



ΑΝΤΡΕ ΜΠΙΖΕΝ

## ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;

1. ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ
2. ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Μετάφραση: Κώστας Σφήμας

Πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διεύθυνση

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΛΑΤΟΣ

© Αιγόκερως 1988 - 2020

Τσαμαδού 8, Αθήνα 10683

τηλ.: 210.38.46.964

email: egokeros3@gmail.com

ISBN 978-960-322-600-0

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

## ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Όταν το 1928 αυτή η ιδανική πολιτεία βωβών εικόνων κατέρρεε εμπρός στην εισβολή του ήχου, ενώ έφθανε στο απόγειο της άνθησής της, οι σημαντικότεροι απ' αυτούς που την είχαν υψώσει στον έβδομο ουρανό, βυθίστηκαν σε μια ευνόητη απόγνωση αλλά διόλου δικαιωμένη. Την πεποίθηση ότι η αισθητική κατεύθυνση που ακολουθούσαν άγγιζε μια αξεπέραστη τελειότητα προσαρμογής στη λεγόμενη «ηδονική δυσφορία» της σιωπής, ερχόταν ο ηχητικός ρεαλισμός να γκρεμίσει στο χάος.

Σήμερα, που η χρήση του ήχου απέδειξε αρκετά πειστικά ότι ήρθε να συμπληρώσει κι όχι να καταλύσει την κινηματογραφική Παλαιά Διαθήκη, πρέπει να τεθεί το ερώτημα: η ηχητική επανάσταση ήταν και μια αισθητική επανάσταση; Αν, δηλαδή, με άλλους όρους η περίοδος του 1930 αντιστοιχεί πράγματι σ' εκείνη της γένεσης μιας νέας κινηματογραφικής τέχνης. Αν όμως εξετάσουμε την ιστορία των φιλμ απ' την σκοπιά του ντεκουπάζ θ' ανακαλύψουμε, ότι δεν αφήνει να διαφανεί καμιά διακοπή της συνέχειας μεταξύ βωβού και ομιλούντα. Αντίθετως, μεταξύ σκηνοθετών του 1925 και 1935 επισημαίνονται ουσιαστικότερες συγγένειες ιδίως της περιόδου 1940-1950, όπως των Έριχ φον Στροχάιμ και Ζαν Ρενουάρ ή Όρσον Γουέλς, Καρλ Τήοντορ Ντράγιερ και Ρομπέρ Μπρεσσόν. Αυτές οι λίγο-πολύ προφανείς συγγένειες αποδεικνύουν, ότι εφόσον ορισμένες αξίες του βωβού υπάρχουν και στον ομιλούντα, το χάσμα της περιόδου 1930 που ανοίχτηκε μεταξύ των δυο τεχνών μπορεί να γεφυρωθεί. Κυρίως όμως προκύπτει η διαπίστωση πως η αντίθεση έγκειται λιγότερο μεταξύ των διαφορών «βωβού» και «ομιλούντα» και περισσότερο μεταξύ οι-

κογενειών στυλ, που και στα δυο είδη, ως προς την κινηματογραφική έκφραση παρουσιάζουν θεμελιακές διαφορές.

Χωρίς να παραβλέπεται η αναπόφευκτη κριτική απλοποίηση που μου επιβάλλουν οι διαστάσεις αυτής της μελέτης, λιγότερο ως αντικειμενική πραγματικότητα παρά ως προϋπόθεση εργασίας, σπεύδω για την περίοδο 1920-1940 να επισημάνω, δυο κυρίως αντιτιθέμενες σκηνοθετικές τάσεις: τους σκηνοθέτες ζωγράφους και τους σκηνοθέτες ρεαλιστές.

Με τον όρο «εικόνα», δέχομαι καθετί που είναι σε θέση να συμβάλλει στη μορφολογική απόδοση ενός αντικείμενου, ώστε να επιτύχουν την τελειότερη αναπαράστασή του στην οθόνη. Αυτό επιτελείται με μια συμβολή, που τη σύνθεσή της συγκροτούν δυο κυρίως αθροίσματα στοιχείων: η πλαστικότητα της εικονοποιίας και η ευρηματικότητα του μοντάζ, νοούμενου ως μιας χρονικής οργάνωσης των εικόνων. Η πλαστικότητα περιλαμβάνει: το στυλ του σκηνικού, το μακιγιάζ και ως ένα βαθμό, το ερμηνευτικό ύφος που ακολουθείται. Ας προστεθούν σ' αυτά οι φωτισμοί και τέλος το κάδρο όπου ολοκληρώνεται η σύνθεση. Τέλος, ως προς το μοντάζ, που τους θεμελιακούς κανόνες του έθεσαν οι αριστουργηματικές ταινίες του Γκρίφιθ, παραπέμπουμε στον Αντρέ Μαλρώ και ειδικότερα στο έργο του *Ψυχολογία του κινηματογράφου* όπου αναφέρεται ότι: «Το στοιχείο που αναμφισβήτητα ξεχωρίζει την κινούμενη φωτογραφική εικόνα από την κινηματογραφική έκφραση και καθιστά τελικά τον κινηματογράφο μια γλώσσα, είναι το μοντάζ. Με την ύπαρξή του επιτελείται η γένεση της κινηματογραφικής τέχνης».

Η χρήση του μοντάζ στις προπολεμικές κλασικές αμερικάνικες ταινίες, ήταν συνήθως «αόρατη». Για την περίπτωσή τους, ο τεμαχισμός σε πλάνα δεν είχε άλλο σκοπό απ' την ανάλυση ενός επεισοδίου, σύμφωνα προς την υλική ή δραματική λογική της σκηνής. Η λογική αυτή είναι εκείνη που καθιστά αυτή την ανάλυση ανεπαίσθητη για την αντίστοιχη λογική του θεατή. Η συνείδησή του, δέχεται τις λήψεις που του προτείνει ο σκηνοθέτης ως φυσικές, είτε επειδή δικαιώνονται απ' τη γεωγραφία της δράσης ή τη μετατόπιση του δραματικού ενδιαφέροντος.

Με το λεγόμενο, όμως, «αόρατο» ντεκουπάζ καταλήγουν, ως προς τις δυνατότητες της μονταζικής έκφρασης, σ' ένα είδος «ουδετερότητας». Αυτές τις ανεκμετάλλευτες αντιθέτως, δυνατότη-

τες, εκμεταλλεύονται στο μέγιστο δυνατό τρεις μέθοδοι, γενικότερα γνωστές ως: «παράλληλο», «επιταχυνόμενο», και «μοντάζ των ατραξιόν». Εφαρμόζοντας το «παράλληλο» μοντάζ ο Γκρίφιθ κατόρθωσε να απεικονίζει τη συγχρονικότητα δυο ετερόχρονων δράσεων, με την εναλλαγή πλάνων της μιας και της άλλης. Στην ταινία *Ο τροχός* του Αμπέλ Γκανς, μας δημιουργείται η εντύπωση της συνεχούς επιτάχυνσης μιας ατμομηχανής, χωρίς γι' αυτό να προσφεύγει στην κινηματογράφηση μιας πραγματικής επιτάχυνσης (εξάλλου οι τροχοί θα μπορούσαν να στρέφουν επί τόπου). Το εφέ επιτυγχάνεται με τον πολλαπλασιασμό όλο και συντομότερων πλάνων. Όσον αφορά, τέλος το «μοντάζ των ατραξιόν» του Αϊζενστάιν, που πιο δύσκολα προσδιορίζεται, θα μπορούσαμε χονδρικά να το ορίσουμε ως προέκταση της σημασίας μιας εικόνας, μέσω της σύγκρουσής της με μια άλλη, που δεν ανήκει υποχρεωτικά στο αυτό γεγονός. Στην ταινία π.χ. *Η γενική γραμμή* του 1929, έχουμε το πλάνο με το πυροτέχνημα που σκάει, αμέσως μετά από εκείνο της γενετήσιας εφόρμησης του ταύρου. Πρόκειται για μια από τις ακραίες μορφές του μοντάζ των ατραξιόν που κι ο ίδιος ο Αϊζενστάιν σπάνια εφάρμοζε. Δεν μπορούμε βέβαια παρά να δεχθούμε, ότι την άποψη αυτή προσεγγίζουν σε μεγάλο βαθμό οι χρήσεις των μονταζικών μεθόδων: έλλειψης, σύγκρισης ή μεταφοράς. Θυμηθείτε τις πεταμένες επάνω σε μια καρέκλα κάλτσες πλάι στα πόδια του κρεβατιού ή το γάλα που ξεχυλίζει και χύνεται απ' το *Le quai des orfèvres* ε.τ. (*Στις όχθες του Σηκουάνα*) του Κλουζώ, μέθοδοι που μπορούν να παραλλάσσουν επ' άπειρο.

Σ' οποιονδήποτε όμως συνδυασμό τους, υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό, που καθορίζει και τον ίδιο το ρόλο του μοντάζ: να υποβάλλει μια έννοια, που οι ίδιες οι εικόνες, εξ αντικείμενου δεν περιέχουν. Έννοια, που προκύπτει αποκλειστικά και μόνο απ' τη μεταξύ των εικόνων σχέση. Παραπέμπουμε στο περίφημο πείραμα Κουλέσωφ, με το επαναλαμβανόμενο πλάνο όπου ο μειδιών Μοσζούκιν έδινε την εντύπωση ότι άλλαζε έκφραση, αναλόγως της εικόνας που είχε προηγηθεί, συνοψίζοντας τις δυνατότητες του μοντάζ με τον καλύτερο τρόπο.

Οι μονταζικοί χειρισμοί των Κουλέσωφ, Αϊζενστάιν ή Γκανς, δεν απέβλεπαν στο να περιγράψουν ένα γεγονός (ρεαλιστική αναπαράσταση) απλώς το υπονοούσαν. Τα περισσότερα βέβαια απ'

τα στοιχεία της σκηνικής δράσης των έργων τους δεν ήταν παρά δεδομένα της πραγματικότητας, την οποία υποτίθεται επιδίωκαν ν' αποδώσουν. Το τελικό όμως νόημα, υπήρχε πολύ περισσότερο στην οργάνωση των πλάνων, παρά στο αντικειμενικό τους περιεχόμενο. Όποιος κι αν είναι ο επιμέρους ρεαλισμός κάθε εικόνας, το υλικό της αφήγησης στην ουσία θα γεννηθεί απ' αυτές τις σχέσεις (Μοσζούιν μειδιών + νεκρό παιδί = οίκτος). Κατά τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε π.χ. να φανταστούμε: κορίτσια + ανθισμένες μηλιές = ελπίδα. Οι συνδυασμοί είναι άπειροι. Όλοι όμως θα έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, ότι υποβάλλουν την έννοια μέσω μιας μεταφοράς ή παράθεσης ιδεών. Έτσι, μεταξύ του καθαυτού σενάριου, ως έσχατου αφηγηματικού δεδομένου και της ακατέργαστης εικόνας, παρεμβαίνει ένας συμπληρωματικός κόμβος, ένας αισθητικός «μετασχηματιστής». Το νόημα δεν υπάρχει εντός των εικόνων, παράγεται, ως η προβαλλόμενη σκιά τους μέσω του μοντάζ, στη συνείδηση του θεατή.

Ας συνοψίσουμε. Τόσο με την πλαστικότητα της εικόνας, όσο και με την ευρηματικότητα του μοντάζ, ο κινηματογράφος διαθέτει ένα ολόκληρο οπλοστάσιο εκφραστικών μέσων, που τον καθιστά ικανό να επιβάλλει για το αναπαραστηνόμενο γεγονός, μια συγκεκριμένη ερμηνεία. Περί το τέλος του βωβού υπέθεταν, ότι αυτό το οπλοστάσιο ήταν πλήρες. Ενώ ο σοβιετικός κινηματογράφος εξωθούσε τη θεωρία και την πρακτική του μοντάζ ως τις έσχατες συνέπειές της, η γερμανική σχολή υποχρέωνε τον κινηματογράφο να ενδίδει στους βιασμούς όλων των ειδών, εν ονόματι της πλαστικότητας των εικόνων (ντεκόρ - φωτισμοί). Εκτός όμως της σοβιετικής και γερμανικής, υπήρχαν κι άλλες αξιοσημείωτες κινηματογραφίες. Στη Γαλλία, όσο και στη Σουηδία ή την Αμερική, δεν είχε δημιουργηθεί η εντύπωση, ότι απ' την κινηματογραφική γλώσσα έλλειπαν τα μέσα για την απόδοση όσων επεδίωκαν να εκφράσουν. Αν η ουσία της κινηματογραφικής τέχνης βασίζεται αποκλειστικά και μόνο σ' ό,τι είναι δυνατό να προσφέρει η πλαστικότητα και το μοντάζ ως προς μια δεδομένη προς αναπαράσταση πραγματικότητα, τότε ο βωβός κινηματογράφος αποτελεί μια τέχνη ολοκληρωμένη. Ο ήχος δεν είναι παρά συμπληρωματικός και εξαρτημένος και ως προς την κινηματογραφική εικόνα: αντιστιχτικός. Αυτός όμως ο εφικτός εμπλουτισμός και που στην καλύτερη περίπτωση δεν μπορεί να είναι παρά ελάσσων, ενέχει



Απ' το 1930 ως το 1940 πραγματοποιείται ο θρίαμβος του Χόλυγουντ. Καθιερώνονται τα 5-6 είδη που εγγυώνται τη συντριπτική του υπεροχή. Εδώ, το αστυνομικό είδος στην ταινία *Ο σημαδεμένος*, του Χωκς

τον κίνδυνο να μην αποβεί ουσιαστική συνεισφορά, εξαιτίας μιας ανεξέλεγκτης εισαγωγής της πραγματικότητας που εισβάλλει μαζί με τον ήχο.

Αν απ' την ως τώρα ανάλυσή μας προκύπτει ότι ουσία της κινηματογραφικής τέχνης είναι ο εξπρεσιονισμός του μοντάζ και της εικόνας, αυτήν ακριβώς την κοινώς παραδεκτή άποψη θέτουν κατά βάθος υπό αμφισβήτηση, απ' την εποχή ακόμη του βωβού σκηνοθέτες, όπως οι Έριχ φον Στροχάιμ, Μουρνάου ή Φλάερτν. Το μοντάζ στα έργα τους, από πρακτική σκοπιά, δεν παίζει παρά ένα ρόλο καθαρά αρνητικό: το να διενεργεί, από μια υπερβολικά πληθωρική πραγματικότητα, το έργο μιας ειδικής επέμβασης, της λεγόμενης: αφαίρεσης. Την επιδίωξη, να μη χαθεί τίποτε ουσιαστικό απ' ό,τι έχει επιλεγεί, εφόσον η κάμερα δε βλέπει τα πάντα συγχρόνως. Για τον Φλάερτν, ό,τι μετρά, τη στιγμή της κινηματογράφησης του Νανούκ στο κυνήγι της φώκιας, είναι η σχέση μεταξύ κυνηγού και θηράματος όπως αναπτύσσεται, αλλά καθ' όλη τη διάρκεια της αναμονής στο καρτέρι. Κι ενώ το μοντάζ διαθέτει τρόπους ώστε να μας υποβάλλει την αίσθηση αυτής της αναμονής, ο Φλάερτν περιορίζεται στο να μας δείξει αυτή την προσδοκία χρονικά, ώστε αυτό που θα καταστεί η ίδια η ουσία της εικόνας, το πραγματικό αντικείμενό της, να είναι: η διάρκεια.

Είναι δυνατόν να υπάρξει αμφιβολία ως προς το ότι έτσι επιτυγχάνεται μια πολύ μεγαλύτερη συγκινησιακή φόρτιση, απ' ό,τι θα μπορούσε να κατορθωθεί μέσω μιας κάποιας μεταφοράς του μοντάζ των ατραξιόν;

Ο Μουρνάου, στρέφεται λιγότερο προς τη διάρκεια και περισσότερο στο ρεαλισμό του δραματικού χώρου. Όχι τόσο στο *Νοσφεράτου* (1922), όσο στην *Αυγή* (1927), όπου ο αποφασιστικός ρόλος δεν παίζεται από το μοντάζ. Αντιθέτως, η πλαστικότητα της εικόνας μας δημιουργεί την εντύπωση ότι εντάσσει αυτό το φιλμ σε κάποιο είδος εξπρεσιονισμού: να μια επιδερμική κρίση. Η σύνθεση της εικόνας στην *Αυγή* δεν είναι διόλου εικαστική, δεν έρχεται να προσθέσει στην πραγματικότητα με τη χρήση των φωτισμών κ.λπ. για να την παραμορφώσει, απολύτως τίποτα. Αντιθέτως, αυτό που επιδιώκεται είναι το ν' απελευθερωθούν κάποιες βαθύτερες δομικές δυνάμεις, έτσι ώστε ν' αναδυθούν οι προϋπάρχουσες, συνιστώσες σχέσεις της τραγωδίας. Έτσι, στο *Ταμπού* (1931), η είσοδος στο κάδρο ενός σκάφους απ' τ' αριστερά, ανα-

δεικνύεται ως σύμβολο του πεπρωμένου, χωρίς ο Μουρνάου να αποπειραθεί οποιεσδήποτε ζαβολιές ως προς τη ρεαλιστική αυστηρότητα ενός έργου, γυρισμένου εξ ολοκλήρου σε φυσικά ντεκόρ.

Εκείνος όμως που υπήρξε κύριος αντίπαλος του οποιουδήποτε εξπρεσιονισμού της εικόνας και του μοντάζ δεν ήταν άλλος απ' τον Έριχ φον Στροχάιμ, που κάτω απ' την σκηνοθετική του εξουσία, η πραγματικότητα, σαν ένοχος που ανακρίνεται εξαντλητικά, ομολογεί τα πάντα. Η σκηνοθετική μεθοδός του είναι απλή: παρατηρεί τον κόσμο και τον προσεγγίζει όλο και πιο κοντά, ώσπου, διαθέτοντας αρκετή υπομονή, ν' αποκαλύψει όλη τη σκληρότητά του και την ασκήμια του. Για την περίπτωση Στροχάιμ μπορούμε θαυμάσια να φανταστούμε μια οριακή του ταινία, του ενός και μοναδικού πλάνου, με όση διάρκεια και όσο «γκρο» επιθυμούμε.

Με μια απλή αναφορά στους τρεις σκηνοθέτες μας, το θέμα ασφαλώς δεν εξαντλείται. Στοιχεία στυλ μη εξπρεσιονιστικού και απουσίας μοντάζ, θα μπορούσαμε ν' ανακαλύψουμε και σ' άλλους. Ακόμη και στον ίδιο τον Γκρίφιθ. Πρόκειται όμως για παραδείγματα, που ίσως αρκούν και προσκομίζουν την απόδειξη, ότι στην καρδιά του βωβού, είχε εκκολαφθεί μια κινηματογραφία, εντελώς αντίθετη προς εκείνη που ταυτίζεται με τον κατεξοχήν κινηματογράφο, όπου προτείνεται μια φιλική γλώσσα της οποίας τη σημαντική και συντακτική ενότητα δεν πληρεί με κανένα τρόπο το πλάνο, κι όπου η εικόνα μετρά, όχι καταρχήν για ό,τι προσθέτει στην πραγματικότητα, αλλά για ό,τι αποκαλύπτει. Απ' την άποψη αυτής της τάσης ο βωβός δεν αποτελούσε παρά ένα είδος αναπηρίας: απέδιδε την πραγματικότητα μείον ενός των στοιχείων της. Μια επισταμένη προσέγγιση των έργων: Η *Απληστία* (1924) του Στροχάιμ και *Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* (1928) του Ντράγιερ αποδεικνύει ότι πρόκειται για ταινίες δυνάμει ομιλούσες. Αν λοιπόν το μοντάζ και η πλαστικότητα της εικόνας δεν αποτελούν την ουσία της κινηματογραφικής γλώσσας όπως πιστεύεται, αυτό σημαίνει ότι η εισβολή του ήχου, δε συνιστά ένα αισθητικό χάσμα που διασπά το κινηματογραφικό φαινόμενο σε δυο αντιτιθέμενες όψεις. Ένα ορισμένο είδος κινηματογράφου πίστεψε ότι η ηχητική μπάντα το σκοτώνει, δεν πρόκειται όμως διόλου περί «του κινηματογράφου» καθαυτού. Η πραγματική ρω-

γμή βρίσκεται αλλού συνεχίζοντας τριάντα πέντε χρόνια ιστορίας της κινηματογραφικής γλώσσας χωρίς ρήξη.

\*

Μετά την αμφισβήτηση της αισθητικής ενότητας του βωβού και τον κατά τη γνώμη μας χωρισμό του σε δυο τάσεις ενδόμυχα εχθρικές, τώρα θα προβούμε σε μια επανεντίμηση της ιστορίας του των τελευταίων είκοσι χρόνων.

Μελετώντας το κινηματογραφικό έργο της δεκαετίας '30-'40 καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι με κύριο πόλο την Αμερική διαμορφώθηκε σε παγκόσμιο επίπεδο ένα είδος κοινού κινηματο-

Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ, του Ντράγιερ



γραφικού γλωσσικού ιδιώματος. Ας το αποκαλέσουμε: «θρίαμβο του Χόλυγουντ» ο οποίος είχε επιτελεστεί, μετά την επιβολή της συντριπτικής του υπεροχής, με βάση τα πέντε ή έξι είδη που καθιέρωσε. Αντιπροσωπευτικά δείγματα θεωρούμε τα: Αμερική, η χώρα της ελευθερίας για το είδος της αμερικάνικης κωμωδίας, τα έργα των αδελφών Μαρξ για το μπουρλέσκ, Ζήγκφιλντ Φόλλις και τις ταινίες των Φρεντ Ασταίρ και Τζίντζερ Ρότζερς ως προς το είδος του μιούζικαλ, τα Σκάρφεις, Είμαι ένας δραπέτης και Ο καταδότης για το αστυνομικό και γκαγκστερικό, Back Street και Ζέζεμπελ στο ψυχολογικό δράμα, Δόκτωρ Τζέκυλ και κ. Χάιντ, Ο άβρατος άνθρωπος, Φρανκεστάιν στα έργα τρόμου και Stage Coach (ε.τ. Η άμαξα της αγωνίας, 1939) στο είδος των γουέστερν. Ο γαλλικός κινηματογράφος αυτή την περίοδο κατέχει δικαιωματικά τη δεύτερη θέση που κατακτήθηκε σιγά-σιγά, με την ανάπτυξη μιας τάσης που θα μπορούσαμε ν' αποκαλέσουμε χονδρικά: «μαύρο ή ποιητικό ρεαλισμό» κι όπου δεσπόζουν τέσσερα ονόματα: Ζακ Φεντέρ, Ζαν Ρενουάρ, Μαρσέλ Καρνέ και Ζυλιέν Ντυβιβιέ. Καθώς ο στόχος μας δεν είναι αξιολογικός, ας αποφευχθεί οποιαδήποτε αναφορά στους σοβιετικό, αγγλικό, γερμανικό και ιταλικό κινηματογράφο που ο ρόλος τους αποδείχθηκε σημαντικότερος κατά την επόμενη δεκαετία. Εν πάση περιπτώσει, η αμερικανική και γαλλική παραγωγή είναι σε θέση να προσδιορίσουν με μεγάλη σαφήνεια, ποιο βαθμό ωριμότητας και ισορροπίας κατέκτησε προπολεμικά ο ομιλών κινηματογράφος.

Καταρχήν, ως προς το περιεχόμενο: καλλιεργήθηκαν, με βάση εντατικά επεξεργασμένους κανόνες, όλα τα μεγάλα είδη κινηματογραφικού θεάματος που μπορούν να συναρπάζουν το μεγάλο κοινό αλλά και μια καλλιεργημένη ελίτ, εφόσον δεν παρέμενε αργιστή εχθρική προς τον κινηματογράφο.

Ως προς τη μορφή: το στυλ φωτογραφίας και ντεκουπάζ είχε φθάσει σε μια σπάνια φωτεινότητα και προσαρμογή του ύφους στο θέαμα αλλά και μια πλήρη συμφιλίωση εικόνας - ήχου. Ξαναβλέποντας σήμερα έργα όπως το Ζέζεμπελ του Γουίλιαμ Γουάιλερ, Stage Coach του Τζων Φορντ και Σημερινί του Μαρσέλ Καρνέ, δοκιμάζουμε την εμπειρία μιας τέχνης που βρήκε την τέλεια ισορροπία, μια ιδανική μορφή έκφρασης. Εξάλλου, οι ταινίες αυτές προκαλούν το θαυμασμό μας, εξαιτίας του δραματικού και ηθικού προβληματισμού των θεμάτων τους, που ο κινηματογρά-

homen  
επισημ

X

φος μπορεί να μην εξάντλησε αλλά τουλάχιστον έφερε στο προσκήνιο, μ' ένα αισθητικό μεγαλείο και μια καλλιτεχνική αρτιότητα, την οποία δε θα είχαν πετύχει ποτέ χωρίς αυτόν. Με δυο λόγια ανακαλύπτουμε όλα τα χαρακτηριστικά μιας «κλασικής» τέχνης.

Θα μπορούσαν δίκαια να μου αντιτάξουν πως η πρωτοτυπία του μεταπολεμικού κινηματογράφου εν σχέσει μ' εκείνον του 1939 έγκειται στην ανάπτυξη ορισμένων εθνικών σχολών. Σημειώνουμε την ιταλική έκρηξη καθώς και τον πρωτότυπο κι απελευθερωμένο απ' τις χολυγουντιανές επιρροές αγγλικό κινηματογράφο, για να καταλήξουμε στη διαπίστωση ότι το σημαντικότερο φαινόμενο της περιόδου '40-'50 είναι το νέο αίμα που άρχισε να ρέει στην κινηματογραφία με ακόμη αδιερεύνητες δυνατότητες, γεγονός που αποδεικνύει, ότι η αληθινή επανάσταση δεν πραγματοποιήθηκε σε επίπεδο μορφής αλλά περιεχόμενου: στο τι έχει να εκφράσει ο κινηματογράφος και όχι στο πώς θα το εκφράσει. Μήπως ο νεορεαλισμός δεν υπήρξε πρώτα ένας ανθρωπισμός πριν καταστεί σκηνοθετικό ύφος; Και το ίδιο αυτό στυλ δεν προσδιορίζεται ουσιαστικά απ' την αρχή της αυτοεξαφάνισής του εμπρός στην πραγματικότητα;

Πρόθεσή μας βέβαια δεν είναι να δοθεί, δεν ξέρω ποιο είδος προτεραιότητας στο ρόλο της μορφής έναντι του περιεχόμενου. Όσον αφορά τώρα τη φόρμουλα: «Η Τέχνη για την Τέχνη» μήπως υπήρχε περίπτωση ν' αποτελεί κάτι λιγότερο από αίρεση ως προς την περιοχή του κινηματογράφου; Ίσως μάλιστα ως αίρεση κινηματογραφική ν' αποτελεί τη θανάσιμη! Το νέο όμως θέμα προϋποθέτει πάντοτε και μια νέα μορφή. Άρα η επίγνωση του πώς εκφράζεται ένα κινηματογραφικό έργο, τίθεται και ως όρος για να κατανοηθεί το τι επιδιώκεται να εκφραστεί.

Την περίοδο 1938-1939, ο ομιλών, ώριμος πια σε Γαλλία και Αμερική απ' τη συσσωρευμένη πείρα, μιας εν μέρει κληρονομημένης απ' το βωβό κι επεξεργασμένης επί ολόκληρη δεκαετία δραματουργίας κι εφοδιασμένος με σταμπιλαρισμένο τεχνικό επίπεδο, κατακτούσε ένα είδος κλασικής τελειότητας. Ως προς τις μεθόδους βέβαια σκηνοθεσίας οι εφευρέσεις που εισήγαγαν τον ήχο και τα νέου τύπου φιλμ, δεν του πρόσφεραν, περί το 1930 καμιά, ριζικά, νέα δυνατότητα, εκτός, σ' ό,τι αφορά τη φωτογραφία, κι αυτό, χάρη στην αυξημένη ευαισθησία του υλικού, όταν, την ισορροπία των φωτογραφικών αξιών ήρθε να διαταράξει το παγχρω-

ματικό φιλμ, κι οι υπερευαίσθητες εμulsιόν επέτρεψαν στους οπερατέρ, φωτογραφίζοντας με πολύ πιο κλειστό διάφραγμα, να εξαφανίζουν το αναπόφευκτο και σχεδόν μόνιμο φλου που σχηματιζόταν στο φόντο, εν σχέσει προς τα πλησιέστερα προς το φακό αντικείμενα, καθεστώς που διατηρήθηκε και μετά το 1940 οπότε, και στον κλειστό χώρο των στούντιο καθιερωνόταν μια νέα μέθοδος φωτογράφησης: το βάθος πεδίου. Βέβαια δεν επρόκειτο για φαινόμενο πρωτοφανές, το χρησιμοποιούσαν και στο παρελθόν για εσωτερικές και εξωτερικές λήψεις, όπως π.χ. ο Ζαν Ρενουάρ. Επίτευγμα, που δε θα έπρεπε να θεωρείται ως κάτι και πριν ανέφυκτο, εάν και εφόσον ήταν επιθυμητό, και ξεπερνούσαν ορισμένες δυσχέρειες, αν και κατά βάθος, δεν επρόκειτο τόσο για ένα άλυτο τεχνικό πρόβλημα — οι νέες συνθήκες διευκόλυναν σε μεγάλο βαθμό τη λύση του — όσο για την επιδίωξη ενός νέου τρόπου γραφής. Ως προς αυτό θα επανέλθουμε. Απ' το 1930 λοιπόν ολοκληρώνεται ένα απαραίτητο και επαρκές τεχνικά όργανο, ικανό να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της κινηματογραφικής τέχνης χάρη στη γενικευμένη χρήση του παγχρωματικού φιλμ, την ευλυγισία στους χειρισμούς του μικρόφωνου και την καθιέρωση του γερανού, ως προς τον εξοπλισμό των στούντιο.

Μετά την στην πράξη εξαλείψη οποιουδήποτε τεχνικού ντετερμινισμού, τα σημεία και οι αρχές όπου βασίστηκε η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας θα πρέπει να αναζητηθούν αλλού: στην επαναμφισβήτηση των θεμάτων και των απαραίτητων για την έκφρασή τους στυλ.

Το 1939, ο κινηματογράφος είχε φθάσει σ' αυτό που οι γεωγράφοι αποκαλούν προφίλ ισορροπίας ποταμού. Σ' αυτή δηλαδή τη μαθηματική καμπύλη, αποτέλεσμα μιας πρόσφορης διάβρωσης, που διαμορφώνοντας το προφίλ ισορροπίας, διευκολύνει τον ποταμό να ρέει αβίαστα απ' την πηγή ως τις εκβολές του και παύει πια να βαθαίνει συνεχώς την κοίτη του. Όταν όμως επέλθει κάποια γεωλογική μεταβολή που τυχόν υπερυψώσει την επιφάνεια της κοίτης, το ύψος της πηγής τότε μεταβάλλεται, αλλά το νερό συνεχίζει τη διείσδυσή του, βαθαίνοντας τα στρώματα που δεν έσκαβε, υπονομευοντάς τα συνεχώς. Αν δε αυτό τύχει ποτέ σε ασβεστούχα στρώματα, οι όχθες σχηματίζουν μια κούφια από νερό υπερυψωμένη καμπύλη, σχεδόν αόρατη απ' τη σκοπιά εκείνου που βρίσκεται σ' ένα ίσιωμα, που αν όμως ακολουθήσει το ρεύμα του ποταμού εντός της ροής του, αυτή τότε αποκαλύπτεται περίπλοκη και βασανιστική.

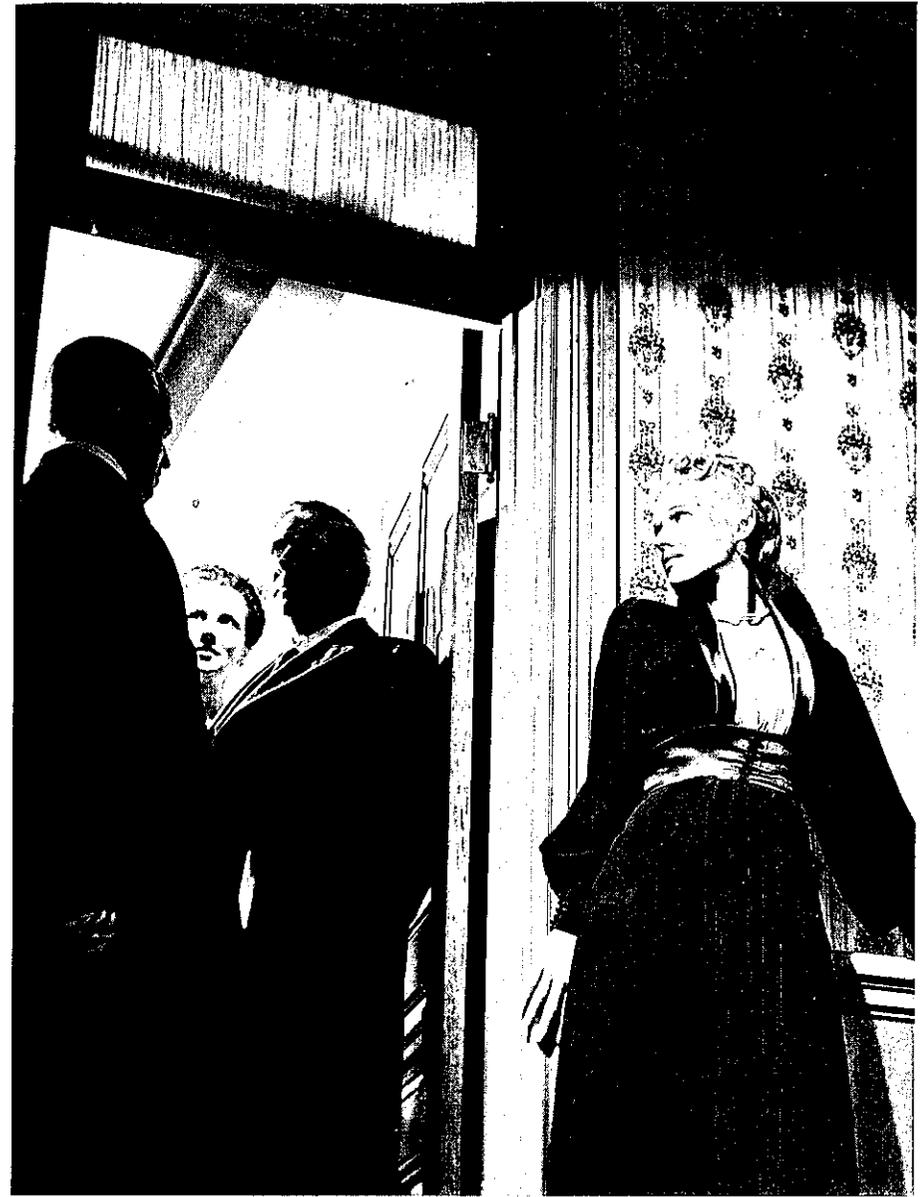
## Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΝΤΕΚΟΥΠΑΖ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΟΜΙΛΟΥΝΤΑ

Παρακολουθείστε έναν κάποιον αριθμό ταινιών του 1938, θα διαπιστώσετε ότι σ' όλες σχεδόν εφαρμόζεται η ίδια αντίληψη οπτικού τεμαχισμού χώρου και δρώμενων, ότι δηλαδή σχεδόν όλες έχουν γυριστεί με το ίδιο ντεκουπάζ. Αν λοιπόν, ονομάσαμε τον τύπο ταινιών του βωβού, στις οποίες επικρατεί η αρχή της πλαστικότητας των εικόνων και της ευρηματικότητας του μοντάζ «εξπρεσιονιστικό» ή «συμβολικό», η νέα αυτή αφηγηματική φόρμα της περιόδου του ομιλούντα, μας υπαγορεύει τον τίτλο «αναλυτική» και «δραματική». Αλλά για να γίνουμε σαφέστεροι, ας επαναλάβουμε το γνωστό πείραμα Κουλέσωφ εφαρμόζοντάς του ένα μοντέρνο ντεκουπάζ: Έστω, ότι θα κινηματογραφήσουμε τη σχέση ενός σερβιρισμένου φαγητού κι ενός πεινασμένου. Ποια θα ήταν η στάση της κάμερας το 1936;

1. Γενικό πλάνο: ο πεινασμένος και το τραπέζι με τα φαγητά σε χωρική ενότητα.
2. Τράβελινγκ εμπρός. Καταλήγει σε γκρο-πλάνο προσώπου του. Κοιτά με θαυμασμό και λαχτάρα.
3. Αλλεπάλληλα γκρο-πλάνα φαγητών.
4. Ολόσωμος μέσ' στο πλάνο κινείται αργά προς την κάμερα.
5. Μικρό τράβελινγκ πίσω που όταν φθάσει σε πλαν-αμερικαίν αρπάζει μια φτερούγα πουλερικού.

Οποιοσδήποτε κι αν φαντασθείτε παραλλαγές στις πιο πάνω λύσεις, παραμένουν τα εξής σταθερά στοιχεία:

1. Αληθοφάνεια του χώρου με προσδιορισμένη πάντοτε τη θέση του ηθοποιού, έστω κι αν στα γκρο-πλάνα το ντεκόρ εξαφανίζεται.



Ο Πολίτης Καίην, του Γουέλς

2. Το ντεκουπάζ αποβλέπει σταθερά και καταλήγει πάντα σε ψυχολογικά και δραματικά εφέ. Το αποτέλεσμα είναι κάτι ανάλογο με την παρακολούθηση της πιο πάνω σκηνής από ένα κάθισμα πλατείας θεάτρου. Παράγεται το ίδιο ακριβώς νόημα και το επεισόδιο εξακολουθεί να υφίσταται αντικειμενικά όπως στην οθόνη. Οι αλλαγές πλάνων (γωνιών) της κάμερας δεν προσθέτουν εννοιολογικά τίποτε. Προβάλλουν μόνο τα στοιχεία που απαρτίζουν το γεγονός με μερικές μεγεθυμένες λεπτομέρειες, υπογραμμίζοντας ό,τι επιβάλλεται να υπογραμμιστεί, στο απολύτως προφανές.

Το πρόβλημα που προκύπτει αφορά στις δεσμεύσεις τις οποίες αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης δημιουργός όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με τους περιορισμούς που επιβάλλει η εφαρμογή της τυπικής λογικής ανάλογων σκηνών στις μεθόδους κινηματογράφησης. Αν ο σκηνοθέτης του θεάτρου διαθέτει κάποια περιθώρια ερμηνείας ως προς την απόδοση της δραματικής ανέλιξης μιας σκηνής, κατά τον ίδιο τρόπο κι ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης μπορεί να υπολογίζει σε κάποιες ελευθερίες χειρισμών που όμως δεν μπορούν να τροποποιήσουν ριζικά τα δρώμενα. Το εντελώς αντίθετο συνέβαινε με το μοντάζ του βωβού. Ας θυμηθούμε τα μαρμάρια λιοντάρια απ' το *Τέλος της Αγίας Πετρούπολης* (1927). Παραθέτοντας αριστοτεχνικά μια σειρά αγαλμάτων με εναλλασσόμενες στάσεις ενός και του αυτού λιονταριού που περνά απ' τον ύπνο στην έγερση, συμβολοποιείται ο επαναστατημένος λαός. Μονταζικό εύρημα, απ' τα κορυφαία του είδους του, και αδιανόητο για μια ομιλούσα ταινία του 1932. Κατάλοιπο αυτού του μοντάζ των ατραξιόν που όμως και στην εποχή του, το 1935 ενόχλησε, και σήμερα θεωρείται εντελώς αταίριαστο με το υπόλοιπο φιλμ είναι ο παραλληλισμός μιας ομάδας γυναικών που χορεύουν καν-καν, με κότες που κακαρίζουν, στο *Fury* (ε.τ. *Νέμεσις*) του Φριτς Λανγκ. Ο ρόλος των δεσμεύσεων αυτού του στυλ γίνεται ιδιαίτερα αισθητός στην τέχνη του εμπνευσμένου Μαρσέλ Καρνέ. Το ντεκουπάζ του στις ταινίες *Το λιμάνι των απόκληρων* και *Ξημερώνει* παραμένει στο επίπεδο του «ευκρινώς βλέπει», μια εφαρμογή αρχών καλής όρασης. Με τον ομιλούντα, εκτός των άλλων γίναμε μάρτυρες της παρακμής και σχεδόν εξαφάνισης των τρυκ και ιδίως της διπλοτυπίας και ακόμη, προπάντων στην Αμερική, αποφεύγεται ως βίαιο φυσικό εφέ που στο μοντάζ «κλωτσά» το τόσο σημαντικό για τη γένεση της κινηματογραφικής τέχνης «γκρο-πλάνο». Ως

προς τη χρήση του γκρο-πλάνου η πιο πάνω στροφή γίνεται ειδικά αισθητή στην τυπική αμερικανική κωμωδία, με πλησιέστερο προς τους ήρωες καθράρισμα, την από κάτω από τα γόνατα και πάνω τομή. Υποτίθεται πως ένας παρόμοιος χειρισμός αποδεικνύει ότι αυτό το είδος τομής είναι πιο πρόσφορο προς τις λειτουργίες της αυθόρμητης προσοχής του θεατή, ένα είδος φυσικού σημείου ισορροπίας και πνευματικής άνεσης.

Η πιο πάνω μονταζική πρακτική υπήρξε γέννημα του βωβού. Αυτόν ακριβώς το ρολό επιτελεί στο *Σπασμένο κρίνο* π.χ. του Γκρίφιθ, ενώ με τη *Μισαλλοδοξία* εισηγόταν το συνθετικό μοντάζ που οι Σοβιετικοί έφθασαν στο απόγειο και είχε λίγο - πολύ επικρατήσει περί τα τέλη του βωβού, παντού, αν και όχι απόλυτα. Οι εξελίξεις αυτές αποκαλύπτουν πόσο πιο εύχρηστη υπήρξε η βωβή εν σχέσει προς την εικόνα του ομιλούντα ο οποίος έσυρε το μοντάζ προς το ρεαλισμό εξουδετερώνοντας όλο και πιο πολύ τόσο τον πλαστικό εξπρεσιονισμό, όσο και στους συμβολικούς συσχετισμούς μεταξύ εικόνων.

Δεν είναι λοιπόν απορίας άξιο το να εξακριβώνουμε ότι σχεδόν όλες οι ταινίες του 1938 εμφανίζονται κομμένες απ' το ίδιο πατρόν. Ο σκηνοθέτης έπρεπε να διηγηθεί μια ιστορία με μια σειρά εναλλασσόμενων πλάνων που ο αριθμός τους κυμαινόταν γύρω στα εξακόσια με κύριο χαρακτηριστικό του ντεκουπάζ το λεγόμενο σαν-κοντρ-σαν. Έτσι αποκαλούν τα εναλλασσόμενα πλάνα διαλόγων, όπου καθράρουν διαδοχικά τα πρόσωπα των ομιλούντων, εν σχέσει προς τα λεγόμενα.

Αυτό ακριβώς το στυλ ντεκουπάζ που χαρακτηρίζει τις κορυφαίες ταινίες της περιόδου '30-'39 ήρθαν ν' αμφισβητήσουν με την εντατική χρήση του βάθους πεδίου και των πλαν-σεκάνς οι Όρσον Γουέλς και Γουίλιαμ Γουάιλερ.

Σχετικό σημείο αναφοράς ο πασίγνωστος πια *Πολίτης Καίην* με τη διόλου αδικαιολόγητη φήμη. Εδώ χάρη στο βάθος πεδίου μια ταινία δομείται από σκηνές που καθεμιά αρχίζει και τελειώνει σ' ένα ακίνητο πλάνο ενώ τα δραματικά εφέ παράγονται απ' τις εντός τού ενός αυτού πλάνου μετακινήσεις ηθοποιών και δεν οφείλονται διόλου σε μονταζικά τεχνάσματα, όπως συνέβαινε στο παρελθόν. Το γεγονός αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι ο Όρσον Γουέλς «ανακάλυψε» το βάθος πεδίου, όπως κι ο Γκρίφιθ δεν ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε το «γκρο-πλάνο». Είχαν χρησιμοποιηθεί

απ' τους πρωτοπόρους του σινεμά κι όχι χωρίς λόγο. Αντιμετώπιζαν κι εκείνοι το πρόβλημα του φλου που συνδέεται με τις εφαρμογές του μοντάζ, όχι μόνο εξαιτίας αυτού του τεχνικού αδιέξοδου λόγω κοντινών πλάνων, αλλ' αποτελούσε και τη λογική συνέπεια του μοντάζ, το πλαστικό του ισοδύναμο. Ας επιστρέψουμε, για να γίνουμε πιο σαφείς, στο πιο πάνω φανταστικό πείραμα, κι ας υποθέσουμε, ότι σε μια στιγμή της δράσης που περιγράφουμε, ο σκηνοθέτης αποφασίζει να «τραβήξει» το γκρο-πλάνο μια φρουτιέρας. Αποτέλεσμα: το απομονωμένο από το χώρο αντικείμενο βεβαρυμένο με το φλου του φόντου του μοιάζει σαν ξένο σώμα μές' στο γενικό νετ του φωτογραφικού στυλ της ταινίας όπου εντάσσεται σα συμπλήρωμα, κάνοντας αισθητό το μονταζικό τεμαχισμό, εξυπηρετώντας αποκλειστικά και μόνο την αφήγηση. Απ' το 1938 ο Ζαν Ρενουάρ εξομολογείται σε κάποιο γραπτό του την ιδέα ενός νέου ντεκουπάζ, κι αυτά μετά το *Ανθρώπινο κτήνος* και τη *Μεγάλη χίμαιρα* και πριν απ' τον *Κανόνα του παιχνιδιού*: «...όσο προχωρώ στην τέχνη μου, τόσο οδηγούμαι στο συμπέρασμα ότι η σκηνοθετική διάταξη πρέπει να είναι σε βάθος ως προς την οθόνη, κι όλο περισσότερο παραιτούμαι της ιδέας να στήνω δυο πρόσωπα, το ένα απέναντι στο άλλο εμπρός στο φακό, λες και πήγαν στο φωτογράφο...». Αν αναζητηθεί λοιπόν πρόδρομος του 'Όρσον Γουέλς, αυτός δεν μπορεί να 'ναι ούτε ο Λουί Λυμιέρ ούτε ο Ζεκιά, πρόκειται σίγουρα για τον Ρενουάρ. Και πράγματι, στις ταινίες του Ζαν Ρενουάρ επιτυγχάνεται μια μερική εξάλειψη του μοντάζ, μέσω μιας σε βάθος σύνθεσης της αναπτυσσόμενης δράσης, ενώ το πιο πάνω αντικαθιστούν συχνά πανοραμικά και εισοδοί στο πλάνο, εξασφαλίζοντας το σεβασμό της συνέχειας του δραματικού χώρου και φυσικά της διάρκειάς του.

Για τον ικανό αναγνώστη κινηματογραφικού λόγου είναι προφανές ότι τα πλαν-σεκάνς του 'Όρσον Γουέλς στους *Υπέροχους Άμπερσον* δεν αποτελούν διόλου μια παθητική «εγγραφή» της σκηνικής δράσης στο πλαίσιο ενός κάδρου. Αντιθέτως, η άρνηση τεμαχισμού του γεγονότος, η άρνηση να χωρομετρηθεί το δραματικό εμβადόν και τ' αποτελέσματά τους αποτελούν επιτεύγματα πολύ ανώτερα από εκείνα που θα μπορούσε να προσφέρει το κλασικό ντεκουπάζ.

Αρκεί να συγκριθούν δυο φωτογραφίες ταινιών όπου γίνεται χρήση του βάθους πεδίου. Ας εκλέξουμε μια της περιόδου 1910 και

μια άλλη παρμένη από το έργο του Γουέλς ή του Γουάιλερ, για να καταστεί αμέσως σαφές, έστω κι αν αυτές αποσπάστηκαν απ' τις ταινίες τους, ότι η λειτουργικότητά τους διαφέρει αισθητά. Το καθάρημα του 1910 ως προς τα εσωτερικά, απλώς ταυτίζεται με τον υποτιθέμενο τέταρτο τοίχο του θεάτρου τον οποίο αφαιρούμε για να υπάρξει θέαμα, ενώ στα εξωτερικά, το κάδρο σχετίζεται με την καλύτερη δυνατή οπτική γωνία εποπτείας. Ας δούμε τώρα και την άλλη φωτογραφία. Εδώ, τα ντεκόρ, οι φωτισμοί και η γωνία λήψης υποβάλλουν την εντελώς διαφορετική θεώρηση: εμπρός μας, σ' όλη την επιφάνεια της οθόνης σκηνοθέτης και οπερατέρ έχουν στήσει μια ολόκληρη δραματική σακιάρα απ' την οποία δεν έχει αποσιωπηθεί καμιά λεπτομέρεια. Για παραδείγματα μεγάλης σαφήνειας, αν όχι πρωτοτυπίας, θα πρέπει ν' ανατρέξει κανείς στις ταινίες του Γουάιλερ και ειδικότερα στην *Έχιδνα* όπου η σκηνοθεσία έχει την αναγλυφότητα αρχιτεκτονικής μακέτας, εμφανίζοντας πολυεδρικά όλες τις απόψεις ενός αντικείμενου, ενώ στις ταινίες του Γουέλς, η μπαρόκ φόρτιση των σκηνών, καθιστά πολυπλοκότερη την προσέγγιση. Το κύριο πάντως χαρακτηριστικό αυτής της νέας σκηνοθετικής δράσης είναι ο συσχετισμός προσώπων και αντικειμένων κατά τρόπο που η τοποθέτηση ενός πράγματος έναντι στα πρόσωπα να είναι τέτοια, ώστε ο θεατής να μην μπορεί να ξεφύγει απ' τη σημασία του. Για να λύσει αυτό το πρόβλημα αναγκαζόταν να σημαίνει το περί ου ο λόγος αντικείμενο τεμαχίζοντας και απομονώνοντάς το με μια διαδοχή κοντινών πλάνων.

Κι όμως δεν πρόκειται για μια απόρριψη του μοντάζ. Το σε βάθος πεδίου πλαν-σεκάνς του σύγχρονου σκηνοθέτη κατορθώνει με τους κατάλληλους οπτικοδραματουργικούς χειρισμούς να το ενσωματώνει στον ενιαίο οργανισμό ενός νέου κινηματογραφικού λόγου. Αν απλώς απέφευγε τη δραματική αλλαγή γωνιών (μοντάζ) που το γέννησε, θα επέστρεφε αναγκαστικά στα ψελλίσματα της εποχής που το σινεμά έκανε τα πρώτα του βήματα. Η αφήγηση του Γουέλς ή του Γουάιλερ δεν παρουσιάζει μικρότερη σαφήνεια εκείνης του Τζων Φορντ, διαθέτει όμως το πλεονέκτημα να επωφελείται απ' τα ειδικά εκείνα εφέ που παράγει η χωροχρονική ενότητα της εικόνας. Και πράγματι, δεν είναι διόλου αδιάφορο (το λιγότερο για ταινίες που διεκδικούν ένα στυλ) το αν κάποιο απ' τα επεισόδιά της τεμαχίζεται σε πλάνα αποσπασματικά, ή

ξετυλίγεται στη φυσική του ενότητα. Θ' αποτελούσε βέβαια παραλογισμό, το ν' αρνηθεί κανείς την αποφασιστική πρόοδο που έφερε το μοντάζ στην κινηματογραφική άρθρωση. Πρόκειται όμως για προόδους που κατακτήθηκαν εις βάρος άλλων αξιών κι όχι λιγότερο ειδικά κινηματογραφικών.

Άρα η χρήση του βάθους πεδίου δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μια απλή βελτίωση της τεχνικής του διεθυντή φωτογραφίας, κάτι ανάλογο προς κάποια νέα είδη φίλτρων ή στυλ φωτισμών. Πρόκειται για μια αποφασιστική κατάκτηση στην ιστορία της σκηνοθετικής τέχνης: ένα άλμα προόδου της κινηματογραφικής γλώσσας.

Με κανένα τρόπο βέβαια δε θα 'πρεπε να θεωρηθεί αυτή η πρόοδος «τυπική». Ο επιδέξιος χειρισμός του βάθους πεδίου δεν είναι μόνο οικονομικότερος, απλούστερος και ευφυέστερος ως προς την επίτευξη της τελειότερης δυνατής κινηματογράφησης μιας σκηνής ή την ενίσχυση των δομών της κινηματογραφικής γλώσσας, συντελεί στην σε υψηλότερο επίπεδο ανάπτυξη της νόησης του θεατή προς την εικόνα, μεταβάλλει την έννοια του θεάματος.

Αν πλην αισθητικών, αποφασίζαμε να επιχειρήσουμε μια ανάλυση των ψυχολογικών συνεπειών που προκύπτουν απ' τις πιο πάνω σχέσεις, σίγουρα θα καταλήγαμε εκτός θέματος. Ας περιοριστούμε λοιπόν σε μια grosso modo επισήμανση των σχέσεων θεατή-εικόνας του βάθους πεδίου:

1. Εφόσον πρόσωπα και αντικείμενα δεν εμφανίζονται αιφνιδιαστικά κι αυθαίρετα μεγεθυμένα εμπρός στα μάτια μας κατά την πρακτική του καθημερινού βίου, η βάσει του βάθους πεδίου κινηματογραφική αφήγηση βρίσκεται πλησιέστερα προς τη σχέση που έχει ο θεατής με την πραγματικότητα. Δε θα ήταν λοιπόν άστοχο αν καταλήγαμε στο συμπέρασμα ότι ανεξαρτήτως περιεχομένου της εικόνας βάθους πεδίου η δομή της είναι ρεαλιστικότερη.

2. Μια τέτοια όμως σχέση εικόνας - θεατή απαιτεί την ενεργητικότερη συμμετοχή από μέρους του τελευταίου. Μια πνευματική εγρήγορση που φθάνει στα όρια της συνεισφοράς του στη σκηνοθεσία. Θα πρέπει να θυμηθούμε ότι ο θεατής που παρακολουθεί μια ταινία δομημένη με τις μεθόδους του αναλυτικού μοντάζ δεν έχει παρά να παρακολουθεί τον οδηγό σκηνοθέτη παραδόμενος εντελώς στις επιλογές που εκείνος εκτελεί και σημαίνει για λογαριασμό του παθητικού παρατηρητή, ενώ η νέα τεχνολογία, του αναθέτει κάποιο μίνιμουμ προσωπικής επιλογής, εξαρτώντας

την παραγωγή νόηματος απ' την προσοχή και διεισδυτικότητα του.

3. Απ' τις δυο προηγούμενες προτάσεις ψυχολογικής τάξης προκύπτει μια τρίτη, την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως μεταφυσική.

Ως αναλυτική προσέγγιση της πραγματικότητας, το μοντάζ, απ' την ίδια τη φύση του προϋπέθετε ότι το δραματικό γεγονός χαρακτηρίζεται η ενότητα νόηματος. Οποιαδήποτε άλλη αναλυτική προσεγγιστική πορεία βέβαια είναι πάντοτε δυνατή, αλλά τότε θα προέκυπτε μια άλλη ταινία. Θα πρέπει λοιπόν να συμπεράνουμε πως απ' την ίδια του τη φύση, το μοντάζ, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τις λειτουργίες του διαφορούμενου. Αυτό αποδεικνύει το πείραμα Κουλέσωφ με τον παραλογισμό του να φορτίζεται το διαφορούμενης έκφρασης πρόσωπο με ένα συγκεκριμένο νόημα, αναλόγως του παρεμβαλλόμενου επόμενου πλάνου, επιτρέποντας τρεις αποκλειστικές ερμηνείες.

Αντιθέτως, η χρήση της μεθόδου του βάθους πεδίου ενσωματώνει το διαφορούμενο στο ενιαίο της εικόνας απολύτως οργανικά, αν όχι σαν αναγκαιότητα (στα έργα του Γουάιλερ δεν υφίσταται διαφορούμενο) τουλάχιστον ως δυνατότητα. Γι' αυτό δεν αποτελεί υπερβολή ο ισχυρισμός μας ότι ο Πολίτης Καϊν είναι αδιανόητος χωρίς τη χρησιμοποίηση του βάθους πεδίου. Η αβεβαιότητα στην οποία μας κρατά καθ' όλο το διάστημα, ως προς την ύπαρξη ή όχι ενός διαφωτιστικού κλειδιού ή μιας κρυμμένης ερμηνείας, υπάρχει ήδη κατάρχην εγγεγραμμένη στον ίδιο το σχεδιασμό της εικόνας.

Μη φανταστείτε όμως ότι ο Γουέλς δεν καταφεύγει όποτε αυτό επιβάλλεται στις παλιές εξπρεσιονιστικές μεθόδους του μοντάζ. Αντιθέτως, αλλ' ακριβώς αυτή η επεισοδιακή ανάδυσή τους μεταξύ των πλάνων σεκάνς του βάθους πεδίου, τις φορτίζει με μια νέα σημασία. Άλλοτε, η δομή του σεναρίου, αυτό καθαυτό το κινηματογραφημένο υλικό, βασίζονταν στο μοντάζ. Στον Πολίτη Καϊν καθώς παρακολουθούμε μια σκηνή οργανωμένη σ' ένα και μοναδικό πλάνο, θα παρεμβληθούν, διακόπτοντας τη συνέχειά της οι σφήνες μιας αλυσίδας από διπλοτυπίες, δημιουργώντας μια άλλη, σαφώς αφηρημένη αφηγηματική δομή. Ενώ το επιταχυνόμενο μοντάζ δουλεύει με χωροχρονικές ζαβολιές, το ανάλογο του Γουέλς, δεν επιδιώκει διόλου να μας εξαπατήσει, το ακριβώς αντίθε-

το. Προτείνει, ως μια συμπυκνωμένη χρονικότητα, κάτι, ως πούμε ισοδύναμο του γαλλικού παρατατικού ή του αγγλικού επαναληπτικού και αποκαλύπτει το πρωτοφανές: στα πλαίσια μιας ταινίας χρονικού ρεαλισμού χωρίς μοντάζ, να ενσωματώνονται: το «επιταχυνόμενο», το «μοντάζ των ατραξιόν» και οι «διπλοτυπίες», που ο ομιλών είχε εγκαταλείψει εδώ και μια δεκαετία. Αν επιμένουμε στο φαινόμενο Γουέλς, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι, με την έκρηξη στο κινηματογραφικό στερέωμα το 1941 του *Πολίτη Καίην*, που αποτελεί παρά τις υπερβολές της, τη θεαματικότερη και σημαντικότερη έκφανση του είδους, οριοθετείται η έναρξη μιας νέας περιόδου όπου αναπτύσσεται ένα κίνημα ανάλογο με τεράστια γεωλογική μεταβολή των κατεστημένων αξιών του κινηματογράφου, επιβεβαιώνοντας σχετικά παντού την αφηγηρία μιας επανάστασης στην κινηματογραφική γλώσσα.

Μια, από διαφορετικούς δρόμους, επιβεβαίωση ανακαλύπτω στον ιταλικό κινηματογράφο και ειδικά στις ταινίες *Παιζά* και *Γερμανία έτος μηδέν* του Ρομπέρτο Ροσελίνι καθώς και στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* του Βιττόριο ντε Σίκα. Απογυμνωμένοι από κάθε εξπρεσιονισμό και εφέ του μοντάζ, ο νεορεαλισμός βρίσκεται σε ουσιαστική ρήξη με τις προηγούμενες μορφές ρεαλισμού. Παρά τις διαφορές του ως προς το στυλ του Γουέλς, ο νεορεαλισμός τείνει προς τη δημιουργία αυτής της αίσθησης του διαφορούμενου που υπάρχει στη ζωή. Η φροντίδα του Ροσελίνι όταν σκηνοθετεί ένα παιδί στο Γερμανία έτος μηδέν αποτελεί την ακριβώς αντίθετη εκείνης του Κουλέσωφ στους μονταζικούς συνδυασμούς του γκροπλάνου με το πρόσωπο του Μοσζούκιν. Επιδιώκει να διατηρήσει το μυστήριο της απροσδιοριστίας που υπάρχει στο παιδικό πρόσωπο. Η νεορεαλιστική σχολή μπορεί να μην έκανε την εμφάνισή της με μια κάποια επανάσταση ως προς το ντεκουπάζ, όπως συνέβη με την αμερικανική ιδιαιτερότητα, αλλά ως μη γελιώμαστε, υπάρχουν διάφορα μέσα για να επιτευχθεί ένας σκοπός. Μπορεί οι τρόποι γραφής του Ροσελίνι και του ντε Σίκα να μην είναι τόσο θεαματικά ριζοσπαστικοί αλλά είναι προφανές ότι τείνουν σε μια εξαφάνιση του μοντάζ και τη μεγαλύτερη δυνατή τήρηση της συνέχειας κατά την εκτύλιξη γεγονότων. Ο σεναρίστας των νεορεαλιστών Τσέζαρε Τζαβατίνι δήλωσε πως ονειρεύεται μια ταινία όπου θα περιγράφονται 90 λεπτά απ' τη ζωή ενός ανθρώπου όπου δεν του συμβαίνει τίποτε! Όπως κι ο Όρσον Γουέλς που

με την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, έτσι κι ο Λουκίνο Βισκόντι, «σετέτ» των νεορεαλιστών, αποκάλυψε με το *Η γη τρέμει* τη μορφολογική στρατηγική του έργου του, χρησιμοποιώντας σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα «πλάνα σεκάνς» όπου το πάθος για τη σύλληψη της ολότητας ενός επεισοδίου απαιτεί τη χρήση του βάθους πεδίου και τα ατελεύτητα πανοραμικά.

Δεν ανήκει στις προθέσεις μας μια έστω αναφορά σε όσα έργα συμμετέχουν σ' αυτή την εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας απ' το 1940. Απομένει η απόπειρα μιας σύνθεσης των στοχασμών μας. Τα τελευταία δέκα χρόνια σημειώθηκε στην εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας μια αποφασιστική στροφή. Δώσαμε σκοπίμως την εντύπωση, ρίχνοντας το βάρος στην μετά το 1930 περίοδο, ότι οι Στροχάιμ, Μουρνάου, Φλάεργου και Ντράγιερ, εκείνοι που δόξασαν μια τάση του βωβού χάθηκαν, αίφνης απ' το οπτικά καλό πεδίο, όχι επειδή η τάση αυτή μας φάνηκε ότι εξαφανίζεται με τον ομιλούντα, αλλά αντιθέτως, επειδή πιστεύουμε ότι αντιπροσώπευε την πλέον γόνιμη φλέβα του βωβού κινηματογράφου, τη μόνη που ακριβώς λόγω της αισθητικής της δεν όφειλε τίποτε στο μοντάζ κι εκκαλούσε τον ηχητικό ρεαλισμό ως μια φυσική της προέκταση. Το βέβαιο πάντως είναι ότι κατά τη δεκαετία '30-'40 ο ομιλών απ' την τάση αυτή δεν κέρδισε τίποτε, με μοναδική εξαίρεση τον Ζαν Ρενουάρ, το μόνο που οι σκηνοθετικές του απόπειρες απέβλεπαν, ως τον *Κανόνα του παιχνιδιού*, πέρ' απ' τις ευκολίες του μοντάζ, στο επαναανακαλύψουν το μυστικό μιας κινηματογραφικής αφήγησης που να μπορεί να εκφράζει τα πάντα, χωρίς να τεμαχίζει τον κόσμο, ν' αποκαλύπτει το μυστικό νόημα όντων και πραγμάτων, χωρίς τη ρήξη της φυσικής ενότητας.

Δε διαγράφουμε βέβαια την περίοδο '30-'40 επειδή είμαστε αντιμέτωποι με μια σειρά αριστουργημάτων. Το θέμα είναι η τεκμηρίωση ενός προτοσές διαλεκτικής εξέλιξης κομβικό σημείο της οποίας θεωρούμε την δεκαετία του '40. Με τον ομιλούντα σημαίνεται το τέλος μιας κινηματογραφικής αισθητικής, και ειδικά της άρθρωσης εκείνης, που απομάκρυνε την κινηματογραφική πρακτική από τη ρεαλιστική αποστολή της. Ως προς το μοντάζ τώρα ο ομιλών διατήρησε το ουσιαστικό: ασυνέχεια περιγραφής, δραματική ανάλυση γεγονότων. Εγκατέλειψε μεταφορές και συμβολισμούς για να ριχτεί στη χίμαιρα μιας αντικειμενικής αναπαραστατικής διαδικασίας. Αν και ο μονταζικός εξπρεσιονισμός εγ-

καταλείφθηκε σχεδόν εντελώς, ο σχετικός ρεαλισμός του στυλ ντεκουπάζ που γενικά θριάμβευε περί το 1937, είχε κάποια κληρονομικά όρια που δε μας ήταν ορατά εφόσον τα θέματα που επέλεγαν του ταίριαζαν στην εντέλεια. Το αυτό συνέβη με την αμερικάνικη κωμωδία. Έφθασε στο απόγειό της, χρησιμοποιώντας ντεκουπάζ, όπου ο χρονικός ρεαλισμός δεν έπαιζε κανέναν απολύτως ρόλο. Εκλογικευμένη ουσιαστικά όπως κάθε βωντβίλ και λογοπαίγνιο, απολύτως συμβατική στο ηθικό και κοινωνιολογικό της περιεχόμενο, η αμερικάνικη κωμωδία είχε μόνο κέρδος απ' την περιγραφική και γραμμική αυστηρότητα κι απ' τα ρυθμικά τεχνάσματα που επέτρεπε το κλασικό μοντάζ.

Έχει διαρρεύσει δεκαετία όπου λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά ο κινηματογράφος ανασυνδέεται με την τάση Στροχάιμ - Μουρνάου, έστω κι αν αυτή είχε σχεδόν ολότελα εκλείψει κατά την περίοδο '30-'40. Επανανακαλύπτοντάς την όμως δεν περιορίζεται απλά στο να την προεκτείνει αλλ' απ' αυτήν αντλεί, το μυστικό για μια ρεαλιστική αναζωογόνηση ενός αφηγηματικού λόγου ικανού να ενσωματώνει τον πραγματικό χρόνο των πραγμάτων, και τη διάρκεια των επεισοδίων που το κλασικό ντεκουπάζ υποκαθιστούσε παραπειστικά με ένα χρόνο μόνο νοούμενο και αφηρημένο. Οι κατακτήσεις όμως του μοντάζ, όχι μόνο δεν απορρίπτονται οριστικά, αλλά αντιθέτως αποκτούν ουσιαστικούς συσχετισμούς κι ένα νόημα. Η επιπλέον αφαίρεση επιδιώκεται πάντοτε σε συνδυασμό με τον αυξανόμενο ρεαλισμό της εικόνας. Το στυλιστικό ρεπερτόριο ενός Χίτσκοκ π.χ. εκτείνεται, απ' το απλό ντοκουμέντο ως τις διπλοτυπίες και τα πολύ κοντινά πλάνα. Τα γκρο-πλάνα του Χίτσκοκ δεν επιτελούν την αυτή λειτουργία με τα γκρο που χρησιμοποιεί ο Σέσιλ ντε Μιλ στο *The cheat* (Το στίγμα). Δεν αποτελούν παρά μια έκφανση του στυλ, μεταξύ άλλων. Με άλλους όρους, ξανατονίζουμε, ότι την εποχή του βωβού, ο σκηνοθέτης, μέσω του μοντάζ υπονοούσε εκφραζόμενες έννοιες, το 1938 ο σκηνοθέτης, μέσω του ντεκουπάζ περιέγραφε. Τέλος, σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι ο σκηνοθέτης γράφει κατευθείαν κινηματογράφο. Η εικόνα — η πλαστική της δομή, η οργάνωσή της μέσ' στο χρόνο — επειδή ακριβώς βασίζεται σ' ένα μεγαλύτερο ρεαλισμό, διαθέτει πολύ περισσότερα μέσα για να διεισδύσει και να μεταβάλλει εκ των έσω την πραγματικότητα. Ο κινηματογραφιστής, δεν ανταγωνίζεται πια το ζωγράφο ή το δραματουργό, επιτέλους, έγινε ίσος με το μυθιστοριογράφο.



Ουμπέρτο Ντ. του Βιτόριο ντε Σίκα.

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΙ Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗΣ

Είναι μια πράξη δικαιοσύνης το γεγονός ότι εξαιτίας της ιστορικής του αξίας το φιλμ *Παιζά* του Ροσελίνι συγκαταλέγεται μεταξύ των αριστουργημάτων του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ο Ζωρζ Σαντούλ μάλιστα, δε δίστασε να επικαλεστεί τα *Νοσφεράτου*, *Νιμπελούνγκεν*, *Απληστία*. Προσωπογράφω αυτή την επιβράβευση αν και οποιαδήποτε σύγκριση του ροσελινικού έργου με το γερμανικό εξπρεσιονισμό είναι δυνατή μόνο σε επίπεδο αξιακών μεγεθών και όχι φυσικά ως προς τη βαθύτερη ουσία της αισθητικής του άποψης. Ο νέος ιταλικός ρεαλισμός συνήθως παραλληλίζεται με τον εσπετισμό της αμερικανικής ή γαλλικής κινηματογραφίας, αλλά προσωπικά θεωρώ, ότι θα είμαστε ακριβέστεροι, αν τον συγκρίνουμε, με το περί το 1925 γεγονός του *Θωρηκτού Ποτέμκιν*. Μήπως εξάλλου η θέληση να είναι ρεαλιστικά, δεν κάνει τα έργα των Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν και Ντοβζένκο, τόσο, εξαιτίας της αντίθεσής τους προς τον εσπετισμό του γερμανικού εξπρεσιονισμού, όσο και την αηδιαστική ειδωλολατρεία του χολυγουντιανού βεντετισμού, σαν τέχνη και πολιτική επαναστατικά; Τα *Παιζά*, *Σούσια*, *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη*, δεν αποτελούν παρά μια νέα αντιπαράθεση, ενός ήδη παραδοσιακού ρεαλισμού, προς τον κινηματογραφικό εσπετισμό, όπως ακριβώς συνέβη με την περίπτωση του *Θωρηκτού*. Αλλά η ιστορία δεν επαναλαμβάνεται. Τι πιο σημαντικό λοιπόν, απ' το ν' αποπειραθούμε μια σπουδή της ειδικής μορφής που έλαβε αυτή η σταθερή αντιπαράθεση σήμερα κι οι νέες λύσεις στις οποίες ο ιταλικός ρεαλισμός οφείλει, εν έτει 1947 τη νίκη του;

## Οι πρόδρομοι

Ο ενθουσιασμός κι η έκπληξη για τη μοναδικότητα της ιταλικής έκρηξης, έκαναν πολλούς να μην εμβαθύνουν στα αίτια της αναγέννησής της, προτιμώντας στο φαινόμενο της να δουν την ευτυχισμένη έκβαση ενός τοκετού, που συντελείται, σαν μια αιφνίδια έξοδος μελισσών από το σεσηπώς πτώμα του φασισμού και του πολέμου. Ότι οι κοινωνικοί, ηθικοί και οικονομικοί όροι, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της κινηματογραφίας της, είναι αναμφισβήτητο. Ως προς αυτό θα μας δοθεί η ευκαιρία να επανέλθουμε. Η άγνοια όμως και μόνο του ιταλικού κινηματογράφου μας έκανε να πέσουμε στην αυταπάτη ότι το ιταλικό θαύμα υπήρξε απροετοίμαστο κι απρόοπτο. Αν η Ιταλία σήμερα θεωρηθεί απ' την άποψη της κινηματογραφικής παραγωγής, μπορεί ορθά να χαρακτηριστεί, ως η χώρα με τη σημαντικότερη κινηματογραφία. Ας μη λησμονείται ότι το Πειραματικό Κέντρο της Ρώμης, έχει κατά πολλά χρόνια προηγηθεί του δικού μας Ινστιτούτου Ανωτέρων Κινηματογραφικών σπουδών, αλλ' αντίθετα προς τα καθ' ημάς, σ' ό,τι κυρίως οι Ιταλοί υπερέχουν, είναι η διαπίστωση ότι εκεί η θεωρία επηρεάζει την πράξη άμεσα. Οφείλουμε λοιπόν να τονίσουμε ότι, ριζικός διαχωρισμός στον ιταλικό κινηματογράφο μεταξύ κριτικής και σκηνοθεσίας, όπως σ' εμάς μεταξύ κριτικής και λογοτεχνίας, δεν υφίσταται.

Καταρχήν λοιπόν, θα ήταν στις εκτιμήσεις μας ανεπίτρεπτο να μη ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι ο Φασισμός, εν αντιθέσει προς το Ναζισμό, επέτρεπε την ύπαρξη ενός κάποιου καλλιτεχνικού πλουραλισμού. Είχε μάλιστα επιδείξει, ένα εντελώς ειδικό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο. Παρά τις πολλαπλές επιφυλάξεις ως προς τη δημιουργία του Φεστιβάλ Βενετίας κι ό,τι σχετικό, ο μακιαβέλι Ντούτσε βυσοδομούσε, κανείς δεν μπορεί σήμερα να αμφισβητήσει ότι αυτό το Διεθνές Φεστιβάλ κινηματογράφου έκανε το δρόμο του κι έχει τέτοιο κύρος ώστε τέσσερις ή πέντε ευρωπαϊκές χώρες να μαζεύουν ό,τι ταινίες αυτό απορρίπτει. Καπιταλισμός και φασιστικός παρεμβατισμός, τουλάχιστον εξόπλισαν την Ιταλία με μοντέρνα στούντιο, που έστω κι αν της στοίχισαν την παραγωγή ηλίθιων, μελοδραματικών και πολυέξοδων κατσκευασμάτων, δεν εμπόδισαν εντελώς κάποιους φωτισμένους κινηματογραφιστές — που γυρίζοντας ακόμη κι επίκαιρα, δεν έκα-

ναν καμιά παραχώρηση στο καθεστώς— να σκηνοθετούν ταινίες σημαντικές, που προοιωνίζαν τα σημερινά τους έργα. Αν μάλιστα δεν είμαστε, κατά τη διάρκεια του πολέμου, τόσο προκατειλημμένοι, ταινίες, όπως οι *S.O.S. 103* ή *Λευκό καράβι* του Ροσελνί, θα είχαν εκ μέρους μας τύχει μεγαλύτερης προσοχής. Όταν εξάλλου, η καπιταλιστική ή πολιτική βλακεία, επέβαλε στην παραγωγή τον όρο του μάξιμουμ της εμπορικότητας, διανοούμενοι, κινηματογράφοφιλοι, πειραματιστές, κατέφευγαν σε θεωρητικά κείμενα, συζητήσεις στις κινηματογραφικές λέσχες ή ταινίες μικρού μήκους. Ο Λατουάντα, σκηνοθέτης του *Il Bandito* (*Ο ληστής*, 1941), διευθυντής της κινηματογραφικής λέσχης του Μιλάνου, προβάλλοντας μια πλήρη κόπια της *Μεγάλης χίμαιρας*<sup>1</sup> διακινδύνευσε να συλληφθεί.

Η ιστορία, στο κάτω - κάτω, του ιταλικού κινηματογράφου, είναι σχεδόν άγνωστη. Ας σταθούμε λοιπόν στα *Καμπίρια* και *Κβο βάντις*, κι ας επισημάνουμε στο αλησμόνητο *Σιδηρούν στέμμα*, μια αρκετά πλήρη επιβεβαίωση, των τάχα διαρκώς επαναλαμβανόμενων εθνικών χαρακτηριστικών, του εντεύθεν των Άλπεων κινηματογράφου: κακόγουστα ντεκόρ, ειδωλολατρεία της βεντέτας, κραυγαλέα υποκριτική, υπερτροφική θεαματικότητα, παρείσακτη εισβολή του παραδοσιακού μηχανισμού του μεπελκάντο και της όπερας, συμβατικά σενάρια υπό τον αστερισμό του δράματος, του ρομαντικού μελό, κι επιφυλλιδογραφικού ιπποτικού έπους. Η αλήθεια είναι ότι πλήθος ιταλικές παραγωγές, έχουν βαλθεί να επιβεβαιώνουν αυτή την καρικατούρα κινηματογράφου, στις εμπορικές αξιώσεις της οποίας θυσιάστηκαν — κι όχι χωρίς κάποιον αυτοσαρκασμό— πολλοί απ' τους καλύτερους σκηνοθέτες. Αν όμως τα μεγάλα θεάματα του τύπου *Σκιπίων ο Αφρικανός* είχαν σ' εξαγωγές τ' αναμφισβήτητα πρωτεία στην εθνική εφεδρεία, εκτός απ' αυτά τα εμπορεύματα κρυβόταν μια φλέβα καλλιτεχνική. Σήμερα, που η έφοδος ελεφάντων του Σκιπίωνα δεν αποτελεί παρά ένα απόμακρο ποδοβολητό, μπορούμε, με μεγαλύτερη προσοχή να προσηλώσουμε την ακοή μας στον ήχο που προξενούν τα *Τέσσερα βήματα στα σύννεφα*.

Σίγουρα ο αναγνώστης, αυτός που έχει τουλάχιστον παρακολουθήσει την ταινία, θ' απορήσει όσο κι εμείς όταν πληροφορηθεί, ότι αυτή η λεπταίσθητη κωμωδία, η κατευθείαν συγγενής του σύγχρονου ιταλικού κινηματογράφου, είχε γυριστεί το 1942, δυο

χρόνια μετά το ένδοξο *Σιδηρούν στέμμα*, κι απ' τον ίδιο ακριβώς Αλεσάντρο Μπλαζέτι, στον οποίο την αυτή περίοδο οφείλουμε το *Μια περιπέτεια του Σαλβατόρ Ρόζα* και πρόσφατα, *Μια μέρα της ζωής*. Αλλά και πώς να μη μνημονεύσουμε, τις μιας σπάνιας ευαισθησίας και ρεαλισμού, βαθύτατα ανθρώπινες κωμωδίες, όπως τα *Παιδιά μας βλέπουν* του 1942 που γύρισε ο Βιττόριο ντε Σίκα, ο δημιουργός του θαυμάσιου *Σούσια*. Ερευνώντας όμως το παρελθόν του ιταλικού κινηματογράφου, επιπλέον ανακαλύπτεις, ότι από το 1932, ένας Καμερίνι, είχε γυρίσει το *Οι άντρες αυτά τα καθάρματα*, όπου η δράση εκτυλίσσεται στους δρόμους της πρωτεύουσας όπως ακριβώς συμβαίνει στη *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη*, καθώς και το *Μικρό αρχαίο κόσμο*, ένα έργο διδύλου λιγότερο τυπικά ιταλικό.

Εξάλλου δεν υπάρχουν και τόσο νέα ονόματα στους σύγχρονους Ιταλούς σκηνοθέτες. Αν οι νεότεροι, όπως ο Ροσελίνι άρχισαν την καριέρα τους απ' τις αρχές του πολέμου, οι παλιότεροι σαν τους Μπλαζέτι και Μάριο Σολντάτι, είχαν γίνει γνωστοί από τα πρώτα χρόνια του ομιλούντα.

Αλλά ας μην πέσουμε από το ένα άκρο στο άλλο: τ' ότι δεν υπάρχουν νέα ονόματα στην ιταλική σκηνοθετική σφαίρα, δε σημαίνει ότι δεν υφίσταται «νέα» ιταλική σχολή. Την ανέπτυξαν, η στροφή στο ρεαλισμό, η σατιρική ειλικρίνεια, ο όλος ευαισθησία βερισμού, αξίες τάχα ελάσσονες που φύτρωναν στα πόδια των σκόγιας της σκηνοθεσίας σαν μικρές ταπεινές βιολέτες. Ήδη από τις αρχές του πολέμου, το δάσος από πεπιασμένο χαρτί του ντεκλό άρχισε να φωτίζεται. Ήδη στο *Σιδηρούν στέμμα* το είδος έμοιαζε ν' αυτοπαρωδεύεται. Ο Ροσελίνι, ο Λατουάντα, ο Μπλαζέτι έτειναν ήδη προς ένα ρεαλισμό με διεθνή απήχηση, ώσπου τις αλυσοδεμένες αισθητικές βουλήσεις να ελευθερώσει η Απελευθέρωση. Αυτή τους επέτρεψε ν' αναπτύξουν όλο τους τον οίστρο μέσα σ' εντελώς άλλες συνθήκες που κι αυτές με τη σειρά τους, δεν ήταν δυνατό παρά να επιδράσουν, τόσο στο πνεύμα, όσο και στην αισθητική τους επίδοση.

### Η Απελευθέρωση, ρήξη κι αναγέννηση

Άρα, πολλά απ' τα στοιχεία που εμφανίζει η ιταλική σχολή προϋπήρχαν: πρόσωπα, τεχνικές, αισθητικές, που η ιστορική, κοινωνική και οικονομική συγκυρία έρχεται να εξωθήσει ορμητικά

στη συνύλη τους, εισαγοντας νέα πρότυπα: Αντίσταση, Απελευθέρωση, ιστορικούς σταθμούς ικανούς να προσφέρουν σχεδόν το σύνολο του θεματικού πλούτου των δύο τελευταίων ετών. Αντίθετα προς ό,τι συνέβη με τις γαλλικές, για να μην πούμε, τις ευρωπαϊκές ταινίες του είδους, η ιταλική κινηματογραφία δεν περιορίστηκε σε πιστές αναπαραστάσεις συγκεκριμένων γεγονότων της Αντίστασης. Εξάλλου σε μας τους Γάλλους, η Αντίσταση πέρασε στη σφαίρα του θρύλου, σχεδόν ακαριαία. Όσο οικεία μας ήταν κατά τη διάρκειά της, την επομένη της Απελευθέρωσης είχε ξαφνικά μεταβληθεί σε ιστορία... Αμέσως, μετά τη φυγή των Γερμανών, η ζωή ξανάρχισε όπως προπολεμικά. Στην Ιταλία όμως, Απελευθέρωση δε σήμαινε επιστροφή σε μια προϋπάρχουσα προσφιλή ελευθερία, αλλά πολιτική επανάσταση, συμμαχική κατοχή, κοινωνική και οικονομική αναστάτωση. Τέλος, η Απελευθέρωση ολοκληρώθηκε αργά, μετά μακρό διάστημα μηνών, επιδρώντας βαθύτατα στην οικονομική, κοινωνική και ηθική ζωή της χώρας. Όλα συνέβησαν έτσι, ώστε Αντίσταση κι Απελευθέρωση να μην ανακαλούν στη μνήμη των Ιταλών, όπως η εξέγερση των παριζιάνων, αξιομνημόνευτες ιστορικές ρήσεις. Τα γεγονότα του σεναρίου του, ανήκαν ακόμη στην επικαιρότητα, όταν ο Ροσελίνι γύριζε την *Παιζά*. Ο *Ληστής* περιγράφει πώς αναπτύχθηκε το όργιο πορνείας και μαύρης αγοράς στα μετώπισθεν του στρατού και πώς η απόγνωση και η ανεργία εξωθούν ένα πρώην κατάδικο στον γκαγκστερισμό. Αν εξαιρεθούν κάποιες ταινίες αυστηρά «Αντιστασιακές» όπως οι *Vivere in Pace (Ζώντας εν ειρήνη)* και *Il sole sorge ancora (Ο ήλιος θ' ανατείλει ξανά)* ο ιταλικός κινηματογράφος χαρακτηρίζεται ιδίως, απ' την προσήλωσή του στην επικαιρότητα. Η γαλλική κριτική δεν παρέλειψε να υπογραμμίσει άλλοτε επαινετικά κι άλλοτε επικριτικά, αλλά πάντα με τη βαθύτερη έκπληξη, κάποιους συγκεκριμένους υπαινιγμούς στο μεταπόλεμο, που ο Μαρσέλ Καρνέ θέλησε να βάλει στη *Μαρία του λιμανιού*. Αν σκηνοθέτης και σεναρίστας κόπιασαν τόσο για να μας τους καταστήσουν αντιληπτούς, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι δεκαεννέα στις είκοσι γαλλικές ταινίες, δεν κατορθώνουν ν' αναπαριστάνουν το παρελθόν, έστω και μιας δεκαετίας. Το εντελώς αντίθετο συμβαίνει με τους Ιταλούς, που κι όταν ακόμη το σενάριό τους δε δεσμεύεται απ' την επικαιρότητα, τα έργα τους αποτελούν καταρχήν αναπαραστάσεις ρεπορτάζ όπου όμως η δράση δεν εκτυ-

λίσσεται σ' ένα οποιοδήποτε ουδέτερο κοινωνικό πλαίσιο, σχεδόν αφηρημένο, όπως σε διαφορετικούς βαθμούς συμβαίνει με τις αμερικάνικες, αγγλικές και γαλλικές ταινίες.

Τα φιλμ του ιταλικού κινηματογράφου λοιπόν, παρουσιάζουν σπάνια αξία ντοκουμέντου, απ' όπου το σενάριο δεν είναι δυνατόν ν' αποσπαστεί, χωρίς να παρασύρει μαζί του και τον κοινωνικό χώρο όπου έχει βυθισμένες τις ρίζες του.

Η τέλεια και φυσική αυτή προσήλωση στην επικαιρότητα, εξηγείται και δικαιώνεται από μια ενδόμυχη ταύτιση με το πνεύμα της εποχής. Το δίχως άλλο, η πρόσφατη ιταλική ιστορία έχει κάτι το ανεπίστρεπτο. Εκεί ο πόλεμος δεν έγινε αισθητός σαν μια παρένθεση, αλλά σαν κατάληξη: τέλος μιας εποχής. Κατά μια έννοια, η Ιταλία δεν είναι παρά τριών ετών. Η ίδια όμως αιτία μπορούσε να 'χει διαφορετικό αποτέλεσμα. Αυτό που δεν επιτρέπει στην ιταλική σχολή έναν εύκολο εντυπωσιασμό, εξασφαλίζοντάς της μια πλατιά απήχηση στις δυτικές χώρες, είναι η σημασία που αποκτά στα έργα της η καταγραφή της επικαιρότητας. Σ' έναν κόσμο που βρίσκεται ακόμα κάτω από τη δυναστεία του τρόμου και του μίσους, όπου η πραγματικότητα δεν είναι πια αγαπητή γι' αυτό που είναι, αλλά την υπερασπίζουμε ή την απορρίπτουμε σαν πολιτικό σύμβολο, ο ιταλικός κινηματογράφος, είναι αναμφισβήτητα ο μόνος, που μέσα στην ίδια την καρδιά της εποχής που περιγράφει, διασώζει έναν επαναστατικό ουμανισμό.

### Έλεξ η απώθηση του πραγματικού

Τα έργα του ιταλικού κινηματογράφου, θα πρέπει να χαρακτηρισθούν ως το λιγότερο, έργα προεπαναστατικά. Ρητά ή υπαινικτικά, μέσω του χιούμορ, της σάτιρας ή της ποίησης δεν κάνουν άλλο απ' το ν' αρνούνται την κοινωνική πραγματικότητα που περιγράφουν, κι όταν παίρνουν μια ξεκάθαρη θέση, έχουν την ανωτερότητα να μην αντιμετωπίζουν αυτή την πραγματικότητα που χρησιμοποιούν ως μέσο. Το γεγονός ότι την καταδικάζουν, δεν τους εξωθεί διόλου στο να γίνονται: «κακής πίστεως». Δεν ξεχνούν ότι, πριν απ' το να 'ναι ο κόσμος αυτός καταδικαστέος, απλά, είναι. Ας θεωρηθεί ανοησία, κι ίσως να 'ναι εξίσου απλοϊκό όσο και το εγκώμιο του Μπωμαρσαί για τα δάκρυα του μελοδράματος, αλλά έστω κι αν δεν έχετε την πρόθεση ν' αλλάξετε την

τάξη πραγμάτων αυτού του κόσμου, αλλά το λιγότερο, να κάνετε, κατά το δυνατό καλύτερους με την πειθώ, όσους η τύφλωση, η προκατάληψη ή της τύχης η καταφορά εξωθούν στο να κάνουν κακό στους συνανθρώπους τους, δεν αισθάνεστε άλλοι άνθρωποι βγαίνοντας απ' την προβολή ενός έργου του ιταλικού κινηματογράφου;

Διαβάζοντας τις περιλήψεις πλήθους σεναρίων ιταλικών φιλμ, σου είναι αδύνατο και πολύ δικαιολογημένα να μη γελάσεις μ' αυτά τα ηθικοπλαστικά μελοδράματα. Όταν όμως αργότερα βλέπεις αυτές τις ίδιες ταινίες στην οθόνη, αισθάνεσαι πως τα πρόσωπά τους υπάρχουν, πως τα χαρακτηρίζει μια αλήθεια συνταρακτική. Κανένα δεν υποβιβάζεται στο πράγμα ή στο σύμβολο, γεγονός που θα επέτρεπε άνετα να γίνονται μισητά, εφόσον ο θεατής δεν θ' αναγκαζόταν εκ των προτέρων να ξεπερνά τις αναστολές που προκαλεί το διφορούμενο της ανθρώπινης οντότητας.

Στον ουμανισμό των ιταλικών φιλμ, πρόθεσή μου είναι ν' ανακαλύψω αυτή τη θεμελιώδη αξία, ως στο βάθος.<sup>2</sup>

Ότι μας επιτρέπουν, ενώ έχει πια παρέλθει ως εποχή, το να αισθανθούμε έναν κάποιο επαναστατικό τόνο, απ' όπου αυτό που φαίνεται πως ακόμη αποκλείεται, είναι ο τρόμος.

### Το αμάλαμα των ερμηνευτών

Αυτό που στον ιταλικό κινηματογράφο εντυπωσίασε καταρχήν το κοινό είναι η τελειότητα των ερμηνευτών του. Το φιλμ *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* πλούτισε τον παγκόσμιο κινηματογράφο με μια μεγάλη ηθοποιό. Η Άννα Μανιάνι, αυτή η αλησμόνητη έγκυος νέα, ο Φαμπρίτσι, στο ρόλο του παπά, ο Παλιέρο, ως αντιστασιακός και τόσοι άλλοι, δε χρειάστηκε η παραμικρή προσπάθεια για να μας θυμήσουν τις μεγαλύτερες επιδόσεις υποκριτικής του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ρεπορτάζ και σχόλια εντύπων μεγάλης κυκλοφορίας μας πληροφορούν ότι το φιλμ *Σούσια*, γυρίστηκε με πρωταγωνιστές αυθεντικά λουστράκια, ότι ο Ροσελίνι χρησιμοποίησε για κομπάρσους περαστικούς, ότι ηρωίδα του πρώτου επεισοδίου της *Παϊζά* υπήρξε μια αγράμματη κοπέλα που συνάντησαν στις όχθες του ποταμού. Αν η Άννα Μανιάνι ανήκει στους επαγγελματίες, εφόσον προέρχεται απ' τα καφέ - κονσέρ, έχουμε την περίπτωση της Μαρία Μίτσι, ταξιθέτριας κινηματογράφου.

Αυτή, η τόσο αντίθετη προς τις οργανωτικές μεθόδους του επαγγελματικού κινηματογράφου στρατολόγηση ερμηνευτών, δεν είναι ασφαλώς κάτι το καινούργιο. Αντιθέτως, τ' ότι επανέρχεται πάντα σ' όλες τις «ρεαλιστικές» μορφές κινηματογράφου, απ' την εποχή, ας πούμε, του Λουί Λυμιέρ, μας επιτρέπει, σ' αυτή την εμμονή, να διακρίνουμε έναν καθαρά κινηματογραφικό νόμο, που η ιταλική σχολή απλά επιβεβαιώνει και καθιερώνει. Μήπως και κατά το παρελθόν δε θαυμάσαμε την προσφυγή σε μη επαγγελματίες ηθοποιούς, απ' τους οποίους δε ζητούσαν άλλο από το να συμπεριφέρονται όπως και στην καθημερινή τους ζωή, ειδικά στο σοβιετικό κινηματογράφο; Σχετικά με τους τρόπους παραγωγής των σοβιετικών φιλμ μάλιστα, έχει πλεχθεί ολόκληρος θρόλος, αλλά και η επιρροή του θεάτρου σ' ορισμένες τους κινηματογραφικές σχολές είναι μεγάλη. Μπορεί οι ηθοποιοί των πρώτων έργων του Αϊζενστάιν να μην ήταν επαγγελματίες, αλλά *Ο δρόμος της ζωής*, ένα τόσο ρεαλιστικό φιλμ, ερμηνεύτηκε από ηθοποιούς του θεάτρου. Και στο σοβιετικό κινηματογράφο τέλος, όπως παντού, η ερμηνεία κατέληξε επαγγελματική. Καμιά μεγάλη κινηματογραφική σχολή, απ' το 1925 ως πριν απ' το σύγχρονο ιταλικό κινηματογράφο δεν τάχθηκε υπέρ της απουσίας ηθοποιών, παρά μόνο, κατά καιρούς, κάποιο εκτός σειράς φιλμ. Και πάντα θα πρόκειται για έργο που προσεγγίζει το κοινωνικό ρεπορτάζ. Ας υπενθυμίσουμε δύο, τα: *Sierra de Terruel (Η ελπίδα)* και *Η τελευταία ευκαιρία*. Γύρω κι απ' αυτά τα δυο φιλμ έχει πλεχθεί κάποιος θρόλος. Δεν είναι όλοι οι ήρωες του Μαλρώ ερασιτέχνες που ανέλαβαν να παίξουν τον καθημερινό εαυτό τους, κι αν αυτό ισχύει για τους πιο πολλούς δεν ισχύει για τους κύριους ρόλους. Ο χωριάτης του, ειδικά, ερμηνεύτηκε από ένα γνωστό κωμικό της Μαδρίτης. Όσο για την *Τελευταία ευκαιρία*, αν οι σύμμαχοι στρατιώτες ερμηνεύονται από αυθεντικούς αεροπόρους που έπεσαν στην Ελβετία, την Εβραία απέδωσε μια ηθοποιός του θεάτρου. Την απουσία επαγγελματία ηθοποιού σημειώνουμε μόνο στο *Ταμπού*. Σε περιπτώσεις σαν αυτή συμβαίνει ό,τι και με τις ταινίες που ερμηνεύουν παιδιά. Σ' αυτές, οι επαγγελματίες ηθοποιοί είναι σχεδόν αδιανόητοι. Κατά βάθος, αυτό το παιχνίδι υποχρεώθηκε να παίξει ο Ρουκιέ στο *Φαρρεμπίκ*. Εξετάζοντας την επιτυχία του, πρέπει να συμπεράνουμε ότι είναι σχεδόν μοναδική κι ότι τα προβλήματα των φιλμ που αναπαριστούν γεγονό-

τα της ζωής των χωρικών, ως προς τα προβλήματα ερμηνείας, δεν απέχουν διόλου από εκείνα των έργων εξωτισμού. Οριακό και όχι παράδειγμα προς μίμηση το *Φαρρεμπίκ*, μάλλον ακυρώνει τον νόμο που θ' αποκαλέσω: νόμο του αμαλλάματος. Δεν είναι η απουσία επαγγελματιών, ό,τι θα μπορούσε να χαρακτηρίσει ιστορικά τον κοινωνικό ρεαλισμό στον κινηματογράφο, ούτε ακόμη και τη σύγχρονη ιταλική σχολή, αλλά η ανάμιξη επαγγελματιών με μη επαγγελματίες. Και για την ακρίβεια: η άρνηση του νόμου της βεντέτας. Το μυστικό για την επίτευξη αυτής της άρνησης έγκειται στο να μη χρησιμοποιείται ο επαγγελματίας ηθοποιός με την επαγγελματική μέθοδο. Αυτό μπορεί να γίνει εφικτό μόνο όταν η σχέση που δημιουργεί με το πρόσωπο που πρόκειται να ενσαρκώσει δε βασίζεται σε μια *a priori* διαγραφή. Ενδεικτικά είναι τα φαινόμενα ότι ο χωρικός της *Ελπίδας* υπήρξε κωμικός του θεάτρου, η Άννα Μανιάνι, μια σαντέζα ρεαλιστικών τραγουδιών κι ο Φαμπρίτσι επιθεωρησιακός παλιάτσος. Ο επαγγελματισμός δεν αποτελεί αντένδειξη, μπορεί αντιθέτως να προσφέρει την απαραίτητη ευκαμψία που απαιτεί η σκηνοθετική διδασκαλία, για την καλύτερη δυνατή διείσδυση στο πρόσωπο που πρόκειται να ενσαρκωθεί. Η στρατολόγηση των μη επαγγελματιών θα πρέπει να γίνεται με τον γνώμονα του ισοδύναμου που διαθέτουν εν σχέσει προς το ρόλο για τον οποίο επιλέγονται: τη φυσική ή βιογραφική αναλογία. Όταν το αμάλγαμα επιτύχει —η πείρα αποδεικνύει ότι αυτό συμβαίνει μόνο όταν υπάρχουν ορισμένες, κατά κάποιο τρόπο «ηθικές» προϋποθέσεις ενοποιημένες στο σενάριο— φθάνουμε σ' αυτό το έξοχο αποτέλεσμα της αλήθειας των πρόσφατων φιλμ του ιταλικού κινηματογράφου. Το κοινώς αποδεκτό σενάριο στις περιπτώσεις αυτές αποβαίνει πηγή μιας όσμωσης όπου όλοι οι ερμηνευτές συναισθάνονται βαθύτατα κι ανταποκρίνονται στην υποχρέωση μιας εκ μέρους τους μίνιμουμ δραματικής υπόκρισης, όπου ο πρωτογονισμός της τεχνικής των ερασιτεχνών κερδίζει απ' την επαγγελματική πείρα των ηθοποιών κι οι ηθοποιοί κερδίζουν απ' την αυθεντικότητα των πρώτων.

Αν όμως, μια τόσο πολύτιμη για την κινηματογραφική τέχνη μέθοδος δε χρησιμοποιείται παρά επεισοδιακά, αυτό οφείλεται στο γεγονός πως εμπεριέχει την αυτοκαταστροφή της: η χημική ισορροπία του αμαλλάματος επαγγελματιών-ερασιτεχνών παρουσιάζει μια αναπόφευκτη αστάθεια. Οι μεταβολές που συντελούν-

ται εντός του, επαναφέρουν μοιραία το δίλημμα που μόλις είχε προσωρινά λυθεί: υποδούλωση στη βεντέτα ή ντοκιμανταίρ χωρίς ηθοποιούς; Διάσπαση που γίνεται με ακόμη μεγαλύτερη καθαρότητα και ταχύτητα αισθητή στις ταινίες όπου πρωταγωνιστούν παιδιά ή ιθαγενείς: η μικρή Ραρί του Ταμπού, μάλλον, κατέληξε κατά τα φαινόμενα στην Πολωνία πόρνη, ενώ γνωρίζουμε πολύ καλά τι γίνεται με κείνα τα παιδιά που ένα πρώτο φιλμ καθιερώνει σαν βεντέτες. Στην καλύτερη περίπτωση αναδεικνύονται σε ιερά τέρατα, μα αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Η απειρία και η αφέλεια είναι απαραίτητοι όροι, αλλά δε μπορούμε να κάνουμε συνεχή χρήση. Δε μπορούμε να φαντασθούμε την «κοικογένεια Φαρρεμπίκ» να παίζει σε μια ντουζίνα ταινίες κι ύστερα να αγκαζάρεται από το Χόλυγουντ. Όσο για τους επαγγελματίες ηθοποιούς που δεν έγιναν βεντέτες, η διαδικασία καταστροφής τους κάπως διαφέρει, εξαιτίας του κοινού. Αν η βεντέτα κουβαλάει μαζί της το προσωπείο της, η επιτυχία ενός φιλμ αιχμαλωτίζει τον ηθοποιό στο ρόλο που τον επέβαλε, κι άλλο που δε θέλουν οι παραγωγοί, απ' το να επαναλάβουν μια πρώτη επιτυχία, προλαβαίνοντας τον πόθο των θεατών, να ξαναδούν τους αγαπημένους τους ηθοποιούς στους συνηθισμένους τους ρόλους. Κι αν ακόμη ο ερμηνευτής διαθέτει αρκετή οξυδέρκεια ώστε ν' αποφύγει τον εγκλωβισμό του σ' ένα ρόλο, η μάσκα του, κι ορισμένες του υποκριτικές σταθερές που του έχουν γίνει πια μια δεύτερη φύση, εμποδίζουν την ένταξή του σ' ένα αμάλλαμα μαζί με τους μη επαγγελματίες οριστικά.

### Εστετισμός, ρεαλισμός και πραγματικότητα

Η επικαιρότητα του σεναρίου κι η αυθεντικότητα της ερμηνείας, δεν αποτελούν για την αισθητική των ιταλικών φιλμ παρά την πρώτη υλή.

Θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί αντιτάσσοντας την εκλέπτυνση του εστετισμού στην δεν ξέρω ποια ωμότητα, ποια αποτελεσματικότητα του άμεσου, ενός ρεαλισμού που αρκείται να παρουσιάζει κάποια πραγματικότητα. Ο ιταλικός κινηματογράφος, δεν θα 'χε, κατά τη γνώμη μου την παραμικρή αξία, αν δε μας υπενθύμιζε συνεχώς, ότι δε θα 'ταν ως τέχνη ρεαλισμός, αν δεν ήταν βαθύτατα «εστετιστικός». Πρόκειται για ένα γεγονός

που δε χωρά αμφιβολία, αλλά που τείνει να ξεχασθεί μέσα στον απόηχο της καταδίκης των καλλιτεχνών που κατηγορούνται ότι έκλεισαν συμφωνία μ' αυτό το δαίμονα που ονομάζεται «η τέχνη για την τέχνη». Το πραγματικό ή φανταστικό ως τέχνη δεν πραγματοποιείται παρά μόνο από καλλιτέχνες. Η σάρκα και το αίμα της πραγματικότητας δεν πιάνονται ευκολότερα στα δίχτυα της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, απ' όσο οι φαντασιώσεις της πιο αυθαίρετης φαντασίας. Μ' άλλα λόγια, όταν η ευρηματικότητα και η πολυπλοκότητα της φόρμας δεν αφορά πλέον το ίδιο το περιεχόμενο του έργου, αυτό δε σημαίνει ότι παύει να επιδρά στην αποτελεσματικότητα των εκφραστικών μέσων. Έτσι, ξεχάστηκε περισσότερο απ' ό,τι πρέπει, ότι μέσα σε είκοσι χρόνια ο σοβιετικός κινηματογράφος, πέρασε απ' την πρώτη, στην τελευταία σειρά των μεγάλων κινηματογραφιών. Αν το Ποτέμκιν συγκλόνησε το κινηματογραφικό σύμπαν, αυτό δεν οφείλεται μόνο στο πολιτικό του μήνυμα, ούτε επειδή αντικατέστησαν τα στούντιο με πραγματικούς χώρους και τους σπαρ με το ανώνυμο πλήθος, αλλά χάρη στο γεγονός, ότι ο Αϊζενστάιν ήταν ο μεγαλύτερος θεωρητικός του μοντάζ της εποχής του, ότι συνεργάστηκε με τον Τισσέ, το μεγαλύτερο οπερατέρ του κόσμου, ότι η Ρωσία τότε ήταν το κέντρο του κινηματογραφικού στοχασμού, επειδή, με μια λέξη, οι «ρεαλιστικές» ταινίες που παρήγε, έκρυβαν περισσότερη αισθητική επιστήμη, απ' όλα μαζί τα ντεκόρ, οι φωτισμοί και οι ερμηνείες, των πιο τεχνουργημένων έργων του γερμανικού εξπρεσιονισμού.

Το αυτό συμβαίνει σήμερα με τον ιταλικό κινηματογράφο. Ο ρεαλισμός του, δεν παρασύρει σε μια αισθητική οπισθοδρόμηση, αλλ' αντίθετα, στην εκφραστική πρόοδο, σε μια νικηφόρα εξέλιξη της γλώσσας του κινηματογράφου, μια επέκταση της στυλιστικής της πολυμορφίας.

Αυτό που πρέπει λοιπόν πριν από καθετί να δούμε σήμερα, είναι η θέση στην οποία κείται το στίγμα της τέχνης του παγκόσμιου κινηματογράφου. Μετά το τέλος της εξπρεσιονιστικής αίρεσης και προπάντων, μετά την έλευση του ομιλούντος μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος δεν έπαψε να τείνει προς το ρεαλισμό. Σε αδρές, δηλαδή γραμμές εννοούμε ότι επιδιώκει να υποβάλλει στο θεατή την όσο το δυνατό τελειότερη αυταπάτη, πως ό,τι βλέπει δεν αποτελεί παρά μια πραγμα-

τικότητα, εναρμονισμένη προς τις λογικές απαιτήσεις της συγκεκριμένης οπτικής αφήγησης, μέσα στα όρια της σύγχρονης τεχνικής. Εξαιτίας αυτής του της τάσης, ο κινηματογράφος βρίσκεται σε σαφή αντίθεση προς ό,τι αποτελεί ποίηση, ζωγραφική, θέατρο, προσεγγίζοντας όλο και πιο πολύ το μυθιστόρημα. Πρόθεσή μου βέβαια δεν είναι, μ' επιχειρήματα τεχνικά, ψυχολογικά και οικονομικά να δικαιώσω τη θεμελιακή αυτή αισθητική στάση, αλλά θα μου επιτραπεί αυτή τη φορά να την αντιμετωπίσω σαν ένα τετελεσμένο γεγονός και χωρίς προκατάληψη ως προς την πραγματική αξία αυτής της εξέλιξης, αλλά ούτε και ως προς το οριστικό του χαρακτήρα της. Ο ρεαλισμός όμως στην τέχνη, δεν παράγεται, όπως είναι προφανές, παρά έντεχνα. Κάθε αισθητική επιλέγει αναγκαστικά, ανάμεσα σ' ό,τι θα πρέπει να διατηρήσει, χάσει ή αρνηθεί. Όταν όμως κατ' ουσία ο κινηματογράφος αποφασίζει να δημιουργεί την αυταπάτη της πραγματικότητας, αυτή η επιλογή συνιστά την ταυτόχρονα απρόσδεκτη κι απαραίτητη θεμελιώδη αντίφασή του. Απαραίτητη, επειδή δεν μπορεί να υπάρξει τέχνη παρά μέσ' απ' αυτή την επιλογή, η οποία όμως, αν ως διαδικασία δε διενεργηθεί (εφόσον υποθεθεί ότι ένα τέτοιο εγχείρημα ο από σήμερα ολοκληρωμένος κινηματογράφος το καθιστά τεχνικά επιτυχό) θα επιστρέφαμε απλούστατα στο ατόφιο πραγματικό, που τελικά θα παραγόταν εις βάρος του ρεαλισμού που ο κινηματογράφος σκοπεύει ν' αναδημιουργεί στο ακέραιο. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, θεωρούμε μάταιη την άρνηση κάθε νέας τεχνικής κατάκτησης που έχει ως αποτέλεσμα ν' αυξάνει την εντύπωση της πραγματικότητας: ήχου, εγχρώμου, ανάγλυφου, γιατί στην ουσία, η «τέχνη» του κινηματογράφου, δεν τρέφεται παρά απ' αυτή την αντίφαση, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες της αφαίρεσης και του συμβόλου που μπορούν να της προσφέρουν αποτελεσματικότερα τα πρόσκαιρα όρια της οθόνης.

Η χρησιμοποίηση όμως αυτού του κατάλοιπου των εγκαταλελειμμένων απ' την τεχνική συμβάσεων μπορεί να γίνει στην υπηρεσία ή εις βάρος του ρεαλισμού ή μπορεί ν' αυξήσει, ή και ν' αφανίσει τη δραστηριότητα των στοιχείων της πραγματικότητας που η κάμερα έχει συλλάβει. Μπορούμε, αν όχι να ιεραρχήσουμε τουλάχιστον να κατατάξουμε τα διάφορα κινηματογραφικά στυλ, εν σχέσει προς το βαθμό του κέρδους που παρουσιάζουν σε ρεαλισμό. *Ρεαλιστικό* λοιπόν αποκαλούμε, κάθε σύστημα έκφρασης, κά-

θε αφηγηματική διαδικασία, που τείνει να κάνει εμφανή στην οθόνη την κατά το δυνατόν μεγαλύτερη αίσθηση της πραγματικότητας. Δε θα πρέπει όμως εδώ η «πραγματικότητα» να γίνεται αντιληπτή με την ποσοτική έννοια. Το ίδιο γεγονός, το αυτό αντικείμενο, μπορεί ν' αποδοθεί με πολλούς και διάφορους τρόπους αναπαράστασης, που καθένας τους αφαιρεί ή διατηρεί κάποιες απ' τις ποιότητες οι οποίες μας βοηθούν ν' αναγνωρίζουμε το αντικείμενο αυτό στην οθόνη και που καθεμιά τους, εισάγει με διδακτικές ή εσθετιστικές σκοπιμότητες κάποιες αφαιρέσεις, περισσότερο ή λιγότερο διαβρωτικές, οι οποίες δεν επιτρέπουν να υπάρχει το πρωτότυπο στο σύνολό του. Με αποτέλεσμα, στο τέλος αυτής της αναπόφευκτης κι απαραίτητης χημείας η αρχική πραγματικότητα να έχει υποκατασταθεί από μια αυταπάτη της, μέσω ενός συμπλέγματος αφαιρέσεων (ασπρόμαυρο φιλμ, επίπεδη επιφάνεια) ή συμβάσεων —όπως π.χ. απ' το νόμο του μοντάζ— και αυθεντικής πραγματικότητας. Αυταπάτη απαραίτητη που όμως παρασύρει αμέσως στην απώλεια συνείδησης της ίδιας της πραγματικότητας, ενώ στην διάνοια του θεατή ταυτίζεται με την κινηματογραφική της αναπαράσταση. Όσο για το σκηνοθέτη, απ' τη στιγμή που συμμερίζεται αυτή την ασυνείδητη συνηγορία του κοινού, τείνει όλο και πιο πολύ ν' αδιαφορεί για την πραγματικότητα και βοηθούσης της συνήθειας, συν την οκνηρία, καταλήγει στο να μην διακρίνει πια κι ο ίδιος, από πού αρχίζουν και πού τελειώνουν τα ψεύδη του. Θέμα μομφής ως προς αυτά, ούτε καν βέβαια τίθεται, εφόσον ψεύδος αποτελεί, ό,τι συνιστά την τέχνη του. Ψόγος υπάρχει αφ' ης στιγμής, το ψεύδος αυτό παύει να το ελέγχει, οπότε εξαπατά και τον ίδιο τον εαυτό του, αναστέλλοντας έτσι οποιαδήποτε κατάκτηση ως προς την επίτευξη του ρεαλισμού.

### Απ' τον «Πολίτη Καίην» στο «Φαρρεμπίκ»

Η μεγάλη εξέλιξη της αισθητικής του κινηματογράφου προς το ρεαλισμό έχει συντελεστεί μόλις πρόσφατα. Τα έργα που αναμφισβήτητα απετέλεσαν σταθμούς στην ιστορία του, απ' το 1940 και εντεύθεν, ήταν ο *Πολίτης Καίην* και η *Παιζά*, δυο φιλμ που κατόρθωσαν μια αποφασιστική στροφή προς τη ρεαλιστική φιλική έκφραση, αλλά από διαφορετικούς δρόμους. Αν αναφέρομαι στο

έργο του Όρσον Γουέλς πριν ασχοληθώ με την ανάλυση της στυλιστικής των ιταλικών ταινιών, είναι πράξη που θα μου επιτρέψει την καλύτερη δυνατή προσέγγιση της σημασίας τους. Ο Όρσον Γουέλς απέδωσε στην κινηματογραφική αυταπάτη, μια θεμελιώδη ποιότητα του πραγματικού: τη συνέχειά του. Το κλασικό ντεκουπάζ, που προέρχεται απ' τον Γκρίφιθ, τεμαχίζει την πραγματικότητα σε συνεχόμενα πλάνα, που είναι μια σειρά από λογικές ή υποκειμενικές οπτικές όψεις πάνω σ' ένα γεγονός. Ας καταφύγουμε σ' ένα παράδειγμα: κλεισμένο σ' ένα δωμάτιο, κάποιος πρόσωπο περιμένει από στιγμή σε στιγμή την εισβολή του φονιά, κοιτά με αγωνία την πόρτα. Τη στιγμή που ο τελευταίος ετοιμάζεται να ορμήσει μέσα στο δωμάτιο, ο σκηνοθέτης δεν παραλείπει να φιλμάρει ένα γκρο-πλάνο της μπετούγιας που γυρίζει αργά. Απ' την ψυχολογική σκοπιά, το πλάνο αυτό δικαιώνεται: εκφράζει την ένταση προσοχής που το θύμα συγκεντρώνει σ' αυτό το σύμβολο της απελπισίας του. Αυτή η συμβατική ανάλυση σε πλάνα μιας εκτυλισσόμενης διαρκούς πραγματικής ζωής, είναι εκείνη που διαμόρφωσε τη γλώσσα του σύγχρονου κινηματογράφου.

Για ν' αποδώσει την αίσθηση της πραγματικότητας, η μορφή του γκριφιθικού ντεκουπάζ εισάγει μια αφαίρεση: καθώς όμως μ' αυτήν είμαστε ήδη εξοικειωμένοι, δε μας γίνεται σαν τέτοια (αφαίρεση) αντιληπτή. Η όλη επανάσταση που ο Όρσον Γουέλς εισήγαγε σ' αυτή την παράδοση, δεν είναι άλλη, από εκείνην, μιας ασυνήθιστα συστηματικής χρήσης του βάθους πεδίου, όπου αντίθετα απ' την κλασική κάμερα, που καθράριζε διαδοχικά από διαφορετικές οπτικές γωνίες διάφορα τμήματα του ντεκόρ, κατορθώνει ν' αγκαλιάζει με την αυτή καθαρότητα, το σύνολο του δραματικού χώρου, μέσα σ' ένα οπτικό πεδίο ατεμάχιστο. Σύμφωνα μ' αυτό τον τρόπο του βλέπειν, ό,τι πρέπει να δούμε, δεν το επιλέγει για λογαριασμό μας το ντεκουπάζ, προσδίδοντάς του μια *a priori* σημασία, αλλά η συνείδηση του θεατή, που, απ' το ιδιόμορφο αυτό σκηνικό φάσμα, το καθορισμένο απ' το παραλληλεπίπεδο της τομής της οθόνης, υποχρεώνεται να κάνει τις επιλογές της. Το ρεαλισμό του ο *Πολίτης Καίην* τον οφείλει στην ιδιοφυή χρήση μιας τεχνικής δυνατότητας. Με το βάθος πεδίου, ο Όρσον Γουέλς, απέδωσε στην πραγματικότητα τη συνέχειά της.

Μας έγινε λοιπόν σαφές από ποια στοιχεία της πραγματικότητας πλουτίστηκε ο κινηματογράφος, αλλά και πόσο συγχρόνως

απομακρύνθηκε απ' την πραγματικότητα, μη προσεγγίζοντάς την περισσότερο απ' ό,τι το κατορθώνει η κλασική αισθητική, καθώς, η πολυπλοκότητα της τεχνικής, του απαγορεύει να προσφεύγει στ' ακατέργαστα γεγονότα, στη χρήση των φυσικών ντεκόρ, στις εξωτερικές λήψεις,<sup>3</sup> στην εκμετάλλευση του ηλιακού φωτισμού, τους μη επαγγελματίες ερμηνευτές. Ο Όρσον Γουέλς απορρίπτει τις αμίμητες αξίες των αυθεντικών ντοκουμέντων, που αποτελώντας μέρος της πραγματικότητας θεμελιώνουν ένα «ρεαλισμό». Κατά συνέπεια λοιπόν, έχουμε το δικαίωμα στους αντίποδες του *Πολίτη Καίην*, να θέσουμε το *Φαρρεμπίκ*, όπου με το να επιδιώκει συστηματικά τη χρήση και μόνο της φυσικής πρώτης ύλης του πραγματικού, ο Ρουκιέ υστερεί σε τεχνικό επίπεδο.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι κι η ρεαλιστικότερη των τεχνών, δεν μπορεί παρά να συμμετέχει στην κοινή τους μοίρα: της είναι αδύνατο να συλλάβει την πραγματικότητα ως σύνολο, γιατί πάντα από κάπου της διαφεύγει. Κάθε τεχνική πρόοδος, όταν της γίνεται ορθή χρήση, κάνει το δίχτυ που συλλαμβάνει την πραγματικότητα, αναπόφευκτα, όλο και πιο στενό, αλλά το πρόβλημα λίγο-πολύ έγκειται στο τι επιλέγεται. Αυτή ή μια άλλη πραγματικότητα: Με την κάμερα συμβαίνει ό,τι περίπου και με τον αμφιβληστροειδή χιτώνα. Το χρώμα κι η φωτεινότητα δε συλλαμβάνονται απ' τα αυτά νευρικά κέντρα. Η πυκνότητα του ενός βρίσκεται σε σχέση αντίστροφη προς την άλλη. Υπάρχουν ζώα που ενώ διακρίνουν το σχήμα της λείας τους, κατά τη νύχτα, είναι ως προς το χρώμα τυφλά.

Ανάμεσα στα δυο αντίθετα, αλλά εξίσου καθαρά είδη ρεαλισμών, του *Φαρρεμπίκ* και του *Πολίτη Καίην*, υπάρχει χώρος για το οποιοδήποτε κράμα. Έπειτα το κενό που σχηματίζεται απ' την απώλεια πραγματικού στα φανατικά «ρεαλιστικά» φιλμ, επιτρέπει στον καλλιτέχνη που έχει την ικανότητα ν' αυξάνει την αποτελεσματικότητα της επιλεγόμενης αλήθειας, να επιτύχει την πλήρωση αυτού του κενού γεμίζοντάς το με τις αισθητικές συμβάσεις τις οποίες μπορεί να εισαγάγει στη θέση που οι απώλειες άφησαν ελεύθερη. Σχετικό ενδιαφέρον παράδειγμα, προσφέρει ο σύγχρονος ιταλικός κινηματογράφος: συχνά, λόγω ελλείψεως τεχνικών μέσων αναγκάζονται να εγγράψουν τους διαλόγους και τους ήχους του έργου εκ των υστέρων: απώλεια ρεαλισμού, που όμως προσφέρει τη δυνατότητα στους σκηνοθέτες, ελεύθεροι πια,

με μια κάμερα απαλλαγμένη απ' το φόρτο του μικρόφωνου, να επωφεληθούν για να επεκτείνουν το χώρο δράσης κι ευκινησίας, με αποτέλεσμα την άμεση αύξηση του συντελεστή πραγματικότητας.

Οι τεχνικές τελειοποιήσεις που θα επιτρέψουν την κατάκτηση άλλων περιοχών του πραγματικού (το χρώμα και η αναγλυφότητα π.χ.) δεν μπορεί παρά ν' αυξήσουν την απόσταση ανάμεσα στους δυο πόλους του ρεαλιστικού κινηματογράφου, που σήμερα επισημαίνονται στις περιοχές *Φαρρεμπίκ* και *Πολίτης Καίην*. Η ποιότητα κινηματογράφησης σε στούντιο, όλο και πιο πολύ θα εξαρτάται από όργανα πολύπλοκα, ντελικάτα, δύσχρηστα. Κάτι πάντα θα πρέπει να θυσιάζεται απ' την πραγματικότητα στην πραγματικότητα.

### «Παϊζά»

Πώς να τοποθετηθεί το ιταλικό φιλμ στα πλαίσια του ρεαλιστικού φάσματος; Αφού αποπειραθήκαμε μια οριοθέτηση της γεωγραφίας αυτού του κινηματογράφου, του τόσο διεισδυτικού στην περιγραφή του κοινωνικού είναι, του τόσο λεπτολόγου και οξυδερκή, ως προς την επιλογή της αληθινής και σημαίνουσας λεπτομέρειας, αυτό που μας απομένει είναι η βαθύτερη κατανόηση της αισθητικής του γεωλογίας.

Θ' αποτελούσε απατηλό ισχυρισμό αν υποστηρίζαμε ότι η πρόσφατη ιταλική παραγωγή μπορεί να προσδιοριστεί απ' τις κοινές, στις ταινίες όλων των σκηνοθετών της ιδιομορφίες. Για το λόγο αυτό, θα ξεχωρίσουμε μόνο τα χαρακτηριστικά εκείνα που έτυχαν μιας γενικότερης εφαρμογής, με την επιφύλαξη, ότι ενδέχεται η φιλοδοξία μας να περιοριστεί σε έργα που μπορούν να χαρακτηριστούν ως πράγματι σημαίνοντα. Εμπρός στο αναπόφευκτο λοιπόν μιας επιλογής θα πρέπει ευθύς εξαρχής να δηλώσουμε ότι η επιλογή αυτή θ' αφορά σε δημιουργίες που σχηματίζουν έναν περί την *Παϊζά* φθίνοντα ομόκεντρο κύκλο. Η άποψή μας βασίζεται στο γεγονός ότι θεωρούμε το έργο αυτό του Ροσελίνι ως το φιλμ που εντός του μπορείς ν' ανακαλύψεις κρυμμένα τα πιο πολλά αισθητικά μυστικά.

### Η τεχνική της αφήγησης

Όπως με το μυθιστόρημα, έτσι και με τον κινηματογράφο για ν' αποκαλύψουμε την αισθητική που ενυπάρχει σ' ένα φιλμ επιβάλλεται ν' αρχίζουμε απ' την τεχνική. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι το κινηματογραφικό φιλμ εμφανίζεται πάντα ως μια διαδοχή ρεαλιστικών εικόνων εναλλασσομένων επάνω σε μια ορθογώνια επιφάνεια δεδομένων διαστάσεων, κι όπου απ' την τάξη και τη διάρκεια των εικόνων αυτών καθορίζεται το «νόημά» τους. Με την αντικειμενικότητά του, το σύγχρονο μυθιστόρημα, μειώνοντας στο ελάχιστο τις κατά γράμμα στυλιστικές αναζητήσεις δεν έκανε άλλο απ' το ν' αποδείξει τη μυστική ουσία του στυλ. Αν λοιπόν ορισμένες ποιότητες της γλώσσας των Φώκνερ, Χεμινγκουαίη και Μαλρώ δε μεταφράζονται, το στυλ των έργων τους δεν κακοποιείται σε μια μετάφραση, γιατί ταυτίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά με την τεχνική αφήγησης που χρησιμοποιούν: την, σε χρόνο δηλαδή σκηνική εκτύλιξη δεδομένων του πραγματικού, παραμένει ακέραιο. Το γεγονός αυτό μας προσφέρει και την απόδειξη ότι το στυλ αποτελεί την ενυπάρχουσα δύναμη που κινεί την αφήγηση, κάτι σαν την κρυμμένη μέσ' στην ύλη ενέργεια, ή την ειδοποιό, αν θέλετε, φύση του φιλμ, εφόσον έργο της είναι η διευθέτηση μιας τεμαχισμένης πραγματικότητας, επάνω στο αισθητικό αφηγηματικό φάσμα, δύναμη που σαν μαγνήτης τράβη τα ρινίσματα των γεγονότων χωρίς ν' αλλοιώνει τη χημική τους σύνθεση. Κάθε Φώκνερ, Μαλρώ, Ντος Πάσος, έχει το δικό του σύμπαν που σαφώς καθορίζεται απ' τη φύση των υπό αφήγηση γεγονότων, αλλά κι απ' το νόμο της εγκυρότητας που τα συγκρατεί πάνω από την άβυσσο του χάους. Δε θα έχουμε λοιπόν παρά κέρδος, εκκινώντας τον καθορισμό μας του ιταλικού κινηματογραφικού στυλ απ' το σενάριο, απ' τη γένεση και απ' τις μορφές αφήγησης των γεγονότων που προσδιορίζει.

Και μόνη η παρακολούθηση ορισμένων ιταλικών φιλμ θ' αρκούσε, αν δεν υπήρχαν οι μαρτυρίες των ίδιων των δημιουργών, για να μας πείσει ως προς την αυτοσχεδιαστική τους υφή. Απ' τον ομιλούντα και μετά, κάθε γύρισμα απαιτεί μια πολυσύνθετη διεργασία που κι ο παραμικρός δισταγμός καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, στοιχίζει. Μπορούμε να πούμε, ότι απ' την πρώτη μέρα του γυρίσματος, το φιλμ, έχει ως προς το ντεκουπάζ

που προβλέπει τα πάντα, ουσιαστικά ολοκληρωθεί. Οι αμέσως μετά την Απελευθέρωση συνθήκες κινηματογράφησης στην Ιταλία, η φύση των επιλεγμένων κι επεξεργασμένων θεμάτων, μαζί με κάποια εθνική ιδιοφυΐα, οδήγησαν τους σκηνοθέτες της σ' ένα είδος απελευθέρωσης απ' αυτές τις εξαρτήσεις. Ο Ροσελίνι εξόρμησε οπλισμένος με την κάμερα, φιλμ και με κάποιο καμβά σεναρίου που συνεχώς προσάρμοζε ανάλογα με τις εμπνεύσεις του, τα υλικά ή ανθρώπινα μέσα που διέθετε, τη φύση, τα τοπία... Κάπως έτσι πάλευε κι ο Φεγιάντ, αναζητώντας μέσ' στους δρόμους του Παρισιού μορφές και χώρους για το γύρισμα κάποιας συνέχειας των *Βαμπίρ* ή του *Φαντομά*, συνέχειας που δεν τον απασχολούσε όσο, τους ντοπαρισμένους από αγωνία θεατές του της προηγούμενης εβδομάδας. Το περιθώριο όμως αυτοσχεδιασμού του, ήταν αναμφίβολα λίγο - πολύ ευρύτερο. Περιορισμένη συχνότερα στις λεπτομέρειες η αφήγηση, ήταν αρκετό να προσδίδει στην εκτύλιξη των γεγονότων ένα ρυθμό κι έναν τόνο πολύ διαφορετικό απ' αυτόν που συνήθως βλέπουμε στην οθόνη. Σίγουρα το σενάριο του φιλμ *Τέσσερα βήματα στα σύννεφα* θυμίζει πλοκή αμερικάνικης κωμωδίας, αλλά ευχαρίστως θα στοιχημάτιζα, ότι το ένα τρίτο των πλάνων της δεν ήταν προσχεδιασμένα με τη γνωστή αυστηρότητα. Το σενάριο του *Σούσια* δε μοιάζει να υπακούει σε μια αυστηρά δραματική αναγκαιότητα και το φιλμ καταλήγει σε κάποια φάση που δεν αποτελούσε αναγκαστικά την τελευταία. Το χαριτωμένο μικρό φιλμ του Παλιέρο *Ρώμη ελεύθερη πόλη* παίζει πλέοντας και ξεπλέκοντας παρεξηγήσεις, που σίγουρα μπορούσαν ν' ακολουθούν μια άλλη πλοκή. Ο δαίμων δυστυχώς του μελοδράματος στον οποίο οι Ιταλοί κινηματογραφιστές δεν έχουν τη δύναμη 'αντισταθούν, κερδίζει εδώ κι εκεί την παρτίδα, εισάγοντας μια δραματική αναγκαιότητα, όπου τα πάντα είναι απολύτως προβλέψιμα. Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Αυτό που μετράει είναι η δημιουργική στάση, η εντελώς ιδιότυπη γένεση των καταστάσεων. Η αφηγηματική αναγκαιότητα πηγάζει, κατά τρόπο περισσότερο βιολογικό παρά δραματικό. Βλασταίνει κι αναπτύσσεται με την αληθοφάνεια και την ελευθερία της ζωής.<sup>5</sup> Και με κανένα τρόπο ας μη νομιστεί ότι μια τέτοια μέθοδος είναι λιγότερο εσπερίστικη απ' την αργή και λεπτόλογη προμελέτη. Κι όμως, η πρόληψη ότι ο χρόνος, το χρήμα και τα μέσα μετρούν καθ' εαυτά, είναι τόσο επίμονη, ώστε λησμονούν να τα συσχετίσουν με το έρ-

γο και τον καλλιτέχνη. Ο Βαν Γκογκ ξανάκανε γοργά δέκα φορές τον αυτό πίνακα, ενώ ο Σεζάν δούλευε τον ίδιο καμβά επί μια δεκαετία. Ορισμένα είδη απαιτούν κατά τη γένεσή τους, τη μεγαλύτερη δυνατή ταχύτητα (στη βράση κολλάει το σίδηρο), ο χειρουργός όμως για παράδειγμα, θα πρέπει να εξασφαλίζει τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και σιγουριά. Με αυτό το τίμημα το ιταλικό φιλμ παρουσιάζει αυτό το ρεπορταζιακό ύφος, αυτή τη φυσικότητα που θυμίζει περισσότερο τον προφορικό, παρά το γραπτό λόγο, το σκίτσο παρά τον πίνακα. Αλλά όλ' αυτά απαιτούσαν το όλο σιγουριά και άνεση μάτι των Ροσελίνι, Λατουάντα, Βέργκανο και ντε Σάντις. Η κάμερά τους διαθέτει ένα τόσο πηγαίο κινηματογραφικό τακτ, κεραίες τόσο θαυμαστής ευαισθησίας, ώστε από κάθε έκφραση να συλλαμβάνουν ό,τι πρέπει, κι όπως πρέπει. Στο *Ληστή* όταν ο αιχμάλωτος γυρίζει απ' τη Γερμανία βρίσκει το σπίτι του κατεστραμμένο, τα έπιπλά του, τα πάντα δεν είναι παρά ένας σωρός από χώματα και πέτρες ανάμεσα σε γκρεμισμένους τοίχους κι ερείπια. Η κάμερα πρώτα μας δείχνει το πρόσωπό του και μετά ακολουθώντας την κίνηση των ματιών του κάνει ένα μακρό πανοραμικό 360 μοιρών που μας αποκαλύπτει το θέαμα που παρακολουθούν. Η πρωτοτυπία αυτού του πανοραμικού είναι διπλή: ενώ αρχικά βρισκόμαστε εκτός ηθοποιού, και τον βλέπουμε με τη μεσολάβηση της κάμερα, κατά τη διάρκεια του πανοραμικού, ταυτιζόμαστε φυσιολογικά με τη συνειδήσή του, σε βαθμό που, να μας προξενήσει κατάπληξη όταν καταλήγοντας το πανοραμικό των 360 μοιρών ξαναβρίσκουμε ένα πρόσωπο κυριευμένο από φρίκη. Ο ρυθμός έπειτα αυτού του υποκειμενικού πανοραμικού είναι μεταβλητός. Αρχίζει με μια μακρά εκτύλιξη. Μετά σχεδόν σταματά, ατενίζοντας τους ερειπωμένους και καφαλισμένους τοίχους, με το ρυθμό που κινεί η παρατήρηση το ανθρώπινο βλέμμα.

Απ' το να περιοριστώ στον σχεδόν αφηρημένο ορισμό, που με τη σχεδόν φυσιολογική έννοια αποκαλώ: «κινηματογραφικό τακτ», προτίμησα αυτά τα τρία μικρά παραδείγματα. Με το δυναμισμό του, το πλάνο αυτό θυμίζει κίνηση χεριού που σκισσάει, αφήνοντας εδώ λευκά, περιχαράζοντας εκεί, σκάβοντας πιο πέρα το αντικείμενο, όπως ακριβώς ξεδιπλώνονταν η σε ραλαντί κίνηση του ντοκυμανταίρ για τον *Ματίς*, αποκαλύπτοντας, κάτω απ' το συνεχές κι ομοιόμορφο αραβούρημα της πινελιάς του, τους πολλα-

πλούς διαταγμούς του χεριού. Σ' ένα τέτοιο ντεκουπάζ η κίνηση του φακού αποκτά μέγιστη σημασία. Η κάμερα επιβάλλεται να διαθέτει την αυτή ετοιμότητα, τόσο για κίνηση όσο και γι' ακινησία. Τράβελινγκ και πανοραμίκ, εδώ δεν παρουσιάζουν το σχεδόν θείο χαρακτήρα που αποκτούν απ' τον αμερικάνικο γερανό του Χόλυγουντ. Σχεδόν όλα γίνονται απ' το ύψος του ματιού ή ξεκινούν από κάποια πολύ συγκεκριμένα αντικείμενα, όπως μια στέγη ή ένα παράθυρο. Η αλησμόνητη ποιητική στιγμή περιπάτου των παιδιών επάνω σ' ένα άλογο, στη Σούσια καταλήγει σ' ένα έξοχο κοντρ πλονζέ, αποδίδοντας σε έφιππους και ίππο την προοπτική ενός αδριάντα καβαλλάρη, ενώ ο Κριστιάν Ζακ είχε κυριολεκτικά μαρτυρήσει με το άλογο-φάντασμα της *Μαγείας (Sortilège)*. Τόση κινηματογραφική βιρτουοζιτέ δεν εμπόδισε τη φοράδα του να παρουσιάζει το προζαϊκό στυλ ενός ψωράλογου άμαξας. Η ιταλική κάμερα διατηρεί κάτι απ' την ανθρωπιά της Μπελ-Χάουελ του ρεπορτάζ, αυτής της αχώριστης απ' το χέρι και το μάτι, της σχεδόν ταυτισμένης με τον άνθρωπο, μηχανής, ικανής να συμφωνεί αμέσως με την προσοχή του.

Όσο για τη φωτογραφία, είναι αυτονόητο ότι ο φωτισμός εκεί δεν παίζει παρά έναν πολύ ισχνό εκφραστικό ρόλο. Εφόσον καταρχήν, απαιτεί στούντιο κι' οι περισσότερες λήψεις είναι εξωτερικά ή αληθινοί χώροι κι έπειτα, επειδή το ύψος του ρεπορτάζ για μας ταυτίζεται με το γκριζάρισμα των επικαίρων, οποιαδήποτε προσπάθεια μιας κατεξοχήν βελτίωσης της φωτογραφικής πλαστικότητας του στυλ, θ' αποτελούσε αντίφαση.

Έτσι, όπως έχουμε ως τώρα αποπειραθεί να το περιγράψουμε η ιταλική κινηματογραφία παρουσιάζει ένα στυλ που επεξεργασμένο με περισσότερη ή λιγότερη δεξιοτεχνία, ωριμότητα και ευαισθησία θυμίζει ημιφιλολογική δημοσιογραφία. Πρόκειται για μια τέχνη εύστοχη, ζωντανή, που προκαλεί τη συμπάθεια και τη συγκίνηση, αλλά λόγω αρχής παραμένει ελάσσων, γεγονός που συμβαίνει ακόμη και στις περιπτώσεις που το είδος αυτό μπορεί να καταταγεί αρκετά ψηλά στην αισθητική ιεραρχία. Όπως συνέβη λοιπόν με τη λογοτεχνία, όπου το ρεπορτάζ και η ηθική του της αντικειμενικότητας — αν και ορθότερο θα 'ταν να πούμε εξωτερικότητας — απλά έθεσαν τις βάσεις μιας νέας αισθητικής του μυθιστορηματος<sup>6</sup>, η τεχνική αφήγησης των Ιταλών σκηνοθετών, κατέληξε, στις καλύτερες περιπτώσεις και ειδικότερα στην *Παιζά*

σε μια αισθητική της αφήγησης, εξίσου πολύπλοκη και πρωτότυπη.

Ως φιlm καταρχήν η *Παιζά* αποτελεί το πρώτο τέλειo κινηματογραφικό ισοδύναμο με μια συλλογή νουβέλες. Γνωστό μας βέβαια είναι το νόθο και κίβδηλο είδος του φιlm σε σκετς. Ο Ροσελίνι στην *Παιζά* αφηγείται διαδοχικά, έξι ιστορίες της Ιταλικής Απελευθέρωσης, με μοναδικό κοινό συνδετικό στοιχείο την ιστορική τους στιγμή. Τρεις απ' αυτές, η πρώτη, η τέταρτη και η τελευταία εντάσσονται στις αντιστασιακές. Οι άλλες είναι κωμικά, παθητικά ή τραγικά επεισόδια που συμβαίνουν στο περιθώριο της συμμαχικής προέλασης και που την πρώτη ύλη της διήγησής τους προσφέρουν: η πορνεία, η μαύρη αγορά, η ζωή σ' ένα μοναστήρι φραγκισκανών. Χρονολογικά, οι ιστορίες αυτές κατατάσσονται με αφετηρία την απόβαση στη Σικελία συμμαχών κομάντος. Αυτό όμως που προσφέρει στο φιlm ένα στοιχείο ικανό να διαμορφώνει μιá ενότητα επαρκή για την ολοκλήρωση ενός ομοιογενούς έργου, δεν είν' άλλο από το κοινωνικό, ιστορικό και ανθρώπινο πλαίσιο αυτών των έξι ιστοριών, μέσα στο διαφορισμό τους. Αυτό όμως που μας δίνει για πρώτη φορά την ακριβή εντύπωση της νουβέλας, είναι το μήκος, η δομή, το υλικό κι η αισθητική τους διάρκεια. Το επεισόδιο της Νάπολης όπου βλέπουμε ένα ειδικευμένο στη μαύρη αγορά χαμίνι να πουλάει τα ρούχα ενός μεθυσμένου νέγρου είναι μια θαυμαστή νουβέλα α λα Σαρογιάν. Άλλη θυμίζει Στάινμπεκ, άλλη Χεμινγκουαίη, άλλη (η πρώτη) Φώκνερ, κι όχι από τον τόνο ή το θέμα, αλλά από κάτι βαθύτερο, απ' το στυλ. Δυστυχώς δεν μπορούμε να παραθέσουμε, κάποια απ' τις σκηνές του φιlm, όπως κάνουν στη λογοτεχνική κριτική παραθέτοντας μια παράγραφο μέσα σε εισαγωγικά, εφόσον η φιλολογική περιγραφή στον κινηματογράφο παραμένει κάτι το ανολοκλήρωτο. Ας περιγράψουμε παρ' όλ' αυτά ένα επεισόδιο απ' την τελευταία νουβέλα — που θυμίζει τόσο Χεμινγκουαίη όσο και Φώκνερ: 1) Μια ομάδα Ιταλών παρτιζάνων και συμμαχών στρατιωτών ανεφοδιάζεται με τρόφιμα από μια οικογένεια ψαράδων που ζουν σ' ένα είδος απομονωμένης αγροικίας, χωμένης στους βάλτους που σχηματίζει το δέλτα του Πο. Τους προσφέρουν ένα πανέρι με χέλια, φεύγουν. Μια γερμανική περίπολος το βλέπει και εκτελεί όλη την οικογένεια. 2) Περί το λυκόφως, ο Αμερικανός αξιωματικός κι ένας αντάρτης βαδίζουν μέσ' στα έλη. Απόμακρο ντουφεκίδι.

Ένας πολύ ελλειπτικός διάλογος αφήνει να εννοηθεί ότι οι Γερμανοί σκότωσαν τους ψαράδες. 3) Άντρες και γυναίκες πτώματα σωριασμένα εμπρός στην καλύβα. Ένα μισόγουμο μωρό κλαίει μέσ' στο λυκόφως σταματήματα. Έστω κι έτσι λακωνικά διατυπωμένο αυτό το απόσπασμα, αφήνει με σαφήνεια να φανούν οι άπειρες στην ελλειπτικότητά τους αφαιρέσεις, ή καλύτερα, τ' αποσιωπητικά ως προς τη δράση που περιορίζεται σ' αυτά τα τρία ή τέσσερα σύντομα αποσπάσματα, τα τόσο εν σχέσει προς την πραγματικότητα που αποκαλύπτουν υπαινικτικά. Αφήνουμε το καθαρά περιγραφικό πρώτο και περνάμε στο δεύτερο, όπου το γεγονός δε μας γίνεται γνωστό παρά απ' ό,τι μπορούσαν να ξέρουν οι παρτιζάνοι: τις απόμακρες ριπές. Το τρίτο μας παρουσιάζεται ανεξάρτητα απ' την παρουσία των ανταρτών. Δεν είναι εξάλλου βέβαιο ότι σ' αυτή τη σκηνή έτυχαν αυτόπτες μάρτυρες. Ένα μωρό κλαίει ανάμεσα στους νεκρούς του γονείς: ορίστε, αυτό είναι ένα γεγονός. Πώς έτυχε να μάθουν οι Γερμανοί την ενοχή των χωρικών; Γιατί το μωρό είναι ακόμα ζωντανό; Όλ' αυτά δεν αφορούν το φιλμ. Κι όμως, μια σειρά γεγονότων αποτελούν την αλυσίδα που καταλήγει σ' αυτό το αποτέλεσμα. Συνήθως ο σκηνοθέτης δε δείχνει τα πάντα, πολύ δε περισσότερο όταν αυτό είναι αδύνατο. Αλλά οι επιλογές του κι οι παραλείψεις του, τείνουν παρ' όλ' αυτά πάντα, στο να συγκροτήσουν ένα λογικό πρότεσές, όπου το πνεύμα μπορεί να περνά χωρίς κόπο απ' τις αιτίες στα αποτελέσματα. Η τεχνική του Ροσελίνι αναμφισβήτητα διατηρεί μια κάποια ευκρίνεια ως προς τη διαδοχή των γεγονότων, μην αφήνοντας να γατζώνεται το 'να με τ' άλλο σαν τους κρίκους της αλυσίδας στα δόντια του τροχού. Η συνείδηση του θεατή θα πρέπει να δρασκελά απ' το 'να στ' άλλο, όπως όταν για να διαβούν έναν ποταμό πηδούν από πέτρα σε πέτρα, και θα συμβεί ανάμεσα σε δυο λιθάρια το πόδι να διστάζει, να λείπει μια πέτρα, ή επάνω σε μια τους να γλιστρά. Έτσι ενεργεί το πνεύμα μας. Στην ουσία οι πέτρες αυτές δεν είναι βαλμένες για να επιτρέψουν στους διαβάτες ένα πέρασμα απ' το ποτάμι, αβρόχοις ποσί, ούτε οι διαγραφόμενες φέτες του πεπονιού υπάρχουν για να μπορεί ο πάτερ φαμίλιας να το μοιράζει ακριβοδίκαια. Τα γεγονότα είναι γεγονότα, η φαντασία μας τα χρησιμοποιεί, αλλά δεν υπάρχουν για να την υπηρετούν a priori. Στο συνηθισμένο κινηματογραφικό ντεκουπάζ —μιας διαδικασίας κινηματογράφησης παρόμοιας προς

την κλασική μυθιστορηματική αφήγηση— το γεγονός βλέπεται απ' την κάμερα τεμαχισμένο, αναλυμένο, ανασυνθεμένο. Δε χάνει βέβαια εντελώς τη φύση του γεγονότος, που όμως επενδύεται με αφαίρεση, όπως η άργιλος ενός τούβλου απ' τον ακόμη απόντα τοίχο που θα πολλαπλασιάσει το παραλληλεπίπεδό του. Τα γεγονότα στο Ροσελίνι αποκτούν μια σημασία, αλλά όχι σαν εργαλεία, που η λειτουργία τους έχει εκ των προτέρων καθορίσει τη μορφή τους. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται και το πνεύμα είναι υποχρεωμένο να δει ότι μεταξύ τους μοιάζουν, και οι προσομοιώσεις τους αυτές καταλήγουν στο να σημαίνουν κάτι που υπήρχε στο καθένα, και που αν θέλετε αποτελεί την ηθική της ιστορίας. Μια ηθική που το πνεύμα δεν μπορεί για την ακρίβεια να του ξεφύγει, επειδή προέρχεται απ' την ίδια την πραγματικότητα. Στο επεισόδιο «της Φλωρεντίας» μια γυναίκα διασχίζει την ακόμη κατεχόμενη από Γερμανούς και φασίστες πολιτεία, για να συναντήσει τον αρραβωνιαστικό της που είναι στέλεχος της αντίστασης. Τη συνοδεύει ένας άντρας που κι αυτός ψάχνει να βρει τη γυναίκα του και το παιδί του. Η κάμερα τους ακολουθεί βήμα προς βήμα αναγκάζοντάς μας να συμμετέχουμε σ' όλα τα εμπόδια κι όλους τους κινδύνους που αντιμετωπίζουν, με απόλυτη αμεροληψία, ως προς το ενδιαφέρον που επιδεικνύει προς τους ήρωες της περιπέτειας και τις καταστάσεις που υποχρεώνονται ν' αντιμετωπίσουν. Όσα όμως συμβαίνουν στην αναστατωμένη απ' την Απελευθέρωση Φλωρεντία, είναι εξίσου συνταρακτικά. Η προσωπική περιπέτεια αυτών των δύο θα σφηνωθεί έτσι κι αλλιώς μέσ' τον ορμαγδό των άλλων συμφορών, καθώς προσπαθούν ν' ανοίξουν δρόμο μέσ' απ' το πλήθος για να βρουν αυτούς που έχασαν. Αλλά κατά το διάβα τους μέσ' στα μάτια εκείνων που τους κάνουν τόπο να περνούν διαβάζουν άλλες αγωνίες, άλλα βασάνα, άλλα παθήματα, που εμπρός τους τα δικά τους φαίνονται αστεία. Στο τέλος, κι εντελώς συμπτωματικά η γυναίκα μαθαίνει απ' το στόμα ενός τραυματισμένου αντάρτη ότι ο άντρας που ψάχνει να βρει σκοτώθηκε, κι αυτό, από μια φράση που δεν είχε προορισμό της εκείνην και που έρχεται να τη χτυπήσει σαν αδέσποτη σφαίρα. Για μια εξιστόρηση αυτού του είδους, τη καθαρότητα που παρουσιάζει στη γραμμή της αυτή η αφήγηση, δεν οφείλει τίποτε στις μεθόδους της κλασικής σύνθεσης. Ποτέ το ενδιαφέρον μας δεν επικεντρώνεται τεχνητά επάνω στην ηρωίδα. Η κάμερα δεν επιδίδεται

σε καμιά υποκειμενική ψυχολογική ανάλυση. Δε συμμετέχουμε λοιπόν στα συναισθήματα των πρωταγωνιστών παρά έμμεσα, μαντεύοντάς τα, εφόσον η παθητικότητα των γεγονότων εδώ δεν προκύπτει απ' το συγκυριακό δεδομένο ότι μια γυναίκα έχασε εκείνον που αγαπούσε, αλλά απ' την ιδιομορφία μιας ατομικής περίπτωσης, μέσα σε χίλια άλλα δράματα, τη συλλογική μοναξιά των θλίψεων και των συμφορών που προκαλεί η απελευθέρωση της Φλωρεντίας, κι όπου η κάμερα περιορίζεται στο να παρακολουθεί σαν σε ρεπορτάζ μια γυναίκα που αναζητεί έναν άντρα, αναγκάζοντας το πνεύμα μας να την ακολουθεί, να την καταλαβαίνει, να πάσχει.

Στο τελικό θαυμαστό επεισόδιο των κυκλωμένων ανταρτών στο έλος, το λαμπερό νερό του δέλτα του Πο, οι καλαμιές που χάνονται στον ορίζοντα και που μόλις κρύβουν τους άνδρες που βρίσκονται ταμπουρωμένοι πάνω στις μικρές επίπεδες βάρκες τους, ο παφλασμός των κυμάτων που ορμούν κατά το δάσος, όλα αυτά τα στοιχεία διαδραματίζουν ένα ισάξιο ρόλο μ' αυτό των ανθρώπων. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι αυτός ο δραματικός ρόλος που αποκτά το έλος οφείλει, κατά μεγάλο μέρος πολλά σε ορισμένες, απολύτως εσκεμμένες λήψεις όπου κατά το γύρισμα κατορθώθηκε η γραμμή του ορίζοντα να βρίσκεται πάντοτε στο αυτό ύψος, ενώ οι σταθερά επαναλαμβανόμενες αναλογίες νερού - ουρανού, με την παρουσία τους σ' όλα τα πλάνα, δημιουργούν ένα απ' τα πιο ουσιαστικά χαρακτηριστικά των σχέσεων με το τοπίο: τις σε ακριβή αντιστοιχία προς τις διαστάσεις της οθόνης υποκειμενικές εντυπώσεις των μεταξύ νερού και ουρανού ανθρώπων, που η ζωή τους σταθερά εξαρτάται από το αν θ' ανασηκώσουν έστω κι ελάχιστα το σώμα προς τον ορίζοντα. Απ' αυτό το παράδειγμα γίνεται αντιληπτό πόσο, στην τελειότητα έκφρασης ενός φιλμ συμβάλλει ο χειρισμός και στα εξωτερικά της κάμερα, από έναν οπερατέρ, σαν αυτόν της *Παιζά*.

Την κινηματογραφική ενότητα της αφήγησης εδώ δε δημιουργεί το «πλάνο», αυτή η αφηρημένη άποψη μιας πραγματικότητας, αλλά το «γεγονός», κομμάτι ακατέργαστης καθεαυτού πολλαπλής κι αμφιλεγόμενης πραγματικότητας που το «νόημά της» αποκαλύπτεται μόνο a posteriori, χάρη σ' άλλα «περιστατικά» που ανάμεσα τους το πνεύμα μας δημιουργεί συσχετισμούς. Ορθά, αναμφίβολα ο σκηνοθέτης επέλεξε τα συγκεκριμένα «γεγονότα», σεβό-

μενος όμως την ακεραιότητά τους απόλυτα. Το γκρο-πλάνο ενός πόμουλου πόρτας που ανέφερα προηγουμένως, ήταν λιγότερο ένα γεγονός και περισσότερο ένα a priori κατασκευασμένο απ' την κάμερα σημείο που δεν έχει μεγαλύτερη ανεξαρτησία μέσα σε κάποια φράση ως σήμα απ' ό,τι μια πρόθεση. Αποτελεί το αντίθετο της σκηνης του έλους και της εκτέλεσης των χωρικών.

Αλλά η φύση της «εικόνας - γεγονότος», δεν έγκειται μόνο στο να συντηρεί μαζί με άλλες «εικόνες - γεγονότα» σχέσεις που το πνεύμα επινοεί. Οι κεντρόφυγες ιδιότητες της εικόνας είναι παρούσες, και οι μόνες που επιτρέπουν τη συγκρότηση της αφήγησης. Εφόσον κάθε εικόνα δεν αποτελεί παρά ένα απόσπασμα μιας προγενέστερης ως προς το νόημα πραγματικότητας, η επιφάνεια της οθόνης στο σύνολό της, θα πρέπει να παρουσιάζει μια εξίσου συγκεκριμένη ένταση, κι επιπλέον αποτελεί το αντίθετο της σκηνοθεσίας του είδους «πόμολο πόρτας», όπου η ριπολίνη, οι λεκέδες στο ύψος του χεριού, το γυάλισμα του μετάλλου, το φάγωμα της μπετούγιας δεν αποτελούν παρά τα εντελώς άχρηστα συγκεκριμένα παράσιτα της αφαίρεσης, και πρέπει ν' απαλειφθούν.

Στην *Παιζά* (υπενθυμίζω ότι ως προς έναν κάποιο βαθμό αναφέρομαι στο σύνολο των ιταλικών φιλμ) το γκρο-πλάνο πόμουλου πόρτας αντικαθίσταται απ' την «εικόνα - γεγονός» μιας πόρτας, όπου όλα τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά πρέπει να είναι εξίσου εμφανή. Τα πιο πάνω δεδομένα επιβάλλουν ότι κι η συμπεριφορά των ηθοποιών δεν επιτρέπεται ερμηνευτικά να διαφοροποιείται απ' το ντεκόρ ή από εκείνο των άλλων προσώπων. Αυτός καθαυτός ο άνθρωπος δεν αποτελεί παρά ένα γεγονός ανάμεσα στ' άλλα, χωρίς να του αποδοθεί ποτέ μια a priori προνομιακή εν σχέσει με τα λοιπά στοιχεία του φιλμ σημασία. Έτσι εξηγείται γιατί οι Ιταλοί σκηνοθέτες είναι εκείνοι που σημειώνουν τη μεγαλύτερη επιτυχία στις σκηνές λεωφορείων, καμιονιών ή τραίνων, επειδή προφανώς συγκεντρώνουν μια ενότητα ντεκόρ κι ανθρώπων, ξέροντας ν' αναπτύξουν εκεί μια δράση χωρίς να την αποξενώνουν απ' το υλικό της πλαίσιο και χωρίς να εξαφανίζουν την ανθρώπινη μοναδικότητα, όπου κι αν βρίσκεται ενσωματωμένη. Η λεπτότητα κι ευελιξία στις κινήσεις της κάμερας μέσα σε στενούς και συνωστισμένους χώρους, η φυσική συμπεριφορά όλων των προσώπων που μπαίνουν στο πλάνο, κάνουν αυτές τις σκηνές τις κατεξοχήν δυναμικές του ιταλικού κινηματογράφου.

### Ο ρεαλισμός του ιταλικού σινεμά κι η τεχνική του αμερικανικού μυθιστορήματος

Ελπίζω ότι η απουσία κινηματογραφικών τεκμηρίων δε βλάπτει τη σαφήνεια των παρακάτω. Αν όμως ο αναγνώστης μ' έχει παρακολουθήσει ως εδώ, θα 'χει σίγουρα παρατηρήσει ότι κατέληξα στο να χρησιμοποιώ, τους αυτούς όρους, για να χαρακτηρίσω, τόσο το στυλ του Ροσελίνι στην *Παιζά*, όσο και του 'Ορσον Γουέλς στον *Πολίτη Καίην*. Από δρόμους διαμετρικά αντίθετους και το ένα και το άλλο καταλήγουν σ' ένα «ντεκουπάζ» που σέβεται κατά τον ίδιο περίπου τρόπο την πραγματικότητα. Τόσο το βάθος πεδίου του 'Ορσον Γουέλς όσο κι ο φανατικός ρεαλισμός του Ροσελίνι. Και στον ένα και στον άλλο βρίσκουμε την ίδια εξάρτηση του ηθοποιού απ' το ντεκόρ, τον αυτό ερμηνευτικό ρεαλισμό όλων των προσώπων κάθε πλάνου, όποια κι αν είναι η δραματική «σημασία» τους. Και πάνω απ' όλα: αν και το στυλ εμφανίζεται εξωτερικά διαφορετικό, η αφήγηση κατά βάθος και στον *Πολίτη Καίην* και την *Παιζά* αναπτύσσεται κατά τον αυτό τρόπο. Μέσ' από μια απόλυτη τεχνική ανεξαρτησία, προφανή απουσία οποιασδήποτε άμεσης επιρροής, και τα πλέον ανόμοια ταμπεραμέντα που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς, ο Ροσελίνι κι ο 'Ορσον Γουέλς έχουν κατά βάθος ακολουθήσει ουσιαστικά την αυτή αισθητική κατεύθυνση, σχημάτισαν την αυτή αισθητική αντίληψη περί «ρεαλισμού».

Είχα την ευκαιρία να συγκρίνω συνοπτικά την αφήγηση της *Παιζά* μ' εκείνη ορισμένων σύγχρονων μυθιστοριογράφων και νουβελίστ. Οι σχέσεις τεχνικής μεταξύ του έργου του 'Ορσον Γουέλς κι εκείνης του αμερικανικού μυθιστορήματος —ειδικά του Ντος Πάσος— είναι πολύ σαφής, για να μου επιτρέψει εξάλλου ν' αποκαλύψω τώρα τη θέση μου που δεν είναι άλλη απ' την εκτίμηση, ότι η αισθητική του ιταλικού κινηματογράφου, στα πιο επεξεργασμένα τουλάχιστο μέρη της, ιδίως εκείνα που γέννησαν σκηνοθέτες προικισμένους μ' επίγνωση των εκφραστικών τους μέσων, όπως ένας Ροσελίνι, δεν αποτελεί παρά το κινηματογραφικό ισοδύναμο του αμερικανικού μυθιστορήματος<sup>7</sup>.

Ας μη λησμονεί ο αναγνώστης ότι την πιο πάνω αντιστοιχία δεν την εννοούμε με τη χυδαία αντίληψη μιας μηχανικής μεταφοράς, όπως κάνει το Χόλυγουντ, που δε διστάζει να «προσαρμόζει»

στην οθόνη Αμερικανούς μυθιστοριογράφους. Το τι έκανε με το *Για ποιόν χτυπά η καμπάνα* ο κ. Σαμ Γουντ, είναι γνωστό. Κατά βάθος δεν επεδίωκε παρά ν' αναπαραγάγει μια πλοκή, κι ενώ το μυθιστόρημα έχει αποδοθεί φράση προς φράση, στην οθόνη δεν υπήρχε απ' το βιβλίο τίποτε. Είναι ζήτημα αν μετριοούνται στα δάκτυλα των δυο χεριών τα έργα του αμερικανικού κινηματογράφου που κατόρθωσαν ν' αποδώσουν με εικόνες κάτι απ' το στυλ των μυθιστοριογράφων, δηλαδή την ίδια την αφηγηματική τους δομή, το νόμο εγκυρότητας που καθορίζει τη διάταξη των γεγονότων στους Φώκνερ, Χεμινγκγουάι, Ντος Πάσος. Έπρεπε να υπάρξει ο 'Ορσον Γουέλς για ν' αποκτήσουμε συνείδηση, του τι μπορεί να 'ναι ο κινηματογράφος του αμερικανικού μυθιστορήματος.

Κι ενώ το Χόλυγουντ παράγει προσαρμογές *μπεστ - σέλερς* και συγχρόνως απομακρύνεται απ' το πνεύμα της αμερικανικής λογοτεχνίας, αυτή, εντελώς φυσιολογικά και με την άνεση που αποκλείει οποιαδήποτε υποψία συνειδητής και ηθελημένης αντιγραφής, βρίσκει σε σενάρια απολύτως πρωτότυπα τον κινηματογραφικό της εαυτό στην Ιταλία. Δεν πρέπει βέβαια να παραβλέψουμε εντελώς, τη δημοτικότητα που έχαιρε και χαίρει εκεί το αμερικανικό μυθιστόρημα, όπου μεταφράστηκε και αφομοιώθηκε, πολύ πριν απ' ό,τι συνέβη σ' εμάς, ενώ η επίδραση που άσκησε ο Σαρογιάν σ' ένα Βιττορίνι π.χ. είναι πασίγνωστη. Αλλά απ' αυτούς τους αμφίβολουσ ως προς την αιτία και το αποτέλεσμα συσχετισμούς, προτιμώ να επικαλεστώ τη μοναδική αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο πολιτισμών κατά το διάστημα της συμμαχικής κατοχής στην Ιταλία. Ο «G.I.» στην Ιταλία αισθάνθηκε αμέσως σα στο σπίτι του, και η *Παιζά* θεωρεί σαν κάτι οικείο τον «G.I.», λευκό ή μαύρο. Η εξάπλωση της μαύρης αγοράς και της πορνείας γύρω απ' την αμερικανική στρατιά δεν αποτελούν τα λιγότερο αποδεικτικά παραδείγματα της συμβίωσης των δύο πολιτισμών. Ούτε μπορεί ν' αγνοηθεί το γεγονός ότι οι Αμερικανοί στρατιώτες εμφανίζονται ως ενδιαφέροντα πρόσωπα στις περισσότερες πρόσφατες ιταλικές ταινίες και κρατούν τη θέση τους με μια φυσικότητα που λέει πολλά.

Αλλά έστω κι αν μέσω της λογοτεχνίας και της κατοχής υπήρχαν ανοιχτοί δρόμοι αλληλεπίδρασης, το φαινόμενο αυτό, ερμηνευμένο μέσ' από ένα και μόνο επίπεδο, θα παρέμενε ανεξήγητο.



*Παιζά του Ρομπέρτο Ροσελίνι.*

Σήμερα ο αμερικανικός κινηματογράφος πραγματοποιείται στην Ιταλία, αλλά ποτέ ο κινηματογράφος της χερσονήσου δεν ήταν πιο τυπικά ιταλικός. Το σύστημα συσχετισμών που ως τώρα χρησιμοποιήσα με απομάκρυνε από άλλες, λιγότερο αμφισβητήσιμες προσεγγίσεις, όπως είναι π.χ. η παράδοση του ιταλικού μύθου, της κομέντια ντελ άρτε και της τεχνικής του φρέσκο. «Επιρροή» λοιπόν δεν μπορεί να σημαίνει άλλο από την στα βαθύτερά τους δεδομένα ενότητα κινηματογράφου λογοτεχνίας, με την κοινή άποψη που επικρατεί για τις σχέσεις μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας. Έχει διαρρεύσει χρόνος πολύς από τότε που το μοντέρνο μυθιστόρημα ολοκλήρωσε τη «ρεαλιστική» του επανάσταση, εισήγαγε την ψυχολογία της συμπεριφοράς, την τεχνική του ρεπορτάζ και την ηθική της βίας. Αν και στην εξέλιξη αυτή, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, ο κινηματογράφος δεν άσκησε την παραμικρή επιρροή, εκείνο που αντιθέτως αποδεικνύεται είναι ότι ακόμη και έργα, όπως η *Παιζά*, σε σύγκριση με το σύγχρονο μυθιστόρημα, είναι πίσω ολόκληρες δεκαετίες. Πώς λοιπόν να θεωρηθεί μικρό το γεγονός πως ο σύγχρονος ιταλικός κινηματογράφος, κατόρθωσε ν' αναδείξει στην οθόνη τα καθαρά κινηματογραφικά ισοδύναμα, της σημαντικότερης επανάστασης που πραγματοποιήθηκε στη σύγχρονη λογοτεχνία...

## ΕΝΑ ΜΕΓΑΛΟ ΕΡΓΟ: «ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΝΤ.»

Το *Θαύμα στο Μιλάνο* δεν προκάλεσε παρά διχόνοια: η πρωτοτυπία του σεναρίου, η ανάμιξη του φανταστικού με το καθημερινό, η στροφή προς την πολιτική κρυπτογραφία της εποχής μας, εν αντιθέσει προς το γενικό ενθουσιασμό που είχε προκαλέσει ο *Κλέφτης των ποδηλάτων* ξεσήκωσαν γύρω απ' αυτή την ασυνήθιστη ταινία ένα είδος επιτυχίας σκανδάλου, (που την ανατομία του μηχανισμού της αποκάλυψε μ' εξοντωτικό χιούμορ στο θαυμάστό άρθρο της των *Μοντέρνων Καιρών*, η Μισλίν Βιαν). Γύρω απ' τον *Ουμπέρτο Ντ.*, οργανώθηκε μια συνωμοσία σιωπής, μια εχθρική κι επίμονη βουβαμάρα, που ακόμη κι ό,τι υπέρ έχει γραφεί γι' αυτό το φιλμ, μοιάζει να το καταδικάζει σε μια εκτίμηση χωρίς ηχώ, σ' ένα είδος υπόκωφης γκρίνιας, και περιφρόνησης, κατάπτυστης εν σχέσει προς το ένδοξο παρελθόν των δημιουργών του, που προκάλεσε ανεπαισθήτως, την εχθρότητα των περισσότερων κριτικών, έτσι ώστε μη δοθεί ούτε καν η μάχη του *Ουμπέρτο Ντ.*

Κι όμως, πρόκειται για ένα απ' τα πλέον επαναστατικά, τα πιο θαρραλέα φιλμ, όχι μόνο του ιταλικού, αλλά και του ευρωπαϊκού σινεμά των δυο τελευταίων ετών, ένα καθαρό αριστούργημα, που η ιστορία του κινηματογράφου σίγουρα θα καταξιώσει. Εξακολουθεί να μου είναι όμως ακατανόητη αυτή η πνευματική δυσκαμψία, αυτή η τύφλωση εκείνων που ενώ έχουν αφιερωθεί στη διακονία του κινηματογράφου, το αφήνουν για την ώρα να καταποντίζεται στη μετριότητα, λόγω μιας διστακτικής κι αδόκιμης κρίσης. Το γεγονός ότι το κοινό σπεύδει να κάνει ουρές στις *Αξιολάτρευτες γυναίκες* ή στον *Απαγορευμένο καρπό*, αποτελεί φαινόμενο ευεξήγητο λόγω του ότι έκλεισαν ορισμένοι ευαγείς οίκοι, αν και στο Παρίσι υπάρχουν κάποιες δωδεκάδες χιλιάδες θεατές, που

απ' τον κινηματογράφο προσδοκούν κάποιες άλλες απολαύσεις. Θα πρέπει λοιπόν, για το αίσχος του παρισινού κοινού ο *Ουμπέρτο Ντ.* να κατέβει πρόωρα;

Κύρια αιτία παρεξήγησης περί του *Ουμπέρτο Ντ.* υπήρξε η σύγκριση με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*. Μπορούν με κάποιο φαινομενικό δίκιο να ισχυριστούν ότι μετά την ποιητικο-ρεαλιστική παρένθεση του *Θαύματος στο Μιλάνο*, ο ντε Σίκα «επέστρεψε στο νεορεαλισμό». Αλήθεια, αποδεκτή υπό τον όρο ότι θα πρέπει να προσθέσουν πως η τελειότητα του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, δεν αποτελούσε παρά μια αρχή εκεί όπου αυτοί διέβλεπαν ένα τέλος. Χρειάστηκε ο *Ουμπέρτο Ντ.*, για να κατανοήσουμε ότι ο ρεαλισμός του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, έχει κάνει μια επιπλέον παραχώρηση στην κλασική δημιουργία. Αλλά ό,τι στον *Ουμπέρτο Ντ.*, καταρχήν αποπροσανατολίζει, δεν είναι άλλο απ' την εγκατάλειψη οποιασδήποτε σχέσης με το κινηματογραφικό παραδοσιακό θέμα.

Αν βέβαια απομονώσεις το φαινομενικό θέμα του φιλμ έχεις κάθε δυνατότητα να το υποβιβάσεις στο επίπεδο του λαϊκίστικου μελό με αξιώσεις κοινωνικού κατηγορώ για τη μοίρα των μικροαστικών στρωμάτων: επειδή δεν έχει πού να εμπιστευθεί το σκύλο του, αλλά κι ούτε το θάρρος να σκοτωθεί μαζί του, ένας φτωχός συνταξιούχος παραιτείται απ' την ιδέα της αυτοκτονίας. Το φινάλε όμως αυτό, δεν επέρχεται ως η παθητική κατάληξη μιας αλυσωτής δραματουργικής διαδικασίας. Αν η «κλασική» ιδέα της δομής, έχει εδώ κάποια σημασία, θα πρέπει να τονιστεί ότι η οργανωμένη απ' τον ντε Σίκα διαδοχή γεγονότων, δεν προκύπτει από καμιά αναγκαιότητα και δεν παρουσιάζει τίποτε το δραματουργικό. Ποια αιτιακή σχέση εγκαθιδρύεται απ' την άκακη φλεγμονή που ο *Ουμπέρτο Ντ.*, πάει να θεραπεύσει στο νοσοκομείο, εν σχέσει προς την έξωσή του απ' την ιδιοκτήτρια και την απόφασή του της αυτοκτονίας;

Με ή χωρίς τη φλεγμονή, η λήξη της μίσθωσης του έχει κοινοποιηθεί. Ένας δραματουργός, θα μετέτρεπε αυτή την πάθηση σε κάποιο βαρύ νόσημα, ώστε μεταξύ των δυο γεγονότων να γίνει επιφανής η δημιουργία μιας λογικής και παθητικής σχέσης, ενώ αντίθετα, στην προκειμένη περίπτωση, η παραμονή στο νοσοκομείο, αντικειμενικά και πρακτικά δε δικαιώνεται από λόγους υγείας κι αντί να επιδιωχθεί οποιαδήποτε διέγερση της συμπόνοιας μας για

τη μοίρα του, το επεισόδιο που λαμβάνει χώρα είναι μάλλον ευτράπελο. Εξάλλου, το ζήτημα δε βρίσκεται εκεί, δεν είναι η υλική φτώχεια αυτό που προκαλεί την απελπισία στον *Ουμπέρτο Ντ.* Συμβάλλει, ασφαλώς, κατά έναν αποφασιστικό τρόπο, αλλά μόνο στο βαθμό που εντείνει τη μόνωσή του. Το ελάχιστο των φροντίδων που έχει ανάγκη ο συνταξιούχος, αρκεί για να τον απομονώσει κι απ' τις σπάνιες σχέσεις του κι εφόσον εδώ πρόκειται για μικροαστούς, το φιλμ δεν αποτελεί παρά μαρτυρία ως προς το ανομολόγητο της αξιοπρεπούς πενίας τους, του εγωισμού τους και την έλλειψη αλληλεγγύης που τους διακρίνει. Ο ήρωας του ντε Σίκα, βήμα προς βήμα βαδίζει προς την απόλυτη μοναξιά: το μόνο πλάσμα που του απόμεινε, το μόνο που αισθάνεται γι' αυτόν μια ευεργετική τρυφερότητα δεν είναι άλλο από το δουλάκι της κυράς. Αλλά ούτε η καλοσύνη της, ούτε οι καλές προθέσεις της μπορούν να υπερισχύσουν εμπρός στις καταστάσεις που αντιμετωπίζει ως ανύπαντρη μητέρα. Αλλά κι απ' την πλευρά αυτής της μοναδικής σχέσης στοργής, δεν έχουμε παρά ένα επιπλέον μοτίβο απόγνωσης.

Ορίστε όμως που κι εγώ ξανάπεσα στα γνωστά σχήματα της παραδοσιακής κριτικής και μάλιστα για ένα φιλμ που θέλω ν' αποδείξω την πρωτοτυπία του. Αν η ιστορία του εξεταστεί από κάποια απόσταση, είναι δυνατή η εκ των υστέρων διαπίστωση κάποιας δραματουργικής γεωγραφίας, μιας γενικής εξέλιξης σχετικά με τη μοίρα κάποιων προσώπων, μια κάποια σύγκλιση γεγονότων προς ένα κοινό σημείο. Την ενότητα όμως αυτού του φιλμ δε δημιουργεί το επεισόδιο, το γεγονός, το εύρημα, ο χαρακτήρας των πρωταγωνιστών, αλλά η διαδοχή συγκεκριμένων στιγμών ζωής, που καμιά απ' αυτές δεν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικότερη από τις άλλες: η οντολογική τους ισότητα καταργεί κι αυτή την κατηγορία του δραματουργικού. Αυτή ακριβώς την αφηγηματική, άρα και σκηνοθετική άποψη, αποδίδει με απaráμιλλη τελειότητα η μεγάλη σεκάνς που θα μείνει σαν μια απ' τις κορυφαίες στην ιστορία του κινηματογράφου: της πρωινής έγερσης, όπου η κάμερα περιορίζεται στο να παρακολουθεί σ' όλα του τα μικροκαθήκοντα το υπηρετριάκι. Στριφογυρίζει μισοκοιμισμένο μέσ' την κουζίνα, πνίγει τα μυρμήγκια που εισβάλλουν στο νεροχύτη, αλέθει καφέ... Εδώ ο κινηματογράφος πραγματοποιεί το εντελώς αντίθετο εκείνου που αρεσκόταν να θεωρεί ως το ύψιστο

καθήκον του: την τέχνη της «έλλειψης».

Έλλειψη είναι μια λογική αφηγηματική διαδικασία, αφαιρετική, που προϋποθέτει ανάλυση κι επιλογή, κι όπου τα γεγονότα οργανώνονται σύμφωνα προς τη δραματουργική αντίληψη, στην οποία οφείλουν να υποτάσσονται τα πάντα. Ότι αντιθέτως επιδιώκουν οι ντε Σίκα και Τζαβατίνι, είναι η υποδιαίρεση του γεγονότος σε μικρότερα και ούτω καθεξής, ως το όριο διάρκειας που θα μπορούσε να ανθέξει η ευαισθησία μας. Άρα, για να σηματοδοτηθεί, σ' ένα κλασικό φιλμ το επεισόδιο-ενότητα: «έγερση της υπηρέτριας» θ' αρκούσαν απ' τις ασχολίες της, δυο-τρία σύντομα πλάνα. Αυτή ακριβώς την αφηγηματική ενότητα, ο ντε Σίκα υποκατέστησε με μια σουίτα μικρών συμβάντων: ξύπνημα, πέρασμα διαδρόμου, κατάβρεγμα μυρμηγκιών κ.λπ. Ας προσεγγίσουμε κάποιο: το άλεσμα του καφέ. Βλέπουμε πως κι αυτό με τη σειρά του, το υποδιαίρει σε αυτόνομες στιγμές, όπως π.χ.: το κλείσιμο της πόρτας με μια που της δίνει τεντώνοντας το ποδαράκι της η μικρή, κι η κάμερα που από κοντά παρακολουθεί την κίνηση της γάμπας, καταλήγει, ως στο τελικό αντικείμενο της εικόνας, την ώθηση που δίνουν τα δάχτυλά της στο ξύλο της πόρτας.

Έχουμε ήδη εδώ αναφερθεί στο όνειρο του Τζαβατίνι, το φιλμ των εννεήντα αδιάκοπων λεπτών απ' τη ζωή ενός ανθρώπου, όπου δεν συμβαίνει τίποτε. Για κείνον, αυτό ακριβώς αποτελεί «νεορεαλισμό». Τι λοιπόν θα μπορούσε να 'ναι ένα τέτοιο φιλμ, μας το δείχνουν καλύτερα απ' οποιονδήποτε άλλο τρόπο αυτές οι δυο τρεις σεκάνς του *Ουμπέρτο Ντ.*: έχουμε στη διάθεσή μας, αυθεντικά αποσπάσματα. Ας μην όμως, γελοιομάστε, ως προς το πνεύμα, τα όρια και τη σημασία του ρεαλισμού. Οι ντε Σίκα και Τζαβατίνι, έτσι κι αλλιώς κάνουν σινεμά το ασύμπτωτο της πραγματικότητας. Οριακά όμως, αυτή η μετατρέπομενη σε θέαμα ζωή, οφείλει, μέσ' απ' αυτόν τον καθαρό καθρέφτη να μας προσφέρεται σαν ποίηση, τέτοια, όπως τέλος καθ' αυτή ο κινηματογράφος την αλλάζει.