



Επανάσταση και σινεμά: Για την κληρονομιά του Μάν



γράφει ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΕΝΗΣ*

Η παραγμένη δεκαετία του '60 έφερε επαναστατικές αλλαγές στον κινηματογράφο. Στο παρόν άρθρο εξετάζουμε εν συντομία την ιστορία αυτών των αλλαγών από πολιτική και θεωρητική σκοπιά, μετά από μια σύντομη περιήγηση στις αντίστοιχες επαναστατικές πρωτοπορίες της δεκαετίας του '20. Εξετάζουμε την αλληλεπίδραση αριστερής πολιτικής σκέψης και κινηματογράφου την επαύριον του Μάν τόσο στο ιμπεριαλιστικό κέντρο όσο και στον Τρίτο Κόσμο. Επισημαίνουμε τον τρόπο με τον οποίο το τέλος των κινημάτων έφερε την ενσωμάτωση των επαναστατικών μορφικών αναζητήσεων των δημιουργών της δεκαετίας του '60.

Η παραγμένη μακρά δεκαετία του '60 είχε προφανώς αποτελέσματα που δεν έμειναν στην πολιτική και την ιδεολογία, αλλά επεκτάθηκαν και στις τέχνες – αφού αυτές είναι κομμάτι της ιδεολογίας εν γένει. Ειδικά για τον κινηματογράφο θα μπορούσαμε να πούμε ότι «κάθε φιλμ είναι πολιτικό στο βαθμό που καθορίζεται από την ιδεολογία που το παράγει ή μέσα στην οποία παράγεται. Το σινεμά καθορίζεται πλήρως, σε απόλυτο βαθμό, επειδή, αντίθετα με άλλες τέχνες ή ιδε-

ολογικά συστήματα, η ίδια η παραγωγή του κινητοποιεί ισχυρές οικονομικές δυνάμεις» (Comolli & Narboni, 1971). Αλλά και αντιστρόφως, ακριβώς η ιδιαίτερη, σε σχέση με τις άλλες τέχνες, εργασιακή δομή της παραγωγής του, το γεγονός ότι παράγεται από ένα πλήθος εργαζομένων που αντανakλούν σε ένα βαθμό τον μέσο κοινωνικό όρο, μπορεί να κάνει το σινεμά πιο ευαίσθητο σε ιδεολογικά και πολιτικά ρεύματα. Έτσι, το σινεμά είχε προβλέψει και, σε ένα βαθμό, επηρεάσει τις εξεγέρσεις του τέλους της δεκαετίας του '60 και, αντιστρόφως, η επίδραση της εξέγερσης επάνω του ήταν σημαντικότερη.

Είναι στερεότυπο, αλλά αληθές: Οι επαναστατικές διαδικασίες είναι ταυτόχρονα τομές και συνέχειες. Με αυτή την έννοια για να εξετάσουμε τη σχέση του σινεμά με τα κινήματα του Μάη, θα χρειαστεί πρώτα να συζητήσουμε σύντομα τον (επαναστατικό) κινηματογράφο πριν τον Μάη.

Για το σινεμά ως εμπόρευμα

Μπορεί γενικά να υποστηριχτεί ότι ο κινηματογράφος είναι ιστορικά η πρώτη μορφή τέχνης που διαμορφώθηκε εξαρχής σε αμιγώς καπιταλιστικό περιβάλλον. Αντίθετα λ.χ. με την ζωγραφική και τις σχέσεις που διατηρούσε με τις ανώτερες τάξεις (τα πορτρέτα που παραγγέλνουν οι πλούσιοι και οι ευγενείς δεν είναι εμπόρευμα αλλά προκαπιταλιστική μορφή επίδειξης πλούτου και σύμβολο εξουσίας), ο κινηματογράφος όχι μόνο ήταν παιδί των ραγδαίων επιστημονικοτεχνικών εξελίξεων του τέλους του 19ου αι., αλλά αποτέλεσε αποκλειστικά καπιταλιστικό εμπόρευμα, προϊόν τέχνης για διασκέδαση που πωλείται φτηνά στις εργατικές και μικροαστικές μάζες, με σκοπό το κέρδος, σε κινηματογραφικές αίθουσες που προσομοιάζουν σε τειλορικά εργοστάσια: η συντεταγμένη προσέλευση σε καθορισμένη ώρα, η καθορισμένη θέση, η σιωπηλή συμμετοχή στην διαδικασία χωρίς δικαίωμα παρέμβασης σε αυτήν ή αλληλεπίδρασης με τους άλλους θεατές και η γρήγορη αποχώρηση μετά το τέλος είναι στοιχεία προσίδια της βάρδιας σε εργοστάσιο.

Η βιομηχανική αυτή διάσταση αντικατοπτρίζεται και στο μοντέλο παραγωγής ταινιών από τα αμερικανικά κυρίως στούντιο, αλλά και στον τρόπο δόμησης της κινηματογραφικής αφήγησης, του κυρίαρχου πρότυπου αφήγησης που βασίζεται στο «μοντάζ συνέχειας» (Bordwell και Thompson, 2006). Αυτό το μοντέλο δομήθηκε τα πρώτα χρόνια του Χόλιγουντ με ηγεμονική τη συνεισφορά του ιδιοφυούς «πατριάρχη» Γκρίφιθ (D.W. Griffith)· ενός ρατσιστή που περριφανευόταν ότι

στη ζωή του διάβασε μόνο ένα βιβλίο (το «καλό» βιβλίο) και που είχε αρκετό ταλέντο ώστε να δημιουργήσει και να τυποποιήσει τους κανόνες που διέπουν ολόκληρη σχεδόν τη βιομηχανία του κινηματογράφου εν πολλοίς μέχρι και σήμερα.

Πολλά άλλαξαν στο Χόλιγουντ από την εποχή του Γκρίφιθ, όμως τότε όπως και τώρα η βιομηχανική παραγωγή στα μεγάλα στούντιο αντικατοπτρίζεται στο τελικό προϊόν κατανάλωσης-φίλμ. Το κύριο χαρακτηριστικό του προϊόντος αυτού είναι η «βύθιση» του θεατή σε αυτό, η ταύτισή του με τους χαρακτήρες, η μη κριτική εκ μέρους του, αναγκαστική αποδοχή του πλαισίου αφήγησης, η διαίωνιση των κοινωνικών προτύπων ακόμα και στην συνηθισμένη (ή μάλλον ειδικά στην συνηθισμένη) περίπτωση των ταινιών «απόδρασης» από την καθημερινότητα (π.χ. βίαιες περιπέτειες, αστυνομικά, ρομαντικές ταινίες κ.λπ.).

Ο δρόμος για την επανάσταση: Μοντάζ και ανοικείωση

Αν το χρέος του κινηματογράφου στον Γκρίφιθ είναι αναμφισβήτητο, άλλο τόσο σημαντική ήταν η συνεισφορά της Οκτωβριανής Επανάστασης, της σχολής δηλαδή του σοβιετικού μοντάζ (Leyda, 1960). Το μοντέλο του κινηματογράφου που υποστήριξαν οι εκπρόσωποί της σχολής αυτής τη δεκαετία του '20 προσπάθησε συνειδητά να ανατρέψει τις τεχνικές ενσωμάτωσης του θεατή που είχε ήδη αναπτύξει το αμερικάνικο σινεμά. Η βασική τεχνική σε αυτή την κατεύθυνση ήταν η «ανοικείωση», έννοια που εισήγαγαν οι Ρώσοι φορμαλιστές και ειδικά ο Σκλόφσκι στο δοκίμιο του «Τέχνη ως τεχνική» στο πλαίσιο αρχικά της λογοτεχνίας (Shklovsky, 1991): η ποιητική μορφή, η γλώσσα της ποίησης, είναι διαφορετική από την καθημερινή γλώσσα, κρατά τον αναγνώστη σε απόσταση από το περιεχόμενο, σπάει τις οικείες εικόνες, έννοιες, συμπεριφορές. Γενικεύοντας, θα λέγαμε ότι ο κινηματογράφος με τη γλώσσα του (το μοντάζ, θα έλεγε ο Αϊζενστάιν) οφείλει να κρατά τον

θεατή σε απόσταση, να σπάει τις οικείες εικόνες, έννοιες, συμπεριφορές, να σπάει τον «τέταρτο τοίχο», ώστε ο θεατής να μην έχει την ψευδαίσθηση ότι αυτό που βλέπει συμβαίνει πραγματικά, ότι δηλαδή συμμετέχει μαζί με τους ηθοποιούς σε μια πραγματική σκηνή, αλλά να είναι σε θέση να μην βυθίζεται σε αυτήν και, αντίθετα, να ερμηνεύει τη σκηνική πραγματικότητα ως αυτό που είναι, ένα μη ρεαλιστικό κατασκευάσμα.

Γιατί ο απώτερος σκοπός αυτής της τέχνης δεν είναι απλώς η ερμηνεία της πραγματικότητας, αλλά η κριτική της και η αλλαγή της, γεγονός που σύνδεσε σε μεγάλο βαθμό τις τεχνικές αυτές με μαρξιστικών ή κομμουνιστικών επιρροών δημιουργούς – με κύριο εκπρόσωπο φυσικά τον Μπρεχτ και το «επικό» ή «διαλεκτικό» θέατρό του. Σκοπός της ανοικείωσης επομένως είναι η μετατροπή του οικείου σε ξένο, η θέαση του καθημερινού από ασυνήθιστες γωνίες, η αντίληψη ότι αυτό που θεωρώ κανονικό και που το εκτελώ αυτόματα, χωρίς να σκέφτομαι, μπορεί να είναι παράξενο, ανοίκειο, αφύσικο – άρα μπορώ ξαφνικά να το δω και να το στοχαστώ, να δω λ.χ. ότι είναι μια κοινωνική κατασκευή και όχι φυσική τάξη των πραγμάτων, να δω τις λειτουργίες του, το αν είναι κοινωνικά αναγκαίο ή όχι, να το κριτικάρω κ.λπ.

Το βασικό όπλο που χρησιμοποίησαν οι πρωτοπόροι του σοβιετικού σινεμά (με κύριους εκπρόσωπους τους Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν, Κουλέσοφ, Βερόφ κ.ά.) ήταν το μοντάζ, ο συγκεκριμένος τρόπος δηλαδή που ο σκηνοθέτης «κολλάει» τη μια σκηνή στην άλλη προκειμένου να δημιουργήσει την ταινία. Ο Αϊζενστάιν, όχι άδικα θεωρούμενος ως ο σημαντικότερος θεωρητικός και πρακτικός του μοντάζ, έλεγε ότι «το να καθορίσουμε τη φύση του μοντάζ σημαίνει να επιλύσουμε το συγκεκριμένο πρόβλημα του κινηματογράφου». Ο ίδιος κατηγοριοποίησε τα πέντε είδη του μοντάζ, με ανώτερο διαλεκτικά το «ιδεολογικό» μοντάζ, τη διαδοχή εικόνων που η διαλεκτική αντίθεσή τους παράγει νόημα που δεν βρίσκεται σε αυτές τις ίδιες: Η γοργή διαδοχή της εικόνας των απεργών που τρέχουν να ξε-

φύγουν από την αστυνομία με την εικόνα της σφαγής ενός μοσχαριού στα τοπικά σφαγεία παράγει μια νέα έννοια που δεν υπάρχει σε καμιά από τις δύο: οι εργάτες δεν είναι παρά ζώα προς σφαγή κ.λπ. («Απεργία», 1925).

Μετά όμως τους αρχικούς της θριάμβους (θυμίζουμε μόνο το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» του 1925) η σχολή αυτή σχετικά γρήγορα σταμάτησε να υπάρχει. Αιτία δεν ήταν μόνο η κατοπινή σταλινική προσήλωση στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό – που απαιτούσε την άκριτη βύθιση του θεατή στην κινηματογραφική πραγματικότητα, έστω κι αν αυτή ήταν σοσιαλιστική. Οι εσωτερικές αντιφάσεις της σοβιετικής σχολής ίσως ήταν πιο σημαντικές: γιατί παρά τη μεγάλη επιτυχία μερικών από τις πρώτες ταινίες τους, οι κινηματογραφιστές αυτοί ποτέ δεν κατάφεραν να βρουν μια ισορροπία μεταξύ της «πρωτοπορίας» και του πειραματισμού από τη μία και μιας ορισμένης λαϊκότητας από την άλλη. Το γεγονός ότι η δεκαετία του '20 είναι η δεκαετία της αβανγκάρντ, της πρωτοπορίας, οφείλεται σε δυσανάλογο σε σχέση με τον αριθμό τους βαθμό στους Σοβιετικούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς της γενιάς αυτής (αλλά και στους κομμουνιστές καλλιτέχνες της Βαϊμάρης και του Παρισίου). Η ίδια η έννοια της *πρωτοπορίας* εξάλλου βρισκόταν σε ιστορικό διάλογο με το λενινιστικό κόμμα νέου τύπου, το «κόμμα του συνειδητού και *πρωτοπόρου τμήματος* της εργατικής τάξης». Μπορεί όμως αυτοί οι δημιουργοί να διαμόρφωσαν την τέχνη και τη διάνοψη του 20ού αιώνα αλλά, παρά τις συνειδητές προσπάθειές τους, διαρκή σύνδεση με τις μάζες δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν. Αντίθετα, η έννοια της πρωτοπορίας στην τέχνη ως χωριστής κατηγορίας, ακατανόητης από τον μη εκπαιδευμένο, τον μη ειδικό, χαρακτηριστικό μιας «ανώτερης» κάστας σπουδαγμένων ειδικών, είναι εν πολλοίς αθέλητο προϊόν αυτής της περιόδου. Η πορεία αποξένωσης από τις μάζες των καλλιτεχνικών πρωτοποριών στη νεαρή Σοβιετική Ένωση ενδεχομένως να μην είναι άσχετη με την ταυτόχρονη απομάκρυνση από τις μάζες των κομματικών τενοκρατικών ιερατείων.

Ο (ευρωπαϊκός) Μάνς ως συνέχεια

Η γαλλική «nouvelle vague», το νέο κύμα του γαλλικού σινεμά, κράτησε συμβατικά από το 1959 ως το 1964-65, περίοδο που είδε αντίστοιχα κινήματα και σε άλλες χώρες του ιμπεριαλιστικού κέντρου όπως το Direct Cinema (και αργότερα το Free Cinema) στη Βρετανία ή τους νέους Γερμανούς σκηνοθέτες που το 1962 συνυπέγραψαν το «Μανιφέστο του Oberhausen» και που συνέδεσαν το κίνημά τους με το μότο «Paras Kino ist tot!» («το σινεμά του μπαμπά τα τίνανε»). Η έκρηξη των νεανικών αυτών σινεμά, αποτέλεσμα μιας σειράς από τεχνολογικούς και κοινωνικούς παράγοντες, ήταν παράλληλη με την έκρηξη της νεανικής ποπ κουλτούρας στην Ευρώπη και ανανέωσε το σινεμά σε διεθνές επίπεδο.

Τεχνικά, τη δεκαετία του '50 οι μηχανές λήψης (Ξανα)έγιναν φορητές, ύστερα από την εποχή του βωβού. Ο Ντζίγκα Βερτόφ με τους «κινόκς» του είχε γυρίσει χιλιόμετρα φιλμ «στο χέρι», με απλές φορητές μηχανές τη δεκαετία του '20 στις εσχατιές της νεαρής Σοβιετικής Ένωσης. Η μετάβαση στον ομιλούντα της δεκαετίας του '30 είχε κάνει τον εξοπλισμό βαρύ και δύσχρηστο. Στο τέλος της δεκαετίας του '50 υπήρχαν πλέον ξανά φορητές μηχανές λήψης ασπρόμαυρου φιλμ που με τη βοήθεια επίσης φορητού νηπτικού εξοπλισμού μπορούσαν να γυρίσουν ολόκληρη ταινία «στο χέρι», έξω από το στούντιο, σε συνθήκες φυσικού φωτισμού, ακόμα και τη νύχτα, σε αστικό τοπίο (λόγω και των νέων φακών) απελευθερώνοντας έτσι νέους δημιουργούς που μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν το φιλμ σα να ήταν ένα εντελώς νέο μέσο σε σχέση με το παραδοσιακό σινεμά.

Όμως, οι σημαντικότεροι παράγοντες ήταν σαφώς κοινωνικοί. Το μεταπολεμικό πάρτι του καπιταλισμού, εδραιωμένο στην ανοικοδόμηση της Ευρώπης, την άνοδο του καταναλωτισμού, το «μπουμ» των γεννήσεων, ήταν στο μέγιστό του σημείο. Για πρώτη φορά στη νεότερη ιστορία, η νεολαία ως κοινωνική (και όχι

ηλικιακή) κατηγορία μπορούσε να βγει στο προσκήνιο παράγοντας ιδεολογία, βοηθούμενη από τη μαζικοποίηση της εκπαίδευσης (ειδικά της ανώτατης), την υπόσχεση της κοινωνικής ανόδου σε σχέση με την προηγούμενη γενιά και ταυτόχρονα την αύξηση του «ελεύθερου» χρόνου, αποτέλεσμα της κατακόρυφης αύξησης της παραγωγικότητας της εργασίας η οποία είχε μια ορισμένη αντανάκλαση στην αύξηση των μισθών (αντίθετα με σήμερα). Όλα τα παραπάνω βέβαια στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου και της πυρηνικής απειλής.

Οι περισσότεροι εκπρόσωποι της νουβέλ βαγκ ήταν κριτικοί κινηματογράφου στα *Cahiers du Cinema* που τότε είχε διευθυντή τον σημαντικότερο ίσως θεωρητικό στην ιστορία του σινεμά, τον κατά βάση γεγκελιανό Αντρέ Μπαζέν (Μπαζέν, 1988 και 1989). Η «θεωρία των δημιουργών» (auteurs) αναπτύχθηκε σε αυτό το περιβάλλον: ακόμα και στο βιομηχανικό παραγωγικό μοντέλο των ΗΠΑ, ένας επαρκώς ταλαντούχος σκηνοθέτης θα αφήσει την υπογραφή του, το προσωπικό του στίλ στο τελικό προϊόν – κάτι που φυσικά μπορεί να ισχύει ακόμα περισσότερο στο πιο «ερασιτεχνικό» και μικρότερων προϋπολογισμών ευρωπαϊκό σινεμά. Η θεωρία αυτή κατά βάση απορρίπτει τον κλασικισμό του μεταπολεμικού εμπορικού σινεμά προτιμώντας τις λίγες αυτές περιπτώσεις (τους «δημιουργούς») που κατάφεραν να ξεπερνούν την τυποποίηση είτε στη μορφή είτε στο περιεχόμενο – γενικά πάντως στο πρώτο, δεδομένου ότι ο κινηματογράφος είναι μια κατεξοχήν μορφική τέχνη.

Γρήγορα οι νεαροί αυτοί πέρασαν πίσω από την κάμερα, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες της φορητής κάμερας, απορρίπτοντας την τυποποίηση και τον ακαδημαϊσμό για χάρη του πειραματισμού, της αδιαφορίας για τους κανόνες, της εικονοκλαστικής διάθεσης, του αυτοσχεδιασμού, των πραγματικών και όχι συμβατικών χαρακτήρων.

Παρά την αρχική έλλειψη σαφούς πολιτικής στράτευσης αυτών των δημιουργών, οι ίδιες οι μορφολογικές τους εξερευνησεις, γρήγορα τους οδηγούν εκό-

ντες άκοντες στην πολιτική. Στην πρώτη του ταινία, το «Με κομμένη την ανάσα» (1959), που είναι μια απλή γκανγκστερική ιστοριούλα χωρίς ρητό πολιτικό περιεχόμενο, ο Γκοντάρ κάνει ό,τι μπορεί για να ανατρέψει τους καθιερωμένους φιλικούς κανόνες χρησιμοποιώντας jumpcuts (απότομα κοψίματα που φαίνονται να διακόπτουν το πλάνο, πηδήματα από εικόνα σε εικόνα· για τεχνική ορολογία βλ. Διζικιρίκης [1985]): ο ίδιος ισχυρίστηκε μισοασατέια μισοσοβαρά ότι τα κοψίματα αυτά έγιναν επειδή είχε γυρίσει πολύ υλικό και έπρεπε να φτάσει το μήκος της ταινίας από τα 150' στα 90' (αναφέρεται από Τερζής [2017]). Όμως η χρήση τέτοιων τεχνικών που καταστρέφουν την ψευδαίσθηση ενότητας χώρου και χρόνου και διαλύουν τη γραμμικότητα της αφήγησης είναι ακριβώς οι τεχνικές ανοικείωσης του Αϊζενστάιν: δεν υπάρχει κανένα σημείο της ταινίας που η θεάτρια να μην είναι σε γνώση του γεγονότος ότι παρακολουθεί μια ταινία που δεν επιχειρεί να την «κοροϊδέψει» υποκρινόμενη ρεαλισμό ή (ακόμα χειρότερα!) νατουραλισμό. Η απείθεια του νεαρού γκάνγκστερ στις αστυνομικές εντολές παίρνει έτσι άλλο περιεχόμενο. Μέσα στο όλο και πιο ανατρεπτικό κλίμα της εποχής, τέτοιες τεχνικές αναπόδραστα θα συνδέονταν και με ρητά επαναστατικά περιεχόμενα: Για παράδειγμα λίγα χρόνια αργότερα ο «Στρατιωτάκος» («Le Petit Soldat», 1962) είναι μια από τις πρώτες γαλλικές ταινίες (αν όχι η πρώτη) που σπάνε το ταμπού και αναφέρονται στον βρώμικο πόλεμο της Αλγερίας.

Ο (ευρωπαϊκός) Μάης ως τομή

Όχι φυσικά ότι δεν υπήρχαν εξαρχής ανοικτά πολιτικοποιημένες φωνές στο ευρωπαϊκό – και ειδικότερα στο γαλλικό σινεμά: Ο λίγο μεγαλύτερος ηλικιακά Αλέν Ρενέ μαζί με τον Κρις Μαρκέρ είχαν ήδη από το 1953 ανοικτά καταγγείλει τον γαλλικό ιμπεριαλισμό στο «Και τα αγάλματα πεθαίνουν». Ο Ζαν Ρους, κυριότε-

ρος εκπρόσωπος του «cinéma-vérité» (σινεμά-αλήθεια), γύριζε ταινίες-ανθρωπολογικά δοκίμια, εν μέρει μυθοπλασία εν μέρει ντοκιμαντέρ, στη μαύρη γαλλική Αφρική ήδη από τη δεκαετία του '40 (οι σκηνοθέτες της νουβέλ βαγκ τον θεωρούσαν δικό τους). Ο κομμουνιστής Ολλανδός (αλλά κάτοικος Παρισιού) Joris Ivens, φίλος του Ντζίγκα Βερτόφ, ήταν μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες του διεθνούς κινήματος του 20ού αι. και είχε ήδη τότε οργώσει τον κόσμο γυρίζοντας ντοκιμαντέρ στην ΕΣΣΔ, την Κίνα, την Ινδοκίνα, τις ΗΠΑ. Όμως, σε ό,τι αφορά τους νέους κινηματογραφιστές της δεκαετίας του '60, η πολιτικοποίηση δεν ήταν ένα ζήτημα μεμονωμένων δημιουργών, αλλά μάλλον ζήτημα όλων των νέων ευρωπαϊκών κινηματογράφων. Η πολιτικοποίηση αυτή θα συνέχιζε αύξουσα μέχρι το σημείο καμψής που αποτέλεσε ο ίδιος ο Μάης του '68.

Ειδικά για το σινεμά, η κορύφωση ήρθε μεταξύ 10 και 19 του Μάη, όσο κράτησε το φεστιβάλ των Κανών, πριν οι ίδιοι οι σκηνοθέτες το κλείσουν, πέντε μέρες πριν την κανονική του λήξη. Οι Γκοντάρ και Τριφό, μαζί με πολλούς άλλους Γάλλους και Ευρωπαίους σκηνοθέτες, σε μια σειρά από επεισοδιακές λαϊκές συνελεύσεις, κλείνουν το φεστιβάλ προκειμένου να συμπαρασταθούν στο επαναστατημένο Παρίσι (Γκοντάρ, 1968):

Γκοντάρ: «[...] οφείλουμε να διαδηλώσουμε, έστω με καθυστέρηση μιάμιση βδομάδα, την αλληλεγγύη του σινεμά στα εργατικά και φοιτητικά κινήματα της Γαλλίας. Ο μόνος τρόπος για να γίνει αυτό είναι να σταματήσουμε άμεσα όλες τις προβολές.»

Τριφό: «Κι εγώ προτείνω το φεστιβάλ να σταματήσει...» [διακόπτεται από διαμαρτυρίες από το κοινό]

Γκοντάρ [επεμβαίνει]: «Εμείς σας μιλάμε για αλληλεγγύη με τους εργάτες και τους φοιτητές και εσείς μου λέτε για τράβελινγκ και γκρο πλάνα! Ε, είστε μαλάκες!»

Μια σειρά από συνελεύσεις κόσμου που συνδεόταν με τη βιομηχανία του κινηματογράφου οι οποίες ξεπήδησαν από το κίνημα αυτό και που αυτοαποκλήθη-

καν «Γενικές Τάξεις του Γαλλικού Σινεμά» (μία προφανής αναφορά στη Γαλλική Επανάσταση), δημοσίευσαν μια σειρά από αναλύσεις, τον Αύγουστο του '68 (εκπληκτικά γρήγορα, αν αναλογιστεί κανείς το χασοκό κλίμα της εποχής) (Matias, 1972). Τα ερωτήματα που τέθηκαν είχαν να κάνουν με την ακριβή φύση και διάρθρωση της βιομηχανίας, την κοινωνική της λειτουργία, τη χρηματοδότηση και τη δομή της, τη φύση του εργατικού ελέγχου και τις συνέπειές του για τους ίδιους τους εργαζόμενους, την κοινωνική συμμετοχή κ.λπ. Τα βασικά τους αιτήματα ήταν η «δημόσια ιδιοκτησία και χαρακτήρας του σινεμά», η «πλήρης αναδιάρθρωση των μέσων παραγωγής και διανομής του» και ο «εργατικός έλεγχος σε όλο τον κύκλο παραγωγής, διανομής και προβολής».

Οι κινηματογραφιστές το επόμενο διάστημα σε Ευρώπη και Β. Αμερική άφησαν τα στούντιο και κινηματογράφησαν τα κινήματα, αφήνοντας έτσι αρκετά τεκμήρια των ταραχών σε όλες τις χώρες του ιμπεριαλιστικού κέντρου. Ενδεικτικά μόνο, «Το βάθος του ουρανού είναι κόκκινο» του Μαρκέρ (1977) που περιγράφει τα γαλλικά κινήματα της περιόδου· το συλλογικό «Η Γερμανία το φθινόπωρο» (1978) κάνει το ίδιο για την Γερμανία· τα έργα-ντοκουμέντα της κολεκτίβας «Newsreel» στις ΗΠΑ (Γιοβανόπουλος, 2008)· το «Medium Cool» (1969) του Haskell Wexler (Λένης, 2018). Ενώ και η Ιταλία, έχοντας όχι μόνο μια μακρά πολιτική κινηματογραφική παράδοση πίσω της αλλά και την επίσης μακριά δεκαετία του '70 μπροστά της, θα δώσει πολλά δείγματα κινηματογραφικών αναφορών στο κίνημα. Ο Γκοντάρ επιχειρεί να βγει από το κινηματογραφικό κύκλωμα συμμετέχοντας στην κολεκτίβα «Ντζίγκα Βερτόφ» η οποία διακηρύσσει το 1969: «Δεν χρειαζόμαστε πολιτικά φιλμ, αλλά φιλμ φτιαγμένα με πολιτικό τρόπο» (Γκοντάρ, 1992).

Η πολιτική θεωρία του κινηματογράφου στρέφεται συνειδητά κατά του Χόλιγουντ, το οποίο στο τέλος της δεκαετίας του '60 περνούσε τη σοβαρότερη κρίση της ιστορίας του και φαινόταν εύκολος αντίπαλος: Δημιουργείται ένα δίπολο μεταξύ του (ψευδεπίγραφου) «ρεαλι-

σμού» του Χόλιγουντ από τη μια και του πολιτικού (μετα)μοντερνισμού από την άλλη. «Διαφάνεια/αυτοστοχασμός, ιδεαλισμός/υλισμός, κώδικας/αποδόμηση. «Κώδικας» εδώ είναι οι στιλιστικές τεχνικές του Χόλιγουντ που παρουσιάζουν μια ψευδαισθητική εντύπωση της πραγματικότητας. Σε αντίθεση στέκονται οι αυτοστοχαστικές μέθοδοι του αντισινεμά που κριτικάρουν την ψευδαίσθηση, προωθώντας την κριτική συνειδητοποίηση της υλικότητας του φιλικού μέσου: ομαλότητα του επιπέδου της εικόνας αντί για ψευδαίσθηση βάθους· εκμηδενισμός της συνέχειας προς όφελος της μορφικής ακεραιότητας του κάθε πλάνου· μη γραμμική έκθεση ώστε να υπονομευτεί η αφηγηματική συνοχή· και η απόρριψη της αληθοφάνειας ώστε να σκάσει η ψευδαίσθηση ενός πιστευτού, πλήρους στον εαυτό του φανταστικού κόσμου» (Rodowick, 1996).

Το «Τρίτο Σινεμά»

Σημαντικό τμήμα της παγκόσμιας αναταραχής ήταν ο αντιαποικιοκρατικός αγώνας και τα εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα του Τρίτου Κόσμου. Μια σειρά από εθνικές κινηματογραφίες ξεπήδησαν από αυτά στον αραβικό κόσμο, στην Αφρική, στην Ασία.

Γενικεύοντας και απλοποιώντας τις τάσεις που διαμόρφωναν αυτά τα κινήματα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μορφικά χαρακτηρίζονταν από τη συνειδητή άρνηση του καλώς φινιρισμένου, άρτιου τεχνικά σινεμά για χάρη της κάμερας στο χέρι, των τεχνικών ατελειών, του γυρίσματος σε φυσικούς χώρους, χωρίς επαγγελματίες ηθοποιούς, φτάνοντας με τη σειρά τους σε παρόμοια συμπεράσματα με το Direct Cinema και τη νουβέλ βαγκ. Τα φιλμ μπορούσαν έτσι να γυρίζονται γρήγορα και φτηνά, έχοντας την αίσθηση του ρεπορτάζ, της άμεσης συνάντησης με το γεγονός, καταλήγοντας με τη σειρά τους να είναι πολιτικά μανιφέστα.

Οι σχολές της Λατινικής Αμερικής πρότειναν έναν ιδιουσυνκρασιακό μοντερνι-

σμό, ξεκινώντας από το βραζιλιάνικο Τσίνεμα Νόβο που κατάφερε να συνδυάσει λαϊκές παραδόσεις και αφηγήσεις της χώρας με μια προχωρημένη πολιτική κριτική του βραζιλιάνικου καπιταλισμού. Οπωσδήποτε όμως, από όλους τους λατινοαμερικάνικους εθνικούς κινηματογράφους, ο κουβανικός ξεχωρίζει. Ξεκινώντας από το μηδέν με συστηματική καλλιέργεια από το κράτος, το Κουβανικό Ινστιτούτο Κινηματογραφικής Τέχνης και Βιομηχανίας ICAIC, ιδρύθηκε το 1959 με επικεφαλής τον Alfredo Guevara, αδερφό του Τσε. Η επίσημη πολιτική παρότρυνε τους κινηματογραφιστές «να αποκαλύψουν όλα τα κόλπα, όλους τους πόρους (resources) της γλώσσας· να αποδιαρθρώσουν όλους τους μηχανισμούς της κινηματογραφικής ύπωσης» (Burton, 1978). Σύντομα οι Κουβανοί κατάφεραν κάτι μάλλον χωρίς προηγούμενο στην ιστορία του μέσου, ταινίες ενός προφανούς πολιτικού μοντερνισμού, που απέριπταν καθαρά τόσο το χολιγουντιανό μοντάζ συνέχειας όσο και τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό – και οι οποίες, αν και ενσωμάτωναν όλες τις μορφικές αναζητήσεις της πρωτοπορίας, κατάφεραν ωστόσο να πηγαίνουν πολύ καλά στο ταμείο, όχι μόνο στη χώρα τους αλλά και στο εξωτερικό. Οι ταινίες, που προβάλλονταν όχι μόνο στις πόλεις, αλλά και από φορητές μονάδες στην αγροτική ενδοχώρα, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην άνοδο του μέσου μορφωτικού επιπέδου χωρίς να γίνονται διδακτικές, ενώ ταυτόχρονα ασκούσαν κριτική στο καθεστώς από αριστερή σκοπιά.

Ειδικά το τέλος της δεκαετίας, όχι τυχαία την εποχή της κορύφωσης των διεθνών κινημάτων, συμπίπτει με τις σημαντικότερες ταινίες: «Ο θάνατος ενός γραφειοκράτη» (1966), του Tomás Gutiérrez Alea, μια καυστική σάτιρα της γραφειοκρατίας, συμπληρώνεται από την «Πρώτη επέλαση της Ματσέτας» (1969) του Manuel Octavio Gomez, αφήγηση της επανάστασης των σκλάβων στις φυτείες ζάχαρης του 19ου αιώνα, γυρισμένη ολόκληρη σαν ρεπορτάζ με την κάμερα στο χέρι και ακόμα και με «συνεντεύξεις» των επαναστατημένων. Οι δύο πιο επιδραστικές ίσως ταινίες ήταν όμως οι «Αναμνή-

σεις Υπανάπτυξης» του Αλέα (1969) και η «Lucía» του Humberto Solas. Η πρώτη εξετάζει τη διφορούμενη, διχασμένη και αναποφάσιστη στάση ενός διανοούμενου απέναντι στην επανάσταση, αναμειγνύοντας φαντασία και πραγματικότητα, εξερευνώντας με δεξιοτεχνία αϊζενσταϊνικές τεχνικές μοντάζ και ανοικείωσης. Η «Λουσία» πάλι εξετάζει τις ζωές τριών γυναικών που λέγονται Λουσία σε τρεις κρίσιμες στιγμές της ιστορίας της χώρας.

Μια από τις σημαντικότερες συεισφορές της Λατινικής Αμερικής θα ερχόταν από την Αργεντινή, και θα ήταν το «Τρίτο Σινεμά», όπως το ονόμασαν οι Φ. Σολάνας και Ο. Γκετίνο στο ομώνυμο μανιφέστο τους (Γιοβανόπουλος, 2008). Τρίτο είναι το σινεμά πέρα από το αμερικάνικο εμπορικό και το ευρωπαϊκό του «δημιουργού». Είναι το σινεμά του Τρίτου Κόσμου, το αντιαποικιοκρατικό, το παράνομο σινεμά των καταπιεσμένων. «Κάθε δράση προέρχεται από τον λαό, που είναι σε τελική ανάλυση ο πραγματικός δημιουργός. Ο σκηνοθέτης δεν είναι παρά το όργανο της λαϊκής επικοινωνίας». Η «Ωρα των υψικαμίνων» (1968), το φιλμ που γύρισαν οι δύο τους με βάση αυτές τις αρχές, είναι ένα υποδειγματικό κινηματογραφικό πολιτικό δοκίμιο για τις προοπτικές της επανάστασης στην χώρα. Ταϊνιά φτιαγμένη για να προβάλλεται σε συνθήκες παρανομίας, σε μικρές ομάδες θεατών που οφείλουν να συζητήσουν μεταξύ τους για το περιεχόμενό της, αποδεικνύει ιδιαίτερα επιδραστική. Σε αυτή την τριτοκοσμική παράδοση θα πρέπει να ενταχθεί και ο Ποντεκόρβο, αν και ξεκίνησε λίγο πιο νωρίς· η «Μάχη του Αλγερίου» (1966), γυρισμένη επιτόπου με ερασιτέχνες ηθοποιούς είναι από τις σημαντικότερες ταινίες αντιαποικιοκρατικού αγώνα που γυρίστηκαν ποτέ.

Πού είναι οι κληρονόμοι του Μάν;

Είδαμε πως η περίοδος που συμβατικά ξεκινά το 1958 (με την έκρηξη της γαλλικής νουβέλ βαγκ) και φτάνει μέχρι το 1968 έχει διεθνώς χαρακτηριστικά πειρα-

ματισμού, ζωτικότητα, δημιουργικότητα και ανανέωσης του φιλικού μέσου που μόνο με την έκρηξη της αβανγκάρντ της δεκαετίας του '20 μπορούν να συγκριθούν. Επιπλέον, υπήρξε μια σύνδεση των νέων αυτών πρωτοποριών με τις νεανικές (αντι)κουλτούρες αμφισβήτησης, που επέτρεψε στο σινεμά να γίνει σε αρκετές περιπτώσεις προπομπός των νεολαιίστικων εξεγέρσεων του τέλους της δεκαετίας του '60. Μέθοδοι όπως το ντιρέκτ σίνεμα και το ντοκιμαντέρ χρησιμοποιήθηκαν με μεγάλη επιτυχία σε ρόλους πολιτικής αγκιτάτσι σε ευρέα μαζικά ακροατήρια. Η πρωτοπορία μάλιστα κατάρφερε σε ένα βαθμό να διασταυρωθεί με το «μείνστριμ», το κανονικό εμπορικό κύκλωμα, ακόμα και στο ιμπεριαλιστικό κέντρο, τις ΗΠΑ, αφού κάποιες από τις μορφολογικές και πολιτικές αναζητήσεις ενσωματώθηκαν σε ένα βαθμό στο κυρίαρχο πρότυπο (Casper, 2010).

Η διαδικασία της ενσωμάτωσης αυτής ήταν περίπλοκη και πολυπαραμετρική· περιέλαβε τη σοβαρή κρίση των μεγάλων στούντιο του τέλους της δεκαετίας του '60 (αρκετά από αυτά χρεοκόπησαν και έκλεισαν τότε), την απώλεια των παραδοσιακών ακροατηρίων, την επέλαση της τηλεόρασης. Διανεμήθηκαν ταινίες που αμφισβητούσαν κυρίαρχες ιδέες ή καταστατικούς μύθους του αμερικανικού ιμπεριαλισμού (π.χ. το «Soldier Blue» του 1970 ένα γουέστερν που οι Ινδιάνοι δεν ήταν οι κακοί) ή προσπαθούσαν να εισάγουν στοιχεία πραγματικότητας, κάνοντας τους χαρακτήρες πιο περίπλοκους, λιγότερο χάρτινους: λ.χ. το «Μπόνι και Κλάιντ», 1967, με τη διαρκή αναφορά στην ανικανότητα του Κλάιντ ως αιτία της παρανομίας αλλά και τις ενδιαφέρουσες οπτικές καινοτομίες, όπως η αργή κίνηση στις σκηνές βίας, μια τεχνική που σήμερα είναι πια ένα συνηθισμένο κλισέ.

Όμως γρήγορα, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά η τάση αυτή άρχισε να αναστρέφεται όταν τα στούντιο άρχισαν να επανεπιστούν τον εαυτό τους (και να τονώνουν με νέους τρόπους την ως τότε χαμηλή κερδοφορία τους) εισάγοντας τη νέα μορφή του «μπλοκμπάστερ». Το καλλιτεχνικό άλλοθι για τη νέα αυτή

ακμή του σινεμά της απόδρασης από την πραγματικότητα, θα το έδινε μια νέα γενιά σκηνοθετών όπως ο Κόπολα. Ο «Νόνος» του '72 ήταν αναμφισβήτητος ένας καλλιτεχνικός θρίαμβος, δεδομένης της επιτυχούς ενσωμάτωσης όλης της αϊζενσταϊνικής θεωρίας του μοντάζ με τις διαρκείες και ευφυέστατες αναφορές στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν» – αλλά ταυτόχρονα ήταν και το πρώτο σύγχρονο μπλοκμπάστερ. Ο «Πόλεμος των άστρων», τα «Σαγόνια» και όλη η σειρά των υπερπαραγωγών, που θα ακολουθούσαν μέχρι και σήμερα, επικύρωσαν την ιδεολογική επικράτηση του νεοφιλελευθερισμού με την κενότητα των αφηγήσεών τους και τη σταδιακή εγκατάλειψη των καλλιτεχνικών φιλοδοξιών. Η οικονομική άνοδος και η παγκόσμια εκ νέου επικράτηση του Χόλιγουντ συνδυάστηκε με την παραγωγή για εγχώρια και διεθνή ακροατήρια αστυνομικών περιπετειών, υπερηρωικών υπερπαραγωγών, ταινιών που όλο και περισσότερο εξαρτώνται από τα ειδικά εφέ – ένας παραπάνω λόγος για την εγκατάλειψη των στοιχείων προχωρήματος της φιλικής γλώσσας που είχε εισαγάγει η δεκαετία του '60: όσο πιο εγκεφαλικά νεκρές οι υποθέσεις, τόσο λιγότερο φιλικό «λεξιλόγιο» χρειάζεται κανείς.

Από την άλλη μεριά, η παράδοση του πολιτικού ντοκιμαντέρ αποκαλυπτικού περιεχομένου παράμεινε μεν ζωντανή, αλλά απευθυνόμενη μόνο σε «ειδικά» κοινά: φρεστιβάλ, φοιτητές, λέσχες, LGBTQ εκδηλώσεις κ.λπ. Το πολιτικό σινεμά στις ΗΠΑ βρίσκεται γενικά σε ένα γκέτο, περιορισμένο στο να κάνει μόνο πολιτική ταυτοτήτων, γκέτο από το οποίο σπάνια αποδρά (Ιωακείμογλου, 2017).

Αντίθετα με τις ΗΠΑ, σε πολλές από τις περιοχές του αναπτυσσόμενου κόσμου η περίοδος που ακολούθησε τον Μάη ήταν οικονομικά σαφώς χειρότερη από την αμέσως προηγούμενη: η Λ. Αμερική, δέσμια των δικτατοριών ή/και των κλεπτοκρατιών της και κυρίως η Υποσαχάρια Αφρική, η πιο ριζικά αποεπενδυμένη περιοχή του πλανήτη, γνώρισαν ραγδαία αύξηση του χάσματος με τον Πρώτο Κόσμο τις δεκαετίες '70-'90. Παρά την πλήρη ήττα των κινημάτων μέχρι το τέλος της

δεκαετίας του '80 και την έκλειψη του ριζοσπαστικού τριτοκοσμισμού, στοιχεία πολιτικής συνέχισαν να βρίσκουν το δρόμο τους στο σινεμά των περιοχών αυτών· και αυτό παρά το γεγονός σε όλες αυτές τις χώρες, όπως και στις χώρες του πρώην «υπαρκτού» σοσιαλισμού μετά το '89, η κρατική στήριξη των εθνικών κινηματογραφιών έπαψε κάτω από την πίεση των ιδιωτικοποιήσεων και την επέλαση του αμερικανικού κινηματογραφικού κεφαλαίου.

Από τις 4.000 ταινίες τον χρόνο, που ήταν η κινηματογραφική παραγωγή στο τέλος της δεκαετίας του '80, πάνω από τις μισές παράγονταν σε χώρες της περιφέρειας, κυρίως στην Νότια και Ανατολική Ασία. Και μπορεί το Χόλιγουντ να είχε (και να έχει) τις περισσότερες εισπράξεις, αλλά δεν είχε πάντα και τα περισσότερα εισιτήρια: οι τοπικές ταινίες ήταν γενικά δημοφιλείς κόβοντας έτσι πολλά εισιτήρια. Για πρώτη φορά σε αυτές τις χώρες δόθηκε χώρος σε τοπικές φωνές, που αναγκαστικά κουβαλούσαν και το βάρος της αντιαποικιοκρατικής πάλης – διαθέτοντας έτσι αντικειμενικά μια δυνατή πολιτική φωνή, έστω και αν ο μορφικός πολιτικός μοντερνισμός και η αγκιτάτσια έτειναν σταδιακά να εξαφανιστούν. Μερικές από αυτές τις ταινίες βρήκαν και το δρόμο τους για τις αίθουσες του Πρώτου Κόσμου, αν και φυσικά κατά κανόνα στις ειδικές αίθουσες των φεστιβάλ και των «καλλιτεχνικών» κινηματογράφων.

Η τάση αυτή της «αντικειμενικής» αντιαποικιοκρατίας, αν μπορούμε να την πούμε έτσι, δεν είναι αδιάκοπη ή συνεκτική. Με δεδομένο λ.χ. το τεράστιο και αυξανόμενο δυναμικό των ινδικών στούντιο και το αυξανόμενο εξαγωγικό τους δυναμικό, δεν είναι περίεργο που η τυποποίηση και η μαζική παραγωγή, η αποφυγή «ευαίσθητων» θεμάτων – ή αντίθετα η προώθηση ενός ορισμένου ινδικού εθνικισμού – πάνε μαζί με την εγκατάλειψη ενός κινηματογράφου συνειδητά προοδευτικού – αν και όχι στρατευμένου, όπως αυτός λ.χ. του Satyajit Ray, που παρέμεινε ενεργός μέχρι τη δεκαετία του '80 υποστηρίζοντας μια αντικειμενικά αντι-αποικιοκρατική, εθνικά αστική οπτική. Η ειδικέυση

της Τουρκίας σε εξαγωγίμες τηλεοπτικές σαπουνόπερες τα τελευταία χρόνια είναι ένα άλλο παράδειγμα.

Οι παραδόσεις του μοντερνισμού βρίσκουν καταφύγιο σε απρόσμενα μέρη: το «καλλιτεχνικό» κομμάτι του ιρανικού σινεμά (γιατί υπάρχει κι ένα «εμπορικό» κομμάτι εντελώς άγνωστο στη Δύση) χρησιμοποιεί τεχνικές με σαφή καταγωγή από τον δυτικό μοντερνισμό της δεκαετίας του '60, με τον μινιμαλισμό του, την προσήλωση στις λεπτομέρειες της πραγματικής ζωής, τον λεπτό τρόπο με τον οποίο κριτικάρονται έμμεσα οι κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις. Η ιρανική παραγωγή ίσως να είναι η σημαντικότερη καλλιτεχνικά κινηματογραφία σε διεθνές επίπεδο.

Καθαρά πολιτικά μοντέρνο είναι και το σινεμά του Κινέζου Τζιά Ζιανγκκέ, ένα σινεμά που βασίζεται στα μεγάλα αργά πλάνα, χρησιμοποιώντας όμως σουρεαλιστικές πινελιές, άσχετες φαινομενικά με την κυρίαρχη εικόνα προκειμένου να δημιουργήσει την παλιά καλή ανοικείωση, μιλώντας για κατεξοχήν πολιτικά ζητήματα που αφορούν την κοινωνική σύνθεση της χώρας, την κατεύθυνσή της, το είδος του σοσιαλισμού που υποτίθεται ότι οικοδομείται σε αυτή (π.χ. «Νεκρή Φύση» [2006], «Αγγιγμα Αμαρτίας» [2013]).

Όπως όμως κι αν είναι, πουθενά στον αναπτυσσόμενο κόσμο δεν υπάρχει αυτή τη στιγμή κάποιο συντεταγμένο κίνημα ή ρεύμα πολιτικού κινηματογράφου· οι μεμονωμένες περιπτώσεις μάλλον επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Στην Ευρώπη, το σινεμά συνέχισε να είναι πολιτικό για μεγάλο χρονικό διάστημα μετά τον Μάη. Το ερώτημα για το ποια θα πρέπει να είναι η μορφή του πολιτικού σινεμά έτεινε τη δεκαετία του '70 να κλίνει όχι προς το μοντάζ των Σοβιετικών, αλλά προς τα μακριά μονόπλانا, τεχνική που οι πρωτοπόροι της σε ευρωπαϊκό έδαφος ήταν σκηνοθέτες όπως ο Ούγγρος Μίκλος Γιάντσο από τη δεκαετία του '60 (ο «Κόκκινος Ψαλμός» είναι το πιο αντιπροσωπευτικό του έργο), ο Αντονιόνι και μετά ο Αγγελόπουλος: η τεχνική αυτή δίνει στον θεατή τη δυνατότητα, όπως είπε ο πιο πρόσφατος Bela Tarr, να σεβαστεί όλους τους

πρωταγωνιστές μιας σκηνής και όχι μόνο τους ηθοποιούς: «το σκηνικό, ο καιρός, ο χρόνος, οι τοποθεσίες, έχουν τα δικά τους πρόσωπα και είναι σημαντικά στοιχεία» (Αναφέρεται στο Bordwell [2006]).

Από την άλλη μεριά, σκηνοθέτες όπως ο Γαβράς ή ο Λούους συνέχισαν για χρόνια να παράγουν έναν έντιμο σοσιαλιστικό ρεαλισμό μακριά από αισθητικούς πειραματισμούς, έναν κινηματογράφο καταγγελτικό και αποκαλυπτικό ταυτόχρονα, που όμως παρά την εντιμότητά του, σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι δείχνει το δρόμο για το μέλλον.

Σημαντικό στοιχείο εξέλιξης τις δεκαετίες του '70 και του '80 ήταν η θέσπιση κινηματογραφικών σπουδών σε ακαδημαϊκά περιβάλλοντα που σταδιακά αποσυνδέθηκαν από τα κινήματα. Οι ακαδημαϊκές έριδες ως προς τα ζητήματα της αναπαράστασης και της αφήγησης γίνονταν τόσο οξύτερες, όσο περισσότερο το ζήτημα δεν ενδιέφερε κανέναν εκτός από τους ακαδημαϊκούς. Το αντίθετο: Όσο περισσότερο το αντι-σινεμά οριζόταν ως αποδόμηση των κωδίκων της αναπαράστασης και της αφήγησης περνώντας όλο και πιο πολύ από τον μοντερνισμό στον μεταμοντερνισμό, τόσο περισσότερο «αποδομούσε τυπικά και τη σχέση του θεατή με το φιλμ» μέχρι που στο τέλος δεν υπήρχε πια τέτοια σχέση (για μια πλήρη ανάλυση των ακαδημαϊκών ερίδων, στο Rodowick [1996]).

Έτσι η ευρωπαϊκή παραγωγή σταδιακά αποσυνδέθηκε από το πολιτικό της παρελθόν. Η πίεση του ανταγωνισμού από το Χόλιγουντ και την τηλεόραση, η υποχώρηση των «μεγάλων» πολιτικών κινήματων, η αύξηση της επιρροής των κρατικών ή/και ευρωπαϊκών πολιτικών και χρηματοδοτήσεων, μείωσαν την προσέλευση στα σινεμά, δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο όλο και πιο «καλλιτεχνικών», αλλά πολιτικά βουβών ταινιών. Ένας από τους σημαντικούς σκηνοθέτες των δεκαετιών του '80 και του '90 με σχετική επιτυχία στα ταμεία (αλλά σε ένα βαθμό κοινωνός αντιδραστικών ιδεολογημάτων), ο Κισλόφσκι, έλεγε: «Ποιο το πραγματικό νόημα της ζωής; Γιατί να σηκωνόμαστε από το κρεβάτι το πρωί; Η πολιτική δεν μπο-

ρεί να απαντήσει σε τέτοια ερωτήματα». Ίσως. Από την άλλη όμως, η αντιπολιτική είναι και αυτή πολιτική.

Η στροφή του καλλιτεχνικού σινεμά από τη «μεγάλη» πολιτική και την ιστορία στις προσωπικές σχέσεις, την καθημερινότητα, είναι γενικός κανόνας: η ιστορική απώλεια όμως της κινηματικής οπτικής σημαίνει ότι ακόμα και πολιτικά συνειδητοί σκηνοθέτες θα αδυνατούσαν να εξάγουν πολιτική υπεραξία από τα έργα τους, αν κάτι τέτοιο τους ενδιέφερε. Στις καλύτερες στιγμές της (λ.χ. Αλδομοβάρ, φον Τρίερ, Χάνεκε) αυτή η τάση καταφέρνει να κερδίζει κάπως ευρύτερα ακροατήρια ανατέμνοντας πλευρές της ανθρώπινης συμπεριφοράς σε περιβάλλον ύστερου καπιταλισμού –με φουκωικούς όρους, εξετάζοντας τη μικροφυσική της βιοεξουσίας– αλλά μέχρι εκεί: όταν επιχειρήσει να περάσει στα χωράφια της ιστορίας μπορεί να ξεπέφτει σε παιδαριώδη λάθη. Η «Λευκή κορδέλα» (2009) μπορεί να έχει τη χαρακτηριστική τεχνική αρτιότητα του Χάνεκε, αλλά αντιμετωπίζει τον φασισμό ως μηχανιστικό αποτέλεσμα αποκλειστικά σεξουαλικής καταπίεσης και τιμωρίας, με τρόπο που ούτε καν ο Β. Ράικ δεν είχε ισχυριστεί ότι ισχύει, μια απλοϊκή αντιμετώπιση που καμιά αξία δεν μπορεί να έχει σε έναν κόσμο με αυξανόμενη την επιρροή φασιστικών ιδεολογιών.

Στις χειρότερες της όμως στιγμές, λ.χ. στο γαλλικό «σινεμά της ακρότητας» (François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat κ.ά.), απλώς γοητεύεται από την ανάγκη να σοκάρει, από μια κενή νοήματος μηχανιστική αναζήτηση των ορίων του ακραίου, μια αναζήτηση που όχι μόνο έχει κοντά ποδάρια, αλλά είναι και κινηματογραφικά βαρετή. Με την ελληνική συνεισφορά του «weird wave» από την άλλη, με τον Λάνθιμο, την Τσαγγάρη κ.ά., παρά τις κάπως πιο καθαρές πολιτικές συνδηλώσεις, έχουμε ένα σινεμά που αναπαύεται στις δάφνες του σοκ που (νομίζει ότι) προκαλεί στον θεατή «αποκαλύπτοντας» προβλήματα που όλοι μας ξέρουμε, χωρίς να είναι σε θέση να τα πολιτικοποιήσει, να τα φέρει στο προσκήνιο όπου μπορούν να συζητηθούν με συλλογικούς όρους. Η διαρκής μεταμοντέρνα

(αυτο)αναφορά ή τα παστίς και οι αναφορές σε προηγούμενους σκηνοθέτες (εδώ το μερίδιο του λέοντος ανήκει στον Παζολίνι) δεν βοηθούν τη σκοπούμενη κάθαρση, γεγονός που επιτείνεται από τις κουρασμένες πια ανοικειωτικές τεχνικές.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 η πολιτική και το φιλμ συνδυάστηκαν σε δύο επίπεδα, με δύο τρόπους: από τη μία, στο επίπεδο του ντοκιμαντέρ αποκάλυψης ή/και της αγκιτάσις με σκοπό την άμεση δουλειά στο δρόμο, μέσα στο κίνημα, με φτωχά τεχνικά μέσα και αμεσότητα στο λόγο. Από την άλλη μεριά, είχαμε το στρατευμένο σινεμά μυθοπλασίας που επιχειρήσε να πολιτικολογήσει σε ένα άλλο «ανώτερο» επίπεδο, αναζητώντας τις μορφές εκείνες που θα επέτρεπαν στον πολιτικό λόγο να φτάνει στις μάζες χωρίς να χάνει την καλλιτεχνική του ακεραιότητα.

Συχνά υποστηρίζεται ότι και οι δύο αυτές μορφές απέτυχαν στους πολιτικούς στόχους τους. Η αποτυχία αυτή αποδίδεται στον διανοουμενισμό, τον σνομπισμό και την αδιαφορία για τις μάζες. Αν και οπωσδήποτε η έννοια της απομονωμένης από τις μάζες πρωτοπορίας είναι μια κατηγορία που συχνά ευσταθεί, υπάρχουν όμως και παραδείγματα που το καλλιτεχνικό πολιτικό σινεμά μετά τη δεκαετία του '60 οδήγησε σε μια ριζοσπαστική αισθητική που έδωσε πολύ καλά με ευρύτερα ακροατήρια: δεν είναι μόνο η περίπτωση των λατινοαμερικάνικων κινηματογραφιών, του τσίνεμα νόβο, της Κούβας, του Τρίτου Σινεμά· ούτε μόνο το καλλιτεχνικό ευρωπαϊκό σινεμά που κατάφερε να συντηρείται από τα εισιτήριά του. Ακόμα και στην ελληνική περίπτωση, ο Αγγελόπουλος και γενικά το νέο ελληνικό σινεμά της δεκαετίας του '70, χωρίς να σπάσει τα ρεκόρ του εμπορικού κινηματογράφου, είχε να επιδείξει και αυτό κάποιες μεγάλες επιτυχίες.

Η πραγματικότητα είναι (πάντα!) πιο περίπλοκη. Από τη μία, οι μορφολογικές και πολιτικές αναζητήσεις επέζησαν εν μέρει στον εμπορικό κινηματογράφο και την τηλεόραση που τις ενσωμάτωσε, προφανώς παραμορφωμένες στο αντίθετό τους. Όχι μόνο στον «Νονό», αλλά

ακόμα και σε μια αμερικάνικη τηλεοπτική σειρά όπως το «True Detective» (2014) με το εντυπωσιακό εξάλεπτο μονόπλανό του. Τα βίντεο κλιπ έχουν εδώ και χρόνια ενσωματώσει όλον τον πολιτικό μοντερνισμό στον τρόπο που χρησιμοποιούν το κοφτό μοντάζ (ή/και τα μονόπλانا) για να παράγουν αποδιαρθρωμένα, κενά σημαίνοντα. Η σεξουαλική απελευθέρωση έχει περάσει στο μέινστριμ που δεν φοβάται να εμπορευματοποιήσει (και όχι να «εξερευνηήσει») θέματα που ήταν μέχρι πρόσφατα ταμπού: αυτό που ήταν κάποτε ημιπαράνομη πορνογραφία είναι πλέον πλήρως αποδεκτό ως εμπορική ταινία. Το ρεπορτάζ δρόμου, λαϊκής αγοράς ή παραλίας, προσφιλές σήμερα μέσω του λαϊκού δεξιού τηλεοπτικού λόγου, είναι άμεσος απόγονος του πολιτικού ντοκιμαντέρ. Τα «ριάλτι σούου» είναι φτωχές απομιμήσεις κοινωνιολογικών πειραμάτων της δεκαετίας του '60 όπως το «A Married Couple» του '69, όπου «το συνεργείο έζησε με μια οικογένεια στο σπίτι της στο Τορόντο και κινηματογράφησε πάνω από 70 ώρες φιλμ, καταγράφοντας μέσα από τους καβγάδες τη διάλυση του γάμου» (Bordwell & Thompson, 2006).

Ή, τέλος, στο γεγονός ότι η μόνη πραγματικά και στην ουσία της τέχνη του καπιταλισμού, η διαφήμιση, έχει πλήρως ενσωματώσει τα διδάγματα τόσο του μοντάζ όσο και της ανοικειώσεως προκειμένου να επιτελέσει τον ιδεολογικό της ρόλο της προπαγάνδας και αγκιτάσις. «Περισσότερο απ' ό,τι οι άλλες τέχνες, ή με έναν πιο ιδιαίτερο τρόπο, ο κινηματογράφος [και θα προσθέταμε το βίντεο, η τηλεόραση...] μας εμπλέκει στο φανταστικό: κινητοποιεί έντονα την αντίληψη, αλλά για να την ωθήσει ευθύς μέσα στην ίδια της την απουσία, που είναι εντούτοις το μόνο παρόν σημαίνον» (Metz, 1983). Στη διαφήμιση οι κάποτε πολιτικά ζωντανές μορφές του κινηματογράφου χρησιμοποιούνται ως απουσία, ως *κενά σημαίνοντα*, που γίνονται μετωνυμίες ενός *νεκρού σημαίνοντος*, νεκρές μορφές κυρίαρχης-ιδεολογίας-ως-επιθυμίας, στην υπηρεσία του νεκρού κεφαλαίου (του διαφημιστικού κεφαλαίου): η Κόκα Κόλα ποτέ δεν διαφημίζει το προϊόν της το ίδιο·

οι διαφημίσεις της είναι εικόνες ευτυχίας, επιθυμίας, που επιβάλλουν και διαδίδουν ένα καθαρά ιδεολογικό πρόταγμα. Το υποτιθέμενο περιεχόμενο της διαφήμισης, οι ιδιότητες λ.χ. της Κόκα Κόλα ως γλυκιάς, ευχάριστης κ.λπ. είναι εντελώς άσχετα. Οι εικόνες αυτές, κενά κελύφη που μιμούνται παλιότερες μορφές για να διαδώσουν απλώς το ιδεολόγημα του καταναλωτισμού, είναι το αντίστοιχο των ιδεολογικών ζόμπι.

Από την άλλη μεριά και παρά τις πολιτικά σκοτεινές διαπιστώσεις των τελευταίων παραγράφων, η ίδια η ιστορία του κινηματογράφου έχει να αφηγηθεί ένα πολιτικό δίδαγμα. Γιατί αυτές οι δύο περίοδοι που δημιούργησαν και ανανέωσαν τα εκφραστικά μέσα και τα γλωσσικά εργαλεία του κινηματογράφου (και των άλλων τεχνών), ήταν η δεκαετία του '20 της επανάστασης και η δεκαετία του '60 της πολιτικής αναταραχής (Puchner, 2006). Η πολιτική αναταραχή συνδυά-

στηκε με τεχνικές προόδους ως προς τα μέσα, αντίστοιχες, να επισημάνουμε, με τις νέες δυνατότητες που υπάρχουν αυτή τη στιγμή (είναι πια δυνατό να γυριστεί ταινία με ένα κινητό τηλέφωνο και να ανέβει στο διαδίκτυο). Αν, λοιπόν, οι τέχνες βαδίζουν μαζί με την επανάσταση, ζωογονούνται από αυτήν και την ζωογονούν, χρησιμοποιούν τις προόδους στα μέσα παραγωγής για να διαρρήξουν τις παραγωγικές σχέσεις, τότε ο κινηματογράφος του μέλλοντος δεν μπορεί να αρχίσει από τον ίδιο τον εαυτό του, αν δεν σβήσει όλες τις προλήψεις σχετικά με το παρελθόν. Ο κινηματογράφος του μέλλοντος πρέπει να αφήσει τις νεκρές μορφές να θάψουν τους νεκρούς τους για να φτάσει στο δικό του περιεχόμενο. Ο κινηματογράφος του μέλλοντος, αν η ως τώρα ιστορία του είναι οδηγός, θα είναι κομμάτι αυτής της ποίησης που αντλεί τις εικόνες της, όπως έλεγε ο Μαρξ στη 18η Μπρυμαίρ, πάντα από το μέλλον. **T**

b

- Bordwell, D. και Thompson, K.** (2006), *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Burton, J.** (1978), «Revolutionary Cuban cinema», *Jump Cut*, no. 19, December 1978, σ. 17-20.
- Γιοβανόπουλος, Χ.** (επιμ.) (2008), *Οπλισμένες κάμερες*, Αθήνα: Εκδόσεις Α/συνέχεια.
- Γκοντάρ, Ζ. -Α.** (1988) *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμ. Α', Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γκοντάρ, Ζ. -Α.** (1988) *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμ. Β', Αθήνα: Αιγόκερως.
- Casper, Drew** (2010), *Hollywood Film 1963-1976 Years of Revolution and Reaction*, Wiley-Blackwell.
- Comolli, J.-L. & Narboni, P.** (1971) "Cinema/Ideology/Criticism". *Screen*, Volume 12 Issue 1, σ. 27-38, στο doi:10.1093/screen/12.1.27. Στα γαλλικά, βλ. Editorial, 1969, *Cahiers du Cinema*, No. 216, Paris.
- Διζικίρης, Γ.** (1985), *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Godard, J. -L.** (1968), «Fresques Festival de Cannes 1968» [archive] [vidéo], sur INA, <https://bit.ly/2089M5z>.
- Ιωακείμoglou, Η.** (2017), «The Florida Project», <http://ektosgrammis.gr/website/florida-project>.
- Joyce, Mark** (2003), *The Soviet Montage Cinema of the 1920s. An Introduction to Film Studies*, επιμ. Jill Nelmes, London: Routledge.
- Λένης, Δ.** (2018), «Η εξέγερση των εικόνων: σημειώσεις για τη δεκαετία '60 στο αμερικάνικο φιλμ» Διαδικτυακό περιοδικό *Marginalia*, τεύχ. 4, <https://tinyurl.com/Margo4Lenis>.
- Leyda, Jay** (1960), *KINO*, London: Allen & Unwin.
- Matias, D.** (1972), «The Estates General of the French Cinema, May 1968», *Screen*, Volume 13, Issue 4, σ. 58-89, <https://doi.org/10.1093/screen/13.4.58>. Το γαλλικό πρωτότυπο: 1968, «Le cinéma s'insurge - N° 1 - états généraux du cinema» Paris: Eric Losfeld éditeur - Le Terrain Vague, στο <https://tinyurl.com/y7nng4x2>.
- Metz, Christian** (1983), *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan.
- Μπαζέν, Αντρέ** (1988), *Τι είναι ο κινηματογράφος I. Οντολογία και γλώσσα*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μπαζέν, Αντρέ** (1989), *Τι είναι ο κινηματογράφος II. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Puchner, Martin** (2006), *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Rodowick, D. N.** (1996), *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley: University of California Press.
- Shklovsky, Victor** (1991), *The Theory of Prose*, Bloomington, IL: Dalkey Archive Press.
- Τερζής, Ν.** (2017), «Οντολογία της κάμερας/Jump cut: ριζοσπαστική σκηνοθετική τεχνική του μοντάζ», Διαδικτυακό πολιτιστικό περιοδικό *Camera Stylo Online*, <https://bit.ly/2BIQVaX> (ανακτήθηκε 7/2018).