

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

Ενδεχομένως ο αναγνώστης να αναρωτηθεί γιατί ένα βιβλίο που εκδόθηκε το 1977 να συνιστά επίκαιρη και χρηστική πρόταση στο παρόν, δηλαδή τριάντα σχεδόν χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση. Η σειρά «Κινηματογραφικές Σπουδές», στην οποία το βιβλίο περιλαμβάνεται, έχει θέσει εξ αρχής ως στόχο της την έκδοση σημαντικών βιβλίων της διεθνούς κινηματογραφικής βιβλιογραφίας, χωρίς να διακατέχεται από την επιμονή, συχνά άνευ λόγου, που προκαταλαμβάνει και τους αναγνώστες, για την έκδοση των πιο πρόσφατων βιβλίων της διεθνούς βιβλιογραφίας, με το επιχείρημα της εγκυρότητάς τους. Πολύ συχνά, σημαντικά βιβλία δεν μεταφράζονται και δεν εκδίδονται, αφενός, λόγω της χρονολογικής τους απόστασης από το εκδοτικό παρόν και, αφετέρου, λόγω του χαρακτηρισμού τους ως μη επίκαιρων ή/και ξεπερασμένων. Χωρίς να σημαίνει πως η γνώση δεν μεταβάλλεται και τα μοντέλα θεωρίας και προσέγγισης του πραγματικού δεν αλλάζουν, είναι σαφές πως υπάρχουν βιβλία τα οποία ο ενημερωμένος επιστήμονας και ο αναγνώστης οφείλουν να γνωρίζουν, είτε γιατί υπήρξαν πρωτοπόρα είτε γιατί η συνεισφορά τους μπορεί να είναι ακόμα και σήμερα σημαντική.

Ένα τέτοιο, κατά τη γνώμη μας, κλασικό βιβλίο είναι η *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου* του Pierre Sorlin, η έκδοση του οποίου προσδοκούμε πως θα καλύψει ένα σημαντικό βιβλιογραφικό κενό στις κινηματογραφικές σπουδές και θα συμβάλει, ταυτόχρονα, στην ανανέωση στη χώρα μας του προβληματισμού για τον κινηματογράφο ως ένα πολυποίκιλο φαινόμενο με μεγάλη ερευνητική και ιστορική αξία.

Θα σκιαγραφήσουμε εν συντομία ορισμένα ζητήματα που αφορούν τόσο τους τρόπους διαπραγμάτευσης της θεματικής του βιβλίου όσο και τη γενι-

κότερη προβληματική του, που το καθιστούν ιδιαίτερα επίκαιρο και χρηστικό για τον σημερινό αναγνώστη.

Σκοπός του συγγραφέα είναι η παρουσίαση του κινηματογράφου ως ενός κοινωνικού φαινομένου, του οποίου η προσέγγιση απαιτεί την ταυτόχρονη ανάλυση όλων των παραμέτρων του: ιστορικοκοινωνιολογικών, αισθητικών, ιδεολογικών. Αναδεικνύονται, έτσι, και παρουσιάζονται οι τρόποι κατασκευής και σύνταξης των κινηματογραφικών μοντέλων στην πορεία εξέλιξης του κινηματογράφου και, ταυτόχρονα, οι πολλαπλές λειτουργίες της κινηματογραφικής ταινίας ως ιστορικής μαρτυρίας-τεκμηρίου για μια συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα. Επίσης, επιχειρείται η διεπιστημονική προσέγγιση του κινηματογράφου ως ενός σύγχρονου τελεστικού μηχανισμού αναπαραγωγής ιδεολογίας και στερεοτύπων στην αστική βιομηχανική κοινωνία του 20ού αιώνα. Πρόκειται για ένα νέο είδος λαϊκού θεάματος και ψυχαγωγίας, που αντικαθιστά τα παραδοσιακά λαϊκά θεάματα και μετατρέπεται για τον σύγχρονο αστικό κόσμο σε μια νέα μυθολογία και, ταυτόχρονα, σε μια νέα μορφή τέχνης με τα δικά της αποκλειστικά εκφραστικά μέσα.

Ας δούμε τα ζητήματα αυτά πιο συγκεκριμένα.

Ακόμα και σήμερα υπάρχουν Ιστορίες του Παγκόσμιου Κινηματογράφου οι οποίες επικεντρώνουν στα ιστορικά και μόνο γεγονότα ή στην αισθητική και μόνο διάσταση των κινηματογραφικών ταινιών, αδυνατώντας (ή αδιαφορώντας) να συλλάβουν τον κινηματογράφο ως ένα *ολικό κοινωνικό φαινόμενο* –για να θυμηθούμε τον ανθρωπολόγο Marcel Mauss– το οποίο έχει πολλές πλευρές. Ακόμα και η διδασκαλία του κινηματογράφου, είτε στη θεωρητική είτε στην πρακτική διάστασή της, εξαιτίας του συμβατικού εν πολλοίς διαχωρισμού των επιστημών (κοινωνιολογία, ιστορία, ανθρωπολογία, ψυχολογία, σημειωτική κ.λπ.), οδηγεί στον κατακερματισμό του αντικειμένου και στη δυσκολία κατανόησής του στην ολότητά του.

Η ουσιαστική συμβολή του ιστορικού και κοινωνιολόγου Pierre Sorlin έγκειται στο γεγονός πως αντιμετωπίζει στη μελέτη του εξαρχής τον κινηματογράφο ως μια *κοινωνική πρακτική*, εντός της οποίας συνεχονται πλευρές που αφορούν την οικονομική, κοινωνική, ιδεολογική και αισθητική διάσταση του φαινομένου, καθώς και τη χρήση των εκφραστικών του μέσων σε συνδυασμό με τη θεματική των ταινιών και, τέλος, κάτι πολύ σημαντικό, αν και συχνά παραμελημένο, τη σχέση του με το κοινό και το μέγα θέμα της πρόσληψης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

Ένα δεύτερο σημαντικό σημείο στο οποίο ο Sorlin καινοτομεί είναι η θέση του κινηματογράφου ως κοινωνικού φαινομένου στο σύνολό του, και όχι μόνο των κινηματογραφικών ταινιών-προϊόντων του, ως ιστοριογραφικού τεκμηρίου και, κατά συνέπεια, ως αντικειμένου αλλά και υποκειμένου της Ιστορίας. Αν και κάτι τέτοιο ήταν ιδιαίτερα πρωτοπόρο στα δεδομένα των κοινωνικών επιστημών της δεκαετίας κατά την οποία ο συγγραφέας γράφει την *Κοινωνιολογία του*, ωστόσο δεν υπάρχει αντίρρηση πως ο κινηματογράφος ως ιστοριογραφικό αντικείμενο ακόμα και σήμερα, τουλάχιστον στην ελληνική επιστημονική κοινότητα, αντιμετωπίζεται, αφενός, με καχυποψία ως ιστορική πηγή και, αφετέρου, ακόμα και όταν κάτι τέτοιο γίνεται αποδεκτό, δεν λαμβάνει την έκταση που δικαιούται στις ιστορικές και κοινωνιολογικές αναλύσεις του πραγματικού. Μια ανάγνωση των θεματικών των ερευνών στις ιστορικές σπουδές αναδεικνύει του λόγου το αληθές. Στην καλύτερη των περιπτώσεων, ο κινηματογράφος, και εν γένει το οπτικοακουστικό υλικό, αντιμετωπίζεται παραπληρωματικά ως επιστέγασμα σε ήδη δοθείσες ερμηνείες ή ως συμπληρωματική πηγή που στηρίζει ερμηνείες βασιζόμενες σε άλλες, πιο αποδεκτές, κλασικές ιστορικές πηγές.

Το τρίτο, τέλος, σημαντικό σημείο καινοτομίας στο βιβλίο του Sorlin, κάτι που έρχεται ως φυσική απόρροια της όλης προβληματικής του, είναι ο μεθοδολογικός τρόπος προσέγγισης που προτείνει για τον κινηματογράφο στο σύνολό του, μια διεπιστημονική προσέγγιση η οποία εκπορεύεται εκ των έσω και κάνει χρήση όλων των δυνατών παραμέτρων: σημειωτική ανάλυση, ιστορική κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, οικονομία κ.λπ.

Όπως σωστά επισημαίνει ο συγγραφέας, ο κοινωνικός ερευνητής θα συναντήσει μπροστά του τον κινηματογράφο. Αυτό γίνεται άμεσα σαφές αν σκεφτούμε πόσοι κοινωνικοί επιστήμονες που διερευνούν πλευρές της κοινωνίας του 20ού αιώνα «αναγκάζονται» να διερευνήσουν οπτικοακουστικό υλικό ως ιστοριογραφικό τεκμήριο των ερευνών τους. Κατά συνέπεια, οι κινηματογραφικές ταινίες κατ' αρχάς, ως προϊόντα του κινηματογράφου, και ο ίδιος ο κινηματογράφος στη συνέχεια, ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο, αποτελούν πλέον ιστοριογραφικό αντικείμενο για τους ερευνητές. Οι τελευταίοι, ξεπερνώντας τα οποιαδήποτε πρακτικά εμπόδια στην εύρεση και συλλογή του οπτικοακουστικού υλικού –για την ελληνική πραγματικότητα κάτι τέτοιο δεν είναι ακόμη αυτονόητο, καθότι δεν υπάρχουν ιδρύματα, αρχεία, ευρετήρια, οργανωμένα έτσι ώστε να καθιστούν εύκολη τη διαδικασία αυτή για τον ερευ-

νητή- θα βρεθούν, αμήχανοι, μπροστά σε ένα υλικό που είναι δύσκολο να προσεγγιστεί με τους παραδοσιακούς τρόπους που συνήθως γνωρίζουν. Και κυρίως, κάτι που ο Sorlin δεν σταματά να υπογραμμίζει, ο κινηματογράφος δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως κείμενο.

Ακριβώς γι' αυτούς τους λόγους, επιχειρεί να καθορίσει τις προϋποθέσεις μιας ιστορικής και κοινωνιολογικής προσέγγισης του κινηματογράφου μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα τα οποία καθοδηγούν τους ερευνητές στα μονοπάτια μιας σύνθετης προβληματικής. Στόχος είναι η ευρύτερη κατάρτιση των κοινωνικών ερευνητών στην προσέγγιση του φαινομένου με κριτική και επιστημονική ματιά, ώστε να αποφεύγεται ο χαρακτηρισμός, κυρίως των κινηματογραφικών ταινιών, με υποκειμενικούς όρους, βασισμένους στην εντυπωσιολογία και το κοινό γούστο ή προσδιορισμένους μόνο στη θεματική της αναπαραστατικής τους αληθοφάνειας, που απλά επιβεβαιώνουν πρότερες ερμηνείες του πραγματικού. Μέχρι και σήμερα, στη χώρα μας η κριτική του κινηματογράφου είναι δέσμια παρωχημένων προσεγγίσεων, οι οποίες περιορίζονται στην ανάλυση της πλοκής μιας ταινίας, στην κατάταξή της σε ένα είδος (genre), στην παρουσίαση των συντελεστών της, ενώ δεν γίνεται καθόλου λόγος για τον τρόπο με τον οποίο μια ταινία, αφενός, συντάσσεται και, αφετέρου, αναπτύσσει (ή δεν αναπτύσσει) μια συγκεκριμένη σχέση με το κοινό της.

Όταν αναφερόμαστε στην κινηματογραφική γραφή των ταινιών, στην ουσία μιλάμε για μία ακόμα ιστορική γραφή και ο Sorlin, έχοντας ως άξονες, αφενός, την προβληματική περί του αντικειμένου ως ιστορικού τεκμηρίου αλλά και υποκειμένου της Ιστορίας και, αφετέρου, τη μεθοδολογία προσέγγισής του, μέσα από το παράδειγμα του κινήματος του ιταλικού νεορεαλισμού, αποσκοπεί στην αποσαφήνιση της συλλογιστικής του πορείας.

Ξεκινάει την ανάλυσή του αναγνωρίζοντας τις δυσκολίες συγκρότησης και οριοθέτησης του ερευνητικού πεδίου της ιστορικής και κοινωνιολογικής προσέγγισης του κινηματογράφου στη δεκαετία του 1970. Οι δυσκολίες αυτές αφορούν την ήδη διαμορφωμένη, ερήμνη των ιστορικών, πραγματικότητα στο χώρο του κινηματογράφου (τεχνική, έννοιες, σημειωτική προσέγγιση, ορολογία), την ανάγκη παρουσίασης από τους ερευνητές των συνθηκών παραγωγής του οπτικοακουστικού υλικού, κάτι που δεν είναι απαραίτητο για τις κλασικές γραπτές πηγές, και, τέλος, τη συνύπαρξη στον κινηματογράφο διαφορετικών εκφραστικών μέσων (εικόνα, ήχος, λόγος, ιδιαίτερες τεχνικές

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

κ.λπ.) που δυσκολεύει τους επιστήμονες οι οποίοι είναι συνηθισμένοι στη χρήση και διαχείριση των παραδοσιακών, συνήθως γραπτών ή/και προφορικών, πηγών.

Με βάση την παραπάνω προβληματική, ο Sorlin επιχειρεί κατ' αρχάς να παρουσιάσει τη σχέση του κινηματογράφου με τους πιο κοντινούς του κλάδους και τα αποτελέσματα στα οποία οδηγήθηκαν οι διάφορες προσεγγίσεις (σημειωτική, ιστορική κοινωνιολογία, ψυχολογία κ.λπ.), προσπαθώντας να επισημάνει την πιθανή χρησιμότητα του κινηματογράφου ως ιστοριογραφικού αντικείμενου για τους κοινωνικούς επιστήμονες. Στη συνέχεια, θέτει το σημαντικό ζήτημα του οικονομικοκοινωνικού πλαισίου, εντός του οποίου ο κινηματογράφος ως φαινόμενο λειτουργεί. Διερευνά, κατά συνέπεια, τους τρόπους παραγωγής, τους συντελεστές, την ιδεολογική επιρροή, την πρόσληψη και την κατανάλωση, το κοινό του κινηματογράφου. Τέλος, με την ανάλυση και την ανάγνωση χαρακτηριστικών ταινιών του ιταλικού νεορεαλισμού που προτείνει, καθοδηγεί τον αναγνώστη σε μια συλλογιστική και μεθοδολογία προσαρμοσμένες στο ιδιαίτερο αντικείμενο που είναι η κινηματογραφική ταινία ως προϊόν του κινηματογράφου.

Έχοντας διερευνήσει το ζήτημα της πρόσληψης, σε ό,τι αφορά τους προσλαμβάνοντες του επικοινωνιακού συστήματος κινηματογράφος, καθώς και τις ιδιαίτερες σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των ταινιών και του κοινού, δοκιμάζει στη συνέχεια την εξέταση του δύσκολου ζητήματος της αναπαράστασης και της αληθοφάνειας, σε ό,τι αφορά, αφενός, τους παραγωγούς του προϊόντος κινηματογραφική ταινία και, αφετέρου, τα ίδια τα προϊόντα. Με τη μελέτη των κωδίκων των ταινιών του ερευνητικού παραδείγματός του, εισάγει την έννοια του *θεατού* (*visible*), αποκαθιστώντας, έτσι, τη διαρρηχθείσα σχέση μεταξύ του εξωτερικού κόσμου του παρατηρητή και θεατή μιας ταινίας και του κόσμου της ίδιας της ταινίας. Θεωρώντας δεδομένο πως η ματιά μας στον εξωτερικό κόσμο δομείται με βάση την κουλτούρα μας και τη νοοτροπία ενός κοινωνικού συνόλου και κάνοντας σαφή τη θεωρητική του συγγένεια με τη σκέψη των *Annales* και τη συνομιλία του με τις πρωτοπόρες εργασίες εκείνης την εποχής του Marc Ferro, αναλύει στη συνέχεια την αναπαραστατική ικανότητα του κινηματογράφου σε συνδυασμό με τις προσμονές και την παραγωγή αναπαραστάσεων του κόσμου τόσο από τους παραγωγούς των εικόνων όσο και από το ίδιο το κοινό. Κατανοούμε και αποδεχόμαστε τους κώδικες μιας ταινίας και, κατά συνέπεια, τα ιδεολογικά και νοοτροπικά σχή-

ματα, στερεότυπα και κανόνες που μεταφέρονται στα μηνύματα των ταινιών, γιατί ακριβώς συμμετέχουμε σε ένα κοινό αξιακό σύμπαν και γιατί η ίδια η θέαση της ταινίας μετατρέπεται σε μια τελετουργική ασύμμετρη διαδικασία επιβεβαίωσης των κωδίκων αυτών. Τούτο, βέβαια, δεν σημαίνει πως το ιδεολογικό σύμπαν των ταινιών ταυτίζεται ολοσχερώς με αυτό του κοινού, εφόσον η κουλτούρα χαρακτηρίζεται από ετερογένεια και εφόσον, για να αναφέρουμε τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του Umberto Eco για τα όρια της ερμηνείας, οι προθέσεις των ταινιών είναι τις περισσότερες φορές διαφορετικές από αυτές των παραγωγών εικόνων, αλλά και από αυτές του ίδιου του κοινού.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αυτή παρουσίαση, θα λέγαμε πως το βιβλίο του Sorlin δεν είναι παρά μια, με τα λόγια του ίδιου, «εισαγωγή» στην ιστορικοκοινωνική προσέγγιση του φαινομένου κινηματογράφου και μια προσπάθεια να τεθούν προς διερεύνηση ερωτήματα που ακόμα και σήμερα οι απαντήσεις τους δεν θεωρούνται, κατά τη γνώμη μας, αυτονόητες.

Έχοντας κατανοήσει πως η κινηματογραφική ταινία δεν είναι κείμενο, και άρα δεν υπόκειται στους ίδιους κανόνες με αυτούς ενός κλασικού ιστορικού τεκμηρίου, αλλά λόγος (discours), ο οποίος υπόκειται σε άμεση ιδεολογική σύνδεση με το περιβάλλον παραγωγής του, απαιτείται η προσέγγισή του από τους ερευνητές με διαφορετικά μεθοδολογικά εργαλεία και έχοντας πάντα κατά νου τον σημαντικό ρόλο που παίζει η εικόνα στη σύγχρονη αστική κουλτούρα. Αν αποδεχτούμε το τρίπτυχο μέσα από το οποίο γεννήθηκε και λειτούργησε ο αφηγηματικός κινηματογράφος στη σύγχρονη αστική βιομηχανική εποχή (πλοκή, ιστορία – αληθοφάνεια, ρεαλισμός – πρόσληψη, συγκίνηση), εύκολα οδηγούμαστε στην παραδοχή πως η εξέταση του κινηματογράφου είναι αναγκασμένη να λαμβάνει υπόψη της και τους τρεις αυτούς επιμέρους τομείς ώστε να φτάνει σε ολοκληρωμένα αποτελέσματα.

Συχνά οι κινηματογραφικές ταινίες ως προϊόντα του κινηματογράφου απολυτοποιήθηκαν και έγιναν αυτές το προνομιακό πεδίο ανάλυσης του φαινομένου στο σύνολό του. Επόμενο ήταν να υπερεκτιμηθεί, εντός αυτής της διαδικασίας, η πολιτισμική και καλλιτεχνική αξία των ταινιών, που τις περισσότερες φορές αποδιδόταν εκ των υστέρων από ιστορικούς και κριτικούς του κινηματογράφου. Ο Sorlin αντιπαρέρχεται την πολιτισμική αξία ενός προϊόντος, στην προκειμένη περίπτωση των ταινιών, θεωρώντας πως πρόκειται για ένα ζήτημα ψευδείγγραφο. Αν αναλογιστούμε τον απαξιωτικό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε ο κινηματογράφος στα πρώτα χρόνια της ζωής του,

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

καθώς και τους τρόπους με τους οποίους λειτούργησε, καταλαβαίνουμε πως η εκ των υστέρων αναγνώρισή του ως (έβδομης) τέχνης αποτελεί μια κατασκευή με συγκεκριμένες προδιαγραφές. Από την άλλη πλευρά, οι κοινωνικοί επιστήμονες σήμερα μπορούν να αναλύσουν τις ταινίες ως έναν από τους σημαντικούς ιδεολογικούς λόγους της εποχής παραγωγής των ταινιών αυτών, χωρίς να μένουν μόνο στο προϊόν ταινία και χωρίς να απολυτοποιούν, φτάνοντας στην αντίθετη πλευρά, τον μεγάλο δημιουργό-καλλιτέχνη-αποκλειστικό κατασκευαστή μιας ταινίας, το χαρακτηρισμό και τη θέαση της ταινίας ως αριστουργήματος και την επεξήγηση των ταινιών μέσα από τα βιογραφικά δεδομένα των συντελεστών, όπως πολύ συχνά λειτουργεί ένα μέρος της σύγχρονης κριτικής και θεωρίας στο λογοτεχνικό πεδίο.

Μέσα από τις ταινίες-τεκμήρια του θεατού, παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους η κοινωνία, ή μέρος αυτής, μιλάει για τον εαυτό της και αντιλαμβάνεται το ρόλο της στο γίγνεσθαι. Καταλαβαίνουμε τις παραπάνω παραδοχές αν αναλογιστούμε την επιστημονική προσέγγιση του ελληνικού κινηματογράφου των ειδών της περιόδου 1950-1975. Από την πλήρη ανυπαρξία ως ερευνητικό αντικείμενο, τα τελευταία χρόνια έχει αναγορευτεί σε προνομιακό πεδίο ανάλυσης της κοινωνίας των αντίστοιχων δεκαετιών. Τα διάφορα κινηματογραφικά είδη, από το μελό έως την κωμωδία και από το δράμα έως την ορεινή περιπέτεια, αναδεικνύονται σε προϊόντα που συντάσσονται με ιδιαίτερους τρόπους, πολλές φορές ετερόκλητους, και ταυτόχρονα απευθύνονται σε ένα κοινό, ελάχιστα διερευνημένο, το οποίο, σύμφωνα με την έκφραση του Sorlin, διαθέτει *επάρκεια* που του επιτρέπει να κατανοήσει και να αποδεχτεί τους κώδικες που του προσφέρονται. Η συνεχής και σε βάθος ανάλυση του ελληνικού κινηματογράφου, όπως άλλωστε και η μελέτη άλλων αντικειμένων του λαϊκότροπου πολιτισμού, θα οδηγήσει στην άρση πολλών ιδεοληψιών και προκατασκευασμένων σχημάτων στην ελληνική επιστημονική κοινότητα.

Οι ιδεολογικές και νοοτροπικές διανοητικές εκφράσεις μιας εποχής μπορούν να διερευνηθούν διαμέσου της ανάλυσης των ταινιών αλλά και διαμέσου της εξέτασης τόσο των παραγωγών αυτών των ταινιών όσο και των αποδεκτών τους. Η *επάρκεια* του κοινού θέτει τους περιορισμούς εντός των οποίων κινούνται οι παραγωγοί και, κατά συνέπεια, συντάσσουν τις ταινίες τους. Χωρίς να υπάρχει μία γλώσσα ή μία σταθερή γραμματική του κινηματογράφου, κάθε εποχή δημιουργεί τις δικές της αναμονές και επιθυμίες, καθώς

και τα πεδία εντός των οποίων αναπτύσσονται οι αναπαραστάσεις της. Οι τελευταίες δεν ταυτίζονται αναγκαστικά με αυτές των ταινιών, άλλωστε ο κινηματογράφος δεν είναι, όπως πίστευε ο André Bazin, ένα παράθυρο ανοικτό στον κόσμο. Από την άλλη, η θετικιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας που φέρουν εντός τους οι ταινίες δεν ταυτίζεται με την «πραγματικότητα» αυτής της αναπαράστασης. Οι ταινίες μεταφέρουν εντός τους το σύμπαν και ως εκ τούτου εγκαθιδρύουν, όπως σημειώνει ο Sorlin, μια σχέση «με τους τόπους όπου μορφοποιείται διαρκώς η ιδεολογία». Γι' αυτό και όσοι ασχολούνται με τη σχέση κινηματογράφου και Ιστορίας κατανοούν τη μεγάλη σημασία που έχει η ανάδειξη των τρόπων σύνταξης των ταινιών, η συσχέτισή τους με την ιδεολογία της εποχής και η προβολή της πολιτικής διάστασης. Τέλος, η ανάλυση των ταινιών καθώς και του πεδίου παραγωγής τους, της νοοτροπίας του πεδίου αυτού και των αποδεκτών του, προϋποθέτει πως πρέπει να αναζητείται κάθε φορά και η καταλληλότερη μεθοδολογία προσέγγισης που να είναι ταιριαστή ως προς το αντικείμενο. Η αγάπη προς τον κινηματογράφο και τα προϊόντα του είναι μία βασική αρχή αλλά δεν αρκεί από μόνη της για την προσέγγιση του αντικειμένου. Η μετατροπή του θεατή σε μελετητή είναι μια σύνθετη διαδικασία που απαιτεί τις παραδοχές που αναφέραμε.

Ο Sorlin προφητικά τονίζει πως ο κινηματογράφος αποτελεί ένα μόνο παράδειγμα, και ίσως αρκετά περιορισμένο, *μαζικής πολιτισμικής πρακτικής* και πως οι μελέτες του οπτικοακουστικού τομέα στον 20ό αιώνα (πόσο μάλλον στον αιώνα που βρισκόμαστε τώρα!) θα πρέπει να επεκταθούν στην τηλεόραση και στα νέα μέσα. Στη χώρα μας, η μελέτη της τηλεόρασης καθώς και των νέων οπτικοακουστικών μέσων είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Κι όμως, πρόκειται για σημαντικά εργαλεία που μεταγράφουν οπτικοακουστικά τον κόσμο και στη συνέχεια διαχέουν, μέσα από πολλαπλές αναπαραστάσεις, τις μεταγραφές αυτές.

Καταλήγουμε με κάποιες διευκρινίσεις προς τον έλληνα αναγνώστη σχετικά με το τεχνικό διάβασμα του βιβλίου του Sorlin. Για όλα τα βιβλία της σειράς έχουμε επιλέξει κοινό τρόπο στην παρουσίαση των ταινιών, με γνώμονα αφενός την ομοιομορφία της και αφετέρου τη χρηστικότητα του κάθε βιβλίου για τον έλληνα αναγνώστη. Έτσι, η κάθε ταινία που αναφέρεται στο κείμενο παρουσιάζεται με τον ελληνικό τίτλο παρουσιάσής της στο εμπορικό κύκλωμα. Ο γάλλος συγγραφέας θεωρεί πως η κάθε κινηματογραφική ταινία είναι το

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

πολιτισμικό προϊόν πολλών εμπλεκόμενων ατόμων και διαδικασιών και ως εκ τούτου δεν αναφέρει το σκηνοθέτη κάθε ταινίας αλλά μόνο τον τίτλο της.

Πολύ σωστά, κατά τη γνώμη μας, προσδιορίζει το χώρο του κινηματογράφου ως ένα *κοινωνικό σύνολο πολιτισμικής παραγωγής*, όπου όλοι οι εμπλεκόμενοι φορείς αναφέρονται ως προς αυτό, αναγνωρίζονται και αυτοπροσδιορίζονται ως προς το σύνολο της παραγωγής. Στην ουσία, πρόκειται για ένα πεδίο με τη σημασία που αποδίδει σε αυτό ο Pierre Bourdieu και του οποίου η σημασία είχε ελάχιστα απασχολήσει την κοινωνική επιστήμη του δυτικού κόσμου στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Από την άλλη, η εμμονή της γαλλικής, και όχι μόνο, θεωρητικής σκέψης του κινηματογράφου γύρω από τη θεωρία του δημιουργού (auteur) είχε απολυτοποιήσει, αφενός, τον κυρίαρχο ρόλο του σκηνοθέτη-παντογνώστη ως αποκλειστικά υπεύθυνου δημιουργού των κινηματογραφικών ταινιών και, αφετέρου, την πολωτική διάκριση ανάμεσα σε έναν κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο και έναν κινηματογράφο καλλιτεχνικό.

Ο αναγνώστης που θέλει να μάθει περισσότερα για την κάθε ταινία θα προστρέξει στη *Συμπληρωματική Φιλμογραφία* όλων των αναφερόμενων ταινιών που συντάξαμε στο τέλος του βιβλίου. Εκεί μνημονεύεται ο πρωτότυπος τίτλος της κάθε αναφερόμενης εντός του κειμένου ταινίας, ο ελληνικός τίτλος έκδοσής της στις αίθουσες και η μετάφραση του πρωτότυπου τίτλου, όταν αυτός είναι διαφορετικός από τον ελληνικό. Επίσης, αναφέρεται ο σκηνοθέτης, η χώρα παραγωγής και το έτος παραγωγής. Πάντως, ο ίδιος ο συγγραφέας παραθέτει *Φιλμογραφία* με τις έντεκα ταινίες που αναλύει στο τρίτο μέρος του βιβλίου, με όλα τα στοιχεία τους (σκηνοθεσία, σενάριο, παραγωγή, φωτογραφία, ηθοποιία κ.λπ.).

Στο *Βιβλιογραφικό Σημείωμα* του συγγραφέα, επίσης, στο τέλος του βιβλίου, ενσωματώσαμε τις περιπτώσεις που τα αναφερόμενα βιβλία ή άρθρα έχουν εκδοθεί στα ελληνικά. Ακόμα, προσθέσαμε μία μικρή *Συμπληρωματική Βιβλιογραφία* επί του αντικειμένου. Όπου κρίθηκε απαραίτητο, προσθέσαμε επεξηγηματικές υποσημειώσεις με την ένδειξη (Σ.τ.Ε.). Τέλος, ο αναγνώστης μπορεί να συμβουλευτεί το ευρετήριο και τους πίνακες με τα φωτογράμματα από τις αναφερόμενες ταινίες στο τέλος του βιβλίου.

Χρήστος Δερμεντζόπουλος
Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων