ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

Θεωρίες της κινούμενης εικόνας

Διάλεξη 4 — Το σοβιετικό μοντάζ

Δέσποινα Πούλου · d.poulou@aegean.gr

Το μοντάζ ως βάση της σινε-ποιητικής

Το μοντάζ αποτελεί τη βάση της σινε-ποιητικής που οραματίζονται θεωρητικοί (/δημιουργοί) όπως ο Σεργκέι Αϊζενστάιν, ο Βσέβολοντ Πουντόβκιν και ο Γκριγκόρι Αλεξαντρόφ.



Στο τραπέζι του μοντάζ

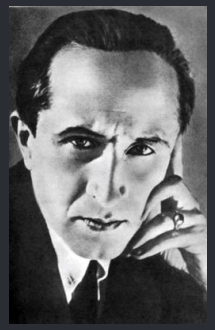
Τα ερωτήματα των σκηνοθετών-θεωρητικών

> *Ως πρακτικοί-διανοούμενοι που συνδέονταν με την Κρατική Σχολή Κινηματογράφου που ιδρύθηκε το 1920, οι [σοβιετικοί] σκηνοθέτες-θεωρητικοί ενδιαφέρονταν όχι μόνο για μεγάλες ιδέες, αλλά και για πρακτικά ερωτήματα γύρω από την κατασκευή μιας σοσιαλιστικής κινηματογραφικής βιομηχανίας που θα συμφιλίωνε την ελευθερία του δημιουργού, την πολιτική αποτελεσματικότητα και τη μαζική δημοτικότητα. Έθεσαν ερωτήματα όπως: τι είδους κινηματογράφο πρέπει να προωθήσουμε; Μυθοπλασία ή ντοκιμαντέρ; Εμπορικό ή αβανγκαρντ; Τι είναι ο επαναστατικός κινηματογράφος;*
>
> Stam, σ. 59



Ο φακός ως μάτι

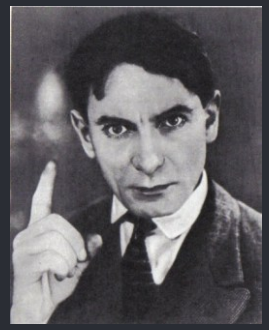
Τρεις θέσεις για το μοντάζ



Λεβ Κουλέσοφ

Σύνδεση

Τα πλάνα συνδέονται. Από τη σχέση τους προκύπτει χώρος και συναίσθημα που δεν υπάρχουν σε κανένα από τα δύο χωριστά.



Βσέβολοντ Πουντόβκιν

Χτίσιμο

Τα πλάνα συσσωρεύονται σαν τούβλα. Το μοντάζ χτίζει βαθμιαία τη σκηνή και κατευθύνει το βλέμμα του θεατή μέσα της.



Σεργκέι Αϊζενστάιν

Σύγκρουση

Τα πλάνα συγκρούονται. Από τη ρήξη τους πηδά η ιδέα. Το μοντάζ δεν αφηγείται, σκέφτεται.

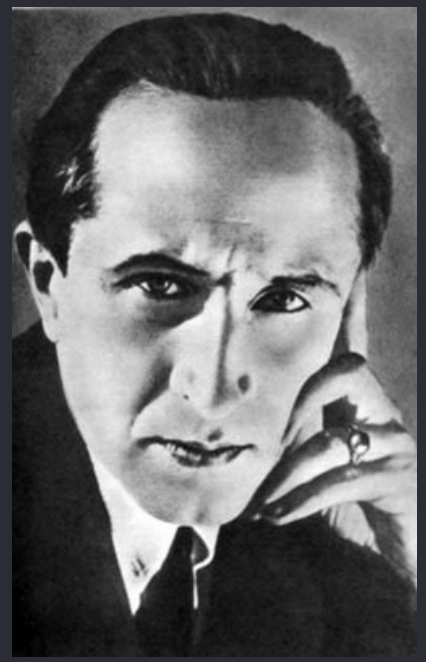
Οι τρεις θέσεις δεν είναι διαδοχικά στάδια, αλλά ανταγωνιστικές απαντήσεις στο ίδιο ερώτημα: πού βρίσκεται το νόημα μιας ταινίας.

Ο πρωτοπόρος

Το μοντάζ αποτέλεσε τη βάση των νέων θεωριών του σοβιετικού κινηματογράφου. Πρωτοπόρος υπήρξε ο Λεβ Κουλέσοφ, ιδρυτής της πρώτης σχολής κινηματογράφου του κόσμου.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Κουλέσοφ δημιούργησε μια σειρά πειραμάτων για να δείξει ότι το μοντάζ μπορεί να προκαλεί συναισθήματα και συνειρμούς που ξεπερνούν κατά πολύ το περιεχόμενο των μεμονωμένων εικόνων.

Ο Κουλέσοφ διακήρυξε ότι το μοντάζ μπορεί να δημιουργήσει έναν χώρο που δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Το γνωστό «πείραμα Κουλέσοφ» επιχειρούσε να αποδείξει αυτήν ακριβώς τη σκέψη.



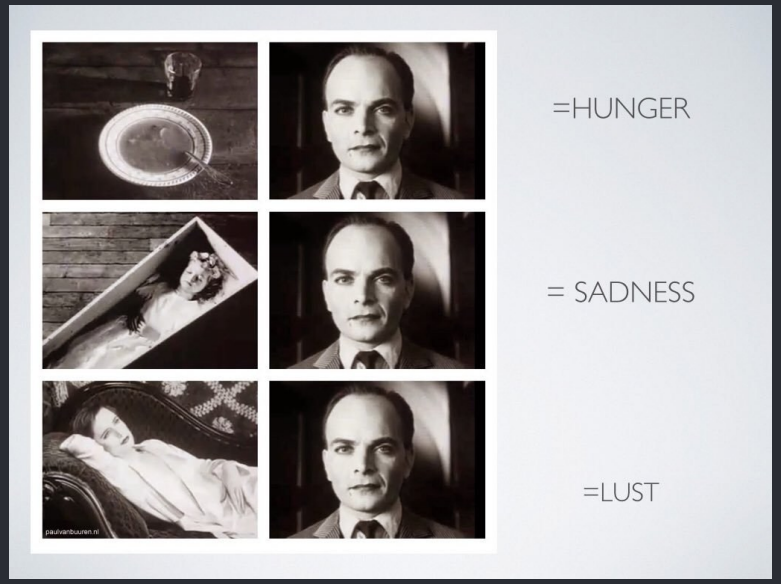
Λεβ Κουλέσοφ (1899–1970)

Το «πείραμα Κουλέσοφ»

> *Το περιεχόμενο αυτό καθαυτό των πλάνων δεν είναι τόσο σημαντικό όσο η σύνδεση δύο πλάνων διαφορετικού περιεχομένου όπως και η μέθοδος σύνδεσης και εναλλαγής τους*

Κουλέσοφ, Η τέχνη του κινηματογράφου, σ. 35

Απόσπασμα: https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc



Το πείραμα: το ίδιο πλάνο, τρεις αναγνώσεις

Ο κινηματογραφικός χώρος ως κατασκευή

> *Κατά το γύρισμα του Σχεδίου του μηχανικού Πράιτ αντιμετωπίσαμε μία βασική δυσκολία. Ήταν απαραίτητο για τους πρωταγωνιστές μας, ένα πατέρα και την κόρη του, να διασχίσουν ένα λιβάδι και να κοιτάξουν ένα στύλο απ' όπου ξεκινούσαν ηλεκτρικά καλώδια. Για τεχνικούς λόγους δεν μπορούσαμε να κινηματογραφήσουμε όλο αυτό στον ίδιο τόπο. Αναγκαστήκαμε να κινηματογραφήσουμε το στύλο σ' ένα μέρος και ξεχωριστά τον πατέρα και την κόρη σ' ένα άλλο. Τους τραβήξαμε να κοιτάζουν προς τα πάνω, να μιλούν για το στύλο και να προχωρούν. Παρεμβάλλαμε το πλάνο του στύλου, παρμένο κάπου αλλού, μέσα στον περίπατο στο λιβάδι*

Κουλέσοφ, Η τέχνη του κινηματογράφου, σ. 41

Ένας ορισμός

> *Μοντάζ είναι η οργάνωση του κινηματογραφικού υλικού*

Κουλέσοφ, Η τέχνη του κινηματογράφου, σ. 37

Ένα σύγχρονο παράδειγμα

Το φαινόμενο Κουλέσοφ δεν περιορίζεται στον βωβό κινηματογράφο: η σύνδεση του προσώπου με το πλάνο που το ακολουθεί εξακολουθεί να παράγει νόημα και ένταση.

Απόσπασμα: https://www.youtube.com/watch?v=nAcNner6AzY



Από τη «σύνδεση» στη «σύγκρουση»

Ο σημαντικότερος από τους Σοβιετικούς θεωρητικούς του μοντάζ ήταν ο Σεργκέι Αϊζενστάιν.

> *Ο Eisenstein προτιμούσε ένα αντινατουραλιστικό σινεμά βασισμένο στις δυνάμεις της εικαστικής σύνθεσης και της στιλιζαρισμένης ερμηνείας. […] Ενώ ο Kuleshov μιλούσε για "σύνδεση", ο Eisenstein μίλησε, στο A Dialectic Approach to Film Form για "σύγκρουση": "Στο σύμπαν της τέχνης αυτή η διαλεκτική αρχή των δυναμικών ενσωματώνεται στη σύγκρουση ως η θεμελιώδης αρχή για την ύπαρξη του κάθε έργου τέχνης και κάθε μορφή τέχνης"*

Stam, σ. 62–63



Σεργκέι Αϊζενστάιν (1898–1948)

Σκέψη μέσα από τις εικόνες

> *Ο Eisenstein ενδιαφερόταν λιγότερο για τη γραμμική αφηγηματική κατασκευή του τύπου αίτιο-αιτιατό από ό,τι για μια διασπασμένη, ασύνδετη, αποσπασματική διήγηση, διακοπτόμενη από παρεκβάσεις και εξωαφηγηματικά στοιχεία, όπως πλάνα του μηχανικού παγωνιού στον Οκτώβρη που αποτελεί μεταφορά για τη ματαιοδοξία του πρωθυπουργού Kerensky. Ο Eisenstein θεώρησε τον κινηματογράφο μια δυνητικά διεγερτική σκέψη και ιδεολογική διερεύνηση μέσα από τεχνικές του κονστρουκτιβισμού. Αντί να λέει ιστορίες μέσα από τις εικόνες, το σινεμά του Eisenstein σκέφτεται μέσα από τις εικόνες, χρησιμοποιώντας τη σύγκρουση των πλάνων για να προκαλέσει ιδεατές σπίθες στο μυαλό του θεατή, αποτέλεσμα μιας διαλεκτικής της αρχής και της σκέψης, της ιδέας και του συναισθήματος*

Stam, σ. 63



Οκτώβρης (1928)

Το πλάνο ως κύτταρο του μοντάζ

01 Το πλάνο δεν αποτελεί σε καμιά περίπτωση ένα στοιχείο του μοντάζ. Το πλάνο είναι το κύτταρο του μοντάζ.

02 Όπως τα κύτταρα με τη διαίρεσή τους δημιουργούν ένα νέο φαινόμενο, τον οργανισμό ή το έμβρυο, έτσι και από το πλάνο περνάμε στην αντίθετη πλευρά του διαλεκτικού άλματος όπου βρίσκεται το μοντάζ.

03 Τι χαρακτηρίζει τότε το μοντάζ και κατά συνέπεια το κύτταρό του – το πλάνο;

> ***Η σύγκρουση. Η ρήξη δύο αντίθετων μεταξύ τους στοιχείων. Η ρήξη. Η σύγκρουση.***
>
> Αϊζενστάιν

Ρίζες της διαλεκτικής του Αϊζενστάιν 1/3

Στο διαλεκτικό σχήμα του Χέγκελ εμφανίζονται τρεις όροι: αφενός η θέση και η αντίθεση, οι δύο έννοιες ή οι προτάσεις που αντιτίθενται η μία στην άλλη, και αφετέρου η σύνθεση, εν ονόματι της οποίας αίρεται η σύγκρουση μεταξύ θέσης και αντίθεσης.

Η σύνθεση, στη συνέχεια, αποτελεί μια νέα θέση, προς την οποία αντιφάσκει μια νέα αντίθεση, κ.ο.κ. Η σύνθεση περικλείει στοιχεία τόσο από τη θέση όσο και από την αντίθεση συν ορισμένα πρόσθετα νέα στοιχεία, που δεν περιέχονται στη θέση και την αντίθεση.

Ολόκληρη η διαδικασία μπορεί να περιγραφεί ως ένας κύκλος, στον οποίο πραγματοποιείται μια γέννηση, μια ανάπτυξη και τέλος η επιστροφή στο αρχικό στοιχείο, το οποίο έχει εμπλουτιστεί με μια νέα διάσταση.



Γκέοργκ Βίλχελμ Φρίντριχ Χέγκελ

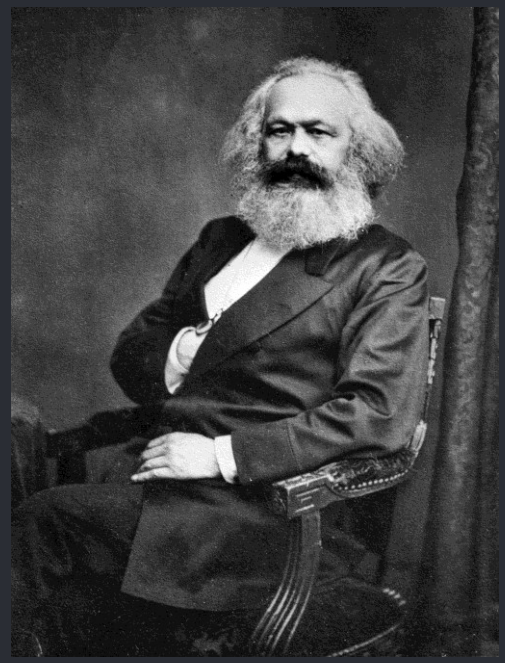
Ρίζες της διαλεκτικής του Αϊζενστάιν 2/3

Η φιλοσοφία του Καρλ Μαρξ ήταν η πιο σημαντική αναβίωση του συστήματος του Χέγκελ. Από τον Χέγκελ ο Μαρξ υιοθέτησε τη μέθοδο της διαλεκτικής, εντοπίζοντας στη διαδικασία αυτή τόσο την καλύτερη περιγραφή της πραγματικότητας όσο και την αναγκαία μέθοδο για την κατανόησή της.

Σε συμφωνία με την προσέγγιση του Χέγκελ, κατά την άποψη και του ίδιου του Μαρξ κάθε ιστορική περίοδος πρέπει να θεωρείται ως:

- ένα δομημένο σύνολο, στο οποίο όλες οι εκφράσεις της ζωής είναι έντονα συνδεδεμένες μεταξύ τους
- ένα σύνολο αντιθέσεων που καθιστούν αναπόφευκτο το πέρασμα στη διαδοχική φάση

Αυτό που ο Μαρξ αμφισβήτησε στη θεωρία του Χέγκελ ήταν η άποψη αναφορικά με την υπεροχή του Πνεύματος, η ιδεαλιστική θέση σύμφωνα με την οποία οι ιδέες αποτελούν το κίνητρο της διαλεκτικής διαδικασίας.



Καρλ Μαρξ

Ρίζες της διαλεκτικής του Αϊζενστάιν 3/3

Ο διαλεκτικός υλισμός είναι η μαρξιστική θεώρηση για τον κόσμο γενικότερα. Οι κύριες παράμετροι του διαλεκτικού υλισμού είναι δύο:

Πρώτον, η υλιστική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο κόσμος στη βάση του είναι υλικός· πηγή και πρώτη αρχή του κόσμου είναι η ύλη, από την οποία προήλθε, κατά τρόπο εξελικτικό, το πνεύμα, το οποίο εξακολουθεί να εξαρτάται από αυτήν.

Η δεύτερη παράμετρος του διαλεκτικού υλισμού εντοπίζεται στη διαλεκτική προσπέλαση των πραγμάτων, η οποία συνίσταται στον δυναμικό και όχι στον στατικό τρόπο προσέγγισής τους, στην προσπάθεια να συλληφθούν τα πράγματα όχι ως αμετάβλητες και αδιαφοροποίητες οντότητες, αλλά κατά τις εξελισσόμενες μεταξύ τους σχέσεις – κατά τη διαδικασία της μεταβολής τους, κατά τις συγκρούσεις και τις αντιφάσεις τους.



Ο Μαρξ αναποδογυρίζει τον Χέγκελ

Το Θωρηκτό Ποτέμκιν (1925)

Το Θωρηκτό Ποτέμκιν (1925) εξιστορεί την εξέγερση των ναυτών του ομώνυμου θωρηκτού στην Οδησσό, το 1905, την εποχή του Ρωσο-Ιαπωνικού πολέμου.

Αφορμή της εξέγερσης είναι ένα κομμάτι σάπιο κρέας. Οι πολίτες της Οδησσού συνδράμουν τους εξεγερθέντες, με αποτέλεσμα να ακολουθήσει η επέμβαση των Κοζάκων και η διάσημη σκηνή της σφαγής των αμάχων στις σκάλες της Οδησσού.

Στο τέλος το Ποτέμκιν συμπαρασύρει σε εξέγερση και τον υπόλοιπο στόλο.

Απόσπασμα: https://www.youtube.com/watch?v=JecXKK2rmCc



Αφίσα της ταινίας (1925)

Οι μέθοδοι του μοντάζ 1/2

Μετρικό μοντάζ

Το θεμελιώδες κριτήριο γι’ αυτή την κατασκευή είναι τα μήκη των τεμαχίων. Τα τεμάχια ενώνονται με γνώμονα το μήκος τους, σύμφωνα μ’ ένα σχέδιο-φόρμουλα που αντιστοιχεί σ’ ένα μουσικό μέτρο.

Ρυθμικό μοντάζ

Εδώ το μήκος καθαυτό δεν συμπίπτει με το μαθηματικά καθορισμένο μήκος του τεμαχίου σύμφωνα με μια μετρική φόρμουλα. Εδώ το μήκος εξαρτάται από τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του τεμαχίου, καθώς κι από το προγραμματισμένο του μήκος σύμφωνα με τη δομή της σεκάνς.

Τονικό μοντάζ

Εδώ το μοντάζ βασίζεται στο χαρακτηριστικό συγκινησιακό «άκουσμα» του κομματιού, στη δεσπόζουσά του. Στον γενικό τόνο του κομματιού, μ’ άλλα λόγια.

Αϊζενστάιν, Μέθοδοι του μοντάζ

Οι μέθοδοι του μοντάζ 2/2

Υπερτονικό μοντάζ

Το υπερτονικό μοντάζ είναι οργανικά η οριακή εξελικτική φάση του τονικού μοντάζ.

Διανοητικό μοντάζ

Το διανοητικό μοντάζ είναι ένα μοντάζ όχι γενικά φυσιολογικών υπερτονικών ακουσμάτων, αλλά ακουσμάτων και υπερτόνων διανοητικού τύπου: δηλαδή, μια σύγκρουση-αντιπαράθεση των παράλληλων διανοητικών συγκινήσεων.

Αϊζενστάιν, Μέθοδοι του μοντάζ



Η σκάλα της Οδησσού

Απόσπασμα: https://www.youtube.com/watch?v=NtnTs90knro

Διανοητικό μοντάζ: Ο Νονός (1972)

Α. Η τελετή

Ο Μάικλ Κορλεόνε στέκεται ανάδοχος στη βάφτιση του ανιψιού του. Ο ιερέας τον ρωτά αν αποκηρύσσει τον Σατανά και όλα τα έργα του. Εκείνος απαντά «αποκηρύσσω».

Β. Οι εκτελέσεις

Την ίδια ώρα, οι άνθρωποί του δολοφονούν έναν προς έναν τους αρχηγούς των αντίπαλων οικογενειών. Η εναλλαγή πυκνώνει καθώς η τελετή κορυφώνεται.

Κανένα από τα δύο πλάνα δεν περιέχει την ιδέα. Η εναλλαγή τους την παράγει: η ανάληψη της εξουσίας ως μύηση, ο όρκος ως ψέμα, η θρησκεία και το έγκλημα ως ένα σώμα. Ακριβώς η «σύγκρουση-αντιπαράθεση των παράλληλων διανοητικών συγκινήσεων» που περιγράφει ο Αϊζενστάιν.



Αναζήτηση στο YouTube: «The Godfather baptism scene»

Διανοητικό μοντάζ: Αποκάλυψη Τώρα (1979)

Α. Ο θάνατος του Κουρτς

Ο Γουίλαρντ σκοτώνει τον Κουρτς με τη ματσέτα, μέσα στο σκοτάδι του ναού.

Β. Η θυσία του βουβαλιού

Η φυλή σφάζει τελετουργικά έναν βούβαλο. Τα πλάνα είναι πραγματικά, τραβηγμένα σε τελετή και όχι σκηνοθετημένα.

Ο φόνος γίνεται θυσία και η θυσία φόνος: ο πόλεμος διαβάζεται ως τελετουργία. Η χειρονομία είναι σχεδόν κατά γράμμα δανεισμένη από την Απεργία (1925), όπου ο Αϊζενστάιν εναλλάσσει τη σφαγή των εργατών με τη σφαγή ζώων στο σφαγείο.

Αναζήτηση στο YouTube: «Apocalypse Now ending Kurtz death»



Ο κινηματογράφος-μάτι

Είμαι ο κινηματογράφος-μάτι. Είμαι ένα μηχανικό μάτι. Εγώ, μια μηχανή, σας δείχνω τον κόσμο όπως μόνο εγώ μπορώ να τον δω.

Ο Τζίγκα Βερτόφ ήταν με πολλούς τρόπους ακόμα πιο ριζοσπαστικός από τον Αϊζενστάιν.

Τονίζει την κοινωνική χρησιμότητα του ντοκιμαντέρ, επιμένοντας πως ο κινηματογράφος δεν χρειάζεται ιστορίες και σενάρια: οι ταινίες μυθοπλασίας θολώνουν την αντίληψη του κοινού για την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα. Η κάμερα είναι ένα μάτι που συλλαμβάνει την πραγματικότητα, τη στιγμή στο απρόοπτο.



Τζίγκα Βερτόφ (1896–1954)

Η ποίηση των μηχανών

> *ο Vertov υποστήριζε το γύρισμα των ντοκιμαντέρ στους δρόμους, μακριά από τα στούντιο, προκειμένου να δείξει τους ανθρώπους χωρίς μάσκες ή μακιγιάζ και να φανερώσει τι κρύβεται κάτω από την επιφάνεια των κοινωνικών φαινομένων. Επηρεασμένος από τους Ιταλούς φουτουριστές, αλλά επιφυλακτικός εξαιτίας του φασιστικού προσανατολισμού του κινήματος, ο Vertov επικροτούσε την «ποίηση των μηχανών» και το τελειοποιήσιμο "κίνο-μάτι", cine-eye (kino glas) ως μέσο εξύμνησης του θαυμαστού καινούριου κόσμου της ταχύτητας και των μηχανών – "έπη των εργοστασίων ηλεκτρικής ενέργειας" – που θα τεθεί στην υπηρεσία του σοσιαλισμού.*

Stam, σ. 67–68

Απόσπασμα: https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI



Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή (1929)

Το μανιφέστο των Kinoks

Μας λένε Kinoks και το όνομά μας μάς ξεχωρίζει από τους άλλους «κινηματογραφιστές», μπουλούκι από ρακοσυλλέκτες που ξέρουν καλά πώς να ξεφορτώνονται τις παλιατσαρίες τους.

Δεν υπάρχει για μας καμιά σχέση ανάμεσα στη δολιότητα και τους υπολογισμούς των εμπόρων και τον πραγματικό «κινοκισμό».

Το ρωσο-γερμανικό ψυχολογικό κινηματογραφικό δράμα, παραγεμισμένο με παιδικά όνειρα και αναμνήσεις, είναι στα μάτια μας σκέτη κουταμάρα.

Ο Kinok λέει ένα ευχαριστώ στο αμερικάνικο περιπετειώδες φιλμ, σ' αυτό το γεμάτο θέαμα και δυναμισμό φιλμ, στις σκηνοθεσίες αλά Pinkerton, για την ταχύτητα περάσματος των εικόνων, για τα γκρο-πλάνα. Καλό αλλά άτακτο, χωρίς θεμελίωση σε μια συγκεκριμένη μελέτη της κίνησης. Ένα σκαλί πιο πάνω από το ψυχολογικό δράμα, αλλά όμως λείπει η θεμελίωση. Ξεσήκωμα. Αντίγραφο ενός αντιγράφου.

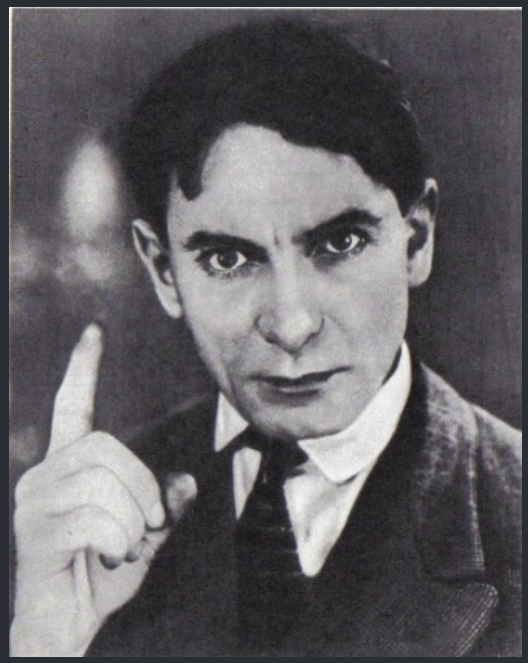
ΔΗΛΩΝΟΥΜΕ ότι τα παλιά μυθιστοριοποιημένα, θεατρικοποιημένα κ.λπ. φιλμ έχουνε λέπρα.

— Μην τα πλησιάζετε! *— Τα μάτια σας ας μην τ' αγγίζουν!* *— Κίνδυνος Θάνατος!* *— Κολλητική αρρώστια!*

Μετά το 1935

> *Όλες οι υποτιθέμενες διαφορές ανάμεσα στους θεωρητικούς του μοντάζ δε σήμαιναν πολλά για το σταλινικό καθεστώς, αφού όλοι τους είχαν πολιτικά μπλεξίματα μετά το 1935, όταν ο "σοσιαλιστικός ρεαλισμός" υιοθετήθηκε ως η επίσημη αισθητική του Σοβιετικού Κομμουνιστικού Κόμματος, οπότε και δέχτηκαν επίθεση για τον "ιδεαλισμό", το "φορμαλισμό" και τον "ελιτισμό" τους.*

Stam, σ. 69



Στην εικόνα, ο Vsevolod Pudovkin