ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ · ΔΙΑΛΕΞΗ 03

Θεωρίες της κινούμενης εικόνας



Δέσποινα Πούλου · Πανεπιστήμιο Αιγαίου

d.poulou@aegean.gr

Το ζήτημα του ρεαλισμού

Από τους αδελφούς Λυμιέρ στον Αντρέ Μπαζέν



Η άφιξη του τρένου

Το ζήτημα του ρεαλισμού εξετάζεται από την αρχή της ιστορίας του κινηματογράφου, βλ. την «πραγματική» άφιξη του τρένου των αδελφών Λυμιέρ.

Το νέο μέσο άλλοτε προσεγγίζεται με θαυμασμό και άλλοτε δέχεται επιθέσεις για την ικανότητά του να αναπαριστά την πραγματικότητα.



Ήχος, χρώμα και πραγματικότητα

Η έλευση του ήχου και η σύλληψη του χρώματος εντείνουν τις συζητήσεις γύρω από τα ζητήματα της κινηματογραφικής πραγματικότητας.

«[Κ]υριαρχούν οι συζητήσεις μεταξύ των θεωρητικών της "μορφής", που θεωρούσαν ότι η καλλιτεχνική σαφήνεια του κινηματογράφου συνίστατο στις ριζικές διαφορές του από την πραγματικότητα, και των "ρεαλιστών" που πιστεύουν ότι η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου (και ο κοινωνικός λόγος ύπαρξής του) ήταν να παρουσιάζει αληθινές απεικονίσεις της καθημερινής ζωής»

Stam, σ. 102



Ο Μάγος του Οζ (1939)

Δύο τάσεις από την αρχή

Η αντίθεση που δομεί ολόκληρη τη συζήτηση εμφανίζεται ήδη στα πρώτα χρόνια του μέσου.

ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΤΑΣΗ

Λουί Λυμιέρ

Η κάμερα στρέφεται προς τον κόσμο και καταγράφει ό,τι συμβαίνει μπροστά της: εργάτες που σχολάνε, ένα τρένο που φτάνει. Η αξία της εικόνας είναι ότι κάτι πραγματικά συνέβη.

ΔΙΑΠΛΑΣΤΙΚΗ ΤΑΣΗ

Ζορζ Μελιές

Η κάμερα γίνεται εργαλείο κατασκευής: τρυκ, σκηνικά, μεταμορφώσεις. Η αξία της εικόνας είναι ότι δείχνει κάτι που δεν θα μπορούσε να συμβεί.

Οι «θεωρητικοί της μορφής»

Ο Ρούντολφ Άρνχαϊμ και ο Σεργκέι Αϊζενστάιν υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος γίνεται τέχνη ακριβώς εκεί όπου αποκλίνει από την πραγματικότητα — στο καδράρισμα, στη γωνία λήψης, στο μοντάζ. Ο Κρακάουερ και ο Μπαζέν γράφουν απέναντι σε αυτή τη θέση.

Μετά τον πόλεμο

Το αίτημα για ρεαλισμό γίνεται ακόμη ισχυρότερο ύστερα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

«Μηδενική απόσταση μεταξύ τέχνης και ζωής»

Cesare Zavattini



Ζίγκφριντ Κρακάουερ

Με το έργο του Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας (1960), ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ γίνεται θεμελιωτής του ρεαλισμού.

1889 – 1966



Οι συγγένειες του κινηματογράφου

Ο Κρακάουερ δεν ρωτά τι μπορεί να κάνει ο κινηματογράφος, αλλά προς τι κλίνει από τη φύση του.

01

Το μη σκηνοθετημένο

Η κάμερα είναι στο στοιχείο της όταν συναντά κάτι που δεν στήθηκε για εκείνη.

02

Το τυχαίο

Η σύμπτωση και το απρόβλεπτο, όχι η σφιχτή δραματουργική οικονομία.

03

Το ατελείωτο

Ο κόσμος συνεχίζεται έξω από το κάδρο· η ταινία αποσπά, δεν κλείνει.

04

Το ακαθόριστο

Εικόνες ανοιχτές σε πολλές αναγνώσεις, με περίσσευμα νοήματος.

05

Η ροή της ζωής

Ο δρόμος, το πλήθος, το μικρό συμβάν: η υλική υφή της καθημερινότητας.

Όσο μια ταινία ακολουθεί αυτές τις κλίσεις, τόσο πιο «κινηματογραφική» είναι για τον Κρακάουερ — ανεξάρτητα από το θέμα ή τον προϋπολογισμό της.

Γιατί «απελευθέρωση»

Ο Κρακάουερ γράφει ως εξόριστος από τη ναζιστική Γερμανία, μετά το Άουσβιτς. Ο υπότιτλος του βιβλίου του δεν είναι αισθητικό σύνθημα αλλά ηθικό αίτημα: η αφηρημένη σκέψη και η ιδεολογία έκαναν τον υλικό κόσμο αθέατο, και ο κινηματογράφος είναι το μέσο που μπορεί να μας τον ξαναδείξει.

Γι’ αυτό και η έμφαση στα πρόσωπα, στα πράγματα, στα σώματα: να δούμε ξανά αυτό που μάθαμε να προσπερνάμε. Η «λύτρωση» της φυσικής πραγματικότητας είναι λύτρωση από την αφαίρεση.

ΤΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ

Η κάμερα ως διορθωτικό

Βλέπει ό,τι το ανθρώπινο βλέμμα φιλτράρει: λεπτομέρειες, διάρκειες, αδιάφορα συμβάντα.

Η ΣΥΝΕΠΕΙΑ

Όχι κάθε ταινία είναι εξίσου καλή

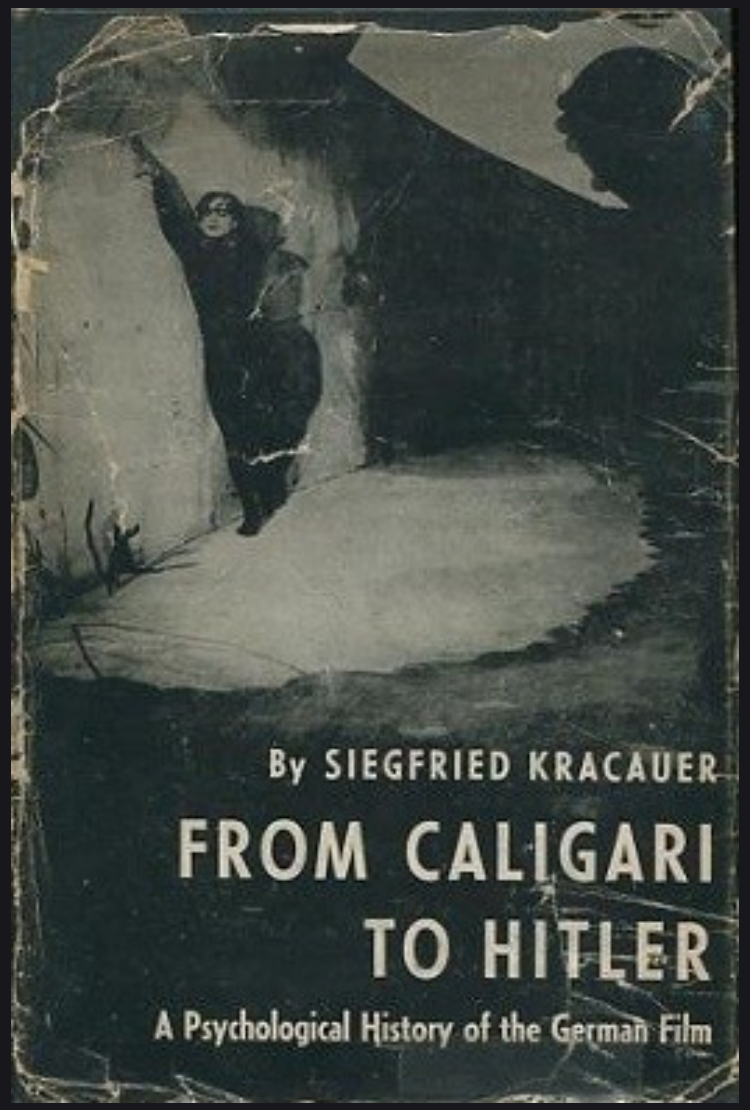
Ο Κρακάουερ κρίνει: η ταινία που υποτάσσει τον υλικό κόσμο σε μια κλειστή ιδέα προδίδει το μέσο.

Η καταγραφή της καθημερινής ζωής

Για τον Κρακάουερ, ο κινηματογράφος έχει τις ρίζες του στη φωτογραφία και στην καταγραφή της ακαθόριστης, τυχαίας ροής της καθημερινής ζωής.

«Στο From Caligari to Hitler (1947), μια μελέτη του γερμανικού κινηματογράφου από το 1919 ως το 1933, ο Kracauer έδειξε πώς ο έντονα τεχνητός κινηματογράφος της Βαϊμάρης "πραγματικά" αντικατόπτριζε "βαθιές ψυχολογικές τάσεις" και τη θεσμοποιημένη τρέλα της γερμανικής ζωής»

Stam, σ. 108



Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler (1947)

Αν ο κινηματογράφος απορρέει από τη φωτογραφία, τότε η ρεαλιστική και η διαπλαστική τάση πρέπει να υπάρχουν και σ' αυτόν επίσης. Είναι άραγε σύμπτωση ότι οι δύο τάσεις εκδηλώθηκαν, η μια δίπλα στην άλλη, αμέσως μόλις δημιουργήθηκε αυτό το μέσο; Η καθεμιά, λες κι ήθελε ν' αγκαλιάσει από την αρχή όλο το φάσμα των κινηματογραφικών έργων, εξάντλησε τις δυνατότητές της. Τα πρότυπά τους ήταν ο Λυμιέρ, ένας αυστηρός ρεαλιστής, και ο Μελιές, που άφηνε ελεύθερη την καλλιτεχνική φαντασία του. Μπορούμε να πούμε ότι οι ταινίες που γύρισαν αυτοί οι δύο ενσαρκώνουν τη θέση και την αντίθεση, με την εγελιανή έννοια.

ΚΡΑΚΑΟΥΕΡ, ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, Σ. 59

Είναι αρκετά παράξενο, ότι ένα στημένο γεγονός της πραγματικής ζωής μπορεί κάλλιστα να προκαλέσει στην οθόνη μια ψευδαίσθηση πραγματικότητας ισχυρότερη από την αίσθηση που θα προκαλούσε το γνήσιο γεγονός, αν το αποθανάτιζε άμεσα η κάμερα. […] Από την άλλη μεριά, αναρωτιέται κανείς αν η πραγματικότητα μπορεί να "στηθεί" με τόση ακρίβεια, ώστε το μάτι της κάμερας να μην ανιχνεύει καμιά διαφορά ανάμεσα στο πρωτότυπο και στο αντίγραφο.

ΚΡΑΚΑΟΥΕΡ, ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, Σ. 66

Αντρέ Μπαζέν

Για τον Bazin, η υπερτίμηση του ρεαλισμού είχε μια οντολογική, τεχνική, ιστορική και αισθητική διάσταση.

1918 – 1958 · ΙΔΡΥΤΗΣ ΤΩΝ CAHIERS DU CINÉMA

Με τεχνικούς όρους, ο ρεαλισμός ήταν το μέσο πραγματοποίησης αυτού που ο Bazin ονόμασε «μύθο του απόλυτου κινηματογράφου».



Η οντολογία της φωτογραφικής εικόνας

Το θεμέλιο όλης της σκέψης του Μπαζέν: η φωτογραφία δεν μοιάζει απλώς με το αντικείμενο — προέρχεται από αυτό. Το φως που έπεσε πάνω στο πράγμα αποτύπωσε το ίχνος του στο φιλμ, όπως ένα αποτύπωμα ή μια νεκρική μάσκα. Για πρώτη φορά στην ιστορία των εικόνων, ένα είδωλο παράγεται μηχανικά, χωρίς το χέρι του καλλιτέχνη να μεσολαβεί.

Από εδώ προκύπτει η παράξενη πειστικότητα της φωτογραφίας: δεν μας πείθει επειδή είναι ακριβής, αλλά επειδή ξέρουμε ότι το αντικείμενό της υπήρξε. Η αντικειμενικότητά της είναι ζήτημα καταγωγής, όχι ομοιότητας.

ΤΟ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΤΗΣ ΜΟΥΜΙΑΣ

Η τέχνη ως άμυνα απέναντι στον χρόνο

Ο Μπαζέν ξεκινά από τη βαλσάμωση των Αιγυπτίων: κάθε εικόνα γεννιέται από την επιθυμία να σωθεί κάτι από τη φθορά.

Η φωτογραφία βαλσαμώνει τη στιγμή. Ο κινηματογράφος, που προσθέτει τη διάρκεια, βαλσαμώνει την ίδια την αλλαγή.

Μοντάζ ή μιζανσέν;

Ο Μπαζέν δεν περιγράφει απλώς τον ρεαλισμό· τον υπερασπίζεται απέναντι σε μια κυρίαρχη παράδοση.

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΙ

Το μοντάζ που αποφασίζει για εμάς

Στο σοβιετικό μοντάζ και στον γερμανικό εξπρεσιονισμό το νόημα παράγεται από τη σύνθεση των πλάνων ή από την παραμόρφωση της εικόνας. Ο θεατής παραλαμβάνει ένα συμπέρασμα ήδη βγαλμένο.

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΡΟΤΕΙΝΕΙ

Το πλάνο που αφήνει χώρο

Το βάθος πεδίου και το πλάνο-σεκάνς κρατούν ανέπαφη τη διάρκεια και την αμφισημία του χώρου. Ο θεατής διαλέγει πού θα κοιτάξει και αναλαμβάνει μέρος της ερμηνείας.

Το «απαγορευμένο μοντάζ»

Όταν δύο πράγματα πρέπει να βρίσκονται πραγματικά μαζί στον ίδιο χώρο για να έχει νόημα η σκηνή, το μοντάζ που τα χωρίζει ακυρώνει το γεγονός. Εκεί η συνέχεια του πλάνου δεν είναι ύφος, είναι όρος αλήθειας.

«

Ρεαλιστικό λοιπόν αποκαλούμε κάθε σύστημα έκφρασης, κάθε αφηγηματική διαδικασία, που τείνει να κάνει εμφανή στην οθόνη την κατά το δυνατόν μεγαλύτερη αίσθηση της πραγματικότητας. Δε θα πρέπει όμως εδώ η "πραγματικότητα" να γίνεται αντιληπτή με την ποσοτική έννοια.

ΜΠΑΖΕΝ, ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΙΙ, Σ. 16–17

Για ν’ αποδώσει την αίσθηση της πραγματικότητας, η μορφή του γκριφιθικού ντεκουπάζ εισάγει μια αφαίρεση: καθώς όμως μ’ αυτήν είμαστε ήδη εξοικειωμένοι, δε μας γίνεται σαν τέτοια αντιληπτή. Η όλη επανάσταση που ο Όρσον Γουέλς εισήγαγε σ’ αυτή την παράδοση δεν είναι άλλη από εκείνη μιας ασυνήθιστα συστηματικής χρήσης του βάθους πεδίου, όπου, αντίθετα απ’ την κλασική κάμερα που καδράριζε διαδοχικά από διαφορετικές οπτικές γωνίες διάφορα τμήματα του ντεκόρ, κατορθώνει ν’ αγκαλιάζει με την αυτή καθαρότητα το σύνολο του δραματικού χώρου, μέσα σ’ ένα οπτικό πεδίο ατεμάχιστο.

ΜΠΑΖΕΝ, ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΙΙ, Σ. 18

Ο Πολίτης Κέιν (1941)

Στον Πολίτη Κέιν, ένας δημοσιογράφος αναζητά το νόημα της λέξης που ψιθύρισε ο μεγιστάνας Τσαρλς Φόστερ Κέιν λίγο πριν πεθάνει. Στο πλαίσιο της έρευνάς του μιλά με πρόσωπα του στενού περιβάλλοντος του Κέιν και προσπαθεί να ανακαλύψει την αλήθεια μέσα από τις μαρτυρίες τους.

Τελικά φαίνεται πως δεν μπορεί να καταλήξει πουθενά και εγκαταλείπει τις προσπάθειες. Στα τελευταία πλάνα όμως οι θεατές μαθαίνουν κάτι για τη σημασία που είχε για τον Κέιν η λέξη «rosebud».

Προβολή αποσπάσματος στο YouTube



Κρακάουερ και Μπαζέν

Δύο ρεαλισμοί που συχνά ταυτίζονται, αλλά ξεκινούν από διαφορετικό σημείο.

ΤΙ ΜΟΙΡΑΖΟΝΤΑΙ

Η καταγωγή από τη φωτογραφία

Και οι δύο θεμελιώνουν τον κινηματογράφο στη φωτογραφική καταγραφή, και οι δύο δυσπιστούν απέναντι στο μοντάζ που κλείνει το νόημα, και οι δύο θεωρούν ότι ο θεατής πρέπει να διατηρεί ελευθερία βλέμματος.

ΠΟΥ ΧΩΡΙΖΟΥΝ

Υλικός κόσμος ή ίχνος

Ο Κρακάουερ ενδιαφέρεται για το τι δείχνει η ταινία: τη ροή της καθημερινής ζωής. Ο Μπαζέν για το πώς η εικόνα συνδέεται με το πραγματικό: ως αποτύπωμα. Ο πρώτος είναι ανθρωπολόγος του ορατού, ο δεύτερος οντολόγος της εικόνας.

ΤΙ ΔΙΑΚΥΒΕΥΕΤΑΙ

Γιατί μας αφορά σήμερα

Αν ο ρεαλισμός του Κρακάουερ είναι ζήτημα θέματος και ύφους, επιβιώνει στην ψηφιακή εποχή. Αν ο ρεαλισμός του Μπαζέν είναι ζήτημα φυσικού ίχνους, τότε η ψηφιακή εικόνα του αφαιρεί το θεμέλιο.

Η κριτική στον ρεαλισμό

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, η θεωρία στρέφεται εναντίον και των δύο.

01 **Ουσιοκρατία**

Το να μιλάμε για τη «φύση» ή την «ουσία» του μέσου καταλήγει να συνταγογραφεί τι επιτρέπεται να κάνει ο κινηματογράφος, αντί να περιγράφει τι κάνει.

02 **Η διαφάνεια ως ιδεολογία**

Οι Comolli και Narboni στα Cahiers υποστηρίζουν ότι η ίδια η κάμερα ενσωματώνει μια συγκεκριμένη, ιστορικά παραγμένη αντίληψη του χώρου. Το «φυσικό» βλέμμα δεν είναι ουδέτερο.

03 **Το πραγματικό ως κατασκευή**

Η θεωρία του Screen και η σημειωτική δείχνουν ότι ο ρεαλισμός είναι σύμβαση που μαθαίνεται, ένα σύνολο κωδίκων — όχι παράθυρο στον κόσμο.

Σε αυτή την κριτική πατούν οι επόμενες ενότητες του μαθήματος: ιδεολογία, ψυχανάλυση, φεμινισμός.

Ο ρεαλισμός σήμερα

Τέσσερις ταινίες που επαναφέρουν το ερώτημα του Κρακάουερ και του Μπαζέν.

Roma Κουαρόν, 2018

Μεγάλα πλάνα, βάθος πεδίου, αργά πανοραμίκ — ο πιο καθαρός σύγχρονος μπαζενικός. Μόνο που ο «πραγματικός» χώρος είναι ψηφιακά ανακατασκευασμένος.

Απόσπασμα στο YouTube

1917 Μέντες, 2019

Η ψευδαίσθηση του ενιαίου πλάνου είναι το πιο κατασκευασμένο στοιχείο της ταινίας: η συνέχεια παράγεται στο μοντάζ.

Απόσπασμα στο YouTube

Son of Saul Νέμες, 2015

Ρηχό βάθος, θολή περιφέρεια, 4:3 — αντιστρέφει τον Μπαζέν κι όμως διεκδικεί μεγαλύτερη ιστορική αλήθεια.

Απόσπασμα στο YouTube

Nomadland Ζάο, 2020

Μη ηθοποιοί που παίζουν τον εαυτό τους, γυρίσματα σε πραγματικούς τόπους: η νεορεαλιστική γραμμή του Ζαβαττίνι σήμερα.

Απόσπασμα στο YouTube

Όταν η εικόνα παύει να είναι ίχνος

Η οντολογία του Μπαζέν στηρίζεται στο φωτογραφικό αποτύπωμα του πραγματικού. Τι συμβαίνει όταν αυτό το αποτύπωμα παράγεται ψηφιακά;

Ο Ιρλανδός Σκορσέζε, 2019

Το ψηφιακό rejuvenation δείχνει έναν νεότερο Ντε Νίρο που ουδέποτε στάθηκε μπροστά στην κάμερα. Η εικόνα δεν αποτυπώνει πια κάτι που υπήρξε.

Απόσπασμα στο YouTube

The Brutalist Κόρμπετ, 2024

Η δημόσια διαμάχη για τη χρήση AI στη φωνή των ηθοποιών έθεσε ξανά το ερώτημα τι μετράει ως αυθεντική καταγραφή.

Απόσπασμα στο YouTube

Αν η εικόνα δεν είναι πια ίχνος του πραγματικού, τι απομένει από το επιχείρημα του Μπαζέν;

Ερωτήματα για συζήτηση

Σε ομάδες των τριών, δέκα λεπτά. Χρησιμοποιήστε τουλάχιστον τρεις όρους της διάλεξης.

01 Ποια από τις τέσσερις ταινίες θα χαρακτήριζε ο Κρακάουερ «απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας» και γιατί;

02 Το ενιαίο πλάνο του 1917 υπηρετεί τον ρεαλισμό ή τον υπονομεύει; Συγκρίνετέ το με το βάθος πεδίου στον Πολίτη Κέιν.

03 Το Son of Saul περιορίζει δραστικά αυτό που βλέπουμε. Μπορεί η αφαίρεση να είναι πιο ρεαλιστική από την πληρότητα;

04 Ισχύει σήμερα η θέση του Ζαβαττίνι για «μηδενική απόσταση μεταξύ τέχνης και ζωής»; Σε ποια ταινία τη βλέπετε;