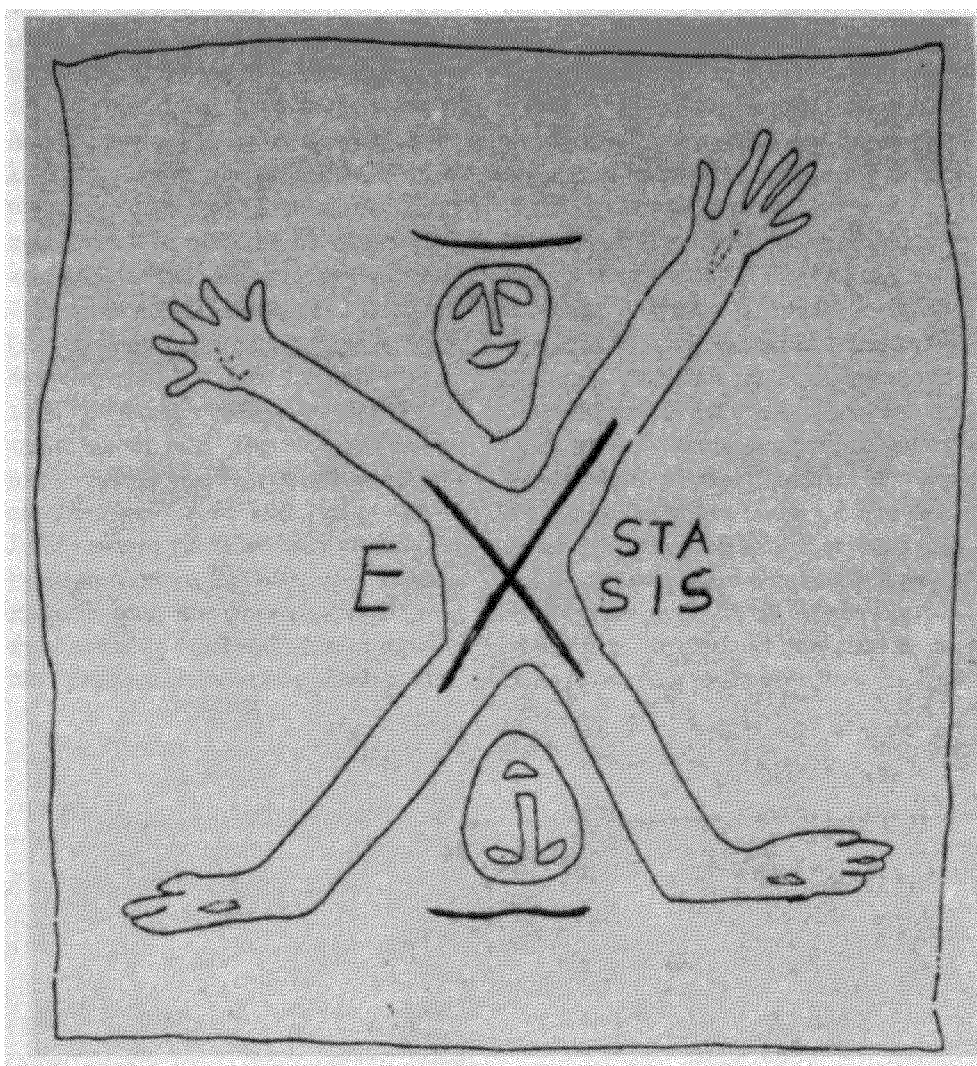


**ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**



Σ. Μ. Αϊζενστάιν, *Exstasis*, από την ταινία του γύριζε στο Mexico, 1931

Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία¹

«Ο κινηματογράφος είναι η αλήθεια είκοσι τέσσερις φορές το δευτερόλεπτο»

Steven Heath, *Σημειωτική του κινηματογράφου*

Ο παραπάνω ισχυρισμός του Άγγλου σημειολόγου, ομόλογος σε μεγάλο βαθμό με τις ιδεολογικές αναζητήσεις του Γάλλου θεωρητικού A. Bazin στη δεκαετία του 1950 για τον κινηματογράφο, καθώς και με τον ορισμό του τελευταίου σαν «ένα παράθυρο ανοιχτό στον κόσμο» (A. Bazin 1985), ταυτίζεται, επίσης, με ένα σύνολο απόψεων και βεβαιοτήτων για τον κινηματογράφο ως κοινωνικό φαινόμενο στο σύνολό του. Η παρακολούθηση μιας ταινίας μυθοπλασίας (fiction) ή, ακόμη περισσότερο, ενός ντοκιμαντέρ, διαμορφώνει στο κοινό —αλλά και στον ίδιο τον ερευνητή, ο οποίος παρακολουθεί μια ταινία ως απλός θεατής και όχι ως αναλυτής ενός πολιτισμικού προϊόντος— την πεποίθηση μιας αλήθειας και μιας βεβαιότητας: «τα πράγματα έγιναν όπως τα είδαμε» αυτή είναι η “πραγματική” ιστορική αλήθεια».

Η διαμόρφωση βεβαιοτήτων ή ανατροπών στο κοινό ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά της νέας τέχνης ή/και τεχνικής, ήδη από τη στιγμή της δημιουργίας της στα τέλη του 19ου αιώνα. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι στα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του ο κινηματογράφος προσλαμβανόταν ως ένα αξιοπερίεργο τεχνητό θέαμα, ένα παιγνίδι για το, χαμηλής κοινωνικής και πολιτιστικής στάθμης, κοινό των αστικών βιομηχανικών κέντρων. Στη συνέχεια παγιώθηκε ως λαϊκό θέαμα και ψυχαγωγία, για να εξελιχθεί, πολύ αργότερα, σε τέχνη. Οι διανοούμενοι της εποχής εμφάνισης του νέου μέσου κράτησαν, στην καλύτερη περίπτωση, αδιάφορη, αν όχι εχθρική, στάση απέναντί του. Στην περίπτωση, μάλιστα, του ελληνικού κινηματογράφου, η αρνητική στάση των διανοουμένων μπροστά στο νέο μέσο διατηρήθηκε για πολλές δεκαετίες, με αποτέλεσμα την πλήρη εγκατάλειψη του ελληνικού κινηματογράφου τόσο από τους διανοούμενους όσο και από το κράτος, και τη λειτουργία του τελευταίου, αποκλειστικά και μόνο, στη σφαίρα του λαϊκού θεάματος².

Ο Χρήστος Α. Δερμεντζόπουλος διδάσκει Ανθρωπολογία και Κοινωνιολογία της Τέχνης στο Τμήμα Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου των Ιωαννίνων.

Εκατό και πλέον χρόνια αργότερα, ξεκινώντας να μιλήσει κανείς για τον κινηματογράφο και τη σχέση του με την ιστορία, οδηγείται, δίχως άλλο, είτε στις ιστορικές ταινίες είτε στην ιστορία του κινηματογράφου ως φαινομένου του σύγχρονου κόσμου. Γίνεται σαφές ότι στο ίδιο πεδίο συγκρούονται πολλά και διαβαθμισμένα επίπεδα, τα οποία πρέπει να διευκρινιστούν και, κατόπιν, να οριοθετηθούν. Γίνεται λόγος για την ιστορία, την αισθητική, την κοινωνιολογία, τη σημειωτική, την κριτική του κινηματογράφου.

Ο κινηματογράφος ως κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο ανήκει στις τελέσεις³ των σύγχρονων αστικών κοινωνιών και θεωρείται ως κομβικό σημείο των μαζικών μέσων ψυχαγωγίας και ενημέρωσης, εξετάζεται από την κοινωνιολογία (P. Sorlin 1977, Ν. Κολοβός 1988). Η εξέλιξή του ως φαινομένου και η σχέση του με το κατά καιρούς ιστορικό πλαίσιο εξετάζεται από την ιστορία του κινηματογράφου⁴. Οι αναλύσεις των ταινιών-προϊόντων του στηρίζονται πλέον στη σημειωτική και στην αφηγηματολογία⁵. Τα εκφραστικά του μέσα έχουν μορφοποιηθεί και εξετάζονται από την αισθητική και τη θεωρία του κινηματογράφου⁶. Τέλος, η κριτική διαμεσολαβεί, συχνά με συνειδητές παρεμβάσεις, τα κινηματογραφικά προϊόντα στο κοινό.

Στο σημείωμα αυτό ασχολούμαστε με μία άλλη πλευρά του κινηματογράφου και, συγκεκριμένα, τη σχέση που εμφανίζει η κινηματογραφική ταινία (film)⁷ με την ιστορία ως επιστήμη διερεύνησης του παρελθόντος αλλά και ως βίωση του παρόντος.

Η ανάλυση της κινηματογραφικής ταινίας ως αξιόπιστου ιστορικού στοιχείου μόλις τα τελευταία χρόνια φαίνεται να κερδίζει έδαφος στις κοινωνικές επιστήμες. Είχε προηγηθεί η διερεύνηση ποικίλων νέων αντικειμένων, όπως επίσης και η σύγκλιση διαφορετικών επιστημών για την εξέταση και διερεύνηση του ίδιου φαινομένου⁸.

Ο Γάλλος ιστορικός M. Ferro θεωρείται πρωτοπόρος στην προσπάθεια ανάδειξης της ταινίας ως ιστορικής μαρτυρίας (M. Ferro 1975, 1984, 1993). Η απαρχή, ωστόσο, στη δεκαετία του 1960, της ενασχόλησης με τον κινηματογράφο ως ιστοριογραφικό τεκμήριο συνάντησε ποικίλες αντιδράσεις⁹. Παρόλο που σήμερα η έρευνα της ταινίας είναι, ως ένα βαθμό, παγιωμένη στη διεθνή βιβλιογραφία, η χρήση της στον ελληνικό χώρο δεν έχει αξιοποιηθεί, παρά μόνο σε λίγες περιπτώσεις. Οι κοινωνικοί επιστήμονες παραμένουν ακόμη αμήχανοι και επιφυλακτικοί απέναντί της.

Η ικανότητα της κινηματογραφικής ταινίας και ευρύτερα του κινηματογραφικού συμπεριέχοντος στη δημιουργία ειδικών συνθηκών πρόσληψης του προϊόντος του δημιουργούν στο κοινό τη βεβαιότητα μιας αλήθειας που ξεπερνά τη δεδομένη πραγματικότητα (Σ. Δημητρίου 1973, M. Ferro 1975: 5-12, S. Heath 1990: 6-12). Ο κοινωνικός επιστήμονας οφείλει να προσεγγίσει την ταινία ως μαρτυρία μιας εποχής είτε χρησιμοποιήσει αποσπάσματα ταινιών είτε επιχειρήσει συγκρίσεις είτε, τέλος, συστήσει το σύνολο ή τη σειρά ενός είδους ταινιών τα οποία οργανώνονται σε μια δομή-μοντέλο.

Το κύριο ερώτημα, όμως, παραμένει το τι θα αναδείξει και σε ποια ερωτήματα θα απαντήσει ο ερευνητής μελετώντας μια ταινία. Ο κίνδυνος, που πάντα προϋπάρχει, αφορά την παρείσφρηση του μελετητή στο πεδίο και το χώρο άλλων συγγενικών επιστημών ή μεθόδων που ήδη αναφέραμε: της ιστορίας του κινηματογράφου, της αισθητικής του, της σημειολογικής του ανάλυσης, της κοινωνιολογίας του.

Ο κινηματογράφος ως σύγχρονο μέσο επικοινωνίας εκτόπισε ή/και ενσωμάτωσε τα

υπόλοιπα μέσα¹⁰. Μέσω των παραστάσεων που διαχέει στο κοινό, συμβάλλει ουσιαστικά στη δημιουργία των σύγχρονων μυθολογιών. Παράγει ιδεολογία (J. P. Lebel 1971) και ταυτόχρονα διαχέει ένα σύνολο κοινωνικών στάσεων, προτύπων και κανόνων. Ακόμη και στις περιπτώσεις που δρα παράλληλα ή αντίθετα προς το επίσημο κύκλωμα, στις περιπτώσεις του αντι-κινηματογράφου και των εθνικών κινηματογραφιών, ο βαθύτερος ρόλος του παραμένει ίδιος. Ο M. Ferro (1984: 217-226) αναρωτιέται αν τελικά υπάρχει μια φιλική θέση της πραγματικότητας, και δε χρειάζεται ιδιαίτερη σκέψη για να απαντήσει κανείς καταφατικά, αρκεί να σκεφτεί τους λαούς του ονομαζόμενου «τρίτου κόσμου» (Ινδία, Αφρική, Λατινική Αμερική) και τον καταλυτικό ρόλο που παίζει ο κινηματογράφος στους λαούς «χωρίς ιστορία». Σε αυτές τις περιπτώσεις ο κινηματογράφος αναλαμβάνει το ρόλο του παιδαγωγού, αφού, ταυτόχρονα με τη διάχυση ιδεολογικών προτύπων σε ένα μη-εγγράμματο κοινό, ορίζει και την ίδια την ιστορία του. Καθορίζει, τελικά, τις παραστάσεις της δικής του ιστορίας, το ίδιο του το παρελθόν (M. Ferro 1984: 225, Σ. Δημητρίου 1991: 22).

Η πλήρης ανάλυση μιας κινηματογραφικής ταινίας, και του ιστορικο-κοινωνικού πλαισίου εντός του οποίου λειτουργεί, θα οδηγήσει στην ανάδειξη και κατανόηση της αναπαραστάμενης πραγματικότητας. Θα καταδείξει τις προθέσεις του δημιουργού, τις συνειδητές ή ασυνειδητές παραδρομές του (*lapsus*), τις κρυμμένες σημασίες, την ιστορία ως βιωμένη πραγματικότητα, την ιδεολογία και τις κοινωνικές στάσεις και νοοτροπίες μιας ολόκληρης εποχής.

Η ταινία ως δημιουργία παραμένει στη σφαίρα των κυρίαρχων κοινωνικά και οικονομικά στρωμάτων. Όπως και σε άλλες μορφές τέχνης, η κουλτούρα των υπάλληλων τάξεων διαχωρίζεται με σαφείς διακριτότητες από την κυρίαρχη, λόγια κουλτούρα. Οι λαϊκές τάξεις παραμένουν σιωπηλές και αδύναμες μπροστά στη δημιουργία προϊόντων που παράγονται γι' αυτές αλλά όχι από αυτές (C. Ginsbourg 1994: 14-16, X. Δερεμντζόπουλος 1997: 31-40 και 2001: 81-85). Έτσι, ενώ στις αγροτικές κοινωνίες οι αποδέκτες των τελεστικών μηχανισμών είχαν το περιθώριο της επανάδρασης και της απάντησης στις προβαλλόμενες επίσημες τελετουργίες, μέσω των πολλαπλών επιτελέσεών τους (*performance*), στη σημερινή εποχή των σύγχρονων τελεστικών μηχανισμών, όπως ο κινηματογράφος, το κοινό παραμένει, τις περισσότερες φορές, παθητικός αποδέκτης στα πλούσια σε συνεμφάνσεις μηνύματα των ταινιών (Σ. Δημητρίου 1991: 20).

Υπάρχουν ταινίες που εμφανίζουν ξεκάθαρα τη βαθύτερη ιδεολογική τους πρόθεση, όπως, λόγου χάρι, τα ντοκιμαντέρ προπαγάνδας της ναζιστικής Γερμανίας, τα επίκαιρα της ελληνικής χούντας, οι μυθοπλαστικές ταινίες του σταλινικού αισθητικού μοντέλου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ενώ άλλες, φορώντας το μανδύα της ιστορικής ταινίας, αποδεικνύονται λιγότερο εύκολες στην ιστορική τους ανάγνωση από τον κοινωνικό επιστήμονα. «Το τρένο θα σφυρίξει τρεις φορές» (*High Noon*, 1952) του F. Zinnemann, για παράδειγμα, αναδεικνύει τη συλλογική φοβία της αμερικανικής κοινωνίας της εποχής του μακαρθισμού μέσα από τη μορφή ενός επιβλητικού western.

Πολλά παραδείγματα ιστορικών ταινιών καταδεικνύουν την παρέμβαση των δημιουργών στην εκάστοτε συγκυρία (Σ. Τριανταφύλλου 1991). Αρκεί να θυμηθούμε τις δεκάδες ταινίες με θέμα τη γερμανική κατοχή στην Ελλάδα που γυρίστηκαν στη διάρκεια της ελληνικής χούντας. Εύστοχα ο M. Ferro παρατηρεί ότι ο Αλέξανδρος Νιέφσκι του S. Eisenstein

(1938) μας πληροφορεί περισσότερο για τη σταλινική Ρωσία της εποχής που γυρίστηκε, παρά για το ρωσικό μεσαίωνα στον οποίο η ιστορική αυτή ταινία αναφέρεται (M. Ferro 1993: 14). Τελικά η εικόνα μεταδίδει περισσότερες πληροφορίες γι' αυτούς που την παράγουν και τη διαχέουν παρά για το ίδιο το αναπαριστάμενο γεγονός.

Από την άλλη πλευρά, η λογοκρισία και οι δύσκολες συνθήκες δημιουργίας σε ανελεύθερα καθεστώτα ωθούν τους δημιουργούς στην υιοθέτηση της φόρμας της ιστορικής ταινίας ή της, λεγόμενης, ταινίας εποχής. Οι ταινίες των Ισπανών καλλιτεχνών (λόγου χάρη: Erice, Saura, Berlanga) κατά τη διάρκεια της φρανκικού καθεστώτος είτε οι ταινίες των Πολωνών δημιουργών (λόγου χάρη: Haas, Kawalerowicz, Vajda) την περίοδο της επικράτησης του «υπαρκτού σοσιαλισμού» είναι ενδεικτικές προς αυτή την κατεύθυνση. Ιστορικές ταινίες με ήρωες κοινωνικούς ληστές, η Αίγυπτος της εποχής των Φαραώ, ο ευρωπαϊκός μεσαίωνας, θρησκευτικές τοιχογραφίες, δίνουν την ευκαιρία στους δημιουργούς να παρέμβουν με το δικό τους τρόπο στη συγκυρία και να σχολιάσουν τις υπάρχουσες καταστάσεις ανελευθερίας και καταπίεσης.

Η κινηματογραφική ταινία, έχοντας το χαρακτηριστικό να συλλαμβάνεται ως παρόν, υποβοηθούμενη από τη ρεαλιστικότητα και την αληθοφάνεια των αναπαραστάσεων, καταλήγει να είναι ένα σημαντικό μέσο παρέμβασης στη συγκυρία. Το πλατύ κοινό, βέβαια, και πολλές φορές και η κριτική περιορίζονται στη διαπίστωση της αυθεντικότητας των περιγραφών, στην ακριβή ή όχι διασκευή-μεταφορά ενός ιστορικού μυθιστορήματος στη μεγάλη οθόνη και στην κρίση για τα επουσιώδη στοιχεία του φιλικού συμπεριεχόντος (κοστούμια, ήχος, γλώσσα, ανασύσταση κλίματος κ.ο.κ.), αδυνατώντας να συλλάβουν τα υπολανθάνοντα νοήματα και τις παραδρομές (lapsus). Οι ταινίες εποχής του J. Ivogy, βασισμένες, συνήθως, σε λογοτεχνικά έργα (λόγου χάρη του J. Forster) είναι χαρακτηριστικές αυτής της κατεύθυνσης.

Ο ερευνητής, ωστόσο, οφείλει να προχωρήσει τη διερεύνηση σε ένα σύνολο κινηματογραφικών ταινιών, που καλύπτουν όχι μόνο τις ονομαζόμενες ιστορικές ταινίες, αλλά και αυτές που επιφανειακά δε δείχνουν να έχουν σχέση με την ιστορία, εφόσον αναφέρονται στον παρόντικό και όχι στον παρελθόντα χρόνο, ή σε αυτές που τα μοντέλα τους ξεφεύγουν από το ρεαλισμό (λόγου χάρη οι ταινίες τρόμου ή οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας).

Η χρήση της κινηματογραφικής ταινίας ως ιστορικής και κοινωνικής μαρτυρίας αφορά τα εξής σημεία:

α) την υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση στην οποία η ίδια η ταινία ως προϊόν συμμετέχει,

β) τη θέαση μέσω αυτής του παρελθόντος, ιδιαίτερα αν πρόκειται για ιστορική ταινία, αλλά και του παρόντος,

γ) τη συνειδητή ή/και ασυνείδητη παρέμβαση των δημιουργών (σεναριογράφος, παραγωγός, σκηνοθέτης) και

δ) τις παραστάσεις τόσο της συγχρονίας όσο και της διαχρονίας που αναδεικνύονται από την ανάλυση κάθε καρέ, πλάνου, πλάνου-σεκάνς, ταινίας, σειράς ταινιών κ.ο.κ.

Κατά συνέπεια, η οποιαδήποτε ανάλυση δεν μπορεί να περιοριστεί στο πεδίο της ανάλυσης περιεχομένου και της ανάλυσης του «φιλμο-κειμένου». Εκτός από το πλαίσιο των παραστάσεων το οποίο αναδεικνύεται από τον κόσμο της ίδιας της ταινίας (κινηματογρα-

φικοί κώδικες, αφήγηση, ντεκόρ, μουσική, λόγος κ.ο.κ.), υπάρχουν επίσης, και πρέπει να εξεταστούν, οι όροι εκτός της ταινίας: ο δημιουργός, οι συνθήκες παραγωγής, η κριτική, το καθεστώς, η υποδοχή και η πρόσληψη από το κοινό. Γίνεται σαφές ότι η εξέταση ενός έργου δεν αφορά την πρόσληψη μόνο της αναφερόμενης περιόδου, αλλά και τη θέση της σύγχρονης παραγωγής της ταινίας.

Θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τις ταινίες σε είδη (genres), υπο-είδη, τύπους και σειρές, όπως ακριβώς το επιχειρεί επιτυχώς η σημειωτική ανάλυση για τη λογοτεχνία, λόγια και λαϊκή (Χ. Δερμεντζόπουλος 1997: 87-97 και 2000: 98-101). Ωστόσο, το κάθε είδος απαιτεί διαφορετική προσέγγιση, τόσο στην ανάλυση της ταινίας αυτής καθαυτής όσο και στο συμπεριέχον της κάθε ταινίας (F. Pelletier 1983). Σε σύντομες γραμμές ξεχωρίζουμε τις εξής κατηγορίες και μοντέλα ταινιών¹¹:

1. Τις ιστορικές ταινίες ή ταινίες εποχής, όπως είναι περισσότερο γνωστές (Σ. Τριανταφύλλου 1991). Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν υπο-κατηγορίες ταινιών όπως η επική, η βιογραφική, η ιστορική τοιχογραφία, η αποικιοκρατική, η πολεμική, η ψευδο-ιστορική, η ταινία προπαγάνδας κ.ο.κ. Ταινίες παντέλως διαφορετικές μεταξύ τους, όπως ο *Αλέξανδρος Νιέφσκι* (1938) και ο *Ιβάν ο τρομερός* (1944-45) του S. Eisenstein, ο *El Cid* (1961) του A. Mann, ο *Σπάρτακος* του S. Kubrick, η *Ιωάννα της Λορένης* (1928) του C. Dreyer, ο *Αντρέι Ρουμπλιόφ* (1966) του A. Tarkovsky, ο *Napoléon* του A. Gance (1927) ή του S. Guitry (1954), ο *Δικτάτορας* (1940) του C. Chaplin, οι πρόσφατες *Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν*¹² του S. Spielberg (1998) και ο *Μονομάχος* του R. Scott (2000), εντάσσονται, συνολικά, στην ίδια κατηγορία.

2. Τα μοντέλα του μη-ρεαλιστικού μύθου, όπως είναι οι ταινίες τρόμου, οι εξωπραγματικές, οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας (science-fiction), οι ταινίες τεχνολογικών ή φυσικών καταστροφών κ.ο.κ. Σε αυτή την περίπτωση, η αναζήτηση του κοινωνικού επιστήμονα έγκειται στην εξήγηση της επιλογής χρήσης των συγκεκριμένων μοντέλων στη συγκυρία από τους δημιουργούς του όσο και της συγκεκριμένης αποδοχής και πρόσληψής τους από το κοινό.

3. Τα μοντέλα του σύγχρονου μύθου, όπως είναι το western, το αστυνομικό, το film-noir, το θρίλερ, οι σειρές με ανίκητους ήρωες (από τον Φαντομά, στις απαρχές του κινηματογράφου, ως τους διάφορους Ράμπο της σύγχρονης εποχής) κ.ο.κ.

4. Οι ταινίες του ρεαλιστικού μύθου. Εδώ θα μπορούσαν να ενταχθούν τα λαϊκά αφηγηματικά μοντέλα του μελό και της κωμωδίας (ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος, για παράδειγμα, των δεκαετιών 1950 και 1960) όσο και οι δεκάδες παραλλαγές των δύο αυτών κυρίαρχων μοντέλων: φαρσοκωμωδία, μπουρλέσκ, κωμωδία σκρούμπολ, επικό δράμα, τραγικοκωμωδία, κωμωδία ηθών κ.ο.κ. (F. Pelletier 1983).

5. Οι ταινίες παρέμβασης των διανοουμένων καλλιτεχνών, ως ταινίες αντι-ιστορίας και σχολίου στη συγκυρία ή/και στη διαχρονία. Εδώ ανήκουν τόσο οι κατά καιρούς αναδυόμενες εθνικές κινηματογραφίες, ο ονομαζόμενος «τρίτος» κινηματογράφος των χωρών της Λατινικής Αμερικής (Χ. Δερμεντζόπουλος 1992), το εθνολογικό και επιστημονικό ντοκιμαντέρ (οι ταινίες του J. Rouch, για παράδειγμα), ο φεμινιστικός κινηματογράφος, οι underground ταινίες, οι κινηματογραφικές ομάδες του Μάη του 1968 στη Δυτική Ευρώπη κ.λπ. όσο και οι λεγόμενες ταινίες ποιότητας ή καλλιτεχνικές ταινίες, καθώς και ο κινηματογράφος του δημιουργού (auteur)¹³.

Κάθε κατηγορία από τις παραπάνω επιτρέπει στον κοινωνικό επιστήμονα, κατόπιν της κατάλληλης ανάγνωσης, να αναδείξει και να ερμηνεύσει τη διάχυση της ιδεολογίας και τους τρόπους αναπαραγωγής της, τα στερεότυπα και τις αξίες μιας συγκεκριμένης εποχής¹⁴, χωρίς αυτό να σημαίνει πως η ταινία προσλαμβάνεται ως άμεση αντανάκλαση μιας συγκεκριμένης ιστορικής πραγματικότητας. Το κάθε κινηματογραφικό προϊόν, είτε είναι ταινία τέχνης είτε ταινία του ονομαζόμενου εμπορικού κυκλώματος, παραμένει ένα προϊόν με σχετική αυτονομία από την ιστορική συγκυρία της εποχής του.

Η ιστορία, λοιπόν, γράφεται και με ι μικρό, παρατηρεί ο Μ. Ferro, προτείνοντας την αντι-ανάλυση της κοινωνίας μέσα από ιστορικά στοιχεία ελάχιστα διερευνημένα ή/και παραμελημένα από τους κοινωνικούς επιστήμονες. «Ας ξεκινήσουμε από την εικόνα, τις εικόνες. Μην αναζητήσουμε όμως μέσα τους μόνο την επιβεβαίωση ή τη διάψευση μιας άλλης γνώσης, αυτήν της γραπτής παράδοσης. Ας αντιμετωπίσουμε τις εικόνες όπως είναι, ανατρέχοντας σε άλλης τάξης γνώσεις, απλώς και μόνο για να τις κατανοήσουμε καλύτερα» (Μ. Ferro 1993: 40). Έχοντας ήδη αποδεχθεί η επιστημονική κοινότητα τη διερεύνηση νέων αντικειμένων, τόσο γραπτών όσο και μη-γραπτών, όπως η παραφιλολογία και το λαϊκό μυθιστόρημα, το ρεμπέτικο τραγούδι και το θέατρο σκιών, τις λαϊκές προφορικές αφηγήσεις και τα κόμικς κ.ο.κ., αντικειμένων που συνιστούν αξιόπιστες πηγές ιστορικών μαρτυριών, «απομένει να μελετήσουμε και την κινηματογραφική ταινία, να τη συνδέσουμε με τον κόσμο που την παράγει. Τι θα υποθέσουμε; Ότι το φιλμ, άσχετα αν είναι εικόνα της πραγματικότητας ή όχι, ντοκουμέντο ή μυθοπλασία, αυθεντική πλοκή ή καθαρή επιινόηση, είναι, ούτως ή άλλως, Ιστορία. Και το αίτημά μας; Ό,τι δεν έχει συντελεστεί (ή, επίσης, ό,τι έχει συντελεστεί), οι πεποιθήσεις, οι προθέσεις, το φαντασιακό του ανθρώπου, είναι τόσο ιστορία όσο και Ιστορία με Ι κεφαλαίο» (ό.π.: 40).

Ενδεικτική Βιβλιογραφία

- Balazs, B., 1977, *L'esprit du cinéma*, Payot, Paris.
 Bazin, A., 1985, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les éditions du cerf, Paris.
 CinémaAction, 1982, *Théories du cinéma*, No 20.
 CinémaAction, 1988, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, No 47.
 CinémaAction, 1992, *Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro*, No 65.
 Communications, 1975, *Psychanalyse et cinéma*, Seuil, Paris.
 Δερμεντζόπουλος, Χ., 1992, «Fernando Solanas, Η ζωή και το έργο ενός μεγάλου δημιουργού», *Ιδεοκίνηση*, τ. 6, (Δεκέμβριος), σσ. 75-82.
 Δερμεντζόπουλος, Χ., 1997, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Πλέθρον, Αθήνα.
 Δερμεντζόπουλος, Χ./Κυριακάκης, Ι., 1998, «Η διάσωση του μύθου και η κριτική της κριτικής», *Οντοπία*, τ. 32, (Νοέμβριος-Δεκέμβριος), σσ. 12-16.
 Δερμεντζόπουλος, Χ., 2000, «Παραλογοτεχνία και λαϊκό μυθιστόρημα: αμφισβησίες και παραδοχές», *Διαβάζω*, τ. 404, (Φεβρουάριος), σσ. 98-104.
 Δερμεντζόπουλος, Χ., 2001, «Λαϊκή κουλτούρα και μνήμη», *Οντοπία*, τ. 43, (Ιανουάριος-Φεβρουάριος), σσ. 81-104.
 Δημητρίου, Σ., 1973, *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, Άλμα, Αθήνα.
 Δημητρίου, Σ., 1978, *Λεξικό όρων Ι: Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα.

- Δημητρίου, Σ., 1991, «Ο κινηματογράφος ως υποκείμενο και ως αντικείμενο της ιστορίας», *Διαβάζω*, τ. 266, σσ. 18-24.
- Eco, U., 1965, *L'oeuvre ouverte*, Points, Paris.
- Eco, U., 1987, *Κήνορες και Θεράποντες*, Θεωρία και ιδεολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας, Γνώση, Αθήνα.
- Eco, U., 1988, *Ο υπεράνθρωπος των μαζών*, Γνώση, Αθήνα.
- Ferro, M., 1975, *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Hachette, Paris.
- Ferro, M., (éd.), 1984, *Film et histoire*, éditions de l' EHESS, Paris.
- Ferro, M., 1993, *Cinéma et histoire*, Paris.
- Ginsbourg, C., 1994, *Το τυρί και τα σχολήματα. Ο κόσμος ενός μυλωνά του 16ου αιώνα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Heath, S., 1990, *Σημειωτική του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Κολοβός, Ν., 1988, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Kracauer, S., 1977, *Η θεωρία του κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα.
- Kracauer, S., 1987, *De Caligari a Hitler*, Flammarion, Paris.
- Lebel, J. P., 1971, *Cinéma et ideologie*, Editions Sociales, Paris.
- Le Goff, J./Nora, P., (éd.), 1981, 1983 και 1988, *Το έργο της ιστορίας*, τόμ. I, II και III, Ράπτας, Αθήνα.
- Lotman, I., 1982, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Θεωρία, Αθήνα.
- Martin, M., 1983, *Le langage cinématographique*, Les éditions du cerf, Paris.
- Metz, C., 1977, *Essais sémiotiques*, Klincksieck, Paris.
- Metz, C., 1983 και 1986, *Essais sur la signification au cinéma*, τ. I και II, Klincksieck, Paris.
- Mitry, J., 1987, *La sémiologie en question, Langage et cinéma*, Les éditions du cerf, Paris.
- Montagu, I., 1964, *Film World*, Penguin Books, London.
- Morin, E., 1956, *Le cinéma ou l' homme imaginaire*, Minuit, Paris.
- Pelletier, F., 1983, *Imaginares du cinématographe*, Librairie des méridiens, Paris.
- Rhode, E., 1976, *A History of the cinema*, Allen Lane.
- Sadoul, G., 1974, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, Paris.
- Sortin, P., 1977, *Sociologie du cinéma*, Aubier-Montaigne, Paris.
- Sortin, P., 1980, *The Film in History, Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford.
- Τριανταφύλλου, Σ., 1991, «Το αμερικανικό ιστορικό φιλμ», *Διαβάζω*, τ. 266, σσ. 48-52.
- Wollen P., 1973, *Σημειολογία του κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα.

Σημειώσεις

1. Τον όρο «παράλληλη ιστορία» δανειζόμαστε από την ομότιτλη εκπομπή του M. Ferro στη γαλλική τηλεόραση (*La Sept sur FR 3* και *Arte*).
2. Ο Άγγελος Τεζζάκης, για παράδειγμα, το 1952 αναφέρει σχετικά: «Ο κινηματογράφος καλλιεργεί τις αδυναμίες, κολακεύει την αμάθεια, την απλοϊκότητα και, ακόμα συχνότερα, την ανοησία. Είναι παιγνίδι εκπληκτικό και επικίνδυνο, δοσμένο στο εκπληκτικό κι επικίνδυνο παιδί που είναι ο λαός» (*Το Βήμα*, 6/5/1952, όπως αναφέρεται στο Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α, Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 128· βλ., επίσης, σσ. 42-55 και 127-128 και του ίδιου, *Ο ελληνικός κινηματογράφος — Ντοκουμέντα 1 — Μεσοπόλεμος*, Αιγόκερως 1994, σσ. 127-132· βλ., επίσης, Χ. Δερμεντζόπουλος, «Ελληνικός κινηματογράφος 1950-1974», στο *Σύντομη Ιστορία της Νεοελληνικής Κοινωνίας: 1800-2000*, επιμ. Αντώνης Λιάκος και Έφη Γαζή, Νεφέλη, Αθήνα 2001, υπό έκδοση).
3. Ως υποκείμενο και δρώσα δύναμη (agent) της ιστορίας (M. Ferro 1993: 109-156), ο κινηματογράφος ανήκει στις τελείσεις (Σ. Δημητρίου 1991: 19-21) του σύγχρονου αστικού πολιτισμού. Σε αυτό συνηγορούν τρεις αλληλοδιαπλεκόμενες κατηγορίες: α) ο μύθος της ταινίας, το θέμα και ο τρόπος σύνταξής της, β) οι συνθήκες της αίθουσας με τη δημιουργία απόστασης από την πραγματικότητα και τη μετατροπή του θεάματος σε ολότητα κόσμου και γ) το πλούσιο συμπεριέχον του κινηματογραφικού θεάματος (star-system, κριτική, φεστιβάλ, συνθήκες παραγωγής και διανομής, διαφήμιση κ.ο.κ.).
4. Βλ., ενδεικτικά, I. Montagu 1964, G. Sadoul 1974, E. Rhode 1976, S. Kracauer 1987.

5. Βλ., κυρίως, C. Metz 1977, 1983 και 1986, P. Wollen 1973, Σ. Δημητρίου 1978, I. Lotman 1982, J. Mitry 1987, S. Heath 1990.

6. Βλ., ενδεικτικά, Σ. Δημητρίου 1973, B. Balazs 1977, S. Kracauer 1977, M. Martin 1983, A. Bazin 1985, CinémaAction 1982 και 1988.

7. Το πιο σημαντικό σημείο της οποιασδήποτε διερεύνησης του κινηματογράφου αφορά το διαχωρισμό κινηματογράφου (cinéma) και κινηματογραφικής ταινίας (film), καθώς, επίσης, τη διάκριση σε φιλμικό και μη-φιλμικό μέρος της ίδιας της ταινίας. Τους διαχωρισμούς αυτούς εισάγει με τις εργασίες του στη σημειωτική του κινηματογράφου ο C. Metz (C. Metz 1977, 1983 και 1986). Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε τις σχέσεις του κινηματογράφου ως κοινωνικού φαινομένου με την ιστορία, καθώς και τη δράση του ως ιστορικού υποκειμένου, αλλά το ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η ταινία, ως οικονομικό, κοινωνικό και ιδεολογικό προϊόν, στην ιστορική έρευνα.

8. Βλ. ενδεικτικά, J. Le Goff/P. Nora 1981, U. Eco 1987 και 1988, C. Ginsbourg 1994, X. Δερμεντζόπουλος 1997 και 2001.

9. Όταν ο M. Ferro ξεκίνησε στον πανεπιστημιακό χώρο την προσπάθεια καθιέρωσης της ταινίας ως ιστορικής μαρτυρίας, αντιμετώπιστηκε με καχυποψία, ενώ ο δάσκαλός του F. Braudel τον συμβούλευσε να προχωρήσει χωρίς, όμως, να μιλάει και πολύ για αυτή τη δραστηριότητα (M. Ferro 1993: 11).

10. Η τηλεόραση και το βίντεο θεωρούνται παράγωγα του κινηματογράφου, άσχετα αν πολλές φορές λειτουργούν ανταγωνιστικά προς αυτόν.

11. Είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι ο διαχωρισμός των ταινιών σε κατηγορίες δεν έχει να κάνει στο ελάχιστο με την κατασκευαστική αριτιότητα τους και την ποιτική τους υπόσταση ως έργων τέχνης. Για τον ιστορικό, όλες οι ταινίες, ποιτικές ή μη, αξιόλογες ή όχι, συνιστούν ένα σώμα ιστορικών μαρτυριών. Ως παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί το είδος των πορνογραφικών ταινιών, οι οποίες γνωρίζουν παγκόσμια άνθιση τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 (βλ. και M. Boyer, «Entre pornographie et érotisme, la stratégie du cinéma», στο M. Ferro 1984: 101-113 και Δ. Παναγιωτάτος, *Οι ταινίες πορνό, ένας ακόμη μηχανισμός καταπίεσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1977).

12. Βλ. X. Δερμεντζόπουλος/Ι. Κυριακάκης 1998.

13. Πρέπει να επιστημανθεί ότι πολλοί καλλιτέχνες επιχειρούν την παρέμβασή τους στη συγκυρία χρησιμοποιώντας τα καθιερωμένα μοντέλα του εμπορικού ή χολιγουντιανού κινηματογράφου (το αστυνομικό θρίλερ, το film-noir, την ταινία ψυχολογικού τρόμου κ.λπ.), επιχειρώντας να αντιστρέψουν τα νοήματα και να μεταδώσουν μια άλλη ιδεολογία. Κάτι αντίστοιχο, άλλωστε, είχαν επιχειρήσει στο παρελθόν ο D. Hammet και ο R. Chandler με το αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο έγινε η βάση του ονομαζόμενου, εκ των υστέρων από τη γαλλική κριτική, film noir (βλ. και Π. Μαρτινίδης, *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, Πολύτυπο, Αθήνα 1982).

14. Η τρίτη και η τέταρτη κατηγορία, εξαιτίας της ιδιομορφίας της αληθοφάνειας και του ρεαλισμού της κινηματογραφικής εικόνας, επιτρέπουν, επίσης, στον ερευνητή να συλλέξει στοιχεία που αφορούν, εκτός του ιδεολογικού πεδίου, το πραγματολογικό υλικό της συγχρονίας αναφοράς της κάθε ταινίας (M. Ferro 1975: 18-22, Σ. Δημητρίου 1991: 24).