

1. Η ιδιοφυΐα του συστήματος

Όποτε μια κινηματογραφική ταινία γίνεται έργο τέχνης οφείλεται αναμφίβολα στους ανθρώπους. Αλλά οι κινηματογραφικές ταινίες γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν, όχι από τους ανθρώπους, αλλά από τις εταιρείες. Οι εταιρείες τοποθέτησαν τα καβαλέτα, αγόρασαν τα χρώματα, τακτοποίησαν τις διαφορετικές οπτικές και προσέλαβαν τους πιθανούς καλλιτέχνες. Μέχρι να αναδυθούν οι καλλιτέχνες, τουλάχιστον, η εταιρεία είναι πιο σημαντική από το άθροισμα των μερών της. Με κάποιο τρόπο, αν και οι ποιητές μας δεν το έχουν ορίσει για μας, η εταιρεία ζει μια ζωή και ακολουθεί μια μοίρα έξω από τις ζωές και τη μοίρα των ανθρώπινων συστατικών της.

– Περιοδικό *Fortune*, Δεκέμβριος 1932¹

Παραδόξως, οι υποστηρικτές της πολιτικής των δημιουργών² θαυμάζουν τον αμερικανικό κινηματογράφο, όπου οι περιορισμοί στην παραγωγή είναι πιο μεγάλοι από οπουδήποτε αλλού. Είναι επίσης αλήθεια ότι η Αμερική είναι η χώρα όπου παρέχονται οι περισσότερες τεχνικές δυνατότητες σε έναν σκηνοθέτη. Όμως το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Πράγματι, θα παραδεχτώ ότι η ελευθερία είναι μεγαλύτερη στο Χόλιγουντ, από ό,τι λέγεται ότι είναι, αρκεί να ξέρει κάποιος πώς να εντοπίζει τις εκφάνσεις της· και θα προσθέσω ότι η παράδοση των ειδών είναι η βάση των λειτουργιών για τη δημιουργική ελευθερία. Ο αμερικανικός κινηματογράφος είναι μια κλασική τέχνη, αλλά τότε γιατί να μην θαυμάζουμε σ' αυτήν αυτό που είναι πιο θαυμαστό, δηλαδή όχι μόνο το ταλέντο του ενός ή του άλλου δημιουργού ταινιών, αλλά και την ιδιοφυΐα του συστήματος.

– Αντρέ Μπαζέν [Andre Bazin]³

Το σύστημα των στούντιο

Ο Φρανσουά Τριφώ [François Truffaut], ο Γάλλος κριτικός που έγινε δημιουργός ταινιών, ανέφερε πρόσφατα ότι «όταν μια ταινία σημειώνει κάποια επιτυχία, αποτελεί κοινωνιολογικό γεγονός και το ζήτημα της ποιότητάς της γίνεται δευτερεύον» (Truffaut, 1972).⁴ Η επιτυχία μιας ταινίας μπορεί να εξαρτάται από την

καλλιτεχνική της ποιότητα, αλλά μπορεί και όχι. Αυτό είναι το μήλον της έριδος των κριτικών και πάντα θα διαχωρίζει τους ελπιستές κριτικούς, όπως ο Τζον Σάιμον [John Simon], από τους λαϊκιστικούς, όπως η Πολίν Κέιλ [Pauline Kael]. Όμως, σε τελική ανάλυση, η ποιότητα οποιασδήποτε ταινίας, μια και η ίδια η ποιότητα βασίζεται στην υποκειμενική κριτική συναίνεση, είναι δευτερεύουσας σημασίας σε σύγκριση με το γεγονός του κοινωνικού και οικονομικού αντίκτυπου που έχει. Η παρατήρηση του Τριφό φαίνεται να συμπίπτει, κι αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον, με την απόφαση του 1915 του Ανώτατου Δικαστηρίου των ΗΠΑ, που αναφέρει ότι «η παρουσίαση των κινηματογραφικών ταινιών είναι μια επιχειρηματική δραστηριότητα, απλή και συγκεκριμένη, που προκύπτει και διενεργείται με σκοπό το κέρδος». Τόσο ο Τριφό, όσο και το Ανώτατο Δικαστήριο, αναγνώρισαν μια βασική αρχή του εμπορικού κινηματογράφου: οι παραγωγοί μπορεί να μην γνωρίζουν πολλά για την τέχνη, αλλά ξέρουν τι πουλάει και πώς να το παράγουν συστηματικά. Αν αυτό που παράγει ο παραγωγός τύχει να αξιολογηθεί από τους κριτικούς ως τέχνη, ακόμη καλύτερα.

Κατά βάση, ο ρόλος των εταιρειών παραγωγής του Χόλιγουντ ανέκαθεν ήταν να δημιουργούν αυτό που ονόμασε ο Τριφό κοινωνιολογικά γεγονότα. Στις συνεχείς τους προσπάθειες να προσεγγίσουν όσο το δυνατόν μαζικότερο κοινό, οι πρώτοι κινηματογραφιστές εξερεύνησαν τομείς που πιθανόν να προσέλκυαν το κοινό, και ταυτόχρονα τυποποίησαν τους τομείς αυτούς, που είχε ήδη εξακριβωθεί ότι ενδιαφέρουν το κοινό βάσει της ανταπόκρισής του. Στη σταδιακή ανάπτυξη της επιχειρηματικής δραστηριότητας παραγωγής ταινιών η τυποποίηση έπαιρνε σταθερά το προβάδισμα έναντι του πειραματισμού, για οικονομικούς λόγους. Την περίοδο 1915-1930 τα στούντιο τυποποίησαν, και άρα έκαναν πιο οικονομική, σχεδόν κάθε πτυχή της παραγωγής ταινιών (Balio, 1976).⁵ Λόγω της αυστηρής οργάνωσης που ακολούθησαν, τα στούντιο της κλασικής εποχής του Χόλιγουντ (περίπου από το 1930 έως το 1960) ονομάστηκαν συστήματα *εργοστασιακής* παραγωγής. Η αναλογία δεν είναι αβάσιμη στην καθημερινή πρακτική της βιομηχανίας: το «σύστημα των στούντιο» λειτούργησε για να παράγει μαζικά και να διανέμει μαζικά ταινίες. Κάτι τέτοιο είναι πολύ διαφορετικό από το «Νέο Χόλιγουντ», όπου τα στούντιο λειτουργούν κυρίως ως εταιρείες διανομής, δηλαδή διανέμουν ταινίες οι οποίες, κατά κύριο λόγο, είναι ανεξάρτητης παραγωγής.

Μέχρι τη δεκαετία του 1950, τα μεγάλα στούντιο (MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Paramount, RKO) όχι μόνο έκαναν κινηματογραφικές ταινίες, αλλά και τις εκμίσθωναν μέσω των δικών τους εταιρειών διανομής σε κινηματογράφους, των οποίων τον έλεγχο είχαν τα ίδια. Αν και τα «μεγάλα» στούντιο, καθώς και τα σημαντικά «μικρά» στούντιο (όπως Columbia,

Universal-International, Republic και Monogram), ποτέ δεν έλεγχαν πάνω από το ένα έκτο των κινηματογράφων στις Ηνωμένες Πολιτείες, παρόλα αυτά έλεγχαν τους περισσότερους κινηματογράφους ταινιών «πρώτης προβολής». Στα μέσα της δεκαετίας του 1940, όταν το κοινό του Χόλιγουντ έφτασε στο αποκορύφωμα, τα πέντε μεγάλα στούντιο είχαν στην κατοχή τους ή έλεγχαν τη λειτουργία 126 από ένα σύνολο 163 κινηματογράφων πρώτης προβολής, στις είκοσι πέντε μεγαλύτερες πόλεις της χώρας. Το κοινό που παρακολουθούσε τις ταινίες αυτές παρείχε τον κύριο όγκο των εσόδων των στούντιο, αλλά και καθόριζε τις γενικές τάσεις της παραγωγής των στούντιο και την κινηματογραφική έκφραση. Το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ διέλυσε τη μονοπωλιακή «κάθετη δομή» το 1948, μετά από δεκαετή δικαστική διαμάχη με την Paramount. Ήταν ένας από τους βασικούς παράγοντες, μαζί με τον ερχομό της τηλεόρασης και άλλες πολιτισμικές εξελίξεις, που οδήγησαν τελικά στον «θάνατο» του συστήματος των στούντιο. Μέχρι τότε, όμως, το Χόλιγουντ είχε νιώσει τον παλμό του δημοφιλούς κοινού του για να αναπτύξει ένα ελκυστικό και επικερδές μέσο αφηγηματικής κινηματογραφικής έκφρασης. Οι συμβάσεις της κινηματογραφίας ταινιών μεγάλου μήκους είχαν αποκτήσει ακλόνητες βάσεις.

Έτσι, οι καλλιτέχνες και οι βιομήχανοι συμμετείχαν σε μια αναγκαία και εξαιρετικά αποδοτική σχέση –με τους μεν να αντιμάχονται τους δε, αλλά και να εξαρτώνται από αυτούς– για την επιτυχία της εμπορικής τους τέχνης. Ενώ οι κινηματογραφιστές έμαθαν να προσαρμόζουν το δικό τους αφηγηματικό ένστικτο, αλλά και του κοινού τους, στις απαιτήσεις του μέσου, οι επιχειρηματίες έμαθαν να εκμεταλλεύονται την ικανότητα του μέσου για ευρεία διάδοση και κατανάλωση. Ενώ οι κινηματογραφιστές εξέλιξαν τις αφηγηματικές παραδόσεις που αναπτύχθηκαν στο θέατρο και τη λογοτεχνία, οι παραγωγοί και οι ιδιοκτήτες κινηματογράφων εξέλιξαν τις εμπορικές δυνατότητες που προηγούμενες μορφές μαζικής ψυχαγωγίας είχαν ήδη θέσει ως στόχο. Έτσι, μέχρι να τυποποιήσει η βιομηχανία του κινηματογράφου την αφηγηματική ταινία μεγάλου μήκους περί τα τέλη της δεκαετίας του 1910, η μεικτή κληρονομιά του μέσου ήταν αρκετά εμφανής. Οι ταινίες είχαν τις ρίζες τους στην κλασική λογοτεχνία και στις λαϊκές αισθηματικές ιστορίες με τις μεγαλύτερες πωλήσεις στο ευρύ κοινό, καθώς και στο θέατρο, την επιθεώρηση και τα μιούζικ χολ, δηλαδή τόσο σε παραδόσεις της «σοβαρής τέχνης», όσο και της αμερικανικής «δημοφιλούς ψυχαγωγίας».⁶

Το σύγχρονο μαζικό κοινό, εντέλει, είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνο για την ανάπτυξη του συστήματος των στούντιο. Είναι το ίδιο κοινό του οποίου ο ελεύθερος χρόνος και η καταναλωτική ικανότητα αποτέλεσαν, σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο ιστορικό Άρνολντ Χάουζερ [Arnold Hauser], «έναν αποφασιστικό παράγοντα στην ιστορία της τέχνης» (Hauser, 1951, σ. 250).⁷ Με το ενδιαφέρον

του για τον κινηματογράφο, αυτό το κοινό ενθάρρυνε τη μαζική διανομή ταινιών, καθώς και την προσκόλληση στις συμβάσεις της κινηματογραφίας. Η δημιουργία ταινιών μεγάλου μήκους, όπως και το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής των μαζικών μέσων, αποτελεί δαπανηρή επιχειρηματική δραστηριότητα. Εκείνοι που επενδύουν τα κεφάλαιά τους, από τα μεγάλα στούντιο έως την ανεξάρτητη παραγωγή, εγκλωβίζονται σε ένα περίεργο παιχνίδι: από τη μια πλευρά, το προϊόν τους πρέπει να είναι επαρκώς ευρηματικό για να προσελκύσει την προσοχή και να ικανοποιήσει την απαίτηση του κοινού για καινοτομία και, από την άλλη, πρέπει να προστατεύσουν την αρχική τους επένδυση, βασισμένοι ως έναν βαθμό σε εδραιωμένες συμβάσεις που έχουν αποδειχθεί αποτελεσματικές από προηγούμενη εμπειρία και επανάληψη.

Πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι στην παραγωγή ταινιών –και κυριολεκτικά σε κάθε μορφή λαϊκής τέχνης– το επιτυχημένο προϊόν είναι αλληλένδετο με τις συμβάσεις επειδή η επιτυχία του εμπνέει την επανάληψη. Το σύστημα εσωτερικής ανατροφοδότησης της πληροφορίας στον εμπορικό κινηματογράφο διασφάλισε αυτήν την επανάληψη των επιτυχημένων ιστοριών και τεχνικών, κι αυτό γιατί το σύστημα παραγωγής-διανομής-παραστάσεως των στούντιο έδωσε τη δυνατότητα στους κινηματογραφιστές να μετρούν το έργο τους με βάση την ανταπόκριση του κοινού. Είναι σαν με κάθε εμπορική προσπάθεια να πρότειναν τα στούντιο μιαν άλλη παραλλαγή των κινηματογραφικών συμβάσεων και το κοινό να καταδείκνυε αν οι ευρηματικές παραλλαγές θα εξελίσσονταν με τη σειρά τους σε συμβάσεις μέσα από την επαναλαμβανόμενη χρήση τους.

Πρέπει, επίσης, να παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για μια *αμοιβαία* σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Το ευρηματικό ένστικτο του κινηματογραφιστή μετριάζεται από την πρακτική αναγνώριση ορισμένων συμβάσεων, καθώς και των προσδοκιών του κοινού. Το κοινό απαιτεί δημιουργικότητα ή ποικιλία, αλλά πάντα στο πλαίσιο μιας οικείας αφηγηματικής εμπειρίας. Όπως και σε κάθε ανάλογη εμπειρία, είναι δύσκολο τόσο για τον καλλιτέχνη, όσο και για το κοινό, να προσδιορίσει με ακρίβεια σε ποια στοιχεία του καλλιτεχνικού γεγονότος υπάρχει ανταπόκριση. Συνεπώς, οι συμβάσεις μιας ταινίας έχουν τελειοποιηθεί μέσα από σημαντική ποικιλομορφία και επανάληψη. Στο πλαίσιο αυτό είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη ότι περίπου 400 με 700 ταινίες κυκλοφορούσαν *κάθε χρόνο* στην κλασική εποχή του Χόλιγουντ, και ότι τα στούντιο εξαρτιόνταν ολόενα και περισσότερο από εδραιωμένες φόρμουλες και τεχνικές ιστοριών. Έτσι, οποιαδήποτε θεωρία κινηματογραφίας για το Χόλιγουντ πρέπει να υπολογίζει αυτήν τη βασική διαδικασία παραγωγής, ανατροφοδότησης και συμβατικοποίησης.

Ο ρόλος του συστήματος των στούντιο στην εξέλιξη της αφηγηματικής κινηματογραφίας ήταν σημαντικός, ως προς την εθνική και διεθνή δημοτικότητά της

και, κυρίως, τη συστηματική τελειοποίηση της κινηματογραφικής έκφρασης, μέσα από αποτελεσματικές αφηγηματικές συμβάσεις. Η διεθνής αγορά ταινιών είχε διακυμάνσεις σε όλη την περίοδο ύπαρξης των στούντιο, λόγω της οικονομικής κρίσης του κραχ του 1929 και του πολέμου. Όμως συντηρητικές εκτιμήσεις καταδεικνύουν ότι τα προϊόντα του Χόλιγουντ κατείχαν περίπου το 70 με 90 τοις εκατό του διαθέσιμου κινηματογραφικού χρόνου στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες και τις χώρες της Λατινικής Αμερικής. Επιπλέον, οι «κατηγορίες, ανάλογα με τη θεματολογία» του Συνδέσμου Αμερικανικού Κινηματογράφου [Motion Picture Association of America] για τη χρονιά του 1950, καταδεικνύουν ότι πάνω από το 60 τοις εκατό όλων των παραγωγών του Χόλιγουντ εκείνης της χρονιάς ήταν είτε γουέστερν (27%) ή αστυνομικές ταινίες (20%), ρομαντικές κομεντί (11%) ή μιούζικαλ (4%), και ότι περίπου 90 τοις εκατό ανήκαν σε κάποια προϋπάρχουσα κατηγορία –ταινίες κατασκοπευτικές/μυστηρίου, πολεμικές κ.λπ. (Sterling και Haight, 1978).⁸

Αυτά που προκύπτουν από τα παραπάνω δεδομένα είναι τα εξής: πρώτον, η κυριαρχία του Χόλιγουντ, όχι μόνο στις εθνικές παραγωγές και τη διανομή, αλλά και τις διεθνείς, δείχνει ότι η επιρροή του εκτείνεται κατά πολύ εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών. Δεύτερον, και ακόμη πιο σημαντικό, το στιλ του Χόλιγουντ γενικά δεν αφορούσε μόνο μεμονωμένες τεχνικές παραγωγής και αφηγηματικά τεχνάσματα, αλλά και εδραιωμένους τύπους ιστοριών ή «είδη», όπως το γουέστερν ή το μιούζικαλ. Και αυτά τα είδη με τη σειρά τους επηρέασαν την κινηματογραφία στις άλλες χώρες. Θα μπορούσε, για παράδειγμα, να αναλογιστεί κανείς πόσο έχουν επηρεαστεί τα ιταλικά «σπαγγέτι γουέστερν», οι ιαπωνικές ταινίες σαμουράι ή οι γαλλικές σκληροτράχηλες αστυνομικές ταινίες του Νέου Κύματος από τα είδη που αναπτύχθηκαν από το σύστημα των στούντιο του Χόλιγουντ.

Ταινίες των ειδών [genre film] και σκηνοθέτες των ειδών [genre director]

Με απλά λόγια, μια ταινία αντιπροσωπευτική ενός είδους –γουέστερν, μιούζικαλ, γκανγκοτερική ταινία ή τρελή κωμωδία– αφορά οικείο, κατά βάση μονοδιάστατους, χαρακτήρες που συμμετέχουν σε ένα προβλέψιμο πρότυπο ιστορίας, το οποίο εκτυλίσσεται σε ένα οικείο σκηνικό. Κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας του συστήματος των στούντιο, οι ταινίες που ήταν αντιπροσωπευτικές ενός είδους αποτελούσαν τη συντριπτική πλειοψηφία των πιο δημοφιλών και επικερδών παραγωγών. Η τάση αυτή συνεχίστηκε ακόμη και μετά το τέλος του συστήματος. Αντίθετα, οι ταινίες που δεν ήταν αντιπροσωπευτικές κάποιου είδους συνήθως

προσέλκυαν περισσότερο την προσοχή των κριτικών κατά τη διάρκεια της περιόδου των στούντιο. Τέτοιες ταινίες είναι: *Τα σταφύλια της οργής* [*The Grapes of Wrath*] του Τζον Φορντ [John Ford], *Ο κύριος Βερντού* [*Monsieur Verdoux*] του Τσάρλι Τσάπλιν [Charlie Chaplin], *Χαμένο Σαββατοκύριακο* [*The Lost Weekend*] του Μπίλι Ουάιλντερ [Billy Wilder] και *Το ημερολόγιο μιας καμαριέρας* [*Diary of a Chambermaid*] του Ζαν Ρενουάρ [Jean Renoir].

Αυτές και άλλες ταινίες που δεν είναι αντιπροσωπευτικές κάποιου είδους γενικά ακολουθούσαν την προσωπική και ψυχολογική ανάπτυξη ενός «κεντρικού χαρακτήρα» ή πρωταγωνιστή. Οι κεντρικοί χαρακτήρες δεν είναι οικείοι τύποι που έχουμε δει σε προηγούμενες ταινίες (όπως ο γκάνγκστερ, ο μουσικός, ο κάουμποϊ). Αντίθετα, είναι μοναδικά πρόσωπα με τα οποία σχετιζόμαστε λιγότερο σε επίπεδο προηγούμενης κινηματογραφικής εμπειρίας από ό,τι σε επίπεδο δικής μας εμπειρίας από τον «πραγματικό κόσμο». Η πλοκή σε μη αντιπροσωπευτικές κάποιου είδους ταινίες δεν εκτυλίσσεται μέσω συμβατικών συγκρούσεων προς μια προβλέψιμη λύση (όπως ο γκάνγκστερ που πέφτει νεκρός στο χαντάκι ή η κορύφωση ενός μουσικού νούμερου). Αντ' αυτού, εκτυλίσσεται μια γραμμική πλοκή, στην οποία τα διάφορα γεγονότα συνδέονται με χρονολογική σειρά και οργανώνονται από την οπτική αντίληψης του ίδιου του κεντρικού χαρακτήρα. Η λύση της πλοκής γενικά συμβαίνει όταν η σπουδαιότητα των εμπειριών του πρωταγωνιστή –της «πλοκής»– γίνεται προφανής σ' αυτόν ή στο κοινό ή και στους δύο.

Οι μη αντιπροσωπευτικές ταινίες κάποιου είδους αντιστοιχούν σε ένα περιορισμένο ποσοστό χολιγουντιανών παραγωγών και, όπως θα περίμενε κανείς, σε πολλές από αυτές οι σκηνοθέτες ήταν δημιουργοί ταινιών που γεννήθηκαν στο εξωτερικό, όπως οι Ουάιλντερ και Ρενουάρ. Όμως εξίσου σημαντικοί είναι και εκείνοι οι ξένοι σκηνοθέτες που προσαρμόστηκαν τόσο αποτελεσματικά στο σύστημα του Χόλιγουντ που στηρίζεται στα κινηματογραφικά είδη, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, στα γουέστερν και τις αστυνομικές ταινίες του Φριτς Λανγκ [Fritz Lang], τα μιούζικαλ και τις ρομαντικές κομεντί του Ερνστ Λιούμπιτς [Ernst Lubitsch] και τα κοινωνικά μελοδράματα των Ντάγκλας Σερκ [Douglas Sirk] και Μαξ Οφίλς [Max Ophuls].

Μάλιστα, η εξάρτηση ορισμένων σπουδαίων Αμερικανών σκηνοθετών από εδραιωμένα είδη ταινιών είναι εξίσου σημαντική και πολύ συχνά παραβλέπεται. Είτε συζητάμε για τα μελοδράματα του Γκρίφιθ [Griffith], τις φαρσοκωμωδίες του Κίτον [Keaton], τα γουέστερν του Φορντ ή τα μιούζικαλ του Μινέλι [Minnelli], αναφερόμαστε σε σκηνοθέτες του Χόλιγουντ, των οποίων η φήμη ως καλλιτεχνών, ως δημιουργικών κινηματογραφιστών, βασίζεται στο έργο τους στο πλαίσιο των δημοφιλών κινηματογραφικών ειδών. Καθώς η εποχή των στούντιο υποχωρεί στην αμερικανική ιστορία του κινηματογράφου, γίνεται ολο-

ένα και πιο εμφανές ότι οι περισσότεροι από τους αναγνωρισμένους Αμερικανούς σκηνοθέτες-δημιουργούς [auteurs] παρήγαγαν τα πιο εκφραστικά και σημαντικά τους έργα στο πλαίσιο εξαιρετικά τυποποιημένων μορφών.

Η πολιτική του σκηνοθέτη-δημιουργού [the auteur policy]

Ακόμη και με αυτόν τον περιορισμό, δεν μπορούμε να εγκαταλείψουμε την «πολιτική του σκηνοθέτη-δημιουργού»,⁹ τη μόνη πιο παραγωγική έννοια στη μελέτη του κινηματογράφου κατά τη διάρκεια της τελευταίας εικοσιπενταετίας, αν και πρέπει να λάβουμε υπόψη τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματά της.¹⁰ Η έννοια της σκηνοθετικής δημιουργίας, δηλαδή ότι ο σκηνοθέτης είναι η δημιουργική δύναμη που ελέγχει και έτσι είναι *δυνάμει* ο «δημιουργός» των ταινιών του, είναι μια απαραίτητη και λογική κριτική προσέγγιση. Όσοι συζητούσαν για το «άγγιγμα του Λιούμπιτς» στη δεκαετία του 1930 ή προέβλεπαν το επόμενο «θρίλλερ του Χίτσκοκ [Hitchcock]» στη δεκαετία του 1940, στην ουσία χρησιμοποιούσαν αυτήν την κριτική προσέγγιση.

Αρχικά, η προσέγγιση του σκηνοθέτη-δημιουργού επισημοποιήθηκε από μια ομάδα κριτικών, μεταξύ αυτών ο Φρανσουά Τριφό, ο Ερίκ Ρομέρ [Eric Rohmer] και ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ [Jean-Luc Godard], που έγραφαν για το γαλλικό περιοδικό για τον κινηματογράφο *Cahiers du cinéma*. Υπό τον εκδότη Αντρέ Μπαζέν, οι κριτικοί των *Cahiers* σε όλη τη δεκαετία του 1950 διαμόρφωσαν την έννοια της «πολιτικής του δημιουργού» [*la politique des auteurs*] ως εναλλακτική στις αναλύσεις που εστιάζονταν στο περιεχόμενο και το θέμα-πλοκή των ταινιών. Πρέπει να σημειωθεί ότι η πολιτική του δημιουργού δεν αναπτύχθηκε για να αντιμετωπίσει τους ξένους δημιουργούς ταινιών που είχαν μεγάλο έλεγχο των παραγωγών τους, αλλά για να επανεκτιμήσει εκείνους τους σκηνοθέτες του Χόλιγουντ που, παρά τους περιορισμούς που επέβαλε το σύστημα των στούντιο, ήταν σε θέση να περάσουν στο έργο τους το *προσωπικό τους ύφος*.

Για να γίνει αντιληπτή η τέχνη της εμπορικής κινηματογραφίας, υποστήριξαν οι κριτικοί που χρησιμοποίησαν τον όρο σκηνοθέτης-δημιουργός, πρέπει να εμπλουτίσουμε το κυρίαρχο ενδιαφέρον των κριτικών για το «θέμα» μιας ταινίας με περισσότερες πτυχές που αφορούν το ύφος της εικόνας, τη δουλειά με την κάμερα, την επιμέλεια και πολλούς άλλους παράγοντες που συνολικά αποτελούν την «αφηγηματική φωνή» του σκηνοθέτη. Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ είπε κάποτε ότι ενδιαφέρεται «λιγότερο για τις ιστορίες και περισσότερο για τον τρόπο εξιστόρησής τους» (Sadoul, 1972, σ. 117).¹¹ Η ανάλυση σύμφωνα με τη *θεωρία του δημιουργού* είναι, τελικά, μια επισημοποιημένη κριτική αντίδραση σ' αυτήν τη συγκεκριμένη αντίληψη περί κινηματογραφίας.

Καθώς η πολιτική του *δημιουργού* γινόταν πιο συγκεκριμένη και τελικά εισήχθη στους αγγλικούς και αμερικανικούς κριτικούς κύκλους από τον Άντριου Σάρις [Andrew Sarris] και άλλους, η βιομηχανία του χολιγουντιανού κινηματογράφου υπέστη μια ριζική επανεκτίμηση. Η υπόληψη σκηνοθετών όπως ο Χίτσκοκ και ο Μινέλι, οι οποίοι είχαν απορριφθεί από πολλούς Αμερικανούς κριτικούς επειδή ασχολούνταν με τόσο χαμηλού επιπέδου ταινίες, αποκαταστάθηκε σημαντικά. Επιπλέον, ένας αριθμός σκηνοθετών που με κάποιο τρόπο είχαν διαφύγει της προσοχής των Αμερικανών κριτικών (ο Χάουαρντ Χοκς [Howard Hawks] είναι γνωστό παράδειγμα), τώρα αναγνωρίζονταν ως σημαντικοί δημιουργοί ταινιών, μαζί με πολλούς άλλους εξαιρετικούς στιλίστες που είχαν σκηνοθετήσει χαμηλού προϋπολογισμού παραγωγές ταινιών β' διαλογής (Σαμ Φούλνερ [Sam Fuller], Άντονι Μαν [Anthony Mann] και άλλοι). Ακόμη και η εκτίμηση προς έναν πολύ γνωστό σκηνοθέτη, όπως ο Τζον Φορντ, με τη φήμη του βαθιά εδραιωμένη στους κριτικούς και το κοινό, υπέστη μια κριτική αναθεώρηση που αντικατόπτριζε τη βασική επανεξέταση της κινηματογραφίας του Χόλιγουντ. Οι κριτικοί της *θεωρίας του δημιουργού* υποστήριξαν επιτυχημένα ότι οι ταινίες ειδών που δημιουργούσε ο Φορντ –πολεμικές ταινίες όπως *Φλόγκες στον Ειρηνικό* [*They Were Expendable*] και γουέστερν όπως *Η αιχμάλωτος της ερήμου* [*The Searchers*] και *Ο άνθρωπος που σκότωσε τον Λίμπερτι Βάλανς* [*The Man Who Shot Liberty Valance*]– επέδειξαν τέτοιο στιλιστικό πλούτο και θεματική αμφισημία, που τις κατέστησαν καλλιτεχνικά ανώτερες από την επιτυδευμένη καλλιτεχνία και κοινωνική συνειδητότητα των «σοβαρών» ταινιών του Φορντ, όπως *Ο καταδότης* [*The Informer*] και *Τα σταφύλια της οργής*.

Η εμπειρία είχε διδάξει στους κριτικούς της *θεωρίας του δημιουργού* ότι, εξαιτίας της δημοφιλούς και ευρηματικής φύσης του εμπορικού κινηματογράφου, ο σοβαρός καλλιτέχνης συχνά μπαίνει από την πίσω πόρτα. Πάρα πολύ συχνά το «σοβαρό κοινωνικό δράμα» στον κινηματογράφο είναι λιγότερο σοβαρό, λιγότερο αυθεντικά κοινωνικό και σαφώς λιγότερο δραματικό από ένα γουέστερν του Φορντ ή ένα μιούζικαλ του Μινέλι ή τα θρίλερ του Χίτσκοκ που υποτίθεται ότι παρέχουν την ψυχαγωγία με την οποία το κοινό ξεφεύγει από την καθημερινότητά του. Οι κριτικοί της *θεωρίας του δημιουργού*, αναγνωρίζοντας τις απαιτήσεις που είχαν το κοινό και η βιομηχανία από τους δημιουργούς ταινιών, απέρριψαν την τεχνητή διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και την ψυχαγωγία και έτσι σηματοδότησαν μια σημαντική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι –δημιουργοί ταινιών, θεατές και κριτικοί– σκέφτονταν για τις ταινίες.

Αναδρομικά, φαίνεται αρκετά λογικό που η κριτική για τα κινηματογραφικά είδη και η θεωρία για τους δημιουργούς κυριάρχησαν στη μελέτη ταινιών του Χόλιγουντ. Αυτές οι δύο κριτικές μέθοδοι πράγματι συμπληρώνουν και αντι-

σταθμίζουν η μια την άλλη, ως προς το ότι η κριτική που αφορά στα κινηματογραφικά είδη πραγματεύεται εδραιωμένες κινηματογραφικές μορφές, ενώ η κριτική για τους *δημιουργούς* εκθειάζει ορισμένους δημιουργούς ταινιών που εργάστηκαν αποτελεσματικά σε αυτές τις μορφές. Και οι δύο προσεγγίσεις αντικατοπτρίζουν αυξημένη κριτική ευαισθησία στην τάση για συμβατικοποίηση στην εμπορική κινηματογραφία. Μάλιστα, η προσέγγιση του *δημιουργού*, επιβεβαιώνοντας τη συνέπεια του σκηνοθέτη στη μορφή και την έκφραση, μετατρέπει αποτελεσματικά τον ίδιο τον *δημιουργό* σε ένα αυτούσιο κινηματογραφικό είδος, σε ένα σύστημα συμβάσεων που χαρακτηρίζουν το έργο του. Και επιπλέον, η συνέπεια του σκηνοθέτη, όπως και του είδους, είναι βασική στις οικονομικές και υλικές απαιτήσεις του μέσου και στη δημοτικότητα του στο μαζικό κοινό. Ο Τζον Φορντ, ο οποίος θεωρούσε τη σκηνοθεσία ταινιών «μια απλή δουλειά όπως όλες», έκανε την εξής παρατήρηση: «Για έναν σκηνοθέτη υπάρχουν εμπορικοί κανόνες στους οποίους είναι απαραίτητο να υπακούει. Στο επάγγελμά μας, η καλλιτεχνική αποτυχία δεν είναι τίποτα, η εμπορική αποτυχία είναι καταδίκη. Το μυστικό είναι να δημιουργούμε ταινίες που ευχαριστούν το κοινό και επίσης επιτρέπουν στον σκηνοθέτη να αποκαλύψει την προσωπικότητά του» (Sadoul, 1972, σ. 89).¹²

Ένα από τα σημαντικά χαρακτηριστικά της ανάλυσης του *δημιουργού* είναι η δομική της προσέγγιση: η μέθοδός της είναι να αποκαλύψει τη «βαθιά δομή» (τη σκηνοθετική προσωπικότητα) για να ερμηνεύει και να αξιολογεί την «επιφανειακή δομή» (τις ταινίες του σκηνοθέτη). Οι κοινωνικοοικονομικές απαιτήσεις του χολιγουντιανού κινηματογράφου, όμως, καταδεικνύουν ότι υπάρχει μια σειρά από βαθιές δομές, βιομηχανικές, πολιτικές, τεχνικές, στιλιστικές, αφηγηματικές κ.λπ. που διαμορφώνουν τη διαδικασία της παραγωγής. Επιπλέον, όταν εξετάζουμε έναν σκηνοθέτη που ασχολείται με ένα εδραιωμένο κινηματογραφικό είδος, αντιμετωπίζουμε μια άλλη, πιο «βαθιά» δομή από αυτή της προσωπικότητας του σκηνοθέτη. Η προκαθορισμένη πολιτιστική σημασία του κινηματογραφικού είδους τελικά καθορίζει το εύρος και την ουσία της εκφραστικής ενασχόλησης του σκηνοθέτη μ' αυτό το είδος.

Το γεγονός ότι η προσέγγιση ενός σκηνοθέτη είναι πιο αποτελεσματική από κάποιου άλλου προκαλεί το ενδιαφέρον του κριτικού, ο οποίος εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ο δημιουργός τις μορφικές, αφηγηματικές και θεματικές συμβάσεις καθώς και τις παραλλαγές τους. Γενικά, και ειδικά όσον αφορά στον σκηνοθέτη που εργάζεται στο πλαίσιο ενός καλά ανεπτυγμένου κινηματογραφικού είδους, ο κριτικός που είναι καλά ενημερωμένος πρέπει να διακρίνει ανάμεσα στη συμβολή του σκηνοθέτη και τη συμβολή του είδους στην εκφραστική ποιότητα μιας ταινίας. Εξετάζοντας την ταινία του Σαμ Πέκινπα

[Sam Peckinpah] *Άγρια συμμορία* [*The Wild Bunch*], για παράδειγμα, θα πρέπει να γνωρίζουμε τόσο την ιστορία των γουέστερν, όσο και τη σταδιοδρομία του Πέκινπα για να καθορίσουμε πώς επανεφευρίσκει τις συμβάσεις του κινηματογραφικού είδους.

Η ανάλυση του έργου ενός σκηνοθέτη αντιπροσωπευτικού κάποιου είδους, με το έργο να εξελίσσεται παράλληλα με το είδος, αποτελεί μια ακόμη πιο δύσκολη πρόκληση για έναν κριτικό. Μπορεί να αναλογιστεί κανείς τον Τζον Φορντ που άρχισε να σκηνοθετεί βουβά γουέστερν το 1917 και συνέχισε να παράγει τις πιο δημοφιλείς και σημαντικές ταινίες που ανήκουν στο είδος μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960; Και τι γίνεται με έναν σκηνοθέτη, όπως ο Άλφρεντ Χίτσκοκ που κατά μια έννοια «εμφύρε» το ψυχολογικό θρίλερ και κυριάρχησε ολοκληρωτικά στο συγκεκριμένο είδος από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 έως τη δεκαετία του 1960; Θα συζητήσουμε αυτά τα θέματα σε επόμενα κεφάλαια, αλλά για την ώρα παραμένουν ανοιχτά ερωτήματα που δείχνουν την πολυπλοκότητα της κριτικής των χολιγουντιανών ταινιών που αντιπροσωπεύουν κινηματογραφικά είδη.

Το ίδιο το σύστημα παραγωγής των στούντιο, το οποίο σχεδιάστηκε με στόχο την παραγωγή άπειρων παραλλαγών πάνω σ' ένα θέμα, χαρακτηριστικό της κινηματογραφίας των ειδών, βρίσκεται στο επίκεντρο αυτού του κριτικού διλήμματος. Λόγω των πρακτικών προβλημάτων του προϋπολογισμού για το σχέδιο του σκηνικού, το σενάριο κ.ο.κ., τα στούντιο ενθάρρυναν την ανάπτυξη κινηματογραφικών ειδών. Προφανώς, τα κόστη μπορούσαν να μειωθούν επαναλαμβάνοντας επιτυχημένες συνταγές. Τα κέρδη από τις κινηματογραφικές επιτυχίες και μόνο αποτελούσαν επαρκή κριτήρια για τη συνεχιζόμενη παραγωγή κινηματογραφικών ειδών. Τα στούντιο σαφώς δεν χρειάζονταν να κατανοήσουν γιατί ορισμένες αφηγηματικές μορφές προσέλκυαν περισσότερο το ενδιαφέρον των θεατών. Το μόνο που ζητούσαν ήταν εξασφάλιση ότι όντως υπήρχε ενδιαφέρον και μπορούσε να αξιοποιηθεί οικονομικά. Έτσι, πολλές πτυχές της παραγωγής των στούντιο τροποποιούνταν για να εξυπηρετήσουν την κινηματογραφία των ειδών: οι «σχολές» συγγραφέων και τεχνικών συνεργείων, των οποίων το έργο περιοριζόταν σε ορισμένους τύπους ταινιών, τα σκηνικά των στούντιο και ηχητικά εφέ που ήταν σχεδιασμένα για συγκεκριμένα είδη, ακόμη και το «σταρ-σύστημα» που αξιοποιούσε τα οικεία και εύκολα κατηγοριοποιημένα χαρακτηριστικά μεμονωμένων ηθοποιών. (Προσπαθήστε να φανταστείτε, για παράδειγμα, ένα φιλί όλο πάθος μεταξύ του Τζον Γουέιν [John Wayne] και της Τζίντζερ Ρότζερς [Ginger Rogers]. Απλώς δεν «κολλάει», κυρίως λόγω της στενής σύνδεσης ανάμεσα στον κινηματογραφικό χαρακτήρα του σταρ, ως «περσόνα», και τη θέση του / της, ως σύμβαση ενός κινηματογραφικού είδους.)

Κινηματογραφικό είδος και αφηγηματικές συμβάσεις

Όπως δείχνει αυτό το παράδειγμα, το *αφηγηματικό πλαίσιο* οποιουδήποτε κινηματογραφικού είδους εμποτίζει τις συμβάσεις του με νόημα. Αυτό το νόημα με τη σειρά του καθορίζει τη χρήση τους σε μεμονωμένες ταινίες. Γενικά, ο εμπορικός κινηματογράφος αναγνωρίζεται από μορφολογικά και αφηγηματικά στοιχεία, που είναι κοινά σχεδόν σε όλα τα προϊόντα του: η χολιγουντιανή ταινία είναι μια ιστορία συγκεκριμένου μήκους που εστιάζει σε έναν πρωταγωνιστή (έναν ήρωα, έναν κεντρικό χαρακτήρα) και αφορά σε ορισμένα πρότυπα παραγωγής, το ύφος του («αόρατου») μοντάζ, τη χρήση ειδικής μουσικής για το έργο κ.ο.κ. Η ταινία είδους, όμως, δεν αναγνωρίζεται μόνο από τη χρήση αυτών των γενικών κινηματογραφικών τεχνασμάτων για να δημιουργήσει έναν φανταστικό κόσμο. Είναι επίσης σημαντικό ότι αυτός ο κόσμος είναι προκαθορισμένος και ουσιαστικά άθικτος. Τα αφηγηματικά συστατικά μιας ταινίας μη αντιπροσωπευτικής κάποιου είδους, δηλαδή οι χαρακτήρες, το σκηνικό, η πλοκή, οι τεχνικές κ.λπ., αποκτούν τη σπουδαιότητά τους, καθώς ενσωματώνονται στην ίδια τη μεμονωμένη ταινία. Σε μια ταινία είδους, όμως, αυτά τα συστατικά έχουν από πριν σπουδαιότητα, ως στοιχεία της φόρμουλας ενός συγκεκριμένου είδους. Σ' αυτήν την περίπτωση, όταν διαπραγματεύεται ο θεατής μια ταινία είδους, συγκρίνει την παραλλαγή της ταινίας με το προκαθορισμένο αφηγηματικό σύστημα του είδους, που έχει ήδη τη δική του αξία.

Ένα παράδειγμα αυτής της διαδικασίας μπορεί να εντοπιστεί σε μια τυπική μονομαχία μιας ταινίας γουέστερν. Τα πάντα, από την ενδυμασία των χαρακτήρων, το παρουσιαστικό τους και τα όπλα, έως το πώς στέκονται, σε έναν χωματόδρομο κάποιας παραμεθόριας αμερικανικής κοινότητας, αποκτούν μια σπουδαιότητα πέραν των άμεσων αφηγηματικών προβληματισμών της ταινίας. Αυτή η σπουδαιότητα βασίζεται στην εξοικείωση του θεατή με τον «κόσμο» του κινηματογραφικού είδους, παρά με τον δικό του κόσμο. Όπως παρατήρησε ο Ρόμπερτ Γουόρσους [Robert Warshow] στην ανάλυσή του για το γκανγκστερικό είδος, «μόνο με τη στοιχειώδη έννοια ο τύπος της ταινίας συνδέεται με την εμπειρία της πραγματικότητας που έχει το κοινό. Πολύ πιο άμεσα, συνδέεται με την προηγούμενη εμπειρία του ίδιου του τύπου ταινίας – δημιουργεί, δηλαδή, το δικό του πεδίο αναφοράς» (Warshow, 1962, σ. 130).¹³ Δεν είναι η απλή επανάληψή τους που προσδίδει στα στοιχεία του κινηματογραφικού είδους την προϋπάρχουσα σπουδαιότητά τους, αλλά η επανάληψή τους σε ένα τυποποιημένο μορφολογικό, αφηγηματικό και θεματικό πλαίσιο. Αν αρχικά μια ταινία γίνει δημοφιλής επιτυχία, η ιστορία που αφηγείται αυτή η ταινία υφίσταται πάλι επεξεργασία σε επόμενες ταινίες και επαναλαμβάνεται μέχρι να αποκτήσει το προφίλ ισορροπίας της, δηλαδή

μέχρι να αποτελέσει ένα χωρικό και θεματικό πρότυπο οικείων πράξεων και σχέσεων. Τέτοια επανάληψη προκύπτει από την αλληλεπίδραση των στούντιο και του μαζικού κοινού και διατηρείται όσο ικανοποιεί τις ανάγκες και τις προσδοκίες του κοινού και παραμένει οικονομικά βιώσιμη για τα στούντιο.

Το κινηματογραφικό είδος ως κοινωνική δύναμη

Η εξοικείωση του θεατή με ένα κινηματογραφικό είδος είναι, φυσικά, αποτέλεσμα μιας *σωρευτικής διαδικασίας*. Η πρώτη φορά που βλέπει ο θεατής ένα γουέστερν ή ένα μιούζικαλ στην ουσία μπορεί να είναι πιο δύσκολη και να απαιτεί πολύ μεγαλύτερη προσπάθεια από ό,τι αν έβλεπε μια ταινία μη αντιπροσωπευτική ενός είδους, κυρίως λόγω των ιδιαίτερων αφηγηματικών συμβάσεων και της λογικής του κινηματογραφικού είδους. Όμως, όταν ο θεατής βλέπει επανειλημμένα ταινίες ενός συγκεκριμένου είδους, τότε το αφηγηματικό πρότυπο βγαίνει στην επιφάνεια και αρχίζουν να διαμορφώνονται οι *προσδοκίες* του θεατή. Και όταν αναλογιστούμε ότι το πρότυπο του είδους περιλαμβάνει όχι μόνο αφηγηματικά στοιχεία (χαρακτήρες, πλοκή, σκηνικό) αλλά και θεματικά ζητήματα, γίνεται εμφανής η επιρροή του είδους στο επίπεδο της *κοινωνικοποίησης*.

Επιπλέον, όταν εξετάζουμε τα είδη των ταινιών, αυτά τα δημοφιλή αφηγήματα των οποίων η πλοκή, οι χαρακτήρες και τα θέματα τελειοποιούνται μέσω της χρήσης σε ένα μαζικό μέσο, θεωρούμε μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης που εμπλέκει το κοινό πιο άμεσα από οποιαδήποτε άλλη παραδοσιακή μορφή τέχνης στο παρελθόν. Υπάρχουν προηγούμενες μορφές που προέβλεψαν αυτήν την εξέλιξη, ειδικά καλλιτεχνικές παραστάσεις όπως το αρχαίο ελληνικό δράμα ή το αναγεννησιακό δράμα. Όμως, οι συνέπειες των δημοφιλών αφηγηματικών συνταγών άρχισαν να διαμορφώνονται μετά την εφεύρεση του τυπογραφείου και τη διάδοση των φτηνών μελοδραματικών μυθιστορημάτων, της λαϊκής λογοτεχνίας και των βιβλίων του Μπιντλ [Beadle] (πήραν το όνομά τους από το όνομα του εκδότη Εράστους Μπιντλ [Erastus Beadle]). Ο Χένρι Νας Σμιθ [Henry Nash Smith] εξέτασε τις συνέπειες αυτές στη μελέτη του για τον αμερικανικό «μύθο της Δύσης» (που εκφράζεται στα γουέστερν), με τίτλο *Η παρθένα γη* [The Virgin Land]. Ο Σμιθ ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη δημιουργική στάση που έχουν μεμονωμένοι συγγραφείς λαϊκών ιστοριών, οι οποίοι παρήγαγαν και αναπαρήγαγαν δημοφιλείς ιστορίες γουέστερν για ένα κοινό που διψούσε γι' αυτές και επηρεαζόταν εύκολα. Η βασική θέση του Σμιθ είναι ότι αυτοί οι συγγραφείς συμμετείχαν, με τους εκδότες και το κοινό συλλογικά, στη δημιουργική εξύμνηση των αξιών και των ιδανικών που συνδέονται με την επέκταση προς δυσμάς, τρέφοντας, έτσι, και συντηρώντας τον μύθο του γουέστερν (και κατ' επέκταση της Δύσης). Ισχυρίζεται ότι ο

λαϊκός συγγραφέας δεν καπιλεύεται την αγορά του, ρίχνοντας τον εαυτό του στο επίπεδο του μαζικού κοινού, αλλά συνεργάζεται μαζί του, για τη διαμόρφωση και την ενίσχυση συλλογικών αξιών και ιδανικών. «Η μυθιστορία που παράγεται με αυτές τις συνθήκες κυριολεκτικά παίρνει τον χαρακτήρα της αυτόματης γραφής», αναφέρει ο Σμιθ. «Ένα τέτοιο έργο τείνει να γίνει ένα μαζικό όνειρο με αντικειμενική μορφή, όπως οι κινηματογραφικές ταινίες, οι σαπουνόπερες ή τα βιβλία κόμικς, που αποτελούν το σημερινό ισοδύναμο των παλιών ιστοριών α λα Μπιντλ. Ο μεμονωμένος συγγραφέας εγκαταλείπει την προσωπικότητά του και ταυτίζεται με τους αναγνώστες του» (Smith, 1950, σ. 91).¹⁴

Από την άλλη πλευρά, βέβαια, υπάρχουν λαϊκοί μυθιστοριογράφοι όπως οι Τζέιμς Φένιμορ Κούπερ [James Fenimore Cooper] και Ζέιν Γκρέι [Zane Grey], όπως και σκηνοθέτες αντιπροσωπευτικοί κάποιου είδους, όπως ο Τζον Φορντ και ο Σαμ Πέκινπα, που χρησιμοποιούσαν εξαιρετική μορφική και εκφραστική καλλιτεχνία στις ιστορίες γουέστερν και των οποίων η γραφή κάθε άλλο παρά αυτόματη φαίνεται. Υπογραμμίζοντας τη σχέση των φτηνών λαϊκών μυθιστορημάτων γουέστερν με το μαζικό κοινό και, κατά συνέπεια, με το αμερικανικό παραδοσιακό φολκλορικό στοιχείο, όμως, η μελέτη του Σμιθ προσθέτει μια σημαντική διάσταση στη συζήτησή μας. Αναφέρει ότι αυτά τα μυθιστορήματα γράφτηκαν, όχι μόνο για το μαζικό κοινό, αλλά και από αυτό. Ως παραγωγή από αποπροσωποποιημένους αντιπροσώπους του συλλογικού, ανώνυμου κοινού, και λειτουργώντας με σκοπό την εξύμνηση βασικών πεποιθήσεων και αξιών, η φόρμουλα των μυθιστορημάτων αυτών θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελεί, όχι μόνο λαϊκή τέχνη ή ακόμη και ελιτίστικη, αλλά και *πολιτιστικό τελετουργικό*, μια μορφή συλλογικής έκφρασης, φαινομενικά παρωχημένη στην εποχή της μαζικής τεχνολογίας, που όμως εκφράζει αυθεντικά τη «σιωπηλή πλειοψηφία».

Αυτή η οπτική της φύσης και της λειτουργίας της λαϊκής αφηγηματικής καλλιτεχνίας επεκτάθηκε, αρκετά προβλέψιμα, στον χώρο της εμπορικής κινηματογραφίας, όπου ισχύουν πολλές από τις ίδιες αρχές. Για την ακρίβεια, το δοκίμιο του Αντρέ Μπαζέν “La politique des auteurs” θεωρήθηκε ως ένα είδος προτροπής στους κριτικούς της *θεωρίας των δημιουργών*, πλην της σκηνοθεσίας, να εξετάζουν όλες τις άλλες πτυχές της κινηματογραφίας που συμβάλλουν στην ταυτότητα του δημιουργού οποιασδήποτε ταινίας. Ο Μπαζέν αναφέρει:

Αυτό που κάνει το Χόλιγουντ καλύτερο από οτιδήποτε άλλο στον κόσμο δεν είναι μόνο η ποιότητα ορισμένων σκηνοθετών, αλλά και η ζωντάνια και, κατά μια έννοια, η αριστεία μιας παράδοσης. Η ανωτερότητα του Χόλιγουντ είναι μόνο συμπτωματικά τεχνική. Έγκειται πολύ περισσότερο σε αυτό που θα μπορούσε να αποκαλέσει κανείς αμερικανική κινηματογραφική ιδιοφυΐα, κάτι που θα έπρεπε να αναλυθεί και έπειτα να οριστεί από μια κοινωνιολογική προσέγγιση της παρα-

γωγής του. Ο αμερικανικός κινηματογράφος είναι σε θέση, με έναν εξαιρετικά αποτελεσματικό τρόπο, να παρουσιάζει την αμερικανική κοινωνία, όπως ακριβώς θα ήθελε εκείνη να βλέπει τον εαυτό της.¹⁵ (1968, σ. 142-143)

Η βάση για την άποψη αυτή είναι το επίπεδο της *ενεργού αλλά έμμεσης συμμετοχής του κοινού* στη διαμόρφωση οποιασδήποτε λαϊκής εμπορικής μορφής. Και αυτή η συμμετοχή είναι η ίδια μια λειτουργία του συστήματος των στούντιο να επαναλαμβάνει και να μεταλαμπαδεύει, με μικρή παραλλαγή, εκείνες τις ιστορίες που το κοινό έχει ξεχωρίσει ως αξιόλογες μέσω της συλλογικής ανταπόκρισής του.

Πρέπει να αναφερθεί ότι, εξαιτίας του περιορισμένου εύρους διανομής και της περιορισμένης ανατροφοδότησης από το κοινό τον δέκατο ένατο αιώνα, ο βαθμός συνεργασίας του συγγραφέα λαϊκών μυθιστορημάτων με το κοινό του ήταν αρκετά διαφορετικός από αυτόν του χολιγουντιανού κινηματογραφιστή.¹⁶ Επιπλέον, το φτηνό λαϊκό μυθιστόρημα ή το μυθιστόρημα με τις μεγαλύτερες πωλήσεις είναι το προϊόν μιας ατομικής συνείδησης και επικοινωνείται μέσα από ένα προσωπικό μέσο έκφρασης. Αντίθετα, η χολιγουντιανή ταινία, αντιπροσωπευτική ενός είδους, παράγεται και καταναλώνεται συλλογικά. Έχουμε εδώ να ασχοληθούμε με το σύστημα των στούντιο, που γνώρισε μια περίοδο διαρκούς και ευρείας λαϊκής επιτυχίας, από τα πρώτα χρόνια του ομιλούντος κινηματογράφου και για περίπου τέσσερις δεκαετίες, μέχρι τη σταδιακή εγκατάλειψη του συστήματος παραγωγής τους υπέρ της εμπορικής τηλεοπτικής βιομηχανίας. Αυτή είναι η περίοδος πριν οι Αμερικανοί κινηματογραφιστές αρχίσουν να απευθύνονται, όπως έχουν την τάση να κάνουν και πιο πρόσφατα, σε μια πιο εξειδικευμένη αγορά ή ηλικιακή ομάδα. Τα στούντιο του Χόλιγουντ και οι ταινίες των ειδών έφτασαν στο αποκορύφωμά τους ταυτόχρονα, πράγμα που δεν είναι καθόλου τυχαίο όταν οι ταινίες θεωρούνταν μαζική ψυχαγωγία από το ευρύ κοινό που πήγαινε στον κινηματογράφο τακτικά (ή και ευλαβικά θα μπορούσε να πει κανείς), φτάνοντας στα μέσα προς τέλη της δεκαετίας του 1940 τους 90 εκατομμύρια θεατές την εβδομάδα, δηλαδή σε ύψος-ρεκόρ.

Πριν εξετάσουμε την κινηματογραφία των ειδών ως μορφή συλλογικής πολιτισμικής έκφρασης, όμως, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ορισμένες εμπορικές και τεχνολογικές πτυχές του κινηματογράφου δικαιολογούν αυτή την προσέγγιση. Ο Ντουάιτ ΜακΝτόναλντ [Dwight MacDonald] στο βιβλίο του *Θεωρία της μαζικής κουλτούρας* [*Theory of Mass Culture*] διατυπώνει «το βασικό χαρακτηριστικό της μαζικής, σε αντιδιαστολή με την υψηλή ή τη λαϊκή, κουλτούρας: κατασκευάζεται για μαζική κατανάλωση από τεχνίτες που προσλαμβάνονται από την κυρίαρχη τάξη και δεν αποτελεί προσωπική έκφραση κάποιου καλλιτέχνη ή του

κοινού ανθρώπου γενικά» (MacDonald στο Rosenberg και White, 1964).¹⁷ Από αυτή την άποψη, ακόμη και ο Σαίξπηρ [Shakespeare] είναι περισσότερο τεχνίτης, παρά ιδιαίτερος καλλιτέχνης. Παρόλα αυτά, οι παρατηρήσεις του ΜακΝτόναλντ πράγματι μας ενθαρρύνουν να αποφύγουμε οποιαδήποτε απλοϊκή σύλληψη της εμπορικής κινηματογραφίας με τη λαϊκή ή την ελιτίστικη έκφραση.

Έτσι, όπως πρέπει να αμβλύνουμε την άποψή μας για τον κινηματογραφικό *σκηνοθέτη-δημιουργό*, αναγνωρίζοντας το αποπροσωποποιημένο σύστημα παραγωγής στο οποίο εργάζεται, έτσι πρέπει να αμβλύνουμε την άποψή μας και για τις ταινίες των ειδών, ως ένα κατά κάποιο τρόπο κοσμικό, σύγχρονο πολιτιστικό τελετουργικό. Το σύστημα ανατροφοδότησης της πληροφορίας στον εμπορικό κινηματογράφο σπάνια δίνει στους θεατές τη δυνατότητα για άμεσα δημιουργική παρέμβαση. Κυρίως τους επιτρέπει να επηρεάσουν μελλοντικές παραλλαγές του είδους, εκφράζοντας τη συλλογική αποδοχή ή όχι μιας τρέχουσας ταινίας. Τέτοια απόκριση έχει σωρευτικό αποτέλεσμα, πρώτα απομονώνοντας και έπειτα σταδιακά μετατρέποντας την ιστορία μιας ταινίας σε οικείο αφηγηματικό πρότυπο. Όπως παρατηρεί ο Ρόμπερτ Γουόρσοου στη μελέτη του για τις γκανγκστερικές ταινίες:

Για να γίνει ένα τέτοιο είδος επιτυχημένο, σημαίνει ότι οι συμβάσεις του έχουν επιβληθεί στη γενική συνείδηση και έγιναν αποδεκτές, μέσω ενός συγκεκριμένου συνόλου στάσεων και συμπεριφορών, και ενός συγκεκριμένου αισθητικού αποτελέσματος. Πηγαίνει κάποιος να δει μια ταινία, ως μεμονωμένο παράδειγμα ενός είδους, έχοντας πολύ συγκεκριμένες προσδοκίες. Και η πρωτοτυπία είναι αποδεκτή, μόνο στον βαθμό που θα έκανε πιο έντονη την αναμενόμενη εμπειρία, χωρίς να την αλλάζει επί της ουσίας.¹⁸ (Warshow, 1962, σ. 130)

Κατά μια έννοια, αν και περιορισμένης έκτασης, οποιαδήποτε ταινία είδους είναι η πρωτότυπη δημιουργία ενός μεμονωμένου συγγραφέα ή σκηνοθέτη, αλλά η φύση και το εύρος αυτής της πρωτοτυπίας καθορίζονται από τις συμβάσεις και τις προσδοκίες που εμπλέκονται στη διαδικασία δημιουργίας ταινιών αντιπροσωπευτικών ενός είδους. Συνεπώς, κάθε κριτική ανάλυση αυτής της πρωτοτυπίας πρέπει να βασίζεται σταθερά σε μια κατανόηση τόσο του είδους, όσο και του συστήματος παραγωγής, στο πλαίσιο των οποίων παράγεται κάθε μεμονωμένη ταινία που αντιπροσωπεύει κάποιο είδος. Τελικά, πρέπει να συμπληρώσουμε τις ελιτίστικες κριτικές στάσεις με μια ευρύτερη προσέγγιση που να ανταποκρίνεται περισσότερο στο πολιτισμικό και βιομηχανικό επίπεδο. Κατά μια έννοια, η προσέγγιση αυτή θα μπορούσε να απορριφθεί, απλώς ως διατύπωση μιας λαϊκιστικής προκατάληψης για τη «χαμηλού επιπέδου τέχνη», με

σκοπό να αντισταθμιστούν οι ελιτίστικες προκαταλήψεις για την «υψηλή τέχνη» στη μελέτη του κινηματογράφου. Ελπίζω, όμως, ότι η αξία των ιδεών που αναπτύσσονται σε αυτό το βιβλίο θα γίνει αντιληπτή στην εφαρμογή τους, και όχι στο πλαίσιο της κριτικής διαμάχης. Όποιες και να είναι οι αντιρρήσεις για *τη θεωρία του δημιουργού*, παραμένει γεγονός ότι η ενδελεχής ανάλυση των ταινιών ορισμένων σκηνοθετών, σε συνδυασμό με τη λεπτομερή μελέτη των σκηνοθετικών μεθόδων τους, πράγματι επικυρώνει την πολιτική του *δημιουργού*, ως κάτι περισσότερο από απλώς μια κριτική προκατάληψη. Πράγματι, αποκαλύπτει κάποια βασική αλήθεια για την κινηματογραφία και την τέχνη των ταινιών. Έτσι, πρέπει και η προσέγγιση στα κινηματογραφικά είδη, όταν εφαρμόζεται με λογική και προσοχή, να αποκαλύπτει κάποιες βασικές αλήθειες για την εμπορική κινηματογραφία που θα εμπλουτίσουν την κατανόησή μας και την εκτίμησή μας για την κινηματογραφική τέχνη.