλεταριακή Πρωτομαγιά”*. Την ίδια χρονιά ο Βερτόφ με τον Τισέ κυκλοφορούν τα επίκαιρα *“τρένο Λένιν”* και το 1922 ο Βερτόφ λανσάρει τους «κινός». Τα σχετικά για τον τελευταίο αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο για το ντοκιμαντέρ. Από το 1932 έως το 1935 ο Μεντβέτκιν συνεχίζει να φιλμάρει επίκαιρα, τα οποία έδειχνε στο κοινό για συζήτηση και κριτική με σκοπό να επιστρέψει στην πηγή των λήψεων με προτάσεις βελτίωσης, σαν μια μορφή επανάδρασης –το καθεστώς δεν ευνόησε τη μορφή αυτή των επικαίρων. Παράλληλα, έκανε και πολιτικές ταινίες μυθοπλασίας, όπως την *“Ευτυχία”* (1934). Είναι αποκαλυπτικό ότι στο *«Λεξικό του παγκόσμιου σινεμά»* (René Jeanne - Charles Ford 1970) τα ονόματα των Βερτόφ και Μεντβέτκιν λείπουν εντελώς, ενώ αναφέρονται οι ντοκιμαντερίστες Τισέ, Ίβενς και Ρους.

Στις ΗΠΑ, ιδρύεται το 1932 η *«Λίγκα του Φιλμ και της Φωτογραφίας»* από τον

Λ Χούρβιτς (L. Hurwitz) και άλλους που γυρίζουν την *“Πορεία της πείνας”*. Το 1936 σχηματίζεται η ομάδα των *«Κινός της Νέας Υόρκης»*, σε μίμηση των κινός του Βερτόφ, στην οποία συμμετέχει και ο Χούρβιτς. Στα 1937 έως 1942 δραστηριοποιείται η ομάδα *«Ταινίες Μετώπου»* με πολλούς από τους προηγούμενους, μεταξύ αυτών και ο συγγραφέας Χάουαρντ Λόουσον (Howard Lawson), που γύρισε τις ταινίες *“Η καρδιά της Ισπανίας”* (1937) και *“Γενέθλια χώρα”* (1941-42).

Κατά τη διαδήλωση που έγινε έξω από το Πεντάγωνο τον Οκτώβρη του 1967 για τον πόλεμο στο Βιετνάμ, όπου επενέβη ο στρατός, γυρίστηκε πολύ υλικό επικαίρων από κινηματογραφιστές. Με πρωτοβουλία του Μέκας το υλικό αυτό συγκεντρώθηκε το Δεκέμβρη κι έγινε η ταινία *«Δεν Παίζω»*. Αυτό αποτέλεσε την ιδρυτική πράξη των newsreels στα οποία συμμετείχαν οι σκηνοθέτες του σινεμά-βεριτέ Ο. Λίκοκ (O. Leacock) και Ντ. Πενιμπέικερ (D. Pennebaker), καθώς και πολλοί νέοι ακτιβιστές. Επεκτάθηκαν αμέσως σε πολλές πόλεις των ΗΠΑ με την παραγωγή συλλογικών ταινιών διάρκειας 6' έως 25'. Ανάμεσα σ' αυτές είναι η *“Γουρουνίσια Δύναμη”* (1969), που δείχνει συγκρούσεις με τις αρχές σε μουσική ροκ και η *“Εξέγερση στο Κολούμπια”* (1968) που συνέτεινε στην εξάπλωση των διαδηλώσεων. Παρά τη χαμηλή ποιότητά τους –κόκκος, τρέμουλο της κάμερας-, που συχνά ήταν σκόπιμη για να σοκάρουν την αστική αισθητική, ασκούσαν έντονη επιρροή. Από τις πιο σημαντικές ταινίες θεωρούνται *“Ο Πάγος”* (Kramer 1969) και η *“Τελικά σας καταλάβαμε”* (ομάδα των newsreels 1971).

Από το 1972 τα newsreels μετατρέπονται σε “newsreels του Τρίτου Κόσμου” με θέματα των μειονοτήτων. Μέσα από το κίνημα αυτό ξεκίνησαν και οι φεμινιστικές ταινίες με την Ντέρεν, που ανήκε στους σουρεαλιστές, και την Ο. Λίκοκ. Σημειώθηκε παραγωγή αρκετών τέτοιων ταινιών στα 1968-70 με πιο ενδιαφέρουσα την *“Ταινία των Γυναικών”* (1970). Η φεμινιστική κίνηση συνέχισε να παράγει σημαντικές ταινίες και στα επόμενα χρόνια, όπως την *“Φυλακές Άττικα”* (1973) (Hess, 2008:11).

Στη Γερμανία εμφανίζεται από το 1922 και λειτουργεί έως το 1932 το προλεταριακό *«Σινεμά του Λαού»* (arbeiterfilme). Παρήγαγε ταινίες μικρού μήκους και δύο μεγάλου μήκους, τις *“Σιδηρουργείο”* (1924) και *“Ελεύθερος λαός”* (1925) από τον Μαρτίν Μπερζέρ (Martin Berger), που είχαν αποτυχία. Σε συνέχεια ιδρύθηκαν εταιρείες παραγωγής και διανομής, η Prometheus Film GmbH (1925) από τα συνδικάτα και η Weltfilm (1927) από το κομμουνιστικό κόμμα. Αν και αγνοήθηκε από τους ιστορικούς, παρήγαγε σημαίνουσες ταινίες από τις οποίες ξεχωρίζουν οι *“Ένα+ Ένα = Τρία”* (Balázs 1927), *“Αιματοβαμμένος Μάης”* (1929), *“Η κόλαση των φτωχών”* (1929) και άλλες του ελάχιστα γνωστού Ρήλ Γιούτζι (Riel

Jutzi). Απόγειό του θεωρούνται οι ταινίες “Αδέλφια” (1929) του Βέρνερ Χοχμπάουμ (Werner Hochbaum) και η ομιλούσα “Kulhe Wampe” [«Σε ποιον ανήκει ο κόσμος»] (1932) του Ζλάταν Ντούντοφ (Slatan Dudow) με σενάριο και συνεργασία του Μπρεχτ. Η τελευταία έγινε στην περίοδο όπου η Prometheus Film GmbH κατέρρεε κάτω από την πίεση της λογοκρισίας και των τραπεζών (Schumann, 1973:37· Παγουλάτος, 2001:34).

Το 1925 ιδρύεται στο Λονδίνο η «Κινηματογραφική Εταιρεία του Λονδίνου» η οποία το 1930 μετασχηματίζεται στη ρεαλιστική σχολή του Γκρίρσον. Στο Βέλγιο, οι Ίβενς και Χ. Στορκ (H. Storck) αρχίζουν την παραγωγή ντοκιμαντέρ με κριτικό βλέμμα από το 1933.

Ο Ταγκί Περόν (Tanguy Perron) διακρίνει τρεις περιόδους στην ανάπτυξη του στρατευμένου κινηματογράφου στη Γαλλία.

α) 1913-14. Τον Οκτώβριο του 1913 μια συνεργατική από συνδικαλιστές, αναρχικούς, σοσιαλιστές και άλλους ιδρύει το «Σινεμά του λαού» με σκοπό να προβάλει το ρόλο των εργατών και να καταπολεμήσει τον αλκοολισμό και το σωβινισμό. Πρόλαβε, πριν το σαρώσει ο πόλεμος του 1914-18, να γυρίσει έξι ταινίες, μια για την Παρισινή Κομούνα και δύο για τη γυναικεία εργασία. Οι ταινίες του, που ακολουθούν την παραδοσιακή φιλική αφήγηση, εμποδίστηκαν από το εμπορικό κύκλωμα δανομής και προβλήθηκαν μόνο στο λαϊκό πανεπιστήμιο και στα συνδικάτα. Ακολουθεί περίοδος απραξίας (Perron, 1998:7-14).

β) 1923-50. Στην περίοδο αυτή πρωτοστατεί το κομμουνιστικό κόμμα με ταινίες για τους ηγέτες και τους μάρτυρες του εργατικού κινήματος. Στα 1923 η Huma Films καταγράφει μια απεργία και την κηδεία ενός αλγερινού εργάτη που σκοτώθηκε κατά τη διάρκειά της. Ακολουθεί η ταινία “Η ζωή των Ιταλών εργατών στη Γαλλία” (Grémillon 1926). Στα 1928 συγκροτήθηκε η ομάδα «Φίλοι του Σπάρτακου» από τον Μουσινάκ και άλλους, που ασχολήθηκε όμως μόνο με τη διανομή ταινιών, όπως της απαγορευμένης “Θωρηκτό Ποτέμκιν” (1925), και το 1929 έσβησε. Οι προσπάθειες πολιτικών ταινιών μέσα από το εμπορικό κύκλωμα από τους Μαρσέλ Καρνέ (Marcel Carné) και Ρενουάρ στην περίοδο αυτή έμεναν ξένες από το ρεύμα του στρατευμένου κινηματογράφου. Η αναζωπύρωσή του οφείλεται στο Λαϊκό Μέτωπο, το 1935, οπότε σχηματίζεται η «Συμμαχία του Ανεξάρτητου Κινηματογράφου» με την παραγωγή της συλλογικής ταινίας “Η ζωή μας ανήκει” (1936) και άλλων, αντανakλώντας το πνεύμα του «Σινεμά του λαού». Η «Συμμαχία» μετασχηματίζεται το 1936 στην «Ciné-Liberté» με 100.000 μέλη, μεταξύ των οποίων και οι Ρενουάρ και Μουσινάκ. Έκαναν ταινίες μικρού μήκους για τα συνδικάτα και τις απεργίες και τη μεγάλη μήκους “La Marseillaise” (1937), η οποία

όμως είχε αποτυχία σε εξάρτηση με το μαρασμό του Λαϊκού Μετώπου. Μετά το 1938 η κίνηση αδράνησε. Στην περίοδο αυτή αναφέρονται η κινηματογραφική ομάδα «Μαής του 36», στην οποία συμμετείχε η Ντιλάκ, καθώς και η ταινία “Ενώπια στο ρεύμα” (Marceau-Pivert 1938).

Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής γυρίστηκαν παράνομα η ταινία για τη ζωή στο κατεχόμενο Παρίσι “Η κάμερα κάτω από την μπότα” (Godin - Mahuzier 1944), η “Oflag XVII” (1940-45) από τους κρατούμενους του ομώνυμου στρατόπεδου, σειρά ντοκιμαντέρ από τους αντάρτες μακί υπό την καθοδήγηση του οπερατέρ Φ. Φορεστιέ (F. Forestier) και η ταινία για την απελευθέρωση του Παρισιού.

γ) 1950-74. Μετά τον πόλεμο ξαναρχίζει η παραγωγή στρατευμένων ταινιών με πρωτοβουλία του κομμουνιστικού κόμματος και της εργατικής συννομοσπονδίας CGT. Χαρακτηρίζονται από την έμφαση στην τραχύτητα των αγώνων και το προπαγανδιστικό ύφος. Η προβολή τους γίνεται ημι-παράνομα, σε παράλληλο κύκλωμα. Ταυτόχρονα, η πολιτική εξουσία ασκεί πιέσεις και διώξεις στους στρατευμένους ή αριστερούς σκηνοθέτες εντείνοντας τη λογοκρισία. Στην περίοδο αυτή ο Ρομπέρ Μενεγκό (Robert Menegoz) γύρισε ταινίες για τις απεργίες, την Ινδοκίνα, την Κίνα και την Κομούνα, ο Βοτιέ την πρώτη αντι-αποικιοκρατική “Afrigue 50” (1950), για την οποία διώχτηκε δικαστικά, και ο Πολ Καρπιτά (Paul Carpita) 16 πολιτικές ταινίες μαζί με την “Το ραντεβού στις αποβάθρες” (1952) για την Ινδοκίνα, ταινία που καταστράφηκε. Ακολουθούν οι ταινίες για την Αλγερία με πρώτη τη συλλογική “Ένα έθνος, η Αλγερία” (1955). Όλες αυτές οι ταινίες υπέστησαν την επίθεση της λογοκρισίας. Από τις άλλες αξίζει να αναφερθούν οι ταινίες του Ρουσπολί σε συνεργασία με τον Ρους: “Les Inconnus de la terre” [Οι αγνοούμενοι της γης] (1961) και “Regards sur la folie” [Ματιές πάνω στην τρέλα] (1962).

Στα 1968 γίνεται το μεγάλο άλμα των στρατευμένων ταινιών. Όταν, μετά την προφητική ταινία του Μαρκέρ “Πολύ σύντομα, ελπίζω” (1967), που ήταν παραγωγή του ανεξάρτητου ομίλου Slon, ξέσπασαν τα γεγονότα του Μάη του '68, από τις πρώτες ημέρες της εξέγερσης, στις 17 Μάη, σε συνάντηση 1.000 ατόμων συγκροτήθηκαν τα Etats Généraux. Αποτελούσαν έναν οργανισμό περιθωριακού κινηματογράφου από τη συνεργασία διάφορων αυτόνομων ομάδων, που έφτασε στα 3.000 μέλη. Το κίνημα αυτό, δημιουργήμα της εξέγερσης των φοιτητών, οργάνωσε την παραγωγή ταινιών, που ονομάστηκαν cinetracts, καθώς και το κύκλωμα παράλληλης διανομής τους. Πρωτοστατούσαν αριστεριστικές ομάδες που απέσπασαν από το ΚΚΓ και την CGT (Γενική Συννομοσπονδία Εργατών) το μονοπώλιο του στρατευμένου κινηματογράφου. Παράλληλα συνέταξαν πολλά μανιφέστα, με τα

οποία ζητούσαν την κρατικοποίηση αυτόνομου κινηματογράφου και την εισαγωγή του στην παιδεία αλλά, επειδή υπήρχαν πολλές διαφορετικές ιδεολογικά ομάδες δεν έγινε δυνατόν να συμφωνήσουν σε ενιαίο μανιφέστο.

Οι ταινίες του Μάη του '68 έχουν ποικίλα θέματα, ετερόκλητη μορφή και εισάγουν για πρώτη φορά στα ανατρεπτικά τους θέματα το χιούμορ. Απορρίπτουν την παραδοσιακή φιλμική αφήγηση, πλησιάζουν στο ντοκιμαντέρ και δίνουν το λόγο σε εκείνους που δεν είχαν μέχρι τότε φωνή—όπως είδαμε να επιχειρεί και ο ανθρωπολογικός κινηματογράφος. Μέσα σε δύο μήνες γυρίστηκαν 80.000 μέτρα φιλμ με κάμερες των 16 m/m και μέχρι το 1970, οπότε το κίνημα διαλύθηκε, πραγματοποιήθηκαν προβολές σε 10.000 χώρους. Στην περίοδο 1968-74 γυρίστηκαν στη Γαλλία 500 στρατευμένα φιλμ μικρού και μεγάλου μήκους (Hennebelle, 1976:199). Ορισμένες από τις ταινίες αυτές είχαν μεγάλη απήχηση. Για παράδειγμα, την ταινία "*Histoire d'A*" (Belmont - Issartel 1974), αν και απαγορευμένη από τη λογοκρισία, την είδαν 300.000 θεατές.

Καθεμιά από τις ομάδες που συγκροτούσαν τα Etats Généraux είχε τη δική της ιστορία. Η «Ισκρα» (Iskra) είχε ξεκινήσει από το 1967, παρήγαγε 80 ταινίες και έκανε 20 προβολές κάθε βδομάδα. Μετά τον Μάη του '68 έδωσε γέννηση στις ομάδες «Τζίγκα Βερτοφ», των Γκοντάρ και Γκορέν, και στη «Ντιναμιά» (Dynamia). Πρέπει να σημειωθεί ότι πιλότος του κινήματος υπήρξε η συλλογική ταινία "*Μακριά από το Βιετνάμ*" (1967) που στην παραγωγή της συμμετείχαν οι Ίβενς, Ρεναί, Γκοντάρ, Μαν Ρέι, Μαρκέρ, Ανιές Βαρντά (Agnés Varda), Ουίλιαμ Κλάιν (William Klein), και άλλα μέλη της ομάδας Iskra, που είχαν σχηματίσει τον όμιλο Slon, μητρική της Iskra. Άλλες σημαντικές ταινίες του Μαρκέρ είναι οι "*Το βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*" (1977) για τη Χιλή και "*Le Joli Mai*" (1963) για την Αλγερία.

Μετά το 1969 πολλά μέλη της ομάδας «Ελεύθερο Σινεμά» (Cinéma Libre) σχημάτισαν νέους πυρήνες στρατευμένου κινηματογράφου. Η ομάδα «Ελεύθερο Σινεμά» έκανε 10 ταινίες με θέμα τα τρέχοντα ζητήματα και συνεργάστηκε με την APIC. Η ομάδα «Σινελίτ» (Cinélutte), που προέκυψε από τη διάλυση της προηγούμενης και είδε τον κινηματογράφο σαν όπλο της λαϊκής πάλης, παρήγαγε 18 ταινίες. Η ομάδα «Πολιτικό Σινεμά» (Cinéma Politique) παρήγαγε άλλες 18 ταινίες, μεταξύ των οποίων και μερικές αφιερωμένες στον Μάη το '68, όπως έκανε και η «Σινελίτ». Η ομάδα «Ουνισίτ» (Unicite), που προήλθε από την «Ντιναμιά», έδωσε βάρος στη διανομή και διακίνησε 80 πολιτικές ταινίες. Η U.P.C.B., που ιδρύθηκε με την πρωτοβουλία του Βοτιέ, έχει στο ενεργητικό της 25 ταινίες με κύριο βάρος στο θέμα της αποικιοκρατίας. Η «Σινέ-Οκ» (Ciné-Oc) γύρισε 5 ταινίες και η σχετική

με αυτήν «Σινόκ» (Cinoc) άλλες πέντε. Η «Σινετίο» (Cinéthique) ξεκίνησε από περιοδικό και συνέχισε με την παραγωγή 10 ταινιών σχετικά με τους πολιτικούς αγώνες σε όλο τον πλανήτη. Σε σύνδεση με αυτήν και με θέμα τον κοινό αγώνα αγροτών-εργατών, η ομάδα «Αγροτικό Μέτωπο» (Front Paysan) γύρισε τέσσερις ταινίες. Η «Τζίγκα Βερτόφ» γύρισε 10 συλλογικές ταινίες στο διάστημα 1968-73 με σημαντικότερη την «Πράβδα» (1969). Αναφέρονται επίσης οι ομάδες: «Κινοπράβδα» (Kinopravda), «Ομάδα της Βενσέν» (Group de Vincennes), «Κόκκινο Σινεμά» (Cinéma Rouge), «Σελιλόιντ» (Celluloid), «Αγκάβ» (Agave), κ.ά. (Hennebelle, 1976:128).

Ο Μάης του '68, που συνδέθηκε με έντονα πολιτικά γεγονότα στην Αμερική-Ευρώπη-Κίνα, υπέκυψε στην καπιταλιστική εξουσία και τα συνθήματά του αλλοτριώθηκαν από αυτήν. Παρόλα αυτά, αποτέλεσε τομή στην ιστορία, ώστε τα επόμενα κοινωνικά κινήματα θα φέρνουν άμεσα ή έμμεσα τη σφραγίδα του. Επιπλέον άσκησε επιρροή σε πολλούς τομείς. Στον κινηματογράφο, ιδιαίτερα, πέτυχε την πολιτογράφηση των πολιτικών ταινιών, έβαλε την ιδεολογικοποιητική μάχη σε πρώτη θέση στην φιλμική εικόνα, ξεπερνώντας τις αντίστοιχες ανακατατάξεις στην αφίσα και στο δοκίμιο. Το κίνημα αυτό συνέπεσε με τη στροφή της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής στις δομικές και σημειωτικές αναλύσεις.

Μετά το 1975 η «Ισκρα» συνέχισε να παράγει ανεξάρτητες ταινίες και ντοκιμαντέρ, ενώ προστέθηκαν και νέες ομάδες παραγωγής στρατευμένου κινηματογράφου, οι «Κόκκος της άμμου» (Le Grain de sable) και «Ταινίες του χωριού» (Films du Village). Δεν υπάρχουν πλέον ομάδες ακτιβιστών, οι προσπάθειες γίνονται σε ατομική κλίμακα. Συνεχίζεται, όμως, το νέο καθεστώς ανατροπής της αίθουσας με το να γίνεται συζήτηση μετά την προβολή. Η τακτική αυτή καθιερώθηκε από το λατινοαμερικάνικο κινηματογράφο και εφαρμόστηκε στο Μάη του '68. Για παράδειγμα, η ταινία "*Alertez les bébés*" (Carré 1978), για την παιδεία, προβαλλόταν επί δύο χρόνια συνεχώς και ακολουθούσαν συζητήσεις μέχρι τις τρεις το πρωί. Το παράλληλο κύκλωμα διανομής λειτουργούσε με 5.000 χώρους προβολής (Passevant, 1998a:81-82).

Νέα εκκίνηση του στρατευμένου κινηματογράφου στη Γαλλία εκδηλώνεται στα 1995 που οφείλεται σε πολλούς λόγους. Στους απεργιακούς αγώνες, στη διάδοση του βίντεο και στην αυξανόμενη κοινωνική διαμαρτυρία. Επικρατούν δύο τάσεις. Η πρώτη εκδηλώνεται με τον «κινηματογράφο του δρόμου», με γυρίσματα από τους εργατικούς αγώνες, τις φτωχογειτονίες, τη ζωή των Αλγερινών μεταναστών κ.ά. Η δεύτερη στρέφεται στο ντοκιμαντέρ είτε με θέματα αρχείου είτε με προβληματισμό του παρόντος, όπως είναι η "*Exil à domicile*" (Habchi - Prin 1994) για τις Αλγερι-

νές μετανάστριες και η “*Nord pour mémoire*” (Ingold - Perelmuter 1997) γυρισμένη από γυναίκες για τους λατόμους. Τέσσερα από τα ντοκιμαντέρ που γύρισαν οι σιδηροδρομικοί κατά τη διάρκεια της απεργίας τους στο τέλος του 1995 προβλήθηκαν σε φεστιβάλ του 1996, πλάι σε επαγγελματικές ταινίες.

Η χρήση της βιντεοκάμερας, για πρώτη φορά, στις κινητοποιήσεις του 1995 συνέβαλε ώστε να προσεγγίσει ο στρατευμένος κινηματογράφος την οπτική του ανθρωπολογικού φιλμ. Εν πρώτοις, καταλύθηκε το παραδοσιακό φράγμα που υπήρχε ανάμεσα στον σκηνοθέτη, τον ηθοποιό και τον θεατή. Οι ταινίες των απεργιών γυρίστηκαν από τους απεργούς, οπότε οι κινηματογραφιστές ήταν, ταυτόχρονα, και οι πρωταγωνιστές των πλάνων. Αποτελούσαν μέρος του αγώνα και τόνιζαν τις δημοκρατικές διαδικασίες του. Παράλληλα, απέπνεαν μέσα από μια εορταστική διάσταση το αίσθημα της κοινωνικότητας, το «όλοι μαζί». Έγιναν χωρίς προσχέδιο ή σενάριο, οι περισσότερες με αμοντάριστο υλικό (rushes), και χωρίς προσχεδιασμένη πρόθεση να στείλουν μήνυμα. Το μήνυμά τους περνούσε μέσα από την εικόνα. Επειδή το βίντεο έχει συγχρονισμό του ήχου και δυσκολεύει την απόσπασή του από την εικόνα, αυτό ευνόησε ώστε στα ντοκιμαντέρ να μη γίνεται εικονογράφηση του λόγου, όπως αυτό συμβαίνει με το ρεπορτάζ. Διεξήχθησαν πολλές συζητήσεις για το αν οι ταινίες τους ήταν αποτυπώσεις της μνήμης των αγώνων τους, όπλα πολιτικής μάχης, προτάσεις για μια εναλλακτική κοινωνία ή όλα αυτά μαζί (Bertheuil, 1998:16).

Ο στρατευμένος κινηματογράφος επεκτάθηκε και στην Ασία. Το 1945 ιδρύεται το βιετναμέζικο σινεμά με ταινίες κατά της αποικιοκρατίας και ακολουθούν οι ταινίες του Ίβενς και άλλων για την επέμβαση της Δύσης στο Βιετνάμ. Κατά την περίοδο 1927-1932 λειτούργησε στην Ιαπωνία η οργάνωση «Προκίνο» (Προλεταριακός Κινηματογράφος), πρωτοποριακό κίνημα των λεγόμενων «ταινιών με τάση». Ανάμεσα στις ταινίες που παρήγαγε αναφέρονται και οι: “*Συμφωνία της μητρόπολης*” (1929) και “*Δημαρχία*” (1930) του Κέντζι Μιζογκούτσι (Kenji Mizoguchi). Το 1934 η οργάνωση μπαίνει σε απαγόρευση από τις Αρχές. Στα 1968 αναπτύχθηκε το ιαπωνικό κίνημα των newsreels με την ονομασία Ζενγκακούρεν. Ο Σινσούκε Ογκάβα (Sinsuke Ogawa), που ξεκίνησε από το γιαπωνέζικο φοιτητικό κίνημα με τις ταινίες “*Καταπιεσμένοι Φοιτητές*” (1967) και “*Θάλασσα Νεολαίας*” (1968), συνέχισε για πέντε χρόνια να γυρίζει δώωρα ντοκιμαντέρ από τους αγώνες των αγροτών να εμποδίσουν την κατασκευή αεροδρομίου στη γη τους. Κατά τα γυρίσματα κινούσε την κάμερα μέσα στις συγκρούσεις με την αστυνομία σαν να έπαιρνε μέρος σ’ αυτές.

Ο κινηματογράφος της Παλαιστίνης ξεκίνησε το 1965. Μετά τον πόλεμο των

Έξι Ημερών και την κατάληψη της Γάζας από το Ισραήλ (1967), στα 1968, σχηματίστηκε η ομάδα “Γιούνιτι Σίνεμα” (Unity Cinema) για την καταγραφή των αγώνων των Παλαιστινίων. Παράλληλα, ο ισραηλίτης Σ. Λούβις (S. Louvish) γύρισε την ταινία “*To live in freedom*” (1975). Ανάμεσα στους όρους που έθεσε η ομάδα ήταν, να παρίστανται οι σκηνοθέτες στην προβολή και στη συζήτηση που επακολουθούσε με τους θεατές. Στο Ομάν γυρίστηκε η ταινία “*Σήμανε η ώρα της ελευθερίας*” (Sour 1974).

Στη Β. Αφρική το επαναστατικό σινεμά ξεκίνησε από την Αλγερία στα 1956. Από το 1961 παράγονται ταινίες για την αντίσταση από τους Αλγερίνους Λ. Σαντερλί (L. Chanderli) και Μ. Λαχτάρ-Χαμίνα (M. Lakhdar-Hamina), εκτός από εκείνες που γυρίστηκαν από τους ξένους. Ιδιαίτερα σημαντικά είναι τα ντοκιμαντέρ “*Le démon au féminin*” (1992) της Χάφσα Κουντίλ (Hafsa Koudil) και “*La moitié du ciel d’Allah*” (1995) της Τζαμίλα Σαρούι (Djamila Sharoui). Γυρίστηκαν παράνομα και αναφέρονται στη βία που υπέστησαν οι γυναίκες κατά την εμφύλια σύρραξη του 1992, τόσο από την κυβέρνηση της Αλγερίας όσο και από τους ισλαμιστές. Η πρώτη προβλήθηκε το 1995 από τους γυναικείους συλλόγους, όπου ακολούθησε συζήτηση, και η δεύτερη το 1996 από την εταιρεία ARTE (Passevant, 1998b:113). Αντιστασιακές ταινίες παράγονται επίσης από το 1960 στην Ρεϋνιόν, στη Γουινέα Μπισάου και στην Αγκόλα.

Οι ταινίες αντίστασης στην υποσαχάρια Αφρική ξεκινούν από ευρωπαίους, με την “*Come back Africa*” (1959) του Ρογκόσιν και ακολουθούν άλλες, όπως η “*Πικρή ζάχαρη*” (Le Masson 1963), που γυρίστηκε στην Ρεϋνιόν. Εξαιτίας της κυριαρχίας των ευρωπαϊκών και, μετά το τέλος της αποικιοκρατίας, των χολιγουντιανών ταινιών, οι Αφρικανοί σκηνοθέτες στράφηκαν στα κοινωνικά θέματα και στον στρατευμένο κινηματογράφο, όπως είδαμε. Τα θέματα κριτικής που τους απασχόλησαν είναι πολλά. Εκτός από τις ταινίες των Σεμπένε Ουσμάν (Sembéne Ousmane) –σκηνοθέτη και λογοτέχνη που χαρακτηρίστηκε ως «ο πατέρας του αφρικανικού σινεμά»-, Καμπορέ, Κουεντράογκο και άλλων (βλέπε σελ. 92), αναφέρουμε επιλεκτικά και τις εξίσου σημαντικές ταινίες: “*Le camp de Thiaroye*” (1988), για τη σφαγή των Σενεγαλέζων στρατιωτών που απαιτούσαν το μισθό τους, και “*Ceddo*” με θέμα τη μουσουλμανική αποικιοκρατία στην Αφρική, του Ουσμάν. Επίσης τις ταινίες “*Nous aurons toute la mort pour dormir*” (1977) για το κίνημα του Πολισάριο, του Μαυριτανού Α. Μεντ Χόντο (A. Med Hondo) και “*Baara*” [εργασία] (1978) για την οικονομική κρίση, του Σουλεϊμάν Σισέ (Souleymane Cissé) από το Μαλί. Οι ταινίες “*Le Mandat*” (Ousmane 1968), βραβευμένη στο Φεστιβάλ Βενετίας, “*Xala*” (Ousmane 1973), “*Finyé*” (Cissé 1982),

“*Sahel la faim, pourquoi?*” (Hondo 1988), “*Kini et Adams*” (Quedraogo 1997), καθώς και άλλες δείχνουν καθαρά και καταγγέλλουν την εξαθλίωση της Αφρικής που επακολούθησε από την εφαρμογή του εκσυγχρονισμού, ενώ η “*Munyangabo*” (2003) του Λη Ισαάκ Τσουνγκ (Lee Issac Chung) αναφέρεται στη γενοκτονία της Ρουάντα.

Σχετικές με το γυναικείο ζήτημα είναι οι ταινίες: “*La Noire de...*” (Ousmane 1966), “*Den Musso*” (Cissé 1974), “*Harvest 3.000*” (Gérima 1976) “*Sarraouina*” (Hondo 1987), “*Héritage Africa*” (Ansah 1988), “*Morta Nega*” (Gomes 1988), “*Waati*” (Cissé 1994) και “*L’Africaine*” (1990) του Ντιαμπί Λανσίν (Diabi Lancine) στη Χρυσή Ακτή. Ορισμένες από αυτές αναφέρονται στη συμμετοχή των γυναικών στην αντίσταση κατά της αποικιοκρατίας (Diawara, 1990:69). Η ταινία “*Fad’jalem*” (1979) της Σέϊφη Φάη (Safy Faye) από τη Σενεγάλη, στενής συνεργάτιδας του Ρους και πρώτης αφρικανίδας σκηνοθέτιδας, δείχνει τη σύγκρουση της παράδοσης με το βιομηχανικό πολιτισμό. Σχετικές με τους μετανάστες και το ρατσισμό είναι οι: “*Willington 10, USA 10.000*” (Gérima 1979) και “*Les bogots-nègres, vos voisins*” (Hondo 1973). Τέλος, τα ντοκιμαντέρ “*Caméra d’Afrique*” (1983) του Φερίντ Μπουγκεντίρ (Ferid Boughedir) και “*Cinés d’Afrique*” (συλλογικό 1993) καταγράφουν την ιστορία του μαχητικού και πολυβραβευμένου αφρικανικού κινηματογράφου (Passevant – Portis, 1998:112). Ο κινηματογράφος αυτός έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον λατινοαμερικάνικο, π.χ. ότι οι ταινίες κατανοούνται σαν όπλα κοινωνικής μάχης και ότι εμφορούνται από το διεθνισμό και, ταυτόχρονα, από το πνεύμα της παραδοσιακής μαγείας.

Η πρώτη πολιτική, με τη στενή έννοια, ταινία στην Ελλάδα, η “*100 ώρες του Μάη*”, με θέμα τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, γυρίστηκε το 1963 αλλά απαγορεύτηκε και παίχτηκε μετά την πτώση της Χούντας, το 1974. Η δεύτερη πολιτική επίσης ταινία μεγάλου μήκους που ο ίδιος σκηνοθέτης, ο Θεός, ξεκίνησε να γυρίζει παράνομα το 1967, το “*Κιέριον*”, απαγορεύτηκε ομοίως και για πρώτη φορά παίχτηκε το 1974. Την ίδια τύχη είχε η ταινία για τις σκληρές συνθήκες των εργοστασίων “*750.000*” (1966) του Αλέξη Γρίβα, η οποία μετά την προβολή της στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης απαγορεύτηκε (Σολδάτος, 1978b:452, 463). Πολύ σημαντικό είναι το ντοκιμαντέρ του Γρίβα “*Ενάντια στη λογική και με τη βία*” (1974), που κατέγραψε το πραξικόπημα του Πινοσέτ στη Χιλή.

Στην περίοδο της Χούντας 1967-74 και σε σύνδεση με τον Μάη του ’68, αν και οι ταινίες του δεν έγιναν γνωστές στην Ελλάδα, ξεπήδησαν οι προσπάθειες νέων σκηνοθετών να καταγράψουν, παράνομα βέβαια, την πολιτική καταπίεση της δικτατορίας και την αντίσταση εναντίον της που οργανώθηκε κυρίως από το σπουδα-

στικό κίνημα. Για την καταγραφή αυτή, στην οποία περιλαμβάνονται και τα γεγονότα της Νομικής, εργάστηκαν ο Μένιος Δίτσας σε συνεργασία με τους Θόδωρο Μαραγκό, Θανάση Σκρουμπέλο και Γιάννη Κασπίρη και συνέχισαν και μετά την πτώση της Χούντας με φιλμάρισμα της δίκης των πρωτεργατών της. Ο Κώστας Ζυρίνης ξεκίνησε την ομάδα «Λαϊκή Εξουσία» που προεκτάθηκε στην ομάδα ΚΙΝΟ με τους Μαραγκό και Λάμπρο Παπαδημητράκη. Προϊόν της συνεργασίας ήταν η στρατευμένη ταινία “*Κινηματογραφικές στιγμές του 73*” που παιζόταν επί δύο χρόνια μετά την πτώση της Χούντας στο παράλληλο κύκλωμα των κινηματογραφικών λεσχών και συλλόγων σε όλη την Ελλάδα. Οι λέσχες αυτές σε λίγα χρόνια έσβησαν, μαζί με το παράλληλο κύκλωμα, και διατηρήθηκαν μόνο δύο στην Αθήνα, οι λέσχες της Ηλιούπολης και του Κορυδαλλού.

Κατά την αιματηρή εξέγερση του Πολυτεχνείου τον Νοέμβρη του 1973, ο Ζυρίνης γύρισε πολλά στιγμιότυπα μέσα και έξω από το πολιορκημένο συγκρότημα των σχολών. Το υλικό αυτό ενσωματώθηκε σε πολλές κόπιες που κυκλοφορούν για τα ιστορικά αυτά γεγονότα. Τη σκηνή κατά την οποία το ταγκ έριξε την πύλη την γύρισε ο οπερατέρ της ολλανδικής τηλεόρασης. Την ίδια νύχτα, 17 Νοέμβρη, ο Παντελής Βούλγαρης φιλμάρησε τα γεγονότα από ένα διαμέρισμα γειτονικής πολυκατοικίας και έστειλε το υλικό στη σουηδική τηλεόραση.

Το κλίμα του πολιτικού αυταρχισμού που συνεχίστηκε και μετά την Χούντα, δεδομένου ότι οι βασανιστές αθώωθηκαν, δεν ευνόησε την παραγωγή στρατευμένων ταινιών. Ούτε οι σκηνοθέτες ούτε το κοινό διανοήθηκαν να αντιπαρατεθούν στην κοινωνία της κατανάλωσης. Οι λίγες ταινίες πολιτικού κινηματογράφου με τη στενή έννοια των Λεωνίδα Βαρδαρού, Διονύση Γρηγοράτου και άλλων, που προβλήθηκαν στις αίθουσες και αναφέρθηκαν παραπάνω, κτυπήθηκαν από τους κριτικούς –βλέπε “*Συγχρονος κινηματογράφος*” Νο 20. Συμπληρώνουμε ότι ο Βαρδαρός γύρισε τέσσερα ντοκιμαντέρ σχετικά με τους “*Τόπους εξορίας και μνήμης*” και μια ταινία μικρού μήκους. Στις αρχές του 21ου αι. εμφανίζεται η ομάδα *kinokino* που δημιουργεί παράλληλο κύκλωμα και οργανώνει προβολές πρωτοποριακών βίντεο σε τσάρες και σε διαμερίσματα (Νικολαΐδου, 2005:144).

Στα 2008 εμφανίζεται το ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους “*Πουλιά στο βάλτο*”, βραβευμένο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, της Αλίντας Δημητρίου, με θέμα τη συμμετοχή των γυναικών στην Εθνική Αντίσταση, το 2009 ακολουθεί ανάλογη ταινία της με τίτλο “*Η ζωή στους βράχους*”, για τη συμμετοχή των γυναικών στον εμφύλιο του 1947-49 και τις συνέπειες που υπέστησαν και στις δύο περιπτώσεις και το 2011 την ταινία “*Τα κορίτσια της βροχής*” για την αντίστασή τους στη Χούντα –οι τρεις αυτές ταινίες έγιναν με την οπτική της «προφορικής ιστορίας». Αυτό συνέβαλε στη

διαμόρφωση ενός νέου παράλληλου κυκλώματος σε στέκια συλλόγων και τοπικών κινήσεων και, ταυτόχρονα στο ξεκίνημα ενός νέου στρατευμένου κινηματογράφου με θέματα από την Αντίσταση – “Καπετάν Κεμάλ, ο σύντροφος” (Λαμπρινός 2008), “Άλλος δρόμος δεν υπήρχε” (Ψυλλάκης 2009) – καθώς και με ταινίες από τις κινητοποιήσεις το Δεκέμβρη του 2008 με τη δολοφονία του Αλέξη Γρηγορόπουλου.

9. Λειτουργία και αισθητική του στρατευμένου κινηματογράφου

Στην πλειονότητά του, ο με τη στενή έννοια πολιτικός κινηματογράφος διατηρεί την ίδια διαδικασία παραγωγής-διανομής με τον εμπορικό κινηματογράφο, αυτόν που προβάλλεται στις αίθουσες. Κατά συνέπεια, εκτός από το περιεχόμενο της ταινίας, δεν προκύπτουν σοβαρές διαφορές ή προβλήματα σε αναφορά με τη λειτουργία και με την αισθητική του. Αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι πολλές ταινίες του χρησιμοποιούνται με ανάλογους όρους λειτουργίας όπως οι στρατευμένες, δηλαδή με προβολή σε ανοιχτούς χώρους και με συζήτηση μετά την προβολή. Πάντως οι διαφορές και τα προβλήματα ενός διαφορετικού κινηματογράφου, σε σχέση με τον εμπορικό και την αισθητική του, επικεντρώνονται στο στρατευμένο.

Στρατευμένες ταινίες με την αυστηρή έννοια χαρακτηρίσαμε εκείνες που, εκτός των άλλων χαρακτηριστικών, βρίσκονται στο περιθώριο του εμπορικού κυκλώματος διανομής, δηλαδή συνάντησαν την απαγόρευση της λογοκρισίας ή εμπόδιαν από τις αίθουσες είτε της δικής τους είτε ξένης χώρας. Φυσικά, δεν πρέπει να συγχέονται με τις ταινίες που κρίθηκαν αντιεμπορικές ή χαμηλής ποιότητας.

Από την ιστορία της «στρατευμένης» τέχνης προκύπτουν ορισμένα στοιχεία που επαναφέρουν το ζήτημα της αισθητικής. Ο όρος «αισθητική» χρησιμοποιείται εξυπονώντας ταυτόχρονα τρεις διαφορετικές σημασίες: α) τη θεωρία της τέχνης ως αφηρημένο και υπερκοινωνικό Λόγο, ως καθολική και αιώνια αξία, β) την καλλιτεχνική βίωση και μέθεξη και γ) την ποιότητα που μπορεί να εγγράφεται σε διάφορα πράγματα ή καταστάσεις, π. χ. όταν λέμε «αισθητική αξία της γλώσσας» ή «αισθητική του δωματίου». Πρόκειται, προφανώς, για τρία ξεχωριστά σημασιολογικά πεδία που αφορούν αντίστοιχα: α) την αισθητική, ως γενική θεωρία των μορφών της τέχνης, β) την αισθητική εμπειρία, δηλαδή τις διαδικασίες του ενιαίου ψυχισμού κατά την παραγωγή, την αναπαραγωγή και την πρόσληψη του έργου τέχνης, και γ) το γούστο, ως συμβολική λειτουργία οριοθέτησης των κοινωνικών διακρίσεων. Η ανάλυση της σύμμεξής τους, που είναι μεγάλο θέμα, θα μπορούσε να διεξαχθεί σε συνάρτηση με την ανάλυση της κοινωνικής λειτουργίας του «συμβολικού κεφαλαίου».

Παραμένοντας στην πρώτη έννοια του όρου «αισθητική», δηλαδή σε ό,τι αφο-

ρά τη γενική θεωρία των μορφών της τέχνης, ο λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος επιβεβαιώνει αυτά που έχουν επισημάνει πολλοί θεωρητικοί της αισθητικής καθώς επίσης και η ανθρωπολογική προσέγγιση. Εν πρώτοις, ότι δεν υπάρχουν ακλόνητες κατηγορίες και νόμοι στην τέχνη. Κατά δεύτερο, ότι η τέχνη έχει συστηματικές σχέσεις με την κουλτούρα, της οποίας αποτελεί αναπόσπαστο μέρος, ότι υπόκειται σε στενές εξαρτήσεις από τους κοινωνικο-ιστορικούς όρους και ότι βρίσκεται σε εξάρτηση με τις σχέσεις δύναμης και εξουσίας. Η “Ωρα των Υφικαμίμων” προκάλεσε επανάσταση και στο θέμα και στη μορφή. Πρόκειται για ένα τετράωρο ντοκιμαντέρ, δηλαδή για ένα είδος που η κλασική βιβλιογραφία του κινηματογράφου απέφευγε να το αναφέρει, γιατί αμφισβητούσε την ένταξή του στην τέχνη. Εντούτοις, ανέτρεψε κάθε προηγούμενο μοντέλο πολιτικής ταινίας και δημιούργησε παγκόσμια αίσθηση. Η αισθητική των πλάνων που γεμίζουν καπνό, στις επόμενες ταινίες του ίδιου, συμπορεύεται με την αισθητική ορισμένων άλλων σκηνοθετών, όπως του Στόουν και του Λαρς φον Τρίερ (Lars von Trier), στις οποίες η κάμερα ρευστοποιεί τα περιγράμματα του αντικειμενικού κόσμου, για να δείξει ότι πρόκειται για ένα κόσμο που βρίσκεται σε αναπόφευκτη κίνηση και αλλαγή. Πρόκειται για ανατροπή του κλασικού κανόνα για το «ωραίο πλάνο», ανατροπή που διαδίδεται, πλέον, και στο εμπορικό κύκλωμα.

Εκείνο που προκύπτει είναι ότι οδηγούμαστε σε αδιέξοδο εάν κρίνουμε την καλλιτεχνική ποιότητα των στρατευμένων ταινιών με βάση τις αρχές της επίσημης αστικής αισθητικής, δεδομένου ότι και τα δικά της κριτήρια είναι μεταβλητά. Από την άποψη αυτή είναι δικαιολογημένη η παρατήρηση του Εσπινόζα, ότι «κάνουν λάθος εκείνοι που προσποιούνται ότι δικαιώνουν την τέχνη ως μη στρατευμένη δραστηριότητα» (Εσπινόζα, 2008:47). Συνεπώς, αντίθετα προς την αστική αισθητική, που για να εξετάσει ακόμα και την κοινωνιολογία της τέχνης περιορίζει το πρόβλημά της σε ένα μόνο μέρος της, στο «να εξετάσουμε την ταινία καθαυτήν» (Sorlin, 2006:58) και αγνοεί τις συνθήκες τέλεσης που προκαλούν την αισθητική εμπειρία, οφείλουμε να απεγκλωβιστούμε από το έργο τέχνης και να κάνουμε συνολική θεώρηση της λειτουργίας της.

Κάτω από μια τέτοια θεώρηση το πρόβλημα μπαίνει διαφορετικά. Οι περισσότεροι απολογητές των στρατευμένων ταινιών συμφωνούν ότι ο καθαυτό πολιτικός κινηματογράφος με τη στενή έννοια, δεν περιορίζεται μόνο στο να περιγράψει την πολιτική ή να αποκαλύψει και να καταγγείλει την κοινωνική ανισότητα, αλλά επιδιώκει να γίνει ο ίδιος πολιτική, «να κάνει πολιτική χρήση του κινηματογράφου» (Lebel, 1976:184). Όπως παρατηρείται εύστοχα, πολιτικό φιλμ δεν είναι η περιγραφή της αθλιότητας, γιατί αυτό το κάνει και ο αστικός κινηματογράφος, αλλά να

καταστήσει γνωστούς τους επαναστατικούς αγώνες (Γκοντάρ, 1972:213). Μπορούμε να πούμε κάτι παραπέρα. Πολιτικό φιλμ είναι αυτό που θα αναδείξει ως μοναδική και απελευθερωτική υπέρβαση της πραγματικότητας όχι την παθητική μυθοπλασία αλλά την ενεργό συμμετοχή σε αυτό που μας εμποδίζει, με όλα τα μέσα, η βία της εξουσίας. Να αναδείξει τη συμμετοχή στον κοινωνικό μετασχηματισμό προς τη χειραφέτηση του ανθρώπου.

Η προβληματική του «τι είναι» και ποια η λειτουργία του στρατευμένου κινηματογράφου αναπτύχθηκε κατά τη δεκαετία του 1970 μέσα από τα κινήματα των Cinegiornali της Ιταλίας, Newsreels των ΗΠΑ, Cinema Nôvo της Λατινικής Αμερικής και από τις απηχήσεις τους στο Free Cinema της Αγγλίας και τις ομάδες Djiga Vertov της Γαλλίας. Έκανε φανερό ότι η αισθητική του διαμορφώνεται σε συνάρτηση με τη διαδικασία της κοινωνικής πρακτικής που εξυπηρετεί. Κύριοι στόχοι του ήταν η ανατροπή όλου του συστήματος παραγωγής-διανομής του βιομηχανικού κινηματογράφου: απελευθέρωση από τις χρηματοδοτήσεις, κατάργηση των κλισέ και των τυποποιήσεων στη διάρκεια προβολής: τυποποίηση στις διαστάσεις του κάδρου και στα άλλα χαρακτηριστικά της ταινίας. Στοχεύει στην ανατροπή της κατεστημένης αισθητικής, στη συλλογικότητα του συνεργείου, στην αναζήτηση νέων καναλιών διανομής διαμέσου των λαϊκών οργανώσεων και στη μετατροπή της προβολής ως θέαμα, σε προβολή για συζήτηση.

Ο σκηνοθέτης του στρατευμένου κινηματογράφου είναι επιφορτισμένος με τη διπλή ευθύνη, προς τους ανθρώπους που εμφανίζονται στην ταινία και προς τους ανθρώπους που θα την δουν. Εργάζεται μέσα στο πλαίσιο αναστοχασμού που διέπει τον ανθρωπολογικό κινηματογράφο στοχεύοντας στην υπέρβαση της ετερότητας, καθώς και στο για ποιούς κάνει την ταινία, για ποιο σκοπό και με ποια μέσα. Και επιπλέον, αποβλέπει στην υπέρβαση της πραγματικότητας όχι προς τη μυθοποίηση της, όπως κάνουν ο εμπορικός και ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος, αλλά προς τις δυνατότητές της. Ο στρατευμένος σκηνοθέτης έχει τρία μάτια, παρατηρεί ο Ίβενς, «το ένα βλέπει την πραγματικότητα μέσα από το βιζέρ της κάμερας, το άλλο στέκει ολάνοιχτο σε όλα όσα συμβαίνουν γύρω από τη μικρή εικόνα του κάδρου και το τρίτο πρέπει να είναι φιξαρισμένο στο μέλλον» (Ivens, 1976:8).

Πέρα όμως απ' αυτό συντελείται και νέα υπέρβαση. Πρόκειται για το μετασχηματισμό του ίδιου του υποκειμένου, δηλαδή του κινηματογράφου, κατά την προσπάθειά του να μετασχηματίσει το αντικείμενό του, την κοινωνία. Διαμορφώνει την τάση να συνενώσει την παραγωγή με τη διανομή στο πλαίσιο μιας ενιαίας κοινωνικής πρακτικής. Να εναλλάξει τον θεατή με τον κινηματογραφιστή και να μετατρέψει την παραγωγή και τη διανομή σε ισότιμες κοινωνικές δράσεις. Με άλλα

λόγια, η πρόσληψη του φιλικού θεάματος τείνει να διεξαχθεί με ανάλογους πολιτικούς όρους με εκείνους που διέπουν την παραγωγή του. Κάτω από τη ριζική αλλαγή της σχέσης μεταξύ δημιουργού και δέκτη που τείνει να επιφέρει η τάση αυτή, το πρόβλημα της αισθητικής παίρνει εντελώς διαφορετική θέση.

Παρατηρείται σωστά ότι αυτές και μόνο οι συνθήκες του φιλμαρίσματος, μέσα στις εφόδους της αστυνομίας και στα καπνογόνα «απορρίπτουν εκ των πραγμάτων τα αισθητικά εφέ» (Sergeau, 1976:182). Το ζήτημα, όμως, είναι πολύ πιο γενικό. Αυτά που για την επίσημη τέχνη ονομάζονται «αισθητικά εφέ» και «ωραία κάδρα» αποτελούν παραλλαγή της πραγματικότητας, ωραιοποίησή της. Οι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου συντάσσονται κατά τρόπο που να αρέσουν σε όλους, να κρύβουν τις αντιθέσεις και να ομογενοποιούν την κοινωνία, μαζί και τα γούστα του κοινού. Επικαλούνται την τέχνη σαν ασπίδα απέναντι στους κοινωνικούς μετασχηματισμούς, άρα σαν ασπίδα στην πολιτική πράξη. Παράλληλα, συνδέοντας την τέχνη με τον ελιτισμό, την χρησιμοποιούν ως μέσον κοινωνικών διακρίσεων σε υποκείμενα και σε αντικείμενα. Διαμέσου του χωρισμού της παραγωγής από τη διανομή επιβάλλουν την αυθεντία του δημιουργού σε συνδυασμό με την παθητικοποίηση του θεατή. Η οργάνωση του φιλικού θεάματος με τους όρους της μη συμμετρικής επικοινωνίας και οι συνθήκες της αίθουσας προβολής, που φέρνουν τον θεατή σε ημι-υπναγωγική κατάσταση, τον υποβάλλουν στο δεσποτισμό του κυρίαρχου λόγου.

Εντελώς αντίθετα, οι στρατευμένες ταινίες ακολουθούν την αισθητική της λαϊκής κουλτούρας. Εν πρώτοις, δεν υπερβαίνουν την πραγματικότητα εξωραϊζοντάς την με «ωραία κάδρα» αλλά την αποκαλύπτουν. Δεν καθηλώνουν την πραγματικότητα στη μεταφυσική μαγεία της «αισθητικής εικόνας» αλλά την ανατρέπουν. Ανατέμνουν τις κρυμμένες πλευρές της πραγματικότητας, την αθλιότητα και την αδικία, όχι για να τις περιγράψουν, οπότε κινδυνεύουν να τις αναπαράγουν στις παραστάσεις μας, ούτε γιατί τετοιες ταινίες «φέρνουν λεφτά», ούτε να μας τις εξηγήσουν με λογικά επιχειρήματα, οπότε γίνονται μπροσούρα, ούτε για να μας επιβάλλουν τη φαναλιστική θέση του νατουραλισμού «έτσι είναι ο κόσμος και η ζωή», αλλά για να αποκαλύψουν τις αντιθέσεις που εγκυμονούν την ανατροπή της. Αποκαλύπτουν τους μηχανισμούς της καταπίεσης και τις δομές της εξουσίας, καθώς και εκείνους που τη διαχειρίζονται. Αποκαλύπτουν τις κρυμμένες δυνατότητες που θα επιτρέψουν την υπέρβασή της σε μια νέα πραγματικότητα και όχι στο φαντασιακό εξωραϊσμό της που ειδικά να τη συντηρήσει. Γιατί η κοινωνική πραγματικότητα είναι δυναμικό σύστημα, υπάρχει επειδή μετασχηματίζεται. Οι μετασχηματισμοί της διεξάγονται μέσα από αντιθέσεις, δηλαδή με υπερβάσεις. Αν το

ουσιαστικό της τέχνης είναι η εμφύχωση των υπερβάσεων αυτών διαμέσου συμβολικών αναπαραστάσεων, τότε ο στρατευμένος κινηματογράφος συμμετέχει στην οικοδόμηση μιας νέας, δημιουργικής αισθητικής. Γι' αυτό δεν απευθύνεται στη λογική, όπως η μπροσούρα, αλλά στον ψυχισμό, γιατί η υπέρβαση είναι ολική πράξη ζωής. Απευθύνεται στο συναίσθημα και στις αξίες πάνω στα οποία νομιμοποιείται το κύρος της λογικής.

Για τον στρατευμένο κινηματογράφο ισχύει ότι η αλήθεια είναι μια πράξη μετασηματισμού της κοινωνικής πραγματικότητας. Στο μέτρο που ο πολιτικός κινηματογράφος είναι και επαναστατικός, εκφέρει έναν άλλο λόγο, αντίθετο του κυρίαρχου, επομένως ενδέχεται να χρησιμοποιήσει ομοίως τη μη συμμετρική επικοινωνία. Στην περίπτωση αυτή, εάν συνεπάγεται την τελεστική μετάσταση του εαυτού, εκείνο που διεγείρει είναι η ανοιχτή στάση της μετάστασης κατά την οποία οι θεατές μετέχουν ενεργητικά, ως υποκείμενα της ιστορίας.

Ένα άλλο γνώρισμα της αισθητικής αυτής είναι η αναίρεση του διαχωρισμού δημιουργός/θεατής, που επέβαλε η κοινωνία των κοινωνικών διακρίσεων, δεδομένου ότι οι θεατές συμμετέχουν και στην παραγωγή και στην προβολή της ταινίας. Στην στρατευμένη ταινία η αναίρεση αυτή συντελείται μέσα από την πολιτική πράξη, η οποία παίρνει τη θέση του δρώμενου. Η ταινία γίνεται μέρος της επαναστατικής πράξης, διαλέγεται με τον Άλλον, ως υποκείμενο για τη δραματοποίηση της πάλης που στοχεύει στην υπέρβαση της πραγματικότητας. Συμβαίνει το ανάλογο με την ανθρωπολογική ταινία στην οποία ο Άλλος γίνεται ομοίως υποκείμενο και συμμετέχει με τον ανθρωπολόγο στην πράξη υπέρβασης της ετερότητας. Σ' αυτή την υπέρβαση, καθώς και στη συμβολική αναπαράστασή της μέσω της τέχνης, έχουν δικαίωμα συμμετοχής όλοι.

Η αισθητική της στρατευμένης ταινίας δεν αναδύεται από τα αδρανή, παγιωμένα πλάνα. Εγκλείεται στη βιωματική έξαρση, στις ελπίδες, στο πάθος και στην αξιοπρέπεια των ταπεινών που ξεπερνούν τον εαυτό τους. Εγκλείεται στη φλόγα εκείνων που κινούνται μέσα σ' ένα εκστατικό όραμα κινώντας με τη ζωή τους τον τροχό της ιστορίας. Τέλος, εγκλείεται και στην πλαστικότητα της «ευτελούς» πραγματικότητας, την οποία συλλαμβάνει και καταγράφει η κάμερα στη διαδικασία της ανατροπής της, κατά τη διαδικασία της παραγωγής. Στη σύγχρονη κοινωνία η υπέρβαση προς τις ανθρώπινες αξίες δεν διεξάγεται στα χαρακώματα ούτε ατομικά. Κυοφορείται συλλογικά στις άρρητες, διεθλασμένες διαδρομές της πόλης. «Σε μια πόλη των «κατωφλίων» (όπου) αναδύονται ετεροτοπικές στιγμές ως μέρος μιας διαδικασίας συλλογικής επινόησης... το μέλλον μπορεί να δημιουργηθεί ως συλλογικό έργο τέχνης» (Stavrides, 2010:145). Η πολιτικοποι-

ηση της φιλικής αισθητικής αποτελεί την πιο εντυπωσιακή επανάσταση σε όλες τις τέχνες.

Εάν η μαγεία του κινηματογράφου έγκειται στη δυνατότητα να μας μεταφέρει σε μια διαφορετική πραγματικότητα, το ζήτημα είναι κατά πόσο αυτή η μεταφορά μας αποπλίζει από τη ζωή ή μας μετατρέπει σε ενεργά υποκείμενα της ιστορίας. Το κεντρικό ζήτημα για τον στρατευμένο κινηματογράφο είναι να επαναφέρει την απωλεσμένη λειτουργική σχέση της τέχνης με τη ζωή, σχέση που καθιστά την τέχνη δύναμη μετασηματισμού του κόσμου. Να αφυπνίσει στον άνθρωπο την τόλμη να καταγγέλει και, ταυτόχρονα, να κινητοποιεί τη δημιουργική ικανότητά του στο να οικοδομεί οράματα ικανά να πραγματοποιηθούν. Για ένα τέτοιο εγχείρημα τα προβλήματα είναι πολλά.

Στα παραπάνω ζητήματα που βάζει η αισθητική του στρατευμένου κινηματογράφου έχουν ήδη δοκιμαστεί σοβαρές απαντήσεις. Οι πρωτοπόροι του Λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου έδωσαν μια τέτοια απάντηση με βάση το πρόβλημα των συνθηκών λειτουργίας της αίθουσας προβολής σε συνάρτηση με τους όρους διεξαγωγής της αντίστασής τους στο δεσποτισμό του κυρίαρχου λόγου. Η απάντηση αυτή αποτέλεσε μοντέλο για εφαρμογή και σε άλλες ανάλογες περιστάσεις και προεκτάθηκε ακόμα πιο πέρα. Ο κουβανός Εσπινόζα ζητούσε να καταργηθεί ο διαχωρισμός μεταξύ σκηνοθέτη και κοινού και η συνθήκη της αίθουσας να αντικατασταθεί με τη συνθήκη του καρναβαλιού. Εκείνο, πάντως, που ήταν γενικό αίτημα και που εφαρμόστηκε, ήταν: να αναπαραχθεί στη διαδικασία της διανομής η συμμετοχή του κοινού που υπήρξε στη διαδικασία της παραγωγής, ως ιστορική πράξη. Να συμπληρώνεται η προβολή με συζήτηση πάνω στο θέμα της ταινίας και «...η κινηματογραφική πράξη να τελειώνει με το πέρας της συζήτησης». Η αισθητική εμπειρία προκύπτει από την αναπαραγωγή με άλλους όρους της συλλογικής πράξης που εκδηλώθηκε κατά τη διαδικασία της παραγωγής. Βιώνεται μέσα από τη μέθεξη των θεατών με την αγωνιστική δράση που προβάλλεται στην οθόνη και σε συνέχεια με το ξαναζωντάνεμά της στη συζήτηση μετά την προβολή. Η μετάσταση του εαυτού που διεγείρεται από την εμπειρία αυτή προκαλεί μεταστροφή της συνείδησης, με τελικό αποτέλεσμα να ενσωματώσουν οι θεατές στη δική τους πρακτική αυτό που είδαν και που συζήτησαν. Θέτει την πράξη σε αναστοχασμό.

Η εισαγωγή της συζήτησης στην προβολή είναι ένα από τα καίρια ζητήματα. «Η διάρκειά της καθορίζεται από τους συμμετέχοντες σ' αυτήν» (Solanas, 1974:142). Τα *cinegiornali liberti*, που εμφανίστηκαν το 1967 και το 1969, είχαν συγκροτηθεί σε δέκα ομάδες που λειτούργησαν με αυτό το πνεύμα, ως «κραυγή συναγερού, αφύπνιση της συνείδησης... διάλογος, μάχη, έρευνα, ανάκριση, πρό-

κληση. Συγκέντρωναν τους θεατές όπως σε μια δημόσια συγκέντρωση, έτοιμους για δράση» (Zavattini, 1975:203). Η εφαρμογή της από το Cinema Nôno είχε σαν αποτέλεσμα, στη Μερίντα και στο Καράκας, μετά την προβολή της ταινίας “*Η Ωρα των Υψηκαμίνων*”, να βγαίνει το κοινό σε διαδήλωση στους δρόμους, ενώ σε ανάλογη περίπτωση στο Μοντεβίδεο, το 1969, το κοινό έστησε οδοφράγματα (Getino – Solanas, 1974:291). Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη της, «επιδιώξαμε... να κάνουμε ένα κινηματογράφο ανοιχτό, όπου οι θεατές θα έπαιρναν θέση μέσα στο έργο και η αίθουσα δεν θα είναι αίθουσα θεάματος αλλά ιδιαίτερη αίθουσα απελευθέρωσης» (Solanas, 1971:6). Τα όρια μεταξύ του πολιτικού και του επαναστατικού κινηματογράφου γίνονται ασαφή. Προέχει η αφύπνιση της μαχητικότητας και όχι η αυτοέκφραση του δημιουργού ούτε η ψυχαγωγία του θεατή. Πολιτική ταινία θεωρείται «...κάτι που δεν είναι ακόμα δράση αλλά είναι η προετοιμασία γι’ αυτή» (Rocha, 1974:252), αυτή που «...συλλαμβάνει τους νόμους της πραγματικότητας με σκοπό να τη μεταμορφώσει ενεργητικά» (Γκοντάρ, 1972:212).

Το πρόβλημα για το αν συμβάλλουν οι πολιτικές ταινίες και τα ντοκιμαντέρ στον κοινωνικό μετασχηματισμό, αν λειτουργούν ως όργανα πάλης ή ως μέσα αφύπνισης και με ποιες συνθήκες προβολής είναι πάντα ανοιχτά. Προφανώς, δεν μπορεί να ισχύει η ίδια συνταγή για όλες τις περιπτώσεις και όλες τις εποχές. Κάθε κίνημα οφείλει να δώσει λύση συμβατή με τους δικούς του ιστορικούς όρους.

10. Κινηματογράφος και ιστορία

Δεν είναι λίγες οι προβολές που μας έχουν συγκινήσει στην οθόνη από τις μεγάλες σελίδες της ιστορίας, όπως είναι οι “*Ναπολέον*” (Gance 1926), “*Όταν πετούν οι γερανοί*” (Kalatozov 1957), “*Σπάρτακος*” (Kubrick 1960), όπως επίσης και από τις μικρές ή ατομικές ιστορίες “*M*” (Lang 1932), “*Κλέφτης ποδηλάτου*” (Sica 1948), “*Καλοκαίρι με τη Μόνικα*” (Bergman 1952). Οι ταινίες μυθοπλασίας αλλά και πολλά ντοκιμαντέρ αποτελούν βασικά αφήγησι. Ο σκελετός του σεναρίου τους λέγεται στόρι (story), δηλαδή ιστορία. Με λίγα λόγια, ο κινηματογράφος κάνει δύο πράγματα, αναπαριστά την ιστορία και, ταυτόχρονα, αναπλάθει ιστορίες. Υπάρχει και μια τρίτη διάσταση. Ο ίδιος βρίσκεται μέσα στην ιστορία και αποτελεί προϊόν της, επομένως την καθρεφτίζει. Κάθε μέτρο τυπωμένου φιλμ αποτελεί πηγή για την ιστορία. Γίνεται φανερό ότι οι σχέσεις του κινηματογράφου με την ιστορία είναι πολύπλοκες.

Για να διερευνήσουμε τις σχέσεις με την ιστορία θα πρέπει, προηγουμένα, να διευκρινίσουμε το πώς κατανοούμε την ιστορία. Περιορίζοντας το ζήτημα αυτό σε ένα πολύ γενικό σχεδιάσμα, θα μπορούσαμε να πούμε τα εξής:

Εν πρώτοις, επειδή η κοινωνία ως δυναμικό σύστημα βρίσκεται μέσα στην ιστορία και συνεχώς μεταβάλλονται τόσο η ίδια όσο και οι ιδέες της, είναι φυσικό να αλλάζουν και οι απόψεις της για την ιστορία. Επομένως, έχει χάσει πλέον την εγκυρότητά της η κλασική αντίληψη που ξεκίνησε από τον Θουκυδίδη, ότι έργο του ιστορικού είναι η αντικειμενική ακριβολόγηση των ντοκουμέντων. Η κριτική αμφισβητεί σήμερα: α) Τα κριτήρια με τα οποία ορίζουμε και επιλέγουμε τα ντοκουμέντα. β) Τη σημασία της αντικειμενικής θεώρησης, δεδομένου ότι η κοινωνία δεν μεταβάλλεται από μια εξωκοινωνική φυσική δύναμη ή από το σχέδιο μιας υπερβατικής Πρόνοιας αλλά διαμέσου των εσωτερικών της αντιθέσεων, οπότε μια τέτοια θεώρηση της ιστορίας σημαίνει ότι ο ιστορικός πρέπει να βρίσκεται έξω από την κοινωνία και τις συγκρούσεις της, πράγμα αδιανόητο. Αν, όπως τέθηκε στην εισαγωγή, θεωρήσουμε το κοινωνικο-πολιτισμικό σύστημα ως ενότητα της δομής, δηλαδή της διάταξης των κοινωνικών σχέσεων, με τις λειτουργίες της και τα προϊόντα τους, τότε, ιστορία είναι η αμοιβαία, διαλεκτική κίνηση της αυτο-οργάνωσής τους μαζί και του μετασχηματισμού που προκαλεί στο περιβάλλον. Γενικά, λέγοντας «ιστορία» εννοούμε την εξελικτική κίνηση του κοινωνικο-πολιτισμικού σχηματισμού που την χαρακτηρίζουν η μη αναστρεψιμότητα και η αρνητική εντροπία, δηλαδή η τάση αύξησης της οργάνωσής του.

Από την άλλη πλευρά, ονομάζουμε ιστορία και τη μελέτη αυτής της κίνησης. Σύμφωνα με τα παραπάνω, έργο του ιστορικού είναι η αναζήτηση των τάσεων, του μετασχηματισμού της και των μη αναστρέψιμων κανονικοτήτων της κοινωνίας που προσδιορίζουν τη λειτουργία της. Υλικό της ιστορίας είναι όλο το πεδίο των κοινωνικών φαινομένων, η κουλτούρα ως ολότητα, τα ορατά και μη ορατά ντοκουμέντα και ιδιαίτερα οι αντιφάσεις της, γιατί αυτές τροφοδοτούν την κίνησή της. Όσον αφορά τα ντοκουμέντα, ο ιστορικός οφείλει να τα αναζητήσει στις πρωταρχικές σχέσεις μεταξύ δομής και λειτουργίας, δηλαδή στο επίπεδο που βρίσκεται πίσω από τα φαινόμενα και που αποκαλύπτεται από τις αντιθέσεις και τα λανθάνοντα. Τέλος, δεν αρκεί η ακριβολόγηση των ντοκουμέντων αλλά προέχει η «ανάκρισή» τους, για να αποκαλύψουν το λανθάνον που κρύβεται πίσω από αυτά.

Το αξιοσημείωτο είναι ότι γενικά οι ιστορικοί περιφρόνησαν τον κινηματογράφο. Δεν του αναγνώρισαν ιστορική ταυτότητα, κατά ανάλογο τρόπο που οι κριτικοί βλέπουν την ταινία έξω από την ιστορία, σαν μοναδικότητα ή σαν αχρονικό αισθητικό φαινόμενο. Ίσως αυτό σχετίζεται με την συνήθως υπηρετική σχέση τους προς τον κυρίαρχο λόγο. Εξαιτίας της σχέσης αυτής, αφενός οι πηγές που χρησιμοποιούν – αρχεία του κράτους, νομικά κείμενα, βιογραφίες, τύπος- εκφράζουν τις απόψεις της εξουσίας. Αφετέρου, αναστηλώνουν το παρελθόν μέσα από

το παρόν, δηλαδή με βάση τις απαιτήσεις του παρόντος και την ιδεολογία του, για να το δικαιολογήσουν· π.χ. βλέπουν ιδιοκτησία, πυρηνική οικογένεια κ.ά. σε ιστορικές περιόδους που είναι ανύπαρκτα. Εντούτοις, για πολλές χώρες του Τρίτου Κόσμου η ταινία έχει πάρει τη θέση του βιβλίου της ιστορίας τους, πράγμα που σημαίνει ότι ο κινηματογράφος παίζει σημαντικό ρόλο στην ιστορία, που αξίζει να ερευνηθεί.

Για να μπούμε στο θέμα μας, ο κινηματογράφος βρίσκεται μέσα στην ιστορία ή είναι μέρος της ιστορίας κατά δύο κύριες διαστάσεις. Κατά την πρώτη, αποτελεί συστατικό της και συμμετέχει στη διαμόρφωση της ροής της. Κατά τη δεύτερη, αποτελεί ντοκουμέντο, μέρος του «σώματος υλικού» που προσφέρεται για τη μελέτη και την ερμηνευτική επεξεργασία της ιστορίας. Στην πρώτη διάσταση ο κινηματογράφος είναι ενεργός παράγοντας, υποκείμενο της ιστορίας ως ζωντανής πραγματικότητας. Στη δεύτερη διάσταση, συνιστά έναν ακόμα μάρτυρα, μια καταγραφή της, οπότε αποτελεί αντικείμενο της ιστορίας ως επιστημονικής έρευνας.

Από την θέση του υποκειμένου της ιστορίας ο κινηματογράφος παίζει πολύ ενεργότερο ρόλο από όλες τις άλλες μορφές τέχνης. Αν στην αρχαία Αθήνα επιρροή στη συνείδηση των θεατών ασκούσε το θέατρο, στην εποχή μας την ασκεί ο κινηματογράφος. Απορρόφησε ή αντικατέστησε ένα μεγάλο αριθμό από είδη της λαϊκής ψυχαγωγίας, επηρέασε ή περιόρισε τις άλλες μορφές τέχνης και μετέτρεψε τις περισσότερες σκηνές θεάτρου σε αίθουσες προβολής. Έγινε κεντρικός άξονας των μέσων της μαζικής ψυχαγωγίας και κυριάρχησε σ' αυτά διαμέσου των θυγατρικών ειδών του: βίντεο και τηλεόραση. Η δύναμη της επιρροής του στα πλατιά στρώματα, επιτρέπουν να αποτιμήσουμε το ρόλο του στην ιστορία.

Υπάρχει και μια άλλη πολύ σημαντική πλευρά. Η ταινία δεν επηρεάζει τους θεατές μόνο στο πώς να ενεργούν και να γράφουν την ιστορία τους. Τους διδάσκει επιπλέον και το τι είναι η ιστορία τους ως παρελθόν. Ένα μέρος αυτής της λειτουργίας το εκπληρώνουν οι ιστορικές ταινίες από τις οποίες οι περισσότερες παραποιούν την ιστορία για διάφορους ιδεολογικούς λόγους. Τέτοιες είναι οι ταινίες της γερμανικής κρατικής εταιρείας UFA που έδειχναν ότι η ιστορία γράφεται στις κρεβατοκάμαρες των ηγεμόνων μέσα από τις ερωτικές τους ίντριγκες (Kracauer, 1969:47-54). Το πιο σοβαρό, όμως, είναι ότι οι πλατιές μάζες που είναι αναλφάβητες και, κυρίως, ολόκληροι πληθυσμοί που δεν διαθέτουν γραφή, όπως συμβαίνει στην Αφρική, δεν έχουν άλλο τρόπο να μάθουν για την ιστορία τους παρά μόνο από το σινεμά. Με το να κατασκευάζει ο κινηματογράφος το παρελθόν τους, αντιστρατεύεται την προσπάθεια των ομάδων χωρίς γραφή να ανασυ-

στήσουν την παράδοσή τους και, μαζί μ' αυτήν, και την ταυτότητά τους που θα τους βοηθήσει, στις αποικιοκρατούμενες χώρες ιδιαίτερα, να αντισταθούν. Κάτω από αυτούς τους όρους πετυχαίνει την εκτόπιση των αναλφάβητων ομάδων από την ιστορία.

Όταν εκθειάζουμε τη μαγεία του σινεμά, την ικανότητα της θόνης να διανέμει όνειρα ή την καθολικότητα της 7ης τέχνης, στο βάθος αποδεχόμαστε το ρόλο υποκειμένου που η τέχνη αυτή παίζει στην κοινωνική ιστορία. Αλλά η άποψη αυτή, αν και είναι σωστή, μας δυσκολεύει να δούμε μιαν αντίστροφη πλευρά του. Το ρόλο υποκειμένου της ιστορίας που παίζουν επίσης ο ανατρεπτικός ή στρατευμένος κινηματογράφος, οι «εθνικοί» κινηματογράφοι, το κοινωνικο-πολιτικό ντοκιμαντέρ, τα κινήματα αντεργκράουντ, φρι σίνεμα (free cinema) κ. ά. Όλες αυτές οι μορφές του αμφισβητούν το κυρίαρχο σύστημα εξουσίας, με πρόθεση να γράψουν μιαν άλλη ιστορία.

Από τη θέση του αντικειμένου της ιστορίας το πρόβλημα παρουσιάζεται ως εξής: Κατά ποιο τρόπο μπορεί η ταινία να αποτελέσει τεκμήριο της ιστορικής έρευνας; Δηλαδή, πώς προσφέρεται στη μελέτη για την κατανόηση του παρελθόντος και για τη διερεύνηση των κοινωνικών μετασχηματισμών; Υποστηρίζεται σωστά ότι «ακόμα και η ιστορική ταινία ελάχιστα διαφέρει από τις άλλες μορφές του ιδεολογικού λόγου πάνω στην ιστορία...» (Fepp, 1986:53). Ο Γκανς και ο Ρενουάρ σκηνοθέτησαν και οι δύο ταινία για τη Γαλλική Επανάσταση αλλά από διαφορετική ιδεολογική σκοπιά. Στις ιστορικές ταινίες τηρείται συνήθως το κριτήριο της κλασικής ιστοριογραφίας. Αυτό όμως αφορά τις υλικές λεπτομέρειες, τα κουστούμια και τα σκηνικά, παραδίδοντας την ίδια την ιστορία στην ιδεολογική παραμόρφωση. Οι κυριότεροι τρόποι παραμόρφωσης: «η ιστορία γράφεται μέσα από τις ερωτικές ίντριγκες», «γράφεται από τους ήρωες», «γράφεται κατά σύμπτωση» κ.ά., συγκλίνουν στην ψυχολογική ερμηνεία της ιστορίας.

Η ιστορία καταγράφεται κατά κανόνα από την ιθύνουσα τάξη, η οποία διαμέσου αυτής επιδιώκει να επικυρώσει την κυριαρχία της ως προϊόν κοσμικών δυνάμεων που επιβλήθηκε από το χρόνο. Κατά συνέπεια, γίνεται μέρος των ιδεολογικών μηχανισμών συντήρησης και αναπαραγωγής των δομών εξουσίας. Οι δούλοι, που δεν διαθέτουν τέτοιους μηχανισμούς, δεν έγραψαν ιστορία ούτε για τον εαυτό τους ούτε, φυσικά, για την Αθήνα και τη Ρώμη. Ενώ υπάρχουν μουσεία που διατηρούν την ιστορική μνήμη για το καθετί, δεν υπάρχει κανένα μουσείο για τη δουλεία, σαν να μην υπήρξε. Εφόσον οι ταινίες παράγονται από τους προμηθευτές, είναι επόμενο να εκφέρουν το δικό τους ιδεολογικό λόγο. Εντούτοις, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορούν να γίνουν αντικείμενο μιας κριτικής ιστορικής έρευνας.

Γιατί δεν προσφέρουν μόνο μαρτυρίες για τον τρόπο ζωής της εποχής τους και της κουλτούρας τους αλλά, επιπλέον, προσφέρουν μαρτυρίες και για τον τρόπο σκέψης εκείνων που τις παρήγαγαν. Αποκαλύπτουν τις ιδεολογικές κατηγορίες του κυρίαρχου λόγου, όπως έχουν ήδη εκτεθεί (σελ. 64-71). Γενικότερα, από την άποψη τους ως ιστορικών ντοκουμέντων οι ταινίες διακρίνονται σε τέσσερις ομάδες:

Πρώτο, στις ιστορικές ταινίες. Από την έρευνά τους μπορεί να προκύψει σε ποιες περιόδους και κάτω από ποιες κοινωνικές περιστάσεις ο κυρίαρχος λόγος χρειάστηκε να επικαλεστεί την ιστορία, καθώς και με ποιο πνεύμα την εξέθεσε στην οθόνη. Είναι γνωστό ότι οι ταινίες “*Αλέξανδρος Νιέβσκι*” (1938) και “*Ιβαν ο Τρομερός*” (1945) του Αϊξενστάιν έγιναν σύμφωνα με πολιτική επιταγή. Από το 1908 έως το 1915 στο νεοσύστατο κράτος της Ιταλίας η κινηματογραφική παραγωγή, που την στηρίζει η αστική και όχι οι λαϊκές τάξεις, δίνει την προτεραιότητα στις ιστορικές ταινίες (Lerghon, 1966:39). Αυτό επιβεβαιώνει τη μεγάλη σημασία που έδινε το έθνος-κράτος στην ιστορία για να θεμελιώσει το κύρος του.

Δεύτερο, στις ταινίες με μύθο μη ρεαλιστικό. Συνιστούν ένα μεγάλο όγκο της κινηματογραφικής παραγωγής: ταινίες του φανταστικού, της αρχαίας μυθολογίας, βιβλικές κ.ά. Προσφέρουν το τυπικό υλικό για την κοινωνική και ιστορική μελέτη του κινηματογράφου ως τελεστικής λειτουργίας. Ενδιαφέρει να μελετηθεί σε ποιες εποχές και για ποιες κατηγορίες του κοινού χρησιμοποιήθηκαν, καθώς και σε ποιες περιπτώσεις κατέφυγε στο μοντέλο τους ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος, όπως συνέβη με το γερμανικό εξπρεσιονισμό.

Τρίτο, στις ταινίες που διαμόρφωσαν τη σύγχρονη μυθολογία. Σ’ αυτές ανήκουν κυρίως τα σίριαλ – “*Φαντομάς*”, “*Μυστήρια της Νέας Υόρκης*” – το γουέστερν, οι εξωτικές, οι περιπετειώδεις, ο Τζέιμς Μποντ κ.ά. Συγγενεύουν με την προηγούμενη ομάδα αλλά περιέχουν και πολλές άλλες μαρτυρίες για την εποχή τους.

Τέταρτο, στις ταινίες με ρεαλιστικό μύθο και στις καλλιτεχνικές ή ταινίες «ποιότητας». Αυτές περιέχουν πλούσια στοιχεία από : α) τις κοινωνικές συνήθειες, πρακτικές και συμπεριφορές της εποχής τους, β) τα υλικοτεχνικά μέσα και την οργάνωση του κοινωνικού χώρου, γ) τη σύγχρονη ιδεολογία που διανέμει ο κινηματογράφος στο κοινό.

Έχει παρατηρηθεί ότι η προβολή μιας ταινίας παλαιότερης εποχής είναι πολύ πιθανό να μας προκαλέσει γέλιο. Ο λόγος είναι ότι περικλείει πλούσιο ρεαλιστικό στοιχείο και απεικονίζει συνήθειες και συμπεριφορές τόσο ξεπερασμένες, ώστε μας φαίνονται ξένες και αταίριαστες. Επειδή στηρίζεται στη φωτογραφική λήψη, η κάμερα καταγράφει πλήθος από δεδομένα της πραγματικότητας, πέρα από το στήσιμο του σκηνικού και των ηθοποιών, ιδιαίτερα μετά την έξοδο των λήψεων από

τα πλατό στο δρόμο, οπότε σκηνικό έγινε η πραγματική καθημερινότητα. Ο ρεαλισμός αυτός αποτελεί απειλή μαρτυρίας, γιατί μπορεί να ανατρέψει την ωραιοποιημένη εικόνα του συστήματος, για παράδειγμα όταν ο φακός συλλαμβάνει τις φτωχογειτονίες και τα νεκροταφεία των αυτοκινήτων. Ας σημειωθεί ότι ο χολιγουντιανός κινηματογράφος, φυσικά και ο ελληνικός «εμπορικός», απέφυγαν συστηματικά να δείξουν φτωχογειτονίες και πρώτος που τις φιλμάρησε ήταν ο ιταλικός νεορεαλισμός, π.χ. στις ταινίες “*Σούσια*” (Sica 1946) και “*Ακατόνε*” (Pasolini 1961).

Εκείνο που ενδιαφέρει περισσότερο τον ερευνητή είναι η πλευρά της κρυμμένης ιστορίας. Ο Μ. Φερό (M. Ferro) πρόσθεσε ένα δεύτερο στοιχείο ιστορικής μαρτυρίας, της παραδρομής (lapsus). Πρόκειται για κάθε λανθάνον στοιχείο που, κατά κανόνα, μένει απαρατήρητο από τη διαδικασία παραγωγής της ταινίας, καθώς και από το κοινό αλλά που μπορεί να εντοπιστεί από τον ερευνητή. Διακρίνουμε δύο επίπεδα παραδρομών: α) Το λανθάνον που παρεμβάλλεται ως ασυμφωνία ή ρωγμή στη μαρτυρία της φιλμικής εικόνας. Αυτό συμβαίνει πιο συχνά στα φιλμ επικαίρων. β) Το λανθάνον που πηγάζει από τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Υπάρχει και τρίτο στοιχείο ιστορικής μαρτυρίας, πιο ισχυρό, οι ταινίες της αντι-ιστορίας και οι στρατευμένες ταινίες.

Συνοψίζοντας, οι ταινίες που κυκλοφορούν στο εμπορικό κύκλωμα διανομής, αυτό που κοινά ονομάζουμε κινηματογράφο, αποτελούν ντοκουμέντα της κοινωνικής ιστορίας και, ανάλογα με το είδος στο οποίο ανήκουν, προσφέρουν πληροφορίες για τη φαινόμενη ή για την κρυμμένη ιστορία: Αφενός, ως μέσον τελεστικής λειτουργίας ή, αντίθετα, ως μέσον κριτικής στάσης σε συνάρτηση: με το κοινωνικο-ιστορικό συμπεριέχον και με τη στρωματογραφική προέλευση του κοινού. Αφετέρου, ως μαρτυρία της ιστορίας του ίδιου του κινηματογράφου, της εξέλιξης των ιδιαίτερων εκφραστικών μέσων του, καθώς επίσης και των σχέσεών του με τις άλλες μορφές ψυχαγωγίας και τέχνης. Επίσης, ως στοιχείο των ιδεολογικών μηχανισμών συντήρησης του κοινωνικού συστήματος, στον τρόπο που διανέμει και εκλαϊκεύει την άποψη της κυρίαρχης τάξης για την ιστορία. Ως μαρτυρία ρεαλιστικών στοιχείων σχετικά με τα υλικοτεχνικά μέσα, τις συμπεριφορές, συνήθειες και πρακτικές ορισμένων τάξεων ή, γενικότερα, της εποχής τους. Ως μαρτυρία του λανθάνοντος και του «εν δυνάμει» της κοινωνικής πραγματικότητας, διαμέσου της αποκρυπτογράφησης και ανάλυσης των παραδρομών, αντιφάσεων και ρωγμών, που πηγάζουν από την απεικόνιση της πραγματικότητας ή από τον σκηνοθέτη. Ομοίως, μέσα από τις ταινίες της αντι-ιστορίας, των εθνικών κινηματογράφων, των παράλληλων κυκλωμάτων διανομής, του φεμινιστικού κινήματος και τα παρόμοια. Ως κοινωνικό ντοκιμαντέρ, ιδιαίτερα όταν αυτό βρίσκεται στην κατεύθυνση

ση του στρατευμένου κινηματογράφου, οπότε παίζει και αυτό το διπλό ρόλο, του αντικειμένου, όταν χρησιμοποιείται ως ντοκουμέντο, και του υποκειμένου, όταν χρησιμοποιείται για σκοπούς έρευνας και κριτικής. Τέλος, σε σύνδεση με τις εθνολογικές και, γενικότερα, τις ανθρωπολογικές ταινίες, όταν γυρίζονται με τις μεθόδους της κοινωνικής έρευνας.

11. Η προφορική ιστορία στην οθόνη

Η ιστορία, ως επιστήμη που ερευνά την πορεία των κοινωνικών γεγονότων, αποτελεί μια σημαντική περιοχή της γνώσης που δεν παραμένει αμετάβλητη αλλά βρίσκεται και αυτή μέσα στην ιστορία, διεξάγει συνεχώς διάλογο με το παρελθόν της και το αναμορφώνει σε συμφωνία με τις ανάγκες και τη νοοτροπία του παρόντος. Έχει περάσει ορισμένα στάδια με πρώτο την προϊστορία της, που την αποτελούν οι προφορικές παραδόσεις για τις γενεαλογίες. Συνέχισε με τους άθλους των βασιλιάδων-ημιθέων και αργότερα με τη βιβλική ιστορία. Τον αποφασιστικό διαχωρισμό από την προϊστορία τον επέβαλε η κατάκτηση της γραφής, γι' αυτό, θεωρείται ότι η ιστορία αρχίζει μαζί με τη γραφή.

Πέρα από τα μεγάλα ζητήματα που απασχολούν τη σύγχρονη επιστήμη της ιστορίας αλλά δεν έχουν θέση για να αναφερθούν εδώ, εκείνο που θα πρέπει να επισημανθεί είναι ότι, αν και δεν φαίνεται να αφορά την πρακτική ζωή, εντούτοις δεν είναι μια μορφή γνώσης που κατοικεί στους ουρανούς. Αντίθετα, συνδέεται στενά με τις ανάγκες του ανθρώπου και παίζει αποφασιστικό ρόλο για τον προσδιορισμό της θέσης του στον κόσμο. Πιο συγκεκριμένα, συνδέεται με τις διαδικασίες εκείνες με τις οποίες η κοινωνία συγκροτεί τη συνοχή της, αξιολογεί το παρελθόν της και χρησιμοποιεί την αξιολόγηση αυτή για την πορεία της ατενίζοντας το μέλλον. Και ακόμα πιο συγκεκριμένα, όταν μιλάμε για την κοινωνία, δεν πρέπει να τη θεωρούμε αφηρημένα, σαν ένα ομοιογενές άθροισμα ατόμων. Δεν πρέπει να αγνοούμε ότι αποτελεί σύστημα που τα μέρη του διέπονται από αλληλοκαθορισμούς και αντιθέσεις και ότι η δομή της, σε όλες σχεδόν τις σύγχρονες κοινωνίες, συγκροτείται από ιεραρχημένες σχέσεις εξουσίας.

Δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε ότι οι δυνάμεις που διαχειρίζονται τις δομές αυτές διαχειρίζονται επίσης και την καταγραφή της ιστορίας, για να ελέγχουν την κοινωνική συνοχή και να διασφαλίζουν τη διατήρησή τους. Συνεπώς, η ιστορία ανασυγκροτεί το παρελθόν με βάση τα κριτήρια και τα συμφέροντα εκείνων που τους ενδιαφέρει η σταθερότητα της κοινωνικής δομής, δηλαδή με τα κριτήρια του παρόντος. Στην περίοδο της απολυταρχίας η ιστορική καταγραφή αναφέρεται

στις πράξεις των ηγεμόνων αγνοώντας τις μεταβολές του πολιτισμού –η έννοια της ιστορίας του πολιτισμού εμφανίζεται τον 18ο αιώνα από τον Βολταίρο. Στην περίοδο του έθνους-κράτους η ιστορία αναφέρεται στο ένδοξο παρελθόν του έθνους και στις μάχες που έδωσε με τους γείτονές του. Αντί των βάρδων ή των ραψωδών και των χρονικογράφων που τους διαδέχτηκαν, διαμορφώνεται ένα οργανωμένο σύστημα από σχολές, θεσμούς και παρεμβάσεις που ελέγχουν ώστε τα κριτήρια με τα οποία συντάσσεται και διδάσκεται η ιστορία να συμφωνούν με τα κριτήρια της Πολιτείας και, γενικότερα, του έθνους-κράτους. Η παραβίαση αυτών των κριτηρίων καταγγέλλεται ως παραχώρηση στην εμπάθεια εκείνων που δυσανασχετούν για το καθηλωμένο παρόν και ως έλλειψη αντικειμενικότητας. Αλλά η ίδια η επίσημη ιστορία, εφόσον κάνει επιλογή στα γεγονότα και εφόσον αποσιωπά ολόκληρα κοινωνικά στρώματα όπως τις γυναίκες –για να μην αναφέρουμε την προσθήκη «ιστορικών κατασκευών», π.χ. το λάβαρο της Αγίας Λαύρας ή το κρυφό σχολειό– στερείται αντικειμενικότητας.

Εντούτοις, μαζί με την ιστορία και τις ανατροπές της, κινείται και η επιστήμη της ιστορίας. Από καιρό έχουν διαδραματιστεί προσπάθειες να υπερπηδηθεί το μονοπώλιο της επίσημης ιστορίας, η οποία εκφράζει τον κυρίαρχο λόγο, να ερευνηθεί με νέες μεθόδους το παρελθόν και να αξιολογηθεί με νέα θεώρηση το νόημά της. Ανάλογες προσπάθειες έγιναν να διερευνηθούν και άλλες πλευρές της κοινωνικής ζωής –για παράδειγμα, στην επίσημη ιστορία προβάλλεται ο ρόλος του κλήρου στην τόνωση του εθνικού φρονήματος, ενώ στα δημοτικά τραγούδια απουσιάζει ο κλήρος-, καθώς και ο ιστορικός ρόλος των περιθωριακών ομάδων, αυτών που απεκλήθησαν ομάδες «χωρίς φωνή». Είναι φανερό ότι η απουσία στην ιστορία της φωνής των ομάδων αυτών αντανακλά την έλλειψη κοινωνικής δύναμης από μέρους τους. Επομένως, η διεκδίκηση για την αποκατάσταση της ιστορίας τους συνδέεται με τη διεκδίκηση της ταυτότητάς τους, άρα με το κίνημα για τη χειραφέτησή τους.

Για το εγχείρημα αυτό παρουσιάζονται δύο σοβαρές δυσκολίες, η έλλειψη πηγών και η απουσία συλλογικής μνήμης. Σχετικά με τις πηγές, επειδή στα κρατικά αρχεία οι αναφορές για τις άλλες πλευρές της κοινωνικής ζωής και για τις περιθωριακές ομάδες έχουν αγνοηθεί ή παραποιηθεί, αναζητήθηκαν νέες αξιοπιστες πηγές στα αρχεία των κοινοτήτων και των ενοριών, στις επιστολές και στα προσωπικά ημερολόγια. Για παράδειγμα, διαπιστώθηκε ότι οι επιστολές των γυναικών δίνουν διαφορετική εικόνα από εκείνη που δίνουν οι επιστολές των ανδρών. Σχετικά με το ζήτημα της συλλογικής μνήμης το πρόβλημα είναι πιο σύνθετο. Για τη διερεύνησή του διακρίνουμε τρεις μορφές της, την ιστορική, την άρρητη και την κοινωνική μνήμη.

Ιστορική μνήμη: Η ατομική μνήμη κάθε ανθρώπου διατηρείται, όπως έδειξαν οι έρευνες, ανάλογα με το βαθμό που οι προσωπικές εμπειρίες συνδέονται και αγκυρώνονται πάνω στα ιστορικά γεγονότα που αφορούν γενικά την κοινότητα. Η αγκύρωση αυτή διαμεσολαβείται διαμέσου των οικογενειακών αφηγήσεων, ιδίως σχετικά με τη γενεαλόγηση, με τις οποίες εξοικειώνεται το παιδί και τις χρησιμοποιεί για να συγκροτήσει την ταυτότητά του. Για την οργάνωση της συλλογικής μνήμης συμβάλλουν πολλές διαδικασίες. Η επιλογή μιας σειράς ιστορικών γεγονότων που να είναι αποδεκτά από την κοινότητα –επέτειοι, εκλογές, κρίσεις, θάνατοι επισήμων κ.ά.-, η χρήση της σειράς αυτής ως ορόσημα για την αναφορά των εμπειριών της ομάδας στην καθημερινή επικοινωνία και στην πρακτική και, τέλος, η πρόσδεση των ατομικών αναμνήσεων πάνω σ' αυτόν τον καμβά. Επειδή η μορφή αυτή της συλλογικής μνήμης αγκυρώνεται πάνω στον καμβά των επίσημων ιστορικών γεγονότων λέγεται ιστορική μνήμη. Για τον ίδιο όμως λόγο και επειδή η στοιχειοθέτηση των ιστορικών γεγονότων υπακούει στον κυρίαρχο λόγο, η ιστορική μνήμη δεν περιέχει μαρτυρίες των ομάδων «χωρίς φωνή» ούτε μαρτυρίες των άλλων πλευρών της κοινωνικής ζωής που ο κυρίαρχος λόγος τις έχει απορρίψει. Για παράδειγμα, δεν αναφέρεται ότι στην Επανάσταση του '21 επήραν μέρος και κοινότητες αλβανικής καταγωγής, όπως οι Σουλιώτες.

Άρρητη μνήμη: Είναι γνωστό το φαινόμενο της αμνησίας που προκαλείται από τις τραυματικές εμπειρίες του πολέμου, στα άσυλα ανηλίκων κ.ά. Αλλά η ατομική μνήμη δεν χάνεται. Με τη διαφορά ότι τα προσωπικά βιώματα και οι λογοκριμένες συμπεριφορές απωθούνται στο επίπεδο του άρρητου, στο υποσυνείδητο. Από τις σχετικές έρευνες προκύπτει ότι τα άτομα που υπέστησαν κάποτε έντονη καταπίεση έχουν χάσει ή έχουν παραποιήσει την οδυνηρή μνήμη της στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο κυρίαρχος λόγος και, συνακόλουθα, η επίσημη ιστορία διαψεύδουν ότι αυτή υπήρξε. Πολύ συχνά συμβαίνει τέτοια άτομα να έχουν σωματοποιήσει ορισμένες από τις τραυματικές εμπειρίες και η μνήμη τους να αναβιώνει σε συνοδεία με νευρωτικά συμπτώματα και παραληρήματα, εάν επιστρέψουν στον τόπο του μαρτυρίου. Ανάλογη σωματοποίηση παρουσιάζεται και στις γυναίκες, εξαιτίας της καταπιεστικής αγωγής που υφίστανται. Για παράδειγμα, οι γυναίκες της Μάνης περπατούν πάντα σκυφτές, σύμφωνα με την έρευνα της Νάντιας Σερεμετάκη.

Κοινωνική μνήμη: Η λύση για να μετατραπεί η άρρητη μνήμη σε ρητή προσφέρεται από την προφορική ιστορία η οποία με κατάλληλες μεθόδους επιδιώκει να δημιουργήσει τέτοιες συνθήκες επικοινωνίας ώστε να αναδυθούν τα βιώματα και οι κρυμμένες αναμνήσεις των ατόμων που ανήκουν στις ομάδες «χωρίς φωνή». Η

διαδικασία αυτή έχει καλύτερα αποτελέσματα στις ομάδες αυτές που, αν και έχουν υποστεί ή υφίστανται ακόμα καταπίεση, ελεγχόμενη και αποσιωπημένη από τον κυρίαρχο λόγο, διατηρούν εντούτοις σε εσωτερική επικοινωνία την ανάμνηση ή/και τον σχολιασμό της. Η μνήμη αυτή ονομάζεται κοινωνική. Διασώζεται στις μειονότητες, στους ηττημένους απεργούς, στις ηττημένες ομάδες των εμφυλίων πολέμων κ.ά., εξαιτίας της πίστης τους στα ιδανικά που υπερασπίστηκαν, των μεγάλων γεγονότων αντίστασης που έζησαν και, συχνά, χάρη στη διατήρησή της με έμμεσους τρόπους: συναθροίσεις, συλλόγους, επετείους, λαϊκά μνημεία.

Το κοινωνικό-ιστορικό ντοκιμαντέρ, ως κριτική στην ιδεολογία και ως εργαλείο της αντίστασης, συμμετέχει στην ιστορία, αφού η ιστορία περικλείει την ανατροπή εκείνου που η ιδεολογία επιδιώκει να διατηρήσει αμετάβλητο. Συνεπώς, αποτελεί αποτελεσματικό μέσον καταγραφής της προφορικής ιστορίας και φωτίζει τη συλλογική μνήμη των κοινωνικών στρωμάτων που, ενώ συνέπραξαν στην ιστορία, η φωνή τους καταπνίγηκε. Με τη συμβολή του αυτή αποκαλύπτει τη δυναμική της ιστορίας, το πώς διαμορφώνεται συσσωρευτικά διαμέσου δημιουργιών και συγκρούσεων. Σκοπός του είναι να αναδείξει:

Το χαρακτήρα της συλλογικής μνήμης. Τις κρυμμένες μέσα της κοινωνικές αξίες τις οποίες κάποιος υπερασπίστηκε και τις απέταξε ο κυρίαρχος λόγος.

Τη γνησιότητα της συλλογικής μνήμης. Τα βιώματα που περικλείει και τις μαρτυρίες των θυσιών που υπέστησαν όσοι αντιστάθηκαν, τόσο οι ίδιοι στο υπόλοιπο της ζωής τους, όσο και οι συγγενείς και φίλοι τους.

Τη μη παραποίηση των μαρτυριών από έναν ένθετο πολιτικό λόγο που, ενδεχομένως επιδιώκει να τις αξιοποιήσει για άλλες σκοπιμότητες. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί, α) με τον εντοπισμό της διαφορετικότητας των μαρτυριών, δηλαδή με τον αποκλεισμό των τυποποιημένων αφηγήσεων και β) από τη βαρύτητα της ατομικής στάσης, από το πώς οι μάρτυρες αντιμετώπισαν τη βία σαν προσωπική στάση.

Τους λόγους που συνέβαλαν στη συντήρηση της κοινωνικής μνήμης: σύλλογοι, επέτειοι κ.ά.

Τις υλικές μαρτυρίες που συνδέονται με την κοινωνική μνήμη: κειμήλια, χώροι συγκρούσεων, τόποι φυλακής, βασανιστηρίων, εκτελέσεων, συγκρούσεων κ.ά.

Την αποτίμηση που κάνουν οι μάρτυρες για τη θυσία τους, για το τι κερδήθηκε και τι χάθηκε.

Την αποτίμηση των δομών εξουσίας. Ποιες κοινωνικές τάξεις ή στρώματα επικράτησαν και με ποιο τρόπο.

Την εκτίμηση των σφαλμάτων που διαπράχθηκαν. Την κριτική στάση που διαμορφώθηκε και τα συμπεράσματα για την προοπτική στο μέλλον.

12. Η εικόνα και ο χρόνος

Η λεγόμενη «κινούμενη εικόνα» θεωρείται γενικά, παρόλο που ικανοποιεί και άλλες λειτουργίες, ότι είναι η καθαυτό τέχνη του χρόνου. Ανήκει στην εποχή η οποία έδωσε την προτεραιότητα στο χρόνο αντί στο χώρο. Όπως άρχισαν να εκτοπίζονται στη φιλοσοφική σφαίρα οι «ουσίες» της πλατωνικής οντολογίας, που δέσποζαν επί δύομισυ χιλιετηρίδες, και να παραχωρούν τη θέση τους στις έννοιες της «διαδικασίας» και του «μετασχηματισμού», παρόμοια άρχισε και στην κοινωνική ζωή να να εκτοπίζεται η σημασία του χώρου και να γίνεται πιο καθοριστική η σημασία του χρόνου.

Πριν εξεταστεί η συμβολή του κινηματογράφου στο μετασχηματισμό των βασικών κατηγοριών της κουλτούρας μας για το χρόνο και το χώρο, θα πρέπει να εξεταστεί πώς έχει ορίσει η κουλτούρα μας τις κατηγορίες αυτές. Είναι γνωστό ότι ο Δυτικός πολιτισμός υιοθέτησε την καντιανή θέση, που την είχε επιβάλλει στην επιστήμη ο Ισαάκ Νεύτων (Isaac Newton), ότι ο χώρος, ο χρόνος και η αιτία συνιστούν τις τρεις προεμπειρικές και ανεξάρτητες κατηγορίες της νόησης, δηλαδή αυτές που δίνουν μορφή στη συνεχή ροή των αισθητηρίων εμπειριών και τη μετασχηματίζουν σε αντικείμενα και συμβάντα του κόσμου. Η άποψη αυτή συμπληρώνεται με τη θεωρία ότι ο χρόνος, όπως και ο χώρος αποτελούν ομοιογενείς και καθολικές οντότητες που δεν περιέχουν ποιότητες αλλά επιδέχονται ποσοτικοποίηση. Επιπλέον, δίνεται προτεραιότητα στην κατηγορία του χώρου. Θεωρείται ότι τα οντολογικά αρχέτυπα –ουσίες, πράγμα καθαυτό κ.ά.- ανήκουν στο χώρο και είναι άχρονα. Πολλές έννοιες του χρόνου μεταφέρονται στη γλώσσα σε έννοιες του χώρου, π.χ. λέμε «σε μεγάλο διάστημα», αντί «σε πολύ χρόνο». Επιπλέον, οι έρευνες διεξάγονται κατά κανόνα στην ισοχρονία απαλοφώντας τη διάσταση του χρόνου. Οι υπερβατικές οντότητες: θεότητες, έθνος, τέχνη, χαρακτηρίζονται αιώνιες, έξω από το χρόνο.

Σταθερές και αμετάβλητες θεωρούνται από την κουλτούρα μας και οι φυσικές οντότητες: τα βιολογικά είδη, σύμφωνα με τον πίνακα ταξινόμησης του Λιναίου, και οι νόμοι, κατά τον ίδιο τρόπο που θεωρούνται σταθερές και αμετάβλητες οι σχέσεις εξουσίας. Φυσικοποίηση λέγεται η αναγωγή της κοινωνικής ευταξίας στη σταθερή τάξη του φυσικού κόσμου. Οι θεσμοί και οι κοινωνικές συμβάσεις θεωρούνται ότι αντανakλούν ουσίες που παραμένουν εσαεί αδιατάρακτες σαν ακλόνητη διάταξη στο χώρο, χωρίς εξέλιξη, χωρίς μεταβολή. Εάν κάτι αλλάζει, αποτελεί ένα απλό συμβεβηκός που δεν τα επηρεάζει.

Γι' αυτό, όταν παρουσιάστηκε η θεωρία της εξέλιξης των ειδών, αποτέλεσε σκάνδαλο και απειλή για την κοινωνική ευταξία.

Στην εξέλιξη των εννοιών ο γεωμετρικός χώρος συνδέεται με τη θεμελίωση των κλειστών εννοιών και με την αρχή της ταυτότητας, άρα αποτελεί την υλοποίηση της τυπικής λογικής στο φυσικό κόσμο με βάση την αρχή ότι στην ίδια θέση του κόσμου δεν μπορούν να υπάρχουν δύο διαφορετικά φαινόμενα. Αντίθετα, ο χρόνος συνδέεται με την αρχή της αντίφασης και με τη διαλεκτική λογική. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στη σφαίρα των αναπαραστάσεων. Η μνημειακή τέχνη, που προβάλλει την αιωνιότητα των δομών εξουσίας, εκπροσωπείται από τις εικαστικές τέχνες. Η τυπική λογική βρίσκει την πληρέστερη μορφολογική ανταπόκριση στη ζωγραφική από την άποψη ότι, η διανοητική μορφή της ταυτότητας αντιστοιχεί στην προ-αισθητική μορφή του χώρου. Επειδή η εικόνα, είτε νοητική είτε αναπαραστατική, αποτελεί το κυριότερο μέσο απόδοσης εννοιών –τουλάχιστον στη Δυτική κουλτούρα- και αφού η τέχνη αποσκοπεί να μεταβιβάσει μιαν άποψη ή κοσμοθεωρία του καλλιτέχνη-δημιουργού, δηλαδή μια αξία ή μια ιδέα με αισθητά μέσα, είναι φανερό ότι οι εικονικές τέχνες πλεονεκτούν στο επίπεδο του ρητού –στο επίπεδο του άρρητου πλεονεκτεί η μουσική. Σ' αυτό οφείλεται η πολιτιστική σημασία των μνημείων στις αρχαίες κοινωνίες.

Ο χρόνος αποτελεί βασική διάσταση του ανθρώπου και, ταυτόχρονα, το υπόβαθρο της ιστορίας, η οποία ορίζεται ότι αφορά «πραγματικά συμβάντα ενταγμένα σε χρονολογικό πλαίσιο» (Coe, 1993:795). Στην εποχή μας έχουν ανααιρεθεί οι θέσεις των Νεύτων και Ιμάνουελ Καντ (Immanuel Kant), ότι ο χρόνος και ο χώρος είναι ομοιογενείς, ανεξάρτητες και a priori κατηγορίες της νόησης. Δεν είναι ομοιογενείς γιατί περικλείουν ποιότητες. Υπάρχουν ιερές και αποφράδες ημέρες και τόποι, ουτοπίες και δυστοπίες, χρόνοι κενοί –όπως στην αναμονή- και χρόνοι συμπυκνωμένοι.

Η πρώτη σοβαρή αμφισβήτηση του καντιανού μοντέλου εκδηλώθηκε ταυτόχρονα, το 1905, από δύο επιστημονικές κατευθύνσεις, και αφορούσε τη σύνδεση του χώρου και του χρόνου σε ενιαία κατηγορία, στο χωρόχρονο. Η μια έγινε από τον Ανρί Μπερξόν (Henri Bergson), με βάση τη βιολογία. Η άλλη από τον Άλμπερτ Αϊνστάιν (Albert Einstein), με βάση την αστρονομία και το παράδοξο των πειραμάτων Michelson (1881) και Michelson-Morley (Μίκελσον-Μόρλεϊ) (1887), που οδήγησε στη θεωρία της ειδικής σχετικότητας. Ακολούθησε η κριτική από την κοινωνική ανθρωπολογία. Στα 1912, ο Εμίλ Ντιρκέμ (Emile Durkheim) υποστήριξε ότι ο χρόνος και ο χώρος δεν είναι λογικές κατηγορίες ή καθαρές ιδιότητες της νόησης αλλά διαμορφώνονται από την κοινωνική ζωή. Οι Ινδιάνοι έχουν προσανατολισμό με βάση τις γειτονικές φυλές και όχι με βάση την τροχιά του ήλιου, άρα οι κατηγορίες αυτές είναι συλλογικές παραστάσεις σαν χάρτες κατανόησης

σης και διαχείρισης του κόσμου (Durkheim, 1961:22). Επειδή οι χάρτες αυτοί επιβάλλονται στο άτομο από την κοινωνία και όχι από την εσωτερική λογική του, μπορούμε πλέον να εξηγήσουμε γιατί θεωρήθηκαν από τους φιλοσόφους ότι είναι υπερβατικοί.

Συνεχίζοντας τη θεωρία των συλλογικών παραστάσεων, ο Ε. Έβανς-Πρίτσαρντ (E. Evans-Pritchard) διακρίνει στους Νουέρ του Σουδάν δύο έννοιες του χρόνου, 1) τον οικολογικό, για τις σχέσεις με το φυσικό περιβάλλον, που είναι κυκλικός, και 2) το δομικό, για τις κοινωνικές σχέσεις που, στην κλίμακα του ατόμου είναι προοδευτικός. Βασική παρατήρησή του είναι ότι, στον προσδιορισμό του χρόνου πρωταρχική θέση έχει η κοινωνική δραστηριότητα και όχι η οικολογική περίοδος (Evans-Pritchard, 1968:117-34). Μέχρι το 1970, η ανθρωπολογία περιόριζε το προνόμιο της ιστορίας και διανοητικής γνώσης του χρόνου στους λευκούς, αφήνοντας στους «πρωτόγονους» το βιωματικό και τον κυκλικό ή τελετουργικό χρόνο. Γι' αυτό, η Κάθλιν Γκαφ (Kathleen Gough) την κατάγγειλε το 1968 ως υπηρέτη της αποικιοκρατίας (Gough, 1968:160). Η κριτική που επακολούθησε άλλαξε ριζικά τη στάση της ανθρωπολογίας για το προνόμιο της ιστορίας.

Το ενδιαφέρον της ανθρωπολογίας στράφηκε ιδιαίτερα στη μελέτη του κυκλικού χρόνου, με τον οποίο χαρακτήριζε τις μη βιομηχανικές κοινωνίες, διαπιστώνοντας ότι συνδέεται με την κοινωνική ιεραρχία. Κατά τον Άλφρεντ Γκελ (Alfred Gell) συνιστά προσπάθεια άρσης της αντίφασης ανάμεσα στη σταθερή κοινωνική οργάνωση των γενών, στο φυλετικό σύστημα, και στη διαδοχή των ατόμων μέσα από τις βαθμίδες της (Gell, 1990:49). Ασκώντας κριτική στον Κλίφορντ Γκέρτζ (Clifford Geertz), ο Μορίς Μπλοχ (Maurice Bloch) αμφισβητεί ότι η βασική έννοια του χρόνου είναι σχετική και ότι η αντίληψη της ροής του λείπει από τους Μπαλί. Θεωρεί ότι υπάρχουν πολλές επιμέρους μορφές του και τις κατατάσσει σε δύο γενικούς τύπους: α) στον κυκλικό και στατικό χρόνο των τελετουργιών και β) στο γραμμικό χρόνο διάρκειας που εμφανίζεται στις πρακτικές και τις μη θεσμοθετημένες πράξεις. Υποστηρίζει ότι, εφόσον η ανθρώπινη δράση έχει αντικείμενο τη φύση, αυτή πιέζει πολλές κατηγορίες της σκέψης σε κοινή βάση αντίληψης για όλους τους ανθρώπους. Αντίθετα, ο κυκλικός χρόνος, που ανακαλεί το παρελθόν σε παρόν, συνδέεται με την εξουσία και την ιδεολογία (Bloch, 1977:282-85). Συνεπώς, σε γενικές γραμμές, μπορούμε να δεχτούμε ότι οι δύο γενικοί τύποι χρόνου αντιστοιχούν ο κυκλικός στην εξουσία και ο γραμμικός στην ανθρώπινη πράξη.

Ένα ακόμα βήμα στη διερεύνηση της αντίληψης του χρόνου με βάση τη θεωρία της πράξης συντελέστηκε από τον Πιέρ Μπουρντιέ (Pierre Bourdieu), κατά τον οποίο, ο άνθρωπος παράγεται από την ιστορία ενώ, ταυτόχρονα, την αναπαράγει

με το να αυτοσχεδιάζει πάνω σε γνωστά θέματα. Παρατηρεί ότι η κοινωνική πρακτική συνεπάγεται μη αναστρέψιμα φαινόμενα και ότι δεν νοείται ανεξάρτητα από το χρόνο. Για παράδειγμα, η ανταλλαγή δώρου και η αρνητική ανταπόδοση (βεντέτα), εκπληρώνονται η καθεμιά σε ορισμένη διάρκεια, άρα ενσωματώνουν χρόνο (Bourdieu, 1979b:6, 9). Με το σκεπτικό αυτό εισάγει το χρόνο στην κοινωνική ζωή βάζοντας σε πρωτεύουσα θέση τη στρατηγική, υποβαθμίζοντας τον κανόνα και τους θεσμούς. Παράλληλα, έγινε κατανοητό ότι η θεωρία του δομολεειτουργισμού, σύμφωνα με την οποία οι «πρωτόγονοι» δεν έχουν αντίληψη της ροής του χρόνου, οφείλεται στο λάθος που κάνουμε, να εξετάζουμε τις άλλες κουλτούρες με βάση τη δική μας κατηγορία του χρόνου εργασίας που την αποτιμούμε με το κριτήριο του κέρδους. Έγινε επίσης κατανοητό ότι η θεωρία κατά την οποία οι «πρωτόγονες» κοινωνίες είναι «ψυχρές», έξω από την ιστορία, οφείλεται στη μέθοδο που χρησιμοποιεί η ανθρωπολογία «να παγώνει το χρόνο για να αποκαλύψει την κοινωνική δομή» (Rosaldo, 1994:27).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορούμε να προσεγγίσουμε συνοπτικά τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε η αντίληψη του χρόνου—έχει εκτεθεί αναλυτικότερα σε προηγούμενη μελέτη.

Από το πρίσμα της ανθρωπολογικής οπτικής είμαστε υποχρεωμένοι να δεχτούμε ότι ο χρόνος, ως γενική έννοια, προσδιορίζεται άμεσα από την ανθρώπινη δραστηριότητα. Κάθε πράξη μας έχει σκοπό, δηλαδή ξεκινά από ένα σχέδιο που η εκτέλεσή του προηγείται στο μυαλό μας και γίνεται πρόγραμμα για να ελέγχει την πορεία υλοποίησής του με συνεχείς επαναδράσεις. Η επανάδραση διαμέσου της πληροφορίας ορίζει την κατεύθυνση της πράξης ως ροή μη αντιστρέψιμη και αυτή ακριβώς είναι η ροή του χρόνου. Όπως έγραφε ο φιλόσοφος της πράξης, «δεν εννοείς τον εαυτό σου χωρίς να δρας» (Fichte, 1954:128). Δεν μπορούμε να εννοήσουμε τον εαυτό μας έξω από το χρόνο, άρα ούτε έξω από την ιστορικότητα.

Πηγή και υποκειμενική εικόνα του χρόνου είναι η αντενέργεια του ανθρώπου προς τη φύση κατά την εκτέλεση της σχεδιασμένης πράξης του. Προκύπτει από την εργασιακή σχέση του με αυτήν, δηλαδή, από τη διαχειριστική παρέμβασή του στη φύση η οποία θέτει σε απόσταση και αναστολή τις ανάγκες επιβίωσης που απαιτούν την εκπλήρωσή τους. Π.χ. η απόκτηση τροφής δε γίνεται με βιολογικούς αυτοματισμούς, που είναι άμεσοι και δεν έχουν χρόνο, αλλά με διαμεσολαβήσεις που παρεμβάλλονται στη βιολογική πράξη και δημιουργούν απόσταση από την εκπλήρωση της κατανάλωσής της. Γίνεται με διαδικασίες τροποποίησης του φυσικού περιβάλλοντος καθώς και με αντίστοιχες διεργασίες του κοινωνικού περιβάλλοντος: συγκέντρωση πληροφορίας, προμήθεια κατάλληλου υλικού, κατασκευή

εργαλείων, καταμερισμό εργασίας, παγίδευση ή εξημέρωση της τροφής, παρασκευή, διανομή κ.ά., διαδικασίες που οφείλονται στην επίκτητη μάθηση και που διαφοροποιούνται ανάλογα με την κάθε κουλτούρα αλλά παρέχουν σε όλες την κοινή βιωματική εμπειρία του χρόνου. Έχοντας βιωματική και άμεση αίσθηση του χρόνου, ο άνθρωπος μπορεί να αποκτήσει και αντικειμενική εικόνα του, ως αντενέργεια μεταξύ εισόδου και εξόδου διαμέσου της επανάδρασης.

Ως προϊόν της διαχειριστικής σχέσης του ανθρώπου προς τη φύση, ο χρόνος εισάγεται από τις αρχές της ανθρωπογένεσης, με την κατασκευή του εργαλείου. Αναδύεται όταν η ικανοποίηση των βιολογικών αναγκών μπαίνει σε εκκρεμότητα για να διεξαχθούν άλλες δραστηριότητες, που ανήκουν στη σφαίρα της εργασίας, της επέμβασης στη φύση. Η θέση σε εκκρεμότητα της διατροφής για την απασχόληση με κάτι που δεν είναι τροφή αλλά είναι απαραίτητο γι' αυτήν είναι βιολογικά δυσάρεστο, είναι μόχθος. Αυτή η αναστολή της βιολογικής λειτουργίας, δηλαδή της άμεσης κατανάλωσης, από μια διαδικασία που παρεμβάλλει εξωβιολογικά μέσα και αντικαθιστά τη δράση του γενετικού κώδικα με ποικιλία στρατηγικών για την εκτέλεση ενός σκοπού, στρατηγικών που δοκιμάζονται από την επίκτητη μάθηση, αποτελεί υπέρβαση της βιόσφαιρας και άνοιγμα στην κοινωνία εισάγοντας το χρόνο. Συνεπώς, ο χρόνος αποτελεί δομικό στοιχείο της ανθρώπινης υπόστασης.

Ο χρόνος οργανώνεται στην αντίληψη μέσα από τη συσσώρευση επίκτητης μάθησης και εμπειρίας με τη μορφή της μνήμης. Επειδή τα συμβάντα δρουν επανδραστικά στη συνείδηση, ώστε να συγκροτούν μη αντιστρεπτές προθέσεις (Comaroff, 1985:18), η συσσώρευση της εμπειρίας έχει οργανωμένη δομή, εισάγοντας μ' αυτόν τον τρόπο την ιστορία. Μνήμη και γνώση είναι τα σύστοιχα της σχεδιασμένης δραστηριότητας, οι δύο πόλοι που συνιστούν το χρόνο. Το γεγονός ότι η συγκρότηση της έννοιάς του είναι το αποτέλεσμα της δραστηριότητας και της εμπειρίας και όχι η προϋπόθεσή τους, όπως πίστευε ο Καντ, επαληθεύεται από την καθυστέρηση που δείχνει το παιδί στην κατάκτησή της –το παιδί συγχέει αρχικά το παρελθόν με το μέλλον.

Η συνειδησιακή διαδικασία έχει εγγενή χρονικό χαρακτήρα γιατί εμπεριέχει πρόθεση, κατά τη φαινομενολογία ή σκοπό κατά την τρόικα των Αλεξάντερ Λούρια (Alexander Luria), Αλεξέι Λεόντιεφ (Alexei Leontyev) και Λεφ Βιγκότσκι (Lev Vygotsky). Δηλαδή έχει προσανατολισμό στο μέλλον. Συνεπώς, ο χρόνος εγγράφεται στη συνείδηση με τη μορφή κατεύθυνσης, ως αρνητική εντροπία, ως τάση στην οργάνωση, γιατί η δόμησή της έχει συσσωρευτικό χαρακτήρα, α) από την εσωτερίκευση της παράδοσης κάθε κουλτούρας που διεξάγεται διαμέσου της κοι-

νωνικοποίησης, β) από αύξηση της εμπειρίας και της πληροφορίας, των βιωμάτων-μνήμης και των νοητικών σχημάτων, γ) από την εμπειρία της οντογενετικής κατεύθυνσης, δηλαδή, της ανάπτυξης του οργανισμού, που οφείλεται στη βιολογική μη αντιστρεπτή εξέλιξη, αφού αποτελούμε μέρος της εξέλιξης αυτής. Εφόσον η ανθρώπινη δραστηριότητα διεξάγει διάλογο ανάμεσα στην αποθηκευμένη πληροφορία και στον επόμενο σχεδιασμό, δηλαδή ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον ενσωματώνοντας νέες πληροφορίες, ο χρόνος που αποτελεί έκφραση αυτής της πορείας της είναι μη αντιστρεπτός.

Βασικά, ο χρόνος συγκροτείται ως κοινωνική κατηγορία. Γιατί στην εννοιολόγησή του συμβάλλει η εσωτερίκευση των εννοιών της κουλτούρας διαμέσου της κοινωνικοποίησης. Και επιλέον, γιατί η εργασιακή δραστηριότητα που την οικοδομεί είναι πάντα κοινωνική, δεδομένου ότι κανένα άτομο που βρίσκεται μόνο του έξω από την κοινότητα δεν μπορεί εύκολα να επιβιώσει και ότι οι Ιάπωνες στρατιώτες που διασώθηκαν κατά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο στη ζούγκλα είχαν χάσει την αίσθηση του χρόνου.

Όπως η κοινωνία θεμελιώνεται πάνω στη σχεδιασμένη επέμβαση του ανθρώπου στη φύση, ανάλογα θεμελιώνεται και η κοινωνική κατηγορία του χρόνου. Εκφράζει την ανθρώπινη δραστηριότητα, τον εργασιακό μόχθο για την εκπλήρωση σκοπού ο οποίος αποτυπώνεται σε μέρος της φύσης ως κοινωνικοποίησή της, ως τοπίο ή κοινωνικός χώρος (εργαλεία, χωράφια, γέφυρες). Η διάρκειά του αντιστοιχεί στο μέγεθος του μόχθου αυτού – γι' αυτό η έλλειψη δραστηριότητας καταγράφεται ως κενό χρόνου. Κατά το μεγαλύτερο μέρος του ο μόχθος υλοποιείται με τη συγκρότηση του χώρου. Επομένως, το αντίστοιχο στο μόχθο μέρος του χρόνου ενσωματώνεται στο χώρο, ενώ ένα άλλο συσσωρεύεται σε βίωμα και σε μνήμες. Αν ο ψυχισμός είναι το βιβλίο των ατομικών βιωμάτων και της μνήμης, τότε, ο κοινωνικός χώρος είναι το βιβλίο της συλλογικής μνήμης (Halbwachs, 1992:38 [1924] Connerton, 1995:3 [1989]). Με την έννοια αυτή, ο χώρος αποτελεί ένα στερέωμα από μνημοτεχνικά σημεία το οποίο αφενός, συνιστά αντίτυπο της συλλογικής μνήμης μας, δηλαδή, τον οικείο κόσμο της κουλτούρας μας, και αφετέρου, συνιστά τον οδηγό για την επέκεινα δράση μας.

Αποδεχτήκαμε ότι, αποτελώντας πρόγραμμα για δράση που προδιαγράφει χρόνο, η συνείδηση περιέχει πρόθεση/σκοπό. Αυτό σημαίνει ότι η συνείδηση συνδέει τη μνήμη με το μέλλον. Σύμφωνα με αυτό, το παρόν δεν είναι κάτι το στιγμιαίο που προσδιορίζεται αιτιοκρατικά από το παρελθόν και αντικρίζει ένα απροσδιόριστο μέλλον. Αντίθετα, το παρόν έχει διάρκεια, όπως υποστήριξε ο Μπερξόν, και συνιστά ενσωμάτωση, διαχείριση και αναρρόθμιση του παρελθόντος με γνώμονα το

πώς σχεδιάζουμε την οικοδόμηση του μέλλοντος. Με άλλα λόγια, η πράξη μας στο παρόν συνιστά διαπραγμάτευση μεταξύ παρελθόντος και συνθηκών για την εκπλήρωση ενός σχεδίου ως μέλλον. Το σχέδιο αυτό αποτελεί συσσωρευση εμπειριών και κρίσεων από προγενέστερες πράξεις, δηλαδή από γνώση και μνήμη. Άρα, γνώση και μνήμη, που εκπροσωπούν το παρελθόν, την κοινωνική βιογραφία μας, συμπλέκονται ως βιωμένος χρόνος, χρόνος διαπραγμάτευσης, ο οποίος ενεργεί στο παρόν αποσκοπώντας στο μέλλον. Η διαλεκτική της διάρκειας/ στιγμής είναι η διαλεκτική μεταξύ της πράξης και του ελέγχου της, μεταξύ της δράσης και της επανάδρασης.

Χάρη στον κοινωνικό χαρακτήρα του, ο χρόνος είναι ανομοιόμορφος και ποιοτικός, γιατί χρωματίζεται από το συγκινησιακό φορτίο το συνδεδεμένο με την εκάστοτε κοινωνική δραστηριότητα η οποία τον οικοδομεί -αναμονή, ένταση, μόνωση, σύμπραξη κ.ά. Εξάλλου, οι κατακτήσεις του ανθρώπου στην πορεία της κοινωνικής εξέλιξης εμπλουτίζουν με νέο περιεχόμενο την έννοια του χρόνου. Οι ανακαλύψεις της αποθήκευσης, της καλλιέργειας, του ημερολογίου, της γραφής, της μηχανής και των μέσων επικοινωνίας έπαιξαν αναμφισβήτητα σοβαρό ρόλο στην αλλαγή ή προσθήκη νέων νοηματοδοτήσεων του χρόνου. Εάν αποτελεί το γενικό πλαίσιο της ανθρώπινης δραστηριότητας, και εξ' αυτού συνιστά ουσιώδες γνώρισμα της συνείδησης, είναι επόμενο να εκδηλώνεται με πολλές μορφές, ανάλογα με τη μορφή της δραστηριότητας και με το γενικό πλαίσιο της κουλτούρας: ως χρόνος βιολογικός, βιωματικός, ημερολογιακός, κυκλικός, κοινωνικός κ.ά.

Εάν τροποποιούμε την ισχύουσα έννοια του χρόνου σε συνάρτηση με το χαρακτήρα της ανθρώπινης πράξης, είναι αναπόφευκτο να τροποποιηθεί και η έννοια του χώρου σε αντίστοιχη συνάρτηση, οπότε ο χρόνος και ο χώρος περνούν σε αλληλεξάρτηση. Η γεωγραφική κατανόηση του κόσμου υποχωρεί βαθμιαία προς όφελος της ιστορικής κατανόησής του. Ο χώρος τείνει να κατανοηθεί σαν προϊόν και αντικείμενο του χρόνου, σαν συμπίκνωση, σε οριακή απεικόνιση, του έργου που συσσωρεύει ο χρόνος πάνω στη φυσική ύλη. Γιατί αυτός που παράγει είναι ο χρόνος και εκείνο που παράγει ο χρόνος είναι ο μετασηματισμός του φυσικού περιβάλλοντος σε μια αέναη ακολουθία μορφών, σε τροποποιήσεις του χώρου. Με την έννοια αυτή, κάθε τοπίο αποτελεί την αποτύπωση της δράσης που εναπόθεσε ο άνθρωπος μέσα από το πέρασμα του χρόνου στο περιβάλλον του: αποψίλωση, λειβάδια, εξημέρωση, πόλεις, γέφυρες. Κάθε πόλη ενσωματώνει την κατάθεση της ιστορίας των κατοίκων της που αποτυπώνεται πάνω σε μνημεία, δρόμους, γειτονιές. Ποιος είναι ο αντίκτυπος αυτών των τροποποιήσεων στη σφαίρα των αναπαριστάσεων;

Θα πρέπει προηγουμένα να σημειωθεί ότι η οντολογική διάσταση, δηλαδή η αίσθηση μιας ακλόνητης αξίας που κρύβεται πίσω από την α-χρονική στερεότητα της ζωγραφικής εικόνας, δεν αποτελεί φυσικό δεδομένο αλλά συνδέεται με μια επίκληση στην αιώνια διατήρηση που, μεταξύ των άλλων, χαρακτηρίζει και την εξουσία. Η διάσταση αυτή λείπει από τα αναπαραστατικά σχέδια πρακτικής χρήσης, όπως είναι οι σπηλαιογραφίες, που αποτελούσαν αρχικά μέσα ενίσχυσης των χειρισμών του ανθρώπου στη φύση και στοιχεία των τελετουργιών που διασφάλιζαν τις κοινωνικές σχέσεις, για να καταλήξουν, στην πρωτοϊστορική περίοδο, να μετατραπούν σε ιστορικά ντοκουμέντα και σύμβολα της ιστορικής μνήμης που διαιώνιζαν το θρίαμβο των πρώτων σχηματισμών εξουσίας. Έτσι κατέληξαν, ιδιαίτερα τα γλυπτά, να γίνονται «μνημεία» της δύναμης των ηγεμόνων-θεών και να προβάλλονται στον κυρίαρχο λόγο της κουλτούρας.

Η ζωγραφική εικόνα περικλείει μια ολόκληρη ιδέα με συστηματική συγκρότηση που αποτελεί «ανάλογον» της νοητικής παράστασης. Δεν τέμνεται ούτε αναλύεται, γι' αυτό παρουσιάζει δυσκολίες στη σημειωτική ανάλυση. Για άλλους συνιστά «σημείον» και για άλλους σύνθεση σημείων. Ανάγει σε απο-χρονικοποιημένη αξία, που καταξιώνει με αιωνιότητα όρους και τύπους της ανθρώπινης ζωής, άσχετα εάν η αξία αυτή αντιπροσωπεύει τον κυρίαρχο λόγο ή αντίθετους κοινωνικούς λόγους. Ως αξία, εκφράζει στην κλίμακα του καθολικού το είναι σε συνάρτηση με το δέον. Αποτελεί σύστημα συνειρμικών στοιχείων στη διάσταση του χώρου, όπως συμβαίνει με το ποίημα στη διάσταση της αφήγησης. Πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να σφραγίσει στο μερικό, στη συγκεκριμένη εικονική αναπαράσταση, το απόλυτο των πολιτισμικών αξιών: του ηρωισμού, της καρτερίας ή της αντίστασης. Αποδίδει την ολόκληρη ιδέα στο «είναι» και την εκπλήρωσή της στο «δέον». Αντιστοιχεί σε γενικό σύμβολο που, με το πλάτος του, πνίγει την ακρίβεια της πληροφορίας που περιέχεται στην αναπαράσταση. Τα επιμέρους στοιχεία δεν ανάγουν στην υλική τους υπόσταση αλλά υπηρετούν αλληγορικά την κεντρική ιδέα. Βρίσκονται έξω από την πρακτική και το χρόνο. Εξαιτίας της στατικότητας που δέπει την εικόνα, η ζωγραφική έπαιξε ιδιαίτερο ρόλο στην πολιτισμική ιστορία.

Αναφέρονται διάφορες προσπάθειες στο παρελθόν για να εισαχθεί η κίνηση στην εικόνα, όπως π.χ. με τη μορφή της αφήγησης σε χειρόγραφα του 6^{ου} αιώνα καθώς και στη λαϊκή ζωγραφική. Η μεσαιωνική αγιογραφία διαμόρφωσε κώδικες της ζωγραφικής με πλήθος συμβόλων και, παράλληλα, επιδίωξε να εκτυλιχθεί στο χρόνο και να γίνει αφηγηματική, τείνοντας να αποκτήσει στενή συγγένεια με την ποίηση. Στα μέσα του 18ου αιώνα, ο Γκότχολντ Εφραίμ Λέσινγκ (Gothold Ephraim Lessing) χωρίζει τη ζωγραφική από την ποίηση οριοθετώντας την πρώτη

στο πεδίο του χώρου και τη δεύτερη στο πεδίο του χρόνου (Lessing, 1964:87-90). Κατά βάθος, η κριτική του ολοκλήρωνε την αποσήμανση της αγιογραφίας, που είχε επιδιώξει η Αναγέννηση, αφαιρώντας της τη χρονική διάσταση η οποία τη συνάρθρωνε με άλλους ορίζοντες σημασιών, ως γενική τέχνη. Όμως, εκείνος που τόλμησε να προσβάλει τον οντολογική οπτική που κρύβει η στερεότητα των εικαστικών τεχνών εισάγοντας την κίνηση είναι ο Δυτικός πολιτισμός, που εδράστηκε σε μια κοινωνία συνεχούς ανάπτυξης δίνοντας προτεραιότητα στη δράση και στο «επιχειρείν». Το ανατρεπτικό του έργο αρχίζει με τη διάτρηση των μνημειακών όγκων στους γοτθικούς ναούς. Γι' αυτό ονομάστηκε και «πολιτισμός του μπαρόκ», όπου μπαρόκ ήταν μια υποκειμενική αντανάκλαση της δραματικής ρευστοποίησης του κόσμου που εκφράστηκε με την αντι-ακαδημαϊκή στάση της διάσπασης της ταυτότητας των επιφανειών, της ανάλυσής τους σε συμπληρωματικές απόψεις κάτω από διαφορετικές γωνίες πρόσληψης και της ανάδειξής της σε πολλαπλές εντυπώσεις. Συνέχισε με τη θεματική διάσπαση και την ανισομέρεια της σύνθεσης στους πίνακες της Αναγέννησης – οι Βαν Ντάικ (Van Dyck) και Ζαν Α. Ντύρερ (Jean A. Dürer) εισήγαγαν στον πίνακα τη δραματικότητα με την πολλότητα των σημείων φυγής ή των γραμμών του ορίζοντα, πράγμα που το ξαναβρίσκουμε στους λαϊκούς αφηγηματικούς ζωγράφους.

Η πορεία της ζωγραφικής στη Δύση ήταν πορεία συνεχών ανατροπών: κατάρτιση της αναλογίας και τάση στην ομολογία, στροφή από το συναίσθημα στη διάνοια, προβολή του μερικού αντί του γενικού και διάθεση εισαγωγής του χρόνου. Η τάση της εισαγωγής του χρόνου στον πίνακα και στο γλυπτό εντάθηκε στα σύγχρονα ρεύματα της ανεικονικής τέχνης. Διεξάγεται με διαδοχικά βήματα: σύντηξη των μορφικών περιγραμμάτων από τον ιμπρεσιονισμό, δυναμική αναδίπλωση τους από το φουτουρισμό που είχε στόχο την εισαγωγή χρονικών διαδοχών στην ανάπτυξη του θέματος, αποσύνθεση των όγκων από τον κυβισμό που εξέφραζε την εισαγωγή του χρόνου σαν κίνηση κατά την τρίτη διάσταση, με τελική κατάληξη το κολάζ και τα κινούμενα γλυπτά, τα mobiles.

Είναι προφανές ότι ο κινηματογράφος υπήρξε το επίτευγμα μιας μακρόχρονης διαδικασίας και, ταυτόχρονα, μιας δοκιμασίας του πνεύματος για την κατάκτηση εκείνου που δεν κατώρθωσαν οι εικαστικές τέχνες, τον εμποτισμό του χώρου με τον χρόνο στο συμβολικό επίπεδο των οπτικών αναπαραστάσεων. Γι' αυτό, δεν είναι τυχαίο ότι εκείνοι που ενθουσιάστηκαν με την ανακάλυψή του και τον ανέδειξαν σε 7^η τέχνη στην Ευρώπη ήταν κυρίως οι εικαστικοί της αβάν γκαρντ – μεγάλο μέρος από τους σκηνοθέτες του αντεργκράουντ και της αβάν γκαρντ προέρχεται ομοίως από ζωγράφους: Γουόρχολ, Λεζέ και άλλοι. Είδαν σ' αυτόν να πραγ-

ματοποιείται το δικό τους όραμα, τον ονόμασαν «κινούμενη εικόνα» και τον χαρακτήρισαν ποίηση ή μουσική εικόνων. Τον θεώρησαν εισαγωγή του χρόνου στις εικόνες, δηλαδή σαν ποίηση ή μουσική με εικόνες, γενικά, ως «ζωγραφική κίνηση». Στα 1925, η Ντιλάκ τον ονόμασε «οπτική συμφωνία αποτελούμενη από ρυθμικές εικόνες». Σαν συνέπεια ο κινηματογράφος δέχτηκε σε πολλά σημεία την επίδραση της ζωγραφικής, πράγμα που σήμαινε παραχώρηση της ιδιαιτερότητάς του. Ο χαρακτηρισμός του ως «κινούμενη εικόνα» επέβαλε την εφαρμογή στο πλάνο των μορφικών κανόνων που συνδέονται με το καδράρισμα. Οι κανόνες αυτοί ορίζουν «θέσεις» σε πλαίσια του χώρου, πράγμα που ισοδυναμεί με την παθητική αποδοχή της «ουσίας», αντί να αναπτύσσουν «αντιθέσεις» μέσα στη διαδρομή του χρόνου.

Από την άποψη του περιεχομένου, η εκζήτηση της εικόνας και η σκόπευση του κινηματογράφου στην εικαστική τελειότητα του πλάνου επηρέασε το ρεαλιστικό κινηματογράφο κατά πολλούς τρόπους που κλιμακώνονται ανάμεσα σε δύο ακραίες τάσεις, τον ποιητικό κινηματογράφο και το συμβολικό ρεαλισμό. Η πρώτη τάση χαρακτηρίζεται από τη ζωγραφική ανάπτυξη της φιλικής εικόνας. Τέτοιες είναι ορισμένες ταινίες του παλαιού σουηδικού κινηματογράφου, ο ιταλικός κινηματογράφος πριν το 1940 που έδινε έμφαση στη φωτογραφία του τοπίου, καθώς επίσης και ο σοβιετικός ποιητικός ρεαλισμός. Ανάλογες είναι οι ταινίες με θέματα φυσιολατρικά του γερμανού Α. Φανκ (A. Fanck), που εκφράζουν κάποια μορφή λατρείας της ορειβασίας με συμβολική εικονογραφία από κορυφές βουνών και νεφώσεις. Παρόμοια εικονογραφία χαρακτηρίζει τις ναζιστικές ταινίες. Από τη σχολή του Φανκ ξεκίνησε η Ρίφενσταλ, η γνωστή σκηνοθέτις του ναζισμού. Η πρώτη ταινία της “*Το γαλάζιο φως*” (1932) έχει θέμα λαϊκού μύθου και αποπνέει τη λατρεία της φύσης και το συμβολισμό. Η θεματογραφία αυτή ανήκει σε ένα παγανιστικό νατουραλισμό που μεταφέρει τον άνθρωπο από τον κοινωνικό του προσδιορισμό στο φυσιοκρατικό. Εκφράζει την παθητική στάση του απέναντι στη δύναμη της φύσης, την κυριαρχία του αθλητικού σώματος πάνω στη διάνοια και την υποταγή στις κοσμικές δυνάμεις, με άλλα λόγια την υποταγή στην εξουσία.

Η δεύτερη τάση, του συμβολικού ρεαλισμού, εμφανίζεται στη γερμανική σχολή του Κάμερσπηλ και στον Ντράγερ. Αντανακλάται στη συμβολική χρήση του αναλογικού ρακόρ: π.χ. στην ταινία του Χουάν-Αντόνιο Μπαρντέμ (Juan-Antonio Bardem) “*Ο θάνατος του ποδηλάτη*” (1955), ένα πλάνο τελειώνει με κάποιον που πετάει ένα μπουκάλι και το επόμενο αρχίζει με ένα τζάμι που σπάει από πέτρες των φοιτητών. Μεταφέρει στην ταινία, παρόμοια με την εννοιολογική ζωγραφική, το συμβολισμό των αντικειμένων: ρολόι σταματημένο, σπασμένος καθρέφτης, βαλ-

τωμένα νερά, που τα χρησιμοποιεί π.χ. ο Μπέργκιμαν στην ταινία “Ραγισμένος καθρέφτης” (1961) για να υποδηλώσει τη σεξουαλική πράξη.

Άλλη μια επίδραση της ζωγραφικής στον κινηματογράφο είναι η έμμεση μεταφορά εικονικών στοιχείων από μιαν άλλη τέχνη όπου είχαν θητεύσει, από το θέατρο. Πρόκειται για το ντεκόρ, στατικό σκηνικό για την οθόνη, με τρόπο που να εκφράζει τη δικτατορία του χώρου. Διακρίνουμε κυρίως δύο τέτοιες περιπτώσεις. Στην πρώτη, το ντεκόρ εκφράζει το θαυμαστό: μουσικές υπερπαραγωγές, υπερθέαμα όπως στις ιταλικές ταινίες π.χ. στην “Καμπίρια” (1914) του Παστρόνε που ο γιγαντισμός της επηρέασε τους Γκρίφιθ και Σεσίλ ντε Μιλ (Lerghon, 1967:35). Στη δεύτερη, το ντεκόρ παραποιεί τον κόσμο στην υπερβολή, για να τον κάνει κυριαρχική οντότητα, ενώ ταυτόχρονα, παραμορφώνει τον άνθρωπο κατά τρόπο ώστε να εντάσσεται στην κυριαρχία εκείνου. Τη σχέση αυτή του ντεκόρ την αναπτύσσει ο εξπρεσιονισμός. Γενικά, δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι η κυριαρχία του χώρου συνδέεται επίσης με την επιβολή της εξουσίας.

Από την οπτική όμως του κινηματογράφου τα ζητήματα παρουσιάζονται διαφορετικά και ίσως αντίστροφα. Κύριο διακριτικό του σε σχέση με τη ζωγραφική αυτό που χαρακτηρίζει την φιλική από την ζωγραφική εικόνα είναι η διάσταση του χρόνου. Εξαιτίας του χρόνου προκύπτει αντιστροφή στις σχέσεις του θεατή με το καλλιτεχνικό έργο. Ενώ στον ζωγραφικό πίνακα η αντίληψη του θέματος συντελείται από το όλον προς τη λεπτομέρεια, στη φιλική εικόνα συντελείται από το μερικό προς το ολικό. Ενώ στον πρώτο η ολότητα της ιδέας οργανώνεται από τη διάταξη στο χώρο, στη δεύτερη γίνεται από τη διεξαγωγή της δράσης μέσα στο χρόνο. Η αισθητική εμπειρία που διεξάγεται με τη ζωγραφική στηρίζεται στην παθητικότητα και στην αποδοχή κατηγορικών θέσεων, ενώ εκείνη που διεξάγεται με την ταινία μπορεί να εκτυλιχθεί μέσα από τα ενεργητικά ερεθίσματα τα οποία διεγείρει η ανθρώπινη στάση, η αμφιβολία και ο σχεδιασμός απέναντι σε μια πραγματικότητα που δεν είναι ούτε εξαρχής τελειωμένη ούτε ολικά καθιερωμένη.

Στις σχέσεις μεταξύ κινηματογράφου και ζωγραφικής υπάγονται επίσης και οι προσπάθειες να αποδοθούν στην οθόνη τα έργα των εικαστικών – ταινίες που τα πλάνα τους μοιάζουν με ζωγραφικά ταμπλό – ή να συντάξουν το πλάνο με βάση τις αρχές της ζωγραφικής που εξασφαλίζουν την πληρότητα του κάδρου. Μετά τις προσπάθειες των ντανταϊστών κατά το μεσοπόλεμο, το 1945 εκδηλώθηκαν νέες ανάλογες προσπάθειες, αρχικά στην Ιταλία με τον Λουτσιάνο Εμέρ (Luciano Emmer) και άλλους που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των ντοκιμαντέρ – στα 1953 η παραγωγή τους έφθασε στα 500. Οι ταινίες αυτές, με τη βοήθεια της κάμερας αποδίδουν στην οθόνη πλήθος από νέες απόψεις, μέσα από τις διαφορετικές

κές γωνίες λήψης, κυρίως στα γλυπτά και στα φρεσκό, που τις αγνοούσε ο φιλότεχνος. Από την άλλη πλευρά, όμως, εισάγουν στον πίνακα τη ροή και τη δραματικότητα καταλύοντας τη σύλληψη της ολότητας και του ακλόνητου που επιδιώκει το εικαστικό έργο. Ασκούν την ίδια διαλυτική επίδραση που προκάλεσε στις πλαστικές τέχνες το αντι-ακαδημαϊκό μπαρόκ. Στην άλλη περίπτωση, όπου το πλαίσιο της οθόνης συμπίπτει με το κάδρο του πίνακα και η διαδοχή των πλάνων συμπίπτει με τη διαδοχή ανεξάρτητων έργων της ζωγραφικής ή της γλυπτικής, πράγμα που συναντιέται ιδίως στο αντεργκράουντ, προκαλείται επίσης αποσήμανση του εικαστικού έργου, γιατί αυτό μετατρέπεται σε απλό σημαίνον μιας άλλης έννοιας η οποία αρθρώνεται μέσα από τη συνταγματική σύνταξη της φιλικής ροής. Οι αναλογίες των επιμέρους ζωγραφικών θεμάτων στο χώρο μετατρέπονται σε ομολογία του φιλικού θέματος στο χρόνο.

Το πρόβλημα του πλάνου-εικόνας, νοούμενου ως φωτογραφικής εικόνας, διαχώρισε τις θεωρίες για τον κινηματογράφο σε εκείνες που τη θεωρούν άξονα της φιλικής αισθητικής και σε εκείνες που δίνουν το κύριο βάρος στο μοντάζ. Κατά τον Τσαρλς Μόρις (Charles Morris), το εικονικό σημείο, όταν συγκροτείται ως όχημα αξιών, είναι αισθητικό σημείο (Morris, 1976:68). Κάτω από αυτή την έννοια, η εικόνα χαρακτηρίστηκε δυναμική αρχή της τέχνης (Krapchenko, 1982:74). Ο Μπαζέν θεωρεί ότι η φωτογραφία βαλσαμώνει το χρόνο και ότι σ’ αυτό ακριβώς έγκειται η μαγεία της, άρα, η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου συνίσταται στο φωτογραφικό σεβασμό της ενότητας του χώρου (Bazin, 1958:16, 123). Υποστηρίζει ότι αυτό που αποκαλύπτει την πραγματικότητα είναι η εικόνα διαμέσου του βάθους πεδίου (στο ίδιο, 135). Και ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ (Siegfried Kracauer) θα συμπληρώσει ότι «η φωτογραφία, ιδιαίτερα η στιγμιαία φωτογραφία, δικαιούται την προτεραιότητα...γιατί αναμφισβήτητη ήταν και είναι ο αποφασιστικός παράγοντας στη διαμόρφωση του περιεχομένου της ταινίας» (Kracauer, 1983:55). Γίνεται φανερό ότι οι απόψεις αυτές που επιβάλλουν εικαστικούς κανόνες στον κινηματογράφο υποθεμελιώνουν τις δυνατότητές του.

Συνοψίζοντας, η ζωγραφική επιδιώκει να συμπυκνώσει την αιωνιότητα σε μια στιγμή και σε μια στάση, ενώ ο κινηματογράφος προσφέρεται για τη διάλυση του χώρου σε άπειρες στάσεις. Εάν η πρώτη παγώνει τη ζωή σε εικόνα, ο δεύτερος μετασηματίζει τις εικόνες σε ζωή. Το γκρο πλαν καταργεί τον προσανατολισμό των τριών διαστάσεων και αναιρεί τη σύλληψη της εικόνας ως χώρο, γιατί την τροποποιεί σε φυσιογνωμία, δηλαδή σε αντιδράσεις ζωής. Η ίδια η οθόνη συνιστά, ως προς το φόντο της εικόνας μια εφαρμογή της προβολικής γεωμετρίας που μετατρέπει τα κλειστά συστήματα σε ανοικτά, αντίθετα από την εφαρμογή της προοπτικής

στη θεατρική σκηνή που στενεύει το βάθος και προσδιορίζει τον κόσμο ως πεπερασμένο – ένας τρόπος απόρριψης του σκηνικού ήταν η προβολή των δρώντων προσώπων πάνω σε ομοιόμορφο φόντο ή σε άσπρο τοίχο, όπως επιχειρήθηκε στην ταινία “*Made in USA*” (Godard 1966).

Ξέρουμε ότι θεμέλιο της σύζευξης του χώρου με το χρόνο στην ταινία είναι το μοντάζ. Χάρη σ’ αυτό, ο κινηματογράφος δεν είναι απλά μια «κινούμενη εικόνα», αλλά μια φανταστική ανασύνταξη της πραγματικότητας, που μας παρουσιάζεται εξίσου αληθοφανής και ζωντανή, αφού χρησιμοποιεί το ίδιο με αυτήν εικονικό υλικό, με τη διαφορά ότι το επιλέγει, το φιλμάρει με βάση τους εκφραστικούς κανόνες της κάμερας και το ανασυνθέτει με άλλη σειρά. Επειδή η φιλική ροή είναι ανάλογη με την παθητική ροή της συνείδησης, εσωτερικεύεται και αποτυπώνεται υπναγωγικά πάνω στο συνειδησιακό υπόστρωμα. Σ’ αυτό πρέπει να προστεθεί και η ιδιότητα που χαρακτηρίζει τη μίμηση και, γενικότερα, την αναπαραγωγή της πραγματικότητας, να μας προκαλεί μια συγκινησιακή έλξη μαγείας, γιατί επιτρέπει να κατέχουμε και να διαχειριζόμαστε τον κόσμο στο φανταστικό επίπεδο. Πάνω σ’ αυτές τις ιδιότητες της φιλικής ροής στηρίζει και η τηλεόραση τη δύναμή της να αποτυπώνει μέσα μας ως μοντέλο του κόσμου μια κοινότυπη και απαξιωμένη πραγματικότητα.

Από τις πολύπλευρες σχέσεις του χώρου με το χρόνο στο φιλικό κείμενο ξεχωρίζουν δύο βασικές διαστάσεις. Η πρώτη αφορά την αποκάλυψη του βιωματικού χρόνου. Η δεύτερη βασική διάσταση αφορά τη σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία. Ο χώρος παρουσιάζεται με πολλές σημασιολογήσεις, φυσική, πρακτική, κοινωνικής σχέσης, όπως τέτοιες σχέσεις είναι η ιδιοκτησία και τα σύνορα κ.ά. Στη γενική κοινωνική του σημασιολογήση, η οποία διαβρέχει και τις άλλες, εκφράζει τη θεσμική δόμηση. Είναι ο χάρτης των εντολών που εγγράφονται μορφικά στα έργα της κοινότητας και στο μυαλό των μελών της, ως αποκρυστάλλωμα της ιστορίας και της οργάνωσης της ομάδας αυτής, με την απαίτηση της πιστής τήρησής τους. Από την άποψη αυτή, ως αποτύπωση του χώρου, το φιλμ αποτελεί ιστορικό ντοκουμέντο. Μνημεία, πολεοδομία, όρια ιδιοκτησίας, δρόμοι και σύνορα, συνιστούν σημαίνοντα των εντολών αυτών. Εννοείται ότι πρωταγωνιστής της σύνταξης αυτού του χάρτη είναι η κυρίαρχη τάξη και κύριος συντηρητής του είναι η ιδεολογία. Από την άλλη όμως πλευρά, ο χρόνος εκφράζει την ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία, ως πηγή εκείνου που αποτελεί το πρωταρχικό γνώρισμα του ανθρώπου, της δημιουργικότητας, μετασχηματίζει ή και ανατρέπει τις θεσμικές δομές, άρα μετασχηματίζει τον κοινωνικό χώρο.

Κατά συνέπεια, η προσπάθεια με την οποία οι σκηνοθέτες οργανώνουν το φιλικό

χώρο για να επενδύσουν σ’ αυτόν μια μεγάλη γκάμα από νοήματα, καταστάσεις και αξίες οδηγεί στον εξής προβληματισμό. Μήπως η οργάνωση αυτή του φιλικού χώρου αποτελεί στο βάθος μια βασική αδυναμία του κινηματογράφου, η οποία συνίσταται στην αφαιμάξη της ανθρώπινης δραστηριότητας και τη μετάγγισή της σε τοπίο; Μήπως αφαιρεί, μ’ αυτόν τον τρόπο, το ρόλο του ενεργού υποκειμένου από την ιστορία; Μήπως, τέλος, ορισμένοι εκφραστικοί τρόποι – όπως είναι η περιστροφή κατά 360 μοίρες της κάμερας, η εξάλειψη της δραματοποίησης, η ενσωμάτωση της ανθρώπινης παρουσίας σε στοιχείο της διάταξης του χώρου κ.ά. – υπακούουν στη θεοκρατική αισθητική του Μπαζέν, που απαξιώνει την ανθρώπινη πράξη; Το ζήτημα δεν είναι τόσο απλό, γιατί τους ίδιους όρους (αποδραματοποίηση κ.ά.) χρησιμοποιεί και η θεωρία της αποδόμησης.

Πέρα από αυτό, υπάρχει ένα γενικότερο ζήτημα. Παρόλο που ο κινηματογράφος θεωρείται η κατ’ εξοχήν τέχνη του χρόνου, η μυσταγωγική λειτουργία της ταινίας, ιδιαίτερα της ψυχαγωγικής, συνεπάγεται τη μεταστροφή του χρόνου. Παρουσιάζεται συνεπώς το εξής παράδοξο. Από τη μια πλευρά, η κυριαρχία του χρόνου ως πράξη ζωής μετατρέπει την ταινία σε αφήγηση, σε στόρυ. Από την άλλη, οι συνθήκες της αίθουσας προβολής επιβάλλουν την πλήρη αφαίρεση της πράξης, άρα και την αφαίρεση της θέασης από τις προδιαγραφές του χρόνου που ορίζει η εμπειρία της πρακτικής. Το αποτέλεσμα είναι να δέχεται ο θεατής την αφήγηση στο πλαίσιο ενός διαφορετικού, αόριστου χρόνου, που δεν συμπίπτει με τον πραγματικό. Όταν ο θεατής βγαίνει από την αίθουσα, δεν έχει σαφή συναίσθηση για το πόση ήταν η διάρκεια της φιλικής ροής. Δηλαδή, συμβαίνει κάτι ανάλογο με τον ψυχολογικό χρόνο. Εάν η φιλική αφήγηση δεν τον ενδιαφέρει, ο θεατής αισθάνεται ότι η διάρκειά της είναι μεγάλη αλλά μετά το τέλος της προβολής εκείνο που καταγράφεται στη μνήμη του είναι ένα κενό χρόνο. Αντίθετα, εάν η φιλική αφήγηση τον συναρπάξει, αισθάνεται ότι η διάρκεια της προβολής είναι μικρή, ενώ εκείνο που καταγράφεται στη μνήμη του είναι χρονικά πλούσιο. Από τις παραπάνω διερευνήσεις προκύπτει ότι η ανάπτυξη του κινηματογράφου σε νέες δυνατότητες συνδέεται άρρηκτα με τις δυνατότητες μιας νέας διαχείρισης και νοηματοδότησης του χρόνου. Αυτό, σε σύνδεση με τον κοινωνικό του ρόλο, συνιστά έναν από τους βασικούς προβληματισμούς του στο μέλλον.