

**ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

Διεύθυνση  
**ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΛΑΤΟΣ**

---

Copyright: Αιγόκερως 1992-2003  
Ζωοδόχου Πηγής 17 – τηλ.-fax 38.13.137

ISBN 960-322-202-X

**ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΛΑΖ**

**Η ΘΕΩΡΙΑ  
ΤΟΥ ΦΙΛΜ**

Μετάφραση  
Μάκης Μωραΐτης

**ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1992**

## Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΚΑΜΕΡΑ

Αυτό που βλέπουμε στην οθόνη είναι μια φωτογραφία· δηλαδή, δεν είναι κάτι που δημιουργήθηκε πάνω στην οθόνη, όπως η ζωγραφική πάνω στον καμβά, αλλά είναι κάτι που προϋπήρχε και ήταν ορατό στην πραγματικότητα. Αυτό το κάτι έπρεπε να τελεστεί μπροστά στην κάμερα, διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατό να φωτογραφηθεί. Έτσι η πραγματική καλλιτεχνική δημιουργία, η αρχική δημιουργική πράξη εκτελείται στο στούντιο ή σε εξωτερικούς χώρους· οπωσδήποτε πριν από την κάμερα σε σχέση με το χώρο, και πριν απ' το φιλμάρισμα σε σχέση με το χρόνο. Τότε, σ' αυτό το χώρο, οι ηθοποιοί έπαιξαν τους ρόλους τους και οι τεχνικοί έκαναν τη δική τους δουλειά. Τα πάντα έπρεπε πρώτα να συνιστούν πραγματικότητα, πριν γίνουν εικόνα. Συνεπώς, η ταινία που βλέπουμε στην οθόνη είναι απλώς μια φωτογραφική αναπαραγωγή, ή, για να είμαστε ακριβείς, είναι η αναπαραγωγή μιας παράστασης στημένης ειδικά για την κάμερα.

Ερωτήματα: βλέπουμε σε μια ταινία, στην οθόνη, πράγματα που δεν θα μπορούσαμε να είχαμε δει στο στούντιο, έστω κι αν είμαστε παρόντες όταν φτιαχνόταν η ταινία; Ποιες είναι οι εντυπώσεις εκείνες που γεννιούνται μόνο στη σελυλόιντ, μόνο στη διάρκεια της προβολής μιας ταινίας στην οθόνη; Ποια είναι αυτά που ο κινηματογράφος δεν αναπαράγει αλλά παράγει, και με βάση αυτά συνιστά τελικά μια ανεξάρτητη, ουσιαστικά νέα τέχνη;

Το έχουμε ήδη πει: η αλλαγή στις αποστάσεις, η λεπτομέρεια που μόνο αυτή προβάλλεται από ένα σύνολο, το γχρο-πλά-

νο, οι αλλαγές στις γωνίες λήψης, το μοντάζ, και, το σπουδαιότερο απ' όλα, η νέα ψυχολογική επίδραση που επιτυγχάνει ο κινηματογράφος με τη βοήθεια όλων αυτών που μόλις αναφέρθηκαν. Αυτή η νέα ψυχολογική επίδραση είναι η ταύτιση.

Ακόμη κι αν είμαι παρών στο γύρισμα του κάθε πλάνου, ακόμη κι αν παρακολουθώ από κοντά τα δρώμενα της κάθε σκηνής μέσα στο στούντιο, ποτέ δε θα μπορέσω να δω ή να νιώσω τις εντυπώσεις που δημιουργούν οι εικόνες μιας ταινίας και που είναι τ' αποτέλεσμα των αλλαγών στην απόσταση της κάμερα από τα αντικείμενα που φιλμάρει και των γωνιών λήψης, ούτε θα μπορέσω να συνειδητοποιήσω το ρυθμό που γεννούν. Αυτό συμβαίνει διότι στο στούντιο βλέπω την κάθε σκηνή και τον κάθε ηθοποιό σαν ένα σύνολο, δεν μπορώ να ξεχωρίσω με το μάτι μου λεπτομέρειες.

Όταν κοιτάζουμε την πραγματικότητα δεν μπορούμε να βλέπουμε το πρόσωπο των πραγμάτων με τη μικροσκοπική λεπτομέρεια του γχρο-πλάνου, ακόμη κι αν στεκόμαστε δίπλα στην κάμερα όταν φιλμάρει. Το υλικό που το γχρο-πλάνο απομονώνει μοιάζει με το έργο που εκτελείται στη ζωγραφική. Αυτά που περιλαμβάνονται κι αυτά που μένουν απέξω έχουν τη δική τους σημασία, και βέβαια η σημασία αυτή μεταφέρεται από την κάμερα και μεταδίδεται σε μας μόνο από την εικόνα που προβάλλεται στην οθόνη.

Η γωνία από την οποία γίνεται η λήψη είναι αυτή που δίνει μορφή στα πράγματα, ενώ το ίδιο αντικείμενο που έχει φωτογραφηθεί από διαφορετικές γωνίες προσφέρει εικόνες που συχνά είναι διαφορετικές. Απ' όλα τα μέσα χαρακτηρισμού που ο κινηματογράφος διαθέτει, αυτό είναι το πιο ισχυρό· και δεν είναι αναπαραγωγή, αλλά αληθινή παραγωγή. Το όραμα του οπερατέρ, η καλλιτεχνική δημιουργική εργασία του, η έκφραση της προσωπικότητάς του, μπορούν να ειπωθούν μόνο στην προβολή στην οθόνη.

Τέλος, υπάρχει το μοντάζ, η τελική ενοποιητική εργασία,

που είναι κάτι το εντελώς ξεχωριστό από το γύρισμα και δημιουργεί το ρυθμό, όπως κι αυτή τη διαδικασία του συσχετισμού των ιδεών που, λέω πάλι, δεν μπορεί να είναι αναπαραγωγή, διότι — αν όχι για κάποιο άλλο λόγο — δεν υπάρχει κάποιο πρωτότυπο που αναπαράγεται σ' αυτή τη φάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ούτε καν στον ίδιο βαθμό που αυτό συμβαίνει με το ζωγράφο και το μοντέλο του. Το μοντάζ, η κινητή αρχιτεκτονική του εικονικού υλικού μιας ταινίας, συνιστά μια ιδιαίτερη, νέα δημιουργική τέχνη.

Αυτά είναι τα βασικά πρωτότυπα στοιχεία της τέχνης του κινηματογράφου. Αυτά είναι τα πράγματα που η εφεύρεση στη Γαλλία της κινηματογραφικής κάμερα δεν παρήγαγε αυτόματα, πλην όμως αναπτύχθηκαν στο Χόλλυγουντ λίγες δεκαετίες αργότερα.

## Είμαστε μέσα στις εικόνες

Μερικοί άνθρωποι νομίζουν ότι τα νέα μέσα έκφρασης που παρέχει η κάμερα οφείλονται μόνο στην κινητικότητά της, έτσι που όχι μόνο μας δείχνει νέα πράγματα συνεχώς, αλλά το κάνει από διαφορετικές αποστάσεις και γωνίες: αυτά, γι' αυτούς τους ανθρώπους, συνιστούν την ιστορική πρωτοτυπία του κινηματογράφου.

Είναι αλήθεια ότι η κινηματογραφική κάμερα μας αποκάλυψε νέους κόσμους που μέχρι τότε ήταν κρυμμένοι από μας: όπως, για παράδειγμα, τη ψυχή των αντικειμένων, το ρυθμό του πλήθους, την κρυφή γλώσσα των άλαλων πραγμάτων.

Όλα αυτά, όμως, πρόσφεραν μόνο νέα γνώση, νέα θέματα, νέο υλικό. Η πιο σημαντική, πιο αποφασιστική, πιο ιστορική πρωτοτυπία ήταν ότι ο κινηματογράφος έδειξε όχι άλλα πράγματα, αλλά τα ίδια με διαφορετικό τρόπο — το γεγονός δηλαδή ότι στον κινηματογράφο η απόσταση από το έργο τέχνης

σβήνει χάρη στη συνείδηση του θεατή και μαζί της σβήνει επίσης η εσωτερική απόσταση, που μέχρι τώρα αποτελούσε μέρος της βίωσης της τέχνης.

## Η ταύτιση

Στον κινηματογράφο, η κάμερα μεταφέρει το θεατή μέσα στην ίδια την εικόνα. Βλέπουμε τα πάντα από τα μέσα και περιβαλλόμαστε από τα πρόσωπα της ταινίας. Τα πρόσωπα αυτά δεν χρειάζεται να μας λένε πως νοιώθουν, εμείς βλέπουμε ότι ακριβώς βλέπουν κι αυτά και το βλέπουμε όπως το βλέπουν κι αυτά.

Αν και καθόμαστε στις θέσεις για τις οποίες έχουμε πληρώσει, δεν είναι απ' αυτές τις θέσεις που βλέπουμε τον Ρωμαίο και την Ιουλιέτα. Κοιτάζουμε προς τα πάνω, το μπαλκόνι της Ιουλιέτας. Το μάτι μας, και μαζί του η συνείδησή μας, ταυτίζονται με τα πρόσωπα της ταινίας, κοιτάζουμε τον κόσμο μέσα από τα δικά τους μάτια και συνεπώς δεν έχουμε τη δική μας γωνία όρασης. Περπατούμε ανάμεσα στο πλήθος, ιππεύουμε, πετούμε ή πέφτουμε μαζί με τον ήρωα της ταινίας, κι αν ένα από τα πρόσωπα της ταινίας κοιτάζει το άλλο μέσα στα μάτια, κοιτάζει μέσα στα δικά μας μάτια, διότι τα μάτια μας είναι μέσα στην κάμερα και ταυτίζονται με τη ματιά των προσώπων της ταινίας. Τα πρόσωπα αυτά κοιτάζουν με τα δικά μας μάτια. Εδώ ακριβώς έγκειται η ψυχολογική πράξη της «ταύτισης».

Κανένα άλλο σύστημα τέχνης δεν έχει να παρουσιάσει κάτι σαν τούτη την επίδραση της «ταύτισης» και μ' αυτήν ακριβώς ο κινηματογράφος φανερώνει την αληθινά καλλιτεχνική πρωτοτυπία του.

## Μια νέα φιλοσοφία της τέχνης

Η κινηματογραφική κάμερα πήγε στην Αμερική από την Ευρώπη. Γιατί τότε η τέχνη του κινηματογράφου ήρθε στην Ευρώπη από την Αμερική; Γιατί ήταν το Χόλλυγουντ, και όχι το Παρίσι, που πρώτο σκέφτηκε να δώσει τις νέες και ιδιόζουσες μορφές έκφρασης τούτης της νέας τέχνης; Ήταν η πρώτη φορά στην ιστορία που η Ευρώπη διδάχθηκε μια τέχνη από την Αμερική.

Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο κίνηματογράφος είναι η μόνη τέχνη που γεννήθηκε στην εποχή του καπιταλισμού. Οι ρίζες των άλλων τεχνών φθάνουν πολύ πίσω στο παρελθόν και όλες τους, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, φέρουν τη σφραγίδα παλαιότερων ιδεολογιών. Πρέπει επίσης να προσθέτουμε την τότε παράδοση της αστικής αισθητικής και εκείνη τη φιλοσοφία της τέχνης που διακήρυττε την απόλυτη εξουσία της προ-καπιταλιστικής, κυρίως αρχαίας τέχνης και των «αιώνιων νόμων της». Η μπουρζουαζία έκανε την παλιά τέχνη, που είχε γεννηθεί από άλλες κοινωνίες και ιδεολογίες, να είναι το απόλυτο πρότυπο και το μοναδικό μέτρο όλων των τεχνών. Κάθε ακαδημία, κάθε επίσημος οργανισμός που ενδιαφέρεται για την τέχνη, συμμερίστηκε την άποψη αυτή. Αυτή η στάση απέναντι στην τέχνη έκανε την πολιτισμένη Ευρώπη αδύναμη να επιχειρήσει το μεγάλο άλμα για να μπει μέσα στην εντελώς νέα τέχνη του εικοστού αιώνα: οι Αμερικάνοι, αντίθετα, που δεν είχαν καμιά παράδοση πίσω τους και ήταν απροκατάληπτοι, ανεμπόδιστα αποδέχθηκαν τούτη τη νέα τέχνη.

Στη σκιά της συντηρητικής Γαλλικής Ακαδημίας, στη γειτονιά των θησαυρών που έχουν συσσωρευτεί στο Λούβρο, κοντά στην αρχαία Comedie Francaise όπου οι αλεξανδρινοί στίχοι του Κορνήλιου και του Ρακίνα απαγγέλονταν όπως και πριν διακόσια χρόνια, μια τέτοια καινοτομία θα εμφανιζόταν πολύ δυσκολότερη στην εφαρμογή της απ' ό,τι στο εντελώς νέο πολιτι-

στικό κενό του Χόλλυγουντ. Η ιδεολογία του αμερικανικού λαού δεν εμποδιζόταν από παλιές αισθητικές και πολιτιστικές παραδόσεις. Ας δούμε όμως τώρα σε τι διαφέρει η παραδοσιακή ευρωπαϊκή στάση απέναντι στην τέχνη από την αμερικάνικη.

## Η αρχή του μικρόκοσμου

Μια βασική αρχή της ευρωπαϊκής αισθητικής και της φιλοσοφίας της τέχνης, από τους αρχαίους Έλληνες μέχρι την εποχή μας, είναι αυτή που πρεσβεύει ότι υπάρχει μια εξωτερική απόσταση, όπως κι ένας δυαδισμός ανάμεσα στο θεατή και το έργο τέχνης. Η αρχή αυτή συνεπάγεται ότι το κάθε έργο τέχνης, δυνάμει της αυτοδύναμης σύνθεσής του, είναι ένας μικρόκοσμος με τους δικούς του νόμους. Το έργο τέχνης μπορεί να απεικονίζει την πραγματικότητα, ωστόσο δεν έχει άμεση σύνδεση και επαφή μαζί της. Δεν είναι μόνο το κάδρο της εικόνας, το βάθος του αγάλματος, τα φώτα της σκηνής που κρατούν το έργο τέχνης χωριστά από τον περιβάλλοντα εμπειρικό κόσμο. Το έργο τέχνης, δυνάμει της εσωτερικής φύσης του και ως τ' αποτέλεσμα της αυτοδύναμης σύνθεσής του και των δικών του ιδιαίτερων νόμων, χωρίζεται από τη φυσική πραγματικότητα και ακριβώς γιατί την απεικονίζει δεν μπορεί να συνιστά συνέχειά της. Έστω κι αν κρατάω στο χέρι μου έναν πίνακα ζωγραφικής, δεν μπορώ να εισχωρήσω στον απεικονιζόμενο χώρο της εικόνας. Η φυσική μου κατάσταση δεν μου το επιτρέπει, αλλά και η συνείδησή μου επίσης. Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε εδώ ότι τούτο το συναίσθημα περί αξεπέραστης απόστασης δεν ήταν πάντοτε και παντού παρόν σε όλα τα έθνη. Οι αρχαίοι Κινέζοι, για παράδειγμα, αντιμετώπιζαν την τέχνη διαφορετικά, και η συμπεριφορά τους απέναντί της εκφράστηκε σε παραμύθια, όπως το παρακάτω: Ζούσε κάποτε ένας ζωγράφος που μια μέρα ζωγράφησε ένα τοπίο. Ήταν μια όμορφη κοιλάδα με

υπέροχα δέντρα κι ένα ελικοειδές μονοπάτι που οδηγούσε προς το βάθος, στα βουνά. Ο ζωγράφος αγάπησε τόσο πολύ τον πίνακά του, που ένοιωσε την ασυγκράτητη επιθυμία να περπατήσει πάνω σ' αυτό το μονοπάτι προς τα βουνά. Μπήκε λοιπόν στην εικόνα, περπάτησε στο μονοπάτι και χάθηκε στα βουνά, χωρίς πια να τον ξαναδεί κανένας.

Μια άλλη ιστορία μας μιλάει για έναν νεαρό άνδρα που μια μέρα είδε μια όμορφη εικόνα με υπέροχες παρθένες που έπαιζαν σ' ένα ανθισμένο λιβάδι. Μια από τις παρθένες έπιασε τη ματιά του κι αυτός την ερωτεύτηκε. Μπήκε λοιπόν στην εικόνα και πήρε την παρθένα για να την κάνει γυναίκα του. Ένα χρόνο μετά, ένα αγοράκι εμφανίστηκε στη θέση της στην εικόνα.

Τέτοιες ιστορίες ποτέ δεν θα μπορούσαν να εμφανιστούν στο μυαλό ανθρώπων που έχουν γαλουχηθεί με τις ευρωπαϊκές ιδέες περί τέχνης. Ο Ευρωπαίος θεατής αντιλαμβάνεται τον εσωτερικό χώρο μιας εικόνας ως απρόσβατο, προστατευμένο από τη δική του αυτοδύναμη σύνθεση.

Τέτοιες όμως παράξενες ιστορίες, όπως αυτές των Κινέζων, εύκολα θα μπορούσαν να γεννηθούν στο μυαλό ενός Χόλλυγουντιανού Αμερικάνου.<sup>4</sup> Οι νέες μορφές της τέχνης του κινηματογράφου που γεννήθηκαν στο Χόλλυγουντ δείχνουν ότι σ' αυτό το μέρος του κόσμου, όπως και στην αρχαία Κίνα, ο θεατής δεν θεωρεί τον εσωτερικό κόσμο μιας εικόνας μακρινό και απρόσβατο. Το Χόλλυγουντ επινόησε μια τέχνη που δεν παίρνει υπόψη της την αρχή περί αυτοδύναμης σύνθεσης, και όχι μόνο εξαλείφει την απόσταση ανάμεσα στο θεατή και το έργο τέχνης, αλλά συνειδητά δημιουργεί στο θεατή τη ψευδαίσθηση ότι αυτός ευρίσκεται στο μέσον των δρώμενων που αναπαράγονται στον φανταστικό χώρο των ταινιών.

## Η ιδεολογία των πιονιέρων

Θα ήταν αντίθετο προς κάθε εμπειρία και πιθανότητα και θα απαιτούσε ειδικές εξηγήσεις, αν αυτή η νέα τέχνη που σπάει την παράδοση δεν είχε γεννηθεί μέσα από προοδευτικές ιδεολογίες. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που αυτός που έφερε την επανάσταση στον κινηματογράφο, ο ιδιοφυής Νταϊήβιντ Γκρίφιθ, έκανε ταινίες που δεν ήταν νέες μόνο ως προς τη μορφή τους, αλλά και ριζοσπαστικά δημοκρατικές και προοδευτικές στο περιεχόμενό τους. Η μεγάλη ταινία του με τα τέσσερα μέρη, η *Μισαλλοδοξία* (1916), που την έκανε την εποχή του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, ήταν η πιο τολμηρή ειρηνιστική εκδήλωση της εποχής εκείνης, και, στραμμένη ενάντια στον ιμπεριαλιστικό σωβινισμό, απεικόνισε τις μεθόδους των μεγάλων μπίζνες με τον παρακάτω τρόπο: Οι μπίζνες ενός Αμερικάνου βιομήχανου δεν πάνε καλά. Χρειάζεται την ενίσχυση κάποιας διαφήμισης. Δίνει λοιπόν χρήματα στην αδερφή του για να φτιάξει ορφανοτροφεία. Βέβαια, δεν υπάρχει κάποια ιδιαίτερη ανάγκη για ορφανοτροφεία στην πόλη, η φιλανθρωπία όμως είναι γνωστό ότι προσφέρει καλή διαφήμιση. Τα ορφανοτροφεία κοστίζουν πολλά χρήματα και καθώς δεν υπάρχουν ορφανά παιδιά διαθέσιμα, τα κτίρια μένουν άδεια. Τα χρήματα όμως προέρχονται από τα εργοστάσια του βιομήχανου, κι αυτός αναγκάζεται να μειώσει τους μισθούς, μ' αποτέλεσμα οι εργάτες να βγουν σε απεργία. Ο βιομήχανος φέρνει απεργοσπάστες, οι εργάτες όμως τους εμποδίζουν να μπουν στο εργοστάσιο. Οι αστυνομικοί της ασφάλειας του εργοστασίου πυροβολούν τους απεργούς, μερικοί σκοτώνονται. Τώρα, το εργοστάσιο δουλεύει ξανά και τα ορφανοτροφεία έχουν αρκετά ορφανά. Όλα είναι καλά τώρα. Χάπυ εντ.

Η ταινία φτιάχτηκε το 1916, και ήταν ένα έπος αστικού κινηματογράφου.

Ο Τσάρλυ Τσάπλιν, που κι αυτός ανήκει στην πρώτη μεγάλη

γενιά αυτών που δημιούργησαν την τέχνη του κινηματογράφου, απεικόνιζε πάντοτε φτωχές και κυνηγημένες ανθρώπινες υπάρξεις. Φυσικά, η αθάνατη φιγούρα του Τσάρλυ Τσάπλιν δεν είναι η επαναστατική εικόνα του εκμεταλλευόμενου εργάτη του εργοστασίου ή του εργάτη της γης, αλλά είναι ένας λούμπεν προλετάριος που υπερασπίζεται τον εαυτό του με ελκυστική πονηριά ενάντια στους άσπλαχνους πλούσιους, και εκδικείται τον εαυτό του με φτηνά μέσα. Ωστόσο, εξεταζόμενη στο σύνολό της, η πρώτη μεγάλη γενιά του Χόλλυγουντ, που δημιούργησε τη νέα γλώσσα του κινηματογράφου, ήταν προοδευτική και δημοκρατική στην ιδεολογία της, αλλά και στο πνεύμα και το περιεχόμενο των ταινιών της. Απ' αυτό ακριβώς το πνεύμα είναι που γεννήθηκε η πρώτη και μοναδική μέχρι τώρα αστική τέχνη.

## Τ Ο ΓΚΡΟ-ΠΛΑΝΟ

Όπως έχουμε ήδη πει, η βάση της νέας μορφής-γλώσσας είναι η κινητή κινηματογραφική κάμερα, που συνεχώς αλλάζει τη προοπτική. Η απόσταση από το αντικείμενο, και μαζί της το μέγεθος και ο αριθμός των αντικειμένων μέσα στο κάδρο, η γωνία και η προοπτική, όλα αλλάζουν συνεχώς. Η κίνηση αυτή σπάει το αντικείμενο που έχει τοποθετηθεί μπροστά στην κάμερα σε τμηματικές εικόνες ή «πλάνα», ανεξάρτητα από το αν το αντικείμενο αυτό είναι σε κίνηση ή όχι. Οι τμηματικές εικόνες δεν είναι λεπτομέρειες από το σύνολο μιας ταινίας, διότι το έργο που επιτελείται δεν είναι η διάσπαση στα μέρη με τα οποία συντίθεται η εικόνα, που ήδη έχει φιλμαριστεί ή ο δημιουργός την οραματίζεται. Σε μια τέτοια περίπτωση θα μπορούσαμε πράγματι να μιλάμε για λεπτομέρειες: τότε, ο κάθε σκηνοθέτης θα έπρεπε να δείχνει κάθε ομάδα και κάθε πρόσωπο, σε μια σκηνή πλήθους, από την ίδια γωνία, από την ίδια ακριβώς γωνία που έδειξε το πλήθος στο σύνολό του: κανένα άτομο ή αντικείμενο δεν θα μπορούσε να μετακινηθεί, διότι αν το έκαναν δεν θα συνιστούσαν πια λεπτομέρειες του ίδιου συνόλου. Η πρόθεση, λοιπόν, δεν είναι η διάσπαση σε λεπτομέρειες μιας ήδη υπάρχουσας, ήδη μορφοποιημένης συνολικής εικόνας, αλλά να παρουσιαστεί μια ζωντανή, κινούμενη σκηνή ή τοπίο σαν μια σύνθεση από τμηματικές εικόνες, οι οποίες συγχωνεύονται στη συνείδησή μας και συγκροτούν μια συνολική σκηνή, μολονότι οι εικόνες αυτές δεν είναι τα μέρη ενός υπάρχοντος αμετάβλητου μωσαϊκού και ποτέ δεν θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια συνολική, μοναδική εικόνα.

**Τι είναι αυτό που δένει τις τμηματικές εικόνες μεταξύ τους;**

Η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι: το μοντάζ, η κινητή σύνθεση της ταινίας, μια χρονική αρχιτεκτονική, όχι χωρική, για την οποία πολλά πράγματα θα πούμε αργότερα. Προς το παρόν το ενδιαφέρον μας εντοπίζεται στο ψυχολογικό ερώτημα, γιατί μια σκηνή που έχει σπάσει σε τμηματικές εικόνες δεν καταρρέει νοηματικά, αλλά παραμένει ένα όλο με συνοχή, και στη συνείδηση του θεατή παραμένει ως μια ενότητα σταθερή στο χώρο και το χρόνο; Πώς ξέρουμε ότι τα πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα, και στον ίδιο χώρο, μολονότι οι εικόνες περνούν μπροστά από τα μάτια μας με χρονική σειρά και απεικονίζουν την παρέλευση του αληθινού χρόνου;

Η ενότητα αυτή και η ταυτοχρονία των εικόνων, που προχωρούν χρονικά, δεν παράγονται αυτόματα. Από τη μεριά του, ο θεατής πρέπει να συνεισφέρει τον συσχετισμό των ιδεών, μια σύνθεση της συνείδησης και της φαντασίας για την οποία ο θεατής αυτός πρέπει πρώτα να έχει εκπαιδευτεί. Αυτή είναι η οπτική παιδεία για την οποία μιλήσαμε προηγουμένως.

Ωστόσο, η τμηματική εικόνα (η «πλάνα») πρέπει να μπει στη σωστή σειρά και να συγκροτηθεί σωστά. Πιθανώς να υπάρχουν πλάνα που γλιστρούν έξω από το σύνολο και εξαιτίας των οποίων δεν νοιώθουμε πια ότι ευρισκόμαστε στο ίδιο μέρος και βλέπουμε την ίδια σκηνή με τα προηγούμενα πλάνα. Είναι μια υπόθεση που αφορά τον σκηνοθέτη, και ο οποίος μπορεί, αν το επιθυμεί, να κάνει τον θεατή να νοιώσει τη συνέχεια ανάμεσα στα πλάνα της ίδιας σκηνής, τη χωροχρονική της συνοχή, έστω κι αν ποτέ δεν του έδειξε τη σκηνή αυτή στο σύνολό της για να τον βοηθήσει να προσανατολιστεί.

Αυτό επιτυγχάνεται όταν σε κάθε πλάνα συμπεριληφθεί μια κίνηση, μια χειρονομία, μια μορφή, κάτι τέλος πάντων που παραπέμπει το μάτι του θεατή στα πλάνα που προηγούνται ή

έπονται, κάτι που προεξέχει από το ένα πλάνα και μπαίνει στο επόμενο σαν το κλαδί ενός δέντρου, σαν μια μπάλα που κυλάει από το ένα κάδρο στο άλλο, ένα πουλί που διασχίζει την απόσταση, μια ματιά ή μια χειρονομία για τις οποίες η απάντηση ευρίσκεται στο επόμενο πλάνα. Ο σκηνοθέτης, όμως πρέπει να προσέχει να μην αλλάζει τη γωνία λήψης και την κατεύθυνση της κίνησης ταυτόχρονα, διότι τότε η αλλαγή στην εικόνα θα είναι τόσο μεγάλη ώστε να σπάσει η ενότητά της. Τούτο το έργο της διατήρησης του συγχρονισμού, ο ομιλών κινηματογράφος το έχει απλοποιήσει, διότι ο ήχος είναι κάτι που μπορεί να ακούγεται σ' όλο το χώρο, σε κάθε πλάνα. Αν έχουμε μια σκηνή σ' ένα νάιτ κλαμπ, και όλη την ώρα ακούμε την ίδια μουσική καταλαβαίνουμε ότι είμαστε στο ίδιο νάιτ-κλαμπ, έστω κι αν κάποια στιγμή παρουσιαστεί ένα πλάνα που δείχνει μόνο ένα χέρι που κρατάει ένα λουλούδι ή κάτι άλλο. Αν όμως ξαφνικά, σ' αυτό το ίδιο πλάνα, ακούσουμε διαφορετικούς ήχους, θα συμπεράνουμε ότι το χέρι με το λουλούδι — ακόμη και στην περίπτωση που ο σκηνοθέτης δεν μας το δείξει, πάλι — ευρίσκεται τώρα σ' ένα άλλο μέρος. Για παράδειγμα: αν αντί για χορευτική μουσική ακούμε τώρα τιτιβίσματα πουλιών, δεν θα εκπλαγούμε αν, όταν η κάμερα κάνει ζουμ άουτ, δούμε ότι ευρισκόμαστε σ' έναν κήπο και το χέρι, που είχαμε δει σε γκρο, κόβει τριαντάφυλλα. Τέτοιες ριζικές αλλαγές προσφέρουν ευκαιρίες για όμορφα εφφέ.

### **Ο ήχος είναι αδιαίρετος**

Τούτη η εντελώς διαφορετική φύση του ήχου έχει μια αξιοσημείωτη επίδραση στη σύνθεση, το μοντάζ και τη δραματουργία του ομιλούντος κινηματογράφου. Η (ομιλούσα) κάμερα δεν μπορεί να σπάσει τον ήχο σε τμήματα ή πλάνα, όπως η φωτογραφική κάμερα μπορεί να τμηματίσει τα αντικείμενα. Στον πραγματικό χώρο, ο ήχος ακούγεται πάντοτε αδιαίρετος και

ομοιογενώς: δηλαδή, σε όλα τα μέρη ενός χώρου έχει τον ίδιο χαρακτήρα: μπορεί να ακούγεται πιο δυνατά ή πιο μαλακά, πιο κοντά ή πιο μακριά και να αναμιγνύεται με άλλους ήχους κατά διαφορετικούς τρόπους. Στο νάιτ κλαμπ, για παράδειγμα, μπορεί στην αρχή ν' ακούμε μόνο χορευτική μουσική και μετά τις δυνατές ομιλίες και τα γέλια μιας θορυβώδους συντροφιάς σ' ένα από τα τραπέζια.

### Ο ήχος στο χώρο

Ο κάθε ήχος έχει μια ευπροσδιόριστη θέση στο χώρο. Από τον τόνο του μπορούμε να προσδιορίσουμε το χώρο του: σ' ένα δωμάτιο ή σε υπόγειο, σε μια μεγάλη αίθουσα ή έξω σ' ανοικτό χώρο. Τούτη η δυνατότητα να τοποθετούμε τον ήχο στο χώρο του μας βοηθάει επίσης να δένουμε τα πλάνα που η δράση τους ξετυλίγεται στον ίδιο χώρο. Ο ηχητικός κινηματογράφος έχει εκπαιδεύσει το αυτί μας — κι αν όχι θα πρέπει να το έχει εκπαιδεύσει — για να αναγνωρίζει τη χροιά των ήχων. Στην οπτική μας εκπαίδευση, ωστόσο, έχουμε κάνει μεγαλύτερες προόδους απ' ότι στην ακουστική. Εν πάση περιπτώσει, ο ηχητικός κινηματογράφος που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τον ήχο σαν καλλιτεχνικό υλικό, κατά τον ίδιο τρόπο που ο βωβός κινηματογράφος είχε χρησιμοποιήσει τις οπτικές εντυπώσεις, σύντομα ξεπεράστηκε από τον ομιλούντα κινηματογράφο, που από μια άποψη συνιστούσε ένα βήμα προς τα πίσω, προς το φωτογραφημένο θέατρο.

### Το πρόσωπο των πραγμάτων

Ο πρώτος νέος κόσμος που ανακαλύφθηκε από την κινηματογραφική κάμερα τις ημέρες της βωβής περιόδου, ήταν ο κό-

σμος των πολύ μικρών πραγμάτων, που ήταν ορατά μόνο από πολύ μικρές αποστάσεις, η κρυφή ζωή των μικρών πραγμάτων. Η κάμερα μας έδειξε όχι μόνο άγνωστα μέχρι τότε αντικείμενα και γεγονότα: τις περιπέτειες των σκαθαριών ανάμεσα στην ερημιά των χόρτων, τις τραγωδίες των μόλις γεννηθέντων νεοσσών στις γωνίες των ορνιθοτροφείων, τις ερωτικές μάχες των λουλουδιών και την ποίηση των μικροσκοπικών τοπίων. Όχι μόνο μας έφερε καινούρια θέματα, αλλά με τη βοήθεια του γκρο-πλάνου μας αποκάλυψε επίσης τα κίνητρα μιας ζωής που πιστεύαμε ότι γνωρίζαμε πολύ καλά. Ασαφή περιγράμματα προκύπτουν κυρίως από την μη-ευαίσθητη κοντοθεωρία μας και την επιπολαιότητά μας. Περνάμε ξυστά από τη γόνιμη ουσία της ζωής. Η κάμερα εκθέτει την κυτταρική ζωή των κρίσιμων ζητημάτων, στην οποία συλλαμβάνονται τελικά όλα τα μεγάλα γεγονότα: διότι και η μεγαλύτερη γεωλίσθηση είναι μόνο το συσσωμάτωμα των κινήσεων ενός τεράστιου πλήθους ξέχωρων σωματιδίων. Ένα πλήθος από γκρο-πλάνα μπορούν να μας εκθέσουν τη στιγμή αυτή καθ' εαυτή όπου το γενικό μεταμορφώνεται σε ειδικό. Το γκρο-πλάνο όχι μόνο έχει διευρύνει το οπτικό μας πεδίο, αλλά το έχει εμβαθύνει κιόλας. Στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου, όχι μόνο αποκάλυψε νέα πράγματα, αλλά μας έδειξε και το νόημα των παλιών πραγμάτων.

### Οπτική ζωή

Το γκρο-πλάνο μπορεί να εκθέσει στα μάτια μας μια ιδιότητα σε μια χειρονομία που δεν είχαμε προσέξει στο παρελθόν, όταν είδαμε το χέρι αυτό να εκτελεί την κίνηση, μια ιδιότητα που συχνά είναι πιο εκφραστική από οποιοδήποτε παίξιμο των χαρακτηριστικών του προσώπου. Το γκρο-πλάνο σου δείχνει τη σκιά σου πάνω στον τοίχο, με την οποία έχεις ζήσει όλη τη ζωή σου και την οποία όμως μετά βίας γνώριζες: σου δείχνει το

άφωνο πρόσωπο και τη μοίρα τους που συμβαδίζει με τη δική σου. Πριν τον ερχομό του γκρο-πλάνου κοιτούσες τη ζωή σου σαν ένας που συχνάζει σε κοντσέρτα και ακούει μια ορχήστρα να παίζει μια συμφωνία, ενώ δεν κατέχει τίποτε περί μουσικής. Μόνο την κύρια μελωδία ακούει, όλα τα άλλα χάνονται και γίνονται ένα γενικό βουητό. Αυτοί που μπορούν να καταλάβουν αληθινά και να ψυχαγωγηθούν με τη μουσική είναι αυτοί που μπορούν ν' ακούσουν την αντιστιχτική αρχιτεκτονική του κάθε μέρους της σύνθεσης. Έτσι βλέπουμε και τη ζωή: μόνο η κύρια μελωδία της έρχεται να συναντήσει τη ματιά μας. Μια καλή ταινία με τα γκρο-πλάνα της, αποκαλύπτει και τα περισσότερο κρυμμένα μέρη της πολυφωνικής ζωής μας, και μας διδάσκει να βλέπουμε τις πολύπλοκες οπτικές λεπτομέρειες της ζωής, όπως ακριβώς «διαβάζουμε» τη μουσική που παίζει η ορχήστρα.

### Η λυρική γοητεία του γκρο-πλάνου

Το γκρο-πλάνο μπορεί μερικές φορές να δίνει την εντύπωση μιας απλής νατουραλιστικής ενασχόλησης με τις λεπτομέρειες. Τα καλά γκρο-πλάνα, ωστόσο, ακτινοβολούν μια τρυφερή ανθρώπινη διάθεση κατά τη θεώρηση των κρυμμένων πραγμάτων, μια λεπτή ανησυχία, ένα ευγενικό σκύψιμο πάνω από τις εγκαρδιότητες των σχέσεων μιας ζωής σε μικρογραφία, μια ζεστή αισθητικότητα. Τα καλά γκρο-πλάνα είναι λυρικά: αυτό που τα συλλαμβάνει είναι η καρδιά, όχι το μάτι.

Συχνά, τα γκρο-πλάνα συνιστούν δραματικές αποκαλύψεις αυτών που αληθινά τελούνται κάτω από την επιφάνεια των εμφανίσεων. Μπορεί να βλέπουμε σε μεσαίο πλάνο κάποιον που καθισμένος συζητάει με παγερή ηρεμία. Το γκρο-πλάνο θα δείξει δάχτυλα που τρεμοπαίζουν νευρικά, καθώς ψηλαφούν ένα μικρό αντικείμενο — σημάδι ότι στο εσωτερικό αυτού του ανθρώπου η θύελλα μαίνεται. Ανάμεσα σε εικόνες που δείχνουν

ένα άνετο σπίτι, που αναπνέει την ασφάλεια που του παρέχει ο ήλιος, βλέπουμε ξαφνικά το μοχθηρό χαμόγελο ενός άγριου προσώπου που είναι σκαλισμένο πάνω από το τζάκι, ή τον απειλητικό μορφασμό μιας πόρτας που ανοίγει και το σκοτάδι προβάλλει από μέσα. Όπως το λάιτ-μοτίβ του επικείμενου ολέθρου σε μια όπερα, η σκιά μιας επικείμενης καταστροφής πέφτει πάνω σε τούτη τη χαρωπή σκηνή.

Τα γκρο-πλάνα είναι εικόνες που εκφράζουν την ποιητική ευαισθησία του σκηνοθέτη. Μας δείχνουν το πρόσωπο των πραγμάτων, κι εκείνες τις εκφράσεις τους που είναι σημαντικές, διότι πρόκειται για ανακλαστικές εκφράσεις των δικών μας υποσυνείδητων συναισθημάτων. Εδώ ακριβώς έγκειται η τέχνη του αληθινού οπερατέρ.

Σε μια παλιά αμερικανική ταινία, είδα την παρακάτω δραματική σκηνή: μπροστά στην μεσαία πύλη της εκκλησίας, η νύφη ξαφνικά εγκαταλείπει τον γαμπρό, τον οποίο απεχθάνεται: αυτός είναι πλούσιος και της τον έχουν επιβάλλει οι συγγενείς της. Καθώς απομακρύνεται βιαστικά προς την έξοδο, περνάει αναγκαστικά μέσα από ένα μεγάλο δωμάτιο που είναι γεμάτο με δώρα του γάμου. Όμορφα δώρα, καλά και χρήσιμα, δώρα που ακτινοβολούν αφθονία και ασφάλεια, και της χαμογελούν και στρέφονται προς το μέρος της με τα εκφραστικά τους πρόσωπα. Υπάρχουν εκεί και τα δώρα που της προσφέρει ο γαμπρός: τα «πρόσωπά» τους ακτινοβολούν τρυφερότητα, σεβασμό αισθημάτων, αγάπη — και όλα μοιάζουν να την κοιτάζουν επειδή αυτή η ίδια τα κοιτάζει: όλα μοιάζουν να απλώνουν τα χέρια τους προς το μέρος της, κι αυτό συμβαίνει διότι αυτή το νοιώθει έτσι. Τα δώρα γίνονται πάρα πολλά, γεμίζουν το δωμάτιο και την εμποδίζουν να φύγει: αυτή επιβραδύνει τη φυγή της όλο και περισσότερο, μέχρι που σταματάει εντελώς και τελικά επιστρέφει στον γαμπρό.

## Τ Ο ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Η κάθε τέχνη πάντοτε ασχολείται με την ανθρώπινη ύπαρξη, πρόκειται για μια ανθρώπινη εκδήλωση και παρουσιάζει ανθρώπινες υπάρξεις. Για να παραφράσουμε τον Μαρξ: «Η ρίζα όλων των τεχνών είναι ο άνθρωπος». Όταν το κινηματογραφικό γκρο-πλάνο αφαιρεί το πέπλο — αυτό που συγκροτούν η μη διορατικότητα και η ασυγκινησία μας — από τα κρυφά μικροπράγματα, και μας παρουσιάζει το πρόσωπο των πραγμάτων, στην ουσία συνεχίζει να μας δείχνει τον άνθρωπο, διότι αυτό που καθιστά τα αντικείμενα εκφραστικά είναι οι ανθρώπινες εκφράσεις που προβάλλονται σ' αυτά. Τα αντικείμενα αντανακλούν μόνο το δικό μας εαυτό και αυτό είναι που ξεχώριζε την τέχνη από την επιστημονική γνώση (μολονότι ακόμη κι αυτή η δεύτερη είναι, μέχρι ένα μεγάλο βαθμό, υποκειμενικά προσδιορισμένη). Όταν βλέπουμε το πρόσωπο των πραγμάτων, κάνουμε ότι έκαναν οι αρχαίοι όταν δημιουργούσαν θεούς κατά την εικόνα του ανθρώπου και τους εμφυσούσαν ανθρώπινη ψυχή. Τα γκρο-πλάνα του κινηματογράφου είναι τα δημιουργικά εργαλεία τούτου του ισχυρού οπτικού ανθρωπομορφισμού.

Πιο σημαντικό ωστόσο από την ανακάλυψη της φυσιογνωμίας των πραγμάτων ήταν η ανακάλυψη του ανθρώπινου προσώπου. Η έκφραση του προσώπου είναι η πιο υποκειμενική αποκαλυπτική ένδειξη του ανθρώπου, πιο υποκειμενική ακόμη κι από το λόγο, διότι το λεξιλόγιο και η γραμματική υπόκεινται λιγότερο ή περισσότερο σε διεθνώς ισχύοντες κανόνες και συμβάσεις, ενώ το παίξιμο των χαρακτηριστικών του προσώπου, όπως έχουμε ήδη πει, είναι μια αποκαλυπτική ένδειξη που δεν κυβερνά-

ται από αντικειμενικά αξιώματα, μολονότι είναι κατά μέγα μέρος μια υπόθεση μίμησης. Τούτη η πιο υποκειμενική και ατομικιστική από τις ανθρώπινες αποκαλυπτικές ενδείξεις καθίσταται αντικειμενική με το γκρο-πλάνο.

### Μια νέα διάσταση

Το γκρο-πλάνο μπορεί να βγάζει ένα αντικείμενο ή μέρος ενός αντικειμένου έξω από το περιβάλλον του, εμείς ωστόσο το αντιλαμβανόμαστε να υπάρχει μέσα σε κάποιο χώρο. Ούτε στιγμή δεν ξεχνούμε ότι ένα χέρι, που βλέπουμε σε γκρο-πλάνο, ανήκει σε κάποιο άτομο. Αυτή ακριβώς η σύνδεση είναι που προσδίδει νόημα σε κάθε κίνησή του. Όταν όμως η ιδιοφυία και η τόλμη του Γκρίφιθ πρόβαλαν για πρώτη φορά στην κινηματογραφική οθόνη «αποκομμένα κεφάλια», αυτός όχι μόνο έφερε το ανθρώπινο πρόσωπο κοντούτερα, από άποψη χώρου, σε μας τους θεατές, αλλά επίσης το μετέθεσε από το χώρο του σε μια άλλη διάσταση. Δεν εννοούμε, φυσικά, την κινηματογραφική οθόνη και τις κηλίδες φωτός και σκιάς που τη διασχίζουν, και οι οποίες επειδή είναι ορατές μπορούμε να τις συλλάβουμε στο χώρο μόνο· εννοούμε την έκφραση του προσώπου, όπως αποκαλύπτεται από το γκρο-πλάνο. Είπαμε ότι το απομονωμένο χέρι θα έχανε τη σημασία του, την έκφρασή του, αν δεν γνωρίζαμε και φανταζόμασταν τη σύνδεσή του με το υπόλοιπο σώμα ενός ατόμου. Η έκφραση ενός προσώπου είναι ολοκληρωμένη και καταληπτή από μόνη της, και συνεπώς δεν χρειάζεται να σκεφτόμαστε ότι αυτή υπάρχει στο χώρο και το χρόνο. Ακόμη κι αν είχαμε μόλις προ ολίγου δει το ίδιο πρόσωπο ανάμεσα σ' ένα πλήθος και το γκρο-πλάνο απλώς το ξεχώριζε από τα άλλα πρόσωπα, θα συνεχίσουμε να νοιώθουμε ότι έχουμε μείνει μόνοι μας μαζί μ' αυτό το πρόσωπο, ενώ όλα τα άλλα πρόσωπα έχουν αποκλειστεί. Ακόμη κι αν μόλις προ ολίγου είδαμε το

άτομο αυτό σε μακρινό πλάνο, όταν το κοιτάζουμε μετά μέσα στα μάτια, στο γκρο-πλάνο, έχουμε ξεχάσει αυτόν τον ευρύ χώρο που το περιέβαλε, διότι η έκφραση και η σημασία του προσώπου δεν έχουν καμιά σχέση και καμιά συγγένεια με το χώρο. Το αντίκρουσμα ενός απομονωμένου προσώπου μας βγάζει από το χώρο, η συνείδηση που έχουμε για το χώρο διακόπτεται και ανακαλύπτουμε ότι βρισκόμαστε σε μια άλλη διάσταση: σ' αυτή τη φυσιογνωμία. Το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά του προσώπου μπορούν να ειπωθούν δίπλα-δίπλα, δηλαδή σε χώρο — τα μάτια στην κορυφή, τ' αυτιά στις δυο πλευρές και το στόμα λίγο χαμηλότερα — χάνει κάθε αναφορά στο χώρο όταν βλέπουμε, όχι ένα πρόσωπο από σάρκα και οστά, αλλά μια έκφραση, ή, μ' άλλα λόγια, όταν βλέπουμε συγκινήσεις, διαθέσεις, προθέσεις και σκέψεις, πράγματα που, αν και το μάτι μας μπορεί να τα δει, εντούτοις δεν ανήκουν στο χώρο. Διότι τα αισθήματα, οι συγκινήσεις, οι διαθέσεις, οι προθέσεις, οι σκέψεις δεν είναι οι ίδιες πράγματα που ανήκουν στο χώρο, έστω κι αν καθίστανται ορατές με μέσα που έχουν μια σχέση μαζί του.

### Μελωδία και φυσιογνωμία

Η ανάλυση του Χένρυ Μπερξόν για το χρόνο και τη διάρκεια, θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τούτη την ιδιόμορφη διάσταση. Μια μελωδία, είπε ο Μπερξόν, είναι μια σύνθεση από νότες που ακολουθούν η μια την άλλη σε διαδοχή, δηλαδή χρονικά. Μια μελωδία, ωστόσο, δεν έχει χρονική διάσταση, διότι η πρώτη νότα καθίσταται ένα στοιχείο της μελωδίας μόνο επειδή αναφέρεται στην επόμενη νότα, και επίσης επειδή στέκεται σε μια ορισμένη σχέση με τις υπόλοιπες, μέχρι την τελευταία. Συνεπώς, η τελευταία νότα, που μπορεί να μην παίζεται για ένα διάστημα, είναι ήδη παρούσα στην πρώτη νότα σαν

ένα στοιχείο που δημιουργεί μελωδία. Και η τελευταία νότα, ολοκληρώνει τη μελωδία μόνο επειδή μαζί μ' αυτήν ακούμε και την πρώτη. Οι νότες ακούγονται η μια μετά την άλλη με μια χρονική ακολουθία, έχουν συνεπώς μιαν αληθινή διάρκεια, πλην όμως η συνεκτική γραμμή της μελωδίας δεν έχει χρονική διάσταση· η σχέση της μιας νότας με τις άλλες δεν είναι ένα φαινόμενο που εκδηλώνεται χρονικά. Η μελωδία δεν γεννιέται σταδιακά στην πορεία του χρόνου, αλλά υπάρχει ήδη σαν μια πλήρης οντότητα μόλις παιχτεί η πρώτη νότα. Πώς αλλιώς θα ξέραμε ότι η μελωδία άρχισε; Οι νότες, μόνες τους, έχουν χρονική διάρκεια, η σχέση τους όμως μεταξύ τους — και η οποία προσδίδει νόημα στους ατομικούς ήχους — ευρίσκεται εκτός χρόνου. Μια λογική παραγωγή επίσης έχει τη δική της χρονική ακολουθία, πλην όμως η βάση του συλλογισμού και το συμπέρασμα δεν ακολουθούν η μια το άλλο χρονικά. Η διαδικασία της σκέψης, σαν μια ψυχολογική διαδικασία, μπορεί να έχει διάρκεια· οι λογικές μορφές, ωστόσο, όπως οι μελωδίες, δεν ανήκουν στη χρονική διάσταση.

Η έκφραση του προσώπου, η φυσιογνωμία, έχει μια σχέση με το χώρο που μοιάζει μ' αυτή που έχει η μελωδία με το χρόνο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου εμφανίζονται φυσικά χωρικά· η σημασία όμως της σχέσης τους μεταξύ τους δεν είναι ένα φαινόμενο που έχει να κάνει με το χώρο, όχι περισσότερο απ' ότι οι συγκινήσεις, οι σκέψεις και οι ιδέες που εκδηλώνονται σ' αυτές τις εκφράσεις του προσώπου που βλέπουμε. Είναι σαν εικόνες, κι ωστόσο φαίνονται να είναι έξω από το χώρο· τέτοια είναι η ψυχολογική επίδραση των εκφράσεων του προσώπου.

### Σιωπηλός μονόλογος

Το σύγχρονο θέατρο δεν χρησιμοποιεί πια τον προφορικό μονόλογο, μολονότι χωρίς αυτόν τα πρόσωπα ενός έργου σιωπούν

τη στιγμή ακριβώς που εμφανίζονται ως πιο ειλικρινή, όταν η σύμβαση τους θέτει τα λιγότερα εμπόδια: τη στιγμή που είναι μόνα τους. Οι σημερινοί θεατές δεν ανέχονται τον προφορικό μονόλογο, διατείνονται ότι είναι «αφύσικος». Ο κινηματογράφος μας έχει φέρει τώρα «σιωπηλό μονόλογο», όπου το πρόσωπο μπορεί να ομιλεί μεταφέροντας τις πιο λεπτές αποχρώσεις των νοημάτων χωρίς να εμφανίζεται αφύσικο και να προκαλεί έτσι την απέχθεια των θεατών. Σε τούτο το «σιωπηλό μονόλογο», η μοναχική ανθρώπινη ψυχή μπορεί να βρει μια γλώσσα που είναι πιο ειλικρινής και απελευθερωμένη από οποιαδήποτε γλώσσα προφορικού μονολόγου, κι αυτό διότι μιλάει ενστικτώδεια και υποσυνείδητα. Η γλώσσα του προσώπου δεν καταπιέζεται, ούτε ελέγχεται. Όσο πειθαρχημένο και έμπειρα υποκριτικό μπορεί να είναι ένα πρόσωπο, στο μεγενθυτικό γκρο-πλάνο οι θεατές μπορούν να δουν ακόμη κι ότι το πρόσωπο αυτό κρύβει κάτι, ότι εμφανίζεται να ψεύδεται. Διότι τα πράγματα αυτά έχουν τις δικές τους ιδιαίτερες εκφράσεις που επικαλύπτουν τις προσποιητές. Είναι πολύ ευκολότερο να ψευδόμεστε με τις λέξεις παρά με το πρόσωπο, και ο κινηματογράφος το έχει αποδείξει αυτό αναμφίβολα.

Στον κινηματογράφο, ο άλαλος μονόλογος του προσώπου μιλάει ακόμη κι όταν ο ήρωας δεν είναι μόνος του, κι εδώ ακριβώς έγκειται μια νέα μεγάλη ευκαιρία για να απεικονίζουμε τον άνθρωπο. Η ποιητική σημασία του μονολόγου είναι ότι συνιστά μια εκδήλωση πνευματικής, και όχι σωματικής, μοναξιάς. Ωστόσο, στη θεατρική σκηνή ένα πρόσωπο του έργου μπορεί να μονολογεί μόνο όταν δεν υπάρχει κανένας άλλος εκεί κοντά του, έστω κι αν υπάρχουν περιπτώσεις που ένα πρόσωπο μπορεί να νιώσει χίλιες φορές περισσότερο μόνο αν βρεθεί ανάμεσα σ' ένα πλήθος. Ο μονόλογος της μοναξιάς μπορεί να υψώσει τη φωνή του στο εσωτερικό αυτού του προσώπου ακόμη κι εκατό φορές, έστω κι αν την ίδια στιγμή μιλάει σε κάποιο άλλο πρόσωπο. Είναι πρόδηλο, λοιπόν, ότι οι μονόλογοι εκείνοι

που έχουν γίνει βαθύτατα αισθητοί δεν θα μπορούσαν να βρουν έκφραση πάνω στη θεατρική σκηνή. Μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να προσφέρει μια τέτοια δυνατότητα, διότι το γκρο-πλάνο έχει τη δύναμη να βγάζει ένα πρόσωπο ακόμη κι από την καρδιά ενός μεγάλου πλήθους και να δείξει πόσο μοναχικό το πρόσωπο είναι στην πραγματικότητα, και τι νιώθει μέσα σ' αυτή τη μοναξιά του πλήθους.

Ο κινηματογράφος, ειδικά ο ομιλών κινηματογράφος, μπορεί να διαχωρίσει τα λόγια ενός ανθρώπου ενώ ομιλεί από το άλλο παίξιμο των χαρακτηριστικών του προσώπου του, με τη βοήθεια των οποίων, στο μέσο μιας τέτοιας συζήτησης, ο σκηνοθέτης μας κάνει να κρυφακούμε τον άλαλο μονόλογο και συνειδητοποιούμε τη διαφορά ανάμεσα σ' αυτό το μονόλογο και την ακουστή συζήτηση. Αυτό που ο ηθοποιός με σάρκα και οστά μπορεί να δείξει πάνω στη σκηνή του θεάτρου είναι στην καλύτερη περίπτωση ότι τα λόγια του είναι ανειλικρινή, ενώ συνιστά απλή σύμβαση το ότι ο συνομιλητής του σε μια συζήτηση δεν μπορεί να δει αυτά που όλοι οι θεατές μπορούν να δουν. Όμως, στο απομονωμένο γκρο-πλάνο μιας ταινίας, εμείς οι θεατές μπορούμε να δούμε μέχρι τον πυθμένα της ψυχής ενός ανθρώπου, χάρη στη βοήθεια αυτών των μικροσκοπικών κινήσεων που εκτελούν οι μύες του προσώπου του, που ακόμη και ο πιο παρατηρητικός συνομιλητής του ποτέ δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί.

Ένας μυθιστοριογράφος μπορεί φυσικά να γράψει ένα διάλογο και να υφάνει σ' αυτόν αυτά που σκέφτονται οι συνομιλητές τη στιγμή που συζητούν. Με τον τρόπο αυτό, όμως, σπάει τη μερικές φορές κωμική, μερικές φορές τραγική — αλλά πάντοτε επιβλητική — ενότητα ανάμεσα στον προφορικό λόγο και την κρυφή σκέψη, με την οποία τούτη η αντιλογία αποκαλύπτεται στο ανθρώπινο πρόσωπο και την οποία πρώτος ο κινηματογράφος μας την έδειξε μ' όλη την εκθαμβωτική ποικιλιομορφία της.

## «Πολυφωνικό» παιχνίδι των χαρακτηριστικών του προσώπου

Πρώτος ο κινηματογράφος πέτυχε αυτό που, λόγω έλλειψης καλύτερης περιγραφής, ονομάζω «πολυφωνικό» παιχνίδι των χαρακτηριστικών του προσώπου. Με τον όρο αυτό εννοώ την ταυτόχρονη εμφάνιση στο ίδιο ανθρώπινο πρόσωπο αντιθετικών εκφράσεων. Σαν να έχουμε μια φυσιολογική συγχορδία, μια ποικιλία συναισθημάτων, παθών και σκέψεων που συγκροτούνται συνθετικά χάρη στο παιχνίδι των χαρακτηριστικών του προσώπου και προβάλλουν σαν μια ικανοποιητική έκφραση της πολλαπλότητας της ανθρώπινης ψυχής.

Η Άστα Νίλσεν<sup>5</sup> έπαιξε κάποτε το ρόλο μιας γυναίκας που την αγκαζάρουν να αποπλανήσει έναν νεαρό άνδρα. Το αφεντικό της κρύβεται πίσω από μια κουρτίνα για να παρακολουθήσει τ' αποτελέσματα της προσπάθειάς της. Γνωρίζοντας ότι την παρακολουθούν, η Νίλσεν υποκρίνεται την ερωτευμένη, και το κάνει αυτό μ' έναν τρόπο πειστικό: όλη η γκάμα της ανάλογης συγκίνησης φανερώνεται στο πρόσωπό της. Ωστόσο, εμείς γνωρίζουμε ότι αυτή παίζει θέατρο, έχουμε να κάνουμε με υποκρισία, με μασκάρεμα. Ενώ ξεδιπλώνεται η σκηνή, όμως, η Νίλσεν ερωτεύεται αληθινά τον νεαρό άνδρα. Η έκφραση του προσώπου της δείχνει μια μικρή αλλαγή, όλο αυτό το διάστημα το πρόσωπό της «καθρέφτιζε» τον έρωτα, και μάλιστα επιτυχημένα, πως είναι δυνατό τώρα να διαφοροποιηθεί στην έκφραση και να μας δείξει τον αληθινό έρωτα; Μια πολύ δύσκολα αντιληπτή κι ωστόσο άμεσα εμφανής απόχρωση στην έκφραση του προσώπου της δηλώνει την αλλαγή — κι αυτό που λίγα λεπτά πριν ήταν μια υποκρισία, είναι τώρα η αληθινή έκφραση ενός μεγάλου συναισθήματος. Και τότε η Νίλσεν θυμάται ότι την παρακολουθούν, δεν θέλει να επιτρέψει στο αφεντικό της πίσω από την κουρτίνα να διαβάσει το πρόσωπό της και να καταλάβει ότι πια δεν υποκρίνεται, αλλά είναι αληθινά ερω-

τευμένη. Έτσι τώρα η Νίλσεν προφασίζεται ότι το πρόσωπό της εμφανίζει μια νέα, τρίτη στη σειρά, αλλαγή. Την πρώτη υποκρίθηκε την ερωτευμένη, τη δεύτερη τον αληθινό έρωτα και την τρίτη, επειδή δεν της επιτρέπεται να είναι αληθινά ερωτευμένη, υποκρίνεται, ξαναφοράει τη μάσκα. Τώρα όμως είναι που ψεύδεται, και μάλιστα διπλά, και το πρόσωπό της εκφράζει όλα αυτά καθαρά, με τις δύο διαφορετικές μάσκες που «φοράει». Σε τέτοιες περιπτώσεις ένα άορατο πρόσωπο μπαίνει μπροστά από το αληθινό, όπως ακριβώς ο προφορικός λόγος μπορεί, χάρη στο συσχετισμό των ιδεών, να προκαλέσει την εμφάνιση πραγμάτων μη λεχθέντων και αοράτων, αντιληπτά μόνο απ' αυτούς στους οποίους απευθύνονται.

## Μικροφυσιολογία

Στον βωβό κινηματογράφο, η έκφραση του προσώπου, απομονωμένη από τον περιβάλλοντα χώρο, έμοιαζε να εισχωρεί σε μια νέα διάσταση της ανθρώπινης ψυχής. Μας αποκάλυψε έναν νέο κόσμο — τον κόσμο της μικροφυσιολογίας, που διαφορετικά δεν θα μπορούσε να ειδωθεί με γυμνό μάτι, ή στην καθημερινή ζωή. Στον ομιλούντα κινηματογράφο, ο ρόλος που έπαιζε τούτη η «μικροφυσιολογία» έχει περιοριστεί πολύ, επειδή είναι δυνατό τώρα να εκφραστεί με λόγια αυτό που έδειχνε η έκφραση του προσώπου. Ωστόσο, δεν πρόκειται για το ίδιο πράγμα — πολλές έντονες συγκινησιακές εμπειρίες είναι αδύνατο να εκφραστούν με λόγια.

Ακόμη και ο μεγαλύτερος συγγραφέας, ο πιο ολοκληρωμένος καλλιτέχνης της πέννας, δεν θα μπορούσε να εκφράσει με λέξεις αυτό που η Άστα Νίλσεν λέει με το πρόσωπό της σε γκροπλάνο όταν κάθεται μπροστά στον καθρέφτη της και προσπαθεί για τελευταία φορά να μακιγιάρει το γηρασμένο, ρυτιδιασμένο πρόσωπό της, το σημαδεμένο από τη φτώχεια, τις αρρώστιες,

τη μιζέρια και την πορνεία, ενώ περιμένει τον αγαπημένο της, που αποφυλακίστηκε ύστερα από δέκα χρόνια φυλακής: αυτός όμως έχει διατηρήσει τη νεότητά του μέσα στη φυλακή, η ζωή δεν μπόρεσε να τον αγγίξει εκεί.

### Ο λόγος και η έκφραση του προσώπου

Στο βωβό κινηματογράφο, ο ηθοποιός μιλούσε, όπως και στον ομιλούντα, μόνο που στα γκρο-πλάνα των βωβών ταινιών βλέπαμε τον ηθοποιό να ομιλεί και αυτό, επίσης, συνιστούσε ένα εκφραστικό παιχνίδι των χαρακτηριστικών του προσώπου. Αυτοί που βλέπουν έναν ομιλητή, την ίδια στιγμή που τον ακούν να ομιλεί, βλέπουν και ακούν κάτι διαφορετικό απ' αυτούς που ακούν μόνο.

Στο βωβό κινηματογράφο, ο τρόπος που ο ηθοποιός κουνούσε το στόμα του κατά την ομιλία, συνιστούσε επίσης ένα μέσο έκφρασης του προσώπου. Αυτός είναι ο λόγος που όλοι μας αντιλαμβανόμασταν πολύ καλά τους ηθοποιούς κάθε εθνικότητας. Αδιάφορα από το αν ένας ηθοποιός μιλούσε σφυρικό, με σφιγμένα δόντια, ή εκστόμιζε τα λόγια του όπως τα δηλητηριώδη φίδια τη γλώσσα τους, εμείς αντιλαμβανόμασταν το νόημά τους. Είχαμε να κάνουμε με ηθοποιία, με την αληθινή έννοια της λέξης. Ξέραμε ποιο ήταν το νόημα των λέξεων που η βραδυκίνητη γλώσσα ενός μεθυσμένου έσπρωχνε προς τα έξω, μέσα από τα χαλαρά χείλη του. Αντιλαμβανόμασταν τότε ο ήρωας πετούσε τις λέξεις περιφρονητικά, από τη μια γωνιά του στόματός του. Όλα αυτά συνιστούσαν ένα από τα πιο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά του γκρο-πλάνου, και υπήρχαν χιλιάδες διαφορετικοί τρόποι ομιλίας, όταν οι θεατές, τα λόγια των προσώπων μιας ταινίας μπορούσαν να τα δουν, όχι να τα ακούσουν.

### Ο λόγος στον ομιλούντα κινηματογράφο

Ο ηθοποιός στο βωβό κινηματογράφο μιλούσε μ' έναν τρόπο που ήταν κατανοητός από τα μάτια, όχι από τα αυτιά των θεατών. Μπορούσε να το κάνει αυτό, ακριβώς διότι δεν είχε ανάγκη να ομιλεί μ' έναν τρόπο κατανοητό από το αυτί, δεν είχε ανάγκη να πλάθει έτσι το στόμα του ώστε να προφέρει τους ήχους σωστά, ν' ανοίγει το στόμα του για να βγει καθαρά ένα «α» ή ένα «ου». Η αιτία κάθε κίνησης του στόματος ήταν να εκφραστεί κάποια συγκίνηση — οι κινήσεις αυτές δεν συνιστούσαν μια λογική χειρονομία που ήταν σύμφωνη προς τις απαιτήσεις του έναρθρου καταληπτού λόγου. Τούτη η τέχνη της έκφρασης δολοφονήθηκε ουσιαστικά από τον ομιλούντα κινηματογράφο, διότι ένα στόμα που ομιλεί μ' έναν τρόπο κατανοητό από το αυτί, δεν μπορεί να είναι κατανοητό και από το μάτι. Δεν πρόκειται πια για ένα αυθόρμητο όχημα έκφρασης, όπως τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του προσώπου, αλλά έχει γίνει ένα όργανο που παράγει ήχο.

Αυτός είναι ο λόγος που ο ομιλών κινηματογράφος αποφεύγει, όσο είναι δυνατό, να δείχνει σε γκρο-πλάνα τα πρόσωπα των ηθοποιών που ομιλούν, διότι σ' αυτές τις περιπτώσεις ένα μέρος του προσώπου, δηλαδή το στόμα, στερείται εκφραστικότητας, και ενώ ευρίσκεται σε ενεργό κίνηση εμφανίζεται ωστόσο γκροτέσκο. Το μειονέκτημα αυτό σήμαινε ότι έπρεπε να εγκαταλειφθούν τα γκρο-πλάνα εκείνα που έριχναν φως στα μικροφυσιογνωμικά βάθη της ανθρώπινης ψυχής, τουλάχιστον όση ώρα ο ηθοποιός μιλούσε στην οθόνη.

Ακόμη κι έτσι, όμως, κάθε ομιλόν πρόσωπο στην οθόνη διατηρούσε μια εκφραστικότητα που ήταν αρκετή για να καθιστά δυσάρεστη τη συγχρονισμένη αντικατάσταση της πρωτότυπης γλώσσας από μια άλλη. Όχι μόνο διότι κάθε λέξη του ντυμπλαρισμένου κειμένου έπρεπε να προσαρμοστεί στις κινήσεις του ομιλούντος στόματος, που συχνά κατέληγε σε μια γελοία

και αφύσικη φρασεολογία, αλλά επί πλέον διότι υπάρχει μια αναπόφευκτα μη-καλλιτεχνική πλαστή ποιότητα σε κάθε συγχρονισμό, διότι κάθε γλώσσα είναι αδιαχώριστη από το παιχνίδι των χαρακτηριστικών του προσώπου των ανθρώπων που την έχουν μητρική γλώσσα. Οι θεατές ένιωθαν την τερατωδία κάθε φορά που ένας ηθοποιός ακούγονταν να ομιλεί αγγλικά και ιταλικές χειρονομίες συνόδευαν την ομιλία αυτή. Αυτός είναι ο λόγος που το ντουμπλάρισμα εγκαταλείπεται όλο και περισσότερο για χάρη των υπότιτλων.

### Παντομίμα

Τα πρόσωπα στις βωβές ταινίες μιλούσαν, όμως ο λόγος τους ήταν μόνο ορατός, όχι ακουστός. Μόνο η παντομίμα έχει αληθινά άλαλους χαρακτήρες, και γι' αυτό είναι μια εντελώς ξεχωριστή μορφή τέχνης. Η παντομίμα είναι άλαλη όχι μόνο απέναντι στο μάτι, αλλά απέναντι και στο αυτί. Αυτό συμβαίνει διότι η παντομίμα δεν είναι μόνο μια βωβή τέχνη, είναι η τέχνη της άλαλης έκφρασης, εκφράζει αυτό που αναδύεται από τα βάθη της σιωπής. Οι χειρονομίες και η μιμική της παντομίμας δεν είναι το ακομπανιαμέντο στο λόγο, που ενώ αρθρώθηκε κανένας δεν άκουσε τίποτα, αλλά είναι η έκφραση, με τη βοήθεια των χειρονομιών, αυτής της βαθιάς βίωσης της μουσικής που ενυπάρχει στα βάθη της σιωπής. Έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε εδώ ότι σε μια ταινία στην οποία βλέπουμε κάποιους θεατές να κοιτάζουν χορευτές που χορεύουν, αυτοί οι σιωπηλοί και ακίνητοι θεατές μας φαίνονται πιο ρεαλιστικοί από τους χορευτές, που κινούνται με κάποια ταχύτητα. Αυτό δικαιολογείται από το γεγονός ότι η ακινησία των θεατών είναι ένα οικείο στοιχείο της καθημερινής μας ζωής, είναι η συνηθισμένη συμπεριφορά των κάθε είδους θεατών, ενώ οι κινήσεις των χορευτών εκφράζουν μια μακρινή, εξωτική εμπειρία, που είναι

έξω από την καθημερινότητά μας.

### Η σιωπή δεν είναι λύση

Ας επισπεύσω λίγο εδώ, αφού άλλωστε το πρόβλημα της σιωπής θα ξαναπαρουσιαστεί αργότερα. Οι άλυτες εσωτερικές αντιφάσεις του ομιλούντος κινηματογράφου προβάλλουν, ανάμεσα σ' άλλα πράγματα, κι από το γεγονός ότι όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες προτιμούν να αποφεύγουν την πολύ ομιλία στις ταινίες τους και επιθυμούν να έχουν στα σενάρια τους όσο λιγότερο διάλογο είναι δυνατό. Αυτή η στάση όμως δυσφημεί τον ομιλούντα κινηματογράφο και δείχνει ότι πρόκειται για μια αφύσικη μορφή τέχνης — είναι σαν να έχουμε ένα ζωγράφο που προτιμάει να ζωγραφίζει εικόνες χωρίς χρώματα.

Το πρόβλημα αυτό σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να λυθεί με το να κάνουμε τα πρόσωπα μιας ταινίας να μιλούν λίγο ή καθόλου. Η σιωπή των χαρακτήρων της παντομίμας συνιστά μια σύμφυτη ιδιότητα αυτής της μορφής τέχνης. Στον κινηματογράφο, όμως, συνιστά μια ιδιότητα, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των προσώπων μιας ταινίας, όχι αυτής της μορφής τέχνης. Αν ένα πρόσωπο σε μια ταινία παραμένει σιωπηλό ενώ θα μπορούσε να μιλήσει (είτε ακουστά σε μια ομιλούσα ταινία, είτε οπτικά σε μια βωβή ταινία) τότε εμείς αποδίδουμε τη σιωπή αυτή στο χαρακτήρα που υποδύεται ή στη δραματική κατάσταση που επικρατεί. Δεν μπορούμε να χρησιμοποιούμε τούτο το δυναμικό μέσο χαρακτηρισμού απλά και μόνο για να αποφεύγουμε το διάλογο. Το αποτέλεσμα σε μια τέτοια περίπτωση θα ήταν όλα τα πρόσωπα των ταινιών να εμφανίζονται με αφύσικη κατήφεια και επιφυλακτικά χωρίς να υπάρχει εμφανής αιτία.

## Το τέμπο της μιμικής

Οι βωβοί μονόλογοι της φυσιογνωμίας, ο λυρισμός της έκφρασης του προσώπου που εκφράζεται χωρίς λόγια, έχουν τη δύναμη να μεταφέρουν πολλά πράγματα, αντίθετα από τις άλλες τέχνες που στερούνται ανάλογων οργάνων. Όχι μόνο η ίδια η έκφραση του προσώπου μπορεί να μας ομιλεί για πράγματα, για τα οποία δεν έχουμε λέξεις να τα εκφράσουμε, αλλά επίσης ο ρυθμός και το τέμπο των αλλαγών στην έκφραση του προσώπου έχουν την ικανότητα να δηλώνουν τη διακύμανση των διαθέσεων, που επίσης δεν μπορούν να εκφραστούν με λέξεις. Μια απλή σύσπαση ενός μυ του προσώπου μπορεί να εκφράζει ένα πάθος, που για να εκφραστεί με λέξεις θα χρειαζόταν ολόκληρη πρόταση. Όταν ο χαρακτήρας αυτός θα έχει φθάσει στο τέλος αυτής της πρότασης, η διάθεσή του μπορεί να έχει αλλάξει περισσότερο από μια φορές και τα λόγια του εκείνη τη στιγμή μπορεί να μην εκφράζουν πια την αλήθεια. Ακόμη και το πιο γρήγορο τέμπο στην ομιλία δεν μπορεί να συναγωνιστεί τη ροή και τον παλμό των συγκινήσεων. Η έκφραση του προσώπου, αντίθετα, μπορεί να συμβαδίζει με τις συγκινήσεις αυτές και να τις εκφράζει με πιστότητα και ευφύια.

Σε μια ταινία του Γκρίφιθ, η ηρωίδα (που την παίζει η Λίλιαν Γκις<sup>5</sup>) είναι μια αφελής, εύπιστη κοπέλα που την ξελογιάζει ένας αδίστακτος κυνικός τύπος. Μ' έναν τρόπο σαρκαστικό της αποκαλύπτει ότι την έχει εξαπατήσει, και η Γκις, το αξιαγάπητο, εύπιστο κορίτσι δεν «πιστεύει τ' αυτιά της» που λέμε, είναι μάλλον ανίκανη να συνειδητοποιήσει έτσι απότομα ότι η ζωή της όλη έχει καταστραφεί. Γνωρίζει ότι αυτά που της αποκαλύπτει αυτός αληθεύουν, θα ήθελε όμως να πιστεύει ότι αυτός απλώς αστειεύεται. Της φαίνεται απίστευτο ότι ο άντρας αυτός μπορεί να είναι τόσο κακός. Στην ανήμπορη, ξέπνοη εσωτερική της πάλη που ακολουθεί, την εναλλαγή ανάμεσα στην πίστη και την απελπισία, η Γκις περνάει τουλάχιστον

δέκα φορές από το γέλιο στο κλάμα, ενώ κοιτάζει τον ξελογιαστή της χωρίς να προφέρει ούτε μια λέξη. Τούτη η δίληπτη παντομίμα σε γκρο-πλάνο, αποτελεί ένα υψηλού επιπέδου καλλιτεχνικό επίτευγμα «μικρο-φυσιογνωμικής». Επαρκεί από μόνη της για να κάνει αθάνατη την τέχνη του βωβού κινηματογράφου — αυτού του βωβού κινηματογράφου που από τότε έχει πεθάνει.

Είναι αδύνατο να εκφράσουμε με τον προφορικό λόγο τον πρωταρχικό ρυθμό τέτοιων συγκινησιακών παλμών. Αν τούτη η παραπάνω σκηνή περιγραφόταν σ' ένα μυθιστόρημα, θα έπιανε αρκετές σελίδες, η ανάγνωση των οποίων θα απαιτούσε πολύ περισσότερο χρόνο από τη φιλική της απόδοση. Βλέπουμε λοιπόν εδώ πάλι μια συγκινησιακή πραγματικότητα, η οποία μπορεί να προβληθεί αποτελεσματικά μόνο από τον κινηματογράφο. Όχι όμως μόνο από το βωβό κινηματογράφο, αλλά και από τον ομιλούντα: δεν υπάρχουν τεχνικά εμπόδια για να αποδωθούν τέτοιες σκηνές σε μια ομιλούσα ταινία. Όμως, οι σημερινές ομιλούσες ταινίες μοιάζουν σαν να έχουν κόψει τις χορδές από τα δικά τους όργανα. Ζώντας μέσα στην πριμιτίφ κοινοτοπία τους δεν γνωρίζουν και δεν επιθυμούν να γνωρίσουν τις δυνατότητες που κατέχει το μέσο έκφρασής τους, μ' αποτέλεσμα να σπαταλούν την πλούσια κληρονομιά του βωβού κινηματογράφου.

## Άλαλοι διάλογοι

Τα τελευταία χρόνια του βωβού κινηματογράφου, το ανθρώπινο πρόσωπο έγινε όλο και περισσότερο ορατό, δηλαδή όλο και περισσότερο εκφραστικό. Όχι μόνο είχε αναπτυχθεί η «μικρο-φυσιογνωμία», αλλά μαζί της είχε αναπτυχθεί και η ικανότητα κατανόησης της σημασίας της. Στο τέλος αυτής της περιόδου είδαμε όχι μόνο αριστουργήματα βωβών μονολόγων, αλλά

και αριστουργήματα άλαλων διαλόγων επίσης. Είδαμε συνομιλίες ανάμεσα στις εκφράσεις του προσώπου δύο ανθρώπων, όπου ο ένας καταλαβαίνει τις αλλαγές στο πρόσωπο του άλλου καλύτερα κι από τα λόγια που ανταλλάσσουν και οι οποίοι μπορούν να αντιληφθούν νοηματικές αποχρώσεις τόσο λεπτές που οι λέξεις δεν θα μπορούσαν να μεταφέρουν.

Μια αναγκαία συνέπεια αυτής της κατάστασης — όπως θα δείξω στην λεπτομερή ανάλυση που θα κάνω αργότερα, όταν θ' αναφερθώ στη δραματολογία του κινηματογράφου — ήταν ότι όσο περισσότερο χώρο και χρόνο καταλάμβανε σε μια ταινία το εσωτερικό δράμα που αποκαλυπτόταν στο «μικρο-φυσιογνωμικό» γκρο-πλάνο, τόσο λιγότερος χώρος και χρόνος απέμεινε, από τα προκαθορισμένα 8.000 πόδια μήκους της ταινίας, για να καταληφθεί από τα εξωτερικά δρώμενα. Έτσι, ο βωβός κινηματογράφος είχε τη δυνατότητα να βουτήξει στα βάθη, είχε τη δυνατότητα να παρουσιάζει την σφοδρή πάλη ζωής και θανάτου σχεδόν αποκλειστικά με το γκρο-πλάνο των προσώπων των ηθοποιών.

Η ταινία του Ντράγιερ, *Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* (1922), αποτέλεσε ένα πολύ πειστικό παράδειγμα γι' αυτά που υποστηρίζω παραπάνω, και συγκεκριμένα η δυναμική, μακρά, συγκινητική σκηνή της ανάκρισης της κοπέλας. Πενήντα άνδρες κάθονται μέσα στον ίδιο χώρο της σκηνής και αρκετές εκατοντάδες πόδια φιλμ δεν μας δείχνουν τίποτα περισσότερο από γκρο-πλάνα κεφαλών και προσώπων. Εισχωρούμε στην πνευματική διάσταση αποκλειστικά των εκφράσεων των προσώπων. Δεν βλέπουμε, ούτε νιώθουμε το χώρο ολόγυρα, όπου στην πραγματικότητα τελείται η σκηνή. Δεν έχουμε εδώ καβαλάρηδες που καλπάζουν ή πυγμάχους που ανταλλάσσουν κτυπήματα. Σφοδρά πάθη, σκέψεις, συγκινήσεις, πεποιθήσεις συγκρούονται εδώ, μια σύγκρουση όμως που δεν έχει να κάνει με το χώρο. Ωστόσο, τούτες οι μονομαχίες ανάμεσα στις ματιές και τα αγριοκοιτάγματα που ανταλλάσσονται μονομαχίες στις οποίες

αντί για σπαθιά έχουμε τα μάτια που συγκρούονται, κρατούν σε αδιάκοπη ένταση την προσοχή του θεατή για ενενήντα ολόκληρα λεπτά. Κάθε επίθεση και εύστοχη απάντηση σ' αυτές τις μονομαχίες μπορούμε να τις παρακολουθούμε στα πρόσωπα των μαχομένων· το παίξιμο των χαρακτηριστικών του προσώπου τους δηλώνει τις στρατηγικές που ακολουθούνται, την κάθε ξαφνική επίθεση. Τούτη η βωβή ταινία έφερε την προσπάθεια να παρουσιαστεί το δράμα του πνεύματος κοντύτερα στην πραγματάωσή της από οποιοδήποτε θεατρικό έργο.

### Μπορώ να δω ότι δεν μπορώ να δω

Στις αρχές του βωβού κινηματογράφου, η «μικρο-φυσιογνωμική» είχε ήδη δείξει ότι μπορούσαμε να διαβάσουμε περισσότερα πράγματα στο γκρο-πλάνο ενός προσώπου απ' ότι εμφανώς έδειχνε το πρόσωπο αυτό. Αποδείχτηκε δηλαδή ότι και στο πρόσωπο ενός ηθοποιού μπορούσαμε να διαβάσουμε «ανάμεσα στις γραμμές».

Ο Γιαπωνέζος ηθοποιός Σέσου Χαγιακάβα,<sup>7</sup> των αρχών της βωβής περιόδου, είχε την ιδιαίτερη ικανότητα να φέρνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου του σε άκαμπτη ακινησία, και τα πάθη και τα συναισθήματά του να μη δείχνουν στο πρόσωπό του. Η ηθοποιία του έγινε διάσημη γιατί ήταν συγκρατημένη, έδειχνε σαν να μη μπορούσε να παίξει τους ρόλους του. Πώς μπόρεσε λοιπόν τότε να εκφράζει τις συγκινήσεις του τόσο κατανοητά ώστε οι θεατές να καταλαβαίνουν τι συνέβαινε στην ταινία και έδειχναν ενδιαφέρον για την τύχη του ήρωα που αυτός υποδυόταν;

Τον θυμάμαι στην παρακάτω σκηνή: συλλαμβάνεται από ληστές που τον δένουν και τότε, ξαφνικά, βρίσκεται αντιμέτωπος με τη γυναίκα του, που κι αυτή έχει συλληφθεί ενώ τη νόμιζε ελεύθερη. Τώρα δεν πρέπει να προδώσει το γεγονός ότι γνωρί-

ζει τη γυναίκα, η ζωή του και η δική της εξαρτώνται από την απόκρυψη τούτου του γεγονότος. Οι ληστές τον σημαδεύουν με τα όπλα τους και παρακολουθούν επίμονα το πρόσωπό του. Μια σύσπαση των μυών, η παραμικρή ένδειξη αγάπης, τρυφερότητας, αγωνίας, έκπληξης ή φόβου, οποιαδήποτε ένδειξη για το τι συμβαίνει μέσα του, θα πρόδιδε τη σχέση τους και θα τους καταδίκαζε σε θάνατο. Όμως, το άκαμπτο γιαπωνέζικο πρόσωπο του Χαγιακάβα παραμένει μια πέτρινη μάσκα, τίποτε στο αδιάφορο πρόσωπό του δεν δείχνει τα ρήγματα της καρδιάς του. Κοιτάζει μέσα στα μάτια της φοβισμένης γυναίκας του με έκφραση σκληρή, κι έχουμε πεισθεί ότι οι ληστές τον πιστεύουν όταν λέει πως δεν γνωρίζει τούτη τη γυναίκα.

Ωστόσο, υπάρχει κάτι που μπορούμε να δούμε στα μάτια του. Όχι ακριβώς κάτι, διότι δεν μπορούμε να πούμε τι είναι αυτό το κάτι. Μπορούμε όμως να δούμε ότι υπάρχει εκεί κάτι που δεν μπορούμε να δούμε. Μπορούμε να «διαβάσουμε ανάμεσα στις γραμμές» των απολιθωμένων χαρακτηριστικών του προσώπου του, όχι μόνο την έξαψη και τη βαθιά στοργή για τη γυναίκα του, αλλά και μια παρηγορητική ενθάρρυνση, που λέει στο φοβισμένο, ακίνητο πρόσωπο της γυναίκας του: «Μη μιλήσεις, μην κουνηθείς, δεν με ξέρεις. Μη φοβάσαι, όλα θα πάνε καλά!» Χάρη στη «μικρο-φυσιολογική» του γκρο-πλάνου έχουμε στη διάθεσή μας τούτο το πλέον λεπτό παίξιμο των χαρακτηριστικών του προσώπου, σχεδόν αδιόρατο, κι όμως τόσο πειστικό. Το αόρατο πρόσωπο πίσω από το ορατό έκανε την εμφάνισή του, το αόρατο πρόσωπο έγινε ορατό μόνο στη γυναίκα που απευθύνεται, αλλά και σε μας τους θεατές.

### Απλουστευμένη ηθόποιία

Στις ταινίες όπου η παραμικρή κίνηση μπορεί να εκφράσει ένα βαθύ πάθος και τραγωδία μιας ψυχής μπορεί να εκδηλωθεί στη σύσπαση του φρυδιού, οι πλατιές χειρονομίες και οι γκριμά-

τσες γίνονται ανυπόφορες. Η τεχνική και το στυλ της «μικρο-φυσιολογικής» απλούστευσαν σε υψηλό βαθμό την ηθοποιία στον κινηματογράφο. Οι χειρονομίες και το παίξιμο των χαρακτηριστικών του προσώπου έπρεπε να μετριάστούν σε σύγκριση με την τεχνική του θεάτρου. Αυτός είναι ο λόγος που το στυλ ηθοποιίας των πολύ παλιών ταινιών μας φαίνεται τώρα υπερβολικό και γελοίο. Το μικροσκοπικό γκρο-πλάνο συνιστά έναν αμείλικτο λογοκριτή σχετικά με τη «φυσικότητα» της έκφρασης: αμέσως προβάλλει τη διαφορά ανάμεσα στην αυθόρμητη αντίδραση από τη μια μεριά, και τις ηθελημένες, αφύσικες, βεβιασμένες χειρονομίες από την άλλη. Μόνο η φύση συμπεριφέρεται φυσιολογικά, ακόμη και με τους ανθρώπους, και μόνο οι ασυνείδητες, σαν ρεφλέξ, αντιδράσεις της ψυχής μας εντυπώνονται ως χειρονομίες φυσιολογικές.

Όταν είναι να γυριστεί ένα γκρο-πλάνο, ακόμη και οι καλύτεροι ηθοποιοί παίρνουν τούτη τη συμβουλή από το σκηνοθέτη: «Κάνε ότι θέλεις, αρκεί να μη παίζεις ηθοποιϊστικά». Μην κάνεις τίποτε, απλώς φέρε στο μυαλό σου και νιώσε την κατάσταση στην οποία ευρίσκεσαι: αυτό που θα αναδυθεί, και μόνο του προβληθεί στο πρόσωπό σου, επιδρώντας στους μύες, είναι αρκετό». Το γκρο-πλάνο προσδίδει έμφαση και στις πιο λεπτές αποχρώσεις.

Σ' ένα γκρο-πλάνο δεν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε δάκρυα γλυκερίνης. Αυτό που προκαλεί την βαθιά εντύπωση δεν είναι το χοντρό, ελαιώδες δάκρυ που κυλάει στο πρόσωπο: αυτό που μας συγκινεί είναι όταν βλέπουμε τα μάτια να υγραίνουν και την υγρασία να μαζεύεται στη μια γωνιά του ματιού, μια υγρασία που ακόμα δεν έχει γίνει δάκρυ. Αυτό είναι που μας συγκινεί, ακριβώς διότι δεν είναι ψεύτικο.