

ΦΙΛΜ

18
79

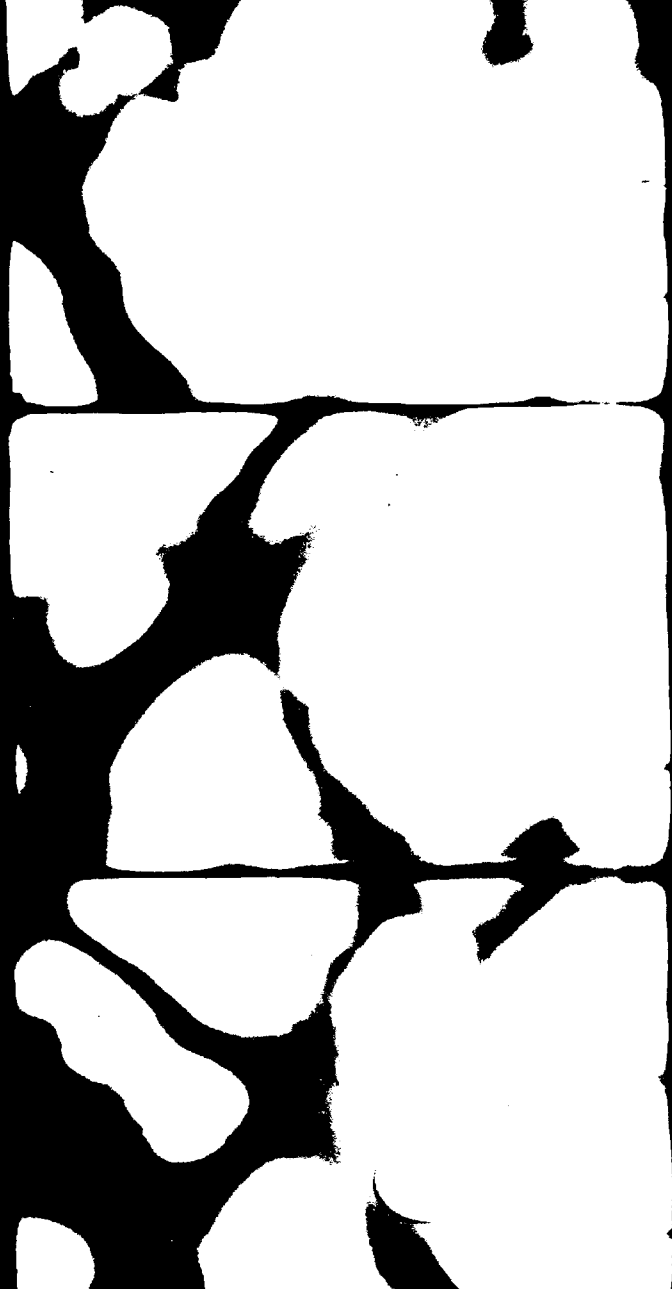
ΜΟΥΣΙΚΗ

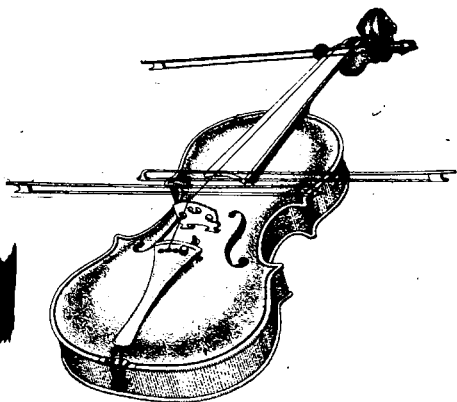
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ → ΜΟΥΣΙΚΗ → ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



PHAR







ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Συνεργάτες τεύχους: Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Χάρης Ξανθουδάκης, Βενετία Λάμπρου, Σωτήρης Δημητρίου, Malcolm Le Grice, Γιάννης Χριστόπουλος, Ρούλα Φασσέα.

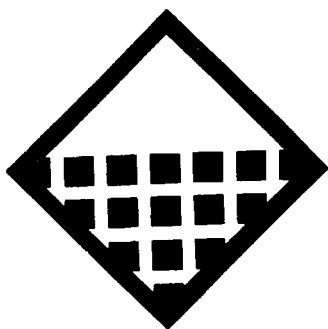


Τιμή τεύχους Δρχ. 120

ΤΕΥΧΟΣ 18 — Έκδοση ΝΟΕΜΒΡΗΣ 1979



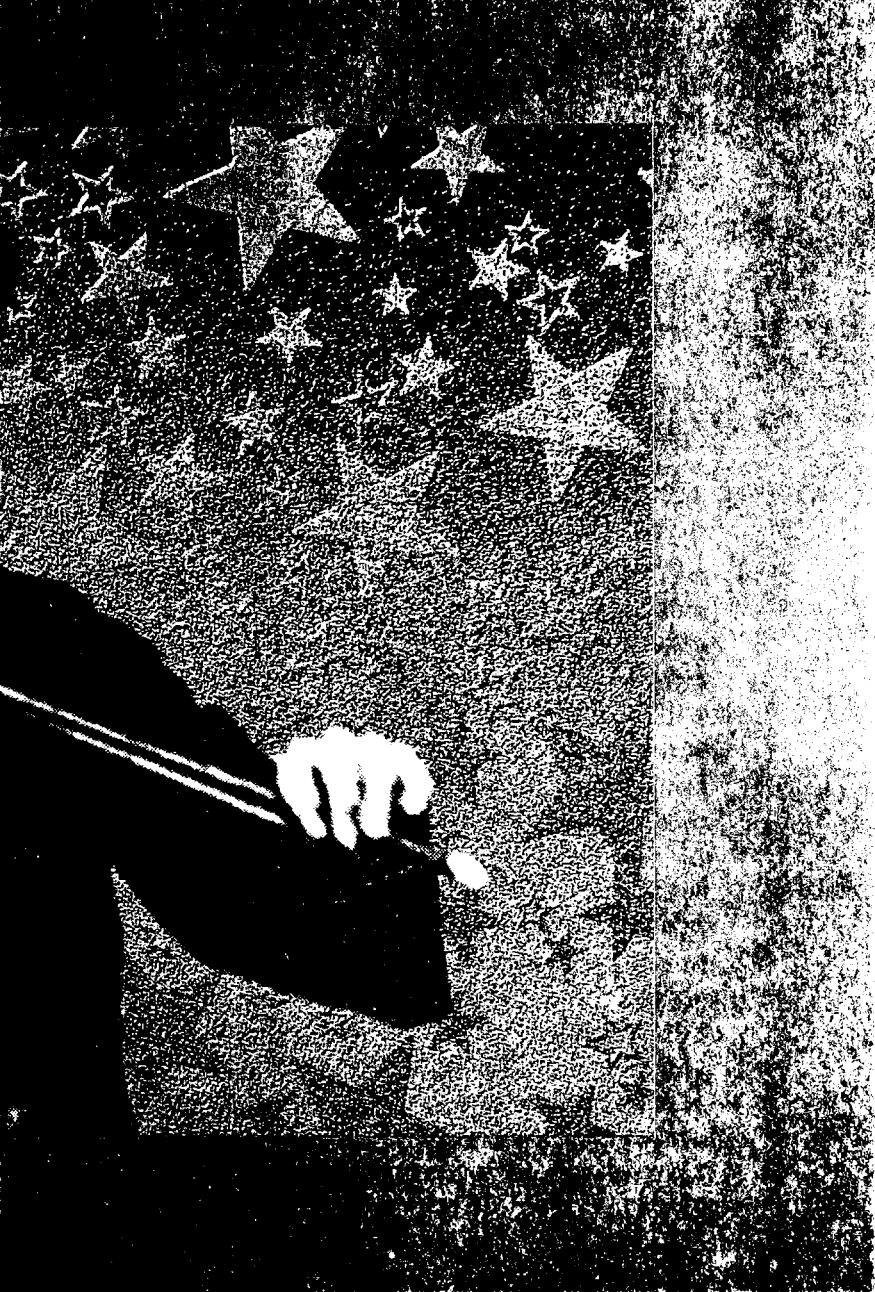
εκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, Αθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

J. MITRY — Μουσική & Κινηματογράφος	10
V. PETRIC — Εικόνα & Ήχος	27
T. ADORNO & H. EISLER — Ίδέες για μιá Αίσθητική	47
Σ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — Σιωπή & Παύσεις	73
N.E. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ! Dreyer / Duras	101
B. ΛΑΜΠΡΟΥ — Straub / Schoenberg (Μωϋσής & Άαρών) .	107
X. ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ — Ή περίπτωση του M. Kagel	111
N.E. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ — Συζήτηση μέ τό M. Le Grice	122
J. CAGE — Μερικές Ίδέες για τή Μουσική καί τά Φίλμς ...	135
D. AVRON — Παρατηρήσεις πάνω στόν Ήχο	140







JEAN MITRY

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οί προσπάθειες του Ruttmann και του Richter (1920 - 1926) κατέληξαν σ' άποτυχία. Ύπογράμμιζαν τήν άξία *διάρκειας* τών εικόνων και συνείσφεραν στόν όρισμό μιās πρώτης μετρικής του φίλμ, άλλ' ό έπιζητούμενος ρυθμός άπουσίαζε. Γιατί, αν ή μουσική είναι κατ' ουσία ρυθμός, αυτό δέν ισχύει ούτε για τόν κινηματογράφο, ούτε για τή λογοτεχνία. Ένω μιá νότα μόνη της ή μιá μεμονομένη συγχορδία δέ σημαίνουν τίποτε, ή λέξη κι ή εικόνα έχουν ένα καθορισμένο νόημα. Τουτό τό νόημα, τ' όποιο μεταλλάσσεται μέσ τή φράση, μπορεί νά έμπλουτιστεϊ μέ μιá συναισθηματική άξία πού όφείλεται στίς μετρικές σχέσεις. Ρυθμός δέν ύπάρχει, ώστόσο, παρά μονάχα όταν αυτές οί σχέσεις δίνουν στή λέξη, στήν εικόνα, ένα καινούργιο νόημα τ' όποιο προστίθεται στό πρώτο νόημά τους. Άλλά, ένω ή μουσική άλληλουχία δημιουργεί τή δική της σηματοδότηση μέσω τής ίδιας τής άνέλιξης της, όταν οί όπτικές μορφές δέν έχουν κανένα νόημα, ή άλληλουχία τους δέ μπορεί ούτε κι αυτή νά έχει. Δέν θά μπορούσαμε λοιπόν νά τίς χειριστοΰμε σαν ήχους.

Ἡ δημιουργία, στὸν κινηματογράφο, ἑνὸς ρυθμοῦ ἀνάλογου μέ ἐκεῖνον τῆς μουσικῆς σκοντάφτει σέ ἕνα φανερό ἀδύνατο. Μές τὰ «δοκίμια» τοῦ «Ruttman», τὰ γεωμετρικά σχήματα ἐν κινήσει δέν καθορίζουν κανένα συναίσθημα. Συνεισφέρουν ἀπλῶς στό νά γίνει αἰσθητό ἕνα τέμπο χωρίς θεμελίωση.

Ἄλλ' ἂν οἱ μὴ παραστατικές μορφές ἦταν ἀνίκανες νά δημιουργήσουν ἕνα ρυθμό, θά μπορούσαν ὥστόσο νά *συνοδέσουν* μιὰ μουσική ἀλληλουχία. Ἔτσι, οἱ σχέσεις τῶν γραμμῶν, τῶν χρωμάτων καί τῶν ἤχων θά μπορούσαν, μέσω τῶν συνταιριασμένων ἢ ἀντιτιθεμένων κινήσεών τους, νά διεκδικήσουν τόν νεωτερισμό κάποιων ἐφφέ. Εἶν' αὐτό πού ἔκαναν ἀκριβῶς οἱ Fischinger, Len Lye καί Mc Laren. Ὡστόσο, παρ' ὅλη τήν τεχνική τελειότητά τους, αὐτές οἱ κατασκευές εἶχαν ἕνα τρωτό σημεῖο: συσχετίζοντας τίς κινήσεις τῶν γεωμετρικῶν σχημάτων μέ τό ρυθμό, τό τέμπο, τήν τονικότητα τῆς μουσικῆς ἀλληλουχίας, κατάφερναν νά τήν *στίξουν* — ἀξιοθαύμαστα — μᾶλλον παρά νά συσχετίζουν ἕναν ὀπτικό μ' ἕναν μουσικό ρυθμό. Ὁ ρυθμός εἶν' ὀλάκερος δοσμένος ἀπ' τή μουσική πού «γεμίζει» μέ τήν οὐσία καί τή χρονικότητά της μιάν κοίλη μορφή ἢ ὁποία ὑπογραμμίζει ὀπτικά τήν κίνηση καί τό τέμπο της. Μ' ἄλλα λόγια, ἂν προβαλλόταν ἕνας *σινερρυθμός* δίχως ἤχο, θά ἔπεφτε μέσ τό ἴδιο ἀδιέξοδο ὅπου βρέθηκαν οἱ Eggeling, Richter καί Ruttman. Ἀπό μιάν ἄλλην ἄποψη, ἐξ' αἰτίας τῆς ταχύτητας ὄχι τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ ἀλλά τῶν ἠχητικοτήτων τίς ὁποῖες τ' αὐτί συλλαμβάνει μ' ἕνα τέμπο πού γιά τό μάτι θά ἦταν ἀβάσταχτο, ἢ μετάφραση κάθε ἠχητικῆς δόνησης σ' ὀπτική (ὅπως τό κάνει ἀκριβῶς ὁ Mc Laren) ἀπαιτεῖ μιάν τέτοια ταχύτητα ὥστε, παρά τή σχηματική ἢ

γραμματική πλευρά του γραφισμού, ή αλληλουχία των εικόνων παράγει σόκ τά όποια τό μάτι δέν μπορεί εύκολα ν' άνεχτεί πέρα από μερικά λεπτά τής ώρας.

Βαδίζοντας μ' ένα διαφορετικό τρόπο σ' ένα δρόμο πού είν' ώστόσο, παρόμοιος, άλλοι έρευνητές όδηγήθηκαν στό νά συσχετίσουν πραγματικές εικόνες μέ τή μουσική, υίοθετώντας ιδέες πού είχαν ήδη άρκετόν καιρό πρίν διατυπώσει άρκετοί θεωρητικοί. Ό πρώτος άπ' αύτούς ήταν ό Canudo ό όποιος, άπ' τό 1922, πρότεινε νά βασίζεται σ' έναν προκαθορισμένο μουσικό ρυθμό κάθε φίλμ πού είχε μιάν φανερή λυρική πρόθεση.

"Άς θυμηθοΰμε κείνο τό κείμενο του Andre Obey πού έκδωσε ό ίδιος ό Canudo στό περιοδικό του La Gazette des Sept Arts: «...»Άλλοτε, προσπάθησαν νά συσχετίσουν δυό θέματα, τό ένα όπτικό, τ' άλλο ήχητικό, τά όποια προσέφεραν ή έμοιαζαν νά προσφέρουν άναλογίες πού ήσαν άλλωστ' έξωτερικές. "Άλλοτε πάλι, ήταν ό ρυθμός των εικόνων πού προσπαθοΰσαν ν' ακολουθήσουνε μέ τήν όρχήστρα. (...) "Ήταν, σās έρωτώ, παράλογο νά παραδεχτοΰμε ότι ή μουσική είναι μιá μεγάλη γεννήτρια εικόνων, ότι ένα συμφωνικό ποίημα είναι παρόμοιο μέ μιάν κινηματογραφική μηχανή πού προβάλλει εικόνες σοφά συνδεδεμένες πάνω στήν όθόνη του συνειδητοΰ και τ' άσυνειδήτου μας; "Ήταν, λοιπόν, παράλογο νά ποΰμε ότ' οί ρυθμοί, τά μελωδικά άραβουργήματα, τά τίμπρα των όργάνων μποροΰν νά παράγουν γραμμές, όγκους και χρώματα; "Ήταν γελοίο νά ύπαινιχτοΰμε ότι ό όπτικός κι ό άκουστικός ρυθμός είν' άδέλφια, καθώς μās τό άποδείχνουν τό λυρικό θέατρο και ή χορογραφική τέχνη; Τέλος, ήταν ήλίθιο

νά συμπεράνουμε ότι, εφόσον ένας *Maitre de ballet* έχει τό δικαίωμα νά βγάξει από ένα *Νυχτερινό* του Chopin, άπ' τό *Carnaval* του Schumann, άπό ένα συμφωνικό ποίημα του Rimsky άπό ένα *Πρελούδιο* του Debussy, μιά όλόκληρη σειρά άπό πλαστικές πραγματώσεις, ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου, ό όποίος έχει στή διάθεσή του ένα τρόπο μεταφοράς άπείρως πιό εύλύγιστο, πιό πλούσιο και, πάν' άπ' όλα, πιό «μουσικό» στήν τεχνική του, έχει τό δικαίωμα νά διεκδικήσει τό ίδιο προνόμιο;»

Κι εκείνο τό άλλο κείμενο, του Dr. Ramain, πού μοιάζει σάν άπόηχός του: «'Αν είν' άχρηστη κι επικίνδυνη ή δημιουργία μιās μουσικής γιά νά συνοδεύει τή θέαση ενός κινηματογραφικού άριστουργήματος, είν' άντίθετα άπαραίτητη γιά τό μέλλον του κινηματογράφου ή δημιουργία ενός φίλμ μέ βάση μιά συμφωνική παρτιτούρα. 'Εχουμ' υίοθετήσει έδώ και πολύν καιρό αὐτή τή θεωρία, μέσω τής όποιίας θά μπορούσαμε, σιγά - σιγά, νά φτάσουμε στόν *άπόλυτο*, στόν δίχως σενάριο, κινηματογράφο (...). Εΐμαστε πεπεισμένοι ότι, γιά νά φτάσουμε στόν άμιγή κινηματογράφο, πρέπει τό φίλμ νά περάσει άπ' τό στάδιο τής *σιωπηράς μουσικής*. Κανένας νόμος τής βιολογίας και τής φυσιολογίας δέν άντιτίθεται στήν έκκόλαψη, βαθειά μέσα μας, άνάλογων συναισθημάτων τά όποια παράγονται άπ' τήν άκοή και τήν όραση. 'Απλό ζήτημα προσαρμογής τών αισθήσεων».

'Ο πρώτος κινηματογραφιστής πού έλκύθηκε άπό τουτο τό είδος άσκησης ήταν ή Germaine Dullac πού άπ' τήν άρχή του όμιλοϋντος, προσπάθησε νά μεταφέρει σέ εικόνες μερικά έργα διάσημων συνθετών. 'Ωστόσο, τό λάθος αὐτής τής πρωτοπόρου, όπως και

μερικῶν μετὰ ἀπ' αὐτήν, ἦταν τ' ὅτι προσπάθησε νά εἰκονογραφήσει τή μουσική δίνοντας μίαν ὀπτική ἐρμηνεία τοῦ *θέματος* μᾶλλον παρά τῆς μουσικῆς μέ τή συνθετική ἔννοια τῆς λέξης. Ἐνα μεγάλο μέρος τοῦ Disque 957 συνίσταται ἀπό πλάνα ἑνός δίσκου πού περιστρέφεται πάνω στό γραμμόφωνο. Στό *Arabesque*, βλέπουμε πίδακες νεροῦ νά χορεύουν πάνω στή χλόη, σταγόνες βροχῆς καί πολλές ἄλλες κινήσεις πού σχηματίζουν ἀραβουργήματα, χωρίς νά ὑπάρχει ποτέ μιὰ τονική ἢ ρυθμική συσχέτιση ἀνάμεσα στίς δύο μορφές ἔκφρασης. Τό πολύ - πολύ, οἱ εἰκόνες νά ἦσαν *φωτογραφικά* ἑναρμονισμένες μέ τόν ἐμπρεσσιονιστικό τόνο τοῦ μουσικοῦ ἔργου. Δέν ὑπάρχει ἐδῶ παρά μιὰ αὐθαίρετη ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα σ' ἕνα θέμα πού *ἐκφραζόταν* μέσω τῆς μουσικῆς καί σ' εἰκόνες πού *ἀναπαράστανται* τή δράση, εἰκόνες ἢ ροή τῶν ὁποίων δέ μεταλλασσόταν ἀνάλογα μέ τίς κινήσεις τῆς παρτιτούρας.

Ὁ Αἰζενστάϊν ὥστόσο, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε μέχρι καί τό θάνατό του ἕνας ἀπ' τούς πιονιέρους τῆς ὀπτικο - ηχητικῆς σύνθεσης, κατάφερε ἀπ' τό 1930 νά δώσει μερικές ἐνδείξεις μέσ τό *Romance sentimentale* («Αἰσθηματικό Ρομάντζο») τ' ὁποῖο γύρισε στή Γαλλία μέ βοηθό του τόν Ἀλεξανδρόφ. Πέρα ἀπό ἕνα μυθιστορηματικό ἀμφίβολης ποιότητας ἢ πατρότητα τοῦ ὁποίου εἶν' ἀμφισβητήσιμη, σύνθεσε μέσα σέ μιὰ μεγάλη σεκάνς (τά φθινοπωρινά τοπία) μιὰ σειρά ἀπό ὀπτικές ἐντυπώσεις οἱ ὁποῖες ἔδιναν ἀκριβεῖς τονικές — ἂν ὄχι πάντοτε ρυθμικές — ἀντιστοιχίες μέ μίαν παρτιτούρα γραμμένη γιά ν' ἀναδείξει τά κάπως περιορισμένα χαρίσματα μιᾶς τραγουδίστριας.

Τό 1933, μιά πρώτη μεταφορά στήν ὀθόνη τοῦ Pacific 231 τοῦ Arthur Honegger ἔγινε στίς ΕΣΣΔ ἀπ' τόν Τσεχανόφσκυ. Δίχως νά τίθεται ζήτημα ὀπτικο - ἀκουστικῶν ρυθμῶν, ἡ προσπάθεια τούτη ἦταν εὐρηματική. Ὁ σκηνοθέτης, φιλμάροντας τήν ὀρχήστρα, ἀποσποῦσε ἀπ' αὐτήν, τήν κατάλληλη στιγμή κι ἀνάλογα μέ τίς μουσικές παραλλαγές, τό κάλεσμα τῆς σάλπιγγας, τόν χτύπο τῶν κρουστῶν, τό τρίξιμο τῶν ἐγχόρδων, τό οὐρλιαχτό τῶν τρομπονιῶν, ἐνῶ μιά σειρά ἀπό φευγαλέες εἰκόνες, μέσα σ' ἓνα παιχνίδι ἐναλλαγῶν καί διπλοτυπήσεων, ἔδειχνε μιάν ἀτμομηχανή ἐν κινήσει, ὠρισμένα κομμάτια τῆς ὁποίας συσχετίζονταν μέ τά παιχνίδια τῆς ὀρχήστρας. Συσχετιζόταν ἔτσι, ἡ κίνηση μιᾶς μπιέλας μ' ἐκείνην τοῦ δοξαριοῦ, τό πήγαιν' ἔλα τοῦ τρομπονιοῦ μέ τίς παλινδρομήσεις τοῦ πιστονιοῦ, κτλ. Ἀλλά δέν ἐπρόκειτο παρά γιά, — τό πολύ — ἓναν ἐξυπνο τρόπο κινηματογράφησης μιᾶς ὀρχήστρας.

Παρόμοια (ἀλλά πιό πρόσφατη καί πιό πρωτότυπη) προσπάθεια εἶναι τό φίλμ πού ἔφτιαξε ὁ Djon Milie μέ μιάν ὀρχήστρα τζάζ (Jamming the Blues, 1947), ἔργο φωτογραφικά ἐκθαμβωτικό ἀλλά δίχως μεγάλη σχέση μέ τίς ἀναζητήσεις πού μᾶς ἀπασχολοῦν ἐδῶ — στό μέτρο πού, σ' αὐτές τίς τελευταῖες, ἡ μουσική θεωρεῖται «καθ' αὐτή» καί ἄρα τό πρῶτο πράγμα πού πρέπει νά γίνει εἶναι νά ξεχαστεῖ τό γεγονός ὅτι πρόκειται γιά τό προϊόν μιᾶς ὀρχήστρας.

Εἶναι φανερό τ' ὅτι, ἂν θελήσουμε νά συσχετίσουμε ἓναν ὀπτικό μ' ἓναν μουσικό ρυθμό, κι ὄχι πλέον νά τόν ὑπογραμμίσουμε μέ μιάν μορφή στερημένη σημασίας, θά πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε στό πραγματικό, νά ξεκινήσουμε ἀπό κάτι πού ἔχει ἀφ' ἑαυτοῦ ἓνα νόημα τ'

όποιο μπορούμε νά παραλλάξουμε ή νά μετασχηματίσουμε κατ' ἀρέσκειαν διαμέσου ενός ρυθμού αλλά και μέσω του ρυθμού του ίδιου. Ὁ μοναδικός κίνδυνος εἶναι νά πέσουμε στήν εικονογράφηση, κίνδυνος ἀπ' τόν ὁποῖο δέν ξέφυγαν οὔτε ἡ Germaine Dullac οὔτε ὁ Αἰζενστάϊν ἀλλά τόν ὁποῖο παρέκαμψε ὁ ζωγράφος Serge Alexeieff τό φίλμ του ὁποῖου *Une nuit sur le Mont Chauve* («Μιά νύχτα στό Φαλακρό Βουνό») εἶναι ἴσως τό ἀριστούργημα του εἴδους καθώς κι ἓνα ἀριστούργημα γενικά. Οὔτε γραφικό (μέ τήν ἀφηρημένη ἔννοια του ὄρου) οὔτε φωτογραφική ἀναπαραγωγή του πραγματικοῦ, ἀλλά μιᾶ σειρά ἀπό φανταστικές εἰκόνες, ἀπό ὀράματα ἀποκαλυπτικά, τοῦτο τό παράξενο ὄνειρο γυρίστηκε μέ τή μέθοδο τῆς «κινούμενης χαρακτικῆς» («gravure animée»).

Πάνω σ' ἓνα ἐπίπεδο ἀπό καουτσούκ μπῆχτηκαν μυριάδες βελόνες πλάϊ-πλάϊ. Ἀνάλογα μέ τό πόσο βαθειά ἦσαν μπηγμένες, τό φῶς πού ἔπεφτε πάνω σ' αὐτή τήν ἐπιφάνεια διέγραψε ὄγκους σκιᾶς ἢ φωτός τούς ὁποίους ὁ καλλιτέχνης «ἐπλαθε» κατά βούλησιν ὑψώνοντας ἢ χαμηλώνοντας ἀνάλογα (κ' εἰκόνα-εἰκόνα) τίς βελόνες, καθεμιᾶ ἀπ' τίς ὁποῖες ἀποτελοῦσε ἓνα φωτεινό ἢ ἓνα σκοτεινό σημεῖο. Ὅχι πλέον γραμμές, λοιπόν, ἀλλά ἓνα ἀτέρμονο παιχνίδι σκιᾶς καί φωτός. Ὅπως ἔλεγε ὁ Alexeieff, «ἡ εἰκόνα χαρακτηρίζεται ἀπ' ἐκείνη τή ντελικάτη ἀκρίβεια τῶν περιγραμμάτων, τήν ὁποῖα εἶχα ἐπιδιώξει στή χαρακτική δίχως ποτέ νά τῆ φτάσω, κ' ἡ ὁποῖα μου ἐπέτρεψε ἐπιτέλους νά καταργήσω τίς βιοτεχνίστικες ἔννοιες τῆς «σιλουέτας» καί του «βάθους», πραγματώνοντας ἀπό δῶ καί στό ἐξῆς τήν ἐνότητα τῆς εἰκόνας». *Ἡ νύχτα στό Φαλακρό Βουνό* εἶναι λοιπόν μιᾶ σειρά ἀπό μορφές

ἀκαθόριστες, φαντασματικές, παραληρηματικές, τίς ὅποιες τό ἔργο τοῦ Μουσόρσκι μοιάζει νά τίς κάνει ν' ἀναδύονται ἀπ' τήν κόλαση δίνοντάς τους ζωή μέ τήν μεγαλόπρεπη πνοή του. "Ὅχι πιά αὐθαιρεσία, ἀλλά μιά πλαστική αἴσθηση πού ἐπιτείνει, τονίζει τήν αἴσθηση τῆς μουσικῆς, χυμένες κι' οἱ δύο στό καλούπι τοῦ ἴδιου ρυθμοῦ: ἓνα ἰδιοφυές ἔργο πού ἀφήνει πολύ πίσω του τούς γοητευτικούς γραφισμούς τοῦ Mc Laren καί τίς σοφές γεωμετρίες τοῦ Fishinger. Καί τό φίλμ, τούτη τή φορά, μπορεῖ νά προβληθεῖ δίχως τή μουσική. Χάνει, βέβαια, ἔτσι τήν ἐσωτερική του ἀντήχηση, τήν ἀσφυκτική χρονικότητά του, ὅλα ὅσα ἡ μουσική τοῦ δίνει, ἀλλά τό ὄραμα παραμένει ἀκέραιο, τά φαντάσματα τοῦ ὁποίου βρίσκουν, στήν κίνηση καί στή μορφή τους τήν ἴδια, μιάν ἐπαρκῆ δικαίωση.

Λένε καί ξαναλένε ὅτι οἱ μουσικοί ἦσαν ἐνάντιοι σ' αὐτή τήν ἰδέα τοῦ «καρφισώματος μερικῶν εἰκόπων πάνω σέ μιάν παρτιτούρα». "Ἄν κι ἀληθεύει ὅτι ὀρισμένες ἀδέξιες προσπάθειες τούς γέμισαν ἀγανάκτηση, εἶναι ἀπολύτως ἀνακριβές νά ὑποστηρίξουμε ὅτι στράφηκαν ποτέ — τουλάχιστον συστηματικά — ἐναντία στίς συζητήσεις πλαστικῶν ἀναλογιῶν. Ἐντίθετα. Σχετικά μ' αὐτό τό θέμα, ὁ Arthur Honneger ἐξέδωσε τό 1931 στό περιοδικό *Plans* ἓνα ἄρθρο μέ τίτλο «Ἄπ' τόν ἠχητικό κινηματογράφο στήν πραγματική μουσική», ἀπ' τό ὅποιο ἀναδημοσιεύουμε τ' ἀκόλουθα ἀποσπάσματα: «Ὁ ἠχητικός κινηματογράφος δέ θά πραγματωθεῖ ποτέ σάν τέτοιος παρά μονάχα ὅταν κατορθώσει νά ἐνώσει τόσο στενά τήν ὀπτική καί τή μουσική ἔκφραση ὥστε νά ἐρμηνεύουν καί νά συμπληρώνουν ἡ μιά τήν ἄλλη. Αὐτή ἡ σύνθεση θά γεννήσει μιάν τέχνη παράδοξη, ἡ ὁποία θ' ἀπευθύνεται

ταυτόχρονα και ισόποσα σέ δύο αισθήσεις· τέχνη απ' τήν ὁποία δέν ἔχουμε σήμερα παρά μερικές νύξεις, στό Hallellujah καί κυρίως στά φίλμς τοῦ Ruttmann καί τούς Mickeys τοῦ Disney.

(...)” Ἄς πᾶμε μακρύτερα. Τό ἠχητικό φίλμ μπορεῖ θαυμάσια νά ὀλοκληρώσει τή μουσική, νά τή συμπληρώσει ὀνιόντάς της ἕνα καινούργιο νόημα(...). Ἴσως, μιά μέρα, θά μπορέσουμε νά καθορίσουμε, μ' ἀρκετήν ἀκρίβεια, τίς συνεχεῖς ἀλλ' ἄγνωστές μας σχέσεις ἀνάμεσα στόν ἀκουστικό καί τόν ὀπτικό ρυθμό, γιά νά γίνει δυνατό νά δώσουμε σέ κάθε μουσικήν ἔκφραση τήν ἀκριβῆ ὀπτική ἀναπαράσταση πού ἀντιστοιχεῖ. Ἔτσι ὁ μουσικός θά ἔχει τή δυνατότητα νά δίνει στόν ἀκροατή του, στόν ὁποῖον ὄλα μεταφράζονται σέ εἰκόνες, ὄχι ἐκεῖνες (τίς εἰκόνες) πού ἡ φαντασία τοῦ ἀκροατή παράγει, ἀλλά τίς συγκεκριμένες εἰκόνες τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου του, καθορισμένες μιά γιά πάντα.

Ἐνα ἴδιο ἐρέθισμα ἐπιδέχεται διαφορετικές ἐκφράσεις, ἀνάλογες μέ τό εἶδος τοῦ ταλέντου τοῦ καλλιτέχνη: εἴτε ἐκφραστεῖ μέ τή μουσική ἢ μέ τό λόγο, μέ τή γραφική ἢ τήν χορογραφική τέχνη, θά πρόκειται γιά τήν ἴδια πραγματικότητα εἰδωμένη ἀπό μίαν ἀπ' τίς ἀπόψεις της. Ὑπάρχουν, δέν μπορεῖ παρά νά ὑπάρχουν, μέσα σ' αὐτές τίς διαφορετικές ἐκφράσεις ἑνός καί τοῦ ἴδιου πράγματος, σχέσεις τέλειες, ἀναστρέψιμες, τίς ὁποῖες ἂν τίς γνωρίζουμε, θά μπορούσαμε νά μεταφράσουμε τή μιά μέ τήν ἄλλη.

Ἡ μουσική μπορεῖ, παύοντας νά εἶν' ἀκατανόητη ἢ νά «δολοφονεῖται», νά γίνει ὁ ἑαυτός της, νά μπεῖ μέσ τήν πραγματικότητα, νά εἶναι, σάν τόν κινηματογράφο καί μαζί μ' αὐτόν, μιά δύναμη πραγματική, ὁμόψυχη, ὄχι μιά ἔκθετη στίς ἀναρχικές ἀναθεωρήσεις τῶν

ἀτομικότητων, ἀλλά νά ἀπευθύνεται μ' ὄλη τή δύναμή της σ' ἓνα ἐκστασιασμένο πλῆθος».

Θά μπορούσαμε νά συζητᾶμε δίχως τελειωμό σχετικά μέ τό ἐνδιαφέρον πού θά εἶχε — τό νά δοθεῖ στή μουσική μιᾶ συγκεκριμένη σηματοδότηση. Δέν πιστεύουμε ὅτι θά εἶχε πολλά νά κερδίσει καί ἔτσι δέ συμεριζόμαστε ἐντελῶς τίς ἀπόψεις τοῦ Honneger. Ὅπως καί νά 'ναι, δέ θά μπορούσαν νά ἐφαρμοστοῦν παρά σέ σχέση μέ μιάν ὀρισμένη μουσική — καί κυρίως ὄχι μέ τήν «περιγραφική». Σ' αὐτήν καί ἐφ' ὅσον περιέχει στοιχεῖα πού ἤδη ὑπαινίσσονται τήν εἰκόνα (ἢ «Ποιμενική», γιά παράδειγμα), θά ἦταν πλεονασμός νά προσθέσουμε ὅ,τιδήποτε. Ἡ «ἐμπρεσιονιστική» μουσική ἐπιτρέπει, ὥστόσο, ν' ἀποφύγουμε τόν πλεονασμό. Ἐφ' ὅσον δέν πρόκειται πιά νά ἀνακαλέσουμε ἀλλά νά μεταφράσουμε — ἢ νά δημιουργήσουμε — ἐντυπώσεις, ἢ συμφωνία γίνεται δυνατή στό μέτρο πού οἱ εἰκόνες προσπαθοῦν νά καθορίσουν ἐντυπώσεις *ἰσοδύναμες*, ἀποφεύγοντας τίς ἀκριβεῖς ἀναπαραστάσεις. Τό φίλμ τοῦ Alexeieff τό ἀποδεικνύει. Ὅπως δὴποτε, τό ἐνδιαφέρον δέ βρίσκεται στήν εἰκόνα «καθαυτή» ἀλλά, ὅπως ἔλεγε ὁ Honneger, στόν «καθορισμό ὀρισμένων σχέσεων ἀνάμεσα στόν ἀκουστικό καί τόν ὀπτικό ρυθμό».

Ἐν τῷ μεταξύ, ὁ Αἰζενστάϊν εἶχε γυρίσει τόν *Ἀλέξανδρο Νιέφσκι* μέ τή συνεργασία τοῦ Προκόφιεφ καί εἶχε δημοσιεύσει, στό *The Film Sense*, ἓνα θεωρητικό ἄρθρο τ' ὅποιο μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν ἡ θεμελιώδης βάση τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς τέχνης. Δέν θά μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ παρά ἡ οὐσία αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου: «Γιά νά γίνει κανεῖς κάτοχος αὐτῆς τῆς μεθόδου», γράφει «εἶν' ἀναγκαῖο ν' ἀναπτύξει μέσα του μιάν καινούργια:

ἀντίληψη: τήν ἰκανότητα νά θέτει στόν ἴδιο παρονομαστή τίς ὀπτικές καί τίς ἤχητικές ἐντυπώσεις.

Βέβαια, οἱ μουσικές κι οἱ ὀπτικές παραστατικοποιήσεις δέν εἶναι, πράγματι, ὁμόμετρες μέ τή βοήθεια «ἀναπαραστατικῶν» στοιχείων. Ἄν θέλουμε νά μιλήσουμε γιά ἀντιστοιχίες καί γιά ἀναλογίες αὐθεντικές καί βαθεῖες ἀνάμεσα στή μουσική καί τήν εἰκόνα, δέ μπορούμε νά τό κάνουμε παρά σ' ἀναφορά μέ τίς σχέσεις ἀνάμεσα στίς *θεμελιώδεις κινήσεις* τῆς μουσικῆς καί τῆς εἰκόνας, μ' ἄλλα λόγια ἀνάμεσα στά στοιχεῖα σύνθεσης καί δομῆς. Δέ μπορούμε νά μιλήσουμε παρά γιά ὅ,τι εἶναι πράγματι ὁμόμετρο, σά νά λέμε γιά τήν *κίνηση* πού βρίσκεται ταυτόχρονα στή βάση τῆς δομῆς τοῦ δεδομένου μουσικοῦ κομματιοῦ καί στή βάση τῆς δεδομένης ὀπτικῆς ἀναπαραστάσης. Ἡ κατανόηση τῶν νόμων τῆς δομῆς τῆς μεθόδου καί τοῦ ρυθμοῦ, νόμων παράλληλων μέ τήν ἀμοιβαία παγιοποίηση καί ἀνάπτυξή τους, μᾶς δίνει τό μοναδικό σταθερό χῶρο ὅπου θά μπορούσαμε νά ἐδραιώσουμε μιάν ἐνότητα μεταξύ τους».

Ὡστόσο, ἀναλύοντας τίς δυνατότητες συσχετισμοῦ τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ μ' ἓνα στατικό πλᾶνο, ὁ Αἰνζεστάϊν διευκρινίζει: «Δέ μπορούμε ν' ἀρνηθοῦμε τό γεγονός ὅτι ἡ πιό ἐκπληκτική κι ἀμεσώτερη ἐντύπωση θά παραχθεῖ φυσικά ἀπό τήν *σύμπτωση τῆς κίνησης τῆς μουσικῆς μ' ἐκείνην τοῦ ὀπτικοῦ περιγράμματος*, σά νά λέμε τῆς γραφικῆς σύνθεσης τοῦ κάδρου· γιατί αὐτό τό περίγραμμα, αὐτή ἡ εὐθυγράμμιση ἢ αὐτή ἡ γραμμή εἶναι τό πιό ἰσχυρό στοιχεῖο ἔμφασης τῆς ἰδέας τῆς ἴδιας αὐτῆς τῆς κίνησης».

Καί, ἐδῶ πέρα, δέν συμφωνοῦμε πλέον καθόλου μαζί του. *Primo*, γιατί δέ βλέπομ' ἐδῶ (ἂν ἀναφερόμα-

στε στό Νιέφσκι: στή σεκάνς τῆς ἀναμονῆς πρὶν τὴν ἐπίθεση τῶν Τευτόνων Ἰπποτῶν) παρά τὴν ἐξυπνη καὶ «γραφικὴ» μεταφορὰ τῆς παρ' ὄλ' αὐτὰ παράλογης ιδέας ἢ ὁποία συνίσταται, λ.χ. στό συσχετισμὸ μιᾶς κατιούσας μουσικῆς κλίμακας μέ τὴν κίνηση ἑνὸς ἀνθρώπου πού κατεβαίνει μιὰ σκάλα. Secundo, γιατί ἀντί νά συσχετίσει μιὰ ὀπτική κίνηση μέ τὴν κίνηση τῆς μουσικῆς, συσχετίζει μ' αὐτὴ τὴν κίνηση τὸ περίγραμμα μιᾶς ἀκίνητης μορφῆς. Συσχετίζει μιάν πρόοδο, ἕναν ρυθμὸ πού ἀναπτύσσεται μέσ τῆ διάρκεια, μ' ἕνα σύνολο πού γίνεται ἀντιληπτό στή στιγμή. Ὑπάρχει ἔτσι μιὰ ἀντινομία ἀνάμεσα στή δυναμικὴ ἔκφραση τῆς μουσικῆς καὶ τὴν πλαστικὴ ἔκφραση τῆς εἰκόνας, ἢ ὁποία κρυσταλλοποιεῖ τὴν κίνηση μέσ σέ μιάν ἀπουσία κίνησης. Καί, καθὼς αὐτὴ ἢ εἰκόνα διαρκεῖ ὅσο κι ἢ μουσικὴ φράση πού τῆς ἐπισυνάπτεται, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι:

1ο. Ἡ ὑποχρέωση ὄχι πιά νά κοιτάξουμε, ἀλλὰ νά διαβάσουμε αὐτὴ τὴν εἰκόνα, ἀπ' τ' ἀριστερά στὰ δεξιά, ὅπως μιὰ σελίδα βιβλίου, ἀκολουθώντας ἔτσι, μαζί μέ τὴ μουσικὴ, τὸ ἰδιαίτερο περίγραμμα τῆς πλαστικῆς σύνθεσης.

2ο. Ὄντας δεδομένο ὅτι, σέ μιάν εἰκόνα, τὸ βλέμμα ἔλκεται ἀπ' τὸν χῶρο ὅπου συγκλίνουν οἱ κύριες πλαστικές ἢ δραματικές συνιστώσες, ὑποχρεώνεται νά τοποθετήσῃ αὐτὸ τὸν χῶρο πάντα στ' ἀριστερά (πρῶτο πλᾶνο, προνομιούχο πρόσωπο ἢ θέμα) καί, γενικά, ν' ἀνοίξει τὴν ἀντίστοιχη μουσικὴ φράση πάνω σέ μιὰ μείζονα συγχορδία ἢ ὁποία ἀνταποκρίνεται στὴν κύρια πλαστικὴ συνιστώσα.

Βέβαια, ἢ μουσικὴ δέν ἀναπτύσσεται πρὸς μιάν ἰδιαίτερη κατεύθυνση. Ὁ Αἰζενστάϊν θά μπορούσε νά

τοποθετήσει τόν προνομιοῦχο χῶρο στά δεξιά ἢ στή μέση τοῦ κάδρου, καί τή μείζονα συγχορδία στά μισά τοῦ χρόνου πού παραχωρεῖ στήν εἰκόνα (ὅπως ἄλλωστε τό 'χει κάνει μερικές φορές), ἀλλά ἡ «ἀνάγνωση» αὐτῆς τῆς εἰκόνας θά ἦταν δύσκολη, ἐφ' ὅσον κάθε ἀνάγνωση γίνεται, ἀπό ψυχολογικό αὐτοματισμό, ἀπό ἀριστερά πρὸς τά δεξιά, τουλάχιστο στοὺς λαοὺς οἱ ὁποῖοι διαβάζουν τίς λέξεις σ' αὐτή τὴν κατεύθυνση καί πού ἀποτελοῦν τὴν πλειοψηφία τῶν θεατῶν τοῦ κινηματογράφου. Ὅπως δὲποτε, δέν θά μπορούσε νά ὑπάρξει ἀνταπόκριση ἀνάμεσα στή μουσική κίνηση καί σ' ἐκείνην ἐνός βλέμματος πάνω σ' ἓνα πράγμα, ἀλλὰ μέ τὴν κίνηση αὐτοῦ τοῦ πράγματος ἢ τῶν εἰκόνων πού τό ἀναπαριστοῦν. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ μουσική, θεωρούμενη σάν μιά ἀλληλουχία ἀντιλήψεων, δέ μπορεί νά «συμφωνήσει» παρά μέ μίαν ἄλλην ἀλληλουχία ἀντιλήψεων κι ὄχι μέ τὴν ἀναλυτικὴ ἐξέταση ἐνός πράγματος πού γίνεται αἰσθητό. (Ὅταν φυσικά πρόκειται γιὰ συμφωνίες ρυθμῶν κι ὄχι γιὰ συγκινησιακές σχέσεις, οἱ ὁποῖες, καθὼς φαίνεται, δέ θέτουν κανένα πρόβλημα δομῆς).

Ὁ πλαστικός συσχετισμός δέ βρίσκει τό πραγματικό του νόημα παρά μόνο ἂν λάβουμ' ὑπ' ὄψη τὴ σεκάνς σάν σύνολο, σά νά λέμε τὴν κίνηση τῆς αὐξανόμενης ἔντασης ἀπὸ πλάνο σέ πλάνο. Εἶν' εὐκόλο νά παρατηρήσουμε ὅτι στὸν Ἄλέξανδρο Νιέφσκι — ὅπως καί στὸν Ἰβάν τόν Τρομερό — ὁ συσχετισμός τῆς μουσικῆς καί τῶν πλαστικῶν δομῶν δέ δίνει τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν αἴσθηση τῆς πληρότητας ἢ ὁποῖα, σ' ἄλλες περιπτώσεις, θά 'πρεπε νά δοθεῖ ἀπὸ κάποιαν περιστασιακὴ μουσικὴ συνοδεία. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη οἱ παρτιτούρες τοῦ Προκόφιεφ εἶναι ὑποδειγματι-

κές και τά έργα του Αϊζενστάϊν τό φιλικό ίσοδύναμο τῆς ὄπερας, ἀλλά ὁ ρυθμικός συσχετισμός πού ἐπεδίωκε δέν ἐπιτεύχθηκε παρά μέσ τήν ἐκπληκτική «μάχη τῶν πάγων» καί κυρίως στή σεκάνς των Τευτόνων Ἴπποτῶν. Ἡ σύνδεση τοῦ καλλασμοῦ καί τῆς μουσικῆς κίνησης ξεσηκώνει τότε τόν ἐνθουσιασμό ἑνός κοινοῦ ἐκστασιασμένου: ἡ κίνηση συμφωνεῖ μέ τήν κίνηση μέσα σέ μιάν περίπλοκη κατασκευή πού συνίσταται ἀπό τό ρυθμικό, πλαστικό καί δυναμικό σύνολο μιᾶς ἀδιαχώριστης ὀπτικο-ακουστικῆς ἐνότητας.

Τά φίλμς τοῦ Αἰζενστάϊν προσφέρουν λοιπόν τίς δύο πλευρές ἀπ' τίς ὁποῖες μπορεῖ νά ἀντιμετωπιστεῖ ὁ συσχετισμός τῆς μουσικῆς καί τῆς εἰκόνας: ὁ ρυθμικός συσχετισμός — πού εἶναι, κατά τή γνώμη μας, ὁ σημαντικώτερος — κι ὁ λυρικός ἢ θεατρικός συσχετισμός πού βρίσκεται μερικά σκαλιὰ παραπάνω ἀπ' τόν «συναισθηματικό» συσχετισμό πού δίνεται γενικά στή μουσική τῶν φίλμς.



ΠΛΑΝΟ Ι

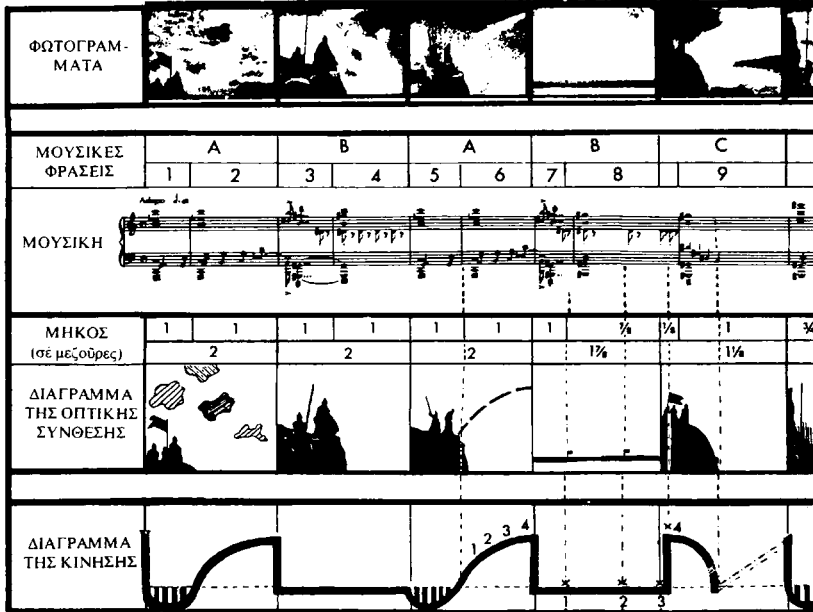
ΠΛΑΝΟ ΙΙ

ΠΛΑΝΟ ΙΙΙ

ΠΛΑΝΟ ΙV

ΠΛΑΝΟ V

Π



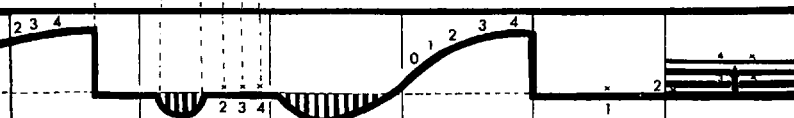
ΠΛΑΝΟ VII ΠΛΑΝΟ VIII ΠΛΑΝΟ IX ΠΛΑΝΟ X ΠΛΑΝΟ XI ΠΛΑΝΟ XII



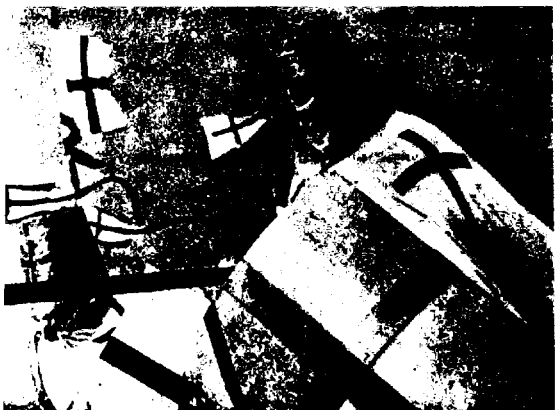
	B ₁		A ₁		B ₁	
11	12	13	14	15	16	17



$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{4}$	1	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{3}{4}$
$1\frac{1}{2}$		$1\frac{1}{2}$			$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{4}$	$1\frac{1}{4}$	$1\frac{1}{4}$		$\frac{3}{4}$



Όπτικοακουστική αντίστιξη μεταξύ της κίνησης της μουσικής και της κίνησης των εικόνων στον «ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΝΕΦΣΚΥ» του Αϊζενστάιν.



Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ — «Ἀλέξανδρος Νέφσι».

VLADA PETRIC

EIKONA & HXOS

Ἀντίστιξη ἢ Ἐνότητα;



Γιὰ τόν Rudolf Arnheim, ποῦ ἡ ἀσυμβίβαστη θεώρησή του γιὰ τὸ βωθὸ καὶ τὸ σύνθετο ἠχητικὸ φιλμ ἀνοίξε τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἐρεῦνηση τοῦ πλήρους ἠχητικοῦ κινηματογράφου.

Ἀπ' τὴν ἀφιξή τοῦ ὀμιλοῦντος, ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου ἔχει εἴτε παραμεληθεῖ ἐντελῶς εἴτε ἐρευνηθεῖ ἀποκλειστικά σύμφωνα μέ τὴν λεγόμενη θεωρία τῆς ἀντίστιξης ἔτσι ὅπως διατυπώθηκε ἀπ' τοὺς Αἴζενστάϊν, Ἀλεξαντρόφ καὶ Πουντόβκιν στὴν περίφημη διακύρηξή τους «Τὸ Ἠχητικὸ Φιλμ: Μιά Δήλωση»¹, τοῦ 1928.

Ἡ σύλληψή τους γιὰ τὸ ἠχητικὸ φιλμ ὑποδηλώνει ὅτι ὁ ἦχος πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται σάν ἀκουστικὴ ἀντίστιξη στὴν εἰκόνα, δηλαδή ὅτι ὁ ἀπλὸς συγχρονισμὸς τοῦ ἦχου μέ τὸν ὀπτικὸ του φορέα νὰ ἀποφεύγεται. Ἐτσι ἀπ' τὴν ἀρχή τοῦ ὀμιλοῦντος, ὁ ἦχος εἰσάχθηκε μέ τὶς ταινίες μέ δύο ἀντίθετους τρόπους: *συνθετάτα* σάν μηχανικὴ συνοδεία τῆς εἰκόνας, δηλ. συγχρονισμὸς τῶν κινηματογραφικῶν εἰκόνων μέ τὸ διάλογο, τοὺς θορύβους, τὴ μουσικὴ *σπανιώτατα* σάν ἀντιπαράθεση ἦχου καὶ εἰκόνας, δηλ. μῆ-συγχρονισμὸς τῶν ἀκουστικῶν ἐμφέ μέ τὸ ὀπτικὸ μέρος.

Ἄπ' ὅσο ξέρω, δέν ἔχει μέχρι στιγμῆς διατυπωθεῖ μιά θεωρία ἢ ὁποία νά ἐξετάζει τό δυνάμικό τοῦ συγχρονισμένου ἠχητικοῦ φίλμ σάν *πλήρη ὀπτικό-ἀκουστική ἐνότητα*, σάν ἓνα μέσο κινηματογραφικῆς ἔκφρασης καί διεΐσδυσης μέσ τά ὀπτικο-ἀκουστικά φαινόμενα τῆς πραγματικότητας καί τῆς φαντασίας. Ὁ αἰτιολογημένος συγχρονισμός τοῦ ἤχου μέ τήν εἰκόνα (ὅταν δηλ. ἡ εἰκόνα συνοδεύεται ἀπό τόν ἤχο πού προέρχεται ἀπό τά φωτογραφούμενα ἀντικείμενα) ἔχει θεωρηθεῖ σάν ἡ πρωτόγονη ἀρχή ἢ ὁποία κάνει τόν κινηματογράφο μιάν *ὀμλοῦσα φωτογραφία ἢ μιά προβαλλόμενη ἀφήγηση*, ἀντί γιά ἓνα *γνήσιο ἠχητικό φίλμ*. Ὁ μόνος κατάλληλος τρόπος νά ξεπεραστεῖ τό αἰσθητικό «ἀδιέξοδο» πού προκλήθηκε ἀπ' τήν ἀφιξη τοῦ ἤχου ἦταν: νά μονταριστεῖ ὁ ἤχος μέ συνεχῆ ἐξάρτηση ἀπό τήν εἰκόνα ἔτσι ὥστε νά ἐνισχύει τήν συμπαραδῆλωση κάθε λήψης, ἐπεκτείνοντας τό νόημα τοῦ ὀπτικοῦ περιεχομένου πού προβάλλεται στήν ὀθόνη.

Μ' ἄλλα λόγια, ὁ ἤχος (διάλογος, θόρυβοι, μουσική) πρέπει νά εἶναι καλλιτεχνικός κατά τόν ἴδιο τρόπο μέ τήν εἰκόνα· ὄχι μοναχά νά παρέχει πληροφοριακό ὑλικό στούς θεατές ἀλλά, πάνω ἀπ' ὄλα, νά ἐπεκτείνει τό περιεχόμενο στήν εἰκόνα νόημα ἔτσι ὥστε νά ἐπιτευχθεῖ ἓνα ἰσχυρότερο συναισθηματικό, ἰδεολογικό, ποιητικό, δραματικό ἀποτέλεσμα.

Ἡ κρίσιμη παρεξήγηση στήν πρακτική ἐφαρμογή τῆς ἀντιστικτικῆς θεωρίας προέρχεται ἀπ' τήν ἰδέα ὅτι τό ἀφετηριακό σημεῖο στή φιλομοποιία εἶναι ἡ εἰκόνα στήν ὁποία ὄλα τά ἄλλα, συμπεριλαμβανομένου τοῦ ἤχου, πρέπει νά ὑποταχθοῦν. Αὐτή ἡ ἀπαρχαιωμένη ἀντίληψη ὅτι ἡ εἰκόνα στόν κινηματογράφο ἔχει τήν

πρωταρχική λειτουργία, θέτει ὄλο τό πρόβλημα γύρω ἀπ' τό ἐρώτημα τοῦ πῶς νά βρεθεῖ ὁ «κατάλληλος» ἦχος πού θά συμπληρώσει (πού θά ταιριάζει) μέ τήν εἰκόνα ἢ ἀντίστροφα, τό πῶς θά βρεθεῖ ἡ ὀπτική ἀλληλουχία ἢ ὁποία θά ἐξυπηρετήσῃ καλύτερα ἕναν προσυνηθεμένο ἦχο. Τούτη ἡ ἀντίληψη, πού εἶχε ἰσχύ τήν ἐποχή πού ὁ ἦχος ἦταν ὁ ἀπλός συνοδός τῆς κινούμενης φωτογραφίας, θεωρεῖται ἀκόμη σάν ἡ μόνη ἀρχή γιά τήν «δημιουργική» χρήση τοῦ ἦχου στόν κινηματογράφο, παρ' ὄλο πού ἡ τεχνολογία τῆς ἡχοληψίας ἔχει ἀλλάξει ριζικά τήν πρακτική τῆς καταγραφῆς τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἦχου μέ δύο διαφορετικά ἐργαλεῖα — τήν κάμερα καί τό μικρόφωνο.

Ἄπ' τήν ἐμφάνιση τῆς διακύρηξης τῶν Αἰζενστάϊν — Ἄλεξανδρόφ — Πουντόβκιν καθῶς καί τῶν πειραμάτων τους πού βασίζονταν σ' αὐτή τήν ἀντίληψη (τά ὁποῖα ἐνέπνευσαν μερικούς Ἀμερικανούς σκηνοθέτες ὅπως ὁ Ruben Mamoulian, ὁ Lewis Milestone, ὁ King Vidor, ὁ Slavko Vorkapich κι ὁ Ernst Lubitsch στά πρῶτα χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ '30), τό πρόβλημα τῆς αἰσθητικῆς ἀνταπόκρισης ἀνάμεσα στόν ἦχο καί τήν εἰκόνα δέν ἐρευνηθήκε στήν πράξη παρά μόλις στίς πρόσφατες πειραματικές μῆ — ἐμπορικές προσπάθειες τῶν σύγχρονων πρωτοποριακῶν φιλομουργῶν στήν Ἀγγλία κι Ἀμερική. Κι αὐτοί ὥστόσο δέν παρεκλίνουν ἀπ' τό δρόμο πού χάραξε τό Σοβιετικό μανιφέστο. Ἀντιμέτωποι μέ τοῦτο τό ἀδιέξοδο, συχνά ἐξαλείφουν τελείως τόν ἦχο ἀπ' τίς ταινίες τους καί πειραματίζονται ἀποκλειστικά μέ τά ὀπτικά συνθετικά στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου· ξαναγυρίζοντας συνειδητά στίς δομές ὅπου θεμελιώθηκαν τά μεγαλύτερα ἐπιτεύγματα τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου.

Πρίν προχωρήσουμε σέ μίαν λεπτομερειακή έρευνα τοῦ προβλήματος, εἶν' ἀναγκαῖο νά ὀρίσουμε τήν οὐσία αὐτῆς τῆς εἰδικῆς *ὀργανικῆς ἐνότητας* τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου καί νά τήν διαχωρίσουμε τόσο ἀπ' τή *συγχρονισμένη ἐνότητα* ὅσο κι ἀπ' τήν *ἀντιστικτική ἐνότητα* τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου. Στήν πρώτη περίπτωση ἔχουμε νά κάνουμε μέ μίαν *πλήρη δομή* ἢ ὁποία δέ μπορεῖ νά ὑποδιαιρεθεῖ, ἐνῶ στήν ἄλλη πρόκειται γιά μίαν *σύνθετη δομή* τό δυναμικό τῆς ὁποίας ἐξαρτᾶται ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα σέ δύο ἐνότητες. Συνεπῶς, αὐτές οἱ δύο δομές ἀπαιτοῦν κι ἐπιβάλλουν διάφορες μεθόδους χρήσης καί ἐπεξεργασίας στήν προεικόνιση, λήψη, μοντάρισμα, καί τελική μορφοποίηση τοῦ φίλμ.

Ἡ τόση ἐμμονή στήν σύνθετη δομή ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι πολλοί μετα-Αἴζενσταϊνικοί θεωρητικοί, οἱ ὁποῖοι ἀσχολοῦνταν μ' αὐτό τό πρόβλημα, ὑποστήριζαν ὅτι μέ τό ἀντιστικτικό «πάντρεμα» τοῦ ἠχου μέ τήν εἰκόνα ὁ ἠχητικός κινηματογράφος γίνεται κατά συνέπεια μιά μονιστική (ὄχι δυϊστική) τέχνη. Ἡ χαρακτηριστική ἔκφραση, «πάντρεμα», πού χρησιμοποιοῦσαν γιά τό ἠχητικό τους φίλμ, περιεῖχε «ἐν αὐτῷ» τή δυϊστική ἀντίληψη. Τό «πάντρεμα» συνεπάγεται τή μορφική ἔνωση ἀνάμεσα σέ δύο πόλους, ἐνῶ τό πλήρες ἠχητικό φίλμ εἶναι μιά μονιστική ἐνότητα, ἐνιαία σάν ἓνα ἀνθρώπινο πλάσμα πού δέ μπορεῖ νά ἐκφραστεῖ ἐντελῶς ἄν στερηθεῖ εἴτε τή ὄραση εἴτε τή ἀκοή. Ἐτσι ἡ θεωρία τῆς ἀντίστιξης ὀδηγεῖ ἀναπόφευκτα σέ μιά δυϊστική διαδικασία λήψης καί συνεπάγεται ἓνα σύνθετο ἠχητικό φίλμ βασισμένο στήν κλασσική αἰσθητική ἀρχή ἢ ὁποία διδάσκει ὅτι τό καλλιτεχνικό δυναμικό πηγάζει ἀπ' τήν σύγκρουση

δύο διαφορετικῶν σφαιρῶν, δύο ἀντίθετων στοιχείων, δύο εἰδῶν ἀντίληψης.

Αὐτό δέ σημαίνει ὅτι ὁ σύνθετος κινηματογράφος δέ μπορεῖ νά παράγει ἐξαιρετικά συναρπαστικά, συμβολικά, μεταφορικά, ποιητικά ἀποτελέσματα· σημαίνει ἀπλῶς ὅτι ἕνα τέτοιο δυναμικό παράγεται πάντοτε ἀπ' τό συνδυασμό καί τήν ἀντιπαράθεση δύο διαφορετικῶν ἐνοτήτων μέσω ἑνός δυϊστικοῦ χειρισμοῦ τοῦ μέσου. Ἐπιφανεῖς θεωρητικοί ἐξέτασαν διάφορες δυνατότητες τοῦ σύνθετου ἠχητικοῦ κινηματογράφου, ἐρευνώντας τήν «ἀνταπόκριση» ἀνάμεσα στόν ἤχο καί τή μουσική μέ τόν πιό ἀναλυτικό τρόπο. Οἱ τέσερις πιό ἀξιόλογοι εἶναι: ὁ John Grierson, ὁ Rudolf Arnheim, ὁ Siegfried Kracauer, κι ὁ Ivor Montagu.

Ἐπί John Grierson, τά θεωρητικά γραπτά τοῦ ὁποῖου κατά τή δεκαετία τοῦ '30 στρέφονταν ἐναντία στά δραματικά μεγάλου μήκους φίλμς πού παράγονταν στά στούντιο, ἦταν ὁ πρῶτος πού διετύπωσε τήν ἀντίληψη ὅτι στό ἠχητικό φίλμ οἱ σκηνοθέτες «πρέπει ν' ἀκολουθήσουν τήν ἴδια διαδικασία» πού ἀκολουθοῦσαν στό βωβό φίλμ, δηλ. νά χρησιμοποιήσουν καί τήν κάμερα καί τό μικρόφωνο σάν «δημιουργικά ἐργαλεῖα, κι ὄχι μονάχα σά μέσα ἀναπαραγωγῆς»². Σύμφωνα μ' αὐτόν, οἱ καλύτερες μέθοδοι πού χρησιμοποιήθηκαν γιά νά ὑψώσουν τό βωβό φίλμ στό ἐπίπεδο πού ἔφτασε ἦσαν: *φωτισμός, κοντινό πλάνο, γωνία λήψης, μοντάζ*. Κατά συνέπειαν προσπάθησε νά ἐντοπίσει τά μέσα πού θά ὑψωναν τό ἠχητικό φίλμ σ' αὐτό τό ἐπίπεδο. Καί διακύρηξε: «Τό μικρόφωνο, ὅπως ἡ κάμερα, μπορεῖ νά κάνει καλύτερα πράγματα ἀπ' τό νά ἀρκεῖται στό ν' ἀναπαράγει». Ἔτσι, ἀντί γιά ἕνα *τραπέξι μοντάζ* ὁ σκηνοθέτης ἔχει ἕνα *τραπέξι ἐπανεγγραφῆς* πού

του έπιτρέπει νά μοντάρει καί νά συνδυάζει τόν ήχο μέ διάφορους τρόπους, μέ σκοπό νά ένσωματώσει τό ήχητικό συνθετικό στοιχείο μέσα στό φίλμ του «δημιουργικά, όχι άπλως άναπαραγωγικά».

Στήν πραγματικότητα, ό Grierson έφάρμοσε τήν αντίληψη πού είχε ό Πουντόβκιν γιά τό μοντάρισμα του ήχου μέ τήν εικόνα ύποστηρίζοντας ότι ό σκηνοθέτης «μπορεϊ νά ένορχηστρώσει κομάτια ήχου όπως του άρέσει», ή «νά βάλει όποιοδήποτε ήχο πάνω άπ' όποιοδήποτε άλλον».

“Αν καί ίσχυριζόταν ότι μία «τόσο πλούσια συνεισφορά του ήχου στό πολύπτυχο του φίλμ» κάνει νά γεννηθεϊ «μιά έντελως καινούργια τέχνη», είχε τή γνώμη ότι «τούτα τά διαφορετικά στοιχεία μπορούν νά χρησιμοποιηθοϋν γιά νά δώσουν άτμόσφαιρα, δραματική ένταση, ποιητικές άναφορές στό θέμα». Αϋτή ήταν μία άπ' τίς πολλές παραλλάγές τής βασικής άρχής τής αισθητικής του σύνθετου ήχητικού φίλμ.

Σάν τά περισσότερα αξιόλογα μέσα γιά τήν ένορχήστρωση του ήχου μέσ τά φίλμς ό Grierson άνέφερε: *τή μουσική χορωδία* (άπό άνθρώπινες φωνές), *τή χορωδία άπό κομμάτια* (συσσωρευτική έπιλογή θορύβων καί θραυσμάτων άπό διαλόγους), καί τόν *άφηγηματικό μονόλογο* (ποιητικό σχόλιο). “Ήξερε πάρα πολύ καλά τή διαφορά άνάμεσα στό ήχητικό φίλμ, στ' όποιο τό ήχητικό συνθετικό στοιχείο θά είχε δραματικό, ποιητικό καί πάν' άπ' όλα συσχετιστικό δυναμικό· καί τό βωβό φίλμ, μέ ήχο μηχανικά συνδεδεμένο σέ εικόνες. “Έτσι, γι' αϋτόν, «τό κυριώτερο είναι ό ήχος νά βοηθήσει στήν όλοκληρωση του βωβου».

‘Αποδίδει τήν ίδια λειτουργία στή μουσική, ή όποία πρέπει «νά δημιουργεϊ τήν άτμόσφαιρα του θέ-

ματος». Ἀντηχώντας τό Σοβιετικό μανιφέστο, ὁ Grierson δήλωνε: «Ἄπ' τη στιγμή πού ἀρχίσεις ν' ἀποκόβεις τούς ἤχους ἀπ' τήν πηγή τους μπορείς νά τούς χρησιμοποιήσεις σάν εἰκόνες αὐτῶν τῶν πηγῶν· αὐτό σοῦ ἐπιτρέπει νά ἐμπλουτίσεις (δική μου ἢ ὑπογράμμιση) τήν παρατηρητικότητα τῆς κάμεράς σου». Στήν οὐσία, αὐτή εἶναι ἡ δυϊστική ἀρχή πάνω στήν ὁποία θεμελιώνεται ὁ σύνθετος ἤχητικός κινηματογράφος. Ἀποκόβοντας τόν ἤχο ἀπ' τήν πηγή του καί συνδέοντας τον σέ μιάν ἄλλην εἰκόνα, ὁ σκηνοθέτης μπορεί νά ἐπιτύχει ἐκφραστικές ὀπτικο-ακουστικές μεταφορές (ἄς ἀναφέρουμε τό προσφιλέστερο παράδειγμα τοῦ Grierson, παρμένο ἀπό ἕνα φίλμ τοῦ Cavalcanti: ἕνα κοντινό πλᾶνο μιᾶς γυναίκας πού κλαίει, μέ τούς λυγμούς της νά μετατρέπονται ξαφνικά σέ σφύριγμα μιᾶς ἀτμομηχανῆς!). Ὡστόσο, ἕνας τέτοιος συσχετικός συνδυασμός δέν εἶν' ἀντιπροσωπευτικός τοῦ πλήρους ἤχητικοῦ κινηματογράφου, γιατί αὐτή ἡ συγχώνευση συντελεῖται ὄχι στό ὄντολογικό ἐπίπεδο ἀλλά στό ἐπίπεδο τῆς ἀντίληψης.

Ὁ Grierson θεωροῦσε τή «δημιουργική χρήση τοῦ ἤχου» σάν μιᾶ μέθοδο ἀπελευθέρωσης τῆς ὁμιλούσας ταινίας ἀπ' τήν κυριαρχία τοῦ θεατρικοῦ διαλόγου· δέν ἐπεχείρησε νά πάει μακρύτερα ἀπ' αὐτό τό στόχο, δηλ. νά ἐρευνήσει τίς δυνατότητες τοῦ πλήρους ἤχητικοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Ivor Montagu ἐφάρμοσε τήν ἴδιαν ἀρχή τῆς ἀντιστικτικῆς σχέσης ἀνάμεσα στόν ἤχο καί τήν εἰκόνα στό ἐπαγγελματικό πεδίο τῆς μίξης τοῦ ἤχου. Ὦντας ἐνάντιος στήν «αἰτιολογημένη σύνδεση ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τόν ἤχο», ὁ Montagu πίστευε ὅτι «ὁ ἤχος δρᾷ σάν ἕνας ρυθμικός ἀντιστικτικός δεσμός μέ

τόν διακεκομένο ρυθμό τῶν ἐναλλασόμενων εἰκόνων».

Καί πάλι, ὅλη ἡ σύλληψη βασίζεται στό παραδοσιακό θεωρητικό ἀξίωμα ὅτι «τό πρόβλημα εἶναι νά βρεθεῖ ἓνας ἦχος πού νά ταιριάζει μέ τήν εἰκόνα, παρά μιὰ εἰκόνα πού νά ταιριάζει μέ τόν ἦχο», καί νά ἐξεταστοῦν «οἱ παράγοντες πού συνιστοῦν τόν κατάλληλο ἦχο γιά τή δεδομένη εἰκόνα». Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τό κεφάλαιο στό βιβλίο τοῦ Montagu πού εἶν' ἀφιερωμένο στό ἠχητικό φιλμ ἔχει τίτλο «πάντρεμα»³⁾ — καί πάλι ἡ συνθετική ἀντίληψη γιά τή λειτουργία τοῦ ἠχου στόν κινηματογράφο. Ὅπως κι ὁ Grierson, ὁ Montagu λέει ὅτι ἀσχολεῖται μέ τή «μονιστική ἐνσωμάτωση τοῦ ἠχου στό φιλμ μέσω τοῦ μονταρίσματος τοῦ ἠχου *ἀνάμεσα* (δική μου ἢ ὑπογράμμιση) στίς εἰκόνες. Ἄλλά σύμφωνα μ' αὐτόν, τούτη ἡ ἐνσωμάτωση πρέπει νά εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ «σωστά διαλεγμένου ἠχου πού δέν ἀποτελεῖ συμπλήρωμα τοῦ φιλμ, ἀλλά ἀναπόσπαστο μέρος τῆς ἠχο-φιλμικῆς κατασκευῆς — τό ἠχητικό φιλμ εἶναι μιὰ μονιστική, ὄχι μιὰ δυϊστική τέχνη».

Μιά πιό κριτική ἐξέταση τῆς θεωρίας τοῦ Montagu γιά τό ἠχητικό φιλμ σά μονιστική τέχνη δείχνει ὅτι ἐκεῖνο πού τόν ἀπασχολεῖ δέν εἶναι ἡ *ὄντολογική ἐνότητα* τοῦ ἠχου καί τῆς εἰκόνας ἀλλά ἡ αἰσθητική ἐνσωμάτωση ὀπτικῶν κι ἠχητικῶν συνθετικῶν στοιχείων πού βασίζεται στήν ἀρχή ὅτι «τό ἀκροαζόμενο ὑπόκειται στούς ἴδιους αἰσθητικούς νόμους μέ τό θεώμενο». Καί πάλι ἡ ἐνσωμάτωση πραγματώνεται σ' ἐκεῖνο τό ἐπίπεδο ἀντίληψης ὅπου «ἦχος κι εἰκόνα πρέπει νά εἶναι *καί τά δύο ἀναγκαῖα* γιά ν' ἀποδώσουν τό νόημα.

Γιά νά δείξει «τόν πλοῦτο τῶν πιθανῶν συνδυα-

σμών στό ήχητικό φίλμ», ό Montagu αναφέρει τά παραδείγματα του Grierson για τόν μεταφορικά έπιλεγμένο ήχο: λ.χ., ό λόγος ενός ρήτορα μπορεί νά συνδυαστεί ποικιλότροπα μέ (α) τόν ίδιο τό λόγο του, (β) μιά όρχήστρα Jazz , (γ) τή ρητορική ύπαγόρευση μιās γραμματέως, (δ) τήν ούράνια χορωδία άπ' ανθρώπινες φωνές, (ε) τά χειροκροτήματα καί τόν ένθουσιασμό πενήντα χιλιάδων ανθρώπων. Αυτό είναι τό είδος ένσωμάτωσης πού ό Montagu όνόμασε «πάντρεμα του ήχου μέ τήν εικόνα». 'Αποτελεί τήν τυπική σύνθετη όπτικο-άκουστική κατασκευή, ή ένότητα τής όποιας έξαρτάται άπ' τήν ένωση δυό άλληλο-συμπληρωνόμενων νοημάτων — τό ένα προερχόμενο άπ' τήν εικόνα, τ' άλλο άπ' τόν ήχο. Είναι φανερό ότι δέν άσχολεϊται μέ τόν πλήρη ήχητικό κινηματογράφο ό όποιος άποτελεί τήν έσωτερική όπτικο-άκουστική ένότητα καθαυτή. Αυτή είναι ή *όντολογική* ένότητα του πλήρους ήχητικού κινηματογράφου ή όποία, σ' αντίθεση μέ τήν *άντιληπτική* ένότητα του σύνθετου ήχητικού κινηματογράφου, έπικυρώνει τήν ειδική φύση του όχι μέσω τρόπων μέ τούς όποιούς (για νά χρησιμοποιήσουμε τή φράση του Krasauer) έπιτυγχάνεται «μιά έξισορρόπηση ανάμεσα στόν ήχο καί τήν εικόνα», αλλά μέσω τής άδιαχώριστης φαινομενικής τους ύπαρξης, όπου ή μονιστική τους ένότητα είναι έπιτακτική για τή γνήσια ύπαρξη του πλήρους ήχητικού κινηματογράφου.

Μιά παρόμοια αντίληψη για τήν έξιστόριση ήχου καί εικόνας αναπτύσσεται άπ' τόν Noel Burch στό άρθρο του «Σχετικά μέ τή Δομική Χρήση του 'Ηχου»⁴, βασισμένο στή θέση ότι «ή θεμελιώδης διαλεκτική στό φίλμ, εκείνη πού τουλάχιστον έμπειρικά μοιάζει

νά περιέχει κάθε άλλη, είν' αὐτή πού ἀντιθέτει κι ἐνώ-
νει ἦχο καί εἰκόνα καί πού δέν ὀφείλεται στή διαφορά
ἀλλά μᾶλλον στήν ὁμοιότητα ἀνάμεσά τους». Ἐνα-
πτύσσει τή δομιστική ἄποψη του γιά τόν κινηματο-
γράφο σάν προέκταση τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς καί
μουσικῆς μέ δεξιότητες· ἀλλά δέν πάει πέρα ἀπ' τήν
ἀρχή σύμφωνα μέ τήν ὁποία ἡ καλλιτεχνική δύναμη
τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου πρέπει νά εἶναι ἀποτέ-
λεσμα μιᾶς «παρόμοιας διαφορᾶς ἀνάμεσα στόν τρόπο
πού τ' ἀνθρώπινο αὐτί δέν ἀκούει καί τόν τρόπο πού
ἔνα μικρόφωνο ἠχογραφεῖ». Στήν πραγματικότητα, τό
μεγαλύτερο μέρος τοῦ πρόσφατου βιβλίου τοῦ Burch,
Θεωρία τῆς Φιλμικῆς Πρακτικῆς, ἀσχολεῖται μέ τό
πῶς νά «ὀργανωθεῖ ὀλοκληρωτικά μιά ἠχητική μάν-
τα τόσο ἐσωτερικά ὅσο καί σέ σχέση μέ τήν εἰκόνα» —
ἔρευνα πού συνεχίζει ἐκείνην τοῦ Αἰζενστάϊν σχετικά
μέ τήν ἀντίστιξη εἰκόνας καί ἤχου.

Πρίν μποῦμε στήν ἐρεύνηση τοῦ πλήρους ἠχητι-
κοῦ κινηματογράφου, είν' ἀναγκαῖο νά καταλάβουμε
γιατί ὅλοι οἱ θεωρητικοί τοῦ φίλμ δέν προσπάθησαν
νά πᾶνε πέρα ἀπό τό ὄριο τῆς ἀντιστικτικῆς λειτουρ-
γίας τοῦ ἤχου στό φίλμ καί γιατί ἐπανειλημμένα ἐπέ-
μειναν ὅτι ἡ ὀπτικο-ακουσική ἐνότητα μπορεῖ νά ἐπι-
τευθεῖ ἀποκλειστικά μέσα στά σύνορα τῶν κανόνων
τῆς κλασσικῆς αἰσθητικῆς ἔτσι ὅπως ἐφαρμόστηκε
στόν κινηματογράφο.

Ἡ Siegfried Kracauer στό ἄρθρο του «Ἐπολύτρωση
τῆς Φυσικῆς Πραγματικότητος»⁵, προτείνει ὅτι «ὅταν
ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἠχητικό φίλμ εἶναι προτιμώτερο
νά χειριζόμαστε τούς διαλόγους (ὁμιλία), τόν κυρίως
ἦχο (θόρυβοι) καί τή μουσική (ὀρχηστρική συνοδεία)
ξεχωριστά» (δική μου ἡ ὑπογράμμιση). Πιστός στό

ἐκλεκτικό πνεῦμα ὅλης τῆς φιλικῆς του θεωρίας, βλέπει τή λύση τοῦ αἰσθητικοῦ προβλήματος τοῦ ἡχητικοῦ κινηματογράφου στήν ἐξερεύνηση τῶν διάφορων «τρόπων συγχρονισμού». Ποσδιόρισε τέσσερις τύπους συγχρονισμού (συγχρονικός παραλληλισμός, συγχρονική ἀντίστιξη), θεωρώντας ὅτι «γιά νά εἶναι τά ἡχητικά φίλμ πιστά στή βασική αἰσθητική ἀρχή τους, οἱ σημασιοδοτικές ἐπικοινωνίες πρέπει νά πηγάζουν ἀπ' τίς εἰκόνες τους», δηλ. πρέπει οἱ φωτογραφικές λήψεις ν' ἀναπαριστοῦν πιστά τήν πραγματικότητα! Τά μόνα διλήμματα, γιά τόν Kracauer, εἶναι: (1) ἄν τά μυνήματα ἑνός φίλμ περνοῦν πρωταρχικά ἀπ' τή μπάντα τοῦ ἤχου ἢ ἀπ' τήν εἰκόνα, (2) μέ ποιόν τρόπο ἢ ἤχος κι ἢ εἰκόνα συγχρονίζονται ἀνά πᾶσα στιγμή.

Θεωρώντας ὅτι τό κύριο «δημιουργικό» καθῆκον κάθε φιλομουργοῦ εἶναι «νά καναλιζάρει τήν προσοχή τοῦ κοινοῦ καί νά δημιουργεῖ δραματικό σασπένς», ὁ Kracauer προσπάθησε νά ταξινομήσει τήν ἀρχή τοῦ συγχρονισμού στίς κινηματογραφικές ποιότητες τοῦ φίλμ. Σέ περιπτώσεις ὅπου ἡ ἐπικοινωνία μέσω τοῦ λόγου εἶν' ἐπικρατέστερη, θεωρεῖ ἀναγκαῖα τή χρήση τοῦ παραλληλισμοῦ ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τόν ἤχο· σέ σκηνές ὅπου ἡ ὀπτική ἔκφραση κυριαρχεῖ, προτιμᾷ τήν ἀντίστιξη. Ὡστόσο, κάνει μιά διάκριση ἀνάμεσα στόν παραλληλισμό ἐκεῖνο ὁ ὁποῖος «κάνει τίς εἰκόνες ἀνόητες εἰκονογραφῆσεις» καί στόν παραλληλισμό ποῦ «αὐξάνει τή ρεαλιστική ἐντύπωση μιᾶς σκηνῆς» καί ἐπίσης δέ μειώνει τήν κινηματογραφική ποιότητα τῆς λήψης «παρά τήν ἀναδιπλασιαστική παρουσία τοῦ λόγου».

Ἡ λειτουργία τῆς μουσικῆς στό φίλμ, σύμφωνα μέ τόν Kracauer, εἶναι παρόμοια: «νά ἐμφυσᾷ ζωῆ στίς

βωβές εικόνες» ή νά «έξαλείφει τήν ανάγκη γιά ήχο, ὄχι νά τήν ίκανοποιεῖ». "Ὅπως εἶναι φανερό, ἐκεῖνο πού τόν ἐνδιαφέρει, εἶναι ή «φωτογραφική ζωή» τῶν βωβῶν εἰκόνων ἔτσι ὥστε, συνοδευόμενες μέ μουσική, ν' ἀρχίσουν νά ζοῦν «σάν αὐτόνομες φωτογραφικές ἐνότητες». "Ἐτσι τό ζενίθ τῆς ἐπιτυχοῦς ἐνσωμάτωσης τῆς μουσικῆς μέ τό ρεαλιστικό περιεχόμενο τῶν κινηματογραφικῶν εἰκόνων μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ μόνον ὅταν ή μουσική συνοδεία δέν ἀκούγεται διόλου, ἀν.καί χρησιμεύει στή δημιουργία μιᾶς γενικῆς ἀτμόσφαιρας, στήν ἔνταση τῆς δραματικῆς κλιμάκωσης, κ.τ.λ.

"Ὅλες αὐτές οἱ λειΐτουργίες τῆς μουσικῆς καί τοῦ ἤχου ἔχουν σκοπό νά ἐξασφαλίσουν τό «αἰσθητικό δυναμικό» τῆς κινούμενης φωτογραφίας ή ὁποία ἀναπαριστάνει νατουραλιστικά τήν ματεριαλιστική πλευρά τῆς πραγματικότητας. Ὁ ἤχος κατά κάποιον τρόπο, ἐνεργεῖ σάν ὁ αἰσθητικός «φορτωτής» ἐνός μή καλλιτεχνικοῦ εἰκονικοῦ φορέα, ή γιά νά δώσει ἔμφαση σέ μιάν καλλιτεχνική δομή πού πραγματωνόταν πρὶν μέ ὀπτικά μέσα. Καί στίς δύο περιπτώσεις ή ἤχος χρησιμοποιεῖται σάν ἓνα συγκεντρωτικό στοιχεῖο ή σάν ἓνα ἐνσωματωμένο μέρος τ' ὁποῖο εἶτε ὑπηρετεῖ εἶτε γεννᾷ τίς εἰκόνες.

Ἄνάμεσα σ' ὄλες τίς προσπάθειες ἐνσωμάτωσης τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἤχου στό φίλμ, ή θεωρία τοῦ Aepheim ἀντιπροσωπεύει τό πιό στοχασμένο σύστημα, βασισμένο σταθερά στούς νόμους τῆς κλασσικῆς αἰσθητικῆς ἔτσι ὅπως αὐτή ἐφαρμόστηκε στόν κινηματογράφο θεωρημένον σάν ἓνα βασικά ὀπτικό μέσο ἔκφρασης. Ὁ τίτλος τῆς μελέτης τοῦ 1933 τοῦ Aepheim, «Ἐνας Νέος Λαοκόων: Καλλιτεχνικά Συνθετικά Στοιχεῖα καί τό Ὅμιλοῦν Φίλμ»⁶, εἶναι ἐνδεικτικός

τῆς ἐξαιρετικῆ ἀναλυτικῆς μεθόδου του σάν μέσου καθορισμοῦ τῆς αἰσθητικῆς σχέσης ἀνάμεσα «στά δυό στοιχεῖα πού τόν ἀνταγωνισμό τους ἢ κινηματογραφική ταινία δέ μπορεῖ νά ξεπεράσει: εἰκόνα καί ὁμιλία». Τόν ὀνομάζει «παράδοξο ἀνταγωνισμό» γιατί «στήν καθημερινή ζωὴ ἢ ὁμιλία σπάνια μᾶς ἐμποδίζει ἀπό τό νά βλέπουμε ἢ ἡ ὄραση ἀπό τό ν' ἀκοῦμε». Ἔτσι γιά νά ξεπεράσει καλλιτεχνικά αὐτή τήν «ἄλυτη ἐσωτερική σύγκρουση στόν ἠχητικό κινηματογράφο», πρέπει κανεῖς ν' ἀσχοληθεῖ μέ τή «σύνθεση τῶν στοιχείων πού προέρχονται ἀπό δυό ξεχωριστά πεδία αἰσθήσεων» χωρίς νά πάψει, ταυτόχρονα, νά σέβεται αὐτή τή διαφορά ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τόν ἦχο πού εἶναι «δυό αὐστηρά περιχαρακωμένες, κλειστές καί πλήρεις δομές». Ἐδραιώνοντας τήν ἀναγκαία ὀροθέτηση ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δυό περιοχές τῶν αἰσθήσεων, ὁ Arnheim ἄρχισε νά ἐρευνᾷ τίς δυνατότητες γιά μιᾶ «συνεργασία» αὐτῶν τῶν ἀποκλινόντων μέσων ἔκφρασης.

Βασίζοντας τή θεωρία του γιά τό φίλμ στίς αὐστηρές ἀρχές πού εἶν' ἀπαραίτητες γιά τήν κλασσική αἰσθητική δομή (ἀνάλογη μέ τήν ἰδέα τοῦ Schopenhauer γιά τήν ποίηση τήν ὁποία ὀρίζει σάν «τέχνη νά κεντρίζεις τή δύναμη τῆς φαντασίας μέσω τῶν λέξεων»), ὁ Arnheim ἐρεύνησε τή δημιουργική χρήση τοῦ ἠχου στό φίλμ ἔχοντας σά βασική ἀρχή ὅτι «τά καλλιτεχνικά μέσα συνδυάζονται (μεταξύ τους) σάν ξεχωριστές καί πλήρεις δομικές μορφές», οἱ ὁποῖες σ' ἕναν «ἄλλο συνδυασμό» μπορεῖ νά «ἔχουν σάν ἀποτέλεσμα μιᾶ νέα κι αὐτόνομη μορφή τέχνης». Σάν πρώτη καί βασικώτερη προϋπόθεση γιά τή σύνθεση διάφορων μέσων (σ' αὐτή τήν περίπτωση, τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἠχου) ὁ

Arnheim ὄρισε τόν *παραλληλισμό* (μιάν ἀρχή πού γι' αὐτόν περιλαμβάνει καί συγχρονικές καί ἀντιστικτικές δυνατότητες). Ὡστόσο, διευκρίνησε ὅτι ὁ παραλληλισμός πρέπει νά ὑπερβαίνει «έναν ἐν μέρει παραλληλισμό (δηλ. μιὰ *πλήρη* ὀπτική συνοδευόμενη *κατά περιόδους* ἀπό διάλογο ἢ κομμάτια θορύβου ἢ μουσικῆς), γιά νά φτάσει σέ «μιάν ἀληθινή σύντηξη» (μιάν πολύ πυκνή ὀπτική δομή πού ἀντιπαρατίθεται αἰσθητικά σέ μιάν πολύ «πορώδη» ἀκουστική δομή). Θεωρεῖ αὐτονόητο ὅτι «πρέπει νά ὑπάρχουν καλλιτεχνικοί λόγοι γιά ἕναν τέτοιο συνδυασμό: πρέπει νά χρησιμεύει στήν ἔκφραση κάποιου πράγματος πού δέ μπορεῖ νά διατυπωθεῖ ἀπό μοναχά ἕνα μέσο», γιὰτί «ἕνα σύνθετο ἔργο τέχνης εἶναι δυνατό μόνο ἂν πλήρεις δομές, παραγόμενες ἀπό (διάφορα) μέσα, ἐνσωματώνονται στή μορφή τοῦ παραλληλισμοῦ».

Τήν ἐποχή πού ὁ Arnheim διατύπωνε τή θεωρία του γιά τό σύνθετο ἠχητικό φίλμ, ἦταν σκόπιμο νά συνδέση αὐστηρά τήν ἰδέα του γιά τήν δημιουργική ἀλληλεξάρτηση εἰκόνας καί ἤχου μέ τούς κανόνες τῆς κλασσικῆς αἰσθητικῆς, γιὰτί τότε, ὅπως ὁ Montagu ἔλεγε, «οἱ ὀμιλοῦντες ταινίες ἦταν πραγματικά φριχτές». Ἡ ἔρευνα τοῦ Arnheim ξεκίνησε ἀπ' τή «δυσαρέσκεια πού κάθε ὀμιλοῦσα ταινία (τοῦ) προξενοῦσε» σάν θεατή, καί γι' αὐτό τό λόγο ὑποστήριζε ἐμφατικά τήν πεποίθηση ὅτι τό φίλμ, ὅπως ὅλες οἱ ἄλλες τέχνες, πρέπει νά ἀντιπροσωπεύει «τήν πρακτική ἐκδήλωση τῶν αἰσθητικῶν νόμων».

Κατά συνέπεια, ἀπό μιὰ τέτοια αἰσθητική προσέγγιση τοῦ ἠχητικοῦ φίλμ ἦταν ἀναπόφευκτο νά γεννηθεῖ ἡ ἀντίληψη ὅτι στά ἔργα τέχνης πού χρησιμο-

ποιούν περισσότερα από ένα μέσα «τό κυρίαρχο (οπτικό) μέσο αναπτύσσει μία πλούσια δομή απ' τό θέμα πού δίνεται απλούστερα από ένα δευτερεύον (ήχητικό) μέσο». Από πραγματική άποψη, αυτό σημαίνει ότι ή εικόνα στό σύνθετο ήχητικό φίλμ πρέπει νά κυριαρχεί πάνω στή δευτερεύουσα λειτουργία του ήχου.

Αυτή ή «ίεραρχία των λειτουργιών» δέν συνεπάγεται τήν «ποσοτική ή ποιοτική άτροφία κανενός συνθετικού στοιχείου», αλλά μιάν άπαίτηση για μιάν καλλιτεχνική σύντηξη των περιχαρακωμένων οπτικών και ήχητικών συνθετικών στοιχείων μέσω διαφόρων μορφών παραλληλισμού. Έχοντας ύπ' όψη τό άξίωμα ότι στήν τέχνη «οί νόθες μορφές είναι πολύ άσταθεϊς (γιατί) τείνουν νά μετατρέψουν τήν μή-πραγματικότητά τους σέ καθαρότερες μορφές, άκόμα κι αν αυτό μπορεί νά σημαίνει μιάν έπιστροφή στό παρελθόν», ό Arrheim πρόβλεψε ότι «τό φίλμ θά μπορέσει νά φτάσει στό ύψος των άλλων τεχνών μόνον όταν άπελευθερωθεί απ' τά δεσμά τής φωτογραφικής άναπαραγωγής και γίνει ένα καθαρό έργο του ανθρώπου, συγκεκριμένα κινούμενο σχέδιο ή ζωγραφιά». Αυτή έμοιαζε νά είναι ή μόνη λύση, στό στάδιο εκείνο τής κινηματογραφικής εξέλιξης: νά ύπακούει ή σχέση εικόνας και ήχου στους νόμους τής κλασσικής αισθητικής.

Τό βωθό φίλμ μπορούσε νά ικανοποιήσει αυτούς τους νόμους μέ τήν *αφαίρεση τήν άπουσία* και τόν *περιορισμό* — ιδιαιτερότητες τής βωθής εικόνας, αντίθετα μέ τό πραγματικό της πρωτότυπο. Άπ' αυτή τή σύγκρουση προήλθε ή θεωρία του Arrheim για τόν καλλιτεχνικό περιορισμό κι άφαίρεση τής βωθής κινηματογραφικής εικόνας. Μοιάζει νά μήν ύπάρχει άλλη θεωρία για τό βωθό φίλμ πού νά έχει συλληφθεί

τόσο σχολαστικά και μέ τόση όμοιογένεια σύμφωνα μέ τούς νόμους τής κλασσικῆς αίσθητικῆς. Κατ' ανάλογο τρόπο, οί κατοπινές του προσπάθειες ἦσαν άφιερωμένες στόν καθορισμό άρχών για τήν αίσθητική μίξη έτερογενών όπτικῶν και άκουστικῶν συνθετικῶν στοιχείων μέ σκοπό τήν έπίτευξη ενός καλλιτεχνικοῦ άποτελέσματος στό σύνθετο ήχητικό φίλμ. Έπιχειρώντας να λύσει τό όπτικο-άκουστικό δίλημμα, ό Arzheim έφτασε στό κρίσιμο σημείο να προβλέψει ότι τό φίλμ — για χάρη μιās πλήρους καλλιτεχνικῆς έκφρασης — μπορούσε μόνο να καταφύγει στην κινούμενη ζωγραφική (ή προφητεία του ήταν σωστή: βλέπουμε τούς πειραματισμούς πολλῶν ανεξάρτητων φιλομοργῶν οί όποιοι, πράγματι, γύρισαν πίσω στη δομή του βωθοῦ φίλμ ή υπέταξαν έξ' ολοκλήρου τό φίλμ στις άρχές τής κινούμενης ζωγραφικῆς).

Έ τεχνολογική εξέλιξη του ήχητικοῦ κινηματογράφου εκείνη τήν έποχή δέν έδινε στόν Arzheim καμμιάν έλπίδα ότι οί δυνατότητες έσωτερικῶν σχέσεων ανάμεσα στην εικόνα και τόν ήχο θά έφταναν ποτέ ένα «ύψηλότερο δομικό επίπεδο παραλληλισμοῦ» τ' όποιο, σύμφωνα μ' αυτόν, πρέπει να έδραιωθεί «ανάμεσα σ' ένότητες πλήρεις, κλειστές κι αὐστηρά περιχαρακωμένες, έτσι ώστε τό υλικό φράγμα ανάμεσά τους να εξαφανιστεῖ», έπιτρέποντας έτσι στην εικόνα και τόν ήχο να ένωθοῦν μέσα σ' ένα «ένιαιο έργο τέχνης».

Ό Arzheim ήταν ένας άπ' τούς ελάχιστους θεωρητικούς πού δέν συμβιβάστηκαν ποτέ: τή στιγμή πού θά καταλάβαινε ότι, οὔτως ή άλλως, οί νόμοι τής κλασσικῆς αίσθητικῆς έπρόκειτο να παραβιαστοῦν, θά συμπέραине ότι ή αίσθητική του μπορούσε να ίκανοποιηθεῖ μονάχα άπ' τά κριτήρια τῶν κλασσικῶν τεχνῶν. Έτσι,

ή συνειδητοποίηση άπ' τόν Arnheim του τεράστιου ρήγματος άνάμεσα στις έπιταγές των παραδοσιακών τεχνών, και στό πλήρες ήχητικό φίλμ μπορεί νά μās χρησιμέψει σήμερα σάν άφετηριακό σημείο για μίαν περαιτέρω έρεύνηση αὐτοῦ του μέσου, άκόμα κι αν αὐτό μās όδηγήσει έξω άπ' τō χώρο τής αισθητικῆς. Ἡ άκριβόλογη αναλυτική έξέταση του βωβου φίλμ άπ' τόν Arnheim κι ή άσυμβίβαστη άξίωσή του ότι ή χρησιμοποίηση τής τεχνολογίας του ήχητικού φίλμ πρέπει νά ύπακούει στις έπιταγές τής κλασσικῆς αισθητικῆς άποτελοῦν ένα έναλλακτικό παράδειγμα κινηματογραφικῆς έκφρασης πού άκόμα δέν έχει έρευνηθεϊ. Δίχως τή θεμελιώδη θεωρία του βωβου φίλμ του Arnheim και τήν κατάδειξη τής αισθητικῆς δεοντολογίας του σύνθετου ήχητικού φίλμ, ή έξέταση του πλήρους ήχητικού κινηματογράφου θά ήταν προβληματική.

Ἡ σύγχρονη τεχνολογία τής ένιαίας καταγραφῆς εικόνας και ήχου σέ τρισδιάστατη προοπτική, συμπεριλαμβανομένων των τηλεοπτικῶν μηχανῶν λήψεως πού καταγράφουν τήν εικόνα και τόν ήχο ήλεκτρονικά, διεκδικεϊ μίαν «άνοιχτή δομή», άπελευθερωμένη από αισθητικούς προκαθορισμούς. Μπορούμε βέβαια ν' άναφέρουμε πολλά έξαιρετικά παραδείγματα μιās εύρηματικῆς αισθητικῆς συσχέτισης εικόνα και ήχου: τά μεγάλα έργα του Αϊζενστάϊν (*Ἀλέξανδρος Νιέβσκι*, *Ἰβάν ό Τρομερός*), του Welles (*Οί Θανασοτοί Ἄμπερσονς*, *Πολίτης Καίην*), του Mizoguchi (*Οί Σταυρωμένοι Ἐραστές*), του Epstein (*Le Tempestaire*), του Βερτώφ (*Ἡ Συμφωνία του Ντομπάς*), του Flaherty (*Ο Ἄνθρωπος του Ἄράν*), του Kubelka (*Unsere AfrikaReise*), του Snow (*Μῆκος Κύματος*), του Jacobs

(*Ἡ Ξανθιά Κόμπρα*), τοῦ Frampton (*Ἄπαξ Λεγόμενα*).

Ἔτσι αὐτά κι ἄλλα σύνθετα ἤχητικά φίλμς σέβονται, μέ μεγάλη εὐρηματικότητα, τήν ἀρχή τῆς ὀπτικο-ἀκουστικῆς ἀντίστιξης· σιά τελευταία τρία φίλμς τούτη ἡ ἀντίληψη ἔχει ἐπεκταθεῖ καί ἐπανακαθοριστεῖ σάν ἐνότητα πού ἐπιτυγχάνεται μέσω τῆς μεταφορικῆς σχέσης ἀνάμεσα σέ δύο ἰσοδύναμα ἀλλά διαχωρισμένα συνθετικά στοιχεῖα τά ὁποῖα ρίχνουν φῶς τό ἓνα στό ἄλλο καί δηλώνουν περισσότερα ἀπ' ὅτι θά μπορούσαν νά δηλώσουν μόνα τους. Ὅσοδήποτε πρωτότυπη κι ἐνδεικτική κι ἂν εἶναι ἡ συσχέτιση (ἀντιπαράθεση) ἀνάμεσα σ' εἰκόνα καί ἤχο σ' αὐτές τίς ταινίες, δέν ἀντιπροσωπεύουν ὥστόσο τόν πλήρη ἤχητικό κινηματογράφο. Δομημένες κατ' αὐτό τόν τρόπο παραμένουν σύνθετα φίλμς, γιατί ἡ εἰκόνα καί ὁ ἤχος χρησιμοποιοῦνται σ' αὐτά σάν ἐξ ὀλοκλήρου αὐτόνομα στοιχεῖα πού παράγουν ἓνα αἰσθητικό ἀποτέλεσμα στήν ὀθόνη ἢ μεταδίδουν ἓνα μῦθημα στό κοινό μέσω τοῦ καλλιτεχνικοῦ χειρισμοῦ τους.

Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, καί πρός τό παρόν, εἶναι δύσκολο ν' ἀναφέρουμε κάποιο ἐξαιρετικό ἐπίτευγμα τοῦ πλήρους ἤχητικοῦ κινηματογράφου, γιατί δέν ὑπάρχουν παρά ἐν μέρει ἐπιτεύξεις μέσα σέ μερικά σύγχρονα φίλμς. Αὐτά τ' ἀποσπάσματα εἶν' ἀπλῶς ἐνδεικτικά τῆς φύσης τῆς ὀπτικο-ἀκουστικῆς πληρότητας ἐνός μελλοντικοῦ κινηματογράφου, γιατί ὑπάρχουν μέσα σ' ἔργα τά ὁποῖα, στό μεγαλύτερο μέρος τους, εἶναι βασισμένα στήν ἀντίστιξη ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί ἤχο. Ἄν καί σπάνια κι ἀπομονωμένα, αὐτά τ' ἀποσπάσματα δίνουν ἀκόμα μιάν καινούργια διάσταση στήν κινηματογραφική ἀντίληψη καί μᾶς δείχνουν τό κρυμμένο μονοπάτι τῆς ἔρευνας.

Τούτο τό γεγονός, φορτισμένο μέ τήν παραδοσιακή αντίληψη γιά τήν «καλλιτεχνική» λειτουργία τοῦ ἤχου στόν κινηματογράφο, δέν θά πρέπει νά σταθεῖ ἐμπόδιο στούς σημερινούς θεωρητικούς στήν προσπάθειά τους νά ἐρευνήσουν ὅλες τίς δυνατότητες τῶν νέων τεχνολογιῶν πού κάνουν ἐφικτή τήν ταυτόχρονη καταγραφή εἰκόνας καί ἤχου. Μιά βαθύτερη κι ἐκτενέστερη θεωρητική ἐξέταση τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἤχου σάν «ἰσοδύναμων ἀλλά διαχωρισμένων» συνθετικῶν στοιχείων τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς δέν μπορεῖ νά ὀδηγήσει σέ κάποια ἀξιόλογη ἐπαναστατική ἀνακάλυψη. Σέ σύγκριση μέ τή θεωρητική ἐπεξεργασία τῆς ἀντιστικτικῆς ἀρχῆς στόν κινηματογράφο, τό πρόβλημα τῆς ὀπτικο-ἀκουστικῆς πληρότητας εἶναι, πρὸς τό παρόν, μία ἀπέραντη *terra incognita* ἢ ὁποία, τουλάχιστον, προξενεῖ μίαν ἀβεθαίότητα στούς ἐξερευνητές της. Αὐτή ἡ πρόκληση τοῦ ἄγνωστου πρέπει νά φέρνει σέ πειρασμό τόν ἀληθινό πειραματιστή. Ἰδιαίτερα σήμερα πού οἱ νέες ἠχητικές κάμερες καί τό τηλεοπτικό ὀπτικό-ἀκουστικό σύστημα καταγραφῆς ἀπαιτοῦν ὀπωσδήποτε τήν κατάλληλη διαδικασία γιά τή χρήση τους καί ἐπιβάλλουν διαφορετικούς μεθόδους δόμησης τῶν φίλμς (ἂν ὁ ὅρος «δόμηση» μπορεῖ πιά νά χρησιμοποιηθεῖ ἐδῶ-πέρα).

Πρὶν ἀπό κάθε ἐρευνα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση, πρέπει νά ξέρει κανεῖς τίς πολλές δυσκολίες πού ἕνα τέτοιο ἐγχείρημα παρουσιάζει. Αὐτές μπορεῖ νά ἐντοπιστοῦν μέ διάφορα ἐρωτήματα πού ἔχουν νά κάνουν μέ τή δικαιολογημένη, ἄλλωστε, ἀμφιβολία ἂν τό πλήρες ἠχητικό φίλμ μπορεῖ ν' ἀνυψωθεῖ πάνω ἀπ' τή μηχανική καταγραφῆ τοῦ ὀρατοῦ καί ἀκουστοῦ κόσμου. "Ἄν αὐτό μοιάζει ἐφικτό, τότε ὁ σύγχρονος θεω-

ρητικός βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα μεγάλο αριθμό πρακτικῶν προβλημάτων, ὅπως: ποιὰ εἶναι ἡ ἀληθινή φύση τοῦ πλήρους ἡχητικοῦ φίλμ· πῶς μπορεί τό ιδιαίτερο δυναμικό του νά ἐπιτευχθεῖ πάνω στήν ὀθόνη· κατά ποιόν τρόπο διαφέρει ἀπ' τήν οὐσία τοῦ σύνθετου ἡχητικοῦ φίλμ· καί τέλος, εἶναι σωστό νά τ' ὀνομάζουμε κᾶν «κινηματογράφο»;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ (I)

1. Σ.Μ. Αἴζενστάιν, Γ. Ἀλεξανδρόφ, Β. Πουντόβκιν, «A Statement», στό Film Form (New York: Harcourt Brace and Co, Inc., 1949), σελ. 258 -(Καί στό ΦΙΑΜ No 6).
2. John Grierson, «Creative Use of Sound», στό Sight and Sound (London: Φθινόπωρο, 1934)· ἀνατυπωμένο στό Grierson on Documentary (Berkley: University of California Press, 1966), σελ. 157.
3. Ivor Montagu, «Marriage», στό Film World (Baltimore: Penguin Books, Inc., 1968), σελ 148.
4. Noel Burch, «on the Structural Use of sound», Theory of Film Practice (New York: Praeger Publisher, 1973), σελ, 90-101. Ὁ πρωτότυπος τίτλος τοῦ βιβλίου εἶναι Praxis de cinema (Paris: Editions Gallimard, 1969).
5. Siegfried Kracauer, «Dialogue and Sound» καί «Music», στό Theory of Film (New York: Oxford University Press, 1965) σελ. 102, 133.
6. Rudolf Arneim, «A New Laocoon: Artistic Composites and the talking Film», στό Film as Art (London: Faber and Faber, 1958), σελ. 164· πρώτη ἔκδοση τό 1938.



THEODOR W. ADORNO
HANNS EISLER

ΙΔΕΕΣ ΓΙΑ ΜΙΑΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Ἡ ἐδραίωση μιᾶς αἰσθητικῆς τῆς κινηματογραφικῆς μουσικῆς εἶν' ἐξίσου προβληματική μέ τό γράψιμο τῆς ἱστορίας της. Μέχρι τώρα, ὅλες οἱ αἰσθητικές ἀναλύσεις τῶν δύο πιό σημαντικῶν μέσων ἔκφρασης τῆς βιομηχανοποιημένης κουλτούρας, τοῦ κινηματογράφου καί τοῦ ραδιόφωνου, ὑπέφεραν ἀπό κάποιον φορμαλισμό. Ἡ κυριαρχία τοῦ «Show-busines» ἔχει ἀποκλείσει κάθε αὐτονομία στήν σύνθεση, ἐνῶ τούτη ἀποτελεῖ τό μοναδικό πεδίο ὅπου ἡ σχέση ἀνάμεσα στή μορφή καί τό περιεχόμενο θά ἦταν δυνατό ν' ἀναπτυχθεῖ καρποφόρα, ἐφ' ὅσον κάθε συγκεκριμένη αἰσθητική στηρίζεται ἀναγκαστικά πάνω σ' αὐτή τή σχέση. Ὁ αἰσθητικός στοχασμός γιά τόν κινηματογράφο ἔχει γίνει ἀφηρημένος ἐξ' αἰτίας τοῦ μηδαμινοῦ καί ξένου πρὸς τήν τέχνη χαρακτῆρα τοῦ περιεχομένου τοῦ κινηματογράφου. Ἐχει ἀσχοληθεῖ κυρίως μέ τούς νόμους τῆς κίνησης καί τοῦ χρώματος, μέ τό ντεκουπάζ, τό μοντάζ, τόν «ἔσωτερικό ρυθμό» καί μ' ἄλλα πράγματα τῆς ἴδιας τάξης, τά ὅποια δέν ἀποτελοῦν συχνά παρά πολύ ἀόριστες κατηγορίες. Τά κριτήρια πού ἐξάγονται περιγράφουν ὡς ἓνα βαθμό τό βιοτεχνικό πλαίσιο ὠρισμένων παραγωγῶν, ἀλλά δέν ἐπιτρέπουν σέ καμμιά περίπτωση τό νά καθοριστεῖ ἂν τό

προϊόν καθαυτό είναι πράγματι καλό ή κακό. Θα μπορούσε να φανταστεί κανείς ένα φιλμ — και τή μουσική του — τ' όποιο θ' ανταποκρινόταν σ' όλα αυτά τά κριτήρια, θ' αποτελούσε ένα άξιόλογο άθροισμα έργασίας, επαγγελματικής συνείδησης και γνώσης του υλικού, και πού ώστόσο δέ θ' άξιζε τίποτα, στό μέτρο πού ή σύλληψη του θά ήταν έλαττωματική και ή έλλειψη αλήθειας, κι ούσίας θά είχε μεταμορφώσει τίς συνεισφορές για τίς όποιες μιλάμε σέ συστατικά έφηρμοσμένης τέχνης.

Ή αν ή αισθητική ανάλυση δέ λάβει ύπ' όψη τήν άγορά, γίνεται γρήγορα άνεπαρκής, γιατί ή ίδια ή ύπαρξη του κινηματογράφου έξαρτάται λιγώτερο από μιά καλλιτεχνική σύλληψη άπ' ό,τι άπ' τήν ύπάρχουσα κατάσταση τής όπτικο-άκουστικής τεχνικής. Άλλά τό επίπεδο στ' όποιο αύτή ή τεχνική έχει φτάσει δέν έχει παρά μιά άμελητέα ή πολύ έμμεση σχέση μέ τό αισθητικό περιεχόμενο πού χαρακτηρίζει όλη τήν έποχή στήν όποία έμφανίζεται. Μιά αισθητική τής (άρχαιας) έλληνικής τραγωδίας μπορεί, για παράδειγμα, θέλοντας νά ανακαλύψει τούς νόμους πού καθορίζουν τίς μορφές της, ν' ανατρέξει στους κοινωνικο-ιστορικούς παράγοντες σ' επίπεδο περιεχομένου, όπως στή συμβολική τελετή, τή θυσία, τήν κρίση, τίς πρωτόγονες συγκρούσεις μέσ τίς οικογένειες, τίς αντιδράσεις στό μύθο. Δέ θά ήταν χρήσιμο νά επιχειρηθεί κάτι άνάλογο στόν κινηματογράφο, γιατί αυτός δέ συμμετέχει στήν έμφυτη τάση ανάπτυξης πού ύπάρχει στό δράμα ή στό μυθιστόρημα παρά στό μέτρο πού ξαναπαίρνει αυτές τίς μορφές για λογαριασμό του και τίς «άφομοιώνει» άφου έχει έπιφέρει πάνω τους ώρισμένες μετατροπές. Οί δυνατότητές του έχουν μιά πο-

λύ στενότερη σχέση μ' εκείνες τῆς φωτογραφίας, τῆς κινηματογραφίας, τῶν ἠλεκτρικο-ἀκουστικῶν προ-
 τσέσσων. Ἄλλ' αὐτά τὰ μέσα, πού κατά κάποιον τρόπο
 «ώριμασαν» ἔντελῶς ἔξω ἀπ' τήν αἰσθητική, δέν παρέ-
 χουν παρά ἰσχνότατες αἰσθητικές συλλήψεις, ἡ ἀξία
 τῶν ὁποίων δέν χρειάζεται νά συζητηθεῖ, ἀλλ' οἱ
 ὁποῖες δέν εἶναι περισσότερο γόνιμες ἀπ' ὅτι ἡ θεωρία
 τῶν κοντράστ στή ζωγραφική ἢ τῶν ἁρμονικῶν στή
 μουσική.

Πρέπει νά εἶμαστε πολύ ἐπιφυλακτικοί σέ σχέση
 μέ τίς ψευδο-αἰσθητικές ἀντιλήψεις τοῦ νεο-
 ἀντικειμενικοῦ στύλ, ἔτσι ὅπως θά μπορούσαν νά δια-
 τυπωθοῦν ἐν ὀνόματι τῆς «συμμόρφωσης μέ τό ὑλικό».
 Τό ραδιόφωνο ἔχει ἤδη δείξει ὅτι τούτη ἡ ἀναγκαιότη-
 τα προσαρμογῆς στίς ἀπαιτήσεις τοῦ ὑλικοῦ — ἡ πιό
 σημαντική γιά τόν κινηματογράφο εἶν' ἐκείνη τῆς λή-
 ψης τοῦ ἤχου μέ τό μικρόφωνο — καταλήγει γενικά σέ
 μιάν ἐξευτελιστική ἀπλοποίηση τῆς σύνθεσης.

Ἡ ὑποτιθέμενη προσαρμογή σ' ὅ,τι ὀνομάζουν
 «ἀντικειμενικές συνθήκες τοῦ ὑλικοῦ» ὀδηγεῖ σ' ἓνα
 περιορισμό τῆς φαντασίας κι αὐτό, τίς περισσότερες
 φορές, πρὸς ὄφελος κείνης τῆς «εὐκολίας» μέ τήν
 ὁποία θησαυρίζει ὁ κόσμος τοῦ χρήματος. Ἐκεῖνο πού
 θά εἶχε ἓνα νόημα, θά ἦταν ἡ ἀπαίτηση συμμόρφωσης
 μέ τό ὑλικό τῆς μουσικῆς στήν κυριολεξία, τούς ἤχους
 καί τίς σχέσεις ἀνάμεσά τους, κι ὄχι τὰ προτσέσσα
 καταγραφῆς τὰ ὁποῖα τοῦ εἶναι ἐξωτερικά καί, σέ με-
 γάλο βαθμό, ὑποβοηθητικά. Θά εἶχαμε νά κάνουμε μ'
 ἓνα ἀντικειμενικό προτσές ἂν θέταμε τό μικρόφωνο
 στήν ὑπηρεσία τῶν ἀπαιτήσεων τῆς μουσικῆς, κι ὄχι
 τ' ἀντίθετο. Στήν ἀρχιτεκτονική τήν ἴδια, ὅπου ἡ σὺλ-
 ληψη τοῦ ὑλικοῦ εἶναι πολύ πιό ἀπτή κι ἱστορικά

προγενέστερη απ' εκείνην τῆς μουσικῆς, δέν ὑπάρχει ἀντικειμενικά κατασκευή παρά μόνο ὅταν ὑπάρξει ἐφαρμογή σέ σχέση μέ τήν πέτρα καί τήν ἰδέα κι ὄχι σέ σχέση μέ τή φύση τῶν φορτηγῶν καί τῶν γερανῶν πού μεταφέρουν τά ὑλικά. Τό μικρόφωνο εἶναι μέσο ἐπικοινωνίας, ὄχι κατασκευῆς. "Ἄλλωστε, οἱ πρόοδοι στόν τομέα τῶν προτσέσων ἠχογράφησης ἔχουν ἐν τῷ μεταξύ ξεπεράσει κατά πολὺ τίς ἀντιλήψεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους γιά τά αἰσθητικά ὄρια.

Πιό ἀμφισβητήσιμοι εἶν' οἱ στοχασμοί πού ἀποσκοποῦν στό νά συμπεράνουν τούς ὁποιοδήποτε νόμους απ' τήν ἀφηρημένη φύση τοῦ μέσου καθαυτοῦ, π.χ. απ' τή σχέση πού ἐδραιώνεται απ' τήν ψυχολογία τῆς ἀντίληψης ἀνάμεσα στά ὀπτικά καί τά φωνητικά δεδομένα. Στήν καλύτερη περίπτωση, αὐτές οἱ προσπάθειες καταλήγουν σέ θεωρητικές ἰσοδυναμίες μέσ τόν ἀφηρημένο κινηματογράφο, ὁ διακοσμητικός καί βιοτεχνικός χαρακτήρας τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ φανερά τήν ἀνεστραμένη συνέπεια τῆς ἀντικειμενικότητας· ἔχουμε τότε νά κάνουμε μ' ἐγχειρήματα σάν τή λεγόμενη εἰκονιστική μουσική ἢ ἄλλες προσπάθειες τῆς ἴδιας τάξης πού συγγέουν τήν ἔμμομη ἰδέα μέ τήν πρωτοπορία. Οἱ κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ τοῦ καλειδοσκοπίου δέν ἀποτελοῦν κριτήρια γιά τήν τέχνη. "Ἄν τ' ὦραϊο στήν τέχνη προέρχεται απ' τό καθαρὸ ὑλικό της, ἐπιστρέφει στήν κατάσταση τοῦ ὦραϊου μέσ τή φύση χωρίς ὥστόσο νά τήν φτάσει ἐντελῶς. Τό καλλιτεχνικό πνεῦμα πού ἀναζητᾷ τή γεωμετρική καθαρότητα, τίς ἀναλογίες καί τή νομιμότητα τῆς φύσης γιά νά κατασκευάσει τά ἔργα του, προσθέτει μ' αὐτό τόν τρόπο στίς ὦραϊες μορφές, ἂν εἶν' τουλάχιστον ἀκόμη ὦραϊες, ἐκεῖνον τόν παράγοντα σκέψης πού ἀναπόφευ-

κτα άποσυνθέτει τή φυσικήν όμορφιά. Γιατί αυτός ό παράγοντας σκέψης, «τόσο όσον άφορα τήν άφηρημένη ένότητα τής μορφής, όσο και τήν άπλότητα και καθαρότητα του αισθητου ύλικου» άποτελεί μέσ τήν «άφαίρεσή του κάτι πού δέν έχει διόλου ζωή και διόλου πραγματική ένότητα. Γιατί άποκλειστικό προνόμιο αυτής τής ένότητας είναι κείνη ή ιδανική ύποκειμενικότητα πού λείπει στή φύση, σά σφαιρικό φαινόμενο».

Ό Αϊζενστάϊν επίσης, ό μόνος σημαντικός δημιουργός στον κινηματογράφο πού έχει μέχρι στιγμής συμμετάσχει σ' αυτή τήν αισθητική συζήτηση και στον όποιον ή πρακτική του έργασία έχει πράγματι έπιτρέψει μιάν έλευθερία δράσης μέσ τήν αισθητική έμπειρία του, (έλευθερία) πολύ μεγαλύτερη από κείνη πού θά μπορούσε νά βρει κανείς στό Hollywood ή στό Denham, άντιτίθεται στους μορφικούς συλλογισμούς αυτού του είδους για τίς σχέσεις ανάμεσα στον κινηματογράφο και τή μουσική, ή ακόμα ανάμεσα στή μουσική και τό χρώμα: «Συμπεραίνουμε ότι ή ύπαρξη «άπόλυτων» ισοδυναμιών ήχου - χρώματος — ακόμα κι αν μπορούν νά βρεθούν μέσ τή φύση — δέ μπορεί νά παίξει ένα άποφασιστικό ρόλο μέσ τή δημιουργική έργασία πέρα από έναν εύκαιριακό, «συμπληρωματικό τρόπο».

Οί «άπόλυτες ισοδυναμίες» θά ήσαν π.χ. εκείνες πού θά μπορούσαν νά υπάρξουν ανάμεσα σ' ώρισμένες τονικότητες ή συγχορδίες και τά χρώματα, χίμαιρες πού οί θεωρητικοί δέν έπαψαν νά κυνηγούν άπ' τήν εποχή του Berlioz κι οί όποίες, σχεδόν, τείνουν νά συσχετίσουν κάθε μιάν άπ' τίς άποχρώσεις μέσα σ' ένα φίλμ μέ τήν ακριβή «άντιστοιχία» της μέσ τό πεδίο του

ἤχου. Ἀκόμα κι ἂν τούτ' ἢ «ταύτιση» ὑπῆρχε — ἂν καί δέν ὑπάρχει — κι ἀκόμα κι ἂν ἡ μέθοδος αὐτή δέν ἦταν σέ τέτοιο βαθμό τεμαχισμένη ὥστε ν' ἀντιτίθεται σέ κάθε σύστημα σηματοδότησης, θά ἔπρεπε ν' ἀναρωτηθοῦμε σέ τί θά μπορούσε νά χρησιμέψει καί γιατί τό ἕνα ἀπ' τά ἐκφραστικά μέσα θά ἔπρεπε — σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψη — νά δώσει γιά μιά φορά ἀκόμη ἐκεῖνο πού τ' ἄλλο ἤδη δίνει μέ ταυτόσημο τρόπο. Ἐτσι, ὄχι μόνο δέ θά κερδιζόταν, ἀλλά σίγουρα θά χανόταν κάτι.

Ὁ Αἰζενστάϊν ἀποδοκιμάζει ἐξ' ἴσου τήν ἀναζήτηση ἰσοδυναμιῶν γιά τά «καθαρά ἀναπαραστατικά στοιχεῖα στή μουσική», δηλ. γιά τήν προσπάθεια νά πραγματωθεῖ ἡ ἐνότητα εἰκόνας καί μουσικῆς μέσω τῆς προσθήκης στούς ἐκφραστικούς συσχετισμούς εἴτε ὠρισμένων μουσικῶν θεμάτων, εἴτε ὀλόκληρων κομματιῶν πού θ' ἀντιστοιχοῦσαν στίς εἰκόνες.

Ὡστόσο, οἱ προσωπικοὶ στοχασμοὶ τοῦ Eisenstein πάνω στή σχέση ἀνάμεσα στόν κινηματογράφο καί τή μουσική δέν ξεφεύγουν ἐντελῶς ἀπ' τὸ φαῦλο κύκλο ἀκριβῶς ἐκείνου τοῦ τρόπου σκέψης πού προσπάθησε νά πολεμήσει. Ἐπιτίθεται ἔτσι στόν πλατυασμό τῶν εἰκόνων οἱ ὁποῖες προέρχονται ἀπό μίαν στενά ἀναπαραστατική σύλληψη τῆς μουσικῆς, ὅταν π.χ. ἡ βαρκαρόλλα τῶν *παραμυθιῶν τοῦ Hoffmann* προτρέπει τό σκηνοθέτη νά δείξει τούς ἐναγκαλισμούς δύο ἐρωτευμένων μέ φόντο τῆ Βενετία. Ἀντιτίθεται μ' αὐτούς τούς ὄρους: «Ἀλλά πᾶρτε ἀπ' τίς βενετσιάνικες σκηνές τό πῆγαιν' -ἔλα τοῦ νεροῦ συνδυασμένο μέ τά παιχνιδίσματα τοῦ φωτός πού ἀντανακλᾶται πάνω στίς ἐπιφάνειες τῶν καναλιῶν, κι ἀμέσως ἀπομακρυνόμαστε κατὰ ἕνα σκαλοπάτι τουλάχιστον ἀπ' τήν «εἰκονογράφηση» καί, ταυτόχρονα, βρισκόμαστε πιό κοντά

σέ μίαν ἀντήχηση τῆς βαθύτερης κίνησης μιᾶς βαρκαρόλλας». Ἐνα τέτοιο προτσέσσο δέ θά ὀδηγοῦσε στόν περιορισμό ἐκείνης τῆς λαθεμένης ἀρχῆς πού ἔγκειται στή σύνδεση εἰκόνας καί μουσικῆς μέσω μιᾶς ψευδο-ταυτότητας ἢ ἑνός συσχετισμοῦ, δέ θά ἦταν παρά ἡ μετάθεση τῆς ἴδιας ἀρχῆς σ' ἕνα πιά ἀφηρημένο ἐπίπεδο, ὅπου ὁ χονδροειδῆς καί ταυτολογικός χαρακτήρας της θά ἦταν λιγότερο ἐμφανῆς. Ὁ περιορισμός τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν κυμάτων, ἀντιληπτοῦ ἀπ' τό μάτι, στήν κίνηση τοῦ νεροῦ μέ τό παιχνίδισμα τοῦ φωτός στήν ἐπιφάνειά του, κίνηση ἡ ὁποία πρέπει νά ἀποδοθεῖ μέ τό ἐντελῶς, ἄλλωστε, διακριτικό «πάφλασμα» τῆς μουσικῆς, ὀδηγεῖ στήν πραγματικότητα σ' ἐκεῖνες τίς «ἀπόλυτες ἰσοδυναμίες» τίς ὁποῖες ὁ Αἰζενστάιν προηγουμένως ἀπέρριπτε. Ὁ ἀπόλυτος χαρακτήρας τους προέρχεται ἀπ' τήν ἀπουσία κάθε συγκεκριμένου στοιχείου πού θά τοὺς καθόριζε ἕνα ὄριο.

Ὁ νόμος στόν ὁποῖο βασίζεται ὁ Αἰζενστάιν εἶν' ὁ ἀκόλουθος: «Πρέπει νά μάθουμε πῶς νά συλλάθουμε τήν κίνηση ἑνός δεδομένου μουσικοῦ κομματιοῦ, βρίσκοντας μέσ τήν πορεία του (τή γραμμῆ ἢ τή μορφῆ του) τά ἴδια τά θεμέλια τῆς πλαστικῆς σύνθεσης ἡ ὁποία πρέπει ν' ἀντιστοιχεῖ στή μουσική». Τοῦτ' ἡ ἰδέα βασίζεται ἀκόμα σ' ἕναν ὠρισμένο φορμαλισμό: εἶναι ταυτόχρονα πολύ περιορισμένη καί πολύ ἀπεριόριστη. Ἡ θεμελιώδης ἔννοια τῆς κίνησης εἶναι ἡ ἴδια διαφορούμενη. Στή μουσική ἐννοοῦμε σάν κίνηση τή συνεχή ἐνότητα τοῦ μέτρου πάνω στ' ὁποῖο βασίζεται τό κομμάτι, ἔτσι ὅπως, κατά προσέγγισιν, τήν δειχνεῖ ὁ μετρονόμος, ἂν καί μποροῦμ' ἐδῶ ν' ἀντιληφθοῦμε σάν κίνηση κάτι διαφορετικό, γιά παράδειγμα τά πιά γοργά χαρακτηριστικά (τά διπλά ὄγδοα ἑνός

κομματιού «bumble-bee», ή μετρική ένότητα του οποίου είν' ώστόσο στά μαῦρα) ή ή «κίνηση» μέ μιάν ύψηλότερη έννοια, (μέ τήν έννοια) του γενικού ρυθμού, τής αναλογίας ανάμεσα στά μέρη και τή δυναμική τους σχέση, τή συνέχεια ή τό σταμάτημα του όλου, τής κατά κάποιον τρόπο έμπνευσης και έμπνευσης τής μορφής θεωρημένης σφαιρικά. Είν' αυτόνοητο ότι αυτή ή γενική σύλληψη τής μουσικής κίνησης δέν διαφεύγει μονάχα άπ' όλες τις μετρικές μεθόδους αλλά δέν είναι μεταφρασμένη σέ εικόνες παρά μέσω αναλογιών πολύ άόριστων και έλάχιστα άποδεδειγμένων.

Ή σύλληψη τής κίνησης, έτσι όπως χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο, είν' ακόμα δυσκολότερο να όριστεί. Μπορούμε να σκεφτούμε, σχετικά μ' αυτήν, τον ρωμαλέο και μετρημένο ρυθμό των κινούμενων σκίτσων ή του μπαλλέτου. "Αν ή εικόνα κι ή μουσική ήσαν ύποχρεωμένες, εν όνόματι μιās ένότητας σ' ένα άνώτερο επίπεδο, να διατηρήσουν ταυτόχρονα και δίχως διακοπή τό ρυθμό τουτο, οι πιθανές σχέσεις ανάμεσα στά δυό μέσα έκφρασης θά «στριμώνχονταν» μ' ένα άνυπόφορο και σχολαστικό τρόπο, και έξ άλλου δέν θά προέκυπτε άπ' αυτό παρά ή πιό τέλεια μονοτονία. Άλλά μπορούμε επίσης να έννοήσουμε σαν ρυθμό στον κινηματογράφο μιá ποιότητα σ' ένα άνώτερο επίπεδο. Είν' αυτός, στην πραγματικότητα, πού ο Αϊζενστάιν έννοούσε. Ο Kurt London τον αναφέρει έξί σου υπό τήν όνομασία «rythm» για τον όποιο λέει ότι «προέρχεται από διάφορα στοιχεία μέσ τή δραματική του σύνθεση» κι ότι «είν' ακόμα πάνω στό ρυθμό πού θεμελιώνεται ή άρθρωση του στύλ σαν ένα όλο».

Ή ύπαρξη ενός τέτοιου «γενικού ρυθμού» στον κινηματογράφο είν' αναμφισθήτητη, άν και τό να συ-

ζητᾶμε γι' αὐτόν μπορεῖ πολὺ εὐκόλα νά ἐκφυλιστεῖ σ' ἓνα εἶδος ντιλεταντισμοῦ τῆς σκέψης. Ὁ «γενικός ρυθμός» προκύπτει ἀπ' τὸ συνδυασμὸ καὶ τίς ἀναλογίες τῶν μορφικῶν στοιχείων, οἱ ὁποῖες πράγματι μπορεῖ νά ἔχουν κάποια ὁμοιότητα μὲ τίς μουσικὲς σχέσεις. Δέν ἀναφέρουμε παρά μόνο δυὸ ἀρχές κίνησης σ' «ἄνωτερο ἐπίπεδο»: ὁ κινηματογράφος γνωρίζει ἀφ' ἑνός τίς μορφές «δραματοποίησης», τίς σκηνές διαλόγου πού τραβᾶνε σέ μᾶκρος κι ὅπου χησιμοποιεῖται ἡ δραματικὴ τεχνικὴ — μὲ σχετικὰ λιγιστὲς κινήσεις τῆς κάμερας· ἀφ' ἑτέρου τίς «ἐπικές» μορφές, μιὰ ἀλληλουχία ἀπὸ μικρὲς ἀνεξάρτητες σκηνές πού δέν ἔχουν ἄλλο δεσμὸ μεταξύ τους παρά τὸ περιεχόμενο καὶ τὴ σημασία τους καὶ πού, συχνά, βρίσκονται σ' ἀμοιβαία ἀντίθεση, δίχως ἐνότητα τόπου, χρόνου ἢ δράσης. Παράδειγμα τῆς δραματοποιητικῆς μορφῆς: *Little Foxes*, τῆς ἐπικῆς μορφῆς: *Citizen Kane*. Ἄλλ' ἡ δομὴ τούτη τοῦ γενικοῦ ρυθμοῦ τοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι συμπληρωματικὴ τῆς μουσικῆς δομῆς, οὔτε καὶ παράλληλῃ της: δέν μπορεῖ, καθαυτῆ, νά μεταφερθεῖ σέ μιὰ μουσικὴ δομὴ. Ὅταν, στὴν πρακτικὴ, ἀναζητοῦμε τὴ συμφωνία ἀνάμεσα στὸ μουσικὸ καὶ τὸν κινηματογραφικὸ ρυθμὸ «σ' ἄνωτερο ἐπίπεδο», τ' ἀποτελεσμα εἶναι κάτι πού θά ἴμοιαζε ἀρκετὰ μὲ τίς «ἀτμόσφαιρες», δηλαδὴ κάτι τὸ φριχτὰ κοινότυπο τ' ὁποῖο ἀντιφάσκει ἀκριβῶς μὲ τὴν ἀντίληψη ἐξίσωσης (τῆς μουσικῆς) μὲ τὸ φιλμ χάρη τῆς ὁποίας προσπαθοῦσαμε νά ἐπιτύχουμε ἐκεῖνο τὸ «ρυθμὸ», ἐκείνη τὴν «βαθύτερη κίνηση». Δέν θά ἦταν ὑπερβολικὸ νά ποῦμε ὅτι ἡ ἔννοια τῆς ἀτμόσφαιρας δέν εἶναι διόλου ἐφαρμόσιμη στὸν κινηματογράφο. Δέν εἶναι τυχαῖο τ' ὅτι οἱ γεμᾶτες ἀτμόσφαιρα κινηματογραφικὲς εἰκόνες μοιάζουν

σά μιά ζωγραφιά τοπίου ή έσωτερικοῦ (χώρου) πού θά εἶχαμε φωτογραφήσει, κι ὅτι ἔχουν κάτι τό ψεύτικο, τό ἀπατηλό. Ἄπ' τήν ἄλλη, εἶναι δύσκολο νά φανταστοῦμε ἕνα Schoenberg ἢ ἕναν Stravinsky νά συνθέτουν «πίνακες ἀτμόσφαιρας»..

Ὡστόσο πρέπει νά ὑπάρχει μιά σχέση ἀνάμεσα στή μουσική καί τήν εἰκόνα. Ἄν οἱ σιωπές, οἱ νεκροί χρόνοι, οἱ στιγμές ἀγωνίας ἢ ὁ,τιδήποτε ἄλλο «γεμίσουν» μέ μιά μουσική ἀδιάφορη ἢ ἐπίμονα ἑτερογενή, τ' ἀποτελεσμα εἶν' ἡ ἀταξία. Ἡ μουσική κι ἡ εἰκόνα πρέπει νά συνδέονται, ἔστω κι ἔμμεσα ἢ ἀντιθετικά. Στόν κινηματογράφο, ἡ θεμελιώδης ἀπαίτηση τῆς μουσικῆς σύλληψης ἔγκειται σ' ἐκεῖνο πού ἡ ἰδιάζουσα φύση τῆς σεκάνς καθορίζει σάν ἰδιάζουσα φύση τῆς μουσικῆς — ἢ τ' ἀντίθετο: μιά εἰδική μουσική πού καθορίζει μιάν εἰδική εἰκόνα, ἀλλ' αὐτή, στήν πραγματικότητα, εἶν' ἡ πιό ὑποθετική περίπτωση στή σημερινή συγκυρία. Ἡ σύνθεση τῆς κατάλληλης μουσικῆς γιά τήν κάθε περίσταση, νά τί θά ἦταν τό μέτρο τῆς «ἔμπνευσης» τοῦ συνθέτη στόν κινηματογράφο. Ἡ ἀπουσία σχέσεων (ἀνάμεσα στή μουσική καί τήν εἰκόνα) ἀποτελεῖ τό θανάσιμο ἀμάρτημα. Ἀκόμα κι ὅταν, σέ μιάν ἀκραία περίπτωση, ἡ μουσική εἶναι δίχως σχέση μέ τήν εἰκόνα, ὅταν π.χ. σέ μιάν ἀστυνομική κωμωδία ἕνας φόνος συνοδεύεται ἀπό μιάν μουσική ἀδιάφορη, ἡ ἀπουσία σχέσης πρέπει ἀκόμα νά δικαιολογεῖται ἀπό τό σύνολο σάν ἕνα ἰδαίτερο εἶδος σχέσης. Ἀκόμα κι ἐκεῖ ὅπου ἡ μουσική παρεμβαίνει σάν κοντράστ, μιά μορφική ἐνότητα πρέπει ὅπωςδήποτε νά διατηρηθεῖ: στό πιό ἀκραῖο κοντράστ ἀνάμεσα στά χαρακτηριστικά τῆς μουσικῆς καί τῆς εἰκόνας, ἡ ἄρθρωση τῆς μουσικῆς θ' ἀνταποκρίνεται συνήθως στήν ἄρθρωση τῆς σεκάνς.

Ἄλλὰ ἡ ἐνότητα τῶν δυό ἐκφραστικῶν μέσων πραγματώνεται μ' ἓναν τρόπο ἔμμεσο, δέν πρόκειται ἔδῳ γιά μιάν ἀκαριαία ταύτιση ἀνάμεσα σ' ὁποιαδήποτε στοιχεῖα, εἴτε πρόκειται γιά τόν ἤχο καί τό χρῶμα, εἴτε γιά τήν ἐνότητα τῆς «κίνησης» γενικώτερα. Ἄν ἡ εἰκόνα τοῦ μοντάζ, στήν ὁποία ἔδωσε τόση ἔμφαση ὁ Αἰζενστάϊν, ἔχει λόγους ὑπαρξης, τοῦτοι οἱ λόγοι βρίσκονται ὅπωςδήποτε μέσ τά πλαίσια τῆς σχέσης ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τή μουσική. Ἄπό αἰσθητικήν ἄποψη, ἡ ἐνότητα τους δέν εἶναι παρά μονάχα εὐκαιρικά μιᾶ ἐνότητα βασισμένη στήν ὁμοιότητα· εἶναι μᾶλλον, σά γενικός κανόνας, ἡ ἐνότητα τῆς ἐρώτησης καί τῆς ἀπόκρισης, τῆς κατάφασης καί τῆς ἄρνησης, τοῦ φαίνεσθαι καί τῆς οὐσίας. Οἱ ἀποκλίσεις ἀνάμεσα σ' αὐτά τά μέσα ἔκφρασης, καθώς κι οἱ συγκεκριμένες ιδιότητές τους, συνεπάγονται τό μοντάζ. Ἡ μουσική, ὅσοδήποτε κι ἂν εἶναι καθορισμένη μέσ τή μορφή της σάν ἰδιαίτερη σύνθεση, δέν μπορεῖ ὥστόσο νά καθοριστεῖ ποτέ σέ σχέση μ' ἓνα ἀντικείμενο ἐξωτερικό ἀπ' αὐτήν, τ' ὅποιο θά προσπαθοῦσε νά μιμηθεῖ ἢ νά ἐκφράσει. Ἀντίστροφα, δέν ὑπάρχει ζωγραφική, ἀκόμα κι ἀφηρημένη, πού νά ἔχει πλήρως ἀποδεσμευτεῖ ἀπό τόν κόσμον τῶν ἀντικειμένων.

Τό γεγονός ὅτι εἶν' τό μάτι πού χρησιμεύει σά μεσολαβητής μέ τόν αἰσθητό κόσμον, ἀλλ' ὄχι τ' αὐτί, ἀφήνει τά ἴχνη του μέσ τήν αὐτόνομη καλλιτεχνική σύνθεση: ἀκόμα κι οἱ καθαρά γεωμετρικές παραστάσεις τῆς ἀπόλυτης ζωγραφικῆς μοιάζουν νά εἶναι τά κομμάτια μιᾶς πραγματικότητας σ' ἔκρηξη, ἐνῶ ἀκόμα κι οἱ χονδροειδεῖς εἰκονογραφήσεις τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς εἶναι σέ σχέση μέ τήν πραγματικότητα ὅ,τι σχεδόν εἶν' τ' ὄνειρον σέ σχέση μέ τήν ἀφυπνισμέ-

νη συνείδηση, κι είναι γι' αυτό πού κάθε προγραμματική μουσική πού δέν προσπαθεῖ ἀπλοϊκά νά πάει μακρύτερα ἀπ' ὅ,τι οἱ δυνατότητές της ἐπιτρέπουν, μοιάζει «τσουχτερή»: ἐκφράζοντας τήν ἀντίφαση ἀνάμεσα στήν ἀναπαραγωγή τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου καί τό μουσικό μέσο, κάνει τούτη τήν ἀντίφαση ἕνα στοιχεῖο ἀποτελεσματικότητας. Μιλώντας «χοντρικά», κάθε μουσική, συμπεριλαμβανομένης ἐκείνης πού εἶν' ἐντελῶς «ἀντικειμενική» καί μή-ἐκφραστική, ἀνήκει, ἐξ' αἰτίας τῆς ἴδιας τῆς οὐσίας της, πρωταρχικά στόν ἐσωτερικό χῶρο τῆς ὑποκειμενικότητας, ἐνῶ κι ἡ πιό πνευματική ζωγραφική ὑφίσταται τήν πίεση τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου τήν ὁποία δέν ἔχει κατορθώσει νά ἐκμηδενίσει. Ἡ μουσική τοῦ κινηματογράφου πρέπει νά προσπαθήσει νά ἐπωφεληθεῖ ἀπ' τήν κατάσταση τῶν πραγμάτων παρά νά ὑποκρίνεται πῶς τήν ἀγνοεῖ μέ μιάν ἀνόητη ἀδιαφορία.

Ἐπειδή ἡ πραγμάτωσή της γίνεται μέσω τοῦ μοντάζ, ἡ μουσική τοῦ κινηματογράφου θά ἦταν ἀμέσως κατάλληλη γιά τήν κατάσταση τούτη. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα μέ μιάν πολύ ἀπλή ἔννοια: τά δύο μέσα ἔκφρασης, ὁ κινηματογράφος κι ἡ μουσική, πού ἔχουν ἀναπτυχθεῖ ἀνεξάρτητα τό ἕνα ἀπ' τό ἄλλο, ἐνώνονται σήμερα μέσω μιᾶς τεχνικῆς πού δέν ἔχει προέλθει ἀπ' τίς ἀντιστοιχίες ἐξελικτικές τους πορεῖες ἀλλ' ἀπό τόν τρόπο τῆς τεχνικῆς τους ἀναπαραγωγῆς. Τό μοντάζ ἐπωφελεῖται ἀπ' αὐτό τό αἰσθητικό «τυχαῖο» πού ἀντιπροσωπεύει ἡ μορφή τοῦ ὁμιλοῦντος κινηματογράφου. Διατυπώνει τή σχέση ἀπ' τήν ἐξωτερική της πλευρά.

Τό νά ἤθελε κανεῖς νά συγχωνεύσει αὐτά τά δύο ἀποκλίνοντα μέσα ἔκφρασης, (ἀποκλίνοντα) ἐξ' αἰτίας τοῦ συνόλου τοῦ ἱστορικοῦ περιεχομένου τους, δέ

θά 'χε περισσότερο νόημα ἀπ' ὅτι ἔχουν ἐκεῖνα τὰ «εὐρήματα» στίς ἐμπορικές ὁμιλοῦσες ταινίες ὅπου ὁ τραγουδιστής χάνει τὴ φωνή του καὶ τὴν ξαναβρίσκει μετὰ. Σέ μιά τέτοια περίπτωση, θά ἔτεινε πρὸς ἐκείνη τὴ σφαῖρα τὰ ὄρια τῆς ὁποίας ἔχουν καθοριστεῖ μ' ἓναν ἐντελῶς τυχαῖο τρόπο κι ὅπου, κατὰ βαθος, εἶν' ἐντελῶς ἀδιάφορο τὸ πού τὰ δύο μέσα συμπίπτουν στό ἐπίπεδο τῆς συναισθησίας, τῆς μαγείας τῆς ἀτμόσφαιρας, τῆς φωτοσκίασης καὶ τῆς μέθης, μέ δύο λόγια στό ἐπίπεδο ἐκείνων τῶν ἐκφραστικῶν περιεχομένων πού εἶναι ἀσυμβίβαστα μέ τὸν κινηματογράφο, — ἔτσι ὅπως τὸ δείχνει ὁ (Walter) Benjamin στό *Ἔργο τέχνης τῆν ἐποχὴ τῆς τεχνικῆς τοῦ ἀναπαραγωγῆς*.

Τὰ «ἐμφέ» μέ τὰ ὁποῖα ἢ εἰκόνα κι ἢ μουσικὴ μποροῦν νά εἶν' ἄμεσα ἐνωμένες ἔχουν πάντα κάτι ἀπ' τὴν «αὔρα», — ἀλλ' ἐκεῖνο πού ὑφίσταται τότε δέν εἶναι, στήν πραγματικότητα, παρά μιά ἐκφυλισμένη μορφή αὔρας, ἐφ' ὅσον ἢ μαγεία τοῦ ἐδῶ καὶ τοῦ τώρα μανιπουλάρεται ἀπ' τὴν τεχνικὴ.

Τίποτε δέ θά ἦταν πιὸ ἀποτυχημένο ἀπὸ μίαν κινηματογραφικὴ παραγωγὴ τὸ αἰσθητικὸ περιεχόμενο τῆς ὁποίας σ' ἀντίθεση μέ τίς τεχνικὲς τοῦ προϋποθέσεις καὶ πού, ταυτόχρονα, θά προσπαθοῦσε νά σβύσει πάση θυσία τούτη τὴν ἀντίθεση. Ὁ Benjamin ἔχει διατυπώσει εὐστοχα τοῦτο τὸ πράγμα: «Εἶναι χαρακτηριστικὸ τ' ὅτι ἀκόμα καὶ σήμερα οἱ ἰδιαίτερα ἀντιδραστικοὶ συγγραφεῖς ἀναζητοῦν τὴ σημασία ἐνός φιλμ ἂν ὄχι μέσ τὸ ἱερό, τουλάχιστον μέσ τὸ ὑπερφυσικὸ. Μέ τὴν εὐκαιρία τοῦ γυρίσματος τοῦ *Ὀνειρου μεσοκαλοκαιριάτικης νύχτας* ἀπ' τὸν Reinhardt, ὁ Werfel διαπιστώνει ὅτι ἦταν ἀναμφίβολα ἢ στεῖρα ἀντιγραφὴ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου μέ τοὺς δρόμους του, τὰ σπίτια

του, τούς σταθμούς του, τὰ ἐστιατόριά του, τ' αὐτοκίνητα καί τίς πλατεῖες του πού εἶχε μέχρι τότε ἐμποδίσει τόν κινηματογράφο ν' ἀνυψωθεῖ στό ἐπίπεδο μιᾶς τέχνης: «Ὁ κινηματογράφος δέν ἔχει ἀκόμα συλλάβει τό ἀληθινό του νόημα, τίς πραγματικές δυνατότητές του... αὐτές βρίσκονται στή μοναδική του δύναμη νά ἐκφράζει μέ φυσικό μέσο καί μέ μιάν ἀσύγκριτη πειθώ,, τό παραμυθένιο, τό θαυμαστό, τό ὑπερφυσικό».

Σέ τέτοια μαγικά φίλμς ὑπῆρχε ἡ τάση νά βάζουν συνεχῶς μουσική: ἡ φιλοδοξία τους ἦταν ν' ἀποφύγουν τό μοντάζ σά μέσο γνώσης τῆς πραγματικότητας. Δέν εἶν' ἀνάγκη νά ἐξηγήσουμε τή σημασία μιᾶς τέτοιας ἀρχῆς στό καλλιτεχνικό καί κοινωνικό ἐπίπεδο: δέ θά ἦταν παρά μιᾶ ψευδο-ἀτομικοποίηση, βιομηχανικά ἐκμεταλλεύσιμη. Κι αὐτό θά 'πεφτε ἀμέσως πολύ πύο κάτω ἀπ' τό ἱστορικό ἐπίπεδο τῆς σημερινῆς μουσικῆς ἡ ὁποία ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τό μουσικό δράμα, ἀπ' τό προγραμματικό ἢ συναισθητικό εἶδος κι ἔχει ἀφοσιωθεῖ στό διαλεκτικό ἔργο τοῦ νά γίνει μήρομαντικῆ δίχως νά πάψει νά εἶναι μουσική. Ἡ ἄρνηση τοῦ μοντάζ σ' ἓνα φίλμ δέν θά ἦταν παρά μιᾶ γενίκευση τῶν ιδεῶν τοῦ Richard Wagner, ἡ μᾶλλον ὁ ὑποβιβασμός τους.

Οἱ ἐνδιάμεσες σκηνικές μουσικές μέσ τό δράμα ἡ τὰ τραγουδιστά κομμάτια καί νούμερα εἶν' οἱ ἀληθινοί πρόγονοι τῆς μουσικῆς τοῦ κινηματογράφου. Αὐτά δέν παρήγαγαν ποτέ τήν ψευδαίσθηση μιᾶς ἐνότητας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων καί / ἄρα τόν ψευδαισθητικό χαρακτήρα ἐνός συνόλου, ἀντίθετα, παρέμβαιναν, ἀκριβῶς, σάν ξένα στοιχεῖα πού ἔσπαγαν τό κλειστό δραματικό σύνολο ἡ ἔτειναν νά τόν κάνουν νά περάσει ἀπ' τή σφαῖρα τοῦ ἄμεσα βιωμένου σ' ἐκείνην τῶν

σημασιοδοτήσεων. Ἦσαν ἀπ' ἀνέκαθεν ἐχθρικά σέ κάθε διαίσθηση ἢ ψυχολογία, σέ κάθε αἰσθητική μίμηση τῶν δεδομένων τῆς ἐμπειρίας.

Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ βιομηχανία πού κρατᾶ τό μονοπώλιο τῆς κουλτούρας πραγματώνει ἀπό ἐνστικτο ὅ,τι βρίσκεται «ἐν σπέρματι» μέσ τήν ἐξέλιξη τῶν ἴδιων τῶν μορφῶν τέχνης. Ἐφαρμοσμένο στή σχέση εἰκόνας, λέξης καί μουσικῆς στόν κινηματογράφο, κάτι τέτοιο σημαίνει ὅτι ἡ ἀναπόφευκτη ἀλληλο-ἀπομάκρυνση τῶν μέσων ἔκφρασης, ἐπιταχύνει ἐκ τῶν ἔξω τῆ διαδικασία διάλυσης κάθε ρομαντισμοῦ. Ἡ μοναδικότητα κάθε μέσου ἔκφρασης λείπει πολλά γιά μίαν κοινωνία ἀποξενωμένη ἀπ' τόν ἑαυτό της. Εἶναι γι' αὐτό πού τούτ' ἡ μοναδικότητα — οἱ δυνατότητές της — ἀποτελεῖ ἕνα νόμιμο μέσο ἔκφρασης κι ὄχι μιά τρύπα ἢ ὁποία θά ἔπρεπε νά γεμίσει ὅπως-ὅπως. Κι εἶναι αὐτός, ἴσως, ὁ λόγος πού πολλά φίλμς «ἐλαφρά», ψυχαγωγικά καί δίχως κάποιο καλλιτεχνικό ἐπίπεδο (ὅπως θά χαρακτηρίζονταν σύμφωνα μέ τά ὑποκριτικά κριτήρια τῆς βιομηχανίας) εἶναι πολύ πιά ἀξιόλογα ἀπ' ὅλα κείνα τά κινηματογραφικά φλέρτ μέ τήν αὐτόνομη τέχνη. Τίς πιά πολλές φορές εἶναι τά ἐπιθεωρησιακά φίλμς πού πλησιάζουν περισσότερο τό ἰδανικό τοῦ μοντάζ, κι εἶναι σ' αὐτά πού ἡ μουσική ἐκτελεῖ τή λειτουργία της μέ τή μεγαλύτερη ἀκρίβεια. Ἀπλῶς, ἡ στανταροποίηση κι ὁ ἐμπορικά καλλιτεχνικός ρομαντισμός αὐτῶν τῶν φίλμς, καθώς κι οἱ καριερίστικες ἱστοριοῦλες γιά τίς ὁποῖες γίνεται ἕνας ἀνόητος θόρυβος τά χαλᾶνε ἐξαρχῆς. Εἶν' ὥστόσο τοῦτα τά φίλμς πού ὁ ὀμιλῶν κινηματογράφος, ὅταν ἀπελευθερωθεῖ, θά πρέπει νά θυμᾶται.

Ἄλλ' ἡ ἀρχή τοῦ μοντάζ δέν ἀφορᾶ μονάχα τή

σχέση ανάμεσα στα μέσα έκφρασης, εικόνα και μουσική, και τό ιστορικό επίπεδο τοῦ μηχανικά ἀναπαραγόμενου ἔργου τέχνης. Περιέχεται ἐπίσης στήν ἀνάγκη πού ἐνώνει πρωταρχικά τή μουσική καί τόν κινηματογράφο κι ἡ ὁποία ἦταν ἀντιθετικῆς τάξης. Ἀπό τότε πού ὑπάρχουν παιχνίδια φωτός*, συνοδεύονται ἀπό μουσική. Τό καθαρό παιχνίδι φωτός θά ἦταν ἐξίσου φαντασματικό μέ τά παιχνίδια σκιᾶς — μιᾶ καί σκιές καί φαντάσματα πηγαίνουν πάντα χέρι-χέρι. Ἡ «μαγική» λειτουργία τῆς μουσικῆς συνίστατο ἀναμφίβολα στήν καταπράϋνση τῶν κακῶν πνευμάτων μέσ τήν ἀσυνειδη ἀντίληψη. Οὕτως εἶπειν, ἡ μουσική ἀποτελοῦσε ἓνα ἀντίδοτο στήν εἰκόνα. Ὁ κινηματογράφος, ἔχοντας ἐξαρχῆς ἐξομοιωθεῖ μέ τά ὑπαίθρια πανηγύρια καί μέ τίς ἡδονές τους — οἱ ὁποῖες προοιωνίζουν τά ἐμφέστα ὁποῖα «πατάει» σήμερα — θέλησε ν' ἀποφύγει τή δυσαρέσκεια πού θά δοκίμαζαν οἱ θεατές βλέποντας ἀντίγραφα ἀνθρώπων νά ζοῦν, νά κινοῦνται κι ἀκόμα καί νά μιλοῦν, δίχως νά παύουν νά παραμένουν βωβᾶ. (Τοῦτα τ' ἀντίγραφα) καί ζοῦν καί δέ ζοῦν, πράγμα ποῦχει κάτι τό φανταστικό, κι ἡ μουσική προσπαθεῖ λιγώτερο νά ὑποκαταστήσει τή ζωή πού τοῦς λείπει, — δέν τό κάνει παρά μόνο σέ περίπτωση μιᾶς ἰδεολογικῆς θέσης — ἀπ' ὅτι νά πραῦνει τό ἄγχος, ν' ἀπορροφήσει τό σόκ.

Ἡ μουσική τοῦ κινηματογράφου ἔχει τό *gestus* τοῦ παιδιοῦ πού τραγουδᾷ μέσ τό σκοτάδι. Ἡ πραγματικῆ αἰτία τῆς ἀπειλῆς δέν εἶναι πιά κείνη πού κάποτε ἔκανε τοῦς θεατές ν' ἀνατριχιάζουν μπρός στίς βουβές εἰκόνες σά νά ἔβλεπαν κανένα φάντασμα. Οἱ διάτιτλοι ἤδη εἶχαν κάνει ὅτι μπορούσαν γιά νά τίς βοηθήσουν. Ἀλλά στή θέα κείνων τῶν κινούμενων μασκῶν, οἱ θεατές

αίσθανόταν σά νά ἦταν κι αὐτοί τέτοια ὄντα, αίσθανόταν ἀποξενωμένοι ἀπ' τόν ἑαυτό τους τόν ἴδιο — κι ὄχι μακριά ἀπ' τό νά «χάσουν τά λόγια τους»: Ἡ πρωταρχή τῆς μουσικῆς τοῦ κινηματογράφου εἶναι συνυφασμένη μέ τήν παρακμή τῆς ὀμιλουμένης γλώσσας ἔτσι ὅπως τήν περιγράφει ὁ Karl Kraus. Ἔτσι καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί κανεῖς δέν εἶχε τήν ιδέα νά χρησιμοποιήσει ἀπ' τίς ἀρχές τοῦ κινηματογράφου τό φανερά εὐκολώτερο προτσές: νά συνοδέψει τό φιλμ μέ διαλόγους πού θ' ἀπήγειλαν ἠθοποιοί κρυμμένοι ὅπως στό κουκλοθέατρο· κανεῖς δέ σκέφτηκε παρά τή μουσική ἢ ὁποία, ὥστόσο, δέν εἶχε καμμιά σχέση μέ τή δράση στά παλιά φιλμς τρόμου καί τίς φάρσες.

Μέ τήν ἄφιξη τοῦ ὀμιλοῦντος, τούτ' ἡ πρωταρχική λειτουργία τῆς μουσικῆς ὑπέστη λιγώτερες ἀλλαγές ἀπ' ὅτι θά νομίζαμε. Ὁ ὀμιλῶν κινηματογράφος εἶναι κι αὐτός βουβός. Τά πρόσωπά του δέν εἶν' ὄντα πού μιλᾶνε, ἀλλά εἰκόνες πού μιλᾶνε, μ' ὅλα τά χαρακτηριστικά τοῦ παραστατικοῦ, τοῦ δισδιάστατου τῆς φωτογραφίας, τῆς ἔλλειψης βάθους. Οἱ λέξεις βγαίνουν ἀπό ἓνα στόμα ἄῦλο, μ' ἓναν τρόπο πού θά ἔκανε κάθε ἀπλοϊκό θεατή ν' ἀνησυχῆσει. Βέβαια, τοῦτες οἱ λέξεις εἶναι κι αὐτές — σέ σύγκριση μέ τήν πραγματικότητα — πολύ ἀλλοιωμένες ὅσον ἀφορᾷ τήν τονικότητά τους, ἀλλά ἡ ἀναπαραγωγή τῆς φωνῆς εἶναι πολύ πιό πιστή ἀπό τήν φωτογραφική ἀναπαραγωγή ἀνθρώπων ὄντων.

Τούτη ἡ τεχνική ἀνισότητα ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τή λέξη τονίζεται ἀπό ἓνα βαθύτερο στοιχεῖο. Ὅτι μιλάει στόν κινηματογράφο ἔχει κάτι τ' ἀνάρμοστο. Ἡ βασική ἀρχή τοῦ κινηματογράφου, τό «εὐρημά» του, εἶναι ἡ φωτογράφιση τῆς κίνησης. Εἶναι τόση ἡ

ισχύς τῆς ἀρχῆς τούτης ὥστε κάθε τί πού δέν ἀναλύεται σ' ὀπτική κίνηση νά μοιάζει ἑτερογενές σέ σχέση μέ τόν ἐσῶτερο μορφικό νόμο τοῦ κινηματογράφου: κάθε σκηνοθέτης ξέρει πόσο δύσκολο εἶν' τό φιλμάρισμα θεατρικῶν διαλόγων, καί πολλά φίλμς, ἰδιαίτερα τά ψυχολογικά, εἶναι ἀνεπαρκῆ ἀπό τεχνικήν ἄποψη, γιατί δέν τολμοῦν νά ἐλευθερωθοῦν ἀπ' τό διάλογο. Κατά βάθος, ὁ κινηματογράφος αἰωρεῖται, ἐξ' αἰτίας τοῦ ἴδιου τοῦ ὑλικοῦ του, ἀνάμεσα στό μπαλλέτο καί τήν παντομίμα, κι ἡ ὁμιλία τήν ὁποία προϋποθέτει τ' ἀνθρώπινο ὄν σάν «ἐγώ» κι ὄχι σάν πρωταρχικό *gestus*, παραμένει γι' αὐτό τόν λόγο ἐπικολλημένη τεχνητά πάνω στά πρόσωπα.

Στόν κινηματογράφο, ἡ ὁμιλία εἶν' ἡ κληρονόμος τῶν διάτιτλων, μιά λωρίδα γραπτοῦ μεταγραμμένη σέ ἦχο, καί τοῦτο γίνετ' ἀντιληπτό ἀκόμα κι ὅταν δέν εἶν' συνθεμένη μέ «βιβλικό» τρόπο. Οἱ θεμελιῶδεις ἀποκλίσεις ἀνάμεσα στή λέξη καί τήν εἰκόνα καταγράφονται ἀπ' τό ἀσυνείδητο τοῦ θεατῆ, κι ἡ ἐπιμονή τοῦ ὁμιλοῦντος κινηματογράφου νά ἐμφανίζεται σάν τ' ἀψεγάδιαστο εἶδωλο τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου στό συνολό του γίνεται ἀντιληπτή σάν πανουργία (ἀρκετά, ἄλλωστε, εὐθραυστη). Ἡ ὁμιλία χρησιμεύει σάν στόμα - τρύπα στόν κινηματογράφο, ὅπως θά γινόταν καί μιά κακοτοποθετημένη μουσική πού θά ἤθελε νά ταυτιστεῖ ἄμεσα μέ τό ἀναπαριστώμενο γεγονός. Ἐνα ὁμιλῶν φίλμ δίχως μουσική δέν διαφέρει καί πολύ ἀπό ἓνα φίλμ βωβό, καί θά ἦταν εὐλογο νά σκεφτεῖ κανεῖς ὅτι ὅσο στενότερα λέξη κι εἰκόνα εἶναι συνδεδεμένες, τόσο ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα σ' αὐτές καί τή βουθαμάρα τῶν προσώπων πού, φαινομενικά, μιλοῦν, γίνεται περισσότερο αἰσθητή. Θά ὑπῆρχε ἐδῶ μιά πιθανή ἐξή-

γηση (πού θά ἦταν κι ἡ διαυγέστερη ὅσον ἀφορᾶ τίς ἀπαιτήσεις τῆς ἀγορᾶς), τοῦ γεγονότος ὅτι ἀκόμα ὁ ὀμιλῶν κινηματογράφος, στὸν ὁποῖο μοιάζει νά προσφέρονται ὅλες οἱ δυνατότητες τοῦ θεάτρου καθὼς καὶ μιὰ κινητικότητα πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ κείνην τούτου-ἔδῳ, συνεχίζει νά ἔχει ἀνάγκη τῆ μουσικῆ.

Ὑπὸ τὸ φῶς αὐτῆς τῆς σκέψης, ἡ θεωρία τῆς «κίνησης» τοῦ Αἰζενστάϊν μπορεῖ ν' ἀξιολογηθεῖ. Τὸ στοιχεῖο τῆς συγκεκριμένης ἐνότητας μουσικῆς καὶ κινηματογράφου βρίσκεται στὸ «gestus». Αὐτὸ δὲν προέρχεται ἀπ' τὴν κίνηση ἢ ἀπ' τὸ «ρυθμὸ» τοῦ φιλμ καθαυτόν, ἀλλ' ἀπ' τίς φωτογραφημένες κινήσεις καί, τὸ πολὺ, ἀπ' τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντανακλῶνται μὲς τῆ μορφῆ τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμ. Ὡστόσο ἡ μουσικῆ βρίσκει τὸ νόημά της λιγώτερο στὸ γεγονός ὅτι «ἐκφράζει» τὴν κίνηση τούτη — κι ἐδῶ εἶν' τὸ λάθος στ' ὁποῖο οἱ θεωρίες τῆς ταύτισης μὲ τ' ἀντικείμενο καὶ τοῦ ἔργου ὀλοκληρωτικῆς τέχνης παρέσυραν τὸν Αἰζενστάϊν — ἀλλὰ μᾶλλον στ' ὅτι τὴν «ξεμπλοκάρει» ἢ, ἀκριβέστερα, τὴν δικαιολογεῖ. Ἐκεῖνο λοιπὸν πού λείπει ἀπ' τὴ συγκεκριμένη εἰκόνα, σάν καθαυτὸ φαινόμενο, εἶναι μιὰ αἰτιολόγηση τῆς κίνησῆς της· δὲν εἶν' παρὰ μ' ἓναν ἀνεστραμμένο, ἔμμεσο τρόπο, πού ὁ θεατῆς καταλαβαίνει ὅτι οἱ εἰκόνες κινοῦνται, ὅτι τὸ πετρωμένο ἀντίγραφο τῆς πραγματικότητος μοιάζει ξαφνικά νά ἐπιθεβαιῶναι κεῖνον τὸν «αὐτοματισμὸ» πού τοῦ εἶχε ἀφαιρέσει τὸ φιξάρισμά του: ὅτι ἐκεῖνο πού εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἀναγνωρίσιμο γιατί ἔχει παγιωθεῖ ἀποκτᾶ μιὰν ὀλόδική του ζωῆ. Εἶναι τότε πού ἡ μουσικῆ παρεμβαίνει, ἢ ὁποῖα ὑποκαθιστᾶ κατὰ κάποιον τρόπο τὴν ἰδέα πού ὁ θεατῆς ἔχει γιὰ τὸ «σῶμα» πού ἀναπαριστάνεται, γιὰ τὴν πυκνότητα, τῆ μιῆς

του ἐνέργεια, τὴν ὑπαρξή του. Παίζει λοιπὸν μὲς τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα ἕναν ρόλο ἐνεργοποιητῆ τῆς κίνησης, δίχως νὰ τὴν διπλασιάζει, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού ἡ καλὴ μουσικὴ μπαλλέτου, τοῦ Stravinsky γιὰ παράδειγμα, δὲν ἐκφράζει τὰ συναισθήματα τῶν χορευτῶν, οὔτε ταυτίζεται μὲ τοὺς θεατρικοὺς χαρακτήρες, ἀλλὰ τοὺς θέτει σὲ σχέση μὲ τὴν κίνηση. Ἔτσι, εἴν' τῆ στιγμῆ πού ἡ σχέση ἀνάμεσα στὴ μουσικὴ καὶ τὴν εἰκόνα γίνεται ἀντιθετικὴ, πού ἐπιτυγχάνεται ἡ μεγαλύτερη ἐνότητα.

Ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τοῦ κινηματογράφου θὰ ἐξαρτηθεῖ ἀπ' τὸ μέτρο πού θὰ τῆς ἐπιτραπεῖ νὰ γονιμοποιήσῃ αὐτὴ τὴν ἀντίθεση καὶ νὰ ἀπορρίψῃ τὴν ψευδαἰσθήση μιᾶς ἐνότητας. Σάν βασικὴ ἀρχή, θὰ πρέπει ν' ἀπαιτήσῃ κανεὶς νὰ διατυπώνεται μὲ πῶς εὐκαμπτο τρόπο ἡ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο μέσα ἔκφρασης. τοῦτο σημαίνει, ἀφ' ἑνός ὅτι δὲ θὰ χρησιμοποιοῦνται στὴ μουσικὴ μοτίβα στερεότυπα καὶ ἄρα δίχως ἀποτελεσματικότητα — δίχως «ἐμφέ» βάθους, ἀγωνίας, σκηνῶν καὶ θανάτου θριάμβων, κτλ. —, ὅτι ἡ μουσικὴ δὲ θὰ ἐπεμβαίνει πιά αὐτόματα σ' ὠρισμένες στιγμές, σάν νὰ ὑπακούει σὲ κάποιο πρόσταγμα. Λίγα πράγματα ἔχουν τόσο ἐξεσθενήσει τὴ λειτουργία τῆς μουσικῆς ὅσο αὐτὴ ἡ συνήθεια. Ἀφ' ἑτέρου, θὰ πρέπει νὰ βρεθοῦν, ὅσον ἀφορᾷ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο μέσα ἔκφρασης, τεχνικὲς ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες πού μετάλλαξαν τὴν ἔννοια τῆς κινηματογραφικῆς λήψης καὶ ἐκσυγχρόνισαν τὴν κάμερα. Αὐτὲς θὰ ἐπέτρεπαν στὴ μουσικὴ νὰ παρεμβαίνει, ἀνάλογα μὲ τίς ἀνάγκες τοῦ φίλμ σὲ διαφορετικὲς στρωματώσεις περισσότερο ἢ λιγώτερο ἀπομακρυσμένες, (νὰ παρεμβαίνει) σάν πρόσωπο ἢ σάν ντεκόρ, νὰ μοιάζει γεμάτη ἀπὸ νόημα

ἢ ἀκαθόριστη, κι ἀκόμα νά ἀποσυντίθενται καί νά ἐπανορθώνονται διάφορα μουσικά συμπλέγματα, μέσω ἑνός διαφορετικοῦ κάθε φορά «φωτισμοῦ» τῶν διάφορων ἡχητικῶν στοιχείων τους.

Ἐπιπλέον, θά ἔπρεπε νά εἶναι δυνατή ἡ εἰσαγωγή τῆς μουσικῆς σέ διάφορα σημεῖα, βάσει ἑνός καθορισμένου σχεδίου, νά μήν τῆς ἐπιτρέπεται νά μένει κρυμμένη, ἀλλά μάλλον, μέ μιάν ἀλλαγὴ στό στυλ τῆς σκηνοθεσίας, νά διακόπτεται βίαια, ἔτσι ὥστε ἡ βουθαμάρα τῆς ὀμιλοῦσας εἰκόνας ν' ἀναγκαστεῖ ἡ ἴδια νά ἐκφραστεῖ, στό μέτρο πού, ἀκριβῶς, θά εἶχε ἔτσι ἀναδειχτεῖ. Ἡ, ἀκόμα, ἀπλᾶ συστήματα συνοδείας, μουσικές παραστάσεις συνοδευτικοῦ χαρακτήρα, θά μπορούσαν νά ἐξαρτηθοῦν ἀπ' τό θέμα τῆς εἰκόνας.

Ἀντίστροφα, ἡ μουσική ἡ ἴδια θά μπορούσε, «καλύπτοντας τά πάντα», νά παίζει τόν ἀντίστροφο ρόλο ἀπό κεῖνον πού τῆς ὀρίζει ἡ «λυρική» σύμβαση. Τούτῃ τῇ δυνατότητα ἔχει ἐκμεταλευτεῖ μ' ἐκπληκτικό τρόπο μιὰ σκηνή στό φιλμ *Algers*, ὅπου ὁ μηχανικός θόρυβος τῆς ὀρχήστρας πνίγει τίς κραυγές τοῦ θύματος, ὄχι βέβαια χάρη σ' ἓνα «λογικό» μοντάζ ἀλλά μάλλον χάρη στήν ἐπιμονή τοῦ σκηνοθέτη (John Cromwell, 1939) νά χρησιμοποιεῖ τῇ μουσική ἔτσι ὥστε νά δικαιολογεῖ τῇ σχέσῃ της μέ τῇ δράση.

Ἡ σημαντικώτερη συνέπεια ὅσων προηγήθηκαν σχετικά μέ τῇ μουσική σύνθεση, εἶν' ἐκεῖνη πού ἀφορᾷ τό στυλ. Τό στυλ εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἡ πεμπτουσία τοῦ ἔργου τέχνης πού ἔχει ὀργανωθεῖ σύμφωνα μέ μιὰ συνεχῆ ἐνότητα. Στό μέτρο πού τό φιλμ δέν εἶν' ἓνα τέτοιο ἔργο τέχνης κι ἐφόσον ἡ μουσική δέν μπορεῖ ἀλλ' οὔτε καί πρέπει νά προστίθεται σέ μιάν τέτοια ἀβεγάδιαστη ἐνότητα, ἡ ἀπαίτηση ἑνός «ιδανικοῦ

στύλ» είναι, όσον αφορά τον κινηματογράφο, στερημένη από κάθε νόημα. Δέ χρειάζεται βέβαια νά πούμε πόσο τό κυρίαρχο στύλ, ό ψευτορομαντισμός, είναι άκατάλληλο και ψεύτικο. Άλλά άν θά θέλαμε νά τό άντικαταστήσουμε μέ μία ριζοσπαστική άντικειμενικότητα, προς τήν όποία τείνει ό κινηματογράφος μέσω τής τεχνικής του, μέ μία νεο-κλασσική, «μηχανική» μουσική, τ' αποτέλεσμα δέ θά ήταν διόλου καλύτερο. Τοῦτα τά λάθη, ή ταύτιση κι ή περιττή επανάληψη, δέ θά επανορθώνονταν παρά μέ την πλήρη έλλειψη σχέσεων ανάμεσα στά μέσα έκφρασης. Δέ θά 'πρεπε νά θεωρήσουμε ότι ένας συμβιβασμός ανάμεσα στά δύο αὐτά άκρα, ανάμεσα δηλ. στό ρομαντικό και τό μηχανικό στύλ, θά έφερνε κάποια λύση στό δίλημμα τοῦτο. Στή μουσική, ή συσώρευση άνταγωνιστικῶν δημιουργικῶν αρχῶν, σκοπός τῶν όποίων θά ήταν νά τήν έγγυηθοῦν άπ όλες τίς μεριές, δέ θά είχε παρά τό άντίθετο αποτέλεσμα και δέ θά κατέληγε παρά στήν παραγωγή παλλιῶν έφφέ μέ σύγχρονα μέσα: μία «άνατριχιαστική» μουσική συνοδείας για έναν φόνο παραμένει εκείνο πού είναι, ακόμα κι άν όξειες παραφωνίες άντικαθιστοῦν τή διατονική κλίμακα.

Ή «έπιζήτηση τοῦ στύλ» δέ μάς βοηθά νά προχωρήσουμε διόλου. Κεῖνο πού θά 'πρεπε νά κάνουμε, θά ήταν ν' άφοσιωθοῦμε στήν όργάνωση τής σύνθεσης, νά χρησιμοποιήσουμε έλεύθερα και συνειδητά όλες τίς δυνατότητες τής μουσικής σύνθεσης βασισμένοι σέ μίαν γνώση τής ένδεχόμενης δραματουργικής λειτουργίας τής μουσικής, ή όποία διαφέρει σέ κάθε συγκεκριμένη περίπτωση άπ' τή στιγμή πού παύει κανείς νά τή χρησιμοποιεῖ μέ συμβατικό τρόπο. Μιά τέτοια όργάνωση δέν έπιχειρήθηκε, μέ μία δραματουργική

συνείδηση καί μέ μιά πλήρη κυριαρχία τῆς τεχνικῆς τῆς σύνθεσης, παρά σέ σπάνιες, πολύ ἐξαιρετικές περιπτώσεις. Ἀλλά πρέπει, ἐκ τῶν προτέρων, νά πουῖμ' ὅτι ἀκόμα κι ἂν οἱ δυσκολίες τούτου τοῦ ἐγχειρήματος εἶχαν ξεπεραστεῖ, ἡ ὀργάνωση αὐτή θά εἶχε ἀκόμα νά ὑπερπηδήσει, στό δρόμο γιά τήν ἐπιτυχία, μεγάλα ἐμπόδια.

Μιά ἐπιλογή ἀνάμεσα στίς διάφορες δυνατότητες, ἡ ὁποία θά προοριζόταν ν' ἀντικαταστήσει τό «στυλ», ἐνέχει τόν κίνδυνο τοῦ συγχρωτισμοῦ, τῆς ἐκλεκτικῆς χρήσης ὄλων τῶν ἱστορικῶν ὑλικῶν πού θά μπορούσε νά φανταστεῖ κανεῖς. Ἐτσι, τό ἐρωτικό τραγούδι θά συντίθονταν μέ ρομαντικό κι ἐκφραστικόν τρόπο· μέ σκληρά ἀντικειμενικό τρόπο ἢ μουσική ἢ ὁποία θ' ἀποσκοποῦσε στή «διάψευση» τοῦ ἀναπαριστώμενου γεγονότος· μ' ἐξπρεσσιονιστικό τρόπο ἐκείνη πού θά ἔπρεπε νά προσθέτει ἀγωνία ἢ ἀγριότητα στή σκηνή. Ἡ γενίκευση τῆς ἐπιλογῆς θά γινόταν ἀπουσία τῆς ἐπιλογῆς. Εἶν' ἀκριβῶς μέσ τίς σημερινές πρακτικές πού πρέπει νά ἐντοπίσουμε ἕναν τετοιο κίνδυνο.

Ὁ ἀποτελεσματικός τρόπος γιά νά τόν ἀντιμετωπίσουμε, — γιατί αὐτό δέν ἀποτελεῖ παρά μίαν ἰδιαίτερη περίπτωση τῆς γενικώτερης τακτικῆς τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας ἢ ὁποία συνίσταται στό νά ἐπιδειχτοῦν καί νά ἐκποιηθοῦν ὅλα τά πολιτιστικά ἀγαθά — τοῦτος ὁ τρόπος γίνεται ὅταν ἐξετάσουμε ἀπό πιά κοντά τήν ἴδια τήν ἔννοια τοῦ στυλ. Ὄταν τίθεται τό παραδοσιακό ζήτημα τοῦ πιά στυλ ταιριάζει καλύτερα στή μουσική τοῦ κινηματογράφου, σκεφτόμαστε συνήθως τά καθορισμένα χαρακτηριστικά τοῦ ἱστορικά ἐντοπισμένου ὑλικοῦ: ἂν πρόκειται «γιά ἐμπρεσσιονισμό», (σκεφτόμαστε) τό λεξιλόγιο τῶν

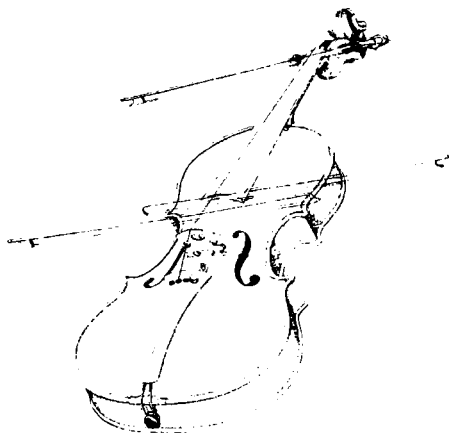
διατονικῶν κλιμάκων, τίς συγχορδίες τῆς ἐνάτης καί τίς παράλληλες ἄρμονίες· ἄν πρόκειται γιά «ρομαντισμό», τό μορφικό πλοῦτο συνθετῶν σάν τόν Wagner καί τόν Τσαϊκόφσκυ ἄν πρόκειται γι' «ἀντικειμενικότητα» τό στόκ τῶν «λιτῶν» ἄρμονιῶν, τῶν ἀπότομων κινήσεων, τῶν προκλασσικῶν μοτίβων καθῶς κι ὀρισμένες κακοφωνίες πού χρησιμοποιοῦνται, γιά παράδειγμα, ἀπ' τόν Stravinsky ἢ καμμιά φορά κι ἀπ' τόν Hindemith.

Μιά τέτοια ἰδέα τοῦ στυλ δέν εἶναι συμβιβάσιμη μέ τή μουσική τοῦ κινηματογράφου. Αὐτή, κατ' ἀρχήν, δέ μπορεῖ νά χρησιμοποιήσῃ παρά ὑλικά πού ἔχουν διαφορετικές ἰδιότητες. Ἄλλά ἡ ἔννοια τοῦ στυλ, θεωρημένη βαθύτερα, δέν ἐξαντλεῖται στό ὑλικό. Τή βρισκουμε μᾶλλον στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο τοῦτο τό ὑλικό χρησιμοποιεῖται. Βέβαια, τοῦτα τά δύο στοιχεῖα εἶναι δύσκολο ν' ἀποχωριστοῦν. Ἡ πρακτική τοῦ Debussy ἀποτελεῖ τόσο τή συνέπεια τῶν ἀντικειμενικῶν ἀπαιτήσεων τοῦ ὑλικοῦ τ' ὁποῖο χρησιμοποιοῦσε ὅσο καί τοῦ τρόπου μέ τόν ὁποῖο αὐτό τό ὑλικό παραγόταν καί μορφοποιόταν μέσα σ' αὐτή τήν πρακτική. Ὡστόσο, ἡ μουσική βρίσκεται σέ μιά φάση ὅπου τό ὑλικό κι ἡ πρακτική διαχωρίζονται, ὑπό τήν ἔννοια ὅτι τό ὑλικό γίνεται σχετικά ἀδιάφορο σέ σχέση μέ τήν πρακτική. Αὐτό εἶν' τ' ἀποτέλεσμα τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ ἴδια ἡ πρακτική ἡ σύνθεση ἔτσι ὅπως κατασκευάζεται, ἔχει γίνει τόσο γενική ὥστε, κατά κάποιον τρόπο, δέν ἀνέχεται τίποτα πού νά τῆς εἶναι ἐξωτερικό, ξένο καί τῆς ἀντιστέκεται. Ἡ μέθοδος σύνθεσης ἔχει γίνει τόσο λογική ὥστε δέν πρέπει πιά νά εἶναι μιά ἀπλή συνέπεια τοῦ ὑλικοῦ τῆς: πρέπει, θά λέγαμε, νά ὑποτάξῃ κάθε ὑλικό. Δέν εἶν' τυχαῖο τ' ὅτι ὁ Schoenberg,

ἀκριβῶς ἀφοῦ εἶχε ἐπεξεργαστεῖ τή δωδεκαφωνική τεχνική, κάνοντας ἔτσι δυνατή τήν πλήρη κυριαρχία πάνω στό ὑλικό σ' ὅλες τίς διαστάσεις του, ἔβαλε τήν κυριαρχία τούτη σέ δοκιμασία σ' ἓνα κομμάτι ἀποτελούμενο ἀποκλειστικά ἀπό τριπλές συγχορδίες, ὅπως τό τελευταῖο chorus τοῦ opus 35 ἢ στή δεύτερη συμφωνία γιά ὄρχήστρα δωματίου τό φινάλε τῆς ὁποίας, συνθεμένο μεταγενέστερα, ἐφαρμῶζει ὅλες τίς πτυχές σύνθεσης τῆς δωδεκαφωνικῆς κατασκευῆς σ' ἓνα ὑλικό πού ἀντιστοιχεῖ πάνω-κάτω στό σημεῖο πού εἶχε φτάσει ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς πρὶν σαράντα χρόνια. Φανερά, ὅσον ἀφορᾷ τούς συνθέτες πού ἐπιστρέφουν σέ μιά κοινοτοπία ἀπ' τήν ὁποία, κατά βάθος δέν εἶχαν ἀπομακρυνθεῖ, ἀλλά παρ' ὄλ' αὐτά θεωροῦνται πρωτοποριακοί τοῦτο τό γεγονός δέ δείχνει παρά μιά τάση ἀδιαχώριστη ἀπ' τή μοναδική κυριαρχία τοῦ Schoenberg καί δέν εἶναι δυνατό νά παράγει καμμιάν ἰδεολογία.

Κατ' ἀρχήν, εἶναι στό πραγματικά καινούργιο μουσικό ὑλικό πού δίνονται τά πρωτεῖα, ὄχι μονάχα ἐξ αἰτίας ὅσων ἤδη ἔχουμε πεῖ ἀλλά γιατί μέσ τῆ σημερινῆ μουσική πρακτική ἢ προσφυγή σ' ἓνα ὑλικό παλιώτερο δείχνει τίς περισσότερες φορές μιάν παραχώρηση στόν κονφορμισμὸ τῆς ἀκουστικῆς συνήθειας ἐνάντια στόν ὁποῖο πρέπει ν' ἀντιδράσουμε. "Ὅπως καί νά 'ναι, εἶν' εὐκόλο νά διαπιστωθεῖ ὅτι ἡ μουσική τοῦ κινηματογράφου διαθέτει νόμιμα κι ἄλλα ὑλικά πολὺ διαφορετικά μεταξύ τους, τουλάχιστον στό μέτρο πού υἱοθετεῖ τά προτιμήσεις τῆς πρωτοπορίας τῆς σημερινῆς σύνθεσης, δηλ. μιά μεθοδική κατασκευή ὅπου ἡ κάθε λεπτομέρεια, ὄντας μέ διαύγεια καθορισμένη ἀπ' τή συνείδηση τοῦ ὄλου, βρίσκεται σέ συμφωνία μέ τό

ἀξίωμα τῆς γενικευμένης ὀργάνωσης τῆς μουσικῆς τοῦ κινηματογράφου. Ἐτσι ἡ ἄρνηση τῆς παραδοσιακῆς ἔννοιας τοῦ στύλ θά μπορούσε νά ὀδηγήσει σ' ἓνα καινούργιο στύλ πού θά ἦταν τέλεια προσαρμοσμένο στόν κινηματογράφο.



* Ὑπενθυμίζω ὅτι «παιχνίδι φωτός», στή Γερμανία τουλάχιστον μέχρι καί τό πρῶτο μισό τοῦ αἰῶνα σήμαινε φιλμ, προβαλλόμενο φιλμ. (σ.τ.μ.).



ΣΩΤΗΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΣΙΩΠΗ ΚΑΙ ΠΑΥΣΕΙΣ

Στό άρθρο αυτό γίνεται προσπάθεια νά προσεγγιστεί μιá όρισμένη πλευρά από τίς σχέσεις πού υπάρχουν μεταξύ κινηματογράφου καί μουσικής. Παράλληλα, θά εξεταστούν οί γενικότερες προεκτάσεις πού άπορρέουν άπ' αυτή τήν προσέγγιση.

Στήν εξέταση πού άκολουθεί χρησιμοποιείται ή αναλυτική-έπιστημονική μέθοδος αντί τής φιλολογικής-ρητορικής. Τό πλεονέκτημά της είναι πώς προσφέρει γενικότερα κριτήρια κι επιτρέπει μιá θεώρηση άπελευθερωμένη σέ μεγάλο βαθμό από τίς κατηγορίες του συγκεκριμένου ιδεολογικού πολιτισμού. Άντίθετα, ή φιλολογική-ρητορική μέθοδος είναι έγκλεισμένη μέσα στό σύστημα ιδεών όχι μόνο του συγκεκριμένου πολιτισμού αλλά, επιπλέον, καί τής συγκεκριμένης έποχής. Άνήκει στήν έσωτερική όπτική τής κουλτούρας καί, σάν τέτοια, δέν μπορεί νά συλλάβει τά στοιχεία πού συνθέτουν τήν δλότητα κάθε κοινωνικού φαινομένου, δηλαδή, τίς αντίθέσεις, τήν πολυπλοκότητα των έξαρτήσεων καί τή δυναμική του.

ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΟΥΒΟ ΣΤΟΝ ΟΜΙΛΟΥΝΤΑ

Θά εΐταν σκόπιμο νά θυμίσουμε, σέ χοντρές γραμμές, τά κύρια χαρακτηριστικά από τήν ιστορία των σχέσεων μεταξύ κινηματογράφου καί μουσικής.

Στήν περίοδο του βουβού, ή προβολή τής ταινίας συνοδεύτηκε μέ υπόκρουση τής πιανόλας για τόν άπλό πρακτικό λόγο: νά μήν άκούγεται ό θόρυβος τής μηχανής προβολής καί άποσπάει τό θεατή. Πολύ σπάνια,

καί σέ ταινίες μέ μουσικό θέμα, ή υπόκρουση γινότανε από όλόκληρη ὀρχήστρα. Γιά ὀρισμένες ταινίες γράφτηκε πρωτότυπη μουσική ὅπως γιά τό «Δολοφονία τοῦ Δούκα τοῦ Γκύζη» (1908) μέ σύνθεση τοῦ Σαίβ Σάνς, γιά τή «Ρόδα» (1923) τοῦ Ἄμπέλ Γκάνς κ. ἄ. Τέτοιου εἴδους τολμήματα, ὅμως, ἀφορούσαν τόν κινηματογράφο ποιότητας. Στόν κύριο ὄγκο της, ἡ παραγωγή ταινιῶν ἀπευθυνότανε στήν ἀγορά τοῦ λαϊκοῦ θεάματος, εἴταν ἐπιχείρηση μαζικῆς ἐπικοινωνίας ὑποταγμένη στίς οἰκονομικές διαδικασίες πού χαρακτηρίζουν κάθε ἐπιχείρηση τέτοιου εἴδους. Μ' ἄλλα λόγια, εἴταν ἀσύμφορο νά ὑπάρχει ὀρχήστρα σέ κάθε σινεμά.

Ἡ σύνδεση τῆς ταινίας μέ λόγο ἢ μουσική εἴταν ἓνα πρόβλημα πού εἶχε λυθεῖ τεχνικά μέ διάφορους τρόπους, ἀπό τά πρῶτα χρόνια τοῦ κινηματογράφου (στή Γαλλία, στήν Ἀμερική ἀπό τόν Ἐντισον μέ τή βοήθεια τοῦ φωνογράφου, στή Γερμανία (ὅπου βγήκε κάποιο διάστημα καί στό ἐμπόριο). Ἐν τούτοις, καί πάλι γιά ἐπιχειρησιακούς λόγους, ἡ λύση δέν πέρασε στήν ἐφαρμογή. Τελικά, τήν ἐγγραφή τοῦ λόγου καί τῆς μουσικῆς στήν ταινία τήν ἐπέβαλε ἡ κρίση τοῦ 1929 πού κτύπησε βαρειά τό Χόλυγουντ.

Στόν ὀμιλοῦντα ἀκολούθησαν τή συνήθεια πού εἶχε καθιερώσει ὁ βουβός: ὅλη ἡ ταινία ἐπαιρνε μουσική ἐπένδυση, ὅπως γινότανε ἄλλοτε μέ τήν πιανόλα, παρόλο πού ἡ μηχανή προβολῆς εἶχε τελειοποιηθεῖ καί δέν ἔκανε τόν ἴδιο θόρυβο. Αὐτό ἐγινε αἰσθητικός κανόνας καί πῆρε τήν ἀντίστοιχη αἰτιολόγηση. Θεωρήθηκε δηλαδή πώς ὁ θεατής βοηθιέται μέσ' ἀπ' τή μουσική ἐπένδυση ν' ἀπομονωθεῖ ἀπ' τόν καθημερινό κόσμο τῶν θορύβων καί νά περάσει στόν κόσμο τῆς

μαγείας τῆς σκοτεινῆς αἴθουσας. Εἶναι φανερό ὅτι ἀνάμεσα στίς ψυχολογικές διεργασίες καί στό παραστατικό γεγονός πού τίς προκαλεῖ δημιουργοῦνται ὀρισμένοι δεσμοί πού παίρνουν τή μορφή αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Δέν συνιστοῦν ὅμως ἀπόλυτη κι αἰώνια ἀξία. Ἐπίδειξη εἶναι πῶς χαιρετίστηκε σάν κατάκτηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου τό ἀντίθετο φαινόμενο, ἡ ἀντικατάσταση τῆς μουσικῆς ἐπένδυσης ἀπό τούς ρεαλιστικούς θορύβους.

Ἡ ἐπικράτηση τοῦ ὀμιλοῦντα εἶχε συνέπειες ὄχι μόνο στήν αἰσθητική τοῦ κινηματογράφου, ἀλλά καί στίς σχέσεις μέ τίς ἄλλες τέχνες. Ἀπό τή μιὰ πλευρά, ἡ ἐγγραφή τοῦ λόγου δημιούργησε στροφή πρὸς τό θέατρο, πού ἀποκορύφωμά της ἦσαν τά μανιφέστα τοῦ Πανόλ. Ταυτόχρονα, ὀδήγησε στήν ἐνσωμάτωση θεατρικῶν ἔργων, στό λεγόμενο «φιλμαρισμένο θέατρο», πού ἔδωσε νέο κτύπημα στή σκηνική τέχνη. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ ἐγγραφή τῆς μουσικῆς εἶχε ἀνάλογες συνέπειες γιά τό μουσικό θέατρο καί τά σχετικά εἶδη. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἡ πρώτη ὀμιλούσα ταινία, πού γυρίστηκε στά 1927, εἶχε τόν τίτλο «Τραγουδιστής τῆς Τζάζ». Ἐνα πλῆθος ἀπό τραγουδιστές καριέρας μετατράπηκαν σέ ἡθοποιούς (Φράνκ Σινάτρα, Ἀζναβούρ, Κατερίνα Βαλέντε κ.α.). Τό φαινόμενο αὐτό ἀποτελεῖ ἕνα μέρος ἀπό τήν ἀλλοτρίωση πού προκάλεσαν τά μαζικά μέσα, στά ὅποια ἀνήκει κι ὁ κινηματογράφος, πάνω στίς παραδοσιακές μορφές τέχνης καί ψυχαγωγίας.

Τά παραπάνω ἀναφέρονται στή γενική ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου. Στή χώρα μας ὑπάρχουν ὀρισμένες ἰδιομορφίες πού οἱ κυριότερες εἶναι οἱ ἐξῆς: Κυριαρχία τῆς θεατρικῆς μορφῆς τῆς ταινίας, σέ τέτοιο βαθ-

μό ὥστε νά εἶναι στερεότυπη. Μελοδραματισμός τῆς μουσικῆς ἐπένδυσης. Ἐπίσταση τῆς μουσικῆς ἐπιθεώρησης πού τήν εἶχε πριμοδοτήσει ἀπό τίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας ἡ ἀστική τάξη. Ἐπίστροφα, ἐνσωμάτωση τοῦ μουζουκιοῦ καί διαμόρφωση ἑνός ἰδιότυπου εἶδους.

ΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Τά μέσα μέ τά ὁποῖα ὁ ἄνθρωπος συμμετέχει στήν «καλλιτεχνική ἀπόλαυση» στό θέαμα, στήν ψυχαγωγία καί σ' ὅλες τίς ἀνάλογες τελεστικές πράξεις εἶναι τά αἰσθητήρια. Γι' αὐτό τό λόγο ἄλλωστε, γιά νά ξεχωρίσει ἀπό τή διανοητική καί τήν ἠθική πού μποροῦν νά διεξάγονται καί χωρίς ἐξωτερικό ἐρέθισμα, ἡ καλλιτεχνική λειτουργία ὀνομάστηκε «αἰσθητική ἐμπειρία» καί τό σύνολο τῶν διαδικασιῶν τῆς ὀνομάστηκε ἀπλῶς «αἰσθητική». Στόν κινηματογράφο ἔχουμε τήν πληρέστερη συνεργασία τῶν αἰσθήσεων, ἄν, ἐκτός ἀπό τήν ὀμιλοῦσα ταινία πού μεταβιβάζει ὀπτικο-ἀκουστικά μηνύματα, προσθέσουμε τήν ἀφή τοῦ βελούδινου καθίσματος καί τήν ὀσμή τοῦ ἀρωματικοῦ σπρέϋ πού σκορπίζουν οἱ ταξιθέτριες στήν ὥρα τῆς προβολῆς.

Ἐφόσον ἡ τέχνη, τό θέαμα, ἡ ψυχαγωγία κι οἱ ἀνάλογες τελεστικές πράξεις ἔχουν προϋπόθεση τό αἰσθητήριο ἐρέθισμα, χωρίς ὁμως νά συνεπάγεται κάποια φυσική ἢ πρακτική ἀπάντηση πού ν' ἀνταποκρίνεται σ' αὐτό τό ἐρέθισμα, ἀποτελοῦν κι ἐπικοινωνιακές πράξεις. Ἐκπληρώνουν ἕνα κοινωνικό σκοπό χρησιμοποιοῦντας τήν ἐπικοινωνία. Μ' ἄλλα λόγια οἱ

τελεστικές πράξεις περιέχουν γενικότερες σημασίες (τίς κοινωνικές αξίες), αλλά συνοδεύονται πάντα από επικοινωνιακή πράξη. "Ας πάρουμε ένα απλό παράδειγμα. "Ένα πολύ μεγάλο μέρος από ψυχαγωγικές και τελεστικές εκδηλώσεις συνοδεύεται από φαγοπότι. "Όλες οι γιορτές γίνονται έτσι και μερικές γίνονται μόνο έτσι, μέ φαγοπότι. "Αλλά και στην τελευταία άκομη περίπτωση, στό απλό φαγοπότι, υπάρχουν όρισμένοι κώδικες πού τό ξεχωρίζουν από τό καθημερινό «φαγητό»: ό χώρος πού γίνεται, τό ντύσιμο, τά θέματα τής κουβέντας, οί χειρονομίες, τό τραγούδι, άκομη κι ή γεύση. Τά φαγητά και τά ποτά άνήκουν σ' όρισμένη κατηγορία γεύσεων, πού εΐναι ιεραρχημένη για κάθε κοινωνία και πού, άν παραβιαστεί, μπορεί νά διαλύσει όλη τήν τελετουργία τής γιορτής.

"Ωστε, ή όργάνωση τών αισθητηρίων πού γίνεται από τούς κώδικες επικοινωνίας (κουβέντα, τραγούδι-χορός, γεύση, άστεϊκές χειρονομίες) βοηθάει σάν μέσον τή διεξαγωγή τής τελεστικής πράξης. "Αλλά ή σημασία κι ό ρόλος της δέν προσδιορίζεται από τούς κώδικες.

"Η καλλιτεχνική πράξη έκπληρώνει τήν ίδια λειτουργία μέ τήν τελεστική, στερεώνει και άναπαράγει τίς κοινωνικές αξίες. Διεξάγεται επίσης στό ίδιο επίπεδο μ' αὐτήν, στό παραστατικό επίπεδο τών συμβόλων πού διαχωρίζεται ριζικά από τό επίπεδο τής πρακτικής δράσης-για νά τό εξηγήσουμε μέ απλό παράδειγμα, όταν ξεσπάει, ή καταιγίδα στην «ποιμενική» συμφωνία του Μπετόβεν κανείς δέν φεύγει νά κρυφτεί. Σ' αὐτήν άκριβώς τή διεξαγωγή έχουν τό λόγο οί κώδικες επικοινωνίας. Παρουσιάζει όμως και πολλές διαφορές μέ τήν τελεστική πράξη πού οί κυριότερες, χω-

ρίς νά εξαντλοῦν τό θέμα, εἶναι: ἀνήκει σέ κατοπινή φάση ἱστορικῆς ἐξέλιξης, συνεπάγεται τόν ἀτομικό δημιουργό, μεταβιβάζει τό μεγαλύτερο μέρος τῆς σημασίας μέ τούς κώδικες.

Θά μᾶς ἀπασχολήσει τό τελευταῖο πού θά πεί τά ἐξῆς. Πρῶτο, οἱ διάφοροι ὅροι τῆς ἐπικοινωνιακῆς πράξης, συνθῆκες, συμπεριέχον κλπ. δίνουν τήν προτεραιότητα στό μήνυμα, στό ἔργο τέχνης. Ἐνα ποίημα μπορεῖ ν' ἀπαγγελθεῖ ὅπουδῆποτε κι ἀπ' ὅποιονδῆποτε. Δεύτερο, οἱ κοινωνικές ἀξίες δέν ἐξυποννοῦνται ἀπό τό σύνολο τῆς τελεστικῆς διαδικασίας, ἀλλά σημαίνονται ρητά ἀπό τό ἔργο. Ἡ ἐπικοινωνιακή πράξη δέν εἶναι ἀπλῶς μέσον. Συμμετέχει στήν οὐσία τῆς αἰσθητικῆς.

Σύμφωνα μέ τίς παρατηρήσεις αὐτές, ἡ παρομοίωση τῆς τέχνης μέ τό παιχνίδι ἀποτελεῖ πνευματική ὀκνηρία, γιατί ἀγνοεῖ τίς οὐσιαστικές διαφορές τους. Ἀλλά αὐτό εἶναι ἄλλο θέμα.

ΤΑ ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗ ΠΡΑΞΗ

Μετά ἀπ' αὐτά πού ἀναφέρθηκαν γιά τήν τελεστική καί τήν καλλιτεχνική πράξη, ἔχει σημασία νά ἐξεταστεῖ αὐτό πού ἀποτελεῖ κοινό συστατικό τους, ἡ ἐπικοινωνία.

Ὅπως εἶδαμε, ἡ διαξαγωγή τῆς ἐπικοινωνίας στηρίζεται στά αἰσθητήρια ἐρεθίσματα, γιατί χάρη σ' αὐτά ἐκπληρώνει τό σκοπό της, τή μεταβίβαση ψυχικοῦ περιεχομένου μέ παραστατικά μέσα. Μέ τά αἰσθητήρια ἐρεθίσματα ἐπίσης ἀντιδρούμε καί στόν πραγματι-

κό κόσμο. Τρέχουμε νά κρυφτοῦμε ἢ νά βοηθήσουμε ὅταν δοῦμε φωτιά. Ἡ διαφορά εἶναι πῶς, στήν περιπτώση τῆς ἐπικοινωνίας, τά αἰσθητήρια ἔχουν χάσει τήν ἄμεση πρακτική χρήση ἢ δηλώνουν κάτι ἐντελῶς διαφορετικό. Τό σχέδιο τῆς φωτιάς μπορεῖ νά εἶναι ἕνας πίνακας πού τόν θαυμάζω ἢ μιὰ προειδοποίηση πῶς ἂν ἀνάσω τσιγάρο ὑπάρχει κίνδυνος ἀνάφλεξης, ἀλλά πάντως δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο φωτιά ὥστε νά πρέπει ν' ἀντιδράσω ἀμέσως.

Πρόκειται λοιπόν γιά ὑποκατάστατα τοῦ πραγματικοῦ κόσμου ἢ, ὅπως λέγονται ἀπό τή σημειωτική, γιά σημεία. Ξεχωρίζουν ἀπό τά αἰσθητήρια τοῦ ἀντιληπτικοῦ κόσμου τῆς πρακτικῆς μας, ἐξαιτίας τῆς διαφορετικῆς χρήσης καί τῆς διαφορετικῆς κατανομῆς τους.

Τήν ἄμεση ἀντίληψη τοῦ πραγματικοῦ κόσμου τή σχηματίζουμε κυρίως μέσ' ἀπ' τό κινησο - μυϊκό μας σύστημα. Διαμορφώνεται ἀπό τή συντονισμένη συνεργασία τριῶν λειτουργιῶν: α) τῆς ὄρασης, β) τῶν κινήσεων τοῦ σώματός μας στό χῶρο καί γ) τῶν χειρισμῶν πού ἐκτελοῦμε μέ τό χέρι. Σέ στενή ἐξάρτηση μαζί τους βρίσκεται καί τό ὄργανο τοῦ αὐτιοῦ πού ρυθμίζει τήν ἰσορροπία τοῦ σώματος. Ἡ ἴδια ἢ ἀκοή ὁμως δέν συμμετέχει ἄμεσα.

Ἡ ὀλη ἢ μακρόχρονη ἐξέλιξη πού ὀδήγησε στήν ἀνθρωπογέννηση δέν εἶναι παρά συντονισμένη συνεργασία τῶν τριῶν αὐτῶν λειτουργιῶν σέ συνάρτηση μέ τό ὄρθιο βᾶδισμα καί μέ τήν ἀνάπτυξη τοῦ ἐγκεφάλου. Ἐδῶσε στόν ἄνθρωπο τή δυνατότητα ἐπέμβασης καί χειρισμῶν στό φυσικό κόσμο. Τό ἀποτέλεσμά της εἶταν ἡ ἐμφάνιση, πάνω στή γῆ, τῆς σχεδιασμένης δράσης, τῆς ἐργασίας.

Ἐδῶ θά πρέπει νά ποῦμε καί κάτι πού ἔχει σημασία. Ἡ σχεδιασμένη δράση μας στόν κόσμο ἔκανε πολὺ-πλοκες τίς σχέσεις μας μ' αὐτόν καί δημιούργησε ἕνα ὁλόκληρο σύστημα ἀπό ἔμμεσες διεργασίες. Πρὶν ἐκτελέσουμε κάτι ἔπρεπε νά τό σχεδιάσουμε, δηλαδή ἔπρεπε νά τό μελετήσουμε πάνω σέ κάποιο ὑποκατάστατο τοῦ κόσμου. Ἐπειδὴ ἡ σχεδιασμένη δράση εἶναι βασικά συλλογική καί μεταβιβάσιμη, γιά νά μπορέσει νά ὑπάρξει εἴταν ἀπαραίτητο νά ἐπικοινωνεῖται. Ἔτσι, ὁ ἄνθρωπος οἰκοδόμησε ἕνα πυκνὸ δίκτυο σημείων καί ἀσκεῖ τὴν πρακτικὴ του μ' αὐτό. Πάνω ἀπὸ τὰ φυσικά ἐρεθίσματα, ὁ πολιτισμὸς προσθέτει τὸ δίκτυο σημείων, πού τό ἀναπτύσσει συνεχῶς, ὥστε διαμορφώνουμε μιά διαφορετικὴ εἰκόνα τοῦ ἀντιληπτοῦ κόσμου καί μιά διαφορετικὴ στάση ἀπέναντί του, ἀπὸ ἐκείνη πού διαθέτει ὁ ὑπόλοιπος ἔμβιος κόσμος.

Ἡ ἀκοή δέν φαίνεται νά εἶχε τὴν ἴδια συμμετοχὴ μὲ τὴν ὄραση στὴν ἀνθρωπογέννηση. Εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἐμπειρικὴ ψυχολογία ὅτι χάνουμε τὴν εὐαισθησία καί δέν «ἀκοῦμε» τό συνεχές πού δίνει ὁ θόρυβος τοῦ περιβάλλοντος, ἐφόσον βρίσκεται μέσα σ' ὀρισμένα ὅρια (θροῖσμα φύλλων, κυκλοφορία δρόμου, λειτουργία μηχανῶν). Ἀντίθετα, ὁ κόσμος τῆς ὄρασης εἶναι πάντα διαθέσιμος νά τὸν ἐξερευνήσουμε καί περιέχει ὅλες τίς διαστάσεις τῆς αἰσθητῆς ἐμπειρίας τό χῶρο καί τό χρόνο. Τὴν κίνηση καί τὴν ἀλλαγὴ, ἀλλὰ καί τὸν ἴδιο τό χρόνο, τὰ καταγράφουμε μὲ ἀναγωγὴ σέ χῶρο (τὸ ρολοῖ μᾶς δείχνει τό χρόνο μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς θέσης τῶν δεικτῶν του). Ἄρα, τό ὀπτικό κανάλι ἔχει πλουσιότερο ἀντιληπτικὸ πεδίο.

Ἐκεῖνο πού προσφέρει τό ἀκουστικὸ εἶναι τὴν ἀλλαγὴ στό συνεχές τοῦ θορύβου ἢ τὴν εἰσβολὴ κάποιου

διαφορετικού ήχου. Και τὰ δύο ἐρεθίσματα ἀποτελοῦν σινιάλο γιά κάποια νέα παρουσία στό περιβάλλον, ὥστε νά κινητοποιηθοῦμε γιά τήν ἐνδεχόμενη ἐπειλή. Λειτουργοῦν ὅπως καί τὰ ζωϊκά σινιάλα. Δέν προσδιορίζουν μέ ἀκρίβεια οὔτε τί εἶδους παρουσία εἶναι οὔτε τή θέση της στό χῶρο. Μόνο ὅταν τό ἀκουστικό ἐρεθίσμα περάσει ἀπό τό ἐπίπεδο τοῦ σινιάλου στό ἐπίπεδο τοῦ ὀργανωμένου σημείου (χτύπος καμπάνας, μουσική), μόνο τότε ἀντιδρούμε στό πλαίσιο τῶν πολιτιστικῶν ρυθμίσεων, μέ κανονική ἀνταπόκριση καί χωρίς ἀντιδράσεις ἀπειλῆς. Ἄλλὰ καί τότε τὰ ἀκουστικά σήματα παρουσιάζουν δύο μειονεκτήματα πού εἶναι ταυτόχρονα καί τὰ βασικά χαρακτηριστικά τους. Πρῶτο, ἡ πολυδιάσταση: ἔρχονται στό δέκτη ἀπό κάθε διεύθυνση, γι' αὐτό δέν προσδιορίζουν μέ ἀκρίβεια τή θέση τῆς πηγῆς τους. Δεύτερο, ἡ διαχρονικότητα: ἔχουν διαδοχή στό χρόνο κι ἀμέσως μετά τή λήξη τους χάνονται, γι' αὐτό δέν μποροῦν νά ὑποστοῦν καμμία ἐπιθεώρηση.

Ἐνα μεγάλο μέρος τῶν ἀνταποκρίσεων μας στό πεδίο τῆς ὀπτικῆς ἀντίληψης ἔχει περάσει σέ αὐτοματικές ἀνταποκρίσεις τοῦ κινησο-μουϊκοῦ συστήματος: π.χ. μποροῦμε νά περπατᾶμε, νά χορεύουμε ἢ καί νά ὀδηγοῦμε αὐτοκίνητο, ἐνῶ τήν ἴδια ὥρα ἡ συνείδησή μας ἀπασχολεῖται μέ κάτι ἄλλο. Δέν διαθέτουμε ὅμως ἀντίστοιχους μηχανισμούς στό πεδίο τῆς ἀκουστικῆς ἀντίληψης. Ἄν συνδυάσουμε τήν παρατήρηση αὐτή μέ τὰ προηγούμενα, προκύπτει τό συμπέρασμα πῶς ἡ σχεδιασμένη δράση τοῦ ἀνθρώπου, ἡ πρακτική του, διεξάγεται κυρίως στόν κόσμο τῆς ὄρασης. Τὰ ἀκουστικά σήματα εἴτε λειτουργοῦν στό περιθῶριο τῆς σχεδιασμένης δράσης σάν σινιάλα προειδοποίησης

(προσθήματα) είτε χρησιμεύουν για άφηρημένους συμβολισμούς, πέρα από κάθε ακρίβεια προσδιορισμού. Ίσως έπειδή είναι διαθέσιμα στην αφαίρεση, δδήγησαν στο άνωτερο σύστημα επικοινωνίας, στη γλώσσα (τά γλωσσικά σημεία μās έπιτρέπουν ν' ακριβολογούμε για όλες τις συγκεκριμένες περιστάσεις, ενώ τό καθένα τους είναι αφαίρεση τής συγκεκριμένης περιστασης).

ΠΑΥΣΗ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗ

Τό ένδιαφέρον τής έρευνας για τά άκουστικά έρεθίσματα έχει μεγάλη ανάπτυξη. Άρκει ν' αναφέρουμε τά προβλήματα τής ήχητικής μόλυνσης του περιβάλλοντος, τήν τεχνολογική πρόοδο στην πιστότητα τής μετάδοσης και τήν αίφνίδια άνθιση τής γλωσσολογίας. Ό αντίστροφος τομέας όμως, αυτός πού άφορά τήν έλλειψη άκουστικών έρεθισμάτων, όπως είναι φυσικό έχει παραμεληθεί. Έλάχιστα μπορούμε νά πούμε για τή σιωπή και τήν παύση. Τό κύριο χαρακτηριστικό τους είναι ή άρνητικότητα.

Θά επιχειρήσουμε τήν ανάλυσή τους διαδοχικά, κατά τά δύο κύρια επίπεδα: α) τό μορφολογικό, β) τής κοινωνικής λειτουργίας.

Προηγούμενα, είναι χρήσιμο ν' αναφέρουμε ότι διαθέτουμε δύο μοντέλα ανάλυσης των σημειωτικών συστημάτων, τό ψηφιακό και τό αναλογικό. Στο ψηφιακό μοντέλο ύπακουνε τά συστήματα εκείνα πού τά συστατικά δόμησής τους είναι στοιχεία σταθερά και ξεχωριστά: π.χ. ή γλώσσα πού έχει στοιχεία τά φωνήματα. Στο αναλογικό μοντέλο ύπακουνε τά συστήματα εκείνα πού διαμορφώνουν μηνύματα όχι μέ σταθερά

καί ασυνεχῆ στοιχεῖα, ἀλλά μέ βαθμούς καί ἐκλεκτικές παραλλαγές: π.χ. ἡ εἰκόνα πού ἀποτελεῖται ἀπό συνεχῆ στοιχεῖα (τίς γραμμές), βαθμούς τόνου ἢ χρωμάτων καί ἐκλεκτικές παραλλαγές τοῦ συνδυασμοῦ τούτων.

Τά στοιχεῖα τῶν σημειωτικῶν συστημάτων πού ἀκολουθοῦν τό ψηφιακό μοντέλο διατηροῦν τήν αὐτοτέλειά τους ὅταν συνδυάζονται γιά νά σχηματίσουν μήνυμα. Ἔτσι, γιά νά γυρίσουμε στό παράδειγμα τῆς γλώσσας, τά φωνήματα πού συνδυάζονται γιά νά σχηματίσουν λέξη συνεχίζουν ν' ἀκούγονται σάν ξεχωριστά στοιχεῖα. Αὐτό πού ἐξασφαλίζει τήν ἀσυνέχειά τους καί τά ξεχωρίζει εἶναι ἓνα μικρό κενό φωνῆς πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσά τους, ἡ παύση. Παύσεις ὑπάρχουν σ' ὅλα τά ἐπίπεδα ἄρθρωσης — στό ἐπίπεδο τῶν φωνημάτων, τῶν λέξεων καί τῶν φράσεων — ἐξυπηρετώντας σέ καθένα ἀπ' αὐτά τή δόμηση τοῦ μηνύματος κατὰ τό συνταγματικό ἄξονα.

Κατά τόν ἴδιο τρόπο λειτουργοῦν οἱ παύσεις στόν κώδικα τυμπάνου (τό τάμ-τάμ), στό ἀλφάβητο Μόρς καί στά ἄλλα ἄρθρωτά συστήματα. Σέ κάθε ἐπίπεδο ἄρθρωσης ἔχουμε διαφορετική διάρκεια παύσης: π.χ. στό ἀλφάβητο Μόρς οἱ παύσεις ἔχουν ἀντίστοιχα διάρκεια $1/24$, $3/24$ καί $6/24$ τοῦ δευτερολέπτου. Τό ἀντίστοιχο μέ τή διάρκεια παύσης τῶν ἀκουστικῶν συστημάτων γίνεται κενό σημαίνοντος στά ὀπτικά συστήματα. Ἔτσι, στό τυπογραφικό κείμενο, ὅπως καί στή γραφομηχανή, τά φωνήματα χωρίζονται μέ μικρό κενό διάστημα καί οἱ λέξεις μέ μεγαλύτερο. Στή φιλολογική ὀρολογία τό ὀπτικό ἀντίστοιχο τῆς παύσης δέν λέγεται «κενό διάστημα», ἀλλά «λευκό».

Καί στίς δύο κατηγορίες συστημάτων, στά ὀπτικά καί στά ἀκουστικά, ἡ παύση εἶναι ἔλλειψη σημαίνον-

τος. Ἐπειδὴ βασικός φορέας τῆς σημασίας εἶναι τὸ σημεῖο πού παρουσιάζεται στὰ αἰσθητήριά μας μέ τή μορφή τοῦ σημαίνοντος (φωνή, ἦχος τυμπάνου), ἡ ἔλλειψη σημαίνοντος ἀντιστοιχεῖ σέ ἔλλειψη σημείου. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ παύση εἶναι τὸ ἀ-σημαντικό μέσο πού χρησιμοποιοῦν τὰ ἀρθρωτά μηνύματα γιά νά μεταβιβάζουν σημασίες.

Παρατηροῦμε ἐν τούτοις πῶς, ἐνῶ σ' ὄλα τὰ ἀκουστικά σημειωτικά συστήματα (γλώσσα, τάμ-τάμ κλπ) πού σχηματίζουν μηνύματα διαφέρει ἡ σημειωτική ὕλη (φωνή, κτύπημα τυμπάνου, ἠλεκτρικό κουδούνι κἄ.), ἡ παύση ἔχει τήν ἴδια πάντα φυσική ποιότητα, εἶναι ἔλλειψη ἠχητικῆς ὕλης.

Τά παραπάνω γνωρίσματα τῆς παύσης, δηλαδή τὸ πῶς ἀποτελεῖ ἀσημαντικό μέσο καί πῶς ἔχει ἐνιαία φυσική ποιότητα, μᾶς ὀδηγεῖ νά συμπεράνουμε πῶς ἀνήκει σέ μιά γενική κατηγορία πού χρησιμεύει γιά νά μεταβιβάζονται μέ διάφορα μέσα σημασίες, χωρίς ἡ ἴδια νά ἔχει εἰδική σημασία. Ἀποτελεῖ τὸ πλαίσιο μέ τὸ ὁποῖο ὀργανώνονται τὰ μηνύματα σάν γεγονότα μέσα στόν κόσμο. Μέ τήν παύση εἰσάγεται στό μήνυμα ἡ ὀργάνωση τοῦ χρόνου.

Ἡ παύση γίνεται ὄρος δόμησης στὰ ἀκουστικά μηνύματα πού εἶναι διαχρονικά. Στά ὀπτικά μηνύματα, πού εἶναι συγχρονικά, ἡ ὀργάνωση τοῦ χρόνου μεταφράζεται σέ ὀργάνωση μέ τὰ «λευκά».

Ἀπό τή στιγμή πού ὁ χρόνος εἰσάγεται στή σημειωτική ὀργάνωση τῶν μηνυμάτων, γίνεται μέρος τῆς μορφολογικῆς διάταξης. Ἡ φυσική του ποιότητα μετατρέπεται σέ συμβατική. Εἶδαμε ὅτι ὁ χωρισμός τῶν φράσεων στή γραφή δέν γίνεται μέ «λευκό» μεγαλύτερου διαστήματος, ἀλλά μέ εἰδικά διακριτικά ση-

μεϊα, τὰ σημεῖα στίξης. Ἐντίστοιχα στὸν προφορικό λόγο, ὁ χωρισμός τῶν φράσεων δηλώνεται μέ τήν προσθήκη ἑνός ἄλλου σημειωτικοῦ συστήματος, τοῦ προσωδιακοῦ τόνου, πού ὑπακούει στό ἀναλογικό μοντέλο. Στό ἀλφάβητο Μόρς ἡ παύση χρησιμοποιεῖται ἐκεῖ πού δέν ἔχει φυσική ὑπόσταση, γιά τή δόμηση τοῦ φωνήματος (π.χ. -- μ, ...σ) ἐνῶ μεταξύ τῶν φράσεων δηλώνεται μέ τή λέξη STOP.

Ἐντίθετα μέ τήν παύση, στό μορφολογικό ἐπίπεδο πού ἐξετάζουμε, ἡ σιωπή διατηρεῖ τή φυσική τῆς ποιότητα. Ἐποτελεῖ μιά ἀρνητικότητα, τήν ἔλλειψη ἀκουστικοῦ ἐρεθίσματος. Δέν συνδέεται μέ τήν κατηγορία τοῦ χρόνου, γιὰτί μέσα στή σιωπή κι ἐφόσον δέν ὑπάρχουν ἄλλες αἰσθητές παραστάσεις ὁ ἀντικειμενικός χρόνος γίνεται ἀπροσδιόριστος κι ἀντικαθίσταται ἀπό τόν ἐσωτερικό.

Σιωπή εἶναι τό κενό πού βρίσκεται πρὶν καί μετά τό μήνυμα. Δέν ἔχει ὅμως καμμιά ὁμοιότητα μέ τό ὀργανωμένο κενό πού βρίσκεται μέσα στό μήνυμα, μέ τήν παύση. Ἐπό τήν αὐστηρά μορφολογική ἄποψη τῆς σημειωτικῆς, ἡ σιωπή δέν ἀποτελεῖ μέ κανένα τρόπο παρατεταμένη παύση. Ἐχει ἐντελῶς διαφορετική ποιότητα ἀπ' αὐτήν. Γι' αὐτό, τὰ περισσότερα σημειωτικά συστήματα διαθέτουν εἰδικές σημάσεις γιά νά χωρίσουν τό μήνυμα ἀπό τή σιωπή πού εἶναι πρὶν καί μετά ἀπ' αὐτό. Συνήθως χρησιμοποιοῦν πρόσημα πού δηλώνει πῶς θά ἀκολουθήσει μεταβίβαση μηνύματος. Τό ἀλφάβητο Μόρς δηλώνει τό τέλος τοῦ μηνύματος μέ τίς λέξεις STOP END. Ὁ κώδικας τυμπάνου ἔχει εἰδικά σήματα γιά τήν ἀρχή καί τό τέλος τοῦ μηνύματος. Τό ἴδιο κι ἡ «γλώσσα» νευμάτων τῶν Ἰνδιάνων. Ἡ ἐθνογλωσσολογία (ἐρευνες τῶν H. Sacks, E.

Goffman, A. Schegloff κ.ά.) έδειξε ότι υπάρχουν ειδικά σημεία και νόμοι που όρίζουν τήν έναρξη και τό κλείσιμο τής έπικοινωνιακής πράξης. Στην τυπογραφία χρησιμοποιούνται ανάλογα μέσα (κορωνίδες, ειδικά άρχικά γράμματα κ.ά). Κλασικά μέσα για τήν ταινία είναι οί τίτλοι (ζεενερίκ) στην άρχή κι ή λέξη ΤΕΛΟΣ στό κλείσιμο (πού συχνά άντικαθίσταται μέ τή διανομή τών ρόλων).

Έπομένως, για τή μορφολογία τής έπικοινωνιακής πράξης, σιωπή είναι εκείνο που βρίσκεται έξω άπ' αϋτήν. Άνήκει στην περιοχή τής άτομικής έμπειρίας, εκεί που βρισκόμαστε σ' έπαφή μέ τό φυσικό κόσμο τής άντιληπτικότητας και παρεμβαίνουν διάφορα άκουστικά έρεθίσματα, μηχανές, σινιάλα, διαλογισμοί, ή τέλος, και τά ίδια τά μηνύματα. Έπειδή στή σύγχρονη ζωή δέν υπάρχει άπόλυτη σιωπή, έχει έπικρατήσει ή όνομασία «θόρυβος» για νά τήν ξεχωρίσει από τά όργανωμένα άκουστικά έρεθίσματα τής έπικοινωνιακής πράξης.

Μέσα στό μήνυμα, αλλά και κατά τήν άνταλλαγή μηνυμάτων που γίνεται μέσα σέ μιά έπικοινωνιακή πράξη δέν υπάρχει σιωπή από τή μορφολογική άποψη. Μπορεί όμως νά παρέμβει σάν φυσικό γεγονός, όποτε σύμφωνα μέ τή θεωρία τής έπικοινωνίας όνομάζεται «θόρυβος» — άφού δέν υπάρχει άπόλυτη σιωπή. Τό μορφολογικό ύλικό τής σημειωτικής, τά σημαίνοντα, δέν δηλώνουν μέ κανένα τρόπο τή σιωπή. Οί παραβιάσεις τών νόμων σύνταξης των μπορεί νά δίνουν ά-γραμματικότητα, κρυπτογράφηση κ.λ.π., αλλά δέν άνάγουν ούτε στην έννοια ούτε ούτε στην αίσθηση τής σιωπής. Η έννοιά της δίνεται μέ τό συγκεκριμένο γλωσσικό σημείο της («σιωπή» ή «σιγή»). Όμοίως κι

οί συγκεκριμένες έννοιες του χρόνου δίνονται με τό γλωσσικό σημείο τους, ενώ ταυτόχρονα δίνονται και γενικότερες έννοιές του μέσ' απ' τήν όργάνωση τών παύσεων κι απ' τό έπικοινωνιακό γεγονός σαν πράξη.

Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ «ΛΕΥΚΩΝ»

Πρίν προχωρήσουμε στό έπίπεδο τής κοινωνικής λειτουργίας, θά σταθοϋμε σ' ένα σύμπτωμα τής λογοτεχνικής κριτικής και τής φιλολογικής σημειολογίας. Αφορᾶ τήν προσπάθεια νά δοθεῖ μέσ' από τή μορφική ύλη τών σημαινόντων ἡ αἴσθηση τής σιωπῆς. Ένας τρόπος εἶναι ν' αποσπαστοϋν τά σημαίνοντα από τό σημαινόμενο πού έξυπακοϋνε και νά μετατραποϋν σέ «κενά» σημασίας, σέ «λευκά», δηλαδή σέ τυπωμένα στοιχεῖα πού εἶναι έξίσου ἄ-σημαντικά μέ τίς παύσεις. "Όταν χάσουν τῆ σημασία τους, εκείνο πού μένει γιά τόν ἀναγνώστη εἶναι ὁ συνδυασμός τοῦ μαύρου τυπωμένου χαρτιοῦ μέ τό «λευκό» τών παύσεων, πού τόν ὀδηγεῖ ν' ἀναζητήσῃ τό μήνυμα στίς ἀντιθέσεις μαύρου / λευκοῦ και νά κάνει τῆ γραφή συστατικό τής εἰκόνας πού διαμορφώνουν αὐτές οἱ ἀντιθέσεις. Αὐτό πού εἶναι φορέας σημασιῶν, ἡ γραφή κι ἡ γλώσσα, μετατρέπεται σέ στοιχεῖο θέασης και εἰκονικοῦ συμβολισμοῦ. Τά «ὑπέρ-λευκά» τής ποίησης κι ἡ μεταφορά τής μουσικῆς σέ αἴσθηση χώρου σκοπεϋουν στήν ἴδια κατεύθυνση. "Όταν τά σημαίνονται μετατρέπονται σέ «λευκά» και γίνονται ὁμογενῆ μέ τίς παύσεις, τότε οἱ παύσεις χάνουν τό ρόλο τους πού ἔχουν νά ὀργανώνουν τήν ἄρθρωση τοῦ μηνύματος κι ἐπιστρέφουν στήν ἀρχική τους ποιότητα, ξαναγίνονται κενά διαστήματα, στοιχεῖα σιωπῆς. Έτσι, ἡ εἰκονική θέα-

ση κι ή σιωπή συγκλίνουν σέ μιά μυστική δραση τοῦ κόσμου. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ συμβολισμός τῶν «λευκῶν» εἶναι ἄνοιγμα τῆς σιωπῆς πρός τά πάνω, στό ὑπερβατικό ἀνέκφραστο.

Οἱ ιδέες αὐτές ἀπετέλεσαν τόν ἄξονα τῆς φαινομενολογίας πού εἶχε μεγάλη ἐξάπλωση στή Γαλλία. Τῆ μεγαλύτερη κριτική ἐναντίον τους τήν ἔκαναν οἱ νεοθετικιστές κι οἱ σημειολόγοι, ἀλλά ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τούς τελευταίους ξαναγύρισε σ' αὐτές, προσθέτοντας καί θέσεις τῆς ψυχανάλυσης. Στόν κινηματογράφο ή φαινομενολογία πέρασε μέσ' ἀπό τήν κριτική τῶν καθολικιστῶν καί κυρίως τοῦ Bazin. Στήν περίπτωση αὐτή ὅμως ὑπῆρχε ἕνα σοβαρό ἐμπόδιο, ή ἀληθοφάνεια τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας. Ὁ θεατής δέν μπορεῖ ν' ἀφαιρέσει τό σημασιολογικό περιεχόμενό της καί νά περάσει στήν ὑπερβατική σιωπή, γιατί ἀντικρύζει τό περιεχόμενο αὐτό σάν ρεαλιστικό.

ΘΕΣΜΟΘΕΤΗΜΕΝΗ ΣΙΩΠΗ

Στό ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας τά πράγματα εἶναι διαφορετικά. Ἡ σιωπή δέν ἀποτελεῖ φυσικό γεγονός, ὅπως συμβαίνει στήν περίπτωση τῆς ἀτομικῆς ἐμπειρίας. Ἐχει ἐνσωματωθεῖ στίς κοινωνικές συμβάσεις κι ἔχει γίνει στοιχεῖο πού παίζει σημασία στίς σχέσεις τῶν ἀνθρώπων καί στούς κοινωνικούς ρόλους.

Χαρακτηριστική περιγραφή τῶν διαφόρων κοινωνικῶν χρήσεων τῆς σιωπῆς ἔχουμε ἀπό τούς Φόρντ Ἀπάτσι. Ἀποφεύγουν νά μιλήσουν μεταξύ τους ὅσοι δέν γνωρίζονται, πρὶν νά περάσουν δύο ὡς τρεῖς μέρες γνωριμίας, γιατί ή γλωσσική ἐπικοινωνία θεωρεῖται

σύναψη κοινωνικῶν σχέσεων μεταξύ τους κι εἶναι κάτι τό σοβαρό. Κατά τόν ἴδιο τρόπο ἀπέχει ἀπό τή γλωσσική ἐπικοινωνία ὅποιος ἐμφανίζεται γιά πρώτη φορά στίς συναθροίσεις καί στά ροντέο. Ἀποφεύγουν ἐπίσης τό μίλημα στό φλέρτ, γιατί οἱ ἐρωτευμένοι ἀνήκουν σέ ἐξωγαμικά κλάν καί συνεπῶς εἶναι ξένοι, καθῶς ἐπίσης καί σ' αὐτόν πού ἔχει πένθος. "Όταν ἔρχονται τά παιδιά στό χωριό, μετά τό τέλος τῆς σχολικῆς περιόδου, δέν τοὺς μιλάνε γιατί μαθήτευσαν στά σχολεῖα τῶν λευκῶν κι εἶναι σάν ξένοι.

"Όπως φαίνεται ἀπό τήν παραπάνω περιγραφή, ἡ σιωπή προσδιορίζεται σάν παρουσία μέσα στήν κοινωνία ὅπου ἀπαγορεύεται ἡ συμμετοχή στήν ἐπικοινωνία. Δέν ἀποτελεῖ φυσική πράξη ἀλλά κοινωνική συμπεριφορά. Ἡ, μᾶλλον, ἀποτελεῖ ταμπού μιᾶς ὀρισμένης κοινωνικῆς πράξης, τῆς ἐπικοινωνιακῆς. Μποροῦμε νά ξεχωρίσουμε τίς κυριότερες περιπτώσεις της πού εἶναι οἱ ἐξῆς:

1) Σέ καταστάσεις πού θεωροῦνται συμβατικά «ἐκτός κοινωνίας». Εἶναι οἱ περιπτώσεις ὅπου δέν μιλάνε στοὺς ξένους, στοὺς ἀφορισμένους, στοὺς ἐξωμότες καί σ' ὅσους βρίσκονται σέ τελεστική ἀπομόνωση: αὐτοὶ πού ἔχουν πένθος, αὐτοὶ πού περνοῦνε σέ μύηση κ.λ.π.

2) Σέ πρόσωπα ἀνώτερης ἱεράρχησης. Δέν ἐπιτρέπεται νά μιλάνε μπροστά σέ γέροντες, σέ σεβάσμα πρόσωπα, σέ ἀριστοκράτες κ.τ.τ. Σ' ὀρισμένες κοινωνίες εἶναι βαρὺ ἁμάρτημα νά μιλήσει ὁ ἀπλὸς θνητὸς στό βασιλιά.

3) Στίς τελετουργίες καί στοὺς τελεστικούς χώρους. Ἀπαγορεύεται τό μίλημα στήν ἐκκλησιαστικὴ λειτουργία, στό δικαστήριο, στήν κηδεῖα, στήν

ἐκκλησία καί στά μαυσωλεῖα, στούς ἐπίσημους χώρους.

4) Κατά τήν ἐκτέλεση μὴ συμμετρικῆς ἐπικοινωνίας, δηλαδή ὅταν οἱ ἄνθρωποι παίζουν τὸ ρόλο ἀκροατῆ ἢ θεατῆ: στό θέατρο, στήν αἴθουσα συναυλιῶν, στό σινεμά, στίς διαλέξεις, στούς πανηγυρικούς λόγους, στίς ἐκθέσεις ἔργων τέχνης κ.τ.τ.

Ἡ τήρηση τῆς σιωπῆς δέν εἶναι σ' ὄλες αὐτές τίς περιπτώσεις ἰσοδύναμη. Στήν πρώτη εἶναι θέση ὑπεροχῆς, στίς ἄλλες εἶναι θέση ὑποταγῆς καί σ' ὀρισμένες φορές εἶναι θέση κοινωνικῆς συνοχῆς. Ὑπάρχουν ἐπίσης διαφορές ἱστορικῆς καί κοινωνικῆς ἐξέλιξης πού δέν πρόκειται νά μᾶς ἀπασχολήσουν.

Θά πρέπει, πρὶν προχωρήσουμε πιοῦ πέρα, νά διευκρινήσουμε τί ἐννοοῦμε ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας. Εἶναι γενικά τὸ ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, αὐτό ὅπου διεξάγονται οἱ κοινωνικές πράξεις: παραγωγῆς, διανομῆς, ἐπικοινωνίας, ἀναπαραγωγῆς, ὀργάνωσης, κατανάλωσης κ.λ.π. Κάθε κοινωνική πράξη εἶναι μιά λειτουργία ὅπου διατίθενται οἱ δυνατότητες τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος καί ὑλοποιοῦνται σύμφωνα μέ ὀρισμένους νόμους. Ἔτσι, ἡ ἐπικοινωνιακή πράξη εἶναι κοινωνική λειτουργία ὅπου διατέμνονται οἱ δυνατότητες τῆς μορφολογίας τῶν σημειωτικῶν συστημάτων, οἱ προθέσεις τῶν ἀτόμων πού συμμετέχουν, οἱ σχέσεις ἱεράρχησης καί ὀργάνωσης, οἱ συγκεκριμένες συνθήκες τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος (τελετουργία, ἀπόφαση κ.ἄ.) καί τὸ θέμα ἢ ὁ σκοπός. Στό ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας καί μέσ' ἀπ' τήν ἐπικοινωνιακή πράξη, τά σημεῖα κι οἱ κώδικες ὑλοποιοῦν τήν ἱκανότητά τους νά ἐκφράζουν κοινωνικές σημασίες.

Η ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΗ ΣΙΩΠΗ

Σοβαρότερη χρήση τής σιωπής έχουμε μέσα στην ίδια τήν έπικοινωνιακή πράξη. 'Απαραίτητος όρος για τή διεξαγωγή τής πράξης αυτής είναι νά σωπαίνει ό δέκτης ή οί δέκτες σ' όλη τή διάρκεια πού έχει κάποιος τό λόγο. 'Η τήρηση τής σιωπής είναι έναλλακτική. Μέ τήν ίση κατανομή λόγου/σιωπής σ' όλους τούς μετέχοντες έχουμε μιά μορφή δημοκρατίας, τό διάλογο.

'Η μή τήρηση τής σιωπής ισοδυναμεί μέ άναίρεση τής έπικοινωνιακής πράξης κι αυτό συμβαίνει όταν οί συνομιλητές τσακώνονται και μιλάνε όλοι μαζί. Πρέπει νά σημειωθεί ότι κατά τή διεξαγωγή της χρησιμοποιούνται κι άλλα σημειωτικά συστήματα: νεύματα, έπιφωνήματα, στάση τού σώματος κ.ά., όχι μόνο άπ' τόν όμιλητή αλλά κι άπ' τόν άκροατή. 'Απ' αυτά καταλαβαίνουμε άν ό συνομιλητής μās άκούει ή μένει άδιάφορος.

Κατάχρηση τού όρου τής έναλλακτικής σιωπής άποτελεί ό «κοινωνικός μονόλογος» (κατά τόν Piaget), όπου ένας συνομιλητής λέει τά δικά του, μή παραχωρώντας τό δικαίωμα τού λόγου στους άλλους. Τέλος, ειδική περίπτωση είναι ή μόνιμη κατάσταση σιωπής σέ πολλούς μετέχοντες, πού χαρακτηρίζει τή μή συμμετρική έπικοινωνία, όπως άναφέραμε παραπάνω. 'Υπάρχουν πολλοί παράγοντες πού προσδιορίζουν διάφορους τρόπους κατανομής τής σιωπής κατά τή συζήτηση: άνάλογα μέ τό θέμα, μέ τό κύρος τών συνομιλητών, μέ τή σειρά πού μπαίνει καθένας τους στην έπικοινωνιακή πράξη κ.λ.π. 'Εκείνο όμως πού μās έν-

διαφέρει ιδιαίτερα είναι ένα ξεχωριστό είδος σιωπής, αὐτὴν πού ὀνομάζουμε «ἐκφραστική σιωπή».

Γενικό χαρακτηριστικό τῆς ἐκφραστικῆς σιωπῆς εἶναι πὼς παίρνει τὴ θέση τοῦ λόγου, ὑποκαθιστᾷ κάποια ἀπάντηση. Ὁ συνομιλητὴς πού τὴν προσφέρει ἀντὶ γιὰ ἀπάντηση ἐξυπνοεῖ πὼς ἐπιθυμεῖ νὰ συνεχίσει τὴ συζήτηση. Εἰδικὴ ἐρμηνεία ἔχει στὴν ἀρχὴ τῆς συζήτησης, ὅπου συνήθως ἀναγκάζει αὐτόν πού τὴν ξεκινάει, νὰ ξανακαλέσει («Γιῶργο!»). («σιωπή»), «Γιῶργο! δὲν μ' ἀκοῦς;»). Μέσα στὴ διεξαγωγή τῆς συζήτησης εἶναι εὐκολο νὰ καταλάβουμε, ἂν ἡ σιωπὴ τοῦ συνομιλητῆ εἶναι ἀπάντηση ἢ πρόθεση νὰ διακόψει τὴν ἐπικοινωνία, ἀνάλογα μὲ τὰ συμπληρωματικὰ συστήματα πού χρησιμοποιοῖ (νεύματα, στάση κ.λ.π.). Τὰ σημεῖα τῶν συστημάτων αὐτῶν εἶναι πυκνότερα στὴ σιωπὴ τῆς ἀπάντησης ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴ σιωπὴ τῆς ἀκρόασης. Κι ἐπειδὴ λέγονται ἐκφραστικά, παίρνει τὸ ἴδιο ὄνομα κι ἡ σιωπὴ πού συνοδεύεται ἀπ' αὐτά.

Λέγοντας ὅμως «ἐκφραστικά» δὲν σημαίνει πὼς τὰ σημεῖα αὐτά εἶναι ἀπροσδιόριστα. Ὑπακοῦνε σ' ὀρισμένους κώδικες καὶ μεταβιβάζουν νόημα πού γίνεται κατανοητό ἀπὸ ὅλους. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, καταλαβαίνουμε ἀπ' αὐτά ἐπιπλέον καὶ τὸ εἶδος τῆς ἀπάντησης πού δηλώνει ἢ κάθε συγκεκριμένη σιωπὴ. Τὸ χαμήλωμα τοῦ βλέμματος, τὸ σήκωμα τῶν ὤμων, τὸ κούνημα τοῦ κεφαλιοῦ, ἡ βαθειὰ ρουφηξιά τοῦ τσιγάρου, τὰ δάκρυα, δίνουν σέ συνδυασμὸ μὲ ἄλλα μικρο-σημεῖα διαφορετικὲς ἀπαντήσεις. Δὲν ὑπάρχει ἡ διαισθητικὴ ἢ ὑπεραισθητικὴ ἀμεσότητα πού μ' αὐτὴν χαρακτηρίζουμε τὴν ἐκφραστικότητα. Ὑπάρχουν συγκεκριμένα ἐξωγλωσσικά συστήματα μεταβίβασης, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι: α) λειτουργοῦν αὐτοματικά μὲ τὸ σῶμα μας καὶ γι'

αυτό δέν εἶναι παρατηρήσιμα, β) ἔχουν χαλαροῦς κώδικες, γ) τό νόημα πού μεταβιβάζουν ἀνήκει στό ἐπίπεδο γενικῆς φράσης: «Σύμφωνοι», «Δέν μέ νοιάζει» κ.τ.τ.

Γίνεται φανερό ὅτι ἡ ἐκφραστική σιωπή δέν πρέπει νά συγγέεται μέ τά ἄλλα εἶδη σιωπῆς πού ἀναφέρθηκαν: τήν τελεστική, τῆς ἀκρόασης, τῆς μή συμμετρικῆς ἐπικοινωνίας, τοῦ ταμποῦ κ.λ.π. Οὔτε πρέπει νά συγγέεται μέ τή σιωπή τῆς μυστικῆς ἐπικοινωνίας καί τή σιωπή τῶν «σοφῶν» (μέ τήν παραδοσιακῆ ἔννοια). Κάθε σιωπή δέν εἶναι χρυσός μεταφυσικῆς ἔξαρσης.

Η ΣΙΩΠΗ ΣΑΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΑΠΟΥΣΙΑΣ

Ἡ τέχνη χρησιμοποιεῖ τήν ἐκφραστική σιωπή καί τήν ἐντάσσει στή ρητορική της. Π.χ. ὁ ὑπαινιγμός εἶναι μιά μορφή ρητορικῆς σιωπῆς. Ἀντίστροφα, ὑπαινικτική μορφή σιωπῆς εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ ἀνθρώπου ἀπό τό ζωγραφικό πίνακα. Ὑποδηλώνει μαζί μέ τήν ἀνθρώπινη ἔλλειψη καί τήν ἀπουσία τῆς γλώσσας. Ἡ «νεκρή φύση» κι ἡ τοπιογραφία δέν εἶχαν ἐξαρχῆς αὐτό τό νόημα. Τό ἀπόκτησαν ὁμως ὅταν κυριάρχησαν, ἐκτοπίζοντας τό πορτραῖτο καί τή σύνθεση.

Ἡ φαινομενολογία καλλιέργησε τή σιωπή στήν τέχνη κατά δύο τρόπους. Τό κοινό καί στούς δύο εἶναι ὅτι ἡ σιωπή διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο τόσο σάν στοιχεῖο τοῦ θέματος ὅσο καί σάν μέσο τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Τό ἔργο τέχνης δίνεται στόν θεατή ἢ στόν ἀναγνώστη σάν κόσμος ἀπουσίας καί σάν θέαμα σιωπῆς. Ὁ πρῶτος τρόπος εἶναι ἄμεσος καί στηρίζεται στήν ἐκφραστική σιωπή. Περνάει ἀπό τά στάδια

τῆς ὑπαινηκτικῆς ἀπάντησης, τῆς συμβολικῆς ἀπάντησης καί, τέλος, τοῦ ὑπαινηκτικοῦ νεύματος ὅπου ἡ γλώσσα ἔχει ἐκτοπισθεῖ ἐντελῶς ὥστε ἐκεῖνο πού ἀπομένει εἶναι ἡ ἀμεσότητα τῆς ἔκφρασης. Ἡ πολεμική τοῦ Ἄρτώ στό θέατρο γιά τήν κατάργηση τοῦ λόγου τοῦ συγγραφέα καί τήν ἐπικράτηση τῶν ἐκφραστικῶν κινήσεων ἔκρυβε τήν ἰδέα πῶς ἡ ἐκφραστικότητα προσφέρει μεταβίβαση σημασιῶν μέ ἄμεσο τρόπο, δηλαδή, χωρίς κώδικες, καί γι' αὐτό τό λόγο μέ μεγαλύτερο βάθος, γιατί οἱ κώδικες καταστρέφουν τό βάθος — εἶναι εὐκόλο τώρα νά ἐξηγήσουμε, γιατί, σ' ἀντίδραση πρός τή φαινομενολογία, ὁ νεοθετικισμός ἀνακάλυπτε παντοῦ κώδικες.

Ὁ δεῦτερος τρόπος εἶναι ἔμμεσος. Πραγματοποιήθηκε μέ τήν ἀπουσία τοῦ ἀνθρώπου, πού γενικεύτηκε στή ζωγραφική μετά τήν περίοδο τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, ἢ μέ τήν ἀντικειμενοποίησή του, δηλαδή μέ τήν ὑποβάθμισή του σέ μηχανική μαριονέτα (σύγχρονο θέατρο) καί μέ τήν ὑποβάθμισή του στίς αὐτοματικές ἀντιδράσεις τοῦ βιωματικοῦ χρόνου (νουθέλ βάγκ, σινεμά βεριτέ).

Μέ τούς δύο βασικούς τρόπους τό «θέαμα κόσμου» πού προσφέρει τό ἔργο τέχνης μετατρέπεται σέ θέαμα φυσικό, ἐξω-κοινωνικό, ἀφοῦ ὁ ἄνθρωπος λείπει ἢ, ὅταν παρουσιάζεται, ἔχει μεταβληθεῖ σέ ἰσοδύναμο μέ φυσικό πράγμα, μέ νευρόσπαστο. Ἔτσι, τό «θέαμα κόσμου», γίνεται κόσμος τῆς ἀτομικῆς ἐμπειρίας, αὐτός πού ὅπως εἶπαμε στήν ἀρχή κάνει αἰσθητή τῆ σιωπή σάν φυσικό κι ἀπολυτό γεγονός, χωρίς τήν κοινωνική σημασία της. Εἶναι ἡ κατάσταση τῆς ἀτομικῆς μοναξιᾶς μας. Ἡ ἴδια κατάσταση πού δημιουργεῖ τήν ἐμπειρία τῆς σιωπῆς στή μύηση καί πού ἐπι-

τρέπει τή μυστική ἐπικοινωνία μέ τό υπερβατικό. Ἡ ἀπαξίωση τοῦ ἀνθρώπου ἀνοίγει στήν ἔξαρση τοῦ υπερφυσικοῦ μέσ' ἀπό τό συμβολισμό τοῦ φυσικοῦ. Βρισκόμαστε πλέον στή διάσταση μεταξύ μεταφυσικῆς καί μυστικισμοῦ. Τό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας «Στρόμπολι» τοῦ Ροσελίνι (ἡ "Ινγκριτ Μπέργκμαν, μόνη στήν κορυφή τοῦ ἠφαιστείου, μεταξύ οὐρανοῦ καί γῆς, ἀποκαλύπτει τό θεό) εἶναι τυπικό δείγμα τῆς μυστικῆς αἰσθησης πού προκαλεῖται ἀπό τήν ἀμεσότητα τῆς ἔκφρασης καί τήν ἀτομική ἐμπειρία τοῦ κόσμου.

Αὐτά ὅμως ἀφοροῦν μιά ὀρισμένη τάση τῆς τέχνης, αὐτήν πού ἔχει χάσει τήν ἐμπιστοσύνη της στήν ἀξία τοῦ ἀνθρώπου. Τό πῶς ἡ τάση αὐτή, πού εἶναι βαθειά παρακμιακή, πέρασε ἀπό τή θεοκρατική φαινομενολογία στόν καλλιτεχνικό ἀναρχισμό, εἶναι ἄλλη ὑπόθεση. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει στό θέμα μας εἶναι ὅτι εἰσήγαγε τή σιωπή στήν κινηματογραφική εἰκόνα, σάν ρητορική καί σάν περιεχόμενο. Ἀλλά μόνο αὐτό. Δέν μπόρεσε νά ἐπινοήσει κάποιο εἰκονικό ἀντίστοιχο τῆς ἀκουστικῆς σιωπῆς. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα ἔχει πάντα κάποιο περιεχόμενο, ὅπως εἶπαμε, ἔστω κι ἂν τό περιεχόμενο εἶναι ἡ ἰσοπέδωση τοῦ ἀνθρώπου μέ τά καταναλωτικά ἀντικείμενα καί μέ τά νευρόσπαστα. Δέν μπορεῖ ποτέ νά γίνει κάτι ἀντίστοιχο μέ τά «λευκά» τοῦ τυπωμένου χαρτιοῦ. Ἄν τό ἰσοδύναμο μέ τή σιωπή καί τήν παύση (κενό τοῦ ἤχου) εἶναι ἡ μαύρη ὀθόνη (κενό τῆς εἰκόνας), ὁ θεατής ἔχει τήν ἐντύπωση πῶς κόπηκε ἡ ταινία κι ἐπιστρέφει στήν ἐξωφιλμική πραγματικότητα.

Ἄς ἐπιστρέψουμε στήν ἠχητική ἐγγραφή τῆς ταινίας.

ΟΙ ΦΙΛΜΙΚΕΣ ΑΡΘΡΩΣΕΙΣ

Ἡ μουσική ἀποτελεῖ σημειωτικό σύστημα πού δέν ὑπάγεται στό ψηφιακό μοντέλο. Συντάσσεται στό συνταγματικό ἄξονα, μέ τό ρυθμό, καί στόν παραδειγματικό ἄξονα, μέ τήν ἄρμονία, ἀλλά δέν ἔχει ἀρθρωτή μονάδα, τῆς λείπει τό «μελώδημα». Οἱ σημασιολογικές της ἐνότητες βρίσκονται στό ἐπίπδο τῆς «μουσικῆς φράσης» (τῆς μελωδίας), πού ἀποτελεῖ ἐπίπεδο τοῦ συμβολικοῦ ἐξ' αἰτίας τοῦ μεγάλου βαθμοῦ ἀφαίρεσης πού περιέχει. Δέν δίνει κανένα προσδιορισμό χώρου, γι' αὐτό εἶναι ἄσχετη μέ τήν πρακτική — ἂν συγκεντρώσουμε τήν προσοχή μας στό μουσικό ὄργανο πού τήν παράγει, τότε τήν ἀντιμετωπίζουμε σάν τεχνητό ἦχο κι ὄχι σάν μουσική. Ἐνταποκρίνεται σέ γενικές μορφές τῆς ψυχικῆς ὀργάνωσης, στό ρυθμό τῆς δύναμῆς της, κι ὄχι σέ συγκεκριμένα περιεχόμενα τοῦ φυσικοῦ ἢ τοῦ ψυχικοῦ κόσμου. Ὅταν ὁ Φλάερτυ, τήν ἐποχή πού γύριζε τό «Νανούκ», ἔβαλε γιά ν' ἀκούσουν οἱ Ἑσκιμῶι τό δίσκο μέ τή δραματική ἄρια ἀπ' τούς «Παλιάτσους», ὅλοι τους ξέσπασαν σ' ἀκράτητα γέλια.

Ἐξαιτίας τοῦ μεγάλου βαθμοῦ ἀφαίρεσης, ἡ μουσική βοήθησε τήν κινηματογραφική εἰκόνα νά ξεπεράσει τή ρεαλιστικότητά της καί νά γίνει διήγηση, φιξιών. Σάν ἐπένδυση ἢ σχόλιο τῆς εἰκόνας, εἶναι κάτι πού ὄχι μόνο δέν προσδιορίζει κάποια πραγματικότητα ἀλλά ἐνισχύει τήν ἀφαίρεση ἀπό τήν πραγματικότητα, γιατί ἡ καθημερινή ζωή δέν συνοδεύεται μέ μουσική.

Πέρ' ἀπ' τήν ἐπένδυση καί τό σχόλιο, ἡ μουσική

χρησιμοποιεῖται στὸν κινηματογράφο καὶ μ' ἄλλους τρόπους, ἐξαιτίας καὶ πάλι τῆς ἀφαίρεσής της. Ἔτσι, εἰσάγεται στὴν ταινία σὰν στερεότυπο, σὰν δραματοποίηση, σὰν ρεαλιστικό στοιχείο, σὰν κοντράστ ἢ σὰν μιά ἄλλη διάσταση τοῦ μοντάζ. Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίστηκε ἄστοχο εἶταν ἡ ἀντίθετη χρῆση, ἡ εἰκονικοποίηση τῆς μουσικῆς — ὅπως ἔγινε μέ τῆ «Φαντασία» (1940) τοῦ Ντίσνεϋ.

Κατὰ ἀντίστοιχο τρόπο, ἡ ἀπουσία τῆς μουσικῆς ἐνισχύει τὴ ρεαλιστικότητα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας. Στὴν «Περιπέτεια» (1960) τοῦ Ἀντονιόνι, σημαντικὴ ταινία τοῦ νεορεαλισμοῦ, τὸ μουσικό σχόλιο περιορίζεται σέ 3 ἢ 4 σημεῖα ἐλάχιστης διάρκειας. Γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ἐρωτικὴ σκηνὴ παρουσιάζεται χωρὶς μουσικὴ ἐπένδυση. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀναδύεται ὁ χρόνος τῶν σκηνῶν στὴν πραγματικὴ του διάσταση. Στὸ ντοκυμανταίρ δέν ὑπάρχει ἐπένδυση.

Μέ τὸν ἦχο ἔχουμε τὴν ἴδια ἀοριστία, ὅπως καὶ μέ τὴ μουσικὴ. Ἐνας θόρυβος πού ἔχει τὴν πηγὴ του ἔξω ἀπ' τὸ πλάνο (π.χ. πιστολιά ἀπὸ ἥρωα πού δέν φαίνεται στὴν εἰκόνα) ἐρμηνεύεται ἀπ' τὸ θεατὴ σὰν θόρυβος πού βρίσκεται «μέσα στό ἔργο» κι ὄχι ἀπὸ κάποιον πού βρίσκεται στὴν αἴθουσα τοῦ σινεμά. Ἐπειδὴ ὁ ἦχος δέν δίνει προσδιορισμὸ χώρου, βοηθάει στὴν ἀνάπτυξη τοῦ φιλικκοῦ χώρου κι ὄχι στὴν εἰσβολὴ τοῦ πραγματικοῦ (ἐξωφιλικκοῦ) χώρου.

Ἡ φιλικκὴ ροὴ εἶναι ἀνάτυπο τοῦ χωροχρονικοῦ συνεχοῦς, ἀλλὰ δέν συμπίπτει μ' αὐτό (ἐνῶ ὁ Γουώρχολ ὑποστηρίζει τὸ ἀντίθετο). Μέ τὴν παρεμβολὴ του, ὁ κινηματογραφιστὴς ἐπιλέγει ἀποσπασματικά μέρη ἀπ' τὸ συνεχές αὐτό καὶ τὰ συνδυάζει μέ τὸ μοντάζ, πάνω στὴ βᾶση τῆς νοηματικῆς σύνταξης καὶ οἰκονομίας.

Πέρα απ' αυτό, τό μοντάζ έξυπηρετεῖ κι ἓνα ἀντίθετο σκοπό: Διατηρεῖ τό χωροχρονικό συνεχές μέσα σέ κάθε τέτοιο ἀποσπασματικό μέρος, σκηνή ἢ σεκάνς, ἐνῶ ταυτόχρονα μπορεῖ ἢ προσοχή νά μεταθέτει τό κέντρο της. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ἀνήκει τό κλασικό σάμ-κόντρ-σάμ, καθώς κι ὅλα ὅσα ἀποτελοῦν αὐτό πού λέμε «ἀόρατο ντεκουπάζ». Οἱ δύο αὐτές χρήσεις τοῦ μοντάζ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικές κι ἀκολουθοῦν διαφορετικές μεθόδους. Γιά τήν πρώτη χρήση, τή σύνταξη σκηνῶν καί σεκάνς, ὁ κλασικός κινηματογράφος ἐπινόησε εἰκονικά σημεῖα στίξης (φοντύ, βολέ, ἴριδα κ.ἄ.).

Πολλοί σημειολόγοι ἀγνόησαν τό μοντάζ κι ἀναζήτησαν τίς φιλικές ἀρθρώσεις μέσα στήν εἰκόνα. Ἄλλά ἡ εἰκόνα περιέχει βαθμούς κι ἐκλεκτικές παραλλαγές, γιατί ὑπάγεται στό ἀναλογικό μοντέλο. Δέν περιέχει ἀρθρώσεις, ἐπομένως οὔτε παύσεις. Πολύ περισσότερο, δέν μπορεῖ νά περιέχει σιωπή, ἀπό τήν ἄποψη τῆς ὀργάνωσης ἢ θεσμοθέτησης. Ἡ σιωπή της εἶναι φαινομενολογική, ὅταν τήν ἀντικρῶζει ὁ θεατής σάν παρουσία τῆς ἀπουσίας καί μόνο τότε.

Μποροῦμε τώρα ν' ἀπαντήσουμε στό ἐρώτημα: τά σημεῖα στίξης ἀντιστοιχοῦν σέ σιωπές; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀρνητική. Δέν ἀντιστοιχοῦν οὔτε σέ φυσικές οὔτε σέ θεσμοθετημένες σιωπές. Μόνο συγκεκριμένες σιωπές περιεχομένου μπορεῖ νά μᾶς δώσει ἡ φιλική ροή, δηλαδή σιωπές πού ἐγκλείονται στό θέμα: ἐκφραστική σιωπή τῶν ὁμιλητῶν, σιωπή ἀναμονῆς κλπ. Ἡ τελεστική σιωπή τοῦ θεάματος τῆς ταινίας δέν πηγάζει μέσ' απ' αὐτήν, ἀλλά ἀπό τίς συνθήκες τῆς αἴθουσας.

Βασικές μονάδες ἢ φιλικές φράσεις εἶναι οἱ σκηνές κι οἱ σεκάνς, αὐτές πού ἀρθρώνονται στό γενικό

μοντάζ. Έπομένως, αν υπάρχει παύση στην ταινία, αντιστοιχεί στη σύνδεση μεταξύ σκηνών ή σεκάνς. Η παύση αυτή, όμως είναι νοηματική. Αποτελεί πήδημα στο χωρόχρονο και αρκεί να δηλωθεί με τή χωροχρονική ασυνέχεια του «κάτ». Δεν απαιτεί ειδικό εικονικό συμβολισμό. Ούτε μπόρεσε, μέχρι σήμερα, ο πειραματικός κινηματογράφος να επιβάλλει ένα νέο τύπο άρθρωσης.

Οι άρθρώσεις ασυνέχειας δεν συνδέουν αποκλειστικά όπτικά τμήματα που έχουν συνεκτική ένότητα. Μπορούν να συνδέσουν και ήχητικά τμήματα με όμοια ένότητα: σπηκάς όφφ, τραγούδι, θόρυβος μηχανής κ.λ.π. Έχουμε επομένως στην ταινία δύο παράλληλα επίπεδα συνταγματικής σύνταξης, του όπτικού και του ήχητικού μοντάζ, που ή τελική σύνθεσή τους γίνεται στο νοητικό επίπεδο.

Συνοψίζουμε: Μέσα στην κοινωνική πράξη, ή σιωπή σαν στάση καθαυτή είναι άκατανόητη, κι έρμηνεύεται μόνο σαν άπουσία. Όταν καλέσουμε κάποιον και δεν απαντήσει, τότε δεχόμαστε ότι δεν βρίσκεται στην άκτίνα έπικοινωνίας (φυσική άπουσία) ή ότι είναι άρρωστος, άφηρημένος, κοιμάται κ.τ.τ. (κοινωνική άπουσία). Η άναγωγή στη φυσική σιωπή έξυπακούει άπόσπαση από τόν κοινωνικό χώρο.

Η παύση είναι στοιχείο της ύλικής μορφής τών σημειωτικών συστημάτων, βοηθάει στην άρθρωση τών σημαινόντων. Η τάση μετατροπής τών παύσεων σε φυσική σιωπή όδηγει στην έκμηδένιση της έπικοινωνίας και στόν έξωκοινωνικό χώρο του μυστικισμού. Ίδιαίτερα στην ταινία, ή εικονική άπόδοση της σιωπής συγγέεται με τό φιλικό περιεχόμενο. Έστω κι αν ή κινηματογραφική εικόνα δείχνει μιά σιωπηλή έρη-

μο, ἐκεῖνο πού ἔχει προτεραιότητα γιά τό θεατή εἶναι ἡ κοινωνική πράξη τελετουργίας πού ἐπιθάλλει ἡ αἴθουσα προβολῆς. Τό μοναχικό ἄτομο τοῦ σινεμά (ὅπως τό χαρακτηρίζει ὁ Αἴφρ) εἶναι κοινωνικά μοναχικό κι ὄχι μυστικιστικά.

Στήν ταινία οἱ παύσεις ἀποτελοῦν ἀρθρώσεις τοῦ ὀπτικοῦ μοντάζ καί συνδέουν συνεκτικές ἀκολουθίες μέ τομές ἀσυνεχίας. Ἐπειδή — ἐκτός ἀπὸ συγκεκριμένες περιπτώσεις ἄμεσου δεσμοῦ μεταξύ τοῦ ἠχητικοῦ φαινομένου καί τῆς πηγῆς πού εἰκονίζεται — τά ἠχητικά ἐρεθίσματα δέν ἔχουν μονοσήμαντο προσδιορισμό χώρου, μποροῦμε νά ἔχουμε στήν ταινία συνεκτικές ἀκουστικές ἀκολουθίες (π.χ. σπηκάζ, τραγούδι, θόρυβο μηχανῆς κ.ἄ.) πού ἔχουν ἐπίσης παύσεις ἀσυνεχίας, ἀλλά ταυτόχρονα εἶναι ἀνεξάρτητες ἀπό τίς ὀπτικές ἀκολουθίες, δέν ἀποτελοῦν ἀρμονικές τους. Μ' ἄλλα λόγια, μποροῦμε νά ἔχουμε δύο ἀνεξάρτητα ἐπίπεδα συνταγματικῆς σύνταξης, τό ὀπτικό καί τό ἀκουστικό μοντάζ, πού ἡ τελική σύνθεσή τους γίνεται στό νοηματικό ἐπίπεδο. Τό σημασιολογικό βάρος αὐτῆς τῆς σύνθεσης ἐξαρτιέται ἀπό τή σύνταξη τῶν δύο μοντάζ. Ἀπό τή μορφολογική του πλευρά τό πρόβλημα ἀφορᾷ ἰδιαίτερα τίς προσπάθειες πού γίνονται στόν τομέα τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου καί στόν τομέα τοῦ ντοκυμανταίρ.





Ν. «Ε» ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

DREYER / DURAS:

Σημειώσεις για ένα «όμιλούντα».

Ίσως ένας¹ «όμιλῶν» νά ξεκινᾶ ἀπ' τή Γερτρούδη: εἶναι στὸν Dreyer πού, γιά πρώτη φορά, ἡ ὁμιλία (parole) ἀρχίζει νά ἐπιπλέει² πάνω στήν εἰκόνα, ροή τῆς φωνητικῆς διατύπωσης πού μοιάζει νά μὴ χρησιμοποιεῖ πιά τ' ὀπτικό παρά σάν πρόσχημα μιᾶς ραδιοφωνίας. Παράδοξη τέχνη πού ἀφήνει τό βλέμμα ν' ἀναπαυθεῖ πάνω στό ἐλάχιστο (ἓνα ἢ δυό πρόσωπα, μιᾶ σκιά, τό σαλόνι, τό πάρκο), στό μάτ chiaroscuro μιᾶς διάχυτης ἀθρότητας, μιᾶ καί τ' ἄγχος δέν κατοικεῖ πιά τό κορμί (τήν εἰκόνα του, τό πέρασμα ἀπό μιάν εἰκόνα του σέ μιάν ἄλλη): εἶν' ἡ φωνή πού ἀναλαμβάνει τή διακίνησή του. Τό σῶμα, στὸν Dreyer, μοιάζει νά μὴν ἀξίζει παρά σάν φορέας τοῦ φωνητικοῦ πάθους (διαταχτικό τῆς ὄπερας).

Παράδοξη τέχνη πού κάνει τήν ὁμιλία «ντυναμό» τοῦ φιλικοῦ λόγου (discours) ἀφήνοντας στήν εἰκόνα τή διαδικασία τῆς ὑπνώσης: στήν ἀπόληξη ἑνός στοχασμοῦ πάνω στή διάρκεια καί τ' ἀκίνητο (ἀτέλειωτο

μιᾶς ἀπουσίας ὅπου τό κείμενό του συρρέει), ὁ Dreyer συναντᾷ τήν ξεχασμένη ἀλχημεία τῆς *Lanterna Magica*, ξαναβρίσκει τίς γραμμές ἔντασης ἀνάμεσα στό «θαυμασμό» τοῦ *tableau vivant* (πού δέ βρίσκεται ἐκεῖ παρά γιά ν' ἀπορροφήσει³ τό βλέμμα) καί τήν ἀπαγγελία τοῦ θεατρίνου πίσω ἀπ' τό πανί ("accrochage" τῆς φωνῆς πού θέτει τό νόημα σέ *κυκλοφορία*). Ἡ ἐμπειρία τῆς «ἀπώλειας» μέσ τίς στιλπνές, ἀτάραχες ἐπιφάνειες τῆς *Γετρούδης* δέν εἶν', ἄραγε, κάτι σάν προϋπόθεση μιᾶς προσήλωσης στό *λέγειν*;

Κύκλωμα πού ἡ μηχανική του θά θύμιζε κείνην τῆς Φροῦντικῆς ἐφεύρεσης: στόν κινηματογράφο τοῦ Dreyer, ὅπως στήν ψυχαναλυτική *séance*, τό ἐπεῖγον εἶναι ν' ἀκουστεῖ κάτι (κάτι, ἄλλωστε, γιά τήν ἀπόλαυση τῆς γυναίκας). Τοῦτ' ἡ μεταλλαγή τῆς κινηματογραφικῆς κατάστασης» ἀπό *θέαση τοῦ προφανοῦς* σ' *ἀκρόαση τοῦ ἀνείπωτου* ἀνοίγει τό κείμενο σ' ἕνα μυστικισμό τοῦ σημαίνοντος (τοῦ σημαίνοντος πρὸς ἀνακάλυψιν, πίσω ἀπ' τό σημαινόμενο): ὁ πόθος τοῦ Dreyer μετατοπίζεται στά χνάρια τῆς ἀναλυτικῆς ὑστερίας. Ἄλλ' ἤδη οἱ τομές στό ἐνιαῖο πού ἀνοίγει ἔχουν τεθεῖ μ' ἄλλους ὅρους, πέρα, ἀπό κείνους τοῦ Φαίνεσθαι καί τοῦ Εἶναι.

Φιξάροντας ἀποστάσεις ἀνάμεσα στή φωνή (ἢ τήν παραίτησή της ἀπ' τήν ἐκφορά τοῦ ὁ,τιδήποτε) καί τό σῶμα (ἢ τήν ἔμμομη ἀπόρριψή του ἀπ' τό *Θεατό*), ἡ *Dugas*⁴ μεταθέτει τήν ντραγερικήν πόλωση σέ μιά σειρά ἀπό ἀνακριθεῖς, ἀθέβαιες ἐπιτυπώσεις τῆς μιᾶς φιλικῆς μπάνας πάνω στήν ἄλλη: ἡ *λέξη* δέν ὀρθώνεται

πιὰ παρά στ' ἄκρα μιᾶς ταλάντωσης ἀπ' τὸ ἐντὸς στό ἐκτὸς πεδίου. Τὸ ντρασικό σύστημα⁵ λειτουργεῖ στὴ βάση τούτης τῆς διαφορούμενης πατρότητας τῆς ὁμιλίας («ποιός μιᾶ;»): ἡ φωνὴ αἰωρεῖται en valse-hésitation γύρω ἀπ' εἰκόνες τοῦ σώματος πού ἐπενδύει (ἐφήμερα) ἀλλὰ δέν οἰκειοποιεῖται ποτέ.

Πράγματι, *ποιός μιᾶ;* Τὸ «ἔνα» (τὸ ἔνα ὑποκείμενο τοῦ ντραγερικοῦ Λόγου) μοιάζει μὴ-ἐντοπίσιμο: διεσπαρμένο μέσ τὴν πολὺ-λογία (πού εἶν' ἄλλο πρᾶγμα ἀπὸ μιὰν δια-λεκτική). Ἡ Duras ἀνοίγει, στὴ θέση του, — στὴ δική της, ἄλλωστε,⁶ θέση — τὴν τρύπα ἐνός πουθενά ἀπ' ὅπου ξεχύνεται μιὰ ἀνώνυμη ρεῦση ἀπὸ φωνές, ἀνακλήσεις τοῦ τόπου καὶ τοῦ κορμιοῦ, τσιτάτα τ' ἄλλοῦ (ἢ Ἰνδία, ἢ λέπρα, ὁ τρελλὸς ἔρωτας τοῦ ὑπο-πρόξενου τῆς Γαλλίας στὴ Λαχώρη): τούτης τῆς ρεύσης, τὸ κείμενο δέν εἶν' παρά ἡ προσωρινὴ χαρτογράφηση, ἡ προσωρινὴ μεταγραφή σέ *παρτιτούρα*.

Ἡ ἀντήχηση τῆς Ντραγερικής χειρονομίας δέν ἐξαντλεῖται, βέβαια, ἐδῶ: στὴν πιὸ ψυχωτικὴ τῆς κληρονόμο. Μπορεῖ ν' ἀκουστεῖ (τὴν ἀκούω, τουλάχιστον), ὄχι μονάχα στὴ σοφὴ ποιητικὴ τοῦ Jean-Marie Straub ἢ στοὺς «τόπους ἀκρόασης» πού ἡ Chantal Akerman (τοῦ Je, tu, il, elle) ἀνοίγει μέσ τὴν κινηματογραφικὴ ἐμπειρία ἀλλὰ καὶ σέ γωνιές λιγώτερο εὐπρεπεῖς, — στὴ ρομαντικὴ ἐπιφυλλίδα Dr. Phibes Rises Again τοῦ Robert Fuest (μὰ ἀπ' τίς ὠραιότερες ταινίες πού ἔχω ποτέ δεῖ) ἢ στὸν Schroeter (τοῦ Schwartze Engel) ... Οἱ σημειώσεις, λοιπόν, τοῦτες δέν εἶναι παρά ἐνδεικτικὲς ἐνός ὠρισμένου πόθου γιὰ κινηματογράφο.

Σημειώσεις

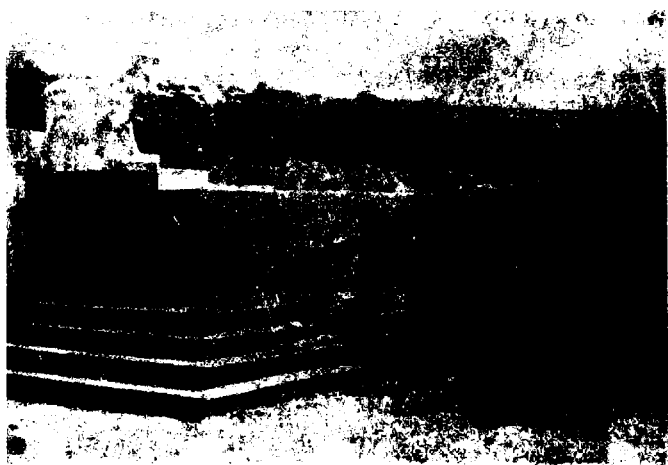
1. «Ένας», γιατί ήδη υπάρχουν πολλοί: ή συνδεσμολογία όμιλίας κι εικόνας δέν ήταν ποτέ δεδομένη. Κοινότοπα παραδείγματα: (I) ό «όμιλών» τοῦ λεγόμενου κλασσικοῦ φίλμ μ' ὑπόθεση (ή όμιλία σάν τεκμήριο τ' «άληθινοῦ» τῆς εικόνας). (II) ό «όμιλών» τοῦ ντοκυμανταίρ (ή εικόνα σάν τεκμήριο τ' «άληθινοῦ» τῆς όμιλίας), (III) ό «όμιλών» τοῦ μούζικαλ, — όπου τό κωδικό πῆγαιν' -έλα ανάμεσα στή μελωδικήν έκφορά («ἄρια») καί τή μή-μελωδική («ρετσιτατίδο») έκφορά τῆς όμιλίας τέμνει, μ' ἕναν τρόπο πολύ πλουσιώτερο, διαφοροποιήσεις στό βαθμό τοῦ «τεχνητοῦ» τῆς ἀναπαράστασης... Ἄλλά τά πράγματα εἶναι πολύ πιό περίπλοκα ἀπ' ὅ,τι μοιάζουν σ' αὐτό τόν «σέ χοντρές γραμμές» κατάλογο.
2. «Νά ἐπιπλέει»: (I) μεταφορά τοῦ λαδιοῦ πάνω στό νερό (κηλίδα, στρωμάτωση· Faire surface). (II)συνήχηση μέ τό ἐπιπλέον (περίσσεια, ξεχείλισμα).
3. «Ν' ἀπορροφήσει», τόσο στήν κυριολεξία (πού, γιά μένα, δέ χρωματίζεται μοναχά ἀπ' τήν ἀπομυζητική δράση ἀλλά κι ἀπό κάποιαν ὑπόνοια πτώσης, λίγο ὅπως στήν Κατάβαση μέσ τῆ Ρουφήχτρα (A Descent into the Maelstrom) τοῦ E.A.Poe), ὅσο καί στή μεταφορά (συνηθισμένη: ἀπορροφήθηκε νά τήν κοιτάζει).
4. Ἡ Duras τοῦ India Song καί τοῦ Son nom de Venise dans Calcutta désert.
5. Ἡ «τεχνική» του πλευρά θά ἦταν μιά γενικευμένη χρήση τοῦ α-συγχρονισμοῦ όμιλίας κι εικόνας στό India Song.
6. Θέση τοῦ θέλω-νά-πῶ (τοῦ κυριαρχημένου λόγου). Ἡ Duras μοιάζει νά μή θέλει παρά ν' ἀφήσει ν' ἀκουστεῖ κάτι, ἀκόμη κι ἂν τό «κάτι» τοῦτο θά εἶχε νά κάνει μ' ὅ,τι ἡ ἴδια λέει «ἡ πρωτόγονή μου σκηνή» (βλ. Duras καί Xavière Gaythier, «Dépossession» στό Marguerite Duras, ουντ coll., editions Albatros, Paris, 1979 (ἰδιαίτερα σελ. 84) τῆς, ὁποίας τό India Song θά ἦταν ἡ ἐπαναδραματοποίηση ἢ τό acting-out.




C. DREYER — «Γερτρούδη»



M. DURAS — «Τό Βενετσιάνικο όνομά της»



J.M. STRAUB — «Μωσής και Ἄαρών»



BENETIA ΛΑΜΠΡΟΥ
ΑΠ' ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ
STRAUB/SCHONBERG —
ΜΩΥΣΗΣ & ΑΑΡΩΝ

Ο Schoenberg στην όπερά του βιώνει τό όμώνυμο κομμάτι της βίβλου. Έβραίος ό ίδιος στην καταγωγή φέρνει μέσα στό έργο όλη τήν πνευματική και καλλιτεχνική κληρονομιά (του λαού) του.

Η χρησιμοποίηση, ή επεξεργασία των στοιχείων όπως της όρχήστρας - χώρος, της χορωδίας - λαός, του λόγου - ιδέα, του τραγουδιού λόγου - εικόνα, συντίθενται και συνεργούν στό μύθο. Τά τέσσερα στοιχεία της συμβολικής του μύθου τά όποια υπάρχουν στή βίβλο ως ΦΩΤΙΑ/ΘΕΟΣ, ΑΕΡΑΣ/ΜΩΥΣΗΣ/ΙΔΕΑ, ΓΗ/ΑΑΡΩΝ/ΛΟΓΟΣ/ΕΙΚΟΝΑ, ΝΕΡΟ (νείλος αίμα)/ΛΑΟΣ ό συνθέτης τά βιώνει ανάγλυφα στό libretto του. Στή μουσική, ή κυριαρχία του τέμπο πού Αύτός δίνει σ' όλο τό μουσικό του ύλικό: όρχήστρα, χορωδία, τραγουδιστές, τό ήχώχρωμα, ή χρησιμοποίηση των έγγόρδων, τά σύντομα glissandi προσθέτουν στή μουσική και τήν αισθητική της.

Ο ΑΕΡΑΣ/ΜΩΥΣΗΣ/ΙΔΕΑ: άπαγγελόμενη φωνή

πού παίρνει από τή φλεγόμενη ΒΑΤΟ/ΦΩΤΙΑ τήν απάντηση τήν όποία, ό ΑΑΡΩΝ/ΧΩΜΑ/ΛΟΓΟΣ/ΕΙΚΟΝΑ/ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΟΣ ΛΟΓΟΣ, κάνει κατανοητή στό ΛΑΟ/ΧΟΡΩΔΙΑ. Ή αδυναμία τής απαγγελόμενης φωνής (ΜΩΥΣΗΣ) νά τραγουδήσει στό ΛΑΟ ξεπερνιέται από τό άκουσμα του τραγουδιστου λόγου ΑΑΡΩΝ. Ό ίδιος ό ΑΑΡΩΝ από τή μεριά του έχει τό πρόβλημα ότι δέν μπορεί νά δει τή ΦΩΤΙΑ/ΘΕΟ πού βλέπει μόνο μέσω του ΜΩΥΣΗ/ΙΔΕΑ. Ό κάθε ένας γίνεται ύπαρξη και συνδετικός κρίκος προς τό άλλο.

Σ' όλα αυτά ό Straub συμβάλλει: στην Α' πράξη 1) Σκηνογραφικά: ή κυκλική έννοια του χώρου όρίζεται στη σκηνή από ένα πανοραμικ 360⁰ τό όποιο περιγράφει τά σκηνικά όρια του θεάτρου. 2) Σκηνοθετικά: ή αντιμετώπιση των συγκρούσεων, των συμβάντων, των πράξεων του ΛΑΟΥ - ΜΩΥΣΗ - ΑΑΡΩΝ καλύπτονται από τραβελιγκ και πανοραμικ μέσα στο κυκλικό χώρο. Από τήν άλλη μεριά ό άμεσος ήχος και ή διάφανη, ανάγλυφη εργασία τραγούδι, κάνει τή μουσική νά συνηχει μέ (και νά έκπορεύεται από) τήν εικόνα (εικονογραφημένος μύθος).

Β' ΠΡΑΞΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΚΑ άνοίγει μέ τήν εμφάνιση του χρυσοϋ μόσχου πάνω στο βωμό. Έδώ ή σκηνή μεταλλάσει σε «ίταλική» δηλαδή παραλληλεπίπεδη και παραμένει έτσι σ' όλη τήν εξέλιξη των γεγονότων πού περιέχει. Τέλος στην Γ' ΠΡΑΞΗ (χωρίς μουσική) ή σκηνή άφανίζεται σε αντιστοιχία μέ τόν άφανισμό τής μουσικής.

Ή ταινία λοιπόν στην όπερα προσθέτει ένα σκηνογραφικό και σκηνοθετικό σχόλιο, τό όποιο χωρίς νά έμποδίζει τή σκέψη (μουσική libretto) του Schoenberg προσθέτει τή δική του διάσταση.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Οί συμβολικές αντίστοιχίες τῶν στοιχείων τῆς ὄπερας μέ τά 4 στοιχεία τῆς ἀλχημείας εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

ΦΩΤΙΑ

Θεός, φλεγόμενη βάτος,
χορωδία

ΑΕΡΑΣ

ΙΔΕΑ, ΜΩΥΣΗΣ

ἀπαγγελλόμενος λόγος
(sprechtgesang)

ΧΩΜΑ

Λόγος - εἰκόνα, ΑΑΡΩΝ

Τραγουδιστός λόγος

(ἄρια)

ΝΕΡΟ

Λαός, χορωδία

(Νεῖλος, αἷμα)*

ΦΩΤΙΑ

(ΘΕΟΣ)

ΧΩΜΑ

ΑΑΡΩΝ

ΑΕΡΑΣ

(ΜΩΥΣΗΣ)

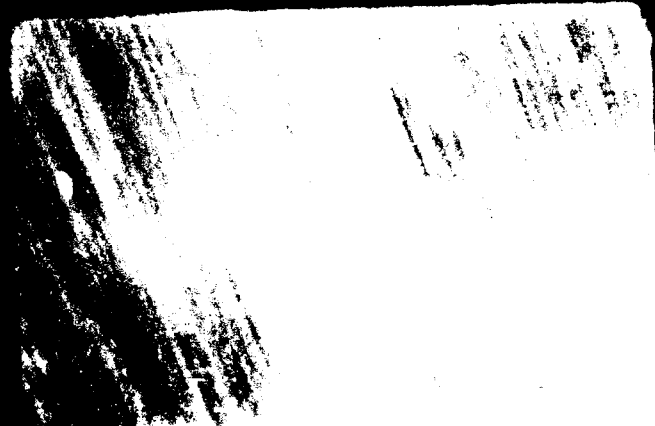
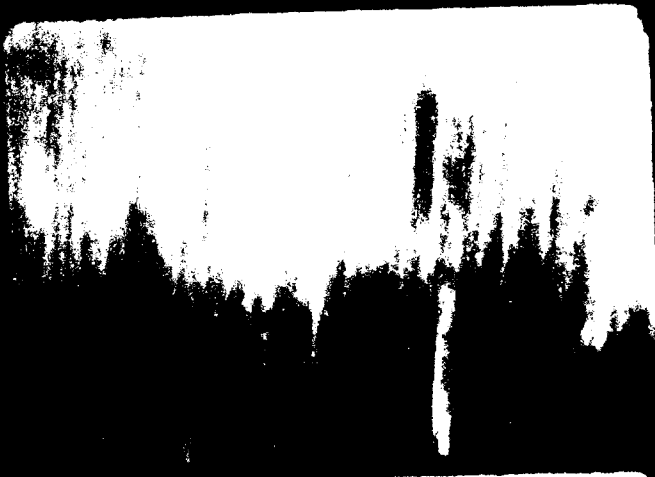
ΝΕΡΟ

ΛΑΟΣ

ΦΩΤΙΑ ΑΕΡΑΣ συμβιθαστά
ΦΩΤΙΑ ΧΩΜΑ ἀσυμβιθαστα
ΝΕΡΟ ΧΩΜΑ συμβιθάσιμα
ΝΕΡΟ ΑΕΡΑΣ ἀσυμβιθαστα

* βλέπε τό τραγουδι γιά τήν ἐλευθερία τοῦ λαοῦ πού συνοδεύεται ἀπό εἰκόνας τοῦ νεροῦ πού τρέχει στό Νεῖλο καθώς καί τίς σκηνές τῆς θυσίας μέ τό αἷμα πού χύνεται πάνω στό βωμό.







ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ περίπτωση τοῦ Mauricio Kagel

Τό ζήτημα τῶν σχέσεων κινηματογράφου - μουσικῆς ἀφορᾶ κυρίως τά προβλήματα πού γεννήθηκαν μαζί μέ την ἠχητική μπάντα, προβλήματα πρωταρχικῆς σημασίας γιά ἕνα κινηματογράφο πού ἀπευθύνεται ἐξ ἴσου στήν ὄραση ὅσο καί στήν ἀκοή τοῦ κοινοῦ του.

Ὅμως τό θέμα ἔχει καί μίαν ἄλλη διάσταση. Μᾶς τή φανερώνουν τά φουτουριστικά πειράματα τοῦ Bruno Corra¹, πού ἀναζητοῦν στόν κινηματογράφο μιά «μουσική» ζωγραφική, καί οἱ συναισθηματικές συγκρίσεις τοῦ Leopold Survage². οἱ μουσικότετοι ὀπτικοί μετασχηματισμοί στή «Διαγώνια Συμφωνία» τοῦ Viking Eggeling· οἱ κατσαρόλες τοῦ Fernand Léger πού χορεύουν, χωρίς ἦχο, στό ρυθμό τοῦ «Μηχανικοῦ Μπαλλέτου». Δέν πρόκειται ἐδῶ γιά τίς σχέσεις τοῦ κινηματογράφου μέ τούς μουσικά ὀργανωμένους ἦχους, ἀλλά γιά τίς ἀναλογίες τῆς ἴδιας τῆς μουσικῆς ὀργάνωσης μέ τήν κινηματογραφική δημιουργία.

Μπορούν αυτές οι αναλογίες να φτάσουν ως την απόλυτη ταύτιση; Η περίπτωση του Ἀργεντινοῦ συνθέτη Mauricio Kagel μᾶς προκαλεῖ νά αναρωτηθοῦμε.

Ὁ Kagel (γ. 1931) ἀνήκει στήν ομάδα τῶν συνθετῶν πού, ξεκινώντας ἀπό τήν παράδοση τοῦ σειραϊσμοῦ, ἀκολούθησαν κατευθύνσεις κατὰ κανόνα ριζικά ἀντίθετες πρὸς τήν ἰδέα μιᾶς αὐστηρῆς ὀργάνωσης τῶν ὑψῶν μέ βάση ἀριθμητικά πρότυπα καί μετασχηματισμούς. Σέ μιά μελέτη του, δῆμοσιευμένη στήν «Reihe»³ (ἔκδοση μέ σειραϊκό προσανατολισμό), ὁ Kagel προτείνει ἓνα εἶδος μουσικῆς σημειογραφίας πού ἀντικαθιστᾶ τά σύμβολα τῶν ἤχων (νότες) μέ σύμβολα πού περιγράφουν τίς κινήσεις τοῦ ἐκτελεστῆ μουσικοῦ. Ὁ νεωτερισμός αὐτός θά τόν ὀδηγήσει ἀργότερα στήν αἰσθητική ἀξιοποίηση αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς κίνησης καί, τέλος, στήν καθολική «θεατροποίηση τῆς μουσικῆς ἐκτέλεσης»⁴.

Τά θεατρικά στοιχεῖα ἀποτελοῦσαν πάντα μέρος τῆς μουσικῆς: ἀντιπροσώπευαν τήν παρουσία τῶν τεχνικῶν μέσων πού συμμετεῖχαν στήν ἐκτέλεση καί πού ἐπέτρεπαν στό μουσικό ἔργο νά «ύλοποιηθεῖ», νά πάρει μορφή ἠχητική. Παρέμεναν, συνεπῶς, ἀμέτοχα στήν οὐσιαστική διαδικασία τῆς αἰσθητικῆς ἐπικοινωνίας. Στό «ἐνόργανο θέατρο» τοῦ Kagel τά πράγματα ἀντιστρέφονται: φορεῖς τοῦ αἰσθητικοῦ μηνύματος εἶναι τά «γεγονότα» μιᾶς συναυλίας, ἐνῶ ἡ παρτιτούρα, τὸ μουσικό κείμενο, εἶναι τὸ ἐρέθισμα πού τά προκαλεῖ. Μουσική σύνθεση σημαίνει, τώρα, ὀργάνωση τῆς μουσικῆς σκηνῆς, τῶν προσώπων καί τῶν ἀντικειμένων πού βρίσκονται πάνω της. Τὸ μουσικό νόημα ξεπηδάει ἀπό τοὺς συνδυασμούς τῶν στοιχείων σέ φαν-

ταστικές καταστάσεις, από τήν κατάργηση ή τήν αντίστροφη καθιερωμένων και συμβατικών λειτουργιών, από τό φανέρωμα κρυμμένων και άπαρατήρητων συσχετισμών. Στο «ένόργανο θέατρο», τό κοινό «άκούει μέ τά μάτια»⁵.

Μέ τή μετατόπιση αὐτῆ τῆς μουσικῆς ποιητικῆς ἀπό τά ἀκουστικά στά ὀπτικά σημαίνονται, οἱ ἤχοι (σωστότερα: τά ἤχητικά ὕψη, οἱ νότες) χάνουν τή σημασία τους καί γι' αὐτό μποροῦν νά παραλειφθοῦν τό κενό θά ἀναπληρώσει ἡ παρουσία τῶν μουσικῶν ὀργάνων πού ἀντιπροσωπεύουν μιάν ἤχητική «δυνατότητα». Ἀντίστροφα, ἕνα ἔργο «ἀπόλυτης» μουσικῆς ἀποτελεῖ ὀριακή περίπτωση «ένόργανου θεάτρου», ἐπειδή ὁ ἤχος ἀνακαλεῖ τήν ἰδεατή εἰκόνα τῆς πηγῆς του (πραγματικῆς ἢ ὑποθετικῆς). Ἔτσι, ἤχος καί θέαμα «συναντιοῦνται σέ μιá τρίτη διάσταση, ὅπου τό ἕνα στοιχεῖο εἶναι ἀξεχώριστο ἀπό τό ἄλλο»⁶.

Ἡ γνωριμία τοῦ Kagel μέ τόν κινηματογράφο χρονολογεῖται ἀπό τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ὅταν, νεαρός ἀκόμη, συμμετεῖχε στήν ἰδρυτική ὁμάδα τῆς Ἀργεντινῆς «Σινεματέκ». Τό 1965 γύρισε τήν πρώτη του ταινία, μέ τίτλο «Antithese» (παραγωγή NDR, Ἀμβούργο). Ἀκολούθησαν: «Match» (1965-66, WDR, Κολωνία), «Solo» (1967, NDR), «Duo» καί «Hallelujah» (1968, NDR), «Ludwig Van» (1969, WDR), «Tactil» (1971, WDR), «Zwei-Mann-Orchester» (1974, SWF, Μπάντεν - Μπάντεν), «Unter Storm» (1975, Radio, Svizzera Italiana, Λουγκάνο), «Kantrimusik» (1976, SWF).

Παρά τή δυνατότητα τῆς ἤχητικῆς ἀπουσίας, πού ἐπισημάναμε πιό πάνω, καμμιά ἀπό τίς ταινίες αὐτές δέν εἶναι βωβή· καί μάλιστα γυρίστηκαν ὅλες μέ βάση

τά αντίστοιχα αὐτοτελῆ μουσικοθεατρικά ἔργα με-
 τούς ἴδιους τίτλους (μέ ἐξαίρεση τό «Solo», πού σχο-
 λιάζει κινηματογραφικά μιά σύνθεση τοῦ Dieter Schne-
 bel, καί τό «Duo», συνέχεια καί προέκταση τοῦ προη-
 γούμενου). Ὅστόσο, σέ καμμιά περίπτωση δέν ἔχουμε
 νά κάνουμε μέ κινηματογράφηση μιᾶς μουσικοθεατρι-
 κῆς παράστασης· ἀντίθετα, πρόκειται γιά «φιλομοι-
 ούηση» παρτιτούρας, γιά τήν κινηματογραφική της ἐρμη-
 νεία, γιά μιά κινηματογραφική ἐκδοχή ἀνεξάρτητη
 ἀπό τή δραματουργική. Ἔτσι, τό φίλμ «Antithese»,
 π.χ., εἶναι μιά ἀπό τίς πολλές πιθανές πραγματοποιή-
 σεις πού ἐπιτρέπει ἡ ὁμώνυμη παρτιτούρα.

Εἶναι λοιπόν αὐτονόητο, ὅτι ὁ κινηματογράφος
 τοῦ Kagel στηρίζεται στίς ἴδιες λογικές καί αἰσθητικῆς
 προϋποθέσεις μέ τό «ἐνόργανο θέατρο». Ἡ βάση τῆς
 ποιητικῆς τους εἶναι ἐπίσης κοινή: «θεαματοποίηση»
 μουσικῶν διαδικασιῶν καί καταστάσεων, δημιουργία
 φανταστικῶν συσχετισμῶν, ἀπομόνωση τῶν μουσι-
 κῶν ἀντικειμένων ἀπό τή χρηστική λειτουργία τους.
 Τά κινηματογραφικά μέσα φαίνονται νά πλεονεκτοῦν
 ἐδῶ σέ σύγκριση μέ τίς δυνατότητες τῆς θεατρικῆς
 σκηνῆς. Ἡ δημιουργία ἐνός φίλμ παρουσιάζει, ἐξ'
 ἄλλου, ἀρκετές ἐξωτερικές ἀναλογίες μέ τή σύνθεση
 ἐνός ἠλεκτρονικοῦ μουσικοῦ ἔργου (ἐγγραφή σέ ται-
 νία, μοντάζ, μιξάζ κλπ.), ἀναλογίες πού προσφέρουν
 ἕνα εὐκολο πέρασμα πρὸς τή δημιουργία «πολύτε-
 χνων» ἔργων. Ἀλλά τό γεγονός ὅτι μιά μαγνητοταινία
 κι ἕνα φίλμ μποροῦν νά κοποῦν μέ τό ἴδιο ψαλίδι δέν
 ἀποτελεῖ αἰσθητική δικαίωση τοῦ «πολύτεχνου» συν-
 δυασμοῦ.

Γιά τόν Kagel, ὁ κινηματογράφος, ὅπως καί τό
 «ἐνόργανο θέατρο», δέν εἶναι συνάντηση διαφορετι-

κῶν τεχνῶν, ἀλλὰ μιά τέχνη ἐνιαία. Ὁ συνδυασμός κινηματογραφικῆς καί μουσικῆς ταινίας καθορίζεται, ξεπερνώντας τίς τεχνικές ἀναλογίες, ἀπό τά κοινά στοιχεῖα τῶν σημασιολογικῶν πεδίων κινηματογραφικῆς καί μουσικῆς ἔκφρασης, πού, ὅπως εἶδαμε, συγκλίνουν σ' ἓνα σταθερό θεματολογικό σῶμα.

Ἐνα σημαντικό ἐμπόδιο στή σημασιολογική ἀντι-παρβολή φιλικῆς καί ἠχητικῆς ἔκφρασης ἔχει σχέση μέ τήν «ἀναφορική» τους λειτουργία. Ἡ εἰκόνα καί ὁ ἦχος δέν συμπίπτουν ὡς πρός τήν ἔνταση καί τό εἶδος τῆς «ἀναφορᾶς»: ἐνῶ ἡ φωτογραφική καί ἡ κινηματογραφική εἰκόνα μποροῦν νά εἶναι κατά βούλησιν ἀναπαραστατικές, ἡ μουσική δέν μπορεῖ νά «ἀναπαραστήσει» μέ τόν ἴδιο τρόπο (καί, κυρίως, τά ἴδια πράγματα), παρά κάτω ἀπό ὀρισμένες προϋποθέσεις. Ὅταν, λοιπόν, ἡ ἀναφορική λειτουργία μιᾶς ταινίας συγκεντρώνεται στήν εἰκαστική ἀναπαραστάση, τότε τό ἠχητικό μέρος της δέν συμμετέχει σ' αὐτήν τή λειτουργία ἢ καί ὑποβιβάζεται σέ ἀπλή ὑπόκρουση.

Ὁ Kagel δέν ἀποφεύγει πάντα αὐτόν τόν κίνδυνο: ἡ «Antithese» μᾶς παρουσιάζει ἓνα ἐσωτερικό χῶρο γεμάτο τηλέφωνα, ραδιόφωνα, μαγνητόφωνα, κάθε λογῆς ἠλεκτρονικά ἐξαρτήματα, τά περισσότερα ἄχρηστα καί σπασμένα. Ὁ ἦχος (ἓνα ἠλεκτρονικό κομμάτι) δημιουργεῖ μιάν ἀτμόσφαιρα ἠλεκτρονικοῦ ἐργαστηριοῦ, ἀλλά ὁ ρόλος του σταματάει ἐδῶ πολύ γρήγορα, τό ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ συγκεντρώνεται στήν περιπλάνηση τοῦ φακοῦ μέσα στό σκονισμένο λαβύρινθο, ὅπου ἓνας ἄνθρωπος μεταφέρει ἀντικείμενα, ξεσκονίζει, ἀνακατεύεται μέ τά καλώδια, χώνεται κάτω ἀπό τά τραπέζια, ἀνεβοκατεβαίνει ἀνεμόσκαλες, μπερδεύεται, τέλος, σ' ἓνα σωρό σκόρπιες μαγνητοταινίες, πού

κυλοῦν ἀδιάκοπα ἀπὸ ἓνα ντουλάπι ὥσπου νά μεταμορφωθοῦν σέ πραγματική θάλασσα.

Στὴν ἐπόμενη ταινία τοῦ ὁ Kagel ἀντιμετωπίζει μέ διαφορετικό τρόπο τὸ θέμα τῆς συλλειτουργίας εἰκόνας καὶ ἤχου. Κεντρικό μοτίβο, κι ἐδῶ, ἡ ἀναπαράσταση μιᾶς μουσικῆς «κατάστασης». Ἐνῶ ὁμως στὴν «Antithese» ὁ μουσικός ἤχος δέν παράγεται ἄμεσα ἀπὸ τὴν ἀπεικονιζόμενη κατάσταση, ἀντικείμενο τοῦ φακοῦ στό «Match» εἶναι ἡ ἐκτέλεση τῆς μουσικῆς πού μεταδίδεται, οἱ ἠχοποιές κινήσεις δυὸ μουσικῶν ἀντιπάλων (δυὸ βιολοντσέλλα) σ' ἓνα φανταστικό ἀγῶνα ὅπου διαιτητεύουν τὰ κρουστά. Ἡ μορφολογία τῆς ταινίας (γωνιές λήψης, σεκάνς, ρυθμός) ἀντιστοιχεῖ στὴ σπονδύλωση τῶν ἐνοτήτων τοῦ μουσικοῦ λόγου⁷.

Διαπιστώνουμε λοιπόν, ἐδῶ, μιὰ «φυσική» συνεργασία εἰκόνας καὶ ἤχου, ἀλλὰ καὶ μιὰν ἀμφίδρομη ἐξάρτηση. Γιατί, ἂν ἡ ταινία γεννήθηκε ἀπὸ μιὰ προϋπάρχουσα μουσική, ἡ παρουσία τοῦ ὀπτικοῦ στοιχείου ἐπηρεάζει μ' ἓνα πολύ χαρακτηριστικό τρόπο τὴν ἀκρόαση. Ἡ λεπτομερῆς ἀντιστοιχία μουσικῶν καὶ φιλμικῶν μορφολογικῶν ἐνοτήτων τονίζει τὰ περιγράματα τῶν τελευταίων καὶ ἀπελευθερώνει πρόσθετες σημασιολογικές ποιότητες.

Αὐτὴ ὁμως ἡ μορφολογική σύμπτωση εἰκόνας ἤχου, πού ἐνισχύει τὴν συντακτικὴ ἀποτελεσματικότητά τους, πραγματοποιεῖται σέ βάρος τῆς ἀνεξαρτησίας καὶ τῆς εὐελιξίας τοῦ καθενός στοιχείου χωριστά. Στὶς ἐπόμενες ταινίες τοῦ ὁ Kagel θά δοκιμάσει νά διατηρήσει μιὰν ἰσορροπία ἀνάμεσα στὶς εὐστοχες «ἀναφορικές» συλλειτουργίες τὶς ἀποτελεσματικές μορφολογικές συμπώσεις εἰκόνας-ἤχου.

Ἡ ταινία «Ludwig Van» γυρίστηκε μέ τὴν εὐκαιρία

τῆς ἐπαιτείου γιά τά διακόσια χρόνια ἀπό τή γέννηση τοῦ Beethoven. Ἐνα ἀπό τά χαρακτηριστικά εὑρήματα ἐδῶ, εἶναι ἡ μεταμόρφωση τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Beethoven σέ χῶρο φανταστικό-συμβολικό: τά δωμάτια σχεδιασμένα καί διακοσμημένα, τό καθένα μέ διαφορετικό τρόπο, ἀπό τόν Kagel καί τούς συνεργάτες του, εἶναι γεμάτα σύμβολα. Στό δωμάτιο μουσικῆς, τό πάτωμα, τό ταβάνι, οἱ τοῖχοι, οἱ πόρτες, τά ἐπιπλα, ὅλα σκεπασμένα μέ τυπωμένες μετοβενικές παρτιτούρες. Αὐτό τό πελώριο κολλάζ εἶναι ταυτόχρονα καί «παρτιτούρα» γιά τή μουσική πού ἀκούγεται στό φίλμ: ἕνα παστίτσιο ἀπό μουσικές φράσεις τοῦ Beethoven, περισσότερο ἢ λιγότερο ἀναγνωρίσιμες. Ἀξίζει νά παρατηρήσουμε ὅτι τό μοντάζ τῶν φράσεων δέν γίνεται πάνω στή μαγνητοταινία, πού ἤχογραφεῖ τό μονταρισμένο ἀποτέλεσμα· ἀντίστοιχα, τό φίλμ ἀναπαράγει φωτογραφικά τό προκατασκευασμένο κολλάζ.

Ἡ ἐπιλογή τῶν κομματιῶν ἀντιστοιχεῖ στό ντεκουπάζ τῆς ταινίας, ἡ ἐνορχήστρωση στή σκηνογραφική «ἐπένδυση» τῶν χώρων, οἱ μουσικοὶ συνειρμοὶ στίς συμπαραδηλώσεις τῶν ὀπτικῶν συμβόλων. Ὑπολογίζοντας, ἐξ ἄλλου, καί τήν ἀντιστοιχία στά μοντάζ (κινηματογραφικό καί μουσικό), διακρίνουμε τήν πρόθεση τοῦ Kagel νά ἐπιχειρήσει μιά πολλαπλή ἀναφορά στό ἀντικείμενό του (τόν μετοβενικό ἰδιωτικό κόσμο), καί μάλιστα σέ δύο ἐπίπεδα ὑπάλλληλα: ἡ συντακτική μορφή (μοντάζ) στηρίζει μιάν ἀναφορά-ἀναπαράσταση τῆς ἴδιας μορφῆς (πλάνο τῆς μονταρισμένης παρτιτούρας, μετάδοση τῆς μονταρισμένης μουσικῆς. Ξανθρίσκουμε ἔτσι, σέ «κινηματογραφική» ἐκδοχή τώρα, ἕνα ἀγαπητό στόν Kagel μεταγλωσσικό

παιχνίδι, όπου τό μόνιμο άντικείμενο άναφοράς τών άκουστικών και όπτικών κωδικών είναι αυτοί οί ίδιοι, και όπου οί κώδικες ένεργοποιούνται σημασιοδοτικά μόνο χάρις σ' αυτήν τήν άναδίπλωση.

Ή πρακτική αυτή, πού μās θυμίζει τήν κλασική φορμαλιστική θεωρία για τό μουσικό «νόημα», δίνει πάντα στήν έκφραση του Kagel μ' όποιο μέσο κι άν έκδηλώνεται, ένα άποφασιστικά «μουσικό» χαρακτήρα. Έτσι, τό έρώτημα πού θέσαμε στήν άρχή χάνει τή σημασία του για όποιον υίοθετήσει τήν προβληματική του Άργεντινου συνθέτη. Έκείνο πού έχει σημασία είναι ή διατήρηση κάποιας μορφής έπικοινωνίας μεταξύ δημιουργού και κοινού, ή συντήρηση μιās ποιητικής — όποιας κι άν είναι ή όνομασία της. Μ' αυτήν τήν έννοια, οί ταινίες του Kagel μαζί μέ τά μουσικοθεατρικά του έργα έπιχειρούν μιάν ύπέρβαση του άδιεξόδου πού άποτελει χρόνιο σύμπτωμα κάποιας πρωτοπορείας, μουσικής και μή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Bruno Corra, «Abstract Cinema — Chromatic Music 1912» στό Futurist Manifestos, London, Thames and Hudson, 1973 (σελ. 66-70).
2. Léopold Survage, «Le rythme coloré», στό Soirées de Paris άρ. 27, Ίούλιος - Αύγουστος 1974.
3. Mauricio Kagel, «Ton Cluster, Anschläge, Übergänge», στό Die Reihe, άρ. 5, 1959.

4. Mauricio Kagel, «Le théâtre instrumental», στο *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Paris, Julliard, 1963* (σελ. 285-299).
5. Mauricio Kagel, *Tamtam. Dialoge und Monologe zur Musik*, München, Piper, 1975, σελ. 140.
6. *ibid.*, σελ.
7. Μέ την ένδιάμεση συνδρομή μιᾶς κινησιολογίας. Ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης μιλάει ἐδῶ γιὰ ἓνα «λεξιλόγιο ἡχητικῶν σχημάτων μέ βάση τίς κινήσεις πού ἀρμόζουν στή φύση κάθε ὀργάνου». Βλέπε Jean-Yves Bosseur, «Entretien avec M.K.» στο *Musique en Jeu*, ἀρ. 5, Νοέμβριος 1971, σελ. 103.

Βιβλιογραφική σημείωση:

Βασικό κείμενο ἀναφορᾶς παραμένει ἡ μονογραφία τοῦ Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik-Theater-Film*, Köln, Du Mont, 1970, μέ κατάλογο ἔργων καί βιβλιογραφία.

Στό Γαλλικό περιοδικό *Musique en Jeu*, δύο ἀφιερῶματα: ἀρ. 7 (Μαῖος 1972) καί ἀρ. 27 (Ἀπρίλιος 1977) μέ κατάλογο ἔργων καί βιβλιογραφία.

Εἰδικά γιὰ τίς ταινίες τοῦ Kagel, βλέπε τό σχετικό κεφάλαιο στό βιβλίο τοῦ Schnebel (σελ. 301-8) καί τό ἄρθρο τοῦ Juan Allende-Blin στο *Musique en Jeu*, ἀρ. 7.





SAFETY FILM







Ν.Ε. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΙΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ:

Μιά συζήτηση με τον MALCOLM LE GRICE

*Πρίν μποῦμε στό θέμα — πού εἶναι βέβαια ἡ δόμηση
κι ἡ λειτουργία τοῦ ἤχου, τῆς μπάντας τοῦ ἤχου, σά
φίλμς σου — θά 'θελα νά μιλῆσεις γιά τήν ἐμπειρία
σου μέ τό παραστατικό πρίν διαλέξεις τόν κινηματο-
γράφο σά μέσο..*

Δούλεψα ζωγραφική ὀχτώ χρόνια, ζωγραφική -
collage, εἰκόνα ἢ χρῶμα σέ στρωματώσεις (ἀγαποῦσα
πολύ τότε τή δουλειά τοῦ Rauschenberg) καί, παράλλη-
λα, ἔφτιαχνα μουσική μ' ἓνα γκρούπ πού λεγόταν
A.M.M., μουσική κάπου ἀνάμεσα στή Free Jazz καί τόν
John Cage. Ἡ ἐπιλογή τοῦ φίλμ ἦρθε, ἀρχικά, σάν
ἐπέκταση τούτης τῆς ἐμπειρίας.

*Τούτ' ἡ ἐπέκταση θά μεταφραζόταν πῶς μέσ τά
πρῶτα σου φίλμς;*

Μέ μιά ἀναλογία στίς τεχνικές. Σ' ἐκεῖνα πού θά
'λεγα φίλμς μιᾶς πρώτης, κάπως «πρωτόγονης» περιό-
δου (ἡ ὁποία ὥστόσο ἀνοιξε ὄλα τά προβλήματα μέ τά
ὁποῖα τώρα ἀσχολοῦμαι), μιᾶς περιόδου ὄχι καλά, θά
'λεγα, πληροφορημένης (δέ σπούδασα ποτέ φίλμ: ὅταν

(1966) ἄρχισα νά δουλεύω μέ φίλμ, δέν ἤξερα διόλου ἄλλες, παράλληλες προσπάθειες, τ' ἀμερικάνικο underground, λ.χ.: κι ἀκόμα, τά δυό πρῶτα ἐκεῖνα χρόνια, δούλευα ἀπομονωμένος ἀπ' τούς ἄλλους κινηματογραφιστές κι ἀπ' τήν ἱστορία τοῦ «σ' ἐπέκταση (expandend)» κινηματογράφου, γενικώτερα), σ' ἐκεῖνα, λοιπόν, τά φίλμς, τό βασικό προτσέσσο δόμησης ἦταν ἓνα εἶδος πρωτόγονου μοντάζ, τόσο σ' ἐπίπεδο εἰκόνας ὅσο καί σ' ἐπίπεδο ἤχου — πολύ ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο στή ζωγραφική-μοντάζ ἢ στή συγκεκριμένη μουσική (Musique concrète). Χρησιμοποιοῦσα «φυσικόν» ἢ γραφημένο ἤχο καί, σάν εἰκονικό ὑλικό, κομμάτια ἀπό «ἐπίκαιρα» (newsreels), πολιτικοῦ - ντοκυμανταιρίστικου χαρακτήρα. Μ' ἀπασχολοῦσε πολύ τό βιομηχανικό - στρατοκρατικό κράτος κι οἱ ἐπιπτώσεις του στούς ἀνθρώπους, μ' ἀπασχολοῦσαν ἀκόμα κι οἱ ἰδέες τοῦ Brecht... ὥστόσο δέν θά 'λεγα αὐτές τίς ταινίες πραγματι - πολιτικές. Ἐκεῖνο πού πραγματικά μ' ἐνδιέφερε ἦταν τό πρόβλημα τῆς θέσης τοῦ Θεατῆ σέ σχέση μέ τό ἔργο τέχνης. Βρέθηκα σχεδόν ἀμέσως σ' ἀντίθεση μέ τόν ψευδαισθητικό - ἀφηγηματικό κινηματογράφο, σ' ἀντίθεση μέ κάθε φιλμικό ἔργο ὅπου ὁ θεατής θά χανόταν μέσ τῆν ψευδαίσθηση κι ἔτσι, ἄρχισα ἀπό τότε νά προσπαθῶ νά κάνω το θεατή γνῶστη τῆς ἐμπειρίας του καί τῆς θέσης του σέ σχέση μέ τό φίλμ. Αὐτό γινόταν μ' ἓναν πολύ πρωτόγονο τρόπο — συχνά χρησιμοποιοῦσα κατά περιόδους μέσ τό φίλμ ἄσπρη ἀμόρσα. Στό πρῶτο μου φίλμ (Castle I, 1966) ὑπῆρχε ἓνας γλόμπος μέσ τῆν αἴθουσα προβολῆς κι ἓνας γλόμπος στήν εἰκόνα πού προβαλλόταν. Ὁ γλόμπος μέσ τῆν αἴθουσα ἄναβε κατά διαστήματα, «σβύνοντας» ἔτσι τήν εἰκόνα στήν ὀθόνη.

Πρόκειται λοιπόν ήδη για μία παιδαγωγία του Θεατή κι όχι —

κι όχι για dada. Είναι βαρετό να γίνεται λόγος γι' αυτές τις προσπάθειες μ' όρους του dada: βαρετό όσο κι άπαρχαιωμένο.

Ποιά θά ήταν μία δεύτερη περίοδος στή δουλειά σου;

Ἡ πρώτη πραγματικά συνεπής: θέλησα να ἐλέγξω τίς διαδικασίες τῆς ἐμφάνισης καί τῆς ἐκτύπωσης τοῦ φιλμ καί, ταυτόχρονα, νά τίς ἐντάξω μέσα σέ μίαν κατασκευή. Ἔκανα φιλμς πού, κατά κάποιον τρόπο, ἐρευνοῦσαν τίς δυνατότητες αὐτοῦ τοῦ ἐλέγχου μέσ ἀπό μίαν γενικευμένη χρήση τῆς μπούκλας (100p) σάν συνθετικῆς ἀρχῆς τόσο στήν εἰκόνα ὅσο καί στόν ἦχο, — κομμάτια φιλμ σέ μπούκλα, ὀλική ἢ μερική ἐξέλιξη τῆς μπούκλας, διπλοτύπηση τῆς μπούκλας — ποτέ μέ μαθηματικό ἢ μηχανιστικό τρόπο: πρόκειται πάντα γιά μπούκλες πού μεταλλάσσονται.

Ἡ ἐπανάληψη λοιπόν, σ' ἐσένα, παράγει μίαν διαφορά: δέν εἶν' ἀδιάφορη, ὅπως λ.χ. στόν Warhol.

Δέν ἔχεις παρά ν' ἀκούσεις προσεχτικά τή μάντα τοῦ ἦχου στό Berlin Horse (1970): ἀλλά, στήν εἰκόνα, αὐτό εἶν' ἀκόμα πιό φανερό. Ὅταν ἔκανα ἦχο μ' αὐτές τίς ταινίες, ἔπαιρνα πάντα ἓνα κομμάτι ὑλικοῦ, τό πέρναγα σέ μπούκλα καί, βαθμιαῖα, τό διαφοροποιοῦσα. Θεωρῶ τή δουλειά μου ἐκείνης τῆς ἐποχῆς παραδοσιακή, ἂν θές: νομίζω πώς πρόκειται γιά παραδοσιακά

φίλμς «σύνθεσης», ὄχι ὁσον ἀφορᾶ τό εἶδος τῆς σύνθεσης (ἢ σύνθεση σέ μπούκλα δέν εἶναι παραδοσιακό εἶδος σύνθεσης) ἀλλά τήν ἀρχή της τήν ἴδια — τό γεγονός ὅτι χρησιμοποιοῦσα μιά μέθοδο γιά νά κατασκευάσω ἓνα φίλμ κι ἀκόμα, τ' ὅτι ἔκανα πολλές ἐπιλογές πού ἀνῆκαν σέ μίαν παραδοσιακή αἰσθητική: ἄν δέ μ' ἄρεσε κάτι, τό πέταγα, ἄν μ' ἄρεσε τό κρατοῦσα — ἐπιλογές πού «ἐξέφραζαν» τήν καλλιτεχνική μου εὐαίσθησία. Πρέπει νά τό τονίσω αὐτό, ἄν θές νά καταλάβεις τήν τομή στήν ἐκφραστική σύνθεση καί τή σημερινή αἰσθητική μου.

Ἄς πρόχωρήσουμε λοιπόν στό ἐπόμενο στάδιο τῆς δουλειᾶς σου...

Θέλησα στή συνέχεια ν' ἀποκλείσω τήν ἀναφορά τοῦ φιλικοῦ ὑλικοῦ σ' ὅποιανδήποτε εἰκόνα, σ' ὅτιδήποτε εἶχε συμβεῖ σ' ἓνα ἄλλο χρόνο — νά τήν περιορίσω αὐστηρά σ' ὅ,τι συνέβαινε στόν ἀκριβή χρόνο τῆς θέασης τοῦ φίλμ. Ἄρχισα νά δουλεύω μέ καθαρό χρώμα, μέ ρυθμικές μεταλλαγές καθαροῦ χρώματος, ξεθωριάσματα (fades) ἀπ' τό ἓνα χρώμα σ' ἄλλο, συχνά σέ διπλή ὀθόνη (Love Story No 2, 1971). Κατόπιν ἄρχισα νά παρεμβάλλω τό σῶμα μου σάν φυσικό ἐμπόδιο ἀνάμεσα στή μηχανή προβολῆς καί τήν ὀθόνη, δημιουργώντας σκιές: ἔτσι ἔκανα μερικές «παρουσιάσεις» (performances) χρησιμοποιώντας μονάχα μπουκλές ἀπό χρωματιστό ὑλικό καί σωματική δράση, ἔτσι ὥστε ὁ θεατής νά μπορεῖ νά παρακολουθεῖ τήν πλήρη διαδικασία τοῦ σχηματισμοῦ τῆς εἰκόνας. Πρόκειται γιά λίγο-πολύ φιξαρισμένες παρουσιάσεις, δίχως πολύ αὐτοσχεδιασμό (ὅπως στό Horror Film No 1, 1971, πού παρουσιάζω ἀκόμα).

Τί απέγινε μέ τήν ἀναφορά;

Ἐπέμεινε: δέν ἔπαψε νά ὑπάρχει στό μέτρο πού ὀσοδήποτε κι ἂν προσπαθεῖς νά «φέρεις» τό φιλικό γεγονός στό παρόν, τοῦτο τό γεγονός δέν παύει νά εἶναι προϊόν μιᾶς ἱστορίας. Μπορεῖ νά μήν ἀναφέρεται σ' αὐτή μέσω τῆς εἰκόνας ἀλλά — ἀλλά ὑπάρχει πάντα ἕνας δεσμός ἀνάμεσα στό παρόν καί τίς ὑλικές του προϋποθέσεις, πού ἀναγκαστικά ὑπάρχουν στό παρελθόν. Εἶν' ἐδῶ πού χρησιμοποίησα τή φωνή (τή φωνή σά χειρονομία) σάν ἕνα μέσο νά κάνω φανερό τοῦτο τό συνεχές ἀνάμεσα στό πραγματικό τοῦ ὑλικοῦ καί τό πραγματικό τῆς παραγωγῆς του: στό φίλμ *Preproduction* (1973) ὑπάρχει μόνο λευκή πελλικύλ μέσ τή μηχανή προβολῆς: ἕνα κείμενο πού ἐκφωνεῖται (μ' ἕναν κάπως περίπλοκο τρόπο) ἀπό τέσσερεις «ἀναγνώστες» πού ἐναλλάσσονται, περιγράφει τό πῶς τοῦτο τό ὑλικό κατασκευάζεται, τοποθετώντας ἔτσι ἐκεῖνο πού μοιάζει νά βρίσκεται μοναχά στό παρόν μέσα σέ μιάν ἱστορία τῆς παραγωγῆς.

Ἡ φωνή λειτουργεῖ ἔτσι σά μιά ἐπαναφορά στήν τάξη...

Φτάνοντας σ' αὐτό τό σημεῖο, θέλησα νά ἐπανεξετάσω την ἱκανότητα τοῦ φίλμ νά λειτουργεῖ σάν μιᾶ φωτογραφική σύνδεση μέ τό παρελθόν — σάν καταγραφή ἑνός γεγονότος μέσ τήν ἱστορία. Ἄλλά νά τήν ἐπανεξετάσω μέ ἕναν τρόπο ἐξαιρετικά διαφορετικό ὄχι μόνο γιά μένα, γιά τή δική μου φιλική πρακτική μέχρι τότε ἀλλά, νομίζω, καί γιά τήν ἱστορία τοῦ φίλμ γενικώτερα: κάνοντας τό παρόν πρωταρχική κατάστα-

ση τῆς φιλικῆς ἐμπειρίας, ἀκόμα κι ἂν αὐτό τό παρόν δέ συνίσταται παρά στή θέαση μιᾶς καταγραφῆς τοῦ παρελθόντος. Τό προϊόν τῆς Φωτο-ἀναπαραγωγῆς (ἡ εἰκόνα) δέν ἀναφέρεται πιά στό παρελθόν (σ' ἓνα παρελθόν πού, σέ μιᾶ «κλασσική» ταινία, γίνεται περισσότερο «παρόν» ἀπ' τό παρόν τῆς θέασης, τό παραγράφει σέ βαθμό πού τό κάνει μή-παρόν, ἀπὸν ἀπ' τῆ φιλικῆ ἐμπειρία) παρά μέσω μιᾶς εἰδικῆς, καθορισμένης καί προφανοῦς ὕλικῆς σχέσης.

Ἔτσι, ἐκεῖνο πού λές «ἀναφορά» παύει νά γίνεται αὐτονόητα — χάνει κάτι ἀπ' τήν «ἀθωότητά του». Γίνεται ἓνα ἀντικείμενο στοχασμοῦ, ἓνα —

— ἓνα προβληματικό ἀντικείμενο. Ἐδῶ, νομίζω, βρίσκεται ἡ μεταστροφή τῆς αἰσθητικῆς μου ἀπό μιάν «ἐκφραστική» σέ μιάν προβληματική αἰσθητική — σέ μιάν αἰσθητική πού ἐρευνᾷ, ἀνάμεσα σ' ἄλλες, καί τίς νοηματικές συνέπειες αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς —

— *Θά 'λεγα: τῆς ἀνάκλησης —*

— τῆς ἀνάκλησης κάποιου πράγματος ἀπ' τό παρελθόν στό παρόν, μέσω τῆς φιλικῆς καταγραφῆς του. Τό πρῶτο μου φίλμ σ' αὐτή τήν κατεύθυνση (*White Field Duration*, 1972) ἄρχιζε μέ τήν προβολή γρατζουνισμένου λευκοῦ ὕλικου· κατόπιν ὑπῆρχε ἓνα κομμάτι πού ἔδειχνε ξανα-φιλμαρισμένο αὐτό τό ὕλικό μέσ τήν ὀθόνη πού προβαλλόταν, μ' ἓναν τρόπο πού δέν τό ἔκανε πιά «ἀφηρημένο» (ὅπως συμβαίνει, λ.χ. στό *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969) ἢ ἀκόμα καί στό *Berlin Horse*) ἀλλά πού ἀνίχνευε αὐτή τήν προβληματική σχέση τοῦ παρόντος μέ τήν καταγραφῆ τοῦ παρελθόντος του.

Ἡ ἐπιστροφή σου στ' ἀνα-παραστατικό (μέ τό After Lumiere-1' artoseur artoisé (1974) — χρησιμοποιοῦ τόν ὄρο στήν πιό μπρούτα ἐκδοχή του — δέν εἶχε νά κάνει μέ τήν ἐπιθυμία σου γιά μίαν ἀντίστοιχη ἐρεῦνηση τῆς σχέσης ἐδῶ/ἄλλου, ὅπου τό «ἐδῶ» θά ἦταν ὁ τόπος τῆς θέασης καί τ' «ἄλλου» ἡ σκηνή, ἡ εἰκόνα σάν σκηνικό χῶρος (ὅπως στόν «νορμάλ» κινηματογράφο);

—Ναί, αὐτό εἶναι σωστό. Τό After Lumiere ἦταν τό πρῶτο φίλμ μου (μετά ἀπό ἀρκετά χρόνια) ὅπου χρησιμοποίησα καί πάλι τήν κάμερα σέ σχέση μέ κάποιαν (σκηνική, ὅπως λές) δράση: ἦταν ἀκόμα ἡ πρώτη φορά σ' ὄλη τήν φιλική πρακτική μου πού ἤξερα πῶς νά χειριστώ τήν εἰκόνα σάν σκηνικό χῶρο δίχως τό ἐδῶ καί τό τώρα νά παύουν ν' ἀποτελοῦν τή βάση τῆς φιλικῆς ἐμπειρίας.

Πῶς οἱ ἀπαιτήσεις τῆς «προβληματοποίησης» τούτης διαφοροποίησαν τόν τρόπο πού σκέφτεται τόν ἦχο στήν φιλική πρακτική σου;

Μ' ἕναν τρόπο πού δέ βρίσκω ἀκόμη ἀρκετά ἱκανοποιητικό. Στά πρῶτα μου φίλμς νομίζω ὅτι ὁ ἦχος λειτουργοῦσε πάντα σάν συμπλήρωμα στήν εἰκόνα, ἂν κι ἡ δόμησή του ὑπάκουε σέ μίαν παρόμοιαν αἰσθητική σύλληψη μ' ἐκείνην: εἶναι γι' αὐτό πού λέω «συμπλήρωμα» κι ὄχι «συνοδεία». Τό πρῶτο ζήτημα πού τέθηκε γιά μένα ἀπ' τή στιγμή τῆς ἀπόρριψης τῆς «συνθετικῆς» γιά χάρη μιᾶς προβληματικῆς αἰσθητικῆς ἦταν ἀντίστοιχο μ' ἐκεῖνο πού ἀντιμετώπισα ὅσον ἀφορᾷ τήν εἰκόνα: ὁ ἦχος σάν καταγραφή (κι ἡ σχέση

του, βέβαια, μέ τήν εικόνα σάν καταγραφή). Μιά πρώτη προσέγγιση αὐτοῦ τοῦ ζητήματος ὑπάρχει ἤδη στό *After Lumière*: τό μουσικό κομμάτι πού ἀκούγεται off στήν πρώτη λήψη τῆς σκηνικῆς δράσης παίζεται, ἀργότερα μέσ τό φίλμ, ἀπό μία γυναίκα στό πιάνο ἐνῶ, ἀπ' τήν πόρτα τοῦ δωματίου της (πού βγάζει στόν κῆπο) μποροῦμε νά δοῦμε μιάν ἄλλη ἐκδοχή τῆς ἴδιας δράσης, τοῦ ποτιστῆ — πού — ποτίζεται...

Νομίζω ὡστόσο ὅτι ὁ ἦχος, ὁ ἦχος γενικά — θόρυβοι, φωνή, ὀμιλία, μουσικό τεμάχιο — εἶν' ἀξεχώριστος, στά φίλμς σου, ἀπό ἓνα συλλογισμό πάνω στή μουσική (στή μουσική μέ τήν ἔννοια πού πῆρε μετά τόν Cage. ἓνας συλλογισμός πάνω στό τί θά μποροῦσε ν' ἀποτελεῖ μουσική)...

Ναί· σέ κάθε φίλμ πού ἔκανα, ἀπ' αὐτό τό σημεῖο καί πέρα, ὑπάρχει πάντοτε κάτι πού θά μπορῶσες νά τό πεῖς μουσική. Σίγουρα, ἀνάμεσα στη μουσική καί τόν ἦχο δέν ὑπάρχουν στεγανά: τό ζήτημα εἶναι τούτ' ἡ ἄρνηση τῶν ὀρίων νά μήν ἐπενδύεται σέ μιάν ἀκόμα σύνθεση τοῦ μουσικοῦ γεγονότος. "Ὀλ' ἡ σκέψη πάνω στή μουσική βασίζεται σχεδόν ἀποκλειστικά στήν παράδοση τῆς σύνθεσης: δέν ὑπάρχει παρά ἐλάχιστη «προβληματική» μουσική. 'Απ' τήν ἄλλη μεριά — ἡ μπάντα τοῦ ἦχου, σ' ἓνα φίλμ, εἶν' ἓνας ἀπ' τούς τόπους ἀπ' ὅπου περνᾷ ἡ σημασιοδότηση: μία προβληματική ἀντιμετώπισή της θά πρέπει νά μήν ξεχνᾷ τό ζήτημα τῆς κατασκευῆς τοῦ νοήματος.

Τοῦτο τό ζήτημα μοιάζει νά τίθεται, μ' ἰδιαίτερη ὀξύτητα, εἰδικά σέ σχέση μέ τήν ὀμιλία (δίχως μ' αὐτό

νά έννοῶ ὅτι τό ὑπόλοιπο μέρος μιᾶς ἡχητικῆς μπάντας εἶναι σημασιοδοτικά ἀδρανές). Νομίζω ὅτι ἡ παρέμβαση τοῦ Straub σ' αὐτό τό σημεῖο — διάλυση/ἐπανασυγκόλληση τοῦ νοήματος πού ἡ ὁμιλία μεταφέρει, μέ μέσο τήν ὑπογράμμιση τοῦ ρυθμικοῦ μέρους τῆς ἐκφορᾶς τῆς — εἶν' ἀποφασιστική (μυλάω, πιό συγκεκριμένα, γιά τό Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer 1969).

Σ' ἐμένα, στή δική μου φιλική πρακτική, τό ζήτημα εἶχε τεθεῖ κάπως ἄλλιῶς: στό Pre-production (γιά τ' ὅποιο κάναμε λόγο καί πρίν) τό κείμενο ἐκφωνεῖται, μιά πρώτη φορά, ἐξ' ὀλοκλήρου γιά τή σημασιοδοτική του ἀξία: οἱ «ἀναγνώστες» διαβάζουν ἕνα κομμάτι ὁ πρῶτος, ἕν' ἄλλο ὁ δεύτερος, ἕν' ἄλλο ὁ τρίτος, ἕν' ἄλλο ὁ τέταρτος — διαδοχικά. Κατόπιν τά κομμάτια διαβάζοντ' ὄλα μαζί, ταυτόχρονα, ἔτσι ὥστε ἡ σχέση ἀνάμεσα στίς λέξεις νά γίνεται καθαρά ἡχητική, σάν ἕνα μουσικό κουαρτέττο. Τοῦτ' ἡ διαδικασία παραμένει εἴτε μιά ἐκμετάλλευση μιᾶς τεχνικῆς εἴτε μιά κατάδειξη τοῦ τρόπου μέ τόν ὅποιο ἡ σημασιοδότηση μπαίνει σέ κίνηση. Δέ γίνεται προβληματική παρά μόνον ἄν ὁ θεατής κινηθεῖ πάνω στό ρήγμα ἀνάμεσα στή σημασιοδότηση καί τό ρυθμό, — ποιός εἶναι ὁ ψυχολογικός μηχανισμός πού τοῦ ἐπιτρέπει νά παράγει νόημα καί ἀπ' τό σημασιοδοτικό καί ἀπ' τό ρυθμικό γεγονός;

Ποῦ τοποθετεῖς τό προβληματικό τῆς φωνῆς στή σημερινή δουλειά σου;

Στή φωνή σά διατύπωση, σάν προϊόν μιᾶς ἐξουσίας. Στή φωνή σάν χειρονομία, ἄν θές.

Σάν μιά βίαη χειρονομία;

Ναί, ἀναπόφευκτα. Κι ἔτσι τό πρόβλημα ἔγκειται στό πῶς νά λάβεις ὑπ' ὄψη τούτη τή βία στή σύλληψη σου γιά τό φίλμ. Τό τελευταῖο μου φίλμ ἐρευνᾷ ἀκριβῶς αὐτό τόν διάλογο πόθου ἀνάμεσα στό θεατή καί τό φιλομουργό, μέσ τή φιλικήν ἐμπειρία, — τό βαθμό πού ὁ θεατής ὑπόκειται, δέν παράγει, τό φίλμ.

Εἶναι μιά βία πολύ φανερή στά φίλμς μέ φωνή off...

Ἐπάρχει μιά προβληματική σχέση ἀνάμεσα σέ μιά φωνή off (μιά φωνή πού «ἔρχεται» ἀπό ἕναν μῆ - καθορισμένον χῶρο, ἀπ' ἕναν χῶρο τοῦ πουθενά) καί τόν θεατή τοῦ φίλμ: τό γεγονός ὅτι ἡ πηγὴ τῆς δέν εἶναι ἐντοπίσιμη μέσ τήν εἰκόνα θέτει σέ κίνηση μιά διαδικασίαν «οἰκειοποίησης», θά ἴλεγα: ὁ θεατής βιώνει τήν ἐμπειρία τῆς φωνῆς σύμφωνα μέ τό «πῶς θά ἦταν» ἂν αὐτός ὁ ἴδιος τήν παρήγαγε: ἡ πηγὴ τῆς μοιάζει, κατά κάποιον τρόπο, νά μεταφέρεται μέσα του, μέσ τόν ψυχισμό του. Εἶναι αὐτό τό εἶδος «Φυσικῆς» σχέσης ἀνάμεσα σέ φωνή πού παράγεται, σέ φωνή πού μοιάζει νά παράγεται καί σέ φωνή πού ἀκούγεται, πού μ' ἐνδιαφέρει, πού μ' ἀφορᾷ σάν προβληματικό: ὅπως βλέπεις, δέν πρόκειται πιά γιά μιάν προβληματική τῆς σημασιολόγησης ἢ τοῦ ρυθμοῦ —

— ἡ τοῦ κόκκου (grain) τῆς φωνῆς. Σ' ἀπασχολεῖ μᾶλλον μιά ἐντύπωση «His master's voice» πού ἡ φωνή, μέσ τό φίλμ, μοιάζει νά παράγει — ἡ «Φωνή τοῦ Κυρίου του», ἡ κυριαρχία —

— αλλά κι ο μηχανισμός αντίληψης της φωνής, ο τρόπος πού αντιλαμβανόμαστε την κατασκευή της, τό φωνητικό σχήμα και τό νόημα όταν, λ.χ. απομακρύνουμε (έστω κι ελάχιστα) τήν έκφορά μιᾶς φράσης από ἕνα συμβατικόν τονισμό.

Θά ξαναγυρίσω στή μεταφορά τοῦ σκυλιού πού ἀκούει ἀπ' τό μεγάφωνο, τή φωνή τοῦ ἀφεντικοῦ του: νομίζω πώς μιά προβληματική πάνω στήν κυριαρχία ἔχει γίνει ἀρκετά σπάνια στά φίλμς τῆς avant-garde (γιά νά χρησιμοποιήσω αὐτό τόν λιγάκι φλού ὄρο) —

— πράγματι «φλού». Δέν ὑπάρχει avant-garde σά γενικό σχήμα: ὑπάρχουν μονάχα διαφορετικές φιλικές πρακτικές —

— καθώς και μιά ἐπιστροφή τοῦ παβλωφικοῦ σύνδρομου σέ μερικές ἀπ' αὐτές, — *στά φίλμς τοῦ Nekes, λ.χ. Μιά ἐπιστροφή τῆς πυροτεχνίας...*

Τά φίλμς τοῦ Nekes εἶναι πράγματι λίγο παβλωφικά... Ὅσο γιά μένα — ναι, ἡ φιλική ἐμπειρία γιά μένα δέ βασίζεται στ' ἀνακλαστικά (γέλια).

Ἄς ξαναγυρίσουμε στή μουσική.. στίς τελευταῖες σου προσπάθειες μέ τή μουσική.

Εἶχαμε πεῖ (ὅταν μιλούσαμε γιά τ' After Lumiere) ὅτι ἡ προβληματική της ἐνσωματονόταν σ' ἐκείνην τῆς εἰκόνας: ὑπῆρχε ἕνα «παιχνίδι» ἀνάμεσα στή σκηνική δράση καί τήν πηγὴ τοῦ ἤχου· ἄλλοτε ἡ πηγὴ τοῦ ἤχου βρισκόταν στό ἐκτός πεδίου τῆς εἰκόνας, ἄλλοτε σχετιζόταν μέ κάτι πού θά μπορούσε νά εἶναι ἡ παραγωγή τοῦ ἤχου μέσ τήν εἰκόνα (θά μπορούσε νά εἶναι,

ἄλλ' ὄχι ἀπαραίτητα: μερικές φορές αὐτό ἀναιρεῖται). Ἄλλά στό τελευταῖο μου φίλμ προσπάθησα νά μήν κάνω ἦχο καί / ἄρα μουσική παρά στό μέτρο πού θά παράγεται ἀπ' τό ἴδιο τό φίλμ (κι ὄχι ἀπό κάτι ἐξωτερικό σ' αὐτό). Πῆρα, ἔτσι, τά ἡχητικά ἐφέ τῆς δράσης καί τή φωνή — τή μάλιστα ὅπου εἶναι γραμμένος ὁ μόνολογος — καί χειρίστηκα τοῦτο τό ὕλικό ἠλεκτρονικά, ἔτσι ὥστε νά γίνει ὄλο καί πιά λίγο ἀναγνωρίσιμο (ἀναγνωρίσιμης πηγῆς) καί νά πλησιάσει ὄλο καί πιά πολύ τή μουσική. Ἡ «μετασχηματισμένη» αὐτή ἐκδοχή τῆς ἡχητικῆς μάλιστα εἶν' ἐκείνη πού παρουσιάζεται πρώτη στό φίλμ καί, ἐδῶ, σ' αὐτό τό σημεῖο, μοιάζει νά μήν ἔχει καμμιά σχέση μέ τή δράση μέσ τήν εἰκόνα· εἶναι μόνο πρὸς τό τέλος τοῦ φίλμ πού ἡ μουσική ἀναλύεται «ἐξ ὧν συνέστη», ἂν καί, ἀκόμα καί τότε, δέν εἶναι ἐντελῶς «ἀποκρυπτογραφήσιμη» (κι οὔτε, ἄλλωστε, θά μ' ἐνδιέφερε νά εἶναι). Ἄλλ' ἐδῶ τίθεται ἓνα πρόβλημα δυσεπίλυτο: εἶν' αὐτή ἡ διαδικασία, πράγματι προβληματική ἢ ἀποτελεῖ ἀπλῶς ἓνα συνθετικό τέχνασμα; Δέ θά μπορούσε νά εἶναι προβληματική παρά σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο — σ' ἐκεῖνο πού σχετίζει τήν ἐμπειρία μας ἀπ' τή μουσική μέ τόν τύπο τῶν ἡχητικῶν σχέσεων πού σχηματίζονται μέσα μας ἀπό πράγματα σάν τό ρυθμό τῆς φωνῆς, τόν ἦχο τῆς κίνησης τῶν ἀντικειμένων, ...τό ρυθμό τῆς κίνησῆς μας μέσα στό χῶρο. Δέν εἶμαι σίγουρος ὅτι αὐτό εἶναι πράγματι ἱκανοποιητικό σάν προβληματική: ἔχω ἀκόμα πολλές δυσκολίες σέ σχέση μέ τήν μουσική κατασκευή — ἔχει μιά τάση νά γίνεται πολύ εὔκολα συνθετική. Εἶν' αὐτό, νομίζω, τό δίλλημα πού μ' ἀπασχολεῖ, τούτη τήν ἐποχή, ὅσον ἀφορᾷ τή μουσική, τή μουσική καί τόν ἦχο.

PREPARATION

Time	Material	Beam Series (up to right)	Time	Material	Beam Series (up to right)
	Long ball	2-3		Long ball	3/8

Major of a Semitone from Gidge at Bottom of above of scale

	Short ball	2-3	3/8	Short ball	1/2 (2/2)
--	------------	-----	-----	------------	-----------

	Medium	2-3	3/8		
--	--------	-----	-----	--	--

	Short and Medium	2-3	3/8	Short and Medium	1/2
--	------------------	-----	-----	------------------	-----

	Ball	2-3	3/8		
--	------	-----	-----	--	--

	Short ball	2-3	5/8		
--	------------	-----	-----	--	--

	Small ball	2-3	3/8		
--	------------	-----	-----	--	--

	Small up	2-3	3/8		
--	----------	-----	-----	--	--

		2-3	2/16		
--	--	-----	------	--	--

JOHN CAGE
ΜΕΡΙΚΕΣ ΙΔΕΕΣ
ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΑ ΦΙΛΜΣ

Είν' άπλό γιά κάποιον πού δέν κάνει κάτι νά ξέρει κάτι γι' αυτό πού δέν κάνει· τέτοια είν' ή θέση μου σέ σχέση μέ τή μουσική γιά φίλμς. Βέβαια έχω κάνει λίγην (τή σεκάνς του Duchamp στό Dreams that money Can Buy, έν' άθλιο φίλμ κατά τή γνώμη μου έκτός άπ' αυτήν ειδικά τή σεκάνς όπου, μέσ' από μιά σειρά από γεγονότα , ή σχέση ανάμεσα σέ μουσική και εικόνα κάπως μπαλωνόταν) και τό φίλμ του Herbert Matter, Works of Calder, αλλά κάθε φορά πού τή δούλευα ήξερα ότι δέν ήξερα τίποτε γι' αυτήν. Τό ίδιο ίσχυε όταν, τό 1942, έκανα τό The City Wears a Slouch Hat γιά τό Columbia Workshop (δέν ήταν φίλμ αλλά ένα ραδιοφωνικό έργο).

Μή δουλεύοντας, ξέρω ότι ή μουσική «χάνει» όταν συνοδεύει. Τίποτε στή ζωή ή στήν τέχνη δέ χρειάζεται συνοδεία, γιατί τό κάθε τί έχει τό δικό του κέντρο (πού είν' ένα μη-κέντρο). Γιά νά έπιτευχθει ή κατάσταση τής μη-συνοδείας, πρέπει νά υπογραμμίζει τό κάθε τί (είτε πρόκειται γιά λέξεις, ή εικόνες, ή ό,τιδήποτε) μιά ρυθμική δομή. Στή δική μου περίπτωση, αυτή είναι μικρο-μακροκοσμική. "Αν ένα φίλμ ή θεατρικό έργο ή ένας χορός διαρκεί Χ λεπτά, παίρνω έναν παλμό και ξέρω κατόπιν πόσα μέτρα 2/2 υπάρχουν στή δουλειά πού πρέπει νά γίνει. Άφήνω τά μείζονα δομικά σημεία στό φίλμ νά μοϋ δώσουν μιάν ιδιαίτερη δομικήν άρθρωση πού σέ μικρή κλίμακα είναι φρασεολογία

καί, σέ μεγάλη, τμημα-περιοριστική. (Ο ἀριθμός τῶν μέτρων πρέπει νά μπορεῖ νά ἔχει μίαν τετραγωνική ρίζα) π.χ., ἂν ὑπάρχουν 1600 μέτρα στό φίλμ, αὐτά θά διαιρεθοῦν σέ 40X40 μέτρα, καί κάθε 40 μέτρα θά φρασεοποιηθοῦν σύμφωνα μέ τίς ἴδιες ἀναλογίες πού διαιροῦν τά 40 μέρη σέ μεγάλα τμήματα (π.χ. 6, 7, 10, 5, 3, 9). Αὐτή εἶναι μιά δομική ἰδέα ὄχι μακρινή σά σύλληψη ἀπ' τό ἰνδικό τάλά (ἐκτός ἀπ' τ' ὅτι τό τάλά δέν ἔχει ἀρχή ἢ τέλος, καί βασιζεται στόν παλμό μᾶλλον παρά στή φρασεολογία), τή δουλειά τοῦ Anton Webern καί τοῦ Erik Satie καί τή hot jazz.

Ὄντας αὐτή ἡ δομή δεδομένη, καί τό φίλμ κι ἡ μουσική μποροῦν νά προχωρήσουν ἐλεύθερα τό ἓνα ἀπ' τ' ἄλλο κι ὅλα πᾶνε μιά χαρά. Εἶναι δυνατό νά ὑπάρχουν πολλοί συνθέτες πού νά δουλεύουν ἀνεξάρτητα ὁ ἓνας ἀπ' τόν ἄλλον πάνω στήν ἴδια μουσική (τό ἴδιο μέρος τῆς ἴδιας μουσικῆς)· ἐκεῖνο πού κάνουν, ὅταν μποῦν ὅλα μαζί, γίνεται μιά πολυφωνία ἀνώνυμη ἀπ' τή φύση της, ἀλλά ζωντανή ἔτσι ὅπως ἡ φύση εἶναι. Γιά νά γίνει τοῦτο ἀντιληπτό, θά πρέπει νά παραιτηθεῖ κανεῖς ἀπ' τήν ἁρμονία, τή μελωδία, τήν ἀντίστιξη, κτλ. (ὅλα ὅσα ἔχει μάθει κανεῖς συμπεριλαμβανομένης τῆς ἐφυῖας καί τῶν τριῶν Β) καί νά δεχτεῖ τή μουσική γιά ὅ,τι ἡ μουσική εἶναι: ἓνας τρόπος ζωῆς ἀφιερωμένης στόν ἦχο καί τή σιωπή, πού ὁ ἄλλος κοινός παρονομαστής τους εἶναι ὁ ρυθμός (ὄχι σά σχῆμα ἀλλά σάν ποσότητα, ἐλεύθερη νά ἔχει ἢ νά μὴν ἔχει τονισμούς, γιά παράδειγμα)· ἀπ' τή στιγμή πού θά τό δεχτεῖ, μπορεῖ κανεῖς νά ἔχει ξανά, παραδόξως, ὅση ἁρμονία, μελωδία, κτλ. (συμπεριλαμβανομένης τῆς ἐφυῖας καί τῶν τριῶν Β) θά ἐπέτρεπε στόν ἑαυτό του.

Μπορεῖ νά μοιάζει τεχνητό καί βεβιασμένο (ὅπως συχνά ἡ ζωῆ) νά καρφίτσώνεις μιά ρυθμική δομή πάνω σέ κάτι πού δέν ἔχει (ρυθμική δομή). Καί βέβαια εἶναι τεχνητό (ὅπως εἶναι τά σπίτια πού ζοῦμε: δέ μᾶς ἐμποδίζουνε, ὥστόσο, νά ἐρωτευόμαστε).

Μιά ἄλλη ἰδέα πού ἔχω εἶν' ὅτι ἂν ὑπάρχει μιά ἱστορία ἢ εἰκόνες, οἱ ἦχοι πρέπει νά εἶναι οἱ θόρυβοι κι ἦχοι πού εἶν' χαρακτηριστικοί ἢ σχετικοί μ' ὅτι παρακολουθεῖ ἢ βλέπει κανεῖς. Αὐτό ἦταν πούχα στό νοῦ στό φίλμ τοῦ Calder καί στό Slouch Hat τό ραδιοφωνικό ἔργο (τοῦ Kenneth Patchen). "Ὁχι σάν ἠχητικά ἐμφέ ἀλλά σάν ὀργανωμένος ἦχος (τσιτάρω τόν Edgar Varèse). "Ἐτσι στό ἐργαστηριακό μέρος τοῦ φίλμ τοῦ Galder, κεῖνο πού ἀκοῦμε εἶναι θόρυβοι ἀπό mobiles(1) καί θόρυβοι ἀπ' τήν κατασκευή τῶν mobiles κι ὁ δυνατότερος θόρυβος ἔρχεται τή στιγμή πού εἶν' λιγώτερο ἀναγκαῖος, ὅταν τ' ἀγοράκι χαμογελά (μιά περίπτωση μή-συνοδείας) ἐνῶ δέν ἀκούγεται ἦχος σφυριοῦ ὅταν βλέπουμε τόν Calder νά δουλεύει μέ τό σφυρί, κλπ.

Δέν ξέρω τί ἄλλο νά πῶ, ἐκτός ἀπ' τ' ὅτι μ' ἀρέσει ἡ ἰδέα νά γράφω γιά φίλμς ἀλλ' ὅταν τό κάνω, δέν εἶν' καί τόσο καλό, γιατί εἶτε οἱ τεχνικές γιά τίς ὁποῖες διαβάζει πάντα κανεῖς δέν εἶναι διαθέσιμες, εἶτε γιατί ὅταν κάποιος π' ἀσχολεῖται μ' αὐτό «στερεύει» ὅταν τίθεται θέμα φαντασίας ἢ γιά κάποιον ἄλλο λόγο. Στό ραδιοφωνικό ἔργο, γιά παράδειγμα, ἄφηνά πεπιεσμένον ἀέρα νά ξεφεύγει μόνο γιά νά μοῦ ποῦν ὅτι κάθε διαφυγή κόστιζε πέντε δολλάρια καί τί μέ τίς πρόβες τί μέ τό ἕνα τί μέ τό ἄλλο «παρακαλῶ μὴν τό χρησιμοποιεῖτε». Στό φίλμ τοῦ Richter, τό φίλμ ἄλλαξε ἀφοῦ ἡ μουσική εἶχε ἤδη γραφεῖ καί δέ μ' εἰδοποίησαν ποτέ (ἂν καί, μιά κι εἶμαι καταχωρημένος στόν τηλεφωνικό κατάλο-

γο, εἶν' τό ἀπλούστερο πρᾶμα στόν κόσμον νά μέ βρεῖ κανεῖς). Καί στό φίλμ τοῦ Matter, εἶχα μεγαλόπνοες ιδέες, ἤθελα νά ἐπιστρωματώσω ἀνακριβεῖς ἐκτελέσεις μιᾶς καί μοναδικῆς προετοιμασμένης φράσης στό πιάνο μέ μικροτονικές μεταλλάξεις ὀξύτητας κι ἐλαφρές ἀλλαγές χρωματισμοῦ, σέ κάθε στρωμάτωση, ὄλ' αὐτά μ' ἀφορμή τά θαυμάσια «ἀτυχήματα» πού τά mobiles ἀπ' τήν ἴδια τή φύση τῆς κίνησῆς τους παρουσιάζουν στό μάτι. Ὡστόσο, οἱ μηχανές πού χρειάζονταν γιά νά γίνει αὐτό δέν ἦσαν διαθέσιμες.

Μιά ἀκόμα ἰδέα καί τελειώνω. Ἡ μουσική δέν θά πρέπει νά εἶν' ἠχογραφημένη, κι ἡ φιλική μουσική δέ θά πρέπει νά εἶναι μιά ἠχογράφηση μουσικῆς. Θά πρέπει νά 'ναι μιά μουσική πού δέ θά μπορούσε νά ὑπάρξει παρά σάν ἠχογράφηση, μιά μουσική πού ὑπάρχει χάρη (καί μονάχα χάρη) στά διαθέσιμα σύγχρονα (μηχανικά, ἠλεκτρονικά, φιλικά, κτλ.) μέσα. (Δέν εἶμαστε στό δέκατόγδοο αἰώνα).

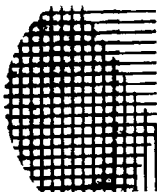
“Ὅλα καί πιό πολύ στ' αὐτιά μου καί στ' αὐτιά τῶν νεώτερον συνθετῶν (Boulez, Feldman, Wolff) εἶν' οἱ ἤχοι πού τά ραδιοφωνικά καί φιλικά μέσα κάνουν διαθέσιμους, κι οἱ φαντασίες μας τρέχουν στ' ἄσπε - σβῆσε πρὸς τό ἀναγκαῖα συνθετικό. Βρισκόμαστε σέ μιάν κατάσταση τῆς πραγματικῆς ζωῆς (ὄχι σέ μιάν ἀκαδημία) (ἀπ' ἀκουστικήν ἄποψη) κι εἶν' ἀδύνατο νά ξεχωρίσουμε τί εἶν' αἰτία καί τί ἀποτέλεσμα (τ' αὐτιά μας ἢ οἱ ἤχοι μας), τί τεχνική καί τί ὄραμα. Ἡ Τεχνική εἶν' Ὅραμα κι ἀντιστρόφως, τό Ξαφνικό Σχολεῖο.

Κεῖνο πού ἀπελπιστικά ἔχουμ' ἀνάγκη στήν Ἀμερικὴ εἶν' ἓνα ἐργαστήρι ἄχρησης μουσικῆς δραστηριότητας, ἀφιερωμένο στήν ἀποτυχία μᾶλλον παρά στήν ἐπιτυχία (ἢ ἔρευνα σ' ἄλλα πεδία τ' ἀγνῶσε

αυτό, (τῶδιωξε) ἀπ' τὴν τέχνη, καὶ θυμᾶμαι (φωνάζω) ὅτι πρῶτος ὁ Varèse προσπάθησε νὰ κινήσει τὸ ἐνδιαφέρον ἑταιρειῶν καὶ στοῦ Hollywood καὶ στοῦ New Jersey σ' αὐτὴ τὴ δραστηριότητα καὶ κατόπιν ἐγὼ ὁ ἴδιος πέρασα ἓνα χρόνο (1940) προσπαθώντας νὰ πραγματοποιήσω τὸ ἴδιο ὄνειρο.

Τ' ὄνειρο εἶν' ἀπλό: ἓνα μέρος γιὰ συνεργασία ἀνάμεσα σέ συνθέτες καὶ μηχανικούς ἤχου — μ' ὄρους τοῦ Hollywood μιά συνένωση τῶν Τμημάτων Μουσικῆς καὶ Ἦχου (μέ Καναδεζικούς ὄρους, μιά πραγματικότητα: ὁ Norman Mc Laren καὶ τὸ National Film Board στὴν Ottawa). Ἴσως αὐτὸ νὰ ἔχει ἤδη γίνει στὶς Η.Π. μας καὶ νὰ ἔμαι πίσω ἀπ' τὴν ἐπικαιρότητα. Ὡστόσο, ἂν ἔχει γίνει κι ἂν ὑπάρχει ἓνα τέτοιο μέρος, ὀδηγήστε μας σ' αὐτό! Ἔχουμε δουλειά νὰ κάνομε!

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: (1) «κινούμενα γλυπτά».





DOMINIQUE AVRON

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΔΟΥΛΕΜΑ
ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΜΕΣ ΤΗΝ ΤΥΠΟΠΟΙΗΜΕΝΗ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Μπορούμε νά ταξινομήσουμε τά χρονικά στάδια του κυκλώματος τής παραγωγής σέ δύο γκρουπες: στην πρώτη, ἐκεῖνα πού ἀφοροῦν τήν κατασκευή του ἀντικειμένου, τήν καθαυτό παραγωγή του· στή δεύτερη, ἐκεῖνα πού ἀφοροῦν τή διανομή καί τήν προβολή τελειωμένων ἀντικειμένων.¹ Τά στάδια (ἤ επίπεδα) πού τό συνθέτουν εἶναι τ' ἀκόλουθα:

Ἐπίπεδο 1. Ἰδέα, σύνοψη, διάλογοι.

Ἐπίπεδο 2. Γύρισμα («σύγχρονος» ἤχος).

Ἐπίπεδο 3. Μοντάζ, ντουμπλάρισμα, [τεχνητοί] θόρυβοι.

Ἐπίπεδο 4. Μιξάρισμα. Μεταγραφή σ' ὀπτικόν ἤχο.

Σ' ἀναφορά μέ τήν τυποποιημένη παραγωγή, ἡ ὁποία ἐπαναλαμβάνεται χωρίς μεγάλες παραλλαγές, διαπιστώνουμε πεισσότερη «δημιουργικότητα» στά επίπεδα 1 καί 2 ἀπ' ὄ,τι στά επίπεδα 3 καί 4. Ἡ προσω-

πική δουλειά και οι παρεμβάσεις του σκηνοθέτη όσο πᾶν κ' ἐλαττώνονται ἀπ' τό 1 ὡς τό 4. Ἀντίστροφα, ἡ ἀποξένωση καί ἡ ἀνταλλακτικότητα τῶν ἀτόμων ὅσον ἀφορᾷ τίς ἐργασίες τους αὐξάνονται ἀπ' τό 1 ὡς τό 4. Τά τολμήματα, οἱ παραβιάσεις, τά γεγονότα βρίσκονται περισσότερο μέσ τήν ἱστορία (τό θέμα) καί στόν χειρισμό του (τό σενάριο) παρά στό μοντάζ, γιά παράδειγμα. Ἴσως κάτω ἀπ' τήν ὠθηση τῆς λογοτεχνίας. Καί, στό μέτρο πού ἡ παραγωγή τούτη νοεῖται ἢ γίνεται νοητή ἀπ' τό κοινό σά τέχνη, προωθεῖ τό καινούργιο μπροστά ἀπ' τό παραδοσιακό, τά στάδια 1 καί 2 μπρός ἀπ' τά στάδια 3 καί 4. Ἀρκεῖ, γιά νά τ' ἀντιληφθοῦμε, νά προσέξουμε τή θέση καί τό μέγεθος τοῦ ὀνόματος τοῦ σεναριογράφου σέ σχέση μ' ἐκεῖνο τοῦ μοντέρ (ὅταν ἀναφέρεται) στίς ἀφίσσες τοῦ σινεμά. Ἀπ' τήν ἄλλη, τά στάδια 1 καί 2 ἀντιστοιχοῦν κυρίως σέ μιά δουλειά πάνω στήν εἰκόνα, ἐνῶ τά 3 καί 4 ἀντιστοιχοῦν μᾶλλον στήν ἐργασία τοῦ ἤχου. Ὑπάρχει μιά τυρρανία ὄλων ἐκείνων πού ἀφοροῦν τ' ὀπτικό [μέρος] πάνω σ' ὅ,τι ἀπευθύνεται στό αὐτί μέσ τό κινηματογραφικό ἐπάγγελμα. Τό ἴδιο γίνεται καί στ' ὄνειρο, ἀλλά γνωρίζουμε ὅτι τ' ὄνειρο χρησιμοποιεῖ τό ὑλικό τῆς ἀντιληπτῆς πραγματικότητας γιά νά τό ἐπεξεργαστεῖ. Εἶναι μέσ τήν πραγματικότητα καί μέσ τήν ἀντίληψή μας πού τό αὐτί χρησιμοποιεῖται πολύ πιό κάτω ἀπ' τίς δυνατότητές του.

Οἱ ἐμφανίσεις τοῦ ἤχου στά ἐπίπεδα 1 καί 2 συνίσταται σχεδόν ἀποκλειστικά ἀπό ἤχο κανονισμένο, κωδικοποιημένο, προερχόμενο ἀπ' τό δευτερογενές προτσές.² Πρόκειται γενικά γιά ὁμιλία (διαλόγους) ἢ ὅποια δέ συλλαμβάνεται μέσ τήν παραστατικότητά της, ἐκτός ἂν αὐτό ἐπιδιώκεται σάν ἐμφέ, καί γιά

ήχους απ' τό περιβάλλον. Πράγματι, τίς πίο πολλές φορές,, οί στήλες του ήχου καταλαμβάνονται από τούς διαλόγους και για ό,τι αὐτοί σημαίνουν, όχι για τήν έκφραστική τους αξία. 'Ελάχιστοι είν' οί κινηματογραφιστές πού δουλεύουν πάνω στή φωνή τῶν ήθοποιῶν. 'Ανάμεσά τους, ἄς ἀναφέρουμε πρῶτον απ' ὄλους τόν Bresson, ὁ ὁποῖος ἀκούει μιά φωνή πρίν τήν καταλάβει.

ΕΠΙΠΕΔΟ 1:

Τό ἴδιο τό σενάριο εἶναι ἡ βασική δέσμευση στόν κινηματογράφο. Δέν μπορεῖ νά «γυρίσει» κανείς δίχως προ-καθορισμένο σενάριο, καί ἡ χρηματοδότηση [μιάς ταινίας] ἀπό τό 'Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου παραχωρεῖται μέ βάση τό *σκρίπτ*. 'Ο Godard εἶν' ἕνας ἀπό τούς πρῶτους κινηματογραφιστές πού παρέβησαν συστηματικά τή δέσμευση τούτη τοῦ σεναρίου απ' τίς πρῶτες κιόλας ταινίες του. Τό τελευταῖο στάδιο τοῦ σεναρίου, ἡ ἀλληλουχία τοῦ διαλόγου, ὑπακούει σέ μιά διπλή δέσμευση: στήν συγχρονική τάξη, πρέπει ἡ εἰκόνα κι ὁ ήχος νά διαιρεθοῦν σέ δυό παράλληλες στήλες [ἀντίστοιχα], ἐνῶ στήν διαχρονική τάξη, ἡ ἀλληλουχία διαιρεῖται σέ πλάνα καί σέ σκηνές μ' ἀριθμούς. Τό σύνολο ἀποσκοπεῖ σέ μίαν γραφική, ἐνεργητική ἰσορροπία, ἡ ὁποία προέρχεται απ' τή ρητορική. Τοῦτες οί δεσμεύσεις στήν ὀργάνωση ἀποσκοποῦν στήν ἐδραίωση μιᾶς ὀπίμου ἐπικοινωνίας. Μιᾶς καλῆς ἐπικοινωνίας καί στό ἐπαγγελματικό ἐπίπεδο: διευκόλυνση τοῦ γυρίσματος, καί στό λειτουργικό: διευκόλυνση τῆς φαντασιοκόπησης [τοῦ θεατῆ] καί καναλιζάρισμά της πρὸς τήν ἐπιθυμητή κατεύθυνση.

ΕΠΙΠΕΔΟ 2:

Οί διάλογοι αποτελοῦν ἐπίσης τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ «σύγχρονου» ἤχου στό γύρισμα. Ἡ μιά ἀπ' τίς πρώτιστες λειτουργίες τῶν διαλόγων ἀπό σφαιρική ἄποψη εἶναι νά φιξάρουν, ν' «ἀγκυροβολοῦν» τήν εἰκόνα. Ἡ λειτουργία τούτης τῆς «ἀγκυροθόλησης» παίρνει τό νόημά της σέ σχέση μέ τήν πολυσημία τῆς εἰκόνας.³ Ἡ «ἀγκυροθόληση» ἀφορᾷ βέβαια στή σύνδεση, μέ τή φροῦντική ἔννοια.⁴ Οἱ διάλογοι, ὅπως ἡ δευτερογενῆς κατεργασία μέσ τ' ὄνειρο, ἔχουν σά ρόλο τους τό νά δώσουν μίαν κατανοητή «βιτρίνα» στήν ἀλληλουχία τῶν εἰκόνων. Μέσ τίς σκηνές μέ διάλογο, σκηνές πού προέρχονται κατευθείαν ἀπό τόν χῶρο τῆς θεατρικῆς ἰταλικῆς σκηνῆς, τό κείμενο τῶν διαλόγων προϋπάρχει τῆς σκηνοθεσίας: πρῶτα ὁ σεβασμός στίς ἐρωταποκρίσεις καί [κατόπιν], γιά νά κατανεμηθοῦν ποσοτικά καί ποιοτικά οἱ λέξεις μέ τό σωστό μέτρο, γίνονται οἱ μετακινήσεις τῶν ἠθοποιοῶν καί τῆς μηχανῆς λήψης. Τό παιχνίδι καί / ἢ ἡ τεχνική διευκολύνουν τό «πέραςμα» τοῦ κειμένου, ἀποτελοῦν παραστατικά ἔχνη πού παρεμβάλλονται γιά νά μασκάρουν τήν παντοδυναμία τῶν διαλόγων (ἀπλή ἀναστροφή παράστασης - λόγου⁵). Στό ἐπίπεδο τοῦ «σύγχρονου» ἤχου, οἱ τεχνικές δεσμεύσεις ἀφοροῦν κυρίως τή δουλειά τοῦ «μπούμαν». Ἄς ἐπισημάνουμε μερικές:

α) Τό μικρόφωνο, τό «μπούμ» ἢ ἡ σκιά τους δέν πρέπει νά βρίσκονται μέσ τήν εἰκόνα. Ἄν ἡ σκιά τοῦ «μπούμ» πέσει μέσ τήν εἰκόνα, ἡ λήψη διακόπτεται. Ὑπάρχει μιά μεγάλη δυνασαναλογία νοήματος ἀνάμεσα σέ μιά σκιά πού μόλις θά διέκρινε ἓνα μάτι πού δέ θᾶψαχνε γιά τέτοια πράγματα καί τήν μανιακή φροντίδα τῶν ἐπαγγελματιῶν ν' ἀποφύγουν τέτοιες παραβιά-

σεις. Τοῦτο σημαίνει ὅτι τό πεδίο θεωρεῖται σάν ἕνας χῶρος ταμπού, ὅπως κι ἡ ἰταλική σκηνή. Ἀντίστροφα: τί συμβαίνει μέ τά θεάματα ὅπου ἡ παρουσία τοῦ μικρόφωνου στή σκηνή τους εἶν' ἀποδεκτή; Στό μιούζικ - χῶλ, στίς συναυλίες, ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕναν τύπο ἰταλικῆς σκηνῆς ἡ ὁποία διατηρεῖ πράγματι ἕναν χαρακτήρα ταμπού, ἀλλ' ὅπου δέν ὑπάρχει ἀναπαράσταση μέ τήν αὐστηρήν ἔννοια, δέν ὑπάρχει «παράθυρο», ἀπατηλή προοπτική. Ὡστόσο, σ' αὐτές τίς σκηνές, ἡ παρουσία τοῦ μικροφώνου εἶναι ἀνεκτή. Αὐτά τά ἀντικείμενα γίνονται σημεῖα, καί συμπαραδηλώνουν ἀκριθῶς ἕναν ὀρισμένο τύπο θεάματος. Στήν τηλεόραση, στίς συνεντεύξεις, μέσα σέ κάθε ὑποτίθεται «σοβαρό» λόγο (πολιτικό, θρησκευτικό, κριτικό...), ἡ ἰδεολογική μάσκα τοῦ ὁποίου ἔγκειται στό νά μή θεωρηθεῖ παρά σάν ἀμιγῆς φορέας τῆς ἀλήθειας, τό μικρόφωνο ὄχι μόνο εἶναι ἀνεκτό ἀλλά κι ἀπαραίτητο, στό μέτρο πού συμβολίζει τήν τεχνική, τά παρασκήνια. Εἶναι φανερό ὅτι τούτη ἡ μή - παγίδα βασίζεται σ' ἕνα φάντασμα λόγου - ἀλήθειας (ἀνάμεσα σ' ἄλλα). Γιά ὄλους αὐτούς τούς χώρους (συναυλία, μιούζικ - χῶλ, τηλεόραση) ἡ παρουσία τοῦ μικροφώνου καθορίζεται σέ σχέση μέ τό χῶρο - ταμπού τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς ἀπ' ὅπου τό μικρόφωνο εἶν' ἀπαγορευμένο. Τό μικρόφωνο δέ βρίσκεται' ἐκεῖ σάν ἀπελευθέρωση ἀπ' τή δέσμευση ἀλλά σάν ἄρνηση τῆς δέσμευσης τούτης. Στήν πραγματικότητα, τό μικρόφωνο εἶναι ἐπίμονα τοποθετημένο μπρός ἀπ' τόν τραγουδιστή ἢ τόν σπῆκερ. Δέν μισο-φαίνεται. Αὐτή ἡ παραβίαση δέν ἐκμηδενίζει τή δέσμευση ἀλλά τήν ἐνισχύει. Τοῦτοι οἱ χῶροι ὅπου ἡ παρουσία τοῦ μικρόφωνου εἶν' ἀνεκτή πρέπει λοιπόν ν' ἀντιμετωπίζονται ὄχι σάν χῶροι παραβίασης ἀλλά

σὰν χῶροι ἀπόθησης. Καί, ἐξ αἰτίας αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, ἐπιβεβαιώνουν τὴν λανθάνουσα παρουσία ἑνὸς ἀναπαραστατικοῦ χώρου. Ἡ ἀπόδειξη εἶναι τὸ γεγονός ὅτι δέ μπορεί νά τοποθετήσῃ κανεῖς ἕνα μαγνητόφωνο ἢ ἕναν ἐνισχυτὴ ἢ τὸν μηχανικὸ ἤχου αὐτοπροσώπως, δίχως νά παραβιάσῃ τοῦτες τίς παραφυάδες τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. Θᾶπρεπε ν' ἀναρωτηθοῦμε γιατί εἶναι τὸ μικρόφωνο τ' ἀντικείμενο ἑνὸς τέτοιου προνόμιου. Πέρα ἀπὸ τὸ τεχνικὸ πλεονέκτημα τ' ὁποῖο δέν ἐξηγεῖ σχεδόν τίποτα, εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ φαλλικὴ μορφή τοῦ μικρόφωνου ἔχει κάποιαν σημασία. Ἄλλ' αὐτὸ ἔχει νά κάνει μ' ἕνα θεμελιῶδες φαινόμενο φετιχισμού: στό μέτρο πού ὁ ἥρωας δέν εἶναι «ἰκανός» (δέν «δρᾶ») μέσ τίς καταστάσεις πού τοῦ παρουσιάζονται (λ.χ. στήν προσήλωσι στή λεγόμενη «ἀντικειμενικότητα» τοῦ δημοσιογράφου, φάντασμα σπουδαιότητος), γίνεται μιά μετάθεσι τῆς ἰκανότητος αὐτῆς (μηχανισμός τοῦ φετιχισμού) στό μικρόφωνο τ' ὁποῖο συμβολίζει, ἀλλά πάνω ἀπ' ὅλα συγκεκριμενοποιεῖ τὸν φαλλό (σχέσι τοῦ φαλλοῦ καί τοῦ χεριοῦ). Κι ὅλ' αὐτά πέρ' ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ μικρόφωνο εἶναι ἡ ἐξουσία, ὄχι μονάχα ἕνα μηχανικὸ μέσο καταφραφῆς, κι ἡ ἐντοπίσιμη πηγὴ τοῦ λόγου εἶναι, κατ' ἰδεολογικὴν ἐπέκτασι, ὁ τόπος τῆς.

β) Ὁ ἦχος δέν πρέπει νά ἔχει παράσιτα. Πράγμα πού σημαίνει ὅτι δέν ἀσχολεῖται κανεῖς μέ τὸν «σύγχρονο» ἦχο παρά ἀπ' τὴ μιά μονάχα πλευρά του: ἀπὸ κείνην πού ὑποτίθεται ὅτι εἶναι φορέας σηματοδότησης. Ὁ ἦχος δουλεύεται σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνσι ἔτσι ὥστε νά περιοριστεῖ κάθε θόρυβος πού θά προκαλοῦσε ἕνα «τί εἶν' αὐτό;» [ἐκ μέρους τοῦ θεατῆ], κάθε θόρυβος πού δέ θά εἶχε σχέσι μέ τὴν ἀφήγησι. Ἄπ'

όπου μιά δουλειά πάνω στους φυσικούς ήχους: οί έφημερίδες μουσκεύονται για νά μήν κάνουν ύπερβολικό θόρυβο, οί πόρτες λαδώνονται για νά μήν τρίζουν, κτλ.· γενικώτερα, πρόκειται για μιά δουλειά «κώφευσης», άπ' όπου κι ή χρησιμότητα του γυρίσματος σέ στούντιο, παρά τό μεγάλο κόστος του.

γ) Πρέπει νά έργάζεται κανείς μ' ένα μονάχα μικρόφωνο (καί μιά μονάχα μηχανή λήψης). Θεμελιώδες φάντασμα τής Δύσης σέ σχέση μέ τόν έντοπισμό του λόγου:⁶ ένα μόνο μικρόφωνο κι ένα μόνο μαγνητόφωνο, μιά μονάχα φωνή, πάντοτε ή ίδια. Αυτό άποτελει επίσης κι έναν θεμελιώδη χαρακτήρα τής ιταλικής σκηνης: ένας μονάχα σκηνικός χώρος ό όποιος μπορεί νά ποικίλλει μονάχα στό έσωτερικό του. Ή θεατρική δουλειά του Ronconi στόν Orlando Furioso άποσκοπούσε στήν παραβίαση αυτου άκριβως του πράγματος: πολλαπλότητα σκηνων, καί άρα δράσεων, ταυτόχρονες [παράλληλες] άφηγήσεις: άποδιαθρώσεις πάνω στόν διηγηματικό άξονα.

δ) Τό μικρόφωνο πρέπει νά κατευθύνεται μοναχά προς τό στόμα. Τό στόμα είναι φανερά ό τόπος τής σημασιοδότησης καί, έπομένως (μέσω μιās μετάθεσης) γίνεται ό τόπος του νοήματος.

ε) Τό μικρόφωνο πρέπει ν' άκολουθει αυτό τό στόμα σ' όλες τίς μετακινήσεις του. Ή δουλειά στήν εικόνα είναι πολύ πιό εύρηματική: ποικιλία γωνιών λήψης, κάδρων, κινήσεων τής μηχανής λήψης. Στόν ήχο, στό μέτρο πού δικαιολογείται φανερά άπό τήν εικόνα, ύπάρχει ό κίνδυνος νά δημιουργηθει μιά ήχητική προοπτική ή όποία άντιστοιχεί σέ μιάν όριζόντια μετακίνηση του «μπούμ» μέσ τό πεδίο, του τύπου «είσοδος στή σκηνή άπ' τά παρασκήνια».

Ὡστόσο θὰ μπορούσε κανείς νά παίξει μέ τό μικρόφωνο ὅπως [θᾶπαιζε] μ' ἕνα μουσικό ὄργανο.

Οἱ δεσμεύσεις (β) καί (γ) μαζί μέ τά συνεπακόλουθά τους (δ) καί (ε) συνδυάζονται γιά νά φτιάξουν ἕναν «σύγχρονο» ἦχο, ὁ ὁποῖος ὑποτίθεται πῶς εἶν' ὁ πιό κοντινός στήν πραγματικότητα.⁷ Ὁ «σύγχρονος» ἦχος παίζει πληροφοριακό ρόλο γιά τά ἐπίπεδα 3 καί 4. Γιατί τοῦτος ὁ ἦχος χρησιμεύει στό μοντάρισμα τῆς εἰκόνας, στήν προετοιμασία τοῦ ντουμπλαρίσματος, στή δημιουργία τῶν τεχνητῶν θορύβων... Σ' αὐτή τή λήψη τοῦ «σύγχρονου» ἦχου, πού εἶν' ἀξονισμένη πάνω στό κείμενο, περιορίζεται τό κάθε τί πού θὰ μπορούσε νά ἐνοχλήσει τήν ἀνάγνωση: ἀπ' ὅπου ἡ χρήση ἀνεμοθωράκων, τό φιλτράρισμα τῶν πολύ βαρειῶν ἢ τῶν πολύ λεπτῶν φωνῶν, οἱ συμβουλές στούς ἠθοποιούς (νά μήν κάνουν δυνατούς θορύβους μέ τό στόμα ἢ μέ τίς κινήσεις τους). Ἀλλά, ἄν ἕνας θόρυβος εἶναι χρήσιμος γιά τήν κατανόηση τῆς ἱστορίας, πρέπει ν' ἀπομονωθεῖ καί νά ὑπογραμμιστεῖ. Γιά παράδειγμα, ἄν ἕνας ἠθοποιός πρέπει νά φέρεται νευρικά σέ μιᾶ σκηνή, μπορεῖ ὠραιότητα νά χτυπᾷ τά δάχτυλά του πάνω στήν ἄκρη ἑνός τραπεζιοῦ· αὐτός ὁ θόρυβος θὰ εἶναι παρασιτικός ἄν, ἐξ αἰτίας ἑνός πολύ μεγάλου γιά τήν περίπτωση καθραρίσματος, οἱ θεατές δέ θὰ μποροῦν νά ἐντοπίσουν τήν πηγή του. Μονάχα ἕνα γκρό πλᾶνο τοῦ χεριοῦ τοῦ ἠθοποιοῦ μπορεῖ νά τόν ἐξηγήσει: πρόκειται γιά μιάν ἀπομόνωση τοῦ ἐφφέ, γιά μιάν κατάδειξη του σάν ἐφφέ, κληρονομιά κι αὐτή ἀπ τό κλασικό θέατρο. Ἡ ἀπομόνωση τοῦ ἐφφέ ἔχει νά κάνει μέ τις διαδικασίες τῆς σύνδεσης. Ὁ κινηματογράφος καί τώρα ἡ τηλεόραση εἶναι, πρὸς τό παρόν, οἱ τομεῖς ὅπου τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐλεύθερης ἐνέργειας

μπορεί «δυνάμει» ν' αποδεσμευτεί.⁸ Ἡ σύνδεση παί-
ζει, λοιπόν, ἕναν ἀκόμα πιό σημαντικό ρόλο ἐδῶ -
πέρα. Ἐπίσης ὁ «σύγχρονος» ἦχος μοιάζει νά πλησιάζει
ὅσο τό δυνατό περισσότερο σέ μιάν «ἀντικειμενική
πραγματικότητα», ἡ ὁποία εἶναι ὥστόσο πολύ κατερ-
γασμένη· ὁ προκατασκευασμένος ἦχος ἐπανακατερ-
γάζεται κατόπιν, μέ τή σειρά του, αὐτή τήν πρώτη
κατεργασία, ἔτσι ὥστε νά μήν περάσει, στό τελικό
ἀποτέλεσμα, κανένα ἀνεπιθύμητο διαφορούμενο. Πρό-
κειται γιά ἕναν διπλό ἔλεγχο, ἐξαιρετικά ἀποτελεσμα-
τικό.

ΕΠΙΠΕΔΟ 3:

Μέσα στήν τρέχουσα παραγωγή, τό μοντάρισμα
τοῦ ἦχου ἰσοδυναμεῖ μέ τό μοντάρισμα τῆς εἰκόνας.
Εἶν' τό στάδιο τῆς μεγαλύτερης δευτερογενοῦς κατερ-
γασίας: πρόκειται γιά τή σύνδεση ὄλων τῶν διάσπαρ-
των στοιχείων ἔτσι ὥστε νά συντεθεῖ ἕνας «καλός»
λόγος, γιά τήν ἀλύσωση τῶν ὄρων (φιλική ρητορι-
κή).

I. Δεσμεῦσεις κοινές στό μοντάζ - ἦχου καί τό μοντάζ - εἰκόνας.

α) Μή - ἐπανάληψη. Ἡ ἴδια σκηνή (ἡ ἴδια εἰκόνα
ἢ ὁ ἴδιος ἦχος) δέν πρέπει νά βλέπεται ἢ ν' ἀκούγεται
δυό φορές, ἐκτός ἂν ἐπιδιώκεται ἕνα ἠθελημένο ἐμφέ-
ἐπανάληψης, ὅπως λ.χ. στήν περίπτωση ἑνός ἰδεολη-
πτικοῦ φλάς - μπάκ.

β) Δέν πρέπει νά γίνονται ἀπότομες ἀλλαγές τόνου
ἢ ἤχητικότητας μέσα στήν ἴδια σκηνή, στό πέρασμα
ἀπό ἕνα κοντινό σ' ἕνα γκρό πλᾶνο, γιά παράδειγμα.

γ) Συστηματική χρήση του «πηδήματος». Δηλ. ο ήχος δέν «κάνει ρακόρ» στό ίδιο σημείο μέ τήν εικόνα. Ὑπάρχει πάντα μιά μικρή ἀποκόλληση πού τό μέγεθος της ποικίλλει ἀνάλογα μέ τό εἶδος τοῦ ρακόρ τ' ὁποῖο καθορίζεται καί φιξάρεται ἐμπειρικά. Συνήθως εἶν' ὁ ήχος πού «τραινάρει» κατά μερικά φωτογράμματα πίσω ἀπ' τήν εικόνα. Αὐτό διευκολύνει τό πέρασμα του ρακόρ τῆς εἰκόνας τ' ὁποῖο ὅσο πιό ἀνεπαίσθητο εἶναι, τόσο τό καλύτερο.

δ) Καλές κολλήσεις. Δέν πρέπει νά ὑπάρχει «τόπ» [ὁ χαρακτηριστικός ήχος περάσματος ἀπ' τό ἕνα ἠχητικό «μπλόκ» στό ἄλλο]. Ὅπως καί γιά τήν εικόνα, τό καλύτερο ρακόρ ήχου εἶν' ἐκεῖνο πού δέ γίνεται αἰσθητό.

II. Προπαρασκευαστικές ἐργασίες γιά τό μιξάζ:

Τό στάδιο τοῦτο εἶναι κωδικοποιημένο σέ τέτοιο βαθμό ὥστε ὁ παραγωγός μπορεῖ νά ἐπιβάλλει [στούς ἐργαζόμενους σ' αὐτό] ἕναν ἐξοντωτικό ρυθμό ἐργασίας· ἀλλ' αὐτό εἶναι χαρακτηριστικό τοῦ μοντάζ γενικώτερα, ἐφ' ὅσον σ' αὐτό ὑπάρχουν οἱ περισσότερες ὥρες ἐργασίας μέ τήν μικρότερη «ταρίφα» ἀμοιβῆς στό κινηματογραφικό ἐπάγγελμα. Συχνά γίνονται καινούργιες προσλήψεις στό στάδιο τοῦ μιξάζ. Ἀλλά, πρίν, ἔχει ἤδη γίνει τό ντουμπλάρισμα, ἡ κατασκευή τεχνητῶν θορύθων καί ἡ μουσική τοῦ φίλμ ἔτσι ὥστε νά περιοριστεῖ ὀλοκληρωτικά ὁ «σύγχρονος» ήχος καί ν' ἀντικατασταθεῖ μέ ἤχο τεχνητό.

α) Ντουμπλάρισμα: Ἡ εικόνα μοντάρεται σέ μπόουκλα. Οἱ ἠθοποιοί ντουμπλάρονται ἀπό ἄλλους. Τό ντουμπλάρισμα ἢ ἡ μετα-συγχρόνιση ἐπιτρέπει τήν ἐκκένωση ὄλου τ' αὐθορμητισμοῦ τοῦ παιχιδιοῦ κα-

θώς και τῶν ἀθέλητων δισταγμῶν, τῶν ξεροβηξημάτων, τοῦ τραυλίσματος... Ἡ φωνή ξαναβρίσκει ἔτσι τούς κλασσικούς κανόνες τῆς θεατρικῆς ἐκφορᾶς ἀλλὰ μ' ἓναν πιό «οἰκειῖο» τρόπο, κι ἡ μηχανή βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νά ἐνισχύει τήν ἐντύπωση τῆς οἰκειότητος τούτης καί νά τήν κάνει καταναλώσιμη ἀπ' τούς θεατές. Ὅλοι οἱ διάλογοι ἐνοποιοῦνται μέσα σέ μιάν κοινῆ ἡχητικότητα: ἐκείνην τοῦ χώρου τοῦ στούντιου ἡχογράφησης. Οἱ ἤχοι ὀργανώνονται στή συνέχεια μέσω τοῦ μοντάζ τ' ὁποῖο διορθώνει τό συγχρονισμό.

β) Τεχνητοὶ θόρυβοι [«bruitage»]: ὅπως συμβαίνει καί μέ τούς διαλόγους, οἱ ἤχοι ἀνασυντίθενται κι αὐτοὶ στό στούντιο. Ἀναζητεῖται λοιπόν κι ἐδῶ μιὰ «ἐσωτερική» ἡχητικότητα πού νά εἶναι κοινή σ' ὅλους τούς θορύβους. Αὐτός ὁ «ἐσωτερικός», «καθαρός», «ἀμιγῆς» χαρακτήρας, κοινός σ' ὅλες τίς πληροφορίες πού καταγράφονται στή μπάντα τοῦ ἤχου, ἀποτελεῖ ἓναν παράγοντα ἐνοποίησης (σύνδεσης) ὁ ὁποῖος εἶναι τόσο πιό ἰσχυρός ὅσο λιγώτερο φανερός εἶναι. Σέ σχέση μέ τούς ἤχους πού καταγράφονται στή μπάντα τοῦ «σύγχρονου» ἤχου, ὑπάρχει μιὰ ἐλάττωση τῆς ποσότητος· πράγματι, δέ διαλέγονται παρά οἱ πιό «ὄρατοί», οἱ πιό ἀναγνωρίσιμοι ἤχοι μέσ τήν εἰκόνα, οἱ ὁποῖοι ἀναδημιουργοῦνται μέ τυποποιημένο τρόπο σύμφωνα μ' ἓναν μῆ - δηλωμένο κώδικα. Π.χ., τὰ ἀξεσουάρ τῶν bruiteurs [ἐκείνων πού παράγουν τούς τεχνητούς θορύβους]: κλακέττες γιὰ τόν ἤχο τῶν βημάτων, ρουμπινάτα, τυποποιημένες πόρτες πού παραμένουν πάντα στό πλατώ... Κάθε θόρυβος ἀπομονώνεται σάν τίς νότες μέσ τό κλασσικό σολφέζ. Τό φίλμ χρησιμεύει σάν παρτιτούρα. Τά μίγματα ἤχων εἶναι καθαρὰ· δέν ὑπάρχει θόρυβος δίχως σημασία.

γ) Μουσική: η πρώτη δέσμευση πού καθιερώθηκε μέσ τά κινηματογραφικά ήθη ήταν ή παρουσία τής μουσικῆς σάν τέτοιας στόν κινηματογράφο. Οί σχέσεις ανάμεσα στήν κινηματογραφική καί τήν κλασσική μουσική εἶν' ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες ανάμεσα στή φιλικήν εἰκόνα καί τήν κλασσική ζωγραφική: Μοιάζει νά ὑπάρχουν οἱ ἴδιες δεσμεύσεις καί στίς μέν καί στίς δέ πρόκειται γιά τήν ἴδια ζωγραφική καί τήν ἴδια μουσική σά λανθάνουσα ἀναφορά: ἡ προοπτικιστική [perspectiviste] κι ἡ τονική τέχνη ἀπλώνονται ἀπ' τήν Ἀναγέννηση μέχρι τίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἡ τέχνη [σ' αὐτή τήν περίοδο] λειτουργεῖ σάν πραγμάτωση τοῦ μεμονωμένου πόθου. Ὁ κινηματογράφος ἀκολούθησε τοῦτο τό μονοπάτι στηριζόμενος πάνω σέ πολλούς αἰῶνες πρακτικῆς. Ξαναβρίσκοντ' ἔτσι γρήγορα ἡ ἀποτελεσματικότητα τῶν κάδρων, τά παιχνίδια φωτός καί σκιᾶς, οἱ ζωγραφικές συνθέσεις, ἐνῶ οἱ μουσικοσυνθέτες οἰκειοποιοῦνται, μέ τό πρόσχημα τῆς δημιουργίας ἢ τῆς προσαρμογῆς, ὅλα τά τρῦκ τῆς κλασσικῆς μουσικῆς, κυρίως ἐκείνης τῆς ρομαντικῆς ἐποχῆς (Schubert, Chopin...). Δέν παύουν νά κατακλύθουν τοὺς νεκρούς, ἀλλά ἰσχυροί συνδικαλιστικοί ὀργανισμοί προστατεύουν τά συγγραφικά δικαιώματα. Γιατί ὑπάρχουν ἡ σύνθεση, ἡ μεταγραφή, ἡ ἔρμηνεία, ἡ διεύθυνση ὀρχήστρας· ὅλ' αὐτά μέσ τά ὅρια ἐνός κώδικα πού δέν παραβιάζεται ποτέ. Στόν τομέα τοῦ κινηματογράφου πού μᾶς ἀπασχολεῖ, ἡ μουσική εἶναι πάντα εἴτε τονική εἴτε διακριτικά ἀτονική, ἐνῶ στοὺς περιθωριακώτερους τομεῖς χρησιμοποιεῖται περισσότερο ἡ σύγχρονη τζάζ ἢ ἡ συγκεκριμένη μουσική. Στήν κατασκευή τῆς μουσικῆς (ὅπως καί στό μοντάζ) ὑπάρχει τόσο ἐλάχιστη διαφορά ἀπ' τή μιά ταινία στήν

ἄλλη ὥστε ὁ ρυθμός τῆς ἐργασίας μπορεῖ νά εἶναι πολύ γρήγορος. Ὁ μουσικός εἰδοποιεῖται λίγο πρὶν τὸ μιξάζ, δουλεύει τρεῖς μέρες καὶ δύο νύχτες· ἠχογράφηση, κατόπιν ὀργάνωση στό τραπέζι τοῦ μοντάζ· δουλειά σειρᾶς σ' ἐπιτάχυνση. "Ἄς ἀναφέρουμε ὡστόσο τὴν πολύ στοχασμένη κι ἰδιαίτερα πλούσια δουλειά brutage - μουσικῆς τοῦ Michel Fano (βλ. τίς μὲντες τοῦ ἤχου τῶν ταινιῶν τοῦ Robbe - Grillet καὶ τοῦ φίλμ «Territoire des autres» τοῦ Bel).

Ὡρισμένοι καταναγκασμοὶ τῆς κινηματογραφικῆς μουσικῆς: ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖο, μποροῦμε ν' ἀνατρέξουμε τὸ *Ὑπεράσπιση καὶ στολισμός τῆς μουσικῆς μὲς τὸ φίλμ* τοῦ H. Colpi (ἰδιαίτερα στό κεφάλαιο μέ τίτλο «αἰρέσεις στή σειρά») ἂν καὶ σέ κάθε σελίδα τοῦ βιβλίου τοῦ Colpi ὅπως καὶ σέ κάθε συζήτηση μέ τούς ἐπαγγελματίες, ἡ μουσική θεωρεῖται σάν ὑποχρεωμένη νά τίθεται *στήν ὑπηρεσία* τῆς εἰκόνας, τῆς δράσης... Ἄν καὶ ἐξουδετερώνεται κάπως ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλική σχέση, ἡ λειτουργία τῆς μουσικῆς μὲς τὸ φίλμ δέν παύει νά εἶναι πρωταρχικῆς σημασίας. Τίθεται βέβαια στή λειτουργία πραγμάτωσης τοῦ πόθου στό ἐπίπεδο τῆς συγκίνησης, ἀλλ' ὄχι μονάχα σ' αὐτό. Γιατί, ἂν ἡ ἀναπαράσταση ἀπουσιάζει ἀπ' τὴν καθαρὴ μουσική, ἡ κατάσταση στὸν κινηματογράφο διαφέρει, γιατί αὐτὸς τὴν χρησιμοποιοῖ ἐξ αἰτίας τῆς περιγραφικῆς καὶ σημασιοδοτικῆς τῆς δύναμης, γιὰ νά βοηθήσει τὴν κυκλοφορία τῶν συγκινησιακῶν φορτίσεων κι ἐκφορτίσεων πού τίθενται σέ κίνηση ἀπ' τὴν εἰκόνα. Τούτ' ἡ δυνατότητα ἀναπαράστασης τῆς μουσικῆς χάρις στή συρραφή τῶν εἰκόνων μᾶς ἔρχεται κατευθεῖαν ἀπὸ τὴν ὄπερα· δέ βγαίνουμε ἀπ τὸ χῶρο τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. «Μιά τεταμένη μουσική πού προμηνῶει τὸν

κίνδυνο δημιουργεί τῶση ἀγωνία στό θεατή ὅση κι ἓνα πλᾶνο τῆς σκιάς τοῦ δολοφόνου». Ἡ σημαντικότερη διαφορά ἔγκειται στό γεγονός ὅτι ἀκόμα κι ἡ πιό κωδικοποιημένη μουσική δέν καταφέρνει ν' ἀντικαταστήσει ἓνα δεδομένο πρόσωπο. Ὁ συντελεστής ἀναπαραστατικότητας τῆς μουσικῆς δέ λειτουργεῖ παρά μόνο στή σχέση της [τῆς μουσικῆς] μ' ὠρισμένες εἰκόνες. Εἶναι γιατί προηγουμένως ὑπῆρχαν εἰκόνες οἱ ὁποῖες ἔθεταν τήν πιθανότητα ἑνός κινδύνου πού ἡ τεταμένη μουσική προαναγγέλει ἓναν κίνδυνο καί δημιουργεῖ τήν ἀγωνία στό θεατή. Ἡ εἰκόνα «ἀγκυροβολαίει» τή μουσική πολυσημία. Ἡ προηγούμενη σχέση ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί τόν ἦχο βρίσκει ἔτσι ἀνεστραμμένη καί μετατεθημένη ἐφ' ὅσον, ἄν οἱ διάλογοι «ἀγκυροβολοῦν» τήν εἰκόνα, ἡ εἰκόνα κάνει τό ἴδιο γιά τή μουσική. Συνέπεια: ἡ μουσική θά πρέπει, λοιπόν, γιά νά ἀφεθεῖ εὐκόλα ν' «ἀγκυροβοληθεῖ», νά μήν εἶναι πολύ «πολυσημική» καί νά εἶν' εὐκόλα ἀφομοιώσιμη ἀπ' τόν ἀκροατή. Ἡ τονική μουσική, ὅλο καί πιό δεσμευμένη, ταιριάζει τέλεια στήν περίπτωση. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, γίνετ' εὐκόλα ἐντιληπτή ἡ τεράστια σημασία πού ἀποκτᾷ ἡ μουσική στό ζενερίκ τῆς ταινίας. Ἐχουμε νά κᾶνουμε μέ τή στιγμή τοῦ φίλμ ὅπου ἡ σχέση λόγου - παράστασης βρίσκεται στό ὑψηλότερο σημεῖο της ἐφ' ὅσον ἡ πραγματική εἰκόνα συχνά ἀπουσιάζει καί ἀντικαθίσταται ἀπό λέξεις. Ἀντιμέτωποι, σάν εἰκόνα, μ' ἓνα κείμενο ἀκόμα πιό ἐπαγωγικό κι ἀπ' τοὺς διαλόγους πού θ' ἀκολουθήσουν, [οἱ κινηματογραφιστές] νοιώθουν τήν ἀνάγκη νά ἐξισοροπήσουν τά πράγματα μέ μιά μεγάλη ποσότητα μουσικῆς. Ὁ Colpi, ἀπαριθμώντας τίς αἰρέσεις (=δεσμεύσεις) πού ἀφοροῦν τήν κινηματογραφική μουσική, λέει ὅτι, στίς

ἀρχές τοῦ ὁμιλοῦντος, ὑπάρχει τό 100% μουσικό φίλμ (Max Steiner), κληρονομιά τοῦ βωθοῦ· κατόπιν, οἱ ἐμφανίσεις τῆς μουσικῆς γίνονται πιά μετρημένες. Πάντως ἡ λειτουργία δέν διαφέρει διόλου: ἔχουμε νά κάνομε πάντοτε μ' ἓνα ἠχητικό φόντο πού δίνει ἐδῶ κι ἐκεῖ ἓναν τυποποιημένο συναισθηματικό χρωματισμό. Ἐπ' ὅπου τά ὀργανικά στερεότυπα: ἓνα σόλο βιολί γιά τό ἐρωτικό ντουέττο, κόρνο γιά νά ὑπογραμμιστεῖ τό ζοφερό σκοτάδι τῆς εἰκόνας, ὄμποε γιά μιά παθιάρικη σκηνή, καί τ' ἀρμονικά ἢ μελωδικά στερεότυπα: συγχορδία ἐβδόμης γιά τόν κίνδυνο πού παραμονεύει, ἀνοδική κλίμακα γιά ἓναν ἄνθρωπο πού ἀνεβαίνει μιά σκάλα. Κάποτε δέ μπορούσες νά δεῖς μιά πόρτα νά κλείνει δίχως ν' ἀκούσεις μαζί καί μιά συγχορδία. Ἐργότερα ἢ συγχορδία κι ὁ ἦχος ἀποσυγχρονίστηκαν καί τώρα ἀρκούμαστε μονάχα στό θόρυβο. Ἡ περιγραφική μουσική ὅπως κι ἡ μουσική παράφραση βρίσκονται σέ φανερή πτώση ἐξ αἰτίας τῶν δυνατοτήτων τοῦ «σύγχρονου» ἦχου. Ἡ μάλιστα τοῦ θορύβου διατρέχει ὁλόκληρο τό φίλμ ὅπως, κάποτε, ἡ μουσική. Ἐκόμα κι ἂν ὁ ἦχος πρέπει νά ἐπανασυντεθεῖ στό στούντιο, αὐτή ἡ ἐξέλιξη ὑποχρέωσε τούς μηχανικούς τοῦ ἦχου ν' ἀκοῦν προσεκτικά τούς θορύβους τοῦ περιβάλλοντος, κι ἄρα νά τούς ξεχωρίζουν καί νά τούς ἀξιολογοῦν. Κάτι ἀνάλογο ἐγινε καί στή ζωγραφική ὅταν οἱ ζωγράφοι βάλθηκαν ν' ἀπομονώσουν ἓνα ἀντικείμενο πού ἦταν πρωτόγονα ἐνσωματωμένο στή σκηνή. Ἐλλά ἡ χρήση τῶν μεμονωμένων ἠχων δέν προκάλεσε, ἀλλοίμονο, τήν ἴδια ἐξέλιξη μ' ἐκείνην στή ζωγραφική.

ΕΠΙΠΕΔΟ 4:

Τό στάδιο τοῦτο κοστίζει ἀκόμα περισσότερο χρήματα στόν παραγωγό ἀπ' ὅτι ἐκεῖνο τοῦ μοντάζ, ἀλλά εἶν' ὥστόσο κι ἓνα στάδιο μεγάλης οἰκονομίας. Πράγματι, τό στούντιο (νοικιασμένο μέ τήν ὥρα ἢ μέ τή μέρα) κι ὁ ἀριθμός τῶν τεχνικῶν πού εἶν' ἀπαραίτητη μεγαλώνουν τό κόστος· ἀλλ' ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, εἶναι ἓνα στάδιο πολύ πλούσιο σέ δημιουργικές δυνατότητες. Ὑπ' αὐτές τίς συνθήκες ἦταν σίγουρο ὅτι θά τίθονταν πολλοί κανόνες μέ σκοπό τήν αὐτοματοποίηση τῆς δουλειᾶς τοῦ μιξάζ. Οἱ δεσμεύσεις στό μιξάζ ἀσκοῦνται ἀκκλωστε ἀπ' τή στιγμή τοῦ μοντάζ, ὅταν προετοιμάζονται οἱ μάντες [τοῦ ἤχου].

I. Προετοιμασία τοῦ μιξάζ:

- α. Πρέπει νά ἐτοιμάζεται ἓνα φύλλο - μιξάζ, πραγματική παρτιτούρα ἢ ὁποία ὑπόκειται στίς ἴδιες δεσμεύσεις μέ τό σενάριο:
 1. Ἡ συγχρονία δίνεται ἀπ' τήν ὀριζόντια κι ἡ διαχρονία ἀπό τήν κάθετη ἀνάγνωση.
 2. Οἱ πληροφορίες μοιράζονται σέ δύο στήλες: ἤχου καί εἰκόνας.
 3. Οἱ στήλες κυμαίνονται ἀπ' τήν πλέον γραμμένη (διάλογοι) ὡς τή λιγώτερο γραμμένη (μουσική).
- β. Τό εἶδος κάθε μάντας πρέπει νά γίνεται σεβαστό σύμφωνα μέ τήν ἀρχή: δέν πρέπει ν' ἀνακατεύουμε τ' ἀχλάδια μέ τά καρόττα (μάντα διάλογου, μάντα θορύβου, μάντα μουσικῆς...).
- γ. Δέν πρέπει νά ἐπιδιώκονται νεωτεριστικά ἐμφέ στό μιξάζ. Ποτέ λοιπόν δέν πρέπει νάχουμε τέσσερα ἠχητικά γεγονότα ταυτόχρονα, μιά καί τά τραπέζια τοῦ μοντάζ δέ διαθέτουν παραπάνω ἀπό τρία κανάλια ἤχου.

- δ. "Αν υπάρχουν πολλοί ταυτόχρονοι ήχοι, πρέπει υποχρεωτικά να ιεραρχηθούν (πρίν τό μιξάζ). Δέ μπορούμε λοιπόν νά ἔχουμε δύο μάντες στήν ἴδια ἔνταση ταυτόχρονα ὅπως, λ.χ. διάλογους πού συνοδεύονται ἀπό μιά τόσο δυνατή μουσική ὥστε νά μήν ἀκούγονται καθαρά. Τούτη εἶναι μιά ἀπ' τίς πιό παραβιασμένες δεσμεύσεις στόν κινηματογράφο underground καί στόν Godard (βλ. Weekend). Τό ἀποτέλεσμα εἶναι πολύ ἔνοχλητικό γιά τόν θεατή.
- ε. "Ὅσο τό δυνατό λιγότερη ἐλευθερία στόν μιξέρ...

II. Ἔργασία τοῦ μιξέρ:

Ἐπιτυπώνει μέ τό μιξάζ τή μιά ἡχητική μάντα πάνω στήν ἄλλη ἔτσι ὥστε νά γίνουν μιά. Πρῶτα κάνει ἕναν γρήγορο ἔλεγχο γιά νά δεῖ ἂν λείπει τίποτε ἀπ' τίς μάντες κι ἂν ὅλα βρίσκονται στή θέση τους· κατόπιν, σιγά - σιγά, τό μιξάζ ἀρχίζει. Ὁ μιξέρ δέν ἔχει καμμιά ἐλευθερία δουλειᾶς. Οἱ μάντες συγχρονίζονται ἀπό ἕνα start (ἀλήθεια, γιατί μοναχά ἕνα;) κι ὅλα τά ἐφέ εἶναι ὑπολογισμένα ἀπό πρίν, μέ βάση τήν εἰκόνα. Ὁ μιξέρ δέν ἔχει παρά ν' ἀφήσει τίς μάντες νά ξετυλιχτοῦν προσέχοντας:

- α. τήν ἔνταση: ποτέ μεγάλη forte, ποτέ ἀνεπαίσθητα piano: τά πάντα πρέπει νά βρίσκονται στό mezzoforte, ἔτσι ὥστε ν' ἀπαλύνονται οἱ εἰσοδοί καί οἱ ἐξοδοί τοῦ ἤχου.
- β. νά μήν ὑπάρξει κανένα κενό. Ἡ ἔλειψη ἤχου στόν κινηματογράφο (ἀκόμα καί γιά ἕνα δευτερόλεπτο) ἦ τό πῆδημα τῶν εἰκόνων, εἶναι ὁ εὐνουχισμός γιά τούς ἐπαγγελματίες! "Ἐνας μιξέρ: «"Αν δέν ἀκούγεται ἔτσι καί μιά ἀνάσα μέσ στή σιωπή, οἱ θεατές θά νομίσουν ὅτι χάλασε τό μέγᾳφονο!»

Ἀνακεφαλαιώνοντας:

1. Ὁ «σύγχρονος» καί ὁ κατασκευασμένος ἤχος ἔχουν τήν ἴδια λειτουργία: δημιουργοῦν μιάν δευτερογενῶς κατεργασμένην πραγματικότητα.
2. Τοῦτ' ἡ κινηματογραφική πραγματικότητα βασίζεται τόσο σ' ἐκείνην τοῦ θεάτρου ἔτσι ὅπως ἔφτασε σ' ἀπόγειό της μέ τήν ἰταλική σκηνή, ὅσο κι ἀπ' τήν πραγματικότητα τοῦ ἀντιλαμβάνεσθαι καί τοῦ πράττειν.
3. Ἡ θεατρική πραγματικότητα δίνεται, παράδοξα, κυρίως μέσω τοῦ ἤχου, ἐνῶ ἐκείνη τοῦ ἀντιλαμβάνεσθαι καί τοῦ πράττειν ἀπ' τήν εἰκόνα.
4. Τά βασικά χαρακτηριστικά τοῦ ἤχου πού ὑπηρετοῦν τή λειτουργία αὐτή εἶναι: ἡ «ἐνοποιός ἐσωτερικότητα», ἡ τονικότητα γιά τή μουσική, κι ὁ συνδυασμός: καθαρισμός, ἐντοπισμός καί μοναδικότητα.
5. Πράγματι, τό καθάρισμα τοῦ ἤχου κι ἡ χρήση μιᾶς μονάχα ἠχητικῆς πηγῆς (πάντα ἐντοπίσιμης) συνεπάγεται μιᾶ συμπύκνωση τῆς τάξης τῆς ἀντίληψης μ' ἐκείνην τοῦ συμβολικοῦ, καθῶς καί ἀδιάκοπες μεταθέσεις στό ἐπίπεδο τῆς ἀντίληψης οἱ ὁποῖες ἔχουν σκοπό νά συμβιβάσουν τήν πραγματικότητα μέ τά κυριώτερα δυτικά φαντάσματα.
6. Ὁ φιλικός ἤχος ἔχει ἄμεση σχέση μέ τόν τέταρτο παράγοντα τῆς ἐργασίας τοῦ ὄνειρου: τή δευτερογενή κατεργασία. Σάν κι αὐτή, «βάζει σέ τάξη, εἰσάγει σχέσεις, φέρνει μιᾶ συνοχή ἡ ὁποία συμμορφώνεται μέ τήν προσοχή μας (βλ. Freud, *ἀν. ἔργ.* σελ. 425).
7. Φαινομενική ἀντίφαση ἀνάμεσα στό σύνολο αὐτῶν τῶν μεθόδων πού συναποτελοῦν ἓνα ὑπερ-κωδικο-

ποιημένο όπλοστάσιο καί τόν προορισμό του όπλοστάσιου αυτού ό όποίος είναι νά κάνει τόν θεατή νά τό λησμονήσει, νά μήν τό άντιληφτεϊ σάν τέτοιο: ή καλή τεχνική ούτε άκούγεται ούτε φαίνεται.

Πράγματι, ή σχέση είναι ποσοτική: στό μέτρο πού ή τεχνική είναι κωδικοποιημένη, πρέπει νά μή γίνεται φανερή. Κληρονομιά πολλών αιώνων ιταλικής σκηνης καί τονικής μουσικής. Άπόλυτο πρότυπο: ή γλώσσα. Λειτουργία: νά κάνει [τόν θεατή] νά πιστέψει ότι δέν υπάρχουν κανόνες, ότι τά γεγονότα παρουσιάζονται έλευθερα, ότι είν' άπρόβλεπτα. Μέ φροούντικούς όρους: οϊδιπόδειο λεξιλόγιο: οί υπερ-κωδικοποιημένες άλυσσώσεις περνούν σάν άπο-κωδικοποιημένες ροές.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τό κείμενο πού άκολουθεϊ βασίζεται στα μαθήματα πού πήραμε στην I.D.H.E.C. άπ' τό '68 ως τό '70, καθώς καί σ' ώρισμένες πρακτικές έμπειρίες μας άπ' τήν τυποποιημένη κινηματογραφική καί τηλεοπτική παραγωγή (γαλλική καί ξένη). Παρουσιάστηκε σε διάλειξη τό Μάη του '71 στή σχολή της Vincennes στα πλαίσια του σεμιναρίου της Claudine Eizykman, τ' όποιο είχε σάν άντικείμενο τίς δεσμεύσεις κάθε είδους πού έξασκοούνται πάνω στον κινηματογράφο. Σημειώνουμε επίσης ότι οί άσκήσεις άντίληψης του ήχου άπ' τόν Aimé Agnel στην I.D.H.E.C. μάς βοήθησαν πολύ καί έπηρέασαν σημαντικά τή δουλειά τούτη.
2. Για τό πρωτογενές καί τό δευτερογενές προτσέσσο, βλ. Freud, «L' interprétation des rêves», κεφ. VII, Paris, P.U.F., σελ. 500-517.

3. Βλ. Barthes, «Rhétorique de l' image», στο «Communications», τεύχ. 4, σελ.44.
4. Για τή σύνδεση, βλ. Laplanche et Pontalis, «Vocabulaire de psychanalyse», άρθρο «Liaison», Paris, P.U.F., 1967.
5. Για τή χρήση τών λέξεων «παράσταση», «παραστατικό», «παραστατικότητα»... έτσι όπως γίνετ' έδώ, βλ. J.-F. Lyotard, «Discours, Figure», Paris, Ed. Klincksieck, 1971. Ίδιαίτερα τό κομμάτι μέ τίτλο «Le parti pris du figural» μέ τό όποιο αρχίζει τό βιβλίο κι έμπνέει τήν μελέτη αυτή.
6. Ή στεροφωνία (πού δέν έχει ακόμα παρά ελάχιστα εξαπλωθεί στόν κινηματογράφο) ώφείλει ένα μέρος τής έπιτυχίας της στό γεγονός ότι έπιτρέπει έναν καλύτερο έντοπισμό. Μέ τήν τετραφωνία [τό τετρακαναλικό σύστημα] ύπάρχει έντοπισμός τής έκπομπής. Ό,τι έτσι ίκανοποιείται είναι πάντοτε μία ανάγκη γι' ασφάλεια.
7. Διευκρινίζουμε ότι μέ τόν όρο «πραγματικότητα» έννοομε, όπως ό Freud, τόν τομέα εκείνο τής πραγματικότητας ό όποιος καθορίζεται από τή μονιμότητα τών αντιλήψεων και τή δυνατότητα μετασχηματισμού (ίκανοποίηση τών αναγκών).
8. Για τήν έλευθερη και τή δεσμευμένη ενέργεια, βλ. Laplanche και Pontalis, άν.έργ., στ' άρθρο σχετικά μ' αυτές τίς έννοιες.



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΝΕΦΕΛΗ

ΦΙΛΜ

Περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεώρησης του κινηματογράφου

Προηγούμενα τεύχη

1. 'Ο Κινηματογράφος σήμερα
2. 'Ο Κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου
3. Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος
4. Κινηματογράφος καί Σημειολογία
5. Σύγχρονη Σημειολογία καί Φιλμολογία
6. Ρώσικος Κινηματογράφος
7. Πρωτοπορία
8. Πρωτοπορίες - Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος
9. Οί Πρωτοπορίες
10. Κινηματογράφος: Τέχνη, 'Εμπόριο, Γλώσσα.
11. 'Ελληνικός Κινηματογράφος - Cinema Novo
12. Θέατρο - Κινηματογράφος
13. Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση
14. Cinema Novo
15. 'Επισκόπηση τής 'Ελληνικής Κινηματογραφίας
16. ίμοντέρνα Τέχνη - 'Οκτωβριανή επανάσταση & Κιν/γράφος
17. Γυναίκες καί Κινηματογράφος



◆ ΒΙΒΛΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Κινηματογράφος - 'Επιστήμη - 'Ιδεολογία
2. ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ
Τά Κινούμενα Σχέδια
3. ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους
4. ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΒΑΓΙΑ
'Η Τέχνη του όπερατέρ
5. ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ
Οί ταινίες πορνό - ένας άκόμα μηχανισμός κατ
6. ΘΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ
Οί πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο

