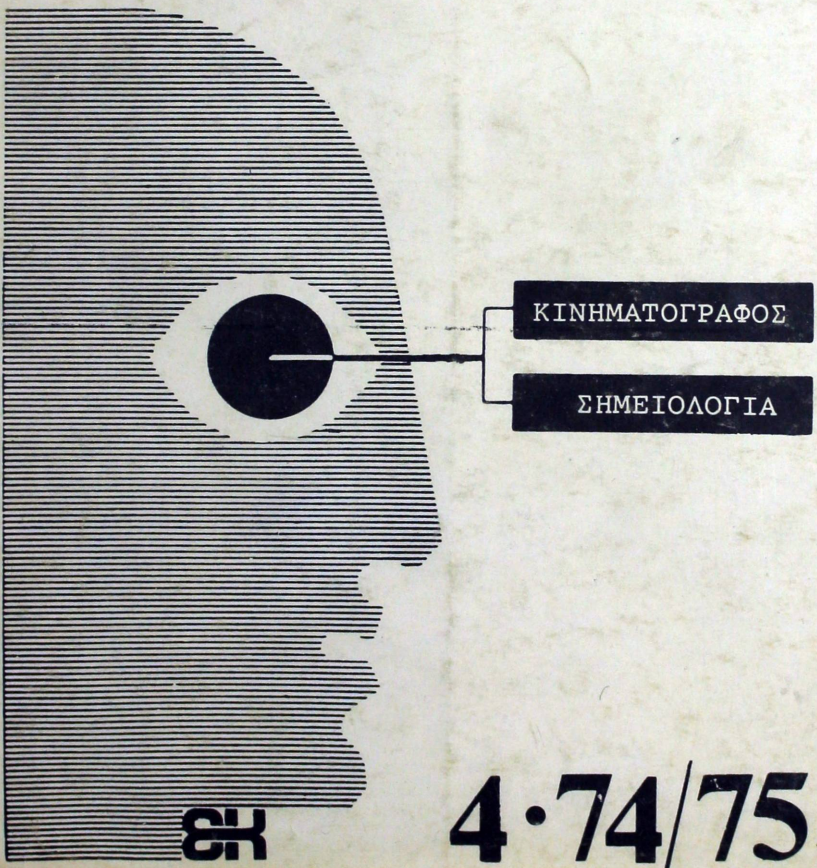
ΦΙΛΜ

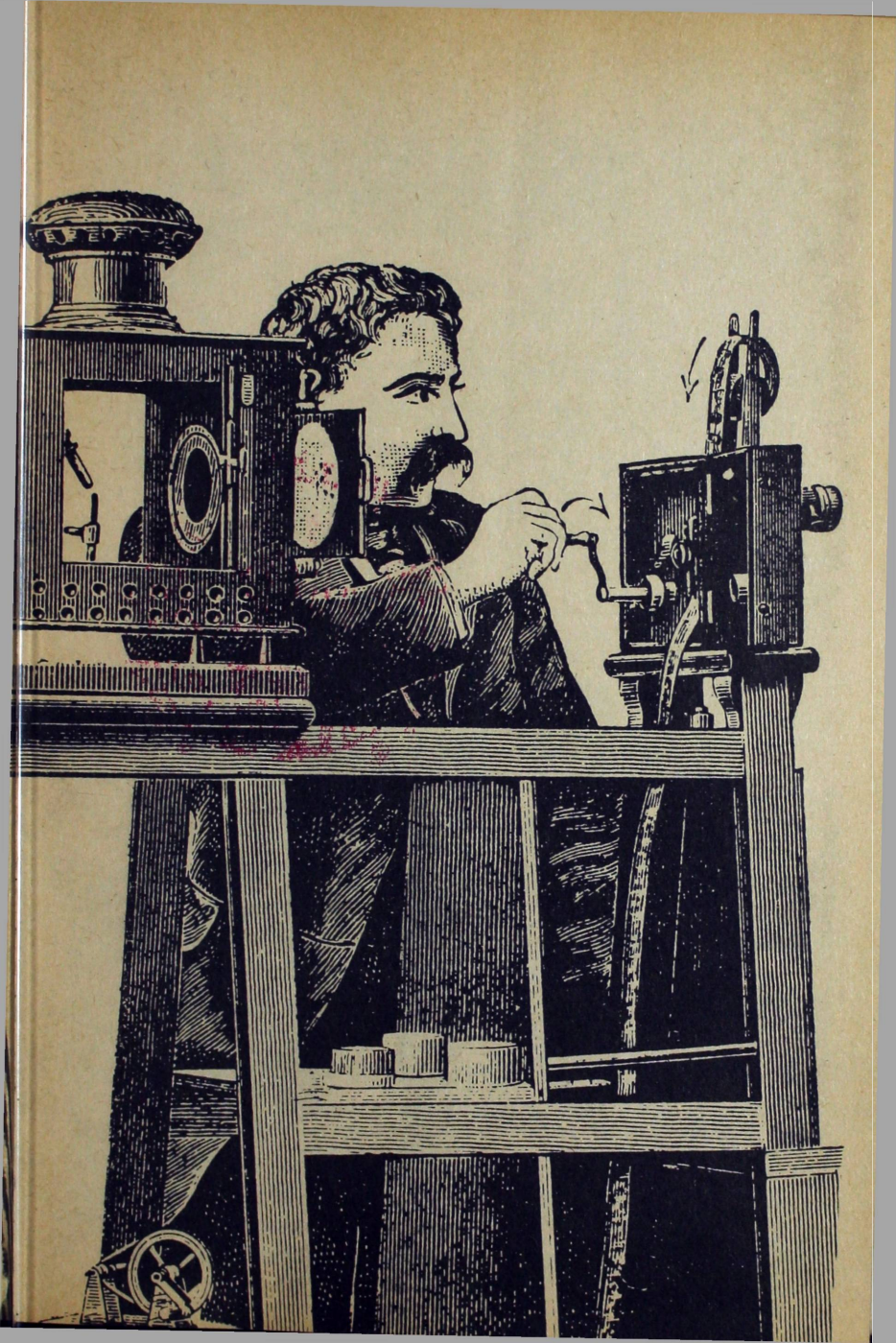
περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

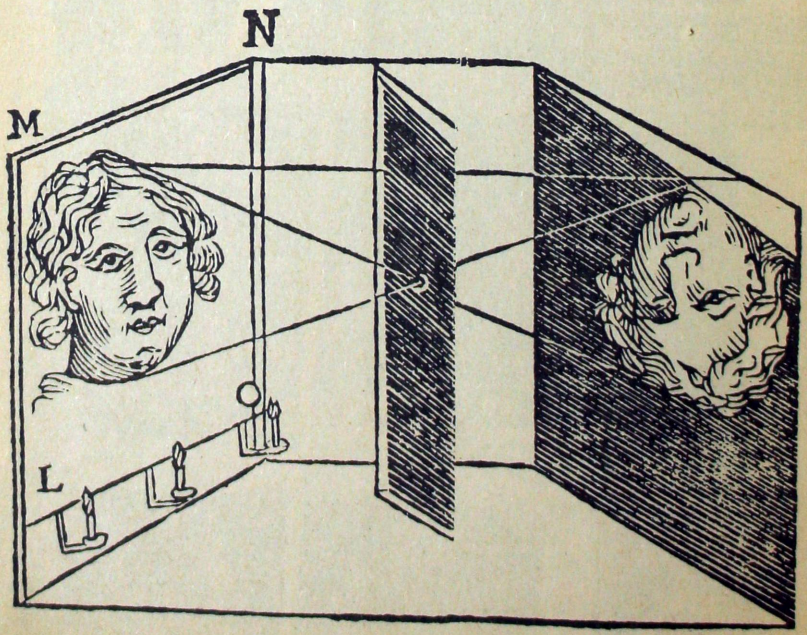


4·74/75

ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΙΝΑΣ ΖΑΝΝΑ
ΟΡΦΕΙΑ

II-000000000444




N
M
L

φιλμ

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ:

ΤΟΜΟΣ Α' * ΤΕΥΧΟΣ 4ο

Χειμώνας 74/75

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

«ΕΦΗΜΕΡΑ» 485

- 80 Χρόνια Κινηματογράφος
- ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
- «Ἱστορία τῶν CAHIERS DU CINEMA»
- Κινηματογραφική Παιδεία

RONALD LEVACO — Ὁ Κουλέσωφ καὶ ἡ Σημειολογία 553

ΛΕΒ ΚΟΥΛΕΣΩΦ — «Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ» 561

Σ. Α.Ι.ΖΕΝΣΤΑ.Ι.Ν — Ἡ Κινηματογραφική ἀρχὴ καὶ τὸ Ἰδεόγραμμα 572

JEAN NARBONI — Εἰσαγωγὴ στὴν «ΠΟΕΤΙΚΑ ΚΙΝΟ» 584

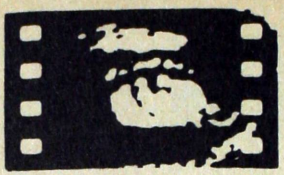
ΓΙΟΥΡΙ ΤΥΝΙΑΝΩΦ — Τὰ θεμέλια τοῦ Κινηματογράφου 596

ΜΠΟΡΙΣ Α.Ι.ΣΕΝΜΠΑΟΥΜ — Προβλήματα τῆς Κινηματομαρφικῆς 612

JEAN EPSTE.Ι.Ν — «Ἡ νόηση μιᾶς μηχανῆς» (ἀποσπάσματα) 640

GILBERT COHEN-SÉAT — ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ 644

Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος συνεργάστηκαν ἐπίσης οἱ: Τ. Ἀντωνόπουλος, Γ. Παπαδημητρίου, Ἰ. Καρατζαφέρη, Ἀ. Χατζηδάκης, Μ. Καλλιπολίτης, Ν. Παναγιωτόπουλος, Λ. Θεοδωρακόπουλος καὶ Μ. Κουτσούρη.



φιλμ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ἰδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Ἐκδότης -
Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Ὑπεύθυνοι σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :
Ἔκδοσης — Θ. Ρεντζῆς, Σίνα 58
Τυπογραφείου — Ἰ. Ζόμπολας, Φρυγίας 19

© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39
ΤΗΛ. 324.6633

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
Συνδρομὴ ἐτησία Δρχ. 200
Φοιτητικὴ ἐτησία Δρχ. 160
Ἐξωτερικοῦ $ 8.00

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στὴν ΑΘΗΝΑ — Στὰ Βιβλιοπωλεῖα :
«Α—Ω» — Ἀκαδημίας 57
«ΔΩΔΩΝΗ» — Ἀσκληπιοῦ 3
«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα
«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40
«ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ» — Μασσαλίας 5
«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι
«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

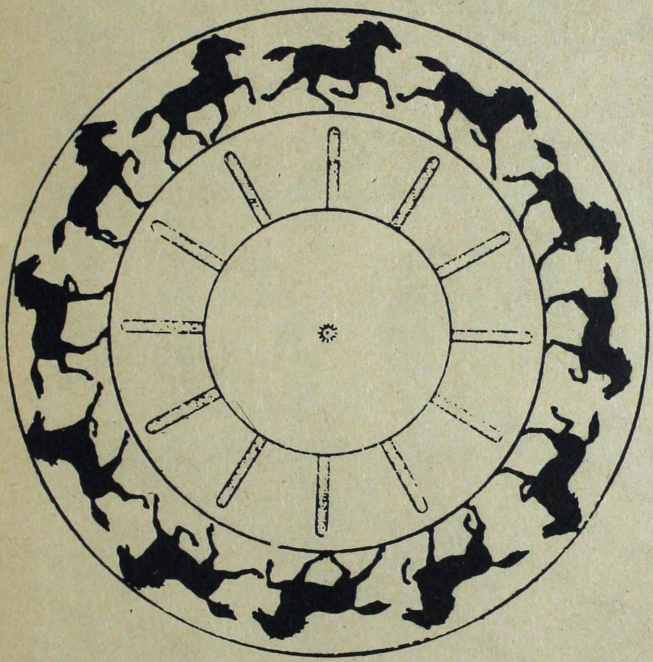
Στὴν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :
«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21
«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Ἑρμοῦ 44

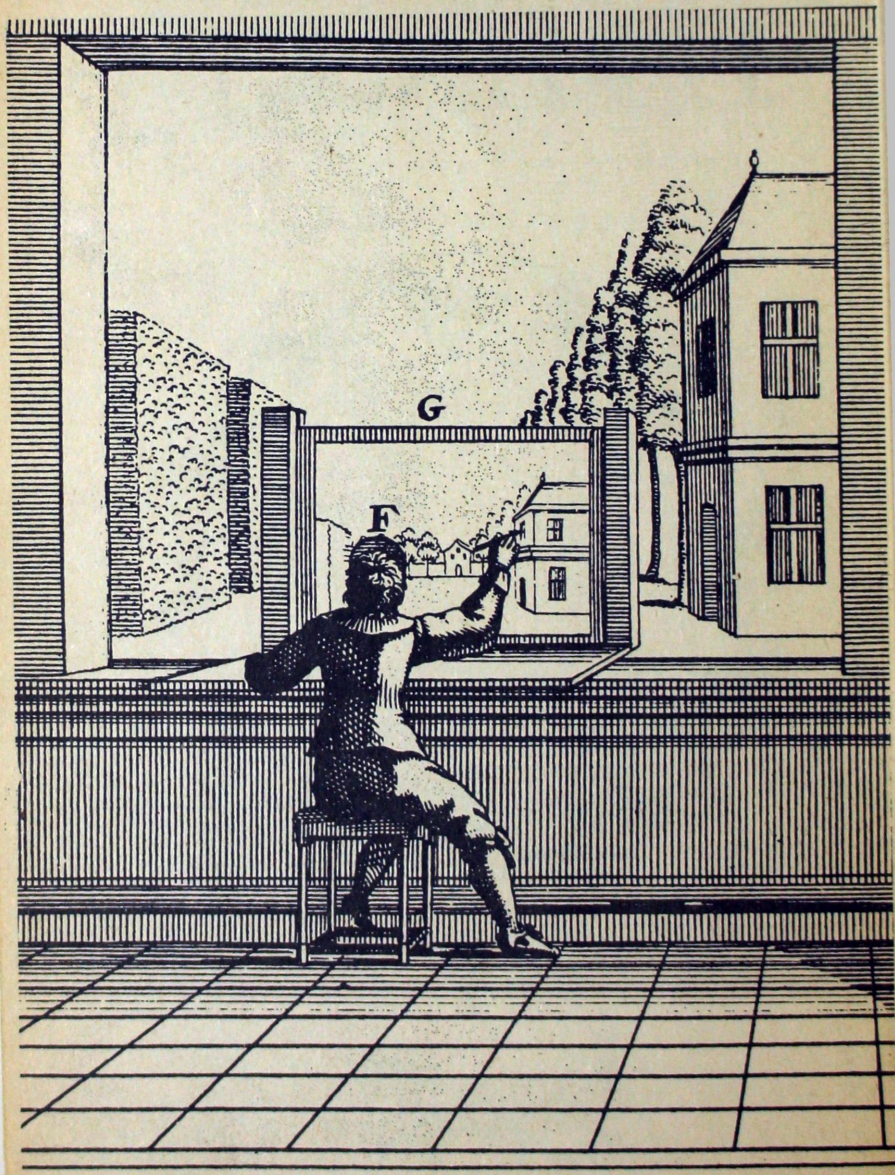
Καὶ ΠΑΤΡΑ :
«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Ἁγ. Νικολάου 32

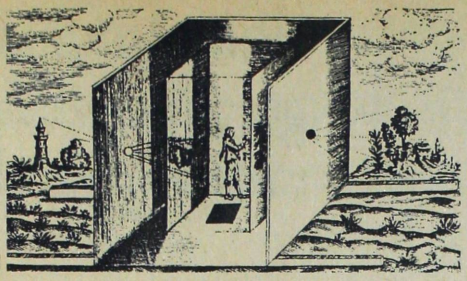
Ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος ἢ τοῦ ἐξωτερικοῦ μπορεῖτε ν' ἀπευθύνεσθε στόν :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Ἀθῆναι 132 ●

ΕΦΗΜΕΡΑ




G
F



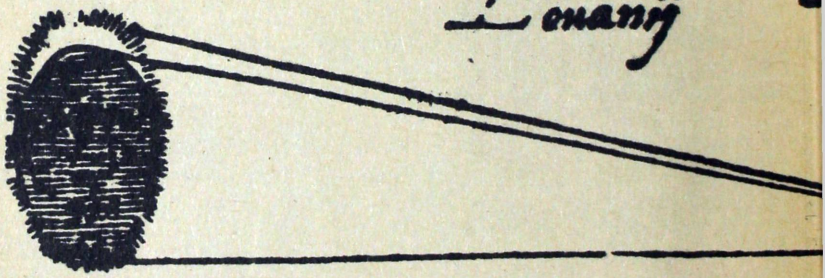
«Ἐκεῖνο τὸ παράθυρο, ἐκεῖνος ὁ πλατὺς ὁρίζοντας, ἐκεῖνα τὰ μαῦρα σύννεφα, ἐκείνη ἡ θάλασσα ποὺ λυσσομανᾶ, ὅλ' αὐτὰ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μιὰ εἰκόνα... Ξέρετε πῶς οἱ ἀκτίνες τοῦ φωτός, ποὺ ἀντανακλοῦν τὰ διάφορα σώματα, ἀποτελοῦν μιὰ εἰκόνα καὶ ζωγραφίζουν τὸ εἴκασμα ποὺ ἀντανακλᾶται πάνω σ' ὅλες τὶς γυαλιστερὲς ἐπιφάνειες, γιὰ παράδειγμα, πάνω στὸν ἀμφιβληστροειδῆ, στὸ νερό, καὶ στὸ γυαλί. Τὰ στοιχειώδη πνεύματα προσπάθησαν νὰ ἀποτυπώσουν τὰ φευγαλέα αὐτὰ εἰκάσματα· σύνθεσαν μιὰ λεπτὴ ὕλη, ποὺ εἶναι πολὺ ἰξώδης καὶ ποὺ σκληραίνει καὶ στεγνώνει γρήγορα, μὲ τὴν βοήθεια τῆς ὁποίας σχηματίζεται μιὰ εἰκόνα σὲ κλάσμα δευτερολέπτου. Ἀλείφουν ἕνα κομμάτι καμβὰ μὲ τὴν ὕλη αὐτὴ καὶ τὴν κρατοῦν μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα ποὺ θέλουν νὰ ζωγραφίζουν. Τὸ πρῶτο ἀποτέλεσμα τοῦ καμβὰ αὐτοῦ εἶναι παρόμοιο μὲ αὐτὸ τοῦ καθρέφτη· ὅλα τὰ ἀντικείμενα, μακρινὰ ἢ κοντινά, φαίνονται ἐκεῖ μέσα, ὅλα ὅσων τὸ εἴκασμα μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ μὲ τὸ φῶς. Ἀλλά, κάτι ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τὸ γυαλί, ὁ καμβὰς διατηρεῖ μὲ τὴν βοήθεια τῆς ἰξώδους ὕλης του ὅλα τὰ εἰκάσματα. Ὁ καθρέφτης ἀναπαριστᾶ τὰ ἀντικείμενα πιστά, ἀλλὰ δὲν τὰ διατηρεῖ. Ὁ καμβάς μας τὰ ἀπεικονίζει μὲ τὴν ἴδια ἀκρίβεια, ἀλλὰ τὰ διατηρεῖ ταυτόχρονα. Ἡ ἀποτύπωση αὐτὴ τοῦ εἰκάσματος εἶναι στιγμιαία καὶ ἀμέσως ὁ καμβὰς μεταφέρεται σὲ σκοτεινὸ μέρος. Μετὰ μιὰ ὥρα ἡ ἀποτύπωση ἔχει στεγνώσει καὶ αὐτὸ ποὺ παίρνουμε εἶναι μιὰ εἰκόνα πιὸ πολύτιμη ἀπὸ τὶς ἄλλες, γιατὶ δὲν μπορεῖ οὔτε ἡ τέχνη νὰ τὴν μιμηθεῖ οὔτε ὁ χρόνος νὰ τὴν καταστρέψει.... Τὴν ὀρθότητα τοῦ σχεδίου, τὴν ἀλήθεια τῆς ἔκφρασης, τὶς λεπτότερες ἢ τὶς χοντρότερες πινελιές, τὴν διαβάθμιση τῶν φωτιοσκιάσεων τοὺς κανόνες τῆς προοπτικῆς, ὅλα αὐτὰ τὰ ἀφήνουμε στὴ φύση, ποὺ μὲ σίγουρο καὶ ἀλάνθαστο χέρι, σχεδιάζει πάνω στοὺς καμβάδες μας εἰκόνες ποὺ ἀπατοῦν τὸ μάτι ...»

Ἀπόσπασμα ἀπ' τὸ μυθιστόρημα ἐπιστημονικῆς φαντασίας "GIPHANTIE" τοῦ TIPHAINE DE LA ROCHE (1760).

Στοιχειώδη πνεύματα: Πρόκειται γιὰ τὰ χημικὰ ὑγρὰ τῆς φωτογραφίας.

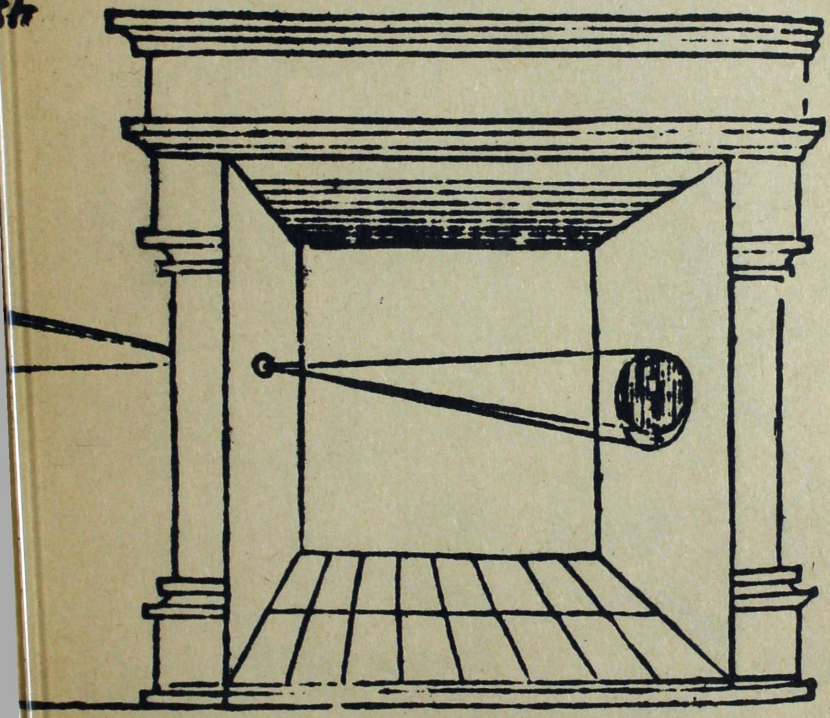
illum in tabula per radi
git: hoc est, si in cœlo su
radiis apparebit inferio

Solis deliquium Anno Ch
1544. Die 24. Januar
Louanij



Sic nos exactè Anno
obseruauimus, inuenim
tantem, hoc est. 10. vnci

ɔs Solis, quàm in cœlo contin-
ɔerior pars deliquiũ patiatur, in
deficere, vt ratio exigit optica.

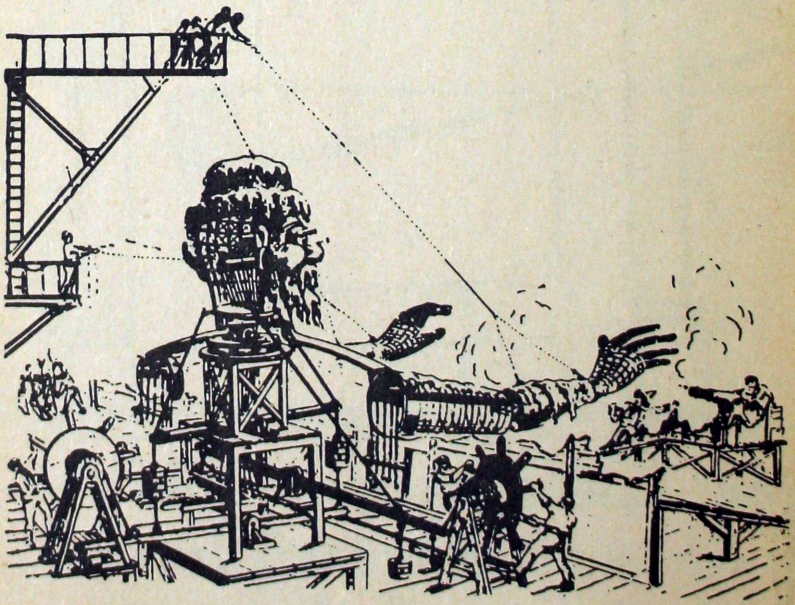


1544. Louanii eclipſim Solis
usq; deficere paulò plus q̃ dex-
ſiue digitos vt noſtri loquun-

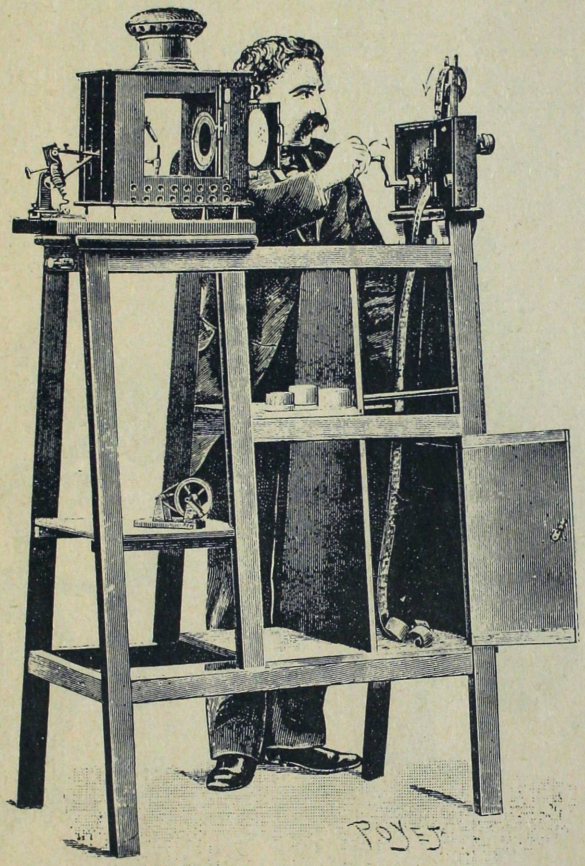
1895 - 1975

80 χρόνια

κινηματογράφος



1895-1975



Jeune homme, remerciez-moi. Mon invention n'est pas à vendre, mais pour vous, elle serait la ruine. Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique: en dehors de cela elle n'a aucun avenir commercial.

LOUIS LUMIÈRE, 1895

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΩΝ ΠΗΓΩΝ
ΠΟΥ ΟΔΗΓΗΣΑΝ ΣΤΗΝ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ
ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΑΣΙΑ: ΑΡΧΑΙΟΣ ΚΟΣΜΟΣ
Θέατρο σκιῶν,
κινούμενα ὀπτικά εἴδωλα μέ καθρέφτες.

ΕΛΛΑΔΑ: Ὁ Ἀριστοτέλης κάνει μνεία γιά μιά "εἰκόνα τοῦ ἥλιου πού μπορεῖ νά περάσει μέσα ἀπό μιά μικρή τρύπα καί νά σταθεῖ κατόπιν σέ μιά ἐπιφάνεια πίσω ἀπ'αὐτήν, ὅπου μπορεῖ νά εἰδωθεῖ".

ΑΙΓΥΠΤΟΣ: 125 μ.χ. Ἥρων ὁ Ἀλεξανδρεύς στήν πραγματεία του "Περί αὐτοματοποιητικῆς" κάνει λόγο γιά αὐτόματα θέατρα" μέ τή χρήση καθρεφτῶν πού "ἀπεικονίζουν" καί "φαντάζουν".

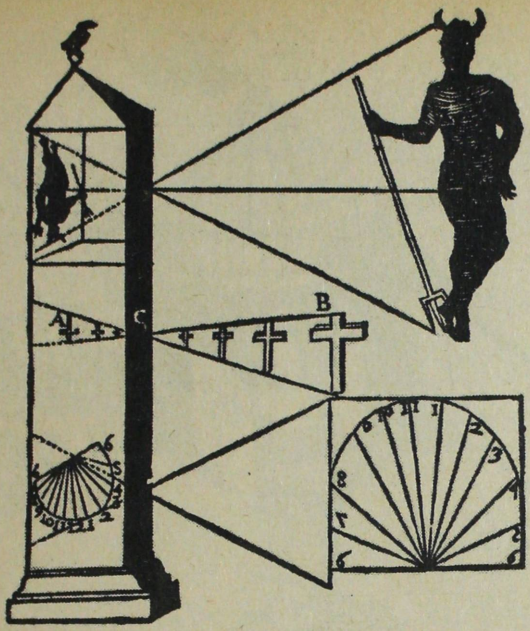
150 μ.χ. Πρώτη ἀναφορά γιά τό μετείκασμα καί τούς ἀντικατροπτισμούς τοῦ φωτός στά "Ὀπτικά" τοῦ Πτολεμαίου".

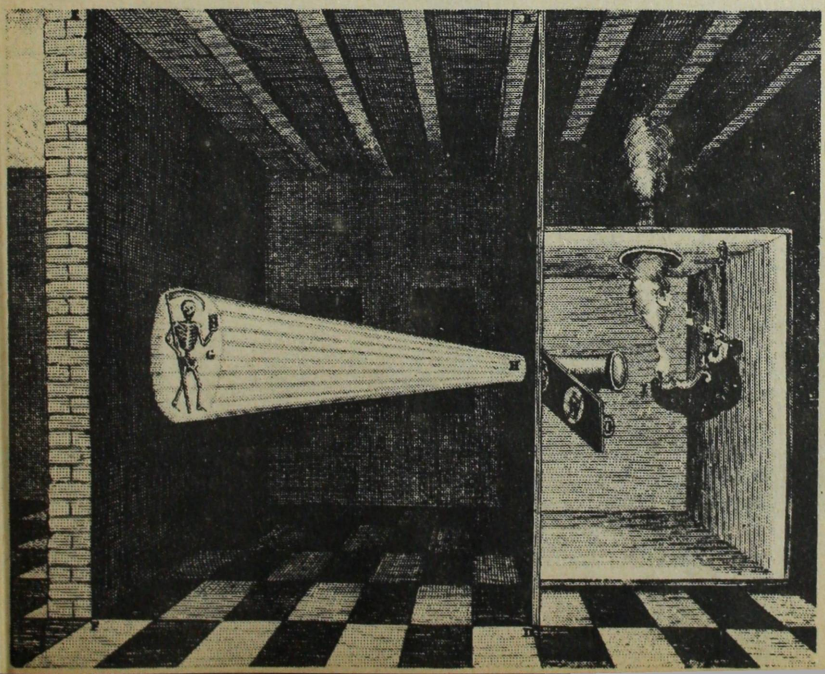
1.015 Πρώτη ἀναφορά περί τῆς ἀρχῆς τῆς camera obscura ἀπό τόν ἄραβα Ἀλχάζεν.

1.500 Ὁ Λεονάρντο Ντα Βίντσι κάνει λόγο γιά τήν camera obscura σάν ἕνα μέσο πού μπορεῖ νά δώσει μιά ἀντανάκλαση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου διά μέσου μιᾶς μικρῆς τρύπας.

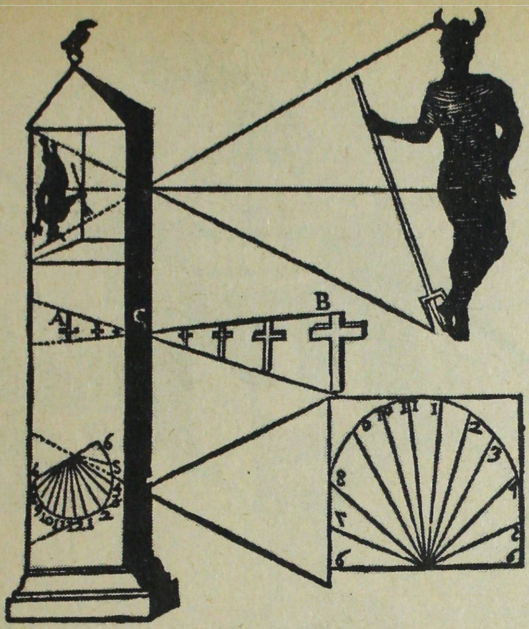
1.545 Πρώτη εἰκονογραφημένη ἔκδοση πού ἀφορᾶ τήν camera obscura-τό βιβλίο τοῦ Ὁλλανδοῦ Φυσικομαθηματικοῦ Reiner Gemma Frisius "De radio astronomico et geonetrico liber".

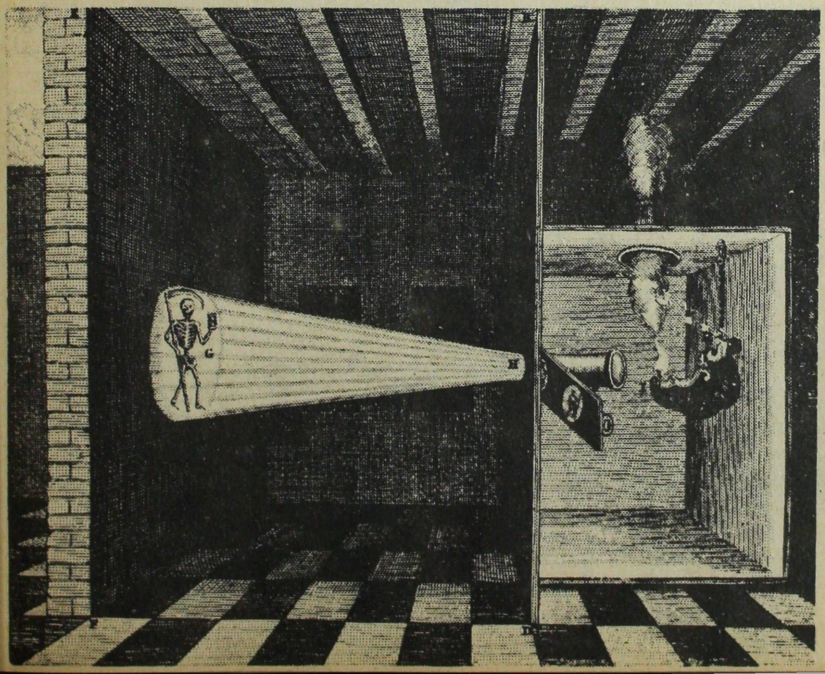
1.558	Ὁ Ναπολιτάνος Giovanni Battista della Porta κάνει τήν πληρέστερη περιγραφή τῆς camera obscura στό "Magiae Naturalis" γιά τήν ὁποία λέει ὅτι μπορεῖ νά βοηθήσει τή ζωγραφική.
1.568	Εἰσάγεται ὁ φακός στήν camera obscura.
1.644-5 Ρώμη	Ὁ Athanasius Kircher φτιάχνει τήν "Lanterna Magica" καί δύο χρόνια ἀργότερα ἐκδίδει τό "Ars Magna Lucis et Umbrae".
1.660 Δανία	Ὁ WALGENSTEIN ἐφευρίσκει μιά Lanterna Magica μέ τεχνητό φωτισμό.
1.680 Ἀγγλία	Τό πείραμα τοῦ "δίσκου" τοῦ Νεύτωνα.
1.733 Γαλλία	Ὁ Ἀββᾶς NOLLET(κατασκευαστῆς ἑνός "σκοτεινοῦ θαλάμου")περιγράφει στό σύγγραμμά του "Μαθήματα πειραματικῆς φυσικῆς" τό πείραμα τῆς "σβούρας πού ἀκτινοβολεῖ" ἐπαληθεύοντας μαζί μέ τόν BRISSON τό μετεώκασμα.
1.798 Βέλγιο	Ὁ ROBERTSON πειραματίζεται μέ μιά τελειοποιημένη "Μαγική Λατέρνα".
17-3-1799	Ὁ ROBERTSON παίρνει τήν πατέντα τοῦ PHANTASCOPE.
1816 Γαλλία	Πρῶτες ἐργασίες τοῦ NIEPCE
1826 (;)	Πρώτη φωτογραφία τοῦ NIEPCE.
1824 Ἀγγλία	Ὁ P.M.ROGET παρουσιάζει μιά ἐργασία γιά τό μετεώκασμα.
1825 Ἀγγλία	Οἱ FITTON καί PARIS ἀνακαλύπτουν τό ΘΑΥΜΑΤΡΟΠΙΟ.
1829 Βέλγιο	Ὁ Joseph Antoine PLATEAU ἐκδίδει τό βιβλίο του "Πραγματεία γιά ὁρισμένες ἰδιότητες πού προκαλεῖ τό φῶς στό ὄργανο τῆς ὁράσεως".


A
C
B



1.558	Ὁ Ναπολιτάνος Giovanni Battista della Porta κάνει τήν πληρέστερη περιγραφή τῆς camera obscura στό "Magiae Naturalis" γιά τήν ὁποία λέει ὅτι μπορεῖ νά βοηθήσει τή ζωγραφική.
1.568	Εἰσάγεται ὁ φακός στήν camera obscura.
1.644-5 Ρώμη	Ὁ Athanasius Kircher φτιάχνει τήν "Lanterna Magica" καί δύο χρόνια ἀργότερα ἐκδίδει τό "Ars Magna Lucis et Umbrae".
1.660 Δανία	Ὁ WALGENSTEIN ἐφευρίσκει μιά Lanterna Magica μέ τεχνητό φωτισμό.
1.680 Ἀγγλία	Τό πείραμα τοῦ "δίσκου" τοῦ Νεύτωνα.
1.733 Γαλλία	Ὁ Ἀββᾶς NOLLET(κατασκευαστῆς ἑνός "σκοτεινοῦ θαλάμου")περιγράφει στό σύγγραμμά του "Μαθήματα πειραματικῆς φυσικῆς" τό πείραμα τῆς "σβούρας πού ἀκτινοβολεῖ" ἐπαληθεύοντας μαζί μέ τόν BRISSON τό μετεύκασμα.
1.798 Βέλγιο	Ὁ ROBERTSON πειραματίζεται μέ μιά τελειοποιημένη "Μαγική Λατέρνα".
17-3-1799	Ὁ ROBERTSON παίρνει τήν πατέντα τοῦ PHANTASCOPE.
1816 Γαλλία	Πρῶτες ἐργασίες τοῦ NIEPCE
1826 (;)	Πρώτη φωτογραφία τοῦ NIEPCE.
1824 Ἀγγλία	Ὁ P.M.ROGET παρουσιάζει μιά ἐργασία γιά τό μετεύκασμα.
1825 Ἀγγλία	Οἱ FITTON καί PARIS ἀνακαλύπτουν τό ΘΑΥΜΑΤΡΟΠΙΟ.
1829 Βέλγιο	Ὁ Joseph Antoine PLATEAU ἐκδίδει τό βιβλίο του "Πραγματεία γιά ὁρισμένες ἰδιότητες πού προκαλεῖ τό φῶς στό ὄργανο τῆς ὁράσεως".


A
C
B



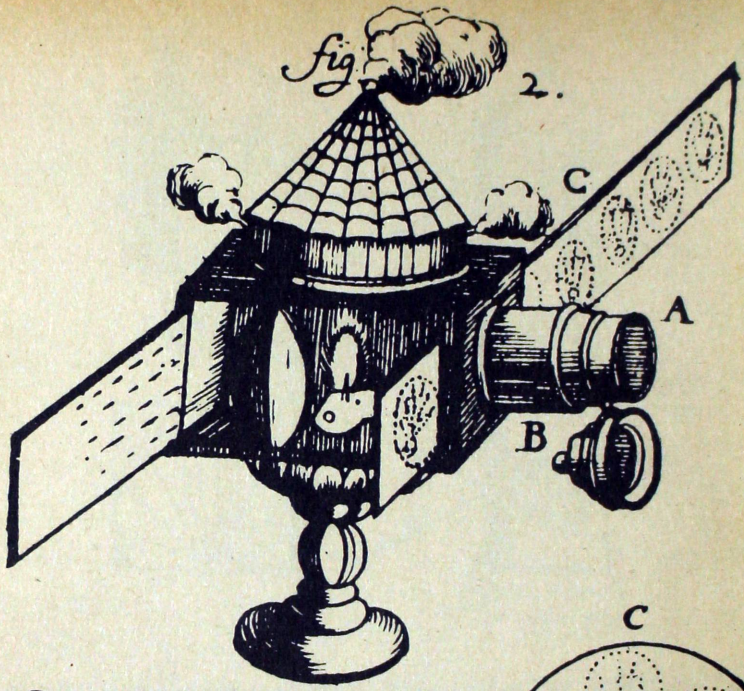
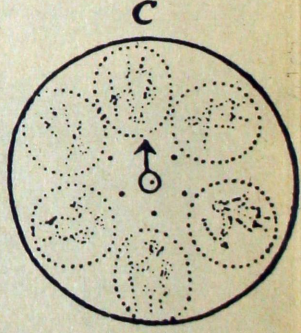


fig. 2.
C
A
B


C

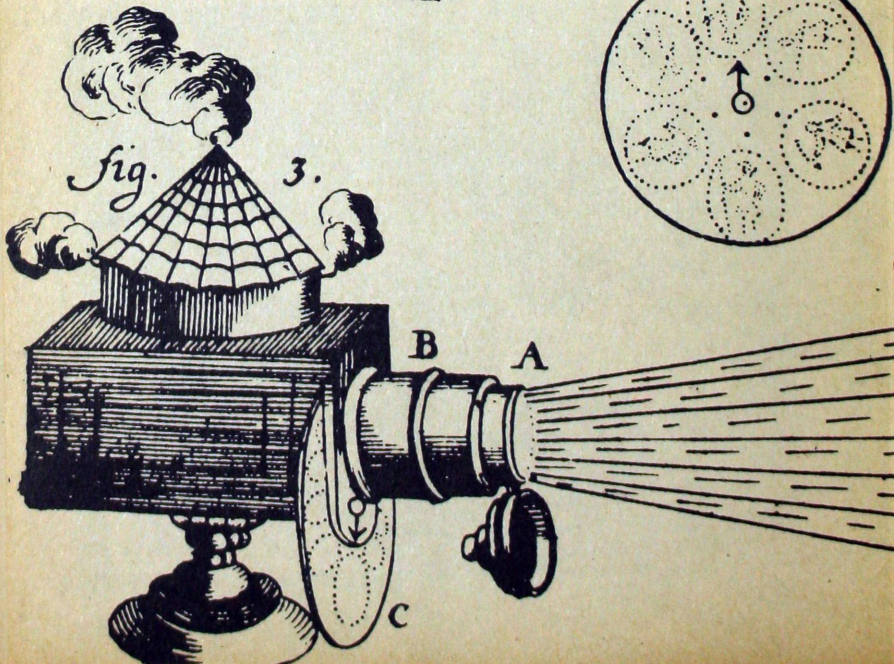
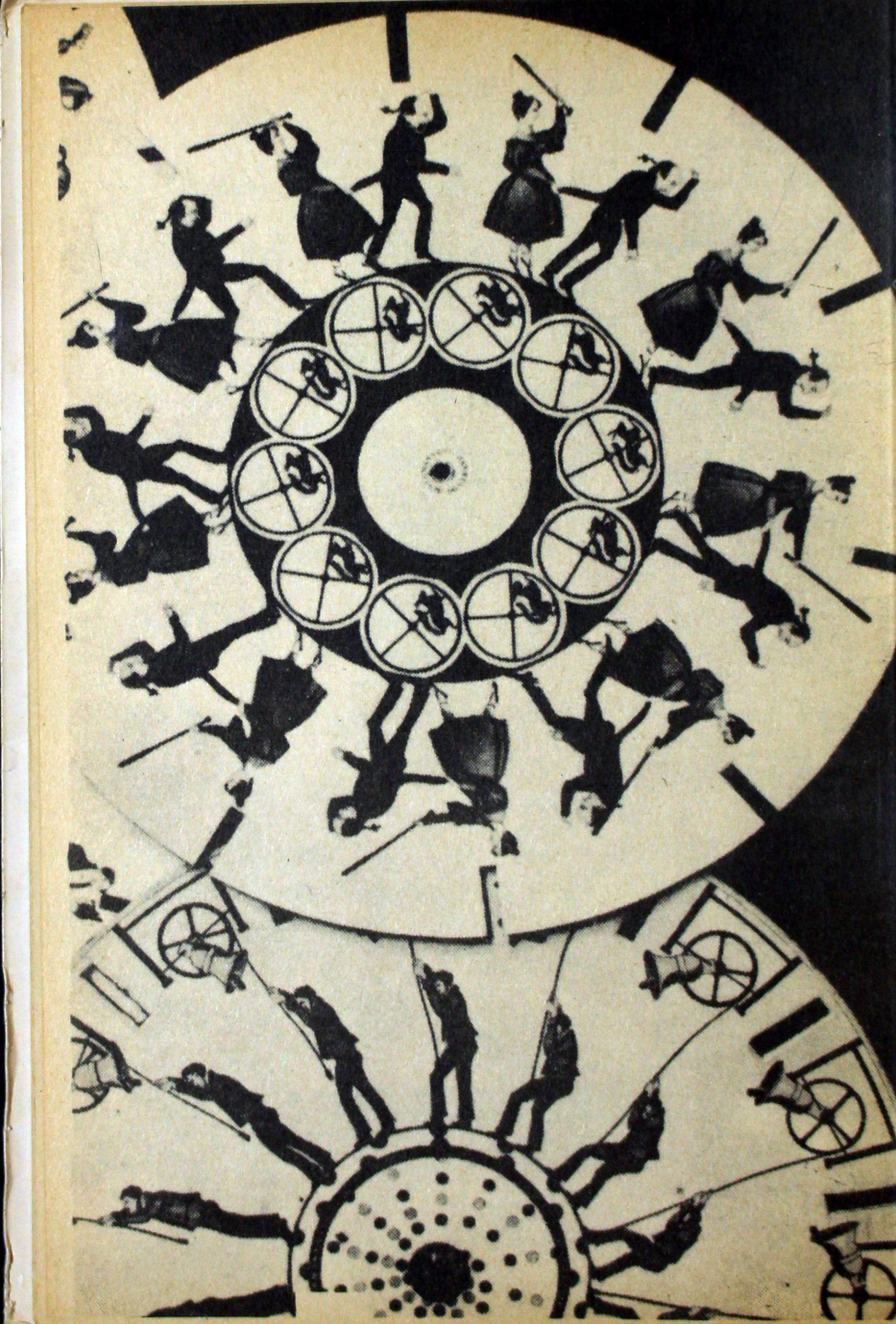


fig. 3.
B
A
C

1830 Ἀγγλία	Ὁ Τροχός τοῦ FARADAY.
1832 Βέλγιο	Ὁ PLATEAU κατασκευάζει τό ΦΕΝΑΚΙΣΤΙΣΚΟΠΙΟ.
1833 Αὐστρία	Ὁ STAMPFER κατασκευάζει τό ΣΤΡΟΒΟΣΚΟΠΙΟ.
1834 Ἀγγλία	Ὁ HORNER ἑτοιμάζει τό DEDALEUM ἤ ΖΩΟΤΡΟΠΙΟ.
1838 Ἀγγλία	Ὁ WHETSTONE ἀνακαλύπτει τό ΣΤΕΡΕΟΣΚΟΠΙΟ.
1839	Καθιέρωση τῆς φωτογραφίας καί οἱ πρῶτες Νταγγεροτυπίες.
1844 Ἀγγλία	Ὁ BREWSTER σχεδιάζειτό ἀνακλαστικό ΣΤΕΡΕΟΣΚΟΠΙΟ πού τό κατασκευάζει τελικά ὁ J. DUBOSCQ.
1851 Γαλλία	Οἱ CLAUDER, WHETSTONE καί DUBOSCQ κάνουν κινούμενες στερεοσκοπικές φωτογραφίες 32 εἰκόνων.
1852 Ἀγγλία	Ὁ CLAUDET κατασκευάζει τό στερεοσκοπικό ΦΕΝΑΚΙΣΤΙΣΚΟΠΙΟ.
1852 Γαλλία	Ὁ SEGUIN παίρνει τήν πατέντα τοῦ POLYORAMA ANIME.
1853 Αὐστρία	Τό ΚΙΝΗΣΤΙΣΚΟΠΙΟ τοῦ VON UCHATIUS.
1855 Ἀγγλία	Ὁ MAXWELL διατυπώνει τήν ἀρχή τῆς ἔγχρωμης φωτογραφίας (τριχρωμία).
1860 Ἀγγλία	Ὁ HUGHES κατασκευάζει τό ΧΟΡΕΥΤΟΣΚΟΠΙΟ.



1861 Ἀγγλία — Ὁ SHAW ἐπιτυγχάνει κινούμενες φωτογραφίες χάρις στό ΣΤΕΡΕΟΣΚΟΠΙΚΟ ΦΕΝΑΚΗΣΤΙΣΚΟΠΙΟ.

1862 Η.Π.Α — Τό-ΚΙΝΗΜΑΤΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ COLLEMAN SELLERS.

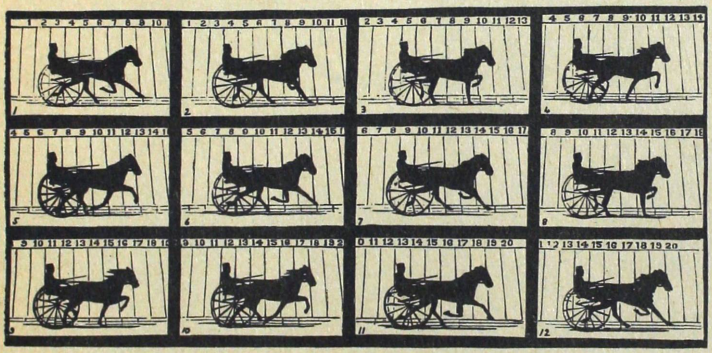
1866 Ἀγγλία — Ὁ J.A.RUDGE φτιάχνει τό ΒΙΟΦΑΝΤΑΣΚΟΠΙΟ, μιά παραλλαγή τοῦ Ζωοτροπίου.

1868 Γαλλία — Ὁ DUCOS DU HAURON καταθέτει μία πατέντα γιά ἔγχρωμη λήψη (τριχρωμίας) καί ἑτοιμάζει τά "ANAGLYPHES".

1868 Ἀγγλία — Τό ΦΩΤΟΒΙΟΣΚΟΠΙΟ τῶν COOK καί BONELLI.

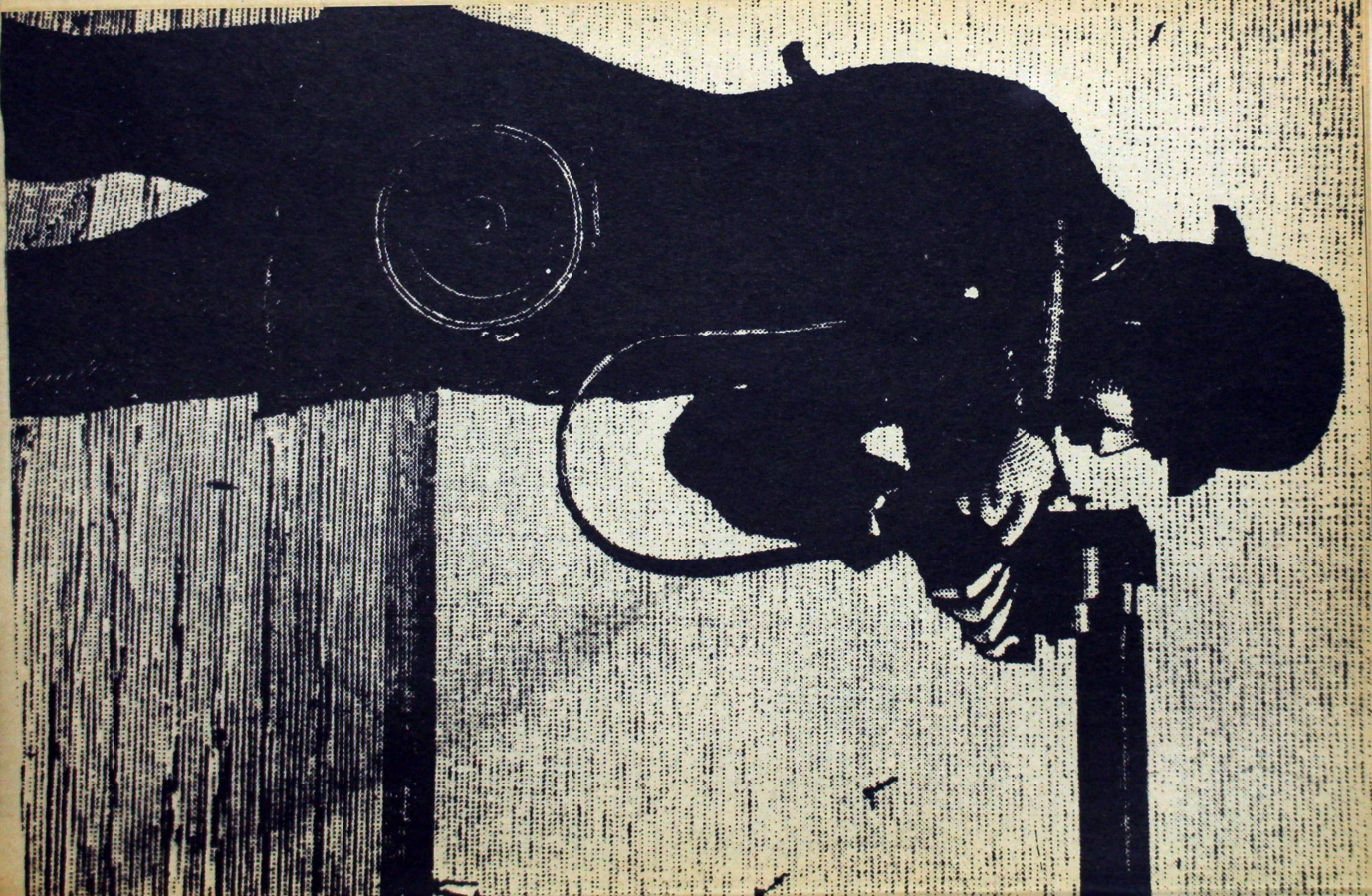
1870 Η.Π.Α. — Τό ΦΑΣΜΑΤΟΤΡΟΠΙΟ τοῦ HENRY RENNO HEYL.

1872-78ΗΠΑ. — Τά περίφημα πειράματα τοῦ Eadweard MUYBRIDGE γιά τήν ἐπαλήθευση τῆς θεωρίας τοῦ καλπασμοῦ (γκάλοπ) τοῦ ἀλόγου πού εἶχε διατυπώσει ὁ MAREY. Χρησιμοποιεῖ μιά σειρά φωτογραφικῶν μηχανῶν πού τραβοῦν διαδοχικά.

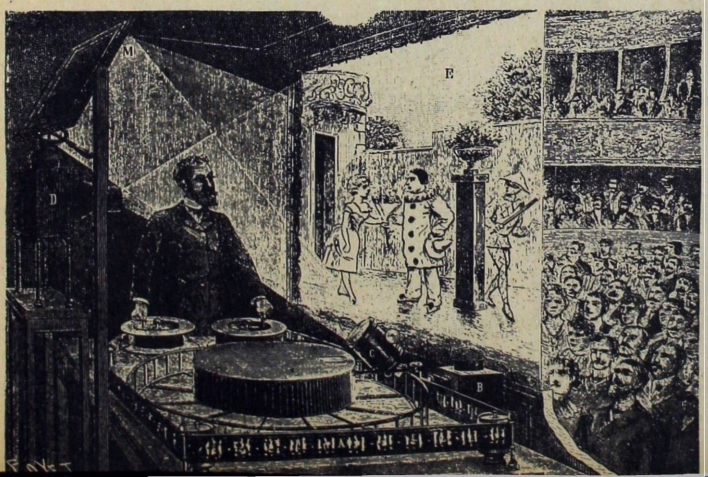


1874 Γαλλία — Τό ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΡΕΒΟΛΒΕΡ τοῦ Jules JANSSEN.

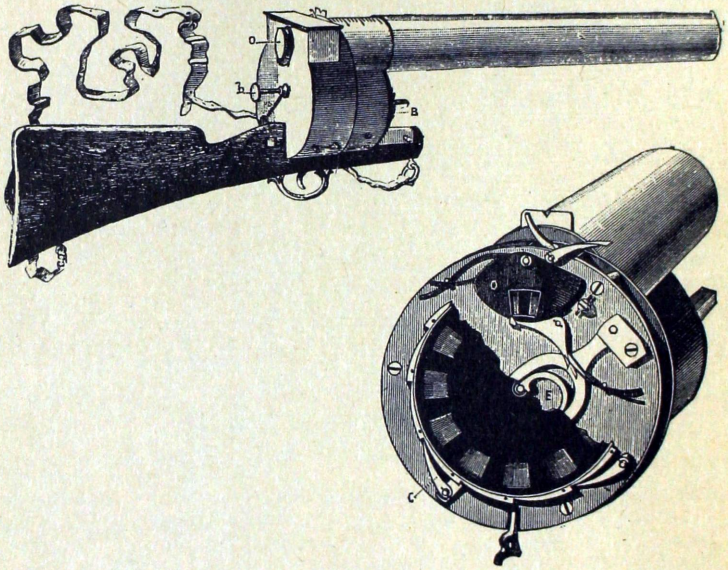
1876 (:) Ἀγγλία — Ὁ W. DONISTHORPE παίρνει τήν πατέντα τοῦ ΚΙΝΗΣΟΓΡΑΦΟΥ του.



1876Γαλλία	Ὁ Emile REYNAUD κατασκευάζει καί τελειοποιεῖ τό ΠΡΑΞΙΝΟΣΚΟΠΙΟ του πού κάνει προβολή κινουμένων σχεδίων.
1879 ΗΠΑ	Ὁ MUYBRIDGE φτιάχνει τό ΖΩΟΓΥΡΟΣΚΟΠΙΟ.
1879 Γαλλία	Ὁ Ferrier παρασκευάζει τό πρῶτο φωτογραφικό φίλμ.
1880 Γαλλία	Χρησιμοποιῆται γιά πρώτη φορά ἡ "βρομιοῦχος ζελατίνη" (φίλμ) στή φωτογραφία.
1882 Γαλλία	Ὁ Jules-Etienne MAREY ἑτοιμάζει τό "φωτογραφικό ντουφέκι" του καί κάνει χρονοφωτογραφίες, στήν ἀρχή μέ σταθερή πλάκα, μετά μέ κινούμενη.
1883(;) Γερμανία	Ὁ Ottomar ANSCHÜTZ ἑτοιμάζει τό ΤΑΧΥΣΚΟΠΙΟ.
1887 ΗΠΑ	Παρασκευή τοῦ φίλμ 35χλσ. ἀπό τόν EASTMAN μέ προδιαγραφές τῶν T.EDISON καί W.K.L. DICKSON.
1888 Ἀγγλία	Ὁ Le PRINCE παίρνει μιά πατέντα γιά μιά συσκευή προβολῆς πού δέν ἦταν καί τόσο πρακτική.
1888 Γαλλία	Ὁ Emile REYNAUD φτιάχνει τό ΟΠΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ του.



1888 Γαλλία 'Ο Jules MAREY παρουσιάζει στήν 'Ακαδημία τῶν ἐπιστημῶν τίς πρῶτες φωτογραφικές λήψεις ἀπό σελλυλοϊντ τῆς KODAK.



1889 Η.Π.Α. "Εναρξη μαζικῆς παραγωγῆς τοῦ νέου φίλμ ἀπό τήν EASTMAN-KODAK

1889 'Αγγλία Πατέντα τοῦ FRIESE - GREENE.

1889 Η.Π.Α. Τό Ζωοπραξινοσκόπιο τοῦ MUYBRIGE.

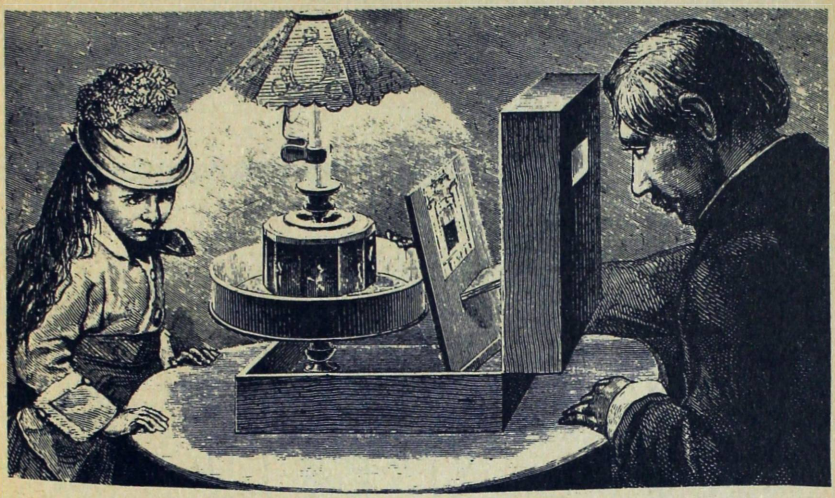
1890 Γαλλία 'Ο ΦΩΤΟΧΡΟΝΟΓΡΑΦΟΣ τοῦ MAREY

1891 Η.Π.Α. Οἱ EDISON καί DICKSON φτιάζνουν τόν ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟ καί τό ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟ.

1891 Γαλλία 'Ο Georges DEMENY ἐφευρίσκει τό ΦΩΝΟΣΚΟΠΙΟ.

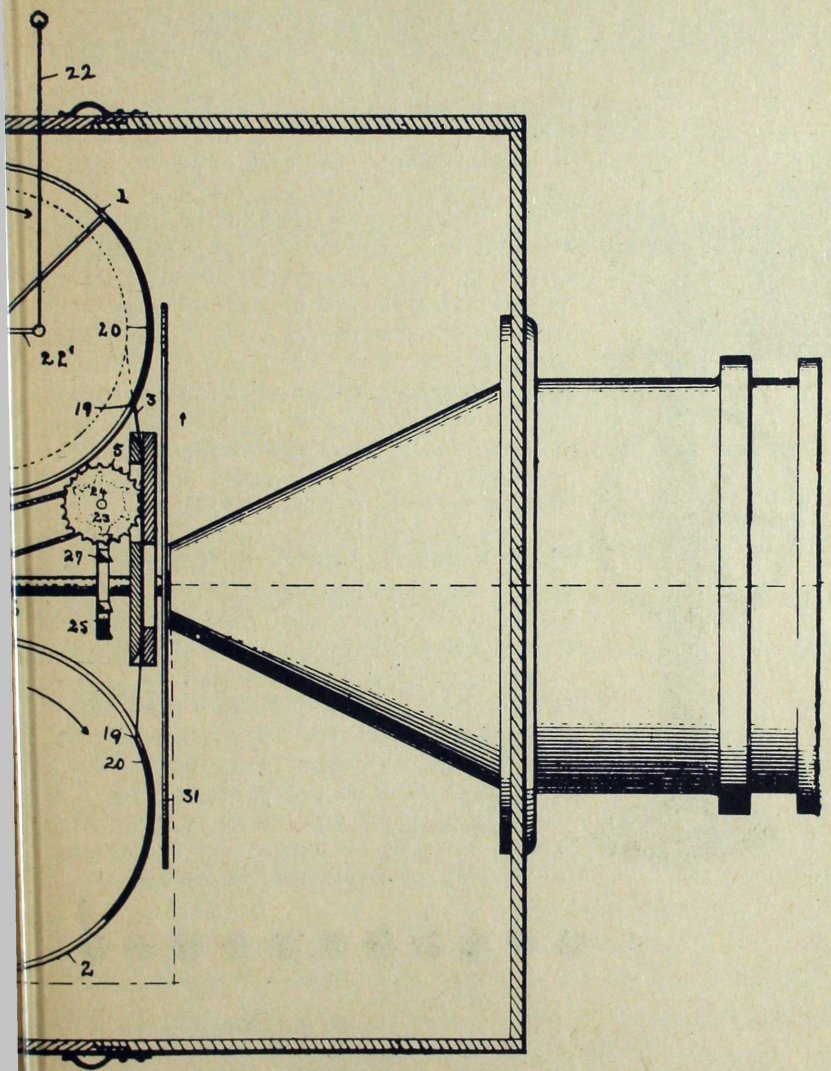
1891 Γερμανία ΤΟ ΗΛΕΚΤΡΟΤΑΧΥΣΚΟΠΙΟ ΤΟΥ ANSCHÜTZ

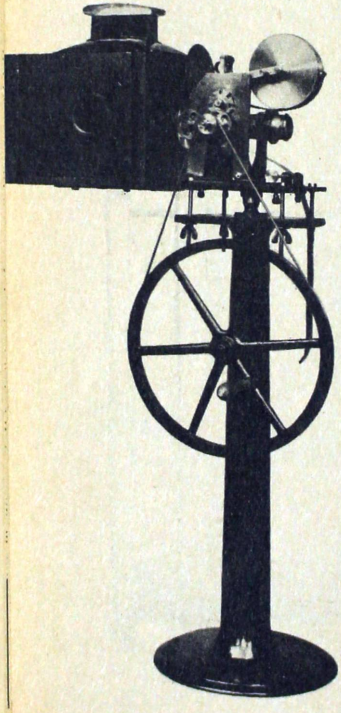
1891 Η.Π.Α. 'Ο EDISON χρησιμοποιεῖ τό διάτρυτο φίλμ στόν ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟ του (γιά λήψη) καί στό ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟ (γιά προβολή).



1892 Γαλλία	Ὁ Leon BOULY παίρνει μιά πατέντα γιά τόν κινηματογράφο.
1892 Γαλλία	Ἀρχίζει ἡ λειτουργία τοῦ ΟΠΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ τοῦ REYNAUD στό Μουσεῖο Grēvin.
1894 Η.Π.Α.	Ὁ JENKINS παίρνει μιά πατέντα γιά τό ΦΑΝΤΑΣΚΟΠΙΟ του.
1894 Η.Π.Α.	Τά πρῶτα φίλμ τοῦ DICKSON στό πρῶτο STUDIO τήν BLACK MARIA.
1893	Στήν Ἔκθεση τοῦ Σικάγου παρουσιάζεται τό ΗΛΕΚΤΡΟΤΑΧΥΣΚΟΠΙΟ τοῦ ANSCHÜTZ τό ΖΩΟΠΡΑΞΙΝΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ MUYBRIDGE καί τό ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ EDISON.
1894 Ἰταλία	Ὁ Filotro ALBERINI παίρνει μιά πατέντα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.
1895 Γαλλία	Στίς 13 Φεβρουαρίου οἱ ἀδελφοί LUMIERE παίρνουν τήν πατέντα γιά τόν κινηματογράφο τους.
	Στήν Νέα Ὑόρκη παρουσιάζεται τό ΠΑΝΟΠΤΙΚΟΝ τοῦ LATHAM πού ἀργότερα μετονόμασε σέ ΕΙΔΟΣΚΟΠΙΟ.

Inventor
T. A. Edison


22
1
20
22'
19
3
5
24
23
27
25
19
20
31
2



Στήν 'Ατλάντα παρουσιάζεται τό ΦΑΝΤΑΣΚΟΠΙΟ τῶν ARMAT καί JENKINS.
Στό Βερολίνο παρουσιάζεται τό ΒΙΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ SKLADANOWSKY.
Στίς 27 Δεκεμβρίου τοῦ 1895 γίνεται στό παρίσι στό SALON INDIEN τοῦ Grand Café ἡ πρώτη δημόσια προβολή καί ὁ κινηματογράφος καταξιώνεται κοινωνικά.
Ὅπως βλέπουμε οἱ LUMIERE δέν ἦταν οἱ ἀποκληστικοί ἐφευρέτες τοῦ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ἄλλωστε δέν πίστευαν στό μέλλον του ἀλλά αὐτοί τοῦ ἔδωσαν τή μορφή μέ τήν ὁποία ἔγινε δυνατό τό πέρασμα ἀπό τό πειραματικό ἐργαστήριο στό κόσμο. Κανείς βέβαια τότε δέν εἶχε καταλάβει ὅτι βασικά οἱ πειραματισμοί εἶχαν τελειώσει καί ὅτι τό πρότυπο εἶχε δημιουργηθεῖ, γι'αὐτό γίνονται ἀκόμα προσπάθειες μέ τόν ΑΝΙΜΑΤΟΓΡΑΦΟ τοῦ W.PAUL πού ἀργότερα τόν μετονόμασε σέ ΘΕΑΤΡΟΓΡΑΦΟ ἤ τό ΒΙΤΑΣΚΟΠΙΟ τοῦ EDISON. 'Εκεῖνος ὅμως πού τό κατάλαβε καί δέν ζητοῦσε πιά νά φτιάξει ἕνα μηχάνημα πού νά ἀναπαράγει τήν κίνηση ἀλλά ζητοῦσε νά βρεῖ ἕνα τέτοιο καί νά τό χρησιμοποιήσει ἦταν ὁ MELIES. 'Ο LUMIER (Louis) δέν μποροῦσε νά φανταστεῖ πῶς κάτι τέτοιο μποροῦσε νάχει προοπτική γι'αὐτό συμβούλευσε τό MELIES πῶς ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπό ἕνα ἐπιστημονικό περίεργο καί ἡ μόδα του γρήγορα θά περάσει.

LE CINÉMATOGRAPHE

SALON INDIEN

GRAND CAFÉ

14. Boulevard des Capucines, 14

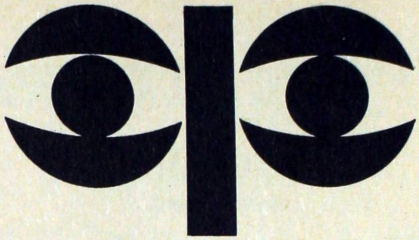
PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et, de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon.
2. La Voltige.
3. La Pêche aux Poissons Rouges.
4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon.
5. Les Forgerons.
6. Le Jardinier.
7. Le Repas.
8. Le Saut à la Couverture.
9. La Place des Cordeliers à Lyon.
10. La Mer.

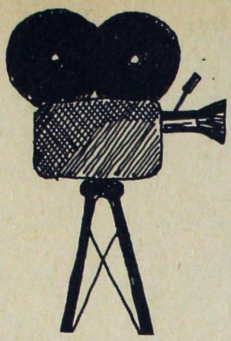
(27 décembre 1895)



ο καιρος της εικονας εφτασε

'Ο καιρὸς τῆς εἰκόνας ἔφτασε... "Ολοι οἱ θρύλοι, ὅλη ἡ μυθολογία κι' ὅλοι οἱ μύθοι, ὅλοι οἱ ἱδρυταὶ θρησκειῶν κι' ὅλες οἱ θρησκεῖες ἀκόμη, ὅλες οἱ μεγάλες φυσιογνωμίες τῆς 'Ιστορίας, ὅλες οἱ ἀντικειμενικὲς ἀντανακλάσεις τῆς φαντασίας τῶν λαῶν ἀπὸ χιλιάδες τώρα χρόνια, ὅλοι, ὅλες, περιμένουν τὴ φωτεινὴ τους ἀνάσταση καὶ οἱ ἥρωες σπρώχνουνται στὶς πόρτες μας, γιὰ νὰ μποῦνε. 'Ολόκληρη ἡ ζωὴ τοῦ ὀνείρου κι' ὅλο τ' ὄνειρο τῆς ζωῆς εἶναι ἕτοιμα νὰ τρέξουνε στὴν εὐαίσθητη ταινία· καὶ δὲν εἶναι ἐνθουσιαστικὴ παραφορὰ τοῦ Hugo τὸ νὰ σκεπτόμαστε πὼς ὁ "Ομηρος θὰ εἶχε ἀποτυπώσει πάνω σ' αὐτὴν τὴν «'Ι λ ι ά δ α» καὶ τὴν «'Ο δ ύ σ σ ε ι α» του. 'Ο καιρὸς τῆς εἰκόνας ἔφτασε. Νὰ ἐξηγήσουμε ; Νὰ σχολιάσουμε ; Πρὸς τί ; Βαδίζουμε, μερικοί, πάνω στ' ἄλογα τῶν σύγνεφων καί, ὅταν μαχόμαστε, μαχόμαστε μὲ μιὰ πραγματικότητα, γιὰ νὰ τὴν ἀναγκάσουμε νὰ γίνει ὄνειρο ! Τὸ μαγικὸ ραβδὶ βρίσκεται μέσα σὲ κάθε μηχάνημα λήψεως καὶ τὸ μάτι τοῦ Μάγου Μέρλιν ἔχει μεταβληθεῖ σὲ φακό. 'Ο καιρὸς τῆς εἰκόνας ἔφτασε : . . . "Ενα μεγάλο φίλμ ; Μουσική : ἀπὸ τὸ κρύσταλλο τῶν ψυχῶν ποὺ ἀλληλοσυγκρούονται ἢ ποὺ ἀναζητιοῦνται, ἀπὸ τὴν ἁρμονία ὀπτικῶν ἐπιστροφῶν, ἀπ' τὴν ποιότητα τῶν σιωπῶν· ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική, μὲ τὴ σύνθεση· ἀρχιτεκτονική, μὲ τὴν κατασκευὴ καὶ τὴ διευθέτηση· ποίηση, ἀπὸ ἀπὸ τὴν πνοὴ τῶν ὀνείρων ποὺ βγαίνουν ἀπ' τὴν ψυχὴ τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων· καὶ χορός, ἀπὸ τὸν ἐσώτερο ρυθμὸ ποὺ μεταδίδεται στὴν ψυχὴ καὶ ποὺ τὴν κάνει νὰ βγαίνει ἀπὸ σᾶς καὶ ν' ἀνακατώνεται μὲ τοὺς ἤθοποιοὺς τοῦ δράματος. Τὸ κάθετι μέσα σ' αὐτὸ τὸ φίλμ συμβαίνει. "Ενα μεγάλο φίλμ ; Σταυροδρόμι τῶν τεχνῶν ποὺ δὲν ἀναγνωρίζει ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, σὰ βγαίνουν ἀπὸ τὸ χωνὶ τοῦ φωτὸς καὶ μάταια ἁρνιοῦνται τὴν καταγωγή τους. "Ενα μεγάλο φίλμ ; Αὐριανὸ Εὐαγγέλιο : 'Ονειρικὴ γέφυρα, ποὺ συνδέει μιὰν ἐποχὴ μὲ τὴν ἄλλη : Τέχνη τοῦ ἀλχημιστῆ : μεγαλούργημα γιὰ τὰ μάτια : 'Ο καιρὸς τῆς εἰκόνας ἔφτασε

Abel GANCE



Ο κινηματογράφος

«Ἀπὸ τὴν κατασκευή του, μὲ τρόπον ἔμφυτο καὶ μοιραῖο, ὁ κινηματογράφος παρουσιάζει τὸ σύμπαν σὰ μιὰ συνέχεια διαρκῶς καὶ παντοῦ κινητή, πολὺ πιὸ συνεχή, πιὸ ρέουσα καὶ πιὸ εὐκίνητη ἀπὸ τὴν κατ' εὐθεῖαν αἰσθητὴ συνέχεια. Ὁ Ἡράκλειτος δὲν εἶχε φαντασθεῖ μιὰ τέτοια ἀστάθεια τοῦ παντός, μιὰ τέτοια ἀνακολουθία τῶν κατηγοριῶν ποὺ χύνουνται ἡ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη, μιὰ τέτοια ροὴ τῆς ὕλης ποὺ τρέχει, ἄπιαστη, ἀπὸ φόρμα σὲ φόρμα. Ἡ ἀνάπαυση ἀνθίζει σὲ κίνηση, καὶ ἡ κίνηση καρποφορεῖ σὰ ἀκινησία· ἡ βεβαιότητα εἶναι ἄλλοτε μητέρα, ἄλλοτε θυγατέρα τῆς τύχης· ἡ ζωὴ πηγαίνει κι' ἔρχεται ἀνάμεσα ἀπὸ τὴν οὐσία, ἐξαφανίζεται, ξαναπαρουσιάζεται, φυτικὴ ἐκεῖ ποὺ θὰ τὴν πίστευε κανένας ὀρυκτή, ζωϊκὴ ἐκεῖ ποὺ θὰ τὴ θαρροῦσε κανένας φυτικὴ ἢ ὀρυκτή· τίποτε δὲ χωρίζει τὴν ὕλη ἀπὸ τὸ πνεῦμα, ποὺ εἶναι σὰν ὑγρὸ καὶ τὸν ἀτμὸ τοῦ ἴδιου νεροῦ, ὅπου ἡ ἐπικίνδυνη θερμοκρασία θὰ ἦταν μιὰ ἀπόλυτη ἀνακολουθία· μιὰ βαθειὰ ταυτότητα κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος, ἀνάμεσα στὴν αἰτία καὶ στὸ ἀποτέλεσμα, ποὺ ἀνταλλάσουν τοὺς ρόλους τους, φανερώνονται οὐσιαστικὰ ἀδιάφορα στὴ λειτουργία τους. Ὅπως ὁ φιλοσοφικὸς λίθος, ὁ κινηματογράφος κατέχει τὴ δύναμη γιὰ οἰκουμενικὲς μεταμορφώσεις. Μὰ τοῦτο τὸ μυστικὸ εἶναι ἐξαιρετικὰ ἁπλό : ὅλη αὐτὴ ἡ μαγεία περιορίζεται στὴν ἱκανότητα νὰ κάνει νὰ ποικίλουν ἡ διάσταση καὶ ὁ προσανατολισμὸς τοῦ χρόνου».

Jean Epstein

Ἀκουσαν τίς Εικόνες

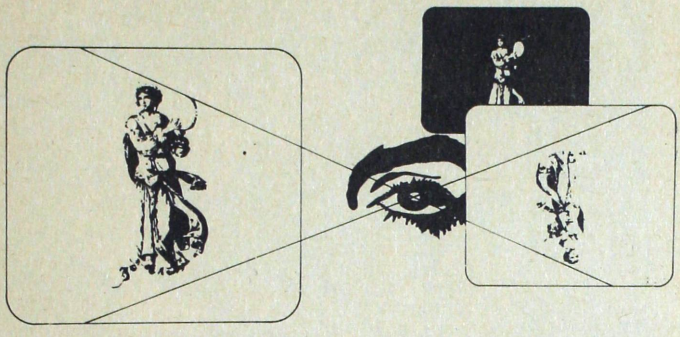
τοῦ *Abel Gance*

Ἡ ἐξέλιξη τοῦ κοινοῦ πού βλέπει κινηματογράφο καί τηλεόραση πού ἡ ὀξύτητα τῆς ὄρασής του αὐξήθηκε τά τελευταῖα χρόνια, ἔχει φθάσει σέ τέτοιο σημεῖο ὥστε νά συλλαμβάνει σ'ἕνα τέταρτο δευτερολέπτου τό νόημα μιᾶς σειρᾶς ἀπό εἰκόνες ἐκεῖ πού παλαιότερα χρειάζονταν πέντε - ἕξη δευτερόλεπτα.
Ἡ ὑπεροχή αὐτή τῆς ὄρασης, πού εἶναι τόσο ταχύτερη ἀπ'τήν ἀκοή ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα νά αἰσθανόμαστε ὅλο καί πιό περίεργη τήν "ἀφθονία διαλόγου" πού μοιάζει νά φτάνει μετά τήν εἰκόνα ὅπως ὁ βρόντος τοῦ κανονιοῦ φτάνει μετά τή λάμψη τῆς ἔκρηξης.
Ἀκόμα περισσότερο οἱ διάλογοι δύνουν τήν ἐντύπωση ταυτολογίας γιατί ἡ εἰκόνα ἔχει ἀφ'εαὐτοῦ της τέτοια δύναμη πού ὁ λόγος ἀντί νά τήν ὑπηρετεῖ τήν ὑποβιβάζει.
Ἔτσι εἶναι φανερό ὅτι οἱ δυό παράλληλες αὐτές τροχιές, ἡ ἠχητική καί ἡ ὀπτική, ἤ ὅπως εἶναι φυλακισμένη ἡ μιά τῆς ἄλλης κάνουνε ὥστε ἐδῶ καί μισόν αἰῶνα, ἀπό τό τέλος τοῦ βωβοῦ, ἡ ἐναλλαγή τῶν εἰκόνων στούς ὀθόνες νά γίνεται στό ρελαντί.
Ἔχει γίνει κοινοτυπία πιά ὅτι ὁ λόγος ἔχει γίνει τό φρένο τῆς εἰκόνας καί ὅτι ἀναγκάζει τό φῶς νά κινεῖται μέ τήν ταχύτητα τοῦ ἤχου.
Ἄς προσπαθήσουμε λοιπόν νά ξεφορτωθοῦμε αὐτήν τήν αἴσθηση πλεονασμοῦ καί συγχρονισμοῦ τῶν κινήσεων τῶν χειλιῶν μέ τόν ἦχο πού μοιάζει ἄχρηστη ἠχώ αὐτοῦ πού ἤδη καταλαβαίνουμε μέ τά μάτια. Γιά νά τό καταφέρουμε ὅμως θά πρέπει νά ἔχουμε στά χέρια μας μιά "ὀπτική δραματουργία" μέ δομή γερή, κατασκευασμένη εἰδικά γιά τόν σκοπό μας.
Ἐν κατακλεῖδι:
Τά λόγια τοῦ Ταλμούδ "Εἶδαν τίς φωνές" ὁ κινηματογράφος θά πρέπει στό μέλλον νά τά ἀντιστρέψει ὥστε νά μποροῦμε νά ποῦμε:""Ἀκουσαν τίς εἰκόνες"

Αὐτό εἶναι τό νέο σύνθημα πού μᾶς ἐπιβάλλει προοδευτικά ὁ νόμος τῆς ταχύτητας τῆς ἐποχῆς μας.
Σύντομα θά φτάσουμε στό σημεῖο, ὅπως παράλληλα θά τό κάνει καί ἡ Polyvision, νά μποροῦμε νά παρακολουθοῦμε συγχρόνως σκηνές ἠχητικές στή μπάντα διαφορετικές ἀπ'αὐτές πού θά βλέπουμε ἀλλά ἔχοντας μεταξύ τους τήν συγγένεια πού ἔχουν τά λόγια στήν ποίηση. Θά διευθετοῦνται στή σκέψη σ'ἕνα κλάσμα χρόνου, ὅπως γίνεται καί μέ τούς ἠλεκτρονικούς ἐγκεφάλους. Ἔτσι θά πετύχουμε αὐτές τίς δυνατές ποιητικές συνθέσεις πού θά ἐπεκτεύνουν ψυχικά τά κύματα τῶν εἰκόνων, ὅπως καί στή μουσική, σ'ἕνα εἶδος τετάρτης διαστάσεως, ἐκεῖ πού ἡ λέξη ἐλεύθερη ἀπό τό νά παίζει τό ρόλο τοῦ πλεονασμοῦ, θά πάρει μιάν ἀξία αὐτούσια, συνταρακτική, μέ τό ἀναμετρημά της μέ εἰκόνες ἀπελευθερωμένες.

κινηματογράφος τέχνης

«ΑΙΑΣ»



* ΣΑΡΑΝΤΑ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ * ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

το '75

ΒΔΟΜΑΔΙΑΤΙΚΗ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

διευθυντης:
ΜΑΝΩΛΗΣ ΓΛΕΖΟΣ

Ε. Τ. Ε. Κ.
ΕΝΩΣΙΣ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ
ΓΡΑΦΕΙΑ: ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 - ΤΗΛ._____
ΑΘΗΝΑΙ

Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Ι Σ

Ἐν Ἀθήναις τῇ II-I-1975

Συνάδελφοι,

Τά μαῦρα χρόνια τῆς τυραννικῆς χούντας περάσανε. Ἡ Δημοκρατία ἐνίκησε καί ἡ ἐλευθερία ξαναῆρθε στήν χώρα μας.

Μέ ἀπόφαση τοῦ Προέδρου Πρωτοδικῶν Ἀθηνῶν ἡ "ΕΝΩΣΙΣ" μας ἐπαναλειτουργεῖ καί στεγάζεται στήν ὁδό Θεμιστοκλέους ἀρ.31/Ιος.

Εἶναι ἐπιτακτικό καθῆκον ὅλων μας, πού δουλεύουμε στόν κινηματογράφο ἤ στήν Τηλεόραση, ΠΑΛΑΙΟΙ καί ΝΕΟΙ, νά πλαισιώσουμε τίς τάξεις τῆς ΕΤΕΚ τοῦ σωματείου μας, γιά νά ἀντιμετωπίσουμε ἀπό καινοῦ ὅλοι ἑνωμένοι τά καυτά καί ἄμεσα προβλήματα πού μᾶς ἀπασχολοῦν.

Ἡ Γραμματεία τῆς Ἑνώσεως ἐργάζεται κάθε μέρα 5-8 μμ πλήν Σαββάτου. Καλεῖσθε ὅλοι οἱ ΤΕΧΝΙΚΟΙ τοῦ κινηματογράφου καί τῆς Τηλεόρασης, ΠΑΛΑΙΟΙ καί ΝΕΟΙ νά δώσετε τό παρών καί νά ἐνημερωθῆτε ἀπό τήν Διοίκηση.

Μέ ἀγωνιστικούς χαιρετισμούς

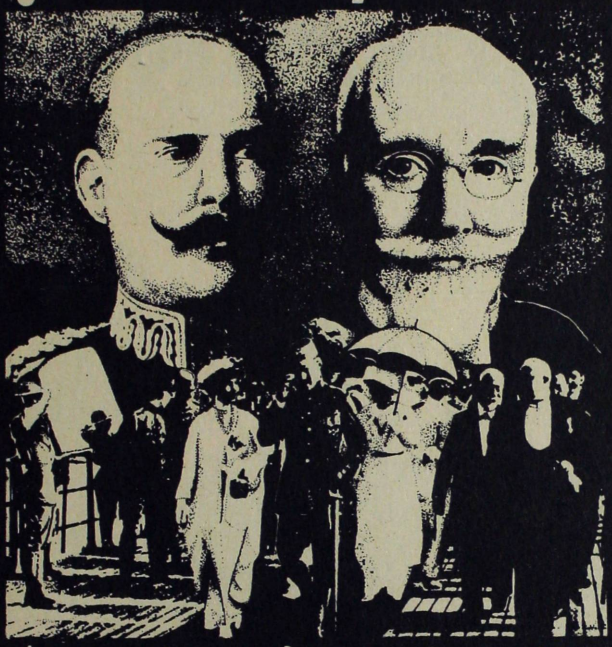
Ἐντολῇ Δ.Σ.

Ὁ
Πρόεδρος
Ι. Σαμιώτης

ΕΝΩΣΙΣ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Ε.Τ.Ε.Κ.
ΑΘΗΝΑΙ
1948

Ὁ
Γεν. Γραμματεύς
Τ. Καλαντζῆς

ἔγιναν ἀνάρπαστα



τό ἔργο πού συγκλονίζει τό πανελλήνιο

ΤΑ ΦΟΒΕΡΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ

όλη ἡ σύγχρονη ἱστορία μας

ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ Σόλωνος 114 ΑΘΗΝΑΙ

DOMINIQUE EUDES

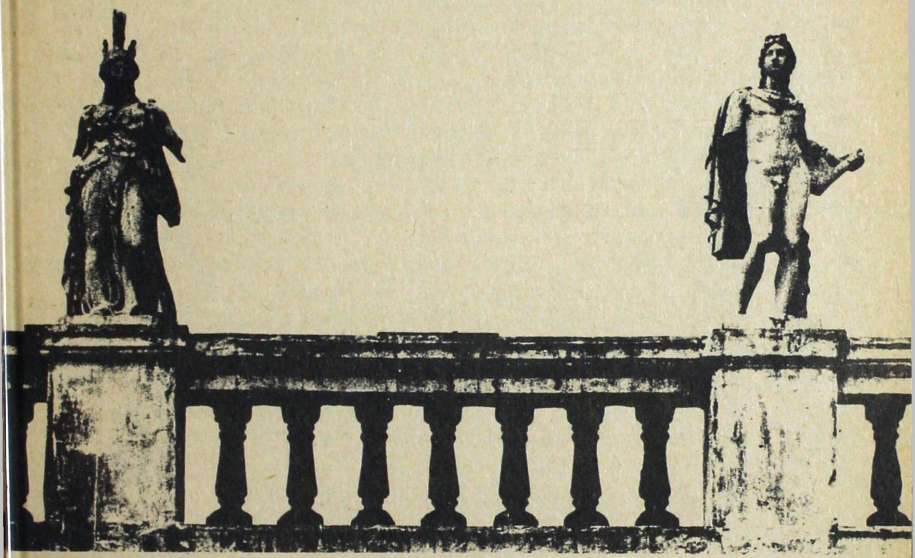
ΟΙ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΙ

Ὁ ἑλληνικὸς
ἐμφύλιος πόλεμος
1943-1949

ἑξάντας

Στέλιου Σκοπελίτη

ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΑ ΣΠΙΤΙΑ
ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ



Κείμενα Γιάννη Τσαρούχη Χρήστου Ἰακωβίδη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΩΔΩΝΗ»

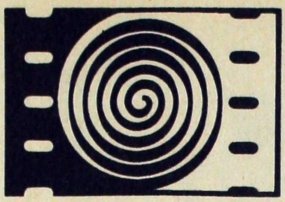
Μικρός Ἀπολογισμός

Μέ τήν κυκλοφορία τοῦ 4ου τεύχους ὁλοκληρώνεται ὁ Α΄τόμος τοῦ φίλμ καί κατά κάποιον τρόπο κλείνει ἡ πρώτη περίοδος.
Ἡ τακτική πού ἀκολουθήθηκε (τεύχη μέ ἀντικείμενο ὁρισμένο, ἐξέταση τῶν θεμάτων κατά περιοχές καί μέ ἑνότητα ὕλης) θά συνεχιστεῖ καί στό μέλλον μέ μιά μικρή διαφοροποίηση. Ἄν καί ἡ τακτική πού ἀκολουθήθηκε εἶναι σέ πολλά σημεῖα πλεονεκτική παρουσιάζει τό μειονέκτημα νά μή μᾶς παρέχει τήν ἀπαιτουμένη εὐελιξία καί δυνατότητα στό νά δοῦν τό φῶς ἔγκαιρα κείμενα πού εἶναι ἔξω ἀπό τά πλαίσια τῶν προγραμματισμένων τευχῶν.Γ' αὐτό παράλληλα μέ τά προγραμματισμένα τεύχη μέ ἑνότητα ὕλης, θά κυκλοφοροῦν καί τεύχη ἀνάλεκτα. Ἐπίσης σέ εἰδικά ἐκτός σειρᾶς τεύχη θά ἐκδοθοῦν ἐργασίες αὐτόνομες καί μέ συγκεκριμένο ἀντικείμενο ἤ θέμα ὅπως τό "Κινούμενο σχέδιο" πού κυκλοφορεῖ σύντομα, τό Γουέστερν κ.ἄ.

Στό προηγούμενο τεῦχος 3/74 παραλείψαμε τήν ἀναφορά τοῦ ὀνόματος τοῦ κ. Κατσουρίδη σάν μέλους τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ 15ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, καθώς καί τοῦ σκηνοθέτη τῆς ταινίας "Ὅρια" κ. Καρυπίδη.

Ζητᾶμε τή συγνώμη τους.

Ἀκόμα ἡ "Φιλμογραφία ταινιῶν μικροῦ μήκους ἀπό τό 1961-1974" ἦταν ἐλλειπής γιά δύο λόγους. Α) ἀπό ἔλλειψη στοιχείων γιά μερικές ταινίες β) ἀπό ἔλλειψη σελίδων (ἡ φιλμογραφία στήν ἀρχική της μορφή μ'ὅλα τά στοιχεῖα γιά κάθε ταινία ἔπιανε τίς 45 σελίδες μέ στοιχεῖα τῶν 8).
Μετά τήν συμπλήρωση καί τῶν στοιχείων πού λείπουν θά ἐκδοθεῖ ὁλόκληρη σέ ξεχωριστό τόμο.



Στό προηγούμεο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ "Σύγχρονος Κινηματογράφος '74" ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἀνάκοινωση:

Πληροφοροῦμε τὸ ἀναγνωστικό μας κοινὸ ὅτι τὰ ἄρθρα ποὺ δημοσιεύτηκαν στὸ περιοδικὸ «Φίλμ» μὲ τοὺς τίτλους «Ποιός λογοκρίνει ποιόν» καὶ «Σχετικὰ μὲ τὸν πολιτικὸ κινηματογράφο», εἶχαν παραχωρηθεῖ σ' αὐτὸ ἀπὸ τὸ περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Πιστεύουμε ὅτι ἡ ἀνακοίνωση αὐτὴ θἄπρεπε νὰ ἔχει γίνει ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ περιοδικὸ «Φίλμ».

ἀπαντήσαμε μέ τό ἀκόλουθο γράμμα

ΑΘΗΝΑ 20/IO/74

Πρός τό περιοδικό ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΓΡΑΦΟΣ

ΜΕ ΤΗ ΣΕΙΡΑ ΜΟΥ ΟΦΕΙΛΩ ΝΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΩ ΤΟ "ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΟ ΣΑΣ" ΚΟΙΝΟ ΟΤΙ ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΟΥ ΑΝΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΗΚΑΝ ΔΕΝ ΠΑΡΑΧΩΡΗΘΗΚΑΝ ΑΠΟ ΤΟΝ "ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ".

ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΑΡΕΧΩΡΗΣΕ Η Φ.ΛΙΑΠΠΑ ΓΙΑ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΚΑΙ ΠΛΗΡΩΘΗΚΕ ΒΑΣΕΙ ΤΗΣ 36/74 ΑΠΟΔΕΙΞΗΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ.

ΝΟΜΙΖΟΥΜΕ ΟΤΙ Η ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΑΥΤΗ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΓΙΝΕΙ ΑΠ'ΤΟΝ "ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝ/ΓΡΑΦΟ".

ΑΛΛΑ ΕΑΝ ΩΣΤΟΣΟ ΥΠΑΡΧΕΙ ΟΠΟΙΑ ΔΗΠΟΤΕ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΠΑΡΑΚΑΛΟΥΜΕ ΘΕΡΜΑ ΝΑ ΜΑΣ ΤΗΝ ΚΑΝΕΤΕ ΓΝΩΣΤΗ ΚΑΙ Η ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΘΑ ΕΙΝΑΙ ΑΜΕΣΗ. Γιά τό ΦΙΛΜ

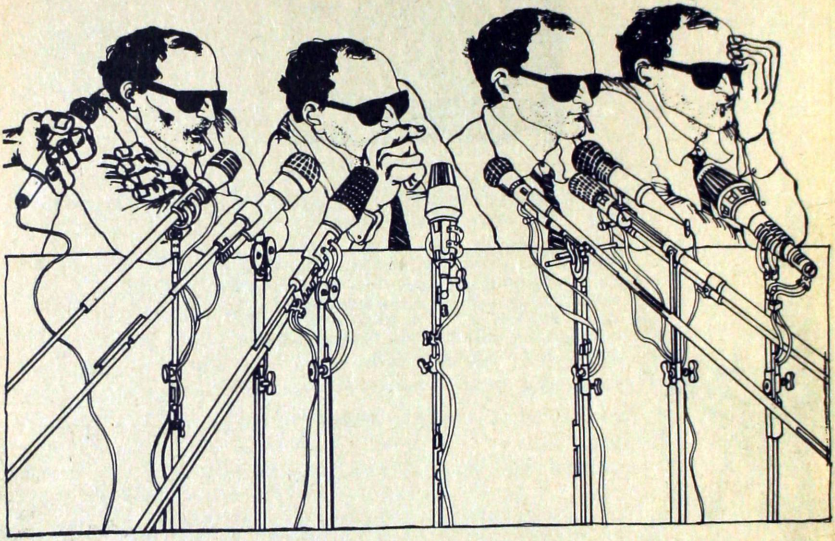
Θανάσης Ρεντζῆς

δέν τό δημοσίευσαν. 'Αντ'αὐτοῦ στό τεῦχος πού κυκλοφόρησε πρόσφατα ἦταν καταχωρημένο τό ἀκόλουθο κείμενο.

Μιὰ διευκρίνιση

Σχετικὰ μὲ τὴν ἀνακοίνωση ποὺ ἔγινε στὸ τεῦχος 1 τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου 74* γιὰ τὴν παράλειψη ἑνὸς μέρους τοῦ περιοδικοῦ *Φίλμ*, τῆς ἀναφορᾶς τοῦ γεγονότος ὅτι δύο ἀπὸ τὰ ἄρθρα του (τεῦχος 2) προερχόντουσαν ἀπὸ τὴ σύνταξη τοῦ Σ.Κ., καὶ γιὰ νὰ μὴ δημιουργοῦνται πιθανὸν ἐντυπώσεις κάποιου (ἀνυπόστατου) ἀνταγωνιστικοῦ πνεύματος, ἔχουμε νὰ προσθέσουμε πὼς θεωροῦμε ὅτι ἡ διευκρίνιση ποὺ μᾶς ἔγινε, πὼς ἡ μνεία δὲν θεωρήθηκε ἀναγκαία ἐφ' ὅσον ὁ Σ.Κ. δὲν κυκλοφοροῦσε τὸ διάστημα τῆς ἔκδοσης αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ, καλύπτει αὐτὴ τὴν παράβλεψη τῆς δημοσιογραφικῆς δεοντολογίας.

κυκλοφορησε



ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

συνταξη διαμαντης λεβεντακος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ
Κείμενο 1962
Κείμενο 1967
Κείμενο 1973

ΠΙΟ ΜΠΑΛΝΤΕΛΛΙ
Από τά Πρόσωπα στή Γλώσσα

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΡΑΟΥΝΤ
Μερικά Σταθερά Μοτίβα

ΠΗΤΕΡ ΓΟΥΛΛΕΝ
Ο Αντικινηματογράφος

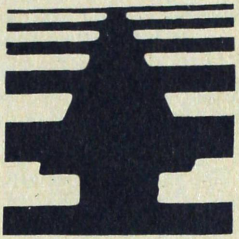
ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΓΟΥΙΛΛΙΑΜΣ
Παραγωγή καί Πολιτική

CAHIERS DU CINEMA
Η Ομάδα Τζίγκα Βερτώφ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

εκδοσεις καμερα-στυλο

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ



Η ἔκθεση πού συνέταξε ὁ σέρ Χιοῦ Γκρήν, ὕστερα ἀπό πρόσκληση τῆς κυβερνήσεως, πάνω στήν Ἑλληνική τηλεόραση, εἶναι ἤδη γνωστή ἀπό τήν δημοσίευσή της στόν τῦπο. Ἐπίσης ἔχει ἤδη ἀρχίσει νά διαφαίνεται ἡ ἀντιμετώπισή της ἀπό τήν πολιτική ἐξουσία. Ὁ ἁρμόδιος ὑπουργός κ. Λαμπρίας δήλωσε ὅτι "θά προσπαθήσωμε νά τήν προσαρμόσουμε στήν Ἑλληνική πραγματικότητα". Καταλαβαίνουμε τί σημαίνει κάτι τέτοιο. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὁ κ. Ἀβέρωφ ἀπαντῶντας μέ μιά ἐπιστολή του, στήν ἐφημερίδα "Βῆμα", σ'ἕνα ἄρθρο τοῦ Μάριου Πλωρίτη, θέλοντας νά δικαιολογήσει τήν ὕπαρξη τῆς ΥΕΝΕΔ μεταχειρίζεται καί ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό τήν ἔκθεση Γκρήν. "Οἱ ὑπάλληλοι τῆς ΥΕΝΕΔ εἶναι καί αὐτοί ὑπερήφανοι διά τήν δουλειά τους κι'ἔχουν καί αὐτοί τά δικαιώματά τους". Τό ἀπόσπασμα αὐτό εἶναι παρμένο ἀπό τό σημεῖο τῆς ἐκθέσεως πού ἀναφέρεται στήν ΥΕΝΕΔ κι'ὅπου προτείνεται κατηγορηματικά ἡ κατάργησή της γιατί ἀποτελεῖ μιά ἀνωμαλία πού πουθενά ἀλλοῦ στό κόσμο δέν ὑπάρχει! Ὁ κ. ὑπουργός ἀπό ὅλο τό κείμενο ἀπομονώνει μόνο τή φράση πού τοῦ χρειάζεται ἀγνοῶντας τά ὑπόλοιπα. Ὅπως δείχνουν τά πράγματα, τελικά, ἡ ἔκθεση αὐτή θά καταλήξη στά ἀρχεῖα, ἀπ'ὅπου θά ἀνασύρεται μόνο σάν ἄλλοθι ὅταν χρειάζεται. Ἐξ ἄλλου ὅλη αὐτή ἡ ἱστορία ἔχει ἐκτελέσει τόν βασικό της σκοπό, νά σκεπάση, δηλαδή νά προκαλύψη τούς λόγους πού ἐπέβαλαν τήν παραίτηση τῶν Χόρν-Μπακογιάννη καί τῶν ὁμαδικῶν παραιτήσεων πού ἀκολούθησαν. Παρ'ὅλα αὐτά ἡ ἔκθεση Γκρήν παρουσιάζει ἕνα οὐσιαστικό ἐνδιαφέρον. Ξεκινώντας ἀπ'αὐτή μποροῦμε ἀπό τή μιά μεριά νά δοῦμε καλλίτερα τά βασικώτερα ἀδύνατα σημεῖα τῆς Ἑλληνικῆς τηλεόρασης, ἀπό τήν ἄλλη νά ἀντιμετωπίσωμε τίς συγκεκριμένες λύσεις τους. Τά ἐπιμέρους προβλήματα πού ἀπασχόλησαν τόν

Γκρήν μποροῦν νά χωριστοῦν στίς ἑξῆς κατηγορίες α) Διοίκηση καί καταστατικό β) Προσωπικό, γ) Ἐκπαιδευτικός ρόλος τῆς τηλεόρασης δ) Οἰκονομική ἐπάρκεια καί τεχνικός ἐξοπλισμός. Τό κάθε ἕνα ἀπό αὐτά τά προβλήματα θά ἐξετάζεται χωριστά σέ κάθε τεῦχος τοῦ ΦΙΛΜ. Θά ἀρχίσουμε ἀπό τή Διοίκηση.

Σήμερα τό Ἐθνικό ἵδρυμα ραδιοφωνίας καί τηλεοράσεως πού ἱδρύθηκε μέ Μεταξικό νόμο τό 1937 σάν ΕΙΡ, βρίσκεται σέ πλήρη ἐξάρτηση ἀπό τό Κράτος. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐξάρτησης εἶναι ὅπως σημειώνει ὁ "Ἄγγλος εἰδικός". Μιά ὑπερτροφική καί βραδυκίνητη γραφειοκρατία, ἡ ἀνάγκη ἐγκρίσεως κάθε δαπάνης, ἔστω καί μικρῆς ἀπό τό Ὑπουργεῖο Οἰκονομικῶν, τήν κακή οἰκονομική κατάσταση, τήν ἔλειψη μιᾶς λειτουργικά ἀποτελεσματικῆς διοικητικῆς δομῆς, τεχνολογικές ἀτέλειες κ.τ.λ.". Χωρίς φυσικά νά λογαριάσουμε τήν παντελή ἔλλειψη ἀντικειμενικότητας, τήν προπαγάνδα, τήν λογοκρισία κ.τ.λ. πού ἐξυπακούει μιά τέτοια ἐξάρτηση. Σάν λύση ὁ Χιοῦ Γκρήν προτείνει τήν ἀνεξαρτοποίηση τοῦ ἱδρύματος σ' ἕνα ὀργανισμό σάν τήν ΔΕΗ πού ἄν καί δημόσια ἐπιχείρηση ἔχει τή δυνατότητα, χάρις στή μεταρρύθμιση τῆς νομικῆς της ὑπόστασης νά λειτουργεῖ σάν ἰδιωτική ἑταιρεία. Ταυτόχρονα προτείνει τήν κατοχύρωση τῆς ἀνεξαρτησίας τοῦ ραδιοφώνου καί τῆς Τηλεόρασης μαζί μέ τόν Τῦπο, στό καινούργιο σύνταγμα. Γιά νά μπορέση ἡ Τηλεόραση νά διατηρήση ἐπαφή μέ τήν κοινή γνώμη προτείνει τήν ἵδρυση ἑνός Συμβουλευτικοῦ Σώματος 50μελοῦς πού θά ἀποτελεῖται ἀπό τά πολιτικά κόμματα πού ἀντιπροσωπεύονται στή Βουλή, τούς Δήμους καί τίς Κοινότητες, τήν Ἐκκλησία, τήν Ἕνωση ἰδιοκτητῶν ἐφημερίδων, τήν Ἕνωση Συντακτῶν, τόν Δικηγορικό Σύλλογο, τήν Γ.Σ.Ε.Ε., τό τεχνικό ἐπιμελητήριο, τό σωματεῖον Ἑλλήνων Μουσικῶν, ἠθοποιῶν, λογοτεχνῶν κτλ., τῆς φοιτητικές ὀργανώσεις, τοῦς Γεωργικούς Συνεταιρισμούς (τά Σωματεία ἐκπαιδευτικῶν καί τέλος τίς γυναικεῖες ὀργανώσεις. Σ' αὐτό τό Σῶμα πού θά συνεδριάζει 6 φορές τό χρόνο θά δίνει λόγο τό διοικητικό Συμβούλιο τοῦ ἱδρύματος. Οἱ συνεδριάσεις αὐτές θά γίνουν παρουσία τοῦ τύπου.

Τό διοικητικό συμβούλιο θά ἀποτελεῖται ἀπό τόν πρόεδρο καί ἕξη μέλη πού θά διορίζονται ἀπό τόν Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας καί ἀφοῦ συνεννοηθῆ μέ τόν ἀρχηγό τῆς ἀξιωματικῆς ἀντιπολίτευσης. Ἡ θητεία θἄναι 5αετής. Ὁ Γενικός Διευθυντής θά διωρίζεται ἀπό τό Διοικητικό συμβούλιο καί ὄχι ἀπό τήν Κυβέρνηση. Ἀπό τό Διοικητικό συμβούλιο μέσω τοῦ ἁρμόδιου ὑπουργοῦ θά καταρτίζεται μιά ἐτήσια ἔκθεση τῶν δραστηριοτήτων του καί θά τήν ὑποβάλει στή Βουλή.

Αὐτή εἶναι συνοπτικά ἡ πρόταση τοῦ Χιοῦ Γκρήν, τώρα τό ἄν θά ἐφαρμοστῆ ποτέ αὐτό εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία. Πάντως θἄταν ἐνδιαφέρον ἐδῶ νά βλέπαμε πῶς ἀντιμετωπίζεται τό θέμα αὐτό στίς χῶρες τῆς Κοινῆς ἀγορᾶς πού ὕστερα ἀπό λίγο θά εἶναι "ἰσότιμοι ἑταῖροι" μας.

ΒΕΛΓΙΟ. Ὑπάρχουν δυό σταθμοί ραδιοτηλεόρασης P.T.B. πού ἔχει γιά γλῶσσα τά Γαλλικά καί BRT μέ γλῶσσα τά Φλαμανδικά οἱ δυό σταθμοί προήλθαν ἀπό τή διάλυση τό 1960 τοῦ Radio Belgique.
Καί οἱ δυό σταθμοί χρηματοδοτοῦνται ἀπό τόν κρατικά προϋπολογισμό καί ἀπό εἰσφορές. Ἡ διαφήμιση εἶναι ἀπαγορευμένη. Ὑπάγονται στό ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ πού τούς δίνει μιά πραγματική αὐτονομία. Τό διοικητικό συμβούλιο προτείνεται ἀπό τούς βουλευτάς σύμφωνα μέ τήν ἀναλογία πού ἔχουν τά κόμματα στήν Βουλή. Οἱ προτάσεις ὑποβάλλονται πρῶτα στίς δημοτικές ἀρχές τῆς ἀκαδημίας καί τά πανεπιστήμια. Ἡ διεύθυνση διορίζεται ἀπό τήν κυβέρνηση ὕστερα ἀπό τήν σύμφωνη γνώμη τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου. Μέρος τοῦ προγράμματος παραχωρεῖται στά κυριότερα θρησκευτικά, κοινωνικά καί πολιτικά ρεύματα.

ΓΕΡΜΑΝΙΑ. Ἡ ὀργάνωση τῆς ραδιοτηλεόρασης στή Γερμανία ἀντιστοιχεῖ στήν πολιτική πραγματικότητα τῆς χώρας δηλαδή στό ὁμοσπονδιακό σύστημα. Οἱ δυό ἀπό τά τρία κανάλια τό ZDF καί τό ARD εἶναι τοπικά. Ἐνῶ τό τρίτο καλύπτει ὅλη τή χώρα. Ἂν καί ὑπάρχει πλήρης αὐτονομία στούς 9 τοπικά ἱδρύματα ραδιοτηλεόρασης, ὑπάρχει καί ἕνα ὁμοσπονδιακό ὄργανο πού ὅμως ἡ ἐξουσία του εἶναι πολύ χαλαρή καί κυρίως εἶναι ὑπεύθυνο γιά τίς ἀνταλαγές προγραμμάτων ἀνάμεσα στούς τοπικούς σταθμούς. Ἡ ὀργάνωση αὐτή καθορίστηκε ἀπό τό σύνταγμα τοῦ 1969. Τά διοικητικά συμβούλια καί τοῦ κεντρικοῦ ὀργάνου καί τῶν περιφερειακῶν ἀνήκουν στούς χώρους τῆς δημοσιογραφίας καί τῶν τοπικῶν ἀρχῶν. Κάθε τοπικός σταθμός καθορίζει μόνος του τήν δεοντολογία του ἐνῶ ὑπάρχουν γενικές ἀρχές πού ἐπιβάλλονται σ'ὅλους ὅπως ὁ σεβασμός στό Σύνταγμα ἤ ἡ ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα. Οἱ οἰκονομικοί πόροι προέρχονται ἀπό συνδρομές καί μόλις τό ἕνα πέμπτο ἀπό τίς διαφημίσεις, πού ἄρχισαν τό 1957, καί πού καλύπτουν 20 λεπτά τό περισσότερο τήν ἡμέρα.

ΟΛΛΑΝΔΙΑ: Ἡ ὀργάνωση τῆς ραδιοτηλεόρασης τῆς Ὁλλανδίας ἀποτελεῖ ἕνα φαινόμενο μοναδικό στό κόσμο. Ἀνάμεσα στό 1920 καί στό 1926 διάφορες ὁμάδες πολιτῶν εἶχαν φτιάξει ἰδιωτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς. Ὅταν τό κράτος ἀνέλαβε τό μονοπώλιο τῆς Ραδιοφωνίας συνεταιρίστηκε μέ τίς ὁμάδες αὐτές (ἡ κυριότερη ὁμοσπονδία εἶναι NOS). Τό καθεστώς συνεχίζεται καί σήμερα. Δηλαδή, οἱ ἀκροατές-θεατές ἀνοίκουν σέ μεγάλες συνομοσπονδίες πού ἔχουν στά χέρια τους τίς ἐγκαταστάσεις τοῦ ραδιοφώνου καί τῆς τηλεόρασης καί φτιάχνουν τά προγράμματά τους. Γιά τίς ἐγκαταστάσεις ὑπεύθυνο εἶναι τό ὑπουργεῖο Τηλεπικοινωνιῶν ἐνῶ γιά τό πρόγραμμα τό ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ πού ἀρκεῖται ὅμως μόνο στό νά μοιράζει τίς ὧρες στίς διάφορες συνομοσπονδίες τῶν ἀκροατῶν-θεατῶν. Κάθε ὁμοσπονδία πού ἔχει 15000 ὑπογραφές ἔχει δικαίωμα νά καλύψει ἕνα μέρος τοῦ προγράμματος τῶν δύο καναλιῶν τῆς τηλεόρασης καί τῶν τριῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν. Ἡ διοίκηση ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα πρόεδρο πού διορίζει ἡ κυβέρνηση, ἕξη μέλη διορισμένα ἀπό τίς συνομοσπονδίες καί δώδεκα ἀντιπροσώπους μορφωτικῶν ἑταιριῶν. Ὑπάρχει καί ἕνα κοινό πρόγραμμα ὅπως οἱ εἰδήσεις πού εἶναι πολύ σύντομες καί πού παραχωροῦν γρήγορα τή

θέση τους στούς ἀνταποκριτές καί σχολιαστές τῆς ὁμοσπονδίας πού ἔχει σειρά.
Μόνο μειονέκτημα (ἄν εἶναι καί αὐτό) ὁ ἐρασιτεχνισμός μερικῶν προγραμμάτων τῶν ἀδύνατων ἀριθμητικά ὁμοσπονδιῶν. Ὅλα τά προγράμματα, ὅπως εἶναι φυσικό, ἔχουν ἔντονο πολιτικό χαρακτῆρα. Ὁ προϋπολογισμός τῆς Ὁλλανδικῆς ραδιοτηλεόρασης καλύπτεται ἀπό τίς συνδρομές τῶν ὁμοσπονδιῶν καί ἀπό 26 λεπτά τήν ἡμέρα διαφήμιση στό ραδιόφωνο καί 15 στήν τηλεόραση (ἀπό τό 1968).

ΔΑΝΙΑ. Ὁ ὀργανωτισμός (DR) ἀνείκει στό ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ γιά τό πρόγραμμα καί στό ὑπουργεῖο τηλεπικοινωνιῶν γιά τόν ἐξοπλισμό. Ὅμως τό προσωπικό εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τό δημόσιο. Τό διοικητικό συμβούλιο ἀποτελεῖται ἀπό 10 ἀντιπροσώπους τῶν τηλεθεατῶν καί ἀκροατῶν πού ὁρίζει τό ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, ἀπό 5 ἀντιπροσώπους τῶν κομμάτων, δύο προσωπικότητες πού προτείνει τό ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ καί ἕνα πού προτείνει τό ὑπουργεῖο Δημοσίων Ἔργων. Ἡ διαφήμιση εἶναι ἀπαγορευμένη. Ὁ προϋπολογισμός καλύπτεται ἀπό τό Κράτος καί ἀπό εἰσφορές.
Ἡ Δανική τηλεόραση παρά τόν συγκεντρωτικό της χαρακτῆρα εἶναι ἀπό τίς πιό ἐλεύθερες καί ἀνεξάρτητες στήν Εὐρώπη (πιό πολύ ἀπό τό Βέλγιο π.χ.).

ΙΤΑΛΙΑ. Ἡ RAI (Radio televisione Italiana) εἶναι ἰδιωτική ἐπιχείρηση πού ὅμως ὅλες τίς μετοχές ἔχει ἕνας κρατικός ὀργανισμός (instituto per la Ricostrutione Industriale). Διοικῆται ἀπό ἕνα συμβούλιο τοῦ ὁποίου ἑπτά μέλη εἶναι ἀπό διάφορα ὑπουργεῖα καί τά ὑπόλοιπα ἀπό τόν κρατικό ὀργανισμό πού εἶναι καί ὁ μοναδικός μέτοχος.
Αὐτή ἡ ἀπόλυτη ἐξάρτηση ἀπό τό κράτος ἔχει σάν ἀποτέλεσμα μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό ἐλέγχους: τρίμηνος προληπτικός ἔλεγχος προγράμματος ἀπό τό ὑπουργεῖο τηλεπικοινωνιῶν πού ὁρίζει μιά ἐπιτροπή γι αὐτό τό σκοπό, ἔλεγχος οἰκονομικός, ἔλεγχος ἀντικειμενικότητος τῆς πληροφορίας ἀπό μιά διακομματική ἐπιτροπή μέ 30 μέλη καί ἀναλογία σύμφωνα μέ τήν δύναμη τῶν κομμάτων. Πράγμα βέβαια πού κάθε ἄλλο παρά ἐγγύηση ἀντικειμενικότητας ἀποτελεῖ, ἀφοῦ ἡ ἐπιτροπή ἐλέγχεται ἀπό τό ἑκάστοτε κυβερνῶν κόμμα.
Ἡ RAI ἔχει τέσσερις ραδιοφωνικούς σταθμούς καί δύο κανάλια τηλεόρασης. Ὁ Προϋπολογισμός καλύπτεται 70% ἀπό εἰσφορές καί 30% ἀπό τίς διαφημίσεις.

ΓΑΛΛΙΑ. Τό 1944 οἱ διάφοροι ἰδιωτικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί περνοῦν στά χέρια τοῦ κράτους. Τό 1964 δημιουργεῖται ὁ ORTF (office de la Radio-Television fransaise. Διοικῆται ὑπό ἕνα 14 μελές διοικητικό συμβούλιο. Τά μισά μέλη διορίζονται ἀπό τό κράτος τά ὑπόλοιπα εἶναι ἀντιπρόσωποι τῶν θεατῶν-ἀκροατῶν, τοῦ προσωπικοῦ καί τοῦ τύπου. Ἀπόλυτα ὑπεύθυνος γιά τά προγράμματα εἶναι ὁ Πρόεδρος γενικός διευθυντής τοῦ ὀργανισμοῦ πού διορίζεται ἀπό τό ὑπουργικό συμβούλιο. Διάφορες ἐπιτροπές ἀπό προσωπικότητες δίνουν τήν γνώμη τους γιά τό πρόγραμμα.

Όλες οί Γαλλικές κυβερνήσεις θεώρησαν τόν ORTF σάν ένα βῆμα προπαγάνδας τῆς πολιτικῆς τους. Ἡ ἀπόλυτη ἐξάρτησή του ἀπό τό Ὑπουργεῖο Πληροφοριῶν (Ὑπουργεῖο μοναδικό στή Εὐρώπη)τήν ἔχει κάνει φερέφωνο τῆς κάθε κυβέρνησης. Οί τελευταῖοι ὅμως συνδικαλιστικοί ἀγῶνες τῶν ἐργαζομένων σ'αὐτόν, καθώς καί οί πιέσεις τῶν πολιτικῶν κομμάτων ἔχουν ἀμβλύνει κάπως τή στάση του τώρα τελευταῖα. Ὁ ORTF ἔχει τρία προγράμματα ραδιοφώνου καί τρία κανάλια τηλεόρασης. Τό ἕνα τέταρτο τῶν ἐσόδων του εἶναι ἀπό 13 λεπτά διαφήμιση τήν ἡμέρα στή τηλεόραση. Τά ὑπόλοιπα εἶναι ἀπό εἰσφορές. Τό 80% τῆς χώρας ἔχει τή δυνατότητα νά παρακολουθῆ καί τρεῖς ἰδιωτικούς σταθμούς Radio-Luxembourg, Europe no 1, Radio Monte-Carlo et Sud-Radio. Τό Γαλλικό κράτος ἐλέγχει τό 35% τοῦ πρώτου καί τό 80% ὡς 97% τῶν ἄλλων δύο.

ΑΓΓΛΙΑ. Ἡ ἰδιομορφία τῆς ἀγγλικῆς ραδιοτηλεόρασης εἶναι ὁ ἀνταγωνισμός δύο κρατικῶν δυκτίων. Ἡ British Broadcasting Corpotation (BBC) εἶχε τό μονοπώλειο τῆς ἐκπομπῆς ἀπό τό 1927 ὡς τό 1954 πού δημιουργήθηκε καί ἡ Independent Television Authority πού χρηματοδοτεῖται ἀποκλειστικά ἀπό τήν διαφήμιση.
Τό BBC εἶναι κρατικό ἴδρυμα πού τό καταστατικό του κατοχειρώνει τήν ἀνεξαρτησία του. Τό διοικητικό του συμβούλιο ἀποτελεῖται ἀπό 12 μέλη πού ὁρίζει ἡ κυβέρνηση, διαλέγμενα ὄχι τόσο ἀπό τήν πολιτική τους τοποθέτηση ὅσο ἀπό τίς ἱκανότητές τους. Τρία ἀντιπροσωπεύουν τήν Σκωτία τήν Οὐαλλία καί τήν Βόρια Ἰρλανδία.
Συμβουλευτικές ἐπιτροπές ὑπάρχουν γιά τίς διάφορες κατηγορίες θεμάτων παιδιά, ἐπιστήμη, θρησκεία κ.τ.λ. Τό BBC ἔχει 4 προγράμματα ραδιόφωνο καί δύο τηλεόραση. Δέν ἔχει διαφήμιση.
Ἡ I.T.A. ἱδρύει σταθμούς ἐκπομπῆς καί ἀναθέτει τήν παραγωγή καί ὀργάνωση τῶν προγραμμάτων σέ 15 περίπου ἰδιωτικές ἑταιρεῖες πού τό μεγαλύτερο τους μέρος ἀνοίκουν στούς ἐκδότες ἐφημερίδων. Τά δελτία εἰδήσεων εἶναι κοινά γι'ὅλους αὐτούς τούς τοπικούς σταθμούς. Ἡ ἑταιρεία διοικῆται ἀπό ἕνα πρόεδρο καί ἐννέα μέλη πού διορίζει τό ὑπουργεῖο τηλεπικοινωνιῶν. Ὑπάρχουν καί ἐδῶ συμβουλευτικές ἐπιτροπές.
Τό BBC καλύπτει τόν προϋπολογισμό του ἀπό χορηγήσεις τοῦ κράτους ἐνῶ ἡ ITA ἀπό τήν διαφήμιση (6-7 λεπτά τήν ὥρα.)
Θεωρητικά τό ὑπουργεῖο τηλεπικοινωνιῶν μπορεῖ νά ἐλέγξη ἀπόλυτα τά προνοάμματα τοῦ BBC. Αὐτό ὅμως δέν ἔχει γίνει ποτέ ἀπό καμία κυβέρνηση. Καί ὅταν καμιά φορά θέλησαν νά ἀπαγορέψουν κάποια εἴδηση τό BBC ποτέ δέν ὑποχώρησε.

Υ.Γ. Στήν Ἑλλάδα δέν μπορεῖ κανεύς νά βρεῖ ἄκρη ἀπό ποιόν διοικεῖται ἡ τηλεόραση. Δέν θά μποροῦσαμε νά ποῦμε ὅτι διοικῆται ἀπό τό ὑπουργεῖο Προεδρίας, γιατί τό Υ.Π. δέν ἔχει ἁρμοδιότητα κἄν ἐπισήμως γιά τήν τηλεόραση, ἀλλά ὅμως παρεμβαίνει καί μάλιστα μέ τρόπο ἔντονα καθωριστικό.
Ὅσο γιά τήν διαφήμιση αὐτή δέν ἔχει κανένα ὅριο, συνήθως εἶναι μισή ὥρα ὡς 45 λεπτά, ἀλλά αὐτό δέν τό καθορίζει κανεύς, ἁπλῶς εἶναι ἡ προσφορά τόση.

POSTES DE TÉLÉVISION EN SERVICE

(par 1.000 habitants)

	1960	1970
BELGIQUE	68	207
DANEMARK	119	250
ALLEMAGNE	87	262
FRANCE	42	201
IRLANDE		153
ITALIE	43	170
LUXEMBOURG	24	183
PAYS-BAS	70	223
ROYAUME-UNI	211	284

Source : OSCE

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΒΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΜΙΑΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ-ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΣΤΑ Χ. ΦΩΤΕΙΝΟ
ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΤΟΥ MONTREAL.

ΣΚΟΠΟΣ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ:

Νά σκιαγραφηθοῦν καί νά παρουσιασθοῦν οἱ ἀρχές καί τά θεωρητικά πλαίσια στά ὁποῖα πρέπει νά στηριχθεῖ καί νά τοποθετηθεῖ μιά σύγχρονη σχολή κινηματογράφου-τηλεόρασης, σύμφωνα μέ τά κριτήρια τῶν τελευταίων πειραματικῶν ἐρευνῶν καί, πιό γενικά τίς ἀπαιτήσεις τοῦ σύγχρονου πολιτιστικοῦ περιβάλλοντος.
Τά θεωρητικά πλαίσια αὐτά εἶναι:
α.- ἐπιστημονικά
β.- πολιτιστικά
γ.- κινηματογραφικά
δ.- τεχνικά
πού θά μᾶς καθορίσουν ποιό κινηματογράφο θά διδάξουμε καί
ε.- παιδαγωγικά
στ.-διδακτικά
πού θά μᾶς καθορίσουν πῶς θά τόν διδάξουμε.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΘΕΜΑ

Τέλος, τά πλαίσια αὐτά θά μᾶς ὁδηγήσουν στό καθορισμό τῶν βασικῶν λειτουργιῶν τοῦ σύγχρονου κινηματογραφιστή ὅπως τίς ὁρίζουν οἱ πολιτιστικές λειτουργίες μέσα στίς ὁποίες ἐντάσσεται ὀργανικά.
Ἡ συστηματική μελέτη καί ἀνάλυση τῶν πολιτιστικῶν ἀναγκῶν πού μᾶς ὁδηγεῖ στήν ἵδρυση μιᾶς ἐθνικῆς σχολῆς Κινηματογράφου-Τηλεόρασης εἶναι ἀπαραίτητη, γιά νά δωθοῦν σ'αὐτήν ἡ κατάλληλη δομή καί οἱ λειτουργίες πού θά τήν κάνουν ἱκανή νά ἀνταποκριθεῖ στίς ἀνάγκες αὐτές.
Τό γεγονός ὅτι ἡ Ἑλλάδα μένει στίς τελευταῖες χῶρες καί δέν ἔχουν ἀκόμα ρυθμίσει τό μεγάλο θέμα τῆς ἐκπαίδευσης τῶν Κινηματογράφου-Τηλεόρασης καί γενικά τῶν ὀπτικο-ακουστικῶν τεχνῶν καί ἐπιστημῶν, δίνει στό κράτος τό πλεονέκτημα καί τήν εὐκαιρία νά ἐπωφεληθῆ ἀπό τίς τελευταῖ-

ες ἔρευνες καί νά ἱδρύσουμε μιά σχολή πρωτοπορ
κή. Μετά ἀπό μιά βαθειά παιδαγωγική κρίση πού
παρουσιάστηκε σέ διεθνῆ κλίμακα στίς σχολές ἤ
παν/κά τμήματα γύρω ἀπό τό 1970, στήν πλειονό-
τητά τους τά κράτη ἀναδιοργανώνουν τήν παιδα-
γωγική δομή τῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης.
Κατά συνέπεια εὐθύνη μας εἶναι νά συμβουλευ-
τοῦμε τίς πειραματικές ἔρευνές τους καί νά με-
λετήσουμε τά συμπεράσματά τους.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

**ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙ-
ΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ**

Μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο καί εἰδικά
τά τελευταῖα χρόνια μετά τό 1960, "οἱ ἐπιστῆ-
μες καί οἱ τέχνες τίς ἐπικοινωνίας" ἔχουν ἀνα-
πτυχθεῖ σέ ἕνα ἀπό τούς πιό σημαντικούς κλάδους
τῶν ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ νέα ἐπιστήμη
κλείνει μέσα στό χῶρο τῆς μελέτης καί ἔρευνας
της, ἐκτός ἀπό τήν ἐπικοινωνία μέ τό λόγο, τήν
ἔκφραση τοῦ σώματος κ.λ.π. τίς ὀπτικο-ἀκουστι-
κές ἐπικοινωνίες, δηλαδή τίς Γραφικές τέχνες,
τήν Ἠχογραφία, τήν φωτογραφία, τήν κινηματο-
γραφία καί τήν τηλεόραση. Οἱ λειτουργίες καί
αἱ ἀρχές τῆς ὀπτικο-ἀκουστικῆς ἐπικοινωνίας
σέ ἐπίπεδο α-ψυχολογικό β-κοινωνιολογικό
γ-σημειολογικό δ-τεχνικό,καθώς ἀκόμα τά θεω-
ρητικά καί ἐφαρμοσμένα σχήματα καί δίκτυα
αὐτῆς τῆς ἐπικοινωνίας ἔχουν μελετηθεῖ συστη-
ματικά ἀπό τούς νέους ἐπιστήμονες.
Σήμερα ὁ κινηματογράφος σέ ὅλες τίς μορφές,με-
λετιέται καί διδάσκεται μέσα στά πλαίσια τῶν
ὀπτικο-ἀκουστικῶν τεχνῶν καί ἐπιστημῶν τῆς ἐ-
πικοινωνίας. Ὅλα τά προγράμματα κινηματογρά-
φου στά πανεπιστήμια ἀνήκουν στίς σχολές ἤ τά
ἱνστιτοῦτα τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς. Οἱ ἐπαγγελματι-
κές σχολές τῆς Εὐρώπης ἀναδιοργανώνονται καί
τοποθετοῦν τόν κινηματογράφο μέσα στά ἐπιστημο-
νικά αὐτά πλαίσια*.
Ἡ τοποθέτηση τοῦ κινηματογράφου μέσα στά πλαί-
σια τῶν ὀπτικοακουστικῶν-ἐπικοινωνιῶν,καί ἡ με-
λέτη του στήν συμπληρωματική σχέση του μέ τά
ἄλλα μέσα, μᾶς ἀποκαλύπτει γιά πρώτη φορά τίς
διαστάσεις του καί τίς πραγματικές λειτουργί-
ες του.
Πιό εἰδικά, ὁ κινηματογράφος βρίσκεται σέ στε-

νή διαλεκτική σχέση μέ τήν τηλεόραση. Ἀποτελοῦν μιά εἰδική μορφή ὀπτικο-ἀκουστικῆς ἐπικοινωνίας μέ τήν κινούμενη ἠχητική εἰκόνα πού διαφέρει ποιοτικά ἀπό τήν φωτογραφία ἤ τήν ἀλληλογραφία.
Ἐπιχειρεῖται τελευταία νά συνδιαστοῦν τά δύο μέσα στήν ἔρευνα καί στήν διδασκαλία, οἱ τελευταῖες ἔρευνες δέ ἀποδείχνουν τήν ἀναγκαιότητα. Ὅλες οἱ σχολές τῆς Εὐρώπης τοῦ κινηματογράφου γίνονται καί τηλεόρασης**.

Συμπερασματικά: 1-Ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση θά πρέπει νά μελετηθοῦν καί νά διδαχθοῦν μαζί ταυτόχρονα καί στό ἴδιο ἵδρυμα, μέ δυνατότητες εἰδίκευσης.

2- Καί τά δύο μέσα ὀπτικοακουστικῆς ἐπικοινωνίας θά πρέπει νά μελετηθοῦν καί νά διδαχθοῦν στά πλαίσια τῶν ἐπιστημῶν καί τεχνῶν τῆς ἐπικοινωνίας. Στά ἐπιστημονικά αὐτά πλαίσια τοποθετημένος ὁ κιν/φος συνεχίζει νά περικλείει ὅλα τά εἴδη καί ὅλες οἱ γνωστές σχολές ἀπό τόν ἐπιστημονικό γιά τίς θετικές ἤ κοινωνικές ἐπιστήμες ὡς τόν καλλιτεχνικό ἤ ἐμπορικό πού ἐπιδιώκει μετάδοση καλαισθητικοῦ μηνύματος κ.λ.π.

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ:

Κινηματογράφος-Τηλεόραση παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στήν σημερινή κοινωνία σάν μιά ἀπό τίς βασικές πολιτιστικές ἐκφράσεις τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου. Ἀποτελοῦν βασικές κοινωνικές λειτουργίες μέ τεράστια ἐπίπτωση στόν καθορισμό τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς χώρας στήν ὁποία ἐντάσσονται. Ἄν σκεφθοῦμε ὅτι ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος καθορίζεται μέ τή σειρά του ἀπό τό ἐκπολιτιστικό ἐπίπεδο, ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση παίζουν πρωτεύοντα ρόλο τελικά στό καθορισμό αὐτό.
Ἡ τεράστια αὐτή εὐθύνη πού ἀνήκει στά λειτουργήματα αὐτά καί στή συνέχεια στούς λειτουργούς του, κινηματογραφιστές, ἔχει κινήσει τό ἐνδιαφέρον τῶν κρατῶν πού προσπαθοῦν συστηματικά νά τά χρησιμοποιήσουν γιά τήν ποιοτική των ἄνοδο. Ἐθνική ἀνάπτυξη, οἰκονομική ἀνάπτυξη, διαφώτιση στά θέματα δημόσιας ὑγείας, δημοκρατικοποίηση τῆς ἐκπαίδευσης, σεβασμός τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου, ἀμοιβαία κατανόηση μεταξύ τῶν ἐθνῶν καί εἰρηνική συνύπαρξη, ἀποτελοῦν ἕνα μέρος τῶν

κοινωνικῶν εὐθυνῶν τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεόρασης***.

Συμπερασματικά: 1-Ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση θά πρέπει νά μελετηθοῦν καί νά διδαχθοῦν σάν δύο ἀπό τίς βασικές ἐκπολιτιστικές ἐκφράσεις τοῦ κοινωνικοῦ χώρου στόν ὁποῖο ἐντάσσονται.

2-Ἀνάπτυξη τῆς ἐκπολιτιστικῆς συνείδησης στό νέο κινηματογραφιστή γιά νά ἀναλάβει τό μορφωτικό ρόλο ἤ καλύτερα τόν ρόλο τοῦ καταλύτη πού ἔχει νά διαδραματίσει στή σύγχρονη κοινωνία.

Στά ἐκπολιτιστικά αὐτά πλαίσια τοποθετημένος ὁ κινηματογράφος συνεχίζει νά περικλείει ὅλα τά κινηματογραφικά εἴδη, ἀπό τόν ἐθνογραφικό πού ἔχει σκοπό νά διαφύλαξει τή παράδοση,τόν κοινωνιολογικό πού κάνει παρέμβαση ὡς τόν καλλιτεχνικό πού θά μορφώσει καλαισθητικά ἤ τόν ἐμπορικό πού θά διασκεδάσει.

ΚΙΝ/ΦΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση εἶναι γνωστά στό πλατύ κοινό σά καλλιτεχνικές ἐκφράσεις καί σάν μέσο πληροφοριῶν. Αὐτή ἡ μορφή τους ὅμως δέν ἀποτελεῖ παρά μιά ἀπό τίς λειτουργίες τους. Τρεῖς εἶναι οἱ βασικές λειτουργίες τοῦ κιν/φου καί τῆς τηλεόρασης στό πολιτιστικό χῶρο καί κάθε μιά τους ἀσφαλῶς ἐκδηλώνεται μέ διάφορα εἴδη ἤ μορφές (στύλ). 1- Ἡ πρώτη λειτουργία τά ἐντάσσει στά βασικά ὄργανα καί μέσα ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καί παρατήρησης τόσο γιά τίς κοινωνικές ἤ ἀνθρωπιστικές ἐπιστήμες ὅσο καί γιά τίς θετικές.
2.- Ἡ δεύτερη λειτουργία τά ἐντάσσει στά βασικά ὄργανα καί μέσα ἐκπαιδευτικῆς καί διδακτικῆς πρακτικῆς τόσο γιά τό σχολεῖο ὅσο καί γιά τήν συνεχῆ ἐκπαίδευση στήν σύγχρονη κοινωνία. 3- Ἡ τρίτη λειτουργία τά ἐντάσει στά βασικά ὄργανα καί μέσα ἐπικοινωνίας καλαισθητικῶν μηνυμάτων ἤ ἄλλων πληροφοριῶν ὁπότε γίνονται καλές τέχνες κ.λ.π.
Οἱ τρεῖς αὐτές βασικές λειτουργίες στίς συμπληρωματικές σχέσεις τους μᾶς ἀποκαλύπτουν τίς πραγματικές διαστάσεις τῶν δύο μέσων ὅπως διαμορφώνον στό σημερινό κόσμο.****
Συμπερασματικά: ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση θά πρέπει νά διδαχθοῦν τό σύνολο τῶν βασικῶν λειτουργιῶν τους χωρίς ἀξιολογική διάκριση στήν

βασική διδασκαλία νά ἐπιτρέπεται δέ ἡ εἰδίκευση στή συνέχεια. Μέ αὐτό τόν τρόπο ὁ νέος κινηματογραφιστής θά γνωρίσει τόν Κιν/φο στό σύνολό του καί θά ἀνακαλύψει ὅλες τίς λειτουργίες του, θά δώσει δέ δυνατότητες ἐπιλογῆς εἰδικότητας καί ἐκτός τῆς συνηθισμένης καλλιτεχνικῆς λειτουργίας, ὥστε νά πληρωθοῦν καί οἱ ἄλλες κινηματογραφικές ἀνάγκες τοῦ ἐκπολιτιστικοῦ μας χώρου.

Ἐπιστημονικός κινηματογράφος, διδακτικός κινηματογράφος, καλλιτεχνικός κιν/φος, ἐξ ἴσου σπουδαῖες κοινωνικές ἀνάγκες, συμπληρωματικές λειτουργίες πού συνιστοῦν τό κύριο σῶμα του ὅπως μᾶς τό συνθέτουν οἱ σύγχρονες ἀνάγκες καί ἡ ἐξέλιξη.

ΤΕΧΝΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Ὁ κινηματογράφος μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, καί ἡ τηλεόραση ἀπό τοῦ 1970 στήν Ἀμερική, κατευθύνονται σταθερά στήν φάση τῆς ἀποβιομηχανοποίησής τους. Ἡ εἰσαγωγή στήν ἀγορά τῶν ἐλαφρῶν μηχανημάτων τῶν μικρῶν φορμά καί ἡ ἱστορικοκοινωνική ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου νά γνωρίσει καί νά μελετήσει τόν περίγυρό του τόν ἔσπρωξε νά καταγράφει ἄμεσα τή ζωή, τόν συνάνθρωπό του, ἐγκαταλείποντας τήν τεχνιτή ἀναπαράσταση στό στούντιο. Ἡ ἀνάγκη αὐτή γιά τήν ἀλήθεια δέν δημιούργησε μόνο μιά νέα μορφή κιν/κῆς γραφῆς, ἀλλά ἐπανατοποθέτησε στά σωστά ἐκπολιτιστικά του πλαίσια τόν κιν/φο καί τήν τηλεόραση. Ἐλαφρά αὐτόματα μηχανήματα, χαμηλό κόστος παραγωγῆς, ἀποβιομηχανοποιοῦν τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση, τόν μετατρέπουν σέ ἀτομικό μέσο ἔκφρασης καί ἐπικοινωνίας (ὅπως ὁ λόγος, ἡ ζωγραφική κ.λ.π), δίνουν καί στό ἄτομο τό δικαίωμα νά συμβάλλει στόν κοινωνικό του περίγυρο δικαίωμα πού εἶχαν ἀποκλειστικά οἱ βιομήχανοι τοῦ κιν/φου. Δέν πρόκειται ἁπλῶς γιά μιά ἀνανέωση τῆς κιν/κῆς γραφῆς καί τεχνικῆς ἀλλά γιά μιά νέα κοινωνικο-φιλοσοφική θέση πού παίρνουν ὁ Κινηματογράφος καί Τηλεόραση στόν σύγχρονο κόσμο*****.

Συμπερασματικά: ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση θά πρέπει νά διδαχθοῦν στά πλαίσια τῆς ἐλαφρᾶς τεχνικῆς μέ ὅλο τόν ἀνάλογο ἐξοπλισμό τεχνικό κ.λ.π. πού ἐξυπακούει ὁ ὅρος, ὥστε νά διαμορφώσει κινηματογραφιστές κατόχους τῆς νέας τέχ-

νικῆς καί γραφῆς. Ὁ καταρτισμός τους αὐτός θά τούς ἐπιτρέψει κατ'ἀρχήν νά εὑρίσκονται στά σύγχρονα κινηματογραφικά ρεύματα καί στήν συνέχεια νά ἔχουν τήν δυνατότητα νά ἀνανεώσουν τή θέση τοῦ κιν/φου στήν Ἑλληνική κοινωνία.
Ἡ ἐλαφρά τεχνική ἐπίσης δέν ἀποκλείει κανένα εἶδος κινηματογράφου, περικλείει δέ στίς ἐκφραστικές της δυνατότητες ὅλες τίς τεχνοτροπίες καί αὐτές τῆς βαρειᾶς τεχνικῆς. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἐπιτρέπει τήν ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας σέ χῶρες πού δέν ἔχουν προχωρημένη τεχνολογία καί ἐκβιομηχανοποίηση.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Τό παιδαγωγικό σύστημα καί ἡ διδακτική μέθοδος γιά τήν διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου, παρουσιάζονται σάν τό μεγάλο πρόβλημα γιά τήν ἵδρυση ἤ ἀναδιοργάνωση σχολῆς.
Πολύ νέα ἀκόμα ἡ ἐκπαίδευση σ'αὐτό τό τομέα, γιά ἱστορικούς λόγους μόλις τώρα ἀρχίζει νά βρίσκει τούς πρώτους κινηματογραφιστές μέ θεωρητική κατάρτηση ἀλλά καί παιδαγωγική μόρφωση. Μέχρι πρίν τό 1960 οἱ σχολές χρησιμοποιοῦσαν βασικά τίς διαλέξεις μέ πρακτικές ἀσκήσεις πού ἀκολουθοῦσαν, σύστημα πού ἀνήκει στήν ἐκπαιδευτική ἱστορία τῆς ἀρχῆς τοῦ αἰῶνα.
Μέ τήν ἵδρυση τοῦ Διεθνοῦς Κέντρου σχέσεων σχολῶν Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως C.I.L.E.C.T καί τήν εἰσαγωγή τοῦ κιν/φου στά Πανεπιστήμια ἀρχίζει ἡ συστηματική ἔρευνα βασισμένη σέ ἐπιστημονικά κριτήρια καί γιά τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο καί γιά τήν εἰδική παιδαγωγική του.
Ἀπό μιά πενταετία ἔχουμε ἤδη συμπεράσματα καί ἀποτελέσματα τῶν πρώτων πειραματικῶν ἐφαρμογῶν. Οἱ σχολές στήν Εὐρώπη ζητοῦν τά σχήματα γιά τήν πιό κατάλληλη παιδαγωγική καί διδακτική δομή.
Οἱ λίγες ἔρευνες πάνω στό θέμα καί ἡ προσπάθεια τῆς UNESCO καί ἄλλων διεθνῶν ὀργανισμῶν νά βοηθήσουν τίς ἔρευνες ὁδήγησαν στά ἑξῆς συμπεράσματα:
1.- Σάν παιδαγωγικό σύστημα προτείνεται ἡ "Ἐλεύθερη ἐκπαίδευση" βασισμένη στίς ἔρευνες τῆς ὁμάδας Carl Rogers ὅπως τροποποιήθηκε γιά τίς ἀνάγκες τῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης.
Ἡ ἐλεύθερη ἐκπαίδευση ἐπιτρέπει στόν μαθητή ὀργανωμένο σέ μικρές ὁμάδες νά ἀποκαλύπτει τίς ἀνάγκες του καί νά συνθέτει τό προσωπικό του

πρόγραμμα μέσα στήν τάξη, ἀλλά σέ συνεχεῖς ἀνταλλαγές καί συνεργασία μέ τό σύνολο τῆς τάξεως.

2.- Σάν διδακτικό σύστημα προτείνεται τό "Σχολεῖο ἐργασίας" βασισμένο στίς ἔρευνες τῆς ὁμάδας Jean Piaget ὅπως τροποποιήθηκε γιά τίς ἀνάγκες τῆς κιν/κῆς ἐκπαίδευσης.

Τό σχολεῖο ἐργασίας ἐπιτρέπει στόν μαθητή μέ τήν ἀνάπτυξη τῆς αὐτενέργιας νά ἀκολουθήσει προσωπική μέθοδο γιά νά τήν ιδημιουργία τῶν ἐννοιῶν καί εἰδικῶν πνευματικῶν λειτουργιῶν ἀπαραιτήτων γιά τήν κιν/κή πράξη.

Ἡ δοκιμή καί ἡ πειραματική ἐφαρμογή ἀπό μέρους τοῦ φοιτητή ἀντικαταστοῦν τήν διάλεξη καί τίς τυπικές ἀσκήσεις. Πρόκειται γιά μιά μέθοδο πού βασίζεται στά "Λάθη".

3.- Σάν ὀργανωτικό σύστημα τῆς σχολῆς στό σύνολό της προτείνεται ἡ "Αὐτοδιοίκηση" γνωστή μέ τόν ἀγγλικό ὅρο self government, ὅπως τροποποιεῖται γιά τίς ἀνάγκες τῆς Κιν/κῆς ἐκπαίδευσης.

Ἡ αὐτοδιοίκηση ἐπιτρέπει τήν συμμετοχή τῶν μαθητῶν στίς βασικές ἀποφάσεις πού καθορίζουν τήν λειτουργία τῆς σχολῆς καί μέ ὅσα δικαιώματα μέ τό διδακτικό προσωπικό.

4.- Σέ ἕνα τέτοιο δίκτυο παιδαγωγικό ὁ "δάσκαλος" βρίσκει γιά πρώτη φορά τήν σωστή του θέση: δέν εἶναι φορέας γνώσεων ἀλλά "διευκολυντής - facilitateur-facilitator" τῆς ἐκμάθησης τῶν σπουδαστῶν. Λειτουργεῖ σάν καταλύτης. Ὁ ὅρος δέ διδασκαλία - teaching enseignement ἀντικαθίσταται ἀπό τόν ὅρο "ἐκμάθηση-learning-apprentissage". Ἡ γαλλική ὁρολογία στό Quebec μᾶς δίνει ἤδη τόν πρῶτο ὅρο πού θά ἀντικαταστήσει τόν ὅρο "etudiant -μαθητής", εἶναι ὁ "seducant".- αὐτοδιδασκόμενος.

Ἀσφαλῶς ἕνα τέτοιο παιδαγωγικό σύστημα κινηματογράφου ἀπαιτεῖ πολύ κουράγιο καί πολύ δύναμη ἀπό μέρους τῶν διδασκόντων καί τῶν ἀρχῶν γιά νά τό δεχτοῦν, ἀλλά καί ἐκ μέρους τῶν μαθητῶν γιά νά λειτουργήσουν σ'αὐτό (ἀπό τήν προσωπική μου πεῖρα οἱ μαθητές ἀντιδροῦν περισσότερο) - ἀλλά δέν πρέπει νά ξεχνᾶμαι πώς καί τό κουράγιο καί ἡ δύναμη εἶναι καί αὐτά θέμα ἐκπαίδευσης καί ἐκμάθησης. Κάποτε πρέπει νά γίνη ἡ ἀρχή******.

Συμπερασματικά: Ἡ ἐλεύθερη ἐκπαίδευση ἡ αὐτενέργεια πού ἀναπτύσσεται μέ τό σχολεῖο ἐργασίας, συμπληρωμένα ἀπό τήν αὐτοδιοίκηση ἀποτελοῦν τό τρίγωνο στό ὁποῖο πρέπει νά βασιστεῖ ἡ δομή καί οἱ ἐκπαιδευτικές λειτουργίες μιᾶς σχολῆς. Ὁ μόνος τρόπος γιά νά διαμορφωθεῖ ἡ κινηματογραφική προσωπικότητα τῶν αὐριανῶν κιν/στῶν.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ὁ Κινηματογραφιστής σάν βασικός λειτουργός καί ἐκφραστής ἑνός ἐκπολιτιστικοῦ χῶρου ἀπαιτεῖ τά ἑξῆς χαρακτηριστικά:

1.- Βαθειά γνώση τοῦ πολιτιστικοῦ χώρου στό ὁποῖο λειτουργεῖ.

2.- Βαθειά γνώση τοῦ λειτουργήματός του καί συνείδηση τῆς εὐθύνης του.

3.- Ἀνάπτυξη ἐλεύθερης προσωπικότητας γιά νά μπορεῖ νά λειτουργεῖ ἀντιμενικά καί ἐλευθερωμένος ἀπό κατεστημένα.

4.- Ἀνάπτυξη τῆς δημιουργικότητός του, ὥστε νά μπορεῖ νά προτείνει νέα σχήματα μέ τό λειτουργημά του.

5.- Βαθειά γνώση τῆς τεχνολογίας τοῦ λειτουργήματος του νά ἀναχθεῖ σέ σημειολογία καί σέ γραφή συστηματική.

6.- Βαθύ σεβασμό γιά τόν ἐκπολιτιστικό χῶρο καί τόν συνανθρωπό του.

Ἡ διαμόρφωση στελεχῶν κιν/φου τηλεόρασης μέ τέτοια χαρακτηριστικά εἶναι ὑπέρταση εὐθύνης τοῦ Κράτους. Ἡ πρόοδος τῆς σύγχρονης κοινωνίας ἐξαρτᾶται ὁλοκληρωτικά ἀπό τήν συστηματική ἔνταξη στήν δομή της "καταλυτῶν" πού θά προγραμματίζουν τήν μεθοδική ἀλλαγή της μέ βάση τά ἐπιστημονικά κριτήρια.

Κ.Χ.Φωτεινός.

* Remmy TESSONEAU, le jeune Cinéma à l' Ecole, edition C.I.L.E.C.T., Paris 1966, σ. 114. Τό πιό τελευταῖο σύγγραμμα εἶναι:
Jean CLOUTIER, La Communication Audioscripto-visuelle, Les presses de l' U. de M., Montréal 1973.

** Constatin FOTINAS, Audiovidéographie, une discipline nouvelle, Edition Série Communications, Centre Audiovisuel, Université de Montréal, Montréal 1973, σ. 101.
Ἐνδεικτικό ἐπίσης εἶναι:
Cinematographic Institutions- A Report of the J.F.T.C., U.N.E.S.C.O., Paris 1973.
-Jean CLOUTIER, op.cit.
Christian METZ, Langage et Cinéma, Edition Larousse Paris 1971.

*** - Rapport Final: Réunion d' Experts sur la formation des cinéasters de demain (Belgrade-Mai 1972) Edition C.I.L.E.C.T., Bulletin No.3, Paris 1973. σ.σ. 35-37.

**** Ἀνέκδοτη ἔρευνα τοῦ Centre Audiovisuel de l' U.de M., Montréal μέ θέμα: Les fonctions de l' audiovidéographie (cinéma-télévision) dans les cadres universitaires.

***** Louis MARCORELLES, Elements pour un nouveau cinéma, U.N.E.S.C.O., Paris 1970:
-Mario RUSPOLI, Le groupe synchrone cinématographique léger, U.N.E.S.C.O., Paris 1963.

****** C.C.FOTINAS, Un ensemble de trois objets didactiques dans l' enseignement du Cinéma-Télévision, Edition-Série Communications, Centre Audiovisuel, U.de M., Montréal, 1972 σ.43.
-J. CLOUTIER, L.P.COITEUX, C.FOTINAS, Mise au point d'une méthode pédagogique pour l' apprentisaage des self-media Audioscripto-visuels, Editions.Série Communications, Centre Audiovisuel de l' U. de M., Montréal 1973, σ.70
-Bulletins. 1,2,3,4,C.I.L.E.C.T., Monographies sur les Ecoles de Cinéma, Editions C.I.L.E.C.T., Paris 1971-73.
- Bulletin No.6, C.I.L.E.C.T., Article: L' ECOLE OUVERTE.
-C.C. FOTINAS, L' Ecole Ouerte, Série-Communication C.A.V., Université de Montréal, 1974
- DOSSIER-Bases Théoriques et pratiques de la création d'un programme en cinéma, C.C. FOTINAS.

*

cahiers du
CINEMA

Η ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

'Η ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς στά CAHIERS DU CINEMA ἀπό τήν MAUREEN TURIM.

"Οταν τόν 'Οκτώβριο τοῦ '70 ὁ Φρανσουά Τρυφφώ ρωτήθηκε γιά τούς λόγους πού ἐγκατέλειπε τήν σύνταξη τῶν Cahiers du Cinema ἀπάντησε:

> Δέν ἐπρόκειτο γιά διαφωνία. Τό ὄνομά μου δέν ἀντιπροσώπευε πιά τά βασικά δόγματα τοῦ περιοδικοῦ. "Οταν δούλευα στά Cahiers ἦταν ἄλλη ἐποχή. Σήμερα,στά Cahiers κάνουν Μαρξιστική-Λενινιστική ἀνάλυση τῶν φίλμ. Τό κοινό πού διαβάζει τό περιοδικό περιορίζεται σέ μερικούς ἀπόφοιτους πανεπιστημίου. "Οσον ἀφορᾶ ἐμένα, δέν ἔχω ποτέ διαβάσει ἔστω καί μιά γραμμή τοῦ Μάρξ(1).

Αὐτή ἡ δήλωση πού προέρχεται ἀπό ἕναν προεξέχοντα καί βασικό συντελεστή τοῦ κινήματος τῆς Νουβέλ Βάγκ δείχνει καθαρά τήν μεταλλαγή πού ὑπέστη τό περιοδικό στά εἴκοσι χρόνια τῆς ἐκδοσής του. Γιά νά διαγραφεῖ ἡ ἐξέλιξη τῆς κριτικῆς πού ἐμφανίζεται στά Cahiers καί γιά νά ἐξηγηθεῖ τό γιατί καί τό πῶς αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς, χρειάζεται νά ἐξεταστεῖ σύντομα ἡ ἀναγκαιότητα καί ἡ σημασία τῆς Νουβέλ Βάγκ καθώς καί οἱ ἐπιδράσεις της πού εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα τήν αὐξάνουσα πολιτικοποίηση τῶν γραπτῶν τους.

'Η αἰσθητική ἄποψη πού γέννησε τά Cahiers καί τήν Νουβέλ Βάγκ βρίσκεται σταθερά γειωμένη στή Γαλλική Σχολή ἀνάλυσης τοῦ φίλμ πού ἐμφανίστηκε στά 1920.Σέ μιά θεωρητική συζήτηση πάνω στό ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι χυδαῖα διασκέδαση ἀλλά καί εἶδος τέχνης. Διεφώνησαν ὅμως σέ σημεῖα ὅπως στά κατά πόσον αὐτό τό νέο μέσον, ἡ "ἕβδομη τέχνη" ὅπως τήν ἐπονόμασαν, ἦταν μιά χωριστή καί αὐτόνομη μορφή τέχνης (θέση τοῦ Canudo) ἤ μιά σύνθεση ὅλων τῶν ἄλλων τεχνῶν (θέση τοῦ Elie Faure). Αὐτή ἡ συζήτηση ἄν καί παρουσιάστηκε σάν ἀκαδημαϊκή μέχρι σημείου γελοιότητος, ἄνοιξε πράγματι ἐνδιαφέρουσες προοπτικές καί ἔπαιξε σημαντικό ρόλο στήν διαμόρφωση μιᾶς φιλμικῆς αἰσθητικῆς.

'Ο Canudo ὑπεστήριξε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά ξεχωριστή καί αὐτόνομη τέχνη με τά δικά της ξέχωρα καί ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά. 'Η θέση του ἦταν μιά ἀντίφαση στό γεγονός ὅτι τό φίλμ εἶχε πολύ συχνά κριθῆ ἀποκλειστικά μέ καθιερωμένα κριτήρια γιά ἄλλες μορφές τέχνης καί ἰδιαίτερα μέ τίς αἰσθητικές τοῦ θεάτρου καί τῆς λογοτεχνίας. 'Αλλά τό ἀποτέλεσμα ἦταν κυκλικό. 'Επειδή εἶχε ὑποτεθῆ ὅτι τό φίλμ ἔκανε τά ἴδια πράγματα μέ τήν λογοτεχνία καί τό θέατρο οἱ ταινίες πού παρήγοντο στή Γαλλία ἦταν συχνά προσαρμογές ἔργων ἀπό ἄλλες μορφές τέχνης. Αὐτές οἱ προσαρμογές ἦταν συχνά ὄχι τόσο ἐκφραστικές ὅσο τά πρω-

τότυπα. Σέ πολλές περιπτώσεις οἱ κριτικοί συγκατέ-
νεβαν γι'αὐτές τίς μεταφορές καί στήν πραγματικότη-
τα ἀγνοοῦσαν τήν ἰδιαιτερότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ
μέσου. Σάν ἀποτέλεσμα μεταχειρίζονταν τόν κινηματο-
γράφο ἀπολογητικά. Ἡ θεωρία τοῦ Canudo ἦταν ἡ ἀπαρ-
χή γιά τήν ἀναγνώριση τῆς ἐγκυρότητας τῆς κινηματο-
γραφικῆς ἔκφρασης. Τό ἐπιχείρημα τοῦ Elie Faure ὅτι
ὁ κινηματογράφος ἦταν μιά σύνθεση τῶν ἄλλων ἕξη τεχ-
νῶν προσέθεσε ἐπίσης μέ τόν τρόπο του στό γόητρο τοῦ
φίλμ. Ὁ Faure μπῆκε στήν θεωρία τοῦ φίλμ ἔχοντας
ἕνα μεγάλο ὑπόβαθρο σάν φιλολογικός κριτικός, ἱστο-
ρικός τῆς τέχνης καί κριτικός —ἕνας διανοητικός ἄν-
θρωπος— γιά —ὅλες— τίς δουλειές. Σέ μιά σειρά ἄρ-
θρων (συγκεντρωμένα μετά θάνατον σ'ἕνα βιβλίο μέ τόν
τίτλο Fonction du Cinema- διαίρεσε τίς τέχνες σ'αὐ-
τές τοῦ χρόνου (μουρική χορό) καί σέ κεῖνες τοῦ χώ-
ρου (ζωγραφική, γλυπτική, ἀρχιτεκτονική). Ἄν καί ὁ
Elie Faure ἀναγνώρισε πώς ὁρισμένες τέχνες ὅπως ὁ
χορός μετεῖχαν καί τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου ὡς ἕνα
ὁρισμένο σημεῖο ὑποστήριξε ὅτι καμιά δέν περιελάμ-
βανε αὐτή τή σύνθεση πιό ὁλοκληρωμένα ἀπό τό φίλμ.
Περιέγραψε τό φίλμ σάν "κινούμενη ἀρχιτεκτονική καί μου-
σική πού γίνεται ἀντιληπτή μέ τά μάτια μου"(2) ἀνυψώνοντάς
το ἔτσι στή βαθμίδα ἑνός ἀνώτερου μέσου. Εἰσηγήθηκε
οἱ ἄνθρωποι νά βλέπουν κάθε καρέ φίλμ σάν νά ἦταν
πίνακας ζωγραφικῆς. Τότε θά μποροῦσαν νά προχωρήσουν
πιό πέρα καί νά ἐκτιμήσουν τήν αὐξανόμενη δυναμική
τοῦ φίλμ ὡς πρός τό ὅτι ἡ σύνθεση θά μποροῦσε νά ὑ-
ποβληθῆ σέ πολύ διαφορετικά εἴδη ἀλλαγῶν -κίνηση μέ-
σα στό κάδρο, ἀντιπαράθεση δύο κάδρων (μοντάζ) ἤ κί-
νηση τῆς μηχανῆς. Ὑποστήριξε ὅτι μόνο ὁ Τσάρλυ Τσά-
πλιν καταλάβαινε τήν ἀληθινή δύναμη τοῦ κινηματογρά-
φου στό νά ἐκφράζει τούς ἴδιους του τούς μύθους τούς
ἰδιαίτερούς του τρόπους, χωρίς νά δανείζεται θεατρι-
κά τεχνάσματα. Ὁ Faure ἐξακόντισε μύδρους στό πομ-
πῶδες τοῦ Γαλλικοῦ θεάτρου καί κατεδίκασε τό Γαλλι-
κό φίλμ πού ἀκολουθοῦσε τίς παραδόσεις του. Οἱ ριζο-
σπαστικές ἰδέες τοῦ Faure βασίζονταν σέ μιά σημαντι-
κή ἀντιληπτική στάση. Ὅταν περιέγραφε τήν ἐξέλιξη
τοῦ φίλμ σέ σχέση μέ τίς ἄλλες τέχνες στήν πραγμα-
τικότητα περιέγραφε μιά διαλεκτική διαδικασία καί
ἔτσι διατύπωσε τίς μαρξιστικές θεωρίες οἱ ὁποῖες θά
ἀνεπτύσοντο στή Γαλλία πολύ ἀργότερα.

Ἄλλοι θεωρητικοί πού συνέβαλαν στήν ἐξέλιξη τῆς Νου-
βέλ Βάγκ ἦσαν: (ἡ λίστα δέν μπορεῖ νά εἶναι πλήρης)
Bela Balazs, Edgar Morin, Louis Delluc, Jean Epstein
René Clair, Rudolph Arnheim, Marcel l' Herbier, André
Malraux, Hans Richter καί οἱ Ρώσσοι θεωρητικοί. Ἡ
ἐφαρμογή τοῦ διαλλεκτικοῦ ὑλισμοῦ στό φίλμ πού πρω-
τάθηκε ἀπό τόν Balazs καί τούς Ρώσσους καθυστέρησε
στήν ἀφομοίωσή του μέ τήν Γαλλική θεωρία τοῦ φίλμ γιά
δύο λόγους -ἀπό ἔλλειψη προσιτῶν μεταφράσεων τῶν κει-
μένων καθώς καί ἀπό μιά ἔλξη πρός τούς λιγώτερο ἐπι-

στημονικούς αἰσθητικούς συλλογισμούς τῶν ντόπιων θεωρητικῶν.

Τό πιό ἄμεσο προηγούμενο τῆς Νουβέλ Βάγκ εἶναι τό θεωρητικό ἔργο τοῦ André Bazin.
Τά γραφτά του (συγκεντρωμένα τό 1958 σέ μιά τετράτομη σειρά πού φέρει τόν τίτλο "Qu' est-ce que le cinemá"), ἀποκαλύπτουν τήν ἀνάπτυξη μιᾶς αἰσθητικῆς πού εἶναι συγκεντρωμένη πάνω στήν δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου γιά μεταφυσική ὑπέρβαση μέ τόν ἴδιο τρόπο πού μιλᾶ κανείς γιά ὑπέρβαση στήν καλή ποίηση. Πίσω ἀπό τήν μεταφυσική τοῦ Barin ὑπάρχει μιά προσπάθεια ν'ἀναλυθεῖ σοβαρά ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖον ἐπέδρασαν πάνω του τά φίλμ καθώς τί φιλμικά τεχνάσματα τί μεταφορές καί τί μύθους χρησιμοποιήθηκαν σάν βάση γιά νά ἐπιτευχθεῖ ἡ ὑπερφυσική ἔκφραση.
Ἐπίσης εἶχε στραμένη τήν προσοχή του στόν Ἀμερικάνικο κινηματογράφο, εἰδικά στίς ταινίες τοῦ Τσάπλιν τοῦ Γουέλλες καί τοῦ Γουάϊλερ πού τίς θεωροῦσε σάν τά καλύτερα παραδείγματα γιά τήν ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Προάσπισε ἀκόμα τούς στόχους τοῦ Ζάν Ρενουάρ καί τοῦ Ἔριχ φόν Στροχάϊμ,γιά τόν ὁποῖο πίστευε ὅτι δέν εἶχε τύχει πραγματικῆς ἀναγνώρισης τήν ἐποχή ἐκείνη (μέσα τοῦ σαράντα). Ἡ ὑπερβάλουσα ἐπιρροή τοῦ Μπαζέν στούς νεαρούς πού ἐπρόκειτο νά γίνουν τό "κομιτᾶτο σύνταξης τῶν Cahiers καί στυλοβάτες τῆς Νουβέλ Βάγκ", διευκρινίζεται ἀπ' αὐτή τή δήλωση τοῦ Eric Rohmer:

> "Ὅλα εἶχαν εἰπωθεῖ ἀπ'αὐτόν, ἤρθαμε πολύ ἀργά. Τώρα ἔχουμε μείνει μέ τό δύσκολο καθῆκον τοῦ νά συνεχίσουμε τό ἔργο του, δέν θ'ἀποτύχουμε σ'αὐτό ἄν καί εἴμαστε πεποισμένοι ὅτι τό ἔφτασε πολύ πιό πέρα ἀπό ἐκεῖ πού θά εἶναι δυνατόν νά φθάσουμε μεῖς[3].

Κατά τά τέλη τοῦ '40 οἱ θεωρίες τῆς Avant-Garde εἶχαν ἀναπτυχθῆ ἀπό μιά ὁμάδα πού κλιμακώνονταν ἀπό καθιερωμένους σκηνοθέτες (Cocteau, Bresson), μέχρι φοιτητές πού διοργάνωναν σινέ-κλάμπ στό Καρτιέ -Λατέν. Ἕνα τέτοιο κλάμπ τό OBJECTIF 49 ἦταν ἀφιερωμένο στό νά δείχνει ταινίες Avant-Garde πρίν ἀπό τήν ἐμπορική τους διανομή καί κυκλοφορία, πρᾶγμα πού ὅπως εἶπε ὁ Jacques Doniol-Valcroz ἀντιπροσώπευε τήν πρώτη "συνειδητοποίηση" τοῦ κινηματογράφου ἀπό τήν μεταπολεμική γεννιά. Τόν Ἀπρίλη τοῦ '50 ὁ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ La Revue du Cinéma σκοτώθηκε σ' αὐτοκινιτιστικό δυστύχημα. Ὁ Doniol-Valcrore ὁ Lo Duca καί ἡ Leontyne Kiegel ἀπεφάσισαν νά συνεχίσουν τό περιοδικό καί νά ἐκδόσουν ἄρθρα παρόμοια μ'ἐκεῖνα τῆς Garette du Cinéma, μιᾶς ἐκεντρικῆς διαδεδομένης φυλλάδας πού τήν σύντασαν καί τήν κυκλοφοροῦσαν στό Καρτιέ Λατέν ὁ Ζάν -Λύκ Γκοντάρ ὁ Ἐρίκ Ρομέρ καί ὁ Ζάκ Ριβέτ. Ἡ πρώτη ἔκδοση τοῦ νέου περιοδικοῦ τά Cahiers du Cinema ἐμφανίζεται τόν Ἀπρίλη τοῦ 1951.

Τά Cahiers συνέχισαν πρός τήν κατεύθυνση πού εἶχε ὑποδείξει ὁ Bazin. Δέν ὑπῆρχε ὅμως κατά κανένα τρόπο τουλάχιστον ὡς τόν Ἰανουάριο τοῦ 1954 καμιά συνεκτική καθορισμένη τοποθέτιση τῶν συντακτῶν νά διατυπωθεῖ. Σ'ἕνα ἄρθρο μέ τίτλο "Μιά κάποια τάση τοῦ Γαλλικοῦ Κινηματογράφου" ὁ Φρανσουά Τρυφφώ ἐπετέθη στόν παραδοσιακό τρόπο παραγωγῆς τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου καί στάθηκε εἰδικά ἐπικριτικός γιά τόν ρόλο πού ἔπεζαν ὁρισμένοι σεναριογράφοι τούς ὁποίους εὗρισκε ἀτάλαντους γιά κινηματογραφική ἔκφραση.
Πρότεινε σαρκαστικά:

> Γιατί ὅλοι ἐμεῖς...νά μήν τό γυρίσουμε στήν προσαρμογή λογοτεχνικῶν ἀριστουργημάτων, ἀπό τά ὁποῖα πιθανῶς νά ἔχουν μείνει μερικά...
> Τότε θά εἴμαστε ὅλοι βουτηγμένοι στήν "παράδοση ποιότητος" ὡς τούς σβέρκους μας καί ὁ Γαλλικός κιν/φος μέ τόν τολμηρό του 'ψυχολογικό ρεαλισμό' τίς 'τραχειές ἀλήθειες' του καί τά !διαφορούμενά' του θά εἶναι μιά τεράστια νοσηρή κηδεία ἕτοιμη νά γλυστρήσει ἔξω ἀπό τά στούντιο τῆς Billancourt καί νά συσωρευτεῖ στό νεκροταφεῖο πού παραμονεύει δίπλα(4).

Ὁ Τρυφφώ ἐκφράστηκε ἀντίθετα ὑπέρ ἑνός "κινηματογράφου δημιουργῶν" (Cinema d' auteurs) στόν ὁποῖο οἱ σκηνοθέτες θά ἐξέφραζαν τίς προσωπικές τους πεποιθήσεις. Τά πρότυπα τῶν Cahiers ἦταν οἱ Ρενουάρ, Κοκτώ, Μπρεσσόν, Χίτσκοκ, Γουέλλες, Ροσσελίνι καί Χουώκς. Ἡ γρήγορη ἐπιτυχία τῶν Cahiers μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ ἐν μέρει στήν δημοτικότητα τῶν ταινιῶν, εἰδικά τῶν Ἀμερικάνικων, πού τό περιοδικό ἐπαινοῦσε κατά τή διάρκεια μιᾶς περιόδου πού πολλοί Γάλλοι δέν εἶχαν δικές τους τηλεοράσεις.
Ὁπωσδήποτε ὅμως καθώς οἱ κριτικές γινόντουσαν ὅλο καί περισσότερο συνταγές γιά φίλμ μέ δυναμισμό, ὁ ρόλος τῆς κριτικῆς περιοριζόταν ἔτσι γιά πολλούς ἀπό τούς συμβάλλοντας. Ἄν καί ἑνοιωθαν συνθλιμμένοι ἀπό ἔλλειψη ἐμπειρίας καί οἰκονομική ὑποστήριξη ὁ Τρυφφώ ὁ Γκοντάρ ὁ Ρομέρ καί ὁ Ριβέτ ἐπιθυμοῦσαν νά κάνουν δικές τους ταινίες. Ἄρχισαν νά πειραματίζονται στά 16 mm, κάναν ταινίες μικροῦ μήκους καί τελικά πῆραν τόν τίτλο τοῦ σκηνοθέτη μέ τίς πρῶτες μεγάλου μήκους ταινίες τους. Ἀπό τό 1959 μέ τήν διανομή τῶν ταινιῶν τοῦ Γκοντάρ (Μέ κομμένη τήν ἀνάσα) τοῦ Τρυφφώ (Τά τετρακόσια κτυπήματα) καί τούς Ρεναί (Χιροσίμα ἀγάπη μου) ἡ Νουβέλ Βάγκ εἶχε φτάσει σ'ἕνα σημεῖο παγκόσμιας ἀναγνώρισης.

Ὑπῆρχε πάντως ἕνα ἄλλο σημαντικό περιοδικό πού δροῦσε στή Γαλλία αὐτή τήν ἐποχή τό ὁποῖο συμμεριζόταν μερικά ἀπό τά αἰσθητικά πιστεύω τῆς ὁμάδας τῶν Cahiers, ἀλλά ὅμως καθόριζε τήν προσέγγισή του στό φίλμ σάν Μαρξιστική-Λενινιστική· αὐτό τό περιοδικό ἦταν τό Positif. Πολλοί ἀπό τούς κριτικούς τοῦ Positif, εὗρισκαν τόν Μπαζέν καί τούς ἐκδότες τῶν Ca-

hiers πολύ φιλελεύθερους καί άστούς στόν αίσθητικό, καί μεταφυσικό τους προσανατολισμό. Δέν μποροῦσαν νά καταλάβουν τήν έκτίμηση πού έτρεφαν τά Cahiers γιά ὁρισμένους Ἀμερικανούς σκηνοθέτες πού ἔκαναν αὐτά πού θεωροῦσαν σάν φίλμ δεξιοῦ προσανατολισμοῦ. Ὁ Gerard Gozlan ἕνας ἀπό τούς ἐκδότες τοῦ Positif χαρακτήρισε τήν προσέγγιση τῶν Cahiers μέ τ'ἀκόλουθα λόγια:

> Εἶναι φυσικό δεξιοί κριτικοί νά καλοσωρίζουν ἕν κριτικό σύστημα πού βασίζεται στά σταυροδρόμια τόσων πολλῶν παραδόσεων —άστικῶν, ἰδεολογικῶν, φιλελευθέρων, θρησκευτικῶν καί σοσιαλδημοκρατικῶν...Εἶναι φυσικό δεξιοί κριτικοί νά μήν περιφρονοῦν μιά διαλεκτική πού ἔξυπνα συνδιάζει τό γόητρο τοῦ ρασιοναλισμοῦ καί τίς παράλογες δυνάμεις τῆς εἰκόνας, δανειζόμενη τά γλωσσικά χαρίσματα ἀπό τό πρῶτο καί τήν πύστη ἀπό τό δεύτερο(5).

Οἱ κριτικές τοῦ Posotif θέτουν ἕνα σημαντικό ἐρώτημα. Γιατί ν'ἀρχίζουμε μέ τά Cahiers σάν βάση γιά τή μελέτη τῆς μαρξιστικῆς κριτικῆς τοῦ φίλμ· γιατί νά μήν ἀρχίζουμε τουναντίον μέ τό Positif; Ἡ ἀπάντηση βασίζεται στή διαφορά μεταξύ τοῦ εἴδους τῆς πολιτικῆς κριτικῆς πού ἐγίνετο ἀπό τό Positif καί τό εἶδος τῆς κριτικῆς πού ἀναπήδησε ἀργότερα στά Cahiers.

Ὅταν ἡ κριτική τοῦ Positif ἔλαβε μιά μαρξιστική πολιτική προσέγγιση (καί δέν ἦταν ὅλη ἡ κριτική του ὁμοιόμορφα πολιτική) ἡ μέθοδος του ἦταν ἐμπειρική, κρίνοντας τά φίλμ σχετικά μέ τό περιεχόμενο τους καί κατά πόσο αὐτό τό περιεχόμενο θά μποροῦσε νά σταθεῖ κάτω ἀπό μιά μαρξιστική ἀνάλυση. Ὁδηγοῦσε κριτικούς σάν τόν Gozlan νά βλέπουν μιά ταινία σάν τοῦ Ζάν Ρενουάρ (Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ) σάν ἁπλῶς μιά"θαυμαστή ἐπίθεση κατά τῆς ἀστικῆς τάξης" ἀποδοκιμάζοντας τήν ἄποψη τοῦ Μπαζέν πού τήν θεωροῦσε σάν "μιά ταινία πού φτάνει πέρα ἀπό τίς δυνατότητες τοῦ μοντάζ καί ἁρπάζει τό μυστικό ἑνός κινηματογραφικοῦ στύλ πού εἶναι ἱκανό νά ἐκφράσει τά πάντα χωρίς νά κομματιάζει τόν κόσμο, ἀποκαλύπτοντας τό κρυφό μήνυμα τῶν ἀνθρώπινων ὄντων καί τοῦ περιβάλλοντός τους χωρίς νά καταστρέψει τήν φυσική τους ἑνότητα". Ὁ Gozlan ἁπλῶς ἀγνοεῖ τόν βασικό δυναμισμό τοῦ Ρενουάρ πού παρουσιάζει ἀστικούς χαρακτῆρες μέ συμπαθητική ὄψη καί δείχνει μή ὠραιοποιημένους ὑπηρέτες μέ ὅλα τά ἐλατώματά τους.

Ἡ βασική διαφορά μεταξύ τῆς μαρξιστικῆς ἀνάλυσης πού προσφέρεται ἀπό τό Positif καί ἐκείνης πού ἀναπτύχθηκε στά Cahiers πέρνει ἔκφραση ἀπό τό γεγονός, ὅτι οἱ ἀντιθέσεις μεταξύ τῶν δύο ὁμάδων βρίσκονταν πάντοτε ἐν ἐνεργεία.

Οἱ ἐπιθέσεις τοῦ Positif πρός τά Cahiers στάθηκαν ἀποφασιστικές στήν ἀνάπτυξη τῆς ἰδιαίτερης μορφῆς πολιτική κριτική πού ἀναδύθηκε ἀπό τά Cahiers. Τό

χάσμα πού έχώριζε τίς δυό σχολές γίνεται κατανοητό σέ σχέση μέ τήν πλατειά κλίμακα ίδεολογιῶν πού άποτελοῦν τήν Γαλλική άριστερά,-μέ τό κομουνιστικό κόμμα άπό τήν μιά μεριά καί τούς Μαοϊστές καί άναρχικούς άπό τήν άλλη- ή "έξτρεμιστική άριστερά" άποκαλεῖ τό Κ.Κ σάν τόν "άριστερό στυλοβάτη τῆς άστικῆς τάξης". Τά Cahiers έτάχθηκαν μέ τήν έξτρεμιστική άριστερά. Άκόμα περισσότερο, ή καθαρά αίσθητική φάση πού πέρασε ή κριτική τῶν Cahiers εἶχε μιά έπίδραση στήν πολιτική τους κριτική. Πάντως ένας σχετικά καθοριστικός ρόλος πρέπει ν'άποδοθεῖ στήν θέση τοῦ Positif.

Κατά τήν Άλγερινή κρίση τό μόνο φίλμ άπό τήν Νουβέλ-Βάγκ κατά κάποιο τρόπο συναφές ἦταν τοῦ Γκοντάρ "Ό μικρός στρατιώτης" πού εἶχε σάν πυρῆνα τήν διαμάχη μεταξύ Γάλλων καί Άράβων πρακτόρων στήν Έλβετία. Άν καί ή ταινία άπηγορεύθη άπό τίς Γαλλικές άρχές έκεῖνο τόν καιρό δέν ἦταν προσφιλής στό Positif, εἴτε διότι ἔδειχνε βασανιστήρια καί άπό τίς δύο πλευρές εἴτε γιατί ὁ βασικός ἥρωας πού άποπειρᾶτε νά δραπετεύσει άπό τά δεσμά τῶν κυβερνητικῶν άρχῶν (εἶναι ένας δεξιός πράκτορας), γυρίζει στόν άναρχικό άτομισμό κάι ὄχι στό F.L.N. Άλλά ὁ Γκοντάρ πού άσχολούνταν κάπως μέ πολιτικά θέματα ἦταν ή έξαίρεση- οἱ ἄλλοι σκηνοθέτες τῆς Νουβέλ-Βάγκ άπέφευγαν τά πολιτικά καί κατεγίνοντο ὅπως ὁ Τρυφφώ μέ τό νά κάνουν ταινίες ποῦ άνεδύοντο άπό τό παρελθόν τους καί άπό προσωπικές έμπειρίες. Εἶναι εὔκολο νά καταλάβει κανείς γιατί ένας κουμουνιστής κριτικός ὅπως ὁ Gozlan θά άπέριπτε μιά σχολή πού εἶχε σάν βάση τῆς "ὀντολογία τοῦ κινηματογράφου" καί πού "γιά λόγους ἄνεσης" ἔκανε πέρα πλευρές ὅπως "ἱστορία, οἰκονομία, πολιτική, τεχνοκρατική κοινωνία κλπ"(6). Άλλά ὑπῆρχαν περισσότερες μανοῦβρες στή διαμάχη άπ'αὐτό -ἦταν ή σύγκρουση μεταξύ τῆς πολιτικῆς τῶν ὀργανώσεων, καί τῶν κομμάτων ἤ τῆς πολιτικῆς τῶν άτόμων π.χ. μεταξύ κουμουνισμοῦ καί άναρχίας. Άτομικός άναρχισμός χαρακτηρίζει βαθειά τόν προσανατολισμό τῆς Νουβέλ Βάγκ, κάτι ποῦ ἦταν δύσκολο γιά μέλη τοῦ κόμματος νά δεχθοῦν ἤ άκόμα καί νά καταλάβουν.

Παρ'ὅλα αὐτά ή ὁμάδα τῶν Cahiers ἦταν τό ἴδιο ένθερμη στήν ὑποστήριξη τῶν "δέκα τοῦ Χόλλυγουντ" ὅσο καί ή κριτική τοῦ Positif. Τά Cahiers δημοσίευαν ἄρθρα καί ρεπορτάζ γιά τίς άνακρίσεις τοῦ House of anti-American Activities Committee σχετικά μέ τήν πολιτική καταπίεση Άμερικανῶν σκηνοθετῶν καί συγγραφέων. Οἱ πράξεις τῆς Άμερικανικῆς κυβέρνησης ένάντια σέ τέτοιους φιλμουργούς ἦταν τό πρῶτο άπό μιά σειρά μαθημάτων στούς συγγραφεῖς τῶν Cahiers σχετικά μέ τό ὅτι τό νά κάνει κανείς ταινίες εἶναι άναπόφευκτα πολιτική πράξη. Ή πλήρης εἴσοδος τῶν Cahiers μέσα στήν πολιτική άρένα μπορεῖ νά ἐξηγηθεῖ μόνο σέ συσχετισμό μέ τίς πολιτικές άλλαγές πού ἔλαβαν χῶρα στή Γαλλία κατά τά μέσα καί τά τέλη τῆς δε-

καετίας τοῦ '60. Μετά άπό δυό πολέμους άποαποικιοποίησης ἔνα φοιτητικό καί νεανικό έργατικό κίνημα ἔκανε τήν έμφάνισή του. Αὐτό σήμαινε πώς ἡ όργανωμένη άντίσταση στόν Ντεγκωλισμό δέν ἦταν πιά τό μοναδικό πεδίο τοῦ κουμουνιστικοῦ κόμματος καί τό άνάθεμα τῶν νέων στρέφονταν τό ἴδιο καί κατά τῶν Σοβιετόφιλων καί τῶν φιλμουργῶν γιά τήν νέκρα τῆς κουλτούρας τους.

Νωρίς άκόμα άπό τό 1965 ὁ Γκοντάρ στρέφονταν μέ συμπάθεια πρός τό κίνημα νέων. Στό "ΑΡΣΕΝΙΚΟ-ΘΥΛΗΚΟ" ὁ βασικό ἥρωας ὁ Πώλ καί ὁ έργάτης φίλος του Ρομπέρ έγραφαν συνθήματα ένάντια στήν 'Αμερικάνικη έπέμβαση στό Βιετνάμ. Αὐτά τά ἔγραφαν στά πλευρά μιᾶς λιμουζίνας 'Αμερικάνου διπλωμάτη. Θυμᾶται κανείς τόν Μισέλ νά κλέβει αὐτοκίνητα στό "Μέ κομμένη τήν άνάσα", μιά πρότερη μορφή τῆς ἴδιας άναρχίας.

Καθώς ὁ Γκοντάρ βρισκόταν στήν διαδικασία νά γίνει ἕνας ὁλοένα καί περισσότερο πολιτικά προσανατολισμένος φιλμουργός, ἡ ὁμάδα τῶν Cahiers ἄρχισε νά διερευνᾶ παλαιότερες μορφές πολιτικῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Τό 1964 άφιέρωσαν ἕνα μέρος στό Μπέρτολντ Μπρέχτ λέγοντας ὅτι ἡ άντίληψή του γιά τό θέατρο ἦταν ἐξ ὁλοκλήρου σχετική μέ τό μέλλον τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἰδέα τοῦ Μπρέχτ ὅτι τό θέατρο θά μποροῦσε νά ὑπάρχει ὄχι γιά τήν θεατρική συγγραφή άλλά γιά τήν κοινωνία, ἦταν μιά ἄμεση πρόκληση γιά τήν "πολιτική τῶν authers" τῶν Cahiers πού καί ὁ ἴδιος ὁ Μπαζέν εἶχε θέσει σέ άμφισβήτηση λόγω τῆς ὑπερβολικῆς μορφῆς πού εἶχε ὡς τότε άναπτυχθεῖ.

'Ενῶ ἡ έπίδραση τοῦ Μπρέχτ μποροῦσε νά διακριθεῖ άπό πολύ νωρίς (1961) "Μιά γυναῖκα εἶναι μιά γυναῖκα", δέν ἦταν ποτέ τόσο ξεκάθαρη ὅσο στήν "KINEZA" πού ἔγινε τό 1967. 'Εκεῖ ἕνας άπό τούς ἥρωες πού εἶναι ἠθοποιός ἐγκαταλείπει τό θέατρο γιά νά άναμιχθεῖ ἐξ ὁλοκλήρου στήν πολιτική πού στήν συνέχεια άφήνει γιά νά διαβάζει Μπρέχτ άπό πόρτα σέ πόρτα- ὑπάρχει έπίσης μιά σεκάνς πλήρους στυλιζαρίσματος-ἕνα εἶδος φιλμικοῦ γκερίλλα-θεάτρου. 'Αφοῦ ὁ Γκοντάρ ἄφησε τά Cahiers γιά ν'άφοσιωθεῖ στό νά κάνει ταινίες, ἔκανε κριτική στίς ταινίες τῶν ἄλλων διά μέσου τῶν ταινιῶν του. Συνεχῶς πρότεινε νέες κατευθύνσεις πού μπορεῖ νά πάρει ὁ κινηματογράφος καί ἡ έπιρροή στά Cahiers παρέμεινε μεγάλη.

Τό φοιτητικό-έργατικό κίνημα τοῦ Μάη 1968 μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν στροφή γιά τούς έκδότες τῶν Cahiers,ὅπως ἐξάλλου ἦταν καί γιά πολλούς ἄλλους. Τό καθεστώς τοῦ Ντέ Γκώλ άποδείχτηκε πιό τρωτό άπ'ὅσο θά εἶχε κανείς ὀνειρευτεῖ καί οἱ διαχωριστικές γραμμές μεταξύ δεξιῶν καί άριστερῶν διαγράφηκαν τόσο καθαρά, πού δέν παρέμεινε κανένα βιολογικό ἐνδιάμεσο ἔδαφος. Τό Γαλλικό κουμουνιστικό κόμμα πῆρε γραμμή μέ τούς Ντεγκωλικούς ἐναντίον τῆς ἄκρας άριστερᾶς καί στήν κρίση κανείς ἦταν εἴτε έπαναστάτης εἴτε φασίστας.

Τό ἐπακόλουθο αὐτῆς τῆς κατάστασης γιά τά Cahiers ἦταν ὅτι ἄρχισε νά ἀφορᾶ τό περιοδικό λιγώτερο μιά "ἀγνή" αἰσθητική καί ἀντιθέτως τή θέση της πῆρε μιά νέα αἰσθητική ποῦ μποροῦσε νά τοποθετηθῆ σέ συγκεκριμένη πολιτική χρήση.

Μιά ἐντατική ἔρευνα ἄρχισε γιά τούς Ρώσσους φιλμουργούς καί θεωρητικούς τοῦ '20, τῆς γόνιμης δηλαδή περιόδου τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου πρίν ἀπό τό βαρύ πλάκωμα τοῦ Σταλινικοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ θεωρίες τοῦ Ἀϊζενστάϊν γιά τό μοντάζ καί τήν φιλμική γλῶσσα ἐρευνήθηκαν μέ ἐξωνυχιστική προσοχή. Ὑπῆρχε ἀπεριόριστος σεβασμός γιά τήν ἐπιστημονική του ἀνάλυση καθώς τήν ἀντίληψη καί ἑρμηνεία τῶν φιλμικῶν εἰκόνων σάν διαλεκτικῶν διαδικασιῶν. Ὁ Ντζίγκα Βερτώφ ἔνα λιγώτερο γνωστό μέλος τῆς Ρωσσικῆς ὁμάδας "ἀνεκαλύφθη" ἀπό τά Cahiers καί μελετήθηκε σέ βάθος γιά πρώτη φορά στή Γαλλία.

Τό 1968 ἡ ἐμφάνιση τοῦ Cinéthique ἑνός κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ πού ξεκίνησε ἀπό μιά ὁμάδα πού συνδέονταν μέ τό φιλολογικό περιοδικό Tel Quel προμήθευσε στά Cahiers μιά πρόκληση ἀκριβῶς τή στιγμή πού ἀρχίζουν νά διαμορφώνουν μιά πολιτική προσέγγιση. Τό Cinéthique εἶχε τό πλεονέκτημα ἑνός φρέσκου ξεκινήματος καί βασίζονταν σέ μιά διαλεκτική ὑλιστική προσέγγιση στό φίλμ. Ἀπορρίπτοντας κάθε "κινηματογραφόφιλη" ἔρευνα γιά τήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἤ κάθε δουλειά πάνω σέ συγκέντρωση ντοκουμέντων, ὅπως συνεντεύξεις μέ φιλμουργούς ἤ δημοσίευση ντεκουπαρισμένων σεναρίων, τό Cinéthique ἀφοσιώθηκε ἀντιθέτως σέ μιά αὐστηρά διαμορφωμένη πολιτική κριτική τῶν ταινιῶν. Κατεδίκασαν ὅλες σχεδόν τίς ταινίες πού εἶχαν παραχθεῖ μέχρι τότε καί ὑποστήριξαν μόνο τίς ταινίες ἐκεῖνες πού στήν πράξη καταπολέμοῦσαν τήν ἀστική φιλμική ἔκφραση. Ὅλα τά αἰσθητικά "ὑπ' ὄψιν" ἀπεφεύχθησαν πρός χάριν μιᾶς κριτικῆς πού θεωροῦσε μόνο τήν καταστροφή τήν ἐπικρατούσας κουλτούρας τήν ὕστατη χρησιμότητα μιᾶς ταινίας. Τό Cinéthique ἔφτασε μέχρι τοῦ σημείου νά ἐπαινεῖ ταινίες γιά τό γεγονός ὅτι περιεῖχαν σεκάνς πού ἦσαν αἰσθητικές ἀποτυχίες λέγοντας πώς χρησίμευαν στόν περιορισμό τῆς ἐμπορικότητας τοῦ μέσου.

Ἡ ἀπάντηση τῶν Cahiers, μιά ἐκτενῶς ἀναλυτική ἐκτίμηση τῆς προσέγγισης τοῦ Cinéthique ἐμφανίστηκε στό 217 τεῦχος τοῦ Νοεμβρίου τοῦ 1969. Τά Cahiers κατέκριναν τό Cinéthique γιά ἀοριστία θεωρητικῶν θέσεων καί ἐπιχειρημάτων καθώς καί γιά τό ὅτι ἐξόριζαν κάθε κατανόηση τοῦ κινηματογράφου μέσα ἀπό ἕνα ἐπιστημονικό σύστημα πού δέν ἄφηνε περιθώρια γιά ἕναν δρῶντα κινηματογράφο ἐκτός ἀπό τούς καθορισμένους ρόλους 1) γιά μετάδοση γνώσης τῆς θεωρητικῆς ἐπιστήμης, 2) ἔκθεση μιᾶς ἰδιαίτερης συνειδησιακῆς φύσης.

Ἐνῶ τά ἐπιχειρήματα τῶν Cahiers μποροῦν νά γίνουν κατανοητά σάν ὑπεράσπιση τῆς ἰδιαίτερης τους παρά-

δοσης (περιλαμβανομένων καί τῶν άστικῶν τάσεων),πρέπει νά δοῦμε έπίσης σ'αύτό καί μιά άπόπειρα γιά διάσωση μιᾶς δόκιμης αίσθητικῆς ἔναντι μιᾶς καθάρά θεωρητικῆς προσέγγισης ἄρνησης καί άποδοκιμασίας. Τό cinéthique εἶχε τοποθετήσει τόν εαυτό του μακρυά άπό τό άδιέξοδο μιᾶς σκληρῆς γραμμῆς καί ἔκανε διαπραγματεύσεις νά συνδεθεῖ μέ τήν έμφάνιση ἑνός θετικοῦ έπαναστατικοῦ κινηματογράφου μέ τόν ὁποῖο ζήταγε νά εὐθυγραμμιστεῖ. Ἡ μεγαλύτερη άποτυχία του ἦταν στήν άδυναμία ὑπόδειξης μιᾶς μορφῆς πού θἄπρεπε νά πάρει αὐτός ὁ νέος κινηματογράφος πέρα άπό τά λιγοστά παραδείγματα τῶν ταινιῶν πού προσφέρονταν γιά αὐτοκριτική καί πού ἡ χρησιμότητά τους ἦταν όφθαλμοφανῶς περιορισμένη σ'αύτή τή μεταβατική περίοδο. Ὁποιεσδήποτε κι'ἄν ἦσαν οἱ ἐσωτερικές άποτυχίες τοῦ Cinéthique στάθηκε λόγῳ τῆς ἴδιας του τῆς ὕπαρξης καί τῆς θέσης πού ἔπερνε οὐσιαστικότατος συντελεστής στήν τόνωση τῆς ἰδιαίτερης θεωρητικῆς άνάπτυξης τῶν Cahiers.

Αὐτή ἡ άνάπτυξη ἦταν σημαδεμένη άπό ἕνα ἐνδιαφέρον στίς λόγιες μελέτες τοῦ Christian Metz πάνω στό σημαῖνον τοῦ φίλμ πού ἄρχισαν νά δημοσιεύονται στά Cahiers τό '65. Οἱ ἔρευνες τοῦ Metz παράλληλα μ' αὐτές τοῦ Roland Barthes καί ἄλλων, ἀντιπροσώπευαν τήν Γαλλική ἀφομοίωση καί ἐπέκταση πάνω στήν έπιστημονικη προσέγγιση τῶν Ρώσσων Θεωρητικῶν.Τό τεχνικό ὑπόβαθρο τοῦ Metz στήν γλωσσολογία εἶχε σάν άποτέλεσμα μιά νέα μεθοδολογία μέ τήν ὁποῖα ἦταν δυνατόν νά μελετηθεῖ τό φίλμ ὄχι σάν τέχνη, ἀλλά σάν ἀνθρωπολογία. Τά ἄρθρα του συγκεντρώθηκαν ἀργότερα σ'ἕνα τόμο μέ τόν τίτλο Essais sur la Signification au Cinema τό '68 καί ἀκολουθήθηκαν άπό τό Propositions Methodologiques pour l' Analyse du Film τό '70 καί Langage et Cinema τό '71. Ὁ Metz εἶναι βασικά ὑπεύθυνος γιά τήν προσοχή πού δίνεται τώρα στήν ἐφαρμογή τῆς φαινομενολογίας καί σημειολογίας στή μελέτη τοῦ φίλμ.
Κατ'αὐτόν τό τρόπο ἡ συγχώνευση πολλῶν ἐπιδράσεων, - οἱ μεταβολές στά πολιτικά τῆς χώρας, ἡ ἔρευνα πάνω στό ἔργο τῶν Ρώσσων θεωρητικῶν, ἡ πρόκληση ἄλλων περιοδικῶν καί ἡ ἐπιστημονική μελέτη τῆς φιλμικῆς γλώσσας -σέ συνδιασμό, ἔδωσαν στά Cahiers ἕνα άποφασιστικά διαφορετικό προσανατολισμό καί στύλ κατά τά τελευταῖα χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ '60 καί στίς ἀρχές τοῦ '70.
Ἡ ἀλλαγή ἀντανακλᾶτο σέ μιά σειρά ἄρθρων τοῦ Jean -Louis Comolli μέ τόν τίτλο "Technique et Ideologie" καί άπό μιά ἄλλη σειρά πάνω στήν "Politique et la Lutte ideologique de Classe".
Τά ἄρθρα τοῦ Comolli π.χ. ἦταν μιά ἀντίδραση στίς ἀπόψεις τούς Marcel Pleynet σχετικά μέ τήν κιν/κή τεχνική πού εἶχαν ἐκτεθεῖ μέσω τοῦ Cinéthique κα-

θώς καί στό βιβλίο τοῦ Patric Lebel, Cinema et Ideologie. Ἐναντιονώμενοι στή θεωρία τοῦ Lebel, ἡ ὁποῖα προσπαθεῖ νά κάνει διάκριση μεταξύ τεχνικῶν νεοτερισμῶν καί στή χρήση πού τούς γίνεται, ὁ Comolli ἐπεκτείνεται πάνω στήν πρόταση τοῦ Pleynet,ὅτι ἡ φιλμική εἰκόνα εἶναι ἡ τελειοποιημένη μορφή τῆς Ἀναγεννησιακῆς προοπτικῆς στήν τέχνη καί φέρει μαζί της τήν προηγούμενη μορφή ἀστικῆς ἰδεολογίας αὐτοῦ τοῦ ἱστορικοῦ κινήματος. Ὁ Comolli φτάνει στό σημεῖο νά ἐπικαλεστεῖ μιά ὑλιστική θεωρία τοῦ φίλμ προτείνοντας τήν ἐπιτακτική ἀνάγκη φιλμικῶν νεωτερισμῶν στίς συζητήσεις του. Τό γράψιμό του ἀντανακλᾶ μιά πλατειά ἐξοικείωση μέ τό φίλμ καί τήν ἱστορία του. Ἡ θεωρία του συγκεκριμενοποιῆται ἀπό ὁρισμένες ἀναφορές σέ ταινίες πού ἐπικυρώνουν τά σημεῖα του γιά τό βάθος πεδίου καί τήν παραμόρφωση τῆς προοπτικῆς.

Ἡ ἐφαρμογή τῆς θεωρίας πάνω σέ ὁρισμένα ἔργα ἀπό τά Cahiers ἀντιπροσωπεύεται ἐπίσης ἀπό τό ἄρθρο τοῦ Jean-Pierre Oudart στό τεῦχος 232 μέ τόν τίτλο "L' Ideologie Moderniste dans Quelques Films Recents". Ἐξετάζοντας πρῶτα αὐτό πού ὁρίζει σάν "Μπρεσονικό Μοντέλο" στό ὁποῖο ἕνας κεντρικός ἥρωας ἀρνεῖται,ἐπικοινωνία, οἰκονομικές καί σεξουαλικές σχέσεις μέ σκοπό ν'ἀποφύγει τόν καθορισμό του σάν ἀντικείμενο,, μέσα στά κοινωνικά πλαίσια, ὁ Oudart ἀνιχνεύει τόν τρόπο πού μιά "ἀντί-χολλυγουντιανή στρουκτούρα" ἔχει διαμορφωθεῖ σέ ταινίες ὅπως "Ὁ Κονφορμίστας" , καί "Τό φύσημα στήν καρδιά".

Αὐτή ἡ διανοητική καί ἰδεολογική στροφή τῶν Cahiers συναντᾶ ἀκανθώδεις ἀντιθέσεις ἀπό τούς παλαιούς δυσφημιστές τους, τούς ἐκδότες τοῦ Positif. Στό τεῦχος 122 τόν Νοέμβρη τοῦ '70 ἀφιερώνουν τό ἕνα τρίτο ἀπό τίς σελίδες τους σέ μιά ἐπίθεση ἐναντίον τῶν Cahiers ἡ ὁποῖα περιελέμβανε παρενθετικά τό Cinéthique καί τό Tel Quel. Ἡ ἐπίθεση ἐπονόμασε τήν νέα μορφή κριτικῆς πού γίνονταν ἀπ'τά Cahiers σάν "μή ἀναγνώσιμη ἀκατάληπτη καί ἐσώτερη" καί ἀπέπεμψε τήν ταξινόμηση τῶν Cahiers τοῦ κοινωνικοῦ ρεαλισμοῦ σάν ἀστική τέχνη πού μποροῦσε ν'ἀντικατασταθεῖ ἀπό διαλεκτική φαντασία.

Τά Cahiers ἀπάντησαν στό διπλό τεῦχος τοῦ Ἰανουαρίου-Φεβρουαρίου'71 (τό ὁποῖο συμπτωματικά ἦταν ἀφιερωμένο στόν Ἀϊζενστάϊν) μέ μιά σύντομη ἀντίκρουση πού ἄρχιζε μέ τά ἀκόλουθα λόγια.

"Τό Positif εἶναι ἕνα περιοδικό τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιρροή βρίσκεται σέ σταθερή πτώση, λόγω τῆς πεισματικά ἐμπειρικῆς κριτικῆς καί τῆς χωρίς ἀρχές πολιτικῆς του ἡ ὁποία εἶναι ὅλο λόγια στερούμενα οὐσίας. Τραβᾶ τήν προσοχή περιοδικά μέ ἐκρήξεις σέ μορφή προαγωνικῶν ἐπιτευγμάτων ποῦ ἐμφανῶς ἔχουν σκοπό νά διατηρήσουν τήν ὕπαρξή του".(7)

Ὁ σαρκασμός τῶν Cahiers δέν ἦταν κατά κανένα τρόπο ἡ μόνη τους ἁμυνα. Οἱ ἐκδότες πίστευαν ὅτι ἡ ἰδιαίτερη ἰδεολογία τους ἄν καί σύνθετη δέν ἦταν ἀκατάληπτη καί ὅτι προμήθευε τήν μοναδική διαφώτιση τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν. Ἄν καί συμφωνοῦσαν ὅτι οἱ θεωρίες τους μπορεῖ νά μήν ἦταν προσιτές στόν καθένα, πίστευαν ὡστόσο πῶς οἱ ἰδέες τους θά γίνονταν καταληπτές ἀπό κείνους πού ἔπρεπε καί οἱ ὁποῖοι θά διέσπειραν τήν κατανόησή τους διά μέσου τῶν ταινιῶν τους.

Ὅλα αὐτά δέν σημαίνουν ὅτι ἡ θέση τῶν Cahiers πρός τό Positif πρέπει νά γίνει δεκτή χωρίς κριτική. Ἐνῶ τά Cahiers ἔπρεπε νά δικαιολογήσουν τήν ἴδια τους τή στροφή, νά φέρουν ἀντιρρήσεις, ἀκόμα καί νά ἐξευτελίζουν ἄδικα τό περιοδικό πού ἔχουν διαλέξει σάν ἰδεολογικό του ἀντίπαλο, μιά αἴσθηση ἰσορροπίας, μπορεῖ ν' ἀποκατασταθεῖ ἀπό μιά πλησιέστερη ματιά σ' αὐτό πού τό ἴδιο τό Positif προσπαθεῖ νά κάνει.

Ὅπως ὁ Michel Ciment, μέλος τοῦ "κομιτάτου σύνταξης" τοῦ Positif εἶχε πεῖ ὅτι "ὑπάρχει κάτι πολύ ἀλόκοτο στό ἰσχυρισμό πῶς ἕνα περιοδικό πού ἔχει σουρεαλιστές ἀνάμεσα στούς συνεργάτες του πέρνει γραμμή ἀπό τό Κουμουνιστικό Κόμμα".

Πρέπει κανείς νά θυμηθεῖ ὅτι μεταξύ τῶν ἐκδοτῶν τοῦ Positif περιλαμβάνονται ὄχι μόνο ὁ Gerard Gozlan, μέλος τοῦ Γαλλικοῦ Κ.Κ., ἀλλά ἐπίσης καί ὁ Ἄδωνης Κύρου καί ὁ Freddy Bauche, δυό ἀπό τούς καλύτερους κριτικούς τοῦ Bunuel. Τό Positif εἶναι ἀφιερωμένο στόν ἐντοπισμό μιᾶς πολλαπλῆς πρωοπτικῆς πού ἔχει σάν βάση μιά ἀγάπη γιά τόν κινηματογράφο καί μιά προσπάθεια νά διαφωτίσει τίς διαδικασίες δημιουργίας καί παραγωγῆς πού καθορίζουν τίς ἐπίκαιρες ταινίες τοῦ παρόντος καί τοῦ παρελθόντος ἀντί γιά μιά ἀπόπειρα γιά ἰδεολογικά ἀποφθέγματα γιά τήν κατεύθυνση πού πρέπει νά πάρουν τά φίλμ στό μέλλον. Ἀκόμα καί ἄν κανείς προτίθεται στό ν' ἀπορίψει ὅλη τήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου εἶναι δύσκολο ν' ἀπόπεμψει τήν ἀξία τῆς δουλειᾶς πού ἔχει κάνει τό Positif. Κατά τό διάστημα τῆς ἔκδοσής του ἔχει προσφέρει μιά πολιτική ἄποψη τοῦ παρελθόντος κινηματογράφου, πού εἶναι μολονότι ἀπό διαφορετική ὀπτική γωνία ἀπ' αὐτή πού ἀκολουθεῖται συνήθως στά Cahiers. Ὅπως λέει ὁ Ciment "εἴμαστε τό πρῶτο περιοδικό στή Γαλλία πού ἐξεφράσθη ἐναντίον τῆς Γαλλικῆς στάσης στόν Ἀλγερινό πόλεμο σέ μιά ἐποχή πού οἱ κριτικοί τῶν Cahiers δέν ἀναλογίζονταν κάτι τέτοιο ἤ ἀγνοοῦσαν ἐντελῶς τό πρόβλημα".

Περισσότερα ἀπό τήν οὐσία τοῦ Positif μποροῦν νά γίνουν ἀντιληπτά μέ τό νά λάβει κανείς ὑπ' ὄψιν τήν ἴδια τήν ἀντίδραση τοῦ Ciment στήν ἰδεολογική γραμμή τῶν Cahiers καί στίς τελευταῖες ταινίες τοῦ Γκοντάρ. Αἰσθάνεται κανείς ὅτι ἡ πολεμική τους εἶναι βαρετή

καί μή άποτελεσματική ὡς πρός τό ὅτι άπευθύνονται μόνο σέ μιά κλίκα κοινοῦ καί ὅτι τά φίλμ καί ἡ φιλμική κριτική θά πρέπει νά εἶναι άνοιχτά σέ πλατύτερο κοινό. Ὑπεγράμμισε έπίσης ὅτι άντίθετα μ' αὐτό πού τά Cahiers μᾶς κάνουν νά νομίσουμε ἡ κυκλοφορία τοῦ Positif αὐξάνεται σταθερά καί δέν θά χρειαζόταν "προαγωγικούς παληκαρισμούς... γιά νά έξασφαλίσει τήν έπιβίωσή του". Αὐτό πού έχει λειτουργικότητα στήν έπίθεση τῶν Cahiers πρός τό Positif εἶναι μιά καθαρά σχεδιασμένη έξίσωση κατά τήν ὁποία κάθε διαφορετική θέση άπό τή δική τους (τήν ὁποία θεωροῦν δικαιολογημένα νομίζω σάν τήν πιό προοδευτική) εἶναι ρεβιζιονιστική. Τό Γαλλικό Κ.Κ. εἶναι ρεβιζιονιστικό στά μάτια τους έτσι ὥστε άκόμα καί έάν τό Positif δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο ἕνα έπίσημο κουμουνιστικό περιοδικό, μέ κάποιο εἶδος άρνητικοῦ συνειρμοῦ οἱ δυό θέσεις γίνονται ταυτόσημες στά μάτια τους. Ἡ έρώτηση τότε τίθεται ὡς ἑξῆς, παρέμεινε τάχα τίποτε άξιόλογο σέ μιά άνάλυση άλλη άπό κείνη πού προσφέρεται έπί τοῦ παρόντος άπό τά Cahiers;
Τά Cahiers έχουν σταθερά προβάλλει τό έργο τοῦ Γκοντάρ σάν ἕνα παράδειγμα τῆς πιό προοδευτικῆς χρήσης τοῦ φίλμ. Τά Cahiers ὑπῆρξαν τό βασικό κριτικό ὑποστήριγμα στίς προσπάθειές του πού γίναν σέ συνεργασία μέ τόν Jean-Pierre Gorin καί τήν Κολεκτίβα "Ντζίκα Βερτώφ" καί έχουν άφιερώσει πολύ χῶρο κατά τόν τελευταῖο χρόνο σέ μιά ρετροσπεκτίβα τῶν πολιτικῶν ταινιῶν τοῦ Γκοντάρ καί τοῦ Γκορέν. Εἶναι χαρακτηριστικό λοιπόν τό ὅτι ὅταν οἱ δυό τους περιόδευαν στίς Η.Π.Α. μέ τίς ταινίες τους TOUT VA BIEN καί INVESTIGATION OF A STILL: A LETTER TO JANE καί τούς ρώτησαν τή γνώμη τους γιά τήν παροῦσα θεωρητική θέση τῶν Cahiers, ὁ Γκοντάρ άπήντησε: "Ὁ Λένιν εἶπε ὅτι θά ἔπρεπε νά όνειρευόμαστε, άλλά ὅτι πρέπει κανείς νά όνειρεύεται μ' ἕναν πραγματικό τρόπο, ὄχι μόνο νά όνειρευόμαστε τά ὄνειρά μας, άλλά ὅτι πρέπει κανείς νά πραγματοποιεῖ τά ὄνειρά του καί αὐτή εἶναι ἡ μεγάλη διαφορά. Στά Cahiers όνειρεύονται άκόμη τά ὄνειρά τους". Ὁ Γκορέν πρόσθεσε: "Σέ μιά ὁρισμένη στιγμή ἡ στροφή τῶν Cahiers ἦταν κάτι ένδιαφέρον καί σημαντικό καθώς καί άποτελεσματικό. Ἀλλά νομίζουμε ὅτι τώρα οἱ καιροί ἄλλαξαν". Ὁ Γκοντάρ κλείνοντας εἶπε: "Νοιώζω ζωσ ὅτι σέ δυό ἤ τρία χρόνια έάν μπορέσουν νά συνεχίσουν, θάχουμε τήν έπιθυμία νά ξαναγράψουμε τά ἴδια ἄρθρα, άλλά μέ διαφορετικό τρόπο, πρᾶγμα πού σημαίνει ὅτι τουλάχιστον γράφουμε διαφορετικά ἄρθρα".

Οἱ έκδότες τῶν Cahiers φαίνεται νά έχουν έπίσης αἰσθανθεῖ τήν άνάγκη γιά μιά άλλαγή. Τόν Μάρτιο τοῦ '73, δημοσίευσαν μιά έκτενῆ έκθεση μέ τόν τίτλο "Quelles sont nos taches sur le front culfurel" πού ἦταν

τό ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐργασίας μετά ἀπό μιά ἀνοιχτή συγκέντρωση μέ τούς "συντρόφους στό ἰδεολογικό μέτωπο" τόν Αὔγουστο τοῦ '72.
Σ'αὐτή τή διακύρηξη θέσης ἀνακοίνωσαν μιά ἀναδιοργάνωση τοῦ περιοδικοῦ πού εἶχε σκοπό νά ἐξουδετερώσει τόν "ἐμπειρισμό καί ἐκλεκτικισμό" πού αἰσθάνθηκαν ὅτι κυριαρχοῦσαν στό περιοδικό μέχρι ἐκείνη τή στιγμή. Κατήγγειλαν ὅτι ἔσφαλαν οἱ ἴδιοι μέ τόν νά ἔχουν ἐλάχιστα καθορίσει τή θέση τους σάν μαρξιστική-λενινιστική χωρίς νά ἐξηγοῦν ἀκριβῶς τί αὐτή ἡ στάση ἐσήμαινε, καί γιά τό ὅτι δέν ἔχουν ποτέ θέσει τήν βασική ἐρώτηση "Τί σημαίνει γιά ἕνα κινηματογραφικό περιοδικό νά βάζει σέ θέση ἐλέγχου τήν προλεταριακή πολιτική;" Ὑπέθεσαν ὅτι ἡ ἀπροθυμία νά καθορίσουν ἀκριβῶς τόν ρόλο τῶν Cahiers στήν τρέχουσα πάλη τῶν τάξεων προερχόταν ἀπό τόν φόβο τους γιά τό ἀποτέλεσμα πού θά εἶχε αὐτό πάνω στήν ἀνάπτυξή τοῦ περιοδικοῦ καί τήν μεταλλαγή πού θά ἦταν ἀναγκαία ἀπό ἕναν τέτοιο ὁρισμό. Κατήγγειλαν τό στόχο τῆς ἀτομικῆς τελειοποίησης πού εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀπό ἕνα "σεχταριστικό καί προσωπικά ἐπαρχιακό πνεῦμα " πού κυριάρχησε λόγω "θεληματισμοῦ καί ὑποκειμενισμοῦ".

Μέ τό νά θέτουν τό ἐρώτημα τῆς ἐπαναστατικῆς χρησιμότητας σέ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐλπίζουν νά βγάλουν τούς εαὐτούς τους ἀπό τό τωρινό πεδίο σάν "διανοούμενοι κλειστοῦ χώρου" πού ἁπλῶς κρίνουν τίς ταινίες ἀπό μιά πολιτική σκοπιά. Ἔχουν σκοπό νά σταματήσουν τήν ἐργασία τους πάνω σέ σχέδια ὅπως π.χ. μιά πρόσφατη ἀνάλυση τῆς SYLVIA SCARLETT γιατί καί ἄν ἀκόμη ἡ μελέτη εἶχε μιά πολιτική προοπτική ἦταν ἄσχετη μέ τά πραγματικά ἐνδιαφέροντα ἑνός προλεταριακοῦ κοινοῦ καί τῶν ἰδεολογικῶν τους ὑποστηριχτῶν.
Τά Cahiers ὁραματίζονται ἕνα μεγαλύτερο ρόλο γιά τόν ἑαυτό τους μελλοντικά, στό νά ὑποστηρίζουν καί νά καθοδηγοῦν τή δράση ἐπαναστατικῶν φιλμουργῶν καθώς καί τοῦ δικτύου διανομῆς τους. Ζητοῦν καί ἀπευθύνονται σ'ἕνα εὐρύτερο συνεταιρισμό διά μέσου στοιχείων ἀπασχολουμένων στό ἐπιμορφωτικό μέτωπο,ἀνθρώπων πού δουλεύουν σέ σινέ-κλάμπλ, σέ οἴκους ἐπιμόρφωσης, σέ στέγες νεαρῶν ἐργατῶν καθώς μέ τήν ἀκαδημαϊκή καί ἐπαγγελματική παιδεία.
Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ἔχουν ἀγκαλιάσει αὐτό πού ὁρίζουν σάν "ὁ μῦθος τῆς λαϊκῆς κυοφορίας" μέ τό ν' ἀνοίξουν ἁπλῶς τήν λειτουργία τοῦ περιοδικοῦ στίς "μᾶζες" πρᾶγμα πού θεωρεῖται ἅπιαστη αὐτοπία μέ τίς παροῦσες πραγματικότητες. Καταλήγουν πάντως σ' ἕνα κάλεσμα γιά μιά ἀνοιχτή ἀνταλλαγή πληροφοριῶν καί γνωμῶν μεταξύ ἐκδοτῶν καί "συντρόφων, καθοδηγητῶν συζητήσεων, καθηγητῶν φιλμουργῶν καί τῶν πολιτικά στρατευμένων".

Μιά ἐρώτηση καί πιθανῶς ἡ πιό σημαντική παραμένει. Τό σημαίνει αὐτή ἡ ἱστόριση τῆς Γαλλικῆς κριτικῆς γιά τήν ἐν γένει προοπτική τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς; Ἕνα πρᾶγμα εἶναι ξεκάθαρο ὅτι ἀνάμεσα στήν πληθώρα τῶν πιθανῶν προσεγγίσεων οἱ κριτικοί πρέπει νἄναι πιό συνειδητοί στίς ἐκλογές τους καί πιό ἐνήμεροι γιά τό ρόλο τους.

(1) Truffaut, Francois, ἀπόσπασμα ἀπό μιά συνέντευξη πού δημοσιεύτηκε στό La vie Lyonnaise καί ἀναδημοσιεύτηκε στά Cahiers du Cinema τεῦχος 226-227, Ἰανουάριος-Φεβρουάριος '71 σ. 121.

(2) Faure, Elie, Fonction du Cinema. Ἐκδόσεις Gothier, Ἑλβετία 1955.

(3) Rohmer, Eric,"Memoriam a Bazin" Cahiers du Cinema τεῦχος 91 σ. 45.

(4) Truffaut, Francois "Une Certaine Tendence du Cinema Francais". Cahiers du Cinema τεῦχος 31, Ἰανουάριος '54.

(5) Gozlan, Gerard, "In Praise of Andre Barin". -The New Wave- ed. by Peter Graham, Doubleday, Νέα Ὑόρκη 1968 σ. 132.

(6) Ibid.

(7) Narbøni, Jean, "Sur Quelque Contresens" Cahier du Cinema τεῦχος 116-117. Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1971 σ. 116.

...ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ

Οἱ Ἄνανδροι
πρέπει νὰ τιμω-
ριθουν.
γαν ενὰ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ
ΑΠΟ ΣΤΙΧΟΥΣ, ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΑΟΥ
ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΤΗΣΙΟ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "ΑΝΤΙ"

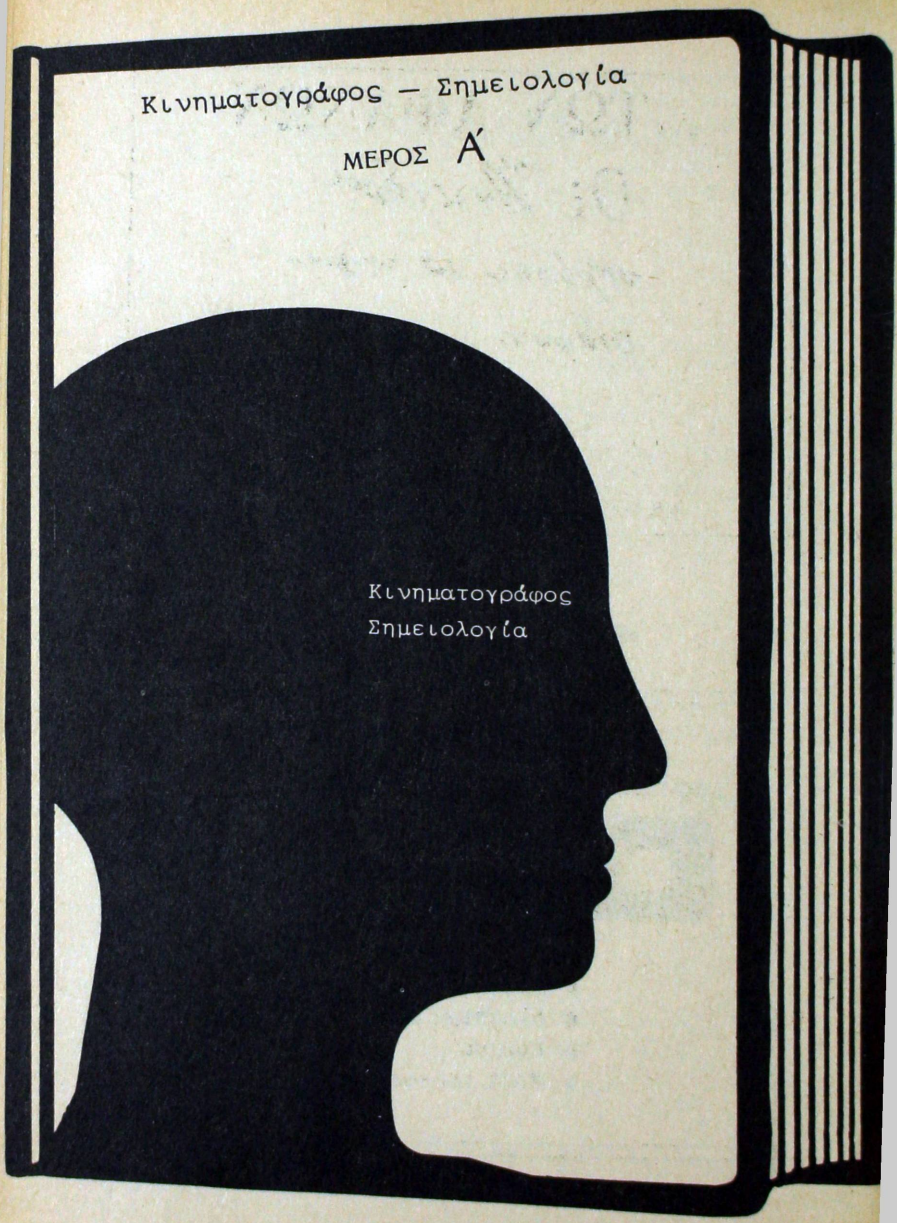
ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

- Μαχητικὴ παρουσία
- Ἐλεύθερη κριτικὴ
- Ἔρευνα
- Κάθε τεῦχος κι ἕνα γεγονὸς

Κινηματογράφος — Σημειολογία

ΜΕΡΟΣ Α΄



Αὐτό τό τεῦχος ἀποτελεῖ τό Α΄μέρος τοῦ ἀντικειμένου "Κινηματογράφος - Σημειολογία". Χωρίζουμε τό θέμα σέ δύο μέρη γιά λόγους μεθοδολογικούς καί πρακτικούς.
Οἱ "Σημειολογικές" προσεγγίσεις μέχρι τό 1955 ἔχουν ἕνα χαρακτῆρα ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τόν σημερινό.
Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει μελετητές σάν τόν Κουλέσωφ τόν Αἰζενστάϊν ἤ τό Ἐπστάϊν δέν εἶναι ἡ ἀποκρυπτογράφιση μιᾶς φιλμικῆς μορφῆς ἀλλά ἡ ἀνάπτυξη τῶν "γλωσσικῶν στοιχείων" τοῦ κινηματογραφικοῦ ὀργάνου γιά τήν παραγωγή μορφῶν.
Ἀντίθετα ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει τήν σύγχρονη Σημειολογία καί κυρίως τόν Metz εἶναι ἡ ἀποκρυπτογράφιση τοῦ φιλμικοῦ κειμένου ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται στήν ὀθόνη. Εἶναι μιά προσέγγιση μπροστά ἀπό τήν ὀθόνη, ὅπως λέμε, καί ὄχι πίσω ἀπ'αὐτήν, ἄλλωστε αὐτό ἦταν ἀνέκαθεν τό βασικό χαρακτηριστικό τῆς Γαλλικῆς βιβλιογραφίας σέ σχέση μέ τήν Ρωσσική καί τήν Ἀμερικανική.
Τό κύριο μέρος τοῦ τεύχους ἀποτελεῖται στήν πλειονότητά του ἀπό "προσημειολογικά κείμενα" συμπεριλαμβανομένων καί τῶν Ρώσσων Φορμαλιστῶν, Τυνιάνωφ καί Αἰσενμπάουμ.
Ἕνα ἄλλο τεῦχος πού θά ἀκολουθήσει θά περιλαμβάνει ὅλους τούς σύγχρονους σημειολόγους καθώς καί ἕνα πλῆρες λεξικό ὅλων τῶν ὅρων τῶν ὁποίων γίνεται χρήση καί πού βρίσκονται σέ πολλές περιοχές τῆς σύγχρονης ἔρευνας-γλωσσολογία, στρουκτουραλισμό, ἐπικοινωνιολογία, θεωρία τῆς πληροφορίας (κυβερνητική) σημαντική καί σημειολογία, τόσο στό τεχνικό ὅσο καί στό θεωρητικό ἐπίπεδο. Οἱ κλάδοι αὐτοί-ἄν καί μερικοί ἔχουν ἱστορία πάνω ἀπό ἑκατό χρόνια- μόνο μετά τό τελευταῖο πόλεμο μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἔχουν δραστηριοποιηθεῖ. Στήν οὐσία πρόκειται γιά ἕνα φάσμα μέ κοινά γενικά χαρακτηριστικά καί πού γιά κάθε πεδίο ἔρευνας ἔχει ἀναπτυχθεῖ καί μιά ἀνάλογη μεθοδολογία. Γιά παράδειγμα ἡ "θεωρία τῆς πληροφορίας" τῆς Κυβερνητικῆς εἶναι πάρα πολύ ποσοτική γιά τήν ἐξέταση τῶν καλλιτεχνῶν πληροφοριῶν, ἀλλά ὅτι πρέπει γιά τήν ἐξέταση τῶν τεχνικῶν πληροφοριῶν γιά τήν ὁποία καί διαμορφώθηκε. Ἀπ'τήν ἄλλη μεριά ἡ Σημειολογία εἶναι ἐντελῶς ἀκατάλληλη γιά χρήση στήν τεχνική, ἀλλά ἴσως ἡ μόνη μέθοδος γιά ἀνάλυση τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν πληροφορίας. Τό ἴδιο ἡ Σημαντική ἔχει σάν πεδίο της τίς "ἐπιστημονικές διατυπώσεις" ἤ τίς "λογικές προτάσεις". Ἡ Γλωσσολογία τή γλῶσσα, ἐνῶ ὁ Στρουκτουραλισμός ἐπισέρχεται δέ περισσότερα πεδία ἔχοντας σάν ἀντικείμενό του τόσο τήν μέθοδο ὅσο καί τό ἀντικείμενο τῶν διανθρώπινων καί κοινωνικῶν δεσμῶν, διασταυρώνεται ἔτσι μέ τήν Γλωσσολογία τή Σημειολογία ἤ τήν Ἐπικοινωνιολογία σέ ἀνθρωπολογικά, Ἐθνολογικά, Κοινωνιολογικά ἤ ψυχολογικά καί βιολογικά πεδία.
Σ'ὅλες αὐτές τίς μεθοδολογίες ὑπάρχει ἕνας ἔντονα νομιναλιστικός χαρακτήρας καί μιά μόνιμη ἰδεαλιστική ἀπόκλιση ἄν καί γίνονται ἔντονες προσπάθειες γιά ἀναπροσανατολισμό πρός τόν Διαλεκτικό Ὑλισμό. Στήν οὐσία ὅμως ὁ ἰδεαλισμός βρίσκεται στήν καρδιά τέτοιων μεθόδων καί ὄχι στήν χρήση τους. Γιά παράδειγμα συχνά γίνεται χρήση τοῦ χαρακτηρισμοῦ "κυριαρχοῦσα ἰδεολογία" μέ Μαρξιστική πρόθεση, ἀλλά οἱ μορφές τοῦ ἐποικο-

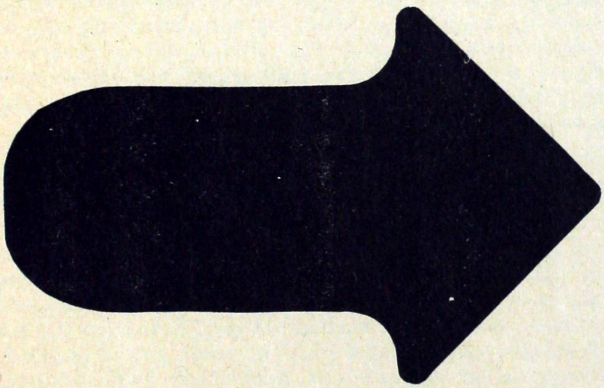
δομήματος στίς ὁποῖες βρίσκεται καί ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία δέν μποεῖ παρά νά ἔχουν καθοριστεῖ ἀπό τήν ὑλικοτεχνική βάση. Ἄν κοιτάξουμε λιγο προσεχτικά αὐτόν τόν χαρακτηρισμό καθώς καί τή χρήση πού τοῦ γίνεται θά δοῦμε πῶς πρόκειται γιά μιά ἐπαναντιστροφή τῆς διαλεκτικῆς στά Χεγγελιανά σχήματα ὅπου ἡ ἰδέα εἶναι καθοριστική καί ὄχι τό πρᾶγμα. Ἀκόμα δέ ἄν ἀκολουθήσουμε μέ συνέπεια αὐτόν τόν χαρακτηρισμό θά πρέπει νά φτάσουμε σέ πλήρη ἄρνηση κάθε μορφῆς ἀφοῦ κάποιο στοιχεῖο παράδοσης θά κουβαλάει μέσα της καί ἡ παράδοση δέν εἶναι παρά ἡ χθεσινή "κυριαρχοῦσα ἰδεολογία".

Ἔτσι ὁ "λόγος" ἀποσπᾶται ἀπό τό κείμενο καί ἀκολουθεῖ μιά αὐτόνομη διαδικασία καθαρά νομιμαλιστικῆς ὑφῆς. Τό πρόβλημα δέν εἶναι ὅτι τέτοιου εἴδους χρήσεις μποεῖ νά εἶναι λανθασμένες ἀλλά τό ὅτι προσεγγίζουν τήν ἰδεολογία μέ τόν ἴδιο τρόπο πού θά προσέγγιζαν τή θεολογία. Αὐτό ἄλλωστε εἶναι καί ὁ λόγος πού δέν ἀναζητοῦνται μορφοποιητικές ἀλλά ἀποδιαρθρωτικές διαδικασίες. Ὁ κινηματογραφιστής εἶναι ἴσως αὐτός πού σημάδεψε περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλον τήν κουλτούρα τοῦ 20ου αἰῶνα καί τώρα πού συνειδητοποιεῖ αὐτή του τή διάσταση τό μέσο του χάνει σταθερά σέ δυναμικότητα καί ἀποτελεσματικότητα. Ἔτσι ἡ αὐξημένη ἐπιτειδιότητα τῆς ἀνάλυσης καί τῆς θεώρησης πού γίνεται αὐτό τόν καιρό ἔρχεται σάν ἀντίβαρο στήν μειωμένη ἀποτελεσματικότητα.

Τό"ἔργο" ἀντικαταστάθηκε ἀπ'τό "κείμενο" καί ἡ μέτρηση τῆς ἐπιδεξιότητας ἀπό τή μέτρηση τῆς συνειδητότητας. Ἡ μέτρηση ὅμως αὐτῆς τῆς συνειδητότητας μέσα στό πλαίσιο ἀναίρεσης πού γίνεται ὁδηγεῖ βαθμιαῖα σέ μιά ἀναρχική θεώρηση ὅπου τό κείμενο τείνει νά γίνει "πεδίο" καί νά μετριοῦνται σ'αὐτό ὄχι βέβαια ὁ βαθμός ἐπιδεξιότητας οὔτε ὁ βαθμός συνειδητότητας ἀλλά ὁ βαθμός ἐξουσίας. Πιό συγκεκριμένα αὐτό σημαίνει ὅτι θά γίνεται μιά ἀνάλυση τῆς μορφῆς σάν ἐξουσίας πού διαμορφώνει ἕνα "πεδίο" σύμφωνα μέ τό πρότυπο ἐλέγχου της. Αὐτό θἄναι ταυτόχρονα καί τό πέρασμα τῆς Σημειολογίας ἀπό τήν διαχρονία στή συγχρονικότητα. Δέν ἀπορρίπτουμε τίποτα ἀπ'ὅτι ἔχει ὑπάρξει στό παρελθόν, τό θεωροῦμε ἱστορικά καί τό ἑρμηνεύουμε ὅπως θέλουμε, δέν συμβαίνει ὅμως τό ἴδιο μέ τά σύγχρονα πράγματα. Ἀντιπαραθέτουμε σ'αὐτά μιά ἄλλη πιθανή μορφή πού γίνεται κριτήριο γιά ἀναίρεση. Εἶναι γνωστό τό ὅτι ἀπ'τό παρελθόν μόνο ἀνακαλύπτουμε καί ἀναδύουμε ἐνῶ στό παρόν ἀναιροῦμε μέ τό παρελθόν ἤ μέ τό μέλλον. Ἔτσι ἡ Σημειολογία σ'αὐτή τή διάσταση δέν μπορεῖ παρά ν'ἀφήσει τήν ἐπιστημονική οὐδετερότητα καί νά πάρει θέση -τό γιατί καί γιά ποιόν τῆς ἀνάλυσης της- γιατί ἡ ἱστορία δέν ἔχει οὐδετερότητα καί ἡ ἐπιστήμη εἶναι μέσα στήν ἱστορία. Ἔτσι ἡ ἀνάλυση τοῦ "κειμένου" κατά γεννετική συνέχεια ὁδεύει στήν ἀποκρυπτογράφιση τῶν μορφῶν ἐξουσίας πού προβάλλονται στό "πεδίο".

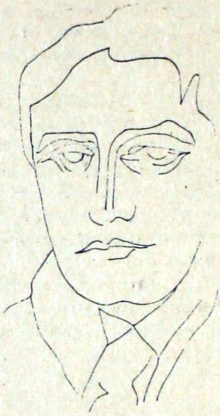
Μέχρι τό '68 τέτοιου εἴδους ἐρωτήματα δέν εἶχαν τεθεῖ παρά μόνο στόν Αϊζενστάϊν, ἀλλά ὁ κύριος ὄγκος τοῦ ἔργου του μᾶς εἶναι ἀκόμα ἄγνωστος καί ἀπό τά λίγα πράγματα μέ τά ὁποῖα ἐρχόμαστε σιγά σιγά σ'ἐπαφή βλέπουμε πῶς δέν ἦταν μόνο τό μοντάζ

τῶν ἔλξεων πού τόν χαρακτήριζε.
Στά χρόνια του ὁ κινηματογράφος δέν εἶχε διαγράψει τά ὅρια του καί τό ἐνδιαφέρον δέν ἦταν ἡ ἀνάγνωση ἀλλά ἡ γραφή ὄχι ὅμως ἡ γραφή ἡ ἰδιαίτερη, ἡ προσωπική ἀλλά ἡ κινηματογραφική γραφή.
Οἱ ἐπιλογές πού κάναμε γι'αὐτό τό τεῦχος ἔχουν σάν σκοπό νά δεύξουν πῶς θεωροῦνταν στήν παράδοση τῆς κινηματογραφικῆς σκέψης, ὁ κινηματογράφος σάν γλῶσσα. Δέν ὑπάρχουν γλωσσολογικού ἤ σημειολογικού ὅροι καί χαρακτηρισμού (ἐκτός ἀπ'τόν Αἰζενστάϊν) ἀλλά ὑπάρχει ὅλο τό φάσμα τῆς θεώρησης τῆς κινηματογραφικῆς γλῶσσας ἀντιμετωπισμένη στήν ἰδιαίτερότητά της καί μ'αὐτή τήν παράδοση θά πρέπει νά συνδεθεῖ ἡ σύγχρονη σημειολογία τοῦ κινηματογράφου.
Οἱ ἐπιλογές βέβαια ἔγιναν ἐκ τῶν ὑστέρων καί κατ'ἀνάγκην ἀπ' τήν σκοπιά τῶν συγχρόνων θεωρήσεων στήν διαφώτιση καί διαμόρφωση τῶν ὁποίων καλοῦνται νά συμβάλλουν ὄντας τό ἱστορικό τους ὑπόβαθρο.



RONALD LEVACO

Ο ΚΟΥΛΕΣΩΦ ΚΑΙ Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ



Ἂν καὶ δὲν ἦταν δραστήριος μέτοχος στὸ θυελλῶδες, κριτικὸ κίνημα στὴ Ρωσία γνωστὸ σὰν φορμαλισμός, ἡ θεωρία τοῦ Λὲβ Κουλέσωφ γιὰ τὸ φίλμ ἦταν φορμαλιστικὴ στὴν προσέγγιση καὶ στὸ μέτρο ποὺ ὁ ρωσικὸς φορμαλισμὸς προεικόνιζε τὶς σύγχρονες στρουκτουραλιστικὲς (δομικὲς) καὶ σημειολογικὲς προσεγγίσεις στὴν ἀνάλυση τῆς τέχνης καὶ τῆς κουλτούρας. Θὰ ὑποστηριχθῆ ἐδῶ ὅτι τὰ γραφτὰ τοῦ Κουλέσωφ μποροῦν δίκαια νὰ τοποθετηθοῦν ἀνάμεσα στὶς πρῶτες παρακινήσεις γιὰ τὶς σημειολογικὲς μελέτες τοῦ φίλμ.

Κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1920, ἕνας ἀπ' τοὺς πρώτους ὑποστηρικτὲς τοῦ φορμαλισμοῦ στὴ Ρωσία ἦταν ὁ διακεκριμένος φιλολογικὸς κριτικὸς καὶ θεωρητικὸς Βίκτωρ Σκλόφσκυ. Ὁ Σκλόφσκυ συνεργάστηκε μὲ τὸν Κουλέσωφ καὶ ἔγραψε γι' αὐτὸν τὰ σενάρια «Ἶχ ναστογιάς» (1927), «Ζὰ σόροκ λὲτ» (1965), «Ζύλι—μπήλι» (1966), καὶ ὅπως ἐλπίζω θὰ εἶναι φανερὸ σ' αὐτὴ τὴ σύντομη εἰσαγωγή, μιὰ συζήτηση γύρω ἀπὸ μερικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Σκλόφσκυ γιὰ τὸν κινηματογράφο μπορεῖ νὰ χρησιμέψει στὸ νὰ φωτίσει τὸ συνοδευτικὸ διαλεγμένο κείμενο τοῦ Κουλέσωφ. Ἔτσι, σ' αὐτὲς τὶς προλογικὲς παρατηρήσεις ἐπάνω στὸ ἔργο τοῦ Κουλέσωφ διάλεξα νὰ φέρω πρὸς ὑποστήριξη μερικὲς ἀνταποκρίσεις ἀπὸ ἄλλες πηγές — γιὰ νὰ πιέσω, σ' αὐτὸ τὸ μέτρο νὰ ἐξεταστοῦν τὰ γραφτὰ τοῦ Κουλέσωφ ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ σύγχρονου ἔργου στὴν σημειολογία καὶ τὸν στρουκτουραλισμό. Μιὰ τέτοια προσέγγιση μοῦ φαίνεται πιὸ καίρια τώρα, ἀπὸ παρεμβολὲς ἀπὸ ὅτι τώρα εἶναι πλατειὰ αὐταπόδεικτο ἂν καὶ ὡστόσο πολὺ σημαντικό, ὑλικό. Σὰν πρόσθετο πλαίσιο ἀναφορᾶς, θὰ ἀναφερθῶ σὲ δύο βασικὰ ἄρθρα γιὰ τὸν Λὲβ Κουλέσωφ, ποὺ θὰ μποροῦσαν σημαντικὰ νὰ ἐμπλουτίσουν καὶ νὰ

δώσουν οὐσία σ' αὐτὴ τὴ μετάφραση καὶ τὴν εἰσαγωγή — τὸ πρῶτο, τοῦ συναδέλφου μου, καθηγητὴ Στῆβεν Π. Χίλλ, στὸ περιοδικὸ «FILM CULTURE» No. 44' ἄνοιξη 1967, τὸ δεύτερο, δικό μου, στὸ «SIGHT AND SOUND», ἄνοιξη 1971. Κάθε συζήτηση γιὰ τὸν κινηματογράφο ἔχει νὰ κάνει μὲ μιὰ ἐξελισσόμενη καὶ γι' αὐτὸ χιμαιρικὴ μορφὴ τέχνης. Παρομοίως, κάθε ἀνάλυση τοῦ πῶς συνάγουμε σημασία ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, εἶναι κατ' ἀνάγκην ἀξιοσημείωτα ἐπηρεασμένη ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἐπινοητικότητα ταλαντούχων καλλιτεχνῶν, ὅπως ἔδειξε ὁ Κουλέσωφ, ἀλλὰ ἐπίσης ἀπὸ σύνολα νέων ἐκφραστικῶν ἐπιλογῶν ποὺ παρέχονται στὸν σκηνοθέτη μέσω τῆς καινοτομίας στὴν τεχνολογία τοῦ φίλμ καὶ τῶν μεταβολῶν στὸ ἴδιο τὸ φαινόμενο περιβάλλον. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο, συχνὰ παραγνωρισμένο, ἐξελισσόμενο περιβάλλον — τοῦ ὁποίου οἱ «πραγματικές» ἐπιφάνειες ἀντανακλοῦν τὸ φῶς μέσα στὸ φακό — ἦταν κεφαλαιώδους σημασίας γιὰ τὸν Κουλέσωφ· καὶ γιὰ νὰ τὸ ἀναγνωρίσουμε, ἀπαιτεῖται νὰ καταλάβουμε γιατὶ πρέπει κανεὶς τώρα νὰ ὁρίσει κατάλληλα τὸ φίλμ σὰν «σφηνωμένο στὸν κόσμο». Εἶναι ἴσως, ὅ,τι συχνὰ ἑλκύει μία ἀλλοτριωμένη, ἀπογοητευμένη γενιὰ πρὸς τὸ φίλμ· καὶ ταυτόχρονα εἶναι ὅ,τι περιέγραψε ὁ Σκλόφσκυ σὰν τὴ σοβαρώτερη ἀτέλεια τοῦ κινηματογράφου. Γιατὶ ὁ Σκλόφσκυ ἀπέδιδε τὴν αἰσθητικὴ ἀνεπάρκεια τοῦ κινηματογράφου ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ ἀμετάβλητο ἀνάμεσα στὸ κινηματογραφικὸ σ η μ α ῖ ν ο ν (εἰκόνα ἢ πλάνο) καὶ τὸ σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο (ἀντικείμενο), σὲ σύγκριση μὲ τὴ λογοτεχνία.

Ὡστόσο, ὅπως ἀλλάζει ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔξω κόσμου στὴν δομὴ τῆς ἐμφάνισής του, ἔτσι ἀλλάζουν τὰ σημεῖα στὸν φαινόμενο κόσμο, ἀπ' τὰ ὁποῖα τὸ φίλμ συνάγει τὶς ὄψεις τῆς σημασίας του, Γιὰ νὰ τὸ θέσουμε διαφορετικά: ὅπως ὁ ἔξω κόσμος ἀλλάζει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο γίνεται κατανοητός, (ἢ, φαινομενικὰ ἀκατανόητος) σὲ μᾶς, ἔτσι τὸ φίλμ ἀλλάζει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο δημιουργεῖ τὴν σημασία του.

Τὸ νὰ ποῦμε, ὅπως ἀρέσει στὸν Μπέργκμαν, ὅτι τὸ φίλμ δὲν ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὴ λογοτεχνία, εἶναι σὰν νὰ λέμε λαθραῖα ὅτι ἔχει, καὶ μάλιστα σὲ μεγάλο βαθμό. Ἔξω ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι καὶ τὰ δύο μορφὲς ἀναπαραστατικῆς τέχνης, εἶναι ἐπίσης πολύπλοκα συστήματα σημασίας (SIGNIFICATION), ὅπως λέει ὁ BARTHES. (BARTHES, «ELEMENTS», 6.31). Γιὰ τοὺς Ρώσους θεωρητικοὺς ἡ ὁμόλογη σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο σχημάτισε τὴ βάση γιὰ πολλὲς συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὸ φίλμ. Οὔτε ὁ Κουλέσωφ, οὔτε ὁ Σκλόφσκυ ἀποτελοῦσαν ἐξαίρεση σ' αὐτό.

Μὲ τὴν δημοσίευση τοῦ ἔργου του «Γιαβλένιε ι σμύσλ» (Φαινόμενο καὶ σημασία) τὸ 1914 στὴ Μόσχα, ὁ Ρῶσος φιλόσοφος Γκούσταβ Σπέτ, μαθητὴς τοῦ HUSSERL, εἰσήγαγε τὴν φαινομενολογία στοὺς κύκλους τῶν Ρώσων διανοουμένων, ποὺ ἐπεσκίασαν καὶ ἐπηρέασαν μιὰ ἀπὸ τὶς κύριες κατευθύνσεις τῆς ρωσικῆς κριτικῆς σκέψης, ἕως ὅτου ἦρθαν οἱ ἐπίσημες προγραφὲς τοῦ φορμαλισμοῦ μὲ

τὶς σταλινικὲς δίκες καὶ ἐκκαθαρίσεις, τῆς δεκαετίας τοῦ 1930. Τὸ φορμαλιστικὸ κίνημα πρόσφερε μιὰ πολὺ εὐριστική, στρουκτουραλιστικὴ μεθοδολογία γιὰ τὴν ἀνάλυση τῆς τέχνης, εἰδικὰ τῆς λογοτεχνίας.

Ἡ φορμαλιστικὴ προσέγγιση ἐφαρμοσμένη στὸ φίλμ ἀπέβλεπε στὴν ἀνάλυση τῆς δομῆς τῆς ἀντίληψης καὶ γνώσης τοῦ ἔργου τέχνης — ὅπως ἐπίσης καὶ τοῦ ἀχώριστου σύνδεσμου ἀνάμεσα σὲ αὐτὲς τὶς ἰδεατὲς δομὲς καὶ τὴ δομὴ τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου τέχνης. Ὅπως ἐλπίζω νὰ εἶναι ὁρατὸ στὸ κείμενο τοῦ Κουλέσωφ, αὐτὴ ἡ μέθοδος ἀπέβλεπε στὴν μελέτη τοῦ ἔργου τέχνης σὰν ἀστερισμοῦ ἀντιληπτῶν σημείων, μᾶλλον παρὰ στὴν ἀντικειμενικοποίηση τοῦ ἔργου τέχνης (ὅπως ἔκαναν οἱ Νέοι Κριτικοί, κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ Βρεταννικοῦ ἐμπειρικισμοῦ), σὰν κάποιο ἀδιαμφισβήτητο, ἐπιβεβαιώσιμο δεδομένο, κάποια ἐξαϋλωμένη παρουσία. Ἡ ἀναζήτηση τῆς δομῆς τοῦ ἐφήμερου σύνδεσμου ἀνάμεσα στὸ ἔργο τέχνης καὶ τὸν θεατή, ὁδηγεῖ στὴν μελέτη τῆς διαδικασίας τῆς ἴδιας τῆς σημασίας (SIGNIFICATION) στὴν μελέτη τοῦ πῶς ἐπικοινωνεῖ ἡ σημασία στὴν τέχνη, καὶ στὶς ἀπαρχὲς αὐτοῦ ποὺ ἐξελισσόταν σὰν σημειολογία.

Ἐπειδὴ ὅταν ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ φίλμ, ἀσχολήθηκαν μὲ μία ἀναπτυσσόμενη ἐνσάρκωση, οἱ πρῶτες σημειολογικὲς μελέτες τοῦ κινηματογράφου, περιλαμβανομένων καὶ τοῦ Κουλέσωφ, εἶχαν λίγο παλιώσει. Καθὼς στὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα βάραιναν οἱ διευρυνόμενες τεχνολογικὲς δυνατότητες, ἀκόμα καὶ τὰ ἀξιώματα τὰ διατυπωμένα μὲ ἀκρίβεια κατέρρεαν κάτω ἀπὸ τὴν πίεση καὶ τὴν τριβὴ τῆς μεταβατικότητας. Παραδείγματος χάριν, ἡ ἴδια ἡ βάση τῶν συζητήσεων, γιὰ τὸ μοντάζ, ἄλλαξε μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου, καὶ πολλὲς διατυπώσεις γιὰ τὸ μοντὰζ τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου στὴ συνέχεια ξεπεράστηκαν. Ἀλλά, τὰ περισσότερα ἀξιώματα ποὺ πρότειναν οἱ Ρῶσοι — ἐπειδὴ ἀφοροῦσαν στὶς θεμελιώδεις δομὲς τῆς σημασίας καὶ τῆς οὐσίας τῆς ἐκφραστικῆς μορφῆς — ἐπιζοῦν καὶ θεωροῦνται χρησιμοποιήσιμα. Προπάντων ἡ ρωσικὴ προσέγγιση στὴν ἀνάλυση τοῦ φίλμ ἦταν μοριακή, οὐσιολογική. Προσπαθοῦσε νὰ ἀναλύσει τὸ φίλμ, νὰ ταυτίσει, καὶ νὰ δημιουργήσει μιὰ ταξονομία τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης. Οἱ κυριώτεροι φωτοδότες φορμαλιστές, οἱ Τυνιάνωφ, Μπρίκ, Ἀϊσενμπάουμ, Γιάκομπσον καὶ Σκλόφσκυ ἔγραψαν ὅλοι ἢ καὶ συμμετεῖχαν στὴν σκηνοθεσία φίλμ καὶ σχεδὸν ὅλοι ἀσυζητητὶ ἐπηρέασαν τοὺς σκηνοθέτες μὲ τοὺς ὁποίους συνεργάστηκαν.

Ἡ ὁρμὴ τῆς ρωσικῆς προσέγγισης εἶχε διπλῆ κατεύθυνση: ἕνα μονοπάτι ἄνοιξε πρὸς τὴν ἀνάλυση τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ (τοῦ ὑπάρχοντος φίλμ) σὰν δοκιμὴ γιὰ βαθύτερη διείσδυση στὴ σ η μ α σ ί α τ ο ῦ φ ί λ μ· τὸ δεύτερο ἄνοιξε πρὸς μία συστηματικὴ μέθοδο γιὰ κωδικογράφηση εἰκόνων σὰν σημείων, ὄχι τόσο ὥστε νὰ δημιουργηθῆ μιὰ περιγραφικὴ κινηματογραφικὴ κριτικὴ πρὸς τὴν ὁποία οἱ σκηνοθέτες ὤφειλαν ἢ θὰ ὤφειλαν νὰ προσχωρήσουν, ἀλ-

λὰ γιὰ νὰ ἐπεξεργαστοῦν μία μορφολογία τῆς γλώσσας τοῦ φίλμ (ἐὰν πράγματι ὑπῆρχε): γιὰ νὰ γίνει ἡ μελλοντικὴ ἔκφραση περισσότερο δυναμικὰ ἐπινοητικὴ καθιστῶντας καθαρώτερη τὴν πράξη τῆς (ἐνεργοῦς) τωρινῆς ἔκφρασης. "Οπως ὁ Σκλόφσκυ σημείωσε προσεκτικὰ ἀλλὰ καὶ εὐοίωνα, γράφοντας τὸ 1927, ἐφ' ὅσον ὁ κινηματογράφος δὲν εἶχε ἀκόμη κατακαθίσει ἀρκετὰ ὥστε νὰ ἔχει (ὅπως θὰ ὥριζε ὁ SAUSSURE) τὴ δική του γ λ ὼ σ σ α, ἡ ρωσικὴ θεωρία τοῦ φίλμ δὲν ἦταν ἀμέσως ἱκανὴ νὰ δημιουργήσει σημαντικὰ ἐργαλεῖα γιὰ νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ φίλμ σὲ ἔκταση ἐπάνω σὲ μιὰ συνδηλωτικὴ βάση· οὔτε καὶ ἦταν ἑτοιμασμένη ἀπὸ νωρὶς νὰ συζητήσει τὴ σχέση θέματος (SUJET) καὶ μορφῆς· οὔτε καὶ ἦταν ἀρχικὰ ἑτοιμασμένη νὰ ἀναπτύξει μία ἱεραρχία ἀρετῶν γιὰ φίλμ — εἰδικὰ ὄχι βασισμένη στὸ βαθμὸ κατὰ τὸν ὁποῖο ἕνα ὁρισμένο φίλμ συμπλήρωνε ἢ ὄχι τὸ μερίδιό του σὲ στυλιστικὲς ἐντυπώσεις. Κοντολογῆς στὴν φορμαλιστικὴ κριτικὴ τοῦ φίλμ, μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἔλειπε ἕνας ἠθικὸς σκελετός. Αὐτὸ ἐπρόκειτο νὰ τὸ πληρώσει ἀκριβά.

"Οπως ἐξήγησε ὁ Σκλόφσκυ γράφοντας γιὰ τὸν Κουλέσωφ, καὶ ὅπως ἐπιβεβαίωσε ὁ Κουλὲσωφ στὸ συνοδευτικὸ κείμενο, ἦταν μόνο μία προσωρινὴ ἐμπλοκή, μιὰ πολιτικὴ καθυστέρηση, ὄχι μία πρόθεση ριζωμένη σὲ κάποιο φορμαλιστικὸ κανόνα, ποὺ στερέωσε τὴν φορμαλιστικὴ ἀνάλυση τοῦ φίλμ ἐπάνω στὴν δομή. Πράγματι, ἰδιαίτερα σὲ ὅτι ἀφορᾶ στὶς γρήγορα ἐξελισσόμενες κινηματογραφικὲς μορφές, ἡ φορμαλιστικὴ προσέγγιση ἦταν μιὰ προσπάθεια, νὰ διαπεραστῆ ἡ μεταμορφική, ἐπιφαινόμενη ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ ἀνιχνεύσει ἡ οὐσία τῶν ἴδιων τῶν φαινομένων. Ἐπὶ πλέον, ἡ αἴσθηση τοῦ ἴδιου τοῦ Κουλέσωφ γιὰ τὸ κινηματογραφικὸ «ὑλικὸ» εἶναι ἀμφιταλαντευόμενη, ὅπως φανερώνουν αὐτὰ τὰ γραφτά. Γιὰ παράδειγμα, ὅταν ὑποδηλώνει ὅτι ἡ ὁμάδα Κουλὲσωφ ἔβαλε κατὰ μέρος προσωρινὰ μόνο τὴν μελέτη τοῦ «ἀληθινοῦ ὑλικοῦ» (καὶ πρέπει κανεὶς νὰ ἐννοήσει μ' αὐτὸ τὸ φαινομενικὸ περιεχόμενο ποὺ καταγράφεται στὸ πλάνο), τὰ ἑπόμενα συμπεράσματά του στὸ ἴδιο βιβλίο τὸν φανερώνουν νὰ κλίνει (σχεδὸν τραχειά, πολεμικά) πρὸς τὸν ὁρισμὸ τοῦ κινηματογραφικοῦ «ὑλικοῦ» σὰν τὴν ἴδια τὴν ζελατίνα. Ἐξ ἄλλου, στὸ βαθμὸ ποὺ ὁ Κουλέσωφ ὁδηγεῖτο στὴν ἀνάλυσή του ἀπὸ τὴν Ἀρχὴ τῆς Φειδοῦς (σὰν ἀντανάκλαση, ὑποθέτει κανείς, τοῦ νεανικοῦ του, σχεδὸν ἰδιοφυοῦς μαρξισμοῦ), π ρ ά γ μ α τ ι στήνει μιὰ ἱεραρχία ἀξιῶν· ἐνῶ ὁ σεβασμὸς τοῦ Σκλόφσκυ πρὸς τὴ λογοτεχνία κατατροπώνει κάθε δική του ἀνάλυση τοῦ φίλμ σὲ μιὰ ἀναπόφευκτη σύγκριση, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε, συναγωνισμὸ τῶν δύο— τὰ σχετικὰ πλεονεκτήματα τοῦ φίλμ πάντοτε μετριοῦνται ἐναντίον τῶν καθιερωμένων λογοτεχνικῶν ἀριστουργημάτων, ὅπως τοῦ Τολστόϊ.

Ὁ Σκλόφσκυ, ποὺ συνεργάστηκε στενὰ μὲ τὸν Κουλέσωφ σὲ δύο σενάρια καὶ μπορεῖ νὰ διαβαστῆ καθαρά, ἡ ἐπιρροή του στὸ θεωρητικὸ ἔργο τοῦ δεύτερου, πλησίασε τὴν δική του ἀνάλυση τοῦ

φίλμ διερωτώμενος, ὅπως ἀκριβῶς ὁ Κουλέσωφ, ποιές οὐσιαστικές, βασικές, ἀμείωτες ἰδιότητες ἔχει ὁ κινηματογράφος. Σὲ ἀπάντηση, ὁ Σκλόφσκυ ἀνέπτυξε τὰ ἑξῆς τρία ἀξιώματα. Τὰ παραθέτω σύντομα ἐδῶ γιὰ σύγκριση μὲ τοῦ Κουλέσωφ. Γιὰ τὸν Σκλόφσκυ, ἡ πρώτη ἰδιότητα τοῦ φίλμ ἦταν ὅτι δ ὲ ν ὑπῆρχε μία ἀσύμφωνη σχέση ἀνάμεσα στὸ πλάνο ἢ τὴν εἰκόνα (σὲ ὅρους τοῦ BARTHES τὸ σ η μ α ῖ ν ο ν) καὶ τὸ ἀντικείμενο (σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο) τοῦ πλάνου. Ἐκεῖ ἀκριβῶς βρίσκεται γιὰ τὸν Σκλόφσκυ ἡ αἰσθητικὴ δύναμη καὶ γονιμότητα ἔκφρασης στὴν λογοτεχνία, καὶ ἀκριβῶς αὐτὸ λείπει στὸ φίλμ, ὅπως ἀναφέραμε σύντομα πιὸ πρίν.

Ἡ δεύτερη ἰδιότητα τοῦ φίλμ ἦταν ὅτι τὸ πλάνο περισσότερο ὑ π ε δ ε ί κ ν υ ε τὸ ἀντικείμενό του, παρὰ τὸ ε ἰ κ ό ν ι ζ ε. Ὁ Σκλόφσκυ τὸ ἀπέδιδε αὐτὸ στὴν λειτουργία τοῦ πλάνου σὰν σημεῖο. Γιὰ νὰ τὸ θέσουμε ἀλλοιῶς, γιὰ τὸν Σκλόφσκυ, ἡ ἀντιληπτικὴ διαδικασία τοῦ θεάματος τοῦ κινηματογράφου, δὲν ἦταν τόσο ζήτημα γνώσης ὅσο ἀναγνώρισης.

Ἡ τρίτη ἰδιότητα τοῦ φίλμ, ποὺ ἀνέπτυξε ὁ Σκλόφσκυ μὲ μία περισσότερο κομψὴ ἀπόδειξη, ἀφοροῦσε στὶς σημασιολογικὲς λειτουργίες τοῦ βάθους καὶ τῆς προοπτικῆς στὴν δισδιάστατη κινηματογραφικὴ εἰκόνα. Αὐτὸ ποὺ ὑποστήριζε ὁ Σκλόφσκυ, τοποθετημένο ἴσως ὑπερβολικὰ ἁπλά, ἦταν ὅτι καὶ ἡ προοπτικὴ καὶ τὸ βάθος στὸ πλάνο ἦταν πλευρὲς τοῦ πλεονασμοῦ (μὲ γλωσσολογικὴ ὁρολογία) καὶ μιᾶς πιθανῆς καὶ προβλεπτῆς ἐξάρτησης ἀπὸ τὸ περιβάλλον τοῦ πλάνου. Μὲ ἄλλα λόγια, καμμία εἰκόνα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι αἰσθητὴ στὸν κινηματογράφο ἂν δὲν στηρίζεται σὲ μιὰ σχέση προκαθορισμένη πρὸς κάτι ἄλλο, εἴτε βεβαιώσιμη μέσα στὶς παραμέτρους μιᾶς μόνο λήψης, ἢ ἐπιβεβαιώσιμη μεταξὺ πλάνων (σὲ μιὰ SEQUENCE) μὲ μία παρόμοια σχέση ἐγκατεστημένη μέσω τοῦ μοντάζ. "Οπως τὸ ἔθεσε ὁ Σκλόφσκυ: ἂν βλέπεις σ' ἕνα φίλμ κάποιο εἶδος ἀντικειμένου καὶ δὲν ξέρεις τὴν λογική του σχέση μὲ τὸ περιβάλλον του, δὲν μπορεῖς νὰ ξέρεις τί ἀκριβῶς εἶναι οὔτε σὲ ποιὰ ἔκταση τοῦ βάθους τοῦ πεδίου μέσα σὲ πλάνο ἀνήκει. Κοντολογῆς, δὲν μπορεῖς νὰ ξέρεις τὴν σημασία του.

Σὰν διασκεδαστικὸ παράδειγμα, ὁ Σκλόφσκυ ἀναφέρει τὴν δική του ἀνικανότητα νὰ ἀναγνωρίσει τί ἦταν «ἕνα εἶδος ραβδιοῦ» στὴν κορυφὴ τῆς ὀθόνης, βλέποντας ἕνα φίλμ, ἕως ὅτου μπόρεσε νὰ δῆ μέσω τοῦ περιεχομένου τοῦ φίλμ ὅτι ἦταν τμῆμα ἑνὸς αὐτοκινήτου καὶ ἀπὸ κεῖ, ἀναγνώρισε τὴν κορυφὴ τῆς ὀθόνης.

"Ολα αὐτὰ εἶναι μιὰ ἄλλη διατύπωση τοῦ ὅτι «συμπληρώνουμε» τὴν εἰκόνα τῆς ὀθόνης καὶ συμπεραίνουμε τὴν προοπτική, τὸ βάθος καὶ τὴν σημασία τοῦ πλάνου, ἢ σὲ φαινομενολογικὴ ὁρολογία, ὅτι ἡ αἴσθηση εἶναι ἑκούσια. "Η, ὅπως θὰ ἔλεγαν οἱ ARNHEIM καὶ LINDEN, ἡ ὅραση δὲν εἶναι καθόλου μία παθητικὴ ἐνέργεια, ἀλλὰ ἐξερευνητικὴ καὶ βασισμένη στὴν ἀναμονὴ καὶ τὴν πρόβλεψη. (LINDEN, σ. 170).

Κατὰ παράδοξο τρόπο, αὐτὲς οἱ ἰδιότητες τῆς κινηματογραφι-

κῆς γλώσσας, ποὺ εἶναι γιὰ τὸν Σκλόφσκυ φτώχαιμα τῆς ἐκφραστικῆς μορφῆς, σὲ σύγκριση μὲ τὴν λογοτεχνία, εἶναι ἀκριβῶς, ὑποψιζεται κανείς, αὐτὸ ποὺ ἔκανε τὸν κινηματογράφο ἐρεθιστικὸ γιὰ τὸν Κουλέσωφ. Γιατὶ ὅπως τὸ εἶδε ὁ Κουλέσωφ καὶ ὄχι ὁ Σκλόφσκυ ἡ σημασία ποὺ κατασκευάζει κανεὶς στὸ φίλμ τοῦ ἐπιβεβαιώνει μιὰ προσεταιριστικὴ, συνταγματικὴ σημασία τῆς κοσμοϋπαρξης — τοῦ κόσμου θεωρούμενου σὰν ἕνα συνολικὸ σύστημα ἀπὸ σημεῖα (σύνολα) στὸ ὁποῖο κάθε πλάνο εἶναι ἕνα σημεῖο ἀγκύρωσης (ὑποσύνολο). (BARTHES, «ELEMENTS», σ. 49).

Αὐτὸ ποὺ ἀπέδειξε ὁ Κουλέσωφ μέσω τῶν πειραμάτων του μὲ τὸν Μοζοῦκιν (ποὺ παραθέτει μὲ λεπτομέρεια ὁ Πουντόβκιν), καί, πράγματι, αὐτὸ ποὺ εἶναι παντοῦ φανερὸ στὰ γραφτά του, εἶναι ὅτι ἡ σημασία στὸν κινηματογράφο του ἔρχεται κυρίως μέσω ἑνὸς σ υ ν τ ά γ μ α τ ο ς μᾶλλον παρὰ σ υ σ τ ή μ α τ ο ς (ὅροι ποὺ γενίκευσε ὁ SAUSSURE καὶ υἱοθέτησαν καὶ ὁ JAKOBSON καὶ ὁ BARTHES). Τὸ μοντὰζ τῆς ἀντίληψης τοῦ Κουλέσωφ μετατρέπεται ἔτσι σὲ μιὰ σημειολογία σ υ ν τ α γ μ α τ ι κ ῶ ν (προσεταιριστικῶν) σχέσεων. Καὶ ἔτσι ἡ «σύγχιση», ποὺ εἶναι φανερὴ στὴ ἀνάπτυξη τοῦ Κουλέσωφ γιὰ τὸ «κινηματογραφικὸ ὑλικό», καταρρίπτει τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μοντάζ στὸ μοντέλο τοῦ JAKOBSON τῆς πολικότητας μ ε τ α φ ο ρ ᾶ ς — μ ε τ ω ν υ μ ί α ς.

Σὰν πρόγονος τοῦ GRIFFITH, τὸ μοντάζ τοῦ Κουλέσωφ βρίσκει καθαρὰ τὰ πλουσιώτερα του στρώματα σημασίας σὲ λειτουργία μ ε τ ω ν υ μ ι κ ὴ καὶ ὄχι μ ε τ α φ ο ρ ι κ ή. (BARTHES «ELEMENTS», σ. 60). Γι' αὐτὸ ὁ Σκλόφσκυ παρατήρησε μὲ θλίψη γιὰ τὸν κινηματογράφο τοῦ Κουλέσωφ «Στὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸ φωτογραφημένο ἀντικείμενο καὶ τὸ πλάνο εἶναι πρὸς τὸ παρὸν διαρκής. Στὴν λογοτεχνικὴ ἔκφραση δὲν εἶναι, καὶ ἐπὶ πλέον, σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀσυμφωνία βρίσκεται ἡ δημιουργικὴ θέληση τοῦ καλλιτέχνη». («Ἰχ νασγογιάση» σ. 15). Ἐπομένως γιὰ τὸν Σλόφσκυ, τὸ «ὑλικό» τοῦ κινηματογράφου ἦταν καθαρὰ ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα· καὶ ἐφ' ὅσον γι' αὐτὸν ἡ γονιμότητα τῆς λογοτεχνικῆς φαντασίας βρίσκεται στὴν μεταφορά, ἡ εἰκόνα τοῦ φίλμ ἦταν καταδικασμένη στὴν πιθανὴ σχέση της μὲ τὰ ὑλικὰ φαινόμενα, τὰ ὁποῖα κατέγραψε μηχανικά. Δὲν θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ ἐκραγῆ καὶ νὰ ὑπερβῆ αὐτοὺς τοὺς περιορισμοὺς, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς λογοτεχνικῆς μεταφορᾶς. Σὲ ἀναφορὰ μὲ τὸν πανταχοῦ παρόντα Τολστόϋ, ὁ Σκλόφσκυ ξεκαθαρίζει ἔξοχα γιατί — δεδομένης τῆς τότε κατάστασης τῆς ἀνάπτυξης τοῦ κινηματογράφου — ἦταν πεισμένος ὅτι συνέβαινε αὐτὸ: ὁ Τολστόϋ, σημειώνει ὁ Σκλόφσκυ, δὲν χρειάζεται τὰ πράγματα ὅπως εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον ὅπως τὰ φαντάζεται. Ἔτσι, ὑπέθετε ὁ Σκλόφσκυ, ἡ δύναμη τῆς λογοτεχνικῆς ἔκφρασης βασιζόταν στὴν ἀνεπάρκεια τοῦ ἀνθρώπινου λόγου· καὶ μόνον ἡ μεταφορά, γιὰ τὴν ὁποία ἔβρισκε τότε ὅτι ἦταν ἀνίκανος ὁ κινηματογράφος, μποροῦσε νὰ ὑπερβῆ τέτοιους περιορισμούς. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Σκλόφσκυ, ἐξ αἰτίας τοῦ

ὑπερβολικοῦ του ἐνδιαφέροντος γι' αὐτόν, τελικὰ σκεπάζει τὶς ὑπο ψίες του ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι τέχνη, ἀναστέλλοντας τὴν κρίση ἕως ὅτου αὐτὸς μπορέσει νὰ ἀναπτύξει τὴν δική του ἐκφραστικὴ γλώσσα. Πράγματι, τὸν παροτρύνει νὰ τὸ κάνει.

'Εὰν ὁ Κουλέσωφ συλλογιζόταν ὅπως ὁ Σκλόφσκυ, θὰ εἶχε ἴσως κάλλιστα ἐπιχειρήσει πρόωρα μία σημειωτικὴ τῆς φυσιογνωμίας, τῆς ἐνδυμασίας, τῆς ἐπίπλωσης, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῶν παρόμοιων. 'Αντ' αὐτοῦ, αὐτὸ εἶναι τὸ δεύτερης τάξης «ὑλικό» τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἀνέβαλε σοφὰ (καὶ ὅπως αἰσθάνεται κανείς, ἀπὸ ἔμπνευση), ἀναλαμβάνοντας, ἀντίθετα, τὴν ἴδια τὴν σύνταξη τοῦ φίλμ σὰν πρώτης τάξης «ὑλικό» (Βλέπε τὴν ἀνάπτυξη τοῦ BARTHES γιὰ σύνθετα καὶ ἐξαρτημένα συστήματα στὰ «ELEMENTS», σσ. 30—34.)

Οἱ μεθοδολογικὲς ἔρευνες πάντοτε κατασταλάζουν ἀργὰ σὲ μεταγλῶσσες, τὶς ὁποῖες δημιουργοῦμε γιὰ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ γλῶσσες. 'Ο φορμαλισμὸς τοῦ φίλμ τοῦ Κουλέσωφ — ὅπως, πράγματι, ἡ σύγχρονη σημειολογία τοῦ κινηματογράφου — εἶναι ἀνοιχτὸς στὴν ἐπίθεση ὅτι παραεῖναι ἀφηρημένος, στεῖρος, καὶ δίχως ἀξία. Γιὰ νὰ ἀμυνθεῖ κανείς, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ πεῖ ὅτι μόλις τώρα οἱ σημειολογικὲς σπουδὲς εἶναι ἱκανὲς νὰ ὑποβαστάσουν ἔρευνες, σὲ ἐκεῖνες τὶς δομὲς τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας ποὺ ἄρχισαν νὰ ἀποτελοῦν τὸ πληρέστερο ἀνθρώπινο περιβάλλον. 'Εάν, ἡ ὕπαρξη εἶναι ἡ ἐνσωμάτωση σημασίας σὲ ἑαυτὸ καὶ στὸν κόσμο τοῦ ἑαυτοῦ, ὅπως ἔχει προτείνει ὁ MERLEAU-PONTY, ἡ σημειολογία γίνεται μία μελέτη τῶν ἀναδυόμενων ὑποδειγμάτων, ποὺ παίρνουν οἱ μορφὲς, μέσω τῶν ὁποίων δημιουργοῦμε τὴν σημασία μας — στὴ ζωή, ὅπως καὶ στὴν τέχνη. 'Ο BARTHES μιλώντας γιὰ συγγραφεῖς μὲ ὅρους ἐφαρμόσιμους σὲ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες, ἐνημέρωσε θαυμάσια τὴν σημειολογικὴ προσέγγιση — καὶ κατ' ἐπέκταση, τὰ Φορμαλιστικά της προηγούμενα, καὶ μὲ δριμύτητα, τὴν ἴδια τὴν μοῖρα τοῦ Κουλέσωφ: «Αὐτὸ ποὺ ἐλπίζουμε νὰ κάνουμε... εἶναι νὰ σκιαγραφήσουμε αὐτὴ τὴ σύνδεση· νὰ ἐπιβεβαιώσουμε τὴν ὕπαρξη μιᾶς τυπικῆς πραγματικότητας ἀνεξάρτητης ἀπὸ γλώσσα καὶ στὺλ· νὰ προσπαθήσουμε νὰ δείξουμε ὅτι αὐτὴ ἡ διάσταση τῆς Μορφῆς ἐπίσης, καὶ ὄχι δίχως μιὰ πρόσθετη τραγικὴ ἐπίπτωση, προσδένει τὸ συγγραφέα στὴν κοινωνία του· τελικὰ νὰ μεταβιβάσουμε τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ὑπάρχει Λογοτεχνία χωρὶς μία 'Ηθικὴ τῆς γλώσσας. (BARTHES, «DEGRE ZERO DE L' ECRITURE» σ. 12)

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

— "Elementes de Sémiologie" Roland Barthes, "Communications" No. 4, Paris, Seuil, 1954.

— "Degré zéro de l'ecriture" Roland Barthes, Paris, 1953

— "Reflections on the Screen", George W. Linden, Wadsworth, Belmont, California, 1971.

— «'Ιχναστογιάση» Βίκτωρ Σκλόφσκυ, Μόσχα, 1927.

ΛΕΒ ΚΟΥΛΕΣΩΦ

Ἐκλογὲς ἀπὸ τὴν «ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ»

Τέα - Κίνο Πεσατ, Μόσχα, 1929

Ὁ σκοπὸς τοῦ βιβλίου μου εἶναι νὰ ἐξοικειώσει τὸν ἀναγνώστη μὲ τὸ ἔργο μου — τὸ ἔργο τῆς ὁμάδας Κουλέσωφ.

Δὲν θὰ ἀσχοληθῶ μὲ τὴν κατάσταση αὐτῆς τῆς μεθόδου σήμερα ἀλλὰ μᾶλλον μὲ τὸ πῶς ἀναπτύχθηκε ἐκείνη ἡ μέθοδος καὶ σὲ τί μορφὲς σχηματίστηκε. Εἶναι γεγονὸς ὅτι ἡ δουλειὰ ποὺ κάναμε ἡ ὁμάδα μου κι' ἐγὼ στὸν κινηματογράφο ἄρχισε πρὶν ἔντεκα ἢ δώδεκα χρόνια, καὶ μόνο πρόσφατα χάρη στὴν Ἐπανάσταση, χάρη στὶς μεταβολὲς στὴν ὀργάνωση τῆς παραγωγῆς μᾶς ἔγινε δυνατὸ νὰ φτάσουμε σὲ σημαντικὰ ἀποτελέσματα.

Αὐτὰ ἤρθαν στὴν ἀρχὴ μὲ μεγάλη δυσκολία, καὶ θεωρῶ ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημάνω ὅλες αὐτὲς τὶς φάσεις ποὺ πέρασε ἡ ἀνάπτυξη τῆς δουλειᾶς μας.

Πρὸς τὴν ἀρχὴ τοῦ Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, ὁ Ρωσικὸς κινηματογράφος εἶχε πάρει ἀρκετὰ μεγάλες διαστάσεις· ἄρχισε νὰ παράγει ἐμπόρευμα, ποὺ πήγαινε στὴν ἀγορὰ καὶ ἀπέδιδε ὁρισμένο κέρδος. Κάθε λογῆς ἄνθρωποι ὁρμηξαν στὸν κινηματογράφο — ἠθοποιοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, ὁπερατέρ, ὅλοι διψασμένοι γιὰ εὔκολο κέρδος σ' ἕνα φρέσκο πεδίο, ἀλλὰ ἡ βιομηχανία τοῦ φίλμ στὴ Ρωσία ἦταν, τόσο ἀνοργάνωτη, ποὺ χύμηξαν μέσα σ' αὐτὴν ἄνθρωποι μὲ συζητήσιμες προθέσεις. Ἔτσι οἱ ἐργάτες τοῦ φίλμ ἀποτελοῦσαν ἕνα συνονθύλευμα ληστῶν, ἀπατεώνων — ἄνθρωποι μὲ πολὺ ἀμφίβολες ἐπιχειρήσεις καὶ σκοτεινὲς κοινωνικὲς ὑποστάσεις, ἀλλά, τὸ σπουδαιότερο — ἄνθρωποι στερημένοι ὁποιασδήποτε μόρφωσης, ποὺ ἔκλιναν πρὸς τὸ νὰ βγάλουν χρήματα ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ ποὺ ἦσαν ἀδιάφοροι πρὸς τὴν πολιτιστική του προώθηση καὶ ἀνάπτυξη.

Ἀκόμα περισσότερο, οἱ σκηνοθέτες εἶχαν μανία νὰ γράφουν γιὰ τὴ δουλειά τους στὶς ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ· μερικοὶ λέγοντας ὅτι ἦταν πραγματικὴ τέχνη, ἄλλοι ὅτι δὲν ἦταν, καὶ οὔτω καθεξῆς.

Ἐμφανίστηκαν ρηχὰ ἄρθρα καὶ ἐπιφανειακὰ ἐνθουσιώδεις ἐπιθεωρήσεις. Ἀκόμα καὶ κάτι ποὺ ἔμοιαζε μὲ κριτικὸ διάλογο ἀναδείχτηκε, ἀλλὰ τοῦ ἔλλειπε ἐντελῶς ἡ σοβαρότητα. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦταν ποὺ μιὰ ὁμάδα ἀνθρώπων, ἐνδιαφερομένων ὅπως ἐγὼ γιὰ σοβαρὸ κινηματογράφο, ἔθεταν γιὰ τὸν ἑαυτό τους μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ προβλήματα καὶ ἀναλάμβαναν νὰ τὰ λύσουν. Πάνω ἀπ' ὅλα, θυμίσαμε στὸν ἑαυτό μας ὅτι γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τί ἀκριβῶς ἦταν ὁ κινηματογράφος, ἦταν ἀπαραίτητο νὰ ἐξακριβώσουμε ἐκεῖνα τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἐκεῖνα τὰ εἰδικὰ μέσα, ὁλοκλήρωσης μιᾶς ἐντύπωσης στὸν θεατή, ποὺ ὑπῆρχαν μόνο στὸν κινηματογράφο καὶ σὲ καμμιὰ ἄλλη τέχνη.

Ἂς ποῦμε, ἂν ἐπρόκειτο νὰ ἀρχίσουμε νὰ ἐξετάζουμε ὁποιαν ἄλλη μορφὴ τέχνης, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὴ μουσική, θὰ ἔπρεπε νὰ βροῦμε σ' αὐτὴν καθοριστικὸ ἀκουστικὸ περιεχόμενο. Οἱ ἦχοι ἀφθονοῦν στὴν φύση, καὶ αὐτοὶ οἱ ἦχοι, αὐτὸ τὸ ὑλικό, μεταμορφώνονται ἀπὸ συνθέτες σὲ μιὰ κανονικὴ διάταξη, τοποθετοῦνται σὲ μιὰ προδιαγραμμένη σχέση τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο (δηλαδὴ ὀργανώνονται σὲ μία ὁρισμένη μορφή), ποὺ εἶναι ἁρμονικὴ καὶ ρυθμική, καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο προκύπτουν σὰν μουσικὸ ἔργο.

Μὲ ὅμοιο τρόπο μᾶς ἦταν ἀρκετὰ καθαρὸ αὐτὸ ποὺ εἶχε γίνει στὴ ζωγραφική, τὸ χρῶμα ἦταν ἐπίσης μία ὑλικὴ μορφή, καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει σὲ ὅλες τὶς ἄλλες καλλιτεχνικὲς δημιουργίες, ἦταν ἀκριβῶς τὸ ἴδιο δυνατὸν μὲ τὸ νὰ καθοριστῆ ἀκριβῶς, τὸ ὑλικό, ὁποιασδήποτε δοσμένης τέχνης, τὰ μέσα τῆς ἀποκάθαρσής του καὶ ἡ μέθοδος τῆς ὀργάνωσής του.

Ἤδη, ὅταν ἀρχίσαμε νὰ ἀναλύουμε τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα, μᾶς ἦταν πολὺ δύσκολο τότε νὰ προσδιορίσουμε τί προέκυπτε σὰν ὑλικό της, πῶς ἦταν ὀργανωμένο αὐτὸ τὸ ὑλικό, ποιὰ εἶναι τὰ ἀκέραια, θεμελιώδη μέσα δημιουργίας ἐντύπωσης τοῦ κινηματογράφου, τί βάζει τὸν κινηματογράφο χωριστὰ ἀπὸ ἄλλες μορφὲς παράστασης καὶ ἄλλες μορφὲς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἀλλὰ μᾶς ἦταν ἀρκετὰ καθαρὸ ὅτι τὸ φίλμ ἔχει τὰ ξεχωριστὰ δικά του μέσα νὰ ἐπηρεάζει τοὺς θεατές του, ἐφ' ὅσον ἡ ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου ἐπάνω στὸν θεατή, ἦταν, ριζικὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ἄλλων θεαμάτων, πράγμα ποὺ ἐνυπῆρχε μόνο στὴν τέχνη τοῦ φίλμ.

Ἀρχίσαμε τότε νὰ ἀναλύουμε τὶς κινηματογραφικὲς ταινίες καὶ ἀρχίσαμε νὰ ἐξετάζουμε πῶς ἦσαν κατασκευασμένες. Γιὰ νὰ καθορίσουμε τὴν κύρια δύναμη τῆς κινηματογραφικῆς ἐπίδρασης, πήραμε μιὰ ταινία, τὴν κόψαμε ἀνάλογα μὲ τὰ χωριστὰ της πλάνα, καὶ ἀρχίσαμε νὰ συζητᾶμε ποῦ καὶ πῶς βρισκόταν ἡ «φιλμικότητα» ποὺ ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τῆς φιλμικῆς κατασκευῆς.

Φανταστῆτε ἂν θέλετε, ὅτι εἴχαμε πάρει ἕνα κομμάτι φίλμ ὅπου ἐξαιρετικοὶ ἠθοποιοὶ σὲ ὑπέροχες ἐγκαταστάσεις ἔπαιζαν τὶς θαυμάσιες σκηνές τους. Ὁ φωτογράφος εἶχε τραβήξει τὴ σκηνὴ πολὺ καλά. Προβάλαμε τὸ φίλμ σὲ μιὰ ὀθόνη, καὶ τί εἴδαμε; Εἴδαμε μιὰ ζωντανὴ φωτογραφία μὲ ἠθοποιοὺς μιὰ ζωντανὴ φωτογραφία ἀπὸ λαμπρὴ ἐγκατάσταση ντεκόρ, ἕνα πολὺ διασκεδαστικὸ στήσιμο, μιὰ καλὴ σύλληψη θέματος, ὁμορφη φωτογραφία κ.ο.κ. Ἀλλὰ σὲ κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα δὲν ὑπῆρχε κινηματογράφος. Ἦταν φανερὸ ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα εἰδικὸ πρᾶγμα, μιὰ φωτογραφικὴ ἐπινόηση ποὺ δείχνει κίνηση· ἐνῶ αὐτὸ ποὺ συζητοῦσα πρωτύτερα δὲν ἔχει τίποτα κοινό, οὔτε μὲ τὴν κινηματογραφικὴ σύλληψη, οὔτε μὲ τὴν ἴδια τὴν κινηματογραφικὴ ταινία. Μποροῦμε νὰ δοῦμε σ' αὐτὸ τὸ παράδειγμα ὅτι δὲν ὑπάρχουν εἰδικὲς μέθοδοι ἢ τρόποι ἐπηρεασμοῦ τοῦ θεατῆ μὲ φιλμικὸ τρόπο. Ἔχοντας φτάσει σ' αὐτὰ τὰ μᾶλλον νεφελώδη συμπεράσματα ὅτι αὐτὸ ποὺ εἴχαμε δῆ δὲν ἦταν κινηματογράφος καὶ δὲν εἶχε κανένα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ μοναδικότητας — συνεχίσαμε τὴν ἔρευνά μας.

Πήγαμε σὲ πολλὰ κινηματοθέατρα καὶ ἀρχίσαμε νὰ παρατηροῦμε ποιὰ φίλμ προξενοῦσαν τὴν OPTIMUM ἐπίδραση στὸν θεατὴ καὶ πῶς ἦσαν καμωμένα — μ' ἄλλα λόγια, μέσω ποιῶν φίλμ καὶ ποιῶν σκηνοθετικῶν τεχνικῶν ἦταν ἱκανὸ τὸ φίλμ νὰ συγκρατεῖ ἕνα θεατῆ καὶ ἐπομένως νὰ τοῦ γνωρίσει αὐτὸ ποὺ εἴχαμε συλλάβει, αὐτὸ ποὺ θέλαμε νὰ δείξουμε, κι' ἔτσι αὐτὸ ποὺ θέλαμε νὰ κάνουμε. Ἐκείνη τὴν ἐποχή, θεωρούσαμε τελείως ἀσήμαντο νὰ ἐντοπίσουμε τὴν πηγὴ τῆς κινηματογραφικῆς ἐντυπωσιακότητας, καὶ ξέραμε ὅτι ἐὰν ἀνακαλύπταμε αὐτὰ τὰ μέσα, θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ὁδηγήσουμε ὅπου ἦταν ἀναγκαῖο.

Ἀρχίσαμε νὰ ἀναλύουμε ὄχι μόνο χωριστὰ πλάνα ἑνὸς φίλμ, ἀλλὰ μελετούσαμε ὁλόκληρη τὴν κατασκευή του. Πήραμε δύο φίλμ, γιὰ παράδειγμα, ἕνα ἀμερικάνικο κι' ἕνα ἀνάλογο ρώσικο — καὶ εἴδαμε ὅτι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσά τους ἦταν τεράστια. Ἔγινε φανερὸ ὅτι τὸ Ρωσικὸ φίλμ ἦταν κατασκευασμένο ἀπὸ πολλὰ μακρότατα πλάνα, παρμένα ἀπὸ μία δοσμένη θέση. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, τὸ ἀμερικανικὸ φίλμ ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἀπετελεῖτο ἀπὸ ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ σύντομων πλάνων παρμένων ἀπὸ διαφορετικὲς θέσεις, ἐφ' ὅσον μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ ὅτι μὲ τὴν τιμὴ εἰσόδου ποὺ πληρώνει ὁ ἀμερικανὸς θεατὴς στὸ θέατρο, πάνω ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα, θέλει νὰ δεχτῆ τὸ μέγιστο βαθμὸ ἐντυπώσεων, τὸν μέγιστο βαθμὸ διασκέδασης, καὶ ἀντίστοιχα τὸν μέγιστο βαθμὸ δράσης.

Ἔτσι χάρη σ' αὐτὸ τὸν ἐμπορικὸ καθορισμὸ τοῦ ἀμερικανικοῦ φίλμ, χάρη στὸν ἴδιο τὸ ρυθμὸ τῆς ἀμερικανικῆς ζωῆς, πολὺ πιὸ ἐπιταχυμένο ἀπ' τὸν ρυθμὸ τῆς ρωσικῆς ἢ τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωῆς, χάρη σ' ὅλα αὐτά, αὐτὸ ποὺ χτυπάει στὸ μάτι παρακολουθῶντας τὰ ἀμερικανικὰ φίλμ, εἶναι ὅτι ἀποτελοῦνται ἀπὸ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ πολὺ σύντομων πλάνων, μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ σύντομων SEQUENCES, συνδυασμένο μὲ κάποια καθορισμένη σειρὰ προτεραιότητας — σὰν ἀντίθετο στὸ ρωσικὸ φίλμ, ποὺ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀπετελεῖτο ἀπὸ λίγες μακρότατες σκηνές, ποὺ ἡ μιὰ ἀκολουθοῦσε τὴν ἄλλη πολὺ μονότονα.

Δουλεύοντας περισσότερο, στὴ σύγκριση ἑνὸς ἀμερικάνικου φίλμ μὲ ἕνα

ρώσικο ὥστε νὰ δοκιμαστεῖ ἡ ἐπίδρασή του στὸν θεατή, πεισθήκαμε ὅτι ἡ θεμελιώδης πηγὴ τῆς ἐπίδρασης τοῦ φίλμ ἐπάνω στὸ θεατὴ — μιὰ πηγὴ ποὺ ὑπάρχει μόνο στὸν κινηματογράφο — ἦταν ὄχι ἁπλῶς τὸ δείξιμο τοῦ περιεχόμενου ὁρισμένων πλάνων, ἀλλὰ ἡ ὀργάνωση αὐτῶν τῶν πλάνων μεταξύ τους, ὁ συνδυασμός καὶ ἡ κατασκευή τους, δηλαδὴ ἡ ἀλληλεξάρτηση τῶν πλάνων, ἡ ἀντικατάσταση τοῦ ἑνὸς πλάνου ἀπὸ τὸ ἄλλο. Αὐτὰ εἶναι τὰ θεμελιώδη μέσα τῆς ἐπίδρασης τοῦ φίλμ ἐπάνω στὸν θεατή.

Τὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενο τῶν πλάνων δὲν εἶναι τόσο ἐνδιαφέρον ὅσο ἡ σύνδεση δύο πλάνων διαφορετικοῦ περιεχομένου καὶ ἡ μέθοδος τοῦ σύνδεσμού τους καὶ ἐναλλαγῆς τους.

Ἡ σύνδεση δύο πλάνων μὲ μιὰ προκαθορισμένη σειρά, ἀπ' τὴν ὁποία εἶναι καμωμένο ἕνα φίλμ, ὀνομάζεται τεχνικὰ MONTAGE. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀναγγείλαμε τὸ 1916 ὅτι ἡ βασικὴ πηγὴ τῆς κινηματογραφικῆς ἐπίδρασης στὸν θεατῆ, δηλαδὴ τὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα μᾶς ἦταν ἀπαραίτητο νὰ δουλέψουμε, πρὶν ἀπ' ὁ,τιδήποτε ἄλλο (ἀφήνοντας ἴσως), γιὰ μιὰ περίοδο ὅλα τὰ ἄλλα κινηματογραφικὰ στοιχεῖα — γιὰ κάμποσα χρόνια) εἶναι τὸ MONTAGE δηλαδὴ ἡ ἐναλλαγὴ πλάνων μεταξύ τους.

Τὸ MONTAGE εἶναι ἡ ὀργάνωση τοῦ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ.

Ἀπὸ ἐκεῖ μᾶς ἔγινε ἀπόλυτα καθαρὸ ὅτι τὰ χωριστὰ πλάνα, κομμάτια τοῦ φίλμ, χωριστὰ συνδυασμένα, δὲν ἀποτελοῦν ἀκόμη κινηματογράφο, ἀλλὰ μόνον τὸ ὑλικὸ γιὰ κινηματογράφο. Ξέραμε, φυσικά, ὅτι γιὰ τὴν ἑτοιμασία αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ θὰ ἦταν ἀπαραίτητο νὰ ἐφαρμόσουμε τὶς αὐστηρότερες ἀπαιτήσεις καὶ ὅτι θὰ χρειαζόταν ἐξαιρετικὰ ἐντατικὴ δουλειὰ ὥστε ἡ ποιότητα αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ νὰ εἶναι ὑψηλῆς στάθμης. Ἀλλὰ τότε δὲν βρήκαμε τὸν καιρὸ γιὰ αὐτό, ἐφ' ὅσον τὰ πάντα ἦταν τόσο γεμάτα θεατρικότητα, μιὰ λαθεμένη προσέγγιση τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἦταν προσωρινὰ ἀναγκαῖο νὰ μπῇ κατὰ μέρος ἡ δουλειὰ ἐπάνω στὸ τωρινὸ ὑλικό, νὰ τὸ ἐπιγράψουμε ἄσχετα πρὸς τὸ παρόν, γιὰ ἐκεῖνο τὸν καιρό, καὶ νὰ στρέψουμε ὅλη τὴν προσοχή μας καὶ ὅλο τὸν κόπο μας πρὸς τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ, πρὸς τὴν ὀργάνωση τοῦ φίλμ, δηλαδὴ πρὸς τὸ MONTAGE.

Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ὑποστηρίξαμε τότε κάτι ποὺ δὲν ἦταν ἐντελῶς ἀκριβές, ὅτι δηλαδὴ δὲν ἦταν σημαντικὸ τὸ π ῶ ς ἦσαν καμωμένα τὰ πλάνα, ἀλλὰ τὸ π ῶ ς ἦσαν συναρμολογημένα αὐτὰ τὰ πλάνα, πῶς ἦταν συναρμολογημένο τὸ φίλμ. Ἂς εἶναι ἄθλιο τὸ ὑλικό· τὸ μόνο σημαντικὸ πρᾶγμα εἶναι τὸ νὰ εἶναι καλὰ ὀργανωμένο.

Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα ὁρισμένο πολιτικὸ βῆμα. Ἀλλοιῶς θὰ εἶχε φανῆ ἀδύνατο νὰ γεφυρωθῆ τὸ χάσμα σὲ ἐκεῖνα τὰ μυαλά, ἀπ' τὰ ὁποῖα ἐξαρτιόταν ἡ δουλειά μας, γιατὶ ἁπλῶς ἦσαν ἀνίκανα νὰ περάσουν τὴ μεγάλη σκάλα μὲ ἕνα ἅλμα. Εἴμασταν ἀνίκανοι νὰ πετύχουμε νίκη σὲ ὅλα τὰ μέτωπα μονομιᾶς. Ἡ βασικὴ μάχη τῆς κινηματογραφικῆς μας φατρίας ἀναγγείλαμε ὅτι ἦταν ἡ μάχη γιὰ τὸ MONTAGE, μιὰ μάχη γιὰ τὴν ἴδια τὴν βάση τοῦ κινηματογράφου, καὶ ὄχι γιὰ χωριστὰ πλάνα, οὔτε γιὰ τὸ ὑλικό, ποὺ εἶχαν δευτερεύουσα θέση καὶ ἦταν ἀναγκαῖο νὰ μελετηθοῦν στὴ σειρά τους.

Τὸ σύντομο Μοντὰζ ὀνομαζόταν τότε ἀμερικάνικο Μοντὰζ τὸ μακρὸ — ρωσικό.

Ὡστόσο, μὲ τὸ νὰ κάνουν τὰ φίλμ τους σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ γρήγορου Μοντὰζ, οἱ ἀμερικανοὶ παρήγαγαν ἀποτελέσματα ποὺ δὲν τὰ εἴχαμε ξαναδῆ. Αὐτὸ συνίσταται στὸ ἑξῆς: "Ἂς φανταστοῦμε μὲ τέτοια σκηνή: ἕνα πρόσωπο καθισμένο σ' ἕνα δωμάτιο σ' ἕνα γραφεῖο, ἀρχίζει νὰ κάνει μαῦρες σκέψεις, ἀποφασίζει ν' αὐτοκτονήσει, παίρνει ἕνα πιστόλι ἀπ' τὸ συρτάρι τοῦ γραφείου, τὸ βάζει στὸν κρόταφό του, πιέζει τὴν σκανδάλη, τὸ πιστόλι ἐκπυροσκροτεῖ — ὁ ἄνθρωπος πέφτει.

Στὴ Ρωσία, ἡ σκηνὴ γυρίστηκε μὲ τὸν ἑξῆς τρόπο: ἡ μηχανὴ στήθηκε, τὸ ντεκὸρ τοποθετήθηκε ἀπέναντι στὴ μηχανὴ μὲ τὸν ἑξῆς συλλογισμό: Ὁ ἄνθρωπος μένει σ' ἕνα δωμάτιο, ἐπομένως χρειάζεται νὰ χτίσουμε ἕνα δωμάτιο. Δὲν ἔχει νόημα νὰ χτίσουμε τέσσερεις τοίχους — ἂς χτίσουμε τρεῖς. Στὸ δωμάτιο πρέπει νὰ ἔχουμε παράθυρα καὶ πόρτες. Πρέπει νὰ ὑπάρχει ταπετσα-

ρία στὸ δωμάτιο, καὶ λουλούδια στὴν ταπετσαρία, ἂς βάλουμε ταπετσαρία στοὺς τοίχους. Ὑπάρχουν κάδρα κρεμασμένα στοὺς τοίχους. Ὑπάρχουν λουλούδια στὰ περβάζια τῶν παραθύρων. Χρειάζεται ἕνα κομμὸ καὶ μία σόμπα. Τὰ βάζουμε ὅλα αὐτὰ τὸ δωμάτιο. Τὸ γραφεῖο εἶναι στολισμένο μὲ γραφικὰ εἴδη, ὅπως ἀκριβῶς θὰ ἦταν καὶ στὴν πραγματικότητα.

Ἕνας ἠθοποιὸς κάθεται στὸ γραφεῖο, φαντάζεται ὅτι αἰσθάνεται τρομερὰ ἀπελπισμένος, παίρνει ἕνα πιστόλι ἀπ' τὸ συρτάρι τοῦ γραφείου, τὸ φέρνει στὸν κρόταφό του καὶ πυροβολεῖ. Ὁ κάμεραμαν γυρίζει ὁλόκληρη αὐτὴ τὴ σκηνή, τὴν ἐμφανίζει, τὴν τυπώνει, τὴν προβάλλει στὴν ὀθόνη καὶ ὅταν ὁ θεατὴς κοιτάζει στὴν ὀθόνη βλέπει ἀμέσως τὶς κουρτίνες στὰ παράθυρα, τὰ κάδρα στοὺς τοίχους κ.ο.κ. Βλέπει ἕνα μικροσκοπικὸ ἠθοποιὸ ἀνάμεσα σ' ἕνα μεγάλο συνονθύλευμα ἀντικειμένων, καὶ καθόσον ὁ ἠθοποιὸς παριστάνει τὸ χυμῶδες ψυχολογικό του βάσανο, ὁ θεατὴς μπορεῖ νὰ ἐξετάζει τὸ πόδι τοῦ γραφείου ἢ τὸν πίνακα ποὺ κρέμεται στὸν τοῖχο — δηλαδὴ ὁ θεατὴς δέχεται μία ἐξαιρετικὰ διασπασμένη ἐντύπωση τοῦ τί συμβαίνει στὴν ὀθόνη.

Οἱ ἀμερικανοὶ γύρισαν τὰ πράγματα ἐντελῶς διαφορετικά: διαίρεσαν κάθε χωριστὴ σκηνὴ σὲ διαδοχὲς τοῦ Μοντάζ, σὲ σειρὲς διαδοχῶν ποὺ ἀποτελοῦσαν κάθε σκηνή. Ἐπὶ πλέον, γύρισαν κάθε χωριστὴ στιγμὴ μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ ἦταν ὁρατὸ μόνον ὅ,τι καθώριζε τὴ δράση της, μόνο ὅ,τι ἦταν κατηγορηματικὰ οὐσιαστικό. Ἀκόμα καὶ σὲ γενικὰ πλάνα, κατασκεύαζαν τὸ σκηνικὸ ἔτσι ὥστε νὰ μὴ φαίνονται οἱ λεπτομέρειες. Ἂν χρειαζόντουσαν νὰ ὁλοκληρώσουν τὴν ἐντύπωση δωματίου, θὰ τὴν ὁλοκλήρωναν μὲ κάποια ἀπλῆ λεπτομέρεια. Ἂν τὸ σχέδιο τῆς ταπετσαρίας δὲν εἶχε ἐνεργὴ λειτουργία, οἱ τοῖχοι θὰ σκούραιναν, θὰ μαύριζαν, καὶ θὰ ἀφηνόντουσαν στὸ φῶς μόνο ἐκεῖνα τὰ ἀντικείμενα ποὺ θὰ ἦσαν οὐσιώδη σὲ ἕνα ὁρισμένο γεγονός.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, γύριζαν ὅλες τὶς σκηνὲς μὲ αὐτὸ ποὺ ἀποκαλεῖται γκρὸ - πλάν' δηλαδὴ ὅταν ἦταν ἀναγκαῖο νὰ δείξουν τὸ πρόσωπο κάποιου νὰ ὑποφέρει, ἔδειχναν μόνο τὸ πρόσωπο. Ἂν κάποιος ἄνοιγε τὰ συρτάρι ἑνὸς γραφείου, καὶ ἔπαιρνε ἀπὸ μέσα ἕνα πιστόλι, ἔδειχναν τὸ συρτάρι καὶ τὸ χέρι νὰ παίρνει τὸ πιστόλι. Ὅταν ἔφτανε στὸ νὰ πιέσει τὴ σκανδάλη, γύριζαν τὸ δάχτυλο νὰ πιέζει τὴ σκανδάλη, γιατὶ τὰ ὑπόλοιπα ἀντικείμενα καὶ ὁ περίγυρος στὸν ὁποῖο ἐργαζόταν ὁ ἠθοποιὸς ἦσαν ἄσχετα ἐκείνη τὴν εἰδικὴ στιγμή. Αὐτὴ ἡ μέθοδος τοῦ γυρίσματος μόνο ἐκείνης τῆς στιγμῆς τῆς κίνησης ποὺ εἶναι οὐσιώδης σὲ μιὰ ὁρισμένη SEQUENCE καὶ τῆς ἀποφυγῆς τοῦ ὑπολοίπου, ἐπιγράφηκε ἀπὸ μᾶς ἡ «ἀμερικάνικη μέθοδος γυρίσματος», κι' ἔτσι τοποθετήθηκε στὰ θεμέλια τοῦ νέου κινηματογράφου ποὺ ἀρχίζουμε νὰ σχηματίζουμε.

Συνεπῶς, πρὶν ἀρχίσουμε τὴν πειραματικὴ δουλειά μας καὶ φτάσουμε σὲ νέα ἀποτελέσματα, ἀναγγείλαμε τὸ σύνθημα δουλειᾶς μας, ποὺ περιείχετο στὸ ἑξῆς: «Οἱ χωριστὲς SEQUENCES τοῦ φίλμ ἀποτελοῦν κινηματογραφικὸ ὑλικό. Ἐφ' ὅσον δὲν ἔχουμε καμμία εὐκαιρία νὰ δουλέψουμε στὸ περιεχόμενο τοῦ ὑλικοῦ τοῦ φίλμ, ὑποστηρίζουμε ὅτι γιὰ μιὰ χρονικὴ περίοδο τὸ περιεχόμενο πρακτικὰ θὰ πάψει νὰ ὑπάρχει γιὰ μᾶς καὶ θὰ μᾶς εἶναι ἄσχετο τὸ ἀπὸ τί ἀποτελεῖται. Πρὸς τὸ παρὸν δουλεύουμε ἐπάνω στὴ μέθοδο ὀργάνωσης τοῦ δοσμένου ὑλικοῦ, δηλαδὴ ἐπάνω στὸ Μοντάζ, ἐφ' ὅσον αὐτὸ εἶναι ἡ κύρια πηγὴ δύναμης τῆς κινηματογραφικῆς ἀποτελεσματικότητας. Αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἀντιληπτὸ μόνο στὸν κινηματογράφο καὶ ἡ OPTIMUM ἐντύπωση πετυχαίνεται μόνο μέσω τοῦ Μοντάζ, ὅταν αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖται ἁπλῶς ἀπὸ κοινὲς σκηνές, ἀλλὰ ἀπὸ σκηνὲς γυρισμένες μὲ τὴν ἀμερικανικὴ μέθοδο γυρίσματος, δηλαδή, ἀποτελούμενη ἀπὸ σκηνές, στὶς ὁποῖες κάθε SEQUENCE δείχνει ὅτι εἶναι οὐσιαστικὸ νὰ ἀντιληφθῆ ὁ θεατὴς καὶ τὶς δείχνει στὴν μεγαλύτερη δυνατὴ κλίμακα καὶ μὲ τὰ καθαρότερα δυνατὰ πλάνα.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ βασικοὶ ὅροι τοὺς ὁποίους προτάσσαμε πρὶν τὴν ἀρχὴ τῆς δουλειᾶς μας. Αὐτὸ συνέβαινε πρὶν δέκα ἢ ἔντεκα χρόνια.

Τώρα μελετᾶμε κάτι ἐντελῶς διαφορετικὸ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Ἐν τούτοις ὅλα ὅσα μᾶς ἀπασχολοῦν τώρα βλάστησαν μέσα ἀπὸ αὐτὲς τὶς βασικὲς ὑποθέσεις.

Ἡ μέθοδος ποὺ συζητοῦσα πρὶν ἀπέφερε μᾶλλον θαυμαστὰ ἀποτελέσματα: ὅ,τι εἶναι καλοκαμωμένο στὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο ἔγινε μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο. Ὅλος ὁ εὐρωπαϊκὸς καὶ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος ἐργάζεται σύμφωνα μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο. Ἀλλὰ ἐνῶ οἱ ἀμερικανοὶ εἶναι οἱ γεννήτορές της, τώρα ἐμεῖς, ἔχοντας ἀναπτύξει καὶ χρησιμοποιήσει αὐτὸ ποὺ συνέλαβαν οἱ ἀμερικανοί, μεταφέρουμε τὴν ἐργασία σὲ ἕνα νέο μέτωπο, τὸ μέτωπο τῆς κινηματογραφικῆς κουλτούρας. Ἀλλὰ ἐὰν ἡ βάση τῆς πραγματικῆς ἐπίδρασης τοῦ κινηματογράφου δὲν ἦταν στὰ χέρια μας, τότε φυσικὰ ποτὲ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ ὁλοκληρώσουμε κανένα ἀποτέλεσμα, γιατὶ μὴ κυριαρχώντας σὲ ὑλικὸ τοῦ φίλμ, θὰ εἴμασταν ἀνίκανοι νὰ συμβάλουμε σὲ ὁτιδήποτε.

Αὐτὸ μέ τὸ ὁποῖο θὰ ἀσχοληθῶ τώρα θὰ φανεῖ, νομίζω ἁπλῶς διασκεδαστικὸ στὸν καθένα, εἶναι τόσο ἀφελές, τόσο πρωτόγονο, καὶ τόσο προφανές. Ἀλλὰ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ (κι' ἐκείνη ἡ ἐποχὴ ἦταν μᾶλλον πρόσφατα) φαινόταν νὰ εἶναι τόσο «ἀπίστευτος φουτουρισμός» ποὺ ἐναντίον του δόθηκε μιὰ πικρὴ μάχη. Κι' ἔτσι ἦταν συχνὰ ἀναγκαῖα νὰ διακόπτουμε τὴ δουλειά μας, γιατὶ εἴμασταν τόσο φορμαλιστὲς ἐπαναστάτες.

Στὴν δική μου περίπτωση ἔφτασα σὲ τέτοιο σημεῖο, ποὺ δὲν εἶχα οὔτε χρήματα στὸ σπίτι μου οὔτε παπούτσια νὰ φορέσω, καὶ ὅλα αὐτὰ γιατὶ ἀνέπτυσσα μιὰ εἰδικὴ κινηματογραφικὴ ἀρχὴ ποὺ δὲν ἦταν μὲ κανένα τρόπο ἀποδεκτὴ ἀπὸ τοὺς θαμῶνες τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ κύρια ἰδιότητα τοῦ Μοντὰζ, ποὺ εἶναι τώρα ξεκάθαρη σὲ ὅλους, ἀλλὰ ποὺ ἔπρεπε τότε νὰ ὑπερασπιστοῦμε λυσσαλέα καὶ μὲ ἀσυνήθιστη ἐνεργητικότητα, συνίσταται στὴν ἀντίληψη ὅτι τὸ Μοντὰζ δημιουργεῖ τὴ δυνατότητα παράλληλων καὶ ταυτόχρονων δράσεων δηλαδὴ ὅτι ἡ δράση μπορεῖ ταυτόχρονα νὰ διεξάγεται στὴν Ἀμερική, στὴν Εὐρώπη καὶ στὴ Ρωσία, ὅτι τρεῖς, τέσσερεις ἢ πέντε ἱστορίες μποροῦν νὰ ἐκτυλιχτοῦν παράλληλα, καὶ ἀκόμα ὅτι στὸ φίλμ μποροῦν νὰ συγκεντρωθοῦν μαζί.

Ὅλες οἱ θεμελιώδεις ἀρχὲς τοῦ Μοντὰζ ποὺ θὰ πῶ, χρησιμοποιήθηκαν πρῶτα ἀπὸ ἐμένα στὸ φίλμ «ENGINEER PRITE'S PROJECT» (1917—18). Γυρίζοντας τὸ «ENGINEER PRITE'S PROJECT» βρεθήκαμε σὲ σημαντικὴ δυσκολία. Τὰ κύρια πρόσωπά μας, ἕνας πατέρας καὶ ἡ κόρη του, ἦταν ἀπαραίτητο νὰ διασχίζουν ἕνα λειβάδι καὶ νὰ κοιτάζουν ἕνα στύλο ἀπ' ὅπου ἦσαν τεντωμένα ἠλεκτρικὰ καλώδια. Λόγω τεχνικῶν περιστάσεων δὲν μπορούσαμε νὰ τὸ γυρίσουμε αὐτὸ σὲ ἕνα τόπο. Ἔπρεπε νὰ γυρίσουμε τὸν στύλο σὲ ἕνα τόπο καὶ νὰ γυρίσουμε χωριστὰ τὸν πατέρα καὶ τὴν κόρη σ' ἕναν ἄλλο. Τοὺς γυρίσαμε νὰ κοιτάζουν πρὸς τὰ ἐπάνω, νὰ συζητοῦν γιὰ τὸν στύλο, καὶ νὰ περπατοῦν. Καὶ παρεμβάλαμε τὸ πλάνο τοῦ στύλου, γυρισμένο ἀλλοῦ, στὸν περίπατο στὸ λειβάδι.

Ἔγινε φανερό, ὅτι μέσω τοῦ Μοντὰζ ἔγινε δυνατὸ νὰ δημιουργηθοῦν καινούργια ἐδαφικὰ τοπία ποὺ δὲν ὑπῆρχαν πουθενά, γιατὶ αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι δὲν περπατοῦν ἐκεῖ στὴν πραγματικότητα, καὶ στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπῆρχε ἐκεῖ πέρα κανένας στύλος. Ἀλλὰ ἀπ' τὸ φίλμ φάνηκε ὅτι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι διέσχιζαν τὸ λιβάδι καὶ ὁ στύλος φάνηκε μπροστὰ στὰ μάτια τους.

Λίγα χρόνια ἀργότερα, ἔκανα ἕνα πιὸ πολύπλοκο πείραμα: γυρίσαμε μία ὁλόκληρη σκηνή. Ἡ Χόχλοβα περπατάει στὴν ὁδὸ Πετρώφ στὴ Μόσχα, κοντὰ στὸ κατάστημα «Μοστόργκ». Ὁ Ὀμπολένσκυ περπατάει στὶς ὄχθες τοῦ Μόσκβα — σὲ μιὰ ἀπόσταση περίπου δύο μιλίων μακρύτερα. Βλέπονται, χαμογελοῦν, καὶ ἀρχίζουν νὰ βαδίζουν ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλον. Ἡ συνάντησή τους εἶναι γυρισμένη στὴ λεωφόρο Πρεσιστένσκ. Αὐτὴ ἡ λεωφόρος βρίσκεται σὲ ἕνα τελείως διαφορετικὸ τομέα τῆς πόλης. Σφίγγουν τὰ χέρια, μὲ φόντο τὸ μνημεῖο τοῦ Γκόγκολ καὶ κοιτάζουν — πρὸς τὸν Λευκὸ Οἶκο! Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, παρεμβάλαμε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ ἕνα ἀμερικάνικο φίλμ, «THE WHITE HOUSE IN WASHINGTON». Στὸ ἑπόμενο πλάνο βρίσκονται πάλι στὴ λεωφόρο Πρεσιστένσκ. Ἀποφασίζοντας νὰ προχωρήσουν, φεύγουν καὶ ἀνεβαίνουν τὴν τεράστια σκάλα τοῦ καθεδρικοῦ Ναοῦ τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος (Κάποτε ὁ μεγαλύτερος καθεδρικὸς ναὸς στὴ Ρωσία, ἀπέναντι ἀπὸ τὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Μόσχας καὶ

τὴν τωρινὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Λένιν, ἰσοπεδώθηκε κατὰ διαταγὴν τοῦ Στάλιν γιὰ νὰ γίνει χῶρος γιὰ τὸ Μέγαρο τῶν Σοβιέτ, ποὺ δὲν χτίστηκε ποτέ, στὴ θέση του βρίσκεται σήμερα μιὰ μεγάλη ὑπαίθρια πισίνα). Τοὺς γυρίσαμε, τυπώσαμε τὸ φίλμ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι φαίνονται νὰ περπατοῦν ἐπάνω στὰ σκαλιὰ τοῦ Λευκοῦ Οἴκου. Δὲν χρησιμοποιήσαμε κανένα τρύκ γι' αὐτό, οὔτε διπλὴ ἔκθεση: τὸ ἀποτέλεσμα σχηματίστηκε μόνο ἀπ' τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ μέσω τῆς κινηματογραφικῆς του μεταχείρισης. Αὐτὴ ἡ εἰδικὴ σκηνὴ ἀπέδειξε τὴν ἀπίστευτη δύναμη τοῦ Μοντάζ, ποὺ τώρα φάνηκε τόσο μεγάλη, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἀλλοιώσει τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ ὑλικοῦ. Ἀπὸ αὐτὴ τὴ σκηνή, φτάσαμε στὸ σημεῖο νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ βασικὴ δύναμη τοῦ κινηματογράφου βρίσκεται στὸ Μοντάζ, γιατὶ μὲ τὸ Μοντάζ εἶναι δυνατὸ καὶ νὰ διασπάσεις καὶ νὰ ξαναφτιάξεις καὶ τελικὰ νὰ ἀνασυνθέσεις τὸ ὑλικό.

Τώρα, γιὰ νὰ προχωρήσουμε: ἀφοῦ γυρίσαμε τὴ σκηνή, στὴν διάρκεια τοῦ Μοντάζ, βρήκαμε ὅτι μᾶς ἔλλειπε ἕνα κομμάτι — δὲν εἴχαμε τὴν συνάντηση τῆς Χόβλοβα μὲ τὸν Ὀμπολένσκυ, ποὺ δὲν ἦσαν πιὰ διαθέσιμοι ἐκεῖνο τὸν καιρό. Ἔτσι πήραμε τὰ πανωφόρια τοῦ Ὀμπολένσκυ καὶ τῆς Χόχλοβα — καὶ ἀπέναντι στὸ φόντο τοῦ Μνημείου τοῦ Γκογκόλ, γυρίσαμε τὴν χειραψία δύο ἄλλων προσώπων. Παρεμβάλαμε ἕνα πλάνο αὐτῶν τῶν χεριῶν, καὶ ἐπειδὴ εἴχαμε δείξει τὸν Ὀμπολένσκυ καὶ τὴν Χόβλοβα πρὶν ἀπ' αὐτὸ τὸ πλάνο, ἡ ἀντικατάσταση παρέμεινε ἀπόλυτα ἀπαρατήρητη.

Αὐτὸ μοῦ θύμισε ἕνα δεύτερο πείραμα: Στὸ πρῶτο εἴχαμε δημιουργήσει ἕνα αὐθαίρετο ἐδαφικὸ τοπίο: κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς μοναδικῆς γραμμῆς κίνησης δημιουργήσαμε ἕνα αὐθαίρετο ἐδαφικὸ φόντο. Στὸ δεύτερο πείραμα διατηρήσαμε τὸ ἴδιο φόντο καὶ τὴν γραμμὴ κίνησης τοῦ προσώπου, ἀλλὰ ἀνταλλάξαμε τοὺς ἴδιους τοὺς ἀνθρώπους. Γύρισα ἕνα κορίτσι νὰ κάθεται μπρὸς σ' ἕνα καθρέφτη, νὰ βάφει τὰ ματοτσίνορα καὶ τὰ φρύδιά της, νὰ βάζει κραγιόν, νὰ φοράει τὰ παπούτσια της.

Μόνο μὲ τὸ Μοντὰζ μπορούσαμε νὰ περιγράψουμε τὸ κορίτσι ἀκριβῶς ὅπως στὸ φυσικό, ἀλλὰ αὐτὴ δὲν ὑπῆρχε στὴν πραγματικότητα, γιατὶ γυρίσαμε τὰ χείλη μιᾶς γυναίκας, τὰ πόδια μιᾶς ἄλλης, τὴν πλάτη μιᾶς τρίτης καὶ τὰ μάτια μιᾶς τέταρτης. Συνδέσαμε τὰ κομμάτια μαζὶ σὲ μιὰ προκαθορισμένη σχέση καὶ δημιουργήσαμε ἕνα ἐντελῶς καινούργιο πρόσωπο, διατηρώντας ἀκόμη τὴν πλήρη πραγματικότητα τοῦ ὑλικοῦ. Αὐτὸ τὸ εἰδικὸ παράδειγμα ἀπέδειξε μὲ ὅμοιο τρόπο ὅτι ὅλη ἡ δύναμη τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀποτελέσματος, εἶναι τὸ Μοντάζ. Δὲν μπορεῖ κανεὶς ποτὲ νὰ πετύχει τέτοια μοναδικά, φαινομενικὰ ἀπίστευτα πράγματα μόνο μὲ τὸ ὑλικό. Αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο σὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο θέαμα ἐκτὸς ἀπ' τὸν κινηματογράφο, καὶ ἐπὶ πλέον σ' αὐτό, κανένα ἀπ' αὐτὰ δὲν πετυχαίνεται μὲ τρύκ, ἀλλὰ μόνο μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ, μόνο συνθέτοντας τὸ ὑλικὸ μὲ αὐτὴν ἢ τὴν ἄλλη σειρά. Ἂς πάρουμε μιὰν ἁπλούστερη δοκιμή: Κάποιος στέκεται πλάϊ στὴν πόρτα. Αὐτὸ εἶναι γυρισμένο σὲ μακρὸ πλάνο. Ἔπειτα, πᾶμε σὲ ἕνα κοντινὸ καὶ σ' αὐτὸ φωτογραφίζεται τὸ κεφάλι ἑνὸς ἄλλου προσώπου. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, μπορεῖς νὰ συνδέσεις τὸ πρόσωπο τῆς Α. Χόχλοβα μὲ τὸ σῶμα τῆς Νάτα Βαχάτζη, καὶ πάλι αὐτὸ δὲν θὰ γίνει μὲ φωτογραφικὰ τρύκ ἀλλὰ μὲ Μοντάζ — δηλαδὴ μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ, μᾶλλον παρὰ μὲ μία τεχνικὴ ἐπινόηση.

Ἀφ' ὅτου πετύχαμε τέτοιες ἀληθινὲς πραγματοποιήσεις, ἀφ' ὅτου νοιώσαμε μιὰ εἰδικὴ δύναμη μέσα μας, διαπιστώσαμε δύο ἄλλα πράγματα. Πρὶν ἀπ' αὐτό, εἴχαμε ἕνα διάλογο ὡς πρὸς τὸ κατὰ πόσον μία εἰδικὴ ψυχολογικὴ κατάσταση ποὺ ἐκφράζει ἕνας ἡθοποιὸς ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ Μοντάζ. Ὑπῆρχαν αὐτοὶ ποὺ ἔλεγαν ὅτι ἐδῶ εἶναι κάτι ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλοιωθῆ μὲ Μοντάζ. Εἴχαμε μιὰ εἰδικὴ διένεξη μὲ κάποιον διάσημο ἡθοποιό, στὸν ὁποῖο λέγαμε: Φαντάσου αὐτὴ τὴ σκηνή: ἕνας ἄνθρωπος ποὺ κάθεται στὴ φυλακὴ γιὰ πολὺ καιρό, λιμοκτονεῖ γιατὶ δὲν τοῦ δίνουν τίποτα νὰ φάει· τοῦ φέρνουν ἕνα πιάτο σούπα, ἐνθουσιάζεται καὶ τὴν καταπίνει.

Φαντάσου μιὰν ἄλλη σκηνή: ἕνας ἄνθρωπος στὴ φυλακὴ παίρνει τροφή, τρώει καλά, χορταίνει, ἀλλὰ δι̱ψάει γιὰ τὴν ἐλευθερία του, γιὰ νὰ δῆ πουλιά, ἥλιο, σπίτια, σύννεφα. Μιὰ πόρτα τοῦ ἀνοίγεται. Ὁδηγεῖται στὸ δρόμο, καὶ

βλέπει πουλιά, σύννεφα, τὸν ἥλιο καὶ σπίτια καὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ εὐχαριστημένος ἀπὸ τὴν θέα τους. Κι' ἔτσι, ρωτήσαμε τὸν ἠθοποιό: Θὰ φανεῖ τὸ ἴδιο στὸ φίλμ ἕνα πρόσωπο ποὺ ἀντιδρᾶ στὴ σούπα μὲ τὸ πρόσωπο ποὺ ἀντιδρᾶ στὸν ἥλιο, ἢ ὄχι; Μᾶς ἀπάντησε περιφρονητικά: Εἶναι ξεκάθαρο στὸν καθένα ὅτι ἡ ἀντίδραση στὴ σούπα καὶ ἡ ἀντίδραση στὴν ἐλευθερία θὰ εἶναι τελείως διαφορετικές.

Τότε γυρίσαμε αὐτὲς τὶς δυὸ SEQUENCES, καὶ ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ πῶς τοποθέτησα αὐτὰ τὰ πλάνα καὶ πῶς ἐξετάστηκαν, κανεὶς δὲν μπόρεσε νὰ ἀντιληφθεῖ καμμιὰ διαφορὰ στὸ πρόσωπο αὐτοῦ τοῦ ἠθοποιοῦ, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ παρουσία του σὲ κάθε πλάνο ἦταν ἀπόλυτα διαφορετική. Μὲ τὸ ἴδιο τὸ Μοντάζ, ἀκόμα καὶ ἐὰν πάρει κανεὶς τὴν παρουσία ἑνὸς ἠθοποιοῦ ποὺ κατευθύνεται πρὸς κάτι ἀρκετὰ διαφορετικό, θὰ φτάσει πάλι τὸν θεατὴ μὲ τὸν τρόπο ποὺ θέλει ὁ μοντὲρ γιατὶ ὁ ἴδιος ὁ θεατὴς θὰ συμπληρώσει τὴν SEQUENCE καὶ θὰ δῆ αὐτὸ ποὺ τοῦ προτείνει τὸ Μοντάζ.

Εἶδα, νομίζω, αὐτὴ τὴ σκηνὴ σὲ ἕνα φίλμ τοῦ Ραζούμνυ: τὸ διαμέρισμα ἑνὸς παπᾶ, μὲ ἕνα πορτραῖτο τοῦ Νικολάου τοῦ Β΄ κρεμασμένο στὸν τοῖχο· ἡ πόλη εἶναι κατειλημμένη ἀπὸ τὸν 'Ερυθρὸ Στρατό, ὁ φοβισμένος παπᾶς γυρίζει ἀνάποδα τὸ πορτραῖτο καὶ ἀπὸ τὴν πίσω μεριὰ τοῦ πορτραίτου βρίσκεται τὸ χαμογελαστὸ πρόσωπο τοῦ Λένιν. 'Ωστόσο αὐτὸ τὸ πορτραῖτο μοῦ εἶναι πολὺ γνωστό, ἕνα πορτραῖτο ὅπου ὁ Λένιν δὲν χαμογελᾶ. 'Αλλὰ τὸ εὕρημα στὸ φίλμ ἦταν τόσο ἀστεῖο καὶ ἔγινε τόσο θορυβωδῶς δεκτὸ ἀπὸ τὸ κοινό, ποὺ κι' ἐγὼ ὁ ἴδιος, ἐξετάζοντας τὸ πορτραῖτο πολλὲς φορές, εἶδα τὸ πορτραῖτο τοῦ Λένιν σὰν χαμογελαστό! Προβληματισμένος ἰδιαίτερα ἀπὸ αὐτό, ἀπέκτησα τὸ πορτραῖτο ποὺ χρησιμοποιήθηκε καὶ εἶδα ὅτι ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου τοῦ πορτραίτου ἦταν σοβαρή. Τὸ Μοντὰζ ἦταν ἔτσι καμωμένο ποὺ ἄθελά μας ἐμφυσήσαμε σὲ ἕνα σοβαρὸ πρόσωπο μιὰ ἔκφραση χαρακτηριστικὴ ἐκείνης τῆς παιχνιδιάρικης στιγμῆς. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ ἀλλοιώθηκε μέσω τοῦ Μοντάζ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ Μοντὰζ ἔχει κολοσσιαία ἐπίδραση στὴν λειτουργία τοῦ ὑλικοῦ. Ἔγινε φανερὸ ὅτι ἦταν δυνατὸ νὰ ἀλλάξουμε τὴν δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, τὶς κινήσεις του, τὴν ἴδια τὴ συμπεριφορά του, πρὸς τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη κατεύθυνση, μέσω τοῦ Μοντάζ.

Ὅταν ἀρχίσαμε νὰ κάνουμε τὰ δικά μας φίλμ, κατασκευασμένα ἐπάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ τοῦ Μοντάζ, μᾶς ἔγινε ἐπίθεση μὲ τὶς κραυγὲς «Λυπηθῆτε μας, παράφρονες φουτουριστές! Δείχνετε φίλμ ποὺ περιλαμβάνουν τὰ πιὸ μικροσκοπικὰ κομμάτια. Στὰ μάτια τοῦ θεατῆ, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι πλῆρες χάος. Τὰ κομμάτια πηδοῦν τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο τόσο γρήγορα ποὺ εἶναι ἐντελῶς ἀδύνατο νὰ κατανοηθῆ ἡ δράση». Τὸ ἀκούγαμε αὐτὸ καὶ ἀρχίσαμε νὰ σκεφτόμαστε ποιὰ μέθοδο μπορούσαμε νὰ υἱοθετήσουμε ὥστε νὰ συνδυάσουμε τὰ πλάνα μὲ τρόπο ποὺ νὰ ἀποφύγουμε αὐτὲς τὶς ἀπότομες ἀλλαγὲς καὶ τὰ φλάς. Ἂς ποῦμε ὅτι σ'ἕνα ὁρισμένο πλάνο ἔχουμε ἕνα κινούμενο τραῖνο. Ἐπὶ πλέον, ἂς ποῦμε ὅτι πηγαίνει ἀπ' τὴ δεξιὰ πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς ὀθόνης, ἐνῶ στὸ τελικὸ πλαίσιο τοῦ προηγούμενου πλάνου, τὸ τραῖνο κατεῖχε μιὰ θέση στὴν ἀριστερὴ γωνιὰ τῆς ὀθόνης. 'Ωστόσο, στὸ πρῶτο πλαίσιο τοῦ ἑπόμενου πλάνου, τὸ νέο θέμα κατεῖχε μιὰ προέχουσα θέση στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς ὀθόνης. Ἂν συνδέσετε μαζὶ τὰ δυὸ αὐτὰ πλάνα, αὐτὸ τὸ ὀπτικὸ ἅλμα ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τῆς ὀθόνης στὴν ἄλλη θὰ δημιουργήσει τὴν αἴσθηση ἑνὸς ἀπότομου πηδήματος, θὰ δημιουργήσει μιὰ νευρικὴ ταραχὴ ποὺ θὰ ἀναστατώσει τὸν θεατή, χωρὶς νὰ τοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς μαλακῆς μετάβασης. Ἑπομένως ἡ διεύθυνση τοῦ τελευταίου πλαισίου τοῦ προηγούμενου πλάνου καὶ τοῦ πρώτου πλαισίου τοῦ ἑπόμενου πλάνου πρέπει νὰ συμπίπτουν, ἂν ὄχι, θὰ συμβῆ ἀναγκαστικὰ ἕνα ἀπότομο πήδημα.

Ἂν γυρίζει κανεὶς ἕνα στρογγυλὸ ἀντικείμενο καὶ παρεμβάλει ἕνα τετράγωνο, τότε αὐτὸ θὰ ἔρθει στὸ νοῦ. Ἂν κανεὶς γυρίσει ἕνα γκρὸ-πλὰν ἑνὸς προσώπου, ἀλλὰ παρεμβάλει ἕνα πρόσωπο ἐλαφρῶς μικρότερο, πρέπει αὐτὸ νὰ ὑπολογιστῆ ἐπίσης. Τότε δὲν θὰ ὑπάρχουν οὔτε φλὰς οὔτε πηδήματα. Ἂν αὐτὸ δὲν ἀντιμετωπιστῆ, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι ἕνα σύμφυρμα ἐρεθιστικὸ γιὰ τὰ μάτια.

Ἂς περάσουμε τώρα στὴν ἀνάλυση τοῦ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ. Θεωρήσαμε γρήγορα τὴν χρονικὴ κατηγορία τῆς δομῆς τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας· ἂς προχωρήσουμε τώρα σὲ μιὰ ἀνάλυση τῆς χωρικῆς κατηγορίας.

Ἂν ἐπρόκειτο νὰ θεωρήσουμε μιὰ καρέκλα ζωγραφισμένη ἀπὸ ἕνα καλλιτέχνη ἐπάνω σὲ μουσαμᾶ ἢ καὶ ἐπὶ πλέον — ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸν καλύτερο καλλιτέχνη, χρησιμοποιώντας τὰ καλύτερα χρώματα, σὲ μουσαμᾶ εἰσαγωγῆς, μὲ κάθε λεπτομέρεια ζωγραφισμένη ρεαλιστικώτατα — ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ προσέξετε αὐτὴ τὴν ἀντίληψη τῆς καρέκλας, θὰ εἴσασταν περήφανος, γιατὶ ἡ καρέκλα θὰ ἔβγαινε ὄμορφα, θὰ ἔμοιαζε πράγματι ἀληθινή. Τώρα ἂς δοκιμάσουμε νὰ φωτογραφίσουμε αὐτὴ τὴν ζωγραφισμένη καρέκλα σὲ φίλμ. Μετά, ἂς πάρουμε μιὰν ἀληθινὴ καρέκλα, ἂς τὴν βάλουμε μέσα σ' ἕνα χῶρο δράσης ἂς τὴν φωτίσουμε καὶ, ὁμοίως ἂς τὴ φωτογραφίσουμε.

Ἂν ἐπρόκειτο νὰ συγκρίνουμε αὐτὲς τὶς δυὸ καρέκλες προβαλλόμενες στὴν ὀθόνη, θὰ βλέπαμε ὅτι ἡ πραγματικὴ καρέκλα, ἂν ἦταν καλὰ γυρισμένη, θὰ ἔβγαινε καλά. Ὡστόσο, ἂν ἐπρόκειτο νὰ δοῦμε τὸ κομμάτι ὅπου γυρίστηκε ἡ καρέκλα ποὺ ζωγράφισε ὁ καλλιτέχνης στὸ μουσαμᾶ, δὲν θὰ βλέπαμε καμμία καρέκλα· θὰ βλέπαμε μονάχα τὸν μουσαμᾶ, τὴν ὕφανσή του, καὶ τὸν σχηματισμὸ τῶν χρωμάτων σὲ ποικίλους συνδυασμούς — δηλαδὴ θὰ βλέπαμε τὸ ὑλικό, ἐπάνω στὸ ὁποῖο καὶ μὲ τὸ ὁποῖο δημιουργήθηκε ἡ φανταστικὴ καρέκλα. Εἶναι βαρετὸ νὰ ἐπαναλάβει κανεὶς ὅτι μόνο τὰ ἀληθινὰ πράγματα ἀναδεικνύονται στὴν ὀθόνη — δηλαδή, οἱ ἀλληλοσυσχετίσεις πολλῶν χρωμάτων, ὁ μουσαμᾶς, ἡ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια — ἀλλὰ ἡ καρέκλα, σὰν τέτοια, αὐτὴ ἡ καρέκλα τοῦ τριδιάστατου χώρου, αὐτὴ ἡ καρέκλα ποὺ δημιούργησε ὁ καλλιτέχνης ἐπάνω στὸν μουσαμᾶ, δὲν θὰ φανῆ στὴν ὀθόνη.

Ἀπὸ αὐτὸ τὸ παράδειγμα γίνεται τέλεια ξεκάθαρο, ὅτι πρὶν ἀπὸ ὁ,τιδήποτε ἄλλο, τὰ ἀληθινὰ πράγματα, σὲ ἀληθινὸ περιβάλλον ἀποτελοῦν τὸ κινηματογραφικὸ ὑλικό· τὸ στυλιζαρισμένο ὑλικό, ἡ στυλιζαρισμένη ἀναπαράσταση μιᾶς καρέκλας, δὲν θὰ βγοῦν στὸν κινηματογράφο.

Πιὸ πέρα: ἂς ποῦμε ὅτι γυρίζετε, πρὸς στιγμήν, ἕνα φθινοπωρινὸ τοπίο: ὑπάρχει μία ἑτοιμόρροπη καλύβα, σύννεφα στὸν οὐρανὸ καὶ ἕνα μικρὸ ρέμα ἐκεῖ κοντά. Πλάϊ σ' αὐτὸ γυρίζετε μιὰ σιδηροδρομικὴ γέφυρα. Ἔχοντας ἐξετάσει στὴν ὀθόνη καὶ τὰ δύο αὐτὰ κομμάτια τοῦ φίλμ, θὰ δῆτε ὅτι, γιὰ νὰ τὸ ἀναλύσετε χρειάζεστε πολὺ μάκρος, ἐφ' ὅσον τὸ κάθε τι εἶναι λίγο κεκλιμμένο, λίγο πειραγμένο καὶ ὑπάρχουν πάρα πολλὰ διαφορετικὰ ἀντικείμενα μέσα σ' αὐτό.

Ἐπομένως, ἂν κατασκευάζετε μιὰ ὁρισμένη κίνηση στὴν ὀθόνη κατὰ μῆκος μιᾶς εὐθείας παράλληλης μὲ τὴν ἐπάνω καὶ τὴν κάτω πλευρὰ καὶ κατὰ μῆκος μιᾶς εὐθείας παράλληλης στὴν ἀριστερὰ καὶ τὴν δεξιὰ πλευρά, δηλαδὴ κάθετη στὴν προηγούμενη, συνδέοντας ὅλα τὰ μικρὰ τετράγωνα, τότε ὅλες οἱ διευθύνσεις θὰ σᾶς εἶναι ἐξαιρετικὰ καθαρὲς καὶ ἁπλές, καὶ μιὰ πολὺ μικρὴ ποσότητα φίλμ θὰ σᾶς χρειαστῆ γι' αὐτά. Ἂν εἰσαχθοῦν κυρτὲς γραμμὲς σ' αὐτὴ τὴν ὁρισμένη σχάρα, στὴ βάση τῆς ὁρισμένης κίνησης, οἱ κυρτὲς γραμμὲς θὰ εἶναι ὁμοίως εὔκολο νὰ γίνουν ἀντιληπτές. Ὡστόσο ὅσο πιὸ πολύπλοκη εἶναι ἡ κατασκευὴ τῆς σχάρας τόσο θὰ μπερδεύει — τόσο μεγαλύτερη θὰ εἶναι ἡ ἐνέργεια καὶ ὁ χρόνος ποὺ θὰ ξοδευτοῦν σ' αὐτὸ ποὺ δείχνεται στὴν ὀθόνη. Γι' αὐτὸ μιὰ σιδηροδρομικὴ γέφυρα ἢ ἕνα τοπίο πόλης κατασκευασμένα σὲ καθαρὰ διαγραμμένα πρότυπα, διαβάζονται πιὰ καθαρὰ καὶ εὐδιάκριτα ἀπὸ ἕνα τοπίο μὲ σύννεφα, δέντρα, νερό, χορτάρι, σπίτια κλπ., ἐπειδὴ οἱ γραμμὲς ἑνὸς σπιτιοῦ, εἶναι κάπως κυρτές, ἕνα σύννεφο δὲν εἶναι οὔτε στρογγυλὸ οὔτε τετράγωνο, ἡ μορφὴ ὅλων αὐτῶν εἶναι τόσο ἀκαθόριστη ποὺ πρέπει κανεὶς νὰ ξοδέψει πολὺ χρόνο γιὰ νὰ διαβάσει στὴν ὀθόνη καθαρὰ καὶ εὐδιάκριτα. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, δὲν θὰ φύγετε μὲ τὴν ἴδια ἐντύπωση ἀπὸ αὐτὸ τὸ τοπίο, ὅπως, γιὰ παράδειγμα ἀπὸ τὴν θέα μιᾶς σφαίρας ριγμένης ἀπὸ περίστροφο. Τὸ κινηματογραφικὸ πλάνο πρέπει νὰ δρᾶ σὰν σημεῖο, σὰν γράμμα τῆς ἀλφαβήτου, ἔτσι ὥστε νὰ μπορεῖτε ἀμέσως νὰ τὸ διαβάζετε, καὶ ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι

τελείως ξεκάθαρο γιὰ τὸν θεατὴ αὐτὸ ποὺ ἐκφράζεται σὲ ἕνα ὁρισμένο πλάνο. "Αν ἀρχίσει ὁ θεατὴς νὰ μπερδεύεται, τότε τὸ πλάνο δὲν ἐκπληρώνει τὴν λειτουργία του — τὴ λειτουργία ἑνὸς σημείου ἢ γράμματος. Ἐπαναλαμβάνω, κάθε χωριστὸ πλάνο πρέπει νὰ δρᾶ σὰν γράμμα μέσα σὲ λέξη — ἀλλὰ σ' ἕνα σύνθετο τύπο γράμματος, ὅπως ἕνα Κινεζικὸ ψηφίο. Τὸ πλάνο εἶναι μία πλήρης σύλληψη καὶ πρέπει νὰ διαβάζεται ἀμέσως ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὣς τὸ τέλος.

Ξεκινώντας ἀπὸ αὐτὲς τὶς περιστάσεις, φτάσαμε σὲ μιὰ καίρια ἀναγγελία, ὅτι: χάρη στὴν τεχνικὴ τοῦ φίλμ οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι τελείως διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς τοῦ θεάτρου, καὶ ἐπειδὴ τὸ φίλμ ἀπαιτεῖ ἀληθινὸ ὑλικὸ καὶ ὄχι μιὰ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας — χάρη σ' αὐτό, θἄπρεπε νὰ παίζουν στὰ φίλμ ὄχι ἠθοποιοὶ θεάτρου, ἀλλά, ὅπως τοὺς λέμε ἠθοποιοὶ — κοῦκλες. (Σημ. αὐτὸς ὁ μᾶλλον ἄκομψα σύνθετος ὅρος μοιάζει νὰ προσεγγίζει περισσότερο τὴν πρώτη πρόθεση τῶν ρώσσων καὶ τοῦ Κουλέσωφ) — δηλαδή, ἄνθρωποι, ποὺ οἱ ἴδιοι, ὅπως εἶναι φτιαγμένοι... παρουσιάζουν κάποιο εἶδος ἐνδιαφέροντος γιὰ κινηματογραφικὴ μεταχείριση. Δηλαδὴ ἕνα πρόσωπο μὲ χαρακτηριστικὴ ἐμφάνιση μὲ ὁρισμένα, λαμπρὰ ἐκφραστικὰ χαρακτηριστικά, θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἕνας τέτοιος ἠθοποιὸς — κούκλα. "Ενα πρόσωπο μὲ μιὰ ἁπλῶς κοινή, κανονικὴ ἐμφάνιση, ὡστόσο ὡραῖο, ἴσως δὲν χρειάζεται στὸν κινηματογράφο.

Στὸ φίλμ, ὅλα εἶναι κατασκευασμένα ἐπάνω σὲ ἐγκατεστημένες σχέσεις, ἀνθρώπων μὲ διαφορετικοὺς χαρακτῆρες. Γιὰ νὰ δικαιώνει ἕνας ἠθοποιὸς κινηματογράφου αὐτὸ ποὺ κάνει, πρέπει νὰ ἔχει μιὰν ἀντίστοιχη ἐμφάνιση. Κανεὶς καλὸς ἠθοποιὸς δὲν μπορεῖ νὰ ξανακαλουπωθεῖ, νὰ γίνει ἕνας ἄλλος τύπος, ἐφ' ὅσον στὸ φίλμ δὲν θὰ ἀποδώσει πραγματικὰ οὔτε τὸ MAKE—UP οὔτε ἡ ἀμφίεση. Κανεὶς κοντὸς δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ψηλός, οὔτε λεπτὸς νὰ γίνει παχύς. Ἑπομένως εἶναι ὁλοκάθαρο ὅτι μία κινηματογραφικὴ ταινία πρέπει νὰ γίνει ἀπ' τὴν ἀρχὴ μὲ ἐκείνη τὴν ὁμάδα διαλεγμένων ἀνθρώπων, ποὺ παρουσιάζονται οἱ ἴδιοι σὰν ἐνδιαφέρον ὑλικό, γιὰ κινηματογραφικὴ μεταχείριση.

Αὐτοὶ οἱ ἠθοποιοὶ — κοῦκλες ποὺ πρόκειται νὰ ἐργαστοῦν σὰν δρῶντες χαρακτῆρες, δὲν μποροῦν ἁπλῶς νὰ παριστάνουν τοὺς ρόλους ὅπως εἶναι στὸ σενάριο. Πρέπει νὰ παίξουν τοὺς ρόλους τους μὲ τὴν πιὸ λεπτή, ὀργανωμένη μέθοδο. Κάθε τι ποὺ κάνουν, ὅλες οἱ διαδικασίες δουλειᾶς τους πρέπει νὰ εἶναι ἀκριβεῖς, καθαρές καὶ ἁπλές, πειστικὲς καὶ ἰδανικὰ ὀργανωμένες, γιατὶ ἀλλοιῶς δὲν μποροῦν νὰ γίνουν καλὰ ἀντιληπτοὶ στὴν ὀθόνη.

Θὰ δώσω ἕνα ἄλλο παράδειγμα, ποὺ ἔχω παρατηρήσει συχνὰ στὴν κινηματογραφικὴ σχολή. "Οταν ἔρχεται κάποιος, ποὺ περιμένει νὰ ἑτοιμαστῆ νὰ γίνει ἠθοποιὸς κινηματογράφου, καὶ τοῦ λένε ὅτι τὸ δωμάτιο εἶναι ζεστό — ἄνοιξε ἕνα παράθυρο — ἀρχίζει νὰ φαντάζεται ζέστη, πλησιάζει ἕνα φανταστικὸ παράθυρο, ἐνεργεῖ σὰν νὰ ἄνοιγε ἕνα παράθυρο κ.ο.κ... Εἶναι ἀνίκανος νὰ ἐκτελέσει μιὰ ἁπλῆ, πραγματικὴ προσπάθεια, νὰ πιάσει ἕνα ἀληθινὸ παράθυρο καὶ νὰ τὸ ἀνοίξει, καὶ ἐπὶ πλέον, νὰ τὸ κάνει μὲ τὴν μεγαλύτερη ἄνεση, μεγαλύτερη ἁπλότητα, σὰν ὁποιαδήποτε ἄλλη προσπάθεια ποὺ θἄπρεπε νὰ γίνει μὲ τὸν ἀποτελεσματικώτερο δυνατὸ τρόπο. Εὐκαιριακὰ προστίθεται ἕνας χαρακτηριστικὸς μανιερισμὸς ποὺ καθορίζει ἕναν ὁρισμένο τύπο δουλειᾶς, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ αὐτὸ γίνεται μὲ φυσικὰ μέσα καὶ ὄχι μὲ ἠθοποιΐα γιὰ παράδειγμα, μὲ κίνηση σὲ γωνιώδεις ἢ ρευστὲς γραμμές, ἀλλὰ τὸ ἐπίπεδο δράσης τῆς διευθέτησης μιᾶς ὁρισμένης δουλειᾶς πρέπει πάλι νὰ ἔρθη σὲ μιὰ ὀργανωμένη μορφή.

Τώρα ξαναγυρίζω ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκίνησα. "Ολες αὐτὲς οἱ θεωρήσεις γέννησαν τὴ σχολὴ μας γιὰ κινηματογραφικὴ ἐκπαίδευση τῶν ἀνθρώπων. Πρὶν ἀπὸ ὁ,τιδήποτε ἄλλο, γιὰ νὰ διδάξουμε ἕναν ἠθοποιὸ — κούκλα κινηματογράφου νὰ κινεῖται μὲ ἕνα ὀργανωμένο τρόπο, νὰ ἐλέγχει τὸν φυσικὸ ὀργανισμό του, καὶ στὸ τέλος νὰ ἐκπληρώνει ὁποιαδήποτε ὁρισμένη προσπάθεια — γιὰ νὰ ὑπολογίζουμε τὸν συνολικὸ μηχανισμὸ τῆς δουλειᾶς, τὴν συνολικὴ μηχανικὴ τῆς κίνησης — ὑποδιαιρέσαμε τὸν ἄνθρωπο στὰ συστατικά του μέρη. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι ἡ ποσότητα τῶν ἀνθρώπινων κινήσεων εἶναι τόσο ἀπεριόριστη ὅσο καὶ ἡ ποσότητα τῶν ἤχων στὴ φύση. Γιὰ νὰ παίζει κανεὶς ὁποιαδήποτε

μουσικὴ σύνθεση, εἶναι ἀρκετὸ νὰ ἔχει μιὰ καθορισμένη ὀργανωμένη σειρὰ — ἕνα σύστημα ἤχων, ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ βασιστῆ ἕνα ὁλόκληρο μουσικὸ σύστημα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μποροῦμε νὰ δημιουργήσουμε ἕνα εἶδος συστήματος τῶν ἀνθρώπινων κινήσεων ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ βασιστεῖ κάθε κίνηση.

Διαιρέσαμε τὸν ἄνθρωπο σὲ βασικὲς ἀρθρώσεις (κινήσεις).

Ἐξετάσαμε τὴν κίνηση τῶν μελῶν σὰν κινήσεις κατὰ μῆκος τριῶν ἀξόνων, κατὰ μῆκος τριῶν βασικῶν κατευθύνσεων, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὸ κεφάλι σὰν ἄρθρωση τοῦ λαιμοῦ.

Μία κίνηση κατὰ μῆκος τοῦ πρώτου ἄξονα ἦταν ἡ κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ δεξιά, ἀριστερά. Αὐτὴ ἡ κίνηση ἀντιστοιχεῖ στὴν ἄρνηση. Μιὰ κίνηση κατὰ μῆκος τοῦ δευτέρου ἄξονα — πάνω καὶ κάτω — εἶναι μιὰ κίνηση ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν κατάφαση.

Μιὰ κίνηση κατὰ μῆκος τοῦ τρίτου ἄξονα ἦταν μιὰ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὸν ὦμο

Τὰ μάτια ἔχουν ἕναν ἄξονα κατὰ μῆκος τοῦ ὁποίου κινοῦνται πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἢ δεξιά, κι' ἕναν ἄλλο γιὰ κινήσεις πάνω καὶ κάτω· δυστυχῶς δὲν ἔχουν τρίτο ἄξονα, καὶ ἡ περιφορὰ τῶν ματιῶν εἶναι ἕνας συνδυασμὸς τοῦ πρώτου μὲ τὸν δεύτερο ἄξονα.

Τὸ κόκκαλο τοῦ λαιμοῦ (κλειδί) ἔχει τὴν κίνηση τοῦ ὤμου σὰν πρῶτο ἄξονα — μπρὸς καὶ πίσω, στὸν δεύτερο ἄξονα — πάνω καὶ κάτω, καὶ στὸν τρίτο ἄξονα — τὴν κίνηση «περιστροφή» καὶ «γύρισμα».

Ἔπειτα ἔρχονται τὰ ἄλλα μέρη τοῦ σώματος: ὁ ἀγκώνας, τὸ χέρι, τὰ δάχτυλα, ἔπειτα ἡ μέση καὶ τὸ πόδι — ὁ μηρός, τὸ γόνατο, καὶ ἡ κνήμη. Ἐὰν κανεὶς πρέπει νὰ κινηθεῖ σὲ ὅλους αὐτοὺς τοὺς βασικοὺς ἄξονες τῶν σημαντικῶν του μερῶν καὶ τῶν συνδυασμῶν τους, οἱ κινήσεις του μποροῦν νὰ καταγραφοῦν, καὶ οἱ κινήσεις του ἐκφράζουν καθαρὰ αὐτοὺς τοὺς συνδυασμοὺς τῶν ἀξονικῶν κινήσεων, μποροῦν εὔκολα νὰ γίνουν ἀντιληπτὲς στὴν ὀθόνη καὶ κάποιος ποὺ ἐργάζεται μπορεῖ νὰ λογαριάζει τὴν δουλειά του πάντοτε καὶ νὰ γνωρίζει τί εἶναι.

Ὅπως ἕνας ἠθοποιὸς βλέπει τὴν δουλειά του σὲ σχέση μὲ τὸ περιβάλλον του, ἔτσι πρέπει ἀντίστοιχα, νὰ ληφθεῖ ὑπ' ὄψιν αὐτὸ τὸ περιβάλλον. Τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο δουλεύει ἕνας ἠθοποιὸς εἶναι μία πυραμίδα μὲ κορυφὴ ποὺ συγκλίνει πρὸς τὸ κέντρο τοῦ φακοῦ. (Σημείωση: Ἐδῶ ὁ Κουλὲσωφ δὲν ξεκαθαρίζει ὅτι σκοπεύει νὰ θεωρήσει αὐτὴ τὴν φανταστικὴ πυραμίδα σὰ νὰ ἦταν στὴ δική του μεριά, μὲ τὴν κορυφὴ τῆς πυραμίδας στὸν φακὸ καὶ τὴ βάση της νὰ παριστάνεται ἀπὸ τὸ ὀρθογώνιο τοῦ πλαισίου). Αὐτὸς ὁ χῶρος — ποὺ παίρνεται ἀπὸ τὸν φακὸ μὲ γωνίες 45°—50°—100° καὶ ποὺ πρέπει νὰ ἐφαρμοστεῖ σὲ μιὰ ὀρθογώνια ὀθόνη — μπορεῖ νὰ ὑποδιαιρεθεῖ σὲ αὐτὸ τὸ βασικὸ κάνναβο, τετράγωνα, ποὺ παρέχουν ἕνα σχεδιαγράφημα γιὰ τὴν κίνηση μὲ τέτοια ἀκρίβεια, ποὺ καταλαμβάνουν μιὰ ὁλοκάθαρη καὶ εὔκολα ἀποκρυπτογραφήσιμη θέση μέσα στὴν ὀρθογώνια ὀθόνη.

Ἐὰν ἕνα πρόσωπο δουλεύει κατὰ μῆκος καθαρὰ ἐκφρασμένων ἀξόνων τοῦ μηχανισμοῦ του καὶ ἡ κίνηση κατὰ μῆκος αὐτῶν τῶν ἀξόνων εἶναι κατανεμημένη μέσα στὸ χῶρο ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν ὀθόνη — στὸν «χωρικὸ κάνναβο» — θὰ πετύχετε τὴν μεγαλύτερη καθαρότητα, στὴν δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ —κούκλα. Θὰ διαβάζετε ὅλα ὅσα κάνει στὴν ὀθόνη ὅσο καθαρὰ καὶ σὲ καθρέφτη.

Ἐὰν πρέπει νὰ παρασταθοῦν ὁλόκληρες σειρὲς ἀπὸ διαδικασίες δουλειᾶς, κάθε μία ἀπ' αὐτὲς τὶς δράσεις πρέπει νὰ ὀργανωθῆ ἰδανικά, καὶ εἶναι πολὺ ἁπλὸ νὰ τὶς ὀργανώσει κανείς. Χάρη στὴν παρουσία τοῦ καννάβου καὶ ἐπίσης χάρη στὴν παρουσία τῶν ἀξόνων στὸν ἀνθρώπινο μηχανισμό. Γιὰ νὰ μάθει κανεὶς νὰ ἐνεργεῖ χωρὶς νὰ τὸ σκέφτεται, κατὰ μῆκος τῶν ἀξόνων του καὶ μὲ ἕνα δοσμένο κάνναβο, ὑπάρχει ἕνα εἰδικὸ σύνολο ἀσκήσεων, ἕνα ἰδιαίτερο εἶδος ἐκπαίδευσης, ποὺ φέρνει κανένα σὲ μιὰ κατάσταση ὅμοια μὲ αὐτὴν ποὺ δημιουργεῖται στὴν ἐκπαίδευση γιὰ ὁδήγημα αὐτοκινήτου. Ὅλο τὸ μυστικὸ στὸ ὁδήγημα αὐτοκινήτου ἔγκειται στὸ ὅτι ὁδηγεῖται αὐτόματα, δηλαδὴ δὲν τὸ σκέφτεται κανεὶς συνειδητὰ ὅταν χρειάζεται νὰ στρίψει τὸ τιμόνι, καθὼς

ὅλα αὐτὰ γίνονται μηχανικὰ καὶ ἐνστικτωδῶς... Ὁ κατάλληλος ἠθοποιὸς κινηματογράφου, τοῦ ὁποίου ὁλόκληρη ἡ τεχνικὴ εἶναι ὑπολογισμένη νὰ δίνει μιὰ ἄνετη ἀνάγνωση τῆς ἀπόδοσής του στὴν ὀθόνη, εἶναι ἀποτέλεσμα ἑνὸς ἀκριβῶς παρόμοιου εἴδους ἐκπαίδευσης.

Εἶναι ζωτικὸ νὰ θυμηθεῖ κανεὶς ὅτι ἡ συνολικὴ ἐντύπωση στὸ φίλμ εἶναι μιὰ σειρὰ ἀπὸ διαδικασίες ἐργασίας, προκειμένου νὰ δουλέψει κανεὶς κατὰ μῆκος αὐτῶν τῶν ἀξόνων. Ὅλο τὸ μυστικὸ τοῦ σεναρίου περιέχεται στὴν δημιουργία ἀπὸ συγγραφέα μιᾶς σειρᾶς διαδικασιῶν ἐργασίας· δηλαδή, ἀκόμα καὶ τὸ σερβίρισμα τσαγιοῦ ἢ τὸ φίλημα εἶναι μιὰ διαδικασία ἐργασίας, γιατὶ καὶ στὶς δύο αὐτὲς πράξεις ὑπάρχει ἕνα καθορισμένο σύνολο μηχανικῆς.

Πρέπει νὰ ἐπαναλάβω: μόνο ἡ ὀργανωμένη ἐργασία (δράση) βγαίνει μὲ ἐπιτυχία στὸν κινηματογράφο.

Πρέπει νὰ ἐπαναλάβω : ὁ ἠθοποιὸς — κούκλα ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλοιώσει τὴν ἐμφάνισή του μὲ τὸν χειρισμὸ τῶν μυώνων του, δὲν εἶναι ἐπαρκῶς κινηματογραφικὰ ἐκπαιδευμένος· ἕνας τέτοιος ἠθοποιὸς δὲν εἶναι κατάλληλος γιὰ δουλειὰ σὲ φίλμ.

⁂

Τὸ πλάνο τοῦ φίλμ, δὲν εἶναι μιὰ σκέτη φωτογραφία. Τὸ πλάνο εἶναι ἕνα σημεῖο, ἕνα γράμμα (χαρακτήρας) γιὰ τὸ Μοντάζ. Ἡ ἀλλαγὴ τῆς κανονικῆς γωνίας λήψης μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ ἕνα σκηνοθέτη μὲ μιὰ ἐπίγνωση τῆς ἐργασίας τοῦ πλάνου σὰν σημεῖο. Ἕνα περήφανο πρόσωπο μπορεῖ νὰ γυριστεῖ ἀπὸ μιὰ χαμηλὴ γωνία — ἡ προοπτικὴ σύγκλιση θὰ ἐντείνει θὰ βοηθήσει νὰ ἐξαρθεῖ ἡ οὐσιώδης ἔμφαση στὴν ὑπερηφάνεια. Ἕνα ταπεινό, σκυθρωπὸ πρόσωπο, μπορεῖ νὰ γυριστεῖ ἀπὸ μιὰ ψηλὴ γωνία — ἡ σκυθρωπότητα θὰ τονιστεῖ ἀπὸ τὸ σημεῖο λήψης τῆς μηχανῆς. Γιὰ παράδειγμα — ἡ δουλειὰ τοῦ Πουντόβκιν στὴν «Μάνα».

Ἕνας ποιητὴς τοποθετεῖ τὴ μιὰ λέξη μετὰ τὴν ἄλλη, μὲ ἕναν ὁρισμένο ρυθμό, ὅπως ἕνα τοῦβλο μετὰ τὸ ἄλλο. Οἱ εἰκόνες ἐργασίας, συγκολλημένες ἀπὸ αὐτόν, παράγουν σὰν ἀποτέλεσμα μιὰ σύνθετη σύλληψη.

Μέ αὐτὸν τὸν τρόπο, τὰ πλάνα, ὅπως οἱ συμβατικὲς σημασίες, ὅπως τὰ ψηφία τοῦ Κινέζικου ἀλφάβητου, παράγουν εἰκόνες καὶ ἔννοιες. Τὸ Μοντὰζ τῶν πλάνων εἶναι ἡ κατασκευὴ ὁλόκληρων φράσεων. Τὸ περιεχόμενο προέρχεται ἀπὸ τὰ πλάνα. Εἶναι καλύτερα, ἐὰν ἀκόμα ὁ σεναριογράφος παράγει τὸ περιεχόμενο καθορίζοντας τὸν χαρακτήρα τοῦ ὑλικοῦ τοῦ πλάνου. Ὁ σκηνοθέτης ἐκφράζει τὴν σύλληψη τοῦ σεναριογράφου μὲ ἕνα μοντάζ τῶν πλάνων —σημείων.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΟ ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ

Είναι ένα παράδοξο καὶ θαυμάσιο κατόρθωμα τὸ νὰ ἔχει γραφεῖ ἕνα φυλλάδιο γιὰ κάτι ποὺ δὲν ὑφίσταται στὴν πραγματικότητα. Δὲν ὑπάρχει π.χ. κινηματογράφος χωρὶς κινηματογραφία. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ συγγραφέας τοῦ φυλλαδίου ποὺ προηγήθηκε αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου* κατώρθωσε νὰ γράψει ἕνα βιβλίο γιὰ τὸν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο μιᾶς χώρας ποὺ δὲν ἔχει καμμιὰ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ί α. Γιὰ τὸν κινηματογράφο μιᾶς χώρας ποὺ ἔχει στὴν κουλτούρα της ἕναν ἄπειρο ἀριθμὸ κινηματογραφικῶν χαρακτηριστικῶν διεσπαρμένων παντοῦ μὲ μόνη ἐξαίρεση τὸν κινηματογάφο.

Αὐτὸ τὸ δοκίμιο ἀσχολεῖται μὲ τὰ κινηματογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Γιαπωνέζικης κουλτούρας ποὺ βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὸν Γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Εἶναι τόσο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ προαναφερθὲν φυλλάδιο ὅσο καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν Γιαπωνέζικο κινηματογράφο.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι: τόσες ἑταιρεῖες, τόσο κεφάλαιο, τόσα κέρδη, τόσοι καὶ τόσοι ἀστέρες, τόσα καὶ τόσα δράμματα.

Ἡ κινηματογραφία εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα, μοντάζ.

---

* Τὸ δοκίμιο τοῦ Ἀϊζενστάϊν δημοσιεύτηκε ἀρχικὰ σὰν μιὰ «ἀπάντηση» στὸ φυλάδιο τοῦ Ν. Κάουφμανν «Γιαπωνέζικος Κινηματογράφος» («Μόσχα» 1929).

Ὁ Γιαπωνέζικος κινηματογράφος εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐξοπλισμένος μὲ ἐταιρεῖες, ἠθοποιούς καὶ ἀστέρες. Ὁ Γιαπωνέζικος κινηματογράφος ὅμως δὲν ἔχει καμμιὰ ἀπολύτως ἰδέα ἀπὸ μοντάζ. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἀρχὴ τοῦ μοντὰζ μπορεῖ νὰ ἀναγνωρισθεῖ σὰν τὸ βασικὸ στοιχεῖο τῆς Γιαπωνέζικης ἀναπαραστατικῆς κουλτούρας.

Ἡ γραφή — γιατὶ ἡ γραφή τους εἶναι κατ' ἀρχὴν ἀναπαραστατική.

Τὸ ἱερογλυφικό.

Ἡ νατουραλιστικὴ εἰκόνα ἑνὸς ἀντικειμένου ὅπως ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸ ἐπιδέξιο χέρι τοῦ Κινέζου Τσ'ἀνγκ Τσιὲ 2650 χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχή μας, καταντᾶ ἐλαφρὰ στυλιζαρισμένο καὶ μὲ τοὺς 539 συναδέλφους του σχηματίζει τὸ πρῶτο «σῶμα» τῶν ἱεροφλυφικῶν. Χαραγμένα μὲ ἕνα ἐργαλεῖο σ' ἕνα κομμάτι μπαμπού, τὸ πορτραῖτο ἑνὸς ἀντικειμένου διατήρησε τὴν ὁμοιότητά του μὲ τὸ πρωτότυπο ἀπ' ὅλες τὶς ἀπόψεις.

Ἀργότερα ὅμως, κατὰ τὸ τέλος τοῦ τρίτου αἰῶνα, ἐπινοήθηκε τὸ πινέλο. Μετὰ ἀπὸ ἕναν αἰῶνα, τὸ «χαρούμενο γεγονὸς» (μ.Χ.) — τὸ χαρτί. Καὶ τελικὰ τὸ 220 — ἡ σινικὴ μελάνη.

Μιὰ τέλεια ἀναστάτωση. Μιὰ ἐπανάσταση στὸ σχέδιο. Καὶ ἀφοῦ πέρασαν στὸ ροῦ τῆς ἱστορίας ὄχι λιγώτερα ἀπὸ δεκατέσσερα διαφορετικὰ στὺλ γραφῆς μὲ τὸ χέρι, τὸ ἱερογλυφικὸ ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν τωρινή του μορφή. Τὰ μέσα παραγωγῆς (πινέλο καὶ σινικὴ μελάνη) προσδιόρισαν τὴν μορφή.

Οἱ δεκατέσσερις ἀναπλάσεις ἔπιασαν τόπο. Τὸ ἀποτέλεσμα:

Στὸ πύρινα ἀνορθωμένο ἱερογλυφικὸ ma (ἕνα ἄλογο) εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀναγνωρίσει κανεὶς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ χαριτωμένου μικροῦ ἁλόγου ποὺ κρέμεται παθητικὰ στὰ πισινά του πόδια, στὸ στὺλ τοῦ γραψίματος τοῦ Τσ'ἀγκ Τσιέ, ποὺ εἶναι τόσο γνωστὸ ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα κινέζικα μπρούτζινα ἀντικείμενα.

Ἀλλὰ ἂς τὸ ἀφήσουμε στὴν κρίση τοῦ Θεοῦ, αὐτὸ τὸ ἀγαπητὸ μικρὸ ἄλογο μαζὶ μὲ 607 ἄλλα Χσιάνγκ-Τσένγκ σύμβολα ποὺ ἀπέμειναν ἀποτελοῦν τὴν πιὸ παληὰ κατηγορία ἱερογλυφικῶν ποὺ σώζεται.

Τὸ πραγματικὸ ἐνδιαφέρον ἀρχίζει μὲ τὴν δεύτερη κατηγορία ἱερογλυφικῶν — π.χ. τῶν Χουέϊ-ι, τῶν «συνδετικῶν».

Τὸ θέμα εἶναι ὅτι ἡ σύνδεση (ἴσως θὰ ἦταν καλύτερα νὰ ποῦμε ὁ συνδυασμὸς) δύο ἱερογλυφικῶν τῶν πιὸ ἁπλῶν σειρῶν δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν τὸ σύνολό τους, ἀλλὰ σὰν τὸ προϊόν τους π.χ. σὰν μιὰ ἀξία μιᾶς ἄλλης διάστασης, ἑνὸς ἄλλου βαθμοῦ· τὸ καθένα ξεχωριστὰ ἀντιστοιχεῖ σ' ἕνα *ἀντικείμενο*, σ' ἕνα γεγονός, ἀλλὰ ὁ συνδυασμὸς τους ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ *ἰδέα*. Ἀπὸ ξεχωριστὰ ἱερογλυφικὰ συγχωνεύτηκε τὸ ἰδεόγραμμα. Μὲ τὸν συνδυασμὸ δύο «δυνατὸν ν' ἀπεικονιστοῦν» ἀντικειμένων πραγματώνεται ἡ ἀναπαράσταση ἑνὸς πράγματος ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπεικονιστεῖ γραφικὰ ἀπὸ μόνο του.

Γιὰ παράδειγμα, ἡ εἰκόνα τοῦ νεροῦ καὶ ἡ εἰκόνα ἑνὸς ματιοῦ σημαίνει «κλαίω»· ἡ εἰκόνα ἑνὸς αὐτιοῦ κοντὰ σ' ἕνα σχέδιο μιᾶς πόρτας «ἀκούω».

Ἕνας σκύλος+ἕνα στόμα = «γαύγισμα»

Ἕνα στόμα+ἕνα παιδί = «τσιρίζω».

Ἕνα στόμα+ἕνα πουλί = «τραγουδῶ».

Ἕνα μαχαίρι+μιὰ καρδιὰ = «θλίψη», καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. ([1])

Μὰ αὐτὸ εἶναι μοντάζ!

Ναί. Εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ ποὺ κάνουμε στὸν κινηματογράφο συνδυάζοντας πλάνα ποὺ εἶναι παραστατικά, μονοσήμαντα, οὐδέτερα σὲ περιεχόμενο, μέσα σὲ διανοητικοὺς σχηματισμοὺς καὶ σειρές.

Αὐτὸ εἶναι ἕνα μέσο καὶ μιὰ μέθοδος ἀναπόφευκτη σὲ κάθε κινηματογραφικὴ παρουσίαση. Καὶ σὲ μιὰ συμπυκνωμένη καὶ ξεκαθαρισμένη μορφή, τὸ σημεῖο ἐκκίνησης γιὰ τὸν «διανοητικὸ κινηματογράφο».

Ἕνας κινηματογράφος ποὺ ζητᾶ τὸ ἀνώτατο ὅριο λακωνισμοῦ γιὰ τὴν ὀπτικὴ ἀναπαράσταση ἀφηρημένων ἐννοιῶν.

Καὶ χαιρετίζουμε τὴν μέθοδο τοῦ ἀπὸ παλιὰ θρηλούμενου Τσ'ἀνγκ Τσιὲ σὰν τὸ πρῶτο βῆμα σ' αὐτὰ τὰ μονοπάτια.

Ἀναφέραμε τὸν λακωνισμό. Ὁ λακωνισμὸς μᾶς παρέχει μιὰ μετάβαση σ' ἕνα ἄλλο σημεῖο. Ἡ Ἰαπωνία κατέχει τὴν πιὸ λακωνικὴ μορφὴ ποίησης. Τὰ Χάϊ-Κάϊ (ποὺ ἐμφανίστηκαν στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα καὶ εἶναι γνωστὰ σήμερα σὰν «χαϊκού» ἢ «χόκκου») καὶ τὰ ἀκόμα πιὸ παλιὰ τάνκα (ποὺ κατὰ μυθολογικὴ ὑπόθεση δημιουργήθηκαν μαζὶ μὲ τὸν οὐρανὸ καὶ τὴν γῆ).

Καὶ τὰ δύο εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἱερογλυφικά, μεταφερμένα σὲ φράσεις. Σὲ τέτοιο σημεῖο ὥστε, ἡ μισὴ ὀπὸ τὴν ποιότητά τους νὰ ἐκτιμᾶται γιὰ τὴν καλλιγραφία τους. Ἡ μέθοδος τῆς ἀνάλυσής τους εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογη μὲ αὐτὴν τῆς δομῆς τοῦ ἰδεογράμματος.

Καθὼς τὸ ἰδεόγραμμα παρέχει ἕνα μέσο γιὰ τὴν λακωνικὴ διατύπωση μιᾶς ἀφηρημένης ἔννοιας, ἡ ἴδια μέθοδος ὅταν μετατίθεται σὲ λογοτεχνικὴ παρουσίαση, δημιουργεῖ ἕναν ὅμοιο λακωνισμὸ ἐξημμένης φαντασίας.

Ἐφαρμοσμένη στὴν διατριβὴ ἐπὶ αὐστηροῦ συνδυασμοῦ συμβόλων, αὐτὴ ἡ μέθοδος καταλήγει σὲ ἕναν ξερὸ προσδιορισμὸ ἀφηρημένων ἐννοιῶν. Ἡ ἴδια μέθοδος ἐπεκταμένη στὴν πολυτέλεια ἑνὸς **συνόλου ἤδη μορφοποιημένων λεκτικῶν συνδυασμῶν, ἀνάγεται σὲ μιὰ λάμψη ε ὐ φ ά ν τ α σ τ ο υ** ἀποτελέσματος.

Ἡ ἰδέα εἶναι μιὰ γυμνὴ φόρμουλα, ἡ διακόσμησή της (μία ἐπέκταση ἀπὸ ἐπιπρόσθετο ὑλικό) μετατρέπει τὴν φόρμουλα σὲ εἰκόνα — μιὰ τελειωμένη μορφή.

Ἀλλὰ ἂς ἔρθουμε σὲ παραδείγματα.

Τὸ Χαϊκοὺ εἶναι ἕνα συμμαζεμένο ἰμπρεσσιονιστικὸ σκίτσο:

«Ἕνα μοναχικὸ κοράκι
Σ' ἕνα ἄφυλλο κλαδί,
Ἕνα φθινοπωρινὸ σούρουπο». BASHO

«Τί λαμπερὸ φεγγάρι!
Ρίχνει τὴ σκιά του στὰ κλαδιὰ τοῦ πεύκου
Πάνω στὰ ψαθιά». KIKAKU

«Φυσάει ἕνα βραδινὸ ἀεράκι
τὸ νερὸ ρυτιδώνει
Πάνω στὰ πόδια τοῦ γαλάζιου ἐρωδιοῦ». BUSON

«Εἶναι νωρὶς τὴν αὐγή.
Τὸ κάστρο εἶναι περιτριγυρισμένο
Ἀπὸ τὶς κραυγὲς τῶν ἀγριόπαπιων». KYOROKU ([2])

Τὸ παλιὸ τάνκα εἶναι κάπως μεγαλύτερο (κατὰ δύο γραμμές).

«Ὦ! βουνήσιε φασιανέ
μακριὰ εἶναι τὰ φτερὰ ποὺ σέρνεις
στὴν πυκνόφυτη πλαγιὰ τοῦ λόφου —
ὅσο μακριὲς μοῦ φαίνονται ἐμένα οἱ νύχτες
στὴν μοναχικὴ κλίνη τὸν ὕπνο ἀναζητώντας».

HITOMARO (;) [3]

Κατὰ τὴ γνώμη μας αὐτὲς εἶναι φράσεις μοντάζ. Παρατάξεις πλάνων. Ὁ ἁπλὸς συνδυσμὸς δύο ἢ τριῶν λεπτομερειῶν τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ τοῦ εἴδους δίνει μιὰ τέλεια μορφωμένη παρουσίαση ἑνὸς ἄλλου εἴδους — ψυχολογικοῦ. Καὶ ἂν οἱ λεπτὰ διαμορφωμένες αἰχμὲς τῶν διανοητικὰ προσδιορισμένων ἰδεῶν ποὺ ἔχουν μορφοποιηθεῖ ἀπ' τὰ συνδιασμένα ἰδεογράμματα, εἶναι ὄχι πολὺ σαφεῖς σ' αὐτὰ τὰ ποιήματα, παρ' ὅλα αὐτά, σὲ σ υ ν α ι σ θ η μ α τ ι κ ὴ π ο ι ό τ η τ α οἱ ἰδέες ἀναδύονται σὲ ὑπέρτατο βαθμό.

Πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὸ συναίσθημα προορίζεται γιὰ τὸν ἀναγνώστη διότι ὅπως εἶπε ὁ Γιόνε Νογκούτσι «οἱ ἀναγνῶστες εἶναι ποὺ κάνουν τὴν ἀτέλεια τοῦ χαϊκοῦ μιὰ τέλεια μορφὴ τέχνης [4]».

Δὲν εἶναι σίγουρο ἂν στὴν Ἰαπωνικὴ γραφὴ ἡ κυρίαρχη ὄψη εἶναι ἕνα σύστημα χαρακτήρων (σήμανσης) ἢ μιὰ ἀνεξάρτητη δημιουργία τῆς γραφικῆς (ἀπεικόνισης). Ὅμως γεννημένο ἀπ' τὸ δυαδικὸ ζευγάρωμα τοῦ ἀπεικονιστικοῦ ὡς πρὸς τὴ μέθοδο καὶ τοῦ σημαντικοῦ ὡς πρὸς τὴν πρόθεση τὸ ἰδεόγραμμα συνέχισε καὶ τὶς δύο αὐτὲς τάσεις (ὄχι ἐξακολουθητικὰ ἱστορικὰ ἀλλὰ ἐξακολουθητικὰ στὸ νῆμα αὐτῶν ποὺ ἀνέπτυξαν τὴν μέθοδο).

Ὄχι μόνο ἡ τάση τῆς σημαντικῆς συνεχίστηκε στὴ λογοτεχνία, στὸ τάνκα, ὅπως δείξαμε, ἀλλὰ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια μέθοδος (στὴν ἀπεικονιστικὴ της ὄψη) ποὺ λειτουργεῖ ἐπίσης στὰ πιὸ τέλεια δείγματα τῆς Γιαπωνέζικης ζωγραφικῆς.

Ὁ Σαρακού — ὁ Γιαπωνέζος Ντωμιέ — εἶναι ὁ δημιουργὸς τῶν καλύτερων ξυλογραφιῶν τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ εἰδικότερα τῆς ἀθάνατης πινακοθήκης τῶν πορτραίτων τῶν ἠθοποιῶν. Παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι ἄγνωστος σὲ μᾶς. Τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς του ἀναλύθηκαν στὸν αἰῶνα μας μόνο. Ἕνας ἀπ' τοὺς κριτικοὺς ὁ Τζούλιους Κούρτ συζητῶντας τὸ θέμα τῆς ἐπιρροῆς τῆς γλυπτικῆς στὸν Σαρακοὺ κάνει ἕνα παραλληλισμὸ μεταξὺ τοῦ ξυλογραφημένου του πορτραίτου τοῦ ἠθοποιοῦ, Νακαγιάμα Τομισαμπούρο καὶ μιᾶς ἀρχαίας μάσκας τοῦ ἡμισθησκευτικοῦ θεάτρου Νό, τῆς μάσκας ἑνὸς Ρόζο.

Τὰ πρόσωπα καὶ τῆς ξυλογραφίας καὶ τῆς μάσκας ἔχουνε μιὰ ὅ μ ο ι α ἔ κ φ ρ α σ η.... Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ οἱ ὄγκοι εἶναι παρόμοια τοποθετημένα παρ' ὅλο ποὺ ἡ μάσκα παρουσιάζει ἕναν γέρο ἱερέα καὶ ἡ ξυλογραφία μιὰ νεαρὴ γυναῖκα.

Αὐτὴ ἡ συγγένεια εἶναι τρομακτικὴ καὶ ὅμως εἶναι κατὰ τὰ ἄλλα ἐντελῶς ἀνόμοια, πράγμα ποὺ ἀφ' ἑαυτοῦ του καταδείχνει τὴν πρωτοτυπία τοῦ Σαρακού. Ἐνῶ ἡ ἀνάγλυφη μάσκα κατασκευάστηκε σύμφωνα μὲ σχετικὰ ἀκριβεῖς ἀνατομικὲς διαστάσεις, οἱ ἀναλογίες τοῦ πορτραίτου τῆς ξυλογραφίας δὲν εἶναι καθόλου ἔτσι. Τὸ διάστημα μεταξὺ τῶν ματιῶν καλύπτει ἕνα χῶρο καθόλου σύμφωνο πρὸς τὶς διαστάσεις ποὺ ἡ κοινὴ λογικὴ δέχεται.

Ἡ μύτη εἶναι σχεδὸν δύο φορὲς πιὸ μακρυὰ σὲ σχέση μὲ τὰ μάτια, τὸ σαγώνι δὲν ἔχει καμιὰ ἀναλογία σχετικὰ μὲ τὸ στόμα· τὰ φρύδια, τὸ στόμα, καὶ κάθε ἄλλο χαρακτηριστικὸ εἶναι ἀπελπιστικὰ ἄσχετο. Αὐτὴ ἡ παρατήρηση μπορεῖ νὰ γίνει γιὰ ὅλα τὰ μεγάλα κεφάλια τοῦ Σαρακού. Τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶχε συνείδηση ὅτι ὅλες οἱ ἀναλογίες εἶναι λανθασμένες δὲν συζητιέται φυσικά. Αὐτὸ γινόταν μὲ πλήρη συναίσθηση ὅτι ἀγνοοῦσε τὸ φυσιολογικὸ καὶ ἐνῶ ἡ διαγράμμιση τῶν χαρακτηριστικῶν ἑνὸς ἑκάστου ἐξαρτᾶται ἀπὸ αὐστηρὰ προσεγμένο νατουραλισμό, οἱ διαστάσεις τους ὑπόκειντο σὲ ἐντελῶς διανοητικὲς θεωρήσεις. Καθιέρωσε τὴν οὐσία τῆς ψυχικῆς ἔκφρασης σὰν τὸ μέτρο γιὰ τὶς διαστάσεις τῶν μεμονωμένων χαρακτηριστικῶν[5] Αὐτὴ ἡ διαδικασία δὲν εἶναι αὐτὴ τοῦ ἰδεογράμματος, ποὺ συνδιάζει τὸ ἀνεξάρτητο «στόμα» καὶ τὸ ἀσύνδετο σύμβολο τοῦ «παιδιοῦ» γιὰ νὰ μορφωθεῖ ἡ σημασία τοῦ «κλάματος». Δὲν εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς, ποὺ κάνουμε μεῖς οἱ κιν/σταὶ διαχρονικὰ ὅπως ἀκριβῶς ὁ Σαρακοὺ συγχρονικά, ὅταν προκαλοῦμε μία τερατώδη δυσαναλογία τῶν μερῶν ἑνὸς φυσιολογικὰ ἐκτυλισσόμενου γεγονότος καὶ ἐφνικὰ τεμαχίζουμε τὸ γεγονὸς σὲ «κοντινὰ πλάνα χεριῶν ποὺ ἁρπάζουν» «μέσα πλάνα τῆς συμπλοκῆς» καὶ σὲ ἐξειρετικὰ κοντινὰ πλάνα γουρλωμένων ματιῶν» κάνοντας ἔτσι μιὰ ἀποδιάρθρωση τοῦ γεγονότος σὲ διάφορα ἐπίπεδα; Κάνοντας ἕνα μάτι δυὸ φορὲς πιὸ μεγάλο ἀπ' τὴν ὁλόκληρη φιγούρα ἑνὸς ἀνθρώπου; Συνδιάζοντας αὐτὲς τὶς τερατώδεις ἀναρμοστίες ἀναδιαρθρώνουμε τὸ γεγονὸς σ' ἕνα σύνολο, ἀλλὰ κατὰ τὴ δική μας ἄποψη ποὺ'ναι σύμφωνη μὲ τὸ χειρισμὸ τῆς δικῆς μας σχέσης μὲ τὸ γεγονός.

Ἡ δυσανάλογη ἀπεικόνιση ἑνὸς γεγονότας μᾶς εἶναι ὀργανικὰ φυσικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἡ καθηγήτρια Λουρίγια τοῦ Ψυχολογικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Μόσχας μοῦ ἔδειξε ἕνα σκίτσο ἑνὸς παιδιοῦ «ποὺ ἀνάβει μιὰ σόμπα». Τὰ πάντα ἀπεικονίζοντο μὲ μία ὑποφερτὰ ἀκριβῆ σχέση καὶ μὲ μεγάλη προσοχή. Τὰ ξύλα τῆς φωτιᾶς, ἡ σόμπα, ἡ καμινάδα. Ἀλλὰ ποιὰ εἶναι αὐτὰ τὰ ζιγκ-ζάγκ στὸ τεράστιο κεντρικὸ ὀρθογώνιο; Τελικὰ εἶναι σπίρτα. Λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν τὴν καίρια σημασία αὐτῶν τῶν σπίρτων γιὰ τὴν ἀπεικονιζομένη διαδικασία, τὸ παιδὶ τοὺς δίνει τὴν ἀνάλογη κλίμακα. [6]

Ἡ ἀναπαράσταση τῶν ἀντικειμένων στὶς πραγματικὲς (ἀπόλυτες ἀναλογίες τους) εἶναι βέβαια ἁπλῶς ἕνας φόρος τιμῆς στὴν Ὀρθόδοξη τυπικὴ «λογική». Μιὰ ὑποταγὴ σὲ μιὰ ἀμετακίνητη τάξη πραγμάτων.

Στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ γλυπτικὴ ὑπάρχει μία περιοδικὴ καὶ ἀμετάκλητη ἐπιστροφὴ στὶς περιόδους τῆς ἐγκαθίδρυσης τοῦ ἀπολυταρχισμοῦ. Μετατοπίζοντας τὴν ἐκφραστικότητα τῆς ἀρχαϊκῆς ἀναλογίας γιὰ κανονισμένες «μαρμαρόπλακες» μιᾶς ἐπίσημα ἐπιβεβλημένης ἁρμονίας...

Ὁ ἀπόλυτος ρεαλισμὸς σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν εἶναι τὸ ὀρθὸ μορφότυπο τῆς ἀντίληψης. Εἶναι ἁπλῶς ἡ λειτουργία μιᾶς ὁρισμένης μορφῆς τῆς κοινωνικῆς δομῆς. Μετὰ ἀπὸ ἕνα καθεστὼς μοναρχίας ριζώνει ἕνα καθεστὼς ὁμοιομορφίας τῆς σκέψης.

Ἕνα εἶδος ἰδεολογικῆς ὁμοιομορφίας ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναπτυχθεῖ ζωγραφικὰ στὶς σειρὲς τῶν χρωμάτων καὶ τῶν σχεδίων τῶν ταγμάτων τῶν σκοπῶν.

Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο εἴδαμε πῶς ἡ ἀρχὴ τοῦ ἱερογλυφικοῦ «σήμανση μὲ τὴν ἀπεικόνιση» διασπάστηκε: βάσει τῆς φορᾶς τῆς σκοπιμότητας (ἀρχὴ τῆς «σήμανσης») σὲ ἀρχὲς δημιουργίας λογοτεχνικῶν μέσων καὶ βάσει τῆς φορᾶς, τῆς μεθόδου του γιὰ τὴν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς σκοπιμότητας (ἀρχὴ τῆς «ἀπεικόνισης») στὶς ἐκπληκτικὲς μεθόδους ἐκφραστικότητας τοῦ Σαρακού [7]

Καὶ ὅπως ἀκριβῶς ἐφάπτονται οἱ δύο ἁπλωμένες φτεροῦγες τῆς γεωμετρικῆς ὑπερβολῆς, ὅπως λέμε, στὸ ἄπειρο, (ἐνῶ κανεὶς ἀπὸ μᾶς δὲν ἔχει ἐπισκεφθεῖ τόσο μακρυνὴ περιοχή!) ἔτσι καὶ ἡ ἀρχὴ τῶν ἱερογλυφικῶν διασπᾶται ἐπ' ἄπειρον σὲ δύο μέρη (σύμφωνα μὲ τὴ λειτουργία τῶν συμβόλων) καὶ αἴφνης ξαναδημιουργεῖται ἀπ' αὐτὴ τὴ δυαδικὴ ἀποξένωση, μία τέταρτη σφαῖρα στὸ θέατρο.

Ἀποξενωμένα ἐπὶ πολὺ εἶναι πάλι μαζὶ στὴν περίοδο ἀκμῆς τοῦ θεάτρου — παρόντα σὲ μιὰ π α ρ ά λ λ η λ η μορφή, σ' ἕνα περίεργο δυαδισμό.

Ἡ σημασία (δήλωση) τῆς δράσης ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἀπαγγελία τοῦ Γιορούρι ἀπὸ μιὰ φωνὴ πίσω ἀπ' τὴ σκηνή — ἡ ἀ ν α π α ρ ά σ τ α σ η (ἀπεικόνιση) τῆς δράσης ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ σιωπηλὲς μαριονέττες πάνω στὴ σκηνή. Μαζὶ μὲ τὸν συγκεκριμένο τρόπο κίνησης αὐτὸς ὁ ἀρχαϊσμὸς μεταφυτεύθηκε ἐπίσης στὰ πρῶτα βήματα τοῦ θεάτρου Καμπούκι. Μέχρι σήμερα ἔχει διατηρηθεῖ σὰν μερικὴ μέθοδος στὸ κλασικὸ ρεπερτόριο (ὅπου μερικὰ μέρη τῆς δράσης τὰ ἀφηγοῦνται πίσω ἀπ' τὴ σκηνὴ ἐνῶ ὁ ἠθοποιὸς μιμεῖται).

Δὲν εἶναι ὅμως αὐτὸ τὸ θέμα. Τὸ πιὸ σπουδαῖο στοιχεῖο εἶναι ὅτι μέσα στὴν ἴδια τὴν τεχνικὴ τοῦ ἠθοποιοῦ ἡ ἰδεογραφικὴ μέθοδος (μοντάζ) σφηνώθηκε μὲ τοὺς πιὸ ἐνδιαφέροντες τρόπους. Παρ' ὅλα αὐτὰ προτοῦ συζητήσουμε αὐτὸ ἂς μᾶς παρασχεθεῖ ἡ πολυτέλεια τῆς παρέκβασης νὰ ρθοῦμε στὸ πλάνο γιὰ νὰ διασαφηνίσουμε μιὰ γιὰ πάντα τὸ συζητημένο θέμα τῆς φύσης του.

Τὸ πλᾶνο: "Ενα μικρὸ κομάτι τοῦ φίλμ. "Ενα ἐλάχιστο ὀρθογώνιο πλαίσιο στὸ ὁποῖο εἶναι ὀργανωμένο κατὰ κάποιον τρόπο, ἕνα μέρος ἑνὸς γεγονότος. «Ἡ συνένωση αὐτῶν τῶν πλάνων κάνει τὸ μοντάζ», ὅταν αὐτὸ γίνεται μὲ τὸν κατάλληλο ρυθμὸ βέβαια.

Αὐτὸ χονδροειδῶς διδάσκει ἡ παληὰ-παληὰ φιλμουργικὴ σχολὴ ποὺ εἶχε τὸ τροπάρι :

«Βίδα μὲ βίδα
Τοῦβλο μὲ τοῦβλο».

Ὁ Κουλέσωφ π.χ. φθάνει ἀκόμη καὶ νὰ γράφει μὲ τὸ τοῦβλο:

«"Αν ἔχετε μιὰ ἰδέα-φράση, ἕνα μόριο τῆς ἱστορίας, ἕνα κρίκο σ' ὅλη τὴν δραματικὴ ἀλυσίδα τότε ἡ ἰδέα ἐκφράζεται καὶ συνίσταται ἀπὸ ἕνα ἀριθμὸ πλάνων ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὰ τοῦβλα [8]».

«Τὸ πλάνο εἶναι ἕνα στοιχεῖο τοῦ μοντάζ. Τὸ μοντὰζ εἶναι ἕνα σύνολο αὐτῶν τῶν στοιχείων». Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ὁλέθρια καὶ παραπλανητικὴ ἀνάλυση.

Ἐδῶ, ἡ κατανόηση τῆς διαδικασίας σὰν σύνολο (σύνδεση, μοντὰζ πλάνων) προέρχεται μόνον ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς ἐνδείξεις τῆς ροῆς του (ἕνα κομμάτι συνενωμένο μ' ἕνα ἄλλο). Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ ἦταν δυνατὸ π.χ. νὰ ἀχθοῦμε στὸ γνωστὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ αὐτοκίνητα ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἀραδιάζονται στοὺς δρόμους. Εἶναι ἕνα ἐντελῶς λογικὸ συμπέρασμα ἂν περιοριστεῖ κανεὶς στὶς ἐξωτερικὲς ἐνδείξεις τῶν λειτουργιῶν ποὺ ἔγιναν στὶς ὁδομαχίες τοῦ Φεβρουαρίου τοῦ 1917 ἐδῶ στὴ Ρωσσία. Ἡ ὑλιστικὴ ὅμως ἀντίληψη τῆς ἱστορίας τὶς ἑρμηνεύει διαφορετικά.

Τὸ χειρότερο ὅμως εἶναι ὅτι μιὰ τέτοιου εἴδους ἄποψη διαψεύδεται συνήθως σὰν ἕνα λεωφορεῖο ποὺ ἦταν ἀδύνατο ν' ἀνέβουν καὶ ποὺ προχωροῦσε στὸν δρόμο τῶν δυνατοτήτων τῆς μορφολογικῆς ἐξέλιξης. Μιὰ τέτοια ἄποψη ἐξουσιάζει τὴν διαλεκτικὴ ἐξέλιξη καὶ τὴν καταδικάζει σὲ μιὰ ξερὴ ἐξελικτικὴ «τελειοποίηση» ἐφόσον δὲν εἰσχωρεῖ στὴν διαλεκτικὴ οὐσία τῶν γεγονότων.

Τελικὰ μιὰ τέτοια ἐξελικτικὴ ὁδηγεῖ εἴτε στὴν παρακμὴ μέσω τῆς ἐκλέπτυνσης ἢ ἀλλοιῶς σὲ ἕνα ἁπλὸ μαρασμὸ λόγω τῆς στασιμότητος τοῦ αἵματος. "Οσο καὶ ἂν φανεῖ περίεργο ἕνας μελωδικὸς μάρτυρας καὶ τῶν δύο αὐτῶν ἀποκαρδιωτικῶν ταυτόχρονων γεγονότων εἶναι ἡ πιὸ πρόσφατη ταινία τοῦ Κουλέσωφ «Τὸ Εὔθυμο Καναρίνι» (1929).

Τὸ πλάνο δὲν εἶναι σὲ καμμιὰ περίπτωση ἕνα σ τ ο ι χ ε ῖ ο τοῦ μοντάζ.

Τὸ πλάνο εἶναι τὸ κ ύ τ τ α ρ ο τοῦ μοντάζ. "Οπως ἀκριβῶς τὰ κύτταρα μὲ τὴ διαίρεση τους δημιουργοῦν ἕνα φαινόμενο ἄλλης τάξης, τὸν ὀργανισμὸ ἢ τὸ ἔμβρυο ἔτσι στὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς διαλεκτικῆς μετάβασης ἀπὸ τὸ πλάνο ὑπάρει τὸ μοντάζ.

Πῶς ὅμως χαρακτηρίζεται τὸ μοντὰζ καὶ αὐτομάτως τὸ κύτταρό του, τὸ πλάνο;

Μὲ τὴν προστριβή. Μὲ τὴν σύγκρουση δύο κομματιῶν σὲ ἀντίθεση μεταξύ τους. Μὲ τὴν σύγκρουση. Μὲ τὴν προστριβή.

Μπροστά μου βρίσκεται ἕνα τσαλακωμένο, κιτρινισμένο φύλλο χάρτου. Ἔχει γραμμένο ἕνα μυστηριῶδες σημείωμα:

«Σύνδεσμος—Π» καὶ «Σύγκρουση—Α». Αὐτὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο μιᾶς ἐξημμένης κρίσης σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τοῦ μοντὰζ μεταξὺ τοῦ Π (Πουντόβκιν) καὶ τοῦ Α (τοῦ δικοῦ μου).

Ἔχει γίνει συνήθεια. Μὲ ἐπισκέπτεται σὲ τακτὰ διαστήματα ἀργὰ τὴν νύχτα καὶ μὲ κλειστὲς τὶς πόρτες πολεμᾶμε πάνω σὲ θέματα ἀρχῆς. Ἀπόφοιτος τῆς σχολῆς Κουλέσωφ ὑπερασπίζεται βροντόφωνα τὴν κατανόηση τοῦ μοντὰζ σὰν σύνδεσμο κομματιῶν σὲ μιὰ ἀλυσίδα. Ἡ πάλι σὲ τοῦβλα. Τοῦβλα τοποθετημένα σὲ σειρὲς γιὰ νὰ ἐ ξ α χ θ ε ῖ μιὰ ἰδέα

Τὸν ἀντιμετώπισα μὲ τὴν ἄποψή μου τοῦ μοντὰζ σὰν μιὰ π ρ ο σ τ ρ ι β ὴ μιὰ θεωρία ὅτι ἀπὸ τὴν προστριβὴ δύο δεδομένων παραγόντων δ η μ ι ο υ ρ γ ε ῖ τ α ι μιὰ ἔννοια.

Κατὰ τὴν θεώρησή μου ἡ σύνδεση εἶναι ἁπλᾶ μιὰ δυνατὴ ε ἰ δ ι κ ὴ ὑπόθεση.

Θυμηθεῖτε ποιὸς ἄπειρος ἀριθμὸς συνδυασμῶν εἶναι γνωστὸς στὴν φυσικὴ καὶ ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ δημιουργηθεῖ ἀπὸ τὴν ἔλξη (προστριβή) τῶν σφαιρῶν. Ἐξαρτᾶται ἂν οἱ σφαῖρες ἔχουν ἐλαστικότητα ἢ ὄχι ἢ ἂν συσσωματώθηκαν. Μέσα σ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς συνδυασμοὺς ὑπάρχει ἕνας στὸν ὁποῖο ἡ Ἔλξη εἶναι τόσο ἀδύναμη ὥστε ἡ προστριβὴ ὑποβιβάζεται σὲ μιὰ ὁμαλὴ κίνηση καὶ τῶν δύο πρὸς τὴν ἴδια διεύθυνση.

Αὐτὸς εἶναι ὁ συνδυασμὸς ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἀντιστοιχοῦσε στὴν θεωρία τοῦ Πουντόβκιν.

Ἐδῶ ὄχι καὶ πολὺ καιρὸ εἴχαμε μιὰ ἄλλη συζήτηση. Σήμερα συμφωνεῖ μὲ τὴν θεώρησή μου. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ διαστήματος αὐτοῦ βρῆκε τὴν εὐκαιρία νὰ ἔρθει σ' ἐπαφὴ μὲ μιὰ σειρὰ διαλέξεων ποὺ ἔδωσα ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὸ Κρατικὸ Κινηματογραφικὸ Ἰνστιτοῦτο...

Τὸ μοντὰζ λοιπὸν εἶναι μιὰ σύγκρουση.

Ἡ βάση κάθε τέχνης εἶναι ἡ σύγκρουση (μιὰ «εἰκονογραφικὴ» ἀνάπλαση τῆς διαλεκτικῆς ἀρχῆς). Τὸ πλάνο ἐμφανίζεται σὰν τὸ κ ύ τ τ α ρ ο τοῦ μοντάζ. Ἑπομένως πρέπει καὶ νὰ θεωρεῖται ἀπὸ τὴν σκοπιὰ τῆς σ ύ γ κ ρ ο υ σ η ς.

Ἡ σύγκρουση μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλάνο εἶναι ἡ δυναμικότητα τοῦ μοντάζ, στὴν ἐξέλιξη τῆς ἔντασής της διασπᾶ τὸ τετράπλευρο περιθώριο τοῦ κάδρου καὶ μετουσιώνει ἐκρηκτικὰ τὴν σύγκρουσή της σὲ προωθήσεις μοντάζ μ ε τ α ξ ὺ τῶν κομματιῶν τοῦ μοντάζ. Ὅπως σ' ἕνα ζίγκ-ζάγκ μιμικῆς ἡ σκηνοθεσία διαχέεται σ' ἕνα χωρικὸ ζίγκ-ζάγκ μὲ τὴν ἴ δ ι α ἐκρηκτικότητα ποὺ τὸ σύνθημα «Ὅλα τὰ ἐμπόδια εἶναι εὐτελῆ γιὰ τοὺς Ρώσσους» ξεσπάει ὁλοκληρωτικὰ στὸ «Πόλεμος καὶ Εἰρήνη».

Ἂν τὸ μοντὰζ πρέπει νὰ συγκριθεῖ μὲ κάτι, τότε ἡ φάλαγγα τῶν κομματιῶν τοῦ μοντάζ, τῶν πλάνων, θὰ ἔπρεπε νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν σειρὰ τῶν ἐκρήξεων μιᾶς μηχανῆς ἐσωτερικῆς καύσεως ποὺ ἔλκει τὸ ὄχημα της ἢ τὸν συρμό της γιατὶ μὲ παρόμοιο τρόπο ἡ δυναμική τοῦ μοντὰζ χρησιμεύει σὰν προώθηση ποὺ ἔλκει τὴν ὁλοκληρωμένη ταινία.

Σύγκρουση μέσα στὸ ἴδιο τὸ κάδρο. Αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἶναι διαφορετικὴ σὲ χαρακτῆρα, μπορεῖ ἀκόμη νὰ εἶναι μιὰ σύγκρουση μέσα στὴν ἱστορία. Ὅπως σ' ἐκείνη τὴν «προϊστορική» περίοδο τῶν ταινιῶν (παρ' ὅλο ποὺ ὑπάρχει ἀκόμη καὶ τώρα πλῆθος τέτοιων περιστατικῶν) ὅταν ὁλόκληρες σκηνὲς φωτογραφιζόντουσαν σὲ ἕνα μοναδικὸ ἄκοπο πλάνο. Αὐτὸ ὅμως εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ δικαιοδοσία τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς.

Ὑπάρχουν οἱ «κινηματογραφικὲς» συγκρούσεις μέσα στὸ ἴδιο τὸ κάδρο:
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΤΩΝ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ
(Οἱ γραμμὲς εἴτε στατικὲς εἴτε δυναμικές)
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΚΛΙΜΑΚΩΝ
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΟΓΚΩΝ
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΜΑΖΩΝ
("Ογκοι συμπαγεῖς μὲ διαφορετικὲς ἐντάσεις φωτός).
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΠΕΔΙΩΝ.

Ὑπάρχουν καὶ οἱ ἀκόλουθες συγκρούσεις ποὺ ἀπαιτοῦν μόνον μία ἀκόμη ὥθηση τῆς ἔντασης πρὶν προχωρήσουν νὰ γίνουν ἀνταγωνιστικὰ ζεύγη.
ΚΟΝΤΙΝΑ ΠΛΑΝΑ ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΑ ΠΛΑΝΑ
ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΓΡΑΦΙΚΑ ΜΕΤΑΒΑΛΛΟΜΕΝΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ.
ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΠΑΓΙΩΜΕΝΑ ΣΕ ΟΓΚΟ ΜΕ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΠΑΓΙΩΜΕΝΑ ΣΕ ΠΕΡΙΟΧΗ
ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΣΚΟΤΑΔΙΟΥ ΜΕ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΦΩΤΕΙΝΟΤΗΤΑΣ.

Καὶ τελικὰ ὑπάρχουν τέτοιες ἀπρόβλεπτες συγκρούσεις ὅπως:
ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΕΝΟΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΕΝΟΣ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ ΤΟΥ.

"Ολα αὐτὰ μπορεῖ νὰ φαίνονται παράξενα ἀλλὰ καὶ οἰκεῖα. Ἡ πρώτη περίπτωση ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ ὀπτικά, ἀναμορφωτικοὺς φακοὺς καὶ ἡ δεύτερη ἀπὸ τὴν ἀργὴ κίνηση μέχρι τὸ πλῆρες σταμάτημα.

Ἡ σύμπραξη ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν παραγόντων καὶ ἰδιοτήτων μέσα σὲ μιὰ εἰδικὴ διαλεκτικὴ φόρμουλα σύγκρουσης δὲν εἶναι κενὸ ρητορικὸ εὐφυολόγημα.

Ψάχνουμε τώρα γιὰ ἕνα ἑνοποιημένο σύστημα μεθόδων τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφραστικότητας ποὺ θὰ ἰσχύει γιὰ ὅλα τὰ στοιχεῖα της. Ἡ συνοχή τους σὲ σειρὲς κοινῶν ἐνδείξεων θὰ δώσει τὴ λύση τελικά.

Ἡ ἐμπειρία τῶν ξεχωριστῶν κινηματογραφικῶν στοιχείων δὲν μπορεῖ νὰ καταμετρηθεῖ ἀπόλυτα.

Ἐνῶ ξέρουμε ἀρκετὰ πράγματα γιὰ τὸ μοντάζ, γιὰ τὴν θεωρία τοῦ πλάνου πελαγοδρομοῦμε ἀνάμεσα στὶς πιὸ ἀκαδημαϊκὲς νοοτροπίες, μερικὲς ἀόριστες δοκιμαστικὲς λύσεις καὶ τὸ εἶδος τοῦ ἄτεγκτου ἀνακαινισμοῦ ποὺ σὲ κάνει νὰ τρίζεις τὰ δόντια σου.

Τὸ νὰ θεωρήσουμε τὸ φωτόγραμμα σὰν κάτι ἐπὶ μέρους, μιὰ μοριακὴ περίπτωση τοῦ μοντάζ, ἡ ἀπευθείας ἐφαρμογὴ τῆς πρακτικῆς τοῦ μοντάζ στὴν θεωρία τοῦ πλάνου γίνεται ἐφικτή.

Παρόμοια μὲ τὴν θεωρία τοῦ φωτισμοῦ τὸ νὰ τὸ ἐννοήσουμε αὐτὸ σὰν μιὰ πρόσκρουση μιᾶς δέσμης φωτὸς σὲ μιὰ ἐπιφάνεια, σὰν μιὰ ροὴ ποσότητος νεροῦ ἀπὸ μιὰ κάνουλα ποὺ προσκρούει σ' ἕνα ἀντικείμενο ἢ τοῦ ἀνέμου ποὺ δέρνει μιὰ ἀνθρώπινη φιγούρα πρέπει νἄχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν χρησιμοποίηση τοῦ φωτὸς τελείως διαφορετικοῦ σὲ σύλληψη ἀπὸ αὐτὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται στὸ παιχνίδι τῶν διαφόρων συνδυασμῶν τῆς «διάχυσης» καὶ τῆς «συμβολῆς».

Μέχρις ἐδῶ ἔχουμε μιὰ τέτοια σπουδαία ἀρχὴ τῆς σύγκρουσης: τὴν ἀρχὴ τῆς ὀπτικῆς ἀντίστιξης.

"Ας ξεχάσουμε τώρα ὅτι θὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπίσουμε σὲ λίγο ἕνα ἄλλο λιγώτερο ἁπλὸ πρόβλημα στὴν ἀντίστιξη: τὴν σύγκρουση στὸ ἠχητικὸ φίλμ τοῦ ὀπτικοῦ μὲ τὸ ἠχητικὸ μέρος.

"Ας ξαναγυρίσουμε τώρα σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ συναρπαστικὲς ὀπτικὲς συγκρούσεις: τὴν σύγκρουση μεταξὺ τοῦ φωτογράμματος τοῦ πλάνου καὶ τοῦ ἀντικείμενου.

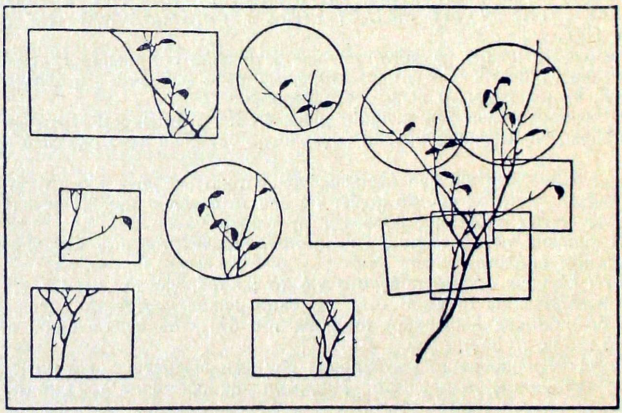
Ἡ θέση τῆς μηχανῆς σὰν ὑλοποίηση τῆς σύγκρουσης μεταξὺ τῆς ὀργανωτικῆς λογικῆς τοῦ δημιουργοῦ καὶ τῆς ἀδρανοῦς λογικῆς τοῦ ἀντικειμένου στὴν προστριβὴ ἀντικατοπτρίζει τὴν διαλεκτικὴ τῆς γωνίας τῆς λήψης.

Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση εἴμαστε ἀκόμη ἐμπρεσσιονιστὲς καὶ χωλαίνουμε ὡς πρὸς τὶς ἀρχὲς σὲ μεγάλο βαθμό. Παρ' ὅλα αὐτὰ μιὰ αὐστηρότητα ἀρχῶν μπορεῖ ν' ἀποκτηθεῖ καὶ στὴν τεχνική. Τὸ ξερὸ τετράπλευρο ποὺ βουτάει στὸ τυχαῖο τῆς διάχυτης φύσης...

Ἀλλὰ ἂς ξαναγυρίσουμε στὴν Ἰαπωνία, ποὺ ἡ κινηματογραφικὴ μέθοδος χρησιμοποιεῖται στὴν ἰχνογραφία στὰ σχολεῖα.

Ποιὰ εἶναι ἡ δικιά μας μέθοδος; Πάρτε ἕνα ὁποιοδήποτε χαρτὶ μὲ τέσσερις γωνίες, μετὰ γεμίστε το, ἀφήνοντας ἄδειες τὶς ἄκρες, μὲ μερικὲς βαριεστημένες Καρυάτιδες, μερικὰ ὑπερήφανα Κορινθιακὰ κυανόκρανα ἢ ἕνα γύψινο Δάντη.

Ἡ Γιαπωνέζικη προσέγγιση προέρχεται ἀπὸ μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ κατεύθυνση : ἡ ἀκόλουθη εἰκόνα δείχνει ἕνα κλαδὶ κερασιᾶς. (*) Ὁ μαθητὴς ἀπομονώνει καὶ ἀπὸ τὸ σύνολο συνθέσεις μ' ἕνα τετράγωνο, ἕνα κῦκλο καὶ ἕνα παραλληλόγραμμο :



δημιουργεῖ ἕνα κάδρο.

Αὐτοὶ οἱ δύο τρόποι διδασκαλίας σχεδὸν χαρακτηρίζουν τὶς δύο βαθικὲς τάσεις ποὺ ἀντιμάχονται στὸν σημερινὸ κινηματογράφο. Ἡ μία, ἡ φθίνουσα μέθοδος τῆς τεχνικῆς εἰκαστικῆς ὀργάνωσης ἑνὸς γεγονότος μπροστὰ στὸν φακό. Ἀπὸ τὴν δημιουργία μιᾶς σεκάνς ὡς τὴν ἀνύψωση τοῦ Πύργου τῆς Βαβὲλ μπροστὰ στὸν Φακό. Ἡ ἄλλη εἶναι ἡ «ἐπιλογή» τῆς μηχανῆς λήψης: ὀργάνωση διὰ μέσου τῆς μηχανῆς. Ἡ τμήση ἑνὸς κομματιοῦ τῆς πραγματικότητας μὲ τὸ τσεκούρι τῶν φακῶν.

Παρ' ὅλα αὐτὰ σήμερα τὸ κέντρο προσοχῆς ἐντοπίζεται ἐπὶ τέλους στὸ διανοητικὸ κινηματογράφο καὶ μετατίθεται ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ ὑλικὸ δηλαδὴ ἀπὸ τὴν «ἐπαγωγικὴ καὶ συμπερασματικὴ» στὰ «συνθήματα», ποὺ εἶναι βασισμένα στὸ ὑλικὸ καὶ οἱ δύο σχολὲς χάνουν τὴν εἰδοποιὸ διαφορά τους καὶ μποροῦν νὰ συγκεραστοῦν ὁμαλὰ σὲ μιὰ σύνθεση.

Ἀγνοήσαμε ὅμως τὸ θέμα τοῦ θεάτρου. Ἂς ξαναγυρίσουμε στὶς μεθόδους τοῦ μοντὰζ στὸ Γιαπωνέζικο θέατρο καὶ εἰδικώτερα στὴν ἠθοποιΐα.

Τὸ πρῶτο καὶ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα εἶναι βέβαια ἡ καθαρὴ κινηματογραφικὴ μέθοδος τῆς «ἠθοποιΐας χωρὶς μετάβαση». Μαζὶ μὲ τὶς μιμητικὲς μεταβάσεις ποὺ φθάνουν στὸ ὅριο τῆς ἐκλέπτυνσης ὁ Γιαπωνέζος ἠθοποιὸς χρησιμοποιεῖ καὶ αὐτὸς ἀκριβῶς τὴν ἀντίθετη μέθοδο. Σὲ μιὰ ὁρισμένη στιγμὴ τῆς παράστασής του σταματάει καὶ τὸ κουρόγκο τὸν κρύβει ἀπὸ τοὺς θεατὲς σὰν μαῦρο σάβανο, καὶ ξαφνικὰ ἀνασταίνεται μ' ἕνα νέο μακιγιὰζ καὶ μιὰ νέα περρούκα ποὺ χαρακτηρίζουν ἕνα νέο στάδιο (βαθμό) τῆς συναισθηματικῆς του κατάστασης.

Ἔτσι π.χ. στὸ ἔργο τοῦ Καμπούκι «Ναρουκάμι» ὁ ἠθοποιὸς Σαντάντζι πρέπει ν' ἀλλάξει ἀπὸ τὴν κατάσταση τῆς μέθης σ' αὐτὴν τῆς τρέλλας. Ἡ μετάβαση γίνεται μὲ ἕνα μηχανικὸ κόψιμο. Καὶ ἡ ἀλλαγὴ στὰ λιπαρὰ χρώματα τοῦ προσώπου του τονίζουν αὐτὰ τὰ αὐλάκια ποὺ ἔχουν σὰν σκοπὸ νὰ δώσουν τὴν ἔκφραση μιᾶς μεγαλύτερης ἔντασης ἀπ' αὐτὴ τοῦ προηγούμενού του μακιγιάζ.

Αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι ὀργανικὴ στὸν κινηματογράφο. Ἡ βεβιασμένη εἰσαγωγὴ στὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὶς εὐρωπαϊκὲς παραδοσιακὲς ἠθοποιΐες τῶν κομματιῶν τῶν «συναισθηματικῶν μεταβάσεων» εἶναι ἄλλη μιὰ προτροπὴ ποὺ ἀναγκάζει τὸν κινηματογράφο ν' ἀφήσει τὰ ἴχνη του στὸ χρόνο Ἡ μέθοδος ὅμως τῆς «κοφτῆς» ἠθοποιΐας κάνει δυνατὴ τὴν δημιουργία ἐντελῶς καινούργιων μεθόδων. Ἀντικαθιστώντας ἕνα πρόσωπο ποὺ ἀλλάζει μὲ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ στερεοτύπων προσωπείων ἐναλασσόμενων διαθέσεων δίνει ἕνα πολὺ ὀξύτερο ἐκφραστικὸ ἀποτέλεσμα ἀπ' ὅτι ἡ ὄψη ποὺ ἀλλάζει, πιὸ δεκτικὴ καὶ ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὴν ὀργανικὴ ἀντίσταση τοῦ προσώπου τοῦ κάθε ἐπαγγελματία ἠθοποιοῦ.

Στὴν νέα μου ταινία «Τὸ Παληὸ καὶ τὸ Νέο» περιώρισα τὰ χρονικὰ διαστήματα μεταξὺ τῶν εἰλικρινὰ ἀντιθετικῶν πόλων τῶν ἐκφράσεων ἑνὸς προσώπου. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπιτυγχάνεται μιὰ μεγαλύτερη ὀξύτητα στὸ «παιχνίδι τῶν ἀμφιβολιῶν» στὸ νέο μηχάνημα τήξεως γάλακτος. Θὰ πήξει τὸ γάλα ἢ ὄχι; Τέχνασμα; Πλοῦτος; Ἐδῶ ἡ ψυχολογικὴ διαδικασία τῆς σύμικτης πίστης καὶ ἀμφιβολίας διασπᾶται στὶς δύο ἀκραῖες καταστάσεις χαρᾶς (πεποίθησης) καὶ θλίψης (ἀπογοήτευσης). Ἐπιπλέον, αὐτὸ τονίζεται καλύτερα ἀπὸ τὴν κατανομὴ τοῦ φωτισμοῦ ποὺ σὲ καμμιὰ περίπτωση δὲν συμβιβάζεται μὲ τὶς φυσικὲς φωτιστικὲς συνθῆκες. Αὐτὸ δημιουργεῖ μιὰ σαφῆ ἰσχυροποίηση τῆς ἔντασης.

Ἕνα ἄλλο ἀξιοθαύμαστο χαρακτηριστικὸ τοῦ θεάτρου Καμπούκι εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς «ἀποσυνθετικῆς» ἠθοποιΐας. Ὁ Σόκο ποὺ ἔπαιζε τοὺς κύριους γυναικείους ρόλους στὸ Καμπούκι ὅταν ἦρθε στὴν Μόσχα, ἀπεικονίζοντας τὴν κόρη ποὺ πεθαίνει στὸ «Γισσάο» («Ὁ Κατασκευαστὴς Μασκῶν») ἔπαιξε τὸν ρόλο του σὲ μέρη ἀποκομμένα τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο: παίζοντας μόνο μὲ τὸ δεξὶ χέρι, μὲ τὸ ἕνα πόδι, τὸν λαιμὸ καὶ τὸ κεφάλι μόνο. (Ἡ ὅλη διαδικασία τῆς ἀγωνίας τοῦ θανάτου ἐντοπίστηκε σὲ κάθε ξεχωριστὸ μέλος τοῦ σώματος ποὺ ἔπαιζε καὶ τὸν δικό του ρόλο: αὐτὸν τοῦ ποδιοῦ, τῶν χεριῶν, τοῦ κεφαλιοῦ). Δηλαδὴ μιὰ κατάτμηση σὲ πλάνο. Σὰν μιὰ σταδιακὴ διαβράχυνση αὐτῶν τῶν ξεχωριστῶν, διαδοχικῶν μερῶν ἠθοποιΐας καθὼς πλησίαζε τὸ τραγικὸ τέλος.

Ἀπελευθερωμένος ἀπὸ τὸν ζυγὸ τοῦ πρωτόγονου νατουραλισμοῦ, ὁ ἠθοποιὸς μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο μπορεῖ νὰ κερδίσει ἐντελῶς τὸν θεατὴ μὲ τοὺς «ρυθμούς», κάνοντάς τους ὄχι μόνον ἀποδεκτούς, καὶ ὁπωσδήποτε ἐλκτικούς, μιὰ σκηνὴ καμωμένη πάνω στὸν πιὸ συνεπῆ καὶ ἐμπεριστατωμένο σκελετὸ τοῦ νατουραλισμοῦ.

Ἐφ' ὅσον δὲν ξεχωρίζουμε βάσει ἀρχῶν τὰ θέματα τοῦ περιεχόμενου τοῦ κάδρου καὶ τοῦ μοντὰζ μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε ἐδῶ ἕνα τρίτο παράδειγμα:

Τὸ Γιαπωνέζικο θέατρο χρησιμοποιεῖ τὸ ἀργὸ τέμπο σὲ βαθμὸ ἄγνωστο γιὰ τὸ θεατρό μας. Ἡ περίφημη σκηνὴ τοῦ χάρα-κίρι στὸ «Τσουσιγκούρα» βασίζεται σὲ μιὰ ἄνευ προηγουμένου καθήλωση τῆς ὅλης κίνησης — ὑπερβαίνοντας κάθε γνωστό μας μέτρο. Ἐνῶ στὸ προηγούμενο παράδειγμα παρατηρήσαμε τὴν ἐξάλειψη τῶν μεταβάσεων μεταξὺ τῶν κινήσεων ἐδῶ βλέπουμε

τὴν ἐξάλειψη τῆς κινητικῆς διαδικασίας βλέπε SLOW MOTION. "Εχω ὑπ' ὄψη μου μόνο ἕνα παράδειγμα ὁλοκληρωμένης ἐφαρμογῆς αὐτῆς τῆς μεθόδου, μὲ τὴν χρησιμοποίηση τῆς τεχνικῆς δυνατότητας τοῦ κινηματογράφου μὲ ἕνα συνθετικὰ αἰτιολογημένο σχέδιο. Συνήθως χρησιμοποιεῖται μ' ἕναν καθαρὰ εἰκονογραφικὸ σκοπὸ ὅπως στὸ «ὑποβρύχιο βασίλειο» τοῦ «Κλέφτη τῆς Βαγδάτης» ἢ γιὰ ν' ἀναπαραστήσει ἕνα ὄνειρο ὅπως στὸ «Σβενιγκόρα». Ἀκόμη πιὸ συχνά, χρησιμοποιεῖται ἁπλᾶ σὰν φορμαριστικὸ ἐπιφαινόμενο καὶ τὸ ἀναίτιο ζήμιωμα τῆς μηχανῆς λήψης ὅπως στὸ ἔργο τοῦ Βερτώφ «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν Κινηματογραφικὴ Μηχανή». Τὸ πιὸ ἀξιέπαινο παράδειγμα ἐμφανίζεται στὸ «Ἡ πτώση τοῦ Οἴκου τῶν Οὔσερ» — τούλάχιστον βάσει τῶν δημοσιογραφικῶν ἀνταποκρίσεων. Σ' αὐτὴ τὴν ταινία συναισθήματα ποὺ παίζονται μὲ φυσικὸ τρόπο κινηματογραφήθηκαν μὲ μεγάλη ταχύτητα καὶ λέγεται ὅτι ἀναδίνουν μιὰ ἀσύνηθη συγκινησιακὴ φόρτιση ἀπὸ τὴν μὴ ρεαλιστικὴ βραδύτητά τους στὴν ὀθόνη. "Αν γεννηθῆ ἡ σκέψη ὅτι ἡ ἐντύπωση τῆς παράστασης ἑνὸς ἠθοποιοῦ στὸ κοινὸ βασίζεται στὴν ταύτιση τοῦ κάθε θεατή, τότε θὰ εἶναι εὔκολο νὰ ἀνάγουμε καὶ τὰ δύο παραδείγματα (τοῦ θεάτρου Καμπούκι καὶ τῆς ταινίας τοῦ "Επσταΐν) σὲ μιὰ ταυτόσημη αἰτιολογημένη ἐξήγηση. Ἡ ἔνταση τῆς ἀντίληψης αὐξάνεται καθὼς προχωρεῖ πιὸ εὔκολα ἡ διδακτικὴ διαδικασία τῆς ταύτισης παράλληλα μὲ τὴν ἀποσυνθετικὴ ἠθοποιΐα.

Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα σχέση τοῦ Γιαπωνέζικου θεάτρου εἶναι βέβαια αὐτὴ μὲ τὴν ἠχητικὴ ταινία ποὺ μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ διδαχθεῖ τὰ βασικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τοὺς Γιαπωνέζους — τὴν ὑπαγωγὴ τῶν ὀπτικῶν καὶ ἀκουστικῶν ἐρεθισμῶν σ' ἕνα κοινὸ ψυχολογικὸ παρονομαστή.

"Ετσι ἔχει πιθανὸν διαγραφῆ (ἐν συντομία) ἡ διάχυση τῶν πιὸ διαφορετικῶν κλάδων τῆς Γιαπωνέζικης κουλτούρας μ' ἕνα καθαρὸ κινηματογραφικὸ στοιχεῖο — τὸ βασικό του νεῦρο, τὸ μοντάζ.

Καὶ εἶναι μόνο ὁ Γιαπωνέζικος κινηματογράφος ποὺ κάνει τὸ ἴδιο λάθος μὲ τὸ «πρὸς τ' ἀριστερὰ ρέπον» Καμπούκι. Ἀντὶ νὰ μαθαίνει πῶς νὰ ἐξάγει ἀρχές, καὶ τεχνικὴ ἀπὸ τὴν ἐκπληκτικὴ ἠθοποιΐα καὶ τὶς παραδοσιακὲς φεουδαλικὲς μορφὲς τοῦ ὑλικοῦ τους οἱ πιὸ προοδευτικοὶ τοῦ Γιαπωνέζικου θεάτρου διοχετεύουν τὴν ἐνεργητικότητά τους στὴν υἰοθέτηση τῆς ἀπογυμνωμένης ἀσχηματικότητας τοῦ δικοῦ μας «ἐσώτερου» νατουραλισμοῦ. Τὰ ἀποτελέσματα εἶναι ἀξιοθρήνητα καὶ θλιβερά. Στὸν κινηματογράφο της ἡ Ἰαπωνία ἐπιδιώκει μὲ παρόμοιο τρόπο μιμήσεις τῶν πιὸ ἀπεχθῶν παραδειγμάτων τῆς Ἀμερικάνικης καὶ Εὐρωπαϊκῆς συμμετοχῆς στὸν διεθνῆ ἐμπορικὸ κινηματογραφικὸ ἀνταγωνισμό.

Τὸ καθῆκον τῆς Ἰαπωνίας εἶναι νὰ καταλάβει καὶ νὰ ἐφαρμόσει τὶς πολιτιστικὲς ἰδιομορφίες της στὸν κινηματογράφο. Σύντροφοι τῆς Ἰαπωνίας θὰ τὸ ἀφήσετε αὐτὸ σ' ἐμᾶς;

ΜΟΣΧΑ (1929)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Jean Pierre Abel Rémusat, «Ἔρευνες γιὰ τὶς πηγὲς καὶ τὰ πρότυπα τῆς Κινέζικης γραφῆς». Παρίσι.

2. Μετάφραση τοῦ Μιγιαμόρι, op. cit.

3. Μετάφραση τοῦ Frederic Victor Dickins στὸ «Πρωτόγονα καὶ Μεσαιωνικὰ Γιαπωνέζικα κείμενα». Oxford, 1906.

4. Γιόνε Νογκούτσι, «Τὸ Πνεῦμα τῆς Γιαπωνέζικης ποίησης» — Λονδῖνο 1914.

5. Julius Kurth, «Σαρακού», Μόναχο 1922.

6. Εἶναι δυνατὸν νὰ ἀνιχνεύσει κανεὶς αὐτὴν τὴν τάση ἀπὸ τὴν ἀρχαία, σχεδὸν προϊστορική της πηγὴ (σὲ κάθε μορφὴ ἰδεοληπτικῆς τέχνης τὰ ἀντικείμενα ἀποδίδονται ἀνάλογα μὲ τὴ σημασία τους, ὁ βασιλιὰς εἶναι δυὸ φορὲς πιὸ ψηλὸς ἀπ' τοὺς ὑπηκόους του, ἕνα δένδρο ἔχει τὸ μισὸ ὕψος ἑνὸς ἀνθρώπου ὅταν χρησιμοποιεῖται ἁπλῶς γιὰ νὰ μᾶς πληροφορήσει ὅτι ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται στὸ ὕπαιθρο. Ὁρισμένα στοιχεῖα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ τοῦ μεγέθους ποὺ ἀναλογεῖ στὴν σημασία ἐμφανίζονται καὶ στὴν Κινέζικη παράδοση. Ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς τοῦ Κουμφούκιου ἔμοιαζε δίπλα του σὰν μικρὸ ἀγόρι καὶ ἡ σημαντικότερη μορφὴ σὲ κάθε ὁμάδα εἶναι συνήθως καὶ ἡ ψηλότερη) διὰ μέσου τῆς ὑψηλότερης ἐξέλιξης τῆς Κινέζικης τέχνης ποὺ ὑπῆρξε μάνα τῆς Γιαπωνέζικης γραφικῆς τέχνης:... ἡ φυσικὴ κλίμακα ἔπρεπε νὰ ὑποχωρήσει μπρὸς στὴν ἀπεικονιστικὴ κλίμακα... τὸ μέγεθος ἀνάλογα μὲ τὴν ἀπόσταση δὲν ἀκολουθοῦσε ποτὲ τοὺς νόμους τῆς γεωμετρικῆς προοπτικῆς ἀλλὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ σχεδίου. Οἱ μορφὲς ποὺ βρίσκονταν στὰ μπροστινὰ ἐπίπεδα σμυκρίνονταν συχνὰ γιὰ νὰ ἀναφανοῦν οἱ μορφὲς ποὺ ἦσαν πίσω τους καὶ ν' ἀποφευχθεῖ ἡ ὑπερβολικὴ ἔμφαση, ἐνῶ τὰ μακρυνὰ ἀντικείμενα ἦσαν ὑπερβολικὰ μικρὰ γιὰ νὰ μετρᾶνε ἀπὸ ζωγραφικὴ ἄποψη, μποροῦσαν νὰ μεγεθυνθοῦν γιὰ νὰ χρησιμεύσουν σὰν ἀντιστάθμισμα στὰ μεσαῖα καὶ πρῶτα ἐπίπεδα.

7. Ὁ James Joyce ἀνέλαβε νὰ ἀναπτύξει στὴ λογοτεχνία, τὴν ἀπεικονιστικὴ γραμμὴ τοῦ Γιαπωνέζικου ἱερογλυφικοῦ. Κάθε λέξη τῆς ἀνάλυσης τοῦ Kurth γιὰ τὸν Σαρακού μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ ἄνετα στὸ Joyce.

8. Λεὸ Κουλέσωφ, Ἰσκούστβο Κίνο. Λένινγκραντ, 1929.

9. Εἰκονογράφιση ἀρ. 12 «Πῶς νὰ διαλέγουμε μιὰ σύνθεση» ἀπὸ τὸ «Βασικὸ ἐγχειρίδιο ζωγραφικῆς γιὰ ἐξάχρονα παιδιὰ» τοῦ Χίνγκο Σογκάκου.

JEAN NARBONI

Εἰσαγωγὴ στὴν (ΠΟΕΤΙΚΑ ΚΙΝΟ)

1) Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ χειμῶνα 1914—1915 μερικοὶ σπουδαστὲς τῆς ὁμάδας τοῦ Ρόμαν Γιάκομπσον, ἱδρύουν τὸν «Γλωσσολογικὸ Κύκλο τῆς Μόσχας», ἐξαρτώμενο ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τῶν Ἐπιστημῶν, μὲ σκοπὸ νὰ «προωθήσει τὴ γλωσσολογία καὶ τὴν ποιητική». Τὸ Μάρτη τοῦ 1915 πραγματοποιεῖ τὴ πρώτη του ἐπίσημη συνεδρίαση ὅπου μετέχουν οἱ «φουτουριστὲς» ποιητές. Τὸ 1916 δημοσιεύτηκε στὴ Πετρούπολη μιὰ συλλογὴ πάνω στὴ θεωρία τῆς ποιητικῆς γλώσσας. Μερικὲς ἑβδομάδες πρὶν τὴν Ἐπανάσταση τοῦ Φλεβάρη τοῦ 1917, στὴ Πετρούπολη πάντα οἱ Μπρίκ, Σκλόφσκυ, Ἀϊσενμπαουμ, Εὐγκένι Πολιβάνωφ καὶ Γιακουμπίνσκι ἀποφασίζουν σύμφωνα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ κύκλου τῆς Μόσχας, τὴ δημιουργία μιᾶς ἑταιρείας ποιητικῶν ἐρευνῶν ποὺ μόνο στὰ 1919 θὰ γίνει ἡ Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. (ἀρχικὰ ποὺ ἐμφανίζονται στὸ κάτω μέρος τῆς ἐπίσημης δημοσίευσης τῆς «ΡΟΕΤΙΚΑ». Οἱ συναντήσεις, συνεργασίες καὶ σχέσεις ἀνάμεσα στὶς δύο ὁμάδες εἶναι στενὲς ὅπως καὶ οἱ σχέσεις τῶν ὁμάδων μὲ τοὺς φουτουριστὲς ποιητές.

2) «Φορμαλιστικὴ σχολὴ ποίησης», «φορμαλισμός» εἶναι οἱ χειρότεροι ὅροι μὲ τοὺς ὁποίους θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστεῖ αὐτὸ τὸ ρεῦμα, οἱ ὅροι ποὺ ἐπέμεναν καὶ ἐπιμένουν νὰ τοῦ ἀποδίδουν ἀκόμη ἀπὸ εὐκολία ἢ συνήθεια ἢ μὲ τὴν ἀντίθετη πρόθεση τῆς αἰσθητικῆς ὑπερτίμησης. Στὴ συνέχεια αὐτοῦ τοῦ κειμένου θὰ δοῦμε τὶς ἐπιφυλάξεις ποὺ πρέπει νὰ ἐκφραστοῦν καὶ ποὺ οἱ ἴδιοι οἱ ἐρευνητὲς τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. διατύπωναν σὲ ἀντίθεση μὲ μιὰ τέτοια ὀνομασία.

3) Ἐπηρεασμένη στὴν ἀρχὴ ἀπὸ τὸν BAUDOIN DE COURTENAN καὶ τὴ γλωσσολογία τοῦ SAUSSURE, ἐξελισσόμενη συνεχῶς στὴ διάρκεια τῶν δεκαπέντε χρόνων ὅπου μέσα στὴν Ἐπαναστατικὴ Ρωσία συνέχιζε τὶς ἐργασίες της ἡ Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. ἐξαφανίστηκε πραχτικὰ σὰν ὁμάδα γύρω στὰ 1930, γιὰ λόγους πολιτικοὺς ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικοὺς θεωρητικοὺς (ὁ γλωσσολογικὸς κύκλος τῆς Μόσχας ἐπίσης διαλύθηκε τὸ καλοκαῖρι τοῦ 1924).

4) Ἐνῶ ἐπηρρέασαν σημαντικώτατα τὴ μοντέρνα στρουκτουραλιστικὴ γλωσσολογία, διὰ μέσου τοῦ Γλωσσολογικοῦ κύκλου τῆς Πράγας (ἱδρύθηκε τὸ 1926), μέρος τοῦ ὁποίου ἀποτέλεσαν ὁρισμένα μέλη τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. στὸ ἴδιο διάστημα ἢ διαδοχικὰ (Γιάκομπσον, Τοματσέφσκι, Μπογκατύρεφ) τὰ κείμενα τῆς «φορμαλιστικῆς» Σχολῆς πραχτικὰ ἔμειναν ἄγνωστα στὴν Εὐρώπη μέχρι τὸ 1958, ἡμερομηνία δημοσίευσης τοῦ κειμένου: «Ἡ μορφολογία τοῦ Ρώσικου διηγήματος» τοῦ Β. Πρόπ. (Τὸ 1955 παρουσιάστηκε παρ' ὅλα αὐτὰ ἕνα δοκίμιο τοῦ V. EHRICH, «Ὁ Ρώσσικος φορμαλισμός»). Σήμερα, αὐτὰ τὰ κείμενα εἶναι μεταφρασμένα σὲ πολλὲς γλῶσσες. Στὴ Γαλλία κυρίως θὰ ἐπισημαίναμε τὴ συλλογὴ «Θεωρία τῆς Φιλολογίας» ('Εκδόσεις SEUIL, Συλλογὴ TEL QUEL 1965), ποὺ συγκεντρώνει τοὺς σημαντικώτερους.

5) Δέν άνήκει σὲ μᾶς νὰ δείξουμε τὴ σημαντικὴ ἀξία αὐτῶν τῶν ἐργασιῶν στὰ πεδία τῆς φιλολογίας καὶ τῆς γλωσσολογίας, τῶν στρουκτουραλιστικῶν ἐρευνῶν καὶ τῶν «ἀνθρωπιστικῶν ἐπιστημῶν» οὔτε νὰ ἐκθέσουμε τὴν κίνηση μὲ τὴν ὁποία μιὰ μοντέρνα «σημειωτική», ὁλοκληρώνοντας τὶς θεωρητικές τους κατακτήσεις τείνει νὰ τοὺς ξεπεράσει καὶ νὰ ἀποδιαρθρώσει τὶς φιλοσοφικὲς παραδοχὲς μέσα στὴ κίνηση γιὰ τὴν ἐπεξεργασία μιᾶς θεωρίας παραγωγῆς τῶν κειμένων σὰν σημασιοδοτικῆς πραχτικῆς. Θὰ ἀρκεστοῦμε καὶ ἐδῶ νὰ παραπέμψουμε στὶς ἐργασίες γύρω ἀπὸ τὸν Ζὰκ Ντεριντὰ καὶ τὴ Τζούλια Κρίστεβα. Μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ φωτίσουμε τὴ συνέχεια αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου, σχεδιάζουμε ἕνα πολὺ γενικὸ διάγραμμα τῶν ἀρχικῶν θέσεων, τῶν θεωρητικῶν βάσεων καὶ τῆς ἐξέλιξης τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. μεταξὺ 1915 καὶ 1928 ἀναφερόμενο γι' αὐτὸ κυρίως στὸ κείμενο τοῦ Μπόρις Ἀϊσενμπάουμ «Ἡ θεωρία τῆς τυπικῆς μεθόδου» ποὺ σύνταξε τὸ 1925 ἕναν ἀπολογισμὸ τῶν ἐργασιῶν ποὺ εἶχαν πραγματοποιηθεῖ.

6) Πρὶν ἀπ' ὅλα οἱ φορμαλιστὲς ἐπιμένουν στὴ βασικὴ γι' αὐτοὺς ἀναγκαιότητα νὰ θεωροῦν τὸ ἔργο καθεαυτό, τὸ φιλολογικὸ κείμενο, σὰν δομημένο σημαῖνον σύστημα. Σὲ ἀνοιχτὴ διαμάχη μὲ τὴν ἀκαδημαϊκὴ ἐπιστήμη «ποὺ ἀγνοοῦσε τελείως τὰ θεωρητικὰ προβλήματα καὶ ποὺ χρησιμοποιοῦσε μὲ νωθρότητα τὰ γερασμένα ἀξιώματα δανεισμένα ἀπὸ τὴν αἰσθητική, τὴ ψυχολογία καὶ τὴν ἱστορία» καὶ μὲ τοὺς θεωρητικοὺς τοῦ συμβολισμοῦ, «γιὰ νὰ τοὺς πάρουμε ἀπὸ τὰ χέρια τὴν ποίηση, νὰ τὴν ἐλευθερώσουμε ἀπὸ τὶς θεωρίες τους γιὰ τὸν αἰσθητικὸ καὶ φιλοσοφικὸ ὑποκειμενισμὸ καὶ ἔτσι νὰ τὴν ξανατοποθετήσουμε στὸ δρόμο τῆς ἐπιστημονικῆς μελέτης τῶν γεγονότων» οἱ φορμαλιστὲς λένε ὅτι «τὸ ἀντικείμενο τῆς ἐπιστήμης τῆς φιλολογίας πρέπει νὰ εἶναι ἡ μελέτη τῶν εἰδικῶν λεπτομερειῶν τῶν φιλολογικῶν ἀντικειμένων ποὺ τὰ διαχωρίζουν ἀπὸ κάθε ἄλλο ὑλικό». Ὁ Γιάκομπσον διατυπώνει ὁριστικὰ αὐτὴ τὴ πρόθεση: «Τὸ ἀντικείμενο τῆς φιλολογικῆς ἐπιστήμης δὲν εἶναι ἡ λογοτενία ἀλλὰ ἡ «λογοτεχνικότητα» (LITERATURNOST) δηλαδὴ ἐκεῖνο ποὺ κάνει ἕνα ὁποιοδήποτε ἔργο, ἔργο λογοτεχνικό». Ἀπορρίπτοντας τοὺς παραδοσιακοὺς ἑρμηνευτὲς ποὺ προσανατόλιζαν τὶς ἔρευνές τους στὴν ἱστορία τῆς κουλτούρας καὶ τῆς κοινωνικῆς, οἱ φορμαλιστὲς τοποθετοῦν τὸ ἔργο σὰν σύστημα στὸ κέντρο τῶν ἐργασιῶν τους, ἔξω ἀπὸ τὴ βιογραφία τοῦ συγγραφέα. «Ἡ ἐπανάσταση ποὺ ὑποκινοῦσαν οἱ Φουτουριστὲς (Κλέμπνικωφ, Κρουτσένικ, Μαγιακόφσκι) ἐνάντια στὸ ποιητικὸ σύστημα τοῦ συμβολισμοῦ ὑπῆρξε μιὰ ὑποστήριξη γιὰ τοὺς φορμαλιστὲς γιατὶ ἔδινε πιὸ ἐπίκαιρο χαρακτῆρα στὸν ἀγῶνα τους.»

Σ' αὐτὸ τὸ στάδιο, οὐσιαστικὰ πολεμικῆς, χωρὶς νὰ ἐκτιμοῦν πάντοτε μὲ σαφήνεια σὲ τί οἱ δικές τους θέσεις, ὅπως ἐξ ἄλλου καὶ ἐκεῖνη τῶν ποιητῶν ποὺ διεκδικοῦσαν ἤταν καθορισμένη καὶ δεμένη μὲ τὶς βαθειὲς κοινωνικὲς μεταβολὲς ποὺ γίνονταν ἢ προετοιμαζόνταν, οἱ φορμαλιστὲς πολλαπλασιάζουν τὶς παράφορες διακηρύξεις, τὰ ἀλαζονικὰ συνθήματα, τὰ αὐθάδη σλόγκαν καὶ ἰδίως τὶς ἀπολιτικὲς δηλώσεις λίγο ἀνεύθυνες ὅπως ἡ περίφημη διατύπωση: «Στὴ τέχνη, πάντα ἐλεύθερη σὲ σχέση μὲ τὴ ζωή, τὸ χρῶμα τῆς σημαίας ποὺ στεφανώνει τὸ φρούριο δὲν μπορεῖ μὲ κανένα τρόπο νὰ ἀντανακλᾶται» (αὐτὴ ἡ παράξενα θεολογικὴ θεώρηση γιὰ τὴ τέχνη, ἀπὸ τὸ μέρος ἐρευνητῶν ποὺ πάσχιζαν γιὰ ἐπιστημονικότητα καὶ ἀκρίβεια, δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ζυγίσει βαρειά, ὅταν βέβαια αὐτὴ ἡ θεώρηση εἶναι σὲ ρήξη μὲ μιὰ προηγούμενη σκέψη γιὰ τὴ μηχανιστικὴ καὶ ἐκφραστικὴ τέχνη, πάνω στὴ πολιτικὴ σκηνὴ καὶ νὰ τοὺς στοιχίσει τὴ δυσπιστία τῶν ἐπαναστατῶν ἡγετῶν.

Παρ' ὅλ' αὐτά, στὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς περιόδου ἔγινε μιὰ πραγματικὴ δουλειὰ ποὺ μαρτυροῦν οἱ πολυπληθεῖς δημοσιεύσεις. Στὴν εἰσαγωγὴ στὴ «θεωρία τῆς λογοτεχνίας» ὁ Γιάκομπσον ἐπιχειρεῖ μιὰ διαφωτιστικὴ τοποθέτηση: «Ὅμως δυστυχῶς, κάνοντας τὸν ἀπολογισμὸ τῆς φορμαλιστικῆς σχολῆς, εἴμαστε ἐπιρρεπεῖς στὸ νὰ συγχέουμε τὰ ἁπλοϊκὰ καὶ ὀπαιτητικὰ σλόγκαν τῶν διακηρυχτῶν της μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν ἀνανεωτικὴ μεθοδολογία τῶν ἐργα-

ζομένων ἐπιστημονικὰ γι' αὐτήν». Καὶ πιὸ κάτω: «Ἐπίσης θὰ εἴχαμε ἄδικο νὰ ταυτίσουμε τὴν ἀνακάλυψη καὶ μάλιστα τὴν οὐσία τῆς «φορμαλιστικῆς» σκέψης, μὲ τὶς ἄτεχνες καὶ ἀνούσιες θέσεις πάνω στὸ ἐπαγγελματικὸ μυστικὸ τῆς τέχνης ποὺ σημαίνει νὰ βλέπουμε τὰ πράγματα καθιστῶντας τα ἐκπληκτικὰ (OSTRANENIE) ἐνῶ στὴ πραγματικότητα πρόκειται γιὰ μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ τῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸ σημαῖνον καὶ στὸ σημαινόμενο, ὅπως καὶ ἀνάμεσα στὸ σημεῖο καὶ στὴν ἀντίληψη μέσα στὴ ποιητικὴ γλῶσσα».

Στὸ φῶς αὐτῶν τῶν διευκρινίσεων (ἀλλὰ καὶ μιὰ λίγο προσεκτικὴ μελέτη τῶν ἴδιων τῶν κειμένων μπορεῖ εὔκολα νὰ τὸ ἀποκαλύψει) ὁ ὅρος «φόρμα» καὶ ἀκόμη περισσότερο ὁ ὅρος «φορμαλισμός» ἀποδεικνύεται ἀκατάλληλος νὰ ἐκφράσει τὰ σημαντικώτερα σημεῖα ἀπὸ τὶς τρέχουσες ἐργασίες. Ὅπως τὸ ἐπισημαίνει ὁ Τοντόρωφ: «Ἡ μορφὴ γι' αὐτοὺς καλύπτει ὅλες τὶς ὄψεις, ὅλα τὰ μέρη τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ὑπάρχει μόνον σὰν σχέση τῶν στοιχείων μεταξύ τους, τῶν στοιχείων μὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο, τοῦ ἔργου μὲ τὴν ἐθνικὴ φιλοδοξία κλπ., μὲ λίγα λόγια εἶναι ἕνα σύνολο λειτουργιῶν». Ἐπίσης ὅπως τὸ διευκρινίζει ὁ Ἀϊσενμπάουμ: «Ἡ ἔννοια τῆς μορφῆς συγχέεται λίγο-λίγο μὲ τὴν ἔννοια τοῦ λογοτεχνικοῦ γεγονότος» (ἔτσι ἡ παραδοσιακὴ εἰκόνα τοῦ «θέματος» σὰν συνδυασμοῦ μιᾶς σειρᾶς αἰτίων δὲν ἰσχύει πλέον, τὸ θέμα περνᾶ ἀπὸ τὴ τάξη τῶν θεματικῶν στοιχείων σὲ ἐκείνη τῶν στοιχείων ἐπεξεργασίας, ὁ μῦθος σὰν ἁπλὸ ὑλικὸ θὰ διαχωριστεῖ ἀπὸ τὸ θέμα ποὺ εἶναι ἡ δόμηση αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ κλπ.)

Βασικὰ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Τυνιάνωφ ποὺ ἤρθε πολὺ ἀργότερα στὴν Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. θὰ ἀρχίσει μιὰ στροφὴ στὴν ἐξέλιξη τῶν ἐργασιῶν τόσο σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν ἐπιστημονικότητα τῶν τρεχουσῶν ἐρευνῶν ὅσο καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ STATUS τῆς φιλολογίας (καὶ γενικώτερα κάθε καλλιτεχνικὴ πραχτική) μέσα στὸ σύνθετο κοινωνικὸ σύνολο. Ἡ κύρια ἔννοια τῆς λειτουργίας εἶναι ἐπεξεργασμένη, (Τὸ ἔργο ἀντιπροσωπεύει ἕνα σύστημα συσχετισμένων παραγόντων. Ἡ ἀμοιβαία σχέση τοῦ κάθε παράγοντα μὲ τοὺς ἄλλους εἶναι ἡ λειτουργία του σὲ σχέση μὲ τὸ σύστημα»), ἐπιτρέποντας διαλεχτικὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς πολὺ στενῆς ἔννοιας τῆς φόρμας («Ἡ ἔννοια τοῦ ὑλικοῦ δὲν ξεπερνᾶ τὰ ὅρια τῆς φόρμας, τὸ ὑλικὸ ἐπίσης εἶναι τυπικό· καὶ εἶναι λάθος τὸ νὰ τὸ συγχέουμε μὲ στοιχεῖα ἐξωτερικὰ πρὸς τὴ δόμηση»), ἡ ἔμφαση δίνεται στὸν δυναμισμὸ τοῦ ἔργου («Ἡ ἑνότητα δὲν εἶναι πιὰ μιὰ συμμετρικὴ καὶ κλειστὴ ὀντότητα ἀλλὰ μιὰ δυναμικὴ ὁλότητα ποὺ ἔχει τὴ δική της ἀνέλιξη, τὰ στοιχεῖα της δὲν εἶναι δεμένα μὲ ἕνα σημεῖο ἰσότητας ἢ πρόσθεσης ἀλλὰ μὲ ἕνα δυναμικὸ σημεῖο ἀμοιβαίας σχέσης καὶ ὁλοκλήρωσης. Ἡ φόρμα τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου πρέπει νὰ γίνεται αἰσθητὴ σὰν φόρμα δυναμική»).

Μιὰ πάρα πολὺ σαφὴ τοποθέτηση ἔκαναν στὰ 1928 οἱ Γιάκομπσον καὶ Τυνιάνωφ στὸ «Τὰ προβλήματα τῶν φιλολογικῶν καὶ γλωσσολογικῶν μελετῶν»: «Τὰ ἄμεσα προβλήματα τῆς φιλολογικῆς καὶ γλωσσολογικῆς ἐπιστήμης στὴ Ρωσία διεκδικοῦν τὴ τοποθέτησή τους σὲ μιὰ θεωρητικὴ σταθερὴ βάση· ἀπαιτοῦν νὰ ἐγκαταλείψουμε ὁριστικὰ τὶς μηχανιστικὲς καταρτίσεις ὅλο καὶ περισσότερο συχνὲς ποὺ συγκεντρώνουν τὰ δοδεμένα τῆς καινούργιας μεθοδολογίας καὶ ἐκεῖνες τὶς τάσεις τῆς στείρας παληᾶς μεθόδου ποὺ εἰσάγουν ὑποκριτικὰ τὴν ἁπλοϊκὴ ψυχολογία καὶ ἄλλες τετριμμένες ἰδέες κάτω ἀπὸ τὴ κάλυψη μιᾶς καινούργιας ὁρολογίας». Καὶ πιὸ κάτω: «Οἱ ὑπάρχοντες νόμοι στὴ φιλολογικὴ (ἢ γλωσσολογική) ἐξέλιξη δὲν μᾶς δίνουν παρὰ μιὰ ἀκαθόριστη ἐξίσωση ποὺ ἐπιδέχεται πολλὲς λύσεις, σὲ περιορισμένο ἀριθμὸ βέβαια, ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαστικὰ μιὰ μοναδικὴ λύση. Δὲν μποροῦμε νὰ ἐπιλύσουμε τὸ συγκεκριμένο πρόβλημα τῆς ἐπιλογῆς μιᾶς κατεύθυνσης ἢ τὸ λιγώτερο μιᾶς κυρίαρχης, χωρὶς νὰ ἀναλύσουμε τὴν ἀμοιβαία σχέση τῆς φιλολογικῆς σειρᾶς μὲ τὶς ἄλλες κοινωνικὲς σειρές. Αὐτὴ ἡ ἀμοιβαία σχέση (τὸ σύστημα τῶν συστημάτων) ἔχει τοὺς δικούς της νόμους δομῆς ποὺ πρέπει νὰ μελετήσουμε. Νὰ ἐξετάζουμε τὴν ἀμοιβαία σχέση τῶν συστημάτων χωρὶς νὰ λαβαίνουμε ὑπ' ὄψη τοὺς ὑπάρχοντες νόμους σὲ κάθε σύστημα εἶναι μιὰ ὀλέθρια μέθοδος συλλογισμοῦ ἀπὸ μεθοδολογικὴ ἄποψη». Σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ τὶς πρῶτες θέσεις

τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. αὐτὲς οἱ δηλώσεις δείχνουν τὴν ἐξέλιξη μιᾶς ἔρευνας στὸ δρόμο τῆς θεώρησης τῆς φιλολογικῆς πραχτικῆς σὰν διαρθρωμένης μέσα στὸ κοινωνικὸ σύνολο μὲ ἄλλες πραχτικὲς σὲ δυναμικὴ καὶ πολλαπλῆ ἀλληλεπίδραση μὲ αὐτὴν μεταμορφώνοντας καὶ μεταμορφωνόμενη καὶ ἀπορρίπτουν τὴν προηγούμενη θεώρηση γιὰ τὴν τέχνη ὅτι εἶναι δηλαδὴ ὁ προφυλαγμένος περίβολος μέσα στὸ καταφύγιο τῆς ἱστορίας. Ἡ ἔνδειξη τῆς ἐξέλιξης μιᾶς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς σὰν ἐξίσωσης μὲ πολλὲς δυνατὲς λύσεις, σύμφωνα μὲ τὸν ὁρισμὸ τῶν συγγενῶν κοινωνικῶν σειρῶν θὰ μποροῦσε νὰ ἐπιτρέψει τὴ μελέτη π.χ. τῆς πρώϊμης παραγράφου τῶν Ἰταλῶν φουτουριστῶν γιὰ τὸ Φασισμὸ καὶ τὴν ἕνωση τῶν Ρώσων φουτουριστῶν μὲ τὴν σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση παρὰ τὶς ὁρισμένες, σύμφωνες πιθανόν, προγραμματικὲς θέσεις.

7) Γιὰ πολιτικοὺς λόγους ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἐσωτερικὴ θεωρητικὴ κρίση ἡ ὁμάδα ἐπίσημα σταμάτησε νὰ ὑπάρχει στὰ 1930. Γιὰ ν' ἀποφύγουμε τὶς γενικεύσεις καὶ τὶς ἁπλοϊκὲς ἑνωτικὲς ἀπόπειρες (μαρτυρίες τῶν πρωτοπορειῶν ποὺ ἦταν ἀντίθετες πρὸς τὸ σκοταδισμὸ τῶν πολιτικῶν ἡγετῶν) πρέπει νὰ ἐπανέλθουμε τόσο γιὰ τὴ περίπτωση τῶν φορμαλιστῶν ὅσο καὶ γιὰ τὰ ἄλλα «καλλιτεχνικὰ ρεύματα» τῆς Ἐπαναστατικῆς Ρωσίας στὴ θέση τῶν ἡγετῶν τοῦ κόμματος γιὰ τοὺς διανοούμενους καὶ ἰδιαίτερα στὴ θέση τοῦ Λένιν. Αὐτὴ εἶναι ὅπως λέει ὁ CLAUDE PREVOST στὸ «ὁ Λένιν καὶ ἡ ἔννοια τῆς κουλτούρας» (μέσα στὴν «HUMANITE»), ἀπαλλαγμένη ταυτόχρονα ἀπὸ «σεχταρισμὸ καὶ φιλοφροσύνη». Στὰ 1918 ὁ Λένιν δηλώνει: «Δὲν μποροῦμε» νὰ χτίσουμε τὸ Σοσιαλισμὸ παρὰ μὲ τὰ πνευματικὰ στοιχεῖα τοῦ Καπιταλισμοῦ καὶ οἱ διανοούμενοι εἶναι ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα». Καὶ ὁ CLAUDE PREVOST συμπληρώνει: «Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ θεώρηση ἑνὸς ἄλλου γεγονότος: ἡ ἰδεολογία ποὺ κυκλοφοροῦν αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι «κληρονομημένοι ἀπὸ τὸ τσαρικὸ καθεστώς: Ὁ Λένιν τοὺς ἀπευθύνει λόγους ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ καλωσύνη: Δὲν ἀμφιβάλλαμε ποτὲ γιὰ τὴν ἔλλειψη σταθερότητος ποὺ ἔχετε».

Σὰν στρῶμα οἱ Ρῶσοι διανοούμενοι, σύμφωνα μὲ τὸν Λένιν εἶναι θύματα μιᾶς βασικῆς ἀντίθεσης:

α) Ποτισμένοι ὁλοκληρωτικὰ («μέχρι τὸ μεδοῦλι ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία («μιὰ ἀστικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου»): «οἱ καλλιεργημένοι ἄνθρωποι ὑποκύπτουν στὴν ἐπιρροὴ καὶ στὴ πολιτικὴ τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας γιατὶ ἔχουν δεχθεῖ ὅλη τὴ κουλτούρα τους ἀπὸ τὸ ἀστικὸ περιβάλλον καὶ διὰ μέσου αὐτοῦ τοῦ ἀστικοῦ περιβάλλοντος»...

β) Ἀλλὰ αὐτὰ τὰ θύματα (καὶ φορεῖς) τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας καὶ πολιτισμοῦ δὲν εἶναι ἀνάξιοι, γιατὶ «αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ἔχουν τὴ συνήθεια νὰ ἐπιδίδονται σὲ μιὰ πνευματικὴ ἐργασία· ἔκαμαν τὴ κουλτούρα νὰ προοδεύσει μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀστικοῦ καθεστῶτος»...

Οὔτε διφορούμενη, οὔτε σεχταριστικὴ οὔτε σκοταδιστική, οὔτε δογματικὴ ἡ στάση τοῦ Λένιν θὰ εἶναι σύμφωνη μ' αὐτὲς τὶς θέσεις. Δύσπιστος πρὸς τοὺς μορμαλιστὲς καὶ φουτουριστές, σκεπτικὸς ἀπέναντι στὴν ὑπερβολὴ καὶ στὴν ὁρμή τους, τὴν ἀνεξαρτησία τους ἀπὸ τὸ κόμμα, ἀλλὰ ἔχοντας συνείδηση τῆς ἕνωσής τους μὲ τὴν ἐπανάσταση καὶ τῆς σπουδαιότητας τῶν ἐργασιῶν τους πολλαπλασιάζει τὶς ἐπιφυλάξεις καὶ τὶς μομφὲς χωρὶς νὰ ἀντιτίθεται στὴ συνέχιση αὐτῶν τῶν ἐργασιῶν. Ἀντίθετα θὰ εἶναι πολὺ πιὸ αὐστηρὸς γιὰ τὶς πρόχειρες καὶ ἐπικίνδυνες θέσεις τῆς Πρόλετκούλτ.

Ἡ ἴδια σύγχυση καὶ ἡ ἴδια ἀναστάτωση ποὺ γιὰ τὶς θέσεις τῶν ἐπαναστατῶν ἡγετῶν ἀπέναντι στὶς καλλιτεχνικὲς «πρωτοπορείες» πρέπει νὰ ἀποφευχθεῖ ἐφ' ὅσον πρόκειται γιὰ τὰ ἴδια αὐτὰ διαφορετικὰ ρεύματα τῶν ὁποίων οἱ θέσεις σὲ πολλὰ σημεῖα ἀποκλίνουν. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κοντὰ στοὺς φουτουριστὲς οἱ φορμαλιστὲς τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. μετὰ τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 17 μέσα στὸν ἐνθουσιασμὸ καὶ τὴ σύγχιση θὰ ἑνωθοῦν μὲ τοὺς Κόμφουτς ποὺ δημιουργήθηκαν ἀπὸ τοὺς φουτουριστές. Ἀλλὰ οἱ θεωρητικές τους θέσεις δὲν εἶναι πάντοτε σύμφωνες. Ἐὰν δηλώνουν ὅτι ἀναντίρρητα θέλουν νὰ διακόψουν μὲ τοὺς προηγούμενους (ἀκαδημαϊκοὺς καὶ συμβολιστές) εἶναι μόνο μ ε θ ο δ ο λ ο γ ι κ ά, δὲν εἶναι σύμφωνοι νὰ ἀγνοοῦν καὶ ἀκόμη λιγώτερο νὰ καταστρέ-

ψουν τὰ ἔργα τοῦ παρελθόντος. Γράφουν πάνω στοὺς σύγχρονούς τους, τοὺς φίλους τους φουτουριστὲς (Μαγιακόφσκι καὶ Κλέμπνικωφ), ἀλλὰ μελετοῦν (καὶ φθάνουν ἴσως μ' αὐτοὺς στὰ καλύτερά τους ἀποτελέσματα) τοὺς Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόϊ κλπ., πιὸ συνεπεῖς, μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἀπὸ τοὺς φουτουριστὲς ποιητὲς (τοὐλάχιστον στὶς ἀρχές) ποὺ τραγουδοῦσαν καὶ διακήρυσαν τὴ καταστροφὴ τοῦ παρελθόντος (καὶ ἔτσι ἦταν πιὸ κοντὰ μὲ τὶς «ριζοσπαστικὲς» λανθασμένες θέσεις τῶν θεωρητικῶν τῆς Πρόλετκουλτ). Ἔτσι λοιπὸν γίνεται κατανοητὸ ὅτι σὲ μιὰ περίοδο ἱστορικῶν καὶ κοινωνικῶν ἀλλαγῶν αὐτὴ ἡ ἀλληλοδιείσδυση τῶν τάσεων καὶ τῶν σχολῶν, αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα τῶν συναφειῶν ἐξερέθισαν τοὺς πολιτικοὺς ἡγέτες καὶ τοὺς ὁδήγησαν νὰ πάρουν τὰ μέτρα τους γιὰ τὰ κινήματα τῶν ὁποίων τὴ σπουδαιότητα ἦταν πολὺ ἱκανοὶ νὰ κρίνουν, ἀλλὰ τῶν ὁποίων ἡ ὁρμὴ καὶ διάθεση γιὰ ταραχὲς μποροῦσε νὰ τοὺς ἀνησυχήσει στὸ ὄνομα (λίγο ἀμφισβητήσιμο) τῶν ἀναρχικῶν ἀστικῶν καταλοίπων. Οἱ Λένιν, Λουνατσάρσκυ (παρ' ὅλ' αὐτὰ «ὑποστηρικτής» τῶν τεχνῶν καὶ τῶν πρωτοπορειῶν) ὁδηγήθηκαν περισσότερες ἀπὸ μιὰ φορὲς σὲ αὐστηρὲς μομφές, ἀλλὰ εἶναι ὁ Τρότσκι ἐκεῖνος ποὺ στὸ «Λογοτεχνία καὶ Ἐπανάσταση» (1924) ριζοσπαστικοποίησε αὐτὴ τὴ τάση μιλῶντας γιὰ τὴ φορμαλιστικὴ σχολή, σὰν «τὴ μόνη σχολὴ ποὺ θὰ ἦταν ἀντίθετη στὸ μαρξισμὸ μέσα στὴ Σοβιετικὴ Ρωσία», σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς φουτουριστὲς ποὺ ἤξεραν νὰ «συνθηκολογήσουν» μπροστά τους. Ἐπιμένοντας στὴν ἀναγκαιότητα νὰ μὴν ἀπομακρυνθοῦν, ἀναγνωρίζοντας τὴ χρησιμότητά τους, ἐπιμένει στὴν ἐπείγουσα ἀνάγκη νὰ «ἀποσαφηνιστοῦν» οἱ «ταξικές τους ρίζες», χωρὶς παρ' ὅλ' αὐτὰ νὰ ἐπιβάλλει οὔτε διατάγματα οὔτε συνθήματα. Τὸ ἴδιο τὸ κείμενο, ὄχι χωρὶς θεωρητικὰ σφάλματα (στὰ ὁποῖα μὲ μεγάλη ἱκανότητα σὲ πολλὰ σημεῖα θὰ ἀπαντήσει ὁ Ἀϊσενμπάουμ σὲ ἕνα δοκίμιο ποὺ ἐκδόθηκε στὴ Γερμανία μὲ τὸ τίτλο «IN ERWARTURG DER LITERATUR») ἀλλὰ ἀποκαλύπτοντας ἕνα ψηλὸ ἐπίπεδο πολυπλοκότητας καὶ ἔντασης ἐπομένως εὐαίσθητο στὴ γενικὴ ἱστορικὴ σκηνή, δίνοντας τὴν ὑποψία ὅτι εἶναι προϊὸν μιᾶς ὀκνηρῆς ἐργασίας καὶ ἀποσαφήνισης.

Θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸν «μετα - φορμαλισμό» γιὰ νὰ φανεῖ ἐπὶ τέλους σὲ ὅλη του τὴν ἔκταση, τὸ σχέδιο μιᾶς πλατειᾶς ἐπιστήμης ἰδεολογιῶν μέσα στὴν ὁποία ἡ φιλολογικὴ ἐπιστήμη θὰ πάρει θέση, ἡ θεωρία αὐτὴ τὴ φορὰ ἀναφέρεται κατηγορηματικά: «Ἡ θεωρία τῆς φιλολογίας εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς κλάδους τῆς πλατειᾶς ἐπιστήμης τῶν ἰδεολογιῶν ποὺ περιλαμβάνει ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ἰδεολογικῆς δραστηριότητας τοῦ ἀνθρώπου... Γιὰ τὴ μαρξιστικὴ ἐπιστήμη τῶν ἰδεολογιῶν: τοποθετεῖ δύο κύκλους θεμελιακῶν προβλημάτων: 1) τὸ πρόβλημα τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν μορφῶν τοῦ ἰδεολογικοῦ ὑλικοῦ ποὺ ὀργανώνεται σὰν ὑλικὸ σημαῖνον. 2) Τὸ πρόβλημα τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν μορφῶν τῆς κοινωνικῆς ἐπικοινωνίας ποὺ πραγματοποιεῖ αὐτὴ ἡ σήμανση. (Π. Ν. Μεντβεντεφ, «Φορμαλνιτζ μέτοντ ν λιτερατουροβεντενϊι/Λένινγκραντ 1928) Παράθεση ἀπὸ τὴ Τζούλια Κρίστεβα στὴ «Σεμιοτικα» Ι 1969».

8) Τὰ δύο κείμενα «Θεμέλια τοῦ κινηματογράφου» (Γιοῦρι Τυνιάνωφ) καὶ «Προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς» (Μπόρις Ἀϊσεμπάουμ) εἶναι ἀποσπάσματα τῆς συλλογῆς «ΠΟΕΤΙΚΑ - ΚΙΝΟ» (Μόσχα, Λένιγκραντ, 1927. Πρόλογοι τοῦ Κ. Σοῦθο) ὅπου παρουσιάζονται μὲ ἕνα ἄρθρο τοῦ Βικτὸρ Σκλόφσκι («Ποίηση καὶ πρόζα στὸν κινηματογράφο») καὶ ἕνα τοῦ Ἄντριαν Πιοτρόφσκι («Ὁ ρόλος τοῦ ὀπερατὲρ στὴν πραγματοποίηση τοῦ φίλμ»). Τὸ ἐνδιαφέρον τῶν «φορμαλιστῶν» συγγραφέων γιὰ τὸ κινηματογράφο, ὄχι μεγαλύτερο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ἐκδηλώνουν οἱ φουτουριστὲς ποιητὲς, δὲν εἶναι περαστικὸ οὔτε τυχαῖο. Ἐκτὸς ἀπὸ πολυπληθῆ ἄρθρα ὁ Βικτὸρ Σκλόφσκι μὲ τοὺς Πιὸτρ Μπογκατύρεφ καὶ Κονσταντὶν Τερέσκοβιτς, δημοσιεύει τὸ 1923 στὸ Βερολῖνο ἕνα βιβλίο γιὰ τὸν Τσάπλιν καὶ μόνος του μιὰ συλλογὴ δοκιμίων, «Ἡ λογοτεχνία καὶ ὁ κινηματογράφος». Στὰ 1926 βγαίνει «Ἡ λογοτεχνία καὶ τὸ φίλμ» τοῦ Μπόρις Ἀϊσενμπάουμ. Πολὺ ταχτικὰ ὁ Τυνιάνωφ γράφει μιὰ κινηματογραφικὴ ρούμπρικα στὰ «Σοβιέτσκι ἐκράν» καὶ «Ζὶρν Ἰσκοῦστβο» (μὲ τὸ ψευδώνυμο

J. VAN WESEN). Τέλος τὰ σενάρια τῶν Τυνιάνωφ, Σκλόφσκι, Μπρίκ πολλαπλασιάζονται μεταξὺ 1920 καὶ 1940(1).

Οἱ πρῶτοι μὴ σοβιετικοὶ θεωρητικοὶ τοῦ κινηματογράφου ἔχουν μεταφραστεῖ στὰ Ρωσικά: Ἡ «Φωτογένεια» τοῦ DELLUC βγῆκε στὰ 1924 στὴ Μόσχα, «Ὁ ὁρατὸς ἄνθρωπος» τοῦ BALAZS ἐπίσης στὴ Μόσχα στὰ 1925, ἡ «Γέννηση τοῦ Κινηματογράφου» τοῦ MOUSSINAC στὸ Λένιγκραντ στὰ 1926. (Οἱ ἀναφορὲς σ' αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς μέσα στὰ δύο κείμενα).

Αὐτὴ ἡ σπουδαιότητα ποὺ δίνεται στὸν κινηματογράφο παίρνει θέση στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς κινήματος ἱστορικῆς ἀλλαγῆς ποὺ προσδιορίστηκε ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς πολιτικοὺς ἡγέτες σὰν ἕνα σημαντικὸ μέσον συμμετοχῆς στὴν ἐπαναστατικὴ πράξη. Ρόλος ποὺ συμφέρει νὰ μὴν τὸν κάνουμε φετὶχ οὔτε νὰ τὸν ἀπομονώσουμε ἀπὸ τὸν περίγυρό του. Ἡ φράση τοῦ Λένιν στὸν Λουνατσάρκι π.χ. πάνω στὸν κινηματογράφο («γιὰ μᾶς εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀπ' ὅλες τὶς τέχνες») θὰ φαίνονταν ἰδιαίτερα διεστραμμένη ἂν τὴν ἀπομακρύνουμε ἀπὸ τὸν τομέα ὅπου, σὲ κείνη τὴν ἐποχὴ καὶ πολὺ συγκεκριμένα, ὁ Λένιν ἐννοοῦσε νὰ δώσει στὸν κινηματογράφο ἕνα ρόλο καὶ μιὰ θέση.

Ἀναφερόμενοι στὸ ἄρθρο τοῦ Καραγκάνωφ στὸ «Ὁ Λένιν καὶ ἡ ζωντανὴ τέχνη» (EDITEURS FRANCAIS REUNIS, 1970) μποροῦμε νὰ σκιαγραφήσουμε μιὰ περίληψη τῶν ἐπεμβάσεων τοῦ Λένιν πάνω σ' αὐτά. Ὁ Καραγκάνωφ παραθέτει στὴν ἀρχὴ μιὰ συζήτηση μεταξὺ Λένιν καὶ Μπογκντάνωφ, ἀπὸ τὸ 1907, συζήτηση μεταφερομένη ἀπὸ τὸν Μόντς-Μπροῦβιτς: «Ὁ Βλαντιμὶρ Ἴλιτς... ἄκουγε μὲ προσοχὴ τὴ συζήτηση συνδέθηκε γρήγορα μ' αὐτὴν καὶ βάλθηκε νὰ ἀναπτύσσει τὴν ἰδέα ὅτι ὁ κινηματογράφος ὅσο βρισκόνταν στὰ χέρια τῶν χυδαίων μικρεμπόρων ἔκανε περισσότερο κακὸ παρὰ καλό, διαφθείροντας συχνὰ τὶς μάζες μὲ τὸ ταπεινὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων του. Ὅταν ὅμως οἱ μάζες θὰ καταλάβουν τὸν κινηματογράφο καὶ ὅταν θὰ εἶναι στὰ χέρια τῶν ἀληθινῶν ἀγωνιστῶν ποὺ παλεύουν γιὰ τὴ σοσιαλιστικὴ κουλτούρα, τότε φυσικὰ θὰ ἐμφανιστεῖ σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ δυνατώτερα μέσα ἐκπαίδευσης τῶν μαζῶν».

Στὰ 1919 στὸ «Σχέδιο προγράμματος τοῦ P.C. (B)R», ὁ Λένιν ὁρίζει τὸν κινηματογράφο σὰν μέσο μόρφωσης καὶ διάπλασης τῶν ἐργατῶν καὶ ἀγροτῶν, τὸ ἴδιο ὅπως οἱ βιβλιοθῆκες, τὰ σχολεῖα γιὰ ἐνήλικες, τὰ λαϊκὰ Πανεπιστήμια, οἱ διαλέξεις (Λένιν, ἔργα «EDITIONS SOCIALES» τόμος 29 σελ. 108). Ἐπίσης στὰ 1919 (στὶς 27 Αὐγούστου) ὑπογράφει τὸ διάταγμα γιὰ τὴν ἐθνικοποίηση τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας. Ὁ Καραγκάνωφ παραθέτει ἕνα γράμμα πρὸς τὸ τμῆμα φωτοκινηματογραφίας τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Λαοῦ στὴ Δημόσια Παιδεία (Ἰούνης 1920), ὅπου ὁ Λένιν ζητάει νὰ φτιάξουν φιλμ ξεκινῶντας ἀπὸ τὶς φωτογραφίες καὶ τὰ ντοκουμέντα πάνω στὴ δικαστικὴ ἀπόφαση τῶν ὑπουργῶν τοῦ Κόλτσακ, καί, ἀφοῦ ὁ ἀρχηγὸς τοῦ τμήματος Λεστσένκο τὸν ἐνημερώνει γιὰ τὰ ὑπάρχοντα προβλήματα ἐξ αἰτίας τῆς ἔλλειψης φιλμ καὶ τῆς ἀνάγκης ἀγορᾶς τους ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ ἡ ἀπόφαση τοῦ Λένιν στὸ γραφεῖο τοῦ Ἐξωτερικοῦ Ἐμπορίου εἶναι: «Σύντροφε Κρασιν! Σᾶς ζητῶ νὰ κάνετε ὅ,τι μπορεῖτε γιὰ νὰ ἱκανοποιηθεῖ γρήγορα αὐτὴ ἡ ζήτηση». Σ' αὐτὴ τὴ ρητὴ διαταγὴ ὁ Λένιν συνάπτει τὸ γράμμα τοῦ Λεστσένκο καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἀπαίτηση νὰ ἐξηγηθεῖ στοὺς ὀργανισμοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἐξαρτᾶται ἡ εἰσαγωγὴ τῶν φιλμς ὅτι: «μὲ δοσμένα τὴν ἔλλειψη χαρτιοῦ, τὴν ἀνεπάρκεια ὁμιλητῶν καὶ ἀγκιτατόρων καὶ μὲ τὶς τεράστιες μάζες τοῦ ἀμόρφωτου λαοῦ, ὁ κινηματογράφος εἶναι τὸ πιὸ προσιτὸ μέσον καὶ τὸ πιὸ σίγουρο γιὰ ἀγκιτάτσια καὶ κομμουνιστικὴ μόρφωση».

Ἀγκιτάτσια, τέλος στὴν Ἐπανάσταση, προπαγάνδα, μόρφωση (Ὁ Λένιν θεωρεῖ στὸ «Φύλλα ἀπὸ σημειωματάριο» — Γεννάρης 1923 — ὅτι τὸ 1920 «μόνον 33% τῶν κατοίκων τῆς Εὐρωπαϊκῆς Ρωσίας γνωρίζουν ἀνάγνωση καὶ γραφή, 28,1 % στὸ Βόρειο Καύκασο, 21,8 % στὴ Δυτικὴ Σιβηρία...») εἶναι τὰ καθήκοντα ποὺ βάζει ὁ Λένιν πολὺ συγκεκριμένα γι' αὐτὴ τὴ στιγμὴ στὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο. (2). Ἐὰν αὐτὸς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ οἱ Βέρτωφ καὶ Ἀϊζενστάϊν θέλησαν νὰ κάνουν (σὲ ποιὸ μέτρο τὸ πέτυχαν

εἶναι ἕνα ἄλλο πρόβλημα πολὺ πολύπλοκο γιὰ νὰ λυθεῖ ἐδῶ, ἀλλὰ ἡ πολυπλοκότητά του φαίνεται ἀρκετὰ ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν κειμένων ποὺ ἀλληλοκατηγοροῦνται γιὰ μενσεβικισμό), μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἐντελῶς τὸ ἴδιο γιὰ τὸν Τυνιάνωφ καὶ τὸν Ἀϊσενμπάουμ, ποὺ πιὸ συνειδητὰ στὸ 1927 βεβαίωνε τὸ πέρασμά του ἀπὸ τὸ ἁπλὸ στάδιο τῆς τεχνικῆς σὲ ἐκεῖνο τῆς τέχνης ἀντὶ νὰ προωθεῖ τὴν ἀγωνιστική του τάση; θὰ ἦταν πολὺ ἁπλοϊκὸ νὰ ἀπαντήσουμε ἀρνητικὰ καὶ θὰ φθάναμε νὰ ἀποκρύψουμε τὰ τεράστια θεωρητικὰ προβλήματα ποὺ τοποθετοῦσαν οἱ Βερτὼφ καὶ Ἀϊζενστάϊν ἀκόμη καὶ ὅταν βεβαίωναν τὴν πολιτικὴ λειτουργία τῶν ἔργων τους, προβλήματα κοινὰ μὲ ἐκεῖνα τῶν φορμαλιστῶν συγγραφέων. Τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ διεκδικοῦσαν ἕνα καλλιτεχνικὸ STATUS γιὰ τὸν κινηματογράφο οἱ Ἀϊσενμπάουμ καὶ Τυνιάνωφ ἐπιμένουν στὸ μαζικὸ καὶ λαϊκὸ του χαρακτῆρα (αὐτὸ τὸ «παράνομο παιδὶ τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς παράγκας τοῦ πανηγυριοῦ» ὅπως τὸν ἀποκαλοῦσαν οἱ κύκλοι τῆς Ἁγίας Πετρούπολης).

Πρέπει, ἂν δὲν θέλουμε νὰ διακινδυνεύσουμε μιὰ σοβαρὴ παρανόηση πάνω στὸ τί ὑπῆρξε ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τῆς δεκαετίας τοῦ 20, νὰ κρατᾶμε σταθερὰ στὴ μνήμη μας ὅτι πρὶν ἀπ' αὐτὸν ὑπῆρχε ἤδη ἕνας ἄλλος ρώσικος κινηματογράφος, μιὰ τεράστια παραγωγὴ ἔργων ποὺ πραγματοποιήθηκαν ἐπὶ Τσάρου, μιὰ ἀγορὰ ὅπου ὅλες οἱ μεγάλες ξένες ἑταιρεῖες καὶ ἰδιαίτερα τὰ γαλλικὰ κεφάλαια εἶχαν κάνει ἐπενδύσεις (GAUMONT, PATHE). Κινηματογράφος ἀπάτης ποὺ ἔχαιρε μεγάλης λαϊκῆς ἐπιτυχίας (ὁ ἠθοποιὸς Μοζούκιν ἦταν ἕνα εἶδος «εἰδώλου»), ἀπαισιόδοξος καὶ νοσηρός, μυστικοπαθής, μέσο ἀποκτήνωσης στὰ χέρια τῶν ἀρχουσῶν τάξεων ποὺ τὸν χρησιμοποιοῦσαν περιφρονῶντας τον. Τὴν ὥρα τῆς ἱστορικῆς καὶ κοινωνικῆς ἀνατροπῆς ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση, ὁ κινηματογράφος βρίσκεται κατὰ κάποιο τρόπο στὴ θέση ἑνὸς μὴ κειμένου ποὺ θέλει νὰ φθάσει στὴ θέση ἑνὸς κειμένου. Ἀναφερόμαστε μ' αὐτὰ τὰ λόγια στὸ πολὺ σπουδαῖο κείμενο τῶν Μ. Λότμαν καὶ Α. Μ. Πιατιγκόρσκι μεταφρασμένο στὰ γαλλικὰ στὴ «SEMIOTICA» I, 1969, Z. Καθορίζοντας τὴν ἔννοια τοῦ κειμένου, οἱ συγγραφεῖς παίρνουν σὰν «σημεῖο ἐκκινήσεως τὴ στιγμὴ ὅπου τὸ ἁπλὸ γεγονὸς τῆς γλωσσολογικῆς ἔκφρασης παύει νὰ θεωρεῖται σὰν ἐπαρκὲς ὥστε ἕνα μήνυμα νὰ γίνεται κείμενο, κατὰ συνέπεια ὅλη ἡ μάζα τῶν γλωσσολογικῶν μηνυμάτων ποὺ κυκλοφοροῦν μέσα σ' ἕνα ἄθροισμα γίνεται ἀντιληπτὸ σὰν «μὴ κείμενο», καὶ εἶναι στὸ βάθος τους ὅπου ἀποσπᾶται μιὰ ὁμάδα κειμένων ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὶς ἐνδείξεις μιᾶς μεγάλης συμπληρωματικῆς ἔκφρασης σημαίνουσας μέσα στὸ σύστημα τῆς δοσμένης κουλτούρας». Ἀπὸ τότε, ἡ «ἀναζήτηση μορφῶν» (κινηματογραφικῶν καὶ ἄλλων) στὴν ἐπαναστατικὴ Ρωσία μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ξεκινῶντας ἀπὸ τὴν ἔννοια «τῆς κουλτούρας ἀνοιχτοῦ τύπου» ποὺ θεωρεῖται σὰν γεννημένη ἀπὸ τὸ «μηδὲν» ἀπὸ τὸ «τίποτα» καὶ συσσωρεύοντας βαθμηδὸν τὰ στοιχεῖα τῆς ἀλήθειας ποὺ ἡ ὁλοκλήρωσή τους δὲν τοποθετεῖται παρὰ στὸ μέλλον». Καὶ οἱ δύο συγγραφεῖς συμπληρώνουν: «Ὅταν ἕνα ὁρισμένο σύστημα ἀληθειῶν καὶ ἀξιῶν παύει νὰ θεωρεῖται σὰν τέτοιο, αὐτὸ γεννάει τὴ δυσπιστία ἀπέναντι στὰ μέσα ποὺ θὰ ἔκαναν ἀντιληπτὸ ἕνα μήνυμα σὰν κείμενο γιατὶ θὰ ἀποδείκνυαν τὴ φιλαλήθειά του καὶ τὴ πολιτιστική του σήμανση. Γιὰ ἐγγύηση τῆς ἀλήθειας, οἱ ἐνδείξεις τοῦ κειμένου γίνονται οἱ μάρτυρες τῆς ὑποκρισίας του. Μέσα σ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ δευτερεύουσα ἀντίστροφη σχέση: γιὰ νὰ γίνει ἀντιληπτὴ μιὰ ἐπικοινωνία σὰν ἀληθινὴ καὶ ἔγκυρη (δηλ. σὰν κείμενο) δὲν πρέπει νὰ περιέχει τὶς προφανεῖς ἐνδείξεις τοῦ κειμένου. Μόνον ἕνα μὴ-κείμενο μπορεῖ, σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση, νὰ ἐκπληρώσει τὴ λειτουργία τοῦ κειμένου... Ἡ ἀντίληψη σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ πρόζα μόνον μπορεῖ νὰ εἶναι ἀληθινὴ στὴ Ρώσικη φιλολογία κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κρίσης τῆς περιόδου «Πούσκιν» καὶ τὶς ἀρχὲς τῆς περιόδου «Γκόγκολ» τὸ ἔμβλημα τοῦ σινεμὰ-ντοκυμαντὲρ τοῦ Βερτὼφ, οἱ προσπάθειες τῶν Ροσσελίνι καὶ ντὲ Σίκα γιὰ νὰ μὴ γίνονται οἱ ταινίες στὰ στούντιο μὲ ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς, οἱ περιπτώσεις ὅπου ἡ ἀξιοπιστία ἑνὸς κειμένου καθορίζεται ἀπὸ τὴν «εἰλικρίνεια», τὴν «ἁπλότητα», «τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἔχει ἐφευρεθεῖ» μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν σὰν

παραδείγματα μή-κειμένων ποὺ ἐκπληρώνουν τὴ λειτουργία τῶν κειμένων».

Ἡ «σχολὴ τοῦ μοντάζ», λοιπόν, δὲν γεννήθηκε στὴ Ρωσία μὲ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ μὲ τὴν ἐπανάσταση. Προηγουμένως ὑπῆρχε ἕνας σημαντικὸς κινηματογράφος προσαρμογῶν, θὰ ἦταν καλύτερα νὰ ποῦμε εἰκονογράφηση ἢ παρουσίαση τῶν κλασσικῶν τῆς φιλολογίας, ἐνάντια στὸν ὁποῖο θὰ ξεσηκωθοῦν θεωρητικὰ καὶ κινηματογραφιστὲς ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τὰ κείμενα τῶν Τυνιάνωφ καὶ Ἀϊσενμπάουμ εἶναι πολὺ διαφωτιστικὰ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἔρχονται μετὰ ἀπὸ ἕνα ξεπερασμένο κινηματογράφο, ὑποταγμένο στὴ φιλολογία καὶ στὸ θέατρο (3).

Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἐπιμονή τους νὰ θέλουν νὰ ἀναδείξουν μιὰ διαφορετικὴ εἰδικότητα τοῦ κινηματογράφου, νὰ ἀναζητήσουν σ' αὐτὸν κάτι ἀντίστοιχο τῆς περίφημης «LITERATURNOST», «φιλολογικότητας» τοῦ Γιάκομπσον, αὐτὸ ποὺ ὁ DELLUC ὀνόμαζε «φωτογένεια» (ὅρος υἱοθετημένος ἀπὸ τὸν Ἀϊσενμπάουμ, ἀμφισβητούμενος ἀπὸ τὸν Τυνιάνωφ ποὺ τοῦ προσδίδει τὸν ὅρο «κινηματογένεια» ἐπίσης ἀνακριβῆ).

Θὰ ἔπρεπε νὰ ποῦμε ὅτι μέσα στὴ προσπάθεια νὰ ἀπελευθερωθεῖ ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τὶς ἐξαρτήσεις του ἀπὸ τὴ φιλολογία καὶ τὸ θέατρο, οἱ Ἀϊσενμπάουμ καὶ Τυνιάνωφ σκέπτονται ὅτι μποροῦν ἔστω σ' ἕνα βωβὸ κινηματογράφο νὰ ξεπεράσουν τὴ γλῶσσα; Ἐὰν ὁ δεύτερος διεκδικεῖ τὴ «φτώχεια» τοῦ κινηματογράφου (ἔλλειψη χρωμάτων, ἦχου καὶ βάθους σὰν τὶς ἀρχικὲς του ἰδιότητες γιὰ νὰ περάσει στὸν τομέα τῆς εἰδικῆς τέχνης, ὁ Ἀϊσενμπάουμ τὴ γλώσσα καὶ δὲν σκέπτεται ὅτι μπορεῖ νὰ τὸ κάνει τόσο εὔκολα, δὲν ἐκτιμᾶ παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅτι ὁ κινηματογράφος γιὰ νὰ μὴ κατέχει τὸν λόγο πρέπει νὰ εἶναι EXTRA — VERBAL. Στὸ «Ἡ λογοτεχνία καὶ τὸ φίλμ» 1926 ἤδη ἔγραφε: «Θὰ ἦταν λάθος φυσικὰ νὰ περιγράψουμε τὸ φίλμ σὰν μιὰ τέχνη τελείως ξεχωρισμένη ἀπὸ τὸ λόγο(...) Εἶναι λάθος νὰ λέμε ὅτι τὸ φίλμ εἶναι «βωβό». Ἡ ἐφεύρεση τοῦ κινηματογράφου ἐπέτρεψε τὸν ἀποκλεισμὸ τῆς ἀκουόμενης λέξης (ὑπογραμμισμένο ἀπὸ τὸν συγγραφέα) καὶ κατὰ συνέπεια μιὰ καινούργια διευθέτηση ἄλλων στοιχείων. Θὰ μπορούσαμε ἀκόμη νὰ ποῦμε ὅτι ὁ θεατὴς θεωρεῖται κουφός, τὸ λιγώτερο κουφὸς ὡς πρὸς τὸ λόγο, μὰ ὁ ρόλος τῆς λέξης δὲν καταστρέφεται ἀπ' αὐτό: μεταφέρεται μόνο σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο. Στὸ μέτρο ὅπου τὸ φίλμ δὲν ἐξαντλεῖται στὴ φωτογραφία εἶναι μιὰ τέχνη «λεκτικὴ μιὰ τέχνη τῆς σήμανσης». Ἀπὸ κεῖ ἀπορρέει ἡ ἔννοια τοῦ «ἐσωτερικοῦ διαλόγου» τοῦ θεατῆ, τῆς «γλώσσας μέσα στὸ πνεῦμα», ποὺ τὸ φίλμ πρέπει νὰ λάβει ὑπ' ὄψη του, ποὺ πρέπει νὰ ἀναδείξει ἐφ' ὅσον ὁ θεατὴς ἔχει τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὸ «παιχνίδι» του σὲ θέση ἀναγνώστη «εἰσαγόμενου στὴ πράξη» ὅπως λέει ὁ Τυνιάνωφ.

Ἐδῶ ἀκόμη, παρὰ τὴν ἀόριστη ὁρολογία καὶ τὶς νοερὲς προϋποθέσεις, εἴμαστε πολὺ μακρυὰ ἀπὸ μιὰ ἔννοια τοῦ κινηματογράφου (καὶ ἰδιαίτερα ἑνὸς κινηματογράφου ὅπου «βασιλεύει τὸ μοντάζ» καὶ ἡ «ὑπέρτατη χειραγώγηση») σὰν μέσον ποὺ καταφέρνει νὰ διοχετεύσει στὸν ἀδύναμο καὶ παθητικὸ θεατὴ τὶς μονοσήμαντες (καὶ βέβαια πολιτικὰ προσανατολισμένες) σημάνσεις του.

Θεωρούμενος λοιπὸν σὰν γλῶσσα, ἀναζητῶντας τὴ σύνταξή του χωρὶς τὸ λόγο (ἡ εἰκόνα στὴ σύνθεσή της, ἡ συνέχεια τῶν εἰκόνων ἀπὸ τὸ μοντάζ, ἡ ἐκφραστικότητα ἀπὸ τὸν ἠθοποιό) ὁ κινηματογράφος δὲν συγκροτεῖται ἔξω ἀπ' αὐτὸν (τὸ λόγο). Σκέπτεται τὴν ἀπουσία του ἀπὸ τὸ φίλμ καὶ κατὰ κάποιο τρόπο τὴν ἀντιμετωπίζει. Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ ἰδέα γι' αὐτὸ τὸ θέμα ἐμφανίζεται μέσα στὸ κείμενο τοῦ Ἀϊσενμπάουμ: Ἡ λέξη, ἀποῦσα στὸ ἄκουσμα τοῦ θεατῆ ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρθρωτικὴ μιμική: «Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου μιλᾶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος καὶ αὐτὸ ἔχει τὸ ἀποτέλεσμά του στὴν ὀθόνη. Ὁ συνηθισμένος θεατὴς τοῦ κινηματογράφου φυσικὰ δὲν ἀντιλαμβάνεται τὴν ἄρθρωση αὐτὴ καθεαυτή, παρ' ὅλ' αὐτὰ ἡ ἄρθρωση ἔχει τὴ σημασία της στὸ μέτρο ποὺ οἱ ἠθοποιοὶ στὴν ὀθόνη δὲν συμπεριφέρονται σὰν κωφάλαλοι, δὲν παίζουν παντομίμα. Ἡ ἀνάλυση τῆς ἀρθρωτικῆς μιμικῆς στὴν ὀθόνη εἶναι ἕνα πρόβλημα τοῦ μέλλοντος· σὲ κάθε περίπτωση δὲν πρέπει νὰ εἶναι παθητικὸ ἴχνος τοῦ γυρίσματος». Σὲ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ

τὴ θεώρηση τοῦ παιξίματος τοῦ ἠθοποιοῦ σὰν παντομίμα καὶ ἀπὸ τὶς ἀσυνείδητες προσπάθειες, ὅπως τὸ δείχνει ὁ CHRISTIAN METZ στὸ «ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINEMA», γιὰ νὰ «μιλήσουμε χωρὶς λόγια», γιὰ νὰ «ποῦμε χωρὶς τὴ γλῶσσα τῶν λέξεων ὄχι μόνο αὐτὸ ποὺ θὰ λέγαμε μ' αὐτὴν (ἐγχείρημα ποτὲ τελείως ἀδύνατο), ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ ποῦμε χωρὶς αὐτὴν καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ θὰ τὸ λέγαμε μ' αὐτήν» (καὶ ἀπὸ ἐδῶ ἀκριβῶς γεννῶντας «μιὸ παράξενη διάλεκτο σιωπηλή, ὑπερερεθισμένη ταυτόχρονα καὶ πετρωμένη ἕνα ἐπὶ πλέον ψέλλισμα», ἢ μιὰ «ε ἰ κ ο ν ο γ ρ ά φ η σ η μ έ κ ι ν ή σ ε ι ς») ὁ Ἀϊσενμπάουμ δείχνει τὴ δυνατότητα ἑνὸς παιξίματος τοῦ ἠθοποιοῦ ὅπου ἡ ἔκφραση, ἡ ἐκφορὰ τοῦ λόγου, ἡ πράξη τῆς ὁμιλίας θὰ ἦταν γιὰ ἀνάγνωση μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ θὰ ἦταν καὶ οἱ κινήσεις.

Πιὸ οἰκεία στοὺς δυτικοὺς φιλμολόγους ἡ κινητήρια ἰδέα ξαναβρίσκεται βέβαια στὰ δύο δημοσιευμένα κείμενα, ἄρνηση ἀπὸ τὸν κινηματογράφο τῆς ἀντιγραφῆς, τοῦ νατουραλισμοῦ, τῆς «μίμησης τῆς ζωῆς» χαρακτηριστικῶν ἀπόψεων τοῦ Ρώσικου κινηματογράφου. Ἀνασκευάζοντας τὴν ἔννοια τοῦ ὁ ρ α τ ο ῦ ἀ ν θ ρ ώ π ο υ» ἢ τοῦ «ὁ ρ α τ ο ῦ ἀ ν τ ι κ ε ι μ έ ν ο υ», χαρακτηριστικῶν σύμφωνα μὲ τὸν BALAZS τῆς καινούργιας τέχνης ὁ Τυνιάνωφ βλέπει καὶ στὸν ἕνα καὶ στὸ ἄλλο ἕνα «ὑλικὸ καὶ τὸν κινηματογράφο σὰν εἰδικὴ χρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ», μετασχηματισμὸ τοῦ ὁρατοῦ ἀντικειμένου σὲ ἀντικείμενο τῆς σημαντικῆς» ὁ φιλμικὸς χῶρος καὶ χρόνος ὄντας εἰδικοὶ «ὄχι φυσικοὶ ἀλλὰ συμβατικοί» ἀπορρίπτοντας ὅλες τὶς «νατουραλιστικὲς αἰτιολογήσεις.»

Ἐὰν ἡ ἰδέα γιὰ μιὰ ἀνακρίβεια ὡς πρὸς τὴν προφιλμικὴ πραγματικότητα μέσα στὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας (παιγνίδι φωτισμῶν, ἀσυνήθεις γωνίες, παραμορφώσεις, διάφορες στρεβλώσεις) — ἐνῶ αὐτὴ ἡ ἄποψη ἦταν ἀκόμη ὑποδουλωμένη στὴν ἰδέα τοῦ Σκλόφσκι γιὰ τὴν «OSTRANENIE», τῆς ἀποαυτοματοποίησης τῆς ἀντίληψης ποὺ ἀποκτήθηκε ἀπὸ τυπικὴ συσκότιση (5), ὁ Τυνιάνωφ ἀντίθετα ἐπιμένει στὴ σπουδαιότητα τοῦ κάδρου σὰν ὅριο, μπορντούρα, πλαίσιο προοπτικῆς, ποὺ περικλείει τὰ στοιχεῖα προκαλῶντας μιὰ καινούργια διανομὴ μέσα στὸ πλᾶνο, μιὰ διευθέτηση καθαρὰ φιλμική, μιὰ τροποποίηση τῆς λ ε ι τ ο υ ρ γ ί α ς αὐτῶν τῶν στοιχείων, ἀντίθετα μὲ ἐκεῖνο ποὺ θὰ γίνει ἀργότερα ἡ ἰδέα τοῦ κάδρου σὰν κρύπτη στὸν ANDRE BAZIN καὶ ἐπάνω στὸν πρωταρχικὸ ρόλο ποὺ παραχωρεῖται στὸ μοντάζ, ποὺ ἐνεργεῖ μὲ «πηδήματα», μὲ αἰφνίδια διαλείμματα, μέσα στὴ προσπάθεια τοῦ κινηματογράφου νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ «νατουραλισμό» (μοντὰζ ποὺ ὁ δικός του ρυθμὸς διαχωρίζεται ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς πράξης ἀντὶ νὰ συμμορφώνεται καὶ τοῦ ὁποίου ἡ ἰδέα ἐπιτρέπει στὸν Τυνιάνωφ νὰ ξαναεισάγει στὸ κείμενό του τὴν ἔννοια τοῦ «μύθου» σὰν ὑλικὸ καὶ τοῦ «θέματος» σὰν κατασκευή.

Ἀπ' αὐτὰ τὰ κείμενα ποὺ πρέπει σήμερα νὰ μετρήσουμε τὴ σπουδαιότητά τους καὶ ἔτσι ἀπὸ ἀναμφισβήτητα κομμάτια χρονολογούμενα (6), τὴν ἐπικαιρότητά τους, θὰ τελειώναμε τὴ παρουσίαση ἐπαναλαμβάνοντας τὶς ἐκπληκτικὲς φράσεις τοῦ Τυνιάνωφ: «Μιὰ ἀπὸ τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ «παληὸ» καὶ στὸν «καινούργιο» κινηματογράφο, ὑπάρχει στὴ θεώρηση τοῦ μοντάζ. Ὅταν στὸν παληὸ κινηματογράφο τὸ μοντὰζ ἦταν ἕνα μέσον σύνδεσης, ἕνα μέσο γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν οἱ καταστάσεις τοῦ μύθου, ἕνα μέσο αὐτὸ - καθεαυτὸ μὴ ἀντιληπτό, κλεμένο, στὸν καινουργιο κινηματογραφο εχει γινει ενα απο τα σημεια διιμριξης, ἕνα ἀπὸ τὰ ἀντιληπτὰ σημεῖα, ἕνας ἀντιληπτὸς ρυθμός».

Αὐτὸ τοῦ ὁποίου ἡ ἀποδιάρθρωση ἀναγγέλλεται ἐδῶ — κινηματογράφος διαγραφῆς τῶν ἰχνῶν καὶ τῆς συνέχειας, τῆς διαφάνειας καὶ τῆς ἐλαστικότητας — δὲν εἶναι μονο αυτο το κοκεσμένο παρελθον ποὺ ὁ επαναστατικὸς κινηματογράφος προσδιορίζει ἀλλὰ τὸ ψεύτικο μέλλον μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ παρελθόντος ποὺ θὰ πιστέψει ὅτι κόβεται μὲ ἐκεῖνο τὸ ἴδιο ποὺ κιόλας τὸν καταλάβαινε («τὰ πράγματα εἶναι ἐδῶ γιατὶ νὰ τὰ ἀνακατέψω;») Ὄχι ὅτι μποροῦμε μιὰ στιγμή, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ ἐπιδοθοῦμε στὸ παράλογο, νὰ ἐνοποιήσουμε ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς αὐτοῦ τοῦ ἄξονα αὐτὸ τὸ παρελθὸν καὶ αὐτὸ τὸ ψεύτικο μέλλον σ ὲ ὅ τ ι ἀ φ ο ρ ᾶ τ ο ὐ λ ά χ ι σ τ ο ν τ ὶ ς ἐ π ι-

τυχίες καὶ τὰ μοναδικὰ ἀποτελέσματα (τὰ φίλμ τοῦ Ροσσελίνι ἢ τοῦ Χουὼκς εἶναι ἄλλο πράγμα ὅπως καὶ ὁ ἤδη «ἀρχαῖος» κινηματογράφος γιὰ τὸν ὁποῖο μιλάει ὁ Τυνιάνωφ στὰ 1927): ἀλλὰ τὰ θεμέλια βαθειὰ ἰδεαλιστικὰ εἶναι τὰ ἴδια (ἡ «ζωὴ» παρμένη μέσα ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ βιβλία ἢ τὰ θεατρικὰ ἔργα, τὸ γύρισμα στοὺς δρόμους καὶ ὄχι πιὰ στὰ στούντιο, δὲν ἀλλάζουν τίποτα στὴν ὑπόθεση).

Ἀντίθετα οἱ ἀρχὲς ἔχουν τοποθετηθεῖ ἐδῶ γιὰ ἕνα κινηματογράφο, πού, σκεπτόμενος (χωρὶς ἐξ ἄλλου καὶ νὰ ἱκανοποιεῖται) τὴν ἀκολουθία τῶν εἰκόνων του ὄχι σὰν ἀκολουθία συνεχῆ μὰ ἐναλλασσόμενη, ἀντικατάσταση τῆς μιᾶς ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐπαναληπτικὴ διαδοχὴ (κάθε μία ἀξίζει κατ' ἀρχὴν καθαυτή) θὰ ἔγραφε ἕνα πολλαπλὰ «τονισμένο διάγραμμα» (καμμιὰ ὑποχρέωση ἔτσι, νὰ ἀνατραπεῖ μὲ κάθε τρόπο ἡ χρονολογία) θὰ φθάναμε νὰ δοῦμε αὐτὸ ποὺ ὁρίζει τὰ πλᾶνα του σὰν κάδρο, καδράρισμα (αὐτοὶ οἱ ὅροι δὲν θὰ ἐξυπηρετοῦσαν ἄλλο στὸ νὰ ὁρίζουν μόνο μιὰ πράξη ἀπὸ τὸ γύρισμα), πλαισίωμα, ὁροθεσία ποὺ ἐγκλείει τὴ λήψη της (καὶ ὄχι πιὰ σύνδεση χωρὶς εὐαισθησία μὲ τὸν «κόσμο» ἀόρατο ρακὸρ στὴ «πραγματικότητα»). Κινηματογράφος ποὺ δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ «θαναβάλλουμε στὴ γεύση τῆς μέρας», σύμφωνα μὲ τὴν ἐπαναληπτικὴ κίνηση ποὺ ἐνοχλεῖται ἀπὸ διαδοχικοὺς τρόπους (μετὰ τὸ μοντὰζ τὸ ντεκουπάζ, μετὰ ξαναγύρισμα στὸ μοντάζ) ἀλλὰ μόνος ἱκανὸς νὰ γίνει ἀντιληπτὸς σὰν σημαίνουσα πραχτικὴ ποὺ γνωρίζει τὸν ὑλισμὸ ποὺ ἀποσπᾶται ἐπὶ τέλους ἀπὸ τὴν ἰδεολογία τοῦ βιώματος «ἡ θετικὴ παρουσία του στὴν ἱστορικὴ σκηνὴ θὰ βρεθεῖ, ἂν καὶ διαφορετικὰ τὴν ὀνομάζουν ἀποτελεσματική), κινηματογράφος ποὺ δὲν ἀνήκει στὴ γοητευτικὴ σιωπὴ τῶν ἀρχείων ἀλλὰ ποὺ ἐνεργεῖ σήμερα μπροστά μας καὶ μαζί μας: στὸν GODARD ἢ στὸν STRAUB, στὸν KRAMER ἢ στοὺς ἀδελφοὺς TAVIANI.

Σημειώσεις:

(1) Νὰ λοιπὸν ἕνας κατάλογος: Σενάρια τοῦ Β. Σκλόφσκι (κατάλογος σίγουρα ἡμιτελής): πρὶν ἀπὸ τὸ 1922 'Αζὶ-φὶλμς' 1926: ὁ Προδότης ('Αμπραμ Ρόομ), τὰ φτερὰ τοῦ σκλάβου ἢ 'Ιβὰν ὁ Τρομερός (Γιοῦρι Τάριτς), 1927: 'Η ἀγάπη γιὰ τρεῖς ἢ Τρεῖς σ' ἕνα ὑπόγειο (Α. Ρόομ)· 1928: Τὸ γυάλινο σπίτι (Κ. "Εγκερτ), 'Ιβὰν καὶ Μαρία (Σίροκωφ), Οἱ ἀνωμαλίες τοῦ δρόμου ἢ Τινάγματα (Α. Ρόομ), ἡ Κόρη τοῦ καπετάνιου (Τάριτς), "Οβαν (Μαϊντζάνωφ), οἱ Κοζάκοι (Β. Μπάρσκι), Δύο Θωρακισμένα (Σ. Τιμοσένκο), Τὸ σπίτι τῆς ὁδοῦ Τρούμπναγια (Μπόρις Μπάρνετ· 1929: 'Η τελευταία ἀτραξιόν ("Ολγα Πρεομπραζένσκαϊα, Ι. Πράβωφ), 'Η νιότη θὰ νικήσει (Μιχαὴλ Γκουελοβάνι)· 1930 'Η 'Αμερικάνα (Λ. 'Εσάφικα)· 1933: Γκοριζόντ (Λ. Κουλέσωφ)· 1939: Μινὶν καὶ Ποζάρσκι (Πουντόβκιν)· 1969: Μπαλλάντα τοῦ Μπέριγκ (Γιοῦρι Σύριεφ).
Σενάρια τοῦ "Οσιπ Μπρίκ: 1928: Θύελλα στὴν 'Ασία (Πουντόβκιν)· 1930: Δύο-Μπούλντι-Δύο (Κουλέσωφ)· 1941: Συνέβη σὲ ἕνα ἡφαίστειο (Κουλέσωφ).
Σενάρια τοῦ Γιοῦρι Τυνιάνωφ: 1926: Τὸ παλτὸ (Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπερνκ) 1927: S.V.D. (Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ:· 1934: 'Υπολοχαγοὶ Κιζὲ ('Αλέξανδρος Φεϊντσίμερ).

(2) Αὐτὸ ποὺ βρίσκεται σήμερα συγκεντρωμένο στοὺς Λένιν, Βέρτωφ, 'Αϊσεμπάουμ, Τυνιάνωφ μὲ τὸ τίτλο τοῦ κινηματογράφου εἶναι πάντοτε τὸ ἴδιο ἀντικείμενο. Πρόκειται σὲ ὅλα τὰ σημεῖα γιὰ «ἕνα χῶρο συλλογιστικῆς» ὁμοιογενῆ γιὰ ἕνα μοναδικὸ «θετικισμό», θὰ μποροῦσε μόνη της μιὰ «ἀρχαιολογικὴ» κίνηση νὰ δώσει λόγο: Μιὰ τεράστια δουλειὰ ἀπομένει νὰ γίνει γιὰ τὴ διάλυση αὐτῶν τῶν ὕποπτων συνόλων γιὰ τὸν διαχωρισμὸ τῆς φαινομενικῆς ὁμοιότητας ἀπὸ κεῖνο ποὺ κρύβεται κάτω ἀπὸ μιὰ ἴδια λέξη (στὸν Βέρτωφ, στὸν 'Αϊζενστάϊν), ἀντίθετα γιὰ τὸ συσχετισμὸ ἐκείνου ποὺ ἐκφραζόμενο μὲ δύο διαφορετικὲς λέξεις ἔχει τὴν ἴδια σημασία (στὸν Βέρτωφ, στὸν 'Αϊζενστάϊν). Καὶ ἂν μιὰ φορὰ μόνο ἐπισημανθεῖ ἡ διαφοροποίηση τῶν σχεδίων ἡ πολύπλοκη ἄρθρωση τῶν λειτουργιῶν καὶ πραχτικῶν, περιγράφει ἕνα παιχνίδι παρεκκλίσεων, θὰ εἶναι ἴσως δυνατό, χωρὶς νὰ ξαναπέσουμε στὴν ἀνάγκη νὰ περιορίσουμε τὶς διαφορὲς ποὺ στὴν ἀρχὴ εἴχαν ἐπισημανθεῖ ἡ κατασκευασθεῖ νὰ σχεδιάσουμε ἕνα «χῶρο διασπορᾶς». Εἴμαστε μακρυὰ ἀκόμη ἀπὸ τὴ πραγματοποίηση καὶ δὲν φιλοδοξοῦμε παρὰ νὰ δείξουμε μερικοὺς δρόμους.

(3) Παρουσιάζουμε τὴν ἀντίρρηση: 'Η σοβιετικὴ σχολὴ τοῦ μοντὰζ ὑπῆρξε ἡ πρώτη ποὺ σκέφτηκε τὸν κινηματογράφο σὰν θεωρία καὶ ὄχι σὰν κάτι ποὺ προηγεῖται ἀπ' αὐτὴν γιὰ νὰ τὸν χρησιμοποιήσει σὰν ἁπλῆ τεχνικὴ καταγραφῆς στὴν ὑπηρεσία τῶν κλασσικῶν τῆς φιλολογίας ἢ τοῦ θεάτρου, Τὸ ζεῦγος τῆς ἀντίθεσης δὲν θὰ ἦταν κατάλληλο. Δὲν τὸ πιστεύουμε: αὐτὸ θὰ εἶχε σὰν συνέπεια ὅτι ἡ χρησιμοποίηση (καὶ ἡ παρατεινομένη χρησιμοποίηση ἑνὸς τεχνικοῦ μέσου ποὺ βελτιώνεται συνεχῶς, ἐφ' ὅσον συμφωνοῦμε νὰ τοποθετήσουμε γύρω στὰ 1920 τὴ πρώτη «θεωρητικὴ σχολὴ» τοῦ κινηματογράφου) θὰ ἦταν κάτω ἀπὸ τὴ κυριαρχία μιᾶς πολὺ συγκεκριμένης ι δ ε ο λ ο γ ί α ς. Μποροῦμε λοιπόν, χωρὶς ἀμφιβολία, νὰ ποῦμε ὅτι ὑπάρχει μεταβολὴ στὴ στιγμὴ τοῦ περάσματος τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὸ στάδιο τῆς τεχνικῆς σὲ ἐκεῖνο τῆς καλλιτεχνικῆς πραχτικῆς ποὺ νὰ θεωρεῖται σὰν τέτοια, ἀλλὰ ἤδη ὑπῆρχε μιὰ ἰδεολογία αὐ«ῆς τῆς τεχνικῆς χρησιμοποίησης μὲ τὴν ὁποία ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος δ ι α κ ό π τ ε ι: αὐτὴ τῆς ἀντιγραφῆς. 'Η ἰδεολογία ποὺ θὰ μποροῦσε ὡραιότατα νὰ ξαναπροβληθεῖ (καὶ θὰ ξαναπροβληθεῖ) μέσα σ' ἕνα κινηματογράφο «τέχνης» ἀσύγκριτα πιὸ τελειοποιημένο τεχνικὰ καὶ αἰσθητικὰ ποὺ θὰ θελήσει νὰ ἀντιγράψει «τὴ ζωή». 'Επὶ πλέον, μέσα στὴ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὴ περιφρόνηση γιὰ τὸν προεπαναστατικὸ κινηματογράφο ποὺ βρισκόμαστε καὶ παίρνοντας κατὰ γράμμα τὶς δηλώσεις τῶν Κουλέσωφ, Βέρτωφ, 'Αϊζενστάϊν, τῶν ΦΕΚΣ πάνω στὸ πεδίο ἐξάσκησης τῆς πρακτικῆς τους σὰν «παρθένο ἔδαφος», «τομέα γιὰ νὰ δομηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχή» ἴσως νὰ κάνουμε λάθος σκεπτόμενοι ὅτι ὁ κινηματογράφος πρὶν ἀπ' αὐτούς, χωρὶς νὰ ἔχει ὠφεληθεῖ ἀπὸ «θεωρητικὰ κείμενα» δὲν μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ καὶ μάλιστα ἀπὸ

καιρὸ σὰν «τέχνη» (ἔστω καὶ τόσο ὑποδουλωμένος στὸ θέατρο καὶ στὴ φιλολογία). Ὁ Προτοζάνωφ εἶχε γυρίσει πολλὲς δεκάδες ἔργων πρὶν ἀπὸ τὸ 17, καί, μετὰ ἀπὸ μιὰ διαμονὴ στὸ Παρίσι ξαναγύρισε στὴ Ρωσία, ὁ Παντελέεφ, ἦταν ἕνας κινηματογραφιστὴς πολὺ γνωστὸς γιὰ τὸ «στύλ» του ἀνάμεσα στὰ 15 καὶ 17 (γύρισε στὰ 18 τὸ φιλμ «Συγκατοίκηση» πάνω σ' ἕνα σενάριο τοῦ ἐπίτροπου τοῦ λαοῦ Λουνατσάρσκι καὶ στὰ 1922 τὸν «Θαυματοποιό» γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ Γιουρένιεφ γράφει ὅτι κράτησε γιὰ χρόνια ὅτι ἦταν τὸ φιλμ ποὺ προτιμοῦσαν οἱ σοβιετικοὶ θεατὲς καὶ ὅτι ὁ Λένιν τὸ ἀγαποῦσε πολύ). Τὸ ἴδιο γιὰ τὸν Γκραντὶν κλπ.

(4) Τὸ παράδειγμα τῶν «Ἀρχαΐστῶν καὶ Ἀνακαινιστῶν», (Τυνιάνωφ) ποὺ ἀνήκει στὸν Ἀϊζενστάϊν περιέχει μιὰ φράση ὑπογραμμισμένη ἀπὸ τὸν Ἀϊζενστάϊν: «Τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι ἡ γλώσσα δὲν ἱκανοποιεῖται νὰ μεταδώσει τὴ σκέψη ἀλλὰ εἶναι ἕνας δρόμος γιὰ τὴ κατασκευὴ τῆς σκέψης».

(5) Ἡ ἐπιρροὴ τῶν διατριβῶν τοῦ Σκλόφσκι πάνω στὴν ἀναγκαιότητα μέσα στὴ τέχνη νὰ «ἀποαυτοματοποιηθεῖ» ἡ ἀντίληψη τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς «OSTRANENIE», ποὺ τὴν ἀνασκευή τους ἔχουμε δεῖ πιὸ πάνω ἀπὸ τὸν Γιάκομπσον καὶ τὴν ἐγκατάλειψή τους ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ Σκλόφσκι (συνομιλία μὲ τὸν Βλαντιμὶρ Πότζνερ στὰ «LETTRES FRANCAISES» 17), ὑπῆρξε σημαντικὴ στὴ Ρωσία τῆς δεκαετίας τοῦ 20.

Ἀδυνατῶντας νὰ θέσουν τὴ δυναμικὴ σχέση τῶν σημαινόντων πρὸς τὰ σημαινόμενα, καρφωμένοι στὸ μοναδικὸ ἐπίπεδο τῶν «ὑφολογικῶν ἀποτελεσμάτων», τῶν ἐπιφανειακῶν ἐναλλαγῶν καὶ τελικὰ πολὺ λίγο ἀνατρεπτικὴ τῆς ποιητικῆς γλώσσας οἱ θεωρίες τοῦ Σκλόφσκι καταρρέουν τελείως φυσικὰ μὲ τὴ κατηγορία γιὰ φορμαλισμὸ (χωρὶς νὰ λογαριάσουμε τὴ θεωρητικὴ ἀποπλάνηση στὴν ὁποία ὁπωσδήποτε μᾶς ὁδηγοῦν μέσα στὸ ἀδιάλλακτο δίλημμα ποὺ ἀκολουθεῖ: ἢ ἡ «ἀναζωογονημένη» ἀντίληψη ἀντιλαμβάνεται τὴ «δύσκολη» μορφὴ γιὰ λογαριασμό της — ἔχοντας ἐξαιρέσει ἢ περιορίσει τὴ σημασία τοῦ ἀναφερόμενου — ἢ αὐτὴ ἡ μορφὴ πρέπει νὰ βοηθήσει στὴν «καλύτερη» ἀντίληψη τοῦ κόσμου. Ψευτοπρόβλημα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ Σκλόφσκι, γ ι ὰ θ ε ω ρ η τ ι κ ο ὺ ς λ ό γ ο υ ς δὲν βγῆκε ποτέ). Ἡ ἐπανόρθωση τοῦ Γιάκομπσον καὶ ἡ ἐπισήμανση τῆς πραγματικῆς δουλειᾶς πάνω στὴ σχέση σημαίνοντος/σημαινομένου ποὺ ἐπιχειρεῖ δείχνει ὅλα ὅσα διαχωρίζουν τὴ τυπικὴ ἀναστάτωση ἀπὸ μιὰ δυνατὴ ὑλιστικὴ πραχτική. Πρέπει λοιπὸν γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ νὰ εἴμαστε σὲ ἐπιφυλακὴ ἐνάντια στὴ σύγχιση καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα ἐνάντια σ' ἐκείνη ποὺ θὰ ἦταν ἕτοιμοι νὰ μᾶς ἀποδώσουν (νὰ βάλλουμε π. χ. στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τὸν ROBBE-GRILLET καὶ τοὺς GODARD ἢ BUNUEL); θὰ λέγαμε ὄχι. Ἀλλὰ ὁ πρόσφατος καὶ εὐχάριστος διάλογος στὸ «POSITIF» μὲ τὸν CLAUDE CHABROL (τὰ «CAHIERS» θὰ ἀναζητοῦσαν μὲ κάθε τρόπο «καινούργιες μορφές») μᾶς ὑπενθυμίζει τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς σ τ ρ α τ η γ ι κ ῆ ς ἐ π ι μ ο ν ῆ ς σὲ ὡρισμένες δύσκολες περιπτώσεις.

(6) Γενικὴ θεώρηση τῆς τέχνης, περιορισμὸς τοῦ κινηματογράφου, ὑπερβολικὴ σημασία στὶς ὑφολογικὲς προϋποθέσεις τῆς «ἀποαυτοματοποίησης» προοπτικὴ στὸν ἀγῶνα τοῦ κινηματογράφου ἐνάντια στὸ νατουραλισμὸ (βλ. προηγούμενη σημείωση), ὑπερβολικὲς ἀναλογίες, ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὴ γλῶσσα, ξεπερασμένες θέσεις πάνω στὴ μουσική, διάφορες προδιαγραφὲς πάνω στὴ καθοδήγηση γιὰ μιὰ κινηματογραφικὴ διήγηση. Θέσεις παλιωμένες σίγουρα ἀλλὰ σύμφωνες μὲ τὴν ἐποχή τους καὶ ποὺ θἄπρεπε νὰ μὴν ἐξεταστοῦν μὲ τὴ συγκατάβαση παλινδρομήσεων ἰδίως ὅταν συγγενεύουν μὲ τὶς ἀπόψεις ποὺ ἡ σπουδαιότητά τους σήμερα μᾶς κάνει νὰ ἀντιδροῦμε.

ΓΙΟΥΡΙ ΤΥΝΙΑΝΩΦ

Τὰ Θεμέλια τοῦ Κινηματογράφου

Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου ἔγινε δεκτὴ μὲ τὴν ἴδια χαρὰ ποὺ ἔγινε δεκτὴ καὶ ἡ ἀνακάλυψη τοῦ φωνογράφου. Αὐτὴ ἡ χαρὰ θύμιζε τὰ αἰσθήματα τοῦ ἀνθρώπου τῶν σπηλαίων ποὺ σχεδίασε γιὰ πρώτη φορὰ ἕνα κεφάλι λεοπάρδαλης στὴ λάμα τοῦ ὅπλου του καὶ ποὺ ἔμαθε ταυτόχρονα νὰ τρυπάει τὴ μύτη του μὲ ἕνα ραβδάκι. Ὁ θόρυβος τοῦ πιεστηρίου συνταυτίστηκε μὲ τὸ χορὸ τῶν ἀγρίων ποὺ ἔψαλλαν ἕναν ὕμνο πρὸς τιμὴ τῶν πρώτων αὐτῶν ἀνακαλύψεων.

Ὁ ἄνθρωπος τῶν σπηλαίων πείστηκε ἴσως ἀρκετὰ γρήγορα ὅτι τὸ φυτεμένο στὴ μύτη ραβδάκι ἦταν, ὁ Θεὸς ξέρει, ποιὰ ἐφεύρεση· ὁπωσδήποτε τοῦ χρειάστηκε πολὺ περισσότερος καιρὸς ἀπ' ὅσος στὸν Εὐρωπαῖο γιὰ νὰ ξετρελλαθεῖ ἀπὸ τὸ φωνόγραφο. Πιθανότατα τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ τεχνική, ἀλλὰ ὅτι εἶναι μιὰ τέχνη.

Θυμᾶμαι ὅτι εἶχα ἀκούσει νὰ κλαῖνε γιατὶ ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει χρώματα οὔτε βάθος. Εἶμαι σίγουρος ὅτι ὁ πρῶτος ἐφευρέτης ποὺ εἶχε σχεδιάσει τὸ κεφάλι λεοπάρδαλης εἶχε δεχθεῖ τὴν ἐπίσκεψη ἑνὸς κριτικοῦ ποὺ ὑπαινίχτηκε τὴ μικρὴ ὁμοιότητα τοῦ σκίτσου, μετὰ ἑνὸς δεύτερου ἐφευρέτη ποὺ τὸν συμβούλεψε νὰ κολλήσει πάνω στὸ σχέδιο πραγματικὲς τρίχες λεοπάρδαλης καὶ νὰ τρυπήσει ἕνα ἀληθινὸ αὐτί. Ἀλλὰ ὅπως οἱ τρίχες κολλοῦσαν ἄσχημα πάνω στὴ πέτρα, ἡ γραφὴ γεννήθηκε ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς λεοπάρδαλης τὸ ἀδιάφορα σχεδιασμένο, γιατὶ ἡ ἀδιαφορία καὶ ἡ ἀνακρίβεια τοῦ σχεδίου, δὲν ἐμπόδισαν, ἀλλὰ ἀντίθετα βοήθησαν τὸ σχέδιο, νὰ μετασχηματιστεῖ σὲ σύμβολο,

Οἱ δεύτεροι ἐφευρέτες συνήθως εἶναι ἄτυχοι, οἱ προοπτικὲς, ἂς ποῦμε, τοῦ κινητοφώνου, τοῦ στερεοσκοπικοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ ἔγχρωμου δὲν μᾶς χαροποιοῦν καθόλου.

Γιατὶ ἡ ἀληθινὴ λεοπάρδαλη θὰ εἶναι ὁριστικὰ μιὰ ἀστοχία καὶ γιατὶ ἡ τέχνη δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τὶς ἀληθινὲς λεοπαρδάλεις. Ἡ τέχνη ὅπως καὶ ἡ γλώσσα τείνουν νὰ κάνουν ἀφηρημένα τὰ δεδομένα τους. Καὶ ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι καὶ ἀναγκαστικὰ ἀποδεκτά.

Ὅταν ὁ ἄνθρωπος τῶν σπηλαίων σχεδίασε τὸ κεφάλι τοῦ θηρίου στὴ λάμα του δὲν ἀρκέστηκε νὰ τὸ ἀναπαράγει ἀλλὰ αὐτὸ τοῦ μετέδωσε ταυτόχρονα ἕνα συναίσθημα ἀνδρείας μαγικό: τὸ τοτὲμ ἦταν μαζί του, πάνω στὸ ὅπλο του, τὸ τοτὲμ του βυθιζόταν στὸ στῆθος τοῦ ἐχθροῦ. Μ' ἄλλα λόγια τὸ σχέδιο εἶχε διπλὴ σημασία: τὴν ὑλικὴ ἀναπαραγωγὴ καὶ τὴ μαγεία. Αὐτὴ ἡ ἀνακάλυψη εἶχε ἕνα ἀποτέλεσμα τυχαῖο: Τὸ κεφάλι τῆς λεοπάρδαλης στόλισε ὅλες τὶς λάμες τῆς φυλῆς, ἔγινε ἔτσι τὸ διακριτικὸ σημεῖο τῶν ὅπλων της σὲ σχέση μὲ τὰ ὅπλα τοῦ ἐχθροῦ, ἔγινε ἕνα μνημονικὸ σημεῖο καὶ ὕστερα ἕνα ἰδεόγραμμα, ἕνα γράμμα.

Τί συνέβη λοιπόν; Ὁ προσδιορισμὸς ἑνὸς ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα ταυτόχρονα μὲ τὴ μετατροπὴ τῶν λειτουργιῶν (...) Τυχαῖα ἡ ζωντανὴ φωτογραφία, ποὺ ρόλος της ἦταν ἡ πιστὴ ἀναπαράσταση τῆς φύσης ἔγινε κινηματογραφικὴ τέχνη. Ταυτόχρονα ἡ λειτουργία ὅλων τῶν μεθόδων ἐργασίας βρισκόταν ἀλλαγμένη. Οἱ ἴδιες μέθοδες γίνονταν μέθοδες σημαδεμένες μὲ τὴ σφραγίδα τῆς τέχνης. Συμπτωματικά, ἡ «φτώχεια» τοῦ σινεμά, ἡ ἀπουσία βάθους καὶ χρώματος, γίνονταν στοιχεῖα θ ε τ ι κ ά, πραγματικὰ στοιχεῖα τέχνης, τὸ ἴδιο ὅπως ἡ ἀτέλεια καὶ ὁ πρωτογωνισμὸς τοῦ σχεδίου τοῦ τοτὲμ ἦταν τὰ θετικὰ στοιχεῖα ποὺ ἄνοιξαν τὸ δρόμο γιὰ τὴ γραφή.

Τὸ κινητόφωνο, ὁ στερεοσκοπικὸς κινηματογράφος εἶναι ἀνακαλύψεις ποὺ τοποθετοῦνται στὸ πρῶτο στάδιο τοῦ κινηματογράφου καὶ ποὺ ἀναλαμβάνουν μιὰ λειτουργία ὑλικῆς ἀναπαραγωγῆς· ἀκόμη πρόκειται γιὰ τὴ «φωτογραφία σὰν φωτογραφία». Δὲν ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν εἰκόνα — κομμάτι σὰν σημεῖο ποὺ ἔχει μιὰ δοσμένη σημασία, σὲ σχέση μὲ τὴ δυναμικὴ τοῦ σύνολου τῶν εἰκόνων, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν εἰκόνα σὰν εἰκόνα.

Είναι πιθανόν ότι οι θεατές θά βροῦν μεγαλύτερη ὁμοιότητα ὅταν θά δοῦν στό στερεοσκοπικό σινεμά τούς τοίχους τῶν σπιτιῶν ἀνάγλυφους καί τά ἀνθρώπινα πρόσωπα ἀνάγλυφα.

Μά ὅλα αὐτά τά ἀνάγλυφα ἐναλασσόμενα μέσα στό μοντάζ μέ ἄλλα ἀνάγλυφα, τά ἀνάγλυφα πρόσωπα συναρμολογημένα μέ ἄλλα πρόσωπα ἀνάγλυφα θά ἔμοιαζαν μ' ἕνα χάος ἀπίθανο, φτιαγμένο ἀπό μιά συναρμολόγηση πιθανῶν πραγμάτων.

Είναι πιθανόν ὅτι ἡ φύση καί ὁ ἄνθρωπος χρωματισμένοι στά φυσικά χρώματα θά ἔμοιαζαν πολύ στό πρωτότυπο, ἀλλά ἕνα μεγάλο πρόσωπο ἰδωμένο σέ γκρό - πλάν καί χρωματισμένο σύμφωνα μέ τό φυσικό χρῶμα θά ἦταν τερατώδικα καί ἄσκοπα ὑπερβολικό, στόν ἴδιο βαθμό μέ ἕνα ἐγχρωμο ἄγαλμα μέ μάτια πού γυρίζουν μονταρισμένα σέ ρουλεμάν μέ μπίλλιες. Ἀκόμη ὁ χρωματισμός ἐκμηδενίζει ἕνα ἀπό τά βασικά στοιχεῖα τοῦ στύλ, τήν ἐναλλαγή τῶν διαφορετικῶν φωτισμῶν ἑνός μονόχρωμου ὑλικοῦ.

Τό πιό τέλειο κινητόφωνο θά ὄφειλε νά πραγματοποιήσει ἕνα μοντάζ δαιμόνιας ἀκρίβειας μέσα στό ὁποῖο τά πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν θά παρῆγαν τούς ἤχους πού θά εἶχαν ἀνάγκη, οἱ ἴδιοι (καί ὄχι ὁ κινηματογράφος), χωρίς νά ἐξαρτηθοῦν καθόλου ἀπό τούς νόμους τῆς ἀνέλιξης τοῦ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ. Σ' αὐτή τή περίπτωση δέν θά εἴχαμε μόνο ἕνα χάος λόγων καί ἄχρηστων θορύβων, ἀλλά κόμη καί ἡ φυσική ἐναλλαγή τῶν εἰκόνων θά ἔμοιαζε ἀπίθανη.

— Ἀρκεῖ, γιά ν' ἀπομακρύνουμε μέ ἀδιαφορία αὐτόν τόν ἄξιο ἐφευρέτη νά φανταστοῦμε τή μέθοδο τοῦ φουντοὺ ἀνσαινέ, πού χρησιμοποιεῖται ὅταν τό πρόσωπο πού μιλάει θυμᾶται ἕναν ἄλλο διάλογο. Ἡ «φτώχεια» τοῦ κινηματογράφου στή πραγματικότητα ὑπάρχει μέσα στή δομική του ἀρχή. Είναι μεγάλη ὑπηρεσία στήν ἀλήθεια νά πάψουμε νά προσφέρουμε μιά αὐστηρή φιλοφρόνηση ἀποκαλῶντας τον ὁ «Μεγάλος Βωβός». Γιατί ἐπί τέλους δέν κλαῖμε ἐπειδή οἱ φωτογραφίες τῶν ἡρωΐδων δέν εἶναι ἑνωμένες μέ τούς στίχους πού τίς τραγουδοῦν, καί κανεὶς δέν χαρακτηρίζει τή ποίηση σάν «Μεγάλο Τυφλό». Κάθε τέχνη χρησιμοποιεῖ ἕνα ἀπό τά στοιχεῖα τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου, ἕνα στοιχεῖο καίριο, δομικό καί δίνει τά ὑπόλοιπα κάτω ἀπό τήν ἔνδειξή της καί μέ τή μορφή στοιχείων τῆς φαντασίας. Τυχαῖα οἱ συγκεκριμμένες, εἰκονικές ἀναπαραστάσεις δέν ἐξαιρέθηκαν ἀπό τόν τομέα τῆς ποίησης ἀλλά ἔφθασαν σέ ἰδιαίτερη ποιότητα καί ἐφαρμογή· ἔτσι στό περιγραφικό ποίημα τοῦ XVIII αἰῶνα, ὅλα τά ἀντικείμενα τῆς φύσης δέν προσδιορίζονται ἀλλά «περιγράφονται» μέ μεταφορές χάρη σέ δεσμούς δανεισμένους ἀπό ἄλλες σειρές. Γιά νά πεῖ: «τό τσάϊ πού κυλάει ἀπό τή τσαγιέρα», ὁ συγγραφέας χρησιμοποιεῖ τήν ἔκφραση: «Ἕνα κῦμα καυτό καί μυρωμένο πού ξεφεύγει ἀπό τό λαμπερό χαλκό». Ἡ συγκεκριμένη εἰκονική ἀναπαράσταση δέν δόθηκε, χρησιμεύει γιά νά αἰτιολογήσει τό δεσμό πού ἑνώνει πολλές σειρές τοῦ λόγου, πού ἡ δυναμική του θεμελιώνεται πάνω στό διατυπωμένο αἴνιγμα. Είναι ἀνώφελο νά ἐξηγήσουμε ὅτι μέσα σ' αὐτή τή σύνδεση δέν δίνουν οὔτε κἀν συγκεκριμένες, αὐθεντικές ἀναπαραστάσεις, ἀλλά ἀναπαραστάσεις ρηματικές στίς ὁποῖες ὁ κύριος ρόλος δίνεται ὄχι στά ἴδια τά ἀντικείμενα, ἀλλά στόν σημαίνοντα χρωματισμό τῶν λέξεων καί στό παιχνίδι του. Ἐάν εἰσάγουμε μέσα σέ ρηματικές σειρές, σειρές ἀληθινῶν ἀντικειμένων δέν θά ἐπιτύχουμε παρά ἕνα ἀπίθανο χάος πραγμάτων καί τίποτε περισσότερο.

Τό ἴδιο, ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιεῖ μέ τή σειρά του τίς λέξεις ἤ γιά νά αἰτιολογήσει τό δεσμό τῶν εἰκόνων, ἤ σάν ἕνα στοιχεῖο πού παίζει, σέ σχέση μέ τήν εἰκόνα, ἕνα ρόλο ἀντίθεσης ἤ εἰκονογράφησης· νά γεμίσουμε τόν κινηματογράφο μέ λέξεις ἰσοδυναμεῖ νά μήν ἐπιτύχουμε παρά ἕνα χάος λέξεων καί τίποτα περισσότερο.

Αὐτό πού ὑπάρχει γιά τόν κινηματογράφο σάν τέχνη, δέν εἶναι πιά οἱ ἐφευρέσεις σάν τέτοιες, ἀλλά μόνον τά τεχνικά μέσα πού τελειοποιοῦν τά δεδομένα του, πού ἐπιλέγονται σύμφωνα πρός τήν ἀντιστοιχία τους μέ τίς βασικές μεθόδους. Ἡ ἀλληλοεπιρροή τῆς τεχνικῆς καί τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀντί-

στροφη ἀπ' ὅ,τι ὑπῆρξε ἀρχικά: εἶναι ἡ ἴδια ἡ τέχνη ποὺ σπρώχνει πρὸς τὶς τεχνικὲς μεθόδους, εἶναι ἡ τέχνη ποὺ τὶς ἐπιλέγει κατὰ τὴ διάρκεια τῆς προόδου της, τροποποιεῖ τὴν ἐφαρμογή τους, τὴ λειτουργία τους καὶ τελικὰ τὶς ἀπορρίπτει· ἐπομένως δὲν εἶναι ἡ τεχνικὴ ποὺ σπρώχνει πρὸς τὴν τέχνη.

Ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη ἤδη ἔχει τὸ ὑλικό της. Αὐτὸ τὸ ὑλικὸ μπορεῖ νὰ διαφοροποιηθεῖ, νὰ τελειοποιηθεῖ καὶ τίποτε περισσότερο.

♣

Ἡ «φτώχεια» τοῦ κινηματογράφου, ἡ ἔλλειψη βάθους καὶ χρωμάτων εἶναι στὴ πραγματικότητα ἡ οὐσία τῆς δομῆς του· δὲν καλεῖ μὲ σκοπὸ νὰ συμπληρώσει τὶς καινούργιες μεθόδους ἀλλὰ ἀντίθετα δημιουργεῖ αὐτὲς τὶς τελευταῖες ποὺ ἀναπτύσσονται στὴ βάση της. Ἡ ἔλλειψη βάθους τοῦ κινηματογράφου (ποὺ δὲν τὸν στερεῖ ἀπὸ προοπτική) — τὸ τεχνικὸ «ἐλάττωμα» — ἀντανακλᾶται στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη μέσα στὶς θετικὲς δομικὲς ἀρχὲς τοῦ ταυτόχρονου πολλῶν σειρῶν ὀπτικῶν ἀναπαραστάσεων, στὴ βάση τοῦ ὁποίου ἡ χειρονομία καὶ ἡ κίνηση ἀποκτοῦν μιὰ τελείως καινούργια ἑρμηνεία.

Ἂς ἐξετάσουμε τὴν μέθοδο τοῦ φουντὺ ἀνσαινὲ ποὺ καθένας γνωρίζει καλά: δάκτυλα κρατοῦν ἕνα χαρτὶ μὲ χαρακτῆρες πολὺ ἔντονους· οἱ χαρακτῆρες ὠχριοῦν, τὰ πλαίσια τοῦ χαρτιοῦ σβήνουν καὶ μιὰ καινούργια εἰκόνα φαίνεται ἀπὸ τὸ πλάϊ μέσα ἀπὸ τὸ φύλλο: τὰ περιγράμματα τῶν προσώπων ποὺ συγκεκριμενοποιοῦνται βαθμηδὸν καὶ τελειώνουν μὲ τὴ πλήρη κατάργηση τοῦ γεμάτου χαρακτῆρες χαρτιοῦ. Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ σύνδεση αὐτῶν τῶν εἰκόνων δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μόνον ἐὰν οἱ εἰκόνες εἶναι ἐπίπεδες· ἐὰν ἡ εἰκόνα ἦταν ἀνάγλυφη, ἡ ἑρμηνεία τους, ἡ ταυτόχρονη ἐμφάνισή τους δὲν θὰ ἦταν πειστικές. Αὐτὴ ἡ σύνθεση. ποὺ δὲν εἶναι μόνον ἡ ἀναπαραγωγὴ τῆς κίνησης, ἀλλὰ ποὺ εἶναι ἐπίσης δομημένη πάνω σὲ ἀρχές, δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μόνο στὴ βάση τῆς χρησιμοποίησης αὐτοῦ τοῦ ταυτόχρονου. Ὁ χορὸς μπορεῖ νὰ δειχτεῖ στὴν εἰκόνα ὄχι μόνον σὰν ἕνας «χορός», ἀλλὰ ἀκόμη σὰν μιὰ «χορευτικὴ» εἰκόνα μὲ μιὰ «κίνηση τῆς κάμερας» ἢ μὲ μιὰ «κίνηση τῆς εἰκόνας». Ὅλα μέσα σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ταλαντεύονται, οἱ σειρὲς τῶν προσώπων χορεύουν ἡ μία μετὰ τὴν ἄλλη. Τὸ ἰδιαίτερο ταυτόχρονο τοῦ διαστήματος ἔχει πραγματοποιηθεῖ. Ὁ νόμος τῆς μὴ διείσδυσης τῶν σωμάτων ἔχει νικηθεῖ ἀπὸ τὶς δύο διαστάσεις τοῦ κινηματογράφου, ἀπὸ τὸ μὴ ἀνάγλυφό του, ἀπὸ τὸν ἀφηρημένο χαρακτῆρα του.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ τὸ ταυτόχρονο καὶ τὸ μονοδιάστατο εἶναι σημαντικὰ ὄχι αὐτὰ καθεαυτά, ἀλλὰ σὰν σημαντικὲς ἐνδείξεις τῆς εἰκόνας. Μιὰ εἰκόνα διαδέχεται τὴν ἄλλη, φέρει τὴ σημασιακὴ ἔνδειξη τῆς προηγούμενης, ἔχει χρωματιστεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴ τελευταία κάτω ἀπὸ τὴ σχέση τοῦ νοήματος καὶ αὐτὸ σὲ ὅλη τὴ διάρκεια. Ἡ εἰκόνα ποὺ ἔχει χτιστεῖ, δομημένη σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς κίνησης, ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν ὑλικὴ ἀναπαραγωγὴ τῆς κίνησης· δίνει τὴ σημασιοδοτικὴ ἀναπαράσταση. (Μερικὲς φορές, μ' αὐτὸ τὸ τράπο ὁ Ἀντρέϊ Μπιέλι κατασκευάζει τὴ πρότασή του: Τὸ σπουδαῖο δὲν εἶναι τὸ ἄμεσο νόημά της μὰ τὸ φρασεολογικό της σχέδιο).

Ἡ ἀπουσία χρωμάτων στὸ κινηματογράφο τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δώσει μιὰ σημασιοδοτικὴ καὶ ὄχι ὑλικὴ παράθεση τῶν διαστάσεων, μιὰ τερατώδη ἀσυμφωνία προοπτικῶν. Σὲ ἕνα διήγημα ὁ Τσέχωφ εἶχε δείξει ἕνα μικρὸ ἀγόρι ποὺ σχεδιάζει ἕναν μεγάλο ἄνθρωπο καὶ ἕνα μικρὸ σπίτι. Πρόκειται ἐδῶ, χωρὶς ἀμφιβολία γιὰ τὴ μέθοδο τῆς τέχνης· ἡ διάσταση ἔχει ἀποσπαστεῖ ἀπὸ τὴ βάση της, τῆς ὑλικῆς της ἀναπαραγωγῆς, καὶ γίνεται τυχαῖα μιὰ ἀπὸ τὶς σημασιοδοτικὲς ἐνδείξεις τῆς τέχνης· τὴν εἰκόνα ὅπου ὅλα τὰ ἀντικείμενα εἶναι μεγενθυμένα διαδέχεται μιὰ εἰκόνα ὅπου ἡ προοπτικὴ εἶναι ἐλαττωμένη. Τὴν φιλμαρισμένη ἀπὸ ψηλὰ εἰκόνα ποὺ δείχνει ἕνα μικρὸ ἄτομο διαδέχεται μιὰ εἰκόνα ἑνὸς ἄλλου ἀνθρώπου φιλμαρισμένου ἀπὸ χαμηλὰ (θλέπε π.χ. τὸν Ἀκάκι Ἀκάκιεβιτς καὶ τὸ μεγάλο πρόσωπο μέσα στὴ σειρὰ τῆς ἐπίπληξης τοῦ

Π α λ τ ο ῦ). Τὸ φυσικὸ χρῶμα θὰ ἔσβηνε τὸν βασικὸ τονισμό: τὴ σημασιοδοτικὴ ἀξία τῆς διάστασης. Τὸ γκρὸ - πλὰν ποὺ ἀποσπᾶ τὸ ἀντικείμενο ἀπὸ τὴ σχέση τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου θὰ ἔχανε τὸ νόημά του ἐὰν ἦταν φυσικὰ χρωματισμένο.

Τέλος ἡ ἀπουσία τῆς γλώσσας στὸ κινηματογράφο, πιὸ συγκεκριμμένα ἡ κατασκευαστικὴ ἀδυναμία νὰ φορτώσει τὶς εἰκόνες μὲ λόγια καὶ θορύβους ἀποκαλύπτει τὸν χαρακτῆρα τῆς κατασκευῆς του: ὁ κινηματογράφος ἔχει τὸν ἰδιαίτερο «ἥρωά» του (τὸ εἰδικό του στοιχεῖο) καὶ τὶς ἰδιαίτερές του μεθόδους σύνδεσης.

♣

Οἱ ἀποκλίσεις ποὺ ὑπάρχουν σήμερα σὲ σχέση μὲ αὐτὸν τὸν «ἥρωα» εἶναι χαρακτηριστικὲς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ κινηματογράφου. Ἀπὸ τὸ ὑλικό του ὁ κινηματογράφος εἶναι κοντὰ στὶς πλαστικὲς τέχνες τοῦ χώρου, δηλαδὴ στὴ ζωγραφική, καὶ ἀπὸ τὴν ἀνέλιξή του στὶς τέχνες τοῦ «χρόνου», τὴ τέχνη τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς μουσικῆς.

Τέτοια εἶναι ἡ καταγωγὴ τῶν πομπωδῶν μεταφορικῶν ὁρισμῶν: «ὁ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς ε ἶ ν α ι μ ι ὰ ζ ω γ ρ α φ ι κ ὴ σ ὲ κ ί ν η σ η» (LOUIS DELLUC) ἢ: «ὁ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ο ς ε ἶ ν α ι ἡ μ ο υ σ ι κ ὴ τ ο ῦ φ ω τ ὸ ς» (ABEL GANCE). Παρ' ὅλα αὐτὰ αὐτοὶ οἱ ὁρισμοὶ εἶναι σχεδὸν τὸ ἀντίστοιχο τοῦ «Μεγάλου Βωβοῦ». Εἶναι τὸ ἴδιο ἀνωφελὲς νὰ ὁρίζουμε τὸν κινηματογράφο σύμφωνα μὲ τὶς συγγενεῖς τέχνες, ὅσο καὶ νὰ ὁρίζουμε αὐτὲς τὶς τέχνες σύμφωνα μὲ τὸν κινηματογράφο: ἡ ζωγραφικὴ θὰ ἦταν τότε ἕνας «ἀκίνητος κινηματογράφος», ἡ μουσικὴ ἕνας «κνηματογράφος ἤχων», ἡ λογοτεχνία ἕνας «κινηματογράφος τοῦ ρήματος». Τὸ πρᾶγμα εἶναι ἰδιαίτερα ἐπικίνδυνο γιὰ μιὰ καινούργια τέχνη. Εἶναι ἀπόδειξη μιᾶς ἀντιδραστικῆς παρελθοντολογίας τὸ νὰ ὁρίζουμε ἕνα καινούργιο φαινόμενο σύμφωνα μὲ τὰ παληά.

Γιατὶ ἡ τέχνη δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ καθοριστεῖ, ἔχει ἀνάγκη νὰ μελετηθεῖ. Καὶ εἶναι τελείως κατανοητὸ ὅτι στὶς ἀρχὲς ὁ «ὁρατὸς ἄνθρωπος», τὸ «ὁρατὸ πρᾶγμα», δηλ. τὸ ἀντικείμενο τῆς ὑλικῆς ἀναπαραγωγῆς θὰ εἶχε ὁριστεῖ σὰν ὁ «ἥρωας» τοῦ κινηματογράφου (Μπέλα Μπαλάζ). Οἱ τέχνες δὲν διαχωρίζονται μοναχά, οὔτε τόσο πολύ, ἀπὸ τὰ ἀντικείμενά τους ὅσο ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ τὶς μεταχειρίζονται. Στὴν ἀντίθετη περίπτωση, ἡ ἁπλῆ συνομιλία, ὁ λόγος, θὰ ἦταν ἡ τέχνη τοῦ ρήματος. Γιατὶ ὁ λόγος ἔχει τὸν ἴδιο «ἥρωα» μὲ τὴ ποίηση δηλ. τὴ λέξη. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς δὲν ὑφίσταται ἡ «λέξη» γενικά· στὴ ποίηση ἡ λέξη παίζει ἕνα ρόλο τελείως διαφορετικὸ ἀπ' ὅτι στὴ συνομιλία καὶ στὴ πράξη — καὶ ἀπὸ εἶδος σὲ εἶδος — ἕνα διαφορετικὸ ρόλο ἀπ' ὅτι στὸ στίχο.

Καὶ ἡ ἐπιλογὴ σὰν «ἥρωα», τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης τοῦ «ὁρατοῦ ἀνθρώπου», τοῦ «ὁρατοῦ ἀντικειμένου» εἶναι λανθασμένη ὄχι γιατὶ ἡ πραγματοποίηση ἑνὸς κινηματογράφου χωρὶς ἀντικείμενο εἶναι δυνατή, ἀλλὰ γιατὶ ἡ εἰδικὴ χρησιμοποίηση τοῦ ὑλικοῦ δὲν ὑπογραμμίζεται, ἂν καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ μόνη ποὺ φτιάχνει ἀπὸ τὸ ὑλικὸ στοιχεῖο τὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης, γιατὶ ἡ εἰδικὴ λειτουργία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου μέσα στὴ τέχνη δὲν εἶναι ὑπογραμμισμένη.

Στὸν κινηματογράφο, ὁ ὁρατὸς κόσμος προβάλλεται ὄχι σὰν τέτοιος, ἀλλὰ μέσα στὴ σημασιοδοτικὴ ἀμοιβαία σχέση του, διαφορετικὰ ὁ κινηματογράφος δὲν θὰ ἦταν παρὰ μιὰ ζωντανὴ φωτογραφία (ἢ ὄχι — ζωντανή). Ὁ ὁρατὸς ἄνθρωπος, τὸ ὁρατὸ ἀντικείμενο δὲν εἶναι στοιχεῖο τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης παρὰ μόνον ὅταν προβάλλονται μὲ τὴ ποιότητα τῆς σημασιοδοτικῆς ἐνδειξης.

Ἀπὸ τὴ πρώτη θέση ἀπορρέει ἡ ἔννοια τοῦ κινηματογραφικοῦ στύλ, ἀπὸ τὴ δεύτερη, ἐκείνη τῆς κινηματογραφικῆς κατασκευῆς. Ὁ σημασιοδοτικὸς συσχετισμὸς τοῦ ὁρατοῦ κόσμου δίνεται μὲ τὸ μέσον τῆς ὑφολογικῆς μεταμόρφωσης. Ἡ ἀμοιβαία σχέση τῶν προσώπων καὶ τῶν ἀντικειμένων στὴν εἰκόνα, ἡ ἀμοιβαία σχέση τῶν προσώπων μεταξύ τους, τοῦ ὅλου καὶ τοῦ μέρους, αὐτοῦ

ποὺ συνηθίζεται νὰ ὀνομάζουμε (σύνθεση τῆς εἰκόνας» ἡ ὀπτικὴ γωνία καὶ ἡ προοπτικὴ μὲ τὶς ὁποῖες εἶναι παρμένα καὶ τέλος ὁ φωτισμὸς ἔχουν μιὰ κολοσσιαία σημασία. Χάρη στὸ τεχνικὸ μὴ-ἀνάγλυφό του καὶ στὴ μονοχρωμία του ὁ κινηματογράφος ξεπερνάει τὸ μὴ-ἀνάγλυφο· συγκρινόμενο μὲ τὴν ὑπέμετρη ἐλευθερία τοῦ κινηματογράφου ὡς πρὸς τὴ διευθέτηση τῆς προοπτικῆς καὶ τῆς ἄποψης, τὸ θέατρο ποὺ κατέχει τὶς τρεῖς τεχνικὲς διαστάσεις, τὸ ἀνάγλυφο (καὶ ἀκριβῶς χάρη σ' αὐτὴ τὴν ἰδιοκτησία), εἶναι καταδικασμένο σὲ μιὰ μοναδικὴ ἄποψη, στὸ μὴ-ἀνάγλυφο, ἀὰν στοιχεῖο τῆς τέχνης.

Ἡ ὀπτικὴ γωνία μεταμορφώνει ὑφολογικὰ τὸν ὁρατὸ κόσμο. Ἡ «ὁριζόντια» καμινάδα τῆς φάμπρικας, ἐλαφρὰ ἐπικλινής, ἡ τραβέρσα τῆς γέφυρας φιλμαρισμένη ἀπ' τὰ κάτω ἀντιπροσωπεύουν στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη τὸν ἴδιο μετασχηματισμὸ τοῦ πράγματος μὲ ὅλο τὸ ὀπλοστάσιο τῶν ὑφολογικῶν μεθόδων ποὺ δίνει τὴν ἀνανέωση τοῦ πράγματος μέσα στὴ τέχνη τῆς λέξης.

Βέβαια, ὅλες οἱ ὀπτικὲς γωνίες, ὅλοι οἱ φωτισμοὶ δὲν εἶναι ὑφολογικὲς μέθοδες τὸ ἴδιο ἰσχυρές· οἱ ἰσχυρὲς ὑφολογικὲς μέθοδες δὲν ἐφαρμόζονται σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις, καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ θέατρο ὑφίσταται πάντοτε.

Τὸ πρόβλημα τῆς ἑνότητας τοῦ χώρου δὲν ὑπάρχει γιὰ τὸν κινηματογράφο, μόνο τὸ πρόβλημα τῆς ἑνότητας τῆς ὀπτικῆς γωνίας καὶ τοῦ φωτισμοῦ εἶναι σημαντικό. Μιὰ κινηματογραφικὴ «σκηνὴ» ἀντιπροσωπεύει ἑκατοντάδες ὀπτικῶν γωνιῶν καὶ ἑτερόκλητων φωτισμῶν καὶ χωρὶς ἀμφιβολία ἑκατοντάδες διαφορετικοὺς συσχετισμοὺς ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὸ ἀντικείμενο καὶ ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα, ἑκατοντάδων «διαφορετικῶν» χώρων. Στὸ θέατρο πέντε σκηνικὰ δὲν εἶναι παρὰ πέντε «χῶροι» κάτω ἀπὸ μιά, μόνη ὀπτικὴ γωνία. Ἀκόμη, τὰ πολύπλοκα θεατρικὰ σκηνικὰ ὅπου ἡ προοπτικὴ εἶναι σοφὰ ὑπολογισμένη εἶναι ψεύτικα στὸν κινηματογράφο. Ἀκόμη ὁ ἀγῶνας δρόμου γιὰ τὴ φωτογένεια δὲν δικαιολογεῖται.. Τὰ ἀντικείμενα δὲν ἔχουν φωτογένεια ἀπὸ μόνα τους· εἶναι ἡ ὀπτικὴ γωνία καὶ ὁ φωτισμὸς ποὺ τοὺς δίνουν φωτογένεια. Ἐπίσης γενικά, ἡ ἔννοια τῆς «φωτογένειας» πρέπει νὰ παραχωρήσει τὴ θέση της σὲ ἐκείνη τῆς «κ ι ν η μ α τ ο γ έ ν ε ι α ς».

Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ ὅλες τὶς ὑφολογικὲς μέθοδες τοῦ κινηματογράφου. Οἱ γάμπες ποὺ περπατοῦν, ποὺ προβάλλονται ἀντὶ γιὰ ἀνθρώπους ποὺ περπατοῦν, κατευθύνουν τὴ προσοχὴ στὴν συνδετικὴ λεπτομέρεια ὅπως ἡ συνεκδοχὴ στὴ ποίηση. Ἐδῶ καὶ ἐκεῖ τὸ σημαντικὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι στὴ θέση τοῦ πράγματος ὅπου ἔχει προσανατολισθεῖ ἡ προσοχὴ δίνουν ἕνα ἄ λ λ ο ποὺ συνδέεται μ' αὐτὸ (στὸ κινηματογράφο ὁ συνδετικὸς δεσμὸς θὰ εἶναι ἡ κίνηση ἢ ἡ παύση). Αὐτὴ ἡ ἀντικατάσταση τοῦ πράγματος ἀπὸ τὴ λεπτομέρεια ἀντικαθιστᾶ τὴν προσοχή: διαφορετικὰ ἀντικείμενα (σὲ λεπτομέρειες) δίνονται μὲ τὸ ἴδιο σημεῖο προσανατολισμοῦ καὶ αὐτὴ ἡ μετατροπὴ φαίνεται ὅτι διαμελίζει τὸ ὁρατὸ ἀντικείμενο, στὴ πραγματικότητα μιὰ σειρὰ ἀντικειμένων, μὲ μιὰ μοναδικὴ σημασιοδοτικὴ ἔνδειξη, εἶναι τὸ σημασιοδοτικὸ ἀντικείμενο τοῦ κινηματογράφου.

Εἶναι τελείως σαφὲς ὅτι μ' αὐτὴ τὴν ὑφολογικὴ μεταμόρφωση (ἴσως καὶ σημασιοδοτική), δὲν εἶναι ὁ «ὁρατὸς ἄνθρωπος» οὔτε τὸ «ὁρατὸ ἀντικείμενο» ποὺ συνιστοῦν τὸν «ἥρωα» τοῦ κινηματογράφου ἀλλὰ ὁ «καινούργιος» ἄνθρωπος καὶ τὸ «καινούργιο» ἀντικείμενο, ἐφ' ὅσον οἱ ἄνθρωποι καὶ τὰ πράγματα μεταμορφώνονται στὸ πεδίο τῆς τέχνης: ὁ «ἄνθρωπος» καὶ τὸ «ἀντικείμενο» τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ὁρατὲς ἀμοιβαῖες σχέσεις τῶν ὁρατῶν ἀνθρώπων ἔχουν διακοπεῖ καὶ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὶς σχέσεις τῶν «ἀνθρώπων» στὸν κινηματογράφο, σὲ κάθε στιγμή, ἀσυνείδητα, σχεδὸν ἀπλοϊκά. Ἡ MARY PICKFORD, στὸ ρόλο μιᾶς κοπελλίτσας περιστοιχίζεται ἀπὸ καλλιτέχνες ξεχωριστῆς ἀξίας καὶ «δίνει τὴν ἀλλαγή» χωρὶς κὰν νὰ ἔχει σκεφτεῖ ὅτι πιθανὸν δὲν θὰ εὐδοκιμοῦσε στὸ θέατρο. (Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει μιὰ ὑφολογικὴ μεταμόρφωση ἀλλὰ μόνον μιὰ τεχνικὴ χρησιμοποίηση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς τέχνης).

⁂

Πάνω σὲ τί εἶναι λοιπὸν θεμελιωμένη ἡ ἐμφάνιση αὐτοῦ τοῦ *νέου* ἀνθρώπου καὶ τοῦ *νέου* ἀντικειμένου; Γιατὶ τὸ στὐλ τοῦ κινηματογράφου τὰ μετασχηματίζει;

Γιατὶ κάθε ὑφολογικὸ μέσον εἶναι ταυτόχρονα ἕνας σημαντικὸς παράγων. Μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι τὸ στὐλ θὰ εἶναι ὀργανωμένο, ὅτι ἡ ὀπτικὴ γωνία καὶ ὁ φωτισμὸς δὲν θὰ εἶναι τυχαῖα ἀλλὰ θὰ ἀποτελοῦν ἕνα σύστημα.

Ὑπάρχουν λογοτεχνικὰ ἔργα ὅπου τὰ ἐπεισόδια καὶ οἱ σχέσεις, οἱ πιὸ ἁπλὲς, περιγράφονται μὲ τέτοια ὑφολογικὰ μέσα ποὺ παίρνουν τὴ μορφὴ αἰνίγματος· ὁ ἀναγνώστης ἔρχεται καὶ συγχέει τὴν ἔννοια τῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸ μεγάλο καὶ στὸ μικρό, στὸ συνηθισμένο καὶ στὸ παράξενο· μέσα στὸ δισταγμό του ἀκολουθεῖ τὸ συγγραφέα συγχέει τὴ «προοπτικὴ» τῶν πραγμάτων καὶ τὸν «φωτισμό» τους (ὅπως π.χ. στὸ μυθιστόρημα τοῦ JOSEPH CONRAD Ἡ *γραμμὴ τῆς σκιᾶς* ὅπου ἕνα ἁπλὸ ἐπεισόδιο: ἕνας νεαρὸς ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ γίνεται καπετάνιος ἑνὸς πλοίου, παίρνει ἐπιβλητικὲς διαστάσεις). Συμπτωματικά, τὸ σπουδαῖο, εἶναι ἡ εἰδικὴ σημαντικὴ δομὴ τῶν πραγμάτων, ἡ ἰδιαίτερη εἰσαγωγὴ τοῦ ἀναγνώστη στὴ πράξη.

Ἔχουμε τὶς ἴδιες δυνατότητες μέσα στὸ στὐλ τοῦ κινηματογράφου, καὶ οὐσιαστικὰ τὰ πράγματα παρουσιάζονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: Ἡ σύγχιση τῆς ὀπτικῆς «προοπτικῆς» εἶναι ταυτόχρονα σύγχιση τῆς *ἀμοιβαίας σχέσης* ἀνάμεσα στὰ πράγματα καὶ στοὺς ἀνθρώπους, ὁ σημαντικὸς μετασχεδιασμὸς τοῦ κόσμου. Οἱ πολυπληθεῖς διαδοχὲς τῶν φωτισμῶν (ἢ ἡ παρατήρηση ἑνὸς μοναδικοῦ στύλ) ξανασχεδιάζουν τὸ *κέντρο* μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποὺ τὸ κάνει ἡ ὀπτικὴ γωνία γιὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ στὰ πράγματα.

Ξανά, τὸ «ὁρατὸ ἀντικείμενο» ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τῆς τέχνης.

Οἱ μεταφορὲς ἔχουν τὴν ἴδια σημασία: μιὰ ἴδια πράξη ἔχει πραγματοποιηθεῖ μὲ ἄλλα πρόσωπα, π.χ. εἶναι τὰ περιστέρια καὶ ὄχι οἱ ἄνδρες ποὺ ἀγκαλιάζονται. Τὸ ὁρατὸ ἀντικείμενο ἔχει διαμελιστεῖ, πρόσωπα καὶ διαφορετικὰ πράγματα προβάλλονται μὲ τὴν ἴδια σημασιοδοτικὴ ἐνδειξη, ταυτόχρονα μὲ τὸ διαμελισμὸ τῆς ἴδιας τῆς πράξης καὶ μὲ τὸ σημαντικὸ χρωματισμό της ἀναφερόμενο στὸ δεύτερο παράλληλο (τὰ περιστέρια).

Τὰ ἁπλᾶ παραδείγματα εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ πεισθοῦμε ὅτι ἡ νατουραλιστικὴ καὶ «ὁρατὴ» *κίνηση* ἔχει μετασχηματιστεῖ στὸν κινηματογράφο, μπορεῖ ἢ νὰ διαμελιστεῖ ἢ νὰ ἀναφερθεῖ σὲ ἄλλα ἀντικείμενο. Ἡ κίνηση ὑπάρχει ἢ σὰν *αἰτιολόγηση τῆς ὀπτικῆς γωνίας* ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ἀνθρώπου ποὺ περπατάει, ἢ ἀκόμη σὰν *χαρακτηριστικὸ* τοῦ ἀνθρώπου (χειρονομία), ἢ ἀκόμη σὰν *ἀλλαγὴ τῆς ἀμοιβαίας σχέσης* ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ πράγματα. Ὁ βαθμὸς προσέγγισης ἢ ἀπομάκρυνσης τοῦ ἀνθρώπου (τοῦ ἀντικειμένου, τῶν συγκεκριμμένων ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων, δηλαδὴ ἡ κίνηση στὸν κινηματογράφο δὲν ὑπάρχει πιὰ αὐτὴ καθεαυτὴ ἀλλὰ σὰν μιὰ ὁρισμένη σημασιοδοτικὴ ἐνδειξη. Γιαυτὸ ἔξω ἀπὸ τὴ σημασιοδοτικὴ λειτουργία, ἡ κίνηση στὸ ἐσωτερικὸ τῆς εἰκόνας, δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἀπαραίτητη. Ἡ σημασιοδοτικὴ λειτουργία της μπορεῖ νὰ ἀντισταθμιστεῖ ἀπὸ τὸ μοντὰζ ὅπως ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων, ποὺ αὐτὲς οἱ ἴδιες μπορεῖ νὰ εἶναι στατικές. (Ἡ κίνηση στὸ ἐσωτερικὸ τῆς εἰκόνας σὰν στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου εἶναι γενικὰ ὑπερβολική· τὸ πήγαινε-ἔλα, ὅπως νὰ τὸ κάνουμε, εἶναι κουραστικό).

Καὶ ἂν στὸν κινηματογράφο ἡ «κίνηση» δὲν εἶναι «ὁρατὴ» ἐνεργεῖ, παρ' ὅλ' αὐτὰ μὲ τὸ «χρόνο της». Ὅταν θέλουμε νὰ ἐπιμείνουμε στὴ *διάρκεια* μιᾶς κατάστασης, ὁ σκηνοθέτης *ἐπαναλαμβάνει* τὴν εἰκόνα· αὐτὴ ἔχει κοπεῖ ἕνα μίνιμουμ ἀπὸ φορὲς κάτω ἀπὸ μιὰ ἄποψη εἴτε ποικίλλη εἴτε ταυτόσημη· ἡ διάρκειά της λοιπόν, εἶναι τρομακτικὰ ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὴ συνηθισμένη διάρκεια τῆς «ὁρατῆς» ἔννοιας τῆς διάρκειας· αὐτὴ

ἡ διάρκεια εἶναι τελείως σχετική: ἐὰν ἡ ἐπαναλαμβανόμενη εἰκόνα κόβει ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων αὐτὴ ἡ «διάρκεια» θὰ εἶναι μεγάλη ἂν καὶ ἡ «ὁρατὴ διάρκεια» τῆς ἐπαναλαμβανόμενης εἰκόνας μπορεῖ νὰ εἶναι ἀσήμαντη. Ἀπ' ὅπου καὶ ἡ συμβατικὴ σημασία τοῦ δ ι α φ ρ ά γ μ α τ ο ς καὶ τοῦ φοντὺ σὰν σημεῖα μιᾶς συγκεκριμένης ὁροθεσίας χώρου καὶ χρόνου.

Ὁ εἰδικὸς χαρακτῆρας τοῦ «χρόνου» ἀποκαλύπτεται μέσα σὲ μιὰ μέθοδο ὅπως τὸ γκρὸ - πλάν. Αὐτὸ κάνει ἀφηρημένο τὸ ἀντικείμενο, τὴ λεπτομέρεια ἢ τὸ πρόσωπο τῶν σχέσεων τοῦ χώρου καὶ μὲ τὴν ἴδια εὐκαιρία, τὴ χρονικὴ δομή. Στὸ Δ α ι μ ό ν ι ο τ ρ ο χ ὸ βρίσκουμε τὴν ἀκόλουθη σκηνή: Κλέφτες τὸ βάζουν στὰ πόδια φεύγοντας ἀπὸ ἕνα λεηλατημένο σπίτι. Οἱ σκηνοθέτες ἀναγκασμένοι νὰ δείξουν τοὺς κλέφτες ἔχουν πάρει μιὰ ὁμάδα σὲ πλάνο συνόλου. Αὐτὸ φάνηκε ἀσυναφές: γιατὶ οἱ κλέφτες ἀργοῦνε; Ἐὰν εἶχαν προβληθεῖ σὲ γκρὸ - πλὰν θὰ μποροῦσαν νὰ δράσουν σύμφωνα μὲ τὴ θέλησή τους: τὸ γκρό - πλάν θὰ εἶχε κάνει ἀφαίρεση, θὰ τοὺς εἶχε ἀποσπάσει ἀπὸ τὴ χρονικὴ δομή.

Ἑπομένως ἡ διάρκεια τῆς εἰκόνας ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἐπανάληψη, δηλαδὴ μὲ τὸ μέσο τοῦ συσχετισμοῦ τῶν εἰκόνων μεταξύ τους. Ἡ χρονικὴ ἀφαίρεση ἐμφανίζεται στὴ συνέχεια τῆς ἀπουσίας συσχετισμοῦ ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα (ἢ τὶς ὁμάδες ἀντικειμένων) ἀνάμεσά τους, στὸ «ἐσωτερικὸ τῆς Εἰκόνας.

Ὅλα αὐτὰ ὑπογραμμίζουν ὅτι ὁ «κινηματογραφικὸς - χρόνος» δὲν εἶναι μιὰ πραγματικὴ ἀλλὰ μιὰ συμβατικὴ διάρκεια βασισμένη στὴ σχέση τῶν Εἰκόνων ἢ στὴ σχέση τῶν ὀπτικῶν στοιχείων στὸ ἐσωτερικὸ τῆς εἰκόνας.

Ἡ εἰδικὴ φύση τῆς τέχνης ἀντανακλᾶται πάντοτε στὴν ἐξέλιξη τῶν μεθόδων της. Καὶ μᾶς μαθαίνει πολλά.

Κάτω ἀπὸ τὴν πρωτόγονη ὄψη της ἡ ὀπτικὴ γωνία ἦταν αἰτιολογημένη σὰν ἄποψη τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ προσώπου. Τὸ ἴδιο ἦταν καὶ ἡ λεπτομέρεια σὲ γκρὸ - πλάν, ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ πρόσωπο γίνονταν ἀντιληπτό.

Ἡ ἀσυνήθιστη ὀπτικὴ γωνία αἰτιολογημένη ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ προσώπου εἶχε στερηθεῖ αὐτὴ τὴν αἰτιολόγηση, παρουσιαζόταν αὐτὴ καθαυτή· γινόνταν λοιπὸν ἡ ἄποψη τοῦ θεατῆ, ἡ ὑφολογικὴ μέθοδος τοῦ κινηματογράφου.

Τὸ θλέμμα τοῦ προσώπου στὴν εἰκόνα ἔπεφτε σὲ ἕνα ἀντικείμενο ἢ μιὰ λεπτομέρεια ὁποιαδήποτε καὶ αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο προσφέρονταν σὲ γκρὸ - πλάν. Ἐὰν καταστρέψουμε αὐτὴ τὴν αἰτιολογία τὸ γκρὸ πλὰν θὰ γίνει μιὰ αὐτόνομη μέθοδος ποὺ χρησιμεύει νὰ ἀξιολογεῖ καὶ νὰ ὑπογραμμίζει τὸ ἀντικείμενο, κατανοητὸ σὰν σημασιοδοτικὴ ἔνδειξη, ἔξω ἀπὸ σχέσεις χώρου καὶ χρόνου. Συνήθως, τὸ γκρὸ πλὰν παίζει τὸ ρόλο τοῦ «ἐπιθέτου» ἢ τοῦ «ρήματος» (ἐκφραστικὸ πρόσωπο ὑπογραμμισμένο σὲ γκρὸ - πλάν), ἀλλὰ καὶ ἄλλες ἐφαρμογές εἶναι ἐπίσης δυνατές: χρησιμοποιοῦμε τότε τὸν ἐκτὸς χώρου καὶ χρόνου χαρακτῆρα τοῦ γκρὸ - πλάν σὰν ὑφολογικὴ μέθοδο γιὰ συγκριτικὲς εἰκόνες, γιὰ μεταφορὲς κλπ.

Ἐὰν ἡ εἰκόνα ὅπου ἐμφανίζεται σὲ γκρὸ - πλὰν ἕνας ἄνθρωπος σὲ ἕνα λειβάδι ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἕνα ἄλλο γκρὸ - πλὰν ποὺ δείχνει ἕνα γουρούνι στὸ ἴδιο λειβάδι, ὁ νόμος τοῦ σημασιοδοτικοῦ συσχετισμοῦ τῶν εἰκόνων καὶ ἐκεῖνος τῆς ἐ κ τ ὸ ς χ ώ ρ ο υ κ α ὶ χ ρ ό ν ο υ ἀξίας τοῦ γκρὸ - πλάν, θὰ τὴν παρέσυρε σὲ μιὰ αἰτιολογία ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ μοιάζει τόσο πολὺ νατουραλιστικὴ ὅσο ὁ ταυτόχρονος καὶ στὸ ἴδιο μέρος περίπατος τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ γουρουνιοῦ: Αὐτὴ ἡ ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων δὲν παράγει μιὰ τάξη λογικῆς διαδοχῆς χρονικῆς καὶ τοπικῆς τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ γουρούνι ἀλλὰ μιὰ εἰκόνα σημασιακῆς σύγκρισης: ἄνθρωπος — γουρούνι.

Ἡ σημασία τῆς ἐξέλιξης τῶν κινηματογραφικῶν μεθόδων ἐνυπάρχει μέσα σ' αὐτὴ τὴ πρόοδο τῶν σημασιοδοτικῶν αὐτονόμων νόμων της μέσα στὴν ἀπόρριψη τῆς νατουραλιστικῆς «αἰτιολογίας».

Αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη ἔχει ἀγγίξει μέθοδες τόσο στερεὰ αἰτιολογημένες ὅπως

π.χ. τὸ «φοντὺ ἀνσαινέ». Αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι πολὺ στερεὰ καὶ ἑτερόπλευρα αἰτιολογημένη ἀπὸ τὴν «ἐπίκληση», τὴν «ὀπτασία» τὴν «διήγηση». Ἀκόμη, ἡ μέθοδος τοῦ «σύντομο φοντὺ ἀνσαινέ», ποὺ χρησιμοποιεῖται ὅταν μέσα σὲ μιὰ εἰκόνα «ἀνάμνησης» ἐμφανίζεται ἀκόμη τὸ πρόσωπο ἐκείνου ποὺ τὴν ἐπικαλεῖται, καταστρέφει τὴ φιλολογικὴ αἰτιολόγηση ποὺ ἤδη ἔχει γίνει ἐξωτερικὴ τῆς «ἀνάμνησης» γινόμενης ἀντιληπτῆς σὰν μιὰ ἐναλλακτικὴ στιγμὴ μέσα στὸ χρόνο, καὶ μεταφέρει τὸ κέντρο βαρύτητας στὸ τ α υ τ ό χ ρ ο ν ο τῶν εἰκόνων· ἡ «ἀνάμνηση» ἢ ἡ «ἀπαγγελία» δὲν ὑπάρχουν πιὰ μὲ τὴ φιλολογικὴ ἔννοια· ὑπάρχει μιὰ «ἀνάμνηση» μέσα στὴν ὁποία ἐξακολουθοῦμε ταυτόχρονα νὰ βλέπουμε τὸ πρόσωπο ἐκείνου ποὺ τὴν ἐπικαλεῖται· καὶ μέσα στὴν καθαρὰ κινηματογραφικὴ της σήμανση, αὐτὴ ἡ μέθοδος πλησιάζει τὶς ἄλλες: τὸ φοντὺ ἀνσαινὲ τοῦ προσώπου σὲ ἕνα τοπίο ἢ μιὰ σκηνὴ σὲ μὴ ἀναλογικὲς διαστάσεις σχετικὰ μ' αὐτά. Ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ φιλολογικὴ αἰτιολόγησή της αὐτὴ ἡ τελευταία μέθοδος βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες τῆς «ἀνάμνησης» ἢ τῆς «διήγησης», ἂν καὶ ἡ κινηματογραφικὲς ἔννοιές της εἶναι πολὺ κοντινές.

Ἔτσι πρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν ἐξέλιξη τῶν κινηματογραφιῶν μεθόδων: ἀποσπῶνται ἀπὸ «ἐξωτερικὲς» αἰτιολογήσεις καὶ ἀποκτοῦν μιὰ ἔννοια «δική» τους. Μ' ἄλλα λόγια ἀποσπῶνται ἀπὸ μιὰ ἐξωτερικὴ μ ο ν α δ ι κ ὴ ἔννοια καὶ ἀποκτοῦν πολλὲς «δικές τους», ἐσωτερικὲς ἔννοιες. Εἶναι αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα, αὐτὴ ἡ πολυσημία τῶν ἐννοιῶν ποὺ δίνει σὲ μιὰ μέθοδο τὴ δυνατότητα νὰ στεριώσει, τὴ μεταβάλλει σὲ «καθαρὸ» στοιχεῖο τέχνης, συγκυριακά, σὲ «λέξη» τοῦ κινηματογράφου.

Μὲ ἔκπληξη διαπιστώνουμε ὅτι δὲν ὑπάρχει οὔτε στὴ γλῶσσα, οὔτε στὴ φιλολογία λέξη ἀντίστοιχη τοῦ κινηματογραφικοῦ «φοντὺ ἀνσαινέ». Σὲ κάθε δοσμένη περίπτωση, σὲ κάθε δοσμένη ἐφαρμογὴ μποροῦμε νὰ τὴν π ε ρ ι γ ρ ά ψ ο υ μ ε διὰ μέσου τῶν λέξεων χωρὶς νὰ φθάσουμε νὰ τῆς βροῦμε μιὰ λέξη ἢ μία ἔννοια ἀντίστοιχη μέσα στὴ γλῶσσα (...)

⁂

Ὁ κινηματογράφος γεννήθηκε ἀπὸ τὴ φωτογραφία. Ὁ ὁμφάλιος λῶρος κόπηκε ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ κινηματογράφος συνειδητοποίησε ὅτι ἦταν μιὰ τέχνη. Γιατὶ ἡ φωτογραφία ἔχει πεδία ποὺ εἶναι ἀ σ υ ν ε ί δ η τ α, μὲ κάποιο τρόπο, παράνομες αἰσθητικὲς ἰδιότητες. Ἡ φωτογραφία τονίζει τὴν πιστότητα, πρᾶγμα ποὺ εἶναι καταθλιπτικὸ γιατὶ πάσχουμε ἐπειδὴ οἱ φωτογραφίες εἶναι ὑπερβαλικὰ πιστές. Γιαυτὸ ἡ φωτογραφία παραμορφώνει λαθραῖα τὸ ὑλικό. Αὐτὴ ἡ παραμόρφωση εἶναι ἀποδεκτὴ κάτω ἀπὸ ἕνα μόνον ὅρο: ὅτι ἡ πιστότητα θὰ διατηρηθεῖ. Παρ' ὅλο λοιπὸν ποὺ ὁ φωτογράφος παραμορφώνει τὸ πρόσωπό μας μὲ τὴ στάση, τὸ φωτισμὸ κ.λ.π., τὰ δεχόμαστε ὅλα μὲ τὸν σιωπηρὸ ὅρο ὅτι τὸ πορτραῖτο θὰ εἶναι πιστό. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ οὐσιαστικοῦ στόχου τῆς φωτογραφίας — δηλαδὴ τῆς πιστότητας — ἡ παραμόρφωση εἶναι ἕνα «ἐλάττωμα»· ἡ αἰσθητική της λειτουργία εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ἕνα «φυσικὸ παιδί».

Ὅπως ὁ κινηματογράφος ἔχει ἕναν ἄλλο στόχο, τὸ «ἐλάττωμα» τῆς φωτογραφίας γίνεται ἡ ἀρετὴ του, ἡ αἰσθητική του ποιότητα. Ἐκεῖ εἶναι ποὺ πρέπει νὰ δοῦμε τὴ ριζικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ κινηματογράφο καὶ στὴ φωτογραφία.

Ἡ φωτογραφία ἔχει καὶ ἄλλα «ἐλαττώματα» ποὺ στὸ κινηματογράφο ἔχουν μεταβληθεῖ σὲ ἀρετές.

Στὴ πραγματικότητα κάθε φωτογραφία παραμορφώνει τὸ ὑλικό. Ἀρκεῖ γι' αὐτὸ νὰ κυττάξουμε τὶς «ἀπόψεις»: ἴσως ἡ δήλωση μου νὰ φαίνεται ὑποκειμενικὴ ἀλλὰ δὲν ἐπεμβαίνω γιὰ νὰ ταυτίσω τὴν πιστότητα τῶν ἀπόψεων παρὰ παίρνοντας σημεῖα ἀκριβέστερα, διακριτικὲς λεπτομέρειες: ἕνα δέντρο ἕνας πάγκος, μιὰ ἐπιγραφή. Ὄχι γιατὶ αὐτὸ δὲν «ἔχει καμμία ὁμοιότητα» ἀλλὰ γιατὶ ἡ ἄποψη εἶναι ἀ π ο μ ω ν ο μ έ ν η. Αὐτὸ ποὺ μέσα στὴν φύση δὲν ὑπάρχει παρὰ ἑνωμένο, αὐτὸ ποὺ δὲν εἶναι ὁροθετημένο, ἔχει ἀπομονωθεῖ μέσα στὴ φωτογραφία, σὲ αὐτόνομη ὁλότητα. Μιὰ γέφυρα, μιὰ ἀποβάθρα, ἕνα ἢ

περισσότερα δέντρα κ.λ.π. δέν ὑφίστανται σάν ὁλότητες ὅταν τά παρατηροῦμε, εἶναι πάντα δεμένα μέ τό περιβάλλον· ὁ καθορισμός τους εἶναι στιγμιαῖος καί πρόσκαιρος. Ἐφ' ὅσον πραγματοποιηθεῖ μιά φορά, ὑπερβάλλει ἑκατομμύρια φορές τά ἀτομικά χαρακτηριστικά τῆς ἄποψης καί αὐτό εἶναι ποὺ προκαλεῖ τό ἀποτέλεσμα τῆς «μή - πιστότητας».

Αὐτό εἶναι χρήσιμο γιά τά «πλάνα συνόλου»: ἡ ἐπιλογή τῆς ὀπτικῆς γωνίας, ὅσο στοιχειώδης καί ἄν εἶναι, ἡ ἐπιλογή τοῦ μέρους, ὅσο ἐκτεταμένο καί ἄν εἶναι, ὁδηγοῦν σ' αὐτά τά ταυτόσημα ἀποτελέσματα.

Ὁ χαρακτηρισμός τοῦ ὑλικοῦ πάνω στή φωτογραφία καθορίζει τήν ἑνότητα κάθε φωτογραφίας, τή σύσφιξη τῶν ἀμοιβαίων σχέσεων ὅλων τῶν ἀντικειμένων ἤ στοιχείων ἑνός πράγματος στό ἐσωτερικό τῆς φωτογραφίας. Τό ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐσωτερικῆς ἑνότητας εἶναι ὅτι ἡ ἀμοιβαία σχέση ἀνάμεσα στά ἀντικείμενα ἤ στό ἐσωτερικό τοῦ ἀντικειμένου, ἀνάμεσα στά στοιχεῖα του, ἀλλάζουν κατανομή. Τά ἀντικείμενα παραμορφώνονται.

Ἀλλά αὐτό τό «ἐλάττωμα» τῆς φωτογραφίας, αὐτές οἱ ἀσυνείδητες ἰδιότητες οἱ «μή - καταταγμένες» σύμφωνα μέ τή φόρμουλα τοῦ Βικτὼρ Σκλόφσκι κατατάσσονται στό κινηματογράφο, μεταβάλλονται σέ ἀρχικές ἀρετές σέ σημεῖα στήριξης.

Ἡ φωτογραφία δίνει μιά μ ο ν α δ ι κ ή θέση· στόν κινηματογράφο αὐτή γίνεται μιά ἑ ν ό τ η τ α, ἕνα μέτρο.

Ἡ εἰκόνα ἀντιπροσωπεύει τήν ἴδια ἑνότητα μέ τή φωτογραφία, μέ τόν ὁλοκληρωμένο στίχο (I). Σύμφωνα μ' αὐτό τό νόμο ὅλες οἱ λέξεις ποὺ συνθέτουν ἕνα στίχο βρίσκονται σέ ἕναν εἰδικό συσχετισμό, σέ μιά πιό στενή ἀλληλεπίδραση· τό ἴδιο, ἡ ἔννοια τῆς στιχουργημένης λέξης εἶναι διαφορετική, συγκρινόμενη ὄχι μόνο μέ ὅλες τίς μορφές τῆς πραχτικῆς γλώσσας, ἀλλά ἀκόμη συγκρινόμενη καί μέ τήν πρόζα. Καί αὐτό εἶναι ποὺ κάνει ὅλες τίς μικρές βοηθητικές λέξεις, ὅλες τίς δευτερεύουσες μικρῆς σημασίας λέξεις τῆς γλώσσας μας, νά γίνονται μέσα στή ποίηση ἐξαιρετικά ἐμφανεῖς καί σημαντικές.

Εἶναι τό ἴδιο μέσα στήν εἰκόνα: ἡ ἑνότητά της ἀλλάζει τήν κατανομή τῆς σημασιοδοτικῆς ἀξίας ὅλων τῶν πραγμάτων, καί κάθε πράγμα συσχετίζεται μέ τίς ἄλλες εἰκόνες καί ὅλη τήν εἰκόνα.

Λαμβάνοντας ὑπ' ὄψη αὐτό τό γεγονός θά πρέπει νά ἐκφράσουμε μιά ἄλλη θέση: σέ ποιές συνθῆκες ὅλοι οἱ «ἥρωες τῆς εἰκόνας (ἄνθρωποι καί πράγματα) συσχετίζονται μεταξύ τους, ἤ ἀκριβέστερα, ὑπάρχουν ἄραγε συνθῆκες ποὺ ἐμποδίζουν τίς σχέσεις τους; Ναί ὑπάρχουν.

Οἱ «ἥρωες» τῆς εἰκόνας, τό ἴδιο ὅπως οἱ λέξεις (οἱ ἤχοι) μέσα στό στίχο, πρέπει νά εἶναι διαφοροποιημένοι, δ ι ά φ ο ρ ο ι. Μόνον τότε εἶναι σέ σχέση οἱ μέν μέ τούς δέ, μόνον τότε ἔχουν μιά ἀμοιβαία δράση καί χρωματίζονται ἀμοιβαῖα ἀποκτῶντας μιά ἔννοια. Ἀπ' ὅπου καί ἡ ἐπιλογή τῶν ἀνθρώπων καί τῶν πραγμάτων, ἀπ' ὅπου καί ἡ ὀπτική γωνία, ἀντιληπτή σάν μιά ὑφολογική μέθοδος ὀροθεσίας, δ ι α φ ο ρ ο π ο ί η σ η ς.

Ἡ «ἐπιλογή» γεννήθηκε ἀπό τή νατουραλιστική ὁμοιότητα, ἀπό τήν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στόν ἄνθρωπο καί στό ἀντικείμενο τοῦ κινηματογράφου, ἀπ' αὐτό ποὺ μέσα στή πραχτική ὀνομάζεται ἡ «ἐπιλογή τοῦ τύπου». Ἀλλά μέσα στόν κινηματογράφο, ὅπως μέσα σέ κάθε τέχνη αὐτό ποὺ ἔχει εἰσαχθεῖ γιά πολύ συγκεκριμένες αἰτίες ἀρχίζει νά παίζει ἕνα ρόλο ποὺ χάνει τή σχέση του μ' αὐτές τίς αἰτίες. Ἡ «ἐπιλογή» χρησιμεύει πρίν ἀπ' ὅλα νά δ ι α φ ο ρ ο π ο ι ή σ ε ι τ ο ύ ς ἠ θ ο π ο ι ο ύ ς, δέν εἶναι μόνο ἐξωτερική, ἀλλά καί ἐσωτερική τοῦ φίλμ.

Ἀπό τήν ἀναγκαιότητα νά διαφοροποιηθοῦν «οἱ ἥρωες τῆς εἰκόνας» ἀπορρέει ἐπίσης ἡ σημασία τῆς κ ί ν η σ η ς μέσα στήν εἰκόνα. Ὁ καπνός τοῦ πλοίου καί τά σύννεφα ποὺ γλυστροῦν εἶναι χρήσιμα ὄχι μόνον σάν τέτοια, σάν αὐτά τά ἴδια, ἀλλά ἀκόμη ὅπως ὁ περαστικός ποὺ προχωρᾶ τυχεῖα σ' ἕναν ἔρημο δρόμο, ὅπως ἡ μιμική καί ἡ χειρονομία σέ σχέση μέ τόν ἄνθρωπο καί τό ἀντικείμενο. Εἶναι χρήσιμα σάν διαφοροποιημένα σημεῖα.

⁂

Αὐτὸ τὸ γεγονὸς στοιχειώδους ἀποψης, καθορίζει ὅλο τὸ σύστημα τῆς μιμικῆς καὶ τῆς χειρονομίας στὸν κινηματογράφο καὶ τὸν ξεμαρκάρει ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὸ σύστημα τῆς μιμικῆς καὶ τῶν χειρονομιῶν ποὺ εἶναι σχετικὰ μὲ τὴ γλώσσα. Αὐτὰ τὰ τελευταῖα πραγματοποιοῦν, «δήλωση», τὸν ρηματικὸ τονισμὸ μέσα στὸν ὀπτικὸ καὶ κινητικὸ τομέα· κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση μοιάζουν νὰ συμπληρώνουν τὴ λέξη.

Τέτοιος εἶναι ὁ ρόλος τῶν χειρονομιῶν καὶ τῆς μιμικῆς στὸ ὁμιλὸν θέατρο. Μέσα στὴ παντομίμα «ὑποκαθιστοῦν» τὸ καταργημένο λόγο. Ἡ παντομίμα εἶναι μιὰ τέχνη θεμελιωμένη πάνω στὴν κατάργηση, ἕνα εἶδος παιχνιδιοῦ. Συνίσταται ἀκριβῶς στὸ νὰ ἀντισταθμίζει μὲ ἄλλα, τὸ στοιχεῖο ποὺ λείπει. Μέσα στὴν ἴδια τὴν τέχνη τοῦ λόγου ὑπάρχουν ὁρισμένες περιπτώσεις ὅπου ἡ μιμικὴ καὶ οἱ «συμπληρωματικὲς χειρονομίες εἶναι μία ἐνόχληση. Ὁ Ἐρρῖκος Χάϊνε βεβαίωνε ὅτι ἐνοχλοῦσαν τὴ φινέτσα τοῦ πνεύματος τοῦ λόγου.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ πραγματοποίηση καὶ ὁ ρηματικὸς τονισμὸς μέσα στὴ μιμικὴ καὶ στὶς χειρονομίες ἐνοχλεῖ (συμπτωματικὰ) τὴ ρηματικὴ δομή, βιάζει τὶς ἐσωτερικές της σχέσεις. Στὸ τέλος τῶν ποιημάτων του ὁ Χάϊνε κάνει ἕνα ἀπροσδόκητο ἀστεῖο καὶ δὲν θέλει καθόλου ἡ μιμικὴ ἢ ἀκόμη καὶ ἡ ἀρχὴ μιᾶς χειρονομίας νὰ ἀναγγείλουν τὸ ἀστεῖο πρὶν νὰ φορμουλαριστεῖ. Ἔτσι, ἡ ρηματικὴ χειρονομία ὄχι μόνο συνοδεύει τὸ λόγο, ἀλλὰ τὸν δείχνει, τὸν ἀναγγέλλει.

Γι' αὐτὸ ἡ θεατρικὴ μιμικὴ εἶναι τόσο ξένη στὸν κινηματογράφο. Ἐὰν δὲν μπορεῖ νὰ συνοδέψει τὴν ἀνύπαρκτη λέξη, τὴν ἀναγγέλλει, τὴν ὑπαγορεύει. Αὐτὲς οἱ ὑπαγορευμένες ἀπὸ τὶς χειρονομίες λέξεις μεταβάλλουν τὸν κινηματογράφο σὲ ἕνα ἀτελὲς κινηματόφωνο.

Ἡ μιμικὴ καὶ οἱ χειρονομίες μέσα στὴν εἰκόνα εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα ἕνα σύστημα σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἥρωες τῆς εἰκόνας.

⁂

Ἀλλὰ καὶ ἡ μιμικὴ μπορεῖ ἐπίσης νὰ εἶναι ἀνεξάρτητη μέσα στὴν εἰκόνα καὶ τὰ σύννεφα μποροῦν νὰ μὴ περιπλανῶνται. Ἡ σχετικότητα καὶ ἡ διαφοροποίηση μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν σὲ ἕναν ἄλλο τομέα, νὰ μεταφερθοῦν ἀπὸ τὴν εἰκόνα στὴ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων, στὸ μοντάζ. Καὶ οἱ ἀκίνητες εἰκόνες ποὺ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη μὲ ἰδιαίτερο τρόπο ἐπιτρέπουν νὰ περιοριστεῖ στὸ ἐλάχιστο ἡ κίνηση στὸ ἐσωτερικὸ τῶν εἰκόνων.

Τὸ μοντάζ δὲν εἶναι ἡ σύνδεση τῶν εἰκόνων εἶναι μιὰ διαφοροποιημένη διαδοχὴ εἰκόνων, καὶ ἀκριβῶς γι' αὐτὸ οἱ εἰκόνες ποὺ ἔχουν μεταξύ τους ἕνα σημεῖο συσχετισμοῦ μποροῦν νὰ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη. Αὐτὸς ὁ συσχετισμὸς μπορεῖ νὰ ἔχει σχέση ὄχι μόνο μὲ τὸ μύθο ἀλλὰ ἀκόμη καὶ σὲ πολὺ εὐρύτερο μέτρο μὲ τὸ στύλ. Σὲ μᾶς ὑπάρχει πραχτικὰ μόνον τὸ μοντάζ ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὸ μῦθο. Ἐπὶ πλέον ἡ ὀπτικὴ γωνία καὶ ὁ φωτισμὸς τακτοποιοῦνται ὅπως—ὅπως. Εἶναι ἕνα λάθος.

Ἔχουμε ἐδραιώσει ὅτι τὸ στύλ εἶναι ἕνα γεγονὸς τῆς σημαντικῆς. Γι' αὐτὸ ἡ ἀπουσία τῆς ὑφολογικῆς ὀργάνωσης, ἡ εὐκαιριακὴ διευθέτηση τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν καὶ τῶν φωτισμῶν, εἶναι λίγο ὅπως οἱ ριγμένοι φύρδην — μύγδην τονισμοὶ μέσα σὲ ἕνα στίχο. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ φωτισμὸς καὶ ἡ γωνία, δυνάμει τῆς σηματοδοτικῆς τους φύσης εἶναι βέβαια, ἀντίθετοι, διαφοροποιημένοι καὶ γι' αὐτὸ ἡ ἴδια ἡ διαδοχή τους «μοντάρει» τὶς εἰκόνες (τὶς καθιστᾶ συσχετισμένες καὶ διαφοροποιημένες), ἀκριβῶς ὅπως ἡ διαδοχὴ ποὺ ἀφορᾶ στὸν μύθο.

Στὸν κινηματογράφοι οἱ εἰκόνες δὲν «ξετυλίγονται» μέσα σὲ μιὰ ταχτικὴ ἀκολουθία, μέσα σὲ μιὰ προοδευτικὴ ἀνάπτυξη. ἐναλλάσσονται. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ μοντάζ. Ἐναλλάσσονται ὅπως εἶναι στίχος, μιὰ μετρικὴ ἑνότητα,

διαδέχεται τὴν ἄλλη, πάνω σὲ συγκεκριμένα ὅρια. Ὁ κινηματογράφος κάνει π η δ ή μ α τ α ἀπὸ εἰκόνα σὲ εἰκόνα ὅπως ἡ ποίηση ἀπὸ τὴ μιὰ γραμμὴ στὴν ἄλλη.

Ὅσο παράξενο καὶ ἂν εἶναι αὐτό, ἐὰν ἐδραιώσουμε μιὰ ἀναλογία ἀνάμεσα στὶς τέχνες τοῦ λόγου καὶ στὸν κινηματογράφο, ἡ μόνη θεμιτὴ θὰ εἶναι, ὄχι ἐκείνη ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὴ πρόζα, ἀλλὰ ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὴ ποίηση.

Μιὰ ἀπὸ τὶς κύριες συνέπειες, τοῦ ἀσυνεχοῦς χαρακτῆρα τοῦ φίλμ εἶναι ἡ διαφοροποίηση τῶν εἰκόνων, ἡ ὕπαρξή τους μὲ τὴν ἰδιότητα τῆς ἑνότητας. Οἱ εἰκόνες σὰν ἑνότητες εἶναι ἴσες σὲ ἀξία. Μιὰ εἰκόνα ποὺ διαρκεῖ τὴ διαδέχεται μιὰ πολὺ σύντομη εἰκόνα. Ἡ μικρὴ διάρκεια τῆς εἰκόνας δὲν τὴ στερεῖ ἀπὸ τὴν ἀνεξαρτησία της, ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία σχέση της μὲ τὶς ἄλλες.

Γιὰ νὰ μιλήσουμε καθαρά, ἡ εἰκόνα εἶναι σημαντικὴ στὸ μέτρο ποὺ εἶναι «ἀντιπροσωπευτική»: μέσα σὲ ἀναμνήσεις ποὺ ξεπηδοῦν ἀπὸ τὸ «φοντὺ ἀνσαινέ», δὲν προβάλλονται ὅλες οἱ εἰκόνες τῆς σκηνῆς ποὺ θυμᾶται ὁ ἥρωας, ἀλλὰ μιὰ λεπτομέρεια, μιὰ μοναδικὴ εἰκόνα: τὸ ἴδιο ἡ εἰκόνα γενικὰ δὲν ἐξαντλεῖ μιὰ δοσμένη κατάσταση τοῦ μύθου, ἀλλὰ εἶναι μόνον «ἀντιπροσωπευτική» μέσα στὴν ἀμοιβαία σχέση τῶν εἰκόνων. Αὐτὸ στὴ πρακτικὴ προσφέρει τὰ πλαίσια γιὰ ἕνα καινούργιο μοντάζ, τὴ δυνατότητα νὰ κόβονται οἱ εἰκόνες στὸ μίνιμουμ καὶ νὰ χρησιμοποιεῖται, μὲ τὴν «ἀντιπροσωπευτικὴ» ἰδιότητά της, μιὰ εἰκόνα ποὺ ἔρχεται ἀπὸ μιὰ τελείως διαφορετικὴ κατάσταση τοῦ μύθου.

Μιὰ ἀπὸ τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν «παληό» καὶ στὸν καινούργιο κινηματογράφο ὑπάρχει στὴ ἀντίληψη τοῦ μοντάζ. Ἐνῶ στὸν παληὸ κινηματογράφο τὸ μοντὰζ ἦταν ἕνα μέσο συγκόλλησης, ἕνα μέσο ἐπίσης γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν οἱ καταστάσεις, τοῦ μύθου, ἕνα μέσο αὐτὸ—καθεαυτὸ μὴ ἀντιληπτό, κρυμμένο, στὸν καινούργιο κινηματογράφο γίνεται ἕνα ἀπὸ τὰ σημεῖα στήριξης, ἕνα ἀπὸ τὰ ἀντιληπτὰ σημεῖα, ἕνας ἀντιληπτὸς ρυθμός.

Ἔτσι ἔγινε καὶ στὴ ποίηση ὅπου ἡ εὐτυχισμένη μονοτονία, τὰ μὴ ἀντιληπτά, παγωμένα προσωδιακά, συστήματα, ἄφησαν τὸ προβάδισμα, μέσα στὸν ἐλεύθερο στίχο, σὲ μιὰ ὀξεία ἀντίληψη τοῦ ρυθμοῦ.

Στοὺς πρώτους στίχους τοῦ Μαγιακόφσκι μιὰ γραμμὴ ἀποτελούμενη ἀπὸ μιὰ λέξη ἀκολουθοῦσε μιὰ μακρυὰ γραμμή, μιὰ ἴση ποσότητα ἐνέργειας ριγμένη σὲ μιὰ μακρυὰ γραμμή, ἔπεφτε στὴ συνέχεια σὲ μιὰ βραχεῖα (οἱ γραμμὲς ὅπως καὶ οἱ ρυθμικὲς σειρὲς εἶναι ἴσες σὲ ἀξία) καὶ γι' αὐτὸ ἡ ἐνέργεια ἐλευρώνεται σταδιακά. Ἔτσι συμβαίνει καὶ μὲ τὸ ἀντιληπτὸ μοντάζ: ἡ ἐνέργεια ριγμένη σ' ἕνα μακρὺ κομμάτι, πέφτει στὴ συνέχεια σ' ἕνα βραχύ. Τὸ βραχὺ κομμάτι ἀποτελούμενο ἀπὸ μιὰ «ἀντιπροσωπευτικὴ» εἰκόνα ἔχει ἴση ἀξία μὲ τὸ μακρὺ κομμάτι καὶ τὸ ἴδιο ὅπως σὲ ἕνα στίχο ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ ἢ δύο λέξεις, ἡ βραχεῖα εἰκόνα δίνει ἀνάγλυφη τὴ πραγματικὴ της σήμανση, τὴ πραγματικὴ της ἀξία.

Ἔτσι ἡ διαδικασία τοῦ μοντὰζ ἀ ξ ι ο π ο ι ε ῖ τὰ ὕψιστα σημεῖα τοῦ φίλμ. Ἐνῶ στὸ μὴ-ἀντιληπτὸ μοντάζ, ἔπεφτε στὸ ὕψιστο σημεῖο μιὰ ποσότητα χρόνου πιὸ μεγάλη, μὲ τὸ μοντὰζ ποὺ ἔγινε ἀντιληπτὸς ρυθμὸς τοῦ φίλμ, ε ἶ ν α ι ἀ κ ρ ι β ῶ ς ἡ β ρ α χ ύ τ η τ α π ο ὺ ἀ ξ ι ο π ο ι ε ῖ τ ὸ ὕ ψ ι σ τ ο σ η μ ε ῖ ο.

Δὲν θὰ γινόταν τίποτε ἐὰν τὸ κομμάτι σὰν ἑνότητα δὲν ἦταν ἕνα μέτρο συσχετισμένο μὲ τὸ φίλμ. Ἀθέλητα ἐκτιμᾶμε ἕνα φίλμ ἀποκρούοντας μιὰ ἑνότητα γιὰ τὴν ἑπόμενη ἑνότητα. Ἐὰν οἱ παραγωγὲς τῶν ἐκλεκτικῶν σκηνοθετῶν προκαλοῦν ἕνα φυσιολογικὸ ἐρέθισμα εἶναι γιατί, χρησιμοποιοῦν γιὰ ἕνα μέρος τὴν ἀρχὴ τοῦ παληοῦ μοντὰζ, τοῦ μοντὰζ-κολὰζ ὅπου ἡ ἐξαντλητικὴ «σκηνή» (ἡ κατάσταση τοῦ μύθου) χρησιμεύει σὰν μοναδικὸ μέτρο, καὶ γιὰ ἕνα ἄλλο μέρος τὴν ἀρχὴ τοῦ καινούργιου μοντὰζ ὅπου αὐτὸ γίνεται ἕνα ἀντιληπτὸ στοιχεῖο τῆς δομῆς.

Ἐπιφυλάσσουν στὴν ἐνέργειά μας μιὰ ὁρισμένη ἀποστολή, ἕνα ὁρισμένο ξεκίνημα καὶ ξαφνικὰ αὐτὴ ἡ ἀποστολὴ ἀλλάζει, ἡ ἀρχικὴ ὥθηση χάνεται καί, ἐφ' ὅσον τὴν εἴχαμε δεχτεῖ στὴν ἀρχὴ κιόλας τοῦ φίλμ, δὲν θὰ ξαναψάξου-

με γιὰ καινούργια. Αὐτὴ εἶναι ἡ δύναμη τοῦ μέτρου στὸν κινηματογράφο, τοῦ μέτρου ποὺ ὁ ρόλος του εἶναι ἴδιος μὲ τὸν ρόλο τοῦ μέτρου στὸ στίχο.

Μ' αὐτὸ τὸ δοσμένο σὲ τί συνίσταται ὁ ρ υ θ μ ὸ ς στὸν κινηματογράφο, ὅρος ποὺ συχνὰ τοῦ κάνουν καλὴ καὶ κακὴ κατάχρηση;

Ὁ ρυθμὸς εἶναι ἡ ἀλληλεπίδραση τῶν ὑφολογικῶν καὶ μετρικῶν στιγμῶν μέσα στὴν ἀνέλιξη τοῦ φίλμ, μέσα στὴ δυναμική του. Οἱ γωνίες καὶ οἱ φωτισμοὶ ἔχουν τὴ σπουδαιότητά τους ὄχι μόνο στὴ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων — κομματιῶν σὰν ἐνδεικτικῶν σημείων τῆς διαδοχῆς, ἀλλὰ ἀκόμη μέσα στὴν ἀξιολόγηση τῶν ὑψίστων κομματιῶν. Πρέπει νὰ ὑπολογίσουμε γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε εἰδικὲς γωνίες καὶ φωτισμούς. Δὲν πρέπει νὰ εἶναι τυχαῖοι οὔτε «ὡραῖοι» καὶ «καλοί» αὐτοὶ καθεαυτοί, ἀλλὰ «καλοί» στὴ δοσμένη περίπτωση σὲ σχέση μὲ τὴν ἀλληλεπίδραση τους μὲ τὸ μετρικὸ βάδισμα, μὲ τὸ μέτρο τοῦ φίλμ. Ἡ γωνία καὶ ὁ φωτισμὸς ποὺ κάνουν ἕνα ἀνάγλυφο κομμάτι νὰ ξαναβγαίνει μετρικά, δὲν παίζουν καθόλου τὸν ἴδιο ρόλο μὲ τὴ γωνία καὶ τὸ φωτισμὸ ποὺ κάνουν, ἕνα μικρῆς ἀξίας κομμάτι, νὰ ξαναβγαίνει στὸ μετρικὸ πλάνο.

Ἡ ἀναλογία ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ στίχο δὲν εἶναι ἀπόλυτη. Ὁ κινηματογράφος ὅπως καὶ ἡ ποίηση εἶναι αὐτὸς καθεαυτὸς μιὰ εἰδικὴ τέχνη. Ἀλλὰ οἱ ἄνθρωποι τοῦ δεκάτου-ὀγδόου αἰῶνα δὲν θὰ καταλάβαιναν τὸν κινηματογράφο μας ὅπως δὲν θὰ καταλάβαιναν τὴ σημερινὴ ποίηση.

Ὁ «ἀσυνεχὴς» χαρακτῆρας τοῦ κινηματογράφου, ὁ ρόλος ποὺ παίζει ἡ ἑνότητα — εἰκόνα, ἡ σημαντικὴ μεταμόρφωση τῶν καθημερινῶν ἀντικειμένων (οἱ λέξεις στοὺς στίχους τὰ πράγματα στὸν κινηματογράφο) κάνουν τὸν κινηματογράφο νὰ συγγενεύει μὲ τοὺς στίχους.

⁂

Ἀπὸ κεῖ βλέπουμε ὅτι τὸ κινηματογραφικὸ — μυθιστόρημα εἶναι ἕνα τόσο πρωτότυπο εἶδος ὅπως καὶ τὸ μυθιστόρημα τῶν στίχων. Ὁ Πούσκιν ἔλεγε: «δ ὲ ν γ ρ ά φ ω ἕ ν α μ υ θ ι σ τ ό ρ η μ α μ ὰ ἕ ν α μ υ θ ι σ τ ό ρ η μ α σ ὲ σ τ ί χ ο υ ς. Ὑ π ά ρ χ ε ι μ ι ὰ δ ι α β ο λ ι κ ὴ δ ι α φ ο ρ ά».

Σὲ τί λοιπὸν συνίσταται αὐτὴ ἡ «διαβολικὴ διαφορὰ» ἀνάμεσα στὸ κινηματογραφικὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ μυθιστόρημα σὰν εἶδος τοῦ γραπτοῦ λόγου;

Ὄχι μόνον στὸ ὑλικὸ μὰ ἐπίσης στὸ ὅτι τὸ στὺλ καὶ οἱ νόμοι τῆς δομῆς μεταμορφώνουν, μέσα στὸν κινηματογράφο, ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε κοινὰ καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο προσαρμοσμένα σὲ ὅλα τὰ εἴδη, σὲ ὅλες τὶς κατηγορίες τῆς τέχνης.

Ὁ Βίκτωρ Σκλόφσκι δημιουργὸς τῆς καινούργιας θεωρίας τοῦ θέματος ἐπιχειρεῖ δύο προσεγγίσεις: 1) τὸ θέμα σὰν ἀνέλιξη· 2) τὴ σύνδεση τῶν μεθόδων σύνθεσης τοῦ θέματος μὲ τὸ στύλ. Ἡ πρώτη, ποὺ μεταφέρει τὴν μελέτη τοῦ θέματος ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο ἐξέτασης τῶν στατικῶν αἰτίων (καὶ τῆς ἱστορικῆς τους ὕπαρξης) πρὸς ἐκεῖνο, ποὺ συνίσταται στὸ νὰ δοῦμε πῶς τὰ αἴτια πηγαινοέρχονται μέσα στὴ δομὴ τοῦ ὅλου, ἤδη ἔχει δώσει τοὺς καρποὺς της, ἔχει ριζώσει. Ἡ δεύτερη δὲν ἔχει ἀκόμη ριζώσει καὶ μοιάζει ξεχασμένη.

Εἶναι γι' αὐτὴν ἀκριβῶς ποὺ θέλω νὰ μιλήσω.

Ἐπειδὴ τὸ ζήτημα τοῦ μύθου καὶ τοῦ θέματος στὸν κινηματογράφο ἔχει πολὺ λίγο ἐρευνηθεῖ καὶ ἐπειδὴ αὐτὸ ἀπαιτεῖ μεγάλες προκαταρκτικὲς μελέτες, θὰ μοῦ ἐπιτρέπονταν νὰ τὸ φωτίσω μέσα στὸ φιλολογικὸ ὑλικό, περισσότερο ἐρευνημένο, μὲ μόνο σκοπὸ νὰ τ ο π ο θ ε τ ή σ ω ἐδῶ τὸ ἐρώτημα τοῦ μύθου καὶ τοῦ θέματος στὸν κινηματογράφο. Νομίζω ὅτι δὲν εἶναι περιττό.

Ὀνομάζουν γενικὰ μύθο ἕνα στατικὸ σχῆμα μὲ σχέσεις τοῦ τύπου: «Ἦταν συμπαθητικὴ καὶ τὴν ἀγαποῦσε. Αὐτός, ὅμως δὲν ἤταν συμπαθὴς καὶ δὲν τὸν ἀγαποῦσε» (ἐπίγραμμα τοῦ Χάϊνε).

Τὸ σχῆμα τῶν σχέσεων (οἱ «μῦθοι») τοῦ LA FONTAINE τοῦ Μπαχτσισαραΐ, θὰ εἶναι λοιπόν, περίπου αὐτό: «Ὁ Γκιρέϊ ἀγαπᾶ τὴ Μαρία, ἡ Μαρία δὲν τὸν ἀγαπᾶ. Ἡ Ζαρέμα ἀγαπᾶ τὸν Γκιρέϊ, αὐτὸς δὲν τὴν ἀγαπᾶ». Εἶναι

τελείως καθαρὸ ὅτι τὸ σχῆμα δὲν ἐξηγεῖ τίποτα οὔτε στὸν LA FONTAINE τοῦ Μπαχτσισσαράϊ οὔτε στὸ ἐπίγραμμα τοῦ Χάϊνε, καὶ ἐφαρμόζεται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο σὲ χιλιάδες διαφορετικὰ πράγματα, ἀπὸ τὴ φράση τοῦ ἐπιγράμματος μέχρι τὸ ποίημα. Ἂς πάρουμε μιὰ ἄλλη τρέχουσα παραδοχὴ τοῦ μύθου: τ ὸ σ χ ῆ μ α τ ῆ ς π ρ ά ξ η ς. Ὁ μύθος τότε, περίπου δηλώνεται κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν μίνιμουμ μορφή: «Ὁ Γκιρέϊ ἀποσπᾶται ἀπὸ τὴ Ζαρέμα ἐξ αἰτίας τῆς Μαρίας. Ἡ Ζαρέμα σκοτώνει τὴ Μαρία». Ἀλλὰ τί νὰ κάνουμε ἐὰν αὐτὴ ἡ λύση δὲν βρίσκεται καθόλου μέσα στὸν Πούσκιν; Ὁ Πούσκιν ἀφήνει μόνο νὰ μαντέψουμε τὴν ἀπόφαση. Ἡ ἀπόφαση εἶναι σκόπιμα καλυμμένη. Εἶναι τολμηρὸ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Πούσκιν ἔχει ἀπαρνηθεῖ τὸ σχῆμα τοῦ μύθου μας γιατὶ οὔτε καὶ αὐτὸς δὲν ἤξερε πραγματικὰ τί νὰ τὸ κάνει. Αὐτὸ σημαίνει σχεδὸν νὰ μετρήσουμε ὁρισμένους ἀπὸ τοὺς στίχους του, θεληματικὰ χωλούς, καὶ νὰ ποῦμε, μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία, ὅτι ὁ Πούσκιν ἔχει ἀπαρνηθεῖ τὸν ἴαμβο. Δὲν ἀξίζει καλύτερα νὰ ἀπαρνηθοῦμε τὸ σχῆμα, παρὰ νὰ θεωρήσουμε, ὅτι εἶναι τὸ ἔργο ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ «ἀπάρνηση»; Καί, πραγματικά, εἶναι πιὸ σωστὸ νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ μετρικὴ ἑνὸς ποιήματος δὲν εἶναι ὁ «ποῦς», τὸ σχῆμα, ἀλλὰ τὸ τονισμένο διάγραμμα (τὸ διάγραμμα τῶν τονικῶν σημείων) τοῦ πράγματος. Ἀπὸ τότε θὰ εἶναι «ρυθμὸς» ὅλη ἡ δυναμικὴ τοῦ ποιήματος, ποὺ θὰ ἀντλήσει τὴ διαμόρφωσή της ἀπὸ τὴν ἀλληλεπίδραση τοῦ μέτρου (τονισμένο διάγραμμα), τῶν συμπερασματικῶν σχέσεων (σύνταξη) καὶ τῶν ἠχητικῶν σχέσεων («παλιλογίες»).

Τὸ ἴδιο συμβαίνει μέσα στὸ πρόβλημα τοῦ μύθου καὶ τοῦ θέματος. Ἡ τυχαῖα δημιουργοῦμε σχήματα ποὺ δὲν ὁλοκληρώνονται μέσα στὸ ἔργο, ἢ πρέπει νὰ καθορίσουμε τὸ μύθο σὰν σημαντικὸ διάγραμμα (δεμένο μὲ τὴν ἔννοια) τῆς πράξης. Τὸ θέμα τοῦ πράγματος καθορίζεται λοιπὸν σὰν ἡ δυναμική του ποὺ παίρνει μορφὴ ἀπὸ τὴν ἀλληλεπίδραση ὅλων τῶν δεσμῶν τοῦ ὑλικοῦ (συμπεριλαμβανομένου τοῦ μύθου σὰν δεσμοῦ τῆς πράξης), ποὺ ἀνορθώνεται ἀπὸ τὸ στύλ, τὸ μύθο κλπ. Ὑπάρχει ἐπίσης θέμα σὲ ἕνα λυρικὸ ποίημα, ἀλλὰ ὁ μύθος ἐκεῖ, εἶναι σὲ τελείως διαφορετικὴ τάξη καὶ ὁ ρόλος του στὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος εἶναι τελείως διαφορετικός. Ἡ ἔννοια τοῦ θέματος δὲν εἶναι καλυμμένη ξανὰ ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ μύθου. Τὸ θέμα μπορεῖ νὰ εἶναι ἀποκεντρωμένο σὲ σχέση μὲ τὸ μύθο. Στὶς σχέσεις θέματος καὶ μύθου (2) ποὺ ἔχουμε ἐδῶ, πολλοὶ τύποι εἶναι δυνατοί.

I/ Τὸ θέμα στηρίζεται οὐσιαστικὰ πάνω στὸ μύθο, πάνω στὴ σημαντικὴ τῆς πράξης.

Ἐδῶ ἡ κατανομὴ τῶν γραμμῶν τοῦ μύθου ἀποκτᾶ μιὰ ἰδιαίτερη σπουδαιότητα σὲ σχέση μὲ ἐκεῖνο βάσει τοῦ ὁποίου μιὰ γραμμὴ ἀποκλείει μιὰ ἄλλη, καὶ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ κάνει τὸ θέμα νὰ προοδεύει. Εἶναι περίεργο τὸ παράδειγμα τοῦ τύπου ὅπου τὸ θέμα ἀναπτύσσεται πάνω σὲ μιὰ ψεύτικη γραμμὴ τοῦ μύθου. Ἡ νουβέλλα τοῦ AMBROSE BIERCE ὁ Π ο τ α μ ὸ ς τ ῆ ς Κ ο υ κ ο υ β ά γ ι α ς εἶναι ἕνα τέτοιο παράδειγμα: κρεμοῦν ἕναν ἄνθρωπο, τὸ σχοινὶ σπάει, ὁ ἄνθρωπος πέφτει μέσα στὸ ποτάμι. Τὸ θέμα ἀναπτύσσεται λοιπὸν πάνω σὲ μιὰ ψεύτικη γραμμὴ τοῦ μύθου: κολυμπᾶ, τὸ βάζει στὰ πόδια, φθάνει στὸ σπίτι του καὶ μόνον ἐκεῖ πεθαίνει. Ἀνακαλύπτουμε στὶς τελευταῖες γραμμὲς ὅτι ἡ ἀπόδραση εἶναι ἕνα ὄραμα ποὺ εἶχε ἀκριβῶς πρὶν πεθάνει. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὸ Π ή δ η μ α σ τ ὸ ἄ γ ν ω σ τ ο τοῦ LEO PERUTZ.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε ὅτι σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ γόνιμα σὲ πλεκτάνη μυθιστορήματα στοὺς ΑΘΛΙΟΥΣ τοῦ Οὐγκώ, ὁ «ἀποκλεισμὸς» πραγματοποιεῖται τόσο ἀπὸ τὴν ὑπεραφθονία τῶν δευτερευουσῶν γραμμῶν τοῦ μύθου ὅσο καὶ ἀ π ὸ τ ὴ ν ε ἰ σ α γ ω γ ὴ ἱ σ τ ο ρ ι κ ῶ ν, ἐ π ι σ τ η μ ο ν ι κ ῶ ν κ α ὶ π ε ρ ι γ ρ α φ ι κ ῶ ν ὑ λ ι κ ῶ ν α ὐ τ ῶ ν κ α θ ε α υ τ ῶ ν. Αὐτὸ ποὺ μόλις εἴπαμε εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς ἀνάπτυξης τοῦ θέματος καὶ ὄχι τοῦ μύθου. Τὸ μυθιστόρημα μὲ τὴν ἰδιότητά του τῆς μεγάλης νοῆς ἀπαιτεῖ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος ἔξω ἀπὸ τὸ μύθο. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος ποὺ συμβαδίζει μὲ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μύθου χαρακτηρίζει τὰ μυθιστορήματα

τῶν περιπετειῶν. (Μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία, ἡ «μεγάλη πνοή» στὴ λογοτεχνία δὲν μετριέται μὲ ἀριθμὸ σελίδων, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὸ μῆκος τοῦ μετρᾶζ στὸν κινηματογράφο. Ἡ ἔννοια τῆς «μεγάλης πνοῆς» εἶναι μιὰ ἔννοια ἐνεργητική. Πρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη μας ἐδῶ, τὴ προσπάθεια ποὺ ἀφιερώνεται στὴ κατασκευή, ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη (ἢ τὸ θεατῆ). Ὁ Πούσκιν ἔχει δημιουργήσει μιὰ μεγάλη ποιητικὴ μορφὴ πάνω στὴν ἀρχὴ τῆς παρέκβασης. Ἀπὸ τὶς διαστάσεις του, ὁ Φυλακισμένος τοῦ Καυκάσου δὲν εἶναι μεγαλύτερος ἀπὸ ὁρισμένες ἐπιστολὲς τοῦ Γιούκοφσκι, ἀλλὰ εἶναι μιὰ μεγάλη μορφὴ γιατὶ οἱ παρεκβάσεις σὲ ἕνα ὑλικὸ μακρυὰ ἀπὸ τὸ μύθο, ἐπεκτείνουν ἐξαιρετικὰ τὸ «χῶρο» τοῦ ποιήματος καί, γιὰ μιὰ ἰσοδύναμη ποσότητα στίχων, στὴν Ἐπιστολὴ τοῦ Γιούκοφσκι στὸν Βοϊέκωφ καὶ στὸν Φυλακισμένο τοῦ Καυκάσου τοῦ Πούσκιν, ὑποχρεώνουν τὸν ἀναγνώστη νὰ ξοδέψει μιὰ ποσότητα ἐργασίας τελείως διαφορετική. Ἐὰν προχωρήσω αὐτὸ τὸ παράδειγμα θὰ δοῦμε ὅτι ὁ Πούσκιν στὸ ποίημά του ἔχει χρησιμοποιήσει τὸ ὑλικὸ μιᾶς ἐπιστολῆς τοῦ Γιούκοφσκι ἀλλὰ ἔκανε μιὰ παρέκβαση σὲ σχέση μὲ τὸ μύθο).

Αὐτὸς ὁ ἀποκλεισμὸς πάνω σ' ἕνα ἀπομακρυσμένο ὑλικὸ εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸ τῆς μεγάλης μορφῆς.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει στὸν κινηματογράφο: τὰ «μεγάλα εἴδη» διακρίνονται ἀπὸ τὰ εἴδη «δωματίου» ὄχι μόνον ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν γραμμῶν τοῦ μύθου ἀλλὰ ἐπίσης ἀπὸ τὴν ποσότητα τοῦ ὑλικοῦ τοῦ ἀποκλεισμοῦ γενικά.

2/ Τὸ θέμα ἀναπτύσσεται δίπλα στὸ μύθο.

Σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση, ὁ μύθος προτείνει ἕνα αἴνιγμα, δυνάμει τοῦ ὁποίου τὸ αἴνιγμα καὶ ἡ λύση δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ αἰτιολογοῦν τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος ἐνῶ ἡ λύση εἶναι δυνατόν, νὰ μὴ δοθεῖ. Σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση, τὸ θέμα μεταφέρεται στὴ συνάθροιση καὶ συγκόλληση τῶν μερῶν του, ἐξωτερικοῦ στὸ μύθο, ὑλικοῦ. Ὁ μύθος δὲν εἶναι δοσμένος καὶ εἶναι ἡ «ἀναζήτηση τοῦ μύθου» μὲ τὴν ἰδιότητά της τῆς ἰσοδυναμίας, τῆς ἀντικατάστασης ποὺ χρησιμεύει σὰν ἐλατήριο καὶ ὁδηγεῖ τὸ παιχνίδι στὴ θέση του. Τέτοια εἶναι π.χ. πολλὰ ἔργα τοῦ PILNIAK, τοῦ LEONARD FRANK καὶ ἄλλων. «Ἀναζητῶντας τὸ μῦθο», ὁ ἀναγνώστης κατασκευάζει τὸν κρίκο καὶ πραγματοποιεῖ τὴ συνάθροιση τῶν μερῶν ποὺ εἶναι μόνον μεταξύ τους δεμένα στὸ ἐπίπεδο τοῦ στὺλ (ἢ μὲ τὴν πιὸ γενικὴ αἰτιολογία, π.χ. τὴν ἑνότητα τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου).

Εἶναι τελείως καθαρὸ ὅτι στὸν τελευταῖο τύπο, εἶναι τὸ στύλ, οἱ σχέσεις τοῦ στὺλ τῶν συνδεμένων μεταξύ τους κομματιῶν, ποὺ ἀναλαμβάνουν τὴ λειτουργία τοῦ θέματος — βασικοῦ κινητῆρα (...)

Θέλω σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο νὰ θέσω μόνον τὰ ἀκόλουθα προβλήματα:

1) Τὸ δεσμὸ τοῦ θέματος μὲ τὸ στὺλ μέσα στὸν κινηματογράφο. 2) Πῶς τὰ εἴδη τοῦ κινηματογράφου καθορίζονται ἀπὸ τὴ σχέση μύθου καὶ θέματος.

Γιὰ νὰ θέσω αὐτὰ τὰ δύο προβλήματα ἀναζήτησα καὶ ἐδῶ πάλι, τὴ «φόρα» μου μέσα στὴ λογοτεχνία. Τὸ «πήδημα» μέσα στὸν κινηματογράφο χρειάζεται μακρὲς μελέτες. Ἔχουμε δεῖ στὴ φιλολογία ὅτι δὲν μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ μύθο καὶ γιὰ τὸ θέμα «γενικά», ὅτι τὸ θέμα εἶναι στενὰ δεμένο μὲ ἕνα δοσμένο σημαντικὸ σύστημα, ποὺ μὲ τὴ σειρά του εἶναι καθορισμένο ἀπὸ τὸ στύλ.

Ὁ ρόλος τοῦ θέματος ἐπιφορτισμένος στὰ σημαντικὰ καὶ ὑφολογικὰ μέσα στὸ «θωρηκτὸ Ποτέμκιν» πηδάει στὰ μάτια ἀλλὰ δὲν ἔγινε ἀντικείμενο μελέτης. Οἱ μελέτες ποὺ θὰ γίνουν ἀργότερα θὰ τὸ θέσουν μὲ παρρησία καὶ ὄχι μόνον σὲ παραδείγματα τόσο ἔκδηλα. Νὰ ἐπισημάνουμε τὴν «οἰκονομία» τοῦ στύλ, τὸν «νατουραλισμό» του σὲ τέτοια ἢ ἄλλα φίλμ, σὲ τέτοιους ἢ ἄλλους σκηνοθέτες, δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ νὰ ἀπομακρύνουμε τὸ ρόλο τοῦ στύλ. Ἁπλᾶ ὑπάρχουν διδαφορετικὰ στὺλ καὶ ἔχουν διαφορετικοὺς ρόλους σύμφωνα μὲ τὴ σχέση ποὺ ἔχουν μὲ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος.

Τὸ μέλλον τῶν μελετῶν πάνω στὸ θέμα, στὸν κινηματογράφο, θὰ εἶναι ἔργο μελετῶν πάνω στὸ στύλ καὶ τὶς ἰδιαιτερότητες τοῦ ὑλικοῦ του.

Ἡ μέθοδος ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὴν κριτικὴ γιὰ τὴ συζήτηση τῶν φίλμ, μιὰ μέθοδος καλῆς συμπεριφορᾶς, ἀποτελματωμένη, τούλάχιστον σὲ μᾶς, δείχνει πόσο εἴμαστε ἀπλοϊκοὶ πάνω σ' αὐτό:

α) συζητᾶμε γιὰ τὸ σενάριο ἑνὸς τελειωμένου φίλμ. Πάντοτε σχεδὸν τὸ σενάριο δίνει τὸ «μύθο γενικά» μὲ ὁρισμένα στοιχεῖα ποὺ προσεγγίζουν τὸν ἀσυνεχῆ χαρακτῆρα τοῦ κινηματογράφου. Πῶς ὁ μύθος θὰ ἐξελιχθεῖ, ποιὸ θὰ εἶναι τὸ θέμα ὁ σεναρίστας δὲν γνωρίζει τίποτα ὅπως ἐξ ἄλλου καὶ ὁ σκηνοθέτης πρὶν ἀπὸ τὴ προβολὴ τῶν κομματιῶν. Καὶ ἐδῶ, οἱ ἰδιαιτερότητες αὐτοῦ ἢ τοῦ ἄλλου στύλ, αὐτοῦ ἢ τοῦ ἄλλου ὑλικοῦ μποροῦν νὰ ἐπιτρέψουν τὴν ἀνάπτυξη ὅλου τοῦ μύθου τοῦ σενάριου, ὁ μύθος τοῦ σενάριου μπαίνει ἐξ ὁλοκλήρου μέσα στὸ φίλμ, μὰ μποροῦν ἐπίσης νὰ μὴν τὸ ἐπιτρέψουν, καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐργασίας, ὁ μύθος μεταβάλλεται μέσα στὶς λεπτομέρειες, χωρὶς αὐτὸ νὰ ἐπισημανθεῖ, τὸ θέμα καθοδηγεῖται ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη.

Ἡ συζήτηση πάνω στὸ «σιδερένιο σενάριο» εἶναι δυνατὴ ἐκεῖ ὅπου προέχουν τὰ στανταρισμένα στὺλ τῶν σκηνοθετῶν καὶ ἠθοποιῶν, δηλαδὴ ἐκεῖ ὅπου τὸ σενάριο ἀπομακρύνεται ἤδη ἀπὸ ἕνα ὁρισμένο στὺλ τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ ἀπουσία μελέτης πάνω στὴ θεωρία προκαλεῖ ἐπίσης λάθη πρακτικῆς πιὸ οὐσιαστικά.

Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ προβλήματος τῶν εἰδῶν στὸν κινηματογράφο.

Τὰ εἴδη ποὺ ἔχουν ξεπηδήσει στὰ γράμματα (καὶ στὸ θέατρο) συχνὰ ἔχουν μεταφερθεῖ ὁλόκληρα, ἕτοιμα μέσα στὸν κινηματογράφοφ. Τί βγαίνει λοιπάν; Ἀπρόσμενα ἀποτελέσματα.

Π.χ. τὸ ἱστορικό, ντοκουμενταρισμένο χρονικό. Μεταφερμένο ὁλόκληρο, ἀπὸ τὴ γραπτὴ τέχνη στὸν κινηματογράφο, δίνει ἕνα φίλμ ποὺ εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἀναπαραγωγὴ μιᾶς πινακοθήκης ζωντανεμένων πορτραίτων. Στὴ λογοτεχνία ὁ βασικὸς ὅρος (ἡ αὐθεντικότητα) ὑπάρχει χάρη στοὺς ἱστορικοὺς νόμους, στὶς ἡμερομηνίες κ.λ.π. ἐνῶ στὸν κινηματογράφο, στὴ περίπτωση ἑνὸς κομματιοῦ ντοκυμαντέρ, εἶναι ἡ αὐθεντικότητα αὐτὴ καθεαυτὴ ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κύριο πρόβλημα. «Εἶναι ὅμοιο;» θὰ ἀρχίσουν νὰ ρωτοῦν οἱ θεατές.

Ὅταν διαβάζουμε ἕνα μυθιστόρημα γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο τὸν 1ο, ὁποιες καὶ ἂν εἶναι οἱ πράξεις μέσα στὸ μυθιστόρημα, θὰ εἶναι οἱ πράξεις τοῦ «Ἀλεξάνδρου τοῦ 1ου». Ἐὰν δὲν μοιάζουν ἀληθινές, εἶναι ὅτι ὁ Ἀλέξανδρος ὁ 1ος περιγράφεται μὲ ὄχι πιστὸ τρόπο, ἀλλὰ ὁ Ἀλέξανδρος ὁ 1ος παραμένει ἡ προϋπόθεση. Στὸν κινηματογράφο ὁ ἁπλοϊκὸς θεατὴς θὰ πεῖ: «Πῶς αὐτὸς ὁ ἠθοποιὸς μοιάζει (ἢ δὲν μοιάζει) τοῦ Ἀλέξανδρου τοῦ 1ου». Καὶ θὰ ἔχει δίκιο καὶ τελείως ἀθῶα — ἴσως καὶ μὲ φιλοφρονήσεις — θὰ καταστρέψει τὴν ἴδια τὴ προϋπόθεση τοῦ εἴδους: τὴν αὐθεντικότητα.

Ἔτσι τὸ πρόβλημα τῶν εἰδῶν εἶναι στενὰ δεμένο μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ εἰδικοῦ ὑλικοῦ καὶ τοῦ στύλ.

Στὴν οὐσία, ὁ κινηματογράφος ἔζησε μέχρι τότε μὲ τὴ μορφὴ εἰδῶν ποὺ τοῦ ἦταν ξένα: τὸ «μυθιστόρημα», τὴν κωμωδία», κλπ.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, τὸ πρωτόγονο «κωμικό» ἦταν πιὸ τίμιο καὶ ὁ τρόπος του νὰ τοποθετεῖ τὸ πρόβλημα τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν ἦταν, στὸ θεωρητικὸ ἐπίπεδο, καλύτερο ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ συμβιβασμοῦ ποὺ εἶναι τὸ κινηματογραφικό -μυθιστόρημα.

Μέσα στὸ «κωμικό», ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος γινόταν ἔξω ἀπὸ τὸ μύθο, ἢ, ἀκριβέστερα, μέσα στὴ γραμμὴ τοῦ μύθου τοῦ πρωτόγονου κινηματογράφου τὸ θέμα ξετυλίγονταν πάνω σ' ἕνα τυχαῖο ὑλικὸ (ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ μύθου, ἀλλὰ στὴ πραγματικότητα εἰδικό).

Τὸ βάθος τοῦ προβλήματος εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖ: ὄχι στὰ δευτερεύοντα, ἐξωτερικὰ σημεῖα τῶν εἰδῶν τῶν γειτονικῶν τεχνῶν ἀλλὰ στὴ σ χ έ σ η ἀ ν ά μ ε σ α σ τ ὸ μ ύ θ ο κ α ὶ τ ὸ ε ἰ δ ι κ ὸ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ὸ θ έ μ α.

Ὁ μάξιμουμ τονισμὸς τοῦ θέματος = ὁ μίνιμουμ τονισμὸς τοῦ μύθου, καὶ ἀντίστροφα.

Δὲν εἶναι ἡ κωμωδία, ποὺ μᾶς ἔκανε νὰ σκεπτόμαστε τὸ «κωμικό» ἀλλὰ περισσότερο, ἡ χιουμοριστικὴ ποίηση, γιατὶ τὸ θέμα ἀναπτύσσονταν μὲ ἕνα τρόπο ἀπογυμνωμένο ἀπὸ κάθε σημαντικὴ καὶ ὑφολογικὴ μέθοδο.

Μόνο ἡ ἀτολμία μᾶς ἀπαγορεύει νὰ φέρουμε στὸ φῶς, στὰ σημερινὰ κινηματογραφικὰ — εἴδη ὄχι μόνον τὸ κινηματογραφικὸ — ποίημα ἀλλὰ ἐπίσης τὸ λυρικὸ κινηματογραφικὸ ποίημα. Μόνον ἡ ἀτολμία μᾶς ἐμποδίζει νὰ παρουσιάσουμε στὴν ἀφίσσα ἕνα ἱστορικό, ντοκουμανταρισμένο χρονικὸ σὰν νὰ εἶναι μιὰ «πινακοθήκη ζωντανεμένων ποτραίτων» τῆς τάδε ἢ τῆς δεῖνα ἐποχῆς.

Τὸ πρόβλημα τῆς σύνδεσης τοῦ θέματος μὲ τὸ στὺλ στὸν κινηματογράφο καὶ ὁ ρόλος τους στὸν καθορισμὸ τῶν κινηματοογραφικῶν εἰδῶν ἀπαιτεῖ, τὸ ἐπαναλαμβάνω, μακρὲς μελέτες. Ἐδῶ περιορίζομαι νὰ τὸ θέσω.

Κείμενο ἀπ' τὴν ΠΟΕΤΙΚΑ ΚΙΝΟ (1927)

---

(1) Χρησιμοποιῶ ἐδῶ καὶ ἐκεῖ τὴ λέξη πασπαρτοὺ τῆς «εἰκόνας», δηλαδὴ κομμάτι τοῦ φιλμ παρμένο μὲ τὴν ἴδια ὀπτικὴ γωνία καὶ τὸν ἴδιο φωτισμό. Ἡ πραγματικὴ εἰκόνα - κυψέλη θὰ εἶναι σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα - κομμάτι τὸ ἰσοδύναμο τοῦ ποδὸς γιὰ τὸ στίχο. Ἡ ἔννοια τοῦ ποδὸς στὸ στίχο εἶναι περισσότερο διδαχτική, καί, σὲ κάθε περίπτωση χρήσιμη μόνον γιὰ σπάνια μετρικὰ σύνολα. Ἡ τελευταία θεωρία τοῦ στίχου ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ στίχο ὅπως καὶ γιὰ τὴ μετρικὴ σειρὰ καὶ ὄχι γιὰ τὸν πόδα ὅπως στὸ σχῆμα. Στὴν πραγματικότητα, στὴ θεωρία τοῦ φιλμ ἡ τεχνικὴ ἔννοια τῆς εἰκόνας - κυψέλης δὲν εἶναι οὐσιαστική, ἔχει τελείως ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ μῆκος τῆς εἰκόνας - κομματιοῦ.
(2) Εἶναι ὁ Βικτὼρ Σκλόφσκι στὶς ἐργασίες του πάνω στοὺς Στὲρν καὶ Ροζάνωφ ποὺ τὸ ἀπέδειξε γιὰ πρώτη φορά.

ΜΠΟΡΙΣ Α.Ι.ΣΕΝΜΠΑΟΥΜ

Προλήματα τῆς κινηματομορφικῆς

Δὲν ὑπάρχουν τέχνες μόνες τους, τέχνες φαινόμενα τῆς φύσης, ὑπάρχει μιὰ ἀνάγκη γιὰ τέχνη ἰδιαίτερη στὸν ἄνθρωπο. Αὐτὴ ἡ ἀνάγκη ἱκανοποιεῖται μὲ διάφορους τρόπους, στὶς διαφορετικὲς ἐποχές, στοὺς διαφορετικοὺς λαούς, στοὺς διαφορετικοὺς πολιτισμούς.

Στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε δύο φάσεις: τὴν ἀνακάλυψη τῆς μηχανῆς, χάρη στὴν ὁποία ἔγινε δυνατὸ νὰ ἀναπαραχθεῖ ἡ κίνηση πάνω στὴν ὀθόνη, καὶ τὴ χρησιμοποίησή της γιὰ νὰ μετατραπεῖ ἡ κινηματογραφικὴ ταινία σὲ φίλμ. Στὸ πρῶτο στάδιο ὁ κινηματογράφος δὲν ἦταν παρὰ μιὰ μηχανή, ἕνας μηχανισμός. Στὸ δεύτερο ἔγινε ἕνα ἐργαλεῖο μέσα στὰ χέρια τοῦ ὀπερατὲρ καὶ τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὲς οἱ δύο ὄψεις φυσικὰ δὲν εἶναι τυχαῖες. Ἡ πρώτη εἶναι τὸ φυσικὸ ἀποτέλεσμα τῶν τεχνικῶν τελειοποιήσεων τῆς φωτογραφίας. Ἡ δεύτερη, τὸ φυσικὸ καὶ ἀναγκαστικὸ ἀποτέλεσμα τῶν νέων καλλιτεχνικῶν ἀπαιτήσεων. Ἡ πρώτη ἀγγίζει τὸν τομέα τῶν ἀνακαλύψεων ποὺ προόδευσαν σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ἴδιας τους τῆς λογικῆς. Ἡ δεύτερη μπορεῖ νὰ καταταχθεῖ ἀνάμεσα στὶς ἀνακαλύψεις: ἡ μηχανὴ μπορεῖ νὰ χ ρ η σ ι μ ο π ο ι η θ ε ῖ γιὰ νὰ διευθετήσει τὴν καινούργια τέχνη, μιὰ τέχνη ποὺ ἡ ἀνάγκη της ἦταν ἀπὸ πολὺ καιρὸ αἰσθητή.

Οἱ ἐφευρέτες τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς σίγουρα δὲν εἶχαν καμμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὸ ὅτι εἶχαν δημιουργήσει τὶς ἐπιθυμητὲς συνθῆκες, γιὰ νὰ ὀργανωθεῖ αὐτὴ ἡ τέχνη. Γύρω στὰ 20 χρόνια εἶχαν κυλήσει, πρὶν ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ νὰ γίνει πραγματικὰ κατανοητὴ σὰν τεχνικὴ τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. Στὰ πρῶτα χρόνια, ἐκεῖνο ποὺ ἀπορροφοῦσε περισσότερο τὸ ἐνδιαφέρον ἦταν ἡ ψευδαίσθηση τῆς κίνησης. Ὁ κινηματογράφος ἦταν μιὰ τεχνικὴ ταχυδαχτυλουργία καὶ δὲν ξεπερνοῦσε καθόλου τὴν ἀρχὴ τῆς ζωντανῆς φωτογραφίας. Ἀγνοοῦσαν τὰ σενάρια καὶ τὸ μοντάζ. Στὰ 1897 οὔτε κὰν σκεπτόνταν νὰ κολλήσουν τὰ κομμάτια τοῦ φίλμ. Πρὶν ἀπ' ὅλα ἤθελαν νὰ τελειοποιήσουν τεχνικά, τὴν ἴδια τὴ μηχανή.

Ἡ κινηματογραφικὴ ταινία ποὺ τὸ μῆκος της δὲν ξεπερνοῦσε τὰ 17 μέτρα δὲν μποροῦσε νὰ ἀναπαράγει παρὰ μία, μοναδικὴ σκηνὴ ὅπως π.χ. τ ὴ ν ἔ ξ ο δ ο τ ῶ ν ἐ ρ γ α τ ῶ ν ἀ π ὸ τ ὰ ἐ ρ γ ο σ τ ά σ ι α Λ υ μ ι έ ρ. Γιὰ πολὺ καιρὸ οἱ «ἀπόψεις», εἶδος ζωντανῶν κάρτ - ποστάλ, κρατοῦσαν τὴν πρώτη θέση. Ἦταν τὸ πρωτόγονο στάδιο τῶν καθημερινῶν σκηνῶν καὶ τοπίων (ἔβρισκαν ἔτσι ὅτι τὸ νερὸ ἔχει μεγάλη «φωτογένεια»). Σύντομα ἔρχονται νὰ ἑνωθοῦν μ' αὐτὰ τὰ ἀρχικὰ εἴδη, οἱ κωμικοὶ πίνακες ποὺ ἔχουν πολὺ συμβάλλει γιὰ νὰ ἀναγνωριστεῖ ὁ κινηματογράφος σὰν τέχνη. Χάρη στὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ κωμικοῦ διαδραματίζονταν μπερδεμένες σκευωρίες μὲ περίπλοκες αἰτιολογίες. Δροῦσαν μ' ἕνα ὑλικὸ δανεισμένο ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωή, ἀποτελῶντας ταυτόχρονα τὴν πρωτόγονη βάση τῶν μελλοντικῶν παραποιήσεων καὶ ἐπεξεργαζόμενοι μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ ἀπαραίτητα, εἰδικὰ

μοντέλα. Σ' αὐτὸ τὸ στάδιο ἡ ἀρχὴ τῆς ζωντανῆς φωτογραφίας ἦταν πάντοτε μοναδικὴ καὶ οὐσιαστική.

Γιὰ νὰ μιλήσουμε καθαρά, ἡ ἀνακάλυψη τῆς κάμερας ἔδωσε καινούργια ζωὴ στὸν τομέα τῆς φωτογραφίας, ἐξαιρετικὰ περιορισμένο μέχρι τότε. Ἡ συνηθισμένη φωτογραφία παρ' ὅλο ποὺ ἔτεινε νὰ γίνει «καλλιτεχνική», δὲν μποροῦσε νὰ καταλάβει μιὰ δική της θέση μέσα στὶς τέχνες, στὸ μέτρο ποὺ ἦταν στατικὴ καὶ ἐπομένως μόνον «παραστατική». Δίπλα στὸ σχέδιο ποὺ παρεῖχε στὸν καλλιτέχνη ἀρκετὴ ἐλευθερία γιὰ νὰ πραγματοποιήσει διάφορους σκοπούς, ἡ φωτογραφία ἦταν κάτι τὸ βοηθητικό, τὸ καθαρὰ τεχνικό, ποὺ τοῦ ἔλλειπε τελείως τὸ «στύλ». Ἡ κάμερα ἔκανε πιὸ δυναμικὸ τὸ φωτογραφικὸ κλισέ, ἀπὸ μιὰ κλειστὴ καὶ στατικὴ ἑνότητα ποὺ ἦταν, τὸ μετέτρεψε σὲ ε ἰ κ ό ν α, σὲ ἕνα ἀτέλειωτο κομμάτι τοῦ κύματος τῆς κίνησης. Γιὰ πρώτη φορὰ μέσα στὴν ἱστορία, μιὰ τέχνη «παραστατικὴ» ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴ φύση, μποροῦσε νὰ ξετυλιχτεῖ μέσα στὸ χρόνο, νὰ τοποθετηθεῖ ἔξω ἀπὸ συναγωνισμούς, ταξινομήσεις, ἀναλογίες. Συγκεντρώνοντας τὰ διαφορετικὰ στοιχεῖα τοῦ θεάτρου, τοῦ σχεδίου, τῆς μουσικῆς καὶ τῆς λογοτεχνίας, ἦταν ταυτόχρονα, κάτι τὸ τελείως νέο. Τὰ μηχανικὰ μέσα τῆς φωτογραφίας (φωτεινο-σκοτεινό, λήψη ἀπόψεων χωρὶς παραποιήσεις, διαστάσεις τοῦ κλισὲ κλπ.) ἔχουν ἀποκτήσει μιὰ καινούργια σημασία, ἔχουν γίνει μέσα τῆς ἰδιαίτερης κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ταυτόχρονα μὲ τὴν πρόοδο τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς καὶ μὲ τὴ συνειδητοποίηση τῶν πολλαπλῶν δυνατοτήτων τοῦ μοντάζ, ἐδραιώνονταν ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὸ ὑλικὸ καὶ στὴ χαρακτηριστικὴ καὶ ὑποχρεωτικὴ κατασκευὴ κάθε τέχνης. Ἦταν τὸ πρόβλημα τῆς φόρμας ποὺ ξεπηδοῦσε.

Πάνω στὸ πανὶ τοῦ κινηματογράφου, ὁ τομέας τῆς ἁπλῆς φωτογραφίας καθορίστηκε ὁριστικὰ σὰν στοιχειώδης, καθημερινός, ἐφαρμοσμένος. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὴ φωτογραφία καὶ στὸν κινηματογράφο θυμίζανε τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὴν πραχτικὴ καὶ τὴν ποιητικὴ γλῶσσα. Ἡ κάμερα ἐπίτρεψε νὰ ἀνακαλυφθοῦν καὶ νὰ ἐφαρμοστοῦν ἐφφὲ ποὺ ἡ ἁπλὴ φωτογραφία οὔτε μπόρεσε οὔτε θέλησε νὰ χρησιμοποιήσει. Εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς «φωτογένειας» ποὺ τοποθετεῖται. Ἔμπαζε μέσα στὴν κινηματογραφία τὴν ἀρχὴ τῆς ἐ π ι λ ο γ ῆ ς τοῦ ὑλικοῦ σύμφωνα μὲ εἰδικοὺς δεῖχτες.

Οἱ λόγοι ζωῆς τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀφαίρεση ἀπὸ τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα, δὲν ἔχει πρακτικὴ ἐφαρμογή. Ὁ καθημερινὸς αὐτοματισμὸς τῆς χρήσης τῆς λέξης ἀφήνει ἀχρησιμοποίητες μάζες ἠχητικῶν ἀποχρώσεων, σημαντικῶν καὶ συνταχτικῶν ποὺ βρίσκουν τὴ θέση τους στὴν τέχνη τῆς λογοτεχνίας (Βικτὼρ Σκλόφσκι). Ὁ χορὸς χτίστηκε πάνω σὲ κινήσεις ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὸν συνηθισμένο τρόπο βαδίσματος. Ἐὰν ἡ τέχνη χρησιμοποιεῖ τὴν καθημερινότητα τὴ μεταχειρίζεται σὰν ὑλικὸ μέσα σὲ μιὰ ἀπρόβλεφτη μετάφραση ἢ κάτω ἀπὸ μιὰ ἄποψη ὑπερβολικὰ παραμορφωμένη (τὸ γκροτέσκο). Ἐδῶ βρίσκεται τὸ διαρκὲς «συμβατικὸ» τῆς τέχνης ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ὑπερπηδήσουν

οἱ «νατουραλιστές», ἀκόμη καὶ οἱ πιὸ ἀκραῖοι καὶ συνεπεῖς, στὸ βαθμὸ ποὺ παραμένουν καλλιτέχνες.

Ἡ πρώτη φύση τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀνάγκη ἐκδήλωσης τῶν ἐνεργειῶν τοῦ ἀνθρώπινου ὀργανισμοῦ ποὺ ἀποσπῶνται ἀπὸ τὴν καθημερινότητα, ἢ ἐνεργοῦν λιγώτερο ἢ περισσότερο πάνω σ' αὐτήν. Ἐκεῖ εἶναι τὸ βιολογικὸ θεμέλιο ποὺ τῆς μεταδίδει τὴ δύναμη τῆς ζωϊκῆς ἀναγκαιότητας γιὰ τὴν ἀναζήτηση τῆς ἱκανοποίησης. Αὐτὸ τὸ θεμέλιο, ποὺ βρίσκει τὴν ἔκφρασή του μέσα στὸ παιχνίδι, δὲν ἔχει καθορισμένη καὶ ἐκφρασμένη «ἔννοια», ἐνσαρκώνεται μέσα σὲ «δυσνόητες» τάσεις, ποὺ κυνηγοῦν ἕνα «δικό τους σκοπὸ» ποὺ διαφαίνεται σὲ κάθε τέχνη καὶ ἀποτελοῦν τὴν ὀργανική της ὕλη. Ἡ χρησιμοποίηση αὐτῆς τῆς ὕλης γιὰ τὴ μετατροπή της σὲ «ἐκφραστικότητα» εἶναι αὐτὸ ποὺ ὀργανώνει τὴν τέχνη σὰν κοινωνικὸ φαινόμενο, σὰν «γλῶσσα» ἑνὸς ἰδιαίτερου εἴδους. Αὐτὲς οἱ τάσεις ἀπογυμνώνονται συχνὰ καὶ γίνονται ἕνα ἐπαναστατικὸ σύνθημα, καὶ τότε ἀρχίζουμε νὰ μιλᾶμε γιὰ τὴν «δυσνόητη ποίηση», γιὰ τὴν «ἀπόλυτη μουσικὴ» κλπ.

Ὁ κινηματογράφος ἔγινε τέχνη ὅταν προσδιορίστηκε ἡ σημασία αὐτῶν τῶν δύο στοιχείων. Ἡ φωτογένεια εἶναι ἡ «δυσνόητη» οὐσία τοῦ κινηματογράφου παράλληλα μὲ τὸν μουσικό, λογοτεχνικό, ζωγραφικό, κινητικὸ ἢ ἄλλο «δυσνόητο χαρακτῆρα». Τὴ βλέπουμε στὴν ὀθόνη ἔξω ἀπὸ κάθε δεσμὸ μὲ τὸ θέμα, στὰ πρόσωπα, στὰ πράγματα, στὸ τοπίο. Ἔχουμε ἕνα καινούργιο ὅραμα τῶν πραγμάτων, ποὺ μᾶς φαίνονται τώρα ἄγνωστα. Ὁ Delluc ἔχει πεῖ: «Ἡ ἀτμομηχανή, τὸ ἀτμόπλοιο, τὸ ἀεροπλάνο, ἡ σιδηροδρομικὴ γραμμὴ ἔχουν φωτογένεια ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ χαρακτῆρα τῆς δομῆς τους. Κάθε φορὰ ποὺ τρέχουν πάνω στὴν ὀθόνη εἰκόνες "κινηματογράφου - ἀλήθειας" ποὺ μᾶς δείχνουν τὴν κίνηση ἑνὸς στολίσκου ἢ ἑνὸς καραβιοῦ, ὁ θεατὴς φωνάζει ἀπὸ ἔκσταση» (1). "Οχι ἐξ αἰτίας τῆς ἴδιας τῆς «δομῆς» τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλὰ ἐξ αἰτίας τοῦ τρόπου ποὺ προβάλλεται στὴν ὀθόνη. Ὁποιοδήποτε ἀντικείμενο μπορεῖ νὰ ἔχει φωτογένεια, ὅλα εἶναι θέμα μεθόδου καὶ στύλ. Ὁ ὁπερατὲρ εἶναι ὁ καλλιτέχνης τῆς φωτογένειας. Ἡ φωτογένεια χρησιμοποιούμενη σὰν «ἐκφραστικότητα» μετατρέπεται σὲ γλῶσσα τῆς μιμικῆς, τῶν χειρονομιῶν, τῶν πραγμάτων, τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν, τῶν πλάνων κλπ. ποὺ εἶναι τὸ θεμέλιο τοῦ στυλιστικοῦ κινηματογράφου.

Ἡ ἀνάγκη μιᾶς καινούργιας τέχνης γιὰ τὴ μάζα ἤτανε αἰσθητὴ ἀπὸ πολὺ καιρό, μιᾶς τέχνης ποὺ οἱ καλλιτεχνικές της μέθοδες θὰ ἤταν προσιτὲς στὸ «πλῆθος», στὸ πλῆθος τῶν πόλεων, τὸ στερημένο ἀπὸ δικό του φολκλόρ. Αὐτὴ ἡ τέχνη ποὺ ἀπευθύνεται στὶς μάζες θἄπρεπε νὰ ξεπηδήσει μὲ τὴ μορφὴ μιᾶς καινούργιας «πρωτόγονης τέχνης», ποὺ θὰ ἀντιτάσσονταν ἐπαναστατικὰ στὶς ἐκλεπτυσμένες μορφὲς τῶν παλιῶν τεχνῶν, ἔχοντας μιὰ ξεχωριστὴ ὕπαρξη.

Αὐτὸς ὁ «πρωτογονισμὸς» μποροῦσε νὰ πραγματοποιηθεῖ στὴ βάση μιᾶς ἀνακάλυψης, ποὺ προωθώντας σὲ πρῶτο πλάνο ἕνα καινούργιο καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο, φτιάχνοντας μ' αὐτὸ τὴν κυρίαρχη δομή της, θὰ

ἔκανε δυνατὴ μιὰ ἰδιαίτερη μορφὴ ἕνωσης (ἕνας συγκερασμὸς) τῶν διαφορετικῶν τεχνῶν.

Ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης, παρμένη σὰν κάτι μοναδικό, ἐκφράζεται μέσα στὶς διαρκεῖς διακυμάνσεις ἀνάμεσα στὴν ἕνωση καὶ στὴ διαφοροποίηση. Κάθε τέχνη, ξεχωριστὰ παρμένη, ὑπάρχει καὶ ἀναπτύσσεται πάνω στὰ φόντα ἄλλων τεχνῶν τόσο σὰν ἰδιαίτερο εἶδος ὅσο καὶ σὰν ποικιλία. Σὲ διαφορετικὲς ἐποχὲς αὐτὲς οἱ δύο κατηγορίες τέχνης τείνουν νὰ γίνουν τέχνες τῶν μαζῶν καὶ ἔχουν ἐμπνευστεῖ ἀπὸ τὴν πνοὴ τοῦ συγκερασμοῦ, ποὺ ἀποσκοπεῖ στὴν ἀπορρόφηση στοιχείων δανεισμένων ἀπὸ ἄλλες τέχνες. Ἡ διαφοροποίηση καὶ ὁ συγκερασμὸς εἶναι διαρκεῖς καὶ τὸ ἴδιο σημαντικὲς διαδικασίες, μέσα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, καὶ ἡ ἐξέλιξή τους εἶναι συσχετισμένη. Οἱ συγκεραστικὲς φόρμες δὲν εἶναι καθόλου ἀποκλειστικὴ ἰδιότητα τῆς τέχνης τῶν ἀγρίων ἢ τοῦ «λαοῦ», ὅπως νομίζανε παλιότερα. Ἡ τάση τους στὴν κατασκευὴ εἶναι ἕνα συνεχὲς γεγονὸς τοῦ καλλιτεχνικοῦ πολιτισμοῦ.

Τὰ μουσικὰ δράματα τοῦ Βάγκνερ ἢ οἱ συμφωνικοὶ χοροὶ τῶν ἀνακαινιστῶν τῶν συγκεραστικῶν τάσεων τῆς καινούργιας ἐποχῆς. Ἀλλὰ ἔλλειπε ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀπόπειρες τὸ πνεῦμα τοῦ ἐπαναστατικοῦ «πρωτογονισμοῦ» ἀπαραίτητου γιὰ νὰ ἀποκτήσει ἡ καινούργια μορφὴ τὴν ἀξία τῆς τέχνης τῶν μαζῶν, ἀντιτασσόμενη στὶς ἄλλες μὲ τὸ πλάτος τῆς ἐπιρροῆς της. Ἡ γενικὴ καμπὴ στὴν κουλτούρα ποὺ μᾶς ξανάφερε σὲ μεγάλο βαθμὸ στὶς βάσεις τῶν ἀρχῶν τοῦ Μεσαίωνα ἔβαλε σὲ ἡμερήσια διάταξη μιὰ ἀποφασιστικὴ ἀξίωση: νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ καινούργια τέχνη, ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὴν παράδοση, πρωτόγονη στὶς «γλωσσολογικὲς» (σημαντικές) της μέθοδες, ἐπιβλητικὴ ἀπὸ τὶς δυνατότητες ἐπιρροῆς της στὶς μάζες. Κι ὅπως ὁ πολιτισμὸς τῆς ἐποχῆς μας ζεῖ κάτω ἀπὸ τὸ σύμβολο τῆς «τεχνολογίας», αὐτὴ ἡ τέχνη θὰ ἔπρεπε νὰ γεννηθεῖ ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ βάθη τῆς τεχνικῆς.

Στὸ πρωτόγονό του στάδιο, ὁ κινηματογράφος ὑπῆρξε τέχνη αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Εἶναι τυπικὸ νὰ σημειώσουμε, ὅτι στὰ πρῶτα του χρόνια (καὶ χωρὶς ἀμφιβολία μέχρι τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο) ὁ κινηματογράφος κρίνονταν σὰν τέχνη «χυδαία», «χαμηλῆς στάθμης», καλὴ μόνο γιὰ τὸ πλῆθος. Κατέκτησε τὶς πρῶτες του θέσεις, στὴν ἐπαρχία καὶ στὰ προάστια τῶν μεγάλων πόλεων. Ὁ διανοούμενος ποὺ ἔμπαινε σ' ἕνα κινηματογράφο, παρασυρμένος ἀπὸ τὴ δημοσιότητα, αἰσθανόταν ἄσχημα ὅταν βρισκόνταν ἀντίκρυ σ' ἕναν ἄλλο διανοούμενο: «Καὶ σὺ ἄφησες νὰ σὲ τυλίξουν;» ἔλεγε ὁ ἕνας στὸν ἄλλο. Ποιός θὰ μποροῦσε τότε νὰ πιστέψει ὅτι ἡ μεγάλη αἴθουσα τοῦ Ὠδείου τοῦ Λένινγκραντ θὰ στέγαζε μιὰ αἴθουσα κινηματογράφου; (...).

Σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες τέχνες, ὁ κινηματογράφος εἶχε κάτι τὸ πρωτόγονο, τὸ κοινό, τὸ προσβλητικὸ γιὰ ἕνα ἐκλεπτυσμένο γοῦστο. Τὸ ἴδιο τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ νέα τέχνη εἶχε δημιουργηθεῖ πάνω στὴ βάση τῆς φωτογραφίας σάρωνε τὶς «ὑψηλὲς» ἰδέες συνηθισμένες στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἡ κάμερα ἀντιστέκονταν κυνικὰ στὸ δῆθεν «καλ-

λιτεχνικὸ» χαρακτῆρα τῶν προγενέστερων τεχνῶν καὶ τοὺς μετέδιδε (ἰδίως στὸ θέατρο) μέχρι κάποιο βαθμὸ μιὰ ἀρχαϊκὴ ἀπόχρωση.

Ἕνας τολμηρὸς νεοφερμένος ποὺ ἀπειλοῦσε νὰ μετατρέψει τὴν τέχνη σὲ ἁπλὴ τεχνική, εἰσέβαλε αἰφνιδιαστικὰ στὸ κέντρο τῶν τεχνῶν ποὺ κατέφευγαν πίσω ἀπὸ τὸ ὀχυρὸ τῶν παραδόσεων. Ἡ παράσταση τοῦ κινηματογράφου ἦταν μιὰ ὁλοκληρωτικὴ «ὑποτίμηση» τοῦ θεατρικοῦ θεάματος, ἀπὸ τὸν θεατὴ μὲ τὸ παλτὸ ποὺ ἔμοιαζε νὰ ἔχει μπεῖ κατὰ τύχη, μέχρι τὴ γυμνὴ ὀθόνη ποὺ ἀντικαθιστοῦσε τὶς κουρτίνες καὶ τὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ὅλα σοκάρανε: Ἡ μηχανικὴ ἀναπαραγωγή, ἡ μηχανικὴ ἐπανάληψη (δύο ἢ τρεῖς παραστάσεις κάθε βράδυ), ἡ βιομηχανικὴ κατασκευὴ τοῦ φίλμ κλπ. Εἶναι τελείως φυσικὸ ὅτι ἡ ἐντελλιγκέντσια ποὺ στὴν πλειοψηφία της ἐμπνεόνταν ἀπὸ τὶς παραδόσεις τῆς παλιᾶς καλλιτεχνικῆς κουλτούρας ἄρχισε νὰ ἀγνοεῖ τὸν κινηματογράφο, τέχνη πρωτόγονη καὶ μηχανική, ἱκανὴ μόνο νὰ ἱκανοποιεῖ τὸ «δρόμο».

Εἶναι ἀνώφελο νὰ ἐξηγήσουμε διεξοδικά, ὅτι ὁ πόλεμος καὶ ἡ ἐπανάσταση ἐπιτάχυναν τὴ διάδοση τοῦ κινηματογράφου στὶς μάζες. Σὲ ἄλλες ἱστορικὲς συνθῆκες θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ γίνει μιὰ μάχη πολὺ πιὸ δύσκολη καὶ διαρκής. Εἶναι π.χ. ἐνδιαφέρον νὰ θυμηθοῦμε ὅτι πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, τὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς τοῦ συμβολισμοῦ, οἱ θεωρητικοὶ τοῦ θεάτρου καὶ οἱ σκηνοθέτες εἶχαν παθιαστεῖ μὲ τὴν ἰδέα τοῦ «Θεάτρου τῆς πράξης», «γιὰ τὴν κοινότητα». Ὅπως μιὰ κάποια φτώχεια ἄρχιζε νὰ γίνεται αἰσθητὴ στὴ ζωὴ τοῦ θεάτρου προσπάθησαν νὰ τὴν πολεμήσουν μὲ καινούργιες ἐμπειρίες: Ἐκλεπτυσμένη ἀναγέννηση τοῦ «ἀρχαίου θεάτρου», τῆς κομμέντια ντέλ' ἄρτε κλπ. Παράλληλα μὲ τὴν ἰδέα τοῦ «κοινοτικοῦ θεάτρου» βρίσκουμε τὴν ἰδέα τοῦ «θεάτρου γιὰ τὸ θέατρο» (Ν. Ἐβρέϊνωφ) καὶ ἡ θεατρικὴ παρωδία ξεχύνεται σ' ἕνα πλατὺ κύμα. Αὐτὲς οἱ δύο γραμμὲς εἶναι στὴν πραγματικότητα ἕνα ἐκλεπτυσμένο παράδοξο ποὺ μαρτυρεῖ τὴν κρίση τῆς θεατρικῆς τέχνης. Τὸν ἴδιο καιρό, ἡ ἀδιαφορία ἀπέναντι στὸ θέατρο, γίνονταν αἰσθητὴ ὅλο καὶ πιὸ καθαρά, ὄχι μόνο ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς ἀλλὰ καὶ ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιούς. Τὰ ὄνειρα γιὰ «κοινοτικὸ θέατρο» ναυάγησαν καὶ ἔμειναν σὰν ἱστορικὸ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τῆς ἐποχῆς τῆς θεατρικῆς παρακμῆς, ἐνῶ ξεπηδοῦσε μιὰ καινούργια τέχνη κοινοτικὴ στὸ εἶδος της, μιὰ τέχνη τῶν μαζῶν. Ἦταν «κοινοτικὴ» ὄχι μόνο σὲ σχέση μὲ τὸ θεατὴ («τὸ δρόμο») ἀλλὰ ἀκόμη σὲ σχέση μὲ τὴν ἴδια τὴν παραγωγή. Σὰν συγκεραστικὴ μορφὴ καὶ τεχνικὴ ἀνακάλυψη, ὁ κινηματογράφος συγκέντρωσε γύρω του μάζες ποικίλων εἰδικῶν καὶ γιὰ πολὺ καιρὸ τὸ φίλμ παρουσιάζονταν στὸν θεατὴ χωρὶς λόγια, χωρὶς «συγγραφεῖς», ἀλλὰ ἀντίθετα σὰν καρπὸς σύνθετων προσπαθειῶν μιᾶς ὁλόκληρης ὁμάδας.

Ὑπάρχει παρ' ὅλα αὐτὰ μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴν «κοινότητα» καὶ σὲ ἐκείνη ποὺ ὀνειρεύονταν οἱ συμβολιστές: εἶναι στὴν πραγματικότητα μιὰ «κοινότητα» ἀντίστροφη. Ἡ ἴδια ἡ ἔννοια τοῦ «μαζικοῦ χαρακτήρα» χρειάζεται μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἐπιφυλάξεων ὅταν μιλᾶμε γιὰ κινηματογράφο. Ἐμεῖς ποὺ ἔχουμε παρακολουθήσει τὴ «γέννηση τοῦ κινηματογράφου» εἴμαστε βέβαια, ἐπιρρεπεῖς στὸ νὰ τὸν βλέ-

πουμε λίγο - πολύ ρομαντικά. Ἀλλά, ἐὰν ὑποχρεωθοῦμε νὰ σκεφτοῦμε, μὲ ὅλη μας τὴ νηφαλιότητα, τὸν μαζικὸ χαρακτήρα τοῦ κινηματογράφου ,εἶναι μιὰ ἔννοια ὄχι ποιοτικὴ μὰ ποσοτική, ἀσύνδετη μὲ τὴν οὐσία του. Εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τῆς ἐπιτυχίας τοῦ κινηματογράφου, δηλαδὴ ἕνα καθαρὰ κοινωνικὸ φαινόμενο, καθορισμένο ἀπὸ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἱστορικῶν συνθηκῶν χωρὶς δεσμοὺς μὲ τὸν κινηματογράφο αὐτὸν - καθεαυτόν. Ἀντίθετα ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος δὲν ἀπαιτεῖ καθόλου τὴν παρουσία τῆς μάζας ὅπως τὸ θέατρο. Αὐτὸς ποὺ ἔχει ἕνα προβολέα μπορεῖ νὰ δεῖ ἕνα φίλμ στὸ σπίτι του καὶ τυχαῖα νὰ μπεῖ μέσα στὴ μάζα τῶν θεατῶν χωρὶς νὰ πατήσει τὸ πόδι του σὲ κινηματογραφικὴ αἴθουσα. Ἐδῶ δὲν αἰσθανόμαστε καθόλου σὰν μέλη τῆς μάζας ποὺ συμμετέχουν σὲ μαζικὸ θέαμα. Ἀντίθετα, οἱ συνθῆκες τῆς παράστασης τοῦ κινηματογράφου προδιαθέτουν τὸν θεατὴ νὰ αἰσθανθεῖ τελείως ἀπομονωμένος, καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ αἴσθηση ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ καινούργια ψυχολογικὰ θέλγητρα τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης. Τὸ ἔργο δὲν περιμένει ἀπὸ μᾶς χειροκροτήματα, δὲν ὑπάρχει κανεὶς νὰ χειροκροτηθεῖ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν μηχανικὸ προβολῆς. Ἡ ψυχικὴ κατάσταση τοῦ θεατῆ εἶναι κοντὰ στὴ μοναχική, ἐσωτερικὴ σκέψη, κατὰ κάποιο τρόπο κοιτάζει τὸ ὄνειρο ἑνὸς ἄλλου. Ὁ παραμικρὸς θόρυβος ξένος στὸ φίλμ τὸν ἐρεθίζει πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὸ θέατρο. Ἡ φλυαρία τῶν διπλανῶν, (ἡ ἀνάγνωση μὲ δυνατὴ φωνὴ π.χ. τῶν ὑποτίτλων), τὸν ἐμποδίζει νὰ συγκεντρωθεῖ πάνω στὴν κίνηση τοῦ φίλμ. Τ' ὄνειρό του θὰ ἦταν νὰ μὴν αἰσθάνεται τὴν παρουσία τῶν ἄλλων θεατῶν, νὰ βρεθεῖ μόνος ἀπέναντι στὸ φίλμ, νὰ αἰσθανθεῖ κωφάλαλος.

Παρὰ τὸν μαζικό του χαρακτῆρα, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἱκανὸς νὰ γίνει κατ' ἐξοχὴ τέχνη τοῦ δωματίου. Βέβαια μερικὰ κινηματογραφικὰ εἴδη ἔχουν ἀνάγκη, ἐξ αἰτίας τοῦ χαρακτήρα τους, ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ πλήθους. Παρ' ὅλ' αὐτά, εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐφαρμόσουμε γιὰ τὸ σύνολο τοῦ κινηματογράφου, αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ ὁρισμένων εἰδῶν. Ἕνα γεγονὸς δὲν πρέπει νὰ μᾶς διαφεύγει: ἡ «μαζικὴ» περίοδος τοῦ κινηματογράφου, τότε ὅπου κέρδιζε τὶς θέσεις του ἀνάμεσα στὶς ἄλλες τέχνες καὶ σταθεροποιοῦσε τὴν οἰκονομικὴ καὶ κοινωνική του ἀξία, γλιστράει κιόλας στὸ παρελθόν. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἐμφανίζονται φίλμ ποὺ εἶναι ἀποτέλεσμα καλλιτεχνικοῦ πειραματισμοῦ, καὶ ποὺ σὰν τέτοια δὲν ἀπευθύνονται στὶς μάζες.

Ὁ κινηματογράφος ἤδη ἔχει τὴν ἱστορία του, ὄχι μόνο τὴν ἐμπορικὴ μὰ καὶ τὴν καλλιτεχνική. Τὴν ἱστορία τῶν στὺλ καὶ τῶν σχολῶν. Παράλληλα, ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου, ἔχει ἤδη ἀποκτήσει ἕνα γοῦστο ἀρκετὰ σταθερό, ἔχει συνηθίσει σὲ μοντέλα ποὺ δὲν θέλει νὰ ἀπαρνηθεῖ. Ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν, οἱ πολύπλοκες σχέσεις ἀνάμεσα στὰ δύο χαρακτηριστικὰ μέρη ὅλων τῶν τεχνῶν, ἔχουν ἤδη σκιαγραφηθεῖ. Τὸ Ἐργαστήρι τοῦ γιατροῦ Καλιγκάρι ὑπῆρξε ἕνα καμίνι σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, σὰν φίλμ ποὺ ἀπευθύνονταν στὶς μάζες, ἐνῶ μέσα στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ἀντιπροσωπεύει ἕνα μεγάλο ἅλμα μπροστὰ καὶ ἡ ἐπιρροή του σημάδεψε πολλὰ μεταγενέστερα

φίλμ. Ἡ Φ ι λ ο ξ ε ν ί α μας, μὲ τὸν Μπάστερ Κῆτον ποὺ ξανάθεσε τὸ πρόβλημα τοῦ κωμικοῦ στὸν κινηματογράφο, (κωμικὲς ἐνέργειες τοῦ ἥρωα μέσα σὲ τραγικὲς καταστάσεις), ἦταν ἁπλᾶ, ἕνα φίλμ ὑπερβολικὰ ἔξυπνο, ὑπερβολικὰ περίπλοκο, γιὰ νὰ προκαλέσει τὸν χωρὶς ὅρια ἐνθουσιασμὸ τοῦ θεατῆ, ἐνῶ ἡ πιὸ ἁπλὴ κωμωδία, ὁ Δ ε ι λ ὸ ς γινόταν εὐκολώτερα δεκτή.

Εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅτι ἡ μέχρι παραφροσύνης ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἔβαλε τὴ σφραγίδα της σ' ὅλη τὴ «χρυσὴ παιδικὴ ἡλικία» του, σημαδεύει τὴν παραμονὴ τῆς κρίσης: ὁ κινηματογράφος μπαίνει στὴν περίοδο τῆς ἐφηβείας, πολὺ πιὸ δύσκολη, μὰ καὶ πολὺ πιὸ ἐλπιδοφόρα. Μόνο μέσα στὴν προοπτικὴ αὐτῆς τῆς ἐλπίδας θἄπρεπε νὰ τοποθετήσω τὰ πολύπλοκα θεωρητικὰ προβλήματα, ποὺ προσπαθῶ νὰ συγκεντρώσω σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο.

Στὸ σημερινὸ στάδιο, ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ καινούργια συγκεραστικὴ μορφὴ τῆς τέχνης. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς κάμερας ἔκανε δυνατὴ τὴν τοποθέτηση ἐκτὸς κυκλώματος, τοῦ κυρίαρχου στοιχείου τοῦ θεατρικοῦ συγκερασμοῦ: τῆς ἀκουόμενης λέξης ποὺ ἦρθε νὰ ἀντικαταστήσει μιὰ ἄλλη κυρίαρχη: ἡ ὁρατὴ κίνηση στὶς λεπτομέρειες. Ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν, τὸ θεατρικὸ σύστημα, δεμένο μὲ τὴν ἀκουόμενη λέξη, ἀνατράπηκε. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου βρίσκεται μέσα σὲ τελείως καινούργιες συνθῆκες ἀντίληψης ποὺ εἶναι τὸ ἀντίθετο τῆς διαδικασίας τῆς ἀνάγνωσης: ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἀπὸ τὴν ὁρατὴ κίνηση, στὴν μετάφρασή του, στὴν κατασκευὴ τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ κινηματογράφου εἶναι μερικὰ συνδεμένη μ' αὐτὸ τὸν καινούργιο τύπο διανοητικῆς ἐργασίας, ποὺ δὲν ἐκπληρώνεται μέσα στὴν καθημερινὴ ζωή. Μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε ὅτι ἡ ἐποχή μας εἶναι λιγώτερο ἀπὸ κάθε ἄλλο ρηματική, στὸ μέτρο ποὺ μιλᾶμε γιὰ τέχνη. Ἡ κινηματογραφικὴ κουλτούρα, σὰν σημεῖο τῆς ἐποχῆς, ἀντιτάσσεται στὴν καλλιέργεια τοῦ ρήματος τῶν βιβλίων καὶ τοῦ θεάτρου, ποὺ δέσποζε τὸν περασμένο αἰῶνα. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου θέλει νὰ ξεκουραστεῖ ἀπὸ τὶς λέξεις, θέλει μοναχὰ νὰ βλέπει καὶ νὰ ἐξιχνιάζει.

Εἶναι πάντοτε ἀνακριβὲς νὰ χαρακτηρίζουμε τὸν κινηματογράφο σὰν «βουβὴ» τέχνη. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν «ἔλλειψη ἤχου» ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀπουσία ἀκουόμενου λόγου, γιὰ τὸν καινούργιο συσχετισμὸ ἀνάμεσα στὸ λόγο καὶ στὸ ἀντικείμενο. Ὁ θεατρικὸς συσχετισμός, μέσα στὸν ὁποῖο ἡ μιμικὴ καὶ ἡ χειρονομία συνόδευαν τὴ λέξη, ἔχει καταργηθεῖ ἀλλὰ ἡ λέξη σὰν ἀρθρωτικὴ μιμικὴ διατηρεῖ τὴν πράξη της. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου μιλάει κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος καὶ αὐτὸ φέρνει τὸ ἀποτέλεσμά του στὴν σθόνη. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου στὴν πραγματικότητα μοιάζει νὰ μετατρέπεται σὲ κωφάλαλο (θὰ μιλήσουμε ἀργότερα γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς) καὶ αὐτὸ δὲν καταστρέφει τὸν ρόλο τῆς λέξης, ἀλλὰ δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ τὴ μεταφέρει σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο. Γνωρίζουμε τὴν ἱστορία τῶν κωφάλαλων ποὺ παρακολουθοῦσαν μιὰ προβολὴ σὲ ἕναν ἀγγλικὸ κινηματογράφο:

διαμαρτυρήθηκαν γιὰ τὸ περιεχόμενο τῶν διαλόγων μεταξὺ τῶν ἠθοποιῶν ποὺ δὲν ἀντιστοιχοῦσαν καθόλου στὴν πράξη πάνω στὴν σθόνη. Γι' αὐτοὺς ὁ κινηματογράφος ἦταν μιὰ τέχνη πιὸ λεκτικὴ ἀπ' ὅτι τὸ θέατρο ὅπου, ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν τοῦ θεάματος (ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ στοὺς θεατές), δὲν μποροῦσαν νὰ δοῦν καθαρὰ τὶς ἀρθρωτικὲς κινήσεις. Ὁ συνηθισμένος θεατὴς τοῦ κινηματογράφου δὲν καταλαβαίνει βέβαια τὴν ἄρθρωση αὐτὴ - καθεαυτή. Παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι σημαντικὴ στὸ μέτρο ποὺ οἱ ἠθοποιοὶ δὲν συμπεριφέρονται σὰν κωφάλαλοι, δὲν παίζουν παντομίμα. Ἡ ἀνάλυση τῆς ἀρθρωτικῆς μιμικῆς στὴν σθόνη εἶναι πρόβλημα τοῦ μέλλοντος. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἕνα παθητικὸ ἴχνος τοῦ γυρίσματος.

Ἕνα ἄλλο γεγονὸς εἶναι ἀκόμη πιὸ σημαντικό: Ἡ δ ι α δ ι κ α σ ί α τ ῆ ς γ λ ώ σ σ α ς σ τ ὸ π ν ε ῦ μ α τοῦ θεατῆ. Γιὰ τὴ μελέτη τῶν νόμων τοῦ κινηματογράφου (πρὶν ἀπ' ὅλα γιὰ τὸ μοντάζ), εἶναι πολὺ σημαντικὸ νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ἡ ἀντίληψη καὶ ἡ κατανόηση τοῦ φίλμ εἶναι ἀδιάρρηκτα δεμένα μὲ τὸ σχηματισμὸ τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας ποὺ ἑνώνει τὶς χωριστὲς εἰκόνες. Μόνο τὰ «δυσνόητα» στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου μποροῦν νὰ γίνουν ἀντιληπτὰ ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴ διαδικασία. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου πρέπει, γιὰ νὰ συνδέσει τὶς εἰκόνες (κατασκευὴ τῆς κινηματογραφικῆς φράσης, τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου), νὰ καταβάλλει μιὰ πολύπλοκη διανοητικὴ προσπάθεια ποὺ εἶναι σχεδὸν ἀπούσα ἀπὸ τὴν τρέχουσα χρήση ὅπου ἡ λέξη καλύπτει τὰ ἄλλα μέσα ἔκφρασης. Πρέπει συνεχῶς νὰ συνθέτει τὴν ἁλυσίδα τῶν κινηματογραφικῶν φράσεων, λάθος ἐξ αἰτίας τοῦ ὁποίου δὲν θὰ καταλάβαιναν ἀπολύτως τίποτε. Δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητο τὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ ὁρισμένους ἡ διανοητικὴ κινηματογραφικὴ προσπάθεια εἶναι μιὰ δουλειὰ δύσκολη, κουραστική, ἀσυνήθιστη καὶ δυσάρεστη. Μιὰ ἀπὸ τὶς οὐσιαστικὲς ὑποχρεώσεις τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ «φτάσει» ἡ εἰκόνα στὸν θεατή, δηλαδὴ νὰ μαντέψει τὸ νόημα τοῦ ἐπεισοδίου ἤ, μὲ ἄλλα λόγια, νὰ τὸ μεταφράσει στὴν ἐσωτερική του γλῶσσα. Ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν, αὐτὴ ἡ γλώσσα μπαίνει σὲ ὑπολογίσιμη γραμμή, μέσα στὴν ἴδια τὴν κατασκευὴ τοῦ φίλμ.

Ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ θεατὴ κάποια εἰδικὴ τεχνικὴ τῆς μαντικῆς τέχνης. Στὸ μέτρο ποὺ θὰ προσδεύσει ὁ κινηματογράφος αὐτὴ ἡ τεχνικὴ θὰ περιπλακεῖ. Ἀπὸ σήμερα, οἱ σκηνοθέτες χρησιμοποιοῦν πολλὲς φορές, σύμβολα καὶ μεταφορὲς ποὺ ἡ ἔννοιά τους εἶναι συχνὰ δανεισμένη ἀπὸ τὶς τρέχουσες ρηματικὲς μεταφορές. Μιὰ ἀδιάκοπη διαδικασία ἐσωτερικῆς γλώσσας συνοδεύει τὸ κινηματογραφικὸ θέαμα. Ἤδη ἔχουμε συνηθίσει σὲ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ τυπικῶν μοντέλων τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἡ πιὸ μικρὴ ἀνακαίνιση σ' αὐτὸ τὸν τομέα μᾶς χτυπάει ὅσο καὶ ἡ ἐμφάνιση ἑνὸς καινούργιου ὅρου μέσα στὴ γλῶσσα. Εἶναι ἀδύνατο νὰ μεταχειριστοῦμε τὸν κινηματογράφο σὰν μιὰ τέχνη ὅπου εἶναι ἀνύπαρκτος ὁ λόγος. Αὐτοὶ ποὺ θέλουν νὰ ὑπερασπισθοῦν τὸν κινηματογράφο ἐνάντια στὴ «λογοτεχνία» ξεχνοῦν συχνὰ ὅτι ὁ ἀκουόμενος λόγος ἔχει ἀποκλειστεῖ, ἐνῶ ἡ σκέψη, δηλαδή, ἡ ἐσωτερικὴ

γλῶσσα ἔχει διατηρηθεῖ. Ἡ μελέτη τῶν λεπτομερειῶν αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου.

Τὸ πρόβλημα τῶν ὑποτίτλων εἶναι συνδεμένο μὲ ἐκεῖνο τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας. Ἐὰν ὁ ὑπότιτλος εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς τονισμούς, τοὺς ἀπαραίτητους στὸ φίλμ, δὲν μποροῦμε παρ' ὅλα αὐτὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ ὑπότιτλους «γενικά». Πρέπει νὰ διακρίνουμε τὴ μορφή τους καὶ τὸ ἔργο τους μέσα στὸ φίλμ. Τὸ πιὸ δυσάρεστο καὶ ξένο πρὸς τὸν κινηματογράφο εἶδος ὑποτίτλων εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ἀφηγηματικὸ χαρακτήρα, αὐτὸ ποὺ τοποθετεῖ τὸν «συγγραφέα», ὁ ὁποῖος ἐξηγεῖ χωρὶς νὰ συμπληρώνει. Ἀντικαθιστοῦν ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ δειχθεῖ καὶ σύμφωνα μὲ τὴν οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, νὰ τὸ μαντέψει ὁ θεατής. Μαρτυροῦν ἔτσι ἐλαττώματα τοῦ σεναρίου ἢ μιὰ ἐλλειπὴ κινηματογραφικὴ φαντασία τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸ τὸ εἶδος ὑποτίτλων διακόπτει ὄχι μόνον τὴν κίνηση τοῦ ἔργου πάνω στὴν ὀθόνη, ἀλλὰ ἀκόμη τὸ κῦμα τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας, ὑποχρεώνοντας τὸν θεατὴ νὰ μετατραπεῖ, προσωρινὰ σὲ ἀναγνώστη καὶ νὰ ἐγγράψει στὴ μνήμη του ὅ,τι τοῦ μεταδίδει ὁ «συγγραφέας». Εἶναι διαφορετικὰ τὰ πράγματα γιὰ τοὺς ὑπότιτλους τῶν διαλόγων, ποὺ συντάσσονται λαβαίνοντας ὑπ' ὄψη τὶς ἰδιαιτερότητες τοῦ κινηματογράφου καὶ τοποθετοῦνται στὸν ἐπιθυμητὸ χῶρο. Οἱ σύντομοι τίτλοι ποὺ ἐμφανίζονται ὅταν ξετυλίγεται ὁ διάλογος στὴν ὀθόνη, καὶ ποὺ συνοδεύουν μερικὲς καθορισμένες καὶ χαρακτηριστικὲς χειρονομίες τῶν ἠθοποιῶν, μεταφράζονται σὰν στοιχεῖο τελείως φυσικὸ στὸ φίλμ. Δὲν ἀντικαθιστοῦν ὅ,τι μπορεῖ νὰ γίνει ἀντιληπτὸ διαφορετικά, δὲν κόβουν τὴν κινηματογραφικὴ σκέψη, ἐὰν ἔχουν φτιαχτεῖ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τοῦ κινηματογράφου (συμπτωματικὰ ἡ ἴδια ἡ γραφὴ τῶν ὑποτίτλων παίζει ἕνα μεγάλο ρόλο). Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ διάλογος πρέπει νὰ φθάσει στὸν θεατή, ἡ βοήθεια τῶν ὑποτίτλων εἶναι ἀπαραίτητη. Ὁ γραμμένος στὸν ὑπότιτλο διάλογος δὲν γεμίζει τὸ κενὸ τοῦ θέματος, δὲν εἰσάγει μέσα στὸ φίλμ τὸ «συγγραφέα» ποὺ διηγεῖται μιὰ ἱστορία, ἀλλὰ συμπληρώνει καὶ τονίζει αὐτὸ ποὺ ὁ θεατὴς βλέπει στὴν ὀθόνη.

Ἴσως ἤδη εἰπώθηκε ὅτι ἡ πεῖρα ἀποδεικνύει ὅτι τὰ κωμικὰ φίλμ ἔχουν περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀνάγκη ὑποτίτλων τῶν διαλόγων ποὺ μερικὲς φορὲς βοηθοῦν σημαντικὰ στὴν ἀποτελεσματικότητα τῆς σκηνῆς. Φθάνει νὰ θυμήσουμε τοὺς τίτλους τοῦ φίλμ, Τὸ Σημάδι τοῦ Ζορρὸ («Εἴδατε ποτὲ τίποτα παρόμοιο;»), τοῦ Δειλοῦ («Καθῆστε!»). Ἔχουμε ἕνα τέτοιο ἀποτέλεσμα γιατὶ τὸ κωμικὸ εἶναι γενικὰ ἕνα σημαντικὸ φαινόμενο στενὰ δεμένο μὲ τὸ λόγο. Τὸ κωμικὸ φίλμ χτίζεται συνήθως πάνω στὶς λεπτομέρειες δοσμένων καταστάσεων ποὺ δὲν μποροῦν νὰ «φθάσουν» στὸ μυαλὸ τῶν θεατῶν παρὰ διὰ μέσου τῶν ὑποτίτλων.

Σὲ κάθε περίπτωση, ἐφ' ὅσον ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι μιὰ ποικιλία τῆς παντομίμας καὶ ὁ λόγος δὲν εἶναι τελείως ἀποκλεισμένος, οἱ

ὑπότιτλοι εἶναι ἕνα τελείως νόμιμο κομμάτι τοῦ φίλμ καὶ τὸ βάθος τοῦ προβλήματος εἶναι νὰ μὴν μετατραποῦν σὲ λογοτεχνία ἀλλὰ νὰ εἰσάγονται στὸ φίλμ μὲ τὴν ἰδιότητα τοῦ φυσικοῦ, κινηματογραφικὰ συνειδητοῦ στοιχείου. Ὑπάρχει ἕνα ἄλλο πρόβλημα ἐπίσης δεμένο ἀπὸ τὴ μιὰ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη μὲ τὸν ἀποκλεισμὸ τοῦ ἀκουόμενου λόγου, εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ τὸ πρόβλημα σχεδὸν δὲν ἔχει φωτιστεῖ στὸ θεωρητικὸ ἐπίπεδο, ἐνῶ στὴν πρακτική, σχεδὸν δὲν προκαλεῖ ἀμφιβολίες. Ἡ ἀποκλεισμένη ἀκουόμενη λέξη ἔπρεπε νὰ ἀντικατασταθεῖ καὶ ἡ μουσικὴ ἦταν τὸ ἰσοδύναμο ὁρισμένων ἀπόψεων τῆς λέξης. Ἡ μουσικὴ ἀναλαμβάνει τὸ ρόλο τοῦ συγκινησιακοῦ μεγεθυντῆ καὶ συνοδεύει τὴν ἐσωτερικὴ γλῶσσα. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὰ συμπεράσματα βρίσκονται μακρυὰ ἀπὸ τὴ λύση τῶν προβλημάτων τοῦ χαρακτῆρα τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο καὶ τὶς δυνατὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸ φίλμ καὶ στὴ μουσικὴ εἰκονογράφησή του. Ποιές πρέπει ἢ μποροῦν νὰ εἶναι οἱ ἀρχές;

Ἡ ὑδέα τοῦ «μουσικοῦ φίλμ» εἶναι πολὺ κοινὴ στὴ Γαλλία. Ὁ Leon Moussinac π.χ. μιλάει μὲ πολὺ κέφι γι' αὐτό, ἀλλὰ μὲ τρόπο ὄχι ἀρκετὰ ἀκριβή: «Οἱ φωτεινὲς φράσεις πρέπει νὰ συγχωνευτοῦν μὲ τὶς μελωδικὲς φράσεις· οἱ ρυθμοὶ πρέπει νὰ συνδέονται νὰ εἰσδύουν καὶ νὰ συμπληρώνονται ἀμοιβαῖα μὲ ὅσο τὸ δυνατὸν μεγαλύτερη ἀκρίβεια καὶ ταυτοχρονικότητα» (2).

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ ἀναφέρουμε, μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ὡραία φράση, τὴν ἐκτίμηση τοῦ Bela Balazs ποὺ τείνει νὰ δόσει μιὰ τελείως ἀντίθετη λύση στὸ πρόβλημα: «Εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ γεγονὸς ὅτι ἀντιλαμβανόμαστε ἀμέσως τὴν ἀπουσία τῆς μουσικῆς ἀλλὰ δὲν δίνουμε τὴν ἐλάχιστη προσοχὴ στὴν παρουσία της. Ὁποιαδήποτε μουσικὴ ταιριάζει σ' ὁποιαδήποτε σκηνή... Γιατὶ ἡ μουσικὴ προκαλεῖ ὀπτασίες τελείως διαφορετικὲς ποὺ δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ ἐνοχλοῦν τὰ προβαλόμενα στὴν ὀθόνη θεάματα ὅταν τ' ἀγγίζουν ἀπὸ πολὺ κοντά» (3). Ὁ Balazs ὑπολογίζει περισσότερο στὴν ἀντίθετη σύνδεση: τὴν πραγματοποίηση ἔργων ποὺ συνοδεύουν μουσικὰ ἔργα.

Ἡ παρατήρηση τοῦ Balazs εἶναι λεπτὴ καὶ δίκαιη. Ἕνα καλὸ ἔργο ἀπορροφᾶ τόσο πολὺ τὴν προσοχή μας ποὺ κατὰ κάποιο τρόπο δὲν ἐπισημαίνουμε καθόλου τὴ μουσική. Ταυτόχρονα ἕνα φίλμ χωρὶς μουσικὴ συνοδεία μᾶς φαίνεται φτωχό. Εἶναι ἡ συνήθεια, ἢ μιὰ ἀνάγκη δεμένη μὲ τὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ κινηματογράφου;

Νομίζω ὅτι ἡ λύση αὐτοῦ τοῦ προβλήματος ἀγγίζει ἐκεῖνο ποὺ εἶπα γιὰ τὸν ἐσωτερικὸ χαρακτῆρα τῆς κινηματογραφικῆς - ἀντίληψης, γιὰ τὴ θεώρηση τοῦ φίλμ σὰν ἕνα ὄνειρο. Αὐτὲς οἱ ἰδιαίτερες ἀπόψεις ἀπαιτοῦν τὸ κλείσιμο τοῦ φίλμ μέσα σ' ἕνα κλῖμα συγκινησιακῶν κα-

ταστάσεων, ποὺ ἡ παρουσία τους μπορεῖ νὰ περάσει τελείως ἀπαρατήρητη ὅσο καὶ ἡ παρουσία τῆς τέχνης ὅσο καὶ ἂν εἶναι τελείως ἀπαραίτητη.

Ἡ ἐσωτερικὴ γλώσσα τοῦ θεατῆ τοῦ κινηματογράφου εἶναι πολὺ πιὸ ρευστὴ καὶ ἀφηρημένη ἀπὸ τὴ γλῶσσα ποὺ μιλᾶμε. Ἡ μουσικὴ ποὺ δὲν ἀντιτίθεται στὴ ροή της βοηθᾶ στὸ σχηματισμό της. Ἡ ἐσωτερικὴ διαδικασία τοῦ σχηματισμοῦ τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας ἑνώνεται μὲ τὴ μουσικὴ μετάφραση σχηματίζοντας ἕνα σύνολο. Θἄπρεπε ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ ὅτι, μέχρι κάποιο βαθμό, ἡ μουσικὴ συμβάλλει στὴ μετάφραση τῶν προκαλούμενων ἀπὸ τὴν ὀθόνη συγκινήσεων μέσα στὸν κόσμο τῆς καλλιτεχνικῆς συγκίνησης: ἕνα φίλμ χωρὶς μουσικὴ προκαλεῖ μερικὲς φορὲς μιὰ ἐντύπωση καταθλιπτική. Μποροῦμε ἀκόμη νὰ βεβαιώσουμε ὅτι ἡ μουσικὴ συνοδεία τοῦ ἔργου δ ι ε υ κ ο λ ύ ν ε ι τὸ σχηματισμὸ τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας. Νά γιατὶ δὲν εἶναι ἀντιληπτὴ αὐτή - καθεαυτή.

Ὑπάρχει ἀκόμη μιὰ σκοτεινὴ ἄποψη μέσα σ᾽ αὐτὸ τὸ πολύπλοκο πρόβλημα: τὸ θέμα τοῦ ρυθμοῦ τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς ἀντιστοιχίας του ἢ τῆς συγγένειάς του μὲ τὸ μουσικὸ ρυθμό. Αὐτοὶ ποὺ μιλοῦν γιὰ τὸ ρυθμὸ τῶν εἰκόνων ἢ τοῦ μοντάζ, παίζουν συχνὰ πάνω στὴ μεταφορὰ ἢ χρησιμοποιοῦν τὴ λέξη ρυθμὸς μὲ τὴν ἴδια γενική, καὶ λίγο σαφῆ ἔννοια ποὺ τῆς δίνουν ὅταν μιλοῦν γιὰ ρυθμὸ στὴν ἀρχιτεκτονική, στὴ ζωγραφικὴ κλπ.

Αὐτὸ ποὺ ἔχουμε στὸν σύγχρονο κινηματογράφο δὲν εἶναι ὁ ρυθμὸς μὲ τὴν ἀκριβῆ ἔννοια τοῦ ὅρου (ὅπως στὴ μουσική, στὸ χορό, στὸ στίχο), ἀλλὰ μιὰ ὁρισμένη γενικὴ ρ υ θ μ ι κ ή, ποὺ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο. Στὴν πραγματικότητα, τὸ μετρᾶζ τῶν εἰκόνων μπορεῖ μέχρι κάποιο βαθμὸ νὰ χρησιμεύσει σὰ βάση γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ ρυθμοῦ. Αὐτὸ τὸ πρόβλημα ἀφορᾶ τὸ μέλλον καὶ εἶναι δύσκολο νὰ τὸ θίγουμε σήμερα. Εἶναι πιθανόν, μεταγενέστερα, στὴ διάρκεια τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου (ὅταν θὰ ἐγκαταλείψει τὴν ἐφηβεία γιὰ νὰ περάσει στὴν νεότητα), οἱ ρυθμικές του δυνατότητες νὰ ἀποκαλυφθοῦν μὲ σαφέστερο τρόπο καὶ τότε τὰ ἰδιαίτερα ρυθμικὰ εἴδη θὰ μποροῦν νὰ καθορίζονται: τονίζοντας ὄχι τὸ μύθο ἀλλὰ τὴ φωτογένεια. Εἶναι δυνατὸν αὐτὴ ἡ μορφὴ (ἀνάλογη τοῦ στίχου), νὰ γεννηθεῖ ἀπὸ τὴν πεῖρα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκονογράφησης τῶν μουσικῶν ἔργων. Τότε τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο θὰ καθοριστεῖ καλύτερα. Γιὰ τὴ στιγμὴ ὁ ρόλος της δὲν εἶναι τυπικὸς παρὰ γιὰ τὸ στάδιο συγκερασμοῦ.

Ὁ κινηματογράφος λοιπὸν ἔχει προσδιοριστεῖ σὰν τέχνη τῆς «φωτογένειας» ποὺ χρησιμοποιεῖ τὴ γλῶσσα τῆς κίνησης (ἐκφράσεις προσώπου, χειρονομίες, πόζες κλπ.). Μπῆκε σ᾽ αὐτὸ τὸ πεδίο συναγωνιζόμενος τὸ θέατρο καὶ κέρδισε τὴ νίκη. Συμπτωματικά, ἕνα γεγονὸς ἔπαιξε πολὺ σημαντικὸ ρόλο: ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ βλέπει τὶς λεπτομέρειες (ἐκφράσεις προσώπου, πραγμάτων

κλπ.), νὰ πηδᾶ ἀπὸ τὸν ἕνα τόπο στὸν ἄλλο, νὰ βλέπει τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ ἀντικείμενα πάνω σὲ πλάνα, κάτω ἀπὸ διαφορετικὲς ὀπτικὲς γωνίες καὶ φωτισμούς, τὸ ἴδιο εὔκολα ὅπως καὶ στὴ φαντασία. Ἡ κινηματογραφικὴ δυναμικὴ ποὺ ἀναπτύσσεται στὴν ἀθόγη ἔχει νικήσει τὸ θέατρο ποὺ γίνεται κάτι σὰν «ὡραῖο, παλιό, χαριτωμένο ἀντικείμενο». Τὸ θέατρο ἀναγκάστηκε νὰ ἀποκτήσει ξανὰ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του, ὄχι πιὰ σὰν συγκεραστικὴ μορφὴ ἀλλὰ σὰν ἀπομονωμένη τέχνη μέσα στὴν ὁποία ὁ λόγος καὶ τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νὰ εἶναι ἀπελευθερωμένα ἀπὸ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα. Ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ χτυπητὰ ἐλαττώματα τοῦ θεάτρου στὸ μέτρο ποὺ ἦταν τέχνη συγκερασμοῦ, — ἐλάττωμα ποὺ ἡ ἐξάλειψή του μέσα στὶς συνθῆκες τοῦ θεατρικοῦ θεάματος δὲν εἶναι παρὰ μερικὰ δυνατή —, ὑπῆρξε ἡ ἀκινησία τῆς σκηνῆς καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ἀκινησία τῆς ἄποψης καὶ τῶν πλάνων. Τὰ ὀπτικὰ ἀποτελέσματα τοῦ θεατρικοῦ θεάματος (μιμική, χειρονομίες, ντεκόρ, ἀντικείμενο) μοιραῖα συγκρούονται μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἀ π ό σ τ α σ η ς ἀνάμεσα στὴν ἀκίνητη σκηνὴ καὶ στὸ θεατή. Εἶναι πραχτικὰ ἀδύνατο τὸ παιχνίδι στὶς ὀπτικὲς λεπτομέρειες, πρᾶγμα ποὺ συνδέει τὴ μιμικὴ καὶ τὴ χειρονομία. Ὁ κωμικὸς ποὺ εἶναι προικισμένος γιὰ τὴ μιμικὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπτύξει τὰ ταλέντα του στὸ θέατρο. Ἡ ἀκινησία τῆς σκηνῆς ὑποχρεώνει τὸν ἠθοποιὸ νὰ παίζει μπροστὰ σὲ ντεκὸρ φυτεμένα σὲ μιὰ μοναδικὴ θέση. Αὐτὸ ὑποδουλώνει τὸν ἠθοποιὸ καὶ εἰσάγει μέσα στὴ ρηματικὴ δυναμικὴ τῆς θεατρικῆς τέχνης, κάτι τὸ ἐξωτερικό, τὸ ἀνώφελο, τὸ στατικό. Στὸ θέατρο τὸ ἀντικείμενο παίζει ἕναν τελείως παθητικὸ ρόλο, εἶναι ὁ μάρτυρας ἢ ὁ ξένος κατάσκοπος τοῦ κωμικοῦ καὶ ἡ παρουσία τοῦ ἐνοχλεῖ τὸν θεατή. Ἡ διαίρεση τοῦ θεατρικοῦ διαστήματος σὲ πράξεις (ἄναμμα καὶ σβήσιμο τῶν φώτων), ἡ χρήση τῶν κυλιόμενων σκηνῶν κλπ. δὲν ἀλλάζει τίποτε στὴν οὐσία, καὶ μοιάζει σὰν μιὰ ἀξιολύπητη μίμηση τοῦ κινηματογράφου. Αὐτὸ ποὺ εἶναι ἡ οὐσία καὶ ἡ βαθειὰ φύση τοῦ κινηματογράφου μοιάζει χοντρὸ καὶ βαρὺ στὸ θέατρο, ὅπως οἱ προσπάθειες ποὺ κάνει ἕνα ἐπίπεδο πνεῦμα γιὰ νὰ φανεῖ ὀξύ. Τὸ θέατρο ὀφείλει, βέβαια, νὰ ἀκολουθήσει ἕναν ἄλλο δρόμο, τὸ δρόμο τοῦ μετασχηματισμοῦ τῆς σκηνῆς σὲ ἀρένα τῆς ἀποκλειστικῆς δραστηριότητας τοῦ ἠθοποιοῦ, μὲ τὴν καταστροφὴ τοῦ θεατρικοῦ χώρου σὰν χώρου καθορισμένου ἀπὸ τὴν πράξη, μ᾽ ἄλλα λόγια, μὲ τὴν ἐπιστροφὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ θεάτρου τοῦ Σαίξπηρ.

Ὁ κινηματογράφος ἔχει καταστρέψει τὸ πρόβλημα τῆς σκηνῆς: τὴν ἀκινησία της καὶ τὴν ἀπομάκρυνσή της ἀπὸ τὸ θεατή. Ἡ ἀθόγη εἶναι ἕνα συμβολικὸ σημεῖο καὶ ἡ ἀκινησία της εἶναι ἐπίσης. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ στὸν ἠθοποιὸ ἀλλάζει συνεχῶς, ἀκριβέστερα δὲν ὑπάρχει καθόλου, δὲν ὑπάρχουν παρὰ μόνον κλίμακες καὶ πλάνα: Τὸ πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ μπορεῖ νὰ γίνεται ὑπερβολικὸ πρᾶγμα ποὺ ἐπιτρέπει νὰ βλέπουμε τὴν παραμικρὴ μυϊκὴ κίνηση. Ἐὰν ἡ ἀνέλιξη τοῦ φίλμ τὸ ἀπαιτεῖ ὁ θεατὴς βλέπει τὶς παραμικρὲς λεπτομέρειες τῆς χειρονομίας, τῶν κοστουμιῶν, τῆς κατάστασης. Τίποτα δὲν εἶναι φυτεμένο περιμένοντας τὴ σειρά του. Ὅλα ἀλλάζουν: Οἱ χῶροι τῆς πράξης, τὰ

μέρη τῶν σκηνῶν, οἱ ἀπόψεις αὐτῶν τῶν τελευταίων (ἀπὸ πάνω, ἀπὸ τὸ πλάι κλπ.). Ὅτι αὐτὲς οἱ τεχνικὲς δυνατότητες ἔχουν κάνει τὸν κινηματογράφο ἕναν ἀντίπαλο ὄχι μόνον τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ τῆς λογοτεχνίας.

Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου καὶ τὴν ἀναγνώριση τοῦ μοντάζ, ἡ λογοτεχνία ἦταν ἡ μόνη ἱκανὴ τέχνη νὰ ἀναπτύσσει θέματα πολύπλοκης δομῆς, παράλληλους μύθους, νὰ ἀλλάζει ἐλεύθερα τὸν τόπο τῆς δράσης, νὰ ἀξιοποιεῖ τὶς λεπτομέρειες κλπ. Σήμερα μπροστὰ στὸν κινηματογράφο ἕνας ἀριθμὸς ἀπ' αὐτὰ τὰ προνόμια ἔχασαν τὰ μονοπώλιά τους. Ἡ κινηματογραφικὴ δυναμικὴ ὑπῆρξε καὶ ἐδῶ ἀρκετὰ ἰσχυρή. Ὅπως τὸ θέατρο, ἡ λογοτεχνία γονιμοποιώντας τὸν κινηματογράφο καὶ συμβάλλοντας στὴν πρόοδό του, ἔχασε ταυτόχρονα τὴν προηγούμενη θέση της καὶ ἀναγκάστηκε νὰ λάβει ὑπ' ὄψη της αὐτὴ τὴν καινούργια τέχνη, στὴ συνέχεια τῆς ἐξέλιξής της.

Ἐάν, ἐπὶ πλέον ἀπ' ὅσα εἴπαμε, ἀναλύσουμε τὸ δεσμὸ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὶς πλαστικὲς τέχνες (θέμα ποὺ χρειάζεται εἰδικὴ ἐξέταση), θὰ δικαιολογιόνταν ὁ καθορισμὸς τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου σὰν συγκεραστικὴ μορφή. Στὴν πραγματικότητα ὁ κινηματογράφος μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο ἔχει μεταχειριστεῖ ὅλο τὸ σύστημα τῶν προγενέστερων, ξεχωριστῶν τεχνῶν καὶ ξεμακραίνοντας ἀπ' αὐτές, ἀσκεῖ ταυτόχρονα μιὰ ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση στὴ μετέπειτα ἐξέλιξή τους.

Ἕνα καινούργιο γεγονὸς μᾶς προσφέρεται: ἡ φωτογένεια καὶ τὸ μοντὰζ ἔχουν καταστήσει δυνατὴ μιὰ δυναμικὴ ὀπτικῶν εἰκόνων ἀπρόσιτη σὲ κάθε ἄλλη τέχνη. Αὐτὴ ἡ δυναμικὴ ποὺ οἱ προοπτικές της εἶναι πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τὸ νὰ ἔχουν ἐξαντληθεῖ, ἔχει ὑποχρεώσει πρὸς τὸ παρόν, ἄλλες τέχνες νὰ συγκεντρωθοῦν γύρω ἀπὸ ἕνα καινούργιο κέντρο καὶ νὰ τὸ ὑπηρετοῦν. Τότε ἄρχισαν νὰ καθορίζονται τὰ διαφορετικὰ στὺλ τοῦ φίλμ σύμφωνα μὲ ἐκείνη ἢ τὴν ἄλλη μέθοδο χρησιμοποίησης τοῦ ὑλικοῦ, σύμφωνα μὲ ἐκείνη ἢ τὴν ἄλλη «τάση». Τὰ ἴδια τὰ κινηματογραφικὰ στὺλ δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ σκιτσάρονται καὶ ἡ θεωρία σχεδὸν δὲν ἔχει ἀκόμη μελετήσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα.

Συνηθίζουν νὰ μιλοῦν γιὰ τὸ «νατουραλισμὸ» τοῦ κινηματογράφου καὶ νὰ τὸν δέχονται σὰν τὴν εἰδική του ἰδιότητα. Φυσικὰ αὐτὴ ἡ ἄποψη εἶναι ἁπλοϊκὴ ἐὰν ἐκφράζεται κάτω ἀπὸ μιὰ στοιχειώδη καὶ κατηγορικὴ μορφὴ καὶ πρέπει νὰ τὴν πολεμήσουμε, γιατὶ ἐμποδίζει νὰ καταλάβουμε τοὺς ἴδιους τοὺς νόμους τοῦ κινηματογράφου σὰν τέχνης. Εἶναι τελείως φυσικὸ ὅτι, στὸ τελείως ἀρχικὸ στάδιο, ὅταν ἀκόμη καὶ οἱ «γλωσσολογικὲς» μέθοδες δὲν ἦταν καθορισμένες, ὁ κινηματογράφος δὲν εἶχε ἀκόμη ἀποκτήσει συνείδηση τῶν καλλιτεχνικῶν δυνατοτήτων του καὶ εἶχε καταπιαστεῖ οὐσιαστικὰ μὲ τὴ δημιουργία τῆς αὐταπάτης, μὲ τὴ προσέγγιση στὴ «φύση». Ἀργότερα μὲ τὴ χρησιμοποίηση τῆς κάμερας σὰν ἐργαλεῖο, τὰ πλάνα συνόλου ποὺ ἦταν τὰ πιὸ «νατουραλιστικά», μὴν ἔχοντας ἀκόμη διακόψει μὲ τὶς καθαρὰ φωτογραφικὲς ἀρχές, ἔχασαν τὴν

ἀρχική τους σημασία. Ὁ κινηματογράφος ἔχει πιὰ ἀναπτύξει τὶς συμβατικές του δυνατότητες ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸν πρωτόγονο νατουραλισμό: τὸ γκρὸ - πλάν, τὸ φοντὺ - ἀνσαινέ, τὴ γωνία λήψης τῆς θέας κλπ.

Ἡ ἀρχὴ τῆς φωτογένειας ἔχει καθορίσει τὴν βαθειὰ οὐσία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ εἶναι τελείως εἰδικὴ καὶ συμβατική. Ἀπὸ τότε, ἡ παραμόρφωση τῆς φύσης κρατοῦσε μέσα στὸν κινηματογράφο ὅπως καὶ μέσα στὶς ἄλλες τέχνες τὴ φυσική της θέση. Στὰ χέρια τοῦ ὀπερατὲρ ἡ κάμερα ἔχει τὴν ἴδια χρήση μὲ τὰ χρώματα στὰ χέρια τοῦ ζωγράφου. Ἡ ἴδια φύση φιλμαρισμένη ἀπὸ διαφορετικὰ σημεῖα, κάτω ἀπὸ διαφορετικὰ πλάνα καὶ φωτισμούς, δίνει διαφορετικὰ ὑφολογικὰ ἀποτελέσματα. Τὸ τελευταῖο καιρό, τὸ γύρισμα μέσα σὲ φυσικὰ ντεκὸρ ἀντικαθίστανται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸ γύρισμα στὸ στούντιο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ φύση ἐμποδίζει νὰ φτιαχτεῖ τὸ σύνολο τοῦ φίλμ στὸ ἴδιο στύλ. Οἱ σκηνοθέτες καταπιάνονται ὄχι μόνο μὲ τὴ σύνθεση τοῦ φίλμ (τὸ μοντὰζ) ἀλλὰ ἀκόμη καὶ μὲ τὴ σύνθεση τῶν διαφορετικῶν εἰκόνων ἐμπνεόμενοι ἀπὸ καθαρὰ πλαστικὲς ἀρχές: συμμετρία, ἀναλογία, γενικὸς συσχετισμὸς τῶν γραμμῶν, κατανομὴ φωτισμῶν κλπ. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ πρόκειται γιὰ τὸ στὺλ τοῦ φίλμ καὶ τὴ σύνθεση τῶν εἰκόνων, ὁ περίφημος «νατουραλισμὸς» δὲν συνιστᾶ παρὰ ἕνα ἀπὸ τὰ δυνατὰ στύλ, ποὺ ἐξ ἄλλου δὲν εἶναι λιγώτερο συμβατικὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα.

Οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ «τύπου» καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ κινηματογράφου (ὁ ἠθοποιὸς καὶ ἡ «φύση», δὲν γεννήθηκαν καθόλου ἐπειδὴ ὁ κινηματογράφος εἶναι νατουραλιστικὸς ἀλλὰ ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν τῆς προβολῆς: τὸ γκρὸ - πλὰν καὶ οἱ λεπτομέρειες τῆς φωτογένειας ἐμποδίζουν τὴ χρήση τοῦ μακιγιάζ σὲ μεγάλη ἔκταση ὅπως στὸ θέατρο. Ἀπὸ κεῖ βγαίνουν οἱ τελείως διαφορετικὲς ἀρχὲς ἐκφραστικότητας μέσα στὸ ἴδιο τὸ παιχνίδι.

Ὁ νατουραλισμὸς λοιπὸν τοῦ κινηματογράφου δὲν εἶναι λιγώτερο συμβατικὸς ἀπ᾽ ὅτι στὴ λογοτεχνία ἢ στὸ θέατρο. Παρ᾽ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ εἰσάγει τὴν ἀληθινὴ φύση, πρᾶγμα ποὺ π.χ. τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ κάνει. Ὁ σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου μπορεῖ νὰ ἔχει ἕνα εἶδος «σημειωματάριου» ὅπου θὰ κρατήσει τὶς φιλμαρισμένες χωρὶς ἰδιαίτερο σκοπὸ σκηνὲς τοῦ εἴδους καὶ θὰ τὶς χρησιμοποιήσει στὸ μοντὰζ ἑνὸς φίλμ π.χ. «φυσιολογικοῦ» τύπου. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ κάνει ὅπως ὁ συγγραφέας, παρὰ μόνον μὲ τὸν ὅρο, νὰ ὑποδουλώσει αὐτὸ τὸ ὑλικὸ στὸ γενικὸ ὑφολογικὸ σημεῖο τοῦ φίλμ καὶ στὸ εἶδος του.

Στὸ ζήτημα τοῦ στὺλ τοῦ φίλμ, ὁ χαρακτήρας τοῦ γυρίσματος (ἐπίπεδα, γωνίες, λήψεις, φωτισμοί) καὶ ὁ τύπος τοῦ μοντὰζ ἔχουν ἀποφασιστικὴ ἐπιρροή. Εἶναι συνηθισμένο στὴ χώρα μας, νὰ μὴ καταλαβαίνουμε τὸ μοντὰζ παρὰ μόνο σὰν μιὰ «σύνθεση τοῦ θέματος» ἐνῶ ὁ θεμελιακός του ρόλος εἶναι ὑφολογικός. Τὸ μοντὰζ πρὶν ἀπ᾽ ὅλα εἶναι τὸ

σύστημα τῆς διεύθυνσης τῆς εἰκόνας ἢ τῆς σύνδεσης τῆς εἰκόνας, ἕνα εἶδος σύνταξης τοῦ φίλμ.

Ἡ σύνθεση τοῦ φίλμ προκύπτει ἀπὸ τὸ σενάριο ἢ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ ντεκουπάζ. Ἐὰν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ μοντάζ εἶναι μόνο στὸ μέτρο ποὺ τοῦ δίνει τέτοιο ἢ ἄλλο ὑφολογικὸ χρωματισμό, αἰτιολογῶντας τὴν ἐναλλαγὴ τῶν παραλλήλων, δίνοντας τέτοιο ἢ ἄλλο ρυθμό, χρησιμοποιῶντας γκρὸ - πλὰν κλπ. Ὁ κινηματογράφος ἔχει τὴ γλῶσσα του δηλ. τὴν ὑφολογία του καὶ τὶς συλλογιστικές του μέθοδες. Ἐὰν χρησιμοποιῶ αὐτοὺς τοὺς ὅρους δὲν εἶναι σίγουρα καθόλου, γιὰ νὰ συγγενέψω τὸν κινηματογράφο μὲ τὴν φιλολογία, ἀλλὰ σύμφωνα μὲ μιὰ ἀναλογία τελείως νόμιμη, ποὺ ἐπιτρέπει π.χ. νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴ «μουσικὴ φράση», τὴ «μουσικὴ σύνταξη» κλπ. Τὸ φαινόμενο τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας, χαρακτηριστικὸ τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης, μοῦ ἐξασφαλίζει πλήρως τὸ δικαίωμα νὰ χρησιμοποιῶ αὐτὴ τὴν ὁρολογία χωρὶς νὰ πηγαίνω ἀντίθετα στὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Σ. Τιμοσένκο (*) προσπάθησε νὰ «ἀπαριθμήσει» τὶς θεμελιακὲς μέθοδες τοῦ μοντὰζ καὶ νὰ τὶς «περιγράψει». Ἀλλὰ πρὶν νὰ ἀπαριθμηθοῦν καὶ νὰ περιγραφοῦν (μὲ τὸν ὅρο ὅτι αὐτὸ εἶναι δυνατὸ κάτω ἀπὸ μιὰ γενικὴ μορφή), πρέπει νὰ κατασκευαστεῖ ἡ θεωρία τοῦ μοντὰζ ποὺ δὲν ἔχει θιγεῖ μέσα στὸ βιβλίο. Μέσα σ᾽ αὐτὴ τὴν ἀπαρίθμηση τῶν δεκαπέντε μεθόδων, ὁ συγγραφέας ἀνακατεύει καθαρὰ ὑφολογικὲς μέθοδες, ὅπως τὸ «κοντράστ», μὲ μέθοδες ποὺ ἔχουν διαφορετικὴ σημασία. Ἐπίσης, τὸ μοντὰζ αὐτὸ - καθαυτό, δηλαδὴ τὸ πρόβλημα τῶν ἀρχῶν καὶ τῶν μεθόδων τῆς διεύθυνσης τῆς φωτογραφίας εἶναι τελείως παραμελημένο. Π.χ. ἡ ἀλλαγὴ χώρου, αὐτὴ καθεαυτή, δὲν εἶναι οὔτε μέθοδος οὔτε μοντάζ. Εἶναι μιὰ τεχνικὴ δυνατότητα ποὺ προσφέρεται στὴν κάμερα καὶ στὴν ὀθόνη, ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἀλλαγὴ γωνίας ἢ ἡ «ἀλλαγὴ πλάνου». Τὸ μοντὰζ εἶναι μιὰ μέθοδος χρησιμοποίησης αὐτῆς τῆς δυνατότητας ποὺ οἱ βαριάντες της ἐξαρτῶνται ταυτόχρονα ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ φίλμ καὶ τὸ προσωπικὸ στὺλ τοῦ σκηνοθέτη. Τὸ οὐσιαστικὸ πρόβλημα τοῦ μοντάζ, ὅταν τὸ θέμα καὶ ἡ κίνηση τοῦ φίλμ ἀπαιτοῦν μιὰ ἀλλαγὴ χώρου, εἶναι στὸν τρόπο τοῦ περάσματος ἀπὸ τὸν ἕνα χῶρο στὸν ἄλλο, ἀπὸ τὴ μιὰ παράλληλο στὴν ἄλλη. Πρόκειται γιὰ ἕνα πρόβλημα μορφικῆς (λογικῆς) καὶ αἰτιολόγησης.

Τὸ ὁποιοδήποτε φίλμ προσφέρει μιὰ ἀλλαγὴ χώρου, ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ ξεχωρίζει ἕνα σκηνοθέτη ἀπὸ ἕναν ἄλλο εἶναι ἀκριβῶς ὁ τρόπος ποὺ φτιάχνει τὸ μοντάζ οἱ μέθοδες ποὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ τὸ ἑτοιμάσει καὶ νὰ τὸ μεταχειριστεῖ.

Μέσα σ᾽ ἕνα φίλμ, ἡ κίνηση βασίζεται στὴν ἀρχὴ τῆς σύνδεσης μέσα στὸ χρόνο καὶ στὸ χῶρο. Ἡ δυναμικὴ τοῦ κινηματογράφου, ποὺ προσφέρει στὸ σκηνοθέτη τὸ δικαίωμα νὰ μεταθέτει τὸ χῶρο, τὰ πλάνα, τὶς ὀπτικὲς γωνίες καὶ νὰ ἀλλάζει τοὺς ρυθμούς, ἐπιβάλλει ταυτόχρονα ἀπαιτήσεις ποὺ οὔτε ἡ λογοτεχνία, οὔτε τὸ θέατρο γνωρίζουν: Πρέπει τὸ φίλμ νὰ ἔχει μιὰ χωρο - χρονικὴ συνέχεια. Ἐδῶ εἶναι αὐτὴ ἡ

λεπτομέρεια τοῦ κινηματογράφου ποὺ ὁ Balazs μὲ ἐπιτυχία χαρακτήρισε σὰν «ὀπτικὴ συνέχεια». Μιλώντας γιὰ κινηματογραφικὲς προσαρμογὲς λογοτεχνικῶν ἔργων, ὁ Balazs σημειώνει ὅτι ἔχουν πάντοτε κάτι τὸ ἀποσπασματικό, κάποια ὁρισμένη ἔλλειψη ζωῆς: «Ἕνα φανταστικὸ διήγημα, κάτω ἀπὸ λογοτεχνικὴ μορφή, πηδάει πάνω ἀπὸ πολλὰ στοιχεῖα ποὺ δὲν θάπρεπε νὰ παραληφθοῦν στὸ φίλμ. Ἡ λέξη, ἡ ἔννοια, ἡ σκέψη ὑφίστανται ἔξω ἀπὸ τὸ χρόνο. Ὁ πίνακας ἔχει τὴ συγκεκριμένη δύναμη τοῦ σήμερα καὶ δὲν ζῆ παρὰ ἐκεῖ... Γι' αὐτὸ τὸ φίλμ, ἰδίως στὴ ζωγραφικὴ τῶν κινήσεων τῆς ψυχῆς, ἀπαιτεῖ μιὰ ὁλοκληρωτικὴ συνέχεια τῶν διαφορετικῶν στοιχείων.

Ἐδῶ ὁ σκηνοθέτης συγκρούεται μὲ τὴν «ἀντίσταση τῆς ὕλης», ποὺ πρέπει νὰ νικήσει μὲ κάθε τρόπο: ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ἕνα μοντάζ, μέσα στὸ ὁποῖο ὁ θεατής, τουλάχιστον στὰ ὅρια ὁρισμένων μερῶν, θὰ ἔχει τὴν α ἴ σ θ η σ η τ ο ῦ χ ρ ό ν ο υ, δηλαδὴ τῆς ἀδιάκοπης συνέχειας τῶν ἀκολουθιῶν. Δὲν πρέπει νὰ ξαναζητήσουμε «τὴν ἑνότητα τοῦ χρόνου», ὅπως εἶναι ἀντιληπτὴ στὸ θέατρο, ἀλλὰ νὰ κάνουμε αἰσθητὲς τὶς χρονικὲς σχέσεις τῶν διαφορετικῶν στοιχείων. Καθένα ἀπ' αὐτὰ μπορεῖ νὰ βραχύνεται ἢ νὰ ἐπιμηκύνεται κατὰ βούληση (ἐδῶ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ ἀποτελέσματα τοῦ ρυθμοῦ τοῦ μοντάζ) καὶ κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση ὁ κινηματογράφος κατέχει τὶς πιὸ πλούσιες κατασκευαστικὲς δυνατότητες. Κάθε κομμάτι τοῦ φίλμ πρέπει νὰ ἔχει χρονικὲς σχέσεις μὲ τὸ προηγούμενο. Πρέπει νὰ φθάσουμε στὸ σημεῖο ὅπου οἱ γειτονικὲς εἰκόνες ἑνὸς φίλμ θὰ γίνονται ἀντιληπτὲς σὰν π ρ ο η γ ο ύ μ ε ν η καὶ ἑ π ό μ ε ν η: Αὐτὸς εἶναι ὁ γενικὸς νόμος τοῦ κινηματογράφου. Σύμφωνα μὲ αὐτόν, ἡ ἀποστολὴ τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ τὸν χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ χτίσει τὸ χρόνο, δηλαδὴ νὰ δημιουργήσει τὴν αὐταπάτη τῆς συνέχειας.

Ἐὰν ἕνα πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ ἕνα σπίτι, δὲν πρέπει ἡ ἀκόλουθη εἰκόνα νὰ τὸ δείχνει νὰ μπαίνει σ' ἕνα ἄλλο σπίτι: θὰ ἦταν σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἔννοια τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Ἀπ' ὅπου καὶ ἡ ἀναγκαιότητα «περασμάτων» ποὺ στὰ χέρια ἄπειρων σκηνοθετῶν ἐπιβαρύνουν τὸ φίλμ εἰσάγοντας λεπτομέρειες ἀνώφελες καὶ γι' αὐτό, καὶ χωρὶς οὐσία. Ἀκριβῶς ἐδῶ ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ δείξει τὰ ρεφλὲξ καὶ τὴ φαντασία του, γιατὶ ἀκριβῶς ἐδῶ γίνεται αἰσθητὴ ἡ τέχνη τοῦ μοντάζ: ἡ ὑπαγορευόμενη ἀπὸ τὴ φύση τοῦ ὑλικοῦ α ν α γ κ α ι ό τ η τ α νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν μιὰ ὑφολογικὴ μ έ θ ο δ ο ς (προορισμένη νὰ δώσει τὴν ἀλλαγὴ στὸ θεατὴ καὶ νὰ τοῦ ἀποκρύψει τὴν ἰσχὺ τοῦ «νόμου»).

Ὅπως μέσα σ' ὁποιαδήποτε τέχνη, ὅλα αὐτὰ τὰ «ἀδύνατα» εἶναι βέβαια σχετικά, καὶ μποροῦν σὲ κάθε στιγμὴ νὰ μεταβληθοῦν σὲ «δυνατά». Παρ' ὅλ' αὐτὰ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ κατορθώσουμε παρὰ μόνο κάτω ἀπὸ ὁρισμένες συνθῆκες στὺλ καὶ εἴδους. Μέσα στὴν τέχνη μποροῦμε νὰ διάσουμε ἕνα νόμο ἀλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ τὸν π ε ρ ι γ ρ ά ψ ο υ μ ε. Ἐὰν δὲν ὑπάρχει θετικὴ αἰτιολογία, αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι ἀρνητική.

Θὰ θίξουμε τώρα τὴν ἔννοια τοῦ μοντάζ σὰν κινηματογραφική. Ἡ

ἀλήθεια καὶ ἡ σπουδαιότητα αὐτοῦ τοῦ προβλήματος ἔχουν νομίζω ἀποδειχθεῖ μ᾽ αὐτὸ ποὺ ἔχω, ἤδη, πεῖ γιὰ τὴν «ἐσωτερικὴ γλῶσσα» τοῦ θεατῆ τοῦ κινηματογράφου καὶ γιὰ τοὺς νόμους τῆς διεύθυνσης τῆς εἰκόνας («ὀπτικὴ συνέχεια» καὶ λογικὴ τῶν συνδέσεων). Φωτίζοντας τὰ σχετικὰ μὲ τὶς ἀρχὲς τοῦ μοντὰζ θέματα, ὁ Σ. Τιμοσένκο στερεῖται ἀπὸ τὴ δυνατότητα νὰ κατανείμει τὶς μέθοδες μὲ τρόπο ποὺ νὰ μὴν διασταυρώνονται οὔτε νὰ μπερδεύονται. Ἡ «μέθοδος τοῦ κοντράστ» π.χ. εἶναι μιὰ εἰδικὴ περίπτωση αἰτιολόγησης μὲ ἀλλαγὴ χώρου. Μὲ ἄλλα λόγια εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς μέθοδες τοῦ μοντὰζ μὲ ὑφολογικὸ χαραχτήρα.

Νά τὸ παράδειγμα ποὺ παραθέτει ὁ Σ. Τιμοσένκο: «Ἕνας πλούσιος Ἀμερικάνος ὕστερα ἀπ᾽ ἕνα καλὸ γεῦμα κάθεται σὲ μιὰ ἀναπαυτικὴ πολυθρόνα. Ἐπόμενη εἰκόνα: στὴ φυλακὴ ἕνας ἐργάτης τῆς βιομηχανίας αὐτοῦ τοῦ πλούσιου ἀφεντικοῦ κάθεται στὴν ἠλεκτρικὴ καρέκλα. Ὁ Ἀμερικάνος πιέζει ἕνα κουμπὶ καὶ ἀνάβει ἕνας μεγαλοπρεπὴς πολυέλαιος. Στὴ φυλακὴ πιέζουν ἕνα κουμπί, τὸ ρεῦμα διαπερνᾶ τὸ σῶμα τοῦ ἐργάτη κλπ.». Στὸ σύστημα «ἀπαρίθμησης» τὰ πράγματα εἶναι ταυτόχρονα: «ἡ μέθοδος ἀλλαγῆς χώρου», ἡ «μέθοδος τοῦ κοντράστ», καὶ τὰ δύο στοιχεῖα ἀναφέρονται στὴ «σύνθεση τοῦ θέματος». Στὴν πραγματικότητα, εἴτε ἡ αἰτιολόγηση τῆς ἀλλαγῆς χώρου (ἐὰν τὸ θέμα τὸ ἀπαιτεῖ), εἴτε ἡ χρήση τοῦ κοντράστ γιὰ ἰδεολογικοὺς σκοποὺς εἶναι ἕνα εἶδος ρητορικῆς μεθόδου ἀντιπαράθεσης. Καὶ γι᾽ αὐτὸ τὸ λόγο ἡ οὐσία τῆς μεθόδου ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ λειτουργία της.

Ἐπὶ πλέον αὐτοῦ ποὺ εἶπα παραπάνω, πάνω στὴ χρονικὴ διαδοχή, πρέπει ἀκόμη νὰ σημειώσω ὅτι ἕνα μοντὰζ χτισμένο πάνω στὴν ἀρχὴ τῆς τ α υ τ ο χ ρ ο ν ι κ ό τ η τ α ς τ ῶ ν ἀ κ ο λ ο υ θ ι ῶ ν δὲν ἀντιφάσκει σ᾽ αὐτό. Αὐτὴ ἡ ταυτοχρονικότητα εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη ποὺ γνωρίζουμε π.χ. στὴ λογοτεχνία, ὅταν ὁ συγγραφέας περνώντας ἀπὸ τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο λέει: «Κατὰ τὴ διάρκεια...». Στὴ λογοτεχνία ὁ χρόνος παίζει ἕναν τελείως συμβατικὸ ρόλο, τὸ ρόλο τῆς σύνδεσης: καὶ ὁ συγγραφέας μπορεῖ νὰ κάνει ὅτι θέλει, στὸ μέτρο ὅπου ὁδηγεῖ τὴ διήγησή του. Στὸν κινηματογράφο αὐτὴ ἡ ταυτοχρονικότητα εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ συνέχεια, ἀλλὰ πραγματοποιημένη μόνο μὲ τὴ διασταύρωση τῶν παραλλήλων (ἐπίτηδες ἀνατρέπω τὴ γεωμετρικὴ ἔννοια τῶν παραλλήλων). Μία ἀπὸ τὶς συνέχειες διακόπτεται γιὰ νὰ συνεχιστεῖ πάνω σὲ ἕνα ἄλλο ὑλικό. Αὐτὸ δίνει τὴ δυνατότητα ὄχι μόνο νὰ δημιουργηθεῖ ἡ αὐταπάτη τῆς συνέχειας ἀλλὰ νὰ δημιουργηθεῖ ὁ χρόνος μὲ διαφορετικὸ τρόπο καὶ τόσο περισσότερο, ὅσο εἶναι δεμένος μὲ τὸ χῶρο. Θὰ ξανάρθω ἀργότερα στὶς λεπτομέρειες αὐτοῦ τοῦ θέματος μιλώντας γιὰ τὸ ρυθμό.

Περνάω τώρα στὰ προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς μὲ τὴ στενὴ ἔννοια τοῦ ὅρου δηλαδὴ στὰ θέματα τῆς κινηματογραφικῆς σύνταξης (ἔννοια τῆς κινηματογραφικῆς φράσης, μοντὰζ τῆς κινηματογραφικῆς - ἀκολουθίας) καὶ τῆς κινηματογραφικῆς σημαντικῆς (σημαντικὰ σημεῖα τοῦ κινηματογράφου, μεταφορὲς κλπ.).

Αὐτὰ τὰ θέματα ἀπαιτοῦν φυσικὰ μιὰ εἰδικὴ μελέτη πάνω στὴ βάση τῶν φίλμ καὶ ἐδῶ θὰ περιοριστῶ μόνο νὰ τὰ θέσω.

Κάθε τέχνη, ποὺ ἡ ἀντιληψή της κυλάει μέσα στὸ χρόνο, πρέπει νὰ ἔχει κάποια σωστὴ ἄρθρωση, στὸ μέτρο ποὺ εἶναι μιὰ «γλῶσσα» στὸν ἕνα ἢ στὸν ἄλλο βαθμό. Ξεκινώντας ἀπὸ τὰ μικρὰ κομματάκια ποὺ ἀποτελοῦν τὴ φύση τοῦ ἴδιου τοῦ ὑλικοῦ, μποροῦμε νὰ πᾶμε πιὸ μακρυὰ καὶ νὰ φθάσουμε στὰ μέλη ποὺ εἶναι ἤδη κομμάτια κατασκευαστικά, πραγματικὰ ἀντιληπτά (...).

Στὸν κινηματογράφο πρέπει νὰ διακρίνουμε τὸ θετικὸ (τὸ φίλμ) ἀπὸ τὴν προβολή του στὴν ὀθόνη. Τὸ φίλμ εἶναι ἕνας ἰδεαλιστικὸς μηχανικὸς διαμελισμός. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀρθογώνια (εἰκόνες) ὕψους 1:52 Μ: κάθε εἰκόνα ποὺ ἔχει χωριστὰ παρθεῖ, εἶναι τὸ πιὸ μικρὸ κομμάτι μιᾶς μοναδικῆς κίνησης ποὺ εἶναι ἀδιάκοπη, μὴ διαμελισμένη στὴ φύση Εἶναι ἕνας μηχανικὸς διαμελισμὸς καὶ κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση, ἀφηρημένος (μὴ ἀντιληπτὸς στὴν ὀθόνη), καὶ ὄχι μιὰ ἄρθρωση. Ἐδῶ εἶναι τὸ τεχνικὸ θεμέλιο τοῦ κινηματογράφου ἔξω ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει.

Ὅπως ὁποιαδήποτε τέχνη ὁ κινηματογράφος ὑπάρχει καὶ ἀναπτύσσεται στὴ βάση τῆς ἴδιας του τῆς φύσης, ἐνῶ τεχνητὰ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν τέχνη ἕνα εἶδος δεύτερης φύσης ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸ μετασχηματισμὸ τῆς φύσης σὲ ὑλικό. Ἀποσυνθεμένη τεχνητὰ σὲ ἀφηρημένα κομμάτια (εἰκόνες) ἡ κίνηση ξανασχηματίζεται μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ ἀλλὰ μὲ καινούργιο τρόπο, σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ κινηματογράφος δημιουργήθηκε χάρη σὲ δύο δυνατότητες ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἴδια του τὴ φύση καὶ τὴ δεύτερη φύση του: τεχνικὴ (ἡ φύση τῆς κάμερας) καὶ ψυχο - φυσιολογία (ἡ φύση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς). Ἡ πρώτη διαμελίζει καὶ διακόπτει ὅ,τι εἶναι ἀδιάκοπο μέσα στὴ πραγματικότητα. Ἡ δεύτερη μεταδίδει ξανὰ στὴν κίνηση τῶν διαφορετικῶν ἀπόψεων, τὴν αὐταπάτη τοῦ ἀδιάκοπου.

Οἱ εἰκόνες ποὺ εἶναι διακριτικὲς στὸ φίλμ, καταστρέφονται στὴν ὀθόνη, συγχωνεύονται σὲ μιὰ μοναδικὴ κίνηση. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ εἰκόνα τοῦ (φωτογραφικοῦ) φίλμ εἶναι γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἕνα μέλος ὑποθετικό, ἀφηρημένο κάτι σὰν ἄτομο τοῦ φίλμ. Ἀπὸ δῶ ἀπορρέει ἡ διπλὴ τυπικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου «εἰκόνα» στὰ χείλη τῶν εἰδικῶν τοῦ κινηματογράφου: ἡ εἰκόνα τοῦ φίλμ, ποὺ ἔχει μιὰ ξεχωριστὴ ὕπαρξη μόνον στὸ φίλμ, καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ μοντὰζ ποὺ ὁ Σ. Τιμοσένκο καθορίζει σὰν «ξεχωριστὸ κομμάτι τοῦ φίλμ, παρμένο μὲ τὸν ἴδιο φακὸ ἀπὸ ἕνα μόνο σημεῖο σέ ἕνα μόνο πλάνο».

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ οὐσιαστικὸς ρόλος μέσα στὴν ἄρθρωση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ξανάρχεται στὶς εἰκόνες ὄχι τὶς φωτογραφιές, ὄχι ἐκεῖνες τοῦ φίλμ, ἀλλὰ στὶς εἰκόνες τοῦ μοντὰζ στὸ μέτρο ποὺ εἰ-

ναι ἀντιληπτὲς σὰν πραγματικὰ κομμάτια. Εἶναι αὐτὲς πού, μπαίνοντας στὴ σχέση μὲ τὶς γειτονικὲς εἰκόνες, φτιάχνουν τὸ σύστημα τῆς διεύθυνσης τῆς εἰκόνας ποὺ εἶναι ἡ βάση τοῦ προβλήματος τῆς κινηματομορφικῆς. Πρέπει, κατὰ τὰ φαινόμενα, νὰ διακρίνουμε σ' αὐτὸ τὸ σύστημα λιγώτερο ἢ περισσότερο μεγάλα μέλη, σύμφωνα μὲ τὸν τρόπο πὼ σχηματίζεται ἡ ἐσωτερικὴ γλώσσα τοῦ θεατῆ τοῦ κινηματογράφου. Τὸ μοντὰζ εἶναι μοντὰζ καὶ ὄχι μόνο συγκόλληση κομματιῶν στὸ μέτρο ποὺ ἡ ἀρχή του εἶναι ἡ σύνταξη σημαντικῶν ἐννοιῶν καὶ ἡ σύνδεσή τους. Ἡ θεμελιακὴ ἑνότητα αὐτοῦ τοῦ τελευταίου εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ φράση.

Ἐάν, γενικά, μὲ τὸν ὅρο «φράση» ἐννοοῦμε ἕνα ὁρισμένο θεμελιακὸ μέλος ἀντιληπτὸ σὰν κομμάτι (φιλολογικό, μουσικὸ κλπ.) τοῦ ζωντανοῦ ὑλικοῦ, μποροῦμε νὰ τὴν καθορίσουμε σὰν ὁμάδα στοιχείων συγκεντρωμένων γύρω ἀπὸ τὸν πυρῆνα τοῦ τονισμοῦ. Π.χ. ἡ μουσικὴ φράση σχηματίζεται ἀπὸ τὴ συγκέντρωση ἤχων γύρω ἀπὸ τὸ ρυθμικό, μελωδικὸ ἢ ἁρμονικὸ τονισμὸ σὲ σχέση μὲ τὸν ὁποῖο ἡ προγενέστερη κίνηση ἀποτελεῖ μιὰ προετοιμασία. Στὸν κινηματογράφο ἡ συγκέντρωση διαφορετικῶν πλάνων καὶ φωτογραφικῶν ὀπτικῶν γωνιῶν παίζει ἕνα ταυτόσημο ρόλο.

Ἔχουμε τρεῖς θεμελιακὲς κρίσεις τῆς ἀθόνης στὸν κινηματογράφο: δ ί π λ α στὸν θεατή, π ά ν ω στὸ θεατὴ καὶ στὸ βάθος μ α κ ρ υ ὰ ἀπὸ τὸ θεατή. Ἡ πρώτη ποὺ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν πανοραμικὴ εἶναι μιὰ στοιχειώδης κίνηση ὄχι ἴδια τοῦ κινηματογράφου. Ὑπῆρξε ἡ ἐπικρατέστερη στὸ πρῶτο στάδιο τοῦ κινηματογράφου (πίνακες «ἀπόψεων») ὅπου ὅλα προβάλλονταν σὰν πλάνα συνόλου, χωρὶς μοντάζ. Σ' ἐκείνη τὴν ἐποχή, ὁ κινηματογράφος δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ζωντανὴ φωτογραφία, λίγο ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς μαγικῆς λατέρνας. Ὅταν ἡ κινηματογραφικὴ ταινία μετατράπηκε σὲ φίλμ, ἡ σπουδαιότητα τοῦ μοντὰζ ἐπιβεβαιώθηκε ὄχι μόνο σὰν ἰδιότητα τῆς μορφῆς τοῦ θέματος, ἀλλὰ ἐπίσης σὰν ὑφολογικὴ μορφή. Ἡ δημιουργία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, μὲ τὴν ἰδιαίτερη σημαντική της, ἀπαιτοῦσε τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τονισμοῦ ποὺ ἡ ἀνάδειξή του χρησιμεύει στὸ σχεδιασμὸ τῆς κινηματογραφικῆς φράσης. Αὐτὸ ἀκριβῶς καθόρισε τὴν ὑφολογικὴ ἀξία τῶν ἐπιπέδων καὶ τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν.

Οἱ καθαρὰ τεχνικὲς μέθοδες τῆς φωτογραφίας ἔχουν ἀναγνωριστεῖ σὰν μέθοδες ἄρθρωσης τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Τὸ πλάνο συνόλου δὲν διατηρεῖται παρὰ σὰ στοιχεῖο προσανατολισμοῦ τῆς κινηματογραφικῆς φράσης, σὰν ἕνα εἶδος «κατάστασης τοῦ χώρου ἢ τοῦ χρόνου» σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ ὁρολογία τῆς γραμματικῆς. Τὰ τονισμένα μέλη τῆς φράσης δημιουργήθηκαν πρῶτα διὰ μέσου τῶν γκρό-πλὰν ποὺ εἶναι, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι τὸ θέμα καὶ τὸ κατηγόρημα τῆς κινηματογραφικῆς φράσης. Ἡ κ ί ν η σ η τ ῶ ν π λ ά ν ω ν (ἀπὸ τὸ πλάνο συνόλου στὸ πρῶτο πλάνο καὶ στὴ συνέχεια στὸ γκρό-πλάν, ἢ μὲ κάποια ἄλλη σειρά), στὸ κέντρο τῆς ὁποίας τὸ γκρό-πλὰν βρίσκεται μὲ τὴν ἰδιότητα τοῦ οὐσιαστικοῦ ὑφολογικοῦ τονισμοῦ, ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ νόμο κατα-

σκευῆς τῆς κινηματογραφικῆς φράσης ἀπὸ τὸν ὁποῖο δέβαια, εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπομακρυνθεῖ, ὅπως καὶ ἀπὸ κάθε «νόμο», σὲ κάθε τέχνη.

Σ' αὐτὸ ἔρχεται νὰ ἐνωθεῖ ἡ ἀλλαγὴ τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν (εἶδος δευτερεύουσας πρότασης) ποὺ εἰσάγει συμπληρωματικοὺς τονισμοὺς μέσα στὸ σχῆμα τῆς κινηματογραφικῆς φράσης. Ἡ σκηνὴ δίνεται σὲ πλάνο συνόλου, μετὰ σὲ πρῶτο πλάνο καὶ πάλι σὲ πρῶτο πλάνο ἀλλὰ κάτω ἀπὸ διαφορετικὴ ὀπτικὴ γωνία (ἀπὸ ψηλὰ κλπ.).

Θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ σκιτσάρουμε ὁρισμένους τύπους κινηματογραφικῶν φράσεων; Θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναλύσουμε μὲ πολὺ πιὸ λεπτομερὴ τρόπο αὐτὸ τὸ πρόβλημα, μὲ μιὰ μελέτη, εἰκόνων χωριστῶν, φτιαγμένων στὸ ἐργαστήριο. Ἂν καὶ μιὰ ἀφηρημένη ταξινόμηση δὲν μοιάζει καθόλου ἀποδοτικὴ μποροῦμε παρ' ὅλ' αὐτὰ νὰ ποῦμε μερικὲς λέξεις. Γιὰ τὸ θεατὴ τοῦ κινηματογράφου ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ μακρυὰ καὶ στὴ βραχεῖα φράση εἶναι τελείως ὑπαρκτή. Τὸ μοντὰζ μπορεῖ νὰ ἐπιμηκυνθεῖ ἢ νὰ βραχυνθεῖ. Σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις τὸ πλάνο συνόλου μπορεῖ νὰ ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα: ἐπιμηκύνοντάς το, δίνεται ἡ ἐντύπωση μιᾶς μακρυᾶς φράσης ποὺ ἀναπτύσσεται ἀργά. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις, ἀντίθετα, ἡ φράση ἀποτελεῖται ἀπὸ πρῶτα πλάνα καὶ γκρὸ-πλὰν ποὺ ἐναλλάσσονται γοργά, πράγμα ποὺ δημιουργεῖ μιὰ ἐντύπωση ἀποσπασματική, λακωνική. Ἐπὶ πλέον, ἡ θεμελιακὴ διάκριση στὴν ὑφολογικὴ κατασκευὴ τῆς κινηματογραφικῆς φράσης ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν τρόπο βαδίσματος τοῦ πλάνου: ἀπὸ τὶς προβαλλόμενες λεπτομέρειες τοῦ γκρὸ-πλὰν ὡς τὸ γενικὸ πλάνο ἢ ἀντίστροφα. Στὴν πρώτη περίπτωση ἔχουμε κάτι σὰν μιὰ ἀπαρίθμηση ποὺ ὁδηγεῖ στὸ ἀποτέλεσμα, καὶ ὁ θεατὴς ποὺ ἀγνοεῖ τὸ σύνολο συθίζεται μέσα στὶς λεπτομέρειες μὴν καταλαβαίνοντας στὴν ἀρχή, παρὰ μόνον τὴ φωτογένειά τους καὶ τὴ σήμανση τῶν ἀντικειμένων: ἕνας ψηλὸς φράχτης, ἕνα γιγαντιαῖο λουκέττο, ἕνα ἁλυσοδεμένο σκυλί. Μετὰ ἀνοίγει ἕνα γενικὸ πλάνο καὶ καταλαβαίνει: εἶναι ἡ αὐλὴ μιᾶς πατριαρχικῆς κατοικίας ἐμπόρων πολὺ καλὰ τακτοποιημένη. Ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὸν τύπο τῆς φράσης τῆς ὁποίας ὁ ἀναγνώστης πρέπει νὰ μεταφράσει τὶς λεπτομέρειες μ ε τ ὰ τὸ πλάνο συνόλου γιὰ νὰ ξαναγυρίσει σ' αὐτὸ λίγο ἀργότερα. Μ' ἄλλα λόγια εἶναι ὁ π α λ λ ι ν δ ρ ο μ ι κ ὸ ς τύπος τῆς κινηματογραφικῆς φράσης. Τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό της εἶναι ὄχι μόνον ἡ σειρὰ τῶν πλάνων ἀλλὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ λεπτομέρειες πρέπει νὰ εἶναι φορτισμένες ἀπὸ μιὰ ὁρισμένη συμβολικὴ σημαντική, ποὺ ὁ θεατὴς μαντεύει τὸ νόημά της πρὶν δοθεῖ ὁ τελικὸς τονισμός. Τὸ μοντὰζ κατασκευάζεται πάνω στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰνίγματος.

Ὁ ἄλλος τύπος τῆς κινηματογραφικῆς φράσης ὁ π ρ ο ο δ ε υ τ ι κ ὸ ς τύπος, ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸ πλάνο συνόλου στὶς λεπτομέρειες, ὥστε ὁ θεατὴς νὰ προσεγγίζει βαθμηδὸν στὸν πίνακα καὶ σὲ κάθε εἰκόνα νὰ προσανατολίζεται ὅλο καὶ καλύτερα στὰ ἐπεισόδια ποὺ διαδραματίζονται στὴν ὀθόνη. Μποροῦμε ἀκόμη νὰ ποῦμε ὅτι ὁ πρῶτος τύπος τῆς κινηματογραφικῆς φράσης εἶναι πιὸ κοντινὸς στὸ περιγραφικὸ εἶδος, ἐνῶ ὁ δεύτερος συγγενεύει μὲ τὸ ἀφηγηματικὸ εἶδος. Εἶναι φυσικὸ αὐτοὶ οἱ

τύποι νὰ παρουσιάζονται μὲ μιὰ ἰδιαίτερη καθαρότητα καὶ λογικὴ σ τ ὴ ν ἀρχὴ τοῦ φίλμ, τὴ στιγμὴ ὅπου ὁ θεατὴς πρέπει νὰ μπεῖ μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα.

Ἑπομένως ἡ κινηματογραφικὴ φράση σχεδιάζεται μὲ τὴν συγκέντρωση τῶν εἰκόνων τοῦ μοντάζ, πάνω στὴ βάση τῆς κίνησης τῶν πλάνων καὶ τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν ἑνωμένων ἀπὸ τὸν τονισμό. Ἡ ὑφολογικὴ διαφοροποίηση τῶν κινηματογραφικῶν φράσεων ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὶς μέθοδες τοῦ μοντάζ.

Ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ φράση ἂς περάσουμε στὴ σύνδεση, στὴν κινηματογραφικὴ ἀκολουθία. Ἡ κίνηση τῶν εἰκόνων ὅταν ἀρχίζει, ἀπαιτεῖ μιὰ σύνδεση σημαντικὴ θεμελιωμένη στὴν ἀρχὴ τῆς συνέχειας μέσα στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο. Πρόκειται, φυσικά, γιὰ τὴν αὐταπάτη τῆς συνέχειας, δηλαδὴ γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ χωροχρονικὴ κίνηση πρέπει νὰ κατασκευαστεῖ, γιατὶ ὁ θεατὴς πρέπει νὰ τὴν αἰσθανθεῖ. Οἱ σχέσεις χώρου - χρόνου παίζουν τὸ ρόλο τοῦ μεγαλύτερου σημαντικοῦ δεσμοῦ ἔξω ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ ἀναγνώστης δὲν μπορεῖ νὰ προσανατολιστεῖ μέσα στὴν κίνηση τῶν εἰκόνων.

Στὸ θέατρο, τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου ἔχει μιὰ τελείως διαφορετικὴ σημασία, ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὅλα διαδραματίζονται σ᾽ ἕνα μοναδικὸ χωροχρονικὸ πλάνο ὅπου ὅλα εἶναι στατικά. Κάτω ἀπ᾽ αὐτὴ τὴ σχέση τὸ θέατρο εἶναι πολὺ πιὸ «νατουραλιστικὸ» ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Στὸ θέατρο ὁ χρόνος εἶναι παθητικός, δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ συμπίπτει μὲ τὸν πραγματικὸ χρόνο τοῦ θεατῆ. Βέβαια, ὁ συγγραφέας μπορεῖ νὰ ἐπιταχύνει τὸ ρυθμὸ τῆς πράξης ἢ νὰ εἰσάγει μέσα σὲ μιὰ μόνη πράξη ἕνα πολὺ μεγαλύτερο ἀριθμὸ ἐπεισοδίων ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συμβοῦν στὴν πραγματικότητα. Μὰ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ γίνει παρὰ μὲ τὸν ὅρο ὅτι ὁ ἀναγνώστης, ὅπως ὁ θεατής, ξεχνάει τὸ χρόνο καὶ εἶναι ἀδιάφορος στὴν αἰτιολόγηση. Τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ δώσει σ υ μ β α τ ι κ ὴ συνέχεια: στὸ θέατρο ὁ χρόνος γεμίζεται, δὲν κατασκευάζεται. Ἐὰν ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ καθήσει γιὰ νὰ γράψει ἕνα γράμμα, δὲν τοῦ ἀπομένει τίποτε ἄλλο νὰ κάνει παρὰ νὰ τὸ γράψει κάτω ἀπ᾽ τὰ μάτια τοῦ θεατῆ. Ὁ παραλληλισμὸς τῆς πράξης, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ὁποίας ὁ σκηνοθέτης κατασκευάζει τὸν κινηματογραφικὸ - χρόνο, εἶναι μόνον μερικὰ δυνατή, στὸ θέατρο καὶ ἡ λειτουργία της εἶναι τελείως διαφορετική. Ἡ «ἑνότητα τοῦ χρόνου» δὲν εἶναι, κατὰ βάθος, ἕνα πρόβλημα χρόνου ἀλλὰ θέματος, ἐνῶ στὸν κινηματογράφο, τὸ ἴδιο τὸ θέμα μπορεῖ νὰ καλύψει ὅσο χρόνο θέλουμε (ἕνα χρόνο πολλὰ χρόνια, μιὰ ὁλόκληρη ζωὴ) καὶ τὸ πρόβλημα τῆς «ἑνότητας τοῦ χρόνου» μέσα στὸ μοντὰζ (χρονικὴ συνέχεια τῶν ξεχωριστῶν κομματιῶν) εἶναι ἐκεῖνο τῆς κατασκευῆς τοῦ χρόνου.

Στὸν κινηματογράφο, δὲν γεμίζουν τὸν χρόνο, τὸν κατασκευάζουν. Τεμαχίζοντας τὶς σκηνὲς καὶ ἀλλάζοντας τὰ πλάνα καὶ τὶς γωνίες ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ ἐπιταχύνει ἢ νὰ ἐπιβραδύνει ὄχι μόνο τὸ ρυθμὸ τῆς πράξης ἀλλὰ καὶ τὸ ρυθμὸ τοῦ φίλμ (τοῦ μοντὰζ) καὶ νὰ δημι-

συργήσει ἔτσι μιὰ αἴσθηση χρόνου ἀπόλυτα πρωτότυπη. Γνωρίζουμε τὰ ἀποτελέσματα τῶν τελευταίων κομματιῶν τοῦ Γκρίφφιθ (Μισαλλοδοξία, Οἱ δύο Ὀρφανές) : ὁ ρυθμὸς τῆς πράξης ἐπιβραδύνεται μέχρις ἀκινησίας σχεδόν, ἐνῶ ὁ ρυθμὸς τοῦ μοντὰζ ἐπιταχύνεται φθάνοντας σ' ἕνα τρελλὸ δάδισμα. Ὁ κινηματογράφος μᾶς προσφέρει ἔτσι δύο εἰδῶν ρυθμούς: τὸ ρυθμὸ τῆς πράξης καὶ τὸ ρυθμὸ τοῦ μοντάζ. Ἕνας εἰδικὸς κινηματογραφικὸς χρόνος σχηματίστηκε ἔτσι ἀπὸ τὴ διασταύρωση τῶν ρυθμῶν. Μποροῦν εἴτε νὰ συμπίπτουν εἴτε ὄχι. Π.χ. τὸ πρῶτο τοῦ Δαιμόνιου Τροχοῦ, δὲν ἀποτελεῖ παρὰ τὴν ἔκθεση καὶ τὴν πλοκὴ (οἱ ναῦτες τῆς Aurore πηγαίνουν στὸ Σπίτι τοῦ Λαοῦ ὅπου ἡ Κορίνα γνωρίζει τὸν Βάλια) : ἡ πράξη ἀναπτύσσεται πολὺ ἀργὰ πάνω στὶς λεπτομέρειες, (τὰ Ρώσικα δουνά, ὁ τροχός), ποὺ εἶναι μονταρισμένες μὲ πολὺ γρήγορο ρυθμό.

Ὁ χρόνος στὸν κινηματογράφο εἶναι ἀδιάρρηκτα δεμένος μὲ τὸ χῶρο (Ὁ Balazs (5) χρησιμοποιεῖ ἕναν εἰδικὸ σύνθετο ὅρο: Zeitraum). Στὸ θέατρο ὁ ἠθοποιὸς ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴ σκηνὴ βγαίνει ταυτόχρονα ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ σκηνικοῦ χώρου, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ μοναδικὸ θεατρικὸ χῶρο. Ἡ σκηνὴ μένει ἄδεια καὶ ἂν ἡ πράξη δὲν ἔχει τελειώσει, κάποιος ἄλλος πρέπει νὰ ἀντικαταστήσει αὐτὸν ποὺ βγῆκε τουλάχιστον ὥσπου νὰ γυρίσει ὁ πρῶτος. Ἀπὸ κεῖ ξεκινοῦν οἱ «συμπτώσεις» τῶν τυπικῶν εἰσόδων καὶ ἐξόδων τοῦ θεατρικοῦ μοντάζ ποὺ εἶναι καὶ ὁ ἀπαραίτητος ὅρος. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ θεατρικὸς χῶρος εἶναι τὸ ἴδιο παθητικὸς μὲ τὸ χρόνο: δὲν συμμετέχει αὐτὸς - καθεαυτὸς στὴ δυναμικὴ τοῦ ἔργου, ἀλλὰ εἶναι πλήρης. Ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου φαντάζεται τὸ χῶρο, ὑπάρχει γι' αὐτὸν πέρα ἀπὸ τὰ πρόσωπα. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ θεάτρου εἶναι δεμένος μὲ τὴ σκηνὴ καὶ δὲν τολμάει νὰ τὴν ἐγκαταλείψει γιατὶ πίσω εἶναι τὸ κενό, ἕνας ἀρνητικὸς χῶρος ποὺ δὲν ὑπάρχει γιὰ τὸ θεατή. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου εἶναι μιὰ δημιουργία περιβαλλόμενη ἀπὸ ἕνα χῶρο χωρὶς ὅρια, μέσα στὸν ὁποῖο κινεῖται ἐλεύθερα. Ἐὰν βγαίνει ἀπὸ ἕνα σπίτι, ἀκόμη καὶ ἔξω ἀπὸ τὶς συνθῆκες τοῦ κινηματογραφικοῦ χρόνου, ὁ θεατὴς πρέπει μὲ κάποιο τρόπο νὰ τὸν δεῖ νὰ πηγαίνει σὲ ἕναν ἄλλο τόπο. Μ' ἄλλα λόγια, εἶναι λιγώτερο ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ θέματος καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ στὺλ (τῆς σύνταξης) ποὺ ὁ χῶρος εἶναι σημαντικὸς στὸν κινηματογράφο. Ἀπὸ κεῖ καὶ ἡ ἀναγκαιότητα τῶν «περασμάτων», ποὺ δὲν εἶναι «νατουραλισμός», ἀλλὰ ἡ εἰδικὴ λογικὴ τοῦ κινηματογράφου, βασισμένη στὴν ἀρχὴ τῆς χωροχρονικῆς συνέχειας.

Αὐτὴ τὴν ἀρχὴ καθορίζει ἐπίσης τὸ μοντὰζ τῶν συνδέσεων τῶν κινηματογραφικῶν - φράσεων, ἀφοῦ πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὸ ὑφολογικὸ ἔργο τοῦ μοντάζ. Ἡ κινηματογραφικὴ περίοδος, μέγεθος ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι, βέβαια, ἀπὸ τὰ πιὸ ποικίλλα, γίνεται αἰσθητὴ σὰν ἕνα εἶδος τελειωμένου κομματιοῦ στὸ μέτρο πού, ἡ κίνηση τῶν εἰκόνων ποὺ τὴν συνθέτουν, εἶναι δεμένη μὲ τὴ συνέχεια τῶν χωροχρονικῶν σχέσεων. Ἡ ἐπεξεργασία καθεμιᾶς ἀπὸ τὶς χωροχρονικὲς φάσεις (κινηματογραφικὲς φράσεις) καὶ ἡ σύνδεσή τους, τελειώνει μὲ ἕνα εἶδος ἀνακε-

φαλαίωσης, μὲ τὴν ἐδραίωση μεταξύ τους ἐννοιολογικῶν σχέσεων. Ὅταν ὁ θεατὴς ἀρχίζει νὰ κυττάζει ἕνα φίλμ, βλέπει ξεχωριστὰ κομμάτια: μετὰ ἀπὸ δύο ἢ τρεῖς κινηματογραφικὲς φράσεις, ἀρχίζει νὰ καταλαβαίνει τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, τὸ χῶρο τῆς πράξης, τὸ νόημα τῶν χειρονομιῶν καὶ τῶν διαλόγων, ἄλλα ὅλα αὐτὰ ἀκόμη ὄχι μὲ συνολικὸ τρόπο. Μετὰ ἔρχεται ἡ στιγμὴ ὅπου ὅλα φωτίζονται γι' αὐτόν, δηλ.. οἱ σημαντικὲς σχέσεις ἀνάμεσα σ' ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν τὸ ὑλικὸ τοῦ μοντάζ τοῦ δοσμένου κομματιοῦ. Ἡ κινηματογραφικὴ περίοδος ξανακλείνεται σὲ ἕνα καθορισμένο σημεῖο, πάνω στὶς διασταυρώσεις τῶν εἰκόνων τοῦ μοντάζ, ποὺ φωτίζει τοὺς ἀμοιβαίους δεσμοὺς τῶν προηγούμενων κομματιῶν καὶ τελειώνει τὴν κίνησή τους. Γενικά, εἶναι τὸ γκρὸ - πλάν, ποὺ σ' ἕνα ἀνάλογο ρόλο μὲ ἐκεῖνον τοῦ fermato στὴ μουσική, παρίσταται μὲ τὴν ἰδιότητα τῆς τελικῆς φάσης: ἡ ροὴ τοῦ χρόνου μοιάζει νὰ σταματᾶ, τὸ φίλμ κρατάει τὴν ἀνάσα του, ὁ θεατὴς βυθίζεται μέσα στὴ σκέψη.

Ἀπορρέει, ἀπ' αὐτὸ τὸ γενικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου, ὅτι τὸ θεμελιακὸ ὑφολογικὸ πρόβλημα τοῦ μοντάζ της ἐνυπάρχει μέσα στὴν αἰτιολόγηση τῶν μεταβάσεων ἀπὸ μιὰ κινηματογραφικὴ φράση στὴν ἄλλη. Ἡ αἰτιολόγηση ποὺ ἐπικαλεῖται τὸ θέμα δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ λύσει τὸ πρόβλημα γιατὶ δὲν εἶναι συσχετισμένη μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ μοντάζ καὶ μὲ τὴ κατασκευὴ τῶν χωροχρονικῶν σχέσεων. Οἱ μέθοδες τοῦ μοντάζ ποὺ ἀναδεικνύονται ἀπὸ τὴν ὑφολογία καὶ τὸ στύλ, ἐμφανίζονται ἀκριβῶς στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ σκηνοθέτης διευθύνει τὶς εἰκόνες, συνδέοντας τὸ ἕνα στοιχεῖο τοῦ θέματος μὲ τὸ ἄλλο. Ἐδῶ κυρίως ξεπηδάει ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἐνιαῖο, ἀργὸ μοντὰζ ποὺ κομματιάζει τὸν κινηματογραφικὸ χρόνο σὲ μικρὰ μέρη ποὺ κρεμιοῦνται διαδοχικὰ τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο (π.χ. μιὰ σκηνὴ προσανατολισμένη σὲ καθημερινὲς λεπτομέρειες ἢ παρμένη κάτω ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες), καὶ τὸ γρήγορο μοντὰζ ποὺ μπορεῖ νὰ φθάσει μέχρι τὴ «προσωρινότητα» καὶ τὸν «κατακερματισμό», ὅταν σὲ ἕνα μικροῦ μήκους φίλμ δείχνουν στὸ θεατὴ ἀποσπασματικὲς εἰκόνες - ἀστραπές. Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἄποψη τῆς κινηματογραφικῆς - σύνταξης. Ἡ ἄλλη της ἄποψη βρίσκεται στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ σκηνοθέτης περνάει ἀπὸ μιὰ σκηνὴ στὴν ἑπόμενη. Ὑπάρχει τὸ γεγονὸς ὅτι κάθε σκηνὴ παρουσιάζεται στὸ θεατὴ ἀποσπασματικά, μὲ δόσεις. Ὑπάρχουν πολλὲς ποὺ δὲν τὶς βλέπει καθόλου: τὰ διαλείμματα ἀνάμεσα στὶς δόσεις εἶναι γεμᾶτα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ γλῶσσα. Ἀλλὰ γιὰ νὰ κατασκευασθεῖ αὐτὴ ἡ γλῶσσα καὶ νὰ δώσει στὸ θεατὴ μιὰ ἐντύπωση πληρότητας καὶ λογικῆς, οἱ δόσεις αὐτὲς πρέπει νὰ ἔχουν ἕνα δεσμὸ προσδιορισμένο καλά, καὶ οἱ μεταβάσεις πρέπει νὰ εἶναι ἐπαρκῶς αἰτιολογημένες. Ὁρισμένα φίλμ, ποὺ τὸ μοντάζ τους ἔχει ξαναφτιαχτεῖ, εἶναι σὲ τέτοιο βαθμὸ παραμορφωμένα ποὺ τὸ μοντὰζ μετατρέπεται σὲ ἕνα εἶδος γκριμάτσας, τόσο καλὰ ποὺ ὁ θεατὴς δὲν καταφέρνει νὰ σχηματίσει τὴν ἐσωτερικὴ του γλῶσσα καὶ δὲν καταλαβαίνει τίποτε (...). Ἐὰν ὁ ἠθοποιὸς κατευθύνεται ἀπὸ ἕνα σημεῖο σ' ἕνα ἄλλο, ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ, σύμφωνα μὲ τὴ μιὰ ἢ τὴν

ἄλλη ὑφολογικὴ πρόθεση, νὰ δράσει μὲ διαφορετικοὺς τρόπους. Ἢ νὰ μᾶς δείξει λεπτομερειακὰ τὸ δρόμο ποὺ διανύει ἤ, νὰ πηδήξει ὁρισμένες φάσεις καὶ νὰ τὶς ἀντικαταστήσει μὲ τὸ ὑλικὸ μιᾶς ἄλλης ἀκολουθίας. Γενικὰ τὸ μοντὰζ κατασκευάζεται πάνω στὶς ὑποκαταστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους: ἡ κίνησή του εἶναι πολυγραμμική.

Ἡ αὐταπάτη τῆς χωροχρονικῆς συνέχειας δὲν γεννιέται ἀπὸ τὴν πραγματικὴ συνέχεια, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ ἰσοδύναμά της. Ἐνῶ γευματίζει ἡ οἰκογένεια κάτι γίνεται κάπου ἀλλοῦ. Οἱ παράλληλες χρησιμοποιοῦνται σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ταυτοχρονικότητας τῆς κίνησης: διασταυρώνονται μέσα στὴν ἐσωτερικὴ γλῶσσα τοῦ θεατή, σὰν νὰ συμπίπτανε μέσα στὸ χρόνο. Ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ξεπηδάει τὸ πρόβλημα τῆς αἰτιολόγησης. Σὲ ποιὸ σημεῖο νὰ διακόψουμε μιὰ γραμμὴ καὶ πῶς νὰ περάσουμε στὴν ἄλλη; Μ' ἄλλα λόγια, μὲ ποιὲς λογικὲς σχέσεις πρέπει νὰ συνδεθοῦν οἱ παράλληλες, ἢ τὰ κομμάτια τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου, γιὰ νὰ μετασχηματιστεῖ ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ περάσματος σὲ ἕνα νόμο τοῦ στύλ;

Μίλησα ἤδη πιὸ πάνω μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ βιβλίου τοῦ Σ. Τιμοσένκο. Ἐδῶ πάλι ἐμφανίζεται ἡ σπουδαιότητα τῶν μεθόδων, ὅπως τὸ κοντράστ, ἡ σύμπτωση, ἡ σύγκριση κλπ. Ἐὰν σ' αὐτὸ τὸν τομέα ὑπάρχει μιὰ ἀνεξάντλητη ποικιλλία, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι αὐτὴ ἢ ἡ ἄλλη σύνδεση ἐξυπηρετοῦν μὲ βάση μιὰ γενικὴ ἀρχή. Μερικὲς φορὲς βέβαια ἐπεμβαίνει ἕνας ὑπότιτλος, ἀλλὰ ἀκριβῶς ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου ὁ ὑπότιτλος εἶναι ὁ λιγώτερο ἐπιθυμητός. Πῶς νὰ γίνει ἡ σύνδεση τῶν μερῶν τῆς περιόδου, αὐτὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ ὑφολογικὸ πρόβλημα τοῦ μοντάζ.

Σταματῶ σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα γιατὶ πρέπει ὁπωσδήποτε τὸ θέμα νὰ ξαναμελετηθεῖ μὲ μέσα ἐργαστηρίου. Παραμένει, παρ' ὅλ' αὐτὰ ἀναπόφευκτο, τὸ πρόβλημα τῆς ποικιλίας τῶν στύλ καὶ τῶν εἰδῶν τῶν φίλμ, ποὺ θελημαπκὰ δὲν τὸ θίγω ἐδῶ.

Μοῦ ἀπομένει νὰ μιλήσω (πάντοτε μὲ τὴν ἴδια γενικὴ μορφή), γιὰ τὶς οὐσιαστικὲς λεπτομέρειες τῆς κινηματογραφικῆς σημαντικῆς, νὰ μάθω τὰ σύμβολα, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ κινηματογράφος δίνει στὸ θεατὴ νὰ καταλάβει τὸ νόημα ὅσων διαδραματίζονται στὴν ὀθόνη. Μ' ἄλλα λόγια, πῶς τὰ διάφορα στοιχεῖα τοῦ φίλμ «φθάνουν» στὸν θεατή.

Ἔχω ἤδη πεῖ, ὅτι ὁ θεατὴς τοῦ κινηματογράφου εἶχε πολλὰ νὰ μαντέψει. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ κινηματογράφος, ὅπως κάθε τέχνη, ἀποτελεῖ ἕνα ἰδιαίτερο σύστημα ἀλληγορίας (ἀφοῦ γενικὰ χρησιμοποιεῖται σὰν «γλῶσσα»). Τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὴν ἀκουόμενη λέξη: καταπιάνεται μὲ τὴ γλῶσσα τῆς φωτογένειας. Ὁ σκηνοθέτης, ὁ ἠθοποιός, ὁ ὀπερατέρ, ἔχουν καθῆκον νὰ «ἐκφράζονται χωρὶς λόγια» καὶ ὁ θεατὴς νὰ καταλαβαίνει. Ἐκεῖ βρίσκονται τὰ τεράστια πλεονεκτήματα τοῦ κινηματογράφου καὶ οἱ τεράστιες δυσκολίες του ποὺ ἀπαιτοῦν μιὰ εἰδικὴ ἐφευρετικότητα καὶ τεχνική.

Ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα δὲν εἶναι λιγώτερο συμβατικὴ ἀπὸ

μιὰ ἄλλη. Ἡ κινηματογραφικὴ σημαντικὴ ἔχει γιὰ βάση τὸ φορτίο τῆς ἐκφραστικότητας, τῆς μιμικῆς καὶ τῆς χειρονομίας, ποὺ ἀφομοιώνουμε, καὶ ποὺ μπορεῖ ἐπομένως νὰ εἶναι «ἄμεσα» κατανοητὸ στὴν ὀθόνη. Ἀλλὰ πρῶτα, τὸ φορτίο αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀδύνατο γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ φίλμ καὶ ἔπειτα, πράγμα ποὺ εἶναι βασικό, ἔχει αὐτὸ καθεαυτὸ ἀρκετὲς σημασίες. Ἐξ ἄλλου, ὅπως κάθε τέχνη, ὁ κινηματογράφος τείνει νὰ καλλιεργεῖ μὲ ἀκρίβεια τὰ στοιχεῖα τῆς σημαντικῆς, ποὺ δὲν χρησιμοποιοῦνται μὲ τρέχοντα τρόπο. Ὁ κινηματογράφος δὲν κατέχει μόνο τὴ «γλῶσσα» του, μὰ καὶ τὴ «διάλεκτό» του ποὺ εἶναι λίγο προσιτὴ στὸν ἀμύητο.

Μιὰ χειρονομία ἢ μιὰ ἔκφραση προσώπου, παρμένει ξεχωριστά, ὅπως καὶ μιὰ λέξη παρμένη ξεχωριστὰ «στὸ λεξικό», ἔχουν πολλαπλὲς ἔννοιες, εἶναι ἀόριστες. Ἡ θεωρία γιὰ τὶς κύριες καὶ δευτερεύουσες (κυμαινόμενες) ἐνδείξεις τῆς σήμανσης, ποὺ ὁ Τυνιάνωφ (°) ἀνέπτυξε ἀναλύοντας τὴ σημαντικὴ τοῦ στίχου, ἐφαρμόζεται πλήρως ἐδῶ. «Ἡ λέξη δὲν ἔχει μιὰ καθορισμένη σημασία. Εἶναι ἕνας χαμελαίοντας ἀπ' ὅπου ξεπηδοῦν κάθε φορὰ ὄχι μόνον ἀποχρώσεις διαφορετικές, ἀλλὰ κάποτε, ἀκόμη καὶ χρώματα διαφορετικά. Ἡ ἀφαίρεση τῆς «λέξης» ἐμφανίζεται τελικὰ σὰν ἕνα εἶδος κύκλου, ποὺ κάθε φορὰ γεμίζει μὲ καινούργιο τρόπο, σύμφωνα μὲ τὴ λεξικὴ δομή, στὴν ὁποία εἰσέρχεται, καὶ τὶς λειτουργίες ποὺ καλύπτει κάθε στοιχεῖο τῆς γλώσσας. Εἶναι ἕνα εἶδος ἐγκάρσιας τομῆς αὐτῶν τῶν διαφορετικῶν δομῶν τῶν λεξικῶν καὶ τῶν λειτουργικῶν.

Ὅλες αὐτὲς οἱ γραμμὲς διατηροῦν τὴν ἀξία τους στὴ μελέτη τῆς κινηματογραφικῆς σημαντικῆς. Τὸ φωτογραφικὸ στιγμιότυπο ἀπομονωμένο, εἶναι ἕνα εἶδος κινηματογραφικῆς λέξης «παρμένης μέσα ἀπὸ τὸ λεξικό», μιὰ κινηματογραφικὴ λέξη ἀποσπασμένη. Ἡ σημαντικὴ τῆς φωτογραφίας, ποὺ δὲν κατέχει «κείμενο», ποὺ μένει ἔξω ἀπὸ τὴ «πρόταση» καὶ κατὰ συνέπεια ἔξω ἀπὸ κάθε λεξικὸ πλάνο, εἶναι φτωχὴ καὶ ἀφηρημένη. Τὸ κλασσικὸ «χαμογελᾶστε!» μὲ τὸ ὁποῖο οἱ φωτογράφοι ἀναγγέλουν τὸ κλίκ, ἔχει ὑπαγορευτεῖ ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῆς σημαντικῆς ἀποστολῆς, ἀπὸ τὴν ἀπουσία τοῦ «κειμένου». Ἡ βιτρίνα τοῦ φωτογράφου εἶναι μιὰ συλλογὴ παραθέσεων. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ συγκρίνουμε τὴν ἐντύπωση ποὺ δίνουν αὐτὲς οἱ φωτογραφίες πρὶν καὶ μετὰ τὴν πάρασταση: στὴν πρώτη περίπτωση δὲν μαντεύουμε παρὰ τὴν πιὸ γενικὴ ἔννοια: «Ἀγκαλιάζονται», «τὸν ἀκολουθεῖ» κλπ.· στὴ δεύτερη περίπτωση οἱ φωτογραφίες παίρνουν ζωὴ ὅπως παίρνει ζωὴ μιὰ παράθεση βγαλμένη ἀπὸ ἕνα γνωστὸ ἔργο, γιατὶ εἶναι γνωστὸ τὸ φίλμ, εἶναι γνωστὸ τὸ κείμενο.

Μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε λοιπὸν ἀπ' ὅσα ἔχουν εἰπωθεῖ ὅτι: στὸν κινηματογράφο ἔχουμε μιὰ σημαντικὴ τῶν εἰκόνων καὶ μιὰ σημαντικὴ τοῦ μοντάζ. Ἡ σημαντικὴ τῆς εἰκόνας αὐτὴ - καθεαυτὴ ἐμφανίζεται σπάνια, ἀπομονωμένα, ἀλλὰ ὁρισμένες λεπτομέρειες στὴ σύνθεση τῶν εἰκόνων ποὺ ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴ φωτογένεια ἔχουν κάποτε μιὰ αὐτόνομη σημαντικὴ ἀξία. Παρ' ὅλ' αὐτά, ὁ οὐσιαστικὸς ρόλος ἀνήκει βέβαια στὸ

μοντάζ γιατί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἀνυψώνει τὶς εἰκόνες προσθέτοντας στὴ γενική τους ἔννοια, τὶς ἀποχρώσεις καθορισμένων ἐννοιῶν. Γνωρίζουμε περιπτώσεις ὅπου οἱ ἴδιες εἰκόνες μονταρισμένες μιὰ δεύτερη φορὰ μποροῦν νὰ πάρουν μιὰ ἔννοια τελείως διαφορετικὴ στὸ καινούργιο τους «κείμενο». Τὸ ἴδιο μιὰ εἰκόνα ἀπὸ φιλμαρισμένα ἐπίκαιρα (καὶ ἀποκλειστικὰ ἐκεῖ ἐμφανίζεται ἡ σημαντικὴ τῶν εἰκόνων γιατὶ τὸ μοντὰζ δὲν παίζει ἀνεξάρτητο σημαντικὸ ρόλο) χρησιμοποιημένη σ' ἕνα φιλ1 θὰ ἔχει ἕνα ρόλο τελείως διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι ἂν ἔμπαινε μέσα στὴ σημαντικὴ τοῦ μοντάζ. Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ τέχνη βασισμένη πάνω στὴ διαδοχή(7), ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ φίλμ, μέχρι τὶς εἰκόνες τοῦ μοντάζ: ἡ ἔννοια τῶν ἀπομονωμένων εἰκόνων ἀποσπᾶται προσδευτικὰ ἀπὸ τὸ γειτόνεμά τους καὶ τὴ διαδοχή τους. Οἱ ἐνδείξεις τῆς οὐσιαστικῆς σημασίας τους, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀσταθεῖς καὶ δημιουργοῦνται μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου σὰν σημαντικὰ μοντέλα ποὺ ὁ μυημένος θεατὴς δὲν προσέχει καθόλου.

Ἡ διαδοχὴ στὸν κινηματογράφο ἔχει ἕναν ἰδιαίτερο χαρακτήρα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ μοντὰζ δὲν προσφέρει μιὰ ὁλικὴ συνέχεια ἀλλὰ μιὰ συνέχεια διαλειπτική. Ἡ μιμικὴ τῆς ὀθόνης δὲν μοιάζει καθόλου μὲ τὴ μιμικὴ τοῦ θεάτρου. Ἡ μιμικὴ τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ θεάτρου συνοδεύει τὰ λόγια ποὺ προφέρει. Στὴν πραγματικότητα ὁ ἠθοποιὸς τοῦ θεάτρου δὲν μιμεῖται μόνον στὰ καίρια σημεῖα ἀλλὰ μιμεῖται συνεχῶς. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου δὲν χρειάζεται καθόλου νὰ ἐπιδείξει ὅλη τὴ γκάμα τῆς μιμικῆς ποὺ ἡ μάθησή της εἶναι ἀπαραίτητη στὸν ἠθοποιὸ τοῦ θεάτρου. Δὲν ὑπάρχει στὸν κινηματογράφο μιμικὴ μὲ τὴν ἔννοια αὐτῆς λέξης, παρὰ μονάχα ὁρισμένες ἐκφράσεις προσώπου, πόζες ἢ χειρονομίες ποὺ χρησιμεύουν σὰν σημεῖα γιὰ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἔννοια. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ ἡ μιμικὴ τοῦ κινηματογράφου εἶναι ταυτόχρονα πιὸ φτωχὴ καὶ πιὸ πλούσια ἀπὸ τὴ μιμικὴ τοῦ θεάτρου. Λειτουργεῖ σ' ἕνα τελείως διαφορετικὸ ἐπίπεδο καὶ ὑποτάσσεται σὲ τελείως διαφορετικοὺς νόμους ἐκφραστικότητας. Ἡ μιμικὴ τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν καὶ τοῦ Μπάστερ Κῆτον δὲν παράγει σημαντικὰ ἀποτελέσματα παρὰ μόνον στὸν κινηματογράφο ἐξ αἰτίας τῶν γκρὸ-πλὰν καὶ ἄλλων λεπτομερειῶν τοῦ μοντάζ. Ἡ σκηνικὴ μιμικὴ δίνει στὴν ὀθόνη μιὰ ἐντύπωση «κακῆς ἠθοποιΐας» ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι πολὺ κομματιασμένη γιὰ τὸν κινηματογράφο, πολὺ βασισμένη στὴν ἀρχὴ τῆς ἐκφραστικῆς γκάμας. Ἡ κινηματογραφικὴ μιμικὴ εἶναι πολὺ πιὸ στατικὴ γιατὶ ἡ δυναμικὴ εἶναι συγκεντρωμένη στὸ μοντάζ. Τὸ σημαντικὸ στὸν κινηματογράφο εἶναι ὅτι ἡ ἔννοια τῆς μιμικῆς εἶναι ἀκριβής. Ὅσο γιὰ τὸν τρόπο μίμησης εἶναι ἀνώφελος καὶ χωρὶς σημασία. Στὴν ὀθόνη ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δόσεις, μὲ πρόσκαιρες στιγμές. Πρέπει νὰ γραφτοῦν στὴ μνήμη σὰν τέτοιες, ἀλλὰ εἶναι τὸ «κείμενο» τοῦ φίλμ, ἡ σημαντικὴ τοῦ μοντάζ του, ποὺ ἀποκαλύπτει τὶς ἀποχρώσεις τῶν ἐννοιῶν.

Ἀπομένει ἕνα γενικὸ πρόβλημα: ἡ περίπτωση ὅπου ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ σχολιάσει κάποιο κομμάτι τοῦ φίλμ ἢ ὁλόκληρο τὸ φίλμ δηλαδὴ ὅταν πρέπει νὰ δείξει στὸ φίλμ «μιὰ ἀγγελία τοῦ συγγραφέα», ἐκ-

τὸς ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ θέμα. Τὸ πιὸ εὔκολο μέσο εἶναι νὰ δοθεῖ αὐτὸ τὸ σχόλιο μὲ ὑπότιτλους ἀλλὰ ὁ σημερινὸς κινηματογράφος προσπαθεῖ νὰ χρησιμοποιήσει ἄλλες μέθοδες. Θέλω νὰ μιλήσω γιὰ τὴν ἐμφάνιση τῆς μεταφορᾶς ποὺ μερικὲς φορὲς παίρνει ἕνα χαρακτήρα συμβόλου. Ἡ χρησιμοποίηση τῆς μεταφορᾶς στὸν κινηματογράφο εἶναι τελείως παράξενη ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς σημαντικῆς. Στὴν πραγματικότητα, πολὺ συχνὰ ἡ πραγματικὴ σημασία τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας ἐπιβεβαιώνεται, ὄχι σὰν ἕνα εὐκαιριακὸ καὶ ψυχολογικὸ στοιχεῖο τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης ἀλλὰ σὰ στοιχεῖο τῆς κατασκευῆς. Ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μὲ τὸν ὅρο νὰ στηρίζεται σὲ μιὰ μεταφορὰ τοῦ λόγου. Ὁ θεατὴς δὲν θέλει νὰ τὴν καταλάβει παρὰ μόνον ἐὰν ἔχει στὸ ρηματικό του φορτίο τὴν ἀντίστοιχη μεταφορά. Βέβαια, ἡ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου, θὰ κάνει δυνατὸ τὸ σχηματισμὸ εἰδικῶν σημαντικῶν κλισέ, ποὺ θὰ μπορέσουν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰ βάση γιὰ τὴν κατασκευὴ τῶν αὐτόνομων κινηματογραφικῶν μεταφορῶν, πράγμα ποὺ δὲν θ' ἀλλάξει κατὰ βάθος τίποτα στὴν ὅλη ὑπόθεση.

Ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ εἶναι ἕνα εἶδος ὀπτικῆς πραγματοποίησης μιᾶς μεταφορᾶς τοῦ λόγου. Εἶναι φυσικό, ὅτι μόνον οἱ τρέχουσες μεταφορὲς μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν σὰν ὑλικὸ γιὰ τὶς κινηματογραφικὲς μεταφορές: ὁ θεατὴς τὶς καταλαβαίνει γρήγορα, ἀκριβῶς γιατὶ τὶς γνωρίζει καλὰ καὶ τὶς ἀποκρυπτογραφεῖ εὔκολα. Ἔτσι π.χ. ἡ λέξη «πτώση» χρησιμοποιεῖται μεταφορικὰ στὴ γλῶσσα γιὰ νὰ δείξει τὸ δρόμο ποὺ ὁδηγεῖ κάποιον στὴν καταστροφή του. Εἶναι αὐτὸ ποὺ κάνει δυνατὴ αὐτὴ τὴ μεταφορὰ τ ο ῦ Δ α ι μ ό ν ι ο υ τ ρ ο χ ο ῦ: Δείχνουν ἕνα μπιλλιάρδο σὲ μιὰ ταβέρνα ὅπου ἀποτυχαίνει ὁ Κόριν. Ὁ τελείως ἐπεισοδιακὸς χαρακτήρας αὐτῆς τῆς σκηνῆς κάνει ἀντιληπτὸ στὸ θεατὴ ὅτι ἡ ἔννοιά της δὲν ἔχει ἀντιστοιχία στὸ μύθο, ἀλλὰ στὸ σχόλιο: ἡ «πτώση» τοῦ ἥρωα ἀρχίζει. Ἄλλο παράδειγμα ἀπὸ τὸ Π α λ τ ό: Στὴ σκηνὴ μπαίνει ὁ Ἀκάκι Ἀκάκιεβιτς καὶ τὸ «σπουδαῖο πρόσωπο», οἱ γωνίες ἀλλάζουν· οἱ ἀπόψεις παίρνονται ἀπὸ χαμηλὰ ὅταν ὁ Ἀκάκι Ἀκάκιεβιτς κυττάζει τὸ «σπουδαῖο πρόσωπο» καὶ ἀπὸ ψηλὰ ὅταν τὸ «σπουδαῖο πρόσωπο» φωνάζει, μετὰ τὸν Ἀκάκι Ἀκάκιεβιτς. «Ἀπὸ χαμηλά, ἀπὸ ψηλὰ» ἐδῶ εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴ ρηματικὴ μεταφορὰ «κυττάζω κάποιον ἀφ' ὑψηλοῦ». Αὐτὸ τὸ τελευταῖο παράδειγμα ἀνάμεσα στ' ἄλλα μᾶς κάνει νὰ σκεπτόμαστε ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ θὰ ἔχει μεγάλο μέλλον γιατὶ θὰ μπορεῖ νὰ οἰκοδομηθεῖ πάνω σὲ μέθοδες ὅπως ἡ ὀπτικὴ γωνία, οἱ φωτισμοὶ κλπ.

Αὐτὸ ποὺ εἶναι συναρπαστικὸ σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα, εἶναι ὅτι ἡ μεταφορὰ τοῦ λόγου αὐτὴ - καθεαυτή, δὲν ξεπερνάει τὰ ὅρια τῆς καθαρὰ ρηματικῆς σημαντικῆς, ἐὰν ὁ συγγραφέας δὲν θέλει εἰδικὰ νὰ τῆς δώσει μιὰ κωμικὴ ἔννοια. Ἔχει ἀποδειχθεῖ πάμπολλες φορὲς ὅτι ἡ ἀνάπτυξη ἢ ἡ πραγματοποίηση μιᾶς ρηματικῆς μεταφορᾶς ἀποτελεῖ γιὰ τὴ λογοτεχνία μιὰ μέθοδο, οὐσιαστικά, παροδικὴ (βλέπε π.χ. τὸν Μαγιακόφσκι). Ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ εἶναι, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι, ἡ αὐθεντικὴ καὶ ζωντανὴ πραγματοποίηση μιᾶς μεταφορᾶς τοῦ λόγου.

Ἀπὸ ποῦ συμπεραίνουμε λοιπὸν ὅτι μποροῦμε νὰ τὴν πάρουμε στὰ σοβαρά; Ἀκριβῶς γιατί, στὸν κινηματογράφο, κατ' ἀρχὴν κινούμαστε μέσα στὰ ὅρια μιᾶς αἰτιολόγησης ὄχι ρηματικῆς ἀλλὰ κινηματογραφικῆς καὶ ἔπειτα ἡ ἐσωτερικὴ γλώσσα τοῦ θεατῆ τοῦ κινηματογράφου ποὺ σχηματίζεται ἐξ αἰτίας τῶν εἰκόνων δὲν πραγματοποιεῖται μὲ τὴ μορφὴ ἀκριβῶν διατυπώσεων. Συμπεραίνουμε τὴν ἀντίστροφη σχέση: Ἐὰν ἡ μεταφορὰ τοῦ λόγου δὲν πραγματοποιηθεῖ στὴν συνείδηση τοῦ θεατῆ ὥσπου νὰ γίνει μιὰ καθαρὴ ὀπτικὴ εἰκόνα (δηλαδὴ ἡ κατὰ λέξη ἔννοια νὰ καλυφθεῖ ἀπὸ τὴ μεταφορικὴ ἔννοια), ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορά, δὲν πραγματοποιεῖται στὴ συνείδηση τοῦ θεατὴ ὡς τὰ ὅρια τῆς ὁλοκληρωμένης πρότασης τοῦ λόγου.

Ὑπάρχουν πολλὰ ἀκόμη νὰ ποῦμε πάνω στὰ συμβατικὰ σημαντικὰ σημεῖα τοῦ κινηματογράφου (φοντού, φλού, πολυτυπίες) ποὺ ἡ ἐξυπνάδα τους εἶναι δεμένη εἴτε μὲ μετεφερμένα ἀπ' τὸ λόγο πρότυπα, εἴτε μὲ πρότυπα τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς γραφικῆς ποὺ εἶναι οἰκεῖα στὸ θεατή. Ἀλλὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀσχοληθοῦμε διεξοδικά. Ἡ κινηματογραφικὴ σημαντικὴ εἶναι θέμα καινούργιο καὶ πολύπλοκο ποὺ ἀπαιτεῖ εἰδικὴ ἐξέταση. Μοῦ φάνηκε σημαντικό, περιμένοντας νὰ ἐδραιωθεῖ ὁ σημαντικὸς ρόλος τοῦ μοντὰζ καὶ νὰ ὑπογραμμιστεῖ ἡ σπουδαιότητα τῆς κινηματογραφικῆς μεταφορᾶς σὰν χρησιμοποίηση τοῦ ρηματικοῦ ὑλικοῦ στὴν ὀθόνη.

Σημειώσεις:

1. Louis Delluc: Φωτογένεια.
2. Leon Monssinac: Ἡ γέννηση τοῦ κινηματογράφου.
3. Bela Balazs: 1924.
4. Βλέπε γι' αὐτὸ τὸ θέμα B. Balazs καὶ Σ. Τιμοσένκο — Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸ μοντὰζ τοῦ φίλμ.
5. Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸ μοντὰζ τοῦ φίλμ. Λένινγκραντ «Academia» 1926.
6. Βλέπε τὸ βιβλίο του: Προβλήματα τῆς ποιητικῆς γλώσσας. Λένινγκραντ 1924.
7. Βλέπε Γ. Τυνιάνωφ, ibidem.

JEAN EPSTEÏN

Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ «Ἡ νόηση μιᾶς μηχανῆς»

Μιὰ σημείωση τοῦ Ἐπστάιν.

«Ἡ κινούμενη εἰκόνα φέρει τὰ στοιχεῖα μιᾶς γενικῆς ἀναπαράστασης τοῦ κόσμου ποὺ τείνει ν' ἀλλάξει λίγο ἢ πολὺ ὁλόκληρη τὴ σκέψη. Ἔτσι, τὰ πολὺ παλιά, τὰ αἰώνια προβλήματα (ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴν ὕλη καὶ τὸ πνεῦμα, ἀνάμεσα στὸ συνεχὲς καὶ ἀσυνεχές, ἀνάμεσα στὴν κίνηση καὶ τὴν ἀκινησία, ἡ φύση τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, ἡ ὕπαρξη ἢ ἡ ἀνυπαρξία ὁλόκληρης τῆς πραγματικότητας) ἐμφανίζονται μέσα σ' ἕνα καινούργιο ἡμίφως.

»Πρέπει λοιπὸν νὰ γεννηθεῖ μιὰ φιλοσοφία ἀπ' αὐτὰ τὰ παιχνίδια τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς, ἐκεῖ ὅπου τὸ κοινὸ δὲν μπορεῖ νὰ φτάσει παρὰ μόνον μιὰ αἰσθηματικὴ ἢ κωμικὴ ἴντριγκα.

»Οἱ νέες εἰκόνες ποὺ σχηματίστηκαν ἀπὸ τὰ τηλεσκόπια καὶ τὰ μικροσκόπια ἔχουν βαθύτατα μεταμορφώσει, ἔχουν ἀπέραντα διαγείρει ὅλες τὶς ἀνθρώπινες γνώσεις.

»Οἱ εἰκόνες ποὺ δημιουργοῦνται ἀπ' αὐτὸ τὸ ἄλλο ὀπτικὸ σύστημα, αὐτὸ τὸ εἶδος ἐγκεφάλου - ρομπότ, ποὺ εἶναι τὸ κινηματογραφικὸ ὄργανο, ἔχουν μιὰ τὸ ἴδιο μεγάλη ἐπίδραση πάνω στὴν ἐξέλιξη τῆς κουλτούρας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ;

»Νὰ μιὰ ἐρώτηση ποὺ ἀξίζει νὰ τεθεῖ».

Θαυματοποιΐα.

Ἕνα φίλμ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων, διαταγμένων πάνω στὸ σελυλόιντ, ἀλλὰ ξεχωριστῶν καὶ κάπως διαφοροποιημένων ἐξ αἰτίας τῆς λίγο ἢ πολὺ ἀλλαγμένης θέσης τοῦ κινηματογραφούμενου θέματος. Ἡ προβολή, σ' ἕνα ὡρισμένο ρυθμό, αὐτῆς τῆς σειρᾶς ἀπὸ φιγοῦρες, ποὺ χωρίζονται ἀπὸ μικρὰ διαστήματα χώρου καὶ χρόνου, παράγει τὴν ὀπτικὴ ἐντύπωση μιᾶς ἀδιάκοπης κίνησης. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ ἐκπληκτικὸ θαῦμα τῆς μηχανῆς τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ, ποὺ μεταμορφώνει μιὰν ἀσυνέχεια σὲ μιὰ συνέχεια· ποὺ ἐπιτρέπει τὴ σύνθεση ἀσυνεχῶν καὶ ἀκίνητων στοιχείων σ' ἕνα συνεχὲς καὶ κινητὸ σύνολο· ποὺ πραγματοποιεῖ τὴ μετάβαση ἀνάμεσα στὶς δυὸ πρωταρχικὲς πλευρὲς τῆς φύσης, πού, ἀφ' ὅτου ὑπάρχει μιὰ μεταφυσικὴ τῶν ἐπιστημῶν, ἀντιτίθενται ἢ μιὰ στὴν ἄλλη καὶ ἀποκλείονται ἀμοβαῖα.

Πέρα ἀπὸ τὴν πνευματικότητα, τὴν κοινὴ σ' ὅλες τὶς ἀνώτερες μηχανές, ὁ κινηματογράφος ἀναπτύσσει ἕνα δικό του δαιμόνιο.

Ὁ κινηματογράφος διαφέρει ἀπὸ τὶς ἁπλῶς ὀπτικὲς μηχανές, πρῶτα - πρῶτα στὸ ὅτι μεταφέρει, ἀπὸ τὰ ἔξω, πληροφορίες ποὺ ἀφοροῦν δυὸ διαφορετικὲς αἰσθήσεις, κατόπιν, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα, στὸ ὅτι παρουσιάζει αὐτὰ τὰ δεδομένα τῶν δυὸ αἰσθήσεων ἤδη ὀργανωμένα ἀπὸ τὸν ἴδιον σύμφωνα μὲ ὡρισμένους ρυθμοὺς διαδοχῆς. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας αὐτόπτης μάρτυρας ποὺ σχεδιάζει μιὰ φιγούρα ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ πραγματικότητα ὄχι μόνον χωρικὴ ἀλλὰ καὶ χρονική· ποὺ συνδέει τὶς ἀναπαραστάσεις της σὲ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ὁποίας τὸ ἀνάγλυφο ὑποθέτει τὴ σύνθεση δυὸ διανοητικῶν κατηγοριῶν, τῆς ἔκτασης καὶ τῆς διάρκειας· σύνθεση μέσα στὴν ὁποία παρουσιάζεται σχεδὸν αὐτοματικὰ μιὰ τρίτη κατηγορία, ἡ κατηγορία τοῦ τυχαίου. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν δύναμη νὰ ἐκτελεῖ τοὺς διάφορους συνδυασμούς, γιὰ τὴν καθαρὴ μηχανικὴ ποὺ ὑποθέτει, ὁ κινηματογράφος ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἕνα ὄργανο ἀντικατάστασης ἢ ἐπέκτασης ἑνὸς ἢ περισσότερων αἰσθητηρίων ὀργάνων· ἀπὸ αὐτὴ τὴ δύναμη ποὺ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ ὁλόκληρης τῆς διανοητικῆς δραστηριότητας τῶν ζωντανῶν ὄντων, ὁ κινηματογράφος παρουσιάζεται σὰν ἕνας διάδοχος, μιὰ προσθήκη τοῦ ὀργάνου ὅπου γενικὰ τοποθετεῖται ἡ δυνατότητα τοῦ συγχρονισμοῦ τῶν ἀντιλήψεων, δηλ. τοῦ ἐγκεφάλου, κύριας ὑποτιθέμενης ἕδρας τῆς νόησης.

Ἡ φιλοσοφία τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἀπὸ αὐτὰ τὰ διανοούμενα ρομπότ, ποὺ, μὲ τὴ βοήθεια δύο φωτο καὶ ἠλεκτρο - μηχανικῶν αἰσθήσεων καὶ μιᾶς ἐγγράφουσας φωτοχημικῆς μνήμης, ἐπεξεργάζεται τὶς ἀναπαραστάσεις, δηλ. μιὰ σκέψη, ὅπου ἀναγνωρίζει κανεὶς τὰ πρωταρχικὰ πλαίσια τῆς λογικῆς, τὶς τρεῖς Καντιανὲς κατηγορίες τῆς ἔκτασης, τῆς διάρκειας καὶ τῆς αἰτίας. Αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν ἤδη ἀξιόλογο, ἂν ἡ κινηματογραφικὴ σκέψη, καθὼς ἡ πράξη τῆς λογιστικῆς μηχανῆς, δὲν ἀποτελοῦσε παρὰ τὴν δουλικὴ μίμηση τῆς ἀνθρώπινης ἰδέασης. Ἀλλὰ γνωρίζουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος καταγράφει, ἀντίθετα, τὴν ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου μὲ ἰδιαίτερα, δικά του στοιχεῖα, μὲ μιὰ πρωτοτυπία ποὺ κάνει αὐτὴ τὴν ἑρμηνεία (interpretation) ὄχι μιὰν ἀντανάκλαση, ἕνα ἁπλὸ ἀντίγραφο τῶν συλλήψεων τῆς ὀργανικῆς διανόησης - μητέρας, ἀλλὰ ἕνα σύστημα ἀτομικοποιημένο διαφορετικά, ἐν μέρει ἀνεξάρτητο, ποὺ περιέχει ἐν σπέρματι τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς φιλοσοφίας ἀρκετὰ ἀπομακρυσμένης ἀπὸ τὶς τρέχουσες ἀπόψεις, γιὰ νὰ μᾶς προτρέψει ἴσως νὰ τὸ ὀνομάσουμε ἀντιφιλοσοφία.

Τὸ ἀδιαίρετο τοῦ χωρο-χρόνου.

Ἡ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπινο διανοητικὸ μηχανισμὸ καὶ τὸν κινηματογραφικὸ μηχανισμὸ κατανόησης καὶ ἔκφρασης συνίσταται στὸ ὅτι, μέσα στὸ πρῶτο, οἱ ἀντιλήψεις τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου μποροῦν νὰ ὑπάρχουν ξεχωριστά, πράγμα ποὺ ἀπαιτεῖ μιὰ ὡρισμένη προσπάθεια γιὰ νὰ συλλάβει κανεὶς τὸν αἰώνιο δεσμό τους, ἑνῶ, μέσα στὸ δεύτερο, ὁλόκληρη ἡ ἀναπαράσταση τοῦ χώρου δίνεται αὐτόματα μαζὶ μὲ τὴ χρονικὴ της ἀξία, δηλαδὴ ὁ χῶρος δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ συλληφθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν κίνησή του μέσα στὸ χρόνο (...). Μέσα στὴν ἀνθρώπινη ἀντίληψη ὑπάρχει ὁ χῶρος καὶ ὑπάρχει ὁ χρόνος, ἀπὸ ὅπου γίνεται, μὲ ἀρκετὸ μόχθο, ἡ σύνθεση τοῦ χωρο - χρόνου. Μέσα στὴν κινηματογραφικὴ ἀντίληψη, δὲν ὑπάρχει παρὰ ὁ χωρο - χρόνος.

Ὁ κινηματογράφος, μηχανὴ ὀνείρων.

Οἱ μέθοδοι ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ὀνειρικὸς λόγος καὶ ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν τὴ βαθύτατη εἰλικρίνειά του, βρίσκουν τὶς ἀναλογίες τους μέσα στὸ κινηματογραφικὸ στύλ.

Τέτοια εἶναι, πρῶτα - πρῶτα, ἕνα εἶδος πολὺ συχνῆς συνεκδοχῆς, ὅπου τὸ μέρος ἀντιπροσωπεύει τὸ ὅλο, ὅπου μιὰ λεπτομέρεια, ἀπὸ μόνη της μηδαμινὴ καὶ κοινότυπη, ἐξογκώνεται, ἐπαναλαμβάνεται, γίνεται τὸ κυρίαρχο κίνητρο μιᾶς ὁλόκληρης σκηνῆς στὸ ὄνειρο ἢ στὴν ὀθόνη. Θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι, π.χ., ἕνα κλειδὶ ἢ ὁ φιόγκος μιᾶς κορδέλλας ἢ μιὰ τηλεφωνικὴ συσκευή, ποὺ τὸ ὄνειρο καὶ ἡ ὀθόνη φέρνουν σὲ γκρό - πλάνο, φορτωμένο μὲ μιὰ τεράστια συναισθηματικὴ δύναμη, μ' ὅλη τὴ δραματικὴ σημασία, ποὺ εἶχε ἀποδοθεῖ σ' αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο, ὅταν εἶχε παρατηρηθεῖ γιὰ πρώτη φορὰ στὴν πορεία τῆς ζωῆς τοῦ ὕπνου ἢ στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ.

Ἐπὶ πλέον, καὶ κατὰ συνέπεια, μέσα στὴ γλώσσα τοῦ ὀνείρου ὅπως μέσα σ' αὐτὴ τοῦ κινηματογράφου, αὐτὲς οἱ εἰκόνες - λέξεις ὑφίστανται μιὰ μετάθεση τῶν αἰσθήσεων, μιὰ συμβολοποίηση. Δὲν πρόκειται πιὰ γιὰ ἕνα κλειδί, ἕνα φράγκο, ἕνα τηλέφωνο. Τὸ κλειδὶ ἑρμηνεύεται πιὸ σωστὰ σὰν «Θὰ ἔχω τὸ θάρρος νὰ κάνω αὐτὴ τὴν ἀναγκαία ἀδιακρισία στὸν ὕπνο μου;»· ὁ φιόγκος τῆς κορδέλλας σὰν «Καὶ ὅμως μ' ἀγαποῦσε!»· τὸ τηλέφωνο σὰν «Αὐτὴ τὴν ὥρα πρέπει ἐπιτέλους ν' ἀντιμετωπίσω τὸν κίνδυνο». Ἀλλά, στὴν πραγματικότητα, αὐτὰ τὰ σημεῖα εἶναι γρίφοι ποὺ συνοψίζουν ἕναν κόσμο ἀπὸ φευγαλέες ἐντυπώσεις, ζωηρὲς καὶ ζωντανές, ποὺ καμιὰ προφορικὴ (τοῦ λόγου) ἔκφραση δὲν θ' ἀρκοῦσε νὰ τὶς μεταφράσει πιστὰ μέσα στὴν ἀκεραιότητά τους.

Τέλος, ἡ δράση τοῦ ὀνείρου ὅπως καὶ τοῦ φίλμ ἐκτυλίσσονται ἡ καθεμιὰ στὸν δικό της χρόνο, τὸν τυχαῖο καὶ ἀνασχηματιζόμενο ad libitum, ὅπου οἱ συγχρονίες μποροῦν νὰ ἐπιμηκύνονται διαδοχικά, καθὼς καὶ οἱ διαδοχὲς μποροῦν νὰ συμπιέζονται σὲ συμπτώσεις, καὶ τοῦ ὁποίου (χρόνου) ἡ διαφορὰ ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ χρόνο μπορεῖ νὰ προχωρήσει μέχρι τὴν πράξη τῆς ἀντιστροφῆς.

Κινηματογραφικὸ σχῆμα τοῦ κόσμου.

Τὸ λίγο ποὺ εἶναι γνωστὸ γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, γιὰ τὰ τελειωτικὰ ἀντικείμενα, εἶναι, πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὅτι εἶναι παντοῦ ἴσα μὲ τὸν ἑαυτό τους, πανομοιότυπα ἐκ φύσεως· κατόπιν, ὅτι βρίσκονται μέσα σ' ἕνα συνεχὲς σὲ τέσσερεις διαστάσεις τοῦ χωροχρόνου καὶ σὲ μιὰ τυχαία ἢ λογικὴ πόλωση· τέλος, ὅτι ἡ μετάθεση αὐτῶν τῶν πραγματικῶν στοιχείων, μιᾶς φύσης ἀπροσδιόριστης ἀλλὰ μοναδικῆς, μέσα σ' ἕνα σύστημα προσανατολισμένο μὲ τέσσερες συντεταγμένες, ἀρκεῖ γιὰ νὰ δημιουργήσει ὅλη τὴν ἀναρίθμητη ποικιλία τῶν φαινομένων. Αὐτὸ εἶναι, στὴν πιὸ ἁπλή του ἔκφραση, τὸ σχῆμα τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης τοῦ κόσμου.

Ἐπιστροφὴ στὴν πυθαγόρεια καὶ πλατωνικὴ ποίηση.

Τὸ θέαμα τοῦ κόσμου ποὺ ζωντανεύει στὴν ὀθόνη, παρακινεῖ στὸ νὰ συλλάβουμε μιὰ πραγματικότητα τῆς φύσης ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ παρουσιάζονται μέσα στὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν κλασσικῶν φιλοσοφικῶν συστημάτων. Πρόκειται γιὰ μιὰ πραγματικότητα ἐλάχιστα οὐσιώδη, ποὺ ἀναγνωρίζει τὸν σχεδὸν ἐντελῶς μεταφυσικὸ χαρακτήρα της. Ἀποτελεῖται πάνω ἀπ' ὅλα ἀπὸ ἕναν ἐντοπισμὸ μέσα στὸν χωρο - χρόνο, ἀποτέλεσμα τῆς συγκέντρωσης τῶν τεσσάρων χωρο - χρονικῶν σχέσεων, ποὺ ἐγκαθιστοῦν τὴ σχέση ἀνάμεσα σ' ἕνα πραγματικὸ σημεῖο καὶ σ' ἕνα ἄλλο (...). Αὐτὲς εἶναι τὸ παράγωγο μαθηματικῶν καὶ μηχανικῶν πράξεων, ποὺ βρίσκονται, ἐδῶ, ἐφαρμοσμένες στὴν πράξη ἀπὸ μιὰ μηχανή. Διανοημένες μηχανικὰ ἢ ὀργανικά, οἱ σχέσεις παραμένουν ἰδέες, καὶ οἱ ἰδέες ἀριθμοί. Ἡ πραγματικότητα συνοψίζεται στὸ νὰ εἶναι ἰδέα καὶ ἀριθμός.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι κι αὐτὸς μιὰ πειραματικὴ κατασκευή, ποὺ κατασκευάζει, μ' ἄλλα λόγια ποὺ σκέπτεται, μιὰν εἰκόνα τοῦ κόσμου· ἀπ' ὅπου μιὰ πραγματικότητα προκαθορισμένη ἀπὸ τὴν δομὴ τοῦ δημιουργοῦντος μηχανισμοῦ (...). Ὁ κινηματογράφος δὲν διαθέτει παρὰ μόνο τὴν δυνατότητα, ἀλλὰ τὴν ὑποχρεωτικὴ δυνατότητα, νὰ πραγματοποιήσει (νὰ καταστήσει πραγματικὸ) τὸν συνδυασμὸ τοῦ χώρου μὲ τὸν χρόνο, νὰ δώσει τὸ παράγωγο τῶν μεταβλητῶν τοῦ χώρου μὲ ἐκεῖνες τοῦ χρόνου, ἀπ' ὅπου ἐξάγεται τὸ ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα εἶναι οὐσιαστικὰ ἡ ἰδέα τοῦ ἀπόλυτου ἐντοπισμοῦ. Ἀλλὰ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἰδέα, καὶ μάλιστα μιὰ ἰδέα τεχνητή, τῆς ὁποίας μπορεῖ νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ μόνο ἡ ἰδεολογικὴ καὶ τεχνικὴ ὕπαρξη, ἕνα τέχνασμα νὰ ποῦμε. Μόνον ποὺ αὐτὸ τὸ τέχνασμα πλησιάζει τρομερὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα κατασκευάζει ἀπὸ μόνο του μιὰν ἰδανικὴ πραγματικότητα.

GILBERT COHEN-SEAT

ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ

Παρμένο ἀπὸ τὴν κάμερα καὶ ἀναδημιουργημένο πάνω στὴν ὀθόνη, τὸ φ ι λ μ ι κ ὸ γ ε γ ο ν ὸ ς προβάλλει ἀναγκαστικὰ σὰν ἕνα εἶδος συναρμογῆς τοῦ φωτὸς καὶ τοῦ ἤχου, ποὺ ἑδράζεται σὲ μιὰ ἔμψυχη ἢ ἄψυχη, πραγματικὴ ἢ φανταστικὴ μορφή, ἀλλὰ πάντοτε σὲ σχέση μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δρῶσα κίνηση. Ἡ κάμερα ἀγνοεῖ τὴ νεκρὴ φύση. Ἀδυνατεῖ νὰ συλλάβει τὴν ὕπαρξη μιᾶς τέτοιας φύσης ποὺ δὲν τὴ συναντοῦμε ποτέ. Καὶ μιὰ ποὺ ἡ ζωὴ τοῦ φωτὸς καὶ ἡ προσωπική μας ζωή, καὶ ἡ ἀέναη δημιουργία τῆς αἰσθαντικότητάς μας, ἀποτελοῦν ζ ω ν τ α ν ὴ φ ύ σ η (τὴ μόνη φευγαλέα ζωὴ ποὺ εἰμαστε σὲ θέση νὰ γνωρίσουμε στιγμιαῖα καὶ ποὺ ἔχει ἄπειρες ἐκφράσεις), ἡ κάμερα δὲ σκύβει πάνω στὰ μοντέλα της παρὰ γιὰ νὰ τὰ ἐκφράσει καιρια καὶ νὰ τ' ἀποδόσει ἀδιάρρηκτα συνδεδεμένα.

Κατὰ συνέπεια, τὸ βασίλειο τῶν εἰκόνων καὶ τῶν ὀπτικῶν ἀνακαλύψεων, συνοδευόμενα ἢ ὄχι ἀπὸ ἀντίστοιχες ἀκουστικὲς εἰκόνες, ἀποτελοῦν τὸ χῶρο τῶν φιλμικῶν γεγονότων. Ἡ ἀπεριόριστη ποικιλία τους περιλαμβάνει καὶ ὅλες τὶς τεχνολογικὲς δυνατότητες ποὺ μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε. Δὲ φτάνει ὅμως νὰ συλλάβουμε μὲ τὸ μέσο τῆς κάμερας καὶ νὰ προβάλουμε στὴν ὀθόνη ἕνα ὁποιοδήποτε ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἀπεικονιστικὰ παιχνίδια γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τὸ κινηματογραφικὸ γεγονός. Ἀκριβῶς ὅπως δὲ φτάνει νὰ σχηματίσουμε καὶ νὰ προφέρουμε ἕναν ὁποιονδήποτε φωνητικὸ ἦχο γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τὸ γεγονὸς τῆς γλώσσας. Χρειάζεται ἀκόμα αὐτὲς οἱ δυνατότητες νὰ συνεργαστοῦν μεταξύ τους μέσα σὲ σκόπιμες συνθῆκες γιὰ ν' ἀποχτήσουν μιὰ σημασία. Πρέπει τὰ σημεῖα (SIGNES) νὰ εἶναι ἐννοήσιμα καὶ ἡ σημασία τους, ὡς ἕνα σημεῖο, πρέπει νὰ εἶναι ἴδια γιὰ κεῖνον ποὺ ἐκφράζεται καὶ γιὰ κεῖνον ποὺ προσλαμβάνει.

Ἔτσι, θὰ μπορούσαμε, προσώρας, νὰ διαχωρίσουμε τὸ φιλμικὸ γεγονὸς ἀπὸ μιὰ ὁρισμένη ὁμοιογένεια περιεχομένου. Μὲ τὸ ὅρο φ ι λ μ ι κ ὸ γ ε γ ο ν ὸ ς θὰ ἐννοούσαμε τότε κάθε στοιχεῖο τοῦ φίλμ ἐπιδεκτικὸ νὰ συλληφθεῖ νοηματικὰ σὰν ἕνα εἶδος ἀπόλυτου — εἴτε ἀπὸ τὴ διανοητική, εἴτε ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἄποψη[1].

1. Πρέπει βέβαια νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὅλες οἱ τεχνικὲς δυνατότητες, μὲ ἀφετηρία τὸ φῶς καὶ τὴν κάμερα, μποροῦν νὰ πάρουν γιὰ ἀντικείμενό τους ἄλλες εἰκόνες ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς ζωντανῆς φύσης. Ἡ ἄποψη τῆς αἰσθητικῆς ἀνοίγει τότε δυὸ προοπτικὲς πολὺ διαφορετικὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ μία, ἔχοντας γιὰ στόχο τὴν ἀξία τῶν μορφῶν καὶ ὄχι τὴν φανταστική τους ἐλευθερία, ἀφορᾶ τὴ σημασιοδότηση ὅπως τὴν ἐννοοῦμε δῶ.

Θεωρητικά, μποροῦμε νὰ διαιρέσουμε καὶ νὰ συνδυάσουμε ἀπεριόριστα τὰ νοηματικὰ στοιχεῖα ποὺ μᾶς προσφέρει ἕνα φίλμ. Τελικά, μιὰ ὁποιαδήποτε ἑνότητα μερικῶν στιγμῶν ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀποτελέσει ἕναν πρωτοβάθμιο τύπο φιλμικοῦ γεγονότος. Αὐτὴ ὡστόσο ἡ ἀπεριόριστη μοριοποίηση τοῦ περιεχομένου ἐλάχιστα προσφέρεται σὲ λογικὴ ἀνάλυση. Ὅ,τι ἀντιπροσωπεύει τὴν συγκεκριμένη πρακτικὴ ἑνότητα, εἶναι τὸ κινηματογραφικὸ π λ ά ν ο, πραγματωμένο σὲ μιὰ μόνη «γωνία λήψης» καὶ μὲ μιὰ μέση διάρκεια δέκα μὲ δεκαπέντε δευτερολέπτων, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν τεχνικὴ μονάδα ἀναφορᾶς. Ἡ σ ε κ ὰ ν ς ἔπειτα, ἀλληλουχία πλάνων μὲ ποικίλη διάρκεια ἀλλὰ καθορισμένη ἀπὸ μιὰ κύρια δράση, θὰ πρόβαλλε ἀρκετὰ φυσικὰ σὰν σύνολο. Θὰ κατατάξουμε χωριστὰ ἕναν ὁρισμένο ἀριθμὸ τεχνητῶν σημείων (αὐτὰ λογουχάρη ποὺ στὸ κινηματογραφικὸ ἰδίωμα ὀνομάζονται β ο λ έ, ἀ ν σ α ι ν έ, φ ο ν τ ὺ) καὶ γενικὰ ὅλες τὶς εἰδικὲς διαδικασίες ποὺ μέσα στὴν ταινία ὑπηρετοῦν τὴ στίξη ἢ τὴν μηχανικὴ μετάβαση. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, τὸ φιλμικὸ γεγονός, λιγότερο ἢ περισσότερο σύνθετο, θὰ πρόβαλε ἀρχικὰ σὰν ἕνα στοιχεῖο ἀποκομμένο ἀπὸ τὸ σύνολο ποὺ τὸ προσδιορίζει, ἕνα στοιχεῖο ποὺ ὄφειλε νὰ ἀνήκει στὸ σύστημα τῆς ταινίας ἡ ὁποία τὸ προϋποθέτει, ὅπως τὸ ὅλο προϋποθέτει τὸ μέρος, «ὅπως τὸ ὁλοκληρωμένο στὶς λεπτομέρειές του προϋποθέτει τὸ ἀνολοκλήρωτο».

Ὅσο γιὰ τὴν ἴδια τὴν ταινία, ἀποφεύγουμε γιὰ τὴν ὥρα νὰ τῆς δώσουμε ἕναν ὁρισμό. Ἂν χρειαζόταν νὰ τὴν ἐγγράψουμε μέσα σὲ μιὰ ἱεραρχία φιλμικῶν γεγονότων, καὶ κατὰ συνέπεια στὴν κορυφὴ αὐτῆς τῆς ἱεραρχίας, ἡ ταινία, σὰν ἑρμητικὰ κλειστὸ σύνολο, θὰ μποροῦσε νὰ συλληφθεῖ σὰν ἕνα ἰδανικὸ μοντέλο. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως παλεύουμε ἐνάντια στὶς δυσκολίες ποὺ συναντοῦμε ὅταν προσπαθοῦμε νὰ δημιουργήσουμε ἕνα τέτοιο ἔργο, καὶ ἐνάντια στὴν ἀβεβαιότητα τῶν ἀποτελεσμάτων ποὺ χαρακτηρίζει αὐτές μας τὶς προσπάθειες. Ἐπιπλέον, στὴν κλίμακα τῆς ταινίας καὶ στὴν τελική της ὁλοκλήρωση σὰν τελικοῦ προϊόντος — ἔργο ἢ ἐμπόρευμα — οἱ ἐπιλογές μας καὶ οἱ ἀποφάσεις μας δὲν φαίνεται νὰ ὑπακοῦνε γενικὰ μονάχα στὶς ἀπαιτήσεις ἑνὸς ἰδεατοῦ μοντέλου. Ἀκόμα καὶ οἱ διαδικασίες τῆς σύνθεσής μας δὲν φαίνεται ν' ἀπορρέουν συνήθως ἀπὸ ἕναν τύπο ἐσωτερικῆς ἀναγκαιότητας ἰδιόμορφο. Ἐλέγχονται σχεδὸν πάντοτε ἀπὸ τεχνικὲς συγγενικὲς μὲ τοῦ μυθιστορήματος ἢ τοῦ θεάτρου, σ' ἄλλες περιπτώσεις ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας ἢ τοῦ μνημείου, ἀπὸ μέσα ἐνγένει, ποὺ τὰ δανειζόμαστε ἀπὸ τὴν παράδοση γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ἐπεξεργασίας, τῆς διευθέτησης, τῆς συναρμογῆς καὶ τῆς δόμησης. (Δὲν ἀναφέρουμε ἐδῶ τὴ μουσική, παρὰ τὴ γενικὴ τάση ποὺ εἶναι σίγουρα γο-

ητευτική, γιατί ὑπάρχει μεγάλη καὶ οὐσιαστικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα τῆς φιλμικῆς ἔκφρασης καὶ τὸν αὐθαίρετο χαρακτήρα τοῦ μουσικοῦ σημείου καί, ἀντίθετα, ὑπερβολικὴ καὶ ἀδικαιολόγητη εὐχέρεια στὶς ὕπουλες ἀναλογίες τῆς ἐνορχηστρωμένης μουσικῆς). Ἀφοῦ λοιπὸν οἱ συσχετίσεις καὶ οἱ παραθέσεις τῶν ἀντικειμένων μας ἔχουν στὴν πράξη διάφορες τύχες, κι ἀφοῦ μερικὲς φορὲς νιώθουμε ἔκπληξη γιὰ τὴν εὐτυχὴ σύμπτωση τῶν διευθετήσεών μας, εἶναι δύσκολο νὰ φανταστοῦμε μὲ ποιόν τρόπο ἡ πολυπλοκότητα αὐτοῦ τοῦ ἔργου θὰ σφυρηλατηθεῖ σὲ ἀμιγὴ ὀντότητα, μὲ ποιόν τρόπο ἡ διαφορότητα θὰ γίνει ὁριστικὴ ἑνότητα. Δὲν εἶναι μάλιστα βέβαιο ἂν τελικὰ θὰ ἐπιτευχθεῖ μιὰ πλήρης καὶ ἀμοιβαία συμφωνία ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸ πρωτότυπο ὑλικὸ καὶ σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια πού, ἀπὸ πολὺ καιρὸ τώρα, ἔχουν διαμορφωθεῖ ἀπὸ παλιοὺς τρόπους ἔκφρασης. Πιθανόν, ὅταν τὰ ἰδιόμορφα χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς κινηματογραφίας ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὶς ἐπιδράσεις τους, νὰ μὴ δείξουν ἐπιείκεια γιὰ ὁρισμένους ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς κανόνες καὶ γιὰ τὶς ἰδέες ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐμπνέονται.

Βάζοντας κατὰ μέρος τὰ μηχανικὰ τεχνάσματα τῆς σύνδεσης, τὰ φιλμικὰ γεγονότα προβάλλουν λοιπὸν χωρισμένα σὲ δύο κατηγορίες: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἡ εἰκόνα καὶ τὸ πλάνο ποὺ καθορίζει τὴν οὐσιαστικὴ ὀργανική τους ἑνότητα (πρέπει νὰ θεωροῦμε τὴ φιλμικὴ εἰκόνα σύνθετη καὶ ζωντανή), κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ σεκάνς καὶ ὅλα τὰ ἐπίπεδα τοῦ μοντάζ μέχρι τὴν ἴδια τὴν ταινία, χωρὶς νὰ ξεχνᾶμε ὅτι τὰ ἀντικείμενα τῆς πρώτης ὁμάδας, εἰκόνα καὶ πλάνο, διακρίνονται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ αὐτὴ τὴ στιγμὴ προσφέρουν στὴν ἔρευνα μιὰ ὁμοιογενὴ καὶ σταθερὴ πραγματικότητα, μιὰ πραγματικότητα ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν καθαρὰ εἰδικὴ τεχνικὴ τῆς κίνησης καὶ τῆς «γωνίας λήψης». Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι, στὴν τωρινὴ κατάσταση πραγμάτων, ἡ εἰκόνα καὶ τὸ πλάνο ἀποτελοῦν τὰ μόνα φαινόμενα ποὺ ὀφείλουμε STRICTO SENSU ν' ἀποκαλέσουμε φιλμικὰ γεγονότα. Ἀπὸ ἐδῶ ξεκινώντας θὰ πρέπει νὰ ἐξετάσουμε καταρχὴν τὴν ταινία. Καὶ δὲν ξέρουμε ἄλλωστε ἀκόμα μὲ ποιές προϋποθέσεις.

Δεχτήκαμε πράγματι ὅτι τὸ φιλμικὸ γεγονὸς χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν σημασία του, λαμβανόμενη σὰν ἕνα εἶδος ἀπόλυτου, εἴτε ἀπὸ τὴ νοηματική, εἴτε ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἄποψη. Αὐτονόητο γίνεται ὅτι οἱ δυὸ αὐτὲς ἀπόψεις δὲν ἔχουν καμιὰ εὐκαιρία νὰ προβάλουν πρωτογενῶς ξέχωρες κι εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ τὸ κατορθώσουν ποτέ. Ἡ ἀποσύνδεσή τους προκύπτει ἀπὸ ἕνα πρωτογενὲς στοιχεῖο πού, ὡς ἕνα ὁρισμένο βαθμό, τὶς ὑποννοεῖ καὶ τὶς δυό. Ἀλλὰ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀσάφεια τοῦ βαθμοῦ, δὲν ἔπαψε νὰ προκαλεῖ φιλονικεῖες γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴ γλώσσα μέσα στὸν κινηματογράφο

Τί εἶναι καταρχὴν τὸ λ έ γ ε ι ν αὐτοῦ τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου: ποίημα ἢ λόγος; Οἱ ἰδιότητές του εἶναι ἀντικειμενικὲς κυρίως ἢ ὑποκειμενικές, ὀρθολογικὲς ἢ συμβολικές; Δειχνόμαστε εὐαίσθητοι στὸ θέλγητρο αὐτῶν τῶν εἰκόνων ὅπως στὸ θέλγητρο μιᾶς φωνῆς καὶ μιᾶς γοητευτικῆς ὁμιλίας, ἀπὸ τὴν ὁποία μᾶς ἐνδιαφέρει κυρίως τὸ περιεχόμενο, ἢ μᾶλλον εἶναι μονάχα ἡ φωνὴ καὶ τὸ ὕψος τῆς ὁμιλίας ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν καὶ τὰ λόγια θὰ μποροῦσαν, στὴν ἀνάγκη, νὰ περιοριστοῦν στὸ νὰ κρατᾶνε τὸ ρυθμό; Τὰ προβλήματα τῆς ὕλης καὶ τῆς τεχνικῆς τοποθετήθηκαν λίγο - πολὺ μὲ ἀφετηρία αὐτὴ τὴ διάκριση καὶ λύθηκαν ἀντιφατικά. Ὑπάρχουν ὑποστηριχτὲς τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου (Langage) ποὺ παραδέχονται, μὲ κάποια ἀσάφεια, ὅτι ἡ φιλμικὴ ἔκφραση μπορεῖ ν' ἀποχτήσει τὴν ἰσορροπία μιᾶς γλώσσας (Langue) καὶ κάτι — τὸ οὐσιαστικότερο ἴσως — ἀπὸ τὴν ἀκρίβειά της, ἐνῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ προσηνὴς οἰκογένεια τῶν ἐστέτ, ἔχοντας ἐμπιστοσύνη στὴν κινηματογραφικὴ φαντασία, καθὼς καὶ στὴ δική της, δὲν ἀπελπίζεται νὰ περιμένει τὴν ἀπολύτρωση καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια τῆς τέχνης.

Κι ἀπὸ τὶς δυὸ μεριές, θεωρητικὰ ἐπιχειρήματα καὶ σοφιστεῖες. Κι ἀπὸ τὶς δυὸ μεριές, προπάντων, ἄνθρωποι ποὺ ἡ δραστηριότητά τους καὶ ἡ πνευματική τους κατάσταση ἐξασκοῦν μιὰ καθοριστικὴ ἐπίδραση, ἀφοῦ ἡ συμπεριφορὰ τῶν τεχνικῶν, στὴν παρούσα φάση τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος αὐτῆς τῆς τεχνικῆς.

Ὑπενθυμίζουμε συνοπτικὰ τὶς παρατηρήσεις ποὺ ὑποδηλώνουν ἕνα αἴτημα φιλολογικῆς ἔμπνευσης. Μπροστὰ σὲ μεθόδους ποὺ εἶναι καινούργιες στὸ μεγαλύτερό τους μέρος καὶ ἐπιδεκτικὲς μεγάλης ἀνάπτυξης, ποὺ ἡ μέχρι τώρα πρόοδός τους φανερώνει μεγάλη εὐφυΐα, ἐκεῖνο ποὺ ἐπιβάλλεται πρῶτα ἀπόλα εἶναι νὰ καταστήσουμε αὐτὴ τὴν εὐφυΐα ἱκανὴ ν' ἀναδιπλωθεῖ στὸν ἑαυτό της καὶ νὰ τὸν γνωρίσει. Τὸ δαιμόνιο δὲν ἀρκεῖ πιά, καὶ τὸ ταλέντο δὲν μπορεῖ νὰ προχωρήσει χωρὶς μιὰ σαφὴ γνώση, αὐτόχρημα διδακτική, νὰ ταξινομεῖ μεθοδικὰ τὴν παράδοση. Οἱ ἐκλάμψεις καὶ ἡ δεξιοτεχνία ποὺ παρουσιάζονται συνεχῶς στὴν κινηματογραφικὴ δημιουργία, καὶ ἡ ὀρολογία ποὺ ἀντιστοιχεῖ σ' αὐτά, μονάχα ἔμμεσα μποροῦν νὰ ὑπηρετήσουν τὴ σοβαρὴ πρόοδο αὐτῆς τῆς τεχνικῆς καὶ τὴν ἑδραίωση τῶν καταχτήσεών της, ἐφόσον θὰ λείπει ἡ ἀναλυτικὴ ὀξυδέρκεια, ὁ τρόπος νὰ εἴμαστε βέβαιοι, νὰ καταλαβαίνουμε καὶ νὰ ἐξηγοῦμε, νὰ μαθαίνουμε καὶ νὰ διδάσκουμε. Τί προσφέρουν οἱ θεωρίες τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου (Langage); Μιὰ ἀναλογία ποὺ καρφώνεται στὸ πνεῦμα καὶ ἐπιβάλλεται ἔμμονα· τὴν ὕπαρξη μιᾶς μεθόδου, δηλαδὴ μιὰ πρόβαση καὶ ταυτόχρονα μιὰ λογικὴ ταξινόμηση, ποὺ νὰ ὑπαγορεύονται ἀπὸ τὴ μέθοδο· ἐπιπλέον, στοιχεῖα συγγενικὰ καὶ γεμάτα σαφήνεια: ὀρθογραφία, ὑποκείμενο,

ἀντικείμενο, ἀντιστροφή, ρητορικὸ σχῆμα, κλπ.· μιὰ ἀγαστὴ σύμπνοια ἀνάμεσα στὴ γλώσσα μὲ τὴν ὁποία ἡ ταινία ἀναπτύσσεται ἀφηγηματικὰ καὶ στὸ γλωσσικὸ ὄργανο (Langage) μὲ τὸ ὁποῖο ἀναπτύσσεται καὶ πραγματώνεται ἡ ταινία· προοπτικά, τέλος, τὴν ἄμεση καὶ χειραγωγούμενη δυνατότητα ποὺ παρέχει ὁ κατεστημένος «λόγος». Αὐτὴ ἡ ἀπόπειρα ἔχει πράγματι βάρος.

Ἡ ἄποψη τῆς τέχνης ὑποστηρίζεται μὲ δύναμη: τὸ νὰ δεχτοῦμε τὴν προτεραιότητα τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου στὸν κινηματογράφο, σημαίνει νὰ προτιμήσουμε μιὰ μετάφραση ἀπὸ ἕνα κείμενο καὶ ν' ἀφοσιωθοῦμε στὴν ἔννοια καὶ στὴ νόηση, θυσιάζοντας τὴν ὁμορφιά. Οἱ ὀπαδοὶ αὐτῆς τῆς πλευρᾶς θὰ υἱοθετοῦσαν μιὰ διεισδυτικὴ ἄποψη τοῦ TESTE, παραβιάζοντας ἐλαφρὰ τὴν κομψή της διατύπωση γιὰ νὰ τὴν καταστήσουν ἕνα εἶδος ἀρχῆς: «Ἡ ἑνότητα αὐτῶν τῶν αἰτίων καὶ τῶν ἀποτελεσμάτων τους ὑπάρχει καὶ δὲν ὑπάρχει. Αὐτὸ τὸ σύστημα τῶν παράδοξων ἐνεργειῶν, ἔχει τὴν παντοδύναμη κι ἀπατηλὴ ὑπόσταση μιᾶς παρτίδας χαρτιῶν. Ἐμπνεύσεις, βαθυστόχαστοι συλλογισμοί, ἔργα, δόξα, ταλέντο, ὅλα αὐτὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ κάποιο βλέμμα ποὺ θὰ τοὺς δώσει τὴ μορφὴ ἑνὸς συνόλου, καὶ ἀρκεῖ ἕνα ἄλλο γιὰ νὰ τὰ κάνει νὰ μὴ σημαίνουν σχεδὸν τίποτα».

Μὲ τὴ μιὰ ἢ μὲ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ σημασιοδότηση ἀκολουθοῦν δυὸ δρόμους, καὶ ἡ ἔρευνα τοῦ φιλμικοῦ γεγονότος δυὸ διαφορετικὲς προοπτικές.

Ἡ συγγένεια τῆς φιλμικῆς ἔκφρασης καὶ τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου (Langage) εἶναι φυσική, ὅποιο κι ἂν εἶναι τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀναλογίας τους, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ δυὸ προϊόντα μιᾶς «μετάφρασης» ποὺ εἶναι ἡ δική μας, καὶ μέσα στὴν ὁποία ἐκδηλώνονται φυσιολογικὰ ἡ ἀναγκαιότητα τῶν μέσων μας καὶ τοῦ πνεύματός μας καὶ ἡ συνηθισμένη μορφὴ τῶν διανοητικῶν μας συνηθειῶν. Πῶς ἐξασκεῖται λοιπόν, μέσα στὴν τεχνικὴ αὐτῆς τῆς μεθόδου, ἡ πνευματική μας ἀναγκαιότητα; Καὶ πρῶτα ἀπόλα, ποιά εἶναι ἡ λειτουργία αὐτῆς τῆς τεχνικῆς;

Ἡ κάμερα εἶναι τὸ ἐργαλεῖο αὐτοῦ τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου (Langage). Εἶναι ἕνα μηχάνημα πολὺ εὐσυνείδητο. Τὸ μάτι τῆς κάμερας εἶναι ἡ ὀξύτητά της, ἡ ἀκρίβειά της, ἡ ἀμεροληψία της, ἡ δύναμή της. Συγκεντρώνει ὅπως ἕνας καθρέφτης εἰκόνες καὶ τὶς παγιοποιεῖ (Fixe) μαγικά. Βλέπει τὰ πάντα, δὲν παραλείπει τίποτε, δὲν παραβλέπει ποτέ. Προσπασθεῖστε, μὲ τὸ μικροσκόπιο στὸ χέρι νὰ τὴν συλλάβετε νὰ σφάλλει· θὰ σᾶς παρασύρει — χωρὶς νὰ μπορεῖτε νὰ τὴ φτάσετε — μέχρι τὸ ἄδυτο τῆς λεπτομέρειας. Τὸ φῶς ὑπαγορεύει — αὐτὴ γράφει. Ποιός θὰ κατηγοροῦσε γι' ἀπάτη τὸ φῶς; Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ ρεαλισμὸς αὐτοῦ τοῦ «ὑπερπραγματικοῦ ματιοῦ» εἶναι ἀρ-

κετὰ διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ τῆς φυσικῆς μας ὅρασης. Πέρα ἀπὸ ἕναν ὁποιοδήποτε τρόπο μηχανικῆς ἀντικειμενικότητας, θ' ἀνακαλύψουμε μιὰ συνενοχὴ τοῦ φωτὸς γιὰ τὴν ἀπόδοση ὅλων τῶν χαρακτήρων ποὺ διαθέτουν τὰ ἀντικείμενα. Μερικὲς φορὲς βρισκόμαστε πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τὴ φτωχὴ ἐκείνη ἀφαίρεση ποὺ ἡ ὅρασή μας καταφέρνει νὰ μᾶς δώσει γιὰ τὰ ἀντικείμενα ποὺ γνωρίζουμε. Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ ἀκρίβεια, τοποθετημένη καὶ συγκεντρωμένη σ' ἕνα «πεδίο», ἀκριβὴς καὶ περιορισμένη ὅπως εἶναι, πλουτίζεται μ' ἕνα νόημα καὶ μιὰν ἀξία. Πρίν, τὰ πράγματα ἁπλῶς ὑπῆρχαν, τώρα προβάλλονται· πρίν, τὰ βλέπαμε, τώρα μποροῦμε νὰ τὰ γνωρίσουμε. Αὐτὰ εἶναι τὰ πρῶτα ψελλίσματα τοῦ λ ό γ ο υ (logos).

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴ ζωντανὴ φύση δὲν πρέπει νὰ συσχετίζεται καταρχὴν μὲ τὸ λεξιλόγιό μας, ἀλλὰ μὲ τὴν ὀργανική μας ὕπαρξη. Ἀναμφίβολα, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἀντίληψή μας, ἡ κάμερα δὲν ἔχει, κι οὔτε μπορεῖ νὰ ἔχει, τὴν ἱκανότητα νὰ πεῖ ψέματα ἢ ἔστω νὰ «ξεγελαστεῖ», ἀλλὰ ὅπως καὶ ἡ εὐαισθησία μας δὲν δέχεται τοὺς πλατυασμοὺς μιᾶς ἐκτεταμένης περιγραφῆς. Ρυθμίζοντας τὴν ἱεραρχία τῶν πλάνων, ἀπὸ τὴν σπουδαιότητα τῆς σχετικῆς τους εὐκρίνειας καὶ τὴ δύναμη τῶν ἀλλαγῶν τους, φωτίζει καί, ἀναγκαστικά, ὑπογραμμίζει, σβήνει, ἐπιλέγει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο προβάλλει καὶ εἰσάγει στὸ χῶρο τῆς πραγματικότητας καινούργια μυστικὰ ποὺ βρίσκονταν θαμμένα μέσα στὰ πράγματα. Ἄλλοτε τὰ μέν, ἄλλοτε τὰ δέ. Παράξενο ὄργανο ἀλήθεια αὐτὸς ὁ καθρέφτης ποὺ παραμένει καθρέφτης, ἀλλὰ διατηρεῖ καὶ τὶς ἰδιότητες τοῦ κόσκινου.

Ἀνακαλύπτουμε ἔτσι μιὰ πλευρὰ — μὲ τονισμένο χαρακτήρα — τῶν πραγμάτων καὶ τοῦ ἀνθρώπου, μιὰ πραγματικὴ ὄψη, εὐκρινὴ καὶ μὲ κάθε λεπτομέρεια, διαφόρων καταστάσεων, στάσεων τοῦ σώματος, χειρονομιῶν καὶ ἐκφράσεων. Ἄλλοτε σὲ γ ε ν ι κ ὸ π λ ά ν ο — μιὰ πλατειὰ θέα ἐποπτική, ἐκφραζόμενη μὲ τὸν ὄγκο. Ἄλλοτε σὲ γ κ ρ ὸ - π λ ὰ ν — ἀποκλεισμὸς ὅρασης τῶν συνόλων καὶ θεώρησης τῶν ἀντικειμένων ἀπὸ ἀπόσταση. Τὸ γκρὸ - πλὰν ἔχει κάτι ἀπὸ ἐκείνη τὴ δυσφορία τῶν μυώπων ποὺ τοὺς ὑποχρεώνει νὰ γίνονται πιὸ προσεχτικοί, πιὸ λεπτολόγοι, πιὸ ὑποταγμένοι στὶς λεπτομέρειες, καθὼς τὶς παρατηροῦν τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη. Πρόκειται γιὰ πραγματικὴ σχολὴ ἔρευνας καὶ περιγραφῆς· γιὰ ὁλικὴ παρουσία — μέσα σὲ μιὰ στιγμὴ — μιᾶς ψυχολογικῆς σύνθεσης καὶ μιᾶς ἀνάλυσης ἀντικειμένων καὶ γεγονότων· γιὰ εἰκόνα τοῦ κυριότερου χαρακτηριστικοῦ τῆς νόησης: «ἕνα συνεχὲς πηγαινέλα, σύμφωνα μὲ τὴ φόρμουλα τοῦ Γουΐλιαμ Τζέημς, ἀπὸ τὴ σύνθεση στὴν ἀνάλυση κι ἀπὸ τὴν ἀνάλυση στὴ σύνθεση». Καὶ μιὰ ποὺ ἡ ἀνάλυση καὶ ἡ σύνθεση δὲν ἔχουν παρὰ ἕνα τριπλὸ νόμο: ἀκρίβεια, πληρότητα, κλιμάκωση, ἡ κάμερα δὲν γνωρίζει κανέναν ἄλλο. Ἀ-

κολουθώντας αὐτὴ τὴν πορεία, τὸ παράξενο μηχάνημα, παρωδώντας τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, μοιάζει νὰ κάνει καλύτερα τὸ καθῆκον του ἀπὸ κεῖνο. Αὐτὸ τὸ μιμητικὸ παιχνίδι, ἀδελφὸς καὶ ἀνταγωνιστὴς τῆς νόησης, εἶναι στὸ βάθος μιὰ ἀπὸ κεῖνες τὶς «μεθόδους ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν ν' ἀνακαλύψουμε τὴν ἀλήθεια». Ἀνοίξτε τὸ Λεξικὸ τῆς Ἀκαδημίας: πρόκειται γιὰ τὸν ὁρισμὸ τῆς λογικῆς.

Ἐκεῖνο ποὺ συλλαμβάνουμε καταρχὴν μέσα σ' αὐτὸ τὸ παιχνίδι εἶναι ὁ μηχανισμὸς τῆς π α ρ α τ ή ρ η σ η ς, ἡ προσοχὴ ποὺ καταβάλλει ἢ ποὺ καταβάλουμε γιὰ ν' ἀρχίσουμε πραγματικὰ νὰ γνωρίζουμε τὰ πράγματα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πηγὴ τῶν στοιχειωδῶν κρίσεων γιὰ τὰ φαινόμενα ἀπόπου ξεκινοῦμε γιὰ νὰ τὰ ἐκλογικεύσουμε. Προκειμένου νὰ ἀποκαλύψει τὰ πρῶτα μυστικὰ τῆς γνώσης, τὸ φίλμ διαθέτει, ἂν θέλει, τὴ σαφήνεια καὶ τὴν ἁπλότητα ἑνὸς ἄβακα.

Ἡ δυσκολία δὲ βρίσκεται στὴν ἀλληλουχία τῶν βασικῶν γεγονότων ποὺ ἡ ὁρατὴ διαδοχή τους φανερώνει κοινὴ λογική· ἔγκειται μᾶλλον στὸν περίπλοκο χαρακτήρα ὁρισμένων λεπτομερειῶν τῶν ὁποίων τὸ θεμελιῶδες σημεῖο, ἡ ἰδέα ἢ τὸ γεγονός, ἢ ἀκόμα καὶ ἡ διάρθρωση, θὰ πρέπει νὰ ὑπογραμμιστοῦν στὴν κατάλληλη στιγμὴ καὶ νὰ ὑπολογιστοῦν συνειδητά. Στὴ ζωή, ὅπως καὶ στὸ θέατρο, μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴν διαθέτει τὴν ἱκανότητα νὰ βλέπει καλά. Στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὴ ζωή, ἡ προσοχὴ ἔχει ἕναν ἀφηρημένο χαρακτήρα: μιὰ γυναίκα παρατηρεῖ μιὰ κόμμωση, ἕνας ἄντρας τὸ χαριτωμένο προσωπάκι ποὺ πλαισιώνει, καὶ τὸ σημαντικὸ σημεῖο ποὺ τυχαίνει, νὰ βρίσκεται ἀλλοῦ, ἐκεῖ ποὺ τὸ τοποθετεῖ ἡ ἀδιάφορη πραγματικότητα, μέσα στὸ χέρι ἢ μέσα σ' ἕνα κοντινὸ ἀντικείμενο, περνάει ἔτσι ἀπαρατήρητο. Πρέπει νὰ ἐκλογικεύουμε «τὴν γνῶσιν καὶ τὰ γεγονότα τῆς φύσεως», ἀλλὰ ἡ συνήθεια τῆς παρατήρησης δὲν εἶναι διαδεδομένη. Ὅταν ἡ ταινία παρουσιάζει ἕνα γ κ ρ ὸ π λ ά ν, ἀφιερώνει μιὰ στιγμὴ στὴν εἰκόνα ὅλη της τὴν ὀθόνη καὶ ὅλο τὸ ἠχητικό της μέρος, μ' ὅλες τὶς προβλεπόμενες συνέπειες αὐτῆς τῆς πράξης. Σταματᾶ, καὶ ὁ νοῦς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ σταματήσει κι ἐκεῖνος. Μπορεῖ νὰ ὑπάρξει καλύτερη γνώση τῶν φυσικῶν ἀντικειμένων; Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀποσύνθεση τῆς εἰκόνας, ὅλες οἱ συναρμογὲς τῆς ἰδέας, ὅλα τὰ «γιατί», ὅλα τὰ «ἄρα», ὅλα τὰ «διότι» καὶ ὅλα τὰ «κατὰ συνέπεια», παύουν νὰ εἶναι μάγοι ποὺ μεταμορφώνουν τὰ πράγματα. Τὰ ἐξηγοῦν. Ἔτσι οἱ συζεύξεις ποὺ ὑποννοοῦν πάντα ἕνα ποσοστὸ ἀπὸ «δηλαδὴ» ποὺ συχνὰ μᾶς παραπαλανᾶ, γίνονται εἰκόνες, εἰκόνες πραγματικὲς κι ἁπλές, κι ἀνοίγουν τὸ δρόμο.

Θὰ μποροῦσε νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ μιὰ ὁ λ ο κ λ η ρ ω μ έ ν η μ έ θ ο δ ο ποὺ ἐφαρμόζεται σὲ πολυσύνθετες κρίσεις. Μήπως βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ κατάλληλα

ὄργανα ποὺ ἔχουν τὴν ἱκανότητα νὰ προσδέχονται, ν' ἀναπτύσσουν καὶ νὰ μᾶς ἀποκαλύπτουν «τὸ νόημα τοῦ ἀντικειμένου, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ βάση, τὸν κανόνα, τὸ μέτρο καὶ τὸν ἔλεγχο κάθε γνώσης»; Ὁ ὁρισμὸς ἀνήκει στὸν Ἐμὶλ Μπουτρού, καὶ εἶναι ὁ ὁρισμὸς τοῦ ἐπιστημονικοῦ πνεύματος.

Μένει νὰ ξαναβροῦμε τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα καὶ νὰ τὰ δοῦμε ἀπόλες τὶς πλευρές. Ἡ κινηματογραφία ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ ἐφαρμόσει στὸ χῶρο τους τὶς δυὸ ἰδιότητες τῆς μνήμης: τὴν ἐπανάληψη καὶ τὸν πλοῦτο τῶν συνδέσεων. Βλέπουμε μὲ ἀκρίβεια, συλλαμβάνοντας τὸ φαινόμενο καὶ κατὰ κάποιον τρόπο τὸ συγκεκριμένο, τὴν ὑλικότητα τῶν πραγμάτων· βλέπουμε σωστὰ μέσα στὴν κίνηση τῆς ζωῆς, δηλαδὴ κ α τ α λ α β α ί ν ο υ μ ε. Ἀρκεῖ αὐτό; Τὸ πρόβλημα ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴ ζωή, δὲν εἶναι ἐντελῶς ἁπλό. Αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε μνήμη, μὲ τὸ νόημα ἑνὸς ὀργάνου ποὺ ξέρουμε νὰ τὸ χρησιμοποιήσουμε, προϋποθέτει ἐπίσης μιὰ τέχνη τοῦ νὰ θυμᾶσαι, ἡ ὁποία δὲν εἶναι αὐτόματη, οὔτε ἄλλωστε πολυδύναμη. Ἡ ἀπομνημόνευση τῶν γνώσεων, ὅπως καὶ τῶν ἐμπειρικῶν δεδομένων, ὑπακούουν σὲ διάφορους νόμους. Αὐτοὶ ποὺ θ' ἀνταποκρίνονταν στὴν περίπτωση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, εἶναι ἀκόμα ἄγνωστοι. Ἀλλὰ ὅ,τι «ἀπομνημονεύουμε» ἐδῶ, τὸ ἀπομνημονεύουμε ἑκατὸ φοορὲς κι ἀπὸ ἑκατὸ διαφορετικὲς ὄψεις, ἀποσπώντας κάθε φορὰ κι ἀπὸ ἕνα μικρὸ κομμάτι ἀλήθειας. Εἶναι ἡ «μνήμη πολλῶν πραγμάτων», ἡ ἐ μ π ε ι ρ ί α, σύμφωνα μὲ τὸν Ντιντερό. Ἡ δύναμη τοῦ φὶλμ διαρκῶς αὐξάνεται ἀπὸ τὰ πλεονεκτήματα ποὺ διαθέτει. Ἀπὸ μιὰ ἄποψη, καὶ ἐξαιτίας τῶν μέσων του, ξεπερνάει σὲ α ὐ θ ε ν τ ι κ ό τ η τ α τὶς καθιερωμένες μέχρι τώρα ἑρμηνεῖες τοῦ κόσμου: λογοτεχνία, θέατρο, ἀφήγηση, ὁμιλία — ὅ,τι γενικὰ βάζει σὲ τάξη, γιὰ τὸν ἄνθρωπο, τὰ φαινόμενα τῆς ζωῆς, ὅ,τι ἑρμηνεύει καὶ ὑπογραμμίζει τὶς ἀπόψεις της. Τέλειος καὶ ἀκάματος μεσολαβητής, τὸ φὶλμ εἶναι ὁ ἰδεώδης διερμηνέας τῆς παρατήρησης, γιατὶ τὴν ἀ ν τ ι π ρ ο σ ω π ε ύ ε ι καὶ τὴν σ η μ α σ ι ο δ ο τ ε ῖ.

Ἡ κάμερα μᾶς προσφέρει ἔτσι τὴ σαφήνεια καὶ τὴν τάση τῶν μέσων της νὰ ἑρμηνεύουν μέσα σὲ κάθε γεγονὸς τὶς δυὸ ἐκεῖνες ἀπόψεις τῶν ὁποίων ὁ ἐσωτερικὸς συγκερασμὸς ἀποτελεῖ τὴ γνώση μας: τὶς ἀναμνήσεις, ἀκριβεῖς καὶ καθορισμένες, καὶ τοὺς τύπους κρίσης καὶ ἀλήθειας, ποὺ ἡ ὕλη αὐτῶν τῶν ἀναμνήσεων παράγει. Καταλαβαίνουμε τώρα γιατὶ κατευθύνει τὴν ἐκλογή της σὲ ἀντικείμενα ποὺ πλουτίζουν τὴ σκευή μας, γιατὶ τὸ κάνει μὲ τόσο μεγάλη ἀταξία καὶ γιατὶ κάποτε μᾶς προκαλεῖ σύγχυση. Ἄλλοτε πρόκειται γιὰ στοιχεῖα ποὺ ξέρουμε νὰ τὰ ὑποτάσσουμε καὶ νὰ τὰ προσαρμόζουμε στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ μικροῦ κλειστοῦ μας κόσμου, τοῦ ἰδιαίτερου μικρόκοσμου μέσα στὸν ὁποῖο ζεῖ ὁ καθένας μας: εἶναι ἡ ὕλη τῶν δικῶν μας

τεκμηρίων καὶ ὁ χρωματισμὸς τῶν πεποιθήσεών μας. Ἄλλοτε ὅμως, καὶ πιὸ συχνά, ἡ κάμερα μᾶς προτείνει καὶ μᾶλλον μᾶς ὑπαγορεύει, τοὺς γενικοὺς νόμους τοῦ κόσμου ποὺ μᾶς περιβάλλει, τοὺς δεσμοὺς ποὺ εἶναι πάντα δυνατὸ ν' ἀποκατασταθοῦν ἀνάμεσα σὲ μᾶς καὶ σὲ κεῖνον. Ἡ κάμερα ἀπορρίπτει, σὰ νὰ λέμε, τὸν φετιχισμὸ τῆς διάνοιάς μας. Μᾶς δείχνει τὴν πορεία τῶν συμπερασμάτων μας καὶ τῶν ἐπαγωγῶν μας, τὶς ἀναλογίες καὶ τὶς ἀντιθέσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες μποροῦμε νὰ κρίνουμε, ὅλες τὶς σχέσεις ποὺ ἔχουμε τὴ δυνατότητα ν' ἀποκαταστήσουμε ἀνάμεσα στὸ ὁρατὸ καὶ στὸ ἀόρατο.

Βλέπουμε λοιπὸν νὰ διαγράφεται ἤδη τὸ φυσιολογικὸ πέρασμα τῆς γνώσης, ποὺ περιέχουν καὶ προσφέρουν τὰ φιλμικὰ γεγονότα, στὴ σκόπιμη δραστηριότητα τῆς ὁποίας ἀποτελοῦν ἀποτέλεσμα. Ἡ δ ι ά ν ο ι α ποὺ συμμερίζεται τὴν τύχη αὐτῆς τῆς δραστηριότητας, ἐκδηλώνεται ἀμέσως σύμφωνα μὲ τοὺς γνωστοὺς νόμους τοῦ πνεύματός μας: τὴν ἑλλογοποίηση καὶ τὴ μορφοποίηση. Τυφλὴ στὰ ἀντικείμενα τοῦ κόσμου ὅσο παραμένουν γι' αὐτὴν ἀνερμήνευτα, ἡ διάνοια ἀρνεῖται νὰ συλλάβει ἰδέες γιατὶ ἐξαντλεῖται ν' ἀστοχεῖ ἀδιάκοπα στὶς προτάσεις της. Φταίει ἄλλωστε καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν διαθέτει πάντα ἀρκετὲς καὶ σαφεῖς ἐνδείξεις (Signes) ποὺ νὰ περιέχουν μιὰ ὁρισμένη ἀντίληψη τοῦ κόσμου καὶ τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο τὰ πράγματα διευθετοῦνται μεταξύ τους. (Ἢ μᾶλλον φταίει τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν κατανοεῖ καθαρὰ αὐτὲς τὶς ἐνδείξεις ὅπως προβάλλουν μέσα ἀπὸ τὴν ἀφαιρετικότητα τῶν λέξεων καὶ τῆς γραμματικῆς σύνταξης). Ἀντίθετα, ὅταν ἡ συνεχὴς διερεύνηση τῆς πραγματικότητας μᾶς φανερώνει μὲ σαφήνεια μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐνδείξεις, καταχτοῦμε μιὰν ἀλήθεια κι «ἀπὸ τὴ μιὰ ἀλήθεια προχωροῦμε στὴν ἄλλη». «Ἀπὸ αὐτὴ τὴ στιγμή, λοιπόν, ἐξηγεῖ ὁ Μποσσυέ, ἀρχίζουμε νὰ ὑπερβαίνουμε τὶς σωματικές μας διαθέσεις· καὶ πρέπει νὰ σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι μόλις κάνουμε ἕνα βῆμα σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἡ πρόοδός μας θὰ εἶναι ἀπεριόριστη. Γιατὶ ἡ ἰδιότητα τῶν σκέψεων εἶναι νὰ κλιμακώνονται ἡ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, μὲ ἀποτέλεσμα ὅταν σκεφτόμαστε νὰ σκεφτόμαστε στὸ ἄπειρο». Ὑπάρχει συνεπῶς μέσα στὸ πνεῦμα μιὰ μεγάλη καὶ φυσικὴ δύναμη ποὺ δὲν χρειάζεται παρὰ τὸ δόλωμα τῆς συναρμογῆς γιὰ νὰ φέρει τ' ἀποτελέσματά της. Θέλει λοιπὸν κανεὶς καὶ πέφτει στὴν παγίδα, τὸ θέλει ποὺ στιβάζει βαρέλια τὸνα πάνω στ' ἄλλο. Ἀλλὰ δὲ γίνεται διαφορετικά. Ἰδοὺ ὅμως, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, μιὰ τεράστια δύναμη ποὺ βρίσκεται μέσα στὸ φίλμ καὶ ποὺ δὲν ξέρει νὰ κάνει τίποτε ἄλλο κάθε στιγμὴ ἀπὸ τὸ νὰ δελεάζει. Ἐδῶ λοιπὸν ἕνα θαυμαστὸ ὄργανο ὑπαινιγμῶν ποὺ ὁδηγοῦν στὸ στοχασμό, ἐκεῖ, ἕνα πνεῦμα ποὺ δὲν ἐπιθυμεῖ τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ στοχάζεται. Δὲν θὰ χρειαζόταν πλέον παρὰ ἕνα ἀσή-

μαντο συμβὰν γιὰ νὰ προβάλει τὸ ἔμβρυο τῆς σ κ έ ψ η ς.

Στὴν πράξη βέβαια τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἁπλά. «Τὸ γεγονὸς ὅτι ἕνα πιάνο εἶναι καμωμένο γιὰ νὰ παίζουν μουσική, λέει ὁ Ἀλαίν, δὲ σημαίνει ὅτι ὁποιοσδήποτε τοποθετήσει τὰ χέρια του στὰ πλῆκτρα θὰ μποροῦσε νὰ παίξει». Ξεκινώντας ἀπὸ κάτι ποὺ προσελκύει τὶς αἰσθήσεις, δὲν πηγαίνουμε κατευθεῖαν στὴν μυστικὴ διεργασία τοῦ πνεύματος. Ὡστόσο, τὸ ἀντικείμενο ποὺ προβάλλει κάτω ἀπ' τὰ μάτια μας, ἂν καὶ δὲν εἶναι ἀκόμη μορφὴ συλλογισμοῦ ἢ σκέψης, μᾶς ἀφίνει νὰ τὴν συλλάβουμε πρωαισθητικὰ ἀπὸ ὁρισμένα δευτερεύοντα στοιχεῖα καὶ μικροσκοπικὰ θαύματα. Ὅ,τι ἐνθαρρύνει τὴν ἐνστικτικὴ περιέργεια ἀποτελεῖ ἀπόπειρα συλλογισμοῦ. Στὴν ἀδέξια ἀνταπόκρισή της πρὸς τὴ λογικὴ (Raison), ἡ κάμερα ἀναγκάζεται καὶ ἀναγκάζει καὶ τὸ νοῦ νὰ κάνει προβλέψεις καὶ νὰ λειτουργήσει, θέλοντας καὶ μή. Πρὶν ἀκόμα νὰ ξέρει τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς πράξης, μᾶς ἐπιβάλλει ν' ἀναλύουμε καί, στὴν ἀνάγκη, νὰ προφητεύουμε, ξεκινώντας ἀπὸ σημεῖα (Signes) ἀβέβαια κάποτε καὶ σχεδὸν μ' ἕνα τρόπο ποὺ θυμίζει χαρτορίχτρα. Ἀλλὰ τὸ θέμα εἶναι νὰ γίνει τὸ πρῶτο βῆμα. Ἡ ἀξία τῶν ὑπολοίπων ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν τελειότητα τῶν σημείων ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ συλλάβουμε τὴν πραγματικότητα.

Μήπως αὐτὴ ἡ «ἐπιστήμη», αὐτὴ ἡ «λογική», ποὺ συγκροτεῖται σὲ «νοῦ» καὶ «λόγο», ἔχει τὸ χαρακτήρα μιᾶς χονδροειδοῦς ἀπομίμησης; Ὄχι, πρόκειται μᾶλλον γιὰ ἀντίγραφο. Δὲν ὑπάρχουν ὅρια στὶς δυνατότητες ἀντίληψης τοῦ φίλμ. Μπορεῖ νὰ συλλάβει καὶ ν' ἀναπαραστήσει τὰ πάντα στὴν κίνησή του: μεγαλειώδεις χώρους τῆς φύσης ὅπως κι ἐλάχιστες λεπτομέρειες, ἐλαφρὲς νύξεις ὅπως καὶ μάζες ὁλόκληρες τῆς συλλογικῆς ζωῆς, τὸ πλαίσιο τῆς ζωῆς ἢ τὴ ζωὴ τὴν ἰδια. Κι ὅλα αὐτὰ τὰ συλλαμβάνει ἀπὸ μιὰ ὁρισμένη ὀπτικὴ γωνία καὶ κατόπιν, ἔχοντας ἢ ὄχι λάβει μέρος, στρέφει ἀλλοῦ τὴν προσοχή του, ἀποκομίζοντας πάντα κάποιο πράγμα, τουλάχιστον τὸ ἀποτύπωμά του, ἢ τὸ ὄνειρο. Ἔτσι περνώντας ἀπὸ τὴν παρατήρηση στὴ φαντασία ἢ στὸ συλλογισμό, καὶ τυλίγοντας τὴν ἐμπειρία του σὲ μιὰ μπομπίνα, καταλήγει — καλὰ ἢ ἄσχημα — σὲ μιὰ λογικὴ διαδικασία.

Μένει νὰ βεβαιωθοῦμε τώρα ὅτι ξέρουμε ν' ἀντιλαμβανόμαστε τὶς ἀληθινὲς σχέσεις, ὅτι ἔχουμε τὴν ἱκανότητα ν' ἀναγνωρίζουμε τὶς γνωστὲς ἀλληλουχίες καὶ τὶς πρακτικὲς καὶ συνηθισμένες τους χρήσεις, τὶς διαδικασίες καὶ τὶς μεθόδους τοῦ σύμπαντος. Θὰ πρέπει νὰ ἐπινοήσουμε ἀληθινὰ σημεῖα μέσα ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα, τὴν ποικιλία καὶ τὴν ἀκρίβεια τῶν μοντέλων. Δὲν ἀρκεῖ νὰ βρισκόμαστε σὲ ἀνταπόκριση μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ ὁρατοῦ κόσμου — πράγμα ποὺ τὸ φίλμ μπορεῖ εὔκολα νὰ

τὸ κάνει — καὶ νὰ ξέρουμε τὸν τρόπο νὰ κάνουμε μεταβάσεις ποὺ νὰ μᾶς ὁδηγοῦν στὸν κόσμο τοῦ ὀνείρου ἢ τῆς σκέψης. Χρειάζεται ἀκόμα νὰ φτάσουμε στὸ σημεῖο νὰ μεταθέτουμε τὸν ἕνα κόσμο στὸν ἄλλο χωρὶς νὰ ξεχνᾶμε ὅτι εἶναι δυὸ κόσμοι διακριτοί. Ἂν «ἡ τέχνη τοῦ συλλογίζεσθαι ἀνάγεται σὲ μιὰ ὁλοκληρωμένη γλώσσα», αὐτὸ πρέπει νὰ ἀληθεύει περισσότερο γιὰ τὸ εἶδος ἐκεῖνο τοῦ συλλογισμοῦ ποὺ τὰ σημεῖα του καθαυτὰ εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ ἀπειροελάχιστους προγενέστερους συλλογισμούς. Τὸ θέμα εἶναι νὰ μάθουμε πῶς αὐτὴ ἐδῶ ἡ γλώσσα θ' ἀποκαταστήσει σχέσεις μὲ τὸ συμβατικό μας γλωσσικὸ ὄργανο (Langage).

Ὅταν συνθέτουμε σὲ ταινία σημεῖα ποὺ τὰ συλλαμβάνουμε σχετικὰ ἀτελῶς, ἐκφραζόμαστε τὸ ἴδιο σχετικὰ καλὰ καὶ γινόμαστε περίπου κατανοητοί. Αὐτὸ ἀρκεῖ, καταρχήν, γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ γλωσσικὸ ὄργανο (Langage). Ἂν δὲν αἰσθανόμαστε ἄνετα μπροστὰ σ' αὐτὸ τό, χωρὶς χαλινάρια, δυνατὸ ἀλλὰ ἀνυπόταχτο, εὐλύγιστο ἀλλὰ καὶ γλυστερό, μ' ἕνα λόγο, ἐλάχιστα ἀκόμα ἐξημερωμένο, γλωσσικὸ ὄργανο — μήπως πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι δὲν τὸ ἔχουμε γιὰ τὴν ὥρα ἐξημερώσει σωστά; Γιατί λοιπὸν νὰ μὴν καταφύγουμε στοὺς μαγικοὺς τρόπους ποὺ ἐξημέρωσαν τὶς λέξεις;

Στὴν πραγματικότητα τὸ μυαλό μας ἀρνιέται νὰ δεχτεῖ πρωτότυπες ἀλήθειες. Προτιμοῦμε νὰ βάζουμε τὰ καινούργια πράγματα σὲ γνωστὰ καλούπια καὶ ν' ἀναγάγουμε τὸ ἄγνωστο στὸ γνωστό. Ἔχουμε ὅμως συνείδηση αὐτῆς τῆς αὐθαιρεσίας. Ὁ ἀναλογικὸς συλλογισμός, ἐλεύθερα χρησιμοποιούμενος, δὲν παύει νὰ ἔχει ἐπιτυχίες στὸ ἐνεργητικό του. Εἶναι εὔκολο νὰ προβλέψουμε ὅτι ἡ ταύτιση τῶν φιλμικῶν γεγονότων μὲ «λέξεις» καὶ τὸ σύνολο τῶν σημείων αὐτῶν μὲ μιὰ γλωσσολογικὴ ἀντίληψη τῆς ἔκφρασης, δὲν θὰ γίνει χωρὶς μιὰ βαθειὰ ἀλλαγὴ τῶν πεποιθήσεών μας. Ἕνας λόγος παραπάνω γιὰ νὰ τὸ ἐπιχειρήσουμε. Ἀκόμη κι ἂν πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπατηλὴ ἀναλογία ἢ κι ἂν θεμελιωθεῖ μερικὰ πάνω σὲ μιὰν ἀλήθεια, αὐτὴ ἡ ταύτιση δὲν παύει νὰ εἶναι μιὰ ἄποψη ποὺ μᾶς διευκολύνει. Καὶ πρέπει μὲ κάθε τρόπο νὰ ὁλοκληρώσουμε αὐτὴ τὴν προσπάθεια.

T.B. BOTTOMORE

ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

Κεντρικὰ προβλήματα καὶ βασικὴ βιβλιογραφία
Εἰσαγωγή, μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια:
Δ.Γ. ΤΣΑΟΥΣΗ

Β΄ ΕΚΔΟΣΗ

Ἡ πρωτοβουλία τῆς συγγραφῆς ἀνήκει στὴν ΟΥΝΕΣΚΟ. Τὸ βιβλίο ἔχει κυκλοφορήσει σὲ περισσότερα ἀπὸ δύο ἑκατομμύρια ἀντίτυπα σὲ 12 γλῶσσες. Περιέχει ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μετάφραση:

α. Ἑλληνικὸ καὶ ἀγγλοελληνικὸ γλωσσάριο ὅρων.
β. Ἐπιλογὴ ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας.
γ. Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία.
δ. Σύντομο βιβλιογραφικὸ λεξικό.
ε. Εὐρετήριο ὕλης.
στ. Εἰσαγωγὴ Δ.Γ. Τσαούση.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

Σόλωνος 103 Ἀθήνα, τηλ. 626.684.

ΑΝΔΡΕΑ ΛΕΝΤΑΚΗ

•

ΑΝΑΚΡΕΩΝ

ΚΑΙ

ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΕΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

KK UNIV

BOUTIQUE PIERRE CARDIN

για ἄνδρες

Ἀμερικῆς 14

καὶ Μεγάλα καταστήματα

Athénée

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΣΤΙΣ 28 ΦΛΕΒΑΡΗ
ΣΥΝΑ
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΚΑΘΕ ΜΗΝΑ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ
ΣΥΝΑ
ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
ΘΕΑΤΡΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ