

Δύο κείμενα

Κινηματογράφος και γλώσσα

Στην ιδεογραμματική γραφή, οι ιδέες αποκτούν σημασία από τις σχέσεις ανάμεσα στα υποσύνολα ενός ίδιου ιδεογράμματος. Ένα ίδιο υποσύνολο παίρνει διαφορετικές σημασίες, ανάλογα με το αν βρίσκεται να σχετίζεται μ' αυτό ή με το άλλο υποσύνολο. Κάθε σύνολο έχει μια συγκεκριμένη μονοσημαντη έννοια: κάθε φορά που θέλουμε να σημάνουμε μια ίδια ιδέα, ανατρέχουμε στο ίδιο ιδεόγραμμα.

Σε κάποιο βαθμό, ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως μια καινούρια μορφή ιδεογραμματικής γλώσσας, μ' αυτή μονάχα τη μεγάλη διαφορά, ότι τα άκαμπτα και συμβατικά σύμβολά της αντικαθίστανται από συμβολικές φευγαλέες αξίες που εξαρτώνται λιγότερο από τα αναπαριστώμενα αντικείμενα ή γεγονότα παρά από το οπτικό περιβάλλον που μέσα του τα τοποθετούν. Το οποίο περιβάλλον, από τις σχέσεις ή τις προεκτάσεις που προσδιορίζει, φορτίζει αυτά τα αντικείμενα ή αυτά τα γεγονότα με μια προσωρινή σημασία.

Οι ίδιες ιδέες μπορούν λοιπόν να σημαίνονται με πολλαπλούς τρόπους, αλλά καμιά ανάμεσά τους δε θα μπορούσε να σημαίνεται κάθε φορά με παρόμοιες εικόνες. Δεν υπάρχει κανένας δεσμός, κανένας χαρακτήρας στερέωσης ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαίνόμενο, διαφορετικά αυτό θα γινόταν ένα αφηρημένο σημείο στερημένο από τις ζωντανές ιδιότητες που του είναι απαραίτητες.

Η ιδέα, μες στη φιλική έκφραση, υπόκειται στους όρους μιας αισθητής πραγματικότητας που τη χρησιμοποιεί για να αξιοποιηθεί. Δεν πρέπει ποτέ να βλάψει τη λογική ανάπτυξη αυτής της συμβαντολογικής πραγματικότητας και πρέπει αντιθέτως να ταυτιστεί μαζί της, βρίσκοντας σ' αυτή την ιδιαίτερή της τελεολογία.

Θα προφασιστούν ίσως ότι η ταινία είναι μία γραφή μάλλον παρά μία γλώσσα, αφού η φιλική εικόνα δεν έχει καμιά φωνητική ισοδυναμία ή δεν οφείλει τότε ν' αναφέρεται σε μια λέξη. Η εικόνα μιας καρέκλας, πράγματι, δείχνει το αντικείμενο, αλλά δεν το ονομάζει. Ζητά τη λέξη «καρέκλα» που την προσδιορίζει. Αλλά θα σήμαινε ότι δίνουμε μια πολύ στενή σημασία στη γλώσσα το να την αναγάγουμε μονάχα σε ομιλία. Είναι φανερό ότι αν εννοούμε με γλώσσα το μόνο μέσον που επιτρέπει τις ανταλλαγές της συνομιλίας, ο κινηματογράφος δε θα μπορούσε να είναι μια γλώσσα. Εκφραζόμαστε με εικόνες, αλλά δεν ανταλ-

Το κείμενο αυτό («Κινηματογράφος και γλώσσα»), όπως και το επόμενο («Ρεαλισμός και Πραγματικότητα»), αποτελούν αποσπάσματα (υποκεφάλαια) από το βιβλίο, *Αισθητική και Ψυχολογία του Κινηματογράφου*, του σημαντικού Γάλλου θεωρητικού και ιστορικού του κινηματογράφου Jean Mitry.

λάσσουμε ιδέες με το μεσολαβητή τους (ή τότε η συνομιλία θα ήταν πολύ δύσκολη, πολύ δαπανηρή και πολύ μακριά!).

Σ' αυτή την περίπτωση και τα μαθηματικά δε θα βοηθούσαν περισσότερο, γιατί δεν ξέρω να μπορούμε να μιλάμε για τη βροχή και τον καλό καιρό (για οτιδήποτε) με αλγεβρικούς όρους! Και αν ταίριαζε αποκλειστικά στη γλώσσα «η χρήση της γλώσσας», πώς θα ονομάζαμε τότε αυτή την οργανική κατασκευή που επιτρέπει να διατυπώνουμε ιδέες με σημεία, όποια κι αν είναι αυτά, συμβολικά ή όχι, σταθερά ή φευγαλέα;

Είναι αυτή η δομή και αυτή μόνο που επιμένω να την ονομάζω *γλώσσα*, αφού η προφορική γλώσσα, η κατάλληλη για τη συνομιλία, δεν είναι παρά η ιδιαίτερη μορφή, η πιο ευλύγιστη και η πιο εύχρηστη χωρίς αμφιβολία, αλλά καθόλου η πιο τέλεια. Το «μέσον έκφρασης» δεν προϋποθέτει καμιά διαλεκτική ανάπτυξη, αφού είναι αυτή η ίδια η ανάπτυξη, που είναι το ίδιο της γλώσσας.

Για ακόμα μια φορά, κάθε γραφή υπονοεί απαραίτητα τη γλώσσα της οποίας είναι η συμβολική μορφή που παγιώνεται μέσα στις λέξεις ή μέσα σε κάθε άλλη αναπαράσταση. Αφού οι φιλικές εικόνες δε χρησιμοποιούνται, μες στην εκφραστική τελεολογία τους, σαν μια απλή φωτογραφική αναπαραγωγή, αλλά σαν ένα μέσον για να μεταδίδονται οι ιδέες, πρόκειται άρα για μια *γλώσσα*.

Μια γλώσσα μες στην οποία η εικόνα παίζει το ρόλο συγχρόνως του λόγου και της λέξης με τη συμβολική της, τη λογική της και τις ιδιότητές της ενδεχόμενου σημείου. Μια γλώσσα, χάρη στην οποία η ισοδυναμία των δεδομένων του αισθητού κόσμου δεν εξασφαλίζεται πια με τη μεσολάβηση των λίγο ή πολύ συμβατικών αφηρημένων σχημάτων, αλλά με το μέσον της αναπαραγωγής του συγκεκριμένου πραγματικού.

Έτσι η πραγματικότητα δεν «αναπαριστάνεται» πια, σημαίνουσα από ένα συμβολικό υποκατάστατο ή από έναν οποιονδήποτε γραφισμό. Αυτή παριστάνεται. Και είναι αυτή, τώρα, που χρησιμεύει για να σημαίνει. Παγιδευμένη μέσα σε μια καινούρια διαλεκτική της οποίας γίνεται η ίδια η μορφή, χρησιμεύει για στοιχείο στην ιδιαίτερη μυθοπλασία της.

Ρεαλισμός και πραγματικότητα

Ο κινηματογράφος τείνει λοιπόν να μειώσει εξαιρετικά το στεγανό διαχωρισμό που εγκαθιδρύθηκε στη διάρκεια των αιώνων ανάμεσα στο πραγματικό και το μη-πραγματικό.

Αν η έρευνα του υπερφυσικού είναι μια προσπάθεια που γίνεται για να κατανοηθεί ό,τι μια ορισμένη φιλοσοφία εξομοιώνει με την «ουσία» των πραγμάτων ή, σε κάθε περίπτωση, ό,τι ξεπερνά τη δύναμη των αισθήσεών μας, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως στον κινηματογράφο πραγματικό και φανταστικό φαίνονται σαν να είναι οι διαφορετικές όψεις ενός μόνου και ίδιου πράγματος. Μόλις φαίνεται κάτω από ένα απρόσμενο φως, το πραγματικό γίνεται φανταστικό. Σε τέτοιο σημείο που θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως το πραγματικό δεν είναι άλλο πράγμα παρά ένα φανταστικό που συνηθίσαμε.

Το νερό είναι κοινό πράγμα. Μια απλή σταγόνα νερού, που κοιτάς στο μικροσκόπιο, βλέπει κιόλας σε ένα ανησυχητικό σύμπαν. Το φανταστικό, το θαυμαστό εκφράζεται στην ίδια την καρδιά του πραγματικού. Όσο για ένα ορισμένο «υπερφυσικό», δεν είναι παρά ένα

φυσικό που ξεφεύγει από τις εξηγήσεις τις σύμφωνες με τη σύγχρονη γνώση μας του κόσμου και των πραγμάτων. Έτσι ο ηλεκτρισμός, που είναι μέρος της καθημερινής μας πραγματικότητας, ήταν υπερφυσική δύναμη στην εποχή του Θαλή. Σήμερα, χωρίς να μιλήσουμε για τα άτομα που αρχίζουμε να ελέγχουμε, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση ξεπερνούν κατά πολύ τη μαγεία των αλχημιστών και η πιο κοινή πραγματικότητα φαίνεται, κάθε στιγμή, πιο επινοητική, πιο εκπληκτική από τους πιο ευφάνταστους μυθιστοριογράφους μας, ακόμη κι αν είναι μυθιστοριογράφοι του «φανταστικού» ή της «επιστημονικής φαντασίας».

Αρκεί να πούμε πως ο κινηματογράφος, «τέχνη του πραγματικού», δεν είναι απαραίτητα ρεαλιστικός. Έτσι ονομάζουμε «ρεαλιστικό» κάθε έργο που όχι μονάχα προσεγγίζει το γνωστό κόσμο, αλλά περιγράφει συγκεκριμένα γεγονότα και περιορίζεται σε μια ορισμένη ενύπαρξη, προσπαθώντας να εκφράσει ή να κατανοήσει τη βαθιά της σημασία, ακόμα και αν αυτή η σημασία καταλήγει σε μια πιθανή υπερβατικότητα.

Θα ονομάσουμε «μη ρεαλιστικό» («εξωπραγματικό»), αντιθέτως, κάθε έργο που εκφράζει ή τείνει να εκφράσει μια ορισμένη υπερβατικότητα μέσα από μια λίγο ή πολύ συμβατική ή αυθαίρετη ενύπαρξη, ακόμη κι αν είναι ιστορικά προσδιορισμένη. Κάθε έργο που μπορεί να είναι αληθινό με τη βαθιά σημασία της λέξης, αλλά που δεν αντιμετωπίζει παρά βασικές αλήθειες, δηλαδή που οι σχέσεις του με ένα περιβάλλον και μια εποχή δεν εκδηλώνονται παρά με τεχνητές ή δευτερεύουσες πλευρές. Τέτοιες είναι, για παράδειγμα, οι ταινίες του Ντράγιερ ή του Μπρεσόν, παρά τη «ρεαλιστική» σχολαστικότητα που δίνεται στην επεξεργασία ορισμένων συγκεκριμένων λεπτομερειών.

Στην πρώτη περίπτωση, περιοριζόμαστε στην περιγραφή της ύπαρξης, παρατηρώντας ένα άμεσο και συγκεκριμένο πραγματικό. Στη δεύτερη, αναζητούμε να φτάσουμε την «ουσία» μέσα από μια λίγο ή πολύ φανταστική ύπαρξη που διέπεται απαραίτητα από κάποια σύμβαση, αφού άλλωστε αυτή η ύπαρξη, που θεωρείται *in abstracto*, με τη θέλησή της ή όχι, από τα ιστορικά και κοινωνικά της ενδεχόμενα.

Ό,τι ονομάζουμε «γνωστό κόσμο» δεν είναι μονάχα ο κόσμος των πραγμάτων που αντιλαμβανόμαστε, που θα ήταν αντίθετος σε κάποιο μη αναγνωρίσιμο κόσμο, αλλά αυτός των γεγονότων· αυτός που παρατηρούμε, που ζούμε, που υποθένουμε. Με μια λέξη, οι κοινωνικές πραγματικότητες του σύγχρονου κόσμου.

Αλλά, πριν να πάμε πιο μακριά, πρέπει να επιχειρήσουμε να ξεκαθαρίσουμε λίγο τις αντιλήψεις για το ρεαλισμό, που είναι τόσο πολλαπλές όσο και αντιφατικές και που το διφορούμενό τους προσφέρεται σε κάθε δυνατή σύγχυση.

Αν θεωρήσουμε απλοϊκά ως ρεαλιστικό «ό,τι ανήκει στην πραγματικότητα», τότε κάθε έργο τέχνης είναι ρεαλιστικό. Αντιστρόφως, κάθε έργο τέχνης που είναι αυτο-ολοκλήρωση, εξωτερίκευση ενός βλέμματος που στρέφει ο καλλιτέχνης στη φύση των πραγμάτων, μία προσπάθεια μετασχηματισμού του κόσμου με μέτρο τη δική του μεταμόρφωση, επενέργειας με το ενδιάμεσο ενός «μηνύματος», μετατροπής των ιδεών ή των εννοιών (με ό,τι κάθε έργο τέχνης είναι απαραίτητα και θεμελιακά «επαναστατικό»), μπορούμε να πούμε πως δεν υπάρχει, πως δεν μπορεί να υπάρξει ρεαλισμός στην τέχνη. Η ερμηνεία του κόσμου δεν είναι ο κόσμος. Ακόμη κι αν είναι ένα πιο βαθύ όραμα της πραγματικότητας, δεν είναι ποτέ παρά ένα όραμα, μια άποψη. Το να ισχυριστούμε ότι καταλάβαμε την «αληθινή» πραγματικότητα δεν είναι παρά μία αυταπάτη ή μία απάτη. Η σύμπτωση με το πραγματικό είναι

αδύνατη στην τέχνη. Ή τότε το έργο τέχνης δεν είναι πια ένα έργο τέχνης, αλλά το απλό όχημα μιας πραγματικότητας χωρίς υποκείμενο και χωρίς αντικείμενο, στερημένο σημασίας. Μολονότι είναι αδύνατον να μεταφέρεις άλλο πράγμα από μια όψη του κόσμου. Το να μεταφέρεις την πραγματικότητα σημαίνει ήδη ότι την υποτιμάς, ότι δείχνεις ότι επιλέγεις και την περιορίζεις· άλλο τόσο είναι αλήθεια πως τίποτα δε θα μπορούσε να είναι ισότιμο με το πραγματικό που να μην είναι αυτό το ίδιο το πραγματικό.

Ανάμεσα σ' αυτές τις ακραίες θέσεις, ο «ρεαλισμός» προϋποθέτει λιγότερο αδιάλλακτες αντιλήψεις. Αφού δεν είναι μια αντιγραφή του πραγματικού και δεν περιορίζεται στην πιο απλή διαπίστωση, δεν αντιτίθεται στην αισθητική ερμηνεία, αρκεί να μην προδίδει την αλήθεια, αλλά, να ακολουθεί και αναπτύσσει τις σημασίες που τα πράγματα καταμαρτυρούν ή που έχουν από την ίδια τους την ύπαρξη· αρκεί να εξυμνει αυτά τα πράγματα χωρίς να πρόκειται για μία εξιδανίκευση που στο τέρας της, έχοντας χάσει κάθε επαφή με το συγκεκριμένο πραγματικό, οι σημασίες θα κατέληγαν στον καθαρό συμβολισμό και στην αφαίρεση.

Αυτή η αντίληψη για το ρεαλισμό ήταν περίπου αυτή που εμφανίστηκε στη Γαλλία στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Είναι τόσο απομακρυσμένη από το νατουραλισμό —που προϋποθέτει την ταυτότητα της τέχνης και της φύσης— όσο και από τον αφηρημένο ιδεαλισμό.

Αφού είναι πάντα με κάποιο τρόπο μια αναδημιουργία, η τέχνη σκοπεύει να εκφράσει την ουσία του πραγματικού μέσα από τις μορφές του και τη συγκεκριμένη του όψη — αν η ουσία θεωρείται φυσικά (το μαντεύουμε) με μια εμπειρική έννοια και καθόλου ως «νοούμενο». Αλλά τα γεγονότα, οι πράξεις και οι άλλες συγκεκριμένες εκδηλώσεις δε θα μπορούσαν να κατανοηθούν με την ατομική τους όψη (πράγμα που θα ήταν ένας κάποιος τρόπος για να τα αφαιρέσουμε) αλλά, παρόμοια και κυρίως, μέσα στις σχέσεις τους με τους άλλους. Το αντικείμενο ενός ρεαλιστικού έργου μπορεί να είναι η μελέτη των χαρακτήρων ή των ψυχολογιών, με τον όρο μόνο να μην παρατηρείται ο άνθρωπος γενικά, αλλά άτομα που υπόκεινται σε λίγο ή πολύ καθοριστικές υποχρεώσεις —κοινωνικές, ηθικές ή πολιτιστικές— και όχι «αποκομμένα» από τα ενδεχόμενα που τα κάνουν τέτοια που είναι.

Πάντως, ο «ρεαλισμός», που πρώτα τον θεωρούσαν σαν μια καλλιτεχνική κατηγορία, εκφυλίστηκε σε λίγο σ' ένα ύψος Σχολής, αν δε χάθηκε, από αντίδραση, στις πάντα ελεύθερες οδούς του νατουραλισμού ή του συμβολισμού. Ακόμα μια φορά, ο κοινός άνθρωπος όφειλε να καταλήξει στον όρο του «τυπικού ήρωα» που παρατηρείται μέσα σε όχι λιγότερο τυπικές περιστάσεις, ακόμα κι αν είναι τυπικά «ρεαλιστικές».

Ο Μαξ και ο Ένγκελς ξαναπήραν, όπως γνωρίζουμε, αυτές τις ιδέες —περνώντας από τον Έγκελο— για να καταλήξουν στον όρο του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Αλλά, αν ο ρεαλισμός οφείλει να θεμελιώνεται στις σχέσεις του ανθρώπου και του κόσμου μέσα σ' ένα δεδομένο ιστορικό περιβάλλον, αν οφείλει να είναι κοινωνικός, δεν έχει καθόλου την υποχρέωση να είναι «σοσιαλιστικός». Μολονότι θα πρέπει να εξηγηθούμε για τη σημασία των λέξεων...

Στο μέτρο που εννοούμε το «σοσιαλιστικό ρεαλισμό» σαν την έκφραση ενός συνθήματος, μιας προκατάληψης (και, άρα, ενός οποιουδήποτε προκαθορισμού), όπως η έκφραση ενός δόγματος που έχει ως στόχο να χαράξει στο μυαλό με το παράδειγμα (πάντα «τυπικό») ένα μάθημα ηθικής ή συμπεριφοράς με πολιτικά πιστεύω, δεν μπορούμε παρά να τον απορρίψουμε. Είναι τότε αντίθετος με τον ίδιο τον όρο του ρεαλισμού όπως και μ' αυτόν της τέχνης, ο οποίος δεν πρέπει ούτε να κάνει κήρυγμα, ούτε να καταχωρίζει, ούτε να ηθικολο-

γεί, αλλά να εκφράζει και να σημαίνει, να δίνει να δει κανείς και να σκεφτεί, αποφεύγοντας να μεταδίδει προκατασκευασμένες ιδέες.

Αν, αντιθέτως, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν είναι κάτι άλλο παρά ένας κοινωνικός ρεαλισμός ενσωματωμένος στην πράξη του καιρού μας, αν δεν είναι παρά η συνέχιση του ρεαλισμού μέσα στην ιστορία των γεγονότων, τότε είναι «ο ίδιος» ο ρεαλισμός που παρατηρείται μέσα στις πιο συγκεκριμένες και τις πιο σύγχρονες εκδηλώσεις του.

Σύμφωνοι σ' αυτό με την πλειοψηφία των μαρξιστών (ή απλώς των «αριστερών»)¹ θεωρητικών και απορρίπτοντας τις ιδέες του Λούκατς για τον οποίο κάθε «μεγάλη τέχνη» είναι και δεν μπορεί να είναι παρά ρεαλιστική, επιβεβαιώνουμε ότι ο ρεαλισμός δεν είναι ένας κανόνας και ότι ένα ρεαλιστικό έργο δεν είναι πιο ικανοποιητικό σαν τέτοιο μες στην ιεραρχία των τεχνών από ένα άλλο που δε θα ήταν καθόλου.

«Ο ρεαλισμός», λέει ειδικότερα ένας από αυτούς (ο Stefan Morawski), «δεν είναι μια κανονιστική κατηγορία. Δεν προϋποθέτει ότι τα μόνα ικανοποιητικά έργα —ή ακόμα τα πιο ικανοποιητικά— είναι αυτά που ικανοποιούν τους απαιτούμενους από αυτόν όρους. [...] Ο ρεαλισμός, ως κατηγορία, δεν απαιτεί κανένα ιδιαίτερο μορφικό χαρακτηριστικό. Έχει για προκαταρκτικούς όρους αυτούς που αφορούν μονάχα τη χρήση μιας (παραστατικής) απεικόνισης της φύσης και της σύλληψης της ουσίας του φαινομένου που αναπαρίσταται. [...] Πράγμα που δε σημαίνει ότι τα σύμβολα ή τα φανταστικά στοιχεία δεν έχουν τη θέση τους μέσα σ' ένα ρεαλιστικό έργο· μπορούν να παρεμβαίνουν σαν ατομικά συστατικά ή σαν μορφική και στιλιστική ένδυση κάτω από την οποία κρύβεται η ουσία του φαινομένου που αναπαρίσταται»².

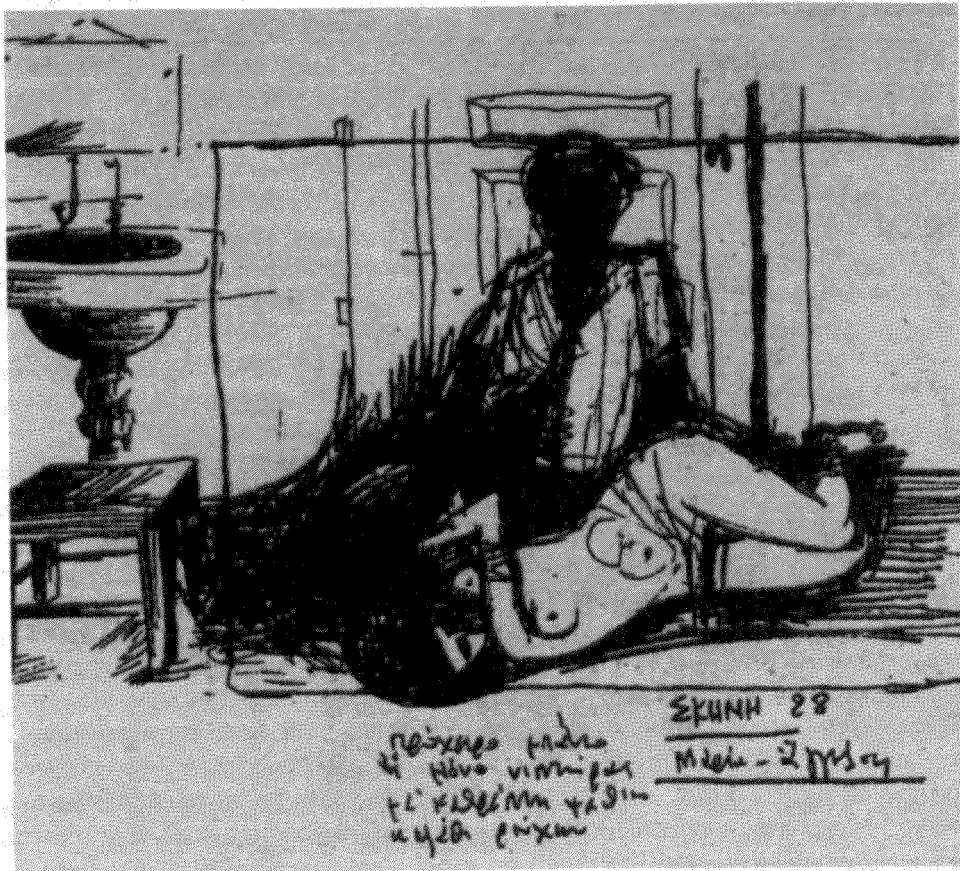
Αλλά, ό,τι αληθεύει εδώ για τις πλαστικές τέχνες ή τη λογοτεχνία δεν αληθεύει για τον κινηματογράφο. Επειδή θεμελιώνεται πάνω στην ακριβή αναπαράσταση των πραγμάτων και όχι πάνω σε μια ολότελα διαμεσολαβημένη αναπαράσταση, η ταινία δεν μπορεί να συλλάβει την ουσία του συγκεκριμένου πραγματικού μέσα από μια αυθαίρετη παράσταση. Ή, αν συλλαμβάνει την «ουσία», δε συλλαμβάνει τίποτα άλλο και καταλήγει αμέσως στο έξω από το χρόνο (άχρονο). Οι εξπρεσιονιστικές ταινίες (για παράδειγμα) σημαίνουν συμβολικά ή αφηρημένες γενικότητες, αλλά όχι «πραγματικά» γεγονότα με την αντικειμενική έννοια της λέξης.

Μακριά από το να μην είναι παρά μια απλή απρόσωπη καταγραφή, ο κινηματογραφικός ρεαλισμός σκοπεύει να βγάλει τη βαθιά σημασία των πραγμάτων. Αλλά δεν μπορεί να είναι ταυτοχρόνως τέχνη και ρεαλιστική, παρά αν θεμελιώνεται πάνω σε μια αληθινή πραγματικότητα, δηλαδή πάνω σε γεγονότα που παρουσιάζονται σ' ένα ιστορικά καθορισμένο περιβάλλον. Είναι λοιπόν ένα ζήτημα περιεχομένου πριν να είναι ένα ζήτημα μορφής, αφού είναι φανερό πως κατανοούμε το περιεχόμενο, εδώ, σαν να είναι ό,τι πάνω του θεμελιώνονται, που θέλουμε γι' αυτό να καταμαρτυρήσουμε, και όχι το αποτέλεσμα αυτής της πράξης, αποτέλεσμα που, αυτό, εξαρτάται ολότελα από τη μορφή. Αλλά αν ο ρεαλισμός, στον κινηματογράφο, προϋποθέτει έναν ορισμένο τρόπο για να προσεγγίσουμε τον κόσμο, βρίσκεται μέσα στην αλήθεια του σημαινόμενου περισσότερο παρά μέσα σ' έναν οποιοδήποτε κόσμο σημασίας.

μετάφραση: Αντρέας Παγουλάτος

Σημειώσεις

1. Ανάμεσά τους: Ernest Fischer, Emil Utitz, Erich Auerbach, Thomas Munro, D. W. Gotschalk, Berthold Brecht, Gramsci, Paolo Chiarini, Della Volpe κ.λπ.
2. Stefan Morawski, "Réalisme catégorie artistique", στο *Revue Internationale*.



Νίκος Κούνδουρος, προσχέδιο για μια ταινία που δεν πραγματοποιήθηκε
 βασισμένη στο «Αγγέλιασμα» του Β. Βασιλικού