



Η ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΟΥ «ΤΥΧΑΙΟΥ»:
ΑΝΤΙΦΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΔΟΥΛΕΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ,
ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΣΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΛΑΤΟ*

Είναι εξαιρετικά δύσκολο έως αδύνατο, ο κινηματογραφικός ηθοποιός να σκεφτεί τον εαυτό του ενώ βρίσκεται στο πλατό. Μακριά από τον φυσικό του χώρο –τη θεατρική σκηνή– αδυνατεί να ελέγξει την παρουσία του. Είναι επίσης εξαιρετικά αμφίβολο ότι ο ίδιος υπάρχει ως αυτοτελής οντότητα, με δεδομένο ότι η παρουσία αλλά και η ίδια η ύπαρξη του κινηματογραφικού προσώπου καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τη διαδικασία του μοντάζ και τα τελευταία χρόνια της ψηφιακής τεχνολογίας. Πώς λοιπόν να σκεφτεί, και μάλιστα με τρόπο αναλυτικό, όταν δεν είναι καν βέβαιο ότι υπάρχει;

Από την ημέρα που –γύρω στο 1899 στο Παρίσι– ένας από τους σημαντικότερους πιονιέρους του κινηματογράφου, ο Ζωρζ Μελιές, θυροκόλλησε στην πόρτα του κινηματογραφικού του πλατό ένα χαρτί με οδηγίες πλεύσεως προς τους ηθοποιούς αυτής της νέας τέχνης, αναφέροντας ρητά μεταξύ άλλων πως ο ηθοποιός την ώρα της λήψης πρέπει να κινείται διαρκώς γιατί διαφορετικά υπάρχει κίνδυνος να τον μπερδέψει ο θεατής με το σκηνικό, αρχίζουν τα βάσανα του κινηματογραφικού ηθοποιού και η γη φεύγει κάτω από τα πόδια του. Δεν είναι μόνο ότι συνειδητοποιεί πως, εξόριστος πλέον από τη θεατρική σκηνή, χάνει τον έλεγχο του χώρου στον οποίο κινείται. Αυτό ίσως είναι το λιγότερο: το πιο τρομακτικό γι' αυτόν είναι ότι απουσιάζει

* Επεξεργασμένη εκδοχή της ανακοίνωσης «Η αναλυτική σκέψη και η συνθήκη του “τυχαίου” : Αντιφάσεις στη δουλειά του ηθοποιού του κινηματογράφου» στο επιστημονικό συνέδριο «Αναλυτική σκέψη και δημιουργικότητα», που διοργανώθηκε από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο και το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών στις 19-20 Ιανουαρίου 2011 στην Αθήνα.





ζουν οι πραγματικοί θεατές στο εδώ και το τώρα, δηλαδή η αλληλεπίδραση ή το χειροκρότημα αλλά και μία έξωθεν μαρτυρία η οποία να πιστοποιεί την ύπαρξή του.

Έτσι εξηγείται η απροθυμία, κυρίως μέχρι το 1910 περίπου, των διάσημων ηθοποιών του θεάτρου να συμμετάσχουν σε κινηματογραφικά γυρίσματα. Είναι η εμφάνιση της μεγάλης ντίβας του θεάτρου Σάρα Μπερνάρ το 1912 στην ταινία *Οι έρωτες της βασίλισσας Ελισάβετ*,¹ που θα προσδώσει το απαιτούμενο καλλιτεχνικό κύρος στο επάγγελμα του κινηματογραφικού ηθοποιού παρακινώντας και άλλους ηθοποιούς του θεάτρου να δουλέψουν στον κινηματογράφο. Λίγα χρόνια αργότερα στην ΕΣΣΔ, ο Κουλέσοφ θα τινάξει στον αέρα την εκχειρία ανάμεσα στον κινηματογράφο και τους ηθοποιούς, αποδεικνύοντας ότι ο κινηματογράφος δεν τους έχει διόλου ανάγκη, καθώς μπορεί άνετα, μέσω του ντεκουπάζ και του μοντάζ, να κατασκευάσει ανθρώπινα όντα με τη μέθοδο «Φρανκενστάιν» δανειζόμενος από εδώ ένα κεφάλι, από εκεί ένα χέρι και από αλλού δυο πόδια. Όταν μάλιστα, γύρω στο 1930, εισβάλλει ο ήχος στον κινηματογράφο, γίνεται αντιληπτό ότι μπορούμε να δανείσουμε από λίγο παραπέρα και μια φωνή, οπότε κατά συνέπεια, η έννοια κινηματογραφικός ηθοποιός καθίσταται απολύτως σχετική και νεφελώδης. Η «χαριστική βολή» έρχεται κατά το πέρασμα από τον 20ό στον 21ο αιώνα με τη χρήση avatars, μέσω των οποίων –για τους λάτρεις της τεχνολογίας του μέλλοντος–, η παρουσία του ηθοποιού καθίσταται μια ασήμαντη λεπτομέρεια της προϊστορίας του κινηματογράφου, τον επίλογο της οποίας φαίνεται ότι ζούμε στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 21ου αιώνα. Η σύγκρουση με το παρελθόν είναι εκκωφαντική: σε όλη την ιστορία του κινηματογράφου του 20ού αιώνα δεν υπάρχει καμία ταινία μυθοπλασίας-σταθμός, καμία ταινία αναφοράς, όπου η παρουσία του ηθοποιού να μην αποτελεί κεντρικό και θεμελιώδες στοιχείο του φιλμικού σύμπαντος.

Η πρώτη μεγάλη αντίφαση λοιπόν στη δουλειά του κινηματογραφικού ηθοποιού αφορά την ίδια του την υπόσταση: ο κινηματογράφος είναι μία τέχνη που ενώ έχει ανάγκη τον ηθοποιό, την ίδια στιγμή αναζητά τρόπους για να τον καταργήσει. Αν το θέατρο δεν υπάρχει χωρίς τον ηθοποιό, για τον κινηματογράφο τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η δεύτερη μεγάλη αντίφαση αφορά τον βαθμό και την ποιότητα της συμμετοχής του ηθοποιού στη δημιουργία ενός φιλμικού κειμένου. Ολόκληρος ο 20ός αιώνας κύλησε μέσα σε μία διαρκή αντιπαράθεση επί του θέματος: δύο αντίπαλα στρατόπεδα

1. Σκηνοθεσία: Λουί Μερκαντόν – Ανρί Ντεφονταίν.





επιχειρηματολογούν τα τελευταία εκατό και πλέον χρόνια υπέρ ή κατά του «διανοούμενου ηθοποιού».

Από τη μια μεριά, η θεατρική παράδοση του Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, η οποία προσαρμόζεται στα δεδομένα και τις απαιτήσεις της κινηματογραφικής τέχνης μέσα από τα κείμενα του Πουντόβκιν,² εξυμνεί τον ηθοποιό ο οποίος συμμετέχει ενεργά και συνειδητά σε όλη τη διάρκεια της παραγωγής της ταινίας, γνωρίζοντας από πριν το σενάριο, τις προθέσεις του σκηνοθέτη, το μοντάζ, τη μουσική επένδυση και έχοντας πλήρη αντίληψη του έργου στο σύνολό του. Μάλιστα ο Πουντόβκιν προτείνει στον ηθοποιό την τήρηση ενός «βιβλίου δοκιμών»³ όπου ο ίδιος θα καταγράφει αναλυτικά όλες τις παραμέτρους της διαδικασίας χτισίματος του ρόλου του, λαμβάνοντας υπόψη και στοιχεία ανεξάρτητα από την τέχνη της υποκριτικής, όπως το σχέδιο του ντεκουπάζ και του μοντάζ ή τη σύνθεση των κάδρων στα επιμέρους πλάνα και φυσικά τη δραματουργική σύνθεση, όπως αυτή αποτυπώνεται στο σενάριο. Η παράδοση που δημιουργεί ο Πουντόβκιν επηρεάζει και διαμορφώνει μέχρι και σήμερα την επικρατούσα αντίληψη για τον τρόπο δουλειάς του ηθοποιού στα μεγάλα στούντιο των ΗΠΑ. Η κυριαρχία του σεναρίου χαρακτηρίζει και σήμερα τη σχέση του κινηματογραφικού ηθοποιού με τη δουλειά του κυρίως στις μεγάλες κινηματογραφικές αφηγήσεις των αμερικανικών εταιρειών παραγωγής. Αρκετά ντοκιμαντέρ από τα γυρίσματα διάσημων ταινιών, όπως ο *Νονός* (1972) του Φράνσις Φορντ Κόππολα, δείχνουν καθαρά ότι οι ηθοποιοί εμπλέκονται σε μακρές συζητήσεις με τον σκηνοθέτη αλλά και με τον εαυτό τους, σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του ρόλου τον οποίο καλούνται να ερμηνεύσουν πριν προχωρήσουν στις πρόβες και στα γυρίσματα.

Από την άλλη μεριά του Ατλαντικού, εκπροσωπώντας μια ισχυρότατη τάση στη διδασκαλία των κινηματογραφικών ηθοποιών –από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990–, σκηνοθέτες όπως ο Παζολίνι, ο Αντονιόνι, ο Ταρκόφσκι, ο Μπρεσσόν και πολλοί άλλοι αποκλείουν κατηγορηματικά τη διανοητική συμμετοχή του ηθοποιού στην παραγωγή του νοήματος του φιλικού κειμένου επιζητώντας από αυτόν ένα και μόνο: την ίδια του την ύπαρξη. Ο Αντονιόνι υποστηρίζει:

2. Όπως αυτές διατυπώνονται στο θεμελιώδες έργο του *Η τέχνη του ηθοποιού στον κινηματογράφο*, μτφρ. Νίκος Γκούρας, Παρασκήνιο, Αθήνα 1979.

3. Αυτ., σσ. 49-52.





Οι σκέψεις [του ηθοποιού] γύρω από το πρόσωπο που υποδύεται [...] ματαιώνουν τις προσπάθειές του και στερούν το παίξιμό του από κάθε φυσικότητα. Ο κινηματογραφικός ηθοποιός πρέπει να φτάνει στον τόπο του γυρίσματος σε μία κατάσταση παρθενίας. Όσο πιο διαισθητική είναι η δουλειά του τόσο αμεσότερα θα γίνεται.⁴

Κατά τον Αντονιόνι, η σκέψη είναι για τον ηθοποιό συνώνυμο της φιλοδοξίας και αποτελεί το μεγαλύτερο εμπόδιο για τη δουλειά του. Στην ίδια κατεύθυνση, ο Ταρκόφσκι υποστηρίζει⁵ ότι η αναλυτική ικανότητα είναι απαραίτητη στον ηθοποιό του θεάτρου αλλά καταστροφική για τον κινηματογραφικό ηθοποιό. Στην πραγματικότητα, επανέρχεται διαρκώς και στην περιοχή του κινηματογράφου –όπως άλλωστε συμβαίνει και στις υπόλοιπες τέχνες– η πανάρχαια διάκριση «σκέψη ή αίσθηση», «θεωρία ή πράξη», «Λόγος ή ένστικτο». Ο γάλλος θεωρητικός και σκηνοθέτης Ρομπέρ Μπρεσσόν δημιουργεί μία νέα θεωρία την οποία εφαρμόζει με εξαιρετική συνέπεια και στην πράξη. Αναφέρεται σε αυτό που, ο ίδιος ορίζει ως ηθοποιό-μοντέλο,⁶ ο οποίος το μόνο που πρέπει να κάνει είναι να επιβεβαιώνει την παρουσία του σώματός του μπροστά από την κάμερα, υπάρχοντας και δρώντας:

Μοντέλο. Προφυλαγμένο από κάθε υποχρέωση προς τη δραματική τέχνη. [...] Δεν πρέπει να παριστάνετε ούτε κάποιον άλλο, ούτε τον ίδιο σας τον εαυτό. Δεν πρέπει να παριστάνετε κανένα.⁷

Κατά τον Μπρεσσόν, η παντελής άγνοια για το σενάριο και τη συνθήκη ακόμη και της συγκεκριμένης σκηνής στην οποία εμφανίζεται απελευθερώνει το μυαλό του ηθοποιού από οποιαδήποτε διανοητική εμπλοκή με αυτό που του συμβαίνει.⁸ Στις μέρες μας, αυτή η λογική των αφορισμών και των κάθετων

4. Βλ. Μικελάντζελο Αντονιόνι, «Δύο δηλώσεις», στο *Από τον Αντιμέρ στον Μπέργμαν: τριάντα σκηνοθέτες του κινηματογράφου μιλούν για την τέχνη τους*, εισαγωγή: Harry M. Geduld, μετάφραση: Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα 1967, σ. 66.

5. Βλ. σχετικά Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Νεφέλη, Αθήνα 1987.

6. Βλ. σχετικά Robert Bresson, *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*, μτφρ. Αντωνία Βουτσαδάκη, Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα 1998.

7. Αυτ., σσ. 38-39.

8. Στον ελληνικό κινηματογράφο ένα λαμπρό παράδειγμα εφαρμογής –συνειδητής ή όχι μένει να ερευνηθεί από τους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου– του μοντέλου του Ρομπέρ Μπρεσσόν αποτελεί η δουλειά του Κανελλόπουλου με τους ηθοποιούς, ιδιαίτερα στην ταινία του *Εκδρομή*. Βλ. σχετική αναφορά και σε προηγούμενο κεφάλαιο.





διαχωρισμών αρχίζει να ξεθωριάζει παραχωρώντας τη θέση της σε μία διάθεση σύνθεσης μεθόδων. Αυτή η στάση είναι πιο κοντά στις νέες απαιτήσεις για τη δουλειά του ηθοποιού στον κινηματογράφο και μπορεί να οδηγήσει στην αμοιβαία προσέγγιση των δύο πόλων: «διανοούμενος ηθοποιός» από τη μία, «ηθοποιός των αισθήσεων» από την άλλη. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 εμβληματικό παράδειγμα αυτής της σύνθεσης αποτελεί η δουλειά του άγγλου σκηνοθέτη Μάικ Λι με τους ηθοποιούς του, η οποία παρουσιάζει εν μέρει συγγένειες με τις μεθόδους του Θεάτρου της επιπόησης. Η Χριστίνα Κάλλας-Καλογεροπούλου μας παρέχει σημαντικές πληροφορίες για τη μέθοδο δουλειάς του Λι:

Σημείο έναρξης είναι μια κεντρική ιδέα, η έμπνευση κάποιων χαρακτήρων ή και μιας γενικής και ακόμη αρκετά απροσδιόριστης πλοκής. [...] Ο Λι έχει την ιδιαιτερότητα να δουλεύει με κάθε ηθοποιό χωριστά για να δημιουργήσουν το χαρακτήρα του. Σιγά σιγά αναπτύσσουν μαζί όλη την ιστορία αυτού του χαρακτήρα, όλο τον κόσμο των σχέσεών του με τους άλλους χαρακτήρες. Σε αυτή τη φάση, η έρευνα είναι ιδιαίτερα σημαντική.⁹

Αυτή είναι η πρώτη φάση της δουλειάς, η οποία στηρίζεται προφανώς στη δυνατότητα του ηθοποιού να αξιοποιεί την αναλυτική σκέψη. Ακολουθεί η δεύτερη φάση:

Μόλις αναπτυχθεί ο καμβάς των χαρακτήρων, ο Λι επιτρέπει στους ηθοποιούς να συναντηθούν για πρώτη φορά ο ένας με τον άλλο. Τότε ξεκινάει το εργαστηριακό κομμάτι αυτού του τρόπου δουλειάς, η φάση του αυτοσχεδιασμού. Οι χαρακτήρες συναντούν ο ένας τον άλλον σε σκηνές αυτοσχεδιασμού και δοκιμάζονται οι σχέσεις τους, ο τρόπος που αντιδρούν ο ένας απέναντι στον άλλο, ή και όλοι μαζί μέχρι που δημιουργούνται συγκεκριμένες δομές και διαφαίνεται μια πιθανή πλοκή. Η δουλειά αυτή διαρκεί εβδομάδες, καμιά φορά και μήνες και είναι στην ουσία το απόλυτα οργανωμένο χάος.¹⁰

Σε αυτήν τη δεύτερη φάση, οι καρποί της αναλυτικής σκέψης δοκιμάζονται στην πράξη. Η ζωντανή συνύπαρξη δημιουργεί συνθήκες σύνθεσης ανάμεσα στο δομημένο και το άναρχο στοιχείο. Η τρίτη και τελευταία φάση της δου-

9. Χριστίνα Kallas-Καλογεροπούλου, «Ο αυτοσχεδιασμός ως τεχνική συγγραφής σεναρίου», στο Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σ. 318.

10. Αυτ.





λειάς τοποθετείται χρονικά πολύ κοντά στο γύρισμα και περιλαμβάνει το στοιχείο της έκπληξης: έτσι στη ταινία *Μυστικά και Ψέματα* (1996), ο Λι παρέλειψε να πει στην ηθοποιό Μπρέντα Μπλέθουν, την Κύνθια της ταινίας, ότι η κόρη που είχε δώσει κάποτε για υιοθεσία δεν ήταν λευκή, ώστε να καταγράψει την αυθόρμητη αντίδρασή της σε μία από τις τελικές πρόβες. Το ίδιο επίπεδο γνώσης είχε και η υπόλοιπη οικογένεια όταν σε μία τελική πρόβα η Κύνθια τους παρουσίασε την κόρη της. Στη φάση αυτήν, είναι η αδιαμεσολάβητη ενστικτώδης αντίδραση του ηθοποιού μπροστά στο απροσδόκητο συμβάν αυτό που πρωτίστως ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη. Αυτή μετατρέπεται σε πρώτη ύλη την οποία ο σκηνοθέτης επεξεργάζεται στη συνέχεια μαζί με τον ηθοποιό ώστε να συνθέσουν τον «υποκριτικό καμβά» μιας σκηνής.

Στην περίπτωση του Λι επομένως αξιοποιείται στον μέγιστο βαθμό η αναλυτική ικανότητα του ηθοποιού στο στάδιο της έρευνας ενώ η ενεργοποίηση των αισθήσεών του και η ένταξη του τυχαίου και απροσδόκητου συμβάντος αξιοποιούνται κατά τη διάρκεια των προβών και των γυρισμάτων. Αυτό που απαιτείται στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, είναι μια παρουσία με ενεργά αντανακλαστικά, στο πλαίσιο της οποίας ο ηθοποιός κάνει δύο πράγματα ταυτοχρόνως: αφενός, με εργαλείο την αναλυτική σκέψη έχει πλήρη συνείδηση του κεντρικού άξονα του ρόλου του και αφετέρου, μέσω της ενεργοποίησης των πέντε αισθήσεων, παραμένει ανοιχτός και έτοιμος να αντιδράσει με τα αντανακλαστικά της στιγμής σε οποιοδήποτε απρόβλεπτο ερέθισμα προκύψει από οπουδήποτε. Σε αυτήν την ιδανική –και ίσως ουτοπική;– κατάσταση αρμονίας, ο ηθοποιός του κινηματογράφου μπορεί να αξιοποιήσει το τυχαίο. Θα λέγαμε μάλιστα ότι με τον τρόπο αυτό επιστρέφονται με γενναιοδωρία στον κινηματογραφικό ηθοποιό τα «όπλα» που του έδινε η θεατρική συνθήκη, εκεί όπου ο αυτοσχεδιασμός και η αξιοποίηση του τυχαίου δεν είναι εξαίρεση αλλά κανόνας.

Μια από τις πιο διάσημες στιγμές αξιοποίησης του τυχαίου από έναν κινηματογραφικό ηθοποιό είναι ο μονόλογος του Μάρλον Μπράντο στην ταινία *Αποκάλυψη τώρα* (1979) του Κόππολα, όπου το τυχαίο γεγονός της παρουσίας μίας μύγας στο πλαίσιο του κάδρου αξιοποιείται από τον ηθοποιό ως οργανικό στοιχείο της σκηνής, στο τελευταίο μέρος της ταινίας.¹¹ Ο ηθοποιός που έχει κατακτήσει ποιότητα εγρήγορσης αντίστοιχη με αυτήν του Μπράντο είναι σε θέση, είτε βρίσκεται μέσα στο πλατό του γυρίσματος είτε σε στούντιο είτε σε πολυσύχναστο δρόμο μιας μεγαλούπολης είτε σε μία

11. Στην ταινία, στο 2.11'.30".





βάρκα στο πέλαγος, να αφοσιωθεί με όλη τη δύναμη του είναι του σε ένα «εκεί» –δεξιά ή αριστερά, μπροστά ή πίσω του– ενώ την ίδια στιγμή παραμένει πιστός στον βασικό σχεδιασμό του χαρακτήρα, όπως αυτός περιγράφεται στο σενάριο. Η ισορροπία αυτή παρουσιάζεται με ακρίβεια από τον Αμιέλ, ξανά με αφορμή την παρουσία του Μπράντο στο *Αποκάλυψη* τώρα:

Αυτές οι πολυσυζητημένες χειρονομίες [του Μπράντο], είναι αξιοσημείωτες επειδή είναι δευτερεύουσες. Μία προς μία, αποδιαρθρώνουν τη λογική της δράσης. [...] Ο Μπράντο δείχνει με ποιο τρόπο ένας ηθοποιός μπορεί να επιβληθεί [κατοικήσει] στο σώμα του, πριν επιβληθεί [κατοικήσει] σε μια ιστορία.¹²

Ο όρος «δευτερεύουσες χειρονομίες» που χρησιμοποιεί ο Αμιέλ περιγράφει ακριβώς αυτό που ο κινηματογραφικός ηθοποιός μπορεί να αντλήσει από το τυχαίο, από την έκθεσή του στην πραγματική πραγματικότητα στην οποία εντάσσεται και ανήκει το πλατό του γυρίσματος, ακόμη και αν αυτό βρίσκεται εντός της προστατευμένης ζώνης του στούντιο. Με δεδομένο ότι η συνθήκη της σύμβασης, η οποία κυριαρχεί στη θεατρική σκηνή, απουσιάζει εντελώς από το κινηματογραφικό πλατό, κάθε απροσδόκητο συμβάν κατά τη διάρκεια της λήψης μπορεί να προσδώσει ακόμη μεγαλύτερη αίσθηση αυθεντικότητας στην κινηματογραφημένη δράση. Μας φαίνεται εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι σύγχρονοι σκηνοθέτες του θεάτρου αναζητούν τα τελευταία χρόνια τους τρόπους με τους οποίους η τυχειότητα, το αναπάντεχο και το «λάθος» μπορούν να ενεργοποιήσουν ουσιαστικές θεατρικές συνθήκες τόσο στην πρόβα όσο και στην παράσταση. Ένας από αυτούς, ο Μιχαήλ Μαρμαρινός, επισημαίνει σχετικά:

Η τυχειότητα –επιμένω, άλλωστε είναι η έννοια του θείου στη θεατρικότητα– είναι αυτό που δημιουργεί την έννοια του απρόοπτου, εκεί δηλαδή που με κάποιον τρόπο καταρρέει μπροστά μας η σύμβαση κι εκεί λέμε «Αααπ!». Αυτό το «Απ» είναι η αποθέωση του θεάτρου. Η αποθέωση της απρόοπτης ζωής μέσα σε μια σύμβαση που μοιάζει να μπορούμε να την αναγνωρίσουμε ή να την αναγνώσουμε, άρα να μην μας εκπλήξει... Ένα βασικό χαρακτηριστικό της ζωής και του θεάτρου.¹³

12. Vincent Amiel, «Το σώμα και οι χειρονομίες», μετάφραση: Αγάπη Γκιούνα, επιμέλεια: Γιάννης Λεοντάρης, στο Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, ό.π., σ. 66.

13. Συνέντευξη του Μιχαήλ Μαρμαρινού στον Χρήστο Παρίδη, στο *Andro.gr*, <https://bit.ly/3ha7m34> (τελευταία ανάκτηση: 15 Νοεμβρίου 2019).



Η τυχαιότητα επομένως, την ίδια στιγμή που δικαιώνει την ίδια τη φύση του κινηματογράφου, καλώντας τον ηθοποιό να τη λάβει πολύ σοβαρά υπόψη του, μπορεί να ενεργοποιήσει και τη θεατρική συνθήκη με έναν τρόπο ωστόσο περισσότερο αιρετικό παρά επιβεβαιωτικό της συμβατικής φύσης της θεατρικής πράξης. Σε κάθε περίπτωση, η αμηχανία που δημιουργεί στον θεατή η εισβολή της τυχαιότητας στο έργο τέχνης ναρκοθετεί με ιδιαίτερα γοητευτικό τρόπο τα μονοπάτια της πρόσληψης.

Η αντίδραση του Μπράντο στη σκηνή του *Αποκάλυψη* τώρα υποχρεώνει σε μία επαναανοηματοδότηση και στη συνέχεια αντίστροφη επαναδιατύπωση μιας στερεότυπης παραδοχής, σύμφωνα με την οποία η γλώσσα αποτελεί το κύριο μέσο μετάδοσης και διατήρησης της γνώσης, ενώ το σώμα είναι αυτό με το οποίο υπάρχουμε και αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο. Βλέποντας τον σπουδαίο ηθοποιό να ενεργοποιεί τις αισθήσεις του για να μετατρέψει μία ασήμαντη μύγα σε σημείο αυτοσυγκέντρωσης, ενώ μιλά για την έννοια της κρίσης ως αποτέλεσμα έλλογης σκέψης, μάλλον θα πρέπει να εγκαταλείψουμε τις βεβαιότητές μας, να αντιστρέψουμε το νόημα της παραπάνω διατύπωσης και στη συνέχεια να διαβάσουμε την αντεστραμμένη εκδοχή της ως μία νέα, παράδοξη μεν, πιθανή δε, παραδοχή: «το σώμα αποτελεί το κύριο μέσο μετάδοσης και διατήρησης της γνώσης, ενώ η γλώσσα είναι αυτή με την οποία υπάρχουμε και αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο».



ΘΕΑΤΗΣ, ΗΘΟΠΟΙΟΣ, ΚΕΙΜΕΝΟ:
ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ,
ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ*

Το μετείκασμα

‘Ό,τι είναι πραγματικό στο τώρα είναι πάντα ένα φευγαλέο θραύσμα παρόντος. Μόλις έχει πεθάνει. Αμέσως, αυτό το παρόν μεταβάλλεται, περνά, χάνεται. Μόλις γίνει εικόνα, δεν είναι πια. Δεν περιμένει ένα νέο παρόν να το αντικαταστήσει. Έχει ήδη προλάβει να ενσωματώσει το παρελθόν εντός του. Ο ποιητής του κινηματογραφικού χρόνου Αντρέι Ταρκόφσκι αναφέρει:

Από μια άποψη, το παρελθόν είναι πολύ πιο πραγματικό από το παρόν, ή τουλάχιστον πιο σταθερό, πιο ανθεκτικό. Το παρόν γλιστρά μέσα από τα χέρια μας και χάνεται σαν άμμος, και μόνο όταν το αναπολούμε αποκτά υλικό βάρος.⁶¹

Η στιγμή δεν υφίσταται ως αυτόνομο, στατικό παρόν αλλά ως διαρκής συγκατοίκηση παρόντος και παρελθόντος, μόλις ο άνθρωπος την αντιλαμβάνεται μετατρέποντάς τη σε είδωλο. Αυτή η βασική αρχή του Ανρί Μπερξόν,⁶² του σημαντικότερου ίσως σύγχρονου στοχαστή του χρόνου, βρίσκει

* Επεξεργασμένη εκδοχή του άρθρου «Θεατής, ηθοποιός, κείμενο: όψεις της χρησιμότητας στον κινηματογράφο», *Σκηνή*, επιστημονικό ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ, τχ. 1, 2010, σσ. 27-51.

61. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 80.

62. Κυριότερο έργο αναφοράς του Ανρί Μπερξόν στα ελληνικά είναι το: Ερρίκος Μπερξόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης – Γιάννης Πρελορέντζος, επιμέλεια-επίμετρο: Γιάννης Πρελορέντζος, Πόλις, Αθήνα 2005. Ειδικά για τη σχέση της φιλοσοφικής σκέψης του Μπερξόν με τη χρονικότητα στον κινηματογράφο, βλ. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, επιμέλεια: Κική Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2010.





εφαρμογή στο μετείκασμα, την εγγενή αδυναμία του ανθρώπινου ματιού να αντιληφθεί ως παρόν μία ακίνητη εικόνα που, ωστόσο, είναι μπροστά του αλλά διαρκεί λιγότερο από 1/16 του δευτερολέπτου. Το κινηματογραφικό καρτέ επομένως, μη έχοντας υπόσταση καθ' εαυτό, θα αποτελούσε το ιδανικό παράδειγμα αναφοράς του Μπερξόν ώστε να κατανοηθεί πληρέστερα η περί διάρκειας αντίληψή του. Παραδόξως, ως προς αυτό, ο ίδιος, αναφερόμενος στον κινηματογράφο, έχει διατυπώσει αντίθετη άποψη. Αντιλαμβάνεται το καρτέ (το ονομάζει εικόνα) ως αυθύπαρκτη μονάδα και ως εκ τούτου συμπεραίνει ότι ο κινηματογράφος αναπαριστά και παραθέτει στιγμές ακινησίας. Ο σκεπτικισμός του επομένως, για την αίσθηση της χρονικής διάρκειας, η οποία προκύπτει κατά την πρόσληψη του φιλμικού κειμένου, με βάση την παραπάνω συλλογιστική φαίνεται εκ πρώτης όψεως τεκμηριωμένος. Ο Μπερξόν παρατηρεί:

Για να ζωντανέψουν οι εικόνες πρέπει να υπάρχει κάπου κίνηση. Και πράγματι, εδώ υπάρχει, βρίσκεται μέσα στην κινηματογραφική μηχανή. Επειδή ακριβώς εκτυλίσσεται η κινηματογραφική ταινία, εμφανίζοντας, σχοινί κορδόνι, τις διάφορες αλληλοδιάδοχες φωτογραφίες της σκηνής, κάθε ηθοποιός αυτής της σκηνής ανακτά την κινητικότητά του. Παρατάσσει όλες τις διαδοχικές του στάσεις πάνω στην άορατη κίνηση της κινηματογραφικής ταινίας [...]. Αυτό είναι το τέχνασμα του κινηματογράφου καθώς επίσης και το τέχνασμα της δικής μας γνώσης. Αντί να προσηλωθούμε στο εσωτερικό γίγνεσθαι των πραγμάτων, παίρνουμε θέση έξω από αυτά για να ανασυνθέσουμε το γίγνεσθαί τους τεχνητά. Λαμβάνουμε οιονεί στιγμιαίες απόψεις της πραγματικότητας που διαβαίνει και, χαρακτηριστικές καθώς είναι γι' αυτήν την πραγματικότητα, μας αρκεί να τις παρατάξουμε κατά μήκος ενός αφηρημένου, ομοίμορφου, άορατου γίγνεσθαι [...]. Όταν θέλουμε να σκεφτούμε το γίγνεσθαι ή να το εκφράσουμε ή και να το αντιληφθούμε, το μόνο που κάνουμε είναι να θέσουμε σε κίνηση ένα είδος εσωτερικού κινηματογράφου. Θα συνοψίζαμε λοιπόν όλα τα παραπάνω λέγοντας ότι ο μηχανισμός της συνηθισμένης γνώσης μας έχει κινηματογραφική φύση.⁶³

Ακόμη κι αν ισχύουν τα παραπάνω, είναι ωστόσο γεγονός ότι σε επίπεδο φυσιολογίας –όσο παράδοξο κι αν φαίνεται αυτό– η δυνατότητά μας να βλέπουμε σινεμά στηρίζεται σε μια «αναπηρία». Στην, ψυχοφυσιολογικής τάξεως, αδυναμία να διακρίνουμε και να διαχωρίσουμε, σε δεδομένες συνθήκες, το παρόν από το παρελθόν. Μια κριτική θεώρηση της θέσης του Μπερ-

63. Ερρίκος Μπερξόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, ό.π., σ. 289.





ξόν θα μπορούσε να ξεκινήσει από δύο επισημάνσεις: κατ' αρχάς η κίνηση της κινηματογραφικής ταινίας δεν είναι άορατη, όπως τη χαρακτηρίζει, αλλά ψευδαισθητική. Έπειτα, δεν είναι καθόλου δεδομένο ότι ο κινηματογράφιστής παίρνει θέση έξω από τα πράγματα προκειμένου να τα κινηματογραφήσει. Επ' αυτού, έχουμε στη διάθεσή μας τις εξαιρετικές επισημάνσεις του Ταρκόφσκι σχετικά με την εσωτερική και υποκειμενική χρονικότητα του κινηματογραφικού βλέμματος στον κόσμο και τον εσωτερικό ρυθμό του πλάνου, στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*.⁶⁴

Ο κινηματογράφος λοιπόν, και μόνο ως προς την τεχνολογική του διάσταση αν θεωρηθεί, συνιστά μια ψευδαίσθηση χρονικής συνέχειας. Ως κινηματογραφικοί θεατές, παγιδευμένοι στην ψευδαισθητική συνθήκη του κινηματογραφικού μέσου, νομίζουμε, κατά τη διάρκεια της προβολής, ότι όλα είναι παρόν αφού τα βλέπουμε μπροστά μας τώρα, ενώ στην πραγματικότητα όλα έχουν ήδη παρέλθει χωρίς να αντιληφθούμε τη διαδοχή των καρτέα οποία περνούν μπροστά από τη λάμπα της μηχανής προβολής. Ισχύει άραγε το ίδιο αν θεωρήσουμε τον κινηματογράφο ως διαδικασία/εμπειρία πρόσληψης μιας αφήγησης; Ενδεχομένως. Σ' αυτήν την περίπτωση βέβαια, ως θεατές, είμαστε εκ των προτέρων πεπεισμένοι ότι όλα είναι παρελθόν μολονότι κατά τη διάρκεια της προβολής⁶⁵ τα βιώνουμε ψευδαισθητικά ως παρόν. Και τι συμβαίνει με την εμπειρία, με τον όντως βιωμένο χρόνο; Αυτός, συνιστά άραγε μία πραγματική χρονική συνέχεια⁶⁶ ή μήπως ό,τι ονο-

64. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό.π., σσ. 156-169.

65. Είναι αυτονόητο –με ορατό ωστόσο τον κίνδυνο στο άμεσο μέλλον να πάψει να είναι– ότι οι όροι «προβολή» της κινηματογραφικής ταινίας και «πρόσληψη» του φιλικού κειμένου, όποτε χρησιμοποιούνται στο παρόν κείμενο, αναφέρονται σε συνθήκες προβολής σε κινηματογραφική αίθουσα. Το ίδιο ισχύει και για την αναφορά μας σε ψευδαισθητική συνθήκη πρόσληψης, καθώς είναι αυτονόητο ότι η θέαση μιας ταινίας στην τηλεοπτική οθόνη ακυρώνει απολύτως την ψευδαίσθηση. Περισσότερα για τη δραματική διαφοροποίηση της ουσίας της πρόσληψης ενός φιλικού κειμένου σε συνθήκες τηλεοπτικής προβολής, βλ. Νίκος Κολοβός, *Δοκίμια θεωρίας και κριτικής κινηματογράφου*, ό.π., σσ. 161-180.

66. Βλ. σχετικά Γιάννης Πρελορέντζος, «Επίμετρο», στο Ερρίκος Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, ό.π., σσ. 354-355. Πιο πειστικό μας φαίνεται βέβαια, ως συνηγορία των απόψεων του Γκαστόν Μπασλάρ, το παράδειγμα της Ηλέκτρας του Σοφοκλή, για την οποία ο χρόνος παγώνει με τον θάνατο του Αγαμέμνονα: «... ο πατέρας μου πρόλαβε κι είδε τους δύο θανάτους του από χέρια ασεβή. Κι εμένα η ζωή μου καρφώθηκε...», Σοφοκλέους, *Ηλέκτρα*, μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1984, στ. 205-207.





μάζουμε συνεχές παρόν στηρίζεται κι αυτό σε μια καθημερινή ψευδαίσθηση συνέχειας;⁶⁷ Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τον κινηματογράφο, όπου η ψευδαίσθηση της διάρκειας είναι δεδομένη για τον θεατή, σε ό,τι αφορά την ίδια τη ζωή, την πραγματική πραγματικότητα, δεν είναι αυτονόητο ότι η έννοια της διάρκειας είναι καθολικά αποδεκτή ως κυρίαρχη ανάγκη για την ανθρώπινη αντίληψη, όπως πιστεύει ο Μπερζόν. Θα αρκούσε να αναφέρει κανείς, μεταξύ άλλων, την κριτική που ασκεί ο γάλλος επιστημολόγος και φιλόσοφος Γκαστόν Μπασλάρ στις περί διάρκειας μπερζονικές αντιλήψεις: σύμφωνα με τον Μπασλάρ ο χρόνος χαρακτηρίζεται από ρήξεις και συνίσταται στη διαδοχή ασυνεχών στιγμών.⁶⁸ Στην ίδια κατεύθυνση, ο θεωρητικός του κινηματογράφου Ζαν Επστάιν υποστηρίζει:

Η αισθητή συνέχεια, την ύπαρξη της οποίας επιβεβαιώνει η καθημερινή εμπειρία παντού γύρω μας και την αλήθεια της διαψεύδει η επιστημονική έρευνα, καταλήγει, απ' άκρη σ' άκρη να είναι μια καθαρή απάτη, γεννημένη, όπως και η απατηλή συνέχεια του φιλμ, από την ανεπάρκεια της ικανότητας διαχωρισμού, όχι μόνο της όρασής μας αλλά όλων μας των αισθήσεων.⁶⁹

Το φιλικό κείμενο είναι ίσως το μοναδικό είδος κειμένου στο οποίο, κατά τη διαδικασία πρόσληψής του, τίθενται ταυτοχρόνως ερωτήματα αισθητικής, φιλοσοφίας, φυσικής και τεχνολογίας, όπως τα παραπάνω. Τα ερωτήματα αυτά δεν τίθενται a posteriori από τον φιλόσοφο ή τον θεωρητικό αλλά ενυπάρχουν στο ίδιο το κείμενο ως εγγενή συστατικά του. Πολλές φορές μάλιστα τίθενται από τις ίδιες τις ταινίες, ιδιαίτερα μετά τα τέλη της δεκαετίας του 1950, οπότε και η αυτοαναφορικότητα κάνει όλο και συχνότερα την εμφάνισή της στα φιλικά κείμενα, κυρίως του ευρωπαϊκού κινηματο-

67. Ο Μπερζόν για παράδειγμα, διαχωρίζοντας τη λειτουργία της διάνοιας από τη φύση του ενστίκτου, ως προς την αντίληψη του χρόνου θεωρεί ότι η διάνοια, όπως και ο κινηματογράφος, «αποστρέφεται την ίδια την κινητικότητα διότι δεν έχει κανένα συμφέρον να ασχοληθεί μ' αυτήν. [...] Όταν θέλει να παραστήσει την κίνηση την ανασυγκροτεί με ακινησίες τις οποίες παραθέτει». Βλ. Ερρίκος Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, ό.π., σ. 154. Ο Μπερζόν χαρακτηρίζει την παραπάνω λειτουργία «αθέμιτη»!

68. Βλ. σχετικά Gaston Bachelard, *Η διαλεκτική της διάρκειας*, μτφρ. Ρόιλα Σπηλιωτακοπούλου, Εκάτη, Αθήνα 1994.

69. Ζαν Επστάιν, *Η νόηση μιας μηχανής (Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου)*, μετάφραση: Μαριάννα Κούταλου, επιμέλεια: Μάκης Μωραΐτης, Αιγόκερως, Αθήνα 1986, σ. 18.





γράφου. Για στοχαστές όπως ο Ζιλ Ντελέζ, οι οποίοι προσεγγίζουν την κινηματογραφική γραφή ανατρέχοντας στο φιλοσοφικό θεωρητικό οπλοστάσιο: «μία κινηματογραφική ταινία εμπεριέχει και εκφράζει μια αντίληψη για τον χώρο και τον χρόνο, στον ίδιο βαθμό που το κάνει και ένα φιλοσοφικό δοκίμιο».⁷⁰

Μέσω ποιων εκφραστικών κωδίκων όμως καθορίζεται η χρονικότητα σε μια κινηματογραφική αφήγηση; Πώς εισπράττει (ή βιώνει) ο θεατής τον κινηματογραφικό χρόνο; Κατά τι διαφοροποιείται από τις άλλες τέχνες –και κυρίως από το θέατρο και τη λογοτεχνία– ο κινηματογράφος, ως προς τη διαχείριση της χρονικότητας; Στα παραπάνω ερωτήματα είναι ασφαλώς αδύνατον να δοθεί οριστική απάντηση, δεδομένου μάλιστα ότι τα τελευταία χρόνια η φιλοσοφία, η ψυχανάλυση, η αφηγηματολογία και η σημειολογία, με τα πολυάριθμα παρακλάδια τους, συγκροτούν συνεχώς καινούργια πεδία έρευνας προτείνοντας μάλιστα αρκετά νέα μεθοδολογικά εργαλεία και υποθέσεις εργασίας, συχνά ασύμβατες μεταξύ τους ή και αλληλοσυγκρουόμενες. Είναι ωστόσο εφικτό τα ερωτήματα αυτά να διατυπωθούν με σαφή τρόπο, έστω ακροθιγώς – και αυτό επιχειρούμε εδώ.

Από τον συμβατικό χρόνο της θεατρικής πράξης, στην ιδιόμορφη χρονικότητα του φιλικού κειμένου

Η θεατρική πράξη, ως διαδικασία η οποία περιλαμβάνει τόσο την πρόβα όσο και την παράσταση, θέτει σε μεγάλο βαθμό ερωτήματα παρόμοια με τα παραπάνω. Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν αναφερόμενος στην αναμέτρηση της θεατρικής πράξης με τον χρόνο επισημαίνει: «Στη δουλειά μας παίζουμε κάθε μέρα με το χρόνο: τον μεγαλώνουμε, τον μικραίνουμε, τον σταματάμε.

70. Η σχετική με τη σκέψη του Ζιλ Ντελέζ αναφορά, από το Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Παρίσι 1999, σ. 312. Για μια συνοπτική παρουσίαση της θεωρητικής σκέψης του Ντελέζ σε σχέση με τον Μπερζόν, βλ. επίσης, Bruno Alcalá, “Philosopher avec le cinéma: Gilles Deleuze, temps et pensée”, στο Jacques Kermabon (επιμ.), *Les Théories du cinéma aujourd’hui*, [= *Cinémaction*, τχ. 47], Cerf – Corlet, Παρίσι 1988, ενώ για μία διεξοδικότερη προσέγγιση, βλ. Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, PUF, Παρίσι 2003, αλλά και την πολύ σημαντική αγγλική μελέτη του D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze’s Time Machine*, Duke University Press, Ντάραμ/Λονδίνο 1997. Για τον Ντελέζ-αναγνώστη του Μπερζόν, βλ. επίσης στο «Επίμετρο» του Γιάννη Πρελορέντζου, στο Ερρίκος Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, ό.π., σσ. 384, 404-405.



Αυτό γίνεται από μόνο του χωρίς να το σκεφτόμαστε. Ο χρόνος είναι εύθραυστος, μια επιφανειακή κατασκευή». ⁷¹

Το θέατρο-παράσταση ωστόσο είναι εκφραστική πράξη εντός του υπαρκτού και απτού κόσμου. Πράξη η οποία τελείται και εξελίσσεται σε δεδομένο πραγματικό χρόνο και δεδομένο πραγματικό χώρο με τη συνδρομή μιας σειράς συμβάσεων, μιας σειράς νοούμενων συμφωνιών δηλαδή, τις οποίες «συνάπτουν οι συμβαλλόμενοι» (ηθοποιοί και θεατές) –εν παρουσία και όχι ερήμην– για όσο χρονικό διάστημα μοιράζονται τον ίδιο χώρο και τον ίδιο χρόνο. Η θεατρική πράξη συμβαίνει *τώρα*, τελειώνει *τώρα*, κρίνεται στο *τώρα*, έχει περιθώρια εξέλιξης, βελτίωσης: *είμαι ο θεατής και αυτόπτης μάρτυράς της*, μπορώ να την επηρεάσω, δεν μπορώ να τη βλέπω αιώνια, μπορώ μόνο να τη θυμάμαι ή να την ξεχάσω, μετά το τέλος της θα γίνει παρελθόν. Την ίδια στιγμή όμως, στον παρόντα χρόνο της θεατρικής παράστασης ενυπάρχουν δύο χρονικές διαστάσεις, εν απουσία: ένα συλλογικό παρελθόν και μία, ή περισσότερες, συλλογικές προβολές στο μέλλον. Όπως επισημαίνει ο Γιώργος Πεφάνης, «το θέατρο θεμελιώνεται ως φανταστική σημασία, δεδομένου ότι είναι ένα από τα κατεξοχήν συμβολικά στοιχεία μιας κοινωνίας». ⁷² Η φανταστική σημασία, για την οποία γίνεται λόγος, εμπεριέχει προφανώς και τη διάσταση του κοινωνικού χρόνου. Υπό την έννοια αυτή, στο ίδιο σημείο, ο Πεφάνης κάνει λόγο για «παρείσφρηση του παρελθόντος και του μέλλοντος στο παρόν [...] έλξη και συγκρότηση μιας χρονικής απουσίας ως παρουσίας στον παρένθετο κοινωνικό χρόνο της θεατρικής παράστασης». Το, προϋπάρχον (της θεατρικής πράξης), θεατρικό κείμενο και ακόμη η αναγνωρισιμότητα των κωδίκων αναπαράστασης ή των πράξεων οι οποίες τελούνται στα όρια της σκηνης του θεάτρου δεν συνδέουν άραγε το παρόν των θεατών της παράστασης με κάποια θραύσματα παρελθόντος, ενεργοποιώντας μια μορφή συλλογικής παραστασιακής μνήμης; ⁷³

71. Ingmar Bergman, *Αυτοβιογραφία. Η μαγική κάμερα*, μτφρ. Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα 1989, σ. 254 [βλ. και Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Ο μαγικός φανός. Αυτοβιογραφία*, μτφρ. Γρηγόρης Ν. Κονδύλης, Ποταμός, Αθήνα 2010].

72. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, πρόλογος: Δημήτρης Τσαρδάκης, εισαγωγή: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1991, σ. 28.

73. Βλ. και τις απόψεις του Richard Schechner στη μελέτη του, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια 1985, σσ. 36-38, όπου η θεατρική περφόρμανς, ως εκφραστική πράξη, συνδέεται με την έννοια της επαναληψιμότητας της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Κατά τον Ρίτσαρντ Σέχνερ, εκφραστική

Μία ανάλογη διαδικασία φαίνεται να διέπει και τη σχέση του κινηματογραφικού θεατή με το προβαλλόμενο φιλμικό κείμενο, από τη στιγμή που ό,τι βλέπουμε στη μεγάλη οθόνη είναι μοναδικό αλλά την ίδια στιγμή ανήκει σε μία προφιλμική κοινή μνήμη. Σύμφωνα με τη διατύπωση του Πιερ Πάολο Παζολίνι:

ανήκει στην οπτική μας μνήμη και στα όνειρά μας. [...] [Ο κινηματογραφιστής] διαλέγει μια σειρά αντικειμένων ή τοπίων ή προσώπων ως συντάγματα [σημεία μιας συμβολικής γλώσσας], τα οποία, αν έχουν μια γραμματική ιστορία που τους αποδίδεται εκείνη τη στιγμή, ωστόσο έχουν και μια ήδη μακρόχρονη κι έντονη προ-γραμματική ιστορία.⁷⁴

Ο θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Σταύρος Σταυρίδης, ο οποίος εξετάζει τη σχέση μνήμης και χώρου από τη σκοπιά της θεωρίας της αρχιτεκτονικής, διαπιστώνει σχετικά:

το παρελθόν δεν είναι μόνο αυτό που έχει συμβεί [...] ή θέλουμε να έχει συμβεί αλλά είναι ταυτόχρονα αυτό που θα μπορούσε να έχει συμβεί. Οι εκφραστικές συμπεριφορές δεν ανακαλούν αναπαριστώντας το κάποιο παρελθόν, το εκδηλώνουν δίνοντάς του νόημα. Στην εκφραστικότητα τέτοιων δράσεων το παρελθόν μετατρέπεται σε δρώμενο.⁷⁵

Τι διαφορετικό σε σχέση με τα παραπάνω κομίζει ο κινηματογράφος; Θα λέγαμε την ιδιόμορφη χρονικότητα του κινηματογραφικού φαινομένου. Η ιδιαιτερότητα αυτή, στις αρχές του 20ού αιώνα, μεταβάλλει δραματικά τόσο την ψυχοφυσιολογία της εμπειρίας του ανθρώπινου βλέμματος πάνω στον χρόνο –ο άνθρωπος για πρώτη φορά μπορεί να δει σε αργή κίνηση πώς κουνά η πεταλούδα τα φτερά της, πώς στάζει η σταγόνα από τη βρύση, πώς ανοιγοκλείνουν τα βλέφαρα– όσο και την οντολογική της ουσία: ο άνθρωπος μπορεί να δει τον εαυτό του να κινείται. Έχει μάλιστα τη δυνατότητα, αν το θελήσει, να τον δει να κινείται αντίστροφα! Μπορεί να δει ιστορικά γεγονότα όχι ως αφήγηση του παρελθόντος αλλά ως ψευδαίσθηση ενός παρό-

συμπεριφορά υπάρχει όταν μια συμπεριφορά επαναλαμβάνεται τουλάχιστον για δεύτερη φορά. Για τη σχετική παραπομπή, βλ. Σταύρος Σταυρίδης, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», στο Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σσ. 13-41.

74. Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μτφρ. Βασίλης Μωυσίδης, Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σσ. 13-14.

75. Σταύρος Σταυρίδης, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», στο Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, ό.π., σ. 18.



ντος του οποίου, υποτίθεται, ο ίδιος καθίσταται αυτόπτης μάρτυρας.⁷⁶ Μπορεί τέλος να δει τον θάνατο ως γεγονός το οποίο επαναλαμβάνεται σε κάθε προβολή –άρα άλλες τόσες φορές ακυρώνεται!– και να ξεχάσει προσωρινά ότι ο θάνατος συμβαίνει άπαξ.

Ως συνέπεια των παραπάνω προκύπτει μία εντελώς διαφοροποιημένη και –στις μέρες μας σε μεγάλο βαθμό αλλοτριωμένη– σχέση του homo cinematographicus με τη χρονικότητα της δικής του, πραγματικής ζωής. Σε ποιον βαθμό ευθύνεται αίφνης στις μέρες μας η πρόσληψη της κινηματογραφικής εικόνας και ο περίφημος «εκδημοκρατισμός» της χρήσης της⁷⁷ για την εμμονή στην κινηματογράφηση/βιντεοσκόπηση κάθε τελετής οικογενειακού χαρακτήρα (γάμοι – βαφτίσια); Μια τέτοια τελετή/ανάμνηση, πριν από την εμφάνιση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, διατηρούσε ως άπαξ γενομένη όλη την αναμνηστική της αξία, ενώ με τα νέα δεδομένα μπορεί να επανακαταναλώνεται ως εικόνα του εαυτού της, φθειρόμενη από διαδοχικές προβολές και φθείροντας στο διηνεκές την ουσία της, μετατρεπόμενη από μοναδική/ασαφής/πολυσήμαντη ανάμνηση σε καταγεγραμμένο και ανά πάσα στιγμή προσβάσιμο υλικό αρχείου. Ασφαλώς, η παραπάνω διατύπωση δεν έχει αξιολογικό αλλά διαπιστωτικό χαρακτήρα και αναφέρεται στην οντολογικής τάξεως μεταβολή της ποιότητας του ανθρώπινου βλέμματος μετά την έλευση του κινηματογράφου. Ένα άλλο, συναφές ερώτημα, το οποίο θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί, είναι σε ποιον βαθμό ευθύνεται η τηλεχειριζόμενη αυτιστική ραθυμία κατά την ιδιωτική πρόσληψη της κινούμενης εικόνας για τη θλιβερή έλλειψη την οποία βιώνει ο φίλαθλος στο γήπεδο όταν –αν και αυτόπτης μάρτυρας του γκολ– δυ-

76. Σχετικά με τη δραματική μεταβολή της αντίληψης για το ιστορικό γεγονός μετά την έλευση του κινηματογράφου, βλ. Φώτος Λαμπρινός, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σσ. 26-29 και 39-89.

77. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ευρέως στις αρχές της δεκαετίας του 1990 με αφορμή τη μαζική παραγωγή ψηφιακών μηχανών λήψεως εικόνας και την «έκρηξη» παραγωγής ερασιτεχνικών ταινιών ψηφιακού βίντεο, η οποία συνδέθηκε αργότερα και με βασικές αρχές του βραχύβιου αλλά καταλυτικού ως προς την επίδρασή του αισθητικού κινηματογραφικού «μανιφέστου» γνωστού ως «Δόγμα 95», με βασικούς εμπνευστές τους δανούς κινηματογραφιστές Λαρς φον Τρίερ και Τόμας Βίντερμπεργκ. Για μια εισαγωγική παρουσίαση σχετικά με το θέμα, βλ. Vincent Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σσ. 58-60.





σανασχετεί γιατί δεν μετέχει της διαμεσολαβημένης ηδονής του τηλεοπτικού *replay*. Το ερώτημα έχει ήδη εν μέρει απαντηθεί από τη σπουδή των ποδοσφαιρικών εταιρειών να εγκαταστήσουν τα τελευταία χρόνια μέσα στα γήπεδα τηλεοπτικές γιγαντοοθόνες, επιφορτισμένες να επαναλαμβάνουν άμεσα την εικόνα της βιωμένης εμπειρίας, διαμεσολαβημένης από τις κάμερες.

Ό,τι βλέπουμε στη μεγάλη οθόνη έχει συμβεί άπαξ και αυτό το άπαξ παρακολουθούμε ψευδαισθητικά κάθε φορά ως παρόν. Το μοντάζ και οι αισθητικοί του κώδικες –κυρίως το *ρακόρ*⁷⁸ και η αξιοποίηση του εκτός πεδίου χώρου– επανασυνδέουν ρευστά θραύσματα του παρελθόντος, το οποίο τεμαχίστηκε κατά τη διαδικασία του *ντεκουπάζ* και τα μεταμορφώνουν σε ψευδαίσθηση παροντικής διάρκειας κατά την κινηματογραφική προβολή. Ρευστά, επειδή, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, είναι καταγεγραμμένα στα καρτέ και επομένως «καταδικασμένα» να μη γίνουν ποτέ αντιληπτά εν τη ακινησία τους, να μην κοιταχτούν ποτέ ως φωτογραφίες, να μη γίνουν εντέλει ποτέ αντιληπτά καθ'εαυτά ως οριστικές στιγμιαίες εικόνες. Αυτό άλλωστε συνιστά και τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα σε έναν πίνακα ζωγραφικής και σε ένα κινηματογραφικό φωτόγραμμα. Παραδόξως, την ίδια στιγμή το μοντάζ μετατρέπει τα ίδια αυτά θραύσματα σε ενιαίο και αυτοτελές υλικό αναμνήσεων: το φιλμ ως κείμενο και ως υλικότητα είναι πάντα εκεί, ανεξάρτητα από την προβολή του: φυλάσσεται σε κάποια αποθήκη ως καταγεγραμμένο παρελθόν. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Παζολίνι, ενώ αναγνωρίζει και αποδίδει μία ουσία παρόντος αποκλειστικά στο πλάνο-σεκάνς, θεωρεί ωστόσο ότι: «από τη στιγμή που παρεμβαίνει το μοντάζ [...] το παρόν

78. Στην κινηματογραφική γλώσσα, η μετάβαση από τη «γραμματική» στο «συντακτικό», από τη «λέξη» στη «φράση» και το κείμενο, από το πλάνο δηλαδή στην ταινία, γίνεται μέσω του *ντεκουπάζ* και του μοντάζ. Το *ντεκουπάζ* είναι η κατάτμηση –πριν από το γύρισμα– του ενός και μοναδικού χώρου/χρόνου της πραγματικότητας σε πλάνα. Μετά το γύρισμα ακολουθείται και συμπληρώνεται από το μοντάζ, το αντίθετό του, την επαναφορά δηλαδή της ενότητας. Βασικό εργαλείο για τις μετατροπές αυτές και την αποκατάσταση της ψευδαίσθησης της συνέχειας είναι τα *ρακόρ*, τα στοιχεία δηλαδή που συνδέουν μεταξύ τους τα διαφορετικά πλάνα. Τα *ρακόρ* επομένως κάνουν αόρατη την απότμηση του χώρου και του χρόνου. Για την οργάνωση των *ρακόρ* στον χώρο και τον χρόνο, βλ. Noël Burch, *Πράξη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Εκδόσεις Παϊρίδη, Αθήνα 1982, σσ. 18-44. Για τις λειτουργίες του *ρακόρ* ως αφηγηματικού εργαλείου στον κινηματογράφο, βλ. Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Nathan, Παρίσι 2001, σσ. 18-23.





μετατρέπεται σε παρελθόν», ακριβώς όπως «ο θάνατος συνθέτει ένα αστραπιαίο μοντάζ της ζωής μας».⁷⁹

Το ιδιότυπο αυτό μοντάζ συνδέεται με την έννοια της ανάμνησης και της νοσταλγίας. Ο Ταρκόφσκι, ο οποίος ποτέ δεν εγκωμίασε τον ρόλο του μοντάζ στον κινηματογράφο, αναζητά την πηγή της λειτουργίας αυτής στο μυθιστόρημα αναφέροντας ότι: «Ο Προυστ είπε ακόμα να υψώσουμε “ένα πελώριο οικοδόμημα αναμνήσεων” και νομίζω πως αυτό ακριβώς έχει κληθεί να πράξει ο κινηματογράφος».⁸⁰

Ο ρώσος σκηνοθέτης θεωρεί εσφαλμένη την αντίληψη σύμφωνα με την οποία το μοντάζ καθορίζει την ουσία της χρονικότητας στον κινηματογράφο. Για τον Ταρκόφσκι, στο εσωτερικό κάθε πλάνου εμπεριέχεται μία ολοκληρωμένη αίσθηση χρονικότητας, η οποία καθορίζεται από τον εσωτερικό ρυθμό του πλάνου και από το βλέμμα του σκηνοθέτη για τον κόσμο. Αυτά τα στοιχεία δεσμεύουν και εν πολλοίς καθορίζουν στη συνέχεια τις επιμέρους επιλογές στο μοντάζ. Το μοντάζ δηλαδή έπεται, όχι για να διαμορφώσει αλλά για να επικυρώσει ή να ακυρώσει την αίσθηση της χρονικότητας η οποία έχει εγγραφεί κατά τη διάρκεια του γυρίσματος στο εσωτερικό του κάθε πλάνου.⁸¹

Αν η θεατρική πράξη μετά το τέλος της παράστασης λειτουργεί για τον θεατή ως βιωμένη ανάμνηση, ο κινηματογράφος λειτουργεί ως διαρκές υλικό αναμνήσεων.⁸² Ως επαναλαμβανόμενη ανάμνηση ενός συντελεσμένου γε-

79. Pier Paolo Pasolini, *L'Experience hérétique. Langue et cinéma*, Payot, Παρίσι 1976, σσ. 211, 217. Βλ. και τις αντίστοιχες απόψεις του Αντρέι Ταρκόφσκι ο οποίος σημειώνει: «Το ιδανικά κινηματογραφημένο κομμάτι το αντιλαμβάνομαι ως εξής: Ο δημιουργός παίρνει εκατομμύρια μέτρα φιλμ, που ακολουθούν και καταγράφουν συστηματικά. Λεπτό το λεπτό, μέρα τη μέρα, χρόνο το χρόνο, τη ζωή, λογου χάρη, ενός ανθρώπου, από τη γέννηση ως το θάνατό του, και απ' αυτά βγάζει δύομισι χιλιάδες μέτρα, ή μιάμιση ώρα χρόνο προβολής». Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό.π., σ. 89.

80. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό.π., σ. 81. Για τον εσωτερικό χρόνο του κινηματογραφικού πλάνου, βλ. και Νίκος Κολοβός, *Δοκίμια θεωρίας και κριτικής κινηματογράφου*, ό.π., σσ. 20-23.

81. Για το ζήτημα της σχέσης ρυθμού και μοντάζ, βλ. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό.π., σσ. 156-169. Για τον ρυθμό σε σχέση με το μοντάζ, βλ. επίσης, μεταξύ άλλων, και Robert Gessner, «Τα πρόσωπα του χρόνου», στο Lewis Jakobs (επιμ.), *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Στεφανία Ραμπή, Καθρέφτης, Αθήνα 2000, σσ. 72-82.

82. Τον όρο προτείνει η Σούζαν Σόνταγκ. Βλ. Susan Sontag, «Φιλμ & Θέατρο», μτφρ. Θανάσης Μωραΐτης, *Φιλμ, τχ. 12, χειμώνας 1976-1977*, σ. 626.





γονότος το οποίο την ώρα της προβολής παύει να είναι συντελεσμένο εφόσον συντελείται και πάλι μπροστά στα μάτια των θεατών, ως παρόν. Στην κινηματογραφική αίθουσα αυτή η «εξελισσόμενη στο παρόν ανάμνηση» συνιστά μία συλλογική εμπειρία, ακριβώς όπως συμβαίνει και με τους θεατές μιας θεατρικής παράστασης. Και στις δύο περιπτώσεις οι εφήμερες κοινότητες των θεατών επικυρώνουν τη λειτουργία της συλλογικής μνήμης συσχετίζοντας το παρελθόν (του θεατρικού κειμένου, των αναγνωρίσιμων αναπαριστώμενων πράξεων, των προ-φιλμικών και φιλμικών θραυσμάτων μνήμης) με το κοινό τους παρόν, τη συλλογική πρόσληψη της ταινίας ή της παράστασης. Ζητούμενο και στις δύο περιπτώσεις η αποκατάσταση της αίσθησης της συνέχειας ή καλύτερα της διάρκειας όπως ακριβώς την εννοεί ο Μπερζόν, ως κυρίαρχης δηλαδή ιδιότητας την οποία αναγνωρίζει και επιδιώκει η ανθρώπινη διάνοια για τη χρονικότητα. Υπό το πρίσμα αυτό και σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Σταυρίδη, το προβαλλόμενο φιλμικό κείμενο όσο και η θεατρική παράσταση, ως εκφραστικές πράξεις αλλά και ως κοινωνικές πράξεις, «δραστηριοποιούν» ακριβώς κατά τον ίδιο τρόπο «υποστρώματα συλλογικής μνήμης [...] γιατί η συλλογική μνήμη δεν είναι παρά μια τελούμενη ανάμνηση διάρκειας».⁸³

Βέβαια, οι πραγματικές συνθήκες πρόσληψης του κινηματογράφου διαφέρουν σημαντικά από τις αντίστοιχες της θεατρικής πράξης ως προς τον βαθμό συναισθηματικής εμπλοκής και φόρτισης του θεατή απέναντι στο τελούμενο παρελθόν. Ο κινηματογράφος, όπως μας έχει μάθει ο Ταρκόφσκι, είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το συναίσθημα της νοσταλγίας. Ο κινηματογράφος, ως υλικό αναμνήσεων, είναι από τη φύση του νοσταλγικός,⁸⁴ η ματιά του θεατή στο παρελθόν γίνεται –μέσω της κινηματογραφικής ψευδαίσθησης– τρυφερή και επιεικής. Αν και εφήμερος, ως προς τη φύση του υλικού του, κατά την ώρα της πρόσληψής του ο εφήμερος χαρακτήρας του ακυρώνεται και ο θεατής αποδέχεται ευχάριστα τις εικόνες «εποχής» αλλά αντιμετωπίζει με νοσταλγική επιείκεια και κάποιες παρωχημένες κινηματογραφικές τεχνικές, ενεργοποιώντας τη γοητευτική ψευδαίσθηση μιας προσωπικής μηχανής του χρόνου.⁸⁵ Στο θέατρο αντίθετα, ο θεατής της παρά-

83. Σταύρος Σταυρίδης, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», στο Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, ό.π., σ. 15.

84. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό.π., σ. 192.

85. Δεν συμμεριζόμαστε την άποψη του Πιερ Πάολο Παζολίνι ο οποίος διατυπώνει αντίθετη άποψη επ' αυτού, σημειώνοντας: «Σε αυτό οφείλεται ίσως το αίσθημα του





στασης βρίσκεται μπροστά σ' ένα «δυναμικό παρόν που οδηγείται προς τα εμπρός, προς μια λύση».⁸⁶ Όπως επισημαίνει εύστοχα η Σόνταγκ, το θέατρο «είναι καταδικασμένο να πρωτοπορεί, κρίνεται αυστηρά ως εν εξελίξει παρόν».⁸⁷ Είναι αλήθεια ότι κανένας θεατής δεν είναι επιεικής μπροστά σε μια παλιομοδίτικη παράσταση η οποία μεταχειρίζεται παρωχημένους και τετριμμένους θεατρικούς κώδικες, όπως ακριβώς κανείς δεν ανέχεται επί μακρόν τους παλιμπαιδισμούς ενός ενηλίκου. Είναι όμως επίσης αληθές και το αντίθετο: ότι όλοι οι θεατές διατηρούν τον κρυφό πόθο μιας ψευδαισθητικής αναβίωσης της παιδικότητάς τους. Μεταφράζοντας αυτήν την αντίφαση σε συμπέρασμα θα λέγαμε ότι ο ίδιος θεατής στον κινηματογράφο αφήνει αρκετό χώρο στην παιδικότητά του, ενώ στο θέατρο ενεργοποιεί περισσότερο την ενήλικη φύση του. Το θέατρο δεν απαρνείται την εφήμερη φύση του εαυτού του και με το τέλος της παράστασης αποχαιρετά τον θεατή του. Η θεατρική πράξη γίνεται ανάμνηση. Ο θεατής μπορεί να τη νοσταλγεί εν τη απουσία της. Αντίθετα, ο κινηματογράφος συγγενεύει με το υλικό των ονείρων και εγγράφεται πιο ισχυρά στο ασυνείδητο ως μνήμη. Ίσως αυτό να είναι και το πιο παρηγορητικό δώρο του κινηματογράφου απέναντι στη θνητότητα των στιγμών: η αναβάθμιση της ανάμνησης σε μνήμη.

Παρ' όλα αυτά, φαίνεται πως η νοσταλγία, ως ένα από τα λίγα εναπομείναντα («αήττητα») ανθρώπινα συναισθήματα («δεν μπορείς να με εμποδίσεις να νοσταλγώ») λέει στη νεαρή ηθοποιό ο ηλικιωμένος σκηνοθέτης Βόγκλερ στο *Μετά την πρόβα* [1984] του Μπέργκμαν),⁸⁸ μέσα από τη χρήση

εφήμερου που μας δημιουργεί ο κινηματογράφος. Τα γραμματικά του σημεία είναι τ' αντικείμενα ενός κόσμου που κάθε φορά εξαντλείται χρονικά: τα ρούχα της δεκαετίας του τριάντα, τ' αυτοκίνητα της δεκαετίας του πενήντα [...]. Το λεξικό, όπου ο κινηματογραφικός δημιουργός τα ταξινομεί κατά τη διάρκεια της εργασίας του, δεν είναι αρκετό για να τους δώσει ένα ιστορικό βάθος που να ισχύει για όλους, τώρα και πάντα» (Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, ό.π., σ. 13). Ωστόσο, ο ίδιος ο Παζολίνι σημειώνει αλλού, αναφερόμενος στα χαρακτηριστικά του *πλάνου-σεκάνς*, ότι «η πραγματικότητα που οράται και ακούγεται στο γίγνεσθαι της είναι πάντοτε ενεστώτος χρόνου. [...] Κατά συνέπεια ο κινηματογράφος “αναπαράγει το παρόν”» (Αυτ., σ. 44).

86. John Howard Lawson, «Ο χρόνος και ο χώρος», στο Lewis Jakobs (επιμ.), *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 94.

87. Suzan Sontag, «Φιλμ & Θέατρο», ό.π., σ. 626.

88. Σύμφωνα με τους ελληνικούς υπότιτλους της ταινίας (Προοπτική, επιμέλεια: Μπάμπης Ακτσιόγλου). Ωστόσο πρέπει να αναφέρουμε πως ο Ζαννής Ψάλτης μεταφράζει διαφορετικά: «... ούτε και την όρεξή μου για συναισθηματισμούς έχεις καμιά



των εκφραστικών εργαλείων του κινηματογράφου, κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να εκπέσει σε «διαστροφή». Ο άνθρωπος εξώθησε στα άκρα αυτήν τη «διαστροφή» της νοσταλγίας που ζωντανεύει ψευδαισθητικά ξανά και ξανά ως παρόν, όταν συνειδητοποίησε ότι μέσω του κινηματογράφου μπορεί να «ξαναζήσει» τα πάντα και βέβαια, όπως ήδη επισημάνθηκε παραπάνω, αυτό το άφραστο, το αδύνατο να βιωθεί ξανά ή να επαναληφθεί, τη στιγμή του θανάτου. Στον κινηματογράφο, μπορούμε να δούμε και να ξαναδούμε τον θάνατο, να τον σταματήσουμε (παγωμένο καρτέ), να επιστρέψουμε στη ζωή (reverse/αντίστροφη ροή), να τον επιβραδύνουμε (αργή κίνηση) να τον αποφύγουμε (delete στο μοντάζ). Πολύ νωρίς, ο Αντρέ Μπαζέν διαισθάνθηκε τους κινδύνους που απορρέουν από αυτά τα «παιχνίδια» και έθεσε πρώτος ζητήματα ηθικής της κινηματογραφικής εικόνας:

Εγώ είμαι ανίκανος να επαναλάβω οποιαδήποτε στιγμή της ζωής μου. Αλλά μια οποιαδήποτε στιγμή της ζωής μου ο κινηματογράφος διαθέτει την ικανότητα να την επαναλαμβάνει ενώπιόν μου επ' άπειρον. [...] Πρόκειται για γεγονός που το αποδεχόμαστε εις πείσμα της οντολογικής του αντίφασης, σαν ένα είδος αντικειμενικού αντίγραφου της μνήμης. Απ' αυτήν όμως την παραχώρηση της συνείδησης, δύο στιγμές διαφεύγουν ριζικά: η σεξουαλική πράξη κι ο θάνατος. Κι οι δυο αποτελούν, κατά τον τρόπο τους, τις απόλυτες αρνήσεις του αντικειμενικού χρόνου: είναι η ποιοτική στιγμή στην καθαρή της κατάσταση.⁸⁹

Από τότε που ο κινηματογραφιστής των αρχών του 20ού αιώνα συνειδητοποιεί αυτές τις τερατώδεις δυνατότητες, από τη στιγμή που αισθάνεται πως κάθε φορά που πατά τον διακόπτη «on» της κινηματογραφικής κάμερας βρίσκεται αντιμέτωπος με τις παραπάνω αντιφάσεις και με ισχυρά διλήμματα, αρχίζει, με αφορμή τη διαχείριση του χρόνου από το νέο μέσο, να θέτει στην πράξη ερωτήματα αναφορικά με την ηθική της κινηματογραφικής εικόνας, ερωτήματα περισσότερο επίκαιρα σήμερα παρά ποτέ, στην εποχή της δικτατορίας του τηλεοπτικού ρεπορτάζ και της καταναλώσιμης στο διηνεχές τηλεοπτικής εικόνας μέσω του διαδικτύου. Βεβαίως, τα όρια αυτά

δυνατότητα να τη σταματήσει...»). Βλ. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Πέμπτη πράξη*, μτφρ. Ζαννής Ψάλτης, Εκδόσεις Γκοβόστης, Αθήνα 1994, σ. 45 [πρβλ. Ingmar Bergman, *Μετά την πρόβα, μετάφραση-επίμετρο: Χρήστος Μαρσέλλος, Περισπωμένη, Αθήνα 2018*].

89. Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος 1. Οντολογία και γλώσσα*, μετάφραση: Κώστας Σφήμας, πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ, Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 74.



έχουν ήδη περιγραφεί εδώ και μισό αιώνα με εξαιρετική παρρησία από τον Μπαζέν:

Όπως με το θάνατο, τον έρωτα αποκλειστικά και μόνο τον ζούμε, δεν τον αναπαριστάνουμε –ούτε χωρίς λόγο αποκαλείται: μικρός θάνατος– το λιγότερο δεν τον αναπαριστάνουμε χωρίς το βιασμό της φύσης του, κι ο βιασμός αυτός αποκαλείται αναισχυντία. Κι η αναπαράσταση του πραγματικού θανάτου είναι πράξη αναισχυντίας, όχι ηθικής, όπως στον έρωτα, αλλά μεταφυσικής. Δεν πεθαίνουμε δυο φορές. [...] Ως το άκρον άωτον της διαστροφής θεωρώ μια αντίστροφη προβολή κάποιας εκτέλεσης, όπου καθώς σε χιουμοριστικά επίκαιρα, βλέπουμε έναν αθλητή καταδύσεων να βγαίνει απ' το νερό και να επιστρέφει πίσω στη σανίδα του.⁹⁰

Θέσεις ενός ηθικολόγου; Ασφαλώς, θα απαντούσαν σήμερα σκωπτικά οι σκηνοθέτες των τηλεοπτικών ριάλιτι (κάποτε σπουδαστές σχολών κινηματογράφου!) με την ενδόμυχη επιθυμία, αφού «τα κατάφεραν» με την ερωτική πράξη να καταγράψουν κάποτε και έναν θάνατο live στο τηλεοπτικό πλατό.

Ο κινηματογραφικός ηθοποιός και η χρονικότητα του φιλικού κειμένου

Ο κινηματογραφικός θεατής δεν έρχεται σε επαφή με στιγμές του παρελθόντος ενός ηθοποιού αλλά με έναν κατασκευασμένο χώρο/χρόνο, ο οποίος ακυρώνει την ενότητα της υπόστασης του ηθοποιού, κατακερματίζοντάς τον. Ως γνωστόν, ο Λεβ Κουλέσοφ τη δεκαετία του 1920 πειραματίζεται («κατασκευάζοντας») μέσω του μοντάζ μία γυναίκα, η οποία καλλωπίζεται μπροστά στον καθρέφτη της, χρησιμοποιώντας στιγμές και κινηματογραφημένα μέλη σωμάτων πολλών διαφορετικών γυναικών. Ωστόσο, ο κατακερματισμός της ενότητας του ηθοποιού δεν προκύπτει μόνο στο μοντάζ: είναι συνέπεια της ίδιας της φύσης της κινηματογραφικής εικόνας: ο Επστάιν παρατηρεί σχετικά ότι αν σ' ένα φιλμ απομονώσουμε ένα καρτέ από την ερμηνεία ενός δραματικού κινηματογραφικού ηθοποιού, το μόνο το οποίο θα δούμε είναι:

το συσπασμένο πρόσωπο του ήρωα, το στριμμένο στόμα, ένα μάτι κλειστό, το άλλο γυρισμένο ανάποδα σε μια γελοία έκφραση. Στην εγγραφή όμως

90. Αυτ., σ. 75.



όπως και στην προβολή, η σκηνή φάνηκε και φαίνεται παιγμένη στο σωστό μέτρο, συγκινητική, χωρίς ίχνος κωμικού αποτελέσματος. Η μηχανή λήψης λοιπόν, σπάζοντας τη συνέχεια των χειρονομιών ενός ήρωα, έχει αποκόψει μια εικόνα ασυνεχή, που απ' την ίδια της ακριβώς την ασυνέχεια είναι ψεύτικη και δε θα ξαναβρεί την αλήθεια της παρά μόνο αν ενσωματωθεί, κατά την προβολή, στην οργανική της συνέχεια.⁹¹

Στο θέατρο αντίθετα, η αντίληψή μας για τον ηθοποιό είναι φυσική, σωματική, το σώμα του είναι εδώ και τώρα μπροστά μας ως αδιαίρετο όλον, ενταγμένο σε μια ενότητα χώρου και χρόνου την οποία μοιράζεται μαζί μας. Στον κινηματογράφο, «ο ηθοποιός δεν είναι παρά είδωλο, φωτόγραμμα, ίχνος, κάποιου που κάποτε έζησε, κινήθηκε, χαμογέλασε, έκλαψε μπροστά στην κάμερα».⁹² Κάποιου που τώρα, εδώ, δεν ζει, δεν κινείται, δεν χαμογελά, δεν κλαίει ωστόσο είναι (υπάρχει). Στην αντίληψη του θεατή, κατά τη διάρκεια της πρόσληψης του φιλικού κειμένου, η εικόνα του κινηματογραφικού ηθοποιού μιας παλιάς κινηματογραφικής ταινίας δεν συνδέεται με υποθέσεις για την ενδεχόμενη αλλοίωση την οποία έχει επιφέρει «τώρα» ο χρόνος στο σώμα και το πρόσωπο του ηθοποιού. Ούτε, πολύ περισσότερο, τον επηρεάζει η πληροφορία ότι ο ηθοποιός αυτός δεν ζει πια. Ο χρόνος της ταινίας έρχεται ατόφιος και παγωμένος να προσφερθεί στον θεατή την ώρα της προβολής ως μια ψευδαισθητική διάρκεια παρόντος χρόνου. Την ώρα της προβολής ο θεατής αδιαφορεί παντελώς για το άπαξ και το κάποτε του γυρίσματος και του ηθοποιού. Από αυτό το «κάποτε του ηθοποιού», τώρα, την ώρα της προβολής «δεν μένει σχεδόν τίποτα».⁹³ Είναι το περιεχόμενο και ο προσδιορισμός αυτού του σχεδόν που αποκαλύπτει ίσως τη φύση της σχέσης ανάμεσα στον θεατή μιας ταινίας και τον κινηματογραφικό ηθοποιό. Όπως εύστοχα επισημαίνει η ιστορικός και θεωρητικός του κινηματογράφου Ζακλίν Νακάς: «αυτή η τρέμουσα φωτεινή παρουσία δε φτάνει στα μάτια μου ως μια δανεισμένη ανθρώπινη στιγμή αλλά ως σύνθεση μιας πολλαπλής και κατακερματισμένης χρονικότητας».⁹⁴

Όταν όμως ο θεατής βγει από την ψευδαίσθηση της προβολής και με κάποια αφορμή συνειδητοποιήσει τον βαθμό μεταμόρφωσης του ηθοποιού στον κινηματογράφο σε σχέση με τον χρόνο που μεσολάβησε από το κάποτε του

91. Ζαν Επστάιν, *Η νόηση μιας μηχανής*, ό.π., σσ. 20-21.

92. Jacqueline Nacache, *L'Acteur du cinéma*, Nathan, Παρίσι 2003, σ. 11.

93. Αυτ., σ. 11.

94. Αυτ.



γυρίσματος στο τώρα της πρόσληψης της ταινίας –έστω κι αν η ταινία είναι πρόσφατη και αυτό το κάποτε είναι πολύ κοντινό στο τώρα του θεατή– η μεταμόρφωση επιδρά πολύ ισχυρά επάνω του. Βλέποντας, αίφνης, ο θεατής ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ έναν ηθοποιό σε μια ταινία και λίγες ημέρες μετά τον ίδιο ηθοποιό στην τελετή λήξης του φεστιβάλ, κατά την απονομή ενός βραβείου, αισθάνεται πολύ έντονα τη διαφορά, την απόσταση και κυρίως τη μεταμόρφωση ανάμεσα στις δύο περσόνες και συνήθως τη σχολιάζει εντυπωσιασμένος.

Προφανώς, μία ανάλογη, όχι όμως ταυτόσημη, διαδικασία διαπίστωσης της μεταμόρφωσης του ηθοποιού προκύπτει για τον θεατή και στο θέατρο κατά την επίσκεψή του στα καμαρίνια μετά την παράσταση. Στο θέατρο είναι κυρίως η ακύρωση της θεατρικής σύμβασης και το θεατρικό μακιγιάζ που δημιουργούν την αίσθηση της απόστασης. Στην περίπτωση του κινηματογράφου η εντύπωση του θεατή για τη μεταμόρφωση είναι εντονότερη καθώς ενδυναμώνεται και από τα στοιχεία της χρονικής απόστασης από τα γυρίσματα, της χωρικής απόστασης από τον φιλμικό χώρο και της σχεδόν μεταφυσικής αντίθεσης παρουσίας-απουσίας, τόσο κατά την ώρα της θέασης της ταινίας (το αληθινό σώμα είναι απόν) όσο και κατά την ώρα της οπτικής επαφής με τον ηθοποιό-επαγγελματία (εκείνο το σώμα της φιλμικής πραγματικότητας είναι ήδη πολύ μακρινό χρονικά και χωρικά, κάτι που δεν συμβαίνει στο θέατρο). Φαίνεται ότι στο θέατρο η σύνδεση των δύο εντυπώσεων του θεατή για τον ηθοποιό (στη σκηνή και τα καμαρίνια) επιδρά τελικά κατευναστικά και επιβεβαιωτικά, συμφιλιώνει δηλαδή τον θεατή με τη θεατρική σύμβαση υπενθυμίζοντάς την, ενώ στον κινηματογράφο η αντίστοιχη διαδικασία ενδυναμώνει την εντύπωση της απόστασης, εκπλήσσει τον θεατή και συχνά τον αναστατώνει. Από τη σκηνή στα καμαρίνια, ο ηθοποιός δίνει στον θεατή την εντύπωση ότι είναι αλλιώς. Από την οθόνη στη ζωή, ο ηθοποιός δίνει στον θεατή την εντύπωση πως είναι άλλος. Κι αυτό το τελευταίο –το ξέρουμε από την εποχή που υπήρξαμε παιδιά–, δημιουργεί πάντοτε μια ανησυχία.

Από την πλευρά του ηθοποιού, σε σχέση με τον ίδιο του τον εαυτό, τι συμβαίνει άραγε με την αίσθηση του άπαξ γενομένου για την οποία έγινε λόγος παραπάνω; Τι διαφορά υπάρχει για έναν ηθοποιό ανάμεσα στη θέαση από τον ίδιο, για πολλοστή φορά, μιας παλιάς ταινίας στην οποία βλέπει τον εαυτό του να πρωταγωνιστεί και στη βιντεοσκοπημένη καταγραφή μιας παλιάς παράστασης στην οποία επίσης πρωταγωνιστεί; Πώς βιώνει ο ίδιος τη διαφορά;



Στην πρώτη περίπτωση, ο ηθοποιός, ως κινηματογραφικός θεατής του άλλοτε εαυτού του, προσλαμβάνει ένα κείμενο το οποίο παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια του ως κάτι έγκυρο, ως άφθαρτο παρόν, ως χαρούμενη ζώσα νοσταλγία. Ωστόσο, η εικόνα του εαυτού του, η οποία εμπεριέχεται στο φιλικό κείμενο ως αναπόσπαστο στοιχείο του, είναι μια εικόνα έντονα διαμεσολαβημένη από τους εκφραστικούς κώδικες του κινηματογράφου, συχνά δεν έχει καμία σχέση με την ανάμνηση την οποία διατηρεί ο ίδιος ο ηθοποιός από το γύρισμα. Τίποτα ή σχεδόν τίποτα δεν διασώζεται στο φιλικό κείμενο από τον χώρο και τον χρόνο του γυρίσματος εφόσον το ντεκουπάζ και το μοντάζ έχουν φροντίσει για την απότμηση εκείνου του χωρόχρονου και τη μετατροπή του σε πρώτη ύλη για την κατασκευή ενός καινούργιου. Επομένως, η καθαρή ανάμνηση του ηθοποιού –οι στιγμές του γυρίσματος– δεν έχει καταγραφεί ούτε δημοσιοποιείται. Παραμένει ανέγγιχτη, άφθαρτη, διασώζει την ιδιωτικότητα του χρόνου της. Ταυτόχρονα, στη συνείδηση του ηθοποιού αυτή η ανάμνηση συγκατοικεί, αρμονικά ή όχι, με τη διαμεσολαβημένη δημόσια εκδοχή της (το φιλμ), η οποία επικοινωνεί με τους θεατές και ενεργοποιεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, λειτουργίες συλλογικής μνήμης. Ο ηθοποιός βλέπει την εικόνα του εαυτού του ως παρελθόν και ως παρόν την ίδια στιγμή και αυτό φαίνεται να είναι, τουλάχιστον για τον ίδιο, απολαυστικό.

Στη δεύτερη περίπτωση (θέατρο), ο ηθοποιός παρακολουθεί τη βιντεοκαταγραφή μιας θεατρικής παράστασης την οποία συνήθως αξιολογεί ως μη αξιόπιστη. Η καταγραφή της παρουσίας του στη θεατρική σκηνή, μη όντας επαρκώς διαμεσολαβημένη, μοιάζει περισσότερο σαν «κλεμμένη στιγμή». Δίνει την αίσθηση ότι κάποιο αδιάκριτο βλέμμα κοιτάζει από την κλειδαρότρυπα και στη συνέχεια δημοσιοποιεί, ερήμην του και χωρίς την άδειά του, μια προσωπική στιγμή: την ανεπανάληπτη συνάντηση του ηθοποιού με τους θεατές εκείνης της παράστασης. Ο ηθοποιός συνήθως δεν αισθάνεται άνετα όταν η καταγραφή αυτή προσφέρεται σε κοινή θέα γιατί για τον ίδιο η καταγεγραμμένη θεατρική του παρουσία είναι κάτι σαν αναμνηστικό οικογενειακό βίντεο ιδιωτικής φύσεως, εμπεριέχει τη θλίψη του «ποτέ πια». Η μνήμη, όπως παρατηρεί ο Ταρκόφσκι, είναι απαραίτητο να διαμεσολαβηθεί προκειμένου να θεωρηθεί «καλλιτεχνική ανασύσταση του παρελθόντος». Χωρίς αυτήν τη διαμεσολάβηση:

μια λεπτομερειακά ζωντανεμένη ανάμνηση προκαλεί απλώς κάποια πίκρα. Σε τελευταία ανάλυση υπάρχει τεράστια διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που



θυμάσαι το σπίτι που γεννήθηκες και έχεις χρόνια να το δεις, και στην πραγματική όψη του σπιτιού έπειτα από μακρόχρονη απουσία. Συνήθως η ποίηση της ανάμνησης καταστρέφεται όταν παραβληθεί με την πηγή της.⁹⁵

Στο θέατρο τα πάντα διατηρούν ένα νήμα σύνδεσης με το παρόν της θεατρικής πράξης. Η κινηματογραφική καταγραφή –όχι η μεταγραφή– μιας θεατρικής παράστασης αποτελεί αποκλειστικά υλικό αρχείου, εγγράφεται αμετάκλητα στο παρελθόν. Είναι αδύνατον να προσληφθεί ως παρόν, έστω και ψευδαισθητικά γιατί απλώς αναπαράγει έναν δανεισμένο χρόνο. Κατά συνέπεια, περισσότερο ως μουσειακό υλικό παρά ως εκφραστική πράξη απλώς πιστοποιεί τον θάνατο εκείνης της παράστασης.⁹⁶

Η μπερζονική θέση, σύμφωνα με την οποία το παρελθόν ως εικόνα ενυπάρχει μέσα στο παρόν, συνδέεται, όπως φαίνεται, και με τη ρευστή και εν πολλοίς απροσδιόριστη αίσθηση του *déjà vu*.⁹⁷ Σε αντίθεση με τις νοητικές εικόνες (όνειρα, φαντασιώσεις, εικόνες τις οποίες γεννά η ανάγνωση ενός μυθιστορήματος) η κινηματογραφική εικόνα λειτουργεί ως ένα κατασκευασμένο *déjà vu*, μία τεχνητή παραμνησία, άρα ανασύσταση ενός χειροπιαστού παρόντος χρόνου, κάτι που δεν συμβαίνει με καμιά άλλη εφεύρεση του ανθρώπινου νου. Έτσι εξηγείται ίσως και η διαφορετική αίσθηση την οποία έχει ένας ηθοποιός όταν βλέπει τον εαυτό του σε μια παλιά ταινία και σε μια παλιά βιντεοσκοπημένη θεατρική παράσταση. Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει η αίσθηση ανασύστασης ενός παρόντος, ενώ στη δεύτερη, όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, είναι ισχυρότερη η αίσθηση του για πάντα περασμένου, του απωλεσθέντος ανεπανάληπτου, της φθοράς,⁹⁸ του θανάτου. Ο ηθοποιός αισθάνεται ότι στην κινηματογραφική εικόνα βλέπει τον εαυτό

95. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό.π., σ. 39.

96. Με την έννοια αυτήν, ελέγχεται ως αμφίβολη και η αξιοπιστία των κινηματογραφημένων παραστάσεων στην περίπτωση κατά την οποία τέτοιου είδους οπτικοακουστικό υλικό χρησιμοποιείται ως πηγή θεατρολογικής έρευνας, ιδιαίτερα όταν το αντικείμενό της αφορά ζητήματα υποκριτικής. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά σύνθετο πρόβλημα μεθοδολογίας της έρευνας, η προσέγγιση του οποίου υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια ενός κειμένου εισαγωγικού χαρακτήρα, όπως το παρόν.

97. Βλ. σχετικά Bruno Alcala, “Philosophe avec le cinéma: Gilles Deleuze, temps et pensée”, στο Jacques Kermabon (επιμ.), *Les Théories du cinéma aujourd’hui*, ό.π., σ. 82.

98. Για την αίσθηση της φθοράς συνυπεύθυνη είναι βεβαίως και η –συνήθης κατά τη βιντεοσκόπηση μιας παράστασης– αλλοίωση των εκφραστικών μέσων του ηθοποιού, ιδιαίτερα της φωνής του. Επίσης, η αδυναμία της κινηματογραφικής εικόνας να αποδώσει τη σιωπηρή διάδραση ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές.



του να είναι τώρα αλλιώτικος, τώρα λαμπερός, τώρα νέος. Αντίθετα, στο βιντεοσκοπημένο θέατρο αισθάνεται να βλέπει τον εαυτό του όπως ήταν κάποτε, βιώνοντας την ίδια στιγμή τη θλίψη της φθοράς του πραγματικού χρόνου.

Ο κινηματογραφικός ήρωας, τέλος, είναι άμεσα και άρρηκτα συνδεδεμένος με την εικόνα και την προσδιορισμένη χρονικά ύπαρξη του συγκεκριμένου ηθοποιού ο οποίος τον ενσαρκώνει.⁹⁹ Δεν υποβάλλεται σε σύγκριση, δεν «ταξιδεύει» στη διαχρονία και τον χώρο της διακειμενικότητας, παρά μόνο στον βαθμό που η πρόσληψή του είναι διαχρονική μέσω διαδοχικών προβολών της ταινίας. Θα έλεγε κανείς ότι η μία και μοναδική αυτή ενσάρκωση του ρόλου δίνει στον κινηματογραφικό ήρωα κάποια διάσταση ιστορικότητας. Έτσι, ο Γέρος στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Μάνος Κατράκης), η Ευδοκία στην ομώνυμη ταινία (1971) του Αλέξη Δαμιανού (Μαρία Βασιλείου) ή η Άννα στο *Προξενίο της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη (Άννα Βαγενά) είναι πλάσματα τα οποία δεν εντάσσονται τόσο στη σφαίρα της διακειμενικότητας, όπως ο Άμλετ, η Φραγκογιαννού ή ο Ρασκόλνικοφ, αλλά μέσω της ενσάρκωσής τους από τους συγκεκριμένους ηθοποιούς μετέχουν περισσότερο σε μία μορφή ιστορικότητας, ως άπαξ υπάρξαντες και δράσαντες ήρωες, όχι ως εν δυνάμει αιωνίως δρώντες όπως συμβαίνει με τους θεατρικούς ή τους μυθιστορηματικούς ήρωες.

Μία από τις κεντρικές εμμονές του Μπέργκμαν είναι η φαντασματική υπόσταση των θεατρικών ρόλων. Οι θεατρικοί ρόλοι, ως ανήσυχοι νεκροί, περιφέρονται διαχρονικά πάνω στην άδεια θεατρική σκηνή αναζητώντας ενσάρκωση.¹⁰⁰ Θα λέγαμε ότι ο λόγος τους είναι κάτι σαν απόηχος νεκρών και ο θεατρικός ηθοποιός καλείται να «μιλήσει» με τους νεκρούς κάθε φορά που ενσαρκώνει έναν ρόλο, εμπλεκόμενος σε μία *ιδιότυπη νέκρεια*. Στον αντίποδα, οι κινηματογραφικοί ρόλοι μοιάζουν με «αθάνατα» ιστορικά πρόσωπα

99. Βλ. και τον σχετικό προβληματισμό που αναπτύσσει ο Ρολάν Μπαρτ θέτοντας το ερώτημα για τη δυνατότητα λειτουργίας της αποστασιοποίησης στον κινηματογράφο στο Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Παρίσι 1982. Ο Μπαρτ ερευνά εδώ το αν ο κινηματογραφικός θεατής είναι σε θέση –ακόμη κι αν ο σκηνοθέτης του δίνει την ευκαιρία να το κάνει– να αποσυνδέσει τον ρόλο από τον ηθοποιό, ο οποίος τον ενσαρκώνει, και να οδηγηθεί σε μία διαδικασία κριτικής στάσης, σύγκρισης, αξιολόγησης κ.λπ., κάτι που συμβαίνει στο θέατρο, δεδομένου ότι σε αντίθεση με το θέατρο αυτή η ενσάρκωση είναι μοναδική.

100. Βλ. σχετικά Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Πέμπτη πράξη*, ό.π., σ. 36 και Ingmar Bergman, *Αυτοβιογραφία. Η μαγική κάμερα*, ό.π., σσ. 185, 198-201 και 253-254.

του παρελθόντος, η εικόνα των οποίων επανέρχεται αναλλοίωτη μπροστά στα μάτια μας σε κάθε νέα προβολή της ταινίας.

Χρονικότητα και προ-φιλμικό περιβάλλον

Ο κινηματογράφος εισάγει στην τέχνη –για πρώτη φορά με τόσο ευδιάκριτο τρόπο– ως εγγενές στοιχείο της γλώσσας του την ιστορικοκοινωνική διάσταση των υλικών κατασκευής του. Η διάσταση αυτή γίνεται αντιληπτή σε ένα φιλμικό κείμενο μέσω τριών «οδών». Κατ' αρχάς, από το εκφραστικό της υλικό, ως αποκάλυψη των τεχνολογικών δυνατοτήτων της ιστορικά προσδιορισμένης χρονικής στιγμής της παραγωγής του: διακρίνουμε και προσδιορίζουμε αν ένα φιλμ είναι του 1920 ή του 1950 από την παρουσία ή την απουσία ήχου και χρώματος, τη φθορά του υλικού κ.λπ. Έπειτα, από την εκφραστική φόρμα, από τη χρήση του μοντάζ, της μουσικής, του προφορικού λόγου, των σκηνογραφικών και ενδυματολογικών στοιχείων κ.λπ. και τέλος, απ' αυτό που είναι ίσως το σημαντικότερο –αφού έχει τη δύναμη να επιδρά στον ίδιο τον πραγματικό χώρο– και θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *διάχυση μνήμης* στους χώρους των γυρισμάτων, δηλαδή στο προ-φιλμικό περιβάλλον. Για παράδειγμα, η πόλη της Φλώρινας δεν είναι ίδια μετά τα γυρίσματα αλλά και τις παρεμβάσεις του Αγγελόπουλου στους δρόμους της. Η καταγραφή τους από την κάμερα αποτελεί πλέον μέρος της μνήμης της πόλης και μεταβάλλει τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η πόλη βλέπεται στο εξής.

Η μεταβολή του βλέμματος πάνω στην πόλη εμπλουτίζει το φορτίο συλλογικής μνήμης με το οποίο η ίδια περιβάλλεται. Πολλά παραδείγματα θα μπορούσαν να στηρίξουν αυτήν τη θέση κυρίως ως προς τις προσδοκίες του *επισκέπτη-περιπατητή-flâneur* μιας πόλης εμποτισμένης με κινηματογραφικό φορτίο μνήμης. Οι προσδοκίες αυτές συνήθως διαψεύδονται κατά την πρώτη –τουριστική– επαφή με την πόλη. Είναι ωστόσο πιθανόν η μακρά παραμονή του επισκέπτη να τον φέρει σιγά-σιγά αντιμέτωπο με σπαράγματα χώρου και χρόνου τα οποία, αν καταφέρει να «κοιτάξει» προσεκτικότερα, θα τον βοηθήσουν να συναντηθεί με την αγαπημένη του κινηματογραφική ψευδαισθητική πόλη. Τα πιο χαρακτηριστικά σχετικά παραδείγματα αποτελούν ίσως η Ρώμη και το Παρίσι, ως πόλεις διαμεσολαβημένες από το βλέμμα του Φεντερίκο Φελλίνι και του Ζαν-Λυκ Γκιοντάρ.

Από την άλλη μεριά, μια ταινία μπορεί να υπονομεύσει σε ακραίο βαθμό τα επιβεβλημένα στερεότυπα μνήμης τα οποία συνήθως αποκρύπτουν τις