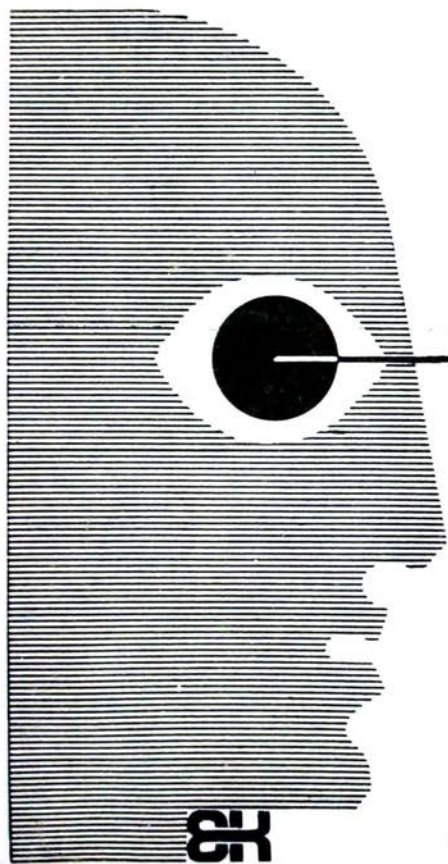


ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

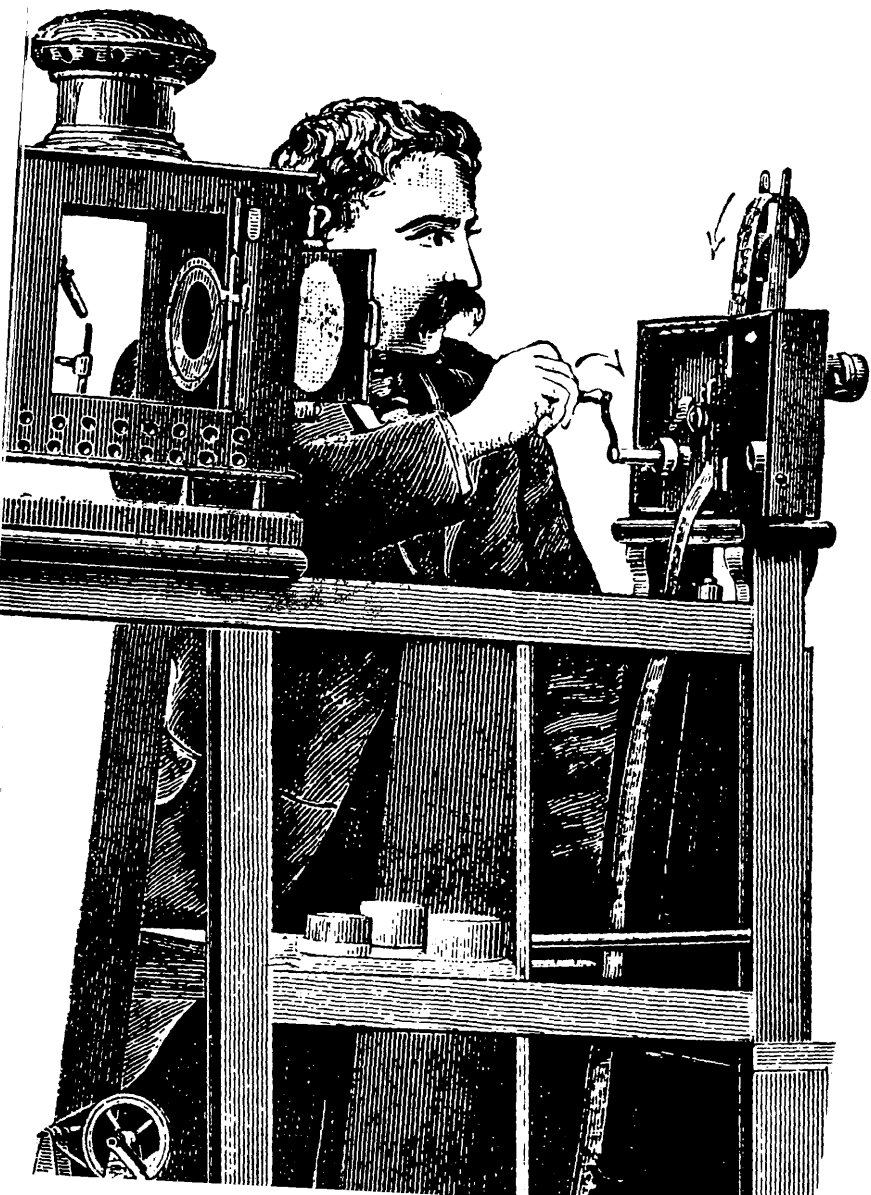


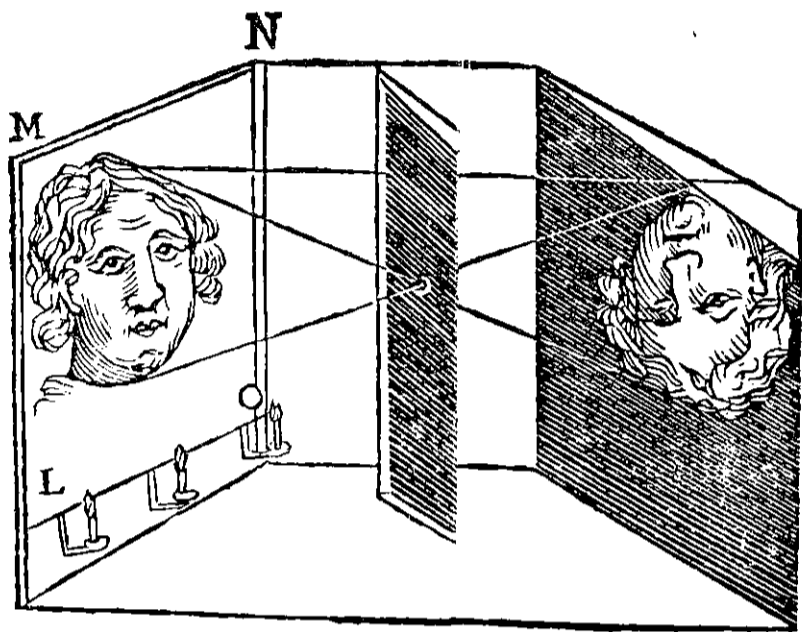
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ

ΕΚ

4·74/75





πλινφ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

«Ε Φ Η Μ Ε Ρ Α»

485

- 80 Χρόνια Κινηματογράφος
- ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
- «Ιστορία των CAHIERS DU CINEMA»
- Κινηματογραφική Παιδεία

| | |
|---|-----|
| RONALD LEVACO — 'Ο Κουλέσωφ και η Σημειολογία | 553 |
| ΛΕΒ ΚΟΥΛΕΣΩΦ — «Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ» | 561 |
| Σ. ΑΐΖΕΝΣΤΑΐΝ — 'Η Κινηματογραφική άρχή και τὸ Ίδεόγραμμα | 572 |
| JEAN NARBONI — Εισαγωγή στήν «ΠΟΕΤΙΚΑ ΚΙΝΟ» | 584 |
| ΓΙΟΥΡΙ ΤΥΝΙΑΝΩΦ — Τὰ θεμέλια τοῦ Κινηματογράφου | 596 |
| ΜΠΟΡΙΣ ΑΐΣΕΝΜΠΑΟΥΜ — Προβλήματα τῆς Κινηματομαρφικῆς | 612 |
| JEAN EPSTEΐΝ — «Η νόση μιὰς μηχανῆς» (ἀποσπάσματα) | 640 |
| GILBERT COHEN-SÉAT — ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ | 644 |

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



ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρήσης του κινηματογράφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδότης -

Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Υπεύθυνοι σύμφωνα με το νόμο :

Έκδοσης - Θ. Ρεντζής, Σίνα 58

Τυπογραφείου - Ί. Ζόμπολας, Φρυγίας 19

| | |
|-----------------------|--------------------------|
| © ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ | ΤΙΜΗ ΤΕΤΧΟΥΣ Δρχ. 50 |
| ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39 | Συνδρομή έτησά Δρχ. 200 |
| ΤΗΛ. 324.6633 | Φοιτητική έτησά Δρχ. 160 |
| | Έξωτερικού \$ 8.00 |

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία :

«Α-Ω» — Ακαδημίας 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — Ασκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ» — Μασσαλίας 5

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

Και ΠΑΤΡΑ :

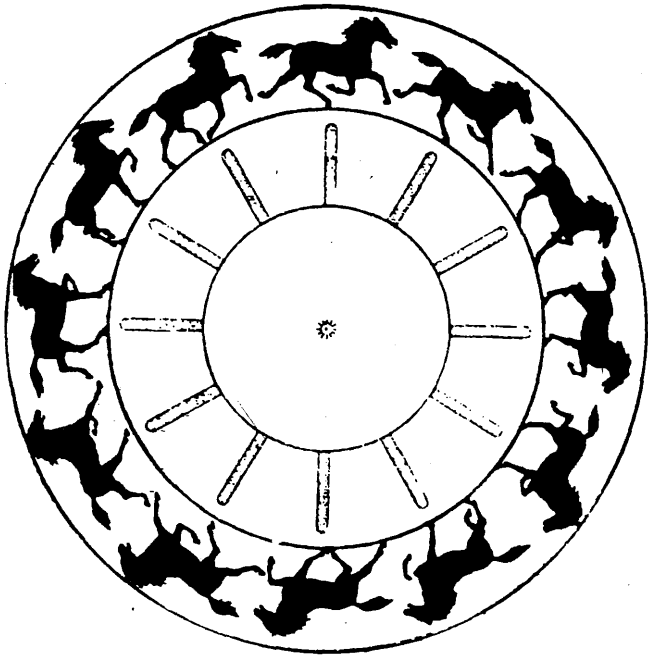
«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Αγ. Νικολάου 32

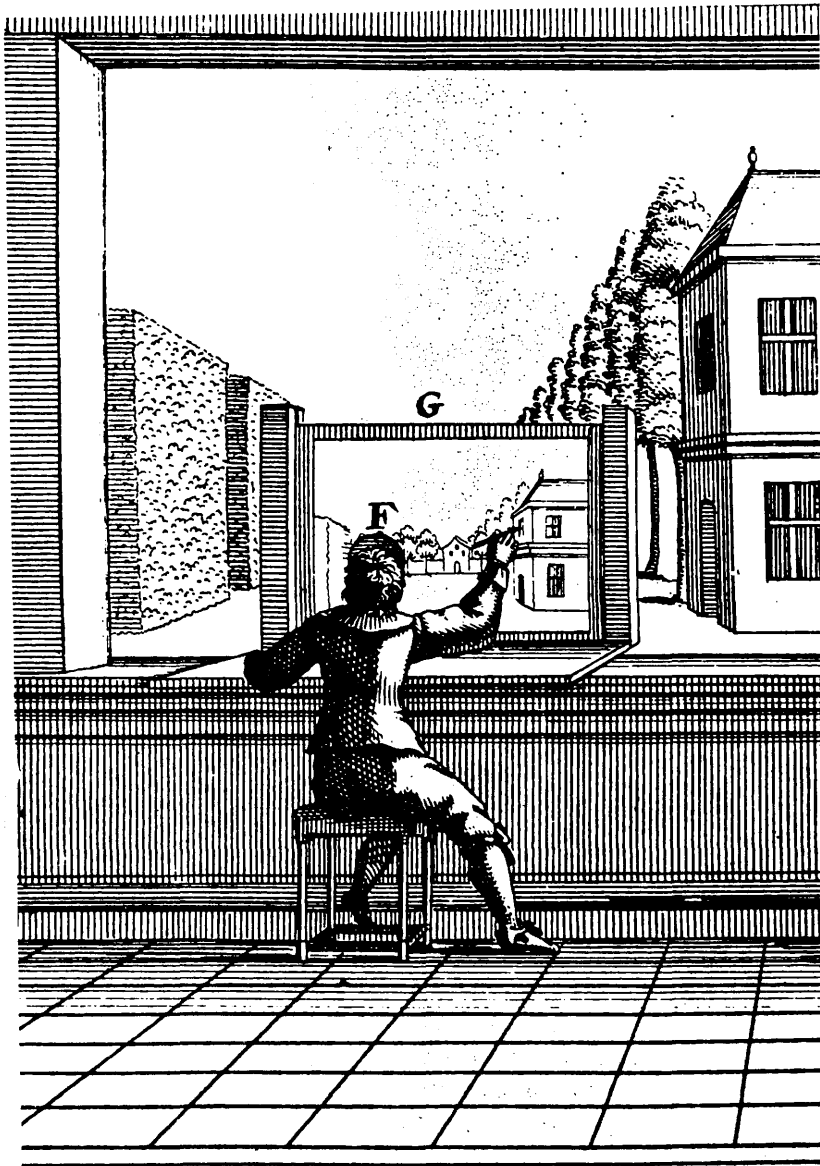
Άπό οποιοδήποτε άλλο μέρος τής Ελλάδος ή του έξωτερικού μπορείτε ν' άπευθύνεσθε στον :

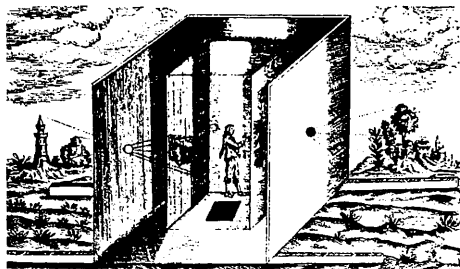
Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Άθήναι 132 ●



ΕΦΗΜΕΡΑ







«'Εκείνο τὸ παράθυρο, ἐκεῖνος ὁ πλατὺς ὀρίζοντας, ἐκεῖνα τὰ μαῦρα
 σύννεφα, ἐκείνη ἡ θάλασσα πὺ λυσομανᾶ, ὄλ' αὐτὰ δὲν εἶναι τίποτ'
 ἄλλο ἀπὸ μιὰ εἰκόνα... Ξέρετε πὼς οἱ ἀκτίνες τοῦ φωτός, πὺ ἀντα-
 νακλοῦν τὰ διάφορα σώματα, ἀποτελοῦν μιὰ εἰκόνα καὶ ζωγραφί-
 ζουν τὸ εἶκασμα πὺ ἀντανακλάται πάνω σ' ὄλες τὶς γυαλιστερὲς
 ἐπιφάνειες, γιὰ παράδειγμα, πάνω στὸν ἀμφιβληστροειδῆ, στὸ νερὸ,
 καὶ στὸ γυαλί. Τὰ στοιχειώδη πνεύματα προσπάθησαν νὰ ἀποτυ-
 πώσουν τὰ φευγαλέα αὐτὰ εἶκασματα· σύνθεσαν μιὰ λεπτὴ ὕλη,
 πὺ εἶναι πολὺ ἰξώδης καὶ πὺ σκληραίνει καὶ στεγνώνει γρήγορα,
 μὲ τὴν βοήθεια τῆς ὁποίας σχηματίζεται μιὰ εἰκόνα σὲ κλάσμα δευ-
 τερολέπτου. Ἀλείφουν ἓνα κομμάτι καμβὰ μὲ τὴν ὕλη αὐτὴ καὶ τὴν
 κρατοῦν μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα πὺ θέλουν νὰ ζωγραφίσουν. Τὸ
 πρῶτο ἀποτέλεσμα τοῦ καμβὰ αὐτοῦ εἶναι παρόμοιο μὲ αὐτὸ τοῦ κα-
 θρέφτη· ὄλα τὰ ἀντικείμενα, μακρινὰ ἢ κοντινά, φαίνονται ἐκεῖ μέσα,
 ὄλα ὅσων τὸ εἶκασμα μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ μὲ τὸ φῶς. Ἀλλά, κάτι πὺ
 δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τὸ γυαλί, ὁ καμβὰς διατηρεῖ μὲ τὴν βοήθεια τῆς
 ἰξώδους ὕλης του ὄλα τὰ εἶκασματα. Ὁ καθρέφτης ἀναπαριστᾶ τὰ ἀν-
 τικείμενα πιστά, ἀλλὰ δὲν τὰ διατηρεῖ. Ὁ καμβὰς μας τὰ ἀπεικονίζει
 μὲ τὴν ἴδια ἀκρίβεια, ἀλλὰ τὰ διατηρεῖ ταυτόχρονα. Ἡ ἀποτύπωση
 αὐτὴ τοῦ εἶκασματος εἶναι στιγμιαία καὶ ἀμέσως ὁ καμβὰς μεταφέρε-
 ται σὲ σκοτεινὸ μέρος. Μετὰ μιὰ ὥρα ἢ ἀποτύπωση ἔχει στεγνώσει καὶ
 αὐτὸ πὺ παίρνουμε εἶναι μιὰ εἰκόνα πιὸ πολὺτιμη ἀπὸ τὶς ἄλλες, γιὰτὶ
 δὲν μπορεῖ οὔτε ἡ τέχνη νὰ τὴν μιμηθεῖ οὔτε ὁ χρόνος νὰ τὴν κατα-
 στρέψει... Τὴν ὀρθότητα τοῦ σχεδίου, τὴν ἀλήθεια τῆς ἔκφρασης, τὶς
 λεπτότερες ἢ τὶς χοντρότερες πινελιές, τὴν διαβάθμιση τῶν φωτισκι-
 ἀσεων τοὺς κανόνες τῆς προοπτικῆς, ὄλα αὐτὰ τὰ ἀφήνουμε στὴ φύση,
 πὺ μὲ σίγουρο καὶ ἀλάνθαστο χέρι, σχεδιάζει πάνω στοὺς καμβάδες
 μας εἰκόνες πὺ ἀπατοῦν τὸ μάτι... »

Ἐπίγραμμα ἀπ' τὸ μυθιστόρημα ἐπιστημονικῆς φαντασίας Ἐ GIPHAN-
 TIE Ἐ τοῦ TIPHAIN DE LA ROCHE (1760).

Στοιχειώδη πνεύματα: Πρόκειται γιὰ τὰ χημικὰ ὑγρὰ τῆς φωτο-
 γραφίας.

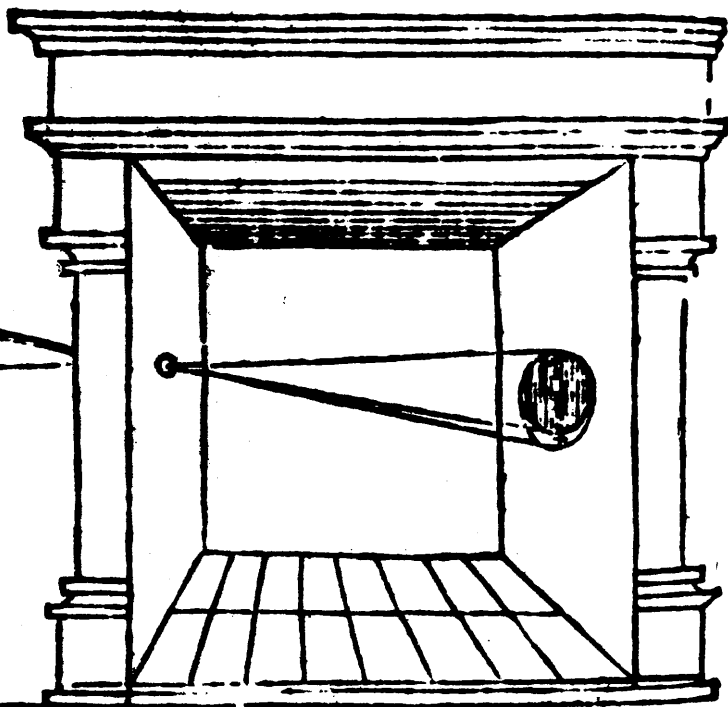
illum in tabula per ra
git: hoc est, si in cœlo
radiis apparebit inferi

Soli deliquium Anno
1544. Die 24. Janu
Lenuarij



Sic nos exactè An
obseruauimus, inuen
tantem, hoc est. 10. vn

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



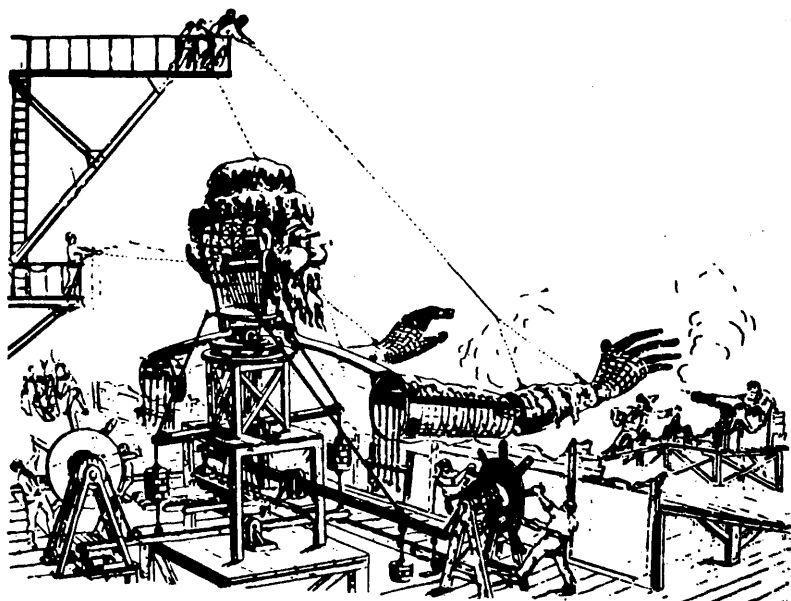
1544. Louanii eclipsim Solis
usq; deficere paulò plus q̃ dex-
sive digitos vt nostri loquun-

1895 - 1975

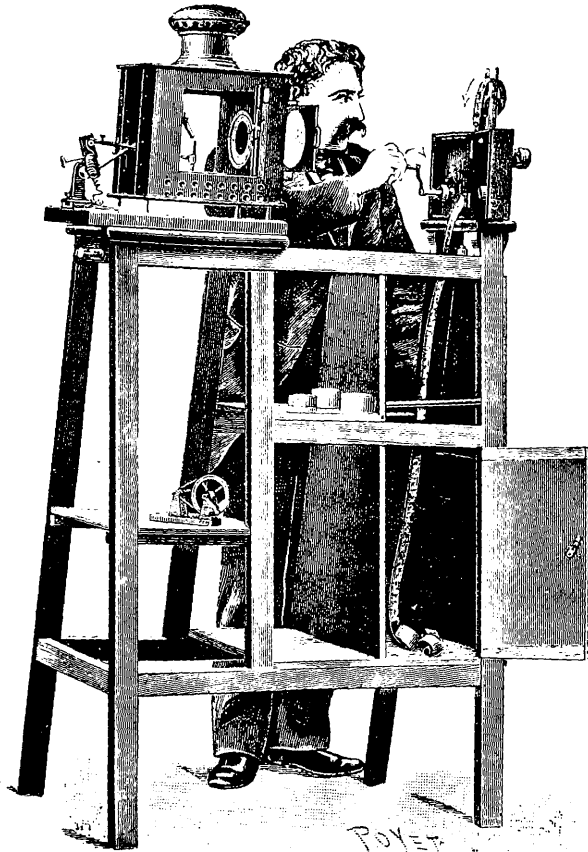
80

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 σκιών,
κινούμενα όπτικά εὔδωλα μέ καθρέφτες.

ΕΛΛΑΔΑ:

Ὁ Ἀριστοτέλης κάνει μνεῖα γιὰ μιὰ "εἰκόνα τοῦ ἡλίου πού μπορεῖ νά περάσει μέσα ἀπό μιὰ μικρή τρύπα καί νά σταθεῖ κατόπιν σέ μιὰ ἐπιφάνεια πίσω ἀπ'αὐτήν, ὅπου μπορεῖ νά εἰδωθεῖ".

ΑΙΓΥΠΤΟΣ:

125 μ.χ. Ἡρων ὁ Ἀλεξανδρεὺς στήν πραγματεία του "Περὶ αὐτοματοποιητικῆς" κάνει λόγο γιὰ αὐτόματα θέατρα" μέ τή χρήση καθρεφτῶν πού "ἀπεικονίζουν" καί "φαντάζουν".

150 μ.χ.

Πρώτη ἀναφορὰ γιὰ τό μετεῖκασμα καί τούς ἀντικατροπτισμούς τοῦ φωτός στὰ "Ὀπτικά" τοῦ Πτολεμαίου".

1.015

Πρώτη ἀναφορὰ περὶ τῆς ἀρχῆς τῆς camera obscura ἀπό τόν ἄραβα Ἀλχάζεν.

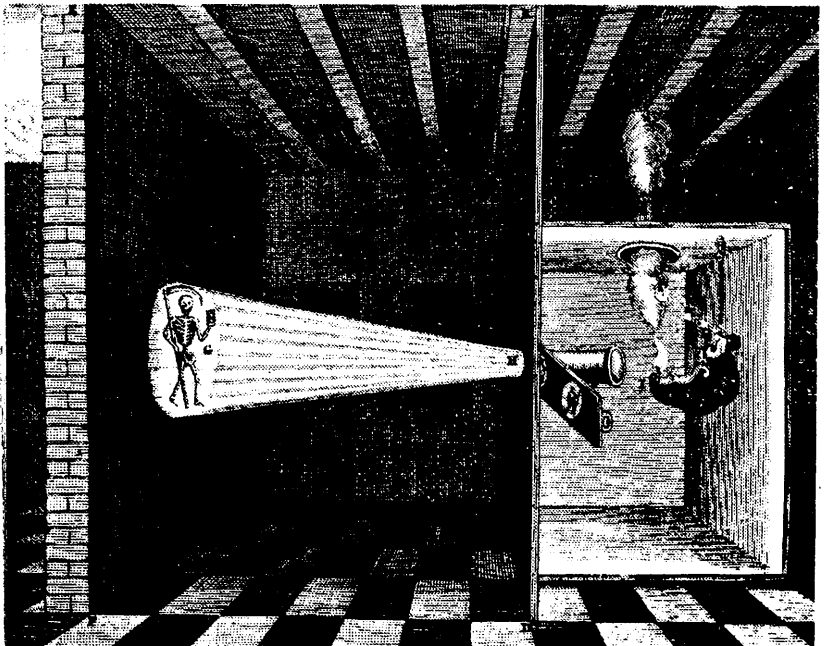
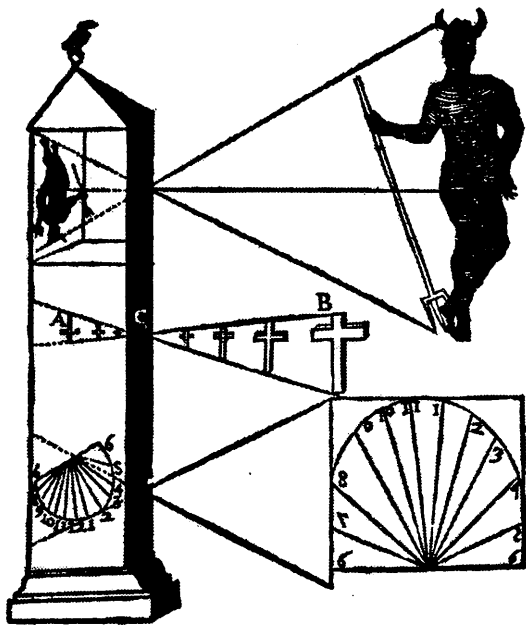
1.500

Ὁ Λεονάρντο Ντα Βίντσι κάνει λόγο γιὰ τήν camera obscura σάν ἓνα μέσο πού μπορεῖ νά δώσει μιὰ ἀντανάκλαση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου διὰ μέσου μιᾶς μικρῆς τρύπας.

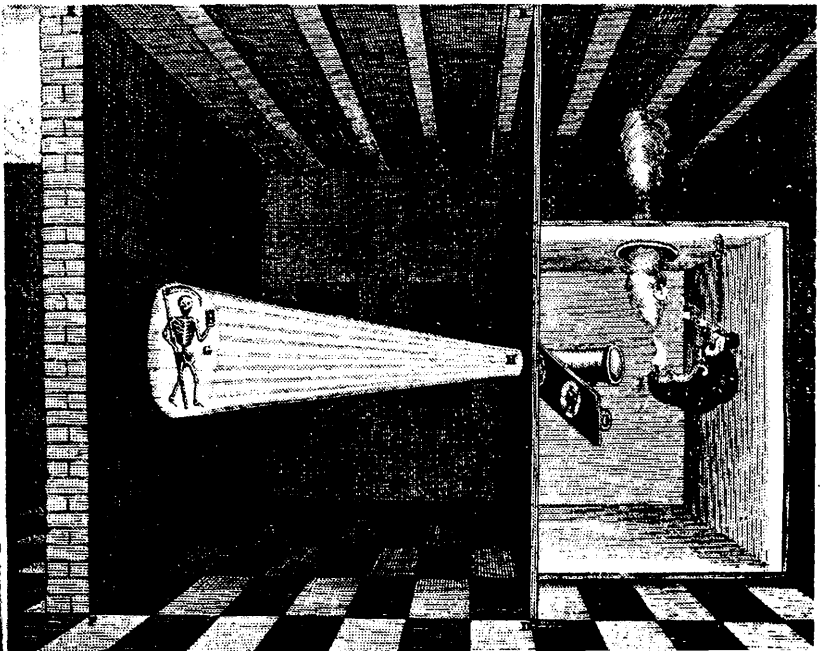
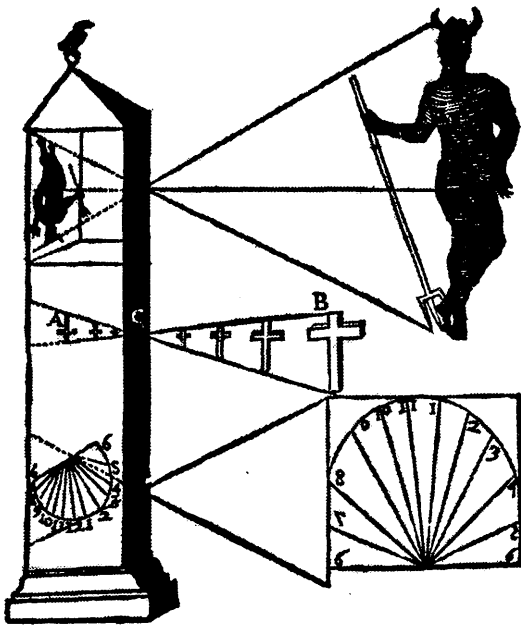
1.545

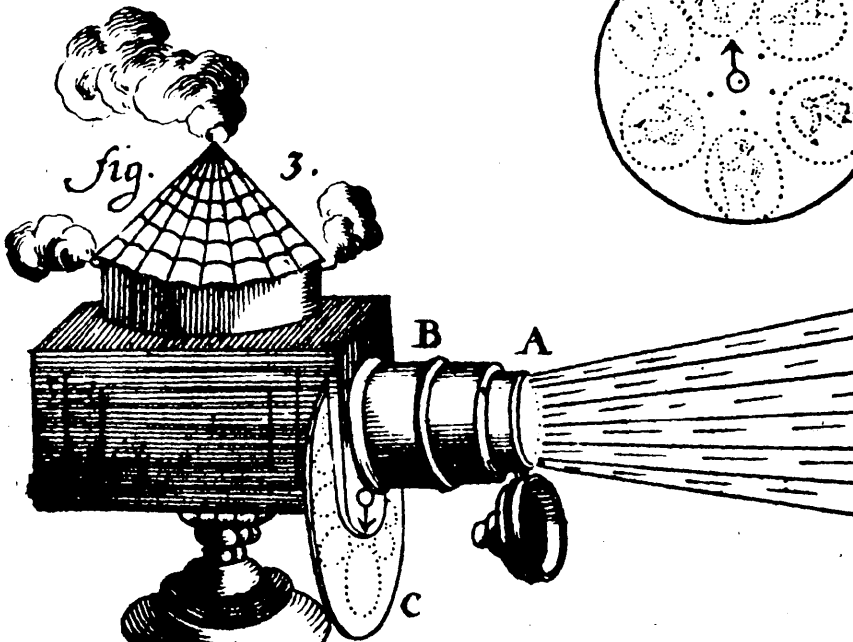
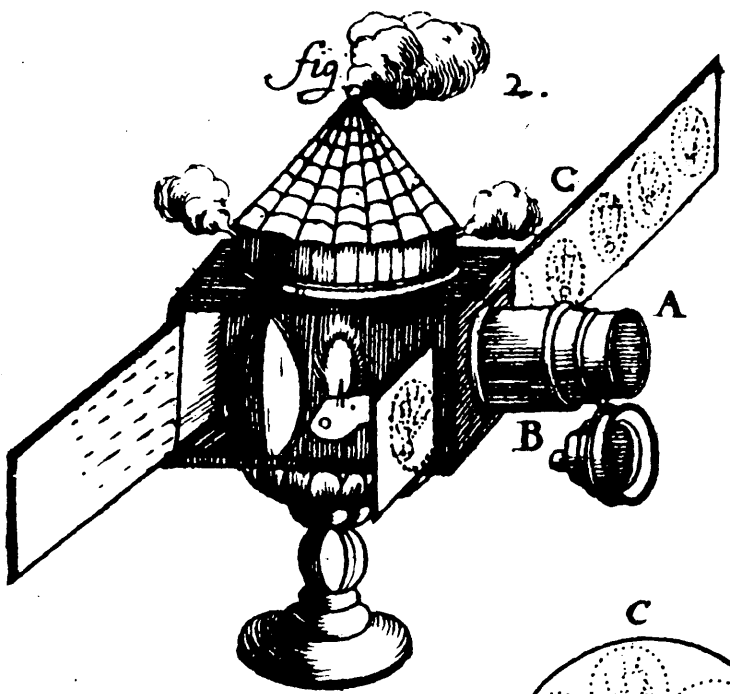
Πρώτη εἰκονογραφημένη ἔκδοση πού ἀφορᾷ τήν camera obscura-τό βιβλίο τοῦ Ὁλλανδοῦ Φυσικομαθηματικοῦ Reiner Gemma Frisius "De radio astronomico et geometrico liber".

- 1.558 'Ο 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 'Ο Athanasius Kircher φτιάχνει τήν "Lanterna Magica" καί δύο χρόνια ἀργότερα ἐκδίδει τό "Ars Magna Lucis et Umbrae".
- 1.660 Δανία 'Ο WALGENSTEIN ἐφευρίσκει μιᾶς Lanterna Magica μέ τεχνητό φωτισμό.
- 1.680 Ἀγγλία Τό πείραμα τοῦ "δύσκου" τοῦ Νεύτωνα.
- 1.733 Γαλλία 'Ο Ἀββᾶς NOLLET (κατασκευαστῆς ἐνός "σκοτεινοῦ θαλάμου") περιγράφει στό σύγγραμμά του "Μαθήματα πειραματικῆς φυσικῆς" τό πείραμα τῆς "σβούρας πού ἀκτινοβολεῖ" ἐπαληθεύοντας μαζί μέ τόν BRISSON τό μετεῖκασμα.
- 1.798 Βέλγιο 'Ο ROBERTSON πειραματίζεται μέ μιᾶς τελειοποιημένη "Μαγική Λατέρνα".
- 17-3-1799 'Ο ROBERTSON παίρνει τήν πατέντα τοῦ PHANTASCOPE.
- 1816 Γαλλία Πρῶτες ἐργασίες τοῦ NIEPCE
- 1826 (;) Πρώτη φωτογραφία τοῦ NIEPCE.
- 1824 Ἀγγλία 'Ο P.M. ROGET παρουσιάζει μιᾶς ἐργασία γιά τό μετεῖκασμα.
- 1825 Ἀγγλία Οἱ FITTON καί PARIS ἀνακαλύπτουν τό ΘΑΥΜΑΤΡΟΠΙΟ.
- 1829 Βέλγιο 'Ο Joseph Antoine PLATEAU ἐκδίδει τό βιβλίό του "Πραγματεία γιά ὀρισμένες ιδιότητες πού προκαλεῖ τό φῶς στό ὄργανο τῆς ὀράσεως".



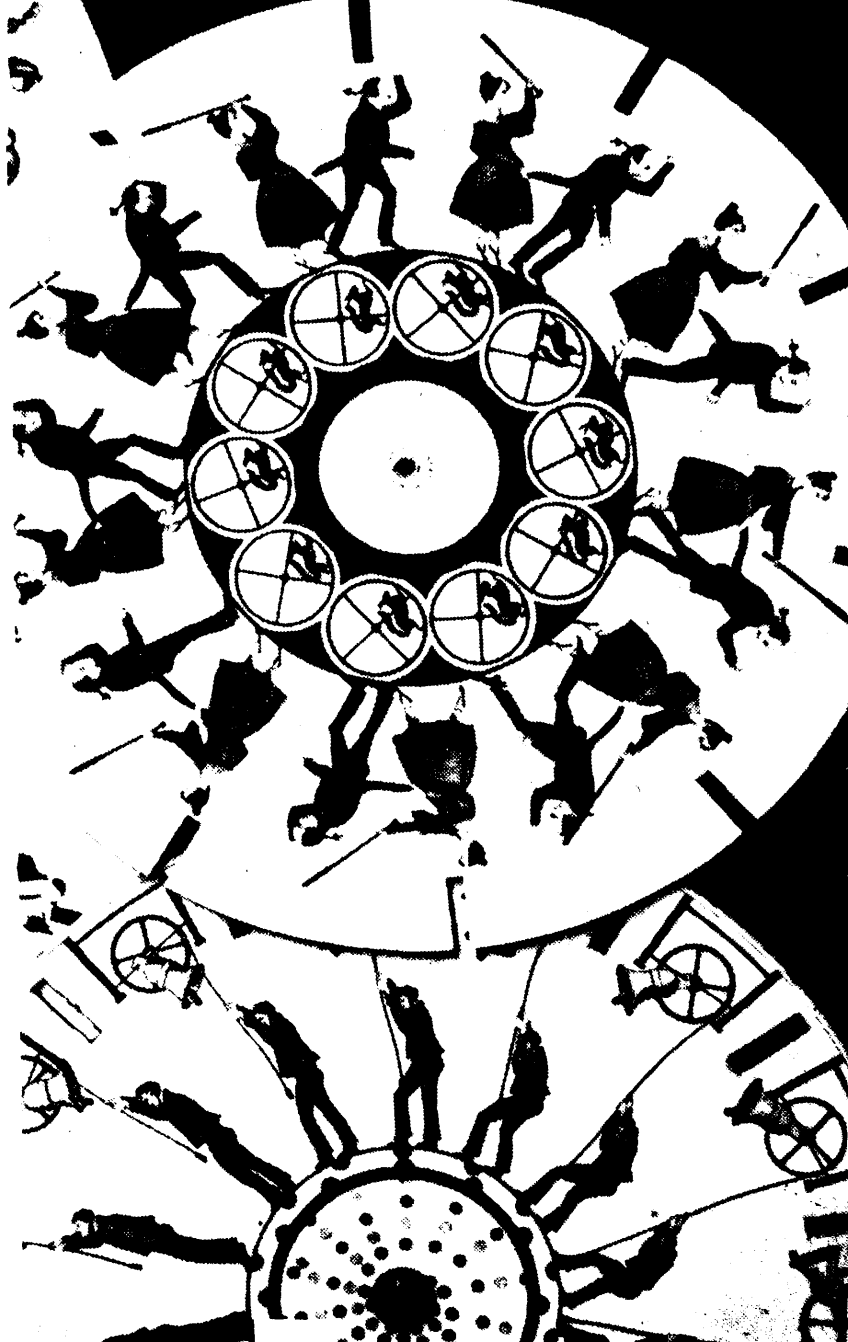
- 1.558 'Ο Ναπολιτάνος Giovanni Battista della Porta κάνει τήν πληρέστερη περιγραφή τῆς camera obscura στό "Magiae Naturalis" γιά τήν ὁποία λέει ὅτι μπορεῖ νά βοηθήσει τή ζωγραφική.
- 1.568 Εἰσάγεται ὁ φακός στήν camera obscura.
- 1.644-5 Ρώμη 'Ο Athanasius Kircher φτιάχνει τήν "Lanterna Magica" καί δύο χρόνια ἀργότερα ἐκδίδει τό "Ars Magna Lucis et Umbrae".
- 1.660 Δανία 'Ο WALGENSTEIN ἐφευρίσκει μιὰ Lanterna Magica μέ τεχνητό φωτισμό.
- 1.680 Ἀγγλία Τό πείραμα τοῦ "δίσκου" τοῦ Νεύτωνα.
- 1.733 Γαλλία 'Ο 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 μετετέκασμα.
- 1.798 Βέλγιο 'Ο ROBERTSON πειραματίζεται μέ μιὰ τελειοποιημένη "Μαγική Λατέρα".
- 17-3-1799 'Ο ROBERTSON παίρνει τήν πατέντα τοῦ PHANTASCOPE.
- 1816 Γαλλία Πρῶτες ἐργασίες τοῦ NIEPCE
- 1826 (;) Πρώτη φωτογραφία τοῦ NIEPCE.
- 1824 Ἀγγλία 'Ο P.M. ROGET παρουσιάζει μιὰ ἐργασία γιά τό μετετέκασμα.
- 1825 Ἀγγλία Οἱ FITTON καί PARIS ἀνακαλύπτουν τό ΘΑΥΜΑΤΡΟΠΙΟ.
- 1829 Βέλγιο 'Ο Joseph Antoine PLATEAU ἐκδίδει τό βιβλίό του "Πραγματεία γιά ὀρισμένες ἰδιότητες πού προκαλεῖ τό φῶς στό ὄργανο τῆς ὀράσεως".



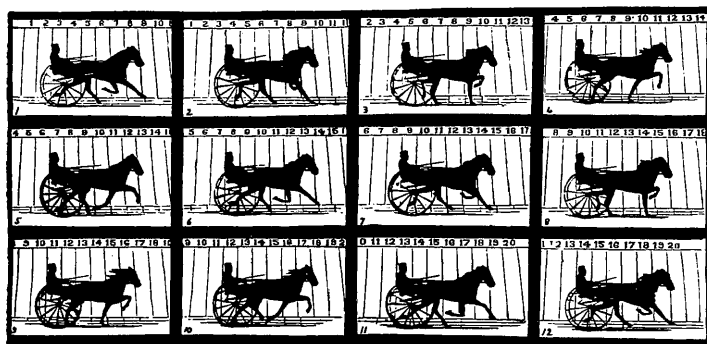


- 1830 Ἀγγλία Ὁ Τροχός τοῦ FARADAY.
- 1832 Βέλγιο Ὁ PLATEAU κατασκευάζει τὸ ΦΕΝΑΚΙΣΤΙΣΚΟΠΙΟ.
- 1833 Αὐστρία Ὁ STAMPFER κατασκευάζει τὸ ΣΤΡΟΒΟΣΚΟΠΙΟ.
- 1834 Ἀγγλία Ὁ HORNER ἐτοιμάζει τὸ DEDALEUM ἢ ΖΩΟΤΡΟΠΙΟ.
- 1838 Ἀγγλία Ὁ WHETSTONE ἀνακαλύπτει τὸ ΣΤΕΡΕΟΣΚΟΠΙΟ.
- 1839 Καθιέρωση τῆς φωτογραφίας καὶ οἱ πρῶτες Νταγγεροτυπίες.
- 1844 Ἀγγλία Ὁ BREWSTER σχεδιάζει τὸ ἀνακλαστικὸ ΣΤΕΡΕΟΣΚΟΠΙΟ πού τὸ κατασκευάζει τελικὰ ὁ J. DUBOSCQ.
- 1851 Γαλλία Οἱ CLAUDET, WHETSTONE καὶ DUBOSCQ κάνουν κινούμενες στερεοσκοπικὲς φωτογραφίες 32 εἰκόνων.
- 1852 Ἀγγλία Ὁ CLAUDET κατασκευάζει τὸ στερεοσκοπικὸ ΦΕΝΑΚΙΣΤΙΣΚΟΠΙΟ.
- 1852 Γαλλία Ὁ SEGUIN παίρνει τὴν πατέντα τοῦ POLYORAMA ANIME.
- 1853 Αὐστρία Τὸ ΚΙΝΗΤΙΣΚΟΠΙΟ τοῦ VON UCHATIUS.
- 1855 Ἀγγλία Ὁ MAXWELL διατυπώνει τὴν ἀρχὴ τῆς ἔγχρωμης φωτογραφίας (τριχρωμία).
- 1860 Ἀγγλία Ὁ HUGHES κατασκευάζει τὸ ΧΟΡΕΥΤΟΣΚΟΠΙΟ.

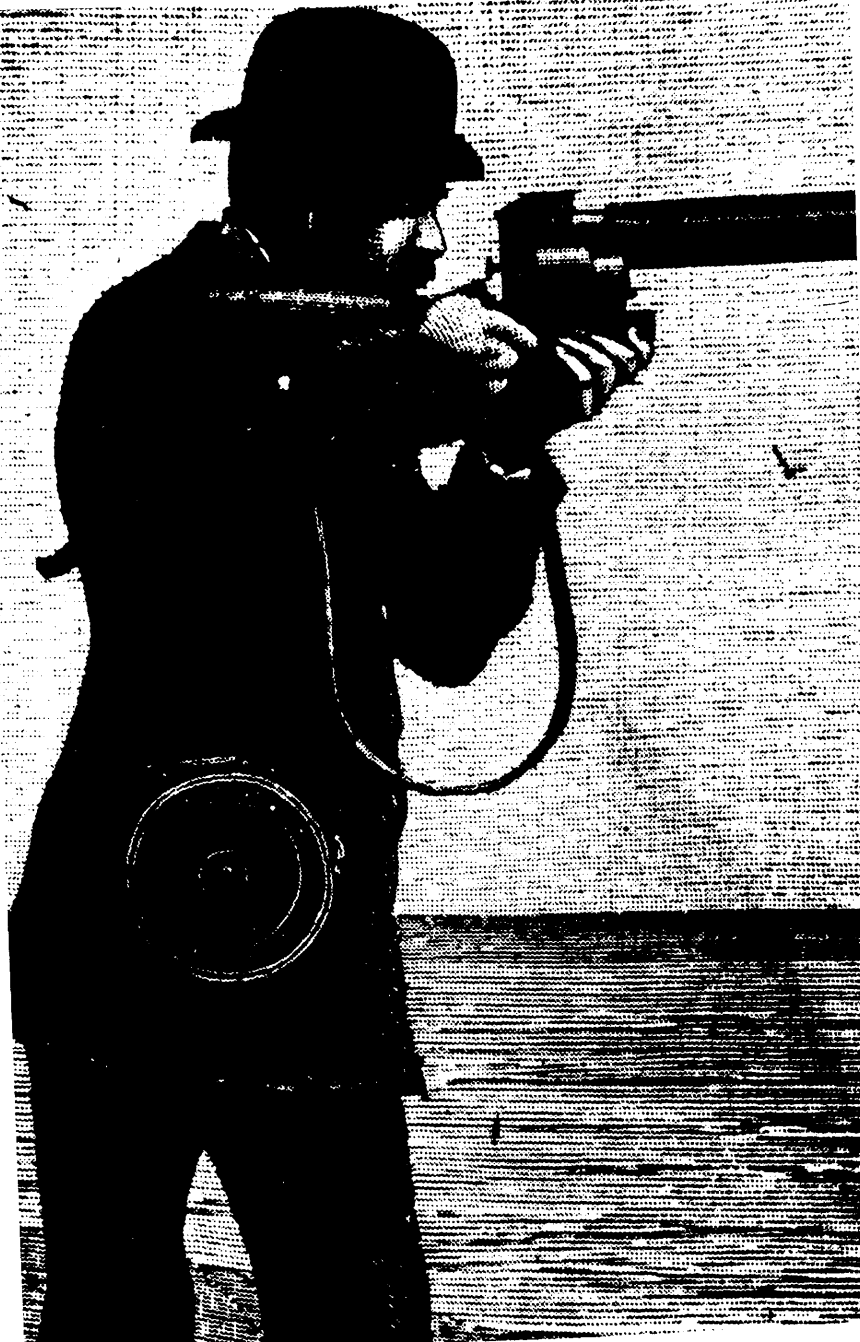




- 1861 'Αγγλία 'Ο SHAW ἐπιτυγχάνει κινούμενες φωτογραφίες χάρις στό ΣΤΕΡΕΟΣΚΟΠΙΚΟ ΦΕΝΑΚΗΣΤΙΣΚΟΠΙΟ.
- 1862 Η.Π.Α Τό -ΚΙΝΗΜΑΤΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ COLLEMAN SELLERS.
- 1866 'Αγγλία 'Ο J.A.RUDGE φτιάχνει τό ΒΙΟΦΑΝΤΑΣΚΟΠΙΟ, μιά παραλλαγή τοῦ Ζωοτροπίου.
- 1868 Γαλλία 'Ο DUCOS DU HAURON καταθέτει μιά πατέντα γιά ἔγχρωμη λήψη (τριχρωμίας) καί ἐτοιμάζει τά "ANAGLYPHES".
- 1868 'Αγγλία Τό ΦΩΤΟΒΙΟΣΚΟΠΙΟ τῶν COOK καί BONELLI.
- 1870 Η.Π.Α. Τό ΦΑΣΜΑΤΟΤΡΟΠΙΟ τοῦ HENRY RENNO HEYL.
- 1872-78 ΗΠΑ. 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.



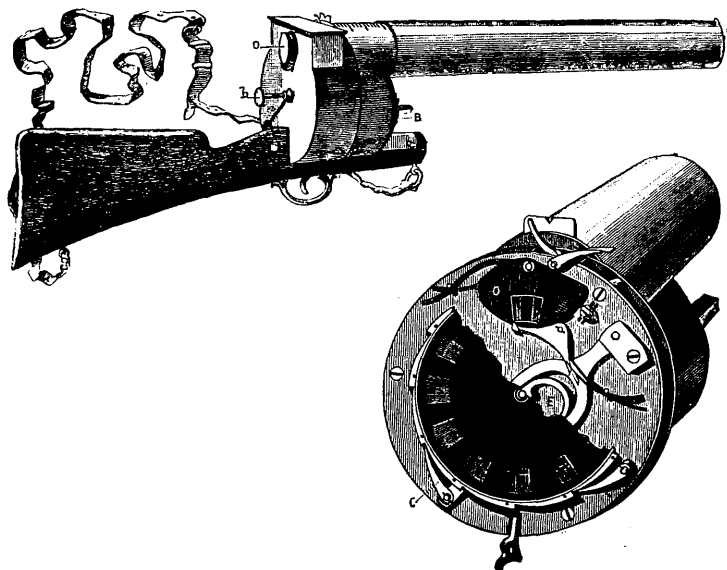
- 1874 Γαλλία Τό ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΡΕΒΟΛΒΕΡ τοῦ Jules JANSSEN.
- 1876 (:)
'Αγγλία 'Ο W. DONISTHORPE παίρνει τήν πατέντα τοῦ ΚΙΝΗΣΟΓΡΑΦΟΥ του.



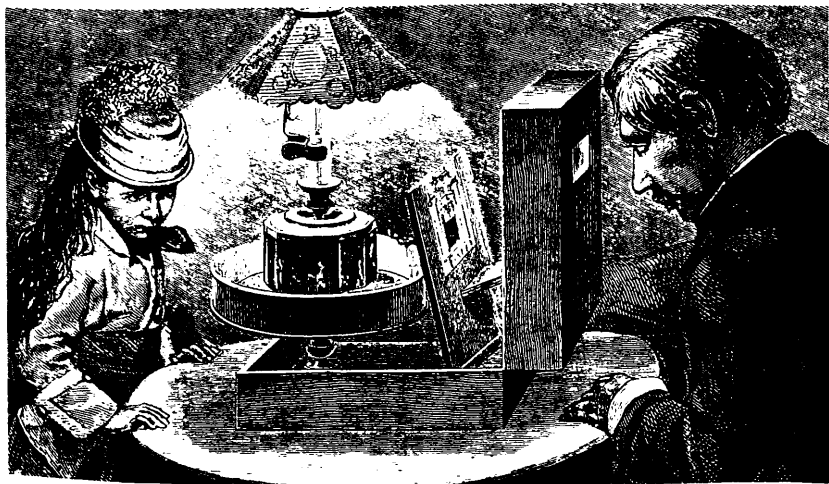
- 1876 Γαλλία 'Ο Emile REYNAUD κατασκευάζει καὶ τε-
λειοποιεῖ τὸ ΠΡΑΞΙΝΟΣΚΟΠΙΟ του ποὺ
κάνει προβολὴ κινουμένων σχεδίων.
- 1879 ΗΠΑ 'Ο MUYBRIDGE φτιάχνει τὸ ΖΩΟΓΥΡΟΣΚΟΠΙΟ.
- 1879 Γαλλία 'Ο Ferrier παρασκευάζει τὸ πρῶτο φωτο-
γραφικὸ φιλμ.
- 1880 Γαλλία Χρησιμοποιηταὶ γιὰ πρώτη φορά ἡ "βρο-
μιούχος ζελατίνη" (φιλμ) στή φωτογρα-
φία.
- 1882 Γαλλία 'Ο Jules-Etienne MAREY ἐτοιμάζει τὸ
"φωτογραφικὸ ντουφέκι" του καὶ κάνει
χρονοφωτογραφίες, στήν ἀρχὴ μέ σταθε-
ρὴ πλάκα, μετὰ μέ κινούμενη.
- 1883 (;)
Γερμανία 'Ο Ottomar ANSCHÜTZ ἐτοιμάζει τὸ ΤΑ-
ΧΥΣΚΟΠΙΟ.
- 1887 ΗΠΑ Παρασκευὴ τοῦ φιλμ 35χλσ. ἀπὸ τὸν
EASTMAN μέ προδιαγραφές τῶν T. EDISON
καὶ W.K.L. DICKSON.
- 1888 Ἀγγλία 'Ο Le PRINCE παίρνει μιὰ πατέντα γιὰ
μιὰ συσκευὴ προβολῆς ποὺ δέν ἦταν καὶ
τόσο πρακτικὴ.
- 1888 Γαλλία 'Ο Emile REYNAUD φτιάχνει τὸ ΟΠΤΙΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ του.



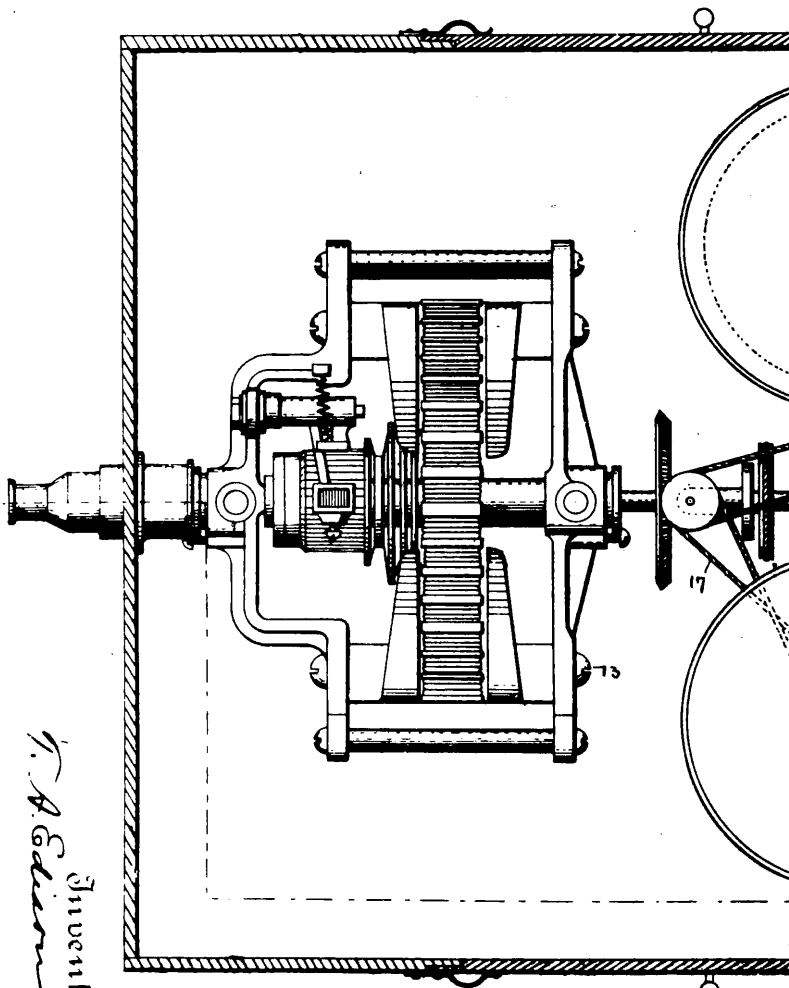
1888 Γαλλία 'Ο Jules MAREY παρουσιάζει στην 'Ακαδημία των έπιστημών τις πρώτες φωτογραφικές λήψεις από σελλυλοΐντ της KODAK.



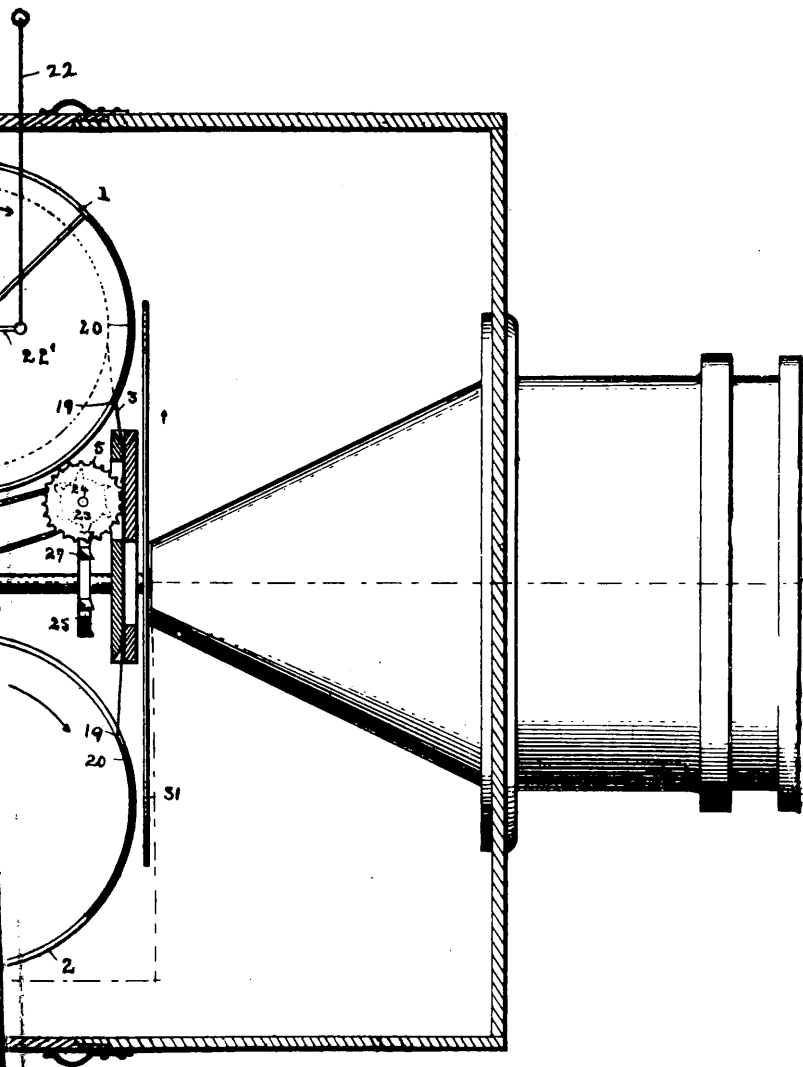
- 1889 Η.Π.Α. Έναρξη μαζικής παραγωγής του νέου φΐλμ από την EASTMAN-KODAK
- 1889 Άγγλία Πατέντα του FRIESE - GREENE.
- 1889 Η.Π.Α. Τό Ζωοπράξινοσκόπιο του MUYBRIGE.
- 1890 Γαλλία 'Ο ΦΩΤΟΧΡΟΝΟΓΡΑΦΟΣ του MAREY
- 1891 Η.Π.Α. Οΐ EDISON καΐ DICKSON φτιάζουν τον ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟ καΐ τό ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟ.
- 1891 Γαλλία 'Ο Georges DEMENY έφευρίσκει τό ΦΩΝΟΣΚΟΠΙΟ.
- 1891 Γερμανία ΤΟ ΗΛΕΚΤΡΟΤΑΧΥΣΚΟΠΙΟ ΤΟΥ ANSCHÜTZ
- 1891 Η.Π.Α. 'Ο EDISON χρησιμοποιει τό διάτρυτο φΐλμ στον ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟ του (για λήψη) καΐ στο ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟ (για προβολή).

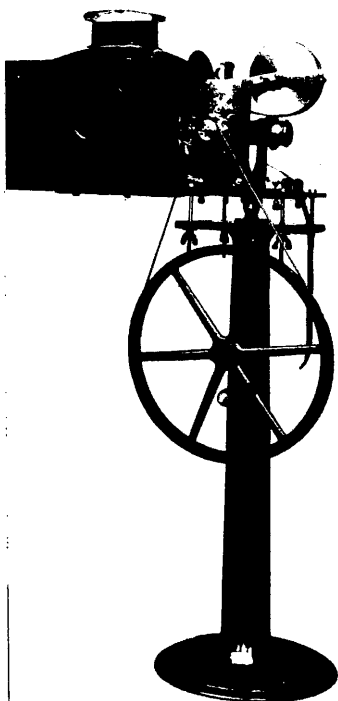


- 1892 Γαλλία 'Ο Leon BOULY παίρνει μιά πατέντα για τόν κινηματογράφο.
- 1892 Γαλλία 'Αρχίζει ή λειτουργία τοῦ ΟΠΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ τοῦ REYNAUD στό Μουσείο Grévin.
- 1894 Η.Π.Α. 'Ο JENKINS παίρνει μιά πατέντα για τό ΦΑΝΤΑΣΚΟΠΙΟ του.
- 1894 Η.Π.Α. Τά πρώτα φύλμ τοῦ DICKSON στό πρώτο STUDIO τήν BLACK MARIA.
- 1893 Στήν "Εκθεση τοῦ Σικάγου παρουσιάζεται τό ΗΛΕΚΤΡΟΤΑΧΥΣΚΟΠΙΟ τοῦ ANSCHÜTZ τό ΖΩΟΠΡΑΕΙΝΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ ΜΥΘBRIDGE καί τό ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ EDISON.
- 1894 'Ιταλία 'Ο Filotro ALBERINI παίρνει μιά πατέντα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.
- 1895 Γαλλία Στίς 13 Φεβρουαρίου οἱ ἀδελφοί LUMIERE παίρνουν τήν πατέντα για τόν κινηματογράφο τους.
- Στήν Νέα 'Υόρκη παρουσιάζεται τό ΠΑΝΟΠΤΙΚΟΝ τοῦ LATHAM πού ἀργότερα μετονόμασε σέ ΕΙΔΟΣΚΟΠΙΟ.



Inventor
T. A. Edison





Στήν 'Ατλάντα παρουσιάζεται τό ΦΑΝΤΑΣΚΟΠΙΟ τῶν ARMAT καί JENKINS.

Στό Βερολίνο παρουσιάζεται τό ΒΙΟΣΚΟΠΙΟ τοῦ SKLADANOWSKY.

Στίς 27 Δεκεμβρίου τοῦ 1895 γίνεται στί παρίσι στό SALON INDIEN τοῦ Grand Café ἡ πρώτη δημόσια προβολή καί ὁ κινηματογράφος καταξιώνεται κοινωνικά.

Ὅπως βλέπουμε οἱ LUMIERE δέν ἦταν οἱ ἀποκλειστικοί ἐφευρέτες τοῦ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ἄλλωστε δέν πίστευαν στό μέλλον του ἀλλά αὐτοῦ τοῦ ἔδωσαν τή μορφή μέ τήν ὁποία ἔγινε δυνατό τό πέρασμα ἀπό τό πειραματικό ἐργαστήριον στό κόσμον. Κανείς βέβαια τότε δέν εἶχε καταλάβει ὅτι βασικά οἱ πειραματισμοί εἶχαν τελειώσει καί ὅτι τό πρότυπον εἶχε δημιουργηθεῖ, γι' αὐτό γίνονται ἀκόμα προσπάθειες μέ τόν ANIMΑΤΟΓΡΑΦΟ τοῦ W. PAULI πού ἀργότερα τόν μετονόμασε σέ ΘΕΑΤΡΟΓΡΑΦΟ ἢ τό ΒΙΤΑΣΚΟΠΙΟ τοῦ EDISON. Ἐκεῖνος ὅμως πού τό κατάλαβε καί δέν ζητοῦσε πιά νά φτιάξει ἕνα μηχανήμα πού νά ἀναπαράγει τήν κίνηση ἀλλά ζητοῦσε νά βρεῖ ἕνα τέτοιο καί νά τό χρησιμοποιήσει ἦταν ὁ MELIES. Ὁ LUMIERE (Louis) δέν μπορούσε νά φανταστεῖ πῶς κάτι τέτοιο μπορούσε ν'ἔχει προοπτική γι' αὐτό συμβούλευσε τό MELIES πῶς ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπό ἕνα ἐπιστημονικό περίεργον 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. | 5. Les Forgerons. |
| 2. La Voltige. | 6. Le Jardinier. |
| 3. La Pêche aux Poissons Rouges. | 7. Le Repas. |
| 4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon. | 8. Le Saut à la Converture. |
| | 9. La Place des Cordeliers à Lyon. |
| | 10. La Mer. |

(27 décembre 1895)



Ο καιρος της εικόνας εφτάσε



‘Ο καιρός της εικόνας εφτάσε . . . “Όλοι οι θρύλοι, δηλ ή μυθολογία κι’ όλοι οι μύθοι, όλοι οι ιδρυταί θρησκείων κι’ όλες οι θρησκείες ακόμη, όλες οι μεγάλες φυσιογνωμίες της ‘Ιστορίας, όλες οι άντικειμενικές άντανακλάσεις της φαντασίας των λαών από χιλιάδες τώρα χρόνια, όλοι, όλες, περιμένουν τη φωτεινή τους άνάσταση και οι ήρωες σπρώχνονται στις πόρτες μας, για να μπουνε. ‘Ολόκληρη ή ζωή του όνειρου κι’ όλο τ’ όνειρο της ζωής είναι έτοιμα να τρέξουνε στην ευαίσθητη ταινία· και δέν είναι ένθουσιαστική παραφορά του Hugo τó να σκεπτόμαστε πώς ό “Όμηρος θα είχε άποτυπώσει πάνω σ’ αυτήν την «Ί λ ι ά δ α» και την «Ό δ ύ σ σ ε ι α» του. ‘Ο καιρός της εικόνας εφτάσε. Να εξηγήσουμε ; Να σχολιάσουμε ; Προς τί ; Βαδίζουμε, μερικοί, πάνω στ’ άλογα των σύμφωνων και, όταν μαχόμαστε, μαχόμαστε με μιá πραγματικότητα, για να την αναγκάσουμε να γίνει όνειρο ! Τó μαγικό ραβδί βρίσκεται μέσα σε κάθε μηχανήμα λήψεως και τó μάτι του Μάγου Μέρλιν έχει μεταβληθεί σε φακό. ‘Ο καιρός της εικόνας εφτάσε : . . . “Ένα μεγάλο φίλμ ; Μουσική : από τó κρύσταλλο των ψυχών που άλληλοσυγκρούονται ή που άναζητιούνται, από την άρμονία όπτικων έπιστροφών, άπ’ την ποιότητα των σιωπών· ζωγραφική και γλυπτική, με τή σύνθεση· αρχιτεκτονική, με την κατασκευή και τή διευθέτηση· ποίηση, από από την πνοή των όνειρων που βγαίνουν άπ’ την ψυχή των όντων και των πραγμάτων· και χορός, από τόν εσωτέρο ρυθμό που μεταδίδεται στην ψυχή και που την κάνει να βγαίνει από σās και ν’ άνακατώνεται με τους ήθοποιούς του δράματος. Τó κάθετι μέσα σ’ αυτό τó φίλμ συμβαίνει. “Ένα μεγάλο φίλμ ; Σταυροδρόμι των τεχνών που δέν άναγνωρίζει ή μιá την άλλη, σα βγαίνουν από τó χωνί του φωτός και μάταια άρνοιούντα την καταγωγή τους. “Ένα μεγάλο φίλμ ; Αύριανό Εύαγγέλιο : “Όνειρική γέφυρα, που συνδέει μιάν εποχή με την άλλη : Τέχνη του άλχημιστή : μεγαλούργημα για τά μάτια : ‘Ο καιρός της εικόνας εφτάσε

Abel GANCE



Ο

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



«Από την κατασκευή του, με τρόπον έμφυτο και μοιραίο, ό κινηματογράφος παρουσιάζει τό σύμπαν σά μιá συνέχεια διαρκώς και παντού κινήτη, πολύ πιό συνεχή, πιό ρέουσα και πιό εύκίνητη από την κατ' εύθειαν αισθητή συνέχεια. 'Ο 'Ηράκλειτος δέν είχε φαντασθεϊ μιá τέτοια άσάθεια του παντός, μιá τέτοια άνακολουθία των κατηγοριών που χύνονται ή μιá μέσα στην άλλη, μιá τέτοια ροή τής ύλης που τρέχει, άπιαστη, από φόρμα σε φόρμα. 'Η άνάπαυση άνθίξει σε κίνηση, και ή κίνηση καρποφορεί σά άκίνησια' ή βεβαιότητα είναι άλλοτε μητέρα, άλλοτε θυγατέρα τής τύχης' ή ζωή πηγαίνει κι' έρχεται άνάμεσα από την ουσία, έξαφανίζεται, ξαναπαρουσιάζεται, φυτική εκεί που θά την πιστεue κανένας όρυκτη, ζωική εκεί που θά τη θαρρούσε κανένας φυτική ή όρυκτη' τίποτε δέ χωρίζει την ύλη από τό πνεύμα, που είναι σαν ύγρό και τόν άτμό του ίδιου νερού, όπου ή επικίνδυνη θερμοκρασία θά ήταν μιá άπόλυτη άνακολουθία' μιá βαθειά ταυτότητα κυκλοφορεί άνάμεσα στην άρχή και στο τέλος, άνάμεσα στην αίτία και στο άποτέλεσμα, που άνταλλάσσουν τους ρόλους τους, φανερώνονται ουσιαστικά άδιάφορα στη λειτουργία τους. "Όπως ό φιλοσοφικός λίθος, ό κινηματογράφος κατέχει τή δύναμη για οικουμενικές μεταμορφώσεις. Μά τοúτο τό μυστικό είναι έξαιρετικά άπλό : όλη αύτή ή μαγεία περιορίζεται στην ικανότητα νά κά-νει νά ποικίλουν ή διάσταση και ό προσανατολισμός του χρόνου».

Jean Epstein

Άκουσαν τις Εικόνες

του 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 τὸ νόημα μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ εἰκόνες ἐκεῖ πού παλαιότερα χρειάζονταν πέντε - ἕξη δευτερόλεπτα.

Ἡ ὑπεροχή αὐτῆ τῆς ὄρασης, πού εἶναι τόσο ταχύτερη ἀπ' τὴν ἀκοή ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα νά αἰσθανόμαστε ὅλο καί πιό περιέργη τὴν "ἀφθονία διαλόγου" πού μοιάζει νά φτάνει μετὰ τὴν εἰκόνα ὅπως ὁ βρόντος τοῦ κανονιοῦ φτάνει μετὰ τὴ λάμψη τῆς ἔκρηξης. Ἀκόμα περισσότερο οἱ διάλογοι δύνουν τὴν ἐντύπωση ταυτολογίας γιατί ἡ εἰκόνα ἔχει ἀφ' αὐτοῦ τῆς τέτοια δύναμη πού ὁ λόγος ἀντὶ νά τὴν ὑπηρετεῖ τὴν ὑποβιβάζει.

Ἔτσι εἶναι φανερό ὅτι οἱ δύο παράλληλες αὐτές τροχιές, ἡ ἠχητική καί ἡ ὀπτική, ἢ ὅπως εἶναι φυλακισμένη ἡ μιὰ τῆς ἄλλης κάθουνε ὥστε ἐδῶ καί μισόν αἰῶνα, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ βωβοῦ, ἡ ἐναλλαγή τῶν εἰκόνων στὺς ὀθόνες νά γίνεταί στὸ ρελαντί.

Ἐχει γίνεи κοινотυπία πιά ὅτι ὁ λόγος ἔχει γίνεи τὸ φρένο τῆς εἰκόνας καί ὅτι ἀναγκάζει τὸ φῶς νά κινεῖται μέ τὴν ταχύτητα τοῦ ἤχου.

Ἄς προσπαθῆσουμε λοιπὸν νά ξεφορτωθοῦμε αὐτὴν τὴν αἰσθηση πλεονασμοῦ καί συγχρονισμοῦ τῶν κινήσεων τῶν χειλιῶν μέ τὸν ἤχο πού μοιάζει ἄχρηστη ἠχώ αὐτοῦ πού ἤδη καταλαβαίνουμε μέ τὰ μάτια. Γιά νά τὸ καταφέρουμε ὅμως θά πρέπει νά ἔχουμε στὰ χέρια μας μιὰ "ὀπτική δραματοργία" μέ δομὴ γερή, κατασκευασμένη εἰδικά γιὰ τὸν σκοπὸ μας.

Ἐν κατακλείδι:

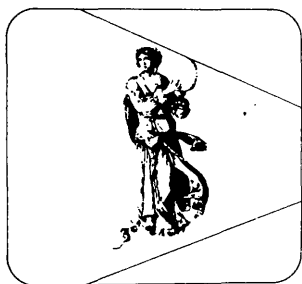
Τὰ λόγια τοῦ Ταλμουδ "Ἐίδαν τὺς φωνές" ὁ κινηματογράφος θά πρέπει στὸ μέλλον νά τὰ ἀντιστρέψει ὥστε νά μπορούμε νά ποῦμε: "Άκουσαν τὺς εἰκόνες"

Αὐτὸ εἶναι τὸ νέο σύνθημα πού μᾶς ἐπιβάλλει προοδευτικά ὁ νόμος τῆς ταχύτητας τῆς ἐποχῆς μας.

Σύντομα θά φτάσουμε στὸ σημεῖο, ὅπως παράλληλα θά τὸ κάνει καί ἡ Polyvision, νά μπορούμε νά παρακολουθοῦμε συγχρόνως σκηνές ἠχητικῆς στὴ μάντα διαφορετικῆς ἀπ' αὐτές πού θά βλέπουμε ἀλλὰ ἔχοντας μετὰ τὸν συγγένεια πού ἔχουν τὰ λόγια στὴν ποίηση. θά διευθετοῦνται στὴ σκέψη σ' ἕνα κλάσμα χρόνου, ὅπως γίνεταί καί μέ τὸς ἠλεκτρονικούς ἐγκεφάλους. Ἔτσι θά πετύχουμε αὐτές τὺς δυνατῆς ποιητικῆς συνθέσεις πού θά ἐπεκτείνουи ψυχικά τὰ κύματα τῶν εἰκόνων, ὅπως καί στὴ μουσική, σ' ἕνα εἶδος τετάρτης διαστάσεως, ἐκεῖ πού ἡ λέξη ἐλεύθερη ἀκό τὸ νά παίζει τὸ ρόλο τοῦ πλεονασμοῦ, θά πάρει μίαν ἀξία αὐτοῦσια, συνταρακτική, μέ τὸ ἀναμετρημὰ τῆς μέ εἰκόνες ἀπελευθερωμένες.

κινηματογράφος τέχνης

«ΑΙΑΣ»



* ΣΑΡΑΝΤΑ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ * ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

το '75



Διευθυντής:
ΜΑΝΩΛΗΣ ΓΛΕΖΟΣ

ΒΔΟΜΑΔΙΑΤΙΚΗ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Ε. Τ. Ε. Κ.
ΕΝΩΣΙΣ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΛΕΘΡΑΣΕΩΣ
ΓΡΑΦΕΙΑ: ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 - ΤΗΛ. _____
Α Θ Η Ν Α Ι

Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Ι Σ

Έν 'Αθήναις τῆ II-I-1975

Συνάδελφοι,

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

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

Εἶναι ἐπιτακτικὸ καθήκον ὅλων μας, πού δουλεύουμε στόν κινηματογραφο ἢ στήν Τηλεόραση, ΠΑΛΑΙΟΙ καί ΝΕΟΙ, νά παισιώσουμε τίς τάξεις τῆς ΕΠ τοῦ σωματείου μας, γιά νά ἀντιμετωπίσουμε ἀπό κοινού ὅλοι ἐνωμένοι τὰ καὶ καί ἄμεσα προβλήματα πού μᾶς ἀπασχολοῦν.

Ἡ Γραμματεία τῆς ἑνώσεως ἐργάζεται κάθε μέρα 5-8 μμ πλὴν Σαββάτου. Καλεῖσθε ὅλοι οἱ ΤΕΧΝΙΚΟΙ τοῦ κινηματογράφου καί τῆς Τηλεόρασης, ΠΑΛΑΙΟΙ καί ΝΕΟΙ νά δώσετε τὸ παρὼν καί νά ἐνημερωθῆτε ἀπὸ τὴν Διοίκηση.

Μέ ἀγωνιστικούς χαιρετισμούς

Ἐντολῆ Δ.Σ.

ο

ο
Πρόεδρος

Ι. Σαμιώτης



ο
Γεν. Γραμματεὺς

Τ. Καλαντζής

Έγιναν ανάρπαστα



το έργο που συγκλονίζει το πανελλήνιο

ΤΑ ΦΟΒΕΡΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ

όλη η σύγχρονη ιστορία μας

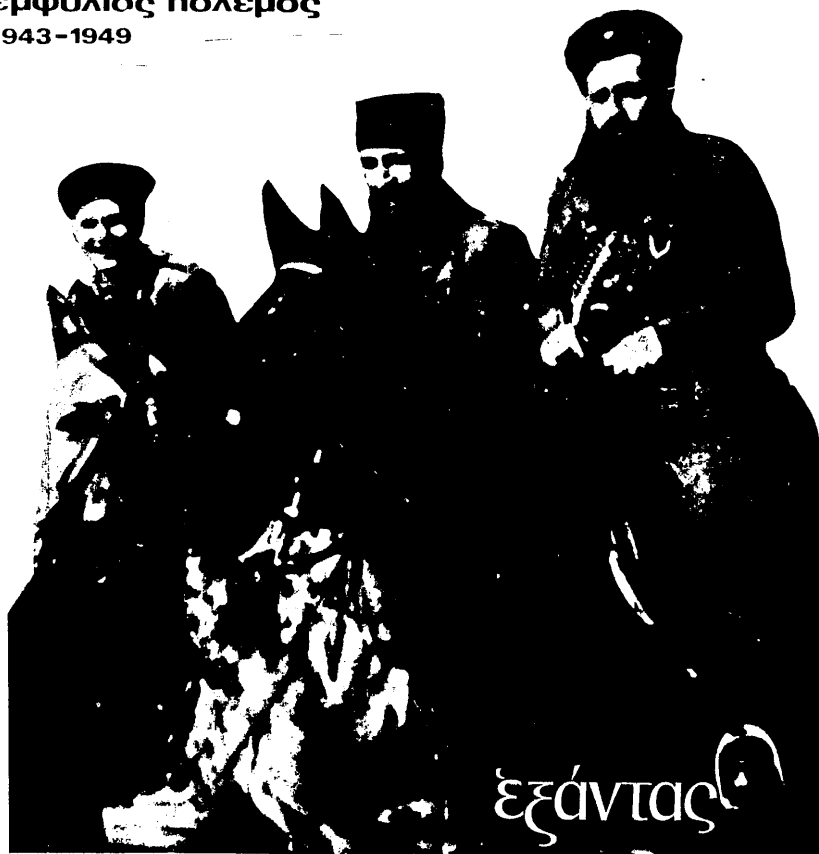
ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ Σόλωνος 114 ΑΘΗΝΑΙ

DOMINIQUE EUDES

ΟΙ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΙ

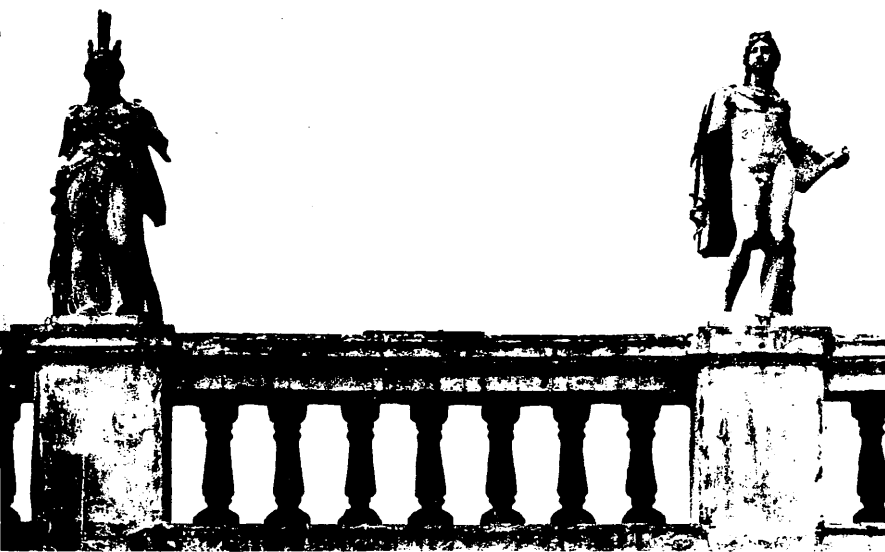
ο ελληνικός
εμφύλιος πόλεμος
1943-1949



ΕΞΑΝΤΑΣ

Στέλιου Σκοπελίτη

ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΑ ΣΠΙΤΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ



Κείμενα Γιάννη Τσαρούχη Χρήστου Ίακωβίδη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΩΔΩΝΗ»



Μικρός Άπολογισμός

Μέ την κυκλοφορία του 4ου τεύχους ολοκληρώνεται ο Α΄ τόμος του φιλμ και κατά κάποιον τρόπο κλείνει η πρώτη περίοδος.

Η τακτική που ακολουθήθηκε (τεύχη με αντικείμενο ορισμένο, εξέταση των θεμάτων κατά περιοχές και με ένότητα ύλης) θα συνεχιστεί και στο μέλλον με μια μικρή διαφοροποίηση. "Αν και η τακτική που ακολουθήθηκε είναι σε πολλά σημεία πλεονεκτική παρουσιάζει το μειονέκτημα να μη μας παρέχει την απαιτούμενη ευελιξία και δυνατότητα στο να δούν τό φως έγκαιρα κείμενα που είναι έξω από τά πλαίσια των προγραμματισμένων τευχών. Γ' αυτό παράλληλα με τά προγραμματισμένα τεύχη με ένότητα ύλης, θα κυκλοφορούν και τεύχη ανάλεκτα. Έπίσης σε είδικά έκτός σειράς τεύχη θα έκδοθούν έργασίες αυτόνομες και με συγκεκριμένο αντικείμενο ή θέμα όπως τό "Κινούμενο σχέδιο" που κυκλοφορεί σύντομα, τό Γουέστερν κ.ά.

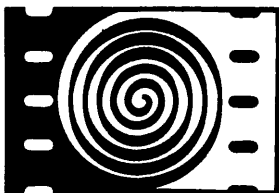
Στό προηγούμενο τεύχος 3/74 παραλείψαμε την άναφορά του όνόματος του κ. Κατσουρίδη σαν μέλους της κριτικής έπιτροπής του 15ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, καθώς και του σκηνοθέτη της ταινίας "Όρια" κ. Καρυπίδη.

Ζητάμε τή συγνώμη τους.

Άκόμα ή "Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους από τό 1961-1974" ήταν έλλιπής για δύο λόγους. Α) από έλλειψη στοιχείων για μερικές ταινίες β) από έλλειψη σελίδων (ή φιλμογραφία στην άρχική της μορφή μ' όλα τά στοιχεία για κάθε ταινία έπιανε τίς 45 σελίδες με στοιχεία των 8).

Μετά την συμπλήρωση και των στοιχείων που λείπουν θα έκδοθεύ όλόκληρη σε ξεχωριστό τόμο.





▼
 Στο προηγούμεο τεύχος του περιοδικού "Σύγχρονος Κινηματογράφος '74" υπήρχε η ακόλουθη ανακοίνωση:

Πληροφορούμε το αναγνωστικό μας κοινό ότι τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Φίλμ» με τους τίτλους «Ποιός λογοκρίνει ποιόν» και «Σχετικά με τον πολιτικό κινηματογράφο», είχαν παραχωρηθεί σ' αυτό από το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Πιστεύουμε ότι η ανακοίνωση αυτή θα πρέπει να έχει γίνει από το ίδιο το περιοδικό «Φίλμ».

άπαντήσαμε με το ακόλουθο γράμμα

ΑΘΗΝΑ 20/10/74

Προς το περιοδικό ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΓΡΑΦΟΣ

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

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

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

ΑΛΛΑ ΕΑΝ ΩΣΤΟΣΟ ΥΠΑΡΧΕΙ ΟΠΟΙΑ ΔΗΠΟΤΕ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΠΑΡΕΚΑΛΟΥΜΕ ΘΕΡΜΑ ΝΑ ΜΑΣ ΤΗΝ ΚΑΝΕΤΕ ΓΝΩΣΤΗ ΚΑΙ Η ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΘΑ ΒΙΝΑΙ ΑΜΕΣΗ.

Γιὰ τὸ ΦΙΛΜ

Penetris
 Θανάσης Ρεντήης

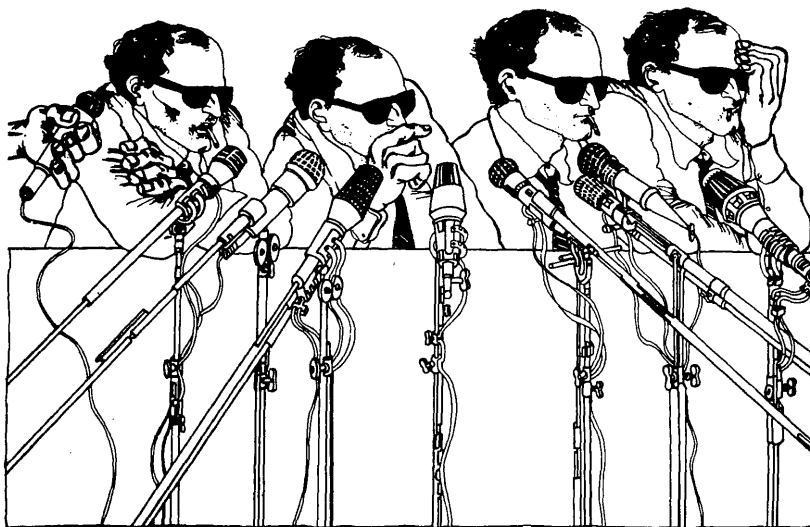
δέν τό δημοσίευσαν. 'Αντ'αυτοῦ στό τεύχος πού κυκλοφόρησε πρόσφατα ἦταν καταχωρημένο τό ἀκόλουθο κείμενο.

Μιά διευκρίνιση

Σχετικά με την ανακοίνωση που έγινε στο τεύχος 1 του Σύγχρονου Κινηματογράφου 74 για την παράληψη εκ μέρους του περιοδικού Φίλμ, της αναφοράς του γεγονότος ότι δύο από τα άρθρα του (τεύχος 2) προερχόντουσαν από τη σύνταξη του Σ.Κ., και για να μη δημιουργούνται πιθανόν έντυπώσεις κάποιου (άνυπόστατου) ανταγωνιστικού πνεύματος, έχουμε να προσθέσουμε πως θεωρούμε ότι η διευκρίνιση που μας έγινε, πως η κινεία δεν θεωρήθηκε αναγκαία ἐφ' ὅσον ὁ Σ.Κ. δὲν κυκλοφοροῦσε τό διάστημα τῆς ἐκδόσεως αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ, καλύπτει αὐτή τὴν παράληψη τῆς δημοσιογραφικῆς δεοντολογίας.



κυκλοφορήσε



ZAN-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

συνταξη διαμαντης λεβεντακος

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ZAN-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

Κείμενο 1962

Κείμενο 1967

Κείμενο 1973

ΠΙΟ ΜΠΑΝΤΕΛΛΙ

Από τὰ Πρόσωπα στή Γλώσσα

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΡΑΟΥΝΤ

Μερικά Σταθερά Μοτίβα

ΠΗΤΕΡ ΓΟΥΛΛΕΝ

Ο Άντικινηματογράφος

ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΓΟΥΙΛΙΑΜΣ

Παραγωγή καί Πολιτική

CANIERIS DU CINEMA

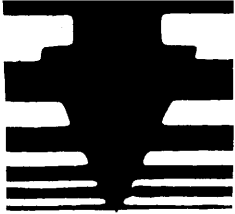
Η Όμαδα Τζέγκα Βερτώφ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

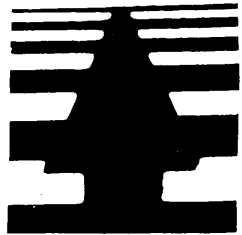
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

εκδοσεις καμερα-στυλο



ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ



Ἡ ἔκθεση πού συνέταξε ὁ σέρ Χιού Γκρήν, ὕστερα ἀπό πρόσκληση τῆς κυβερνήσεως, πάνω στήν Ἑλληνική τηλεόραση, εἶναι ἤδη γνωστή ἀπό τήν δημοσίευσή της στόν τύπο. Ἐπίσης ἔχει ἤδη ἀρχίσει νά διαφαίνεται ἡ ἀντιμετώπισή της ἀπό τήν πολιτική ἐξουσία. Ὁ ἀρμόδιος 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 μιᾶ ἐπιστολή του, στήν ἐφημερίδα "Βῆμα", σ' ἓνα ἄρθρο τοῦ Μάριου Πλωρίτη, θέλοντας νά δικαιολογήσει τήν ὕπαρξη τῆς YENEΔ μεταχειρίζεται καί ἓνα ἀπόσπασμα ἀπό τήν ἔκθεση Γκρήν. "Οἱ ὑπάλληλοι τῆς YENEΔ εἶναι καί αὐτοί ὑπερήφανοι διὰ τήν δουλειά τους καί ἔχουν καί αὐτοί τά δικαιώματά τους". Τό ἀπόσπασμα αὐτό εἶναι παρμένο ἀπό τό σημειό τῆς ἐκθέσεως πού ἀναφέρεται στήν YENEΔ καί ὅπου προτείνεται κατηγορηματικά ἡ κατάργησή της γιατί ἀποτελεῖ μιᾶ ἀνωμαλία πού πουθενά ἄλλοῦ στό κόσμο δέν ὑπάρχει! Ὁ κ. ὑπουργός ἀπό ὅλο τό κείμενο ἀπομονώνει μόνο τή φράση πού τοῦ χρειάζεται ἀγνωῶντας τά ὑπόλοιπα. "Ὅπως δεῖχνουν τά πράγματα, τελικά, ἡ ἔκθεση αὐτή θά καταλήξει 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 προκαλύψῃ τούς λόγους πού ἐπέβαλαν τήν παραίτηση τῶν Χόρν-Μπακογιάννη καί τῶν ὁμαδικῶν παραιτήσεων πού ἀκολούθησαν. Παρ' ὅλα αὐτά ἡ ἔκθεση Γκρήν παρουσιάζει ἓνα οὐσιαστικό ἐνδιαφέρον. Ξεκινῶντας ἀπ' αὐτή μπορούμε ἀπό τή μιᾶ μεριά νά δοῦμε καλλύτερα 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 ἐξῆς κατηγορίες α) Διοίκηση καί καταστατικό β) Προσωπικό, γ) Ἐκπαιδευτικός ρόλος τῆς τηλεόρασης δ) Οἰκονομική ἐπάρκεια καί τεχνικός ἐξοπλισμός. Τό κάθε ἓνα ἀπό αὐτά τά προβλήματα θά ἐξετάζεται χωριστά σέ κάθε τεῦχος τοῦ ΦΙΑΜ. θά ἀρχίσουμε ἀπό τή Διοίκηση.

Σήμερα τό Ἐθνικό Ἰδρυμα ραδιοφωνίας καί τηλεόρασεως 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 Ἰπουργεῖο Οἰκονομικῶν, τήν κακή οἰκονομική κατάσταση, τήν ἔλλειψη 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 μιᾶ τέτοια ἐξάρτηση. Σάν λύση ὁ Χιοῦ Γκρήν προτείνει τήν ἀνεξαρτοποίηση τοῦ ἱδρύματος σ' ἓνα ὄργανισμό σάν τήν ΔΕΗ πού ἄν καί δημόσια ἐπιχειρήση ἔχει τή δυνατότητα, χάρις στή μεταρρύθμιση τῆς νομικῆς τῆς ὑπόστασης νά λειτουργεῖ σάν ἰδιωτική ἐταιρεία. Ταυτόχρονα προτείνει τήν κατοχύρωση τῆς ἀνεξαρτησίας τοῦ ραδιοφώνου καί τῆς Τηλεόρασης μαζί μέ τόν Τύπο, στό καινούργιο σύνταγμα. Γιά νά μπορέση ἡ Τηλεόραση νά διατηρήσῃ ἐπαφή μέ τήν κοινή γνώμη προτείνει τήν ἴδρυση ἑνός Συμβουλευτικοῦ Σώματος 50μελοῦς πού θά ἀποτελεῖται ἀπό τά πολιτικά κόμματα πού ἀντιπροσωπεύονται στή Βουλή, τούς Δήμους καί τίς Κοινότητες, τήν Ἐκκλησία, τήν Ἐνωση ἰδιοκτητῶν ἐφημερίδων, τήν Ἐνωση Συντακτῶν, τόν Δικηγορικό Σύλλογο, τήν Γ.Σ.Ε.Ε., τό τεχνικό ἐπιμελητήριο, τό σωματεῖον Ἑλλήνων Μουσικῶν, ἡθοποιῶν, λογοτεχνῶν κτλ., τῆς φοιτητικῆς ὀργανώσεως, τούς Γεωργικούς Συνεταιρισμούς (τά Σωματεῖα 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 ἔξι μέλη πού θά διορίζονται ἀπό τόν Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας καί ἀφοῦ συνεννοηθῇ μέ τόν ἀργηγό τῆς ἀξιωματικῆς ἀντιπολίτευσης. Ἡ θητεία θάναί 5αετῆς. Ὁ Γενικός Διευθυντής θά διορίζεται ἀπό τό Διοικητικό συμβούλιο καί ὄχι ἀπό τήν Κυβέρνηση. Ἀπό τό Διοικητικό συμβούλιο μέσω τοῦ ἀρμόδιου ὑπουργοῦ θά καταρτίζεται μιᾶ ἐτήσια ἔκθεση τῶν δραστηριοτήτων του καί θά τήν ὑποβάλλει στή Βουλή.

Αὐτή εἶναι συνοπτικά ἡ πρόταση τοῦ Χιοῦ Γκρήν, τώρα τό ἄν θά ἐφαρμοστῇ ποτέ αὐτό εἶναι μιᾶ ἄλλη ἱστορία. Πάντως θάταν ἐνδιαφέρον ἐδώ νά βλέπαμε πῶς ἀντιμετωπίζεται τό θέμα αὐτό διαίς χώρες τῆς Κοινῆς ἀγορᾶς πού ὕστερα ἀπό λίγο θά εἶναι "ἰσότιμοι ἑταῖροι" μας.

ΒΕΛΓΙΟ. 'Υπάρχουν δύο σταθμοί ραδιοηλέδρασης P.T.B. πού ε-
χει για γλώσσα τά Γαλλικά καί BRT μέ γλώσσα τά Φλαμανδικά οί
δύο σταθμοί προήλθαν από τή διάλυση τό 1960 τοῦ Radio Belgi-
que.

Καί οί δύο σταθμοί χρηματοδοτοῦνται από τόν κρατικά προῦπολο-
γισμό καί από εἰσφορές. 'Η διαφήμιση εἶναι ἀπαγορευμένη. 'Υπά-
γονται στό ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ πού τοῦς δίνει μιá πραγματική
αὐτονομία. Τό διοικητικό συμβούλιο προτείνεται από τοῦς βουλευ-
τάς σύμφωνα μέ τήν ἀναλογία πού ἔχουν τά κόμματα στήν Βουλή.
Οί προτάσεις ὑποβάλλονται πρῶτα στίς δημοτικές ἀρχές τῆς ἀκαδη-
μίας καί τά πανεπιστήμια. 'Η διεύθυνση διορίζεται από τήν κυ-
βέρνηση ὕστερα από τήν σύμφωνη γνώμη τοῦ διοικητικοῦ συμβουλί-
ου. Μέρος τοῦ προγράμματος παραχωρεῖται στά κυριότερα θρησκευ-
τικά, κοινωνικά καί πολιτικά ρεύματα.

ΓΕΡΜΑΝΙΑ. 'Η ὀργάνωση τῆς ραδιοηλεόρασης στή Γερμανία ἀντι-
στοιχεῖ στήν πολιτική πραγματικότητα τῆς χώρας δηλαδή στό
ὀμοσπονδιακό σύστημα. Οί δύο από τά τρία κανάλια τό ZDF καί
τό ARD εἶναι τοπικά. 'Ενῶ τό τρίτο καλύπτει ὅλη τή χώρα. "Αν
καί ὑπάρχει πλήρης αὐτονομία στοῦς 9 τοπικά ἰδρύματα ραδιοη-
λεόρασης, ὑπάρχει καί ἓνα ὀμοσπονδιακό ὄργανο πού ὅμως ἡ ἐξου-
σία του εἶναι πολύ χαλαρή καί κυρίως εἶναι ὑπεύθυνο για τίς ἀν-
ταλαγές προγραμμάτων ἀνάμεσα στοῦς τοπικούς σταθμούς. 'Η ὀργά-
νωση αὐτή καθορίστηκε από τό σύνταγμα τοῦ 1969. Τά διοικητικά
συμβούλια καί τοῦ κεντρικοῦ ὀργάνου καί τῶν περιφερειακῶν ἀνή-
κουν στοῦς χώρους τῆς δημοσιογραφίας καί τῶν τοπικῶν ἀρχῶν. Κά-
θε τοπικός σταθμός καθορίζει μόνος του τήν δεοντολογία του ἐνῶ
ὑπάρχουν γενικές ἀρχές πού ἐπιβάλλονται σ' ὅλους ὅπως ὁ σεβασμός
στό Σύνταγμα ἢ ἡ ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα. Οί οἰκονομικοί πό-
ροι προέρχονται από συνδρομές καί μόλις τό ἓνα πέμπτο από τίς
διαφημίσεις, πού ἄρχισαν τό 1957, καί πού καλύπτουν 20 λεπτά
τό περισσότερο τήν ἡμέρα.

ΟΛΛΑΝΔΙΑ: 'Η ὀργάνωση τῆς ραδιοηλεόρασης τῆς 'Ολλανδίας ἀποτε-
λεῖ ἓνα φαινόμενο μοναδικό στό κόσμο. 'Ανάμεσα στό 1920 καί στό
1926 διάφορες ὀμάδες πολιτῶν εἶχαν φτιάξει ἰδιωτικούς ραδιοφω-
νικούς σταθμούς. "Όταν τό κράτος ἀνέλαβε τό μονοπώλιο τῆς Ραδιο-
φωνίας συνεταιρίστηκε μέ τίς ὀμάδες αὐτές (ἡ κυριότερη ὀμοσπον-
δία εἶναι NOS). Τό καθεστῶς συνεχίζεται καί σήμερα. Δηλαδή, οί
ἀκροατές-θεατές ἀνοίκουν σέ μεγάλες συνομοσπονδίες πού ἔχουν
στά χέρια τους τίς ἐγκαταστάσεις τοῦ ραδιοφώνου καί τῆς τηλεό-
ρασης καί φτιάχνουν τά προγράμματά τους. Για τίς ἐγκαταστάσεις
ὑπεύθυνο εἶναι τό ὑπουργεῖο Τηλεπικοινωνιῶν ἐνῶ για τό πρόγραμ-
μα τό ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ πού ἀρκεῖται ὅμως μόνο στό νά μοιρά-
ζει τίς ὥρες στίς διάφορες συνομοσπονδίες τῶν ἀκροατῶν-θεατῶν.
Κάθε ὀμοσπονδία πού ἔχει 15000 ὑπογραφές ἔχει δικαίωμα νά κα-
λύψει ἓνα μέρος τοῦ προγράμματος τῶν δύο καναλιῶν τῆς τηλεόρα-
σης καί τῶν τριῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν. 'Η διοίκηση ἀποτελεῖ-
ται από ἓνα πρόεδρο πού διορίζει ἡ κυβέρνηση, ἔξη μέλη διορι-
σμένα από τίς συνομοσπονδίες καί δώδεκα ἀντιπροσώπους μορφω-
τικῶν ἑταιριῶν. 'Υπάρχει καί ἓνα κοινό πρόγραμμα ὅπως οί εἰ-
δήσεις πού εἶναι πολύ σύντομες καί πού παραχωροῦν γρήγορα τή

θέση τους στους ανταποκριτές και σχολιαστές της όμοσπονδίας που έχει σειρά.

Μόνο μειονέκτημα (αν είναι και αυτό) ο έρασιτεχνισμός μερικών προγραμμάτων των αδύνατων αριθμητικά όμοσπονδιών. Όλα τα προγράμματα, όπως είναι φυσικό, έχουν έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Ο προϋπολογισμός της Ολλανδικής ραδιοτηλεόρασης καλύπτεται από τρεις συνδρομές των όμοσπονδιών και από 26 λεπτά την ημέρα διαφήμιση στο ραδιόφωνο και 15 στην τηλεόραση (από το 1968).

ΔΑΝΙΑ. Ο οργανωτισμός (DR) ανεύκει στο ύπουργεζο πολιτισμού για το πρόγραμμα και στο ύπουργεζο τηλεπικοινωνιών για τον έξοπλισμό. Όμως το προσωπικό είναι ανεξάρτητο από το δημόσιο. Το διοικητικό συμβούλιο αποτελείται από 10 αντιπροσώπους των τηλεθεατών και άκροατών που όρίζει το ύπουργεζο Πολιτισμού, από 5 αντιπροσώπους των κομμάτων, δύο προσωπικότητες που προτείνει το ύπουργεζο πολιτισμού και ένα που προτείνει το ύπουργεζο Δημοσίων Έργων. Η διαφήμιση είναι απαγορευμένη. Ο προϋπολογισμός καλύπτεται από το Κράτος και από εισφορές.

Η Δανική τηλεόραση παρά τον συγκεντρωτικό της χαρακτήρα είναι από τρεις πιο ελεύθερες και ανεξάρτητες στην Εύρώπη (πιο πολύ από το Βέλγιο π.χ.).

ΙΤΑΛΙΑ. Η RAI (Radio televisione Italiana) είναι ιδιωτική επιχείρηση που όμως όλες τρεις μετοχές έχει ένας κρατικός οργανισμός (Istituto per la Ricostruzione Industriale). Διοικείται από ένα συμβούλιο του οποίου επτά μέλη είναι από διάφορα ύπουργεζα και τρία υπόλοιπα από τον κρατικό οργανισμό που είναι και ο μοναδικός μέτοχος.

Αυτή η απόλυτη εξάρτηση από το κράτος έχει σαν αποτέλεσμα μια ολοκληρωμένη σειρά από έλεγχοι: τρίμηνος προληπτικός έλεγχος προγράμματος από το ύπουργεζο τηλεπικοινωνιών που όρίζει μια επιτροπή για αυτό το σκοπό, έλεγχος οικονομικός, έλεγχος αντικειμενικότητας της πληροφορίας από μια διακομματική επιτροπή με 30 μέλη και αναλογία σύμφωνα με την δύναμη των κομμάτων. Πράγμα βέβαια που κάθε άλλο παρά έγγυση αντικειμενικότητας αποτελεί, αφού η επιτροπή έλέγχεται από το εκάστοτε κυβερνών κόμμα. Η RAI έχει τέσσερις ραδιοφωνικούς σταθμούς και δύο κανάλια τηλεόρασης. Ο Προϋπολογισμός καλύπτεται 70% από εισφορές και 30% από τρεις διαφημίσεις.

ΓΑΛΛΙΑ. Το 1944 οι διάφοροι ιδιωτικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί περνούν στα χέρια του κράτους. Το 1964 δημιουργείται ο ORTF (Office de la Radio-Télévision française). Διοικείται υπό ένα 14 μελέδιο διοικητικό συμβούλιο. Τα μισά μέλη διορίζονται από το κράτος τα υπόλοιπα είναι αντιπρόσωποι των θεατών-άκροατών, του προσωπικού και του τύπου. Απόλυτα υπεύθυνος για τρία προγράμματα είναι ο Πρόεδρος γενικός διευθυντής του οργανισμού που διορίζεται από το ύπουργικό συμβούλιο. Διάφορες επιτροπές από προσωπικότητες δίνουν την γνώμη τους για το πρόγραμμα.

“Ολες οί Γαλλικές κυβερνήσεις θεώρησαν τόν ORTF σάν Ένα βήμα προπαγάνδας τής πολιτικῆς τους. Ἡ ἀπόλυτη ἐξάρτησή του ἀπό τό Ὑπουργεῖο Πληροφοριῶν (Ὑπουργεῖο μοναδικό στή Εὐρώπη) τήν ἔχει κἀνεὺ φερέφωνο τῆς κἀθε κυβέρνησης. Οἱ τελευταῖοι ὅμως συνδικαλιστικοὶ ἀγῶνες τῶν ἐργαζομένων σ’ αὐτόν, καθῶς καὶ οἱ πιέσεις τῶν πολιτικῶν κομμάτων ἔχουν ἀμβλύνει κἀπως τή στάση του τώρα τελευταῖα. Ὁ ORTF ἔχει τρία προγράμματα ραδιοφώνου καὶ τρία κανάλια τηλεόρασης. Τό Ένα 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 καὶ τρεῖς ἰδιωτικούς σταθμούς Radio-Luxembourg, Europe no 1, Radio Monte-Carlo et Sud-Radio. Τό Γαλλικό κράτος ἐλέγχει τό 35% τοῦ πρώτου καὶ τό 80% ὡς 97% τῶν ἄλλων δύο.

ΑΓΓΛΙΑ. Ἡ ἰδιομορφία τῆς ἀγγλικῆς ραδιοτηλεόρασης εἶναι ὁ ἀνταγωνισμός δύο κρατικῶν δικτύων. Ἡ British Broadcasting Corporation (BBC) εἶχε τό μονοπώλειο τῆς ἐκπομπῆς ἀπό τό 1927 ὡς τό 1954 πού δημιουργήθηκε καὶ ἡ Independent Television Authority πού χρηματοδοτεῖται ἀποκλειστικά ἀπό τήν διαφήμιση. Τό BBC εἶναι κρατικό ἴδρυμα πού τό καταστατικό του κατοχειρῶνει τήν ἀνεξαρτησία του. Τό διοικητικό του συμβούλιο ἀποτελεῖται ἀπό 12 μέλη πού ὀρίζει ἡ κυβέρνηση, διαλεγμένα ὄχι τόσο ἀπό τήν πολιτική τους τοποθέτηση ὅσο ἀπό τίς ἱκανότητές τους. Τρία ἀντιπροσωπεύουν τήν Σκωτία τήν Οὐαλλία καὶ τήν Βόρεια Ἰρλανδία.

Συμβουλευτικές ἐπιτροπές ὑπάρχουν γιά τίς διάφορες κατηγορίες θεμάτων παιδιά, ἐπιστήμη, θρησκεία κ.τ.λ. Τό BBC ἔχει 4 προγράμματα ραδιοφώνου καὶ δύο τηλεόραση. Δέν ἔχει διαφήμιση.

Ἡ I.T.A. ἰδρύει σταθμούς ἐκπομπῆς καὶ ἀναθέτει τήν παραγωγή καὶ ὀργάνωση τῶν προγραμμάτων σέ 15 περίπου ἰδιωτικές ἑταιρεῖες πού τό μεγαλύτερο τους μέρος ἀνούκουν. στοὺς ἐκδότες ἐφημερίδων. Τά δελτία εἰδήσεων εἶναι κοινά γι’ ὄλους αὐτοὺς τοὺς τοπικούς σταθμούς. Ἡ ἑταιρεία διοικῆται ἀπό Ένα πρόεδρο καὶ ἑννέα μέλη πού διορίζει τό Ὑπουργεῖο τηλεπικοινωνιῶν. Ὑπάρχουν καὶ 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 ἐλέγξει ἀπόλυτα τά προνοήματα τοῦ BBC. Αὐτό ὅμως δέν ἔχει γίνει ποτέ ἀπό καμιά κυβέρνηση. Καὶ ὅταν καμιά φορά θέλησαν νά ἀπαγορέψουν κάποια εἴδηση τό BBC ποτέ δέν ὑποχώρησε.

Υ.Γ. Στήν Ἑλλάδα δέν μπορεῖ κανεὶς νά βρεῖ ἄκρη ἀπό ποιόν διοικεῖται ἡ τηλεόραση. Δέν θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι διοικῆται ἀπό τό Ὑπουργεῖο Προεδρίας, γιάτί τό Υ.Π. δέν ἔχει ἀρμοδιότητα κἀν ἐπισήμως γιά τήν τηλεόραση, ἀλλά ὅμως παρεμβαίνει καὶ μάλιστα μέ τρόπο ἔντονα καθωριστικό.

“Ὅσο γιά τήν διαφήμιση αὐτή δέν ἔχει κανένα ὄριο, συνήθως εἶναι μισή ὥρα ὡς 45 λεπτά, ἀλλά αὐτό δέν τό καθορίζει κανεὶς, ἀπλῶς εἶναι ἡ προσφορά τόση.

POSTES DE TÉLÉVISION EN SERVICE

| | 1960 | 1970 | (par 1.000 habitants) |
|-------------|---|---|-----------------------|
| 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



Έλλάδα



9.000.000 κάτοικοι 1.000.000 συσκευές
110 συσκευές ανά 1000 κατοίκους



"75

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 τὰ θεωρητικά πλαίσια στά ὅποια πρέπει νά στηριχθεῖ καί νά τοποθετηθεῖ μιᾶ σύγχρονη σχολή κινηματογράφου-τηλεόρασης, σύμφωνα μέ τὰ κριτήρια τῶν τελευταίων πειραματικῶν ἐρευνῶν καί, πιά γενικά τῆς ἀπαιτήσεις τοῦ σύγχρονου πολιτιστικοῦ περιβάλλοντος.

Τὰ 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, τὰ πλαίσια αὐτά θά μᾶς ὀδηγήσουν στό καθορισμό τῶν βασικῶν λειτουργιῶν τοῦ σύγχρονου κινηματογραφιστῆ ὅπως τῆς ὀρίζουν οἱ πολιτιστικές λειτουργίες μέσα στίς ὁποῖες ἐντάσσεται ὀργανικά.

Ἡ συστηματική μελέτη καί ἀνάλυση τῶν πολιτιστικῶν ἀναγκῶν πού μᾶς ὀδηγεῖ στήν ἔδρυση μιᾶς ἐθνικῆς σχολῆς Κινηματογράφου-Τηλεόρασης εἶναι ἀπαραίτητη, γιά νά δοθοῦν 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 τῆς τελευταῖ-

ες έρευνες καί νά ίδρύσουμε μιά σχολή πρωτοπο-
κή. Μετά από μιά βαθειά παιδαγωγική κρίση πού
παρουσιάστηκε σέ διεθνή κλίμακα στίς σχολές ή
παν/κά τμήματα γύρω από τό 1970, στήν πλειονό-
τητά τους τά κράτη αναδιοργανώνουν τήν παιδα-
γωγική δομή τής κινηματογραφικής εκπαίδευσης.
Κατά συνέπεια εϋθύνη μας εΐναι νά συμβουλευ-
τοϋμε τΐς πειραματικές έρευνές τους καί νά με-
λειτήσουμε τά συμπεράσματά τους.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙ- ΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Μετά τόν δεϋτερο παγκόσμιο πόλεμο καί είδικά
τά τελευταία χρόνια μετά τό 1960, "οί έπιστή-
μες καί οί τέχνες τΐς επικοινωνίας" έχουν ανα-
πτυχθεΐ σέ ένα από τους πιο σημαντικούς κλάδους
των επιστημών του ανθρώπου. Ή νέα επιστήμη
κλείνει μέσα στό χώρο τής μελέτης καί έρευνας
της, έκτος από τήν επικοινωνία μέ τό λόγο, τήν
έκφραση του σώματος κ.λ.π. τΐς όπτικο-άκουστι-
κές επικοινωνίες, δηλαδή τΐς Γραφικές τέχνες,
τήν Ήχογραφία, τήν φωτογραφία, τήν κινηματο-
γραφία καί τήν τηλεόραση. Οί λειτουργίες καί
αί αρχές τής όπτικο-άκουστικής επικοινωνίας
σέ επίπεδο α-ψυχολογικό β-κοινωνιολογικό
γ-σημειολογικό δ-τεχνικό, καθώς ακόμα τά θεω-
ρητικά καί εφαρμοσμένα σχήματα καί δίκτυα
αϋτής τής επικοινωνίας, έχουν μελετηθεΐ συστη-
ματικά από τους νέους επιστήμονες.

Σήμερα ό κινηματογράφος σέ όλες τΐς μορφές, με-
λειτέται καί διδάσκεται μέσα στα πλαίσια των
όπτικο-άκουστικών τεχνών καί επιστημών τής έ-
πικοινωνίας. "Ολα τά προγράμματα κινηματογρά-
φου στα πανεπιστήμια ανήκουν στίς σχολές ή τά
ένστιτούτα τής επιστήμης αϋτής. Οί επαγγελματι-
κές σχολές τής Εϋρώπης αναδιοργανώνονται καί
τοποθετοϋν τόν κινηματογράφο μέσα στα επιστημο-
νικά αϋτά πλαίσια*.

Ή τοποθέτηση του κινηματογράφου μέσα στα πλαί-
σια των όπτικοακουστικών-επικοινωνιών, καί ή με-
λέτη του στήν συμπληρωματική σχέση του μέ τά
άλλα μέσα, μΐς αποκαλύπτει για πρώτη φορά τΐς
διαστάσεις του καί τΐς πραγματικές λειτουργί-
ες του.

Πιο είδικά, ό κινηματογράφος βρίσκεται σέ στε-

νή διαλεκτική σχέση μέ τήν τηλεόραση. 'Απο-
τελοῦν μιά εἰδική μορφή ὀπτικο-ἀκουστικῆς
ἐπικοινωνίας μέ τήν κινούμενη ἠχητική εἰκό-
να πού διαφέρει ποιοτικά ἀπό τήν φωτογραφία
ἢ τήν ἀλληλογραφία.

'Επιχειρεῖται τελευταία νά συνδιαστοῦν τά
δύο μέσα στήν ἔρευνα καί στήν διδασκαλία,
οἱ τελευταῖες ἔρευνες δέ ἀποδείχνουν τήν
ἀναγκαιότητα. "Ολες οἱ σχολές τῆς Εὐρώπης
τοῦ κινηματογράφου γίνονται καί τηλεδράσης**.

Συμπερασματικά: 1- 'Ο κινηματογράφος καί ἡ τη-
λεόραση θά πρέπει νά μελετηθοῦν καί νά διδαχ-
θοῦν μαζί ταυτόχρονα καί στό ἴδιο ἴδιωμα, μέ
δυνατότητες εἰδύκευσης.

2- Καί τά δύο μέσα ὀπτικο-
κοινωνικῆς ἐπικοινωνίας θά πρέπει νά μελε-
τηθοῦν καί νά διδαχθοῦν στά πλαίσια τῶν ἐ-
πιστημῶν 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 ἐ-
πιστημονικό γιά τῆς θετικές ἢ κοινωνικές
ἐπιστήμες ὡς τόν καλλιτεχνικό ἢ ἐμπορικό
πού ἐπιδιώκει μετάδοση καλαισθητικοῦ μηνύ-
ματος κ.λ.π.

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ:

Κινηματογράφος-Τηλεόραση παίζουν πρωτεύοντα
ρόλο στήν σημερινή κοινωνία σάν μιά ἀπό τῆς
βασικές πολιτιστικές ἐκφράσεις τοῦ σύγχρονου
ἀνθρώπου. 'Αποτελοῦν βασικές κοινωνικές λει-
τουργίες μέ τεράστια ἐπίπτωση στόν καθορισμό
τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς χῶρας στήν ὁ-
ποία ἐντάσσονται. "Αν σκεφθοῦμε ὅτι ὁ σύγχρο-
νος ἄνθρωπος καθορίζεται μέ τή σειρά του ἀπό
τό ἐκπολιτιστικό ἐπίπεδο, ὁ κινηματογράφος
καί ἡ τηλεόραση παίζουν πρωτεύοντα ρόλο τε-
λικά στό καθορισμό αὐτό.

'Η τεράστια αὐτή εὐθύνη πού ἀνήκει στά λει-
τουργήματα αὐτά καί στή συνέχεια στους λει-
τουργοῦς του, κινηματογραφιστές, ἔχει κινή-
σει τό ἐνδιαφέρον τῶν κρατῶν πού προσπαθοῦν
συστηματικά νά τά χρησιμοποιήσουν γιά τήν
ποιοτική τῶν ἀνοδο. 'Εθνική ἀνάπτυξη, οἰκο-
νομική ἀνάπτυξη, διαφώτιση στά θέματα δημό-
σιας ὑγείας, δημοκρατικοποίηση τῆς ἐκπαίδευ-
σης, σεβασμός τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου,
ἀμοιβαία κατανόηση μεταξύ τῶν ἐθνῶν καί εἰ-
ρηνική συνύπαρξη, ἀποτελοῦν ἕνα μέρος τῶν

κοινωνικῶν εὐθυσῶν τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεδράσης***.

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

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

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

ΚΙΝ/ΦΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεδράση εἶναι γνωστά στό πλατύ κοινό σά καλλιτεχνικές ἐκφράσεις καί σάν μέσο πληροφοριῶν. Αὐτή ἡ μορφή τους ὅμως δέν ἀποτελεῖ παρά μιὰ ἀπό τίς λειτουργίες τους. Τρεῖς εἶναι οἱ βασικές λειτουργίες τοῦ κιν/φου καί τῆς τηλεδράσεως στό πολιτιστικό χῶρο καί κάθε μιὰ τους ἀσφαλῶς ἐκδηλώνεται μέ διάφορα εἶδη ἢ μορφές (σύλ). 1- Ἡ πρώτη λειτουργία τά ἐντάσσει στά βασικά ὄργανα καί μέσα ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καί παρατήρησης τόσο γιά τίς κοινωνικές ἢ ἀνθρωπιστικές ἐπιστήμες ὅσο καί γιά τίς θετικές.

2.- Ἡ δευτέρα λειτουργία τά ἐντάσσει στά βασικά ὄργανα καί μέσα ἐκπαιδευτικῆς καί διδακτικῆς πρακτικῆς τόσο γιά τό σχολεῖο ὅσο καί γιά τήν συνεχή ἐκπαίδευση στήν σύγχρονη κοινωνία. 3- Ἡ τρίτη λειτουργία τά ἐντάσσει στά βασικά ὄργανα καί μέσα ἐπικοινωνίας καλαισθητικῶν μηνυμάτων ἢ ἄλλων πληροφοριῶν ὅποτε γίνονται καλές τέχνες κ.λ.π.

Οἱ τρεῖς αὐτές βασικές λειτουργίες στίς συμπληρωματικές σχέσεις τους μᾶς ἀποκαλύπτουν τίς πραγματικές διαστάσεις τῶν δύο μέσων ὅπως διαμορφώνουν στό σημερινό κόσμο.***

Συμπερασματικά: ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεδράση θά πρέπει νά διδαχθοῦν τό σύνολο τῶν βασικῶν λειτουργιῶν τους χωρῆς ἀξιολογική διάκριση στήν

βασική διδασκαλία να επιτρέπεται δέ ή είδύ-
κευση στή συνέχεια. Μέ αυτό τόν τρόπο ό νέος
κινηματογραφιστής θά γνωρίσει τόν Κιν/φο στό
σύνολό του καί θά ανακαλύψει όλες τύς λειτουρ-
γίες του, θά δώσει δέ δυνατότητες έπιλογής
είδικότητας καί έκτός τής συνηθισμένης καλλι-
τεχνικής λειτουργίας, ώστε να πληρωθούν καί
οί άλλες κινηματογραφικές ανάγκες τοῦ έκπολι-
τιστικοῦ μας χώρου.

Έπιστημονικός κινηματογράφος, διδακτικός κι-
νηματογράφος, καλλιτεχνικός κιν/φος, έξ ὕσου
σπουδατές κοινωνικές ανάγκες, συμπληρωματικές
λειτουργίες πού συνιστοῦν τό κύριο σῶμα του ὅ-
πως μᾶς τό συνθέτουν οί σύγχρονες ανάγκες καί ή
έξέλιξη.

ΤΕΧΝΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Ό κινηματογράφος μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο
πόλεμο, καί ή τηλεόραση από τοῦ 1970 στήν Ἄμε-
ρική, κατευθύνονται σταθερά στήν φάση τής ἀπο-
βιομηχανοποίησής τους. Ἡ είσαγωγή στήν ἀγορά
τῶν ἐλαφρῶν μηχανημάτων τῶν μικρῶν φορμά καί ή
ϊστορικοκοινωνική ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου να γνωρί-
σει καί να μελετήσσει τόν περίγυρό του τόν ἔσπρωξε
να καταγράψει ἄμεσα τή ζωή, τόν συνάνθρωπό του,
έγκαταλείποντας τήν τεχνιτή ἀναπαράσταση στό
στούντιο. Ἡ ἀνάγκη αὐτή για τήν ἀλήθεια δέν
δημιούργησε μόνο μιᾶ νέα μορφή κιν/κῆς γραφῆς,
ἀλλά ἐπανατοποθέτησε στά σωστά ἐκπολιτιστικά
του πλαίσια τόν κιν/φο καί τήν τηλεόραση. Ἐ-
λαφρά αὐτόματα μηχανήματα, χαμηλό κόστος παρα-
γωγῆς, ἀποβιομηχανοποιοῦν τόν κινηματογράφο καί
τήν τηλεόραση, τόν μετατρέπουν σέ ἀτομικό μέσο
έκφρασης καί ἐπικοινωνίας (ὅπως ὁ λόγος, ή
ζωγραφική κ.λ.π), δύνουν καί στό ἄτομο τό δι-
καίωμα να συμβάλλει στόν κοινωνικό του περι-
γυρο δικαίωμα πού εἶχαν ἀποκλειστικά οί βιο-
μήχανοι τοῦ κιν/φου. Δέν πρόκειται ἀπλῶς για
μιᾶ ἀνανέωση τῆς κιν/κῆς γραφῆς καί τεχνικῆς
ἀλλά για μιᾶ νέα κοινωνικο-φιλοσοφική θέση πού
παίρνουν ὁ Κινηματογράφος καί Τηλεόραση στόν
σύγχρονο κόσμο*~*~*~*.

Συμπερασματικά: ὁ κινηματογράφος καί ή τηλεόρα-
ση θά πρέπει να διδαχθοῦν στά πλαίσια τῆς ἐλα-
φρᾶς τεχνικῆς μέ ὄλο τόν ἀνάλογο ἐξοπλισμό τεχ-
νικό κ.λ.π. πού ἐξυπακούει ὁ ὅρος, ὥστε να δια-
μορφώσει κινηματογραφιστές κατόχους τῆς νέας τέχ-

νικῆς καὶ γραφῆς. Ὁ καταρτισμὸς τοὺς αὐτοὺς θὰ τοὺς ἐπιτρέψει κατ'ἀρχὴν νὰ εὐρίσκονται στὰ σύγχρονα κινηματογραφικὰ ρεύματα καὶ στὴν συνέχεια νὰ ἔχουν τὴν δυνατότητα νὰ ἀνανεώσουν τὴ θέση τοῦ κιν/φου στὴν Ἑλληνικὴ κοινωνία.

Ἡ ἐλαφρὰ τεχνικὴ ἐπίσης δὲν ἀποκλείει κανένα εἶδος κινηματογράφου, περιλαμβάνει δὲ στὶς ἐκφραστικές της δυνατότητες ὅλες τὶς τεχνοτροπίες καὶ αὐτὲς τῆς βαρεῖας τεχνικῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἐπιτρέπει τὴν ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας: σὲ χῶρες τοῦ δὲν ἔχουν προχωρημένη τεχνολογία καὶ ἐκβιομηχανοποίηση.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

Τὸ παιδαγωγικὸ σύστημα καὶ ἡ διδακτικὴ μέθοδος γιὰ τὴν διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου, παρουσιάζονται σὰν τὸ μεγάλο πρόβλημα γιὰ τὴν ἔδρυσή ἢ ἀναδιοργάνωση σχολῆς.

Πολύ νέα ἀκόμα ἡ ἐκπαίδευση σ'αὐτὸ τὸ τομέα, γιὰ ἱστορικούς λόγους μόλις τώρα ἀρχίζει νὰ βρῆκε τοὺς πρώτους κινηματογραφιστὲς μὲ θεωρητικὴ κατάρτιση ἀλλὰ καὶ παιδαγωγικὴ μόρφωση. Μέχρι πρὶν τὸ 1960 οἱ σχολές χρησιμοποιοῦσαν βασικά τὶς διαλέξεις μὲ πρακτικὲς ἀσκήσεις τοῦ ἀκολουθοῦσαν, σύστημα ποὺ ἀνῆκει στὴν ἐκπαιδευτικὴ ἱστορία τῆς ἀρχῆς τοῦ αἰῶνα.

Μὲ τὴν ἔδρυση τοῦ Διεθνοῦς Κέντρου σχέσεων σχολῶν Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως C.I.L.E.C.T καὶ τὴν εἰσαγωγή τοῦ κιν/φου στὰ Πανεπιστήμια ἀρχίζει ἡ συστηματικὴ ἔρευνα βασισμένη σὲ ἐπιστημονικὰ κριτήρια καὶ γιὰ τὸν ἕδρυσιν τὸν κινηματογράφου καὶ γιὰ τὴν εἰδικὴ παιδαγωγικὴ του. Ἀπὸ μιά πενταετία ἔχουμε ἤδη συμπεράσματα καὶ ἀποτελέσματα τῶν πρώτων πειραματικῶν ἐφαρμογῶν. Οἱ σχολές στὴν Εὐρώπη ζητοῦν τὰ σχήματα γιὰ τὴν πιὸ κατάλληλη παιδαγωγικὴ καὶ διδακτικὴ δομὴ.

Οἱ λίγες ἔρευνες πάνω στοῦ θέμα καὶ ἡ προσπάθεια τῆς UNESCO καὶ ἄλλων διεθνῶν ὀργανισμῶν νὰ βοηθήσουν τὶς ἔρευνες ὁδήγησαν στὰ ἑξῆς συμπεράσματα:

1.- Σὰν παιδαγωγικὸ σύστημα προτείνεται ἡ "Ἐλεύθερη ἐκπαίδευση" βασισμένη στὶς ἔρευνες τῆς ὁμάδας Carl Rogers ὅπως τροποποιήθηκε γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης. Ἡ ἐλεύθερη ἐκπαίδευση ἐπιτρέπει στὸν μαθητὴ ὀργανωμένο σὲ μικρὲς ὁμάδες νὰ ἀποκαλύπτει τὶς ἀνάγκες του καὶ νὰ συνθέτει τὸ προσωπικὸ του

πρόγραμμα μέσα στην τάξη, αλλά σέ συνεχῆς ἀνταλλαγές καί συνεργασία μέ τό σύνολο τῆς τάξεως.

2.- Σάν διδακτικό σύστημα προτείνεται τό "Σχολεῖο ἐργασίας" βασιμμένο στίς ἔρευνές 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 τήνιδημιουργία τῶν ἐννοιῶν καί εὐδικῶν 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 μιὰ μέθοδο πού βασύζεται στό "Λάθη".

3.- Σάν ὀργανωτικό σύστημα τῆς σχολῆς στό σύνολό της προτείνεται ἡ "Αὐτοδιοίκηση" γνωστή μέ τόν ἀγγλικό ὄρο 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 ἴσα δικαιώματα μέ τό διδακτικό προσωπικό.

4.- Σέ ἓνα τέτοιο δίκτυο παιδαγωγικό ὁ "δάσκαλος" βρίσκει γιά πρώτη φορά τήν σωστή του θέση: δέν εἶναι φορέας γνώσεων ἀλλά "δευκολυντής - facilitateur-facilitator" τῆς ἐκμάθησης τῶν σπουδαστῶν. Λειτουργεῖ σάν καταλύτης. Ὁ ὄρος δέ διδασκαλία - teaching ensei gnement ἀντικαθύσταται ἀπό τόν ὄρο "ἐκμάθηση-learning-apprentissage". Ἡ γαλλική ὀρολογία στό Quebec μάς δίνει ἤδη τόν πρῶτο ὄρο πού θά ἀντικαταστήσει τόν ὄρο "etudiant -μαθητής", εἶναι ὁ "seducant", - αὐτοδιδασκόμενος.

Ἄσφαλῶς ἓνα τέτοιο παιδαγωγικό σύστημα κινήματογράφου ἀπαιτεῖ πολὺ κουράγιο καί πολὺ 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 ξεχνᾶται πῶς καί τό κουράγιο καί ἡ δύναμη εἶναι καί αὐτά θέμα ἐκπαίδευσης καί ἐκμάθησης. Κάποτε πρέπει νά γίνη ἡ ἀρχή*****.

Συμπερασματικά: Ἡ ἐλεύθερη ἐκπαίδευση ἢ αὐτε-
νέργεια πού ἀναπτύσσεται μέ τό σχολεῖο ἐργασί-
ας, συμπληρωμένα ἀπό τήν αὐτοδιοίκηση ἀποτελοῦν
τό τρίγωνο στό ὁποῖο πρέπει νά βασιστεῖ ἡ δομή
καί οἱ ἐκπαιδευτικές λειτουργίες μιᾶς σχολῆς.
Ἐπίσης ὁ μόνος τρόπος γιά νά διαμορφωθεῖ ἡ κινηματο-
γραφική προσωπικότητα τῶν αὐριανῶν κιν/στῶν.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ἐπιπλέον, ὁ Κινηματογραφιστής σάν βασικός λειτουργός καί
ἐκφραστής ἑνός ἐκπολιτιστικοῦ χώρου ἀπαιτεῖ τά
ἑξῆς χαρακτηριστικά:

- 1.- Βαθειά γνώση τοῦ πολιτιστικοῦ χώρου στό ὁ-
ποῖο λειτουργεῖ.
- 2.- Βαθειά γνώση τοῦ λειτουργήματός του καί
συνείδηση τῆς εὐθύνης του.
- 3.- Ἀνάπτυξη ἐλεύθερης προσωπικότητας γιά νά
μπορεῖ νά λειτουργεῖ ἀντιμενικά καί ἐλευθερω-
μένος ἀπό κατεστημένα.
- 4.- Ἀνάπτυξη τῆς δημιουργικότητός του, ὥστε
νά μπορεῖ νά προτείνει νέα σχήματα μέ τό λει-
τουρημά του.
- 5.- Βαθειά γνώση τῆς τεχνολογίας τοῦ λειτουρ-
γήματος του νά ἀναχθεῖ σέ σημειολογία καί σέ
γραφική συστηματική.
- 6.- Βαθύ σεβασμό γιά τόν ἐκπολιτιστικό χώρο
καί τόν συνανθρωπό του.

Ἡ διαμόρφωση στελεχῶν κιν/φου τηλεόρασης μέ
τέτοια χαρακτηριστικά εἶναι ὑπέρταση εὐθύνης
τοῦ Κράτους. Ἡ πρόοδος τῆς σύγχρονης κοινω-
νίας ἐξαρτᾶται ὀλοκληρωτικά ἀπό τήν συστημα-
τική ἔνταξη στήν δομή τῆς "καταλυτῶν" πού θά
προγραμματίζουν τήν μεθοδική ἀλλαγὴ τῆς μέ
βάση τά ἐπιστημονικά κριτήρια.

Κ.Χ. Φωτεινός.

- * Remmy TESSONEAU, le jeune Cinéma à l' Ecole, édition C.I.L.E.C.T., Paris 1966, σ. 114. Τό πλό τελευταίο σύγγραμμα είναι:
Jean CLOUTIER, La Communication Audioscripto-
visuelle, Les presses de l' U. de M., Montréal
1973.
- ** Constatin FOTINAS, Audiovidéographie, une
discipline nouvelle, Edition Série Communica-
tions, Centre Audiovisuel, Université de Mon-
tréal, Montréal 1973, σ. 101.
'Ευδεικτικό έπίσης είναι:
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 La-
rousse Paris 1971.
- *** - Rapport Final: Réunion d' Experts sur la for-
mation des cinéastes de demain (Belgrade-Mai
1972) Edition C.I.L.E.C.T., Bulletin No.3, Pa-
ris 1973. σ.σ. 35-37.
- **** 'Ανέκδοτη έρευνα του 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 cinémato-
graphique léger, U.N.E.S.C.O., Paris 1963.
- ***** C.C.FOTINAS, Un ensemble de trois objets dida-
ctiques dans l' enseignement du Cinéma-Telévi-
sion, Edition-Série Communications, Centre Au-
diovisuel, U.de M., Montréal, 1972 σ.43.
-J. CLOUTIER, L.P.COITEUX, C.FOTINAS, Mise au
point d'une méthode pédagogique pour l' appren-
tissage des self-media Audioscripto-visuels,
Editions,Série Communications, Centre Audio-
visuel 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-Communi-
cation 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

Ἡ ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς στὰ CAHIERS DU CINE-
MA ἀπὸ τὴν MAUREEN TURIM.

Ὅταν τὸν Ὀκτώβριο τοῦ '70 ὁ Φρανσουά Τρουφώ ρωτή-
θηκε γιὰ τοὺς λόγους πού ἐγκατέλειπε τὴν σύνταξη τῶν
Cahiers du Cinema ἀπάντησε:

Δέν ἐπρόκειτο γιὰ διαφωνία. Τό ὄνομά μου δέν ἀντι-
προσώπευε πιά τὰ βασικά δόγματα τοῦ περιοδικοῦ. Ὅ-
ταν δούλευα στὰ Cahiers ἦταν ἄλλη ἐποχή. Σήμερα, στὰ
Cahiers κάνουν Μαρξιστική-Λενινιστική ἀνάλυση τῶν
φίλμ. Τό κοινό πού διαβάζει τό περιοδικό περιορίζε-
ται σέ μερικούς ἀπόφοιτους πάνεπιστημίου. Ὅσον ἀ-
φορᾷ ἐμένα, δέν ἔχω ποτέ διαβάσει ἔστω καί μιὰ γραμ-
μή τοῦ Μάρξ(1).

Αὐτή ἡ δῆλωση πού προέρχεται ἀπὸ ἕναν προεξέχοντα
καί βασικό συντελεστή τοῦ κινήματος τῆς Νουβέλ Βάγκι
δείχνει καθαρά τὴν μεταλλαγή πού υπέστη τό περιοδι-
κό στὰ εἴκοσι χρόνια τῆς ἐκδόσῆς του. Γιὰ νὰ διαγρα-
φεῖ ἡ ἐξέλιξη τῆς κριτικῆς πού ἐμφανίζεται στὰ Ca-
hiers καί γιὰ νὰ ἐξηγηθεῖ τό γιατί καί τό πῶς αὐτῆς
τῆς ἀλλαγῆς, χρειάζεται νὰ ἐξεταστεῖ σύντομα ἡ ἀναγ-
καιότητα καί ἡ σημασία τῆς Νουβέλ Βάγκι καθώς καί οἱ
ἐπιδράσεις τῆς πού εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα τὴν αὐξάνου-
σα πολιτικοποίηση τῶν γραπτῶν τους.

Ἡ αἰσθητικὴ ἀποψη πού γέννησε τὰ Cahiers καί τὴν
Νουβέλ Βάγκι βρίσκεται σταθερὰ γειωμένη στὴ Γαλλικὴ
Σχολὴ ἀνάλυσης τοῦ φίλμ πού ἐμφανίστηκε στὰ 1920. Σέ
μιὰ θεωρητικὴ συζήτηση πάνω στό ὅτι ὁ κινηματογρά-
φος εἶναι χυδαῖα διασκέδαση ἀλλὰ καί εἶδος τέχνης.
Διεφώνησαν ὅμως σέ σημεία ὅπως στὰ κατά πόσον αὐτό
τό νέο μέσον, ἡ "ἑβδομῆ τέχνη" ὅπως τὴν ἐπονόμασαν,
ἦταν μιὰ χωριστὴ καί αὐτόνομη μορφή τέχνης (θέση τοῦ
Canudo) ἢ μιὰ σύνθεση ὄλων τῶν ἄλλων τεχνῶν (θέση τοῦ
Elie Faure). Αὐτή ἡ συζήτηση ἂν καί παρουσιάστηκε
σάν ἀκαδημαϊκὴ μέχρι σημείου γελοιοῦτος, ἀνοίξε πράγ-
ματι ἐνδιαφέρουσες προοπτικὲς καί ἐπαιξε σημαντικὸ
ρόλο στὴν διαμόρφωση μιᾶς φιλμικῆς αἰσθητικῆς.

Ὁ Canudo ὑπεστήριξε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ
ξεχωριστὴ καί αὐτόνομη τέχνη με τὰ δικά τῆς ἑξέχωρα
καί ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ἡ θέση του ἦταν μιὰ
ἀντίφαση στό γεγονός ὅτι τό φίλμ εἶχε πολὺ συχνά κοι-
θῆ ἀποκλειστικά μὲ καθιερωμένα κριτήρια γιὰ ἄλλες
μορφές τέχνης καί ἰδιαίτερα μὲ τίς αἰσθητικὲς τοῦ
θεάτορου καί τῆς λογοτεχνίας. Ἀλλὰ τό ἀποτέλεσμα ἦ-
ταν κυκλικό. Ἐπειδὴ εἶχε ὑποτεθῆ ὅτι τό φίλμ ἔκανε
τὰ ἴδια πράγματα μὲ τὴν λογοτεχνία καί τό θέατρο οἱ
ταινίες πού παρήγοντο στὴ Γαλλία ἦταν συχνὰ προσαρ-
μογές ἔργων ἀπὸ ἄλλες μορφές τέχνης. Αὐτές οἱ προ-
σαρμογές ἦταν συχνὰ ὄχι τόσο ἐκφραστικὲς ὅσο τὰ πρῶ-

τότυπα. Σέ πολλές περιπτώσεις οί κριτικοί συγκατένεβαν γι'αυτές τίς μεταφορές καί στήν πραγματικότητα άγνοούσαν τήν ίδιαιτερότητα του κινηματογραφικού μέσου. Σάν άποτέλεσμα μεταχειρίζονταν τόν κινηματογράφο άπολογητικά. Ή θεωρία του Canudo ήταν ή άπαρχή γιά τήν άναγνώριση τής έγκυρότητας τής κινηματογραφικής έκφρασης. Τό έπιχείρημα του Elie Faure ότι ό κινηματογράφος ήταν μιά σύνθεση τών άλλων έξη τεχνών προσέθεσε επίσης μέ τόν τρόπο του στό γόητρο του φίλμ. Ή Faure μπήκε στήν θεωρία του φίλμ έχοντας ένα μεγάλο υπόβαθρο σάν φιλολογικός κριτικός, ιστορικός τής τέχνης καί κριτικός -ένας διανοητικός άνθρωπος- γιά -όλες- τίς δουλειές. Σέ μιά σειρά άρθρων (συγκεντρωμένα μετά θάνατον σ'ένα βιβλίό μέ τόν τίτλο *Fonction du Cinema*- διαίρεσε τίς τέχνες σ'αυτές του χρόνου (μουρική χορό) καί σέ κείνες του χώρου (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική). "Αν καί ό Elie Faure άναγνώρισε πώς όρισμένες τέχνες όπως ό χορός μετεΐχαν καί του χώρου καί του χρόνου ως ένα όρισμένο σημείο ύποστήριξε ότι καμιά δέν περιελάμβανε αύτή τή σύνθεση πιό ολοκληρωμένα άπό τό φίλμ. Περιέγραψε τό φίλμ σάν "κινούμενη αρχιτεκτονική καί μουσική πού γίνεται άντιληπτή μέ τά μάτια μου"(2) άνυψώνοντάς το έτοι στή βαθμίδα ενός άνωτερου μέσου. Είσηγήθηκε οί άνθρωποι νά βλέπουν κάθε καρέ φίλμ σάν νά ήταν πίνακας ζωγραφικής. Τότε θά μπορούσαν νά προχωρήσουν πιό πέρα καί νά εκτιμήσουν τήν αύξανόμενη δυναμική του φίλμ ως πρός τό ότι ή σύνθεση θά μπορούσε νά ύποβληθί σέ πολύ διαφορετικά είδη άλλαγών -κίνηση μέσα στό κάδρο, άντιπαράθεση δύο κάδρων (μοντάζ)ή κίνηση τής μηχανής. Ήπεστήριξε ότι μόνο ό Τσάρλυ Чаπλιν καταλάβαινε τήν άληθινή δύναμη του κινηματογράφου στό νά έκφράζει τούς ίδιους του τούς μύθους τούς ιδιαίτερούς του τρόπους, χωρίς νά δανείζεται θεατρικά τεχνάσματα. Ή Faure έξακόντισε μύδρους στό πομπώδες του Γαλλικού θεάτρου καί κατεδίκασε τό Γαλλικό φίλμ πού άκολουθοΰσε τίς παραδόσεις του.Οί ριζοσπαστικές ιδέες του Faure βασίζονταν σέ μιά σημαντική άντιληπτική στάση. Ήταν περιέγραψε τήν έξέλιξη του φίλμ σέ σχέση μέ τίς άλλες τέχνες στήν πραγματικότητα περιέγραψε μιά διαλεκτική διαδικασία καί έτσι διατύπωσε τίς μαρξιστικές θεωρίες οί όποιες θά άνεπτύσσοντο στή Γαλλία πολύ άργότερα.

"Άλλοι θεωρητικοί πού συνέβαλαν στήν έξέλιξη τής Νουβέλ Βάγκ ήταν: (ή λίστα δέν μπορεί νά είναι πλήρης) Bela Balazs, Edgar Morin, Louis Delluc, Jean Epstein René Clair, Rudolph Arnheim, Marcel l' Herbiere, André Malraux, Hans Richter καί οί Ρώσοι θεωρητικοί. Ή εφαρμογή του διαλεκτικού ύλισμου στό φίλμ πού πρωτάθηκε άπό τόν Balazs καί του Ρώσους καθυστέρησε στήν άφομοίωσή του μέ τήν Γαλλική θεωρία του φίλμ γιά δύο λόγους -άπό έλλειψη προσοτιών μεταφράσεων τών κειμένων καθώς καί άπό μιά έλξη πρός τούς λιγώτερο έπι-

στημονικούς αίσθητικούς συλλογισμούς των ντόπιων θεωρητικών.

Τό πιο άμεσο προηγούμενο της Νουβέλ Βάγκι είναι τό θεωρητικό έργο του André Bazin.

Τά γραφτά του (συγκεντρωμένα τό 1958 σέ μία τετράτομη σειρά πού φέρει τόν τίτλο "Qu' est-ce que le cinemá"), άποκαλύπτουν τήν ανάπτυξη μιās αίσθητικής πού είναι συγκεντρωμένη πάνω στην δυνατότητα του κινηματογράφου γιά μεταφυσική υπέρβαση μέ τόν ίδιο τρόπο πού μιλά κανείς γιά υπέρβαση στην καλή ποίηση. Πίσω από τήν μεταφυσική του Bazin υπάρχει μιá προσπάθεια ν' αναλυθεί σοβαρά ό τρόπος μέ τόν όποιο επέδρασαν πάνω του τά φίλμ καθώς τί φιλικά τεχνάσματα τί μεταφορές και τί μύθους χρησιμοποιήθηκαν σάν βάση γιά νά επιτευχθεί ή υπερφυσική έκφραση.

Έπίσης είχε στραμένη τήν προσοχή του στον Άμερικάνικο κινηματογράφο, είδικά στις ταινίες του Τσάπλιν του Γουάλλερ και του Γουάϊλερ πού τις θεωρούσε σάν τά καλύτερα παραδείγματα γιά τήν εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας. Προάσπισε ακόμα τούς στόχους του Ζάν Ρενουάρ και του Έρικ φόν Στροχάϊμ, γιά τόν όποιο πίστευε ότι δέν είχε τύχει πραγματικής άναγνώρισης τήν εποχή εκείνη (μέσα του σαράντα). Ή υπερβάλουσα έπιρροή του Μπαζέν στους νεαρούς πού έπρόκειτο νά γίνουν τό "κομιτάτο σύνταξης των Cahiers και στυλοβάτες της Νουβέλ Βάγκι", διευκρινίζεται άπ' αυτή τή δήλωση του Eric Rohmer:

"Όλα είχαν είπωθει άπ' αυτόν, ήρθαμε πολύ άργά. Τώρα έχουμε μένει μέ τό δύσκολο καθήκον του νά συνεχίσουμε τό έργο του, δέν θ' άποτύχουμε σ' αυτό άν και είμαστε πεποισμένοι ότι τό έφτασε πολύ πιο πέρα άπό εκεί πού θά είναι δυνατόν νά φθάσουμε μετς(3).

Κατά τά τέλη του '40 οι θεωρίες της Avant-Garde είχαν άναπτυχθεί άπό μιá ομάδα πού κλιμακώνονταν άπό καθιερωμένους σκηνοθέτες (Cocteau, Bresson), μέχρι φοιτητές πού διοργάνωναν σινέ-κλάμπ στο Καρτιέ -Λατέν. Ένα τέτοιο κλάμπ τό OBJECTIF 49 ήταν άφιερωμένο στο νά δείχνει ταινίες Avant-Garde πριν άπό τήν έμπορική τους διανομή και κυκλοφορία, πράγμα πού όπως είχε ο Jacques Doniol-Valcroz άντιπροσώπευε τήν πρώτη "συνειδητοποίηση" του κινηματογράφου άπό τήν μεταπολεμική γεννιά. Τόν Άπρίλη του '50 ό έκδότης του περιοδικού La Revue du Cinéma σκωτώθηκε σ' αυτοκινιτιστικό δυστύχημα. Ό Doniol-Valcroze ό Lo Duca και ή Leontyne Kiegel άπεφάσισαν νά συνεχίσουν τό περιοδικό και νά έκδόσουν άρθρα παρόμοια μέ εκείνα της Garette du Cinéma, μιās έκκεντρικής διαδεδομένης φυλλάδας πού τήν σύντασαν και τήν κυκλοφορούσαν στο Καρτιέ Λατέν ό Ζάν -Λύκ Γκοντάρ ό Έρικ Ρομέρ και ό Ζάκ Ριβέτ. Ή πρώτη έκδοση του νέου περιοδικού τά Cahiers du Cinema έμφανίζεται τόν Άπρίλη του 1951.

Τά Cahiers συνέχισαν πρὸς τὴν κατεύθυνση πού εἶχε ὑποδείξει ὁ Bazin. Δέν ὑπῆρχε ὁμως κατὰ κανένα τρόπο τουλάχιστον ὡς τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1954 καμιά συννεκτική καθορισμένη τοποθέτηση τῶν συντακτικῶν νά διατυπωθεῖ. Σ' ἓνα ἄρθρο μέ τίτλο "Μιά κάποια τάση τοῦ Γαλλικοῦ Κινηματογράφου" ὁ Φρανσουά Τρυφῶ ἐπετέθη στόν παραδοσιακό τρόπο παραγωγῆς τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου καί στάθηκε εἰδικά ἐπικριτικός γιά τόν ρόλο πού ἔπεζαν ὀρισμένοι σεναριογράφοι τούς ὁποίους εὗρισκε ἀτάλαντους γιά κινηματογραφική ἔκφραση.

Πρότεινε σαρκαστικά:

Γιατί ὅλοι ἐμεῖς...νά μὴν τό γυρίσουμε στήν προσαρμογή λογοτεχνικῶν ἀριστουργημάτων, ἀπό τά ὁποῦα κινῶνως νά ἔχουν μένει μερικά...

Τότε θά εἴμαστε ὀλουβουτηγμένοι στήν "παράδοση ποιότητος" ὡς τούς σβέρκους μας καί ὁ Γαλλικός κιν/φος μέ τόν τὸλμηρό του 'ψυχολογικό ρεαλισμό' τίς 'τραχειές ἀλήθειες' του καί τά 'διαφορούμενά' του θά εἶναι μιά τεράστια νοσηρή κηδεῖα ἔτοιμη νά γλυστρήσει ἔξω ἀπό τό στούντιο τῆς Billancourt καί νά συσσωρευτεῖ στό νεκροταφεῖο πού παραμονεύει δίπλα(4).

Ὁ Τρυφῶ 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, Ροσελίνι καί Χουάκς. Ἡ γρήγορη ἐπιτυχία τῶν Cahiers μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ ἐν μέρει στήν δημοτικότητα τῶν ταινιῶν, εἰδικά τῶν Ἀμερικάνικων, πού τό περιοδικό ἐπαινοῦσε κατὰ τή διάρκεια μιᾶς περιόδου πού πολλοί Γάλλοι δέν εἶχαν δικές τους τηλεοράσεις.

Ὅπωςδήποτε ὁμως καθῶς οἱ κριτικές γινόντουσαν ὅλο καί περισσότερο συνταγές γιά φίλμ μέ δυναμισμό, ὁ ρόλος τῆς κριτικῆς περιοριζόταν ἔτσι γιά πολλούς ἀπό τούς συμβάλλοντας. "Ἄν καί ἐνοιωθᾶν συνθλιμμένοι ἀπό ἔλλειψη ἐμπειρίας καί οἰκονομική ὑποστήριξη ὁ Τρυφῶ ὁ Γκοντάρ ὁ Ρομέρ καί ὁ Ριβέτ ἐπιθυμοῦσαν νά κάνουν δικές τους ταινίες. "Ἀρχισαν νά πειραματίζονται στά 16 mm, κᾶναν ταινίες μικροῦ μήκους καί τεπλικά 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 Τρυφῶ (Τά τετρακόσια κτυπήματα) καί τούς Ρεναί (Χιροσίμα ἀγάπη μου) ἢ Νουβέλ Βάγκ εἶχε φτάσει σ' ἕνα σημεῖο παγκόσμιας ἀναγνώρισης.

Ἰπῆρχε πάντως ἕνα ἄλλο σημαντικό περιοδικό πού ἐροῦσε στή Γαλλία αὐτή τήν ἐποχή τό ὁποῖο συμεριζόταν μερικά ἀπό τά αἰσθητικά πιστεῦω τῆς ὁμάδας τῶν Cahiers, ἀλλά ὁμως καθόριζε τήν προσέγγισή του στό φίλμ σάν Μαρξιστική-Λενινιστική· αὐτό τό περιοδικό ἦταν τό Positif. Πολλοί ἀπό τούς κριτικούς τοῦ Positif, εὗρισαν τόν Μπαζέν καί τούς ἐκδότες τῶν Ca-

hiers πολύ φιλελεύθερους και άστούς στον αίσθητικό, και μεταφυσικό τους προσανατολισμό. Δέν μπορούσαν νά καταλάβουν τήν έκτίμηση πού έτρεφαν τά Cahiers γιά όρισμένους Άμερικανούς σκηνοθέτες πού έκαναν αυτά πού θεωρούσαν σάν φίλμ δεξιού προσανατολισμού. 'Ο Gerard Gozlan ένας από τούς έκδότες του Positif χαρακτήρισε τήν προσέγγιση τών Cahiers μέ τ' ακόλουθα λόγια:

Είναι φυσικό δεξιού κριτικού νά καλοσφύζουν έν κριτικό σύστημα πού βασίζεται στά σταυροδρόμια τόσων πολλών παραδόσεων -άστικών, ιδεολογικών, φιλελευθέρων, θρησκευτικών και σοσιαλδημοκρατικών... Είναι φυσικό δεξιού κριτικού νά μήν περιφρονούν μιά διαλεκτική πού έξυπνα συνδιάζει τό γόητρο του ρασιοναλισμού και τίς παράλογες δυνάμεις τής εικόνας, δανειζόμενη τά γλωσσικά χαρίσματα από τό πρώτο και τήν πίστη από τό δεύτερο(5).

Οι κριτικές του Positif θέτουν ένα σημαντικό έρώτημα. Γιατί ν' αρχίζουμε μέ τά Cahiers σάν βάση για τή μελέτη τής μαρξιστικής κριτικής του φίλμ; γιατί νά μήν αρχίζουμε τουναντίον μέ τό Positif; Η άπάντηση βασίζεται στη διαφορά μεταξύ του είδους τής πολιτικής κριτικής πού έγινετο από τό Positif και τό είδος τής κριτικής πού άναπήδησε άργότερα στά Cahiers.

Όταν η κριτική του Positif έλαβε μιά μαρξιστική πολιτική προσέγγιση (και δέν ήταν όλη η κριτική του όμοιόμορφα πολιτική) η μέθοδος του ήταν έμπειρική, κρίνοντας τά φίλμ σχετικά μέ τό περιεχόμενό τους και κατά πόσο αυτό τό περιεχόμενο θά μπορούσε νά σταθεί κάτω από μιά μαρξιστική άνάλυση. 'Οδηγοΰσε κριτικούς σάν τόν Gozlan νά βλέπουν μιά ταινία σάν του Ζάν Ρενουάρ ('Ο κανόνας του παιχνιδιού) σάν άπλως μιά "θωμαστή επίθεση κατά τής άστικής τάξης" άποδοκιμάζοντας τήν άποψη του Μπαζέν πού τήν θεωρούσε σάν "μιά ταινία πού φτάνει πέρα από τίς δυνατότητες του μοντάζ και άρπάζει τό μυστικό ένός κινηματογραφικού στυλ πού είναι ικανό νά εκφράσει τά πάντα χωρίς νά κομματιάζει τόν κόσμο, άποκαλύπτοντας τό κρυφό μήνυμα τών ανθρώπινων όντων και του περιβάλλοντός τους χωρίς νά καταστρέψει τήν φυσική τους ένότητα". 'Ο Gozlan άπλως άγνοεί τόν βασικό δυναμισμό του Ρενουάρ πού παρουσιάζει άστικούς χαρακτήρες μέ συμπαθητική όψη και δείχνει μή ώραιολοιγημένους ύπηρέτες μέ όλα τά έλαττώματά τους.

Η βασική διαφορά μεταξύ τής μαρξιστικής άνάλυσης πού προσφέρεται από τό Positif και εκείνης πού άναπτύχθηκε στα Cahiers πέρνει έκφραση από τό γεγονός, ότι οι αντίθέσεις μεταξύ τών δύο ομάδων βρίσκονταν πάντοτε έν ένεργεία.

Οι επιθέσεις του Positif προς τά Cahiers στάθηκαν άποφασιστικές στην άνάπτυξη τής ιδιαίτερης μορφής πολιτικής κριτικής πού άναδύθηκε από τά Cahiers. Τό

χάσμα που έχωριζε τις δύο σχολές γίνεται κατανοητό σε σχέση με την πλατειά κλίμακα ιδεολογιών που αποτελούν την Γαλλική άριστερά, - με τό κομμουνιστικό κόμμα από την μιά μεριά και τους Μαοϊστές και αναρχικούς από την άλλη - ή "έξτρεμιστική άριστερά" αποκαλεί τό Κ.Κ σαν τον "άριστερό στυλοβάτη της άστικης τάξης". Τά Cahiers ετάχθηκαν με την έξτρεμιστική άριστερά. 'Ακόμα περισσότερο, ή καθαρά αίσθητική φάση που πέρασε ή κριτική των Cahiers είχε μιά επίδραση στην πολιτική τους κριτική. Πάντως ένας σχετικά καθοριστικός ρόλος πρέπει ν' αποδοθεί στην θέση του Positif.

Κατά την 'Αλγερινή κρίση τό μόνο φίλμ από την Νουβέλ-Βάγκ κατά κάποιο τρόπο συναφές ήταν του Γκοντάρ "Ο μικρός στρατιώτης" που είχε σαν πυρήνα την διαμάχη μεταξύ Γάλλων και 'Αράβων πρακτόρων στην 'Ελβετία. "Αν και ή ταινία άπηγορεύθη από τις Γαλλικές αρχές εκείνο τον καιρό δέν ήταν προσφιλής στό Positif, είτε διότι έδειχνε βασανιστήρια και από τις δύο πλευρές είτε γιατί ό βασιικός ήρωας που άποπειράτε νά δραπετεύσει από τό δεσμά των κυβερνητικών αρχών (είναι ένας δεξιός πράκτορας), γυρίζει στον αναρχικό άτομισμό και όχι στό F.L.N. 'Αλλά ό Γκοντάρ που άσχολούνταν κάπως με πολιτικά θέματα ήταν ή έξαίρεση-οί άλλοι σκηνοθέτες της Νουβέλ-Βάγκ απέφευγαν τά πολιτικά και κατεγίνοντο όπως ό Τρυφώ με τό νά κάνουν ταινίες που άνεδύοντο από τό παρελθόν τους και από προσωπικές έμπειρίες. Είναι εύκολο νά καταλάβει κανείς γιατί ένας κομμουνιστής κριτικός όπως ό Gozlan θά άπέριπτε μιά σχολή που είχε σαν βάση της "όντολογία του κινηματογράφου" και που "για λόγους άνεσης" έκανε πέρα πλευρές όπως "ιστορία, οίκονομία, πολιτική, τεχνοκρατική κοινωνία κλπ" (6). 'Αλλά ύπήρχαν περισσότερες μονοϋβρες στή διαμάχη άπ' αυτό -ήταν ή σύγκρουση μεταξύ της πολιτικής των οργανώσεων, και των κομμάτων ή της πολιτικής των άτομων π.χ. μεταξύ κομμουνισμού και αναρχίας. Άτομικός αναρχισμός χαρακτηρίζει βαθειά τον προσανατολισμό της Νουβέλ Βάγκ, κάτι που ήταν δύσκολο για μέλη του κόμματός νά δεχθούν ή ακόμα και νά καταλάβουν.

Παρ' όλα αυτά ή ομάδα των Cahiers ήταν τό ίδιο ένθερμη στην ύποστήριξη των "δέκα του Χόλλυγουντ" όσο και ή κριτική του Positif. Τά Cahiers δημοσίευαν άρθρα και ρεπορτάζ για τις άνακρίσεις του House of anti-American Activities Committee σχετικά με την πολιτική καταπίεση 'Αμερικανών σκηνοθετών και συγγραφέων. Οί πράξεις της 'Αμερικανικής κυβέρνησης ενάντια σε τέτοιους φιλμουργούς ήταν τό πρώτο από μιά σειρά μαθημάτων στους συγγραφείς των Cahiers σχετικά με τό ότι τό νά κάνει κανείς ταινίες είναι άναπόφευκτα πολιτική πράξη. 'Η πλήρης είσοδος των Cahiers μέσα στην πολιτική άρένα μπορεί νά έξηγηθεί μόνο σε συσχετισμό με τις πολιτικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στή Γαλλία κατά τά μέσα και τά τέλη της δε-

καετίας του '60. Μετά από δύο πολέμους άποαποικιοποίησης ένα φοιτητικό και νεανικό εργατικό κίνημα έκανε τήν εμφάνισή του. Αυτό σήμαινε πώς η οργανωμένη αντίσταση στόν Ντεγκωλισμό δέν ήταν πιά τό μοναδικό πεδίο του κουμουνιστικού κόμματος και τό άνάθεμα τών νέων στρέφονταν τό ίδιο και κατά τών Σοβιετόφιλων και τών φιλμουργών για τήν νέκρα τής κουλτούρας τους.

Νωρίς ακόμα από τό 1965 ο Γκοντάρ στρέφονταν μέ συμπάθεια προς τό κίνημα νέων. Στο "ΑΡΣΕΝΙΚΟ-ΘΥΛΗΚΟ" ο βασικό ήρωας ο Πώλ και ο έργάτης φίλος του Ρομπέρ έγραφαν συνθήματα ενάντια στην Άμερικάνικη επέμβαση στο Βιετνάμ. Αύτά τά έγραφαν στά πλευρά μιās λιμουζίνας Άμερικάνου διπλωμάτη. Θυμάται κανείς τόν Μισέλ νά κλέβει αυτοκίνητα στο "Μέ κομμένη τήν ανάσα", μία πρότερη μορφή τής ίδιας άναρχίας.

Καθώς ο Γκοντάρ βρισκόταν στην διαδικασία νά γίνει ένας δλοένα και περισσότερο πολιτικά προσανατολισμένος φιλμουργός, η ομάδα τών Cahiers άρχισε νά διερευνά παλαιότερες μορφές πολιτικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Τό 1964 άφιέρωσαν ένα μέρος στο Μπέρτολντ Μπρέχτ λέγοντας ότι η αντίληψη του για τό θέατρο ήταν έξ ολοκλήρου σχετική μέ τό μέλλον του κινηματογράφου. 'Η ιδέα του Μπρέχτ ότι τό θέατρο θά μπορούσε νά υπάρχει όχι για τήν θεατρική συγγραφή αλλά για τήν κοινωνία, ήταν μία άμεση πρόκληση για τήν "πολιτική τών authors" τών Cahiers πού και ο ίδιος ο Μπαζέν είχε θέσει σε άμφισβήτηση λόγω τής υπερβολικής μορφής πού είχε τότε άναπτυχθεί.

'Ενώ η επίδραση του Μπρέχτ μπορούσε νά διακριθεί από πολύ νωρίς (1961) "Μιά γυναίκα είναι μία γυναίκα", δέν ήταν ποτέ τόσο ξεκάθαρη όσο στην "KINEZA" πού έγινε τό 1967. 'Εκεί ένας από τούς ήρωες πού είναι ήθοποιός έγκαταλείπει τό θέατρο για νά άναμιχθεί έξ ολοκλήρου στην πολιτική πού στην συνέχεια άφήνει για νά διαβάσει Μπρέχτ από πόρτα σε πόρτα υπάρχει επίσης μία σεκάνς πλήρους στυλιζαρίσματος-ένα είδος φιλμικού γκερίλλα-θεάτρου. 'Αφού ο Γκοντάρ άφησε τά Cahiers για ν'άφοσιωθεί στο νά κάνει ταινίες, έκανε κριτική στις ταινίες τών άλλων διά μέσου τών ταινιών του. Συνεχώς πρότεινε νέες κατευθύνσεις πού μπορεί νά πάρει ο κινηματογράφος και η έπιρροή στα Cahiers παρέμεινε μεγάλη.

Τό φοιτητικό-εργατικό κίνημα του Μάη 1968 μπορεί νά θεωρηθεί σαν στροφή για τούς εκδότες τών Cahiers, όπως έξάλλου ήταν και για πολλούς άλλους. Τό καθεστώς του Ντέ Γκώλ άποδείχτηκε πιο τρωτό άπ'όσο θά είχε κανείς όνειρευτεί και οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ δεξιών και άριστερών διαγράφηκαν τόσο καθαρά, πού δέν παρέμεινε κανένα βιολογικό ένδιάμεσο έδαφος. Τό Γαλλικό κουμουνιστικό κόμμα πήρε γραμμή μέ τούς Ντεγκωλικούς έναντίον τής άκρας άριστερας και στην κρίση κανείς ήταν είτε έπαναστάτης είτε φασίστας.

Τό έπακόλουθο αύτῆς τῆς κατάστασης γιά τά Cahiers ἦταν ὅτι ἄρχισε νά ἀφορᾶ τό περιοδικό λιγώτερο μιὰ "ἀγνή" αἰσθητική καί ἀντιθέτως τῆ θέσης τῆς πῆρε μιὰ νέα αἰσθητική πού μπορούσε νά τοποθετηθῆ σέ συγκεκριμένη πολιτική χρήση.

Μιά ἐντατική ἔρευνα ἄρχισε γιά τοὺς Ρώσους φιλομουγούς καί θεωρητικούς τοῦ '20, τῆς γόνιμης δηλαδή περιόδου τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου πρὶν ἀπὸ τὸ βαρὺ πλάκωμα τοῦ Σταλινικοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ θεωρίες τοῦ Ἀϊζενστάϊν γιά τὸ μοντάζ καί τὴν φιλικὴ γλῶσσα ἐρευνηθῆκαν μὲ ἐξωνυχιστικὴ προσοχή. Ὑπῆρχε ἀπεριόριστος σεβασμὸς γιά τὴν ἐπιστημονικὴ του ἀνάλυση καθὼς τὴν ἀντίληψη καί ἐρμηνεία τῶν φιλικῶν εἰκόνων σάν διαλεκτικῶν διαδικασιῶν. Ὁ Ντζίκα Βερτώφ ἔνα λιγώτερο γνωστὸ μέλος τῆς Ρωσικῆς ὀμάδας "ἀνεκαλύφθη" ἀπὸ τά Cahiers καί μελετήθηκε σέ βάθος γιά πρώτη φορά στή Γαλλία.

Τὸ 1968 ἡ ἐμφάνιση τοῦ Cinéthique ἐνός κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ πού ξεκίνησε ἀπὸ μιὰ ὀμάδα πού συνδέονταν μὲ τὸ φιλολογικὸ περιοδικὸ Tel Quel προμήθευσε στὰ Cahiers μιὰ πρόκληση ἀκριβῶς τῆ στιγμῆ πού ἀρχίζουν νά διαμορφώνουν μιὰ πολιτικὴ προσέγγιση. Τὸ Cinéthique εἶχε τὸ πλεονέκτημα ἐνός φρέσκου ξεκινήματος καί βασίζονταν σέ μιὰ διαλεκτικὴ ὑλιστικὴ προσέγγιση στὸ φίλμ. Ἀπορρίπτοντας κάθε "κινηματογράφοφιλη" ἔρευνα γιά τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἢ κάθε δουλειὰ πάνω σέ συγκέντρωση ντοκουμέντων, ὅπως συνεντεύξεις μὲ φιλομουγούς ἢ δημοσίευση ντεκουπαρισμένων σεναρίων, τὸ Cinéthique ἀφοσιώθηκε ἀντιθέτως σέ μιὰ αὐστηρὰ διαμορφωμένη πολιτικὴ κριτικὴ τῶν ταινιῶν. Κατεδίκασαν ὅλες σχεδὸν τὶς ταινίες πού εἶχαν παραχθεῖ μέχρι τότε καί ὑποστήριξαν μόνο τὶς ταινίες ἐκεῖνες πού στὴν πράξη καταπολέμοῦσαν τὴν ἀστική φιλικὴ ἔκφραση. "Ὅλα τὰ αἰσθητικά "ὑπ' ὄψιν" ἀπεφεύχθησαν πρὸς χάριν μιᾶς κριτικῆς πού θεωροῦσε μόνο τὴν καταστροφὴ τὴν ἐπικρατούσας κουλτοῦρας τὴν ὕστατη χρησιμότητα μιᾶς ταινίας. Τὸ Cinéthique ἔφτασε μέχρι τοῦ σημείου νά ἐπαινεῖ ταινίες γιά τὸ γεγονός ὅτι περιεῖχαν σεκάνς πού ἦσαν αἰσθητικὲς ἀποτυχίες λέγοντας πὼς χρησίμευαν στὸν περιορισμὸ τῆς ἐμπορικότητος τοῦ μέσου.

Ἡ ἀπάντηση τῶν Cahiers, μιὰ ἐκτενῶς ἀναλυτικὴ ἐκτίμηση τῆς προσέγγισης τοῦ Cinéthique ἐμφανίστηκε στὸ 217 τεῦχος τοῦ Νοεμβρίου τοῦ 1969. Τά Cahiers κετεκρίναν τὸ Cinéthique γιά ἀοριστία θεωρητικῶν θέσεων καί ἐπιχειρημάτων καθὼς καί γιά τὸ ὅτι ἐξόριζαν κάθε κατανόηση τοῦ κινηματογράφου μέσα ἀπὸ ἓνα ἐπιστημονικὸ σύστημα πού δέν ἄφηνε περιθώρια γιά ἔναν δρώντα κινηματογράφο ἐκτός ἀπὸ τοὺς καθορισμένους ρόλους 1) γιά μετάδοση γνώσης τῆς θεωρητικῆς ἐπιστήμης, 2) ἔκθεση μιᾶς ἰδιαίτερης συνειδησιακῆς φύσης.

Ἐνῶ τὰ ἐπιχειρήματα τῶν Cahiers μπορούν νά γίνουν κατανοητὰ σάν ὑπεράσπιση τῆς ἰδιαίτερης τους παρά-

δοσης (περιλαμβανομένων και των άστικων τάσεων), πρέπει να δοϋμε επίσης σ' αυτό και μιá απόπειρα για διάσωση μιáς δόκιμης αισθητικῆς έναντι μιáς καθάρυ θεωρητικῆς προσέγγισης άρνησης και άποδοκιμασίας. Τό cinéthique είχε τοποθετήσει τόν εαυτό του μακριά άπό τό άδιέξοδο μιáς σκληρῆς γραμμῆς και έκανε διαπραγματεύσεις να συνδεθεῖ με τήν εμφάνιση ενός θετικού επαναστατικού κινήματογράφου με τόν όποιο ζήταγε να εύθυραμμιστεῖ. 'Η μεγαλύτερη άποτυχία του ήταν στήν άδυναμία ύπόδειξης μιáς μορφῆς πού θαπρε- να να πάρει αυτός ό νέος κινήματογράφος πέρα άπό τά λιγοστά παραδείγματα τών ταινιών πού προσφέρονταν για άυτοκριτική και πού ή χρησιμότητά τους ήταν όφθαλμοφανώς περιορισμένη σ' αϋτή τή μεταβατική περίοδο. 'Οποιοσδήποτε κι 'αν ήσαν οι έσωτερικές άποτυχίες του Cinéthique στάθηκε λόγω τῆς ίδιαι του τῆς ύπαρξης και τῆς θέσης πού έπερνε οϋσιαστικότητας συντελεστής στήν τόνωση τῆς ιδιαίτερης θεωρητικῆς ανάπτυξης τών Cahiers.

Αϋτή ή ανάπτυξη ήταν σημαδεμένη άπό ένα ενδιαφέρον στις λόγιες μελέτες του Christian Metz πάνω στο σημαῖνον του φίλμ πού άρχισαν να δημοσιεύονται στα Cahiers τό '65. Οι έρευνες του Metz παράλληλα μ' αϋτές του Roland Barthes και άλλων, άντιπροσώπewan τήν Γαλλική άφομοίωση και επέκταση πάνω στήν επιστημονική προσέγγιση τών Ρώσων θεωρητικῶν. Τό τεχνικό ύπόβαθρο του Metz στήν γλωσσολογία είχε σαν άποτέλεσμα μιá νέα μεθοδολογία με τήν όποια ήταν δυνατόν να μελετηθεῖ τό φίλμ όχι σαν τέχνη, αλλά σαν άνθρωπολογία. Τά άρθρα του συγκεντρώθηκαν άργότερα σ' ένα τόμο με τόν τίτλο Essais sur la Signification au Cinema τό '68 και άκολουθήθηκαν άπό τό Propositions Methodologiques pour l' Analyse du Film τό '70 και Langage et Cinema τό '71. 'Ο Metz είναι βασικά ύπεύθυνος για τήν προσοχή πού δίνεται τώρα στήν έφαρμογή τῆς φαινομενολογίας και σημειολογίας στή μελέτη του φίλμ.

Κατ' αϋτόν τό τρόπο ή συγχώνευση πολλών επιδράσεων, - οι μεταβολές στα πολιτικά τῆς χώρας, ή έρευνα πάνω στο έργο τών Ρώσων θεωρητικῶν, ή πρόκληση άλλων περιοδικῶν και ή επιστημονική μελέτη τῆς φιλικῆς γλώσσας - σέ συνδιασμό, έδωσαν στα Cahiers ένα άποφασιστικό διαφοροτικό προσανατολισμό και στόλ κατά τά τελευταία χρόνια τῆς δεκαετίας του '60 και στις άρχές του '70.

'Η άλλαγή άντανανκλατο σέ μιá σειρά άρθρων του Jean-Louis Comolli με τόν τίτλο "Technique et Ideologie" και άπό μιá άλλη σειρά πάνω στήν "Politique et la Lutte ideologique de Classe".

Τά άρθρα του Comolli π.χ. ήταν μιá αντίδραση στις άπόψεις τούς Marcel Pleyneτ σχετικά με τήν κιν/κή τεχνική πού είχαν εκτεθεῖ μέσω του Cinéthique κα-

θώς και στο βιβλίο του Patric Lebel, Cinema et Ideologie. Έναντιονόμενοι στη θεωρία του Lebel, ή όποια προσπαθεί νά κάνει διάκριση μεταξύ τεχνικών νεοτερισμών και στη χρήση πού τούς γίνεται, ό Comolli επέκτείνεται πάνω στην πρόταση του Pleyner, ότι ή φιλμική εικόνα είναι ή τελειοποιημένη μορφή της Άναγεννησιακής προοπτικής στην τέχνη και φέρει μαζί της τήν προηγούμενη μορφή άστικής ιδεολογίας αύτου του ιστορικού κινήματος. Ό Comolli φτάνει στό σημείο νά επικαλεστεί μιá ύλιστική θεωρία του φίλμ προτείνοντας τήν έπιτακτική άνάγκη φιλμικών νεοτερισμών στις συζητήσεις του. Τό γράψιμό του άνταναικλά μιá πλατειά έξοικείωση μέ τό φίλμ και τήν ιστορία του. Η θεωρία του συγκεκριμενοποιήται από όρισμένες άναφορές σε ταινίες πού επικυρώνουν τά σημεία του για τό βάθος πεδίου και τήν παραμόρφωση της προοπτικής.

Η έφαρμογή της θεωρίας πάνω σε όρισμένα έργα από τά Cahiers αντιπροσωπεύεται επίσης από τό άρθρο του Jean-Pierre Oudart στό τεύχος 232 μέ τόν τίτλο "L' Ideologie Moderniste dans Quelques Films Recents". Έξετάζοντας πρώτα αύτό πού όρίζει σαν "Μπρεσσονικό Μοντέλο" στό όποιο ένας κεντρικός ήρωας άρνεϊται, έπικοινωνία, οικονομικές και σεξουαλικές σχέσεις μέ σκοπό ν' άποφύγει τόν καθορισμό του σαν άντικείμενο, μέσα στα κοινωνικά πλαίσια, ό Oudart άνιχνεύει τόν τρόπο πού μιá "άντί-χολλυγουντιανή στρουκτούρα" έχει διαμορφωθεί σε ταινίες όπως "Ό Κονφορμιστας", και "Τό φύσημα στην καρδιά".

Αύτή ή διανοητική και ιδεολογική στροφή των Cahiers συναντά άκανθώδεις άντιθέσεις από τούς παλαιούς δυσφημιστές τους, τούς έκδότες του Positif. Στο τεύχος 122 τόν Νοέμβρη του '70 άφιερώνουν τό ένα τρίτο από τίς σελίδες τους σε μιá επίθεση έναντίον των Cahiers ή όποια περιελέμβανε παρενθετικά τό Cinéthique και τό Tel Quel. Η επίθεση έπονόμασε τήν νέα μορφή κριτικής πού γίνονταν άπ'τά Cahiers σαν "μη άναγνώσιμη άκατάληπτη και έσώτερη" και απέπεμψε τήν ταξινόμηση των Cahiers του κοινωνικού ρεαλισμού σαν άστική τέχνη πού μπορούσε ν' άντικατασταθεί από διαλεκτική φαντασία.

Τά Cahiers άπάντησαν στό διπλό τεύχος του Άννουαρίου-Φεβρουαρίου '71 (τό όποιο συμπτωματικά ήταν άφιερωμένο στον Άϊζενστάϊν) μέ μιá σύντομη άντίκρουση πού άρχιζε μέ τά ακόλουθα λόγια.

"Τό Positif είναι ένα περιοδικό του όποίου ή έπιρροή βρίσκεται σε σταθερή πτώση, λόγω της πεισματικά έμπειρικής κριτικής και της χωρίς άρχές πολιτικής του ή όποια είναι όλο λόγια στερούμενα ούσίας. Τραβά τήν προσοχή περιοδικά μέ έκρήξεις σε μορφή προαγωνικών έπιτευγμάτων πού έμφανώς έχουν σκοπό νά διατηρήσουν τήν ύπαρξή του". (7)

Ὁ σαρκασμὸς τῶν Cahiers δέν ἦταν κατὰ κανένα τρόπο ἡ μόνη τους ἀμυνα. Οἱ ἐκδότες πίστευαν ὅτι ἡ ἰδιαίτερη ἰδεολογία τους ἂν καὶ σύνθετη δέν ἦταν ἀκατάληπτη καὶ ὅτι προμήθευε τὴν μοναδική διαφώτιση τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν. Ἐν καὶ συμφωνοῦσαν ὅτι οἱ θεωρῶντες τους μπορεῖ νὰ μὴν ἦταν προσιτές στὸν καθένα, πίστευαν ὡστόσο πῶς οἱ ἰδέες τους θὰ γίνονταν καταληπτές ἀπὸ κείνους πού ἔπρεπε καὶ οἱ ὁποῖοι θὰ διέσπειραν τὴν κατανόησή τους διὰ μέσου τῶν ταινιῶν τους.

Ὅλα αὐτὰ δέν σημαίνουν ὅτι ἡ θέση τῶν Cahiers πρὸς τὸ Positif πρέπει νὰ γίνῃ δεκτὴ χωρὶς κριτική. Ἐνὼ τὰ Cahiers ἔπρεπε νὰ δικαιολογήσουν τὴν ἴδια τους τὴ στροφή, νὰ φέρουν ἀντιρρήσεις, ἀκόμα καὶ νὰ ἐξευτελίσουν ἀδίκῃ τὸ περιοδικὸ πού ἔχουν διαλέξει σὰν ἰδεολογικὸ του ἀντίπαλο, μιὰ αἴσθησις ἰσορροπίας, μπορεῖ ν' ἀποκατασταθεῖ ἀπὸ μιὰ πλησιέστερη ματιὰ σ' αὐτό πού τὸ ἴδιο τὸ Positif προσπαθεῖ νὰ κάνει.

Ὅπως ὁ Michel Ciment, μέλος τοῦ "κομιτάτου σύνταξης" τοῦ Positif εἶχε πεῖ ὅτι "ὑπάρχει κάτι πολὺ ἀλόκοτο στὸ ἰσχυρισμὸ πῶς ἓνα περιοδικὸ πού ἔχει σοφιστικὸς ἀνάμεσα στοὺς συνεργάτες του πέρνει γραμμὴ ἀπὸ τὸ Κουμμουνιστικὸ Κόμμα".

Πρέπει κανεὶς νὰ θυμηθεῖ ὅτι μετὰ τῶν ἐκδοτῶν τοῦ Positif περιλαμβάνονται ὄχι μόνο ὁ Gerard Gozlan, μέλος τοῦ Γαλλικοῦ Κ.Κ., ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ὁ Ἀδωνης Κύρου καὶ ὁ Freddy Bauche, δυὸ ἀπὸ τοὺς καλύτερους κριτικούς τοῦ Bunuel. Τὸ Positif εἶναι ἀφιερωμένο στὸν ἐντοπισμὸ μιᾶς πολλαπλῆς προοπτικῆς πού ἔχει σὰν βάση μιὰ ἀγάπη γιὰ τὸν κινηματογράφου καὶ μιὰ προσπάθεια νὰ διαφωτίσει τίς διαδικασίες δημιουργίας καὶ παραγωγῆς πού καθορίζουν τίς ἐπικαίρες ταινίες τοῦ παρόντος καὶ τοῦ παρελθόντος ἀντὶ γιὰ μιὰ ἀπόπειρα γιὰ ἰδεολογικὰ ἀποφθέγματα γιὰ τὴν κατεύθυνση πού πρέπει νὰ πάρουν τὰ φιλμ στὸ μέλλον. Ἀκόμα καὶ ἂν κανεὶς προτίθεται στὸ ν' ἀπορίψει ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου εἶναι δύσκολο ν' ἀπόπεμψει τὴν ἀξία τῆς δουλειᾶς πού ἔχει κάνει τὸ Positif. Κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἐκδόσεώς του ἔχει προσφέρει μιὰ πολιτικὴ ἀποψη τοῦ παρελθόντος κινηματογράφου, πού εἶναι μολονότι ἀπὸ διαφορετικὴ ὀπτικὴ γωνία ἀπ' αὐτὴ πού ἀκολουθεῖται συνήθως στὰ Cahiers. Ὅπως λέει ὁ Ciment "εἴμαστε τὸ πρῶτο περιοδικὸ στὴ Γαλλία πού ἐξεφράσθη ἐναντίον τῆς Γαλλικῆς στάσεως στὸν Ἀλγερινὸ πόλεμο σὲ μιὰ ἐποχὴ πού οἱ κριτικοὶ τῶν Cahiers δέν ἀναλογίζονταν κάτι τέτοιο ἢ ἀγνοοῦσαν ἐντελῶς τὸ πρόβλημα".

Περισσότερα ἀπὸ τὴν οὐσία τοῦ Positif μποροῦν νὰ γίνουν ἀντιληπτά μὲ τὸ νὰ λάβῃ κανεὶς ὑπ' ὄψιν τὴν ἑξῆς τὴν ἀντίδραση τοῦ Ciment στὴν ἰδεολογικὴ γραμμὴ τῶν Cahiers καὶ στίς τελευταῖες ταινίες τοῦ Γκοντάρ. Αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι ἡ πολεμικὴ τους εἶναι βαρετὴ

καί μή άποτελεσματική ώς πρός τό ότι άπευθύνονται μόνο σέ μιá κλίκα κοινού καί ότι τά φίλμ καί ή φιλμική κριτική θά πρέπει νά είναι άνοιχτά σέ πλατύτερο κοινό. Ύπεγράμμισε επίσης ότι αντίθετα μ' αυτό πού τά Cahiers μās κάνουν νά νομίσουμε ή κυκλοφορία του Positif αύξάνεται σταθερά καί δέν θά χρειαζόταν "προαγωγικούς παληκαρισμούς... γιά νά έξασφαλίσει τήν επιβίωσή του". Αυτό πού έχει λειτουργικότητα στήν επίθεση τών Cahiers πρός τό Positif είναι μιá καθαρα σχεδιασμένη έξείωση κατά τήν όποία κάθε διαφορετική θέση άπό τή δική τους (τήν όποία θεωρούν δικαιολογημένα νομίζω σάν τήν πιό προσδευτική) είναι ρεβιζιονιστική. Τό Γαλλικό Κ.Κ. είναι ρεβιζιονιστικό στά μάτια τους έτσι ώστε άκόμα καί εάν τό Positif δέν είναι μέ κανένα τρόπο ένα επίσημο κουμουνιστικό περιοδικό, μέ κάποιιο είδος άρνητικού συνεισισμού οι δύο θέσεις γίνονται ταυτόσημες στά μάτια τους. Η έρώτηση τότε τίθεται ώς έξής, παρέμεινε τάχα τίποτε άξιόλογο σέ μιá άνάλυση άλλη άπό κείνη πού προσφέρεται επί του παρόντος άπό τά Cahiers;

Τά Cahiers έχουν σταθερά προβάλλει τό έργο του Γκοντάρ σάν ένα παράδειγμα τής πιό προσδευτικής χρήσης του φίλμ. Τά Cahiers ύπήρξαν τό βασικό κριτικό ύποστήριγμα στίς προσπάθειές του πού γίναν σέ συνεργασία μέ τόν Jean-Pierre Gorin καί τήν Κολεκτίβα "Ντζίκα Βερτώφ" καί έχουν άφιερώσει πολύ χώρο κατά τόν τελευταίο χρόνο σέ μιá ρετροσπεκτίβα τών πολιτικών ταινιών του Γκοντάρ καί του Γκορέν. Είναι χαρακτηριστικό λοιπόν τό ότι όταν οι δύο τους περιόδευσαν 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 παρούσα θεωρητική θέση τών Cahiers, ό Γκοντάρ άπήνησε: "Ό Λένιν έίπε ότι θά έπρεπε νά όνειρευόμαστε, αλλά ότι πρέπει κανείς νά όνειρεύεται μ'έναν πραγματικό τρόπο, όχι μόνο νά όνειρευόμαστε τά όνειρά μας, αλλά ότι πρέπει κανείς νά πραγματοποιει τήν όνειρά του καί αύτή είναι ή μεγάλη διαφορά. Στά Cahiers όνειρεύονται άκόμη τά όνειρά τους". Ό Γκορέν πρόσθεσε: "Σέ μιá όρισμένη στιγμή ή στροφή τών Cahiers ήταν κάτι ένδιαφέρον καί σημαντικό καθώς καί άποτελεσματικό. Άλλά νομίζουμε ότι τώρα οι καιροί άλλαξαν". Ό Γκοντάρ κλείνοντας έίπε: "Νομίζω ίσως ότι σέ δύο ή τρία χρόνια εάν μπορέσουν νά συνεχίσουν, θαόουμε τήν έπιθυμία νά ξαναγράψουμε τά ίδια άρθρα, αλλά μέ διαφορετικό τρόπο, πράγμα πού σημαίνει ότι τουλάχιστον γράφουμε διαφορετικά άρθρα".

Οι έκδότες τών Cahiers φαίνεται νά έχουν επίσης άίσθανθει τήν άνάγκη γιά μιá άλλαγή. Τόν Μάρτιο του '73, δημοσίευσαν μιá έκτενη έκθεση μέ τόν τίτλο "Quelles sont nos taches sur le front culturel" πού ήταν

τό αποτέλεσμα μιᾶς ἐργασίας μετά ἀπό μιᾶ ἀνοιχτή συγ-
κέντρωση μέ τούς "συντρόφους στό ἰδεολογικό μέτωπο"
τόν Αὐγουστο τοῦ '72.

Σ'αὐτή τή διακύρηξη θέσης ἀνακοίνωσαν μιᾶ ἀναδιορ-
γάνωση τοῦ περιοδικοῦ πού εἶχε σκοπό νά ἐξουδετερώ-
σει τόν "ἐμπειρισμό καί ἐκλεκτικισμό" πού αἰσθάνθη-
σαν ὅτι κυριαρχοῦσαν στό περιοδικό μέχρι ἐκεῖνη τή
στιγμή. Κατήγγειλαν ὅτι ἔσφαλαν οἱ ἴδιοι μέ τόν νά
ἔχουν ἐλάχιστα καθορίσει τή θέση τους σάν μαρξιστι-
κή-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 κινήματο-
γραφικό περιοδικό νά βάζει σέ θέση ἐλέγχου τήν προ-
λεταριακή πολιτική;" Ὑπέθεσαν ὅτι ἡ ἀπροθυμία νά
καθορίσουν ἀκριβῶς τόν ρόλο τῶν Cahiers στήν τρέχου-
σα πάλη τῶν τάξεων προερχόταν ἀπό τόν φόβο τους γιά
τό αποτέλεσμα πού θά εἶχε αὐτό πάνω στήν ἀνάπτυξη
τοῦ περιοδικοῦ καί τήν μεταλλαγή πού θά ἦταν ἀναγ-
καία ἀπό ἕναν τέτοιο ὀρισμό. Κατήγγειλαν τό στόχο
τῆς ἀτομικῆς τελειοποίησης πού εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀπό
ἕνα "σεχταριστικό καί προσωπικά ἐπαρχιακό πνεῦμα"
πού κυριάρχησε λόγω "θεληματισμοῦ καί ὑποκειμενι-
σμοῦ".

Μέ τό νά θέτουν τό ἐρώτημα τῆς ἐπαναστατικῆς χρησι-
μότητας σέ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐλπίζουν νά βγάλουν τούς
εαυτούς τους ἀπό τό τωρινό πεδίο σάν "διανοούμενοι
κλειστοῦ χώρου" πού ἀπλῶς κρίνουν τίς ταινίες ἀπό
μιᾶ πολιτική σκοπιά. Ἐχουν σκοπό νά σταματήσουν τήν
ἐργασία τους πάνω σέ σχέδια ὅπως π.χ. μιᾶ πρόσφατη
ἀνάλυση τῆς SYLVIA SCARLETT γιατί καί ἂν ἀκόμη ἡ με-
λέτη εἶχε μιᾶ πολιτική προοπτική ἦταν ἀσχετη μέ τά
πραγματικά ἐνδιαφέροντα ἐνός προλεταριακοῦ κοινοῦ
καί τῶν ἰδεολογικῶν τους ὑποστηρικτῶν.

Τά Cahiers ὀραματίζονται ἕνα μεγαλύτερο ρόλο γιά τόν
εαυτό τους μελλοντικά, στό νά ὑποστηρίζουν καί νά
καθοδηγοῦν τή δράση ἐπαναστατικῶν φιλμογραφῶν καθῶς
καί τοῦ δικτύου διανομῆς τους. Ζητοῦν καί ἀπευθύ-
νονται σ' ἕνα εὐρύτερο συνεταιρισμό διά μέσου στοι-
χείων ἀπασχολουμένων στό ἐπιμορφωτικό μέτωπο, ἀνθρώ-
πων πού δουλεύουν σέ σινέ-κλάμπ, σέ οἴκους ἐπιμορ-
φωσης, σέ στέγες νεαρῶν ἐργατῶν καθῶς μέ τήν ἀκαδη-
μαϊκή καί ἐπαγγελματική παιδεία.

Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ἔχουν ἀγκαλιάσει αὐτό πού ὀ-
ρίζουν σάν "ὁ μῦθος τῆς λαϊκῆς κυοφορίας" μέ τό ν'
ἀνοίξουν ἀπλῶς τήν λειτουργία τοῦ περιοδικοῦ στίς
"μάζες" πρᾶγμα πού θεωρεῖται ἀπιαστή αὐτοπία μέ τίς
παροῦσες πραγματικότητες. Καταλήγουν πάντως σ' ἕνα
κάλεσμα γιά μιᾶ ἀνοιχτή ἀνταλλαγή πληροφοριῶν καί
γνωμῶν μεταξύ ἐκδοτῶν καί "συντρόφων, καθοδηγητῶν
συζητήσεων, καθηγητῶν φιλμογραφῶν καί τῶν πολιτικά
στρατευμένων".

Μιά ερώτηση και πιθανώς ή πιο σημαντική παραμένει. Τό σημαίνει αυτή ή ιστορία της Γαλλικής κριτικής για τήν έν γενει προοπτική της κινηματογραφικής κριτικής; Ένα πράγμα είναι ξεκάθαρο ότι ανάμεσα στην πληθώρα των πιθανών προσεγγίσεων οι κριτικοί πρέπει νάναι πιο συνειδητοί στις έκλογές τους και πιο ένήμεροι για τό ρόλο τους.

(1) Truffaut, Francois, απόσπασμα από μιá συνέντευξη που δημοσιεύτηκε στό La vie Lyonnaise και άναδημοσιεύτηκε στό Cahiers du Cinema τεύχος 226-227, 'Ιανουάριος-Φεβρουάριος '71 σ. 121.

(2) Faure, Elie, Fonction du Cinema. Έκδόσεις Gothier, Έλβετία 1955.

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

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

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

(6) Ibid.

(7) Narboni, Jean, "Sur Quelques Contresens" Cahier du Cinema τεύχος 116-117. 'Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1971 σ. 116.

...ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ

Οι Άφαντοι
πρέπει να ενω-
ρισθουν.
γιατί

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

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "ΑΝΤΙ"



ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

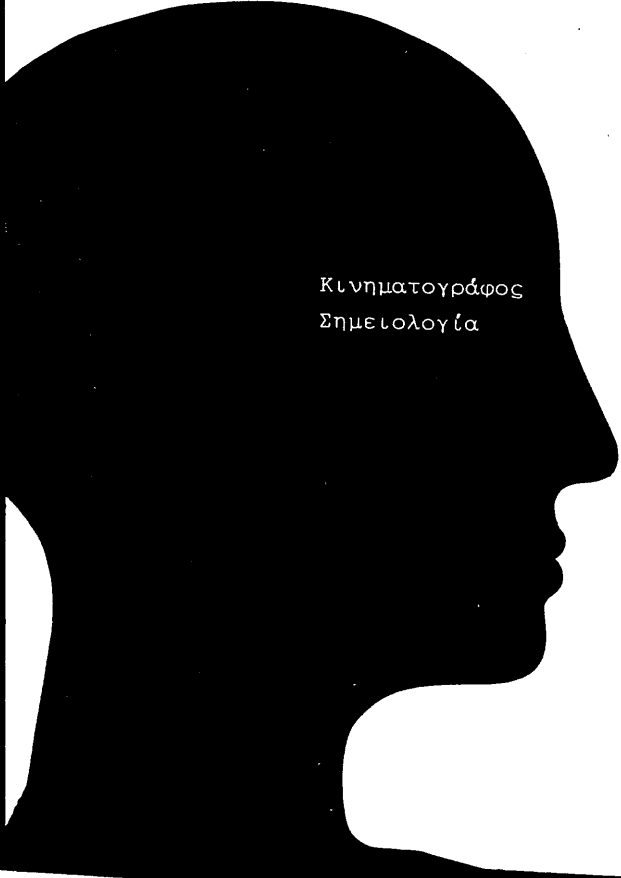
αντι

- Μαχητική παρουσία
- Έλεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός

Κινηματογράφος — Σημειολογία

ΜΕΡΟΣ Α΄

Κινηματογράφος
Σημειολογία



Αυτό τό τεύχος 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 χαρακτηριστήρα ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τόν σημερινό.

Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει μελετητές σάν τόν Κουλέσωφ τόν Αὔ-ζενστάιν ἢ τό Ἐπιστάιν δέν εἶναι ἡ ἀποκρυπτογράφηση μιᾶς φιλικῆς 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 ἀποκρυπτογράφηση τοῦ φιλικοῦ κειμένου ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται στήν ὀθόνη. Εἶναι μιά προσέγγιση μπροστά ἀπό τήν ὀθόνη, ὅπως λέμε, καί ὄχι πίσω ἀπ'αυτήν, ἄλλωστε αὐτό ἦταν ἀνεκάθεν τό βασικό χαρακτηριστικό τῆς Γαλλικῆς βιβλιογραφίας σέ σχέση μέ τήν Ρωσική καί τήν Ἀμερικανική.

Τό κύριο μέρος τοῦ τεύχους ἀποτελεῖται στήν πλειονότητά του ἀπό "προσημειολογικά κείμενα" συμπεριλαμβανομένων καί τῶν Ρώσων φορμαλιστῶν, Τυνιάνωφ καί Αἰσενμάουμ.

Ἐνα ἄλλο τεύχος πού θά ἀκολουθήσει θά περιλαμβάνει ὅλους τοὺς σύγχρονους σημειολόγους καθῶς καί ἕνα πλήρες λεξικό ὅλων τῶν ὀρων τῶν ὁποίων γίνεται χρήση καί πού βρίσκονται σέ πολλές περιοχές τῆς σύγχρονης ἔρευνας-γλωσσολογία, στρουκτουραλισμός, ἐπικοινωνιολογία, θεωρία τῆς πληροφορίας (κυβερνητική) σημαντική καί σημειολογία, τόσο στό τεχνικό ὅσο καί στό θεωρητικό ἐπίπεδο. Οἱ κλάδοι αὐτοῦ-ἄν καί μερικοί ἔχουν ἱστορία πάνω ἀπό ἕκατό χρόνια- μόνο μετά τό τελευταῖο πόλεμο μπορούμε νά πούμε ὅτι ἔχουν δραστηριοποιηθεῖ. Στήν οὐσία πρόκειται γιά ἕνα φάσμα μέ κοινά γενικά χαρακτηριστικά καί πού γιά κάθε πεδίο ἔρευνας ἔχει ἀναπτύχθεῖ 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 ὥσως ἡ μόνη μέθοδος γιά ἀνάλυση τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν πληροφορίας. Τό ἴδιο ἡ Σημαντική ἔχει σάν πεδίο της τίς "ἐπιστημονικές διατυπώσεις" ἢ τίς "λογικές προτάσεις". Ἡ Γλωσσολογία τῆ γλῶσσα, ἐνῶ ὁ Στρουκτουραλισμός ἐπισέρχεται δέ περισσότερο πεδία ἔχοντας σάν ἀντικείμενό του τόσο τήν μέθοδο ὅσο καί τό ἀντικείμενο τῶν διανθρώπων καί κοινωνικῶν δεσμῶν, διασταυρῶνται ἔτσι μέ τήν Γλωσσολογία τῆ Σημειολογία ἢ τήν Ἐπικοινωνιολογία σέ ἀνθρωπολογικά, Ἐθνολογικά, Κοινωνιολογικά ἢ 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 πρὸς 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-

δουήματος στις όποιες βόλσεται και ή κυρίαρχη ίδεολογία δέν μπορεί παόά νά Έχουν καθοοιστεΰ από τήν ύλικοτεχνική βάση. "Αν κοιτάξουμε λίγο προσεχτικά αυτόν τόν χαρακτηρισμό καθώς και τή χρήση πού τοΰ γίνεται θά δοΰμε πώς πρόκειται για μιá έπαναντιστροφή τής διαλεκτικής στα Χεγγελιανά σχήματα όπου ή ίδέα εΰναι καθοριστική και όχι τό πρᾶγμα. "Ακόμα δέ αν ακολουθήσουμε μέ συνέπεια αυτόν τόν χαρακτηρισμό θά πρέπει νά φτάσουμε σέ πλήρη άρνηση κάθε μορφής άποΰ κάποιο στοιχεΰο παράδοσης θά κουβαλάει μέσα της και ή παράδοση δέν εΰναι παρά ή χθεσινή "κυριαρχούσα ίδεολογία".

"Έτσι ό "λόγος" άποσπᾶται από τό κείμενο και ακολουθεΰ μιá αυτόνομη διαδικασία καθαρά νομιμαλιστικής ύφης. Τό πρόβλημα δέν εΰναι ότι τέτοιου είδους χρήσεις μπορεί νά εΰναι λανθασμένες αλλά τό ότι προσεγγΰζουν τήν ίδεολογία μέ τόν ίδιο τρόπο πού θά προσέγγιζαν τή θεολογία. Αυτό άλλωστε εΰναι και ό λόγος πού δέν αναζητοΰνται μορφοποιητικές αλλά άποδιαρθρωτικές διαδικασίες. "Ο κινηματογραφιστής εΰναι ίσως αυτός πού σημάδεφε περισσότερο από κάθε άλλον τήν κουλτούρα τοΰ 20ου αΰωνα και τώρα πού συνειδητοποιεΰ αυτή του τή διάσταση τό μέσο του χάνει σταθερά σέ δυναμικότητα και άποτελεσματικότητα. "Έτσι ή αύξημένη έπιτελιδιότητα τής ανάλυσης και τής θεώρησης πού γίνεται αυτό τόν καιρό έρχεται σάν αντίβαρο στήν μειωμένη άποτελεσματικότητα.

Τό "Έργο" αντίκαταστάθηκε άπ'τό "κείμενο" και ή μέτρηση τής έπιδεξιότητας από τή μέτρηση τής συνειδητότητας. "Η μέτρηση όμως αυτής τής συνειδητότητας μέσα στό πλαίσιο ανείρεσης πού γίνεται όδηγεΰ βαθμιαΰα σέ μιá άναρχική θεώρηση όπου τό κείμενο τείνει νά γίνει "πεδίο" και νά μετριοΰνται σ'αυτό όχι βέβαια ό βαθμός έπιδεξιότητας ούτε ό βαθμός συνειδητότητας αλλά ό βαθμός έξουσίας. Πιο συγκεκριμένα αυτό σημαίνει ότι θά γίνεται μιá ανάλυση τής μορφής σάν έξουσίας πού διαμορφώνει ένα "πεδίο" σύμφωνο μέ τό πρότυπο έλέγχου της. Αυτό θάναι ταυτόχρονα και τό πέρασμα τής Σημειολογίας από τήν διαχρονία στή συγχρονικότητα. Δέν άπορρίπτουμε τίποτα άπ'ότι έχει ύπάρξει στό παρελθόν, τό θεωρούμε ιστορικά και τό έρμηνεύουμε όπως θέλουμε, δέν συμβαίνει όμως τό ίδιο μέ τά σύγχρονα πράγματα. "Αντίπαράθετομε σ'αΰτά μιá άλλη πιθανή μορφή πού γίνεται κριτήριο για ανείρεση. Έΰναι γνωστό τό ότι άπ'τό παρελθόν μόνο άνοκαλύπτουμε και αναδύουμε ένω στό παρόν αναυρούμε μέ τό παρελθόν ή μέ τό μέλλον. "Έτσι ή Σημειολογία σ'αΰτή τή διάσταση δέν μπορεί παρά ν'άφήσει τήν έπιστημονική οΰδετερότητα και νά πάρει θέση -τό γιατί και για ποιόν τής ανάλυσης της- γιατί ή ιστορία δέν έχει οΰδετερότητα και ή έπιστήμη εΰναι μέσα στήν ιστορία. "Έτσι ή ανάλυση τοΰ "κειμένου" κατά γεννητική συνέχεια όδευει στήν άποκρυπτογράφηση τών μορφών έξουσίας πού προβάλλονται στό "πεδίο".

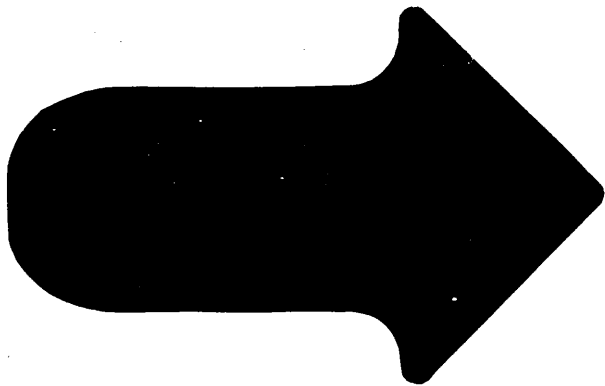
Μέχρι τό '68 τέτοιου είδους έρωτήματα δέν εΰχαν τεθεΰ παρά μόνο στόν Αΰξενσταΰν, αλλά ό κύριος όγκος τοΰ Έργου του μᾶς εΰναι ακόμα άγνωστος και από τά λίγα πράγματα μέ τά όποια έρχόμαστε σιγά σιγά σ'έπαφή βλέπουμε πώς δέν ήταν μόνο τό μοντάζ

τῶν ἔλξεων πού τόν χαρακτηρίζε.

Στά χρόνια του ὁ κινηματογράφος δέν εἶχε διαγράψει τὰ ὅρια του καί τό ἐνδιαφέρον δέν ἦταν ἡ ἀνάγνωση ἀλλά ἡ γραφή ὄχι ὁμως ἡ γραφή ἡ ἰδιαίτερη, ἡ προσωπική ἀλλά ἡ κινηματογραφική γραφή.

Οἱ ἐπιλογές πού κάναμε γι' αὐτό τό τεῦχος ἔχουν σάν σκοπό νά δείξουν πῶς θεωροῦνταν στήν παράδοση τῆς κινηματογραφικῆς σκέψης, ὁ κινηματογράφος σάν γλῶσσα. Δέν ὑπάρχουν γλωσσολογικοί ἢ σημειολογικοί ὅροι καί χαρακτηρισμοί (ἐκτός ἀπ' τόν Αὔξενσταϊν) 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' ἀνάγκη 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



“Αν και δὲν ἦταν δραστήριος μέτοχος στὸ θεατρικὸ κίνημα στὴ Ρωσία γνωστὸ ὡς ἰσομορφισμὸς, ἡ θεωρία τοῦ Λέβ Κουλέσωφ γιὰ τὸ φιλμ ἦταν ἰσομορφιστικὴ στὴν προσέγγιση καὶ στὸ μέτρο ποῦ ὁ ρωσικὸς ἰσομορφισμὸς προεικόνιζε τὶς σύγχρονες στρουκτουραλιστικὲς (δομικὲς) καὶ σημειολογικὲς προσεγγίσεις στὴν ἀνάλυση τῆς τέχνης καὶ τῆς κουλτούρας. Θὰ ὑποστηριχθῆ ἔδῳ ὅτι τὰ γραφτὰ τοῦ Κουλέσωφ μποροῦν δίκαια νὰ τοποθετηθοῦν ἀνάμεσα στὶς πρῶτες παρακινήσεις γιὰ τὶς σημειολογικὲς μελέτες τοῦ φιλμ.

Κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1920, ἓνας ἀπ’ τοὺς πρῶτους ὑποστηρικτὲς τοῦ ἰσομορφισμοῦ στὴ Ρωσία ἦταν ὁ διακεκριμένος φιλολογικὸς κριτικὸς καὶ θεωρητικὸς Βίκτωρ Σκλόφσκυ. Ὁ Σκλόφσκυ συνεργάστηκε μὲ τὸν Κουλέσωφ καὶ ἔγραψε γι’ αὐτὸν τὰ σενάρια «Ἴχ ναστογιὰς» (1927), «Ζά σόροκ λὲτ» (1965), «Ζύλι—μῆλι» (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 χρησιμεύει στὸ νὰ φωτίσει τὸ συνοδευτικὸ διαλεγμένο κείμενο τοῦ Κουλέσωφ. “Ἐτσι, 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 στρουκτουραλισμὸ. Μιὰ τέτοια προσέγγιση μοῦ φαίνεται πιὸ καίρια τώρα, ἀπὸ παρεμβολὲς ἀπὸ ὅτι τώρα εἶναι πλατεῖα αὐταπόδεικτο ἂν καὶ ὡστόσο πολὺ σημαντικὸ, ὕλικό. Σὰν πρόσθετο πλάσιο ἀναφορᾶς, θὰ ἀναφερθῶ σὲ δύο βασικὰ ἄρθρα γιὰ τὸν Λέβ Κουλέσωφ, ποῦ θὰ μποροῦσαν σημαντικὰ νὰ ἐμπλουτίσουν καὶ νὰ

δώσουν ουσία σ' αυτή τη μετάφραση και την εισαγωγή — το πρώτο, του συναδέλφου μου, καθηγητή Στήβεν Π. Χίλλ, στο περιοδικό «FILM CULTURE» No. 44' άνοιξη 1967, το δεύτερο, δικό μου, στο «SIGHT AND SOUND», άνοιξη 1971. Κάθε συζήτηση για τόν κινηματογράφο έχει να κάνει με μιá εξελισσόμενη και γι' αυτό χιμαρική μορφή τέχνης. Παρομοίως, κάθε ανάλυση του πώς συνάγουμε σημασία από τόν κινηματογράφο, είναι κατ' ανάγκη άξιοσημείωτα επηρεασμένη όχι μόνον από τήν αισθητική έπινοητικότητα ταλαντούχων καλλιτεχνών, όπως έδειξε ο Κουλέσωφ, αλλά επίσης από σύνολα νέων έκφραστικών επιλογών που παρέχονται στον σκηνοθέτη μέσω της καινοτομίας στην τεχνολογία του φίλμ και τών μεταβολών στο ίδιο το φαινόμενο περιβάλλον. Αυτό το τελευταίο, συχνά παραγνωρισμένο, εξελισσόμενο περιβάλλον — του όποιου οι «πραγματικές» επιφάνειες άντανακλούν το φώς μέσα στο φακό — ήταν κεφαλαιώδους σημασίας για τόν Κουλέσωφ και για να τó αναγνωρίσουμε, απαιτείται να καταλάβουμε γιατί πρέπει κανείς τώρα να όρίσει κατάλληλα τó φίλμ σαν «σφηνωμένο στον κόσμο». Είναι ίσως, ό,τι συχνά έλκύει μιá άλλοτριωμένη, άπογοητευμένη γενιά προς τó φίλμ και ταυτόχρονα είναι ό,τι περιέγραψε ο Σκλόφσκυ σαν τή σοβαρώτερη άτέλεια του κινηματογράφου. Γιατί ο Σκλόφσκυ απέδιδε τήν αισθητική άνεπάρκεια του κινηματογράφου ακριβώς σ' αυτό τó άμετάβλητο άνάμεσα στο κινηματογραφικό σ η μ α ι ν ο ν (είκόνα ή πλάνο) και τó σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο (άντικείμενο), σέ σύγκριση με τή λογοτεχνία.

Όστόσο, όπως άλλάξει ή άρχιτεκτονική του έξω κόσμου στην δομή της έμφάνισής του, έτσι άλλάζουν τά σημεία στον φαινόμενο κόσμο, απ' τά όποια τó φίλμ συνάγει τις όψεις της σημασίας του, Για να τó θέσουμε διαφορετικά: όπως ο έξω κόσμος άλλάξει τόν τρόπο με τόν όποιο γίνεται κατανητός, (ή, φαινομενικά άκατανόητος) σέ μās, έτσι τó φίλμ άλλάξει τόν τρόπο με τόν όποιο δημιουργεί τήν σημασία του.

Τό να πούμε, όπως άρέσει στον Μπέργκμαν, ότι τó φίλμ δέν έχει τίποτα κοινό με τή λογοτεχνία, είναι σαν να λέμε λαθραία ότι έχει, και μάλιστα σέ μεγάλο βαθμό. "Έξω απ' τó γεγονός ότι είναι και τά δύο μορφές άναπαραστατικής τέχνης, είναι επίσης πολύπλοκα συστήματα σημασίας (SIGNIFICATION), όπως λέει ο BARTHES. (BARTHES, «ELEMENTS», 6.31). Για τούς Ρώσους θεωρητικούς ή όμόλογη σχέση άνάμεσα στα δύο σχημάτισε τή βάση για πολλές συζητήσεις γύρω από τó φίλμ. Ούτε ο Κουλέσωφ, ούτε ο Σκλόφσκυ άποτελούσαν εξαίρεση σ' αυτό.

Με τήν δημοσίευση του έργου του «Γιαθλένιε Ι σμύσλ» (Φαινόμενο και σημασία) τó 1914 στη Μόσχα, ο Ρώσος φιλόσοφος Γκούσταβ Σπέτ, μαθητής του HUSSERL, εισήγαγε τήν φαινομενολογία στους κύκλους τών Ρώσων διανοουμένων, που έπεσκίασαν και επηρέασαν μιá από τις κύριες κατευθύνσεις της ρωσικής κριτικής σκέψης, έως ότου ήρθαν οι έπίσημες προγραφές του φορμαλισμού με

τις σταλινικές δίκες και έκκαθαρίσεις, της δεκαετίας του 1930. Το φορμαλιστικό κίνημα πρόσφερε μία πολύ εύριστική, στρουκτουραλιστική μεθοδολογία για την ανάλυση της τέχνης, ειδικά της λογοτεχνίας.

Ἡ φορμαλιστική προσέγγιση ἐφαρμοσμένη στο φιλμ ἀπέβλεπε στην ανάλυση τῆς δομῆς τῆς ἀντίληψης καὶ γνώσης τοῦ ἔργου τέχνης — ὅπως ἐπίσης καὶ τοῦ ἀχώριστου σύνδεσμου ἀνάμεσα σὲ αὐτές τις ἰδεατές δομές καὶ τῆ δομῆ τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου τέχνης. Ὅπως ἐλπίζω νὰ εἶναι ὄρατο στο κείμενο τοῦ Κουλέσωφ, αὐτὴ ἡ μέθοδος ἀπέβλεπε στην μελέτη τοῦ ἔργου τέχνης σὰν ἀστερισμοῦ ἀντιληπτῶν σημείων, μᾶλλον παρὰ στην ἀντικειμενικοποίηση τοῦ ἔργου τέχνης (ὅπως ἔκαναν οἱ Νέοι Κριτικοί, κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ Βρετανικοῦ ἐμπειρικοῦ), σὰν κάποιο ἀδιαμφισβήτητο, ἐπιθεβαιώσιμο δεδομένο, κάποια ἐξαὐλωμένη παρουσία. Ἡ ἀναζήτηση τῆς δομῆς τοῦ ἐφήμερου σύνδεσμου ἀνάμεσα στο ἔργο τέχνης καὶ τὸν θεατῆ, ὁδηγεῖ στην μελέτη τῆς διαδικασίας τῆς ἴδιας τῆς σημασίας (SIGNIFICATION) στην μελέτη τοῦ πῶς ἐπικοινωνεῖ ἡ σημασία στην τέχνη, καὶ στίς ἀπαρχές αὐτοῦ πού ἐξελισσόταν σὰν σημειολογία.

Ἐπειδὴ ὅταν ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ φιλμ, ἀσχολήθηκαν μὲ μία ἀναπτυσσόμενη ἐνσάρκωση, οἱ πρῶτες σημειολογικές μελέτες τοῦ κινηματογράφου, περιλαμβανομένων καὶ τοῦ Κουλέσωφ, εἶχαν λίγο παλιώσει. Καθὼς στην κινηματογραφικὴ γλῶσσα θάραιναν οἱ διευρυνόμενες τεχνολογικές δυνατότητες, ἀκόμα καὶ τὰ ἀξιώματα τὰ διατυπωμένα μὲ ἀκρίβεια κατέρρεαν κάτω ἀπὸ τὴν πίεση καὶ τὴν τριβὴ τῆς μεταβατικότητας. Παραδείγματος χάριν, ἡ ἴδια ἡ θάση τῶν συζητήσεων, γιὰ τὸ μοντάζ, ἄλλαξε μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου, καὶ πολλὲς διατυπώσεις γιὰ τὸ μοντάζ τοῦ θωβοῦ κινηματογράφου στὴ συνέχεια ξεπεράστηκαν. Ἄλλὰ, τὰ περισσότερα ἀξιώματα πού πρότειναν οἱ Ρῶσοι — ἐπειδὴ ἀφοροῦσαν στίς θεμελιώδεις δομές τῆς σημασίας καὶ τῆς οὐσίας τῆς ἐκφραστικῆς μορφῆς — ἐπιζοῦν καὶ θεωροῦνται χρησιμοποίησιμα. Προπάντων ἡ ρωσικὴ προσέγγιση στην ανάλυση τοῦ φιλμ ἦταν μοριακὴ, οὐσιολογικὴ. Προσπαθοῦσε νὰ ἀναλύσει τὸ φιλμ, νὰ ταυτίσει, καὶ νὰ δημιουργήσει μίαν ταξονομία τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφρασης. Οἱ κυριώτεροι φωτοδότες φορμαλιστές, οἱ Τυνιάνωφ, Μπρίκ, Ἀϊσενμπάουμ, Γιάκομπσον καὶ Σκλόφσκυ ἔγραψαν ὄλοι ἢ καὶ συμμετεῖχαν στην σκηνοθεσία φιλμ καὶ σχεδὸν ὄλοι ἀσυζητητὶ ἐπηρέασαν τοὺς σκηνοθέτες μὲ τοὺς ὁποίους συνεργάστηκαν.

Ἡ ὀρμὴ τῆς ρωσικῆς προσέγγισης εἶχε διπλὴ κατεύθυνση: ἕνα μονοπάτι ἀνοίξε πρὸς τὴν ἀνάλυση τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμ (τοῦ ὑπάρχοντος φιλμ) σὰν δοκιμὴ γιὰ θαυτέρη διεύδυση στὴ σημασία τοῦ φιλμ· τὸ δεύτερο ἀνοίξε πρὸς μίαν συστηματικὴ μέθοδο γιὰ κωδικογράφηση εἰκόνων σὰν σημείων, ὄχι τόσο ὥστε νὰ δημιουργηθῆ μίαν περιγραφικὴ κινηματογραφικὴ κριτικὴ πρὸς τὴν ὁποία οἱ σκηνοθέτες ὤφειλαν ἢ θὰ ὤφειλαν νὰ προσχωρήσουν, ἀλ-

λά για να έπεξεργαστούν μία μορφολογία τής γλώσσας του φιλμ (έάν πράγματι υπήρχε): για να γίνει ή μελλοντική έκφραση περισσότερο δυναμικά έπινοητική καθιστώντας καθαρώτερη τήν πράξη τής (ένεργου) τωρινής έκφρασης. "Όπως ό Σκλόφσκυ σημείωσε προσεκτικά αλλά και ευόϊωνα, γράφοντας τό 1927, έφ' όσον ό κινηματογράφος δέν είχε ακόμη κατακαθίσει άρκετά ώστε να έχει (όπως θά ώριζε ό SAUSSURE) τή δική του γ λ ώ σ σ α, ή ρωσική θεωρία του φιλμ δέν ήταν άμέσως ίκανή να δημιουργήσει σημαντικά έργαλεία για να άσχοληθεί με τό φιλμ σε έκταση επάνω σε μία συνδηλωτική βάση: ούτε και ήταν έτοιμασμένη από νωρίς να συζητήσει τή σχέση θέματος (SUJET) και μορφής: ούτε και ήταν άρχικά έτοιμασμένη να άναπτύξει μία ιεραρχία άρετών για φιλμ — ειδικά όχι βασισμένη στο βαθμό κατά τόν όποιο ένα όρισμένο φιλμ συμπλήρωνε ή όχι τό μεριδίό του σε στυλιστικές έντυπώσεις. Κοντολογής στην φορμαλιστική κριτική του φιλμ, μ' αυτή τήν έννοια, έλειπε ένας ήθικός σκελετός. Αυτό επρόκειτο να τό πληρώσει άκριβά.

"Όπως εξέγησε ό Σκλόφσκυ γράφοντας για τόν Κουλέσωφ, και όπως έπιβεβαίωσε ό Κουλέσωφ στο συνοδευτικό κείμενο, ήταν μόνο μία προσωρινή εμπλοκή, μία πολιτική καθυστέρηση, όχι μία πρόθεση ριζωμένη σε κάποιον φορμαλιστικό κανόνα, πού στερέωσε τήν φορμαλιστική άνάλυση του φιλμ επάνω στην δομή. Πράγματι, ιδιαίτερα σε ότι άφορᾶ στις γρήγορα έξελισσόμενες κινηματογραφικές μορφές, ή φορμαλιστική προσέγγιση ήταν μία προσπάθεια, να διαπεραστή ή μεταμορφική, έπιφαινόμενη έπιφάνεια, για να άγγιχτή ή ουσία τών ίδιων τών φαινομένων. Έπί πλέον, ή αίσθηση του ίδιου του Κουλέσωφ για τό κινηματογραφικό «ύλικό» είναι άμφιταλαντευόμενη, όπως φανερώνουν αυτά τά γραφτά. Για παράδειγμα, όταν υποδηλώνει ότι ή ομάδα Κουλέσωφ έβαλε κατά μέρος προσωρινά μόνο τήν μελέτη του «άληθινού ύλικού» (και πρέπει κανείς να έννοήσει μ' αυτό τό φαινομενικό περιεχόμενο πού καταγράφεται στο πλάνο), τά έπόμυνα συμπεράσματά του στο ίδιο θιβλίον τόν φανερώνουν να κλίνει (σχεδόν τραχειά, πολεμικά) προς τόν όρισμό του κινηματογραφικού «ύλικού» σαν τήν ίδια τήν ζελατίνα. Έξ άλλου, στο βαθμό πού ό Κουλέσωφ οδηγείτο στην άνάλυσή του από τήν Άρχή τής Φειδούς (σαν άντανάκλαση, υποθέτει κανείς, του νεανικού του, σχεδόν ιδιοφυούς μαρξισμού), π ρ ά γ μ α τ ι στήνει μία ιεραρχία αξιών: ένῶ ό σεβασμός του Σκλόφσκυ προς τή λογοτεχνία κατατροπώνει κάθε δική του άνάλυση του φιλμ σε μία άναπόφευκτη σύγκριση, για να μήν πούμε, συναγωνισμό τών δύο—τά σχετικά πλεονεκτήματα του φιλμ πάντοτε μετριούνται έναντίον τών καθιερωμένων λογοτεχνικών άριστουργημάτων, όπως του Τολστόυ.

Ό Σκλόφσκυ, πού συνεργάστηκε στενά με τόν Κουλέσωφ σε δύο σενάρια και μπορεί να διαβαστή καθαρά, ή έπιρροή του στο θεωρητικό έργο του δεύτερου, πλησίασε τήν δική του άνάλυση του

φίλμ διερωτώμενος, όπως ακριβώς ο Κουλέσωφ, ποιές ούσιαστικές, θασικές, άμείωτες ιδιότητες. Έχει ο κινηματογράφος. Σε άπάντηση, ο Σκλόφσκυ άνέπτυξε τά έξής τρία αξιώματα. Τά παραθέτω σύντομα έδω για σύγκριση με του Κουλέσωφ. Για τον Σκλόφσκυ, η πρώτη ιδιότητα του φίλμ ήταν ότι δ έ ν ύπηρχε μία άσύμφωνη σχέση άνάμεσα στο πλάνο ή την εικόνα (σε όρους του BARTHES τ ό σ η μ α ι ν ο υ) και τ ό άντικείμενο (σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο) του πλάνου. Έκει ακριβώς θρίσκεται για τον Σκλόφσκυ ή άισθητική δύναμη και γονιμότητα έκφρασης στην λόγοτεχνία, και ακριβώς αυτό λείπει στο φίλμ, όπως άνάφεραμε σύντομα πιό πριν.

Η δεύτερη ιδιότητα του φίλμ ήταν ότι τ ό πλάνο περισσότερο ύ π ε δ ε ί κ ν υ ε τ ό άντικείμενό του, παρά τ ό ε ί κ ό ν ι ζ ε. Ο Σκλόφσκυ τ ό άπέδιδε αυτό στην λειτουργία του πλάνου σάν σημείο. Για νά τ ό θέσουμε άλλιοως, για τον Σκλόφσκυ, η άντιληπτική διαδικασία του θεάματος του κινηματογράφου, δέν ήταν τόσο ζήτημα γνώσης όσο άναγνώρισης.

Η τρίτη ιδιότητα του φίλμ, που άνέπτυξε ο Σκλόφσκυ με μία περισσότερο κομψη άπόδειξη, άφορούσε στις σημασιολογικές λειτουργίες του θάθους και της προοπτικής στην δισδιάστατη κινηματογραφική εικόνα. Αυτό που ύποστήριζε ο Σκλόφσκυ, τοποθετημένο ίσως ύπερβολικά άπλά, ήταν ότι και η προοπτική και τ ό θάθος στο πλάνο ήταν πλευρές του πλεονασμού (με γλωσσολογική όρολογία) και μιάς πιθανής και προβλεπτής έξάρτησης άπό τ ό περιβάλλον τού πλάνου. Με άλλα λόγια, καμμία εικόνα δέν μπορεί νά είναι άισθητή στον κινηματογράφο άν δέν στηρίζεται σε μιά σχέση προκαθορισμένη προς κάτι άλλο, είτε θεβαιώσιμη μέσα στις παραμέτρους μιάς μόνο λήψης, ή έπιθεβαιώσιμη μεταξύ πλάνων (σε μιά SEQUENCE) με μία παρόμοια σχέση έγκατεστημένη μέσω του μοντάζ. Όπως τ ό έθεσε ο Σκλόφσκυ: άν θλέπεις σ' ένα φίλμ κάποιιο είδος άντικειμένου και δέν ξέρεις την λογική του σχέση με τ ό περιβάλλον του, δέν μπορείς νά ξέρεις τί ακριβώς είναι ούτε σε ποιά έκταση του θάθους του πεδίου μέσα σε πλάνο άνήκει. Κοντολογής, δέν μπορείς νά ξέρεις την σημασία του.

Σάν διασκεδαστικό παράδειγμα, ο Σκλόφσκυ άνάφέρει την δική του άνικανότητα νά άναγνώρισει τί ήταν «ένα είδος ραθιδιού» στην κορυφή της όθόνης, θλέποντας ένα φίλμ, έως ότου μόρρεσε νά δη μέσω του περιεχομένου του φίλμ ότι ήταν τμημα ένός αυτόκινήτου και άπό κεί, άναγνώρισε την κορυφή της όθόνης. ...

“Όλα αυτά είναι μιά άλλη διατύπωση του ότι «συμπληρώνουμε» την εικόνα της όθόνης και συμπεραίνουμε την προοπτική, τ ό θάθος και την σημασία του πλάνου, ή σε φαινομενολογική όρολογία, ότι η άίσθηση είναι έκούσια. “Η, όπως θά έλεγαν οι ARNHEIM και LINDEN, η όραση δέν είναι καθόλου μιά παθητική ένέργεια, αλλά έξερευνητική και θασισμένη στην άναμανή και την πρόβλεψη. (LINDEN, σ.170).

Κατά παράδοξο τρόπο, αυτές οι ιδιότητες της κινηματογραφι-

κῆς γλώσσας, πὺ εἶναι γιὰ τὸν Σκλόφσκυ φτώχαιμα τῆς ἐκφραστικῆς μορφῆς, σὲ σύγκριση μὲ τὴν λογοτεχνία, εἶναι ἀκριβῶς, ὑποφίζεται κανεῖς, αὐτὸ πὺ ἔκανε τὸν κινηματογράφο ἐρεθιστικὸ γιὰ τὸν Κουλέσωφ. Γιατὶ ὅπως τὸ εἶδε ὁ Κουλέσωφ καὶ ὄχι ὁ Σκλόφσκυ ἡ σημασία πὺ κατασκευάζει κανεῖς στὸ φιλμ τοῦ ἐπιθεβαιῶνι μιά προσεταιριστική, συνταγματική σημασία τῆς κοσμοὑπαρξῆς — τοῦ κόσμου θεωρούμενου σάν ἕνα συνολικὸ σύστημα ἀπὸ σημεία (σύνολα) στὸ ὁποῖο κάθε πλάνο εἶναι ἕνα σημεῖο ἀγκύρωσης (ὑποσύνολο). (BARTHES, «ELEMENTS», σ. 49).

Αὐτὸ πὺ ἀπέδειξε ὁ Κουλέσωφ μέσω τῶν πειραμάτων του μὲ τὸν Μοζοῦκιν (πὺ παραθέτει μὲ λεπτομέρεια ὁ Πουντόβκιν), καί, πράγματι, αὐτὸ πὺ εἶναι παντοῦ φανερὸ στὰ γραφτά του, εἶναι ὅτι ἡ σημασία στὸν κινηματογράφο του ἔρχεται κυρίως μέσω ἐνὸς συντάγματος μᾶλλον παρὰ συστήματος (ὄροι πὺ γενίκευσε ὁ SAUSSURE καὶ υἱοθέτησαν καὶ ὁ JAKOBSON καὶ ὁ BARTHES). Τὸ μοντάζ τῆς ἀντίληψης τοῦ Κουλέσωφ μετατρέπεται ἔτσι σὲ μιά σημειολογία συνταγματικῶν (προσεταιριστικῶν) σχέσεων. Καί ἔτσι ἡ «σύγχιση», πὺ εἶναι φανερὴ στὴν ἀνάπτυξη τοῦ Κουλέσωφ γιὰ τὸ «κινηματογραφικὸ ὑλικό», καταρρίπτει τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μοντάζ στὸ μοντέλο τοῦ JAKOBSON τῆς πολικότητας μεταφορᾶς — μετωνυμίας.

Σάν πρόγονος τοῦ GRIFFITH, τὸ μοντάζ τοῦ Κουλέσωφ θρῖσκει καθαρὰ τὰ πλουσιώτερα του στρώματα σημασίας σὲ λειτουργία μετωνυμικῆ καὶ ὄχι μεταφορικῆ. (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 διαρκῆς. Στὴν λογοτεχνικὴ ἔκφραση δὲν εἶναι, καὶ ἐπὶ πλέον, σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀσυμφωνία θρῖσκεται ἡ δημιουργικὴ θέληση τοῦ καλλιτέχνη». («Ἰχναστογραφία» 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 θρῖσκεται στὴν μεταφορᾶ, ἡ εἰκόνα τοῦ φιλμ ἦταν καταδικασμένη στὴν πιθανὴ σχέση τῆς μὲ τὰ ὑλικά φαινόμενα, τὰ ὁποῖα κατέγραψε μηχανικά. Δὲν θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ ἐκραγῆ καὶ νὰ ὑπερβῆ αὐτοὺς τοὺς περιορισμοὺς, πὺ ἀποτελοῦν τὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς λογοτεχνικῆς μεταφορᾶς. Σὲ ἀναφορὰ μὲ τὸν πανταχοῦ παρόντα Τολστόυ, ὁ Σκλόφσκυ ξεκαθαρίζει ξεροχα γιὰτί — δεδομένης τῆς τότε κατάστασης τῆς ἀνάπτυξης τοῦ κινηματογράφου — ἦταν πεισμένος ὅτι συνέβαινε αὐτὸ: ὁ Τολστόυ, σημειώνει ὁ Σκλόφσκυ, δὲν χρειάζεται τὰ πράγματα ὅπως εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον ὅπως τὰ φαντάζεται. Ἔτσι, ὑπέθετε ὁ Σκλόφσκυ, ἡ δυνάμη τῆς λογοτεχνικῆς ἔκφρασης θασιζόταν στὴν ἀνεπάρκεια τοῦ ἀνθρώπινου λόγου· καὶ μόνον ἡ μεταφορᾶ, γιὰ τὴν ὁποῖα ἔθρῖσκε τότε ὅτι ἦταν ἀνίκανος ὁ κινηματογράφος, μποροῦσε νὰ ὑπερβῆ τέτοιους περιορισμοὺς. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Σκλόφσκυ, ἐξ αἰτίας τοῦ

υπερβολικού του ενδιαφέροντος γι' αυτόν, τελικά σκεπάζει τις ύποψίες του ότι ο κινηματογράφος είναι τέχνη, αναστέλλοντας την κρίση ξως ότου αυτός μπορέσει να αναπτύξει την δική του έκφραστική γλώσσα. Πράγματι, τόν παροτρύνει να τὸ κάνει.

Ἐάν ὁ Κουλέσωφ συλλογιζόταν ὅπως ὁ Σκλόφσκυ, θὰ εἶχε ἴσως κάλλιστα ἐπιχειρήσει πρόωρα μία σημειωτική τῆς φυσιογνωμίας, τῆς ἐνδυμασίας, τῆς ἐπίπλευσης, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῶν παρόμοιων. Ἄντ' αὐτοῦ, αὐτὸ εἶναι τὸ δεύτερης τάξης «ὕλικό» τοῦ κινηματογράφου, πὺ ἀνέβαλε σοφὰ (καὶ ὅπως αἰσθάνεται κανεῖς, ἀπὸ ἔμπνευση), ἀναλαμβάνοντας, ἀντίθετα, τὴν ἴδια τὴν σύνταξη τοῦ φιλμ σὰν πρώτης τάξης «ὕλικό» (Βλέπε τὴν ἀνάπτυξη τοῦ BARTHES γιὰ σ ὕ ν θ ε τ α καὶ ἔ ξ α ρ τ η μ ἔ ν α συστήματα στὰ «ELEMENTS», σσ. 30–34.)

Οἱ μεθοδολογικὲς ἔρευνες πάντοτε κατασταλάζουν ἀργὰ σὲ μεταγλώσσες, τὶς ὁποῖες δημιουργοῦμε γιὰ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ γλώσσες. Ὁ φορμαλισμὸς τοῦ φιλμ τοῦ Κουλέσωφ — ὅπως, πράγματι, ἡ σύγχρονη σημειολογία τοῦ κινηματογράφου — εἶναι ἀνοιχτὸς στὴν ἐπίθεση ὅτι παραεῖναι ἀφηρημένος, στεῖρος, καὶ δίχως ἀξία. Γιὰ νὰ ἀμυνθεῖ κανεῖς, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ πεῖ ὅτι μόλις τῶρα οἱ σημειολογικὲς σπουδὲς εἶναι ἱκανὲς νὰ ὑποβαστάσουν ἔρευνες, σὲ ἐκεῖνες τὶς δομὲς τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας πὺ ἀρχισαν νὰ ἀποτελοῦν τὸ πληρέστερο ἀνθρώπινο περιβάλλον. Ἐάν, ἡ ὑπαρξη εἶναι ἡ ἐνσωμάτωση σημασίας σὲ ἑαυτὸ καὶ στὸν κόσμον τοῦ ἑαυτοῦ, ὅπως ἔχει προτείνει ὁ MERLEAU-PONTY, ἡ σημειολογία γίνεται μία μελέτη τῶν ἀναδυόμενων ὑποδειγμάτων, πὺ παίρνουν οἱ μορφές, μὲσω τῶν ὁποίων δημιουργοῦμε τὴν σημασία μας — στὴ ζωὴ, ὅπως καὶ στὴν τέχνη. Ὁ BARTHES μιλώντας γιὰ συγγραφεῖς μὲ ὄρους ἐφαρμοσίμους σὲ ὄλους τοὺς καλλιτέχνες, ἐνημέρωσε θαυμάσια τὴν σημειολογικὴ προσέγγιση — καὶ κατ' ἐπέκταση, τὰ Φορμαλιστικὰ τῆς προηγούμενα, καὶ μὲ δριμύτητα, τὴν ἴδια τὴν μοῖρα τοῦ Κουλέσωφ: «Αὐτὸ πὺ ἐλπίζουμε νὰ κάνουμε... εἶναι νὰ σκιαγραφήσουμε αὐτὴ τὴ σύνδεση· νὰ ἐπιθεβαιώσουμε τὴν ὑπαρξη μιᾶς τυπικῆς πραγματικότητος ἀνεξάρτητης ἀπὸ γλώσσα καὶ στυλ· 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 γεγονός ὅτι δὲν ὑπάρχει Λογοτεχνία χωρὶς μιὰ Ἠθικὴ 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'écriture" Roland Barthes, Paris, 1953
- "Reflections on the Screen", George W. Linden, Wadsworth, Belmont, California, 1971.
- «Ἰχναστογίαση» 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 μῶλλον μὲ τὸ πῶς ἀναπτύχθηκε ἐκεῖνη ἡ μέθοδος καὶ σὲ τί μορφὲς σχηματίστηκε. Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ δουλειὰ πού κάναμε ἡ ὁμάδα μου κί' ἐγὼ στὸν κινηματογράφο ἄρχισε πρὶν ἔντεκα ἢ δώδεκα χρόνια, καὶ μόνο πρόσφατα χάρη στὴν Ἐπανάσταση, χάρη στὶς μεταβολὲς στὴν ὀργάνωση τῆς παραγωγῆς μᾶς ἐγίνε δυνατό νὰ φτάσουμε σὲ σημαντικὰ ἀποτελέσματα.

Αὐτὰ ἦρθαν στὴν ἀρχὴ μὲ μεγάλη δυσκολία, καὶ θεωρῶ ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημάνω ὅλες αὐτὲς τίς φάσεις πού πέρασε ἡ ἀνάπτυξη τῆς δουλειᾶς μας.

Πρὸς τὴν ἀρχὴ τοῦ Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, ὁ Ρωσικὸς κινηματογράφος εἶχε πάρει ἄρκετὰ μεγάλες διαστάσεις· ἄρχισε νὰ παράγει ἐμπόρευμα, πού πήγαινε στὴν ἀγορὰ καὶ ἀπέδιδε ὀρισμένο κέρδος. Κάθε λογῆς ἄνθρωποι ὄρμηξαν στὸν κινηματογράφο — ἤθοποιοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, ὀπερατέρ, ὅλοι διωσασμένοι γιὰ εὐκόλο κέρδος σ' ἓνα φρέσκο πεδίο, ἀλλὰ ἡ βιομηχανία τοῦ φιλμ στὴ Ρωσία ἦταν, τόσο ἀνοργάνωτη, πού χύμηξαν μέσα σ' αὐτὴν ἄνθρωποι μὲ συζητήσιμες προθέσεις. Ἔτσι οἱ ἐργάτες τοῦ φιλμ ἀποτελοῦσαν ἓνα συνονθύλευμα ληστών, ἀπατεώνων — ἄνθρωποι μὲ πολὺ ἀμφίβολο ἐπιχειρήσεις καὶ σκοτεινὲς κοινωνικὲς ὑποστάσεις, ἀλλὰ, τὸ σπουδαιότερο — ἄνθρωποι στερημένοι ὅποιασδήποτε μόρφωσης, πού ἐκλιναν πρὸς τὸ νὰ βγάλουν χρήματα ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ πού ἦσαν ἀδιάφοροι πρὸς τὴν πολιτικὴ του προώθηση καὶ ἀνάπτυξη.

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

Ἐμφανίστηκαν ρηχὰ ἄρθρα καὶ ἐπιφανειακὰ ἐπιθεωρήσεις. Ἀκόμα καὶ κάτι πού ἐμοιάζε μὲ κριτικὸ διάλογο ἀναδείχτηκε. Ἀλλὰ τοῦ ἔλλειπε ἐντελῶς ἡ υσοροπητία, ἐπειὴ τὴν ἐποχὴ ἦταν πού μια ὁμάδα ἀνθρώπων, ἐνδιαφερομένων ὅπως ἐγὼ γιὰ σοβαρὸν κινηματογράφο, ἔθεταν γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους μὲ ὀλόκληρη σειρὰ ἀπὸ προβλήματα καὶ ἀναλαμβάναν νὰ τὰ λύσουν. Πάνω ἀπ' ὅλα, θυμίσαμε στὸν ἑαυτὸ μας ὅτι γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τί ἀκριβῶς ἦταν ὁ κινηματογράφος, ἦταν ἀπαραίτητο νὰ ἐξακριβώσουμε ἐκεῖνα τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἐκεῖνα τὰ εἰδικὰ μέσα, ὀλοκλήρωσης μιᾶς ἐντύπωσης στὸν θεατὴ, πού ὑπῆρχαν μόνο στὸν κινηματογράφο καὶ σὲ καμμιά ἄλλη τέχνη.

Ἄς ποῦμε, ἂν ἐπρόκειτο νὰ ἀρχίσουμε νὰ ἐξετάζουμε ὅποιον ἄλλη μορφὴ τέχνης, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὴ μουσικὴ, θὰ ἔπρεπε νὰ βροῦμε σ' αὐτὴν καθοριστικὸ ἀκουστικὸ περιεχόμενο. Οἱ ἤχοι ἀφθονοῦν στὴ φύση, καὶ αὐτοὶ οἱ ἤχοι, αὐτὸ τὸ ὑλικὸ, μεταμορφώνονται ἀπὸ συνθέτες σὲ μιὰ κανονικὴ διάταξη, τοποθετοῦνται σὲ μιὰ προδιαγραμμένη σχέση τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο (δηλαδὴ ὀργανώνονται σὲ μιὰ ὀρισμένη μορφὴ), πού εἶναι ἁρμονικὴ καὶ ρυθμικὴ, καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο προκύπτουν σὰν μουσικὸ ἔργο.

Μὲ ὅμοιο τρόπο μᾶς ἦταν ἄρκετὰ καθαρὸ αὐτὸ πού εἶχε γίνει στὴ Ζωγραφικὴ, τὸ χρῶμα ἦταν ἐπίσης μιὰ ὑλικὴ μορφὴ, καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει σὲ ὅλες τίς ἄλλες καλλιτεχνικὲς δημιουργίες, ἦταν ἀκριβῶς τὸ ἴδιο δυνατόν μὲ τὸ νὰ καθοριστῇ ἀκριβῶς, τὸ ὑλικὸ, ὅποιασδήποτε δοσμένης τέχνης, τὰ μέσα τῆς ἀποκάθαρσός του καὶ ἡ μέθοδος τῆς ὀργάνωσός του.

"Ήδη, όταν άρχισαμε νά αναλύουμε τήν κινηματογραφική εικόνα, μάς ήταν πολύ δύσκολο τότε νά προσδιορίσουμε τί προέκυπτε σάν ύλικό της, πώς ήταν οργανωμένο αυτό τó ύλικό, ποιά είναι τά άκέραια, θεμελιώδη μέσα δημιουργίας έντύπωσης τοϋ κινηματογράφου, τί βάζει τόν κινηματογράφο χωριστά από άλλες μορφές παράστασης και άλλες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας. Άλλά μάς ήταν άρκετά καθαρό ότi τó φίλμ έχει τά ξεχωριστά δικά του μέσα νά έπηρεάζει τούς θεατές του, έφ' όσον ή επίδραση τοϋ κινηματογράφου επάνω στόν θεατή, ήταν, ριζικά διαφορετική από τήν επίδραση άλλων θεμάτων, πράγμα πού ένυπηρχε μόνο στήν τέχνη τοϋ φίλμ.

Άρχισαμε τότε νά αναλύουμε τίς κινηματογραφικές ταινίες και άρχισαμε νά έξετάζουμε πώς ήταν κατασκευασμένες. Για νά καθορίσουμε τήν κύρια δύναμη τής κινηματογραφικής επίδρασης, πήραμε μιά ταινία, τήν κόψαμε ανάλογα μέ τά χωριστά της πλάνα, και άρχισαμε νά συζητάμε πού και πώς θρισκόταν ή «φιλικότητα» πού άποτελεί τήν ουσία τής φιλικής κατασκευής.

Φανταστήτε άν θέλετε, ότi είχαμε πάρει ένα κομμάτι φίλμ όπου έξαιρετικοί ήθοποιοί σέ ύπέροχες έγκαταστάσεις έπαιζαν τίς θαυμάσιες σκηνές τους. Ό φωτογράφος είχε τραθήξει τή σκηνή πολύ καλά. Προβάλαμε τó φίλμ σέ μιά όθóνη, και τί είδαμε; Είδαμε μιά ζωντανή φωτογραφία μέ ήθοποιούς μιά ζωντανή φωτογραφία από λαμπρή έγκατάσταση ντεκόρ, ένα πολú διασκεδαστικό στήσιμο, μιά καλή σύλληψη θέματος, όμορφη φωτογραφία κ.ο.κ. Άλλά σέ κανένα άπ' αυτά τά στοιχεία δέν υπήρχε κινηματογράφος. Ίτσι φαμένο ότi ό κινηματογράφος είναι ένα ειδικό πράγμα, μιά φωτογραφική επινόηση πού δείχνει κίνηση' ένώ αυτό πού συζητούσα πρωτίτερα δέν έχει τίποτα κοινό, ούτε μέ τήν κινηματογραφική σύλληψη, ούτε μέ τήν ίδια τήν κινηματογραφική ταινία. Μπορούμε νά δοϋμε σ' αυτό τó παράδειγμα ότi δέν ύπάρχουν ειδικές μέθοδοι ή τρόποι έπηρεασμοϋ τοϋ θεατή μέ φιλικό τρόπο. Έχοντας φτάσει σ' αυτά τά μάλλον νεφελώδη συμπεράσματα ότi αυτό πού είχαμε δηδέν ήταν κινηματογράφος και δέν είχε κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό μοναδικότητας — συνεχίσαμε τήν έρευνά μας.

Πήγαμε σέ πολλά κινηματοθέατρα και άρχισαμε νά παρατηρούμε ποιά φίλμ προέξενούσαν τήν OPTIMUM επίδραση στόν θεατή και πώς ήταν καμωμένα — μ' άλλα λόγια, μέσω ποιών φίλμ και ποιών σκηνοθετικών τεχνικών ήταν ικανό τó φίλμ νά συγκρατεί ένα θεατή και έπομένως νά τοϋ γνωρίσει αυτό πού είχαμε συλλάβει, αυτό πού θέλαμε νά δείξουμε, κι' έτσι αυτό πού θέλαμε νά κάνουμε. Έκείνη τήν έποχή, θεωρούσαμε τελείως άσήμαντο νά έντοπίσουμε τήν πηγή τής κινηματογραφικής έντυπωσιακότητας, και έέραμε ότi έν άνακαλύπταμε αυτά τά μέσα, θά μπορούσαμε νά τήν οδηγήσουμε όπου ήταν άναγκαίο.

Άρχισαμε νά αναλύουμε όχι μόνο χωριστά πλάνα ενός φίλμ, αλλά μελετούσαμε όλόκληρη τήν κατασκευή του. Πήραμε δύο φίλμ, γιά παράδειγμα, ένα άμερικάνικο κι' ένα ανάλογο ρώσικο — και είδαμε ότi ή διαφορά ανάμεσα τους ήταν τεράστια. Έγινε φανερό ότi τó Ρωσικό φίλμ ήταν κατασκευασμένο από πολλά μακρότατα πλάνα, παρμένα από μιά δοσμένη θέση. Άπ' τήν άλλη μεριά, τó άμερικάνικο φίλμ έκείνο τόν καιρό άπετελείτο από ένα μεγάλο αριθμό σύντομων πλάνων παρμένων από διαφορετικές θέσεις, έφ' όσον μπορεί νά έξηγηθεί ότi μέ τήν τιμή εισόδου πού πληρώνει ό άμερικάνος θεατής στό θέατρο, πάνω άπ' όλα τά άλλα, θέλει νά δεχτή τó μέγιστο βαθμό έντυπώσεων, τόν μέγιστο βαθμό διασκέδασης, και αντίστοιχα τόν μέγιστο βαθμό δράσης.

"Έτσι χάρη σ' αυτό τόν έμπορικό καθορισμό τοϋ άμερικανικού φίλμ, χάρη στόν ίδιο τó ρυθμό τής άμερικανικής ζωής, πολύ πιό έπιταχυμένο άπ' τόν ρυθμό τής ρωσικής ή τής εύρωπαϊκής ζωής, χάρη σ' όλα αυτά, αυτό πού χτυπάει στό μάτι παρακολουθώντας τά άμερικανικά φίλμ, είναι ότi άποτελούνται από μιά όλόκληρη σειρά πολύ σύντομων πλάνων, μιά όλόκληρη σειρά σύντομων SEQUENCES, σνδυσασμένο μέ κάποια καθορισμένη σειρά προτεραιότητας — σάν αντίθετο στοϋ ρωσικό φίλμ, πού έκείνη τήν έποχή άπετελείτο από λίγες μακρότατες σκηνές, πού ή μιά άκολουθοϋσε τήν άλλη πολύ μονότονα.

Δουλεύοντας περισσότερο, στή σύγκριση ενός άμερικάνικου φίλμ μέ ένα

ρώσικο ώστε να δοκιμαστεί ή επίδρασή του στον θεατή, πειστήκαμε ότι η θεμελιώδης πηγή της επίδρασης του φιλμ επάνω στο θεατή — μιὰ πηγή που υπάρχει μόνο στον κινηματογράφο — ήταν όχι απλώς το δειξίμο του περιεχομένου ορισμένων πλάνων, αλλά η οργάνωση αυτών των πλάνων μεταξύ τους, ο συνδυασμός και η κατασκευή τους, δηλαδή η άλληλεξάρτηση των πλάνων, ή αντικατάσταση του ενός πλάνου από το άλλο. Αυτά είναι τα θεμελιώδη μέσα της επίδρασης του φιλμ επάνω στον θεατή.

Το ίδιο το περιεχόμενο των πλάνων δεν είναι τόσο ενδιαφέρον όσο η σύνδεση δύο πλάνων διαφορετικού περιεχομένου και η μέθοδος του σύνδεσμού τους και έναλλαγής τους.

Η σύνδεση δύο πλάνων με μιὰ προκαθορισμένη σειρά, απ' την οποία είναι καμωμένο ένα φιλμ, ονομάζεται τεχνικά MONTAGE. Γι' αυτό το λόγο αναγγείλαμε το 1916 ότι η βασική πηγή της κινηματογραφικής επίδρασης στον θεατή, δηλαδή τα μέσα με τα οποία μετ' απαραιτήτου να δουλέψουμε, πριν απ' οτιδήποτε άλλο (αφήνοντας ίσως), για μιὰ περίοδο όλα τα άλλα κινηματογραφικά στοιχεία — για κάμποσα χρόνια) είναι το MONTAGE δηλαδή η έναλλαγή πλάνων μεταξύ τους.

Το MONTAGE είναι η οργάνωση του κινηματογραφικού υλικού.

Από εκεί μ'ς έγινε απόλυτα καθαρό ότι τα χωριστά πλάνα, κομμάτια του φιλμ, χωριστά συνδυασμένα, δεν αποτελούν ακόμη κινηματογράφο, αλλά μόνον το υλικό για κινηματογράφο. Ξέραμε, φυσικά, ότι για τήν ετοιμασία αυτού του υλικού θα ήταν απαραίτητο να εφαρμόσουμε τις αυστηρότερες απαιτήσεις και ότι θα χρειαζόταν εξαιρετικά έντατική δουλειά ώστε η ποιότητα αυτού του υλικού να είναι υψηλής στάθμης. Αλλά τότε δεν βρήκαμε τον καιρό για αυτό, ἐφ' όσον τα πάντα ήταν τόσο γεμάτα θεατρικότητα, μιὰ λαθεμένη προσέγγιση του κινηματογράφου, που ήταν προσωρινά αναγκαίο να μηη κατά μέρος η δουλειά επάνω στο τρωινό υλικό, να το επιγράψουμε ἄσχετα πρὸς το παρόν, για εκείνο τὸν καιρό, και να στρέψουμε ὅλη τὴν προσοχή μας και ὅλο τὸν κόπο μας πρὸς τὴν οργάνωση τοῦ υλικού, πρὸς τὴν οργάνωση τοῦ φιλμ, δηλαδή πρὸς τὸ MONTAGE.

Γι' αυτούς τους λόγους ὑποστηρίξαμε τότε κάτι που δεν ήταν ἐντελῶς ἀκριβές, ότι δηλαδή δεν ήταν σημαντικό τὸ π ὠ ς ἦσαν καμωμένα τὰ πλάνα, ἀλλὰ τὸ π ὠ ς ἦσαν συναρμολογημένα αὐτὰ τὰ πλάνα, πῶς ἦταν συναρμολογημένο τὸ φιλμ. "Ἄς είναι ἄθλιο τὸ υλικό" τὸ μόνο σημαντικό πρᾶγμα είναι τὸ νὰ είναι καλὰ ὀργανωμένο.

Ἐκείνο τὸν καιρὸ ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα ὀρισμένο πολιτικὸ βῆμα. Ἄλλοιῶς θὰ εἶχε φανῆ ἄδύνατο νὰ γεφυρωθῆ τὸ χάσμα σὲ ἐκείνα τὰ μυαλά, ἀπ' τὰ ὁποῖα ἐξαρτιόταν ἡ δουλειά μας, γιατί ἀπλῶς ἦσαν ἀνίκανα νὰ περάσουν τὴ μεγάλη σκόλα μετ' ἓνα ἄλμα. Εἴμασταν ἀνίκανοι νὰ πετύχουμε νίκη σὲ ὅλα τὰ μέτωπα μονομιάς. Ἡ βασικὴ μάχη τῆς κινηματογραφικῆς μας πατρίας ἀναγγείλαμε ὅτι ἦταν ἡ μάχη γιὰ τὸ MONTAGE, μιὰ μάχη γιὰ τὴν ἴδια τὴν βάση τοῦ κινηματογράφου, και ὄχι γιὰ χωριστὰ πλάνα, οὔτε γιὰ τὸ υλικό, που εἶχαν δευτερεύουσα θέση και ἦταν ἀναγκαῖο νὰ μελετηθοῦν στὴ σειρά τους.

Τὸ σύνταμο Μοντάζ ονομαζόταν τότε ἀμερικάνικο Μοντάζ τὸ μακρὸ — ρωσικό.

Ὡστόσο, μετ' ὅ νὰ κάνουν τὰ φιλμ τους σύμφωνα με τὴν ἀρχὴ τοῦ γρηγοροῦ Μοντάζ, οἱ ἀμερικανοὶ παρήγαγαν ἀποτελέσματα που δεν τὰ εἶχαν ξαναδῆ. Αὐτὸ συνίσταται στὸ ἐξῆς: "Ἄς φανταστοῦμε μετ' ἔτοια σκηνή: ἓνα πρόσωπο καθισμένο σ' ἓνα δωμάτιο σ' ἓνα γραφεῖο, ἀρχίζει νὰ κάνει μαῦρες σκέψεις, ἀποφασίζει ν' αὐτοκτονήσει, παίρνει ἓνα πιστόλι ἀπ' τὸ συρτάρι τοῦ γραφείου, τὸ βάζει στὸν κρόταφό του, πιέζει τὴν σκανδάλη, τὸ πιστόλι ἐκπυροσκοπεῖ — ὁ ἄνθρωπος πέφτει.

Στὴ Ρωσία, ἡ σκηνὴ γυρίστηκε μετ' ὅν ἐξῆς τρόπο: ἡ μηχανὴ στήθηκε, τὸ ντεκόρ τοποθετήθηκε ἀπέναντι στὴ μηχανὴ μετ' ὅν ἐξῆς συλλογισμὸ: Ὁ ἄνθρωπος μένει σ' ἓνα δωμάτιο, ἐπομένως χρειάζεται νὰ χτίσουμε ἓνα δωμάτιο. Δεν ἔχει νόημα νὰ χτίσουμε τέσσερις τοίχους — ἄς χτίσουμε τρεῖς. Στὸ δωμάτιο πρέπει νὰ ἔχουμε παράθυρα και πόρτες. Πρέπει νὰ ὑπάρχει ταπετσα-

ρία στο δωμάτιο, και λουλούδια στην ταπετσαρία, ως βάλουμε ταπετσαρία στους τοίχους. Υπάρχουν κάδρα κρεμασμένα στους τοίχους. Υπάρχουν λουλούδια στα περβάζια των παραθύρων. Χρειάζεται ένα κομμάτι και μία σόμπα. Τα βάζουμε όλα αυτά το δωμάτιο. Το γραφείο είναι στολισμένο με γραφικά είδη, όπως άκριβως θα ήταν και στην πραγματικότητα.

"Ένας ήθοποιός κάθεται στο γραφείο, φαντάζεται ότι αισθάνεται τρομερά απελπισμένος, παίρνει ένα πιστόλι απ' το συρτάρι του γραφείου, το φέρνει στον κρόταφο του και πυροβολεί. Ο κάμεραμαν γυρίζει ολοκληρωμένη αυτή τη σκηνή, την εμφανίζει, την τυπώνει, την προβάλλει στην οθόνη και όταν ο θεατής κοιτάζει στην οθόνη βλέπει άμέσως τις κουρτίνες στα παράθυρα, τα κάδρα στους τοίχους κ.ο.κ. Βλέπει ένα μικροσκοπικό ήθοποιό ανάμεσα σ' ένα μεγάλο συνονθύλευμα αντικειμένων, και καθόσον ο ήθοποιός παριστάνει το χυμώδες ψυχολογικό του βάσανο, ο θεατής μπορεί να εξετάσει το πόδι του γραφείου ή τον πίνακα που κρέμεται στον τοίχο — δηλαδή ο θεατής δέχεται μία εξαιρετικά διασπασμένη έντυπωση του τί συμβαίνει στην οθόνη.

Οι άμερικανοί γύρισαν τα πράγματα έντελως διαφορετικά: διαίρεσαν κάθε χωριστή σκηνή σε διαδοχές του Μοντάζ, σε σειρές διαδοχών που αποτελούσαν κάθε σκηνή. Επί πλέον, γύρισαν κάθε χωριστή στιγμή με τέτοιο τρόπο που ήταν όρατο μόνον ό,τι καθώριζε τη δράση της, μόνο ό,τι ήταν κατηγορηματικά ουσιαστικό. Ακόμα και σε γενικά πλάνα, κατασκεύαζαν το σκηνικό έτσι ώστε να μη φαίνονται οι λεπτομέρειες. "Αν χρειαζόντουσαν να ολοκληρώσουν την έντυπωση του δωματίου, θα την ολοκλήρωναν με κάποια άπλη λεπτομέρεια. "Αν το σχέδιο της ταπετσαρίας δεν είχε ενεργή λειτουργία, οι τοίχοι θα ακουράιαν, θα μαύριζαν, και θα αφηρόντουσαν στο φως μόνο εκείνα τα αντικείμενα που θα ήταν ουσιαστικά σε ένα όρισμένο γεγονός.

"Εκτός απ' αυτό, γύρισαν όλες τις σκηνές με αυτό που αποκαλείται γκρό-πλάν" δηλαδή όταν ήταν αναγκαίο να δείξουν το πρόσωπο κάποιου να υποφέρει, έδειχναν μόνο το πρόσωπο. "Αν κάποιος άνοιγε τα συρτάρι ενός γραφείου, και έπαιρνε από μέσα ένα πιστόλι, έδειχναν το συρτάρι και το χέρι να παίρνει το πιστόλι. "Όταν έφτανε στο να πιέσει τη σκανδάλη, γύριζαν το δάχτυλο να πιέζει τη σκανδάλη, γιατί τα υπόλοιπα αντικείμενα και ο περίγυρος στον οποίο εργαζόταν ο ήθοποιός ήταν άσχετα εκείνη την ειδική στιγμή. Αυτή η μέθοδος του γυρίσματος μόνο εκείνης της στιγμής της κίνησης που είναι ουσιαστική σε μια όρισμένη SEQUENCE και της άποφυγής του υπολοίπου, επιγράφηκε από μας η «άμερικάνικη μέθοδος γυρίσματος», κι έτσι τοποθετήθηκε στα θεμέλια του νέου κινηματογράφου που αρχίζουμε να σχηματίζουμε.

Συνεπώς, πριν αρχίσουμε την πειραματική δουλειά μας και φτάσουμε σε νέα αποτελέσματα, αναγγείλαμε το σύνθημα δουλειάς μας, που περιείχετο στο έξης: «Οι χωριστές SEQUENCES του φίλμ αποτελούν κινηματογραφικό υλικό. Έφ' όσον δεν έχουμε καμμία ευκαιρία να δουλέψουμε στο περιεχόμενο του υλικού του φίλμ, υποστηρίζουμε ότι για μια χρονική περίοδο το περιεχόμενο πρακτικά θα πάψει να υπάρχει για μας και θα μας είναι άσχετο το από τί αποτελείται. Προς το παρόν δουλεύουμε επάνω στη μέθοδο οργάνωσης του δοσμένου υλικού, δηλαδή επάνω στο Μοντάζ, εφ' όσον αυτό είναι η κύρια πηγή δύναμης της κινηματογραφικής αποτελεσματικότητας. Αυτό το αποτέλεσμα είναι αντιληπτό μόνο στον κινηματογράφο και η OPTIMUM έντυπωση πετυχαίνεται μόνο μέσω του Μοντάζ, όταν αυτό δεν αποτελείται απλώς από κοινές σκηνές, αλλά από σκηνές γυρισμένες με την άμερικάνικη μέθοδο γυρίσματος, δηλαδή, αποτελούμενη από σκηνές, στις οποίες κάθε SEQUENCE δείχνει ότι είναι ουσιαστικό στον αντιληφθή ο θεατής και τις δείχνει στην μεγαλύτερη δυνατή κλίμακα και με τα καθαρότερα δυνατά πλάνα.

Αυτοί είναι οι βασικοί όροι τους οποίους προτάσαμε πριν την αρχή της δουλειάς μας. Αυτό συνέβαινε πριν δέκα ή έντεκα χρόνια.

Τώρα μελετάμε κάτι έντελως διαφορετικό για τον κινηματογράφο. Έν τούτοις όλα όσα μας άπασχολούν τώρα βλάστησαν μέσα από αυτές τις βασικές υποθέσεις.

Ἡ μέθοδος πού συζητοῦσα πρὶν ἀπέφερε μᾶλλον θαυμαστά ἀποτελέσματα: ὅτι εἶναι καλοκαμωμένο στὸν εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφου ἔγινε μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο. Ὅλος ὁ εὐρωπαϊκὸς καὶ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφου ἐργάζεται σύμφωνα μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο. Ἄλλὰ ἐνῶ οἱ ἀμερικανοὶ εἶναι οἱ γεννητόρες τῆς, τώρα ἐμεῖς, ἔχοντας ἀναπτύξει καὶ χρησιμοποιοῦσι αὐτὸ πού συνέλαβαν οἱ ἀμερικανοί, μεταφέρουμε τὴν ἐργασία σὲ ἕνα νέο μέτωπο, τὸ μέτωπο τῆς κινηματογραφικῆς κουλτούρας. Ἄλλὰ ἐὰν ἡ ὕψις τῆς πραγματικῆς ἐπίδρασης τοῦ κινηματογράφου δὲν ἦταν στὰ χέρια μας, τότε φυσικὰ ποτὲ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ ὀλοκληρώσουμε κανένα ἀποτέλεσμα, γιατί μὴ κυριαρχώντας σὲ ὑλικὸ τοῦ φιλμ, θὰ εἴμασταν ἀνίκανοι νὰ συμβάλουμε σὲ ὅτιδήποτε.

Αὐτὸ μὲ τὸ ὁποῖο θὰ ἀσχοληθῶ τώρα θὰ φανεῖ, νομίζω ἀπλῶς διασκεδαστικὸ στὸν καθένα, εἶναι τόσο ἀφελές, τόσο πρωτόγονο, καὶ τόσο προφανές. Ἄλλὰ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ (κί' ἐκείνη ἡ ἐποχὴ ἦταν μᾶλλον πρόσφατα) φαίνονταν νὰ εἶναι τόσο «ἀπίστευτος φουτουρισμός» πού ἐναντίον του δόθηκε μιά πικρὴ μάχη. Κί' ἔτσι ἦταν συχνὰ ἀναγκαῖα νὰ διακόπτουμε τὴ δουλειά μας, γιατί εἴμασταν τόσο φορμαλιστές ἐπαναστάτες.

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

Ἡ κύρια ἰδιότητα τοῦ Μοντάζ, πού εἶναι τώρα ξεκάθαρη σὲ ὅλους, ἀλλὰ πού ἔπρεπε τότε νὰ ὑπεραισιοῦμε λυσααλέα καὶ μὲ ἀσυνήθιστη ἐνεργητικότητα, συνίσταται στὴν ἀντίληψη ὅτι τὸ Μοντάζ δημιουργεῖ τὴ δυνατότητα παράλληλων καὶ ταυτόχρονων δράσεων δηλαδὴ ὅτι ἡ δράση μπορεῖ ταυτόχρονα νὰ διεξάγεται στὴν Ἀμερικὴ, στὴν Εὐρώπη καὶ στὴ Ρωσία, ὅτι τρεῖς, τέσσερις ἢ πέντε ἱστορίες μποροῦν νὰ ἐκτυλιχτοῦν παράλληλα, καὶ ἀκόμα ὅτι στὸ φιλμ μποροῦν νὰ συγκεντρωθοῦν μαζί.

Ὅλες οἱ θεμελιώδεις ἀρχές τοῦ Μοντάζ πού θὰ πῶ, χρησιμοποιήθηκαν πρῶτα ἀπὸ ἐμένα στὸ φιλμ «ENGINEER PRITE'S PROJECT» (1917—18). Γυρίζοντας τὸ «ENGINEER PRITE'S PROJECT» βρεθῆκαμε σὲ σημαντικὴ δυσκολία. Τὰ κύρια πρόσωπά μας, ἕνας πατέρας καὶ ἡ κόρη του, ἦταν ἀπαράτητο 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. Ἐπρεπε 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 ἄλλοῦ, στὸν περίπατο σὲ λειβάδι.

Ἐγινε φανερό, ὅτι μὲσω τοῦ Μοντάζ ἔγινε δυνατό νὰ δημιουργηθοῦν καινούργια ἐδαφικὰ τοπία πού δὲν ὑπῆρχαν πούθενά, γιατί αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι δὲν περπατοῦν ἐκεῖ στὴν πραγματικότητα, καὶ στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπῆρχε ἐκεῖ πέρα κανένας στύλος. Ἄλλὰ ἀπ' τὸ φιλμ φάνηκε ὅτι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι διέσχισαν τὸ λιβάδι καὶ ὁ στύλος φάνηκε μπροστὰ στὰ μάτια τους.

Λίγα χρόνια ἀργότερα, ἔκανα ἕνα πιὸ πολὺπλοκο πείραμα: γυρίσαμε μιά ὀλόκληρη σκηνή. Ἡ Χόχλοβα περπατᾷ στὴν ὁδὸ Πετρώφ στὴ Μόσχα, κοντὰ στὸ κατάστημα «Μοστόργκ». Ὁ Ὀμπολένσκυ περπατᾷ στὶς ὄχθες τοῦ Μόσκβα — σὲ μιά ἀπόσταση περίπου δύο μιλίων μακρύτερα. Βλέπονται, χαμογελοῦν, καὶ ἀρχίζουν νὰ βαδίζουν ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλον. Ἡ συνάντησή τους εἶναι γυρισμένη στὴ λεωφόρο Πρεσιτσένσκ. Αὐτὴ ἡ λεωφόρος βρίσκεται σὲ ἕνα τελείως διαφορετικὸ τομεᾶ τῆς πόλης. Σφιγγοῦν τὰ χέρια, μὲ φόντο τὸ μνημεῖο τοῦ Γκόγκολ καὶ κοιτάζουν — πρὸς τὸν Λευκὸ Οἶκο! Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, παρεμβάλαμε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ ἕνα ἀμερικάνικο φιλμ, «THE WHITE HOUSE IN WASHINGTON». Στὸ ἐπόμενο πλάνο βρίσκονται πάλι στὴ λεωφόρο Πρεσιτσένσκ. Ἀποφασίζουν τὰ νὰ προχωρήσουν, φεύγουν καὶ ἀνεβαίνουν τὴν τεράστια σκάλα τοῦ καθεδρικοῦ Ναοῦ τοῦ Χριστοῦ Σωτήρος (Κάποτε ὁ μεγαλύτερος καθεδρικός 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, πού δὲν χτίστηκε ποτέ, στὴ θέση τοῦ βρίσκεται σήμερα μιὰ μεγάλη ὑπαίθρια πσινα). Τοὺς γυρίσαμε, τυπώσαμε τὸ φιλμ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι φαίνονται νὰ περπατοῦν ἐπάνω στὰ σκαλιά τοῦ Λευκοῦ Οἴκου. Δὲν χρησιμοποιήσαμε κανένα τρῦκ γι' αὐτό, οὔτε διπλὴ ἔκθεση: τὸ ἀποτέλεσμα σχηματίστηκε μόνο ἀπ' τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ μέσω τῆς κινηματογραφικῆς μετ'χειρίσης. Αὐτὴ ἡ εἰδικὴ σκηνὴ ἀπέδειξε τὴν ἀπίστευτὴ δύναμη τοῦ Μοντάζ, πού τῶρα 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, γιὰτὶ μὲ τὸ Μοντάζ εἶναι δυνατό καὶ νὰ διασπᾶσαι καὶ νὰ Ξαναφτιάξεις καὶ τελικὰ νὰ ἀνασυνθέσεις τὸ ὑλικό.

Τῶρα, γιὰ νὰ προχωρήσουμε: ἀφοῦ γυρίσαμε τὴ σκηνή, στὴν διάρκεια τοῦ Μοντάζ, βρήκαμε ὅτι μᾶς ἔλλειπε ἓνα κομμάτι — δὲν εἴχαμε τὴν συνάντηση τῆς Χόβλοβα μὲ τὸν Ὀμπολένσκου, πού δὲν ἦσαν πιά διαθέσιμοι ἐκεῖνο τὸν καιρό. Ἔτσι πήραμε τὰ πανωφόρια τοῦ Ὀμπολένσκου καὶ τῆς Χόβλοβα — καὶ ἀπέναντι στὸ φόντο τοῦ Μνημεῖου τοῦ Γκογκὸλ, γυρίσαμε τὴν χειραψία δύο ἄλλων προσώπων. Παρεμβάλουμε ἓνα πλάνο αὐτῶν τῶν χειρῶν, καὶ ἐπειδὴ εἴχαμε δεῖξει τὸν Ὀμπολένσκου καὶ τὴν Χόβλοβα πρὶν ἀπ' αὐτὸ τὸ πλάνο, ἡ ἀντικατάσταση παρέμεινε ἀπόλυτα ἀπαρτήρητη.

Αὐτὸ μοῦ θύμιση ἓνα δεῦτερο πείραμα: Στὸ πρῶτο εἴχαμε δημιουργήσει ἓνα αὐθαίρετο ἐδαφικὸ τοπίο: κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς μοναδικῆς γραμμῆς κίνησης δημιουργήσαμε ἓνα αὐθαίρετο ἐδαφικὸ φόντο. Στὸ δεῦτερο πείραμα διατηρήσαμε τὸ ἴδιο φόντο καὶ τὴν γραμμὴ κίνησης τοῦ προσώπου, ἀλλὰ ἀνταλλάξαμε τοὺς ἴδιους τοὺς ἀνθρώπους. Γύριση ἓνα κορίτσι νὰ κάθεται μπρὸς σ' ἓνα καθρέφτη, νὰ θάψει τὰ ματωσίνορα καὶ τὰ φρύδιά της, νὰ θάζει κραγιόν, νὰ φορεῖ τὰ παπούτσια της.

Μόνο μὲ τὸ Μοντάζ μπορούσαμε νὰ περιγράψουμε τὸ κορίτσι ἀκριβῶς ὅπως στὸ φυσικό, ἀλλὰ αὐτὴ δὲν ὑπῆρχε στὴν πραγματικότητα, γιὰτὶ γυρίσαμε τὰ χεῖλι μιᾶς γυναίκας, τὰ πόδια μιᾶς ἄλλης, τὴν πλάτη μιᾶς τρίτης καὶ τὰ μάτια μιᾶς τέταρτης. Συνδέσαμε τὰ κομμάτια μαζί σὲ μιὰ προκαθορισμένη σχέση καὶ δημιουργήσαμε ἓνα ἐντελῶς καινούργιο πρόσωπο, διατηρώντας ἀκόμη τὴν πλήρη πραγματικότητα τοῦ ὑλικοῦ. Αὐτὸ τὸ εἰδικὸ παράδειγμα ἀπέδειξε μὲ ὁμοῖο τρόπο ὅτι ὅλη ἡ δύναμη τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀποτελέσματος, εἶναι τὸ Μοντάζ. Δὲν μπορεῖ κανεὶς ποτέ νὰ πετύχει τέτοια μοναδικὰ, φαινομενικὰ ἀπίστευτα πράγματα μόνο μὲ τὸ ὑλικό. Αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο σὲ ὅποιοδήποτε ἄλλο θέμα ἐκτὸς ἀπ' τὸν κινηματογράφο, καὶ ἐπὶ πλέον σ' αὐτό, κανένα ἀπ' αὐτὰ δὲν πετυχαίνεται μὲ τρῦκ, ἀλλὰ μόνο μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ, μόνο συνθέτοντας τὸ ὑλικό μὲ αὐτὴν ἢ τὴν ἄλλη σειρά. Ἄς πάρουμε μιὰν ἀπλοῦστερη δοκιμὴ: Κάποιος στέκεται πλάι στὴν πόρτα. Αὐτὸ εἶναι γυρισμένο σὲ μακρὸ πλάνο. Ἔπειτα, πᾶμε σὲ ἓνα κοντινὸ καὶ σ' αὐτὸ φωτογραφίζεται τὸ κεφάλι ἐνὸς ἄλλου προσώπου. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, μπορεῖς νὰ συνδέσεις τὸ πρόσωπο τῆς Α. Χόβλοβα μὲ τὸ σῶμα τῆς Νάτα Βαχάτζη, καὶ πάλι αὐτὸ δὲν θὰ γίνει μὲ φωτογραφικὰ τρῦκ ἀλλὰ μὲ Μοντάζ — δηλαδὴ μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ, μᾶλλον παρὰ μὲ μιὰ τεχνικὴ ἐπίνοηση.

Ἄφ' ὅτου πετύχαμε τέτοιες ἀληθινὲς πραγματοποιήσεις, ἀφ' ὅτου νιώσαμε μιὰ εἰδικὴ δύναμη μέσα μας, διαπιστώσαμε δύο ἄλλα πράγματα. Πρὶν ἀπ' αὐτό, εἴχαμε ἓνα διάλογο ὡς πρὸς τὸ κατὰ πόσον μιὰ εἰδικὴ ψυχολογικὴ κατάσταση πού ἐκφράζει ἓνας ἠθοποιὸς ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ Μοντάζ. Ἰγνήρχαν αὐτό πού ἔλεγαν ὅτι ἐδῶ εἶναι κάτι πού δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλοιωθῆ μὲ Μοντάζ. Εἴχαμε μιὰ εἰδικὴ διένεξη μὲ κάποιον διάσημο ἠθοποιό, στὸν ὅποιο λέγαμε: Φαντάσου αὐτὴ τὴ σκηνή: ἓνας ἀνθρωπος πού κάθεται στὴ φυλακὴ γιὰ πολὺ καιρό, λιμοκτονεῖ γιὰτὶ δὲν τοῦ δίνουν τίποτα νὰ φάει· τοῦ φέρνουν ἓνα πιάτο σούπα, ἐνθουσιάζεται καὶ τὴν καταπίνει.

Φαντάσου μιὰν ἄλλη σκηνή: ἓνας ἀνθρωπος στὴ φυλακὴ παίρνει τροφή, τρῶει καλὰ, χορταίνει, ἀλλὰ διψᾶει γιὰ τὴν ἐλευθερία του, γιὰ νὰ δῆ πουλιά, ἥλιο, σπιτία, σύννεφα. Μιὰ πόρτα τοῦ ἀνοίγεται. Ὄδηγεῖται στὸ δρόμο, καὶ

βλέπει πουλιά, σύννεφα, τόν ήλιο και σπίτια και είναι εξαιρετικά εύχαριστημένος από τήν θέα τους. Κι' έτσι, ρωτήσαμε τόν ήθοποιό: Θά φαει τ' ίδιο στό φίλμ ένα πρόσωπο πού αντίδρα στή σούπα με τ' πρόσωπο πού αντίδρα στόν ήλιο, ή όχι; Μᾶς ἀπάντησε περιφρονητικά: Είναι ξεκάθαρο στόν καθένα ὅτι ἡ αντίδραση στή σούπα και ἡ αντίδραση στήν ἐλευθερία θά είναι τελείως διαφορετικές.

Τότε γυρίσαμε αὐτές τίς δυό SEQUENCES, και ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ πῶς τοποθέτησα τὰ πλάνα και πῶς ἐξετάστηκαν, κανείς δέν μπόρεσε νά ἀντιληφθεῖ καμμιά διαφορά στό πρόσωπο αὐτοῦ τοῦ ἠθοποιοῦ, παρά τὸ γεγονός ὅτι ἡ παρουσία του σέ κάθε πλάνο ἦταν ἀπόλυτα διαφορετική. Μετ' ὅτι τ' ίδιο τὸ Μοντάζ, ἀκόμα και ἂν πάρει κανείς τήν παρουσία ἐνός ἠθοποιοῦ πού κατευθύνεται πρὸς κάτι ἀρκετὰ διαφορετικό, θά φτάσει πάλι τὸν θεατὴ με τὸν τρόπο πού θέλει ὁ μοντέρ γιατί ὁ ἴδιος ὁ θεατὴς θά συμπληρώσει τήν SEQUENCE και θά δῇ αὐτὸ πού τοῦ προτείνει τὸ Μοντάζ.

Εἶδα, νομιζῶ, αὐτὴ τὴ σκηνὴ σὲ ἓνα φίλμ τοῦ Ραζούμνυ: τὸ διαμέρισμα ἐνός παπᾶ, μετ' ἓνα πορτραῖτο τοῦ Νικολάου τοῦ Β' κρεμασμένο στόν τοῖχο· ἡ πόλη είναι κατειλημμένη ἀπὸ τὸν Ἐρυθρὸ Στρατό, ὁ φοβισμένος παπᾶς γυρίζει ἀνάποδα τὸ πορτραῖτο και ἀπὸ τήν πίσω μεριά τοῦ πορτραῖτου βρίσκεται τὸ χαμογελαστὸ πρόσωπο τοῦ Λένιν. Ὡστόσο αὐτὸ τὸ πορτραῖτο μού είναι πολὺ γνωστὸ, ἓνα πορτραῖτο ὅπου ὁ Λένιν δέν χαμογελά. Ἀλλὰ τὸ εὖρημα στό φίλμ ἦταν τόσο ἀστείο και ἔγινε τόσο θορυβωδῶς δεκτὸ ἀπὸ τὸ κοινὸ, πού κι' ἐγὼ ὁ ἴδιος, ἐξετάζοντας τὸ πορτραῖτο πολλές φορές, εἶδα τὸ πορτραῖτο τοῦ Λένιν σάν χαμογελαστὸ! Προβληματισμένος ιδιαίτερα ἀπὸ αὐτὸ, ἀπέκτησα τὸ πορτραῖτο πού χρησιμοποιήθηκε και εἶδα ὅτι ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου τοῦ πορτραῖτου ἦταν σοβαρὴ. Τὸ Μοντάζ ἦταν ἔτσι καμωμένο πού ἤθελά μας ἐμφυσήσαμε σὲ ἓνα σοβαρὸ πρόσωπο μιὰ ἔκφραση χαρακτηριστικὴ ἐκείνης τῆς παιχιδιὰρικῆς στιγμῆς. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ ἀλλοιώθηκε μέσω τοῦ Μοντάζ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ Μοντάζ ἔχει κολοσσιαία ἐπίδραση στήν λειτουργία τοῦ ὕλικου. Ἐγινε φανερὸ ὅτι ἦταν δυνατό νά ἀλλάξουμε τήν δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, τίς κινήσεις του, τήν ἴδια τὴν συμπεριφορά του, πρὸς τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη κατεύθυνση, μέσω τοῦ Μοντάζ.

Ὅταν ἀρχίσαμε νά κάνουμε τὰ δικά μας φίλμ, κατασκευασμένα ἐπάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ τοῦ Μοντάζ, μᾶς ἔγινε ἐπιθεση μετ' τίς κραυγὲς «Λυπηθῆτε μας, παράφρονες φουτουριστές! Δείχνετε φίλμ πού περιλαμβάνουν τὰ πιὸ μικροσκοπικὰ κομμάτια. Στὰ μάτια τοῦ θεατῆ, τὸ ἀποτέλεσμα θά είναι πλήρες χάος. Τὰ κομμάτια πηδοῦν τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο τόσο γρήγορα πού είναι ἐντελῶς ἀδύνατο νά κατανοηθῆ ἡ δρᾶση». Τὸ ἀκούγαμε αὐτὸ και ἀρχίσαμε νά σκεφτόμαστε ποιὰ μέθοδο μπορούσαμε νά υἰοθετήσουμε ὥστε νά συνδυάσουμε τὰ πλάνα μετ' ὅτι τρόπο πού νά ἀποφύγουμε αὐτές τίς ἀποτομὲς ἀλλάγες και τὰ φλάς. Ἄς ποῦμε ὅτι σ' ἓνα ὀρισμένο πλάνο ἔχουμε ἓνα κινούμενο τραῖνο. Ἐπὶ πλῆον, ἄς ποῦμε ὅτι πηγαίνει ἀπ' τὴ δεξιὰ πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς ὀθόνης, ἐνῶ στό τελικὸ πλαιοῖο τοῦ προηγούμενου πλάνου, τὸ τραῖνο κατεῖχε μιὰ θέση τῆς ἀριστερῆ γωνιά τῆς ὀθόνης. Ὡστόσο, στό πρῶτο πλαιοῖο τοῦ ἐπόμενου πλάνου, τὸ νέο θέμα κατεῖχε μιὰ προέχουσα θέση στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς ὀθόνης. Ἄν συνδέοτε μαζί τὰ δυὸ αὐτὰ πλάνα, αὐτὸ τὸ ὀπτικὸ ἄλλα ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τῆς ὀθόνης στήν ἄλλη θά δημιουργήσει τὴν αἴσθηση ἐνός ἀπότομου πηδήματος, θά δημιουργήσει μιὰ νευρικὴ ταραχὴ πού θά ἀναστατώσει τὸν θεατῆ, χωρὶς νά τοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς μαλακῆς μετάβασης. Ἐπομένως ἡ διεύθυνση τοῦ τελευταίου πλαιοῖου τοῦ προηγούμενου πλάνου και τοῦ πρῶτου πλαιοῖου τοῦ ἐπόμενου πλάνου πρέπει νά συμπίπτουν, ἂν ὄχι, θά συμβῆ ἀναγκαστικὰ ἓνα ἀπότομο πηδημα.

Ἄν γυρίζει κανεὶς ἓνα στρογγυλὸ ἀντικείμενο και παρεμβάλεῖ ἓνα τετράγωνο, τότε αὐτὸ θά ἔρθει στό νοῦ. Ἄν κανεὶς γυρίσει ἓνα μικρὸ - πλὴν ἐνός προσώπου, ἀλλὰ παρεμβάλεῖ ἓνα πρόσωπο ἐλαφρῶς μικρότερο, πρέπει αὐτὸ νά ὑπολογιστῆ ἐπίσης. Τότε δέν θά ὑπάρχουν οὔτε φλάς οὔτε πηδήματα. Ἄν αὐτὸ δέν ἀντιμετωπιστῆ, τὸ ἀποτέλεσμα θά είναι ἓνα σύμφυρμα ἐρεθιστικὸ γιὰ τὰ μάτια.



"Ας περάσουμε τώρα στην ανάλυση του κινηματογραφικού υλικού. Θερμήσαμε γρήγορα την χρονική κατηγορία της δομής της κινηματογραφικής ταινίας· ἄς προχωρήσουμε τώρα σὲ μιὰ ανάλυση τῆς χωρικής κατηγορίας.

"Αν ἐπρόκειτο νὰ θεωρήσουμε μιὰ καρέκλα ζωγραφισμένη ἀπὸ ἕνα καλλιτέχνη ἐπάνω σὲ μουσαμῆ ἢ καὶ ἐπὶ πλέον — ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸν καλύτερο καλλιτέχνη, χρησιμοποιώντας τὰ καλύτερα χρώματα, σὲ μουσαμῆ εἰσαγωγῆς, μὲ κάθε λεπτομέρεια ζωγραφισμένη ρεαλιστικώτατα — ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ προσέξετε αὐτὴ τὴν ἀντίληψη τῆς καρέκλας, θὰ εἴσαταν περήφανος, γιατί ἡ καρέκλα θὰ ἐβγαίνει ὁμοῦ, θὰ ἐμοιάζε πράγματι ἀληθινή. Τώρα ἄς δοκιμάσουμε νὰ φωτογραφίσουμε αὐτὴ τὴν ζωγραφισμένη καρέκλα σὲ φιλμ. Μετά, ἄς πάρουμε μιὰν ἀληθινὴ καρέκλα, ἄς τὴν θάλουμε μέσα σ' ἕνα χώρο δρᾶσης ἄς τὴν φωτίσουμε καὶ, ὁμοίως ἄς τὴν φωτογραφίσουμε.

"Αν ἐπρόκειτο νὰ συγκρίνουμε αὐτὲς τίς δύο καρέκλες προβαλλόμενες στὴν ὀθόνη, θὰ βλέπαμε ὅτι ἡ πραγματικὴ καρέκλα, ἂν ἦταν καλὰ γυρισμένη, θὰ ἐβγαίνει καλὰ. Ὡστόσο, ἂν ἐπρόκειτο νὰ δοῦμε τὸ κομμάτι ὅπου γυρίστηκε ἡ καρέκλα πού ζωγράφισε ὁ καλλιτέχνης στὸ μουσαμῆ, δὲν θὰ βλέπαμε καμμιά καρέκλα· θὰ βλέπαμε μονάχα τὸν μουσαμῆ, 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 — δηλαδὴ, οἱ ἀλληλοσυσχετίσεις πολλῶν χρωμάτων, ὁ μουσαμῆς, ἡ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια — ἀλλὰ ἡ καρέκλα, σὰν τέτοια, αὐτὴ ἡ καρέκλα τοῦ τριδιάστατου χώρου, αὐτὴ ἡ καρέκλα πού δημιούργησε ὁ καλλιτέχνης ἐπάνω στὸν μουσαμῆ, δὲν θὰ φανῆ στὴν ὀθόνη.

"Απὸ αὐτὸ τὸ παράδειγμα γίνεται τέλεια Ἐκάθαρο, ὅτι πρὶν ἀπὸ ὅ,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: ἄς ποῦμε ὅτι γυρίζετε, πρὸς στιγμὴν, ἕνα φθινοπωρινὸ τοπίο: ὑπάρχει μιὰ ἐτοιμόρροπη καλύβα, σύννεφα στὸν οὐρανὸ καὶ ἕνα μικρὸ ρέμα ἐκεῖ κοντὰ. Πλαί σ' αὐτὸ γυρίζετε μιὰ σιδηροδρομικὴ γέφυρα. Ἐχοντας ἐξέτασει στὴν ὀθόνη καὶ τὰ δύο αὐτὰ κομμάτια τοῦ φιλμ, θὰ δῆτε ὅτι, γιὰ νὰ τὸ ἀναλύσετε χρειάζεστε πολὺ μάρκος, ἐφ' ὅσον τὸ κάθε τι εἶναι λίγο κεκλιμμένο, λίγο πειραγμένο καὶ ὑπάρχουν πάρα πολλὰ διαφορετικὰ ἀντικείμενα μέσα σ' αὐτό.

"Ἐπομένως, ἂν κατασκευάζετε μιὰ ὀρισμένη κίνηση στὴν ὀθόνη κατὰ μῆκος μιᾶς εὐθείας παράλληλης μὲ τὴν ἐπάνω καὶ τὴν κάτω πλευρὰ καὶ κατὰ μῆκος μιᾶς εὐθείας παράλληλης στὴν ἄριστερὰ καὶ τὴν δεξιὰ πλευρὰ, δηλαδὴ κάθετη στὴν προηγούμενη, συνδεδεόντας ὅλα τὰ μικρὰ τετράγωνα, τότε ὅλες οἱ διευθύνσεις θὰ σᾶς εἶναι ἐξαιρετικὰ καθαρὲς καὶ ἀπλές, καὶ μιὰ πολὺ μικρὴ ποσότητα φιλμ θὰ σᾶς χρειαστῆ γι' αὐτὰ. "Αν εἰσαχθοῦν κυρτὲς γραμμὲς σ' αὐτὴ τὴν ὀρισμένη σχάρα, στὴ βάση τῆς ὀρισμένης κίνησης, οἱ κυρτὲς γραμμὲς θὰ εἶναι ὁμοίως εὐκόλο νὰ γίνουν ἀντιληπτές. Ὡστόσο ὅσο πιὸ πολὺπλοκη εἶναι ἡ κατασκευή τῆς σχάρας τόσο θὰ μπερδεύει — τόσο μεγαλύτερη θὰ εἶναι ἡ ἐνέργεια καὶ ὁ χρόνος πού θὰ ἔοδευτοῦν σ' αὐτὸ πού 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, νερὸ, χορτάρια, σπίτια κλπ., ἐπειδὴ οἱ γραμμὲς ἐνὸς σπιτιοῦ, εἶναι κάπως κυρτὲς, ἕνα σύννεφο δὲν εἶναι οὔτε στρογγυλὸ οὔτε τετράγωνο, ἢ μορφή ὄλων αὐτῶν εἶναι τόσο ἀκαθόριστη πού πρέπει κανεὶς νὰ ἔοδεύει πολὺ χρόνο γιὰ νὰ διαβάσει στὴν ὀθόνη καθαρὰ καὶ εὐδιάκριτα. Σὲ τελικὴ ανάλυση, δὲν θὰ φύγετε μὲ τὴν ἴδια ἐντύπωση ἀπὸ αὐτὸ τὸ τοπίο, ὅπως, γιὰ παράδειγμα ἀπὸ τὴν θέα μιᾶς σφαίρας ριγμένης ἀπὸ περιστροφή. Τὸ κινηματογραφικὸ πλάνο πρέπει νὰ δρᾷ σὰν σημεῖο, σὰν γράμμα τῆς ἀλφαβήτου, ἔτσι ὥστε νὰ μπορεῖτε ἀμέσως νὰ τὸ διαβάσετε, καὶ ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι

τελειώς Εκκάθαρο γιά τόν θεατή αὐτό πού ἐκφράζεται σέ ἕνα ὀρισμένο πλάνο. "Ἄν ἀρχίσει ὁ θεατής νά μπερδεύεται, τότε τὸ πλάνο δέν ἐκπληρώνει τήν λειτουργία του — τῆ λειτουργία ἐνός σημείου ἢ γράμματος. Ἐπαναλαμβάνω, κάθε χωριστό πλάνο πρέπει νά δρᾷ σάν γράμμα μέσα σέ λέξη — ἀλλά σ' ἕνα σύνθετο τύπο γράμματος, ὅπως ἕνα Κινεζικό ψηφίο. Τὸ πλάνο εἶναι μία πλήρης σύλληψη καὶ πρέπει νά διαθάζεται ἀμέσως ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος.

Ἐκινώντας ἀπὸ αὐτές τίς περιστάσεις, φτάσαμε σέ μιὰ καίρια ἀναγγελία, ὅτι: χάρη στήν τεχνική τοῦ φίλμ οἱ ἥθοιοι εἶναι τελειῶς διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς ἥθοιοὺς τοῦ θεάτρου, καὶ ἐπειδὴ τὸ φίλμ ἀπαιτεῖ ἀληθινὸ ὑλικὸ καὶ ὄχι μιὰ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος — χάρη σ' αὐτό, θάπρεπε νά παίζουσι στὰ φίλμ ὄχι ἥθοιοι θεάτρου, ἀλλά, ὅπως τοὺς λέμε ἥθοιοι — κοῦκλες. (Σημ. αὐτὸς ὁ μᾶλλον ἄκομψα σύνθετος ὅρος μοιάζει νά προσεγγίζει περισσότερο τὴν πρώτη πρόθεση τῶν ρώσων καὶ τοῦ Κουλέσωφ) — δηλαδή, ἄνθρωποι, πού οἱ ἴδιοι, ὅπως εἶναι φτιαγμένοι... παρουσιάζουσι κάποιο εἶδος ἐνδιαφέροντος γιά κινηματογραφικὴ μεταχείριση. Δηλαδή ἕνα πρόσωπο μὲ χαρακτηριστικὴ ἐμφάνιση μὲ ὀρισμένα, λαμπρὰ ἐκφραστικὰ χαρακτηριστικά, θὰ μπορούσε νά εἶναι ἕνας τέτοιος ἥθοιοὺς — κοῦκλα. "Ἐνα πρόσωπο μὲ μιὰ ἀπλῶς κοινὴ, κανονικὴ ἐμφάνιση, ὡστόσο ὡραίο, ἴσως δέν χρειάζεται στὸν κινηματογράφο.

Στὸ φίλμ, ὅλα εἶναι κατασκευασμένα ἐπάνω σέ ἐγκατεστημένες σχέσεις, ἀνθρώπων μὲ διαφορετικὸς χαρακτήρες. Γιά τὰ δικαιῶσι ἕνας ἥθοιοὺς κινηματογράφου αὐτὸ πού κάνει, πρέπει νά ἔχει μιάν ἀντίστοιχὴ ἐμφάνιση. Κανεὶς καλὸς ἥθοιοὺς δέν μπορεῖ νά ξανακαλουπῶθῃ, νά γίνῃ ἕνας ἄλλος τύπος, ἐφ' ὅσον στὸ φίλμ δέν θὰ ἀποδώσει πραγματικὰ οὔτε τὸ MAKE—UP οὔτε ἡ ἄμφιση. Κανεὶς κοντὸς δέν μπορεῖ νά γίνῃ ἄλλος, οὔτε λεπτὸς νά γίνῃ παχὺς. Ἐπομένως εἶναι ὀλοκάθαρο ὅτι μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία πρέπει νά γίνῃ ἀπ' τὴν ἀρχὴ μὲ ἐκείνη τὴν ὁμάδα διαλεγμένων ἀνθρώπων, πού παρουσιάζονται οἱ ἴδιοι σάν ἐνδιαφέρον ὑλικὸ, γιά κινηματογραφικὴ μεταχείριση.

Αὐτοὶ οἱ ἥθοιοι — κοῦκλες πού πρόκειται νά ἐργαστοῦν σάν δρῶντες χαρακτήρες, δέν μπορούσι ἀπλῶς νά παριστάνουσι τοὺς ρόλους ὅπως εἶναι στὸ σενάριο. Πρέπει νά παίζουσι τοὺς ρόλους τους μὲ τὴν πιὸ λεπτὴ, ὀργανωμένη μέθοδο. Κάθε τι πού κάνουν, ὅλες οἱ διαδικασίαι δουλειᾶς τους πρέπει νά εἶναι ἀκριβεῖς, καθαρὲς καὶ ἀπλές, πειστικὲς καὶ ἰδανικὰ ὀργανωμένες, γιὰτι ἀλλοιῶς δέν μπορούσι νά γίνουσι καλὰ ἀντιληπτοὶ στήν ὁθόνη.

Θὰ δώσω ἕνα ἄλλο παράδειγμα, πού ἔχω παρατηρήσει συχνὰ στήν κινηματογραφικὴ σχολή. "Ὅταν ἔρχεται κάποιος, πού περιμένει νά ἐτοιμαστῇ νά γίνῃ ἥθοιοὺς κινηματογράφου, καὶ τοῦ λένε ὅτι τὸ δωμάτιο εἶναι ζεστό — ἀνοίξε ἕνα παράθυρο — ἀρχίζει νά φαντάζεται ζέστη, πλησιάζει ἕνα φανταστικὸ παράθυρο, ἐνεργεῖ σάν νά ἄνοιγε ἕνα παράθυρο κ.ο.κ... Εἶναι ἀνίκανος νά ἐκτελέσει μιὰ ἀπλῆ, πραγματικὴ προσπάθεια, νά πιάσει ἕνα ἀληθινὸ παράθυρο καὶ νά τὸ ἀνοίξει, καὶ ἐπὶ πλέον, νά τὸ κάνει μὲ τὴν μεγαλύτερη ἄνεση, μεγαλύτερη ἀπλότητα, σάν ὅποιαδήποτε ἄλλη προσπάθεια πού θάπρεπε νά γίνῃ μὲ τὸν ὀποτελεσματικώτερο δυνατὸ τρόπο. Εὐκαιριακὰ προστίθεται ἕνας χαρακτηριστικὸς μανιερισμὸς πού καθορίζει ἕναν ὀρισμένον τύπον δουλειᾶς, ἀλλὰ ἄκόμα καὶ αὐτὸ γίνεταί μὲ φυσικὰ μέσα καὶ ὄχι μὲ ἥθοιοῖα γιά παράδειγμα, μὲ κίνηση σέ γωνιώδεις ἢ ρευστὲς γραμμές, ἀλλὰ τὸ ἐπίπεδο δράσης τῆς διευθέτησης μιᾶς ὀρισμένης δουλειᾶς πρέπει πάλι νά ἐρῆται σέ μιὰ ὀργανωμένη μορφή.

Τώρα ξαναγυρίζω ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκίνησα. "Ὅλες αὐτές οἱ θεωρήσεις γέννησαν τὴ σχολὴ μας γιά κινηματογραφικὴ ἐκπαίδευση τῶν ἀνθρώπων. Πρὶν ἀπὸ ὅ,τιδήποτε ἄλλο, γιά νά διδάξουμε ἕναν ἥθοιοῖο — κοῦκλα κινηματογράφου νά κινεῖται μὲ ἕνα ὀργανωμένον τρόπο, νά ἐλέγχει τὸν φυσικὸ ὀργανισμό του, καὶ στὸ τέλος νά ἐκπληρώνει ὅποιαδήποτε ὀρισμένη προσπάθεια — γιά νά ὑπολογίζουμε τὸν συνολικὸ μηχανισμό τῆς δουλειᾶς, τὴν συνολικὴ μηχανικὴ τῆς κίνησης — ὑποδιαιρέσαμε τὸν ἄνθρωπον στὰ συστατικὰ του μέρη. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι ἡ ποσότητα τῶν ἀνθρώπινων κινήσεων εἶναι τόσο ἀπεριόριστη ὅσο καὶ ἡ ποσότητα τῶν ἡχων στῆ φύση. Γιά νά παίξει κανεὶς ὅποιαδήποτε

μουσική σύνθεση, είναι αρκετό να έχει μία καθορισμένη οργανωμένη σειρά — ένα σύστημα ήχων, όπου να μπορεί να βασιστή ένα ολόκληρο μουσικό σύστημα. Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να δημιουργήσουμε ένα είδος συστήματος των ανθρώπινων κινήσεων όπου να μπορεί να βασιστεί κάθε κίνηση.

Διαιρέσαμε τον άνθρωπο σε βασικές όρθώσεις (κινήσεις).

Έξετάσαμε την κίνηση των μελών σαν κινήσεις κατά μήκος τριών αξόνων, κατά μήκος τριών βασικών κατευθύνσεων, όπως, για παράδειγμα, το κεφάλι σαν άρθρωση του λαιμού.

Μία κίνηση κατά μήκος του πρώτου άξονα ήταν η κίνηση του κεφαλιού προς τα δεξιά, αριστερά. Αυτή η κίνηση αντιστοιχεί στην άρνηση. Μία κίνηση κατά μήκος του δεύτερου άξονα — πάνω και κάτω — είναι μία κίνηση που αντιστοιχεί στην κατάφαση.

Μία κίνηση κατά μήκος του τρίτου άξονα ήταν μία κλίση του κεφαλιού προς τον ώμο

Τα μάτια έχουν έναν άξονα κατά μήκος του οποίου κινούνται προς τα αριστερά ή δεξιά, κι' έναν άλλο για κινήσεις πάνω και κάτω' δυστυχώς δεν έχουν τρίτο άξονα, και η περιφορά των ματιών είναι ένας συνδυασμός του πρώτου με τον δεύτερο άξονα.

Το κόκκαλο του λαιμού (κλειδί) έχει την κίνηση του ώμου σαν πρώτο άξονα — μπρός και πίσω, στον δεύτερο άξονα — πάνω και κάτω, και στον τρίτο άξονα — την κίνηση «περιτροφή» και «γύρισμα».

Έπειτα έρχονται τα άλλα μέρη του σώματος: ο άγκώνας, το χέρι, τα δάχτυλα, έπειτα η μέση και το πόδι — ο μηρός, το γόνατο, και η κνήμη. Έάν κανείς πρέπει να κινήθει σε όλους αυτούς τους βασικούς άξονες των σημαντικών του μερών και των συνδυασμών τους, οι κινήσεις του μπορούν να καταγραφούν, και οι κινήσεις του εκφράζουν καθαρά αυτούς τους συνδυασμούς των άξονικών κινήσεων, μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτές στην όθνη και κάποιος που εργάζεται μπορεί να λογαριάζει την δουλειά του πάντοτε και να γνωρίζει τί είναι.

Όπως ένας ήθοποιός βλέπει την δουλειά του σε σχέση με το περιβάλλον του, έτσι πρέπει αντίστοιχα, να ληφθεί υπ' όψιν αυτό το περιβάλλον. Το περιβάλλον μέσα στο οποίο δουλεύει ένας ήθοποιός είναι μία πυραμίδα με κορυφή που συγκλίνει προς το κέντρο του φακού. (Σημείωση: Έδω ο Κουλέσσοφ δεν ξεκαθαρίζει ότι σκοπεύει να θεωρήσει αυτή την φανταστική πυραμίδα σά να ήταν στη δική του μεριά, με την κορυφή της πυραμίδας στον φακό και τη βάση της να παριστάνεται από το όρθογώνιο του πλαισίου). Αυτός ο χώρος — που παίρνεται από τον φακό με γωνίες 45°—50°—100° και που πρέπει να εφαρμοστεί σε μία όρθογώνια όθνη — μπορεί να υποδιαιρεθεί σε αυτό το βασικό κάρναβο, τετράγωνο, που παρέχουν ένα σχεδιαγράφημα για την κίνηση με τέτοια ακρίβεια, που καταλαμβάνουν μία ολοκάθαρη και εύκολα αποκρυπτογραφήσιμη θέση μέσα στην όρθογώνια όθνη.

Έάν ένα πρόσωπο δουλεύει κατά μήκος καθαρά εκφρασμένων αξόνων του μηχανισμού του και η κίνηση κατά μήκος αυτών των αξόνων είναι καταμετρημένη μέσα στο χώρο που αντιστοιχεί στην όθνη — στον «χωρικό κάρναβο» — θα πετύχετε την μεγαλύτερη καθαρότητα, στην δουλειά του ήθοποιού —κούκλα. Θα διαβάζετε όλα όσα κάνει στην όθνη όσο καθαρά και σε καθαρότητα.

Έάν πρέπει να παρασταθούν ολόκληρες σειρές από διαδικασίες δουλειάς, κάθε μία απ' αυτές τις φράσεις πρέπει να οργανωθί ιδανικά, και είναι πολύ απλό να τις οργανώσει κανείς. Χάρη στην παρουσία του καννάβου και επίσης χάρη στην παρουσία των αξόνων στον ανθρώπινο μηχανισμό. Για να μάθει κανείς να ενεργεί χωρίς να το σκέφτεται, κατά μήκος των αξόνων του και με ένα δοσμένο κάρναβο, υπάρχει ένα ειδικό σύνολο ασκήσεων, ένα ιδιαίτερο είδος εκπαίδευσης, που φέρνει κανένα σε μία κατάσταση όμοια με αυτήν που δημιουργείται στην εκπαίδευση για όδηγημα αυτοκινήτου. Όλο το μυστικό στο όδηγημα αυτόκινήτου έγκειται στο ότι όδηγείται αυτόματα, δηλαδή δεν το σκέφτεται κανείς συνειδητά όταν χρειάζεται να στρίψει το τιμόνι, καθώς

όλα αυτά γίνονται μηχανικά και ένστικτωδώς... 'Ο κατάλληλος ήθοποιός κινηματογράφου, του οποίου όλόκληρη ή τεχνική είναι υπολογισμένη να δίνει μιὰ άνετη ανάγνωση τῆς απόδοσής του στὴν ὀθόνη, εἶναι ἀποτέλεσμα ἑνὸς ἀκριβῶς παρόμοιου εἴδους ἐκπαίδευσης.

Εἶναι ζωτικὸ νὰ θυμηθεῖ κανεὶς ὅτι ἡ συνολικὴ ἐντύπωση στὸ φιλμ εἶναι μιὰ σειρά 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: δηλαδὴ, ἀκόμα καὶ τὸ σερβίρισμα τσαγιοῦ ἢ τὸ φιλημα εἶναι μιὰ διαδικασία ἐργασίας, γιὰτὶ καὶ στίς δύο αὐτές πράξεις ὑπάρχει ἕνα καθορισμένο σύνολο μηχανικῆς.

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

Πρέπει νὰ ἐπαναλάβω: ὁ ἠθοποιός — κούκλα πού δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλοιώσει τὴν ἐμφάνισή του μὲ τὸν χειρισμὸ τῶν μυῶνων του, δὲν εἶναι ἐπαρκῶς κινηματογραφικὰ ἐκπαιδευμένος· ἕνας τέτοιος ἠθοποιός δὲν εἶναι κατάλληλος γιὰ δουλειὰ σὲ φιλμ.



Τὸ πλάνο τοῦ φιλμ, 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. "Ἐνα περῆφανο πρόσωπο μπορεῖ νὰ γυριστεῖ ἀπὸ μιὰ χαμηλὴ γωνία — ἡ προοπτικὴ σύγκλιση θὰ ἐντείνει θὰ βοηθήσει νὰ ἐξαρθεῖ ἡ οὐσιώδης ἔμφαση στὴν ὑπερρφάνεια. "Ἐνα ταπεινὸ, 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».

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

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



Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΟ ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ

Είναι ένα παράδοξο και θαυμάσιο κατόρθωμα τὸ νὰ ἔχει γραφεῖ ἕνα φυλλάδιο γιὰ κάτι ποῦ δὲν ὑφίσταται στὴν πραγματικότητα. Δὲν ὑπάρχει π.χ. κινηματογράφος χωρὶς κινηματογραφία. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ συγγραφέας τοῦ φυλλάδιου ποῦ προηγήθηκε αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου* κατόρθωσε νὰ γράψει ἕνα βιβλίο γιὰ τὸν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ᾶ φ ο μῖας χώρας ποῦ δὲν ἔχει καμμιά κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ί α. Γιὰ τὸν κινηματογράφο μῖας χώρας ποῦ ἔχει στὴν κουλτούρα της ἕναν ἄπειρο ἀριθμὸ κινηματογραφικῶν χαρακτηριστικῶν διασπαρμένων παντοῦ μὲ μόνη ἐξαίρεση τὸν κινηματογράφο.

Αὐτὸ τὸ δοκίμιο ἀσχολεῖται μὲ τὰ κινηματογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Γιαπωνέζικης κουλτούρας ποῦ 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 ἐταιρεῖες, τόσο κεφάλαιο, τόσα κέρδη, τόσοι καὶ τόσοι ἀστέρες, τόσα καὶ τόσα δράμματα.

Ἡ κινηματογραφία εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα, μοντάζ.

* Τὸ δοκίμιο τοῦ 'Αιζενστάιν δημοσιεύτηκε ἀρχικὰ σὰν μιὰ «ἀπάντηση» στὸ φυλλάδιο τοῦ Ν. Κάουφμαν «Γιαπωνέζικος Κινηματογράφος» («Μόσχα» 1929).

Ὁ Γιαπωνέζικος κινηματογράφος εἶναι ἐξαιρετικά ἐξοπλισμένος μὲ ἐταιρεῖες, ἠθοποιούς καὶ ἀστέρες. Ὁ Γιαπωνέζικος κινηματογράφος ὅμως δὲν ἔχει καμμιά ὀπολύτως ἰδέα ἀπὸ μοντάζ. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἀρχὴ τοῦ μοντάζ μπορεῖ νὰ ἀναγνωρισθεῖ σὰν τὸ βασικὸ στοιχεῖο τῆς Γιαπωνέζικης ἀναπαραστατικῆς κουλουράς.

Ἡ γραφὴ — γιατί ἡ γραφὴ τους εἶναι κατ' ἀρχὴν ἀναπαραστατικὴ.

Τὸ ἱερογλυφικὸ.

Ἡ νατουραλιστικὴ εἰκόνα ἐνὸς ἀντικειμένου ὅπως ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸ ἐπιδέξιο χέρι τοῦ Κινέζου Τσ' ἀνγκ Τσιέ 2650 χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ μας, καταντὰ ἐλαφρὰ στυλιζαρισμένο καὶ μὲ τοὺς 539 συναδέλφους του σχηματίζει τὸ πρῶτο «σῶμα» τῶν ἱερογλυφικῶν. Χαραγμένα μὲ ἓνα ἐργαλεῖο σ' ἓνα κομμάτι μπαμποῦ, τὸ πορτραῖτο ἐνὸς 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 ἓναν αἰῶνα, τὸ «χαρούμενο γεγονός» (μ.Χ.) — τὸ χαρτί. Καὶ τελικὰ τὸ 220 — ἡ σινικὴ μελάνη.

Μιά τέλεια ἀνασάτωση. Μιά ἐπανάσταση στὸ σχέδιο. Καὶ ἀφοῦ πέρασαν στὸ ροῦ τῆς ἱστορίας ὄχι λιγώτερα ἀπὸ δεκατέσσερα διαφορετικὰ στυλ γραφῆς μὲ τὸ χέρι, τὸ ἱερογλυφικὸ ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν τωρινὴ του μορφῆ. Τὰ μέσα παραγωγῆς (πινέλο καὶ σινικὴ μελάνη) προσδιόρισαν τὴν μορφῆ.

Οἱ δεκάτεσσερις ἀναπλάσεις ἐπίασαν τόπο. Τὸ ἀποτέλεσμα:



Στὸ πύρινα ἀνορθωμένο ἱερογλυφικὸ μα (ἓνα ἄλογο) εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀναγνωρίσει κανεὶς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ χαριτωμένου μικροῦ ἀλόγου ποὺ κρέμεται παθητικά στὰ πσινά του πόδια, στὸ στυλ τοῦ γραψίματος τοῦ Τσ' ἀνγκ Τσιέ, ποὺ εἶναι τόσο γνωστὸ ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα κινέζικα μπρούτζινα ἀντικείμενα.

Ἀλλὰ ἄς τὸ ἀφήσουμε στὴν κρίση τοῦ Θεοῦ, αὐτὸ τὸ ἀγαπητὸ μικρὸ ἄλογο μαζί μὲ 607 ἄλλα Χοιάνγκ-Τσένγκ σύμβολα ποὺ ἀπέμειναν ἀποτελοῦν τὴν πρὴν παλαιὰ κατηγορία ἱερογλυφικῶν ποὺ σώζεται.

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

Τὸ θέμα εἶναι ὅτι ἡ σύνδεση (ίσως θὰ ἦταν καλύτερα νὰ ποῦμε ὁ συνδυασμὸς) δύο ἱερογλυφικῶν τῶν πιὸ ἀπλῶν σειρῶν δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν τὸ σύνολό τους, ἀλλὰ σὰν τὸ προϊόν τους π.χ. σὰν μιά ἄξια μιᾶς ἄλλης διάστασης, ἐνὸς ἄλλου βαθμοῦ τὸ καθένα ξεχωριστὰ ἀντιστοιχεῖ σ' ἓνα ἄντι κ ε ἰ μ ε ν ο, σ' ἓνα γεγονός, ἀλλὰ ὁ συνδυασμὸς τους ἀντιστοιχεῖ σὲ μιά ἰ δ έ α. Ἀπὸ ξεχωριστὰ ἱερογλυφικά συγχωνεύτηκε τὸ ἰδεόγραμμα. Μὲ τὸν συνδυασμὸ δύο «δυνατὸν ν' ἀπεικονιστοῦν» ἀντικειμένων πραγματῶνεται ἡ ἀναπαράσταση ἐνὸς πράγματος ποὺ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἀπεικονιστεῖ γραφικὰ ἀπὸ μόνον του.

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

Ἦνας ἀκύλος+ἓνα στόμα = «γαύγισμα»

Ἦνα στόμα+ἓνα παιδί = «τσιρίζω».

Ἦνα στόμα+ἓνα πουλί = «τραγουδῶ».

Ἦνα μαχαίρι+μιὰ καρδιά = «θλίψη», καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. (1)

Μὰ αὐτὸ εἶναι μοντάζ!

Ναί. Εἶναι ἀκριθῶς αὐτὸ ποῦ κάνουμε στὸν κινηματογράφο συνδυάζοντας πλάνα ποῦ εἶναι παραστατικά, μονοσήμαντα, οὐδέτερα σὲ περιεχόμενο, μέσα σὲ διανοητικούς σχηματισμούς καὶ σειρές.

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

Ἦνας κινηματογράφος ποῦ ζητᾷ τὸ ἀνώτατο ὄριο λακωνισμοῦ γιὰ τὴν ὀπτικὴ ἀναπαράσταση ἀφηρημένων ἐννοιῶν.

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

Ἦναφέρουμε τὸν λακωνισμό. Ὁ λακωνισμὸς μᾶς παρέχει μιὰ μετάβαση σ' ἓνα ἄλλο σημεῖο. Ἡ Ἰαπωνία κατέχει τὴν πιὸ λακωνικὴ μορφή ποίησης. Τὰ Χαί-Καί (ποῦ ἐμφανίστηκαν στὶς ἀρχές τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα καὶ εἶναι γνωστὰ σήμερα σὰν «χαϊκού» ἢ «χόκκου») καὶ τὰ ἀκόμα πιὸ παλιὰ τάνκα (ποῦ 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. Ἦ μέθοδος τῆς ἀνάλυσής τους εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογη μὲ αὐτὴν τῆς δομῆς τοῦ ἰδεογράμματος.

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

Ἐφαρμοσμένη στὴν διατριβὴ ἐπὶ αὐστηροῦ συνδυασμοῦ συμβόλων, αὐτὴ ἡ μέθοδος καταλήγει σὲ ἓναν ἔξοχο προσδιορισμὸ ἀφηρημένων ἐννοιῶν. Ἦ ἴδια μέθοδος ἐπεκταμένη στὴν πολυτέλεια ἑνὸς συνόλου ἤδη μορφοποιημένων λεκτικῶν συνδυασμῶν, ἀνάγεται σὲ μιὰ λάμψη εὐφάνταστοῦ ἀποτελέσματος.

Ἦ ἴδεα εἶναι μιὰ γυμνὴ φόρμουλα, ἡ διακόσμησή της (μιὰ ἐπέκταση ἀπὸ ἐπιπρόσθετο ὕλικό) μετατρέπει τὴν φόρμουλα σὲ εἰκόνα — μιὰ τελειωμένη μορφή.

Ἦλλά ἄς ἔρθουμε σὲ παραδείγματα.

Τὸ Χαϊκού εἶναι ἓνα συμμαζεμένο ἱμπρεσιονιστικὸ σκίτσο:

«Ἦνα μοναχικὸ κοράκι
Σ' ἓνα ἄφυλλο κλαδί,
Ἦνα φθινοπωρινὸ σούρουπο».

BASHO

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

KIKAKU

«Φυσάει ἓνα βραδινὸ ἀεράκι
τὸ νερὸ ρυτιδώνει
Πάνω στὰ πόδια τοῦ γαλάζιου ἔρωδιου».

BUSON

«Εἶναι νωρὶς τὴν αὐγή,
Τὸ κάστρο εἶναι περιτριγυρισμένο
Ἦπὸ τίς κραυγές τῶν ἀγριόπαπιων».

KYOROKU (?)

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

«ὦ! βουήσιε φασιανέ
μακριὰ εἶναι τὰ φτερά πού σέρνετε
στήν πυκνόφυτη πλαγιὰ τοῦ λόφου —
ὅσο μακριές μοῦ φαίνονται ἐμένα οἱ νύχτες
στήν μοναχικὴ κλίνη τὸν ὕπνο ἀναζητώντας».

HITOMARO (;) ³

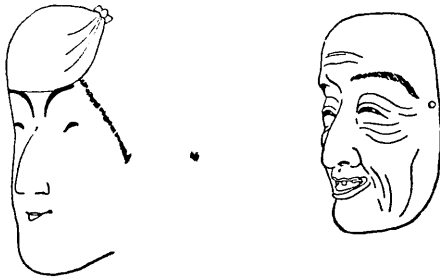
Κατὰ τὴ γνώμη μας αὐτὲς εἶναι φράσεις μοντάζ. Παρατάξεις πλάνων. Ὁ ἄπλος συνδυασμὸς δύο ἢ τριῶν λεπτομερειῶν τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ τοῦ εἶδους δίνει μιὰ τέλεια μορφωμένη παρουσίαση ἐνὸς ἄλλου εἶδους — ψυχολογικοῦ. Καὶ ἂν οἱ λεπτὰ διαμορφωμένες αἰχμές τῶν διανοητικῶν προσδιορισμένων ιδεῶν πού ἔχουν μορφοποιηθεῖ ἀπ' τὰ συνδιασμένα ἰδεογράμματα, εἶναι ὄχι πολὺ σαφεῖς σ' αὐτὰ τὰ ποιήματα, παρ' ὅλα αὐτὰ, σὲ σ υ ν α ἰ σ θ η μ α τ ῖ κ ῆ ἢ π ο ἰ ὀ τ ῆ τ α οἱ ἰδέες ἀναδύονται σὲ ὑπέρτατο βαθμὸ.

Πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὸ συναίσθημα προορίζεται γιὰ τὸν ἀναγνώστη διότι ὅπως εἶπε ὁ Γιόνε Νογκούτσι «οἱ ἀναγνώστες εἶναι πού κάνουν τὴν ἀτέλεια τοῦ χαϊκοῦ μιὰ τέλεια μορφή τέχνης ⁴».

Δὲν εἶναι οἴγουρο ἂν στήν Ἰαπωνικὴ γραφὴ ἡ κυρίαρχη ὄψη εἶναι ἓνα σύστημα χαρακτήρων (σήμανσης) ἢ μιὰ ἀνεξάρτητη δημιουργία τῆς γραφικῆς (ἀπεικόνισης). Ὁμως γεννημένο ἀπ' τὸ δυαδικὸ Ζευγάρωμα τοῦ ἀπεικονιστικοῦ ὡς πρὸς τὴ μέθοδο καὶ τοῦ σημαντικοῦ ὡς πρὸς τὴν πρόθεση τὸ ἰδεόγραμμα συνέχισε καὶ τις δύο αὐτὲς τάσεις (ὄχι ἐξακολουθητικὰ ἱστορικὰ ἀλλὰ ἐξακολουθητικὰ στὸ νῆμα αὐτῶν πού ἀνέπτυξαν τὴν μέθοδο).

Ὅχι μόνο ἡ τάση τῆς σημαντικῆς συνεχίστηκε στὴ λογοτεχνία, στὸ τάνκα, ὅπως δεῖξαμε, ἀλλὰ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια μέθοδος (στὴν ἀπεικονιστικὴ τῆς ὄψης) πού λειτουργεῖ ἐπίσης στὰ πιὸ τέλεια δείγματα τῆς Γιαπωνέζικης ζωγραφικῆς.

Ὁ Σαρακού — ὁ Γιαπωνέζος Ντωμιέ — εἶναι ὁ δημιουργὸς τῶν καλύτερων Εὐλογραφιῶν 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. Ἐνας ἀπ' τοὺς κριτικούς ὁ Τζούλιους Κούρτ συζητώντας τὸ θέμα τῆς ἐπιρροῆς τῆς γλυπτικῆς στὸν Σαρακού κάνει ἓνα παραλληλισμὸ μεταξὺ τοῦ Εὐλογραφημένου τοῦ πορτραίτου τοῦ ἠθοποιοῦ, Νακαγιάμα Τομισαμπούρο καὶ μιᾶς ἀρχαίας μάσκας τοῦ ἡμισθησκευτικοῦ θεάτρου Νό, τῆς μάσκας ἐνὸς Ρόζο.



Τὰ πρόσωπα καὶ τῆς Εὐλογραφίας καὶ τῆς μάσκας ἔχουνε μιὰ ὁ μ ο ἰ α ἔ κ φ ρ α σ η... Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ οἱ ὄγκοι εἶναι παρόμοια τοποθετημένα παρ' ὅλο πού ἡ μάσκα παρουσιάζει ἓναν γέρο ἱερέα καὶ ἡ Εὐλογραφία μιὰ νεαρὴ γυναίκα.

Αυτή η συγγένεια είναι τρομακτική και ὁμως είναι κατά τὰ ἄλλα ἐντελῶς ἀνόμοια, πράγμα ποῦ ἀφ' ἑαυτοῦ του καταδείχνει τὴν πρωτοτυπία τοῦ Σαρακοῦ. Ἐνῶ ἡ ἀνάγλυφη μάσκα κατασκευάστηκε σύμφωνα μὲ σχετικά ἀκριβεῖς ἀνατομικὲς διαστάσεις, οἱ ἀναλογίες τοῦ πορτραίτου τῆς Ψυχογραφίας δὲν εἶναι καθόλου ἔτσι. Τὸ δίσταγμα μεταξὺ τῶν ματιῶν καλύπτει ἕνα χῶρο καθόλου σύμφωνα πρὸς τὶς διαστάσεις ποῦ ἡ κοινὴ λογικὴ δέχεται.

Ἡ μύτη εἶναι σχεδὸν δύο φορές πιὸ μακρὰ σὲ σχέση μὲ τὰ μάτια, τὸ σαγῶνι δὲν ἔχει καμιὰ ἀναλογία σχετικὰ μὲ τὸ στόμα· τὰ φρύδια, τὸ στόμα, καὶ κάθε ἄλλο χαρακτηριστικὸ εἶναι ἀπελπιστικὰ ἄσχετο. Αὐτὴ ἡ παρὰ τὴν ῥησὴ μ πορρεῖ νὰ γίνετ γιὰ ὄλα τὰ μεγάλα κεφάλια τοῦ Σαρακοῦ. Τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶχε συνείδηση ὅτι ὅλες οἱ ἀναλογίες εἶναι λανθασμένες δὲν συζητιέται φυσικὰ. Αὐτὸ γινόταν μὲ πλήρη συναίσθηση ὅτι ἀγνοοῦσε τὸ φυσιολογικὸ καὶ ἐνῶ ἡ διαγράμμιση τῶν χαρακτηριστικῶν ἐνὸς ἐκάστου ἐξαρτᾶται ἀπὸ αὐστηρὰ προσεγγμένο νατουραλισμὸ, οἱ διαστάσεις τους ὑπόκειντο σὲ ἐντελῶς διανοητικὲς θεωρήσεις. Καθιέρωσε τὴν οὐσία τῆς ψυχικῆς ἐκφρασεως σάν τὸ μέτρο γιὰ τὶς διαστάσεις τῶν μεμονωμένων χαρακτηριστικῶν⁵ Αὐτὴ ἡ διαδικασία δὲν εἶναι αὐτὴ τοῦ ἰδεογράμματος, ποῦ συνδιάζει τὸ ἀνεξάρτητο «στόμα» καὶ τὸ ἀσύνητο σύμβολο τοῦ «παιδιοῦ» γιὰ νὰ μορφωθεῖ ἡ σημασία τοῦ «κλάματος». Δὲν εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς, ποῦ κάνουμε μεις οἱ κιν/σοὶ διαχρονικὰ ὅπως ἀκριβῶς ὁ Σαρακοῦ συγχρονικὰ, ὅταν προκαλοῦμε μία τερατώδη δυσαναλογία τῶν μερῶν ἐνὸς φυσιολογικὰ ἐκτυλισσόμενου γεγονότος καὶ ἔσφνικὰ τεμαχίζουμε τὸ γεγονὸς σὲ «κοντινὰ πλάνα χεριῶν ποῦ ἀρπάζουν» «μέσα πλάνα τῆς συμπλοκῆς» καὶ σὲ ἐξαιρετικὰ κοντινὰ πλάνα γουρλωμένων ματιῶν» κάνοντας ἔτσι μιὰ ἀποδιάρθρωση τοῦ γεγονότος σὲ διάφορα ἐπιπέδα; Κάνοντας ἕνα μάτι δυὸ φορές πιὸ μεγάλο ἀπ' τὴν ὀλόκληρη φιγούρα ἐνὸς ἀνθρώπου; Συνδιάζοντας αὐτὲς τὶς τερατώδεις ἀναμορφώσεις ἀναδιαρθρώνουμε τὸ γεγονὸς σ' ἕνα σύνολο, ἄλλα κατὰ τὴν δικὴ μας ἄποψη ποῦ νὰὶ σύμφωνα μὲ τὸ χεiriσμὸ τῆς δικῆς μας σχέσης μὲ τὸ γεγονὸς.

Ἡ δυσανάλογη ἀπεικόνιση ἐνὸς γεγονότος μᾶς εἶναι ὀργανικὰ φυσικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἡ καθηγήτρια Λουριγία τοῦ Ψυχολογικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Μόσχας μοῦ ἔδειξε ἕνα σκίσο ἐνὸς παιδιοῦ «ποῦ ἀνάβει μία σόμπα». Τὰ πάντα ἀπεικονίζοντο μὲ μία ὑποφερτὰ ἀκριβὴ σχέση καὶ μὲ μεγάλη προσοχή. Τὰ ξύλα τῆς φωτιᾶς, ἡ σόμπα, ἡ καμινάδα. Ἄλλὰ ποῖα εἶναι αὐτὰ τὰ ζιγκ-ζάγκ στὸ τεράστιο κεντρικὸ ὀρθογώνιο; Τελικὰ εἶναι σπέρτα. Λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν τὴν κείρια σημασία αὐτῶν τῶν σπέρτων γιὰ τὴν ἀπεικονιζομένη διαδικασία, τὸ παιδί τοῦς δίνει τὴν ἀνάλογη κλίμακα.⁶

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

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

Ὁ ἀπόλυτος ρεαλισμὸς σὲ καμιά περίπτωση δὲν εἶναι τὸ ὀρθὸ μορφότυπο τῆς ἀντίληψης. Εἶναι ἄπλως ἡ λειτουργία μιᾶς ὀρισμένης μορφῆς τῆς κοινωνικῆς δομῆς. Μετὰ ἀπὸ ἕνα καθεστῶς μοναρχίας ριζώνει ἕνα καθεστῶς ὀμοιομορφίας τῆς σκέψης.

Ἐνα εἶδος ἰδεολογικῆς ὀμοιομορφίας ποῦ μπορεῖ νὰ ἀναπτυχθεῖ Ζωγραφικὰ στὶς σειρὲς τῶν χρωμάτων καὶ τῶν σχεδίων τῶν ταγμάτων τῶν σκοπῶν.

Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο εἶδαμε πῶς ἡ ἀρχὴ τοῦ ἱερογλυφικοῦ «σήμανση μὲ τὴν ἀπεικόνιση» διασπάστηκε: βάσει τῆς φορᾶς τῆς σκοπιμότητας (ἀρχὴ τῆς «σήμανσης») σὲ ἀρχεῖς δημιουργίας λογοτεχνικῶν μέσων καὶ βάσει τῆς φορᾶς, τῆς μεθόδου του γιὰ τὴν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς σκοπιμότητας (ἀρχὴ τῆς «ἀπεικόνισης») στὶς ἐκπληκτικὲς μεθόδους ἐκφραστικότητας τοῦ Σαρακοῦ⁷

Και όπως ακριβώς ἐφάπτονται οἱ δύο ἀπλωμένες φτερούγες τῆς γεωμετρικῆς ὑπερβολῆς, ὅπως λέμε, στό ἄπειρο, (ἐνῶ κανεῖς ἀπό μᾶς δὲν ἔχει ἐπισκεφθεῖ τόσο μακρινὴ περιοχὴ!) ἔτσι καὶ ἡ ἀρχὴ τῶν ἱερογλυφικῶν διασπᾶται ἐπ' ἄπειρον σὲ δύο μέρη (σύμφωνα μὲ τὴ λειτουργία τῶν συμβόλων) καὶ αἰφνης ξαναδημιουργεῖται ἀπ' αὐτὴ τὴ δυαδικὴ ἀποξένωση, μίᾳ τέταρτῃ σφαίρα στό θέατρο.

Ἀποξενωμένα ἐπὶ πολὺ εἶναι πάλι μαζί στὴν περίοδο ἀκμῆς τοῦ θεάτρου — παρόντα σὲ μίᾳ π α ρ ἄ λ λ η λ η μορφῇ, σ' ἓνα περίεργο δυαδισμό.

Ἡ σημασία (δηλωση) τῆς δράσης ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἀπαγγελία τοῦ Γιορούρι ἀπὸ μίᾳ φωνῇ πίσω ἀπ' τὴ σκηνή — ἡ ἄ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ η (ἀπεικόνιση) τῆς δράσης ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ σιωπηλὲς μαριονέττες πάνω στὴ σκηνή. Μαζὶ μὲ τὸν συγκεκριμένο τρόπο κίνησης αὐτὸς ὁ ἀρχαῖσμος μεταφυτεύθηκε ἐπίσης στὰ πρῶτα βήματα τοῦ θεάτρου Καμπούκι. Μέχρι σήμερα ἔχει διατηρηθεῖ σὰν μερικὴ μέθοδος στό 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 μέσῃ στὴν ἴδια τὴν τεχνικὴ τοῦ ἠθοποιοῦ ἡ ἰδεογραφικὴ μέθοδος (μοντάζ) σφηνώθηκε μὲ τοὺς πιὸ ἐνδιαφέροντες τρόπους. Παρ' ὅλα αὐτὰ προτοῦ συζητήσουμε αὐτὸ ἄς μᾶς παρασχεθεῖ ἡ πολυτέλεια τῆς παρέκβασης νὰ ρθούμε στό πλάνο γιὰ νὰ διασαφηνίσουμε μίᾳ γιὰ πάντα τὸ συζητημένο θέμα τῆς φύσης του.

Τὸ πλάνο: "Ἐνα μικρὸ κομμάτι τοῦ φίλμ. Ἐνα ἐλάχιστο ὀρθογώνιο πλαίσιο στό ὅποιο εἶναι ὀργανωμένο κατὰ κάποιον τρόπο, ἓνα μέρος ἐνὸς γεγονότος. Ἐὐ συνένωση αὐτῶν τῶν πλάνων κάνει τὸ μοντάζ", ὅταν αὐτὸ γίνεται μὲ τὸν κατάλληλο ρυθμὸ βέβαια.

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

«Βίδα μὲ βίδα

Τοῦβλο μὲ τοῦβλο».

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

«Ἄν ἔχετε μιᾶ ἰδέα - φράση, ἓνα μῦθο τῆς ἱστορίας, ἓνα κρῖκο σ' ὅλη τὴν δραματικὴ ἀλυσίδα τότε ἡ ἰδέα ἐκφράζεται καὶ συνίσταται ἀπὸ ἓνα ἀριθμὸ πλάνων ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὰ τοῦβλα^β».

Τὸ πλάνο εἶναι ἓνα στοιχεῖο τοῦ μοντάζ. Τὸ μοντάζ εἶναι ἓνα σύνολο αὐτῶν τῶν στοιχείων». Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ὀλέθρια καὶ παραπλανητικὴ ἀνάλυση.

Ἐδῶ, ἡ κατανόηση τῆς διαδικασίας σὰν σύνολο (σύνδεση, μοντάζ πλάνων) προέρχεται μόνον ἀπὸ τίς ἐξωτερικὲς ἐνδείξεις τῆς ροῆς του (ἓνα κομμάτι συνενωμένο μ' ἓνα ἄλλο). Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ ἦταν δυνατό π.χ. νὰ ἄχθοῦμε στό γνωστὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ αὐτοκίνητα ὑπάρχουν γιὰ νὰ ὀραδιάζονται στοὺς δρόμους. Εἶναι ἓνα ἐντελῶς λογικὸ συμπέρασμα ἂν περιοριστεῖ κανεῖς στίς ἐξωτερικὲς ἐνδείξεις τῶν λειτουργιῶν ποὺ ἐγίναν στίς ὁδομαχίες τοῦ Φεβρουαρίου τοῦ 1917 ἐνῶ στὴ Ρωσσία. Ἐὐ ὕλιστικὴ ὅμως ἀντίληψη τῆς ἱστορίας τίς ἐρμηνεύει διαφορετικά.

Τὸ χειρότερο ὅμως εἶναι ὅτι μίᾳ τέτοιου εἶδους ἄποψη διαφεύδεται συνήθως σὰν ἓνα λεωφορεῖο ποὺ ἦταν ἀδύνατο ν' ἀνέθουν καὶ ποὺ προχωροῦσε στὸν δρόμο τῶν δυνατοτήτων τῆς μορφολογικῆς ἐξέλιξης. Μιᾶ τέτοια ἄποψη ἐξουσιάζει τὴν διαλεκτικὴ ἐξέλιξη καὶ τὴν καταδικάζει σὲ μίᾳ ἔερῃ ἐξελικτικῆ «τελειοποίηση» ἐφόσον δὲν εἰσχωρεῖ στὴν διαλεκτικὴ οὐσία τῶν γεγονότων.

Τελικὰ μίᾳ τέτοια ἐξελικτικὴ ὀδηγεῖ εἴτε στὴν παρακμὴ μέσω τῆς ἐκλεπτινσης ἢ ἀλλοιωθεῖ σὲ ἓνα ἄπλο μαρμασὸ λόγῳ τῆς στασιμότητος τοῦ αίματος. Ὅσο καὶ ἂν φανεῖ περίεργο ἓνας μελωδικὸς μάρτυρας καὶ τῶν δύο αὐτῶν ἀποκαρδιωτικῶν ταυτόχρονων γεγονότων εἶναι ἡ πιὸ πρόσφατὴ ταινία τοῦ Κουλέσωφ «Τὸ Εὐθύμο Καναρίνι» (1929).

Τὸ πλάνο δὲν εἶναι δὲ καμμιά περίπτωση ἓνα σ τ ο ι χ ε ἰ ο τοῦ μοντάζ.

Τὸ πλάνο εἶναι τὸ κ ὕ τ τ α ρ ο τοῦ μοντάζ. Ὅπως ἀκριβῶς τὰ κύτταρα μὲ τὴ διαίρεση τοὺς δημιουργοῦν ἓνα φαινόμενο ἄλλης τάξης, τὸν ὀργανισμό ἢ τὸ ἔμβρυο ἔτσι στὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς διαλεκτικῆς μετάδρασης ἀπὸ τὸ πλάνο ὑπάρει τὸ μοντάζ.

Πώς όμως χαρακτηρίζεται τὸ μοντάζ καὶ αὐτομάτως τὸ κύτταρό του, τὸ πλάνο;

Μὲ τὴν προστριβή. Μὲ τὴν σύγκρουση δύο κομματιῶν σὲ ἀντίθεση με-
ταξὺ τους. Μὲ τὴν σύγκρουση. Μὲ τὴν προστριβή.

Μπροστά μου βρίσκεται ἓνα τσαλακωμένο, κιτρινωμένο φύλλο χάρτου.
"Ἐχει γραμμένο ἓνα μυστηριώδες σημεῖωμα:

«Σύνδεσμος—Π» καὶ «Σύγκρουση—Α». Αὐτὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ στοι-
χεῖο μιᾶς ἐξημμένης κρίσης σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τοῦ μοντάζ μεταξύ τοῦ Π
(Πουντόβκιν) καὶ τοῦ Α (τοῦ δικοῦ μου).

"Ἐχει γίνει συνήθεια. Μὲ ἐπισκέπτεται σὲ τακτὰ διαστήματα ἀργὰ τὴν
νύχτα καὶ μὲ κλειστὲς τὶς πόρτες πολεμᾶμε πάνω σὲ θέματα ἀρχῆς. Ἀπόφοι-
τος τῆς σχολῆς Κουλέσωφ ὑπερασπίζεται βροντόφωνα τὴν κατανόηση τοῦ μον-
τάζ σὰν σύνδεσμο κομματιῶν σὲ μιὰ ἀλυσίδα. "Ἡ πάλι σὲ τοῦβλα. Τοῦβλα
τοποθετημένα σὲ σειρὲς γιὰ νὰ ἔ ξ α χ θ ε ἰ μιὰ ἰδέα

Τὸν ἀντιμετώπισα μὲ τὴν ἀποψή μου τοῦ μοντάζ σὰν μιὰ π ρ ο σ τ ρ ι β ῆ
μιὰ θεωρία ὅτι ἀπὸ τὴν προστριβή δύο δεδομένων παραγόντων δ η μ ι ο υ ρ -
γ ε ἰ τ α ἰ μιὰ ἔννοια.

Κατὰ τὴν θέρωσή μου ἡ σύνδεση εἶναι ἀπλᾶ μιὰ δυνατὴ ε ἰ δ ἰ κ ῆ
ὑπόθεση.

Θυμηθεῖτε ποιὸς ἀπειροσ ἀριθμὸς συνδυασμῶν εἶναι γνωστὸς στὴν φυσικὴ
καὶ ποῦ εἶναι δυνατόν νὰ δημιουργηθεῖ ἀπὸ τὴν ἔλξη (προστριβή) τῶν σφαι-
ρῶν. Ἐξαρτᾶται ἂν οἱ σφαῖρες ἔχουν ἐλαστικότητα ἢ ὄχι ἢ ἂν συσσωματώθη-
καν. Μέσα σ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς συνδυασμοὺς ὑπάρχει ἓνας στὸν ὁποῖο ἡ
"Ἐλξη εἶναι τόσο ἀδύναμη ὥστε ἡ προστριβή ὑποβιάζεται σὲ μιὰ ὁμαλὴ κί-
νηση καὶ τῶν δύο πρὸς τὴν ἴδια διεύθυνση.

Αὐτὸς εἶναι ὁ συνδυασμὸς ποῦ θὰ μπορούσε νὰ ἀντιστοιχοῦσε στὴν θεω-
ρία τοῦ Πουντόβκιν.

Ἐδῶ ὄχι καὶ πολὺ καιρὸ εἶχαμε μιὰ ἄλλη συζήτηση. Σήμερα συμφωνεῖ μὲ
τὴν θέρωσή μου. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ διαστήματος αὐτοῦ
βρήκε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπαφῆ σ' ἐπαφὴ μὲ μιὰ σειρά διαλέξεων ποῦ ἔδωσα
ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὸ Κρατικὸ Κινηματογραφικὸ Ἰνστιτούτο...

Τὸ μοντάζ λοιπὸν εἶναι μιὰ σύγκρουση.

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

Ἡ σύγκρουση μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλάνο εἶναι ἡ δυναμικότητα τοῦ μοντάζ,
στὴν ἐξέλιξη τῆς ἔντασης τῆς διασπᾶ τὸ τετράπλευρο περιθώριο τοῦ κάδρου
καὶ μετουσιώνει ἐκρηκτικὰ τὴν σύγκρουση τῆς σὲ προωθήσεις μοντάζ μ ε -
τ α ξ ὺ τῶν κομματιῶν τοῦ μοντάζ. "Ὅπως σ' ἓνα ζιγκ-Ζάγκ μιμικῆς ἢ σκη-
νοθεσία διαχέεται σ' ἓνα χωρικὸ ζιγκ-Ζάγκ μὲ τὴν ἰ δ ἰ α ἐκρηκτικότητα
ποῦ τὸ σύνθημα «Ὅλα τὰ ἐμπόδια εἶναι εὐτελεῖ γιὰ τοὺς Ρώσους» ἔσεπάει
ὀλοκληρωτικὰ στὸ «Πόλεμος καὶ Εἰρήνη».

"Ἄν τὸ μοντάζ πρέπει νὰ συγκριθεῖ μὲ κάτι, τότε ἡ φάλαγγα τῶν κομ-
ματιῶν τοῦ μοντάζ, τῶν πλάνων, θὰ ἔπρεπε νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν σειρά τῶν ἐ-
κρήξεων μιᾶς μηχανῆς ἐσωτερικῆς καύσεως ποῦ ἔλκει τὸ ὄχημα τῆς ἢ τὸν
συρμὸ τῆς γιὰτὶ μὲ παρόμοιο τρόπο ἡ δυναμικὴ τοῦ μοντάζ χρησιμεύει σὰν
προώθηση ποῦ ἔλκει τὴν ὀλοκληρωμένη ταινία.

Σύγκρουση μέσα στὸ ἴδιο τὸ κάδρο. Αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἶναι διαφορετικὴ
σὲ χαρακτῆρα, μπορεῖ ἀκόμη νὰ εἶναι μιὰ σύγκρουση μέσα στὴν ἱστορία. "Ὅ-
πως σ' ἐκείνη τὴν «προϊστορικὴ» περίοδο τῶν ταινιῶν (παρ' ὅλο ποῦ ὑπάρχει
ἀκόμη καὶ τώρα πλῆθος τέτοιων περιστατικῶν) ὅταν ὀλόκληρες σκηνὲς φωτο-
γραφίζοντουσαν σὲ ἓνα μοναδικὸ ἄκοπο πλάνο. Αὐτὸ ὅμως εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν
αὐστηρὴ δικαιοδοσία τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς.

Υπάρχουν οι «κινηματογραφικές» συγκρούσεις μέσα στο ίδιο το κάδρο:
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΤΩΝ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ

(Ο ι γ ρ α μ μ έ ς ε ι τ ε σ τ α τ ι κ έ ς ε ι τ ε δ υ ν α μ ι κ έ ς)
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΚΛΙΜΑΚΩΝ
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΟΓΚΩΝ
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΜΑΖΩΝ

(Ο γ κ ο ι σ υ μ π α γ ε ι ς μ έ δ ι α φ ο ρ ε τ ι κ έ ς έ ν τ α -
 σ ε ι ς φ ω τ ό ς).
ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΠΕΔΙΩΝ.

Υπάρχουν και οι ακόλουθες συγκρούσεις που απαιτούν μόνον μία ακόμη
 ώθηση της έντασης πριν προχωρήσουν να γίνουν ανταγωνιστικά ζεύγη.

ΚΟΝΤΙΝΑ ΠΛΑΝΑ ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΑ ΠΛΑΝΑ
ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΓΡΑΦΙΚΑ ΜΕΤΑΒΑΛΛΟΜΕΝΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ.
ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΠΑΓΙΩΜΕΝΑ ΣΕ ΟΓΚΟ ΜΕ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΠΑΓΙΩΜΕΝΑ ΣΕ
ΠΕΡΙΟΧΗ
ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΣΚΟΤΑΔΙΟΥ ΜΕ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΦΩΤΕΙΝΟΤΗΤΑΣ.

Και τελικά υπάρχουν τέτοιες απρόβλεπτες συγκρούσεις όπως:
ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΕΝΟΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ
ΤΟΥ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΕΝΟΣ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΡ-
ΚΕΙΑΣ ΤΟΥ.

Όλα αυτά μπορεί να φαίνονται παράξενα αλλά και οικεία. Η πρώτη πε-
 ρίπτωση επιτυγχάνεται από οπτικά, αναμορφωτικούς φακούς και η δεύτερη από
 την άργη κίνηση μέχρι το πλήρες σταμάτημα.

Η σύμπραξη όλων των κινηματογραφικών παραγόντων και ιδιοτήτων μέσα
 σε μία ειδική διαλεκτική φόρμουλα σύγκρουσης δεν είναι κενό ρητορικό εύφυσ-
 λόγημα.

Ψάχνουμε τώρα για ένα ένοπιον σύστημα μεθόδων της κινηματογρα-
 φικής έκφραστικότητας που θα ισχύει για όλα τα στοιχεία της. Η συνοχή τους
 σε σειρές κοινών ενδείξεων θα δώσει τη λύση τελικά.

Η εμπειρία των ξεχωριστών κινηματογραφικών στοιχείων δεν μπορεί να
 καταμετρηθεί απόλυτα.

Ενώ ξέρουμε αρκετά πράγματα για το μοντάζ, για την θεωρία του πλά-
 νου πελαγοδρομούμε ανάμεσα στις πιο ακαδημαϊκές νοοτροπίες, μερικές ά-
 ριστες δοκιμαστικές λύσεις και το είδος του άτεγκτου ανακαινισμού που σε
 κάνει να τρίξεις τα δόντια σου.

Το να θεωρήσουμε το φωτόγραμμα σαν κάτι επί μέρους, μία μοριακή πε-
 ρίπτωση του μοντάζ, ή απευθείας εφαρμογή της πρακτικής του μοντάζ στην
 θεωρία του πλάνου γίνεται έφικτη.

Παρόμοια με την θεωρία του φωτισμού το να το έννοήσουμε αυτό σαν
 μία πρόσκρουση μιας δέσμης φωτός σε μία επιφάνεια, σαν μία ροή ποσότητας
 νερού από μία κάνουλα που προσκρούει σ' ένα αντικείμενο ή του ανέμου που
 δέρνει μια ανθρώπινη φιγούρα πρέπει να χει σαν αποτέλεσμα την χρησιμοποίη-
 ση του φωτός τελείως διαφορετικού σε σύλληψη από αυτή που χρησιμοποιεί-
 ται στο παιχνίδι των διαφόρων συνδυασμών της «διάχυσης» και της «συμβο-
 λής».

Μέχρις εδώ έχουμε μια τέτοια σπουδαία αρχή της σύγκρουσης: τ ή ν
 ά ρ χ ή τ ή ς ό π τ ι κ ή ς ά ν τ ί σ τ ι ξ η ς .

Ας ξεχάσουμε τώρα ότι θα πρέπει ν' αντιμετωπίσουμε σε λίγο ένα άλλο
 λιγότερο απλό πρόβλημα στην αντίστιξη: τ ή ν σ ύ γ κ ρ ο υ σ η σ τ ό
 ή χ η τ ι κ ό φ ί λ μ τ ο υ ό π τ ι κ ο υ μ έ τ ό ή χ η τ ι κ ό
 μ έ ρ ο ς .

Ας εναγυρίσουμε τώρα σε μία από τις πιο συναρπαστικές οπτικές συγ-
 κρούσεις: την σύγκρουση μεταξύ του φωτογράμματος του πλάνου και του
 αντικείμενου.

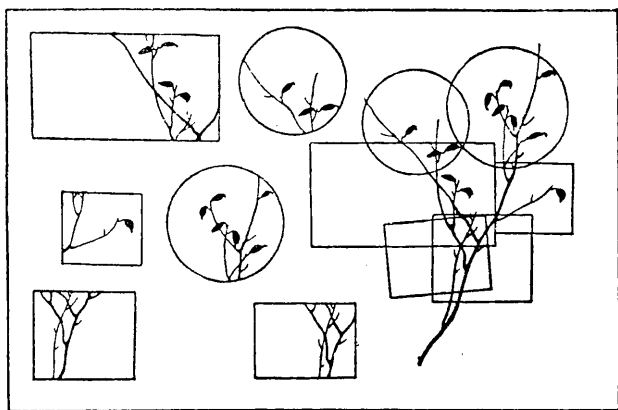
Η θέση της μηχανής σαν ύλοποίηση της σύγκρουσης μεταξύ της όργα-
 νωτικής λογικής του δημιουργού και της αδρανούς λογικής του αντικείμενου
 στην προστριβή αντικατοπτρίζει την διαλεκτική της γωνίας της λήψης.

Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση εἴμαστε ἀκόμη ἐμπρεσσιονιστὲς καὶ χωλαίνουμε ὡς πρὸς τὶς ἀρχὲς σὲ μεγάλο βαθμὸ. Παρ' ὅλα αὐτὰ μιά αὐστηρότητα ἀρχῶν μπορεῖ ν' ἀποκτηθεῖ καὶ στὴν τεχνική. Τὸ Ξερό τετράπλευρο πού βουτᾶει στὸ τυχαίῳ τῆς διάχυτης φύσης...

Ἄλλὰ ὡς Ξαναγυρίζουμε στὴν Ἰαπωνία, πού ἡ κινηματογραφικὴ μέθοδος χρησιμοποιεῖται στὴν ἰχνογραφία στὰ σχολεῖα.

Ποία εἶναι ἡ δικιά μας μέθοδος; Πάρτε ἓνα ὅποιοδήποτε χαρτί μὲ τέσσαρις γωνίες, μετὰ γεμίστε το, ἀφήνοντας ἄδειες τὶς ἄκρες, μὲ μερικὲς θαρραστευμένους Καρυάτιδες, μερικὰ ὑπερήφανα Κορινθιακὰ κυανόκρανα ἢ ἓνα γύφινου Δάντη.

Ἡ Γιαπωνέζικη προσέγγιση προέρχεται ἀπὸ μιά ἐντελῶς διαφορετικὴ κατεύθυνση : ἡ ἀκόλουθη εἰκόνα δείχνει ἓνα κλαδί κερασιάς. (?) Ὁ μαθητὴς ἀπομονώνει καὶ ἀπὸ τὸ σύνολο συνθέσεις μ' ἓνα τετράγωνο, ἓνα κύκλο καὶ ἓνα παραλληλόγραμμο :



δημιουργεῖ ἓνα κάδρο.

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

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

Ἄγνοήσαμε ὁμῶς τὸ θέμα τοῦ θεάτρου. Ἄς Ξαναγυρίσουμε στὶς μεθόδους τοῦ μοντάζ στὸ Γιαπωνέζικο θέατρο καὶ εἰδικώτερα στὴν ἠθοποιία.

Τὸ πρῶτο καὶ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα εἶναι θέβαια ἢ καθαρὴ κινηματογραφικὴ μέθοδος τῆς «ἠθοποιίας χωρὶς μετάβαση». Μαζὶ μὲ τίς μιμητικὲς μεταβάσεις πού φθάνουν στὸ ὄριο τῆς ἐκλέπτυνσης ὁ Γιαπωνέζος ἠθοποιὸς χρησιμοποιεῖ καὶ αὐτὸς ἀκριβῶς τὴν ἀντίθετη μέθοδο. Σὲ μιὰ ὀρισμένη στιγμή τῆς παράστασής του σταματᾷ καὶ τὸ κ ο υ ρ ὀ γ κ ο τὸν κρῦβει ἀπὸ τοὺς θεατὲς σὰν μαῦρο σάβανο, καὶ ξαφνικὰ ἀνασταίνεται μ' ἓνα νέο μακιγιάζ καὶ μιὰ νέα περρούκα καὶ χαρακτηρίζουν ἓνα νέο στάδιο (βαθμὸ) 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 ἓνα μηχανικὸ κόψιμο. Καὶ ἡ ἀλλαγὴ στὰ λιπαρὰ χρώματα τοῦ προσώπου του τονίζουν αὐτὰ τὰ αὐλάκια πού ἔχουν σὰν σκοπὸ νὰ δώσουν τὴν ἐκφραση μιᾶς μεγαλύτερης ἔντασης ἀπ' αὐτὴ τοῦ προηγούμενου του μακιγιάζ.

Αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι ὀργανικὴ στὸν κινηματογράφο. Ἡ βεβιασμένη εἰσαγωγή στὸν κινηματογράφο ἀπὸ τίς εὐρωπαϊκὲς παραδοσιακὲς ἠθοποιεῖς τῶν κομματιῶν τῶν «συναισθηματικῶν μεταβάσεων» εἶναι ἄλλη μιὰ προτροπὴ πού ἀναγκάζει τὸν κινηματογράφο ν' ἀφήσει τὰ ἴχνη του στὸ χρόνο Ἡ μέθοδος ὁμοῦ τῆς «κοφτῆς» ἠθοποιίας κάνει δυνατὴ τὴν δημιουργία ἐντελῶς καινούργιων μεθόδων. Ἀντικαθιστώντας ἓνα πρόσωπο πού ἀλλάζει μὲ μιὰ ὁλόκληρη σειρά στερεοτύπων προσωπειῶν ἐναλασσόμενων διαθέσεων δίνει ἓνα πολὺ ὀξύτερο ἐκφραστικὸ ἀποτέλεσμα ἀπ' ὅτι ἡ ὀψη πού ἀλλάζει, πιὸ δεκτικὴ καὶ ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὴν ὀργανικὴ ἀντίσταση τοῦ προσώπου τοῦ κάθε ἐπαγγελματία ἠθοποιῦ.

Στὴν νέα μου ταινία «Τὸ Παλῆθὸ καὶ τὸ Νέο» περιώρισα τὰ χρονικὰ διαστήματα μεταξὺ τῶν εἰλικρινῶ ἀντιθετικῶν πόλων τῶν ἐκφράσεων ἐνὸς προσώπου. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπιτυγχάνεται μιὰ μεγαλύτερη ὀξύτητα στὸ «παιχνίδι τῶν ἀμφιβολιῶν» στὸ νέο μηχανήμα τῆξεως γάλακτος. Θὰ πῆξει τὸ γάλα ἢ ὄχι; Τέχνασμα; Πλοῦτος; Ἐδῶ ἡ ψυχολογικὴ διαδικασία τῆς σύμικτης πίστεως καὶ ἀμφιβολίας διασπᾷται στὶς δύο ἀκραίες καταστάσεις χαρῆς (πεποίθησης) καὶ θλίψης (ἀπογοήτευσης). Ἐπιπλέον, αὐτὸ τονίζεται καλύτερα ἀπὸ τὴν κατανομή τοῦ φωτισμοῦ πού σὲ καμμιά περίπτωση δὲν συμβιβάζεται μὲ τίς φυσικὲς φωτιστικὲς συνθήκες. Αὐτὸ δημιουργεῖ μιὰ σαφῆ ἰσχυροποίησι τῆς ἔντασης.

Ἔνα ἄλλο ἀξιοθαύμαστο χαρακτηριστικὸ τοῦ θεάτρου Καμπούκι εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς «ἀποσυνθετικῆς» ἠθοποιίας. Ὁ Σόκο πού ἐπαίξε τοὺς κύριους γυναικειοὺς ρόλους στὸ Καμπούκι ὅταν ἦρθε στὴν Μόσχα, ἀπεικονίζοντας τὴν κόρη πού πεθαίνει στὸ «Γιασόο» («Ὁ Κατασκευαστὴς Μασκῶν») ἐπαίξε τὸν ρόλο του σὲ μέρη ἀποκομμένα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο: παίζοντας μόνον μὲ τὸ δεξὶ χέρι, μὲ τὸ ἓνα πόδι, τὸν λαιμὸ καὶ τὸ κεφάλι μόνον. (Ἡ ὅλη διαδικασία τῆς ἀγωνίας τοῦ θανάτου ἐντοπίστηκε σὲ κάθε Ἐσχωριστὸ μέλος τοῦ σώματος πού ἐπαίξε καὶ τὸν δικὸ του ρόλο: αὐτὸν τοῦ ποδιοῦ, τῶν χεριῶν, τοῦ κεφαλιοῦ). Δηλαδή μιὰ κατάτμησι σὲ πλάνο. Σὰν μιὰ σταδιακὴ διαθράχυνσι αὐτῶν τῶν Ἐσχωριστῶν, διαδοχικῶν μερῶν ἠθοποιίας καθὼς πλησιάζε τὸ τραγικὸ τέλος.

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

Ἐφ' ὅσον δὲν Ἐσχωρίζουμε βάσει ἀρχῶν τὰ θέματα τοῦ περιεχόμενου τοῦ κάδρου καὶ τοῦ μοντάζ μπορούμε ν' ἀναφέρουμε ἐδῶ ἓνα τρίτο παράδειγμα:

Τὸ Γιαπωνέζικο θέατρο χρησιμοποιεῖ τὸ ἀργὸ τέμπο σὲ βαθμὸ ἀγνωστο γιὰ τὸ θέατρό μας. Ἡ περιφνημὴ σκηνὴ τοῦ χάρα-κιρι στὸ «Τσουσιγκούρα» βασίζεται σὲ μιὰ ἄνευ προηγουμένου καθήλωσι τῆς ὅλης κίνησης — ὑπερβαίνοντας κάθε γνωστὸ μας μέτρο. Ἐνῶ στὸ προηγούμενο παράδειγμα παρατηρήσαμε τὴν ἐξάλειψι τῶν μεταβάσεων μεταξὺ τῶν κινήσεων ἐδῶ βλέπουμε

τὴν ἐξάλειψη τῆς κινητικῆς διαδικασίας βλέπε SLOW MOTION. Ἐχω ὑπ' ὄψην μου μόνο ἓνα παράδειγμα ὀλοκληρωμένης ἐφαρμογῆς αὐτῆς τῆς μεθόδου, μὲ τὴν χρησιμοποίησιν τῆς τεχνικῆς δυνατότητος τοῦ κινηματογράφου μὲ ἓνα συνθετικὰ αἰτιολογημένο σχέδιον. Συνήθως χρησιμοποιεῖται μ' ἓναν καθαρὰ εἰκονογραφικὸ σκοπὸ ὅπως στὸ «ὑποβρύχιον βασίλειον» τοῦ «Κλέφτης τῆς Βαγδάτης» ἢ γιὰ ν' ἀναπαραστήσῃ ἓνα ὄνειρον ὅπως στὸ «Σβενιγκόρα». Ἀκόμη πιὸ συχνά, χρησιμοποιεῖται ἄλλῃ ὡς φερμαριστικὸ ἐπιφαινόμενο καὶ τὸ ἀνάγνιστον ζήτημα τῆς μηχανῆς λήψης ὅπως στὸ ἔργο τοῦ Βεφτώφ «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν Κινηματογραφικὴ Μηχανή». Τὸ πιὸ ἀξίειται παράδειγμα ἐμφανίζεται στὸ «Ἡ πτώσις τοῦ Οἴκου τῶν Οὔσερ» — τοῦλάχιστον βάσει τῶν δημοσιογραφικῶν ἀνταποκρίσεων. Σ' αὐτὴ τὴν ταινία συναισθήματα ποῦ παίζονται μὲ φυσικὸ τρόπο κινηματογραφηθήκαν μὲ μεγάλη ταχύτητα καὶ λέγεται: ἔτι ἀναδίνουν μιὰ ἀσύνηθη συγκινησιακὴ φόρτιση ἀπὸ τὴν μὴ ρεαλιστικὴν βραδύτητά τους στὴν ὁθόνην. Ἄν γεννηθῇ ἡ σκέψις ὅτι ἡ ἐντύπωση τῆς παραστάσεως ἐνὸς ἠθοποιοῦ στὸ κοινὸ βασίζεται στὴν ταύτισιν τοῦ κάθε θεατῆ, τότε θὰ εἶναι εὐκόλο νὰ ἀνάγουμε καὶ τὰ δύο παράδειγματα (τοῦ θεάτρου Καμπούκι καὶ τῆς ταινίας τοῦ Ἑποταίν) σὲ μιὰ ταυτόσημην αἰτιολογημένη ἐξήγησιν. Ἡ ἔντασις τῆς ἀντιλήψεως αὐξάνεται καθὼς προχωρεῖ πιὸ εὐκόλο ἡ διδακτικὴ διαδικασία τῆς ταύτισης παράλληλα μὲ τὴν ἀποσυνθετικὴν ἠθοποιίαν.

Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα σχέση τοῦ Γιαπωνέζικου θεάτρου εἶναι βέβαια αὐτὴ μὲ τὴν ἠχητικὴν ταινίαν ποῦ μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ διδασθῇ τὰ βασικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τοὺς Γιαπωνέζους — τὴν ὑπαγωγὴν τῶν ὀπτικῶν καὶ ἀκουστικῶν ἐρεθισμῶν σ' ἓνα κοινὸ ψυχολογικὸ παρονομαστήν.

Ἔτσι ἔχει πιθανὸν διαγραφῆ (ἐν συντομίᾳ) ἡ διάχυσις τῶν πιὸ διαφορετικῶν κλάδων τῆς Γιαπωνέζικης κουλτούρας μ' ἓνα καθαρὸν κινηματογραφικὸν στοιχεῖον — τὸ βασικὸν τοῦ νεῦρου, τὸ μοντάζ.

Καὶ εἶναι μόνο ὁ Γιαπωνέζικος κινηματογράφος ποῦ κάνει τὸ ἴδιον λάθος μὲ τὸ «πρὸς τ' ἀριστερὰ ῥέπον» Καμπούκι. Ἀντὶ νὰ μαθαίνει πῶς νὰ ἐξάγει ἀρχές, καὶ τεχνικὴν ἀπὸ τὴν ἐκπληκτικὴν ἠθοποιίαν καὶ τὴν παραδοσιακὴν φεουδαλικὴν μορφὴν τοῦ ὕλικου τους οἱ πιὸ προοδευτικοὶ τοῦ Γιαπωνέζικου θεάτρου διοχετεύουν τὴν ἐνεργητικότητά τους στὴν υἱοθέτησιν τῆς σπογγώδους ἀσχηματικότητος τοῦ δικοῦ μας «ἐσώτερου» νατουραλισμοῦ. Τὰ ἀποτελέσματα εἶναι ἀξιοθρήνητα καὶ θλιβερά. Στὸν κινηματογράφον τῆς ἡ Ἰαπωνίας ἐπιδιώκει μὲ παρόμοιον τρόπο μιμήσεις τῶν πιὸ ἀπεχθῶν παραδειγμάτων τῆς Ἀμερικάνικης καὶ Εὐρωπαϊκῆς συμμετοχῆς στὸν διεθνεῖ ἐμπορικὸν κινηματογραφικὸν ἀνταγωνισμόν.

Τὸ καθήκον τῆς Ἰαπωνίας εἶναι νὰ καταλάβῃ καὶ νὰ ἐφαρμόσῃ τὴν πολιτιστικὴν ἰδιομορφίαν τῆς στὸν κινηματογράφον. Σύντροφοι τῆς Ἰαπωνίας θὰ τὸ ἀφήσετε αὐτὸ σ' ἑμᾶς;

ΜΟΣΧΑ (1929)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Jean Pierre Abel Rémusat, «Έρευνες για τις πηγές και τὰ πρότυπα τῆς Κινεζικῆς γραφῆς». Παρίσι.

2. Μετάφραση τοῦ Μιγιαμόρι, *op. cit.*

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

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

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

6. Εἶναι δυνατόν νὰ ἀνιχνεύσει κανεὶς αὐτὴν τὴν τάση ἀπὸ τὴν ἀρχαία, σχεδὸν προϊστορικὴ τῆς πηγῆς (σὲ κάθε μορφή ἰδεολογητικῆς τέχνης τὰ ἀντικείμενα ἀποδίδονται ἀνάλογα μὲ τὴ σημασίαν τους, ὁ βασιλιάς εἶναι δύο φορές πιὸ ψηλὸς ἀπ' τοὺς ὑπηκόους του, ἕνα δένδρον ἔχει τὸ μισὸ ὕψος ἐνὸς ἀνθρώπου ὅταν χρησιμοποιεῖται: ἀπλῶς γιὰ νὰ μᾶς πληροφορήσει ὅτι ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται στὸ ὕπαιθρον. Ὅρισμένα στοιχεῖα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ τοῦ μεγέθους πού ἀναλογεῖ στὴν σημασίαν ἐμφανίζονται καὶ στὴν Κινεζικὴ παράδοση. Ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς τοῦ Κουμφούκιου ἔμοιαζε δίπλα του σὰν μικρὸ ἀγόρι καὶ ἡ σημαντικότερη μορφή σὲ κάθε ομάδα εἶναι συνήθως καὶ ἡ ψηλότερη) διὰ μέσου τῆς ὑψηλότερης ἐξέλιξης τῆς Κινεζικῆς τέχνης πού ὑπῆρξε μίαν 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 τίς ἀνάγκες τοῦ σχεδίου. Οἱ μορφές πού θρίσκονταν στὰ μπροστινὰ ἐπίπεδα συγκρίνονταν συχνὰ γιὰ νὰ ἀναφανοῦν οἱ μορφές πού ἦσαν πίσω τους καὶ ν' ἀποφευχθεῖ ἡ ὑπερβολικὴ ἔμφαση, ἐνῶ τὰ μακρυνὰ ἀντικείμενα ἦσαν ὑπερβολικὰ μικρὰ γιὰ νὰ μετράνε ἀπὸ ζωγραφικὴ ἀποψη,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, Ἴσκούστω Κίνο. Λένινγκραντ, 1929.

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

JEAN NARBONI

Είσαγωγή στην (ΠΟΕΤΙΚΑ ΚΙΝΟ)

1) Κατά τη διάρκεια του χειμῶνα 1914—1915 μερικοί σπουδαστές τῆς ομάδας τοῦ Ρόμαν Γιάκομπσον, ἰδρύουν τὸν «Γλωσσολογικὸ Κύκλο τῆς Μόσχας», ἐξαρτώμενο ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τῶν Ἐπιστημῶν, μὲ σκοπὸ νὰ «προωθήσει τὴ γλωσσολογία καὶ τὴν ποιητικὴ». Τὸ Μάρτη τοῦ 1915 πραγματοποιεῖ τὴ πρώτη του ἐπίσημη συνεδρίαση ὅπου μετέχουν οἱ «φουτουριστές» ποιητές. Τὸ 1916 δημοσιεύτηκε στὴ Πετρούπολη μιὰ συλλογὴ πάνω στὴ θεωρία τῆς ποιητικῆς γλώσσας. Μερικὲς βδομάδες πρὶν τὴν Ἐπανάσταση τοῦ Φλεβάρη τοῦ 1917, στὴ Πετρούπολη πάντα οἱ Μπρίκ, Σκλόφσκου, Ἀϊσενμπασουμ, Εὐγκένη Πολιθάνωφ καὶ Γιακουμπίνσκι ἀποφασίζουν σύμφωνα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ κύκλου τῆς Μόσχας, τὴ δημιουργία μιᾶς ἐταιρείας ποιητικῶν ἐρευνῶν ποὺ μόνο στὰ 1919 θὰ γίνῃ ἡ Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. (ἄρχικὰ ποὺ ἐμφανίζονται στὸ κάτω μέρος τῆς ἐπίσημης δημοσίευσης τῆς «ΡΟΕΤΙΚΑ». Οἱ συναντήσεις, συνεργασίες καὶ σχέσεις ἀνάμεσα στὶς δύο ομάδες εἶναι στενές ὅπως καὶ οἱ σχέσεις τῶν ὁμάδων μὲ τοὺς φουτουριστές ποιητές.

2) «Φορμαλιστικὴ σχολὴ ποίησης», «φορμαλισμός» εἶναι οἱ χειρότεροι ὅροι μὲ τοὺς ὁποίους θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ αὐτὸ τὸ ρεῦμα, οἱ ὅροι ποὺ ἐπέμεναν καὶ ἐπιμένον νὰ τοῦ ἀποδίδουν ἀκόμη ἀπὸ εὐκολία ἢ συνήθεια ἢ μὲ τὴν ἀντίθετη πρόθεση τῆς αἰσθητικῆς ὑπερτίμησης. Στὴ συνέχεια αὐτοῦ τοῦ κειμένου θὰ δοῦμε τίς ἐπιφυλάξεις ποὺ πρέπει νὰ ἐκφραστοῦν καὶ ποὺ οἱ ἴδιοι οἱ ἐρευνητές 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 μὲσα στὴν Ἐπαναστατικὴ Ρωσία συνέχιζε τίς ἐργασίες τῆς ἡ Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. ἐξαφανίστηκε πραχτικὰ σὰν ὁμάδα γύρω στὰ 1930, γιὰ λόγους πολιτικούς ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικούς θεωρητικούς (ὁ γλωσσολογικὸς κύκλος τῆς Μόσχας ἐπίσης διαλύθηκε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924).

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

5) Δεν άνηκει σέ μās νά δείξουμε τή σημαντική άξία αύτων τών έργασιών στά πεδία τής φιλολογίας και τής γλωσσολογίας, τών στρουκτουραλιστικών έρευνών και τών «άνθρωπιστικών έπιστημών» ούτε νά εκθέσουμε τήν κίνηση μέ τήν όποία μιá μοντέρνα «σημειωτική», όλοκληρώνοντας τις θεωρητικές τους κατακτήσεις τείνει νά τους ξεπεράσει και νά άποδιαιρθρώσει τις φιλοσοφικές παραδοχές μέσα στη κίνηση γιά τήν έπεξεργασία μιās θεωρίας παραγωγής τών κειμένων σάν σηματοδοτικής πρακτικής. Θά άρκεστούμε και έδώ νά παραέμψουμε στις έργασίες γύρω από τόν Ζάκ Ντεριντά και τή Τζούλια Κρίστεβα. Μέ μοναδικό σκοπό νά φωτίσουμε τή συνέχεια αύτου τοϋ άρθρου, σχεδιάζουμε ένα πολύ γενικό διάγραμμα τών άρχικών θέσεων, τών θεωρητικών βάσεων και τής εξέλιξης τής Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. μεταξύ 1915 και 1928 αναφερόμενο γι' αύτό κυρίως στό κείμενο τοϋ Μπόρις Άϊσενμπάουμ «'Η θεωρία τής τυπικής μεθόδου» πού σύνταξε τό 1925 έναν άπολογισμό τών έργασιών πού είχαν πραγματοποιηθεί.

6) Πρίν άπ' όλα οι φορμαλιστές έπιμένουν στη βασική γι' αύτους άναγκαιότητα νά θεωροϋν τό έργο καθεαυτό, τό φιλολογικό κείμενο, σάν δομημένο σημαίνον σύστημα. Σέ άνοιχτή διαμάχη μέ τήν άκαδημαϊκή έπιστήμη «πού άγνοούσε τελείως τά θεωρητικά προβλήματα και πού χρησιμοποιούσε μέ ωθρότητα τά γερασμένα άξιώματα δανεισμένα από τήν αισθητική, τή ψυχολογία και τήν ιστορία» και μέ τους θεωρητικούς τοϋ συμβολισμού, «γιά νά τους πάρουμε από τά χέρια τήν ποίηση, νά τήν έλευθερώσουμε από τις θεωρίες τους γιά τόν αισθητικό και φιλοσοφικό ύποκειμενισμό και έτσι νά τήν ξανατοποθετήσουμε στό δρόμο τής έπιστημονικής μελέτης τών γεγονότων» οι φορμαλιστές λένε ότι «τό άντικείμενο τής έπιστήμης τής φιλολογίας πρέπει νά είναι ή μελέτη τών ειδικών λεπτομερειών τών φιλολογικών άντικειμένων πού τά διαχωρίζουν από κάθε άλλο ύλικό». 'Ο Γιάκομπσον διατυπώνει όριστικά αύτή τή πρόθεση: «Τό άντικείμενο τής φιλολογικής έπιστήμης δεν είναι ή λογοτενία αλλά ή «λογοτεχνικότητα» (LITERATURNOST) δηλαδή εκείνο πού κάνει ένα όποιοδήποτε έργο, έργο λογοτεχνικό». 'Απορρίπτοντας τους παραδοσιακούς έρμηνευτές πού προσανατόλιζαν τις έρευνές τους στην ιστορία τής κουλτούρας και τής κοινωνικής, οι φορμαλιστές τοποθετοϋν τό έργο σάν σύστημα στό κέντρο τών έργασιών τους, έξω από τή βιογραφία τοϋ συγγραφέα. «'Η επανάσταση πού ύποκινοϋσαν οι Φουτουριστές (Κλέμνικωφ, Κρουτσένικ, Μαγιακόφσκι) ενάντια στό ποιητικό σύστημα τοϋ συμβολισμού ύπήρξε μιá υποστήριξη γιά τους φορμαλιστές γιατί έδινε πιό έπίκαιρο χαρακτήρα στον άγώνα τους.»

Σ' αύτό τό στάδιο, ούσιαστικά πολεμικής, χωρίς νά εκτιμοϋν πάντοτε μέ σαφήνεια σέ τί οι δικές τους θέσεις, όπως έξ άλλου και εκείνη τών ποιητών πού διεκδικούσαν ήταν καθορισμένη και δεμένη μέ τις βαθιές κοινωνικές μεταβολές πού γίνονταν ή προετοιμαζόνταν, οι φορμαλιστές πολλαπλασιάζουν τις παράφορες διακηρύξεις, τά άλαζονικά συνθήματα, τά αύθάδη σλόγκαν και ίδιως τις άπολιτικές δηλώσεις λίγο άνεύθυνες όπως ή περίφημη διατύπωση: «Στη τέχνη, πάντα έλευθερη σέ σχέση μέ τή ζωή, τό χρώμα τής σημαίας πού στεφανώνει τό φρούριο δεν μπορεί μέ κανένα τρόπο νά άντανακλώται» (αύτή ή παράξενα θεολογική θεώρηση γιά τή τέχνη, από τό μέρος έρευνητών πού πάσχιζαν γιά έπιστημονικότητα και άκρίβεια, δεν μπορούσε παρά νά ζυγισει βαρεια, όταν βέβαια αύτή ή θεώρηση είναι σέ ρήξη μέ μιá προηγούμενη σκέψη γιά τή μηχανιστική και έκφραστική τέχνη, πάνω στη πολιτική σκηνή και νά τους στοιχίσει τή δυσπιστία τών επαναστατών ήγετών.

Παρ' όλ' αύτά, στη διάρκεια αύτης τής περιόδου έγινε μιá πραγματική δουλειά πού μαρτυροϋν οι ποικιληθείς δημοσιεύσεις. Στήν εισαγωγή στη «θεωρία τής λογοτεχνίας» ό Γιάκομπσον έπιχειρεί μιá διαφωτιστική τοποθέτηση: «'Όμως δυστυχώς, κάνοντας τόν άπολογισμό τής φορμαλιστικής σχολής, είμαστε έπιρρεπείς στό νά συγχέουμε τά άπλοϊκά και όπαιτητικά σλόγκαν τών διακηρυχτών της μέ τήν ανάλυση και τήν άνανεωτική μεθοδολογία τών έργα-

Ζομένων επιστημονικά γι' αυτήν». Και πιά κάτω: «'Επίσης θά είχαμε ὄδιο νό ταυτίσουμε τήν ἀνακάλυψη καί μάλιστα τήν οὐσία τῆς «φορμαλιστικῆς» σκέψης, μέ τίς τέχνες καί ἀνούσιες θέσεις πάνω στό ἐπαγγελματικό μυστικό τῆς τέχνης πού σημαίνει νά βλέπουμε τά πράγματα καθιστώντας τα ἐκπληκτικά (OSTRANENIE) ἐνώ στή πραγματικότητα πρόκειται γιά μιὰ σημαντική ἀλλαγὴ τῆς σχέσης ἀνάμεσα στό σημερινό καί στό σημερινό, ὅπως καί ἀνάμεσα στό σημεῖο καί στήν ἀντίληψη μέσα στή ποιητική γλώσσα».

Στό φῶς αὐτῶν τῶν διευκρινίσεων (ἀλλά καί μιὰ λίγο προσεκτική μελέτη τῶν ἰδίων τῶν κειμένων μπορεῖ εὐκόλα νά τὸ ἀποκαλύψει) ὁ ὅρος «φόρμα» καί ἀκόμη περισσότερο ὁ ὅρος «φορμαλισμός» ἀποδεικνύεται ἀκατάλληλος νά ἐκφράσει τὰ σημαντικώτερα σημεῖα ἀπὸ τίς τρέχουσες ἐργασίες. Ὅπως τὸ ἐπισημαίνει ὁ Τοντόρφ: «'Η μορφή γι' αὐτοὺς καλύπτει ὅλες τίς ὁψεις, ὅλα τὰ μέρη τοῦ ἔργου, ἀλλά ὑπάρχει μόνον σάν σχέση τῶν στοιχείων μεταξὺ τοις, τῶν στοιχείων μέ ὁλόκληρο τὸ ἔργο, τοῦ ἔργου μέ τὴν ἐθνική φιλοδοξία κλπ., μέ λίγα λόγια εἶναι ἓνα σύνολο λειτουργιῶν». Ἐπίσης ὅπως τὸ διευκρινίζει ὁ Ἄϊσενμπάουμ: «'Η ἔννοια τῆς μορφῆς συγχέεται λίγο-λίγο μέ τὴν ἔννοια τοῦ λογοτεχνικοῦ γεγονότος» (ἔτσι ἡ παραδοσιακὴ εἰκόνα τοῦ «θέματος» σάν συνδυασμοῦ μιᾶς σειρᾶς αἰτιῶν δὲν ἰσχύει πλέον, τὸ θέμα περνᾶ ἀπὸ τὴ τάξη τῶν θεματικῶν στοιχείων σὲ ἐκείνη τῶν στοιχείων ἐπεξεργασίας, ὁ μῦθος σάν ἀπλὸ ὑλικὸ θά διαχωριστεῖ ἀπὸ τὸ θέμα πού εἶναι ἡ δόμηση αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ κλπ.)

Βασικά κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή τοῦ Τυνιάνωφ πού ἦρθε πολὺ ἀργότερα στήν Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. θά ἀρχίσει μιὰ στροφὴ στήν ἐξέλιξη τῶν ἐργασιῶν τόσο σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν ἐπιστημονικότητα τῶν τρεχουσῶν ἐρευνῶν ὅσο καί σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ STATUS τῆς φιλολογίας (καί γενικώτερα κάθε καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ) μέσα στό σύνθετο κοινωνικὸ σύνολο. Ἡ κύρια ἔννοια τῆς λειτουργίας εἶναι ἐπεξεργασμένη, (Τὸ ἔργο ἀντιπροσωπεύει ἓνα σύστημα συσχετισμένων παραγόντων. Ἡ ἀμοιβαία σχέση τοῦ κάθε παράγοντα μέ τοὺς ἄλλους εἶναι ἡ λειτουργία του σὲ σχέση μέ τὸ σύστημα), ἐπιτρέποντας διαλεχτικὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς πολὺ στενῆς ἔννοιας τῆς φόρμας («'Η ἔννοια τοῦ ὑλικοῦ δὲν ἔσπερνᾶ τὰ ὅρια τῆς φόρμας, τὸ ὑλικὸ ἐπίσης εἶναι τυπικὸ καί εἶναι λάθος τὸ νὰ τὸ συγχέουμε μέ στοιχεῖα ἑξωτερικὰ πρὸς τὴ δόμηση»), ἡ ἔμφαση δίνεται στὸν δυναμισμό τοῦ ἔργου («'Η ἐνότητα δὲν εἶναι πιά μιὰ συμμετρικὴ καί κλειστὴ ὀντότητα ἀλλὰ μιὰ δυναμικὴ ὀλότητα πού ἔχει τὴ δική της ἀνέλιξη, τὰ στοιχεῖα τῆς δὲν εἶναι δεμένα μέ ἓνα σημεῖο ἰσότητας ἢ πρόσθεσης ἀλλὰ μέ ἓνα δυναμικὸ σημεῖο ἀμοιβαίας σχέσης καί ὀλοκλήρωσης. Ἡ φόρμα τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου πρέπει νά γίνεται αἰσθητὴ σάν φόρμα δυναμικὴ»).

Μιὰ πάρα πολὺ σαφὴ τοποθέτηση ἔκαναν στὰ 1928 οἱ Γιάκομπσον καί Τυνιάνωφ στὸ «Τὰ προβλήματα τῶν φιλολογικῶν καί γλωσσολογικῶν μελετῶν»: «Τὰ ὅμεσα προβλήματα τῆς φιλολογικῆς καί γλωσσολογικῆς ἐπιστήμης στή Ρωσία διεκδικοῦν τὴ τοποθέτησή τους σὲ μιὰ θεωρητικὴ σταθερὴ βάση ἀπαιτοῦν νά ἐγκαταλείψουμε ὀριστικὰ τίς μηχανιστικὲς καταρτίσεις ὅλο καί περισσότερο συχνές πού συγκεντρώνουν τὰ δοδεμένα τῆς καινούργιας μεθοδολογίας καί ἐκείνες τίς τάσεις τῆς σειρᾶς παλαιᾶς μεθόδου πού εἰσάγουν ὑποκριτικὰ τὴν ἀπλοϊκὴ ψυχολογία καί ἄλλες τετριμμένες ἰδέες κάτω ἀπὸ τὴ κάλυψη μιᾶς καινούργιας ὀρολογίας». Καί πιά κάτω: «Οἱ ὑπάρχοντες νόμοι στή φιλολογικὴ (ἢ γλωσσολογικὴ) ἐξέλιξη δὲν μᾶς δίνουν παρὰ μιὰ ἀκαθόριστη εἴδωση πού ἐπιδέχεται πολλές λύσεις, σὲ περιορισμένο ἄριθμὸ θέβαια, ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαστικὰ μιὰ μοναδικὴ λύση. Δὲν μποροῦμε νά ἐπιλύσουμε τὸ συγκεκριμένο πρόβλημα τῆς ἐπιλογῆς μιᾶς κατεύθυνσης ἢ τὸ λιγώτερο μιᾶς κυριαρχίας, χωρὶς νά ἀναλύσουμε τὴν ἀμοιβαία σχέση τῆς φιλολογικῆς σειρᾶς μέ τίς ἄλλες κοινωνικὲς σειρές. Αὐτὴ ἡ ἀμοιβαία σχέση (τὸ σύστημα τῶν συστημάτων) ἔχει τοὺς δικούς της νόμους δομῆς πού πρέπει νά μελετήσουμε. Νά ἐξετάζουμε τὴν ἀμοιβαία σχέση τῶν συστημάτων χωρὶς νά λαβαίνομε ὑπ' ὄψη τοὺς ὑπάρχοντες νόμους σὲ κάθε σύστημα εἶναι μιὰ δλέθρια μέθοδος συλλογισμοῦ ἀπὸ μεθοδολογικὴ ὀποψη». Σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μέ τίς πρώτες θέσεις

της Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. αυτές οι δηλώσεις δείχνουν την εξέλιξη μίας έρευνας στο δρόμο της θεώρησης της φιλολογικής πρακτικής σαν διαρθρωμένης μέσα στο κοινωνικό σύνολο με άλλες πρακτικές με πολλές δυναμικές και πολλαπλή αλληλεπίδραση με αυτήν μεταμορφώνοντας και μεταμορφωνόμενη και άπορριπτου την προηγούμενη θεώρηση για την τέχνη ότι είναι δηλαδή ο προφυλαγμένος περιβόλος μέσα στο καταφύγιο της ιστορίας. Ή ένδειξη της εξέλιξης μίας καλλιτεχνικής πρακτικής σαν έξισωσης με πολλές δυναμικές λύσεις, σύμφωνα με τον όρισμό των συγγενών κοινωνικών σειρών θά μπορούσε να επιτρέψει τη μελέτη π.χ. της πρώιμης παραγράφου των Ίταλων φουτουριστών για τὸ Φασισμό και την ένωση των Ρώσων φουτουριστών με την σοσιαλιστική επανάσταση παρά τις όρισμένες, σύμφωνες πιθανόν, προγραμματικές θέσεις.

7) Για πολιτικούς λόγους αλλά και από έσωτερική θεωρητική κρίση ή όμδα επίσημα σταμάτησε να υπάρχει στα 1930. Για ν' αποφύγουμε τις γενικές και τις άπλοϊκές ένωτικές απόπειρες (μαρτυρίες των πρωτοπορειών που ήταν αντίθετες προς τὸ σκοταδισμό των πολιτικών ήγετων) πρέπει να έπανέλθουμε τόσο για τὴν περίπτωση των φουταλιστών όσο και για τὰ άλλα «καλλιτεχνικά ρεύματα» της Έπαναστατικής Ρωσίας στη θέση των ήγετων του κόμματος για τούς διανοούμενους και ιδιαίτερα στη θέση του Λένιν. Αὐτή είναι όπως λέει ο CLAUDE PREVOST στο «ὄ Λένιν και ἡ έννοια της κουλτούρας» (μέσα στην «HUMANITE»), άπαλλαγμένη ταυτόχρονα από «σεχταρισμό και φιλοφροσύνη». Στα 1918 ὁ Λένιν δηλώνει: «Δέν μπορούμε» να χτίσουμε τὸ Σοσιαλισμό παρά με τὰ πνευματικά στοιχεία του Καπιταλισμού και οί διανοούμενοι είναι ένα άπ' αυτά τὰ στοιχεία». Και ο CLAUDE PREVOST συμπληρώνει: «Από τὴν άλλη μεριά ἡ θεώρηση τῶν άλλου γεγονότος: ἡ ιδεολογία που κυκλοφοροῦν αὐτοί οί άνθρωποι «κληρονομημένοι από τὸ τσαρικό καθεστώς: Ὁ Λένιν τούς άπευθύνει λόγους που δέν έχουν καμιά καλωσύνη: Δέν άμφιβάλλαμε ποτέ για τὴν έλλειψη σταθερότητας που έχετε».

Σάν στρώμα οί Ρώσοι διανοούμενοι, σύμφωνα με τὸν Λένιν είναι θύμα-τα μίας βασικής αντίθεσης:

α) Ποτισμένοι όλοκληρωτικά («μέχρι τὸ μεδούλι από τὴν άστική ιδεολογία («μιά άστική θεώρηση του κόσμου»): «οί καλλιεργημένοι άνθρωποι υποκύπτουν στην έπιρροή και στη πολιτική της άστικής ιδεολογίας γιατί έχουν δεχθεί όλη τὴ κουλτούρα τους από τὸ άστικό περιβάλλον και δια μέσου αὐτου του άστικού περιβάλλοντος»...

β) Ἄλλα αυτά τὰ θύματα (και φορείς) της άστικής ιδεολογίας και πολιτισμοῦ δέν είναι άνάξιοι, γιατί «αὐτοί οί άνθρωποι έχουν τὴ συνήθεια να επιδίδονται σε μιά πνευματική εργασία» έκαμαν τὴ κουλτούρα να προοδεύσει μέσα στα πλαίσια του άστικού καθεστῶτος»...

Οὔτε διφορούμενη, οὔτε σεχταριστική οὔτε σκοταδιστική, οὔτε δογματική ἡ στάση του Λένιν θά είναι σύμφωνα μ' αυτές τις θέσεις. Δύσπιστος προς τούς μορμαλιστές και φουτουριστές, σκεπτικός άπέναντι στην υπερβολή και στην όρμη τους, τὴν ανεξαρτησία τους από τὸ κόμμα, αλλά έχοντας συνειδη-ση της ένωσής τους με τὴν επανάσταση και της σπουδαιότητας των εργασιών τους πολλαπλασιάζει τις έπιφυλάξεις και τις μομφές χωρίς να αντίθετα στη συνέχεια αὐτών των εργασιών. Ἄντίθετα θά είναι πάλι από αὐστηρός για τις πρόχειρες και επικίνδυνες θέσεις της Πρόλετκούλτ.

Ἡ ίδια σύγχυση και ἡ ίδια άναστάτωση που για τις θέσεις των επαναστα-τών ήγετων άπέναντι στις καλλιτεχνικές «πρωτοπορείες» πρέπει να άποφευ-χθει έφ' όσον πρόκειται για τὰ ίδια αυτά διαφορετικά ρεύματα των όποιων οί θέσεις σε πολλά σημεία άποκλίνουν. Ἄπό τὴν άρχή κοντὰ στους φουτουριστές οί φουταλιστές της Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. μετά τὸν Ὀκτώβρη του 17 μέσα στον ένθου-σιασμό και τὴ σύγχυση θά ένωθούν με τούς Κόμφοτες που δημιουργήθηκαν από τούς φουτουριστές. Ἄλλά οί θεωρητικές τους θέσεις δέν είναι πάντοτε σύμφωνα. Ἐάν δηλώνουν ότι αναντίρρητα θέλουν να διακόψουν με τούς προηγούμενους (άκαδημαϊκούς και συμβολιστές) είναι μόνο μ ε θ ο λ ο γ ι κ ά, δέν είναι σύμφωνα να άγνοοῦν και άκόμη λιγώτερο να καταστρέ-

ψουν τὰ ἔργα τοῦ παρελθόντος. Γράφουν πάνω στους σύγχρονους τους, τοὺς φίλους τους φουτουριστές (Μαγιακόφσκι καὶ Κλέμπνικωφ), ἀλλὰ μελετοῦν (καὶ φθάνουν ἴσως μ' αὐτοὺς στὰ καλύτερά τους ἀποτελέσματα) τοὺς Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόϊ κλπ., πιὸ συνειπεί, μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ὅπο τοὺς φουτουριστὲς ποιητὲς (τουλάχιστον στὶς ἀρχές) ποὺ τραγουδοῦσαν καὶ διακήρυσαν τὴ καταστροφή τοῦ παρελθόντος (καὶ ἔτσι ἦταν πιὸ κοντὰ μὲ τίς «ριζοσπαστικές» λανθασμένες θέσεις τῶν θεωρητικῶν τῆς Πρόλετκουλτ). Ἔτσι λοιπὸν γίνεται κατανοητὸ ὅτι σὲ μιὰ περίοδο ἱστορικῶν καὶ κοινωνικῶν ἀλλαγῶν αὐτὴ ἡ ἀλληλοειδίκευση τῶν τάσεων καὶ τῶν σχολῶν, αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα τῶν συναφειῶν ἐξερέθισαν τοὺς πολιτικοὺς ἡγέτες καὶ τοὺς ὁδηγησαν νὰ πάρουν τὰ μέτρα τους γιὰ τὰ κινήματα τῶν ὁποίων τὴ σπουδαιότητα ἦταν πολὺ ἱκανοὶ νὰ κρίνουν, ἀλλὰ τῶν ὁποίων ἡ ὁρμὴ καὶ διόθεση γιὰ παραχῆς μποροῦσε νὰ τοὺς ἀνησυχῆσει στὸ ὄνομα (λίγο ἀμφισβητήσιμο) τῶν ἀναρχικῶν ἀστικῶν καταλοίπων. Οἱ Λένιν, Λουνατσάρσκυ (παρ' ὅλ' αὐτὰ «ὑποστηρικτῆς» τῶν τεχνῶν καὶ τῶν πρωτοπορειῶν) ὁδηγήθηκαν περισσότερες ἀπὸ μιὰ φορὲς σὲ αὐστηρὲς μορφές, ἀλλὰ εἶναι ὁ Τρότσκι ἐκεῖνος ποὺ στὸ «Λογοτεχνία καὶ Ἐπανάσταση» (1924) ριζοσπαστικοποίησε αὐτὴ τὴ τάση μιλώντας γιὰ τὴ φορμαλιστικὴ σχολή, σὰν «τὴ μόνη σχολὴ ποὺ θὰ ἦταν ἀντίθετη στὸ μαρξισμό μέσα στὴ Σοβιετικὴ Ρωσία», σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς φουτουριστὲς ποὺ ἤξεραν νὰ «συνθηκολογήσουν» μπροστὰ τους. Ἐπιμένοντας στὴν ἀναγκαιότητα νὰ μὴν ἀπομακρυνθοῦν, ἀναγνωρίζοντας τὴ χρησιμότητά τους, ἐπιμένει στὴν ἐπίδειξη ἀνάγκη νὰ «ἀποσαφηνιστοῦν» οἱ «ταξικὲς τους ρίζες», χωρὶς παρ' ὅλ' αὐτὰ νὰ ἐπιβάλλει οὔτε διατάγματα οὔτε συνθῆματα. Τὸ ἴδιο τὸ κείμενο, ὄχι χωρὶς θεωρητικὰ σφάλματα (στὰ ὁποῖα μὲ μεγάλη ἱκανότητα σὲ πολλὰ σημεῖα θὰ ἀπαντήσῃ ὁ Ἄϊσενμπάουμ σὲ ἓνα δοκίμιό ποὺ ἐκδόθηκε στὴ Γερμανία μὲ τὸ τίτλο «IN ERWARTUNG DER LITERATUR») ἀλλὰ ἀποκαλύπτοντας ἓνα ψηλὸ ἐπίπεδο πολυπλοκότητας καὶ ἔντασης ἐπομένως εὐαίσθητο στὴ γενικὴ ἱστορικὴ σκηνή, δίνοντας τὴν ὑπόψια ὅτι εἶναι προϊόν μιᾶς ὀκνηρῆς ἐργασίας καὶ ἀποσαφήνισης.

Θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸν «μετα-φορμαλισμὸ» 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 τομείς 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 ὕλικου ποὺ ὀργανώνεται σὰν ὕλικὸ σημαῖνον. 2) Τὸ πρόβλημα τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν μορφῶν τῆς κοινωνικῆς ἐπικοινωνίας ποὺ πραγματοποιεῖ αὐτὴ ἡ σήμανση. (Π. Ν. Μεντβεντεφ, «Φορμαλισμὸς μένοντ ν' ἰτερατοροβεντενι/Λένινγκραντ 1928) Παράθεση ἀπὸ τὴ Τζούλια Κρίστεβα στὴ «Σεμιωτικά» I 1969».

8) Τὰ δύο κείμενα «Θεμέλια τοῦ κινηματογράφου» (Γιοῦρι Τυνιάνωφ) καὶ «Πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς» (Μπόρις Ἄϊσενμπάουμ) εἶναι ἀποσπάσματα τῆς συλλογῆς «ΠΟΕΤΙΚΑ - ΚΙΝΟ» (Μόσχα, Λένινγκραντ, 1927. Πρόλογοι τοῦ Κ. Σουβότ) ὅπου παρουσιάζονται μὲ ἓνα ἄρθρο τοῦ Βικτόρ Σκλόφσκι («Ποίηση καὶ πρόζα στὸν κινηματογράφο») καὶ ἓνα τοῦ Ἄντριαν Πιστρόφσκι («Ὁ ρόλος τοῦ ὀπερατέρ στὴν πραγματοποίηση τοῦ φιλμ»). Τὸ ἐνδιαφέρον τῶν «φορμαλιστῶν» συγγραφέων γιὰ τὸν κινηματογράφο, ὄχι μεγαλύτερο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ἐκδηλώνουν οἱ φουτουριστὲς ποιητὲς, δὲν εἶναι περαστικὸ οὔτε τυχαῖο. Ἐκτός ἀπὸ πολυπληθῆ ἄρθρα ὁ Βικτόρ Σκλόφσκι μὲ τοὺς Πιότρ Μπογκατύρεφ καὶ Κωνσταντίν Τερέσκοβιτς, δημοσιεύει τὸ 1923 στὸ Βερολίνο ἓνα βιβλίο γιὰ τὸν Τσάπλιν καὶ μόνος του μιὰ συλλογὴ δοκιμίων, «Ἡ λογοτεχνία καὶ ὁ κινηματογράφος». Στὰ 1926 βγαίνει «Ἡ λογοτεχνία καὶ τὸ φιλμ» τοῦ Μπόρις Ἄϊσενμπάουμ. Πολὺ ταχτικά ὁ Τυνιάνωφ γράφει μιὰ κινηματογραφικὴ ροῦμπρικα στὰ «Σοβιέτσκι ἔκράν» καὶ «Ζίρν Ἰσκοῦσθο» (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 βγήκε στὰ 1924 στὴ Μόσχα, «Ὁ ὀρατὸς ἄνθρωπος» τοῦ BALAZS ἐπίσης στὴ Μόσχα στὰ 1925, ἡ «Γέννηση τοῦ Κινηματογράφου» τοῦ MOUSSINAC στὸ Λένινγκραντ στὰ 1926. (Οἱ ἀναφορὲς σ' αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς μέσα στὰ δύο κείμενα).

Αὐτὴ ἡ σπουδαιότητα ποὺ δίνεται στὸν κινηματογράφο παίρνει θέση στὸ ἑσωτερικὸ ἐνὸς κινήματος ἱστορικῆς ἀλλαγῆς ποὺ προσδιορίστηκε ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς πολιτικοὺς ἡγέτες σὰν ἓνα σημαντικό μέσον συμμετοχῆς στὴν ἐπαναστατικὴ πράξη. Ρόλος ποὺ συμφέρει νὰ μὴν τὸν κάνουμε φετίχ οὔτε νὰ τὸν ἀπομονώσουμε ἀπὸ τὸν περίγυρό του. Ἡ φράση τοῦ Λένιν στὸν Λουα-τάρκι π.χ. πάνω στὸν κινηματογράφο («γιὰ μὰς εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀπ' ὅλες τὶς τέχνες») θὰ φαίνονταν ἰδιαίτερα διανοητικὴ ἀν τὴν ἀπομακρύνουμε ἀπὸ τὸν τομέα ὅπου, σὲ κείνη τὴν ἐποχὴ καὶ πολὺ συγκεκριμένα, ὁ Λένιν ἐννοοῦσε νὰ δώσει στὸν κινηματογράφο ἓνα ρόλο καὶ μιὰ θέση.

Ἀναφερόμενοι στὸ ἄρθρο τοῦ Καραγκάνωφ στὸ «Ὁ Λένιν καὶ ἡ Ζωτανὴ τέχνη» (EDITEURS FRANCAIS REUNIS, 1970) μπορούμε 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-Μπρουβίτς: «Ὁ Βλαντιμίρ Ἰλιτς... ἄκουγε μὲ προσοχὴ τὴ συζήτηση συνδέθηκε γρήγορα μ' αὐτὴν καὶ θάληκε νὰ ἀναπτύσσει τὴν ἰδέα ὅτι ὁ κινηματογράφος ὅσο βρισκόνταν στὰ χέρια τῶν χυδαίων μικρεμπόρων ἔκανε περισσότερο κακὸ παρά καλὸ, διαφθείροντας συχνὰ τὶς μάζες μὲ τὸ ταπεινὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων του. Ὄταν ὁμως 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 ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατότερα μέσα ἐκπαίδευσης τῶν μαζῶν».

Στὰ 1919 στὸ «Σχέδιο προγράμματος τοῦ P.C. (B)R», ὁ Λένιν ὀρίζει τὸν κινηματογράφο σὰν μέσο μόρφωσης καὶ διάπλασης τῶν ἐργατῶν καὶ ἀγροτῶν, τὸ ἴδιο ὅπως οἱ βιβλιοθηκῆς, 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 ἓνα γράμμα πρὸς τὸ τμήμα φωτοκινηματογραφίας τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Λαοῦ στὴ Δημόσια Παιδεία (Ἰούνης 1920), ὅπου ὁ Λένιν ζητᾷ νὰ φτιάξουν φίλμ ἔκινῶντας ἀπὸ τὶς φωτογραφίες καὶ τὰ ντοκουμέντα πάνω στὴ δικαστικὴ ἀπόφαση τῶν ὑπουργῶν τοῦ Κόλτσασκ, καί, ἀφοῦ ὁ ἀρχηγὸς τοῦ τμήματος Λεοτσένκο τὸν ἐνημερῶνει γιὰ τὰ ὑπάρχοντα προβλήματα ἐξ αἰτίας τῆς ἐλλείψεως φίλμ καὶ τῆς ἀνάγκης ἀγορᾶς τους ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ ἡ ἀπόφαση τοῦ Λένιν στὸ γράφειο τοῦ Ἐξωτερικοῦ Ἐμπορίου εἶναι: «Σύντροφε Κρασιν! Σὰς Ζητῶ νὰ κάνετε ὅ,τι μπορείτε γιὰ νὰ ικανοποιηθεῖ γρήγορα αὐτὴ ἡ Ζήτηση». Σ' αὐτὴ τὴ ρητὴ διαταγὴ ὁ Λένιν συνάπτει τὸ γράμμα τοῦ Λεοτσένκο καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἀπαιτῆση νὰ ἐξηγηθεῖ στοὺς ὀργανισμοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἔξαρτᾶται ἡ εἴσαγωγή τῶν φίλμ ὅτι: «μὲ δοσμένα τὴν ἐλλειψὴ 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 ἀγκιτατῆσαι καὶ κομμουνιστικὴ μόρφωση».

Ἀγκιτατῆσαι, τέλος στὴν Ἐπανάσταση, προπαγάνδα, μόρφωση (Ὁ Λένιν θεωρεῖ στὸ «Φύλλα ἀπὸ σημειωματᾶριο» — Γενάρης 1923 — ὅτι τὸ 1920 «μόνον 33% τῶν κατοίκων τῆς Εὐρωπαϊκῆς Ρωσίας γνωρίζουν ἀνάγνωση καὶ γραφὴ, 28,1 % στὸ Βόρειο Κούκασο, 21,8 % στὴ Δυτικὴ Σιθηνία...») εἶναι τὰ καθήκοντα ποὺ βάζει ὁ Λένιν πολὺ συγκεκριμένα γι' αὐτὴ τὴ στιγμή στὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο. (2). Ἐάν αὐτὸς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ οἱ Βέρτωφ καὶ Ἀϊζενσταῖν θέλησαν νὰ κάνουν (σὲ ποῖο μέτρο τὸ πέτυχαν

είναι ένα άλλο πρόβλημα πολύ πολύπλοκο για να λυθεί εδώ, αλλά η πολυπλοκότητά του φαίνεται αρκετά από τη σύγκριση τών κειμένων που αλληλοκατηγορούνται για μενοβεισμό), μπορούμε να πούμε ότι είναι έντελως το ίδιο για τόν Τυνιάνωφ και τόν 'Αϊσενπάουμ, που πιό συνειδητός στο 1927 βεβαίωσε τὸ πέρασμά του ἀπὸ τὸ ἄπλο στάδιο τῆς τεχνικῆς σὲ ἕκείνο τῆς τέχνης ἀντὶ νὰ προωθεῖ τὴν ἀγωνιστικὴ του τάση; θὰ ἦταν πολὺ ἀπλοῖκό νὰ ἀπαντήσουμε ἀρνητικὰ καὶ θὰ φθάναμε νὰ ἀποκρύψουμε τὰ τεράστια θεωρητικὰ προβλήματα πού τοποθετοῦσαν οἱ Βερτώφ καὶ 'Αϊζενστάιν ἀκόμη καὶ ὅταν βεβαίωσαν τὴν πολιτικὴ λειτουργία τῶν ἔργων τους, προβλήματα κοινὰ μὲ ἕκείνα τῶν φορμαλιστῶν συγγραφέων. Τὴν ἴδια στιγμὴ πού διεκδικοῦσαν ἕνα καλλιτεχνικὸ STATUS γιὰ τὸν κινηματογράφο οἱ 'Αϊσενπάουμ καὶ Τυνιάνωφ ἐπιμένουν στὸ μαζικὸ καὶ λαϊκὸ του χαρακτῆρα (αὐτὸ τὸ «παράνομο παιδί τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς παράγκας τοῦ πανηγυριοῦ» ὅπως τὸν ἀποκαλοῦσαν οἱ κύκλοι τῆς 'Αγίας Πετρούπολης).

Πρέπει, ἂν δὲν θέλουμε νὰ διακινδυνεύσουμε μιὰ σοβαρὴ παρανόηση πάνω στὸ τί ὑπῆρξε ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τῆς δεκαετίας τοῦ 20, νὰ κρατῶμε σταθερὰ στὴ μνήμη μας ὅτι πρὶν ἀπ' αὐτὸν ὑπῆρχε ἤδη ἕνας ἄλλος ρώσικος κινηματογράφος, μιὰ τεράστια παραγωγὴ ἔργων πού πραγματοποιήθηκαν ἐπὶ Τσάρου, μιὰ ἀγορὰ ὅπου ὅλες οἱ μεγάλες ξένες ἐταιρεῖες καὶ ἰδιαίτερα τὰ γαλλικὰ κεφάλαια εἶχαν κάνει ἐπενδύσεις (GAUMONT, PATHE). Κινηματογράφος ἀπάτης πού ἔχαιρε μεγάλης λαϊκῆς ἐπιτυχίας (ὁ ἠθοποιὸς Μοζούκιν ἦταν ἕνα εἶδος «εἰδώλου»), ἀπαισιόδοξος καὶ νοσηρὸς, μυστικοπαθὴς, μέσο ἀποκτῆνωσης στὰ χέρια τῶν ἀρχουσῶν τάξεων πού τὸν χρησιμοποιοῦσαν περιφρονώντας τον. Τὴν ὥρα τῆς ἱστορικῆς καὶ κοινωνικῆς ἀνατροπῆς ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση, ὁ κινηματογράφος βρίσκεται κατὰ κάποιον τρόπο στὴ θέση ἑνὸς μὴ κειμένου πού θέλει νὰ φθάσει στὴ θέση ἑνὸς κειμένου. 'Αναφερόμαστε μ' αὐτὰ τὰ λόγια στὸ πολὺ γνωστὸ κείμενο τῶν Μ. Λότμαν καὶ Α. Μ. Πιατιγκόρσκι μεταφρασμένο στὰ γαλλικὰ στὴ «SEMIOTICA» I, 1969, Ζ. Καθορίζοντας τὴν ἔννοια τοῦ κειμένου, οἱ συγγραφεῖς παίρνουν σὰν «σημεῖο ἐκκινήσεως τῆς στιγμῆς ὅπου τὸ ἄπλο γεγονός τῆς γλωσσολογικῆς ἐκφράσεως παύει νὰ θεωρεῖται σὰν ἐπαρκές ὥστε ἕνα μήνυμα νὰ γίνεταί κείμενο, κατὰ συνέπεια ὅλη ἡ μάζα τῶν γλωσσολογικῶν μηνυμάτων πού κυκλοφοροῦν μέσα σ' ἕνα ἄθροισμα γίνεται ἀντιληπτό σὰν «μὴ κείμενο», καὶ εἶναι στὸ βάθος τους ὅπου ἀποσπᾶται μιὰ ὁμάδα κειμένων πού ἀντιπροσωπεύουν τὶς ἐνδείξεις μιᾶς μεγάλης συμπληρωματικῆς ἐκφράσεως σημαίνουσας μέσα στὸ σύστημα τῆς δοσμένης κουλτούρας». 'Απὸ τότε, ἡ «ἀναζήτησις μορφῶν» (κινηματογραφικῶν καὶ ἄλλων) στὴν ἐπαναστατικὴ Ρωσία μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἔσκιωντας ἀπὸ τὴν ἔννοια «τῆς κουλτούρας ἀνοιχτοῦ τύπου» πού θεωρεῖται σὰν γεννημένη ἀπὸ τὸ «μηδέν» ἀπὸ τὸ «τίποτα» καὶ συσσωρεύοντας βαθμικῶν τὰ στοιχεῖα τῆς ἀλήθειας πού ἡ ὀλοκλήρωσή τους δὲν τοποθετεῖται παρὰ στὸ μέλλον». Καὶ οἱ δύο συγγραφεῖς συμπληρώνουν: «Ὅταν ἕνα ὀρισμένο σύστημα ἀληθειῶν καὶ ἀξιῶν παύει νὰ θεωρεῖται σὰν τέτοιο, αὐτὸ γεννᾷ τὴ δυσπιστία ἀπέναντι στὰ μέσα πού θὰ ἔκαναν ἀντιληπτό ἕνα μήνυμα σὰν κείμενο γιατί θὰ ἀποδείκνυαν τὴ φιλαληθείδιά του καὶ τὴ πολιτιστικὴ του σήμανση. Γιὰ ἐγγύθησι τῆς ἀλήθειας, οἱ ἐνδείξεις τοῦ κειμένου γίνονται οἱ μάρτυρες τῆς ὑποκρισίας του. Μέσα σ' αὐτὲς τὶς συνθήκες θριοκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ δευτερεύουσα ἀντίστροφη σχέση: γιὰ νὰ γίνει ἀντιληπτὴ ἕνα ἐπικοινωνία σὰν ἀληθινή καὶ ἐγκυρη (δηλ. σὰν κείμενο) δὲν πρέπει νὰ περιέχει τὶς προφανεῖς ἐνδείξεις τοῦ κειμένου. Μόνον ἕνα μὴ-κείμενο μπορεῖ, σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση, νὰ ἐκκληρώσει τὴ λειτουργία τοῦ κειμένου... 'Ἡ ἀντίληψη σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ πρόζα μόνον μπορεῖ νὰ εἶναι ἀληθινή στὴ Ρώσικη φιλολογία κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κρίσεως τῆς περιόδου «Πούσκιν» καὶ τὶς ἀρχές τῆς περιόδου «Γκόγκολ» τὸ ἐμβλημα τοῦ σινεμᾶ-ντοκμαντέρ τοῦ Βερτώφ, 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 «ἀπλότητα», «τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἔχει ἐφευρεθεῖ» μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν σὰν

παραδείγματα μὴ - κειμένων πού 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 πούμε εἰκονογράφηση ἢ παρουσίαση τῶν κλασσικῶν τῆς φιλολογίας, ἐναντία στὸν ὁποῖο θὰ ἐσαγκωθοῦν θεωρητικὰ καὶ κινηματογραφιστὲς ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τὰ κείμενα τῶν Τυνιάνωφ καὶ Ἀϊσενμπάουμ εἶναι πολὺ διαφωτιστικὰ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἔρχονται μετὰ ἀπὸ ἕνα $\xi \epsilon \pi \epsilon \rho \alpha \sigma \mu \acute{\epsilon} \nu \omicron \kappa \iota \nu \eta \mu \alpha \tau \omicron \gamma \rho \acute{\alpha} \phi \omicron$, ὑποταγμένο στὴ φιλολογία καὶ στὸ θέατρο (3).

Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἐπιμονὴ τους νὰ θέλουν νὰ ἀναδείξουν μιὰ διαφορετικὴ ἐιδικότητα τοῦ κινηματογράφου, νὰ ἀναζητήσουν σ' αὐτὸν κάτι ἀντίστοιχο τῆς περιφρασεῖς «LITERATURNOST», «φιλολογικότητας» τοῦ Γιάκομπσον, αὐτὸ πού ὁ DELLUC ὀνόμαζε «φωτογένεια» (ὄρος υἱοθετημένο ἀπὸ τὸν Ἀϊσενμπάουμ, ἀμφισβητούμενος ἀπὸ τὸν Τυνιάνωφ πού τοῦ προσδίδει τὸν ὄρο «κινηματογένεια» ἐπίσης ἀνακριβῆ).

Θὰ ἔπρεπε νὰ πούμε 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 βωδὸ κινηματογράφο νὰ ξεπεράσουν τὴ γλῶσσα; Ἐὰν ὁ δεῦτερος διεκδικεῖ τὴ «φτώχεια» τοῦ κινηματογράφου (ἐλλειψη χρωμάτων, ἤχου καὶ θάθους σὰν τὶς ἀρχικὲς τὸν ιδιότητες γιὰ νὰ περάσει στὸν τομέα τῆς ἐιδικῆς τέχνης, ὁ Ἀϊσενμπάουμ τὴ γλῶσσα καὶ δὲν σκέπτεται ὅτι μπορεῖ νὰ τὸ κάνει τόσο εὐκόλα, δὲν ἐκτιμᾷ παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅτι ὁ κινηματογράφος γιὰ νὰ μὴ κατέχει τὸν λόγο πρέπει νὰ εἶναι EXTRA — VERBAL. Στὸ «Ἡ λογοτεχνία καὶ τὸ φιλμ» 1926 ἤδη ἐγραφε: «Θὰ ἦταν λάθος φυσικὰ νὰ περιγράψουμε τὸ φιλμ σὰν μιὰ τέχνη τελείως ξεχωρισμένη ἀπὸ τὸ λόγο(...) Εἶναι λάθος νὰ λέμε ὅτι τὸ φιλμ εἶναι «βωδὸ». Ἡ ἐφεύρεση τοῦ κινηματογράφου ἐπέτρεψε τὸν ἀποκλεισμὸ τῆς ἀκουόμενης $\lambda \acute{\epsilon} \xi \eta \varsigma$ (ὑπογραμμισμένο ἀπὸ τὸν συγγραφέα) καὶ κατὰ συνέπεια μιὰ καινούργια διευθέτηση ἄλλων στοιχείων. Θὰ μπορούσαμε ἀκόμη νὰ πούμε ὅτι ὁ θεατὴς θεωρεῖται κουφόσ, τὸ λιγώτερο κουφόσ ὡς πρὸς τὸ λόγο, μὰ ὁ ρόλος τῆς λέξης δὲν καταστρέφεται ἀπ' αὐτό: μεταφέρεται μόνο σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο. Στὸ μέτρο ὅπου τὸ φιλμ δὲν ἐξαντλεῖται στὴ φωτογραφία εἶναι μιὰ τέχνη «λεκτικὴ μιὰ τέχνη τῆς σήμανσης». Ἀπὸ κεῖ ἀπορρέει ἡ ἔννοια τῆς « $\epsilon \sigma \omega \tau \epsilon \rho \iota \kappa \omicron \upsilon \delta \iota \alpha \lambda \acute{o} \gamma \omicron \upsilon$ » τοῦ θεατῆ, τῆς « $\gamma \lambda \acute{\omega} \sigma \sigma \alpha \varsigma \mu \acute{\epsilon} \sigma \sigma \alpha \sigma \tau \acute{o} \nu \nu \epsilon \upsilon \mu \alpha$ », πού τὸ φιλμ πρέπει νὰ λάβει ὑπ' ὄψη του, πού πρέπει νὰ ἀναδείξει ἐφ' ὅσον ὁ θεατὴς ἔχει τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὸ «παχνίδι» του σὲ θέση ἀναγνώστη «εἰσαγόμενου στὴ πράξη» ὅπως λέει ὁ Τυνιάνωφ.

Ἐδῶ ἀκόμη, παρὰ τὴν ὀριστη ὁρολογία καὶ τὶς νοερὲς προϋποθέσεις, εἴμαστε πολὺ μακριὰ ἀπὸ μιὰ ἔννοια τοῦ κινηματογράφου (καὶ ἰδιαίτερα ἑνὸς κινηματογράφου ὅπου «θασιλεύει τὸ μοντάζ» καὶ ἡ «ὑπέρτατη χειραγώγηση») σὰν μέσον πού καταφέρει νὰ διοχετεύσει στὸν ἀδύναμο καὶ παθητικὸ θεατὴ τὶς νοσημάντες (καὶ βέβαια πολιτικὰ προσανατολισμένες) σημάσεις του.

Θεωρούμενος λοιπόν σὰν γλῶσσα, ἀναζητῶντας τὴ σύνταξή του χωρὶς τὸ λόγο (ἢ εἰκόνα στὴ σύνθεσή της, ἢ συνέχεια τῶν εἰκόνων ἀπὸ τὸ μοντάζ, ἢ ἐκφραστικότητα ἀπὸ τὸν ἥθοποιό) ὁ κινηματογράφος δὲν συκροτεῖται ἔξω ἀπ' αὐτὸν (τὸ λόγο). Σκέπτεται τὴν ἀπουσία του ἀπὸ τὸ φιλμ καὶ κατὰ κάποιον τρόπο τὴν $\acute{\alpha} \nu \tau \alpha \mu \epsilon \acute{\iota} \theta \epsilon \iota$. Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ ἰδέα γι' αὐτὸ τὸ θέμα ἐμφανίζεται μέσα στὸ κείμενο τοῦ Ἀϊσενμπάουμ: Ἡ λέξη, ἀπούσα στὸ ἄκουσμα τοῦ θεατῆ ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρθρωτικὴ μιμικὴ: «Ὁ ἥθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου μιλά κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος καὶ αὐτὸ ἔχει τὸ ἀποτέλεσμά του στὴν ὁδόν. Ὁ συνηθισμένος θεατὴς τοῦ κινηματογράφου φυσικὰ δὲν ἀντιλαμβάνεται τὴν ἀρθρωση αὐτὴ καθεαυτῆ, παρ' ὅλ' αὐτὰ ἡ ἀρθρωση ἔχει τὴ σημασία της στὸ μέτρο πού οἱ ἥθοποιοὶ στὴν ὁδόν δὲν συμπεριφέρονται σὰν κωφάλαοι, δὲν παίζουσι παντομίμα. Ἡ ἀνάλυση τῆς ἀρθρωτικῆς μιμικῆς στὴν ὁδόν εἶναι ἕνα πρόβλημα τοῦ μέλλοντος» σὲ κάθε περιπτώσῃ δὲν πρέπει νὰ εἶναι παθητικὸ ἶχνος τοῦ γυρίσματος». Σὲ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ

τή θεώρηση του παιξίματος του ήθοποιού σάν παντομίμα και από τις άσυνείδητες προσάψεις, όπως τό δείχνει ό CHRISTIAN METZ στο «ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINEMA», γιά νά «μιλήσουμε χωρίς λόγια», γιά νά «πούμε χωρίς τή γλώσσα τών λέξεων όχι μόνο αυτό που θά λέγαμε μ' αυτήν (έγγερίσμα ποτέ τελείως άδύνατο), αλλά γιά νά τό πούμε χωρίς αυτήν και μέ τόν ίδιο τρόπο που θά τό λέγαμε μ' αυτήν» (και από έδώ άκριβώς γεννώντας «μιο παράξενη διάλεκτο σιωπηλή, ύπερρεσιμμένη ταυτόχρονα και πετρωμένη ένα επί πλέον ψέλλισμα», ή μία «ε ί κ ο ν ο γ ρ ά φ η ρ μ ε κ ι ν ή σ ε ι ς») ό 'Αϊσενμπάουμ δείχνει τή δυνατότητα ενός παιξίματος του ήθοποιού όπου ή έκφραση, ή έκφορά του λόγου, ή πράξη τής όμιλίας θά ήταν γιά άνάγωση μέ τόν ίδιο τρόπο που θά ήταν και οι κινήσεις.

Πιο οικεία στους δυτικούς φιλολόγους ή κινητήρια ιδέα Ξαναβρίσκεται βέβαια στα δύο δημοσιευμένα κείμενα, άρνηση από τόν κινηματογράφο τής αντίγραφης, του νατουραλισμού, τής «μίμησης τής ζωής» χαρακτηριστικών άπόψεων του Ρώσικου κινηματογράφου. 'Ανασκευάζοντας τήν έννοια του «ο ρ α τ ο υ ά ν θ ρ ω π ο υ» ή του «ο ρ α τ ο υ ά ν τ ι κ ε ι μ ε ν ο υ», χαρακτηριστικών σύμφωνα μέ τόν BALAZS τής καινούργιας τέχνης ό Τυνιάνωφ θλέπει και στόν ένα και στο άλλο ένα «ύλικό και τόν κινηματογράφο σάν ειδική χρησιμοποίηση αυτού του ύλικού», μετασχηματισμό του όρατου άντικειμένου σέ άντικείμενο τής σημαντικής» ό φιλικός χώρος και χρόνος όντας ειδικοί «όχι φυσικοί αλλά συμβατικοί» άπορρίπτοντας όλες τις «νατουραλιστικές αιτιολογήσεις.»

'Εάν ή ιδέα γιά μία άνακρίβεια ως πρός τήν προφιλική πραγματικότητα μέσα στη σύνθεση τής εικόνας (παιγνίδι φωτισμών, άσυνήθειες γωνίες, παραμορφώσεις, διάφορες στρεβλώσεις) — ένώ αυτή ή άποψη ήταν άκόμη ύποδουλωμένη στην ιδέα του Σκλόφσκι γιά τήν «OSTRANENIE», τής άποστοματοποίησης τής αντίληψης που άποκτήθηκε από τυπική συσκότηση (5), ό Τυνιάνωφ αντίθετα έπιμένει στη σπουδαιότητα του κάδρου σάν όριο, μορφοτύρα, πλαίσιο προοπτικής, που περικλείει τά στοιχεία προκαλώντας μία καινούργια διανομή μέσα στο πλαίσιο, μία διευθέτηση καθαρά φιλική, μία τροποποίηση τής λ ε ι τ ο υ ρ γ ι α ς αυτών τών στοιχείων, αντίθετα μέ εκείνο που θά γίνει άργότερα ή ιδέα του κάδρου σάν κρύπτη στόν ANDRE BAZIN και επάνω στόν πρωταρχικό ρόλο που παραχωρείται στο μοντάζ, που ένεργει μέ «πηδήματα», μέ αιφνίδια διαλείμματα, μέσα στη προσπάθεια του κινηματογράφου νά ξεφύγει από τό «νατουραλισμό» (μοντάζ που ό δικός του ρυθμός διαχωρίζεται από εκείνον τής πράξης αντί νά συμμορφώνεται και του όποιου ή ιδέα έπιτρέπει στόν Τυνιάνωφ νά Ξανασιάγει στο κείμενό του τήν έννοια του «μύθου» σάν ύλικό και του «θέματος» σάν κατασκευή.

'Απ' αυτά τά κείμενα που πρέπει σήμερα νά μετρήσουμε τή σπουδαιότητά τους και έτσι από άναμφισβήτητα κομμάτια χρονολογούμενα (6), τήν επικαιρότητά τους, θά τελειώσαμε τή παρουσίαση επαναλαμβάνοντας τις έκπληκτικές φράσεις του Τυνιάνωφ: «Μιά από τις διαφορές ανάμεσα στο «παλιό» και στόν «καινούργιο» κινηματογράφο, ύπάρχει στη θεώρηση του μοντάζ. "Όταν στόν παλιό κινηματογράφο τό μοντάζ ήταν ένα μέσον σύνδεσης, ένα μέσο γιά νά έξηγηθούν οι καταστάσεις του μύθου. ένα μέσο αυτό - καθεαυτό μή αντίληπτό, κλεμένο, στον καινούργιο κινηματογράφο έχει γίνει ένα απευσιμείο σιτηρίξης, ένα από τά άντιληπτά σημεία, ένας άντιληπτός ρυθμός».

Αυτό του όποιου ή άποδιάρθρωση άναγγέλλεται έδώ — κινηματογράφος διαγραφής τών ίχνών και τής συνέχειας, τής διαφάνειας και τής έλαστικότητας — δεν είναι μόνο αυτο το κεραιμένο παρελθόν που ό επαναστατικός κινηματογράφος προσδιορίζει αλλά τό ψεύτικο μέλλον μέ τό πρόσωπο του παρελθόντος που θά πιστέψει ότι κόβεται μέ εκείνο τό ίδιο που κίλας τόν καταλάβαινε («τά πράγματα είναι έδώ γιατί νά τά άνακατέψω;») "Όχι ότι μπορούμε μία στιγμή, έκτός από τό νά έπιδοθούμε στο παράλογο, νά έννοπήσουμε άπ' όλες τις πλευρές αυτού του άξονα αυτό τό παρελθόν και αυτό τό ψεύτικο μέλλον σ έ ο τ ι ά φ ο ρ ā τ ο υ λ ά χ ι σ τ ο ν τ ι ς ε π ι -

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

Ἐντίθετα οἱ ἀρχές ἔχουν τοποθετηθεῖ ἐδῶ γιὰ ἓνα κινηματογράφο, πού, σκεπτόμενος (χωρὶς ἐξ ἄλλου καὶ νὰ ικανοποιεῖται) τὴν ἀκολουθία τῶν εἰκόπων του ὄχι σὰν ἀκολουθία συνεχῆ μὰ ἐναλλασσόμενη, ἀντικατάσταση τῆς μιᾶς ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐπαναληπτικὴ διαδοχὴ (κάθε μία ἀξίζει κατ' ἀρχὴν καθαυτὴ) θὰ ἔγραφε ἓνα πολλαπλὰ «τονισμένο διάγραμμα» (καμμιά ὑποχρέωση ἔτσι, νὰ ἀνατραπεῖ μὲ κάθε τρόπο ἢ χρονολογία) θὰ φθάναμε νὰ δοῦμε αὐτὸ πού ὀρίζει τὰ πλᾶνα του σὰν κ ἄ δ ρ ο, κ α δ ρ ἄ ρ ι σ μ α (αὐτοὶ οἱ ὄροι δὲν θὰ ἐξυπηρετοῦσαν ἄλλο στὸ νὰ ὀρίζουν μόνο μιὰ πράξη ἀπὸ τὸ γύρισμα), πλαισίωμα, ὀρθοεσία πού ἐγκλείει τὴ λ ἦ ψ η τ η ς (καὶ ὄχι πιά σύνδεση χωρὶς εὐαισθησία μὲ τὸν «κόσμο» ἀόρατο ρακόρ στὴ «πραγματικότητα»). Κινηματογράφος πού δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ «θαναβάλλουμε στὴ γεύση τῆς μέρας», σύμφωνα μὲ τὴν ἐπαναληπτικὴ κίνηση πού ἐνοχλεῖται ἀπὸ διαδοχικοὺς τρόπους (μετὰ τὸ μοντάζ τὸ ντεκουπάζ, μετὰ Ξαναγύρισμα στὸ μοντάζ) ἀλλὰ μόνος ἱκανὸς νὰ γίνῃ ἀντιληπτός σὰν σημαίνουσα πραχτικὴ πού γνωρίζει τὸν ὕλισμὸ πού ἀποσπᾶται ἐπὶ τέλους ἀπὸ τὴν ἰδεολογία τοῦ βιώματος «ἢ θετικὴ παρουσία του στὴν ἱστορικὴ σκηνὴ θὰ βρεθεῖ, ἂν καὶ διαφορετικὰ τὴν ὀνομάζουν ἀποτελεσματικὴ), κινηματογράφος πού δὲν ἀνήκει στὴ γοητευτικὴ σιωπὴ τῶν ἀρχαίων ἀλλὰ πού ἐνεργεῖ σήμερα μπροστὰ μας καὶ μαζί μας: στὸν GO-DARD ἢ στὸν STRAUB, στὸν KRAMER ἢ στοὺς ἀδελφοὺς TAVIANI.



Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς :

(1) Νά λοιπόν ένας κατάλογος: Σενάρια του Β. Σκλόφσκι (κατάλογος σίγουρα ήμιτελής): πριν από το 1922 'Αζί-φιλμ' 1926: ο Προδότης ('Άμπραμ Ρόουμ), τὰ φτερά του σκλάβου ή 'Ιβάν ο Τρομερός (Γιοϋρι Τάριτς), 1927: 'Η άγάπη για τρεις ή Τρεις σ' ένα υπόγειο (Α. Ρόουμ) 1928: Τό γυάλινο σπίτι (Κ. 'Εγκερτ), 'Ιβάν και Μαρία (Σίροκωφ), Οι άνωμαλίες του δρόμου ή Τινάγματα (Α. Ρόουμ), ή Κόρη του καπετάνιου (Τάριτς), "Όθαν (ΜαϊντΖάνωφ), οι Κοζάκοι (Β. Μπάρσκι), Δύο Θωρακισμένα (Σ. Τιμοσένκο), Τό σπίτι τής όδου Τρούμπναγια (Μπόρις Μπάρνερτ) 1929: 'Η τελευταία άτραξιόν ("Όλγα Πρεομπραζέννακαϊα, Ι. Πράβωφ), 'Η νιότη θά νικήσει (Μιχαήλ Γκουελοθάιν) 1930 'Η 'Αμερικάνα (Α. 'Εσάφικα) 1933: Γκορίζοντ ('Α. Κουλέσωφ) 1939: Μινίν και Ποζάρσκι (Πουντόβκιν) 1969: Μπαλλάντα του Μπέριγκ (Γιοϋρι Σύριεφ).

Σενάρια του "Όσιπ Μπρίκ: 1928: Θύελλα στην 'Ασία (Πουντόβκιν) 1930: Δύο-Μπούλντι-Δύο (Κουλέσωφ) 1941: Συνέβη σέ ένα ήφαιστειο (Κουλέσωφ).

Σενάρια του Γιοϋρι Τυνιάνωφ: 1926: Τό παλτό (Κόζιντσεφ και Τράουμπερνκ) 1927: S.V.D. (Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ) 1934: 'Υπολοχαγοί Κιζέ ('Αλέξανδρος Φεϊντσίμερ).

(2) Αυτό που βρίσκεται σήμερα συγκεντρωμένο στους Λένιν, Βέρτωφ, 'Αϊσεμπόουμ, Τυνιάνωφ με τό τίτλο του κινηματογράφου είναι πάντοτε τό ίδιο άντικείμενο. Πρόκειται σέ όλα τα σημεία για «ένα χώρο συλλογιστικής» όμοιογενή για ένα μονοδικό «θετικισμό», θά μπορούσε μόνη της μιά «άρχαιολογική» κίνηση νά δώσει λόγο: Μιά τεράστια δουλειά άπομένει νά γίνει για τή διάλυση αύτων των ύποπτων συνόλων για τόν διαχωρισμό τής φαινομενικής όμοιότητας από κείνο που κρύβεται κάτω από μιά ίδια λέξη (στόν Βέρτωφ, στόν 'Αϊζενστάϊν), αντίθετα για τό συσχετισμό εκείνου που έκφραζόμενο με δύο διαφορετικές λέξεις έχει τήν ίδια σημασία (στόν Βέρτωφ, στόν 'Αϊζενστάϊν). Και άν μιά φορά μόνο έπισημανθεί ή διαφοροποίηση των σχεδιών ή πολύπλοκη άρθρωση των λειτουργιών και πραχτικών, περιγράφει ένα παιχνίδι παρεκκλίσεων, θά είναι ίσως δυνατό, χωρίς νά Ξαναπέσουμε στην άνάγκη νά περιορίσουμε τις διαφορές που στην άρχή είχαν έπισημανθεί ή κατασκευασθεί νά σχεδιάσουμε ένα «χώρο διασποράς». Είμαστε μακριά άκόμη από τή πραγματοποίηση και δέν φιλοδοξούμε παρά νά δείξουμε μερικούς δρόμους.

(3) Παρουσιάζουμε τήν αντίρρηση: 'Η σοβιετική σχολή του μοντάζ ύπηρε ή πρώτη που σκέφτηκε τόν κινηματογράφο σάν θεωρία και όχι σάν κάτι που προηγείται άπ' αύτην για νά τόν χρησιμοποιήσει σάν άπλη τεχνική καταγραφής στην ύπηρεσία των κλασικών τής φιλολογίας ή του θεάτρου, Τό ζεύγος τής αντίθεσης δέν θά ήταν κατάλληλο. Δέν τό πιστεύουμε: αυτό θά είχε σάν συνέπεια ότι ή χρησιμοποίηση (και ή παρατεινομένη χρησιμοποίηση ενός τεχνικού μέσου που θελιτώνεται συνεχώς, έφ' όσον συμφωνούμε νά τοποθετήσουμε γύρω στό 1920 τή πρώτη «θεωρητική σχολή» του κινηματογράφου) θά ήταν κάτω από τή κυριαρχία μιάς πολύ συγκεκριμένης **δ ι ε ο λ ο γ ί α ς**. Μπορούμε λοιπόν, χωρίς άμφιβολία, νά πούμε ότι ύπάρχει μεταβολή στή στιγμή του περάσματος του κινηματογράφου από τό στάδιο τής θετικότητας σέ εκείνο τής καλλιτεχνικής πραχτικής που νά θεωρείται σάν τέτοια, άλλά ήδη ύπηρε μιά ιδεολογία αύ«ής τής τεχνικής χρησιμοποίησης με τήν όποία ό σοβιετικός κινηματογράφος **δ ι α κ ό π τ ε ι**: αύτή τής αντίγραφής. 'Η ιδεολογία που θά μπορούσε ώραιότατα νά Ξαναπροβληθεί (και θά Ξαναπροβληθεί) μέσα σ' ένα κινηματογράφο «τέχνης» άσύγκριτα πιό τελειοποιημένο τεχνικά και αισθητικά που θά θελήσει νά άντιγράψει «τή Ζωή». 'Επι πλέον, μέσα στή σχεδόν ολοκληρωτική περιφρόνηση για τόν προεπαναστατικό κινηματογράφο που θριασκώστε και παίρνοντας κατά γράμμα τις δηλώσεις των Κουλέσωφ, Βέρτωφ, 'Αϊζενστάϊν, των ΦΕΚΣ πάνω στό πεδίο εξέάσκησης τής πραχτικής τους σάν «παρθένο έδαφος», «τομέα για νά δομηθεί από τήν άρχή» ίσως νά κάνουμε λάθος σκεπτόμενοι ότι ό κινηματογράφος πριν άπ' αύτούς, χωρίς νά έχει ώφεληθεί από «θεωρητικά κείμενα» δέν μπορούσε νά θεωρηθεί και μάλιστα από

καιρό σαν «τέχνη» (έστω και τόσο υποδουλωμένος στο θέατρο και στη φιλολογία). Ο Προτοζάνωφ είχε γυρίσει πολλές δεκάδες έργων πριν από το 17, και, μετά από μια διαμονή στο Παρίσι ξαναγύρισε στη Ρωσία, ο Παντελέεφ, ήταν ένας κινηματογραφιστής πολύ γνωστός για το «στύλ» του ανάμεσα στα 15 και 17 (γύρισε στα 18 το φιλμ «Συγκατοίκηση» πάνω σ' ένα σενάριο του επίτροπου του λαού Λουνατσάρκι και στα 1922 τόν «Θαυματοποιό» για το οποίο ο Γιουρβενιφ γράφει ότι κράτησε για χρόνια ότι ήταν το φιλμ που προτιμούσαν οι σοβιετικοί θεατές και ότι ο Λένιν το άγαπούσε πολύ). Το ίδιο για τόν Γκραντιν κλπ.

(4) Το παράδειγμα των «Αρχαϊστών και Ανακαινιστών», (Τυνιάνωφ) που άνηκει στον Αϊζενστάϊν περιέχει μια φράση υπογραμμισμένη από τόν Αϊζενστάϊν: «Τό σημαντικό είναι: ότι η γλώσσα δέν ίκανοποιείται νά μεταδώσει τή σκέψη αλλά είναι ένας δρόμος για τή κατασκευή τής σκέψης».

(5) Η έπιρροή των διατριβών του Σκλόφσκι πάνω στην αναγκαιότητα μέσα στη τέχνη νά «άποαυτοματοποιηθεί» ή αντίληψη των άποτελεσμάτων τής «OSTRANENIE», που τήν άνασκειύ τους έχουμε δει πιό πάνω από τόν Γιάκομπσον και τήν έγκατάλειψή τους άπ' τόν ίδιο τό Σκλόφσκι (συνομιλία με τόν Βλαντιμίρ Πότζνερ στα «LETTRES FRANCAISES» 17), ύπηρεε σημαντική στη Ρωσία τής δεκαετίας του 20.

Άδυνατώντας νά θέσουν τή δυναμική σχέση των σημαίνόντων προς τά σημαίνόμενα, καρφωμένοι στο μοναδικό επίπεδο των «ύφολογικών άποτελεσμάτων», των έπιφανειακών έναλλαγών και τελικά πολύ λίγο άνατρεπτική τής ποιητικής γλώσσας οι θεωρίες του Σκλόφσκι καταρρέουν τελείως φυσικά με τή κατηγορία για φορμαλισμό (χωρίς νά λογαριάσουμε τή θεωρητική άποπλάνηση στην όποία όπωσδήποτε μάς οδηγούν μέσα στο άδιάλλακτο δίλημμα που άκολουθεί: ή η «άναζωογονημένη» αντίληψη αντίλαμβάνεται τή «δύσκολη» μορφή για λογαριασμό της — έχοντας έξαιρέσει ή περιορίσει τή σημασία του άναφερόμενου — ή αυτή ή μορφή πρέπει νά βοηθήσει στην «καλύτερη» αντίληψη του κόσμου. Ψευτοπρόβλημα από τό όποιο ό Σκλόφσκι, γ ι ά θ ε ω ρ η τ ι κ ο ύ ς λ ό γ ο υ ς δέν βγήκε ποτέ). Η έπανόρθωση του Γιάκομπσον και ή έπισήμανση τής πραγματικής δουλειάς πάνω στη σχέση σημαίνοντος/σημαινόμενου που έπιχειρεί δείχνει όλα όσα διαχωρίζουν τή τυπική άνασάτωση από μια δυνατή ύλιστική πραχτική. Πρέπει λοιπόν για μια άκόμη φορά νά είμαστε σε έπιφυλακή ενάντια στη σύγχυση και πριν άπ' όλα ενάντια σ' εκείνη που θά ήταν έτοιμοι νά μάς άποδώσουν (νά βάλλουμε π. χ. στο ίδιο επίπεδο τόν ROBBE-GRILLET και τούς GODARD ή BUNUEL); θά λέγαμε όχι. Άλλά ό πρόσφατος και εύχριστος διάλογος στο «POSITIF» με τόν CLAUDE CHABROL (τά «CAHIERS» θά άναζητούσαν με κάθε τρόπο «καινούργιες μορφές») μάς ύπενθυμίζει τήν αναγκαιότητα μιας σ τ ρ α τ η γ ι κ η ς έ π ι μ ο ν η ς σε ώρισμένες δύσκολες περιπτώσεις.

(6) Γενική θεώρηση τής τέχνης, περιορισμός του κινηματογράφου, ύπερβολική σημασία στις ύφολογικές προύποθέσεις τής «άποαυτοματοποίησης» προοπτική στον άγώνα του κινηματογράφου ενάντια στο νατουραλισμό (βλ. προηγούμενη σημείωση), ύπερβολικές άναλογίες, άνάμεσα στον κινηματογράφο και στη γλώσσα, ξεπερασμένες θέσεις πάνω στη μουσική, διάφορες προδιαγραφές πάνω στη καθοδήγηση για μια κινηματογραφική διήγηση. Θέσεις παλιωμένες σίγουρα αλλά σύμφωνες με τήν έποχή τους και που θάπρεπε νά μην ξεεαστούν με τή συγκατάθεση παλινδρομήσεων ίδίως όταν συγγενεύουν με τίς άπόψεις που ή σπουδαιότητά τους σήμερα μάς κάνει νά άντιδρούμε.

Τὰ Θεμέλια τοῦ Κινηματογράφου

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

Ὁ ἄνθρωπος τῶν σπηλαίων πείστηκε ἴσως ἀρκετὰ γρήγορα ὅτι τὸ φυτεμένο στὴ μύτη ραβδάκι ἦταν, ὁ Θεὸς ἔφρει, ποιά ἐφεύρεση! ὅπως δὴ ποτε τοῦ χρειάστηκε πολὺ περισσότερος καιρὸς ἀπ' ὅσοι στὸν Εὐρωπαϊο γιὰ νὰ ἔστρελλαθεῖ ἀπὸ τὸ φωνόγραφο. Πιθανότατα τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ τεχνικὴ, ἀλλὰ ὅτι εἶναι μιὰ τέχνη.

Θυμᾶμαι ὅτι εἶχα ἀκούσει νὰ κλαίει γιατί ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει χρώματα οὔτε βάθος. Εἶμαι σίγουρος ὅτι ὁ πρώτος ἐφευρέτης ποῦ εἶχε σχεδιάσει τὸ κεφάλι λεοπαρδαλῆς εἶχε δεχθεῖ τὴν ἐπίσκεψη ἑνὸς κριτικοῦ ποῦ ὑπαινίχτηκε τὴ μικρὴ ὁμοιότητα τοῦ σκίτσου, μετὰ ἐνὸς δευτέρου ἐφευρέτη ποῦ τὸν συμβούλεψε νὰ κολλήσει πάνω στὸ σχέδιο πραγματικὲς τρίχες λεοπαρδαλῆς καὶ νὰ τρυπήσει ἓνα ἀληθινὸ στόι. Ἄλλὰ ὅπως οἱ τρίχες κολλοῦσαν ἄσχημα πάνω στὴ πέτρα, ἡ γραφὴ γεννήθηκε ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς λεοπαρδαλῆς τὸ ἀδιάφορο σχεδιασμένο, γιατί ἡ ἀδιαφορία καὶ ἡ ἀνακρίβεια τοῦ σχεδίου, δὲν ἐμπόδισαν, ἀλλὰ ἀντίθετα βοήθησαν τὸ σχέδιο, νὰ μετασχηματιστεῖ σὲ σύμβολο.

Οἱ δευτέροι ἐφευρέτες συνήθως εἶναι ἄτυχοι, οἱ προοπτικὲς, ἄς ποῦμε, τοῦ κινητοφώνου, τοῦ στερεοσκοπικοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ ἐγχρωμοῦ δὲν μᾶς χαροποιοῦν καθόλου.

Γιατὶ ἡ ἀληθινὴ λεοπαρδαλὴ θὰ εἶναι ὀριστικὰ μιὰ ἀστοχία καὶ γιατί ἡ τέχνη δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τίς ἀληθινὲς λεοπαρδαλεῖς. 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 ἀρέστηκε νὰ τὸ ἀναπαράγει ἀλλὰ αὐτὸ τοῦ μετέδωσε ταυτόχρονα ἓνα συναίσθημα ἀνδρείας μαγικό: τὸ τοτέμ ἦταν μαζί του, πάνω στὸ ὄπλο του, τὸ τοτέμ του βυθιζόταν στὸ στήθος τοῦ ἐχθροῦ. Μ' ἄλλα λόγια τὸ σχέδιο εἶχε διπλὴ σημασία: τὴν ὑλικὴ ἀναπαραγωγὴ καὶ τὴ μαγεία. Αὐτὴ ἡ ἀνακάλυψη εἶχε ἓνα ἀποτέλεσμα τυχαῖο: Τὸ κεφάλι τῆς λεοπαρδαλῆς στόλισε ὅλες τίς λάμες τῆς φυλῆς, ἔγινε ἔτσι τὸ διακριτικὸ σημεῖο τῶν ὄπλων τῆς σὲ σχέση μὲ τὰ ὄπλα τοῦ ἐχθροῦ, ἔγινε ἓνα μνημονικὸ σημεῖο καὶ ὕστερα ἓνα ἰδεόγραμμα, ἓνα γράμμα.

Τὶ συνέβη λοιπὸν; Ὁ προσδιορισμὸς ἑνὸς ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα ταυτόχρονα μὲ τὴ μετατροπὴ τῶν λειτουργιῶν (...) Τυχαῖα ἡ ζωντανὴ φωτογραφία, ποῦ ρόλος τῆς ἦταν ἡ πιστὴ ἀναπαράσταση τῆς φύσης ἔγινε κινηματογραφικὴ τέχνη. Ταυτόχρονα ἡ λειτουργία ὄλων τῶν μεθόδων ἐργασίας βρισκόταν ἀλλαγμένη. Οἱ ἴδιες μέθοδοι γίνονταν μέθοδοι σηματοδμενῆς μὲ τὴ σφραγίδα τῆς τέχνης. Συμπτωματικὰ, ἡ «φτώχεια» τοῦ σινεμά, ἡ ἀπουσία βάθους καὶ χρώματος, γίνονταν στοιχεῖα θ ε τ ι κ ἄ, πραγματικὰ στοιχεῖα τέχνης, τὸ ἴδιο ὅπως ἡ ἀτέλεια καὶ ὁ πρωτογωνιαμὸς τοῦ σχεδίου τοῦ τοτέμ ἦταν τὰ θετικὰ στοιχεῖα ποῦ ἄνοιξαν τὸ δρόμο γιὰ τὴ γραφὴ.

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

Είναι πιθανόν ότι οι θεατές θα βρουν μεγαλύτερη όμοιότητα όταν θα δούν στο στερεοσκοπικό σινεμά τους τοίχους των σπιτιών ανάγλυφους και τὰ ἀνθρώπινα πρόσωπα ἀνάγλυφα.

Μὰ ὅλα αὐτὰ τὰ ἀνάγλυφα ἐναλασσόμενα μέσα στοῦ μοντάζ μεῖ ἀλλὰ ἀνάγλυφα, τὰ ἀνάγλυφα πρόσωπα συναρμολογημένα μεῖ ἀλλὰ πρόσωπα ἀνάγλυφα θὰ ἔμοιαζαν μ' ἕνα χάος ἀπίθανο, φτιαγμένο ἀπὸ μιὰ συναρμολόγηση πιθανῶν πραγμάτων.

Εἶναι πιθανόν ὅτι ἡ φύση καὶ ὁ ἄνθρωπος χρωματισμένοι στὰ φυσικὰ χρώματα θὰ ἔμοιαζαν πολὺ στοῦ πρωτότυπο, ἀλλὰ ἕνα μεγάλο πρόσωπο ἰδωμένο σὲ γκρὸ - πλάν καὶ χρωματισμένο σύμφωνα μεῖ τὸ φυσικὸ χρῶμα θὰ ἦταν τερατώδεια καὶ ἄσκοπα ὑπερβολικὸ, στὸν ἴδιο βαθμὸ μεῖ ἕνα ἐγχρωμο ἀγαλμα μεῖ μάτια ποὺ γυρίζουν μονταρισμένα σὲ ρουλεμάν μεῖ μπύλλιες. Ἀκόμη ὁ χρωματισμὸς ἐκμηδενίζει ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ στυλ, τὴν ἐναλλαγὴ τῶν διαφορετικῶν φωτισμῶν ἐνὸς μονόχρωμου ὕλικου.

Τὸ πιὸ τέλειο κινητόφωνο θὰ ὄφειλε νὰ πραγματοποιήσει ἕνα μοντάζ δαιμόνιας ἀκρίβειας μέσα στοῦ ὁποῖο τὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν θὰ παρήγαν τοὺς ἤχους ποὺ θὰ εἶχαν ἀνάγκη, οἱ ἴδιοι (καὶ ὄχι ὁ κινηματογράφος), χωρὶς νὰ ἐξαρτηθοῦν καθόλου ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς ἀνέλιξης τοῦ κινηματογραφικοῦ ὕλικου. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δὲν θὰ εἶχαμε μόνον ἕνα χάος λόγων καὶ ἀχρηστων θορύβων, ἀλλὰ κόμη καὶ ἡ φυσικὴ ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων θὰ ἔμοιαζε ἀπίθανη.

— Ἀρκεῖ, γιὰ ν' ἀπομακρύνουμε μεῖ ἀδιαφορία αὐτὸν τὸν ἄξιο ἐφευρέτη νὰ φανταστοῦμε τὴ μέθοδο τοῦ φουντὺ ἄνσαινέ, ποὺ χρησιμοποιεῖται ὅταν τὸ πρόσωπο ποὺ μιλεῖ θυμῶτα ἕναν ἄλλο διάλογο. Ἡ «φτώχεια» τοῦ κινηματογράφου στὴ πραγματικότητα ὑπάρχει μέσα στὴ δομικὴ του ἀρχή. Εἶναι μεγάλη ὑπηρεσία στὴν ἀλήθεια νὰ πάψουμε νὰ προσφέρουμε μιὰ αὐστηρὴ φιλοφρόνηση ἀποκαλῶντας τὸν ὁ «Μεγάλος Βωθὸς». Γιατὶ ἐπὶ τέλους δὲν κλαίμε ἐπειδὴ οἱ φωτογραφίες τῶν ἠρωιδῶν δὲν εἶναι ἐνωμένες μεῖ τοὺς στίχους ποὺ τίς τραγουδοῦν, καὶ κανεὶς δὲν χαρακτηρίζει τὴ ποίηση σὰν «Μεγάλου Τυφλό». Κάθε τέχνη χρησιμοποιεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου, ἕνα στοιχεῖο καίριο, δομικὸ καὶ δίνει τὰ ὑπόλοιπα κάτω ἀπὸ τὴν ἐνδειξὴ τῆς καὶ μετὰ τὴ μορφὴ στοιχείων τῆς φαντασίας. Τυχαῖα οἱ συγκεκριμένες, εἰκονικὲς ἀναπαραστάσεις δὲν ἐξαιρέθηκαν ἀπὸ τὸν τομέα τῆς ποίησης ἀλλὰ ἐφθασαν σὲ ἰδιαίτερη ποιότητα καὶ ἐφαρμογὴ ἔτσι στοῦ περιγραφικὸ ποίημα τοῦ ΧVΙΙΙ αἰῶνα, ὅλα τὰ ἀντικείμενα τῆς φύσης δὲν προσδιορίζονται ἀλλὰ «περιγράφονται» μεῖ μεταφορῆς χάρη σὲ δεσμοὺς δανεισμένους ἀπὸ ἄλλες σειρές. Γιὰ νὰ πεῖ: «τὸ τσαί ποὺ κυλάει ἀπὸ τὴ τσαγιέρα», ὁ συγγραφέας χρησιμοποιεῖ τὴν ἐκφραση: «Ἐνα κύμα καυτὸ καὶ μυρωμένο ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ λαμπερὸ χαλκὸ». Ἡ συγκεκριμένη εἰκονικὴ ἀναπαράσταση δὲν δόθηκε, χρησιμεῖ γιὰ νὰ αἰτιολογήσει τὸ δεσμὸ ποὺ ἐνώνει πολλὰς σειρές τοῦ λόγου, ποὺ ἡ δυναμικὴ του θεμελιώνεται πάνω στοῦ διατυπωμένο αἰνίγμα. Εἶναι ἀνώφελο νὰ ἐξηγήσουμε ὅτι μέσα σ' αὐτὴ τὴ σύνδεση δὲν δίνουν οὔτε κὰν συγκεκριμένες, αὐθεντικὲς ἀναπαραστάσεις, ἀλλὰ ἀναπαραστάσεις ρηματικὲς στίς ὁποῖες ὁ κύριος ρόλος δίνεται ὄχι στὰ ἴδια τὰ ἀντικείμενα, ἀλλὰ στὸν σημιόντο χρωματισμὸ τῶν λέξεων καὶ στοῦ παιχνίδι του. Ἐὰν εἰσάγουμε μέσα σὲ ρηματικὲς σειρές, σειρές ἀληθινῶν ἀντικειμένων δὲν θὰ ἐπιτύχουμε παρὰ ἕνα ἀπίθανο χάος πραγμάτων καὶ τίποτε περισσότερο.

Τὸ ἴδιο, ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιεῖ μετὰ τὴ σειρά του τίς λέξεις ἢ γιὰ νὰ αἰτιολογήσει τὸ δεσμὸ τῶν εἰκόνων, ἢ σὰν ἕνα στοιχεῖο ποὺ παίζει, σὲ σχέση μετὰ τὴν εἰκόνα, ἕνα ρόλο ἀντίθεσης ἢ εἰκονογράφησης νὰ γεμίσουμε τὸν κινηματογράφο μετὰ λέξεις ἰσχυραμεῖ νὰ μὴν ἐπιτύχουμε παρὰ ἕνα χάος λέξεων καὶ τίποτα περισσότερο.

Αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει γιὰ τὸν κινηματογράφο σὰν τέχνη, δὲν εἶναι πιά οἱ ἐφευρέσεις σὰν τέτοιες, ἀλλὰ μόνον τὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ τελειοποιοῦν τὰ δεδομένα του, ποὺ ἐπιλέγονται σύμφωνα πρὸς τὴν ἀντιστοιχία τους μετὰ τίς βασικὲς μεθόδους. Ἡ ἀλληλοεπιρρῆ τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀντι-

στροφή απ' ό,τι υπήρξε αρχικά: είναι ή ίδια ή τέχνη πού σ π ρ ώ χ ν ε ι πρὸς τίς τεχνικές μεθόδους, είναι ή τέχνη πού τίς ἐπιλέγει κατά τή διάρκεια τῆς προόδου τῆς, τροποποιεῖ τήν ἐφαρμογή τους, τή λειτουργία τους καί τελικά τίς ἀπορρίπτει' ἐπομένως δέν είναι ή τεχνική πού σπρώχνει πρὸς τήν τέχνη.

Ἡ κινηματογραφική τέχνη ἤδη ἔχει τὸ ὑλικό τῆς. Αὐτὸ τὸ ὑλικό μπορεῖ νά διαφοροποιηθεῖ, νά τελειοποιηθεῖ καί τίποτε περισσότερο.



Ἡ «φτώχεια» τοῦ κινηματογράφου, ή ἔλλειψη βάθους καί χρωμάτων είναι στή πραγματικότητα ή οὐσία τῆς δομῆς του' δέν καλεῖ μέ σκοπὸ νά συμπληρώσει τίς καινούργιες μεθόδους ἀλλά ἀντίθετα δημιουργεῖ αὐτές τίς τελευταίες πού ἀναπτύσσονται στή βάση τῆς. Ἡ ἔλλειψη βάθους τοῦ κινηματογράφου (πὸν δέν τὸν στερεῖ ἀπὸ προοπτική) — τὸ τεχνικό «ἐλάττωμα» — ἀντανακλάται στήν κινηματογραφική τέχνη μέσα στίς θετικές δομικές ἀρχές τοῦ τ α ο υ τ ὁ χ ρ ο ν ο υ πολλῶν σειρῶν ὀπτικῶν ἀναπαραστάσεων, στή βάση τοῦ ὁποῖου ή χειρονομία καί ή κίνηση ἀποκοτῶν μιὰ τελείως καινούργια ἐρμηνεία.

Ἄς ἐξετάσουμε τήν μέθοδο τοῦ φουντῦ ἀνσαινέ πού καθένας γνωρίζει καλά: δάκτυλα κρατοῦν ἓνα χαρτί μέ χαρακτηρισες πολὺ ἔντονους' οἱ χαρακτηρισες ὠχριοῦν, τὰ πλαίσια τοῦ χαρτιοῦ σβήνουν καί μιὰ καινούργια εἰκόνα φαίνεται ἀπὸ τὸ πλάι μέσα ἀπὸ τὸ φύλλο: τὰ περιγράμματα τῶν προσώπων πού συγκεκριμενοποιοῦνται βαθμηδὸν καί τελειώνουν μέ τή πλήρη κατάργηση τοῦ γεμάτου χαρακτηρισες χαρτιοῦ. Εἶναι φανερό ὅτι ή σύνδεση αὐτῶν τῶν εἰκόνων δέν είναι δυνατή παρὰ μόνον ἐάν οἱ εἰκόνες είναι ἐπίπεδες' ἐάν ή εἰκόνα ἦταν ἀνάγλυφη, ή ἐρμηνεία τους, ή ταυτόχρονη ἐμφάνισή τους δέν θά ἦταν πειστικές. Αὐτή ή σύνθεση, πού δέν είναι μόνον ή ἀναπαραγωγή τῆς κίνησης, ἀλλὰ πού είναι ἐπίσης δομημένη πᾶνω σέ ἀρχές, δέν είναι δυνατή παρὰ μόνο στή βάση τῆς χρησιμοποίησης αὐτοῦ τοῦ ταυτόχρονου. Ὁ χορὸς μπορεῖ νά δειχτεῖ στήν εἰκόνα ὄχι μόνον σάν ἓνας «χορὸς», ἀλλὰ ἀκόμη σάν μιὰ «χορευτική» εἰκόνα μέ μιὰ «κίνηση τῆς κάμερας» ή μέ μιὰ «κίνηση τῆς εἰκόνας». Ὅλα μέσα σ' αὐτή τήν εἰκόνα ταλαντεύονται, οἱ σειρές τῶν προσώπων χορεύουν ή μία μετὰ τήν ἄλλη. Τὸ ἰδιαίτερο ταυτόχρονο τοῦ διαστήματος ἔχει πραγματοποιηθεῖ. Ὁ νόμος τῆς μὴ διείδυσης τῶν σωμάτων ἔχει νικηθεῖ ἀπὸ τίς δύο διαστάσεις τοῦ κινηματογράφου, ἀπὸ τὸ μὴ ἀνάγλυφο του, ἀπὸ τὸν ἀφρημένο χαρακτήρα του.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ τὸ ταυτόχρονο καί τὸ μονοδιάστατο είναι σημαντικὰ ὄχι αὐτὰ καθεαυτά, ἀλλὰ σάν σημαντικές ἐνδείξεις τῆς εἰκόνας. Μιὰ εἰκόνα διαδέχεται τήν ἄλλη, φέρει τή σημασιακὴ ἐνδειξη τῆς προηγούμενης, ἔχει χρωματιστεῖ ἀπ' αὐτή τή τελευταία κάτω ἀπὸ τή σχέση τοῦ νοήματος καί αὐτὸ σέ ὅλη τή διάρκεια. Ἡ εἰκόνα πού ἔχει χτιστεῖ, δομημένη σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς κίνησης, ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τήν ὑλική ἀναπαραγωγή τῆς κίνησης' δίνει τή σημασιοδοτικὴ ἀναπαράσταση. (Μερικές φορές, μ' αὐτὸ τὸ τρόπο ὁ Ἄντρέι Μπιέλι κατασκευάζει τή πρότασή του: Τὸ σπουδαῖο δέν είναι τὸ ἄμεσο νόημα τῆς μὰ τὸ φρασεολογικό τῆς σχέδιο).

Ἡ ἀπουσία χρωμάτων στὸ κινηματογράφου τοῦ ἐπιτρέπει νά δώσει μιὰ σημασιοδοτικὴ καί ὄχι ὑλικὴ παράθεση τῶν διαστάσεων, μιὰ τερατώδη ἀσυμφωνία προοπτικῶν. Σέ ἓνα διήγημα ὁ Τσέχωφ εἶχε δεῖξει ἓνα μικρὸ ἀγόρι πού σχεδιάζει ἓναν μεγάλο ἄνθρωπο καί ἓνα μικρὸ σπῆτι. Πρόκειται ἐδῶ, χωρὶς ἀμφιβολία γιὰ τή μέθοδο τῆς τέχνης' ή διάσταση ἔχει ἀποοαστεῖ ἀπὸ τή βάση τῆς, τῆς ὑλικῆς τῆς ἀναπαραγωγῆς, καί γίνεται τυχαῖα μιὰ ἀπὸ τίς σημασιοδοτικές ἐνδείξεις τῆς τέχνης' τήν εἰκόνα ὅπου ὅλα τὰ ἀντικείμενα είναι μεγεθυμένα διαδέχεται μιὰ εἰκόνα ὅπου ή προοπτικὴ είναι ἐλαττωμένη. Τήν φιλμαρισμένη ἀπὸ ψηλὰ εἰκόνα πού δείχνει ἓνα μικρὸ ἄτομο διαδέχεται μιὰ εἰκόνα ἐνός ἄλλου ἀνθρώπου φιλμαρισμένου ἀπὸ χαμηλὰ (βλέπε π.χ. τὸν Ἀκάκι Ἀκάκιεβιτς καί τὸ μεγάλο πρόσωπο μέσα στή σειρά τῆς ἐπίπληξης τοῦ

Π α λ τ ο υ). Τό φυσικό χρώμα θά έσθηνε τόν βασικό τονισμό: τή σημασιοδοτική άξία τής διάστασης. Τό γκρό - πλάν πού άποσπá τó άντικείμενο άπό τή σχέση τού χώρου και τού χρόνου θά έχανε τó νόημά του έάν ήταν φυσικά χρωματισμένο.

Τέλος ή άπουσία τής γλώσσας στό κινηματογράφο, πió συγκεκριμένα ή κατασκευαστική άδυναμία νά φορτώσει τις εικόνες με λόγια και θορύβους άποκαλύπτει τόν χαρακτήρα τής κατασκευής του: ó κινηματογράφος έχει τόν ιδιαίτερο «ήρωά» του (τό ειδικό του στοιχείο) και τις ιδιαίτερές του μεθόδους άνδσεσης.



Οί άποκλίσεις πού υπάρχουν σήμερα σε σχέση με αυτόν τόν «ήρωα» είναι χαρακτηριστικές άπό τήν ίδια τή φύση τού κινηματογράφου. Άπό τó ύλικό του ó κινηματογράφος είναι κοντά στις πλαστικές τέχνες τού χώρου, δηλαδή στή ζωγραφική, και άπό τήν άνέλιξή του στις τέχνες τού «χρόνου», τή τέχνη τής λογοτεχνίας και τής μουσικής.

Τέτοια είναι ή καταγωγή τών πομπώδων μεταφορικών όρισμών: «ó κ ι ν η μ α τ ο γ ρ á φ ο ς ε ί ν α ι μ ι á ζ ω γ ρ α φ ι κ ή σ έ κ ί ν η σ η» (LOUIS DELLUC) ή: «ó κ ι ν η μ α τ ο γ ρ á φ ο ς ε ί ν α ι ή μ ο υ σ ι κ ή τ ο υ φ ω τ ó ς» (ABEL GANCE). Παρ' όλα αυτά αυτοί οί όρισμοί είναι σχεδόν τó αντίστοιχο τού «Μεγάλου Βωθοϋ». Είναι τó ίδιο άνωφελές νά όρίζουμε τόν κινηματογράφο σύμφωνα με τις συγγενείς τέχνες, όσο και νά όρίζουμε αυτές τις τέχνες σύμφωνα με τόν κινηματογράφο: ή ζωγραφική θά ήταν τότε ένας «άκίνητος κινηματογράφος», ή μουσική ένας «κνηματογράφος ήχων», ή λογοτεχνία ένας «κνηματογράφος τού ρήματος». Τό πρᾶγμα είναι ιδιαίτερα επικίνδυνο για μία καινούργια τέχνη. Είναι άπόδειξη μιás αντίδραστικής παρελθοντολογίας τó νά όρίζουμε ένα καινούργιο φαινόμενο σύμφωνα με τά παλιά.

Γιατί ή τέχνη δέν έχει άνάγκη νά καθοριστεί, έχει άνάγκη νά μελετηθεί. Και είναι τελείως κατανοητό ότι στις άρχές ó «όρατός άνθρωπος», τó «όρατό πρᾶγμα», δηλ. τó άντικείμενο τής ύλικής άναπαγωγής θά έπιχε όριστεί σάν ó «ήρωας» τού κινηματογράφου (Μπέλα Μπαλάζ). Οί τέχνες δέν διαχωρίζονται μοναχά, ούτε τόσο πολύ, άπό τά άντικείμενά τους όσο άπό τόν τρόπο πού τις μεταχειρίζονται. Στήν αντίθετη περίπτωση, ή άπλη συνομιλία, ó λόγος, θά ήταν ή τέχνη τού ρήματος. Γιατί ó λόγος έχει τόν ίδιο «ήρωα» με τή ποίηση δηλ. τή λέξη. Γι' αυτό ακριβώς δέν ύφίσταται ή «λέξη» γενικά' στή ποίηση ή λέξη παίζει ένα ρόλο τελείως διαφορετικό άπ' ότι στή συνομιλία και στή πράξη — και άπό είδος σε είδος — ένα διαφορετικό ρόλο άπ' ότι στό σίχο.

Και ή έπιλογή σάν «ήρωα», τής κινηματογραφικής τέχνης τού «όρατού άνθρώπου», τού «όρατού άντικειμένου» είναι λανθασμένη όχι γιατί ή πραγματοποίηση ενός κινηματογράφου χωρίς άντικείμενο είναι δυνατή, άλλα γιατί ή ειδική χρησιμοποίηση τού ύλικού δέν ύπογραμμίζεται, άν και είναι αυτή ή μόνη πού φτιάχνει άπό τó ύλικό στοιχείο τó στοιχείο τής τέχνης, γιατί ή ειδική λειτουργία αυτού τού στοιχείου μέσα στή τέχνη δέν είναι ύπογραμμισμένη.

Στόν κινηματογράφο, ó όρατός κόσμος προβάλλεται όχι σάν τέτοιος, άλλα μέσα στή σημασιοδοτική άμοιβαία σχέση του, διαφορετικά ó κινηματογράφος δέν θά ήταν παρά μιá ζωντανή φωτογραφία (ή όχι — ζωντανή). Ό όρατός άνθρωπος, τó όρατό άντικείμενο δέν είναι στοιχείο τής κινηματογραφικής τέχνης παρά μόνον όταν προβάλλονται με τή ποιότητα τής σημασιοδοτικής ένδειξης.

Άπό τή πρώτη θέση άπορρέει ή έννοια τού κινηματογραφικού στύλ, άπό τή δεύτερη, εκείνη τής κινηματογραφικής κατασκευής. Ό σημασιοδοτικός συσχετισμός τού όρατού κόσμου δίνεται με τó μέσον τής ύπολογικής μεταμόρφωσης. Ή άμοιβαία σχέση τών προσώπων και τών άντικειμένων στήν εικόνα, ή άμοιβαία σχέση τών προσώπων μεταξύ τους, τού όλου και τού μέρους, αυτό

πού συνηθίζεται να ονομάζουμε (σύνθεση της εικόνας» ή όπτική γωνία και ή προοπτική με τις όποιες είναι παρμένα και τέλος ό φωτισμός έχουν μια κολλοσιαία σημασία. Χάρη στό τεχνικό μή - ανάγλυφο του και στή μονοχρωμία του ό κινηματογράφος Ξεπερνάει τό μή - ανάγλυφο' συγκρινόμενο με τήν ύ - πέμετρη έλευθερία ταυ κινηματογράφου ως προς τή διευθέτηση τής προοπτικής και τής άποψης, τό θέατρο πού κατέχει τις τρεις τεχνικές διαστάσεις, τό ανάγλυφο (και άκριβώς χάρη σ' αυτή τήν ιδιοκτησία), είναι καταδικασμένο σε μία μοναδική άποψη, στό μή - ανάγλυφο, σαν στοιχείο τής τέχνης.

Ή όπτική γωνία μεταμορφώνει ύφολογικά τόν όρατό κόσμο. Ή «όριζόν - τια» καμινάδα τής φάμπρικας, έλαφρά επικλινής, ή τραβέρσα τής γέφυρας φιλμαρισμένη άπ' τά κάτω άντιπροσωπεύουν στήν κινηματογραφική τέχνη τόν ίδιο μετασχηματισμό του πράγματος με όλο τό όπλοσάσιο τών ύφολογικών μεθόδων πού δίνει τήν ανανέωση του πράγματος μέσα στή τέχνη τής λέξης.

Βέβαια, όλες οι όπτικές γωνίες, όλοι οι φωτισμοί δέν είναι ύφολογικές μέθοδοι στό ίδιο ίσχυρές' οι 'σχυρές ύφολογικές μέθοδοι δέν εφαρμόζονται σε όλες τις περιπτώσεις, και ή καλλιτεχνική διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και στό θέατρο ύφίσταται πάντοτε.



Τό πρόβλημα τής ενότητας του χώρου δέν υπάρχει για τόν κινηματογρά - φο, μόνο τό πρόβλημα τής ενότητας τής όπτικής γωνίας και του φωτισμού είναι σημαντικό. Μιά κινηματογραφική «σκηνή» άντιπροσωπεύει έκαστονάδες όπτικών γωνιών και έτερόκλητων φωτισμών και χωρίς άμφιβολία έκαστονάδες διαφορετικούς συσχετισμούς ανάμεσα στον άνθρωπο και στό αντικείμενο και ανάμεσα στα αντικείμενα, έκαστονάδων «διαφορετικών» χώρων. Στο θέατρο πέντε σκηνικά δέν είναι παρά πέντε «χώροι» κάτω από μία, μόνη όπτική γωνία. Ακόμη, τά πολύπλοκα θεατρικά σκηνικά όπου ή προοπτική είναι σαφά ύπολογισμένη είναι ψεύτικα στον κινηματογράφο. Ακόμη ό άγώνας δρόμου για τή φωτογένεια δέν δικαιολογείται.. Τά αντικείμενα δέν έχουν φωτογένεια από μόνα τους' είναι ή όπτική γωνία και ό φωτισμός πού τους δίνουν φωτο - γένεια. Επίσης γενικά, ή έννοια τής «φωτογένειας» πρέπει να παραχωρήσει τή θέση της σε έκείνη τής «κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ έ ν ε ι α ς».

Αυτό ίσχυει για όλες τις ύφολογικές μέθοδοι του κινηματογράφου. Οι γάμπες πού περπατούν, πού προβάλλονται άντι για άνθρωπους πού περπατούν, κατευθύνουν τή προσοχή στήν συνδετική λεπτομέρεια όπως ή συνεκδοχή στή ποίηση. Έδώ και εκεί τό σημαντικό γεγονός είναι ότι στή θέση του πράγματος όπου έχει προσανατολισθεί ή προσοχή δίνουν ένα $\alpha \lambda \lambda \omicron$ ο πού συνδέεται μ' αυτό (στό κινηματογράφο ό συνδετικός δεσμός θα είναι ή κίνηση ή ή παύση). Αυτή ή αντικατάσταση του πράγματος από τή λεπτομέρεια αντικαθι - στα τήν προσοχή: διαφορετικά αντικείμενα (σε λεπτομέρειες) δίνονται με τό ίδιο σημείο προσανατολισμού και αυτή ή μετατροπή φαίνεται ότι διαμερίζει τό όρατό αντικείμενο, στή πραγματικότητα μία σειρά αντικειμένων, με μία μονα - δική σημασιοδοτική ένδειξη, είναι τό σημασιοδοτικό αντικείμενο του κινη - ματογράφου.

Είναι τελείως σαφές ότι μ' αυτή τήν ύφολογική μεταμόρφωση (ίσως και σημασιοδοτική), δέν είναι ό «όρατός άνθρωπος» ούτε τό «όρατό αντικείμενο» πού συνιστούν τόν «ήρωα» του κινηματογράφου αλλά ό «καινούργιος» άνθρω - πος και τό «καινούργιο» αντικείμενο, έφ' όσον οι άνθρωποι και τά πράγματα μεταμορφώνονται στο πεδίο τής τέχνης: ό «άνθρωπος» και τό «αντικείμενο» του κινηματογράφου. Οι όρατες άμοιβαίες σχέσεις τών όρατών ανθρώπων έ - χουν διακοπή και αντικατασταθεί από τις σχέσεις τών «άνθρώπων» στον κινη - ματογράφο, σε κάθε στιγμή, άσυνείδητα, σχεδόν άπλοικά. Ή MARY PICK - FORD, στο ρόλο μιας κοπελλίτσας περιτοιχίζεται από καλλιτέχνες Εξωρι - στής άσίας και «δίνει τήν αλλαγή» χωρίς καν να έχει σκεφτεί ότι πιθανόν δέν θα εύδοκιμούσε στό θέατρο. (Έδώ δέν υπάρχει μία ύφολογική μεταμόρφωση αλλά μόνον μία τεχνική χρησιμοποίηση ενός από τους νόμους τής τέχνης).



Πάνω σὲ τί εἶναι λοιπὸν θεμελιωμένη ἡ ἐμφάνιση αὐτοῦ τοῦ ν έ ο υ ἀνθρώπου καὶ τοῦ ν έ ο υ ἀντικειμένου; Γιατί τὸ στυλ τοῦ κινηματογράφου τὰ μετασχηματίζει;

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

Υπάρχουν λογοτεχνικὰ ἔργα ὅπου τὰ ἐπεισόδια καὶ οἱ σχέσεις, οἱ πιὸ ἀπλές, περιγράφονται μὲ τέτοια ὑφολογικὰ μέσα πού 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 διασταγμὸ του ἀκολουθεῖ τὴ συγγραφέα συγχέει τὴ «προοπτικὴ» τῶν πραγμάτων καὶ τὸν «φωτισμὸ» τους (ὄπως π.χ. στὸ μυθιστόρημα τοῦ JOSEPH CONRAD Ἡ γ ρ α μ μ ῆ τ ῆ ς σ κ ι ᾶ ς ὅπου ἕνα ἄλλο ἐπεισόδιο: ἕνας νεαρὸς ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ γίνεται καπετάνιος ἐνὸς πλοίου, παίρνει ἐπιβλητικὰ διαστάσεις). Συμπτωματικὰ, τὸ σπουδαῖο, εἶναι ἡ εἰδικὴ σημαντικὴ δομὴ τῶν πραγμάτων, ἡ ἰδιαιτέρη εἰσαγωγή τοῦ ἀναγνώστη στὴ πράξη.

Ἔχουμε τίς ἴδιες δυνατοῖτες μέσα στὸ στυλ τοῦ κινηματογράφου, καὶ οὐσιαστικὰ τὰ πράγματα παρουσιάζονται μὲ τὸν ἴδιον τρόπο: Ἡ σύγχυση τῆς ὀπτικῆς «προοπτικῆς» εἶναι ταυτόχρονα σύγχυση τῆς ἀ μ ο ι θ α ἰ α ς σ χ έ σ η ς ἀνάμεσα στὰ πράγματα καὶ στοὺς ἀνθρώπους, ὁ σημαντικὸς μετασχεδιασμὸς τοῦ κόσμου. Οἱ πόλυπληθεῖς διαδοχές τῶν φωτισμῶν (ἢ ἡ παρατήρηση ἐνὸς μοναδικοῦ στόλου) ξανασχεδιάζουν τὸ κ έ ν τ ρ ο μὲ τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τρόπο πού τὸ κάνει ἡ ὀπτικὴ γωνία γιὰ τίς σχέσεις ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ στὰ πράγματα.

Ξανά, τὸ «ὄρατὸ 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 πού ἀγκαλιάζονται. Τὸ ὄρατὸ ἀντικείμενο ἔχει διαμελιστεῖ, πρόσωπα καὶ διαφορετικὰ πράγματα προβάλλονται μὲ τὴν ἴδια σημασιοδοτικὴ ἔνδειξη, ταυτόχρονα μὲ τὸ διαμελισμὸ τῆς ἴδιας τῆς πράξης καὶ μὲ τὸ σημαντικὸ χρωματισμὸ τῆς ἀναφερόμενο στὸ δεῦτερο παράλληλο (τὰ περιστέρια).

Τὰ ἄλλα παραδείγματα εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ πεισθοῦμε ὅτι ἡ ναυουραλιστικὴ καὶ «ὄρατὴ» κ ἰ ν η ς ἔχει μετασχηματιστεῖ στὸν κινηματογράφο, μπορεῖ ἢ νὰ διαμελιστεῖ ἢ νὰ ἀναφερθεῖ σὲ ἄλλα ἀντικείμενα. Ἡ κίνηση ὑπάρχει ἢ σὰν α ἰ τ τ ι ο λ ὄ γ η σ η τ ῆ ς ὀ π τ ι κ ῆ ς γ ω ν ῖ α ς ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ἀνθρώπου πού περπατάει, ἢ ἀκόμη σὰν χ α ρ α κ τ ἠ ρ ι σ τ ι κ ὸ τοῦ ἀνθρώπου (χειρονομία), ἢ ἀκόμη σὰν ἄ λ λ α ρ α ἰ τ ῆ ς ἀ μ ο ι θ α ἰ α ς σ χ έ σ η ς ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ πράγματα. Ὁ βαθμὸς προσέγγισης ἢ ἀπομάκρυνσης τοῦ ἀνθρώπου (τοῦ ἀντικειμένου, τῶν συγκεκριμένων ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων, δηλαδὴ ἡ κίνηση στὸν κινηματογράφο δὲν ὑπάρχει πιά αὐτὴ καθεαυτὴ ἀλλὰ σὰν μιὰ ὀρισμένη σημασιοδοτικὴ ἔνδειξη. Γιατὸ ἔξω ἀπὸ τὴν σημασιοδοτικὴ λειτουργία, ἡ κίνηση στὸ ἔσωτερικὸ τῆς εἰκόνας, δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἀπαραίτητη. Ἡ σημασιοδοτικὴ λειτουργία τῆς μπορεῖ νὰ ἀντισταθμιστεῖ ἀπὸ τὸ μοντάζ ὅπως ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων, πού αὐτὲς οἱ ἴδιες μπορεῖ νὰ εἶναι στατικές. (Ἡ κίνηση στὸ ἔσωτερικὸ τῆς εἰκόνας σὰν στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου εἶναι γενικὰ ὑπερβολικὴ· τὸ πῆγαινε-ἔλα, ὅπως νὰ τὸ κάνουμε, εἶναι κουραστικὸ).

Καὶ ἂν στὸν κινηματογράφο ἡ «κίνηση» δὲν εἶναι «ὄρατὴ» ἐνεργεῖ, παρ' ὅλ' αὐτὰ μὲ τὸ «χρόνο τῆς». Ὅταν θέλουμε νὰ ἐπιμείνουμε στὴ δ ἰ ᾶ ρ κ ε ἰ α μιὰς κατάστασης, ὁ σκηνοθέτης ἐ π α ν α λ α μ β ᾶ ν ε ἰ τὴν εἰκόνα· αὐτὴ ἔχει κοπεῖ ἕνα μίνιμουμ ἀπὸ φορὲς κάτω ἀπὸ μιὰ ἄποψη εἴτε ποικίλλη εἴτε ταυτόσημη· ἡ διάρκειά της λοιπὸν, εἶναι τρομακτικὰ ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὴν συνηθισμένην διάρκειαν τῆς «ὄρατῆς» ἔννοιας τῆς διάρκειαν αὐτῆς

ή διάρκεια είναι τελείως σχετική: εάν ή επαναλαμβανόμενη εικόνα κόβει ένα μεγάλο αριθμό εικόνων αυτή ή «διάρκεια» θα είναι μεγάλη αν και ή «όρατή διάρκεια» της επαναλαμβανόμενης εικόνας μπορεί να είναι άσημαντη. 'Αν' ό-που και ή συμβατική σημασία του δ ι ο φ ρ ά γ μ α τ ο ς και του φοντύ σάν σημεία μιās συγκεκριμένης όροθεσίας χώρου και χρόνου.

'Ο ειδικός χαρακτήρας του «χρόνου» άποκαλύπτεται μέσα σε μιā μέθοδο όπως τó γκρό - πλάν. Αυτό κάνει άφηρημένο τó αντίκειμενο, τή λεπτομέρεια ή τó πρόσωπο τών σχέσεων του χώρου και με τήν ίδια εύκαιρία, τή χρονική δομή. Στο Δ α ι μ ό ν ι ο τ ρ ο χ ό θρίσκουμε τήν ακόλουθη σκηνή: Κλέ-φτες τó βάζουν στα πόδια φεύγοντας από ένα λεηλατημένο σπίτι. Οί σκη-νοθέτες άναγκασμένοι να δείξουν τούς κλέφτες έχουν πάρει μιā ομάδα σε πλάνο συνόλου. Αυτό φάνηκε άσυμφάρες: γιατί οί κλέφτες άργούνε; 'Εάν εί-χαν προβληθεί σε γκρό - πλάν θα μπορούσαν να δράσουν σύμφωνα με τή θέ-λησή τους: τó γκρό - πλάν θα είχε κάνει άφαίρεση, θα τούς είχε άποσπάσει από τή χρονική δομή.

'Επομένως ή διάρκεια της εικόνας επιτυγχάνεται με τήν επανάληψη, δηλαδή με τó μέσο του συσχετισμού τών εικόνων μεταξύ τους. 'Η χρονική άφαίρεση έμφανίζεται στη συνέχεια της άπουσίας συσχετισμού ανάμεσα στα αντίκειμενα (ή τις ομάδες αντίκειμένων) ανάμεσά τους, στο «έσωτερικό της Εικόνας.

"Όλα αυτά ύπογραμμίζουν ότι ό «κινηματογραφικός - χρόνος» δέν είναι μιā πραγματική αλλά μιā συμβατική διάρκεια βασισμένη στη σχέση τών Εικό-νων ή στη σχέση τών όπτικων στοιχείων στο έσωτερικό της εικόνας.



'Η ειδική φύση της τέχνης άντανακλάται πάντοτε στην εξέλιξη τών με-θόδων της. Και μās μαθαίνει πολλά.

Κάτω από τήν πρωτόγονη όψη της ή όπτική γωνία ήταν αίτιολογημένη σαν άποψη του θεατή ή του προσώπου. Τό ίδιο ήταν και ή λεπτομέρεια σε γκρό - πλάν, από τόν τρόπο με τόν όποιο τó πρόσωπο γίνονταν αντίληπτό.

'Η άσυνήθιστη όπτική γωνία αίτιολογημένη από τήν άποψη του προσώπου είχε στερηθεί αυτή τήν αίτιολόγηση, παρουσιάζονταν αυτή καθαυτή' γινόνταν λοιπόν ή άποψη του θεατή, ή ύφολογική μέθοδος του κινηματογράφου.

Τό βλέμμα του προσώπου στην εικόνα έπεφτε σε ένα αντίκειμενο ή μιā λεπτομέρεια οποιαδήποτε και αυτό τó αντίκειμενο προσέφερονταν σε γκρό - πλάν. 'Εάν καταστρέψουμε αυτή τήν αίτιολογία τó γκρό πλάν θα γίνει μιā αυτόνομη μέθοδος που χρησιμεύει να άξιολογεί και να ύπογραμμίζει τó αντι-κείμενο, κατονοητό σαν σημασιολογική ένδειξη, έξω από σχέσεις χώρου και χρόνου. Συνήθως, τó γκρό πλάν παίζει τó ρόλο του «επιθέτου» ή του «ρή-ματος» (έκφραστικό πρόσωπο ύπογραμμισμένο σε γκρό - πλάν), αλλά και άλλες έφαρμογές είναι επίσης δυνατές: χρησιμοποιούμε τότε τόν έκτος χώ-ρου και χρόνου χαρακτήρα του γκρό - πλάν σαν ύφολογική μέθοδο για συγκρι-τικές εικόνες, για μεταφορές κλπ.

'Εάν ή εικόνα όπου έμφανίζεται σε γκρό - πλάν ένας άνθρωπος σε ένα λειβάδι άκολουθείται από ένα άλλο γκρό - πλάν που δείχνει ένα γουρούνι στο ίδιο λειβάδι, ό νόμος του σημασιολογικού συσχετισμού τών εικόνων και έκει-νος της έ κ τ ό ς χ ώ ρ ο υ κ α ι χ ρ ό ν ο υ άξίας του γκρό - πλάν, θα τήν παρέουρε σε μιā αίτιολογία που θα μπορούσε να μοιάζει τόσο πολυ-νατουραλιστική όσο ό ταυτόχρονος και στο ίδιο μέρος περιπάτος του ανθρώπου και του γουρούνι: Αυτό ή έναλλαγή τών εικόνων δέν παράγει μιā τάξη λογι-κής διαδοχής χρονικής και τοπικής του ανθρώπου με τó γουρούνι αλλά μιā εικόνα σημασιακής σύγκρισης: άνθρωπος — γουρούνι.

'Η σημασία της εξέλιξης τών κινηματογραφικών μεθόδων ένυπάρχει μέσα σ' αυτή τή πρόοδο τών σημασιολογικών αυτόνομων νόμων της μέσα στην άπόρριψη της νατουραλιστικής «αίτιολογίας».

Αυτή ή εξέλιξη έχει άγγίξει μέθοδες τόσο στερεά αίτιολογημένες όπως

π.χ. τὸ «φοντὺ ἀνσαινέ». Αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι πολὺ στερεὰ καὶ ἐτερόπλευρα αἰτιολογημένη ἀπὸ τὴν «ἐπίκληση», τὴν «ὄπτασία» τὴν «διήγηση». Ἄ-κόμη, 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 αἰτιολόγησι πού ἤδη ἔχει γίνει ἐξωτερικὴ τῆς «ἀνάμνησης» γινόμενης ἀντιληπτῆς σάν μιὰ ἐναλλακτικὴ στιγμὴ μέσα στὸ χρόνο, καὶ μεταφέρει τὸ κέντρο βαρύτητας στὸ τ α υ τ ὀ χ ρ ο ν ο τῶν εἰκόνων ἢ «ἀνάμνηση» ἢ ἡ «ἀπαγγελία» δὲν ὑπάρχουν πιά μὲ τὴ φιλολογικὴ ἔννοια ὑπάρχει μιὰ «ἀνάμνηση» μέσα στὴν ὁποία ἐξακολουθοῦμε ταυτόχρονα νὰ βλέπουμε τὸ πρόσωπο ἐκείνου ποὺ τὴν ἐπικαλεῖται καὶ μέσα στὴν καθάρια κινηματογραφικὴ τῆς σήμανση, αὐτὴ ἡ μέθοδος πλησιάζει τις ἄλλες: τὸ φοντὺ ἀνσαινέ τοῦ προσώπου σὲ ἓνα τοπίο ἢ μιὰ σκηνὴ σὲ μὴ ἀναλογικὲς διαστάσεις σχετικὰ μ' αὐτά. Ἐπὶ τὴν ἐξωτερικὴν φιλολογικὴν αἰτιολόγησίν της αὐτὴ ἡ τελευταία μέθοδος βρίσκεται στοὺς ἀντιποδὲς τῆς «ἀνάμνησης» ἢ τῆς «διήγησης», ἀν καὶ ἡ κινηματογραφικὲς ἔννοιές της εἶναι πολὺ κοντινές.

Ἔτσι πρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν ἐξέλιξη τῶν κινηματογραφίων 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 ἢ ἔννοια καὶ ἀποκτοῦν πολλὰς «δικῆς τους», ἐσωτερικὲς ἔννοιες. Εἶναι αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα, αὐτὴ ἡ πολυσημία τῶν ἔννοιων ποὺ δίνει σὲ μιὰ μέθοδο τὴ δυνατότητα νὰ στεριώσει, τὴ μεταβάλλει σὲ «καθαρό» στοιχεῖο τέχνης, συγκυριακά, σὲ «λέξη» τοῦ κινηματογράφου.

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



Ἄσκιος κινηματογράφος γεννήθηκε ἀπὸ τὴ φωτογραφία. Ὁ ὀμφάλιος λῶρος κόπηκε ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ κινηματογράφος συνειδητοποίησε ὅτι ἦταν μιὰ τέχνη. Γιατὶ ἡ φωτογραφία ἔχει πεδία ποὺ εἶναι ἄ σ υ ν ε ἰ ὄ τ α, μὲ κάποιον τρόπο, παράνομες αἰσθητικὲς ιδιότητες. Ἡ φωτογραφία τονίζει τὴν πιστότητα, πρᾶγμα ποὺ εἶναι καταθλιπτικὸ γιατί πάσχουμε ἐπειδὴ οἱ φωτογραφίες εἶναι ὑπερβαλικά πιστές. Γιατοῦ ἡ φωτογραφία παραμορφώνει λαθραῖα τὸ ὕλικό. Αὐτὴ ἡ παραμόρφωση εἶναι ἀποδεκτὴ γὰρ ἀπὸ ἓνα μόνον ὄρο: ὅτι ἡ πιστότητα θὰ διατηρηθεῖ. Παρ' ὅλο λοιπὸν ποὺ ὁ φωτογράφος παραμορφώνει τὸ πρόσωπό μας μὲ τὴ στάση, τὸ φωτισμὸ κ.λ.π., τὰ δεχόμεστε ὅλα μὲ τὸν σιωπηρὸ ὄρο ὅτι τὸ πορτραῖτό θὰ εἶναι πιστό. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ οὐσιαστικοῦ στόχου τῆς φωτογραφίας — δηλαδὴ τῆς πιστότητας — ἡ παραμόρφωση εἶναι ἓνα «ἐλάττωμα» ἢ αἰσθητικὴ τῆς λειτουργίας εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ἓνα «φυσικὸ παιδί».

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

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

Στὴ πραγματικότητα κάθε φωτογραφία παραμορφώνει τὸ ὕλικό. Ἄρκει γι' αὐτὸ νὰ κυττάξουμε τις «ἀπόψεις»: ἴσως ἡ δήλωσι μου νὰ φαίνεται ὑποκειμενικὴ ἄλλὰ δὲν ἐπεμβαίνω γιὰ νὰ ταυτίσω τὴν πιστότητα τῶν ἀπόψεων παρὰ παίρνοντας σημεῖα ἀκριβέστερα, διακριτικὲς λεπτομέρειες: ἓνα δέντρο ἓνας πάγκος, μιὰ ἐπιγραφή. Ὅχι γιατί αὐτὸ δὲν «ἔχει καμμία ὁμοιότητα» ἀλλὰ γιατί ἡ ἀποψη εἶναι ἄ π ο μ ω ν ο μ ε ν η. Αὐτὸ ποὺ μέσα στὴν φύση δὲν ὑπάρχει παρὰ ἐνωμένο, αὐτὸ ποὺ δὲν εἶναι ὁροθετημένο, ἔχει ἀπομονωθεῖ μέσα στὴν φωτογραφία, σὲ αὐτόνομη ὁλότητα. Μία γέφυρα, μιὰ ἀποβάθρα, ἓνα ἢ

περισσότερα δέντρα κ.λ.π. δέν ύφίστανται σάν ολόκλητες όταν τά παρατηρούμε, είναι πάντα δεμένα μέ τό περιβάλλον' ό καθορισμός τους είναι στιγμιαίος και πρόσκαιρος. Έφ' όσον πραγματοποιηθεί μιá φορά, υπερβάλλει έκατομύρια φορές τά άτομικά χαρακτηριστικά τής άποψης και αυτό είναι πού προκαλεί τό άποτέλεσμα τής «μή-πιστότητας».

Αυτό είναι χρήσιμο γιά τά «πλάνα συνόλου»: ή έπιλογή τής όπτικής γωνίας, όσο στοιχειώδης και άν είναι, ή έπιλογή τοῦ μέρους, όσο έκτεταμένο και άν είναι, οδηγούν σ' αυτά τά ταυτόσημα άποτελέσματα.

Ό χαρακτηρισμός τοῦ ύλικού πάνω στή φωτογραφία καθορίζει τήν ένότητα κάθε φωτογραφίας, τή σύμφιξη τῶν άμοιβαίων σχέσεων όλων τῶν αντικειμένων ή στοιχείων ένός πράγματος στό έσωτερικό τής φωτογραφίας. Τό άποτέλεσμα αὐτῆς τής έσωτερικῆς ένότητας είναι ότι ή άμοιβαία σχέση ανάμεσα στό άντικείμενο ή στό έσωτερικό τοῦ αντικειμένου, ανάμεσα στό στοιχεῖο του, αλλάζουν κατανομή. Τά άντικείμενα παραμορφώνονται.

Άλλά αυτό τό «ελάττωμα» τής φωτογραφίας, αὐτές οί άσυνείδητες ιδιότητες οί «μή-καταταγμένες» σύμφωνα μέ τή φόρμουλα τοῦ Βικτώρ Σκλόφσκι κατατάσσονται στό κινηματογράφο, μεταβάλλονται σέ άρχικές άρετές σέ σημεία στήριξης.

Ή φωτογραφία δίνει μιá μ ο ν α δ ι κ ή θέση' στόν κινηματογράφο αὐτή γίνεται μιá ε ν ό τ η τ α, ένα μέτρο.

Ή εικόνα αντιπροσωπεύει τήν ίδια ένότητα μέ τή φωτογραφία, μέ τόν ολοκληρωμένο στίχο (1). Σύμφωνα μ' αυτό τό νόμο όλες οί λέξεις πού συνθέτουν ένα στίχο θρίσκονται σέ έναν ειδικό συσχετισμό, σέ μιá γιά στενή ἀλληλεπίδραση' τό ίδιο, ή έννοια τής στιχουργημένης λέξης είναι διαφορετική, συγκρινόμενη όχι μόνο μέ όλες τίς μορφές τής πραχτικῆς γλώσσας, αλλά άκόμη συγκρινόμενη και μέ τήν πρόζα. Και αὐτό είναι πού κάνει όλες τίς μικρές βοηθητικές λέξεις, όλες τίς δευτερεύουσες μικρῆς σημασίας λέξεις τής γλώσσας μας, νά γίνονται μέσα στή ποίηση έξαιρετικά έμφανείς και σημαντικές.

Είναι τό ίδιο μέσα στήν εικόνα: ή ένότητά της αλλάζει τήν κατανομή τής σημασιοδοτικῆς άξίας όλων τῶν πραγμάτων, και κάθε πράγμα συσχετίζεται μέ τίς άλλες εικόνες και δηλ τήν εικόνα.

Λαμβάνοντας ύπ' όψη αὐτό τό γεγονός θα πρέπει νά εκφράσουμε μιá άλλη θέση: σέ ποιες συνθήκες όλοι οί «ήρωες τής εικόνας (άνθρωποι και πράγματα) συσχετίζονται μεταξύ τους, ή άκριβέστερα, υπάρχουν άραγε συνθήκες πού έμποδίζουν τίς σχέσεις τους; Ναι υπάρχουν.

Οί «ήρωες» τής εικόνας, τό ίδιο όπως οί λέξεις (οί ήχοι) μέσα στό στίχο, πρέπει νά είναι διαφοροποιημένοι, δ ι ά φ ο ρ ο ι. Μόνον τότε είναι σέ σχέση οί μὲν μέ τούς δέ, μόνον τότε έχουν μιá άμοιβαία δράση και χρωματίζονται άμοιβαία άποκτώντας μιá έννοια. Άπ' όπου και ή έπιλογή τῶν ανθρωπων και τῶν πραγμάτων, άπ' όπου και ή όπτική γωνία, αντίληπτή σάν μιá ύφολογική μέθοδος όρθωσίας, δ ι α φ ο ρ ο π ο ι η σ η ς.

Ή «έπιλογή» γεννήθηκε άπό τή νατουραλιστική όμοιότητα, άπό τήν αντίστοιχία ανάμεσα στόν άνθρωπο και στό άντικείμενο τοῦ κινηματογράφου, άπ' αὐτό πού μέσα στή πραχτική ονομάζεται ή «έπιλογή τοῦ τύπου». Άλλά μέσα στόν κινηματογράφο, όπως μέσα σέ κάθε τέχνη αὐτό πού έχει εισαχθεῖ γιά πολύ συγκεκριμένες αἰτίες άρχίζει νά παίζει ένα ρόλο πού χάνει τή σχέση του μ' αὐτές τίς αἰτίες. Ή «έπιλογή» χρησιμεύει πριν άπ' όλα νά δ ι α φ ο ρ ο π ο ι η σ ε ι τ ο ὕ ς ή θ ο π ο ι ο ὕ ς, δέν είναι μόνο έξωτερική, αλλά και έσωτερική τοῦ φίλμ.

Άπό τήν αναγκαιότητα νά διαφοροποιηθοῦν «οί ήρωες τής εικόνας» άπορρέει επίσης ή σημασία τής κ ί ν η σ η ς μέσα στήν εικόνα. Ό καπνός τοῦ πλοίου και τά σύννεφα πού γλυστροῦν είναι χρήσιμα όχι μόνον σάν τέτοια, σάν αὐτά τά ίδια, αλλά άκόμη όπως ό περαστικός πού προχωρᾶ τυχεῖα σ' έναν έρημο δρόμο, όπως ή μιμική και ή χειρονομία σέ σχέση μέ τόν άνθρωπο και τό άντικείμενο. Είναι χρήσιμα σάν διαφοροποιημένα σημεία.



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

Τέτοιοι 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 ὀρισμένες περιπτώσεις ὅπου ἡ μιμικὴ καὶ οἱ «συμπληρωματικές χειρονομίες εἶναι μιὰ ἐνόχληση. Ὁ Ἑρρίκος Χάινε βεβαίως ἐπινοήσαν τὴ φινέτσα τοῦ πνεύματος τοῦ λόγου.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ πραγματοποίηση καὶ ὁ ρηματικὸς τονισμὸς μέσα στὴ μιμικὴ καὶ στὶς χειρονομίες ἐνοχλεῖ (συμπτωματικά) τὴ ρηματικὴ δομὴ, βιάζει τὶς ἐσωτερικὲς τῆς σχέσεις. Στὸ τέλος τῶν ποιημάτων τοῦ Ὁ Χάινε κάνει ἕνα ἀπροσδόκητο ἀστεῖο καὶ δὲν θέλει καθόλου ἢ μιμικὴ ἢ ἀκόμη καὶ ἡ ἀρχὴ μιὰς χειρονομίας νὰ ἀναγγεῖλον τὸ ἀστεῖο πρὶν νὰ φορμουλαριστεῖ. Ἔτσι, ἡ ρηματικὴ χειρονομία ὄχι μόνον 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 κινηματοφῶνο.

Ἡ μιμικὴ καὶ οἱ χειρονομίες μέσα στὴν εἰκόνα εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα ἕνα σύστημα σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἤρωτες 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 μόντάζ. Καὶ οἱ ἀκίνητες εἰκόνας ποὺ διαδέχονται ἢ μιὰ 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 εἰκόνας ποὺ ἔχουν μεταξὺ τους ἕνα σημεῖο συσχετισμοῦ μποροῦν νὰ διαδέχονται ἢ μιὰ τὴν ἄλλη. Αὐτὸς ὁ συσχετισμὸς μπορεῖ νὰ ἔχει σχέση ὄχι μόνον μὲ τὸ μῦθο ἀλλὰ ἀκόμη καὶ σὲ πολὺ εὐρύτερο μέτρο μὲ τὸ στυλ. Σὲ μιὰς ὑπάρχει πρακτικὰ μόνον τὸ μοντάζ ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὸ μῦθο. Ἐπι πλεόν ἡ ὀπτικὴ γωνία καὶ ὁ φωτισμὸς τακτοποιοῦνται ὅπως—ὅπως. Εἶναι ἕνα λάθος.

Ἐχομε ἐδραῖώσει ὅτι τὸ στυλ εἶναι ἕνα γεγονός τῆς σημαντικῆς. Γι' αὐτὸ ἡ ἀπουσία τῆς ὑφολογικῆς ὀργάνωσης, ἡ εὐκαιρικὴ 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 ἢ ἴδια ἢ διαδοχῆ τους «μοντάρει» τὶς εἰκόνας (τὶς καθιστᾶ συσχετισμένες καὶ διαφοροποιημένες), ἀκριβῶς ὅπως ἡ διαδοχὴ ποὺ ἀφορᾶ στὸν μῦθο.

Στὸν κινηματογράφο οἱ εἰκόνας δὲν «ἔστυλιόνται» μέσα σὲ μιὰ ταχτικὴ ἀκολουθία, μέσα σὲ μιὰ προοδευτικὴ ἀνάπτυξη. ἐναλλάσσονται. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ μοντάζ. Ἐναλλάσσονται ὅπως εἶναι στίχος, μιὰ μετρικὴ ἐνότητα,

διαδέχεται τήν ἄλλη, πάνω σέ συγκεκριμένα ὄρια. Ὁ κινηματογράφος κάνει π η δ ή μ α τ α ἀπό εἰκόνα σέ εἰκόνα ὅπως ἡ ποίηση ἀπό τή μιὰ γραμμὴ στὴν ἄλλη.

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

Μιὰ ἀπὸ τίς κύριες συνέπειες, τοῦ ἀσυνεχοῦς χαρακτῆρα τοῦ φιλμ εἶναι ἡ διαφοροποίηση τῶν εἰκόνων, ἡ ὑπαρξὴ τους μετὰ τὴν ιδιότητα τῆς ἐνότητας. Οἱ εἰκόνες σὰν ἐνόητες εἶναι ἴσες σὲ ἀξία. Μιὰ εἰκόνα πού διαρκεῖ τὴ διαδέχεται μιὰ πολὺ σύντομη εἰκόνα. Ἡ μικρὴ διάρκειά τῆς εἰκόνας δὲν τὴ στερεῖ ἀπὸ τὴν ἀνεξαρτησία της, ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία σχέση της μετὰ τίς ἄλλες.

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

Μιὰ ἀπὸ τίς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν «παλιό» καὶ στὸν καινούργιο κινηματογράφο ὑπάρχει στὴ ἀντίληψη τοῦ μοντάζ. Ἐνῶ στὸν παλιὸ κινηματογράφο τὸ μοντάζ ἦταν ἓνα μέσο συγκόλλησης, ἓνα μέσο ἐπίσης γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν οἱ καταστάσεις, τοῦ μύθου, ἓνα μέσο αὐτὸ—καθεαυτὸ μὴ ἀντιληπτὸ, κρυμμένο, στὸν καινούργιο κινηματογράφο γίνεται ἓνα ἀπὸ τὰ σημεῖα στήριξης, ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντιληπτὰ σημεῖα, ἓνας ἀντιληπτὸς ρυθμὸς.

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

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

Ἔτσι ἡ διαδικασία τοῦ μοντάζ ἄ ξ ι ο π ο ι ε ῖ τὰ ὕψιστα σημεῖα τοῦ φιλμ. Ἐνῶ στὸ μὴ-ἀντιληπτὸ μοντάζ, ἔπεφτε στὸ ὕψιστο σημεῖο μιὰ ποσότητα χρόνου πιὸ μεγάλη, μετὰ τὸ μοντάζ πού ἔγινε ἀντιληπτὸς ρυθμὸς τοῦ φιλμ, ε ἱ ν α ἰ ἄ κ ρ ι β ῶ ς ἡ β ρ α χ ῦ τ η τ α π ο ῦ ἄ ξ ι ο π ο ι ε ῖ τὸ ὕ ψ ι σ τ ο σ η μ ε ῖ ο.

Δὲν θὰ γινόταν τίποτε ἐάν τὸ κομμάτι σὰν ἐνόητα δὲν ἦταν ἓνα μέτρο συσχετισμένο μετὰ τὸ φιλμ. Ἀθέλητα ἐκτιμᾶμε ἓνα φιλμ ἀποκρούοντας μιὰ ἐνόητα γιὰ τὴν ἐπόμενη ἐνόητα. Ἐὰν οἱ παραγωγὲς τῶν ἐκλεκτικῶν σκηνοθετῶν προκαλοῦν ἓνα φυσιολογικὸ ἐρέθισμα εἶναι γιατί, χρησιμοποιοῦν γιὰ ἓνα μέρος τὴν ἀρχὴ τοῦ παλιοῦ μοντάζ, τοῦ μοντάζ-κολάζ ὅπου ἡ ἐξαντλητικὴ «σκηνή» (ἡ κατάσταση τοῦ μύθου) χρησιμεύει σὰν μοναδικὸ μέτρο, καὶ γιὰ ἓνα ἄλλο μέρος τὴν ἀρχὴ τοῦ καινούργιου μοντάζ ὅπου αὐτὸ γίνεται ἓνα ἀντιληπτὸ στοιχεῖο τῆς δομῆς.

Ἐπιφυλάσσουν στὴν ἐνέργειά μας μιὰ ὀρισμένη ἀποστολή, ἓνα ὀρισμένο ἐκκίνημα καὶ ἑαφνικά αὐτὴ ἡ ἀποστολή ἀλλάζει, ἡ ἀρχικὴ ὠθηση χάνεται καί, ἐφ' ὅσον τὴν εἴχαμε δεχτεῖ στὴν ἀρχὴ κιόλας τοῦ φιλμ, δὲν θὰ ἑναψάξου-

με γιά 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 ρυθμὸς 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 φιλμ, μέσα στὴ δυναμικὴ 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 «ώραιοι» καὶ «καλοὶ» αὐτοὶ καθεαυτοί, ἀλλὰ «καλοὶ» στὴ δοσμένη περίπτωσι σὲ σχέση μὲ τὴν ἀλληλεπίδραση τους μὲ τὸ μετρικὸ βᾶδισμα, μὲ τὸ μέτρο τοῦ φιλμ. Ἡ γωνία καὶ ὁ φωτισμὸς ποὺ κάνουν ἓνα ἀνάγλυφο κομμάτι νὰ ξαναβγαίνει μετρικὰ, δὲν παίζουν καθόλου τὸν ἴδιο ρόλο μὲ τὴ γωνία καὶ τὸ φωτισμὸ ποὺ κάνουν, ἓνα 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 μὴ εἰδικὴ τέχνη. Ἀλλὰ οἱ ἄνθρωποι τοῦ δεκάτου-ὀγδόου αἰῶνα δὲν θὰ καταλάβαιναν τὸν κινηματογράφο μας ὅπως δὲν θὰ καταλάβαιναν τὴ σημερινὴ ποίηση.

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



Ἀπὸ κεῖ βλέπουμε ὅτι τὸ κινηματογραφικὸ — μυθιστόρημα εἶναι ἓνα τόσο πρωτότυπο εἶδος ὅπως καὶ τὸ μυθιστόρημα τῶν στίχων. Ὁ Πούσκιν ἔλεγε: «δὲν γράφω ἓνα μυθιστόρημα μὰ ἓνα μυθιστόρημα σὲ στίχους. Ὑπάρχει μιὰ διαβολικὴ διαφορά».

Σὲ τί λοιπὸν συνίσταται αὐτὴ ἡ «διαβολικὴ διαφορά» ἀνάμεσα στὸν κινηματογραφικὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ μυθιστόρημα σὰν εἶδος τοῦ γραπτοῦ λόγου; Ὅχι μόνον στὸ ὕλικό μὰ ἐπίσης στὸ ὅτι τὸ στυλ 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 εἶδη, 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 στυλ. Ἡ πρώτη, ποὺ μεταφέρει τὴν μελέτη τοῦ θέματος ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο ἐξέτασης τῶν στατικῶν αἰτίων (καὶ τῆς ιστορικῆς τους ὑπάρξης) πρὸς ἐκεῖνο, ποὺ συνίσταται στὸ νὰ δοῦμε πῶς τὰ αἷτια πηγαινοέρχονται μέσα στὴ δομὴ τοῦ ὅλου, ἤδη ἔχει δώσει τοὺς καρπούς της, ἔχει ριζώσει. Ἡ δευτέρα δὲν ἔχει ἀκόμη ριζώσει καὶ μοιάζει Ἐσχασμένη.

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 ὕλικό, περισσότερο ἐρευνημένο, μὲ μόνο σκοπὸ νὰ τ ο π ο θ ε ῶ ε δ ῶ τὸ ἐρώτημα τοῦ μύθου καὶ τοῦ θέματος στὸν κινηματογράφο. Νομίζω ὅτι δὲν εἶναι περιττό.

Ὀνομάζουν γενικὰ μύθο ἓνα στατικὸ σχῆμα μὲ σχέσεις τοῦ τύπου: «Ἦταν συμπαθητικὴ καὶ τὴν ἀγαποῦσε. Αὐτὸς, ὅμως δὲν ἦταν συμπαθῆς καὶ δὲν τὸν ἀγαποῦσε» (ἐπίγραμμα τοῦ Χάινε).

Τὸ σχῆμα τῶν σχέσεων (οἱ «μῦθοι») τοῦ LA FONTAINE τοῦ Μπαχτισαρράι, θὰ εἶναι λοιπὸν, περίπου αὐτό: «Ὁ Γκιρέι ἀγαπᾷ τὴ Μαρία, ἡ Μαρία δὲν τὸν ἀγαπᾷ. Ἡ Ζαρῆμα ἀγαπᾷ τὸν Γκιρέι, αὐτὸς δὲν τὴν ἀγαπᾷ». Εἶναι

τελειώς καθαρό ότι το σχήμα δεν έξηγει τίποτα ούτε στον LA FONTAINE του Μπαχτσισαράι ούτε στο έπιγραμμα του Χάινε, και εφαρμόζεται με τον ίδιο τρόπο σε χιλιάδες διαφορετικά πράγματα, από τη φράση του έπιγράμματος μέχρι το ποίημα. "Ας πάρουμε μιὰ άλλη τρέχουσα παραδοχή του μύθου: τ ὀ σ χ ἦ μ α τ ἦ ς π ρ ᾶ ξ η ς. 'Ο μύθος τότε, περίπου δηλώνεται κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν μίνιμου μορφή: «'Ο Γκιρέϊ ἀποσπᾶται ἀπὸ τὴ Ζαρέμα ἕξι αἰτίαι τῆς Μαρίας. 'Η Ζαρέμα σκοτώνει τὴ Μαρία». 'Αλλὰ τί νὰ κάνουμε ἐάν αὐτὴ ἡ λύση δὲν βρίσκεται καθόλου μέσα στὸν Πούσκιν; 'Ο Πούσκιν ἀφήνει μόνο νὰ μαντέψουμε τὴν ἀπόφαση. 'Η ἀπόφαση εἶναι σκόπιμα καλυμμένη. Εἶναι τολμηρὸ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Πούσκιν ἔχει ἀπαρνηθεῖ τὸ σχῆμα τοῦ μύθου μας γιατί οὔτε καὶ αὐτὸς δὲν ἤξερε πραγματικὰ τί νὰ τὸ κάνει. Αὐτὸ σημαίνει σχεδὸν νὰ μετρήσουμε ὀρισμένους ἀπὸ τοὺς στίχους του, θεληματικὰ χλωλούς, 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 πού ἀποτελεῖ μιὰ «ἀπάρνηση»; Καί, πραγματικὰ, εἶναι πιὸ σωστὸ νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ μετρικὴ ἐνὸς ποιήματος δὲν εἶναι ὁ «ποῦς», τὸ σχῆμα, ἀλλὰ τὸ τονισμένο διάγραμμα (τὸ διάγραμμα τῶν τονικῶν σημείων) τοῦ πράγματος. 'Απὸ τότε θὰ εἶναι «ρυθμὸς» ὅλη ἡ δυναμικὴ τοῦ ποιήματος, πού θὰ ἀντλήσει τὴ διαμόρφωσή της ἀπὸ τὴν ἀλληλεπίδραση τοῦ μέτρου (τονισμένο διάγραμμα), τῶν συμπερασματικῶν σχέσεων (σύνταξη) καὶ τῶν ἡχητικῶν σχέσεων («παλιολογίες»).

Τὸ ἴδιο συμβαίνει μέσα στὸ πρόβλημα τοῦ μύθου καὶ τοῦ θέματος. 'Η τυχαῖα δημιουργοῦμε σχήματα πού δὲν ὀλοκληρώνονται μέσα στὸ ἔργο, ἢ πρέπει νὰ καθορίσουμε τὸ μῦθο σὰν σημαντικό διάγραμμα (δεμένο μετὴν ἔννοια) τῆς πράξης. Τὸ θέμα τοῦ πράγματος καθορίζεται λοιπὸν σὰν ἡ δυναμικὴ του πού παίρνει μορφή ἀπὸ τὴν ἀλληλεπίδραση ὅλων τῶν δεσμῶν τοῦ ἕλικου (συμπεριλαμβανομένου τοῦ μύθου σὰν δεσμοῦ τῆς πράξης), πού ἀνορθώνεται ἀπὸ τὸ στυλ, τὸ μῦθο κλπ. 'Υπάρχει ἐπίσης θέμα σὲ ἕνα λυρικό ποίημα, ἀλλὰ ὁ μύθος ἐκεῖ, εἶναι σὲ τελειῶς διαφορετικὴ τάξη καὶ ὁ ρόλος του στὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος εἶναι τελειῶς διαφορετικός. 'Η ἔννοια τοῦ θέματος δὲν εἶναι καλυμμένη ξανά ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ μύθου. Τὸ θέμα μπορεῖ νὰ εἶναι ἀποκεντρωμένο σὲ σχέση μετὸ μῦθο. Στις σχέσεις θέματος καὶ μύθου (2) πού ἔχουμε ἐδῶ, πολλοὶ τύποι εἶναι δυνατοί.

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

'Εδῶ ἡ κατανομή τῶν γραμμῶν τοῦ μύθου ἀποκτᾶ μιὰ ἰδιαίτερη σπουδαιότητα σὲ σχέση μετὸ ἐκεῖνο θάσει τοῦ ὁποίου μιὰ γραμμὴ ἀποκλείει μιὰ ἄλλη, καὶ εἶναι ἐκεῖνο πού κάνει τὸ θέμα νὰ προσδεύει. Εἶναι περίεργο τὸ παράδειγμα τοῦ τύπου ὅπου τὸ θέμα ἀναπτύσσεται πάνω σὲ μιὰ ψεύτικη γραμμὴ τοῦ μύθου. 'Η νομβέλλα τοῦ AMBROSE BIERCE ὁ Π ο τ α μ ὀ ς τ ἦ ς Κ ο υ κ ο υ β ᾶ 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: κολυμπᾷ, τὸ θάζει στὰ πόδια, φθάνει στὸ σπῆτι του καὶ μόνον ἐκεῖ πεθαίνει. 'Ανακαλύπτουμε στὶς τελευταῖες γραμμὲς ὅτι ἡ ἀπόδραση εἶναι ἕνα ὄραμα πού εἶχε ἀκριβῶς πρὶν πεθάνει. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μετὸ Π ἦ δ η μ α σ τ ὸ ᾄ 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 «ἀποκλεισμός» πραγματοποιεῖται τόσο ἀπὸ τὴν ὑπεραφθονία τῶν δευτερευουσῶν γραμμῶν τοῦ μύθου ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴ ἰστορικῶν, ἐπιστημονικῶν καὶ περιγραφικῶν ἰστορικῶν αὐτῶν καθεαυτῶν. Αὐτὸ πού μόλις εἶπαμε εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς ἀνάπτυξης τοῦ θέματος καὶ ὄχι τοῦ μύθου. Τὸ μυθιστόρημα μετὴν ἰδιότητά του τῆς μεγάλης πνοῆς ἀπαιτεῖ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος ἔξω ἀπὸ τὸ μῦθο. 'Η ἀνάπτυξη τοῦ θέματος πού συμβαδίζει μετὴν ἀνάπτυξη τοῦ μύθου χαρακτηρίζει τὰ μυθιστορήματα

των περιπετειών. (Μ' αυτή την εύκαιρία, ή «μεγάλη πνοή» στη λογοτεχνία δεν μετριέται με αριθμό σελίδων, όπως άλλωστε και το μήκος του μετράζ στον κινηματογράφο. Η έννοια της «μεγάλης πνοής» είναι μιὰ έννοια ένεργητική. Πρέπει νά λάβουμε ύπ' όψη μας έδώ, τή προσπάθεια πού αφιερώνεται στη κατασκευή, από τόν άναγνώστη (ή τó θεατή). Ό Πούσκιν έχει δημιουργήσει μιὰ μεγάλη ποιητική μορφή πάνω στην άρχή της παρέκβασης. Από τίς διαστάσεις του, ό Φ υ λ α κ ι σ μ έ ν ο ς τ ο υ Κ α υ κ ά σ ο υ δέν είναι μεγαλύτερος από όρισμένες έπιστολές του Γιούκοφσκι, αλλά είναι μιὰ μεγάλη μορφή γιατί οί παρέκβάσεις σέ ένα ύλικό μακρυά από τó μύθο, επεκτείνουν έξαιρετικά τó «χώρο» του ποιήματος και, για μιὰ ίσοδύναμη ποσότητα στίχων, στην Έπιστολή του Γιούκοφσκι στον Βοϊέκωφ και στον Φ υ λ α κ ι σ μ έ ν ο τ ο υ Κ α υ κ ά σ ο υ του Πούσκιν, ύποχρεώνουν τόν άναγνώστη νά ξεδέψει μιὰ ποσότητα έργασίας τελειώς διαφορετική. Έάν προχωρήσω αυτό τó παράδειγμα θά δοϋμε ότι ό Πούσκιν στο ποιήμα του έχει χρησιμοποιήσει τó ύλικό μιές έπιστολής του Γιούκοφσκι αλλά έκανε μιὰ π α ρ έ κ β α σ η σέ σχέση με τó μύθο).

Αυτός ό άποκλεισμός πάνω σ' ένα άπομακρυσμένο ύλικό είναι έπίσης χαρακτηριστικό της μεγάλης μορφής.

Τό ίδιο συμβαίνει στον κινηματογράφο: τά «μεγάλα είδη» διακρίνονται από τά είδη «δωματίου» όχι μόνον από τόν αριθμό των γραμμών του μύθου αλλά έπίσης από τήν ποσότητα του ύλικού του άποκλεισμού γενικά.

2/ Τό θέμα αναπτύσσεται δίπλα στο μύθο.

Σ' αυτή τή περίπτωση, ό μύθος προτρέπει ένα αίνιγμα, δυνάμει του όποίου τó αίνιγμα και ή λύση δέν κάνουν τίποτε άλλο παρά νά αίτιολογούν τήν ανάπτυξη του θέματος ενώ ή λύση είναι δυνατόν, νά μη δοθεί. Σ' αυτή τή περίπτωση, τó θέμα μεταφέρεται στη συνάθροιση και συγκόλληση των μερών του, έξωτερικού στο μύθο, ύλικού. Ό μύθος δέν είναι δοσμένος και είναι ή «ανάζητηση του μύθου» με τήν ιδιότητά της της ίσοδυναμίας, της άντικατάστασης πού χρησιμεύει σαν έλατήριο και όδηγει τó παιχίδι στη θέση του. Τέτοια είναι π.χ. πολλά έργα του PILNIAK, του LEONARD FRANK και άλλων. «Αναζητώντας τó μύθο», ό άναγνώστης κατασκευάζει τόν κρίκο και πραγματοποιεί τή συνάθροιση των μερών πού είναι μόνον μεταξύ τους δεμένα στο επίπεδο του στύλ (ή με τήν πιό γενική αίτιολογία, π.χ. τήν ένότητα του χρόνου και του χώρου).

Είναι τελειώς καθαρό ότι στον τελευταίο τύπο, είναι τ ό σ τ ύ λ, οί σχέσεις του στύλ των συνδεμένων μεταξύ τους κομματιών, πού αναλαμβάνουν τή λειτουργία του θέματος — βασικού κινητήρα (...)



Θέλω σ' αυτό τó άρθρο νά θέσω μόνον τά ακόλουθα προβλήματα:

1) Τό δεσμό του θέματος με τó στύλ μέσα στον κινηματογράφο, 2) Πώς τά είδη του κινηματογράφου καθορίζονται από τή σχέση μύθου και θέματος.

Γιά νά θέσω αυτά τά δύο προβλήματα αναζήτησα και έδώ πάλι, τή «φορά» μου μέσα στη λογοτεχνία. Τό «πήδημα» μέσα στον κινηματογράφο χρειάζεται μακρές μελέτες. Έχουμε δεί στη φιλολογία ότι δέν μπορούμε νά μιλήσουμε για τó μύθο και για τó θέμα «γενικά», ότι τó θέμα είναι στενά δεμένο με ένα δοσμένο σημαντικό σύστημα, πού με τή σειρά του είναι καθορισμένο από τó στύλ.

Ό ρόλος του θέματος έπιφορτισμένος στά σημαντικά και ύφολογικά μέσα στο «θωρηκτό Ποτέμκιν» ηηδάει στά μάτια αλλά δέν έγινε άντικείμενο μελέτης. Οί μελέτες πού θά γίνουν άργότερα θά τó θέσουν με παρησία και όχι μόνον σέ παραδείγματα τόσο έκδηλα. Νά έπισημάσουμε τήν «οίκονομία» του στύλ, τόν «νατουραλισμό» του σέ τέτοια ή άλλα φίλμ, σέ τέτοιους ή άλλους σκηνοθέτες, δέν ίσοδύναμη με τó νά άπομακρύνουμε τó ρόλο του στύλ. Άλλα υπάρχουν διδαφορετικά στύλ και έχουν διδαφορετικούς ρόλους σύμφωνα με τή σχέση πού έχουν με τήν ανάπτυξη του θέματος.

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

Ἡ μέθοδος πού χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὴν κριτικὴ γιὰ τὴ συζήτηση τῶν φιλμ, μιὰ μέθοδος καλῆς συμπεριφορᾶς, ἀποτελεματωμένη, τούλάχιστον σὲ μᾶς, δείχνει πόσο εἴμαστε ἀπλοῖκοι πάνω σ' αὐτό:

α) συζητᾶμε γιὰ τὸ σενάριο ἐνὸς τελειωμένου φιλμ. Πάντοτε σχεδὸν τὸ σενάριο δίνει τὸ «μῦθο γενικά» μὲ ὀρισμένα στοιχεῖα πού προσεγγίζουν τὸν ἀσυνεχῆ χαρακτήρα τοῦ κινηματογράφου. Πῶς ὁ μῦθος θὰ ἐξελιχθεῖ, ποῖο 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 στυλ, αὐτοῦ ἢ τοῦ ἄλλου ὑλικοῦ μποροῦν νὰ ἐπιτρέψουν τὴν ἀνάπτυξη ὅλου τοῦ μύθου τοῦ σενάριου, ὁ μῦθος τοῦ σενάριου μπαίνει ἐξ ὀλοκλήρου μέσα στὸ φιλμ, μὰ μποροῦν ἐπίσης νὰ μὴν τὸ ἐπιτρέψουν, καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐργασίας, ὁ μῦθος μεταβάλλεται μέσα στίς λεπτομέρειες, χωρὶς αὐτὸ νὰ ἐπισημανθεῖ, τὸ θέμα καθοδηγεῖται ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη.

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

Ἡ ἀπουσία μελέτης πάνω στὴ θεωρία προκαλεῖ ἐπίσης λάθη πρακτικῆς πρὸ οὐσιαστικᾶ.

Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ προβλήματος τῶν εἰδῶν στὸν κινηματογράφο.

Τὰ εἶδη πού ἔχουν ξεπηδήσει στὰ γράμματα (καὶ στὸ θέατρο) συχνὰ ἔχουν μεταφερθεῖ ὀλόκληρα, ἔτοιμα μέσα στὸν κινηματογράφο. Τί βγαίνει λοιπὸν; Ἀπόσπασμα ἀποτελέσματα.

Π.χ. τὸ ἱστορικὸ, ντοκουμένταρισμένο χρονικὸ. Μεταφερμένο ὀλόκληρο, ἀπὸ τὴ γραπτὴ τέχνη στὸν κινηματογράφο, δίνει ἓνα φιλμ πού εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἀναπαραγωγὴ μιᾶς πινακῆς ζωντανεμένων πορτραίτων. Στὴ λογοτεχνία ὁ βασικὸς ὅρος (ἡ αὐθεντικότητα) ὑπάρχει χάρη στοὺς ἱστορικοὺς νόμους, στίς ἡμερομηνίες κ.λ.π. ἐνῶ στὸν κινηματογράφο, στὴ περίπτωση ἐνὸς κομματιοῦ ντοκουμέντ, εἶναι ἡ αὐθεντικότητα αὐτὴ καθεαυτῆ πού ἀποτελεῖ τὸ κύριο πρόβλημα. «Εἶναι ὁμοιο;» θὰ ἀρχίσουν νὰ ρωτοῦν οἱ θεατῆς.

Ὅταν διαβάσουμε ἓνα μυθιστόρημα γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο τὸν 1ο, ὅποιες καὶ ἂν εἶναι οἱ πράξεις μέσα στὸ μυθιστόρημα, θὰ εἶναι οἱ πράξεις τοῦ «Ἀλεξάνδρου τοῦ 1ου». Ἐάν 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 ἀπλοϊκὸς θεατῆς θὰ πεῖ: «Πῶς αὐτὸς ὁ ἠθοποιὸς μοιάζει (ἢ δὲν μοιάζει) τοῦ Ἀλεξάνδρου τοῦ 1ου». Καὶ θὰ ἔχει δίκιο καὶ τελειὸς ἄνω — ἴσως καὶ μὲ φιλοφρονήσεις — θὰ καταστρέψει τὴν ἴδια τὴ προϋπόθεση τοῦ εἰδους: τὴν αὐθεντικότητά.

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

Στὴν οὐσία, ὁ κινηματογράφος ἔζησε μέχρι τότε μὲ τὴ μορφή εἰδῶν πού τοῦ ἦταν ἔξανα: τὸ «μυθιστόρημα», τὴν κωμῶδια», 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 πού εἶναι τὸ κινηματογραφικὸ -μυθιστόρημα.

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

Τὸ θάθος τοῦ προβλήματος εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖ: ὄχι στὰ δευτερεύοντα, ἔξωτερικὰ 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 ι 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 τονισμός τοῦ θέματος = ὁ μίνιμουμ τονισμός τοῦ μύθου, καὶ ἀντίστροφα.

Δὲν εἶναι ἡ κωμωδία, ποῦ μᾶς ἔκανε νὰ σκεπτόμαστε τὸ «κωμικό» ἀλλὰ περισσότερο, ἡ χιουμοριστικὴ ποίηση, γιατί 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 — εἶδη ὄχι μόνον τὸ κινηματογραφικὸ — ποίημα ἀλλὰ ἐπίσης τὸ λυρικό κινηματογραφικὸ ποίημα. Μόνον ἡ ἀτολμία μᾶς ἐμποδίζει νὰ παρουσιάσουμε στὴν ἀφίσα ἕνα ἱστορικό, ντοκουμανταρισμένο χρονικὸ σάν νὰ εἶναι μιὰ «πινακοθήκη ζωντανεμένων ποτραίτων» τῆς τάδε ἢ τῆς δεῖνα ἐποχῆς.

Τὸ πρόβλημα τῆς σύνδεσης τοῦ θέματος μὲ τὸ στυλ 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 πασπαρτοῦ 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 ποδός γιὰ τὸ στίχο. Ἡ ἔννοια τοῦ ποδός στὸ στίχο εἶναι περισσότερο διδαχτικὴ, καί, σὲ κάθε περίπτωση χρησιμὴ μόνον γιὰ σπάνια μετρικὰ σύνολα. Ἡ τελευταία θεωρία τοῦ στίχου ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ στίχο ὅπως καὶ γιὰ τὴ μετρικὴ σειρά καὶ ὄχι γιὰ τὸν πόδα ὅπως στὸ σχῆμα. Στὴν πραγματικότητα, στὴ θεωρία τοῦ φιλμ ἡ τεχνικὴ ἔννοια τῆς εἰκόνας -κυψέλης δὲν εἶναι οὐσιαστικὴ, ἔχει τελείως ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ μήκος τῆς εἰκόνας -κομματιοῦ.
- (2) Εἶναι ὁ Βικτώρ Σκλόφοκι στὶς ἐργασίες του πάνω στοὺς Στέρν καὶ Ροζάνωφ ποῦ τὸ ἀπέδειξε γιὰ πρώτη φορά.

Προλήματα τῆς κινηματομορφικῆς

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

Στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε δύο φάσεις: τὴν ἀνακάλυψη τῆς μηχανῆς, χάρις στὴν ὁποία ἔγινε δυνατὸ νὰ ἀναπαραχθεῖ ἡ κίνηση πάνω στὴν ὀθόνη, καὶ τὴ χρησιμοποίησή της γιὰ νὰ μετατραπεῖ ἡ κινηματογραφικὴ ταινία σὲ φιλμ. Στὸ πρῶτο στάδιο ὁ κινηματογράφος δὲν ἦταν παρὰ μιὰ μηχανή, ἕνας μηχανισμὸς. Στὸ δεύτερο ἔγινε ἕνα ἐργαλεῖο μέσα στὰ χέρια τοῦ ὀπερατέρ καὶ τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὲς οἱ δύο ἔψεις 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 πού προέδωσαν 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 ῆ θ ε ῖ γιὰ νὰ διευθετηθεῖ τὴν καινούργια τέχνη, μιὰ τέχνη πού ἡ ἀνάγκη της ἦταν ἀπὸ πολὺ καιρὸ αἰσθητῆ.

Οἱ ἐφευρέτες τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς σίγουρα δὲν εἶχαν καμμιά ἀμφιβολία γιὰ τὸ ὅτι εἶχαν δημιουργήσει τίς ἐπιθυμητὲς συνθήκες, γιὰ νὰ ὀργανωθεῖ αὐτὴ ἡ τέχνη. Γύρω στὰ 20 χρόνια εἶχαν κυλήσει, πρὶν ἢ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ νὰ γίνεῖ πραγματικὰ κατανοητὴ σὰν τεχνικὴ τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. Στὰ πρῶτα χρόνια, ἐκεῖνο πού ἀπορροφοῦσε περισσότερο τὸ ἐνδιαφέρον ἦταν ἡ ψευδαίσθησις τῆς κίνησης. Ὁ κινηματογράφος ἦταν μιὰ τεχνικὴ ταχυδαχτυλοργία καὶ δὲν ξεπερνοῦσε καθόλου τὴν ἀρχὴ τῆς ζωντανῆς φωτογραφίας. Ἀγνοοῦσαν τὰ σενάρια καὶ τὸ μοντάζ. Στὰ 1897 οὔτε κἀν σκεπτόνταν νὰ κολλήσουν τὰ κομμάτια τοῦ φιλμ. Πρὶν ἀπ' ὅλα ἤθελαν νὰ τελειοποιήσουν τεχνικὰ, τὴν ἴδια τὴ μηχανή.

Ἡ κινηματογραφικὴ ταινία πού τὸ μῆκος της δὲν ξεπερνοῦσε τὰ 17 μέτρα δὲν μποροῦσε νὰ ἀναπαράγει παρὰ μιὰ, μοναδικὴ σκηνὴ ὅπως π.χ. τ ἡ ν ἔ ξ ο ὀ δ ο τ ὶ ν ἔ ρ γ α τ ὶ ν ἀ π ὀ τὰ ἔ ρ γ ο σ τὰ σ τ ἰ α Λ υ μ ι ἔ ρ . Γιὰ πολὺ καιρὸ οἱ «ἀπόψεις», εἶδος ζωντανῶν κάρτ - ποστάλ, κρατοῦσαν τὴν πρώτη θέση. Ἦταν τὸ πρωτόγονο στάδιο τῶν καθημερινῶν σκηνῶν καὶ τοπίων (ἔδρισκαν ἔτσι ὅτι τὸ νερὸ ἔχει μεγάλη «φωτογένεια»). Σύντομα ἔρχονται: νὰ ἐνωθοῦν μ' αὐτὰ τὰ ἀρχικὰ εἶδη, οἱ κωμικοὶ πίνακες πού ἔχουν πολὺ συμβάλλει γιὰ νὰ ἀναγνωριστεῖ ὁ κινηματογράφος σὰν τέχνη. Χάρις στὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ κωμικοῦ διαδραματίζονταν μπερδεμένες σκευωρίες μὲ περίπλοκες αἰτιολογίες. Δροῦσαν μ' ἕνα ὑλικὸ δανεισμὲνο ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, ἀποτελώντας ταυτόχρονα τὴν πρωτόγονη βάση τῶν μελλοντικῶν παραποιήσεων καὶ ἐπεξεργαζόμενοι μιὰ δλόκληρη σειρὰ ἀπὸ ἀπαραίτητα, εἰδικὰ

μοντέλα. Σ' αυτό το στάδιο ή άρχή τής ζωντανής φωτογραφίας ήταν πάντοτε μοναδική και ούσιαστική.

Γιά νά μιλήσουμε καθαρά, ή ανακάλυψη τής κάμερας έδωσε καινούργια ζωή στον τομέα τής φωτογραφίας, έξαιρετικά περιορισμένο μέχρι τότε. Ή συνηθισμένη φωτογραφία παρ' όλο πού έτεινε νά γίνει «καλλιτεχνική», δέν μπορούσε νά καταλάβει μιá δική τής θέση μέσα στις τέχνες, στό μέτρο πού ήταν στατική και έπομένως μόνον «παραστατική». Δίπλα στό σχέδιο πού παρείχε στον καλλιτέχνη άρκετή έλευθερία γιά νά πραγματοποιήσει διάφορους σκοπούς, ή φωτογραφία ήταν κάτι τό βοθητικό, τό καθαρά τεχνικό, πού τού έλλειπε τελείως τό «στόλ». Ή κάμερα έκανε πιό δυναμικό τό φωτογραφικό κλισέ, από μιá κλειστή και στατική ένότητα πού ήταν, τό μετέτρεψε σε *ε ί κ ό ν α*, σε ένα άτέλειωτο κομμάτι τού κύματος τής κίνησης. Για πρώτη φορά μέσα στην ιστορία, μιá τέχνη «παραστατική» από τήν ίδια της τή φύση, μπορούσε νά ξετυλιχτεί μέσα στό χρόνο, νά τοποθετηθεί έξω από συναγωνισμούς, ταξινομήσεις, αναλογίες. Συγκεντρώνοντας τά διαφορετικά στοιχεία τού θεάτρου, τού σχεδίου, τής μουσικής και τής λογοτεχνίας, ήταν ταυτόχρονα, κάτι τό τελείως νέο. Τά μηχανικά μέσα τής φωτογραφίας (φωτεινοσσοτεινό, λήψη απόψεων χωρίς παραποιήσεις, διαστάσεις τού κλισέ κλπ.) έχουν άποκτήσει μιá καινούργια σημασία, έχουν γίνει μέσα τής ιδιαίτερης κινηματογραφικής γλώσσας. Ταυτόχρονα με τήν πρόοδο τής κινηματογραφικής τεχνικής και με τή συνειδητοποίηση τών πολλαπλών δυνατοτήτων τού μοντάζ, έδραιώνονταν ή διάκριση ανάμεσα στό ύλικό και στή χαρακτηριστική και ύποχρεωτική κατασκευή κάθε τέχνης. Ήταν τό πρόβλημα τής φόρμας πού ξεπηδούσε.

Πάνω στό πανί τού κινηματογράφου, ό τομέας τής άπλής φωτογραφίας καθορίστηκε όριστικά σαν στοιχειώδης, καθημερινός, έφαρμοσμένος. Οί σχέσεις ανάμεσα στή φωτογραφία και στον κινηματογράφο θυμίζανε τίς σχέσεις ανάμεσα στην πρακτική και τήν ποιητική γλώσσα. Ή κάμερα έπίτρεψε νά ανακαλυφθούν και νά εφαρμοστούν έφφε πού ή άπλή φωτογραφία ούτε μπόρεσε ούτε θέλησε νά χρησιμοποιήσει. Είμαι τό πρόβλημα τής «φωτογένειας» πού τοποθετείται. Ήμπαζε μέσα στην κινηματογραφία τήν άρχή τής *ε π ι λ ο γ η ς* τού ύλικού σύμφωνα με είδικούς δείχτες.

Οί λόγοι ζωής τής τέχνης είναι ή άφαίρεση από τήν καθημερινή πραγματικότητα, δέν έχει πρακτική έφαρμογή. Ο καθημερινός αυταγματισμός τής χρήσης τής λέξης αφήνει άχρησιμοποίητες μάζες ήχητικών άποχρώσεων, σημαντικών και συνταχτικών πού βρίσκουν τή θέση τους στην τέχνη τής λογοτεχνίας (Βικτώρ Σκλόφσκι). Ο χορός χτίστηκε πάνω σε κινήσεις πού δέν υπάρχουν στον συνηθισμένο τρόπο θαδίσματος. Ή αν ή τέχνη χρησιμοποιεί τήν καθημερινότητα τή μεταχειρίζεται σαν ύλικό μέσα σε μιá άπρόδλεφτη μετάφραση ή κάτω από μιá άποψη υπερβολικά παραμορφωμένη (τό γκροτέσκο). Έδώ βρίσκεται τό διαρκές «συμβατικό» τής τέχνης πού δέν μπορούν νά υπερπηδήσουν

οί «νατουραλιστές», ακόμη και οί πιό άκραίοι και συνεπείς, στό βαθμό πού παραμένουν καλλιτέχνες.

Ἡ πρώτη φύση τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀνάγκη ἐκδήλωσης τῶν ἐνεργειῶν τοῦ ἀνθρώπινου ὄργανισμοῦ πού ἀποσπῶνται ἀπό τήν καθημερινότητα, ἢ ἐνεργοῦν λιγώτερο ἢ περισσότερο πάνω σ' αὐτήν. Ἐκεῖ εἶναι τὸ βιολογικό θεμέλιο πού τῆς μεταδίδει τὴ δύναμη τῆς ζωϊκῆς ἀναγκαιότητας γιὰ τὴν ἀναζήτηση τῆς ἰκανοποίησης. Αὐτὸ τὸ θεμέλιο, πού βρίσκει τὴν ἔκφρασή του μέσα στό παιχνίδι, δὲν ἔχει καθορισμένη καὶ ἐκφρασμένη «ἐννοια», ἐνσαρκώνεται μέσα σὲ «δυσνόητες» τάσεις, πού κυνηγοῦν ἓνα «δικό τους σκοπὸ» πού διαφαίνεται σὲ κάθε τέχνη καὶ ἀποτελοῦν τὴν ὀργανική της ὕλη. Ἡ χρησιμοποίηση αὐτῆς τῆς ὕλης γιὰ τὴ μετατροπὴ της σὲ «ἐκφραστικότητα» εἶναι αὐτὸ πού ὀργανώνει τὴν τέχνη σὰν κοινωνικό φαινόμενο, σὰν «γλῶσσα» ἐνὸς ἰδιαίτερου εἶδους. Αὐτὲς οἱ τάσεις ἀπογυμνώνονται συχνὰ καὶ γίνονται ἓνα ἐπαναστατικό σύνθημα, καὶ τότε ἀρχίζουμε νὰ μιλάμε γιὰ τὴν «δυσνόητη ποίηση», γιὰ τὴν «ἀπόλυτη μουσική» 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, κινητικό ἢ ἄλλο «δυσνόητο χαρακτήρα». Τὴ βλέπουμε στὴν ὀθόνη ἔξω ἀπὸ κάθε δεσμό μὲ τὸ θέμα, στὰ πρόσωπα, στὰ πράγματα, στό τοπίο. Ἐχομε ἓνα καινούργιο ὄραμα τῶν πραγμάτων, πού μᾶς φαίνονται τώρα ἄγνωστα. Ὁ Delluc ἔχει πεῖ: «Ἡ ἀτμομηχανή, τὸ ἀτμόπλοιο, τὸ ἀερεπλάνο, ἡ σιδηροδρομικὴ γραμμὴ ἔχουν φωτογένεια ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν χαρακτήρα τῆς ὁμῆς τους. Κάθε φορὰ πού τρέχουν πάνω στὴν ὀθόνη εἰκόνες "κινηματογράφου - ἀλήθειας" πού μᾶς δείχνουν τὴν κίνησή ἐνὸς στολίσκου ἢ ἐνὸς καρδιοῦ, ὁ θεατῆς φωνάζει ἀπὸ ἔκσταση» ('). Ὅχι ἔξ αἰτίας τῆς ἴδιας τῆς «δομῆς» τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλὰ ἔξ αἰτίας τοῦ τρόπου πού προβάλλεται στὴν ὀθόνη. Ὅποιοδήποτε ἀντικείμενο μπορεῖ νὰ ἔχει φωτογένεια, ὅλα εἶναι θέμα μεθόδου καὶ στόλ. Ὁ ὀπερατέρ εἶναι ὁ καλλιτέχνης τῆς φωτογένειας. Ἡ φωτογένεια χρησιμοποιοῦμενη σὰν «ἐκφραστικότητα» μετατρέπεται σὲ γλῶσσα τῆς μιμικῆς, τῶν χειρονομιῶν, τῶν πραγμάτων, τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν, τῶν πλάγων κλπ. πού εἶναι τὸ θεμέλιο τοῦ στυλιστικοῦ κινηματογράφου.

Ἡ ἀνάγκη μιᾶς καινούργιας τέχνης γιὰ τὴ μάζα ἦταν αἰσθητὴ ἀπὸ πολὺ καιρὸ, μιᾶς τέχνης πού οἱ καλλιτεχνικὲς της μέθοδοι θὰ ἦταν προσιτὲς στό «πλῆθος», στό πλῆθος τῶν πόλεων, τὸ στερημένο ἀπὸ δικό του φολκλόρ. Αὐτὴ ἡ τέχνη πού ἀπευθύνεται στὶς μάζες θάπρεπε νὰ ξεπηδήσει μὲ τὴ μορφή μιᾶς καινούργιας «πρωτόγονης τέχνης», πού θὰ ἀντιτάσσονταν ἐπαναστατικά στὶς ἐκλεπτυσμένες μορφὲς τῶν παλιῶν τεχνῶν, ἔχοντας μιὰ ξεχωριστὴ ὑπαρξή.

Αὐτὸς ὁ «πρωτογονισμὸς» μπορούσε νὰ πραγματοποιηθεῖ στὴ βάση μιᾶς ἀνακάλυψης, πού προωθώντας σὲ πρῶτο πλάνο ἓνα καινούργιο καλλιτεχνικό στοιχείο, φτιάχοντας μ' αὐτὸ τὴν κυρίαρχη δομὴ της, θὰ

Έκανε δυνατή μιὰ ιδιαίτερη μορφή ἔνωσης (ἕνας συγκερασμός) τῶν διαφορετικῶν τεχνῶν.

Ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης, παρμένη σάν κάτι μοναδικό, ἐκφράζεται μέσα στίς διαρκεῖς διακυμάνσεις ἀνάμεσα στήν ἔνωση καί στή διαφοροποίηση. Κάθε τέχνη, ξεχωριστά παρμένη, ἰπάρχει καί ἀναπτύσσεται πάνω στά φόντα ἄλλων τεχνῶν τόσο σάν ἰδιαίτερο εἶδος ὅσο καί σάν ποιικιλία. Σέ διαφορετικέσ ἐποχέσ αὐτέσ οἱ δύο κατηγορίεσ τέχνης τείνουν νά γίνουν τέχνεσ τῶν μαζῶν καί ἔχουν ἐμπνευστεῖ ἀπό τήν πνοή τοῦ συγκερασμοῦ, πού ἀποσκοπεῖ στήν ἀπορρόφηση στοιχείων δανεισμένων ἀπό ἄλλεσ τέχνεσ. Ἡ διαφοροποίηση καί ὁ συγκερασμός εἶναι διαρκεῖσ καί τὸ ἴδιο σημαντικέσ διαδικασίεσ, μέσα στήν ἱστορία τῆς τέχνης, καί ἡ ἐξέλιξή τουσ εἶναι συσχετισμένη. Οἱ συγκεραστικέσ φόρμεσ δὲν εἶναι καθόλου ἀποκλειστικὴ ἰδιότητα τῆς τέχνης τῶν ἀγρίων ἢ τοῦ «λαοῦ», ὅπωσ νομίζανε παλιότερα. Ἡ τάση τουσ στήν κατασκευὴ εἶναι ἕνα συνεχέσ γεγονός τοῦ καλλιτεχνικοῦ πολιτισμοῦ.

Τὰ μουσικὰ δρᾶματα τοῦ Βάγκνερ ἢ οἱ συμφωνικὸι χοροὶ τῶν ἀνακαινιστῶν τῶν συγκεραστικῶν τάσεων τῆς καινούργιασ ἐποχῆσ. Ἀλλὰ ἔλλειπε ἀπ' αὐτέσ τίσ ἀπόπειρεσ τὸ πνεῦμα τοῦ ἐπαναστατικοῦ «πρωτογονισμοῦ» ἀπαραίτητου γιὰ νά ἀποκτήσει ἡ καινούργια μορφή τήν ἀξία τῆς τέχνης τῶν μαζῶν, ἀντιτασσόμενη στίς ἄλλεσ μὲ τὸ πλάτος τῆς ἐπιρροῆσ τῆσ. Ἡ γενικὴ καμπὴ στήν κουλτούρα πού μᾶσ ξανάφερε σέ μεγάλο βαθμὸ στίσ θέσεισ τῶν ἀρχῶν τοῦ Μεσαίωνα ἔδωσε σέ ἡμερῆσια διάταξη μιὰ ἀποφασιστικὴ ἀξίωση: νά δημιουργηθεῖ μιὰ καινούργια τέχνη, ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τήν παράδοση, πρωτόγονη στίσ «γλωσσολογικέσ» (σημαντικέσ) τῆσ μέθοδεσ, ἐπιβλητικὴ ἀπὸ τίσ δυνατότετεσ ἐπιρροῆσ τῆσ στίσ μάζεσ. Κι ὅπωσ ὁ πολιτισμός τῆσ ἐποχῆσ μᾶσ ζεῖ κάτω ἀπὸ τὸ σύμβολο τῆσ «τεχνολογίασ», αὐτὴ ἡ τέχνη θά ἔπρεπε νά γεννηθεῖ ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ βάθη τῆσ τεχνικῆσ.

Στὸ πρωτόγονό του στάδιο, ὁ κινηματογράφος ὑπῆρξε τέχνη αὐτοῦ τοῦ εἶδουσ. Εἶναι τυπικό νά σημειώσουμ, ὅτι στὰ πρῶτα του χρόνια (καί χωρὶς ἀμφιβολία μέχρι τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο) ὁ κινηματογράφος κρίνονταν σάν τέχνη «χυδαία», «χαμηλῆσ στάθμησ», καλὴ μόνο γιὰ τὸ πλῆθος. Κατέκτησε τίσ πρῶτεσ του θέσεισ, στήν ἐπαρχία καί στὰ προάστια τῶν μεγάλων πόλεων. Ὁ διανοούμενοσ πού ἔμπαινε σ' ἕνα κινηματογράφο, παρασυρμένος ἀπὸ τὴ δημοσιότητα, αἰσθανόταν ἄσχημα ὅταν βρισκόταν ἀντίκρου σ' ἕναν ἄλλο διανοούμενο: «Καί σὺ ἄφησεσ νά σέ τυλίξουν;» ἔλεγε ὁ ἕνας στὸν ἄλλο. Ποιός θά μπορούσε τότε νά πιστέψει ὅτι ἡ μεγάλη αἴθουσα τοῦ Ὁδείου τοῦ Λένινγκραντ θά στέγαζε μιὰ αἴθουσα κινηματογράφου; (...).

Σέ σχέση μὲ τίσ ἄλλεσ τέχνεσ, ὁ κινηματογράφοσ εἶχε κάτι τὸ πρωτόγονο, τὸ κοινό, τὸ προσβλητικό γιὰ ἕνα ἐκλεπτυσμένο γούστο. Τὸ ἴδιο τὸ γεγονός ὅτι μιὰ νέα τέχνη εἶχε δημιουργηθεῖ πάνω στὴ βάση τῆσ φωτογραφίασ σάρωνε τίσ «ὑψηλέσ» ἰδέεσ συνηθισμένεσ στήν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἡ κάμερα ἀντιστέκονταν κυνικά στὸ δῆθεν «καλ-

λιτεχνικό» χαρακτήρα τῶν προγενέστερων τεχνῶν καὶ τοὺς μετέδιδε (ιδίως στὸ θέατρο) μέχρι κάποιο βαθμὸ μιά ἀρχαϊκὴ ἀπόχρωση.

Ἔνας τολμηρὸς νεοφερμένος πού ἀπειλοῦσε νὰ μετατρέψει τὴν τέχνην σὲ ἀπλὴ τεχνικὴ, εἰσέβαλε αἰφνιδιαστικὰ στὸ κέντρο τῶν τεχνῶν πού κατέφευγαν πίσω ἀπὸ τὸ ὀχυρὸ τῶν παραδόσεων. Ἡ παράσταση τοῦ κινηματογράφου ἦταν μιά ὀλοκληρωτικὴ «υποτίμηση» τοῦ θεατρικοῦ θεάματος, ἀπὸ τὸν θεατὴ μὲ τὸ παλτὸ πού ἔμοιαζε νὰ ἔχει μπεῖ κατὰ τύχην, μέχρι τὴ γυμνὴ ὀθόνη πού ἀντικαθιστοῦσε τὶς κουρτίνες καὶ τὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ὅλα σοκάρανε: Ἡ μηχανικὴ ἀναπαραγωγὴ, ἡ μηχανικὴ ἐπανάληψη (δύο ἢ τρεῖς παραστάσεις κάθε θράδου), ἡ βιομηχανικὴ κατασκευὴ τοῦ φιλμ κλπ. Εἶναι τελείως φυσικὸ ὅτι ἡ ἰντελλιγκέντρια πού στὴν πλειοψηφία της ἐμπνεόνταν ἀπὸ τὶς παραδόσεις τῆς παλαιᾶς καλλιτεχνικῆς κουλτούρας ἄρχισε νὰ ἀγνοεῖ τὸν κινηματογράφο, τέχνην πρωτόγονη καὶ μηχανικὴ, ἱκανὴ μόνον 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 συνθήκες θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ γίνετο μιά 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 ἰδέαν τοῦ «θεάτρου τῆς πράξης», «γιά τὴν κοινότητα». Ὅπως μιά κάποια φτώχεια ἄρχιζε νὰ γίνετο: 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 ἰδέαν τοῦ «κοινοτικοῦ θεάτρου» ὀρίσκουμε τὴν ἰδέαν τοῦ «θεάτρου γιά τὸ θέατρο» (N. Βόρεινωφ) καὶ ἡ θεατρικὴ παρωδία ξεγύνηται: σ' ἓνα πλατὺ κύμα. Αὐτὲς οἱ δύο γραμμὲς εἶναι στὴν πραγματικότητά ἐνα ἐκλεπτυσμένο παράδοξο πού μαρτυρεῖ τὴν κρίση τῆς θεατρικῆς τέχνης. Τὸν ἴδιο καιρὸ, ἡ ἀδιαφορία ἀπέναντι στὸ θέατρο, γίνονταν αἰσθητὴ ὅλο καὶ πιὸ καθαρά, ὅχι μόνον ἀνάμεσα στοὺς θεατῆς ἀλλὰ καὶ ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιούς. Τὰ ὄνειρα γιά «κοινοτικὸ θέατρο» ναυάγησαν καὶ ἔμειναν σὰν ἱστορικὸ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τῆς ἐποχῆς τῆς θεατρικῆς παρακμῆς, ἐνῶ ξεπηδοῦσε μιά καινούργια τέχνη κοινοτικὴ στὸ εἶδος της, μιά τέχνη τῶν μαζῶν. Ἦταν «κοινοτικὴ» ὅχι μόνον σὲ σχέση μὲ τὸ θεατὴ («τὸ δρόμο») ἀλλὰ ἀκόμη σὲ σχέση μὲ τὴν ἴδια τὴν παραγωγὴ. Σὰν συγκεραστικὴ μορφή καὶ τεχνικὴ ἀνακάλυψη, ὁ κινηματογράφος συγκέντρωσε γύρω του μάζες ποικίλων εἰδικῶν καὶ γιά πολὺ καιρὸ τὸ φιλμ παρουσιάζονταν στὸν θεατὴ χωρὶς λόγια, χωρὶς «συγγραφεῖς», ἀλλὰ ἀντίθετα σὰν καρπὸς σύνθετων προσπαθειῶν μιᾶς ὀλόκληρης ομάδας.

Ἦπάρχει παρ' ὅλα αὐτὰ μεγάλῃ διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴν «κοινότητα» καὶ σὲ ἐκείνη πού ὄνειρευόνταν οἱ συμβολιστές: εἶναι στὴν πραγματικότητά μιά «κοινότητα» ἀντίστροφη. Ἡ ἴδια ἡ ἔννοια τοῦ «μαζικοῦ χαρακτήρα» χρειάζεται μιά ὀλόκληρη σειρά ἐπιφυλάξεων ὅταν μιλάμε γιά κινηματογράφο. Ἐμεῖς πού ἔχουμε παρακολουθήσει τὴ «γέννηση» τοῦ κινηματογράφου» εἴμαστε βέβαια, ἐπιρρεπεῖς στὸ νὰ τὸν βλέ-

πουμε λίγο - πολύ ρομαντικά. Ἄλλά, ἐάν ὑποχρεωθούμε νὰ σκεφτοῦμε, μὲ ὄλη μας τὴ νηφαλιότητα, τὸν μαζικὸ χαρακτήρα τοῦ κινηματογράφου, εἶναι μιὰ ἔννοια ὄχι ποιοτικὴ μὰ ποσοτικὴ, ἀσύνδετη μὲ τὴν οὐσία του. Εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τῆς ἐπιτυχίας τοῦ κινηματογράφου, δηλαδὴ ἓνα καθαρὰ κοινωνικὸ φαινόμενο, καθορισμένο ἀπὸ μιὰ δόλοκληρη σειρά ἱστορικῶν συνθηκῶν χωρὶς δεσμούς μὲ τὸν κινηματογράφου αὐτὸν - καθεαυτὸν. Ἀντίθετα ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος δὲν ἀπαιτεῖ καθόλου τὴν παρουσία τῆς μάζας ὅπως τὸ θέατρο. Αὐτὸς ποῦ ἔχει ἓνα προβολέα μπορεῖ νὰ δεῖ ἓνα φιλμ στὸ σπῆτι του καὶ τυχαία νὰ μπεῖ μέσα στὴ μάζα τῶν θεατῶν χωρὶς νὰ πατήσῃ τὸ πόδι του σὲ κινηματογραφικὴ αἴθουσα. Ἐδῶ δὲν αἰσθανόμαστε καθόλου σὰν μέλη τῆς μάζας ποῦ συμμετέχουν σὲ μαζικὸ θέαμα. Ἀντίθετα, οἱ συνθηκὲς τῆς παράστασης τοῦ κινηματογράφου προδιαθέτουν τὸν θεατὴ νὰ αἰσθανθεῖ τελείως ἀπομονωμένος, καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ αἰσθησις ποῦ ἀποτελεῖ ἓνα 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 μοναχικὴ, ἐσωτερικὴ σκέψη, κατὰ κάποιον τρόπο κοιτάζει τὸ ὄνειρο ἐνὸς ἄλλου. Ὁ παραμικρὸς θόρυβος ξένος στὸ φιλμ τὸν ἐρεθίζει πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὸ θέατρο. Ἡ φλυαρία τῶν διπλανῶν, (ἢ ἀνάγνωση μὲ δυνατὴ φωνὴ π.χ. τῶν ὑποτίτλων), τὸν ἐμποδίζει νὰ συγκεντρωθεῖ πάνω στὴν κίνηση τοῦ φιλμ. Τ' ὄνειρό του θὰ ἦταν νὰ μὴν αἰσθάνεται τὴν παρουσία τῶν ἄλλων θεατῶν, νὰ βρεθεῖ μόνος ἀπέναντι στὸ φιλμ, νὰ αἰσθανθεῖ κωφάλαλος.

Παρὰ τὸν μαζικὸ του χαρακτήρα, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἱκανὸς νὰ γίνῃ κατ' ἐξοχίαν τέχνη τοῦ δωματίου. Βέβαια μερικὰ κινηματογραφικὰ εἶδη 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 ἰδιαιτέρου χαρακτηριστικὸ ὀρισμένων εἰδῶν. Ἐνα γεγονός δὲν πρέπει νὰ μᾶς διαφεύγει: ἡ «μαζικὴ» περίοδος τοῦ κινηματογράφου, τότε ἔπου κέρδιζε τίς θέσεις του ἀνάμεσα στὶς ἄλλες τέχνες καὶ σταθεροποιούσε τὴν οικονομικὴ καὶ κοινωνικὴ του ἀξία, γλιστρᾷ κιόλας στὸ παρελθόν. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἐμφανίζονται: φιλμ ποῦ εἶναι ἀποτέλεσμα καλλιτεχνικοῦ πειραματισμοῦ, καὶ ποῦ σὰν τέτοια δὲν ἀπευθύνονται: στὶς μάζες.

Ὁ κινηματογράφος ἤδη ἔχει τὴν ἱστορία του, ὄχι μόνον τὴν ἐμπορικὴ μὰ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ. Τὴν ἱστορία τῶν στυλ καὶ τῶν σχολῶν. Παράλληλα, ὁ θεατῆς τοῦ κινηματογράφου, ἔχει ἤδη ἀποκτήσει ἓνα γούστο ἀρκετὰ σταθερό, ἔχει συνηθίσει σὲ μοντέλα ποῦ δὲν θέλει νὰ ἀπαρνηθεῖ. Ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν, οἱ πολύπλοκες σχέσεις ἀνάμεσα στὰ δύο χαρακτηριστικὰ μέρη ὅλων τῶν τεχνῶν, ἔχουν ἤδη σχιμαγραφηθεῖ. Τὸ Ἐργαστήρι τοῦ γι α τ ρ ο Ὑ Κ α λ : γ κ ἄ ρ ι ὕπηρεξε ἓνα καινὴν σ' ὄλη τὴν Εὐρώπη, σὰν φιλμ ποῦ ἀπευθύνονταν στὶς μάζες, ἐνῶ μέσα στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ἀντιπροσωπεύει ἓνα μεγάλο ἄλμα μπροστὰ καὶ ἡ ἐπιρροή του σημάδεψε πολλὰ μεταγενέστερα

φίλμ. Ἡ Φιλολοξία μας, μετὸν Μπάστερ Κήτον πού ζανάθεσε τὸ πρόβλημα τοῦ κωμικοῦ στὸν κινηματογράφο, (κωμικὲς ἐνέργειες τοῦ ἥρωα μέσα σὲ τραγικὲς καταστάσεις), ἦταν ἀπλᾶ, ἓνα φίλμ ὑπερβολικὰ ἔξυπνο, ὑπερβολικὰ περίπλοκο, γιὰ νὰ προκαλέσει τὸν χωρὶς ὄρια ἐνθουσιασμὸ τοῦ θεατῆ, ἐνῶ ἡ πιὸ ἀπλή κωμωδία, ὁ Δελὸς γινόνταν εὐκολώτερα δεκτῆ.

Εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅτι ἡ μέχρι παραφροσύνης ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τοῦ κινηματογράφου, πού ἔβαλε τὴ σφραγίδα τῆς 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. Μόνον μέσα στὴν προσωπικὴ αὐτῆς τῆς ἐλπίδας θάπρεπε νὰ τοποθετήσω τὰ πολὺπλοκα θεωρητικὰ προβλήματα, πού προσπαθῶ νὰ συγκεντρώσω σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο.

Στὸ σημερινὸ στάδιο, ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ καινούργια συγκεραστικὴ μορφή τῆς τέχνης. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς κάμερας ἔκανε δυνατὴ τὴν τοποθέτηση ἐκτὸς κυκλώματος, τοῦ κυρίαρχου στοιχείου τοῦ θεατρικοῦ συγκερασμοῦ: τῆς ἀκουόμενης λέξεως πού ἤρθε νὰ ἀντικαταστήσει μιὰ ἄλλη κυρίαρχη: ἡ ὁρατὴ κίνηση στὶς λεπτομέρειες. Ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν, τὸ θεατρικὸ σύστημα, δεμένο μετὴν ἀκουόμενη λέξη, ἀνατράπηκε. Ὁ θεατῆς τοῦ κινηματογράφου ὀρίσκειται μέσα σὲ τελειῶς καινούργιες συνθήκες ἀντίληψης πού 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, πού δὲν ἐκπληρώνεται μέσα στὴν καθημερινὴ ζωὴ. Μποροῦμε νὰ θεβαιώσουμε ὅτι ἡ ἐποχὴ μας εἶναι λιγώτερο ἀπὸ κάθε ἄλλο ρηματικὴ, στὸ μέτρο πού μιλάμε γιὰ τέχνη. Ἡ κινηματογραφικὴ κουλτούρα, σὰν σημεῖο τῆς ἐποχῆς, ἀντιτάσσεται στὴν καλλιέργεια τοῦ ρήματος τῶν διδλίων καὶ τοῦ θεάτρου, πού δέσποζε τὸν περασμένο αἰῶνα. Ὁ θεατῆς τοῦ κινηματογράφου θέλει νὰ ξεκουραστεῖ ἀπὸ τίς λέξεις, θέλει μοναχὰ νὰ βλέπει καὶ νὰ ἐξιχνιάζει.

Εἶναι πάντοτε ἀνακριβὲς νὰ χαρακτηρίζουμε τὸν κινηματογράφο σὰν «δουδὴ» τέχνη. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν «ἐλλειψη ἤχου» ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀπουσία ἀκουόμενου λόγου, γιὰ τὸν καινούργιο συσχετισμὸ ἀνάμεσα στὸ λόγο καὶ στὸ ἀντικείμενο. Ὁ θεατρικὸς συσχετισμὸς, μέσα στὸν ὁποῖο ἡ μιμικὴ καὶ ἡ χειρονομία συνόδεuan τὴ λέξη, ἔχει καταργηθεῖ ἀλλὰ ἡ λέξη σὰν ἀρθρωτικὴ μιμικὴ διατηρεῖ τὴν πράξη τῆς. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου μιλάει κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος καὶ αὐτὸ φέρνει: τὸ ἀποτέλεσμά του στὴν ὀθόνη. Ὁ θεατῆς τοῦ κινηματογράφου στὴν πραγματικότητά 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 ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο. Γνωρίζουμε τὴν ἱστορία τῶν κωφάλαλων πού παρακολουθοῦσαν μιὰ προβολὴ σὲ ἓναν ἀγγλικὸ κινηματογράφο:

διαμαρτυρήθηκαν για τὸ περιεχόμενο τῶν διαλόγων μεταξύ τῶν ἡθοποιῶν πού δὲν ἀντιστοιχοῦσαν καθόλου στὴν πράξη πάνω στὴν δθόνη. Γι' αὐτοὺς ὁ κινηματογράφος ἦταν μιὰ τέχνη πῶς λεκτικὴ ἀπ' ὅτι τὸ θέατρο ὅπου, ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν τοῦ θεάματος (ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ στοὺς θεατές), δὲν μπορούσαν νὰ δοῦν καθαρά τις ἀρθρωτικὲς κινήσεις. Ὁ συνηθισμένος θεατῆς τοῦ κινηματογράφου δὲν καταλαβαίνει βέβαια τὴν ἀρθρωση αὐτὴ - καθεαυτῆ. Παρ' ὅλα αὐτὰ εἶναι σημαντικὴ στὸ μέτρο πού οἱ ἡθοποιοὶ δὲν συμπεριφέρονται σὰν κωφάλαοι, δὲν παίζουν παντομίμα. Ἡ ἀνάλυση τῆς ἀρθρωτικῆς μιμικῆς στὴν δθόνη εἶναι πρόβλημα τοῦ μέλλοντος. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἓνα παθητικὸ ἔχνος τοῦ γυρίσματος.

Ἐνα ἄλλο γεγονός εἶναι ἀκόμη πῶς σημαντικὸ: Ἡ δ ι α δ ι - κ α σ ί α τ ῆ ς γ λ ῶ σ σ α ς σ τ ὸ π ν ε ὖ 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 φιλμ εἶναι ἀδιάρρηκτα δεμένα μὲ τὸ σχηματισμὸ τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας πού ἐνώνει τις χωριστὲς εἰκόνες. Μόνο τὰ «δυσνόητα» στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου μποροῦν νὰ γίνουν ἀντιληπτὰ ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴ διαδικασία. Ὁ θεατῆς τοῦ κινηματογράφου πρέπει, γιὰ νὰ συνδέσει τις εἰκόνες (κατασκευὴ τῆς κινηματογραφικῆς φράσης, τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου), νὰ καταβάλλει μιὰ πολύπλοκη διανοητικὴ προσπάθεια πού εἶναι σχεδὸν ἀπούσα ἀπὸ τὴν τρέχουσα χρῆση ὅπου ἡ λέξη καλύπτει τὰ ἄλλα μέσα ἔκφρασης. Πρέπει συνεχῶς νὰ συνθέτει τὴν ἀλυσίδα τῶν κινηματογραφικῶν φράσεων, λάθος ἐξ αἰτίας τοῦ ὁποίου δὲν θὰ καταλάβαιναν ἀπολύτως τίποτε. Δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητο τὸ γεγονός ὅτι γιὰ ὀρισμένους ἡ διανοητικὴ κινηματογραφικὴ προσπάθεια εἶναι μιὰ δουλειὰ δύσκολη, κουραστικὴ, ἀσυνήθιστη καὶ δυσάρεστη. Μιὰ ἀπὸ τις οὐσιαστικὲς ὑποχρεώσεις τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ «φτάσει» ἡ εἰκόνα στὸν θεατῆ, δηλαδὴ νὰ μαντέψει τὸ νόημα τοῦ ἐπεισοδίου ἢ, μὲ ἄλλα λόγια, νὰ τὸ μεταφράσει στὴν ἐσωτερικὴ του γλώσσα. Ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν, αὐτὴ ἡ γλώσσα μπαίνει σὲ ὑπολογίσιμη γραμμὴ, μέσα στὴν ἴδια τὴν κατασκευὴ τοῦ φιλμ.

Ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ θεατῆ κάποια εἰδικὴ τεχνικὴ τῆς μαντικῆς τέχνης. Στὸ μέτρο πού θὰ προσδεῦσει ὁ κινηματογράφος αὐτὴ ἡ τεχνικὴ θὰ περιπλάκει. Ἀπὸ σήμερα, οἱ σκηνοθέτες χρησιμοποιοῦν πολλὰς φορές, σύμβολα καὶ μεταφορὲς πού ἡ ἔννοιά τους εἶναι συχνὰ δανεισμένη ἀπὸ τις τρέχουσες ρηματικὲς μεταφορὲς. Μιὰ ἀδιάκοπη διαδικασία ἐσωτερικῆς γλώσσας συνοδεύει τὸ κινηματογραφικὸ θέαμα. Ἢδη ἔχουμε συνηθίσει σὲ μιὰ ἄλόκληρη σειρά τυπικῶν μοντέλων τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἡ πῶς μικρὴ ἀνακρίσιση σ' αὐτὸ τὸν τομέα μᾶς χτυπάει ὅσο καὶ ἡ ἐμφάνιση ἐνὸς καινούργιου ὄρου μέσα στὴ γλώσσα. Εἶναι ἀδύνατο νὰ μεταχειριστοῦμε τὸν κινηματογράφο σὰν μιὰ τέχνη ὅπου εἶναι ἀνύπαρκτος ὁ λόγος. Αὐτοὶ πού θέλουν νὰ ὑπερασπισθοῦν τὸν κινηματογράφο ἐναντία στὴ «λογοτεχνία» ξεχνοῦν συχνὰ ὅτι ὁ ἀκουόμενος λόγος ἔχει ἀποκλειστεί, ἐνῶ ἡ σκέψη, δηλαδὴ, ἡ ἐσωτερικὴ

γλώσσα έχει διατηρηθεί. Ἡ μελέτη τῶν λεπτομερειῶν αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου.

Τὸ πρόβλημα τῶν ὑποτίτλων εἶναι συνδεμένο μὲ ἐκεῖνο τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας. Ἐὰν ὁ ὑπότιτλος εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικούς τονισμούς, τοὺς ἀπαραίτητους στὸ φιλμ, δὲν μπορούμε παρ' ὅλα αὐτὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ ὑπότιτλους «γενικά». Πρέπει νὰ διακρίνομε τὴ μορφή τους καὶ τὸ ἔργο τους μέσα στὸ φιλμ. Τὸ πιὸ δυσάρεστο καὶ ξένο πρὸς τὸν κινηματογράφο εἶδος ὑποτίτλων εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ἄ φ η γ η γ μ α τ ι κ ὀ χαρακτήρα, αὐτὸ ποὺ τοποθετεῖ τὸν «συγγραφέα», ὁ ὁποῖος ἐξηγεῖ χωρὶς νὰ συμπληρώνει. Ἄ ν τ ι κ α θ ι σ τ ο ὕ ν ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ δεῖχθῆ καὶ σύμφωνα μὲ τὴν οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, νὰ τὸ μ α ν τ ἔ ψ ε ι ὁ θεατῆς. Μαρτυροῦν ἔτσι ἐλαττώματα τοῦ σεναρίου ἢ μιὰ ἄλλειπὴ κινηματογραφικὴ φαντασία τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸ τὸ εἶδος ὑποτίτλων διακόπτει ὄχι μόνον τὴν κίνηση τοῦ ἔργου πάνω στὴν ὀθόνη, ἀλλὰ ἀκόμη τὸ κύμα τῆς ἐσωτερικῆς γλώσσας, ὑποχρεώνοντας τὸν θεατῆ νὰ μετατραπῆ, προσωρινὰ σὲ ἀναγνώστη καὶ νὰ ἔ γ γ ρ ἄ ψ ε ι σ τ ἦ μ ν ἦ μ η τ ο υ ὅ,τι τοῦ μεταδίδει ὁ «συγγραφέας». Εἶναι διαφορετικὰ τὰ πράγματα γιὰ τοὺς ὑπότιτλους τῶν δ ι α λ ὀ γ ω ν, ποὺ συντάσσονται λαβαίνοντας ὅπ' ὄψη τίς ἰδιαιτερότητες τοῦ κινηματογράφου καὶ τοποθετοῦνται στὸν ἐπιθυμητὸ χῶρο. Οἱ σύντομοι τίτλοι ποὺ ἐμφανίζονται ὅταν ζετυλιγεται ὁ διάλογος στὴν ὀθόνη, καὶ ποὺ συνοδεύουν μερικές καθορισμένες καὶ χαρακτηριστικὲς χειρονομίες τῶν ἠθοποιῶν, μεταφράζονται: σὰν στοιχεῖο τελείως φυσικὸ στὸ φιλμ. Δὲν ἀντικαθιστοῦν ὅ,τι μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὸ διαφορετικὰ, δὲν κόβουν τὴν κινηματογραφικὴ σχέση, ἐὰν ἔχουν φτιαχτεῖ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τοῦ κινηματογράφου (συμπωματικά ἢ ἴδια ἢ γραφὴ τῶν ὑποτίτλων παίξει ἓνα μεγάλο ρόλο). Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ὁ διάλογος πρέπει νὰ φθάσῃ στὸν θεατῆ, ἢ βοήθεια τῶν ὑποτίτλων εἶναι ἀπαραίτητη. Ὁ γραμμένος στὸν ὑπότιτλο διάλογος δὲν γαμιζεῖ τὸ κενὸ τοῦ θέματος, δὲν εἰσάγει μέσα στὸ φιλμ τὸ «συγγραφέα» ποὺ διηγεῖται μιὰ ἱστορία, ἀλλὰ συμπληρώνει καὶ τονίζει αὐτὸ ποὺ ὁ θεατῆς βλέπει στὴν ὀθόνη.

Ἴσως ἤδη εἰπώθηκε ὅτι ἡ πεῖρα ἀποδεικνύει ὅτι τὰ κωμικὰ φιλμ ἔχουν περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀνάγκη ὑπότιτλων τῶν διαλόγων ποὺ μερικές φορές βοηθοῦν σημαντικὰ στὴν ἀποτελεσματικότητά τῆς σκηνῆς. Φθάνει νὰ θυμήσουμε τοὺς τίτλους τοῦ φιλμ, Τ ὁ Σ η μ ἄ δ ι τ ο ὕ Ζ ο ρ ρ ὀ («Ἐῖδατε ποτὲ τίποτα παρόμοιο;»), τοῦ Δ ε ι λ ο ὕ («Καθήστε!»). Ἐχουμε ἓνα τέτοιο ἀποτελεσμα γιὰ τὸ κωμικὸ εἶναι γενικά ἓνα σημαντικὸ φαινόμενο στενὰ δεμένο μὲ τὸ λόγο. Τὸ κωμικὸ φιλμ χιτίζεται συνήθως πάνω στὶς λεπτομέρειες δοσμένων καταστάσεων ποὺ δὲν μπορούν νὰ «φθάσουν» στὸ μυαλὸ τῶν θεατῶν παρὰ διὰ μέσου τῶν ὑποτίτλων.

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

υπότιτλοι είναι ένα τελείως νόμιμο κομμάτι του φιλμ και τὸ βάθος τοῦ προβλήματος είναι νὰ μὴν μετατραποῦν σὲ λογοτεχνία ἀλλὰ νὰ εἰσάγονται στὸ φιλμ μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ φυσικοῦ, κινηματογραφικῶς συνειδητοῦ στοιχείου. Ὑπάρχει ἕνα ἄλλο πρόβλημα ἐπίσης δεμένο ἀπὸ τὴ μιὰ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη μὲ τὸν ἀποκλεισμό τοῦ ἀκουόμενου λόγου, εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ τὸ πρόβλημα σχεδὸν δὲν ἔχει φωτισεῖ στὸ θεωρητικὸ ἐπίπεδο, ἐνῶ στὴν πρακτικὴ, σχεδὸν δὲν προκαλεῖ ἀμφιβολίες. Ἡ ἀποκλεισμένη ἀκουόμενη λέξις ἔπρεπε νὰ ἀντικατασταθεῖ καὶ ἡ μουσικὴ ἦταν τὸ ἰσοδύναμο ὀρισμένων ἀπόψεων τῆς λέξεως. Ἡ μουσικὴ ἀναλαμβάνει τὸ ρόλο τοῦ συγκινησιακοῦ μεγεθυντῆ καὶ συνοδεύει τὴν ἐσωτερικὴ γλώσσα. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὰ συμπεράσματα θρῖσκονται μακριὰ ἀπὸ τὴ λύση τῶν προβλημάτων τοῦ χαρακτήρα τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο καὶ τίς δυνατὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸ φιλμ καὶ στὴ μουσικὴ εἰκονογράφησή του. Ποιὲς πρέπει ἢ μποροῦν νὰ εἶναι οἱ ἀρχεῖς;

Ἡ ἰδέα τοῦ «μουσικοῦ φιλμ» εἶναι πολὺ κοινὴ στὴ Γαλλία. Ὁ Leon Moussinac π.χ. μιλάει μὲ πολὺ κέφι γι' αὐτό, ἀλλὰ μὲ τρόπο ὄχι ἀρκετὰ ἀκριβῆ: «Οἱ φωτεινὲς φράσεις πρέπει νὰ συγχωνευτοῦν μὲ τίς μελωδικὲς φράσεις: οἱ ρυθμοὶ πρέπει νὰ συνδέονται νὰ εἰσδύουν καὶ νὰ συμπληρώνονται: ἀμοιβαῖα μὲ ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη ἀκρίβεια καὶ ταυτοχρονικὸτητα»⁽²⁾.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ ἀναφέρουμε, μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ὠραία φράση, τὴν ἐκτίμησιν τοῦ Bela Balazs ποῦ τείνει νὰ δώσει μιὰ τελείως ἀντίθετη λύση στὸ πρόβλημα: «Εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ γεγονός ὅτι ἀντιλαμβάνομαστε ἀμέσως τὴν ἀπουσία τῆς μουσικῆς ἀλλὰ δὲν δίνουμε τὴν ἐλάχιστη προσοχὴ στὴν παρουσία τῆς. Ὅποιαδὴποτε μουσικὴ ταιριάζει σ' ὅποιαδὴποτε σκηνή... Γιατὶ ἡ μουσικὴ προκαλεῖ ὀπτασίεις τελείως διαφορετικὰς ποῦ δὲν κάνουν ἄλλο παρά νὰ ἐνοχλοῦν τὰ προβαλλόμενα στὴν ὀθόνη θεάματα ὅταν τ' ἀγγίξουν ἀπὸ πολὺ κοντὰ»⁽³⁾. Ὁ Balazs ὑπολογίζει περισσότερο στὴν ἀντίθετη σύνδεση: τὴν πραγματοποίησιν ἔργων ποῦ συνοδεύουν μουσικὰ ἔργα.

Ἡ παρατήρησις τοῦ Balazs εἶναι λεπτὴ καὶ δίκαιη. Ἐνα καλὸ ἔργο ἀπορροφᾷ τόσο πολὺ τὴν προσοχὴ μας ποῦ κατὰ κάποιον τρόπο δὲν ἐπισημαίνουμε καθόλου τὴ μουσικὴ. Ταυτόχρονα ἕνα φιλμ χωρὶς μουσικὴ συνοδεία μᾶς φαίνεται φτωχό. Εἶναι ἡ συνθήκη, ἡ μιὰ ἀνάγκη δεμένη μὲ τὴν ἴδια τὴ φύσιν τοῦ κινηματογράφου;

Νομίζω ὅτι ἡ λύση αὐτοῦ τοῦ προβλήματος ἀγγίζει ἐκεῖνο ποῦ εἶπα γιὰ τὸν ἐσωτερικὸν χαρακτήρα τῆς κινηματογραφικῆς - ἀντίληψης, γιὰ τὴ θεώρησιν τοῦ φιλμ ὡς ἕνα ὄνειρο. Αὐτὲς οἱ ἰδιαιτέρες ἀπόψεις ἀπαιτοῦν τὸ κλείσιμο τοῦ φιλμ μέσα σ' ἕνα κλίμα συγκινησιακῶν κα-

ταστάσεων, πού ή παρουσία τους μπορεί νά περάσει τελείως άπαρατήρητη όσο και ή παρουσία τής τέχνης όσο και άν είναι τελείως άπαρατήρητη.

Η έσωτερική γλώσσα του θεατή του κινηματογράφου είναι πολύ πιο ρευστή και άφηρημένη από τή γλώσσα πού μιλάμε. Η μουσική πού δέν άντιτίθεται στη ροή της βοηθά στο σχηματισμό της. Η έσωτερική διαδικασία του σχηματισμού τής έσωτερικής γλώσσας ένώνεται με τή μουσική μετάφραση σχηματίζοντας ένα σύνολο. Θάπρεπε ακόμη νά σημειωθεί ότι, μέχρι κάποιο βαθμό, ή μουσική συμβάλλει στη μετάφραση των προκαλούμενων από τήν εθόνη συγκινήσεων μέσα στον κόσμο τής καλλιτεχνικής συγκίνησης: ένα φίλιμ χωρίς μουσική προκαλεί μερικές φορές μιá έντύπωση καταθλιπτική. Μπορούμε ακόμη νά θεοαιώσουμε ότι ή μουσική συνοδεία του έργου δ : ε υ κ ο λ ύ ν ε ι τόν σχηματισμό τής έσωτερικής γλώσσας. Νά γιατί δέν είναι άντιληπτή αυτή - καθεαυτή.

Υπάρχει ακόμη μιá σκοτεινή άποψη μέσα σ' αυτό τόν πολύπλοκο πρόβλημα: τόν θέμα του ρυθμού του κινηματογράφου και τής άντιστοιχίας του ή τής συγγένειάς του με τόν μουσικό ρυθμό. Αυτοί πού μιλούν για τόν ρυθμό των εικόνων ή του μοντάζ, παίζουσαν συχνά πάνω στη μεταφορά ή χρησιμοποιούσαν τή λέξη ρυθμός με τήν ίδια γενική, και λίγο σαφή έννοια πού τής δίνουσαν όταν μιλούσαν για ρυθμό στην άρχιτεκτονική, στη ζωγραφική κλπ.

Αυτό πού έχουμε στον σύγχρονο κινηματογράφο δέν είναι ό ρυθμός με τήν ακριβή έννοια του έρου (όπως στη μουσική, στο χορό, στο στίχο), αλλά μιá δρισμένη γενική ρ υ θ μ ι κ ή, πού δέν έχει καμμιά σχέση με τόν πρόβλημα τής μουσικής στον κινηματογράφο. Στην πραγματικότητα, τόν μετράζ των εικόνων μπορεί μέχρι κάποιο βαθμό νά χρησιμεύσει σά βάση για τήν κατασκευή του κινηματογραφικού ρυθμού. Αυτό τόν πρόβλημα άφορά τόν μέλλον και είναι δύσκολο νά τόν θίγουμε σήμερα. Είναι πιθανόν, μεταγενέστερα, στη διάρκεια τής εξέλιξης του κινηματογράφου (εταν θά έγκαταλείψει τήν έφηβεία για νά περάσει στην νεότητα), οι ρυθμικές του δυνατότητες νά άποκαλυφθούν με σαφέστερο τρόπο και τότε τά ιδιαίτερα ρυθμικά είδη θά μπορούσαν νά καθορίζονται τονίζοντας όχι τόν μύθο αλλά τή φωτογένεια. Είναι δυνατόν αυτή ή μορφή (άνάλογη του στίχου), νά γεννηθεί από τήν πείρα τής κινηματογραφικής εικονογράφησης των μουσικών έργων. Τότε τόν πρόβλημα τής μουσικής στον κινηματογράφο θά καθοριστεί καλύτερα. Για τή στιγμή ό ρόλος της δέν είναι τυπικός παρά για τόν στάδιο συγκερασμού.

Ο κινηματογράφος λοιπόν έχει προσδιοριστεί σαν τέχνη τής «φωτογένειας» πού χρησιμοποιεί τή γλώσσα τής κίνησης (έκφράσεις προσώπου, χειρονομίες, πόζες κλπ.). Μπήκε σ' αυτό τόν πεδίο συναγωνιζόμενος τόν θέατρο και κέρδισε τή νίκη. Συμπωματικά, ένα γεγονός έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο: ό θεατής του κινηματογράφου είχε τή δυνατότητα νά βλέπει τίς λεπτομέρειες (έκφράσεις προσώπου, πραγμάτων

κλπ.), να πηδᾷ 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 εὐκόλα ὅπως καὶ στὴ φαντασία. Ἡ κινηματογραφικὴ δυναμικὴ πού ἀναπτύσσεται στὴν ὀθόνη ἔχει νικῆσει τὸ θέατρο πού γίνεται κάτι σὰν «ὠραῖο, παλιό, χαριτωμένο ἀντικείμενο». Τὸ θέατρο ἀναγκάστηκε νὰ ἀποκτήσει ξανὰ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του, ὄχι πιά σὰν συγκεραστικὴ μορφή ἀλλὰ σὰν ἀπομονωμένη τέχνη μέσα στὴν ὁποία ὁ λόγος καὶ τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νὰ εἶναι ἀπελευθερωμένα ἀπὸ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ χτυπητὰ ἐλαττώματα τοῦ θεάτρου στὸ μέτρο πού ἦταν τέχνη συγκερασμοῦ, — ἐλάττωμα πού ἢ ἐξῆλειψή του μέσα στὶς συνθήκες τοῦ θεατρικοῦ θεάματος δὲν εἶναι παρὰ μερικὰ δυνατὴ —, ὑπῆρξε ἡ ἀκίνησις τῆς σκηνῆς καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ἀκίνησις τῆς ἀποψῆς καὶ τῶν πλάνων. Τὰ ὀπτικά ἀποτελέσματα τοῦ θεατρικοῦ θεάματος (μιμικὴ, χειρονομίες, ντεκόρ, ἀντικείμενα) μοιραῖα συγκρούονται μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἀ π ὀ σ τ α σ η ς ἀνάμεσα στὴν ἀκίνητη σκηνὴ καὶ στὸ θεατὴ. Εἶναι πραχτικὰ ἀδύνατο τὸ παιχνίδι στὶς ὀπτικὲς λεπτομέρειες, πρᾶγμα πού συνδέει τὴ μιμικὴ καὶ τὴ χειρονομία. Ὁ κωμικὸς πού εἶναι προικισμένος γιὰ τὴ μιμικὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπτύξει τὰ ταλέντα του στὸ θέατρο. Ἡ ἀκίνησις τῆς σκηνῆς ὑποχρεώνει τὸν ἠθοποιὸ νὰ παίξει μπροστὰ σὲ ντεκόρ φυτεμένα σὲ μιὰ μοναδικὴ θέση. Αὐτὸ ὑποδουλώνει τὸν ἠθοποιὸ καὶ εἰσάγει μέσα στὴ ρηματικὴ δυναμικὴ τῆς θεατρικῆς τέχνης, κάτι τὸ ἐξωτερικό, τὸ ἀνώφελο, τὸ σατατικό. Στὸ θέατρο τὸ ἀντικείμενο παίζει ἕναν τελείως παθητικὸ ρόλο, εἶναι ὁ μάρτυρας ἢ ὁ ξένος κατὰσκοπος τοῦ κωμικοῦ καὶ ἡ παρουσία τοῦ ἐνοχλεῖ τὸν θεατὴ. Ἡ διαίρεση τοῦ θεατρικοῦ διαστήματος σὲ πράξεις (ἄναμα καὶ σθήσιμο τῶν φώτων), ἡ κρήση τῶν κυλιόμενων σκηνῶν κλπ. δὲν ἀλλάζει τίποτε στὴν οὐσία, καὶ μοιάζει σὰν μιὰ ἀξιολύπητη μίμησις τοῦ κινηματογράφου. Αὐτὸ πού εἶναι ἡ οὐσία καὶ ἡ βαθειὰ φύση τοῦ κινηματογράφου μοιάζει χοντρὸ καὶ βαρὺ στὸ θέατρο, ὅπως οἱ προσπάθειες πού 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 δραστηριότητος τοῦ ἠθοποιοῦ, μὲ τὴν καταστροφή τοῦ θεατρικοῦ χώρου σὰν χώρου καθορισμένου ἀπὸ τὴν πράξη, μ' ἄλλα λόγια, μὲ τὴν ἐπιστροφή στὶς ἀρχῆς τοῦ θεάτρου τοῦ Σαίξπηρ.

Ὁ κινηματογράφος ἔχει καταστρέψει τὸ πρόβλημα τῆς σκηνῆς: τὴν ἀκίνησις τῆς καὶ τὴν ἀπομάκρυνσή τῆς ἀπὸ τὸ θεατὴ. Ἡ ὀθόνη εἶναι ἕνα συμβολικὸ σημεῖο καὶ ἡ ἀκίνησις τῆς ἐπίσης. Ἡ ἀπόστασις ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ στὸν ἠθοποιὸ ἀλλάζει συνεχῶς, ἀκριδέστερα δὲν ὑπάρχει καθόλου, δὲν ὑπάρχουν παρὰ μόνον κλίμακες καὶ πλάνα: Τὸ πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ μπορεῖ νὰ γίνεται ὑπερβολικὸ πρᾶγμα πού ἐπιτρέπει: νὰ βλέπουμε τὴν παραμικρὴ μιμικὴ κίνησις. Ἐὰν ἢ ἀνέλιξη τοῦ φίλμ τὸ ἀπαίτει ὁ θεατὴς βλέπει τὶς παραμικρὰς λεπτομέρειες τῆς χειρονομίας, τῶν κοστουμιῶν, τῆς κατάστασης. Τίποτα δὲν εἶναι φυτεμένο περιμένοντας τὴ σειρά του. Ὅλα ἀλλάζουν: Οἱ χώροι τῆς πράξης, τὰ

μέρη τῶν σκηνῶν, οἱ ἀπόψεις αὐτῶν τῶν τελευταίων (ἀπὸ πάνω, ἀπὸ τὸ πλάι κλπ.). Ὅτι αὐτές 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 πολὺπλοκῆς δομῆς, παράλληλους μύθους, νὰ ἀλλάζει ἐλεύθερα τὸν τόπο τῆς δράσης, νὰ ἀξιοποιεῖ τίς λεπτομέρειες κλπ. Σήμερα μπροστὰ στὸν κινηματογράφο ἔνας 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 τῆς καὶ ἀναγκάστηκε νὰ λάβει ὑπ' ὄψη τῆς αὐτῆ τῆν καινούργια τέχνη, στὴ συνέχεια τῆς ἐξέλιξής της.

Ἐάν, ἐπὶ πλέον ἀπ' ὅσα εἶπαμε, ἀναλύσουμε τὸ δεσμὸ πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στίς πλαστικὲς τέχνες (θέμα πού χρειάζεται: εἰδικὴ ἐξέταση), θὰ δικαιολογιόνταν ὁ καθορισμὸς τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου ὡς συγκεραστικὴ μορφή. Στὴν πραγματικότητά 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 μέτεπειτα ἐξέλιξή τους.

Ἐνα καινούργιο γεγονός μᾶς προσφέρεται: ἡ φωτογένεια καὶ τὸ μοντάζ ἔχουν καταστήσει δυνατὴ μιὰ δυναμικὴ ὀπτικῶν εἰκόνων ἀπρόσιτη σὲ κάθε ἄλλη τέχνη. Αὐτὴ ἡ δυναμικὴ πού οἱ προοπτικὲς τῆς εἶναι πολὺ μακριὰ 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 στυλ τοῦ φιλμ σύμφωνα μὲ ἐκείνη ἢ τὴν ἄλλη μέθοδο χρησιμοποίησης τοῦ ὕλικου, σύμφωνα μὲ ἐκείνη ἢ τὴν ἄλλη «τάση». Τὰ ἴδια τὰ κινηματογραφικὰ στυλ δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ σκιστάρωνται καὶ ἡ θεωρία σχεδὸν δὲν ἔχει ἀκόμη μελετήσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα.

Συνηθίζου νὰ μιλοῦν γιὰ τὸ «νατουραλισμὸ» τοῦ κινηματογράφου καὶ νὰ τὸν δέχονται ὡς τὴν εἰδικὴν του ιδιότητα. Φυσικὰ αὐτὴ ἡ ἀποψη εἶναι ἀπλοϊκὴ ἐὰν ἐκφράζεται: κάτω ἀπὸ μιὰ στοιχειώδη καὶ κατηγορικὴ μορφή καὶ πρέπει νὰ τὴν πολεμήσουμε, γιατί ἐμποδίζει νὰ καταλάβουμε τοὺς ἴδιους τοὺς νόμους τοῦ κινηματογράφου ὡς τέχνης. Εἶναι τελείως φυσικὸ ὅτι, στὸ τελείως ἀρχικὸ στάδιο, ὅταν ἀκόμη καὶ οἱ «γλωσσολογικὲς» μέθοδοι 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 χρησιμοποίησή τῆς κάμερας ὡς ἐργαλεῖο, τὰ πλάνα συνόλου πού ἦταν τὰ πιὸ «νατουραλιστικά», μὴν ἔχοντας ἀκόμη διακρίσει μὲ τίς καθαρὰ φωτογραφικὲς ἀρχές, ἔχασαν τὴν

ἀρχική τους σημασία. Ὁ κινηματογράφος ἔχει πιά ἀναπτύξει τίς συμβατικές του δυνατότητες ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸν πρωτόγονο νατουραλισμό: τὸ γκρό - πλάν, τὸ φοντού - ἀνσαινέ, τὴ γωνία λήψης τῆς θέας κλπ.

Ἡ ἀρχὴ τῆς φωτογένειας ἔχει καθορίσει τὴν βαθειὰ οὐσία τοῦ κινηματογράφου, πού εἶναι τελείως εἰδικὴ καὶ συμβατικὴ. Ἀπὸ τότε, ἡ π α ρ α μ ό ρ φ ω σ η τῆς φύσης κρατοῦσε μέσα στὸν κινηματογράφο ὅπως καὶ μέσα στὶς ἄλλες τέχνες τῆ φυσικῆ τῆς θέσης. Στὰ χέρια τοῦ ὀπερατέρ ἢ κάμερα ἔχει τὴν ἴδια χρῆση 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 καιρὸ, τὸ γύρισμα μέσα σὲ φυσικὰ νεκρὸ ἀντικαθίστανται ὄλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸ γύρισμα στὸ στούντιο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ φύση ἐμποδίζει νὰ φτιαχτεῖ τὸ σύνολο τοῦ φιλμ στὸ ἴδιο στυλ. Οἱ σκηνοθέτες καταπιάνονται ὄχι μόνο μὲ τὴ σύνθεση τοῦ φιλμ (τὸ μοντάζ) 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 στιγμή πού θὰ πρόκειται γιὰ τὸ στυλ τοῦ φιλμ καὶ τὴ σύνθεση τῶν εἰκόνων, ὁ περίφημος «νατουραλισμὸς» δὲν συνιστᾷ παρά ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατὰ στυλ, πού 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 γκρό - πλάν καὶ οἱ λεπτομέρειες τῆς φωτογένειας ἐμποδίζουν τὴ χρῆση τοῦ μακιγιάζ σὲ μεγάλη ἔκταση ὅπως στὸ θέατρο. Ἀπὸ κεῖ θγαίνουν οἱ τελείως διαφορετικὲς ἀρχές ἐκφραστικότητας μὲσθ 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, πράγμα πού π.χ. τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ κάνει. Ὁ σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου μπορεῖ νὰ ἔχει: ἓνα εἶδος «σημειωματάρου» ὅπου θὰ κρατήσει τίς φιλμαρισμένες χωρὶς ἰδιαίτερο σκοπὸ σκηνῆς τοῦ εἶδους καὶ θὰ τίς χρησιμοποιήσει στὸ μοντάζ ἐνὸς φιλμ π.χ. «φυσιολογικοῦ» τύπου. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ κάνει ὅπως ὁ συγγραφέας, παρά μόνον μὲ τὸν ὄρο, νὰ ὑποδουλώσει αὐτὸ τὸ ὕλικὸ στὸ γενικὸ ὑφολογικὸ σημεῖο τοῦ φιλμ καὶ στὸ εἶδος του.

Στὸ ζήτημα τοῦ στυλ τοῦ φιλμ, ὁ χαρακτηρὰς τοῦ γυρίσματος (ἐπίπεδα, γωνίες, λήψεις, φωτισμοί) καὶ ὁ τύπος τοῦ μοντάζ ἔχουν ἀποφασιστικὴ ἐπιρροή. Εἶναι συνηθισμένο στὴ χώρα μας, νὰ μὴ καταλαβαίνουμε τὸ μοντάζ παρά μόνο σὰν μιὰ «σύνθεση τοῦ θέματος» ἐνῶ ὁ θεμελιωκὸς του ρόλος εἶναι ὑφολογικὸς. Τὸ μοντάζ πρὶν ἀπ' ὅλα εἶναι τὸ

σύστημα της διεύθυνσης της εικόνας ή της σύνοψης της εικόνας, ένα είδος σύνταξης του φιλμ.

Η σύνθεση του φιλμ προκύπτει από το σενάριο ή ακόμη και από το ντεκουπάζ. Εάν εξαρτάται από το μοντάζ είναι μόνο στο μέτρο που του δίνει τέτοιο ή άλλο ύφολογικό χρωματισμό, αιτιολογώντας την έναλλαγή των παραλλήλων, δίνοντας τέτοιο ή άλλο ρυθμό, χρησιμοποιώντας γκρό - πλάν κλπ. Ο κινηματογράφος έχει τη γλώσσα του δηλ. την ύφολογία του και τις συλλογιστικές του μεθόδους. Εάν χρησιμοποιώ αυτούς τους όρους δεν είναι σίγουρα καθόλου, για να συγγενέσω τον κινηματογράφο με την φιλολογία, αλλά σύμφωνα με μια αναλογία τελείως νόμιμη, που επιτρέπει π.χ. να μιλήσουμε για τη «μουσική φράση», τη «μουσική σύνταξη» κλπ. Το φαινόμενο της έσωτερικής γλώσσας, χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής αντίληψης, μου ξεσφαλίζει πλήρως το δικαίωμα να χρησιμοποιώ αυτή την όρολογία χωρίς να πηγαίνω αντίθετα στα ειδικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου.

Ο Σ. Τιμοσένκο (*) προσπάθησε να «απαριθμήσει» τις θεμελιώδεις μεθόδους του μοντάζ και να τις «περιγράψει». Αλλά πριν να απαριθμηθούν και να περιγραφούν (με τον όρο ότι αυτό είναι δυνατό κάτω από μια γενική μορφή), πρέπει να κατασκευαστεί ή θεωρία του μοντάζ που δεν έχει θιγεί μέσα στο διότι. Μέσα σ' αυτή την απαρίθμηση των δεκαπέντε μεθόδων, ο συγγραφέας ανακατεύει καθαρά ύφολογικές μεθόδους, όπως το «κοντράστ», με μεθόδους που έχουν διαφορετική σημασία. Επίσης, το μοντάζ αυτό - καθαυτό, δηλαδή το πρόβλημα των αρχών και των μεθόδων της διεύθυνσης της φωτογραφίας είναι τελείως παραμελημένο. Π.χ. ή α λ λ α γ ή χ ώ ρ ο υ, αυτή καθαυτή, δεν είναι ούτε μέθοδος ούτε μοντάζ. Είναι: μια τεχνική δυνατότητα που προσφέρεται στην κάμερα και στην οθόνη, όπως ακριβώς η αλλαγή γωνιάς ή η «αλλαγή πλάνου». Το μοντάζ είναι μια μέθοδος χ ρ η σ ι μ ο π ο ί η σ η ς αυτής της δυνατότητας που οι βαριάντες της εξαρτώνται ταυτόχρονα από το είδος του φιλμ και το προσωπικό στυλ του σκηνοθέτη. Το ουσιαστικό πρόβλημα του μοντάζ, όταν το θέμα και η κίνηση του φιλμ απαιτούν μια αλλαγή χώρου, είναι στον τρόπο τ ο υ π ε ρ ά σ μ α τ ο ς ά π ο τ ο ν ε ν α χ ω ρ ο σ τ ο ν α λ ι λ ο, ά π ο τ ή μ ι ά π α ρ ά λ λ η λ ο σ τ ή ν α λ λ η. Πρόκειται για ένα πρόβλημα μορφικής (λογικής) και αιτιολόγησης.

Τό οποιοδήποτε φιλμ προσφέρει μια αλλαγή χώρου, αλλά αυτό που ξεχωρίζει ένα σκηνοθέτη από έναν άλλο είναι ακριβώς ο τρόπος που φτιάχνει το μ ο ν τ ά ζ οί μεθόδους που χρησιμοποιεί για να το ετοιμάσει και να το μεταχειριστεί.

Μέσα σ' ένα φιλμ, η κίνηση βασίζεται στην αρχή της σύνδεσης μέσα στο χρόνο και στο χώρο. Η δυναμική του κινηματογράφου, που προσφέρει στο σκηνοθέτη το δικαίωμα να μεταθέτει το χώρο, τα πλάνα, τις οπτικές γωνίες και να αλλάζει τους ρυθμούς, επιβάλλει ταυτόχρονα απαιτήσεις που ούτε η λογοτεχνία, ούτε το θέατρο γνωρίζουν: Πρέπει το φιλμ να έχει μια χωρο - χρονική συνέχεια. Έδώ είναι αυτή η

λεπτομέρεια του κινηματογράφου που ο Balazs με έπιτυχία χαρακτήρισε σαν «οπτική συνέχεια». Μιλώντας για κινηματογραφικές προσαρμογές λογοτεχνικών έργων, ο Balazs σημειώνει ότι έχουν πάντοτε κάτι το άσπασματικό, κάποια όρισμένη έλλειψη ζωής: «Ένα φανταστικό διήγημα, κάτω από λογοτεχνική μορφή, πηδάει πάνω από πολλά στοιχεία που δεν θάπρεπε να παραληφθούν στο φιλμ. Η λέξη, ή έννοια, ή σκέψη ύφίστανται έξω από το χρόνο. Ο πίνακας έχει τη συγκεκριμένη δυναμική του σήμερα και δεν ζή παρά εκεί... Γι' αυτό το φιλμ, ιδίως στη ζωγραφική των κινήσεων της ψυχής, απαιτεί μια ολοκληρωτική συνέχεια των διαφορετικών στοιχείων.

Έδω ο σκηνοθέτης συγκρούεται με την «άντίσταση της ύλης», που πρέπει να νικήσει με κάθε τρόπο: ο κινηματογράφος απαιτεί ένα μοντάζ, μέσα στο οποίο ο θεατής, τουλάχιστον στα όρια ορισμένων μερών, θά έχει την α ἴ σ θ η σ η τ ο ὕ χ ρ ό ν ο υ, δηλαδή της αδιάκοπης συνέχειας των ακολουθιών. Δεν πρέπει να ξαναζητήσουμε «την έννοια του χρόνου», όπως είναι αντιληπτή στο θέατρο, αλλά να κάνουμε αισθητές τις χρονικές σχέσεις των διαφορετικών στοιχείων. Καθένα απ' αυτά μπορεί να βραχύνεται ή να επιμηχύνεται κατά βούληση (έδω είναι ένα από τα βασικά αποτελέσματα του ρυθμού του μοντάζ) και κάτω απ' αυτή τη σχέση ο κινηματογράφος κατέχει τις πιο πλούσιες κατασκευαστικές δυνατότητες. Κάθε κομμάτι του φιλμ πρέπει να έχει χρονικές σχέσεις με το προηγούμενο. Πρέπει να φθάσουμε στο σημείο όπου οι γειτονικές εικόνες ενός φιλμ θά γίνονται αντιληπτές σαν π ρ ο η γ ο ὕ μ ε ν η και έ π ό μ ε ν η: Αυτός είναι ο γενικός νόμος του κινηματογράφου. Σύμφωνα με αυτόν, ή αποστολή του σκηνοθέτη είναι να τον χρησιμοποιεί για να χτίσει το χρόνο, δηλαδή να δημιουργήσει την αὐτὰ πάτη της συνέχειας.

Έάν ένα πρόσωπο βγαίνει από ένα σπίτι, δεν πρέπει ή ακόλουθη εικόνα να το δείχνει να μπαίνει σ' ένα άλλο σπίτι: θά ήταν σέ αντίθεση με την έννοια του χώρου και του χρόνου. Απ' όπου και ή αναγκαιότητα «περασμάτων» που στα χέρια άπειρων σκηνοθετών επιδιδρούνον το φιλμ εισάγοντας λεπτομέρειες άνώφελες και γι' αυτό, και χωρίς ουσία. Ακριβώς έδω ο σκηνοθέτης πρέπει να δείξει τά ρεφλέξ και τή φαντασία του, γιατί άκριβώς έδω γίνεται αισθητή ή τέχνη του μοντάζ: ή ύπαγορευόμενη από τή φύση του ύλικου ά ν α γ κ α ι ό τ η τ α να χρησιμοποιηθεί σαν μία ύφολογική μ έ θ ο δ ο ς (προορισμένη να δώσει τήν άλλαγή στο θεατή και να του αποκρύψει τήν ισχύ του «νόμου»).

Όπως μέσα σ' οποιαδήποτε τέχνη, όλα αυτά τά «άδύνατα» είναι βέβαια σχετικά, και μπορούν σέ κάθε στιγμή να μεταβληθούν σέ «δυνατά». Παρ' όλ' αυτά δεν μπορούμε να τό κατορθώσουμε παρά μόνο κάτω από όρισμένες συνθήκες στυλ και είδους. Μέσα στήν τέχνη μπορούμε να διάσουμε ένα νόμο αλλά δεν μπορούμε να τον π ε ρ ι γ ρ ά ψ ο υ μ ε. Έάν δεν υπάρχει θετική αίτιολογία, αυτή πρέπει να είναι άρνητική.

Θά θέξουμε τώρα τήν έννοια του μοντάζ σαν κινηματογραφική. Π

αλήθεια και η σπουδαιότητα αυτού του προβλήματος έχουν νομίζω αποδειχθεί μ' αυτό που έχω, ήδη, πει για την «έσωτερική γλώσσα» του θεατή του κινηματογράφου και για τους νόμους της διεύθυνσης της εικόνας («οπτική συνέχεια» και λογική των συνδέσεων). Φωτίζοντας τὰ σχετικά με τις αρχές του μοντάζ θέματα, ο Σ. Τιμοσένκο στερείται: από τη δυνατότητα να κατανείμει τις μεθόδους με τρόπο που να μην διασταυρώνονται ούτε να μπερδεύονται. Η «μέθοδος του κοντράστ» π.χ. είναι: μια ειδική περίπτωση αιτιολόγησης με αλλαγή χώρου. Με άλλα λόγια είναι: μία από τις μεθόδους του μοντάζ με ύφολογικό χαρακτήρα.

Νά το παράδειγμα που παραθέτει ο Σ. Τιμοσένκο: «Ένας πλούσιος Αμερικάνος ύστερα απ' ένα καλό γεύμα κάθεται σε μια αναπαυτική πολυθρόνα. Έπόμενη εικόνα: στη φυλακή ένας έργατης της βιομηχανίας αυτού του πλούσιου αφεντικού κάθεται στην ηλεκτρική καρέκλα. Ο Αμερικάνος πιέζει ένα κουμπί και ανάβει ένας μεγαλοπρεπής πολυέλαιος. Στη φυλακή πιέζουν ένα κουμπί, το ρεύμα διαπερνά το σώμα του έργατη κλπ.». Στο σύστημα «απαρίθμησης» τὰ πράγματα είναι ταυτόχρονα: «ή μέθοδος αλλαγής χώρου», ή «μέθοδος του κοντράστ», και τὰ δύο στοιχεία αναφέρονται στη «σύνθεση του θέματος». Στην πραγματικότητα, είτε η αιτιολόγηση της αλλαγής χώρου (εάν το θέμα το απαιτεί), είτε η χρήση του κοντράστ για ιδεολογικούς σκοπούς είναι ένα είδος ρητορικής μεθόδου αντιπαράθεσης. Και γι' αυτό το λόγο η ουσία της μεθόδου εξαρτάται από τη λειτουργία της.

Έπί πλέον αυτού που είπα παραπάνω, πάνω στη χρονική διαδοχή, πρέπει ακόμη να σημειώσω ότι ένα μοντάζ χτισμένο πάνω στην αρχή της ταυτοχρονικότητας των ακολουθιών δεν αντιφάσκει σ' αυτό. Αυτή η ταυτοχρονικότητα είναι διαφορετική από εκείνη που γνωρίζουμε π.χ. στη λογοτεχνία, όταν ο συγγραφέας περνώντας από το ένα πρόσωπο στο άλλο λέει: «Κατά τη διάρκεια...». Στη λογοτεχνία ο χρόνος παίζει έναν τελείως συμβατικό ρόλο, το ρόλο της σύνδεσης: και ο συγγραφέας μπορεί να κάνει ότι θέλει, στο μέτρο όπου οδηγεί τη διήγησή του. Στόν κινηματογράφο αυτή η ταυτοχρονικότητα είναι αυτή η ίδια ή συνέχεια, αλλά πραγματοποιημένη μόνο με τη διασταύρωση των παραλλήλων (επίτηδες άνατρέπει τη γεωμετρική έννοια των παραλλήλων). Μία από τις συνέχειες διακόπτεται για να συνεχιστεί πάνω σε ένα άλλο υλικό. Αυτό δίνει τη δυνατότητα όχι μόνο να δημιουργηθεί ή αὐταπάτη της συνέχειας αλλά να δημιουργηθεί ο χρόνος με διαφορετικό τρόπο και τόσο περισσότερο, όσο είναι δεμένος με το χώρο. Θά ξανάρθω αργότερα στις λεπτομέρειες αυτού του θέματος μιλώντας για το ρυθμό.

Περνάω τώρα στα προβλήματα της κινηματογραφικής με τη στενή έννοια του όρου δηλαδή στα θέματα της κινηματογραφικής σύνταξης (έννοια της κινηματογραφικής φράσης, μοντάζ της κινηματογραφικής - ακολουθίας) και της κινηματογραφικής σημαντικής (σημαντικά σημεία του κινηματογράφου, μεταφορές κλπ.).

Αυτά τὰ θέματα απαιτοῦν φυσικά μιὰ εἰδικὴ μελέτη πάνω στὴ δάση τῶν φιλμ καὶ ἐδῶ θὰ περιοριστῶ μόνο νὰ τὰ θέσω.

Κάθε τέχνη, πού ἡ ἀντιληψή της κυλάει μέσα στὸ χρόνο, πρέπει νὰ ἔχει κάποια σωστὴ ἄρθρωση, στὸ μέτρο πού εἶναι μιὰ «γλώσσα» στὸν ἕνα ἢ στὸν ἄλλο βαθμὸ. Ἐσκινώντας ἀπὸ τὰ μικρὰ κομματάκια πού ἀποτελοῦν τὴ φύση τοῦ ἴδιου τοῦ ὕλικου, μποροῦμε νὰ πάμε πρὸ μακριὰ καὶ νὰ φθάσουμε στὰ μέλη πού εἶναι ἤδη κομμάτια κατασκευαστικά, πραγματικά ἀντιληπτά (...).

Στὸν κινηματογράφο πρέπει νὰ διακρίνουμε τὸ $\theta \epsilon \tau \iota \kappa \delta$ (τὸ φιλμ) ἀπὸ τὴν $\pi \rho \omicron \theta \omicron \lambda \eta \tau \omicron \upsilon \sigma \tau \eta \nu \delta \theta \delta \nu \eta$. Τὸ φιλμ εἶναι ἕνας ἰδεαλιστικὸς μηχανικὸς διαμελισμὸς. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀρθογώνια (εἰκόνες) ὕψους 1:52 M: κάθε εἰκόνα πού ἔχει χωριστὰ παρθεῖ, εἶναι τὸ πρὸ μικρὸ κομμάτι μιᾶς μοναδικῆς κίνησης πού 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 δάση τῆς ἴδιας του τῆς φύσης, ἐνῶ τεχνητὰ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν τέχνη ἕνα εἶδος δευτέρας φύσης πού ἀπορρέει ἀπὸ τὸ μετασηματισμὸ τῆς φύσης σὲ ὕλικό. Ἀποσυνθεμένη τεχνητὰ σὲ ἀφηρημένα κομμάτια (εἰκόνες) ἡ κίνηση ξανασηματίζεται μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ ἀλλὰ μὲ καινούργιο τρόπο, σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τοῦ κινηματογράφου.

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

Οἱ εἰκόνες πού εἶναι διακριτικὲς στὸ φιλμ, καταστρέφονται στὴν ὀθόνη, συγχωνεύονται σὲ μιὰ μοναδικὴ κίνηση. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ εἰκόνα τοῦ (φωτογραφικοῦ) φιλμ εἶναι γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἕνα μέλος ὑποθετικό, ἀφηρημένο κάτι σὰν ἄτομο τοῦ φιλμ. Ἀπὸ δῶ ἀπορρέει ἡ διπλὴ τυπικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου «εἰκόνα» στὰ χεῖλη τῶν εἰδικῶν τοῦ κινηματογράφου: ἡ εἰκόνα τοῦ φιλμ, πού ἔχει μιὰ ξεχωριστὴ ὑπαρξὴ μόνον στὸ φιλμ, καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ $\mu \omicron \nu \tau \acute{\alpha} \zeta$ πού ὁ Σ. Τιμοσένκο καθορίζει σὰν «ξεχωριστὸ κομμάτι τοῦ φιλμ, παρμένο μὲ τὸν ἴδιο φακὸ ἀπὸ ἕνα μόνον σημεῖο σὲ ἕνα μόνον πλάνο».

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ οὐσιαστικὸς ρόλος μέσα στὴν ἄρθρωση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ξανάρχεται στὶς εἰκόνες ὄχι τὶς φωτογραφίες, ὄχι ἐκεῖνες τοῦ φιλμ, ἀλλὰ στὶς εἰκόνες τοῦ μοντάζ στὸ μέτρο πού εἶ-

ναι αντίληπτες σάν πραγματικά κομμάτια. Είναι αυτές πού, μπαίνοντας στή σχέση με τίς γειτονικές εικόνες, φτιάχνουν τό σύστημα τής διεύθυνσης τής εικόνας πού είναι ή θάση του προβλήματος τής κινηματομορφικής. Πρέπει, κατά τά φαινόμενα, νά διακρίνουμε σ' αυτό τό σύστημα λιγώτερο ή περισσότερο μεγάλα μέλη, σύμφωνα με τόν τρόπο πού σχηματίζεται ή έσωτερική γλώσσα του θεατή του κινηματογράφου. Τό μοντάζ είναι μοντάζ και όχι μόνο συγκόλληση κομματιών στο μέτρο πού ή άρχή του είναι ή σύνταξη σημαντικών έννοιών και ή σύνδεσή τους. Η θεμελιακή ένότητα αυτού του τελευταίου είναι ή κινηματογραφική φράση.

Έάν, γενικά, με τόν όρο «φράση» έννοούμε ένα ορισμένο θεμελιακό μέλος αντίληπτό σάν κομμάτι (φιλολογικό, μουσικό κλπ.) του ζωντανού ύλικού, μπορούμε νά τήν καθορίσουμε σάν ομάδα στοιχείων συγκεντρωμένων γύρω άπό τόν πυρήνα του τονισμού. Π.χ. ή μουσική φράση σχηματίζεται άπό τή συγκέντρωση ήχων γύρω άπό τό ρυθμικό, μελωδικό ή άρμονικό τονισμό σέ σχέση με τόν όποιο ή προγενέστερη κίνηση άποτελεί μιá προετοιμασία. Στόν κινηματογράφο ή συγκέντρωση διαφορετικών πλάνων και φωτογραφικών όπτικων γωνιών παίζει ένα ταυτόσημο ρόλο.

Έχουμε τρεις θεμελιακές κρίσεις τής όθόνης στόν κινηματογράφο: $\delta \acute{\iota} \pi \lambda \alpha$ στόν θεατή, $\pi \acute{\alpha} \nu \omega$ στο θεατή και στο θάθος $\mu \alpha \kappa \rho \upsilon \acute{\alpha}$ άπό τό θεατή. Η πρώτη πού μπορεί νά χαρακτηριστεί σάν πανοραμική είναι μιá στοιχειώδης κίνηση όχι ίδια του κινηματογράφου. Υπήρξε ή επικρατέστερη στο πρώτο στάδιο του κινηματογράφου (πίνακες «άπόψεων») όπου όλα προβάλλονταν σάν πλάνα συνόλου, χωρίς μοντάζ. Σ' εκείνη τήν εποχή, ό κινηματογράφος δέν ήταν παρά μιá ζωντανή φωτογραφία, λίγο άπομακρυσμένη άπό τήν άρχή τής μαγικής λατέρνας. Όταν ή κινηματογραφική ταινία μετατράπηκε σέ φίλμ, ή σπουδαιότητα του μοντάζ επιβεβαιώθηκε όχι μόνο σάν ιδιότητα τής μορφής του θέματος, αλλά επίσης σάν ύφολογική μορφή. Η δημιουργία τής κινηματογραφικής γλώσσας, με τήν ιδιαίτερη σημαντική της, άπαιτούσε τήν είσαγωγή του τονισμού πού ή ανάδειξη του χρησιμεύει στο σχεδιασμό τής κινηματογραφικής φράσης. Αυτό άκριβώς καθόρισε τήν ύφολογική άξια των επιπέδων και των όπτικων γωνιών.

Οί καθαρά τεχνικές μέθοδες τής φωτογραφίας έχουν άναγνωριστεί σάν μέθοδες έρθωσης τής κινηματογραφικής γλώσσας. Τό πλάνο συνόλου δέν διατηρείται παρά σά στοιχείο προσανατολισμού τής κινηματογραφικής φράσης, σάν ένα είδος «κατάστασης του χώρου ή του χρόνου» σύμφωνα με τήν παλιά όρολογία τής γραμματικής. Τά τονισμένα μέλη τής φράσης δημιουργήθηκαν πρώτα διά μέσου των γκρό-πλάν πού είναι, για νά τό πούμε έτσι τό θέμα και τό κατηγορήμα τής κινηματογραφικής φράσης. Η $\kappa \acute{\iota} \nu \eta \sigma \eta \tau \acute{\omega} \nu \pi \lambda \acute{\alpha} \nu \upsilon$ (άπό τό πλάνο συνόλου στο πρώτο πλάνο και στή συνέχεια στο γκρό-πλάν, ή με κάποια άλλη σειρά), στο κέντρο τής όποιας τό γκρό-πλάν όρίζεται με τήν ιδιότητα του ουσιαστικού ύφολογικού τονισμού, άποτελεί τό βασικό νόμο κατα-

σκευής της κινηματογραφικής φράσης από τον οποίο βέβαια, είναι δυνατόν να απομακρυνθεί, όπως και από κάθε «νόμο», σε κάθε τέχνη.

Σ' αυτό έρχεται να ένωθει ή αλλαγή των οπτικών γωνιών (είδος δευτερεύουσας πρότασης) που εισάγει συμπληρωματικούς τονισμούς μέσα στο σχήμα της κινηματογραφικής φράσης. Η σκηνή δίνεται σε πλάνο συνόλου, μετά σε πρώτο πλάνο και πάλι σε πρώτο πλάνο αλλά κάτω από διαφορετική οπτική γωνία (από ψηλά κλπ.).

Θά ήταν δυνατόν να σκιτσάρουμε όρισμένους τύπους κινηματογραφικών φράσεων; Θά έπρεπε να αναλύσουμε με πολύ πιο λεπτομερή τρόπο αυτό το πρόβλημα, με μιá μελέτη, εικόνων χωριστών, φτιαγμένων στο εργαστήριο. "Αν και μιá αφηρημένη ταξινόμηση δέν μοιάζει καθόλου άποδοτική μπορούμε παρ' όλ' αυτά να πούμε μερικές λέξεις. Για τó θεατή του κινηματογράφου ή διαφορά ανάμεσα στη μακρυνά και στη θραχεία φράση είναι τελείως ύπαρκτή. Τó μοντάζ μπορεί να επιμηκυνθεί ή να θραχυνηθεί. Σε όρισμένες περιπτώσεις τó πλάνο συνόλου μπορεί να έχει μεγάλη σπουδαιότητα: επιμηκύνοντάς το, δίνεται ή έντύπωση μιáς μακρυνής φράσης που αναπτύσσεται άργά. Σε άλλες περιπτώσεις, αντίθετα, ή φράση αποτελείται από πρώτα πλάνα και γκρό-πλάν που εναλλάσσονται γοργά, πράγμα που δημιουργεί μιá έντύπωση άποσπασματική, λακωνική. Επί πλέον, ή θεμελιακή διάκριση στην ύφολογική κατασκευή της κινηματογραφικής φράσης έξαρτάται από τόν τρόπο θαδίσματος του πλάνου: από τις προβαλλόμενες λεπτομέρειες του γκρό-πλάν ως τó γενικό πλάνο ή αντίστροφα. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε κάτι σαν μιá άπαρίθμηση που οδηγεί στο αποτέλεσμα, και ó θεατής που άγνοεί τó σύνολο θυθίζεται μέσα στις λεπτομέρειες μὴ καταλαβαίνοντας στην άρχή, παρὰ μόνον τή φωτογένειά τους και τή σήμανση των αντικειμένων: ένας ψηλός φράχτης, ένα γιγαντιαίο λουκέττο, ένα άλυσοδεμένο σκυλί. Μετά άνοίγει ένα γενικό πλάνο και καταλαβαίνει: είναι ή αύλή μιáς πατριαρχικής κατοικίας εμπόρων πολύ καλά τακτοποιημένη. Έδω πρόκειται για τόν τύπο της φράσης της οποίας ó άναγνώστης πρέπει να μεταφράσει τις λεπτομέρειες με ε τ á τó πλάνο συνόλου για να ξαναγυρίσει σ' αυτό λίγο άργότερα. Μ' άλλια λόγια είναι ó π α λ λ ι ν δ ρ ο μ ι κ ό ς τύπος της κινηματογραφικής φράσης. Τó ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι όχι μόνον ή σειρά των πλάνων αλλά τó γεγονός ότι οι λεπτομέρειες πρέπει να είναι φορτισμένες από μιá όρισμένη συμβολική σημαντική, που ó θεατής μαντεύει τó νόημά της πριν δοθεί ó τελικός τονισμός. Τó μοντάζ κατασκευάζεται πάνω στην άρχή του αϊνίγματος.

Ό άλλος τύπος της κινηματογραφικής φράσης ó π ρ ο ο δ ε υ τ ι κ ό ς τύπος, οδηγεί από τó πλάνο συνόλου στις λεπτομέρειες, ώστε ó θεατής να προσεγγίζει βαθμηδόν στόν πίνακα και σε κάθε εικόνα να προσανατολίζεται όλο και καλύτερα στα έπεισόδια που διαδραματίζονται στην όθονη. Μπορούμε άκόμη να πούμε ότι ó πρώτος τύπος της κινηματογραφικής φράσης είναι πιο κοντινός στο περιγραφικό είδος, ενώ ó δεύτερος συγγενεύει με τó αφηγηματικό είδος. Είναι φυσικό αυτοί οι

τύποι να παρουσιάζονται με μια ιδιαίτερη καθαρότητα και λογική στην αρχή του φιλμ, τη στιγμή όπου ο θεατής πρέπει να μπει μέσα στην ατμόσφαιρα.

Επομένως η κινηματογραφική φράση σχεδιάζεται με την συγκέντρωση των εικόνων του μοντάζ, πάνω στη βάση της κίνησης των πλάνων και των οπτικών γωνιών ενωμένων από τον τονισμό. Η ύφολογική διαφοροποίηση των κινηματογραφικών φράσεων εξαρτάται από τις μέθοδες του μοντάζ.

Από την κινηματογραφική φράση ως περάσουμε στη σύνδεση, στην κινηματογραφική ακολουθία. Η κίνηση των εικόνων όταν αρχίζει, απαιτεί μια σύνδεση σημαντική θεμελιωμένη στην αρχή της συνέχειας μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Πρόκειται, φυσικά, για την αὐταπάτη της συνέχειας, δηλαδή για το γεγονός ότι η χωροχρονική κίνηση πρέπει να κατασκευαστεί, γιατί ο θεατής πρέπει να την αισθανθεί. Οι σχέσεις χώρου - χρόνου παίζουν το ρόλο του μεγαλύτερου σημαντικού δεσμού έξω από τον οποίο ο αναγνώστης δεν μπορεί να προσανατολιστεί μέσα στην κίνηση των εικόνων.

Στο θέατρο, το πρόβλημα του χώρου και του χρόνου έχει μια τελείως διαφορετική σημασία, από το γεγονός ότι όλα διαδραματίζονται σ' ένα μοναδικό χωροχρονικό πλάνο όπου όλα είναι στατικά. Κάτω απ' αυτή τη σχέση το θέατρο είναι πολύ πιο «νατουραλιστικό» από τον κινηματογράφο. Στο θέατρο ο χρόνος είναι παθητικός, δεν κάνει άλλο παρά να συμπίπτει με τον πραγματικό χρόνο του θεατή. Βέβαια, ο συγγραφέας μπορεί να επιταχύνει το ρυθμό της πράξης ή να εισάγει μέσα σε μια μόνη πράξη ένα πολύ μεγαλύτερο αριθμό επεισοδίων που δεν είναι δυνατόν να συμβούν στην πραγματικότητα. Μά αυτό δεν μπορεί να γίνει παρά με τον όρο ότι ο αναγνώστης, όπως ο θεατής, ξεχνάει το χρόνο και είναι αδιάφορος στην αιτιολόγηση. Το θέατρο δεν μπορεί να δώσει συμβατική συνέχεια: στο θέατρο ο χρόνος γεμίζεται, δεν κατασκευάζεται. Εάν ο ήθοποιος πρέπει να καθήσει για να γράψει ένα γράμμα, δεν του απομένει τίποτε άλλο να κάνει παρά να το γράψει κάτω απ' τα μάτια του θεατή. Ο παραλληλισμός της πράξης, με τη βοήθεια της οποίας ο σκηνοθέτης κατασκευάζει τον κινηματογραφικό - χρόνο, είναι μόνον μερικά δυνατά, στο θέατρο και η λειτουργία της είναι τελείως διαφορετική. Η «ένότητα του χρόνου» δεν είναι, κατά βάση, ένα πρόβλημα χρόνου αλλά θέματος, ενώ στον κινηματογράφο, το ίδιο το θέμα μπορεί να καλύψει όσο χρόνο θέλουμε (ένα χρόνο πολλά χρόνια, μια ελόκληρη ζωή) και το πρόβλημα της «ένότητας του χρόνου» μέσα στο μοντάζ (χρονική συνέχεια των ξεχωριστών κομματιών) είναι: έκεινο της κατασκευής του χρόνου.

Στον κινηματογράφο, δεν γεμίζουν τον χρόνο, τον κατασκευάζουν. Τεμαχίζοντας τις σκηνές και αλλάζοντας τα πλάνα και τις γωνίες ο σκηνοθέτης μπορεί να επιταχύνει ή να επιβραδύνει όχι μόνο το ρυθμό της πράξης αλλά και το ρυθμό του φιλμ (του μοντάζ) και να δημι-

ουργήσει έτσι μιὰ αίσθηση χρόνου απόλυτα πρωτότυπη. Γνωρίζουμε τὰ αποτελέσματα τῶν τελευταίων κομματιῶν τοῦ Γκρίφφιθ (Μισαλλοδοξία, Οἱ δύο Ὀρφανές) : ὁ ρυθμὸς τῆς πράξης ἐπιβραδύνεται μέχρις ἀκινήσιας σχεδόν, ἐνῶ ὁ ρυθμὸς τοῦ μοντάζ 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 εἶτε νὰ συμπίπτουν εἶτε ὄχι. Π.χ. τὸ πρῶτο τοῦ Δ α ι μ ὀ ν ι ο υ Τ ρ ο χ ὸ ὤ, δὲν ἀποτελεῖ παρὰ τὴν ἔκθεση καὶ τὴν πλοκὴ (οἱ ναῦτες τῆς A u r o g e πηγαίνουν στὸ Σπίτι τοῦ Λαοῦ ὅπου ἡ Κορίνα γνωρίζει τὸν Βάλια) : ἡ πράξη ἀναπτύσσεται πολὺ ἀργὰ πάνω στὶς λεπτομέρειες, (τὰ Ρώσικα θουνά, ὁ τροχός), πού εἶναι: μονταρισμένες μὲ πολὺ γρήγορο ρυθμὸ.

Ὁ χρόνος στὸν κινηματογράφο εἶναι ἀδιάρρηκτα δεμένος μὲ τὸ χῶρο (Ὁ Balazs⁽²⁾ χρησιμοποιοῖ ἕναν εἰδικὸ σύνθετο ὄρο: Zeitraum). Στὸ θέατρο ὁ ἠθοποιὸς πού βγαίνει ἀπὸ τὴ σκηνὴ βγαίνει ταυτόχρονα ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ σκηνικοῦ χώρου, δηλαδή ἀπὸ τὸ μοναδικὸ θεατρικὸ χῶρο. Ἡ σκηνὴ μένει ἄδεια καὶ ἂν ἡ πράξη δὲν ἔχει τελειώσει, κάποιος ἄλλος πρέπει νὰ ἀντικαταστήσει αὐτὸν πού βγήκε τουλάχιστον ὥσπου νὰ γυρίσει ὁ πρῶτος. Ἀπὸ κεῖ ξεκινοῦν οἱ «συμπώσεις» τῶν τυπικῶν εἰσόδων καὶ ἐξόδων τοῦ θεατρικοῦ μοντάζ πού εἶναι καὶ ὁ ἀπαραιτήτος ὄρος. 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: γιατί πίσω εἶναι τὸ κενό, ἕνας ἀρνητικὸς χῶρος πού δὲν ὑπάρχει: γιὰ τὸ θεατὴ. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου εἶναι μιὰ δημιουργία περιβαλλόμενη ἀπὸ ἕνα χῶρο χωρὶς ὄρια, μέσα στὸν ὁποῖο κινεῖται ἐλεύθερα. Ἐὰν βγαίνει ἀπὸ ἕνα σπῆτι, ἀκόμη καὶ ἔξω ἀπὸ τίς συνθήκες 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 ἀποψη τοῦ θέματος καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ στυλ (τῆς σύνταξης) πού ὁ χῶρος εἶναι σημαντικὸς στὸν κινηματογράφο. Ἀπὸ κεῖ καὶ ἡ ἀναγκαιότητα τῶν «περασμάτων», πού δὲν εἶναι «νατουραλισμός», ἀλλὰ ἡ εἰδικὴ λογικὴ τοῦ κινηματογράφου, βασισμένη στὴν ἀρχὴ τῆς χωροχρονικῆς συνέχειας.

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

φαλαίωσης, με την έδραίωση μεταξύ τους έννοιολογικών σχέσεων. Όταν ο θεατής αρχίζει να κυττάζει ένα φιλμ, βλέπει ξεχωριστά κομμάτια: μετά από δύο ή τρεις κινηματογραφικές φράσεις, αρχίζει να καταλαβαίνει τις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα, το χώρο της πράξης, το νόημα των χειρονομιών και των διαλόγων, άλλα όλα αυτά ακόμη όχι με συνολικό τρόπο. Μετά έρχεται η στιγμή όπου όλα φωτίζονται γι' αυτόν, δηλ. οι σημαντικές σχέσεις ανάμεσα σ' όλα τα στοιχεία που συνθέτουν το ύλικό του μοντάζ του δοσμένου κομματιού. Η κινηματογραφική περίοδος ξανακλείνεται σε ένα καθορισμένο σημείο, πάνω στις διασταυρώσεις των εικόνων του μοντάζ, που φωτίζει τους άμοιβαίους δεσμούς των προηγούμενων κομματιών και τελειώνει την κίνησή τους. Γενικά, είναι το γκρό-πλάν, που σ' ένα ανάλογο ρόλο με εκείνον του fermato στη μουσική, παρίσταται με την ιδιότητα της τελικής φάσης: η ροή του χρόνου μοιάζει να σταματά, το φιλμ κρατάει την ανάσα του, ο θεατής βυθίζεται μέσα στη σκέψη.

Απορρέει, απ' αυτό το γενικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής περιόδου, ότι το θεμελιακό ύφολογικό πρόβλημα του μοντάζ της ένυπάρχει μέσα στην αιτιολόγηση των μεταβάσεων από μια κινηματογραφική φράση στην άλλη. Η αιτιολόγηση που έπικαλείται το θέμα δεν αρκεί για να λύσει το πρόβλημα γιατί δεν είναι συσχετισμένη με το ρυθμό του μοντάζ και με τη κατασκευή των χωροχρονικών σχέσεων. Οι μέθοδοι του μοντάζ που αναδεικνύονται από την ύφολογία και το στύλ, εμφανίζονται ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης διευθύνει τις εικόνες, συνδέοντας το ένα στοιχείο του θέματος με το άλλο. Έδω κυρίως ξεπηδάει η διαφορά ανάμεσα στο ένιαίο, άργό μοντάζ που κομματιάζει τον κινηματογραφικό χρόνο σε μικρά μέρη που κρεμούνται διαδοχικά το ένα από το άλλο (π.χ. μια σκηνή προσανατολισμένη σε καθημερινές λεπτομέρειες ή παρμένη κάτω από διαφορετικές γωνίες), και το γρήγορο μοντάζ που μπορεί να φθάσει μέχρι τη «προσωρινότητα» και τον «κατακερματισμό», όταν σε ένα μικρού μήκους φιλμ δείχνουν στο θεατή αποσπασματικές εικόνες - άστραπές. Αυτή είναι μια άποψη της κινηματογραφικής - σύνταξης. Η άλλη της άποψη ερμηνεύεται στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης περνάει από μια σκηνή στην επόμενη. Υπάρχει το γεγονός ότι κάθε σκηνή παρουσιάζεται στο θεατή αποσπασματικά, με δόσεις. Υπάρχουν πολλές που δεν τίς βλέπει καθόλου: τα διαλείμματα ανάμεσα στις δόσεις είναι γεμάτα από την έσωτερική γλώσσα. Αλλά για να κατασκευασθεί αυτή η γλώσσα και να δώσει στο θεατή μια έντύπωση πληρότητας και λογικής, οι δόσεις αυτές πρέπει να έχουν ένα δεσμό προσδιορισμένο καλά, και οι μεταβάσεις πρέπει να είναι έπαρκώς αιτιολογημένες. Ορισμένα φιλμ, που το μοντάζ τους έχει ξαναφτιαχτεί, είναι σε τέτοιο βαθμό παραμορφωμένα που το μοντάζ μετατρέπεται σε ένα είδος γκριμάτσας, τόσο καλά που ο θεατής δεν καταφέρνει να σχηματίσει την έσωτερική του γλώσσα και δεν καταλαβαίνει τίποτε (...). Εάν ο ήθοποιός κατευθύνεται από ένα σημείο σ' ένα άλλο, ο σκηνοθέτης μπορεί, σύμφωνα με τη μια ή την

Άλλη ύφολογική πρόθεση, να δράσει με διαφορετικούς τρόπους. Ή να μάς δείξει λεπτομερειακά τὸ δρόμο πὸν διανύει ἢ, να πηδῆξει ὀρισμένες φάσεις καὶ να τίς ἀντικαταστήσει με τὸ ὑλικὸ μιᾶς ἄλλης ἀκολουθίας. Γενικά τὸ μοντάζ κατασκευάζεται πάνω στὶς ὑποκαταστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους: ἢ κίνησή του εἶναι πολυγραμμική.

Ἡ αὐταπάτη τῆς χωροχρονικῆς συνέχειας δὲν γεννιέται: ἀπὸ τὴν πραγματικὴ συνέχεια, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ ἰσοδύναμά της. Ἐνῶ γευματίζει ἢ οἰκογένεια κάτι γίνεται: κάπου ἄλλου. Οἱ παράλληλες χρησιμοποιοῦνται σύμφωνα με τὴν ἀρχὴ τῆς ταυτοχρονικότητος τῆς κίνησης: διασταυρώνονται μέσα στὴν ἐσωτερικὴ γλῶσσα τοῦ θεατῆ, σὰν να συμπίπτανε μέσα στὸ χρόνο. Ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ξεπηδαίει τὸ πρόβλημα τῆς αἰτιολόγησής. Σὲ ποῖο σημεῖο να διακόψουμε μιὰ γραμμὴ καὶ πῶς να περάσουμε στὴν ἄλλη; Μ' ἄλλα λόγια, με ποιὲς λογικὲς σχέσεις πρέπει να συνδεθῶν οἱ παράλληλες, ἢ τὰ κομμάτια τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου, γὰ να μετασχηματιστεῖ ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ περάσματος σὲ ἓνα νόμο τοῦ στυλ;

Μίλησα ἤδη πρὸ πάνω με τὴν εὐκαιρία τοῦ διελίου 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 ποικιλία, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι αὐτὴ ἢ ἡ ἄλλη σύνδεση ἐξυπηρετοῦν με ἑκάστη μιὰ γενικὴ ἀρχή. Μερικὲς φορές θέβαια ἐπεμβαίνει ἓνας ὑπότιτλος, ἀλλὰ ἀκριβῶς ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου ὁ ὑπότιτλος εἶναι ὁ λιγώτερο ἐπιθυμητός. Πῶς να γίνει ἡ σύνδεση τῶν μερῶν τῆς περιόδου, αὐτὸ εἶναι: τὸ οὐσιαστικὸ ὑφολογικὸ πρόβλημα τοῦ μοντάζ.

Σταματῶ σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα γιατί πρέπει ὅπως ὁδηγοῦμαι τὸ θέμα να ξαναμελετηθεῖ με μέσα ἐργαστηρίου. Παραμένει, παρ' ἑλ' αὐτὰ ἀναπόφευκτο, τὸ πρόβλημα τῆς ποικιλίας τῶν στυλ καὶ τῶν εἰδῶν τῶν φιλμ, πὸν θεληματικὰ δὲν τὸ θίγω ἐδῶ.

Μοῦ ἀπομένει να μιλήσω (πάντοτε με τὴν ἴδια γενικὴ μορφή), γὰ τίς οὐσιαστικὲς λεπτομέρειες τῆς κινηματογραφικῆς σημαντικῆς, να μάθω τὰ σύμβολα, με τὰ ὁποῖα ὁ κινηματογράφος δίνει στὸ θεατῆ να καταλάβει τὸ νόημα ὅσων διαδραματίζονται στὴν ὀθόνη. Μ' ἄλλα λόγια, πῶς τὰ διάφορα στοιχεῖα τοῦ φιλμ «φθάνουν» στὸν θεατῆ.

Ἐχω ἤδη πεῖ, ὅτι ὁ θεατῆς τοῦ κινηματογράφου εἶχε πολλὰ να μαντέψει. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ κινηματογράφος, ὅπως κάθε τέχνη, ἀποτελεῖ ἓνα ἰδιαίτερο σύστημα ἀλληγορίας (ἀφοῦ γενικὰ χρησιμοποιεῖται σὰν «γλῶσσα»). Τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι μπορεῖ να ξεπεράσει τὴν ἀκουστικὴ λέξη: καταπιάνεται με τὴ γλῶσσα τῆς φωτογένειας. Ὁ σκηνοθέτης, ὁ ἠθοποιός, ὁ ὀπερατέρ, ἔχουν καθήκον να «ἐκφράζονται χωρὶς λόγια» καὶ ὁ θεατῆς να καταλαβαίνει. Ἐκεῖ βρίσκονται τὰ τεράστια πλεονεκτήματα τοῦ κινηματογράφου καὶ οἱ τεράστιες δυσκολίες του πὸν 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 ἐκφραστικότητος, τῆς μιμητικῆς καὶ τῆς χειρονομίας, πού ἀφρομοιώνου-
με, καὶ πού μπορεῖ ἐπομένως νὰ εἶναι «ἄμεσα» κατανοητὸ στὴν ὀθόνη.
Ἄλλὰ πρῶτα, τὸ φορτίο αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀδύνατο γιὰ τὴν κατασκευὴ
τοῦ φιλμ καὶ ἔπειτα, πράγμα πού εἶναι βασικόν, ἔχει αὐτὸ καθεαυτὸ ἀρ-
κετὲς σημασίες. Ἐξ ἄλλου, ὅπως κάθε τέχνη, ὁ κινηματογράφος τείνει
νὰ καλλιεργῆ μετ' ἀκριβείας τὰ στοιχεῖα τῆς σημαντικῆς, πού δὲν χρη-
σιμοποιοῦνται μετ' ἐπιτόνιστον τρόπο. Ὁ κινηματογράφος δὲν κατέχει μόν-
ο τὴ «γλῶσσα» του, μὰ καὶ τὴ «διάλεκτό» του πού εἶναι λίγο προσιτὴ
στὸν ἀμήτο.

Μιὰ χειρονομία ἢ μιὰ ἐκφραση προσώπου, παρμένει ξεχωριστά, ὅ-
πως καὶ μιὰ λέξη παρμένη ξεχωριστά «στὸ λεξικό», ἔχουν πολλαπλὲς
ἔννοιες, εἶναι ἀόριστες. Ἡ θεωρία γιὰ τὶς κύριες καὶ δευτερεύουσες
(χυμαίνόμενες) ἐνδείξεις τῆς σήμανσης, πού ὁ Τριανιάνοφ (6) 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 διαφορετικῆς, ἀλλὰ
κάποτε, ἀκόμη καὶ χρώματα διαφορετικὰ. Ἡ ἀφαίρεση τῆς «λέξης»
ἐμφανίζεται τελικὰ ὡς ἕνα εἶδος κύκλου, πού κάθε φορὰ γεμίζει μετ'
καινούργιο τρόπο, σύμφωνα μετ' τὴ λεξικὴ δομὴ, στὴν ὁποία εἰσέρχεται,
καὶ τὶς λειτουργίες πού καλύπτει κάθε στοιχεῖο τῆς γλώσσας. Εἶναι ἕ-
να 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 ἀπομο-
νωμένο, εἶναι ἕνα εἶδος κινηματογραφικῆς λέξης «παρμένης μέσα ἀπὸ
τὸ λεξικό», μιὰ κινηματογραφικὴ λέξη ἀποσπασμένη. Ἡ σημαντικὴ τῆς
φωτογραφίας, πού δὲν κατέχει «κείμενο», πού μένει ἔξω ἀπὸ τὴ «πρό-
ταση» καὶ κατὰ συνέπεια ἔξω ἀπὸ κάθε λεξικὸ πλάνο, εἶναι φωτὴ καὶ
ἀφηρημένη. Τὸ κλασικὸ «χαμογελάστε!» μετ' τὸ ὁποῖο οἱ φωτογράφοι
ἀναγγέλουν τὸ κλίμα, ἔχει ὑπαγορευτεῖ ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῆς σημαντικῆς
ἀποστολῆς, ἀπὸ τὴν ἀπουσία τοῦ «κειμένου». Ἡ βιτρίνα τοῦ φωτογρά-
φου εἶναι μιὰ συλλογὴ παραθέσεων. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ συγκρίνουμε
τὴν ἐντύπωση πού δίνουν αὐτὲς οἱ φωτογραφίες πρὶν καὶ μετὰ τὴν πα-
ράστασι: στὴν πρώτη περίπτωσι δὲν μαντεύουμε παρὰ τὴν πιὸ γε-
νικὴ ἔννοια: «Ἀγκαλιάζονται», «τὸν ἀκολουθεῖ» κλπ. στὴ δευτέρῃ
περίπτωσι οἱ φωτογραφίες παίρνουν ζωὴ ὅπως παίρνει ζωὴ μιὰ παρά-
θεση ἐγαλμένη ἀπὸ ἕνα γνωστὸ ἔργο, γιὰτὶ εἶναι γνωστὸ τὸ φιλμ, 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 εἰκόνος αὐτὴ - καθεαυτὴ ἐμφανίζεται σπά-
νια, ἀπομονωμένα, ἀλλὰ ὀρισμένες λεπτομέρειες στὴ σύνθεσι τῶν εἰκό-
νων πού ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴ φωτογένεια ἔχουν κάποτε μιὰ αὐτόνομη
σημαντικὴ ἀξία. Παρ' ὅλ' αὐτά, ὁ οὐσιαστικὸς ρόλος ἀνήκει θέβαια στὸ

μοντάζ γιατί είναι: εκείνο που ανυψώνει τις εικόνες προσθέτοντας στη γενική τους έννοια, τις αποχρώσεις καθορισμένων έννοιων. Γνωρίζουμε περιπτώσεις όπου οι ίδιες εικόνες μονταρισμένες μια δεύτερη φορά μπορούν να πάρουν μια έννοια τελείως διαφορετική στο καινούργιο τους «κείμενο». Το ίδιο μια εικόνα από φιλμαρισμένα έπικαιρα (και αποκλειστικά έχει εμφανίζεται ή σημαντική των εικόνων γιατί το μοντάζ δεν παίζει ανεξάρτητο σημαντικό ρόλο) χρησιμοποιημένη σ' ένα φιλμ θα έχει ένα ρόλο τελείως διαφορετικό απ' ό,τι αν έμπαινε μέσα στη σημαντική του μοντάζ. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη βασισμένη πάνω στη διαδοχή ('), από τις εικόνες του φιλμ, μέχρι τις εικόνες του μοντάζ: ή έννοια των απομονωμένων εικόνων άποσπάται προδευτικά από το γειτόνεμά τους και τή διαδοχή τους. Οι ένδειξεις τής ουσιαστικής σημασίας τους, είναι έξαιρετικά άσταθεις και δημιουργούνται μέσα στα όρια του ίδιου του κινηματογράφου σαν σημαντικά μοντέλα που ο μνημένος θεατής δεν προσέχει καθόλου.

Η διαδοχή στον κινηματογράφο έχει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα από το γεγονός ότι το μοντάζ δεν προσφέρει μια όλική συνέχεια αλλά μια συνέχεια διαλειπτική. Η μιμική τής θόνης δεν μοιάζει καθόλου με τή μιμική του θεάτρου. Η μιμική του ήθοποιού του θεάτρου συνοδεύει τά λόγια που προσφέρει. Στην πραγματικότητα ο ήθοποιός του θεάτρου δεν μιμείται μόνον στα καιρία σημεία αλλά μιμείται συνεχώς. Ο ήθοποιός του κινηματογράφου δεν χρειάζεται καθόλου να επιδείξει όλη τή γκάμα τής μιμικής που ή μάθησή της είναι απαραίτητη στον ήθοποιό του θεάτρου. Δεν υπάρχει στον κινηματογράφο μιμική με τήν έννοια αυτής λέξης, παρά μονάχα όρισμένες εκφράσεις προσώπου, πόξες ή χειρονομίες που χρησιμεύουν σαν σημεία για τή μια ή τήν άλλη έννοια. Ακριβώς γ' αυτό ή μιμική του κινηματογράφου είναι ταυτόχρονα πιο φτωχή και πιο πλούσια από τή μιμική του θεάτρου. Λειτουργεί σ' ένα τελείως διαφορετικό επίπεδο και υποτάσσεται σε τελείως διαφορετικούς νόμους εκφραστικότητας. Η μιμική του Τσάρλυ Τσάπλιν και του Μπάστερ Κήτον δεν παράγει σημαντικά αποτελέσματα παρά μόνον στον κινηματογράφο εξ αιτίας των γκρό-πλάν και άλλων λεπτομερειών του μοντάζ. Η σκηνική μιμική δίνει στην θόνη μια έντύπωση «κακής ήθοποιίας» από το γεγονός ότι είναι πολύ κομματιασμένη για τόν κινηματογράφο, πολύ βασισμένη στην αρχή τής εκφραστικής γκάμας. Η κινηματογραφική μιμική είναι πολύ πιο στατική γιατί ή δυναμική είναι συγκεντρωμένη στο μοντάζ. Το σημαντικό στον κινηματογράφο είναι: ότι ή έννοια τής μιμικής είναι ακριβής. Όσο για τόν τρόπο μίμησης είναι άνωφελος και χωρίς σημασία. Στην θόνη έχουμε να κάνουμε με δόσεις, με πρόσκαιρες στιγμές. Πρέπει να γραφοῦν στη μνήμη σαν τέτοιες, αλλά είναι: το «κείμενο» του φιλμ, ή σημαντική του μοντάζ του, που αποκαλύπτει τις αποχρώσεις των έννοιων.

Απομένει ένα γενικό πρόβλημα: ή περίπτωση όπου ο σκηνοθέτης πρέπει να σχολιάσει κάποιο κομμάτι του φιλμ ή όλόκληρο το φιλμ δηλαδή όταν πρέπει να δείξει: στο φιλμ «μια άγγελία του συγγραφέα», εκ-

τὸς ἀπὸ τοῦ ἴδιου τοῦ θέματος. Τὸ πιὸ εὐκόλο μέσο εἶναι νὰ δοθῆι αὐτὸ τὸ σχόλιο μὲ ὑπότιτλους ἀλλὰ ὁ σημερινὸς κινηματογράφος προσπαθεῖ νὰ χρησιμοποιήσῃ ἄλλες μέθοδους. Θέλω νὰ μιλήσω γιὰ τὴν ἐμφάνιση τῆς μεταφορᾶς πού μερικὲς φορές παίρνει ἓνα χαρακτήρα συμβόλου. Ἡ χρησιμοποίηση τῆς μεταφορᾶς στὸν κινηματογράφο εἶναι τελειῶς παράξενη ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς σημαντικῆς. Στὴν πραγματικότητα, πολὺ συχνὰ ἢ πραγματικῆ σημασία τῆς ἔσωτερικῆς γλώσσας ἐπιβεβαιώνεται, ὄχι σὰν ἓνα εὐκαιριακὸ καὶ ψυχολογικὸ στοιχεῖο τῆς κινηματογραφικῆς ἀντιληψῆς ἀλλὰ σὰ στοιχεῖο τῆς κατασκευῆς. Ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μὲ τὸν ὄρο νὰ στηρίζεται σὲ μιὰ μεταφορὰ τοῦ λόγου. Ὁ θεατῆς δὲν θέλει νὰ τὴν καταλάβει παρὰ μόνον ἂν ἔχει στὸ ρηματικὸ του φορτίο τὴν ἀντίστοιχη μεταφορὰ. Βέβαια, ἡ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου, θὰ κάνει δυνατὸ τὸ σχηματισμὸ εἰδικῶν σημαντικῶν κλισέ, πού θὰ μπορέσουν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰ βάση γιὰ τὴν κατασκευὴ τῶν αὐτόνομων κινηματογραφικῶν μεταφορῶν, πράγμα πού δὲν ἔ' ἀλλάξει κατὰ βάθος τίποτα στὴν ὅλη ὑπόθεση.

Ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ εἶναι ἓνα εἶδος ὀπτικῆς πραγματοποίησης μιᾶς μεταφορᾶς τοῦ λόγου. Εἶναι φυσικὸ, ὅτι μόνον οἱ τρέχουσες μεταφορὲς μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν σὰν ὑλικὸ γιὰ τὴς κινηματογραφικῆς μεταφορᾶς: ὁ θεατῆς τὴς καταλαβαίνει γρήγορα, ἀκριθῶς γιατί τὴς γνωρίζει καλὰ καὶ τὴς ἀποκρυπτογραφεῖ εὐκόλα. Ἔτσι π.χ. ἡ λέξη «πτῶση» χρησιμοποιεῖται μεταφορικὰ στὴ γλώσσα γιὰ νὰ δείξει τὸ δρόμο πού ὁδηγεῖ κάποιον στὴν καταστροφή του. Εἶναι αὐτὸ πού κάνει δυνατὴ αὐτὴ τὴ μεταφορὰ τοῦ Δαιμόνιου τροχοῦ: Δείχνουν ἓνα μπιλιάρδο σὲ μιὰ ταβέρνα ὅπου ἀποτυχαίνει ὁ Κόριν. Ὁ τελειῶς ἐπεισοδιακὸς χαρακτήρας αὐτῆς τῆς σκηνῆς κάνει ἀντιληπτὸ στὸ θεατῆ ὅτι ἡ ἔννοιά τῆς δὲν ἔχει ἀντιστοιχία στὸ μῦθο, ἀλλὰ στὸ σχόλιο: ἡ «πτῶση» τοῦ ἥρωα ἀρχίζει. Ἄλλο παράδειγμα ἀπὸ τὸ Π α λ τ ὁ: 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 χαμηλὰ, 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 μεγάλου μέλλοντος γιατί θὰ μπόρει νὰ οἰκοδομηθῆι πάνω σὲ μέθοδος ἔπως ἡ ὀπτικῆ γωνία, οἱ φωτισμοὶ κλπ.

Αὐτὸ πού εἶναι συναρπαστικὸ σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα, εἶναι ὅτι ἡ μεταφορὰ τοῦ λόγου αὐτὴ - καθεαυτῆ, δὲν ξεπερνάει τὰ ὅρια τῆς καθαρὰ ρηματικῆς σημαντικῆς, ἂν ὁ συγγραφέας δὲν θέλει εἰδικὰ νὰ τῆς δώσει μιὰ κωμικὴ ἔννοια. Ἐχει ἀποδειχθῆι πάμπολλες φορές ὅτι ἡ ἀνάπτυξη ἢ ἡ πραγματοποίηση μιᾶς ρηματικῆς μεταφορᾶς ἀποτελεῖ γιὰ τὴ λογοτεχνία μιὰ μέθοδο, οὐσιαστικά, παροδική (δὲλεπε 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 σο-
δαρά; Ἀκριδῶς γιατί, στὸν κινηματογράφο, κατ' ἀρχὴν κινούμεσθε μέ-
σα στὰ ὄρια μιᾶς αἰτιολόγησής ὄχι ρηματικῆς ἀλλὰ κινηματογραφικῆς
καὶ ἔπειτα ἡ ἐσωτερικὴ γλῶσσα τοῦ θεατῆ τοῦ κινηματογράφου ποῦ σχη-
ματίζεται ἐξ αἰτίας τῶν εἰκόνων δὲν πραγματοποιεῖται μὲ τὴ μορφὴ ἀ-
κριδῶν διατυπώσεων. Συμπεραίνουμε τὴν ἀντίστροφη σχέση: Ἐὰν ἡ με-
ταφορὰ τοῦ λόγου δὲν πραγματοποιηθεῖ στὴν συνείδηση τοῦ θεατῆ ὥσπου
νὰ γίνῃ μιὰ καθαρὴ ὀπτικὴ εἰκόνα (δηλαδὴ ἡ κατὰ λέξιν ἔννοια νὰ
καλυφθεῖ ἀπὸ τὴ μεταφορικὴ ἔννοια), ἡ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ, δὲν
πραγματοποιεῖται στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ ὡς τὰ ὄρια τῆς ὀλοκληρωμέ-
νης πρότασης τοῦ λόγου.

Ἔπάρχουν πολλὰ ἀκόμη νὰ ποῦμε πάνω στὰ συμβατικὰ σημαντικὰ
σημεῖα τοῦ κινηματογράφου (φοντὺ, φλού, πολυτυπίες) ποῦ ἡ ἐξυπνάδα
τους εἶναι δεμένη εἴτε μὲ μετεφερμένα ἀπ' τὸ λόγο πρότυπα, εἴτε μὲ
πρότυπα τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς γραφικῆς ποῦ εἶναι οἰκεία στὸ θεα-
τῆ. Ἀλλὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀσχοληθοῦμε διεξοδικά. Ἡ κινηματογραφικὴ -
σημαντικὴ εἶναι θέμα καινούργιο καὶ πολὺπλοκο ποῦ ἀπαιτεῖ εἰδικὴ ἐ-
ξέταση. Μοῦ φάνηκε σημαντικό, περιμένοντας νὰ ἐδραιωθεῖ ὁ σημαν-
τικὸς ρόλος τοῦ μοντάζ καὶ νὰ ὑπογραμμιστεῖ ἡ σπουδαιότητα τῆς κι-
νηματογραφικῆς μεταφορᾶς σὰν χρησιμοποίηση τοῦ ρηματικοῦ ὕλικου
στὴν ὁθόνη.

Σ η μ ε ι ὠ σ ε ι ς :

1. Louis Delluc: Φωτογένεια.
2. Leon Monssinac: Ἡ γέννηση τοῦ κινηματογράφου.
3. Bela Balazs: 1924.
4. Βλέπε γι' αὐτὸ τὸ θέμα Β. Balazs καὶ Σ. Τιμισσένκο — Ἡ τέχνη
τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸ μοντάζ τοῦ φιλμ.
5. Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸ μοντάζ τοῦ φιλμ. Λένινγκ-
κραντ «Academia» 1926.
6. Βλέπε τὸ βιβλίο του: Προβλήματα τῆς ποιητικῆς γλώσσας.
Λένινγκκραντ 1924.
7. Βλέπε Γ. Τυνιάνωφ, ibidem.

JEAN EPSTEIN

Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ «Ἡ νόηση μιᾶς μηχανῆς»

Μιὰ σημείωση τοῦ Ἐπστάιν.

«Ἡ κινούμενη εἰκόνα φέρει τὰ στοιχεῖα μιᾶς γενικῆς ἀναπαράστασης τοῦ κόσμου πού τείνει ν' ἀλλάξει λίγο ἢ πολὺ δλόκληρη τὴ σκέψη. Ἔτσι, τὰ πολὺ παλιά, τὰ αἰώνια προβλήματα (ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴν ὕλη καὶ τὸ πνεῦμα, ἀνάμεσα στὸ συνεχές καὶ ἀσυνεχές, ἀνάμεσα στὴν κίνηση καὶ τὴν ἀκίνησία, ἡ φύση τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, ἡ ὑπαρξὴ ἢ ἡ ἀνυπαρξία δλόκληρης τῆς πραγματικότητας) ἐμφανίζονται μέσα σ' ἓνα καινούργιο ἡμίφως.

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

»Οἱ νέες εἰκόνες πού σχηματίστηκαν ἀπὸ τὰ τηλεσκόπια καὶ τὰ μικροσκόπια ἔχουν βαθύτητα μεταμορφώσεως, ἔχουν ἀπέραντα διαγεῖρει ὕλες τῆς ἀνθρώπινες γνώσεως.

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

»Νὰ μιὰ ἐρώτηση πού ἀξίζει νὰ τεθεῖ».

Θ α υ μ α τ ο π ο ῖ α .

Ἐνα φιλμ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων, διαταγμένων πάνω στὸ σελολόιντ, ἀλλὰ ξεχωριστῶν καὶ κάπως διαφοροποιημένων ἐξ αἰτίας τῆς λίγο ἢ πολὺ ἀλλαγμένης θέσης τοῦ κινηματογραφομένου θέματος. Ἡ προβολή, σ' ἓνα ὀρισμένο ρυθμὸ, αὐτῆς τῆς σειρᾶς ἀπὸ φιοῦρες, πού χωρίζονται ἀπὸ μικρὰ διαστήματα χώρου καὶ χρόνου, παράγει τὴν ὀπτικὴ ἐντύπωση μιᾶς ἀδιάκοπης κίνησης. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ πῶς ἐκπληκτικὸ θαῦμα τῆς μηχανῆς τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ, πού μεταμορφώνει μιὰν ἀσυνέχεια σὲ μιὰ συνέχεια πού ἐπιτρέπει τὴ σύνθεση ἀσυνεχῶν καὶ ἀκίνητων στοιχείων σ' ἓνα συνεχές καὶ κινητὸ σύνολο πού 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 ἀμοβαία.

Πέρα από τήν πνευματικότητα, τήν κοινήν σ' όλες τῖς ανώτερες μηχανές, ὁ κινηματογράφος ἀναπτύσσει ἕνα δικό του δαιμόνιο.

Ὁ κινηματογράφος διαφέρει ἀπό τῖς ἀπλῶς ὀπτικές μηχανές, πρῶτα - πρῶτα στό ὅτι μεταφέρει, ἀπό τά ἔξω, πληροφορίες πού ἀφοροῦν δυό διαφορετικές αἰσθήσεις, κατόπιν, καί πάνω ἀπ' ὅλα, στό ὅτι παρουσιάζει αὐτά τά δεδομένα τῶν δυό αἰσθήσεων ἤδη ὀργανωμένα ἀπό τόν ἴδιον σύμφωνα μέ ὀρισμένους ρυθμούς διαδοχῆς. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας αὐτόπτης μάρτυρας πού σχεδιάζει μιὰ φιγούρα ἀπό τήν αἰσθητή πραγματικότητα ὄχι μόνον χωρική ἀλλά καί χρονική πού συνδέει τῖς ἀναπαραστάσεις τῆς σέ μιὰ ἀρχιτεκτονική τῆς ὁποίας τό ἀνάγλυφο ὑποθέτει τή σύνθεση δυό διανοητικῶν κατηγοριῶν, τῆς ἔκτασης καί τῆς διάρκειας· σύνθεση μέσα στήν ὁποία παρουσιάζεται σχεδόν αὐτοματικά μιὰ τρίτη κατηγορία, ἡ κατηγορία τοῦ τυχαίου. Ἀπό αὐτή τήν δύναμη νά ἐκτελεῖ τοῦς διάφορους συνδυασμούς, γιά τήν καθαρῆ μηχανική πού ὑποθέτει, ὁ κινηματογράφος ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ἕνα ὄργανο ἀντικατάστασης ἢ ἐπέκτασης ἑνός ἢ περισσότερων αἰσθητηρίων ὀργάνων· ἀπό αὐτή τή δύναμη πού εἶναι: ἕνα ἀπό τά βασικά χαρακτηριστικά ὀλόκληρης τῆς διανοητικῆς δραστηριότητος τῶν ζωντανῶν ὄντων, ὁ κινηματογράφος παρουσιάζεται σάν ἕνας διάδοχος, μιὰ προσθήκη τοῦ ὀργάνου ὅπου γενικά τοποθετεῖται ἡ δυνατότητα τοῦ συγχρονισμοῦ τῶν ἀντιλήψεων, δηλ. τοῦ ἐγκεφάλου, κύριας ὑποτιθέμενης ἔδρας τῆς νόησης.

Ἡ φιλοσοφία τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἀπό αὐτά τά διανοούμενα ρομπότ, πού, μέ τή βοήθεια δύο φωτο καί ἤλεκτρο - μηχανικῶν αἰσθήσεων καί μιᾶς ἐγγράφουσας φωτοχημικῆς μνήμης, ἐπεξεργάζεται τῖς ἀναπαραστάσεις, δηλ. μιὰ σκέψη, ὅπου ἀναγνωρίζει κανεῖς τά πρωταρχικά πλαίσια τῆς λογικῆς, τῖς τρεῖς Καντιανές κατηγορίες τῆς ἔκτασης, τῆς διάρκειας καί τῆς αἰτίας. Αὐτό τό ἀποτέλεσμα θά ἦταν ἤδη ἀξιόλογο, ἂν ἡ κινηματογραφική σκέψη, καθῶς ἡ πράξη τῆς λογιστικῆς μηχανῆς, δέν ἀποτελοῦσε παρά τήν δουλική μίμηση τῆς ἀνθρώπινης ιδέας. Ἀλλά γνωρίζουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος καταγράφει, ἀντίθετα, τήν ἀναπαραστάση τοῦ κόσμου μέ ἰδιαίτερα, δικά του στοιχεῖα, μέ μιὰ πρωτοτυπία πού κάνει αὐτή τήν ἐρμηνεία (interpretation) ὄχι μιάν ἀντανάκλαση, ἕνα ἀπλό ἀντίγραφο τῶν συλλήψεων τῆς ὀργανικῆς διάνοησης - μητέρας, ἀλλά ἕνα σύστημα ἀτομικοποιημένο διαφορετικά, ἐν μέρει ἀνεξάρτητο, πού περιέχει ἐν σπέρματι τήν ἀνάπτυξη μιᾶς φιλοσοφίας ἀρκετά ἀπομακρυσμένης ἀπό τῖς τρέχουσες ἀπόψεις, γιά νά μᾶς προτρέψει ἴσως νά τό ὀνομάσουμε ἀντιφιλοσοφία.

Τὸ ἀδιδίκετο τοῦ χωρο-χρόνου.

Ἡ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπινο διανοητικὸ μηχανισμό καὶ τὸν κινηματογραφικὸ μηχανισμό κατανόησης καὶ ἔκφρασης συνίσταται: στὸ ὅτι, μέσα στὸ πρῶτο, οἱ ἀντιλήψεις τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου μποροῦν νὰ ὑπάρχουν ξεχωριστά, πράγμα ποῦ ἀπαιτεῖ μιὰ ὀρισμένη προσπάθεια γιὰ νὰ συλλάβει κανεὶς τὸν αἰώνιο δεσμό τους, ἐνῶ, μέσα στὸ δεύτερο, ὀλόκληρη ἢ ἀναπαράστασι, τοῦ χώρου δίνεται αὐτόματα μαζί μὲ τὴ χρονικὴ τῆς ἀξία, δηλαδὴ ὁ χώρος δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ συλληφθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν κίνησή του μέσα στὸ χρόνο (...). Μέσα στὴν ἀνθρώπινη ἀντίληψη ὑπάρχει ὁ χώρος καὶ ὑπάρχει ὁ χρόνος, ἀπὸ ὅπου γίνεται, μὲ ἀρκετὸ μῆθος, ἡ σύνθεσι τοῦ χωρο - χρόνου. Μέσα στὴν κινηματογραφικὴ ἀντίληψη, δὲν ὑπάρχει παρὰ ὁ χωρο - χρόνος.

Ὁ κινηματογράφος, μηχανὴ ὄνειρων.

Οἱ μέθοδοι ποῦ χρησιμοποιεῖ ὁ ὄνειρικὸς λόγος καὶ ποῦ τοῦ ἐπιτρέπουν τὴ βαθύτατη εἰλικρινεία του, θρῖσκουν τὶς ἀναλογίες τους μέσα στὸ κινηματογραφικὸ στυλ.

Τέτοια εἶναι, πρῶτα - πρῶτα, ἓνα εἶδος πολὺ συχνῆς συνεκδοχῆς, ἔπου τὸ μέρος ἀντιπροσωπεύει τὸ ὅλο, ὅπου μιὰ λεπτομέρεια, ἀπὸ μόνη τῆς μηδαμινῆ καὶ κοινότητι, ἐξογκώνεται, ἐπαναλαμβάνεται, γίνεται τὸ κυρίαρχο κίνητρο μιᾶς ὀλόκληρῆς σκηνῆς στὸ ὄνειρο ἢ στὴν ὀθόνη. Θὰ μπορούσε νὰ εἶναι, π.χ., ἓνα κλειδὶ ἢ ὁ φιόγκος μιᾶς κορδέλλας ἢ μιὰ τηλεφωνικὴ συσκευή, ποῦ τὸ ὄνειρο καὶ ἢ ὀθόνη φέρνουν σὲ γκρό - πλάνο, φορτωμένο μὲ μιὰ τεράστια συναίσθηματικὴ δύναμη, μ' ὅλη τὴ δραματικὴ σημασία, ποῦ 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 ὄνειρου ὅπως μέσα σ' αὐτὴ τοῦ κινηματογράφου, αὐτὲς οἱ εἰκόνες - λέξεις ὑφίστανται: μιὰ μετάρθεσι τῶν αἰσθήσεων, μιὰ συμβολοποίησι. Δὲν πρόκειται πιὰ γιὰ ἓνα κλειδὶ, ἓνα φράγκο, ἓνα τηλέφωνο. Τὸ κλειδὶ ἐρμηνεύεται πιὸ σωστά σὰν «Θὰ ἔχω τὸ θάρρος νὰ κάνω αὐτὴ τὴν ἀναγκαία ἀδιακρίσια στὸν ὕπνο μου;» ὁ φιόγκος τῆς κορδέλλας σὰν «Καὶ ὅμως μ' ἀγαποῦσε!» τὸ τηλέφωνο σὰν «Αὐτὴ τὴν ὥρα πρέπει ἐπιτέλους ν' ἀντιμετωπίσω τὸν κίνδυνο». Ἀλλὰ, στὴν πραγματικότητα, αὐτὰ τὰ σημεῖα εἶναι γράφοι ποῦ συνοφίζουν ἓναν κόσμον ἀπὸ φευγαλέες ἐντυπώσεις, ζωηρὲς καὶ ζωντανές, ποῦ καμιὰ προφορικὴ (τοῦ λόγου) ἔκφρασι δὲν θ' ἀρκοῦσε νὰ τὶς μεταφράσει πιστὰ μέσα στὴν ἀκεραιότητά τους.

Τέλος, ἢ ὀράσι τοῦ ὄνειρου ὅπως καὶ τοῦ φίλμ ἐκτυλίσσονται ἢ καθιεμιά στὸν δικὸ τῆς χρόνο, τὸν τυχαῖο καὶ ἀνασχηματιζόμενον ad libitum, ὅπου οἱ συγχρονίες μποροῦν νὰ ἐπιμηκύνονται διαδοχικά, καθὼς καὶ οἱ διαδοχές μποροῦν νὰ συμπιέζονται σὲ συμπτώσεις, καὶ τοῦ ὁποίου (χρόνου) ἢ διαφορὰ ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ χρόνο μπορεῖ νὰ προχωρήσει μέχρι τὴν πράξι τῆς ἀντιστροφῆς.

Κινηματογραφικό σχήμα του κόσμου.

Τὸ λίγο πού εἶναι γνωστό γιά τήν ἐξωτερική πραγματικότητα, γιά τὰ τελειωτικά ἀντικείμενα, εἶναι, πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὅτι εἶναι παντοῦ ἴσα μέ τόν ἑαυτό τους, πανομοιότυπα ἐκ φύσεως· κατόπιν, ὅτι βρίσκονται μέσα σ' ἕνα συνεχές σέ τέσσαρες διαστάσεις τοῦ χωροχρόνου καί σέ μιὰ τυχαία ἢ λογική πάλωση· τέλος, ὅτι ἡ μετάθεση αὐτῶν τῶν πραγματικῶν στοιχείων, μιᾶς φύσης ἀπροσδιόριστης ἀλλά μοναδικῆς, μέσα σ' ἕνα σύστημα προσανατολισμένο μέ τέσσερες συντεταγμένες, ἀρκεῖ γιά νά δημιουργήσῃ ὅλη τήν ἀναρίθμητη ποικιλία τῶν φαινομένων. Αὐτό εἶναι, στήν πιό ἀπλή του ἔκφραση, τὸ σχῆμα τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης τοῦ κόσμου.

Ἐπιστροφή στήν πυθαγόρεια καί πλατωνική ποίηση.

Τὸ θέαμα τοῦ κόσμου πού ζωντανεῖ στήν ὀθόνη, παρακινεῖ στοῦ νά συλλάβουμε μιὰ πραγματικότητα τῆς φύσης ἀρκετὰ διαφορετική ἀπό ἐκεῖνες πού παρουσιάζονται μέσα στοῦ μεγαλύτερο μέρος τῶν κλασσικῶν φιλοσοφικῶν συστημάτων. Πρόκειται γιά μιὰ πραγματικότητα ἐλάχιστα οὐσιώδη, πού ἀναγνωρίζει: τόν σχεδόν ἐντελῶς μεταφυσικό χαρακτήρα τῆς. Ἀποτελεῖται πάνω ἀπ' ὅλα ἀπό ἕναν ἐντοπισμό μέσα στόν χωρο-χρόνο, ἀποτέλεσμα τῆς συγκέντρωσης τῶν τεσσάρων χωρο - χρονικῶν σχέσεων, πού ἐγκαθίστουσιν τή σχέση ἀνάμεσα σ' ἕνα πραγματικό σημεῖο καί σ' ἕνα ἄλλο (...). Αὐτές εἶναι τὸ παράγωγο μαθηματικῶν καί μηχανικῶν πράξεων, πού βρίσκονται, ἐδῶ, ἐφαρμοσμένες στήν πράξη ἀπό μιὰ μηχανή. Διανοημένες μηχανικά ἢ ὀργανικά, οἱ σχέσεις παραμένουν ἰδέες, καί οἱ ἰδέες ἀριθμοί. Ἡ πραγματικότητα συνοψίζεται στοῦ νά εἶναι ἰδέα καί ἀριθμός.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι κι αὐτός μιὰ πειραματική κατασκευή, πού κατασκευάζει, μ' ἄλλα λόγια πού σκέπτεται, μιάν εἰκόνα τοῦ κόσμου· ἀπ' ὅπου μιὰ πραγματικότητα προκαθορισμένη ἀπό τήν δομή τοῦ δημιουργοῦντος μηχανισμοῦ (...). Ὁ κινηματογράφος δέν διαθέτει παρά μόνο τήν δυνατότητα, ἀλλά τήν ὑποχρεωτική δυνατότητα, νά πραγματοποιήσῃ (νά καταστήσῃ πραγματικό) τόν συνδυασμό τοῦ χώρου μέ τόν χρόνο, νά δώσῃ τὸ παράγωγο τῶν μεταδλητῶν τοῦ χώρου μέ ἐκεῖνες τοῦ χρόνου, ἀπ' ὅπου ἐξάγεται τὸ ὅτι ἡ κινηματογραφική πραγματικότητα εἶναι οὐσιαστικά ἢ ἰδέα τοῦ ἀπόλυτου ἐντοπισμοῦ. Ἄλλα δέν εἶναι παρά μιὰ ἰδέα, καί μάλιστα μιὰ ἰδέα τεχνητή, τῆς ὁποίας μπορεῖ νά ἐπιβεβαιωθεῖ μόνο ἡ ἰδεολογική καί τεχνική ὑπαρξη, ἕνα τέχνασμα νά ποῦμε. Μόνον πού αὐτό τὸ τέχνασμα πλησιάζει τρομερὰ τόν τρόπο μέ τόν ὅποιο τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα κατασκευάζει ἀπό μόνο του μιάν ἰδανική πραγματικότητα.

GILBERT COHEN - SEAT

ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ

Παρμένο από την κάμερα και αναδημιουργημένο πάνω στην οθόνη, τὸ φιλμικὸ γεγονός προβάλλει αναγκαστικὰ σὰν ἓνα εἶδος συναρμογῆς τοῦ φωτὸς καὶ τοῦ ἤχου, ποὺ ἐδράζεται σὲ μιὰ ἔμφυχη ἢ ἄφυχη, πραγματικὴ ἢ φανταστικὴ μορφή, ἀλλὰ πάντοτε σὲ σχέση μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δρῶσα κίνηση. Ἡ κάμερα ἀγνοεῖ τὴ νεκρὴ φύση. Ἄδυνατεῖ νὰ συλλάβει τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς τέτοιας φύσης ποὺ δὲν τὴ συναντοῦμε ποτέ. Καὶ μιὰ ποὺ ἡ ζωὴ τοῦ φωτὸς καὶ ἡ προσωπικὴ μας ζωὴ, καὶ ἡ ἀέναη δημιουργία τῆς αἰσθαντικότητάς μας, ἀποτελοῦν ζωντανὴ φύση (τὴ μόνη φευγαλέα ζωὴ ποὺ ε.μαστε σὲ θέση νὰ γνωρίσουμε στιγμιαίᾳ καὶ ποὺ ἔχει ἄπειρες ἐκφράσεις), ἡ κάμερα δὲ σκύβει πάνω στὰ μοντέλα τῆς παρὰ γιὰ νὰ τὰ ἐκφράσει καίρια καὶ νὰ τ' ἀποδόσει ἀδιάρρηκτα συνδεδεμένα.

Κατὰ συνέπεια, τὸ βασίλειο τῶν εἰκόνων καὶ τῶν ὀπτικῶν ἀνακαλύψων, συνδεδεόμενα ἢ ὄχι ἀπὸ ἀντίστοιχες ἀκουστικὲς εἰκόνες, ἀποτελοῦν τὸ χῶρο τῶν φιλμικῶν γεγονότων. Ἡ ἀπεριόριστη ποικιλία τους περιλαμβάνει καὶ ὅλες τὶς τεχνολογικὲς δυνατότητες ποὺ μπορούμε νὰ φανταστούμε. Δὲ φτάνει ὅμως νὰ συλλάβουμε μὲ τὸ μέσο τῆς κάμερας καὶ νὰ προβάλλουμε στὴν οθόνη ἓνα ὀπσιονεῖς ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἀπεικονιστικὰ παιχνίδια γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τὸ κινηματογραφικὸ γεγονός. Ἀκριβῶς ὅπως δὲ φτάνει νὰ σχηματίσουμε καὶ νὰ προφέρουμε ἓναν ὀπσιονεῖς φωνητικὸ ἤχο γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τὸ γεγονός τῆς γλώσσας. Χρειάζεται ἀκόμα αὐτὲς οἱ δυνατότητες νὰ συνεργαστοῦν μεταξύ τους μέσα σὲ σκόπιμες συνθήκες γιὰ ν' ἀπυκνώσουν μιὰ σημασία. Πρέπει τὰ σημεῖα (SIGNES) νὰ εἶναι ἐννοήσιμα καὶ ἡ σημασία τους, ὡς ἓνα σημεῖο, πρέπει νὰ εἶναι ἴδια γιὰ κείνον ποὺ ἐκφράζεται καὶ γιὰ κείνον ποὺ προσλαμβάνει.

Ἔτσι, θὰ μπορούσαμε, προσώρας, νὰ διαχωρίσουμε τὸ φιλμικὸ γεγονός ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη ὁμοιογένεια περιεχομένου. Μὲ τὸ ὄρο φιλμικὸ γεγονός θὰ ἐννοούσαμε τότε κάθε στοιχεῖο τοῦ φιλμ ἐπιδεικτικὸ νὰ συλληφθεῖ νοηματικὰ σὰν ἓνα εἶδος ἀπόλυτου — εἴτε ἀπὸ τὴ διανοητικὴ, εἴτε ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἄποψη'.

1. Πρέπει βέβαια νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὅλες οἱ τεχνικὲς δυνατότητες, μὲ ἀφετηρία τὸ φῶς καὶ τὴν κάμερα, μπορούν 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 ἢ μιὰ, ἔχοντας γιὰ στόχο τὴν ἀξία τῶν μορφῶν καὶ ὄχι τὴν φανταστικὴ τους ἐλευθερία, ἀφορᾷ τὴ σημασιοδότηση ὅπως τὴν ἐννοοῦμε δῶ.

Θεωρητικά, μπορούμε νά διαιρέσουμε καί νά συνδυάσουμε άπερίοριστα τά νοηματικά στοιχεία πού μᾶς προσφέρει ἕνα φίλμ. Τελικά, μιὰ οποιαδήποτε ἐνότητα μερικῶν στιγμῶν ἀρκεῖ γιά ν' ἀποτελέσει ἕναν πρωτοβάθμιο τύπο φιλικκοῦ γεγονότος. Αὐτὴ ὡστόσο ἢ ἀπερίοριστη μοριοποίηση τοῦ περιεχομένου ἐλάχιστα προσφέρεται σέ λογική ἀνάλυση. Ὅτι ἀντιπροσωπεύει τὴν συγκεκριμένη πρακτικὴ ἐνότητα, εἶναι τὸ κινηματογραφικὸ π λ ἄ ν ο, πραγματωμένο σὲ μιὰ μόνη «γωνία λήψης» καί μὲ μιὰ μέση διάρκεια δέκα μὲ δεκαπέντε δευτερολέπτων, πού ἀποτελεῖ καί τὴν τεχνικὴ μονάδα ἀναφορᾶς. Ἡ σ ε κ ἄ ν ς ἔπειτα, ἀλληλουχία πλάνων μὲ ποικίλη διάρκεια ἀλλὰ καθορισμένη ἀπὸ μιὰ κύρια δράση, θὰ πρόβαλλε ἀρκετὰ φυσικὰ σὰν σύνολο. Θὰ κατατάξουμε χωριστὰ ἕναν ὀρισμένο ἀριθμὸ τεχνητῶν σημείων (αὐτὰ λογουχάρη πού σὸ κινηματογραφικὸ ἰδίωμα ὀνομάζονται β ο λ ἔ, ἄ ν σ α ι ν ἔ, φ ο ν τ ὺ) καί γενικὰ ὄλες τίς εἰδικές διαδικασίες πού μέσα στὴν ταινία ὑπηρετοῦν τὴ στίξη ἢ τὴν μηχανικὴ μετάβαση. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, τὸ φιλικκὸ γεγονός, λιγότερο ἢ περισσότερο σύνθετο, θὰ πρόβαλλε ἀρχικὰ σὰν ἕνα στοιχεῖο ἀποκομμένο ἀπὸ τὸ σύνολο πού τὸ προσδιορίζει, ἕνα στοιχεῖο πού ὄφειλε νά ἀνήκει στὸ σύστημα τῆς ταινίας ἢ ὅποια τὸ προϋποθέτει, ὅπως τὸ ὄλο προϋποθέτει τὸ μέρος, «ὅπως τὸ ὀλοκληρωμένο στίς λεπτομέρειές του προϋποθέτει τὸ ἀνολοκλήρωτο».

Ὅσο γιά τὴν ἴδια τὴν ταινία, ἀποφεύγουμε γιά τὴν ὥρα νά τῆς δώσουμε ἕναν ὀρισμὸ. Ἄν χρειαζόταν νά τὴν ἐγγράψουμε μέσα σὲ μιὰ ἱεραρχία φιλικκῶν γεγονότων, καί κατὰ συνέπεια στὴν κορυφὴ αὐτῆς τῆς ἱεραρχίας, ἢ ταινία, σὰν ἐρμητικὰ κλειστὸ σύνολο, θὰ μπορούσε νά συλληφθεῖ σὰν ἕνα ἰδανικὸ μοντέλο. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως παλεύουμε ἐνάντια στίς δυσκολίες πού συναντοῦμε ὅταν προσπαθοῦμε νά δημιουργήσουμε ἕνα τέτοιο ἔργο, καί ἐνάντια στὴν ἀβεβαιότητα τῶν ἀποτελεσμάτων πού χαρακτηρίζει αὐτές μας τίς προσπάθειες. Ἐπιπλέον, στὴν κλίμακα τῆς ταινίας καί στὴν τελικὴ τῆς ὀλοκλήρωση σὰν τελικοῦ προϊόντος — ἔργο ἢ ἐμπόρευμα — οἱ ἐπιλογές μας καί οἱ ἀποφάσεις μας δὲν φαίνεται νά ὑπακοῦνε γενικὰ μονάχα στίς ἀπαιτήσεις ἐνὸς ἰδεατοῦ μοντέλου. Ἀκόμα καί οἱ διαδικασίες τῆς σύνθεσῆς μας δὲν φαίνεται ν' ἀπορρέουν συνήθως ἀπὸ ἕναν τύπο ἐσωτερικῆς ἀναγκαιότητας ἰδιόμορφο. Ἐλέγχονται σχεδὸν πάντοτε ἀπὸ τεχνικές συγγενικές μὲ τοῦ μυθιστορηματος ἢ τοῦ θεάτρο, σ' ἄλλες περιπτώσεις ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας ἢ τοῦ μνημείου, ἀπὸ μέσα ἐγγένει, πού τὰ δανειζόμεστε ἀπὸ τὴν παράδοση γιά τίς ἀνάγκες τῆς ἐπεξεργασίας, τῆς διευθέτησης, τῆς συναρμογῆς καί τῆς δόμησης. (Δὲν ἀναφέρουμε ἐδῶ τὴ μουσικὴ, παρὰ τὴ γενικὴ τάση πού εἶναι σίγουρα γο-

ητευτική, γιατί υπάρχει μεγάλη και ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα της φιλικής έκφρασης και τον αυθαίρετο χαρακτήρα του μουσικού σημείου και, αντίθετα, υπερβολική και άδικαιολόγητη ευχέρεια στις ύπουλες αναλογίες της ένορχηστρωμένης μουσικής). Άφου λοιπόν οι συσχετίσεις και οι παραθέσεις των αντικειμένων μας έχουν στην πράξη διάφορες σχέες, κι άφου μερικές φορές νιώθουμε έκπληξη για την εύτυχη σύμπτωση των διευθετήσεών μας, είναι δύσκολο να φανταστούμε με με ποιόν τρόπο ή πολυπλοκότητα αυτού του έργου θα σφυρηλατηθεί σε άμιγή όντότητα, με ποιόν τρόπο ή διαφορότητα θα γίνει όριστική ένότητα. Δέν είναι μάλιστα βέβαιο άν τελικά θα έπιτευχθεί μιá πλήρης και άμοιβαία συμφωνία ανάμεσα σ' αυτό τó πρωτότυπο ύλικό και σ' αυτά τά πλαίσια πού, από πολύ καιρό τώρα, έχουν διαμορφωθεί από παλιούς τρόπους έκφρασης. Πιθανόν, όταν τά ιδιόμορφα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κινηματογραφίας άπαλλαγούν από τις έπιδράσεις τους, να μη δείξουν έπιείκεια για όρισμένους από αυτούς τούς κανόνες και για τις ίδεες από τις όποιες έμπνέονται.

Βάζοντας κατά μέρος τά μηχανικά τεχνάσματα της σύνδεσης, τά φιλικά γεγονότα προβάλλουν λοιπόν χωρισμένα σε δύο κατηγορίες: από τή μιá μεριά ή εικόνα και τó πλάνο πού καθορίζει τήν ουσιαστική όργανική τους ένότητα (πρέπει να θεωρούμε τή φιλική εικόνα σύνθετη και ζωντανή), κι από τήν άλλη ή σεκάνας και όλα τά επίπεδα του μ ο ν τ ά ζ μέχρι τήν ίδια τήν ταινία, χωρίς να ξεχνάμε ότι τά αντικείμενα της πρώτης όμάδας, εικόνα και πλάνο, διακρίνονται από τó γεγονός ότι από αυτή τή στιγμή προσφέρουν στην έρευνα μιá όμοιογενή και σταθερή πραγματικότητα, μιá πραγματικότητα πού άπορρέει από τήν καθαρά ειδική τεχνική της κίνησης και της «γωνίας λήψης». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στην τωρινή κατάσταση πραγμάτων, ή εικόνα και τó πλάνο άποτελούν τά μόνα φαινόμενα πού όφείλουμε STRICTO SENSU ν' άποκαλέσουμε φιλικά γεγονότα. Άπό έδω ξεκινώντας θα πρέπει να έξετάσουμε καταρχήν τήν ταινία. Και δέν ξέρούμε άλλωστε άκόμα με ποιές προϋποθέσεις.

Δεχτήκαμε πράγματι ότι τó φιλικό γεγονός χαρακτηρίζεται από τήν σημασία του, λαμβανόμενη σαν ένα είδος άπόλυτου, είτε από τή νοηματική, είτε από τήν αισθητική άποψη. Αυτόνομο γίνεται ότι οι δυό αυτές άπόψεις δέν έχουν καμιá εύκαιρία να προβάλουν πρωτογενώς ξεχωρες κι είναι άμφίβολο άν θα τó κατορθώσουν ποτέ. Η άποσύνδεσή τους προκύπτει από ένα πρωτογενές στοιχείο πού, ως ένα όρισμένο βαθμό, τις ύποννοεί και τις δυό. Άλλά αυτή άκριβώς ή ασάφεια του βαθμού, δέν έπαψε να προκαλεί φιλονικίες για τήν τέχνη και τή γλώσσα μέσα στον κινηματογράφο

Τί είναι καταρχήν τὸ λ έ γ ε ι ν αὐτοῦ τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου: ποίημα ἢ λόγος; Οἱ ἰδιότητές του εἶναι ἀντικειμενικές κυρίως ἢ ὑποκειμενικές, ὀρθολογικές ἢ συμβολικές; Δειχνόμεστε εὐαίσθητοι στοῦ θέλγητρο αὐτῶν τῶν εἰκόνων ὅπως στοῦ 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 ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρουν καὶ τὰ λόγια θὰ μπορούσαν, στὴν ἀνάγκη, νὰ περιοριστοῦν στοῦ νὰ κρατᾶνε τὸ ρυθμό; Τὰ προβλήματα τῆς ὕλης καὶ τῆς τεχνικῆς τοποθετήθηκαν λίγο - πολὺ μὲ ἀφετηρία αὐτὴ τὴ διάκριση καὶ λύθηκαν ἀντιφατικά. Ὑπάρχουν ὑποστηρικτὲς τοῦ γλωσσικοῦ ὄργανου (Langage) ποῦ παραδέχονται, μὲ κάποια ἐσάφεια, ὅτι ἡ φιλικὴ ἔκφραση μπορεῖ ν' ἀποχτήσῃ τὴν ἰσορροπία μιᾶς γλώσσας (Langue) καὶ κάτι — τὸ εὐσιαστικότερο 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 τίς δυὸ μεριές, θεωρητικὰ ἐπιχειρήματα καὶ σοφιστείες. Κι ἀπὸ τίς δυὸ μεριές, προπάντων, ἄνθρωποι ποῦ ἡ δραστηριότητά τους καὶ ἡ πνευματικὴ 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 τίς παρατηρήσεις ποῦ ὑποδηλώνουν ἕνα αἶτημα φιλολογικῆς ἔμπνευσης. Μπροστὰ σὲ μεθόδους ποῦ εἶναι καινούργιες στοῦ μεγαλύτερό τους μέρος καὶ ἐπιδεκτικὲς μεγάλης ἀνάπτυξης, ποῦ ἡ μέχρι τώρα πρόσδός τους φανερώνει μεγάλη εὐφυΐα, ἐκεῖνο ποῦ 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 προχωρήσῃ χωρὶς μιὰ σαφὴ γνώση, αὐτόχρονα διδακτικὴ, νὰ ταξινομεῖ μεθοδικὰ τὴν παράδοση. Οἱ ἐκλάμψεις καὶ ἡ δεξιότηρία ποῦ παρουσιάζονται συνεχῶς στὴν κινηματογραφικὴ δημιουργία, καὶ ἡ ὀρολογία ποῦ ἀντιστοιχεῖ σ' αὐτά, μονάχα ἔμμεσα μπορούν νὰ ὑπηρετήσουν τὴ σοβαρὴ πρόοδο αὐτῆς τῆς τεχνικῆς καὶ τὴν ἐδραίωση τῶν καταχτήσεών της, ἐφόσον θὰ λείπει ἡ ἀναλυτικὴ ὀξυδέρκεια, ὁ τρόπος νὰ εἶμαστε βέβαιοι, νὰ καταλαβαίνουμε καὶ νὰ ἐξηγοῦμε, νὰ μαθαίνουμε καὶ νὰ διδάσκουμε. Τί προσφέρουν οἱ θεωρίες τοῦ γλωσσικοῦ ὄργανου (Langage); Μιὰ ἀναλογία ποῦ καρφώνεται στοῦ πνεῦμα καὶ ἐπιβάλλεται ἔμμονα τὴν ὕπαρξη μιᾶς μεθόδου, δηλαδὴ μιὰ πρόβαση καὶ ταυτόχρονα μιὰ λογικὴ ταξινόμηση, ποῦ νὰ ὑπαγορεύονται ἀπὸ τὴ μέθοδο ἐπιπλέον, στοιχεῖα συγγενικά καὶ γεμάτα σαφήνεια: ὀρθογραφία, ὑποκείμενο,

ἀντικείμενο, ἀντιστροφή, ρητορικό σχῆμα, κλπ.: μιὰ ἀγαστὴ σύμπνοια ἀνάμεσα στὴ γλώσσα μὲ τὴν ὁποία ἡ ταινία ἀναπτύσσεται ἀφηγηματικά 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 ὄργανου στὸν κινηματογράφο, σημαίνει νὰ προτιμήσουμε μιὰ μετάφραση ἀπὸ ἕνα κείμενο καὶ ν' ἀφοσιωθοῦμε στὴν ἔννοια καὶ στὴ νόηση, θυσιάζοντας τὴν ὁμορφιά. Οἱ ὁπαδοὶ αὐτῆς τῆς πλευρᾶς θὰ υἰοθετοῦσαν μιὰ διεισδυτικὴ ἄποψη τοῦ TESTE, παραβιάζοντας ἐλαφρὰ τὴν κομψὴ τῆς διατύπωση γιὰ νὰ τὴν καταστήσουν ἕνα εἶδος ἀρχῆς: «Ἡ ἐνότητα 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 κάπιο βλέμμα ποὺ θὰ τοὺς δώσει τὴ μορφή ἐνὸς 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 σημασιδότηση ἀκολουθοῦν δυὸ δρόμους, καὶ ἡ ἔρευνα τοῦ φιλικικοῦ γεγονότος δυὸ διαφορετικὲς προοπτικὲς.

Ἡ συγγένεια τῆς φιλικικῆς ἔκφρασης καὶ τοῦ γλωσσικοῦ ὄργανου (Langage) εἶναι φυσικὴ, 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 μορφή τῶν διανοητικῶν μας συνηθειῶν. Πῶς ἐξασκεῖται λοιπόν, μέσα στὴν τεχνικὴ αὐτῆς τῆς μεθόδου, ἡ πνευματικὴ μας ἀναγκαιότητα; Καὶ πρῶτα ἀπόλα, ποιά εἶναι ἡ λειτουργία αὐτῆς τῆς τεχνικῆς;

Ἡ κάμερα εἶναι τὸ ἐργαλεῖο αὐτοῦ τοῦ γλωσσικοῦ ὄργανου (Langage). Εἶναι ἕνα μηχανήμα πολὺ εὐσυνειδητο. Τὸ μάτι τῆς κάμερας εἶναι ἡ ὀξύτητά της, ἡ ἀκρίθειά της, ἡ ἀμεροληψία της, ἡ δύναμή της. Συγκεντρώνει ὅπως ἕνας καθρέφτης εἰκόνες καὶ τίς παγιοποιεῖ (Fixe) μαγικά. Βλέπει τὰ πάντα, δὲν παραλείπει τίποτε, δὲν παραβλέπει ποτέ. Προσπαθεῖστε, 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. Ποιὸς θὰ κατηγοροῦσε γι' ἀπάτη τὸ φῶς; Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ ρεαλισμὸς αὐτοῦ τοῦ «ὑπερπραγματικοῦ ματιοῦ» εἶναι ἀρ-

κατὰ διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ τῆς φυσικῆς μας ὄρασης. Πέρα ἀπὸ ἕναν ὁποιοδήποτε τρόπο μηχανικῆς ἀντικειμενικότη-
 τας, θ' ἀνακαλύψουμε μιὰ συνενοχὴ τοῦ φωτὸς γιὰ τὴν ἀπόδο-
 ση ὄλων τῶν χαρακτήρων ποὺ διαθέτουν τὰ ἀντικείμενα. Με-
 ρικὲς φορές θρῖσκομαστε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴ φτωχὴ ἐκείνη ἀ-
 φαίρεση ποὺ ἡ ὄρασή μας καταφέρνει νὰ μᾶς δώσει γιὰ τὰ ἀν-
 τικείμενα ποὺ γνωρίζουμε. Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ ἀκρίβεια, τοποθε-
 τημένη καὶ συγκεντρωμένη σ' ἕνα «πεδίο», ἀκριβῆς καὶ περιορι-
 σμένη ὅπως εἶναι, πλουτίζεται μ' ἕνα νόημα καὶ μιὰν ἀξία. Πρὶν,
 τὰ πράγματα ἀπλῶς ὑπῆρχαν, τώρα προβάλλονται· πρὶν, τὰ
 βλέπαμε, τώρα μπορούμε νὰ τὰ γνωρίσουμε. Αὐτὰ εἶναι τὰ πρῶ-
 τα ψελλίσματα τοῦ $\lambda \delta \gamma \omicron \upsilon$ (logos).

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴ ζωντανὴ φύση δὲν πρέπει νὰ
 συσχετίζεται καταρχὴν μὲ τὸ λεξιλόγιό μας, ἀλλὰ μὲ τὴν ὀρ-
 γανικὴ μας ὕπαρξη. Ἄναμφίβολα, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἀντίληψή
 μας, ἡ κάμερα δὲν ἔχει, κι οὔτε μπορεῖ νὰ ἔχει, τὴν ἰκανότητα
 νὰ πει ψέματα ἢ ἔστω νὰ «ξεγελαστεῖ», ἀλλὰ ὅπως καὶ ἡ εὐαι-
 σθησία μας δὲν δέχεται τοὺς πλατυασμοὺς μιᾶς ἐκτεταμένης
 περιγραφῆς. Ρυθμίζοντας τὴν ἱεραρχία τῶν πλάνων, ἀπὸ τὴν
 σπουδαιότητα τῆς σχετικῆς τους εὐκρινείας καὶ τὴ δύναμη τῶν
 ἀλλαγῶν τους, φωτίζει καί, ἀναγκαστικά, ὑπογραμμίζει, σθῆ-
 νει, ἐπιλέγει. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο προβάλλει καὶ εἰσάγει στὸ
 χῶρο τῆς πραγματικότητας καινούργια μυστικά ποὺ θρῖσκον-
 ταν θαμμένα μέσα στὰ πράγματα. Ἄλλοτε τὰ μέν, ἄλλοτε τὰ
 δέ. Παράξενο ὄργανο ἀλήθεια αὐτὸς ὁ καθρέφτης ποὺ παραμέ-
 νει καθρέφτης, ἀλλὰ διατηρεῖ καὶ τὶς ιδιότητες τοῦ κόσκινου.

Ἄνακαλύπτουμε ἔτσι μιὰ πλευρὰ — μὲ τονισμένο χαρα-
 κτήρα — τῶν πραγμάτων καὶ τοῦ ἀνθρώπου, μιὰ πραγματικὴ
 ὄψη, εὐκρινὴ καὶ μὲ κάθε λεπτομέρεια, διαφόρων καταστάσεων,
 στάσεων τοῦ σώματος, χειρονομιῶν καὶ ἐκφράσεων. Ἄλλοτε σὲ
 $\gamma \epsilon \nu \iota \kappa \omicron \pi \lambda \acute{\alpha} \nu \omicron$ — μιὰ πλατεῖα θεὰ ἐποπτικὴ, ἐκφραζόμε-
 νη μὲ τὸν ὄγκο. Ἄλλοτε σὲ $\gamma \kappa \rho \acute{\omicron} - \pi \lambda \acute{\alpha} \nu$ — ἀποκλεισμὸς
 ὄρασης τῶν συνόλων καὶ θεώρησης τῶν ἀντικειμένων ἀπὸ ἀπό-
 σταση. Τὸ γκρὸ - πλάν 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 ὀλικὴ παρουσία — μέσα σὲ
 μιὰ στιγμή — μιᾶς ψυχολογικῆς σύνθεσης καὶ μιᾶς ἀνάλυσης
 ἀντικειμένων καὶ γεγονότων· γιὰ εἰκόνα τοῦ κυριότερου χαρα-
 κτηριστικοῦ τῆς νόησης: «ἕνα συνεχὲς πηγαινέλα, σύμφωνα μὲ
 τὴ φόρμουλα τοῦ Γουίλιαμ Τζέημς, ἀπὸ τὴ σύνθεση στὴν ἀνά-
 λυση κι ἀπὸ τὴν ἀνάλυση στὴ σύνθεση». Καὶ μιὰ ποὺ ἡ ἀνάλυση
 καὶ ἡ σύνθεση δὲν ἔχουν παρὰ ἕνα τριπλὸ νόμο: ἀκρίβεια, πλη-
 ρότητα, κλιμάκωση, ἡ κάμερα δὲν γνωρίζει κανέναν ἄλλο. Ἄ-

κολουθώντας αυτή την πορεία, το παράξενο μηχανήμα, παρωδώντας το ανθρώπινο πνεῦμα, μοιάζει να κάνει καλύτερα το καθήκον του από κείνο. Αυτό το μιμητικό παιχνίδι, αδελφός και ανταγωνιστής της νόησης, είναι στο βάθος μια από κείνες τις «μεθόδους που μᾶς ἐπιτρέπουν ν' ανακαλύψουμε τὴν ἀλήθεια». Ἀνοίξτε τὸ Λεξικό τῆς Ἀκαδημίας: πρόκειται γιὰ τὸν ὄρισμὸ τῆς λογικῆς.

Ἐκείνο πού συλλαμβάνουμε καταρχὴν μέσα σ' αὐτὸ τὸ παιχνίδι εἶναι ὁ μηχανισμὸς τῆς π α ρ α τ ῆ ρ η σ η ς, ἡ προσοχή πού καταβάλλει ἢ πού 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 μυστικά τῆς γνώσης, τὸ φιλμ διαθέτει, ἂν θέλει, τὴ σαφήνεια καὶ τὴν ἀπλότητα ἑνὸς ἄθακα.

Ἡ δυσκολία δὲ θρῖσκεται στὴν ἀλληλουχία τῶν βασικῶν γεγονότων πού ἡ ὀρατὴ διαδοχὴ τους φανερώνει κοινὴ λογική· ἔγκειται μᾶλλον στὸν περίπλοκο χαρακτήρα ὀρισμένων λεπτομερειῶν τῶν ὀποίων τὸ θεμελιῶδες σημεῖο, ἡ ἰδέα ἢ τὸ γεγονός, ἢ ἀκόμα καὶ ἡ διάρθρωση, θὰ πρέπει νὰ ὑπογραμμιστοῦν στὴν κατάλληλη στιγμή καὶ νὰ ὑπολογιστοῦν συνειδητά. Στὴ ζωὴ, ὅπως καὶ στὸ θέατρο, μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴν διαθέτει τὴν ἰκανότητα νὰ βλέπει καλά. Στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὴ ζωὴ, ἡ προσοχή ἔχει ἕναν ἀφηρημένο χαρακτήρα: μιὰ γυναίκα παρατηρεῖ μιὰ κόμμωση, ἕνας ἄντρας τὸ χαριτωμένο προσωπάκι πού πλαισιώνει, καὶ τὸ σημαντικό σημεῖο πού τυχαίνει, νὰ θρῖσκεται ἄλλοῦ, ἐκεῖ πού τὸ τοποθετεῖ ἡ ἀδιάφορη πραγματικότητα, μέσα στὸ χέρι ἢ μέσα σ' ἕνα κοντινὸ ἀντικείμενο, περνάει ἔτσι ἀπαρατήρητο. Πρέπει νὰ ἐκλογικεύουμε «τὴν γνώσιν καὶ τὰ γεγονότα τῆς φύσεως», ἀλλὰ ἡ συνήθεια τῆς παρατήρησης δὲν εἶναι διαδεδομένη. Ὅταν ἡ ταινία παρουσιάζει ἕνα γ κ ρ ὀ - π λ ἄ ν, ἀφαιρῶνει μιὰ στιγμή στὴν εἰκόνα ὅλη τῆς τὴν ὀθόνη καὶ ὅλο τὸ ἠχητικὸ τῆς μέρους, μ' ὅλες τὶς προβλεπόμενες συνέπειες αὐτῆς τῆς πράξης. Σταματᾶ, καὶ ὁ νοῦς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ σταματήσῃ κι ἐκεῖνος. Μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ 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 πού μεταμορφώνουν τὰ πράγματα. Τὰ ἐξηγοῦν. Ἔτσι οἱ συζεύξεις πού ὑποννοοῦν πάντα ἕνα ποσοστὸ ἀπὸ «δηλαδὴ» πού συχνὰ μᾶς παραπαλανᾶ, γίνονται εἰκόνας, εἰκόνας πραγματικῆς κι ἀπλῆς, κι ἀνοίγουν τὸ δρόμο.

Θὰ μπορούσε νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ μιὰ ὀ λ ο κ λ η ρ ω μ ἑ - ν η μ ἑ θ ο δ ο πού ἐφαρμόζεται σὲ πολυσύνθετες κρίσεις. Μήπως θρῖσκόμαστε μπροστὰ σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ κατάλληλα

ὄργανα πού ἔχουν τὴν ἱκανότητα νὰ προσδέχονται, ν' ἀναπτύσσουν καὶ νὰ μᾶς ἀποκαλύπτουν «τὸ νόημα τοῦ ἀντικειμένου, πού ἀποτελεῖ τὴ βάση, τὸν κανόνα, τὸ μέτρο καὶ τὸν ἔλεγχο κάθε γνώσης»; Ὁ ὀρισμὸς ἀνήκει στὸν Ἑμίλ Μπουτρού, καὶ εἶναι ὁ ὀρισμὸς 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 ιδιότητες τῆς μνήμης: τὴν ἐπανάληψη καὶ τὸν πλοῦτο τῶν συνδέσεων. Βλέπουμε μὲ ἀκριβεία, συλλαμβάνοντας τὸ φαινόμενο καὶ κατὰ κάποιον τρόπο τὸ συγκεκριμένον, 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. Ἄρκει αὐτό; Τὸ πρόβλημα ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴ ζωὴ, δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀπλό. Αὐτὸ πού ὀνομάζουμε μνήμη, μὲ τὸ νόημα ἑνὸς ὀργάνου πού 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, ὑπακύνουν σὲ διάφορους νόμους. Αὐτοὶ πού θ' ἀνταποκρίνονταν στὴν περίπτωση πού μᾶς ἐνδιαφέρει, εἶναι ὀκόμα ἄγνωστοι. Ἄλλὰ ὅ,τι «ἀπομνημονεύουμε» ἐδῶ, τὸ ἀπομνημονεύουμε ἑκατὸ φορές κι ἀπὸ ἑκατὸ διαφορετικὰς ὄψεις, ἀποσπώντας κάθε φορὰ κι ἀπὸ ἕνα μικρὸ κομμάτι ἀλήθειας. Εἶναι ἡ «μνήμη πολλῶν πραγμάτων», ἡ ἐ μ π ε ρ ί α, σύμφωνα μὲ τὸν Ντιντερό. Ἡ δύναμη τοῦ φιλμ διαρκῶς αὐξάνεται ἀπὸ τὰ πλεονεκτήματα πού διαθέτει. Ἄπὸ μιὰ ἄποψη, καὶ ἐξαιτίας τῶν μέσων του, ξεπερνᾷ σὲ α ὐ θ ε ν τ ι κ ὴ τ ῆ τ α τὶς καθιερωμένες μέχρι τώρα ἐρμηνεῖες τοῦ κόσμου: λογοτεχνία, θέατρο, ἀφήγηση, ὀμιλία — ὅ,τι γενικὰ θάζει σὲ τάξη, γιὰ τὸν ἄνθρωπο, τὰ φαινόμενα τῆς ζωῆς, ὅ,τι ἐρμηνεύει καὶ ὑπογραμμίζει τὶς ἀπόψεις τῆς. Τέλειος καὶ ἀκάματος μεσολαθητής, τὸ φιλμ εἶναι ὁ ἰδεώδης διερμηνέας τῆς παρατήρησης, γιὰ τὴν ἀ ν τ ι π ρ ο σ ω π ε ὑ 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 τῆς νὰ ἐρμηνεύουν μέσα σὲ κάθε γεγονός τὶς δυὸ ἐκείνες ἀπόψεις τῶν ὀποίων ὁ ἐσωτερικὸς συγκερασμὸς ἀποτελεῖ τὴ γνώση μας: τὶς ἀναμνήσεις, ἀκριβεῖς καὶ καθορισμένες, καὶ τοὺς τύπους κρίσης καὶ ἀλήθειας, πού ἡ ὕλη αὐτῶν τῶν ἀναμνήσεων παράγει. Καταλαβαίνουμε τώρα γιὰ τὴν κατευθύνει τὴν ἐκλογή τῆς σὲ ἀντικείμενα πού πλουτίζουν τὴ σκευὴ μας, γιὰ τὴν τὸ κάνει μὲ τόσο μεγάλη ἀταξία καὶ γιὰ τὴν κάποτε μᾶς προκαλεῖ σύγχυση. Ἄλλοτε πρόκειται γιὰ στοιχεῖα πού ξέρουμε νὰ τὰ ὑποτάσσουμε καὶ νὰ τὰ προσαρμόζουμε στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ μικροῦ κλειστοῦ μας κόσμου, τοῦ ἰδιαίτερου μικρόκοσμου μέσα στὸν ὀποῖο ζεῖ ὁ καθένας μας: εἶναι ἡ ὕλη τῶν δικῶν μας

τεκμηρίων και ὁ χρωματισμὸς τῶν πεποιθήσεών μας. *Ἄλλοτε ὁμως, και πῖο συχνά, ἡ κάμερα μᾶς προτείνει και μᾶλλον μᾶς ὑπαγορεύει, τοὺς γενικοὺς νόμους τοῦ κόσμου πού μᾶς περιβάλλει, τοὺς δεσμοὺς πού εἶναι πάντα δυνατὸ ν' ἀποκατασταθοῦν ἀνάμεσα σὲ μᾶς και σὲ κείνον. Ἡ κάμερα ἀπορρίπτει, σὰ νὰ λέμε, τὸν φετιχισμό τῆς διάνοιάς μας. Μᾶς δείχνει τὴν πορεία τῶν συμπερασμάτων μας και τῶν ἐπαγωγῶν μας, τὶς ἀναλογίες και τὶς ἀντιθέσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες μπορούμε νὰ κρίνουμε, ὅλες τὶς σχέσεις πού ἔχουμε τὴ δυνατότητα ν' ἀποκαταστήσουμε ἀνάμεσα στὸ ὄρατὸ και στὸ ἀόρατο.

Βλέπουμε λοιπὸν νὰ διαγράφεται ἤδη τὸ φυσιολογικὸ πέρασμα τῆς γνώσης, πού περιέχουν και προσφέρουν τὰ φιλικὰ γεγονότα, στὴ σκόπιμη δραστηριότητα τῆς ὁποίας ἀποτελοῦν ἀποτέλεσμα. Ἡ δ ι α ν ο ι α πού συμμερίζεται τὴν τύχη αὐτῆς τῆς δραστηριότητας, ἐκδηλώνεται ἀμέσως σύμφωνα μὲ τοὺς γνωστοὺς νόμους τοῦ πνεύματός μας: τὴν ἔλλογοποίηση και τὴ μορφοποίηση. Τυφλὴ στὰ ἀντικείμενα τοῦ κόσμου ὅσο παραμένουν γι' αὐτὴν ἀνερμήνευτα, ἡ διάνοια ἀρνεῖται νὰ συλλάβει ἰδέες γιατί ἐξαντλεῖται ν' ἀστοχεῖ ἀδιάκοπα στὶς προτάσεις τῆς. Φταίει ἄλλωστε και τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν διαθέτει πάντα ἀρκετὲς και σαφεῖς ἐνδείξεις (Signes) πού νὰ περιέχουν μιὰ ὀρισμένη ἀντίληψη τοῦ κόσμου και τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο τὰ πράγματα διευθετοῦνται μεταξύ τους. (Ἡ μᾶλλον φταίει τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν κατανοεῖ καθαρὰ αὐτὲς τὶς ἐνδείξεις ὅπως προβάλλουν μέσα ἀπὸ τὴν ἀφαιρετικότητα τῶν λέξεων και 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, λοιπὸν, ἐξηγεῖ ὁ Μποσσυέ, ἀρχίζουμε νὰ ὑπερβαίνουμε τὶς σωματικές μας διαθέσεις· και πρέπει νὰ σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι μόλις κάνομε ἕνα δῆμα σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἡ πρόοδός μας θὰ εἶναι ἀπεριόριστη. Γιατὶ ἡ ιδιότητα τῶν σκέψεων εἶναι νὰ κλιμακώνονται ἢ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, μὲ ἀποτέλεσμα ὅταν σκεφτόμαστε νὰ σκεφτόμαστε στὸ ἄπειρο». Ὑπάρχει συνεπῶς μέσα στὸ πνεῦμα μιὰ μεγάλη και φυσικὴ δύναμη πού δὲν χρειάζεται παρὰ τὸ δόλωμα τῆς συναρμογῆς γιὰ νὰ φέρει τ' ἀποτελέσματά τῆς. Θέλει λοιπὸν κανεὶς και πέφτει στὴν παγίδα, τὸ θέλει πού σιτιδάζει θαρέλια τῶνα πάνω στ' ἄλλο. Ἀλλὰ δὲ γίνεται διαφορετικὰ. Ἴδου ὁμως, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, μιὰ τεράστια δύναμη πού θρίσκεται μέσα στὸ φιλμ και πού δὲν ξέρει νὰ κάνει τίποτε ἄλλο κάθε στιγμή ἀπὸ τὸ νὰ δελεάζει. Ἐδῶ λοιπὸν ἕνα θαυμαστὸ ὄργανο ὑπαινιγμῶν πού ὀδηγοῦν στὸ στοχασμό, ἐκεῖ, ἕνα πνεῦμα πού δὲν ἐπιθυμεῖ τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ στοχάζεται. Δὲν θὰ χρειαζόταν πλέον παρὰ ἕνα ἀσή-

μαντο συμβάν για να προβάλλει τὸ ἔμβρυο τῆς σ κ έ ψ η ς.

Στὴν πράξη θέβαια τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἀπλά. «Τὸ γεγονός ὅτι ἓνα πιάνο εἶναι καμωμένο για νὰ παίξουν μουσική, λέει ὁ Ἄλαιν, δὲ σημαίνει ὅτι ὁποιοσδήποτε τοποθετήσεται χέρια του στὰ πληκτρα θὰ μπορούσε νὰ παίξει». Ξεκινώντας ἀπὸ κάτι πού προλόγεται τίς αἰσθήσεις, δὲν πηγαίνουμε κατευθεῖαν στὴν μουσικὴ διεργασία τοῦ πνεύματος. Ὡστόσο, τὸ ἀντικείμενο πού προβάλλει κάτω ἀπ' τὰ μάτια μας, ἂν καὶ δὲν εἶναι ἀκόμη μωρφή συλλογισμοῦ ἢ σκέψης, μᾶς ἀφίνει νὰ τὴν συλλάβουμε πρσαισθητικὰ ἀπὸ ὀρισμένα 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 μὴ. Πρὶν ἀκόμα νὰ ξέρει τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς πράξης, μᾶς ἐπιβάλλει ν' ἀναλύουμε καί, στὴν ἀνάγκη, νὰ προφητεύουμε, ξεκινώντας ἀπὸ σημεία (Signes) ἀβέβαια κάποτε καὶ σχεδὸν μ' ἓνα τρόπο πού θυμίζει χαρτορίχτρα. Ἄλλὰ 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 ἢ «ἐπιστήμη», αὐτὴ ἢ «λογικὴ», πού συγκροτεῖται σὲ «νοῦ» καὶ «λόγο», ἔχει τὸ χαρακτῆρα μιᾶς χονδροειδοῦς ἀπομίμησης; Ὅχι, πρόκειται μᾶλλον για 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 ὀλόκληρες τῆς συλλογικῆς ζωῆς, τὸ πλαίσιο τῆς ζωῆς ἢ τὴ ζωὴ τὴν ἴδια. Κι ὅλα αὐτὰ τὰ συλλαμβάνει ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη ὀπτικὴ γωνία καὶ κατόπιν, ἔχοντας ἢ ὄχι λάθει μέρος, στρέφει ἄλλοῦ τὴν προσοχή του, ἀποκμιζοντας 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 θεβαιωθοῦμε τώρα ὅτι ξέρουμε ν' ἀντιλαμβανόμεστε τίς ὀληθινὲς σχέσεις, ὅτι ἔχουμε τὴν ἱκανότητα ν' ἀναγνωρίζουμε τίς γνωστὲς ἀλληλουχίες καὶ τίς πρακτικὲς καὶ συνηθισμένες τους χρήσεις, τίς διαδικασίες καὶ τίς μεθόδους τοῦ σύμπαντος. Θὰ πρέπει νὰ ἐπινοήσουμε ὀληθινὰ σημεία μέσα ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα, τὴν ποικιλία καὶ τὴν ἀκρίβεια τῶν μοντέλων. Δὲν ἀρκεῖ νὰ θρισκόμαστε σὲ ἀνταπόκριση μὲ τίς ἀπόψεις τοῦ ὄρατοῦ κόσμου — πράγμα πού τὸ φίλμ μπορεῖ εὐκόλα νὰ

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

"Ὅταν συνθέτουμε σὲ ταινία σημεῖα πού τὰ συλλαμβάνουμε σχετικὰ ἀτελῶς, ἐκφραζόμαστε τὸ ἴδιο σχετικὰ καλὰ καὶ γινόμαστε περίπου κατανοητοί. Αὐτὸ ἀρκεῖ, καταρχὴν, γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ γλωσσικὸ ὄργανο (Langage). "Ἄν 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 πού 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. "Ἐχουμε ὅμως συνείδηση αὐτῆς τῆς αὐθαιρεσίας. Ὁ ἀναλογικὸς συλλογισμὸς, ἐλεύθερα χρησιμοποιούμενος, δὲν παύει νὰ ἔχει ἐπιτυχίες στὸ ἐνεργητικὸ του. Εἶναι εὐκόλο νὰ προβλέψουμε ὅτι ἡ ταύτιση τῶν φιλικῶν γεγονότων μὲ «λέξεις» καὶ τὸ σύνολο τῶν σημείων αὐτῶν μὲ μιὰ γλωσσολογικὴ ἀντίληψη τῆς ἔκφρασης, δὲν θὰ γίνῃ χωρὶς μιὰ βαθειὰ ἀλλαγὴ τῶν πεποιθησέων μας. "Ἐνας λόγος παραπάνω γιὰ νὰ τὸ ἐπιχειρήσουμε. Ἀκόμη κι ἂν πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπατηλὴ ἀναλογία ἢ κι ἂν θεμελιωθεῖ μερικὰ πάνω σὲ μιὰν ἀλήθεια, αὐτὴ ἢ ταύτιση δὲν παύει νὰ εἶναι μιὰ ἄποψη πού μᾶς διευκολύνει. Καὶ πρέπει μὲ κάθε τρόπο νὰ ὀλοκληρώσουμε αὐτὴ τὴν προσπάθεια.

T.B. BOTTOMORE

ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

Κεντρικά προβλήματα και βασική βιβλιογραφία
Εισαγωγή, μετάφραση και επιμέλεια:

Δ.Γ. ΤΣΑΟΥΣΗ

Β' ΕΚΔΟΣΗ

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

α. Ἑλληνικὸ καὶ ἀγγλοελληνικὸ γλωσσάριο ὄρων.

β. Ἐπιλογή ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας.

γ. Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία.

δ. Σύντομο βιβλιογραφικὸ λεξικό.

ε. Εὐρετήριο ὄλης.

στ. Εἰσαγωγή Δ.Γ. Τσαούση.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

Σόλωνος 103 Ἀθήνα, τηλ. 626.684.

ΑΝΔΡΕΑ ΛΕΝΤΑΚΗ

•
ΑΝΑΚΡΕΩΝ

ΚΑΙ

ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΕΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ



**BOUΤIQUE
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

Άμερικῆς 14

καὶ Μεγάλα καταστήματα

Athénée

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΣΤΙΣ 28 ΦΛΕΒΑΡΗ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΚΑΘΕ ΜΗΝΑ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
ΘΕΑΤΡΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ