

Κινηματογράφος και ρωσικός φορμαλισμός

1. Καφενείο «Ο αδέσποτος σκύλος»

Ήταν δεν ήταν 20 χρονών ο Βίκτωρ Σκλόβσκι -ένας από τους πρωτεργάτες του ρωσικού φορμαλισμού (όπως θα δούμε πιο κάτω), φίλος και συνεργάτης αργότερα του Αϊζενστάιν - όταν το 1913 στην Πετρούπολη, σε ένα καλλιτεχνικό καφενείο που ονομαζόταν «Αδέσποτος σκύλος», έδωσε την περίφημη διάλεξή του μπροστά σε ένα έξαλλο κοινό νεαρών πρωτοποριακών καλλιτεχνών και διανοουμένων, που οι κατεστημένοι λόγιοι της εποχής τους ονόμαζαν «θορυβοποιούς», και «αδέσποτους σκύλους». Η διάλεξη αυτή, που είχε τον τίτλο «Η θέση του φουτουρισμού στην ιστορία της γλώσσας», δημοσιεύτηκε το 1914 με τίτλο «Η ανάσταση της λέξης» και αποτελεί το πρώτο αυθεντικό κείμενο του ρωσικού φορμαλισμού.

Τι είπε ακριβώς ο νεαρός «θορυβοποιός»; Έσφαξε με το βαμβάκι όλους τους μεγάλους της ρωσικής πεζογραφίας, από τον Γκόγκολ ως τον Γκόρκι και κριτικούς, όπως τον Μπελίνσκι, και με πολύ ευγένεια είπε ανάμεσα στα άλλα: «Τα κλασικά έργα για μας έχουν καλυφθεί με μια γυάλινη πανοπλία οικειότητας - τα θυμόμαστε πολύ καλά, τα έχουμε μάθει από παιδιά, τα διαβάσαμε σε βιβλία, πετάξαμε αποσπάσματα από αυτά στη διαδρομή της συζήτησης, και τώρα οι ψυχές μας έχουν πωρωθεί - δεν τα αισθανόμαστε πια»¹.

Την ίδια χρονιά (1913), ένα άλλος πρωτοποριακός ποιητής, ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, τότε μόλις 19 χρονών, έγραφε ένα πολεμικό άρθρο στο *KINE-Journal*, που τελείωνε με τα πιο κάτω: «Το θέατρο βαδίζει προς την καταστροφή του και πρέπει να παραχωρήσει την κληρονομιά του στον κινηματογράφο. Όσο για την κινηματογραφική βιομηχανία, απομακρυνόμενη από τον αφελή και επίπλαστο ρεαλισμό του Τσέχωφ και του Γκόρκι, ανοίγει δρόμο για ένα θέατρο του μέλλοντος - συνδεδεμένο με την τέχνη του ηθοποιού»².

Όλα τα πιο πάνω maniφέστα των νεαρών πρωτοποριακών στις αρχές του αιώνα μας, γεμάτα έμπνευση, ενθουσιασμό, αμετροέπεια και σύγχιση, αντανακλούν μια Ρωσία στην περίοδο του 1914, κυριολεκτικά ημιαποικία της Δυτικής Ευρώπης, όπως τη χαρακτήρισε ο Jay Leyda.

«Οι τελευταίες μας εβδομάδες - γράφει τον ίδιο καιρό ξένοιαστος ο τσάρος Νι-

Ο Γιώργος Διζικιρίκης είναι θεωρητικός της τέχνης και σκηνοθέτης

κόλαος ο Βæ – στο Πέτεροφ ήταν πολυάσχολες: συναντήσεις, επίσημες δεξιώσεις, δύο γάμοι και παράλληλα τα στρατιωτικά γυμνάσια - όλα αυτά σε μια κινηματογραφική διαδοχή».

Στο μεταξύ ηχούσε υπόκωφα ο Εγκέλαδος των επερχομένων ημερών του 1917.

2. Η ανάσταση της λέξης

Η κατεστημένη διανόηση έβλεπε τους «αδέσποτους σκύλους», είτε με συγκατάβαση, είτε με περιφρόνηση, αν και οι (κατοπινοί) φορμαλιστές ήταν οι περισσότεροι τους στοχαστές-επιστήμονες, γλωσσολόγοι, φιλόλογοι. Πολλοί όμως από τους κατεστημένους διανοούμενους τους έβλεπαν με αγανάκτηση και τους αντιμετώπιζαν με μεγάλο θυμό. Το φαινόμενο δεν ήταν καινούργιο και είναι γνωστό ότι πάντα και σε όλες τις εποχές υπήρχε αυτή η διαμάχη ανάμεσα στους παλιούς και στους νέους, από την εποχή του Πλάτωνα. Ιδιαίτερα ο μεγάλος ιδεαλιστής της αρχαιότητας θύμωνε με τους καλλιτέχνες του καιρού του που ήταν επιρρεπείς σε καινούργιες ιδέες και σε αλλαγές τεχνοτροπιών και αισθητικών απόψεων. Γι' αυτό και τους κατατάσσει στην έσχατη βαθμίδα της Ορθής Πολιτείας του ως άχρηστους και ψεύτες. Με τους «Νόμους» αργότερα απλώς τους ανέχεται.

Στον καιρό μας είναι πια βέβαιο ότι η τέχνη, ως ζωντανός οργανισμός, είναι διαρκώς εν κινήσει, και η διαμάχη ανάμεσα στους νέους και στους παλιούς είναι κάτι το φυσικό.

Τα σπέρματα του ρωσικού φορμαλισμού τα συναντούμε ήδη στο νεανικό αυτό έργο του Σκλότσκι, με τον τίτλο «Η ανάσταση της λέξης».

Ο φορμαλισμός - ιδιαίτερα ο χαρακτηρισμένος ως ρωσικός - κατά μία γενική έννοια *αποβλέπει στην έξαρση των γλωσσικών αξιών και του ύφους της ποιητικής έκφρασης*. Παρόλο ότι ένας ακριβής ορισμός του φορμαλισμού είναι διαδικασία επικίνδυνη για το λόγο ότι και οι ρώσοι φορμαλιστές έχουν μεταξύ τους πολλές διαφορές, ωστόσο θα μπορούσαμε να σταθούμε σε κάποιες νύξεις και εκδοχές, λίγο-πολύ παραδεκτές από τους κριτικούς.

Ο φορμαλισμός – κατά μία εκδοχή που συχνά υποστηρίζεται - δεν είναι ιστορία των ιδεών, αλλά η επιστημονική προσπάθεια ανανέωσης σε βάθος των λογοτεχνικών σπουδών. Καθώς γράφει ο Michel Aucouturier (ερμηνεύοντας τη σκέψη του Μπαχτίν, του μεγάλου ρώσου αισθητικού, 1895-1975), ο φορμαλισμός προέκυψε από την ανάγκη να ορισθεί με σαφήνεια το αντικείμενο της επιστήμης της λογοτεχνίας, και δίκαια έδωσε σ' αυτή τη διαδικασία μια «ιδιαιτεροποιό βούληση». Ο Μπαχτίν κατ' αρχήν επιδοκιμάζει ανεπιφύλακτα αυτήν την «ιδιαιτεροποιό βούληση» των φορμαλιστών, εντούτοις διαπιστώνει ότι οι φορμαλιστές, περιορίζοντας τη λογοτεχνία σε μία καθαρή λειτουργία «χωρίς ουσία», της αφαιρούν τη σημασία και τη θέση της στο σύνολο του ανθρώπινου πολιτισμού. Η μερική αποτυχία του φορμαλισμού - κατά Μπαχτίν - είναι αποτέλεσμα μιας θετικιστικής μονομέρειας, πολύ πιο επικίνδυνης επειδή ακριβώς δεν διατυπώθηκε ποτέ με σαφήνεια. «Ο

φορμαλισμός διατείνεται ότι συνάγει τους νόμους της καλλιτεχνικής δημιουργίας μόνο από τις ιδιότητες του υλικού, εν προκειμένω της γλώσσας»³. Ο εξαιρετός αυτός στοχαστής, καίνοντας αυτήν την καίρια διαπίστωση, αποκορυφώνει την προβληματική μιας σύγχρονης φιλοσοφίας που έχει την αφετηρία της στο ρωσικό φορμαλισμό και έδωσε κυρίαρχη οντότητα στη γλώσσα. Για τον Γιάκομπσον τα πάντα προϋποθέτουν τη γλώσσα, όπου αυτή είναι ο δημιουργός της κοινωνίας, ήτοι η κοινωνική ζωή είναι έργο της γλώσσας. Έτσι, για ορισμένες σύγχρονες σχολές η γλώσσα είναι η μοναδική φιλοσοφία της εποχής μας, η γλώσσα, ως το Α και το Ω της κουλούρας μας.

Παρά τις επιμέρους διαφορές - συχνά πολύ μεγάλες - μεταξύ των θεωρητικών της γλώσσας, όλες αυτές οι θεωρίες κατά μεγάλο μέρος παρουσιάζουν μια κοινή υπόγεια κοίτη: η γλώσσα χαρακτηρίζεται ως *αύταρκες σύστημα, ως ταυτολογία, ήτοι σύστημα χωρίς καμιά αναφορά σε τίποτε άλλο εκτός από τον εαυτό του*.

Οι πρώτες νύξεις, οι πρώτοι υπαινιγμοί για τις λέξεις, για το παντοδύναμο «γλωσσικό σημείο» (άγνωστο ακόμη ως όρος στον Σκλόβσκι), που έγινε ως έννοια και όρος γνωστό μόνο μετά τα *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας* του Σωσσύρ (1916), έχει τις νεφελώδεις θύμισές του στη μπροσούρα του νεαρού πρωτοποριστικού, με τίτλο *Η ανάσταση της λέξης* (1914).

Ο Σκλόβσκι μιλά για την «αρχαιότατη ποιητική δημιουργία του ανθρώπου» που είναι «η δημιουργία λέξεων». Μιλά για το επίθετο ως μέσο «ανανέωσης της λέξης». Μιλά για το «θάνατο των πραγμάτων» και για την ανάστασή τους από τον Φουτουρισμό. Μιλά για τη νέα γλώσσα, που είναι ακατάληπτη, δύσκολη και που «δεν μπορεί να διαβαστεί σαν το "Δελτίο Τιμών του Χρηματιστηρίου"». Και τονίζει ότι «έχουμε κακοσυνηθίσει να θέτουμε την κατανοησιμότητα σαν αναγκαία προϋπόθεση της ποιητικής γλώσσας»⁴.

3. Ο ρωσικός φορμαλισμός

Ο όρος φορμαλισμός, αν και πολύ γνωστός και διαδομένος, είναι ως τις μέρες μας «σημείο αντιλεγόμενο». Η λέξη αυτή είναι μία από τις πιο ταλαιπωρημένες έννοιες στην περιοχή της φιλοσοφίας, της επιστημολογίας και της αισθητικής: αλλάζει ως έννοια ανάλογα με τις ιδεολογίες, τους συγγραφείς και τη χρήση του όρου στις διάφορες περιοχές της έρευνας. Αποφεύγοντας το σχολαστικισμό, θα έλεγα ότι με τον όρο *ρωσικός φορμαλισμός* οι μελετητές εννοούν μια ορισμένη περίοδο της κριτικής της λογοτεχνίας στη Ρωσία, που συνήθως την τοποθετούν στο διάστημα 1910-1928. Στην εποχή αυτή - όπως είδαμε - φάνηκαν ορισμένοι νεωτεριστικοί κύκλοι καλλιτεχνών, (στη λογοτεχνία, κυρίως, και στις εικαστικές τέχνες) με ριζοσπαστικές διαθέσεις που εκτείνονται και πέρα από τα ζητήματα των τεχνών.

Ο Μπένετ, ο άγγλος θεωρητικός του πολιτισμού και της τέχνης, παρατηρεί ότι «τους φορμαλιστές δεν μπορούμε να τους θεωρήσουμε μέλη μιας κάποιας ενιαίας σχολής κριτικής σκέψης που εργάζονται οργανωμένα για την πραγματοποίηση

κάποιου συμφωνημένου προγράμματος ή κάποιου маниφέστου⁵. Αυτό είναι σωστό. Λίγα χρόνια μετά, κατά το 1916, οι γλωσσολογικές αντιλήψεις του Σωσσύρ, είχαν ήδη γίνει γνωστές στη Ρωσία, με την επανάκαμψη κάποιων ρώσων που είχαν διατελέσει μαθητές του ελβετού γλωσσολόγου. Γρήγορα οι φορμαλιστές αγκάλιασαν τις καινούργιες θεωρίες της «επιστήμης της γλωσσολογίας», και άρχισαν να τις διαδίδουν. Όπως είναι γνωστό, η γλώσσα για τον Σωσσύρ είναι «σύστημα» που αφορά τη μέθοδο ανάλυσης και περιγραφής της. Αργότερα οι επίγονοι του Σωσσύρ αντικατέστησαν τον όρο *σύστημα* με τον όρο *δομή* (*structura*), εξ ου και η ονομασία «στρουκτουραλιστική γλωσσολογία».

Τα πιο πάνω σημαίνουν ότι το μόνο βέβαιο στον κόσμο είναι οι άυλες σχέσεις. Αν οι άυλες σχέσεις έχουν κάποιο φορέα του αντικειμενικού κόσμου, αυτό είναι θέμα που δεν ενδιαφέρει το στρουκτουραλισμό, διότι δεν αποτελούν - κατ' αυτόν - θετική γνώση, αλλά μεταφυσική.

Οι φορμαλιστές ήταν επιρρεπείς σε όλα τα μοντέρνα πολιτιστικά φανερώματα. Είχαν όμως και πολλές - πάρα πολλές - διαφορές, αλλά και αντιθέσεις ανάμεσα στις διάφορες ομάδες που κάθε μία διεκδικούσε την πρωτοτυπία και την επανάσταση.

Εντούτοις, το μόνο κοινό σημείο που προφανώς τους ένωνε, ήταν η εμμονή σε νεωτεριστικά, μεθοδολογικά και δομικά ζητήματα των έργων - δηλαδή το να μελετούν αυτά που κατά τρόπο γενικό - συχνά ελάχιστα σαφή - ονόμαζαν *μορφή του έργου*, και όχι απλώς να *περιορίζονται μόνο στα βιογραφικά στοιχεία ή στα ηθικά και κοινωνικοϊστορικά ισοδύναμα ενός καλλιτεχνικού ή λογοτεχνικού κειμένου*. Σ' αυτό, πολλοί κριτικοί θεωρούν ότι εστιάζεται το μεγαλύτερο επίτευγμα του φορμαλισμού και, νομίζω, ότι η επισήμανση αυτή είναι αξιοσημείωτη. Θα ήταν εντούτοις ανακριβές να ισχυρισθεί κανείς ότι η άποψη του ρωσικού φορμαλισμού είναι εντελώς νέα ή πρωτότυπη. Πριν από τους ρώσους φορμαλιστές, οι γάλλοι λογοτέχνες και κριτικοί - όπως ο Μπωντλαίρ και ο Μαλλαρμέ - έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στα μορφολογικά ζητήματα. Στα θέματα της τέχνης - και όχι μόνο σ' αυτή - δεν υπάρχει παρθενογένεση.

Ο ρωσικός φορμαλισμός ανέδειξε μερικά αξιόλογα ταλέντα, όπως ο ποιητής Χλέμπνικοφ, οι ζωγράφοι Μάλεβιτς και Τάτλιν, ο μυθιστοριογράφος Πάστερννακ, ο κινηματογραφιστής Βέρτοφ και, προπαντός, ο ποιητής Μαγιακόφσκι. Οι πίο πολλοί από τους φορμαλιστές στάθηκαν αδιάφοροι, απολίτικοι ή και εντελώς εχθρικοί προς την Οκτωβριανή Επανάσταση του '17, εκτός από τον Μαγιακόφσκι, τον Βέρτοφ και τον Σκλόβσκι, που αργότερα αποκήρυξε τις φουτουριστικές ιδέες του και προσεχώρησε στην επανάσταση. Ο Τσβετάν Τοντόροφ, ο βούλγαρος θεωρητικός της τέχνης και της γλώσσας που ζει στη Γαλλία, είχε γράψει κάποτε ότι «το να είσαι επαναστάτης στη λογοτεχνία αυτό σημαίνει να επαναστατικοποιείς την ποίηση, όχι να ποιητικοποιείς την επανάσταση»⁶. Αυτή ήταν, κυρίως, η θέση των περισσότερων ρώσων φορμαλιστών ως προς την κοινωνική τους τοποθέτηση. Ο Μαγιακόφσκι, τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια της Οκτωβριανής Επανάστασης, πραγματικά επαναστατικοποίησε την ποίηση, αλλά δεν έπαψε ταυτόχρονα και να

ποιητικοποιεί την επανάσταση. Αργότερα - επί Στάλιν - ο Μαγιακόφσκι, ως γνωστόν, αυτοκτόνησε. Γύρω από το θάνατό του επικρατεί ως τις μέρες μας κάποιο νεφέλωμα. Ως πιθανότερο όμως φαίνεται ότι ο Μαγιακόφσκι δεν άντεξε τις διάφορες πιέσεις που έδειχναν ότι η επανάσταση είχε μπει στο δρόμο ενός λαβυρίνθου ο οποίος θεωρούσε την τέχνη υπηρέτρια της άμεσης πολιτικής πράξης και τον Στάλιν κριτικό της μουσικής του Σοστακόβιτς και του Προκόφιεφ και τιμητή του κινηματογράφου του Αϊζενστάιν.

4. *Ενας νεολογισμός του φορμαλισμού: η «λογοτεχνικότητα» (Literaturnost) και τα «λέξεως σχήματα»*

Ο φορμαλισμός δίνει ιδιαίτερη έμφαση σ' αυτό που ονομάζει «λογοτεχνική επιστήμη», ως μια ιδιόζουσα και αυτόνομη γνώση.

Το αντικείμενο της λογοτεχνικής επιστήμης δεν είναι η λογοτεχνία όπως θα νόμιζε κανείς, αλλά η *λογοτεχνικότητα* (*Literaturnost*), όπως την ονόμασε ο γνωστός ρώσος γλωσσολόγος Ρόμαν Γιάκομπσον. Ο νεολογισμός αυτός έγινε η καθημερινή θεωρητική τροφή πολλών φορμαλιστών από τον καιρό που τον εισήγαγε ο Γιάκομπσον (και άλλοι), ως τις μέρες μας.

Ο φορμαλισμός - όπως είδαμε - δίνει ύπατη σημασία στη μορφή του έργου, δηλαδή στο «πώς θα πεις ένα πράγμα». *Η καλύτερη ιδέα, το πιο ανθρωπιστικό μήνυμα ή ηθικό νόημα, δεν θα γίνει ποτέ έργο τέχνης αν δεν πραγματώνεται με μια καλλιτεχνική μορφή, συνώνυμο του «ποιητικού λόγου» ή της «ποιητικής πράξης».* Πράγμα που για τον Γιάκομπσον σημαίνει (το αναφέρει ο Αϊχενμπάουμ) ότι η σπουδή της λογοτεχνίας γίνεται στο όνομα της δομής με αποκλεισμό κάθε αναφοράς ιστορικής, φιλοσοφικής, πολιτιστικής, ψυχολογικής και κοινωνιολογικής, αφού θεωρείται ότι αυτές οι έννοιες θολώνουν την ποιητική έκφραση: «Οι ιστορικοί της λογοτεχνίας χρησιμοποίησαν τα πάντα - ανθρωπολογία, ψυχολογία, πολιτική, φιλοσοφία. Αντί για μία επιστήμη της λογοτεχνίας, δημιούργησαν ένα αμάλγαμα ανεπερξέγαστων επιστημονικών κλάδων. Φάνηκαν να λησμονούν ότι τα δοκίμια της είχαν εκτραπεί σε συγγενείς επιστημονικούς τομείς - ιστορία της φιλοσοφίας, ιστορία του πολιτισμού, της ψυχολογίας, κ.λπ. - κι αυτοί θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ορθά τα λογοτεχνικά αριστουργήματα μόνο σαν ατελή, δευτερεύοντα τεκμήρια»⁷.

Ειπώθηκε ότι ο Γιάκομπσον, με τα παραπάνω, δεν υποστηρίζει ότι η λογοτεχνία δεν έχει σχέση με την ιστορία, την ψυχολογία, κ.λπ. Επιμένει μάλλον στην άποψη ότι η μελέτη της λογοτεχνίας, στο βαθμό που πρέπει να αποτελεί ξεχωριστό κλάδο, είναι απαραίτητο να έχει το δικό της ιδιαίτερο κλάδο. Πράγματι δεν είναι εντελώς σαφές ότι αποκλείει την οποιαδήποτε αναφορά σε άλλες περιοχές ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές. Εντούτοις ο Γιάκομπσον έγινε πιο σαφής σε κατοπινά έργα του. Η δομική-επιστημονική σπουδή της λογοτεχνίας αποτελεί σύνθεση «μορφολογικών και συντακτικών δομών», σαν μια «γραμματική εικονοποιία» ή

σαν «καλειδοσκοπικό παιχνίδι» από αληθινά «λέξεως σχήματα» - όπως γράφει ο Γιάκομπσον, χωρίς απολύτως καμιά αναφορά σε μιά σημασία, σ' ένα νόημα, σε μιά ιδεολογία. Είναι η μόνη, γι' αυτόν, σωστή κριτική σπουδή και επιστημονική διαδικασία μιας λογοτεχνικής εργασίας, μέσα από τη φορμαλιστική ανάλυση.

Για την πληρέστερη κατανόηση αυτής της ανάλυσης του Γιάκομπσον, παραθέτω ένα παράδειγμα εφαρμογής αυτών των συντακτικών και μορφολογικών δομών πάνω στο ποίημα του Καβάφη «Θυμίσου, Σώμα...». Αρκούμαι στους δύο πρώτους στίχους:

1. Σώμα, θυμίσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,
2. όχι μονάχα τα κρεβάτια όπου πλάγιασες.

Η ανάλυση των Γιάκομπσον - Κολακλίδη πάνω στην ποίηση του Καβάφη απορρίπτει ή αποσιωπά κάθε σημασία των στίχων και περιορίζεται μόνο στη συντακτική ανάλυση. Ένα μικρό δείγμα: «...από το μεταβατικό ρήμα στη μόνη κύρια πρόταση της πρώτης περιόδου εξαρτώνται τρία αντικείμενα, που όλα τους εισάγονται με ένα οριστικό άρθρο σε αιτιατική (1 το, που το ακολουθεί αμέσως μια πρόταση - αντικείμενο· 2 τα κρεβάτια, που προσδιορίζει μια εξαρτημένη πρόταση: όπου πλάγιασες....» κ.τ.λ.⁸

Η πιο πάνω φορμαλιστική ανάλυση πάνω σε σχέδιο συντακτικής ανάλυσης, που ο Γιάκομπσον την ονομάζει «γραμματική εικονοποιία», βοήθη πολλούς ζηλωτές, αλλά συνάντησε και πολλούς αντίπαλους. Κατά τη γνώμη μου, η μορφολογική (φορμαλιστική) ανάλυση βοηθάει χωρίς άλλο τη σπουδή του λογοτεχνικού έργου. Τον ξεχωριστό τόνο της έρευνας τον έδωσε η στρουκτουραλιστική ανάλυση, όπου στη νεώτερη εκδοχή της τη συνδύασε με την ψυχανάλυση. Στη δεκαετία του '60 είχε γίνει - ανάμεσα στους πρωτοποριακούς - η μοναδική ανάλυση της λογοτεχνίας που εθεωρείτο από τους οπαδούς της ως η μόνη επιστημονική. Στον περιορισμένο χώρο ενός άρθρου δεν είναι δυνατό, βέβαια, να γίνει περισσότερη εμβάθυνση σε ένα θέμα που αποτέλεσε - και αποτελεί - κυρίαρχο ζήτημα στη σπουδή των επιστημών του ανθρώπου. Θα ήθελα, εντούτοις, να σημειώσω ότι η σπουδή των καλλιτεχνικών έργων δεν είναι δυνατό να σταματά στο «καλειδοσκοπικό παιχνίδι των δομών» και στα «λέξεως σχήματα». Όταν ο Ποιητής γράφει: «Θέλει αρετήν και τόλμην η Ελευθερία» (Κάλβος), ασφαλώς μαζί με τη «μορφολογική δόμηση» του στίχου επιδιώκει απαράβατα και το νόημα των λέξεων. Αναφέρεται σε κάποιες αλήθειες για τον άνθρωπο, που εδώ είναι η «αρετή», η «τόλμη» και η «ελευθερία», λέξεις που έχουν για τον ποιητή, αλλά και για τον ακροατή ή αναγνώστη, μια πολύ συγκεκριμένη και απτή σημασία που τη γνώρισε ο ελληνικός λαός στην ιστορία του μέσα από μεγάλες ώρες οδύνης, αλλά και ύπατης ανάτασης. Το «πως μορφολογικά λέγεται κάτι» στη λογοτεχνία, στις εικαστικές τέχνες, στον κινηματογράφο, στην τέχνη γενικά, είναι τόσο αναγκαίο, όσο αναγκαίο είναι και «σι λέει» ο ποιητής. Ασφαλώς το θέμα δεν είναι καθόλου απλό. Αλλά δεν παύει γι' αυτό νάναι κάλπης ο «επιφανέστατος των ελλήνων ελεγειοποιών» αλεξανδρινός ποιητής, ο Καλλίμαχος, που έγραψε την «ονομαστοτάτη» ελεγεία «Βερενίκης πλόκαμος», με την οποία υμνούσε μια περίτεχνη ασχημοσύνη: τον ωραίο πλόκαμο των μαλλιών... της

φαλακρής βασίλισσας Βερενίκης!

Έχει απόλυτο δίκιο ο Μπαχτίν όταν έρχεται σε αντιπαράθεση με τους θεωρητικούς του φορμαλισμού, στους οποίους προσάπτει ότι κάνουν άστοχη διάκριση και αναπαράγουν τη διχοτόμηση μορφής - περιεχομένου. Επίσης έχει παρατηρήσει ότι ορισμένες θεωρίες της τέχνης παραγνωρίζουν το φιλοσοφικό αισθητικό προσανατολισμό και αισθάνονται σιγουριά μόνο «παραμένοντας στην περιφέρεια του κύκλου της λογοτεχνίας». Γι' αυτούς η ποιητική «γαντζώνεται πάνω στη γλωσσολογία και φοβάται να κάνει έστω κι ένα βήμα πιο πέρα». Ο Μπαχτίν έκρινε πολύ αυστηρά αλλά δίκαια τους φορμαλιστές της εποχής του, που νόμιζαν ότι η ποιητική είναι τμήμα της γλωσσολογίας⁹.

5. Κινηματογράφος, φορμαλισμός και λογοτεχνία

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε το 1895 - σήμερα είναι 100 ετών - ύστερα από επίμονες προσπάθειες πολλών τεχνικών, επιστημόνων και ανθρώπων του πάθους, από πολλές χώρες. Οι προσπάθειες αυτές άρχισαν από τα τέλη του 18ου αιώνα, χωρίς να λείπουν και προγενέστερες. Οι τελικοί επινοητές του, οι γάλλοι αδελφοί Lumière, ποτέ δεν υποψιάστηκαν τη σπουδαιότητα της εφεύρεσής τους, που τη θεωρούσαν ως «απλό επιστημονικό περίεργο χωρίς μέλλον». Ένας ευφάνταστος καλλιτέχνης, ακροβάτης και θαυματοποιός σε θέατρο ποικιλιών, ο Ζώρζ Μελιές διαισθάνθηκε ότι μ' αυτή την τεχνική επινόηση δημιουργήθηκε μια καινούργια «τέχνη». Έτσι ο κινηματογράφος βρήκε τον πρώτο καλλιτεχνικό δημιουργό του και τον πρώτο σκηνοθέτη του.

Εντούτοις ο κινηματογράφος θεωρήθηκε ευτελές θέαμα. Ο χαρακτηρισμός του ως «λαϊκού θεάματος» και «διασκέδασης για είλωτες» εξακολουθούσε να τον συνοδεύει για αρκετό καιρό. Όμως στο μεταξύ φάνηκαν μερικά έργα που οι επαίοντες τα θεώρησαν άξια της τιμής να ονομάζονται «κινηματογράφος τέχνης» («Ποτέμκιν» του Αϊζενστάιν, «Ρόδα» του Γκάνς, «Ο χρυσός των θαλασσών» του Εποστάιν, κ.ά). Προπαντός τον προσέχουν οι πρωτοπόροι των άλλων τεχνών. Οι «σχολές» και οι «πρωτοπορίες» διαδέχονται η μία την άλλη, ιδιαίτερα στις εικαστικές τέχνες και στη λογοτεχνία.

Η σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, μέσα από τα προβλήματα της δομικής ανάλυσης έγινε ιδιαίτερος στόχος έρευνας από τους ρώσους φορμαλιστές. Ο Σκλόβσκι έδωσε μεγάλη έμφαση στη σπουδή αυτής της σχέσης. Είδαμε στα προηγούμενα ότι για τον Σκλόβσκι η λογοτεχνία είναι μια έκφραση αντιρεαλιστική, με «τεχνήματα των γενικών γλωσσικών νοητικών διαδικασιών»¹⁰. Αντίθετα, η κινηματογραφική εικόνα, με το φωτογραφικό ρεαλισμό της «σφηνωμένη στον κόσμο» (Κουλέσοφ), ήταν ακριβώς γι' αυτόν το λόγο, ένα είδος ατελές και επομένως αισθητικά αδικαίωτο. Για τον Σκλόβσκι η αισθητική ανεπάρκεια του κινηματογράφου είναι ο ρεαλισμός του, που εστιάζεται στη διαπίστωση ότι το κινηματογραφικό «σημαίνον» (η εικόνα ή το πλάνο) είναι αμετάβλητο ή ταυτόσημο σε σχέση με το

σημαινόμενο (το αντικείμενο). Στη λογοτεχνία, αντίθετα, δεν υπάρχει αυτή η ταυτότητα σημαινόντος - σημαινόμενου, γιατί ως γλώσσα - κατά την αντίληψη του Σωσσύρ - διέπεται από τη λεγόμενη «αυθαιρεσία του σημείου» (όπου το σημαινόν - η λέξη «μήλο» - μπορεί να έχει και άλλη ηχητικότητα π.χ. *mela*, ενώ το σημαινόμενο - ο καρπός μήλο - είναι αναγκαστικά πάντα η ίδια έννοια σ' όλες τις γλώσσες).

Με άλλα λόγια, για τον Σκλόβσκι ο κινηματογράφος δείχνει τα αντικείμενα εντελώς άμεσα και όχι με συμβατικά σημεία, όπως η λογοτεχνία. Αυτός ο ρεαλισμός του κινηματογράφου τον καθιστά διαδικασία αντικαλλιτεχνική, διότι ο ρεαλισμός είναι ο εχθρός της τέχνης.

Η αντιπάθεια που έδειχναν ορισμένοι φορμαλιστές προς τον κινηματογράφο επειδή τον θεωρούσαν ως μέσο νατουραλιστικής- φωτογραφικής απόδοσης του αντικειμενικού κόσμου (Σκλόβσκι) έχει την ίδια σφαλερή συλλογιστική με αυτήν του Μπωντλαίρ (τον περασμένο αιώνα) που θεωρούσε τη φωτογραφία εχθρό της τέχνης, επειδή τη χαρακτήριζε μηχανικό και απρόσωπο μηχανικό μέσο και τυφλή μίμηση του αντικειμενικού. Σήμερα κανείς δεν αμφισβητεί ότι η καλή φωτογραφία είναι ένα αξιοσημείωτο καλλιτεχνικό γεγονός, αφού είναι το προσωπικό αποτέλεσμα μιας μελετημένης φωτιστικής επιλογής, ενός ιδιαίτερου ύφους, μιας ειδικής γωνίας λήψης ή μιας επιλογής ενός φακού ορισμένης εστιακής απόστασης, που αποδίδει και την ατμόσφαιρα μιας ειδικής ποιητικής όρασης.

Εξάλλου, ο κινηματογράφος απέδειξε ότι μπορεί να ανταποκριθεί σε όλα τα είδη, από τον πιο ωμό ρεαλισμό, ως τον πιο φανταστικό, παραμυθένιο ή αιθέριο κόσμο. Αλλά, επίσης, και ο ρεαλισμός στην τέχνη δεν είναι ποτέ μια παθητική και μηχανική μίμηση του αντικειμενικού, πράγμα που σημαίνει ότι και σ' αυτόν υπάρχουν συμβάσεις: έτσι, στον παλιό κινηματογράφο - πριν επινοηθεί ο έγχρωμος - ο κόσμος παρουσιαζόταν με μια αφύσικη σύμβαση: ήταν μαυρόασπρος, κάτι που συμβαίνει πολύ σπάνια στη φύση. Όταν, μάλιστα, εμφανίστηκε ο έγχρωμος κινηματογράφος, πολλοί τον θεωρούσαν ως αφύσικο, ενώ θεωρούσαν ως φυσικό το μαυρόασπρο!

Η σχέση κινηματογράφου - λογοτεχνίας έχει βέβαια πολλές πλευρές. Εδώ θα αναφερθώ στην ειδική σχέση (με την έννοια της μετατροπής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφική εικόνα) που δημιούργησε πολλά ζητήματα προστριβών ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τους συγγραφείς. Συνήθως οι τελευταίοι κατηγορούν τους σκηνοθέτες για παραποίηση των έργων τους. Αυτό βέβαια συμβαίνει συχνά. Υπάρχει πράγματι μια παραποίηση. Είναι ανάγκη όμως να δόσουμε το θέμα στις πραγματικές του διαστάσεις, γιατί εδώ τίθεται ένα αισθητικό ζήτημα που δεν τίθεται στη σωστή προβληματική του.

Ο κινηματογράφος ως τέχνη έχει τα δικά του ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα, διαφορετικά από αυτά της λογοτεχνίας. Η μετατροπή ενός λογοτεχνήματος σε κινηματογράφο, προϋποθέτει αλλαγή εκφραστικών μέσων από μια τέχνη σε μιάν άλλη. Διαφορετικά, αν ο κινηματογράφος κάνει δουλική μεταφορά, κινδυνεύει να περιπέσει σε μιαν επίπεδη εικονογράφηση. Και αυτό το βλέπουμε πολύ συχνά στα μεγάλα λογοτεχνικά έργα, όπου η μεταφορά τους στον κινηματογράφο είναι απο-

γοητευτική. Ο σκηνοθέτης σ' αυτές τις περιπτώσεις, γοητευμένος από την καλλιτεχνική πληρότητα του λογοτεχνικού έργου, δεν κατάρθωσε να βρει τα κατάλληλα και ιδιαίτερα κινηματογραφικά μέσα του. Το θέμα, βέβαια, παραμένει πάντοτε προβληματικό. Ένα κινηματογραφικό έργο μπορεί απλώς να εμπνέεται πολύ γενικά και ελεύθερα από ένα λογοτέχνημα, ή μέρος του, ή από κάποια μεμονωμένη σκηνή του. Μπορεί να εμπνέεται από την ιδεολογική του ατμόσφαιρα (όπως είναι ο κινηματογράφος των Ζαν-Μαρί Στράουμπ και Ντανιέλ Υγιέ που εμπνέεται από τη λογοτεχνία του Χάινριχ Μπέλ). Συχνά οι συγγραφείς υποδείχνουν τα κινηματογραφικά έργα ρώσων σκηνοθετών που προέρχονται από την κλασική ρωσική λογοτεχνία και τα οποία (κατά τους συγγραφείς) αποτελούν παραδείγματα «απόλυτου σεβασμού στα λογοτεχνικά πρότυπα». Αλλά αυτοί που διατυπώνουν τέτοιες απόψεις προφανώς δεν ακριβολογούν. Πράγματι, ορισμένοι ρώσοι κινηματογραφικοί σκηνοθέτες δείχνουν μεγάλο σεβασμό στα ρωσικά λογοτεχνικά έργα που αναλαμβάνουν να μεταφέρουν στον κινηματογράφο. Αυτό σχετίζεται, ανάμεσα στα άλλα, και με το γεγονός ότι αυτοί προέρχονται από τη ρωσική κουλτούρα και τη ρωσική ιδιάζουσα πραγματικότητα· αντίθετα οι μη ρώσοι σκηνοθέτες είναι πολύ δύσκολο να εισδύσουν στην ιδιαίτερη ψυχολογία αυτού του κόσμου. Όμως αυτό δεν αναιρεί και την πάγια καλλιτεχνική κατάληξη για τα ιδιαίτερα αισθητικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής γλώσσας: ότι ο σεβασμός στο λογοτεχνικό πρότυπο δεν σημαίνει με κανένα τρόπο αναίρεση των ιδιαίτερων κινηματογραφικών μέσων.

6. Φορμαλισμός και κινηματογράφος

Ο ρωσικός φορμαλισμός είχε πολλά δικά του ανανεωτικά στοιχεία. Ήταν φανερό ότι γρήγορα θα έπρεπε να έχει συνάντηση με μια νέα τέχνη, όπως ήταν στις αρχές του αιώνα μας ο κινηματογράφος. Εδώ - έστω και συνοπτικά - θέλω να προσεγγίσω από πιο κοντά τα καθέκαστα αυτής της σχέσης.

Ο Λεβ Βλαντιμίροβιτς Κούλεσοφ, μαζί με τον Πουντόφκιν και τον Αϊζενστάιν, είναι οι θεωρητικοί του ρωσικού-σοβιετικού κινηματογράφου της κλασικής περιόδου, που μελέτησαν τον κινηματογράφο κατά συστηματικό τρόπο. Βασική τους προσπάθεια ήταν να βρουν ορισμένα στοιχεία που θα έδιναν σ' αυτήν τη νέα τέχνη αυτοτέλεια και μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική έκφραση. Αυτά τα στοιχεία τα βρήκαν στη διαδικασία του «μοντάζ», (έννοια κυρίαρχη γι' αυτούς), που το ονόμασαν «ιδιάζον κυρίαρχο κινηματογραφικό στοιχείο».

«Μοντάζ» για τους κλασικούς (αλλά και για πολλούς σύγχρονους) είναι μιά τεχνική και καλλιτεχνική διαδικασία, σύμφωνα με την οποία όλα τα μέρη του έργου (τα πλάνα) που γυρίστηκαν τμηματικά στο στούντιο ή αλλού, όχι με τη χρονολογική τους σειρά (όπως είναι στο «σενάριο») αλλά ανακατωμένα για λόγους οργανωτικούς, ανασυνθέτονται ξανά, ώστε το τελικό αποτέλεσμα, κατά την προβολή της ταινίας να παρέχει θέαμα: α) λογικό, β) ομοιογενές, γ) ρυθμικό και, προπαντός,

καλλιτεχνικό-αισθητικό.

Γράφει ο Κούλεσοφ - το αναφέρει ο Πουντόφκιν ¹¹ χαρακτηριστικά: «...Η κινηματογραφική τέχνη δεν συνίσταται στη λήψη των ηθοποιών και των ξεχωριστών σκηνών. Αυτό δεν είναι παρά η προπαρασκευή του υλικού. Η τέχνη του φίλμ αρχίζει όταν ο σκηνοθέτης βάζει τάξη στα διάφορα κομμάτια της ταινίας που εκτυπώθηκε: το να ενώσεις αυτά τα κομμάτια κατά ένα τρόπο ή, αντίθετα, κατ' άλλο τρόπο, σύμφωνα με μία τάξη, αντί με μία άλλη, αυτό δίνει διαφορετικά αποτελέσματα».

Αυτό σημαίνει ότι για τον Κούλεσοφ το «μοντάζ» είναι αυτόνομο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου. Πρόκειται για μια αντίληψη που προκύπτει έμμεσα αναλογικά από το φορμαλισμό, όταν αυτός επιζητεί την αυτονομία της «λογοτεχνικής επιστήμης», την *Literaturnost*. Την αποτελεσματικότητα του μοντάζ θέλησε ν' αποδείξει ο Κούλεσοφ με το λεγόμενο «εμφέ του Κούλεσοφ»: Πήρε ένα πλάνο με το γκρο-πλαν του ηθοποιού Μοζούκιν. Το έκοψε σε τρία σημεία και έβαλε ανάμεσα ένα πλάνο με ένα φέρετρο, ύστερα στο δεύτερο σημείο ένα πλάνο με μια γυμνή γυναίκα και στο τρίτο σημείο ένα πλάνο με μια φυλακή. Το αποτέλεσμα ήταν εντυπωσιακό. Η αρχική και σταθερά μονότονη έκφραση του Μοζούκιν στο αρχικό ενιαίο πλάνο, έπαιρνε τώρα διάφορες εκφράσεις: βλέποντας το φέρετρο η όψη του γινόταν πεισιθάνατη· βλέποντας τη γυμνή γυναίκα η όψη του γινόταν ερωτική-λιμπιντική· βλέποντας τη φυλακή η όψη του έμοιαζε λυπητερή. Αυτά τα πειράματα σήμερα μπορεί να φαίνονται αυτονόητα ή και απλοϊκά, αλλά στο καιρό τους είχαν μεγάλη σημασία για τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου.

Το πείραμα είχε απόηχους από την φορμαλιστική γλωσσολογία: το πλάνο χαρακτηριζόταν ως μια λέξη που - αργότερα - ο Βιτγκενστάιν θεωρούσε ότι το νόημά της (η λέξη) το παίρνει ανάλογα με τη θέση της σε μία φράση. Πολλοί ισχυρίστηκαν ότι οι αναλογίες ανάμεσα στις κινηματογραφικές δομές και τις λογοτεχνικές στους ρώσους κλασικούς του κινηματογράφου ήταν απλώς ένα τυχαίο ή περιστασιακό διφορούμενο. Η εξήγηση αυτή δεν είναι καθόλου πειστική. Καθώς γράφει - σωστά κατά τη γνώμη μου - ο Emilio Garroni, οι ιδέες ενός Αϊζενστάιν, ενός Πουντόφκιν, ενός Κούλεσοφ ήταν πολύ κοντά στις ιδέες που είχαν για τον κινηματογράφο ένας Σκλόβκσι, ένας Τυνιάνοφ, ένας Γιάκομποσον, οι οποίοι βέβαια δεν μπορούσαν να απατηθούν από ένα είδος επαγγελματικής διαστροφής¹². *Φυσικά οι κλασικοί - σε αντίθεση με τους φορμαλιστές - εννοούσαν τον κινηματογράφο ως τέχνη «διηγηματική», κατά τον αριστοτελικό τρόπο, με μίαν «αρχή», «μέση» και «τέλος».* Ο Αϊζενστάιν μεταχειρίζεται και τη «μετωνυμία» (τη μοντέρνα σπουδαιότητά της εξάρουν όλοι οι πρωτοποριακοί και σημειολόγοι). Όμως μερικοί θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι η έννοιά της ανήκει στην παράδοση. Το περίφημο γκρο-πλαν στο έργο του Αϊζενστάιν «Θωρηκτό Ποτέμκιν» όπου τα γυαλιά του αξιωματικού που αιωρούνται κρεμασμένα σε κάποιο σκοινί του πλοίου (αντί το πλάνο να μας δείξει με γραμμικό τρόπο τον ίδιο τον αξιωματικό που τον πετάνε οι ναύτες στη θάλασσα), ασφαλώς αποτελεί ένα τέτοιο τρανό δείγμα. Καθώς σημειώνει ο ρώσος γλωσσολόγος Ιβάνωφ, « ο Αϊζενστάιν πρόβλεψε σχεδόν τα συμπεράσματα των

σύγχρονων ερευνητών, αναγνωρίζοντας τον ιδιαίτερο ρόλο που παίζει σ' αυτόν η μετωνυμία. Η γνώμη του ότι το γκρο-πλαν είναι μια μετωνυμική παράσταση του μέρους αντί του όλου (*pars pro toto*) συμπίπτει με τη γνώμη των σημαντικότερων γλωσσολόγων και σημειολόγων»¹³.

Ασφαλώς το θέμα της μετωνυμίας έχει παλιά καταγωγή. Ο κινηματογράφος από νωρίς - όπως βλέπουμε ήδη στις ταινίες του Γκρίφιθ - μεταχειρίστηκε τη μετωνυμία. Η λογοτεχνία και η καθημερινή μας γλώσσα κάνει ευρύτατη χρήση, με έναν τρόπο που τον επεσήμανε η ρητορική στην αρχαιότητα: μετωνυμία = λεκτικός τρόπος στον οποίο χρησιμοποιούμε μια άλλη λέξη, αντί γι' αυτήν που θα βάζαμε κανονικά αν μιλούσαμε κατά κυριολεξία. Λέμε: «ζει από τη δουλειά του», αντί να κυριολεκτήσουμε λέγοντας: «ζει από τους καρπούς της δουλειάς του». Λέμε για παράδειγμα: «πάμε να πιούμε ένα ποτηράκι» αντί του «να πιούμε κρασί». Οι νεώτερες φορμαλιστικές θεωρίες σε συνδυασμό με την ψυχανάλυση, θέλησαν να ανανεώσουν την αρχή της μη κατανοησιμότητας της ποιητικής γλώσσας, φτάνοντας σε μια μετωνυμική γλώσσα-γρίφο, που αποβλέπει στην αποδιάρθρωση του έργου. Καθώς γράφει ο Μπάρτ, μοναδικό όπλο για την ανατροπή της αστικής ιδεολογίας είναι η αποδόμηση του αριστοτελικού αναπααραστατικού συστήματος και της λογικής που το στηρίζει. Αν κι αυτό δεν αρκεί, απομένει η κλοπή: από την υπάρχουσα κουλτούρα και την οργάνωσή της εμείς - συνεχίζει ο Μπάρτ - θα διασπάσουμε τα στοιχεία της, θα αλλάξουμε την τάξη και το ρυθμό της, θα μεταβάλλουμε τα στοιχεία της, έτσι που να γίνουν αγνώριστα, δυσκολονόητα, μεταμφιεσμένα «με τον τρόπο που μασκαρεύεις ένα κλεμμένο εμπόρευμα». Μόνο που με μια τέτοια αποδιάρθρωση και αποδόμηση, ταυτόχρονα αποδομείς και μηδενίζεις μαζί ότι καλό υπάρχει στον κόσμο.

Αλλά ας επανέλθω εις τα καθ' ημάς: το πρόβλημα της «ερμηνείας» της κινηματογραφικής εικόνας εξακολουθεί να παραμένει ως τέτοιο. Τα ερωτήματα συνεχίζονται: τι είναι η «αυθαιρεσία του σημείου» στον κινηματογράφο; Ποιά είναι η σχέση «σημείου - εικόνας»; Ποιά είναι η σχέση «κινηματογράφου - γλωσσολογίας - ψυχανάλυσης»; Οι έννοιες «δομή», «σημείο», «σημαίνον», «σημαινόμενο», γίνονται αινιγματικές και γριφώδεις όχι βέβαια για την υποτιθέμενη βαρύτητά τους, αλλά διότι για τους επαίοντες 2+2 σε άλλους κάνουν 5, σε άλλους 10 και σε άλλους 100. Η σύγχυση αρχίζει όταν την έννοια «σημείο», ο Σωσσύρ την αντιλαμβάνεται εντελώς διαφορετικά απ' ότι τη θέλει ο Μπάρτ, ο Ντερντά ή ο Λακάν. Πάντως όλα αυτά δεν σημαίνουν ότι πρέπει να παραμένουμε σε ύπνια αποκρυπτογράφηση του «άρρητου», του «ατέλεστου» και του εξ ορισμού «κρυπτικού».

Αν ο μυστικισμός - κατά τους ζηλωτές του - είναι μιά έμφυτη τάση του ανθρώπου που τη συναντούμε συχνά στην ιστορία της ανθρωπότητας, το ίδιο έμφυτη και ασίγαστη είναι η ροπή του ανθρώπου για μάθηση, για έρευνα, για γνώση, για το πως και το γιατί των πραγμάτων. Όπως επεσήμανε ανάγλυφα ο Αριστοτέλης ο άνθρωπος θέτει διαρκώς ερωτήματα γιατί «φύσει ορέγασθαι του ειδέναι».

7. Κατακλείδα

Ο ρωσικός φορμαλισμός - τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στον κινηματογράφο - επηρέασε τα σύγχρονα νεωτεριστικά ρεύματα της εποχής μας. Κυρίως ανατάρραξε τα λιμνάζοντα νερά όλης της επιμόρφωσης στις αρχές του αιώνα μας, *δίνοντας και-ρια σημασία σε ένα σπονδαίο ζήτημα: τη σωστή αντίληψη για την ανάγκη μελέτης των μορφικών ζητημάτων της τέχνης*. Ο Μπρέχτ είχε επισημάνει με πολύ προσοχή το πρόβλημα της μορφής: «Η ρεαλιστική γραφή - τόνισε - δεν είναι υπόθεση μορφής. Κάθε τι μορφικό που μας εμποδίζει να φτάσουμε στο βάθος της κοινωνικής αιτιότητας πρέπει να φύγει, κάθε τι μορφικό που μας βοηθά να φτάσουμε στο βάθος της κοινωνικής αιτιότητας πρέπει νάρθει».

Ο φορμαλισμός κατέστησε εντελώς σαφές ότι η τέχνη έχει κάθε δικαίωμα να είναι δυσκολονόητη. Οχι όμως και ακατανόητη, όπως ζήτησαν κάποιοι άλλοι. Η τέχνη έχει επίσης το δικαίωμα να είναι απλή. Πολύ απλή: «Καλότυχά 'ναι τα βουνά που Χάρο δε φοβούνται». Ήταν γέρος ο Γκαίτε όταν άκουσε τούτο το τραγούδι της δημοτικής μας ποίησης. «Κρίμα που είμαι γέρος, είτε, και δεν μπορώ πια να ξαναγεννηθώ μέσα από αυτήν την ποίηση».

Η ενασχόληση του ρωσικού φορμαλισμού με τις γλωσσολογικές θεωρίες του Σωσσύρ (έστω κι αν αυτές σήμερα δημιουργούν πολλά αμφιλεγόμενα ζητήματα), ώθησε την έρευνα και στα ζητήματα του κινηματογράφου. Οι πρώτοι θεωρητικοί - οι κλασικοί - μίλησαν για τον κινηματογράφο-γλώσσα, βρίσκοντας στοιχεία άμεσης αναφοράς ανάμεσα στην κινηματογραφική γλώσσα και στη γλώσσα που μιλάμε (γλώσσα ως αντικείμενο των γλωσσολόγων). Έτσι οι ρώσοι θεωρητικοί έβρισκαν αναλογίες ανάμεσα στη λέξη και το πλάνο. Και, όπως μια φράση αποτελείται από λέξεις, το ίδιο και στον κινηματογράφο μία «σεκάνς» αποτελείται από πλάνα.

Αν και αυτές οι αναλογίες τελικά αποδείχτηκαν λαθεμένες, έδωσαν εντούτοις στον Αϊζενστάιν, στον Πουντόφκιν και στον Κούλεσοφ την ευκαιρία να επιδοθούν σε πολλούς ενδιαφέροντες πειραματισμούς. Ο ρωσικός φορμαλισμός ενέπνευσε επίσης και πολλούς στρουκτουραλιστές και τη γλωσσολογία της εποχής μας, με πολλές και διαφορετικές επιπτώσεις ανάμεσα στους νεωτεριστές. Έτσι, πολλοί από αυτούς - ξεκινώντας από ορισμένες θέσεις του φορμαλισμού, αποκλείουν από την περιοχή της τέχνης τον «αφηγηματικό κινηματογράφο». Είναι περιττό να υπενθυμίσω ότι κατά μεγάλο μέρος ο σύγχρονος κινηματογράφος εξακολουθεί να είναι αφηγηματικός. Ανάμεσα στα αφηγηματικά έργα είναι και μερικά αριστουργήματα, όπως «Φάνυ και Αλέξανδρος» ή «Η πηγή της Παρθένας» του Μπέργκμαν, «Ελβίρα Μάντισον» και άλλα πολλά. Στα δυσκολονόητα έργα ανήκουν οι ταινίες του Ταρκόφσκι που αποτελούν ορόσημο στην ιστορία του κινηματογράφου.

Πολλές από τις σύγχρονες θεωρίες του «μη παραστατικού κινηματογράφου» που μιλάνε για γλώσσα «γυρίζοντας απλά γύρω από τη διδασκαλία της γλωσσολογίας»¹⁴ (όπως εκφράζεται ο Μέτς), έχουν δημιουργήσει αρκετή σύγχυση γύρω από τα θεωρητικά του μοντέρνου κινηματογράφου. Κι αυτός ο Godard ακόμη, έχει εκφράσει συχνά τη δυσφορία του: «Υπάρχουν πολλοί τρόποι να κάνει κάποιος ται-

νίες. Όπως ο Jean Renoir και ο Robert Bresson που κάνουν μουσική. Όπως ο Αϊ-ζενστάιν που κάνει ζωγραφική... Όπως ο Alain Resnais που κάνει γλυπτική...»¹⁵.

Παρόλο ότι οι διαπιστώσεις αυτές του Godard είναι κάπως μονόδρομες (διότι ούτε ο Renoir, ούτε ο Bresson με τον κινηματογράφο τους κάνουν μόνο μουσική, ούτε ο Αϊζενστάιν κάνει μόνο ζωγραφική, ούτε ο Resnais κάνει γλυπτική), εντούτοις αποτελούν αποστομωτική απάντηση προς όλους τους αδιάλλακτους που ορίζουν ότι ο κινηματογράφος «πρέπει να είναι μόνο "ρεαλιστικός"» ή «μόνο αντιρεαλιστικός» ή μόνο «μη αφηγηματικός» ή μόνο «υπαρξιστικός αλλά... Χάϊντεγκερ» κ.τ.λ., κ.τ.λ. Όλοι αυτοί ξεχνούν ότι τα *index prohibitorum* άρχισαν να μην είναι της μόδας σήμερα ούτε και στο Βατικανό.

Στη σκοτεινή πλευρά του φορμαλισμού ανήκει και η αδικαίωτη και συχνά ολιγοφρενής αποθέωση μιας ακατάσχετης τάσης καταστροφής του παρελθόντος, σε ότι καλό μας άφησε... Η μοντέρνα τέχνη στις μέρες μας έχει, ασφαλώς, να παρουσιάσει μερικά από τα πιο συνταρακτικά φανερώματα της εποχής μας. Εντούτοις πρέπει να προφυλαχούμε από τις ουρανομήκεις υπερβολές των ζηλωτών του μοντερνισμού για τον μοντερνισμό. Η ρήξη ανάμεσα στο παλιό και το καινούργιο υπάρχει, αλλά δεν έχει την έννοια της συντριβής του παρελθόντος. Πολλές από τις επινοήσεις των κλασικών εξακολουθούν να υπάρχουν και στις μέρες μας. Εξάλλου όλοι μας είμαστε το πνευματικό αποτέλεσμα μιάς πορείας και μιάς ανάτασης - όχι χωρίς οδύνη - που προέρχεται από το παρελθόν. «Αν εμείς βλέπουμε πιο μακρυνά - είχε πει ο Λεονάρντο ντα Βίντσι - είναι διότι είμαστε ανεβασμένοι στις πλάτες γιγάντων του παρελθόντος».

Σημειώσεις

1. V. Shklovsky, «Η ανάσταση της λέξης», στο βιβλίο *Για τον φορμαλισμό*, των Shklovsky και Eichenbaum, μετάφραση Β. Λαμπροπούλου - Ν. Καλταμπάνου, Έρασμος, 1979, σελ. 19.
2. J. Leyda, *Kino, Mia Ιστορία του Ρωσικού και Σοβιετικού Φίλμ*, Εξάντας, 1975, σελ. 475.
3. M. Aucouturier, «Ο Μιχαήλ Μπαχτίν ως φιλόσοφος και θεωρητικός του μυθιστορηματος», Εισαγωγή στο βιβλίο του Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετάφραση Γ. Σπανός, Πλέθρον, 1980, σελ. 12.
4. «Η ανάσταση της λέξης», οπ. π. σελ. 24.
5. Τ. Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μετάφραση Σ. Τσακνιά, Νεφέλη, 1983, σελ. 192.
6. T. Todorov, «Formalistes et futuristes», περιοδικό *Tel Quel*, No 35, 1968, σελ. 43.
7. Shklovsky-Eichenbaum, *Για τον Φορμαλισμό*, όπ.π., σελ. 37.
8. R. Jakobson-R. Colacides, «Γραμματική εικονοποιία στο ποίημα του Καβάφη "Θυμήσου, Σώμα..."», μετάφραση Γ. Κεχαγιόγλου, περιοδικό *Κώδικας*, No 2, 1976.
9. *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, σελ. 33.- Επίσης σημ. No 3.
10. *Για τον Φορμαλισμό*, όπ.π., σελ. 26.
11. Το αναφέρει ο Πουντόφκιν στο θεωρητικό έργο του *Film e fonofilm*, (ιταλική μετάφραση *Bianco e*

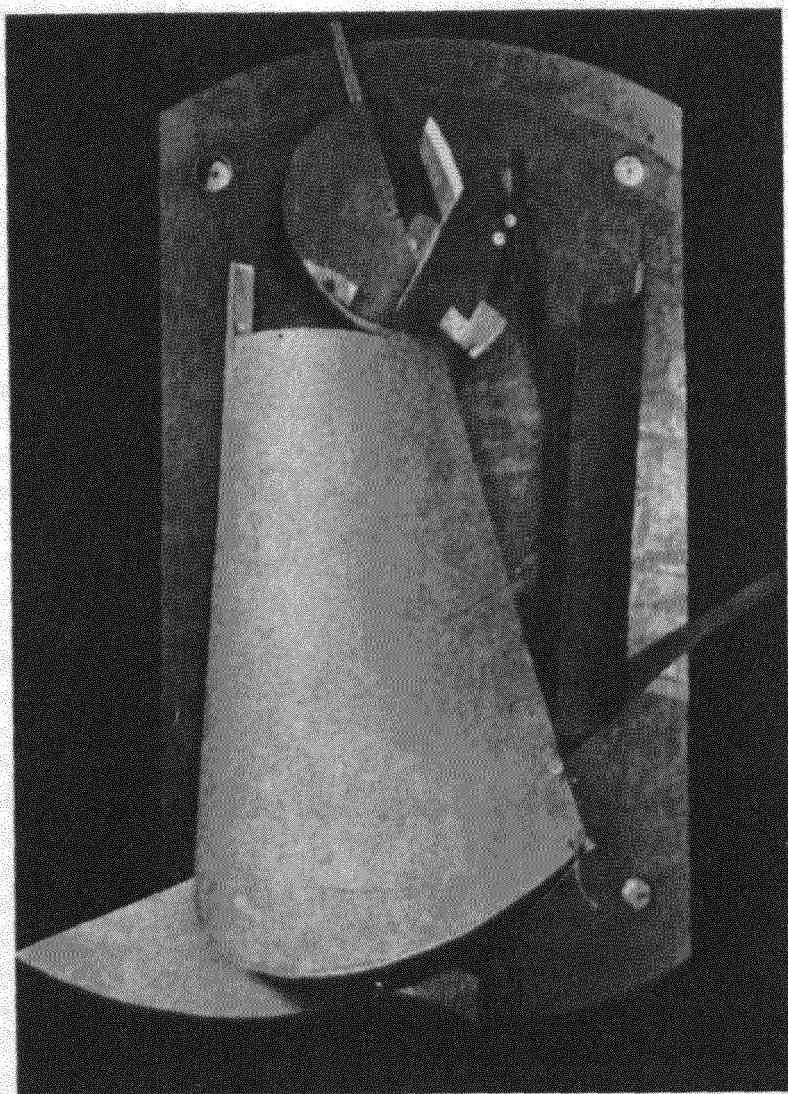
Nero, 1950), στο κεφάλαιο «Τύποι και όχι ηθοποιοί».

12. E. Garroni, *Progetto di semiotica*, Editori Laterza, Bari, 1972, σελ. 58-59.

13. Ιβάνωφ, «Ο Αϊζενστάιν και η σύγχρονη δομική γλωσσολογία», περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, No 17-18, σελ. 52.

14. Ch. Metz, «Παρατηρήσεις πάνω στα σημειολογικά στοιχεία του φιλμ», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, No 21, σελ. 37.

15. *Jean - Luc Godard par Jean - Luc Godard*, Ed. Belfond, Paris, 1968, σελ. 341.



Vladimir Tatline: Ανάγλυφο, 1916