

«Ο Κουλεσόφ δημιούργησε τον κινηματογράφο...»¹

Δεν είχαμε κινηματογράφο. Σήμερα έχουμε. Κάνουμε ταινίες, αλλά ο Κουλεσόφ δημιούργησε τον κινηματογράφο².

Αν ο Λεβ Κουλεσόφ, κινηματογραφιστής, θεωρητικός και παιδαγωγός, παραμένει ακόμα σήμερα στη Γαλλία –όλα είναι δυνατά– παραγνωρισμένος, μη κατανοητός ή σχεδόν αγνοημένος, ο μόνος που δεν φταίει είναι σίγουρα ο François Albéra. Με την ευκαιρία του Φεστιβάλ του Λοκάρνο (καλοκαίρι 1990), ο Albéra οργάνωσε γι' αυτόν ένα αφιέρωμα, μια έκθεση και μια συλλογική μελέτη (*Koulechov et les siens* [Ο Κουλεσόφ και οι δικοί του]) και επιπλέον ένα συνέδριο στη Λωζάννη (Δεκέμβριος 1990). Κατόπιν διηύθυνε για τον εκδοτικό οίκο L'Âge d'Homme, το 1994, την έκδοση δύο τόμων, του πρώτου με αναλύσεις, συζητήσεις και τεκμήρια και του δεύτερου με γραπτά του Κουλεσόφ: *L'art du cinéma et autres écrits (1917-1934)* [Η τέχνη του κινηματογράφου και άλλα κείμενα]³.

Αυτή η πλούσια συλλογή κειμένων δεν χρησιμεύει απλώς και μόνο για να μας γλιτώσει από την άγνοιά μας. Αρχίζει ή συνεχίζει κάποιες λόγιες διαμάχες, και η πολεμική αυτή –στην οποία ο αναγνώστης δεν είναι υποχρεωμένος να προσχωρήσει, υποτίθεται όμως ότι θα πρέπει να το πράξει– αναζωογονεί και εκσυγχρονίζει μια σειρά κειμένων που στα μάτια ορισμένων ανθρώπων μπορεί να φαίνονται σαν καταπονημένη γη.

Η πρώτη από τις πολεμικές αυτές αναφέρεται στο «πείραμα Κ», το οποίο κάποιος θα επιθυμούσαν να μην είχε υπάρξει ποτέ, δεν ξέρω καλά καλά για ποιο λόγο, υποθέτω όμως ότι ο λόγος θα πρέπει να είναι η εκνευριστική ιδέα μιας συστηματικής «αναθεώρησης», μια ιδέα που είναι πολύ της μόδας για πάρα πολλούς από τους σημερινούς ερευνητές⁴. Γιατί αυτός ο αρνητισμός; Διότι το «πείραμα Κ», όπως εκείνες οι ιδέες για τις οποίες ο Μιγκέλ ντε Ουναμούνο έλεγε ότι εμπόδιζαν τη σκέψη, θεωρείται υπεύθυνο για μια βασική παρεξήγηση. Από τη μια, κρίνεται ότι παρακωλύει με την παρεμβολή του τη σωστή γνώριμία αυτού του σοβιετικού πρωτοπόρου –αποκρύπτοντας με ενοχλητικό τρόπο τον κινηματογραφιστή και μάλιστα τον θεωρητικό⁵–, λες κι οι κοινοτοπίες που έχουν ειπωθεί για τον πλά-

(σ.τ.ε.) Ο Barthélemy Amengual (Αλγερία 1919-Γαλλία, Βαλάνς 2005), σχεδόν άγνωστος στο ελληνικό κοινό, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους μαρξιστές θεωρητικούς και κριτικούς του κινηματογράφου, συνεργάτης όλων των γαλλικών κινηματογραφικών περιοδικών με εκατοντάδες άρθρα και κριτικά δοκίμια. Κυριότερα βιβλία του και μονογραφίες, στις εκδόσεις Seghers: S. M. Eisenstein, René Clair, Charles Chaplin, Vsevolod Pudovkin, G. W. Pabst, La Feks, Aleksandr Dovjlenko, Clefs Pour Le Cinéma. Επίσης, Que viva Eisenstein!, L'Âge d'Homme.

τωνικό έρωτα εμπόδισαν ποτέ την πρόσβαση στο έργο του Πλάτωνα. Από την άλλη, θεωρείται ως ένα δείγμα της βασιλείας του μοντάζ («Το μοντάζ δημιουργεί τον ηθοποιό όπως δημιουργεί και όλα τα υπόλοιπα», θα αποφανθεί κατηγορηματικά ο Πουντόβκιν, ο κυριότερος μαθητής του δασκάλου), ενώ το «πείραμα Κ», αν είχε εκτιμηθεί σωστά, θα έπρεπε να είχε οδηγήσει λιγότερο στην αγιοποίηση του μοντάζ και περισσότερο σε έναν στοχασμό πάνω στον ηθοποιό και την εργασία του.

Υπάρχει, αναμφίβολα, κάποια δόση αλήθειας ως προς αυτή την αναπροσαρμογή. Για τον Κουλεσόφ, το μοντάζ και ο ηθοποιός (και το αντικείμενο) συνδέονται στενά μεταξύ τους. (Ας μην ξεχνάμε ότι το 1922, τη στιγμή ακριβώς που δημιουργεί τη θεωρία του μοντάζ, γράφει μια «σημείωση για το μοντέλο», δηλαδή για τον ηθοποιό, όπως εκείνος τον συλλαμβάνει.) Ωστόσο, το «πείραμα Κ» υπάρχει, και πρώτ' απ' όλα στην ίδια τη σκέψη του Κουλεσόφ⁶. Πλανιέται βέβαια η ομίχλη κάποιων θρύλων γύρω από τα πειράματα του «Εργαστηρίου»⁷, αλλά και αν ακόμα το πείραμα με τον Μοζούκιν παρέμενε άφαντο, η ίδια η αρχή του δεν έχει εξαφανιστεί.

Το πείραμα Κ

Αν αποφύγουμε την υποστασιοποίησή του, αν κοιτάζουμε το πνεύμα του αντί να παραμένουμε προσκολλημένοι στο γράμμα του, το «πείραμα» φανερώνει καταρχήν από πού ελάνεται: από την πίστη του Κουλεσόφ στις δυνατότητες του μοντάζ, «θεμέλιο της τέχνης του κινηματογράφου». Τι είναι λοιπόν αυτό το φορτικό «πείραμα Κ», που οι αρνητές του θα ήθελαν να το παρουσιάσουν σαν μια κενολογία χωρίς προσδιορισμένο περιεχόμενο⁸; Με κίνδυνο να κατηγορηθώ ότι μωρολογώ, πρέπει ωστόσο να περιγράψω και εγώ με τη σειρά μου το «πείραμα» που τοποθετείται στην πηγή αυτού του εφέ. Και αφού δεν γνωρίζουμε το «πείραμα» παρά μόνο από όσα αναφέρει ο Πουντόβκιν, αντιγράψω τη δική του περιγραφή.

«Ο Κουλεσόφ και εγώ κάναμε ένα ενδιαφέρον πείραμα. Από μια παλιά ταινία, πήραμε μερικά κοντινά πλάνα του διάσημου ηθοποιού Μοζούκιν. Τα διαλέξαμε να είναι στατικά και να μην εκφράζουν κανένα συναίσθημα. Κατόπιν ενώσαμε αυτά τα πλάνα, που ήταν εντελώς όμοια, με άλλα αποσπάσματα ταινίας, σε τρεις διαφορετικούς συνδυασμούς. Στον πρώτο, το κοντινό πλάνο του Μοζούκιν συνοδευόταν από την εικόνα ενός πιάτου με σούπα πάνω σε ένα τραπέζι. [...] Στον δεύτερο συνδυασμό, το πρόσωπο του Μοζούκιν συνοδευόταν από ένα φέρετρο όπου κειτόταν μια νεκρή γυναίκα. Στον τρίτο, συνοδευόταν από την εικόνα ενός μικρού κοριτσιού. [...] Όταν παρουσιάσαμε αυτή την εργασία σε ένα μη προειδοποιημένο κοινό, που αγνοούσε τελείως το μυστικό μας, πετύχαμε ένα τρομερό αποτέλεσμα: Το κοινό παραληρούσε από ενθουσιασμό για το ταλέντο του καλλιτέχνη. Είχε εντυπωσιαστεί από την έντονη στοχαστικότητα του βλέμματός του πάνω στη σούπα. Είχε συγκινηθεί από τη βαθιά του θλίψη όταν κοιτάζε τη νεκρή. Θαύμαζε το φωτεινό του χαμόγελο την ώρα που κοιτούσε το κοριτσάκι. Εμείς όμως ξέραμε ότι, και στις τρεις περιπτώσεις, το πρόσωπο του Μοζούκιν ήταν το ίδιο»⁹.

Ποιος ήταν ο στόχος αυτού του πειράματος; Να κατασκευάσει άραγε τον ηθοποιό,

όπως άλλα πειράματα του «Εργαστηρίου» θα κατασκευάσουν εξ υπαρχής ένα σώμα (ιδανική ανατομία), ένα χαρακτήρα (ιδανική ψυχολογία), έναν τόπο, ένα τοπίο (ιδανική γεωγραφία), να κατασκευάσει το «παίξιμό» του, τις εκφράσεις του; Το πράγμα σπώνει συζήτηση. Είναι, πάντως, αδιαφιλονίκητο ότι πρόκειται για μια σημειολογία (μια συγκεκριμένη σημειολογία, όπως εκείνη της συναρμογής των χρωμάτων στη ζωγραφική ή των ήχων και των ρυθμών στη μουσική). Η συσχέτιση σε μεγάλη (ή μικρή) απόσταση δυο πλάνων, μέσω του μοντάζ, καθιερώνει ανάμεσα στα πλάνα αυτά ένα είδος ανταλλαγής, μετάδοσης, συναίρεσης, μια μεταβίβαση έννοιας (μεταφορά, μετωνυμία) ή ύπαρξης (όταν η πραγματικότητα ενός πρώτου πλάνου επάγει εκείνη του δεύτερου) ή αίσθησης, από το ένα στο άλλο.

Ίσως ο Κουλεσόφ να μην πραγματοποιήσει το πείραμα με τον Μοζούκιν. Ίσως να προτείνει μόνο την υπόθεσή του (είναι γεγονός ότι φαντάστηκε μερικά άλλα χωρίς να τα επαληθεύσει). Αλλά γιατί να αγνοήσει το «πείραμα Κ», αφού το βρήκε έτοιμο μπροστά του; Ας τον ακούσουμε. «Είδα σε μια ταινία, νομίζω του Ραζούμν, την ακόλουθη σκηνή: στο διαμέρισμα ενός πατά κρέμεται η εικόνα του Νικολάου Β'. Παίρνουν την πόλη οι Κόκκινοι, ο πατάς τρομάζει και γυρίζει την εικόνα από την ανάποδη όπου βρίσκεται ένα πορτρέτο του Λένιν που χαμογελάει: επρόκειτο για μια φωτογραφία που γνώριζα καλά, όπου ο Λένιν δεν χαμογελάει καθόλου, αλλά στην ταινία το κομμάτι αυτό ήταν τόσο αστείο, το κοινό το προσλάμβανε με τόση ευθυμία που ακόμα κι εγώ ο ίδιος, αν και είχα δει πολλές φορές αυτή την εικόνα, είδα τον Λένιν να χαμογελάει. Ασχολήθηκα με το ζήτημα αυτό, πήρα την κινηματογραφημένη εικόνα και διαπίστωσα ότι η έκφραση του προσώπου ήταν σοβαρή. [...] Χάρη στο μοντάζ, η εργασία του μοντέλου είχε τροποποιηθεί. Συνεπώς, το μοντάζ έχει τεράστια επίδραση στην επεξεργασία του υλικού. Δηλαδή η εργασία του ηθοποιού, οι κινήσεις του, η συμπεριφορά του μπορεί να τροποποιηθούν με το μοντάζ προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση»¹⁰.

Αν το μοντάζ δεν είναι βασιλιάς, είναι όμως τουλάχιστον πρίγκιπας. Να αντιτάξουμε άραγε ότι πρόκειται για καθαρή ψευδαίσθηση; Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία γι' αυτό, ολόκληρος ο κινηματογράφος είναι προϊόν ψευδαίσθησης: μιας ψευδαίσθησης της κίνησης, καταρχήν. Είναι όμως μια αναγκαστική ψευδαίσθηση, μέσα από την οποία ο μηχανισμός του μοντάζ πιστοποιεί τη δύναμή του¹¹.

Για τον κινηματογραφιστή, η συνείδηση του «πειράματος Κ» δεν είναι καθόλου απομονωμένη. Αναφαίνεται σε πλείστα σημεία, ενίοτε και στα πιο απροσδόκητα. «Αν το κοινό ερωτευθεί με την πρώτη ματιά τον ήρωα, όταν εκείνος βρεθεί σε μια τραγική κατάσταση το δράμα του θα συνεπάρει όλες τις καρδιές και δεν έχει σημασία αν το πρόσωπο του ήρωα είναι τραγικό ή όχι (βέβαια, στην περίπτωση αυτή, δεν πρέπει να γελάει)»¹². Μεταβίβαση του όλου προς το μέρος, το οποίο ευθυγραμμίζεται με το όλο. Για το ότι η έκφραση του προσώπου έχει μικρή σημασία στην περίπτωση αυτή, ο Κουλεσόφ χρησιμοποιεί ως απόδειξη εκείνη τη στιγμή της *Μισαλλοδοξίας* (σ.τ.ε.: *Intolerance*, 1916, του αμερικανού σκηνοθέτη D. W. Griffith) όπου πρόκειται να κρεμάσουν τον κατάδικο. Τον έχουν δέσει τα μάτια και δεν εκφράζει κανέναν τρόπο.

Σε ένα ντεκόρ που έχει συντεθεί «σωστά», το αποτέλεσμα του «πειράματος» θα συνίσταται όχι πλέον σε μια μεταβίβαση δραματικότητας, αλλά σε μια μεταβίβαση πραγματικότητας, αφού λάβουμε υπόψη, βεβαιώνει ο Κουλεσόφ, ότι η ουσία του κάδρου βρίσκεται στο

μπροστινό μέρος, στο πρώτο πλάνο. «Διαρρυθμίζοντας ένα εσωτερικό ντεκόρ [ή ακόμα από εξωτερικό σε εσωτερικό], το κύριο μέρος του οποίου βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, ένα πλάνο που είναι πάντα εύκολο να γυριστεί εκ του φυσικού [...], μπορούμε να φτιάξουμε το φόντο με οποιονδήποτε τρόπο, η μη πραγματικότητά του θα είναι ελάχιστα αντιληπτή. [...] Ένα κομμάτι από αληθινό σιδερένιο κάγκελο ή μια υδρορροή θα φτιάξουν μια οδό. Ένα δέντρο ή σκόρπιες πέτρες, αληθινές, θα επιτρέψουν να γυριστεί ένα τοπίο»¹³. Ένα αληθινό αντικείμενο προσδίδει την πραγματικότητά του στο τεχνητό φόντο του ντεκόρ, «με τον κατάλληλο φωτισμό». (Ασφαλώς θα έπρεπε να γίνει λόγος εδώ για μοντάζ μέσα στο κάδρο, αλλά μια τέτοια έννοια είναι ξένη για τον Κουλεσόφ, που σκέφτεται το κάδρο ως οργάνωση της επιφάνειας του ορθογώνιου της οθόνης: «Κάθε κομματάκι, κάθε τετραγώνάκι της οθόνης πρέπει να έχει μια λειτουργία»¹⁴.)

Το «αποτέλεσμα» μπορεί να προκύψει επίσης από μια μετάδοση στο επίπεδο των αισθήσεων. Δανειζομαι ένα παράδειγμα, όχι από τα κείμενα του Κουλεσόφ, αλλά από μια ταινία του (*Ο Μεγάλος παρηγορητής*, 1932). Ο γκάγκστερ Τζίμυ Βαλεντάν βγήκε από τη φυλακή για να ανοίξει –ως ειδικός– το χρηματοκιβώτιο μέσα στο οποίο βρίσκεται κλεισμένο τυχαία ένα κοριτσάκι. Το ντεκουπάζ της σκηνής έχει ως εξής: 1ο. Ένας δημοσιογράφος ξύνει το μολύβι του με έναν σουγιά. 2ο. Ο Τζίμυ Βαλεντάν φτάνει, ο δημοσιογράφος τού κάνει διάφορες ερωτήσεις. 3ο. Πλησιάζει στο χρηματοκιβώτιο. 4ο. Κοντινό πλάνο των χειρών του Τζίμυ, από τα οποία αφαιρεί τον επίδεσμο. 5ο. Κοντινό πλάνο του προσώπου του που εκφράζει πόνο. 6ο. Κοντινό πλάνο των νυχιών που έχουν λιμαριστεί ώπου να ματώσουν. 7ο. Ο δικαστής τριβεί μηχανικά τα νύχια του ενός χειριού πάνω στο πέτο του σακακιού του. 8ο. Κοντινό πλάνο των επιδέσμων που έχουν πέσει στο έδαφος. 9ο. Ο αξιωματικός της αστυνομίας σφίγγει τα χείλη του. 10ο. Κοντινό πλάνο ενός χρονομέτρου. 11ο. Ο δικαστής που δαγκώνει τον αντίχειρά του. Μεταφέρεται εδώ, εκτός από το νόημα, μια σωματική εντύπωση. Από τον σουγιά και το μολύβι του δημοσιογράφου προέρχεται ένα τρίξιμο και μια δυσφορία που μεταβιβάζεται στους διάφορους μάρτυρες. Στο παράρτημα των «Πρακτικών» του Συμποσίου Κουλεσόφ της Λωζάννης, περιλαμβάνεται το σενάριο του Σεργκέι Τρετιάκοφ *Ατμομηχανή Β. 1000*, για μια ταινία του Κουλεσόφ, από την οποία γυρίστηκαν μόνο οι σκηνές πλήθους (1927-1928). Ιδού ένα τμήμα του ντεκουπάζ: 370: ένα περφηανο άλογο, έτοιμο για δουλειά [...]. 381: αμχανία ανάμεικτη με πικρία στους χωρικούς. 382: ένα παιδί που τα έχει χαμένα. 383: το άλογο τα έχει χαμένα¹⁵. Επειδή πρέπει οπωσδήποτε να υποθέσουμε ότι το άλογο δεν είναι ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο εκφραστικό από τον Μοζούκιν του «πειράματος», πρέπει αναγκαστικά να συμπεράνουμε ότι μόνο το τελευταίο αυτό –το οποίο έλαβαν, νομίζω, υπόψη τους οι δύο δημιουργοί– μπορούσε να καταστήσει δυνατή την απεικόνιση στην οθόνη ενός αλόγου που τα έχει χαμένα.

Ο Μιχαήλ Γιαμπόλσκι εμπνεύστηκε από το «πείραμα Κ», την αυθεντικότητα του οποίου δεν αμφισβητεί, μια αξιοσημείωτη πραγματεία για τα «πρόσωπο-μάσκα και πρόσωπο-μηχανή», δύο κουλεσοφικές κατηγορίες, πολύ περισσότερο αλληλέγγυες παρά ανταγωνιστικές¹⁶. Το πρόσωπο-μηχανή αφορά το μοντέλο, αυτόν τον «εργάτη» που θα υποκαταστήσει τον ηθοποιό, σύμφωνα με την απαίτηση του Κουλεσόφ –θα επανέλθουμε σ' αυτόν. Το πρόσωπο-μάσκα, το μαντεύουμε, παραπέμπει στο πείραμα με τον Μοζούκιν. Η μάσκα είναι ένα αντικείμενο. Ανέκφραστο, στατικό, το κοντινό πλάνο του Μοζούκιν δεν είναι παρά

μια μάσκα, συνεπώς ένα αντικείμενο. Αλλά, όπως λέει ο Κουλέσοφ, «δεν είναι ο ηθοποιός που προκαλεί τη μεγαλύτερη εντύπωση, είναι τα αντικείμενα»: δίνει μερικά παραδείγματα από κοντινά πλάνα αντικειμένων: ένα ξεχασμένο γάντι, ένα άνθος που προσφέρεται, ένα σάλι που δένεται, και συμπεραίνει: «Η λειτουργία του μοντέλου στον κινηματογράφο είναι δυνατόν, με επιδέξιο μοντάζ, να είναι ταυτόσημη με εκείνη του αντικειμένου»¹⁷.

«Ένα ανέκφραστο πρόσωπο» συνεχίζει οξυδερκώς ο Γιαμπόλσκι «είναι μια μάσκα που δεν έχει γίνει ακόμα πρόσωπο με την αισθητή έννοια του όρου. [...] Είναι ένα πρόσωπο-μάσκα, από το οποίο πρέπει ακόμα να αναδυθεί το πρόσωπο-έκφραση»¹⁸. Από το πρόσωπο-μάσκα του Μοζούκιν, διαθέσιμο, ανοιχτό σε όλες τις μεταμορφώσεις, αναδύεται ένα πρόσωπο-έκφραση, όταν το μοντάζ του προσφέρει ένα κίνητρο, ένα περιεχόμενο που πρέπει να εκφράσει. Η προβολή μιας δυνατής εικόνας –εδώ της εικόνας του «αντικειμένου» (σούπα, φέρετρο, παιδί)– πάνω σε μια ουδέτερη εικόνα καθιστά την τελευταία δυνατή. Ο Κουλέσοφ εξομοιώνει αυτή τη διαδικασία με ό,τι συμβαίνει στο θέατρο: «Αν δώσουμε μια μάσκα σε έναν ηθοποιό και του πούμε να πάρει θλιμμένη έκφραση, η μάσκα θα εκφράζει τη θλίψη. Αν ο ηθοποιός πάρει, αντίθετα, χαρούμενη έκφραση, θα έχουμε την εντύπωση ότι η μάσκα είναι χαρούμενη»¹⁹.

Αυτή την ανταλλαγή που, στο θέατρο, προτείνει η έκφραση στη μάσκα, στον κινηματογράφο την εκπληρώνει το μοντάζ ανάμεσα στα πλάνα που «συνδυάζονται με κατάλληλο τρόπο». Δεν φαίνεται καθόλου να έχει γίνει αντιληπτό ότι όλες οι ταινίες με μαριονέτες του Γίρι Τρίνκα (σ.τ.ε.: ο τσέχος μαριονετίστας και σκηνοθέτης Jiri Trnka, [1910-1969] θεωρείται ο πατέρας των ταινιών μαριονέτας, υποείδος των ταινιών εμψύχωσης), που είναι ως επί το πλείστον μεγάλου μήκους, δεν ζουν –και πόσο θαυμαστά!– παρά μόνο χάρη στα «πειράματα Κ». Υπάρχει, εξάλλου, σε κατάσταση πρότασης και όχι πρωτοκόλλου, ένα είδος «αντιπειράματος Μοζούκιν», μια αντίστροφη απόδειξη (εξ αντιδιαστολής) του «πειράματος Κ». Ο Κουλέσοφ δίνει δύο εκδοχές. Στην πρώτη εκδοχή, προβλέπονται οι ακόλουθες δύο σκηνές: 1η: Ένας άντρας παίρνει ένα γράμμα. Η γυναίκα του τον απατάει: απελπισία. 2η: Ένας άντρας παίρνει ένα γράμμα. Έχει καταστραφεί οικονομικά: απελπισία²⁰. Στη δεύτερη εκδοχή, 1η: Ένας άντρας βρίσκεται στη φυλακή και είναι πολύ πεινασμένος. Του δίνουν φαγητό: ευτυχία. 2η: Ένας άντρας βρίσκεται στη φυλακή και καίγεται από λαχτάρα για την ελευθερία. Τον απελευθερώνουν: ευτυχία²¹. «Συζητήσαμε» λέει ο Κουλέσοφ «για να μάθουμε αν ό,τι ένιωθε ο ηθοποιός σε μια δεδομένη ψυχολογική κατάσταση εξαρτιόταν ή όχι από το μοντάζ»²². Επειδή όλοι οι ηθοποιοί που ρωτήθηκαν υποστήριξαν ότι σε καμιά από τις τέσσερις αντιδράσεις (απελπισία ή ευτυχία) η κινηματογραφημένη μορφή στις παραπάνω σκηνές δεν θα ήταν ίδια, αφού θα την είχαν υποδυθεί διαφορετικά, ο Κουλέσοφ αντέστρεψε τη σειρά των κοντινών πλάνων του ηθοποιού και, όπως μας βεβαιώνει, δεν άλλαξε τίποτα στο παίξιμό του, ενώ «αυτό το παίξιμο ήταν πάρα πολύ διαφορετικό». Το μοντάζ ξεπερνούσε την πρόθεση και την ευσυνειδησία του ηθοποιού. Στο πείραμα με τον Μοζούκιν, το ακίνητο, μοναδικό πρόσωπο του Μοζούκιν «τροποποιόταν» από τα πλάνα που συνδυάζονταν μαζί του. Στο «αντιπείραμα», διαφορετικά πρόσωπα («το παίξιμο ήταν πάρα πολύ διαφορετικό») καταλήγουν να είναι ταυτόσημα χάρη στα συνδυασμένα πλάνα. Το μοντάζ δημιουργεί το παίξιμο (την ψευδαίσθησή του) στην πρώτη περίπτωση (Μοζούκιν) και εξουδετερώνει το παίξιμο στη δεύτερη περίπτωση. Το πρώτο μοντάζ δημιουργεί διαφο-

ρετικούς «Μοζούκιν». Το δεύτερο μοντάζ δημιουργεί ταυτόσημους «Μοζούκιν» (παρά τη θέλησή τους). Συμπέρασμα του Κουλεσόφ: «Με ένα σωστό μοντάζ, ακόμα και αν πάρουμε το πρόσωπο ενός ηθοποιού που στοχεύει σε κάτι άλλο, ο θεατής θα το αντιληφθεί οπωσδήποτε με τον τρόπο που θέλησε ο μοντέρ»²³.

Είναι δίκαιο να υπογραμμίσουμε ότι, μεταξύ 1920 (*Το Λάβαρο*) και 1929 (*Η Τέχνη του κινηματογράφου*), ο Κουλεσόφ σχετικοποιεί τις εξουσίες του μοντάζ και όχι μόνο σε ό,τι αφορά τον ηθοποιό, αλλά και σε ό,τι αφορά το υλικό. Ήδη από το 1920 είχε θέξει το πρόβλημα και την εμπειρία του *νέου μοντάζ* των ταινιών –της δημιουργίας μιας ή περισσότερων ταινιών από μια παλιά ταινία– και διαπίστωνε ότι αυτό «δεν είναι πάντα εφικτό». Διότι το «πείραμα Κ» δεν είναι πραγματοποιήσιμο χωρίς την προκαταβολική επιλογή των πλάνων που θα υπεισέλθουν στη σύνθεσή του («το μοντάζ υποτάσσεται αναμφίβολα στη λήψη της εικόνας»²⁴) και, προπάντων, χωρίς τη μετρική και ρυθμική οργάνωση της αλληλουχίας των πλάνων.

Πρέπει άραγε να ισχυριστούμε, μαζί με τον Albéra, ότι το «πείραμα Κ» αντιπροσωπεύει μάλλον μια πολεμική ενάντια στο παίξιμο του ηθοποιού παρά μια εκδήλωση της «παντοδυναμίας» του μοντάζ²⁵; Εγώ θα πω από την πλευρά μου ότι είναι μια επιβεβαίωση του ουσιώδους χαρακτήρα του μοντάζ, θεμέλιου της κινηματογραφικότητας. Ο ηθοποιός, την εξουδετέρωση του οποίου μηχανεύονται τα «πειράματα», είναι ο ηθοποιός του θεάτρου που μεταφέρει την προσποίησή του στον κινηματογράφο. Για να επιβληθεί ο κινηματογράφος ως αυτόνομη τέχνη, θα πρέπει να εφευρεθεί γι' αυτόν ένα πρωτότυπο υλικό, που να υποτάσσεται και εκείνο στο μοντάζ. Σε αυτό θα ανταποκρίνεται το *μοντέλο*.

Κατάσταση

Ο θεωρητικός Κουλεσόφ χαρακτηρίζεται από την πρωιμότητά του (αρχίζει να γράφει για τον κινηματογράφο σε ηλικία 17 ετών).

Όπως είναι φυσικό, οι σκέψεις του έχουν μεγάλες ομοιότητες με τις σκέψεις των συγχρόνων του (Gance, Delluc, Canudo, L'Herbier, Epstein, Clair, Dulac, για τη Γαλλία [σ.τ.ε.: πρόκειται για τους θεωρητικούς και σκηνοθέτες της γαλλικής, κατά κύριο λόγο, αφανγκάντ οι οποίοι θεμελιώνουν την περίοδο αυτή τον κινηματογράφο ως τέχνη ύστερα από μία μακρά περίοδο ανυποληψίας του και μη ενασχόλησης μαζί του από τους διανοούμενους της εποχής]), οι οποίοι υπερασπίζονται την καλλιτεχνικότητα του κινηματογράφου με την ίδια περίπου επιχειρηματολογία – τον ακρογωνιαίο λίθο της οποίας αποτελεί το μοντάζ.

Αλλά ο Κουλεσόφ διακρίνεται από χαρακτηριστικά γνωρίσματα που ανήκουν μόνο σε αυτόν: μιά εμμονή στις αρχές της λογικής, μια θέληση για συστηματοποίηση, μια θεωρητική ακρότητα στις θέσεις του. Βέβαια, τα στοιχεία αυτά τράφηκαν και υποστηρίχτηκαν από το πνεύμα του σοβιετικού *Οχτώβρη*, από την πρωτοπορία των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του 1920 και του ρομαντισμού τους σε ό,τι αφορά τον ορθολογισμό και την παραγωγή. Ένας νέος άνθρωπος, έχοντας συνείδηση της αξίας του, φιλόδοξος ανακαινιστής, επαναστάτης στον τομέα του, θα ήταν δύσκολο να μη θεωρήσει ότι ανήκε στους πρωτοπόρους,

ακόμα και αν οι πεποιθήσεις του δεν είχαν μεγάλη σχέση με τις πραγματικές θέσεις των πρωτοπόρων και τον ριζοσπαστισμό τους²⁶.

Η πρακτική και θεωρητική δραστηριότητα του Κουλεσόφ διασταυρώνεται όχι μόνο με την πρωτοπορία και τα ιδεολογικά προγράμματα εκείνης που τοποθετεί σε πρώτη θέση την πολιτική, αλλά και με τις αξιώσεις, διατυπωμένες περισσότερο ή λιγότερο ξεκάθαρα, περισσότερο ή λιγότερο αυταρχικά, των επίσημων αρχών (παράδειγμα «η επίσημη παραγγελία»). Διασταυρώνεται επίσης με την ταχεία ηγεμονία του ρεαλισμού, τον οποίο πρέπει να εννοήσουμε λιγότερο ως ύψος και περισσότερο ως φιλοσοφικό πεδίο και κέντρο επιλογής θεμάτων.

Αλλά έχει ιδίως σχέση με τον αμερικανισμό – τον «καλό», τον λειτουργισμό, της ανταγωνιστικότητας, του εξορθολογισμού, της τεχνικής και της οργάνωσης, για τα οποία οι Ηνωμένες Πολιτείες είναι εκείνη την εποχή το πρότυπο. Και με τη «λαϊκότητα», εκείνη του αμερικανικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1910 και των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του 1920, αποκορύφωμα δράσης, ταχύτητας, ρυθμού, παραφοράς, ωμών συγκινήσεων, ενός κινηματογράφου που ήταν ανθόρμητα ελκυστικός και άμεσα προσίτος «σε εκατομμύρια ανθρώπους». (Αυτό το πρόγραμμα θα αποβεί μοιραίο γι' αυτόν μετά το τέλος του βωβού κινηματογράφου, όταν η εξουσία θα αποφασίσει να προσεγγίσει τα εκατομμύρια των θεατών με ταινίες «ιδεολογικά ορθές», στρατευμένες και ξένες προς τον «φορμαλισμό»²⁷. [σ.τ.ε.: και κυρίως με την επιβολή του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού])

Ο Κουλεσόφ θα δυσκολευτεί να ξεχάσει την πρώτη του αγάπη. Η Αμερική θα παραμείνει –θέλοντας και μη– η γη της επαγγελίας για τον κινηματογράφο. Ακόμα και όταν το αποσιωπά ή ισχυρίζεται το αντίθετο (είναι ο κακός σοβιετικός κινηματογράφος, «σινονθύλευμα ρωσικού ψυχολογισμού και σύντομου μοντάζ»²⁸, που αμερικανοφέρει ανόητα, πιστεύοντας ότι στηρίζεται στον αμερικανικό δυναμισμό), ο αμερικανικός κινηματογράφος (η ταινία σε συνέχειες [serial], το μπουρλέσκ, η περιπετειώδης ταινία, η αστυνομική ταινία) διαφαίνεται πίσω από τα παραδείγματά του, προσανατολίζει τους συλλογισμούς του, εμπνέει τις δικές του ταινίες.

Η τέχνη

Πώς μπορεί ο κινηματογράφος να είναι τέχνη; Και, πρώτ' απ' όλα, τι είναι τέχνη; Η μέθοδος του Κουλεσόφ εγκαινιάζεται με έναν φαινομενικό κύκλο: «Κάθε κλάδος τέχνης έχει το δικό του μέσο για να παράγει μια εντύπωση τέχνης»²⁹. Γλωσσική παραδρομή: Εκείνο που μετράει είναι η εντύπωση. Για να είναι τέχνη ο κινηματογράφος, πρέπει να είναι αισθησιακός (aisthésique), ικανός να δρα στις αισθήσεις του κοινού του. Πρέπει να είναι ένα «μέσο που να έχει τη δυνατότητα να προκαλεί στον θεατή ζωηρή εντύπωση, να του δημιουργεί αυτή ή εκείνη τη συγκίνηση, ανεξάρτητα από το θέμα που έχει επιλεγεί»³⁰, και αν ο κινηματογραφιστής κατέχει καλά τη δουλειά του, ένα μέσο κάθε φορά αποτελεσματικό. Αυτή η ζωηρή εντύπωση είναι πάντα τέχνη; Ο Κουλεσόφ δεν θέτει το ερώτημα. Του αρκεί ασφαλώς ένα καλό έργο, μια δημιουργία που κατευθύνεται προς έναν σκοπό. Λειτουργισμός: η δεξιότητα με την οποία επιζητείται η πρόκληση εντύπωσης είναι εγγύηση καλλιτεχνικότητας.

Ποιος είναι ο σκοπός; «Να κυριαρχήσουμε στον θεατή και έτσι να φέρουμε στη συνείδησή του ό,τι επιθυμούμε»³¹. Για την ώρα, ο Κουλεσόφ χρειάζεται μόνο ένα «γνωστικό αντικείμενο» και το δικό του «μέσο». Για τον ουδέτερο και ανιδιοτελή σοφό, για τον θεμελιωτή θεωρητικό που ήθελε να είναι, «ήταν τότε εντελώς αδιάφορο να γνωρίζει αν αυτή η εντύπωση θα ήταν άχρηστη ή βλαβερή για τον θεατή»³². Έπρεπε πρώτα να βρεθεί το μέσο. Έπειτα θα φρόντιζαν να το κατευθύνουν δεόντως.

Αν κάθε τέχνη προσδιορίζεται από ένα υλικό και ένα μέσο, και τα δύο εξειδικευμένα, ο κινηματογράφος έχει εξασφαλίσει το δικό του υλικό³³ –τη φωτογραφική εικόνα σε κίνηση (επίπεδη, χωρίς χρώμα, βωβή)– και ένα μέσο κατάλληλο για σύνθεση: το μοντάζ. Τι είναι εκείνο που καθιστά το μοντάζ εξειδικευμένο μέσο του κινηματογράφου; Το γεγονός ότι είναι ο μόνος παράγοντας δημιουργίας και οργάνωσης. Ο Κουλεσόφ προχωρεί με τη μέθοδο του αποκλεισμού: η καταγραφή της πραγματικότητας ή ενός προϊόντος των άλλων τεχνών (ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής, χορού, θεάτρου) δεν είναι παρά απλή αναπαραγωγή. Το ντεκόρ ανήκει στη ζωγραφική. Το φως, στη φωτογραφική τέχνη. Η ιστορία, η ψυχολογία, στη λογοτεχνία. Η ερμηνεία, η μιμική, στο θέατρο. Εφόσον λοιπόν όλα όσα περιέχονται στο πλάνο (στο κάδρο) αναγνωρίζονται ως εξωκινηματογραφικά, ο ειδικός χαρακτήρας του κινηματογράφου δεν θα ήταν δυνατόν να βρίσκεται αλλού παρά μόνο *ανάμεσα* στα πλάνα, μέσα στη σύνδεση και τον συνδυασμό τους. Συνεπώς, ο Κουλεσόφ ξαναφτιάχνει την παρθενία του κινηματογράφου, απομακρύνοντάς τον από οτιδήποτε δεν «πρέπει» να είναι αυτός ο ίδιος. Τον καθαίρει μέσω αποκλεισμών και απαγορεύσεων. Εντούτοις, δύο συστατικά στοιχεία του κινηματογράφου θα προτάξουν αντίσταση σε αυτή την καθαρότητα επέμβαση: ο ρεαλισμός και η ερμηνεία, που εξαναγκάζουν τον Κουλεσόφ να προχωρήσει στην μεγαλύτερη –και πιο παρακινδυνευμένη– επινοητικότητα.

Ο ρεαλισμός

Στην αισθητική του Κουλεσόφ, η σχέση της κινηματογραφικής ταινίας με την πραγματικότητα είναι πολύπλοκη. Ο Κουλεσόφ δεν στέκεται πολύ σ' αυτό το θέμα, αλλά είναι γι' αυτόν αυτονόητο ότι, όντας φωτογραφικός, ο κινηματογράφος έχει να κάνει με τον ρεαλισμό. Ένα ζήτημα όχι και τόσο απομακρυσμένο, όπως πιστεύεται ενίοτε, από την οντολογική άποψη του Μπαζέν (Bazin): «Η θεμελιακή αρχή της πραγματικότητας του κινηματογράφου –αντικειμένου παραμένει σε ισχύ ως προς το ντεκόρ ή το τοπίο»³⁴.

Μια κάμερα κινηματογραφεί, σε ένα μόνο σταθερό πλάνο, μια χορεύτρια ή έναν ηθοποιό. Το αποτέλεσμα στην οθόνη θα είναι λιγότερο «επιτιγχημένο» από ό,τι στη θεατρική σκηνή, και πρώτ' απ' όλα θα φανεί ότι διαρκεί περισσότερο. Η κάμερα έχει τη δική της σύλληψη της πραγματικότητας. Αλλά αν ο χορός αποσυντεθεί (αποδομηθεί, καταστραφεί ως χορός) κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, αν το ντεκουπάζ γίνει από διάφορες οπτικές γωνίες και κατόπιν ο χορός μονταριστεί σύμφωνα με έναν ακριβή ρυθμό, θα δημιουργηθεί μια νέα αισθητική εντύπωση (ένας καινούριος χορός;). «Ο χορός που δεν είχε δώσει τίποτα στην οθόνη την πρώτη φορά [...], κινηματογραφούμενος ενόψει του μοντάζ διαγραφόταν

καλά» τώρα που δεν είχε χρησιμοποιηθεί ως εκδήλωση τέχνης, αλλά ως υλικό, ως πραγματικότητα³⁵. Ωστόσο, ο χορός στη θεατρική σκηνή δεν ήταν άραγε και εκείνος μια πραγματικότητα; (Υπογράμμισα μερικές όχι πρωτότυπες εκφράσεις που θα ήθελαν να διατυπώσουν το κινηματογραφικό γίγνεσθαι).

Ο Κουλεσόφ προσθέτει αυτό το σχόλιο: «Δεν έχει σημασία αν η χορεύτρια έχει ή όχι ταλέντο, αρκεί να έχει καλή τεχνική, γιατί η εκτέλεση του χορού στον κινηματογράφο θα είναι μέτρια ή επιτυχημένη ανάλογα με το ταλέντο ή τη μετριοτήτα του σκηνοθέτη που μοντάρει τα κινηματογραφημένα αποσπάσματα»³⁶. Ένα ταλαντούχο μοντάζ δημιουργεί το ταλέντο της χορεύτριας! (Βλέπουμε ότι αναγγέλλεται εδώ μια πρώτη ιδέα για το «μοντέλο», καθαρό υπόβαθρο της εργασίας του δημιουργού καλλιτέχνη, όπως στην περίπτωση του ατελιέ του ζωγράφου ή του γλύπτη.)

Η κάμερα καταγγέλλει το τεχνητό και τις τεχνικές απάτες (trucage). «Μόνο τα “αληθινά” αντικείμενα, οι “αληθινοί” τόποι, τα “αληθινά” πρόσωπα [όχι οι ηθοποιοί] διαγράφονται καλά. Τα τεχνητά πράγματα δεν διαγράφονται καλά»³⁷. Όταν κινηματογραφηθεί μια ζωγραφισμένη καρτέλα, βλέπουμε μόνο τον πίνακα και τη ζωγραφική, όχι την ίδια την καρτέλα. «Η ταινία *Δόκτωρ Καλιγκάρι* (σ.τ.ε.: πρόκειται για την εμβληματική ταινία του γερμανικού εξπρεσιονισμού *Das Kabinett des Dr. Caligari*, R. Wiene, 1920) είναι ασυγχώρητη. [...] Δεν γίνεται να υπάρχει αυθαίρετο υλικό»³⁸. Ο κινηματογράφος δεν ανέχεται τις σκηνοθεσίες με κοστούμια εποχής. Το κοινό μένει ενδόμυχα ανικανοποίητο, έστω και μόνο με αυτό τον αφελή συλλογισμό: η κάμερα δεν υπήρχε τότε ώστε να έχει τραβήξει αυτές τις σκηνές! Γνωρίζοντας ωστόσο ότι τέτοιες «ιστορικές» ταινίες είχαν επιτυχία, ο Κουλεσόφ ζητάει να βρει μία εξήγηση και τη βρίσκει, επιδέξια προσαρμοσμένη στον ρεαλισμό του. Στα μάτια των θεατών, λέει, που είναι πεπεισμένοι για την οντολογική βάση των εικόνων του κινηματογράφου, η ταινία εποχής παραμένει μια ταινία όπως οι άλλες, προερχόμενη από την κίνηση της ζωής, που είναι ίδιον του κινηματογράφου. Απλώς καταγράφει, καταθέτει τη μαρτυρία της για μια ζωή όχι καθημερινή, αυτή τη φορά, αλλά φανταστική, θαυμαστή. Η αρχή της πραγματικότητας παραμένει σώα.

Όπως είδαμε στο παράδειγμα της χορεύτριας, το μοντάζ δεν επαναδημιουργεί απλώς και μόνο τον χορό, κινηματογραφώντας τον· τον τοποθετεί σε νέο χρόνο και χώρο, που διαφέρουν από τους πραγματικούς χρόνο και χώρο και που θα τους αποκαλέσουμε καλλιτεχνικούς. Από εδώ και πέρα, ο ρεαλισμός αφορά πια αποκλειστικά και μόνο το αρχικό υλικό. Στο εξής, η μόνη πραγματικότητα που γνωρίζει το μοντάζ είναι το εμφανισμένο φιλμ, τα κινηματογραφημένα αποσπάσματα και κάρδα. Είναι αλήθεια ότι αυτά δημιουργούνται και γυρίζονται «σύμφωνα με τους φυσικούς νόμους της κίνησης»³⁹. Και όμως, ο κινηματογράφος άλλαξε υλικό, έχει πια να κάνει μόνο με εικόνες. Ο Μπαξέν είχε κρίνει ορθά όταν συγκάτελεγε τον Κουλεσόφ μεταξύ των κινηματογραφιστών που πιστεύουν στην εικόνα και όχι στην πραγματικότητα (πιο σωστό θα ήταν να έλεγε: που σκέφτονται εικόνες και όχι πραγματικότητες). Για τον Κουλεσόφ, το κάρδο δεν είναι ένα παράθυρο ανοιχτό στον κόσμο (σ.τ.ε.: χαρακτηριστική έκφραση του Μπαξέν, φαινομενολόγου θεωρητικού και κριτικού του κινηματογράφου, καθώς και συνιδρυτή του περιοδικού *Cahiers du Cinéma*, για τον κινηματογράφο), είναι πρώτ' απ' όλα ένας πίνακας (tableau).

«Χρησιμοποιώντας ως υλικό τη ζωή και το μοντέλο, μετασχηματίζοντας την πραγματι-

κότητα σε τέχνη, [ο κινηματογράφος] προγράφει επίμονα οτιδήποτε έχει ως μοναδικό σκοπό να μοιάζει με τη ζωή, διότι δεν είναι δυνατόν να μετατρέψει σε τέχνη το ομοιάζον»⁴⁰. Λοιπόν, δεν θα μοιάζει με τη ζωή ο κινηματογράφος, ενώ είναι η ζωή; Ο Κουλεσόφ το βεβαιώνει: «Η ζωή σε όλες τις εκδηλώσεις της, η αυθεντική της πραγματικότητα, συνιστά το υλικό μας. Και μέσω του μοντάζ και των τεχνικών μεθόδων μετασχηματίζουμε την πραγματικότητα σε τέχνη»⁴¹. Φαίνεται ότι στη σκέψη (ιδεαλιστική;) του Κουλεσόφ, η πραγματικότητα, η αυθεντικότητα του υλικού στην αφετηρία αρχούν για να εγγυηθούν την αυθεντικότητα, τον ρεαλισμό στον τεματισμό. Διότι «η κινηματογραφική δημιουργική διαδικασία», το μοντάζ και οι τεχνικές μέθοδοι έχουν την ικανότητα να προκαλούν μιαν ασυνήθιστη αλχημεία: «Ας μην τρομάζουμε όταν, έχοντας κινηματογραφήσει μια αληθινή κολόνα, δεν την βλέπουμε ως αληθινή [στην οθόνη]. Η διαδοχή στον κινηματογράφο της κινηματογραφημένης πραγματικότητας δεν προσλαμβάνεται αποκλειστικά και μόνο ως αναπαράσταση της ζωής, μολονότι οι εικόνες, λαμβανόμενες χωριστά [υπογραμμίζω εγώ], είναι φωτογραφικές»⁴². Όταν συναρμολογούνται, οι εικόνες παύουν να είναι αποκλειστικά φωτογραφικές; Ξαναγυρίζουμε εδώ στο «πείραμα Κ»:

Το καθήκον, που έχει εξυψωθεί σε αισθητική αρχή, να μετατεθεί το πραγματικό, συνδυαζόμενο με το αναπόφευκτο αυτής της μετάθεσης, ανοίγει για τον Κουλεσόφ ένα δεύτερο πεδίο όπου θα νομοθετήσει «επιστημονικά»: το πεδίο της οργάνωσης της επιφάνειας του πλάνου. Ο Πουντόβκιν αναφέρει ένα άλλο πείραμα του Κουλεσόφ: «Ας υποθέσουμε τρία αποσπάσματα: ένα πρόσωπο που γελάει, το ίδιο πρόσωπο κατατρομαγμένο, ένα περιστρεφόμενο που στρέφεται εναντίον κάποιου. Ας μοντάρουμε πρώτα το πρόσωπο που γελάει, το περιστρεφόμενο, το κατατρομαγμένο πρόσωπο. Έπειτα, το κατατρομαγμένο πρόσωπο, το περιστρεφόμενο, το πρόσωπο που γελάει. Στην πρώτη περίπτωση, η εντύπωση θα είναι ότι ο άνθρωπος είναι δειλός. Στη δεύτερη, ότι είναι θαρραλέος»⁴³.

Με αυτό το πείραμα (αυτό το σχέδιο πειράματος;), ο Κουλεσόφ θεωρεί ότι προσφέρει στον κινηματογράφο το ενεργήματα μιας μορφολογίας και μιας σύνταξης, και αυτή η παράκαμψη μέσω της γλώσσας τον παρακινεί να χαρακτηρίσει το πλάνο ως σημείο. «Το κάδρο πρέπει να λειτουργεί όπως ένα σημείο, ένα γράμμα του αλφαβήτου, ένα ιδεόγραμμα ώστε να διαβάζεται άμεσα», «ένα κάδρο είναι ολόκληρη έννοια και πρέπει να διαβάζεται στη στιγμή, από την αρχή ως το τέλος»⁴⁴. Επιβάλλεται λοιπόν μια εργασία με στόχο την απλούστευση, τη λιτότητα, το απέρριπτο, για την οποία είχαν δώσει ήδη το παράδειγμα τα «πειράματα» και οι «ταινίες χωρίς φιλμ» (τίποτα το άχρηστο, τίποτα το περιττό, «ούτε ένα χιλιόστο που να μην επιτελεί τη λειτουργία του»). Είναι παράδοξο ότι ο Κουλεσόφ προσθέτει σε αυτή την εργασία μιαν άλλη, της περιπλοκής και της εκδήτησης, που είναι γι' αυτόν εξίσου οικονομική με την πρώτη και εξίσου κατάλληλη να γλιτώσει τον θεατή από μια «τεράστιο-ανάλωση ενέργειας». Εφόσον η καλλιτεχνικότητα του κινηματογράφου επιτάσσει τη διαρρύθμιση και την οργάνωση της εικόνας του υλικού, ο κινηματογραφιστής έχει τα χέρια του ελεύθερα. Ας τη διαρρυθμίσει λοιπόν όπως του ταιριάζει, αλλά όσο γίνεται πιο ορθολογιστικά. Ο ρεαλισμός, κατ' αξίωμα, πρέπει να παραμένει δεδομένος.

Ο Κουλεσόφ είναι «σκηνοθέτης του κάδρου», όπως λέει ο ίδιος μιλώντας για τον Αϊζενστάιν⁴⁵. Εν πάση περιπτώσει, η πραγματικότητα είναι χαοτική, συγκεχυμένη, χωρίς τάξη. Ανήκει στην τέχνη να τη βάλει σε τάξη σύμφωνα με το ιδανικό της καλής φόρμας, να αποκα-

λύπει τη βαθύτερη τάξη της. Επηρεασμένος από την πρωτοπορία στη ζωγραφική και από τις μεθόδους, τις τεχνικές, τη γραφή του μπαλέτου, ο Κουλεσόφ επιθέτει στη λειτουργική δομή της εικόνας μια πιο ειδική αισθητική εικόνα, το «μετρικό δίκτυο», που ο Albéga ορίζει ως έναν πίνακα με τετραγωνάκια που προβάλλεται στην οθόνη⁴⁶. Μέσα στο ορθογώνιο, στην επιφάνεια της εικόνας, η κίνηση των αντικειμένων, του πλήθους, των σχημάτων, των ηθοποιών (ακόμα και των «μοντέλων») θα δομηθεί σε συνάρτηση με τις πλευρές [του ορθογωνίου].

Η ιδέα που έχει ο Κουλεσόφ γι' αυτή τη γεωμετρικοδυναμική οργάνωση είναι σίγουρα σαφέστερη από την έκφρασή της. «Έτσι, αν δομήσετε την κίνηση στην οθόνη ακολουθώντας μια ευθεία παράλληλη με την επάνω και κάτω πλευρά, μια ευθεία παράλληλη με την αριστερή και τη δεξιά πλευρά, συνεπώς κάθετη προς την προηγούμενη, καθώς και λοξές γραμμές που να συνδέουν όλα αυτά τα μικρά τετράγωνα, τότε όλες οι κατειθύνσεις θα σας φανούν εξαιρετικά σαφείς και εύκολες και θα χρειαστείτε ελάχιστο φιλμ»⁴⁷. (Ο Κουλεσόφ δείχτηκε εκ προοιμίου ευαίσθητος απέναντι στην οικονομική όψη της κινηματογραφικής ταινίας, και έτσι δικαιολογεί τη δική του «μέθοδο των επαναλήψεων», υπογραμμίζοντας επίσης τι κέρδισε η αμερικανική ταινία με το να είναι «εμπορική»). Αυτό το σύστημα του πίνακα με τα τετραγωνάκια θα δεχτεί την εγγραφή καμπύλων γραμμών, τις οποίες θα γεωμετρήσει.

Δεν φαίνεται ότι, για τον Κουλεσόφ, μια τέτοια σύλληψη της σύνθεσης της εικόνας, και ακόμα περισσότερο, αυτό το πάθος της μετάθεσης που τη θεμελιώνει, αντιβαίνουν στις αξιώσεις του για ρεαλισμό. Επισύρουν, ωστόσο, σε αυτό το επίπεδο, εκπληκτικές συνέπειες. Πρώτ' απ' όλα το τοπίο καταδικάζεται, επειδή είναι πάντα περιπλοκό και αποκρυπτογραφείται με δυσκολία στην οθόνη («Δεν θα επιτύχετε ποτέ με το [φυσικό] τοπίο μια εντύπωση παρόμοια με εκείνη που μπορεί να προκαλέσει, λόγω χάρη, ένας πυροβολισμός!»⁴⁸). Προτιμώνται οι κατασκευές της τεχνικής: γέφυρες, οδογέφυρες, πυλώνες, γερανοί. Έπειτα, είναι η καθημερινή ζωή που γίνεται απροσπέλαστη για τον κινηματογράφο, μολονότι ο Κουλεσόφ έχει επιβεβαιώσει επανειλημμένα την απόλυτη αναγκαιότητα να μεταφέρεται στην οθόνη. Αλλά αφού πρώτα έκρινε ότι ήταν πολύ νωρίς ακόμα («Πριν ακόμα εγκύψουν με στον τρόπο ζωής, θα πρέπει να μάθουμε να κινηματογραφούμε τη Ρωσία με παραδεκτό τρόπο, με σαφήνεια, διαύγεια, ακρίβεια, ώστε να είναι εύκολο να τη συλλάβουμε»⁴⁹), έγραψε ότι μια τέτοια προσπάθεια δεν ήταν πραγματοποιήσιμη. Η ΕΣΣΔ διένυε μια μεταβατική περίοδο. Θα ήταν, είναι αντιεπαναστατικό να χρησιμοποιούνται «τα αντικείμενα, το σκηνικό της καθημερινότητάς μας όπως είναι». Ανησυχητικά λόγια: πρέπει άραγε να μεταμφιέσουμε την πραγματικότητα; Όχι, μόνο να τη φιλτράρουμε: «Είναι προτιμότερο να αποφεύγουμε την παρουσίαση των πολύ χαρακτηριστικών στοιχείων του τρόπου ζωής και να συλλαμβάνουμε κάτι πιο φανταστικό, σε μορφή σινερομάντζου. Αυτό θα προσφέρει μια μέγιστη ποσότητα δράσης, θα δώσει μια κινηματογραφική μορφή, της οποίας την πειστική δύναμη θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε ορθά⁵⁰». Αν και σινηγορεί υπέρ μιας μεταμόρφωσης καλλιτεχνικής (την αποκαλεί «φωτογενική») και όχι ιδεολογικής, αν και βρίσκει καταφύγιο στον απαραίτητο πειραματισμό, ο Κουλεσόφ, είναι φανερό, προετοιμάζει δύσκολες μέρες για τον εαυτό του, αφού άλλωστε ο «ρεαλισμός» του δεν διατείνεται ότι θα καταλήξει στον πραγματικό κόσμο, αλλά σε ένα χωριστό σύμπαν, σε έναν ιδιαίτερο κόσμο: στον δημιουργημένο θρύλο. «Μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να πάρει ένα τμήμα ακατέργαστης ζωής και να το μετατρέψει σε δημιουργημένο θρύλο»⁵¹. (Μία σημείωση των εκδοτών αποδι-

δει σε αυτή την έκφραση την «εμφατική» αίσθηση της μυθοπλασίας). «Ο κινηματογράφος μετασχηματίζει τη ζωή της εποχής του προσδίδοντάς της την τελειότητα της τέχνης. Υπογραμμίζει τις καλές πλευρές της και την καθιστά ενδιαφέρουσα, σε τέτοιο σημείο ώστε να γίνει θρύλος». «Στις οθόνες, η ζωή [γίνεται] εξαιρετη χαρά»⁵². Εν πάση περιπτώσει, «το κοινό πιστεύει περισσότερο τη ζωή που του δείχνουν στον κινηματογράφο, γιατί είναι πιο ενδιαφέρουσα από τη μονοτονία της καθημερινότητας»⁵³.

Μήπως είναι ο παλιός ρώσος κινηματογραφιστής, ο σκηνογράφος-μοντέρ-σκηνοθέτης των στούντιο Χανζόνκοφ που προβάλλει ξανά κάτω από τον μετεπαναστατικό θεωρητικό; Αντίθετα με τους οπαδούς της επιθεώρησης *Lef*⁵⁴, τους κοστρονκτιβιστές, τους προντουκτιβιστές, που επιθυμούν να αλλάξουν, να οργανώσουν *πραγματικά* την καθημερινή ζωή, με ή χωρίς την τέχνη, ο Κουλεσόφ, πιστός στην ιδεαλιστική λειτουργία της τέχνης, διατείνεται ότι θα αλλάξει την *εικόνα* της ζωής (αυτό θα είναι και το πρόγραμμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού). Μήπως όμως θα πρέπει να διακρίνουμε, πίσω από τον «θρύλο», τον μύθο, τον επαναστατικό μύθο, εκείνον που, στους μεγάλους Σοβιετικούς, θεμελίωσε έναν επικό κινηματογράφο, ένα σύμπαν από σύμβολα, από ιδανικά-κινητήριες δυνάμεις, με τα οποία αποκρυσταλλογραφούσαν και ξανάφτιαχναν τον κόσμο; Τότε, θα έπρεπε να συμπεράνουμε ότι η πένα του Κουλεσόφ τον ζημίωσε. (Σημειώνω ότι δεν μιλάει πουθενά ούτε για ομορφιά ούτε για ποίηση.)

Το μοντέλο

Είναι καιρός να πάμε στο *μοντέλο*, την άλλη μεγάλη φαντασίωση (μαζί με το «μετρικό δίκτυο») του Κουλεσόφ. Εφόσον ο κινηματογράφος δέχεται μόνο το αυθεντικό και πραγματικό υλικό, αποκλείεται να δεχτεί τον ηθοποιό⁵⁵. Πρέπει λοιπόν να βρεθεί, να εκπαιδευτεί ένα ανθρώπινο υλικό, το οποίο, ταυτόχρονα, να ανταποκρίνεται σε ό,τι περιμένουν από αυτό (να προβάλλει, να επιδεικνύει συμπεριφορές, στάσεις, κινησιακή γλώσσα, να αφηγείται –να υφίσταται; να δρα;– μια ιστορία) και ωστόσο να παραμένει ένα «φυσικό» στοιχείο, ένα κομμάτι της πραγματικότητας. Ακόμα και στο ζήτημα «του χειρισμού του ηθοποιού, πρέπει να προσεγγίσουμε όσο περισσότερο μπορούμε το υλικό των επικαίρων»⁵⁶.

Ο Κουλεσόφ, που δηλώνει ότι αρνείται τη συγκίνηση, την ψυχολογία, την ενδοσκόπηση, όποια και αν είναι η τέχνη, τις αρνείται βέβαια και για τον κινηματογράφο, στον οποίο, ό,τι είναι δυνατό να γνωρίσουμε το γνωρίζουμε μόνο εξωτερικά.

«Η συγκίνηση του κοινού πρέπει να εννοηθεί ως η εσωτερική του αντίδραση στην *κατάσταση* που βρίσκεται ο ήρωας». Το κοινό δημιουργεί τις δικές του συγκινήσεις με αφετηρία τις *καταστάσεις* που του προτείνει η χορεσμένη από δράση ταινία. Δεν είναι δουλειά του μοντέλου να του τις παραδώσει έτοιμες. Εξάλλου, ο Κουλεσόφ θέλει το μοντέλο *ανίκανο* να «αποδώσει» αυτές τις συγκινήσεις (αλλιώς θα ήταν ένας ηθοποιός, ένας θεατρίνος, ένας «αρτίστας»). Εξ ου και ένας αφορισμός του Κουλεσόφ που ξαφνιάζει (είναι το λιγότερο που μπορούμε να πούμε): το μοντέλο πρέπει «να είναι αυτό το ίδιο έργο τέχνης και όχι να παράγει ένα τέτοιο έργο»⁵⁷.

Τι είναι λοιπόν αυτό το ανθρώπινο έργο τέχνης, αυτό το «θαυμαστό δείγμα» ανθρώ-

που, «ικανό να διατηρεί όλη την εκφραστική δύναμη του σώματός του και του αλλόκοτου προσώπου του σε οποιαδήποτε πόζα, στάση ή μετάβαση ανάμεσα σε δύο στάσεις» που ο σκηνοθέτης, «κύριος της ταινίας», θα απαιτήσει από αυτό; Είναι ένας «τερατώδης μηχανισμός» («το ανθρώπινο σώμα είναι πράγματι ένας μηχανισμός»⁵⁸), ένα «τέρας» που έχει συνείδηση του τι κάνει, της εργασίας που επιτελεί, του τι εκφράζει καθεμιά από τις πόζες του⁵⁹. Ας το πούμε πιο ξεκάθαρα: είναι ένας άντρας –ή μια γυναίκα– που η «μηχανική κατασκευή» του (της) τον (την) τοποθετεί μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, μεταξύ «ψύσης» και «τεχνητότητας», από τον οποίο (την οποία) ο Κουλεσόφ περιμένει να προσδώσει το στοιχείο της πραγματικότητας σε φανταστικές ιστορίες. Μπαίνουμε στον πειρασμό να πούμε: είναι ένα άλλοθι του ρεαλισμού.

Μετά την επιλογή του για τα φυσικά του προσόντα, το μοντέλο πρέπει να διαμορφωθεί και να εκπαιδευτεί. Σε αυτή την εκπαίδευση αφιερώνεται το «Εργαστήριο» μεταξύ 1920 και 1923, και για να απεικονίσουν κατά βάση τα αποτελέσματά της, ο Κουλεσόφ και το «ατελιέ» του θα οργανώσουν παρουσιάσεις «μελετών χωρίς φιλμ» και κατόπιν θα γυρίσουν τις ταινίες *Ο Κύριος Ονέστ στη χώρα των μπολσεβίκων* (1924) και *Ο δραγώνος του θανάτου* (1925). Ο Κουλεσόφ αποσυνθέτει το ανθρώπινο ον σύμφωνα με τα κύρια μέρη του σώματός του. Ευρετηριάζει τις δυνατότητές του. Αντίθετα με τον ηθοποιό στο θέατρο, το μοντέλο δεν ξει το ρόλο του, δεν τον ενσαρκώνει, δεν τον απεικονίζει. Δεν παίζει. *Εργάζεται* και η εργασία του παρουσιάζεται σαν «μια σειρά από μικρές, μεμονωμένες, στοιχειώδεις δουλειές»⁶⁰, ένα άθροισμα κινήσεων που οργανώνονται με σκοπό να συγκροτήσουν την αντίδρασή του στις καταστάσεις και τη δράση. Γίνεται μια «δεξαμενή» από κυριαρχημένες συμπεριφορές, από «διαδικασίες εργασίας» που του δημιουργούν αντανάκλαστικά, παρόμοια με εκείνα της οδήγησης αυτοκινήτου.

Υπό τη διεύθυνση του σκηνοθέτη, παρεμβάλλει την εργασία του στο «μετρικό δίκτυο» που του παρέχει τον «καμβά» του και σε μια μετρικορυθμική δομή που προέρχεται κατευθείαν από τη μουσική.

Ο Κουλεσόφ εισάγει με αυτόν τον τρόπο το ντεκουπάζ στην εργασία του μοντέλου, το οποίο θα πραγματοποιήσει, κατ' εντολήν, το δικό του νέο μοντάζ. Υπήρχαν μερικοί που αμφισβητούσαν το μηχανικό-μοντάζ (montage-meccano) του Κουλεσόφ: να τώρα που θα πρέπει να δεχτούν και τον μηχανικό-άνθρωπο (l'homme-meccano)! Αντί για τα περιορισμένα, προσποιητά, παραπλήσια στερεότυπα του ηθοποιού, το μοντέλο ξέρει να παρουσιάζει οποιαδήποτε ανθρώπινη κίνηση. Οποιαδήποτε; «Είναι γεγονός» παραδέχεται ο Κουλεσόφ «ότι ο αριθμός των κινήσεων που μπορεί να κάνει ένα ανθρώπινο ον είναι εξίσου απερίοριστος με τους ήχους στη φύση»⁶¹. Ωστόσο, ο άπειρος αριθμός των μουσικών έργων είναι δυνατόν να προέρχεται από ένα περιορισμένο σύστημα ήχων. Συνεπώς, ο άπειρος αριθμός των ανθρώπινων κινήσεων μπορεί να προέρχεται από μια σχετικά περιορισμένη «κλίμακα» κινήσεων. Ο ηθοποιός αγνοεί την ίδια την ύπαρξη αυτής της «κλίμακας», αλλά το μοντέλο την έχει στη διάθεσή του: η άπειρη ποικιλία της ανθρώπινης πραγματικότητας είναι ανοιχτή γι' αυτό.

Έτσι, ο Κουλεσόφ αποπειράται να λύσει την αντίφαση ενός δήθεν «ανώτερου» ρεαλισμού που θα επιτυγχανόταν μέσω μιας μηχανοποιημένης, μη ανθρώπινης διαδικασίας, ο αιθαίρετος χαρακτήρας της οποίας είναι πιο αντιρεαλιστικός ακόμα και από τη «θεατρική»

προσποίηση του ηθοποιού⁶². Για τον Κουλεσόφ, το μοντέλο καλείται, απαιτείται από την ίδια τη φύση του κινηματογράφου. Δεν είναι καθαρή φαντασιοπληξία του θεωρητικού, είναι μια προϋπόθεση της συνοχής του συστήματός του. Δεν φαίνεται λοιπόν να είναι δικαιολογημένα όσα γράφουν μερικοί, όπως ο Γιαμπόλσκι και ο Albéra, ότι δηλαδή οι ιδέες του Κουλεσόφ για το μοντάζ είχαν προκύψει από τη θεωρία του για το παίξιμο του ηθοποιού. Αντίθετα, η θεωρία του για το παίξιμο προκύπτει από τις ιδέες του για το μοντάζ. Το μοντάζ, όπως πιστεύουμε ότι καταλαβαίνουμε, παραμένει, σε τελευταία ανάλυση, καθοριστικό. Αλλά ποια μπορεί να είναι η καταγωγή του κουλεσοφικού μοντέλου; Φαίνεται ότι είναι το μπαλέτο. Πάνω στη θεατρική σκηνή –άλλο πλάνο, άλλο «μετρικό δίκτυο»– χορεύτριες και χορευτές είναι αναμιγνύονται πραγματικοί, σωματικοί. Εκτελούν αληθινά κινήσεις κεκτημένες, κυριαρχημένες, κωδικοποιημένες, διαρθρωμένες σε «κλίμακες» και συνειδητά επανασυναρμολογημένες, οργανωμένες, «μονταρισμένες» από τους ίδιους, ακολουθώντας τις οδηγίες του χορογράφου, σύμφωνα με τις απαιτήσεις και τις προεκτάσεις της χορογραφίας και ενός «λίμπρέτου». Θα πούμε άραγε, παρ' όλα αυτά, ότι το μπαλέτο είναι ρεαλιστικό;

Για τον χορευτή, αντίθετα, ισχύει η ίδια επιχειρηματολογία όπως για το κινηματογραφικό μοντέλο: η εργασία και του ενός και του άλλου μπορεί να συγκριθεί με την εργασία των ανθρώπων στο τσίρκο, οι οποίοι ασκούνται, υπολογίζουν, επαληθεύουν, στοχεύουν στην τελειότητα της επίδοσής τους. Όπως ο ακροβάτης, ο τραπεζίστας και ο θηριοδαμστής, έτσι και ο χορευτής και το μοντέλο αποσυναρμολογούν, έπειτα επανασυναρμολογούν μια δράση, μια αλληλουχία δράσεων, στιγμών της πραγματικής ζωής. Αλλά το μοντέλο, ο ισορροπιστής, ο χορευτής παραμένουν «τέρατα»: η τεχνογνωσία τους περικλείει κινδύνους και ξεπερνά κατά πολύ εκείνη του συνηθισμένου ανθρώπου⁶³.

Η «αποτυχία» του Κουλεσόφ

Είναι σίγουρο ότι ο Κουλεσόφ δεν εφάρμοσε καθόλου τις θεωρίες του για το μοντέλο και τον πίνακα με τα τετραγώνια στις ίδιες του τις ταινίες, αν εξαιρέσουμε τις πρώτες πρώτες, που διατείνονταν ότι ήταν πειραματικές και συνάμα κατάλληλες για το μεγάλο κοινό. Όσο για τους μαθητές του (τον Πουντόβκιν, τον Μπάρντ), συγκράτησαν περισσότερο τα διδάγματά του για το μοντάζ παρά τα ουκάζιά του (σ.τ.ε.: τσαρικά αυτοκρατορικά διατάγματα) για τον ηθοποιό. «Η σχέση του Κουλεσόφ με την επανάσταση» κρίνει ο Richard Taylor «είναι, ακόμα και στα πρώτα χρόνια της καριέρας του, αμφιλεγόμενη και εξαιρετικά πολύπλοκη ταυτόχρονα. Ο Κουλεσόφ μετέχει και συνάμα δεν μετέχει. Είναι όμως σημαντικό να πούμε ότι ο Κουλεσόφ δεν ανήκε στ' αλήθεια πουθενά»⁶⁴). Ότι δεν ανήκε «στ' αλήθεια» πουθενά, πιστεύοντας/διατεινόμενος ωστόσο ότι είναι επαναστάτης, αφήνει να το μαντέψουμε. Έτσι συμβαίνει, όταν προβάλλει την ιδέα ότι, αφού το μοντάζ «είναι ένα επαναστατικό ρεύμα στην κινηματογραφία, είναι πολύ πιθανό μια επαναστατική τέχνη να γίνει προλεταριακή τέχνη»⁶⁵. Για τον Κουλεσόφ, η ελπίδα της επανάστασης βρίσκεται στην τεχνική (η οποία αντιμετωπίζεται χωρίς ίχνος λυρισμού).

Σε αντίθεση με τη θέληση ενός Βερτόφ, ενός Αϊζενστάιν, ενός Ντοβζένκο να επιδράσουν άμεσα στο κοινό, λέει ότι πιστεύει στην αποτελεσματικότητα, μακροπρόθεσμα, της

διαλεκτικής του μύθου και αυτό τον μύθο τον απεικονίζει με την ιστορία και την κίνηση. Είναι «νεπιστής» (σ.τ.ε.: παράγεται από το αρχικόλεξο ΝΕΠ, Νόβαγια Εκονομτσέσκαγια Πολίτικα, δηλαδή Νέα Οικονομική Πολιτική. Πρόκειται για μια φιλόδοξη οικονομική πολιτική με φιλελεύθερες αποχρώσεις που εφάρμοσε ο Λένιν στη μετεπανάστατική Ρωσία από το 1921 και μετά. Οι θιασώτες της ονομάζονταν ΝΕΠιστές), όπως θα έλεγε ο Αϊζενστάιν. Θέλει να κερδίσει το κοινό οικοδομώντας πάνω σε ό,τι εκείνο αγαπά, συνδέοντάς το με ό,τι του αρέσει. «Δεν φαίνεται πολύ πιθανό» συνεχίζει ο Taylor «ότι ένας άνθρωπος του εκτοπίσματος του Κουλεσόφ μπόρεσε να χάσει την τεχνογνωσία του». Πράγματι, αυτό είναι μάλλον απίθανο. Αλλά χάνοντας την ελευθερία του, έχασε το δημιουργικό του όραμα και αναγκάστηκε να κατασκευάσει εκ των ενόντων ένα άλλο. Οι συνάδελφοί του, οι μαθητές του, «άλλαξαν επάγγελμα». Σε εκείνον δεν επιτράπηκε αυτό. «Η δυστυχία του Κουλεσόφ» λέει ορθά ο Albéra «είναι ότι είχε μαθητές και ότι “εξαφανίστηκε” πίσω τους, έχοντας “γεράσει” πριν την ώρα του⁶⁶». (Είναι γεγονός ότι ο Κουλεσόφ, που είναι ένα χρόνο μικρότερος από τον Αϊζενστάιν, τρία χρόνια μεγαλύτερος από τον Μπάρντ, μιλάει για τη νεότητά τους χάνοντας πως ξεχνάει ότι είναι και η δική του νεότητα.) Η δυστυχία του έγκειται επίσης στο ότι έσπρωξε τη θεωρητική του τόλμη ως τα άκρα της υπερβολής και δεν αρνήθηκε τίποτα, όταν η τόλμη και η αλλοκοτία δεν ήταν πια της μόδας, ούτε τον αφανγκαρισμό, ούτε την αισθητική του μοντάζ. Η δυστυχία του είναι ότι ήταν ο πρώτος. Θα πληρώσει για την «προπόρευσή» του στο σύνολο της συντεχνίας, για τη δικαιολογημένη περηφάνια του, για τον ιμπεριαλισμό του σκηνοθέτη που συνδυάζεται με το ιδανικό της ομαδικής δημιουργίας. Θα πληρώσει για τις θεωρίες του, για την ελευθεροστομία του (ενίοτε εξίσου υπερβολική με εκείνες).

Σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, δεν έπαψε να καταγγέλλει την ανικανότητα, την αμέλεια, την έπαρση των υπευθύνων, την αποδιοργάνωση των στούντιο, την τεχνολογική τους καθυστέρηση, τον μη επαγγελματισμό. Δεν έπαψε, ακούραστα, να βεβαιώνει το επείγον της μελέτης, της επιμόρφωσης, του πειραματισμού: «Αυτός ο δρόμος θα είναι μοιραίος για μας αν δεν νικήσουμε τη στενοκέφαλη μετριότητα και το χάος των οργανισμών παραγωγής»⁶⁷. Συσσώρευσε εναντίον του ένα κεφάλαιο από μίσση, από έχθρες. Ήταν ο άνθρωπος που ήξερε περισσότερα από όσα έπρεπε για τις ταινίες, τους ανθρώπους και τις πολιτικές του κινηματογράφου. Δεν το έβαζε κάτω. Για να τον καταστήσουν ακίνδυνο, τον αγιοποίησαν εν ζωή: του έδειχναν σεβασμό χωρίς να τον τιμούν εξίσου, και συνάμα τον άφηναν ακινητοποιημένο. Σκληρό παράδοξο: ο πρώτος δάσκαλος του σοβιετικού κινηματογράφου, εφόσον εμποδίστηκε να κάνει τις ταινίες του, βρέθηκε σε αδυναμία να δημιουργήσει σχολή και έμεινε χωρίς απογόνους.

Μετάφραση: Αθηνά Βουγιούκα

Σημειώσεις

1. (σ.τ.ε.) Το παρόν κείμενο, «Kouléchev a fait le cinéma...», βρίσκεται στη συλλογή Barthélemy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, Nathan, Paris, 1997, σ. 191-209, που επιμελήθηκε η S. Liandrat-Guigues.
2. Πρόλογος στο βιβλίο του Κουλεσόφ *Η τέχνη του κινηματογράφου* (1929), υπογραφόμενος από τους πρώην μαθητές του Πουντόβκιν, Ομπολένσκι, Κομάροφ, Φόργελ. (σ.τ.ε.: Βλ. ελληνική έκδοση: Λεβ Κουλεσόφ, *Η τέχνη του κινηματογράφου* [μτφρ. Γ. Μπαμπασάκης / Γ. Τσακνάκης, πρόλογος-σημειώσεις R. Levaco, μτφρ. Δ. Κολιοδήμος], Αιγόκερως, Αθήνα 1982).
3. (σημ. της επιμελήτριας της γαλλικής έκδοσης) Βλ. επίσης F. Albera, *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film* [Οι ρώσοι φορμαλιστές και ο κινηματογράφος, Ποιητική της κινηματογραφικής ταινίας], συλλ. «Fac cinéma», Nathan, Paris 1996.
4. Πρβλ. τα τρία έργα, εκδότης των οποίων είναι ο Albera, *passim*. Το σημαντικό τεύχος που αφιερώθηκε το 1986 στο «πείραμα Κ» από την επιθεώρηση *Iris* (τόμ. 4, τεύχ. 1, 1ο εξάμηνο 1986), υπό τη διεύθυνση του Jacques Audoubert, φημιούσε ήδη «υπάρχει το πείραμα Κ;» Ο φάκελος όμως δεν κατέληξε σε καθαρή πολεμική, αλλά αντίθετα τοποθετούσε σε βάθος, στο πλαίσιο της προσοβιετικής κουλτούρας, το σύνολο των κουλεσοφικών θεωριών και πολιτικών.
5. François Albera (διευθ.), *Kouléchev et les siens*, Locarno, Εκδ. του Φεστιβάλ, 1990, σ. 8.
6. Σε μια διάλεξη που έδωσε για το Κολέγιο Ιστορίας της Κινηματογραφικής Τέχνης: «Les Russes ont-ils cru au montage?» [Πίστεψαν οι Ρώσοι στο μοντάζ;] (τεύχ. 5, άνοιξη 1993), ο F. Albera χαμηλώνει τους τόνους των αρνήσεών του. «Το θέμα δεν είναι να αποδειχτεί ότι το πείραμα δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, ότι εφευρέθηκε εξ ολοκλήρου: εκείνο που έχει σημασία είναι ότι ήταν ανάγκη να κάνουν να υπάρχει αυτό το πείραμα, ας ήταν και μυθικό, και να αναφέρονται σ' αυτό, για πολλούς λόγους...» (σ. 20). Να που ο Albera μετατοπίζει περιέργως το αντικείμενο της συζήτησης. Ότι ορισμένοι κριτικοί, θεωρητικοί, φιλόσοφοι, που αναφέρθηκαν μετά το 1945, είχαν ιδιαίτερους λόγους «να κάνουν να υπάρχει αυτό το πείραμα» και να το ερμηνεύουν κατά το δοκούν, είναι κάτι που τους αφορά. Αυτό που μόνο έχει σημασία εδώ είναι το «πείραμα Κ» όπως λειτουργεί μέσα στη σκέψη του Κουλεσόφ και, εφόσον είναι μια πραγματικότητα, όπως λειτουργεί μέσα στην πραγματικότητα του κινηματογράφου του χθες και του σήμερα.
7. Πραγματοποιήθηκαν κατά βάση κατά τη διάρκεια του έτους 1924.
8. Σε ό,τι αφορά το πείραμα με τον Μοζούκιν, οι ιστορικοί του Κουλεσόφ δεν είναι όλοι τόσο διστακτικοί όσο οι Γάλλοι. Ο ρώσος Μιχαήλ Γιαμπόλσκι το θεωρεί αληθινό: «Στον Κουλεσόφ, το πρόσωπο-μάσκα βρίσκει ίσως την καλύτερή του έκφραση στο περίφημο πείραμα του προσώπου του Μοζούκιν σε κοντινό πλάνο» (*Vers une théorie de l'acteur* [Προς μια θεωρία του ηθοποιού], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, σ. 31). Το ίδιο και ο αμερικανός Ronald Levaco: «Το περίφημο "Πείραμα Κουλεσόφ", που αντιπροσωπεύει έναν από τους πιο ουσιώδεις τύπους παραγωγής νοήματος στην ιστορία του κινηματογράφου...» (ibid., σ. 133).
9. Βοιέβολοντ Πουντόβκιν, «Στο ταχόμε τιτάι» (1928), *Kino*, 15 Ιουνίου 1928. Παρατίθεται σε *La settima arte*, Ρώμη, εκδ. Riuniti, 1961, σ. 126.
10. Λεβ Κουλεσόφ, *Η τέχνη του κινηματογράφου: η εμπειρία μου* (1929), αναδημοσίευση σε *L'art du cinéma et autres écrits*, Λωζάννη, L'Âge d'Homme, 1994, σ. 154.
11. Ωραία παραδείγματα διαφόρων «πειραμάτων Κ» (ακούσιων) μας δίνουν τα λάθη πρόσληψης που διέπραξαν ανατόφειντα κριτικοί και ιστορικοί πριν από την εμφάνιση του μαγνητοσκοπίου (βίντεο) (ιδιαίτερα ο Béla Balász [σ.τ.ε.: από τους σημαντικότερους μαρξιστές θεωρητικούς του κινηματογράφου των πρώτων χρόνων]).
12. Λεβ Κουλεσόφ, *Το λάβαρο του κινηματογράφου* (1920, ανέκδοτο μέχρι το 1979), επαναδημοσιευμένο σε *L'art du cinéma et autres écrits*, ό.π., σ. 50.
13. Ibid., σ. 52.
14. *Η τέχνη του κινηματογράφου: η εμπειρία μου*, ό.π., σ. 161.
15. Σεργκέι Τρετιάκοφ, *Ατμομηχανή Β. 1000*, σε *Vers une théorie de l'acteur*, ό.π., σ. 128-129.
16. Μ. Γιαμπόλσκι, «Πρόσωπο-μάσκα και πρόσωπο-μηχανή», ό.π., σ. 26-38.
17. *Το Λάβαρο*,..., ό.π., σ. 53.
18. Μ. Γιαμπόλσκι, ό.π., σ. 31.
19. Ανέκδοτο κείμενο τον 1921 αναφερόμενο από τον Γιαμπόλσκι, ibid.
20. *Το Λάβαρο*,..., ibid.

21. *Η τέχνη του κινηματογράφου: η εμπειρία μου*, ό.π., σ. 151.

22. *Ibid.*, σ. 153-54.

23. *Ibid.*, σ. 154.

24. *Το Λάβαρο*..., ό.π.

25. Πρόλογος σε *Vers une théorie de l'acteur*, ό.π., σ. 11. Στη διάλεξη του, αναφερόμενη στη σημείωση 4, ο Alhéra μνημονεύει μια διευριμένη χρήση του «πειράματος Κουλέσοφ», πολύ συνηθισμένη στον κινηματογράφο. «Που δεν είναι ούτε προκλητική ούτε χειραγωγική» (αλλά μπορεί να γίνει): είναι εκείνη η χρήση που συγχωνώνει, συνδέοντάς τα με το μοντάζ, διαφορετικά επίπεδα υλικών: εσωτερικά και εξωτερικά των σπουντιο/πραγματικά εξωτερικά, εικόνες μυθολογίας/επίκαιρα, στοιχεία ενός τόπου/στοιχεία ενός άλλου, μέρη ενός σώματος/μέρη ενός άλλου. Πράγματι, το ντυμπλάρισμα (μεταβίβαση φωνής), η χρήση αντικαταστάτων (συναίων, κασκαντέρ, δανειστών σώματος – η Ρίτα Ρενοίάρ δανείζει τα οπίσθια της στη Σούζυ Ντελέρ για το ξυλόκοπτημα στην ταινία *Η Ταβέρνα* [σ.τ.ε.: *Gervaise*, R. Clément, 1956]) – είναι εφαρμογές, που έχουν γίνει αόρατες, της κουλεσοφικής «ιδανικής ανατομίας». Αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτές οι χρήσεις διατηρούν, παρά τα φαινόμενα, την ίδια βάση όπως το πείραμα με τον Μοζούκιν.

26. Συγγένειες και ανομοιότητες φωτίζονται τέλεια από την Oksana Boulgakova («Lev et LEF») και την Béatrice Picon-Vallin («Les avant-gardes soviétiques et Charlot» [Η σοβιετική πρωτοπορία και ο Σαυλό]), σε *Vers une théorie de l'acteur*, ό.π.

27. Ξέρουμε ότι η καριέρα του Κουλέσοφ (1899-1970) φτάνει σε αδιέξοδο μετά τη *Δημοσιογράφος* (1927), την πέμπτη μεγάλου μήκους ταινία του (η τέταρτη, *Σύμφωνα με τον νόμο*, 1926, παραμένει το αριστούργημά του) και τερματίζεται το 1943 (σ.τ.ε.: με την ταινία *Εμείς απ' τα Ουράλια*). Ότι γνωρίζουμε για τις επόμενες δέκα ταινίες (για τις επτά που επέζησαν εν όλω ή εν μέρει) δεν μας ενθουσιάζει και πολύ, με την εξαίρεση του *Ορίζοντα* (1931) και του *Μεγάλου Παρηγορητή* (1933), που είναι οι δύο πρώτες ομιλούσες ταινίες του, όπου του ήταν ακόμα επιτρεπτό να ετινοεί.

28. «Notre mode de vie et l'américanisme» [Ο τρόπος ζωής μας και ο αμερικανισμός], σε *L'art du cinéma*..., ό.π., σ. 108.

29. *Το Λάβαρο*, ό.π., σ. 36.

30. *Ibid.*

31. *L'art du cinéma*..., ό.π., σ. 146.

32. *Ibid.*

33. Υπάρχει κάποια ασάφεια γύρω από την έννοια του υλικού στον Κουλέσοφ. Πότε πρόκειται για το φιλμ (το υπόβαθρο), πότε για το φως, πότε για την κινηματογραφημένη πραγματικότητα (πιο ή α-φιλμική), πότε για το αναφερόμενο (μετατεθειμένο) της εικόνας, πότε για τη φιλμική εικόνα (το πλάνο), πότε για το «μοντέλο». Ο Κουλέσοφ είναι πολύ ξεκάθαρος σε ένα σημείο: «Η ιδέα ενός επεισοδίου, η σύλληψή του, πρέπει να προέρχονται από οπτικές εικόνες του υλικού προς κινηματογράφιση. [...] Αν κάνουμε ένα σενάριο για την καθημερινή ζωή, πρέπει το θέμα να γεννιέται αυθόρμητα από τα φαινόμενα της καθημερινότητας, να μην μπορεί να γεννηθεί παρά μόνο από αυτά, να είναι αδιανόητο σε άλλο περιβάλλον» (*L'art du cinéma*, ό.π., σ. 185 και 190).

34. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 51. Ο Κουλέσοφ αντιμετωπίζει τη διαρρύθμιση των ντεκόρ (εσωτερικών ή τοπίων) ενόψει του γυρίσματος. Η αρχή της πραγματικότητας επιτάσσει κατ' αυτόν (το είδαμε παραπάνω) να αποτελείται το μπροστινό τουλάχιστον μέρος του ντεκόρ, «πρωταρχικό στοιχείο της σύνθεσης» που θα εμφανιστεί στο πρώτο πλάνο του κάδρου, από αληθινά υλικά και αντικείμενα. Ας θυμηθούμε την αρχή της υλικότητας, στην οποία αποδίδει ο Μπαζέν τη φτιακιά από αληθινό χρώμα του νεκροθάφτη, στην ταινία *Zav vt' Ark* [σ.τ.ε.: *La Passion de Jeanne d'Arc*, C. Dreyer, 1928] ή τον θορύβο του καλοκαθαριστήρα, το βουητό του καταρράκτη, το σύρσιμο του χρώματος που γλιστράει λίγο λίγο από ένα μεγάλο βάζο, στην ταινία *Οι κυρίες του δάσους της Βουλώνης* [σ.τ.ε.: *Les Dames du Bois de Boulogne*, R. Bresson, 1945] (πρβλ. «Théâtre et cinéma» [Θέατρο και κινηματογράφος] σε *Qu'est-ce que le cinéma?* [Τι είναι ο κινηματογράφος;], τόμ. 2, Παρίσι, Cerf, 1959, σ. 104).

35. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 17.

36. *Ibid.*, σ. 18.

37. «Le cinéma comme fixation de l'action théâtrale» [Ο κινηματογράφος ως αποτύπωση της θεατρικής πράξης] (1922), σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 70.

38. «Le cabinet du docteur Caligari» (1923), σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 84.

39. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 56.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, σ. 48.

42. Ibid., σ. 48-49.
43. B. Πουντόβκιν, ό.π., σ. 126.
44. *L'art du cinéma*..., ό.π., σ. 161.
45. «Θέληση, πείσμα, μάτι» (1926), σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 135.
46. F. Albéra, Εισαγωγή σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 12-17.
47. *L'art du cinéma*..., ό.π., σ. 160.
48. Ibid., σ. 160-161.
49. «Ο τρόπος ζωής μας και ο αμερικανισμός» (1924), σε *L'art du cinéma*..., ό.π., σ. 109.
50. «Για το κινηματογραφικό ρεπερτόριο», παρέμβαση στον ARK (Σύλλογο των επαναστατών κινηματογραφιστών), σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 101-105. Το κείμενο αυτό έμεινε αδημοσίευτο, αλλά η διάλεξη εκφωνήθηκε στις 7 Αυγούστου 1924.
51. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 48.
52. Ibid., σ. 56-59.
53. Ibid., σ. 56.
54. (σημ. της επιμελήτριας της γαλλικής έκδοσης) Η επιθεώρηση *Lef* του Μαγιακόφσκι είχε διαδεχτεί, το 1923, την κοστοτυπωτική επιθεώρηση *Kino-Fot*, αφιερωμένη ευρέως στον κινηματογράφο, που θεωρούνταν ως η κατέξοχην μοντέρνα τέχνη.
55. Αποκλείεται επίσης να δεχτεί τον «κοινό άνθρωπο», «όσο τέλειος κι αν είναι ο μηχανισμός του κοινότοπου σώματός του» («Αν τώρα...», 1922, σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 78).
56. *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 162.
57. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 50.
58. «Αν τώρα...» (1922), σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 78.
59. «Σημείωση για το μοντέλο» (1920), *ibid.*, σ. 34.
60. *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 193.
61. Ibid., σ. 163.
62. Κυριευμένος από το παράδειγμα των Τσάπλιν, Φέρμπανκς, Άστα Νίλσεν, ο Κουλεσόφ προτρέπει ενός είδους μπρεχτισμού: το μοντέλο πρέπει να παραμένει ο εαυτός του, όποιες κι αν είναι οι πλάσματικές ιστορίες στις οποίες παρεμβαίνει. «Ας πάρουμε έναν ηθοποιό, λόγω χάρη τον Μοζούκιν, και ας του πούμε να παίξει το ρόλο ενός γέρου πάστορα. Στο θέατρο, στον ρόλο αυτόν, θα περάσει πράγματι για πάστορα. Στον κινηματογράφο δεν θα γίνει αυτό. Με την ορθή θεώρηση των πραγμάτων, ο Μοζούκιν θα πρέπει να παραμείνει ο εαυτός του. [...] Με λανθασμένη θεώρηση, θα χωριστεί από την προσωπικότητά του και θα κοιτάξει μόνο να παραστήσει τον καμποτίνο». Ακόμα μια θεωρητική απαίτηση που επιβάλλουν οι απαιτήσεις του μέσου: στον κινηματογράφο, ο πάστορας του Μοζούκιν δεν θα γινόταν πιστευτός, ας παραμείνει λουπόν ο Μοζούκιν όπως είναι, ένας πραγματικός άνθρωπος! Είναι και κάτι ακόμα που θα μπορούσε να αναγγείλει τον τονισμένο αποπροσανατολισμό της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, το «πείραμα V»: «Εκείνο που πρέπει να κάνουμε, είναι να βάλουμε τα πρόσωπα της ταινίας μέσα σε καταστάσεις που δεν έχουν βγει από τη ζωή, αλλά που παριστάνονται» (sic) –η λέξη «παριστάνονται» πρέπει να νοηθεί εδώ ως «επινοούνται». Το μοντέλο είναι ένας αυθεντικός τύπος, «ενώ τα γεγονότα, στα οποία συμμετέχει, μπορεί να παριστάνονται». Πρβλ. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 49.
63. Πρβλ. «Τσίρκο, κινηματογράφος, θέατρο» (1925), σε *L'art du cinéma*, ό.π., σ. 49.
64. R. Taylor, «Kouléchov et son époque, texte, contexte et transition [Ο Κουλεσόφ και η εποχή του, κείμενο, πλαίσιο και μετάβκιση], σε *Vers une théorie de l'acteur*, ό.π., σ. 151-152.
65. *Το Λάβαρο*..., ό.π., σ. 58.
66. «Από το αποτέλεσμα στην αιτία», σε *Kouléchov et les siens*, ό.π., σ. 8.
67. «Η σημερινή ημέρα» (1926), σε *L'art du cinéma*.