

Paul Virilio

ΠΟΛΕΜΟΣ
ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
Η ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ ΔΙΑΤΑΣΣΕΤΑΙ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΠΟΥ ΘΕΛΕΙ ΝΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ	19
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΚΛΕΒΩ ΚΑΙ ΟΧΙ ΒΛΕΠΩ	29
ΟΣΟΙ ΕΙΣΕΡΧΕΣΘΕ ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ, ΑΠΟΛΕΣΤΕ ΚΑΘΕ ΕΛΠΙΔΑ	63
Η ΦΕΝΑΚΗ ΤΗΣ ΑΜΕΣΟΤΗΤΑΣ	99
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ FERN ANDRA	127
PRIOR TEMPORE POTIOR JURE	145
ΕΝΑ ΤΡΑΒΕΛΙΝΓΚ ΟΓΔΟΝΤΑ ΕΤΩΝ	157
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	193

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το δοκίμιο αυτό παρουσιάζει μια καινοφανή ή σχεδόν καινοφανή προσέγγιση, αυτήν της συστηματικής χρήσης κινηματογραφικών τεχνικών στις συγκρούσεις που πραγματοποιήθηκαν στον 20ό αιώνα. Πράγματι, όλος ο κόσμος γνωρίζει τις στρατηγικές και τις τακτικές ανάγκες της χαρτογραφίας, τα πρώτα βήματα της στρατιωτικής φωτογραφίας στον πόλεμο των Βορείων και των Νοτίων. Και πριν από τη βιντεοσκόπηση του πεδίου της μάχης στην εποχή μας, κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο οι κινηματογραφικές σεκάνς χρησιμοποιήθηκαν εντατικά στην εναέρια αναγνώριση: τη μόνη αναγνώριση που μπορεί να παρέχει στα εκάστοτε επιτελεία την αναπαράσταση της μάχης την ώρα ακριβώς που διεξάγεται, σε ένα πεδίο διαρκώς και άρδην μεταβαλλόμενο, αφού το πυροβολικό καταργεί το ένα μετά το άλλο τα τοπογραφικά σημεία αναφοράς, απαραίτητα για την οργάνωση των μαχών.

Όργανο έμμεσης σκόπευσης που συμπληρώνει το σύστημα των όπλων μαζικής καταστροφής, το μάτι της κάμερας που τοποθετείται στα αεροπλάνα προοιωνίζεται ως εκ τούτου μια σημαίνουσα αλλαγή στον εγκλωβισμό του στόχου, την αύξουσα αποπραγματοποίηση της στρατιωτικής συμπλοκής: η εικόνα θα υπερισχύει του αντικειμένου, και ο χρόνος του χώρου, σ' έναν βιομηχανικό πόλεμο όπου η αναπαράσταση των γεγονότων θα υπερισχύει της διάταξης των πραγμάτων. Η κατάσταση αυτή θα φέρει προσεχώς σε αντιπαράθεση τις στρατηγικές με τις πολιτικές ερμηνείες, ενώ ο ασύρματος και το ραντάρ θα συμπληρώσουν αργότερα την εικόνα.

Δημιουργώντας έτσι τις απαρχές μιας πραγματικής *επιμελητείας της στρατιωτικής αντίληψης*, στο πλαίσιο της οποίας ο εφοδιασμός με εικόνες

θα είναι εξίσου σημαντικός με τον ανεφοδιασμό σε πολεμοφόδια, ο πόλεμος του 1914 θα εγκαινιάσει ένα νέο «οπλικό σύστημα», συνδυασμό ενός οχήματος μάχης και μιας κάμερας. Το όπλο αυτό, συστηματοποίηση του κλασικού «οχήματος τράβελινγκ», θα αποτελέσει μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο το πρόπλασμα μιας στρατηγικής της καθολικής εποπτείας, χάρη στους κατασκοπευτικούς δορυφόρους, τα αναγνωριστικά άνευ πιλότου και τους άλλους πυραύλους κατόπτευσης· κυρίως, όμως, χάρη στην εμφάνιση ενός νέου τύπου επιτελείου, μιας κεντρικής διαχείρισης του ηλεκτρονικού πολέμου, ικανής να διασφαλίσει σε «πραγματικό χρόνο» τη διαχείριση των εικόνων και των πληροφοριών μιας σύγκρουσης που διεξάγεται πια σε πλανητικό επίπεδο. Δείγμα της εν λόγω διαχείρισης αποτελεί το Γραφείο Διοίκησης με την ονομασία Ε3Κ –Έλεγχος, Εντολή, Επικοινωνία, Κατανόηση– που διαθέτουν πια όλες οι μεγάλες δυνάμεις.

Έτσι, δίπλα στην παραδοσιακή «κινηματογραφική υπηρεσία στρατού», η οποία φέρει την ευθύνη για την προπαγάνδα που απευθύνεται στους πολίτες, υπάρχει και μια «στρατιωτική υπηρεσία εικόνων», η οποία αναδέχεται όλες τις τακτικές και στρατηγικές αναπαραστάσεις των συγκρούσεων και τις απευθύνει στο στραιώτη, τον οδηγό του άρματος μάχης ή του μαχητικού αεροπλάνου, αλλά και, κυρίως, στον ανώτερο αξιωματικό, υπεύθυνο για τη διάταξη των δυνάμεων.

Χωρίς να αναφερθούμε στη συστηματική πλέον χρήση των εξομοιωτών κατά την προετοιμασία των χειρσαίων, ναυτικών ή εναέριων αποστολών, να σημειώσουμε ακόμα ότι η πυρηνική αποτροπή τείνει επίσης να μεταβληθεί ριζικά, με τις πρόσφατες πρωτοβουλίες αφοπλισμού Ανατολής/Δύσης. Πράγματι, με τη σταδιακή κατάργηση των «όπλων θεάτρου», των πυραύλων μεσαίου και μικρού βεληνεκούς, και την αντικατάστασή τους από τους ελαφρούς και έξυπνους πυραύλους (Midgetman, Stinger, Smart Gun...), παρακολουθούμε τα πρόδρομα σημεία μιας νέας μεταβολής, κατά την οποία, απ' ό,τι φαίνεται, θα καταργηθούν ακόμα κι αυτοί οι πύραυλοι και θα αντικατασταθούν από οπλικά συστήματα με κατευθυνόμενη ακτινοβολία (ισχυρά λέιζερ, πολυβόλα φορτισμένων σωματιδίων, ηλεκτρομαγνητικά όπλα...), τα οποία θα λειτουργούν με την ταχύτητα του φωτός, κατ' εικόνα

των μηχανών λήψης υψηλής ανάλυσης που διαθέτουν οι δορυφόροι της στρατιωτικής τηλεπισκόπησης.

Στα επόμενα χρόνια, η έως σήμερα στρατηγική της πυρηνικής αποτροπής θα παραχωρήσει αναμφίβολα τη θέση της σε μια στρατηγική της αποτροπής θεμελιωμένη στις ικανότητες μιας πανταχού παρούσας δορυφορικής κατόπτευσης του εχθρικού εδάφους: όπως στις μονομαχίες στα γουέστερν, θα λέγαμε, όπου η ισχύς των όπλων έχει λιγότερη σημασία από τα αντανακλαστικά και όπου το βλέμμα υπερεισχύει του πυροβολισμού. Θα έχουμε μια οπτική, ηλεκτρο-οπτική σύγκρουση, το σύνθημα της οποίας προφανώς θα είναι: νικώ σημαίνει σκοπεύω αδιαλείπτως, δεν χάνω τον άλλον στιγμή από τα μάτια μου, κερδίζω το συσχετισμό μιας νέας ισορροπίας δυνάμεων που δεν θεμελιώνεται τόσο στα εκρηκτικά, στα τροχιοδεικτικά βλήματα, όσο στη στιγμιαία ισχύ των δεκτών, των αισθητήρων, των ηλεκτρονικών τηλεανιχνευτών. Ορθά, λοιπόν, έγραφε προ καιρού ένας φιλόσοφος: «Το πρόβλημα της γνώσης του υποκειμένου του κράτους, του πολέμου, θα είναι της ίδιας ακριβώς φύσεως με το πρόβλημα της γνώσης του υποκειμένου της αντίληψης».¹

Να παρατηρήσουμε, ωστόσο, ότι αυτή η χειρουργικής ακριβείας πανταχού παρουσία δεν θα αφορά πλέον στρατιώτες-παρατηρητές ή στρατιωτικούς αναλυτές. Θα υπάρχει μια «μηχανή εποπτείας» τοποθετημένη σ' έναν έξυπνο δορυφόρο, η οποία θα κατοπτεύει αυτόματα το εχθρικό έδαφος απ' άκρου εις άκρον και θα συνεπικουρεί το σύστημα εμπειρογνωμοσύνης του δορυφόρου ως προς την απόφαση, την ταχύτητα των ηλεκτρονικών του κυκλωμάτων.

Με αυτή την αναδοχή της κυβερνητικής, πόρρω πλέον απέχουμε από τις απαρχές της στρατιωτικής κινηματογραφίας. Όμως αυτή η καινοτομία της άνευ βλέμματος όρασης είναι γνήσιο κληροδότημα της γραμμής σκόπευσης. Το σκοπεύειν είναι στην πραγματικότητα ένας γεωμετρισμός του βλέμματος, ένας τρόπος ευθυγράμμισης της οπτικής αντίληψης, με τεχνικά μέσα, ως προς έναν φανταστικό άξονα, ως προς μια ιδανική γραμμή που παλαιότερα ονομαζόταν *ευθυντηρία γραμμή* (ή *γραμμή πίστωσης*). Η εν λόγω γραμμή σκόπευσης, προεικόνιση της ψηφιακής εικόνας την οποία σχεδιά-

ζει ο υπολογιστής αναγνώρισης μορφών, ήταν ένα πρώτο στάδιο του αντιληπτικού αυτοματισμού. Εξού και η υποχρεωτική αναφορά στην πίστη, τη δοξασία κατά τη δήλωση της ιδεώδους ευθυγράμμισης του βλέμματος, που εκκινεί από το μάτι και διαμέσου της οπής καταλήγει στο στόχαστρο κι ακόμα παραπέρα: στο στόχο, στο σκοπούμενο αντικείμενο. Το γεγονός ότι στη σημερινή γλώσσα ο συγκεκριμένος όρος, «πίστη», έχει περιπέσει σε αχρηστία, είναι πολύ σημαντικό: αυτή η ιδεώδης γραμμή παρουσιάζεται ως απολύτως αντικειμενική, αφού η σημασιολογική απώλεια συνεπιφέρει *εκ των πραγμάτων* τη λήθη της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας που ενυπάρχει πάντα στην πράξη του οράν.

Να παρατηρήσουμε εξάλλου ότι, αν προσπαθούσαμε να γράψουμε την ιστορία της «δυναμικής γραμμής», αυτής της *αντιληπτικής πίστης*, θα αντιμετώπιζαμε πολλές αντιξοότητες, ειδικά μετά την επινόηση της φωτογραφίας, στις αρχές του 19ου αιώνα, έπειτα του κινηματογράφου και στη συνέχεια του βίντεο, της υπολογιστικής γραφιστικής και της δημιουργίας της *ενεργού οπτικής* στην εικόνα σύνθεσης.

Ο αστρονομικός φακός, ήδη από την εμφάνισή του, τον 17ο αιώνα, ανέτρεψε την αντίληψη του κόσμου, και η «γραμμή πίστωσης» θρυμματίστηκε, διαθλάστηκε στην *παθητική οπτική* των φακών της διόπτρας του Γαλιλαίου. Πράγματι, αυτή η αντανάκλαση του βλέμματος απεικόνιζε, μέσα από την αμφισβήτηση του κοσμογονικού γαιοκεντρισμού, την αμφισβήτηση της αντιληπτικής πίστης: την οπτική τηλε-αντίληψη, προοιωνιζόμενη τα σοβαρά φιλοσοφικά ζητήματα που θέτει εδώ και λίγο καιρό η ηλεκτρο-οπτική τηλεόραση, η *όραση μηχανής*,² αυτή η επιστήμη της αυτόματης ερμηνείας της πραγματικότητας. Έτσι, δίπλα στην «πολεμική μηχανή» υπήρχε ανέκαθεν μια *μηχανή κατόπτρευσης* (οφθαλμική, οπτική και στη συνέχεια ηλεκτρο-οπτική), ικανή να προσφέρει στους πολεμιστές και στα επιτελεία κυρίως μια προοπτική εικόνα της διεξαγόμενης στρατιωτικής δράσης. Στο παλιότερο παρατηρητήριο, στο προσδεδεμένο αερόστατο, στο αναγνωριστικό αεροπλάνο ή στους δορυφόρους τηλεανίχνευσης επαναλαμβάνεται μονίμως η ίδια λειτουργία: «η λειτουργία του ματιού ταυτίζεται με τη λειτουργία της ψυχής». Ασχέτως της έκτασης του πεδίου της μάχης, θα πρέπει να

έχουμε το ταχύτερο δυνατόν στη διάθεσή μας την αναπαράσταση της εχθρικής διάταξης, την εικόνα των δυνάμεων και των εφεδρειών του εχθρού. Η όραση και η πρόβλεψη τείνουν, επομένως, να ταυτιστούν, σε σημείο που το πραγματικό δεν διακρίνεται πια από το εικονικό, εφόσον οι στρατιωτικές δραστηριότητες επίσης τοποθετούνται πλέον, κατά τη διάλυτο των επιτελείων, *εκείθεν της οπτικής εμβέλειας (ΕΟΕ)*, και οι ραδιοηλεκτρικές εικόνες συμπληρώνουν, σε πραγματικό χρόνο, τις ελλειπείς οπτικές απεικονίσεις.

Άλλη μία πρόσφατη καινοτομία, εκτός από τη θερμογραφία με υπέρυθρες ακτίνες, είναι η τηλεόραση *με χαμηλή στάθμη φωτεινότητας*. Διαθέτουμε πια την κάμερα με ενισχυτή φωτεινότητας, μια συσκευή που δεν καταγράφει πια απλώς τις εικόνες, αλλά και ενισχύει τη φωτεινότητα του περιβάλλοντος, δρώντας ως επιταχυντής μορίων για τα νυκτερινά φωτόνια. Σαν προβολέας που σκίζει τα σκοτάδια, η τηλεόραση με χαμηλή στάθμη φωτεινότητας καθιστά το σκοτάδι διάφανο, παρέχοντας στους αντιπάλους την εικόνα όλων όσα η νύχτα αδυνατεί πια να αποκρύψει... Έτσι, εκτός από τη θερμική κάμερα και τις εικόνες του PANTAP, αναπτύσσεται μια νέα εστία, μια έμμεση φωτεινή πηγή που τείνει να υποκαταστήσει το ηλεκτρικό φως. Είναι το *ηλεκτρικο-οπτικό φως*, καρπός των πρόσφατων τεχνολογιών που προορίζονται για το στρατό και την αστυνομία, αφού η συγκεκριμένη κάμερα χρησιμοποιείται τις βραδινές ώρες στους νυχτερινούς αγώνες, κατά την έξοδο από τα γήπεδα.

Έτσι, εκτός από τη βιομηχανική καινοτομία των επαναληπτικών και, στη συνέχεια, των αυτόματων όπλων, έχουμε και την καινοτομία των *επαναληπτικών εικόνων*, αφορμή για τις οποίες υπήρξε το φωτόγραμμα. Το οπτικό σήμα συμπληρώνει αργότερα το κλασικό ραδιοσήμα, ενώ η βιντεοσκόπηση ενισχύει περαιτέρω αυτή την «κινηματογραφία», παρέχοντας την επιπλέον δυνατότητα τηλε-εποπτείας του αντιπάλου σε πραγματικό χρόνο, στη διάρκεια της ημέρας, αλλά και της νύχτας.

«Αν ήθελα να συνοψίσω σε μία φράση τη σημερινή συζήτηση για τους

πυραύλους ακριβείας και τα όπλα μαζικής καταστροφής, θα έλεγα: “Από τη στιγμή που μπορείτε να δείτε το στόχο, μπορείτε να ελπίζετε και ότι θα τον καταστρέψετε”» εξηγούσε ο πρώην αμερικανός υφυπουργός Άμυνας W. J. Perry.

Το παράθεμα αυτό εκφράζει απόλυτα τη νέα γεωστρατηγική κατάσταση και ερμηνεύει, εν μέρει, τους λόγους του αφοπλισμού: πράγματι, αν *ό,τι αντιλαμβανόμαστε είναι ήδη χαμένο*, όλα όσα επενδύαμε στο παρελθόν στη διάταξη των δυνάμεων θα πρέπει να τα επενδύουμε πλέον στην απόκρυψη. Εξού και η αυθόρμητη παραγωγή των αεροπλάνων STEALTH, όπλων «διακριτικών», αεροπλάνων «μυστικών», η έρευνα και η δημιουργία συστημάτων παραπλάνησης (ηλεκτρονικών αντιμέτρων) που κατέχουν εφεξής κυρίαρχη θέση στη στρατιωτικο-βιομηχανική επιχείρηση: μια θέση, όμως, εξίσου *διακριτική*, αφού η λογοκρισία σχετικά με τις εν λόγω τεχνολογίες είναι πολύ πιο έντονη από το στρατιωτικό απόρρητο του παρελθόντος, που περιέβαλλε, λ.χ., το σχεδιασμό της ατομικής βόμβας.

Η αντιστροφή της αρχής της αποτροπής είναι ολοφάνερη: σε αντίθεση με τους εξοπλισμούς που πρέπει να γνωστοποιούνται ώστε να δρουν αποτρεπτικά, οι κρυφοί εξοπλισμοί λειτουργούν μόνο με την αβεβαιότητα, την απόκρυψη της ύπαρξής τους. Η αβεβαιότητα αυτή έχει εισαγάγει ένα ανησυχητικό αίνιγμα στο συσχετισμό των στρατιωτικών σχηματισμών, αμφισβητώντας σταδιακά τον ίδιο το χαρακτήρα της πυρηνικής αποτροπής, υπέρ μιας «πρωτοβουλίας στρατηγικής άμυνας» που θα στηρίζεται τόσο στην ανάπτυξη νέων εξοπλισμών στο διάστημα, όπως ισχυρίστηκε ο Πρόεδρος Reagan, όσο και στην αρχή της απροσδιοριστίας, στον άγνωστο Χ των οπλικών συστημάτων, η αξιοπιστία των οποίων δεν είναι περισσότερο εξασφαλισμένη από την ορατότητά τους.

Κατανοούμε καλύτερα την αποφασιστική σημασία αυτής της «επιμελητείας της αντίληψης» και το απόρρητο που την περιβάλλει: πόλεμος των εικόνων και των ήχων που υποκαθιστά τον πόλεμο των αντικειμένων (οβίδες, πύραυλοι λιγότερο ή περισσότερο καταστροφικοί...) και δίνει τη θέση του στη βούληση του καθολικού φωτισμού, εντός του οποίου μπορούμε να δούμε, να πληροφορηθούμε τα πάντα, οπουδήποτε, οποτεδήποτε. Πρό-

κειται για μια τεχνική εκδοχή του οφθαλμού του Θεού που απαγορεύει πλέον, κατά τα φαινόμενα, την αβλεψία, την έκπληξη.

Το πρώτο αυτό έργο θέλει να επισημάνει τις καταβολές αυτού του σχεδίου στο πρόσφατο παρελθόν, τις αντιξοότητες της ανάπτυξής του. Ένα δεύτερο βιβλίο θα προσδιορίσει αργότερα την τελική του εξέλιξη.

Paul Virilio

8 Φεβρουαρίου 1991

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Maurice Merleau-Ponty.
2. Η όραση αυτή ονομάζεται και όραση υπολογιστή. (Σ.τ.Μ.)



1. Φωτογραφία σε στίλ πνευματιστικό, με διπλοτυπία. Ανώνυμου. Τέλη 19ου αιώνα.

**Η ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ ΔΙΑΤΑΣΣΕΤΑΙ ΜΕ ΒΑΣΗ
ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΠΟΥ ΘΕΛΕΙ ΝΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ¹**

Όταν οι παράνομοι μαχητές, Ιρλανδοί ή Βάσκοι, τα μέλη της Action Directe ή των Ερυθρών Ταξιαρχιών χρησιμοποιούν την επίθεση, τη δολοφονία, το βασανισμό για λόγους διαφημιστικούς, παραδίδοντας βορά στα ΜΜΕ τις φωτογραφίες των εξιλαστήριων θυμάτων τους, η πράξη του εμφυλίου πολέμου οπισθοδρομεί προς τις ψυχοτρόπες καταβολές της, προς τη μαγεία, το σαγηνευτικό θέαμα της θυσίας, του ψυχορραγήματος, συνοδά φαινόμενα των αρχαίων θρησκειών, των φυλετικών αξιωμάτων. Η τρομοκρατία μάς υπενθυμίζει με τρόπο ειδεχθή ότι ο πόλεμος είναι ένα παραληρηματικό σύμπτωμα που λειτουργεί στο ημίφως της ύπνωσης, των ναρκωτικών, του αίματος, της ομοφωνίας που ταυτίζει τους συμμάχους και τους εχθρούς, τους δήμιους και τα θύματα, μέσα στη λαβή σώμα με σώμα· έναν εναγκαλισμό που δεν έχει να κάνει με την ομοφυλοφιλική επιθυμία, αλλά με την ανταγωνιστική όσο και κοινή επιθυμία του θανάτου, με τη μεταστροφή του δικαιώματος της ζωής σε δικαίωμα θανάτου.² «Στον πόλεμο, οι προτάσεις και οι ψευδαισθήσεις περισσεύουν... Η αναζήτηση των ψυχολογικών παραγόντων (καταθλιπτικών ή τονωτικών) συμβάλλει ώστε να λάβουν οι μάχες την πραγματική τους φυσιογνωμία» σημειώνει ο στρατηγός F. Gambiez.

Από την αρχαιότητα ήδη, ο στρατιωτικός θεσμός έχει πραγματοποιήσει τις τεχνικές και τις επιστημονικές του επαναστάσεις, έχει αντιμετωπίσει πολλά και ποικίλα προβλήματα, αλλά δεν έχει διαρρήξει τους δεσμούς του με το προ-επιστημονικό μοντέλο, τη δεδομένη εκείνη στιγμή όπου ο πόλεμος παύει να είναι μια επιστήμη της συγκυρίας και μόνο.

Ο πόλεμος δεν μπορεί να διαχωριστεί από το μαγικό θέαμα, γιατί η παραγωγή του θεάματος αποτελεί τον καθαυτό σκοπό του: «υπερισχύω του αντιπάλου» δεν σημαίνει τόσο «τον αιχμαλωτίζω» όσο «τον συναρπάζω, του εμπνέω, πριν από το θάνατο, τον τρόμο του θανάτου». Σε όλες τις μεγάλες στιγμές της ιστορίας των μαχών, πάντα ένας στρατιωτικός, από τον Machiavelli έως τον Vauban, τον von Moltke ή τον Churchill, θυμίζει το γεγονός αυτό: «Η δύναμη των όπλων δεν είναι μια δύναμη ζώδης, αλλά πνευματική».³

Δεν υπάρχει, λοιπόν, πόλεμος χωρίς αναπαράσταση, δεν υπάρχει περίπλοκο όπλο χωρίς ψυχολογική μυθοποίηση, τα όπλα δεν είναι μόνο εργαλεία καταστροφής, αλλά και εργαλεία αντίληψης, διεγερτικά δηλαδή που εκδηλώνονται με χημικά, νευρολογικά φαινόμενα στο επίπεδο των αισθητηρίων οργάνων και του κεντρικού νευρικού συστήματος, επηρεάζοντας τις αντιδράσεις, ακόμα και την αναγνώριση των αντικειμένων που αντιλαμβάνομαστε, τη διαφοροποίησή τους σε σχέση με άλλα αντικείμενα κ.λπ. Ένα γνωστό παράδειγμα είναι το στούκας, το Junker 87 στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το γερμανικό βομβαρδιστικό κάθετης εφόρμησης που έπεφτε πάνω στους στόχους μ' ένα στριγκό ουρλιαχτό σειρήνας, επιδίωκε να τρομοκρατήσει τον αντίπαλο, να τον παραλύσει, και το κατάφερνε στην εντέλεια, έως τη στιγμή που ο αντίπαλος εξοικειωνόταν πλέον με τον ήχο.

Το 1945, οι πρώτες ατομικές βόμβες, που έπεσαν στις 6 και στις 9 Αυγούστου στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, συγκέντρωναν από την άποψη αυτή τις ιδεώδεις προϋποθέσεις: μεγάλη μηχανική ισχύ, απόλυτη τεχνική έκπληξη· κυρίως, όμως, μια ηθική έκπληξη που έκανε τους προηγούμενους στρατηγικούς βομβαρδισμούς των ασιατικών ή των ευρωπαϊκών μεγαλοπόλεων, τους επίμοχθους βομβαρδισμούς ευρείας ζώνης, με τις καθυστερήσεις, τη δυσκινησία του ανεφοδιασμού τους, να μοιάζουν παιχνιδάκι.

Καθιστώντας σαφές το γεγονός ότι δεν ήταν διατεθειμένοι να υποχωρήσουν μπροστά στο εύρος του ολοκαυτώματος των αμάχων, οι Αμερικανοί προκάλεσαν στο μυαλό του αντιπάλου τους την *έκρηξη των πληροφοριών* την οποία ο Einstein, στα τέλη της ζωής του, θεωρούσε εξίσου επίφοβη με την ίδια την ατομική έκρηξη.⁴ Η αρχή της αποτροπής είναι ήδη γεγονός.

Εξάλλου, ο όρος *αξιοπιστία*, που τόσο συχνά χρησιμοποιείται σε σχέση με την πυρηνική ενέργεια, μας πληροφορεί εμμέσως σχετικά με την αληθινή φύση της ισορροπίας του τρόμου: δεκτή ως «θείο δώρο» από τους Αμερικανούς, προσιδιάζει περισσότερο στο δόγμα παρά σε κάποια στρατηγική θεωρία.⁵ Ο στρατάρχης Γκρέτσκο, υπουργός Αμύνης του Μπρέζνιεφ, δήλωνε: «Η συνεχής ανάπτυξη των ενόπλων δυνάμεών μας αποτελεί αντικειμενική αναγκαιότητα για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού και του κομμουνισμού...». Μ' άλλα λόγια, ακόμα κι όταν δεν χρησιμοποιούνται, οι εξοπλισμοί αποτελούν ενεργά στοιχεία της ιδεολογικής πάλης.

Ωστόσο, η *πυρηνική πίστη* τρεμοσβήνει, και ήδη παρουσιάζονται οι πρώτες αιρέσεις της. Ορισμένοι στρατηγοί δηλώνουν τώρα ότι, σε τελική ανάλυση, «μια πυρηνική σύγκρουση δεν θα σήμαινε και το τέλος του κόσμου»... επαναλαμβάνοντας, είκοσι χρόνια αργότερα, τα λόγια του στρατηγού Μπακ Τέργκιντσον, του «Παραφουσκωμένου Αρσενικού», στο *SOS Πεντάγωνο καλεί Μόσχα* του Stanley Kubrick: «Κύριε Πρόεδρε, δεν λέω ότι δεν θα τσουρουφλιστούμε κι εμείς, μιλάμε όμως για δέκα ή, αναλόγως, ακόμα και είκοσι εκατομμύρια νεκρούς». Η ισορροπία του τρόμου καταρρέει επειδή όλος –ή σχεδόν όλος– ο κόσμος διαθέτει τη βόμβα, οπότε η εξοικείωση με την πυρηνική κινησιολογία επέρχεται ως η ψευδαίσθηση μιας νέας γνώσης. Απεικονίζοντας το έμβλημα του λόρδου Mountbatten: «Ό,τι λειτουργεί είναι ήδη ξεπερασμένο», σε επίπεδο αντίληψης, μια «νέα Χιροσίμα» σήμερα θα ήταν απλώς ένα αξιοθρήνητο ριμέικ, «μια έκρηξη μικρών βομβών που εκφράζονται σε μεγατόνους και μόνο!» όπως αστεειεύονται οι στρατιωτικοί εμπειρογνώμονες. Ο πρόεδρος Reagan το κατανόησε πλήρως και αναζωπύρωσε τη συζήτηση, αποκαλύπτοντας στο λόγο του της 23ης Μαρτίου 1983 το σχέδιό του να δημιουργήσει ένα διαστημικό, αντιπυραυλικό, βαλλιστικό αμυντικό σύστημα, βασισμένο σε λέιζερ, κάτοπτρα... – κι όλα αυτά, για το έτος 2000. Οι περισσότεροι ειδικοί που ερωτήθηκαν, έκαναν αμέσως λόγο για *Πόλεμο των Άστρων*, για κινηματογράφο επιστημονικής φαντασίας: πίσω από το απαραίτητο θέαμα, όμως, διαγράφεται ήδη ένα πολύ συγκεκριμένο πρόγραμμα, για το οποίο το Πεντάγωνο θα δαπανήσει περίπου ένα δισεκατομμύριο δολάρια

ετησίως. Επίσης, το απόθεμα σε οπικά συστήματα που ίσως να μην χρησιμοποιηθούν ποτέ και που οι ασεβείς το θεωρούν παράλογο, στη στρατιωτική λογική δεν αποτελεί παραλογισμό, αλλά μια επιχείρηση που η μαγεία της συνίσταται στο γεγονός ότι παραμένει ανατιολόγητη, ότι υπάρχει μόνο και μόνο για να τη βροντοφωνάζουμε, να την υπολογίζουμε δημοσίως, αφού, σύμφωνα με τον Joseph Goebbels, *το μοναδικό μεγάλο μιας στρατιωτικής απόφασης έγκειται στον τερατώδη χαρακτήρα της*, δεδομένου ότι αυτή ακριβώς η δυσαναλογία των αριθμών που ανακοινώνονται (αριθμός μεγατόνων ανά κάτοικο κ.λπ.) τείνει να αποσοβήσει τον εθισμό των εμπλεκόμενων πληθυσμών και να συδαιλίσει την πυρηνική τους πίστη. Πράγματι, είναι βέβαιο ότι, για να δημιουργήσουν τρόπο, οι στρατιωτικοί και των δύο στρατοπέδων θα πρέπει να προβάλουν κάτι πολύ καλύτερο από τα σαράντα εκατομμύρια νεκρούς του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Για το λόγο αυτόν, ο πρόεδρος Carter, προεκτείνοντας κατά κάποιον τρόπο τον τελευταίο λόγο του Eisenhower, ο οποίος, το 1961, κατήγγελλε το στρατιωτικο-βιομηχανικό σύμπλεγμα, δήλωνε στο αποχαιρετιστήριο μήνυμά του προς το Έθνος:

«Ίσως είναι πια ζήτημα χρόνου έως ότου η τρέλα, η παραφροσύνη, η ζηλοφθονία ή οι εσφαλμένες εκτιμήσεις απελευθερώσουν αυτή την τρομερή δύναμη. Ένας παγκόσμιος πυρηνικός πόλεμος θα απελευθέρωνε πραγματικά μια καταστροφική δύναμη μεγαλύτερη από εκείνη που συνολικά απελευθερώθηκε σε ολόκληρο τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο – και μάλιστα, αυτό θα ισχύει για κάθε δευτερόλεπτο του ατέλειωτου απογεύματος που θα χρειαζόταν για την εκτόξευση όλων των πυραύλων και τη ρίψη όλων των βομβών. Κάθε δευτερόλεπτο θα διεξάγεται και ένας Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, και στις πρώτες ώρες θα έχουμε περισσότερους νεκρούς από όσους είχαμε σε όλους τους πολέμους της Ιστορίας». Κυνήγι των εξοπλισμών, όπου το δόγμα της παραγωγής όπλων και το παραλήρημά του αντικατέστησαν σταδιακά το δόγμα της χρησιμοποίησής τους στο πεδίο της μάχης, όπου σε λίγο, όπως στον πόλεμο των Φόκλαντ, το 1982, η έκπληξη θα αφορά ταυτοχρόνως και τους δύο αντιπάλους, δεδομένου ότι δεν θα εκπορεύεται πια από πολιτικές, επιτελεία ή στρατιές, αλλά από

την τεχνική. Η μάχη είναι πλέον μόνο η αυτονομία, ο αυτοματισμός της πολεμικής μηχανής, των έξυπνων και σχεδόν μη ανιχνεύσιμων όπλων της: πύραυλος Exocet, βόμβα Beluga, торπίλη Tigerfish, «Σχέδιο Raigum», ένα σχέδιο ακαριαίας πυρηνικής επίθεσης το οποίο μελετά το Πεντάγωνο, ένας μηχανισμός της Τελικής Κρίσεως...

Από τα πρώτα διαστημικά όπλα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου έως τη λάμψη της Χιροσίμα, το όπλο θεάτρου έχει αντικαταστήσει το θέατρο των επιχειρήσεων και, παρά τον παρωχημένο του χαρακτήρα, ο όρος αυτός, *όπλο θεάτρου*, που χρησιμοποιείται από τους στρατιωτικούς, δια φωτίζει την κατάσταση: η ιστορία των μαχών είναι καταρχάς η ιστορία της μεταμόρφωσης των αντιληπτικών τους πεδίων. Μ' άλλα λόγια, ο πόλεμος δεν συνίσταται τόσο στην επίτευξη των «υλικών» νικών (εδafικών, οικονομικών...) όσο στην ιδιοποίηση του «άυλου» των αντιληπτικών πεδίων. Και στο βαθμό που οι σύγχρονοι πολέμαρχοι αποφάσισαν να κατακλύσουν εξ ολοκλήρου τα εν λόγω πεδία, επικράτησε η ιδέα ότι η πραγματική πολεμική ταινία δεν θα πρέπει να δείχνει αναγκαστικά τον πόλεμο ή κάποια μάχη, αφού ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να προκαλεί την έκπληξη (τεχνική, ψυχολογική...) και, συνεπώς, συγκαταλέγεται, εκ των πραγμάτων, στην κατηγορία των όπλων.

Έτσι, η αύξηση των έγχρωμων ταινιών κατά τη δεύτερη παγκόσμια σύγκρουση δεν είναι τυχαία. Στη Γερμανία, υπήρξε η άμεση συνέπεια κάποιων ενεργειών αντιληπτικής πειρατείας. Στην αρχή του πολέμου, ο Joseph Goebbels, Υπουργός Προπαγάνδας και, μαζί, «αφεντικό» του γερμανικού κινηματογράφου, είχε απαγορεύσει την προβολή της πρώτης ταινίας σε *agfacolor*, *Η ωραία διπλωμάτις* (*Frauen sind doch bessere Diplomaten*) με τη Marika Röck, γιατί θεωρούσε τα χρώματά της απαίσια. Πράγματι, είχε την ευκαιρία να δει ορισμένες πολύ πρόσφατες αμερικανικές ταινίες, προερχόμενες από συμμαχικά πλοία στα οποία είχε κάνει αναγνώριση το γερμανικό ναυτικό, και κυρίως το *Όσα παίρνει ο άνεμος*. Συγκρινόμενο με το αμερικανικό *technicolor*, το γερμανικό φιλμ ήταν, κατά τον Goebbels, *όνειδος*. Λίγο αργότερα, κυρίως χάρη στον Eduard Schönicke, έναν από τους διευθυντές της περίφημης εταιρείας IG-Farben, το *agfacolor* βελτιώ-

θηκε· και, το 1942, ο Veit Harlan, ο σκηνοθέτης του *Εβραίου Σις* (*Jud Süs*), κατάφερε να γυρίσει τη *Χρυσή πόλη* (*Die goldene Stadt*), η οποία είχε τεράστια επιτυχία στην κατεχόμενη Ευρώπη. Το 1943, στην 25η επέτειο της UFA και τη 10η του *χιτλερικού κινηματογράφου*, ο J. von Baky παρουσίασε επισημώς μια ταινία τεράστιου προϋπολογισμού σε agfacolor, με πολλά εξαιρετικά επιτυχημένα ειδικά εφέ: τις *Περιπέτειες του βαρόνου Μυγχάουζεν* (*Münchhausen*).

Ο Αϊζενστάιν κατάφερε λίγο αργότερα να γυρίσει κι αυτός μια μεγάλη έγχρωμη σεκάνς του *Ιβάν του Τρομερού* χάρη σε άλλη μια πολεμική ενέργεια, κλέβοντας φιλμ agfacolor από τον εχθρό. Να θυμίσουμε ότι η UFA είχε ιδρυθεί στην πρώτη παγκόσμια σύγκρουση, το 1917, και την επόμενη χρονιά είχε αποτελέσει την κύρια ομάδα παραγωγής, διάθεσης και εκμετάλλευσης ταινιών στην εμπόλεμη Γερμανία. Καρπούμενη κρατικές επιδοτήσεις, εξαρτιόταν από την ίδρυσή της από μεγιστάνες του χρήματος, κυρίως από την Krupp· επομένως, από τη *βιομηχανία όπλων*.

Εν τω μέσω του γενικευμένου πολέμου, τόσο ο Goebbels όσο και ο ίδιος ο Hitler θεώρησαν την απαλλαγή του κινηματογράφου από την ασπρόμαυρη εικόνα ως έναν ενθαρρυντικό παράγοντα, που θα μπορούσε να ανταγωνιστεί τη ζωντάνια της αμερικανικής παραγωγής. Εν ολίγοις, ο πόλεμος δικαιολογούσε την παρατήρηση του Goethe στη θεωρία του για τα χρώματα:

«Τα χρώματα χαρακτηρίζονται από έναν παράδοξο δυϊσμό και, αν μου επιτρέπεται η έκφραση, έναν οιονεί διπλό ερμαφροδιτισμό, έναν μοναδικό τρόπο με τον οποίο έλκονται, συνδυάζονται, αναμειγνύονται, εξουδετερώνονται, αλληλοκαταλύονται κ.λπ. Επιπλέον, επιφέρουν φυσιολογικά, παθολογικά και αισθητικά αποτελέσματα που παραμένουν τρομακτικά...»

Συζητώντας μια μέρα με τη γυναίκα μου γι' αυτή την ισχυρή μιμητική ιδιότητα του αμερικανικού κινηματογράφου, με διαβεβαίωσε ότι αυτό που δεν μπορούσε περισσότερο να αντέξει στην αρχή, μετά την άφιξη των χιτλερικών στρατευμάτων στη Γαλλία, ήταν η αίσθηση ότι είχαμε αποκοπεί από τις Ηνωμένες Πολιτείες, οπότε, ξαφνικά, τέρμα τα περιοδικά, τέρμα οι εφημερίδες και κυρίως, τέρμα οι αμερικανικές ταινίες. Στο παιδικό της

σύμπαν, ο κινηματογράφος αυτός αποτελούσε ένα είδος πολυτέλειας της *αντίληψης* (Bergson), εντελώς διαφορετικής από τις υπόλοιπες κατηγορίες θεαμάτων και ψυχαγωγίας. Ήταν μια αφηρημένη, εβδομαδιαία πολυτέλεια, που της φαινόταν πολύ οδυνηρό να την αποχωριστεί. Οι γερμανοί ιθύνοντες το κατανόησαν πλήρως: ηθοποιοί και σκηνοθέτες είχαν «επιστρατευτεί» από την αρχή των εχθροπραξιών, και κάθε απουσία από τα στούντιο θεωρούνταν λιποταξία και τιμωρούνταν ανάλογα. Άλλωστε, οι σχέσεις του Goebbels με τους ανθρώπους του κινηματογράφου ήταν σχέσεις περιφρόνησης: πολλοί εξ αυτών, εξάλλου, ήταν ελάχιστα πεπεισμένοι ιδεολογικά, ορισμένοι ήταν κομμουνιστές, άλλοι Εβραίοι ή παντρεμένοι με εβραίες γυναίκες και είχαν, τελικά, τραγική μοίρα... Ο Hans Meyer-Hanno, ο Joachim Gottschalk, ο Fritz Kühne, επικεφαλής ηλεκτρολόγος της UFA, και η εβραία σύζυγός του, η Loni, που το 1944 προτίμησαν να πεθάνουν παρά να χωριστούν, λόγω του εκποτισμού της νεαρής γυναίκας.⁶

Στη Γερμανία συνέχισαν να γυρίζονται παραγωγές μεγάλου προϋπολογισμού με τέτοια καταναγκαστικά μέτρα έως το τέλος του γενικευμένου πολέμου· κι όταν στις βομβαρδισμένες πόλεις δεν υπήρχαν πια παρά μόνο ερειπωμένες κινηματογραφικές αίθουσες, τότε πρόβαλλαν τις ταινίες στις τελευταίες ναζιστικές εστίες: έτσι, η ταινία *Κόλμπεργκ* γυρίστηκε το 1943–1944 με άπειρα μέσα, κόστισε οκτώμισι εκατομμύρια μάρκα, οκτώ φορές περισσότερα από τον κανονικό προϋπολογισμό μιας ταινίας ποιότητας, και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 30 Ιανουαρίου 1945, στο ατλαντικό φρούριο της Λα Ροσέλ που εξακολουθούσε να βρίσκεται υπό γερμανική κατοχή.

Θα επανέλθουμε αργότερα στις εξαιρετικές περιστάσεις του γυρίσματος του *Κόλμπεργκ*. Εν πλήρει στρατιωτική πανωλεθρία, ο Goebbels είχε θελήσει να προβάλει τη συγκεκριμένη ταινία «ως τη μεγαλύτερη ταινία όλων των εποχών, ένα έπος που υπερβαίνει σε χλιδή τις μεγαλοπρεπέστερες αμερικανικές υπερπαραγωγές»,⁷ υποκύπτοντας γι' άλλη μια φορά στην εμμονή του αμερικανικού αντιληπτικού οπλοστασίου, του οποίου τα ως επί το πλείστον σκόρπια στοιχεία –περιοδικά, εφημερίδες, ταινίες– μπορούσε εύκολα να προμηθευτεί: γιατί, ας μην το ξεχνάμε, εκτός από τους μυστι-

κούς πράκτορες και τους επιφανείς ταξιδιώτες, το διπλωματικό ταχυδρομείο, το ταχυδρομείο των αιχμαλώτων πολέμου, ο διεθνής Τύπος κ.λπ. συνέχιζαν να πηγαινοέρχονται λιγότερο ή περισσότερο διακριτικά από το ένα στρατόπεδο στο άλλο, κυρίως χάρη στην «ανοχή» προς ορισμένες πτήσεις, ορισμένες καθημερινές υπηρεσίες που διασφαλιζόνταν μεταξύ Λονδίνου, Λισαβόνας, Στοκχόλμης, Ελβετίας· πολύτιμες πηγές πληροφόρησης για τους εμπόλεμους, των οποίων τα αεροπλάνα της πολιτικής αεροπορίας, γερμανικά ή συμμαχικά, έστεκαν ήσυχα πλάι πλάι στις πίστες των αεροδρομίων στις ουδέτερες χώρες.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, την κινηματογραφική παραγωγή παρακολουθούσε προσεκτικά η Ανώτατη Στρατιωτική Ηγεσία, ενώ πολλές φορές το ίδιο το Πεντάγωνο γινόταν παραγωγός και διανομέας ταινιών προπαγάνδας. Και εδώ έχουμε σταδιοδρομίες αμφίσημες, ανθρώπους όπως ο Huston, ο Litvak... κάποιους άλλους αρκετά απροσδόκητους, όπως ο Luis Buñuel, που το 1942 γύρισε ένα ντοκιμαντέρ για τον αμερικανικό στρατό, ή ο Frank Capra, που ξεκίνησε από τη σάτιρα και τις φανταρίστικες ιστορίες μετά το 1914 (με τον Langdon κυρίως) και κατέληξε σε βαριά διδακτικά μνημεία όπως το *Γιατί πολεμάμε* (*Why We Fight*, 1942-1945)· ή, πιο απλά, έχουμε τους χορούς και τα τραγούδια του Fred Astaire, μασκαρεμένες προσκλήσεις για μια νέα επιστράτευση.

Οι ταινίες αυτές, με τα υπερβολικά χτυπητά χρώματά τους, τα οποία οι Ευρωπαίοι και κυρίως οι Γάλλοι θεωρούσαν επί μακρόν «κακόγουστα», συνιστούν πραγματικές «πολεμικές τοιχογραφίες», που στόχο έχουν να επαναδραστηριοποιήσουν τους θεατές, να τους αποτρέψουν από την παθητική στάση που υιοθετούσαν μπροστά στη συμφορά ή την εγγύτητα του κινδύνου, να αποτρέψουν τη μαζική πτώση του ηθικού που τόσο έτρεμαν οι στρατιωτικοί και οι πολιτικοί ιθύνοντες. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η μαγεία των όπλων αναζωογονεί άμεσα τη μαγεία της αγοράς. Έχουμε τον οικονομικό πόλεμο με το New Deal στη δεκαετία του 1930 και τον γενικευμένο έως τους *Γαλάζιους ουραμούς* (*Blue Skies*) πόλεμο το 1946, όταν ο Astaire υμνεί μετά τη Χιροσίμα έναν ουρανό αστραποβόλο και μαζί δύσθυμο, έναν ουρανό technicolor που τόσο συνηθιζόταν στη διάρκεια της μάχης,

μακρινό κάτοπτρο της ανέκφραστης μελαγχολίας όσων επέζησαν τελικά μετά το πένθος, μετά τα ερείπια και μέσα στα ερείπια. Με τον Ψυχρό Πόλεμο γύρω στο 1950, και την Κορέα και το Βιεννάμ στη συνέχεια, η πολιτική του Roosevelt εγκαταλείπεται οριστικά, τα παλιά προπαγανδιστικά έργα (κυρίως το *Γιατί πολεμάμε*) αποσύρονται από την κυκλοφορία, η αναρρώνουσα χαρά της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου σταδιακά σβήνει, και ενώ η αποστράτευση των μαζών βρίσκεται στην ημερήσια διάταξη, η μεγαλόπρεπη αμερικανική μουσική κωμωδία χάνεται, αφού η πυρηνική αποτροπή τής έχει στερήσει πλέον τις γενναιόψυχες φιλοδοξίες της, τις στρατιωτικές και πολιτικές της αναγκαιότητες.⁸

Κατά τον Ναπολέοντα, η στρατιωτική δεξιότητα ταυτίζεται με την κινητική δεξιότητα. Στον 19ο αιώνα, η ανάπτυξη της στρατιωτικής ψυχολογίας συνέπεσε ακριβώς με την ανάπτυξη της πειραματικής ψυχολογίας και της φυσιολογίας. Και ο E. J. Marey, φυσιολόγος γιατρός ο ίδιος και μαθητής του Claude Bernard, έθεσε τη χρονοφωτογραφία, της οποίας υπήρξε ένας από τους εμπνευστές, στην υπηρεσία της στρατιωτικής έρευνας στον τομέα της κίνησης... Η διαχρονική γοητεία του Astaire οφείλεται προφανώς σ' αυτή την άδηλη συγχώνευση/συγκερασμό της «επιστήμης» και του χορού: έχω καταδείξει αλλού πώς το σμόκιν του, με τις λεπτές, γυαλιστερές κορδέλες στις ραφές, οι χορευτικές φιγούρες του, που τις περισσότερες φορές δεν είναι τίποτα περισσότερο από εξιδανικεύσεις του βηματισμού ή των πιο καθημερινών κινήσεων της ζωής, θυμίζουν την προσφιλή στον Marey «αποστροφή» του βλέμματος· λευκότητα των πουλιών ή των αλόγων, ασημένιες κορδέλες στα μαύρα ενδύματα απόμων που συμμετέχουν σε ταχυδακτυλουργικά και το σώμα τους εξαφανίζεται προκειμένου όλα τα δεδομένα να αναμειχθούν για μια στιγμή, αιώρηση ανάμεσα στη δημιουργία μόνιμων φωτεινών εντυπώσεων και την αμιγή έκσταση, η οποία καταργεί τη συνειδητή αντίληψη του θεατή και τον οδηγεί στην ύπνωσή ή σε μια ανάλογη παθολογική κατάσταση.⁹

Εν ολίγοις, είναι φυσικό που οι μουσικοχορευτικές ταινίες της δεκαετίας του 1930, του '40 ή του '50, τις οποίες ο κόσμος εξακολουθεί να βλέπει με ενθουσιασμό, συνεχίζουν να λειτουργούν. Η υπερβολική έκθεση του

θεατή στις εικόνες τους, πλήρεις στοχασμού και υπολογισμού, παραμένει ένα από τα πιο αποτελεσματικά φάρμακα ενάντια στη σκοτεινιά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σουν Τσου.
2. Paul Virilio, *Défense populaire et luttes écologiques*, Galilée, 1978.
3. Ortega y Gasset, ως προμετωπίδα της ακροδεξιάς χιλιανής εφημερίδας.
4. Συνεντεύξεις του αβά Pierre με τον Einstein.
5. Paul Virilio, «L'insécurité du territoire» στο: *L'Evangile nucléaire*, Stock, 1976, σ. 115.
6. Veit Harlan, *Le cinéma allemand selon Goebbels*, France-Empire, 1974.
7. *ό.π.*
8. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, αναζητούνται νέες τεχνικές εκπλήξεις: σινεμασκόπ, σινέραμα, τρισδιάστατος κινηματογράφος που τον παρακολουθούμε μέσα από γυαλιά πολαρόιντ.
9. A. Huxley, *L'art de voir*, Payot.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΚΛΕΒΩ ΚΑΙ ΟΧΙ ΒΛΕΠΩ¹

● άνθρωπος που επρόκειτο να γίνει ο συνταγματάρχης Gatling, συνέλαβε την ιδέα του μυδραλιοβόλου με κυλινδρικό γεμιστήρα και στρόφαλο (1861) παρατηρώντας τη λειτουργία των πτεροτρόχων του πλοίου στο οποίο επέβαινε. Το 1874, ο γάλλος Jules Janssen, εμπνεόμενος από το περίστροφο colt (ευρεσιτεχνία 1832), επινοεί το αστρονομικό ρεβόλβερ που τραβούσε από τότε ήδη επαναληπτικές φωτογραφίες. Χρησιμοποιώντας αυτή την ιδέα, ο Jules Etienne Marey κατασκευάζει το χρονοφωτογραφικό όπλο, που επιτρέπει τη σκόπευση και τη φωτογράφιση ενός αντικειμένου που μετατοπίζεται στο χώρο.

Ο στρατηγός Jourdan κατάγει τη νίκη στο Φλερίς, το 1794, εν μέρει χάρη στις πληροφορίες που του παρείχε το «Entreprenant», το πρώτο αερόστατο κατόπτευσης του πεδίου μάχης. Το 1858, ο Nadar τραβάει τις πρώτες φωτογραφίες από αερόστατο. Κατά τη διάρκεια του Αμερικανικού Εμφυλίου πολέμου, οι δυνάμεις της Ένωσης χρησιμοποιούν αερόστατα εφοδιασμένα με εναέριο χαρτογραφικό τηλέγραφο. Εντός ολίγου, οι στρατιωτικοί θα χρησιμοποιούν κάθε λογής συνδυασμούς: χαρταετούς με κάμερες, περιστέρια με φωτογραφικές μηχανές, αερόστατα με κάμερες, προεόρτια της εντατικής εκμετάλλευσης της χρονοφωτογραφίας και του κινηματογράφου διαμέσου μικρών αναγνωριστικών αεροσκαφών (πολλά εκατομμύρια δοκιμαστικά τραβήχτηκαν κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο), ενώ, τελικά, η αμερικανική αεροπορία θα καλύψει τον ουρανό της Νοτιοανατολικής Ασίας με άνευ πιλότου αεροσκάφη που θα πετούν πάνω από το Λάος και θα αποστέλλουν τις πληροφορίες τους στα κέντρα της IBM στην Ταϊλάνδη ή στο Νότιο Βιετνάμ. *Δεν υπάρχει πλέον άμεση εικόνα: μέσα σε περίπου 150 χρό-*

νια, το πεδίο βολής έχει μετατραπεί σε πλατό, και το πεδίο της μάχης σε κινηματογραφικό στούντιο, όπου η είσοδος είναι για πολύ καιρό απαγορευμένη στους πολίτες.

Στη διάρκεια της πρώτης παγκόσμιας σύγκρουσης, ο D.W. Griffith ήταν ο μόνος αμερικανός σκηνοθέτης που είχε άδεια να μεταβεί στο μέτωπο και να γυρίσει μια προπαγανδιστική ταινία για τους Συμμάχους. Γιος βετεράνου του Αμερικανικού Εμφυλίου και θεατράνθρωπος στο παρελθόν, ο Griffith είχε γυρίσει στις Ηνωμένες Πολιτείες τις μεγαλειώδεις σκηνές μάχης που περιέχονται στην ταινία του *Η γέννηση ενός έθνους* την ώρα ακριβώς που στην Ευρώπη ξεσπούσε ο πραγματικός πόλεμος (καλοκαίρι 1914). Στην εν λόγω ταινία, το πεδίο της μάχης αποκαλύπτεται σ' ένα γενικό πλάνο τραβηγμένο από ένα λόφο, και ο σκηνοθέτης στέκεται στην ίδια θέση με τον Πιερ Μπεζούχοφ, τον ήρωα της ταινίας *Πόλεμος και Ειρήνη* των King Vidor και Mario Soldati (1955), που απενίζει τις μάχες του Μποροντίνο με όλα τα απρόοπτα της άμεσης εποπτείας. Πράγματι, ο Griffith δεν γύρισε τον πόλεμό «του» σαν επικός ζωγράφος, αλλά περισσότερο σαν εκείνους τους σκηνοθέτες που σημειώνουν με την παραμικρή λεπτομέρεια και την ελάχιστη κίνηση η οποία θα εκτελεστεί στη σκηνή. Ο Karl Brown αφηγείται: «Γνωρίζαμε την ακριβή θέση κάθε κανονιού· την παραμικρή κίνηση κάθε διμοιρίας μέσα στο πλήθος. Λέω “διμοιρία”, γιατί κάθε ομάδα βρισκόταν υπό τις εντολές ενός από τους πολλούς βοηθούς σκηνοθέτες του Griffith: του Victor Fleming, του Joseph Henabery, του Donald Crisp». ² Η δράση δεν συντονιζόταν με μεγάφωνα, γιατί μέσα στις εκρήξεις και τους ασφαιρους πυροβολισμούς κανείς δεν επρόκειτο να ακούσει τις διαταγές· αλλά, όπως γίνεται στο ναυτικό, με σημαφόρους και πολύχρωμες σημαίες. Ωστόσο, με εξαίρεση τις σκηνές πλήθους, όποιος ερασιτέχνης σκηνοθέτης ξαναγύριζε σήμερα την εν λόγω ταινία, θα είχε στη διάθεσή του απείρως περισσότερα μέσα απ' όσα ο Griffith και ο πιστός του εικονολήπτης Bitzer (γράφει ο Kevin Brownlow³), οι οποίοι δεν είχαν ούτε φωτοκύτταρα, ούτε ζουμ, ούτε φορητές μηχανές λήψης, αλλά μόνο μια βαριά, ξύλινη, χειροκίνητη μηχανή Pathé· όπως επίσης δεν είχαν στη διάθεσή τους φωτισμούς, και ο Bitzer χρησιμοποιούσε κάτοπτρα για να αναπροσανατολίσει το ηλιακό φως. Τα αποτελέσματα, ωστόσο, ήταν αξιοσημείωτα... Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο Billy

Bitzer είχε γυρίσει τις λεγόμενες «επιδείξεις κίνησης», μικρές ταινίες για τις αίθουσες του μιούζικ χολ, εμπνευσμένες από τις ταινίες των Αδελφών Lumière· τον είχαν στείλει επίσης στην Κούβα, στη διάρκεια του ισπανοαμερικανικού πολέμου, για λογαριασμό της American Mutoscope Company.

Ωστόσο, μπορεί ο Bitzer το 1898 να γύρισε ταινίες με τη Mutograph κάμερά του στερεωμένη στον προφυλακτήρα μιας ατμομηχανής που έτρεχε ολοταχώς, όμως ο κινηματογράφος που κάνει με τον Griffith, παραμένει ο κινηματογράφος του Salon Indien όπου είχε προβληθεί *Η άφιξη του τρένου στο σταθμό της Σιοτά· παρατηρεί την κίνηση έξωθεν*, με τρόπο στατικό· είναι, κατά κύριο λόγο, μια ματιά σ' αυτό που κινείται. Η κάμερα αναπαράγει τις συνθήκες της συνηθισμένης εικόνας, είναι ο αναλλοίωτος μάρτυρας της δράσης. Και παρά το γεγονός ότι είναι μαγνητοσκοπημένες, οι εικόνες της μπορούν και δίνουν στο θεατή μια ψευδαίσθηση εγγύτητας σε ένα συνεκτικό χρονικό διάστημα. Θυμόμαστε πως πολλοί σκηνοθέτες, για να αποφύγουν όσο γίνεται τα κοψίματα στο μοντάζ, έκαναν πρόβα ολόκληρης της ταινίας απ' την αρχή έως το τέλος και χρονομετρούσαν την κάθε σκηνή για να γνωρίζουν κατά προσέγγιση τη διάρκεια της ταινίας. Αυτό το είδος γυρίσματος, που συνηθιζόταν στη Γερμανία στη δεκαετία του 1920, επηρέασε ορισμένους δημιουργούς όπως ο Carl Dreyer, που θα προσπαθήσουν να δημιουργήσουν μια τεχνητή ενότητα χρόνου χάρη σε μια *πραγματική* ενότητα χώρου, κάνοντας πράξη το στοχασμό του Walter Benjamin για έναν κινηματογράφο «που παρέχει υλικό σε μια ταυτόχρονη συλλογική αντίληψη, όπως έπραττε *ανέκαθεν* η αρχιτεκτονική». Αυτό το *ανέκαθεν* της αρχιτεκτονικής κυριαρχεί στον κινηματογράφο στις αρχές του 20ού αιώνα, ειδικά στην Ευρώπη. Το κινηματογραφικό φως δεν έρχεται σε αντιπαράθεση με την αδιαφάνεια του αρχιτεκτονικού υλικού (του σκοτεινού θαλάμου). Αποτελεί, απλώς, όπως ο ηλεκτρισμός, έναν τεχνικό κανόνα που μας εκπλήσσει με τη διάρκειά του, *μια νέα ημέρα*, και η αρχιτεκτονική αντιστέκεται στο μηδενισμό της κάμερας-πολυβόλου, όπως οι επάλξεις στα παλιά κάστρα είχαν αντισταθεί πριν από πεντακόσια χρόνια στη δυναμική του πυροβολικού, πριν εξαφανιστούν, κατεστραμμένες από τις εκθαμβωτικές προόδους των βολών του.

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο το μάτι της κάμερας χρησιμοποιήθηκε εντατικά στην εναέρια αναγνώριση. Στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο οι νυχτερινοί βομβαρδισμοί, η χρήση προβολέων, οι φωτιστικές βόμβες μετέτρεπαν την επίθεση σε ένα σύνολο ειδικών εφέ, σε μια αιμοσφαιρική προβολή που στόχο είχε να προκαλέσει σύγχυση στον φοβισμένο πληθυσμό, με ήχο και φως απίστευτης έντασης.

Καθώς με την εμφάνιση του κινηματογράφου ο πόλεμος δεν μπορεί πια να διαχωριστεί από το μαγικό θέαμα, ο Paul Virilio στο βιβλίο αυτό παρουσιάζει μια καινοφανή προσέγγιση, αυτήν της συστηματικής χρήσης κινηματογραφικών τεχνικών στις συγκρούσεις που πραγματοποιήθηκαν τον 20ό αιώνα. Θέμα ιδιαίτερα επίκαιρο σε μια εποχή που το πεδίο βολής έχει μετατραπεί σε πλατό και το πεδίο της μάχης σε κινηματογραφικό σιούντιο.

Ο **Paul Virilio** γεννήθηκε στο Παρίσι το 1932. Σπούδασε ζωγραφική, αρχιτεκτονική, φιλοσοφία και ασχολήθηκε ενεργά με την πολεοδομία. Στοχαστής με ιδιαίτερο στίλ και πρωτίטיפες, τολμηρές προσεγγίσεις σε θέματα τεχνολογίας και πολιτικής, αναλίει εδώ και πολλά χρόνια τις αλλαγές του σύγχρονου κόσμου. Έχει γράψει πολλά βιβλία, μερικά από τα οποία έχουν γίνει έργα αναφοράς. Στα ελληνικά κυκλοφορούν: *Η διαδικασία της σιωπής*, 2000, *Η πληροφορική βόμβα*, 2000, *Καθαρός πόλεμος*, 1997 (εκδ. Νησίδες).

ISBN 960-375-480-8



ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧΗΣΗΣ 3480