

DAVID BORDWELL • KRISTIN THOMPSON

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΤΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΚΚΙΝΙΔΗ

5η ανατύπωση

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2021

στον κόσμο της καθημερινότητας — τόσο στη φύση όσο και στα αντικείμενα πρακτικής χρήσεως. Υπό αυτήν την έννοια, αντιλαμβανόμαστε πληρέστερα όχι μόνο την ταινία αλλά και τον κόσμο γύρω μας μέσα από μια συνείδηση των εικαστικών του ποιοτήτων. Όταν μιλάμε για άφηρημένες ταινίες, μπορούμε να τροποποιήσουμε την έκφραση «τέχνη για την τέχνη» λέγοντας «τέχνη για τη ζωή» — γιατί τέτοιες ταινίες πλουτίζουν τη ζωή μας όσο και οι ταινίες των άλλων μορφικών τύπων.

■ ΕΝΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗΣ ΜΟΡΦΗΣ: ΤΟ ΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ

Το *Μηχανικό μπαλέτο* (*Ballet mécanique*), μια από τις πρώτες άφηρημένες ταινίες, υπήρξε και μια από αυτές που άσκησαν τη μεγαλύτερη επιρροή. Έξακολουθεί να είναι ένα εξαιρετικά απολαυστικό πρωτοποριακό έργο και ένα κλασικό παράδειγμα για το πώς κοινότοπα αντικείμενα μπορούν να μεταμορφωθούν όταν οι άφηρημένες ποιότητές τους χρησιμοποιούνται ως βάση για τη μορφή της ταινίας.

Δύο κινηματογραφιστές συνεργάστηκαν στο *Μηχανικό μπαλέτο* τα χρόνια 1923 και 1924: ο Ντάντλεϋ Μέρφου, ένας νεαρός Αμερικανός δημοσιογράφος και ανερχόμενος κινηματογραφικός παραγωγός, και ο Φερνάν Λεζέ, ένας μείζων Γάλλος ζωγράφος. Ο Λεζέ είχε διαμορφώσει στα έργα του τη δική του ξεχωριστή έκδοχή του κυβισμού, συχνά χρησιμοποιώντας στιλιζαρισμένα μηχανικά κομμάτια. Το ενδιαφέρον του για τις μηχανές αξιοποιήθηκε με επιτυχία στον κινηματογράφο και συνέβαλε στις βασικές μορφικές αρχές του *Μηχανικού μπαλέτου*.

Αυτός ο τίτλος υποδηλώνει το παράδοξο που μεταχειρίζονται οι κινηματογραφιστές όταν δημιουργούν το θεματικό υλικό και τις παραλλαγές της ταινίας τους. Περιμένουμε ένα μπαλέτο να ρέει, και να το ερμηνεύουν άνθρωποι χορευτές. Ένα κλασικό μπαλέτο μοιάζει να είναι το αντίθετο των κινήσεων μιας μηχανής, ωστόσο η ταινία δημιουργεί έναν μηχανικό χορό. Σχετικά λίγα από τα πολλά αντικείμενα που βλέπουμε στην ταινία είναι πράγματι μηχανές· ή ταινία χρησιμοποιεί κυρίως καπέλα, πρόσωπα, μπουκάλια, μαγειρικά σκεύη και άλλα παρόμοια. Αλλά μέσα από την αντιπαράθεση με μηχανές και μέσα από οπτικούς και χρονικούς ρυθμούς, αποθύμαστε να δούμε ακόμη και τα κινούμενα μάτια και το στόμα μιας γυναίκας σαν να είναι μηχανικά εξαρτήματα.

Δεν μπορούμε να κατατιμήσουμε το *Μηχανικό μπαλέτο* σκιαγραφώντας τα επιχειρήματά του ή χωρίζοντάς το σε σκηνές αφηγηματικής δράσης. Μάλλον πρέπει να αναζητήσουμε αλλαγές στις άφηρημένες ποιότητες που χρησιμοποιούνται σε διαφορετικά σημεία της ταινίας. Ακολουθώντας αυτή την αρχή, μπορούμε να βρούμε έννεα τμήματα στο *Μηχανικό μπαλέτο*. Είναι τα ακόλουθα:

- A. Η σεκάνς των τίτλων της αρχής με μια στιλιζαρισμένη, έμφυχωμένη φιγούρα του Τσάρλι Τσάπλιν να εισάγει τον τίτλο της ταινίας. (Η λέξη «Σαρλό», σε αυτήν την εισαγωγή, είναι στη Γαλλία το όνομα του χαρακτήρα που υποδύεται ο Τσάπλιν.)
1. Η εισαγωγή των ρυθμικών στοιχείων της ταινίας
2. Μια χρήση όμοιων στοιχείων με όψεις τραβηγμένες μέσα από πρίσματα
3. Ρυθμικές κινήσεις
4. Μια σύγκριση ανθρώπων και μηχανών
5. Ρυθμικές κινήσεις ενδιάμεσων τίτλων και εικόνων
6. Επιπλέον ρυθμικές κινήσεις, κυρίως στερογγυλών αντικειμένων
7. Γρήγοροι χοροί αντικειμένων
8. Επιστροφή στον Σαρλό και στα στοιχεία της έναρξης

Το *Μηχανικό μπαλέτο* χρησιμοποιεί την προσέγγιση που βασίζεται στο θέμα και στις παραλλαγές με πολύπλοκο τρόπο, εισάγοντας πολλά επιμέρους μοτίβα σε γοργή εναλλαγή, επαναφέροντάς τα στη συνέχεια ανά διαστήματα και σε διαφορε-



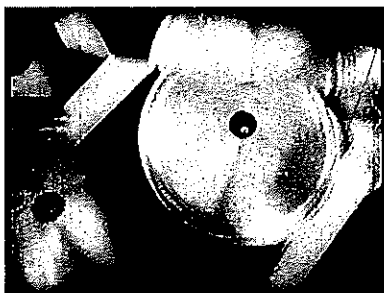
Εικ. 5.30



Εικ. 5.31



Εικ. 5.32



Εικ. 5.33

τικούς συνδυασμούς. Υπάρχει ένα σαφές σχήμα ανάπτυξης που βασίζεται σε στοιχειά των προηγούμενων τμημάτων. Κάθε νέο τμήμα άντλει από έναν περιορισμένο αριθμό αφηρημένων ποιότητων του προηγούμενου και παίζει για λίγο με αυτές.

Τα τελευταία τμήματα χρησιμοποιούν και πάλι στοιχεία από το πρώτο μέρος της ταινίας, και το τέλος άπηχτεί έντονα την αρχή. Η ταινία μάς κατακλύζει με πολύ ύλικό σε σύντομο διάστημα, και πρέπει να προσπαθήσουμε ενεργά να συνδέσουμε τα μοτίβα μεταξύ τους αν θέλουμε να αντιληφθούμε τις επαναλήψεις και τις παραλλαγές της ταινίας.

Όπως προτεινάμε, το εισαγωγικό μέρος μάς αφηρημένης ταινίας μάς παρέχει συνήθως ισχυρές ενδείξεις ως προς αυτό που προσδοκούμε να δούμε αργότερα, πιο ανεπτυγμένο. Ο έμφυχωμένος Τσάπλιν του *Μηχανικού μπαλέτου* ξεκινάει αυτή τη διαδικασία. Η φιγούρα είναι εξαιρετικά αφηρημένη — αναγνωρίσιμη ως άνθρωπος, αλλά και φτιαγμένη από αφηρημένα σχήματα που κινούνται πέρα δώθε με έναν σπασμωδικό τρόπο (Εικ. 5.30). Ήδη έχουμε την ανθρώπινη μορφή ως αντικείμενο.

Το πρώτο τμήμα μάς εκπλήσσει γιατί αρχίζει με μια γυναίκα που κάνει κούνια σε έναν κήπο (Εικ. 5.31). Έντονοι, ο τίτλος της ταινίας μπορεί να μάς οδηγήσει να παρατηρήσουμε τον τακτικό ρυθμό της αιώρησης και τις χειρονομίες της γυναίκας, που είναι σαν μαριονέτα καθώς άνασηκώνει επανειλημμένα τα μάτια και το κεφάλι της και έπειτα τα χαμηλώνει, με ένα μόνιμο χαμόγελο στο πρόσωπο. Όρισμένες αφηρημένες ποιότητες έχουν ήδη ξεχωρίσει. Ξαφνικά έμφανίζεται μια γοργή διαδοχή εικόνων, που περνάει πολύ γρήγορα ώστε μόλις που προλαβαίνουμε να διακρίνουμε ένα καπέλο, μπουκάλια, ένα αφηρημένο άσπρο τρίγωνο και άλλα αντικείμενα. Στη συνέχεια έμφανίζεται το στόμα μιάς γυναίκας, να χαμογελάει, έπειτα δίχως να χαμογελάει, μετά χαμογελώντας και πάλι. Το καπέλο επανέρχεται, ύστερα ξανά το χαμογελαστό στόμα, έπειτα κάτι τροχοί που γυρίζουν, ύστερα μιά γυαλιστερή μπάλα κάνει κύκλους κοντά στη κάμερα. Στη συνέχεια βλέπουμε τη γυναίκα στην κούνια και η κάμερα κινείται μπρός πίσω μαζί της — μόνο που τώρα η φιγούρα είναι άναπόδα (Εικ. 5.32). Αυτό το τμήμα τελειώνει με τη γυαλιστερή μπάλα, που τώρα ταλαντεύεται μπρός πίσω κατευθείαν πάνω στην κάμερα, και καλούμαστε να συγκρίνουμε την κίνησή της με αυτήν της γυναίκας στην κούνια. Έτσι επιβεβαιώνεται η προσδοκία μας πως δέν είναι χαρακτήρας αλλά αντικείμενο, όπως το μπουκάλι ή η γυαλιστερή μπάλα. Το ίδιο ισχύει και για εκείνο το χαμογελαστό στόμα, που δέν υποδηλώνει τόσο μιά συγκίνηση όσο ένα τακτικά μεταβαλλόμενο σχήμα. Τα σχήματα των αντικειμένων (ένα στρογγυλό καπέλο, κατακόρυφα μπουκάλια), η κατεύθυνση της κίνησης (η κούνια, η γυαλιστερή μπάλα), η ύψη (η γυαλίδα τόσο της μπάλας όσο και των μπουκαλιών), οι ρυθμοί της κίνησης των αντικειμένων καθώς και οι αλλαγές από αντικείμενο σε αντικείμενο θα άποτελέσουν ιδιότητες στις οποίες η ταινία μάς έφιστά την προσοχή.

Άφου έγείρει αυτές τις προσδοκίες στο σύντομο εισαγωγικό μέρος, η ταινία συνεχίζει ποικίλλοντας τα στοιχεία της. Το δεύτερο τμήμα παραμένει στενά προσκολλημένο στα στοιχεία που μόλις παρουσιάστηκαν αρχίζοντας με μιά άλλη όψη της γυαλιστερής μπάλας, ιδωμένης τώρα μέσα από ένα πρίσμα. Άκολουθούν άλλα πλάνα οικιακών αντικειμένων, που μοιάζουν με την μπάλα από την άποψη ότι είναι επίσης γυαλιστερά και ιδωμένα μέσα από ένα πρίσμα. Ένα από αυτά είναι αναγνωρίσιμο ως καπάκι κατσαρόλας (Εικ. 5.33), με το στρογγυλό του σχήμα να επαναλαμβάνει τόσο αυτό της μπάλας όσο και αυτό του καπέλου από το προηγούμενο τμήμα. Αυτό άποτελεί ένα καλό παράδειγμα για το πως ένα κοινότοπο αντικείμενο μπορεί να άποσπαστεί από τη καθημερινή του χρήση και πως οι αφηρημένες του ποιότητες μπορούν να δημιουργήσουν μορφικές σχέσεις.

Στο μέσο μιάς σειράς από πλάνα με πρίσματα, βλέπουμε μιά γρήγορη έκρηξη πλάνων, κατά την όποια εναλλάσσονται ένας λευκός κύκλος και ένα λευκό τρίγωνο. Αυτό είναι ένα άκόμη μοτίβο που θα έπιστρέφει ανά διαστήματα, με πα-

ραλλαγές. Κατὰ κάποιον τρόπο, αὐτὰ τὰ σχήματα, ποὺ δὲν εἶναι ἀναγνωρίσιμα ἀντικείμενα, ἀντιδιαστέλλονται μὲ τὰ μαγεϊρικὰ σκευὴ τῶν ἄλλων πλάνων. Μᾶς καλοῦν ὅμως νὰ κάνουμε συγκρίσεις: τὸ καπάκι τῆς κατσαρόλας εἶναι κι αὐτὸ στρογγυλό, οἱ πλευρές τῶν πρισμάτων εἶναι κάπως τριγωνικές. Στὴ διάρκεια τοῦ ὑπόλοιπου δευτέρου τμήματος βλέπουμε κι ἄλλα πλάνα μὲ πρίσματα, ἀνακατεμένα μὲ ἄλλη μιὰ γρήγορη σειρὰ ἀπὸ κύκλους καὶ τρίγωνα, καὶ ἐπίσης μὲ εἰκόνες τῶν ματιῶν μιᾶς γυναίκας ποὺ ἀνοικοκλείνουν, εἰκόνες μὲ τὰ μάτια μιᾶς γυναίκας ποὺ καλύπτονται ἐν μέρει ἀπὸ σκοτεινὰ σχήματα (Εἰκ. 5.34) καί, τέλος, μὲ τὸ χαμογελαστό/μὴ χαμογελαστὸ στόμα ἀπὸ τὸ πρῶτο τμήμα.

Τὸ δεύτερο τμήμα ἐπιβεβαίωσε ἀκόμη περισσότερο τὶς προσδοκίες μας ὅτι ἡ ταινία θὰ ἐστιαστῆ ἐπὶ τὴ σύγκριση σχημάτων, ρυθμῶν ἢ ὕψους. Ἀρχίζουμε ἐπίσης νὰ διακρίνουμε ἕνα σχῆμα διακοπῶν τῶν τμημάτων ποὺ μᾶς ἐκπλήσσουν μὲ σύντομες ἐκρήξεις πλάνων μικρῆς διάρκειας. Στὸ πρῶτο τμήμα, οἱ διακοπὲς εἶχαν δημιουργηθεῖ μὲ πλάνα ὅπου ἐναλλάσσονταν ἀντικείμενα μὲ ἕνα μοναδικὸ τρίγωνο. Τώρα ἔχουμε δεῖ δύο φορὲς νὰ ἐναλλάσσονται ἕνας κύκλος καὶ ἕνα τρίγωνο. Ὁ ρυθμὸς τῶν μεταβαλλόμενων εἰκόνων εἶναι ἐξίσου σημαντικὸς μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς κίνησης μέσα στὰ μεμονωμένα πλάνα.

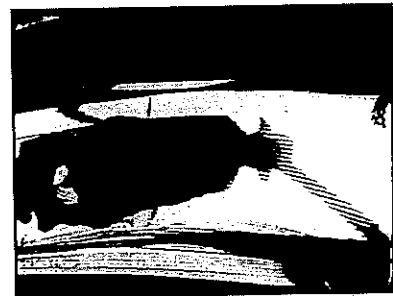
Τώρα ποὺ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ σχήματα ἔχουν καλὰ ἐδραιωθεῖ, ἡ ταινία ἀρχίζει νὰ εἰσάγει μεγαλύτερες παραλλαγές γιὰ νὰ περιπλέξει καὶ ἐνίστε νὰ ἀνατρέψει τὶς προσδοκίες μας. Τὸ τρίτο τμήμα ἀρχίζει μὲ πλάνα ἀπὸ σειρὲς δίσκων σὰν πιάτα, ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ σχήματα τὰ ὁποῖα περιστρέφονται καὶ θυμίζουν τὴ ρόδα σκοποβολῆς. Θὰ προμηθεύσουν ἄραγε τὰ στρογγυλά σχήματα καὶ οἱ κινήσεις τῆ βασικὴ ἀρχὴ ἀνάπτυξης σὲ αὐτὸ τὸ τμήμα; Ξαφνικὰ ἡ κάμερα κατεβαίνει ταχύτατα τὴν ὄλο στροφὲς τσουλήθρα ἐνὸς λούνα πάρκ. Βλέπουμε στοιχεῖα ὅπως ἕνα πόδι ποὺ περπατάει, αὐτοκίνητα ποὺ περνοῦν πάνω ἀπὸ τὴν κάμερα καὶ γρήγορα πλάνα αὐτοκινήτων τοῦ λούνα πάρκ νὰ περνοῦν περιστρεφόμενα μπροστὰ μας. Ἐδῶ, διαφορετικοὶ ρυθμοὶ διαδέχονται ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, καὶ τὸ κοινὸ σχῆμα μοιάζει λιγότερο σημαντικό. Σχετικὰ λίγα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου καὶ τοῦ δευτέρου τμήματος ἐπανερχονται. Δὲν βλέπουμε τὰ μέρη τοῦ γυναικείου προσώπου, καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα εἶναι καινούρια, σὲ ἐξωτερικοὺς χώρους. Ἐντούτοις, μετὰ τὰ αὐτοκίνητα τοῦ λούνα πάρκ, βλέπουμε ἕνα σχετικὰ μακρὸ πλάνο ἐνὸς περιστρεφόμενου, λαμπεροῦ ἀντικειμένου — ὄχι σὲ πλάνο μὲ πρίσμα ἀλλὰ ποὺ θυμίζει τουλάχιστον τὴν εἰκόνα τῶν μαγεϊρικῶν σκευῶν ποὺ εἶδαμε νωρίτερα. Τὸ τμήμα τελειώνει μὲ τὴ γωστὴ γοργὴ ἐναλλαγὴ κύκλου καὶ τριγώνου.

Τὸ τέταρτο τμήμα μᾶς παρέχει τὴν πιὸ ρητὴ σύγκριση ποὺ ὑπάρχει ἐπὶ τὴν ταινία μεταξὺ ἀνθρώπων καὶ μηχανῶν. Πρῶτα βλέπουμε μιὰ τσουλήθρα τοῦ λούνα πάρκ ἀπὸ ψηλά, ἐπαναφορὰ ἐνὸς στοιχείου ἀπὸ τὸ τρίτο τμήμα (ἂν καὶ ἐδῶ ἡ κάμερα δὲν κατεβαίνει τὴν τσουλήθρα). Ἡ τσουλήθρα ἀπλώνεται ὀριζόντια στὸ πλάτος τῆς ὀθόνης, καὶ σὲ γρήγορη διαδοχὴ ἢ σιλουέτα ἐνὸς ἄντρα τὴν κατεβαίνει γλιστρώντας σὰν βολίδα τέσσερις φορές (Εἰκ. 5.35). Αὐτὸ μπορεῖ νὰ φανεῖ ὡς συνέχεια τῆς προσήλωσης τοῦ τρίτου τμήματος στὸ ρυθμὸ, ἀλλὰ ἔπειτα βλέπουμε ἕνα μηχανικὸ ἐξάρτημα, σαφῶς κατακόρυφο ἐπὶ τὴν ὀθόνη (Εἰκ. 5.36), μὲ ἕνα πιστόνι ποὺ κινεῖται ρυθμικὰ πάνω κάτω. Πάλι βλέπουμε ὁμοιότητες: ἕνα κυλινδρικό ἀντικείμενο μὲ ἕνα ἄλλο ἀντικείμενο νὰ κινεῖται κατὰ μῆκος του· ἀλλὰ βλέπουμε καὶ διαφορὲς: οἱ συνθέσεις χρησιμοποιοῦν ἀντίθετη κατεύθυνση, καὶ οἱ τέσσερις κινήσεις τοῦ ἄντρα γίνονται σὲ ξεχωριστὰ πλάνα, ἐνῶ ἡ κάμερα ἐξακολουθεῖ νὰ κινηματογραφεῖ καθὼς τὸ πιστόνι κινεῖται πάνω κάτω μέσα σὲ ἕνα πλάνο. Κι ἄλλα πλάνα συγκρίνουν τὰ τμήματα τῆς τσουλήθρας καὶ τοῦ ἐξαρτήματος, τελειώνοντας μὲ τὴν εἰκόνα μιᾶς μηχανῆς μέσα ἀπὸ ἕνα πρίσμα.

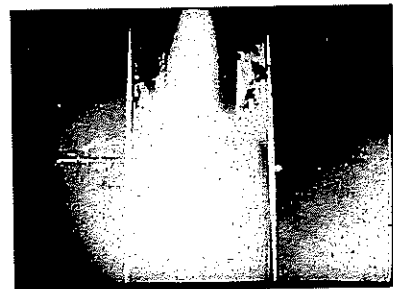
Ἡ οἰκεία ἐναλλαγὴ κύκλου καὶ τριγώνου ἐπανερχεται, ἀλλὰ μὲ διαφορὲς: τώρα τὸ τρίγωνο εἶναι μερικὲς φορὲς ἀναποδογυρισμένο, καὶ τὸ κάθε σχῆμα παραμένει λίγο παραπάνω ἐπὶ τὴν ὀθόνη. Τὸ τμήμα συνεχίζει μὲ περισσότερα περιστρεφόμενα λαμπερὰ ἀντικείμενα καὶ μὲ μηχανικὰ ἐξαρτήματα, καὶ ὕστερα ἐπανεισάγει τὸ



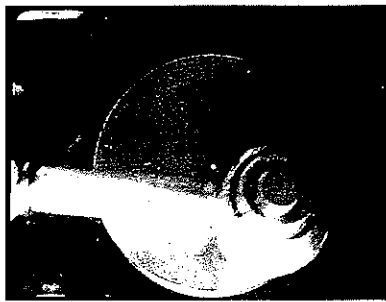
Εἰκ. 5.34



Εἰκ. 5.35



Εἰκ. 5.36



Είκ. 5.37



Είκ. 5.38

μοτίβο του καλυμμένου γυναικείου ματιού (παρόμοιου με αυτό της Είκ. 5.34). Τώρα οι κινήσεις αυτού του ματιού παραβάλλονται με μηχανικά εξαρτήματα.

Το τέταρτο τμήμα κλείνει με μια από τις γνωστότερες και τολμηρότερες στιγμές του *Μηχανικού μπαλέτου*. Μετά από ένα πλάνο ενός περιστρεφόμενου μηχανικού εξαρτήματος (Είκ. 5.37), βλέπουμε επτά πανομοιότυπα πλάνα μιάς πλύστρας που ανεβαίνει μια σκάλα και χειρονομεί (Είκ. 5.38). Το τμήμα επιστρέφει στο χαμογελαστό στόμα, έπειτα μās δίνει άλλα έντεκα πλάνα της ίδιας εικόνας με την πλύστρα, ένα πλάνο με ένα μεγάλο πιστόνι, και άλλες πέντε επαναλήψεις του πλάνου με την πλύστρα. Αυτή ή επίμονη επανάληψη κάνει τις κινήσεις της γυναίκας εξίσου ακριβείς με αυτές του μηχανήματος. Παρόλο που τη βλέπουμε σε έναν πραγματικό χώρο, δέν μπορούμε να τη δούμε ως χαρακτήρα, αλλά είμαστε αναγκασμένοι να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στο ρυθμό των κινήσεών της. (Οι κινηματογραφιστές εκμεταλλεύονται τη μηχανική δυνατότητα που διαθέτει ο κινηματογράφος να πολλαπλασιάζει την ίδια εικόνα.) Το τέταρτο τμήμα είναι άρκετα διαφορετικό από τα προηγούμενα, αλλά επαναφέρει παρ' όλα αυτά όρισμένα μοτίβα: το πρίσμα επανέρχεται σύντομα (από το δεύτερο τμήμα), περιστρεφόμενα λαμπερά αντικείμενα θυμίζουν αυτά του τρίτου τμήματος, και τα μάτια και το στόμα της γυναίκας (πρώτο και δεύτερο τμήμα) επανέρχονται, αφού άπουσίασαν από το τρίτο τμήμα.

Το τέταρτο τμήμα ήταν το άποκορύφωμα της σύγκρισης που κάνει ή ταινία μεταξύ μηχανικών αντικειμένων και ανθρώπων. Τώρα το πέμπτο τμήμα εισάγει μια έντονη αντίθεση συγκεντρώνοντας την προσοχή του σε τυπωμένους ενδιάμεσους τίτλους. Σε αντίδιαστολή με τα άλλα τμήματα, αυτό αρχίζει με μια μαύρη όθνη, που σταδιακά αποκαλύπτεται πώς πρόκειται για μια σκούρα καρτέλα πάνω στην οποία είναι ζωγραφισμένο ένα άσπρο μηδενικό. Αυτό το βλέπουμε πρώτα σε πρισματικό πλάνο (που ανακαλεί και πάλι το δεύτερο τμήμα). Μια εικόνα δίχως πρίσμα δείχνει το μηδενικό να συρρικνώνεται.

Ξαφνικά, εμφανίζεται ένας ενδιάμεσος τίτλος: «ON A VOLÉ UN COLLIER DE PERLES DE 5 MILLIONS» («Έκλαπη ένα μαργαριταρένιο περιδέραιο αξίας 5 εκατομμυρίων»). Σε μια αφηγηματική ταινία αυτό μπορεί να μās παρείχε πληροφορίες για την ιστορία, αλλά οι κινηματογραφιστές μεταχειρίζονται την τυπογραφική γλώσσα ως ένα επιπλέον οπτικό μοτίβο για την εναλλαγή του ρυθμού. Άκολουθούν μια σειρά γρήγορα πλάνα, με μεγάλα μηδενικά, τότε ένα, τότε τρία, που εμφανίζονται και εξαφανίζονται, συρρικνώνονται και μεγαλώνουν. Κομμάτια του ενδιάμεσου τίτλου εμφανίζονται απομονωμένα («ONA VOLÉ»), λαμβάνοντας μέρος σε αυτόν το «χορό» γραμμάτων. Η ταινία παίζει με μια άμφισημία: το μηδενικό είναι άραγε πράγματι ένα «0», δηλαδή το πρώτο γράμμα της φράσης του ενδιάμεσου τίτλου ή μέρος του αριθμού 5.000.000, ή μήπως είναι μια στιλιζαρισμένη αναπαράσταση του ίδιου του περιδέραιου; Πέρα από αυτό του είδους το παιχνίδι με ένα οπτικό «λογοπαίγνιο», το μηδενικό ανακαλεί και παραλλάσσει το μοτίβο του κύκλου που στάθηκε τόσο κυρίαρχο στην ταινία.

Προκύπτουν κι άλλα «λογοπαίγνια» καθώς το μηδενικό δίνει τη θέση του στην εικόνα της λαιμαριάς ενός αλόγου — που οπτικά μοιάζει με το μηδενικό αλλά και ανακαλεί τη λέξη «collier» (στα γαλλικά ή λέξη μπορεί να σημαίνει είτε «περιδέραιο» είτε «λαιμαριά»). Η λαιμαριά χοροπηδάει εδώ κι εκεί στον δικό της χορό, και εναλλάσσεται με κινούμενα μηδενικά και κομμάτια από τη φράση του ενδιάμεσου τίτλου, μερικές φορές τυπωμένα ανάποδα — για να δοθεί έμφαση στην εικαστική περισσότερο παρά στην πληροφοριακή τους λειτουργία. Αυτό το τμήμα ήταν πολύ διαφορετικό από τα προηγούμενα, αλλά ακόμη κι εδώ μερικά μοτίβα επαναλαμβάνονται. Άκριβώς πριν εμφανιστεί ή λαιμαριά του αλόγου, βλέπουμε σύντομα το καλυμμένο μάτι της γυναίκας και, στη διάρκεια των γρήγορων αναλαμπών με τους ενδιάμεσους τίτλους, παρεμβάλλεται το μικροσκοπικό πλάνο ενός μηχανικού εξαρτήματος.

Μετά από αυτό το σημείο, ή ταινία αρχίζει να προχωρεί προς παραλλαγές που

είναι πιό κοντά στα στοιχεία των πρώτων τμημάτων. Το έκτο τμήμα μās δείχνει ρυθμικές κινήσεις κυρίως με κυκλικά σχήματα. Αρχίζει με το κεφάλι μιάς γυναίκας, με κλειστά μάτια, να στρέφεται (Εικ. 5.39). Αμέσως μετά βλέπουμε ένα ξύλινο άγαλμα να ταλαντεύεται πλησιάζοντας την κάμερα κι άπομακρυνόμενο άπ' αυτή (Εικ. 5.40). Για άλλη μιá φορά εμφανίζεται ή σύγκριση ανθρώπου και άντικειμένου. Ένα άφηρημένο κυκλικό σχήμα μεγαλώνει, ύποκινώντας μας να έχουμε το νοϋ μας στην επανάληψη αυτού του σχήματος. Το πρόσωπο μιάς γυναίκας εμφανίζεται σε πρισματικό πλάνο· περνάει πίσω άπό ένα χαρτόνι με τρύπες άνοιγμένες μπροστά στο πρόσωπό της, ενώ ή έκφρασή της αλλάζει συνεχώς με μηχανικό τρόπο. Βλέπουμε ξανά τους κύκλους και τὰ τρίγωνα να εναλλάσσονται, αλλά αυτή τή φορά τὰ σχήματα παρουσιάζονται σε τέσσερα διαφορετικά μεγέθη. Άκολουθεί μιá γρήγορη σειρά άπό πλάνα με σειρές γυαλιστερών μαγειρικών σκευών (Εικ. 5.41), με σύντομες εκρήξεις μαύρου φίλμ ενδιάμεσα. Αυτό το μαύρο χρώμα επαναλαμβάνει και παραλλάσσει τὰ σκούρα φόντα των ενδιάμεσων τίτλων στο πέμπτο τμήμα, ενώ τὰ γυαλιστερά κατσαρολικά και τὰ ύπόλοιπα σκεύη επανεισάγουν ένα μοτίβο που έχει εμφανιστεί σε κάθε τμήμα εκτός του πέμπτου. Το μοτίβο με τίς σειρές άντικειμένων ύπήρχε στο τρίτο τμήμα, ενώ ή ταλαντευόμενη κίνηση των μαγειρικών σκευών σε πολλά άπό αυτά τὰ πλάνα άπηχεί τήν ταλάντευση τής γυναίκας στην κούνια και τή γυαλιστερή μπάλα άπό το μακρινό πρώτο τμήμα. Με αυτήν τή σεκάς και με το επόμενο τμήμα ή ανάπτυξη τής ταινίας επιστρέφει στην άρχή της.

Το έβδομο τμήμα άρχίζει με το πλάνο μιάς βιτρίνας, με σπειροειδή σχήματα που μοιάζει να παγώνουν τίς περιστροφικές κινήσεις οί όποιες χαρακτηρίζαν μεγάλο μέρος του ρυθμικού παιχνιδιού τής ταινίας (Εικ. 5.42). Το κυκλικό μοτίβο επανέρχεται και οδηγεί σε μιá σειρά «χορούς» που άποτελούν παραλλαγές κεντρικών μοτίβων. Σύντομα πλάνα κάνουν τὰ πόδια μιάς κούκλας να μοιάζουν σαν να χορεύουν (Εικ. 5.43)· κατόπιν τὰ πόδια άρχίζουν να στριφογυρίζουν μέσα στα πλάνα. Το μοτίβο τής γυαλιστερής μπάλας επιστρέφει, όμως τώρα είναι δύο μπάλες που στριφογυρνούν σε αντίθετες κατευθύνσεις. Δυό πολύ διαφορετικά σχήματα —ένα καπέλο και ένα παπούτσι— εναλλάσσονται με γοργό ρυθμό (Εικ. 5.44), δημιουργώντας μιá αντίθεση σχημάτων παρόμοια με τήν άντιπαράθεση του κύκλου και του τριγώνου νωρίτερα. Άκολουθεί το πρισματικό πλάνο μιάς γυναίκας που αλλάζει εκφράσεις, κι έπειτα το πλάνο ενός προφίλ που μοιάζει με αυτό τής Εικόνας 5.39. Δυό ελαφρώς διαφορετικές όψεις ενός προσώπου (Εικ. 5.45) εναλλάσσονται γοργά, κάνοντάς μας να πιστέψουμε πως το κεφάλι γνέφει μηχανικά. Τέλος, σύντομα πλάνα μπουκαλιών τὰ κάνουν να φαίνονται σαν να μετατοπίζονται με άλλον πάλι χορευτικό ρυθμό.

Ένδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως τὰ μοτίβα που χρησιμοποιούνται στο έβδομο τμήμα προέρχονται κατά κύριο λόγο άπό το πρώτο και το δεύτερο (οί γυαλιστερές μπάλες, το καπέλο, τὰ μπουκάλια) καθώς και άπό το έκτο τμήμα (το πρόσωπο σε πρισματική όπτική, ο κύκλος που μεγαλώνει). Στο σημείο αυτό όπου το «μηχανικό μπαλέτο» γίνεται εμφανέστερο, ή ταινία συγκεντρώνει στοιχεία άπό τήν άρχή της και άπό το προηγούμενο τμήμα, στο όποιο είχε ξεκινήσει ή άνακεφαλαίωση των προηγούμενων τμημάτων. Το έβδομο τμήμα άποφεύγει μοτίβα άπό τὰ κεντρικά τμήματα τής ταινίας —άπό το τρίτο έως και το πέμπτο— κι έτσι μās δημιουργείται ή αίσθηση οτι ή ταινία εξακολουθεί να εξελίσσεται και συγχρόνως οτι ολοκληρώνει τον κύκλο της.

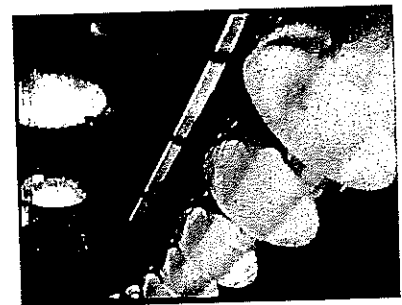
Το τελευταίο τμήμα κάνει άκόμη πιό εμφανή αυτή τήν επαναφορά δείχνοντάς μας πάλι τή φιγούρα του Τσάπλιν. Τώρα οί κινήσεις της είναι άκόμη λιγότερο «άνθρώπινες», και, στο τέλος, τὰ περισσότερα μέλη της μοιάζει να διαλύονται, αφήνοντας το κεφάλι μόνο του στην όθόνη. Το κεφάλι που περιστρέφεται μπορεί να μās θυμίσει το γυναικείο προφίλ (Εικ. 5.39) που είδαμε νωρίτερα. Άλλά ή ταινία δεν έχει άκόμη τελειώσει. Το τελευταίο της πλάνο επαναφέρει τή γυναίκα τής κούνιας άπό το πρώτο τμήμα, ή όποία στέκεται τώρα στον ίδιο κήπο, μυρίζει ένα λου-



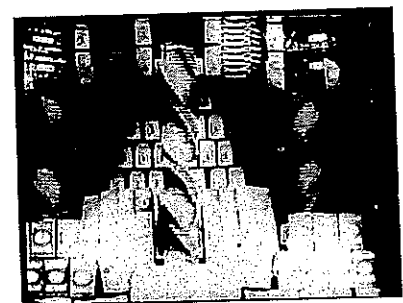
Εικ. 5.39



Εικ. 5.40



Εικ. 5.41



Εικ. 5.42

λούδι και κοιτάζει γύρω της. "Αν τή βλέπαμε σέ ένα άλλο πλαίσιο, οί χειρονομίες της μπορεί νά μᾶς φαίνονταν συνηθισμένες (Εἰκ. 5.46). Ἄλλά τώρα πιά ἡ ταινία μᾶς ἔχει ἀσκήσει ἐπαρκῶς ὥστε νά συνδέσουμε αὐτό τὸ πλάνο μὲ ἐκεῖνα πού προηγήθηκαν. Οἱ προσδοκίες μας ἔχουν τόσο προσανατολιστεῖ νά βλέπουν ρυθμικές, μηχανικές κινήσεις, πού πιθανῶς θὰ θεωρήσουμε τὰ χαμόγελα καὶ τὰ νεύματα τοῦ κεφαλιοῦ τῆς ἀφύσικα, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα μοτίβα πού εἶδαμε στὴν ταινία. Ὁ Λεξὲ καὶ ὁ Μέρφου τελειώνουν τὴν ἀφηρημένη ταινία τους τονίζοντας πόσο ἔχουν μεταβάλλει τὸν τρόπο πού ἀντιλαμβάνομαστε τὰ συνηθισμένα ἀντικείμενα καὶ τοὺς ἀνθρώπους.



Εἰκ. 5.46

ΣΥΝΕΙΡΜΙΚΑ ΜΟΡΦΙΚΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ

■ ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΡΜΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

Τὰ συνειρμικά μορφικά συστήματα ὑποδηλώνουν ἐκφραστικές ποιότητες καὶ ἔννοιες ὁμαδοποιώντας εἰκόνες. Αὐτὸ πού ἀναπαριστάνουν οἱ εἰκόνες δὲν θὰ ἀνήκει ἀναγκαστικά στὴν ἴδια κατηγορία, ὅπως συμβαίνει στὰ κατηγορικά συστήματα. Οἱ εἰκόνες δὲν θὰ ἀνάγονται σὲ ἓνα ἐπιχείρημα, ὅπως στὰ ρητορικά συστήματα. Καὶ οἱ ἀμιγῶς εἰκαστικές τους ιδιότητες δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νά συνιστοῦν μιὰ βάση σύγκρισης, ὅπως στὰ ἀφηρημένα συστήματα. Ἄλλὰ τὸ ἴδιο τὸ γεγονός πὼς οἱ εἰκόνες καὶ οἱ ἦχοι ἀντιπαρατίθενται μᾶς ὠθεῖ νά ἀναζητήσουμε κάποια σύνδεση — ἓνα *συνειρμὸ* πού νά τις συνδέει.

Ἡ ταινία *Κογιανισκάτσι, τὸ ταξίδι τῶν εἰκόνων* (*Koyaniscatsi*) τοῦ Γκόντφρεϋ Ρέτζιο ἀποτελεῖ σαφέστατο παράδειγμα συνειρμικῆς μορφῆς. Ἡ ταινία εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ πλάνο πολὺ διαφορετικῶν πραγμάτων — ἀεροπλάνων καὶ βράχων, ὑπόγειων σιδηροδρόμων καὶ σύννεφων, πυραύλων καὶ πεζῶν. Σὲ ἓνα σημεῖο, βλέπουμε σειρὲς ἀπὸ λουκάνικα νά βγαίνουν ἀπὸ ἓνα μηχανήμα καὶ νά προωθοῦνται στὴν κορδέλα ἀλυσωτῆς παραγωγῆς. Ὁ Ρέτζιο μοντάρει στὴ συνέχεια πλάνο σὲ γρήγορη κίνηση ἐπιβατῶν πού ἀνεβοκατεβαίνουν κυλιόμενες σκάλες. Ἡ ἀντιπαράθεση δὲν διαθέτει ἀφηγηματικὴ συνάφεια, καὶ οἱ εἰκαστικές ιδιότητες δὲν τονίζονται τόσο ὅσο στὸ *Μηχανικὸ μπαλέτο*. Ἄντ' αὐτοῦ, τὰ πλάνο φέρνουν στὸ νοῦ μιὰ ἀπρόσσωπη, μονότονη ὁμοιομορφία πού ὑποδηλώνει ἐνδεχομένως πὼς ἡ σύγχρονη ζωὴ κάνει τοὺς ἀνθρώπους τυποποιημένες μονάδες. Ὁ κινηματογραφιστὴς ἔχει δημιουργήσει ἓνα συνειρμὸ μεταξὺ ἀνόμοιων πραγμάτων.

Αὐτὴ ἡ διαδικασία μπορεί κατὰ κάποιον τρόπο νά συγκριθεῖ μὲ τὴς τεχνικὲς τῆς μεταφορᾶς καὶ τῆς παρομοίωσης πού χρησιμοποιοῦνται στὴ λυρική ποίηση. "Ὁταν ὁ ποιητὴς Ρόμπερτ Μπέρνς λέει: «Ἡ ἀγάπη μου εἶναι σὰν ἓνα πορφυρὸ, πορφυρὸ ρόδο», δὲν βιαζόμαστε νά βγάλουμε τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ ἀγάπη του ἀγκυλώνει ὅταν τὴν ἀγγίζεις, εἶναι κατακόκκινη, ἢ μπορεί νά προσβληθεῖ ἀπὸ μελίγκρα. Ἀντιθέτως, ἀναζητοῦμε πιθανοὺς ἐννοιολογικοὺς δεσμούς: ἡ ὁμορφία τῆς εἶναι ἢ πιθανότερη αἰτία τῆς σύγκρισης.

Μιὰ παρόμοια διαδικασία συναντοῦμε στὴς συνειρμικὲς ταινίες. Ἐδῶ οἱ εἰκόνες καὶ οἱ μεταφορικὲς σχέσεις τὴς ὁποῖες ἡ ποίηση κομίζει μέσω τῆς γλώσσας παρουσιάζονται μὲ πιὸ ἄμεσο τρόπο. Ἐνας κινηματογραφιστὴς θὰ μπορούσε νά κινηματογραφήσει τὴν ἀγαπημένη του μέσα σ' ἓναν κῆπο καὶ νά ὑποδηλώσει μὲ τὴ βοήθεια τῆς ὀπτικῆς παράθεσης πὼς μοιάζει μὲ τὰ λουλούδια πού τὴν περιβάλλουν. (Πράγματι, αὐτὸ ἐνδεχομένως θὰ ἦταν ἓνα ὑπόρητο νόημα πού οἱ θεατὲς θὰ μπορούσαν νά ἀποδώσουν στὸ τελευταῖο πλάνο τοῦ *Μηχανικοῦ μπαλέτου*, ἂν τὸ ἔβλεπαν ἔξω ἀπὸ τὰ συμφοραζόμενά του.)

Οἱ εἰκόνες πού χρησιμοποιοῦνται στὴ συνειρμικὴ μορφὴ μπορεί νά ἐκτείνονται ἀπὸ τὸ συμβατικὸ ὡς τὸ ἐντυπωσιακὸ πρωτότυπο, καὶ οἱ ἐννοιολογικὲς σχέσεις