

Κ Ι Ν Η Μ Α Τ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Κ Ε Σ

Σ Π Ο Υ Δ Ε Σ

Pierre SORLIN

# ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Επιστημονική επιμέλεια – Εισαγωγή  
Χρήστος Δερμεντζόπουλος

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή του επιμελητή . . . . .	9
Προλεγόμενα . . . . .	19

### ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΓΙΑΤΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;

ΓΙΑΤΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ; . . . . .	25
Νοοτροπίες, ιδεολογία: δοκιμή ορισμών . . . . .	31
Νοοτροπίες και αναπαραστάσεις . . . . .	41
Δυσκολίες ανάγνωσης . . . . .	47
1. Το βάρος της συναισθηματικής φόρτισης . . . . .	47
2. Το εσφαλμένα προφανές των εικόνων . . . . .	51
Οι άλλες έρευνες . . . . .	58
1. Η ιστορία του κινηματογράφου . . . . .	58
2. Η ιστορική κοινωνιολογία . . . . .	61
3. Η σημειωτική . . . . .	66
Οι εικόνες-σημεία . . . . .	69
Η αφηγηματικότητα . . . . .	74
Τα υλικά της ταινίας . . . . .	77
Το θεατό . . . . .	84

### ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΕΝΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ

1. Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ . . . . .	93
Καπιταλισμός και κινηματογράφος . . . . .	99
Η σκηνοθεσία . . . . .	111
Ο χώρος του κινηματογράφου . . . . .	118
2. ΤΟ ΚΟΙΝΟ . . . . .	133
Μια στρατηγική θέση: η διανομή . . . . .	133



Η πολιτική των διανομών . . . . .	136
Οι «προτιμήσεις» του κοινού . . . . .	142
Η παρακολούθηση ταινιών . . . . .	151
Ο θεατής εμπρός στην ταινία: αναγνώριση, ταύτιση, προβολή. . . . .	154

## ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

<b>1. ΤΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ . . . . .</b>	<b>171</b>
Προκαταρκτικοί ορισμοί, ντεκουπάζ, πλάνα . . . . .	172
Καθορισμός υποσυνόλων – Δόμηση. . . . .	178
Ντεκουπάζ της πρώτης σκηνής – Τρόπος εμπλοκής του θεατή . . . . .	184
Ντεκουπάζ της δεύτερης σκηνής – Η βεντέτα επιβάλλεται . . . . .	189
Τα υπόρρητα υποδείγματα: η «καλή» και η «κακή» γυναίκα . . . . .	194
Το κοινωνικό σύμπαν της ταινίας . . . . .	200
Πολιτικές αμφισημίες . . . . .	204
Το «πραγματικό» και το «θεατό» . . . . .	206
Χρόνος της ιστορίας και χρόνος της ταινίας . . . . .	214
<b>2. ΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ . . . . .</b>	<b>223</b>
Συγκρότηση δείγματος . . . . .	225
Θέματα, αφηγήσεις, θεματικές . . . . .	230
Και πάλι το θεατό. . . . .	234
Η σύνταξη . . . . .	244
Χρόνος – Χώρος . . . . .	250
Οι εμμονές . . . . .	257
Συστήματα σχέσεων . . . . .	265
<b>3. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ . . . . .</b>	<b>271</b>
Περιοδολόγηση . . . . .	273
Τα μιμητικά υποδείγματα . . . . .	286
Και η ψυχανάλυση; . . . . .	294
Σύνταξη και νοοτροπία . . . . .	300
<b>Συμπεράσματα . . . . .</b>	<b>321</b>
<b>Ορισμένες πρακτικές υποδείξεις . . . . .</b>	<b>331</b>
<b>Φιλμογραφία . . . . .</b>	<b>337</b>
<b>Συμπληρωματική φιλμογραφία όλων των αναφερόμενων ταινιών . . . . .</b>	<b>341</b>
<b>Βιβλιογραφικό σημείωμα . . . . .</b>	<b>345</b>
<b>Συμπληρωματική βιβλιογραφία . . . . .</b>	<b>349</b>
<b>Ευρετήριο όρων . . . . .</b>	<b>351</b>
<b>Πίνακες . . . . .</b>	<b>353</b>





## 1. Η παραγωγή

Γράφοντας πως μια ταινία είναι «πολιτισμικό προϊόν», δεν προτείνουμε έναν ορισμό· όλοι οι όροι, κι ακόμα περισσότερο η φράση που τους συνδυάζει, θα μείνουν προς συζήτηση. Η λέξη «προϊόν» δεν παρουσιάζει καμία εμφανή δυσκολία· με την τρέχουσα έννοια του όρου, η ταινία είναι βέβαια αποτέλεσμα εργασίας, ένα αντικείμενο που φτιάχτηκε συνδυάζοντας ποικίλα υλικά με μια ορισμένη ακολουθία αλληλένδετων ενεργειών. Στο λεξιλόγιό μας, όμως, η παραγωγή δεν ισοδυναμεί με την απλή κατασκευή των αντικειμένων: περιλαμβάνει επιπροσθέτως την έννοια μιας διαδικασίας η οποία εμπεριέχει συνολικά τους κοινωνικούς παράγοντες που συνοδεύουν τη βιομηχανική επεξεργασία, τη σύνθεση, τη διακίνησή τους: η κατασκευή δεν είναι παρά μόνο το υλικό στάδιο της παραγωγής. Οι μπομπίνες με το φιλμ που προκύπτουν έπειτα από πολλές επεξεργασίες –γύρισμα, εκτύπωση, μοντάζ, μιξάζ κ.λπ.– είναι επίσης ένα «προϊόν» ενταγμένο σε κάποιο οικονομικό κύκλωμα. Ο κινηματογράφος θα μπορούσε κάλλιστα να είχε παραμείνει διασκέδαση, παράδοξο θέαμα στα πανηγύρια ή εργαλείο της επιστημονικής παρατήρησης: λίγο μετά τη γέννησή του, όμως, ο καπιταλισμός τον προίκισε με μια βιομηχανική και χρηματοδοτική βάση η οποία, μέσα σε λίγες δεκαετίες, του επέτρεψε να μετατραπεί σε θέαμα για τις μάζες. Με ανάλογο τρόπο, στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα, οι κατασκευαστές ηλεκτρονικών συσκευών, ρίχνοντας στην αγορά τεράστιες ποσότητες τηλεοπτικών δεκτών, μετέτρεψαν την τηλεόραση στο σημαντικότερο μέσο ενημέρωσης και επικοινωνίας. Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση αναπτύχθηκαν χάρη στον βιομηχανικό καπιταλισμό και υπό την άμεση σφαίρα επιρροής του.

Κανείς δεν υποτιμά αυτό το πρόδηλο γεγονός και καμιά μελέτη για τον κινηματογράφο δεν παραλείπει να αναφέρει τους υλικούς εξαναγκασμούς που έχουν βαρύνουσα σημασία για την παραγωγή. Εξετάζοντας το ζήτημα σε γενικές γραμμές, διακρίνουμε δύο τρόπους με τους οποίους ορίζονται οι σχέσεις του κινηματογράφου με το κεφάλαιο: ο κινηματογράφος άλλοτε παρουσιάζε-



ται ως και βιομηχανία κι άλλοτε *καταρχήν* ως βιομηχανία. Η πρώτη υπόθεση τείνει να διαχωρίσει τα πράγματα, να ξεχωρίσει το θετικό από το αρνητικό, την καλή όψη από την ανάποδη: ο κινηματογράφος είναι τέχνη η οποία, δυστυχώς, εξαρτάται από μια βιομηχανία. Η οικονομική πλευρά εκπροσωπεί τον παράγοντα που τον χαλιναγωγεί, τον αναγκάζει να λάβει υπόψη του τις εφήμερες προτιμήσεις του κοινού και να υποκύψει στα συμφέροντα των τραπεζών. Αυτό το ρεύμα σκέψης διαθέτει ενδιαφέρουσα διαίσθηση: ο καταμερισμός εργασίας, ο διαχωρισμός ανάμεσα σε όσους χρηματοδοτούν και σε όσους πραγματοποιούν μια ταινία είναι ιδιαίτερα ευαίσθητο ζήτημα για την κινηματογραφική παραγωγή. Οι «άνθρωποι του κινηματογράφου» δεν παραλείπουν ποτέ να υπογραμμίζουν τους βαρείς εξαναγκασμούς που υφίστανται («ήθελα να... οι παραγωγοί όμως δεν μου πρόσφεραν τα αναγκαία μέσα»). Οι άνθρωποι του επαγγέλματος και οι άνθρωποι του χρήματος είναι χώρια, αλλά στην πραγματικότητα δεν αντιτίθενται μεταξύ τους: οι συνθήκες παραγωγής είναι το μέσο για την ύπαρξη του κινηματογραφικού «προϊόντος» κι όχι το εμπόδιο. Ο κινηματογράφος που θα είχε απελευθερωθεί πλήρως από τους εξαναγκασμούς της οικονομικής αποδοτικότητας θα διέφερε παντελώς από αυτόν που γνωρίζουμε· ίσως μάλιστα να μην υπήρχε πια κινηματογράφος, αλλά μόνο αποσπασματικά έργα, εφήμερα, προορισμένα να έχουν πολύ περιορισμένη διακίνηση. Ο κινηματογράφος που μπορούμε να μελετήσουμε σήμερα, προτού γίνει πραγματικότητα αυτή η ουτοπία, δεν διαχωρίζεται από το οικονομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο υλοποιείται.

Από εδώ προέρχεται η επιτυχία της δεύτερης οπτικής, η οποία τείνει να συγχέει τα προϊόντα με το σύστημα που τα παράγει. Στο σημείο αυτό, η εμπειρική παρατήρηση συναντά τη θεωρία. Μια γρήγορη ματιά αρκεί για να αναγνωρίσουμε τις πιέσεις που ασκούν οι πολυεθνικές εταιρείες στο οπτικοακουστικό θέαμα: οι αμερικανικές εταιρείες ελέγχουν την παραγωγή και τη διανομή στον καπιταλιστικό κόσμο, οι ταινίες αμερικανικής κατασκευής εισβάλλουν στη μικρή και τη μεγάλη οθόνη, η διαδικασία της συγκεντροποίησης επιτρέπει σε μία μόνο εταιρεία να ασκεί εκ των πραγμάτων μονοπωλιακό έλεγχο στην επεξεργασία του έγχρωμου φιλμ, και σε μερικές επιχειρήσεις να επιβάλλουν το νόμο τους στην αγορά των μαγνητοσκόπων. Οι έρευνες που διεξάγονται στην αναπαραγωγή των συνθηκών παραγωγής προτείνουν εξηγητικά σχήματα που εφαρμόζονται καλά στον οπτικοακουστικό τομέα: η βιομηχανία κατασκευάζει τα προϊόντα και υποκινεί την ανάγκη γι' αυτά· κεντρίζει την



περιέργεια και την αναμονή, για να εξασφαλίσει τη διακίνηση των ταινιών και να αποκτήσει τα μέσα ώστε να ξεκινήσει την παραγωγή άλλων ταινιών. Η εξάπλωση της τηλεόρασης οφείλεται κατά πολύ στην πρακτική της προώθησης των πωλήσεων, η οποία επιβάλλει την αγορά του τηλεοπτικού δέκτη στους μεμονωμένους πελάτες και δημιουργεί μια απαίτηση εκ μέρους τους, την οποία μεταφέρουν στους παραγωγούς του τηλεοπτικού προγράμματος. Το μοντέλο αυτό, που αποδίδει προνομιακό ρόλο στη διακίνηση του προϊόντος και στην επανεπένδυση των κερδών, είναι πολύ πιο ικανοποιητικό από το προηγούμενο· ωστόσο, είναι υπερβολικά μηχανιστικό, παραβλέπει τον καταμερισμό εργασίας, ο οποίος αναδεικνύεται πολύ καλύτερα με την πρώτη εξήγηση: η εταιρεία που μονοπωλεί το έγχρωμο φιλμ αυξάνει τις πωλήσεις της με κάθε τρόπο, κερδίζει από τις πωλήσεις υλικού, από την παροχή υπηρεσιών, αλλά δεν νοιάζεται για το τι κινηματογραφείται, παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Ο έλεγχος των χρηματοδοτών, καθώς εφαρμόζεται σε ένα προϊόν που τυποποιείται με δυσκολία, ασκείται εκ των υστέρων, τη στιγμή της διάδοσής του· η μελέτη του κινηματογράφου οφείλει να συνυπολογίζει την ιδιαιτερότητα αυτή, και να μην περιορίζεται στην άμεση καταμέτρηση των οικονομικών περιορισμών που επηρεάζουν την πραγματοποίηση των ταινιών.

Ορισμένα εξαιρετικά έργα αποκάλυψαν τα ελατήρια της κινηματογραφικής βιομηχανίας, αλλά καμία μελέτη δεν επιχειρήσε να δείξει πώς συναρθωνόταν η δουλειά των κινηματογραφιστών με τον τρόπο παραγωγής. Καθώς λοιπόν δεν διαθέτουμε αυτό το προαπαιτούμενο θεωρητικό υπόδειγμα, το οποίο θα έπρεπε να το είχε επεξεργαστεί ολόκληρη διεπιστημονική ομάδα, θα αρκεστώ να παρουσιάσω ορισμένες υποθέσεις εργασίας. Το ιταλικό παράδειγμα θα χρησιμοποιηθεί απλώς ως μέτρο προστασίας, ως όριο που δεν πρέπει να υπερβούμε: κάθε πρόταση ή προσέγγιση θα θεωρηθούν έγκυρες μόνον εφόσον επαληθεύονται αρχικά στη συγκεκριμένη περίπτωση που θα θεωρηθεί πεδίο αναφοράς. Επομένως, στο παρόν κεφάλαιο δεν θα περιγραφεί η κινηματογραφική παραγωγή – αυτό εξάλλου έχει γίνει αλλού· μοναδικός μας στόχος θα είναι να προτείνουμε θεωρητικά πλαίσια για τη συσχέτιση του προϊόντος, δηλαδή της ταινίας, με το σύστημα που το παράγει.

Δεν είναι εξίσου εύκολο να αποσαφηνίσουμε τον όρο «πολιτισμικός». Θα απορρίψουμε τους σφαιρικούς ορισμούς («τι είναι η κουλτούρα;» σαν δήτην να είχε αυτόνομη ύπαρξη) και θα λάβουμε υπόψη μόνο τις πολιτισμικές πρακτικές. Αντί να προσεγγίσω απευθείας τον κινηματογράφο, θα επιχειρήσω μια



σύγκριση που θα μας αναγκάσει να επιστρέψουμε στο αντικείμενο ενός βιβλίου σαν κι αυτό εδώ. Θα αντιμετωπίσω ως πολιτισμική πρακτική την ιστορία και, ακριβέστερα, την εισαγωγή των μηχανισμών της οπτικοακουστικής παραγωγής, δηλαδή του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, στην ιστορική έρευνα. Γιατί η ιστοριογραφία τείνει να προσαρτήσει νέες περιοχές έρευνας; Οι ιστορικοί συχνά αναρωτήθηκαν και απάντησαν δείχνοντας πώς οι έρευνές τους έπρεπε να προσαρμόζονται στην προβληματική του κόσμου της εποχής ακριβώς στην οποία ζούσαν: η κληρονομική εξουσία ενός μόνο ανθρώπου στην εποχή του Παλαιού Καθεστώτος, την οποία υποστήριζε μια αυστηρά καθορισμένη πυραμίδα προνομίων και υποχρεώσεων, συνεπαγόταν μια ιστορία που έδινε ιδιαίτερη προσοχή στη γενεαλογία, στη διαδοχή των δυναστειών, στην προσωπικότητα των ηγεμόνων· στον καιρό του βιομηχανικού καπιταλισμού, της ευρωπαϊκής επέκτασης και των κρίσεων, οι ειδικοί εγκύπτουν στις υλικές και τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής, δηλαδή στρέφονται στην οικονομική ιστορία. Μήπως λοιπόν το άνοιγμα προς τον οπτικοακουστικό τομέα θα ήταν μια νέα προσαρμογή, η ευθυγράμμιση, δηλαδή, της ιστοριογραφίας με το σαρωτικό κύμα των «μέσων μαζικής επικοινωνίας»; Αυτός ο τύπος ερμηνείας φωτίζει ορισμένους υπαρκτούς δεσμούς του ιστορικού έργου με την εποχή του, αλλά παραμένει υπερβολικά εξαρτημένος από μια γραμμική προοπτική, η οποία, προσδίδοντας σφαιρικότητα, αποβλέπει στο να συνενώσει όλες τις δραστηριότητες μιας περιόδου σε ένα μόνο σύνολο· επίσης, υποθέτει ότι οι μείζονες τάσεις μιας ιστορικής στιγμής εναρμονίζονται αυτόματα με τις σύγχρονες τους πολιτισμικές πρακτικές, και επομένως αποκλείει τους παραγωγούς των πολιτισμικών αντικειμένων και τη σχέση τους με την κοινωνία ως ενδεχόμενες συνιστώσες της διαδικασίας.

Ο ιστορικός λόγος, στην τελευταία τριακονταετία του 20ού αιώνα, παραμένει μία από τις συνθητέστερες μορφές του κοινού λόγου: όλοι, στο μέτρο που μπορούν και σύμφωνα με τις ανάγκες τους, «κάνουν την ιστορία» μιας κρίσης, μιας υπόθεσης, ενός περιστατικού κ.λπ. Ωστόσο, υπάρχει επίσης μια θεσμικά οργανωμένη ομάδα ιστορικών, επίσημα αναγνωρισμένων –οι οποίοι αμείβονται για να το πούμε αλλιώς–, με κύρια αποστολή την εκφορά της «νόμιμης» μορφής του ιστορικού λόγου. Οι πιστοποιημένοι ιστορικοί λοιπόν βρίσκονται ενταγμένοι σε τρία συστήματα σχέσεων· στις σχέσεις με το κράτος που καθιερώνει την ύπαρξή τους ως συλλογικού σώματος· στις σχέσεις με το σύνολο του κοινωνικού σχηματισμού που χρησιμοποιεί καθημερινά τη μορφή και τη



σύνθεση του ιστορικού λόγου· στις σχέσεις με το τμήμα της κοινωνίας που αναγνωρίζει πρόσκαιρα (πέραςμα από το εκπαιδευτικό σύστημα) ή για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα (συμμετοχή σε μια άλλη θεσμικά οργανωμένη ομάδα) την ικανότητά τους να νομοθετούν στα ιστορικά ζητήματα. Μόνον εξετάζοντας κατ' αρχάς αυτό το τριπλό σύστημα αλληλεπιδράσεων μπορούμε να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε την επέκταση και τη διαφοροποίηση της ιστορικής έρευνας. Εδώ (αλλά και αργότερα, όταν θα μιλήσουμε στη συνέχεια για τον κινηματογράφο) θα χρησιμοποιήσουμε την έννοια του «πεδίου», η οποία έχει αναμφίβολα το μειονέκτημα να εφαρμόζεται αλόγιστα κι αδικαιολόγητα, αλλά αποκαλύπτεται εξαιρετικά γόνιμη όταν τα όριά της καθορίζονται σαφώς.

Η ιδέα του πεδίου δίνει έμφαση στο χώρο του κοινωνικού (στην ταυτόχρονη παρουσία πολλών ομάδων) και αντισταθμίζει την προτεραιότητα που αποδίδει συνήθως η ιστορία στον χρονικό άξονα· επίσης, παραπέμπει στο νοητικό υπόδειγμα του μαγνητικού πεδίου, ως τόπου ασταθούς ισορροπίας ανάμεσα σε αλληλοσυγκρουόμενες δυνάμεις. Το «πεδίο της ιστορικής κουλτούρας» συντίθεται από το σύνολο των αλληλοσυγκρουόμενων εν μέρει σχέσεων που οφείλουν να αναλάβουν οι αναγνωρισμένοι ιστορικοί. Οι σχέσεις αυτές συνεπάγονται ταυτόχρονα κάποια διαφοροποίηση (ο λόγος δεν μπορεί να είναι ο μοναδικός κοινός λόγος, με κύρωση την κατάρρευση του θεσμού) και μια ευθυγράμμιση (ο λόγος πρέπει να είναι αποδεκτός από όσους συμμετέχουν σε πολλαπλά πολιτισμικά πεδία μέσα από το θεσμό της εκπαίδευσης ή την ανάγνωση και εντάσσονται στο ιστορικό πεδίο σε περιορισμένο μόνο βαθμό). Η προσφυγή σε τεχνικές, σε νέους διανοητικούς τομείς (προχθές ήταν η οικονομία, χθες η πληροφορική, αύριο θα είναι η γλωσσολογία, η ψυχανάλυση, η σημειωτική), μεταφράζει τους περιορισμούς που επιβάλλει αυτή η διαρκώς ανανεούμενη ισορροπία· επίσης, επιτρέπει να εκδηλωθεί κάποια απόκλιση (ο κοινός λόγος άλλοτε αγνοούσε τις αναλογίες του πολιτικού και του οικονομικού και δεν έχει ακόμη ανοικτεί στη σειριακή ανάλυση) και να εγκαθιδρυθούν συνδέσεις (όλες οι επιστήμες του ανθρώπου θεμελιώνονται σε κάποια κριτήρια και αποβλέπουν σε κάποιου είδους σχηματοποίηση).

Είναι χρήσιμο να εξεταστούν οι παραλλαγές του ιστορικού λόγου ως προς την εξέλιξη του τρόπου παραγωγής και του τύπου ηγεμονίας, αλλά δεν αρκεί. Στη βραχεία διάρκεια –κι όταν μιλούμε για την ιστορία στον 20ό αιώνα ή για τον κινηματογράφο, στη βραχεία διάρκεια αναφερόμαστε– είναι καλύ-





τερα να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στη δόμηση του διανοητικού πεδίου. Αν αποδεχτούμε αυτή την οπτική, μπορούμε να πούμε ότι πολιτισμική πρακτική είναι μια διαφοροποιητική πρακτική που περιλαμβάνει την κατοχή εξειδικευμένων μέσων (μιας τεχνικής, μιας ορολογίας κ.λπ.) και εγγράφεται σε ένα κοινωνικό σύνολο που αναγνωρίζει στην εξειδικευμένη ομάδα το αποκλειστικό, ή κατά προτίμηση, δικαίωμα άσκησης της πρακτικής αυτής.

Είναι απαραίτητο να επισημάνουμε ποιες θέσεις κατέχουν οι ιστορικοί, οι μαθητές τους και οι αναγνώστες τους στο παιχνίδι των κοινωνικών δυνάμεων, αν θέλουμε να καταλάβουμε γιατί στην τάδε εποχή αντιμετωπίζουν προνομιακά τη δεινά μορφή Ιστορίας. Ωστόσο, τούτη η προοπτική προσέγγιση του ιστορικού πεδίου παραλείπει ολότελα ένα ουσιώδες ερώτημα: πώς φτάνει, ακριβώς, τελικά κανείς να ασχοληθεί με την Ιστορία; Οι επαγγελματίες του πολιτισμού είναι εμπλεγμένοι σε συστήματα σχέσεων που καθοδηγούν τις πρακτικές τους αλλά δεν εξηγούν από ποιο σημείο εισέρχονται στο πολιτισμικό πεδίο. Η έρευνα είναι πηγή απόλαυσης και για τον θεσμικό ερευνητή και για τον ερασιτέχνη· σπάνια αποβλέπει σε ένα προκαθορισμένο σημείο, αλλά, αντίθετα, συνιστά μάλλον μια συνεχή συλλογιστική πορεία με ορίζοντα που απομακρύνεται ασταμάτητα. Πάρα πολύ ισχυρή προσωπική επένδυση χαρακτηρίζει τη δέσμευση του επαγγελματία ή του «φωτισμένου» καταναλωτή. Οι ιστορικοί εγκύπτουν ως επί το πλείστον στη «χρησιμότητα» της Ιστορίας, αλλά αναρωτιούνται ελάχιστα για την «απόλαυσή» της. Τι είδους ευχαρίστηση παρέχει η αναζήτηση αντικειμένων του παρελθόντος; Τι είδους επικοινωνία εγκαθιδρύεται ανάμεσα στην αντίληψη για το παρόν και την ανασύνθεση όσων έχουν χαθεί διά παντός; Μου είναι αδύνατον να απαντήσω.<sup>3</sup> Στην πραγματικότητα, θα ήθελα κυρίως να ολοκληρώσω την προηγούμενη πρόταση: σε κάθε πολιτισμική πρακτική εμπεριέχεται μια αρχή της ικανοποίησης η οποία

- 
3. Ορισμένες πρόσφατες έρευνες προσέγγισαν το σημείο αυτό, περιορίζοντάς το στο αυστηρά θεσμικό επίπεδό του: οι ιστορικοί (όπως και οι μαθηματικοί, οι εμβληματολόγοι κ.ά.) αντλούν ευχαρίστηση γράφοντας κείμενα που απευθύνονται σε άλλους ιστορικούς, οι οποίοι είναι σε θέση να αναγνωρίσουν ότι το μήνυμα προορίζεται γι' αυτούς. Η προσέγγιση αυτή, επιστρατεύοντας μια εξαιρετικά εκλεπτυσμένη ανάλυση του ιστορικού πεδίου, τελικά αποφεύγει το ερώτημα που αφορά την πολύ πιο διαδεδομένη απόλαυση που παρέχει η καταβύθιση στο παρελθόν.



συνενώνει τους ενεργούς ή παθητικούς οπαδούς, χωρίς κατ' ανάγκη να το αντιλαμβάνονται οι ίδιοι.

Οι διαφορές ανάμεσα στο ιστορικό και το κινηματογραφικό πεδίο είναι εξόφθαλμες· κι εξάλλου δεν προσπαθούμε να προβούμε σε έναν παραλληλισμό, αλλά να διαλευκάνουμε τη συλλογιστική πορεία που θα ακολουθήσουμε στο παρόν κεφάλαιο. Αφού μελετήσουμε τις οικονομικές ορίζουσες, θα επιχειρήσουμε να τοποθετήσουμε την ομάδα παραγωγής –τους κινηματογραφιστές με την ευρεία έννοια– σε σχέση με το σύστημα χρηματοδότησης, το πολιτισμικό πεδίο και το κοινό· επίσης, θα εξετάσουμε συνοπτικά την «απόλαυση του κινηματογράφου» προσπαθώντας να καταλάβουμε πώς επηρεάζει την υποδοχή των φιλικών αντικειμένων.



Τα φώτα ανάβουν και πάλι: τα μάτια ανοιγοκλείνουν. Το τέλος της ταινίας που διακόπτει απότομα την προβολή δημιουργεί στο θεατή μια έλλειψη, ένα κενό το οποίο προσπαθεί να καλύψει με τη συζήτηση ή με την προσφυγή σε σχόλια, σε κινηματογραφική κριτική. Πώς μπορούμε όμως να διαβάσουμε μια ταινία;

Ο Pierre Sorlin, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον μεταπολεμικό ιταλικό κινηματογράφο –ο οποίος επιτρέπει την αναμέτρηση με τα κοινωνικά προβλήματα καλύτερα από κάθε άλλον στην Ευρώπη–, προτείνει μια μέθοδο «ανάγνωσης» που λαμβάνει υπόψη την ιδιαιτερότητα του φιλικού φαινομένου. Δίνοντας μεγάλη προσοχή στις δεσμευτικές οικονομικές παραμέτρους (η ταινία πρώτα απ' όλα είναι εμπορικό αγαθό, και έτσι εδώ αποσαφηνίζεται ο ρόλος των παραγωγών και των διανομέων), ο συγγραφέας αναλύει πώς συντάσσεται μια ταινία, τις διαφορετικές οπτικές γωνίες που διανοίγει αναδεικνύοντας όσα ομολογεί και όσα αρνείται μια κοινωνία για τον εαυτό της, καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο την υποδέχεται το κοινό: το κοινό που βλέπει πάντοτε όσα θέλει να δει και προβάλλει στην οθόνη τους φόβους, τις ελπίδες και τις αρνήσεις του.

Απαραίτητο στον σημερινό ιστορικό, ο οποίος είναι περισσότερο εξοικειωμένος με την επεξεργασία των κειμένων παρά των οπτικο-ακουστικών τεκμηρίων, το βιβλίο αυτό θα γοητεύσει επίσης όλους όσοι επαυθούν να κατανοήσουν την «απόλαυση του κινηματογράφου» και να την παρατείνουν.

ISBN 960-375-976-7



ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧΙΣΗΣ 3976