



συνέντευξη του James Conant
στη Βάσω Κιντή

φιλοσοφία και κινηματογράφος

Βάσω Κιντή: Γράφεις και διδάσκεις ένα μάθημα για φιλοσοφία και σινεμά που δεν είναι ένα τυπικό φιλοσοφικό θέμα παρά το πλήθος των βιβλίων που έχουν εκδοθεί τελευταία. Υπάρχουν μαθήματα φιλοσοφίας της τέχνης, φιλοσοφίας και λογοτεχνίας αλλά δεν έχουμε συνήθως μαθήματα όπως «Φιλοσοφία και Θέατρο» ή «Φιλοσοφία και Ζωγραφική». Πώς ενδιαφέρθηκαν για το θέμα αυτό και γιατί νομίζεις το παίρνουν οι φοιτητές;

Τζαίμς Κόναντ: Δεν ξέρω γιατί το παίρνουν οι φοιτητές. Όσο για το ίδιο το θέμα, υπάρχουν πολλοί λόγοι για να ενδιαφερθεί κανείς για φιλοσοφία και κινηματογράφο. Ο πρώτος έχει σχέση με το σινεμά. Νομίζω –για να το θέσω προκλητικά— ότι ο κινηματογράφος είναι η μόνη ζωντανή παραδοσιακή τέχνη. Δεν εννοώ ότι κάνουμε σινεμά επί χιλιάδες χρόνια. Αντίθετα πρόκειται για μια από τις νεότερες τέχνες. Οι παππούδες μας θυμούνται τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου. Είναι παραδοσιακή τέχνη με την έννοια ότι διατηρεί το είδος της σχέσης με το κοινό που χαρακτήριζε κάποτε όλες τις τέχνες. Εννοώ ότι όλοι πηγαίνουν σινεμά. Δεν χρειάζεται να έχεις ειδικό ενδιαφέρον για την τέχνη ή να θεωρείς τον εαυτό σου ιδιαίτερα καλλιτεργημένο άτομο για να πας σινεμά. Ένας άλλος τρόπος να θέσουμε το ίδιο ζήτημα είναι να πούμε ότι ο κινηματογράφος

είναι μία τέχνη που σε ένα βαθμό έχει διαφύγει από τη μοίρα του μοντερνισμού. Η συνθήκη του μοντερνισμού στην τέχνη είναι η στιγμή στην οποία κάθε τέχνη ρωτάει τον εαυτό της τι κάνει ένα έργο τέχνης αυτό που είναι. Η ζωγραφική ρωτάει τι είναι ένας ζωγραφικός πίνακας. Κάθε έργο των μπρεσιονιστών, του κυβισμού, των αφηρημένων εξπρεσιονιστών απαντά στο ερώτημα τι είναι, τι πρέπει να είναι ένας ζωγραφικός πίνακας. Αυτό συνέβη στο θέατρο και στη μουσική και οι τέχνες αυτές έγιναν εσωστρεφείς. Οι άνθρωποι πήγαιναν στα μουσεία και αναρωτιούνταν «είναι αυτό ζωγραφική;», πήγαιναν σε συναυλίες και έλεγαν «είναι αυτό μουσική;» Στην περίπτωση του Στραβίνσκου έγιναν και επεισόδια. Στα μουσεία, στεκόμαστε μπροστά σε ένα αντικείμενο και για να καταλάβουμε γιατί βρίσκεται εκεί πρέπει να διαβάσουμε κάτι που να το εξηγεί. Δεν είναι κατονητό από μόνο του. Χρειαζόμαστε μια θεωρία. Έναν ο κινηματογράφος διατηρεί τον παραδοσιακό στόχο της τέχνης να έχει κάποιου τύπου άμεση και αυτόνομη κατανοσιμότητα.

Β.Κ.: Υπάρχουν όμως και ταινίες που θα λέγαμε πως είναι εσωστρεφείς.

Τ.Κ.: Βέβαια. Γι' αυτό είπα «σε ένα βαθμό». Οι ίδιοι οι σκηνοθέτες φυσικά θα έχουν όλων των

ειδών τις καλλιτεχνικές βλέψεις. Ωστόσο, κάτι συμβαίνει. Οι άνθρωποι πηγαίνουν σινεμά και καταλαβαίνουν τις ταινίες χωρίς να χρειάζονται κάποια θεωρία για να τους εξηγήσει τι λέει μια ταινία του Σπύλμπεργκ. Υπάρχουν ταινίες που λένε ενδιαφέροντα πράγματα για άλλες ταινίες χωρίς να χρειάζεται να θέσει κανείς στον εαυτό του το ερώτημα ποια είναι η θεωρία για να σινεμά που προβάλλει αυτή η ταινία για να την καταλάβει. Υπάρχουν ακόμη δύο πράγματα που χαρακτήριζαν επίσης τις μεγάλες τέχνες στην προ-νεοτερική τους περίοδο. Το ένα είναι ότι δεν μεροληπτείς υπέρ της υψηλής τέχνης. Νομίζω πως αν αγαπάς το σινεμά δεν πας να δεις μόνο τα αριστουργήματα. Ακόμη και μια κακή ταινία μπορεί να έχει καλές σκηνές ή καλή ηθοποιία. Δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σ' αυτές που είναι αυθεντικές και στις άλλες που είναι απορριπτέες. Η διαφορά είναι ζήτημα βαθμού όχι είδους. Επίσης δεν υπάρχει η ίδια σχέση μεταξύ του εκλεπτυσμένου (sophisticated) και του δημοφιλούς. Οι ταινίες δεν χρειάζεται να αποξενώνουν το κοινό ή να επιζητούν την απόρριψη εκ μέρους του κοινού για να αποδείξουν την αυθεντικότητά τους, η οποία μπορεί να είναι η κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι τέχνες στην περίοδο του μοντερνισμού. Αυτός είναι ο πρώτος λόγος. Ο δεύτερος...

Β.Κ.: Πριν πας στον δεύτερο, θέλω να σου πω, και μάλλον θα το ξέρεις, ότι στην Ελλάδα, αλλά και στη Γαλλία ή στη Γερμανία, σε κύκλους καλλιτεχνών ή διανοουμένων, η στάση απέναντι στον αμερικανικό κινηματογράφο είναι απορριπτική. Οι αμερικανικές ταινίες δεν θεωρούνται καλλιτεχνικά απαιτητικές και υπάρχουν σκηνοθέτες οι οποίοι, όχι μόνο δεν θέλουν να προσελκύσουν το κοινό, αλλά προσπαθούν να το απωθήσουν.

Τ.Κ.: Σίγουρα υπάρχει αυτό. Από τη στιγμή που υπάρχει μοντέρνα τέχνη, οι άνθρωποι πιστεύουν ότι δεν είναι πραγματικοί καλλιτέχνες εάν δεν την ασκούν. Είναι όμως ενδιαφέρον ότι παρά τις προσπάθειες αυτών των ανθρώπων να απαξιώσουν αυτές τις ταινίες, αυτές εξακολουθούν να ανθούν. Υπάρχει κάτι που πρέπει να κατανοήσουμε και οι θεωρίες μας δεν είναι επαρκείς. Ένα πράγμα που μ' αρέσει στον κινηματογράφο και το οποίο έχει νομίζω φιλοσοφικό ενδιαφέρον είναι ότι αμφισβητεί παγιωμένες αντιλήψεις που υπάρχουν στις περισσότερες αισθητικές θεωρίες και σε μεγάλο μέρος της πρακτικής στον χώρο του πολιτισμού για το τι είναι ενδιαφέρον στην τέχνη, τι πρέπει να είναι και ποια θα πρέπει να είναι η σχέση του με το ευρύ κοινό.

Β.Κ.: Δεν θα έλεγες ότι αυτό που περιγράφεις συνδέεται με τον ρόλο του κινηματογράφου στην κοινωνία και την κουλτούρα γενικά; Εννοώ ότι ο τρόπος που παράγονται οι ταινίες και ο τρόπος με τον οποίο τις υποδέχεται το κοινό συμβάλλει στη μορφή τους, στο τι είδους τέχνη συνιστούν. Ότι η υποδοχή και η αξιολόγηση των ταινιών από το κοινό επηρεάζει την παραγωγή των ταινιών (και αντιστρόφως) πράγμα που τελικά επηρεάζει τη μορφή; Στην Ελλάδα, ας πούμε, το κοινό του κινηματογράφου είναι κυρίως πολύ νέοι άνθρωποι.

Τ.Κ.: Είναι δύσκολο νομίζω να εκτιμήσει κανείς την αισθητική και πολιτισμική σημασία κάποιου πράγματος που μόλις έχει δημιουργηθεί. Κοίταξε τις αμερικανικές ταινίες που ξεχώρισαν, τον *Πολίτη Καίρη*, τον *Νονό*, *Το λιμάνι της αγωνίας*. Πολλοί άνθρωποι τις βλέπουν ακόμη. Δεν φτιάχτηκαν για ειδικό κοινό και η κατανοσιμότητά τους δεν απαιτεί θεωρητική κατάρτιση. Η αυθεντικότητά τους δεν απαιτεί κάποια ρήξη με την προηγούμενη παράδοση στο σινεμά. Βέβαια, αν δει κανείς τις ταινίες που είναι σήμερα δημοφιλείς στους νέους θα βρει πολλά σκουπίδια. Αυτό είναι αλήθεια.

Β.Κ.: Δεν εννοούσα ότι οι σύγχρονες ταινίες προσελκύουν μόνο νεανικό κοινό. Όμως οι αμερικανικές ταινίες σπριζονται πολύ στην αφήγηση, διηγούνται μια ιστορία. Είναι σαν εικονογραφημένες ιστορίες ενώ ορισμένες ευρωπαϊκές ταινίες παίρνουν μια μοντερνιστική στροφή, τείνουν να καταστρέψουν την αφηγηματική ανάπτυξη.

Τ.Κ.: Αυτό που λέω ισχύει ακόμη και σ' αυτή την περίπτωση, στις ταινίες που θεωρείς μοντερνιστικές. Πώς επιτυγχάνουν αυτό το αποτέλεσμα; Προϋποθέτοντας κάποιες αφηγηματικές τεχνικές και παίζοντας μαζί τους. Εξακολουθούμε όμως να χρειαζόμαστε να κατανοήσουμε ποια είναι η βασική φόρμα του κινηματογράφου. Έχει τρομερή

ζωντάνια η οποία υπόκειται και χαρακτηρίζει ακόμη και τις ταινίες που επιχειρείς να χαρακτηρίσεις μοντερνιστικές. Νομίζω δεν είναι μοντερνιστικές με τον τρόπο που είναι μοντερνιστική η μοντερνιστική μουσική. Έχουν μια παρασιτική και διαλεκτική σχέση με το κυρίαρχο ρεύμα του κινηματογράφου. Αντλούν το νόημά τους ακριβώς από τη διαφορά που έχουν από πιο συμβατικές μορφές οπτικής αφήγησης. Ένα ενδιαφέρον πράγμα με τον κινηματογράφο είναι πόσες πολλές ταινίες βλέπουμε. Είμαστε εξοικειωμένοι με τις εικόνες όπως είμαστε εξοικειωμένοι με τη γλώσσα μας. Στη μητρική μας γλώσσα ακόμη ήχους και αμέσως έχουν για μας κάποιο νόημα. Βλέπουμε μια αλληλουχία εικόνων και αμέσως σχηματίζεται ένα κάποιο νόημα. Αυτό είναι ένα άλλο θέμα που με ενδιαφέρει φιλοσοφικά. Ένα πράγμα που κάνει η φιλοσοφία είναι να μας επισημαίνει το προφανές και να μας κάνει να συνειδητοποιούμε πόσο αινιγματικό είναι αυτό φιλοσοφικά. Συνήθως τα φιλοσοφικά ερωτήματα μοιάζουν παιδικά γιατί κάνουν ερωτήσεις στις οποίες όλοι θα έπρεπε να ξέρουν την απάντηση. Μόνο όταν ο φιλόσοφος επιμένει, βλέπουμε το πρόβλημα. Και με τον κινηματογράφο, έχουμε τόσο πολύ εξοικειωθεί με το να βλέπουμε ταινίες και να συλλαμβάνουμε τα νοήματα που μεταδίδουν που δεν καταλαβαίνουμε πόσο αντισηματική και sui generis εμπειρία είναι. Το να παρακολουθείς μια ταινία δεν είναι σαν να παρακολουθείς μια παρέλαση. Το φαινομενικά παθητικό ρήμα 'παρακολουθώ' καλύπτει μια εξαιρετικά ενεργητική ικανότητα που έχουμε αποκτήσει για να διακρίνουμε και να προσδιορίζουμε ειδικού τύπου νοήματα. Στην ικανότητα αυτή περιλαμβάνονται, με σύνθετο τρόπο, εξελίξεις από την ιστορία της ζωγραφικής, του θεάτρου, της απαρχής του κινηματογράφου που, δεν πρέπει να ξεχνάμε, ήταν η επινοήση ενός μέσου για την απεικόνιση όχι φανταστικών κόσμων αλλά του πραγματικού κόσμου στις ταινίες με τα επίκαιρα. Πρόκειται για μια τρομερά σύνθετη ανάπτυξη που μας επιτρέπει να έχουμε αυτού του τύπου την εμπειρία. Το θεωρούμε δεδομένο χωρίς να καταλαβαίνουμε πόσο εξαιρετικό είναι. Αυτός είναι ο δεύτερος λόγος που θεωρώ ότι ο κινηματογράφος είναι ενδιαφέρον για τον φιλόσοφο. Είναι ένα καταπληκτικό εργαστήριο στο οποίο εξετάζουμε φιλοσοφικά ερωτήματα. Στη φιλοσοφία έχουμε ένα σωρό θεωρίες για τα πράγματα. Ας πούμε οι κατηγορίες του Καντ, η αιτιότητα π.χ. Όλες οι κατηγορίες του Καντ έχουν σχέση με το πώς συνθέτουμε τις εποποιήσεις μας. Έχουμε παραστάσεις των πραγμάτων και τις συνθέτουμε σύμφωνα με μια αρχή ενότητας. Προσλαμβάνουμε μια όψη του πολλαπλού της εμπειρίας, το α, και μια άλλη, το β. Και μετά ο Καντ ρωτά πώς γνωρίζουμε ότι το α είναι η αιτία του β. Όταν βλέπουμε μια ταινία κάνουμε το ίδιο και για τις δώδεκα κατηγορίες του Καντ. Βλέπουμε μια εικόνα και μετά μια άλλη, ένα άλλο καρέ, ένα άλλο πλάνο και καταλαβαίνουμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις το α είναι η αιτία του β. Άλλες φορές ότι το α είναι το αποτέλεσμα του β, ή ότι συμβαίνουν συγχρόνως σε διαφορετικό χώρο το ένα ανεξάρτητα από το άλλο, αυτό που λέμε παράλληλη δράση. Πώς κάνουμε αυτές τις διακρίσεις;

Β.Κ.: Συγκρίνεις αυτό που γίνεται στο σινεμά με αυτό που συμβαίνει στην αντίληψη;

Τ.Κ.: Έχουμε θεωρίες για το τι συμβαίνει στην αντίληψη και τις μεταφέρουμε στον κινηματογράφο ενώ δεν έπεται ότι η ορθή εξήγηση για το τι συμβαίνει στο σινεμά είναι ότι απλώς αντανακλά ό,τι συμβαίνει στην αντίληψη. Εάν αποκαλύψουμε και εξετάσουμε τις φιλοσοφικές μας προϋποθέσεις θα δούμε πόσο προβληματικές είναι. Δεν υπάρχει απλός τρόπος να εξηγηθεί πώς όταν βλέπουμε το α και μετά το β μπορούμε να πούμε ότι το α είναι η αιτία του β. Οι κρίσεις αυτές είναι πολύ σύνθετες. Μπορούμε να δούμε στη συνέχεια πώς το κάνουμε και εκτός σινεμά.

Θα σου δώσω άλλο ένα παράδειγμα: Τι είναι υποκειμενικό και αντικειμενικό. Βλέπουμε ορισμένες εικόνες και λέμε ότι αυτή είναι υποκειμενική λήψη, βλέπουμε κάποιες άλλες και λέμε αυτές είναι αντικειμενικές. Τι εννοούμε με αυτούς τους όρους στον κινηματογράφο; Σε κάθε κείμενο θεωρίας του κινηματογράφου λέγεται ότι ο τρόπος να δείξεις ένα υποκειμενικό πλάνο είναι να δείξεις πώς φαίνονται τα πράγματα από τη σκοπιά ενός ήρωα της ταινίας. Πώς θα τα έβλεπες αν έβλεπες τον κόσμο μέσα από τα μάτια του ήρωα. Αυτό υπάρχει παντού και δεν ισχύει. Αντίθετα, για το αντικειμενικό πλάνο λέγεται ότι είναι η σκοπιά που δεν είναι κανενός συγκεκριμένα. Τίποτε από τις περιγραφές αυτές δεν ανταποκρίνεται σε ό,τι αποτελεί μέρος μιας κανονικής ταινίας. Βλέπουμε ταινίες συνέχεια, κάνουμε αυτές τις διακρίσεις αλλά αν κοιτάξουμε πιο προσεκτικά θα δούμε ότι κάνουμε κάτι πολύ πιο σύνθετο και ενδιαφέρον. Και αυτό στην πραγματικότητα απαλείφει τις έννοιες υποκειμενικό/ αντικειμενικό. Δεν φέρνουμε λοιπόν τη φιλοσοφία στο σινεμά για να καταλάβουμε καλύτερα τον κινηματογράφο αλλά φέρνουμε τον κινηματογράφο στη φιλοσοφία για να μας βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα τα φιλοσοφικά ερωτήματα.

Β.Κ.: Ενωσεις ότι η ανάλυση των υποκειμενικών και αντικειμενικών λήψεων στον κινηματογράφο μπορεί να μας διαφωτίσει σχετικά με αυτές τις έννοιες και τις διακρίσεις ανεξάρτητα από το σινεμά;

Τ.Κ.: Ναι, με πολλούς τρόπους. Μας οδηγεί να αντιληφθούμε τη φιλοσοφική εικόνα που μας κρατούσε παγιδευμένους σχετικά με το τι είναι η υποκειμενικότητα π.χ. Υπάρχει μια βαθιά παγιωμένη Καρτεσιανή εικόνα γι' αυτά τα πράγματα. Θεωρούμε ότι ισχύει και στο σινεμά και ανακαλύπτουμε ότι δεν είναι έτσι τα πράγματα στον κινηματογράφο.

Β.Κ.: Δεν θα έλεγες, ωστόσο, ότι αυτό που περιγράφεις γι' αυτό που βλέπουμε όταν παρακολουθούμε μια ταινία και οι διαφορές με την αντίληψη εκτός κινηματογράφου βασίζονται σε ορισμένες συμβάσεις που επιβάλλει το ίδιο το μέσο; Στο θέατρο π.χ. έχουμε άλλου είδους συμβάσεις.

Τ.Κ.: Σωστά. Αλλά αυτό που δεν καταλαβαίνουμε είναι πόσο περίπλοκες είναι αυτές οι συμβάσεις. Για τη σύμβαση της υποκειμενικής λήψης π.χ. υποθέτουμε ότι αυτό που κάνουμε είναι να δείχνουμε

τι θα βλέπαμε ακριβώς αν κοιτάζαμε μέσα από την κάμερα. Δείχνεις τι θα έβλεπες αν κοιτάζες μέσα από τα μάτια του Μάρλοου. Η σκοπιά αυτού του ήρωα και η σκοπιά της κάμερας ταυτίζονται. Νομίζουμε ότι *αυτή* είναι η σύμβαση. Δεν είναι αυτή η σύμβαση. Είναι πολύ πιο περίπλοκη. Ας πάρουμε το παράδειγμα μιας σκηνής διαλόγου. Ας πούμε ότι γυρίζουμε έναν διάλογο ανάμεσα στον Jim και τη Βάσω και θέλουμε, καθώς παρακολουθούμε τον διάλογο, να δείξουμε ορισμένα πλάνα της Βάσως όπως θα φαίνονταν από τη σκοπιά του Jim. Τι θα κάνουμε; Ποιες είναι οι συμβάσεις μας; Θα βάλουμε μια κάμερα στον αριστερό μου ώμο. Είναι πολύ σημαντικό η Βάσω να μην κοιτάξει ποτέ τον φακό. Η κάμερα δεν είναι εκεί που είναι τα μάτια μου. Δεν κοιτάς τον φακό, δεν αναγνωρίζεις την κάμερα, η κάμερα δεν υπάρχει στον κόσμο του σινεμά. Αυτός είναι ένας λόγος που η μετάβαση για τον ηθοποιό από το θέατρο στο σινεμά είναι τόσο δύσκολη. Δεν παίζεις μπροστά στην κάμερα. Εάν η Βάσω παίζει τον ρόλο της Βάσως στην ταινία και κοιτάζει τον Jim στα μάτια όπως κάνει τώρα που συζητάμε, με την κάμερα στον αριστερό ώμο του Jim, αυτό που θα δούμε είναι τις κόρες των ματιών της Βάσως να πηγαίνουν μπρος πίσω πολύ-πολύ γρήγορα σαν να ήταν τρομαγμένο ελάφι και τα βλέφαρά της θα ανοιγόκλειναν. Αυτός ο συνδυασμός θα έδινε την εντύπωση ότι είναι φοβισμένη. Αυτό λοιπόν που πρέπει να κάνει η Βάσω για να έχουμε το πλάνο της από τη σκοπιά του Jim είναι να «κλειδώσει» το αριστερό μάτι του Jim με το δικό της αριστερό μάτι (όχι το δεξί γιατί θα φαίνεται ότι κοιτάζει τη γωνία). Έχουμε δει πολλά τέτοια πλάνα στις ταινίες αλλά δεν ξέρουμε πώς γυρίζονται. Πράγματι υπάρχουν κινηματογραφικές συμβάσεις αλλά είναι περίπλοκες. Και οι ηθοποιοί δεν πρέπει απλώς να παίζουν φυσικά. Πρέπει να παίζουν με έναν πολύ ειδικό τρόπο ώστε να περνάει σε μας με μια φυσική διαφάνεια.

B.K.: Αυτό που λες εγείρει νομίζω το ζήτημα του ρεαλισμού. Σκεφτόμουν αρχικά ότι υπάρχουν δύο ειδών ψευδαισθήσεις στο σινεμά. Υπάρχει η φανταστική ιστορία που παρακολουθεί κανείς στην ταινία και υπάρχει η ψευδαίσθηση που δημιουργείται από την τεχνολογία. Με την περιγραφή που έδωσες του τι συμβαίνει όταν γυρίζεται μια ρεαλιστική σκηνή μιας ταινίας φαίνεται ότι και ο ίδιος ο ρεαλισμός είναι μια σύμβαση.

T.K.: Αυτό είναι το ενδιαφέρον θέμα. Οι φιλόσοφοι εστιάζουν κυρίως στις δύο πρώτες. Ότι βλέπεις κάτι που μοιάζει με σταθερή εικόνα η οποία στην πραγματικότητα αποτελείται από 24 καρτέ. Δεν βλέπεις την κίνηση ενώ υπάρχει κίνηση. Ή το απλό γεγονός ότι έχεις έναν φανταστικό κόσμο. Αυτό που είναι πιο ενδιαφέρον είναι τι κάνεις για να κατασκευάσεις μια οπτική παρουσίαση ενός φανταστικού κόσμου που μας απορροφά και μας συναρπάζει τόσο μετά από δυο ώρες είναι σαν να ξυπνάμε από όνειρο. Για να έχουμε την εμπειρία του ρεαλιστικού πλάνου δεν πρέπει, όπως είδαμε,οι ηθοποιοί να φέρονται «φυσικά». Πρέπει να τηρήσουν τις συμβάσεις οι οποίες είναι σε μας αόρατες. Το τι δουλεύει δεν είναι χαρακτηριστικό του μέσου. Το ανακαλύπτουν οι κινηματογραφιστές

στην ιστορία του κινηματογράφου. Νομίζουμε ότι το καλλιτεχνικό μέσον είναι κάτι που μπορούμε να ταυτοποιήσουμε κοιτάζοντας το υλικό που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης πριν το χρησιμοποιήσει. Νομίζουμε ότι *αυτή* είναι η σύμβαση. Δεν είναι αυτές οι ποιες είναι οι δυνατότητες της ζωγραφικής ως ενδιαφέροντος μέσου κοιτάζοντας απλώς έναν ζωγραφισμένο καμβά. Πολύ περισσότερο για το σινεμά. Δεν πιστεύω ότι μπορούσε κανείς να φανταστεί πως αυτά τα υλικά μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και να αξιοποιηθούν με τους τρόπους που έγινε. Το να κάνεις και να κατανοείς ταινίες εξαρτάται από την προηγούμενη συναλλαγή μας με άλλες ταινίες, αλλά όχι μόνο με ταινίες αλλά και με άλλες εικόνες βίντεο, εικόνες από επίκαιρα, από ειδήσεις τηλεόρασης, και πιο πρόσφατα εικόνες από κάμερες παρακολούθησης, μηχανήματα ATM, οθόνες υπολογιστών. Όλες αυτές οι ηλεκτρονικά παραγόμενες εικόνες μπορούν να ενσωματωθούν στη γραμματική της οπτικής αφήγησης.

B.K.: Μιλήσαμε προηγουμένων για τις συμβάσεις που αποσκοπούν στο να συγκεντρώσουν την προσοχή του κοινού. Γιατί το κάνουμε αυτό; Σβήνουν τα φώτα ώστε το κοινό να απορροφηθεί, να μην περισπάται. Σκέφτομαι ότι στο θέατρο υπάρχει μια προσέγγιση, αυτή του Μπρεχτ π.χ., που δεν θέλει ένα απορροφημένο κοινό. Γιατί στον κινηματογράφο το χρειαζόμαστε;

T.K.: Ας αρχίσουμε από τον Ντιντερό. Όσο παράξενο κι αν ακούγεται, ο Ντιντερό είναι ο πρώτος μεγάλος θεωρητικός του κινηματογράφου αν και έγραψε πάνω από εκατό χρόνια πριν ανακαλυφθεί το σινεμά. Ο Ντιντερό είχε ενδιαφέρουσες θεωρίες για τη ζωγραφική και το θέατρο. Διατυπώνει ένα παράδοξο το οποίο νομίζω εξακολουθεί να ισχύει στον κινηματογράφο. Είναι αυτό που αποκαλεί το παράδοξο του θεατή: για να είναι αισθητή η αναπαράσταση μιας δραματικής πράξης, ο ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίζει σαν να μην υπάρχει ο θεατής. Αν σε έναν πίνακα οι χαρακτήρες κοιτάζουν προς τα έξω, προς τον θεατή, μοιάζουν κωμικές. Ο Ντιντερό πίστευε ότι στον πίνακα πρέπει να έχουμε έναν περιόλιστο κόσμο στον οποίο δεν ανήκει ο θεατής. Μάλιστα συμβούλευε τους ζωγράφους να απεικονίζουν σκηνές περισυλλογής όπως το να παίζει κανείς χαρτιά ή να προσέυχεται ώστε και ο θεατής να περιέρχεται σε κατάσταση περισυλλογής, να απορροφάται. Η άλλη όψη του παραδόξου είναι ότι αν επικειρήσεις να εμπλέξεις τον θεατή ζωγραφίζοντας με τρόπο που αναγνωρίζει την ύπαρξή του, τότε αντί να τον απορροφήσεις θα τον διώξεις. Αν μπορείς να ζωγραφίσεις κάποιον που είναι γνήσια απορροφημένος σε έναν περιόλιστο φανταστικό κόσμο, τότε αυτή η απεικόνιση θα απορροφήσει και τον θεατή. Διατύπωσε ένα ανάλογο παράδοξο και για το θέατρο. Μέτρο του μεγάλου ηθοποιού είναι να μην φαίνεται ότι παίζει. Πρέπει να παίζει σαν να μην υπάρχει κανείς. Όχι ότι ξεκινάει το κοινό –αν ήταν έτσι θα έπαιζε με την πλάτη στην πλατεία, θα μιλούσε σιγά, θα έφευγε από τη σκηνή– αλλά δεν κάνει ό,τι κάνει για το κοινό. Το μέτρο ενός σπουδαίου θεατρικού έργου, όπως και ενός σπουδαίου πίνακα, είναι ότι μας απορροφά, μας συγκινεί. Αν ο Ντιντερό μπορούσε να δει σινεμά

θα είχε μείνει άφωνος από το πόσο μπορεί να μας απορροφήσει μια ταινία. Βέβαια το κριτήριο του Ντιντερό δεν μπορεί να είναι ένα ρυθμιστικό ιδεώδες για τον κινηματογράφο γιατί ακόμη και μια κακή ταινία μπορεί να μας απορροφήσει. Αποτελεί μάλλον υποστατική συνθήκη. Εύκολα μας διαφεύγει ότι ο κινηματογράφος συνδέεται στενά με τις εξελίξεις στη ζωγραφική και το θέατρο. Θεωρούμε ότι έχει περισσότερη σχέση με τη φωτογραφία σαν να ήταν μια απλώς μηχανική τέχνη. Το *Verfremdungseffekt* στο θέατρο του Μπρεχτ προϋποθέτει τις συμβάσεις του Ντιντεροτιανού θεάτρου για να μπορέσει να λειτουργήσει, όπως αυτά που περιέγραφες ως μοντερνιστικές στιγμές του ευρωπαϊκού κινηματογράφου προϋποθέτουν ότι έχουμε κάποιες προσδοκίες περισσότερο συμβατικές οι οποίες στις συγκεκριμένες ταινίες δεν εκπληρώνονται. Πάντως οι συμβάσεις εξελίσσονται ακόμη και στις χολιγουντιανές ταινίες. Το κάνουν όμως αναγνωρίζοντας τις συμβάσεις του σινεμά και με ευαισθησία για το τι τους είναι τελικά. Ο Χίτσκοκ π.χ. βάζει ορισμένους ηθοποιούς να κοιτάζουν κατευθείαν την κάμερα. Το κάνει ο Joseph Cotten στο *Shadow of a Doubt*. Τον βλέπουμε να κάθεται μόνος σε ένα δωμάτιο και αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε ότι είναι ο δολοφόνος στη σκηνή που κοιτάζει την κάμερα. Αισθανόμαστε άβολα και δεν ξέρουμε γιατί. Δεν συνειδητοποιούμε ότι οι ηθοποιοί στον κινηματογράφο δεν κοιτάζουν την κάμερα. Ο Χίτσκοκ επέτρεπε στους ηθοποιούς του να το κάνουν πού και πού για λίγο και δημιουργούσε αυτό το αίσθημα δυσφορίας. Αλλά αν απλώς διαρρηγνύεις την ακεραιότητα της αφήγησης τότε θα έχεις μια πολύ κακή ταινία.

B.K.: Η άποψη του Ντιντερό για τη ζωγραφική και το θέατρο, ότι, για παράδειγμα, σκηνές περισυλλογής απορροφούν τον θεατή, ήταν αποτέλεσμα εμπειρικής έρευνας;

T.K.: Αυτή είναι μια καλή και δύσκολη ερώτηση στην οποία δεν έχω μια καλή απάντηση. Αποτελούν οι ισχυρισμοί του Ντιντερό εμπειρικά συμπεράσματα, είναι συνθετικές a priori προτάσεις; Έχουμε εδώ την εξέλιξη κάποιων συμβάσεων που αφορούν την αναπαράσταση στις οποίες μαθαίνουμε να μετέχουμε. Όπως δεν ανακαλύπτουμε εμπειρικά τους κανόνες που μαθαίνουμε στο σκάκι, έτσι αναλύουμε a priori τις αρχές που διέπουν τις συμβάσεις της δραματικής αναπαράστασης. Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε αυτό που κάνει ο Ντιντερό ως a priori ανακάλυψη της γραμματικής του σινεμά, της δομής του μέσου αλλά εν μέρει και ως ανακάλυψη του τι βρίσκουν φυσικό οι άνθρωποι. Πάντως το τι βρίσκεται φυσικό εξελίσσεται και αυτό και διαμορφώνεται από την τριβή μας με τον κινηματογράφο.

B.K.: Εγώ πίστευα ότι όπως στον καθημερινό κόσμο όταν συζητάς με τον συνομιλητή σου βρισκόσαστε στον ίδιο κόσμο, κατά τον ίδιο τρόπο όταν θέλεις να ανεξάρτητες την προσοχή του κοινού στην κινηματογραφική αίθουσα πρέπει να φέρεις τον θεατή στον κόσμο της ταινίας.

T.K.: Όταν προσπαθείς να απορροφήσεις τον θεατή στον κινηματογράφο προσπαθείς να

εμπλέξεις κάποιον που δεν βρίσκεται στον ίδιο κόσμο. Η εμπλοκή λειτουργεί διαφορετικά στον πραγματικό κόσμο και στο σινεμά. Στο σινεμά ο ηθοποιός δεν πρέπει ποτέ να κοιτά την κάμερα. Για να απορροφηθούμε πρέπει να αισθανόμαστε ότι παρακολουθούμε έναν κόσμο στον οποίο δεν μετέχουμε. Στα ντοκιμαντέρ τα πράγματα είναι διαφορετικά. Εκεί παρότι ζητούμε από τους ανθρώπους που μιλούν να φέρονται φυσικά καταλαβαίνουμε την παρουσία της κάμερας. Είναι μέρος όσων καταγράφονται. Υπάρχει βέβαια και το *cinema verité* στο οποίο οι κινηματογραφιστές ήθελαν να εξαφανίσουν την κάμερα. Δοκίμασαν αρκετά πράγματα αλλά δεν πιστεύω ότι δούλεψαν. Πάντως ο κλειστός κόσμος μιας ταινίας είναι πολύ εύθραυστος. Η παραμικρή απόπειρα να ανοίξει προς τον θεατή με τεχνικές ντοκιμαντέρ π.χ., αν δεν γίνει με ευαισθησία, μπορεί να τον καταστρέψει. Είναι αυτό εμπειρική ανακάλυψη ή συστατικό στοιχείο του μέσου; Κάποια στιγμή έγινε συστατικό στοιχείο αλλά ο λόγος που έγινε έχει χωρίς αμφιβολία a posteriori βάση.

B.K.: Είχα μιλήσει κάποτε με έναν Έλληνα θεατρικό συγγραφέα, τον Βασίλη Ζιώγα, ο οποίος έλεγε ότι το σινεμά, συγκρινόμενο με το θέατρο, είναι κάπως ψεύτικο. «Δες», έλεγε, «τα παιδιά, και όχι μόνο τα παιδιά: πετούν βελάκια στην οθόνη. Δεν το θεωρούν πραγματικό. Ενώ στο θέατρο το κοινό αισθάνεται δέος».

T.K.: Δεν θα με ενδιέφερε να κάνω μια ιεράρχηση των τεχνών. Υπάρχουν πολλά είδη θεάτρου και πολλά είδη κινηματογράφου και δεν έχω ιδέα πώς να συγκρίνω αυτές τις δύο τέχνες. Αν πας όμως σε μια κακή παράσταση ενός κακού θεατρικού έργου δεν ξέρω ποια θα είναι η αντίδραση του κοινού. Κι αν πάρεις ένα χολιγουντιανό μελόδραμα της δεκαετίας του '40, εκεί να δεις τι σημαίνει απορροφημένο κοινό! Οι νοικοκυρές έφευγαν από τις απογευματινές προβολές πνιγμένες στα δάκρυα και με ραγισμένες καρδιές. Δεν νομίζω ότι μπορείς να χρησιμοποιήσεις το κριτήριό του για να μιλήσεις για καλύτερότητα του κινητογράφου έναντι του θεάτρου. Πάντως πρέπει να πω ότι το σινεμά δεν εμπνέει δέος. Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ στο σινεμά έχουμε μελοδράματα και κωμωδίες, δεν έχουμε τραγωδίες. Είναι γεγονός ότι το θέατρο προκαλεί αισθήματα που δεν προκαλεί ο κινηματογράφος. Αν εννοούσε αυτό, μπορεί να είχε δίκιο.

B.K.: Νομίζω εννοούσε ότι το σινεμά είναι κάπως τεχνητό: οι χαρακτήρες, π.χ., είναι σκιάς πάνω σε ένα πανί.

T.K.: Μα τότε δεν επιτρέπειε τη διαφορετική αισθητική ποιότητα του μέσου. Θα έλεγες ότι η μουσική είναι τελείως τεχνητή επειδή δεν υπάρχει τίποτε φυσικό; Αλλά και τι σημαίνει τεχνητό; Ποιο είναι το αντίθετό του, το πραγματικό; Και το γνωρίζουμε αυτό ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο αισθητικό μέσο; Και θα μπορούσες να πεις, τι είναι πιο τεχνητό από έναν ηθοποιό που στέκεται στην άκρη της σκηνής κοιτάζοντας απλανάς το κοινό και λέει στον εαυτό του: «Να ζει κανείς ή να μην ζει;». Τι κάνει αυτός εκεί με αυτό το παράξενο

βλέμμα; Αλλά το αν είναι τεχνητό ή όχι εξαρτάται από όλο το έργο, τη συγκεκριμένη σκηνή κτλ. Εγώ υποστηρίζω ότι ο *Άμλετ* είναι σπουδαίο έργο και αυτή είναι μια σπουδαία σκηνή και το να την πεις τεχνητή εισάγοντας ένα κριτήριο του πραγματικού, ανεξάρτητα από το πώς αναπτύσσεται και λειτουργεί ένα μέσον, θα σου επιτρέψει να καταδικάσεις οποιαδήποτε τέχνη. Ναι, πράγματι στον κινηματογράφο έχουμε φωτισμένα είδωλα στο πανί, αλλά όταν σκέφτεσαι την ταινία που σε συνάρπασε το προηγούμενο βράδυ ή όταν τι βλέπεις στο όνειρό σου, δεν ονειρεύεσαι φωτισμένα είδωλα που ερμηνεύεις ως τον Κάρυ Γκραντ αλλά ονειρεύεσαι τον Κάρυ Γκραντ.

Συνήθως οι άνθρωποι που ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο προσπαθούν να παραγάγουν μια θεωρία του σινεμά από μια θεωρία της φωτογραφίας. Πρώτα σου λένε τι ισχύει για το φωτογραφικό μέσον και μετά παράγουν τη θεωρία τους για το σινεμά. Αλλά ένα ενδιαφέρον γεγονός είναι ότι δεν μας ενδιαφέρουν οι φωτογραφίες φανταστικών κόσμων. Στα μέσα του 19ου αιώνα, στην αρχή της φωτογραφίας, ειδικά στη Γαλλία και την Αγγλία, είχαν γίνει προσπάθειες να φωτογραφηθούν φανταστικές δραματικές σκηνές. Άνθρωποι με κοστούμια έπαιρναν μέρος σε σκηνές π.χ. από τη Βίβλο, σταυρώσεις, κτλ. και φωτογραφίζονταν. Αλλά δεν υπήρχε ενδιαφέρον για τέτοιες φωτογραφίες. Δεν μας αρέσουν οι φωτογραφίες που σκηνοθετούνται. Πόσο σκηνοθεσία επιτρέπεται στην τέχνη της φωτογραφίας είναι ένα περίπλοκο ζήτημα αλλά σίγουρα υπάρχει αντίσταση στη φωτογραφική αναπαράσταση πραγμάτων έξω από τον κόσμο μας. Στο σινεμά, όμως, παρακολουθούμε επί δύο ώρες εικόνες ενός κόσμου που καταλαβαίνουμε με διάφορους τρόπους ότι είναι ανεξάρτητος από εμάς. Δεν φαντάζομαι ότι μπορεί να συναντήσω τον Τζαίημς Μποντ ή ότι μπορεί να πάω στα μέρη αυτά ή ότι η τρίτη ξαδερφή μου μπορεί να παντρευτεί τον τέταρτο ανηψιό του. Δεν με ενοχλεί αυτό καθόλου. Η φωτογραφία είναι διαφορετικό μέσον από τον κινηματογράφο και δεν μπορούμε να παραγάγουμε μια θεωρία για τον δεύτερο από μια θεωρία για την πρώτη.

B.K.: Θα έλεγες ότι το σινεμά είναι πιο κοντά στο μυθιστόρημα; Ότι η αισθητική εμπειρία μοιάζει με αυτή που έχουμε όταν διαβάζουμε μυθιστορήματα όπου πάλι έχουμε φανταστικούς κόσμους;

T.K.: Φανταστικούς κόσμους έχουμε σε πολλές τέχνες. Αν πάρεις δυο ανεπτυγμένες τέχνες θα βρεις όλων των ειδών τις ομοιότητες και διαφορές. Υπάρχουν αναλογίες μεταξύ κινηματογράφου και μυθιστορήματος αλλά είναι τεράστια η διαφορά να λες μια ιστορία με εικόνες. Επίσης τα πράγματα είναι πιο σύνθετα στον κινηματογράφο επειδή είναι ένα σύνθετο μέσον. Υπάρχει μουσική, διάλογος.

B.K.: Σκέφτομαι τώρα και την εξής διαφορά: Σε σχετικά πρόσφατες θεωρίες του μυθιστορήματος σχετικά με τον θάνατο του συγγραφέα αλλά φαίνεται ότι στον κινηματογράφο αναδεικνύουμε τον ρόλο του σκηνοθέτη. Χρησιμοποιούμε τον όρο *auteur*.

T.K.: Πιστεύω ότι μεγάλο μέρος αυτής της συζήτησης συνδέεται με τις δικές μας ανησυχίες

και ανασφάλειες. Στο μυθιστόρημα υπάρχει ένας συγγραφέας και κατά κάποιον τρόπο τον ξέρουμε. Έτσι προσποιούμαστε ότι τον σκοτώνουμε χωρίς να μας πολυνοιάζει. Αλλά το σινεμά είναι μια τεράστια διαδικασία που απαιτεί τη συνεργασία πολλών ανθρώπων και αναζητούμε την καθουσιαστική διαβεβαίωση ότι υπάρχει πράγματι ένας υπεύθυνος, ο σκηνοθέτης, που το κάνει όλο αυτό δυνατό παρέχοντας τη συνθήκη αισθητικής οντότητας. Η αλήθεια είναι ότι όταν λέμε στη λογοτεχνία ότι ο συγγραφέας είναι νεκρός αντιδρούμε σε ορισμένες θεωρίες για την εντασιακή δομή του λογοτεχνικού έργου. Η σωστή απάντηση στο ερώτημα «τι σημαίνει αυτή η ιστορία;» δεν είναι «ό,τι συνεισέφερε ο συγγραφέας». Και στο σινεμά το τι σημαίνει μια ταινία επαφίεται σε μας να το ανακαλύψουμε παρακολουθώντας την. Ο σκηνοθέτης δεν έχει τον τελευταίο λόγο. Η γνώμη του σκηνοθέτη έχει ενδιαφέρον και κύρος στον βαθμό που είναι και καλός κριτικός ταινιών.

B.K.: Ποια νομίζει ότι είναι η επίδραση όλων αυτών των θεωρητικών συζητήσεων στην τέχνη του σινεμά;

T.K.: Δεν νομίζω ότι είναι σημαντική. Δεν αποβλέπω σε αυτό. Δεν θέλω να αλλάξω αυτό που συμβαίνει εκεί. Δεν χρειάζονται τη βοήθειά μου και δεν είναι σαφές αν έχω κάτι για να τους βοηθήσω. Αλλά περιμένω να βγει κάτι καλό από την προσπάθεια να σκεφτούμε με σαφήνεια για το σινεμά. Ένα πράγμα που νομίζω θα είναι καλό για το σινεμά, αν υπάρχει καλή φιλοσοφία του σινεμά, είναι ότι θα βελτιώσουμε το πώς εκτιμούμε αισθητικά μια ταινία. Δεν μπορείς να εκτιμήσεις μια ταινία αν δεν ξέρεις τι εμπλέκεται ώστε να γίνει μία ταινία καλή. Υπάρχει μία τάση να επαινούμε ταινίες που ξέρουμε ότι είναι δύσκολο να καταλάβουμε για να φανούμε καλλιεργημένοι. Επαινούμε επίσης ηθοποιούς ή στιγμές αφήγησης όπου η προσπάθεια που καταβάλλεται είναι εμφανής (και θεωρούμε τον Κλιντ Ίστροντ, π.χ., απλώς σταρ, όχι ιδιαίτερα καλό ηθοποιό, επειδή δεν φαίνεται να προσπαθεί καθόλου ενώ επικριμάζουμε θεατρικούς ηθοποιούς όπως τον Άντονυ Χόπκινς, τον Ρίτσαρντ Μπάρτον ή τον Λώρενς Ολίβιε). Και αισθανόμαστε αποξενωμένοι, ντρεπόμαστε για την ευχαρίστηση που μας παρέχουν μεγάλες ταινίες επειδή δεν μπορούμε θεωρητικά να δικαιολογήσουμε αυτή την ευχαρίστηση. Ελπίζω λοιπόν να μπορέσουμε να υπερβούμε αυτή τη μορφή αποξένωσης στην πολιτισμική μας ζωή. Και δεν αποτελεί ύβρι εκ μέρους μου να ελπίζω ότι μπορεί να αλλάξουν τα πράγματα στην κριτική κινηματογράφου. Κοίταξε τι συμβαίνει αυτή τη στιγμή στην Αμερική: αυτό που περνάει ως κριτική κινηματογράφου είναι μια παράγραφος από κάποιον που είδε την ταινία μία μόνο φορά. Στο τέλος υπάρχει ένα βιαστικό συμπέρασμα για το αν η ταινία είναι καλή ή κακή βασισμένο σε περιγραφές που είναι συχνά ανακριβείς. Σε ποια άλλη τέχνη θα ήταν αυτή μια κριτική κύρους; Όλες οι αδυναμίες του κριτικού (αν π.χ. δεν μπορεί να συγκρατήσει τις λεπτομέρειες της πλοκής και δεν μπορεί να καταλάβει κάτι) μεταφέρονται από αυτόν στην ταινία και οι αναγνώστες επηρεάζονται. Ενώ ζητάμε από τον κινηματογράφο να μιμηθεί ως προς



τη σοβαρότητα τις άλλες τέχνες—κάτι που δεν είναι γενικά σωστό να κάνουμε—ζητάμε συγχρόνως από αυτόν στιγμήα κατανοησιμότητα πράγμα που δεν αξιώνουμε από τις άλλες τέχνες. Μπορεί λοιπόν οι επαγγελματίες του κινηματογράφου να μη χρειάζονται τη βοήθειά μας αλλά μπορούμε να συνεισφέρουμε στο επίπεδο της πρόσληψης των ταινιών, οπότε κι αυτό μπορεί να έχει στη συνέχεια κάποια επίδραση. Στη δουλειά μου ενδιαφέρομαι επίσης για το τι μπορεί η φιλοσοφία να μάθει από το σινεμά. Ενδιαφέρομαι ιδιαίτερα για ερωτήματα όπως «τι εννοούμε με τον όρο αντικειμενικότητα». Αν εννοούμε τη θέα από το πουθενά, όπως το έθεσε ο Thomas Nagel, νομίζω ότι αν σκεφτούμε πώς παίρνουμε μια αντικειμενική λήψη μπορεί να μας βοηθήσει να ερευνησουμε τι μπορεί αυτό να σημαίνει και πώς αυτό που νομίζουμε καταρρέει. Η «τι εννοούμε με υποκειμενικότητα». Αν εννοούμε μια οπτική γωνία που χρωματίζεται από μια συγκεκριμένη προοπτική αυτό το σημαίνει; Η λέξη 'προοπτική' είναι πολύ βεβαρυσμένος όρος στη φιλοσοφία. Λειτουργεί ήδη ως μεταφορά. Το καλό με το σινεμά είναι ότι βλέπεις πως τα πλάνα που θεωρείς ότι διαθέτουν μια συγκεκριμένη οπτική γωνία δεν δίνουν αυτή την εικόνα κυριολεκτικά, δίνοντας δηλαδή οπτικά αυτό που φανταζόμαστε ότι είναι η οπτική γωνία της κάμερας (αυτό ακριβώς είναι που νομίζουμε ότι συμβαίνει), πράγμα που δείχνει πόσο οι φιλοσοφικές μας εικόνες «κυριολεκτικοποιούν» αυτές τις πολύ σημαντικές έννοιες. Μετά μπορεί να αρχίσουμε να κατανοούμε τη συνθετικότητα των εννοιών απελευθερώνοντάς τες από τις κυριολεκτικές παγίδες που καθιστούν τις έννοιες αυτές ασυνάρτητες και ανεφάρμοστες πράγμα που πυροδοτεί ένα είδος σκεπτικισμού για τις ίδιες τις έννοιες.

Β.Κ.: Θυμάμαι σε ένα κείμενό σου τη συζήτηση για το κατά πόσον ο όρος «αντικειμενική οπτική γωνία» αποτελεί ευθεία αντίφαση.

Τ.Κ.: Είναι εύκολο να το δούμε αυτό στο σινεμά. Ρωτάμε τι είναι μια οπτική γωνία που δεν είναι η οπτική γωνία κανενός. Δεν ξέρουμε συγκεκριμένα πού να βάλουμε την κάμερα για να το επιτύχουμε. Κάθε οπτική γωνία φαίνεται να είναι κάποια οπτική γωνία. Και μετά όταν προσπαθούμε να καταλάβουμε οπτικές όπως την οπτική σε μια ντουλάπα στην οποία δεν υπάρχει οροφή, καταλαβαίνουμε ότι αυτό που βλέπουμε εκεί δεν είναι η οπτική γωνία του κόσμου που δεν είναι η οπτική γωνία κανενός συγκεκριμένα. Αυτό που βλέπουμε εκεί είναι κάτι που δεν είναι μια κυριολεκτική οπτική γωνία. Αποκτά τη διάσταση του αντικειμενικού αν δεν χρησιμοποιούμε την έννοια της οπτικής γωνίας κυριολεκτικά. Η έννοια της αντικειμενικότητας πρέπει να απελευθερωθεί από το μεταφορικό λεξιλόγιο με το οποίο τη συζητάμε αν είναι να καταλάβουμε ποια είναι η ορθή εφαρμογή της.

Β.Κ.: Νομίζεις ότι οι ταινίες που γυρίζονται στις Η.Π.Α. παίζουν γενικά έναν πολιτισμικό ρόλο; Χρησιμοποιούνται, όπως φοβούνται μερικοί, από τις Ηνωμένες Πολιτείες για να αποκοιμίζουν ή να μαγεύουν τον κόσμο; Αν αυτό είναι αλήθεια, έχει με τη σειρά του επίδραση στο πώς γυρίζονται οι ταινίες; Έχουν, ας πούμε, πάντα αφηγηματικό

χαρακτήρα ώστε, όπως τα παραμύθια, να γοητεύουν και να αποκοιμίζουν τον κόσμο;

Τ.Κ.: Υπάρχουν πολλές ερωτήσεις εδώ. Πρώτον υπάρχει ένα ερώτημα για το σινεμά που μπορεί να εκληφθεί ως ερώτημα για τα φιλμ εν γένει. Ότι για να είναι ένα φιλμ ενδιαφέρον πρέπει να είναι αφηγηματικό.

Β.Κ.: Διακρίνεις μεταξύ σινεμά και φιλμ;

Τ.Κ.: Ναι.

Β.Κ.: Με τη λέξη φιλμ εννοείς μόνο το μέσον;

Τ.Κ.: Θα το εξηγήσω. Το δεύτερο ερώτημα είναι το εξής δεδομένου ότι έχουμε σινεμά, δηλαδή οπτικές παραστάσεις φανταστικών αφηγηματικών κόσμων, μας βοηθούν αυτές κατ' ανάγκη να δραπέτεύσουμε ή να γοητευθούμε; Και υπάρχει ένα τρίτο ερώτημα ειδικά για την Αμερική. Για το πρώτο ερώτημα: Νομίζω ότι είναι πολύ σημαντικό να δούμε ότι υπάρχει ένα συγκεκριμένο αισθητικό μέσον, το σινεμά, και το σινεμά προϋποθέτει ότι μας απορροφά οπτικά ένας φανταστικός κόσμος. Αυτός είναι καταστατικός όρος του σινεμά. Εντός αυτού του μέσου υπάρχουν καλές και κακές ταινίες. Μπορεί όμως κανείς να κάνει και άλλα πράγματα με το φιλμ. Μπορείς να υπονομεύσεις τους καταστατικούς όρους του μέσου και αυτό που θα πάρεις δεν θα είναι με προφανή τρόπο μια κινηματογραφική ταινία. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα είναι αισθητικά ενδιαφέρουσα και ότι δεν θα απορροφά με τον δικό της τρόπο τον θεατή. Υπάρχουν επίσης τα ντοκιμαντέρ, το cinema verité, τα επίκαιρα. Νομίζω δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε αδιακρίτως τους όρους σινεμά και φιλμ. Για το δεύτερο ερώτημα: Είναι κοινός τόπος, ιδιαίτερα στην Ευρώπη, να λέγεται ότι οι ταινίες αφηγηματικού χαρακτήρα σε κάνουν να δραπέτεύεις, ότι το Χόλυγουντ είναι εργοστάσιο ονειρών. Μπορεί να είναι αλήθεια ότι πολλές ταινίες του Χόλυγουντ λειτουργούν έτσι. Αλλά είναι ανόητο να χρησιμοποιείται αυτή η κριτική για το ίδιο το μέσον, την ίδια την τέχνη του σινεμά. Νομίζω ότι μια καλοφτιαγμένη ταινία για τον πόλεμο μπορεί να μας κάνει να δούμε τα δεινά του πολέμου ίσως πολύ καλύτερα από κάθε άλλο μέσον. Δεν είναι εύκολο να κάνεις ένα ντοκιμαντέρ για τον πόλεμο. Δεν νομίζω ότι οι άνθρωποι που βλέπουν το «Z» στη Λατινική Αμερική θεωρούν ότι τους βοηθά να δραπέτεύσουν. Κι αυτό δεν ισχύει μόνο για τις πολιτικές ταινίες. Κάθε καλή ταινία μπορεί να γίνει το όχημα για να ανοίξουν τα μάτια μας στον κόσμο. Τα γουέστερν μπορεί πράγματι να γίνουν αντικείμενο εκμετάλλευσης, να χρησιμοποιηθούν για την κατασκευή μύθων. Όμως η ταινία π.χ. "Who shot Liberty Valence" δείχνει πόσο σύνθετη είναι η σχέση ανάμεσα στον θρύλο, τον μύθο και την αλήθεια. Ειδικά ανάμεσα στους θρύλους και τους μύθους για τη μακρινή Δύση, τον ρόλο του ατόμου, πράγματα τόσο σημαντικά για τη διαμόρφωση του πολιτισμού των Ηνωμένων Πολιτειών. Δεν νομίζω πως μπορείς να πεις ότι μια ταινία σε βοηθά να δραπέτεύσεις, αν αυτός είναι όρος αισθητικής αποτίμησης, απλώς και μόνο από το γεγονός ότι αποτελεί οπτική παράσταση ενός φανταστικού κόσμου. Τουλάχιστον όχι περισσότερο από ό, τι

ένα μυθιστόρημα. Πάμε στο τρίτο ερώτημα για την Αμερική. Νομίζω ότι πολλές αμερικανικές ταινίες σε βοηθούν να δραπέτεύσεις. Και πολλές από αυτές είναι κακές πράγμα που ισχύει για κάθε κομμάτι που παράγει μεγάλους αριθμούς έργων μιας συγκεκριμένης τέχνης. Στη Γαλλία π.χ. είχαμε πολλούς κακούς πίνακες ζωγραφικής στα μέσα του 19ου αιώνα. Προσπαθούν να ικανοποιήσουν ορισμένες επιθυμίες του κοινού. Αυτό δεν είναι καινούργιο με το Χόλυγουντ. Ωστόσο, νομίζω ότι την ίδια στιγμή γυρίζονται υπέροχες ταινίες. Μερικές φορές στο Χόλυγουντ και μερικές φορές έξω από αυτό. Δεν νομίζω ότι μπορείς να πεις αν μια ταινία είναι καλή ή κακή από το γεγονός και μόνο ότι είναι αμερικανική. Το ίδιο το Χόλυγουντ είναι από τις δεκαετίες του '30, του '40 και του '50 μέχρι σήμερα ο τόπος όπου έχουν γυριστεί μερικές από τις πιο ανατρεπτικές ταινίες και μάλιστα από Ευρωπαίους. Πολλοί Ευρωπαίοι που απορρίπτουν συλλήβδην το Χόλυγουντ αποτυγχάνουν να δουν ποιος κάνει τις ταινίες. Το Χόλυγουντ και η Αμερική γενικά είναι καλό στο να εντοπίζουν και να εισάγουν ταλέντα. Οι μεγάλοι σκηνοθέτες του Χόλυγουντ είναι στην πραγματικότητα άνθρωποι με ευρωπαϊκές ρίζες. Και αν ρωτήσεις ποιοι είναι οι οπερατέρ, ποιοι σχεδιάζουν τα κοστούμια θα δεις ότι πολλοί δεν είναι Αμερικανοί. Δεν αποτελεί έκπληξη ότι τις δεκαετίες του '30 και του '40 το Χόλυγουντ πλημμυρίζει από σπουδαίους Εβραίους σκηνοθέτες και ηθοποιούς που προέρχονταν από την Ευρώπη. Και δεν πιστεύω πως είναι σωστή η γενική σκέψη ότι οι αμερικανικές ταινίες είναι ορισμένου είδους λόγω των συγκεκριμένων όρων παραγωγής τους. Φυσικά πολλές αμερικανικές ταινίες είναι κακής ποιότητας και χρησιμοποιούνται για να προωθηθούν πολλοί ανόητοι μύθοι για την Αμερική αλλά θα αποκλείαμε πολλές δυνατότητες αν εξαιρούσαμε τις αμερικανικές ταινίες. Πολλές γαλλικές κωμωδίες είναι νομίζω εξαιρετικά ανόητες. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι οι Γάλλοι δεν έχουν παραγάγει σπουδαίες ταινίες συμπεριλαμβανομένων και κωμωδιών.

Β.Κ.: Οι Αμερικανοί φαίνεται να αγαπούν ιδιαίτερα το σινεμά. Ποια νομίζεις ότι είναι η σημασία του κινηματογράφου στην αμερικανική κουλτούρα;

Τ.Κ.: Για τους Έλληνες υπάρχει ο Σωκράτης, ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης ή σύγχρονα πρότυπα όπως ο Καβάφης και ο Σεφέρης. Για τους Γάλλους ο Ντεκάρτ ή ο Μονταίνι, για τους Γερμανούς ο Γκαίτε, ο Σίλλερ ή ο Τόμας Μαν. Η Αμερική δεν έχει ανάλογα πρότυπα στην κουλτούρα της. Δεν υπάρχει κοινή πολιτιστική κληρονομιά. Υπάρχουν πολλά μεγάλα ονόματα αλλά πολλοί Αμερικανοί δεν ξέρουν τίποτε γι' αυτούς. Το να είσαι Αμερικανός διανοούμενος σημαίνει συχνά να φιλοδοξείς να γίνεις κάτι σαν Ευρωπαίος διανοούμενος. Είναι ένα ερώτημα τι είναι η αμερικανική κουλτούρα αν δεν αποτελεί ευθεία αντίφαση. Το σινεμά καταλαμβάνει υψηλή θέση στην αμερικανική κουλτούρα. Παίζω συχνά με φίλους παιχνίδια σαν κι αυτό: κάθομαι με Γάλλους διανοούμενους και μπορούμε να ονομάσουμε βιβλία Γάλλων συγγραφέων που έχουμε όλοι διαβάσει. Το έχω δοκιμάσει με Αμερικανούς και δεν δουλεύει. Ο Μαρκ Τουαίν και ο Μόμπυ Ντικ υπερισχύουν αλλά υπάρχει πάντοτε κάποιος που δεν έχει διαβάσει και τα δυο. Ενώ υπάρχουν ταινίες, πολλές ταινίες, κάποιες σπουδαίες κάποιες όχι τόσο σπουδαίες, κάποιες αμφιλεγόμενες: *It's a Wonderful Life, The Wizard of Oz, Dr Strangelove, On the Waterfront, Citizen Kane, Casablanca, The Godfather*—ο κατάλογος μπορεί να μακρύνει και καλύπτει την ιστορία του Χόλυγουντ από τη δεκαετία του '30 έως σήμερα. Και αυτές τις ταινίες όχι μόνο τις έχουν δει όλοι αλλά τις έχουν δει πολλές φορές. Μπορείς να κάνεις αναφορές σε αυτές τις ταινίες με την ίδια ακρίβεια που ο Γάλλος παραπέμπει στον Ντεκάρτ και ο Γερμανός στον Γκαίτε. Κι αυτό λέει κάτι για τον ρόλο του κινηματογράφου στη συγκρότηση της κουλτούρας. Πρόκειται για τις εκφράσεις της κουλτούρας που τις συμμαχίζονται η κουλτούρα συνολικά.

Β.Κ.: Μα αυτές οι ταινίες είναι κτήμα όλων των ανθρώπων στον κόσμο όχι μόνο των Αμερικανών.

Τ.Κ.: Είναι ενδιαφέρον ότι αν μιλήσεις με Γάλλους για σινεμά είναι δύσκολο να βρεις μια γαλλική ταινία την οποία να έχουν δει όλοι. Αλλά μπορεί όλοι να έχουν δει την *Casablanca*. Ωστόσο, όσες φορές κι αν την είδαν, δεν νομίζω ότι την αγαπούν με τον ίδιο τρόπο. Πρώτα-πρώτα η ταινία δεν είναι

στη μητρική τους γλώσσα. Αν οι φράσεις που θυμάσαι είναι απλώς υπότιτλοι στα γαλλικά και δεν έχεις τον τρόπο και τη φωνή να τις ενσπαιώσεις, τότε είναι πιο δύσκολο να δώσεις στις λέξεις την ιδιαιτερότητα εκείνη που τις κάνει να λειτουργούν. Είναι αλήθεια ότι οι Γάλλοι βλέπουν και αγαπούν αυτές τις ταινίες και είναι σπουδαίοι κριτικοί και θαυμαστές του αμερικανικού σινεμά. Δεν θέλω να αρνηθώ αυτό το γεγονός, αφήνοντας στην άκρη την αγάπη τους για τον Τζέρυ Λιούις. Επίσης υπερεκτιμούν κάπως τον Γούντνυ Άλλεν. Όμως αυτές οι ταινίες δεν κυκλοφορούν ως κοινά αντικείμενα πολιτισμικής οικειότητας σε αυτή την κουλτούρα με τον τρόπο που γίνεται στην Αμερική, ακριβώς διότι είναι εκφράσεις της κουλτούρας των Αμερικανών. Οι Γάλλοι τις αγαπούν αλλά υπάρχει πάντα ένα στοιχείο ανεξέλιπτου εξωτισμού. Οι Αμερικανοί αναζητούν μέσω αυτών των ταινιών μορφές πολιτιστικής έκφρασης. Δεν εννοώ ότι δεν υπάρχει σπουδαία λογοτεχνία ή σπουδαία μουσική που παράγεται από Αμερικανούς. Υπάρχει, αλλά κυκλοφορεί σε πολύ διαφορετικά κανάλια πολιτιστικής οικονομίας και είναι δυσκολότερο τα έργα αυτά να γίνουν κτήμα όλων. Αν σκεφτούμε τον Robert Frost ως έναν μεγάλο αμερικανό ποιητή θα δούμε ότι από το έργο του, αυτό που καταλήγει να γίνει κοινό κτήμα δεν είναι η ποίησή του αλλά μια καρικατούρα, κάποιος στίχος σαν τις ευχές στις χριστουγεννιάτικες κάρτες. Ενώ με τις ταινίες ξέρουμε όλες τις λεπτομέρειες, πώς πχούν συγκεκριμένες φράσεις, πώς τις αισθανόμαστε, γιατί έχουν αυτή τη χροιά, σε τι παραπέμπουν, κτλ. Αυτό είναι ένα γεγονός για τον αμερικανικό κινηματογράφο που νομίζω χάνεται σε ορισμένου τύπου συζητήσεις στην Ευρώπη περί του τι είδους τεχνήματα είναι οι κινηματογραφικές ταινίες. Είτε οι Αμερικανοί είναι διανοούμενοι—κι αυτό σημαίνει Ευρωπαίοι διανοούμενοι—είτε δεν είναι και τους αποκοιμίζει μια μηχανή παραγάνδας. Μόνο αν αφήσουμε αυτές τις δύο εκδοχές και σκεφτούμε τι σημαίνει το σινεμά για τους Αμερικανούς μπορούμε να αρχίσουμε να συζητάμε τι είναι ο αμερικανικός κινηματογράφος ως καλλιτεχνικό επίτευγμα στο αμερικανικό πλαίσιο.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΑΛΛΑΣ-ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Πολλές φορές αυτό που μας δυσκολεύει να το βρούμε και αυτό που ψάχνουμε απεγνωσμένα, είναι σαν ένα κομμάτι από puzzle, που ίσως έχει μπει σε λάθος σημείο. Όσοι έχουν παίξει πολυσύνθετα puzzle γνωρίζουν την εμπειρία: Ψάχνεις εναγωνίως να βρεις ένα κομμάτι που ξέρεις ακριβώς πώς πρέπει να είναι και όμως δεν το βρίσκεις. Απελιπίζεσαι, θεωρείς ότι το έχασες. Ξαφνικά το ανακαλύπτεις. Το έχεις βάλει ήδη στο έτοιμο τμήμα της εικόνας, μόνο που είναι στο λάθος σημείο. Δυσκολεύτηκες λίγο για να το βάλεις, αλλά κατά τα άλλα ταίριαζε απόλυτα. Του αλάζεις θέση και τοποθετείς στο κενό που δημιουργήθηκε το σωστό κομμάτι, αυτό πια μπαίνει χωρίς να χρειαστεί να το πιέσεις. Η εικόνα συμπληρώνεται.

Το σενάριο είναι κινηματογράφος στο χαρτί και η πιο δύσκολη ίσως μορφή δραματικής τέχνης. Η ειδική γνώση είναι απολύτως απαραίτητη, και η φαντασία ακόμη σημαντικότερη. Η μέθοδος της δημιουργικής γραφής σεναρίου βασίζεται στο συνδυασμό της τεχνικής του αυτοσχεδιασμού και της διαλεκτικής συνάντησης με τη σκηνή: μαζί με τη θεωρία της συναισθηματικής δομής απαντά στις κανονιστικές θεωρίες της σεναριογραφίας και της σεναριακής ανάλυσης, επιδιώκοντας το συγχρονισμό της θεωρίας και πρακτικής της σεναριογραφίας με τη συναισθηματική στροφή επιστημών και τεχνών. Είναι όμως ταυτόχρονα ένα εργαλείο—δισκοδεστικό και χρήσιμο για όποιον ενδιαφέρεται να μάθει πώς να επινόησει και να γράψει μια ιστορία για τον κινηματογράφο.

[σενάριο]

[σενάριο]

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΠΙΝΟΗΣΗΣ & ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

66 ασκήσεις και 1 μέθοδος

ΝΕΦΕΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ