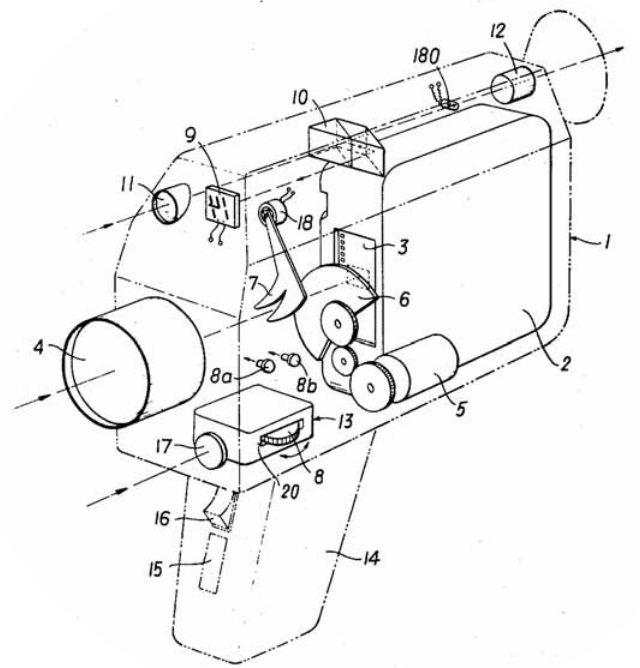


Ένα ανέφικτο σινεμά; Η προλεταριακή avant-garde στο Λος Άντζελες.

Μέρος 3ο. (Ριζοσπαστικό σινεμά και Χόλυγουντ -
Η περίπτωση των Weather Underground)



Ολοκληρώνουμε σε αυτό το τεύχος τη δημοσίευση του κειμένου “An impossible cinema? The proletarian avant-garde in Los Angeles” (2003) του David E James που περιδιαβαίνει την ιστορία της αμερικάνικης αριστεράς μέσα από τις προσπάθειες της τελευταίας να δημιουργήσει έναν ταξικό κινηματογράφο ή να καταγράψει σε φιλμ τις ιστορικές της (πλέον) μάχες. Στο τρίτο αυτό μέρος, ο συγγραφέας εξετάζει την περίπτωση του ντοκιμαντέρ της οργάνωσης Weather Underground σαν τον κινηματογραφικό επίλογο εκείνης της συγκλονιστικής περιόδου που έχει πλέον αποτυπωθεί στο συλλογικό κινηματικό θυμικό, με τη συντομευμένη ονομασία “68”.

Το καλοκαίρι του '69 -και ενώ το LAN είχε ήδη αρχίσει να παρακμάζει- κυκλοφόρησε το φιλμ Easy Rider¹. Ιδιοποιούμενο όλες τις καινοτομίες του underground σινεμά και ακυρώνοντας παράλληλα κάθε ουτοπικό υπαινιγμό, ο “Ξέγνοιαστος Καβαλάρης”, απέδειξε στα χολιγουντιανά στελέχη πως οι αντικουλτούρες μπορούσαν να παραμορφωθούν με τον πιο κυνικό τρόπο και πως οι αποτυχίες τους μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο εκμετάλλευσης και εμπορευματοποίησης. Σαν αποτέλεσμα αυτής της συλλογικής -εκ μέρους των αφεντικών- διαπίστωσης, κυκλοφόρησε στο άμεσο διάστημα ένα πλήθος ταινιών, πολλές απ' τις οποίες κόπιαραν ευθέως τα Newsreel φιλμ. Για παράδειγμα το Zabriskie Point, του Michelangelo Antonioni (1970/ Metro-Goldwyn-Mayer) έχει ξεσηκώσει ολόκληρες σκηνές απ' την ταινία του San Francisco Newsreel, San Francisco State: On Strike (1969) στην προσπάθειά του να εκπονήσει τη δυστοπική φαντασίωση “ένός λευκού που παίρνει τα όπλα μαζί με τους μαύρους” (όπως αναφέρει σαρδόνια ο πρωταγωνιστής). Στην αλλοτριωμένη εμπορική ρηχότητα του Zabriskie Point -όπως και στη διεθνή μπουρζουάδικη φιλμογραφία γενικά- οι καλύτερες στιγμές της κοινωνικής δημιουργικότητας και διαφυλετικής ενότητας της Νέας Αριστεράς, γίνονται αντικείμενα σφετερισμού από ένα θέαμα γαμησιού και καταστροφής για να κορυφωθούν με το προμήνυμα ενός οικολογικού αίσχους μέσω του βομβαρδισμού της Φιλιππινέζικης ζούγκλας στο Αποκάλυψη Τώρα (1979), την πιο ανεκδιήγητη απολογία για την εισβολή στο Βιετνάμ και τον πιο βέβηλο σφετερισμό που παράχθηκε ποτέ πάνω στην αισθητική και τον πολιτικό ριζοσπαστισμό των 60s.

Παρά το γεγονός πως το Χόλυγουντ κατάφερε να συνδεθεί με τη νεανική κουλτούρα και παρά το ότι τα “youth rix”² έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εικονοποιία της Νέας Αριστεράς, η πιθανότητα να αποτελέσει η βιομηχανία κινηματογράφου θετικό παράγοντα στην εξέλιξη των εργατικών κινημάτων δεν έδειχνε

καλύτερη απ' ό,τι στην εποχή του Rotamkin³. Την ίδια στιγμή που η κινηματογραφική πρωτοπορία έδειχνε να προκαταβάλλεται από την πολιτική του διαχωρισμένου φεμινισμού και του ζητήματος των “ταυτοτήτων”, η εργατική τάξη έπαψε να αποτελεί το αντικείμενο οποιουδήποτε είδους ταινιών. Παρόλ' αυτά στο Λος Άντζελες, μέσα στη ζοφερή αυγή μιας νέας πανεθνικής επίθεσης στην εργατική τάξη, δύο μηνιακά γεγονότα ξέσπασαν για λίγο σαν το μεταθανάτιο σκίρτημα του φοιτητικού κινήματος, συνδεδεμένα με τις δύο πιο ασυνήθιστες διασπάσεις της Νέας Αριστεράς, τον Symbionese Liberation Army (SLA) και τους Weather Underground.

Weather Underground

Τον Μάη του '74, το LAPD επανέλαβε την καταστροφή των αρχηγείων των Μαύρων Πανθήρων πυρπολώντας ακόμα ένα σπίτι στο South Central, λίγα μίλια μακριά απ' τη διασταύρωση Fifty-Fourth και Compton. Ταμπουρωμένα στο σπίτι αυτό βρίσκονταν έξι μέλη της πιο ανεκδιήγητης, ανίκανης και τυχοδιωκτικής παρωδίας της Νέας Αριστεράς: του Symbionese Liberation Army. Ο SLA ήταν μια διαφυλετική ομάδα που είχε την καταγωγή της στην Bay Area και διατηρούσε δεσμούς με τους Πάνθηρες του San Francisco, καθώς και με άλλες ομάδες βετεράνων και αλληλέγγυων στους φυλακισμένους. Η οργάνωση έγινε αρχικά γνωστή όταν δύο από τα μέλη της κατηγορήθηκαν για τη δολοφονία ενός προοδευτικού μαύρου σχολικού επιθεωρητή, ωστόσο το γεγονός που τους έφερε στο πρώτο πλάνο της δημοσιότητας ήταν η απαγωγή της Patricia Hearst, κόρης του πατριάρχη της μηντιακής δυναστείας των Hearst και εγγονής του William Randolph, βαρόνου των μίντια (στη ζωή του οποίου βασίζεται και το έργο του '41 “Πολίτης Κέιν” απ' τον Orson Welles). Απαιτώντας σαν χειρονομία “καλής θέλησης”, τη διανομή 70 δολαρίων σε κάθε ανάπηρο βετεράνο και κάθε παραλήπτη επιδόματος πρόνοιας στην Καλιφόρνια, η οργάνωση διέφυγε προσωρινά στο Los Angeles. Ωστόσο η φρενίτιδα με την οποία τελικά εξολοθρεύτηκε (περισσότεροι από 500 άνδρες του LAPD και του FBI σπατάλησαν πάνω από 9000 σφαίρες στο κρησφύγετο πριν αυτό, τελικά, τυλιχτεί στις φλόγες) ήταν μικρότερη απ' την μηντιακή φρενίτιδα που κάλυψε το περιστατικό ζωντανά⁴. Και παρόλο που η πανωλεθρία του SLA παρουσιάστηκε σαν μια σατυρική σαπουνόπερα της Νέας Αριστεράς, μια έκρηξη που είχε πυροδοτηθεί από την ανάμειξη τραγωδίας και φάρσας, δεν έμελλε να είναι το τελευταίο κομμάτι των μεταλλαγμένων ριζοσπαστικών μίντια. Ο επίλογος στην ιστορία της καταπίεσης και της κοινωνικής ψύκωσης που αυτή δημιούργησε, γράφτηκε στο LA ένα χρόνο αργότερα με το φιλμ Underground, το οποίο φτιάχτηκε το '76 από τη φράξια του Revolutionary Youth Movement, τους Weather Underground. Η οργάνωση σχηματίστηκε από τα μέλη των Weathermen που είχαν διαφύγει της σύλληψης στο Chicago (σμ: βλέπε φωτό 1) και που φυγάδες όντας υποστήριζαν την παγκόσμια επανάσταση που πίστευαν πως είχε ξεκινήσει στο Βιετνάμ και στην Κούβα. Τρεις από αυτούς σκοτώθηκαν από έκρηξη που προκλήθηκε κατά τη διάρκεια κατασκευής βόμβας ενώ οι υπόλοιποι -αν και υπό στενή αστυνομική επιτήρηση- συνέχισαν να εκτελούν συμβολικά χτυπήματα, όπως η τοποθέτηση εκρηκτικού μηχανισμού στο Καπιτώλιο.

Οι Weather Underground κατάφεραν παρόλ' αυτά να εκδώσουν ένα σημαντικό μανιφέστο, με τον τίτλο Prairie Fire, σαν αναφορά στο γνωστό σύνθημα του Μάο⁵. Το βιβλίο αποτελούσε ταυτόχρονα έναν απολογισμό της μέχρι τότε δράσης της Νέας Αριστεράς, αναγνωρίζοντας τα λάθη του φοιτητικού κινήμα-

1. σμ: σενάριο, σκηνοθεσία και παραγωγή Peter Fonda, Dennis Hopper, και Terry Southern. Ταινία ορόσημο για την εποχή της -και όχι μόνο- αποτέλεσε τον πρώτο σαφή εναγκαλισμό του Χόλυγουντ με την αντικουλτούρα της εποχής.

2. σμ: ταινίες με νεανικό προσανατολισμό.

3. σμ: βλέπε antifa #29.

4. σμ: Πλάνα του εμφανώς σκηνοθετημένου “ρεπορτάζ”, μπορούν να βρεθούν στο you tube γράφοντας SLA/LAPD SHOOTOUT IN LOS ANGELES (MAY 17, 1974). Το ενδιαφέρον των πλάνων έγκειται -ανάμεσα σε όλα τα άλλα- στο ότι αποτελούν την πρώτη ίσως περίπτωση που η αμερικάνικη τηλεόραση κάλυψε ζωντανά μια αστυνομική επιχείρηση -με τις πολιτικές συνδηλώσεις που συνεπάγεται κάτι τέτοιο).

5. σμ: a single spark can start a prairie fire: μια σπίθα αρκεί να προκαλέσει πυρκαγιά στο λιβάδι.



τος, ενώ παράλληλα διατηρούσε τον προταγματικό χαρακτήρα της ομάδας συνηγορώντας υπέρ των προσπαθειών της για σύνδεση με τους αγώνες της εργατικής τάξης, των γυναικών και των εθνικών μειονοτήτων ως κομμάτι του παγκόσμιου ξεσηκωμού ενάντια στον αμερικάνικο ιμπεριαλισμό. Εντυπωσιασμένος απ' την εν λόγω έκδοση, ο σκηνοθέτης Emile de Antonio (γνωστός για τις πολιτικές ταινίες του όπως το "Η χρονιά του γουρουιού" κ.α.) ήρθε σε επαφή με την οργάνωση και παράλληλα στρατολόγησε τους Mary Lampson και Haskell Wexler για να γυρίσουν μια ταινία που θα βοηθούσε την ομάδα να αποκτήσει δημόσια φωνή. Παρόλο που και οι τρεις ήταν βετεράνοι αξιοσημείων πολιτικών ταινιών, το συγκεκριμένο πρότζεκτ, όπως γινόταν κατανοητό απ' τον ίδιο το σκηνοθέτη, έμοιαζε θεμελιωδώς ανέφικτο: το ασταμάτητο κυνηγητό με το FBI ήταν αποτρεπτικό για την κινηματογράφηση των προσώπων των μελών της οργάνωσης και ακόμα και αν κάποτε το φιλμ ολοκληρωνόταν υπήρχε ο κίνδυνος της κατάσχεσής του απ' το FBI και της δικαστικής δίωξης του σκηνοθέτη. Όπως και να' ξε, μετά από περίτεχνα μέτρα ασφαλείας, την Πρωτομαγιά του '75 (για την ιστορία: μια μέρα μετά την απελευθέρωση της Σαϊγκόν) σε ένα αμπαρωμένο σπίτι στο Λος Άντζελες, ο De Antonio και οι συνεργάτες του ξεκίνησαν το τριήμερο γύρισμα συνεντεύσεων με 5 από τα εναπομείναντα μέλη της οργάνωσης. Φωτογραφημένα είτε πίσω από παραπέτασμα, είτε μέσω αντανάκλασης σε καθρέφτη που είχε τοποθετηθεί από πίσω τους (έτσι ώστε μόνο το πίσω μέρος του κεφαλιού τους να είναι ορατό) οι ακτιβιστές περιέγραψαν λεπτομερώς τη φιλοσοφία της οργάνωσης, πραγματοποιώντας αναδρομή στους αγώνες που ενέπνευσαν την πολιτική τους συνειδητοποίηση και τις εξεγερτικές δράσεις στις οποίες συμμετείχαν. Στην τελική κόπια της ταινίας ανάμεσα στις εν λόγω συνεντεύσεις παρεμβάλλεται στα κατάλληλα σημεία ντοκουμαντερίστικο υλικό (πολύ από το οποίο είχε τραβηχτεί ή διανεμηθεί από τα Newsreel), σχετικό με τις πολιτικές δραστηριότητες που ήταν συναφείς με τη δράση της ομάδας: το αμερικάνικο κίνημα πολιτικών δικαιωμάτων, οι απελευθερωτικοί αγώνες σε Κούβα και Βιετνάμ, το διεθνές αντιπολεμικό κίνημα, το φοιτητικό κίνημα στις ΗΠΑ -στο οποίο συμπεριλαμβάνονταν και η απεργία του '68 στο πανεπιστήμιο της Κολούμπια) και ο αντιαποικιακός αγώνας στο Πουέρτο Ρίκο.

Αν και το μεγαλύτερο μέρος του φιλμ αποτελείται από μονταρισμένα πλάνα των μη αναγνωρίσιμων φυγάδων και από ανακυκλωμένο υλικό του παγκόσμιου κινήματος στην τελευταία ενότητα κάποια από τα άτο-

μα αυτά βγαίνουν στους δρόμους του Λος Άντζελες και παίρνουν συνεντεύξεις από εργάτες, στην περιοχή γύρω από το τοπικό κέντρο ανεργίας. Φυσικά, τέτοιες παράτολμες κινήσεις δε θα μπορούσαν να μην έχουν αντίκτυπο. Η ολοκλήρωση της ταινίας επιταχύνθηκε μετά από μια παρόμοια εξόρμηση εκτός σπιτιού, όταν οι δημιουργοί του φιλμ συνόδεψαν τα μέλη της οργάνωσης σε νοσοκομείο μιας φυλετικά μεικτής περιοχής, όπου και έτυχε να καταγραφούν από τις κάμερες του LAPD. Μόλις οι ακτιβιστές εντοπίστηκαν, η αστυνομία ειδοποίησε το FBI το οποίο με τη σειρά του κάλεσε το συνεργείο να παρουσιαστεί στο δικαστήριο, με την ελπίδα να κατασχεθεί τα αρνητικά και τις ηχογραφήσεις, όπως είχε γίνει και στη περίπτωση του "Αλατιού της Γης"⁶. Ωστόσο, σε αντίθεση με το κλίμα τρομοκρατίας που είχε επικρατήσει στην τότε περίπτωση, αυτή τη φορά η Χολιγουντιανή κοινότητα υποστήριξε το εγχείρημα, με τον πρόεδρο της Ένωσης Σκηνοθετών να διαβάζει μια επίσημη ανακοίνωση με την προοπτική να καταχωρηθεί στα βουλευτικά αρχεία και ακόμα και τον ίδιο τον Ελία Καζάν⁷ να μιλά ανοικτά υπέρ του. Μ' αυτόν τον τρόπο η κλήτευση αποσύρθηκε ολοκληρωτικά και παρόλο που η επιτήρηση του FBI συνεχίστηκε, οι de Antonio και Lampson ήταν σε θέση να ολοκληρώσουν και να διανείμουν την ταινία.

Η δομή του Underground αντανάκλα τη συνεργασία των δύο ομάδων, (κινηματογραφικής και πολιτικής) που το δημιούργησαν. Επιπλέον, ακριβώς όπως και το Repression⁸, δηλώνει ευθέως τις πολιτικές προτεραιότητες των δημιουργών του και τις συνθήκες της ίδιας του της παραγωγής, μέσα από τις δύο βασικές ποιότητες του να αντανάκλουν έντονα την Μπρεχτιανή αντίληψη περί "μη τελειότητας"⁹ και άλλων παρόμοιων αισθητικών πολιτικών αντιλήψεων εκείνης της περιόδου πάνω στο σινεμά. Απ' τη μία πλευρά, η ενσωμάτωση παλιότερων πολιτικών ταινιών σαν αναφορά σε γεγονότα του παρελθόντος (μέσα απ' το editing των de Antonio και Lampson) κρατούσε σε ροή το διάλογο μεταξύ των ακτιβιστών όπως αυτός εξελισσόταν στα πλαίσια του ίδιου του φιλμ αλλά και το ότι συμπεριελάμβανε πολιτικά στελέχη έξω από αυτό, άνοιξε ένα διάλογο του Underground με άλλες ταινίες. Κατά δεύτερον, η χρήση μιας σχεδόν αδιαφανούς γάζας σαν παραπέτασμα, όπως και η χρήση των καθρεφτών, εξυπηρέτησαν στο να διαχωριστεί ο ήχος από την εικόνα και να κατευθυνθεί η προσοχή στο πολιτικό περιεχόμενο, όπως και στο να αποτραπεί η εννόηση των λεγομένων των ομιλητών σαν προσωπικές εξομολογήσεις. Απεικονίζοντας την κατάσταση μέσα στην οποία παράχθηκε το φιλμ, αυτοί οι μηχανισμοί μεταμφίσεως αναλογικοποίησαν και την κοινωνικο/πολιτική λειτουργία της ταινίας. Όπως ανέφερε και ένα από τα μέλη των W.U., "το παραπέτασμα που βρίσκεται ανάμεσα σε εμάς και τους θεατές είναι αποτέλεσμα του πολέμου στο Βιετνάμ. Θα προσπαθήσουμε να περάσουμε από μέσα του". Καταγράφοντας και παρακάμπτοντας ταυτόχρονα την αδυνατότητα του να δείξουν τα πρόσωπά τους, τα παραπέτασμα εμφανίζονται σαν εμπόδια στην επικοινωνία, ωστόσο, στην πραγματικότητα καθιστούν την επικοινωνία εφικτή. Επιτρέπουν στις φωνές των ριζοσπαστών -και κατά συνέπεια στις ιδέες τους- να γίνουν ακουστές, εξασφαλίζοντας πως τα ίδια τα άτομα θα παραμείνουν αόρατα -κάτι που αποτελεί και τους ακριβείς όρους του πολιτικού τους πρότζεκτ.

Το Underground θα μπορούσε να είχε γυριστεί οπουδήποτε. Γυρίστηκε, ωστόσο, στο Χόλυγουντ. Απηχώντας τις δυσκολίες αλλά παράλληλα και την επιτυχία της post production δουλειάς του "Αλατιού", ο Wexler προώθησε το υλικό στη δική του εταιρία παραγωγής και οι επαγγελματικές διασυνδέσεις του, τού επέτρεψαν να πραγματοποιήσει ο ίδιος την ηχητική μεταφορά, καθήκοντα τα οποία αν είχαν εκτελεστεί με διαφορετικό τρόπο θα είχαν αναμφισβήτητα οδηγήσει στον εντοπισμό απ' το FBI και στον τερματισμό της δουλειάς. Ποιος θα μπορούσε να βρει καλύτερη παρομοίωση για τη σχέση ριζοσπαστικού και mainstream σινεμά αλλά και για τα δεινά ενός σκηνοθέτη στο Λος Άντζελες που προσπαθούσε να σχετιστεί με την εργατική τάξη, από αυτήν της ασφυξίας που προκαλεί η απομόνωση ενός οχυρωμένου σπιτιού, περιτριγυρισμένου απ' το Χόλυγουντ και το FBI και της τελικής ανακούφισης μετά από μια σύντομη -και σχεδόν ολέθρια- εξόρμηση στους δημόσιους δρόμους;

Όσο έντιμο, ωστόσο, και να ήταν το επαναστατικό φρόνημα των Weather Underground αλλά και αυτό του σκηνοθέτη, να ανταμώσουν με την εργατική τάξη στη γέφυρα του σινεμά, κάτι τέτοιο ήταν πλέον όχι απλά ανέφικτο αλλά και αναξίπιστο. Μέχρι τη στιγμή της κυκλοφορίας του φιλμ, ο ιδεαλισμός και ο τυχοδιωκτισμός που είχαν ενσταλαχθεί στις Μέρες της Οργής έμοιαζε σχεδόν αδιανόητος. Η προλεταριακή συνείδηση είχε ασθενήσει και η κρατική βία γινόταν ακόμα πιο καταγιοστική. Το Underground σημάδεψε όχι μόνο τα επιτεύγματα ενός εργατικού σινεμά, μα επίσης και την αδυνατότητά του- τουλάχιστον για την ώρα.

6. σμ: βλέπε #29.

7. σμ: γνωστός ρουφιάνος μεγαλοσκηνοθέτης ελληνικής καταγωγής που κάρφωσε δεκάδες συναδέλφους του στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Πράξεων. Από ό,τι φαίνεται προσπάθησε με την κίνησή του αυτή να ξεπλυθεί

8. σμ: βλέπε #30.

9. σμ: Το ύφος του "ατελούς σινεμά" ήταν καθορισμένο από τις τεχνικές και τις ποιότητες που προέκυψαν από τα ορθόδοξα μαρξιστικά συμφραζόμενα περί "πρωτοκαθεδρίας του περιεχομένου επί της μορφής". Πιο απλά: χρήση αρχαιολογικών χαρακτήρων, υπερφωτισμένης ή υποφωτισμένης φωτογραφίας, υπερβολική κίνηση της κάμερας, παρουσίαση ιστορικών γεγονότων, ευρεία χρήση κάμερας-στο- χέρι κτλ.