

Ο Μοντερνισμός στις άλλες Τέχνες και στον Κινηματογράφο ως ένα νέο βλέμμα αέναα μεταβαλλόμενο και η ανάδυση της φόρμας και της δομής ως κυρίαρχα θέματα του μοντερνισμού

του Δρ Νίκου Τερζή



Το πραγματικό πρόβλημα με τον σύγχρονο πόλεμο είναι ότι δεν δίνει σε κανένα μια ευκαιρία να σκοτώσει τους κατάλληλους ανθρώπους.

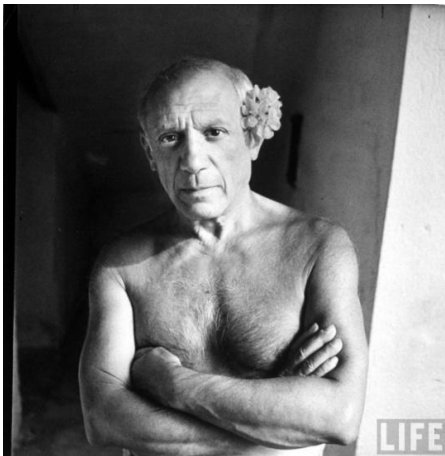
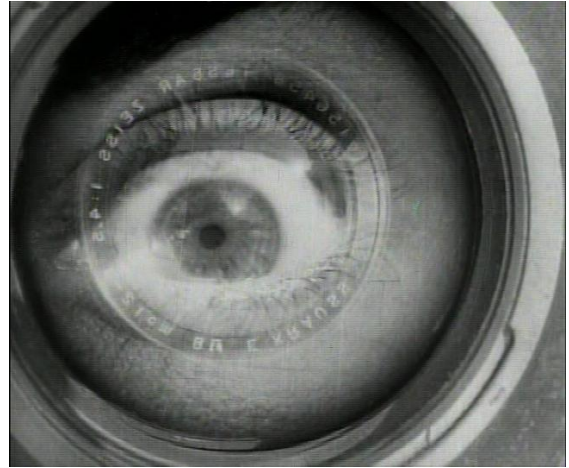
Η λογοτεχνία είναι ειδήσεις που παραμένουν ειδήσεις.

Η σπουδαία λογοτεχνία είναι απλώς γλώσσα φορτισμένη με νόημα στον ανώτατο δυνατό βαθμό.

Όλη η μεγάλη τέχνη είναι γέννημα της μητρόπολης. Ezra Pound

Είμαι ένα μάτι. Είμαι ένα μηχανικό μάτι. Εγώ, μια μηχανή, σου δείχνω έναν κόσμο του οποίου τις ομοιότητες μόνο εγώ μπορώ να δω.

Απελευθερωμένο από τα όρια του χρόνου και του χώρου, βάζω σε συντεταγμένες καθένα και όλα μαζί τα σημεία του σύμπαντος, οπουδήποτε θέλω να είναι. Η άποψή μου οδηγεί στη δημιουργία μιας φρέσκιας αντίληψης του κόσμου. Έτσι, εξηγώ με έναν νέο τρόπο τον κόσμο που είναι άγνωστος για εσένα. Dziga Vertov



Ο Θεός είναι στην πραγματικότητα απλώς ένας άλλος καλλιτέχνης. Έπλασε την καμηλοπάρδαλη, τον ελέφαντα και τη γάτα. Δεν έχει πραγματικό στίλ. Απλώς κάθε φορά αποπειράται διαφορετικά πράγματα. Pablo Picasso

Οι ιδέες δεν με ενδιαφέρουν τόσο πολύ όσο η μορφή των ιδεών. Jean Jennet

Δεν ψάχνω· βρίσκω. Pablo Picasso

Τι υπέροχη ειρωνεία, αν σκεφτεί κανείς πως κάποιες από τις μοντερνιστικές φόρμες στο πολυαιωνόβιο μυθιστόρημα και την πανάρχαια ζωγραφική προήλθαν από την εξέλιξη της νεοσσού κινηματογραφικής φόρμας. Ο Κυβισμός λόγου χάρη, ο οποίος σημείωσε μια κρίσιμη στροφή στην ιστορία όλων των τεχνών απελευθερώνοντας τον καλλιτέχνη από τον ρόλο του αντιγραφέα του πραγματικού κόσμου, είναι ένα είδος συνύπαρξης των χαρακτηριστικών

«όψεων» ενός ταυτόχρονου μοντάζ, χωρικά διευθετημένου στο ίδιο εικαστικό κάδρο.¹ Στο μυθιστόρημα, με το οποίο ο κινηματογράφος, λόγω της αφηγηματικής του δυνατότητας, ανέπτυξε συνδέσμους πολύ ισχυρότερους απ' ό,τι με τη ζωγραφική ή ακόμα και την θεατρική δραματολογία:

[...] η ασυνέχεια της πλοκής και της σκηνικής εξέλιξης, η ξαφνική ανάδυση σκέψεων και διαθέσεων, η σχετικότητα και η ασυνέπεια των δεδομένων του χρόνου, είναι που μας θυμίζουν στο έργο των Proust και Joyce, του Don Passos και της Virginia Woolf τα κομμάτια, τα *dissolves* και τις παρεμβολές του φιλμ [...]. (Hauser, 1958, 244).²

Αργότερα, από τους εκφραστές του *Νέου Μυθιστορήματος* (*nouveau roman*) τη δεκαετία του '50 στη Γαλλία:³ Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Violette Leduc, Le Clézio, Alain Robbe-Grillet και Marguerite Duras,⁴ οι δύο τελευταίοι υιοθέτησαν στην πρόζα τους τις μεθόδους της κινηματογραφικής περιγραφής, για να γράψουν και να σκηνοθετήσουν στη συνέχεια τις δικές τους ταινίες οι οποίες εκφράστηκαν σε ένα στιλιστικό πεδίο μοντερνιστικής συνάντησης των δύο τεχνών. *Οι μοντερνιστές επιτέθηκαν στην παράδοση,*⁵ ειδικά εκείνη που έβλεπε την τέχνη σαν παυσίλυπο, ένα παυσίπονο τόπο ικανοποίησης και κλασικής αρμονίας, οδηγό υπερβατικής θεώρησης της φύσης, μέσω μιας ψευδαισθησιακής ιδεολογικής συμφιλίωσης.⁶ Οι ζωγράφοι έπαψαν να συναγωνίζονται τη φωτογραφία κι αντί να αναπαριστούν τον κόσμο κατοπτρικά, δημιούργησαν εικόνες που αντανακλούσαν τις ιδιότητες της γραμμής, του χρώματος, του όγκου.

Αλλά ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '10 και επίσημα πλέον το 1924 στο Παρίσι με την έκδοση του Σουρεαλιστικού Μανιφέστου από τον ποιητή και θεωρητικό André Breton (1896–1966), οι σουρεαλιστές, αιχμή του δόρατος του μοντερνισμού κατά τη γνώμη μου –σε μια απόπειρα σύνθεσης των ψυχαναλυτικών θεωριών και της μελέτης των ονείρων του Sigmund Freud με τα πολιτικά ιδεώδη του Karl Marx– είχαν επιφέρει μια διεθνή πολιτιστική

¹ Δεν θα ήταν αδόκιμο να πούμε (τηρουμένων των αναλογιών), ότι ο Κυβισμός προέβλεψε στη ζωγραφική τα jump cuts του Godard στον κινηματογράφο. Βλ. Noel Burch. *Theory of Film Practice*, 1973, σς. 36-37.

² Επίσης, βλ. John Willet. *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917–1933*. New York: Pantheon Books, 1978. Ευρύτατη ανασκόπηση της πιο πλούσιας πολιτιστικά περιόδου της μοντέρνας Ευρώπης.

³ «Το ενδιαφέρον είναι πως η ίδια η λογοτεχνία μερικές φορές εκφράζει ένα είδος φθόνου για τον κινηματογράφο, όπως όταν ο νομπελίστας Robbe-Grillet αποβλέπει στον διαρκή ενεστότα του κινηματογράφου ή όταν ο Humbert Humbert στη *Lolita* του Nabokov, παρατηρεί με απογοήτευση ότι εκείνος, αντίθετα από έναν κινηματογραφικό σκηνοθέτη, πρέπει να «εντάξει την επίδραση μιας στιγμιαίας εικόνας σε μια ακολουθία λέξεων», με τέτοιο τρόπο που «η φυσική συσσώρευσή τους στη σελίδα αποδυναμώνει την πραγματική λάμψη, την οξεία μοναδικότητα της εντύπωσης». Βλ. Robert Stam. *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*. Μετ. Κατερίνα Κακλαμάνη. Επιμ. Εύα Στεφανή, εκδ. Πατάκη, 2006, σ. 26.

⁴ Η Marguerite Duras θεωρήθηκε εκφραστής του *Νέου Μυθιστορήματος* από παρεξήγηση. Η Nathalie Sarraute πρόσφερε ιδιαίτερα θεωρητικά κείμενα αλλά λίγες μυθιστορηματικές επιτεύξεις. Ο Alain Robbe-Grillet ήταν βιρτουόζος συγγραφέας που γρήγορα ξέπεσε σε επαναλήψεις, μανιέρες και ρηχό ερωτισμό. Στο έργο του Claude Simon παρατηρείται περισσότερη πυκνότητα και θεματικός πλούτος, όπως και στα πρώτα μυθιστορήματα του Michel Butor. Οι Violette Leduc και Le Clézio είναι οι συγγραφείς των πιο εντυπωσιακών μυθιστορημάτων του 1964-1966. Βλ. Henri Peyre. *French Novelists of Today*. Oxford University Press. 1967.

⁵ «Παράδοση θα πει να δημιουργείς εκ του μηδενός». Διονύσης Σαβόπουλος

⁶ Στον αντίποδα του Brecht αλλά και του Godard, υπάρχει ακόμα η αντίληψη του κλασικού «αριστουργήματος» που με τη μέθεξη, υποτίθεται ότι διαλύει και υπερβαίνει (ψευδαισθησιακά βέβαια θεωρούν οι δύο πρώτοι) τις ιδεολογικές διαφορές του κοινού. Φανταστείτε π.χ., ότι κάποιοι θεατές βγαίνοντας εν Ιερά Μέθη στο φουαγέ μιας κινηματογραφικής αίθουσας (μετά τη θέαση ενός τέτοιου *αριστουργήματος*), πληβείοι και πλούσιοι δακρύζουν ευτυχισμένοι ο ένας στην αγκαλιά του άλλου υπερβαίνοντας κάθε ταξική τους διαφορά!

επανάσταση κυρίως στην ποίηση και στην πρόζα αλλά και στις εικαστικές τέχνες λίγο αργότερα, για να επεκταθούν στον κινηματογράφο, στο θέατρο και στη μουσική πολύ σύντομα. Στο μανιφέστο (που το διακατέχει σε μεγάλη δοσολογία το χιούμορ του παραλόγου ως επίδραση του κινήματος του Dada), ο Breton ορίζει τον Σουρεαλισμό κατά τον ακόλουθο τρόπο:

Ψυχικός αυτοματισμός στην καθαρή του κατάσταση, μέσω του οποίου κάποιος εκφράζει –προφορικά, γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο– την πραγματική λειτουργία της σκέψης, εν απουσία του ελέγχου που ασκεί η λογική, απαλλαγμένος από αισθητικούς και ηθικούς περιορισμούς. (Breton, 1924)

Ασκούμενοι στην **αυτόματη γραφή των ελεύθερων συνειρμών**, απελευθέρωσαν τη γραφή από τους περιορισμούς της τυπικής λογικής και των κοινωνικών απαγορεύσεων, ανασύροντας από το υποσυνείδητο εικόνες καταπληκτικής φρεσκάδας και απρόσμενης δύναμης! Ως προάγγελους τους, αναγνώρισαν τους συγγραφείς και ποιητές: Marquis de Sade, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Isidore Ducase (Comte de Lautréamont), Raymond Roussel, Alfred Jarry και Guillaume Apollinaire. Ο χρόνος ανέδειξε ως κυριότερους εκφραστές του Σουρεαλισμού στην ποίηση και στη λογοτεχνία, τους εξής: André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Louis Aragon, René Crevel, Robert Desnos, Jacques Baron, Max Morise, Pierre Naville, Roger Vitrac, Michel Leiris, Georges Limbour, Antonin Artaud, Raymond Queneau και Jacques Prévert.

Παράλληλα, οι εικαστικοί που διακρίθηκαν σε σουρεαλιστικές τεχνικές ήταν ο Γερμανός Max Ernst (1891–1976), ο Γάλλος André Masson (1896–1987), ο Ισπανός Joan Miró (1893–1983) και ο Αμερικανός Man Ray (1890–1976). Το 1927, ο Βέλγος René Magritte (1898–1967) μετακομίζει στο Παρίσι και εξελίσσεται σε ηγετική προσωπικότητα της εικαστικής έκφρασης του σουρεαλιστικού κινήματος. Το παιγνιώδες έργο του δημιουργεί ένα σχίσμα μεταξύ του οπτικού αυτοματισμού που καλλιέργησαν οι εικαστικοί Masson και Miró (και επινόησε πρώτος, ο Breton στην ποίηση) και μιας νέας παραισθησιογόνου μορφής Σουρεαλισμού που ασκούσανε ο Ισπανός Salvador Dalí (1904–1989), ο Βέλγος Paul Delvaux (1897–1994) και ο Γαλλο-Αμερικανός Yves Tanguy (1900–1955).

Γενικότερα, οι μοντερνιστές ποιητές (ακόμα και με λιγότερο οργανικά προωθημένες αναζητήσεις από εκείνες των σουρεαλιστών), προεκτείνοντας δραστικά το έργο των συμβολιστών, αφουγκράστηκαν όχι μόνο τις σκέψεις και τα αισθήματα που μπορούσε να εκφράσει η γλώσσα, αλλά και το ίδιο το γλωσσικό μέσο που τα εξέφραζε. Οι μυθιστοριογράφοι και οι συνθέτες μετατόπισαν την προσοχή τους από το αφηγηματικό νόημα στο μυθιστόρημα ή την έκφραση συναισθημάτων στη μουσική, στις δομές της αφήγησης και της μουσικής έκφρασης, αυτές καθαυτές.

Σε όλες τις μορφές τέχνης διέκοψαν κάθε σχέση με το «νόημα» ως αφαίρεση, μια οντότητα δηλαδή που λες και θα μπορούσε να υπάρχει ξεχωρη από τις φόρμες που τη δημιουργούν. Τα μεγάλα και ευγενή συναισθήματα και πάθη, οι κοσμοθεωρίες της ζωής και οι περιγραφές της φύσης, έπαψαν να είναι ο αποκλειστικός σκοπός της τέχνης.

Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος έφεραν πλέον το ίδιο το έργο τέχνης, και στη συνέχεια, τους **μηχανισμούς έκφρασης και πρόσληψής** του. Βέβαια, το θεματικό περιεχόμενο ως νόημα, ποτέ δεν έπαψε να απασχολεί ειδικά τις αφηγηματικές τέχνες αφού και στην πιο αφαιρετική φορμαλιστική εκδοχή τους πάντα δίνουν τη δυνατότητα προβολής νοήματος.

Η μοντερνιστική παρόρμηση ώθησε διαφορετικούς καλλιτέχνες σε διαφορετικές κατευθύνσεις, μακριά από τη μονολιθικότητα του κλασικισμού και του ρομαντισμού που είχαν

προηγηθεί και πλέον συνυπήρχαν με τον μοντερνισμό του οποίου οι όλο και αυξανόμενοι εκφραστές παρήγαγαν σχολές και τάσεις, αλλά και πολλές αντιφάσεις.

Παρότι, όμως ριζοσπαστικό στη φορμαλιστική του πολυπλοκότητα και αντισυμβατικό στις απαιτήσεις του προς το κοινό του, το μοντερνιστικό εγχείρημα υπηρετούσε σε μεγάλο βαθμό κυρίως την παραδοσιακή κοινωνικοπολιτική ιδεολογία.

Το έργο του Pound⁷ και του Eliot,⁸ αν και αναθεώρησε και ανακατασκεύασε ποιητικές φόρμες, χρησιμοποίησε αυτές τις φόρμες για να εκφράσει συμβατικές ακόμη και αντιδραστικές αντιλήψεις και θεωρήσεις της ιστορίας και της ανθρώπινης ύπαρξης.

Άλλοι, χρησιμοποίησαν νέες φόρμες προς νέους σκοπούς. Ο Bertolt Brecht επινόησε στο θέατρο καινούριες φόρμες και δομές, οι οποίες πήγαζαν από μια ριζοσπαστική θεωρία δραματουργίας και πρακτικής, για να επιφέρει κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές στην αναζήτηση μιας ριζοσπαστικής τέχνης που θα οδηγούσε σε μια επαναστατική κουλτούρα (βλ. σχετικό κεφ. 8).

Για τους Ρώσους η αλληλεπίδραση τέχνης και πολιτικής έμεινε στο περιθώριο από το 1917, έως τις αρχές της δεκαετίας του '20. Όμως, με τον Eisenstein⁹ εξελίσσεται η θεωρία και η πρακτική της πρώτης μορφής διαλεκτικού μοντάζ που δημιουργεί επαναστατικές εικόνες και εκρηκτικές συνδέσεις οι οποίες παρωθούν τον θεατή να δει την ιστορία διαλεκτικά. Ο Dziga Vertov, ένας ρώσος πρωτοπόρος ντοκιμαντερίστας και θεωρητικός του κινηματογράφου, χρησιμοποίησε το φιλμ σαν ένα τόπο εγγραφής, όπου με το θεατή να συμμετέχει ενεργά θα «έγραφε» το έργο της επανάστασης καλλιεργώντας ένα νέο βλέμμα για την ανακάλυψη ενός καινούριου κόσμου. Η κινηματογραφική πρακτική και οι θεωρίες του, επηρέασαν το στυλ του *cinema vérité* (ανθρωπολογικού κυρίως είδους ντοκιμαντέρ που επινόησε ο Γάλλος Jean Rouch και το οποίο, ως απατηλός τρόπος αποτύπωσης της πραγματικότητας, δέχτηκε τα θεωρητικά πυρά του Godard) και με εντελώς διαφορετικό τρόπο την ριζοσπαστική γαλλική κο-οπερατίβα *Groupe Dziga Vertov* (με ιδρυτές τους J. L. Godard και J.P. Gorin, 1968–1972).

Το σχίσμα του μοντερνιστικού εγχειρήματος σε αυτούς που ενδιαφέρονταν μόνο για τις φορμαλιστικές δυνατότητες της τέχνης τους και σε εκείνους που έμελλε να χρησιμοποιήσουν αυτές τις δυνατότητες, για να στρέψουν ταυτόχρονα την τέχνη και το κοινό της προς την αντιμετώπιση και διερεύνηση της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας στις πολυποικίλες διαστάσεις της, συνεχίστηκε έως τη δεκαετία του '60, οπότε και ο εμπορικός αφηγηματικός κινηματογράφος τελικά απέκτησε επαφή με το κίνημα.

Όμως ένα καινούριο σχίσμα συνέβη, εν δυνάμει πιο σοβαρό, που αφορούσε και συνεχίζει να αφορά όχι φατρίες μέσα στο κίνημα, **αλλά δύο καταπονημένα σύνολα: τους καλλιτέχνες και το κοινό.**

Ο μοντερνισμός, στο σύνολό του, απείλησε να δημιουργήσει μεταξύ τους ένα χάσμα ευρύτερο κι άνευ προηγουμένου, απαιτώντας έναν ασυνήθιστο επαναπροσδιορισμό του φαντασιακού τοπίου συνάντησης των προθέσεων του δημιουργού και της ανταπόκρισης του κοινού. **Επέμεινε δε, ότι ο τρόπος ύπαρξης του έργου και η σχέση του τρόπου αυτού με εκείνους που στην αντίληψή τους απευθύνεται, είναι τόσο σημαντικός, αν όχι περισσότερο, όσο οποιοδήποτε νόημα το έργο μπορεί να εμπεριέχει.**

Αυτή η τελευταία απαίτηση της ενεργούς συμμετοχής του κοινού, το κάλεσμα για την ανάληψη σοβαρής εργασίας από μέρους του θεατή και η άρνηση του έργου τέχνης να προσφέρει

⁷ Για τον Ezra Pound βλ. Παράρτημα Α.

⁸ Για τον Thomas Eliot βλ. Παράρτημα Α.

⁹ Ο Eisenstein στράφηκε σε ανατολικές κουλτούρες και είδη (όπως η ινδουιστική *rasa*, το γιαπωνέζικο *kabuki theater*), προσπαθώντας να επινοήσει μια αισθητική που θα υπερέβαινε τη μίμηση.

προκατασκευασμένα συναισθήματα κι ετοιμοπαράδοτο νόημα δεν θα μπορούσε παρά να προκαλέσει αντιδράσεις κι ακόμα μνησικάκη δυσαρέσκεια στην πλειονότητα των ανθρώπων, οι οποίοι είτε ήταν πολύ απασχολημένοι ή απλά απρόθυμοι να ανταποκριθούν σε τέτοιες απαιτήσεις. Ένας νέος καλλιτεχνικός ελιτισμός απείλησε με την αποκοπή του έργου τέχνης από ένα ήδη διαμορφωμένο πλατύ κοινό.

Αισθητικές διαστρεβλώσεις προ του φόβου του ελιτισμού ή της επίτευξης ενός ολοκληρωτισμού;

Οι αντιδράσεις σε αυτή την απειλή ήταν ποικιλόμορφες και σε κάποιες περιπτώσεις σκληρές. Στη Ρωσία, όπου ο φεραμαλιστικός πειραματισμός ήταν σε έξαρση, στη συνέχεια καταπιέστηκε. Η κυβέρνηση που ανησυχούσε για την προτεραιότητα που δινόταν στη φόρμα¹⁰ –πιστεύοντας πως δεν ανταποκρινόταν στις ανάγκες του κοινού, ενώ συγχρόνως απειλούσε τη σοσιαλιστική ιδεολογία– τον εξοβέλισε στην αφάνεια επιβάλλοντας τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό για αρκετές δεκαετίες.¹¹

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν προϊόν του ιδεολογικού κουρνιαχτού της εποχής που έθετε προτεραιότητα στην εξασφάλιση της επαφής του καλλιτέχνη με το κοινό του και τα προβλήματα της μάζας, αλλά όλα αυτά υπό την μέγγενη του φόβου, ώστε από αναζήτηση ενός «ρεαλισμού» να καταλήξει στη πράξη μια αντιδραστική φοβική τοποθέτηση που είτε αγνοούσε είτε απέκρυπτε το γεγονός πως το επαναστατικό περιεχόμενο μπορεί να δημιουργηθεί μόνο από επαναστατικές φόρμες,¹² ότι η αντίληψη προηγείται της δράσης, και το περιεχόμενο, το νόημα εν τέλει, καθορίζεται από τον τρόπο που δημιουργείται.

¹⁰ Φοβούμενη ότι η επάνοδος της «τέχνης για την τέχνη» θα υπηρετούσε αποκλειστικά προσωπικές αναζητήσεις.

¹¹ Το Σταλινικό μοντέλο ρεαλισμού, χειριζόταν με απλότητα (στα όρια της απλοϊκότητας) και φαινομενική ευθύτητα κοινωνικοπολιτικά θέματα με συμβατικούς τρόπους έκφρασης, αποθεώνοντας εν κατακλείδι τον Στάλιν, το κόμμα και τον εργάτη ως στερεότυπη φιγούρα. Επιβλήθηκε ομογενοποιητικά στο ανατολικό μπλοκ καταστέλλοντας τις όποιες ριζοσπαστικές διαφοροποιήσεις και συγκεκριμένα τον σατυρικό μοντερνισμό του Τσέχικου Νέου Κύματος της δεκαετίας του '60. Όταν πια ξεπεράστηκε, η Ρωσία πια είχε χάσει τη ζωτικότητα της.

¹² Αυτή η προωθημένη θέση είναι χαρακτηριστική του Godard, μετά το 1966 και ειδικά της περιόδου των ταινιών της ομάδας Dziga Vertov (1968–72) που συνυπέγραψε με τον Jean-Pierre Gorin.

Παράρτημα Α

Ο **Ezra Weston Loomis Pound** (30 Οκτωβρίου 1885–1 Νοεμβρίου 1972) ήταν ένας μέγιστος αυτοεξόριστος Αμερικανός ποιητής και κριτικός, από τους σημαντικότερους εκφραστές των αρχών του μοντερνισμού στην ποίηση. Του καταλογίζεται η ανάπτυξη του Imagism (ποιητικού κινήματος των αρχών του 20^{ου} αιώνα) που σε αντίθεση με τον ρομαντισμό και τον υπερσυναισθηματισμό, προωθούσε μια σφιχτή γλώσσα, λιτές ακριβείς εικόνες και μια ισχυρή αντιστοιχία μεταξύ των λεκτικών και μουσικών ποιοτήτων των στίχων και της ατμόσφαιρας που το ποίημα εξέφραζε. Από τα πιο γνωστά έργα του είναι τα: *Riposte* (1912), *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) και το ανολοκλήρωτο έπος *The Cantos* (1917-69). Εργαζόμενος ως ξένος επιμελητής σε διάφορα Αμερικανικά λογοτεχνικά περιοδικά στο Λονδίνο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Pound βοήθησε στην ανακάλυψη και διαμόρφωση του έργου σύγχρονών του, όπως οι: T. S. Eliot, James Joyce, Robert Frost και Ernest Hemingway. Ευθύνεται για την έκδοση του *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915 του Eliot και για την σειριακή έκδοση του *Ulysses* του Joyce, (1918-1920). Ο Hemingway έγραψε γι' αυτόν το 1925: «Υπερασπίζει τους φίλους του

όταν δέχονται επίθεση, τους εκδίδει σε περιοδικά και τους βγάζει από τη φυλακή. Τους δανείζει χρήματα [...] γράφει άρθρα γι' αυτούς. Τους συστήνει σε πλούσιες γυναίκες. Πείθει εκδότες να δημοσιεύσουν τα βιβλία τους. Τους παραστέκεται όλη τη νύχτα όταν ισχυρίζονται ότι πρόκειται να πεθάνουν. Τους πληρώνει τα νοσήλια και τους αποτρέπει να αυτοκτονήσουν». Ο Pound εξοργισμένος από τον χαμό τόσων ανθρώπων ζωών κατά τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, κι έχοντας χάσει την πίστη του για την Βρετανία, αποδίδει τον πόλεμο στην τοκογλυφία και τον διεθνή καπιταλισμό. Μετοικεί στην Ιταλία, όπου προς απογοήτευση των φίλων του, εναγκαλίζεται τον φασισμό του Benito Mussolini και εκφράζει τη στήριξή του στον Adolf Hitler, ενώ γράφει για τις εκδόσεις του Βρετανού φασίστα Oswald Mosley. Η Ιταλική κυβέρνηση τον χρηματοδοτεί στη διάρκεια του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου για εκατοντάδες ραδιοφωνικές εκπομπές κριτικής των Ηνωμένων Πολιτειών του Franklin D. Roosevelt και ειδικά των Εβραίων, για τις οποίες και συλλαμβάνεται για προδοσία από τον αμερικανικό στρατό στην Ιταλία το 1945. Μήνες περιορισμού, εκ των οποίων 25 ημέρες σε ένα 2Χ2μ² υπαίθριο μεταλλικό κλουβί σε ένα αμερικανικό στρατόπεδο στην Pisa, αρκούν για να τον καταρρακώσουν ψυχοπνευματικά. Καθώς κρίνεται ακατάλληλος να δικαστεί, απόφαση που αμφισβητήθηκε δεκαετίες μετά το θάνατό του, κλείνεται για περισσότερα από 12 χρόνια στην ψυχιατρική κλινική της St. Elizabeth στην Washington, D.C. Υπό περιορισμό στην Ιταλία άρχισε να γράφει τμήματα του συνθετικού επικού έργου του *The Cantos* τα οποία έγιναν γνωστά ως *The Pisan Cantos* (1948), και για τα οποία του απονεμήθηκε το βραβείο Bollingen από τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου το 1949. Το βραβείο ξεσήκωσε μια τεράστια διαμάχη εξαιτίας του αντισημιτισμού του και εν μέρει για το αν ένας υποθετικά ψυχασθενής ποιητής που είχε τέτοιες (αντισημιτικές) απόψεις ήταν ικανός να παράγει έργο αξίας. Χάρης στην παρατεταμένη καμπάνια υπέρ του από τους φίλους του συγγραφείς, απελευθερώθηκε από το ψυχιατρείο το 1958 και επέστρεψε στην Ιταλία όπου έζησε ως το θάνατό του. Οι πολιτικές απόψεις του θέτουν το έργο του υπό αμφισβήτηση μέχρι σήμερα. Το περιοδικό *Time* το 1933, τον αποκάλεσε: «μια γάτα που περπατά μόνη της, πεισματικά αρνούμενη να γίνει οικόσιτη και ιδιαίτερα επισφαλής για τα παιδιά». Ο Hemingway ωστόσο έγραψε: «Τα καλύτερα γραπτά του Pound –και βρίσκονται στα *Cantos*– θα διαρκέσουν όσο υπάρχει λογοτεχνία». Βλ.: 1) Eustace Clarence Mullins. *This Difficult Individual, Ezra Pound*. Fleet Publishing, New York, 1961. 2) Donald Davie. *Studies in Ezra Pound*. Carcanet, Manchester, England. 1991.

Ο **Thomas Stearns Eliot** (26 Σεπτεμβρίου, 1888–4 Ιανουαρίου, 1965), γεννηθείς στην Αμερική, Βρετανός ποιητής, θεατρικός συγγραφέας και κριτικός λογοτεχνίας, ίσως είναι ο πλέον σημαντικός αγγλόφωνος ποιητής του εικοστού αιώνα. Σπούδασε στο Harvard και αργότερα φιλοσοφία στη Σορβόννη για να συνεχίσει με υποτροφία τις σπουδές του στην Οξφόρδη το 1914. Απέκτησε την Βρετανική υπηκοότητα σε ηλικία 39 ετών. Έγινε γνωστός με το ποίημα, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* –δημοσιεύτηκε στο Chicago το 1915– που θεωρήθηκε αριστουργηματικό δείγμα του μοντερνιστικού λογοτεχνικού κινήματος. Επακολούθησαν κάποια από τα πλέον διεθνώς γνωστά ποιήματα στην αγγλική γλώσσα, συμπεριλαμβανομένων των: *Gerontion* (1920), *The Waste Land* (1922), *The Hollow Men* (1925), *Ash Wednesday* (1930) και *Four Quartets* (1945). Είναι επίσης γνωστός για τα επτά θεατρικά έργα του, ειδικά το *Murder in the Cathedral* (1935). Του απένεμαν το βραβείο Nobel λογοτεχνίας το 1948. «Το μυαλό μου είναι Αμερικάνικο αλλά η καρδιά μου Βρετανική», φέρεται να έχει δηλώσει στον Donald Hall. Βλ.: 1) *The Art of Poetry* No. 1, *The Paris Review*, Τεύχος 21, Άνοιξη-Καλοκαίρι, 1959, σ. 25, (accessed November 7, 2009). 2) John Richardson. *Sacred Monsters, Sacred Masters*. Random

Προ του κινδύνου του ελιτισμού, οι φασίστες αλλά και οι ναζί ξεκαθάρισαν το τοπίο αφανίζοντας οτιδήποτε ανέδιδε έστω και δυσδιάκριτο άρωμα φαντασίας, πόσο μάλλον απειλής του *status quo*. Ο Goebbels φέρεται να έχει πει: «Όταν ακούω τη λέξη κουλτούρα τραβώ το πιστόλι μου». Κι ο Godard παρωδεί ειρωνικά τη φοβία του Goebbels για τη διαφορετικότητα ως απειλή, στο *Le Mepris (Contempt, Η περιφρόνηση, 1963)* με τον Jeremy Prokosh (Jack Palance), τον άξεστο Αμερικανό παραγωγό που λέει: «όταν ακούω τη λέξη κουλτούρα βγάζω το μπλοκ επιταγών μου». Όπως για τον Goebbels η κουλτούρα είναι άσχετη και επικίνδυνη προς τις υποθέσεις του κράτους (και πρέπει να αφανιστεί), έτσι και για τον Prokosh αποπροσανατολίζει και περισπά το κοινό από τους στόχους της εμπορευματικής ζωτικότητας, του κατά τα άλλα κεκαλυμμένου «φιλελεύθερου απολυταρχισμού».

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1982.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme* (1924). Gallimard, 1969.
- Burch, Noel. *Theory of Film Practice*. Trans. By Helen R. Lane and with an introd. By Annete Michelson. New York: Praeger, 1973, σς. 36-37. (*Πράξη του Κινηματογράφου*. Μετ. Κώστας Σφήκας. Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη, 1973).
- Davie, Donald. *Studies in Ezra Pound*. Carcanet, Manchester, England.1991.
- Eliot, T.S. (1986). *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber.
- Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton University Press, 1997.
- Eisenstein, Sergei M. *Film Form*. Ed. & translated by Jay Leyda. New York: Harcourt Brace, n.d. 1943.
- The Film Sense*, Jay Leyda (Translator). Harcourt Brace Jovanovich; Revised edition, 1969.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*, μετ. Stanley Godman, 4 τόμοι. (New York: Vintage Books, 1958) 4^{ος} τόμος, σ. 244.
- Lemon, Lee T., and Marion J. Reis. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.
- Mullins, Eustace Clarence. *This Difficult Individual, Ezra Pound*. Fleet Publishing, New York, 1961.
- Peyre, Henri. *French Novelists of Today*. Oxford University Press. 1967.
- Richardson, John. *Sacred Monsters, Sacred Masters*. Random House, 2001.
- Seymour-Jones, Carole. *Painted Shadow: A Life of Vivienne Eliot*. Constable 200.
- Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Μετ. Benjamin Sher. Elmwood Park: Dalkey Archive, 1990.
- Stam, Robert. *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*. Μετ. Κατερίνα Κακλαμάνη. Επιμ. Εύα Στεφανή. Εκδ. Πατάκη. 2006.
- The Paris Review*, τεύχος 21, Άνοιξη-Καλοκαίρι, 1959, σ. 25 (accessed November 7, 2009).
- Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. New York: Russell and Russell, 1957.
- Vertov, Dziga *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Kevin O'Brien (Translator) Annette Michelson (Introduction). University of California Press, 1985.
- Wellek, René, Austin Warren. *Theory of Literature*. 3rd. rev. ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1977

House, 2001. 3) Eliot, T.S. (1986). *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber. 3) Carole Seymour-Jones. *Painted Shadow: A Life of Vivienne Eliot*. Constable, 2001.

Willet, John. *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917–1933*. New York: Pantheon Books, 1978.