ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

John Hill & Pamela Church Gibson

Μετάφραση

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΚΑΣΣΙΜΑΤΗ

Επιμέλεια Μετάφρασης

ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ

ΕΙΡΗΝΗ ΠΥΡΠΑΣΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

2

Το κινηματογραφικό κείμενο και η κινηματογραφική μορφή

Robert P. Kolker

Ορίζοντας το κινηματογραφικό κείμενο

Τι εννοούμε όταν μιλάμε για μια κινηματογραφική ταινία; Οι απαντήσεις σε αυτή τη φαινομενικά απλή ερώτηση δεν είναι απλές, δε βασίζονται καθόλου στην κοινή λογική και βρίσκονται στην καρδιά του περίπλοκου ζητήματος των θεσμών, των πρακτικών και της παρακολούθησης των ταινιών.

Οι ίδιοι οι όροι δείχνουν την αβεβαιότητά μας. Ο κινηματογράφος, σύμφωνα με τον Christian Metz (1977/1982:5-9), υποδηλώνει το σύνολο του θεσμού της κινηματογράφησης, της κινηματογραφικής διανομής, της κινηματογραφικής προβολής και της παρακολούθησης κινηματογραφικών έργων. Στην Αγγλία, η λέξη «σινεμά» (*cinema*) αναφέρεται συνήθως στο χώρο όπου προβάλλεται μια ταινία. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η λέξη «ταινίες» (*movies*) αντικαθιστά τη λέξη «σινεμά», και η λέξη «κινηματογράφος» (*film*) χρησιμοποιείται μόνο για σοβαρό λόγο. Στο Χόλλυγουντ, όσοι παράγουν ταινίες μερικές φορές τις ονομάζουν «εικόνες» (*pictures*), ενώ κάποτε αναφέρονταν σε αυτές (κάποιοι το κάνουν ακόμη) ως «παραστάσεις» (*shows*).

Όλοι αυτοί μιλούν για το ίδιο πράγμα; Και ποιο είναι τελικά αυτό το «πράγμα»; Καθώς προσπαθούμε να ξεδιαλύνουμε έναν ορισμό του κινηματογραφικού κειμένου, θα χρησιμοποιώ τη λέξη «κινηματογράφος» αντί για τη λέξη «ταινίες» (διατηρώντας το δικαίωμα να είμαι σοβαρός) και θα προσπαθήσω να περιορίσω τον όρο «κινηματογράφος» στον ορισμό που δόθηκε από τον Metz, ως ένα θεσμό που περιλαμβάνει την παραγωγή, διανομή, προβολή και πρόσληψη. Όμως

αυτό θα είναι το πιο εύκολο μέρος της διαδικασίας. Ο κινηματογράφος και το σινεμά είναι ένα τόσο συνηθισμένο κομμάτι της ζωής μας, ώστε το να τα ορίσουμε, να τα διαφοροποιήσουμε και να τα αναλύσουμε δεν είναι απλώς κάτι δύσκολο, αλλά και κάτι δύσκολο για πολλούς ανθρώπους να το δεχτούν. Πράγματι, υπάρχουν ορισμένα θέματα τα οποία θα προτιμούσαμε να αφήσουμε στην άκρη, και οι ταινίες είναι ένα από αυτά. Η τάση να θεωρούμε μια ταινία ως ένα είδος αυθύπαρκτης παρουσίας, με πλοκή, χαρακτήρες και συναίσθημα, είναι πολύ έντονη. Μια ταινία υπάρχει ολοκληρωμένη και πλήρης, περιμένοντας να τη δούμε. Γιατί λοιπόν να το δυσκολέψουμε περισσότερο από όσο φαίνεται; Ακριβώς γιατί φαίνεται τόσο απλό και γιατί η επίδραση του κινηματογράφου στη ζωή μας είναι τεράστια.

Η πρώτη μας απάντηση στην ερώτηση «Τι είναι μια ταινία;» θα μπορούσε να είναι: «Μια ταινία είναι αυτό που βλέπουμε όταν πάμε στο σινεμά ή όταν παρακολουθούμε μια βιντεοκασέτα ή μια τηλεοπτική μετάδοση μιας ταινίας». Πρόκειται για μια αρκετά ευθεία απάντηση αλλά που στην πραγματικότητα απαντάει σε κάτι διαφορετικό, το οποίο σχετίζεται πιο στενά με την έννοια του κειμένου. Μπορούμε να ορίσουμε ένα κείμενο ως μια συνεκτική, περιορισμένη και κατανοητή δομή νοήματος. Ένα κείμενο είναι κάτι που περιέχει ένα πλέγμα από γεγονότα (εικόνες, λέξεις, ήχους), που σχετίζονται μεταξύ τους μέσα σ' ένα πλαίσιο το οποίο μπορεί να αποτελεί μια πλοκή ή αφήγηση. Όλα τα μέρη ενός κειμένου έχουν συνάφεια και λειτουργούν μαζί για έναν κοινό στόχο, για να μας διηγηθούν κάτι. Στην καθομιλουμένη ένα κείμενο είναι επίσης ένα φυσικό αντικείμενο, όπως ένα μυθιστόρημα ή μια ποιητική συλλογή. Όλοι γνωρίζουμε τι είναι ένα σχολικό εγχειρίδιο. Όμως κι ένας πίνακας είναι επίσης ένα κείμενο. Το ίδιο ισχύει και για μια τηλεοπτική εκπομπή και για ολόκληρη τη διαδικασία της παρακολούθησης τηλεόρασης. Στην πραγματικότητα, οποιοδήποτε γεγονός παράγει νόημα μπορεί να θεωρηθεί κείμενο αν μπορούμε να απομονώσουμε και να ορίσουμε τα εξωτερικά του όρια και την εσωτερική του δομή – όπως βέβαια και τις αντιδράσεις μας σε αυτό (για να είναι ολοκληρωμένο ένα κείμενο, πρέπει να ιδωθεί, να διαβαστεί, να ακουστεί από κάποιον). Αν το σκεφτούμε αυτό σε σχέση με μια ταινία, αρχίζουμε να βλέπουμε πόσο δύσκολο είναι να ορίσουμε το κινηματογραφικό κείμενο –ή τα κείμενα–, τα οποία είναι αντικείμενα υλικά, αφηγηματικά, οικονομικά και πολιτισμικά, και τα οποία συμπεριλαμβάνουν την παραγωγή, τη διανομή, την προβολή και την παρακολούθηση.

Η υλική παρουσία μιας ταινίας αποτελεί μια από τις πτυχές της κινηματογραφικής κειμενικότητας: οι πέντε ή έξι μπομπίνες με πλαστική κορδέλα των 35mm, που περιέχουν φωτογραφικές εικόνες και προβάλλονται σε μια κινηματογραφική οθόνη, ή η βιντεοκασέτα που νοικιάζουμε από το βιντεοκλάμπ, με τα εκατοντάδες μέτρα μαγνητισμένου πλαστικού στρώματος που περιέχει. Η βιντεοκασέτα που προβάλλεται σε μια τηλεοπτική συσκευή διαφέρει από την κινη-

ματογραφική προβολή μιας κόπιας των 35mm. Στο πλέον προφανές επίπεδο, διαφέρουν οι συνθήκες προβολής. Το είδος συγκέντρωσης της εικόνας που επιτυγχάνεται σε μια σκοτεινή αίθουσα όπου προβάλλεται μια υψηλής ανάλυσης εικόνα στην οθόνη δεν είναι το ίδιο με αυτό που υπάρχει στο φωτεινό θορυβώδες καθιστικό ή με την άνεση του υπνοδωματίου, όπου μια μικρή, χαμηλής ανάλυσης εικόνα προβάλλεται από πίσω με ακτίνες καθοδικών λυχνιών. Η εικόνα αλλά και οι τρόποι με τους οποίους την παρακολουθούμε διαφέρουν. Η τηλεοπτική εικόνα ή η εικόνα της βιντεοκασέτας είναι όχι μόνο μικρότερες, αλλά και πιο τετραγωνισμένες. Οι διαστάσεις της εικόνας χάνονται στις περισσότερες μεταφορές της ταινίας σε βίντεο (σχεδόν τα δύο τρίτα της εικόνας αν η πρωτότυπη είχε κινηματογραφηθεί σε αναμορφική ευρεία οθόνη και έπειτα μεταφέρθηκε σε βιντεοκασέτα με τη μέθοδο του «pan and scan»/κεντράρω και σαρώνω). Η διαφορά μεγέθους, ανάλυσης και ανταπόκρισης δημιουργεί μια διαφορετική κειμενική δομή για την τηλεοπτική παρακολούθηση σε σχέση με την κινηματογραφική.

Μπορούμε να επεκτείνουμε τις διαφορές αυτές ακόμα περισσότερο. Στην κινηματογραφική προβολή, το μέγεθος, η διάσταση και η ανάλυση της κινηματογραφικής εικόνας δεν είναι πια υπό τον έλεγχο των κινηματογραφιστών ή του κοινού, αλλά ελέγχονται από τις περιστάσεις, την οικονομική κατάσταση και τις δεσμεύσεις του ιδιοκτήτη της αίθουσας. Για πολλά χρόνια, το μέγεθος της οθόνης σε οποιοδήποτε κινηματογράφο καθοριζόταν από το μέγεθος της αίθουσας και όχι από μια καθορισμένη αναλογία για την εγγραφή και την προβολή της εικόνας. Αν και μια τέτοια καθορισμένη αναλογία υπήρχε από τις αρχές της δεκαετίας του '30 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '50, η εμφάνιση διαφορετικών τύπων ευρείας οθόνης, οι αίθουσες στα εμπορικά κέντρα, η ανάγκη να συντεθεί η εικόνα ώστε να ταιριάζει τελικά στην τηλεόραση καθιστούν τη σύνθεση και το μέγεθος της εικόνας στοιχεία ακαθόριστα για οποιαδήποτε ταινία. Το κινηματογραφικό κείμενο και το υλικό, ορατό του νόημα, υποτάσσονται στην αρχιτεκτονική, στη διαχείριση του κινηματογράφου, στις απαιτήσεις των συμβάσεων της τηλεοπτικής μετάδοσης και της βιντεοκασέτας. Σχεδόν κάθε βιντεοκασέτα που κυκλοφορεί στις Ηνωμένες Πολιτείες φέρει δύο προειδοποιήσεις: μία από το FBI, που μας προειδοποιεί για τους περιορισμούς αντιγραφής, και μια άλλη, που μας λέει ότι «αυτό το έργο έχει τύχει επεξεργασίας ώστε να ταιριάζει στην τηλεόρασή σας». Η υλική κειμενικότητα, όπως και τόσα άλλα που αφορούν τη δημιουργία και την πρόσληψη του κινηματογράφου, υποτάσσεται σε εξωτερικές πιέσεις που μας δυσκολεύουν να την ορίσουμε ως κάτι σταθερό και αμετάβλητο.

Σε τελική ανάλυση, η υλική μορφή της ταινίας, όπως και οι τρόποι προβολής της, είναι λιγότερο σημαντικά από τις επιδράσεις που ασκεί όταν τη βλέπουμε. Η παρακολούθηση μιας ταινίας είναι κάτι που ξεπερνά τα υλικά μέρη

της: είναι ένα γεγονός που προκύπτει όταν το υλικό στοιχείο ενεργοποιείται από την ανθρώπινη αντίληψη μέσω κάποιου είδους προβολής ή μετάδοσης. Από τη στιγμή που ένα άτομο που σκέφτεται και αισθάνεται παρακολουθεί την προβολή μιας ταινίας, η εμπειρία αυτού του ατόμου καλείται να σχετιστεί με τις εικόνες, τους ήχους και την αφήγησή της. Η εμπειρία του θεατή διαμορφώνεται επίσης από τον πολιτισμό μέσα στον οποίο ζει. Οι πεποιθήσεις, οι αντιλήψεις και οι αξίες ενός ατόμου ενεργοποιούνται στο πλαίσιο της παρακολούθησης μιας ταινίας. Το ίδιο ισχύει επίσης και γι' αυτούς που δημιουργούν την ταινία. Αποτελούν κι αυτοί ένα σημαντικό μέρος του κειμένου. Οι πεποιθήσεις τους και οι αντιλήψεις τους για το τι πρέπει και τι δεν πρέπει να συνιστά μια ταινία, οι οικονομικοί περιορισμοί που τους υπαγορεύουν να πουν και να κάνουν μόνο συγκεκριμένα πράγματα σε κάθε ταινία, όλα αυτά γίνονται μέρος του κειμένου.

Διαφέρει αυτό από την επαφή μας με άλλα έργα της φαντασίας; Ο Γερμανός διανοητής Walter Benjamin έγραψε το 1936 στο δοκίμιό του «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής» ότι ο κινηματογράφος είναι μοναδικός μεταξύ των τεχνών εξαιτίας του γεγονότος ότι δε διαθέτει μοναδικότητα. Από όλες τις τέχνες, έγραψε ο Benjamin, ο κινηματογράφος είναι χωρίς «αύρα», χωρίς τη μοναδικότητα της άμεσης εμπειρίας ενός καλλιτεχνήματος μοναδικά συνδεδεμένου με μια μοναδική ανθρώπινη δημιουργική φαντασία. Ο κινηματογράφος φαίνεται να μην έχει καταγωγή, είναι στη διάθεσή μας, έτοιμος για τη διασκέδασή μας ή για τη διασκέδαση οποιουδήποτε άλλου με το αντίτιμο της εισόδου, με τη μηνιαία συνδρομή για την καλωδιακή σύνδεση ή με τα χρήματα για την ενοικίαση της ταινίας. Για τον Benjamin, η έλλειψη αύρας στον κινηματογράφο, η έλλειψη της απαγορευτικής μοναδικότητας και η ευκολία πρόσβασης τον καθιστούν την πιο κοινωνική και «κοινόχρηστη» από τις τέχνες. Ο κινηματογράφος απευθύνεται σε όλο τον κόσμο, διεισδύει στις πραγματικότητες της καθημερινής ζωής σαν χειρουργικό νυστέρι (1936/1969: 233) και, διευρύνοντας τις αντιλήψεις του κανονικού στους πολλούς, έχει τη δυνατότητα να τοποθετεί το κοινό σε έναν κοινωνικό και πολιτισμικό λόγο, μια μαζική τοποθέτηση της φαντασίας που δε μοιάζει με καμία άλλη καλλιτεχνική μορφή (ωστόσο, ο Benjamin επίσης διευκρίνισε ότι ο κινηματογράφος ενέχει τον κίνδυνο να σφυρηλατήσει μια επιτακτική συγκατάθεση στην κυρίαρχη ιδεολογία).

Η κειμενικότητα του κινηματογράφου είναι επομένως διαφορετική από αυτή ενός μυθιστορήματος ή ενός πίνακα ζωγραφικής. Λιγότερο προσωπική, αλλά περισσότερο προσιτή. Δεν είναι ούτε μοναδική ούτε οικεία, αλλά είναι πιο κοντά στον κόσμο στον οποίο οι περισσότεροι από μας ζούμε, δεμένη με την καθημερινότητά του και σε ισχυρή επαφή με το κοινωνικό. Το κείμενο χωρίς αύρα γίνεται το κείμενο που βρίσκει απήχηση σε πολλά πεδία και πολλές συνειδήσεις. Σε οποιαδήποτε ταινία, είμαστε μάρτυρες μιας πλούσιας και συχνά αντικρουόμενης δομής/σύνθεσης φανταστικών, πολιτισμικών, οικονομικών και ιδε-

ολογικών γεγονότων. Καθώς οι περισσότερες ταινίες γυρίζονται με σκοπό το κέρδος, προσπαθούν ν' απευθυνθούν στο μεγαλύτερο δυνατό αριθμό ανθρώπων και, έτσι, συμμορφώνονται σε αυτά που οι δημιουργοί τους πιστεύουν ότι είναι οι πιο κοινές και αποδεκτές πεποιθήσεις ενός δυνάμει κοινού. Συχνά όμως, το κοινό αντιδρά με τρόπους που οι κινηματογραφιστές δεν αναμένουν. Το αποτέλεσμα είναι ότι πολλές φορές το κινηματογραφικό κείμενο στηρίζεται σε ένα συνδυασμό προσδοκίας και ανταπόκρισης, πολιτισμικής πεποίθησης και ατομικής αντίστασης. Είναι διαθέσιμο και κατανοητό σε πολλούς ερμηνευτές, οι αντιδράσεις των οποίων αποτελούν και οι ίδιες μέρος ακριβώς αυτής της κειμενικότητας και της μορφής του.

Το κινηματογραφικό κείμενο και η αυθεντικότητα

Η κειμενικότητα και η μορφή εμπεριέχουν ερωτήματα σχετικά με την «αυθεντικότητα». Η αντίληψη του Benjamin για ένα έργο χωρίς αύρα υπονοεί ότι ο κινηματογράφος εξαλείφει την αυθεντικότητα από το κείμενο. Ωστόσο, παρά το επιχείρημα του Benjamin για την απώλεια της αύρας, είναι πραγματικοί άνθρωποι αυτοί που γυρίζουν τις ταινίες. Αλλά, δεδομένης της συνεργατικής και εμπορικής βάσης της κινηματογράφησης –τόσο διαφορετικής από την ατομική δημιουργία που αποδίδεται στις παραδοσιακές τέχνες–, η δημιουργική αυθεντία του φιλμικού κειμένου βρίσκεται στον πυρήνα μιας θεωρητικής και ιστορικής συζήτησης.

Ένα μέρος της συζήτησης αφορά τη δυνατότητα να βρεθούν και να αναγνωριστούν αυθεντικές ταινίες από τον πρώιμο κινηματογράφο, που θα μας επέτρεπαν να συγκροτήσουμε μια αξιόπιστη ιστορία του. Θεωρείται ότι σχεδόν το 75% των ταινιών που γυρίστηκαν πριν και αμέσως μετά το γύρισμα του 20ού αιώνα δεν υπάρχουν πια. Αυτές δε που σώζονται, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1920, βρίσκονται σε αμφισβητήσιμες, συχνά μη αυθεντικές, μορφές. Για παράδειγμα, το έργο *Η ζωή ενός Αμερικανού πυροσβέστη* (*The Life of An American Fireman*, 1903) του Edward S. Porter θεωρείται ως μια από τις πρώτες ταινίες όπου γίνεται διαδοχικό μοντάζ (intercut) προκειμένου να επιτευχθεί αφηγηματική πολυπλοκότητα. Πρόσφατα ανακαλύφθηκε ότι η κόπια με τις σκηνές που είχαν υποστεί διαδοχικό μοντάζ (το intercutting και το cross-cutting θα αναλυθούν παρακάτω) είχε ίσως προστεθεί αργότερα από τους διανομείς. Ο συλλογισμός που δημιουργείται είναι ότι η πρωτότυπη εκδοχή του *Η ζωή ενός Αμερικανού πυροσβέστη* μπορεί να είχε διαρθρωθεί με λιγότερο εναλλασσόμενο μοντάζ (cross-cutting) και να στηριζόταν σε μια διαδοχή πλάνων, όπως ήταν ο κανόνας της περιόδου (Gaudreault 1990). Γνωρίζουμε με σιγουριά ότι η άλλη γνωστή ταινία του Porter, *Η μεγάλη ληστεία του τρένου*

(*The Great Train Robbery*, 1903), δόθηκε στους διανομείς μ' ένα πλάνο που έδειχνε έναν από τους λιστές του τρένου να στρέφει το όπλο του προς την κάμερα και να πυροβολεί. Ο αιθουσάρχης είχε την επιλογή να βάλει το συγκεκριμένο πλάνο στην αρχή ή στο τέλος της ταινίας. Η δυνατότητα αυτή του διανομέα και του αιθουσάρχη να μεταβάλουν μια ταινία μπορεί να παραλληλιστεί με το σύγχρονο πρόβλημα το οποίο συζητήθηκε παραπάνω, όπου το μέγεθος της αίθουσας ή της τηλεοπτικής οθόνης καθορίζει την εικόνα μιας ταινίας.

Όσο προχωρούμε στην ιστορία του κινηματογράφου, η αυθεντικότητα του πρώιμου κινηματογραφικού κειμένου συνδέεται στενά με την προσωπικότητα του κινηματογραφιστή. Η *Απληστία* (*Greed*, 1925) του Eric von Stroheim είχε υποστεί βίαιες επεμβάσεις από την MGM. Ο έλεγχος του Stroheim στην παραγωγή της ταινίας διακυβεύθηκε όταν ο Irving Thalberg, διευθυντής παραγωγής στην MGM, αρνήθηκε να διανείμει την πρωτότυπη δεκάωρη εκδοχή του Stroheim. Ο Thalberg αποφάσισε να περιορίσει την *Απληστία* σε δύο ώρες και κατέστρεψε το υπόλοιπο. Η ταινία του Stroheim και η καριέρα του ως σκηνοθέτη καταστράφηκαν επίσης. *Οι υπέροχοι Άμπερσονς* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) του Orson Welles, ίσως το πιο διαβόητο παράδειγμα ενός μη αυθεντικού κειμένου, είχε ξεφύγει από τον έλεγχο του Welles πριν μονταριστεί. Το στούντιο, η RKO, ξαναγύρισε κάποια μέρη του, άλλαξε το τέλος και –όπως η MGM έκανε με την *Απληστία*– κατέστρεψε το υλικό που δε συμπεριλήφθηκε. Και στις δύο περιπτώσεις η πολιτική των στούντιο, οι προσωπικές διαφωνίες και οι οικονομικοί περιορισμοί συγκρούστηκαν έντονα με τις καλλιτεχνικές προσπάθειες του δημιουργού.

Ποιο είναι το αυθεντικό κείμενο της *Απληστίας* ή του *Οι Υπέροχοι Άμπερσονς*, οι ταινίες που έκαναν ο Stroheim και ο Welles ή οι ταινίες που κυκλοφόρησαν από τα στούντιο; Αυτά είναι κραυγαλέα παραδείγματα ενός αιώνιου προβλήματος το οποίο είναι στενά συνδεδεμένο με το ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η θεωρία του δημιουργού, για παράδειγμα, βασιζόταν στο γεγονός ότι το κείμενο μπορεί να ταυτιστεί με ένα πρόσωπο, το σκηνοθέτη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, υποστηρίζεται, είναι δυνατό όχι μόνο να ανακαλύπτουμε τα επίσημα όρια που προσδίδουν προσωπική, κειμενική νομιμότητα σε μια ταινία, αλλά και να αποκτήσει ισχύ η δική μας ανάγνωση της ταινίας. Αλλά η θεωρία του δημιουργού –ιδιαίτερα έτσι όπως έχει εφαρμοστεί στον αμερικανικό κινηματογράφο– έχει βασιστεί περισσότερο στην επιθυμία παρά στην πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι ότι τα κείμενα του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου των στούντιο ήταν και είναι σπάνια τα προϊόντα μιας ατομικής φαντασίας, ενώ η δουλειά του σκηνοθέτη ήταν κυρίως να μεταφέρει το σενάριο σε φιλμ: να δημιουργήσει τα πλάνα και να κατευθύνει τους ηθοποιούς. Στο τέλος, ο παραγωγός και ο διευθυντής του στούντιο είχαν τον τελευταίο λόγο για την εικόνα της ταινίας.

Επειδή ο κινηματογράφος αποτελεί με τόσο έντονο τρόπο μια δημόσια, εμπορική τέχνη, δημιουργείται –ή «κειμενικοποιείται»– από ένα σύνολο παραγόντων. Δεν τον καθορίζει κάποιο μεμονωμένο άτομο ή γεγονός. Στην περίοδο των στούντιο, μια ταινία ήταν το αποτέλεσμα της συλλογικής δουλειάς ενός μεγάλου αριθμού συνεργατών, που εργάζονταν βάσει συμβολαίου. Σήμερα η σύλληψη ενός έργου γίνεται συχνά από έναν/μία σεναριογράφο που με τη βοήθεια ενός ατζέντη πουλάει την ιδέα του/της σε ένα στούντιο. Ο ατζέντης διαδραματίζει έναν κομβικό ρόλο, μεσολαβώντας ανάμεσα στους ηθοποιούς και το σκηνοθέτη. Κατά τη διάρκεια αυτών των αρχικών σταδίων της συγγραφής και πώλησης του σεναρίου, παίρνονται πολλές αποφάσεις για την αφήγηση, το είδος στο οποίο ανήκει και την εμπορικότητά του. Επίσης, στη φάση αυτή γίνονται έντονες οικονομικές διαπραγματεύσεις στην προσπάθεια πώλησης της ταινίας σ' ένα στούντιο. Το γύρισμα της ταινίας από το σκηνοθέτη μπορεί να περιλαμβάνει κάποιον κινηματογραφικό πειραματισμό αλλά, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, λόγω των περιορισμών του προϋπολογισμού και του προγραμματισμού των γυρισμάτων, κυριαρχούν οι συνήθεις και συμβατικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως γίνεται και κατά τη διαδικασία συγγραφής του σεναρίου.

Μια ταινία δημιουργείται για ένα κοινό και μπορεί να επιζήσει μόνο για όσο διάστημα ένα κοινό την αποδέχεται. Επομένως, η δημιουργία μιας ταινίας εν μέρει αποτελεί τη δομή μιας επεξεργασμένης εικασίας και μιας δημιουργικής επανάληψης. Αν το κοινό, κατά το παρελθόν, είχε θετική ανταπόκριση σε συγκεκριμένες δομές, ιστορίες και χαρακτήρες, τα ίδια θα πρέπει (σύμφωνα με τους περισσότερους κινηματογραφιστές) να επαναλαμβάνονται με κάποιες παραλλαγές σε κάθε νέα ταινία. Όταν αυτή η ταινία ολοκληρωθεί, ξεκινά μια διαδικασία διαπραγμάτευσης με το κοινό. (Στην περίοδο των στούντιο, αυτή η διαδικασία διαπραγμάτευσης ήταν ιδιαίτερα άμεση, καθώς τα στελέχη των στούντιο και οι κινηματογραφιστές πήγαιναν σε κινηματογραφικές αίθουσες στα προάστια του Λος Άντζελες για να παρακολουθήσουν μια ανεπίσημη προβολή της ταινίας που γύριζαν, και στη συνέχεια έκαναν αλλαγές βασισμένες στην ανταπόκριση του κοινού.) Η διαπραγματευτική αυτή διαδικασία περιλαμβάνει τις κινηματογραφικές κριτικές, την αναγνωρισιμότητα και την ανταπόκριση των σταρ της ταινίας, την απήχηση όσον αφορά στο αφηγηματικό περιεχόμενο της ταινίας, την προθυμία να γίνει αποδεκτή η αναπόφευκτη χρήση της σεξουαλικότητας και της βίας, που αποτελούν τα βασικά συστατικά των περισσότερων ταινιών.

Η κειμενικότητα μιας ταινίας, λοιπόν, γίνεται μέρος ενός συντονισμένου πεδίου δημιουργίας και ανταπόκρισης. Πρόκειται για ένα πεδίο που εκτείνεται από την ταινία ή τη βιντεοκασέτα μέχρι πίσω στη δημιουργία της, και έπειτα πάλι στο χώρο της κινηματογραφικής αίθουσας ή του καθιστικού. Αναμειγνύει τις ασφαλείς κατηγορίες των αυθεντικών και μη αυθεντικών εκδοχών και ανα-

καλεί ολόκληρο το πολιτισμικό περιβάλλον του θεατή και των δημιουργών της. Είναι ενσωματωμένο σε άλλες κειμενικές μορφές: τις μορφές παραγωγής που καθοδηγούν την οικονομία μιας συγκεκριμένης κουλτούρας, η οποία είναι υπεύθυνη τόσο για τις διαδικασίες με τις οποίες μια ταινία δημιουργείται, κυκλοφορεί στην αγορά και τελικά γίνεται δεκτή από τον κόσμο, όσο και για τη δουλειά ενός συγκεκριμένου ατόμου. Με δυο λόγια, η πλαστική κορδέλα του φιλμ που φέρει τις εικόνες αποτελεί απλώς ένα μέρος μιας μεγάλης δομής φαντασίας, οικονομίας, πολιτικής και ιδεολογίας τόσο ξεχωριστών ατόμων όσο και της κουλτούρας ως συνόλου.

Αναλύοντας το κινηματογραφικό κείμενο: το πλάνο και το «κατ»

Οι ποικίλες κριτικές προσεγγίσεις της μελέτης του κινηματογράφου αντανακλούν την πολυπλοκότητα του ζητήματος. Ανεξάρτητα, πάντως, από την προσέγγιση, είναι πλέον γενικά αποδεκτό ότι το κινηματογραφικό κείμενο είναι ένα πολλαπλό, περίπλοκο, συγχρόνως στατικό και ευμετάβλητο γεγονός, το οποίο παράγεται από τους κινηματογραφιστές που το κατασκευάζουν και τα μέλη του κοινού που το παρακολουθούν. Συγκροτείται με ορισμένους καθιερωμένους τρόπους με τους οποίους φτιάχνονται και μοντάρονται τα πλάνα. Αυτές οι δομές είναι τόσο συμβατικές όσο οι ιστορίες που δημιουργούν. Εξετάζοντας την εσωτερική δομή της κινηματογραφικής αφήγησης, τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται και ενώνονται οι εικόνες προκειμένου να μας διηγηθούν μια ιστορία, μπορούμε ν' ανακαλύψουμε ένα σημαντικό όγκο πληροφοριών σχετικά με το τι περιμένουν από μας οι ταινίες κι εμείς από αυτές.

Η ανάλυση της μορφής του κινηματογραφικού κειμένου επικεντρώνεται στα δυο βασικά συστατικά του κινηματογράφου, το πλάνο και το κατ, και στη δομή που δημιουργείται όταν η ταινία μοντάρεται, στο συνδυασμό του πλάνου και του κατ, δηλαδή στην ολοκληρωμένη ταινία. Το πρώτο στοιχείο, το πλάνο, είναι η φωτογραφική καταγραφή που γίνεται όταν το φιλμ εκτίθεται στο φως. Το δεύτερο δημιουργείται όταν το πλάνο διακόπτεται, όταν η κάμερα κλείνει ή όταν ένα κομμάτι της ταινίας κόβεται και κατόπιν δένεται μ' ένα άλλο κομμάτι της ταινίας, κατά τη διαδικασία του μοντάζ. Το τρίτο στοιχείο είναι η ολοκληρωμένη σύνθεση της εικόνας και του μοντάζ, που δίνει την αφήγηση (ή τη συνολική μορφή της ταινίας). Είναι η καταστατική συνιστώσα του κειμένου όπως το έχουμε ορίσει: η περίπλοκη αλληλεπίδραση της ταινίας και του κοινού, της σύνθεσης, του περιεχομένου, του πλαισίου αναφοράς και της κουλτούρας.

Κανένα από αυτά τα μορφολογικά στοιχεία δεν είναι απλό ή αδιαμφισβήτητο. Η διαμάχη για τη σύνθεση και τη σημασία του πλάνου και του κοψίματος, ή του πλάνου σε αντιπαράθεση με το κατ, αποτελεί τη θεμελίωση της κινηματο-

γραφικής θεωρίας. Στα κείμενα των Sergei Eisenstein και André Bazin ειδικότερα, όπως και στο έργο διαφόρων κινηματογραφιστών, η πίστη στην προτεραιότητα του ενός στοιχείου σε σχέση με ένα άλλο έχει καθορίσει τους τρόπους με τους οποίους οι ταινίες γυρίζονται και κατανοούνται, τουλάχιστον εκτός Χόλλυγουντ.

Ο Sergei Eisenstein ήταν ο μεγάλος Σοβιετικός σκηνοθέτης ταινιών όπως *Θωρηκτό Ποτέμκιν* (1925), *Οκτώβρης* (1928) και *Ιβάν ο Τρομερός* (1943). Πίστευε ότι το πλάνο είναι απλώς η πρώτη ύλη που ο κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί για να κατασκευάσει το οικοδόμημα της ταινίας του. Για τον Eisenstein, ένα πλάνο δεν έχει νόημα μέχρι να τοποθετηθεί σε συσχετισμό μ' ένα άλλο πλάνο σε μια σύνθεση μοντάζ. Το μοντάζ (μια ιδιάζουσα τεχνική σύνδεσης πλάνων) δημιουργείται από πλάνα που επηρεάζουν το ένα το άλλο με συγκεκριμένους τρόπους. Ένα πλάνο αποκτά νόημα σε σχέση με το πλάνο που προηγείται και το πλάνο που ακολουθεί. Η χωρική δυναμική της σύνθεσης του πλάνου, η διάρκειά του, ο ρυθμός που επιτυγχάνεται όταν διαφορετικά πλάνα ποικίλου οπτικού και θεματικού περιεχομένου αντιπαρατίθενται, όλα αυτά συνεισφέρουν σ' ένα προσεχτικά υπολογισμένο «μοντάζ ατραξιόν». Για τον Eisenstein, το μοντάζ δεν ήταν απλώς το σημαντικότερο εργαλείο του κινηματογραφιστή, αλλά η ένδειξη του αισθητικού και πολιτικού ελέγχου του. Θεωρούσε ότι το πλάνο από μόνο του είναι αδρανές. Η δημιουργία του πλάνου (και με τη βοήθεια του διευθυντή φωτογραφίας του Edward Tisse ο Eisenstein κινηματογράφησε ισχυρές καί δυναμικές συνθέσεις) ήταν μόνο δεξιοτεχνία. Η τέχνη του σκηνοθέτη ήταν να μετατρέψει το πλάνο σε μια χρονική σύνθεση ρυθμικού, αντιθετικού, κινητικού μοντάζ.

Σύμφωνα με τον Eisenstein, το μοντάζ όχι απλώς δημιούργησε έναν οπτικό δυναμισμό αντιτιθέμενων μορφών, αλλά και είχε τη δυνατότητα να αποτελέσει ένα κινηματογραφικό ισοδύναμο της θεωρίας του Karl Marx για το διαλεκτικό υλισμό. Μέσα από την αλληλεπίδραση της μορφής και του περιεχομένου ανάμεσα στα πλάνα, από τον τρόπο με τον οποίο ένα πλάνο καθόριζε το νόημα του προηγούμενου ή του επόμενου πλάνου, ο Eisenstein πίστευε ότι μπορούσε να δημιουργήσει ένα τρίτο στοιχείο, μια διαλεκτική σύνθεση μεταξύ ιδέας, αισθήματος και αντίληψης, που με τη σειρά της θα δημιουργούσε μια διανοητική αντίληψη για την επαναστατική ιστορία στο θεατή. Με λίγα λόγια, το μοντάζ ήταν ένα εργαλείο που έδινε τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να μιλήσει τόσο για την ιστορία όσο και για την τέχνη, με ένα διαλεκτικό τρόπο.

Ο Eisenstein ήταν τόσο βαθιά πεπεισμένος για τη θεμελιώδη, καθοδηγητική αισθητική και ιδεολογική δύναμη του μοντάζ, ώστε διαπίστωσε την ανάπτυξή του στη λογοτεχνία και στις τέχνες που προηγούνταν του κινηματογράφου. Το μοντάζ ήταν ένα αισθητικό γεγονός που ανέμενε να πολιτικοποιηθεί με την εφεύρεση του κινηματογράφου.

Η ανάλυση της μορφής του κινηματογραφικού κειμένου επικεντρώνεται στα δυο βασικά συστατικά του κινηματογράφου, το πλάνο και το κατ, και στη δομή που δημιουργείται όταν η ταινία μοντάρεται, στο συνδυασμό του πλάνου και του κατ, δηλαδή στην ολοκληρωμένη ταινία.

Ο André Bazin δεν ήταν κινηματογραφιστής. Ενεργός κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου μέχρι το θάνατό του το 1958, επηρέασε μια ολόκληρη γενιά σκηνοθετών και θεωρείται ο πατέρας του γαλλικού Νέου Κύματος (Nouvelle Vague). Η κινηματογραφική αισθητική του Bazin αντιτίθεται πλήρως σε αυτήν του Eisenstein. Για τον Bazin, το μοντάζ ήταν η καταστροφή της κινηματογραφικής μορφής, στην πραγματικότητα η καταστροφή της ουσίας του κινηματογράφου. Για τον Bazin το πλάνο, δηλαδή η μη μονταρισμένη ματιά της κάμερας στον κόσμο μπροστά από το φακό της, είναι εκείνο που αποτελεί τον αισθητικό πυρήνα του κινηματογράφου. Αν η αισθητική του Eisenstein ήταν πολιτική στις ρίζες της, αυτή του Bazin ήταν θρησκευτική και θεμελιωμένη στην πίστη ότι η κινηματογραφική εικόνα μπορεί ν' αποκαλύψει τον κόσμο στην αλήθεια και την πνευματικότητά του και να επιβεβαιώσει τη χρονική και χωρική ύπαρξη του κόσμου με τη στοχαστική ματιά της κάμερας.

Το μοντάζ, σύμφωνα με τον Bazin, αρνείται αυτήν την πίστη, διότι ακυρώνει τη δυνατότητα του κινηματογραφιστή και του θεατή να κοιτάξουν μέσα στην ολότητα και τη συνέχεια του χωροχρόνου. Το μοντάζ είναι παραπλανητικό, μας αναγκάζει να δούμε αυτό που θέλει ο κινηματογραφιστής να δούμε. Το πλάνο είναι ευλαβικό και πολιτικό. Ένα πλάνο που δε διακόπτεται, κατά προτίμηση με βάθος πεδίου (ένα αποτέλεσμα του φακού και του φωτισμού που επιτρέπει σε όσα περιλαμβάνει η σύνθεση, από το κοντινότερο αντικείμενο στο κάδρο μέχρι το πιο μακρινό, να φαίνονται εξίσου καθαρά), μπορεί να δημιουργήσει ένα είδος δημοκρατίας της αντίληψης. Ο θεατής θα είναι ελεύθερος να επιλέξει και να αποφασίσει τι να κοιτάξει μέσα στο κάδρο, αντί να διαλέγει ο κινηματογραφιστής αυτά που θεωρεί σημαντικά, κόβοντας και αναδεικνύοντας συγκεκριμένα πρόσωπα ή αντικείμενα.

Ο κινηματογράφος του Bazin έχει τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής. Στηρίζεται στη σύνθεση, το φωτισμό και τη βαθιά αποκαλυπτική επίδραση του βλέμματος της κάμερας. Η δημιουργία της mise-en-scène, η περίπλοκη διάρθρωση του χώρου μέσα από τη σύνθεση, το φωτισμό και την κίνηση, κατέχει εξέχοντα ρόλο στη θεωρία του Bazin. Στην πραγματικότητα, ο Bazin χρησιμοποιεί το παράδειγμα της ζωγραφικής για να περιγράψει την προϊστορία του κινηματογράφου, την πρωταρχική και αδιάλειπτη παρόρμηση της φαντασίας να διατηρεί εικόνες του κόσμου. Κατά κάποιον τρόπο, και ο κινηματογράφος

του Eisenstein έχει χαρακτηριστικά της ζωγραφικής, μια δυναμική κινητική μορφή ανάλογη με τον κυβισμό και το ρωσικό κονστρουκτιβισμό (ένα καλλιτεχνικό κίνημα σύγχρονο με τον κινηματογράφο του Eisenstein). Η διαφορά είναι ότι για τον Bazin η εικόνα και η περίπλοκη κατασκευή της είναι πρωταρχικές, όπως και η ματιά του θεατή που απελευθερώνεται για να περιπλανηθεί στην εικόνα και να συνδέσει τα εσωτερικά της μέρη. Ο Bazin ζητά από το θεατή να κοιτάξει και να ενώσει τα μέρη της εικόνας, να τα κατανοήσει μέσω του αναστοχασμού. Για τον Eisenstein, ο θεατής πρέπει να ανταποκρίνεται στον αόρατο χώρο που δημιουργείται από εικόνες που συγκρούονται. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής ανταποκρίνεται στη διαλεκτική του μοντάζ και στην επαναστατική ιστορία που αυτό διαρθρώνει.

Η αντίληψη του Eisenstein για το μοντάζ κυριάρχησε στην κινηματογραφική θεωρία και σε ορισμένες κινηματογραφικές πρακτικές για περιορισμένο χρονικό διάστημα (στο γαλλικό κίνημα της αβανγκάρντ της δεκαετίας του '20 και στους Αμερικανούς δημιουργούς ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '30) και μετά περιορίστηκε. Η μοναδική του παρουσία στον κινηματογράφο του Χόλλυγουντ ήταν μέσω της δουλειάς ενός μοντέρ ονόματι Slavko Vorkapich, ο οποίος δημιούργησε μονταρισμένες σεκάνς για ταινίες της δεκαετίας του '30 όπως οι *San Francisco* (1936) και *Mr Smith Goes to Washington* (*Αμερική, Χώρα της ελευθερίας*, 1939). Η αισθητική του πλάνου-σεκάνς του Bazin επιβίωσε περισσότερο μέσα στην ιστορία και απέκτησε ισχυρότερη επιρροή. Ο Bazin ανέλυσε το έργο των Eric von Stroheim, F.W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler, όπως και τις ταινίες των μεταπολεμικών Ιταλών νεορεαλιστών (ειδικά των Roberto Rossellini και Vittorio De Sica) ως παραδείγματα του κινηματογράφου του πλάνου-σεκάνς. Αυτοί που ακολούθησαν τον Bazin, από τον Jean-Luc Godard και τον François Truffaut, μέχρι τον Michelangelo Antonioni, τον Bernardo Bertolucci, τον Έλληνα σκηνοθέτη Θόδωρο Αγγελόπουλο και το Βρετανό κινηματογραφιστή Terence Davies (για να αναφέρουμε μόνο μερικούς), βασίζονται στην περίπλοκη ματιά της κάμερας παρά στο μοντάζ για να κατασκευάσουν τη mise-en-scène και από αυτήν την αφήγησή τους. Θα μπορούσε να ειπωθεί, με ισχυρές εμπειρικές αποδείξεις, ότι οποιοσδήποτε κινηματογραφιστής ξεκινάει να γυρίσει μια ταινία που αντιτίθεται στη δομή του κυρίαρχου χολιγουντιανού κινηματογράφου δε στρέφεται στον Eisenstein αλλά στον κινηματογράφο που επευφήμησε και υποστήριξε ο Bazin, στον κινηματογράφο του πλάνου-σεκάνς και της συνεκτικής mise-en-scène.

Η έννοια της mise-en-scène τράβηξε επίσης την προσοχή των κριτικών. Τα *Cahiers du Cinéma* (το γαλλικό περιοδικό που ιδρύθηκε με τη βοήθεια του Bazin), όπως και το βρετανικό περιοδικό *Movie*, παράλληλα με συγγραφείς όπως ο V. F. Perkins και ο Raymond Durgnat, ανέλυσαν την ιδέα του πλάνου και των συστατικών μερών του ως καθοριστικών στοιχείων μιας ταινίας. Στη

Γαλλία, την Αγγλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες, η μελέτη της mise-en-scène, από κοινού με τη θεωρία του δημιουργού, συντέλεσε στη δημιουργία του κλάδου των κινηματογραφικών σπουδών. Η εστίαση στη mise-en-scène επέτρεψε μια έμφαση στα στοιχεία του κινηματογράφου που τον διέκριναν από άλλες αφηγηματικές μορφές και χρησιμοποιήθηκε για να εξηγήσει με ποιον τρόπο οι εικόνες, μέσω της σύνθεσης, της κίνησης της κάμερας, του φωτισμού, της εστίασης και του χρώματος, παράγουν ένα αφηγηματικό γεγονός και καθοδηγούν την αντίληψή μας μέσα από την ταινία. Η ανάλυση της mise-en-scène ήταν επίσης ένας τρόπος να συνδεθεί η προσωπικότητα με το ύφος και το νόημα.

Η mise-en-scène και η θεωρία του δημιουργού ήταν στενά συνυφασμένες με την ανάλυση του ύφους, και το ύφος είχε συχνά ευθέως οριστεί ως η προσωπική έκφραση της mise-en-scène. Όταν ο V. F. Perkins (1972: 84-5), για παράδειγμα, αναλύει τη χρήση του χρώματος στην ταινία του Nicholas Ray *Bigger than Life* (*Πίσω από τον καθρέφτη*, 1956), ή όταν ο Terry Comito (1971) μιλάει για τον ιλιγγιώδη ορίζοντα στο *Touch of Evil* (*Το άγγιγμα του κακού*, 1958) του Welles, ή όταν οποιοσδήποτε κριτικός ορίζει τη χρήση της κινούμενης κάμερας του F. W. Murnau, τα πλάνα μεγάλης διάρκειας του Otto Preminger και τη χρήση του κάδρου στον Hitchcock για να περιγράψει την ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων του, μιλούν για τους τρόπους με τους οποίους η φαντασία του δημιουργού οπτικοποίησε τον κόσμο τους με ευδιάκριτους κινηματογραφικούς τρόπους. Η κριτική της mise-en-scène εξυπηρέτησε πολλούς σκοπούς: βοήθησε στην επικέντρωση της κριτικής ματιάς στις μορφολογικές/μορφικές δομές του κινηματογράφου, εξερεύνησε τη σημασία του ύφους σ' ένα μέσο για το οποίο λίγοι πίστευαν ότι μπορούσε να εκφράσει το ύφος και βοήθησε στον καθορισμό ενός κλάδου –των κινηματογραφικών σπουδών– αποδεικνύοντας ότι και η καλλιτεχνική προσωπικότητα και το ύφος μπορούν να υπάρχουν σε μια μαζική τέχνη.

Όπως η θεωρία του δημιουργού, έτσι και η μελέτη της mise-en-scène αποτέλεσε ένα χρήσιμο θεωρητικό εργαλείο, έναν τρόπο να οικοδομηθεί ένας κριτικός λόγος. Έστω και αν βοήθησε στον ορισμό της κινηματογραφικής μορφής και δομής, είχε στοιχεία υπεκφυγής, διότι είχε την τάση να καταστέλλει τις πραγματικότητες του κυρίαρχου χολιγουντιανού κινηματογράφου, μέσα από τις μορφές του οποίου κατασκευάζονται οι περισσότερες ταινίες που βλέπουμε. Εξαιτίας της προέλευσής της, αυτή η μορφή έχει επικρατήσει να αναγνωρίζεται ως η κλασική μορφή του χολιγουντιανού κινηματογράφου ή, πιο απλά, ως το μοντάζ της συνέχειας. Είναι μια αξιοσημείωτη μορφή εξαιτίας της διαρκούς παρουσίας της, τη μη αορατότητάς της, και διότι εύκολα μαθαίνουμε πώς να τη διαβάζουμε χωρίς επιπλέον οδηγίες, πέρα από την παρακολούθηση των ίδιων των ταινιών.

Το μοντάζ της συνέχειας

Το μοντάζ του Eisenstein και η αισθητική του πλάνου-σεκάνς με βάθος πεδίου υπέρ του οποίου συνηγορούσε ο Bazin είναι οι μορφές που τραβούν την προσοχή. Φέρνουν στο προσκήνιο την κινηματογραφική σύνθεση και γίνονται μέρος της αφηγηματικής δράσης. Είναι «παρεμβατικά», με την έννοια ότι αναγκάζουν το θεατή να αντιληφθεί το μηχανισμό νοηματοδότησης. Ζητούν από το θεατή να προσέξει τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος παρατηρείται και συγκροτείται κινηματογραφικά. Παρά την επιμονή του Bazin ότι το πλάνο-σεκάνς αποκαλύπτει τον κόσμο στο θεατή, αυτό που συμβαίνει συχνότερα είναι ν' αποκαλύπτει την ύπαρξη του κινηματογραφικού μηχανισμού και τους τρόπους παρατήρησής του. Όπως είναι φυσικό, το μοντάζ είναι δυναμικό και «ενοχλητικό»: ο Eisenstein είχε την πρόθεση η κινηματογράφησή του να προκαλέσει σοκ, να ανεβάσει την πίεση και τη διανοητική θερμοκρασία. Αυτό το ονόμασε «κινηματογράφο-γροθιά» (kino-fist). Αντιθέτως, το κλασικό χολιγουντιανό στιλ επιζητά να καταστήσει τη μορφή αόρατη. Επιδιώκει ο θεατής να δει μόνο την παρουσία των ηθοποιών σε μια ιστορία που ξετυλίγεται και δίνει την εντύπωση ότι είναι αυθύπαρκτη, ενώ από το κοινό ζητάει να δεθεί με την ιστορία και να ταυτιστεί μαζί της και με τους συμμετέχοντες σε αυτήν. Σε αντίθεση με το μοντάζ του Eisenstein και το πλάνο-σεκάνς, το μοντάζ της συνέχειας δε θεωρητικοποιήθηκε ούτε αναλύθηκε (και πάντως όχι από αυτούς που το ανέπτυξαν και το χρησιμοποίησαν). Οι κανόνες του αναπτύχθηκαν με ενστικτώδη και πρακτικό τρόπο στην πρώιμη περίοδο του κινηματογράφου. Το μοντάζ της συνέχειας αναπτύχθηκε διότι ήταν λειτουργικό και η λειτουργικότητά του εκτιμήθηκε από το γεγονός ότι επέτρεψε στους κινηματογραφιστές να φτιάξουν ιστορίες στις οποίες το κοινό ανταποκρίθηκε με ευκολία και προθυμία. Στο κοινό άρεσε αυτό που έβλεπε, και ζητούσε περισσότερο.

Στο επίπεδο της ιδεολογίας, το κλασικό χολιγουντιανό στιλ είναι η καπιταλιστική εκδοχή του μοντάζ του Eisenstein και η λαϊκή εκδοχή του πλάνου-σεκάνς με βάθος πεδίου του Bazin (αυτό ήταν κάτι που αναγνώρισε ο Eisenstein, και στο δοκίμιό του «Ο Dickens, ο Griffith και ο σημερινός κινηματογράφος» έγραψε σχετικά με το πώς το χολιγουντιανό στιλ εξέφραζε την ιδεολογία του δυτικού καπιταλισμού). Είναι η μορφή εκείνη που ευχαριστεί το κοινό της, που φέρνει στο προσκήνιο την πλοκή και τους χαρακτήρες, που ικανοποιεί και δημιουργεί την επιθυμία στο κοινό να βλέπει (και να πληρώνει) κι άλλο από το ίδιο. Είναι επίσης μια μορφή οικονομική στην αναπαραγωγή της. Από τη στιγμή που καθιερώθηκε η βασική μεθοδολογία για το γύρισμα και το μοντάρισμα μιας ταινίας –αρκετά νωρίς στον 20ό αιώνα–, ήταν εύκολο να διατηρηθεί αυτός ο τρόπος. Παρ' όλο που κάθε στούντιο κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου παραγωγής του Χόλλυγουντ (χοντρικά ανάμεσα στα τέλη της δεκαετίας του '10

και την αρχή της δεκαετίας του '50) παρουσίασε μικρές παραλλαγές του μοντάζ της συνέχειας, τα βασικά χαρακτηριστικά ήταν σταθερά και χρησιμοποιούνταν από όλους. Αυτό σημαίνει ότι, όταν μιλάμε για το κλασικό χολιγουντιανό στιλ κινηματογράφησης, μιλάμε για κάτι παραπάνω από την αισθητική, για ένα μεγαλύτερο κείμενο με οικονομία, πολιτική, ιδεολογία και πλοκή – για μια οικονομία της αφήγησης. Το χολιγουντιανό σύστημα των στούντιο, το οποίο ήταν κεντρικός βιομηχανικός αρμός του μοντάζ της συνέχειας, αναπτύχθηκε όπως πολλοί άλλοι βιομηχανικοί θεσμοί που οργανώνουν ορθολογικά την παραγωγή, δημιουργώντας έναν καταμερισμό εργασίας και ανακαλύπτοντας μεθόδους με βάση τις οποίες όλα τα μέρη της παραγωγής και το προσωπικό θα ήταν διαθέσιμα και εύκολα θα συναρμόζονταν, ώστε να δημιουργήσουν ένα προϊόν ελκυστικό για το μεγαλύτερο δυνατό αριθμό ανθρώπων.

Το μοντάζ του Eisenstein και η αισθητική του πλάνου-σεκάνς με βάθος πεδίου υπέρ του οποίου συνηγορούσε ο Bazin είναι μορφές που τραβούν την προσοχή. Φέρνουν στο προσκήνιο την κινηματογραφική σύνθεση και γίνονται μέρος της αφηγηματικής δράσης. Είναι «παρεμβατικά», με την έννοια ότι αναγκάζουν το θεατή να αντιληφθεί το μηχανισμό νοηματοδότησης.

Δεδομένου ότι το κλασικό στιλ αναπτύχθηκε πριν από το σύστημα των στούντιο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι δομές της αφήγησης ενδέχεται να συνεισέφεραν στη βελτίωση της οικονομικής κατάστασης των στούντιο παραγωγής. Με άλλα λόγια, η ανάπτυξη των μέσων που μεταφέρουν ένα αφηγηματικό νόημα μέσω μιας οικονομικής οπτικής συγκρότησης δημιούργησε πρότυπα για τη διαμόρφωση μιας βιομηχανικής μαζικής παραγωγής αφηγήσεων (Burch 1990). Ο πρώιμος κινηματογράφος αποτελούνταν από μια παρουσίαση πλάνων στη σειρά, το καθένα από τα οποία έδειχνε μία δράση (όπως στην πρώιμη ταινία των αδερφών Lumière όπου ένα τρένο σταματάει στο σταθμό, ή στις πρώτες προσπάθειες του Edison όπου ένα πλάνο έδειχνε έναν άντρα να φταρνίζεται ή ένα ζευγάρι να φιλιέται). Μέσα σε μερικά χρόνια, με τον ερχομό του νέου αιώνα, τέτοια πλάνα μονταρίστηκαν για να εξυπηρετήσουν τη διήγηση ιστοριών. Ο Georges Méliès έφτιαξε πρωτόγονες αφηγήσεις ενός ταξιδιού στο φεγγάρι ή ενός υποθαλάσσιου ταξιδιού όπου διαφορετικά πλάνα ακολουθούσαν το ένα το άλλο. *Η μεγάλη ληστεία του τρένου* του Porter αντανακλά μια πιο περίπλοκη διαδικασία, κατά την οποία μέρη της αφήγησης που συμβαίνουν ταυτόχρονα αλλά σε διαφορετικά χωρικά σημεία τοποθετούνται το ένα μετά το άλλο (Gaudreault 1983). Ένα πεδίο όπου μπορεί να παρατηρηθεί η διαδικασία της καθιέρωσης του μοντάζ της συνέχειας είναι η σειρά ταινιών του D. W. Griffith για την εταιρεία Biograph από το 1908 μέχρι το 1913. Σε αυτό το διάστημα ο

Griffith γύρισε περισσότερες από 400 ταινίες μικρού μήκους, στις οποίες μπορούμε να δούμε την ανάπτυξη αυτών που θα αποτελούσαν τις βασικές αρχές του μοντάζ της συνέχειας: μια φαινομενικά αδιάκοπη διήγηση, την ανάπτυξη των χαρακτήρων και μια ιστορία που φαίνεται να ρέει σε μια τακτική, λογική και γραμμική πρόοδο, με την κάμερα τοποθετημένη ακρίβώς στη σωστή θέση για να συλλάβει τη δράση χωρίς να διασπά την αφήγηση και, ίσως το σημαντικότερο από όλα, κάτι σαν μια αυθεντία παρουσίασης και έκφρασης που αποσπά ακριβώς τη σωστή συναισθηματική αντίδραση ακριβώς τη σωστή στιγμή, χωρίς να φανερώνει τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνει το αποτέλεσμα αυτό.

Το «κλειδί» του μοντάζ της συνέχειας είναι η αυτοαναίρεσή του, η δυνατότητά του να δείχνει κάτι χωρίς να φανερώνεται, να διηγείται μια ιστορία και να εξαφανίζει τη διήγηση, έτσι ώστε να φαίνεται ότι η ιστορία υπάρχει από μόνη της. Αυτή η ταχυδακτυλουργία δεν ήταν μια φυσική ύπαρξη. Τα στοιχεία που ενώθηκαν για να την κάνουν δυνατή ήταν αρχικά αποτέλεσμα αυθαίρετων, ευφάνταστων και συνήθως διαισθητικών επιλογών. Στον πρώιμο κινηματογράφο δεν υπήρχαν κανόνες και ομάδες που όριζαν το κλασικό στιλ. Οι μόνοι κριτές ήταν οι σκηνοθέτες, όπως ο Porter και ο Griffith, που πειραματίζονταν, και το κοινό, που ανταποκρινόταν ευνοϊκά στους πειραματισμούς και τις βελτιώσεις τους.

Το «κλειδί» του μοντάζ της συνέχειας είναι η αυτοαναίρεσή του, η δυνατότητά του να δείχνει κάτι χωρίς να φανερώνεται, να διηγείται μια ιστορία και να εξαφανίζει τη διήγηση, έτσι ώστε να φαίνεται ότι η ιστορία υπάρχει από μόνη της.

Υπάρχουν ορισμένα βασικά δομικά συστατικά τα οποία αναπτύχθηκαν από τον Griffith και κάποιους άλλους στην αρχή της δεκαετίας του '10, και τα οποία καθιέρωσαν το κλασικό στιλ. Η αφηγηματική ροή ενοποιείται από μικρά αποσπάσματα δράσης με τέτοιον τρόπο ώστε η ενοποίηση αυτή να περνά απαρατήρητη και η δράση να εμφανίζεται συνεχής. Οι σεκάνς που εξελίσσονται την ίδια στιγμή αλλά σε διαφορετικά μέρη διακόπτονται με διαδοχικό μοντάζ, για να δημιουργήσουν αφηγηματική ένταση. Οι ενότητες με διαλόγους κινηματογραφούνται με μια σειρά από πλάνα τραβηγμένα πάνω από τον ώμο, εκ περιτροπής από τη σκοπιά του ενός χαρακτήρα και από εκείνη του άλλου. Το βλέμμα του θεατή συνδέεται με το βλέμμα των κύριων χαρακτήρων μέσω μιας σειράς πλάνων που δείχνουν ένα χαρακτήρα και στη συνέχεια αυτό που κοιτάζει ο χαρακτήρας. Το αποτέλεσμα αυτών των κατασκευών είναι μια γραμμική αφήγηση διαμέσου του χρόνου. Όσες μεταβάσεις δεν υπηρετούν τη γραμμικότητα (το φλασμπάκ, για παράδειγμα) προετοιμάζονται προσεκτικά και όλες οι αφηγηματικές σειρές ενώνονται στο τέλος. Ο θεατής εντάσσεται στην αφήγηση και γίνεται μέρος του αφηγηματικού χώρου (βλ. Althusser 1977).

Ο Griffith συνέβαλε αποφασιστικά στην καθιέρωση του διαδοχικού μοντάζ ως ενός πρωταρχικού αφηγηματικού τεχνάσματος. Η λογοτεχνική αντιστοιχία αυτού του τεχνάσματος είναι η απλή αφηγηματική μετάβαση –«ταυτόχρονα» ή «σ' ένα άλλο σημείο της πόλης» ή «αργότερα την ίδια μέρα»– και κάποιες ταινίες δανείζονται αυτές τις λεκτικές ενδείξεις μέσω μεσότιτλων ή voice-over αφήγησης. Εντούτοις, η σήμανση τέτοιων μεταβάσεων οπτικά είναι πιο δύσκολη. Στον πρώιμο κινηματογράφο υπήρχε η διαρκής ανησυχία ότι τέτοια πράγματα δε θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά. Η υπερβολική χρήση του μοντάζ θα μπέρδευε ή θα δυσκόλευε το θεατή. Αλλά τέτοιοι φόβοι σπάνια έγιναν πραγματικότητα και παλιοί κινηματογραφιστές, όπως ο Edward Porter, διαπίστωσαν ότι, από τη στιγμή που περιείχαν κάποιο είδος αφηγηματικής «συγκόλλησης», οι σκηνές που ήταν τοποθετημένες διαδοχικά θα γίνονταν κατανοητές σαν να εκτυλίσσονταν ταυτόχρονα, νωρίτερα ή αργότερα η μια από την άλλη. Πλάνα από μια γυναίκα που είναι αιχμάλωτη ενός απειλητικού άντρα (ή που βρίσκεται σε μια επικίνδυνη κατάσταση) συνδέονται με πλάνα ενός ηρωικού άντρα, που κινείται σκόπιμα προς μια κατεύθυνση που είχε παρουσιαστεί ως η κατεύθυνση προς τη γυναίκα που απειλείται. Το αποτέλεσμα είναι αρκετά ευανάγνωστο: ο άντρας έρχεται να σώσει τη γυναίκα. Το πρότυπο προέρχεται από το μελόδραμα του 19ου αιώνα, αλλά ο Griffith ήταν αρκετά ευφάνταστος για να συνειδητοποιήσει ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να επεκτείνει τα χωρικά και χρονικά του όρια (Fell 1974). Το κοινό του ήταν αρκετά ευφάνταστο ώστε να δεχτεί την ψευδαίσθηση και να αντικαταστήσει τη συναισθηματική πραγματικότητα (αγωνιώδη προσδοκία ότι ο ήρωας θα νικήσει το χρόνο και θα φτάσει εγκαίρως στην ηρωίδα) με τη μορφολογική (δύο σεκάνς που εμφανίζονται η μια μετά την άλλη στην ταινία του φιλμ, κάθε σεκάνς κατασκευασμένη στο στούντιο σε διαφορετικές στιγμές). Το πρότυπο αυτό επεκτείνει το χρόνο και περιορίζει το χώρο, παρέχοντας στο θεατή έναν τρόπο να εισαχθεί στην αφήγηση και να επηρεαστεί από αυτήν. Η σημασία του φύλου σηματοδοτείται ξεκάθαρα καθώς η γυναίκα –όπως και ο θεατής– γίνεται το παθητικό πρόσωπο που περιμένει τη σωτηρία και ο άντρας το ενεργητικό πρόσωπο που λυτρώνεται χάρη στον ηρωισμό του. (Ο Griffith, ωστόσο, αντέστρεψε τους ρόλους στις σύγχρονες σεκάνς της *Μισαλλοδοξίας* [1916], όπου μια μητέρα δραστηριοποιείται για να σώσει το φυλακισμένο γιο της που περιμένει να εκτελεστεί.) Ακόμα και χειρισμοί λιγότερο πολύπλοκοι από την κάλυψη μεγάλων εκτάσεων του φυσικού και του αφηγηματικού χώρου απαίτησαν σκέψη και πολλές πρακτικές δοκιμές. Ας πάρουμε ένα τόσο απλό παράδειγμα όπως η κίνηση ενός χαρακτήρα που σηκώνεται από μια καρέκλα μέχρι που βγαίνει έξω από την πόρτα. Στις ταινίες της Biograph, ο Griffith επεξεργάστηκε τη δομή αυτής της κίνησης μέχρι που έγινε αόρατη.

Ποιο ήταν το κίνητρο για την ανάπτυξη τέτοιων κατασκευών; Κατά πρώτο λόγο, δίνουν μεγάλες δυνατότητες χειρισμού του χώρου και του αφηγηματικού

ρυθμού. Ένα μεγάλο μέρος του πολύ πρώιμου κινηματογράφου αποτελούνταν από ένα είδος πλάνου «προσκηνίου», όπου η κάμερα ήταν τοποθετημένη σε τέτοιο σημείο, που ένας φανταστικός θεατής σ' ένα φανταστικό θέατρο θα μπορούσε να εποπτεύει συνολικά το χώρο όπου τα γεγονότα συνέβαιναν. Αυτή είναι μια περιοριστική, μονόπλευρη οπτική, στατική και άκαμπτη. Αλλά για ποιο λόγο θα πρέπει να δημιουργηθεί ένα περίπλοκο μοντάζ απλώς για τη δημιουργία της ψευδαίσθησης της συνεχούς κίνησης; Ο Eisenstein δεν αρκέστηκε σε αυτό. Διέκοπτε τη χρονική γραμμικότητα, την οποία στη συνέχεια ανασυνέθετε. Θα ξαναγύριζε, για παράδειγμα, σ' ένα πλάνο όπου ένα άτομο πέφτει, από ένα ελαφρώς προγενέστερο χρονικό σημείο από εκεί που το άφησε, έτσι ώστε η αναπόφευκτη δράση να καθυστερήσει, και ο χρόνος να ελεγχθεί. Στην πασίγνωστη σκηνή με το πιάτο που σπάει στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, η μοναδική πράξη του εξαγριωμένου ναύτη είναι διασπασμένη σε οκτώ διαφορετικά πλάνα, εκ των οποίων το καθένα διαρκεί λιγότερο από δευτερόλεπτο, πράγμα που εντείνει την ενέργεια και δίνει έμφαση στη μανία που υποδηλώνει. Ακόμη και ο Griffith δεν ήταν απόλυτος στη δική του κατασκευή της γραμμικότητας. Σε κάποιες ταινίες, κατά την περίοδο της Biograph, μερικές φορές και αργότερα, υπάρχουν σποραδικές σκηνές με ανθρώπους που σηκώνονται από καρέκλες, στις οποίες το δεύτερο πλάνο είναι προγενέστερο στην πορεία της δράσης από το πρώτο, κι έτσι ο χαρακτήρας φαίνεται σαν να σηκώνεται δυο φορές.

Παρά τα «ολισθήματα» που εισήγαγε ο Griffith στο μοντάζ της συνέχειας, η ανάπτυξη του μοντάζ της συνέχειας στις αρχές της δεκαετίας του '10 συνέχισε να προωθεί μια ψευδαίσθηση γραμμικότητας και αδιάσπαστης κίνησης μέσω μιας σειράς από επεμβάσεις. Μπορούμε, τελικά, μόνο υποθέσεις να κάνουμε εκ των υστέρων. Το μοντάζ της συνέχειας αναπτύχθηκε ως ένας τρόπος για να παρουσιαστεί μια ιστορία με προοδευτική ακολουθία, όχι ως ένας τρόπος για να φανεί πώς δημιουργήθηκε η ιστορία. Δημιουργεί τη δική του οικονομία τόσο στην αφηγηματική όσο και στην υλική παραγωγή. Οι κινηματογραφιστές ανέπτυξαν συμβατικές μεθόδους που έκαναν το γύρισμα σχετικά γρήγορο και εύκολο: γυρίζουν όσες σκηνές είναι πιο οικονομικές για το γύρισμα τη συγκεκριμένη στιγμή (γυρίζουν σκηνές ανεξάρτητα από την αφηγηματική διαδοχή τους όταν αυτό είναι απαραίτητο), καλύπτουν κάθε σκηνή από τις περισσότερες δυνατές γωνίες και με πολλαπλές λήψεις κάθε γωνίας, ώστε να δώσουν στον παραγωγό και τον υπεύθυνο του μοντάζ αρκετό υλικό για να επιλέξουν. Στη συνέχεια, μοντάρουν το υλικό για να δημιουργήσουν γραμμική συνέχεια, κάνουν κατ στην κίνηση, κρατώντας τον άξονα εστίασης (διατηρώντας την κατεύθυνση προς την οποία ένα πρόσωπο κοιτάζει από το ένα πλάνο στο άλλο), και κάνουν την ιστορία να φαίνεται «αυτο-διηγούμενη» όσο πιο οικονομικά και γρήγορα γίνεται.

 Δεν είναι δυνατό να βρεθούν πιο ενδιαφέροντα και διαχρονικά παραδείγμα-

τα του μοντάζ της συνέχειας από το κόψιμο σε σκηνές βασικών διαλόγων. Ακόμη και πριν από τη δυνατότητα να εγγραφεί ένας διάλογος στο κανάλι του ήχου, εμφανιζόταν το ακόλουθο πρότυπο: Ο διάλογος αρχίζει μ' ένα αμερικάνικο πλάνο των συμμετεχόντων στη σκηνή. Το πρότυπο που ρυθμίζει το κατ τότε αρχίζει σαν μια σειρά πλάνων πάνω από τον ώμο, από τον ένα συμμετέχοντα στον άλλο. Το πρότυπο μπορεί να έχει ελάχιστα μεταβληθεί. Για παράδειγμα, πλάνα μόνο του ενός συμμετέχοντα που ακούει ή μιλάει μπορεί να εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της σκηνής. Αλλά η βασική σειρά πλάνων είναι πάνω από τον ώμο κοψίματα, από τη μία και από την άλλη πλευρά, που καταλήγουν στο αρχικό αμερικάνικο πλάνο. Ένας απλός διάλογος, επομένως, πρέπει να γυριστεί πολλές φορές, με πολυάριθμες λήψεις των τοποθετήσεων στο αμερικάνικο πλάνο και στα πλάνα πάνω από τον ώμο. Ακούγεται πολύπλοκο, αλλά οι οικονομίες είναι ξεκάθαρες. Ως μια κανονιστική διαδικασία, όλοι όσοι σχετίζονται με τη δημιουργία μιας ταινίας γνωρίζουν πώς να το κάνουν με ταχύτητα. Η χρήση πλάνων πάνω από τον ώμο σημαίνει ότι ένας από τους ακριβοπληρωμένους ηθοποιούς στη σκηνή δε χρειάζεται να είναι παρών συνέχεια. Ένα πλάνο πίσω από τον ώμο ενός αντικαταστάτη μπορεί να φτιαχτεί έτσι ώστε να μοιάζει με πλάνο πίσω από τον ώμο του βασικού ηθοποιού. Τα αντίστοιχα πλάνα της σκηνής πάνω από τον ώμο δε χρειάζεται καν να γίνουν στο ίδιο μέρος! Εάν ενωθούν τα πλάνα και διατηρηθεί η εστίαση του άξονα, δύο χώροι θα δείχνουν σαν ένας. Η διαδικασία καταλήγει σε πολλά πλάνα –άρα πολλές επιλογές– διαθέσιμα για τον παραγωγό και τον μοντέρ της ταινίας, προκειμένου να συνεργαστούν σ' ένα περιβάλλον πολύ πιο οικονομικό από το πλατό του στούντιο. Το αποτέλεσμα είναι καθορισμένα πρότυπα αφηγηματικής πληροφορίας, κατανοητά από όλους, από τον τεχνικό του στούντιο μέχρι το θεατή στην αίθουσα.

Η διαδικασία αυτή εξασφαλίζει μια ενοποιημένη δομή. Αυτό είναι το μεγάλο της παράδοξο. Τα αποσπάσματα διαλόγου με πάνω από τον ώμο κατ ή όποιο άλλο μέρος του μοντάζ της συνέχειας δημιουργούν ενότητα μέσα από την πολλαπλότητα, εστιάζουν τη ματιά μας, μας «αγκιστρώνουν» στην αφηγηματική ροή και στο χώρο μεταξύ των βλεμμάτων των χαρακτήρων. Έχουν διατυπωθεί θεωρίες σύμφωνα με τις οποίες το συνεχές κατ από το βλέμμα του ενός χαρακτήρα στο βλέμμα του άλλου μάς εισάγει στον αφηγηματικό τους χώρο, διότι το κατ μάς ζητάει συνεχώς να περιμένουμε κάτι περισσότερο. Κάποιος χαρακτήρας κοιτάζει, και ετοιμαζόμαστε ν' αναρωτηθούμε «Τι κοιτάζει ο χαρακτήρας;», και το επόμενο πλάνο μάς απαντάει με σιγουριά δείχνοντας το άτομο (ή το αντικείμενο) το οποίο κοιτάζει. Αυτό το παιχνίδι με το διαδοχικό μοντάζ μεταξύ των βλεμμάτων δημιουργεί έναν ακατανίκητο φανταστικό κόσμο, που φαίνεται να μας περιβάλλει με τους χαρακτήρες και τη δράση. Είναι σαν ο θεατής να γίνεται μέρος του κειμένου, να ερμηνεύει το έργο αλλά και να ερμηνεύεται μέσα σε αυτό (Dayan 1992). Είναι αυτό το στοιχείο του ακατανίκητου, της επιθυμίας και της

ικανοποίησής της, που αποδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σταθερή δύναμη του κλασικού στιλ της συνέχειας.

Ο Alfred Hitchcock, για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα, μπορεί να δημιουργήσει συνταρακτικά συναισθήματα χρησιμοποιώντας απλώς κατ μεταξύ ενός χαρακτήρα που κοιτάζει και αυτού που ο χαρακτήρας κοιτάζει. Στην αρχή του *Vertigo* (*Δεσμώτης του ιλίγγου*, 1958) ο Σκότι (τον οποίο υποδύεται ο James Stewart) οδηγεί στους δρόμους του Σαν Φρανσίσκο ακολουθώντας μια γυναίκα για την οποία του έχουν πει ότι έχει μια εμμονή με μια γυναίκα που έχει πεθάνει εδώ και χρόνια. Η σεκάνς έχει φτιαχτεί από μια σχετικά απλή σειρά πλάνων και αντίστροφων πλάνων (reverse shots). Βλέπουμε τον Σκότι να οδηγεί το αυτοκίνητό του, βλέπουμε από το παράθυρο του αυτοκινήτου του, σαν από τη δική του οπτική γωνία, το αυτοκίνητο της Μαντλέν. Η Μαντλέν φτάνει σ' ένα μουσείο. Ο Σκότι την κοιτάζει, ο Hitchcock κάνει κατ σ' ένα υποκειμενικό πλάνο της Μαντλέν που κοιτάει έναν πίνακα και ταυτόχρονα παρακολουθείται από τον Σκότι. Η Μαντλέν μπαίνει σ' ένα σκοτεινό δρομάκι. Ο Σκότι την παρακολουθεί και το βλέμμα του την ακολουθεί σε μια πόρτα. Καθώς ανοίγει η πόρτα και η ματιά του Σκότι τη διαπερνά, το σκοτάδι μετατρέπεται σ' ένα συνονθύλευμα χρωματιστών λουλουδιών σ' ένα ανθοπωλείο. Κατά τη διάρκεια της σεκάνς βλέπουμε ό,τι και ο Σκότι, αλλά αντιλαμβανόμαστε (όπως κι αυτός) μόνο ένα μυστήριο, για το οποίο μαθαίνουμε αργότερα ότι δεν είναι μυστήριο αλλά ένα ψέμα. Η γυναίκα που ακολουθεί δεν είναι το άτομο που πιστεύει ότι είναι: ο Σκότι εξαπατάται μαζί με το κοινό. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία του κλασικού στιλ για να κατευθύνει τις αντιδράσεις μας, να μας τοποθετήσει σύμφωνα με το βλέμμα του βασικού χαρακτήρα, το οποίο αποδεικνύεται ότι είναι ουσιαστικά κατασκευασμένο. Ταυτιζόμαστε με μια ψευδαίσθηση.

Και, ενώ ταυτιζόμαστε με αυτή την ψευδαίσθηση, κάποιοι από μας θέλουν να ανακαλύψουν πώς αυτή κατασκευάζεται και επαναλαμβάνεται. Ορισμένα από τα πλέον σημαντικά έργα στην πρόσφατη κινηματογραφική θεωρία έχουν αναπτυχθεί μέσα σε μια διαδικασία εξερεύνησης των λειτουργιών του κλασικού στιλ του Χόλλυγουντ. Το βιβλίο *The Classical Hollywood Cinema* (1985) των Bordwell, Staiger & Thomson είναι ένας εξαιρετικά λεπτομερής κατάλογος των χαρακτηριστικών αυτού που οι συγγραφείς του ονομάζουν «ένας υπερβολικά φανερός κινηματογράφος». Άλλοι συγγραφείς έχουν ανακαλύψει ότι κάτω από ή μέσα σε αυτή τη διαφάνεια κρύβονται μια πολύπλοκη μορφή και δομή και μια πλούσια αλληλεπίδραση μεταξύ μιας ταινίας και της κουλτούρας που δημιουργεί και τροφοδοτεί τον κινηματογράφο με την προσοχή της. Οι ταινίες απευθύνονται σ' εμάς κι εμείς ανταποκρινόμαστε με το αντίτιμο της εισόδου στην αίθουσα ή της ενοικίασης μιας βιντεοκασέτας. Η τελική διάρθρωση δημιουργείται μέσω μιας αφηγηματικής οικονομίας στην οποία η αφήγηση, η διεύθυν-

ση των ηθοποιών, η σύνθεση, ο φωτισμός και το κατ είναι ερμηνευτικά κωδικοποιημένα, έτσι ώστε να κατανοούμε άμεσα το επιδιωκόμενο νόημα.

Ωστόσο, η άμεση κατανόηση συνεπάγεται συχνά τη συγκατάθεση στην αναπαραγωγή στερεοτύπων για το φύλο και τη φυλή. Είναι απαραίτητο, επομένως, να αναλύσουμε γιατί και σε τι δίνουμε τη συγκατάθεσή μας και για ποιο λόγο θέλουμε να δούμε ακόμα περισσότερο αυτό το είδος του κινηματογράφου. Οι θεωρίες για την τοποθέτηση του υποκειμένου (πώς ο/η θεατής διαμορφώνεται από μια ταινία σε ένα είδος ιδανικού θεατή που επιθυμεί να δει αυτό που του/της προβάλλεται στην οθόνη) επιχειρούν να απαντήσουν σε ερωτήματα για το πώς η μορφή προκαλεί την προσοχή και πώς η προσοχή διαμορφώνει την αντίληψη. Κριτικοί όπως ο Dana Polan (1986) έχουν ερευνήσει τους στενούς δεσμούς μεταξύ πολιτισμού και κινηματογράφου, υποδεικνύοντας πώς η ιστορία και ο τρόπος με τον οποίο ανταποκρινόμαστε σε αυτήν καθιστούν τον κινηματογράφο έναν ιδεολογικό καθρέφτη και ένα μηχανισμό επιβεβαίωσης. Άλλοι, όπως η Mary Ann Doane (1987), έχουν ερευνήσει επισταμένως την αλληλεπίδραση μεταξύ του αμερικανικού στιλ και των στερεότυπων ιδεών μας για το φύλο, ή έχουν επιχειρήσει μια αντιθετική ανάγνωση του κειμένου, για να επισημάνουν με ποιον τρόπο οι ταινίες μπορούν να αμφισβητήσουν τη συμβατική γνώση αν κοιτάξουμε προσεκτικά και τις αποκωδικοποιήσουμε με έξυπνο τρόπο.

Πολλά έχουν γίνει και πολλά εκκρεμούν. Πρέπει να δοθεί προσοχή στις μικρές λεπτομέρειες του κλασικού χολιγουντιανού στιλ. Πρέπει να ειπωθούν περισσότερα για τον τρόπο με τον οποίο μια κίνηση μ' ένα φλιτζάνι καφέ και ένα κατ μεταξύ δύο χαρακτήρων που κοιτάζονται ή όχι μεταξύ τους δημιουργούν νόημα. Η οικονομία του στιλ της κλασικής μορφής μπορεί φαινομενικά να παρουσιάζεται σαν κάτι το αυτονόητο, αλλά στην πραγματικότητα είναι μια δομική στενογραφία, ένα βιβλίο κωδικών που κρατάει τους κριτικούς και τους θεατές προσεκτικούς και γοητευμένους. Σε αυτή την ικανότητά του να μένει αόρατο βασίζονται οι δομές της επιθυμίας που μας κάνουν να θέλουμε να δούμε όλο και περισσότερο.

Αμφισβητώντας το χολιγουντιανό στιλ

Το χολιγουντιανό στιλ ήταν ανέκαθεν και παραμένει το κυρίαρχο στιλ σε όλο τον κόσμο. Αλλά έχουν υπάρξει και περίοδοι που ορισμένοι κινηματογραφιστές τάχθηκαν συνειδητά κατά των δομών του, αναθεωρώντας τους δομικούς και σημασιολογικούς του κώδικες. Αυτοί οι κινηματογραφιστές προτίμησαν τα πλάνα-σεκάνς (με τον τρόπο που τα εννοούσε ο Bazin), τις μη γραμμικές αφηγήσεις και ένα περιεχόμενο που διέφερε από τις συνηθισμένες ιστορίες βίας και μελοδράματος του Χόλλυγουντ. Πρόσεξαν ιδιαίτερα τις μεθόδους τους, εκμεταλλεύ-

τηκαν τις δυνατότητες της mise-en-scène και ζήτησαν από τους θεατές να συνειδητοποιήσουν ότι η μορφή δημιουργεί το περιεχόμενο και ότι οι ιστορίες δεν υπάρχουν χωρίς την αφήγησή τους.

Μια σημαντική περίοδος τέτοιου πειραματισμού υπήρξαν οι δεκαετίες του '60 και του '70. Γεννημένο στους κόλπους της γαλλικής Nouvelle Vague (Νέου Κύματος), εκτεινόμενο μέχρι την Ιταλία, την Αγγλία, τις Ηνωμένες Πολιτείες και αργότερα, στη δεκαετία του '70, τη Γερμανία, το κίνημα δημιούργησε ένα σύνολο έργων και μια σειρά εφευρετικών κινηματογραφιστών που, συνοπτικά μιλώντας, άλλαξαν κάποιες βασικές προϋποθέσεις της κινηματογραφικής μορφής. Το αποτέλεσμα ήταν μια σειρά ταινιών που θεώρησαν εκ νέου τις αμερικανικές ταινίες των ειδών, με μια μορφή που τόνιζε το πλάνο-σεκάνς και το παρεμβατικό μοντάζ, με την αποφυγή των κανόνων της κλασικής συνέχειας και, στην περίπτωση του Γάλλου σκηνοθέτη Jean-Luc Godard, με έναν κινηματογράφο που αμφισβητούσε τη μορφή και το περιεχόμενο της ίδιας της κινηματογραφικής εικόνας. Ο Godard, οι σύγχρονοί του και αυτοί που τον ακολούθησαν –μεταξύ άλλων, ο Alain Resnais στη Γαλλία, ο Michelangelo Antonioni, ο Pier Paolo Pasolini, ο πρώιμος Bertolucci στην Ιταλία, ο Rainer Werner Fassbinder και ο πρώιμος Wim Wenders στη Γερμανία, ο Glauber Rocha στη Βραζιλία, οι κινηματογραφιστές του ICAIC (Κουβανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου), για να αναφέρουμε μόνο ορισμένους– έκαναν ταινίες που όριζαν την ίδια την κειμενικότητά τους ως ένα από τα θέματά τους. Ζήτησαν από τους θεατές να στοχαστούν πάνω στις εικόνες που παρήγαν και στις ιστορίες που αφηγούνταν. Οι ταινίες τους έθεταν ερωτήματα όπως το αν διαφορετικές εικόνες μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, άλλες ιστορίες να ειπωθούν. Πολλοί από αυτούς τους κινηματογραφιστές εργάζονταν σύμφωνα με την παράδοση του Γερμανού δραματουργού και θεωρητικού Bertolt Brecht, ο οποίος απαιτούσε από ένα έργο τέχνης να βάζει το θεατή σε μια θέση διαλογισμού, να φανερώνει τους εσωτερικούς μηχανισμούς του και να δείχνει πώς η δύναμη της φαντασίας μπορεί να συμπορευτεί με τη δύναμη της κυρίαρχης ιδεολογίας ενός πολιτισμού ή να εναντιωθεί σε αυτή. Πολλές από τις ταινίες τους ήταν έντονα πολιτικές, απηχώντας τη διερευνητική και «διορθωτική» φωνή της Αριστεράς.

Το χολιγουντιανό στιλ ήταν ανέκαθεν και παραμένει το κυρίαρχο στιλ σε όλο τον κόσμο. Αλλά έχουν υπάρξει και περίοδοι που ορισμένοι κινηματογραφιστές τάχθηκαν συνειδητά κατά των δομών του, αναθεωρώντας τους δομικούς και σημασιολογικούς του κώδικες.

Η δομική αρχή αυτού του μοντερνιστικού, αυτο-αναφορικού κινήματος ήταν η πολυπλοκότητα και η διαμεσολάβηση, η αναγνώριση ότι η κινηματο-

γραφική εικόνα και η σύνθεση της δομής της δεν είναι δεδομένες, ούτε βέβαια φυσικές, αλλά οι κατασκευές μιας σύμβασης. Και αυτό που δημιουργείται από τη σύμβαση μπορεί να αμφισβητηθεί και να μεταβληθεί. Το πρότυπο του κατ πάνω από τον ώμο, που καθιστούσε φυσική την αφήγηση στο κλασικό αμερικάνικο στιλ, δεν ήταν απαραίτητο. Οι περισσότεροι κινηματογραφιστές του κινήματος το απέφευγαν, χρησιμοποιώντας αντ' αυτού το πλάνο-σεκάνς του Bazin, που επέτρεπε στην εικόνα να τύχει διεξοδικής εξέτασης, να αποδειχθεί ψεύτικη ή συνεπής, πάντοτε όμως μια αναπαράσταση. «Αυτό δεν είναι μια πραγματική εικόνα» λέει ο Godard «αυτό είναι απλώς μια εικόνα».

Ανεξάρτητα, πάντως, από το κατά πόσο χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο ως μέσο διερεύνησης, οι κινηματογραφιστές αυτοί συνέχισαν να αναφέρουν ως βάση τους τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Το *Πέρυσι στο Μαρίενμπαντ* (1961) του Alain Resnais είναι ένας ριζοσπαστικός στοχασμός πάνω στις συμβάσεις του παρελθόντος και του παρόντος στο μοντάζ και ένα ριμέικ του *Vertigo* του Hitchcock. Ο Antonioni, του οποίου οι ταινίες *L'Avventura, Η περιπέτεια* (1960), *La Notte, Η νύχτα* (1961), *L'Eclisse, Η έκλειψη* (1962), *Red Desert, Κόκκινη Έρημος* (1964) και *Blow up* (1966) εκφράζουν με εξαιρετικό τρόπο την ιδέα ότι η κινηματογραφική σύνθεση είναι μια αρχιτεκτονική μορφή που υπακούει στους δικούς της κανόνες αφηγηματικής λογικής, εξακολουθεί να τάσσεται κατά των συμβάσεων του αμερικάνικου μελοδράματος της δεκαετίας του '40. Ο Rainer Werner Fassbinder, ο πιο μπρεχτικός κινηματογραφιστής μετά τον Godard και ο πλέον αφοσιωμένος στην εξερεύνηση της εργατικής τάξης σκηνοθέτης, βασίζει τα ερωτήματά του για τη μορφή στο αμερικάνικο μελόδραμα του Douglas Sirk της δεκαετίας του '50. Μέσω αυτών των προσεγγίσεων λαμβάνουν υπόψη τους το κλασικό στιλ, αποκρίνονται σε αυτό και τελικά το τιμούν, αναγνωρίζοντάς το ως τη βάση τους. Καλώς ή κακώς, το κλασικό στιλ έχει επιζήσει και έχει απορροφήσει όλες τις αντιδράσεις εναντίον του. Όλα τα υπόλοιπα βρίσκονται, τελικά, σε μια διαλεκτική σχέση με αυτό. Αυτή η στατική, δυναμική, κυρίαρχη και «απορροφητική» κειμενικότητα αγκαλιάζει το πολιτισμικό περιβάλλον και διαρθρώνει τις πολυπλοκότητες της ιδεολογίας. Το κινηματογραφικό κείμενο είναι εντέλει ένα πλούσιο και πολύπλοκο γεγονός, σιωπηλό και συγχρόνως θορυβώδες. Επιζητά την παθητικότητα των θεατών ενώ συγχρόνως προκαλεί τις κρυμμένες επιθυμίες τους. Από τη μια θέλει να κρύβει την παρουσία του, ενώ από την άλλη φανερώνει τη δυναμική του από ταινία σε ταινία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ALTHUSSER, Louis (1977), "Ideology and the Ideological State Apparatuses", στο *Lenin and Philosophy*, αγγλ. μτφρ. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press).

*BAZIN, André (1967), *What is cinema?*, 2 τόμοι, αγγλ. μτφρ. Hugh Gray, I (Berkeley and Los Angeles: University of California Press). Στα ελληνικά: Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος;*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1988.

BENJAMIN, Walter, (1936/1939), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", στο *Illuminations*, επιμ. Hannah Arendt, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn (New York: Schocken Books).

BORDWELL, David, Janet STAIGER & Kristin THOMPSON (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press).

*BURCH, Noël (1990), *Life to those Shadows* (Berkeley: University of California Press).

*CAMERON, Ian (1972), *Movie Reader* (New York: Praeger).

COMITO, Terry (1971), "Touch of Evil", *Film Comment*, 7/2 (Καλοκαίρι), *Three Masters of Mise-en-Scène: Murnau, Welles, Ophuls.*

DAYAN, Daniel (1992), "The Tudor-Code of Classical Cinema", στο Gerald Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy (επιμ.), *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press).

DOANE, Mary Anne (1987), *The Desire to Desire* (Bloomington: Indiana University Press).

*EISENSTEIN, Sergei (1949), "Dickens, Griffith, and Film Today", στο *Film Form: Essays in Film Theory*, επιμ. & αγγλ. μτφρ. Jay Leyda (New York: Harcourt, Brace, & World).

—— (1943), *The Film Sense*, επιμ. & αγγλ. μτφρ. Jay Leyda (London: Faber & Faber).

FELL, John (1974), *Film and the Narrative Tradition* (Norman: University of Oklahoma Press).

GAUDREAULT, André (1983), "Temporality and Narrativity in Early Cinema 1895-1908", στο John Fell (επιμ.), *Film before Griffith* (Berkeley: University of California Press).

—— (1990), "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting", στο Thomas Elsaesser και Adam Barker (επιμ.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: British Film Institute).

*KOLKER, Robert Phillip (1983), *The Altering Eye* (New York: Oxford University Press).

—— (1988), *A Cinema of Loneliness*, 2η έκδ. (New York: Oxford University Press).

METZ, Christian (1977/1982), *The Imaginary Signifier*, αγγλ. μτφρ. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster και Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press). Στα ελληνικά, Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, Το Φανταστικό Σημαίνον*, μτφρ. Φώτης Σιατίτσας, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2007.

*PERKINS, V. F. (1972), *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (Harmondsworth: Penguin).

POLAN, Dana (1986), *Power and Paranoia* (New York: Columbia University Press).