

ERWIN PANOFSKY

Στυλ και έκφραση στον κινηματογράφο.

Η τέχνη του κινηματογράφου είναι η μόνη τέχνη την εξέλιξη της οποίας οι άνθρωποι που ζουν σήμερα έχουν παρακολουθήσει από το ίδιο το ξεκίνημά της. Και η εξέλιξη αυτή καθίσταται ακόμη περισσότερο ενδιαφέρουσα επειδή σημειώθηκε κάτω από συνθήκες αντίθετες από αυτές που επικρατούσαν μέχρι τότε. Δεν επρόκειτο για μια καλλιτεχνική τάση που προκάλεσε την ανακάλυψη και τη σταδιακή τελειοποίηση μιας νέας τεχνικής· επρόκειτο για μια τεχνική εφεύρεση η οποία προκάλεσε την ανακάλυψη και τη σταδιακή τελειοποίηση μιας νέας τέχνης.

Από τούτο το παραπάνω αντιλαμβανόμαστε δύο θεμελιώδη γεγονότα. Το πρώτο, μας λέει ότι η αρχική βάση της απόλαυσης που προσφέρουν οι κινηματογραφικές ταινίες δεν είχε να κάνει με κάποιο αντικειμενικό ενδιαφέρον πάνω στο θεματικό, πολύ λιγότερο με αισθητικό ενδιαφέρον για τον τρόπο παρουσίασης του θεματικού, αλλά είχε να κάνει με την απλή ευχαρίστηση που αντλούσαν από το γεγονός ότι τα πράγματα, όποια κι αν ήταν αυτά, παρουσιάζονταν σε κίνηση. Το δεύτερο, μας λέει ότι οι ταινίες αυτές που προβλήθηκαν για πρώτη φορά στο Κινητοσκόπιο¹ (δηλαδή, το

κινηματογραφικό peep show) ήδη από το 1894 ήταν αρχικά ένα προϊόν της γνήσιας λαϊκής τέχνης (ενώ, ως κανόνας, η λαϊκή τέχνη βγαίνει μέσα από αυτό που είναι ευρύτερα γνωστό ως "υψηλή τέχνη"). Ακριβώς στην αρχή των πραγμάτων διαπιστώνουμε την απλή αποτύπωση των κινήσεων: καλπάζοντα άλογα, εν κινήσει τρένα, πυροσβεστικά οχήματα που τρέχουν, αθλητικά γεγονότα, σκηνές από το δρόμο. Και όταν το πράγμα έφθασε στην κατασκευή αφηγηματικών ταινιών, οι φωτογράφοι τους δεν ήταν ούτε "παρρωγοί" ούτε "σκηνοθέτες", τα πρόσωπα που έπαιζαν δεν ήταν "ηθοποιοί" και τις ταινίες αυτές έβλεπαν θεατές που θα ένιωθαν προβολή εάν κάποιος τους αποκαλούσε "ερασιτέες της τέχνης". Το casting αυτών των αρχαϊκών ταινιών γινόταν συνήθως σε καφέ όπου οι άνεργοι "κομπάρσοι" ή καθημερινοί άνθρωποι με την πρόπευσα εμφάνιση είχαν τη συνήθεια να μαζεύονται σε ορισμένη ώρα. Σε επιχειρηματική δραστηριότητα ευρισκόμενος ένας φωτογράφος, έμπαινε εκεί μέσα, μίσθωνε τέσσερα ή πέντε καλά στο χαρακτήρα πρόσωπα και προχωρούσε στο γύρισμα της ταινίας του δίνοντάς τους συμβουλές: "Τώρα, προφασίζεσαι ότι κτυπάς αυτή τη γυναίκα στο κεφάλι", και στη γυναίκα "Κι εσύ προφασίζεσαι ότι δέχεσαι το κτύπημα και πέφτεις κάτω". Οι παραγωγές αυτές προβάλλονταν, μαζί με τις άλλες, που ήταν γνήσιες, αληθινές αποτυπώσεις "της κίνησης για χάρη της κίνησης", σε μερικές μικρές και σκοτεινές αίθουσες κινηματογράφου, στις οποίες κυρίως κατέφευγαν θεατές των "χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων" αλλά και ομάδες νεαρών που αναζητούσαν την περιπέτεια (γύρω στο 1905, ενθυμούμαι καλά, σε ολόκληρη την πόλη του Βερολίνου υπήρχε μία μόνο, σκοτεινή και αρκετά ακρόφημη, αίθουσα κινηματογράφου, η οποία μάλιστα, για κάποιο ανεξιχνίαστο λόγο, έφερε την ονομασία "Αίθουσα συναντήσεων"). Δεν είναι ν' απορροούμε, λοιπόν, που οι "καλύτερες κοινωνικές τάξεις", όταν βραδέως άρχισαν να συχνάζουν σ' αυτές τις πρώτες κινηματογρα-

φικές αίθουσες, το έκαναν όχι με σκοπό να βρουν μια κανονική και πιθανώς σοβαρή διασκέδαση, αλλά με μια χαρακτηριστική αίσθηση ηθελημένης καταδεκτικότητας, σαν αυτή με την οποία βουτάμε, όταν είμαστε με χαρούμενη παρέα, στα λαογραφικά βάθη του Coney Island ή στα λαϊκά πανηγύρια των Κάτω Χωρών. Ακόμη και πριν μερικά χρόνια, η συνήθης συμπεριφορά των ατόμων που ξεχώριζαν κοινωνικώς ή πνευματικώς χαρακτηριζόταν από την τάση από τη μια να εξομολογούνται πόσο πολύ απολάμβαναν μια αυστηρώς εκπαιδευτική ταινία, όπως τη *Η σεξουαλική ζωή του αστερία της θάλασσας*, ή ταινίες με "όμορφα τοπία", και από την άλλη να μην εκδηλώνουν ποτέ σοβαρό ενδιαφέρον για ταινίες με ιστορίες.

Σήμερα, κανείς δεν αρνείται ότι οι αφηγηματικές ταινίες είναι όχι μόνο "τέχνη" - συχνά όχι καλή τέχνη, σίγουρα, αλλά αυτό ισχύει και για τις άλλες τέχνες - αλλά, μαζί με την αρχιτεκτονική, τα καρτούν και το "εμπορικό design", η μόνη οπτική τέχνη που είναι αληθινά ζωντανή. Οι κινηματογραφικές ταινίες έχουν εδραιώσει ξανά εκείνη τη δυναμική επαφή ανάμεσα στην παραγωγή της τέχνης και την κατανώσή της, η οποία, για λόγους εξαιρετικά σύνθετους που δεν έχουμε το χώρο να τους αναπτύξουμε εδώ, έχει σοβαρώς μετριαστεί, εάν δεν έχει πλήρως διακοπεί, σε πολλά άλλα πεδία της καλλιτεχνικής προσπάθειας. Είτε μας αρέσει είτε όχι, οι κινηματογραφικές ταινίες είναι αυτές που πλάθουν, περισσότερο από κάθε τι άλλο, τη γνώμη, το γούστο, τη γλώσσα, το ντύσιμο, τη συμπεριφορά ακόμη και την εξωτερική εμφάνιση ενός κοινού που αποτελεί το εξήντα τοις εκατό του παγκόσμιου πληθυσμού. Εάν όλοι οι σοβαροί ποιητές, μουσικοσυνθέτες, ζωγράφοι και γλύπτες εξαναγκάζονταν από το νόμο να παύσουν τις δραστηριότητές τους, ένα μάλλον μικρό κομμάτι του πληθυσμού θα αντιλαμβανόταν το γεγονός αυτό και ένα ακόμη μικρότερο κομμάτι θα στενο-

χωριόταν. Εάν το ίδιο συνέβαινε με τις κινηματογραφικές ταινίες, οι συνέπειες θα ήταν καταστροφικές.

Στο ξεκίνημα, λοιπόν, υπήρχαν οι άμεσες αποτυπώσεις της κίνησης όποιων πραγμάτων και αυτές ήταν οι προ-ιστορικοί πρόγονοι των "ντοκιμαντέρ" μας: σύντομα ακολούθησαν οι πρώτες αφηγηματικές ταινίες, δηλαδή οι προ-ιστορικοί πρόγονοι των "ταινιών μεγάλου μήκους". Η λαχτάρα για το αφηγηματικό στοιχείο μπορούσε να ικανοποιηθεί μόνο με το δανεισμό από τις άλλες τέχνες, και θα μπορούσε κανείς να περιμένει ότι το φυσικό πράγμα θα ήταν ο δανεισμός να γίνει από το θέατρο, αφού το θεατρικό έργο είναι προδήλως το *genus proximum* στις αφηγηματικές ταινίες, υπό την έννοια ότι συνίσταται κι αυτό από ένα αφήγημα που εξιστορούν κινούμενοι άνθρωποι. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, η μίμηση της θεατρικής σκηνής ήρθε σχετικώς αργά και αποτελέσε μάλιστα μεγάλη απογοήτευση. Αυτό που συνέβη στο ξεκίνημα ήταν μια διαφορετική υπόθεση. Αντί το αντικείμενο της μίμησης να καταστεί η θεατρική παράσταση, η οποία είχε κιόλας την κίνηση εντός της, οι πρώτες ταινίες πρόσθεσαν κίνηση σε έργα τέχνης που αρχικώς ήταν στατικά, έτσι ώστε η εκθαμβωτική τεχνική εφεύρεση να επιτύχει το δικό της θρίαμβο χωρίς να παρειοδύσει στη σφαίρα της υψηλής κουλτούρας. Η ζώσα γλώσσα, αυτή που είναι πάντοτε σωστή, έδωσε την έγκρισή της σ' αυτή τη λογική επιλογή όταν μίλησε για τον "κινηματογράφο" ή, απλά, την "εικόνα", και δεν δέχθηκε τον εξεζητημένο και θεμελιωδώς λαθεμένο όρο "θεατρική ταινία".

Τα στατικά έργα που ζωντάνευαν στις πρώτες ταινίες ήταν πράγματι εικόνες: κακοί πίνακες ζωγραφικής και καρτποστάλ του 19ου αιώνα, συνεπικουρούμενοι από κωμικά σίτσα - την πιο σημαντική ρίζα της κινηματογραφικής τέχνης - και περιεχόμενο από δημοφιλή τραγούδια, φτηνά αναγνώσματα και μυθιστορήματα της πεντάρας - και οι ταινίες που είχαν τέτοια καταγωγή γοήτευαν άμεσα και έντονα τη λαϊ-

κή νοημοσύνη. Ικανοποιούσαν - συχνά ταυτοχρόνως - πρώτο, μια πρωιμίφ αισθήση δικαιοσύνης και ευπρέπειας όταν η αρετή και η βιομηχανία βραβεύονταν ενώ η φαυλότητα και η τεμελιά τιμωρούνταν· δεύτερο, τον καθαρό συναισθηματισμό, όταν το ψεύτικο ενδιαφέρον για τον έρωτα πήρε το δρόμο του "μέσα από ελικοειδή κανάλια", ή όταν ο πατέρας, ο αγαπημένος πατέρας, επέστρεφε σπίτι από το σαλούν για να βρει το παιδί του να πεθαίνει από διφθερίτιδα· τρίτο, το αρχέγονο ένστικτο για αιματοχυσία και σκληρότητα, όταν ο Αντρέας Χόφερ² βρέθηκε μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα, ή όταν (σε μια ταινία του 1893-94) πήραν το κεφάλι της βασίλισσας Μαρίας της Σκωτίας· τέταρτο, το γούστο για την ήπια πορνογραφία (θυμάμαι με ιδιαίτερη ευχαρίστηση μια γαλλική ταινία του 1900, στην οποία μια, κατά τα φαινόμενα αλλά όχι αληθινά, καλλίγραμμη γυναίκα και μια, κατά τα φαινόμενα αλλά όχι αληθινά, λεπτή γυναίκα γδύνονταν για να φορέσουν τα μαγιό τους - μια τίμια, ευθεία *porcheria*, πολύ πιο αντακικεμένη από τις ταινίες της Betty Boop³ και, λυπούμαι που το λέω, από μερικές από τις πρόσφατες παραγωγές της Γουόλτ Ντίσνεϊ)· και, τέλος, αυτή την ακατέργαστη αίσθηση του χιούμορ, που γραφικά ονομάστηκε "slapstick" και η οποία τρέφεται τόσο από το σαδιστικό όσο και από το πορνογραφικό ένστικτο, μεμονωμένα ή σε συνδυασμό.

Φθάσαμε στο 1905 για να έχουμε κινηματογραφική μεταφορά του Φάουστ (αν και με τους ηθοποιούς εντελώς άγνωστους) και στο 1911 για να δανείσει το γοήτρο της η Σάρα Μπερνάρ σε μια απίστευτα αστεία ταινία τραγωδίας με τον τίτλο *Η βασίλισσα Ελισάβετ της Αγγλίας*. Οι ταινίες αυτές αντιπροσωπεύουν τις πρώτες ενσυνειδητές προσπάθειες να μετοικίσουν οι ταινίες από το επίπεδο της λαϊκής τέχνης σε αυτό της "αληθινής τέχνης"· αποδεικνύουν όμως και το γεγονός ότι τούτος ο αξιέπαινος στόχος δεν μπορούσε να επιτευχθεί τόσο εύκολα. Σύντομα αντλήθηκαν ότι η μίμηση της

θεατρικής παράστασης με την σκηνή, τις φιξαρισμένες εξόδους και εισόδους των ηθοποιών και τις ξεχωριστές φιλολογικές φιλοδοξίες ήταν κάτι που ο κινηματογράφος έπρεπε να αποφεύγει.

Οι θεμιτοί δρόμοι της εξέλιξης άνοιξαν όχι με την αποφυγή του χαρακτηρισμού της λαϊκής τέχνης που διακρίνει τις πρωμιτίνταιινές, αλλά με την ανάπτυξη του μέσα στα όρια των δικών του δυνατοτήτων. Αυτά τα αρχέγονα πρότυπα των κινηματογραφικών παραγωγών στο επίπεδο της λαϊκής τέχνης - η επιτυχία ή η τιμωρία, ο συναισθηματισμός, οι εντυπωσιασμοί, η πορνογραφία και το ωμό χιούμορ - μπορούσαν να ανθίσουν και να γίνουν αληθινή ιστορία, τραγωδία και ρομαντικές αγάπες, εγκλήματα και περιπέτειες και κωμωδίες μόλις συνειδητοποιήσαν ότι ήταν δυνατό να τα μετασχηματίσουν όχι με μια εντελώς επιφανειακή έκχυση φιλολογικών αξιών, αλλά με την εκμετάλλευση των μοναδικών και ιδιαίτερων δυνατοτήτων τούτου του νέου μέσου που ήταν ο κινηματογράφος. Είναι σημαντικό, ότι το ξεκίνημα τούτης της θεμιτής ανάπτυξης προχρονολόγησε τις προσπάθειες που έγιναν να προικιστεί ο κινηματογράφος με μεγαλύτερες αξίες ξενικής προέλευσης (η κρίσιμη περίοδος ήταν τα χρόνια ανάμεσα στο 1902 και 1905), και τα αποφασιστικά βήματα τα έκαναν άνθρωποι που ήταν μη ειδικοί και παρείσακτοι από την άποψη του σοβαρού θεάτρου.

Αυτές οι μοναδικές και ιδιαίτερες δυνατότητες αφορούν, από τη μια, την απόδοση του χώρου ως στοιχείου *υπερδυναμικού* και, ακολούθως, του χρόνου ως στοιχείου *χωρικής διάστασης*. Αυτή η δήλωση που κάνω είναι προφανής σε βαθμό κοινοτοπίας: ανήκει όμως σ' εκείνες τις αλήθειες οι οποίες, ακριβώς επειδή είναι κοινότητες, εύκολα ξεχνιούνται ή παραμελούνται.

Στο θέατρο, ο χώρος είναι στατικός, δηλαδή, ο χώρος που αναπαρίσταται πάνω στην σκηνή, όπως επίσης οι χωρικές σχέσεις ανάμεσα στο θεατή και το θέαμα, είναι σταθερά α-

μετάβλητες. Ο θεατής δεν μπορεί να αφήσει το κάθισμά του και το στήσιμο του σκηνικού δεν μπορεί να φύγει από τη θέση του (εκτός κι αν μιλάμε για δευτερεύουσες αλλάξες στον σκηνογραφικό χώρο). Ωστόσο, ως αποζημίωση γι' αυτό τον περιορισμό, το θέατρο έχει το πλεονέκτημα ότι ο χρόνος, το μέσο των συναισθημάτων και των σκέψεων που μεταφέρονται από το λόγο, είναι ελεύθερος και ανεξάρτητος από κάθε τι που συμβαίνει στον ορατό χώρο. Ο Άμλετ μπορεί να εκφέρει τον περίφημο μονόλογό του καθισμένος σ' έναν καναπέ στη μέση της σκηνης, όπου δεν κάνει τίποτα και, φωτιστικά, μόλις είναι ορατός από τους θεατές και ακροατές, κι ωστόσο, με μόνη τη δύναμη του λόγου του, να τους κυριεύσει σε υπέρτατο συγκινησιακό βαθμό.

Με τις κινηματογραφικές ταινίες η κατάσταση είναι αντίστροφη. Εδώ, επίσης, ο θεατής πιάνει μια σταθερή θέση, αλλά μόνο σωματικά, όχι ως το υποκείμενο μιας αισθητικής εμπειρίας. Αισθητικώς, βρίσκεται σε διαρκή κίνηση καθώς τα μάτια του ταυτίζονται με το φακό της κάμερας, ο οποίος διαρκώς μεταβάλλει την απόσταση και την κατεύθυνσή του. Και όσο κινούμενος είναι ο θεατής, τόσο κινούμενος, για τον ίδιο λόγο, είναι και ο χώρος που του παρουσιάζεται. Όχι μόνο σώματα κινούνται στο χώρο, αλλά και ο ίδιος ο χώρος, πλησιάζει, απομακρύνεται, κάνει στροφές, χάνεται και επανέρχεται - μέσω της ελεγχόμενης κινητικότητας και της εστίασης της κάμερας και μέσω του μοντάζ των πλάνων - χωρίς να αναφέρω τέτοια ειδικά εφέ όπως είναι τα οράματα, οι μεταμορφώσεις, οι εξαφανίσεις, η αργή και η γρήγορη κίνηση, η αναστροφή της κίνησης και τα τρυκ. Όλα τούτα ανοίγουν ένα δρόμο δυνατοτήτων που η θεατρική σκηνή δεν θα μπορούσε ποτέ να ονειρευτεί. Ξέχωρα εντελώς από αυτά τα φωτογραφικά τρυκ, όπως είναι η συμμετοχή ασώματων πνευμάτων στη δράση, όπως στην κινηματογραφική σειρά *Topper*, ή τα πιο αποτελεσματικά απίθανα πράγματα που επεξεργάστηκε ο Ρόλαντ Γιανγκ στην ταινία *The man who could*

work miracles (Ο Άνθρωπος που μπορούσε να κάνει θαύματα), υπάρχει, στο καθαρά πραγματολογικό επίπεδο, ένας ανεξιχνίαστος πλούτος θεμάτων που είναι τόσο απρόσιτα για τη "θεμητή" θεατρική σκηνή όσο και η ομίχλη ή η χιονοθύελλα για τον γλύπτη: όλων των ειδών τα βίαια στοιχειώδη φαινόμενα και, αντιστρόφως, γεγονότα που είναι πάρα πολύ μικρά για να γίνουν ορατά υπό κανονικές συνθήκες (όπως το ενέσιμο υγρό που σώζει ζωή και το οποίο φθάνει την ύστατη στιγμή, ή το θανατηφόρο τσίμπημα του κουνουπιού που μεταδίδει τον κίτρινο πυρετό): πολεμικές σκηνές σε πλήρη κλίμακα· όλων των ειδών οι εγχειρήσεις και επεμβάσεις, όχι μόνο στο ιατρικό πεδίο αλλά και στις κατασκευές, τις καταστροφές και τα πειράματα, όπως στις ταινίες *Λουίς Παστέρ* και *Μαντάμ Κιουρί*: τα υπέροχα πάργυ, με τον κόσμο να κινείται από τη μια αίθουσα στην άλλη στις βίλες και τα παλάτια με τα πολλά δωμάτια. Τέτοια στοιχεία, ακόμη και η απλή αλλαγή μιας σκηνής από ένα μέρος σε άλλο μέσω ενός αυτοκινήτου που κινείται επικίνδυνα μέσα στο μποτιλιάρισμα της πόλης, ή ενός ταχύπλουου μέσα στη νυκτερινή θάλασσα, όχι μόνο θα διατηρούν πάντοτε την πρωιμίφ κινηματογραφική τους γοητεία αλλά θα παραμένουν κιόλας απείρως αποτελεσματικά ως ένα μέσο διεγερσης των συναισθημάτων και δημιουργίας σασπένς. Επί πλέον, οι κινηματογραφικές ταινίες έχουν τη δύναμη -του θεάτρου με-γάλη έλλειψη- να μεταδίδουν τις ψυχολογικές εμπειρίες με την άμεση προβολή του περιεχομένου τους στην οθόνη, υποκαθιστώντας το μάτι του παρατηρητή με τη συνείδηση του χαρακτήρα (όπως όταν οι φαντασιώσεις και οι παραισθήσεις του μέθυσου στην, κατά τα άλλα υπερτιμημένη, ταινία *Lost Weekend* (Χαμένο Σαββατοκύριακο) εμφανίζονται ως σκληρές πραγματικότητες αντί να περιγραφούν μόνο με λόγια). Κάθε προσπάθεια, όμως, να μεταφέρονται οι σκέψεις και τα συναισθήματα αποκλειστικά, ακόμη και πρωτίστως, με το λόγο, μας αφήνει μ' ένα αίσθημα αμηχανίας, ανίας ή

και τα δύο μαζί.

Τι εννοώ όταν λέω σκέψεις και συναισθήματα "που μεταφέρονται κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, από το λόγο" είναι απλά τούτο: αντίθετα από τις αφελείς προσδοκίες, η εφεύρεση της ηχητικής μπάντας το 1928 δεν μπόρεσε να αλλάξει το βασικό γεγονός ότι η κινηματογραφική εικόνα, ακόμη και όταν έχει μάθει να μιλάει, παραμένει μια εικόνα σε κίνηση και δεν μετατρέπεται σε ένα κομμάτι γραπτού κειμένου το οποίο παίζεται από ηθοποιούς. Η ουσία της παραμένει μια σειρά από οπτικές σεκάνς που δένονται μαζί από μια αδιάκοπη ροή κινήσεων μέσα στο χώρο (εκτός ίσως από ορισμένες ανασχές και παύσεις που έχουν την ίδια συνθετική αξία με τις παύσεις στη μουσική)· δεν πρόκειται για μια μελέτη των ανθρωπίνων χαρακτήρων και της ανθρωπίνης μοίρας που μεταβιβάζεται από μια αποτελεσματική, ίσως και "όμορφη", εκφορά λόγου. Αδυνατώ να θυμηθώ πιο παραπλανητική δήλωση σχετικά με τον κινηματογράφο από αυτή του Eric Russell Bentley στην επιθεώρηση *Kenyon Review*, την άνοιξη του 1945: "Οι δυνατότητες της ομιλούσας οθόνης διαφέρουν από αυτές της βουβής οθόνης ως προς την προσθήκη του διαλόγου - που θα μπορούσε να ήταν ποίηση". Εγώ θα πρότεινα: "Οι δυνατότητες της ομιλούσας οθόνης διαφέρουν από αυτές της βουβής οθόνης ως προς το ότι ενοποιούν την ορατή κίνηση με το διάλογο, ο οποίος καλύτερα να μην είναι ποίηση".

Όσοι από εμάς έχουν κάποια ηλικία και θυμούνται την περίοδο πριν το 1928, η μνήμη τους εύκολα ανακαλεί την εικόνα εκείνου του παλιού πιανίστα, που με τα μάτια του κολημένα στην οθόνη, συνόδευε τα επί αυτής δρώμενα με μουσική που ταίριαζε στην ατμόσφαιρα και το ρυθμό τους. Και ανακαλούμε, επίσης, το παράξενο και φασματικό συναισθημα που μας κυριεύε όταν ο πιανίστας άφηγε τη θέση του για μερικά λεπτά και η ταινία έπαιζε ασυνόδευτη, όταν το σκοτάδι στοίχειωνε το μονότονο κροτάλισμα της μηχανής

προβολής. Ακόμη και οι βουβές ταινίες τότε δεν ήταν ποτέ βουβές. Το οπτικό θέαμα απαιτούσε κάθε φορά, και λάμβανε, ακουστική συνοδεία, η οποία, από το ξεκίνημα κιόλας, ξεχώριζε το φιλμ από την απλή παντομίμα και μάλλον το κατέταξε - *mutatis mutandis* - στην ίδια ομάδα με το μπαλέτο. Η εφεύρεση της ομιλούσας ταινίας σήμανε όχι τόσο μια "προσθήκη" όσο έναν μετασχηματισμό: το μετασχηματισμό του μουσικού ήχου σε έναρθρο λόγο και, συνεπώς, της δήθεν παντομίμας σε μια εντελώς νέα μορφή θεάματος, της θεατρικό έργο ως προς το ότι το ακουστικό συστατικό του αποτελείται από καταληπτές λέξεις που διέφερε από το θεατρικό έργο και συμφωνούσε με το μπαλέτο ως προς το ότι τούτο το ακουστικό συστατικό δεν ήταν αποσπασμένο από το οπτικό. Σε μια ταινία, αυτά που ακούμε μένουν, για καλό ή κακό, αξεδιάλυτα συγχωνευμένα με αυτά που βλέπουμε: ο ήχος, έναρθρος ή όχι, δεν μπορεί να εκφράσει περισσότερα από αυτά που εκφράζονται, ταυτόχρονα, από την οπτική κίνηση και, βέβαια, στις καλές ταινίες ποτέ δεν επιχειρείται κάτι τέτοιο. Για να το θέσουμε εν συντομία, το σενάριο μιας κινηματογραφικής ταινίας υπόκειται σε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί *αρχή της συνεκφραστικότητας*. Εμπειρικές αποδείξεις αυτής της αρχής μας παρέχει το γεγονός ότι τις φορές που το στοιχείο του διαλόγου ή του μονολόγου κυριαρχεί προσωρινά, εμφανίζεται τότε, με το αναπόφευκτο του φυσικού νόμου, το "γκρο πλάνο". Και τι επιτυγχάνει αυτό το γκρο πλάνο; Με το να μας δείχνει, σε μεγέθυνση, είτε το πρόσωπο του ομιλητή είτε το πρόσωπο του ακροατή είτε και των δύο εναλλακτικά, η κάμερα μετασχηματίζει την ανθρώπινη φυσιολογία σε ένα τεράστιο πεδίο δράσης, όπου - με βάση τα προσόντα των ηθοποιών - η κάθε λεπτή κίνηση των χαρακτηριστικών, αδιόρατων σχεδόν από κάποια απόσταση, αποβγαίνει ένα εκφραστικό γεγονός στον οπτικό χώρο και συνεπώς ενοποιείται πλήρως με το εκφρα-

στικό περιεχόμενο του προφορικού λόγου· στη θεατρική σκηνή, αντιθέτως, ο προφορικός λόγος μεταδίδει μια ισχυρότερη εντύπωση εάν δεν μας επιτρέπεται να μετρήσουμε τις τριχές στο μουστάκι του Ρωμαίου.

Τούτο δεν σημαίνει ότι το σενάριο συνιστά έναν αμελητέο παράγοντα στην κατασκευή μιας κινηματογραφικής ταινίας. Σημαίνει μόνο ότι η καλλιτεχνική του πρόθεση διαφέρει ειδολογικά από το θεατρικό έργο και πολύ περισσότερο από το μυθιστόρημα ή την ποίηση. Όπως η επιτυχία ενός γοτθικού κουφώματος θύρας ή παραθύρου εξαρτάται όχι μόνο από την ποιότητά του ως γλυπτού, αλλά επίσης, και ίσως περισσότερο, από το δέσιμό του με την αρχιτεκτονική της πύλης, έτσι και η επιτυχία ενός σεναρίου - όμοια με το λιμπρέτο μιας όπερας - εξαρτάται όχι μόνο από την ποιότητά του ως λογοτεχνικού κομματιού, αλλά επίσης, ίσως ακόμη περισσότερο, από το δέσιμό του με τα δρώμενα επί της οθόνης.

Ως αποτέλεσμα τούτου - και μιας ακόμη εμπειρικής απόδειξης της αρχής της συνεκφραστικότητας - τα καλά σενάρια δεν συνιστούν και καλή ανάγνωση και πολύ σπάνια εκδίδονται με μορφή βιβλίου· αντιστρόφως, τα καλά θεατρικά έργα πρέπει να μεταβάλλονται εντυπωσιακά, να περικόπτονται και, από την άλλη μεριά, να εμπλουτίζονται με προσθήκες για να γίνουν καλά σενάρια. Στον *Πυγμαλίων* του Τζορτζ Μπέρναρντ Σω, επί παραδείγματι, η ίδια η διαδικασία της φωνητικής εκπαίδευσης της Ελίζας και, ακόμη περισσότερο, ο τελικός της θρίαμβος στο μεγάλο πάρτυ, κατά σοφό τρόπο έχουν παραλειφθεί· βλέπουμε - ή μάλλον ακούμε - μερικά παραδείγματα της σταδιακής γλωσσικής βελτίωσής της και τελικά τη συναντούμε, κατά την επιστροφή της από την υποδοχή, νικήτρια και υπέροχα ενδεδυμένη, αλλά και βαθιά πληγωμένη από την ανάγκη της να την αποδεχθούν και να τη συμπαθήσουν. Στη φιλική προσαρμογή, αυτές οι δύο σκηνές όχι μόνο παρουσιάζονται κανονικά, αλλά αποδίδονται με έμφαση· παρακολουθούμε τις γοητευτικές δρα-

στηριότητες στο εργαστήριο, το γεμάτο από περιστρεφόμενους δίσκους και καθρέφτες, σωληνές μουσικών οργάνων και χορεύουσες φωτιές, και συμμετέχουμε στο πάρτυ του πρέσβη, εκεί όπου αρκετές στιγμές επικρεμάμενης καταστροφής και δολοπλοκιών παρειοφρούουν για να δημιουργήσουν σασπένς. Αναμφίβολα, οι δύο αυτές σκηνές, εντελώς απούσες από το θεατρικό έργο και αληθινά ανέφικτες να ξεδιπλωθούν πάνω στην σκηνή, συνιστούν τις πιο ενδιαφέρουσες της ταινίας. Η πρόζα του Σω, από την άλλη, αν και με πολλές περικοπές, βγήκε αρκετά επίπεδη σε αρκετές στιγμές. Αλλά και κάθε φορά που, όπως σε πολλές άλλες ταινίες, μια ποιητική συγκίνηση, μια μουσική έκρηξη ή ένα λογοπαίγνιο (ακόμη, μετά λύπης μου το λέω, σε μερικά από τα σοφά αστειά του Γκράουτσο Μαφξ) χάνουν πλήρως την επαφή τους με την οπτική κίνηση, αποτυπώνονται στην αντίληψη του ευαίσθητου θεατή ότι βρισκονται εκτός τόπου. Είναι οπωσδήποτε τρομερό όταν ένας μαλθακός, αρρενωπός άνδρας, ύστερα από την αυτοκτονία της ερωμένης του, ρίχνει μια ματιά εκ του μακρόθεν στη φωτογραφία της και λέει κάτι σαν το "δεν θα σε ξεχάσω ποτέ". Όταν, όμως, απαγγέλλει ποίηση τόσο τρυφερά όσο ο Ρωμαίος στο μονόλογο του μπροστά στον τάφο της Ιουλιέτας, τα πράγματα γίνονται ακόμη χειρότερα. Η ταινία *Όντιο καλοκαιρινής νύχτας* είναι ίσως η πιο άτυχη από τις σημαντικές ταινίες που γυρίστηκαν ποτέ· και η *Ερρίκος ο 8ος* του Λώρενς Ολίβιε οφείλει τη σχετική επιτυχία της, ξέχωρα από την εκκλησιαστική δουλειά που έγινε κατά την προσαρμογή του θεατρικού έργου, στις πολλές αριστοτεχνικές ενέργειες οι οποίες, Θεού θέλοντος, θα κάνουν την ταινία να σταθεί ως εξαίρεση και όχι να αποτελέσει πρότυπο. Συνδυάζει το "συνετό ψαλίδισμα" με παρεμβολές φαντασμαγορίας, μη ρηματικής κωμωδίας και μελοδράματος· χρησιμοποιεί την τεχνική της λοξής γωνίας (το όμορφο πρόσωπο του Ολίβιε σε στοχασμό ευρισκόμενο αποφεύγει το σπουδαίο μονόλογο) και, το

πιο αξιοπαρατήρητο απ' όλα, κινείται ανάμεσα σε τρία επίπεδα αρχαιολογικής πραγματικότητας: αναπαράσταση του Ελισαβετιανού Λονδίνου, αναπαράσταση των γεγονότων του 1415 όπως τα αναφέρει ο Σαίξπηρ στο έργο του και αναπαράσταση μιας παράστασης αυτού του έργου πάνω στη θεατρική σκηνή του ίδιου του Σαίξπηρ. Όλα αυτά είναι καθ' όλα νόμιμα.

Όπως τα γραπτά του Κόναν Ντόιλ περιέχουν εν δυνάμει όλες τις σύγχρονες ιστορίες μυστηρίου (με εξαίρεση τους σκληρούς τύπους της σχολής του Ντάσιελ Χάμετ), έτσι και οι ταινίες που παρήχθησαν ανάμεσα στα 1900 και 1910 εδραίωσαν από τότε το περιεχόμενο και τις μεθόδους των κινηματογραφικών ταινιών όπως τις γνωρίζουμε σήμερα. Η περίοδος αυτή έδωσε τα αρχέτυπα του γουέστερν και των αστυνομικών ταινιών (να η περίφημη ταινία του Πόρτερ *Η μεγάλη ληστεία του τρένου*) από τα οποία βγήκαν οι σύγχρονοι γκάγκστερ, οι περιπέτειες και οι ταινίες μυστηρίου (οι τελευταίες, αν είναι καλοφτιαγμένες, συνιστούν ίσως την καλύτερη μορφή κινηματογραφικής διασκέδασης, καθώς ο χώρος τους φορτίζεται διπλά από το χρόνο, όταν ο θεατής ρωτάει τον εαυτό του όχι μόνο "τι πρόκειται να συμβεί" αλλά και "τι έχει συμβεί προηγουμένως"). Η ίδια περίοδος είδε την εμφάνιση του υπέροχου φανταστικού κινηματογράφου (Μελιές) που οδήγησε στα εξπρεσιονιστικά και σουρεαλιστικά πειράματα από τη μια μεριά (*Το εργαστήριο του Καλιγκάρι*, *Το αίμα του ποιητή*, κ. ά) και στα πιο επιτόλαια και θεαματικά παραμύθια του στυλ *Χίλιες και μία νύχτες*, από την άλλη. Η κωμωδία, που αργότερα θριαμβεύσει με τον Τσάρλι Τσάπλιν, τον Μπάστερ Κήτον, τους αδελφούς Μαφξ και τις προ-Χολυγουντιανές δημιουργίες του Ρενέ Κλαιρ, είχε φθάσει σε αξιοσέβαστο επίπεδο με τον Μαξ Λίντερ. Σε ιστορικές και μελοδραματικές ταινίες τα θεμέλια για την εικονογραφία και το συμβολισμό είχαν μπει, και στο πρώιμο

έργο του Γκρίφιθ βρίσκουμε όχι μόνο αξιόλογες προσπάθειες ψυχολογικής ανάλυσης (*Εντοκαρ Άλαν Πόε*) και κοινωνικής κριτικής (*Μια χούφτα στάρι*), αλλά επίσης βασικές τεχνικές πρωτοτυπίες, όπως είναι τα long shots (γενικά πλάνα), τα flashback (πλάνα από το "παρελθόν της ιστορίας) και τα close-up (πολύ κοντινά πλάνα). Και οι μετριοφρονες ταινίες των τρुक και των καρτούν άνοιξαν το δρόμο στον Φέλιξ, τον Ποπάι και τον Μίκυ Μάους.

Μέσα στο πεδίο των αυτο-επιβληθέντων περιορισμών, οι πρώτες ταινίες του Ντίσνεϋ, και ορισμένες σκηές των κατοπιών ταινιών του⁴, αντιπροσωπεύουν μία χημικώς καθαρή απόσταξη κινηματογραφικών δυνατοτήτων. Διατηρούν τα πιο σημαντικά λαογραφικά στοιχεία -το σαδισμό, την πορνογραφία, το χιούμορ που βγαίνει και από τα δύο, και την ηθική δικαιοσύνη- σχεδόν χωρίς αραιώση της πυκνότητάς τους και συντήκουν αυτά τα στοιχεία σε μια παραλλαγή του αρχετυπικού και ανεξάντλητου μοτίβου Δαβίδ και Γολιάθ, το θρίαμβο του φαινομενικά αδύναμου απέναντι στον φαινομενικά ισχυρό· και η φανταστική ανεξαρτησία τους από τους φυσικούς νόμους, τους δίνει τη δύναμη να ενσωματώσουν το χώρο με το χρόνο τόσο τέλεια ώστε η χωρική και χρονική εμπειρία της όρασης και της ακοής καθίσταται αλληλομετατρέψιμες. Μια σειρά από σαπουνόφουσες, που σκάνε διαδοχικά, αφήνουν μια σειρά από ήχους που αντιστοιχούν απολύτως, ως προς την ένταση και το βαθμό οξύτητας, στο μέγεθος που έχουν οι φουσκάλες· οι τρεις σταφυλίτες της φάλαινας Γουίλυ -μικρός, μέγας και μεσαίος- δονούνται σε αρμονία με βαθύτερες, βαρύτερες και οξύφωνες νότες· και η ίδια η έννοια της στάσιμης ύπαρξης εγκαταλείπεται εντελώς. Κανένα αντικείμενο, σπίνι, πιάνο, δέντρο ή ξυπνητήρι δεν στερείται των ικανοτήτων της οργανικής ύλης, της ανθρωπομορφικής κίνησης, των εκφράσεων του προσώπου και της φωνητικής άρθρωσης. Κατά σύμπτωση, ακόμη και στις κανονικές, "ρεαλιστικές" ταινίες, τα

άψυχα αντικείμενα, υπό τον όρο ότι βρίσκονται σε δυναμική κατάσταση, μπορούν να παίξουν το ρόλο του κεντρικού χαρακτήρα, όπως συμβαίνει με τις παλιές ατμομηχανές στις ταινίες του Μπάστερ Κήτον *Ο στρατηγός και Οι καταρράκτες του Νιαγάρα*. Σε όλων τη μνήμη έχει αποτυπωθεί ο τρόπος με τον οποίο στις ταινίες τους οι Ρώσοι εκμεταλλεύθηκαν τη δυνατότητα να κάνουν πρωταγωνιστές όλων των ειδών τις μηχανές· και δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι οι δύο ταινίες της βουβής περιόδου που καταχωρήθηκαν ως αριστουργήματα της κωμωδίας και του δράματος φέρουν τα ονόματα και αποθανάτισαν δύο "προσωπικότητες" μεγάλων πλοίων: *Navigator (Ο θαλασσοπόρος)* του Κήτον και *Ποτέμκιν* του Αϊζενστάιν.

Η εξέλιξη από αυτές τις σπασμοδικές απαρχές έως τη μεγαλειώδη κορύφωση προσφέρει το συναρπαστικό θέαμα ενός νέου καλλιτεχνικού μέσου που σταδιακά συνειδητοποιεί τις εύλογες, δηλαδή αποκλειστικές, ευθύνες και περιορισμούς του -ένα θέαμα όχι ανόμοιο προς την εξέλιξη των ψηφιδωτών, τα οποία άρχισαν με τη μεταφορά ενός ιλουζιονιστικού κόσμου σε υλικά με μεγαλύτερη διάρκεια και κορυφώθηκαν στον ιερατικό υπερνατουραλισμό της Ραβένα· αλλά ούτε είναι ανόμοιο προς την εξέλιξη της γραφικής χαρακτηριστικής, η οποία ξεκίνησε ως ένα φθινό και πρόχειρο υποκατάστατο εικονογράφησης των βιβλίων και κορυφώθηκε με την τέχνη του Ντίρερ.

Κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο, οι βουβές ταινίες ανέπτυξαν ένα συγκεκριμένο στυλ που ήταν δικό τους και προσαρμοσμένο στις ιδιαίτερες συνθήκες του μέσου. Μια έως τότε άγνωστη γλώσσα επιβλήθηκε σε ένα κοινό που δεν ήταν ακόμη σε θέση να τη διαβάσει, ενώ όσο πιο εντριβές γινόταν αυτό το κοινό τόσο περισσότερο αναπτυσσόταν η γλώσσα. Ο σάξωνας χωρικός του δού αιώνα αδυνατούσε να αντιληφθεί το νόημα της εικόνας που έδειχνε έναν άνδρα να ρίχνει νερό σ' έναν άλλο άνδρα από το κεφάλι του, αλλά και

αργότερα πολλοί δεν μπορούσαν να αντιληφθούν το νόημα των δύο γυναικών που στέκονταν πίσω από το θρόνο του αυτοκράτορα. Για το κοινό του 1910 δεν ήταν λιγότερο δύσκολο να αντιληφθούν το νόημα της άφωνης δράσης στις κινηματογραφικές ταινίες, και γι' αυτό οι παραγωγοί έκαναν χρήση διάφορων επεξηγηματικών μέσων όμοιων με αυτά που βρίσκουμε στη μεσαιωνική τέχνη. Ένα από αυτά ήταν οι εντυπωμένοι διάτιπλοι-μεσότιπλοι, εντυπωσιακά αντίστοιχα των μεσαιωνικών *tituli* και περγαμηνών (νωρίτερα, μάλιστα, από αυτούς τους μεσότιπλους υπήρχαν οι ερμηνευτές, αυτοί που έλεγαν, *viva voce*, "Αυτός τώρα νομίζει πως η γυναίκα του είναι νεκρή, αλλά αυτή δεν είναι" ή "Δεν επιθυμώ να προσβάλλω τις κυρίες μέσα στην αίθουσα, αλλά αμφιβάλω αν κάποια θα έκανε τόσα πολλά για το παιδί της"). Μια άλλη, λιγότερο αδιάκριτη, μέθοδος επεξήγησης ήταν η εισαγωγή μιας σταθερούς εικονογραφίας, η οποία από το ξεκίνημα πληροφορούσε τους θεατές για τα βασικά γεγονότα και τους χαρακτήρες της ταινίας, αρκετά όπως οι δύο γυναίκες πίσω από τον αυτοκράτορα, που όταν έφεραν το ξίφος και το σταυρό αντίστοιχα προσδιορίζονταν ως η Καρτερία και η Πίστη. Εμφανίστηκαν, άμεσα αναγνωρίσιμοι από το στάνταρ της εμφάνισης, της συμπεριφοράς και των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τους, οι αλησμόνητοι τύποι της μοιραίας γυναίκας και του τίμιου κοριτσιού (οι πιο πεισιποποιήσεων της Διαστροφής και της Αρετής), ο οικογενειάρχης και ο αχρείος, με τον τελευταίο να συνοδεύει την εμφάνισή του μ' ένα μαύρο μουστάκι και ένα μπαστούνι περιπάτου. Οι νυχτερινές σκηνές τυπώνονταν σε μπλε ή πράσινο φιλμ. Ένα καρρωτό τραπεζομάντηλο σήμαινε, μια για πάντα, "τη φτωχή πλην τίμια" οικογένεια· ο ευτυχισμένος γάμος, που σύντομα θα βρισκόταν μπροστά σε κίνδυνο εξαιτίας των σκιών από το παρελθόν, συμβολιζόταν με την εκδόνια της νεαρής γυναίκας που έβαζε καφέ στο φλυτζάνι του

ουζύγου της· το πρώτο φιλί προέκυπτε από το χαριτωμένο παίξιμο της νεαρής με τη γραβάτα του αγαπημένου της και το προς τα πίσω ανασήκωμα του αριστερού ποδιού της. Η διαγωγή των χαρακτήρων ήταν αναλόγως προκαθορισμένη. Ο φτωχός πλην τίμιος εργάτης που, βγαίνοντας έξω από το μικρό σπίτι του με το καρρωτό τραπεζομάντηλο, έπεφτε πάνω σ' ένα μωρό παραπεταμένο, δεν μπορούσε να μην το πάρει στο σπιτικό του και να το αναθρέψει όσο καλύτερα μπορούσε· ο οικογενειάρχης δεν μπορούσε να κάνει τίποτα περισσότερο από το να υποταχθεί, προσωρινά έστω, στους πειρασμούς της μοιραίας γυναίκας. Το αποτέλεσμα ήταν, λοιπόν, αυτά τα πρώτα μελοδράματα να έχουν μια σε υψηλό βαθμό ευάρεστη και κατευναστική ποιότητα, ως προς το ότι τα γεγονότα λάβαιναν χώρα χωρίς τις περιπλοκές της ατομικής ψυχολογίας, σύμφωνα με μια καθαρή Αριστοτελική λογική που τόσο οδυνηρά έλειπε από την πραγματική ζωή. Τέτοιες συμβάσεις έγιναν σταδιακά όλο και λιγότερο αναγκαίες, καθώς το κοινό αποδεικνυόταν όλο και περισσότερο ικανό να κατανοεί από μόνο του τα δρώμενα της οθόνης, και εν τέλει καταργήθηκαν εντελώς με τον ερχομό του ήχου. Αλλά ακόμη και τότε, διατηρήθηκαν -καθ' όλα νόμιμα, πιστεύω- τα απομεινάρια εκείνων των "στάνταρ συμπεριφορών και χαρακτηριστικών γνωρισμάτων" και, το βασικότερο, μια πριμιτίφ ή λαογραφική αντίληψη για την ανάπτυξη της πλοκής. Ακόμη και σήμερα, το παίρνουμε ως δεδομένο ότι η διφθερία του μωρού οφείλεται στο γεγονός ότι οι γονείς απουσιάζουν από το σπίτι και ότι μόλις επιστρέψουν όλα θα πάνε καλά. Ακόμη και σήμερα, απαιτούμε να έχουμε μπροστά μας μια κόσμια ταινία μυστηρίου, στην οποία ο μπάτλερ, έστω κι αν είναι πράκτορας των Βρετανών ή ο αληθινός πατέρας της κόρης της οικογένειας, δεν θα αποδειχτεί πως είναι ο δολοφόνος. Ακόμη και σήμερα, μας αρέσει πολύ να βλέπουμε τον Παστέρ, τον Ζολά ή τον Έρλιχ⁵ να κατατροπώνουν τη βλακεία και τη διαφθορά, και ε-

νώ οι αντίστοιχες γυναίκες τους τους στηρίζουν σταθερά σε κάθε βήμα. Ακόμη και σήμερα, προτιμούμε σαφώς περισσότερο ένα ευχάριστο τέλος από ένα καταθλιπτικό και επιμένουμε ότι, τουλάχιστον, θα είναι παρόν ο Αριστοτελικός κανόνας και η ιστορία θα έχει αρχή, μέση και τέλος - γιατί η ανάκληση αυτού του κανόνα έχει ως αποτέλεσμα να αποξενώνει το κοινό από τις πιο αναπτυσσόμενες σφαίρες της σύγχρονης γραφής. Ο πριμιτίφ συμβολισμός διατηρείται κι αυτός σε μερικές διασκεδαστικές λεπτομέρειες, όπως στην τελευταία σεκάνς της ταινίας *Καζαμπλάνκα*, όπου ο απολαυστικά ανέντιμος και δεξιόν πεποιθήσεων *prefet de police* πετάει ένα άδειο μπουκάλι από νερό Βισύ στο καλάθι των αχρήστων· όπως το πρόδηλο σύμβολο του υπερφυσικού, του θανάτου εν προκειμένω, με τη μορφή του Σέντρικ Χάρντγουϊκ στην ταινία *On Borrowed Times*, ή ο ψυχοπομπός Ερμής με τις ριγωτές πιτζάμες του μανάτζερ Κλοντ Ρέιν στην ταινία *Here Comes Mister Jordan* (*Καταφθάνει ο κύριος Τζόρνταν*).

Οι πιο περίβλεπτες εξελίξεις σημειώθηκαν στην σκηνοθεσία, στους φωτισμούς, στη δουλειά της κάμερας, το μοντάζ και την ηθοποιία. Ενώ, όμως, η εξέλιξη των περισσότερων από αυτών προχώρησε αδιαλείπτως -αν και όχι χωρίς λοξοδρομήσεις, καταρρεύσεις και αρχαϊκά πωσωγυρίσματα- η εξέλιξη της ηθοποιίας βρέθηκε μπροστά σε απότομη διακοπή με τον ερχομό του ήχου. Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που το στυλ ηθοποιίας της βουβής περιόδου μπορεί να εκτιμηθεί αναδρομικά ως μια απωλεσθείσα τέχνη, όπως έγινε με την τεχνοτροπία του Ίαν βαν Άικ ή, πιο πρόσφατο παράδειγμα, με την τεχνοτροπία του Ντύρερ. Σύντομα έγινε αντιληπτό ότι η ηθοποιία στις βουβές ταινίες δεν σήμαινε ούτε θεατρική υπερβολή παντομίμας (όπως γενικώς και λαθεμένα υπέθεταν οι επαγγελματίες ηθοποιοί του θεάτρου, οι οποίοι όλο και πιο συχνά δέχονταν να δουλεύουν στις ται-

νίες), ούτε την απαλλαγή από το στυλιζάρισμα εντελώς· ένας άντρας που είχε κινηματογραφηθεί να κατεβαίνει από μια εξωτερική σκάλα με έναν κανονικό, καθημερινό τρόπο, στην οθόνη έδειχνε οτιδήποτε άλλο εκτός από αυτό. Εάν η ταινία έπρεπε να δείχνει ταυτόχρονα φυσική και φορτισμένη με σημασία, η ηθοποιία έπρεπε να γίνει μ' έναν τρόπο εξίσου διαφορετικό από το στυλ της θεατρικής σκηνης και την πραγματικότητα της κανονικής ζωής· ο λόγος έπρεπε να καταστεί αχρείαστος με την εδραίωση μιας οργανικής σχέσης ανάμεσα στην ηθοποιία και τις τεχνικές διεργασίες της κινηματογραφίας - αρκετά όπως στα έγχρωμα αντίτυπα του Ντύρερ το χρώμα είχε καταστεί περιττό από την εδραίωση μιας οργανικής σχέσης ανάμεσα στο σχέδιο και την τεχνική διεργασία της χάραξης.

Αυτό ακριβώς πέτυχαν οι σπουδαίοι ηθοποιοί της βουβής περιόδου, και είναι σημαντικό γεγονός ότι οι περισσότεροί τους δεν προήλθαν από τη θεατρική σκηνή, η αποκρυσταλωμένη παράδοση της οποίας εμπόδισε τη μοναδική ταινία της *Duse Cenere* να μην είναι τίποτα περισσότερο από μια ανεκτίμητη αποτύπωση της μορφής της Duse⁶. Ήρθαν αντιθέτως από το τσίρκο ή το βαριετέ, όπως ήταν η περίπτωση των Τσάπλιν, Κήτον και Γουίλ Ρότζερς· από πουθενά συγκεκριμένα, όπως ήταν η περίπτωση τόσο της Θέντα Μπάρα, της υπέροχης αντίστοιχης Ευρωπαϊκής Άστα Νίλσεν, όσο και της Γκάριμπο· ή από οπουδήποτε κάτω από τον ήλιο, όπως ήταν η περίπτωση του Ντάγκλας Φέρμπανκς. Το στυλ αυτών των "old masters" ήταν αληθινά συγκρίσιμο προς το στυλ της χαρακτηριστικής, ως προς το ότι ήταν, και έπρεπε να είναι έτσι, υπερβολικό σε σύγκριση με το παίξιμο πάνω στη θεατρική σκηνή (όπως ακριβώς τα έντονα σκαλισμένα και σφριγηλώς κυρτωμένα *tailles* του καλεμιού δείχνουν υπερβολικά σε σύγκριση με τα σχέδια από μολύβι ή τις πινελιές), αλλά όμως ήταν πιο πλούσιο, πιο λεπτό και απείρως πιο ακριβολόγο. Η εισαγωγή του ήχου, που περιόρισε αν δεν

νώ οι αντίστοιχες γυναίκες τους τους στηρίζουν σταθερά σε κάθε βήμα. Ακόμη και σήμερα, προτιμούμε σαφώς περισσότερο ένα ευχάριστο τέλος από ένα καταθλιπτικό και επιμένουμε ότι, τουλάχιστον, θα είναι παρόν ο Αριστοτελικός κανόνας και η ιστορία θα έχει αρχή, μέση και τέλος - γιατί η ανάκληση αυτού του κανόνα έχει ως αποτέλεσμα να αποξενώνει το κοινό από τις πιο αναπτυγμένες σφαίρες της σύγχρονης γραφής. Ο πρωμιτίφ συμβολισμός διατηρείται και αυτός σε μερικές διασκεδαστικές λεπτομέρειες, όπως στην τελευταία σεκάνς της ταινίας *Καζαμπλάνκα*, όπου ο απολαυστικά ανέντιμος και δεξιών πεποιθήσεων *prefet de police* πετάει ένα άδειο μπουκάλι από νερό Βισύ στο καλάθι των αχρήστων· όπως το πρόδηλο σύμβολο του υπερφυσικού, του θανάτου εν προκειμένω, με τη μορφή του Σέντρικ Χάιντγουϊκ στην ταινία *On Borrowed Times*, ή ο ψυχοπομπός Ερμής με τις ριγωτές πιτζάμες του μανάτζερ Κλοντ Ρέιν στην ταινία *Here Comes Mister Jordan* (*Καταφθάνει ο κύριος Τζόρνταν*).

Οι πιο περιβλεπτες εξελίξεις σημειώθηκαν στην σκηνοθεσία, στους φωτισμούς, στη δουλειά της κάμερας, το μοντάζ και την ηθοποιΐα. Ενώ, όμως, η εξέλιξη των περισσότερων από αυτών προχώρησε αδιαλείπτως -αν και όχι χωρίς λοξοδρομήσεις, καταρρεύσεις και αρχαϊκά πιασγουρίσματα- η εξέλιξη της ηθοποιΐας βρέθηκε μπροστά σε απότομη διακοπή με τον ερχομό του ήχου. Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που το στυλ ηθοποιΐας της βουβής περιόδου μπορεί να εκτιμηθεί αναδρομικά ως μια απωλεσθείσα τέχνη, όπως έγινε με την τεχνοτροπία του Ίαν βαν Άικ ή, πιο πρόσφατο παράδειγμα, με την τεχνοτροπία του Ντύρερ. Σύντομα έγινε αντιληπτό ότι η ηθοποιΐα στις βουβές ταινίες δεν σήμαινε ούτε θεατρική υπερβολή παντομίμας (όπως γενικώς και λαθεμένα υπέθεταν οι επαγγελματίες ηθοποιοί του θεάτρου, οι οποίοι όλο και πιο συχνά δέχονταν να δουλεύουν στις ται-

νίες), ούτε την απαλλαγή από το στυλιζάρισμα εντελώς· ένας άντρας που είχε κινηματογραφηθεί να κατεβαίνει από μια εξωτερική σκάλα με έναν κανονικό, καθημερινό τρόπο, στην οθόνη έδειχνε οτιδήποτε άλλο εκτός από αυτό. Εάν η ταινία έπρεπε να δείχνει ταυτόχρονα φυσική και φορτισμένη με σημασία, η ηθοποιΐα έπρεπε να γίνει μ' έναν τρόπο εξίσου διαφορετικό από το στυλ της θεατρικής σκηνής και την πραγματικότητα της κανονικής ζωής· ο λόγος έπρεπε να καταστεί αχρείαστος με την εδραίωση μιας οργανικής σχέσης ανάμεσα στην ηθοποιΐα και τις τεχνικές διεργασίες της κινηματογραφίας - αρκετά όπως στα έγχρωμα αντίτυπα του Ντύρερ το χρώμα είχε καταστεί περιττό από την εδραίωση μιας οργανικής σχέσης ανάμεσα στο σχέδιο και την τεχνική διεργασία της χάραξης.

Αυτό ακριβώς πέτυχαν οι σπουδαίοι ηθοποιοί της βουβής περιόδου, και είναι σημαντικό γεγονός ότι οι περισσότεροί τους δεν προήλθαν από τη θεατρική σκηνή, η αποκρυσταλλωμένη παράδοση της οποίας εμπόδισε τη μοναδική ταινία της *Duse Cenere* να μην είναι τίποτα περισσότερο από μια ανεκτίμητη αποτύπωση της μορφής της *Duse*⁶. Ήρθαν αντιθέτως από το τσίρκο ή το βαριετέ, όπως ήταν η περίπτωση των Τσάπλιν, Κήτον και Γουίλ Ρότζερς· από πουθενά συγκριμένα, όπως ήταν η περίπτωση τόσο της Θέντα Μπάρα, της υπέροχης αντίστοιχης Ευρωπαϊάς Αστα Νίλσεν, όσο και της Γκάρμπο· ή από οπουδήποτε κάτω από τον ήλιο, όπως ήταν η περίπτωση του Ντάγκλας Φέρμπανκς. Το στυλ αυτών των "old masters" ήταν αληθινά συγκρίσιμο προς το στυλ της χαρακτηριστικής, ως προς το ότι ήταν, και έπρεπε να είναι έτσι, υπερβολικό σε σύγκριση με το παίξιμο πάνω στη θεατρική σκηνή (όπως ακριβώς τα έντονα σκαλισμένα και σφριγηλώς κυρτωμένα *tailles* του καλεμίου δείχνουν υπερβολικά σε σύγκριση με τα σχέδια από μολύβι ή τις πινελιές), αλλά όμως ήταν πιο πλούσιο, πιο λεπτό και απείρως πιο ακριβολόγο. Η εισαγωγή του ήχου, που περιόρισε αν δεν

κατήργησε τούτη τη διαφορά ανάμεσα στη θεατρική και την κινηματογραφική ηθοποιία, έφερε τους ηθοποιούς της βουβής περιόδου μπροστά σε ένα σοβαρό πρόβλημα. Ο Μπάστερ Κήτον ενέδωσε στον πειρασμό και έχασε. Ο Τσάπλιν στην αρχή προσπάθησε να παίξει μόνο στο δικό του χώρο και να παραμείνει ένας εκλεκτός αρχαϊστής, αλλά τελικά ενέδωσε κι αυτός, μα τα αποτελέσματα που έφερε ήταν μετρίως επιτυχημένα (*Ο μεγάλος δικτάτορας*). Μόνο ο υπέροχος Χάρπο, εις εκ των αδελφών Μαξ, συνέχισε επιτυχώς να αρνείται την άρθρωση έστω και μίας μόνο λέξης· και μόνο η Γκρέτα Γκάρμπο κατάφερε, εν μέρει, να αλλάξει το στυλ της. Αλλά ακόμη και στην περίπτωση της, κανείς δεν μπορεί να μη νιώθει ότι η πρώτη ομιλούσα ταινία της, *Άννα Κρίστν*, στην οποία θα μπορούσε να βολευτεί, τον περισσότερο χρόνο, μένοντας σιωπηλή ή αρθρώνοντας μικρές φράσεις, ήταν καλύτερη από τις κατοπινές της. Και στη δεύτερη, ομιλούσα εκδοχή της *Άννας Καρένινα*, η πιο αδύναμη στιγμή είναι όταν βγάζει έναν μεγάλο Ιφηνικό λόγο στο σύζυγό της, ενώ η πιο δυνατή είναι όταν σιωπηλή βηματίζει κατά μήκος της αποβάθρας του σιδηροδρομικού σταθμού, την ίδια στιγμή που η απελπισία της παίρνει μορφή με τη συμφωνία ανάμεσα στις κινήσεις (και εκφράσεις) της και τις κινήσεις του νυχτερινού χώρου γύρω της, του χώρου του γεμάτου από τους αληθινούς θορύβους των τρένων και των φανταστικών θορύβων των "μικρών ανθρώπων με τα σιδερένια σφυριά", που την οδηγεί, χωρίς έλεος και σχεδόν χωρίς αυτή να το αντιλαμβάνεται, στις ρόδες του τρένου. Δεν είναι, λοιπόν, ν' απορεί κανείς που μερικές φορές μένει στον αέρα μια αίσθηση νοσταλγίας για τη βουβή περίοδο και που κάποιοι έχουν επεξεργαστεί διάφορες επινοήσεις για να συνδυαστούν οι αρετές του ήχου και του λόγου με αυτές της βουβής ηθοποιίας, όπως είναι η "λοξή γωνία" που ήδη αναφέραμε από τον *Ερρίκο 5^ο*· ο χορός πίσω από τις γυάλινες πόρτες στην ταινία *Sous les toits de Paris*· ή έπι-

στόρηση των γεγονότων της νιότης του από τον Σασά Γκιτρώ, ενώ τα ίδια τα γεγονότα παρουσιάζονται "βουβά" στην οθόνη στην ταινία *Historie d' un tricheur*. Ωστόσο, αυτό το αίσθημα νοσταλγίας δεν συνιστά αμφισβήτηση του ομιλούντος κινηματογράφου. Η εξέλιξη του έχει δείξει ότι, στην τέχνη, το κάθε κέρδος της μιας μεριάς συνεπάγεται μια ορισμένη απώλεια της άλλης πλευράς· το κέρδος αυτό παραμένει κέρδος αν συνειδητοποιείται και γίνεται σεβαστή η βασική φύση του μέσου. Μπορεί κανείς να φανταστεί ότι όταν οι άνθρωποι των σπηλαίων της Αλταμίρα άρχισαν να ζωγραφίζουν τα βουβάλια τους με φυσικά χρώματα, αντί απλώς να χαράζουν τα περιγράμματα, οι πιο συντηρητικοί από αυτούς θα προέβλεψαν το τέλος της παλαιολιθικής τέχνης. Όμως, η παλαιολιθική τέχνη συνέχισε να υφίσταται και το ίδιο θα κάνουν και οι κινηματογραφικές ταινίες. Οι νέες τεχνικές εφευρέσεις τείνουν πάντοτε να επισκιάζουν τις αξίες που έχουν ήδη κατακτηθεί, ειδικά σε ένα μέσο που οφείλει την ίδια την ύπαρξή του στους τεχνικούς πειραματισμούς. Οι πρώιμες ομιλούσες ταινίες ήταν απείρως καλύτερες από τις ώριμες βουβές της αμέσως προηγούμενης περιόδου και οι περισσότερες από τις πρόσφατες τεχνολόγ ταινίες είναι κατώτερες από τις ώριμες ασπρόμαυρες ταινίες. Αλλά ακόμη και αν οι επιάλτες του Άλντους Χάξλεϋ έβγαιναν αληθινοί και οι εμπειρίες της γεύσης, της οσμής και της αφής προστίθονταν σε αυτές της όρασης και της ακοής, ακόμη και τότε θα λέγαμε μαζί με τον Απόστολο, ότι είπαμε όταν για πρώτη φορά βρεθήκαμε μπροστά στην εισαγωγή του ήχου και το τεχνολόγ, "Είμαστε ταραγμένοι από κάθε πλευρά, αλλά όχι συντετριμμένοι· είμαστε περδεμένοι, αλλά όχι απελπισμένοι."

Από το νόμο του χώρου φορτισμένου με χρόνο και του χρόνου φορτισμένου με χώρο προκύπτει το γεγονός ότι το σενάριο, σε αντίθεση με το θεατρικό έργο, δεν έχει αισθητική ύπαρξη ανεξάρτητη από την παράστασή του, και επίσης οι

χαρακτήρες του δεν έχουν αισθητική ύπαρξη έξω από τους ηθοποιούς.

Ο θεατρικός συγγραφέας γράφει με την τρυφερή ελπίδα ότι το έργο του θα αποτελέσει ένα αθάνατο κόσμημα στο θησαυροφυλάκιο του πολιτισμού και θα παρουσιαστεί σε εκατοντάδες παραστάσεις που δεν είναι παρά πρόσκαιρες παραλλαγές ενός "έργου" σταθερού. Ο σεναριογράφος, από την άλλη μεριά, γράφει για έναν παραγωγό, έναν σκηνοθέτη και κάποιους ηθοποιούς. Το δικό τους έργο παίρνει τον ίδιο βαθμό μονιμότητας με το δικό του· και στην περίπτωση που το ίδιο ή όμοιο σενάριο γυριστεί από έναν άλλο σκηνοθέτη και με άλλους ηθοποιούς το αποτέλεσμα θα είναι ένα εντελώς άλλο "έργο".

Ο Οθέλλος ή η Νόρα είναι οριστικές, στέρεες μορφές που δημιουργήθηκαν από το θεατρικό συγγραφέα. Κάποιοι μπορεί να τις παίζει καλά ή άσχημα, να τις "ερμηνεύσει" με τον έναν τρόπο ή τον άλλο. Είναι όμως μορφές με οριστική ύπαρξη, άσχετα από το ποιος τις υποδύεται ή αν τις υποδύεται καθόλου. Οι χαρακτήρες σε μια ταινία, ωστόσο, ζουν και πεθαίνουν με τον ηθοποιό. Δεν πρόκειται για την οντότητα "Οθέλλος" που ερμηνεύει ο Ρόμπερσον ή την οντότητα "Νόρα" που ερμηνεύει η Duse· είναι η οντότητα "Γκρέτα Γκάρμπο" ενσαρκωμένη στη μορφή που ονομάζεται Άννα Κρίστου ή η οντότητα "Ρόμπερτ Μοντγκόμερι" ενσαρκωμένη στη μορφή ενός δολοφόνου ο οποίος, από αυτά που γνωρίζουμε ή επιθυμούμε να μάθουμε, μπορεί να μείνει για πάντα ανώνυμος, αλλά ποτέ δεν θα πάψει να στοιχειώνει τη μνήμη μας. Ακόμη και όταν τα ονόματα των χαρακτήρων συμβαίνουν να είναι Ερρίκος ο 5ος ή Άννα Καρένινα, ο βασιλιάς της Αγγλίας από το 1509 έως το 1547 και η γυναίκα που δημιούργησε ο Τολστόι, δεν υφίστανται έξω από τις υπάρξεις του Τσαρλς Λάτον και της Γκάρμπο. Δεν είναι παρά άδειες και ασώματες σιλουέτες, σαν τις σκιές στον Άδη του Ομήρου, που παίρνουν το χαρακτήρα της πραγματικότητας μό-

νο όταν γεμίζουν με το ζωντανό αίμα των ηθοποιών. Αντιστοίχως, εάν ένας κινηματογραφικός ρόλος είναι πολύ άσχημα παιγμένος δεν μένει τίποτα απ' αυτόν, αδιάφορο πόσο ενδιαφέρουσα είναι η ψυχολογία του χαρακτήρα ή πόσο καλοδουλεμένη η πρόζα του.

Ό,τι ισχύει για τον ηθοποιό ισχύει, *mutatis mutandis*, για τους περισσότερους άλλους καλλιτέχνες, ή τεχνίτες, που συνεισφέρουν κι αυτοί στην τέχνη του κινηματογράφου: τον σκηνοθέτη, τον ηχολήπτη, τον διευθυντή φωτογραφίας, ακόμη και τη μακιγιέζ. Η θεατρική παράσταση δοκιμάζεται μέχρι που όλα να είναι έτοιμα, και εν συνεχεία παίζεται για τρεις ολόκληρες ώρες επί πολλές ημέρες. Σε κάθε παράσταση, ο κάθε συντελεστής πρέπει να είναι απόλυτα διαθέσιμος να κάνει τη δουλειά του· και στη συνέχεια πάει σπίτι του και κοιμάται. Η δουλειά του θεατρικού ηθοποιού θα μπορούσε έτσι να παρομοιαστεί με αυτή του μουσικού, και του σκηνοθέτη με αυτή του διευθυντή ορχήστρας. Σαν κι αυτούς, έχουν οι ίδιοι ένα ορισμένο ρεπερτόριο που έχουν μελετήσει και παρουσιάζει σε αρκετές ολοκληρωμένες, πλην όμως πρόσκαιρες, παραστάσεις, που μπορεί να είναι ο *Αμλετ* σήμερα και τα *Φαντάσματα* αύριο, ή η *Ζωή με τον πατέρα* την άλλη φορά. Οι δραστηριότητες του κινηματογραφικού ηθοποιού και του σκηνοθέτη, ωστόσο, είναι συγκρίσιμες, όχι τόσο με αυτές του μουσικού και του διευθυντή ορχήστρας, αλλά, αντιστοίχως, με αυτές του πλαστικού καλλιτέχνη και του αρχιτέκτονα. Η δουλειά πάνω στη θεατρική σκηνή είναι αδιάλειπτη, αλλά πρόσκαιρη· η δουλειά στο φιλμ είναι διακοπτόμενη, αλλά αμετάβλητη. Οι σκηνές, τα πλάνα γυρίζονται τμηματικά και όχι με την τελική σειρά που θα έχουν στην οθόνη. Γυρίζονται ξανά και ξανά, μέχρι να στέκονται ικανοποιητικά· και όταν το σύνολο πλέον έχει γυριστεί και μονταριστεί, θα μείνει έτσι ως την αιωνιότητα. Είναι περιττό να πω ότι η ίδια αυτή διεργασία δεν μπορεί να μην υπογραμμίζει το παράδοξο ομοούσιον που υφίσταται ανάμεσα στο πρό-

σωπο του κινηματογραφικού ηθοποιού και το ρόλο του. Αποκτώντας ύπαρξη κομμάτι-κομμάτι, αδιάφορο από τη φυσική σειρά των γεγονότων, ο "χαρακτήρας" μπορεί να εξελιχθεί σε ένα ενοποιημένο όλο μόνο αν ο ηθοποιός καταφέρει να είναι, όχι απλώς να υποδύεται, ο *Ερρίκος ο 5ος* και η *Άννα Καρένινα* σε όλη τη διάρκεια των κουραστικών γυρισμάτων. Μπορεί κανείς να πει ότι μια ταινία, που παίρνει σάρκα και οστά μέσα από τη συνεργασιακή προσπάθεια όλων των συντελεστών, κατά τον ίδιο μάλιστα βαθμό σταθερότητας, είναι το εγγύτερο σύγχρονο αντίστοιχο του μεσαιωνικού καθεδρικού ναού. Ο ρόλος του παραγωγού αντιστοιχεί, λιγότερο ή περισσότερο, προς αυτόν του επισκόπου ή του αρχιεπισκόπου· του σκηνοθέτη είναι αυτός του πρώτου αρχιτέκτονα· του σεναριογράφου αντιστοιχούν οι σχολαστικοί σύμβουλοι που είναι υπεύθυνοι για την εικονογραφική διακόσμηση· όλοι οι υπόλοιποι, ηθοποιοί, κάμεραμεν, ηχολήπτες, μακιγιέζ και λοιποί τεχνικοί αντιστοιχούν προς όλους αυτούς που έβαλαν τη φυσική τους δύναμη για το κτίσιμο του ναού, γλύπτες, ζωγράφους βιτρώ, μαραγκούς, σιδεράδες, μέχρι τον τελευταίο τεχνίτη. Και εάν μιλήσεις σε κάποιον από όλους αυτούς τους συνεργάτες θα σου πει ότι η δική του είναι η πιο σημαντική συνεισφορά -κάτι που αληθεύει στο βαθμό που αυτή είναι απαραίτητη.

Τούτη η σύγκριση μπορεί να φαίνεται ιερόσυλη, όχι μόνο διότι υπάρχουν, αναλογικά, λιγότερες καλές ταινίες από καλούς καθεδρικούς ναούς, αλλά επίσης διότι οι κινηματογραφικές ταινίες είναι εμπορικό προϊόν. Ωστόσο, εάν η εμπορική τέχνη είναι αυτή που προσδιορίζεται ως κάθε τέχνη που πρωτίστως δεν παράγεται με σκοπό να ικανοποιήσει τις δημιουργικές παρορμήσεις του δημιουργού της, αλλά πρωτίστως να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του χρηματοδότη ή του αγοραστικού κοινού, πρέπει τότε να πούμε ότι η μη εμπορική τέχνη συνιστά την εξαίρεση μάλλον παρά τον κανόνα και μάλιστα μια σχετικά σύγχρονη και όχι πάντοτε εύ-

στοχη εξαίρεση. Ενώ αληθεύει ότι η εμπορική τέχνη διατρέχει πάντοτε τον κίνδυνο να καταλήξει πόρνη, εξίσου αληθεύει ότι η μη εμπορική τέχνη διατρέχει τον κίνδυνο να καταλήξει γεροντοκόρη. Η μη εμπορική τέχνη μας έχει δώσει το *Grande Jatte* του Σερά και τα σονέτα του Σαίξπηρ, αλλά επίσης πολλά που είναι τόσο εσωστρεφή ώστε δεν είναι δυνατό να επικοινωνήσουν. Αντιστοίχως, η εμπορική τέχνη μας έχει δώσει πολλά που είναι πρόστυχα ή κενόδοξα (οι δύο πλευρές του ίδιου πράγματος) και μάλιστα σε βαθμό αηδίας, αλλά επίσης τα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ και τα χαρακτηριστικά του Ντίρερ. Διότι, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι τα χαρακτηριστικά του Ντίρερ φτιάχτηκαν εν μέρει ως παραγγελίες και εν μέρει με σκοπό να πουληθούν στην αγορά· και τα έργα του Σαίξπηρ -σε αντίθεση με τις μάσκες και τα ιντερμέδια προηγούμενων εποχών, που η παραγωγή τους γινόταν στις αυλές των αρχόντων από αριστοκράτες ερασιτέχνες με τέτοια άνεση στο να είναι ακατάληπτα ώστε ακόμη και εκείνοι που τα περιέγραφαν στις τυπωμένες μονογραφίες συχνά δεν μπορούσαν να συλλάβουν το επιδιωκόμενο νόημά τους - είχαν γίνει με σκοπό να ελκύσουν, και το έκαναν, όχι μόνο τους λίγους εκλεκτούς αλλά επίσης οποιονδήποτε άλλο ήταν σε θέση να πληρώσει ένα σελίνι για να δει την παράσταση.

Τούτη η προϋπόθεση επικοινωνίας είναι που κάνει την εμπορική τέχνη πιο ζωτικής σημασίας από τη μη εμπορική και συνεπώς δυνητικά πολύ πιο αποτελεσματική για καλύτερα ή χειρότερα πράγματα. Ο εμπορικός παραγωγός είναι σε θέση ταυτόχρονα να εκπαιδεύσει και να διαφθείρει το γενικό κοινό, και να επιτρέψει σ' αυτό το γενικό κοινό -ή μάλλον στην ιδέα που ο ίδιος έχει γι' αυτό το κοινό- ταυτόχρονα να εκπαιδεύσει ή να διαφθείρει τον ίδιο. Όπως έχει αποδειχθεί από ένα μεγάλο αριθμό υπέροχων ταινιών που είχαν και μεγάλη εμπορική επιτυχία, το κοινό δεν αρνείται τα καλά προϊόντα όταν αυτά του προσφέρονται. Ότι δεν του

προσφέρονται πολύ συχνά οφείλεται όχι τόσο στην ίδια την εμπορικότητα όσο στην πολύ μικρή οξυδέρκεια που παρατηρείται και, όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, στην υπερβολική ατομία εφαρμογής αυτής της οξυδέρκειας. Το Χόλιγουντ πιστεύει ότι πρέπει να παράγει "αυτά που θέλει το κοινό", ενώ το κοινό θα έβλεπε οτιδήποτε παρήγαγε το Χόλιγουντ. Εάν το Χόλιγουντ είχε ν' αποφασίσει από μόνο του τι θέλει να παράγει, θα έφευγε από όλα αυτά - ακόμη κι αν έπρεπε να αποφασίσει "ν' αφήσει το κακό και ν' ασχολείται μόνο με το καλό". Διότι, για να επιστρέψουμε κιόλας εκεί που ξεκινήσαμε, στη σύγχρονη ζωή οι κινηματογραφικές ταινίες είναι αυτό που οι περισσότερες άλλες μορφές τέχνης έχουν πάψει να είναι, όχι ένα στόλισμα αλλά μια αναγκαioτητα.

Είναι κατανοητό ότι τα πράγματα πρέπει να είναι έτσι όχι μόνο από κοινωνιολογική, αλλά επίσης από καλλιτεχνικο-ιστορική άποψη. Οι διεργασίες όλων των προηγούμενων αναπαραστατικών τεχνών συμμορφούνται, άλλες λιγότερο άλλες περισσότερο, προς μια ιδεαλιστική σύλληψη του κόσμου. Οι τέχνες αυτές λειτουργούν από την κορυφή προς τα κάτω και όχι αντιστρόφως· αρχίζουν με μια ιδέα, η οποία πρόκειται να προβληθεί ως άμορφη ύλη και δεν αρχίζουν με τα αντικείμενα που συγκροτούν το φυσικό κόσμο. Ο ζωγράφος δουλεύει σε έναν άδειο τοίχο ή καμβά, τον οποίο οργανώνει για να καταλήξει σε μια ομοιότητα πραγμάτων και ανθρώπων ανάλογη με τη δική του ιδέα (η οποία, βέβαια, μπορεί να έχει τραφεί από την πραγματικότητα)· δεν δουλεύει με τα ίδια τα πράγματα και τους ανθρώπους, έστω κι αν δουλεύει "με μοντέλα". Το ίδιο ισχύει για το γλύπτη, όταν έχει μπροστά του την άμορφη μάζα του πηλού, της πέτρας ή του ξύλου· για το συγγραφέα μπροστά στη λευκή σελίδα· για τον σκηνογράφο μπροστά στον άδειο και περιορισμένο χώρο της θεατρικής σκηνής. Μόνο ο κινηματογράφος είναι αυτός που αποδίδει δικαιοσύνη σε αυτή την υλιστική ερμη-

νεία του σύμπαντος και η οποία, είτε μας αρέσει είτε όχι, διατρέπει το σύγχρονο πολιτισμό. Εξαιρώντας την πολύ ειδική περίπτωση των καρτούν, οι κινηματογραφικές ταινίες οργανώνουν υλικά πράγματα και ανθρώπους, όχι ένα ουδέτερο μέσο, για να προκύψει μια σύνθεση, η οποία αποκτά το στυλ της, και η οποία μπορεί ακόμη να είναι της φαντασίας ή κατ' εξοχήν οικιοθελώς συμβολική, όχι τόσο από την ερμηνεία στο μυαλό του καλλιτέχνη όσο από τον ίδιο το χειρισμό των φυσικών αντικειμένων και των μηχανημάτων αποτύπωσης. Το μέσο του κινηματογράφου είναι η φυσική πραγματικότητα ως τέτοια: η φυσική πραγματικότητα των Βερσαλλιών του 18ου αιώνα - αδιάφορο αν πρόκειται για την πρωτότυπη ή μια χολυγουντιανή απομίμηση που, όμως, είναι τόσο καλή ώστε να είναι και αισθητικώς απόλυτα πειστική - ή ενός σπιτιού στα προάστια του Γουέστεσετερ· η φυσική πραγματικότητα της λεωφόρου Ρου ντε Λάπε στο Παρίσι ή της ερήμου Γκόμπι, του διαμερίσματος του Πωλ Έρλιχ στη Φρανκφούρτη ή των δρόμων της Νέας Υόρκης υπό βροχή· η φυσική πραγματικότητα μηχανών και ζώων, ή των αντικείμενα και τα πρόσωπα πρέπει να οργανωθούν σε έργο τέχνης. Μπορεί να τα "τακτοποιήσει" κανείς με όλους τους δυνατούς τρόπους (στους οποίους περιλαμβάνονται το μακιγιάζ, οι φωτισμοί, οι κινήσεις της κάμερας), χωρίς όμως να μπορείς να τους ξεφύγεις. Από αυτή την άποψη, γίνεται προφανές ότι κάθε προσπάθεια να υποβληθεί ο κόσμος σε καλλιτεχνικό προ-στυλιζάρισμα, όπως στα εξπρεσιονιστικά σκηινικά της ταινίας *Το εργαστήρι του Δρ Καλιγκάρι* (1919), δεν θα μπορούσε να ήταν τίποτε περισσότερο από ένα συναρπαστικό ποίημα που μικρή μόνο επιρροή θα μπορούσε να ασκήσει πάνω στη γενική πορεία των γεγονότων. Το προ-στυλιζάρισμα της πραγματικότητας προτού ακόμη εγκιψούμε σ' αυτήν, ισοδυναμεί με αποφυγή του προβλήματος. Το θέμα είναι να χειριστούμε και να φιμάρουμε την άνευ στυλ

πραγματικότητα με τέτοιο τρόπο που το αποτέλεσμα να έχει στυλ. Τούτη εδώ είναι μια πρόταση που κάνω, η οποία δεν είναι λιγότερο θεμιτή ούτε λιγότερο δύσκολη από οποιαδήποτε άλλη πρόταση στις παλιές τέχνες.

Σημειώσεις

1. Από τις πιο σημαντικές, και τελευταία στη σειρά, εφευρέσεις που οδήγησαν στον Κινηματογράφο των Λυμιέρ ήταν το Κινητοσκόπιο των Ντίξον και Έντισον.
2. Τυρολέξος πατριώτης, 1767-1810.
3. Διάσημη Αμερικανίδα ηθοποιός της πρώτης περιόδου του κινηματογράφου.
4. Κάνω αυτή τη διάκριση διότι ήταν, κατά τη γνώμη μου, αληθινή ευλογία όταν η *Σταχτοπούτα* εισήγαγε την ανθρώπινη φιγούρα και όταν η *Φαντασία* επιχείρησε να εικονοποιήσει την Καλύτερη Μουσική του Κόσμου. Η μεγάλη αρετή των animated cartoons είναι ακριβώς ότι προικίζουν άψυχα πράγματα με ζωή, ή ζωντανά όντα με μια διαφορετική ζωή. Επιφέρει μια μεταμόρφωση, και μια τέτοια μεταμόρφωση είναι κατά θαυμάσιο τρόπο παρούσα στα ζώα, τα φυτά, τα σύννεφα και τα τρένα του Ντίξον. Αντιθέτως, οι νάνοι, οι λαμπερές πριγκίπισσες, οι χωριάτες, οι παίκτες του μπέιζμπολ, οι ερυθροκένταυροι και οι αμίγκος από τη Νότιο Αμερική δεν συνιστούν μεταμορφώσεις αλλά καρικατούρες, στην καλύτερη περίπτωση, και απομιμήσεις ή κακογουστιές, στη χειρότερη περίπτωση. Σε ό,τι αφορά τη μουσική, ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι η κινηματογραφική της χρήση δεν βασίζεται λιγότερο στην αρχή της συνεκφραστικότητας απ' ό,τι η κινηματογραφική χρήση του προφορικού λόγου. Υπάρχει μουσική η οποία επιτρέπει, ακόμη και απαιτεί, τη συνοδεία οπτικής δράσης (όπως χορούς, μπαλέτο ή οπερετικές συνθέσεις) και υπάρχει μουσική για την οποία ισχύει το αντίθετο· και τούτο, ακόμη μια φορά, δεν είναι θέμα ποιότητας (οι περισσότεροι από μας ορθώς προτιμούμε ένα βαλς του Γιόχαν Στράους από μία συμφωνία του Σιμπέλιους) αλλά είναι θέμα προθέσεων. Στη *Φαντασία*, το μπαλέτο των ιπποπόταμων είναι υπέροχο και οι σκηνές με την *Ποιμενική συμφωνία* και το *Άβε Μαρία* είναι αξιολύπητες όχι επειδή τα καρτούν είναι στην πρώτη περίπτωση απείρως καλύτερα από τις άλλες δύο και σίγουρα όχι επειδή ο Μπετόβεν και ο Σούμπερτ είναι τόσο ιεροί ώστε δεν γίνεται να εικονοποιηθούν, αλλά απλώς επειδή το μουσικό μέ-

ρος ο *Χορός των Ωρών* του Ποντσιέλι λειτουργεί συνεκφραστικά ενώ η *Ποιμενική Συμφωνία* και το *Άβε Μαρία* δεν το κάνουν. Σε περιπτώσεις σαν κι αυτές, ακόμη και η καλύτερη μουσική, ακόμη και το καλύτερο καρτούν θα μειώσει παρά θα αυξήσει την αποτελεσματικότητα του καθενός. Η πειραματική απόδειξη για όλα αυτά ήρθε από την πρόσφατη ταινία του Ντίξον *Make Mine Music*, στην οποία Η Καλύτερη Μουσική του Κόσμου περιορίστηκε ευτυχώς στον Προκόφιεφ. Ακόμη και στις άλλες σκηνές, οι πιο πετυχημένες είναι αυτές στις οποίες το ανθρώπινο στοιχείο είτε απουσιάζει είτε περιορίζεται σε ένα μίνιμουμ· η φάλαινα Γουίλι, η μπαλάντα του Τζόνου Φεντόρα (fedora=ρεπούμπλικα), της Άλις Μπλου-Μπόνιτ (bonnet=σκούφος) και, πάνω απ' όλα το αληθινά υπέροχο κουαρτέτο του Γκούντμαν (E.P.).

5. Paul Ehrlich (1854-1915). Γερμανός μικροβιολόγος, που η ζωή του μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο.

6. Ο Panofsky πρέπει εδώ να εννοεί την Ιταλίδα ηθοποιό Eleanora Duse που πέθανε το 1924.