

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

Η έννοια της απεξοικείωσης από το θέατρο στον κινηματογράφο

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ιωάννης Μακρόπουλος

Αθήνα, 2017

Τριμελής Επιτροπή

Δημήτριος Δημηρούλης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

(Επιβλέπων)

Περσεφόνη Ζέρη, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Μαρία Κακαβούλια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ιωάννης Μακρόπουλος 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Περίληψη	4
Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο Πρώτο: Από τον Αριστοφάνη στον Brecht	9
1α. Η αριστοφανική παράβαση	9
1β. Το Κινέζικο Θέατρο του Mei Lanfang	12
1γ. Η απεξοικειώση στη φιλοσοφία: Hegel και Marx	14
1δ. Η «Ostranenie» του Viktor Shklovsky	15
Κεφάλαιο Δεύτερο: Bertolt Brecht και «Verfremdung»	18
2α. Το επικό θέατρο	19
2β. Η υποκριτική τέχνη και το Gestus	23
2γ. Brecht και κινηματογράφος	27
Κεφάλαιο Τρίτο: Sergei Eisenstein, από τον Greco στο μοντάζ των ατραξιόν	30
3α. Eisenstein και ζωγραφική	31
3β. Eisenstein και θέατρο	36
3γ. Eisenstein και μοντάζ	39
Κεφάλαιο Τέταρτο: Orson Welles	45
4α. Βάθος πεδίου, συνθετικό ντεκουπάζ, πλάνο σεκάνς	45
4β. Ο «Πολίτης Κέιν»	51
Κεφάλαιο Πέμπτο: Η απεξοικειώση στα άκρα: Jean-Luc Godard	55
5α. Η θεωρητική προσέγγιση των αφηγηματικών πρακτικών	56
5β. Παραδείγματα από τις ταινίες	59
Συμπεράσματα	64
Βιβλιογραφία	66

Περίληψη

Η «απεξοικείωση» ή «αποστασιοποίηση» όπως είναι πιο γνωστή στην ελληνική βιβλιογραφία, αποτελεί ένα αισθητικό ζήτημα με φιλοσοφικές και κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις, το οποίο στην τέχνη μπορεί να οριστεί ως η πρόκληση του ανοίκειου στον θεατή μέσα από αντιληπτικά σοκ προκειμένου αυτός να οδηγηθεί σε μια διαλεκτική στάση ενεργού δέκτη, τοποθετούμενος σε μια κριτική θέση σε σχέση με τον ψευδαισθησιακό κόσμο και την ταύτιση που του υποβάλλει η συμβατική αφήγηση.

Σκοπός της εργασίας είναι να μελετηθούν οι απεξοικειωτικές τεχνικές που συναντώνται στο θέατρο και κυρίως στον κινηματογράφο, καθώς και η πορεία από το ένα μέσο στο άλλο, μέσα από τέσσερις αντιπροσωπευτικούς δημιουργούς, ενώ τίθεται επίσης το ερώτημα του κατά πόσο και με ποιούς τρόπους, η ρητορική της κινηματογραφικής εικόνας, μπορεί να αποτελέσει εργαλείο δύναμει διαλεκτικής αφύπνισης. Οι τέσσερις δημιουργοί των οποίων το έργο εδώ προσεγγίζεται βιβλιογραφικά όσον αφορά τον πρώτο και επιπροσθέτως ποιοτικά όσον αφορά του επόμενους τρεις, είναι ο Bertolt Brecht από το θέατρο και οι Sergei Eisenstein, Orson Welles και Jean- Luc Godard από τον κινηματογράφο.

Ο Brecht εκκινώντας από την παράδοση της απεξοικείωσης που προηγείται του ιδίου, δημιουργεί το επικό θέατρο και με σαφές ιδεολογικό πρόταγμα διεκδικεί το γκρέμισμα του «τέταρτου τοίχου» ο οποίος χωρίζει μεταφυσικά τον θεατή με τον ηθοποιό. Ο σύγχρονός του Eisenstein θέτει ένα σύνθετο θεωρητικό υπόβαθρο και με όπλο του το μοντάζ των ατραξιόν, καθοδηγεί τον θεατή σε μια αποαφηγηματοποιημένη δομή με στόχο την πολιτική αφύπνιση.

Ο αμερικανός Welles βρίσκει αρκετά διαφορετική χρήση στην απεξοικείωση. Χωρίς τις αντίστοιχες ιδεολογικές στοχεύσεις και με μια διαφορετική πρακτική στο μοντάζ δημιουργεί ένα πλαίσιο απεξοικείωσης με στόχο την διαλεκτική σκέψη, όπου όμως ο θεατής είναι συνδημιουργός όσον αφορά την διαμόρφωση των συμπερασμάτων του. Ο Godard κάνοντας πιο ακραία χρήση των απεξοικειωτικών εργαλείων, αποδομεί ποικιλοτρόπως την πλοκή και την αφήγηση και με πλήθος οπτικών και ακουστικών τεχνικών συντελεί στην δημιουργία ταινιών αναστοχαστικών που ενίοτε φτάνουν να μοιάζουν περισσότερο με δοκίμια.

Μέσα από τη μελέτη αυτών των δημιουργών και των τεχνικών τους, τεκμαίρεται ότι η απεξοικείωση είναι ένα φαινόμενο με πολλές διαφορετικές πτυχές,

με πολλά διαφορετικά εργαλεία, με πολλούς διαφορετικούς ενδεχόμενους επιμέρους στόχους και χειρισμούς. Αποτελεί όμως κοινή συνισταμένη το όραμα για μια πιο ενεργητική στάση για έναν θεατή οποίος αντιμετωπίζει διαλεκτικά το σύνθετο θέαμα που παρακολουθεί, αντί να το προσλαμβάνει παθητικά. Αυτό επιτυγχάνεται πάντα με απεξοικειωτικά εργαλεία που συνδυάζουν πλούσιο υπόβαθρο και δυναμικά στοιχεία καινοτομίας.

Το εύρος των θεωρητικών προεκτάσεων της απεξοικείωσης, τις καθιστά εν δυνάμει συνιστώσες μιας μελλοντικής έρευνας η οποία θα εξειδικεύει το ζήτημα της απεξοικείωσης είτε πιο στενά στο κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο, είτε υπό το πρίσμα των ψυχαναλυτικών αναγνώσεων του κινηματογράφου, είτε μέσα από έρευνα η οποία θα στοχεύει στην μελέτη της λειτουργίας συγκεκριμένων απεξοικειωτικών εφέ, σε συγκεκριμένους πληθυσμούς.

Λέξεις κλειδιά: απεξοικείωση, αποαφηγηματοποίηση, επικό θέατρο, μοντάζ των ατραξιόν, βάθος πεδίου

Εισαγωγή

Εσείς, μυριάδες αναρίθμητες, προσέξτε μην αφήσετε να πέσουν χάμω και να παν χαμένα τα λόγια τα καλά που θα σας πούμε. Αυτό παθαίνουν οι άξεστοι θεατές, πράγμα που με σας δεν συμβαίνει. Και τώρα έχετε όλοι το νου σας, αν σας αρέσουν τα παστρικά τα λόγια. Ο ποιητής θα επιθυμούσε να παραπονεθεί στους θεατές του, γιατί βρίσκει ότι πολύ έχει αδικηθεί (...) δεν ανέβασε λέει, στη σκηνή κοινούς ανθρώπους, αλλά με ηράκλεια ορμή, καταπιάστηκε με τα μεγάλα πρόσωπα, κι αντιμετώπισε με θάρρος ευθύς εξ αρχής τον καρχαρία εκείνον, που τρομερές πετούσαν αστραπές τα μάτια του... (Αριστοφάνης, 1962, σ. 252- 253)

Φιλοδοξία της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη της απεξοικείωσης στο θέατρο, στον κινηματογράφο και η διερεύνηση της πορείας των αφηγηματικών, εκφραστικών και αισθητικών αναμεσολαβήσεων από το μια τέχνη στην άλλη.

Η αριστοφανική παράβαση, όπως στο παραπάνω παράδειγμα από τις «Σφήκες» (422 π.Χ) που θεωρείται και από τα ενδεικτικότερα στην ιστορία του θεάτρου, είναι μια αισθητική επιλογή και συνάμα μια πολιτική πράξη, που συνδυάζει την καλλιτεχνική καινοτομία, την συναισθηματική διέγερση και την έκκληση-πρόκληση για διαλεκτική σκέψη. Αποτελεί έτσι μια πρώτη έκφραση της απεξοικείωσης.

Η απεξοικείωση έχει ρίζες πολύ βαθιές και πλατιές στην ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος. Το αίσθημα ανοίκειου, είναι ίσως ότι πιο «οικείο» για τον άνθρωπο καθώς αποτελεί μέρος της καθημερινότητάς του. Απαντώνται βέβαια, πολλοί όροι που μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες και για διαφορετικούς λόγους, θίγουν την απεξοικείωση. Συναντάει κανείς λοιπόν τον Hegel, τον Marx, τον Freud, οι οποίοι με διαφορετικές θεωρήσεις ο καθένας και συχνά με αρνητικό πρόσημο, γράφουν για την απεξοικείωση έξω από το αισθητικό- καλλιτεχνικό πλαίσιο που την συναντάμε στον Αριστοφάνη. Ως μια αισθητική επιλογή στην τέχνη, αν όχι υποχρέωση, η απεξοικείωση αποκτάει θεωρητικό πατέρα τον Viktor Shklovsky από την Ρωσία. Οι αρνητικές συνδηλώσεις που την χαρακτηρίζουν στους προαναφερθέντες κολοσσούς του πνεύματος, μετατρέπονται σε ένα παράθυρο που παρουσιάζει μια θετική ευκαιρία. Από αυτήν την επιλογή λείπει όμως το βαθύτερο ιδεολογικό κίνητρο με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις. Ο Bertolt Brecht δίνει αυτές τις προεκτάσεις στην απεξοικείωση και την αναγορεύει σε εργαλείο και φορέα κοινωνικής αλλαγής και πολιτικής ενσυνειδησίας.

Δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι υπάρχουν τουλάχιστον τόσες μορφές απεξοικείωσης, όσοι και εκείνοι που μιλάνε γι' αυτήν. Αυτό γίνεται ακόμα πιο έκδηλο μέσα από την παρατήρηση της απεξοικείωσης στον κινηματογράφο και τους τρεις πιο αντιπροσωπευτικούς δημιουργούς για την πορεία της στην κινηματογραφική τέχνη. Το μοντάζ των ατραξιόν του Sergei Eisenstein με τα καταγιγιστικά πλάνα να εναλλάσσονται κάθε λίγα δευτερόλεπτα, το βάθος πεδίου του Orson Welles που οδηγεί σε πλάνα σεκάνς διάρκειας πολλών λεπτών και η απόλυτη αποδόμηση της αφηγηματικότητας του Jean- Luc Godard, δείχνουν πώς ακόμα και στο ίδιο μέσο η απεξοικείωση έχει πολλές αποχρώσεις, οι οποίες όμως σε κάθε περίπτωση είναι έντονες, γοητευτικές και συνθέτουν ένα συναρπαστικό πολυδαίδαλο πεδίο μελέτης.

Οι θεωρητικές ρίζες που εντοπίζονται στην εγγελιανή και μαρξιστική φιλοσοφία και στο αισθητικό μανιφέστο του Shklovsky, καθώς και οι πρώιμες πρακτικές εφαρμογές που συναντάει κανείς στο αρχαιοελληνική αριστοφανική κωμωδία και το κινέζικο θέατρο του Mei Lanfang, είναι όλοι πομποί που συνδέονται με την μπρεχτική απεξοικείωση και θα διερευνηθούν στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας.

Το επικό- διαλεκτικό θέατρο του Brecht, χρησιμοποιεί ως ναυαρχίδα την απεξοικείωση στην προσπάθεια να γκρεμίσει τον «τέταρτο τοίχο» που χωρίζει την θεατρική σκηνή με τους θεατές. Να καταρρίψει δηλαδή το ψευδαισθησιακού χαρακτήρα θέαμα και την ταύτιση ως κατεξοχήν στόχο του θεάτρου ώστε να οδηγήσει τον θεατή στην αντιμετώπιση του συνόλου του κατασκευασμένου κόσμου με μια κριτική ματιά. Η εφαρμογή της απεξοικείωσης στο επικό θέατρο, η περίοπτη θέση που κατέχουν η υποκριτική και το «gestus» στην σύνθεση του επικού θεάτρου και η σχέση του Brecht με τον κινηματογράφο, θα καλύψουν το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας.

Το έργο του πρωτοπόρου της κινηματογραφικής τέχνης, Sergei Eisenstein, είναι καθοριστικό για την εξέλιξη του μέσου. Στις πρώτες δυο ενότητες που αφορούν το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, θα μελετηθούν προσεκτικά δυο άξονες που έχουν παράσχει σε μέγιστο βαθμό την στήριξή τους στο θεωρητικό και καλλιτεχνικό οικοδόμημα που έκτισε ο Eisenstein για τον κινηματογράφο και που τον ενέπνευσαν στην δημιουργία του δικού του απεξοικειωτικού μοντέλου. Η ζωγραφική και το θέατρο, είναι οι δυο τέχνες- άξονες από όπου ο Eisenstein ξεκίνησε με πάθος την πορεία του για να καταλήξει στον κινηματογράφο. Στην τρίτη ενότητα του κεφαλαίου

θα μελετηθεί το ελπιδοφόρο εργαλείο με προοπτική αφύπνισης των μαζών όπως παρατηρεί και ο Walter Benjamin, το εργαλείο που αποαφηγηματοποιεί της ταινίες του Eisenstein και τις μετατρέπει σε πολιτικοφιλοσοφικά δοκίμια. Το μοντάζ και ακόμα πιο ειδικά το μοντάζ των ατραξιόν, αποδομεί την αισθητική (ή και αναισθητική) ψευδαίσθηση, προκειμένου να διαλύσει την σχεδόν μεταφυσικού χαρακτήρα σχέση ανάμεσα στον θεατή και στο θέαμα, και να δημιουργήσει μια τέχνη που υπηρετεί ακόμα περισσότερο από το άτομο, την ίδια την κοινωνία, μια τέχνη οδηγό για την κοινωνική αλλαγή και την ταξική επανάσταση.

Στον Welles ο θεατής λαμβάνει τον ρόλο του συνδημιουργού, καθώς προσφέρεται μια ματιά με ένα πλήθος αμφίσημων επιλογών. Οι απεξοικειωτικές τεχνικές που επιστρατεύονται για να εκμαιεύσουν την κριτική σκέψη του θεατή και τις πολυδιάστατες ερμηνείες του, είναι το βάθος πεδίου, το συνθετικό ντεκουπάζ και το πλάνο σεκάνς και θα μελετηθούν στην πρώτη υποενότητα. Το αντιπροσωπευτικό του αριστούργημα που αποκρυσταλλώνει αυτές τις τεχνικές και λειτουργεί αντίστοιχα απεξοικειωτικά και όσον αφορά το αφηγηματικό μέρος, είναι ο «Πολίτης Κέιν» και θα καλύψει την δεύτερη σχετική ενότητα στο τέταρτο κεφάλαιο, για τον Welles.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, θα επιχειρηθεί να γίνει μια προσέγγιση του ίσως πιο ακραίου αναφορικά με τις απεξοικειωτικές τεχνικές που επιστράτευσε, του Jean – Luc Godard. Ο Godard, βαδίζοντας σε δρόμους που άνοιξαν ειδικά ο Brecht και ο Eisenstein, αποδομεί την πλοκή και καταργεί την αφηγηματικότητα μέσω του ελλειπτικού μοντάζ και της πληθώρας διακειμενικών αναφορών και μεταχειρίζεται πολλές αναστοχαστικές τεχνικές που απεξοικειώνουν τον δέκτη του κινηματογραφικού μηνύματος. Τον καλούν να αντιμετωπίσει πιο ενεργά το κινηματογραφικό δημιούργημα, αντί να το παρακολουθήσει σαν ένα καταναλωτικό προϊόν εφήμερου χαρακτήρα.

Η μελέτη που θα ακολουθήσει διερευνά την πορεία του φαινομένου της απεξοικειώσης από το θέατρο στον κινηματογράφο, εξετάζοντας ποιοτικά το έργο των τριών αυτών σκηνοθετών. Θα επιχειρηθεί η ανάλυση των κινηματογραφικών τεχνικών που αναφέρθηκαν παραπάνω και των απώτερων στόχων τους. Κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα που φιλοδοξείται να απαντηθούν από την εργασία είναι, το πώς λειτουργεί η απεξοικειώση στο θέατρο, πώς λειτουργεί στο κινηματογραφικό παράγωγο, καθώς και κατά πόσο και με ποιούς τρόπους, η ρητορική της

κινηματογραφικής εικόνας, μπορεί να αποτελέσει εργαλείο δυνάμει πολιτικής και κοινωνικής αφύπνισης.

Κεφάλαιο Πρώτο

Από τον Αριστοφάνη στον Brecht

1α. Η αριστοφανική παράβαση

Το πρώτο έμπρακτο δείγμα μιας μορφής μπρεχτικής αποστασιοποίησης όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, εμφανίζεται στην πραγματικότητα στην αυγή της ιστορίας του θεατρικού δράματος. Η «Παλιά Αττική Κωμωδία» και τα αριστοφανικά έργα εκείνης της περιόδου, έχουν ενσωματωμένη στην δραματική τους δομή την παράβαση, ένα θεατρικό σχήμα- εργαλείο αντίστοιχο αυτού που επιχείρησε να εισάγει και ο Brecht με το Πρόλογο και τον Επίλογο στο «Der Hofmeister», το οποίο αποτέλεσε και «το πρώτο πειραματόζωο του Berliner Ensemble» (Subiotto, 1975, σ.15, 39).

Η απεξοικείωση βέβαια, όπως αναφέρθηκε και στον πρόλογο, απαντάται πολλάκις με διακριτό ύφος και τρόπο, σε θεωρητικό πλαίσιο ή πρακτικά, σε διαφορετικούς επιστημολογικούς τομείς και με διαφορετικούς ανά περίπτωση ορισμούς, προτού καταλήξει να γίνει - για την θεατρική τέχνη τουλάχιστον - ένα πνευματικό παιδί του Bertolt Brecht το 1936, όταν εισάγει τον νεολογισμό «Verfremdung» για πρώτη φορά στο άρθρο του «Εφέ Απεξοικείωσης στην Κινέζικη Υποκριτική»¹ (Jestrovic, 2006, σ. 17).

Ο όρος, ο οποίος στην Ελλάδα είναι πιο γνωστός ως «αποστασιοποίηση» και όχι ως «απεξοικείωση»² και τον οποίο συναντάμε τόσο στον Brecht όσο και σε άλλους θεωρητικούς, αποδίδεται και μεταφράζεται διαχρονικά με ποικίλους τρόπους βέβαια. Αυτό καθώς και τα παραπάνω, πέραν του ερευνητικού, ακαδημαϊκού και φιλολογικού ενδιαφέροντος, μαρτυρούν ταυτόχρονα την πολυπλοκότητα του όρου

¹ Ο πρωτότυπος τίτλος του άρθρου είναι «Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst» (Alienation Effects in Chinese Acting) και βρίσκεται στην συλλογή κειμένων του Brecht για το θέατρο από τον John Willet με τίτλο «Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic» (Willet, 1964) και εκτενέστερη αναφορά θα ακολουθήσει στο επόμενο κεφάλαιο.

² Η επιλογή του «απεξοικείωση» ως μετάφραση βάση όχι μόνο του γερμανικού «Verfremdung» αλλά και του ρωσικού «Ostranenie» που ενέχει ετυμολογικά ως λέξη το ξένο- ανοίκειο.

και το πολυδιάστατο του χαρακτήρα του. Παράλληλα, επειδή αυτά τα διαφορετικά εναλλακτικά σχήματα διαμορφώνουν πρωτογενώς ή δευτερογενώς, το πλαίσιο στο οποίο κινείται και κινήθηκε θεωρητικά αλλά και πρακτικά η μπρεχτική απεξοικείωση του επικού κυρίως θεάτρου, αλλά και οι αισθητικοί της επίγονοι στον κινηματογράφο καθώς και άλλοι στην φιλοσοφία, είναι κρίσιμη η έστω συνοπτική αναφορά (τουλάχιστον σε σχέση με τον αντίστοιχο βιβλιογραφικό όγκο) σε κάποιες βασικές μορφές απεξοικείωσης που υπήρξαν σημαντικοί σταθμοί στην ιστορία του πνεύματος και επέδρασαν λιγότερο ή περισσότερο στην διαμόρφωση του αισθητικού μανιφέστου του Brecht.

Η παράβαση, η οποία προηγείται σχεδόν 2.400 χρόνια του Brecht, είναι ίσως το πιο ιδιαίτερο στοιχείο της «Παλαιάς Κωμωδίας» στην αρχαία Αθήνα (Harsh 1934, Ivanov 1976, Meineck 1998) και μάλιστα η προοδευτική εξαφάνισή της από τα έργα του Αριστοφάνη σηματοδοτεί και την σταδιακή απίσχναση του πολιτικού στοιχείου στα έργα του³. Υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές της παράβασης στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, αλλά πιο αντιπροσωπευτικές θεωρούνται αυτές από τις «Ορνιθες» (414 π.Χ.) και τις «Σφήκες» (422 π.Χ.) ένα απόσπασμα εκ των οποίων βρίσκεται και στην έναρξη της εισαγωγής.

Όταν ξεκινούσε η παράβαση οι κεντρικοί ηθοποιοί εγκατέλειπαν την σκηνή, ενώ εκείνοι του χορού (τουλάχιστον στις πρώτες πέντε από τις έντεκα διασωθείσες κωμωδίες του) έβγαζαν τις μάσκες που φορούσαν προηγουμένως και απευθύνονταν εκτός του χαρακτήρα που υποτίθεται ότι ενσάρκωναν έως τότε, στο κοινό (Meineck 1998). Όπως μπορεί να διακριθεί και από το απόσπασμα από τις «Σφήκες», η απεύθυνση γίνεται απευθείας στους θεατές: «Εσείς, μυριάδες αναρίθμητες, προσέξτε... αυτό παθαίνουν οι άξεστοι θεατές, πράγμα που με σας δεν συμβαίνει» (Αριστοφάνης, 1962, σ. 252) με αποτέλεσμα να «σπάει» ο λεγόμενος «τέταρτος τοίχος», η σύμβαση δηλαδή της ύπαρξης ενός νοητού ορίου που χωρίζει τους ηθοποιούς από την πλατεία και τους θεατές, με αποτέλεσμα, όπως συνέβαινε ειδικά στο νατουραλιστικό θέατρο το οποίο προηγείται του Brecht, το κοινό να έχει την αίσθηση ότι παρακολουθεί «ένα κομμάτι ζωής» (Kleberg, 1973, σ. 51) και να ταυτίζεται με αυτό.

³ Τα τελευταία έργα του Αριστοφάνη «Εκκλησιάζουσες» (392 π.Χ.) και «Πλούτος» (388 π.Χ.) θεωρούνται ότι σηματοδοτούν το πέρας από την Παλαιά στην Μέση Αττική Κωμωδία. Κανένα από τα δυο έργα δεν έχει παράβαση.

Στην ισχυροποίηση αυτής της επίδρασης και του απεξοικειωτικού σοκ, συμβάλει το γεγονός ότι παρά τις μερικές αμφισβητήσεις κάποιων παλαιότερων θεωρητικών (Pickard- Cambridge, Norwood, κ.α.), όπως διαφαίνεται από πιο σύγχρονες μελέτες (Harsh 1934, Meineck 1998, Schaub 2017) η θέση της παράβασης βρισκόταν στο μέσον του έργου, συνήθως μετά το μέρος του «αγώνα» - τις κεντρικής αντιπαράθεσης των πρωταγωνιστών δηλαδή - σπάζοντας εντελώς τον ρυθμό της δράσης. Για τους Pickard-Cambridge και Norwood είναι «αδιανόητο οποιοσδήποτε ποιητής να έχει εφεύρει ή να έχει δεχθεί» μια τέτοια διάσπαση του ρυθμού και της δραματικής ενότητας (Harsh, 1934), όπως παρατηρεί όμως ο Harsh, αυτή η θέση κάνει πιο αποτελεσματική την πολιτική «προπαγάνδα» στην οποία στόχευε με την εκάστοτε παράβαση ο Αριστοφάνης, ενώ επίσης δημιουργεί ένα «εφέ απεξοικείωσης» όμοιο με αυτό στο οποίο στόχευε και ο Brecht (Schaub, 2017) με τις δικές του κοινωνικοπολιτικές και αισθητικές στοχεύσεις.

Πέραν των άνωθεν μορφικών στοιχείων αλλά και κάποιων σχετικών με την υποκριτική, το ίδιο το περιεχόμενο των κλασικών περιπτώσεων παράβασης, τοποθετείται επίσης εντελώς εκτός του βασικού κορμού της υπόλοιπης αφηγηματικής δομής. Μέσα από τις παραβάσεις, συνήθως δυο σε κάθε κωμωδία, ο Αριστοφάνης θίγει έναν αριθμό επίκαιρων θεμάτων (Walton, 2015). Κάποια αφορούν τον τρόπο που θέλει ο ίδιος να προσλαμβάνεται από το κοινό του ή εκθέτει το παράπονό του για μια προηγούμενη ήττα του σε δραματικούς αγώνες («ο ποιητής θα επιθυμούσε να παραπονεθεί στους θεατές του, γιατί βρίσκει ότι πολύ έχει αδικηθεί (...) τους ποιητές εκείνους που αναζητούν κάτι καινούργιο να βρουν και να πούνε να τους αγαπάτε») (Αριστοφάνης, 1962, σ. 252, 254). Πιθανολογείται μάλιστα ότι στη συγκεκριμένη παράβαση, η αδικία στην οποία αναφέρεται ο Αριστοφάνης σχετίζεται με την ήττα του στους δραματικού αγώνες την προηγούμενη χρονιά με το έργο «Νεφέλες», όταν και το αθηναϊκό κοινό όχι απλά δεν εκτίμησε, αλλά τον κατηγόρησε για την εισαγωγή κάποιων καινοτομιών, οι οποίες πιθανότητα ενίσχυαν περαιτέρω σημεία απεξοικείωσης (Telo, 2016).

Αλλά θέματα βέβαια, ίσως τα περισσότερα, είναι αμιγώς πολιτικά («καταπατήστηκε με τα μεγάλα πρόσωπα, κι αντιμετώπισε με θάρρος ευθύς εξ αρχής τον καρχαρία εκείνον, που τρομερές πετούσαν αστραπές τα μάτια του») (Αριστοφάνης, 1962, σ. 253) και αφορούν πολιτικούς του αντιπάλους όπως τον Κλέωνα τον οποίο και παρομοιάζει με καρχαρία στις «Σφήκες» (Meineck 1998, Walton 2015).

Η αριστοφανική παράβαση και γενικότερα το αριστοφανικό θέατρο, δεν είναι απολύτως σαφές αν και κατά πόσο είχε άμεση επίδραση στον Brecht - στο αμάλγαμα των επιρροών που συντέλεσαν στην σύνθεση του όρου της απεξοικείωσης, μεγάλες μορφές του Ρωσικού θεάτρου όπως ο σύγχρονός του Vsevolod Meyerhold (αλλά και ο Sergei Eisenstein φυσικά) κατείχαν μια περίοπτη θέση. Οι πειραματισμοί του Meyerhold για τους οποίους μάλιστα έγραψε ο Brecht οραματιζόμενος μια περαιτέρω ανάπτυξη της απεξοικείωσης (Willet, 1964) βασίστηκαν σε σημαντικό βαθμό και στη γνώση του Αριστοφάνη και της παράβασης ειδικότερα, με προεξάρχον παράδειγμα τον «Επιθεωρητή» του Gogol (Ivanov, 1976 & Kleberg, 1993).

Έτσι κι αλλιώς όμως, υπάρχει πλήθος εκδοχών που δίστανται για το ποιος αποτέλεσε κεντρική αφετηρία για τον Brecht με επικρατέστερες περιπτώσεις να είναι:

α) ο θεωρητικός Viktor Shklovsky ο οποίος παρουσίασε τον όρο «Ostranenie» ήδη από το 1917 και ο οποίος μεταφράζεται στα γερμανικά «Verfremdung», ακριβώς δηλαδή κατά τον νεολογισμό του Brecht για την απόδοση της δικής του εκδοχής για την απεξοικείωση

β) οι Γερμανοί ρομαντικοί συγγραφείς και οι φιλόσοφοι που προηγούνται του Brecht με δικές τους θεωρήσεις για την απεξοικείωση και με κυριότερους τον Hegel και τον Karl Marx

γ) ο καλλιτέχνης του κινέζικου θεάτρου Mei Lanfang μέσα από τις παραστάσεις που παρουσίασε στη Μόσχα

δ) ο Erwin Piscator και η συνεργασία του με τον Brecht σε θέατρα του Μονάχου και του Βερολίνου την δεκαετία του 1920 (Jestrovic, 2006 · Jestrovic, 2010 · Robinson, 2008)

1β. Το Κινέζικο Θέατρο του Mei Lanfang

Ειδικά στην περίπτωση του Mei Lanfang, αν και τα εφέ απεξοικείωσης που χρησιμοποιεί «κατέπληξαν» τον Brecht και σύμφωνα με τον Tatlow τον ενέπνευσαν (Tatlow, 1982 & 2001) και οδήγησαν και στο αντίστοιχο κείμενο όπου εισήχθη ο νεολογισμός «Verfremdung», λειτουργούν σε πολλά σημεία με εντελώς διαφορετικό τρόπο από ότι θα ήθελε ο Brecht (Tian, 2012). Αυτό μάλιστα γίνεται σε τέτοιο βαθμό που και ο ίδιος ο Brecht, διαχώρισε εν τέλει πλήρως την θέση του, υπογραμμίζοντας ότι «Τα πειράματα που διενεργήθηκαν από το Γερμανικό θέατρο οδήγησαν σε μια εξ

ολοκλήρου ανεξάρτητη ανάπτυξη των εφέ απεξοικείωσης» και ότι «η Ασιατική υποκριτική δεν άσκησε καμία επίδραση» (Brecht, 1964, σ. 96)⁴.

Το ουσιώδες εν προκειμένω, πολύ περισσότερο από την αναζήτηση της γενεαλογίας του όρου, είναι οι διαφορετικές θεωρητικές και φιλοσοφικές ενοράσεις που είχε ο καθένας από τους παραπάνω για την απεξοικείωση και το εν τέλει πλούσιο υπόβαθρο που κληροδοτούν στην καλλιτεχνική δημιουργία, και παρά την «διαχρονική τάση της φιλοσοφίας να δαμάσει την τέχνη» (Berstein, 1992). Στην περίπτωση λοιπόν του κινέζικου θεάτρου και ειδικά στο κομμάτι της υποκριτικής στο οποίο έτσι κι αλλιώς ο Brecht εστιάζει συχνά, υπάρχουν ποιότητες των εφέ απεξοικείωσης με τις οποίες συντάσσεται και άλλες που απορρίπτει.

Η μεγαλύτερη διάσταση στις δύο αυτές «σχολές» απεξοικείωσης, έγκειται στο γεγονός ότι το πρόταγμα του Brecht έχει έναν κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα με ιδεολογικό πρόσημο, ενώ η πεμπουσία στο κινέζικο θέατρο και τον αποστασιοποιημένο χαρακτήρα του, είναι η τελετουργική διάσταση, γεγονός που κατευθύνει σε αντίρροπες κατευθύνσεις το όποιο παραστάσιμο αποτέλεσμα (Tian, 2012). Εντούτοις, ακόμα και παρά αυτήν την θεμελιώδη αντίθεση, τα περισσότερα εφέ απεξοικείωσης ο Brecht τα αντιμετωπίζει ως «εν δυνάμει μεταφέρσιμες τεχνικές» και άξια μελέτης «για όποιον χρειάζεται τέτοιες τεχνικές και έχει σαφείς κοινωνικούς σκοπούς» (Brecht, 1964, σ. 96).

Οι έντονα συμβολικές κινήσεις των κινέζων ηθοποιών, τοποθετούνται σε ένα συνεχές όπου ο «τέταρτος τοίχος» απουσιάζει μόνιμα και οι ίδιοι βρίσκονται σε πλήρη συνείδηση της κατάστασής τους, επιδεικνύοντας τον ρόλο αντί να τον ζουν, εκ διαμέτρου αντίθετα από την σχολή του συστήματος Stanislavsky και της συναισθηματικής ταύτισης⁵. Αυτές οι κινήσεις που τείνουν σε μια σύγκλιση με το μπρεχτικό Gestus⁶ γοητεύουν τον Brecht σε ένα διαλεκτικό πλαίσιο, αν και παράλληλα παρατηρεί ότι το εγχείρημα ίσως εν τέλει αποτυγχάνει μιας και ο δυτικός

⁴ Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, ο Brecht είναι εξαιρετικά επιφυλακτικός στην παραδοχή οποιασδήποτε επίδρασης.

⁵ Οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ συναισθηματικής εμπλοκής του ηθοποιού και απεξοικείωσης, αποδεικνύονται βέβαια πολύ πιο λεπτές, γεγονός που αποδέχεται και ο ίδιος ο Brecht σε έναν βαθμό, όπως συνάδει από τις παρατηρήσεις του Gorelik (2001). Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τον Mei Lanfang μέσα από την παρακάτω φράση που του αποδίδει ο Martin (2001) «Το σημαντικό είναι η καρδιά μου και τα μάτια μου να δούνε εκείνο το λουλούδι (παρόλο που δεν υπάρχει στη σκηνή) μόνο αυτό θα δώσει στο κοινό μια αίσθηση αλήθειας».

⁶ Το «Gestus» εμφανίζεται από τον Brecht για πρώτη φορά σε μια θεατρική κριτική που έγραψε περί το 1920. Η αρχική χρήση αυτού του όρου που έγινε στη συνέχεια θεμελιώδης για την μπρεχτική θεωρία αλλά και σκηνική πρακτική, είχε απλά ως στόχο την διάκριση κινησιολογικής και λεκτικής παρτιτούρας (Weber, 2001).

θεατής τουλάχιστον, καταλήγει να ταυτιστεί σε έναν σημαντικό βαθμό παρά την για μεγάλα διαστήματα συνειδητότητα που επιτυγχάνεται μέσα από την μέθοδο, τόσο για τον ηθοποιό, όσο και για το κοινό (Brecht, 1964 · Martin, 2001· Tian, 2012). Ειδικότερα αναφορικά με την τελευταία παρατήρηση του Brecht πάντως, ο Tian αμφισβητεί το κατά πόσο αντιμετωπίζει ο Brecht το θέατρο του Mei Lanfang αποστασιοποιημένα από τις δικές του στοχεύσεις και αισθητικές προβολές (Tian, 2012). Η κριτική αυτή έχει ένα εύλογο σκέλος το οποίο επιβεβαιώνει το ότι η απεξοικείωση, σε κάθε απόπειρα ανάλυσης της που γίνεται, μετασχηματίζεται μερικώς, ανάλογα με τις προσωπικές ενοράσεις του εκάστοτε θεωρητικού ή δημιουργού. Αυτό είναι ένα στοιχείο άλλωστε, που εξίσου γλαφυρά θα φανεί και στους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται στον κινηματογράφο.

1γ. Η απεξοικείωση στη φιλοσοφία: Hegel και Marx

Το «Verfremdung» του Brecht έχει ως προάγγελους του τους όρους της Γερμανικής φιλοσοφίας «Entfremdung» and «Entzauberung»⁷ που χρησιμοποιήθηκαν τόσο από τον Hegel, όσο και από Marx, τουλάχιστον σε κάποια πρώιμα κείμενά του (Oever, 2010). Η σύνδεση αυτών των διαφορετικών εκδοχών της απεξοικείωσης, είναι πέρα από φιλολογική και εννοιολογική.

Στον Hegel η απεξοικείωση έχει ένα πιο οντολογικό ύφος (Oever, 2010) «υποδηλώνοντας την διαδικασία διαχωρισμού και απώλειας που κυριαρχεί στην διαλεκτική του υποκειμένου και του αντικειμένου στην Οδύσσεια του Πνεύματος» (Sandywell, 2009, σ. 134) και έχει ένα αρνητικό πρόσημο (Skempton, 2009) κάτι το οποίο είναι ακόμα πιο εμφανές στον Marx (αλλά και στον Freud) (Oever, 2010).

Ο Marx, προσεγγίζει τον όρο από μια πιο κοινωνικοπολιτική σκοπιά, η οποία διακρίνεται να έχει και έναν ελαφρώς πιο θελκτικό χαρακτήρα για τον Brecht. Έτσι η απεξοικείωση αναφέρεται «στον διαχωρισμό του εργάτη από τα μέσα παραγωγής» και συνεπώς «στις ψυχολογικές και κοινωνικές συνέπειες αυτή της διαδικασίας στην σύγχρονη εργατική τάξη» (Sandywell, 2009, σελ. 134) Αυτή η εκδοχή της απεξοικείωσης, εντοπίζεται και στον κινηματογράφο σύμφωνα με τον Thomas Wartenberg, με πληθώρα παραδειγμάτων και ένα από τα πιο χαρακτηριστικά το

⁷ Οι όροι αυτοί μεταφράζονται συνήθως (αλλά όχι πάντα) ως «estrangement» και «alienation» αντίστοιχα (Oever, 2010). Τα «alienation» και «estrangement» από την άλλη, πολλές φορές απαντώνται ως έννοιες συνώνυμες ή/ και παραπληρωματικές όπως για παράδειγμα στον Sandywell (2009).

«Μοντέρνοι Καιροί» (Modern Times – 1936) του Charlie Chaplin⁸, όπου αποτυπώνεται η εκμετάλλευση και η εν τέλει αποξένωση του εργάτη στο πλαίσιο του καπιταλιστικού συστήματος (Wartenberg, 2007, σ. 45- 54).

Όπως επισημαίνει ο Axel Honneth, αυτή η πρόσληψη του Marx, ακολουθεί στην ουσία την παράδοση που εγκαινιάζει ο Hegel⁹ και οι δυο αντιλαμβάνονται την απεξοικείωση «πρωτίστως ως μια διαταραχή στην εκμετάλλευση των δυνάμεων του ανθρώπου» (Honneth, 2014, σελ. ix) εξαιτίας της κοινωνικής (και οικονομικής επίσης για τον Marx) δομής. Αυτές τις δυνάμεις βλέπουμε ότι μαζί με τον Piscator, ο Brecht επιχείρησε να εκμεταλλευτεί πρακτικά στην επαγγελματική ενασχόλησή τους με το θέατρο (Tian, 2012) αντιστρέφοντας την προοπτική τους προς μια θετική κατεύθυνση (Oever, 2010). Προσεγγίζει την εγελιανή εκδοχή ως ένα «επιστημολογικό όχημα», και όχι ως κάτι αναπότρεπτο και αντιπαραβάλλει την μπρεχτική εκδοχή της απεξοικείωσης στο θέατρο ως μια «μεθοδολογική διαδικασία» που δύναται να παρουσιάσει το πώς η εγελιανή απεξοικείωση δεν αποτελεί απλά μια παγιωμένη ανθρώπινη κατάσταση (Jesterovic, 2006). Πρακτικά, ο Brecht «εκμεταλλεύεται» όπως φαίνεται και από την περίπτωση του Mei Lanfang, τα στοιχεία που ταίριαζαν και μπορούσαν να ενσωματωθούν στο αμάλγαμα της δικής του αισθητικής και κοινωνικοπολιτικής θεωρίας.

1δ. Η «Ostranenie» του Viktor Shklovsky

Η πιο κοντινή σε αυτήν του Brecht εκδοχή της απεξοικείωσης είναι αυτή που συνδέεται με το ρεύμα που είναι γνωστό ως «Ρωσικός Φορμαλισμός» και το οποίο βρήκε θεωρητική αποτύπωση από τον Viktor Shklovsky. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, το «Verfremdung» αποτελεί ουσιαστικά μετάφραση του «Ostranenie» (Robinson, 2008, σ. 167) με τους δυο νεολογισμούς να δηλώνουν το «να κάνεις ανοίκειο» (Sandywell, 2009, σ. 135). Οι δυο αυτές θεωρήσεις έθεσαν τα θεμέλια για μια περαιτέρω ανάλυση της απεξοικείωσης αναφορικά με το θέατρο και το δράμα γενικότερα, καθώς και την πρακτική εφαρμογή των σχετικών ευρημάτων στις τέχνες (Jestrovic, 2006).

⁸ Οι ταινία αυτή έχει αναφορές και στην κινηματογραφική διάσταση της απεξοικείωσης και τους Eisenstein και Kuleshov μέσω από την χρήση του συμβολικού- διανοητικού μοντάζ και την τεχνική που στην θεωρία είναι γνωστή και ως «Kuleshov effect», σε μια σκηνή που αντιπαραβάλλονται σε εναλλαγή πλάνων, αφενός οι εργαζόμενοι που βγαίνουν από μια στάση μετρό πηγαίνοντας στη δουλειά τους και αφετέρου ένα κοπάδι από πρόβατα που βγαίνει από μια μάντρα.

Η αφετηρία του Shklovsky βρίσκεται κυρίως στην λογοτεχνία⁹ και ο Tian επισημαίνει ότι και εδώ, ο Brecht αντικαθιστά και μεταθέτει με τρόπο ριζοσπαστικό τα στοιχεία μιας αισθητικής πρόσληψης, πολιτικοποιώντας την και οδηγώντας σε μια πιο έμπρακτη δυναμική (Tian, 2012) δημιουργώντας ένα δεύτερο μονοπάτι που οδηγεί στο ίδιο φαινόμενο (Jestronic, 2006).

Αυτή η στάση του Brecht προφανώς και είναι εύλογη · ο Shklovsky διαγνώσκει σαν εξασθένηση ή νέκρωση τον αυτοματισμό της αντίληψης και παρουσιάζει την απεξοικείωση ως μια αντιδραστική προοπτική (Jestronic, 2010 · Oever, 2015) που οι νέες τεχνικές μπορούν να επιστρατεύσουν.

Η τέχνη υπάρχει ώστε κάποιος να ανακτά την αίσθηση της ζωής, υπάρχει για νιώθει κάποιος πράγματα, να κάνει την πέτρα να είναι πέτρινη. Ο στόχος της τέχνης είναι να προσφέρει την αντιληπτικότητα των πραγμάτων, όπως αυτά γίνονται αντιληπτά και όχι όπως είναι γνωστά. Η τεχνική της καλλιτεχνίας είναι να κάνει τα αντικείμενα «ανοίκεια», να κάνει τις φόρμες δύσκολες, να αυξήσει την δυσκολία αλλά και την έκταση της αντίληψης, γιατί η αντιληπτική διαδικασία είναι αισθητικά πεπερασμένη και πρέπει να επιμηκύνεται. Η τέχνη δεν είναι παρά ένα τρόπος να βιώσει κανείς την καλλιτεχνία ενός αντικείμενου: το αντικείμενο δεν είναι σημαντικό...

Αφού δούμε ένα αντικείμενο αρκετές φορές, αρχίζουμε να το αναγνωρίζουμε. Το αντικείμενο είναι μπροστά μας και ξέρουμε γι' αυτό αλλά δεν μπορούμε να το δούμε – γι' αυτό και δεν μπορούμε να πούμε τίποτα σημαντικό σχετικά με αυτό. Η τέχνη αφαιρεί αντικείμενα από τον αυτοματισμό της αντίληψης με διάφορους τρόπους (Shklovsky, 1965, σ.16) .

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, που προσφέρει ο Shklovsky προκύπτει από την αναφορά του στην νουβέλα του Tolstoy «Kholstomer». Εκεί, ο κόσμος περιγράφεται μέσα από τα μάτια ενός αλόγου¹⁰ και αυτό το εφέ της απεξοικείωσης εν προκειμένω έχει και χαρακτηριστικά κοινωνικής κριτικής ενώ προφανώς ξεφεύγει από τα όρια της αφηγηματικής πεπατημένης (Jestronic, 2006). Μια μεταφορά με την οποία επιχειρεί να τονίσει το στοιχείο της απεξοικείωσης στην λογοτεχνική ιστορία, έχει επίσης ως αντικείμενο της το άλογο, αυτή τη φορά η μεταφορά του σκακιού¹¹. Ο

⁹ Η απεξοικείωση του Shklovsky, έχει επίσης σημαντική επίδραση και στον κινηματογράφο (ίσως επειδή ειδικά στην αυγή του, συσχετίστηκε με την λογοτεχνία περισσότερο από ότι με το θέατρο) και ειδικά με το μοντάζ των ατραξιόν του Eisenstein (Oever, 2010), για το οποίο θα γίνει εκτενέστερη αναφορά αργότερα στο σχετικό κεφάλαιο.

¹⁰ Αντίστοιχη οπτική γωνία έχει και το μυθιστόρημα του Michael Morpurgo «Το άλογο του πολέμου» (War Horse - 1982) το οποίο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον Steven Spielberg το 2011 και παρά την κατά τα άλλα κλασική αφηγηματική δομή που ακολουθεί, η οπτική γωνία του «πρωταγωνιστή» αλόγου θα μπορούσε να κριθεί εύλογα ως μια σύγχρονη πρακτική του απεξοικειωτικού μοντέλου, η οποία επιδιώκει και επιτυγχάνει να υπογραμμίσει ένα κοινωνικοπολιτικό σχόλιο, αντιπολεμικού χαρακτήρα.

¹¹ Όλα τα κομμάτια του σκακιού κινούνται γραμμικά, άλλα οριζόντια και κάθετα (πύργοι), άλλα διαγώνια (αξιωματικοί), άλλα ακολουθώντας πότε το ένα ή πότε το άλλο (βασιλιάς, βασίλισσα, πιόνι) ένα ή περισσότερα τετράγωνα, ανάλογα με το αν παρεμβάλλονται άλλα κομμάτια. Αντιθέτως, οι ίπποι

Shklovsky παραβάει την κίνηση του ίππου που δεν είναι γραμμική, έναντι των υπολοίπων κομματιών που ακολουθούν για να δείξει ακριβώς τον δυναμικό τρόπο με τον οποίο πορεύεται η τέχνη, δημιουργώντας νέα ρεύματα, αναμεσολαβώντας άλλες τέχνες και φυσικά απεξοικειώνοντας τον αποδέκτη της μέσα από νέες φόρμες (Jestronic, 2006).

Πέρα από αυτές τις αισθητικές και αντιληπτικές αναγνώσεις, ο Shklovsky προφανώς δεν λησμονεί πλήρως το διαλεκτικό κομμάτι στην τέχνη. Γι' αυτό άλλωστε και μόλις από την πρώτη πρόταση του στο «Η τέχνη ως τεχνική» ξεκινάει επισημαίνοντας ότι «Η τέχνη είναι το να σκέφτεσαι σε εικόνες» (Shklovsky, 1, 1991).

κινούνται δημιουργώντας ένα νοητό «Γ» στη σκακιέρα, δυο τετράγωνα προς μια κατεύθυνση και μετά άλλο ένα δεξιά ή αριστερά, υπερπηδώντας όποια άλλα κομμάτια ενδέχεται να υπάρχουν ανάμεσα.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Bertolt Brecht και «Verfremdung»

Σε αυτό το δεύτερο κεφάλαιο, θα επιχειρηθεί να εξεταστεί λίγο πιο αναλυτικά το σχήμα απεξοικείωσης που επεδίωξε να εισάγει σύμφωνα με τις δικές του φιλοδοξίες ο Brecht. Πρέπει να αναφερθεί ότι ο Brecht, πριν από τον νεολογισμό «Verfremdung» που έγινε και το σύμβολο του αισθητικού του μανιφέστου, αναζητάει την απεξοικείωση σε προγενέστερα του ««Εφέ Απεξοικείωσης στην Κινέζικη Υποκριτική» (1936) κείμενα του. Έτσι από τις αρχές της δεκαετίας του 1920, αναφέρεται στην υποχρέωση του θεατρικού συγγραφέα να «επιστρατεύει αισθητικά οχήματα που θα επιτύχουν ένα εφέ «ανοίκειου» (Jestrovic, 2006, σ. 17) και χρησιμοποιεί όρους όπως «Merkwurdikeit» (έκπληξη) και «Befremdung» (σοκ) για να εκφράσει το αντιληπτικό αποτέλεσμα που πρέπει να προκαλείται στον θεατή από έργα που χαρακτηρίζονται από «Seltsamkeit» (παραδοξότητα). Λίγο πριν το «Verfremdung» χρησιμοποιεί επίσης τους όρους «Erstaunlichkeit» (κατάπληξη) , «Befremdlichkeit» (έλλειψη εξοικείωσης- άγνοια), «Fremdheit» (αλλοτριότητα) (Jestrovic, 2006)¹².

Παράλληλα, αυτός ο εξαιρετικά σύνθετος όρος είναι προϊόν της σύνθεσης και μετουσίωσης από τον Brecht διαφόρων προσλαμβανουσών του , οι κυριότερες εκ των οποίων αναφέρθηκαν και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Εγκαινίασε ένα δικό του πλέον αισθητικό ύφος με σαφές ιδεολογικό στίγμα, που μέχρι και σήμερα αποτελεί ένα ιδιαίτερο και ογκώδες κεφάλαιο στην θεατρική ιστορία. Από τα παραπάνω, συμπεραίνεται ότι η «απεξοικείωση» είναι ένα «προϊόν» αλόγυστων αναστοχασμών, μελέτης και αναζήτησης και οι παραπάνω αναφορές δεν στοχεύουν στο να μελετήσουν απλά την φιλολογική γενεαλογία του όρου, αλλά να αναδείξουν αυτήν ακριβώς την πυρετώδη πρακτική με την οποία συνέχισε ο Brecht και στο κομμάτι του εξοπλισμού του θεωρητικού του οικοδομήματος με έμπρακτες και εφαρμόσιμες τακτικές και τεχνικές.

Το επικό θέατρο, η προσέγγιση του πάνω στην τέχνη της υποκριτικής και το «gestus», είναι στοιχεία στα οποία έγινε μια σύντομη αναφορά και νωρίτερα και

¹² Η Jestrovic αναφέρει επίσης ότι το «Verfremdung» ήταν η λέξη με την οποία μετέφρασε ο Sergei Tretjakov στον ίδιο τον Brecht το «Ostranenie» του Shklovsky, εκδοχή πάντως που αμφισβητεί ο Robinson (Jestrovic, 2006 · Robinson, 2008).

καθότι είναι και τα κύρια εργαλεία επίτευξης της απεξοικείωσης και βασικά συστατικά στελέχη του κορμού του μπρεχτικού θεατρικού σύμπαντος, θα μελετηθούν παρακάτω. Τέλος, θα προσεγγιστούν και κάποιες από τις θέσεις του Brecht για τον κινηματογράφο, ένα μέσο από το οποίο επηρεάστηκε και το οποίο στη συνέχεια με την σειρά του επηρέασε και ο ίδιος, εμπνέοντας παράλληλα και ορισμένους από τους κυριότερους εκπροσώπους του.

2α. Το επικό θέατρο

Ο Brecht έρχεται από την δεκαετία του 1920 να ταραξεί τα νερά του θεατρικού και κοινωνικού κατεστημένου, θέτοντας απέναντι στο «δραματικό θέατρο» το «επικό θέατρο». Μέσα από ένα εξαιρετικό σχήμα, η Edith Anderson κάνει απόλυτα διακριτές τις διαφορές μεταξύ των δυο αυτών αισθητικών αλλά και κοινωνικοπολιτικών επιλογών. Στη δραματική φόρμα ένα γεγονός «ενσαρκώνεται από τη σκηνή» και ο θεατής εμπλέκεται στη δράση χρησιμοποιώντας την ενεργητικότητά του, αντί να είναι ένας παρατηρητής του οποίου η ενεργητικότητα διεγείρεται μέσα από την επική φόρμα. Οι χαρακτήρες του δραματικού έργου είναι γνωστές φιγούρες από πριν και δεν υπόκεινται σε αλλαγές κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της δραματικής πλοκής, σε αντίθεση με το επικό σχήμα το οποίο παρουσιάζει χαρακτήρες που είναι υπό «ανάκριση» και δύνανται να αλλάξουν ως «άτομα». Στο δραματικό έργο επίσης, ο κόσμος παρουσιάζεται όπως είναι, χρησιμοποιούνται συστάσεις και εμπειρίες και προκαλούνται συναισθήματα σε μια γραμμική δομή, αντί να παρουσιάζεται ο κόσμος όπως εξελίσσεται, να χρησιμοποιούνται επιχειρήματα έναντι συστάσεων, οράματα έναντι εμπειριών και να προκαλούνται σκέψεις και αποφάσεις έναντι συναισθημάτων¹³ σε μια μη γραμμική δομή, με «ακανόνιστες στροφές».

Με την έξοδό του από το θέατρο, ο θεατής που παρακολούθησε την επική φόρμα, αντί να πει «το ένιωσα κι εγώ αυτό – έτσι είμαι – έτσι γίνεται πάντα» λέει «δεν το σκέφτηκα αυτό – είναι απίστευτο – αυτά πρέπει να πάψουν να συμβαίνουν» και πρέπει αντί «να κλαίει με το κλάμα και να γελάει με το γέλιο» «να γελάει με το κλάμα και να κλαίει με το γέλιο» (Anderson, 2001, σ. 22-23). Συμπερασματικά, ο

¹³ Όπως θα παρατηρηθεί και στη συνέχεια, ο Brecht δεν απορρίπτει εντελώς το συναισθημα ή άλλα στοιχεία της δραματικής μορφής, αλλά θέτει μέσα από το καινούργιο μοντέλο μια εκσυγχρονισμένη αντίληψη για το θέατρο και την σχέση του με την κοινωνία και τον θεατή.

θεατής μπορεί μέσα από το επικό θέατρο και τις τεχνικές απεξοικείωσης που το ευνοούν και ευνοούνται από αυτό, να είναι ένας ενεργητικός δέκτης (και πομπός), αντί να είναι μόνο ένας παθητικός δέκτης (και όχι πομπός), καθιστάμενος έτσι ένας συν-δημιουργός του θεάματος.

Ο Brecht, ορίζοντας το «πολιτικό θέατρο», και κατ' επέκτασίν και το επικό θέατρο, δεν αναφέρεται (τόσο) στο περιεχόμενο, όσο στα μορφολογικά στοιχεία τα οποία θα οδηγήσουν τον θεατή σε μια αφύπνιση, σε μια ενεργητική και συνεπώς συμμετοχική στάση προς το θεατρικό προϊόν, με αποτέλεσμα αντί να το παρακολουθεί απλά ως θέαμα να το αντιμετωπίζει διαλεκτικά (Bradley, 2006). Συνεπώς, όταν ο Brecht εστιάζει στο θεατρικό κείμενο το κάνει ως επί το πλείστον είτε πειραματιζόμενος μορφολογικά, είτε για να δημιουργήσει μια δυναμική στο κείμενο η οποία θα μπορεί να πλαισιώνει και να ευνοεί τα διάφορα εφέ απεξοικείωσης. Το επικό θέατρο με αυτόν τρόπο, λαμβάνει πολύ περισσότερο υπόψιν το πώς θα ξεπεραστεί «η τυραννία που επιβάλλει το γραπτό κείμενο στην θεατρική παραγωγή» όπως αναφέρει και ο Willett (Birch, 1991, σ. 28).

Δραματουργικά, τα έργα του Brecht περνούν προφανώς από διαφορετικά στάδια μέσα στον χρόνο. Υπάρχουν όμως διαχρονικά κάποιες κοινές μορφικές συνιστώσες οι οποίες όλες τείνουν προς την κοινή συνισταμένη της απεξοικείωσης. Η επιλογή για παράδειγμα ενός ιστορικού-επικού φίλτρου και πεδίων μακρινών όπου διαδραματίζονται μερικά από τα πιο εμβληματικά του έργα όπως το «Ο καλός άνθρωπος του Σέτσουαν» ή «Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία», δεν είναι καθόλου τυχαία και ούτε έχει να κάνει φυσικά μόνο με την γοητεία που όντως ασκείται στον Brecht από κάποιους εξωτικούς τέτοιους κόσμους (Tian, 2012). Η αίσθηση της απόστασης που δημιουργεί στον δυτικό θεατή αυτός ο απόμακρος τόπος όπου εξελίσσονται τα συγκεκριμένα έργα, αποτελεί ένα τέχνασμα απεξοικείωσης. Αυτονόητα, το κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο των θεματικών και οι ιδεολογικές απολήξεις λειτουργούν επίσης απεξοικειωτικά, όπως άλλωστε και η παρεμβολή τραγουδιών και σκηνών «θεάτρου μέσα στο θέατρο». Το ίδιο συμβαίνει και με την έναρξη ή κατάληξη σε ορισμένα έργα με έναν πρόλογο ή επίλογο ο οποίος δύναται να παρασταθεί με μια άμεση απεύθυνση του ηθοποιού προς τον θεατή (Jestrovic, 2006). Όλα αυτά τα δραματουργικά στοιχεία δημιουργούν έναν θεατρικό κόσμο με έδαφος πρόσφορο για αλληπάλλληλα απεξοικειωτικά σοκ.

Ένα ακόμα πιο κρίσιμο στοιχείο –ίσως το πιο ουσιώδες δραματουργικά– είναι η απεμπλοκή από το παραδοσιακό έως τότε αριστοτελικό μοντέλο και την δραματική

δομή και η κατεύθυνση προς μια πιο διαλεκτική και διδακτική κατεύθυνση, η οποία επίσης συντελεί στην απεξοικείωση του θεατή και στοχεύει στο να προκαλέσει την κριτική του σκέψη (Jestronic, 2006). Εδώ είναι και το καταλληλότερο σημείο βέβαια, να γίνει μια αναφορά στην σχέση του Brecht με το αριστοτελικό μοντέλο το οποίο και επικρίνει τακτικά και σε πολλά σημεία του θεωρητικού του έργου:

Στο διακύβευμα μιας άμεσης επίδρασης, η αισθητική της εποχής απευθύνεται με μια επίδραση η οποία ισοπεδώνει όλες τις κοινωνικές και άλλου περιεχομένου διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα άτομα. Έργα του Αριστοτελικού μοντέλου καταφέρνουν ακόμα να αμβλύνουν τις ταξικές συγκρούσεις με τέτοιο τρόπο, παρόλο που τα ίδια τα άτομα αποκτούν μια όλο και αυξανόμενη συνείδηση αναφορικά με τις ταξικές διαφορές. Το ίδιο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται ακόμα και όταν οι κοινωνικές διαφορές είναι το αντικείμενο τέτοιων έργων (αριστοτελικής δομής) και ακόμα και στις περιπτώσεις που αυτά παίρνουν το μέρος μιας συγκεκριμένης τάξης (Brecht, 1964, 60).

Αυτή η σφοδρή κριτική, από την άλλη πλευρά παρανοείται συχνά από κάποιους ως πλήρης απόρριψη του αριστοτελικού μοντέλου το οποίο και ερμηνεύουν ως κάτι εκ διαμέτρου αντίθετο από αυτό που πρεσβεύει ο Brecht.

Σε μια προσεκτική ανάγνωση όμως, όπως υπογραμμίζει ο Gorelik και συνάγεται και από το «Μικρό Όργανο για το Θέατρο» του ίδιου του Brecht, το επικό θέατρο δεν απορρίπτει πλήρως την «κάθαρση» και τα υπόλοιπα στοιχεία του αριστοτελικού μοντέλου. Τουναντίον, αυτή αναγνωρίζεται ιστορικά ως εύλογο κομμάτι της κλασικής γραφής, αλλά που από μόνο του είναι ανεπαρκές για την κάλυψη των σύγχρονων αναγκών που έχει ένας θεατής (Μπρεχτ, 1979). Αυτό το οποίο στην πραγματικότητα είναι όντως απορριπτέο, είναι η ύπαρξη της «κάθαρσης» ως αποκλειστικός σκοπός ή αυτοσκοπός του δράματος, μιας και ο Brecht δεν θέλει το κοινό απλά να νιώσει καλύτερα μέσα από το λυτρωτικό αίσθημα, αλλά να φύγει παράλληλα σοφότερο και ικανότερο προκειμένου να αντιμετωπίσει τα κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα προβλήματά του. Οι θιασώτες της πλήρους στηλίτευσης της αριστοτελικής «κάθαρσης» όμως, κατά τον Gorelik, λησμονούν πλήρως το άλλο σημαντικό κομμάτι της θεωρίας του Αριστοτέλη που αναφέρεται στην «αναγνώριση» και όπου ο χαρακτήρας του έργου κάνει μια σημαντική κριτική διαπίστωση (Gorelik, 2001) ή επίσης, παραγνωρίζουν ισχυρά στοιχεία απεξοικείωσης που υπάρχουν ήδη από το αρχαίο θέατρο όπως οι μάσκες (Μπρεχτ, 1979). Συνεπώς η απεξοικείωση που όντως προσφέρει ιδιαίτερη (και ειδικά για την εποχή της) εστίαση στο διαλεκτικό κομμάτι, δεν πρέπει να θεωρείται σε καμία απολύτως περίπτωση ότι στοχεύει παράλληλα στον εκμηδενισμό της κάθαρσης, του συναισθήματος και της

ψυχαγωγίας, αλλά ότι διεκδικεί ως τεχνική μια ισότιμη και ουσιαστική θέση για το διαλεκτικό σκέλος, επιδρώντας πάνω στον θεατή σε ορισμένα από αυτά ακριβώς τα υπόλοιπα σκέλη, προκειμένου να δώσει έδαφος και υπόσταση και στο διαλεκτικό κομμάτι.

Παράλληλα ο Brecht χωρίς να καθαγιάζει το πολιτικό θέατρο και τις πρακτικές που ακολούθησαν μαζί με τον Piscator, παραδέχεται σε ένα αυτοκριτικό κείμενο ότι όσο περισσότερο το θέατρο παίρνει το μέρος μια συγκεκριμένης τάξης, τόσο αυξάνεται και ο κίνδυνος να σκεπάζεται η πραγματικότητα και το κοινό να μην προσλαμβάνει πια το θέαμα ως μια διδαχή, βλέποντας τις εισηγμένες εμπειρίες του στη σκηνή – μια λεπτή ισορροπία με την απόλαυση βέβαια, καθώς όσο περισσότερο το έργο λειτουργεί ως μάθημα, τόσο μικρότερη είναι η καλλιτεχνική ευχαρίστηση (Kleberg, 1993).

Πέρα από το δραματουργικό κομμάτι υπάρχουν στο επικό θέατρο απεξοικειωτικά εφέ τεχνικού χαρακτήρα, που συνεισφέρουν στο να κάνουν την απόσταση ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία να μην μοιάζει με μια «άβυσσο που χωρίζει τους ηθοποιούς από τους θεατές όπως τους νεκρούς από τους ζωντανούς» όπως το θέτει πολύ γλαφυρά ο Benjamin (1998, 1). Έτσι, ο Brecht (με την σημαντική συνεισφορά του Piscator) επιχειρεί να αποδομήσει την αφηγηματική ροή και την αυστηρά νατουραλιστικού χαρακτήρα ψευδαίσθηση, επιστρατεύοντας προβαλλόμενες εικόνες ή βίντεο και τραγούδια που διακόπτουν την δραματική δράση ή εκθέτοντας ακόμα και παρασκηνιακές συσκευές όπως τα φώτα και άλλους τεχνικούς μηχανισμούς και σχολιάζοντας μέσα από ηχεία την δράση (Benjamin, 1998 · Bradley, 2006 · Gorelik, 2001 · Martin, 2015) - θεατρικές στρατηγικές που προμηνύονται ήδη από το λεγόμενο βιομηχανικό θέατρο του Meyerhold¹⁴ (Jestrovic, 2006).

Συνολικά, υποχρέωση τόσο του επικού θεάτρου όσο και των ηθοποιών του, είναι η προσέγγιση της θεατρικής παράστασης με τρόπο τέτοιο ώστε να πρόκειται για μια παρουσίαση συνθηκών έναντι της στείρας ανάπτυξης δράσεων (που ήταν ο κατεξοχήν άξονας γύρω από τον οποίον περιστρέφονταν τα μεγαλοαστικά έργα όπως

¹⁴ Εύλογη πάντως είναι η σύνδεσή αυτών των τεχνικών και με τον άλλο σπουδαίο μαθητή του Stanislavski, ο οποίος κατά την ρήση του δασκάλου του «ήξερε καλύτερα το σύστημα Stanislavski από τον ίδιο τον Stanislavski», τον Yevgeny Vakhtangov. Ο Vakhtangov στο ιστορικό ανέβασμα της «Τουραντό» στη Μόσχα, είχε επιλέξει σε πολλά σημεία αντίστοιχες πρακτικές με πιο χαρακτηριστική αυτή του να αλλάζουν οι ηθοποιοί τα κουστούμια τους επί σκηνής, προφανώς σε θέα του κοινού (Gorchakov, 1997).

τα μπουλβάρ και οι φαρσοκωμωδίες εκείνης της εποχής). Αυτό λειτουργεί επίσης απεξοικειωτικά και προσφέρει μια ζωντανή και παραγωγική ενσυνείδητη στάση έναντι της ψευδαισθητικής κατάστασης που είναι κεντρικό γνώρισμα του νατουραλιστικού θεάτρου και το οποίο λειτουργεί αντιδραστικά στη δημιουργία μιας δημόσιας πλατφόρμας έτσι όπως την περιγράφει ο Benjamin, μια πλατφόρμας όπου το κοινό συμμετέχει πλέον διαλεκτικά και η οποία παύει να αντιμετωπίζει το θέατρο απλά και μόνο «ως διασκέδαση» (Benjamin, 1998, 10) Ακόμα και ο Benjamin πάντως, αν και ίσως είναι ακόμα πιο αυστηρός πολέμιος ενός θεάτρου όπου ο θεατής υφίσταται συναισθηματική διέγερση αντί να απεξοικειώνεται και να οδηγείται στην σκέψη, σημειώνει ότι δεν υπάρχει καλύτερο έναυσμα της σκέψης από το γέλιο. Στηρίζει επίσης την δυνατότητα δημιουργίας από το μπρεχτικό θέατρο συναισθημάτων εξέγερσης (Horsman, 2011, σ. 176).

Η υπόσταση του θεάματος «ως διασκέδασης» είναι προφανώς ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα σημεία όσον αφορά το θεατρικό όραμα του Brecht, κυρίως λόγω κάποιων κοινών παρανοήσεων που έχουν προκύψει με τα χρόνια και που εστιάζουν σε βαθμό υπερβολικό σε κάποιους από τους προαναφερθέντες άξονες. Ο ίδιος ο Brecht πάντως, τονίζει από τη πρώτη κιόλας παράγραφο στο «Μικρό όργανο για το θέατρο» ότι το θέατρο έχει «σκοπό την ψυχαγωγία» (Μπρεχτ, 1979, σ. 235), επιχειρώντας βέβαια στη συνέχεια να θέσει και κάποιες διαχωριστικές γραμμές μεταξύ διασκέδασης και ψυχαγωγίας, επισημαίνοντας πως «στο θέατρο παράγονται αδύνατες (απλές) και δυνατές (σύνθετες) διασκεδάσεις» (Μπρεχτ, 1979, σ. 236). Στο ίδιο κείμενο τονίζει επίσης ότι «χρειαζόμαστε ένα θέατρο που να παράγει σκέψεις και αισθήματα» (Μπρεχτ, 1979, σ. 250) το οποίο δικαιώνει τον Gorelik ο οποίος στην κοινή παρανόηση κάποιων για το ότι το επικό θέατρο απευθύνεται αποκλειστικά στον νου και όχι στο συναίσθημα, επισημαίνει ξεκάθαρα ότι:

«Το επικό θέατρο δεν βλέπει τον λόγο του να ζητηθεί από τον θεατή να αφήσει την ευφυΐα του μαζί με το καπέλο και το παλτό του όταν μπαίνει στο θέατρο. Ο Brecht παρατηρούσε “Το σύγχρονό μας θέατρο είναι αποκεφαλισμένο: πρέπει να επιστρέψουμε το κεφάλι του στους ώμους του”. Ένα υγιές έργο πρέπει να εμπλέκει το μυαλό όσο και τα συναισθήματα. Βαθύ συναίσθημα συνδυασμένο με στοχαστικότητα είναι το ιδανικό επικό γράψιμο» (Gorelik, 2001, 30).

2β. Η υποκριτική και το Gestus

Το ζήτημα των ηθοποιών και της υποκριτικής προσέγγισης των ρόλων τους, αντιμετωπίζεται και πάλι με συγκεκριμένη στόχευση στο να διατηρούν και οι

ηθοποιοί, ακριβώς όπως οι θεατές, την κριτική και πολιτική τους συνείδηση, εφόσον μόνο έτσι μπορεί να επιτευχθεί κοινωνικοπολιτική κριτική, στη βάση της επιδίωξης να μην αναπαριστούν μόνο αλλά να είναι και αφηγητές του (με μια πιο μεταφορική έννοια έστω, αν όχι και κυριολεκτικά). Μέσα από αυτό φαίνεται έκδηλα ένα βασικό στοιχείο στο οποίο εστιάζει ο Brecht, που είναι η διάσταση μεταξύ του κειμένου και του τρόπου με τον οποίο αυτό ερμηνεύεται. Η επιμονή του σε αυτό το θέμα είναι απόλυτα λογική, δεδομένης της υπερβολικής δόσης «συναισθηματικής τέρψης» (overdose όπως λέει πολυσήμαντα ο Bandaxall) (1983, σ. 85) κατά την προηγούμενη περίοδο στη Γερμανία, με τον ρομαντισμό να μεσουρανεί για δεκαετίες, και το πεπαλαιωμένο θέατρο του 19^{ου} αιώνα να έχει ηθοποιούς κατεξοχήν περιγραφικούς με μια υπερβολική και πάντα εύκολα προβλέψιμη μελοδραματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κατά τον Brecht έπρεπε να υπάρχει πλήρης αποκλεισμός του συναισθήματος από την διάνοια και την σκέψη (Kappelhoff, 2015).

Ο Brecht, στοχεύοντας στην ενεργητική και κριτική στάση του θεατή, επισημαίνει στους ηθοποιούς πως πρέπει να προσφέρουν στο θεατή την δυνατότητα να ανακαλύψει ότι πίσω από τις λέξεις «σε συγχωρώ» κρύβεται το «θα το πληρώσεις». Αξίζει να σημειωθεί όμως ότι αυτή η θεώρηση, στην πραγματικότητα δεν είναι καθόλου μακριά από την ίδια τη μέθοδο Stanislavski ή οποία συχνά παρουσιάζεται ως ακριβώς στην αντίπερα όχθη της μπρεχτικής υποκριτικής, ως μια μεγαλοαστική «bourgeois» (Mitchell, 1998, σ. xv) ρεαλιστική ή και νατουραλιστική αισθητική προσέγγιση¹⁵. Χαρακτηριστική είναι επίσης η φράση του Sartre σε κείμενο του για το θέατρο του Brecht, «Η άποψη μου είναι ότι το κοινό της μπουρζουαζίας δεν είναι ανόητο επειδή συμμετέχει, αλλά επειδή συμμετέχει σε μια εικόνα που είναι η εικόνα ενός ηληθίου» (Sartre, 2001, σ. 49) όχι μόνο λόγω του ύφους της, όσο επειδή παρά την κριτική που ασκεί στο μοντέλο της ταύτισης, πολύ προσεκτικά επιλέγει να αφήσει κάποια περιθώρια αποδοχής της.

Είναι σαφές βέβαια ότι ο Brecht είχε πολλές και έντονες ενστάσεις σχετικά με το θέατρο του Stanislavski, «το οποίο όμως δεν γνώριζε και πολύ καλά» (Bentley, 2001) καθώς οι διαστρεβλωμένες αναγνώσεις του δεν παύουν να είναι περισσότερες

¹⁵ Ο Stanislavski μάλιστα και αργότερα το Actors Studio διαμόρφωσαν ένα ολόκληρο μεθοδολογικό σύστημα, μέσα από το οποίο ο ηθοποιός θα μπορούσε να ανακαλέσει μια ανάμνηση του προκειμένου να εξοπλιστεί το «κάτω κείμενο» με ένα «υποκατάστατο μηχανισμό» ο οποίος θα προσφέρει τέτοιες σύνθετες ερμηνείες - ενώ ταυτόχρονα ο ηθοποιός ταυτίζεται με τον ρόλο, βιώνοντας εσωτερικά μια εντελώς διαφορετική συνθήκη, μια ιδιαίτερη λειτουργία η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα σύστημα όπου ταύτιση και απεξοικείωση λειτουργούν κατά τρόπο παράλληλο. (Hagen, 2009 · Moore, 1960 · Stanislavski, 1949)

από τις έγκυρες ακόμα και σήμερα. Φυσικά υπάρχουν διαφορές στο πώς ο καθένας αντιμετώπιζε την υποκριτική και σε τι βαθμό εστίαζε στην τεχνική των ηθοποιών, αλλά οι επιδράσεις που άσκησε ο Meyerhold στον Brecht και ακόμα περισσότερο οι ομοιότητες κάποιων αισθητικών στοχεύσεων και τεχνικών απεξοικείωσης του Brecht με αυτές του προγενέστερου Vakhtangov, δείχνουν ότι καταρχάς υπάρχει ένα ευρύ φάσμα σημείων επαφής με τους επίγονους του Stanislavski, ενώ όπως παρατηρεί εύστοχα ο Bentley πρόκειται όντως για δυο συστήματα τα οποία έχουν διαφορές κυρίως στην επιλογή των θεμάτων που επιλέγουν να εσιτιάσουν, αλλά το αν διαφέρουν έστω σε ένα ίδιο θέμα - αυτό είναι ένα ερώτημα που μένει να απαντηθεί (Bentley, 2001).

Ένα πολύ ισχυρό παράδειγμα τέτοιων συγκλίσεων προέρχεται από τον Vakhtangov, ο οποίος ανέπτυξε περαιτέρω το σύστημα του δασκάλου του και ο οποίος τόνιζε στις πρόβες στους ηθοποιού του ότι η προσπάθεια τους να πείσουν τον εαυτό τους «ότι δεν υπάρχουν θεατές, τη στιγμή που οι θεατές (...) αναπνέουν, παρακολουθούν, γελάνε, βήχουν (...) είναι άνευ νοήματος και έρχεται σε σύγκρουση με την ουσία της υποκριτικής τέχνης» κάτι μάλιστα με το οποίο συμφωνούσε ο Stanislavski (Gorchakov, 1997). Πρόκειται δηλαδή για αυτό που με μπρεχτικούς όρους αναμφισβήτητα θα ονομάζονταν «σπάσιμο» του «τέταρτου τοίχου». Εννοείται ότι στην μπρεχτική πρακτική αυτό ίσως έφτασε στο βαθμό να εκδηλώνεται πιο ακραία, ενίοτε με απευθείας απεύθυνση στο κοινό, αλλά παράλληλα γίνεται επίσης σαφές ότι αυτοί οι δυο κόσμοι που ορισμένες φορές (και μάλλον λανθασμένα) παρουσιάζονται ως εντελώς αντίθετοι έχουν στην πραγματικότητα πολλούς κοινούς άξονες και σημεία συμφωνίας, τα οποία, αν και περιπλέκουν επιπρόσθετα το ήδη σύνθετο ζήτημα της «απεξοικείωσης», απαγορεύουν και οποιονδήποτε αφορισμό.

Τα παραπάνω είναι επίσης πολύ σημαντικά ως επιχειρήματα τα οποία μπορούν να στηρίξουν τα όσα λέει ο Brecht για το κομμάτι της ενσυνείδησης του θεατή, το οποίο δεν αποκλείει, έτσι ακριβώς όπως δεν αποκλείει την μερική ενσυνείδηση και από την πλευρά των ίδιων των ηθοποιών, η οποία συνεπώς συμπλέει με το απεξοικειωτικό σύστημα.

Αυτό ισχύει και για το *gestus*¹⁶, το οποίο συχνά αναγιγνώσκεται ως μια πρακτική με χαρακτηριστικά που δεν απέχουν πολύ από μια αρκετά στεγνή και

¹⁶ Το *Gestus* επίσης, βρίσκεται πολύ κοντά στο γκροτέσκο με τον τρόπο που το ορίζει ο Vakhtangov (Gorchakov, 1997) Παράλληλα, αντίστοιχες τάσεις ενσυνείδητης συμπεριφοράς υπάρχουν και στο «βιομηχανικό θέατρο» του Meyerhold (Jestrovic, 2006).

στυλιζαρισμένη φόρμα (Bradley, 2006), γεγονός όμως που μάλλον σωστά απορρίπτει ο Mitchell (1998) στις αναλύσεις του, όπως και ο ίδιος ο Brecht, αναφερόμενος ευρύτερα για την απεξοικείωση βέβαια. Υπερθεματίζει μάλιστα, ξεκαθαρίζοντας ότι «η επιτυχία του εφέ απεξοικείωσης είναι εξαρτημένη από την απαλότητα και την φυσικότητα στην όλη διαδικασία» (Brecht, 1964, σ.95). Το βασικό επιχείρημα εδώ είναι ότι η ίδια η απεξοικείωση για τον Brecht καθορίζεται κύρια και πρώτιστα από το γεγονός ότι οι χαρακτήρες που ενσαρκώνονται επί σκηνής δεν πρέπει να περνάνε στην πλατεία ως περιγραφικές φιγούρες ή ως ανθρώπινα όντα χωρίς βούληση και παρατημένα στην μοίρα τους ή ανίκανα να αλλάξουν και να βελτιωθούν (Mitchell, 1998), άρα ένα στυλιζαρισμένο μοντέλο – τουλάχιστον με την στενή έννοια του όρου - επίσης απορρίπτεται.

Πολλές από αυτές τις παρανοήσεις ή συγκρούσεις για το πώς η υποκριτική τέχνη μπορεί να εξυπηρετήσει καλύτερα το μοντέλο της απεξοικείωσης του Brecht, ίσως οφείλονται και στο ότι το *gestus*, που είναι βασικό στοιχείο της μπρεχτικής ορολογίας, θεωρείται ταυτόχρονα και ένα από τα πιο σύνθετα, εφόσον δεν εμφανίζεται μόνο σε ένα συγκεκριμένο συγκεκριμένο, αλλά σε περισσότερες περιπτώσεις. Σε ένα αρκετά γενικό πλαίσιο, ο Brecht ορίζει το *gestus* ως το «πεδίο των συμπεριφορών» που υφίστανται μεταξύ των χαρακτήρων και ως την «ενότητα της παράστασης» (Jestronic, 2006, σ. 116). Αναφορικά με την υποκριτική, μια εξαιρετικά διαφωτιστική ερμηνεία του τι είναι το *gestus* φαίνεται να είναι αυτή της Jestronic η οποία το προσλαμβάνει ως ένα αμάλγαμα χειρονομίας (*gesture*) και πυρήνα του χαρακτήρα (*gist of the character*) (Jestronic, 2006, σ. 249)¹⁷ και μπορεί να κατανοηθεί ακόμα καλύτερα ως μια σκηνοθετική «στρατηγική καθοδήγησης του θεατή και της διαδικασίας πρόσληψης» (Jestronic, 2006, σ. 250).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από παραγωγή έργου του Brecht για το *gestus* είναι η σε μια ορισμένη σκηνή σκηνοθεσία της πρωταγωνίστριας και ενός ανταγωνιστικού προς αυτήν χαρακτήρα, σε εκ διαμέτρου αντίθετες θέσεις προκειμένου να συμβολοποιηθεί η διάσταση μεταξύ τους (Bradley, 2006, σ. 5), το οποίο βρίσκεται κοντά και σε μια λίγο εναλλακτική ερμηνεία του Nagele, όπου το

¹⁷ Η μετάφραση του «*gist*» είναι ζήτημα που απαιτεί λεπτότητα. Το «*gist*» μεταφράζεται ίσως με μεγαλύτερη πιστότητα ως νόημα ή κεντρική ιδέα. Εντούτοις, η λέξη «πυρήνας» αποτελεί κεντρικό στέλεχος της θεατρικής ορολογίας του Vakhtangov αναφορικά με το νόημα, τη δόμηση και υποκριτική ερμηνεία ενός ρόλου. Λόγω και της «συγγένειας» του μπρεχτικού θεάτρου με τον Vakhtangov, επιλέγεται λοιπόν το «πυρήνας» το οποίο προσφέρει και το αντίστοιχο πλήθος συνδηλώσεων (Gorchakov, 1997).

gestus είναι ουσιαστικά το σώμα «δομημένο από το συμβολικό κώδικα ενός κοινωνικού συγκείμενου» (Horsman, 2011, σ. 175) και δημιουργεί εύλογους συνειρμούς με την «mise- en –scene» (Pavis, 1982) που θα συναντήσουμε πολύ πιο χαρακτηριστικά ως κινηματογραφικό όρο στα επόμενα κεφάλαια.

Η εμβληματική και συμβολική υπόσταση του gestus δημιουργεί, όπως παρατηρεί ο Martin, «έναν χώρο όπου ο ηθοποιός και ο θεατής μπορούν να επικοινωνήσουν για τον χαρακτήρα και για τα όσα διαδραματίζονται» (Martin, 2001, σ.228), κάτι το οποίο ως εικόνα δεν απέχει και πολύ από το όραμα του Benjamin για μια «δημόσια πλατφόρμα» (Benjamin, 1998, σ. 1) στην οποία έγινε αναφορά και νωρίτερα.

Βέβαια, παρά το γεγονός ότι ο Brecht θεωρείται ότι σε ένα μεγάλο βαθμό κατάφερε να επιτύχει την διασύνδεση αναπαράστασης και ιδεολογίας, ίσως περισσότερο από οποιονδήποτε στην ιστορία του θεάτρου έως την εποχή του, αυτό δεν σημαίνει ότι η απεξοικείωση και τα «παράγωγά» της όπως το «Gestus», είχαν πάντα το ιδεολογικό και αισθητικό αποτέλεσμα που ο ίδιος μπορεί να οραματίζονταν μέσα από τα θεωρητικά του κείμενα. Αυτό αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, ενώ το gestus φαίνεται ότι ως εργαλείο που ευνοούσε την «τάση για έλεγχο της αισθητικής πρόσληψης» έθετε σε κίνδυνο «την διαλεκτική ποιότητα των έργων του» μιας και συχνά «οδηγούσε στην πραγματικότητα σε δημιουργία ψευδαισθήσεων διαλεκτικής έντασης» (Jestrovic, 2006, σ. 133).

2γ. Brecht και κινηματογράφος

Η στάση του Brecht απέναντι στο νέο μέσο του κινηματογράφου που κάνει την εμφάνιση του την τελευταία πενταετία του 19^{ου} αιώνα και καθιερώνεται μέσα στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} είναι διττή - και αυτό γιατί καίτοι ο κινηματογράφος γίνεται γρήγορα μια αυτόνομη και ανεξάρτητη τέχνη, ο Brecht δεν την προσεγγίζει μόνο μέσα από αυτό το πρίσμα, αλλά και ως συσκευή απεξοικείωσης στο θέατρο ή ως τέχνη της οποίας συγκεκριμένες πρακτικές μπορούν να ενσωματωθούν στο θέατρο, υπηρετώντας συνθήκες δημιουργίας του ανοίκειου.

Ξεκινώντας από το δεύτερο, όπως αναφέρθηκε και πριν εργαλείο του επικού θεάτρου ήταν μεταξύ άλλων η ενσωμάτωση προβολών φιλμ κατά την διάρκεια και παράλληλα με την παράσταση, κάτι που ο ίδιος ο Brecht ονομάζει «Το πείραμα Piscator» κατά το όνομα του στενού του συνεργάτη. Η ιδέα πηγάζει από την

ανάγκη να εμποτιστεί μια δραματική σκηνή με το στοιχείο της σύγκρουσης, όπως επίσης, προφανώς, με όλα τα απαραίτητα απεξοικειωτικά επιγεννήματα.

Με αυτό το απεξοικειωτικό όργανο λοιπόν, οι δυναμικές των χαρακτήρων του έργου «απελευθερώνονται», εφόσον μεγάλο ποσοστό των επιχειρημάτων που εξηγούν τις πράξεις τους προκύπτει πια από το προβαλλόμενο υλικό. Επιπρόσθετα, υπάρχει άλλη μια ευεργετική για τον θεατή διάζευξη, αυτή της δυσδιάστατης πραγματικότητας έναντι της τρισδιάστατης που εξελίσσεται ζωντανά μπροστά στα μάτια του. Έτσι το πάθος των λέξεων επί σκηνής συνδυάζεται ταυτόχρονα με μια αμφισημία και μια ήρεμη συνειδητότητα (Brecht, 2003).

Παράλληλα ο κινηματογράφος ενέπνευσε τον Brecht και σε άλλα σημαντικά σκαλοπάτια του θεατρικού του οικοδομήματος. Στο κομμάτι της υποκριτικής, όπως ο ίδιος επεσήμαινε, «το επικό θέατρο οφείλει πολλά στις ταινίες του βωβού κινηματογράφου» (Weber, 2001, 43). Ένας ηθοποιός μάλιστα που ενέπνευσε αρκετά το μπρεχτικό *gestus* προερχόταν από την τέχνη του κινηματογράφου. Ο Charlie Chaplin ήταν από τις λίγες μορφές του αμερικάνικου σινεμά που εντυπωσίασαν τον Brecht, ο οποίος μάλιστα σε γραπτά του αναλύει επισταμένως ακόμα και τις μικρολεπτομέρειες των εκφράσεων του προσώπου του Σαρλό (Weber, 2001).

Δραματουργικά επίσης, εισήγαγε στα έργα του κινηματογραφικές τεχνικές όπως το flashback (αναδρομή), το cut (τεμαχισμός της δράσης) και άλλα, προκειμένου να αποφύγει μια γραμμική εξέλιξη (Martin & Bial, 2001). Αυτές τις τεχνικές τις εντόπισε στις ταινίες των μεγάλων Σοβιετικών κινηματογραφιστών της Μαρξιστικής αισθητικής παράδοσης και του Ρωσικού Φορμαλισμού όπως ο Eisenstein, ο Pudovkin, ο Verton και ο Kuleshov, οι οποίοι πέρα από καλλιτέχνες με ιδεολογικά προτάγματα κοινά με αυτά του Brecht μπορούν να θεωρηθούν και αισθητικοί «συναγωνιστές» του. Με παρόμοιο τρόπο, και εκείνος επέδρασε καθοριστικά στον σινεμαρξισμό, με τον Godard να αποτελεί τον πιο προφανή συνεχιστή των αισθητικών και όχι μόνο οραμάτων του (Baxandall, 2003).

Η θεώρηση του για τον κινηματογράφο βέβαια ήταν μάλλον επικριτική, με εξαίρεση τα σχεδόν διθυραμβικά σχόλια του για τους προανεφερθέντες, καθώς και για ταινίες όπως το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (Bronenosets Patyomkin - 1925) του Eisenstein και τα «Ο Χρυσοθύρας» (The Gold Rush - 1925) και «The face on the Barroom floor» (1914) του Chaplin (Curran, 2011). Αυτή η έντονη πολεμική αφορούσε ακόμα περισσότερο τους θεωρούμενους ως επιγόνους του αμερικάνικου

μοντέλου του φορντισμού για την παραγωγή ταινιών στο Hollywood ¹⁸. Ο Brecht διέκρινε σε αυτόν τον αμερικάνικο κινηματογράφο μια βαρετή καλλιτεχνία. Αναγνώριζε δηλαδή την τεχνική χειραγώγησης των συναισθημάτων, αλλά την έβλεπε να λειτουργεί αντίρροπα προς αυτό που όντως αφορά ή πρέπει να αφορά τον θεατή. Μοναδική εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα των Αμερικανών «που ήταν περήφανοι για την ατομοκρατία χωρίς όμως να έχουν προσωπικότητες με ιδιοσυστασία στα έργα τους» αποτελεί ο Welles, στου οποίου τις ταινίες «εμφανίζονταν προβληματικά-κατεστραμμένα άτομα» (Weber, 2001, 84).

Ο Brecht έγραψε κατά την διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας και κάποια σενάρια τόσο για μικρού όσο και για μεγάλου μήκους ταινίες, όπως και διασκευές των θεατρικών του έργων για το σινεμά, με πιο γνωστές την «Όπερα της Πεντάρας» (Threepenny Opera- 1931) σε σκηνοθεσία του Pabst, για την οποία ήρθε σε ρήξη με την παραγωγή (και είναι διάσημη και η υπόθεση της σχετικής δικαστικής διαμάχης), το «Και οι δήμιοι πεθαίνουν» (Hangmen also die! -1943), το οποίο μάλιστα σκηνοθέτησε ο Fritz Lang με τον οποίο επίσης ήρθε σε ρήξη για πολιτικούς και αισθητικού λόγους και το Kuhle Wampe (1932) το οποίο λογοκρίθηκε στην Γερμανία της εποχής (Curran, 2011). Είναι χαρακτηριστική πάντως μια υποσημείωσή του στο σενάριο της «Όπερας της Πεντάρας» η οποία προφανώς και είναι ενδεικτική των όσων αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο για τον Brecht: «Η κάμερα είναι ένας κοινωνιολόγος» (Curran, 2011, σ.323).

¹⁸ Αντίστοιχη άποψη είχε και για τα έργα στο Broadway ως επί το πλείστον. Όταν παρακολούθησε μάλιστα τον «Γυάλινο κόσμο» (The Glass Menagerie) του Tennessee Williams, το είχε χαρακτηρίσει ως «ηλίθιο» (idiotic) που όμως έχει μια λαμπρή πρωταγωνίστρια που παίζει επικό θέατρο (Weber, 2001, 45).

Κεφάλαιο Τρίτο

Sergei Eisenstein, από τον Greco στο μοντάζ των ατραξιόν

Ο Sergei Mikhailovich Eisenstein έχει για την τεχνική της απεξοικείωσης στον κινηματογράφο την ίδια θέση σχεδόν που έχει ο Bertolt Brecht¹⁹ για το θέατρο – αυτή ενός αδιαμφισβήτητου πατριάρχη. Ο Eisenstein μάλιστα, όπως αναφέρθηκε συνοπτικά και στο προηγούμενο κεφάλαιο είναι συνδεδεμένος με τις θεωρητικές αναζητήσεις και τις έμπρακτες τεχνικές που εφάρμοσε ο Brecht, μιας και τα κινηματογραφικά του έργα ήταν όχι απλά γνωστά, αλλά μνημειώδη ήδη από εκείνη την εποχή.

Ο Eisenstein όμως δεν «ανακάλυψε» την ισχύ αλλά και την γοητεία των απεξοικειωτικών εφέ μέσα από την τέχνη του κινηματογράφου, παρόλο που εκεί είναι που βρήκαν το πιο πρόσφορο έδαφος. Η αλήθεια είναι ότι όπως ο Brecht έτσι και ο Eisenstein πειραματίστηκε με συγκαιρινούς του θεατρικούς σκηνοθέτες, αναζητώντας την δυνατότητα εφαρμογής διαφόρων απεξοικειωτικών εφέ στο θέατρο πριν από τον κινηματογράφο και ξεκινώντας μάλιστα όχι ως σκηνοθέτης αλλά ως σκηνογράφος. Στο παρόν κεφάλαιο λοιπόν, πριν τον κινηματογράφο θα γίνει και μια αναφορά σε αυτό το κομμάτι, πριν κι από αυτό όμως πρέπει να γίνει μια εκτενέστερη αναφορά στο σχέση του Eisenstein με την ζωγραφική, η οποία είναι ίσως και η πηγή από όπου εκρέει ο ορμητικός ποταμός δημιουργικότητας του Eisenstein ο οποίος πέρασε και από το θέατρο (αλλά και όλες τις τέχνες τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο) προτού εκβάλει επιτυχημένα στον ωκεανό του κινηματογράφου.

Υπάρχουν τουλάχιστον 73 τετράδια θεωρητικών συγγραμμάτων τα οποία αποτυπώνουν τον θεωρητικό στοχασμό του Eisenstein (Christie & Taylor, 1993) και αποτελούν όχι μόνο τα θεμέλια αλλά και τις σκαλωσιές πάνω στις οποίες βάσισε το δικό του κινηματογραφικό οικοδόμημα. Οι ευρύτεροι συσχετισμοί που επιχείρησε να κάνει με τις υπόλοιπες τέχνες «διαβάζοντας τις εμπειρίες που έχουν κληροδοτηθεί και πηγαίνοντας τες ένα βήμα παραπέρα», κάνουν τον κινηματογράφο να φαντάζει ως

¹⁹ Ο Eisenstein γεννήθηκε το 1898 ακριβώς όπως και ο Brecht, με διαφορά μάλιστα 20 μόνο ημερών (ο Eisenstein ήταν μεγαλύτερος) και πέθανε το 1948 ενώ ο Brecht πέθανε το 1956. Εντούτοις όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αν και ο βασικός όγκος των αναζητήσεων του Brecht ξεκινάει από την δεκαετία του 1920 τα θεωρητικά του κείμενα όπου αρχίζει πια να εμφανίζεται το «Verfremdung» ως όρος και να έχει πιο συγκεκριμένη υπόσταση η έννοια της απεξοικείωσης είναι από τα μισά της δεκαετίας του 1930, δέκα χρόνια σχεδόν μετά τις πρώτες πολύ γνωστές ταινίες του Eisenstein «Η απεργία» (Stachka – 1925) και «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925).

γνήσιος συνεχιστής του Joyce και του Shakespeare, του Scriabin και του Wagner, του Piranesi και του Greco (Bordwell, 2005, σ. 253). Εξηγούν παράλληλα την ουσιώδη θέση που έχει στην ανάγνωση του έργου του Eisenstein, η προσέγγισή του όχι μόνο μέσα από το πρίσμα της κινηματογραφικής του πρακτικής. Για το ζήτημα της απεξοικείωσης ειδικά, η ζωγραφική έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία, εφόσον μέσα από τους πίνακες και συγκεκριμένα του El Greco, ο Eisenstein διαμόρφωσε ένα πολύ μεγάλο και σημαντικό κομμάτι της θεωρίας του το οποίο και θα αναλυθεί παρακάτω.

Η υπο-ενότητα για την ζωγραφική είναι κρίσιμη προκειμένου να επιχειρηθεί να εξεταστεί περαιτέρω στην τρίτη υπο-ενότητα του κεφαλαίου, το πώς το μοντάζ αποτελεί το καθοριστικό εργαλείο απεξοικείωσης στον κινηματογράφο.

3α. Eisenstein και ζωγραφική

«Το σχέδιο ήταν η αγαπημένη ασχολία του Σεριόζα [υποκοριστικό του Sergei]. Ήταν ικανός να περνάει ώρες ολόκληρες σχεδιάζοντας ακούραστα, οτιδήποτε του περνούσε από το μυαλό: σκετσάκια, ανθρώπινες μορφές, πρόσωπα.» (Marcadé & Ackerman, 1999, σ. 10)

Όπως επισημαίνει ο Barthes, η σκηνή προσφέρει τόσους πίνακες στον θεατή όσες ευνοϊκές στιγμές υπάρχουν για τον ζωγράφο μέσα στη δράση του έργου. Ο πίνακας μάλιστα, (ανεξάρτητα από το αν μιλάμε για ζωγραφικό, λογοτεχνικό, θεατρικό, κινηματογραφικό πίνακα) είναι ένα καθαρό ντεκουπάζ, με όρια σαφή. Προωθεί στην ουσία στο φως ό,τι εισάγει στον χώρο του και απωθεί στην ανυπαρξία ό,τι υφίσταται στον περίγυρο: «Η επική σκηνή του Brecht, το πλάνο του Eisenstein, είναι πίνακες: είναι σκηνές «στρωμένες» που ανταποκρίνονται απολύτως στη δραματική ενότητα (...) εντελώς περικομμένες (...) υπερυψώνοντας μια έννοια, κάνοντας όμως έκδηλη την παραγωγή αυτής της έννοιας, πραγματώνοντας τη σύμπτωση του οπτικού με το ιδεατό ντεκουπάζ» (Barthes, 1988, σ. 83).

Για τον Eisenstein, η σχέση με την ζωγραφική ήταν εκτός των άλλων κάτι πολύ προσωπικό και μύχιο όπως φανερώνουν τα «απαγορευμένα» και πορνογραφικού χαρακτήρα σκίτσα του. Η ζωγραφική βέβαια, όπως μας περιγράφεται αναλυτικά και στο έργο των Marcadé και Ackerman ήταν το όνειρο που είχε από μικρό παιδί. Σπούδασε αρχιτέκτονας μηχανικός ώστε να ασχοληθεί συστηματικά με

το σχέδιο, ενώ ξεκίνησε τα πρώτα του επαγγελματικά βήματα με πολιτικές γελοιογραφίες και μακέτες σκηνικών για το θέατρο (Marcadé & Ackerman, 1999).

Δεν αποτελεί λοιπόν καθόλου έκπληξη το γεγονός ότι ο Eisenstein αποφεύγει να διακρίνει τον κινηματογράφο και τη ζωγραφική ως δυο διαφορετικές τέχνες. Ειδικά ο κινηματογράφος που βρισκόταν στα σπάργανα, φάνταζε ως μια μετεξέλιξη της ζωγραφικής - κάτι που είναι πολύ έντονο τα πρώτα χρόνια του βωβού, οπότε και οι ταινίες ουσιαστικά αποτελούνταν μόνο από ένα σύνολο κινούμενων εικόνων με μουσική επένδυση. Πολλοί καλλιτέχνες δεν αντιμετώπιζαν αυτό το σχετικά νέο «προϊόν» ως ένα καινούργιο μέσο που ξέφευγε από προγενέστερα του παραδοσιακά μέσα, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική, αλλά ως μια συνέχεια της «προβληματικής παράδοσης της αναπαράστασης» σύμφωνα με τον Montani (Montani, 2003, σ. 206).

Φυσικά η αντίστιξη μιας νέας μορφής τέχνης με μια παραδοσιακή, ενέχει τον κίνδυνο της υπεραπλούστευσης (Kouiper, 2015). Η θέση του Eisenstein ότι «όλες οι τέχνες, μέσα από τους αιώνες έτειναν προς τον κινηματογράφο και από την δική του πλευρά ο κινηματογράφος μας βοηθάει να τις κατανοήσουμε» (Eisenstein & Bois 1989, σ. 112) είναι όντως εν δυνάμει επισφαλής. Σύμφωνα με τον Herrera όμως, οι ιστορικοί της τέχνης που ενίοτε ήταν έντονα επικριτικοί για κάποια κείμενα του, θα έπρεπε να λάβουν υπόψιν τους ότι ακόμα και αν σε πολλά σημεία μπορεί να μην διέπονται από την απόλυτα επιθυμητή ακρίβεια και συνέπεια, εντούτοις προσφέρουν πάρα πολύ συχνά εξαιρετικές εννοήσεις (Herrera, 2014).

Η διακειμενικότητα, η διαμεσικότητα και η αναμεσολάβηση (remediation) άλλωστε, όροι κρίσιμοι στις σπουδές μέσων και μνήμης, προσεγγίζουν σχεδόν ως νομοτέλεια αυτούς τους διαχρονικούς «διαλόγους» μεταξύ των διάφορων μέσων αναπαράστασης, αντίστοιχους εκείνων που επιχειρεί να κάνει και ο Eisenstein μέσα από τα κείμενά του. Για την Kristeva, η διακειμενικότητα (intertext) είναι το άλφα και το ωμέγα της αφήγησης και η κινηματογράφηση του Eisenstein, κρίνεται ομοίως ως διακειμενική ή ακόμα καλύτερα, ως διοπτική (intervisual) (Kitliński 2001).

Η διακειμενική και διαμεσική σχέση μεταξύ κινηματογράφου και ζωγραφικής, περιγράφεται επίσης ως μια σχέση «αγάπης και μίσους» από την Angela Dalle Vacche η οποία έχει πλούσιο βιβλιογραφικό έργο σε αυτή τη θεματολογία. Εξηγεί το πώς η ζωγραφική αποτελεί για τους κινηματογραφιστές «κρυφό αντικείμενο πόθου» και ότι εξαιρετικά συχνά οι σκηνοθέτες αντλούν από πίνακες, για να εμπλουτίσουν το νόημα του δημιουργήματός τους ή να το εξοπλίσουν με ένα σχήμα. (Vacche 1996:1-2).

Ο Eisenstein βέβαια, είχε πλήρη επίγνωση αυτής της επίδρασης και ορίζει το έργο του ως «κινούμενα φρέσκο» απαντώντας και στην σχετική κριτική που του ασκήθηκε ανά περιόδους:

«Αν οι ταινίες μου είναι εικαστικές, αυτό συμβαίνει επειδή πολλοί ζωγράφοι δούλευαν κινηματογραφικά χωρίς να το ξέρουν και ένα ολόκληρο μέρος της ιστορίας της τέχνης, πρέπει να ξαναγραφεί από μια σκοπιά κινηματογραφικής ανάλυσης» (Eisenstein & Bois, 1989, σ. 112)

Ο Eisenstein πιάνει το νήμα της σύνδεσης του κινηματογραφικού μοντάζ ξεκινώντας από ένα προγενέστερο του κείμενο το «Μοντάζ και Αρχιτεκτονική» όπου αναλύει το παράδειγμα της Ακρόπολης. Εκεί διατυπώνει μια θέση που προτείνει ως συνδημιουργούς τον θεατή και τον καλλιτέχνη (αναζητώντας ήδη λοιπόν έναν ενεργητικό θεατή όπως ο Brecht) αναφορικά εν προκειμένω με τη θέαση ενός αρχιτεκτονικού όλου και άρα κατ' επέκταση μιας εικαστικής δημιουργίας. Η επεμβατική καλλιτεχνική άποψη του δημιουργού, ο οποίος προκειμένου να εκφραστεί παραλλάσει τις σχέσεις στοιχείων της πραγματικότητας, μολιάζεται με την αντίληψη που σχηματίζει ο θεατής από τις διάσπαρτες οπτικές που αντιπαρατίθενται για να συντάξουν, μέσα από το σύνολο τους μια «πραγματικότητα». Αυτή η λειτουργία «ανασύνδεσης» απόψεων – οπτικών καταταμήσεων ενός φαινομένου, χαρακτηρίζει και το κινηματογραφικό μοντάζ. Οι διαφορετικές γωνίες και διαστάσεις, συνθέτουν μια πραγματικότητα που αποτυπώνεται ως «ένα σημείο» στο εκράν (Eisenstein, 1987, σ. 8-9).

Ο Eisenstein εντοπίζει ως βασική ιδιομορφία της κινηματογραφικής τέχνης το ότι «βασίζεται στην πραγματική, και κατά τρόπο επιθυμητό διαδοχική εμφάνιση απόψεων ενός εκτυλισσόμενου φαινομένου». Σημειώνει παράλληλα ότι η ζωγραφική, αν και δεν διαθέτει αυτή τη δυνατότητα, έχει αποδείξει, εδώ και αιώνες, «πως δεν υστερεί καθόλου την πρόκληση αυτού του εφέ, με τη μέθοδο του να μην τοποθετούνται τα απεικονιστικά στοιχεία σε συνέχεια, αλλά σε παράθεση». Αυτό που τον απασχολεί περισσότερο στην ζωγραφική είναι το θέμα της δυναμικής: οι φάσεις εξέλιξης μιας ανθρώπινης δράσης ή ενός θέματος. Σε αυτό το «πρόβλημα» η λύση για την ζωγραφική προκύπτει από μια κατ' εξοχήν κινηματογραφική διεργασία. Η ζωγραφική θα αναπαραστήσει λοιπόν αρχιτεκτονικά σύνολα και τοπία, προικίζοντάς τα με τον ιδιόμορφο χαρακτήρα μιας δυναμικής που δρα εκ των έσω και θα επεξεργαστεί την ίδια την πραγματικότητα μέσω του μοντάζ. Στους πίνακες στους οποίους διαπιστώνεται αυτή η τεχνική, στην τελειωμένη εικόνα, έστω κι αν δεν πρόκειται παρά για ένα μοντάζ επιλεγμένων οπτικών στοιχείων από ένα αληθινό

τοπίο, η γοητεία που ασκείται είναι τόσο ισχυρή ώστε «είμαστε έτοιμοι να την θεωρήσουμε ως τη ρεαλιστική αναπαράστασή του».

Στον κινηματογράφο επίσης η κάμερα δεν αποτελεί εκπρόσωπο του θεατή σύμφωνα με τον Eisenstein. Η αντίστοιχη αυτή δυναμική στο σινεμά, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η ταινία δεν αναπαριστά αλλά τουναντίον δημιουργεί δράση, ότι δεν απεικονίζει αλλά κατασκευάζει τον χώρο. Έτσι αναδεικνύονται οι δυνατότητες τις κινηματογραφικής διάστασης όχι μόνο σε μια στατική μορφή (όπως είναι η οργάνωση κάδρου δηλαδή) αλλά και στην δυναμική της (μοντάζ) και ο χώρος αποκτάει μια χρονική προοδευτικότητα.

Το παραπάνω ζήτημα, εξετάζεται καλύτερα στο σύνολό του μέσα από το έργο του Eisenstein «Ο Γκρέκο και ο κινηματογράφος» (El Greco y cine) για τον ζωγράφο που υπήρξε για αυτόν ένα «υπόδειγμα δημιουργού» (Bordwell, 2005, 167). Σε αυτό το θεωρητικό κείμενο του Eisenstein όπου διατρανώνει το πάθος του για τον ζωγράφο του οποίου είχε δει μόλις μια φορά πίνακα εκ του σύνεγγυς, αναλύονται παράλληλα τα κινηματογραφικά μοτίβα που εντοπίζει στο έργο του.

«Γι' αυτό επιμένω να συμπεριλαμβάνω τον El Greco, στους προπάτορες του κινηματογραφικού μοντάζ [...] Στο «Άποψη του Τολέδο», δεν κατάφερε τίποτα λιγότερο από μια “επανάσταση του μοντάζ”, αλλά εδώ (στο «Το Τολέδο σε ώρα καταιγίδας») αυτό επιτυγχάνεται και μέσα από μια συναισθηματική καταιγίδα, η οποία και αποθανατίζει το έργο του.» (Eisenstein, 1957, σ. 105)

Ο Eisenstein ανιχνεύει αυτή τη μονταζική απόδοση του χώρου σε δύο κυρίως πίνακες του Greco, «Άποψη του Τολέδο» και «Το Τολέδο σε Ωρα Καταιγίδας» (ή «Το Τολέδο με τη Γέφυρα του Αλκαντάρου»). Τον πρώτο τον χαρακτηρίζει ως ένα «μονταρισμένο σύμπλεγμα». Ο Greco κατά την φιλοτέχνηση του έργου που αναπαριστά το Τολέδο, δεν μένει πιστός στην πραγματική τοπογραφία της πόλης. «Μάταια ο επισκέπτης του Τολέδο θ' αναζητήσει αυτή την οπτική γωνία απ' οποιοδήποτε σημείο της περιοχής» σημειώνει ο Eisenstein. Παραθέτει κατά το δοκούν μεμονωμένα κτήρια της, επιλέγει ποιες προσόψεις θα εντάξει, αλλάζει τις πραγματικές αναλογίες των κτηρίων, παρουσιάζοντας εν τέλει μια καινούργια σύνθεση. «Μια αναπαράσταση που η σύνθεσή της συγκροτήθηκε μέσω του μοντάζ, με παράθεση αντικειμένων που «φωτογραφήθηκαν» μεμονωμένα, ενώ στη φυσική τους κατάσταση κι απ' αυτή τη «γωνία λήψης» αλληλοεπικαλύπτονται ή στρέφουν τα νώτα στο θεατή» (Eisenstein, 1987). Τα μοτίβα και τα οπτικά στοιχεία συνθέτουν μια «μοναδική οπτική γωνία», που «ανταποκρίνεται στις ενδόμυχες ανάγκες του ζωγράφου». Όπως επισημαίνει και ο Willumsen, «η πραγματικότητας όμως σκηνοθετεί

άλλως πώς». Σε σχέση με το πώς επιλέγει να «σκηνοθετήσει» ο ίδιος ο Greco την πόλη. Συνεπώς, Το «Τολέδο σε Ωρα Καταιγίδας» δεν βασίστηκε στο βλέμμα αλλά στη γνώση (παντογνωσία του δημιουργού). Όχι στην εποπτεία της μιας και μόνης οπτικής γωνίας, αλλά σε μια ενοποίηση μεμονωμένων οπτικών δεδομένων.

Αυτή η πρακτική συνιστά για τον Eisenstein «το μέσο το οποίο αγιάζει ο σκοπός». Από την παραπάνω θέση του, διακρίνει κανείς νύξεις που παραπέμπουν στο παράλληλο μοντάζ, στον διαλεκτικό νόμο που διαιρεί και επανασυνθέτει ένα όλον, για να υπηρετήσει μια καινούργια, ανώτερη ολότητα (Deleuze, 1986, σ. 33-34).

Αυτό βέβαια δεν αποτελεί το μοναδικό κινηματογραφικό στοιχείο που εντοπίζει ο Eisenstein στον Greco. Υπάρχουν ενδείξεις επίσης από το σχέδιο του και το μωσαϊκό μικρών γραμμών που χρησιμοποιούσε (έναντι μιας συνεχούς γραμμής), οι συνδυασμοί των οποίων όμως δημιουργούν την εντύπωση μιας αδιάκοπης γραμμής ή μιας φόρμας συνεχούς ροής.

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο μάλιστα ο Eisenstein κρίνει ως «την εκπληκτικότερη περίπτωση ντεκουπάζ» βρίσκεται στο άλλο πολύ γνωστό έργο του Greco, «Ο Ιησούς εις το Όρος των Ελαιών». Ο Greco, σε πολλές περιπτώσεις αναπαρήγαγε επανειλημμένα τον ίδιο πίνακα ή έπαιρνε πρόσωπα από έναν πίνακα και τα μετέφερε σε άλλον, κάτι που ο Willumsen αποκαλεί «κομμένες φιγούρες». Ειδικά με αφορμή αυτή την περίπτωση και τον τρόπο μεταφοράς στελεχών της μιας σύνθεσης σε οριζόντια διάσταση σε μια κάθετη, ο Eisenstein κάνει ανάγλυφη την «ιερογλυφο-μονταζική» στάση του Greco σε σχέση με τα εξεικονιστικά φαινόμενα²⁰. Οι εστιάσεις του δημιουργού και θεωρητικού Eisenstein, θα μπορούσαν να παρατεθούν πλάνο- πλάνο, στο παρακάτω σχήμα.

Το ιδεογραφικό σημείο περικλείει μεταφορικά μια εικόνα. Στον κινηματογράφο, το πλάνο είναι το κύτταρο του μοντάζ. Ο Greco, στα τοπία του Τολέδο παραθέτει τα κτήρια. Το ιδεόγραμμα λειτουργεί ως μέσο μιας λακωνικής διατύπωσης, η οποία προκύπτει από την παράθεση και είναι σε θέση να αποκαλύψει αντιφατικότητα κατά τη διαίρεση. Στην άλλη πλευρά της διαλεκτικής μετάβασης από πλάνο σε πλάνο υπεισέρχεται το μοντάζ, το οποίο λειτουργεί ως εκρηκτική σύγκρουση. Η μονταζική επέμβαση του Greco στα τοπία του Τολέδο κατορθώνει την συγκινησιακή έξαρση

²⁰ Το «ιερογλυφικό μοντάζ», είναι ένα σημαντικό κεφάλαιο της κινηματογραφικής θεωρίας του Eisenstein, το οποίο και επιστρατεύει σε σημεία για να μελετήσει το έργο του Greco. Το στοιχείο του «ιδεογράμματος», μπορεί κανείς να το εντοπίσει και στις ταινίες του Vertov και στο πώς συνέθετε την εικόνα με λέξεις (Bordwell, 2005, σ. 82).

μιας ολικής σύνθεσης (Eisenstein 1987, Deleuze 1986).

Η αισθητική ιστορία του κινηματογράφου φαίνεται να είναι το απόσταγμα της ιστορίας της ζωγραφικής, κάτι που συνάδει με τις συγκλίσεις που παρατηρεί η Vacche ανάμεσα στις δυο τέχνες. Η ιστορία της ζωγραφικής στο σύνολο της μοιάζει να δημιουργεί τον δρόμο προς την ελευθερία της προοπτικής που θα γίνει η κινηματογραφική προοπτική. Μέσα σε αυτό το συγκείμενο, ο Eisenstein θέτει ως ακρογωνιαίο λίθο της κινηματογραφικής του δουλειάς το υπόβαθρο που του προσφέρει η ζωγραφική, επιχειρώντας να κατανοήσει καλύτερα και από μια γενεαλογική αφετηρία ζητήματα όπως αυτά της παράθεσης, του χώρου, του χρόνου, της σύγκρουσης.

«Ο Greco κατείχε την δεξιοτεχνία μεγάλου δασκάλου, που εξαντλεί και την παραμικρή δυνατότητα για την τελειότερη απόδοση του θέματός του, τόσο από άποψη γενικού χειρισμού όσο και υποκριτικής των προσώπων, τη σύνθεση και το κάδρο. Ποιος σκηνοθέτης θα τολμούσε να καυχηθεί κάτι τέτοιο σήμερα; Να ένα ερώτημα που δεν έπαυα από χρόνο σε χρόνο να κραυγάζω. Φωνή βοώντος εν τη ερήμω!» (Eisenstein, 1987, σ. 66)

Η ανάγνωση της εικαστικής σύνθεσης, και μάλιστα μέσα από μια αρχετυπική φιγούρα όπως είναι ο Greco για τον Eisenstein, αποτελεί ένα πρώτο βήμα κατανόησης των τεχνικών απεξοικείωσης.

3β. Eisenstein και θέατρο

Ο Eisenstein ως κινηματογραφικός σκηνοθέτης, παρά το γεγονός ότι περιστασιακά έκανε χρήση γλωσσολογικών αναλογιών (κινηματογραφική σύνταξη), δεν έπαυε ποτέ να πιστεύει ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα θέαμα το οποίο πρέπει να υπολογίζει τον θεατή – συμπλέοντας τόσο με τον Brecht²¹ όσο και με άλλους συγκαίριούς του σε αυτήν την άποψη.

Αυτό εκπορεύεται σε μεγάλο βαθμό από την προ- παιδεία που έλαβε πριν γίνει κινηματογραφιστής στα παρασκήνια του θεάτρου, ως σκηνογράφος. Το παρασκήνια βέβαια δεν είναι ίσως ο πιο δόκιμος όρος, εφόσον ο Eisenstein, όπως και

²¹ Ο Brecht συνάντησε τον Eisenstein το 1929 και το 1935. Αν και προφανώς θαύμαζε το έργο του, ποτέ δεν παραδέχτηκε την επιρροή του Eisenstein στην ανάπτυξη του «δικού του» επικού θεάτρου «ίσως επειδή δεν ήταν σίγουρος πόσο μεγάλο χρέος θα ήταν κάτι τέτοιο». Παρόλα αυτά, η πρώιμη χρήση στο θέατρο του «μοντάζ των ατραξιόν» από τον Eisenstein για το οποίο θα γίνει αναλυτική αναφορά σύντομα, αποτελεί «μάλλον την πρώτη συνειδητή εφαρμογή επικού θεάτρου» (Leach, 1993, 119).

ο Meyerhold που υπήρξε ίνδαλμά του²² και ο Vakhtangov στις καλλιτεχνικές θεωρήσεις του οποίου έγινε αναφορά και ωρρίτερα, δεν πίστευαν στα «παρασκήνια» με την στενή έννοια του όρου. Πίστευαν σε ένα θέατρο το οποίο ξεφεύγει από την στενή και ασφυκτική εσωστρέφεια του νατουραλισμού και τα παρασκήνια, ξεφεύγει επιπλέον και από την σκηνή ακόμα, προκειμένου να επιχειρήσει να επικοινωνήσει άμεσα και δυναμικά με τον θεατή, σπάζοντας τον «τέταρτο τοίχο».

Ο Eisenstein, όπως μας δείχνουν και πολλά παραδείγματα τις σκηνογραφικής του πορείας, ήταν διαπρύσιος υποστηρικτής αυτού του δόγματος. Ένα παράδειγμα που είναι ίσως και το πιο χαρακτηριστικό, εφόσον είναι και αυτό που προκρίνουν οι περισσότεροι θεωρητικοί που αναλύουν το έργο του, είναι η δουλειά του στην παράσταση του Valentin Smyshlyaev (μαθητή του Stanislavski) στο έργο «Ο Μεξικάνος» (O' Mahony, 2008). Σε αυτήν την παραγωγή που ήταν η πρώτη του πραγματικά μεγάλη δουλειά, αλλά και η πρώτη που του επέφερε σημαντική αναγνώριση, ο Eisenstein ξεδίπλωσε ένα μεγάλο εύρος των αισθητικών του ενοράσεων. Παρόλο που ο Meyerhold είναι ίσως ο αληθινός ιδρυτής της ιδέας «ενός Οκτώβρη στο θέατρο» (Leach, 1993, 105), βλέποντας με διαφορετικό μάτι την σκηνή και επανεξετάζοντας το πλαίσιο του προσκηνίου, τη χωρική ενότητα της παραγωγής, την αναπαράσταση του βάθους και την θέση του κοινού, ο Eisenstein είναι εκείνος που θα μπορούσε ορθότερα να θεωρηθεί ως αυτός που «αποκρυστάλλωσε» αυτές τις ιδέες. Επιχείρησε και αυτός να κάνει την σκηνή ένα όχημα της αφήγησης, καταπολεμώντας την αριστοτελικής κοπής τυραννία του κειμένου.

Έτσι στο «Ο Μεξικάνος», από την σχετική άνεση που του προσέφερε και η θέση του σκηνογράφου, ο Eisenstein άφησε στην άκρη τα λογοτεχνικά στοιχεία που θα μπορούσαν να τον δυναστεύσουν και παρέδωσε μια σκηνογραφική προσέγγιση η οποία εν τέλει κατέληξε να υπεισέρχεται σε όλους τους τομείς της παράστασης – στην σκηνοθεσία, στην υποκριτική αλλά και στο σύνολο του δραματουργικού έργου – παρέχοντας αυτό που ο Brecht ονόμαζε «σύνθετη θέαση» (Leach, 1993, 113) και συνίστατο σε ένα μοντάζ της κεντρικής δράσης με διάφορες ενδιάμεσες ατραξιόν - μονάδες δηλαδή άμεσης επίδρασης και καθοδήγησης του θεατή. Στόχος ήταν να

²² Ο Eisenstein, όπως προκύπτει και από το προηγούμενο κεφάλαιο και τις σχετικές αναφορές στον El Greco, δεν ήταν τόσο ντροπαλός όσο ο Brecht στην έκθεση των ινδαλμάτων του. Σε κείμενό του 29 χρόνια μετά την πρώτη φορά που συνάντησε τον Meyerhold γράφει «Μόνο έναν είδα από όσους καθόταν εκεί. Οι άλλοι είχαν εξαφανιστεί (...) Τον έναν και μοναδικό – ναι σωστά μαντεύετε – τον θεϊκό! Τον ασύγκριτο! Meyerhold! Ήταν η πρώτη φορά που τον έβλεπα και έμελε να τον προσκυνώ σε όλη μου τη ζωή» (Tsivian, 1993, 79).

επιτύχει το μοντάζ την κατάλληλη σύνδεση των υλικών της παράστασης και των αντιδράσεων, ώστε να οδηγηθεί ο θεατής στο ανάλογο ιδεολογικό συμπέρασμα. Αυτό θα οδηγούσε στη μελλοντική μεταφορά του «μοντάζ των ατραξιόν» από το θέατρο στον κινηματογράφο, ως ένα εργαλείο απεξοικείωσης και προβολής των επιθυμητών ιδεολογικών και πολιτικών προταγμάτων.

Στήνοντας ένα κυβιστικό σκηνικό, ο Eisenstein έντυσε τους ηθοποιούς με κοστούμια κλόουν²³ τα οποία να ταιριάζουν με την υπόλοιπη διακόσμηση του θεάτρου (εντάσσοντας τους λοιπόν στην πλατεία), ενισχύοντας με κάθε δυνατό τρόπο όποιο εξπρεσιονιστικό στοιχείο υπήρχε στην ερμηνεία τους. Όπως προκύπτει από το σύγγραμμα του Eisenstein κατά την περίοδο που μόνταρε το «Θωρηκτό Ποτέμκιν», κεντρική του άποψη ήταν ότι στο «θέατρο έχεις υποκριτική με ένα αντικείμενο, στο κινηματογράφο μέσα από ένα αντικείμενο». Αυτό έκανε το ζήτημα της έντονης εκφραστικότητας ζωτικό για τον Eisenstein (Kleiman, 1993, σ. 34). Ακολούθησε λοιπόν το δρόμο μιας όσο πιο ακραία γκροτέσκας έκφρασης – μια σαφέστατα ευφυής επιλογή, καθώς το γκροτέσκο ως ανώτερη μορφή της υποκριτικής, όπως το χαρακτηρίζει και ο Vakhtangov, συνδύαζε την ζωηρή εκφραστικότητα με την συναισθηματική γείωση (Gorchakov, 1997) και ήταν ίσως το μόνο που θα μπορούσε να ενσωματώσει τα διάφορα στυλ που θα παρουσίαζε επί σκηνής ο Eisenstein.

Ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη πράξη αυτοσχεδίασε μια σειρά από ατραξιόν οι οποίες συνδύαζαν ξαφνική χρήση των φώτων του προσκηνίου, με τους ηγέτες της επανάστασης να έρχονται μπροστά και να διαλύουν την ψευδαίσθηση του θεάματος, καταδιάζοντας τους θεατές σε ένα κήρυγμα κατά του καπιταλισμού. Τα διάφορα σκετς που ακολουθούσαν είχαν όλα έναν πληθωρικό χαρακτήρα, συνδυάζοντας το πολιτικό, με το αστείο, το βαριετέ και το αποστασιοποιημένο, σε ένα τελικό αποτέλεσμα όπου το επίκεντρο δεν ήταν πλέον ο ηθοποιός στην σκηνή, αλλά στην πραγματικότητα ο θεατής στην πλατεία και το σύνολο των συγκινησιακών και διαλεκτικών του αντιδράσεων (Leach, 1993).

Το πιο διάσημο στοιχείο εκείνης της σκηνογραφικής προσέγγισης όμως ήταν η τοποθέτηση της τρίτης πράξης η οποία παρουσίαζε έναν αγώνα πυγμαχίας σε εξέδρα, όσο το δυνατόν πιο κοντά στους θεατές. Ο αρχικός στόχος ήταν να τοποθετείται πραγματικά ανάμεσα στους θεατές, δημιουργώντας την αίσθηση πως βρίσκονταν σε έναν πραγματικό αγώνα, κάτι που του απαγόρευσε η πυροσβεστική

²³ Οι παραστάσεις με το στοιχείο του τσίρκου ήταν αρκετά στην μόδα βέβαια εκείνη την εποχή όπως επισημαίνει ο O' Mahony (2008).

για λόγους ασφαλείας (O' Mahony, 2008). Οι οδηγίες πάντως στους ηθοποιούς για τις γροθιές ήταν να είναι όσο το δυνατόν πιο δυνατές και ρεαλιστικές – μια εφαρμογή του λεγόμενου ωμού θεάτρου, δεκαετίες νωρίτερα από την εποχή του.

Ο Eisenstein φαίνεται να πίστευε, όπως και ο Tretyakov, πως «ο θεατής επαναλαμβάνει αντανακλαστικά με αποδυναμωμένη μορφή όλο το σύστημα των κινήσεων του ηθοποιού: ως αποτέλεσμα των παραγόμενων κινήσεων, οι αρχικές μυικές εντάσεις του θεατή απελευθερώνονται στο επιθυμητό συναίσθημα». Έτσι, οι εκφραστικές κινήσεις οδηγούσαν τον θεατή μέσα από το δικό του σώμα στο να μιμηθεί την κίνηση, την ίδια ώρα που αντιμετώπιζε την έκπληξη των όσων έβλεπε καθώς «δεν υπήρχε ακριβές νόημα» και το όλο αμάλγαμα στόχευε στο να «σηκωθεί ο θεατής, να τρίψει τα μάτια του και να ξανακοιτάξει, με την ελπίδα να βρει την σύνδεση ανάμεσα στις διάφορες δράσεις» (Leach, 1993, σ. 114).

3γ. Eisenstein και μοντάζ

Για την ομάδα των Σοβιετικών πρωτοπόρων, ο κινηματογράφος απευθύνονταν σε όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό, χωρίς όμως αυτό να γίνεται μέσα από μια επιστράτευση του κιτς στο οποίο το κοινό έχει μια «απεριόριστη χωρητικότητα κατανάλωσης» (Brecht, 2001, σ. 4) μορφή που επιφυλάσσει ο Brecht για το αμερικάνικο κοινό και το Hollywood για παράδειγμα. Στην περίπτωση των Σοβιετικών, ο στόχος ήταν μια διαλεκτική συστράτευση, με αντικείμενο της την διενέργεια μαθήματων ιστορίας, κοινωνιολογίας και πολιτικής (Paul, 1983). Αυτό συνέβη χάρη σε ένα πλούσιο θεωρητικό υπόβαθρο και μια ελευθερία για πιο εκκεντρικούς πειραματισμούς στο θέατρο κατά τα πρώτα χρόνια μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, που έδωσαν την ευκαιρία για την ανίχνευση νέων οδών σε όλες τις τέχνες.

Ο κινηματογράφος όμως, τόσο λόγω της δυνατότητας του να απευθυνθεί σε ευρείες μάζες, όσο και λόγω του ότι ήταν μια μορφή τέχνης στα σπάργανα, ήταν ένα έδαφος ακόμα πιο πρόσφορο για εξερεύνηση των διαφόρων δυνατοτήτων της φόρμας. Έδωσε επίσης μια νέα οπτική γωνία στον τρόπο θεώρησης των υφιστάμενων τεχνών. Όπως παρατηρεί η Vacche για το παράδειγμα της εικαστικής τέχνης, ο κινηματογράφος μπόρεσε να την συμπαρασύρει σε μια (δια)κειμενική τροχιά μέσω της «αρετής της κίνησης» που τον χαρακτηρίζει (Vacche, 1996, 1). Πολύ απλά, όταν

ο Eisenstein μελετάει το μοντάζ στους πίνακες του Greco, αυτό συμβαίνει ακριβώς επειδή υπάρχει πλέον ο κινηματογράφος και το μοντάζ.

Ειδικά στην περίπτωση του μοντάζ, αυτό είναι πιο έκδηλο, εφόσον αυτό αποτελεί και την ειδοποιό διαφορά του κινηματογράφου με τις υπόλοιπες τέχνες σύμφωνα με τον Kuleshov και «την βάση του ειδικού αντίκτυπου που μπορεί να έχει μια ταινία» (Bordwell, 2005, σ. 121). Όπως είναι πολύ λογικό, ο Eisenstein εστίασε εκεί, γι' αυτό και τα αντίστοιχα κείμενα του για το μοντάζ, αποτελούν ίσως και το γνωστότερο και σημαντικότερο κομμάτι της θεωρητικής του μελέτης. Όπως συμβαίνει και με την προσέγγιση του στο θέατρο, οι αναλύσεις του Ραβλον για την ρεφλεξολογία²⁴ είναι διακριτές σε αυτά τα κείμενα (Tikka, 2010) μιας και η επιστράτευση «του πάθους το οποίο εμπλέκεται στην κινηματογραφική εμπειρία» (Wayne, 2005, σ. 150) προκειμένου να σκεφτεί κριτικά ο θεατής, ήταν αυτό που φέρονταν ως το κατάλληλο εργαλείο για την κοινωνική αλλαγή.

Αυτή η άποψη δεν είναι αποκλειστικό δόγμα του Ρωσικού Φορμαλισμού εκείνης της εποχής φυσικά²⁵. Ο Bordwell παραθέτει για παράδειγμα δυο αντίστοιχα σχόλια της Felicie Pastorello «Το μοντάζ είναι πράξη (και όχι βλέμμα), πράξη ερμηνείας της αλήθειας» και του Andre Bazin ο οποίος διέκρινε ότι το Σοβιετικό μοντάζ «δεν μας δίνει το γεγονός, αλλά αναφέρεται σε αυτό» (Bordwell, 1985, σ. 238).

Άλλωστε, το μοντάζ αποτελεί την «μέγιστη ουσιώδη αρχή της καλλιτεχνικής φαντασίας στην εποχή της τεχνολογίας» και έχει την δυνατότητα να «συλλάβει οτιδήποτε, από το άπειρο μέχρι τις ξαφνικές και χθόνιες συνδέσεις των ετερόνυμων», ενώ αποτελεί για τον Benjamin «μια μοντέρνα, εποικοδομητική, ενεργή, μη μελαγχολική φόρμα της αλληγορίας» όπως σημειώνει ο Stanley Mitchell (1998, σ. xiii).

Αν και ο ίδιος ο Benjamin ήταν επίσης από τους πρώτους που «διέγνωσαν» τον κίνδυνο εκμετάλλευσης του μέσου από τον καπιταλισμό, διαπίστωσε ωστόσο πως «το μοντάζ όπως και το επικό θέατρο έχει ως βασικό του εργαλείο την διακοπή»

²⁴ Βέβαια ο Eisenstein γνώριζε περισσότερο την δουλειά του Bekhteren όταν άρχισε να διατυπώνει τις πρώτες θεωρίες του, αλλά προσεγγίζοντας στην συνέχεια και το έργο του Ραβλον, σχολίαζε ότι αν το γνώριζε όταν έγραφε την «Θεωρία για το μοντάζ των απραξιών», θα το ονόμαζε «Θεωρία των καλλιτεχνικών διεγερτικών» (Tikka, 2010, σ. 82).

²⁵ Όπως παρατηρεί ο Bordwell, αν και ο Eisenstein επίσης αντιμετωπίζεται ως «φορμαλιστής θεωρητικός», αυτό δεν πρέπει να μεταφράζεται ως μια εκ μέρους του έμφαση της «φόρμας» έναντι του «περιεχομένου» καθότι και τα δυο γι' αυτόν αποτελούν «κομμάτι μιας ευρύτερης διαδικασίας» (Bordwell, 2005, σ.120).

(Benjamin, 2008, σ. 395). Αυτή η διακοπή η οποία οδηγεί στην απεξοικείωση του θεατή και προκαλεί την διαλεκτική του αντίδραση, θα ωφελούσε δυνητικά την προλεταριοποίηση, την πολιτικοποίηση της τέχνης και τις νέες καλλιτεχνικές φόρμες .

Τις ίδιες πάντως φιλοδοξίες για το μέσο του κινηματογράφου έχει και ο Eisenstein μιας και ασπάζεται την άποψη του Lenin ότι ο κινηματογράφος ήταν «η πιο σημαντική τέχνη» που θα μπορούσε να υπηρετήσει την προπαγάνδα και τις ιδεολογικές στοχεύσεις (O' Mahony, 2008). Για να γίνει αυτό όμως, το μοντάζ, που είναι το βασικό εργαλείο ανάδειξης της σύγκρουσης στον κινηματογράφο,²⁶ πρέπει να δημιουργεί από τη μια πλευρά ενθουσιασμό έντασης «όπως στο τρενάκι του λούνα πάρκ» και από την άλλη «μια διανοητική επανάσταση» (Butler, 2008, σ.17)

«Από τι χαρακτηρίζεται το μοντάζ και συνεπώς, το κύταρρό του – το πλάνο; Από σύγκρουση. Από την σύγκρουση δυο κομματιών που βρίσκονται απέναντι. Από την διαμάχη. Από την σύγκρουση» (Eisenstein, 1992, 133).

Αυτήν την εισβολή στο συγκινησιακό και στο διαλεκτικό ημισφαίριο του θεατή, στον εσωτερικό του ρυθμό, την πετυχαίνουν οι Σοβιετικές ταινίες μέσα από ένα πολύ πιο γρήγορο μοντάζ. Μια κοινή χολιγουντιανή ταινία είχε τα χρόνια 1917-1928 γύρω στα 500-800 πλάνα την ώρα σύμφωνα με τους υπολογισμούς του Bordwell, ενώ την ίδια εποχή οι Σοβιετικές ταινίες κυμαίνονταν στο χαμηλό τους όριο, πάνω από το αντίστοιχο υψηλό των Αμερικάνικων, δηλαδή στα 900 πλάνα την ώρα και έφταναν μέχρι τα 1.500 (Bordwell, 1985).



²⁶ Για τον Eisenstein η έννοια της σύγκρουσης στην τέχνη, ισχύει για οποιαδήποτε μορφή τέχνης για αυτό και υποστήριζε ότι «η τέχνη είναι πάντα σύγκρουση» (Eisenstein, 1992, 138).

Αυτοί οι υψηλοί ρυθμοί ταχύτητας έχουν προφανώς ποικίλες λειτουργίες. Επιτυγχάνουν τα βίαια σοκ στα οποία υπόκειται ο θεατής και στην θεατρική παράσταση «Ο Μεξικάνος», με την επίδραση να πηγάζει από το ίδιο το σώμα του θεατή, όπως συμβαίνει στο μοντάζ των ατραξιόν. Το διαλεκτικό μοντάζ από την άλλη πλευρά έχει την αφετηρία του από το μυαλό, και έτσι τα δυο αυτά λειτουργούν παραπληρωματικά το ένα προς το άλλο. Όπως επισημαίνεται από τον Bordwell, στον «Οκτώβρη» (Oktyabr- 1928) μεγιστοποιημένες είναι οι διαλεκτικές ατραξιόν, ενώ στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν» έχουμε τις έντονες μεταφορές να εκμαιεύουν τα «συναισθήματα των μαζών» (Tikka, 2010).

Πέρα από την σωματοποίηση ενός τέτοιου «κρεσέντο», δημιουργούνται και άλλα αντίστοιχα «ρητορικά» αποτελέσματα. Μια σεκάνς με πολύ γρήγορο μοντάζ μετατρέπεται άμεσα σε «σημαντική», όχι όμως λόγω της επιμήκυνσης του αφηγηματικού κειμένου, στις περιπτώσεις που μπορεί να έχουμε ένα γρήγορα μονταρισμένο κομμάτι διαφορετικών οπτικών γωνιών (όπως στα σκαλιά της Οδυσσού όπου μια δράση ενός λεπτού παρουσιάζεται σε έντεκα). Η αίσθηση σημαντικότητας όπως παρατηρεί ο Bordwell προκύπτει κυρίως από το γεγονός ότι η γρήγορη εναλλαγή των πλάνων εγκαλεί τον θεατή να μοχθήσει περισσότερο και ενσυνείδητα ώστε να παρακολουθήσει τα τεκταινόμενα.

Η σκηνή βέβαια που θεωρείται ως το καλύτερο παράδειγμα «μοντάζ των ατραξιόν» στο σύνολο της κινηματογραφίας του Eisenstein, είναι η μνημειώδης σκηνή της σφαγής των εργατών στην «Απεργία» (Stachka – 1925). Η έναρξη γίνεται πρακτικά στην προηγούμενη σκηνή όπου ο αρχηγός της αστυνομίας χτυπάει την γροθιά του σε έναν χάρτη όπου έχει χυθεί και απλώνεται μελάνι - όπως ακριβώς πρόκειται να παταχθούν και να πιγούν στο αίμα οι απεργοί αμέσως μετά. Στη συνέχεια λοιπόν, απόλυτα μέσα στο πνεύμα της θεώρησης του πλάνου ως κύτταρο το οποίο έρχεται να συγκρουστεί με ένα άλλο, το μοντάζ συνθέτει τους πυροβολισμούς των στρατιωτών εναντίον των απεργών, με την εν ψυχρώ σφαγή ενός ταύρου. Η μεταφορά είναι σαφής – πρόκειται για μια σφαγή των απεργών και ο τρόπος της σφαγής του ταύρου και το αίμα σύμφωνα με τον Eisenstein είχαν ως στόχο να «οδηγήσουν τον θεατή σε μια κατάσταση λύπης και φρίκης» η οποία συνειρμικά θα οδηγήσει το υποσυνείδητο του θεατή στην εικόνα της εκτέλεσης των απεργών (Bordwell, 2005, σ. 60-61). Μια αντίστοιχη περίπτωση μπορεί κανείς να ανιχνεύσει και στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν», όταν το πλήρωμα πετάει τον Smirnov από το πλοίο. Στο επόμενο πλάνο, ενσωματώνεται στην «αφήγηση» η εικόνα του άκρως βδελυρού

σκουληκιασμένου κρέατος, το οποίο υπήρξε και η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι της αγανάκτησης των ναυτών και οδήγησε στην ανταρσία.

Άλλες τεχνικές που ακολουθούν απεξοικειωτικά στις περιπτώσεις των ταινιών του Eisenstein, γίνεται να παρατηρηθούν καλύτερα σε αντίστιξη με κάποιες από τις κλασικές πρακτικές μοντάζ που συναντάμε στις περιπτώσεις του πιο συμβατικού κινηματογράφου. Ένα πολύ ισχυρό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η κατάργηση του το πλάνου εδραίωσης, βασικό εργαλείο της δημιουργίας μιας ισχυρά δομημένης αφήγησης. Στο κλασικό ντεκουπάζ, η κατεξοχήν «απαίτηση» είναι η συμπλήρωση των κενών, ώστε ακόμα και αν από την έλλειψη γίνονται κάποια χρονικά και νοητικά άλματα - ο πρωταγωνιστής βγαίνει από το διαμέρισμά του κλειδώνοντας την πόρτα, στο επόμενο πλάνο τον βλέπουμε κατευθείαν στον είσοδο της πολυκατοικίας του- αυτά τα χωρο-χρονικά «άλματα» να μην αποτελούν και νοητικά.

Επειδή όμως «κάθε αλλαγή πλάνου δίνει στον κινηματογραφιστή την ευκαιρία να δημιουργήσει ένα χάσμα στον χώρο και στον χρόνο» όπως τονίζει ο Bordwell (1985, σ. 243) αυτές οι ευκαιρίες δεν έμειναν ανεκμετάλλευτες από τους Σοβιετικούς σκηνοθέτες. Η επιλογή παράλειψης αυτού του απαραίτητου εργαλείου για το κλασικό ντεκουπάζ δημιουργεί νέους ορίζοντες για την κινηματογραφική τέχνη που μπορεί να λειτουργήσει διαλεκτικά, ενώνοντας «αταίριαστα συστατικά» όπως παρατηρεί ο πρώτος θεωρητικός της «Ostranenie» Shklovsky (Bordwell, 1985, σ, 243). Η επιλογή παράλειψης στοιχείων του χώρου για την δημιουργία ενός καινούργιου πεδίου που εξυπηρετεί τον σκηνοθέτη δεν μπορεί παρά να οδηγήσει για άλλη μια φορά στο πάθος του Eisenstein – το «Το Τολέδο σε ώρα καταιγίδας» του El Greco.

Το πιο σημαντικό όμως που προκύπτει από αυτήν την τεχνική είναι ότι παρόλο που το «μοντάζ των ατραξιόν» λειτουργεί καθοδηγητικά προς τον θεατή ιδεολογικά, δεν λειτουργεί έτσι αντιληπτικά. Αντίθετα, ο θεατής πρέπει από μόνος του να πάρει μια θέση ενεργού συν- δημιουργού και να γεμίσει τα κενά ενός αφηρημένου χωρο-χρονικού αφηγηματικού πεδίου. «Πρέπει να ανεχθεί έναν βαθμό νοητικής καταπόνησης» (Bordwell, 1985, σ. 245) και να οδηγηθεί στα δικά του συμπεράσματα. Κάτι τέτοιο συναντάει κανείς άλλωστε, στην σεκάνς του «Θωρηκτού Ποτέμκιν» στα σκαλιά της Οδησού. Σε μια συρραφή έξι πλάνων στο τέλος της σεκάνς, στο πρώτο, το καρτσάκι με το μωρό το οποίο κατακυλάει στην διάρκεια της σκηνής αναποδογυρίζει, στα επόμενα τέσσερα ο λογχοφόρος κοζάκος χτυπάει με

το ξίφος του κάτι που δεν είναι ορατό στον θεατή και στο τελευταίο πλάνο τρέχει αίμα από το μάτι μιας γυναίκας ενώ τα γυαλιά της είναι σπασμένα.

Ο Bordwell δίνει τρεις ερμηνείες ως προς τις επιλογές που προσφέρει στον θεατή ο Eisenstein. Είτε τα πρώτα πέντε πλάνα αποτελούν ένα όλον και ο κοζάκος σφαγιάζει το μωρό στο καροτσάκι, είτε τα τελευταία πέντε είναι μια ενότητα και ο λογχοφόρος πλήττει την γυναίκα, είτε τα τρία γεγονότα είναι άσχετα μεταξύ τους (Bordwell, 1985). Η παραπάνω διαδικασία σχετίζεται ασφαλώς και με την υποχρέωση του θεατή να μπορεί να ξεχωρίζει αντικείμενα, χώρους, γεγονότα και να (συν) οικοδομεί την αφήγηση.

Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάει κανείς και το κομμάτι της πλοκής, της διαχείρισης της ιστορίας, η οποία στην περίπτωση των ταινιών του Eisenstein δημιουργεί αποτελέσματα απεξοικείωσης που αναπαράγονται στο περιεχόμενο. Η έλλειψη, ειδικά στις πρώτες ταινίες του, ενός συγκεκριμένου πρωταγωνιστή τον οποίο το κοινό ακολουθεί και με τον οποίο καταλήγει στην πορεία να ταυτιστεί, όπως στην περίπτωση κλασικών ταινιών, είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Οι περιγραφικοί τίτλοι επίσης, που στο Hollywood ήταν από τέσσερις έως και δώδεκα φορές λιγότεροι σε σχέση με τους διαλόγους στις ταινίες του βωβού κινηματογράφου, στις σοβιετικές ταινίες είναι πολύ περισσότεροι σε σχέση με τον διάλογο. Σε κάποιες ταινίες μάλιστα έχουν τον χαρακτήρα συνθήματος όπως στην «Απεργία»²⁷.



²⁷ Στην «Απεργία» μετά την χαρακτηριστική σφαγή, η ταινία τελειώνει με έναν τίτλο οποίος αναφέρεται σε κάποιους από τους πεσόντες. Στην συνέχεια υπάρχει ένα κοντινό πλάνο στα μάτια ενός άντρα που κοιτάζει πολύ έντονα και εκφραστικά, ακριβώς όπως συνήθιζε να ζητάει ο Eisenstein από τους ηθοποιούς του. Στο τέλος πέφτουν δυο τελικοί τίτλοι «ΘΥΜΗΘΕΙΤΕ» και «ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΟΙ».

Κεφάλαιο Τέταρτο

Orson Welles

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η μελέτη του στοιχείου της απεξοικείωσης, όπως εμφανίζεται στο έργο του Orson Welles. Αυτό θα γίνει κατά κύριο λόγο, αφενός μέσα από την απόπειρα προσέγγισης τεχνικών όπως το βάθος πεδίου και το συνθετικό ντεκουπάζ που προϋπάρχουν του Welles αλλά στα δικά του χέρια βρίσκουν την εφαρμογή που αποκρυσταλλώνει την δυναμική τους και αφετέρου μέσα από την ανάλυση της αφηγηματικής δομής της πιο μνημειώδους ταινίας του, του «Πολίτη Κέιν» (Citizen Kane – 1941) που αποτελεί και το μεγάλο έπος και μανιφέστο της κινηματογραφίας του Welles.

4α. Βάθος πεδίου , συνθετικό ντεκουπάζ, πλάνο σεκάνς

Το ζήτημα του βάθους πεδίου, είναι ένα καταρχάς τεχνικό ζήτημα σχετικό με τις δυνατότητες που έχει ένας φακός να εστιάσει σε ένα συγκεκριμένο βάθος. Κάποιες φορές το βάθος ενός φακού είναι ρηχό και αυτό έχει ως συνέπεια να υπάρχει μόνο ένα κεντρικό αντικείμενο (ή ένας χώρος) του κάδρου στο οποίο εστιάζει ο φακός, και ό, τι βρίσκεται πίσω και γύρω από το εστιασμένο αντικείμενο του κάδρου να φαίνεται θολό. Άλλες φορές, όταν υπάρχει ένα κοντός ή ευρυγώνιος φακός, μπορεί να δείξει όλο το κάδρο εστιασμένο (Edgar-Hunt, Marland & Rawle, 2010).

Το ερώτημα είναι όμως πώς μπορεί να γίνει αυτή η τεχνολογική δυνατότητα ένα εργαλείο στα χέρια του σκηνοθέτη. Στην περίπτωση του Welles, ο βασικός τρόπος με τον οποίο συντελείται η απεξοικείωση πρέπει να εξεταστεί πρώτα αναφορικά με την στόχευση που εξυπηρετεί χρήση αυτού του εφέ. Έτσι, διακρίνουμε ότι σε αντίθεση με τον Eisenstein ο οποίος ως επί το πλείστον με όπλο του το μοντάζ των ατραξιόν, επιδιώκει να καθοδηγήσει τον θεατή σε ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό συμπέρασμα (αν και του δίνει την ελευθέρια ως προς τον πιο δρόμο θα επιλέξει για να φτάσει σε αυτό και τον καλεί έτσι κι αλλιώς σε κριτική σκέψη), ο Welles με βασικά εργαλεία το βάθος πεδίου και το συνθετικό ντεκουπάζ, επιδιώκει να οδηγήσει τον θεατή σε ένα ξέφωτο με πολλούς δρόμους, όπου τα ενδεχόμενα συμπεράσματα μπορούν να διαφέρουν μεταξύ τους και συγκλίνουν μόνο στο γεγονός ότι η πραγματικότητα είναι αμφίσημη.

Η απόσταση φυσικά από τον Eisenstein, είναι στην ουσία πολύ μικρότερη από αυτήν που έχει ο Welles με την συμβατική παράδοση του χολιγουντιανού κινηματογράφου. Η ελεύθερη ερμηνεία ως προς το τελικό «συμπέρασμα» της ταινίας, αποτελεί έναν στόχο του Welles εντελώς αντίθετο με την καθεστηκία τάξη στο Hollywood και του χαρίζει θαυμαστές (όπως τον Brecht) και εχθρούς (όπως τα μεγάλα στούντιο).

Η ταινία στις ΗΠΑ, ειδικά εκείνη την περίοδο, δεν ήταν (τόσο) εργαλείο προπαγάνδας ή αν αυτή συνέβαινε, πραγματοποιούνταν με χρήση του αριστοτελικού μοντέλου και επίκληση στο συναίσθημα. Πρωτίστως όμως, η ταινία δεν αντιμετωπιζόταν ως ένα κατά βάση καλλιτεχνικό προϊόν, αλλά ως ένα καταναλωτικό αγαθό που προσφέρει διασκέδαση. Ακολουθώντας το παράδειγμα του μοντέλου παραγωγής του Henry Ford στις βιομηχανίες, ο στόχος των στούντιο ήταν η δημιουργία εύπεπτων ταινιών οι οποίες θα γυρίζονταν όσο πιο γρήγορα και θα μπορούσαν να επιφέρουν το μεγαλύτερο δυνατό κέρδος. Για να επιτευχθεί αυτό, οι παραγόμενες ταινίες έπρεπε να είναι πιστές σε ένα τυποποιημένο σύστημα το οποίο καθόριζε απόλυτα (ενίοτε και τυραννικά) τόσο το στάδιο της παραγωγής, όσο και το αποτέλεσμα του, χωρίς να αφήνει δυνατότητα διαφυγής είτε στο αφηγηματικό περιεχόμενο είτε στην αισθητική. Συνεπώς, ο «Πολίτης Κέιν» ήταν μια ταινία με υψηλό βαθμό ρίσκου αναφορικά με το εμπορικό κομμάτι, αλλά κυρίως με ένα εντελώς διαφορετικό αισθητικό στόχο - αυτόν της απεξοικείωσης του θεατή.

Το συνθετικό ντεκουπάζ και το βάθος πεδίου, ασφαλώς και δεν εμφανίζονται για πρώτη φορά στον Welles - απλά ίσως ξεχωρίζουν στην πρώτη ταινία του, τον «Πολίτη Κέιν» μιας και εκεί υπάρχει η καλύτερη αποκρυστάλλωση έως τότε αυτής της αισθητικής επιλογής. Ο Eisenstein για παράδειγμα δοκίμασε και μάλιστα ενθουσιάστηκε με τις δυνατότητες που του προσέφερε ο φακός των 28mm, μιας και βασίζεται σε μια προοπτική σύντημησης βάθους, η οποία γίνεται πιο αισθητή μέσα από το πρίσμα, παρά από ό,τι με γυμνό μάτι. Το αποτέλεσμα είναι η δυνατότητα «σύνθεσης των πλάνων» ώστε να δημιουργούνται το «μοντάζ μέσα στο κάδρο» (Bordwell, 2005, 97) αλλά και εξπρεσιονιστικού ύφους χαρακτηριστικά στις φιγούρες που βρίσκονται στο «προσκήνιο» του πλάνου²⁸.

²⁸ Η επιλογή του φαινομενικά αδόκιμου «προσκήνιο του πλάνου», έναντι του «σε πρώτο πλάνο» είναι σκόπιμη και έχει ως στόχο την παραπομπή στις θεατρικές πρακτικές των Brecht και Eisenstein οι οποίοι με στόχο την απεξοικείωση εκμεταλλευτήκαν συχνά το θεατρικό προσκήνιο.

Όπως προκύπτει, ο εικοσιοχτάρης φακός, χρησιμοποιήθηκε από τον Eisenstein, αρχικά μόνο στη βάση του ενστίκτου. Όταν όμως συνειδητοποίησε ότι πρόκειται για έναν κατεξοχήν «εκστατικό φακό», έλυσε το «πρόβλημα της ταύτισης του άκρως προσιτού με το άκρως απόμακρο» (Eisenstein, 1987, σ. 82). Η έκσταση ήταν πανταχού παρόν θέμα τόσο για τον Eisenstein, όπως τεκμαίρεται από τα σκίτσα του στα οποία έγινε αναφορά στο προηγούμενο κεφάλαιο και από τις επιδράσεις του Greco²⁹. Ο Greco μάλιστα, σύμφωνα με τον Eisenstein προσφεύγει μεταφορικά σε έναν τέτοιο φακό και μάλιστα «τέλειο» κάτι που οδηγεί τον Eisenstein στο πόρισμα ότι ασκείται στον θεατή από τον πίνακα ένα εφέ της ατραξιόν, το οποίο τον ωθεί στην εκστατική προοπτική του εσωτερικού του.

Για τον Eisenstein όμως, όλα ξεκινούν από το μοντάζ. Αντίθετα, το βάθος πεδίου και το συνθετικό ντεκουπάζ είναι οι τεχνικές που ντύνουν το αισθητικό στυλ του Welles. Όπως παρατηρεί και ο Bazin, ο θεωρητικός που εξήρε ίσως περισσότερο από κάθε άλλον την επιλογή του βάθους πεδίου (Sweeny, 2011), σε αυτή την επιλογή κινηματογράφησης τα πολλαπλά σημεία ενδιαφέροντος τοποθετούνται είτε κατά μήκος διαγώνιων λήψεων με μεγάλο βάθος, είτε κατά μήκος άλλων λήψεων που τείνουν να αγγίζουν τον ορίζοντα και επιδιώκουν να κάνουν τον θεατή «να αισθανθεί την αμφισημία της πραγματικότητας» (Bordwell, 1996, 46). Σε αυτήν την άποψη συγκλίνει και ο Gilles Deleuze, σύμφωνα με τον οποίο δεν υπάρχει μια απόλυτη αλήθεια στις ταινίες του Welles (Herzog, 2011, σ. 146).

Πιο συγκεκριμένα, για τον Bazin, το βάθος πεδίου καθώς και η δυνατότητα που δίνει για ενιαία πλάνα μεγάλης διάρκειας (τα οποία είναι γνωστά ως πλάνα σεκάνς ή μονοπλάνα) είναι τεχνικές συνδεδεμένες «με το όραμα του ενεργού θεατή ο οποίος βρίσκεται απέναντι από έναν αμφίσημο κινηματογραφικό κόσμο που αποζητάει ερμηνεία». Σε αυτό το πλαίσιο, ο Bazin συμβουλεύει για όσο το δυνατόν μεγαλύτερης διάρκειας πλάνα τα οποία δίνουν στον ενεργό θεατή την ευκαιρία να

²⁹ Ο David Bordwell θεωρεί οφθαλμοφανή την επίδραση του Greco τόσο στην αισθητική των σχεδίων του Eisenstein όσο και στα καδραρίσματα του, ειδικά στις τελευταίες του ταινίες (Alexander Nevsky & Ιβάν ο Τρομερός) «Ο Ιβάν έχει το τυριφλεγές βλέμμα, το οποίο ο Eisenstein βρήκε στον Greco» (Bordwell, 2005, σ. 233) μια φράση που την συναντάμε στα αντίστοιχα κείμενα του Eisenstein, «αναπαρίστανται πρόσωπα “εν εκστάσει”, όταν το θέμα τους προδιαγράφει μια εκστατική κατάσταση. Για να βαθύνει και να ριζώσει όμως αυτή, πρέπει να αγκυροβολήσει κατ’ αρχήν στο βλέμμα, σ’ αυτά τα αναπόφευκτα τυριφλεγή μάτια (Eisenstein, 1987, 67)».

παρατηρήσει τα διάφορα αντικείμενα του πλάνου, σε αντίθεση με το μοντάζ το οποίο «προκαθορίζει» το τι μπορεί να σημαίνει η σεκάνς και «εκμηδενίζει την ενεργή συμμετοχή του θεατή» (Sweeney, Plantinga, σ.180). Αυτό βέβαια δεν αποτελεί θέσφατο, ακόμα και όπως παραδέχεται ο Bazin, δίνοντας ως παράδειγμα τις περιπτώσεις ταινιών του William Wyler που δεν είναι ποτέ αμφίσημες. Αντίθετα, «δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι ο «Πολίτης Κέιν» είναι αδιανόητο να είχε γυριστεί με οποιονδήποτε άλλο τρόπο εκτός από το βάθος πεδίου» (Bazin, 2004, 36).



Είναι ενδεικτικό, ότι ο διευθυντής φωτογραφίας του Welles στον «Πολίτη Κέιν», ο Gregg Toland συνεργαζόταν την ίδια περίοδο και νωρίτερα με τον Willer σε κάποιες ταινίες όπως το «Ο πύργος των καταγίδων» (Wuthering Heights – 1939). Παρά το γεγονός όμως ότι προσπάθησε να αναδείξει κάποιες καινοτομίες του και ειδικά τον νέο τρόπο εκμετάλλευσης του βάθους, η ταινία με την οποία πραγματικά άφησε το στίγμα του είναι ο «Πολίτης Κέιν» αφού μόνο εκεί (και για λόγους που εξηγήθηκαν εν μέρει και νωρίτερα) βρήκε το απόλυτο πρόσφορο έδαφος. Σε αυτήν την ταινία, το βάθος πεδίου «αναβαθμίζεται σε ένα συνεκτικό στυλ στην βάση δυο αρχών (...) την δραματική επέκταση των σκηνικών (...) και την καινοτόμα αρχή που έκανε το βάθος πεδίου του «Κέιν» σκανδαλώδη: η χρήση ασυνήθιστα μεγάλων σε διάρκεια πλάνων» (Bordwell, Staiger & Thompson, 1998, σ. 606-607). Αυτά τα πλάνα σεκάνς είχαν επίσης την ιδιομορφία ότι στις περισσότερες περιπτώσεις γίνονταν με ελάχιστη ή καθόλου κίνηση στην κάμερα – μια πρακτική η οποία δεν μπορεί παρά να αντιστοιχηθεί με το ότι «ο Welles δεν προσπαθεί να μας εξαπατήσει» και να εξηγήσει

επίσης το γιατί η εμφάνιση του Welles σηματοδοτεί μια νέα εποχή (Bazin, 2004, σ.36) η οποία σε έναν πολύ μεγάλο βαθμό τον συνδέει με τον νεο-ρεαλισμό (Dudley, 2012).

Σε αυτήν την αίσθηση συντελεί και το φυσικό επακόλουθο του βάθους πεδίου, του πλάνου σεκάνας και του συνθετικού ντεκουπάζ, το γεγονός δηλαδή ότι αυτές οι τεχνικές και η όλη ενορχήστρωση από τον Welles προσφέρουν στον θεατή ένα πληθωρικό σύνολο ερεθισμάτων. Η ποικιλία στην ηχητική παρτιτούρα της ταινίας, με διαλόγους που ο ένας καλύπτει τον άλλον, με επιπρόσθετους ήχους από διαφορετικές πηγές³⁰, η κάμερα που φαίνεται σαν να εξερευνά τον περιβάλλοντα χώρο ο οποίος ξαφνικά φαντάζει πιο τρισδιάστατος, οι φαινομενικές ψευδαισθήσεις που «δύνανται να φωτίσουν ένα στοιχείο»³¹ και οι λεπτομέρειες που караδοκούν να έρθουν στην επιφάνεια και να τραβήξουν την προσοχή (Rasmussen, 2006, 2) δίνουν μια ξεχωριστή αίσθηση της πραγματικότητας και δημιουργούν έναν κινηματογραφικό κόσμο όπου ο ενεργός – με όρους Bazin – θεατής, έχει ένα πλήθος επιλογών. Σε ένα ακραίο σχήμα, θα μπορούσε κανείς μέχρι και να διακρίνει σε αυτόν τον καταιγισμό πληροφοριών που προσφέρει ο Welles στον θεατή μέσα από το συνθετικό ντεκουπάζ, μια ομοιότητα με το μοντάζ των ατραξιόν του Eisenstein – ένα μοντάζ των ατραξιόν μέσα στο ίδιο κάδρο.

Απεξοικειωτικά στοιχεία μπορεί να εντοπίσει κανείς καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας του Welles, όπως αυτά εκδηλώνονται με διαφορετικούς τρόπους μάλιστα. Πέρα από τις ταινίες «Το Άγγιγμα του Κακού» και «Η Κυρία από την

³⁰ Ένα από τα πιο αριστουργηματικά παραδείγματα για την εκμετάλλευση των διαφορετικών ήχων στο χώρο, αποτελεί η εναρκτήρια σκηνή από το «Το άγγιγμα του κακού» (The touch of evil – 1958). Η ταινία έχει πολλές εκδοχές με κεντρικές να είναι δυο - η πρωτότυπη εκδοχή που βγήκε στις αίθουσες όσο ζούσε ο Welles, η οποία όμως ήταν μονταρισμένη σύμφωνα με τις επιθυμίες του στούντιο με το οποίο ο εκείνος είχε έρθει σε ρήξη και μια του 1999 η οποία μονταρίστηκε σύμφωνα με τις επιθυμίες του, μετά τον θάνατό του, χάρη σε κάποιες διασωθείσες σημειώσεις του. Και στις δυο η ταινία ξεκινάει με ένα αμάξι να καλύπτει μια απόσταση περνώντας από διάφορα μαγαζιά που παίζουν δυνατή μουσική. Σε αντίθεση με την εκδοχή που απαρνήθηκε ο Welles όπου ακούγεται μια ενιαία μουσική στο σύνολο της πεντάλεπτης σκηνής, στην εκδοχή που έγινε σύμφωνα με το όραμα του Welles οι διαφορετικές μουσικές που παίζουν στα μαγαζιά ακούγονται όλες ταυτόχρονα, ακριβώς όπως θα συνέβαινε στην πραγματικότητα, δημιουργώντας ένα πανδαιμόνιο το οποίο χαρακτηρίζει έτσι κι αλλιώς την ταινία στην συνέχειά της.

³¹ Ένα εντυπωσιακό παράδειγμα των διαφόρων ψευδαισθήσεων οι οποίες λειτουργούν διαφωτιστικά, βρίσκεται στο νουάρ «Η κυρία από την Σανγκάη» (The Lady from Shanghai – 1947). Στην σκηνή όπου οι πρωταγωνιστές βρίσκονται στο λούνα παρκ και συγκεκριμένα σε ένα δωμάτιο που είναι γεμάτο καθρέφτες, οι διάφορες αντανάκλασεις τους προβάλλουν ένα πλήθος οπτικών γωνιών οι οποίες εναλλάσσονται συνεχώς, την ίδια στιγμή που μέσα από τον διάλογο, προκύπτει η διαλεύκανση της υπόθεσης. Η συγκεκριμένη σκηνή αποτελεί και σαφέστατη μνεία στην κατά τον Welles χαοτική υπόσταση της ανθρώπινης ζωής (Rasmussen, 2006) .

Σανγκάη», οι τρεις ταινίες του Welles που βασίστηκαν σε σαιξπηρικά έργα³², είναι επίσης (ή και ακόμα πιο πολύ) χαρακτηριστικές για την χρήση των τεχνικών που έχουν ήδη αναφερθεί. Ένα τελευταίο παράδειγμα στο οποίο θα γίνει αναφορά (πριν την εκτενέστερη ενότητα για τον «Πολίτικη Κέιν» που ακολουθεί) είναι η «Η Δίκη» (The Trial – 1962), μια ταινία βασισμένη στο ομώνυμο έργο του Κάφκα, η οποία παραλληλίζεται με το «Πέρυσι στο Μάριενμπαντ» (L'année dernière à Marienbad – Alain Resnais, 1961), για το αυστηρό στυλιζάρισμα της καθώς και για το κομμάτι της άρνησης του συμβατικού κινηματογραφικού ρεαλισμού (McBride, 1996). Ο Κάφκα είναι βέβαια, ένας συγγραφέας του οποίου το ύφος έχει έτσι κι αλλιώς συνδεθεί με την απεξοικείωση όπως επισημαίνεται από διάφορους θεωρητικούς (Bernstein, 1992, Jaeggi, 2016). Στην ταινία του ο Welles όμως, όπως είναι νομοτελειακά αναμενόμενο βάση του συνολικού του έργου, δεν αρκείται μόνο στα απεξοικειωτικά στοιχεία που έχει το βιβλίο, αλλά τα πλαισιώνει με μια πολύ προσεγμένη χρήση επιπρόσθετων μπρεχτικών απεξοικειωτικών εφέ στην φόρμα (McBride, 1996).

Εξαιρετικά αντιπροσωπευτικό δείγμα είναι η ίδια η αρχή της ταινίας. Εκεί, ο Welles ως αφηγητής παρουσιάζει την ταινία μέσα από μια δίλεπτη αλληγορία. Στο οπτικό κομμάτι, η αφήγηση αντιστοιχίζεται με μια σειρά από σχέδια με καρφίτσες (pinscreen animation). Στο τέλος της αφήγησης επισημαίνεται στον θεατή ξεκάθαρα ότι θα παρακολουθήσει ένα παραμύθι με την λογική ενός εφιάλτη. Στη συνέχεια η ταινία βρίθει επιπρόσθετων αντίστοιχων στοιχείων σε τέτοιο βαθμό που και ο κάθε καινούργιος χαρακτήρας που εμφανίζεται, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελεί από μόνος του ένα ιδιότυπο απεξοικειωτικό εφέ.

Μέσα από την κάθε ταινία του Welles, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι κατά κάποιον τρόπο το τελικό «αποτέλεσμα» είναι ένα παζλ σημείων του οποίου οι τελικές εικόνες είναι τόσες όσοι και οι θεατές που επιχειρούν να το συναρμολογήσουν. Η άποψη αυτή βέβαια εντοπίζεται έτσι κι αλλιώς στις «Μυθολογίες» του Barthes, ο οποίος ορίζει ότι το «μέρος» όπου συγκεντρώνονται τα δεδομένα που συνθέτουν την ολότητα του κειμένου (εν προκειμένω του φιλμικού κειμένου) δεν είναι ο συγγραφέας, αλλά ο αναγνώστης, (Barthes, 1988). Όμως εδώ ο Welles φαίνεται να έχει μια στωική συνείδηση και αποδοχή του συγκεκριμένου γεγονότος. Εντούτοις, οι ταινίες του είναι όχι απλά προσεγμένες στην παραμικρή λεπτομέρεια, αλλά όπως

³² Πρόκειται για τις «Μάκβεθ» (Macbeth – 1948), «Οθέλλος» (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice – 1951), «Φάλσταφ –Οι καμπάνες του μεσονυκτίου» (Falstaf – The chimes of midnight – 1965)

αναφέρεται χαρακτηριστικά «ξεδιπλώνονται με την αρμονία μιας συμφωνίας» (Rasmussen, 2006).

4β. Ο «Πολίτης Κέιν»



Προκαλεί ενδιαφέρον σε σχέση με το θέμα της παρούσης εργασίας, το γεγονός ότι ο Welles θεωρεί τον «Πολίτη Κέιν» μια ιστορική ταινία (με την έννοια του ότι αναφέρεται στην ιστορία) (Smyth, 2009). Αυτή η θέση μοιραία παραπέμπει στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφορικά με τον Brecht, όπου και διαπιστώθηκε ότι ένα κεντρικό εργαλείο για να επιτευχθεί η απεξοικείωση ήταν το επικό μοντέλο. Κάτι που δεν μπορεί να χαρακτηριστεί τόσο ως «είδος» όσο ως «ρεύμα» εν προκειμένω, το οποίο προτείνει αντί της μίμησης την εξιστόρηση – και αυτή η τεχνική υπαγορεύει στον θεατή μια πιο διαλεκτική στάση³³.

Προφανώς η πρόθεση δημιουργίας μιας ιστορικής ή επικής ταινίας, δεν αρκεί για να θεωρηθεί αυτή η ταινία ότι λειτουργεί απεξοικειωτικά και ότι ευνοεί την

³³ Ένα άλλο κοινό σημείο που μπορεί να διακρίνει κανείς ανάμεσα σε Welles και Brecht, είναι ότι ο «Πολίτης Κέιν» όπως και τα έργα του Brecht, δεν εστιάζουν σε κάποιο πραγματικό ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο (αν και μπορεί ενδεχομένως να εμπνέονται από κάποια πραγματικά πρόσωπα, γεγονότα κλπ). Είναι λοιπόν προϊόντα μυθοπλασίας τα οποία και έχουν δομηθεί προκειμένου να εξυπηρετήσουν τις βαθύτερες φιλοδοξίες του δημιουργού τους.

Για το «Πολίτης Κέιν» βέβαια, όπως σημειώνεται και στον Bordwell, φαίνεται ότι υπήρχαν φήμες ότι η ταινία μπορεί να αναφέρεται και με πλάγιο τρόπο στον William Randolph Hearst, έναν μεγαλοεκδότη εφημερίδων, ή ότι χρησιμοποιήθηκε η ζωή του σαν σκελετός για την ταινία. Αυτές μπορεί να προσέλκυσαν ένα μέρος του κοινού να πάει να την δει, αλλά μέσα από τα πρώτα λεπτά γίνεται σαφές ότι πρόκειται για μια μυθοπλαστική βιογραφία (Bordwell & Thompson, 2012). Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο Hearst πολέμησε την ταινία θεωρώντας ότι τον θίγει (Smyth, 2009) σε βαθμό να ζητάει από το στούντιο παραγωγής της, την RKO, να την καταστρέψει.

διαλεκτική τοποθέτηση του θεατή στα τεκταινώμενα που παρακολουθεί. Στην εποχή των Eisenstein, Brecht και Welles όμως, ένα τέτοιο αφηγηματικό πλαίσιο φαίνεται να άνοιξε το πλέον πρόσφορο έδαφος για την επιτυχία αισθητικών και ιδεολογικών στοχεύσεων σχετικών με την απεξοικείωση. Επίσης, ντοκιμαντερίστικα στοιχεία που διακρίνονται στο «Πολίτης Κέιν» ειδικά σε σημεία αναδρομής (Smyth, 2009), είναι επίσης ένδειξη του πώς η επιλογή του «είδους» προσφέρει παράλληλα απεξοικειωτικά εργαλεία στον σκηνοθέτη.

Υπάρχουν όμως ειδικές παράμετροι στην αφηγηματική δομή και το περιεχόμενο του «Πολίτης Κέιν», οι οποίες (πέρα από τα αισθητικά και υφολογικά στοιχεία τα οποία αναλύθηκαν στην προηγούμενη ενότητα) αποτελούν εξίσου σημαντικό παράγοντα στην επιτέλεση της απεξοικείωσης έτσι όπως αυτή εκφράζεται στον Welles και συνεπώς θα αποτελέσουν το κατεξοχήν αντικείμενο της ενότητας αυτής.

Ο «Πολίτης Κέιν» διαφέρει από τις περισσότερες βιογραφικές ταινίες της εποχής σε ένα ζήτημα το οποίο είναι ουσιώδες και καθορίζει την αισθητική οδό που θα ακολουθήσει ο Welles (ή και διαμορφώνεται ακριβώς εξαιτίας αυτής της αισθητικής επιλογής). Οι περισσότερες ταινίες βιογραφικού χαρακτήρα ασχολούνται ως επί το πλείστον με τα πεπραγμένα και τις περιπέτειες του ήρωα. Εδώ βρίσκονται στο επίκεντρο οι ψυχολογικές καταστάσεις και οι ανθρώπινες σχέσεις. Το «Πολίτης Κέιν» διαφέρει και από τις περισσότερες ταινίες μυστηρίου ή αυτές που έχουν ως κεντρικό άξονα μια δημοσιογραφική υπόθεση – συνήθως ο δημοσιογράφος επιτυγχάνει στο ρεπορτάζ και συνήθως δεν μένουν σημαντικά ερωτήματα αναπάντητα στο τέλος της ταινίας (Bordwell & Thompson, 2012). Το γεγονός ότι η ταινία αυτή βασίζεται σε μια πληθώρα ειδών τα οποία έρχεται στην συνέχεια να αποδομήσει, είναι μια πρώτη ένδειξη η οποία φέρνει στην επιφάνεια το ζήτημα των διαφορετικών οπτικών γωνιών στο οποίο έγινε τόση αναφορά και στην προηγούμενη ενότητα. Η ταινία μπορεί να ιδωθεί ως όχι ένα, αλλά αρκετά διαφορετικά είδη και αυτά μπορούν να ιδωθούν από την ταινία με αρκετούς διαφορετικούς τρόπους.

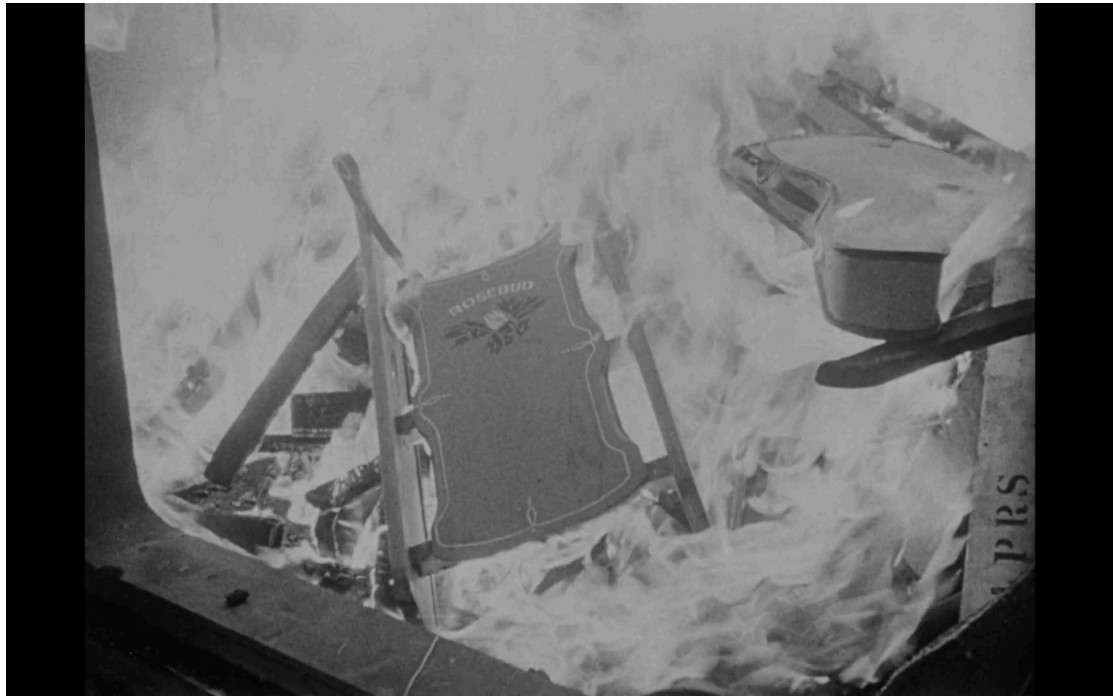
Το ίδιο συμβαίνει και με τους στόχους των πρωταγωνιστών. Ειδικά για το μέσο κοινό της εποχής, το θέμα πρωταγωνιστών με έναν αρκετά αφηρημένο στόχο είναι εξαιρετικά ανοίκειο, αφού αντιβαίνει τον πατροπαράδοτο κανόνα της συγγραφής σεναρίου – την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου στόχου για τον πρωταγωνιστή και ισχυρών εμποδίων για να πετύχει τον στόχο του. Δεν γίνεται όμως ποτέ πραγματικά σαφές, ποιός ήταν και τί αποζητούσε ο Kane, τί πραγματικά

σημαίνει το εξαρχής αινιγματικό «Rosebud». Για άλλη μια φορά, ο θεατής του Welles πρέπει να σταθεί κριτικά και να θέσει δύσκολα ερωτήματα αντί να λάβει εύκολες απαντήσεις και αυτό μέσα από μια περιπλεγμένη και έντονα ελλειπτική δομή στον χρονικό άξονα της έκτασης των εβδομήντα τριών χρόνων που καλύπτονται σε εκατόν είκοσι λεπτά.

Η αμφισημία τέλος τονίζεται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο μέσα από τις πέντε διαφορετικές καταθέσεις που παίρνει ο Thompson, προσπαθώντας να συλλέξει τις πληροφορίες για τον Kane που θα τον οδηγήσουν στην μυστήρια αποκάλυψη του «Rosebud». Οι καταθέσεις αυτές παρουσιάζουν πρακτικά πέντε (τουλάχιστον) διαφορετικούς ανθρώπους. Τον Kane ως φίλο μέσα από την κυνική πλέον ματιά του Leland, τον Kane ως συνεργάτη και εκδότη μέσα από το θετικό πρίσμα του Berstein, τον Kane ως δυνάστη σύζυγο μέσα από την ματιά της δεύτερης συζύγου του, της Susan. Τον Kane ως παιδί ή ως γέρο, μέσα από το ημερολόγιο του κηδεμόνα του και μέσα από τον μπάτλερ του. Επιπρόσθετα ο Kane μας παρουσιάζεται ως επιχειρηματίας, ως πολιτικός, ως ζάμπλουτος κολοσσός, ως ένας γοητευτικός άντρας και αλλά και ως καταπιεστικός και μάλλον ανασφαλής (Bordwell & Thompson, 2012). Πρόκειται εν ολίγοις για μια βιογραφία που αρθρώνεται ως ένα παζλ (σαν κι αυτά που έφτιαχνε η δεύτερη σύζυγος του Kane, η Susan Alexander) διαφορετικών μαρτυριών πάνω στη ζωή του πρωταγωνιστή, που λίγο ως πολύ διατηρούν την εκάστοτε εσωτερική εστίαση του κάθε αφηγητή (με εξαίρεση το κομμάτι της αφήγησης του Leland), μέσα από τις οποίες ο θεατής καλείται να γνωρίσει την προσωπικότητα του Kane, μέσω μιας εν τέλει παντογνώστριας αλλά ελάχιστα επικοινωνισίμης (απεξοικειωτικής) αφήγησης. Και ενώ ο Welles αναδεικνύει την αδυνατότητα οποιασδήποτε γνωστικής πρόσβασης στην ιδιοσυγκρασία ενός ανθρώπου (χαρακτηριστικό είναι το πρώτο και το τελευταίο πλάνο της ταινίας με την επιγραφή του Xanadu- No trespassing), πόσο μάλλον της ταύτισης του θεατή με τα διαφορετικά «προσωπεία» του, στο τέλος παρέχει μόνο σε κείνον το προνόμιο της αποκάλυψης του κεντρικού ζητούμενου της μυθοπλασίας, της σημασίας της λέξης «Rosebud», που αποτελεί και το έναυσμα της πλοκής ως βασική αναζήτηση της δημοσιογραφικής έρευνας γύρω από τον Kane.

Ίσως, οι διαφορετικές ιστορήσεις που συνθέτουν τον χαρακτήρα του Charles Foster Kane, να εξηγούνται καλύτερα και σε ένα άλλο επίπεδο και από την ρήση του Welles σε μια ταινία του που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ: «υπάρχει ένας αχρείος στον καθένα μας, ένας δολοφόνος στον καθένα μας, ένας φασίστας στον καθένα μας, ένας

άγιος στον καθένα μας» (Rasmussen, 2006, σ. 2). Οι διαφορετικές προοπτικές είναι η πεμπτούσια των ταινιών του Welles και αυτό δύναται να διαπιστωθεί τόσο από την αφηγηματική δομή, όσο και από τις τεχνικές που επιστρατεύει, οδηγώντας στην δική του απόχρωση της απεξοικείωσης.



Κεφάλαιο Πέμπτο

Η απεξοικειώση στα άκρα: Jean- Luc Godard

«Οι ταινίες που έκανε ο Jean - Luc Godard ανάμεσα στο 1959 και το 1967 θέτουν τόσα πολλά ζητήματα που διστάζω να τα ανοίξω τώρα που αυτό το βιβλίο φτάνει προς το τέλος του (...) Οι ταινίες του Godard προ(σ)καλούν ερμηνείες αλλά αποθαρρύνουν, ή αψηφούν ακόμα, την ανάλυση» (Bordwell, 1985, σ. 312).

Η αλήθεια είναι ότι και μόνο το γεγονός ότι πολλοί διαχωρίζουν τον κινηματογράφο σε προ και μετά Godard εποχή, μπορεί να επιβεβαιώσει τον όγκο και την ποιότητα των ριζοσπαστικών τομών που προκλήθηκαν από τον τρίτο και τελευταίο κινηματογραφικό σκηνοθέτη που θα απασχολήσει την παρούσα εργασία.

Το έργο του Godard μάλιστα δεν έχει μόνο ένα κομμάτι του συνδεδεμένο με την απεξοικειώση, είναι στο σύνολό του ένα απεξοικειωτικό μανιφέστο το οποίο χαρακτηρίζεται από ορισμένες από τις πιο ακραίες εκφράσεις της απεξοικειώσης. Πρακτικές που ήδη αναφέρθηκαν ειδικά στον Brecht, αλλά και στον Eisenstein, ακόμα και στον Welles ίσως, όλες συναντώνται στον Godard, αναθεωρημένες, πολλές φορές με έντονα τα στοιχεία της διακειμενικότητας και του αναστοχασμού, δικαιολογώντας άψογα με αυτόν τον τρόπο την θεώρηση των ταινιών του ως «υψηλού επιπέδου δοκίμια» (Bordwell, 1985, σ. 312).

Οι πιο σκληρές κριτικές εις βάρος του, σημειώνουν ότι χρησιμοποιώντας φανατικά και ποικιλοτρόπως την ιδέα της απεξοικειώσης μέσα από κάποια έργα, «αντικαθιστώντας εμμονικά το σχόλιο με την αλήθεια της πράξης» φτάνει οριακά στο σημείο ενός «αισθητικού δογματισμού και ρέπει προς ένα αναστοχαστικό ναρκισσισμό» όπως παρατηρεί ο Baxandall (1983, σ. 88). Παράλληλα παραβιάζει τον κανόνα του Brecht, για τον οποίο έγινε εκτενής αναφορά στο 3^ο κεφάλαιο, σύμφωνα με τον οποίο το έργο πρέπει όχι μόνο να διδάσκει αλλά να προκαλεί επίσης και ευχαρίστηση, αλλά και τις πρώιμες απόψεις του όπως το ότι «Δεν χρησιμεύει σε τίποτα το να σκοτώνει κανείς τα συναισθήματά του για να ζει καλύτερα» (Γκοντάρ, , 1988, σ. 63). Εντούτοις ο Godard, δεν δέχθηκε ποτέ να ενδώσει σε ένα πράγμα – στον «κινηματογραφικό λαϊκισμό», ο οποίος στις χειρότερες εκφράσεις του υπηρέτησε το όραμα του Geubels για την δημιουργία «ταινιών Ποτέμκιν των Ναζί» (Baxandall, 1983, σ. 87). Αγωνίστηκε με τέτοιο ζήλο ενάντια στην συναισθηματική χειραγώγηση που ίδιος εντοπίζει αμείλικτα στον συμβατικό κινηματογράφο, καταλήγοντας,

αναπόφευκτα ίσως, στην ακριβώς αντίπερα όχθη κάποιες φορές, αλλά διατηρώντας πάντα το στοιχείο του συναρπαστικού που καλεί τον θεατή σε αφύπνιση.

5α. Η θεωρητική προσέγγιση των αφηγηματικών πρακτικών

Ο Godard δεν αντιμετωπίζει το ονειρικό στοιχείο και την ψευδαίσθηση που προσφέρει ο κινηματογράφος ως μέσο διαφυγής, ως έναν δούρειο ίππο επιβολής του καταδυναστευτικού καπιταλιστικού καταναλωτικού προτύπου. Ίσως ακριβώς εξαιτίας αυτής της ψευδαισθητικής χίμαιρας στην οποία οδηγείται ο αυταπατώμενος θεατής, καταλήγει σε μια «κωματώδη» κατάσταση κατά την διάρκεια ενός «ιδεολογικού βιασμού ανάμεσα σε φώτα και σκιές» που συντελούνται στην «βιομηχανία ονείρων», όπως αποκαλεί το Hollywood ο Σοβιετικός Ehrenburg (Baxandall, 1983, σ. 85).

Στο κυνήγι της επιδίωξης ενός διαλεκτικού κινηματογράφου και μέσα από την αισθητική της *nouvelle vague*³⁴, ο Godard χρησιμοποιεί την κινηματογραφική τέχνη με τον πιο «αυθαίρετο» τρόπο αποδομώντας το συμβατικού ύφους φιλικό οικοδόμημα, ξεκινώντας από τις ρίζες του – την πλοκή. Δημιουργεί μια αφήγηση εξωτερικής εστίασης, ελάχιστα επικοινωνίσιμη αλλά έντονα αυτοσυνείδητη, με την παρουσία του σκηνοθέτη- αφηγητή να είναι αδιάλειπτη και κυρίαρχη. Η αντιμετώπιση της ταινίας ως δοκίμιο, φαίνεται βέβαια και από την άποψή του ότι «Το γράψιμο ισοδυναμεί με το να κάνεις ταινίες» (Γκοντάρ, 1988, σ. 7). Το «γράψιμο» μάλιστα στο οποίο αναφέρεται δεν είναι τυχαίο, καθώς ουσιαστικά εννοεί το να γράφεις για μια ταινία, όπως ακριβώς έκανε ο ίδιος για χρόνια στα *Cahier du Cinema*. Η θεώρηση αυτή έγκειται στο γεγονός ότι τόσο η δημιουργία ταινιών όσο και η συγγραφή για αυτές, προκύπτουν μέσα από μια διαδικασία μοντάζ όπου συνδέονται αποσπάσματα και θραύσματα - είτε πρόκειται για πλάνα τα οποία έχει τραβήξει η κάμερα, είτε πρόκειται για σκηνές που ανακαλεί από διάφορες ταινίες ο συγγραφέας του εκάστοτε κειμένου (Dudley, 2012).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο είναι απόλυτα εύλογη και ίσως πιο εύκολα ερμηνεύσιμη η πληθωρική διακειμενικότητα που χαρακτηρίζει το έργο του Godard, με ποικίλες αναφορές και δάνεια, σε σημείο να πλησιάζει αυτό που ο Genette ονομάζει «υπερκειμενικότητα» (Bordwell, 1985). Βέβαια, όπως γνωρίζουμε και από

³⁴ (στα ελληνικά) Νέο κύμα

την Kristeva «Κάθε κείμενο είναι δομημένο ως ένα μωσαϊκό αποφθεγμάτων: κάθε κείμενο είναι η ενσωμάτωση και ο μετασχηματισμός ενός άλλου» (Kristeva 1986: 37) και υπό την προοπτική αυτής της φράσης, θα μπορούσε κανείς να πει ότι κάθε μέσο είναι δομημένο ως ένα μωσαϊκό τεχνολογιών: κάθε μέσο είναι η ενσωμάτωση και ο μετασχηματισμός ενός άλλου. Έτσι λειτουργεί και ο κινηματογράφος του Godard, ο οποίος δημιουργεί αυτό που εύστοχα ονομάζεται «διακειμενική τρομοκρατία», όπως αποδίδεται στον Rivette από τον Bordwell (Bordwell, 1985, σ. 313) και ουσιαστικά αναφέρεται στο ανεπανάληπτο για την κινηματογραφική παράδοση πλήθος τέτοιων «παραθεμάτων» στο έργο του Godard.

Υπάρχει λοιπόν μια αντιμετώπιση της ταινίας ως κολλάζ από μέρους του Godard, με τις αισθητικές αναζητήσεις και συνθέσεις του³⁵ να χαρακτηρίζονται από μια έντονη διαμεσικότητα, διακειμενικότητα και αναμεσολάβηση, από «υλικά και στυλ, υψηλά και χαμηλά (ποιοτικά), avant- garde και κίτς» (Xavier, 2007, 348) σε ένα πεδίο που ορίζεται από τα νέα στάδια του μοντερνισμού έως και την Pop Art της δεκαετίας του 1960. Η ένταση με την οποία διεξάγει αυτήν την σχεδόν μανιώδη συναρμολόγηση σε ένα κατακερματισμένο υλικό, παρομοιάζεται μάλιστα με την αντίστοιχη ένταση που είχε σε μια άλλη εποχή ο Eisenstein (Xavier, 2007) στους οποίους το μοντάζ τον βλέπουμε να επιστρέφει συχνά (Tikka, 2010). Άλλωστε, ένα στοιχείο που τον συνδέει με τον Σοβιετικό σκηνοθέτη³⁶ αποτελεί η γοητεία που ασκεί και στους δύο το μοντέλο το οποίο στηρίζεται στην φυσιολογία και όχι σε μιμητικά στοιχεία. Έτσι, ακόμα και ένα αρκετά στυλιζαρισμένο θέαμα, «μπορεί να αποτυπώσει τα εφέ του στο σώμα του θεατή» και αυτός να «απορροφήσει το πολιτικό θέμα» (Bordwell, 2005, 117).

Αντίστοιχα μοντέλα ρεφλεξολογικού χαρακτήρα ανιχνεύει και μέσα από το έργο του Brecht, από τον οποίο δανείζεται βέβαια και πλήθος άλλων εργαλείων απεξοικείωσης. Ένα από τα πιο σημαντικά είναι η περίπτωση του «κάθετου μοντάζ» (vertical montage) κατά το οποίο τοποθετεί αντιστικτικά τον ήχο και την εικόνα προκειμένου να αυξήσει όσο το δυνατόν περισσότερο την προοπτική «σύγκρουσης» μεταξύ τους και φυσικά να προκαλέσει το μεγαλύτερο εφικτό σοκ απεξοικείωσης στον θεατή (Xavier, 2007). Η ηχητική μάλιστα στον Godard επιλέγει μάλιστα να θέσει

³⁵ Όπως βέβαια τονίζει ο Bordwell, ουσιαστικά, «Ο Godard δεν συνθέτει νόρμες (κανόνες), τις κάνει να συγκρουστούν» (Bordwell, 1985, σ. 318).

³⁶ Ο θαυμασμός του για τις ταινίες του σοβιετικού σινεμά είναι έκδηλος και επισημαίνεται και από τον ίδιο «Πέρα από το σοβιετικό κινηματογράφο, υπάρχουν λίγες ταινίες με τόσο βαθιά την εμπειρία της πολιτικής. Η Ρωσία είναι ίσως η μόνη χώρα που στοχάζεται αυτή τη στιγμή τις εικόνες που παρελαύνουν στις οθόνες σαν απεικονίσεις της τύχης και του προορισμού της» (Γκοντάρ, 1988, σ. 85).

περισσότερες δυσκολίες από την «απλή» αντιπαράθεση δυο «λόγων», επιλέγοντας συχνά να κάνει τουλάχιστον τον έναν από τους δυο μη γραμματικά συνεκτικό. Έτσι, και υπό την ασφυκτική πίεση του χρόνου (η ταινία δεν σταματάει, η εξέλιξή της συνεχίζεται) ο θεατής καλείται να αφομοιώσει ό,τι μπορεί και ότι προλαβαίνει, την ώρα που ο σκηνοθέτης τον υπερφορτώνει αντιληπτικά (Bordwell, 1985)– και τον εξωθεί σε μια πιο εντατική προσπάθεια σκέψης και θέασης. Κάτι αντίστοιχο βέβαια έχει αναφερθεί νωρίτερα και στο σχετικό κεφάλαιο με τον Eisenstein.

Για τον Godard, το κοινό, ο θεατής, είναι πρωτίστως «αναγνώστης της ταινίας, πρέπει να διαδράσει, να μπει σε έναν διάλογο με την ταινία, ώστε να δομήσει την ταινία ως ταινία και ώστε να δομήσει συμπεράσματα για μια συγκεκριμένη παράσταση» (Birch, 2016, σ. 36). Κάτι τέτοιο άλλωστε επιβάλλει το κοινωνικό συγκείμενο της εποχής του, σε μια μεταπολεμική Ευρώπη η οποία βλέπει ακόμα τα φαντάσματα του Β' Παγκοσμίου, βρίσκεται χωρισμένη στα δυο από τον Ψυχρό Πόλεμο και οδεύει προς τον Μάη του '68. Οι απεξοικειωτικές τεχνικές εδώ έχουν ως ξεκάθαρο στόχο την δόμηση ενός κοινωνικά κριτικού κινηματογράφου³⁷.

Ένα ακόμα εργαλείο που «αναβιώνει» ακριβώς σε αυτό πνεύμα, είναι η παράδοση των «πλακάτ» που συναντάμε και στους Brecht και Eisenstein, κατά την οποία η οθόνη υπερκαλύπτεται από κάποια λέξη ή φράση επιδιώκοντας να διεγείρει εγκεφαλικά τον θεατή (Banxadall, 1983).

Τέλος, σε αυτήν την προσπάθεια προσέγγισης κάποιων κεντρικών τεχνικών του Godard, δεν γίνεται παρά να υπάρξει μια έστω σύντομη αφορά και στο μοντάζ. Αν και αποτελεί ένα θεωρητικό του κείμενο του 1956, στο «Μοντάζ, Γλυκό μου Βάσανο» από τα Cahier du cinema μπορούν να εντοπιστούν βασικοί άξονες που διέπουν τις αισθητικές εννοήσεις του Godard³⁸. Έτσι, χαρακτηρίζει το μοντάζ ως «το πιο γλυκό βάσανο» το οποίο ειδικά μάλιστα μέχρι την εμφάνιση του ομιλούντα «είναι πριν από όλα η τελευταία λέξη της σκηνοθεσίας» (Godard, 1986, σ. 39). Αυτό συμβαίνει σε τέτοια έκταση ώστε ο διαχωρισμός της σκηνοθεσίας από το μοντάζ είναι αδόκιμος μιας και «αν η σκηνοθεσία είναι ένα βλέμμα, η διαδικασία του μοντάζ είναι ο χτύπος της καρδιάς» (Godard, 1986, σ. 39). Πέρα από αυτές της εύγλωττες και

³⁷ Εντούτοις, όπως υποστηρίζει η Turim, ο Godard δρα απεξοικειωτικά περισσότερο για να εστιάσει στην ενσυνείδητη θέαση και λιγότερο «για μια αυτή καθ' αυτή πολιτική παρέμβαση» (Turim, 2014, σ. 97).

³⁸ Κάποιες φορές στην διάρκεια του έργου του βέβαια ο Godard απεμπολεί αυτές τις θέσεις και την σημασία του μοντάζ, επιλέγοντας να εστιάσει στο αφηγηματικό σκέλος ή στην ηχητική μπάνα περισσότερο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι κατά τον Godard το «Η γυναίκα είναι γυναίκα» (Une Femme est une Femme – 1961) όπου «δεν υπάρχει ίχνος μοντάζ» (Godard, 1986, σ. 211).

ένθερμες θέσεις για το μοντάζ, ο Godard παρατηρεί πως ενώ η σκηνοθεσία είναι ικανή να παρουσιάσει τον χώρο, μόνο το μοντάζ μπορεί να εκφράσει τον χρόνο, μέσα από «τις απότομες αναπηδήσεις στη γραμμή της αφήγησης» (Godard, 1986, σ. 39)³⁹. Ουσιαστικά εδώ ο Godard αναφέρεται στην αποδόμηση του χρόνου την οποία θα εκμεταλλευτεί αποδομώντας την αφήγηση στις μελλοντικές του ταινίες, ενώ προοικονομείται και το περίφημο «jump cut» του Godard, για το οποίο θα γίνει αναφορά στη συνέχεια με αφορμή την ταινία του «Με κομμένη την ανάσα» (*À bout de souffle* – 1960).

5β. Παραδείγματα από τις ταινίες

Σε αντίθεση με τους Welles και Eisenstein, η φιλμογραφία του Godard είναι πολύ πιο εκτενής – πρόκειται για πάνω από 100 ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους. Μόνο στην πιο χαρακτηριστική περίοδο του, από το 1959- 1967 ο Godard έκανε 14 ταινίες μεγάλου μήκους, όσες περίπου έχουν στο σύνολο της καριέρας τους οι Welles και Eisenstein. Επειδή μάλιστα κάθε ταινία του Godard υποβάλλεται στην βάσανο νέων ακραίων και ενίοτε αντικρουόμενων πειραματισμών, είναι πολύ πιο δύσκολο να διακριθούν από το έργο του μια-δυο αντιπροσωπευτικές, όπως συνέβη στα προηγούμενα κεφάλαια με το «Πολίτης Κέιν» ή το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» και την «Απεργία». Για αυτό, τα παραδείγματα απεξοικειώσης που έχουν επιλεγεί για την παρούσα μελέτη περιλαμβάνουν κάποια ενδεικτικά από τις ταινίες της περιόδου 1959- 1967, τα οποία σχετίζονται παράλληλα με όσα έχουν λεχθεί έως τώρα στα προηγούμενα κεφάλαια. Είναι ευνόητο ότι παραλείπονται άλλες περιπτώσεις οι οποίες ενδέχεται να είναι εξίσου σημαντικές.

Η πρώτη ταινία του Godard – το «Με κομμένη την ανάσα» – εισάγει με τρόπο χαρακτηριστικό το «jump cut»⁴⁰. Γενικά στην κινηματογράφιση, μια βασική αρχή είναι ότι ένα μεγάλο άλμα στην γωνία λήψης ανάμεσα σε δυο πλάνα στον ίδιο χώρο μπορεί να μπερδέψει τον θεατή. Από την άλλη πλευρά, μια πολύ μικρή αλλαγή στη

⁴⁰ Πολλά «jump cut» υπάρχουν και στον πρωτοπόρο του Γαλλικού σινεμά, George Melies, αλλά όπως παρατηρεί ο Bordwell αυτή η «στυλιστική συσκευή» γίνεται αποδεκτή όταν συνέεται πλέον με τον «δημιουργό» (auteur) της ταινίας, ως σήμα κατατεθέν ενός εξω-διηγητικού αφηγητή (Fischer, 2007, 78).

γωνία, κάτω των 30 μοιρών, ενδέχεται να περάσει στην αντίληψη του θεατή ως κάτι μάλλον λανθασμένο – μια βλάβη στο φιλμ ή μια αστοχία στο μοντάζ ή στο ρακόρ. Η αποφυγή αυτού του «λάθους» είναι γνωστή λοιπόν ως ο άγραφος «νόμος των 30 μοιρών» (Butler, 2008 · Edgar-Hunt, Marland, & Rawle, 2010).

Στην περίπτωση του «Με κομμένη την ανάσα» ο Godard βρίσκει μια ευκαιρία και δυναμική στην προοπτική παραβίασης αυτού του κανόνα. Μια από τις πολλές απεξοικειωτικές πρακτικές της ταινίας, είναι αυτή του «jump cut», της πολύ συχνής δηλαδή παραβίασης των 30 μοιρών, η οποία φαίνεται σαν ένα μικρό άλμα και λειτουργεί ως μια αποδόμηση του χρόνου και της αφήγησης, υπογραμμίζοντας την παρέμβαση του σκηνοθέτη⁴¹. Φυσικά, τα έντονα απεξοικειωτικά εφέ αναπαράγονται τόσο μέσω της ηχητικής μπάνας, όσο και με την άμεση απεύθυνση του πρωταγωνιστή- ηθοποιού προς τον θεατή.

Στο «Ζούσε τη ζωή της» (Vivre sa vie: Film en douze tableaux – 1962) το ίδιο το παρενθετικό κομμάτι του τίτλου «φιλμ σε δώδεκα ταμπλό» παραπέμπει σε ένα πολύ πιο έντονο στυλιζάρισμα που δημιουργεί έναν συνθετικό αφηγηματικό τρόπο, ο οποίος διαρθρώνεται μέσα από τους ενδιάμεσους τίτλους που αντιστοιχούν στα δώδεκα επεισόδια- ταμπλό. Μέσα από αυτούς ανακοινώνονται με τρόπο περιγραφικό η διανοητική κατάσταση και η ψυχοσύνθεση της ηρωίδας, αλλά ακόμα και οι πράξεις της (Σταματοπούλου, 2010). Αυτά τα λογοτεχνικού χαρακτήρα σχόλια, τα οποία μπορούν να μας παραπέμψουν άμεσα στο ζήτημα της εξιστόρησης του έργου έναντι της μιμητικής παρουσίας του, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα⁴², εντείνουν τον απεξοικειωτικό τόνο συνδυασμένα με την εξωδιηγητική φωνή που υπάρχει εκτός πλάνου. Το ψευδο-ντοκυμαντερίστικο αποτέλεσμα που προκύπτει από τα παραπάνω οφείλεται και στην ηχοληψία η οποία έγινε ακολουθώντας αυστηρά τεχνικές του ντοκυμαντερίστα Rouch και επιδιώκει να εστιάσει στις σχέσεις χρήματος – κοινωνίας (MacCabe, 1980), σε μια μορφή αφήγησης που ο Bordwell ονομάζει «παραμετρική» (Bordwell, 1985, σ. 315).

Ο σκηνοθέτης κάνει ακόμα πιο αισθητή την παρουσία του στην εισαγωγική σκηνή του «Η Περιφρόνηση» (Le Meppris – 1963). Αν και η ταινία θεωρείται ως ίσως

⁴¹ Το καινοτόμο «jump cut» φαντάζει σχεδόν κοινότυπο μπροστά στην αρχική πρόθεση του Godard, όπως την εξέφρασε είκοσι χρόνια μετά την δημιουργία της ταινίας. Η αρχική του σκέψη ήταν να αποφύγει εντελώς το «πρόβλημα του μοντάζ» βάζοντας τίτλους ενδιάμεσα από κάθε πλάνο (Bordwell, 1985, 330).

⁴² Σύμφωνα με τον Michael Rabiger, η ταινία αυτή είναι ίσως το ενδεικτικότερο παράδειγμα εφαρμογής μπρεχτικών πρακτικών, όχι μόνο μέσα από την φιλμογραφία του Godard αλλά και από το σύνολο του παγκοσμίου κινηματογράφου (Rabiger, 2007).

η πιο κοινότυπα (για τον Godard) δομημένη από αφηγηματικής πλευράς, είναι χαρακτηριστική η σκηνή των τίτλων έναρξης. Την ώρα που εκφωνούνται με voice-over τα ονόματα των συντελεστών της ταινίας, μια κάμερα η οποία βρίσκεται στο βάθος του κάδρου, υπερυψωμένη και στραμμένη προς τα αριστερά, αρχίζει να κινείται σε μια ράγα προς το μέρος του θεατή. Η κάμερα πλησιάζει μέχρι να φτάσει πολύ κοντά οπότε και σταματάει έχοντας ολοκληρώσει την αναφορά στους συντελεστές. Το voice-over συνεχίζει: «“Το σινεμά” λέει ο Andre Bazin “υποκαθιστά στο βλέμμα μας έναν κόσμο σύμφωνο με τις επιθυμίες μας” Η Περιφρόνηση είναι η ιστορία αυτού του κόσμου». Στη συνέχεια, ο οπερατέρ στρέφει την κάμερα μετωπικά προς τον «θεατή» και ύστερα την χαμηλώνει ώστε να τον στοχεύει πλέον τέλεια.



Πρόκειται για μια ιδιαίτερα εύγλωττη επισήμανση στον θεατή ότι παρακολουθεί μια ταινία, μια προτροπή να δει την ίσως πιο συμβατική ταινία του δημιουργού της με έναν αντισυμβατικό τρόπο. Στην συνέχεια της ταινίας, υπάρχει μια ακόμα πολύ χαρακτηριστική σκηνή, όπου η εξωδιηγητική αφήγηση μπορεί να συνεισφέρει σε μια πιο απεξοικειωμένη ανάγνωση της ίδιας της απεξοικείωσης που υφίστανται στην σχέση τους η Camille και ο Paul (το πρωταγωνιστικό ζεύγος). Ενώ συνομιλούν, η κάμερα, η οποία αρχικά τους «παρακολουθεί», αρχίζει και στρέφει την προσοχή της αλλού, κινούμενη ανεξάρτητα από το ποιος από τους δυο τους μιλάει, αναδεικνύοντας την χρεοκοπία της σχέσης (Verstraten, 2009).

Με παρόμοιο τρόπο, ο Godard δίνει ήδη από τους τίτλους το στίγμα της ταινίας στο «Ένα Σαββατοκύριακο» (Le Week-end – 1967). Σε μια περίεργη φόρμα, η λέξη Weekend, παρατίθεται σε επτά γραμμές, με δέκα γράμματα η κάθε μια. Τα γράμματα βρίσκονται σε έναν κανόνα. Ξεκινώντας από το «END» ακολουθεί μετά η λέξη «WEEK END» και επαναλαμβάνεται συνέχεια. Μοιραία η κάθε γραμμή έχει άλλη δομή στα γράμματα⁴³. Με αυτόν τον τρόπο ο Godard ταυτόχρονα αποδομεί τον τίτλο, κάνει μια διακειμενική αναφορά στην pop κουλτούρα και όπως παρατηρεί η Vacche «αποσυναρμολογεί τη γλώσσα σε εικόνες, και φτιάχνει γλώσσα μέσα από εικόνες» (Sterrit, 1999, σ. 90). Ύστερα, η ταινία «ξεκινάει σαν μια παρωδία road trip» και εξελίσσεται κατά τρόπο τέτοιο ώστε να «τελειώνει σαν μια αποκαλυπτική ταινία πολέμου (...) με ήχους, χρώματα και οπτικοακουστικούς ρυθμούς που ταυτόχρονα αντιπροσωπεύουν και κριτικάρουν την κουλτούρα της μπουρζουαζίας με την οποία ο Godard έχει αναπτύξει μια θηριώδη σχέση αγάπης και μίσους» (Sterrit, 1999, σ. 38).

Ένας άλλος, αρκετά ριζοσπαστικός τρόπος απεξοικείωσης, συνδέεται με την υποκριτική των ηθοποιών αλλά με μια θεώρηση εκ διαμέτρου αντίθετη από αυτήν του Brecht. Ο Godard φαίνεται να αδιαφορεί για την ερμηνεία των πρωταγωνιστών του σε τέτοιο βαθμό, ώστε κάποιες φορές, όπως στην περίπτωση του «Οι καραμπινιέροι» (Les Carabiniers - 1964) πιθανολογείται ότι ο ερασιτεχνικός τρόπος παιξίματος δεν είναι τυχαίος αλλά σκόπιμος, προκειμένου ο θεατής να απεξοικειωθεί ακόμα περισσότερο μιας και δύσκολα κάποιος θα ταυτιστεί με έναν κακοπαιγμένο ρόλο. Στην ίδια ταινία, ακόμη και το μοντάζ είναι άρρυθμο και παράτονο, μεγιστοποιώντας έτσι το αποτέλεσμα από την εντύπωση της ερμηνείας των ηθοποιών (Pearly, 2014).

Στο «Alphaville» (1965), υπάρχει ένα τέτοιο πλήθος φωνών εκτός πλάνου, που χαρακτηρίζονται από τέτοια ασάφεια, σε σημείο τέτοιο ώστε να «ενθουλακώνεται στην αφήγηση ο υπαινιγμός πως ο ανταγωνισμός μεταξύ πρωταγωνιστή και ανταγωνιστή δεν είναι μόνο ένας αγώνας μεταξύ ανθρώπου και μηχανής, αλλά και ένας πόλεμος για την αφηγηματική εξουσία του κειμένου» (Σταματοπούλου, 2010, σ. 110). Παράλληλα όμως με αυτήν την αδυσώπητη εσωτερική σύγκρουση που κρύβει η ταινία, ο Godard βρίσκει ξανά την ευκαιρία για να αρθρώσει αναστοχαστικά σχόλια και να σατιρίσει τις συμβατικές και σκληροτράχηλες ταινίες μυστηρίου.

⁴³ Η δεύτερη είναι «WEEK END WEE», η τρίτη «K END WEEK EN» και ούτω καθεξής.

Στο «Τρελός Πιερό» (Pierrot le fou – 1965), ο Godard συγκεντρώνει ίσως όλη την γκάμα των αφηγηματικών τεχνικών (Σταματοπούλου, 2010). Τους τίτλους κεφαλαίων όπως στο «Ζούσε την ζωή της», οι οποίοι ενσωματώνουν ξανά αφηγηματικές πληροφορίες και λογοτεχνίζουσες περιλήψεις. Αφηγήσεις μέσα από ημερολόγια, όπως και στο «Η Κινέζα» (La Chinoise – 1967). Το «τυπικό» για τον Godard παιχνίδισμα με τις φωνές εκτός πλάνου, τα voice- over για τα οποία δεν αποκαλύπτεται ποτέ αν έχουν γίνει πριν, μετά ή κατά την διάρκεια της δράσης που παρακολουθούμε.

Τέλος, ο τέταρτος τοίχος, το γυαλί της κάμερας, γκρεμίζονται συθέμελα με την άμεση απεύθυνση των ηρώων στον θεατή⁴⁴ και με τον Pierrot να μας λέει «Ποιος είναι ο λόγος να τα καταλάβουμε όλα; Είμαστε φτιαγμένοι από όνειρα και τα όνειρα είναι φτιαγμένα από εμάς (...) Δεν χρειαζόμαστε πια καθρέφτες για να παραμιλάμε».



⁴⁴ Η άμεση απεύθυνση στον θεατή σπάζοντας την σύμβαση, είναι κατά τον Christian Metz η κατεξοχήν πρακτική που κάνει μια ταινία διαλεκτική (Verstraten, 2009).

Συμπεράσματα

Τα κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα που απασχόλησαν την παρούσα εργασία ήταν τα εξής: Πώς λειτουργεί η απεξοικείωση στο θέατρο, πώς λειτουργεί στο κινηματογραφικό προϊόν και κυρίως, κατά πόσο και με ποιούς τρόπους η ρητορική της κινηματογραφικής εικόνας, μπορεί να αποτελέσει εργαλείο δυνάμει διαλεκτικής αφύπνισης.

Η απεξοικείωση στο θέατρο, όπως παρατηρήθηκε, επιτυγχάνεται με μια ειδική μέριμνα για την υποκριτική του ηθοποιού, ίσως επειδή όπως ο κινηματογράφος θεωρείται ως η τέχνη του σκηνοθέτη, έτσι και το θέατρο είναι η τέχνη του ηθοποιού. Δανείζεται επίσης σε μεγάλο βαθμό από τον κινηματογράφο, τόσο στην αφηγηματική δομή, όσο και πρακτικά το στοιχείο της υπερμεσικότητας που χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο από τα σπάργανα και καθορίζει το θέατρο στον εικοστό αιώνα. Τέλος, επειδή στο θέατρο η στιγμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας ταυτίζεται με αυτήν της θέασης, ο ηθοποιός έχει την δυνατότητα να διαδράσει με τον θεατή ζωντανά, πρώτα και κύρια γκρεμίζοντας τον τέταρτο τοίχο και ερχόμενος σε μια πιο στενή επαφή μαζί του.

Στον κινηματογράφο, όπως αποδείχθηκε, οι πρακτικές που ακολουθούνται είναι τόσες πολλές που συχνά μπορούν να διαφέρουν μέχρι και στην νοοτροπία που τις διέπει. Η καθοδηγητική οδός που ακολουθεί το μοντάζ των ατραξιόν του Eisenstein, διαφέρει από την οδό που βρίθει αμφισημίας και καλεί τον θεατή να γίνει συνδημιουργός του φιλικού αποτελέσματος στον Welles, ενώ στον Godard συχνά δεν υπάρχει καν οδός, δεν χρειάζεται να υπάρχει. Σε κάθε μια από αυτές τις περιπτώσεις πάντως, κοινή συνισταμένη είναι το αποτέλεσμα του ανοίκειου το οποίο εκπληρώνεται με την δημιουργία αντιληπτικών σοκ, με κάποια να ξεκινούν από την σωματική αντίδραση και άλλα από το διαλεκτικό κομμάτι. Επιτυγχάνεται επίσης, μέσα από την εισαγωγή του καινοτόμου, του διαφορετικού και παράδοξου από πλευράς δομής και αισθητικής, κάτι που συναντάει κανείς ως αντίληψη για την απεξοικείωση, ήδη από τον Shklovsky.

Η διαλεκτική αφύπνιση, ακόμα και με κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά, γίνεται εφικτή λοιπόν μέσα από την παντοδύναμη ρητορική της εικόνας του κινηματογράφου. Αυτό βέβαια εξαρτάται και από το κατά πόσον είναι στις προθέσεις του δημιουργού κάτι τέτοιο, αφού όπως διαπιστώθηκε, τεχνικές όπως το βάθος πεδίου δεν είναι απαραίτητο να λειτουργούν καν απεξοικειωτικά.

Η απεξοικείωση είναι μια συναρπαστική αισθητική αρχή με πολλά πρόσωπα και συνάμα ένα εργαλείο κοινωνικοπολιτικής αφύπνισης. Όπως υποστηρίχθηκε και στην εισαγωγή και μάλλον τεκμαίρεται και από τα κεφάλαια που ακολούθησαν, δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι υπάρχουν τουλάχιστον τόσες μορφές απεξοικείωσης, όσες και εκείνοι που μιλούν γι' αυτήν. Τούτων δοθέντων, είναι δύσκολο για κάποιον που συλλέγει τα συμπεράσματά του από μια μελέτη για την απεξοικείωση, να αποφύγει το να εκληφθούν αυτά τα συμπεράσματα σαν ένα προσωπικό μανιφέστο για την αισθητική και την τέχνη, ακόμα και αν οι αντιστάσεις του στον θελκτικό πειρασμό είναι αρκούτως ισχυρές.

Η απεξοικείωση ως θεωρητική πρόθεση, ως πρακτικό εργαλείο, ως παραστάσιμο αποτέλεσμα θέτει ερωτήματα και δημιουργεί αντιθετικές ή διαλεκτικές σχέσεις. Ερωτήματα κατά κάποιον τρόπο διαζευκτικά, όπου η κάθε συνιστώσα αποτελεί και από μόνη της ένα τεράστιο κεφάλαιο της ανθρώπινης ιστορίας. Σχέσεις ανάμεσα στην ψευδαίσθηση, το σύμβολο και την πραγματικότητα, ανάμεσα στην αισθητική, την τέχνη και την πολιτική, ανάμεσα στο όνειρο, την θεωρία και την πράξη. Σε αυτούς τους χώρους κοινωνούνται και τα ερωτήματα που θέτει και μόνο με την ύπαρξη του στο λεξιλόγιο μας ο όρος της απεξοικείωση. Καμιά φορά δεν χρειάζεται καν να υπάρχει ως πρόθεση ή ως γνώση, η απεξοικείωση ενδέχεται να υπάρχει απλώς και μόνο ως μια φυσική δύναμη η οποία διαχρονικά ανταποκρίνεται στο κάλεσμα της επικοινωνίας.

Συνεπώς, όπως διαπιστώνεται μάλλον και από την παρούσα μελέτη, η απεξοικείωση εκφράζεται με πολλές διαφορετικές ποιότητες και μεταχειρίζεται πλήθος εργαλείων. Ο κάθε δημιουργός από όσους μελετήθηκαν προσαρμόζει στις αισθητικές του ενοράσεις τις διάφορες απεξοικειωτικές πρακτικές, συχνά δανειζόμενος από το παρελθόν και ακόμα πιο τακτικά καινοτομώντας σε ένα ατέρμονο ταξίδι αναζητήσεις για νέους τρόπους έκφρασης.

Οι δε τεχνικές που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία, έχουν τροφοδοτήσει τους κινηματογραφικούς δημιουργούς έως τις μέρες μας, με ένα πλήθος παραδειγμάτων τα οποία δεν είναι εύκολο να απαριθμηθούν. Έχουν κληροδοτήσει επίσης το χρέος στους δημιουργούς για αναστοχασμό στην αισθητική και στην τέχνη, η οποία πρέπει αλλά δεν αρκεί μόνο να απευθύνεται στους πολλούς και να προσφέρει απόλαυση, οφείλει επίσης να διεγείρει διαλεκτικά τον θεατή- συνδημιουργό, έναν θεατή που η ίδια μετατρέπει σε ενεργό δέκτη με κοινωνικοπολιτική ενσυνειδησία.

Βιβλιογραφία – Πηγές

Αριστοφάνης. *Άπαντα Αριστοφάνους*. Μτφρ. Γιάννης Οικονομίδης. Αθήνα: Χρήσιμα Βιβλία, 1961.

Γκοντάρ, Ζαν Λυκ. *Κείμενα και συνεντεύξεις*. Μτφρ. Μάριος Μωυσιδής & Σώτη Τριανταφύλλου. Αθήνα: Αιγόκερως, 1988.

Μπρεχτ, Μπέρτολτ. *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ*. Μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη. Αθήνα: Κάλβος, 1979.

Μπαρτ, Ρολάντ. «Ο θάνατος του συγγραφέα» *Εικόνα- Μουσική- Κείμενο*. Επιμ. Λουκάς Ρινόπουλος. Μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον 1988.

Σταματοπούλου, Ειρήνη. *Ο ρομαντικός ήρωας στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2010.

Anderson, Edith. *Brecht Sourcebook*. Edited by: Martin, Carol, and Henry Bial. London: Routledge, 2001.

Aristophanes, and Peter Meineck. *Aristophanes*. Indianapolis: Hackett Pub., 1998.

Baxandall, Lee. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. Edited by: Paul, D. W. Place of Publication Not Identified: Palgrave Macmillan, 2014.

Bazin, Andre. *What Is Cinema?* Berkeley: U of California, 2004.

Benjamin, Walter, and Stanley Mitchell. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998.

Bernstein, J. M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1992.

Birch, David. *Language, Literature and Critical Practice: Ways of Analysing Text*. London: Taylor & Francis, 1991.

- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. N.p.: Routledge, 1985.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard UPress, 1996.
- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein: With a New Preface by the Author*. New York: Routledge, 2005
- Bordwell, David, and Kristin Marie Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York, NY: McGraw-Hill, 2012.
- Bradley, Laura J.R. *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*. Oxford: Clarendon, 2006.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre; the Development of an Aesthetic*. Ed. John Willett. London: Methuen, 1964.
- Brecht, Bertolt, and Marc Silberman. *Brecht on Film and Radio*. London: Methuen, 2001.
- Butler, Andrew M. *Film Studies*. Harpenden: Pocket Essentials, 2008.
- Christie, Ian, and Richard Taylor. *Eisenstein Rediscovered*. London: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-image*. London: Athlone, 1986.
- Den Oever, Annie. *At the Borders of (film) History: Temporality, Archaeology, Theories: XXI Convegno Internazionale Di Studi Sul Cinema = XXI International Film Studies Conference, University of Udine*. Ed. Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, and Andrea Mariani. Udine: Forum, 2015.
- Andrew, Dudley. *Film, Art, New Media: Museum without Walls?* Ed: Vacche, Angela Dalle. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.
- Edgar-Hunt, Robert, John Marland, and Steven Rawle. *Basics Film-Making 04: The*

Language of Film. Lausanne: AVA Academia, 2010.

Eisenstein, Sergei. *Κινηματογράφος και Ζωγραφική. El Greco y el cine*. Μτφρ. Κώστας Σφήκας. Αθήνα:Αιγόκερως , 1987.

Eisenstein, Sergei. *Film Form ; The Film Sense*. New York: Meridian, 1957.

Eisenstein, Sergei M., Yve-Alain Bois. Montage and Architecture. *Assemblage* 10, 1989.

Eisenstein, Sergei. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1992.

Fischer, Lucy. *A Companion to Film Theory*. Edited by: Miller, Toby, and Robert Stam. Oxford: Blackwell, 2007

Godard, Jean-Luc, Jean Narboni, and Tom Milne. *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. New York, NY: Da Capo, 1986.

Gorelik, Mordecai. *Brecht Sourcebook*. Ed: Carol Martin and Henry Bial. London: Routledge, 2001.

Gorchakov, Nikolai «Βαχτάγκοφ: Μαθήματα σκηνοθεσίας και Υποκριτικής» μτφρ, Ανδρέας Μανωλικάκης. Αθήνα: Μέδουσα, 1997

Hagen, Uta, Haskel Frankel, and David Hyde. Pierce. *Respect for Acting*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2009.

Harsh, Philip Whaley. "The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 65 (1934): 178.

Herrera, Juan Carlos Arias. "From the Screen to the Wall: Siqueiros and Eisenstein in Mexico." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 30.2 (2014): 421-45. *JSTOR*. Web. 17

June 2016

Herzog, Amy. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Ed. Paisley Livingston and Carl R. Plantinga. London: Routledge, 2011.

Honneth, Axel and Jaeggi, Rahel . *Alienation*. Ed. Frederick Neuhouser. Trans. Alan E. Smith. New York: Columbia UP, 2014

Horsman, Yasco. *Theaters of Justice: Judging, Staging, and Working through in Arendt, Brecht, and Delbo*. Stanford, CA: Stanford UP, 2011.

Ivanov, Vyacheslav. *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays*. Ed. Robert A. Maguire. Princeton, NJ: Princeton UP, 1976.

Jaeggi, Rahel. *Alienation*. Place of Publication Not Identified: Columbia Univ, 2016.

Jestrovic, Silvija. *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*. Toronto: U of Toronto, 2006.

Jestrovic, Silvija. *Performance, Exile and "America"*. Ed. Yana Meerzon and Silvija Jestrovic. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Kappelhoff, Hermann. *The Politics and Poetics of Cinematic Realism*. New York: Columbia UP, 2015.

Kleberg, Lars. *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-garde Aesthetics*. Houndmills: MacMillan, 1993.

Kleiman, Naum. *Eisenstein Rediscovered*. Ed. Ian Christie and Richard Taylor. London: Routledge, 1993.

Kristeva, Julia, and Toril Moi. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986.

Leach, Robert. *Eisenstein Rediscovered*. Ed. Ian Christie and Richard Taylor. London: Routledge, 1993.

O'Mahony, Mike. *Sergei Eisenstein*. London: Reaktion, 2008.

Marcadé, Jean-Claude, Galia Ackerman and Sergei Eisenstein. *S.M. Eisenstein: Dessins Secrets*. Paris: Seuil, 1999.

Martin, Carol. *Brecht Sourcebook*. Ed. Carol Martin and Henry Bial. London: Routledge, 2001.

Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

Moore, Sonia. *An Actor's Training: The Stanislavski Method*. London: Gollancz, 1960.

McCabe, Colin. *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: British Film Institute, 1980.

McBride, Joseph. *Orson Welles*. New York: Da Capo, 1996.

Montani, Pietro in *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Edited by Vacche, Angela Dalle. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2003.

Oever, Annie Van Den. *Ostrannenie*. Amsterdam: : Amsterdam UP, 2010.

Pavis, Patrice. *Languages of the Stages: Essays in the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Paul, D. W. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. N.p.: Palgrave Macmillan, 1983.

Peary, Gerald. *A Companion to Jean-Luc Godard*. Ed. Tom Conley and T. Jefferson Kline. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

Rabiger, Michael. *Directing. Film Techniques and Aesthetics. 5th, Rev. Ed.* Oxford: Focal, 2013.

Rasmussen, Randy Loren. *Orson Welles: Six Films Analyzed, Scene by Scene.* Jefferson, NC: McFarland, 2006.

Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 2008.

Sandywell, Barry. *Dictionary of Visual Discourse: A Dialectical Lexicon of Terms.* N.p.: Ashgate Group, 2009.

Schaub, Mirjam. *Thinking Reality and Time through Film.* Ed. Christine Reeh and Jose Manuel Martins. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars, 2017.

Shklovsky, Viktor. *Russian Formalist Criticism. Four Essays.* Ed. Lee T. Lemon, N.p: University of Nebraska Press, 1965.

Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose.* Illinois: Dalkey Archive, 1991.

Smyth, J. E. *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane.* Lexington: U of Kentucky, 2009.

Stanislavski, Constantin. *Building a Character.* New York: Theatre Arts, 1949.

Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible.* New York: Cambridge UP, 1999.

Subiotto, Arrigo Victor. *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble.* London: Modern Humanities Research Association, 1975.

Sweeny, Kevin W. *The Routledge Companion to Philosophy and Film.* Ed. Paisley Livingston and Carl R. Plantinga. London: Routledge, 2011.

Tatlow, Antony. *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*. Durham (NC): Duke UP, 2001.

Telo, Mario. *Aristophanes and the Cloak of Comedy: Affect, Aesthetics, and the Canon*. Chicago: U of Chicago, 2016.

Tian, Min. *Mei Lanfang and the Twentieth-century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Tikka, Pia. *Enactive Cinema: Simultatorium Eisensteinense*. Saarbrücken: Lambert Academic Publ., 2010.

Turim, Maureen. *A Companion to Jean-Luc Godard*. Ed. Tom Conley and T. Jefferson Kline. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

Tsivian, Yuri. *Eisenstein Rediscovered*. Ed. Ian Christie and Richard Taylor. London: Routledge, 1993.

Verstraten, Peter. *Film Narratology*. Toronto: U of Toronto, 2009.

Walton, J. Michael. *The Greek Sense of Theatre: Tragedy and Comedy Reviewed*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2015.

Wartenberg, Thomas E. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge, 2007.

Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto, 2005.

Weber, Carl. *Brecht Sourcebook*. Edited by: Martin, Carol, and Henry Bial. London: Routledge, 2001.

Xavier, Ismail. *A Companion to Film Theory*. Ed. Miller, Toby, and Robert Stam. Oxford: Blackwell, 2007.