

- ★ Στην έκδοση αυτή περιέχονται τρία δοκίμια του WALTER BENJAMIN δημοσιευμένα μέσα στη δεκαετία 1930-1940.
- ★ Το δοκίμιο "DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHER REPRODUZIERBARKEIT" ("Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς-του") δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG, No 1, 1936. —Το δοκίμιο "KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE" ("Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας") δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό LITERARISCHE WELT, στις 18.9, 25.9 και 2.10.1931. —Το δοκίμιο "EDUARD FUCHS, DER SAMMLER UND DER HISTORIKER" ("Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός") δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG, No 6, 1937.
- ★ Η μετάφραση έγινε από το γερμανικό πρωτότυπο, και το κείμενο, στοιχειοθετημένο με το μονοτονικό σύστημα, είναι πλήρες και χωρίς συντομέψεις.

WALTER BENJAMIN

ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής
αναπαραγωγιμότητάς του • Συνοπτική
ιστορία της φωτογραφίας • Εντ. Φουξ:
ο συλλέκτης και ο ιστορικός

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
"ΚΑΛΛΟΣ"
ΑΝΑΞΑΓΟΡΑ 1, ΑΘΗΝΑ
Τηλ.: 5246241



ΚΑΛΛΟΣ
ΑΘΗΝΑ
1978



καλβος

ΑΠΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΤΟΝΙΣΜΟΥ

1. Καταργούνται, ως περιττες κι επιζήμιες, όλες οι ψιλές, οι δασείες, οι περισπωμένες, οι βαρείες, οι υπογεγραμμένες και οι οξείες, όπου δεν είναι απαραίτητες: Δηλαδή στις οξύτονες λέξεις (όσες τονίζονται στη λήγουσα) και στις μονοσύλλαβες.
2. Διατηρείται η οξεία μόνο στις υπερμονοσύλλαβες που δεν τονίζονται στη λήγουσα, αλλά στην παραλήγουσα ή την προπαραλήγουσα, και στις ακόλουθες μονοσύλλαβες, για να διακρίνονται από τις ομόηχες-πους με διαφορετική σημασία:

ή (σύνδεσμος χωριστικός)	η (άρθρο)
νά (επίρρημα δεικτικό)	να (σύνδεσμος τελικός)
γιά (επιφώνημα, συνδ. χωρ.)	για (πρόθεση)
τί (ερωτηματικό)	τι (αναφορικό)
μά (μόριο ορρωτικό)	μα (σύνδ. εναντιωματικός)
πώς (επίρ. ερωτηματικό)	πως (επίρ. αναφορικό)
πού (επίρ. ερωτηματικό)	που (επίρ. αναφορικό)
γιατί (ερωτηματικό)	γιατι (αιτιολογικό)
ώς (πρόθεση= έως)	ως (επίρρημα= όπως)
3. Τα εγγλικά συνδέονται με την προηγούμενη λέξη με μικρή παύλα (π.χ. διό-τους).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1.- Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής- μότητάς-του	9
Σημειώσεις	39
2.- Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας	47
Σημειώσεις	68
3.- Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός	69
Σημειώσεις	105

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Βάλτερ Μπένγκιαμιν γενήθηκε στις 15 Ιουλίου 1892 στο Βερολίνο κι αυτοκτόνησε στις 26 Σεπτεμβρίου 1940 στα ισπανικά σύνορα, για να μην πέσει στα χέρια της Γκεστάπο. Τα κυριότερα έργα-του είναι:

GOETHES WAHLVERWANDTSCHAFTEN (Οι εκλεκτικές συγγένειες του Γκαίτε)

URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS (Προέλευση της γερμανικής τραγωδίας)

DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT (Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς-του)

EINBAHNSTRASSE (Μονόδρομος)

BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT (Η παιδική ηλικία του Βερολίνου γύρω στα 1900)

Και διάφορα δοκίμια, που ανήκουν στην ημιτελή και αποσπασματική εργασία-του PARIS, DIE HAUPSTADT DES 19. JAHRHUNDERTS (Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα)

Α΄

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ

ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΙΜΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ

Η θεμελίωση των καλών τεχνών και η καθιέρωση των διαφόρων τύπων-τους ανάγεται σε μια εποχή που διέφερε ριζικά απ' τη δική-μας, και σε ανθρώπους που η εξουσία τους πάνω στα πράγματα και τις καταστάσεις ήταν μηδαμινή σε σύγκριση με τη δική-μας. Όμως η εκπληκτική ανάπτυξη, που γνώρισαν τα μέσα-μας ως προς την προσαρμοστική-τους ικανότητα και την ακριβεία-τους, μας ανοίγει για το εγγύ-τερο μέλλον την προοπτική των πιο ριζικών αλλαγών στην αρχαία βιομηχανία του Ω-ραίου. Σ' όλες τις τέχνες υπάρχει μια υλινη πλεβρα, που δεν μπορεί πια ν' αντι-μετωπίζεται όπως πρῶτα· δεν μπορεί πια να ξεφύγει απ' τις επιδράσεις της σύγ-χρονης επιστήμης και της σύγχρονης πρακτικής. Εδώ και είκοσι χρόνια ούτε η ύλη, ούτε ο χώρος ούτε ο χρόνος είναι πια αφτο που ανέκαθεν ήσαν. Πρέπει να περι-μένει κανείς πως καινοτομίες τόσο μεγάλες θα μεταβάλουν ολόκληρη την τεχνική των τεχνών, θα επηρεάσουν έτσι ακόμα και την έμπνευση και τελικά ίσως φτάσουν στο σημείο ν' αλλάξουν ακόμα και την ίδια την έννοια της τέχνης κατά τον πιο γοη-τεφτικό τρόπο.

Πωλ Βαλερυ, PIÈCES SUR L' ART, Παρίσι (LA CONQUETE DE L' UBIQUITÉ)

Πρόλογος

Όταν ο Μαρξ επιχειρήσε την ανάλυση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής, ο τρόπος αφτος παραγωγής βρισκόταν στις απαρχές του. Ο Μαρξ κατέστρωσε το εγχείρημά-του έτσι που ν' αποκτή-σει προγνωστική αξία. Ανάτρεξε στις θεμελιακές σχέσεις της κα-πιταλιστικής παραγωγής και τις παράστησε έτσι ώστε να προκύψει απ' αφτες τί έπρεπε να περιμένει κανείς μελλοντικά απ' τον καπι-ταλισμο. Προέκυψε πως απ' αφτον δεν έπρεπε να περιμένει κανείς μόνο μια όλο και εντονότερη εκμετάλεψη των προλετάρων, αλα, τελικά, επίσης και τη δημιουργία των προυποθέσεων, που θα κά-νουν εφικτή την κατάργησή-του.

Η αλλαγή του εποικοδομήματος, που γίνεται πολύ βραδύτερα απ' την αλλαγή της υλικής βάσης, χρειάστηκε πάνω από μισόν αιώνα για να επιβάλει στη συνείδηση, σ' όλα τα πολιτιστικά επίπεδα, την αλλαγή των συνθηκών παραγωγής. Μόλις σήμερα μπορούμε ν' αποφανθούμε με ποια μορφή έγινε αυτό. Οι αποφάνσεις αυτές πρέπει να ικανοποιούν ορισμένες απαιτήσεις. Αλλά στις απαιτήσεις αυτές δεν αντιστοιχούν τόσο πολύ θέσεις σχετικά με την τέχνη του προλεταριάτου μετά την κατάληψη της εξουσίας, για να μη μιλήσουμε καθόλου για την τέχνη στην αταξική κοινωνία, όσο μάλλον θέσεις σχετικά με τις εξελικτικές τάσεις της τέχνης υπό τις σημερινές συνθήκες παραγωγής. Η διαλεκτική τούτων των συνθηκών γίνεται αισθητή στο εποικοδόμημα όχι λιγότερο απ' όσο στην οικονομία. Γι' αυτό θα ήταν λάθος να υποτιμήσει κανείς τη μαχητική αξία τέτοιων θέσεων. Παραμερίζουν μια σειρά ξεπερασμένες έννοιες —όπως δημιουργικότητα και ιδιοφυΐα, αιώνια αξία και μυστικό—, έννοιες που η ανεξέλεγκτη (και τη στιγμή αυτή δυσεξέλεγκτη) χρήση-τους οδηγεί στην επεξεργασία των καλλιτεχνικών δεδομένων με φασιστικό πνέσμα. Οι έννοιες που θα εισαγάγω παρακάτω και που είναι καινούργιες στη θεωρία της τέχνης διαφέρουν απ' τις πιο τρέχουσες κατά το ότι είναι τελείως πρόσφορες για τους σκοπούς του φασισμού. Αντίθετα είναι πρόσφορες για τη διατύπωση επαναστατικών αιτημάτων στην πολιτική που αφορά την τέχνη.

1

Κατά βάση το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγώγιμο. Ό,τι έφτιαξαν άνθρωποι, μπορούσαν πάντα να το απομιμηθούν άνθρωποι. Η ανάπλαση αυτή γινόταν από μαθητές για να εξασκηθούν στην τέχνη, από δάσκαλους για τη διάδοση των έργων, και τέλος από διψασμένους για κέρδος τρίτους. Αντίθετα, η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης είναι κάτι το καινούργιο, που καθιερώνεται στην ιστορία κατά διαλείματα και με ώσεις που απέχουν χρονικά πολύ ή μια από την άλλη, αλλά με όλο και μεγαλύτερη ένταση. Οι Έλληνες δεν γνώριζαν παρά μόνο δυο διαδικασίες τεχνικής αναπαραγωγής έργων τέχνης: τη χύτευση και την κοπή. Μπρούτζοι, τερακότες και νομίσματα ήταν τα μόνα έργα τέχνης που οι Έλληνες μπορούσαν να κατασκευάσουν μαζί. Όλα τα άλλα ήταν "μοναδικά" και δεν μπορούσαν ν' αναπαραχθούν τεχνικά. Με την ξυλογραφία έγινε για πρώτη φορά αναπαραγώγιμη η γραφική τέχνη· πέρασε πολύς καιρός πριν, με την τυπογραφία, γίνει

αναπαραγώγιμη και η γραφή. Είναι γνωστές οι τεράστιες αλλαγές που έφερε στη φιλολογία η τυπογραφία, η τεχνική αναπαραγωγικότητα της γραφής. Αλλά δεν είναι παρά μια, αν και ιδιαίτερα σημαντική, περίπτωση του φαινομένου, που εξετάζουμε εδώ σε κομμοίστορική κλίμακα. Στην ξυλογραφία έρχονται να προστεθούν, κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η χαλκογραφία και η τσιγκογραφία, ενώ στις αρχές του 19ου αιώνα προστίθεται και η λιθογραφία.

Με τη λιθογραφία η τεχνική της αναπαραγωγής φτάνει σ' ένα θεμελιακό καινούργιο στάδιο. Η πολύ πιο ακριβής διαδικασία, που διακρίνει την αποτύπωση ενός σχεδίου πάνω σε μια πέτρα από την εγχάραξη-του σ' ένα ξύλο ή την εντύπωση-του σε μια χάλκινη πλάκα, έδωσε στη γραφική τέχνη για πρώτη φορά τη δυνατότητα να διοχετεύει τα προϊόντα-της στην αγορά όχι μόνο μαζί (όπως πρώτα), αλλά και σε διαρκώς καινούργιες μορφές. Η λιθογραφία χάραξε στη γραφική τέχνη την ικανότητα να συνοδεύει εικονογραφικά την καθημερινή ζωή. Άρχισε να συμβαδίζει με την τυπογραφία. Ενώ όμως βρισκόταν ακόμα σ' αυτή την απαρχή, υπερφαλαγγίστηκε, λίγες μόλις δεκαετίες μετά την εφεύρεση της λιθογραφίας, απ' τη φωτογραφία. Με τη φωτογραφία το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα, που τώρα πια περιέρχονται στο μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό. Μια και το μάτι συλλαμβάνει ταχύτερα απ' όσο ζωγραφίζει το χέρι, η διαδικασία της εικονογραφικής αναπαραγωγής επιταχύνθηκε τόσο αφάνταστα, που μπορούσε πια να συμβαδίζει με την ομιλία. Ο οπερατέρ φιδάρει τις εικόνες στο στούντιο με την ίδια ταχύτητα με την οποία μιλάει ο ηθοποιός. Αν στη λιθογραφία ήταν κρυμμένη εν δυνάμει η εικονογραφημένη εφημερίδα, στη φωτογραφία ήταν κρυμμένος ο ομιλών κινηματογράφος. Η τεχνική αναπαραγωγή του ήχου πρωτοεπιχειρήθηκε στα τέλη του περασμένου αιώνα. Οι συγκλίνουσες αυτές προσπάθειες έκαναν να διαγραφεί μια κατάσταση, που ο Πωλ Βαλερύ χαρακτηρίζει με τη φράση: "Όπως το νερό, το γιάζι και το ηλεκτρικό ρεύμα με μια σχεδόν ανεπαίσθητη κίνηση-μας έρχονται από μακριά στο σπύτι μας για να μας υπηρετήσουν, έτσι θα εφοδιαζόμαστε με εικόνες και ήχους που, με μια μικρή κίνηση, σχεδόν μ' ένα νέβμα, θα μπαίνουν σε λειτουργία και με τον ίδιο τρόπο θα μας αφήνουν πάλι" (1). Γύρω στα 1900 η τεχνική αναπαραγωγή είχε φτάσει σ' ένα επίπεδο, στο οποίο όχι μόνον άρχισε να κάνει αντικείμενο της το σύνολο των παραδοσιακών έργων τέχνης και να υποβάλει

την επίδρασή-τους στις πιο βαθιές αλλαγές, αλα κατέκτησε και μια δική-της θέση στις καλλιτεχνικές μεθόδους. Για τη μελέτη α-φτου του επιπέδου τίποτα δεν είναι διαφωτιστικότερο απ' το τί επιπτώσεις είχαν οι δύο διαφορετικές εκφάνσεις-της —η αναπα-ραγωγή του έργου τέχνης και ο κινηματογράφος— στην τέχνη με την παραδοσιακή-της μορφή.

2

Αιόμα κι απο το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: το "εδω" και "τώρα" του έργου τέχνης —η ανεπανάληπτη παρουσία-του στον τόπο, στον οποίο βρίσκεται. Αλα αφτη ακριβώς η ανεπανάληπτη παρουσία, και μόνον αφτη, ήταν το αντικείμενο της ιστορίας ε-νος δεδομένου έργου τέχνης κατα τη διάρκεια της ύπαρξής-του. Στην ιστορία αφτη ανήκουν τόσο οι αλωιώσεις, που έπαθε η φυσι-κη δομή-του στο πέρασμα του χρόνου, όσο και οι εναλασόμενες ιδιοκτησιακές σχέσεις στις οποίες ενδεχομένως ενεπλάκη (2). Οι πρώτες ανιχνέβονται μόνον με χημικές ή φυσικές αναλύσεις, που δεν είναι δυνατό να γίνουν πάνω στο αντίγραφο· η ανιχνέψη των δέφτερων είναι αντικείμενο μιας παράδοσης, που η παρακολούθη-σή-της δεν μπορεί παρα να ξεκινήσει απ' το πρωτότυπο.

Το "εδω" και "τώρα" του πρωτότυπου αποτελεί την έννοια της γνησιότητάς-του. Οι χημικές αναλύσεις της πατίνας ενός μπρού-τζινου έργου τέχνης μπορούν να βοηθήσουν στην εξακριβωση της γνησιότητάς-του· κατ' ανάλογο τρόπο η απόδειξη πως ένα ορι-σμένο χειρόγραφο του Μεσαίωνα προέρχεται απο ένα αρχείο του 15ου αιώνα μπορεί να βοηθήσει στην εξακριβωση της γνησιότητάς του. Ολόκληρος ο τομέας της γνησιότητας ξεφέβγει απ' την τε-χνική —και φυσικά όχι μόνο απο την τεχνική— αναπαραγωγισμό-τα (3). Αλα ενω το γνήσιο διατηρεί ακέραιο το κύρος-του απέναν-τι στο χειροποίητο αντίγραφο, που κατα κανόνα στιγματίζει σαν πλαστό, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το τεχνικό αντίγραφο. Οι λόγοι είναι δύο. Ο πρώτος είναι πως το τεχνικό αντίγραφο απο-δεικνύεται περισσότερο αφτόνομο απέναντι στο πρωτότυπο απ' όσο το χειροποίητο. Με τη φωτογραφία, λόγω χάρη, μπορεί να το-νίσει απόψεις του πρωτότυπου, που είναι προσιτές μόνο σ' ένα ρυθμιζόμενο φανο που διαλέγει κατα βούληση την οπτική γωνία του, όχι όμως και στο ανθρώπινο μάτι, ή μπορεί με τη βοήθεια ο-ρισμένων μεθόδων, όπως η μεγέθυνση ή το ρελαντι, να συγκρα-τήσσει εικόνες που ξεφέβγουν ολότελα απ' τη φυσική οπτική. Ο

δέφτερος λόγος είναι πως η τεχνική αναπαραγωγή μπορεί να μετα-φέρει το αντίγραφο του πρωτότυπου σε συνθήκες, που δεν είναι εφικτές στο ίδιο το πρωτότυπο. Πάνω απ' όλα του δίνει τη δυνα-τότητα να πηγαίνει αφτο το ίδιο στον θεατή ή τον ακροατή, είτε με τη μορφή της φωτογραφίας είτε με τη μορφή της πλάκας γραμο-φώνου. Ο καθεδρικός ναός φέβγει απ' τη θέση-του για να εγκα-τασταθεί στο στούντιο του φιλότεχνου· το χορωδιακό έργο, που εκτελούνταν σε μια κλειστή αίθουσα ή στο ύπαιθρο, μπορεί να το ακούσει κανείς στο δωμάτιό-του.

Οι συνθήκες, στις οποίες μπορεί να μεταφερθεί το προϊόν της τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης, μπορεί κατα τα άλλα ν' αφήνουν άθικτη την υπόσταση του έργου τέχνης —πάντως όμως ε-ξουδετερώνουν το "εδω" και "τώρα"-του. Αν και αφτο δεν ισχύει διόλου μόνο για το έργο τέχνης, αλα και για ένα τοπίο π.χ., που περνάει μπροστα στον θεατή μιας ταινίας, ωστόσο το γεγονός α-φτο θίγει έναν εξαιρετικά εβαίσθητο πυρήνα στο αντικείμενο της τέχνης, έναν πυρήνα που τόσο εφθικτο δεν έχει κανένα φυσικό αντικείμενο. Πρόκειται για τη γνησιότητά-του. Η γνησιότητα ε-νος πράγματος είναι το σύνολο όλων των στοιχείων-του που έ-χουν εξαρχής διηνηκη χαρακτήρα, απ' την υλική αντοχή-του ως την αξία-του σαν ιστορικής μαρτυρίας. Εφόσον η τελεφταία στη-ρίζεται στην πρώτη, με το αντίγραφο, όπου η πρώτη ανεξαρτη-τοποιείται απ' τον άνθρωπό, κλονίζεται και η τελεφταία, δηλαδή η αξία του αντικειμένου σαν ιστορικής μαρτυρίας. Βέβαια μόνον αφτη κλονίζεται· εκείνο όμως που κλονίζεται με τη μορφή-της είναι το κύρος του αντικειμένου (4).

Αφτο που χάνεται μ' αφτο τον τρόπο μπορεί να το συνοψίσει κα-νείς με την έννοια της "αύλης" (AURA) και να πει: αφτο που πα-ρακμάζει στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγισμότητας του έρ-γου τέχνης είναι η αύλη-του. Το γεγονός αφτο είναι ενδεικτικό· η σημασία-του ξεπερνάει τα όρια της τέχνης. Η τεχνική της α-ναπαραγωγής, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε, αποσπα το προϊόν της αναπαραγωγής απ' το χώρο της παράδοσης. Πολλαπλασιάζοντας τον αριθμο των αντιγράφων, βάζει στη θέση της μοναδιαίας πα-ρουσίας-του τη μαζική παρουσία-του. Και επιτρέποντας στο α-ντίγραφο να πάει να συναντήσσει το άτομο στην εκάστοτε κατά-στασή-του, κάνει το προϊόν της αναπαραγωγής επίκαιρο. Τα δυο αφτα προτάσσει οδηγούν σ' έναν ισχυρο κλονισμό του παραδοσιακού —έναν κλονισμό της παράδοσης, που είναι η άλη όψη της σημερι-

νης κρίσης και ανανέωσης της ανθρωπότητας. Έχουν στενότερη σχέση με τα μαζικά κινήματα των ημερών-μας. Ο ισχυρότερος εκπρόσωπός-τους είναι ο κινηματογράφος. Η κοινωνική σημασία-του ακόμα και στην πιο θετική-της μορφή, και ακριβώς μάλιστα σ' αφτην, δεν είναι νοητή χωρίς αφτη τη διαβρωτική, καθαρτήρια πλεβρά-του: τη διάλυση της αξίας της παράδοσης στην πολιτιστική κληρονομία. Το φαινόμενο αφτο πουθενά αλου δεν είναι τόσο κατάδηλο όσο στις μεγάλες ιστορικές ταινίες. Καταίτα όλο και καινούργιους χώρους, κι όταν ο Αμπελ Γκας αναφωνεί το 1927 ενθουσιασμένος: "Οι Σαίξπηρ, οι Ρέμπραντ, οι Μπετόβεν θα γυρίζουν ταινίες ... όλοι οι θρύλοι, όλες οι μυθολογίες κι όλοι οι μύθοι, όλοι οι θρησκευτικοί μύστες, ακόμα κι όλες οι θρησκείες ... περιμένουν την κινηματογραφική-τους ανάσταση, και οι ήρωες στριμώχνονται στις πύλες" (5), δίνει χωρίς βέβαια να έχει αφτην την πρόθεση, το σύνθημα για εκτεταμένη ανατροπή.

3

Μαζί με τον τρόπο ύπαρξης των ανθρώπινων κοινωνιών αλλάζει, και τα μεγάλες χρονικές περιόδους, και ο τρόπος με τον οποίο οι αισθήσεις των ανθρώπων αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Ο τρόπος, με τον οποίο οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου —το μέσο, με το οποίο γίνεται—, δεν καθορίζεται μόνον από φυσικούς, αλα και από ιστορικούς παράγοντες. Η εποχή της μετανάστεψης των λαών, στην οποία δημιουργήθηκε η υστερορωμαϊκή καλλιτεχνική βιομηχανία και η "Γένεση της Βιέννης"[★], δεν είχε μόνο διαφορετική τέχνη από την αρχαιότητα, αλα και διαφορετική αισθητηριακή αντίληψη. Οι ιστορικοί της Σχολής της Βιέννης, ο Ρήγιελ και ο Βίχοφ, που αντιτάχτηκαν στο βάρος της κλασικής παράδοσης, κάτω απ' το οποίο έμενε θαμένη κάθε τέχνη, ήσαν οι πρώτοι που σιέφτηκαν να εξαγάγουν απ' την παράδοση τούτη συμπεράσματα για την οργάνωση της αισθητηριακής αντίληψης στην εποχή, κατα την οποία αφτη η παράδοση ήταν ακόμα ζωντανή. Όσο όμως βαρυσήμαντες κι αν ήσαν οι διαπιστώσεις-τους, είχαν το όριό-τους στο ότι οι ερεβνητες αφτοι αρκέστηκαν να καταδείξουν τη σημειολογία που χαρακτήριζε την αισθητηριακή αντίληψη

★ Εικονογραφημένο χειρόγραφο, που γράφτηκε γύρω στα 500 μ.Χ. στην Αντιόχεια ή στην Κωνσταντινούπολη και πραγματεύεται το πρώτο βιβλίο του Μωυση, απ' τα συμβάντα στον Παράδεισο μέχρι τον θάνατο του Ιακωβ. Ονομάζεται έτσι απ' τον τόπο όπου φυλάγεται. (ΣτΜ)

στην υστερορωμαϊκή εποχή. Δεν προσπάθησαν —και ίσως δεν μπορούσαν— να δείξουν τις κοινωνικές μεταβολές, που εκδηλώνονταν σ' αφτες τις αλλαγές της αισθητηριακής αντίληψης. Σήμερα οι προϋποθέσεις για την κατανόηση αφτου του συσχετισμού είναι εβνοϊκότερες. Κι αν οι αλλαγές στο μέσο της αισθητηριακής αντίληψης που ξεχωρίζει στην εποχή-μας είναι δυνατό να κατανοηθούν σαν παραίμη της αϊγλης, μπορεί κανείς να καταδείξει τις κοινωνικές προϋποθέσεις αφτης της παραίμης.

Είναι σκόπιμο να διασαφηνίσουμε την έννοια της αϊγλης, που προτείναμε παραπάνω για ιστορικά αντικείμενα, παραβάλοντάς-την με την έννοια της αϊγλης των φυσικών αντικειμένων. Ορίζουμε την τελεφταία αφτη ως το ανεπανάληπτο δράμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι. Όταν ένα καλοκαιριάτικο απομειήμερο κοιτάζουμε ακίνητοι μια οροσειρά στον ορίζοντα ή ένα κλαρι, που ρίχνει πάνω-μας τη σκιά-του, ανασαίνουμε την αϊγλη των βουνών, του κλαριου. Με τη βοήθεια αφτης της περιγραφής έφκολα μπορούμε να καταλάβουμε την κοινωνική εξάρτηση της σημερινής παραίμης της αϊγλης. Βασίζεται σε δυο περιστάσεις, που και οι δυο σχετίζονται με την όλο και μεγαλύτερη σημασία των μαζών στη σημερινή ζωή. Δηλαδή, το να φέρουν πιο κοντά-τους τα πράγματα από άποψη χώρου και ανθρώπινης εγγύτητας είναι μια επιθυμία των σύγχρονων μαζών (6) εξίσου φλογερή όσο και η τάση-τους να ξεπεράσουν το ανεπανάληπτο μιας δεδομένης κατάστασης διαμέσου της αναπαραγωγής-της. Καθημερινά επιβάλεται όλο και πιο αναπότρεπτα η ανάγκη να διαφεντέβει κανείς το αντικείμενο με την εικόνα, ή μάλλον με το αντίγραφο της εικόνας, με την αναπαραγωγή. Και είναι σαφής η διαφορά του αντίγραφου, όπως υλοποιείται με την εικονογραφημένη εφημερίδα και τα κινηματογραφικά επίαιρα, απ' την εικόνα. Στην τελεφταία η μοναδικότητα και η διάρκεια είναι τόσο στενα συνυφασμένες μεταξύ-τους όσο και η παροδικότητα και η επαναληπτικότητα στο πρώτο. Η απογύμνωση του αντικειμένου απ' το περιβλήμα-του, η διάλυση της αϊγλης, αποτελούν τη σημειολογία μιας αισθητηριακής αντίληψης, της οποίας το αίσθημα για το ομοειδες στον κόσμο έχει αφξηθεί σε τέτοιο βαθμό που μπορεί, χάρη στην αναπαραγωγή, ν' αποσπάσει αφτο το στοιχείο του ομοειδούς ακόμα κι απ' το ανεπανάληπτο. Έτσι εκδηλώνεται στον τομέα των αισθήσεων αφτο που στον τομέα της θεωρίας γίνεται αντίληπτο σαν άφξηση της σημασίας της στατιστικής. Η προσαρμογή της πραγματικότητας στις μάζες και των μαζών στην πραγματικότητα είναι

ένα γεγονός με ανυπολόγιστη βαρύτητα τόσο για τη σκέψη όσο και για τις αισθήσεις.

4

Η μοναδικότητα του έργου τέχνης ταφτίζεται με την ενσωμάτωσή του στο πλέγμα της παράδοσης. Βέβαια, η ίδια αυτή η παράδοση είναι κάτι το ολότελα ζωντανό και εξαιρετικά μεταβλητό. Ένα αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης, για παράδειγμα, ήταν ενταγμένο σε διαφορετικό πλέγμα παραδόσεων για τους Έλληνες, που το έκαναν αντικείμενο λατρείας, απ' ό,τι για τους κληρικούς του Μεσαίωνα, που το έβλεπαν σαν ένα απαίσιο ειδώλο. Αυτό όμως που αντιμετώπιζαν εξίσου και οι μεν και οι δε ήταν η μοναδικότητά του, μ' άλλα λόγια η αὐγή-του. Ο πρωταρχικός τρόπος ενσωμάτωσής του έργου τέχνης στο πλέγμα της παράδοσης εκδηλώνονταν με τη λατρεία. Όπως ξέρουμε, τα αρχαιότερα έργα τέχνης δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν μια τελετουργία, που πρώτα ήταν μαγική και κατόπιν έγινε θρησκευτική. Έχει αποφασιστική σημασία το γεγονός πως ο αγγλίκος αυτός τρόπος ύπαρξης του έργου τέχνης ποτέ δεν απαλλάσσεται ολότελα απ' την τελετουργική λειτουργία-του (7). Μ' άλλα λόγια: η μοναδική αξία του γνήσιου έργου τέχνης θεμελιώνεται στο τελετουργικό, στο οποίο τούτο το έργο τέχνης είχε την αρχική και πρώτη-του χρηστική αξία. Όσο έμεσα κι αν εκδηλώνεται αυτή, μπορεί να εντοπιστεί ακόμα και στις πιο κοσμικές μορφές της λατρείας του ωραίου σαν μια αποθρησκευτικοποιημένη τελετουργία (8). Η κοσμική λατρεία του ωραίου, που εκδηλώνεται με την Αναγέννηση για να κυριαρχήσει επί τρεις αιώνες, αφήνει, μετά τη λήξη αυτής της περιόδου και με τον πρώτο δυνατό κλονισμό που τη βρήκε, να φανουν καθαρά τα θεμέλια τούτα. Όταν δηλαδή, με την εμφάνιση του πρώτου πραγματικά επαναστατικού αναπαραγωγικού μέσου, της φωτογραφίας (ταφτόχρονα με τη χαραβγή του σοσιαλισμού), η τέχνη ένωσε να πλησιάζει η κρίση, που έπειτα από όλα εκατό χρόνια έγινε πια έκδηλη, αντέδρασε με τη θεωρία της "τέχνης για την τέχνη" (L' ART POUR L' ART), που είναι μια θεολογία της τέχνης. Απ' αυτήν προήλθε στη συνέχεια ακριβώς μια αρνητική θεολογία με τη μορφή της ιδέας της "καθαρής" τέχνης, που αρνείται όχι μόνο κάθε κοινωνική λειτουργία, αλλά και κάθε εξάρτηση από ένα υλικό αντικείμενο σαν μοτίβο (στην ποίηση ο Μαλαρμε ήταν ο πρώτος που έφτασε σ' αυτό το σημείο).

Η υπογράμμιση της σημασίας αυτών των συσχετισμών είναι απαραίτητη για την εξέταση του έργου τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας-του. Γιατί οδηγούν σε μια διαπίστωση, που εδώ έχει βασική σημασία: η τεχνική αναπαραγωγιμότητα του έργου τέχνης το χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία απ' την παρασιτική παρουσία-του στην τελετουργία. Το αναπαραγμένο έργο τέχνης γίνεται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης προορισμένου ν' αναπαράγεται (9). Απ' τη φωτογραφική πλάκα, για παράδειγμα, μπορούμε να βγάλουμε ένα πλήθος αντιγράφα· δεν έχει νόημα να ρωτήσει κανείς ποιο είναι το γνήσιο αντίγραφο. Τη στιγμή όμως που το μέτρο της γνησιότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή αχρηστέβεται, ανατρέπεται κι ολόκληρη η λειτουργία της τέχνης. Τη θέση της θεμελιώσεως-της στην τελετουργία την παίρνει η θεμελιώσή-της σε μια άλλη πράξη: δηλαδή η θεμελιώσή-της στην πολιτική.

5

Η αντιμετώπιση των έργων τέχνης γίνεται με διάφορες σημασιολογικές αποχρώσεις, που βρίσκονται ανάμεσα σε δυο πόλους. Ο ένας απ' τους πόλους αυτούς είναι η λατρευτική αξία (KULTWERT), ο άλλος η εκθετική αξία (AUSSTELLUNGSWERT) του έργου τέχνης (10). Η καλλιτεχνική παραγωγή αρχίζει με δημιουργήματα που εξυπηρετούν τη λατρεία. Μπορούμε να δεχτούμε για τα δημιουργήματα αυτά πως είναι σημαντικότερο να υπάρχουν παρά να βλέπονται. Το ελάφι, που ζωγραφίζει ο άνθρωπος της λιθικής εποχής στους τοίχους της σπηλιάς-του, είναι ένα μαγικό όργανο. Μπορεί να το ειθέτει μπροστά στους συνανθρώπους-του, αλλά κατά κύριο λόγο το προορίζει για τα πνεύματα. Η λατρευτική αξία καθεαυτή φαίνεται σήμερα πως τείνει να επιβάλει την απόκρυψη του έργου τέχνης: ορισμένα αγάλματα της θεότητας μόνο στον ιερέα είναι προσιτά, στο άδυτο. Ορισμένες "μαντίνες" μένοντες κρυμμένες σχεδόν όλο τον χρόνο, ορισμένα γλυπτά σε μεσαιωνικούς ναούς είναι αδράτα για τον παρατηρητή που στέκεται στο έδαφος. Με τη χειραφέτηση των μεμονωμένων καλλιτεχνικών δημιουργιών απ' τους κόλπους της τελετουργίας αφξάνουν κι οι ειδικότητες για την έκθεση των προϊόντων-τους. Η εκθεσιμότητα μιας προσωπογραφίας, που μπορεί να μεταφερθεί εδώ κι εκεί, είναι μεγαλύτερη απ' την εκθεσιμότητα ενός αγάλματος, που έχει για έδρα-του το εσωτερικό του ναού. Η εκθεσιμότητα του ζωγραφικού πίνακα είναι μεγαλύτερη απ' την εκθεσιμότητα του μωσαϊκού ή

της τοιχογραφίας, που προηγήθηκαν απ' αφτον. Κι αν η εκθεσιμότητα της θείας λειτουργίας αρχικά δεν ήταν ίσως μικρότερη απ' την εκθεσιμότητα μιας συμφωνικής συναβλής, ωστόσο η συμφωνική συναβλία δημιουργήθηκε τη στιγμή που η εκθεσιμότητα-της υποσχόταν να γίνει μεγαλύτερη απ' εκείνη της λειτουργίας.

Με τις διάφορες μεθόδους τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης η εκθεσιμότητα-του αφξήθηκε σε τέτοιο πελώριο βαθμό, ώστε η ποσοτική μετατόπιση ανάμεσα στους δυό-του πόλους, παρόμοια όπως και στην προϊστορική εποχή, μετατρέπεται σε μια ποιοτική αλλαγή της φύσης-του. Όπως δηλαδή στην προϊστορική εποχή το έργο τέχνης, με το απόλυτο βάρος που δινόταν στην λατρευτική-του αξία, έγινε κατά κύριο λόγο όργανο της μαγείας, το οποίο κατά κάποιο τρόπο μόνον αργότερα αναγνωρίστηκε σαν έργο τέχνης, έτσι και σήμερα, με το απόλυτο βάρος που δίνεται στην εκθετική-του αξία, το έργο τέχνης γίνεται ένα δημιουργήμα με ολόκληρα καινούργιες λειτουργίες, απ' τις οποίες η συνειδητή σε μας, δηλαδή η καλλιτεχνική, διακρίνεται ως εκείνη που αργότερα πιθανότατα θα θεωρηθεί δευτερεύουσα (11). Εκείνο που είναι βέβαιο είναι πως η φωτογραφία σήμερα και στη συνέχεια ο κινηματογράφος μας δίνουν τις πιο ισχυρές λαβές γι' αυτή την υπόθεση.

6

Με τη φωτογραφία, η εκθετική αξία αρχίζει σ' όλο το μήκος του μετώπου ν' απωθεί τη λατρευτική αξία. Η τελεφαϊά αυτή όμως δεν υποχωρεί χωρίς αντίσταση. Πιάνει ένα τελεφαϊό ταμπούρι, και το ταμπούρι αυτό είναι το ανθρώπινο πρόσωπο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που το πορτραίτο βρίσκεται στο επίκεντρο του πρώτου σταδίου της φωτογραφικής τέχνης. Στην καλλιέργεια της ανάμνησης των μακρινών ή πεθαμένων προσφιλών-μας προσώπων η λατρευτική αξία της εικόνας βρίσκει το τελεφαϊό-της καταφύγιο. Στη φεβγαλέα έκφραση ενός ανθρώπινου προσώπου στις παλιότερες φωτογραφίες λειτουργεί για τελεφαϊά φορά η "αύγλη". Αυτό ακριβώς αποτελεί τη μελαγχολική και απαράμιλλη ομορφιά τους. Εκεί όμως που ο άνθρωπος αποσύρεται απ' τη φωτογραφία, η εκθετική αξία εμφανίζεται για πρώτη φορά ανώτερη απ' τη λατρευτική. Στην υλοποίηση αυτής της μετατόπισης έγκειται η ασύγκριτη σημασία του Ατζε, που φωτογράφησε τους έρημους δρόμους του Παρισιού γύρω στα 1900. Πολύ αωστα είπαν γι' αφτον πως τους φωτογράφησε σαν τον τόπο ενός εγκλήματος. Και ο τό-

πος του εγκλήματος είναι πάντα άδειος απο ανθρώπους. Η φωτογράφησή-του γίνεται εξαιτίας των ενδείξεων που μπορεί να παράσχει. Με τον Ατζε οι φωτογραφίες αρχίζουν να γίνονται αποδεικτικά στοιχεία στο ιστορικό προτσές. Αυτό ακριβώς αποτελεί την κρυμμένη πολιτική σημασία-τους. Χωρίς αμφιβολία απαιτούν απ' το θεατή μια αντιμετώπιση, με μια ορισμένη έννοια. Η ελεφθέρια ενατένιση δεν είναι και πολύ πρόσφορη γι' αυτές. Ανησυχούν τον παρατηρητή· αισθάνεται πως πρέπει να αναζητήσει έναν ορισμένο δρόμο για να φτάσει στην κατανόησή-τους. Ταφτόχρονα, οι εικονογραφημένες εφημερίδες αρχίζουν να του στήνουν τέτοιους "οδοδείκτες". Δεν έχει σημασία αν είναι σωστοί ή λαθεμένοι. Με τις εικονογραφημένες εφημερίδες γίνεται για πρώτη φορά απαραίτητη η λεζάντα. Κι είναι φανερό πως η λεζάντα έχει έναν ολόκληρο διαφορετικό χαρακτήρα απ' τον τίτλο ενός πίνακα. Οι οδηγίες, που δίνει η λεζάντα στον παρατηρητή των εικόνων της εικονογραφημένης εφημερίδας, γίνονται πολύ σύντομα ακόμα πιο ακριβείς κι επιτακτικές με τον κινηματογράφο, όπου η κατανόηση κάθε μεμονωμένης εικόνας φαίνεται να υπαγορεύεται απ' την ακολουθία όλων των προηγουμένων εικόνων.

7

Η μάχη που έγινε τον 19ο αιώνα ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία γύρω απ' την καλλιτεχνική αξία των προϊόντων-τους φαίνεται σήμερα αλόκοτη και ακατανόητη. Αυτό όμως δε μειώνει τη σημασία-της, αντιθετα μάλιστα μάλλον την υπογραμμίζει. Πράγματι, η διαμάχη αυτή ήταν η έκφραση μιας κοσμοιστορικής αλλαγής την οποία κανένας απ' τους δυο αντιπάλους δεν είχε συνειδητοποιήσει καθεαφτη. Καθως η εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας-της απάλαξε την τέχνη απ' τα λατρευτικά-της θεμέλια, διαλύθηκε μια για πάντα η επίφαση της αφτονομίας-της. Όμως η μεταβολή στη λειτουργία της τέχνης, που προέκυπτε μ' αφο τον τρόπο, βρισκόταν έξω απ' το οπτικό πεδίο του αιώνα. Ακόμα και στον 20ο αιώνα, που γνώρισε την ανάπτυξη του κινηματογράφου, έμεινε για πολύ καιρό ασυνειδητοποιήτη.

Καθως απο προηγουμένα είχε ξοδεφτει μάταια πολλή φαια ουσία για την απάντηση στο ερώτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη —χωρίς πρώτα να θέσει κανεις το ερώτημα αν με την εφεβέρση της φωτογραφίας δεν είχε αλλάξει ο συνολικός χαρακτήρας της τέχνης—, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου γρήγορα ασπάσθηκαν την ανά-

λογη βεβιασμένη προβληματική. Αλα οι δυσκολίες που δημιουργή-
σε η φωτογραφία στην παραδοσιακή αισθητική ήταν παιχνιδάκι σε
σύγκριση μ' εκείνες που της επιφύλασε ο κινηματογράφος. Έτσι
εξηγείται η τυφλή βιαιότητα, που χαρακτηρίζει τις απαρχές της
θεωρίας του κινηματογράφου. Έτσι, ο Αμπελ Γιανς, για παρά-
δειγμα, συγκρίνει τον κινηματογράφο με τα ιερογλυφικά: "Νά
λοιπον που, εξαιτίας μιας εξαιρετικά παράδοξης επιστροφής στο
παρελθον, ξαναφτάσαμε στο εκφραστικό επίπεδο των Αιγυπτίων...
Η γλώσσα των εικόνων δεν έχει ωριμάσει ακόμα, γιατί τα μάτια-μας
δεν είναι ακόμα ικανα να την κατανοήσουν. Δεν υπάρχει ακόμα
αρκετος σεβασμος, δεν υπάρχει ακόμα αρκετη λατρεία για ό,τι
εκφράζεται μ' αυτήν" (12). Και ο Σεβερν Μαρς πάλι γράφει:
"Σε ποια τέχνη επιφυλάχτηκε ένα όνειρο, που ... να ήταν ποιητι-
κότερο και ταφτόχρονα αληθινότερο! Αν τον δούμε απ' αυτή τη
σκοπια ο κινηματογράφος θα ήταν ένα ασύγκριτο εκφραστικό μέσο
και στην ατμόσφαιρά-του θα μπορούσαν να κινηθουν μονάχα άτο-
μα με το πιο υψηλο φρόνημα, στις πιο ολοκληρωμένες και πιο μυ-
στικές στιγμες της ζωής-τους" (13). Απ' τη μεριά-του πάλι ο
Αλεξαντρ Άρνου κλείνει μια φαντασία για τον βωβο κινηματογρά-
φο με το ερώτημα: "Και μήπως όλες τούτες οι τολμηρες περιγρα-
φες, που χρησιμοποιήσαμε εδω, δεν καταλήγουν στον ορισμο της
προσεφνης;" (14). Είναι πολυ διδακτικο να βλέπουμε πώς η προ-
σπάθεια να καταξιωθεί ο κινηματογράφος σαν τέχνη αναγκάζει α-
φτους τους θεωρητικούς να του αποδιδουν με ανήμουστη απερι-
σιμεία λατρευτικά στοιχεία. Κι ωστόσο την εποχη που δημοσιέ-
φτηκαν τούτοι οι συλογισμοι υπήρχαν έργα όπως το "L' OPINION
PUBLIQUE" ("Η κοινή γνώμη") και το "LA RUÉE VERS L' OR"
("Η έφοδος προς το χρυσάφι"). Αφτο δεν εμποδίζει τον Αμπελ
Γιανς να κάνει σύγκριση με τα ιερογλυφικά, κι ο Σεβερν-Μαρς
μιλάει για τον κινηματογράφο όπως θα μιλούσε κανεις για πίνα-
κες του Φρα Αντζέλικο. Χαρακτηριστικο είναι πως και σήμερα
αντιδραστικοι ιδιαίτερα συγγραφεις αναζητουν τη σημασία του κι-
νηματογράφου στην ίδια κατέφθυνση, αν όχι ακριβως στο ιερουρ-
γικο τουλάχιστον στο υπερφυσικο. Με αφορμη την κινηματογρά-
φηση του "Όνειρου καλοκαιρινης νύχτας" απ' τον Ράινχαρντ, ο
Βέρφελ διαπιστώνει πως χωρις αμφιβολία η στείρα αντιγραφη του
εξωτερικου κόσμου με τους δρόμους-του, τους εσωτερικους-του
χώρους, τους σταθμους, τα εστιατόρια, τ' αφτοικνήτα και τις
παράλιες είναι αφτη που εμποδίζει ως τάρα την άνοδο του κινημα-
τογράφου στο βασίλειο της τέχνης. "Ο κινηματογράφος δεν κα-
τάλαβε ακόμα το αληθινο νόημά-του, τις πραγματικές-του δυνα-

τότητες ... Αφτες βρίσκονται στη μοναδική-του δύναμη να εκ-
φράζει με φυσικά μέσα και με απαράμιλλη πειστικότητα το ονειρικο,
το θαβμάσιο, το υπερφυσικο" (15).

8

Στην τελική μορφή-της η καλλιτεχνική ερμηνεία του ηθοποιου του
θεάτρου παρουσιάζεται στο κοινό απ' αφτον τον ίδιο προσωπικά·
αντιθετα, η ερμηνεία του ηθοποιου του κινηματογράφου παρου-
σιάζεται στο κοινό μέσω μιας μηχανής. Αφτο το τελεφταίο έχει
δύο συνέπειες. Η μηχανη, που φέρνει μπροστα στο κοινό την ερ-
μηνεία του ηθοποιου του κινηματογράφου, δεν είναι υποχρεωμένη
να σέβεται αφτη την ερμηνεία σαν σύνολο. Κάτω απ' τη διέφθυνση
του οπερατερ "παίρνει θέση" ασταμάτητα απέναντι σ' αφτη την
ερμηνεία. Η ακολουθία των "τοποθετήσεων" αφτων, που συνθέτει
ο κότερ απ' το υλικο που του παραδόθηκε, αποτελεί την έτοιμη
ταινία. Η ταινία αφτη περιλαμβάνει έναν ορισμένο αριθμο απο
κινήσεις, που δεν μπορεί παρα ν' αναγνωριστουν σαν κινήσεις της
κάμερας —χωρις να μιλήσουμε καθόλου για ειδικες λήψεις όπως
τα γκρο πλαν. Έτσι, η ερμηνεία του ηθοποιου υποβάλεται σε μια
σειρα απο οπτικά τεστ. Αφτη είναι η πρώτη συνέπεια του γεγο-
νότος πως η ερμηνεία του ηθοποιου του κινηματογράφου προβάλε-
ται μέσω της μηχανής. Η δεύτερη συνέπεια είναι πως ο ηθοποιος
του κινηματογράφου, μια και δεν παρουσιάζει ο ίδιος την ερμηνεία
του στο κοινό, χάνει τη δυνατότητα που έχει ο ηθοποιος του θεά-
τρου να προσαρμόζει την ερμηνεία-του στο κοινό κατα τη διάρ-
κεια της παράστασης. Μ' αφτο τον τρόπο το κοινό παίρνει τη
στάση ενός γνωμοδότη, που δεν επηρεάζεται απο καμία προσωπική
επαφή με τον ηθοποιο. Ταφτιζεται με τον ηθοποιο μόνο μέσω της
τάφτισής-του με τη μηχανη. Υιοθετει συνεπως τη στάση της μη-
χανής: εξετάζει (16). Η στάση αφτη δεν είναι απο εκείνες, στις
οποίες μπορούν να υποβληθουν οι λατρευτικές αξίες.

9

Ο κινηματογράφος ενδιαφέρεται πολυ λιγότερο να υποδύεται ο η-
θοποιος μπροστα στο κοινό ένα άλλο πρόσωπο απ' το να υποδύεται
τον εαφτό-του μπροστα στη μηχανη. Ένας απ' τους πρώτους που
αισθάνθηκαν αφτη την αλαγη της λειτουργίας του ηθοποιου, εξαι-
τίας του ελέγχου της ερμηνείας-του απ' τη μηχανη, ήταν ο Πιρα-
ντέλο. Η σημασία των παρατηρήσεων, που κάνει σχετικά στο μυ-

θιστόρημά-του "Γυρίζουμε ταινία", δεν μειώνεται και πολύ απ' το ότι περιορίζονται να τονίσουν την αρνητική πλευρά του πράγματος. Κι ακόμα λιγότερο απ' το ότι αναφέρονται στον βωβο κινηματογράφο. Γιατι σ' αυτό το θέμα ο ομιλών κινηματογράφος δεν άλλαξε τίποτα το βασικό. Εκείνο που παραμένει καθοριστικό είναι πως ο ηθοποιός παίζει για μια μηχανή —ή, στην περίπτωση του ομιλούντος, για δύο. "Ο ηθοποιός του κινηματογράφου", γράφει ο Πιραντέλο, "αισθάνεται σαν εξόριστος. Εξόριστος όχι μόνον απ' τη σκηνή, αλα κι απο το ίδιο-του το πρόσωπο. Με άφατη δυσφορία νιώθει το ανεξήγητο κενό που δημιουργείται καθώς το σώμα-του καταντάει μια αρωστημένη ύπαρξη, καθώς εξατμίζεται και αποστερείται την εντότητά-του, τη ζωή-του, τη φωνή-του και τους ήχους που παράγει καθώς κινείται, για να μεταβληθεί σε μια βουβή εικόνα, που τρέμει μια στιγμή στο πανι και χάνεται μετα στην σιωπή ... Το μηχανηματάκι θα παίζει μπροστα στο κοίνο με τη δική-του σκία' ενω αφτος πρέπει ν' αρκείσται να παίζει μπροστα στο μηχανηματάκι αφτο" (17). Μπορει κανεις να χαρακτηρίσει το ίδιο γεγονός με τον ακόλουθο τρόπο: για πρώτη φορά —κι αφτο είναι το έργο του κινηματογράφου— ο άνθρωπος είναι σε θέση να επιδράσει με όλη-του την προσωπικότητα ζωντανή, αλα χωρις την "αίγλη"-της. Γιατι η αίγλη συνδέεται με το "εδώ" και το "τώρα" του ανθρώπου. Δεν μπορεί να υπάρξει ομοιώμά-της. Η αίγλη, που περιβάλλει στη σκηνή τον Μάιβεθ, δεν μπορεί να διαχωριστεί απ' την αίγλη που για το ζωντανο κοίνο περιβάλλει τον ηθοποιό που παίζει τον Μάιβεθ. Όμως η ιδιομορφία της κινηματογραφικής λήψης στο στούντιο έγκνεται στο ότι στη θέση του κοινου τοποθετεί τη μηχανή. Έτσι, η αίγλη που περιβάλλει τον ερμηνευτή δεν μπορεί παρα να διαλυθεί —και μαζί-της ταφτόχρονα και η αίγλη που περιβάλλει τον ερμηνευόμενο.

Το ότι ίσα-ίσα ένας δραματουργός, όπως ο Πιραντέλο, εντοπίζει άθελά-του στην ιδιομορφία του κινηματογράφου την αιτία της κρίσης που βλέπουμε να μαστίζει το θέατρο, δεν είναι εκπληκτικό. Δεν υπάρχει εντονότερη αντίθεση προς το έργο τέχνης που επηρεάζεται απ' την τεχνική αναπαραγωγή ή και προέρχεται απ' αυτήν —όπως η κινηματογραφική ταινία— απο αυτή του θεάτρου. Οποιαδήποτε εμπειριστικώς εξέταση το επιβεβαιώνει αφτο. Ειδικοί πάνω στα θέματα αφτα παρατηρητες έχουν διαπιστώσει απο πολου πως ο ηθοποιός του κινηματογράφου "σχεδον πάντα επιτυγχάνει την καλύτερη απόδοση, όταν παίζει όσο γίνεται λιγότερο... Η τελεφεταία εξέλιξη" εντοπιστήμε απ' τον Άρχατμ το 1932 στο

"να χρησιμοποιείται ο ηθοποιός σαν ένα εξάρτημα, που επιλέγει κανεις χαρακτηριστικά και ... τοποθετεί στην κατάλληλη θέση" (18). Με τούτο σχετίζεται στενότερα κάτι άλλο. Ο ηθοποιός, που δρα πάνω στη σκηνή, ταφτίζεται με τον ρόλο-του. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου πολυ συχνα δεν το καταφέρνει. Η ερμηνεία του δεν είναι καθόλου ενιαία, αλα αποτελείται απο πολες μεμονωμένες επιδόσεις. Πλάι σε τυχαίους παράγοντες που πρέπει να ληφθουν υπόψη, όπως το νοίκι του στούντιο, η διαθεσιμότητα του παρτεναίρ, το ντεκορ, κλπ., υπάρχουν στοιχειώδεις αναγκαιότητες της μηχανής, που αποσυνθέτουν το παίξιμο του ηθοποιού σε μια σειρά απο συναρμογήσιμα επεισόδια. Πρόκειται πάνω απ' όλα για τον φωτισμό, που η εγκατάσταση-του κάνει αναγκαίο να επιτυγχάνεται η αναπαράσταση ενός περιστατικού, που στην οθόνη εμφανίζεται ενιαίο και σύντομο, με μια σειρά απο μεμονωμένες λήψεις, που πολες φορές διαρκουν στο στούντιο ολόκληρες ώρες. Χωρις ν' αναφέρουμε πιο προφανεις περιπτώσεις μονταζ. Έτσι, ένα πήδημα απ' το παράθυρο μπορεί να γυριστεί στο στούντιο με τη μορφή ενός πηδήματος απ' το κινώμα, ενω η φυγή που επακολουθεί μπορεί, αν το φέρει η ανάγκη, να γυριστεί βδομάδες αργότερα σε εξωτερικό χώρο. Εξάλου είναι έφικολο να αναφέρει κανεις ακόμα πιο παράδοξες περιπτώσεις. Μπορει να ζητηθεί απ' τον ηθοποιό να τρομάξει έπειτα απο ένα χτύπημα στην πόρτα. 1-σως ο ηθοποιός να μην απέδωσε ικανοποιητικά αφτη την αντίδραση. Τότε ο σκηνοθέτης μπορεί να καταφύγει στο εξής μέσο: κάποια φορά, που ο ηθοποιός βρίσκεται πάλι στο στούντιο, να βάλει να πυροβολήσουν πίσω απ' την πλάτη-του χωρις να τον προειδοποιήσουν. Το τρώμαγμα του ηθοποιού εκείνη τη στιγμή μπορεί να κινηματογραφηθεί και να μονταριστεί στο φιλμ. Τίποτα δεν δείχνει καθαρότερα πως η τέχνη έχει ξεφύγει απ' το βασίλειο της ωραίας επίφασης, που μέχρι τώρα θεωρούνταν ως ο μόνος χώρος όπου μπορούσε να εβδοκιμήσει.

10

Η αμηχανία του ηθοποιού μπροστα στη μηχανή, όπως την περιγράφει ο Πιραντέλο, έχει κατα βάση την ίδια φύση όπως η αμηχανία του ανθρώπου μπροστα στο ειδωλό-του στον καθρέφτη. Μόνο που τώρα το ειδωλό μπορεί να αποχωριστεί απ' αφτον και να μεταφερθεί. Και να μεταφερθεί πού; Μπροστα στο κοίνο (19). Η συνειδηση τούτου του γεγονότος δεν αφήνει τον ηθοποιό του κινηματογράφου ούτε στιγμή. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου ξέρει πως,

καθως στέκεται μπροστα στο φακο της κάμερας, έχει να κάνει σε τελεφταία ανάλυση με το κοίνο: το κοίνο των καταναλωτων, που αποτελουν την αγορα. Η αγορα αφτη, στην οποία αποτελείνεται οχι μόνο με την εργατική-του δύναμη, αλα με ολο-του το είναι, του είναι, τη στιγμή της προσπάθειάς-του που προορίζεται γι' αφτην, το ίδιο απρόσιτη όσο και σ' ένα οποιοδήποτε είδος που κατασκευάζεται σ' ένα εργοστάσιο. Άραγε το γεγονός αφο δεν είναι συνυπέφθυνο για το άγχος, τον καινούργιο φόβο που, σύμφωνα με τον Πιραντέλο, κυριέβει τον ηθοποιό μπροστα στον φακο; Ο κινηματογράφος απαντάει στη συρίκνωση της αϊγλης με μια τεχνητη προβολη της PERSONALITY έξω απ' το στούντιο, η λατρεία του σταν, που καλιεργείται απ' το κινηματογραφικο κεφάλαιο, συντηρει τη γοητεία της προσωπικότητας, που απο καιρο πια δεν έγκνεται παρα μόνο στη σαθρη γοητεία του εμπορεβματικού-της χαρακτήρα. Όσο το κινηματογραφικο κεφάλαιο κρατάει τα ηνία, δεν μπορεί κατα κανόνα να καταλογιστει στον σημερινο κινηματογράφο καμια άλη επαναστατική υπηρεσία εκτος απο την προώθηση μιας επαναστατικής κριτικής των παραδοσιακων αντιλήψεων περι τέχνης. Δεν αμφισβητούμε ότι, σε ειδικες περιπτώσεις, ο σημερινος κινηματογράφος μπορεί, πέρα απ' αφο, να εβνοήσει μια επαναστατική κριτική των κοινωνικων συνθηκων, ακόμα μάλιστα και των κατεστημένων σχέσεων ιδιοκτησίας. Αλα το σημείο τούτο αποτελεί το κέντρο βάρους τούτης της μελέτης εξίσου λίγο όσο και της δυτικοεβρωπατικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Με την τεχνική του κινηματογράφου, ακριβως όπως και με την τεχνική του αθλητισμου, σχετίζεται το γεγονός πως καθέννας αντιμετωπίζει τις επιδόσεις-τους σχεδον σαν ειδήμονας. Δεν χρειάζεται παρα ν' ακούσει κανεις μια παρέα απο νεαρους εφημεριδοπώλες να συζητουν τ' αποτελέσματα μιας ποδηλατοδρομίας, ακουμπώντας στα ποδήλατά-τους, για να κατανοήσει αφο το γεγονός. Δεν είναι τυχαίο που πολλοι εκδότες εφημεριδων οργανώνουν αγώνες μεταξυ των εφημεριδοπωλών-τους. Οι αγώνες αφοι προκαλουν ζωηρο ενδιαφέρον μεταξυ των συμμετεχόντων. Γιατι ο νικητης σ' αφτες τις διοργανώσεις έχει μια εφκαιρία να γίνει απο εφημεριδοπώλης ποδηλάτης. Έτσι και τα κινηματογραφικα επίκαιρα, για παράδειγμα, δύνουν στον καθένα μια εφκαιρία να γίνει απο απλος διαβάτης κομπάρσος στο σινεμα. Μπορει μάλιστα έτσι, κάτω απο ορισμένες συνθήκες, να δει τον εαφτό-του ακόμα και σ' ένα έργο τέχνης —ας σκεφτούμε το "Τρία τραγούδια για τον Λένιν" του Βερτωφ ή το "BORINAGE" του 1βεν. Κάθε σύγχρονος

άνθρωπος μπορεί να προβάλει την αξίωση να κινηματογραφηθει. Την αξίωση αφτη την παραστατικοποιει άριστα μια ματια στην ιστορική θέση της σημερινής φιλολογίας.

Επι αιώνες τα πράγματα στη φιλολογία ήσαν έτσι, ώστε σ' ένα μικρο αριθμο απο γράφοντες αντιστοιχούσε ένας χιλιάδες φορές μεγαλύτερος αριθμος απο αναγνώστες. Οπότε, γύρω στα τέλη του περασμένου αιώνα, συνέβη μια αλαγη. Με την ολο και μεγαλύτερη διάδοση του Τύπου, που έθετε στην διάθεση του αναγνωστικου κοινου κάθε τόσο και καινούργια πολιτικά, θρησηφτικα, επιστημονικα, επαγγελματικα, τοπικα όργανα, άρχισαν να περνουν ολο και μεγαλύτερα τμήματα του αναγνωστικου κοινου —στην αρχη σποραδικα— στη μερια των γραφόντων. Η διαδικασία αφτη άρχισε όταν τους άνοιξε ο ημερήσιος Τύπος το γραματοκιβώτιό-του, κι όπως είναι σήμερα τα πράγματα δεν υπάρχει σχεδον κανέναν Εβρωπαίο που να μετέχει στο εργασιανο κύκλωμα και που να μη βρísκει, καταρχη, κάποια εφκαιρία για να δημοσιέψει μια εμπειρία απ' τη δουλειά-του, ένα παράπονο, ένα ρεπορταζ ή κάτι παρόμοιο. Μ' αφο τον τρόπο η διάκριση ανάμεσα σε συγγραφέα και κοίνο είναι στα πρόθυρα της απώλειας του θεμελιακού-της χαρακτήρα. Καταλήγει να γίνει μια λειτουργική διάκριση, που παραλάει απο περίπτωση σε περίπτωση. Ο αναγνώστης είναι κάθε στιγμή έτοιμος να γίνει γράφων. Σαν εμπειρογνώμονας, που έγινε κατανάγη σ' ένα εξαιρετικα εξειδικεβμένο κύκλωμα εργασίας —έστω και σαν εμπειρογνώμονας πάνω σε μια επιμέρους διαδικασία—, αποκτα πρόσβαση στον χώρο των συγγραφέων. Στη Σοβιετική Ένωση μιλάει η ίδια η εργασία. Και η αναπαράσταση της με λόγια αποτελεί ένα μέρος απ' την ικανότητα, που είναι απαραίτητη για την επιτέλεσή-της. Η φιλολογική αρμοδιότητα δεν θεμελιώνεται πια στην ειδικη, αλα στην πολυτεχνική εκπαίδεψη, κι έτσι γίνεται κοίνο κτήμα (20).

Όλα αφα ισχύουν αναμφιβολα και για τον κινηματογράφο, όπου μετατοπίσεις, που στη φιλολογία διάρκεισαν αιώνες ολόκληρους, επιτελέστηκαν στη διάρκεια μιας δεκαετίας. Γιατι στην πράξη του κινηματογράφου —ιδιαίτερα του ρωσικου— η μετατόπιση αφτη έχει σ' όρισμένα σημεία ήδη πραγματοποιηθει. Ένα μέρος απ' τους ηθοποιους που βλέπουμε στις ρωσικες ταινίες δεν είναι ηθοποιοι με τη διηή-μας έννοια, αλα άνθρωποι που υποδύονται τους εαφτούς-τους —και μάλιστα κατα κύριο λόγο στο προτσές της εργασίας-τους. Στη Δυτική Εβρώπη η καπιταλιστική εκμετάλεψη

του κινηματογράφου απαγορεύει την εκπλήρωση του νόμιμου αιτήματος που προβάλλει ο σημερινός άνθρωπος για αναπαραγωγή του εαφτού-του. Κάτω από αυτές τις συνθήκες η κινηματογραφική βιομηχανία έχει κάθε συμφέρον να υποθάλλει τη συμμετοχή των μαζών με χιμαιρικές ιδέες και διφορούμενους συλλογισμούς.

11

Μια κινηματογραφική λήψη, και ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ομιλούσα ταινία, παρουσιάζει ένα θέαμα, που ποτέ και πουθενά πριν δεν ήταν νοητό. Αποτελεί μια διαδικασία, στην οποία δεν υπάρχει ούτε μια σκιοπια, απ' όπου ο μηχανισμός λήψης που δεν ανήκει στην υπόθεση της ταινίας καθεαφτή —οι φωτιστικές συσκευές, το επιτελείο των τεχνικών, κλπ.— να μην υποπίπτει στην αντίληψη του παρατηρητή (εκτός κι αν η κόρη του ματιού-του μπορεί να συντονιστεί με τη μηχανή λήψης). Το γεγονός αυτό —περισσότερο από κάθε άλλο— κάνει τις ομοιότητες που ενδεχομένως υπάρχουν ανάμεσα σε μια σκηνή στο στούντιο και σε μια σκηνή στο παλκοσένικο επιφανειακές και ασήμαντες. Το θέατρο γνωρίζει καταρχή τη θέση, απ' όπου τα τεκταινόμενα πάνω στη σκηνή δεν μπορούν έφικολα ν' αναγνωριστούν σαν επίπλαστα. Στη σκηνή της κινηματογραφικής λήψης δεν υπάρχει τέτοια θέση. Η επίπλαστη φύση της κινηματογραφικής ταινίας είναι φύση δέφτερου βαθμού: είναι αποτέλεσμα του κατ. Αυτό σημαίνει: Στο κινηματογραφικό στούντιο η μηχανή έχει διεισδύσει τόσο βαθιά στην πραγματικότητα, ώστε η γνήσια, η απαλαγμένη απ' το ξένο σώμα της μηχανής άποψη-της είναι αποτέλεσμα μιας ειδικής διαδικασίας, δηλαδή της λήψης απ' τη φωτογραφική μηχανή και του μονταρίσματος της εικόνας με όλες εικόνας του ίδιου είδους. Η απαλαγμένη απ' τη μέσολάβηση της μηχανής άποψη της πραγματικότητας γίνεται εδώ η πιο τεχνητή-της άποψη, και το θέαμα της άμεσης πραγματικότητας γίνεται γαλάζιο λουλούδι στη χώρα της τεχνολογίας.

Η κατάσταση αυτή, που τόσο διαφέρει από εκείνη του θεάτρου, γίνεται ακόμα πιο διαφωτιστική όταν συγκριθεί με την κατάσταση που επικρατεί στη ζωγραφική. Εδώ πρέπει να ρωτήσουμε: ποια σχέση έχει ο οπερατέρ με τον ζωγράφο; Για ν' απαντήσουμε, ας μας επιτραπεί μια βοηθητική κατασκευή, που στηρίζεται στην έννοια του χειρουργού. Ο χειρουργός παριστάνει τον ένα πόλο μιας διάταξης, στις οποίας τον άλλο πόλο στέκει ο μάγος. Η στάση του μάγου, που γιατρέβει έναν άρρωστο με την επίθεση του χεριού

του, διαφέρει απ' τη στάση του χειρουργού, που κάνει επέμβαση στο εσωτερικό του αρώστου. Ο μάγος διατηρεί τη φυσική απόσταση ανάμεσα σ' αυτόν και τον άρρωστο· ακριβέστερα, την ελατώνει πολύ λίγο —με την επίθεση του χεριού-του— και τη μεγαλώνει πολύ —με το κύρος-του. Ο χειρουργός ενεργεί αντίστροφα: ελατώνει πολύ την απόσταση απ' τον άρρωστο —διεισδύοντας στο εσωτερικό-του— και τη μεγαλώνει λίγο —με την προφυλακτικότητα, με την οποία κινείται το χέρι-του ανάμεσα στα όργανα. Με δυο λόγια: σε αντίθεση με τον μάγο (του οποίου προέκταση είναι ο πρακτικός γιατρός) ο χειρουργός στην κρίσιμη στιγμή αρνείται ν' αντιμετωπίσει τον άρρωστο σαν άνθρωπο τον άνθρωπο· αντι για αυτό διεισδύει χειρουργικά μέσα-του. —Η σχέση του μάγου με το χειρουργό είναι η σχέση του ζωγράφου με τον οπερατέρ. Ο ζωγράφος τηρεί κατά την εργασία-του μια φυσική απόσταση από το αντικείμενο, ο οπερατέρ αντίθετα διεισδύει βαθιά στο πλέγμα των αντικειμένων (21). Οι εικόνας που αποκομίζονται οι δύο-τους διαφέρουν αφάνταστα. Η εικόνα του ζωγράφου είναι ολοκληρωμένη, η εικόνα του οπερατέρ είναι κατακερματισμένη και τα κομμάτια-της πρέπει να συναρμολογηθούν σύμφωνα μ' ένα καινούργιο νόμο. Γι' αυτό το λόγο η κινηματογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας είναι ασύγκριτα σημαντικότερη για τον σημερινό άνθρωπο, γιατί δίνει την απαλαγμένη απ' τη μέσολάβηση της μηχανής άποψη της πραγματικότητας, που ο σημερινός άνθρωπος έχει δικαίωμα να ζητήσει απ' το έργο τέχνης, ακριβώς χάρη στην εντονότατη διαπλοκή-της με τη μηχανή.

12

Η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης αλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη. Από οπισθοδρομική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Πικάσο, η σχέση αυτή γίνεται προοδευτική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Τσάπλιν. Η προοδευτική συμπεριφορά εν προκειμένω χαρακτηρίζεται απ' το ότι η ψυχαγωγία κατά τη θέαση και βίωση συνδέεται άμεσα και στενά με τη στάση του εμπειρογνώμονα κριτή. Η σύνδεση αυτή είναι μια σημαντική κοινωνική ένδειξη. Γιατί όσο περισσότερο μειώνεται η κοινωνική σημασία μιας τέχνης, τόσο περισσότερο διαχωρίζονται η κριτική και η απολαυστική στάση του κοινού. Το συμβατικό απολαμβάνεται άκριτα, το πραγματικά καινούργιο κριτικάρεται μ' αντιπάθεια. Στον κινηματογράφο η κριτική και η απολαυστική στάση του κοινού συμπύκνουν. Και μάλιστα το αποφασιστικό γεγονός στην προκειμέ-

νη περίπτωση είναι πως στην αίθουσα του κινηματογράφου περισσότερο απ' οπουδήποτε αλου οι αντιδράσεις των μεμονωμένων ατόμων, το άθροισμα των οποίων αποτελεί τη μαζική αντίδραση του κοινού, καθορίζονται εκ των προτέρων απ' την άμεσα επικείμενη μαζικοποίησή-τους. Και καθώς εκδηλώνονται, αυτοελέγχονται. Κι εδώ επίσης η σύγκριση με τη ζωγραφική είναι χρήσιμη. Ο ζωγραφικός πίνακας πρόβαλε πάντα το έντονο αίτημα να παρατηρείται από έναν ή από λίγους. Η ταυτόχρονη θέαση ζωγραφικών πινάκων από ένα μεγάλο κοινό, πράγμα που γινόταν στον 19ο αιώνα, είναι ένα απ' τα πρώτα συμπτώματα της κρίσης της ζωγραφικής, που καθόλου δεν προκλήθηκε μόνον απ' τη φωτογραφία, αλλά σχετικά ανεξάρτητα απ' αυτήν, εξαιτίας της απαίτησης που πρόβαλε τώρα το έργο τέχνης πάνω στη μάζα.

Απ' την ίδια-της τη φύση η ζωγραφική δεν είναι σε θέση ν' αποτελέσει αντικείμενο ταυτόχρονης συλλογικής αντιμετώπισης, όπως συνέβαινε ανέκαθεν με την αρχιτεκτονική, όπως συνέβαινε άλλοτε με το έπος, όπως συμβαίνει σήμερα με την κινηματογραφική ταινία. Κι όσο λίγο κι αν από το γεγονός αυτό καθεαυτό μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τον κοινωνικό ρόλο της ζωγραφικής, ωστόσο εμφανίζεται σαν ένα σοβαρό μειονέκτημα αυτή τη στιγμή, που η ζωγραφική, εξαιτίας ειδικών περιστάσεων και κατά κάποιο τρόπο αντίθετα με τη φύση-της, αντιμετωπίζει άμεσα τις μάζες. Στις εκκλησίες και τα μοναστήρια του Μεσαίωνα και στις πριγκιπικές αβλές ως τα τέλη του 18ου αιώνα η συλλογική θέαση ζωγραφικών πινάκων δεν γινόταν ταυτόχρονα, αλλά με τη μεσολάβηση ιεραρχικών διαβαθμίσεων. Αν αυτό άλλαξε, εκδηλώνεται μ' αυτό τον τρόπο η ιδιόμορφη σύγκρουση, στην οποία ενεπλάκη η ζωγραφική εξαιτίας της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας της εικόνας. Αλλά όσο κι αν επιχείρησαν να την φέρουν κοντά στις μάζες σε γκαλερί και σε σαλόνια, δεν υπήρχε κανένας τρόπος να αυτοοργανωθούν και να αυτοελεγχθούν οι μάζες κατά τη θέασή-της (22). Έτσι, είναι αναπόφευκτο το ίδιο κοινό, που αντιδρά προοδευτικά μπροστά σε μια γκροτέσκα ταινία, να γίνεται οπισθοδρομικό μπροστά στον σουρεαλισμό.

13

Τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ταινίας δεν βρίσκονται μόνο στον τρόπο, με τον οποίο ο άνθρωπος τοποθετείται απέναντι στη μηχανή λήψης, αλλά και στον τρόπο που με τη βοήθεια αυτής

της μηχανής απεικονίζει τον κόσμο. Μια ματιά στη φυσιολογία των αισθήσεων μας υπογραμμίζει την ικανότητα της μηχανής να εξερεβνά. Μια ματιά στην ψυχανάλυση υπογραμμίζει αυτή την ικανότητα από άλλη πλευρά. Πράγματι, ο κινηματογράφος εμπλούτισε τον κόσμο των ανθρώπινων αισθήσεων με μεθόδους, που μπορούν να παραληλιστούν με τις μεθόδους της φρουδικής θεωρίας. Πριν από πενήντα χρόνια ένα γλωσσικό λάθος κατά την ομιλία περνούσε λίγο πολύ απαρατήρητο. Αν άνοιγε μονομίας βαθύτερες προοπτικές στην ομιλία, που προηγουμένως κυλούσε σ' επιφανειακό επίπεδο, αυτό γινόταν κατ' εξαίρεση. Με την "Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής" όλα αυτά άλλαξαν. Το έργο αυτό απομόνωσε και ταυτόχρονα έκανε αναλύσιμα πράγματα, που προηγουμένως συμπλέανε απαρατήρητα στο πλατύ ρέβμα του αισθητού. Ο κινηματογράφος, σ' όλο το πλάτος του οπτικού αισθητού κόσμου, και τώρα και του ακουστικού επίσης, είχε σαν συνέπεια μια παρόμοια εμπάθωση της αισθητηριακής αντίληψης. Το ότι τα κινηματογραφικά έργα είναι πολύ ακριβέστερα και μπορούν ν' αναλυθούν από πολύ περισσότερες οπτικές απ' ό,τι τα ζωγραφικά ή τα θεατρικά έργα, δεν είναι παρά η άλλη πλευρά αυτού του γεγονότος. Ως προς τη ζωγραφική, εκείνο που κάνει πιο αναλυτικό το κινηματογραφικό έργο είναι η ασύγκριτα ακριβέστερη περιγραφή της δεδομένης κατάστασης. Ως προς το θέατρο, η μεγαλύτερη αναλυτικότητα του κινηματογραφικού έργου οφείλεται στη μεγαλύτερη δυνατότητά-του ν' απομονώνει. Το γεγονός αυτό έχει —πράγμα που αποτελεί την κύρια σημασία-του— την τάση να προάγει τη διείσδυση της επιστήμης στην τέχνη και το αντίστροφο. Πράγματι, είναι σχεδόν αδύνατο πια να καθορίσει κανείς, προκειμένου για μια στάση, που διαγράφεται καθαρά μέσα στα πλαίσια μιας ορισμένης κατάστασης όπως ένας μυς στο σώμα, για ποιο λόγο μας συναρπάζει: χάρη στην καλλιτεχνική αξία-της ή χάρη στην επιστημονική αξιοποιησιμότητά-της. Μια απ' τις επαναστατικές λειτουργίες του κινηματογράφου θα είναι η κατάδειξη της ταφτότητας ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την επιστημονική αξιοποίησή της φωτογραφίας, που προηγουμένως διαχωρίζονταν συνήθως (23).

Ο κινηματογράφος, ενώ απ' τη μια μεριά, με τα "γκρο-πλαν", με τον τονισμό κρυμμένων λεπτομερειών στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, με την εξερεβνήση συνηθισμένων χώρων κάτω απ' τη μεγαλοφυή καθοδήγηση του φακού, αφξάνει την κατανόηση των αναγκαιοτήτων, που διέπουν την ύπαρξή-μας, καταφέρνει απ' την ά-

λη μαρία να μας εξασφαλίσει τεράστια και αφάνταστη ελευθερία κινήσεων! Τα καπηλεια και οι λεωφόροι-μας, τα γραφεία και τα επιπλωμένα-μας δωμάτια, οι σιδηροδρομικοί-μας σταθμοί και τα εργοστάσιά-μας έδειχναν να μας περιουκλώνουν ασφυκτικά. Και νά που ήρθε ο κινηματογράφος κι ανατίναξε αψη τη φυλακή με το δυναμική των δεκάτων του δεφτερολέπτου, κι έτσι τώρα εμείς, ανάμεσα στα σιρόπια συντρίμια-της, ξεκινάμε αμέριμνοι για τα ξίδια γεμάτα περιπέτειες. Με το γκρο-πλαν διαστέλεται ο χώρος, με το ρελαντι η κίνηση. Και καθώς η μεγέθυνση δεν είναι μόνο μια απλή διασάφηση αφτου που έτσι κι αλλιώς βλέπει κανείς ασάφως, αλα φέρνει στο φως ολότελα καινούργιες δομες της ύλης, έτσι και το ρελαντι δεν περιορίζεται να φέρει στο φως γνωστες κινήσεις, αλα ανακαλύπτει σ' αψτες τις γνωστες ολότελα άγνωστες, "που δεν εμφανίζονται με κανένα τρόπο σαν επιβραδύνσεις γρήγορων κινήσεων, αλα σαν διολισθήσεις, σαν αιωρήσεις, σαν υπερκόσμιες κινήσεις" (24). Έτσι γίνεται φανερο πως η φύση που μιλάει στην κάμερα δεν είναι η ίδια μ' αψη που μιλάει στο μάτι. Είναι διαφορετική κυρίως για τον λόγο πως στη θέση ενος χώρου, που διυφαινεται με το συνειδητο του ανθρώπου, μπαίνει ένας χώρος που συνυφαινεται με το ασυνειδητό-του. Όσο συνηθισμένο κι αν είναι να συνειδητοποιει κανείς, έστω και χονδρικά, το βάδισμα των ανθρώπων, ωστόσο σίγουρα δεν ξέρει τίποτα για τη στάση τους στο κλάσμα του δεφτερολέπτου που γίνεται ο διασκελισμος. Όσο κι αν μας είναι οικεία χονδρικά η κίνηση που κάνουμε για να πιάσουμε τον αναπτήρα ή το κουτάλι, δεν ξέρουμε ωστόσο σχεδον τίποτα για το τί συμβαίνει ανάμεσα στο χέρι και στο μέταλο, κι ακόμα λιγότερο για το πώς σχετίζεται αψη με τις διάφορες θυμικές καταστάσεις, στις οποίες βρισκόμαστε. Εδω επεμβαίνει η κάμερα με τα βοηθητικά-της μέσα, τα ζουμ, τα στοπ-καρε, την απομόνωση, την επιτάχυνση και την επιβράδυνση της κίνησης, τη μεγέθυνση και τη σμίκρυνση. Μας δείχνει το οπτικά ασύνειδο, όπως η ψυχανάλυση μας δείχνει το ενστικτικά ασύνειδο.

14

Ένα απο τα σημαντικότερα καθήκοντα της τέχνης ήταν ανέκαθεν να δημιουργει μια ζήτηση, για την πλήρη ικανοποίηση της οποίας δεν έχει έρθει ακόμα η ώρα (25). Η ιστορία κάθε μορφής τέχνης περνάει κρίσιμες περιόδους, κατα τις οποίες η μορφή αψη τέχνης προσπαθει να πετύχει αποτελέσματα, που κατανάγιη μόνο με μια αλλαγή του τεχνικού προτύπου, δηλαδή με μια καινούργια

μορφή τέχνης, μπορούν να πραγματοποιηθουν. Οι εξωφρενισμοί και οι χοντροκοπιες της τέχνης, που δημιουργούνται έτσι, ιδιαίτερα στις περιόδους παρακμής, προέρχονται στην πραγματικότητα απ' το πλουσιότατο ιστορικό κέντρο δυνάμεων της τέχνης. Η πιο πρόσφατη μορφή τέχνης που έβριθε απο τέτοιους βαρβαρισμούς ήταν ο ντανταϊσμος. Το κίνητρό-του μόλις τώρα γίνεται αντιληπτο: ο ντανταϊσμος προσπάθησε να παραγάγει τα αποτελέσματα, που το κοινό αναζητάει σήμερα στον κινηματογράφο, με τα μέσα της ζωγραφικής (ή και της λογοτεχνίας).

Κάθε εξ ολοκλήρου καινούργια, ρηξικέλευθη παραγωγή ζήτησης δεν μπορεί παρα να ξεπεράσει το στόχο-της. Αψη κάνει κι ο ντανταϊσμος, στο μέτρο που θυσιάζει τις αγοραίες αξίες, που προσιδιάζουν σε τόσο υψηλο βαθμο στην κινηματογραφική ταινία, για χάρη σημαντικών προθέσεων —που φυσικά δεν τις συνειδητοποιει με τη μορφή που περιγράψαμε εδω. Οι ντανταϊστες έδωσαν στην εμπορική αξιοποιησιμότητα των έργων-τους πολυ λιγότερο βάρος απ' όσο στην ακαταληλότητα-τους να χρησιμοποιηθουν σαν αντικείμενα εναντιενιστικής περισυλογής. Την ακαταληλότητα αψη προσπάθησαν μεταξύ άλλων να την πετύχουν με ένα καταρχη εξεφτελισμο του υλικού-τους. Τα ποιήματά-τους είναι ασυνάρτητα, περιέχουν άσεμνες αποστροφες και κάθε νοητο κατακάθι της γλώσσας. Το ίδιο συμβαίνει και με τους πίνακές-τους, πάνω στους οποίους προσαρμόζουν κουμπια ή εισιτήρια. Αψη που πετυχαίνουν με τέτοια μέσα είναι μια αλύπητη καταστροφή της αγγλης των δημιουργημάτων-τους, πάνω στα οποία αποτυπώνουν, με τα μέσα της παραγωγής, το στίγμα του αντίγραφου. Μπροστα σ' ένα γλυπτο του Αρπ ή ένα ποίημα του Άβγουστου Στραμ είναι αδύνατο ν' αψησυνκεντρωθει κανείς με την ησυχία-του και να πάρει κάποια θέση, όπως κάνει μπροστα σ' ένα πίνακα του Ντεραιν ή ένα ποίημα του Ρίλκε. Στην πνευματική απορόφηση, που με τον εκφυλισμο της αστικής τάξης έγινε σχολη αντικοινωνικής συμπεριφοράς, αντιπαρατάσσεται ο περισπασμος σαν ένα είδος κοινωνικής συμπεριφοράς (26). Πράγματι, οι ντανταϊστικές εκδηλώσεις εγγυούνταν έναν έντονο περισπασμο, κάνοντας το έργο τέχνης επικέντρο σκανδάλου. Το έργο τέχνης έπρεπε προπάντων να εκπληρώνει μια λειτουργία: να προκαλει τη δημόσια αγανάκτηση.

Απο ελκυστικό θέαμα ή πειστικό συνδυασμο ήχων οι ντανταϊστες έκαναν το έργο τέχνης οβίδα. Έσκαγε πάνω στον παρατηρητή. Απέκτησε μια απτική ιδιότητα. Μ' αψη τον τρόπο εβνόησε τη

ζήτηση της κινηματογραφικής ταινίας, της οποίας το περιεχόμενο στοιχείο είναι κατά κύριο λόγο επίσης απτικό, δηλαδή βασίζεται στην εναλλαγή των χάρων και των οπτικών γωνιών, που εισδύουν στον θεατή σαν ωστικά κύματα. Ας συγκρίνουμε την οθόνη, πάνω στην οποία παίζεται η ταινία, με τον μουσαμά, πάνω στον οποίο βρίσκεται η ζωγραφική εικόνα. Ο τελεφταός καλεί τον παρατηρητή να διαλογιστεί: μπροστά-του μπορεί ν' αφηθεί ανενόχλητος στον ειρμό των σκέψεών-του. Μπροστά στην κινηματογραφική εικόνα αφο είναι αδύνατο. Πριν καλά-καλά τη συλλάβει, αφο έχει μεταμορφωθεί. Δεν μπορεί να την καθλώσει. Ο Ντυαμελ, που μισεί τον κινηματογράφο και δεν κατάλαβε τίποτα απ' τη σημασία-του, αλα κατάλαβε μερικά πράγματα απ' τη δομή-του, περιγράφει τούτο το γεγονός με την παρατήρηση: "Δεν μπορώ να σκεφτώ αφο που θέλω να σκεφτώ. Οι κινούμενες εικόνες πήραν τη θέση των σκέψεών-μου" (27). Πραγματικά, ο ειρμός των σκέψεων αφου που παρατηρεί τις εικόνες αφτες διακόπτεται αμέσως απ' την αλαγή-τους. Σ' αφο βασίζεται το σοκ που προκαλεί η κινηματογραφική ταινία, που όπως κάθε σοκ απαιτεί για την αντιμετώπισή-του εντεταμένη πνευματική εγρήγορση (28). Χάρη στην τεχνική δομή-της η κινηματογραφική ταινία απελεφθέρωσε το φυσικό σοκ, που ο ντανταΐσμος κατά κάποιο τρόπο κρατούσε κλεισμένο μέσα στο ηθικό σοκ, απ' αφο το περιβλήμα (29).

15

Η μάζα είναι μια μήτρα, απ' την οποία ολόκληρη η παραδοσιακή στάση απέναντι στα έργα τέχνης βγαίνει σήμερα ξαναγεννημένη. Η ποσότητα μετατράπηκε σε ποιότητα: οι πολυ μεγαλύτερες μάζες των μετεχόντων δημιούργησαν ένα καινούργιο είδος μέθεξης. Δεν πρέπει να παραπλανα τον παρατηρητή το ότι η μέθεξη αφο εμφανίζεται αρχικά με μια μορφή δυσφημισμένη. Ωστόσο δεν έλειψαν εκείνοι που επιμένουν με πάθος σ' αφοτην ακριβώς την επιφανειακή πλεβρα του ζητήματος. Ανάμεσά-τους ο Ντυαμελ εκφράστηκε με τον πιο ακραίο τρόπο. Αφο που καταλογίζει στον κινηματογράφο είναι το είδος της μέθεξης, που ξυπνάει στις μάζες. Αποκαλεί τον κινηματογράφο "μια διασκέδαση για ελώτες, μια ψυχαγωγία για αμόρφωτα, άθλια, αποχαβνωμένα πλάσματα, που φθείρονται απ' τις έγνοιες-τους ..., ένα θέαμα, που δεν απαιτεί καμία αφοσυγκέντρωση, που δεν προϋποθέτει καμία νοημοσύνη ..., δεν ανάβει κανένα φωσ στις καρδιες και δεν ξυπνάει άλες ελπίδες εκτος απ' τη γελοία να γίνει κανείς κάποια μέρα σταρ

στο Λος Άντζελες" (30). Βλέπουμε πως πρόκειται κατά βάθος για το παλιό παράπονο πως οι μάζες ζητούν διασκέδαση, ενω η τέχνη απαιτεί απ' τον παρατηρητή αφοσυγκέντρωση. Πρόκειται για έναν κοινό τόπο. Απομένει μόνο το ερώτημα, αν αφοτος ο κοινός τόπος προσφέρει κάποια βάση για την έρεβνα. Εδω πρέπει να κοιτάξουμε πιο προσεκτικά. Η διασκέδαση κι η αφοσυγκέντρωση βρίσκονται μεταξύ-τους σε μια αντίθεση, που επιτρέπει την ακόλουθη διατύπωση: Αφοτος που αφοσυγκεντρώνεται μπροστά στο έργο τέχνης, αποροφάται απ' αφο: βυθίζεται σ' αφο το έργο, όπως διηγείται ο μύθος για έναν κινέζο ζωγράφο στη θέα του έτοιμου πίνακά-του. Αντίθετα, η μάζα που βρίσκεται σε κατάσταση περιεπάσμου αποροφά το έργο τέχνης. Το πιο χειροπιαστό παράδειγμα είναι οι οικοδομες. Η αρχιτεκτονική αποτελούσε ανέκαθεν το πρότυπο ενός έργου τέχνης, το οποίο αντιμετωπίζεται με διάχυση της προσοχής και συλογικα. Οι νόμοι της αντιμετώπισης-της είναι διδακτικίστατοι.

Οι οικοδομες συνοδεβουν την ανθρωπότητα απ' την προϊστορία της ακόμα. Πολες μορφες τέχνης γενήθησαν και πέθαναν. Η τραγωδία προβάλλει με τους Έλληνες για να σβήσει μαζί-τους και να αναβιώσει έπειτα απο αιώνες μόνον ως προς τους κανόνες-της. Το έπος, που η καταγωγή-του βρίσκεται στη νεανική ηλικία των λαων, σβήνει στην Εβρώπη με το τέλος της Αναγέννησης. Η πινακογραφία είναι δημιούργημα του Μεσαίωνα, και τίποτα δεν της εγγυάται. αέναη διάρκεια. Όμως η ανάγκη των ανθρώπων για στέγη είναι διαρκής. Η οικοδομική τέχνη δεν παράκμασε ποτε. Η ιστορία-της είναι μακρότερη απ' οποιασδήποτε άλλης τέχνης και η επίδρασή-της έχει σημασία για κάθε προσπάθεια κατανόησης της σχέσης των μαζων με το έργο τέχνης. Οι οικοδομες αντιμετωπίζονται με διπλό τρόπο: με τη χρήση και με τη θέαση. Η καλύτερα: τακτικά και οπτικά. Δεν υπάρχει καμία έννοια για μια τέτοια αντιμετώπιση, αν την αντιλαμβάνεται κανείς με τις κατηγορίες της αφοσυγκέντρωσης, όπως π.χ. συμβαίνει με ταξιδιώτες που στέκουν μπροστά σε ξακουστες οικοδομες. Στην τακτική πλεβρα δηλαδή δεν υπάρχει κανένα αντίστοιχο αφου που στην οπτική πλεβρα είναι η ενατένιση. Η τακτική αντιμετώπιση δεν γίνεται τόσο δια της προσοχής όσο και δια της εξέης. Ως προς την αρχιτεκτονική μάλιστα αφοτη η τελεφταία καθορίζει κατά πολυ την οπτική αντιμετώπιση. Ακόμα κι αφοτη γίνεται εξαρχής πολυ λιγότερο με μια έντονη προσοχή παρα με μια φεβγαλέα παρατήρηση. Αφοτος όμως ο τρόπος αντιμετώπισης που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική

κη έχει, κάτω από ορισμένες συνθήκες, κανονική αξία. Γιατί τα προβλήματα που τίθενται στις ανθρώπινες αισθήσεις σε περιόδους ιστορικών καμπών είναι αδύνατο να λυθούν με την απλή οπτική, δηλαδή με την ενατένιση. Επιλύονται σιγα-σιγα υπό την καθοδήγηση της τακτικής αντιμετώπισης, με τον εθισμό.

Ακόμα κι ο αφηρημένος μπορεί να εθιστεί. Μάλιστα, το γεγονός ότι ορισμένα προβλήματα μόνο σε κατάσταση διάχυσης της προσοχής μπορούν να λυθούν αποδεικνύει πως η επιλυσή-τους έχει γίνει συνήθεια. Με τη διάχυση, στη μορφή που την προσφέρει η τέχνη, ελέγχεται αφανώς κατά πόσο τα καινούργια προβλήματα της αισθητηριακής αντίληψης έχουν γίνει επιλύσιμα. Επειδή εξάλου για το μεμονωμένο άτομο υπάρχει ο πειρασμός ν' αντιπαρέρχεται τέτοια προβλήματα, η τέχνη θα καταπιαστεί με τα δυσκολότερα και σημαντικότερα απ' αυτά εκεί όπου μπορεί να κινητοποιήσει τις μάζες, πράγμα που κάνει σήμερα με τον κινηματογράφο. Η αντιμετώπιση μέσω της διασκέδασης, που γίνεται αισθητή με όλο και μεγαλύτερη ένταση σ' όλους τους τομείς της τέχνης κι είναι σύμπτωμα ριζικών μεταβολών στον τρόπο αισθητηριακής αντίληψης, βρίσκει στον κινηματογράφο το καθαυτό όργανό-της. Με το σοκ, που προκαλεί, η κινηματογραφική ταινία ανταποκρίνεται σ' αυτή τη μορφή αντιμετώπισης. Ο κινηματογράφος εκτοπίζει τη λατρευτική αξία όχι μόνο με το να κάνει το κοινό γνωμοδότη, αλλά και με το ότι η γνωμοδοτική αυτή στάση κατά την προβολή της ταινίας δεν προϋποθέτει προσοχή. Το κοινό είναι εξεταστής, αλλά ένας εξεταστής με περισπασμένη την προσοχή-του.

Επίλογος

Η αφανόμενη προλεταριοποίηση των σημερινών ανθρώπων κι ο αφανόμενος σχηματισμός μαζών είναι δυο πλεβρες του ίδιου και του αυτού φαινομένου. Ο φασισμός προσπαθεί να οργανώσει τις νεοδημιούργητες προλεταριοποιημένες μάζες, χωρίς να θίξει τις σχέσεις ιδιοκτησίας, προς την άρση των οποίων αυτές ωθούν. Η επαγγελία-του είναι να βρουν οι μάζες ένα τρόπο έκφρασης (χωρίς καθόλου να βρουν το δίκιο-τους) (31). Οι μάζες έχουν το δικαίωμα της αλλαγής των σχέσεων ιδιοκτησίας· ο φασισμός προσπαθεί να τους δώσει μια έκφραση με τη διατήρηση των σχέσεων αυτών. Ο φασισμός κατά συνέπεια καταλήγει στην αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής. Στον βιασμό των μαζών, τις οποίες εξανδρα-

ποδίζει με τη λατρεία ενός φύρερ, αντιστοιχεί ο βιασμός ενός μηχανισμού, που υποτάζει στην παραγωγή λατρευτικών αξιών.

Όλες οι προσπάθειες για την αισθητικοποίηση της πολιτικής κορυφώνονται σ' ένα σημείο. Το σημείο αυτό είναι ο πόλεμος. Ο πόλεμος, και μόνον ο πόλεμος, παρέχει τη δυνατότητα να δοθεί σε μαζικά κινήματα μεγίστης κλίμακας ένας σκοπός, χωρίς ταφτόχρονα να θιγουν οι κατεστημένες σχέσεις ιδιοκτησίας. Αφτη είναι η πολιτική διατύπωση τούτης της κατάστασης. Απ' την πλεβρα της τεχνικής, διατυπώνεται με τον ακόλουθο τρόπο: Μόνον ο πόλεμος παρέχει τη δυνατότητα να επιστρατευτούν όλα τα τεχνικά μέσα του παρόντος χωρίς να θιγουν οι σχέσεις ιδιοκτησίας. Ενοείται πως η αποθέωση του πολέμου απ' τον φασισμό δεν χρησιμοποιεί αυτά τα επιχειρήματα. Ωστόσο μια ματιά σ' αυτήν είναι διδαντική. Στο μανιφέστο του Μαρινέτι για τον αποικιακό πόλεμο στην Αιθιοπία διαβάζουμε: "Επι 27 χρόνια εμείς οι φουτουριστές ξεσπαθώνουμε ενάντια στην αντίληψη πως ο πόλεμος είναι αντιαισθητικός ... Κατά συνέπεια διαπιστώνουμε: ... Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί χάρη στις αντιασφυξιογόνες μάσκες, τα μεγάφωνα που σκορπίζουν τον τρόμο, τα φλογόβλα και τα μικρα τανκς εδραιώνει την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στην καθυποταγμένη μηχανή. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εγκαινιάζει την πολυπόθητη μεταλοποίηση του ανθρώπινου κορμιού. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εμπλουτίζει ένα ανθόσπαρτο λιβάδι με τις ορχιδέες των πολυβόλων. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί συντονίζει τους πυροβολισμούς, τις κανονιές, τις ανάπαβλες του πυρός, τα αρώματα και την πτωματίνη σε μια συμφωνία. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί δημιουργεί καινούργιες αρχιτεκτονικές, όπως η αρχιτεκτονική των μεγάλων τανκς, των γεωμετρικών σχηματισμών στους οποίους πετάνε τα σμήνη των αεροπλάνων, του καπνού που ανεβαίνει σπειροειδώς πάνω από πυρπολημένα χωριά και πολές άλες ... Ποιητές και καλλιτέχνες του φουτουρισμού ... να θυμάστε τούτες τις βασικές αρχές της αισθητικής του πολέμου, ώστε ο αγώνας-σας για μια καινούργια ποίηση και μια καινούργια πλαστική ... να φωτίζεται απ' αυτές!" (32)

Τούτο το μανιφέστο έχει το προσόν της σαφήνειας. Η προβληματική-του αξίζει την προσοχή του διαλεκτικού. Γι' αυτόν, η αισθητική του σύγχρονου πολέμου εμφανίζεται ως εξής: Όταν η φυσική αξιοποίησή των παραγωγικών δυνάμεων παρεμποδίζεται απ' τις κατεστημένες σχέσεις ιδιοκτησίας, τότε η άφηση των

τεχνικών μέσων, των ρυθμών, των ενεργειακών πηγών ωθεί προς μια αφύσικη αξιοποίηση. Την αφύσικη αυτή αξιοποίηση την βρίσκει με τον πόλεμο, που με τις καταστροφές-του αποδειώνει πως η κοινωνία δεν ήταν αρκετά ώριμη για να κάνει όργανό-της την τεχνική, πως η τεχνική δεν ήταν αρκετά ανεπτυγμένη για να δαμάσει τις στοιχειακές δυνάμεις της κοινωνίας. Τα φρικιαστικά χαρακτηριστικά του ιμπεριαλιστικού πολέμου καθορίζονται απ' τη διάσταση ανάμεσα στα τεράστια παραγωγικά μέσα και την ανεπαρκή αξιοποίησή-τους στη διαδικασία της παραγωγής (μ' άλλα λόγια, απ' την ανεργία και την έλειψη αγορών). Ο ιμπεριαλιστικός πόλεμος είναι μια εξέγερση της τεχνικής, που επιβάλλει στο ανθρώπινο υλικό τις απαιτήσεις εκείνες που η κοινωνία δεν θέλησε να θέσει στο φυσικό υλικό. Αντι ν' αλλάζει την κοίτη των ποταμών, οδηγεί το ανθρώπινο ποτάμι στην κοίτη των χαρακωμάτων, αντι να σπέρνει σπόρο με τα αεροπλάνα-της, σπέρνει εμπρηστικές βόμβες πάνω απ' τις πόλεις, και με τον πόλεμο των αερίων βρήκε ένα μέσο να καταργήσει με καινούργιο τρόπο την αήγλη.

"FIAT ARS - PEREAT MUNDUS" (Να γίνει τέχνη κι ας χαθεί ο κόσμος), λέει ο φασισμός και περιμένει, όπως διακηρύσσει ο Μαρινέτι, πως ο πόλεμος θα ικανοποιήσει καλλιτεχνικά τον καινούργιο τρόπο αισθητηριακής αντίληψης που δημιούργησε η τεχνική. Αφτη είναι προφανώς η τελείωση του δόγματος "η τέχνη για την τέχνη". Η ανθρωπότητα, που κάποτε ήταν, κατά τον Όμηρο, θέαμα για τους θεούς του Ολύμπου, έχει γίνει τώρα θέαμα για τον εαυτό-της. Η αλοτρώσή-της έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο, που την κάνει να βιώνει την ίδια-της την καταστροφή σαν αισθητική απόλαυση πρώτου μεγέθους. Έτσι έχουν τα πράγματα με την αισθητικοποίηση της πολιτικής, που καλλιεργεί ο φασισμός. Ο κομμουνισμός του απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης.

Σημειώσεις

1. PAUL VALÉRY, PIÈCES SUR L' ART. Παρίσι 1934, σελ. 105. (LA CONQUÊTE DE L' UBIQUITÉ).
2. Φυσικά, η ιστορία του έργου τέχνης περιλαμβάνει πολύ περισσότερα στοιχεία: η ιστορία της Μόνα Λιζα, για παράδειγμα, περιλαμβάνει το είδος και τον αριθμό των αντιγράφων-της, που έγιναν τον 17ο, 18ο και 19ο αιώνα.
3. Ακριβώς επειδή η γνησιότητα δεν είναι αναπαραγώγιμη, η ορμητική εισβολή ορισμένων διαδικασιών αναπαραγωγής —τεχνικών διαδικασιών— έδωσε λαβή για τη διαφοροποίηση και τη διαβάθμιση της γνησιότητας. Η διάπλαση τέτοιων διακρίσεων ήταν μια σημαντική λειτουργία του εμπόρου τέχνης. Με την εφύβρεση της ξυλογραφίας, μπορούμε να πούμε, η ιδιότητα της γνησιότητας προσβλήθηκε στις ιδέες-της τις ρίζες, πριν ακόμα φτάσει στην ωριμότητα της ακμής-της. Μια μεσαιωνική εικόνα της Παρθένου, την εποχή της δημιουργίας της δεν ήταν ακόμα γνήσια "γνήσια" έγινε στη διάρκεια των επόμενων αιώνων, και προπάντων έως του προηγούμενου.
4. Και η πιο άθλια επαρχιακή παράσταση του "Φάουστ" υπερτερεί, πάντως, ως προς μια κινηματογραφική ταινία με το ίδιο θέμα κατά το ότι συναγωνίζεται την πρώτη παράσταση της Βαυαρίας. Κι όλο το παραδοσιακό περιεχόμενο της ράμπας έγινε άχρηστο μπροστά στην κινηματογραφική οθόνη —το ότι π.χ. του Μεφίστοφελι υποδύσαν ο νεανικός φίλος του Γιαίτε Γιόχαν Χάινριχ Μερν, κλπ.
5. ABEL GANCE, LE TEMPS DE L' IMAGE EST VENU (L' ART CINÉMATOGRAPHIQUE II, Παρίσι 1927, σελ. 94 και επόμενες).
6. Το να πλησιάζει κανείς ανθρώπινα τις μάζες μπορεί να σημαίνει πως συσκοτίζει την κοινωνική λειτουργία-του. Τίποτα δεν εγγυάται πως ένας σημερινός πορτραίτιστας, όταν ζωγραφίζει έναν διάσημο χειρουργό να παίρνει το πρόγεμά-του με την οικογένειά-του, αποδίδει ακριβέστερα την κοινωνική λειτουργία του τελεφταίου απ' όσο ένας ζωγράφος του 16ου αιώνα, που παρουσιάζει τους γιατρούς-του στο κοινό αντιπροσωπεφτικά, όπως π.χ. ο Ρέμπραντ στην "Ανατομία".
7. Ο ορισμός της αήγλης ως "ανεπανάληπτου οράματος ενός χώρου μακρινού, όσο κι αν φαίνεται κοντινός", δεν αποτελεί παρα τη διατύπωση της λατρευτικής αξίας του έργου τέχνης με κατηγορίες της χωροχρονικής αντίληψης. Το μακρινό είναι το αντίθετο του κοντινού. Το κατεξοχή μακρινό είναι το απλησίαστο. Πράγματι, το απλησίαστο είναι μια βασική ιδιότητα της λατρευτικής εικόνας. Παραμένει κατά τη φύση-της "μακρινή, όσο κοντά κι αν είναι". Η εγγύτητα, που απορρέει απ' την ύλη-της, δεν αίρει την απόσταση, που διατηρεί ως φαινόμενο.
8. Στον βαθμό που η λατρευτική αξία της εικόνας αποθησαυριοποιείται, οι αντιλήψεις για τα θεμέλια της μοναδικότητάς-της γίνονται όλο και πιο αδ-

ριστές. Όλο και περισσότερο η μοναδικότητα των φαινομένων που διέπουν την λατρευτική εικόνα εκτοπίζεται στην αντίληψη του παρατηρητή απ' την εμπειρική μοναδικότητα του δημιουργού-της ή απ' την καλλιτεχνική-του επίδοση. Πάντως ποτέ δεν εκτοπίζεται ολοκληρωτικά η έννοια της γνησιότητας ενός έργου τέχνης δεν πάβει ποτέ να τείνει να ξεπεράσει την έννοια της απόδοσης το σε μια αφθεντία. (Αφτο φαίνεται ιδιαίτερα καθαρά με τον συλέκτη, που πάντα διατηρεί κάτι απ' τον φετιχολάτρη, και με το να έχει υπο την κατοχή του ένα έργο τέχνης συμμετέχει στη λατρευτική-του δύναμη.) Ανεξάρτητα απ' αφτο, η λειτουργία της έννοιας του αφθεντικού στην αντιμετώπιση της τέχνης παραμένει σαφής, με την αποθηρησιεφτιμοποίηση της τέχνης η αφθεντικότητα παρνει τη θέση της λατρευτικής αξίας.

9. Στα κινηματογραφικα έργα η τεχνική αναπαραγωγικότητα του προϊόντος δεν είναι, όπως π.χ. στα έργα της λογοτεχνίας ή της ζωγραφικής, μια εξωτερική προέλεψης προϋπόθεση για τη μαζική-τους διάδοση. Η τεχνική αναπαραγωγικότητα των κινηματογραφικών έργων βασίζεται άμεσα στην τεχνική της παραγωγής-τους, που όχι μόνο καθιστά δυνατή με τον απεσότερο τρόπο τη μαζική διάδοση των κινηματογραφικών έργων, αλα και την επιβάλει μάλιστα. Την επιβάλει, γιατί η παραγωγή της ταινίας είναι τόσο δαπανηρή, ώστε ένα μεμονωμένο άτομο, που θα μπορούσε για παράδειγμα ν' αγοράσει έναν πίνακα, δεν μπορεί ν' αγοράσει την ταινία. Το 1927 υπολογίστηκε πως μια υπερπαραγωγή, για να είναι σύμφωρη οικονομικά, έπρεπε να φτάσει ένα κοίνο 9 εκατομμυρίων. Με τον ομιλούντα κινηματογράφο, βέβαια, έγινε καταρχή μια υπόστροφη κίνηση: το κοινό-του περιοριζόταν πια απ' τα γλωσσικά σύνορα, κι αφτο συνέβη ταυτόχρονα με τον τονισμό των εθνικών ενδιαφερόντων απ' τον φασισμό. Σημαντικότερο όμως απ' την υπογράμμιση αφτης της αρνητικής επίπτωσης, που άλωστε αμβλύθηκε με το ντουμπλάρισμα, είναι η διαπίστωση της συσχέτισης της με τον φασισμό. Η χρονική σύμπτωση αφτων των δυο φαινομένων οφείλεται στην οικονομική κρίση. Οι ίδιες διαταραχές, που γεννία οδήγησαν στην προσπάθεια της διατήρησης των κατεστημένων σχέσεων ιδιοκτησίας με την ανοιχτή βία, οδήγησαν το απειλούμενο απ' την κρίση κινηματογραφικό κεφάλαιο να εντείνει την προπαρασκευή του ομιλούντος κινηματογράφου. Έτσι, η εγκαίνιαση του ομιλούντος έφερε μια προσωρινή ανακούφιση. Κι αφτο όχι μόνον επειδη η ομιλούσα ταινία έφερε ξανα τις μάζες στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλα κι επειδη η ομιλούσα ταινία έκανε το κινηματογραφικό κεφάλαιο να συμαχίσει με καινούργια κεφάλαια απ' τη βιομηχανία ηλεκτρισμού. Έτσι, ενω φαινόμενα προώθησε εθνικά συμφέροντα, ουσιαστικά ο ομιλών κινηματογράφος διεθνοποίησε την κινηματογραφική παραγωγή ακόμα περισσότερο απο πριν.

10. Η πόλωση αφτη δεν υπάρχει στην ιδεαλιστική αισθητική, της οποίας η αντίληψη για το ωραίο την περικλείει κατα βάθος σαν σύζεψη (επομένως την αποκλείει σαν διάζεψη). Εντούτοις διαφαίνεται στον Χέγκελ τόσο καθαρά, όσο είναι δυνατό μέσα στα όρια του ιδεαλισμού. "Εικόνες", λέει στις παραδόσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας, "υπάρχουν απο πολυ καιρο: η εβλάβεια τις χρειαζόταν απο νωρίς ακόμα για την προσεψη, αλα δεν χρειαζόταν ωραίες εικόνες, που σ' αφτη την περίπτωση μάλιστα επιδρούσαν παρενοχλητικά. Στην ωραία εικόνα υπάρχει και κάτι το εξωτερικό, αλα εφόσον είναι ωραίο, το πνέβ-μα-του συγκινει τον άνθρωπο στην προσεψη όμως σημασία έχει η σχέση προς ένα πράγμα, γιατί η προσεψη δεν είναι παρα μια αναίσθητοποίηση της ψυχής ... Η ωραία τέχνη ... δημιουργήθηκε στην ίδια την εκλησία ..., παρόλο που ... η τέχνη έχει ήδη ξεφύγει απ' τη θεμελιώδη αρχή της τέχνης"

(GEORG FRIEDRICH HEGEL, WERKE, Βερολίνο και Λειψία 1832 και επόμενα, τόμ. IX, σ. 414). Επίσης ένα σημείο στις παραδόσεις για την αισθητική δεχίνει πως ο Χέγκελ ένωσε το πρόβλημα. "Έχουμε", λέει, "ξεπεράσει το στάδιο της θετικής λατρείας των έργων τέχνης, η εντόπιση που μας προαλούν είναι ηρεμότερη και η συγκίνηση που αφυπνίζουν μέσα-μας χρειάζεται υψηλότερα κριτήρια" (GEORG FRIEDRICH WILHELM HEGEL, στο ίδιο, τόμ. X, σ. 14).

Η μετάβαση απ' το πρώτο είδος αντιμετώπισης της τέχνης στο δεύτερο καθορίζει γεννία την ιστορική πορεία της στάσης προς την τέχνη. Ωστόσο, για κάθε ξεχωριστό έργο τέχνης εμφανίζεται καταρχή μια κάποια ταλάντευση ανάμεσα σ' αφτα τα δύο διαμετρικά αντίθετα είδη αντιμετώπισης. Αφτο συμβαίνει π.χ. με τη Μαντόνα Σιξτίνα. Μετα τις έρεβνες του Χούμπερτ Γκρίμπε ξέρομε πως η Μαντόνα Σιξτίνα ζωγραφίστηκε αρχικά για εκθετικούς σκοπους. Αφτο που ώθησε τον Γκρίμπε να ξεκινήσει τις έρεβνες-του ήταν το ερώτημα: τί γυρέβει η ξύλινη σανίδα στο πρώτο επίπεδο του πίνακα, πάνω στην οποία ακουμπάνε οι δύο άγγελοι; Πώς μπορούσε, αναρωτήθηκε ακόμα ο Γκρίμπε, ένας Ραφαήλ να εφοδιάσει τον ουρανο με κουρτίνες; Η έρεβνα απέδειξε πως η Μαντόνα Σιξτίνα είχε παραγγελθεί με αφορμή την έκθεση σε δημόσιο προσκόνημα της σορου του πάπα Σίξτου. Η έκθεση της σορου των πατων γινόταν σ' ένα πλεβρίο παρεκλήσια της εκλησίας του Αγίου Πέτρου. Πάνω στο φέρετρο, τοποθετημένο στο κοιλωμα που σχημάτιζε ο σηκος του παρεκλήσιου, είχε επιτεθει η εικόνα του Ραφαήλ. Στον πίνακα αφτον ο Ραφαήλ παριστάνει τη Θεοτόκο να πλησιάζει εν μέσω νεφων προς το παπικό φέρετρο απ' το φόντο του πλαισιωμένου με πράσινες κουρτίνες σηκου. Με την κηδεά του Σίξτου αξιοποιήθηκε η έξοχη εκθετική αξία του πίνακα του Ραφαήλ. Λίγο καιρο αργότερα ο πίνακας μεταφέρθηκε στην Αγία Τράπεζα της εκλησίας της μονής των Μάρβων Μοναχων στην Πιανσέντσα. Ο λόγος γι' αφτη την "εξορία" βρίσκεται στο ρωμαίο τελετουργικό. Το ρωμαίο τελετουργικό απαγορέβει να χρησιμοποιούνται κατα τις τελετες στην αγία τράπεζα εικόνες, που έχουν εκτεθει σε νεκρικές τελετες. Εξαιτίας του κανόνα αφτου το έργο του Ραφαήλ έχασε ως ένα σημείο την αξία-του. Ωστόσο, η κουριά, για να εισπράξει κάποιο ποσο απ' αφτο, αποφάσισε ν' ανεχτεί σωπρηρα την παρουσία της εικόνας στην αγία τράπεζα. Για να μην κινει την προσοχη, η εικόνα δόθηκε στην αδελφότητα της απόμερης αφτης επαρχιακής πόλης.

11. Ανάλογους συλογισμούς, σε αλο επίπεδο, κάνει και ο Μπρεχτ: "Αν η έννοια έργου τέχνης δεν μπορεί να εφαρμοστεί στο πράγμα που γενιέται όταν ένα έργο τέχνης μετατρέπεται σε εμπόρεβμα, τότε, προσεκτικά και προφυλακτικά αλα άφοβα, πρέπει να εγκαταλείψουμε αφτη την έννοια, αν δεν θέλομε να καταστρέψουμε μαζί και τη λειτουργία αφτου του πράγματος, γιατί απ' αφτην ακριβως τη φάση πρέπει να περάσει, και μάλιστα χωρίς τη μελαγχολική υποψία πως είναι ένα επικίνδυνο ξεστράτισμα απ' το σωστο δρόμο, αλα αφτο που γίνεται εδωπέρα με τούτο το πράγμα θα το αλλάξει ριζικά, θα σβήσει το παρελθόν-του, και μάλιστα τόσο πολυ, ώστε αν εφαρμοζόταν ξανα η παλαιά έννοια —και θα εφαρμοστεί, γιατί όχι;— δεν θα θυμίζει πια εκείνο που κάποτε προσδιόριζε" (BERTOLT BRECHT, DER DREI GROSCHENPROZESS. Ανατυπωμένο στο: VERSUCHE 1-4, Βερολίνο και Φραγκφούρτη 1959, σελ. 295).

12. ABEL GANCE, LE TEMPS DE L' IMAGE EST VENU (L' ART CINÉMATO-GRAPHIQUE II, Παρίσι 1927, σελ. 100-101).
13. SÉVERIN-MARS, το παραθέτει ο ABEL GANCE (στο πιο πάνω, σελ. 100).
14. ALEXANDRE ARNOUX, CINÉMA, Παρίσι, 1929, σελ. 28.
15. FRANZ WERFEL, EIN SOMMERNACHTSTRAUM. EIN FILM NACH SHAKESPEARE VON REINHARDT. NEUES WIENER JOURNAL, παρατίθεται στο LU, 15 Νοεμβρίου 1935.
16. "Ο κινηματογράφος ... δίνει (ή θα μπορούσε να δώσει): χρήσιμες πληροφορίες για τις λεπτομέρειες των ανθρώπινων ενεργειών ... Κάθε κίνητρο που σχετίζεται με τον χαρακτήρα παραλείπεται, η εσωτερική ζωή των ατόμων δεν αποτελεί ποτέ την κύρια αιτία και σπάνια είναι το κύριο αποτέλεσμα της ενέργειας" (BERTOLT BRECHT, στο πιο πάνω, σελ. 257). Η διεβρύωση του πεδίου του εξετάσιμου, που επιτελεί η μηχανή με όργανο τον ηθοποιό, αντιστοιχεί στην τεράστια διεβρύωση του πεδίου του εξετάσιμου, που η οικονομική κατάσταση είχε σαν συνέπεια για το άτομο. Έτσι, η σημασία των εξετάσεων επαγγελματικής καταληλότητας αφξάνει διαρκώς. Στις εξετάσεις επαγγελματικής καταληλότητας κρίνονται επιμέρους στοιχεία απ' την απόδοση του ατόμου. Η κινηματογραφική λήψη και η εξέταση της επαγγελματικής καταληλότητας γίνονται μπροστά σε μια επιτροπή εμπειρογνομώνων. Ο σκηνοθέτης στο στούντιο βρίσκεται στην ίδια ακριβώς θέση που βρίσκεται ο πρόεδρος της εξεταστικής επιτροπής κατά τις εξετάσεις επαγγελματικής καταληλότητας.
17. LUIGI PIRANDELLO, ON TOURNE' το παραθέτει ο LÉON PIERRE-QUINT: SIGNIFICATION DU CINÉMA (L' ART CINÉMATOGRAPHIQUE II, Παρίσι 1927, σελ. 14-15).
18. RUDOLF ARNHEIM, FILM ALS KUNST, Βερολίνο 1932, σελ. 176-177. Ορισμένες φαινόμενα επουσιώδεις λεπτομέρειες, με τις οποίες ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου απομακρύνεται απ' τις πρακτικές του θεάτρου, αποπνικτον απ' αυτή την άποψη ζήτηρο ενδιαφέρον. Π.χ. η προσπάθεια να παίζει ο ηθοποιός χωρίς μακιγιαζ, προσπάθεια που επιχειρήσε μεταξύ άλλων ο Ντράγιερ στη "Ζαν ντ' Αρκ". Ξόδεψε μήνες για να βρει μόνος-του τους 40 ηθοποιούς, που απαρτίζουν το δικαστήριο της Ιερής Εξέτασης. Η αναζήτηση αφτων των ηθοποιών έμοιαζε με την αναζήτηση δυσέβρετων εξαρτημάτων. Ο Ντράγιερ κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια ν' αποφύγει ομοιότητες στην ηλικία, στο παράστημα, στη φυσιογνωμία. Όταν ο ηθοποιός γίνεται εξάρτημα, τότε το εξάρτημα λειτουργεί όχι σπάνια σαν ηθοποιός. Εν πάση περιπτώσει δεν είναι ασυνήθιστο το να είναι σε θέση ο κινηματογράφος να δώσει στο εξάρτημα ένα ρόλο. Αντι ν' αναφέρουμε οποιαδήποτε παραδείγματα απο τα άφθονα που υπάρχουν, σταματάμε σ' ένα με ιδιαίτερη αποδεικτική ισχύ. Πάνω στη σκηνή ένα ρολόι που δουλεύει δεν μπορεί παρα να επιδρα πάντοτε ενοχλητικά. Το θέατρο δεν μπορεί να του απονεμίει τον ρόλο της μέτρησης του χρόνου. Ακόμα και σ' ένα νατουραλιστικό έργο ο αστρονομικός χρόνος θα ερχόταν σε σύγκρουση με τον σκηνικό χρόνο. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες είναι χαρακτηριστικό ότι ο κινηματογράφος μπορεί ν' αξιοποιήσει χωρίς καμία δυσκολία τη μέτρηση του χρόνου απο το ρολόι. Εδώ μπορεί ν' αντιληφτεί κανείς καθαρότερα απ' ό,τι σε όλα γνωρίσματα πώς στον κινηματογράφο κάθε εξάρ-

τημα μπορεί κατά περίπτωση ν' αναλάβει σημαντικές λειτουργίες. Απο δω δεν μένει παρα ένα βήμα στη διαπίστωση του Πουντβρίν πως "το παιχνίδι του ηθοποιού, που συνδέεται μ' ένα αντικείμενο και είναι οικοδομημένο πάνω σ' αφο ... (αποτελεί) πάντοτε μια απ' τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους κινηματογραφικής αναπαράστασης" (W. PUDOWKIN, FILMREGIE UND FILM-MANUSKRIFT, Βερολίνο 1928, σελ. 126). Έτσι, ο κινηματογράφος είναι το πρώτο καλλιτεχνικό μέσο που είναι σε θέση να δείχνει πώς η ύλη επιδρα πάνω στον άνθρωπο. Γι' αφο το λόγο μπορεί να γίνει ένα έξοχο όργανο υλιστικής περιγραφής.

19. Η αλλαγή αυτή του τρόπου προβολής απ' την τεχνική της αναπαραγωγής γίνεται αισθητή και στην πολιτική. Η σημερινή κρίση των αστικών δημοκρατιών περιλαμβάνει μια κρίση των όρων, που διέπουν την προβολή των κυβερνήτων. Οι δημοκράτες παρουσιάζουν άμεσα τον κυβερνήτη, αφοπροσώπως και μάλιστα μπροστά σ' αντιπροσώπους. Το κοινοβούλιο είναι το κοινό-του! Με τις καινοτομίες στον μηχανισμό λήψης, που επιτρέπουν ν' ακουγεται ο ομιλητής κατά τη διάρκεια του λόγου-του και, λίγο αργότερα, να βλέπεται απο ένα απεριόριστα μεγάλο αριθμό προσώπων, εμφανίζεται στο προσκήνιο η έκθεση του πολιτικού ανθρώπου μπροστά στον μηχανισμό αφο λήψης. Τα κοινοβούλια ερημώνονται ταυτόχρονα με τα θέατρα. Η ραδιοφωνία κι ο κινηματογράφος δεν αλλάζουν μόνο τη λειτουργία του επαγγελματία ηθοποιού, αλα εξίσου και τη λειτουργία εκείνων που, όπως οι κυβερνήτες, υποδονται τον εαυτό-τους μπροστά στο μικρόφωνο και στην κάμερα. Η κατέφθυση αυτής της αλλαγής, ανεξάρτητα απ' τις διάφορες ειδικές λειτουργίες-της, είναι η ίδια στον ηθοποιό όπως και στον κυβερνήτη. Τείνει προς την εκτέλεση ενός ρόλου, που μπορεί να εξεταστεί, ακόμα μάλιστα και ν' αναληφθεί κι απο άλλους, κάτω απο ορισμένες κοινωνικές συνθήκες. Αφο οδηγεί σε μια καινούργια διαλογη, μια διαλογη μπροστά στον μηχανισμό λήψης, απ' την οποία νικητες βγαίνουν ο σταρ κι ο δικτάτορας.
20. Ο προνομιακός χαρακτήρας των σχετικών τεχνικών εξαφανίζεται. Ο Άλντους Χάξλεϋ γράφει: "Η τεχνική πρόοδος οδήγησε ... στη χυδαϊότητα ... η τεχνική αναπαραγωγικότητα και το κυλινδρικό πιεστήριο έκαναν επικτητή την απεριόριστη ανατύπωση γραφτων και εικόνων. Η γενική σχολική εκπαίδευση και οι σχετικά υψηλοί μισθοι δημιούργησαν ένα πολυ μεγάλο κοινό, που ξέρει να διαβάζει και είναι σε θέση να προμηθεβεται αναγνωστικό και εικονογραφικό υλικό. Για την παραγωγή αφο του υλικού ιδρύθηκε μια σημαντική βιομηχανία. Αλα το καλλιτεχνικό ταλέντο είναι κἀτι το σπάνιο ... πως παντου και πάντοτε το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής ήταν κατώτερης αξίας. Σήμερα όμως το ποσοστο της σαβούρας στη συνολική καλλιτεχνική παραγωγή είναι μεγαλύτερο παρα ποτε ... Βρισκόμαστε μπροστά σε μια απλη αριθμητική αλήθεια. Στη διάρκεια του περασμένου αιώνα ο πληθυσμος της Δυτικής Εβρώπης αφξήθηκε κατά το διπλάσιο και κἀτι. Αλα το αναγνωστικό και εικονογραφικό υλικό αφξήθηκε, όπως υπολογίζω, σε σχέση τουλάχιστον 1 προς 20, ίσως μάλιστα και 1 προς 50 ή 1 προς 100. Αν ένας πληθυσμος X εκατομμυρών έχει N καλλιτεχνικά ταλέντα, τότε ένας πληθυσμος 2X εκατομμυρών θα έχει 2N καλλιτεχνικά ταλέντα. Τώρα, μπορούμε να συνοψίσουμε την κατάσταση με τον ακόλουθο τρόπο. Αν πριν εκατο χρόνια εκδιδόταν μια τυπωμένη σελίδα με αναγνωστικό και εικονογραφικό υλικό, σήμερα εκδιδονται είκοσι, αν όχι εκατο σελίδες. Αν, απ' την όλη μερια, πριν εκατο χρόνια υπήρχε ένα καλλιτεχνικό ταλέντο, σήμερα υπάρχουν στη θέση-του δύο.

Παραδέχομαι πως σήμερα, χάρη στη γενική σχολική εκπαίδευση, ένας μεγάλος αριθμός από εν δυνάμει ταλέντα, που παλιότερα δεν θα είχαν τη δυνατότητα να εκτυλίξουν τις ικανότητές τους, μπορούν να γίνουν παραγωγά. Ας δεχτούμε λοιπόν . . . , πως σήμερα αναλογούν τρία ή έστω τέσσερα καλλιτεχνικά ταλέντα σ' ένα καλλιτεχνικό ταλέντο της παλιότερης εποχής. Ωστόσο παραμένει αναμφισβήτητο, πως η κατανάλωση ακροαματικού και εικονογραφικού υλικού έχει ξεπεράσει κατά πολύ τη φυσική παραγωγή προικισμένων συγγραφέων και ταλαντούχων σχεδιαστών. Με το ακροαματικό υλικό τα πράγματα δεν είναι διαφορετικά. Η εφημερίδα, το γραμόφωνο και το ραδιόφωνο έπλασαν ένα κοινό, του οποίου η κατανάλωση ακροαματικού υλικού δεν έχει καμια αναλογία με την άφηση του πληθυσμού και συνεπώς με τη φυσική άφηση των ταλαντούχων μουσικών. Προκύπτει λοιπόν, πως σ' όλες τις τέχνες, απόλυτα όσο και σχετικά, η παραγωγή αβούρας είναι μεγαλύτερη από ό, τι ήταν παλιότερα και δεν είναι δυνατό ν' αλλάξει αυτή η κατάσταση, όσο οι άνθρωποι επιδίδονται, όπως σήμερα, σε μια δυσανάλογα μεγάλη κατανάλωση αναγνωστικού, εικαστικού και ακροαματικού υλικού" (ALDOUS HUXLEY, CROISIÈRE D' HIVER EN AMÉRIQUE CENTRALE, Παρίσι, σελ. 273 και επόμενες). Η θεώρηση αυτή προφανώς δεν είναι προοδευτική.

21. Οι τολμηρότητες του οπερατέρ μπορούν πράγματι να συγκριθούν με τις αντίστοιχες του χειρουργού. Ο LUC DURTAIN αναφέρει σ' ένα κατάλογο ειδικών δακτυλοουργικών τεχνασμάτων της τεχνικής τα τεχνάσματα εκείνα που απαιτούνται στη χειρουργική για ορισμένες δύσκολες επεμβάσεις. Διαλέγω σαν παράδειγμα μια περίπτωση απ' την ωτορινολαρυγγολογία. . . . ενω τη λεγόμενη ενδορρινοσκόπηση ή παραπέμπω στα ακροβατικά τεχνάσματα που έχει να εκτελέσει η λαρυγγχειρουργική, κάτω απ' την καθοδήγηση του ανεστραμένου ειδώλου στο λαρυγγοσκόπιο θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για την ωτοχειρουργική, που θυμίζει τη λεπτή εργασία των ωρολογοποιών. Για να καταλάβουμε πόσο πλούσια και λεπτή ακροβατικότητα απαιτείται απ' τον άνθρωπο που θέλει να επισκεβεί ή να σώσει το ανθρώπινο σώμα, δεν χρειάζεται παρα να σκεφτούμε την εγχείρηση καταράκτη, όπου κατά κάποιο τρόπο έχουμε ένα διάλογο του ατασίου με σχεδόν ρεφστους ιστούς, ή τις σημαντικές επεμβάσεις στην κοιλιακή χώρα (λαπαροτομία)".
22. Η θεώρηση αυτή μπορεί να φαίνεται χονδροειδής· αλα όπως δείχνει ο μεγάλος θεωρητικός Λεονάρντο, οι χονδροειδείς θεωρήσεις μπορεί να έχουν αξία στην εποχή τους. Ο Λεονάρντο συγκρίνει τη ζωγραφική και τη μουσική με τα ακόλουθα λόγια: "Η ζωγραφική υπερτερεί της μουσικής, γιατί δεν πεθαίνει μόλις γενηθεί, όπως συμβαίνει με τη δύστυχη μουσική . . . Η μουσική, που εξανέμίζεται μόλις δημιουργηθεί, υστερεί της ζωγραφικής, που με τη χρήση του βερνικιού έγινε αθάνατη" (παρατίθεται στο REVUE DE LITTÉRATURE COMPARE, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1935, XV, I, σελ. 79).
23. Αν ψάξουμε για κάποια αναλογία προς αυτή την κατάσταση, θα βρούμε ένα διαφωτιστικό παράδειγμα στη ζωγραφική της Αναγέννησης. Κι εκεί επίσης βλέπουμε μια τέχνη, της οποίας η ασύγκριτη άνθηση και η σημασία της δεν χρωστάει λίγα στο γεγονός πως αφομοιώνει ένα πλήθος από καινούργιες επιστήμες ή έστω επιστημονικά δεδομένα. Αξιοποιεί την ανατομία και την προοπτική, τα μαθηματικά, τη μετεωρολογία και τη θεωρία των χρωμάτων. "Τς μας είναι πιο ξέμαρο", γράφει ο Βαλερι, "απ' το παράξενο αίτημα του Λεονάρντο, για τον οποίο η ζωγραφική ήταν υπέρτατος σκοπός και ανώτατη

έκφραση της γνώσης, και μάλιστα τόσο πολύ ώστε, κατά τη γνώμη του, απαιτούσε πανεπιστήμιο κι αφτος ο ίδιος δεν δίσταζε να επιδοθεί σε μια θεωρητική ανάλυση, που με το βάθος και την ακριβεία της μας κάνει σήμερα να στέκουμ εμπρός της άναβδοι" (PAUL VALÉRY, PIÈCES SUR L' ART, Παρίσι, σελ. 191).

24. RUDOLF ARNHEIM, στο πιο πάνω, σελ. 138.
25. "Το έργο τέχνης", λέει ο Αντρέ Μπρετον, "έχει αξία μόνον όταν μέσα του τρεμοπαιζουν οι αντάβγειες του μέλλοντος". Πράγματι, κάθε διαμορφωμένη μορφή τέχνης βρίσκεται στο σημείο τομής τριών εξελικτικών γραμμών. Πρώτο, η εξέλιξη της τεχνικής τείνει προς μια ορισμένη μορφή τέχνης. Πριν εμφανιστεί ο κινηματογράφος, υπήρχαν φωτοβιβλιάρικα, με εικόνες που όταν πίεζε κανείς με τον αντίχειρά του παρέλαβαν γρήγορα μπροστά στον θεατή και παρίσταναν έναν αγώνα μποξ ή ένα ματς τένις· υπήρχαν οι αφτόματα στα πανηγύρια, όπου η εναλλαγή των εικόνων γινόταν με την περιστροφή μιας ματιβέλας. —Δεύτερο, οι παραδοσιακές μορφές τέχνης, σε ορισμένα στάδια της εξέλιξής τους, προσπαθούν απεγνωσμένα να πετύχουν αποτελέσματα, που αργότερα επιτυγχάνονται αβίαστα απ' την καινούργια μορφή τέχνης. Πριν επιβληθεί ο κινηματογράφος, οι ντανταίστες προσπαθούσαν με τις εκδηλώσεις τους να προκαλέσουν στο κοινό μια συγκίνηση, που ένας Τσάπλιν προκάλεσε αργότερα με φυσικότερο τρόπο. —Τρίτο, ορισμένες συχνά αφανείς κοινωνικές μεταβολές συντείνουν προς μια μεταβολή του τρόπου αντίμετώπισης του έργου τέχνης, μεταβολή απ' την οποία εβνοείται η καινούργια μορφή τέχνης. Πριν ο κινηματογράφος αρχίσει να διαμορφώνει το κοινό του, στο λεγόμενο "αφτοκρατορικό πανόραμα" ένα συγκεντρωμένο κοινό παρακολουθούσε εικόνες, που ήδη είχαν πάψει πια να είναι ακίνητες. Το κοινό αφτο βρισκόταν μπροστά σ' ένα παραβάν, στο οποίο ήσαν προσαρμοσμένα στερεοσκόπια, καθένα απ' τα οποία αντιστοιχούσε σ' ένα θεατή. Μπροστά σ' αφτα τα στερεοσκόπια εμφανίζονταν αφτόματα μεμονωμένες εικόνες, που έμεναν για λίγο κι έπειτα παραχωρούσαν τη θέση τους σε άλλες. Με παρόμοια μέσα χρειάστηκε να δουλέψει κι ο Έντισον, όταν παρουσίασε την πρώτη "κινηματογραφική ταινία" (πριν επινοηθεί η οθόνη και η διαδικασία της προβολής) σ' ένα μικρό κοινό που κοίταζε μέσα στη μηχανή, στην οποία ξετυλιγόταν η ακολουθία των εικόνων. —Με την εφευρέση, στη διάταξη του "αφτοκρατορικού πανοράματος" εκδηλώνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια η διαλεκτική της εξέλιξης. Λίγο πριν ο κινηματογράφος κάνει τη θέαση των εικόνων συλογική, η θέαση των εικόνων απ' το μεμονωμένο άτομο μπροστά στα στερεοσκόπια αφτης της εγκατάστασης, που τόσο γρήγορα παράκμασε, εκδηλώνεται ξανα με την ίδια ένταση όπως κάποτε η θέαση του ειδώλου του Θεου απ' τον ιερέα στον σημο του ναου.
26. Το θεολογικό αρχέτυπο αφτης της απορρόφησης είναι η συνείδηση της κατά μόνες επικοινωνίας με τον Θεο. Αφτη η συνείδηση ενέτεινε, στους μεγάλους καιρους της αστικής τάξης, το θάρρος που χρειαζόταν για την απόδοση της ελλησιαστικής κηδεμονίας. Στην περίοδο της παρακμής της αστικής τάξης εκδηλώθηκε η κρυμμένη τάση αφτης της συνείδησης ν' αποσπώνται οι δυνάμεις, που επιστρατεύβει το μεμονωμένο άτομο για την επικοινωνία με τον Θεο, απ' τις κοινές υποθέσεις.
27. GEORGES DUHAMEL, SCÈNES DE LA VIE FUTURE, Παρίσι 1930, σ. 52.

28. Ο κινηματογράφος είναι η μορφή τέχνης που ανταποκρίνεται στον αφημένο κίνδυνο θανάτου, που απειλεί τον σύγχρονο άνθρωπο. Η εσώτερη ανάγκη των σύγχρονων ανθρώπων να εκτεθούν σε "σοκ" είναι μια προσαρμογή-τους στους κινδύνους που τους απειλούν. Ο κινηματογράφος αντιστοιχεί σε ριζικές μεταβολές του μηχανισμού αισθητηριακής αντίληψης - μεταβολές που, στο επίπεδο της ιδιωτικής ζωής, βιώνει κάθε διαβάτης μέσα στην κυκλοφορία της μεγαλούπολης και, στο ιστορικό επίπεδο, κάθε σημερινός πολίτης.
29. Όπως και για τον ντανταϊσμό, έτσι και για τον κυβισμό και τον φουτουρισμό, ο κινηματογράφος μας επιτρέπει να βγάλουμε σημαντικά συμπεράσματα. Και οι δύο εμφανίζονται σαν ελιπείς προσπάθειες της τέχνης να προσαρμοστεί στη διεύδυση της μηχανής στην πραγματικότητα. Οι σχολές αυτές, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, επιχείρησαν την προσπάθειά-τους όχι με την αξιοποίηση της μηχανής για την καλλιτεχνική απόδοση της πραγματικότητας, αλλά μ' ένα είδος σμίξης απεικονισμένης πραγματικότητας και απεικονισμένης μηχανής. Τον κύριο ρόλο στον κυβισμό τον παίζει η σύλληψη της κατασκευής αυτής της μηχανής, που βασίζεται στην οπτική· στον φουτουρισμό η σύλληψη των λειτουργιών αυτής της μηχανής, που εκδηλώνονται με τη γοργή ροή της κινηματογραφικής ταινίας.
30. GEORGES DUHAMEL, στο πιο πάνω, σελ. 58.
31. Εδώ, ιδίως αν πάρουμε υπόψη τα κινηματογραφικά επίκαιρα, των οποίων η προπαγανδιστική σημασία δεν είναι δυνατό να υποτιμηθεί, υπάρχει ένα σημαντικό τεχνικό δεδομένο. Η αναπαραγωγή των μαζών εβνώνει ιδιαίτερα τη μαζική αναπαραγωγή. Στις μεγάλες πομπές, τις γιγαντιαίες συγκεντρώσεις, στις μαζικές αθλητικές εκδηλώσεις και στον πόλεμο, που προσφέρονται σήμερα συλλήβδην σαν βόρα στη μηχανή λήψης, η μάζα κοιτάει τον εαυτό-της κατά πρόσωπο. Το γεγονός αυτό, που η βαρύτητα-του δεν χρειάζεται να τονιστεί, σχετίζεται στενάτα με την τεχνική της αναπαραγωγής ή της λήψης. Σε γενικές γραμμές οι κινήσεις της μάζας παρουσιάζονται στη μηχανή σαφέστερα απ' ό,τι στο βλέμα. Αρχηγοί εκατοντάδων χιλιάδων φαίνονται καλύτερα απο ψηλά. Ακόμα κι αν αυτή η θέαση απο ψηλά είναι εξίσου προσιτή στο μάτι όσο και στη μηχανή, εντούτοις η εικόνα που απονομίζει το μάτι δεν είναι δυνατό να μεγεθυνθεί, όπως η κινηματογραφική εικόνα. Αυτό σημαίνει πως οι κινήσεις της μάζας, καθώς επομένως κι ο πόλεμος, αποτελούν μια ιδιαίτερα πρόσφορη για τη μηχανή μορφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς.
32. LA STAMPA TORINO.

B'

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ