

Α. Η ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ¹

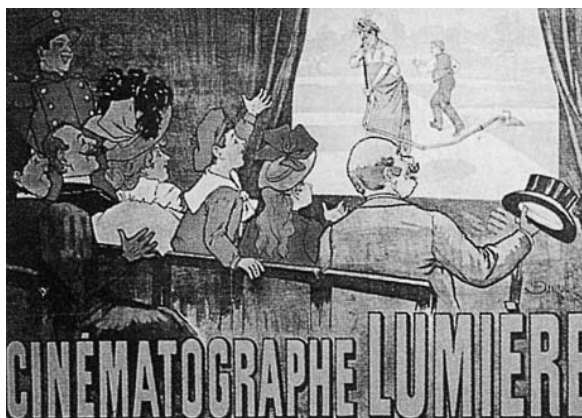
1. Στις 28 Δεκεμβρίου του 1995 συμπληρώθηκαν εκατό χρόνια από όταν έγινε η πρώτη δημόσια προβολή κινηματογραφικού φιλμ στο Παρίσι, από τους αδελφούς Λυμιέρ, με θεατές που πλήρωσαν εισιτήριο (εικ. 11).

Ο κινηματογράφος ξεκίνησε, όπως είναι γνωστό, ως ευρεσιτεχνία και αξιοπερίεργο. Από τη μια οι Λυμιέρ τον χρησιμοποίησαν “παθητικά”, για να καταγράψουν στιγμές της καθημερινής ζωής. Από την άλλη ο Μελιές τον χρησιμοποίησε “ενεργητικά”, για να προεκτείνει τη φαντασία (εικ. 12). Στη συνέχεια, ο Μακ Σέννετ, ο Αϊζενστάιν, ο Τσάπλιν, ο Γουέλς, ο Μπουνιουέλ, ο Μπέργκμαν, ο Παζολίνι, ο Γκοντάρ και μια πλειάδα ανθρώπων του κινηματογράφου καθέρωσαν μια νέα τέχνη (εικ. 13-16). Η κινηματογραφική τέχνη συνδυάζει όχι μόνο τις άλλες τέχνες, αλλά πρώτα απ’ όλα σύγχρονα επιτεύγματα της τεχνολογίας. Η τέχνη και η τεχνική του κινηματογράφου δημιούργησαν μια γλώσσα και διάφορα ιδιώματα.

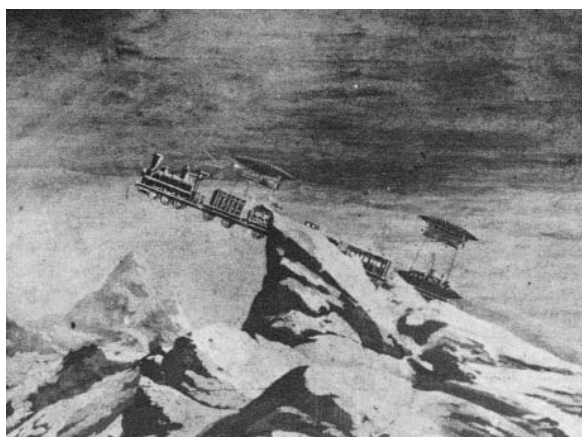
Η κινηματογραφική παραγωγή στηρίζεται στο χρηματικό κεφάλαιο που απαιτείται για να γυριστεί μια ταινία, και στις ιδέες που οι κατασκευαστές της σκοπεύουν να περάσουν σε αυτήν. Η εμπορεύσιμη αυτή παραγωγή απευθύνεται σε ένα κοινό, το οποίο ζητάει να ικανοποιήσει κάποιες ανάγκες του ελεύθερου χρόνου αλλά επίσης και κάποιες ανάγκες γενικότερα κοινωνικές, φιλο-πνευματικές και φιλο-αισθητικές.

Στα εκατό χρόνια ζωής του, ο κινηματογράφος απέκτησε ένα δικό του “πνεύμα” και αποτελεί ένα ιδιαίτερο “είδος”. Γι’ αυτό, η τέχνη του κινηματογράφου διαφέρει από τις άλλες τέχνες, από τις ο-

ποίες δανείστηκε στοιχεία. Για παράδειγμα, ο κινηματογράφος υιοθέτησε την ατομικότητα της ποίησης και του μυθιστορήματος και φανερώνεται στο κοινό ως μαζικό μέσο. Σημειώνει σχετικά ο Βασίλης Ραφαηλίδης: “Ο κινηματογράφος ... έβγαζε την τέχνη απ’ το παραληρηματικό της γκέτο και της έδινε ξανά την αρχαία κοινωνική της σημασία”². Και



11. Ο θρύλος των Λυμιέρ το 1896.



12. Ζ. Μελιές, **Απίστευτο ταξίδι**, 1904.

1. Εισήγηση στη συνάντηση με θέμα *Κινηματογράφος και Ανθρωπολογία*, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 29 Μαρτίου 1986 στο περιστέλι των Παλαιών Ανακτόρων στην Κέρκυρα από τον Δήμο Κερκυραίων και το περιοδικό *Πόρφυρα*. Συμμετείχαν, επίσης, με εισηγήσεις ο Γ.Χ. Χουρμουζιάδης (*Κινηματογράφος και Αρχαιολογία*) και ο Σ. Πατσαλίδης (*Θέατρο, κινηματογράφος και ιδεολογία*). Τα πρακτικά δημοσιεύθηκαν στον *Πόρφυρα* 38, Δεκέμβριος 1986.

2. Β. Ραφαηλίδης, *Φιλμοκατασκευή*, Αιγόκερως, 1984, σ. 139.

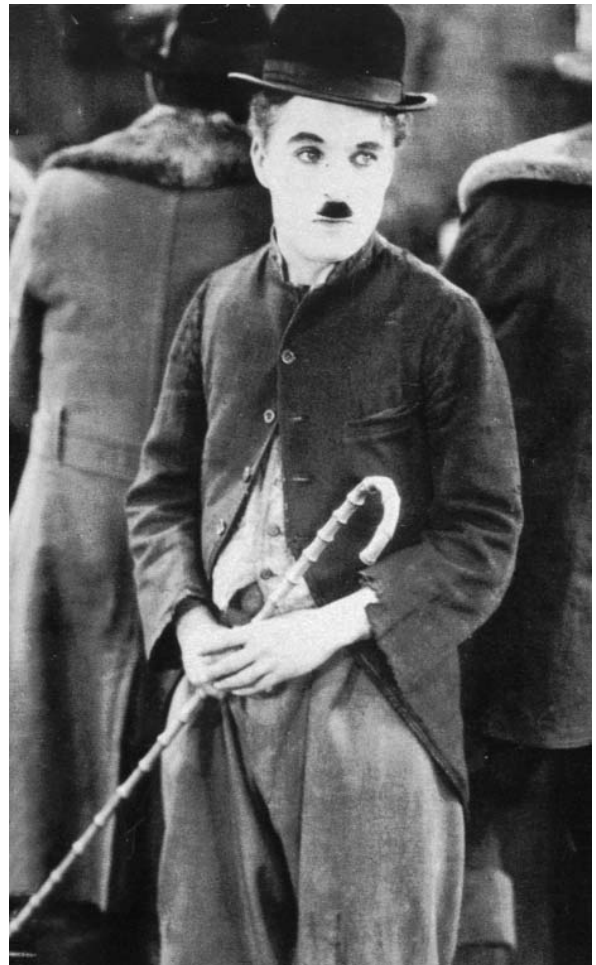


13. Σ. Αϊζενστάιν, *Η γενική γραμμή*, 1929. Δυο πλάνα δοκιμές για τη διαμόρφωση μιας νέας γλώσσας, το ένα κοντινό, το άλλο μακρινό. Η ποίηση και η ζωγραφική ελλοχεύουν.

συμπληρώνει ότι ο κινηματογράφος τείνει να φτιάξει μια δημόσια κοινή συνείδηση, έναν κόσμο θρεμμένο με τις αρχές και τις αξίες του, υποκαθιστώντας όλο και περισσότερο την απλή διδασκαλία, την ψυχαγωγία, τις φιλοσοφικές επιταγές.

Δικαιολογείται, κατά συνέπεια, ο Massimo Canevacci, όταν υποστηρίζει ότι: “Ο κινηματογράφος είναι η φαινομενική μορφή που διαδέχεται τον Χριστό, η αισθητή παρουσία του κάνει δικά της όλα τα προβλήματα της ανθρωπότητας, απογυμνώνει όλες τις αμαρτίες της σάρκας για να τις συγχωρέσει, μετατρέποντάς τες σε πνευματικότητα και σε επέκταση του κεφαλαίου”³ (εικ. 17).

2. Όταν αντιμετωπίζουμε κριτικά τον κινηματογράφο, ενδιαφερόμαστε συνήθως να μετρήσουμε το φανταστικό στοιχείο του φιλμ, να διαπιστώσουμε τον πολιτικό χαρακτήρα του, να εντοπίσουμε τις οικονομικές επιλογές που οδήγησαν στην παραγωγή του. Παράλληλα, η νοοτροπία της εποχής μας περιορίζει την αντιμετώπιση κάθε φιλμ στις λακωνι-

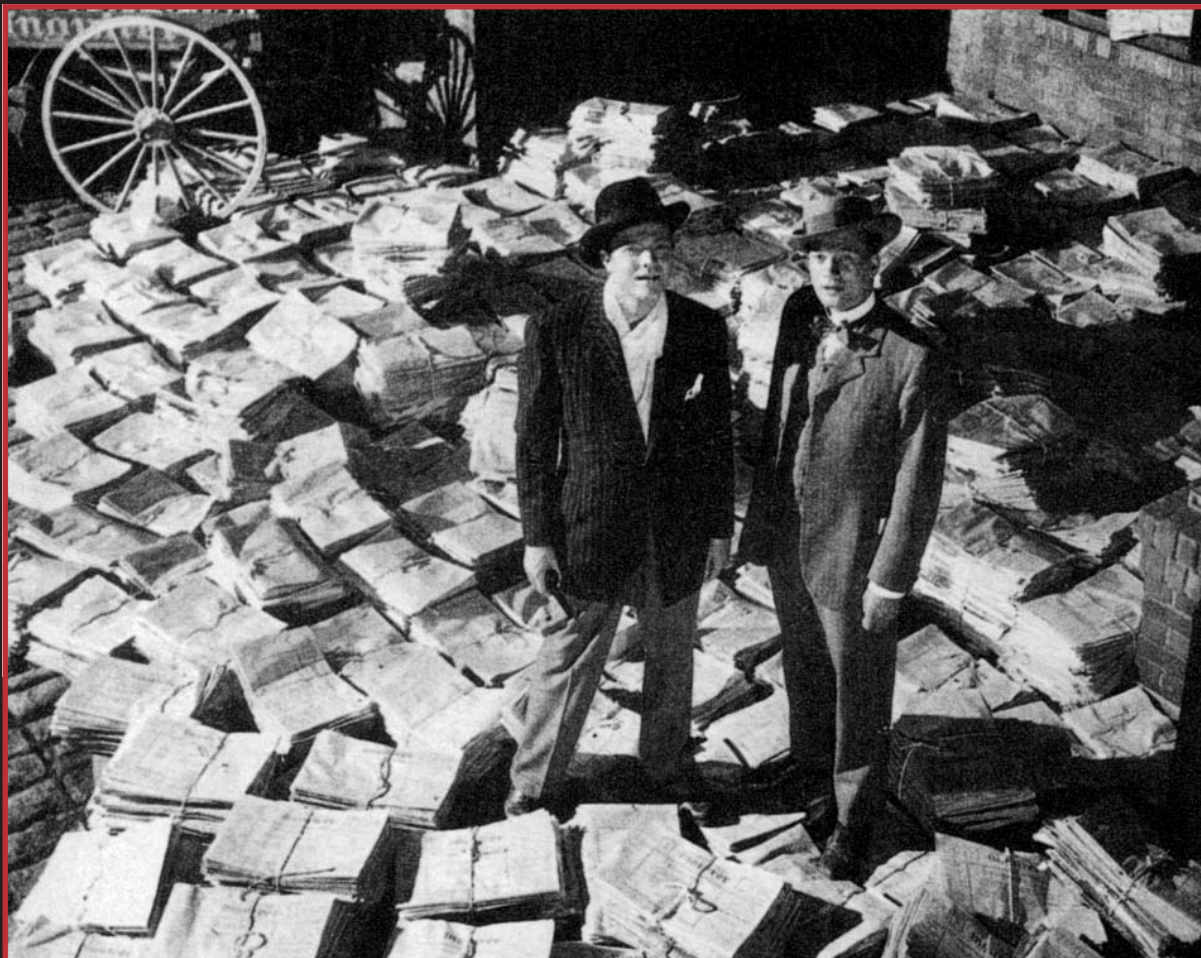


14. Τσ. Τσάπλιν/Σαρλώ, *Ο χρυσοθήρας*, 1925. Η βουβή έκφραση της φλυαρίας.

κές φράσεις: “μου άρεσε”, “δεν μου άρεσε”, “με ικανοποίησε”, “δεν με ικανοποίησε”, “κάτι λέει”, “δεν λέει τίποτα”.

Η αντιμετώπιση του κινηματογράφου, τόσο ως ολοκληρωμένη μορφής όσο και ως ξεχωριστών ταινιών, χρειάζεται μάλλον να γίνει περισσότερο ανθρωπολογική. Η ανάγνωση, δηλαδή, του φιλμ και η κριτική της γλώσσας του κινηματογράφου απαιτούν μια πιο ανθρωποκεντρική διερεύνηση. Μια τέτοια μέθοδος πράξης θα περιλαμβάνει τόσο τις προϋποθέσεις γυρίσματος των ταινιών, μαζί με τα στοιχεία που ιστορικά οικοδομούνται από την πραγματικότητα μέσα στην οποία αυτά προσδιορίζονται, όσο και τα ουσιαστικά εκείνα στοιχεία της εσωτερικής και μη ελεγχόμενης πάντα ανθρώπινης προσωπικότητας.

3. M. Canevacci, *Antropologia del cinema*, Feltrinelli, 1982, σ. 25.



15. Ό. Γουέλς, *Ο πολίτης Καίην*, 1941. Η νέα τέχνη καθιερώθηκε.



16. Ο Καίην/Γουέλς προσωποποιεί τον κινηματογράφο και την παγκόσμια αποδοχή του.



17. Μ. Σκορσέζε, Ο τελευταίος πειρασμός, 1988. Ο Χριστός έκανε δικά του όλα τα προβλήματα της ανθρωπότητας, όπως στον 20ό αιώνα ο κινηματογράφος.

Κατά συνέπεια, δεν βλέπουμε έναν πραγματικό διαχωρισμό ανάμεσα στον κινηματογράφο ως τέχνη και στην ταινία ως βιομηχανικό προϊόν. Αντίθετα, παρατηρούμε μια συνύπαρξη ανάμεσα στο κινηματογραφικό είδος και στην ιδιαιτερότητα κάθε ταινίας, που έχει τα χαρακτηριστικά της μέσα στον χρόνο, τον χώρο και τα άτομα που τη γυρίζουν.

Ύστερα από την παραπάνω διευκρίνιση, δεν θεωρείται πια τολμηρό να διατυπώσουμε την άποψη ότι ο κινηματογράφος είναι από τη φύση του “ανθρωπολογικός”, προϊόν της ανθρώπινης ιδιοσυγκρασίας και ανθρώπινων συγκεκριμένων καταστάσεων. Ο κινηματογράφος καθιερώθηκε ως το ιστορικό αποτέλεσμα φυσικών και κοινωνικών διαδικασιών. Γι’ αυτό, μελετάται σωστά, αν κατανοούμε την όλη ανθρώπινη συμπεριφορά που οδήγησε στη διαμόρφωση του.

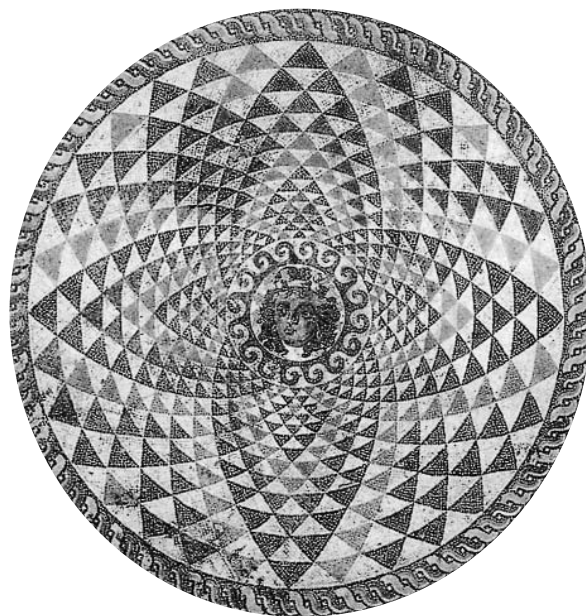
3. Αν θεωρήσουμε τον κινηματογράφο ως διαδικαστική συνέπεια του μύθου, του θεάτρου, της θρησκείας, του μυθιστορήματος, τότε αναγνωρίζουμε ευθύς αμέσως ότι ο κινηματογράφος έχει αφητηρία της ύπαρξής του την αριστοτελική μίμηση. Στο σημείο αυτό παρεμβάλλω τη σκέψη του Φρίντριχ Νίτσε, που αναφέρεται στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, ότι η πρωταρχική μήτρα της τραγωδίας πραγματοποιεί την αντικειμενικοποίηση μιας κατάστασης διονυσιακού πνεύματος με την κατάδυση του ατόμου και την ενοποίησή του στο πρωτογενές Ένα (εικ. 18). Αντίστοιχα, η εσωτερική ουσία του κινηματογράφου περιλαμβάνει τον πρωταρχικό διαχωρισμό του ανθρώπου από τη φύση και την πρωταρχική μίμηση για επανασύνδεσή του με αυτήν.

Στην πορεία των πολιτισμών, ο διαχωρισμός

της λογικής από το ένστικτο φανερώνεται με τη μορφή συγκρούσεων που καταγράφει η ιστορία. Οι συγκρούσεις αυτές είναι καθημερινές ανάμεσα στο υποκείμενο/λογικό ον και το αντικείμενο/φυσικό περιβάλλον, ανάμεσα στην εργασία και την απραξία, ανάμεσα στο επίκαιρο και το ανεπίκαιρο, ανάμεσα στο γνωστό και το άγνωστο, ανάμεσα στο πραγματικό και το ονειρικό, ανάμεσα στο συνειδητό και το μη συνειδητό. Μαζί με τον διαχωρισμό λογικής – ενστίκτου εμφανίζεται και η μίμηση. Η μίμηση γίνεται το εργαλείο που επιτρέπει στο υποκείμενο να αναζητάει το δεύτερο κομμάτι της ύπαρξής του, από το οποίο δεν αποκόπηκε ποτέ εντελώς, το αντικείμενο, την αντικειμενικότητα της φύσης.

Μίμηση σημαίνει τεχνητός διπλασιασμός μιας πραγματικότητας. Η μίμηση είναι επανάληψη εμπειρίας που βιώθηκε, πάθος που ξαναγεννιέται “κατ’ εικόνα και ομοίωσιν” της φυσικής ανακύκλησης, παράσταση, εικόνα.

Η μίμηση στον κινηματογράφο αναπαράγεται για το άτομο με τα σύγχρονα τεχνικά μέσα και με το σύγχρονο πνεύμα παραγωγής και διακίνησης. Έτσι, το κινηματογραφικό εμπόρευμα συναντάει τον θεατή και τον θέτει εμπρός σε εικόνες όμως, αυτές



18. Όσοι γυρόφερναν σαν δερβίσηδες στο ψηφιδωτό δάπεδο της ρωμαϊκής έπαυλης του 2ου αι. μ.Χ. στην Κόρινθο ένωσαν στο τέλος να επανασυνδέονται με τον Διόνυσο, το πνεύμα της φύσης.



19. Σ. Κιούμπρικ, *Κουρδιστό πορτοκάλι*, 1971. Οι προσωπίδες φανερώνουν.

αποτελούν ταυτόχρονα μίαν άλλη πραγματικότητα.

Από τη μίμηση φθάνουμε, λοιπόν, στη δράση των εικόνων προς τους θεατές. Η πραγματικότητα των εικόνων του κινηματογράφου λειτουργεί σήμερα όπως στην αρχαιότητα ο μύθος, η διονυσιακή λατρεία, τα Μυστήρια, η τραγωδία και, ακόμα πιο συγκεκριμένα, όπως οι χρυσές προσωπίδες των μυκηναίων βασιλέων, το προσωπίο των Μεδουσών και της Γοργόνας, το προσωπίο του υποκριτή (εικ. 19). Η κινηματογραφική εικόνα δρα όπως στους θρησκευόμενους η Λειτουργία.

Η ταινία είναι σε θέση να παραστήσει, με τους δικούς της τρόπους, κάθε ιστορική στιγμή του πολιτισμού, επηρεάζοντας το κοινό περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο μέσο. Συγχρόνως, οι επαναλήψεις της ίδιας αγωνίας ταύτισης με το χαμένο ή κρυμμένο τμήμα του εαυτού μας προσεγγίζουν τις μνήμες όλου του παρελθόντος. Ο έρωτας, το μίσος, ο θάνατος, το σώμα, η ομορφιά, η ασχήμια, η περιπλάνηση, που ερευνούσαν ο μύθος ή η φιλοσοφία, γίνονται τώρα κινηματογραφικά θέματα. Ακόμα και η αθανασία⁴ πέρασε στη βιομηχανία των ταινιών ως μη-καταστροφή.

Αντιλαμβανόμαστε τώρα καλύτερα γιατί οι κοινωνίες του 20ού αιώνα έλκονται από τη φιλική εικόνα: γιατί επικοινωνούν μεταξύ τους και γιατί επικοινωνούν σφαιρικά με την ιστορία και τη συνείδηση της ανθρωπότητας.

4. Για να κατανοήσουμε τον κινηματογράφο, ως κοινωνικό φαινόμενο, ως μορφή, ως είδος, για να καταλάβουμε την ουσία του, γίνεται απαραίτητη η χρησιμοποίηση της ανθρωπολογίας, μιας διαλεκτικής ανθρωπολογίας. Μια τέτοια μέθοδος συνδυάζει το παρόν, το οποίο διαμορφώνουν οι ανθρώπινες εκδηλώσεις και οι κοινωνικές σχέσεις, απέναντι στο σύνολο των φυσικών και πολιτιστικών κληρονομιών.

Ακόμα και ο τρόπος συμπεριφοράς μας απέναντι στον κινηματογράφο καθιερώθηκε από μια σχέση προσαρμογής που μας αποσαφηνίζει η ανθρωπολογία. Η προσαρμογή μας στις εικόνες⁵ από τη μια και η προσαρμογή μας στη μίμηση από την άλλη συνεπάγεται μια συνάντηση και μια σύγκρουση που προσδιορίζουν οι αιώνες πολιτισμικής δραστηριότητας. Πρόκειται για τη συνάντηση και τη σύγκρουση με παλιότερες μορφές συνθηκών παραγωγής, με παρωχημένα κοινωνικά ή πολιτικά πρότυπα, με βιοψυχικές μνήμες, η σφαίρα των οποίων φθάνει με διάφορες χρονικές μεταμορφώσεις ως τις μέρες μας.

Σημειώνει σχετικά ο Χέμπερτ Μαρκούζε: "Ο πολιτισμός εξακολουθεί να καθορίζεται από την αρχαϊκή κληρονομιά του, που, κατά τον Φρόυντ, περιλαμβάνει όχι μόνο προδιαθέσεις αλλά και ιδεατά περιεχόμενα, μνημονικά ίχνη εμπειριών παρωχημένων γενεών"⁶ (εικ. 20). Βέβαια, η αρχαϊκή κληρονομιά, που συνεχίζει να ζει κρυμμένη στις πτυχές της ιστορίας και κάτω από το οικοδόμημα και τη δομή του παρόντος, δεν μπορεί και δεν πρέπει να σύρει τα άτομα προς τα πίσω. Την ίδια επιφύλαξη διατυπώνει και ο Μαρξ, όταν τονίζει ότι "ένας άνδρας δεν μπορεί να ξαναγίνει παιδί, διαφορετικά γίνεται παιδαριώδης"⁷ (εικ. 21). Γι' αυτό, η ματιά μας στο ζωντανό ή ναρκωμένο παρελθόν πρέπει να είναι κριτική ξεπερνώντας την έλξη του δήθεν μυστηρίου. Η προσπάθεια αυτή σκοπό έχει να κερδίσει η συνείδηση ένα χαμένο κομμάτι της, το οποίο η λογική περιθωριοποίησε στη διάρκεια των αιώνων. Σε αντίθετη περίπτωση, θα έχουμε μια μυθολατρία και μια δαιώνιση προκαταλήψεων. Εξάλλου, πραγματικότητα δεν είναι μόνο ο μύθος.

4. Πρβ. στον ίδιο, ό.π., σ. 155.

5. Πρβ. Β. Balazs, *Il Film*, Einaudi, 1952, σ. 40.

6. Χ. Μαρκούζε, *Έρωτας και Πολιτισμός*. Μετ. Ι. Αρζόγλου, Κάλβος, 1970, σ. 64.

7. Κ. Μαρξ, *Εισαγωγή στην κριτική της πολιτικής οικονομίας* (έκδοση χ.τ. και x.x.).