



Πουντόβκιν Βεσεβολόντ Ίλλαριάνοβιτς. Σοβιετικός ήθοποιός, σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου από τους πιο διάσημους στον κόσμο (1893-1953). Διακρίνεται για τη δυναμική έκφραση του εσωτερικού και συγκινησιακού κόσμου των ηρώων του, καθώς και τη βαθιά γνώση των ψυχολογικών λειτουργιών του ανθρώπου. Τελείωσε το Πανεπιστήμιο και πήρε το δίπλωμα του χημικού μηχανικού.

Αυτό που τον έκανε να αλλάξει επάγγελμα και τρόπο ζωής είναι το φιλμ του Γκρίφφιθ «Ιντόλερεντς» (1916). Από τότε αφιερώθηκε στον κινηματογράφο. Δούλεψε για ένα διάστημα κοντά στο μεγάλο σοβιετικό σκηνοθέτη και θεωρητικό του κινηματογράφου Λέβ Κουλέσοφ, απ' όπου και πήρε τις βάσεις της δουλειάς του.

Τό πρώτο του έργο είναι «Ο Μηχανισμός του Έγκεφάλου», εκπαιδευτικό φιλμ γύρω από τις θεωρίες του Παυλώφ για τα εξαρτημένα ανακλαστικά (1925). Τό 1926 σκηνοθετεί τό μεγάλο του έργο «Η Μάνα» βασισμένο στο όμώνυμο έργο του Γκόρχυ, όπου μέ συνδυασμό εικόνων (μοντάζ) κατόρθωσε να εκφράσει πολύπλοκες ιδέες. Άλλα αξιόλογα έργα του είναι «Τό Τέλος της Άγίας Πετρούπολης» (1927), «Θύελλα πάνω από την Άσία» (1928), «Ο Λιποτάκτης» (1933), «ό Στρατηγός Σουδόροφ» (1941), και ό «Ναύαρχος Ναχίμοφ» (1946-7). Στα πρώτα του έργα παρουσιάζει τύπους μέ ήρωικό βασικά χαρακτήρα.

Τά δυό θεωρητικά του βιβλία «Η τεχνική του κινηματογράφου» (1933) και «Η τέχνη του ήθοποιού στον κινηματογράφο» (1935) θεωρούνται κλασικά στό είδος τους.

ΒΕΣΕΒΟΛΟΝΤ ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ



Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ  
ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΟΝ

Κινηματογράφο

ΒΕΣΕΒΟΛΟΝΤ ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΟΝ Κινηματογράφο

Παρασκήνιο

Όσο, καθώς ο ηθοποιός μιλάει και κινείται πάνω στη σκηνή, βρίσκεται σε μία σταθερή απόσταση απ' τον θεατή ή μάλλον ο τελευταίος είναι σε σχετικά σταθερή απόσταση από εκείνον, ανάλογα με τη θέση του μέσα στη θεατρική αίθουσα. Έτσι, για να μπορέσει ο θεατής να δει τό χέρι του ηθοποιού, πρέπει εκείνος να του τό δείξει. Για να δει τό πρόσωπό του, πρέπει ο ηθοποιός να τό γυρίσει σ' αυτόν. Για ν' ακούσει τόν αναστεναγμό του, πρέπει ο ηθοποιός να τόν ύψώσει στό επίπεδο του φωναχτού.

Καί στόν κινηματογράφο συγκροτείται επίσης μέ ανάλογο ρυθμό ή μορφή πού θά εκφράσει ο ηθοποιός τό ρόλο του έξωτερικά μά μέ διαφορετικό τρόπο.

Όπως είδαμε, ή μηχανή λήψης και τό μικρόφωνο έχουν τήν άνεση να πλησιάζουν και να απομακρύνονται απ' τόν ηθοποιό. Η μηχανή λήψης μπορεί να ξεχωρίσει και να τονίσει ακόμα και τήν πιο δυσδιάκριτη λεπτομέρεια απ' τό παίξιμο του ηθοποιού ενώ τό μικρόφωνο μπορεί ν' ακούσει τήν πιο λεπτή απόχρωση στόν τόνο της φωνής του. Μ' αυτά λοιπόν τά μέσα, τό παίξιμο του ηθοποιού, (καθώς φαίνεται από μακριά και κοντά κι από διαφορετικές «γωνίες»), αποδίδεται μέ ξεχωριστή ζωντάνια κι εκφραστικότητα.

Στό θέατρο, για να πετύχει ο ηθοποιός να εκφράσει τό ρόλο του έξωτερικά στό «μάξιμου», χρειάζεται σε μία όρισμένη στιγμή της παράστασης, να συγκεντρώσει πολλές φορές τήν προσοχή του κοινού αποκλειστικά πάνω σ' ένα του χαμόγελο πού ακολουθεί τή λέξη «όχι». Για να τό καταφέρει αυτό ο ηθοποιός του θεάτρου, ξέρει πολύ καλά πως δεν φτάνει νάναι τό χαμόγελό του καλοπαιγμένο και τό «όχι» του καλοσερβιρισμένο, μά χρειάζεται ν' ακούσει κι ο θεατής τό «όχι» και να δει τό χαμόγελο μέ ξεχωριστή προσοχή. Γι' αυτό τόν λόγο, έξω από τήν υποκριτική του τέχνη, ένισχύεται κι απ' τόν πολύπλοκο μηχανισμό της τεχνικής του θεάτρου. Μεταχειρίζεται βάθρα και σκηνικά ή συνθέτει τή δράση μέσα σ' αυτά, έτσι πού τήν κρίσιμη ακριβώς στιγμή ν' απαγκιστρώνεται ή προσοχή του

θεατή από τούς συναδέλφους του και να καθλώνεται πάνω σ' αυτόν. Κάνει π.χ. μία «παύση» ενώ όλοι οι προβολείς συγκεντρώνονται σε κείνον αποκλειστικά.

Στόν κινηματογράφο, ένα «γκρό-πλάν», αποδίδει τέλεια αυτό τό προτσές. Τό «γκρό-πλάν» είναι αναπασπαστο μέρος του ρυθμού για να εκφράζει ο ηθοποιός τό ρόλο του έξωτερικά.

Στόν κινηματογράφο ή σύνθεση (ή διαλεκτική σύνθεση) των χωριστών γωνιών λήψης, αποτελεί τό πιο ζωντανό κι εκφραστικό αντίστάθμισμα εκείνης της τεχνικής πού στό θέατρο αναγκάζει τόν ηθοποιό, αφού έχει μπει στό πετσί του ρόλου του, να έξωτερικεύει «θεατρικά» τή μορφή του.

Ο ηθοποιός του κινηματογράφου όφείλει να καταλάβει καλά πως ή μετακίνηση της μηχανής λήψης δεν είναι ένα μέσο για να έξυπηρετούνται μονάχα οι μέθοδοι του σκηνοθέτη, αλλά πρέπει ακόμα να χωνέψει βαθιά πως στη διάπλαση της έξωτερικής μορφής του ρόλου του, χρειάζεται να συμπεριλάβει όργανικά όσες δυνατότητες του προσφέρονται να φωτογραφίζεται τό παίξιμό του από διαφορετικές «γωνίες».

Ο ηθοποιός του κινηματογράφου πρέπει να νιώσει πως για κάθε κομμάτι του ρόλου του, έχει ανάγκη κι από μία όρισμένη «θέση» της μηχανής και μάλιστα τό ίδιο επιτακτικά όπως ο συναδέλφος του στό θέατρο αισθάνεται τήν ανάγκη να τονίσει σε μία όρισμένη στιγμή, ξεχωριστά, κάποια του χειρονομία ή λέξη - να προχωρήσει στό προσκήνιο ή να άνεβει δυό-τρια σκαλοπάτια του σκηνικού.

Ο ηθοποιός του κινηματογράφου πρέπει να καταλάβει πως σ' αυτήν ακριβώς τή κίνηση της μηχανής παραμονεύει ή στοιχειώδης εκείνη ευαισθησία πού θά προωθήσει τή δημιουργία του από τή σφαίρα του άκότεργαστου νατουραλισμού, στό πεδίο της τέχνης.

Όσο βαθιά και να έχει μπει ο ηθοποιός του θεάτρου στό πετσί του ρόλου, του δεν ξεχνάει, δεν πρέπει να ξεχνάει, πως χρειάζεται επίσης να έλεγχει συνεχώς τόν τελικό, τόν αντικειμενικό του στόχο: τό περιεχόμενο

πού καθρεφτίζεται στην παράσταση με τό παίξιμό του. Όσο καλά και νάχει ταυτιστεί ο ήθοποιός του θεάτρου με την εικόνα του προσώπου που έρμηνεύει, δέ ξεχνάει πώς στην παράσταση, τό πρόσωπο αυτό δέν υπάρχει σάν μία αυτότελής κι ανεξάρτητη οντότητα, μά είναι δεμένο στην εξέλιξη της δράσης του θέματος κι υποτάσσεται στή διαλεκτική εκείνη σύνθεση πού δένει ανάμεσά τους βαθιά κι έσωτερικά, όσες δυνάμεις συγκροτούν την παράσταση σάν σύνολο.

Τελικά ή αξία για την έρμηνεία ενός ήθοποιού, καθορίζεται αντικειμενικά από την παράσταση σάν σύνολο. Στην παράσταση δέν υπάρχει ούτε ένα, έστω και τό παραμικρότερο στοιχείο — είτε βρίσκεται στο παίξιμο του ίδιου, είτε στου συναδέλφου του, είτε στο ύλικό πού συνθέτει μία σκηνή— χωρίς νά συνδέεται με την τελική μορφή της παράστασης σάν σύνολο.

Ό ήθοποιός απ' τά πρώτα κίβλας θήματα της εργασίας του, όταν ακόμα αγωνίζεται νά βρει και νά αισθανθεί τρόπους για νά ταυτιστεί με την εικόνα του προσώπου πού θέλει να υποδυθεί, γνωρίζει πώς έχει στόχο νά ζωντανέψει εκείνο τό «πρόσωπο» ακριβώς όπως βρίσκεται προσχεδιασμένο μέσα στο κείμενο του έργου — αυτό άλλωστε είναι κι εκείνο πού θά κινείται και θά μιλάει πάνω στή σκηνή. Μ' άλλα λόγια ο ήθοποιός μελετάει και βλέπει τό ρόλο του σε σχέση με την παράσταση σάν σύνολο.

Παίζοντας όμως κι εκφράζοντας πάνω στή σκηνή τόν ρόλο του με μία συγκεκριμένη μορφή, ο ήθοποιός δέν παύει νά υπάρχει κι ο ίδιος σάν ζωντανό κι ολοκληρωμένο άτομο. Η εικόνα του προσώπου πού βρήκε και σταθεροποίησε τελικά μέσα του δέν χωρίζεται απ' αυτόν ούτε και στην παράσταση.

Στόν κινηματογράφο αυτά όλα είναι διαφορετικά. Τό τελικό αποτέλεσμα της δημιουργίας του ήθοποιού (στό θέατρο είναι ή μορφή πού εκφράζει τόν ρόλο πάνω στή σκηνή) στόν κινηματογράφο καταλήγει σε κάτι έντελώς διαφορετικό. Έδώ σάν τελικό έπίτευγμα του ήθοποιού βλέπουμε την «μονταρισμένη» εικόνα

του ρόλου του. Δηλαδή, πάνω στην οθόνη, βλέπουμε την εικόνα του προσώπου πού δημιουργεί ο ήθοποιός, όπως έχει καταγραφεί και τοποθετηθεί μία για πάντα πάνω στή σελλιδόντ — ένα αντίτυπο της τελικής εργασίας του πού για ν' αποδοθεί άρτια, έξω απ' όλες τις προσπάθειες, χρειάστηκε νά υποταχτεί σ' ένα προτσές άπραγματοποίητο απ' την ανθρώπινη φύση.

Όπως στο θέατρο τό νόημα του ρόλου πού δημιουργεί ο ήθοποιός ολοκληρώνεται άρτια μόνο, με τή συμβολή όλων των δυνάμεων της παράστασης, έτσι και στόν κινηματογράφο τά διάφορα πλάνα με τό παίξιμό του συγχωνεύονται και γίνονται μία ένιαία εικόνα σ' ολοκληρωτή την ταινία. Όσο για νά δεθεί και νά ολοκληρωθεί αυτή ή εικόνα χρειάζεται — έξω από τό δικό του δέσιμο— κι ή διαλεκτική άλληλεπίδραση πολλών άλλων πλάνων πού καθρεφτίζουν φαινόμενα ξένα κι έξω απ' τή συναισθηματική κατάσταση του ίδιου.

Στόν κινηματογράφο οί γραμμές πού εκφράζουν και κάνουν κατανοητό τό περιεχόμενο και τό βαθύτερο νόημα του ρόλου του ήθοποιού καθορίζονται και φωτίζονται, αφού ολοκληρωθεί τελικά ή κινηματογραφική σύνθεση της ταινίας.

Πάρα πάνω είδαμε πώς ο κινηματογράφος μπορεί κι εκφράζει γεγονότα της άληθινής πραγματικότητας πολύ πιο πλούσια απ' ότι τό θέατρο. Στο δεύτερο, ή σχέση ανάμεσα στόν ήθοποιό και στην παράσταση σάν σύνολο καθορίζεται βασικά απ' τή «σύγκρουση» ανάμεσα στόν ήθοποιό και σ' έναν άλλον ήθοποιό πού χρησιμοποιεί κι εκείνος τόν «λόγο».

Στόν κινηματογράφο ο ήθοποιός δέν έχει νά κάνει πάντα μόνο με ανθρώπους. Στην τελική μορφή της ταινίας, καθώς παίζει, σχετίζεται άμεσα μ' όλες τις δυνάμεις της αντικειμενικής πραγματικότητας. Απ' αυτή την άποψη, ή θέση του μέσα στο ολοκληρωμένο έργο μοιάζει περισσότερο με «ήρωα» μυθιστορήματος παρά με «δραματικό χαρακτήρα» θεατρικού έργου.

Η «συγκρότηση», λοιπόν, της εικόνας του προσώ-

που πού δημιουργεί ο ήθοποιός, από διαφορετικές, χωριστές «γωνίες», κάθε άλλο παρά τόν εμποδίζει να δένει κι ο ίδιος αυτήν την εικόνα σ' ένα ένιαιο κι οργανικό σύνολο. Αντίθετα, ζητάει απ' τόν ήθοποιό του κινηματογράφου, του επιβάλλει, να ξέρει καλά όλες τις δυνατότητες πού του προσφέρουν οι διάφορες «γωνίες λήψης» για να πλάσει την εξωτερική μορφή του ρόλου του, να ξέρει τη θέση του μέσα στην τελική σύνθεση, μέσα στο «μονταρισμένο» σύνολο, για να μπορεί να αισθάνεται και να δίνει στο παίξιμό του τις απαραίτητες βάσεις και αποχρώσεις ώστε να γίνεται αυτό πιο αληθινό και πιο κατανοητό.

Στό θέατρο υπάρχει τό λεγόμενο «ensemble» πού ή δημιουργία του δέν είναι μονάχα έργο του σκηνοθέτη αλλά και του κάθε ήθοποιού χωριστά καθώς συγκροτεί τό ρόλο του, δένοντάς τον άμεσα μέ όλόκληρη την παράσταση σάν σύνολο.

Γιά να σχηματιστεί στόν κινηματογράφο ή αντίστοιχη αυτή αίσθηση, χρειάζεται στήν εκτέλεσή της να υποταχτεί σέ μιάν απόλυτη, σχεδόν τεχνική ακρίβεια.

Η ρυθμική συγκρότηση μιάς ταινίας (ένός έργου πού ανάμεσα στό ύλικό του περιλαμβάνεται και τό παίξιμο του ήθοποιού) χρειάζεται την ίδια σχεδόν απόλυτη ακρίβεια όπως απαιτείται στή ρυθμική συγκρότηση μιάς μουσικής σύνθεσης. Από δω ξεπηδούν οι ιδιαίτερα σκληρές ανάγκες όπου χρειάζεται να υποτάξει ο ήθοποιός του κινηματογράφου την εργασία του για να πλάσει την εξωτερική μορφή του ρόλου. Αυτό βέβαια ισχύει για εκείνον τόν ήθοποιό, πού μέ τό παίξιμό του δέν γυρεύει να εκτιμηθεί άτομικά ή ερμηνεία του, μά όλόκληρη ή ταινία σάν σύνολο.

Ο ήθοποιός του θεάτρου ξέρει καλά πώς κάτι κακοπαιγμένο ή μιά κακή φράση πριν από τό δικό του μέρος, μπορεί όχι μόνο να μεταβάλει μά και να καταστρέψει τη μορφή πού αγωνίζεται να δημιουργήσει στό ρόλο του. Τό ίδιο πρέπει να καταλάβει κι ο ήθοποιός του κινηματογράφου: να καταλάβει καλά πώς ένα πλάνο μέ κάποιο τοπίο ή μ' οποιαδήποτε άλλη εικόνα,

είτε βρίσκεται πριν από τό πλάνο μέ τό παίξιμό του είτε τό ακολουθεί, αποτελεί για τόν θεατή αναπόσπαστο στοιχείο του ρόλου του.

Η «μονταρισμένη» μορφή του ρόλου είναι και ή οριστική του μορφή και τελικά ή μορφή αυτή ξερχεται σ' ενεργητική έπαφή μέ τόν τρίτο συντελεστή—τόν θεατή— για να συγκροτηθεί τό έργο της τέχνης. Αντίθετα μέ τη μορφή του ρόλου στό θέατρο, αυτή έδω χωρίζεται απ' τόν ήθοποιό σάν άτομο. Γι' αυτόν ακριβώς τό λόγο, για να μή χάσει τό δέσιμό της απ' την αληθινή ζωή, πρέπει κι ο ήθοποιός να τη συλλάβει και να τη δουλέψει προσεκτικά—τόσο έσωτερικά όσο κι έξωτερικά— απ' τη πρώτη στιγμή της δημιουργίας του.

Στό θέατρο ο ήθοποιός μπορεί να βελτιώνει τη δημιουργία του μέσα στό γενικό σύνολο του θεάματος και στίς επόμενες παραστάσεις ενός έργου. Ο κινηματογράφος δέν του δίνει τέτοιες ευκαιρίες. Γιατί τό να γνωρίζει ο ήθοποιός του κινηματογράφου μέ ακρίβεια όλόκληρη την ταινία σάν σύνολο, είναι κάτι πολύ δύσκολο και περίπλοκο απ' τό να ξέρει τό γενικό σύνολο στό θέατρο. Έτσι ή εργασία του χρειάζεται κι απ' αυτή την πλευρά (ή σχέση του ίδιου μέ την ταινία σάν σύνολο) ιδιαίτερη φροντίδα. Ο ήθοποιός του κινηματογράφου χρειάζεται να χει γι' αυτό τό σκοπό, και να του δοθούν, εφόδια πολύ μεγαλύτερα απ' ότι του προσφέρονται στό θέατρο.

Έδω θά πρέπει ν' αναφέρω ακόμα μιά δυσκολία πού χαρακτηρίζει την τέχνη του ήθοποιού στόν κινηματογράφο.

Στό θέατρο υπάρχει ή λεγόμενη «ζωντανή έπαφή» ανάμεσα στόν ήθοποιό και στό κοινό της παράστασης. Είναι γνωστό πώς οι παραστάσεις ενός έργου διαφέρουν ή μιά μέ την άλλη και πώς ή διαφορά αυτή προέρχεται κι απ' τη σύνθεση του κοινού πού παρακολουθεί την παράσταση. Χιλιάδες ανέκδοτα αναφέρουν ότι εξαιρετικοί ήθοποιοί αναγκάστηκαν, κάτω απ' τη ζωντανή αντίδραση του κοινού, να βρουν καινούρια μορφή για να ερμηνεύσουν τό ρόλο τους ή να εγκατα-

λείφουν εκείνη πού είχαν βρει και την χρησιμοποιούσαν άλλου μ' επιτυχία. Άλλωστε κι οί ήθοποιοί του θεάτρου όμολογοϋν πώς εμπνέονται όσο γίνεται καλύτερα και νιώθουν την πιο μεγάλη ψυχική ένταση (δυό απαραίτητα στοιχεία για την άρτια απόδοσή τους) μονάχα όταν αισθανθοϋν άμεσα τίς αντιδράσεις του κοινού.

Στόν κινηματογράφο βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα έντελώς διαφορετικό φαινόμενο. Ποτέ ό ήθοποιός, ακόμα και στή σημαντικότερη στιγμή της δημιουργίας του, όταν βρίσκεται φάτσα μέ φάτσα μέ τόν φακό πού καταγράφει τό τελικό του επίτευγμα, δέν έχει την ευκαιρία νά νιώσει άμεσα την αντίδραση έστω κι ένας μονάχα πραγματικού θεατή. Αυτόν μπορεί μόνο νά τόν φαντάζεται.

Στήν «ζωντανή έπαφή» ανάμεσα στόν ήθοποιό του θεάτρου και στό θεατή, ξεχωρίζουν δυό βασικά στοιχεία και θά τ' αναλύσουμε χωριστά τό καθένα σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο.

Τά στοιχεία αυτά είναι: α) ό έρεθισμός κι ή έμπνευση πού δημιουργοϋνται γενικά στόν ήθοποιό του θεάτρου καθώς έχει συνειδητή επίγνωση πώς χιλιάδες μάτια βρίσκονται καρφωμένα πάνω του, καθώς δηλαδή αισθάνεται άμεσα ένα ρεύμα πολλαπλάσιας προσοχής συγκεντρωμένο στό παίξιμό του και β) ή ζωντανή παρουσία του θεατή μέ τίς αντιδράσεις του - ή ενεργητική του, δηλαδή, συμμετοχή πού βοηθάει τόν ήθοποιό στό πλάσιμο του ρόλου.

Τό πρώτο στοιχείο: νά γνωρίζει ό ήθοποιός πώς μπροστά του έχει ένα μεγάλο κοινό, στόν κινηματογράφο είναι τελείως άνύπαρκτο.

Κατά τό «γύρισμα» ό ήθοποιός δέν βλέπει μπροστά του παρά τά ψυχρά, τά νεκρά μηχανήματα λήψης και ήχου. Τό σύστημα φωτισμού πού φωτίζει τά γύρω του τόν απομονώνει σέ τόσο χώρο, όσο χρειάζεται για νά γυριστεί ή σκηνή, έναν χώρο τόσο στενό πού συχνά δέν του επιτρέπει νά βλέπει ούτε καν την έκταση όπου εξελίσσεται ή δράση.

Άλλά μήπως αυτό σημαίνει πώς αποκλείεται και στόν ήθοποιό του κινηματογράφου νά νιώσει την έμπνευση και τόν έρεθισμό πού προκαλεί ή ζωντανή παρουσία του κοινού; Κάθε άλλο. Άπλούστατα θά φτάσει στό ίδιο αποτέλεσμα μά μέ διαφορετικό τρόπο.

Σέ μία συζήτησή μας ό Μαγιακόφσκι μου έλεγε για τά συναισθήματα πού του γεννιόντουσαν καθώς άπάγγελνε τά ποιήματά του μπροστά στό μεγάλο κοινό κατά την διάρκεια της επανάστασης. Διαπίστωνε, λοιπόν, πώς από τότε δέν ξανάνωσε την έντονη εκείνη έμπνευση έκτός από μία περίπτωση: όταν άπάγγελνε τά ποιήματά του άπ' τό ραδιόφωνο.

Πιστεύω πώς ό Μαγιακόφσκι ήταν άπόλυτα είλικρινής. Κι αξίζει νά σημειωθεί πώς ένας άνθρωπος σάν αυτόν δέν απομονώθηκε ούτε αποξενώθηκε άπ' τό άκροατήριό του μέσα στην αίθουσα των έκπομπών, ενώ, τό δίχως άλλο, ζούσε οργανικά και τροφοδοτούσε τό δημιουργικό έργο του άπ' τίς αντιδράσεις του άκροατηρίου του. Η «δημιουργική φαντασία» είναι αναπόσπαστο μέρος κάθε δημιουργικού καλλιτέχνη και τόν κάνει άξιο νά δένηται και νά γίνεται ένα μ' όλόκληρο τόν κόσμο της πραγματικότητας. Αυτή βοήθησε και τόν Μαγιακόφσκι νά αισθάνεται άμεσα κι όχι νά φαντάζεται, άφηρημένα κι έγκεφαλικά, πώς τά λόγια πού έλεγε μπροστά στό μικρόφωνο θ' άπλώνονταν σέ μία τεράστια έκταση και θά ακούγονταν, θά γίνονταν δεκτά, από εκατομμύρια προσεχτικούς άκροατές.

Σημειώστε πώς μέ όσα έλεγε ό Μαγιακόφσκι δέν είχε την πρόθεση νά κάνει έπιστημονική ή ψυχολογική ανάλυση του ραδιόφωνου σάν τέχνη. Μιλούσε άπλούστατα για ένα άμεσο έρεθισμό πού του προκαλούσε ή όμιλία του μπροστά στό μικρόφωνο. Κι αυτός ό έρεθισμός ήταν ό ίδιος μ' εκείνον πού ένιωθε όταν είχε μπροστά του τό μεγάλο, τό ζωντανό κοινό.

Νομίζω πώς κι ό ήθοποιός του κινηματογράφου, όταν ζει τό ρόλο του άληθινά, μπορεί νά νιώσει έναν παρόμοιο έρεθισμό. Πάνω στή σκηνή ό ήθοποιός παίζει μπροστά σέ χιλιάδες θεατές, στην όθόνη μπροστά