

Θανάσης Ρεντζής

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ  
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



έκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ



Θανάσης Ρεντζής

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ  
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



Ἐκδόσεις Καστανιώτη

Ἀθήνα 1978



Θανάσης Ρεντζής  
ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Φωτοστοιχειοθεσία: ΦΩΤΟΓΡΑΜΜΑ ΕΠΕ, Κεραμεικού 23, Ἀθήνα  
Λιθογράφηση: Μ. Εὐαγγελίου – Π. Κυριακόπουλος,

Δράκοντος 13, Ἀκαδημία Πλάτωνος



Κεντρική Διάθεση:  
ἐκδόσεις Θ. Καστανιώτη  
Ζ. Πηγῆς 3, Ἀθήνα 142  
τηλ. 3603 234

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τό κείμενο για τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ αποτέλεσε τήν εισήγησή μου στό συνέδριο πού ἔγινε πέρσι στό Παρίσι μέ τόν τίτλο THÉORIES/RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES πού ὀργάνωσαν τό *τμήμα ἐρευνῶν* τοῦ Office de la Création Cinematographique καί τό Conseil International du Cinema et de la Télévision τῆς UNESCO.

Ἡ ἔκδοσή του δέν εἶναι ἡ πρώτη, μέρος του ἔχει δημοσιευτεῖ ἤδη στό τεῦχος 10 τοῦ περιοδικοῦ ΦΙΑΜ. Ὅμως μέ τήν εὐκαιρία τῆς συζήτησης μέ θέμα τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ στό χῶρο τῶν τεχνῶν πού ὀργάνωσε ἡ γκαλλερί «ΩΡΑ» ἔκρινα πῶς ἔπρεπε νά ἐκδοθεῖ ὁλόκληρο τό κείμενο μαζί μέ τίς σημειώσεις πού δέν περιλαμβάνονται στή δημοσίευση τοῦ περιοδικοῦ. Ἀκόμα θέλω νά εὐχαριστήσω πολλούς ἀπ' τούς συμμετέχοντες τοῦ «συνεδρίου», τόν Christian Metz, τήν Annette Michelson, τόν Malcolm Le Grice, τήν Claudine Eizykman, τόν Dominique Noquez καί τόν Jean Paul Simon για τίς γόνιμες παρατηρήσεις τους πού πολλές ἀπ' αὐτές ἔχουν περάσει στίς σημειώσεις.



*Οί πρωτοπορίες είναι τομές στο χάος  
καί φαντάζουν σάν χάος στην τάξη.*

I

Τό νά ἐπιχειρήσει κανείς μιά ἀποτίμηση τῶν ΠΡΩ-ΤΟΠΟΡΙΩΝ μέ τήν ἱστορική πρόοψη τῶν σύγχρονων συσχετίσεων εἶναι σάν ἐγχείρημα ἐξαιρετικά δύσκολο ἂν ἔχει κανείς ὑπ' ὄψη του ὅτι ἡ βιβλιογραφία πού ἀφορᾷ στόν κινηματογράφο δέν ἀναφαίρεται σχεδόν ποτέ ἢ μόνο κατά παρέκκβαση σ' ὅτι πράγματικά πρωτότυπο συντελεῖται σ' αὐτόν. Ἐάν καί δέν βρισκόμαστε ἀκόμη στά χρόνια τοῦ '60 ὅπου αὐτή ἡ ἀποψη ἦταν κυρίαρχη ὡστόσο δέν ἔχουμε ἀκόμα ἐπαρκῶς ἐπεξεργαστεῖ τίς γόνιμες ἐκεῖνες ιδέες πού θ' ἀνέδυσαν τόν κινηματογράφο τῶν πρωτογενῶν καί πρωτότυπων σημάτων πού συγκροτοῦν τό συνολικό πλέγμα ὄλων τῶν πρωτοποριακῶν τάσεων καί κινήσεων στή λιγόχρονη μέν ἀλλά πολυδιάστατη ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς.<sup>1</sup>

Ἐάν συγκρίνουμε τήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου μέ τίς ἱστορίες τῶν ἄλλων τεχνῶν θά δοῦμε μιά ριζική διαφορά ἀπ' αὐτές. Κατ' ἀρχήν δέν ἔχουμε καμιά καθολική ἱστορία τῆς τέχνης – ἡ καλούμενη «Ἱστορία τῆς Τέχνης» εἶναι μιά ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τῆς γλυπτικῆς καί τῆς ἀρχιτεκτονικῆς – ξέχωρες τέχνες ἔχουν καί ξέχωρες ἱστορίες. Ἐτσι ἔχουμε μιά «Ἱστορία τῆς Τέχνης» πού περιλαμβάνει τή ζωγραφική τή γλυπτική καί τήν ἀρχιτεκτονική χωρίς ν' ἀποκλείει ξέχωρες ἱστορίες π.χ. γιά τή ζωγραφική ἢ τήν ἀρχιτεκτονική πού ὑπάρχουν. Τήν ἱστορία τῆς Μουσικῆς» τήν «Ἱστορία τοῦ Θεάτρου» τήν «Ἱστορία τῆς Λογοτεχνίας» καί τήν «Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου». Ὅλες οἱ ἱστορίες τῶν τεχνῶν πλὴν τῆς ἱστορίας τοῦ Κινηματογράφου ἔχουν κάτι τό κοινό, τό ὅτι καταγράφουν κάθε τι πού μπορεῖ

νά θεωρηθεῖ σάν πρωτογενές ἢ δομικό στοιχείο στό ἔσωτερικό τῆς τέχνης στήν ὁποία ἀναφέρονται πρωτίστως καί μετά στίς μεγάλες παραδόσεις τῆς κοινοτυπίας καί τῶν στερεότυπων ἐπαναλήψεων. Ἐνα βασικό κριτήριο πού φαίνεται νά κυριαρχεῖ στίς ἱστορίες τῶν ἄλλων τεχνῶν, τό τῆς μορφολογικῆς ἐξέλιξης, καί διαφοροποίησης στό τεχνικό, αἰσθητικό καί γλωσσολογικό ἐπίπεδο φαίνεται νά λείπει παντελῶς ἀπό τίς ἀνάλογες πού ἀφοροῦν στόν κινηματογράφο. Κι' αὐτό γιατί ὅλες, οἱ ἀπό ἱστορική, ἀλλά καί θεωρητική σκοπιὰ θεωρήσεις ἔθεσαν σάν ἀφετηριακό σημεῖο τῆς γέννησης τού κινηματογράφου τό 1895.<sup>2</sup>

Μ' αὐτό τόν τρόπο ἀγνόησαν τήν ἀπό τρεῖς τουλάχιστον αἰῶνες πρὶν διαμόρφωση τοῦ «κινηματογράφου» σάν ὄργανο καί θεώρησαν σάν ἀρχή του τή στιγμή τῆς ἔναρξης τῆς σταδιοδρομίας του σάν λαϊκό θέαμα. Κατ' αὐτόν τόν τρόπο συνέχισαν ν' ἀγνοοῦν πάντα τίς βασικές τεχνικές, αἰσθητικές καί γλωσσολογικές διαφοροποιήσεις καθώς καί τίς μορφολογικές του ἐξελίξεις. Ἐτσι «Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου» εἶναι ἡ ἱστορία τῶν ἐμπορικά διακινούμενων προϊόντων του καί μόνο. Ἐνῶ θάταν κρίμα ν' ἀφιερώνονταν ἔστω καί μιὰ σελίδα σέ ὅποια ἱστορία τῆς λογοτεχνίας γιά τήν Agatha Kristi ἢ τόν Edgar Wallace δέν συμβαίνει τό ἴδιο μέ τά κινηματογραφικά τους ἀνάλογα. Ἀλλά πόσες σελίδες εἶναι ἀφιερωμένες στόν Joyce τοῦ Κινηματογράφου τόν Brakhage; Καμιά. Ἐτσι λοιπόν οἱ ἱστορίες μέχρι τώρα τοῦ Κινηματογράφου ἀφοροῦν κατά κύριο λόγο στό μέρος ἐκεῖνο πού ἔχει τό προνόμιο τῆς ἐμπορικῆς διακίνησης. Γιά παράδειγμα ἡ Agatha Kristi ἐμφανίζει πωλήσεις τῆς τάξεως τῶν 400.000 ἀντιτύπων τό χρόνο μόνο στήν ἀγγλική γλῶσσα ἐνῶ ὁ Joyce μόνο 12.000 Ἡ ἱστορία δέβαια τῆς λογοτεχνίας δέν γράφεται μέ μέτρο



τήν Κριστί αλλά τόν Joyce, στόν Κινηματογράφο όμως τά πράγματα εἶναι ἀντίστροφα.

Ὁ λόγος πού γίνεται ἐδῶ ἀφορᾷ στό γεγονός ὅτι εἶναι ἀπαραίτητο νά ὑπάρχει ἕνας ἱστορικός σκελετός πάνω ἀπ' τόν ὁποῖο θά γίνει μιᾶ ὁποιαδήποτε θεώρηση τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ σάν τέτοιων μέσα στήν ἱστορία κι' ὄχι στό περιθώριό της. Ἡ διαπίστωση τοῦ γεγονότος ὅτι κάτι τέτοιο δέν ὑπάρχει κατ' ἀρχήν, κάνει δύσκολο τό ἐγχείρημα ἀλλά ὄχι ἀδύνατο.

1. Εἶναι γεγονός πῶς ἕνα πλῆθος ἀπό κινηματογραφικές πρακτικές παλαιότερες καί τωρινές κρύβεται κάτω ἀπό τόν γενικευμένο ὄρο *κινηματογράφος* καλύπτοντας ἔτσι ἕνα τεράστιο φάσμα διαφορῶν μικρῶν ἢ μεγάλων μεταξύ αὐτῶν τῶν πρακτικῶν καί τῆς λειτουργικότητάς τους.

2. Βλέπε Fielding R. — *A Technological History of Motion Pictures and Television* — Cambridge University Press 1968, — καθὼς καί τό *ARCHAEOLOGY OF CINEMA* τοῦ C.W. CERAM.

## II

Κατ' ἀρχήν εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀναπληρώσουμε κάποιο πλαίσιο πιθανό, ἀλλά γόνιμο σάν ὑπόθεση πού θά χρησίμευε σάν γέφυρα ἀνάμεσα στήν ἱστορία καί τήν θεωρία ἔτσι ὅπως ὁ Comolli τό διατύπωσε σάν αἷτημα. Μιά τέτοια «θεωρηματική» ἀνασκόπιση τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου θά συνένωνε ὅλα τά σκόρπια μορφολογικά στοιχεῖα σέ μία νομοτελούμενη συνισταμένη καί θά παρείχε τούς ἀπαραίτητους ὄρους τόσο γιά μία ὀργανωμένη ἀνάλυσή τους ὅσο καί γιά μία κωδικοποίησή τους. Οἱ μέχρι τώρα τέτοιες καθολικές θεωρήσεις πού ἔχουμε, ἢ μία ἀνήκει στόν ἀγγλοσαξωνικό ἐμπειρισμό κι' ἢ ἄλλη στόν γαλλικό θετικισμό.<sup>3</sup>

Ἡ πρώτη διατυπωμένη στά 1952 ἀπό τόν τσέχικης καταγωγῆς ἀγγλο-σκηνοθέτη Karel Reisz ἀφορᾷ στήν ἐξέλιξη τῶν ἀρθρώσεων τοῦ μοντάζ σάν βασικοῦ μορφοποιητικοῦ καί κωδικοποιοῦ μέσου στήν ἐξέλιξη τοῦ συμβατικοῦ κινηματογράφου.

Ἡ δεύτερη διατυπωμένη κυρίως σάν μέθοδος καί ἐλάχιστα σάν ἐφαρμογή εἶναι ἡ σημειολογία τοῦ Christian Metz πού πραγματεύεται τούς κινηματογραφικούς κώδικες μέσα στά εὐρύτερα πλαίσια τῆς γλωσσολογίας καί τῆς σημειολογίας. Ὅμως καί αὐτή ἀφορᾷ μόνο στόν συμβατικό κινηματογράφο καί διαμορφώνεται βαθμηδόν σ' ἓνα βασικό καί πλῆρες ὄργανο κινηματογραφικῆς ἀνάλυσης πάντα ὅμως στά πλαίσια ἐνός συμβατικά ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου.

Ἐν τέλει καί οἱ δύο θεωρήσεις ἀφοροῦν στήν συμβατικό κινηματογράφο (αὐτόν πού πολύ κακῶς ὄλοι οἱ δημοσιογράφοι ἀποκαλοῦν κλασικό), ἢ μία ἀπ' τή μεριά τῆς *φιλομυθολογίας* κι' ἢ ἄλλη ἀπ' τή μεριά τῆς *φιλομολογίας* ὅπως ἀντίστοιχα τῆς *ποιητικῆς* καί τῆς *φιλολογίας*.

Είναι φανερό λοιπόν πώς δέν ἔχουμε ἕνα θεωρητικό πλαίσιο μέ βάση τό ὁποῖο θά μπορούσαμε νά ἐπεξεργαστοῦμε τό θέμα ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ ἐκτός ἴσως ἀπό τό λεξικό τῶν Hans Scheugl καί Ernst Schmidt jr πού εἶναι ὅτι πληρέστερο ἔχουμε πάνω στό θέμα μας. Ἄλλά τό *Lexicon des Avantgarde — Experimental — und Undergroudfilms* παρ' ὄλο πού περιλαμβάνει κάθε τι γιά τό ὁποῖο εἶμαι ἀπόλυτα σύμφωνος πώς ἐντάσσεται στίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ δέν περιλαμβάνει τό κριτήριο τῆς ἐνταξή τους καί εἶναι δομημένο, σάν λεξικό πού εἶναι ἄλλωστε, μέ τρόπο καταλογογραφικό. Πολύ χρησιμο βέβαια σάν τέτοιο ἀλλά ἀνεπαρκές γιὰτί ἀπ' ὅτι φαίνεται κάνει χρήση μόνο τῶν πρόσφατων κριτηρίων γιά τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ κι' ἔτσι δέν περιλαμβάνει δημιουργούς σάν τόν Ἀἷξενστάιν ἤ τόν Resnais καί ἀρκετούς ἀπό τήν περίοδο τοῦ βωβοῦ πού γιά τήν ἐποχή τους ἀποτελοῦσαν τήν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ.<sup>4</sup>

Ἔτσι λοιπόν βρισκόμαστε τουλάχιστον ἀπό βιβλιογραφική πλευρά χωρίς ἕνα συγκεκριμένο ὁδηγό στό θέμα ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ καί πού μόνο ἀρνητικά μπορούμε νά τίς προσδιορίσουμε. Δηλαδή ὅτι δέν ἐντάσσεται μέ κάποιο ὄργανικό τρόπο στήν ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου εἶναι πιθανό νά βρισκεται στήν περιοχὴ τῆς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ. Αὐτό φαίνεται νά εἶναι καί τό κριτήριο τῶν Scheugl καί Schmidt. Κι' ἔτσι δικαιολογεῖται ἡ ἀπουσία τοῦ Ἀἷξενστάιν τοῦ Resnais ἤ ἀκόμα τοῦ Griffith καί τοῦ Mélliès καί τόσων ἄλλων ἀπ' τό λεξικό τους. Εἶναι ἕνα λεξικό λοιπόν τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ πού μέ τά κριτήρια τῶν προηγούμενων μελετητῶν δέν βρῆκαν ὄργανική θέση στήν ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρισκεται τό σημείο τῆς διαφορᾶς μου, ὁ κινηματογράφος χρειάζεται μιὰ ἀποτίμηση τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ του πού νά ἐν-

τάσσεται οργανικά στην ιστορία του και να μὴν ἀποτελοῦν τίς κόγχες του· πράγμα πού συμβαίνει κυρίως στην περίοδο τοῦ βωβοῦ ὅπου οἱ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ δὲν ἀποτελοῦν παρά τὴ βασική ἐξέλιξη τοῦ ἴδιου τοῦ Κινηματογράφου καὶ συνεπῶς ἐντάσσονται μὲ ὀργανικό τρόπο στην ιστορία αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης.

3. Τολμῶ νά χαρακτηρίσω τὴ δουλειά τοῦ Metz σάν «θετικιστική» χωρὶς αὐτό νά σημαίνει πῶς παραγωγίζω τόν ἔντονο νομιναλιστικό χαρακτήρα πού διαπνέει τό ἔργο του πού εἶναι ἄλλωστε καθοριστικός ἀπὸ ιδεολογική ἀποψη. Ὁ Θετικισμός αὐτός ἂν καὶ δὲν εἶναι προφανῆς εἶναι ὡστόσο κυρίαρχος κατὰ πρῶτο λόγο στό ἔργο τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Metz ἀπ' τόν ὁποῖο προοδευτικά ἀπελευθερώνεται προσεγγίζοντας μέσω τῆς ψυχανάλυσης μιά μορφή ἀντικειμενικοῦ ἰδεαλισμοῦ πού διαγράφεται στό «Signifiant Imaginaire» σάν ὑποκειμενική ἀντικειμενικότητα.

4. Ἐκεῖνος ὅμως πού ἀκόμα λιγώτερο ἀναφαίρεται εἶναι ὁ Βερτώφ. Ὁ Malcolm Le Grice στό βιβλίο ABSTRACT FILM, AND BEYOND γιὰ πρώτη φορά τολμᾷ νά διατυπώσει ὅτι «ὁ Ἀϊζενστάϊν εἶναι πολὺ λιγώτερο πρωτοπόρος ἀπὸ τόν Βερτώφ. Γιὰ τόν Βερτώφ, τό μοντάζ εἶναι κυρίως μιά διαδικασία καὶ μέθοδος δόμησης τοῦ ὑλικοῦ τῆς φιλικῆς σκέψης - πού εἶναι ἡ συλλογὴ «πλάνων» καὶ πού καταλήγει στὴ δόμηση τῆς ἴδιας τῆς ἐμπειρίας. Ἡ ἐνεργητικὴ μέθοδος τοῦ σκέψης - μέσα ἀπὸ - τό - μοντάζ εἶναι ἡ σπονδυλικὴ στήλη μιᾶς ταινίας, κι' εὐτυχῶς γιὰ μᾶς δὲν ἔμεινε μιά θεωρητικὴ ἰδέα ἀλλὰ μπήκε στην πρακτικὴ μέ τὴν ταινία «Ὁ Ἀνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή».

### III

Γιά νά δεθοῦν ὁμως ὄργανικά οἱ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ μέ τόν ὑπόλοιπο κινηματογράφο εἶναι ἀπαραίτητες κάποιες διακρίσεις πέρα ἀπό τίς τώρα ὑπάρχουσες κατηγορίες τῶν εἰδῶν καί τῶν σχολῶν.

“Ὅτι ἀνήκει σ’ ἓνα εἶδος ἀνήκει πάντα σ’ αὐτό, ἓνα φίλμ *ντοκυμανταίρ* ἢ ἓνα φίλμ *φανταστικό* θ’ ἀνήκουν πάντα στήν κατηγορία τους ἔστω καί ἂν αὐτά ἐν τῷ μεταξύ ἔχουν διαφοροποιηθεῖ ἢ δέν ὑπάρχουν πλέον ἢ ἀκόμα οἱ ἀρειανοί πάτησαν πράγματι τό πόδι τους στή γῆ.<sup>5</sup>

“Ὅτι ἀνήκει σέ μιά σχολή ἀνήκει σχεδόν πάντα σ’ αὐτή μέ τόν ἴδιο τρόπο πού αὐτό συμβαίνει μέ τά εἶδη. Εἶναι πιθανό ὁμως ἓνα φίλμ νά βρῆσκει στήν ἀκροαία περιοχὴ μιᾶς σχολῆς καί μέ τόν καιρό αὐτή ἢ περιοχὴ νά διαμορφωθεῖ σέ μιά νέα τελείως διαφορετική σχολή καί νά θεωρήσει σάν ἀφετηρία της αὐτό τό φίλμ πού ἀρχικά ἀνήκε σέ ἄλλη σχολή ἢ ἀκόμα ν’ ἀλλάξει ἢ ἀντιμετώπιση μιᾶς σχολῆς καί μετά καί ἡ σχολή ἢ ἴδια. Αὐτά ὁμως μόνο σέ μικρό βαθμό μπορεῖ νά νάιναι πιθανά καί σχεδόν ποτέ δέν χάνεται ἡ θεμελιακή ταυτότητα μιᾶς σχολῆς πού σφράγισε ἓνα φίλμ πού παρ’ ὄλες τίς μεταλλαγές πού μπορεῖ νά ὑποστῆ διατηρεῖ πάντα τ’ ἀναλλοίωτα ἐκεῖνα στοιχεῖα πού τήν συγκροτοῦν σάν τέτοια καί τήν κάνουν ἱκανή νά συνιστᾷ μιά παράδοση.

Ἐκεῖνο ὁμως πού συμβαίνει μέ τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ εἶναι τελείως διαφορετικό ἀπ’ αὐτό πού συμβαίνει μέ τά εἶδη καί τίς σχολές.

Πρῶτα ἀπ’ ὅλα, ὅ,τι ἀνήκει στήν πρωτοπορία μιά ὀρισμένη στιγμή δέν ἀνήκει πάντα σ’ αὐτήν καί ἐνῶ μπορεῖ νά γίνει ἓνα *ντοκυμανταίρ* μέ πρότυπο ἓνα ἄλλο δέν μπορεῖ νά γίνει τό ἴδιο μ’ ἓνα πρωτοποριακό

φίλμ, ἡ πρωτοπορία δέν ἔχει πρότυπα. Ὅτι ὁμως συντελεστεῖ χωρίς πρότυπο καί ἀποτελεῖ μέ τόν ἕνα ἢ μέ τόν ἄλλο τρόπο ἕνα πειραματικό ἐγχειρήμα συνιστᾶ ἐκ τῶν ὑστέρων πρότυπο καί σάν τέτοιο ἐντάσσεται (ἐκ τῶν ὑστέρων) στήν πλατιά σειρά τῶν γνωστῶν προτύπων. Ὁ βαθμός πού αὐτό γίνεται ἢ δέν γίνεται εἶναι καί ὁ τρόπος πού κατατάσσεται τελικά μιᾶ ταινία στήν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ἢ ὄχι. Κι' ἔτσι πράγματι μεγάλα πειραματικά καί πρωτοποριακά ἐγχειρήματα πού ἐκ τῶν ὑστέρων πέρασαν ὀργανικά στήν παράδοση ἔχουν ξεχαστεῖ σάν τέτοια ἐνῶ μικρά καί ἀσήμαντα ἐγχειρήματα πού δέν πέρασαν ἀναφέρονται πάντα σάν «πρωτοπορία». Τέτοια εἶναι λ.χ. τά ἐγχειρήματα τοῦ Ἀίξενσταϊν ἀπ' τή μιᾶ καί τοῦ Hans Richter ἀπ' τήν ἄλλη. Ἀλλά αὐτό δέν σημαίνει πῶς τά ἐγχειρήματα τοῦ δευτέρου ὑπῆρξαν περισσότερο πρωτοποριακά ἀπ' τοῦ πρώτου, τό ἀντίθετο μάλιστα. Γι' αὐτό λέω πῶς ἡ ὑπάρχουσα βιβλιογραφία εἶναι ἄκακός ὁδηγός στό θέμα τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ γιατί μεγάλα πειραματικά καί πρωτοποριακά ἐγχειρήματα πού πέρασαν στήν παράδοση ἔχουν ξεχαστεῖ σάν τέτοια ἐνῶ ἄλλα μικρά ἀσήμαντα καί ἀμφισβητήσιμα θεωροῦνται σάν πρωτοποριακά ἀπό μόνο τό γεγονός ὅτι δέν πέρασαν στήν παράδοση. Ἐτσι κανεῖς πού θέλει νά δεῖ τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ ὄχι μόνο στό σύνολό τους ἀλλά στίς ἀναγκαῖες συνθήκες πού τίς ὑποστασιοποιοῦν σάν τέτοιες ὀφείλει νά διατρέξει βῆμα μέ βῆμα ὄχι μόνο τά ἔξω ἀπ' τίς παραδόσεις δεδομένα ἀλλά κι' αὐτά πού βρῖσκονται μέσα σ' αὐτές. Ἀπ' τή μιᾶ ὑπάρχουν ἐγχειρήματα πού ἀπό μόνο τό γεγονός ὅτι ἔμειναν ἐκτός ἐμπορικής διακίνησης (γιά πολλούς λόγους) θεωροῦνται *πρωτοπορία* καί δέν ἀναφέρονται στίς παραδοσιακές ἱστορίες κι' ἀπ' τήν ἄλλη πράγματι μεγάλα πρωτοπο-

ριακά έγχειρήματα έπειδή πέρασαν στην έμπορική διακίνηση και χωνεύτηκαν στην παράδοση έχουν ξεχαστεί σαν τέτοια ή δέν θεωρήθηκαν ποτέ. Τά παραδείγματα είναι πάμπολλα κι' άπ' τή μιá κι' άπ' τήν άλλη πλευρά, αλλά μιá απαρίθμησή τους, στό βαθμό πού μπορεί νά είναι μέ πληρότητα δυνατή, δέν άρκει για νά ολοκληρώσει τό θέμα. Τό αίτημα είναι νά διαγραφούν τά κριτήρια εκείνα πού θά δίνουν τή δυνατότητα στόν έρευνητή νά κινηθεί μέ άνεση πέρα από τίς περιπτώσεις και μέσα στην ιστορία έτσι πού μιá έρευνα για τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ νά σημαίνει ταυτόχρονα και μιá διαγραφή τής ίδιας τής μορφολογικής εξέλιξης του Κινηματογράφου.

5. Υπάρχει μιá μικρή ταινία τής Pathé τών άρχών του αιώνα μέ τόν τίτλο «Un jour vientra». Σ' αυτή τήν ταινία πού ό χαρακτήρας της είναι «ήθογραφικός» υπάρχει μιá «φανταστική άνατροπή» τών όρων ζωής – «οί γυναίκες καπνίζουν, δέρνουν, οδηγούν άμαξες μέ άλογα κ.λ.π.»

Τό γεγονός ότι αυτή ή μέρα έχει ήδη έρθει και οι γυναίκες πράγματι δρίσκονται σέ θέση νά κάνουν όλα όσα στην ταινία δείχνονται σαν φαντασίες πού άφορούν στό μέλλον δέν σημαίνει ότι ή ταινία είναι ρεαλιστική. Ήταν και θάνα πάντα μιá ταινία «φανταστικής υπόθεσης». Έτσι λοιπόν αν ίσως κάποια μέρα όλα τά «φαντάσματα» πού γεμίζουν τά μυθιστορήματα και τίς ταινίες science fiction πατήσουν πράγματι τό πόδι τους στή γή και γίνουν μέρος τής πραγματικότητάς της δέν σημαίνει πώς κάθε φανταστική ιστορία πού προηγήθηκε αυτής τής πραγματικότητας γίνεται έξ' αιτίας αυτού του γεγονότος μιá ιστορία πραγματικότητας.

#### IV

Γιά κάθε γλώσσα ή κώδικα επικοινωνίας είναι απαραίτητο ένα (στοιχειακό) αναγωγικό σύστημα πού ή σχέση του με τις κωδικοποιές εκφάνσεις υπόκειται σε νόμους πού ανήκουν στο ίδιο αναγωγικό σύστημα. Η γλωσσολογία, ή μουσικολογία καθώς και ή κωδικολογία τών ειδικών κωδίκων μᾶς ἔχουν διαγράψει μέ πληρότητα τό αναγωγικό σύστημα τοῦ αντικειμένου τους. Πράγματι σ' ένα πλήθος ἀπό κώδικες μπορούμε νά βροῦμε τό ἐσωτερικό αναγωγικό σύστημα καί νά διαγράψουμε τή νομοτέλειά του ἔτσι ὅπως ἀπ' τήν ἴδια τή λειτουργία τῆς ἐκάστοτε γλώσσας ὑπαγορεύεται σάν τέτοια. Στίς περιπτώσεις πού αὐτό εἶναι δυνατό δέν διαβλέπουμε μόνο μιᾶ σύμβαση ἀνάμεσα στά σημεῖα καί τ' ἀντικείμενα πού αὐτά ἐκφράζουν ἀλλά καί μιᾶ σύμβαση στή σχέση τών σημείων μεταξύ τους. Αὐτή ή νομοτέλεια πού ἔχουν τά σημεῖα τόσο μεταξύ τους ὅσο καί σέ σχέση μέ τά στοιχεία τους ἀπ' τά ὁποῖα συγκροτοῦνται, ὀρίζεται σάν τό αναγωγικό σύστημα μιᾶς γλώσσας ή ενός κώδικα. Τό αναγωγικό σύστημα δέν ἀφορᾶ τόσο στή σχέση μεταξύ τών σημαινόντων πρὸς τά σημαινόμενα ὅσο μεταξύ τών ἐπ' ἄλληλων ἀρθρώσεων τοῦ συνόλου τών σημαινόντων. Ἀπ' αὐτή τήν ἀποψη τό ὄριο ἀναγωγῆς εἶναι τό ἀλφάβητο, οἱ ἑπτὰ νότες ή ὅποιο ἄλλο στοιχειῶδες σύνολο συνιστᾶ τά πρωταρχικά στοιχεία ενός κώδικα. Ἐτσι λοιπόν κάθε κώδικας ή κάθε γλώσσα ἐνέχει ἕνα αναγωγικό σύστημα πού ἀποτελεῖ τήν θεμελιακή του σύμβαση καί γίνεται ή βάση ἐλέγχου γιά τό διατυπωμένο, τό λεκτόν, ή τό ἀπεικονιζόμενο.



## V

Ξεκινώντας απ' αυτό τό θεμελιακό γεγονός ότι κάθε σύστημα επικοινωνίας έχει στή βάση του μιά σύμβαση μέ νομοτελειακή αναγωγικότητα μπορούμε νά έντοπίσουμε αυτή τή σύμβαση σέ κάθε τί πού μπορεί νά θεωρηθεῖ ἀρχικά σάν σύστημα επικοινωνίας. Ὁ Κινηματογράφος παρ' ὄλες τίς διαφορές πού ἔχει ἀπό ἄλλα συστήματα επικοινωνίας συγκροτεῖται καί αὐτός ἀπό ἓνα ἀναγωγικό σύστημα καί μιά σύμβαση ἐξ ἴσου θεμελιακή μέ ὅποιο δήποτε ἄλλο. Ἡ διαφορά πού μπορεί νά έντοπίσει κανεῖς μεταξύ τῆς κινηματογραφικῆς καί τῆς γλωσσικῆς σύμβασης λ.χ. συνίσταται στό γεγονός ότι ἡ ἀναγωγικότητα τῆς μέν γλώσσας γίνεται πρὸς τά στοιχεῖα τῆς ἴδιας, τοῦ δέ κινηματογράφου πρὸς τά ἐπεικονιζόμενα. Δηλαδή ὁ ἔλεγχος τοῦ κινηματογραφικοῦ κειμένου δέν μπορεί νά γίνει ἀνεξάρτητα ἀπ' τό ἀπεικινιζόμενο ἐνῶ ἔλεγχος τοῦ γλωσσικοῦ κειμένου μπορεί. Παρ' ὄλες ὅμως τίς διαφορές πού μποροῦν νά σημειωθοῦν σ' αὐτό τό ἐπίπεδο ὁ κινηματογράφος ἐνέχει μιά ἐξ ἴσου ἰσχυρή σύμβαση μέσα ἀπ' τήν ὁποία πραγματώνει τήν επικοινωνιακή του λειτουργία. Αὐτό πού συμβαίνει συχνά στή γλώσσα καί πού χαρακτηρίζει τή σύμβασή της π.χ. τό «αὐτό δέν λέγεται ἢ δέν γράφεται» ἔχει τό κινηματογραφικό του ἀνάλογο στό «αὐτό δέν δένει».ᶜ Πράγματι ὁ κινηματογράφος σάν εἰρμός εἰκόνων δημιουργεῖ τή νομοτέλεια τῆς σύμβασῆς του σ' αὐτή τή σχέση καί ὅταν π.χ. λέμε «αὐτό δέν δένει» επικαλούμαστε τή σύμβαση βάσει τῆς ὁποίας τά πλάνα (οἱ εἰκόνες) μποροῦν ἢ δέν μποροῦν νά διαταχθοῦν μ' αὐτό ἢ τόν ἄλλο τρόπο. Ἀλλά ποιὰ εἶναι αὐτή ἡ σύμβαση καί ποιὰ εἶναι τά στοιχεῖα πού τήν συγκροτοῦν; Στή γλώσσα λόγου χάρη πέντε σύμφωνα δέν μποροῦνε νά πᾶνε μαζί, ἀλλά στόν κινηματογράφο

πέντε γενικά πλάνα δέν μποροῦν; Στόν κινηματογράφο ἡ σύμβαση δέν εἶναι δεδομένη μέ τόν τρόπο πού αὐτό συμβαίνει στή γλώσσα. Ἐκεῖνο πού συμβαίνει εἶναι μιά ἀναγωγή τῶν ἀπεικονιζομένων σ' ἓνα ὑποθετικό φάσμα ἀντιληπτικότητας βάσει τοῦ ὁποίου δομεῖται τό κινηματογραφικό σύνταγμα.

Ἔτσι τό ἀναφερόμενο δέν εἶναι τόσο τό ἀπεικονιζόμενο ὅσο ἡ ἀντίληψη πού ἡ σύμβαση ὑποθέτει γι' αὐτό, δηλαδή ἡ *κινηματογραφική σύμβαση* ὀρίζεται ἀπ' τόν συσχετισμό *ἀναφερόμενο / ἀπεικονιζόμενο* μέ ὄριο τήν *ἀντίληψη* διά μέσου τοῦ *ἀπεικονιζομένου* πρὸς τό *ἀναφερόμενο*. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ συμβατικότητα εἶναι βέβαια τελείως διαφορετική ἀπ' αὐτή τῆς γλώσσας πού ναι καθορισμένη μέ γραμματική καί συντακτικό, ἀλλά ἐξ ἴσου ἰσχυρή.

Ἡ λειτουργία της σάν *ἀναγωγικό σύστημα* δέν εἶναι νά τείνει πρὸς τά στοιχεῖα πού ἀρθρώνουν τό ἀπεικονιζόμενο της ἀλλά πρὸς τό πλαίσιο τῆς ἀντίληψης διά μέσου τοῦ ὁποίου τό *ἀπεικονιζόμενο* κάνει δυνατή τήν κατανόηση τοῦ *ἀναφερόμενου*, κι' αὐτό εἶναι τό πλαίσιο τῆς συμβασῆς της.

6. Τό «αὐτό δέν δένει» δηλώνει τό βασικό νόμο πού διέπει κύρια τόν συμβατικό κινηματογράφο πού κυριαρχεῖται ἀπό τόν κώδικα τῆς ἀφήγησης καί τόν ὑπηρετεῖ μέ σκοπό νά πει μιά ἱστορία. Ὁ νόμος αὐτός ὑλοποιεῖται σ' αὐτό πού λέμε «*κινηματογραφική συνέχεια*» μέσω τῶν ποικιλότητων *records* (συνδετικῶν) – τῶν πλάνων – καί ἀντανακλᾶ τή βασική λειτουργικότητα τοῦ κινηματογράφου σάν γλώσσα.

## VI

Δεδομένης τῆς κινηματογραφικῆς σύμβασης ὁ χώρος τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ δέν βρῖσκεται ἀρχικά στήν περιοχή τῆς. Ἄλλά ὅποια μὴ συμβατικὴ μορφή δέν συνιστᾷ αὐτόματα καί πρωτοπορία. Μεταξὺ τοῦ *συμβατικοῦ* καί τοῦ *πρωτοποριακοῦ* κινηματογράφου ὑπάρχει μιὰ ἐνδιάμεση περιοχὴ πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ἐκτεταμένο συνδιαστικὸ χαρακτήρα τῶν συμβατικῶν στοιχείων (ἢ ὄχι) τῶν ὁποίων κάνει χρῆση. Αὐτὸς ὁ συνδυαστικὸς κινηματογράφος κάνει ἐπίσης εἰσαγωγὴ καινοφανῶν στοιχείων τὰ ὁποῖα ὀργανώνει μέ τὰ ὑπόλοιπα τῆς σύμβασης σέ μιὰ νέα ὁλότητα. Γιά παράδειγμα τὸ EL Topo τοῦ Jodorowsky ἢ τὸ Antonio das Mortes τοῦ Rocha, εἶναι ἀκριβῶς τέτοιες ταινίες. Ἔτσι λοιπὸν μποροῦμε νά χωρίσουμε τὸν κινηματογράφο σέ τρεῖς μεγάλες ζῶνες πού ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ εἶδη καί τίς σχολές διακρίνονται ἀπὸ τὴν κωδική τους λειτουργία καί τοὺς βαθμοὺς πού τὴν *συμβατικοποιοῦν* τὴν *ἀναμορφώνουν* ἢ τὴν *ἀναιροῦν*. Ἐχομε λοιπὸν ἕναν *συμβατικὸ*, ἕναν *συνδυαστικὸ* κι' ἕνα *πρωτοποριακὸ* κινηματογράφο. Ὁ πρῶτος χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν τρόπο πού κάνει χρῆση τῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων καί διαμορφώνει ἢ ὑπακούει στήν σύμβασή τους ὡς πρὸς τὴν *ἀντίληψη* καί τὸ *ἀναφερόμενο*. Εἶναι δηλαδή *συμβατικὸς* στοῦ βαθμοῦ πού τὸ *ἀπεικονιζόμενο* δέν συγκρούεται μέ τὸ *ἀναφερόμενο* στοῦ χώρου τῆς *ἀντίληψης*. Ὁ *συνδυαστικὸς* κινηματογράφος ὑπερβαίνει τὸν χώρο τῆς σύμβασης μέ τὴν χρῆση κωδίκων μέ διπλό *ἀναφερόμενο* ἢ ἀλλάζοντας τὸ νόημα τῶν συμβατικῶν κωδίκων ἢ συνδυάζοντας συμβατικὸς κώδικες μέ μὴ συμβατικὰ στοιχεῖα. Πατάει πάντα πάνω στὴ σύμβαση ἀλλὰ τὴν ὑπερβαίνει ὄχι τόσο στοῦ ἐπίπεδο τῆς ἄμεσης ἐπικοινωνίας ὅσο στοῦ ἐπίπεδο τοῦ νοήμα-

τος. Ὁ συμβατικός κινηματογράφος πού ἀποτελεῖ καί τό κύριο σῶμα τοῦ κινηματογράφου ὅπως αὐτό ἄλλωστε συμβαίνει καί μέ τή γλῶσσα (δέ μιλάει κανεῖς σουρεαλιστικά) ὀδηγῆται στό ἀναφερόμενο μέ τρόπο πού νά μή ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν ἀντίληψη.

Ὁ συνδυαστικός κινηματογράφος ὀδηγεῖται στό ἀναφερόμενο μέ τρόπο πού αἶρει ἕνα μέρος τῆς συμβατικῆς ἀντιληπτικότητας γιά ν' ἀποκαλύψει σ' αὐτό ἕνα νόημα πού βρίσκεται σέ σχέση μ' αὐτό καί πού ἡ ὁλοκλήρωσή του ἀπαιτεῖ κάποιο βαθμό ἀναδιάρθρωσης τῆς ἀντίληψης.<sup>7</sup>

Τί συμβαίνει ὁμως μέ τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ καί ποιὰ εἶναι ἡ λειτουργική τους χαρακτηριστικότητα;

Ἐδῶ τό ἀπεικονιζόμενο ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν ἀντίληψη πρὸς τό ἀναφερόμενο. Ἐτσι κάθε φορά πού μιά προτεινόμενη μορφή ἔρχεται σέ σύγκρουση πρὸς τήν ἀντίληψη μέ τήν εἰσαγωγή ἑνός νέου ἀπεικονίζοντος ἢ ἑνός νέου ἀναφερόμενου (ἢ συνηθέστερα καί τῶν δύο μαζί) ἡ ἀντίληψη ἐνεργοποιεῖται, καί σέ κάποιο βαθμό μεταλλάσσεται.

Τά στοιχεῖα καί οἱ μορφές πού εἰσάγονται μ' αὐτό τόν τρόπο καί πού ἀποτελοῦν τή νόρμα τῆς πρωτοποριακῆς λειτουργίας δέν παραμένουν γιά πολύ στό σημεῖο τῆς ἀρχικῆς σύγκρουσης μέ τήν ἀντίληψη.

Μέ τόν καιρό ἀφομοιώνονται στήν ἀντιληπτική λειτουργικότητα καί περνᾶνε στό ἀδρανές σῶμα τῆς σύμβασης. Ἐτσι δλέπουμε ὅτι μιά ταινία σάν τήν «Χιροσίμα, Ἀγάπη μου» τοῦ Resnais πού στά 1960 ἔθετε ἕνα τέτοιο πρόβλημα ἀντίληψης τοῦ ἀπεικονιζομένου σέ σχέση μέ τό ἀναφερόμενο λίγα χρόνια μετά νά μήν δημιουργεῖ πιά αὐτή τή σύγκρουση μέ τήν συμβατική ἀντιληπτικότητα, ἀλλά νά εἶναι μέρος αὐτῆς τῆς σύμβασης. Ἐτσι λοιπόν ἡ πρωτοπορία εἶναι τέτοια στό

βαθμό πού συγκρούεται μέ τήν αντίληψη τής σύμβασης καί παύει νά ναι τέτοια ὅταν ἀφομοιωθεῖ ἀπ' αὐτήν. Αὐτό εἶναι πού χαρακτηρίζει τίς ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ καί μέσα σ' αὐτό τό πλαίσιο ὀφείλουμε νά ἐρευνήσουμε τίς διαστάσεις τους τόσο ἀπό ἱστορική ὅσο καί ἀπό μορφολογική ἄποψη.

7. Σ' ἓνα ἀπ' τά διαλείματα τοῦ συνεδρίου THÉORIES-RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES εἶχα μιά ἐκταμένη συζήτηση μέ τόν Christian Metz πάνω στόν «συνδιαστικό» χαρακτήρα ὄχι μόνο ὀρισμένων ἔργων στά ὁποῖα αὐτός ὁ χαρακτήρας εἶναι προφανής, ἀλλά γενικώτερα στόν κινηματογράφο πού ἀρθρώνεται πάντα ἀπό περισσότερους ἀπό ἓναν κώδικες. Ὁ Metz παρατήρησε πῶς μέσα ἀπ' αὐτό τό πρίσμα πού ἀνετα μπορεῖ νά συνδιαστεῖ ἐπίσης μέ τήν κινηματογραφική ἰδιαιτερότητα μποροῦμε νά πραγματευτοῦμε τόν κινηματογράφο μέ τήν μεγαλύτερη δυνατή πληρότητα.

Ἡ ἀπάντηση μου σέ μιά τέτοια παρατήρηση ἦταν (καί εἶναι) ὅτι αὐτό στό ὁποῖο κύρια ἀναφαίρομαι εἶναι ἡ ἐνσυνείδητη ὑλοποίηση ἀπό μέρους τοῦ δημιουργοῦ μιᾶς σύνθετης κινηματογραφικῆς φόρμας πού εἶναι συνδιασμός κωδίκων καί ὄχι ὁ συνδιασμός τῶν ἀναλυτικῶν ὄρων πού ἔχουν σάν σκοπό τήν ἀνάγνωση. Ἡ σκοπιὰ ἀπ' τήν ὁποῖα βλέπω τά πράγματα εἶναι αὐτή τῆς παραγωγῆς πού σάν καλλιτεχνική πρακτική στέκεται στόν ἀντίποδα τοῦ πουρισμοῦ πού διεκύρηξε ὁ Le Corbusier.

— Τόν ἴδιον καιρό εἶχα τήν εὐκαιρία νά δῶ τό Numero Deux τοῦ Godard — μιά ταινία πρότυπο *συνδιαστικοῦ κινηματογράφου* πού πραγματώνει μέ τόν πιό ἐνσυνείδητο τρόπο τήν ὀπτικοακουστική συνθετικότητα μιά μοναδικῆς ἀντιληπτικότητας πού βασίζεται στή συνδιαστική λειτουργικότητα τῶν στοιχείων τῆς.

## VII

Ἐκ τῆς ἱστορικῆς ἄποψης μποροῦμε νά δοῦμε τίς ΠΡΩ-  
ΤΟΠΟΡΙΕΣ μέ δύο ὄψεις. Ἡ μιά ἐμφανίζει στοιχεῖα  
πού ἐντάσσονται ἄμεσα στό σῶμα τῆς κύριας παράδο-  
σης τοῦ συμβατικοῦ κινηματογράφου ἕνα εἶδος νεολο-  
γισμῶν σέ μικρή κλίμακα καί πού περνοῦν ἀπαρατήρη-  
τα. Ἐκ τῆς ἄλλης ἐμφανίζει ὀλοκληρωτικά μιά συμπε-  
ριφορά τοῦ κινηματογράφου σάν *μοντέρνα τέχνη* κ'  
ἕνα προϊόν πού σέ μικρό ἢ μεγάλο βαθμό φέρει τά  
στοιχεῖα αὐτοῦ πού ὀνομάζουμε «μοντέρνα τέχνη». Ὁ  
κινηματογράφος θέβαια πού γεννήθηκε σχεδόν ταυτό-  
χρονα μέ τήν *μοντέρνα τέχνη* θά μπορούσε νά πεῖ κα-  
νεῖς πῶς ἀνήκει ἀπό γεννησιμίου του σ' αὐτή. Κάτι  
τέτοιο ὅμως δέν συμβαίνει γιατί πρῶτα ἀπ' ὅλα εἶναι  
ἕνα μέσο πού κύρια συμπεριφέρεται σάν παραδοσιακή  
τέχνη μέ βιομηχανική μορφή. Ἡ Claudine Eizykman  
κατονομάζει αὐτό τό εἶδος σάν κινηματογράφο N.R.I.  
Narrative Représentative Industrielle. (Διηγηματικό –  
Ἐναπαραστατικό – Βιομηχανικό). Αὐτόν τόν Κινημα-  
τογράφο τόν φαντάζονται κυρίως αὐτοί πού βλέπουν  
τά πράγματα ἀπό τήν πλευρά τῶν πρωτοποριῶν σάν  
καθηλωμένο στίς βιομηχανικές νόρμες καί ἀγκυλω-  
μένο στό νῆμα τῆς παράδοσης ἑνός ἀφηγηματικοῦ μον-  
τέλου χωρίς κανένα περιθώριο γιά πειραματισμό καί  
ἐπέκταση. Θεωρῶ αὐτή τήν ἄποψη βασικά λαθεμένη  
γιατί δέν λείπουν ἀπό τόν συμβατικό κινηματογράφο  
οὔτε ὁ πειραματισμός οὔτε ἡ ἐπέκταση, τουναντίον  
ἐπιβάλλονται ἀπό τόν ἀνταγωνισμό τοῦ ἐμπορίου,  
ἐκεῖνο ὅμως πού διαφοροποιεῖ τοὺς πειραματισμούς  
τῆς συμβατικότητας ἀπ' αὐτούς τῶν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΩΝ  
εἶναι βασικά τό γεγονός ὅτι αὐτοί γίνονται μόνο καί  
μόνο γιά νά ὑπηρετήσουν καλύτερα τήν συμβατικότητα  
καί ὄχι γιατί μετέχουν στήν προδληματική τῆς σύγχρο-

νης τέχνης. Τουναντίον κάθε μορφή ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ἐκκινᾷ ἀπό τὰ φάσμα τῆς προβληματικῆς τῆς μοντέρνας τέχνης καί μετέχει σ' αὐτό.

Οἱ τέχνες ὅπως μᾶς μᾶς τίς κληροδότησε ἡ Ἀναγέννηση μέχρι τὸ 19ο Αἰῶνα ἔχουν διαγράψει τὴν πλήρη καμπύλη τῆς ἀνάπτυξης τους καί ἔχουν ὑποστεί καί τὴν Ἀκαδημαϊκὴ μουμιοποίηση. Μὲ τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα ἐμφανίζεται μιὰ ἀναταραχὴ σ' ὄλο τὸ φάσμα τῶν τεχνῶν καί ἀπὸ τότε πάσαμε νά μιλάμε γιὰ τέχνες καί λέμε ΤΕΧΝΗ ἐξαιτίας τοῦ ἐνιαίου προβληματισμοῦ πού κυριάρχησε πάνω καί πέρα ἀπὸ τὴν κάθε ἰδιαιτέρη τέχνη. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου δὲν ἔχει ἄμεσες ἐπιπτώσεις στὶς ἄλλες τέχνες γιατί ὁ τρόπος λειτουργίας του δὲν βρῖσκεται στὰ πεδία τους οὔτε οἱ ἄνθρωποι πού ἐργάζονται σ' αὐτὸν εἶχαν τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια ὥστε νά συμμετάσχουν στὴν προβληματικὴ τῆς μοντέρνας τέχνης ἀλλὰ οὔτε καί οἱ ἄνθρωποι τῶν ἄλλων τεχνῶν μποροῦν νά συμπεριλάβουν τὸν κινηματογράφο στὶς συζητήσεις τους. Μετὰ ὅμως ἀπ' τὸ Ντανταϊστικὸ κίνημα καί τὴν Ὀκτωβριανὴ ἐπανάσταση τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Ὁ Βερτώφ καί ὁ Αἰῆζενστάιν ἀφιερώνονται στὸν Κινηματογράφο ἐνῶ ἄλλοι ὅπως οἱ F. Leger, F. Picabia H. Richter, M. Ray V. Eggeling, L. M. Nagy χρησιμοποιοῦν καί τὸν κινηματογράφο. Ἀπὸ δῶ ἔχουμε τὴν πρώτη ἐκφραση τοῦ κινημαγράφου σὰν *μοντέρνα τέχνη*. Μίλησα γιὰ τὸ παρελθόν μόνο καί μόνο γιὰ νά παραθέσω δίπλα στοῦ θεωρητικὸ κριτήριον τῆς «ἀντίληψης» αὐτὸ πού εἶναι ἐπίσης βασικὸ τὸ ἱστορικὸ κριτήριον τῆς «μορφῆς καί τοῦ νοήματος» τῆς. Εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀναφερόμαστε σ' αὐτὰ ὅταν μιλάμε γιὰ τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ παρόντος καί νά τοὺς ἀξιολογήσουμε γιατί ἀπ' αὐτὸ θά ἐξαρηθῶν οἱ πειραματισμοὶ τοῦ ἄμεσου μέλλοντος καί οἱ ἐπὶ μέρους προβληματικὲς κάθε τάσης.

### VIII

Ἄφου κάνω ἄλλη μιά μικρή ἀναδρομή στό ἀπώτερο παρελθόν θά προσπαθήσω νά διαγράψω ἐν τέλει τά στοιχεῖα πού συνιστοῦν τήν τωρινή προβληματική τοῦ κινηματογράφου σάν μοντέρνας τέχνης πού λειτουργεῖ σ' ἐπίπεδο πρωτοποριακῆς αἰχμῆς. Στόν προαναγεννησιακό κόσμο ὁ καλλιτέχνης ἐργάζονταν γιά λογαριασμό τῆς «Ἐκκλησίας». Ἀπό τήν ἀναγέννηση ἐργάζεται γιά λογαριασμό τῆς «Κοινωνίας» καί ἀπό τό τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα πού συμειώνεται τό πέρασμα σ' αὐτό πού λέμε «μοντέρνα τέχνη» ὁ καλλιτέχνης ἀνεξαρτοποιεῖται ἀπό τήν «Κοινωνία» χωρίς νά παύει ν' ἀναφαίρεται σ' αὐτή. Ἀπό τότε αὐτό πού χαρακτηρίζει τόν δημιουργικό καί πρωτοποριακό Καλλιτέχνη εἶναι ἡ ἀνεξαρτησία του ἀπό μιά ἢ περισσότερες συγκεκριμένες κοινωνικές ἐπιταγές καί κάθε εἶδους λειτουργικές σκοπιμότητες.<sup>8</sup> Στόν ἀντίποδα θρῖσκεται ἡ προπαγαδιστική τέχνη καί στό ἐνδιάμεσο ἡ βιομηχανία καί τό ἐμπόριο πού λειτουργοῦν μέ τόν ἴδιο ἐπιτακτικό χαρακτήρα.

Αὐτή ὅμως ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ μοντέρνου Καλλιτέχνη σέ τί ἀναφαίρεται τελικά, ποιά εἶναι ἡ *raison d' être* τῆς ὑπαρξῆς του καί τῆς δημιουργίας του. Τήν ἀπάντηση περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλον τή δίνει ὁ ἴδιος τόσο στό μέτρο πού πληρώνει τό βαρὺ τίμημα τῆς ἀνεξαρτησίας του ὅσο καί στό μέτρο πού ἐπχειρεῖ διαρκῶς νά εὐρύνει τό πεδίο τῆς ἔρευνάς του καί νά πειραματίζεται σ' αὐτό μ' ὅλους τούς δυνατούς τρόπους.

Τό κάθε ἐγχείρημα ἔχει τό ἰδιαιτερό νόημα του καί εἶναι μᾶλλον φυσικό νά πειραματίζεται διαρκῶς κανεῖς παρὰ νά ἐργάζεται κάτω ἀπό τίς ἐπιταγές τῆς βιομηχανίας. Ὁ πειραματισμός εἶναι ἀπαραίτητη προϋπό-



θεση διεύρυνσης τοῦ πεδίου τῆς ἀντιληπτικότητας. Κι' ἂν ὁ συμβατικός Κινηματογράφος ἀναπαραστά τὸ ὄρατό καὶ ἀφηγεῖται τὸ ρητό ὁ πειραματικός ἐπιχειρεῖ νὰ καταστήσει ὄρατό τὸ μὴ ὄρατό καὶ νὰ διατυπώνει τὸ ἄρρητο.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια μποροῦμε ν' ἀποδώσουμε σαφῶς μιὰ λειτουργικότητα στὰ πειραματικὰ ἐγχειρήματα πού μέ τὸν ἓνα ἢ τὸ ἄλλο τρόπο ἀναμορφώνουν τὴν ἀντίληψή μας τὴν διευρύνουν καὶ δημιουργοῦν νέες προϋποθέσεις γιὰ σκέψη καὶ πράξη.

8. Ὅταν λέμε «λειτουργικὲς σκοπιμότητες» ἐννοοῦμε τόσο *ἰδεολογικὲς* ὅσο καὶ *ἐμπορικὲς*.

Τὸ ν' ἀντιταχθεῖ κανεὶς καὶ στίς δύο αὐτὲς καταστάσεις συνεπάγεται μιὰ ἐξαιρετικὰ ρωμαλέα στάση ἀπὸ μέρους τοῦ καλλιτέχνη πού δέν εἶναι πάντα ἐφικτή.

## IX

Ἡ ἀναγέννηση δέν κατέκτησε μόνο τό ἀντικείμενο καί τό χώρο του ἀλλά καί τούς νόμους τῆς ὀπτικῆς. Αὐτοί οἱ νόμοι τῆς ὀπτικῆς ὑλοποιήθηκαν σ' ἓνα ὄργανο πού τούς ἀναπαράγει ἀφ' ἑαυτοῦ του, τήν camera. Αὐτό πού γιά τούς ἀναγεννησιακοὺς ἀποτελοῦσε κατάκτηση γιά μᾶς εἶναι δεδομένη κληρονομιά. Μ' αὐτή τήν ἔννοια ὄλος ὁ προβληματισμός τῆς μοντέρνας τέχνης μαζί καί τοῦ κινηματογράφου ἐμφανίζει διαρκῶς φαινόμενα ἀνατροπῆς τοῦ ἀναγεννησιακοῦ προτύπου ἐνῶ πατάει στή βάση του.

Τό κάθε τί μπορεῖ νά γίνει ἀντιληπτό μέ τρόπο ἀναιρετικό ἀλλά ὄχι στή βάση μιᾶς νέας ἀφετηρίας. Δηλαδή κάθε τί ἀποτελεῖ ἀναίρεση τῆς ἀναγεννησιακῆς ἀρχῆς τῆς ἀναπαράστασης καί τείνει νά κατακτήσει μιά νέα ἀρχή μή εἰσέτι ὀριζόμενη καί βρισκομένη σέ ἐξέλιξη.

Ἡ ἀναφυλάφηση ὅμως αὐτῆς τῆς ἐξελικτικῆς διαδικασίας μᾶς δίνει μερικά στοιχεῖα πάνω στά ὁποῖα μπορούμε νά διατυπώσουμε μιά σειρά ἀπό σκέψεις οἱ ὁποῖες χαρακτηρίζονται περισσότερο ἀπό εὐφάνταστη δημιουργικότητα παρά ἀπό ἀκρίβεια μέ τήν ἔννοια πού ὁ Volta τήν καθώρισε:

*«Μπορεῖς νά μιᾶς γιά κάτι μόνο  
ὅταν μπορεῖς νά τό μετρήσεις».*

Μ' αὐτές τίς προϋποθέσεις κάνοντας ἓνα ἀναφυλάφισμα στίς «κατακτήσεις» τῆς μοντέρνας τέχνης καί τοῦ κινηματογράφου μαζί στό βαθμό πού μετέχει σ' αὐτή διακρίνουμε ἀπ' τή μιά ἓναν βαθμό ἀναίρεσης (μεγάλο ἢ μικρό) σέ σχέση μέ τά ἀναγεννησιακά πρότυπα ἢ μιά διαφοροτική τοποθέτηση λίγο ἢ πολύ θεμελιωμένη, λίγο ἢ πολύ ἀναπτυγμένη. Τήν ἀναίρεση χαρακτηρίζουν ἢ διάσπαση τοῦ ἀναγεννησιακοῦ «όλο-

γράφματος» και ή ιδιαίτερη ανάπτυξη ενός ή περισσότερων στοιχείων του.

Η Derain έλεγε πώς ή άφηρημένη τέχνη ζωγραφίζει τή φλούδα. Μ' αυτό τόν τρόπο δήλωνε πώς ή φλούδα είναι τό μέρος ενός όλου.

Ένας άλλος τρόπος πιό δηλωτικός είναι οί διαφορετικές χρήσεις τών αναγεννησιακών μορφών και μεθόδων τών όποιών παράδειγμα είναι ό σουρεαλισμός. Σ' αυτές τίς περιπτώσεις ή μορφή παρουσιάζεται σαν ένα άποτέλεσμα μιās αντιδικίας μέ τόν αντικείμενο ή τήν παράδοση και σαν μιá προσπάθεια τού ύποκειμένου νά ξαναορίσει τό αντικείμενο και τήν παράδοση.

Ταυτόχρονα και σχεδόν μέσα στις ίδιες μορφές μπορούμε νά διακρίνουμε και τά χαρακτηριστικά τής δεύτερης όψης, τά ψήγματα μιās νέας τοποθέτησης και τό βαθμιαίο αναψυλάφισμά της.

Γιατί πρόκειται όμως; νομίζω πώς έχουμε νά κάνουμε όχι μέ τό αντικείμενο τής συνείδησης πού'ναι ή άναίρεση αλλά μέ τή συνείδηση πού αντικειμενικοποιείται. Σάν καθαρά παραδείγματα αυτών τών δύο όψεων θά μπορούσα ν' αναφέρω για τήν περίπτωση τής άναίρεσης τόν J. M. STRAUB παρότι δέν θεωρώ τίς ταινίες του ιδιαίτερα σημάντικές από καλλιτεχνική άποψη, είναι όμως τυπικά δείγματα αυτής τής τάσης.

Άπ' τήν άλλη προτείνω ανεπιφύλακτα τόν Stan Brakhage και κυρίως για τήν περίπτωσή μας τό Dog, Star, Man. Έδώ ή νέα θέση δέν παράγεται κυρίως από τόν όπτικό δογματισμό τού Brakhage όσο από τόν ίδιο τόν ρυθμό τής όπτικοδιαφοητικής αντίληψης πού ύπερβαίνει έξ' όλοκλήρου τό αναγεννησιακό πρότυπο. Φτάνοντας έτσι τά όρια μιās νέας δομής στήν όποία ή Κίνηση είναι πρωταρχική και όχι παράγωγη. Διαλογιζόμενος κανείς πάνω στό φάσμα τής προβληματικής τής μον-

τέρνας τέχνης διαπιστώνει τό αίτημά της, άπ' τή μία εΐναι ή άναίρεση τής πρωτοκαδεδρίας του άντικειμένου σάν καθ' αυτό (άναγεννησιακό πρότυπο) και άπ' τήν άλλη ή έκφραση τών μορφών τής συνείδησης που αυτή διατυπώνει για τόν έαυτό της διά μέσου τών διαθέσιμων και άναμορφούμενων για τό σκοπό αυτό μέσων.<sup>9</sup>

9. 'Η άναγέννηση έκφρασε μέσα άπ' τήν τέχνη τήν παθητικότητα του άντικειμένου.

'Απ' τούς ίμπρεσιονιστές και μετά άρχίζει μία αντίστροφη πορεία όπου ή ένάργεια τής συνείδησης άντανακλιέται όλο και περισσότερο πάνω στο άντικείμενο.

## X

Μπορούμε νά φανταστούμε ένα διάγραμμα στό όποιο ή σειρά τών *φιλομοιοθητικῶν μέσων* παρουσιάζεται μέ μιá όρισμένη τάξη.<sup>10</sup> Ἡ τάξη ἐκείνη πού δίνει τή μέγιστη δυνατή ἀντιστοιχία σημαίνόντων σηματομένων συγκροτεῖ τόν ἄξονα τῆς συμβατικῆς ἀντίληψης. Κί' ἔχει σάν ἀποτέλεσμα ένα αὐτονόητο κείμενο. Ἐνα μή αὐτονόητο κείμενο πού μπορεῖ νά ναι πειραματικό όφείλει νά ναι *σημαντικά* διαφοροποιημένο ἀπό τή συμβατική σύνταξη. Οἱ δρόμοι πού βλέπουμε νά πέρνουν ἀπ' τό σημεῖο αὐτό οἱ κάθε εἶδους πειραματικές δραστηριότητες μποροῦμε νά τούς κατατάξουμε σέ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες. Ἐδῶ τό κριτήριό πού χρησιμοποιοῦ γι' αὐτή τήν κατάταξη δέν εἶναι καθόλου ἱστορικό ὡς πρὸς τή σειρά ἐμφάνισης ἀλλά μόνο μορφολογικό.

α) Περιλαμβάνει ὅλες τίς περιπτώσεις τών Structural καί Minimal ταινιῶν.

Αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ πειραματισμοί χαρακτηρίζονται ἀπό μιá ἐμφάνιση τοῦ συμπτωματικοῦ σάν ἀπόλυτου ἢ τήν ἐπίδειξη ἑνός τρόπου ἢ τήν μέ ἀπόλυτα σχηματικό τρόπο παρουσίαση ἑνός «θέματος».

β) Περιλαμβάνει τίς περιπτώσεις ἐγχειρημάτων πού ἀναιροῦν τίς παραδοσιακές μορφές καί ἔχουν σάν σκοπό νά ὀδηγήσουν σέ μιá συνειδητοποίηση τόσο τών παραδοσιακῶν μορφῶν καί μύθων ὅσο καί τών μέσων.

Αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ πειραματισμοί χαρακτηρίζονται τόσο ἀπό μιá διαφορετική τοποθέτηση τῆς παράδοσης ὅσο καί ἀπό μιá διαφορετική κοινωνική λειτουργικότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου μέ εὐδιάκριτους ἰδεολογικούς στόχους.

γ) Περιλαμβάνει τίς περιπτώσεις τών ἐγχειρημάτων γιά τήν ἐπέκταση τοῦ Κινηματογραφικοῦ μέσου. Εἶναι

ή πίο πλούσια σέ έγχειρήματα κατηγορία άν και όχι σέ ίσο θαθμό πλούσια σ' άποτέλεσματα. Αυτόυ του είδους οί πειραματισμοί δέν διέπονται συνήθως από συγκεκριμένους ιδεολογικούς προσανατολισμούς, έπιχειρούν πράγματα πού μπορεί νάχουν χρήση γενική, άπόλυτα είδική ή καμία.

Θά πρέπει νά σημειωθεί πώς ή Κατηγορίες δέν είναι άπόλυτες και πώς τά περισσότερα παραδείγματα πού μπορεί νά φανταστεί κανείς μπορούν νά βρίσκονται σέ περισσότερες από μία ανάλογα μέ τό πίο θεωρείται σάν τό βασικό τους χαρακτηριστικό μέ δομικά και άξιολογικά κριτήρια. 'Από άποψη *φιλολογική* τέτοιου είδους κριτήρια ίσως έχουν κάποια άξία αλλά από άποψη *φιλομουργική* δέν μπορούν νά έχουν. 'Εκείνο για τό όποιο ενδιαφέρεται κυρίως ένας *πειραματικός φιλομουργός* δέν είναι τόσο τά κοινά χαρακτηριστικά της δουλειās του μέ άλλα πού θά τον ένέτασαν σέ μία από τίς κατηγορίες όσο τά μή κοινά. 'Ο πειραματισμός στό χώρο της τέχνης από την ίδια του τή φύση είναι μία λειτουργία διαφοροποίησης. Οί ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ δέν θέτουν στον έαυτό τους παρά τή πιθανότητα νά κάνουν ένα βήμα πέρα άπ' τό σώμα της γραμμένης παράδοσης διά μέσου του πειραματισμού. Κι' άς μήν ξεχνάμε πώς ή *ποιητική μεταμόρφωση* κι' ό *κοινωνικός άγώνας* πάνε πάντα μαζί.

10. Βλέπε τό κείμενο του Ekkat Kaemmerling — ΡΗΤΟ-ΡΙΚΗ & ΜΟΝΤΑΖ στό τεύχος 11 του περιοδικού ΦΙΛΜ.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.

- GERNSHEIM H. και A.: *A CONCISE HISTORY OF PHOTOGRAPHY* — THAMES AND HUDSON — LONDON 1965.
- CERAM C.: *ARCHAEOLOGY OF THE CINEMA* — THAMES AND HUDSON — LONDON 1965.
- GOULD M.: *SURREALISM AND THE CINEMA* — A.S. Barnes and The Tantivy Press — New York/London 1976.
- KIRBY M.: *FUTURIST PERFORMANCE* — DUTTON — New York 1971.
- VIRMAUX A. & O.: *LES SURREALISTES ET LE CINEMA* — SEGHERS — PARIS 1976.
- LAWDER S.: *THE CUBIST CINEMA* — New York, University Press — New York 1975.
- CURTIS D.: *EXPERIMENTAL CINEMA* — STUDIO VISTA — LONDON 1971.
- TYLER P.: *UNDERGROUND FILM (A Critical History)* — PENGUIN BOOKS — LONDON 1974.
- BERTETTO P.: *CINEMA FABRICA AVANGUARDIA* — MARSILIO EDITORI — VENEZIA/PADOVA 1975 —  
—— *STRUCTURAL FILM ANTHOLOGY* — BFI — LONDON 1976.
- (Περιέχει κείμενα των Peter Cidal, Malcolm LeGrice, Michael Snow, Kurt Kren, Hollis Frampton, Ken Jakobs, Mike Dunford, Paul Sharits, David Crosswaite, Peter Kubelka, Birgit και Wilhelm Hein, Gill Eatherley, George Landow, William Raban, Roger Hammond, Fred Drummond, Mike Legget, Tony Conrand, John Du Cane, Joyce Wieland)
- NOGUEZ D.: *LE CINEMA AUTREMENT* — 10/18 PARIS 1977.
- REICHARDT J.: *THE COMPUTER IN ART* — STUDIO VISTA/VAN NOSTRAND REINHOLD — LONDON/NEW YORK 1971
- SCHNEIDER I. και KOROT B.: *VIDEO ART (An Anthology)* HARCOURT BRACE JOVANONICH — New York/London 1975.

- REISZ K. και MILLAR G.: *THE TECHNIQUE OF FILM EDITING — FOCAL PRESS — LONDON 1973.*
- MITRY J.: *LE CINEMA EXPERIMENTAL — SEGHERS — PARIS 1974.*
- SCHEUGL H. και SCHMIDT E. JR.: *EINE SUBGESCHICHTE DES FILMS — LEXIKON DES AVANTGARDE—, EXPERIMENTAL UND UNDERGROUNDFILMS — Suhrkamp Verlag — FRANKFURT 1974 (2 TOMOI)*
- YOUNGBLOOD G.: *EXPANDED CINEMA — STUDIO VISTA — LONDON 1971.*
- DWOSKIN S.: *FILM IS... The International Free Cinema. — Peter Owen — London 1975.*
- SITNEY P.A.: (Έκδότης) *FILM CULTURE (An Anthology)* Secker and Warburg — London 1971.
- RENAN S.: *THE UNDERGROUND FILM. — Dutton — New York 1967.*
- HALAS J.: *COMPUTER ANIMATION— Focal Press — London 1974.*
- METZ C.: *LE SIGNIFIANT IMAGINAIRE — 10/18 — Paris 1977.*
- ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΡ.: *CHAOS PHAOS — TEMENOS — Φλωρεντία 1971 (4 Τόμοι)*
- EPSTEIN J.: *ECRITS SUR LE CINEMA 1946 — 53 — SEGHERS — Paris 1975*
- ANGER K.: *HOLLYWOOD BABYLON — Straight Arrow Books, — San Francisco 1975*
- MEKAS J.: *MOVIE JOURNAL — The Rise of the New American Cinema, 1959 — 1971 — Macmillan — New York 1972*
- BATTCKOCK G. *THE NEW AMERICAN CINEMA — Dutton — New York 1967*
- SITNEY P.A.: *VISIONARY FILM: The American Avant-gard — Oxford University Press — New York 1974*
- LE GRICE M. *ABSTRACT FILM AND BEYOND — Studio Vista — London 1977*
- EΪZYKMAN C.: *LA JOUISSANCE CINEMA — 10/18 Paris 1976*
- LUGINBUHL S.: *CINEMA UNDERGROUND OGGI — IMAGES '70 — Padora 1975*



## ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

AFTERIMAGE (London) τεύχη 1-2-4.

ARTFORUM (New York) Ειδικά τεύχη: Σεπτέμβριος '71 και  
Γενάρης '73.

FILM CULTURE (New York) (Σ' όλα τὰ τεύχη)

L' ART VIVANT (Paris) Ἀρ. 52, Ὀκτώβρης '74.

ΦΙΑΜ (Ἀθήνα) τεύχη 1-6-7-8-9-10-11.

• MELBA (Paris) τεύχη 1-2-3-4-/5.

• ÇA (Paris) τεύχος 12/13

ASIFA NEWS (Δελτίο τῆς Association International Du Film  
D' Animation) Τεύχος 1/1977

TAKE ONE (Montreal) (Ποικίλα τεύχη)

MILLIMETER (New York) Τεύχος Ἀπριλίου '75.

BIANCO E NERO (Roma) (Τεύχος 10/11/12 - Ὀκτώβρης-  
/Νοέμβρης/Δεκέμβρης 1967.

CAHIERS DU CINEMA (Paris) (Ποικίλα τεύχη).

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ

— *UNE HISTOIRE DU CINEMA* — Κατάλογος τοῦ Musée  
National d' Art Moderne ἐκδομένος μέ τήν διεύθυνση  
τοῦ Peter Kubelka — Paris 1976

— *CINEMA DADAÏSTE ET SURREALISTE* — Κατάλογος  
τοῦ Musée National d' Art moderne Paris 1976





