

Καλλιτεχνικός και διαπραγματευτικός ρόλος του σκηνοθέτη- δημιουργού

Ο δημιουργός-σκηνοθέτης απέναντι στο κινηματογραφικό έργο

Η «ελευθερία» ή καλύτερα η ειλικρίνεια του δημιουργού-σκηνοθέτη απέναντι στο έργο του, υπήρξε στον κινηματογράφο ανέκαθεν αμφισβητήσιμη. Αυτό οφείλεται στο είδος του μέσου. Στο γεγονός πως ο κινηματογράφος, περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, είναι καλλιτεχνικό προϊόν μιας βιομηχανίας που προορίζεται για μαζική κατανάλωση, ουσιαστικά εφεύρεση του εικοστού αιώνα.¹ Επιπλέον έχει την ιδιότητα το τελικό προϊόν του να παράγεται σε πολλαπλά αντίτυπα με βιομηχανικό τρόπο², κι όχι στο εργαστήρι του καλλιτέχνη.

«Στον εικοστό αιώνα η ύλη, ο χρόνος και ο τόπος δεν είναι πια αυτό που νομίζαμε», γράφει ο Π. Βαλερύ³ το 1934. «Είναι αναμενόμενο τέτοιες μεγάλες ανακαλύψεις να μετατρέψουν την τεχνική των τεχνών, να φτάσουν μέχρι του σημείου να τροποποιήσουν την ίδια την έννοια της τέχνης». Σε περιόδους τέτοιων αλλαγών, είναι αδύνατο να μείνει ακέραιος και ο ρόλος του καλλιτέχνη.

Στα κείμενα του Βάλτερ Μπένζαμιν⁴ για το έργο τέχνης, υπάρχει αυτός ο διαχωρισμός ανάμεσα στην τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης στον εικοστό αιώνα, και στην αναπαραγωγή, όπως αυτή γινόταν στην αρχαιότητα, με χάλκινα ή πήλινα ομοιώματα ή αργότερα με την ξυλογραφία και τη λιθογραφία. Παράλληλα τίθεται το θέμα της μοναδικότητας και της αυθεντικότητας του έργου, εννοιών αμφισβητήσιμων τον εικοστό αιώνα, ή εννοιών που η σήμανσή τους αναγκαστικά τροποποιείται.

Αν γενικότερα η σύγχρονη τέχνη επηρεάζεται από αυτές τις αλλαγές, ο κινηματογράφος είναι από τη γέννησή του θέμα αυτών των αλλαγών, απόλυτα συνυφασμένος με τις νέες εφευρέσεις, με τη μηχανή και με τη μαζική αναπαραγωγή του έργου τέχνης. Η παραγωγή μιας ταινίας είναι πιο πολύπλοκη από την παραγωγή ενός άλλου έργου, όπου η σχέση καλλιτέχνη και έργου είναι άμεση, χωρίς παρεμβολές βιομηχανικού τύπου.

Από τις αρχές του κινηματογράφου η συνήθης παραγωγή ταινιών γίνεται από

¹ Η Στέλλα Θεοδωράκη είναι Διδάκτωρ φιλοσοφίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Paris 1. Είναι θεωρητικός της τέχνης και σκηνοθέτης.

μεγάλες εταιρίες, οι οποίες μερικές φορές (όπως η περίπτωση της Pathé στη Γαλλία), έχουν οριζόντια και κάθετη συγκέντρωση, ξεκινώντας από την παραγωγή παρθένου φιλμ, μέχρι την παραγωγή της ταινίας, την κατοχή στούντιο, τον έλεγχο της διανομής μέσω αιθουσών, κ.λπ. Αλλά ακόμη κι αν δεν υπάρχει αυτή η ολιγοπωλιακή μορφή, υπάρχουν εταιρίες οι οποίες απλώς παράγουν την ταινία και ελέγχουν κάποιες αίθουσες προβολής, όπως η First National, η Metro Goldwyn, η Fox, η Warner Bros στο προπολεμικό Χόλυγουντ ή οι ευρωπαϊκές Gaumont, UFA.

Αυτή η παράδοση των κυρίαρχων εταιριών (*majors*) συνεχίζεται και στη σύγχρονη Αμερική με εταιρίες όπως οι Columbia, Paramount, United Artists, Metro Goldwyn Mayer, χωρίς να αποκλείεται και το σύστημα των ανεξάρτητων παραγωγών.

Στη σύγχρονη Ευρώπη η κατάσταση διαφοροποιείται. Σε αντίθεση με την Αμερική, είναι συνηθισμένο το φαινόμενο της συμπαραγωγής, όχι μόνον από διαφορετικούς φορείς (ιδιωτικούς και δημόσιους) στην ίδια τη χώρα, αλλά και από διαφορετικές ευρωπαϊκές χώρες (ή μέσω ΕΟΚικών προγραμμάτων), γεγονός που θέτει άλλου τύπου περιορισμούς. Το σύστημα των ανεξάρτητων παραγωγών ισχύει και εδώ. Αυτό όμως το «ανεξάρτητη» δεν σημαίνει ακριβώς το ίδιο πράγμα στις δύο ηπείρους, ούτε έχει ακριβώς την ίδια έννοια μέσα στην πάροδο του χρόνου, όπως θα αντιληφθούμε στη συνέχεια.

Στο κυρίαρχο σύστημα παραγωγής ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι σύνθετος. Γίνεται από τη μια καλλιτεχνικός, από την άλλη διαπραγματευτικός, ιδίως όταν μιλάμε για ταινίες που προορίζονται για μαζική κατανάλωση, οι οποίες εντάσσονται καταρχήν σ' ένα χώρο «αντί-ελίτ». Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημάνουμε ότι μιλάμε για σκηνοθέτη-δημιουργό, που έχει λόγο και στο σενάριο και ο οποίος διαμορφώνει κάποιο καλλιτεχνικό ύφος στο χώρο του κινηματογράφου και όχι για κάποιον που διεκπεραιώνει απλώς μια παραγγελία, ένα προϊόν προς πώληση, χωρίς ιδιαίτερο προσωπικό ύφος, αν και μερικές φορές τα όρια είναι δυσδιάκριτα.

Στην καλλιτεχνική πλευρά του σκηνοθετικού ρόλου - πλευρά απαραίτητη για την υπόθεση του σκηνοθέτη-δημιουργού που θέσαμε - θα μπορούσαμε να απαιτήσουμε μια γνώση του κινηματογραφικού μέσου, μια δυνατότητα αφήγησης με νέους ελλειπτικούς τρόπους, μιαν αντίληψη για το χωρόχρονο⁵ - από τη στιγμή που ο κινηματογράφος παίζει για πρώτη φορά με τις τέσσερις διαστάσεις στην τέχνη - άρα μιαν αντίληψη για το ρυθμό, μια ταυτόχρονη γνώση των τεχνών της εικόνας, αλλά αργότερα και του ήχου, μιαν αντίληψη για το ωραίο, κοινώς μια ολοκληρωμένη αισθητική άποψη για το έργο.

Σ' αυτήν εδώ την καλλιτεχνική πλευρά φαίνεται η άμεση σχέση του σκηνοθέτη με το έργο κι εδώ ακριβώς υπάρχει ο χώρος της έμπνευσής του και της ανάγκης του να αποφορτισθεί από τις εικόνες που τον «βαραίνουν» με αυθόρμητο τρόπο, να τις διατηρήσει στο χρόνο, να τις κάνει «αθάνατες». Αν υπάρχει ακόμη κάποιος μικρός χώρος για αυθεντικότητα του έργου, αυτός ο χώρος βρίσκεται εδώ, στο σημείο της έμπνευσης-σύλληψης και της «καλλιτεχνικής πραγμάτωσης»⁶ πριν από την παρα-

γωγή αντιτύπων.

Στη διαπραγματευτική πλευρά του σκηνοθετικού ρόλου τοποθετούμε όλη την προσπάθεια του δημιουργού να επιβάλει το όποιο προσωπικό-αισθητικό του ύφος μέσα από ένα κανάλι συγκεκριμένης παραγωγής⁷. Το παιχνίδι παίζεται στην ισορροπία αυτών των δύο παραγόντων-πλευρών.

Η ελευθερία-ειλικρίνεια του σκηνοθέτη βρίσκεται στη δυνατότητά του να ξεπεράσει αυτό το δεύτερο φράγμα της παραγωγής και να επιβάλει όσο το δυνατόν περισσότερες από τις απόψεις του στην παραγωγό εταιρία ή στους διαφορετικούς συμπαραγωγούς. Η παραγωγός εταιρία ενδιαφέρεται καταρχήν για το κέρδος της, έπειτα για την ποιότητα του έργου κι ακόμη λιγότερο για νέες αισθητικές προτάσεις, από τη στιγμή που κάτι τέτοιο θα ήταν περιοριστικό για τις πωλήσεις, ιδίως όταν απευθυνόμαστε σ' ένα ευρύ κοινό, συνήθως δύσκαμπτο σε νέες αισθητικές απόψεις. Εδώ ο σκηνοθέτης έχει να αντιμετωπίσει κάποια σίγουρα μοντέλα πετυχημένης κινηματογραφικής αφήγησης που του επιβάλλονται.

Συμμόρφωση σε μοντέλα κινηματογραφικής αφήγησης

Στο Χόλυγουντ του μεσοπολέμου αλλά και των πρώτων είκοσι περίπου χρόνων μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο σκηνοθέτης δίνει μάχη για να κρατήσει το ύφος του. Βρισκόμαστε ακόμη σε μια εποχή που η τηλεόραση δεν έχει κατακλύσει τα σπίτια. Ο παραγωγός-κεφαλή έχει τον πρώτο και τελευταίο λόγο στο έργο και είναι αυτός που οφείλει να εκτιμά τον παλμό του κοινού και να προβλέπει τις διαθέσεις του, κρατώντας ταυτόχρονα μια ισορροπία με την ηθική της καθοστηκνίας τάξης. Επεμβαίνει στα σενάρια, στην ανέλιξη του έργου, αλλά και στο τέλος (*happy ends*), στην ηθική της αφήγησης, που θα πρέπει να είναι σύμφωνη με κάποια κοινωνική συμπεριφορά, στους ηθοποιούς-σταρ, που θα πρέπει να είναι οι αγαπημένοι του κοινού (πολλές φορές οι ρόλοι γράφονται γι' αυτούς) και στο φημισμένο *final cut*, όπως λέγεται το τελικό μοντάζ της ταινίας. Στο τελευταίο ο παραγωγός μπορεί να λογοκρίνει το έργο, πριν από την κρατική λογοκρισία.

Ο κινηματογράφος, λέει ο Κρακάουερ, είναι συνισταμένη πολλών παραγόντων. Οι ταινίες ενός έθνους αντανακλούν τον τρόπο που σκέφτεται περισσότερο από τις άλλες τέχνες, για δύο λόγους:

α. Για μια ταινία εργάζεται πολύ κόσμος (σκηνοθεσία, σενάριο, σκηνικά, ηθοποιοί, φωτογραφία, μοντάζ...).

β. Οι ταινίες απευθύνονται σ' ένα ανώνυμο πλήθος, άρα κατά κάποιο τρόπο είναι φτιαγμένες για να ευχαριστήσουν αυτό το πλήθος και να μιλήσουν στην ψυχή του⁸.

Αυτό το «φτιαγμένες για να ευχαριστήσουν» εμπεριέχει τους περιορισμούς στο σκηνοθετικό έργο προς χάριν του «συλλογικού», ανάλογα όμως με τη χρήση που του γίνεται καθίσταται λιγότερο ή περισσότερο προβληματικό.

Θα ήταν όμως λάθος να καταλήγαμε στο συμπέρασμα πως δεν έχουμε καλλιτε-

χνικό κινηματογραφικό έργο, ακόμη και στην Αμερική του Χόλυγουντ. «Φτιαγμένες για να ευχαριστήσουν» είναι οι ταινίες του γερμανικού εξπρεσιονισμού, που προτείνουν όμως μια δική τους αισθητική ή οι αμερικάνικες κωμωδίες του Τσάπλιν, του Σένετ, των αδελφών Μαρξ ή οι βωβές ταινίες του Γκρίφιθ, του πατέρα της κινηματογραφικής αφήγησης· όμως «φτιαγμένες για να ευχαριστήσουν» είναι και όλος ο συρφετός των αμερικάνικων ταινιών των αρχών του ομιλούντος πάνω σε best sellers, οι μελό διασκευές χαμένων θεατρικών επιτυχιών ή οι ελαφρές κωμωδίες του Λιούμπιτς, οι κωμωδίες του Χωκς, του Βιντόρ, τα film noir και τα western. Όμως και εδώ, εκτός από τις σαφείς περιπτώσεις, τα όρια ανάμεσα σε μια ταινία καλλιτεχνικών αναζητήσεων και μια διεκπεραιωτική ταινία είναι ασαφή, ακόμη και μέσα στο έργο του ίδιου σκηνοθέτη, ο οποίος άλλοτε δημιουργεί ένα πετυχημένο έργο μέσα στα δεδομένα μοντέλα αφήγησης και άλλοτε όχι. Τα film noir για παράδειγμα, όσο κι αν ακολουθούν συχνά όλες αυτές τις χολυγουντιανές συμβατικότητες για γκαγκστερισμό και κατασκοπεία, έχουν συχνά κατορθώσει να περάσουν απόψεις που δύσκολα θα το έκαναν άλλες ταινίες της εποχής (βλ. ταινίες του Ντμίτρικ).

Η σύγκρουση του σκηνοθέτη και της εταιρίας καταλήγει αρκετές φορές σε ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Σκηνοθέτες που έχουν έρθει από την Ευρώπη στην Αμερική, όπως ο Φριτς Λανγκ, ο Λιούμπιτς, ο Στένπεργκ ή άλλοι, όπως ο Νίκολας Ρέν, ο Χιούστον, ο Χίτσκοκ, ο Τζων Φορντ, ο Ελίας Καζάν, διαμορφώνουν τη δική τους αισθητική στην εικόνα, έστω και κάτω από αυτές τις συνθήκες.

Όμως ακόμη και σε περιπτώσεις καταξιωμένων σκηνοθετών, που έχουν δημιουργήσει σχολή στο χώρο του κινηματογράφου, τα πράγματα δεν είναι πάντοτε ρόδινα. Ο καναδός ντοκυμαντερίστας Ρόμπερτ Φλάεργου, που με το ανθρωπολογικό ντοκυμαντέρ «Νανούκ του Βορρά» βάζει τις βάσεις του ντοκυμαντέρ ως είδους στην ιστορία του κινηματογράφου, όταν γυρνάει την «Λουιζιάνικη Ιστορία», χρηματοδοτημένη από την Standard Oil, δεν του επιτρέπεται να θίξει τα αληθινά προβλήματα της περιοχής. Ο Φλάεργου μάταια ζητάει χρηματοδότηση από την Ευρώπη για την ελεύθερη συνέχιση του έργου του. Πεθαίνει το 1951 σχετικά νέος και δυσσχεσμένος. Αυτός ο ευγενικός εξαναγκασμός στη σιωπή είναι ίσως και ο πιο σκληρός για τον αληθινό δημιουργό. Όμως καμιά εταιρία, αν έχει να επιλέξει ανάμεσα σε ένα έργο τέχνης που θα αφήσει πολιτιστικό προϊόν στις μετέπειτα γενιές και σ' ένα έργο που θα της επιφέρει μεγάλα κέρδη, δεν θα διάλεγε το πρώτο.

Οι περιορισμοί στην ελευθερία του δημιουργού δεν προέρχονται όμως μόνον από την πλευρά του παραγωγού. Στην ιστορία του κινηματογράφου η κρατική λογοκρισία έχει παίξει σε ορισμένες περιόδους απαγορευτικό ρόλο. Στην ταινία-ντοκυμαντέρ «Το Χόλυγουντ δικάζεται» είχαμε την ευκαιρία να δούμε το ακραίο φαινόμενο, όπου δεν επιτρέπεται στο σκηνοθέτη να κάνει ταινία, αν βρίσκεται στη *μαύρη λίστα* επί εποχής μακαρθισμού στην Αμερική. Η «Επιτροπή των Αντιαμερικάνικων Ενεργειών» κάλεσε τότε όλο το Χόλυγουντ για απολογία στο ιεροεξεταστικό δικαστήριο. Οι «Δέκα του Χόλυγουντ» κλείστηκαν στη φυλακή για «προσβολή κατά του Κογκρέσου». Πέρα όμως από αυτά τα ακραία φαινόμενα, προϊόντα

μιας γενικότερης κρατικής πολιτικής, τα οποία είναι απολύτως σαφή, πιο ύποπτο ρόλο παίζουν οι καθημερινές διαβουλεύσεις για αλλαγές στο σενάριο, στους ηθοποιούς, στους χώρους.

Από την άλλη, η Ευρώπη παρουσιάζεται πιο ανεκτική. Ίσως γιατί η Ευρώπη συν τοις άλλοις «πουλάει» την ελευθερία του σκηνοθέτη-δημιουργού και το κοινό «αγοράζει» αυτήν την ελευθερία και νιώθει αυτόν τον αέρα της άνεσης στο ευρωπαϊκό έργο. Στη μεσοπολεμική Γερμανία η ύπαρξη της U.F.A (κρατική στον Αε Παγκόσμιο Πόλεμο, ιδιωτική στη συνέχεια), η οποία ελέγχει μεγάλο μέρος της παραγωγής και των αιθουσών, αποτελεί ένα διαφορετικό παράδειγμα κινηματογραφικής εταιρίας παραγωγής. Υπάρχει μεν ο παραγωγός που επιβάλλει τις απόψεις του, αλλά αυτό δεν εμποδίζει την ανάπτυξη του εξπρεσιονισμού. Έχει επιτευχθεί μια ιδιόζουσα ισορροπία, γίνονται όμως επεμβάσεις στα σενάρια ⁹.

Σκηνοθέτης και κοινό βιώνουν μιαν ατμόσφαιρα μεταφυσικής ανησυχίας. Το κοινό είναι έτοιμο να δεχτεί ένα έργο που βρίσκεται κοντά στις παραδόσεις του και εξορκίζει τις φοβίες του.¹⁰

Το σκηνικό αλλάζει πάλι σε περιόδους κρίσης, όπως για παράδειγμα η άνοδος του Χίτλερ στη Γερμανία, όπου με το τέλος της σκηνοθετικής ελευθερίας έρχεται και το τέλος του γερμανικού κινηματογράφου της εποχής. Η παραγωγή αντανακλά και προσαρμόζεται στην κυρίαρχη ιδεολογία, γίνεται «παραγγελία» της. Όταν ο Γκράιμπελς προτείνει στον Φριτς Λανγκ, μετά την επιτυχία της «Μητρόπολης», να αναλάβει τη ναζιστική κινηματογραφία, αυτός το σκάει με βραδινό τραίνο στο Παρίσι και μαζί του τελειώνει κι όλη αυτή η εύφορη περίοδος του γερμανικού κινηματογράφου. Παρόλ' αυτά σε προηγούμενες ταινίες του Λανγκ υπάρχουν τα ψήγματα της ναζιστικής ιδεολογίας και μια νοστρωπία που αργά ή γρήγορα θα οδηγούσε στον Χίτλερ. Η άμεση όμως πρόταση από την πλευρά της εξουσίας τον συνειδητοποιεί και του κάνει σαφές, πως το έργο του θα είναι λογοκριμένο και «παραγγελία της εξουσίας», πράγμα που συνεπάγεται πλήρη στέρηση της ελευθερίας του.

«Αποδράσεις» από τον κανόνα

Ο σκηνοθέτης ξεπέρασε το πρόβλημα της επιβολής μοντέλων κινηματογραφικής αφήγησης στην ιστορία του κινηματογράφου με τις πρωτοπορίες: τη δεκαετία του είκοσι με την *avant-garde* ¹¹ (βωβός κινηματογράφος) στην Ευρώπη, αλλά και τη δεκαετία του εξήντα στην Αμερική με το *underground* (ομιλών κινηματογράφος) ή και πάλι πίσω στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γαλλία με τη *nouvelle vague*.¹²

Στις μέρες μας που δεν μιλάμε τόσο για κινήματα στην τέχνη όσο για μεμονωμένες περιπτώσεις, το θέμα αντιμετωπίζεται διαφορετικά, ανάλογα με το σκηνοθέτη και τη χώρα παραγωγής, στα πλαίσια πάντοτε της ανεξάρτητης παραγωγής.

Η ελευθερία του δημιουργού στις πρωτοπορίες έγκνεται:

α. Στην απουσία παραγωγού που αποβλέπει σε υλικό κέρδος

Μπορεί να αποβλέπει σε άλλου είδους ηθική-κοινωνική καταξίωση μέσω μιας τέτοιας κίνησης¹³. Οι παραγωγές χαμηλού κόστους γίνονται συνήθως από ομάδες καλλιτεχνών ή φίλων, από μαικήνες ή από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, αν είναι σε θέση να τις αντιμετωπίσει.

Η πρωτοπορία του είκοσι εναντιώθηκε στις μεγάλες παραγωγές της Pathé και της Gaumont στη Γαλλία, της UFA στη Γερμανία, όπως επίσης και των εισαγόμενων από την Αμερική Paramount, First National, Fox, Metro Goldwyn. «Την εποχή εκείνη οι μεγάλες βιομηχανίες τύπου UFA δεν τολμούσαν να διακινδυνεύσουν κάτι που θα φαινόταν παράξενο»¹⁴, λέει ο Λάσλο Μόχολι Νάγκι, αντιπρόσωπος της πρωτοπορίας προερχόμενος από το χώρο της αρχιτεκτονικής και του Μπάου Χάουζ.

Αργότερα, στη δεκαετία του εξήντα, στην Αμερική έχουμε το φαινόμενο των συνεταιρισμών (κοοπερατίβες). Το 1962 ιδρύεται η Film Makers' Cooperative¹⁵, μοντέλο σχετικά νέο στην ιστορία του κινηματογράφου, με σκοπό να δέχεται όλες τις ταινίες που της προτείνουν. Από αυτήν ξεκινάει το αμερικάνικο *underground* στον κινηματογράφο. Στις κοοπερατίβες, που το φαινόμενό τους εξαπλώνεται στον παγκόσμιο ανεξάρτητο κινηματογράφο, ο σκηνοθέτης έχει απόλυτη ελευθερία κινήσεων, στα πλαίσια, βέβαια, μιας λειτουργίας που ο ίδιος επέλεξε.

Στον ανεξάρτητο κινηματογράφο των ημερών μας, τα πράγματα περιπλέκονται, ιδίως επειδή το θέμα αντιμετωπίζεται κατά περίπτωση. Ένα όμως είναι σίγουρο. Δεν υπάρχει η ελευθερία κινήσεων που υπήρχε στις πρωτοπορίες, παρόλη την τότε λογοκρισία, και μέχρις ενός σημείου οι ανεξάρτητες παραγωγές εμπίπτουν στη γενικότερη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής.

β. Στη ρήξη του μ' ένα αισθητικό μοντέλο-πρότυπο

Μέσα από αυτή την ανατρεπτική του στάση, παρουσιάζεται στο σκηνοθέτη η δυνατότητα να εκφράζει και να εικονοποιεί απαγορευμένα μέρη της σκέψης του και των ονείρων του, να κινηματογραφεί χώρους που μέχρι τότε δεν είχε επισκεφτεί κάμερα. Ο σκηνοθέτης είναι με λίγα λόγια ελεύθερος να ανατρέψει τους καθιερωμένους κώδικες της κινηματογραφικής αντίληψης, να ξεφύγει από οποιοδήποτε αφηγηματικό μοντέλο συγκεκριμένης μυθολογίας, να ανατρέψει την καθιερωμένη άποψη για το ωραίο στην τέχνη.

Το ωραίο απαιτεί την ελευθερία υποστηρίζει ο Χέγκελ¹⁶, ο σκηνοθέτης όμως μπορεί να ενστερνιστεί αυτή την άποψη μόνον έξω από τους καθιερωμένους χώρους παραγωγής, στο χώρο της ανεξάρτητης παραγωγής. Εκεί λειτουργεί και το «καθένας με το γούστο του, πράγμα που σημαίνει πως η αιτιολόγηση αυτής της κριτικής είναι καθαρά υποκειμενική και δεν έχει το δικαίωμα να απαιτεί την αναγκαία συναίνεση του άλλου»¹⁷, σκέψη επίσης αδιανόητη για το χώρο του Χόλυγουντ.

νι ή οποιασδήποτε άλλης μεγάλης παραγωγής.

Ο σουρεαλισμός της δεκαετίας του είκοσι είναι ένα παράδειγμα επαναστατικό στο χώρο της κινηματογραφικής αισθητικής, όπως επίσης ο κινηματογράφος-μάτι του Βέρτοφ στη Σοβιετική Ένωση. Και οι δύο, πέραν των άλλων, έχουν ως κοινό ότι προτείνουν ένα ωραίο που γεννιέται από το άσχημο, μέσα από μια πρωτόγνωρη μέχρι τότε κινηματογραφική αφήγηση, με πολλές χρονικές ελλείψεις. Η πρώτη ύλη του κινηματογράφου δεν είναι η κίνηση, αλλά τα διαλείμματα ανάμεσα σε δύο κινήσεις, το πέρασμα από τη μια κίνηση στην άλλη, οι αρθρώσεις της ταινίας. Εκεί δουλεύει ο δημιουργός-κινηματογραφιστής, εκεί εκφράζει τις απόψεις του για το θέμα κατά τον Βέρτοφ. «Ο μόνος τρόπος να παράγεις ένα μη συμβατικό προϊόν», λέει ο Τζίγκα Βέρτοφ, «είναι να δημιουργήσεις μη συμβατικές συνθήκες για το σενάριο, το γύρισμα, το μοντάζ και όλα όσα αφορούν τη δημιουργία, την τεχνική, την οργάνωση»¹⁸. «Σκεφτόμαστε πως έχουμε δικαίωμα, όχι μόνο να μην γυρίζουμε ταινίες μεγάλης κατανάλωσης, αλλά επίσης, από καιρό σε καιρό, ταινίες που γεννάνε ταινίες... είναι ένα απαραίτητο εχέγγυο για μελλοντικές νίκες...»¹⁹, πράγμα που κατάφερε ο Τζίγκα Βέρτοφ κερδίζοντας το στοίχημά του με το χρόνο.

Στη Σοβιετική Ένωση της δεκαετίας του είκοσι, η ειλικρινής αποδοχή της επανάστασης του 1917 από κινηματογραφιστές όπως ο Βέρτοφ και ο Αϊζενστάϊν, μεταφέρεται στο έργο το οποίο γίνεται κοινώς αποδεκτό από ένα λαό που, ακόμη κι αν δεν έχει συνηθίσει να βλέπει τέτοιου τύπου προχωρημένη κινηματογραφική γραφή, αισθάνεται τη δύναμη της εικόνας μέσα από την επανάσταση και την αποδέχεται θετικά. Η θέληση απελευθερώνει το κοινό και το δημιουργό, η θέληση είναι η μοναδική αληθινή θεωρία για την ελευθερία, έλεγε ο Νίτσε. Ο σκηνοθέτης βρίσκεται για λίγο σε απογείωση. Το πρωτοποριακό όμως, ανατρεπτικό του έργο θα κοπεί απότομα ή θα απονεκρωθεί όταν θα πρέπει να μπει σε πλαίσια η «ελευθερη» καλλιτεχνική του έκφραση, η ευαισθησία του δηλαδή απέναντι στο περιβάλλον και στο χωρόχρονο.

γ. Στη δυνατότητα ύπαρξης χώρων μικρο-διανομής

Ο έλεγχος της διανομής υπήρξε ανέκαθεν ένα από τα καυτά θέματα του κινηματογράφου. Ένα έργο χωρίς διανομή = ένα έργο χωρίς κέρδος = ένα έργο χωρίς καθόλου κοινό. Και αυτό το τελευταίο ενοχλεί και τους ανεξάρτητους κινηματογραφιστές. Μέρος της ελευθερίας τους οφείλεται στη δυνατότητα ύπαρξης χώρων προβολής του έργου τους. Από τη στιγμή που οι μεγάλες εταιρίες ελέγχουν τις αίθουσες, δημιουργείται στην Ευρώπη και στην Αμερική αριθμός μικρών αιθουσών που φιλοξενούν το «μνημένο» κοινό. Εκεί μικρός αριθμός θεατών θα μπορούσε να έρθει σε επαφή με τις ταινίες, να τις εκτιμήσει ή να τις απορρίψει²⁰.

Τέτοια παραδείγματα έχουμε με το Studio 29, τις Ursulines, το Vieux Colombier στο Παρίσι της δεκαετίας του είκοσι, στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του

εξήντα, την Washington Sq Art Gallery, το Pocket Theatre, το Charles Theatre, το New Bowery Theatre, το 41st st. Theatre, χώρους προβολών ταινιών σε γκαράζ στο Greenwich Village, περιοχή που γίνεται το κέντρο του ανεξάρτητου κινηματογράφου, σε εκκλησίες, στα cine clubs, τα κλαμπ των Πανεπιστημίων, στις κινηματογραφικές λέσχες. «Αυτή η συχνή συνάντηση ορισμένων ταινιών μ' ένα καθορισμένο κοινό, αυτή η ευαίσθητη και διεγερτική ατμόσφαιρα, αυτή η κριτική και ο ζωηρός ενθουσιασμός, αυτή η έντονη αγάπη για κινούμενες εικόνες έφτιαξαν ένα περιεργό ηθικό πρόσωπο, τις *Ουρσουλίνες*»²¹, έλεγε ο Ζαν Επιστάιν.

Ο κινηματογράφος απέναντι στο σοκ της τηλεόρασης - Ένας νέος οργανισμός θεάματος

Τα πράγματα αλλάζουν με την είσοδο της τηλεόρασης στο προσκήνιο. Ο κινηματογράφος χάνει την παλιά του αίγλη, δεν είναι πια η διασκέδαση του μεγάλου κοινού. Ο κινηματογράφος-βιομηχανία συνεχίζει βέβαια να υπακούει στους κανόνες της παραγωγής, αλλά ταυτόχρονα διαφοροποιείται. Μπερδεύεται στο είδος του κοινού που πρέπει να παρακολουθήσει και στα γκάλοπ.

Η τηλεόραση απευθύνεται και αυτή στο κοινό μέσω της κινούμενης εικόνας, του προσφέρει προϊόν πολύ πιο φτηνό αναλογικά απ' ότι ένα κινηματογραφικό εισιτήριο, σχεδόν δωρεάν, το μπουκώνει και το φορτίζει με εικόνες, πληροφόρηση, διαφήμιση, ταινίες, σήριαλς, μην αφήνοντάς το να αφομοιώσει αυτά που βλέπει. Η τηλεόραση δεν περνάει απλώς στο κοινό μια ιδεολογία, γίνεται η ίδια η κυρίαρχη ιδεολογία του αποκτώντας εξουσία.

Ο κινηματογράφος για να επιβιώσει κάτω από αυτές τις συνθήκες και να προσελκύσει το κοινό θα πρέπει:

1. Να προσφέρει ελαφρύ προϊόν, ανάλογο μ' αυτό που το κοινό έχει εθιστεί να βλέπει στην τηλεόραση, ή
2. Να προσφέρει εντελώς διαφορετικό προϊόν που απαιτεί την προσήλωση σε μεγάλη σκοτεινή αίθουσα.

Διαφορετικό:

- α. Ως προς την ποιότητα και την αισθητική της εικόνας.
- β. Ως προς την ποιότητα της θεματολογίας, προκαλώντας κάποιον προβληματισμό, που σαφώς λείπει από την τηλεόραση.
- γ. Ως προς το είδος της ταινίας, χωρίς να αναφέρεται σε ποιότητα²².
- δ. Ως προς το είδος διασκέδασης: Κινηματογράφος σε αίθουσα πολυτελείας με μεγάλη οθόνη, άφουγη κάλυψη εικόνας και ήχου²³, που συνδέεται με έξοδο-διασκέδαση και ίσως με κάποιο μπαρ ή εστιατόριο στον ίδιο χώρο.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ο δημιουργός-σκηνοθέτης μιας κινηματογραφικής ταινίας, έχει να αντιμετωπίσει μέσω του παραγωγού του ένα σύνολο πολύπλοκότερων προβλημάτων. Η σχέση του με την παραγωγό εταιρία είναι περίπου ίδια στην Ευρώπη και στην Αμερική, άσχετα αν υπάρχει διαφορετική πολιτική στην

αντιμετώπιση της εθνικής κινηματογραφίας. Η επέμβαση στο σενάριο, στο θέμα, στη διάρκεια, στους ηθοποιούς, κ.λπ. είναι σύνηθες φαινόμενο. Ενώ ο σκηνοθέτης δεν έχει πια να αντιμετωπίσει τα προβλήματα των συναδέλφων του της εποχής του Μακάρθυ ή του Ναζισμού, έχει να αντιμετωπίσει τα προβλήματα ενός τεράστιου οργανισμού θεαμάτων που απαιτεί συγκεκριμένο προϊόν για να αυξήσει το κέρδος του, και να κρατήσει τις επιρροές του. Γέννημα θρέμα αυτών των παραγόντων, συνηθισμένος σ' αυτό το παιχνίδι των καιρών, ο σκηνοθέτης χάνει πολλές φορές την αίσθηση του τι σημαίνει να είναι ελεύθερος. Το κόψιμο κάποιων σκηνών του έργου του, ακόμη κι αν του αρέσουν, μπορεί να μην τον ενοχλεί, αφού αυτό συνδυάζεται με την ευκολότερη κυκλοφορία της ταινίας, στην οποία και ο ίδιος υπολογίζει.

Οι περιορισμοί της παραγωγής έχουν περάσει τόσο πολύ μέσα στο παιχνίδι της σκηνοθεσίας που θεωρούνται αυτονόητοι και δεδομένοι, μέχρις του σημείου να έχει χαθεί και το νόημα της «ελευθερίας» του δημιουργού. Βέβαια, κάποιες φορές συμβαίνει οι διαθέσεις του να ταυτίζονται με αυτές του κοινού. Όταν ο Σπάικ Λη με τις ταινίες του της τελευταίας δεκαετίας²⁴, παραγωγές μεγάλων εταιριών, έρχεται κοντά στα γκέτο των μαύρων, υπογράφει ένα έργο που πράγματι του ανήκει. Αυτό όμως, από τη στιγμή που τυχαίνει να έχει απήχηση σ' ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού, δεν προκαλεί προβλήματα στην παραγωγή. Ταυτόχρονα βοηθάει μια «φιλελεύθερη» πολιτική απέναντι στους μαύρους, που μπορούν πια να εκφραστούν νόμιμα μέσα από την τέχνη τους. Οι «Μαύροι Πάνθηρες» και οι underground ταινίες που θα μιλήσουν γι' αυτούς σε περιθωριακές προβολές δεν έχουν νόημα ύπαρξης, από τη στιγμή που τα θέματα των μαύρων νομιμοποιούνται και προπάντων «πουλάνε».

Λιγότερο τυχεροί, ως προς τη διατήρηση του ύφους τους και της αισθητικής τους (και όχι, ίσως, ως προς τον αριθμό των εισιτηρίων), υπήρξαν οι περισσότεροι ξένοι σύγχρονοι σκηνοθέτες που επισκέφθηκαν το Χόλυγουντ. Όλος σχεδόν ο αυστραλέζικος κινηματογράφος που άνθησε τη δεκαετία του εβδομήντα πέρασε στο Χόλυγουντ, με αποτέλεσμα να χαθεί η ιδιαιτερότητα που είχε ως εθνική κινηματογραφία, αλλά και ως προσωπικό ύφος των συγκεκριμένων σκηνοθετών. Η μαγεία που προέρχεται από τη σύγκρουση δύο πολιτισμών, των αυτόχθονων και του δυτικού, καθώς και η επιβλητικότητα των ανοικτών τοπίων χάνονται όταν τα έργα γυρίζονται έξω από την Αυστραλέζικη ήπειρο.

Η Αμερική ευνοείται από τη μεγάλη παραγωγή (υψηλός προϋπολογισμός και αριθμός έργων), από την αγγλική γλώσσα, από τους όρους διανομής που έχει συμφωνήσει με την Ευρώπη, με αποτέλεσμα να ευνοείται η πολιτιστική της επέμβαση σε παγκόσμιο επίπεδο. Και εδώ αποτελεί παράδοξο, γιατί ενώ δεν την ενδιαφέρει να παράγει πολιτιστικό προϊόν, ούτε έχει κρατική πολιτική χρηματοδότησης ταινιών, όπως η Ευρώπη, κατορθώνει να επεμβαίνει πολιτιστικά με το εξαγόμενο προϊόν της, οποιασδήποτε ποιότητας.

Από θέση ισχύος η Αμερική έχει τη δυνατότητα να χάσει με μερικές ταινίες, όταν τα έσοδά της από την κινούμενη εικόνα είναι υπερμεγέθη. Αρα, έχει και τη

δυνατότητα να δοκιμάσει σκηνοθέτες, αφήνοντάς τους μια σχετική ελευθερία. Εξάλλου, αυτό είναι μέχρις ενός σημείου απαραίτητο για την προώθηση των νέων τεχνολογιών της εικόνας.

Η Αμερική, περισσότερο από την Ευρώπη, έχει την ευχέρεια να πειραματίζεται με κέρδος. Όταν ο Σπύλμπεργκ χρησιμοποιεί μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών συνθετικές εικόνες τριών διαστάσεων (3D) προσομοίωσης δεινοσαύρων στην ταινία του «Τζουράσικ πάρκ», (1993), η συμμόρφωσή του με μια συνταγή σεναρίου δεν φαίνεται να του είναι δυσάρεστη. Πιο πολύ τον ενδιαφέρει η αληθοφάνεια της προσομοιωμένης του εικόνας και η αλγοριθμική της ακρίβεια, παρά η ιδεολογική τοποθέτηση της ταινίας για παράδειγμα. Το πρόβλημα μετατοπίζεται. Ο περιορισμός των κινήσεων του σκηνοθέτη από τις νέες τεχνολογίες, είναι ένα πολύ καινούριο θέμα στο χώρο της εικόνας. Η «ελευθερία» του σκηνοθέτη περιορίζεται από τους αριθμούς, ταυτόχρονα όμως άλλοι περιορισμοί που είχε αίρονται από τους αριθμούς και του ανοίγονται νέοι δρόμοι έκφρασης. Η πρόταση για μια νέα αισθητική της εικόνας μέσω της προσομοίωσης παραμένει στα πλαίσια του καθιερωμένου μοντέλου αφήγησης ενός εμπορικού κινηματογράφου.

Οι αποδράσεις από αυτό το μοντέλο με καλλιτεχνική επεξεργασία εικόνας μέσω υπολογιστή (*video art*) έχουν το μειονέκτημα, σε αντίθεση με τις πρωτοπορίες ή το *underground* για παράδειγμα, του υψηλού κόστους παραγωγής και είναι συνήθως συμπαραγωγές κρατικών φορέων (υπουργείων πολιτισμού), τηλεοπτικών καναλιών, οπτικοακουστικών ινστιτούτων, μεγάλων εταιριών όπως η Sony, ή διαφημιστικών εταιριών.

Στο χώρο της μεγάλης ανεξάρτητης παραγωγής (παράδειγμα Φράνσις Κόπολα, Μάρτιν Σκορτσέζε), υπάρχει μεγαλύτερη ευχέρεια διαμόρφωσης αισθητικού ύφους. Κατά κάποιο τρόπο οι ανεξάρτητες παραγωγές αναλαμβάνουν τη δημιουργία πολιτιστικού προϊόντος στην Αμερική. Ακόμη και εκεί όμως, ο σκηνοθέτης, παραγωγός αυτή τη φορά, αυτοπεριορίζεται από τη στιγμή που είναι αναγκασμένος να παίξει στον ίδιο εμπορικό χώρο το παιχνίδι του. Διαφορετικά αντιμετωπίζει την οικονομική καταστροφή. Έχει όμως ένα μεγάλο προνόμιο απέναντι στους ευρωπαίους συναδέλφους του, ένα προνόμιο που αλλάζει και τη σημασία του «ανεξάρτητου»: το προνόμιο της κατοχυρωμένης διανομής και των εξαγωγών μιας Αμερικής, που βάζει τα οπτικοακουστικά προϊόντα μέσα στην πρώτη πεντάδα εξαγωγών.

Οι ευρωπαίοι, ως περισσότερο διανοούμενοι δημιουργοί, αντιμετωπίζουν περισσότερα προβλήματα στον πόλεμό τους με τις ΗΠΑ. Διεκδικούν την ελευθερία της καλλιτεχνικής τους έκφρασης, η οποία μπορεί να μην αντιμετωπίζει πια τόσο τα προβλήματα περιορισμού των ιδεολογικών απόψεων του δημιουργού, όσο της φόρμας που θα πάρει το προϊόν τους για να καταστεί ανταγωνιστικό. Αυτό όμως δευτερευόντως τους ξαναφέρει πάλι αντιμετώπους με άλλου τύπου ιδεολογικά προβλήματα. Η Ευρώπη, από τη μιά ασκεί μια πολιτική υποστήριξης της εθνικής κινηματογραφίας, παράγοντας πολιτιστικό προϊόν. Αυτό συνεπάγεται χρηματοδότηση ή συγχρηματοδότηση ταινιών από κρατικούς φορείς (κέντρα κινηματογρά-

φου, υπουργεία πολιτισμού, κ.λπ). Σ' αυτά τα πλαίσια παράγονται έργα που αφήνουν περισσότερη ελευθερία κινήσεων στο δημιουργό, παίζουν κατά κάποιο τρόπο το ρόλο του ανεξάρτητου παραγωγού, υστερούν όμως συνήθως στη διανομή τους και περισσότερο στις εξαγωγές.

Από την άλλη, στην προσπάθειά της να ισχυροποιήσει τη θέση της, η Ευρώπη προτείνει λύσεις και μοντέλα σαφώς επηρεασμένα από την αμερικάνικη παραγωγή. Αυτό είναι αναπόφευκτο, όχι μόνο από οικονομική πλευρά, αλλά και λόγω της έξαρσης των μέσων επικοινωνίας, που ενοποιεί τις εικόνες των λαών και διαμορφώνει κοινά γούστα. Οι προβλέψεις των πρωτοπόρων της δεκαετίας του είκοσι για διεθνή καλλιτεχνική γλώσσα γίνονται τώρα αληθινές, μόνο που εκείνοι έβλεπαν το θέμα πιο ρομαντικά και δεν μπορούσαν να φαντασθούν ακριβώς τον ανταγωνισμό που τη συνοδεύει. Καλώς ή κακώς, η Ευρώπη έχει την τάση να παρουσιάζει ένα ενιαίο ευρωπαϊκό πρόσωπο εξαγωγών, πράγμα που δεν είναι σύμφωνο με την πραγματικότητα και που αναγκαστικά πνίγει τις ιδιαιτερότητες ακόμη και σημαντικών έργων, που δεν ακολουθούν το μοντέλο που τείνει να δημιουργήσει. Στην Ευρώπη της Κοινής Αγοράς η ελευθερία του σκηνοθέτη έχει να αντιμετωπίσει πιο εκλεπτυσμένες πολιτικές.

Τα σπάνταρς των ευρωπαϊκών προγραμμάτων απαιτούν και αυτά συγκεκριμένη φόρμα παραγωγής:

α. Την ιδέα του σενάριου σε 3 γραμμές.

β. Ξεκάθαρο αφηγηματικό σενάριο χωρίς παρεκτροπές, άρα προμοδοτείται μια πολύ συγκεκριμένη αφηγηματική και αισθητική φόρμα.

γ. Σταρ σίστεμ, ακόμη κι αν ο ηθοποιός δεν είναι αυτός που θα άρεσε στο σκηνοθέτη.

δ. Συμπαραγωγή, άρα και αλλοδαπούς πιθανόν χαρακτήρες που πιθανόν δεν υπήρχαν καταρχήν στο σενάριο.

ε. Τηλεοπτική απήχηση, αν ένας από τους συμπαραγωγούς είναι κανάλι.

στ. Sponsoring προϊόντων, αν υπάρχει διαφημιστής.

ζ. Συγκεκριμένη διάρκεια του έργου.

η. Υποταγή σε κάποιο ύφος χαρακτήρων σύμφωνων με τη μόδα και τη διαφήμιση και αρεστών στο κοινό.

θ. Υποταγή σε μια γενικότερη συνταγή περί ωραίου.

ι. Διανομή εκ των προτέρων, άρα και πιθανή συμμόρφωση με τους χώρους που προορίζεται να γίνει η διανομή.

κ. Συμμόρφωση με τον υπάρχοντα προϊπολογισμό.²⁵

Όλα αυτά όμως, όπως συμβαίνει και στην Αμερική, θεωρούνται δεδομένα και αυτονόητα. Ο σκηνοθέτης-δημιουργός ασκεί την «ελευθερία» του μετά από αυτούς τους περιορισμούς, με δεδομένους αυτούς τους περιορισμούς. Το προσωπικό ύφος είναι κάτι που δεν μπορεί ολοσχερώς να καταστραφεί, όμως είναι ένα προσωπικό ύφος που υπακούει σε κάποια μοντέλα. Η υπέρβαση των μοντέλων και μια αισθητική άποψη που δεν συμφωνεί με αυτά είναι καταρχήν καταδικασμένη, ακόμη κι αν αυτή συμφωνεί με το γενικότερο πολιτιστικό έργο ενός λαού. Εκτός βέ-

βαια αν πρόκειται για εμπορεύσιμο φιλμλόφ. Από τη στιγμή που το γενικό μοντέλο-εμπόριο θεάματος υπακούει σε κάποιους παγκόσμιους πια κανόνες, το σενάριο της ταινίας και η πραγμάτωσή της οφείλει να τους υπακούει, ακόμη κι αν αυτό σημαίνει διαμόρφωση διαφορετικής αισθητικής. Ο σκηνοθέτης-δημιουργός δεν έχει πολλές εναλλακτικές. Το έργο του δεν είναι χειρόγραφο που μπορεί να τυπωθεί αργότερα. Το έργο του απαιτεί μεγάλο κόστος. Είναι σ' αυτόν να αποφασίσει αν θα προσπαθήσει να παράγει πολιτιστικό προϊόν μέχρις του σημείου που του δίνεται η ευκαιρία, ή αν θα ενταχθεί σ' ένα πλατύτερο εμπορικό κύκλωμα διατηρώντας όσο πιο πολύ γίνεται τις απόψεις του, προσπαθώντας να κρατήσει κάποιες ισορροπίες. Ο καλλιτεχνικός και ο διαπραγματευτικός ρόλος του σκηνοθέτη βρίσκονται σε εγγήγοση. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν προβλήματα, αλλά και οι δύο παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τον «ταίκτη».

Αν οι ταινίες είναι κατά κάποιο τρόπο η εικόνα της ζωής μας, περισσότερο από κάθε άλλο είδος τέχνης, ο σύγχρονος κινηματογράφος είναι η εικόνα της αυτοδέσμευσης του δημιουργού, της ευγενούς κατάργησης της «ελευθερίας» του και της ειλικρίνειάς του απέναντι σ' έναν κόσμο υπερφύσιου θεάματος.

Σημειώσεις

1. Παρόλο που κινηματογράφο έχουμε από το τέλος του 19ου αιώνα, ουσιαστικά η ανάπτυξη του γίνεται τον 20ό.

2. Από τη μητρα-αρνητικό μιας ταινίας έχουμε τη δυνατότητα αναπαραγωγής όσων αντιτύπων θελήσουμε, αλλά επίσης στις μέρες μας υπάρχει και η δυνατότητα αναπαραγωγής μητρας-αρνητικού, ώστε να διατηρηθεί καλύτερα το έργο.

3. Valéry Paul, «La Conquête de l'ubiquité», *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, p. 103-104, *Pleiade*, II, p. 1284.

4. Benjamin Walter. *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël Gonthier, *Mediations*, 1973-1983, p. 89-95.

5. Εδώ στα πρώτα θεωρητικά κείμενα του Ζαν Εποστάιν βρίσκουμε αυτή τη σχέση του κινηματογράφου με το χρόνο: «Η φωτογενική άποψη είναι μια συνιστώσα των μεταβλητών χώρου και χρόνου», λέει ο Εποστάιν, όπου «μια άποψη είναι φωτογενική, αν μεταβάλλεται και μετατοπίζεται ταυτόχρονα στο χώρο και στο χρόνο». Epstein Jean. *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, tom. I, p. 120. Την εποχή εκείνη ας μην ξεχνάμε πως τη διαιώνιση της Ευρώπης την έχουν επηρεάσει οι απόψεις του Αϊνστάϊν για τον ενιαίο χωρό-χρονο με τα κείμενά του για την *Ειδική* (1905) και τη *Γενική σχετικότητα* (1918).

6. Τα εισαγωγικά στην καλλιτεχνική πραγμάτωση μπαίνουν γιατί αμφισβητείται κατά κάποιο τρόπο κατά πόσο είναι και αυτή ανεξάρτητη από την υπόλοιπη παραγωγή.

7. Την παραγωγή, δηλαδή, του έργου μετά τη σύλληψη, την κατεξοχήν υλοποίησή του, ξεκινώντας από την πώληση της ιδέας και του σεναρίου μέχρι τα γυρίσματα του έργου, το *post production*. (Έτσι έχει επικρατήσει να λέγεται η περίοδος που ακολουθεί τα γυρίσματα: το μοντάζ, το μιξάζ και τα τελικά εργαστήρια). Όλο, δηλαδή, αυτόν το χώρο που έχει να κάνει με την παραγωγή ενός έργου προς πώληση, το οποίο πρέπει να φέρει πίσω κέρδος.

8. Kracauer Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Paris, Flammarion, Champs Contre-Champs, 1973, p. 5.

9. Γνωστή είναι η επέμβαση στο σενάριο του «Δρ Καλιγκάρι» του Καρλ Μάιερ και του Γιάνοβιτς, όπου υπάρχει μεγάλη αλλαγή στο τέλος της ταινίας, με αποτέλεσμα η ταινία από άφρων επαναστατική να μετατραπεί σε πιο συντηρητική, όταν δίνεται ο ρόλος του κρελού δολοφόνου σ' έναν ονειροπαρμένο φοιτητή και όχι στον Καλιγκάρι, εκπρόσωπο της εξουσίας.

10. Σύμφωνα με τον Βόρνγκερ στο *Formprobleme der Gotik*, Μόναχο, 1912, η κατάσταση του «βόρειου» ανθρώπου είναι μια κατάσταση μεταφυσικής ανησυχίας και η μόνη του διέξοδος είναι να φτάσει σε κάβαρη αυξάνοντας την ταραχή του και τη σύγχυση.

11. Στο χώρο της πρωτοπορίας της δεκαετίας του είκοσι, για παράδειγμα, όπου οι κινηματογραφιστές έρχονται συνήθως από χώρους άλλων τεχνών, λιγότερο δεμένων με το θέμα παραγωγής βιομηχανικού τύπου, προτείνουν ένα είδος κινηματογραφικής καλλιτεχνικής έκφρασης χωρίς παραγωγό που επιβάλλει θεματολογικά μοντέλα και μοντέλα κινηματογραφικής αφήγησης. Από το χώρο της αρχιτεκτονικής και του Μπαου Χάους έχουμε τον Λάσλο Μόχολι Νάγκι, από το χώρο της μουσικής τον Σένιπεργκ, από τη ζωγραφική τον Καντίνσκι, τους φοιτητιστές, τον Χανς Ρίχτερ, τον Μαρσέλ Νισιάν, από τη φωτογραφία τον Μον Ρεύ, κ.ά.

12. Θα μπορούσαμε να αριθμήσουμε και άλλες περιπτώσεις με σαφείς ιδιαιτερότητες η κάθε μία, όπως το αγγλικό *free cinema*, ο ιταλικός νεορεαλισμός, το *cinema novo*, ο ανεξάρτητος γερμανικός κινηματογράφος της δεκαετίας του '70, ο ανεξάρτητος νεοορμεζικός της δεκαετίας του '80· η ανάλυσή τους όμως θα ήταν υπερβολική στα πλαίσια ενός άρθρου. Αυτό που κυρίως διαφοροποιεί αυτά τα ανεξάρτητα κινηματογραφικά ρεύματα από την *avant-garde* του '20, είναι πως παρόλες τις «αντιροπές» και τις «υπερβάσεις» τους, κινούνται συνήθως στα πλαίσια μιας συγκεκριμένης μυθοπλασίας και δεν υπάρχει πλήρης ανατροπή των μοντέλων που υπάρχει στις πρώτες πρωτοπορίες.

13. Παράδειγμα ο κόμης ντε Νοτίγ στη Γαλλία που έχει χρηματοδοτήσει διάφορους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας της δεκαετίας του είκοσι, μεταξύ των οποίων και την ταινία «Χρυσή εποχή» του Λουίς Μπουβιουέλ.

14. Nagy Moholy, «Le dynamisme d' une grande ville», «Cinéma simultané ou polycinéma» *Cahiers du cinéma*, Paris, n 294, in *Malerei Photography Film*, Neue Bauhausbücher, p. 51-55.

15. Με αυτήν γίνεται αρχή σε μια σειρά συνεταιρισμών σε παγκόσμιο επίπεδο. Αναφέρουμε μερικές: S.T.O.F.F. Ολλανδία 1966· Κοοπερατίβα Ανεξάρτητων Κινηματογραφιστών, Μόντρεαλ 1967· Κοοπερατίβα του Ανεξάρτητου Κινηματογράφου, Ιταλία 1967· Filmacher Cooperative, Αμβούργο 1968· L.A. Film-Makers' Cooperative, 1968· Japan Film Independents, Τόκιο. Για περισσότερα στοιχεία στο: Noguez Dominique, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Paris, Klincksieck, 1985, p.36.

16. Hegel G.W.F., *Esthétique*, Paris, Champs Flammarion, 1979, vol. I.

17. Kant, *Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1942, p. 160-166.

18. Vertov Dziga, «Carnets et Journaux (1938)», in *Articles, journaux, projets*, Paris, U.G.E., 10-18, n 705, 1972, p. 289. Ο κινηματογράφος είναι το εργαστάσιο των γεγονότων, τα κινηματογραφημένα δράματα είναι το «όπο του λαού... Ζήτω η ζωή, έτσι όπως είναι». (Kinoglaz, 1925, in *Sur les chemins de l'art*, 1926).

19. Vertov Dziga, *Articles, journaux, projets*, Moscou, 1966, UGE, Paris 10/18, συλλογή άρθρων 1919-1945.

20. Εννοείται πως αυτό ισχύει γενικότερα για τον ανεξάρτητο κινηματογράφο και για τις άλλες πρωτοπορίες, αλλά όχι για τη Σοβιετική Ένωση.

21. Epstein Jean, ο.π., σελ. 182.

22. Παράδειγμα, τα πορνό την εποχή που η πλειόραση απαγορεύει το πορνό. Όταν οι πορνοκατέτες

βγαίνουν στα βινεοκλίμα και επιτρέπεται η εισοδική τολμηρών ταινιών με τη δορυφορική τηλεόραση, η κίνηση στους κινηματογράφους ταινιών πορνό πέφτει.

23. Ο ήχος είναι ένα θέμα πολύ σημαντικό στο σύγχρονο κινηματογράφο. Οι αίθουσες ντόπια που απαιτούν ειδική επεξεργασία του ήχου από την αρχή της πραγμάτωσης της ταινίας, αλλά ιδιαίτερα στη διάρκεια του μονιάζ, και του μιάζ, καθιερώνονται πια στο δυτικό κόσμο και αποτελούν λόγο προσέλκυσης του κοινού.

24. *She's gotta have it, Do the right thing, Mo better blues, Jungle fever, Malcolm X, Crooklyn.*

25. Εννοείται πως πάντοτε θα υπάρχουν σηματοθέτες που τα μέτρα, απέναντί τους είναι πιο ελαστικά, λόγω του κύρους τους, αλλά και χώρες. Χώρες με μικρή παραγωγή, σαν την Ελλάδα, η οποία έχει να αντιμετωπίσει επιπλέον και το πρόβλημα της γλώσσας, αλλά και του χαμηλού κόστους παραγωγής που καθιστά το προϊόν της λιγότερο ανταγωνίσιμο, έχει να αναμετωπίσει περισσότερα προβλήματα, με προσεκτική εφαρμογή της κινηματογραφίας της, αν δεν παρθούν ειδικά μέτρα.



Kazimir Malevitch: Οξυλοκόπος