

Μέρος πρώτο

**Κλασικό Χόλιγουντ
(1930-1945)**

1. Μια κάποια τάση του αμερικανικού κινηματογράφου: τα μορφικά και θεματικά παραδείγματα του κλασικού Χόλιγουντ

ΓΙΑ ΝΑ ΑΝΤΙΛΗΦΘΟΥΜΕ εν τάχει τη σπουδαιότητα που έχει, για την ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου, το χρονολογικό διάστημα μεταξύ 1930-1945, πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι:

1. και τα εννέα μεγάλα στούντιο (MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, RKO, Paramount, Columbia, Universal, United Artists και Disney) που παρήγαν και διένεμαν την πλειονότητα των αμερικανικών ταινιών ήρθαν στο προσκήνιο πριν το 1945. Ο συνήθης όρος που χρησιμοποιούνταν την περίοδο 1940-1945 φανερώνει τον ιδιαίτερο και ιδιάζοντα ρόλο αυτών των εταιρειών, κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων δεκαετιών του ομιλούντος κινηματογράφου – η εποχή των στούντιο.

2. από τους μεγάλους κινηματογραφικούς αστέρες (Μπόγκαρτ [Bogart], Κάγκνεϊ [Cagney], Γκέμπλ [Gable], Γουέιν [Wayne], Στιούαρτ [Stewart], Κούπερ [Cooper], Ρούνεϊ [Rooney], Φλιν [Flynn], Τρέισι [Tracy] και Χέμπορν [Hepburn], Αστέρ [Astaire] και Ρότζερς [Rogers], Λόμπαρντ [Lombard], Λόι [Loy], Ντίτριχ [Dietrich], Γκάρμπο [Garbo], Ντέιβις [Davis], Γκάρλαντ [Garland], Χάρλοου [Harlow] και Ελίζαμπεθ Τέιλορ [Elizabeth Taylor]), μόνο ο Γουέιν, ο Στιούαρτ και η Τέιλορ γνώρισαν τεράστια επιτυχία μετά το 1945. Από τους μεταπολεμικούς αστέρες, κανένας (με πιθανές εξαιρέσεις τους Μπράντο [Brando], Ντιν [Dean] και Μονρό [Monroe]) δεν έφτασε τη δόξα και την αίγλη των προγενέστερών τους.

3. από τα βασικότερα είδη που αποτέλεσαν το σύνολο των αμερικανικών ταινιών (γουέστερν, γκάνγκστερ, τρόμου, επιστημονικής φαντασίας, τρελή κωμωδία [screwball comedy], γυναικείο μελόδραμα, μιούζικαλ, βιογραφία, πειρατική περιπέτεια [swashbuckler], δράμα εποχής [costume drama]), μόνο το γουέστερν, η επιστημονική φαντασία και τα είδη τρόμου έφτασαν μετά το 1945 στην πιο πληθωρική τους μορφή.

Ευλόγως, λοιπόν, έχουν χαρακτηρίσει οι ιστορικοί κινηματογράφου την περίοδο 1930-1945 ως την «κλασική περίοδο» των αμερικανικών ταινιών. Διότι, παρά την τεράστια επιτυχία του βωβού αμερικανικού κινηματογράφου, η έλευση του ήχου οδήγησε το Χόλιγουντ στο αποκορύφωμα της αφηγηματικής και της

εμπορικής του ικανότητας. Οι στατιστικές, όμως, λένε μόνο μέρος της ιστορίας. Γι' αυτά τα δεκαέξι χρόνια, η προσέλευση των θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες υπολογίζεται ότι έφτανε κατά μέσο όρο τα 80 εκατομμύρια εβδομαδιαίως, ένα σύνολο που, εκείνη την εποχή, αντιστοιχεί στον μισό πληθυσμό των ΗΠΑ. Ερμηνεύοντάς το διαφορετικά, από το 1930 έως το 1945, στις ταινίες αναλογούσαν 83 σεντς, για κάθε δολάριο που ξοδευόταν για ψυχαγωγία.¹

Ακόμα και αυτά τα εκπληκτικά νούμερα δεν είναι ικανά να εκφράσουν τον βαθμό επιρροής του Χόλιγουντ. Με την κατάκτηση και της διεθνούς αγοράς,² ο αμερικανικός κινηματογράφος εξασφάλισε ότι για τη συντριπτικά μεγάλη πλειονότητα του κοινού, εγχωρίου και μη, οι ταινίες της κλασικής περιόδου του Χόλιγουντ θα καθιέρωναν τον ορισμό του ίδιου του μέσου. Εφεξής, οι διαφορετικοί τρόποι δημιουργίας ταινιών θα αντιμετωπίζονταν ως παρεκκλίσεις από την υποτιθέμενη «πραγματική ουσία του κινηματογράφου», αντί απλώς ως εναλλακτικές μορφές μιας συγκεκριμένης φόρμας, απόρροια μιας μοναδικής συγκυρίας ιστορικών συμπτώσεων –αισθητικών, οικονομικών, τεχνολογικών, πολιτικών, πολιτιστικών, ακόμα και γεωγραφικών. Δεδομένων των οικονομικών του μέσου, αυτή η αντίληψη είχε τεράστιες συνέπειες: επειδή οι παρεκκλίσεις από τα δεσπόζοντα παραδείγματα του αμερικανικού κινηματογράφου διακινδύνευαν όχι μόνο την εμπορική καταστροφή, αλλά και την κριτική δυσπιστία, μία κινηματογραφική φόρμα απείλησε να εξοβελίσει τις υπόλοιπες.

Πρέπει να συνειδητοποιήσουμε, επομένως, ότι, εξετάζοντας τις ταινίες της κλασικής περιόδου του Χόλιγουντ, μελετούμε το πιο σημαντικό σώμα ταινιών στην ιστορία του κινηματογράφου, αυτό που καθόρισε τους όρους με τους οποίους θα βλέπονταν όλες οι ταινίες που γυρίστηκαν πριν ή μετά. Η ιδιαίτερα ξεχωριστή επιρροή αυτών των ταινιών φαίνεται να επιζητά μια θεωρητική περιγραφή των βασικών προτύπων του κλασικού Χόλιγουντ, που να εντοπίζει την πηγή αυτών των προτύπων, τη σχέση τους με την υπόλοιπη αμερικανική κουλτούρα, και να εξηγήει την ανθεκτικότητά τους απέναντι στις εξωτερικές και εσωτερικές πιέσεις για αλλαγή. Μια τέτοια θεωρία όχι μόνο θα ξεκαθάριζε τη μορφή της αμερικανικής κινηματογραφικής ιστορίας, αλλά θα εξηγούσε επίσης γιατί οι ταινίες που λειτουργούν κάτω από διαφορετικά πρότυπα θεωρούνται «λάθος». Ίσως επίσης να προσέφερε και μια οπτική κατανόησης της συνήθους, κανονιστικής και συνάμα αυστηρής γλώσσας του παρακάτω συμβουλευτικού αποσπάσματος, από εγχειρίδιο για τον κινηματογράφο:

Είναι σημαντικό [...] οι φιλόδοξοι σκηνοθέτες πρώτα να μάθουν τους κανόνες, πριν τους παραβούν. Μάθετε τον σωστό τρόπο κινηματογράφησης, τις αποδεκτές μεθόδους,

μάθετε πώς το κοινό εμπλέκεται με την ιστορία [...] Πειραματιστείτε· να είστε τολμηροί· κινηματογραφείστε με ανορθόδοξο τρόπο! Πρώτα όμως, μάθετε τον σωστό τρόπο.³

Η ιδιαίτερη πορεία της εξέλιξης του κινηματογράφου τον κατέστησε ιδιαίτερα ευπρόσβλητο σε εξωτερικές και εσωτερικές επιρροές.⁴ Ως διεθνές μέσο, περιορισμένο μόνο από ένα γλωσσικό πρόσκομμα (το οποίο εμφανίστηκε πολύ μετά την εδραίωση του κινηματογράφου, και το οποίο ξεπεράστηκε άμεσα με τη μεταγλώττιση και τον υποτιτλισμό), ο κινηματογράφος ήταν πάντα πρόθυμος να αφομοιώνει τις νέες κινηματογραφικές εξελίξεις που σημειώνονταν ανά τον κόσμο. Ως ακριβό μέσο, έχει γενικά ανταποκριθεί στις εκάστοτε πολιτισμικές διαθέσεις, με σκοπό να εξασφαλίσει τη στήριξη από το κοινό· κατά καιρούς, μάλιστα, έχει αναζητήσει και κρατική επικουρία.

Η ιστορική φύση του αμερικανικού κινηματογράφου τον έχει καταστήσει ιδιαίτερα ευάλωτο στις όποιες επιρροές. Η πρώιμη επιτυχία του Χόλιγουντ και η γοητεία της Αμερικής ως χώρας, σε συνδυασμό με την ασταθή πολιτική κατάσταση της Ευρώπης, την περίοδο 1915-1945, εξασφάλισαν ότι η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία θα προσέλκυε πολλές από τις σπουδαιότερες μορφές του διεθνούς κινηματογράφου. Έτσι, ηθοποιοί, όπως οι Γκάρμπο, Τζάνινγκς [Jannings], Ντίτριχ, Λότον [Laughton], Κόλμαν [Colman], Λαμάρ [Lamar] και Νέγκρι [Negri], και σκηνοθέτες, όπως οι Άιζενσταϊν [Eisenstein], Μουρνάου [Murnau], Λανγκ [Lang], Ρενουάρ [Renoir], Κλερ [Clair] και Παμπστ [Pabst], ήρθαν στο Χόλιγουντ την εποχή της κλασικής περιόδου, συνεισφέροντας στο κωνευτήρι του αμερικανικού κινηματογράφου. Αμέτρητες άλλες, λιγότερο γνωστές προσωπικότητες –ηθοποιοί, χειριστές κάμερας, φωτιστές– έφτασαν τη δεκαετία του '30, φέρνοντας μαζί τους στοιχεία του γερμανικού εξπρεσιονισμού και του ανατολικοευρωπαϊκού, με σοβιετικές επιρροές, μοντάζ, μετατρέποντας το αμερικανικό ύφος σχεδόν σε διεθνή κινηματογράφο. Ο ακραίος κοσμοπολιτισμός της *Καζαμπλάνκα* είναι μόλις ένα ακόμα σημάδι της αντιπροσωπευτικότητάς του. Πράγματι, από τους βασικούς συμμετέχοντες σε αυτήν την ταινία, μόνο ο Μπόγκαρτ, ο Ντούλεϊ Ουίλσον [Dooley Wilson] και ο σεναριογράφος Χάουαρντ Κοχ [Howard Koch] ήταν Αμερικανοί. Ένας Ούγγρος σκηνοθέτης (Κέρτιζ [Curtiz]) διηύθυνε μια Σουηδέζα (Μπέργκμαν [Bergman]), έναν Αυστριακό (Χένραϊντ-[Henreid]), δύο Άγγλους (Ρέινς [Rains] και Γκρίνστριτ [Greenstreet]), ένα Γερμανό (Βάιντ [Veidt]), δύο Ούγγρους (Λορ [Lor] και Σακάλλ [Sakall]), ένα Νορβηγό (Κουάλεν [Qualen]), ένα Ρώσο (Κίνσκι [Kinskey]) και ένα Γάλλο (Νταλιό [Dalio]), στη μουσική σύνθεση ενός Αυστριακού (Στάινερ [Steiner]).

Αν η προθυμία του Χόλιγουντ να εκμεταλλευτεί κάθε διαθέσιμο ταλέντο κατέστησε το αμερικανικό κινηματογραφικό ύφος μία σύνθεση επιρροών, η καθορισμένη εμπορική φύση της κινηματογραφικής βιομηχανίας των ΗΠΑ επέβαλε

ένα είδος κινηματογραφίας ιδιαίτερα ευνοϊκό στις δεσπόζουσες ιδεολογίες της αμερικανικής ζωής. Όπως παρατήρησε ο Τσαρλς Έκερτ,

η βιομηχανία [...] ήταν πιθανώς πιο εκτεθειμένη σε επιρροές που πήγάζαν από την κοινωνία, και κυρίως από την οικονομική της βάση. Στη διατάραξη της παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης, που γνώρισαν όλες οι βιομηχανίες (λόγω της οικονομικής κρίσης), πρέπει να προστεθούν οι έντονες, οικονομικά καθορισμένες ιδεολογικές πιέσεις που ασκούνταν σε μία βιομηχανία της οποίας προϊόντα ήταν τα συναισθήματα και οι ιδέες.⁵

Ωστόσο, η αυτο-διαιωριζόμενη φύση των φορμών του κλασικού Χόλιγουντ μετέτρεψε τις αμερικανικές ταινίες σε ένα ευαίσθητο κοινωνιολογικό βαρόμετρο. Επειδή οι εμπορικές ανάγκες απαγόρευαν τις ριζικές αποκλίσεις από τα καθιερωμένα πρότυπα, οι σημαντικές εξελίξεις που συνέβαιναν στον πραγματικό κόσμο συνήθως παρουσιάζονταν στα υποκρυπτόμενα κείμενα, στα υπο-κείμενα [subtexts] των επιφανειακά παραδοσιακών ταινιών (όπως θα δούμε στις *Καζαμπλάνκα*, *Μια υπέροχη ζωή [It's A Wonderful Life]* και *Ο άνθρωπος που σκότωσε τον Λίμπερτι Βάλανς [The Man Who Shot Liberty Valance]*). Συν τοις άλλοις, μια σύντομη προβολή ταινιών που ελάχιστα παρέκκλιναν από τα πρότυπα του κλασικού Χόλιγουντ ακολουθούνταν από μια εκτενέστερη σειρά ταινιών, όπου οι παλιές φόρμες επανεπιβεβαιώνονταν (όπως στη μετά-Νοβού δεκαετία του 1970, με τις ταινίες *Ο πόλεμος των άστρων*, *Ας περιμένει ο παράδεισος [Heaven Can Wait]*, *Πυρετός το σαββατόβραδο [Saturday Night Fever]*, *Γκρενζ [Grease]*, και *Ο κάουμποϊ των πόλεων [Urban Cowboy]*).

Παρόλα αυτά, ο αμερικανικός κινηματογράφος της εποχής του ήχου πολιορκούνταν συνεχώς από εξωτερικούς και εσωτερικούς παράγοντες, που απαιτούσαν τροποποιήσεις των βασικών στρατηγικών των ταινιών. Μια σύντομη περιγραφή των παραγόντων αυτών περιλαμβάνει τους ακόλουθους:

εσωτερικές επιρροές:

1. τεχνολογικές καινοτομίες που αφορούν τον κινηματογράφο (π.χ., ήχος, χρώμα, βελτιωμένοι φακοί και τεχνικές βελτιώσεις, φορητές κάμερες),
2. υφολογικές καινοτομίες (π.χ., η έμφαση στα –πρωτοεμφανιζόμενα– στοιχεία νουάρ στο *Πολίτης Κέιν [Citizen Kane]*, σε αντίστιξη με τα νορμάλ υφολογικά στοιχεία που είχαν την εξήγηση της χρήσης τους στο κείμενο, οι μινιμαλιστικές πλοκές και τα εξωτερικά γυρίσματα του νεο-ρεαλισμού, η τολμηρή και ενσυνείδητη υφολογία του γαλλικού Νέου Κύματος),⁶
3. οι εξελισσόμενες συνθήκες παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης: έχοντας εσκεμμένα εγκαταλείψει τη χειροτεχνική [artisanal] παραγωγή, η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία έχει από τότε εξελιχθεί, από βιομηχανική (χαρακτηρι-

ζόμενη από υψηλή τυποποίηση, από κάθετη και οριζόντια διάρθρωση* και συγκεντρωτική παραγωγή) σε μεταβιομηχανική (την οποία διακρίνει η σχετική διαφοροποίηση, η απουσία συγκέντρωσης και η συγκεντρωτική διανομή).⁷

εξωτερικές επιρροές

1. τεχνολογικές εξελίξεις εκτός κινηματογράφου, ιδιαίτερα η τηλεόραση,
2. η αυξανόμενη δημοφιλία άλλων μορφών διασκέδασης, ιδιαίτερα της ποπ μουσικής και των θεαματικών/συμμετοχικών αθλημάτων,
3. ιστορικά γεγονότα (π.χ., Κραχ, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Ψυχρός Πόλεμος, Βιετνάμ, Γουότεργκεϊτ, ενεργειακή κρίση).

Δεδομένων αυτών των ερεθισμάτων, η σταθερότητα του Χόλιγουντ μάλλον είναι αξιοσημείωτη. Στην πράξη, αυτή η σταθερότητα βασίστηκε στη στρατηγική της αποφυγής απότομων αλλαγών, προς όφελος σταδιακών, συχνά ανεπαίσθητων τροποποιήσεων. Άρα, το Χόλιγουντ υιοθετούσε μόνο αδύναμες εκδοχές υφολογικών καινοτομιών, τις οποίες στη συνέχεια απονέκρωνε ή απέρριπτε (η μοίρα των περισσότερων δανείων από το γαλλικό Νέο Κύμα). Οι ιστορικές κρίσεις, από την άλλη πλευρά (το Κραχ, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, το εμπάργκο του ΟΡΕC), ενέπνεαν συνήθως τις πιο συντηρητικές ταινίες, καθώς το Χόλιγουντ επιδίωκε να εκπληρώσει τον αυτόκλητο ρόλο του δημόσιου παρηγορητή. Μοιραία, επομένως, οι περισσότερες «καινούριες» ταινίες του Χόλιγουντ έμοιαζαν με τις παλιές: η *Νόρμα Ρέι*, για παράδειγμα, όπως ανέφερα και στην Εισαγωγή, δεν προσέφερε κάτι το καινούριο σε κάποιον που είχε δει την ταινία *Τα σταφύλια της οργής*, σαράντα χρόνια νωρίτερα.

Κάποιες φορές, οι εσωτερικές και οι εξωτερικές επιρροές καθόριζαν από κοινού την πορεία του αμερικανικού κινηματογράφου. Έτσι, στις απαρχές της κλασικής περιόδου του Χόλιγουντ, δύο παράγοντες-κλειδιά συνέκλιναν, ώστε να προωθηθεί ένα είδος κινηματογραφίας που για πρώτη φορά θα εμπνεόταν συστηματικά από την αμερικανική μυθολογία.

Ο εσωτερικός παράγοντας ήταν ο ήχος. Από υφολογικής άποψης, ο ήχος απλώς παγίωσε ένα σύστημα συνέχειας στην αλληλουχία των πλάνων, που ήταν ήδη αρκετά εξελιγμένο. Από μια άλλη άποψη, όμως, υποχρέωσε τις αμερικανικές ταινίες να αποβάλουν τα βικτωριανά στοιχεία, που η τεράστια επιρροή των Γκρίφιθ [Griffith] και Τσάπλιν [Chaplin] είχε εμφυσήσει στον βωβό κινηματογράφο. Το πρώτο και πιο προφανές ήταν ότι ο ήχος έφερε την επανάσταση στην κινηματογραφική ηθοποιία. Υποχρέωσε ένα στομφώδες, πομπώδες και αφηρημένο ύφος να υποχωρήσει, μπροστά σε ένα οικείο, καθημερινό και συγκεκριμένο. «You ain't heard nothing yet» [«Δεν ακούσατε τίποτα ακόμη»] ήταν η τέλεια εναρκτήρια φράση για τη νέα εποχή, ένα αργκό ευφυολόγημα, που καταργούσε τη γενικευ-

μένη μιμική του βωβού κινηματογράφου –και μαζί της πολλούς Ευρωπαίους ηθοποιούς, που υποδύονταν μέχρι τότε τους Αμερικανούς, χωρίς καν να μιλούν αγγλικά. Μέσα σε μια νύχτα, απλώς και μόνο με την προσθήκη φωνών, οι ταινίες του Χόλιγουντ έγιναν πιο αμερικανικές. Οι κινηματογραφικές αίθουσες πλημμύρισαν από ντοπιολαλιές, σχεδιάζοντας τον ακουστικό χάρτη των Ηνωμένων Πολιτειών: η νεοϋρκέζικη προφορά του Κάγκνεϊ συμπλήρωνε τον δυτικό λακωνισμό του Κούπερ, τα υψίφωνα, τραβηγμένα «α» της Χέμπορν (χαρακτηριστική προφορά στο Κονέκτικατ) ταίριαζαν με τη συρτή, τεξανή προφορά της Τζιν Άρθουρ [Jean Arthur].

Σχεδόν αμέσως, το κινηματογραφικό κοινό απέρριψε το ρητορικό ύφος της εποχής του βωβού. Εφεξής, οι ηθοποιοί θα κατέφευγαν σε αυτό το ύφος μόνο για να το παρωδήσουν, ένας τρόπος για να κοροϊδέψουν την «ηθοποιία» που προήγαγε την ψευδαισθηση των ρεαλιστικών δρώμενων της παράστασης (ο ρόλος του Τζον Μπάριμορ [John Barrymore], το 1934, στο *Τρένο πολυτελείας* [Twentieth Century], ως μελοδραματικού ιμπρεσάριου είναι το πιο κλασικό παράδειγμα). Ακόμα σημαντικότερο ήταν το γεγονός ότι ο ήχος και το νέο εγχώριο στηλ ηθοποιίας ενθάρρυναν την άνθιση ειδών που η σιωπή και η στομφώδης ηθοποιία εμπόδιζαν μέχρι εκείνη τη στιγμή: το μιούζικαλ, τις γκανγκστερικές ταινίες, τα αστυνομικά θρίλερ, την τρελή κωμωδία και το χιούμορ που βασίζονταν στη γλώσσα, και όχι στη φάρσα (Γ. Σ. Φιλντς [W.C. Fields], αδερφοί Μαρξ [The Marx Brothers], Μέι Γουέστ [Mae West]).

Ακόμα ένα επακόλουθο του ήχου ενθάρρυνε την αμερικανοποίηση του κλασικού Χόλιγουντ, αν και έμμεσα. Ο αποκλειστικός έλεγχος της τεχνολογίας του ήχου από την RCA και την Western Electrics, καθώς και το επιπρόσθετο κόστος για την παραγωγή ομιλουσών ταινιών, ανάγκασε την κινηματογραφική βιομηχανία των ΗΠΑ, ήδη ολιγοπωλιακή, σε περαιτέρω συγκέντρωση. Πράγματι, μέχρι το 1936, όλα τα μεγάλα στούντιο του Χόλιγουντ ήταν υπό τον έλεγχο των οικονομικών συμφερόντων του Μόργκαν [Morgan] ή του Ρόκφελερ [Rockefeller],⁸ ένα γεγονός που επηρέασε τον αμερικανικό κινηματογράφο με δύο τρόπους. Πρώτον, αυτού του είδους η συγκέντρωση οδήγησε σ' ένα ομοιογενές προϊόν, γεγονός που ενθάρρυνε την επεξεργασία αναρίθμητων παραλλαγών, γύρω από λίγα βασικά πρότυπα, την τακτική, με άλλα λόγια, του κλασικού Χόλιγουντ, η οποία ενισχύθηκε περαιτέρω από τη χρονική πίεση που επέβαλε η παραγωγή 476 ταινιών, κατά μέσο όρο ετησίως, στο Χόλιγουντ (σε σύγκριση με τις 256 ετησίως, το χρονικό διάστημα 1946-1976). Δεύτερον, η οικονομική φύση ενός τέτοιου ελέγχου ενέτεινε την υπάρχουσα εμπορικότητα του αμερικανικού κινηματογράφου, επιτάσσοντας μια κινηματογραφία που, για χάρη ενός τακτικού κοινού, θα ανέπτυξε με συνέπεια τις βασικές ιδεολογίες και τους μύθους της αμερικανικής κουλτούρας. Η

έλευση του ήχου, με άλλα λόγια, βοήθησε στη διαμόρφωση των δύο μόνιμων συνηθειών του αμερικανικού κινηματογράφου: στην τάση του να επαναλαμβάνει όσα είχαν λειτουργήσει νωρίτερα, και στην κλίση του, ιδιαίτερα σε εποχές οικονομικής κρίσης, να επιστρέφει σε καθιερωμένες αμερικανικές ιστορίες.

Συμπωματικά, οι κυριότερες εξωτερικές επιρροές που δέχθηκε το κλασικό Χόλιγουντ (το Κραχ και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος) ενθάρρυναν τον αμερικανικό κινηματογράφο να επανασχηματιστεί γύρω από πιο παραδοσιακούς αμερικανικούς προβληματισμούς. Τα δύο αυτά γεγονότα, οι πρώτες, ίσως, σημαντικές προκλήσεις που δοκίμασαν την αμερικανική αισιοδοξία από τον καιρό του Εμφυλίου, καλλιέργησαν μια κινηματογραφία της οποίας η πολιτισμική δεκτικότητα φανερώθηκε πρωτίστως στη μετάθεση και στην απώθηση.⁹ Με απλά λόγια, ο αμερικανικός κινηματογράφος εδραιώθηκε ως μέσο διαφυγής [από την καθημερινότητα]. Ο Ρόμπερτ Σκλαρ [Robert Sklar] συνοψίζει τον αντίκτυπο αυτών των εξωτερικών παραγόντων:

Το διαφορετικό με τις ταινίες της δεκαετίας του '30 δεν ήταν ότι ξεκίνησαν να εκφράζουν μύθους και όνειρα –αυτό το έκαναν από την αρχή–, αλλά ότι οι κινηματογραφιστές απέκτησαν μια βαθύτερη επίγνωση των μυθοποιητικών τους δυνάμεων, ευθυνών και ευκαιριών. Για τους διανοούμενους και για τα κέντρα πολιτικών δυνάμεων, ο ρόλος των πολιτιστικών μύθων στην κοινωνική σταθερότητα αποτελούσε ένα σοβαρό υπό εξέταση θέμα. Το Κραχ είχε ταρακουνήσει μερικούς από τους πιο παλιούς και ισχυρούς αμερικανικούς πολιτιστικούς μύθους, ιδιαίτερα τα μεσοαστικά κηρύγματα για την αρετή της εγκράτειας από την απόλαυση των επιθυμιών, αλλά και την επιβεβαίωση ότι η σκληρή δουλειά και η καρτερικότητα φέρνουν ευτυχία [...] Η ευρεία αμφισβήτηση των παραδοσιακών αμερικανικών μύθων απειλώς να γίνει μια επικίνδυνη πολιτική αδυναμία. Στην πολιτική, στη βιομηχανία και στα ΜΜΕ υπήρχαν άντρες και γυναίκες [...] που διαπίστωσαν την αναγκαιότητα, σχεδόν ως πατριωτικό καθήκον, να αναζωογονήσουν και να αναπλάσουν μια πολιτιστική μυθολογία.¹⁰

Από το ξεκίνημα, αυτή η μυθολογία ήταν εσκεμμένα παραδοσιακή, μια επαναβεβαίωση των πιο θεμελιακών αμερικανικών πιστεύω στον ατομικισμό, στις *ad hoc* λύσεις και στην παροδικότητα όλων των πολιτικών προβλημάτων. «We're in the money» [«Είμαστε μέσα στο χρήμα»] τραγουδούσε ειρωνικά η Τζίντζερ Ρότζερς, στο *Γυναίκες πολυτελείας* [*The Gold Diggers of 1933*], όταν το ένα τέταρτο του εργατικού δυναμικού ήταν άνεργο, το υψηλότερο ποσοστό στην ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών.

Η συντηρητική φύση του μυθολογικού προϊόντος του αμερικανικού κινηματογράφου δεν πρέπει να μας εκπλήσσει. «Στατιστικά» έχει παρατηρήσει ο Ρολάν Μπαρτ «ο μύθος βρίσκεται στα δεξιά», επειδή «ο αριστερός μύθος δεν είναι ου-

σιώδης». ¹¹ Αυτή η φύση, όμως, θα έπρεπε να μας προειδοποιεί για την έμμεση σχέση που με συνέπεια διατήρησαν οι αμερικανικές ταινίες με τα εξωτερικά γεγονότα. Κατά ένα μεγάλο βαθμό, οι μεγαλύτερες κρίσεις της αμερικανικής ιστορίας παρουσιάζονται στις αμερικανικές ταινίες μόνο ως «δομικές απουσίες» ¹² –τα αδιατύπωτα θέματα που έχουν καθορίσει μια αισθητική φόρμα, με σκοπό να αποκρύπτει τις πραγματικές συνέπειες αυτών των κρίσεων. Όπως θα δούμε στο *Καζαμπλάνκα* και στο *Μια υπέροχη ζωή*, οι αληθινές απειλές που έθεσε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στην παραδοσιακή αμερικανική ιδεολογία εμφανίζονται μόνο σε χαραμάδες ταινιών, που συνειδητά σκοπεύουν να τις υποβαθμίσουν. Χαρακτηριστικά έχει παρατηρήσει ο Σκλαρ:

Ακόμα και οι σατιρικές ταινίες, όπως οι τρελές κωμωδίες, ή οι κοινωνικές ταινίες, όπως *Τα σταφύλια της οργής*, είχαν προσεκτικά δομηθεί, ώστε να παραμένουν μέσα στα όρια των θεμελιωδών αμερικανικών πολιτισμικών και πολιτικών πιστεύω [...] Η συνεισφορά του Χόλιγουντ στην αμερικανική κουλτούρα ήταν ουσιαστικά η επιβεβαίωση. ¹³

Επομένως, αυτά τα ιστορικά «ατυχήματα» –η έλευση του ήχου, η έντονη οικονομική συγκέντρωση και η πολιτική κρίση– είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία του κλασικού Χόλιγουντ, ενός κινηματογράφου του οποίου οι σκόπιμες επικλήσεις παραδοσιακών μύθων επέφεραν μια νέα συνέχεια στην αμερικανική κουλτούρα. Σίγουρα αυτός ο κινηματογράφος δεν ήταν ποτέ ομοιόμορφος. Από την αρχή, όμως, παρουσίασε «μια κάποια τάση» που υιοθέτησε τόσο ένα μορφικό, όσο και ένα θεματικό πρότυπο. Οφείλουμε, λοιπόν, να εξετάσουμε προσεκτικά τα δύο αυτά πρότυπα, για να διαπιστώσουμε πώς και τα δύο εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό: τη συγκάλυψη της αναγκαιότητας για επιλογή.

ΤΟ ΜΟΡΦΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ – ΤΟ ΑΟΡΑΤΟ ΥΦΟΣ

Ο Ντέιβιντ Τόμσον [David Thompson] έχει παρατηρήσει ότι η ταινία ως μέσο «βασίζεται στη λήψη αποφάσεων». ¹⁴ Κάθε πλάνο είναι αποτέλεσμα δεκάδων επιλογών που αφορούν τη θέση της κάμερας, τον φωτισμό, την εστίαση, την επιλογή ηθοποιών και το καθράρισμα (τα στοιχεία της μιζανσέν)· το μοντάζ προσθέτει τις επιπλέον δυνατότητες που ενυπάρχουν στη συνδεσμολογία των πλάνων. Τα αντικείμενα στην οθόνη όχι μόνο παρουσιάζονται εις βάρος κάποιων άλλων που δεν βλέπουμε, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται εξαρτάται από την επιλογή μιας οπτικής που εξαλείφει (τουλάχιστον προσωρινά) όλες τις υπόλοιπες.

Ωστόσο, το μορφικό παράδειγμα του αμερικανικού κινηματογράφου αναπτύχθηκε ως το μέσο συγκάλυψης αυτών των επιλογών. Η ικανότητά του αυτή πυρο-



δότησε την πιο βασική διαδικασία αυτού του ύφους: τη συστηματική υποταγή κάθε κινηματογραφικού στοιχείου στα συμφέροντα της αφήγησης. Έτσι, ο φωτισμός παρέμεινε διακριτικός, οι γωνίες λήψης στο ύψος του ματιού κυρίως, το καδράρισμα επικεντρωμένο στο κύριο θέμα μιας σκηνής. Ομοίως, τα κοψίματα γίνονταν σε λογικά σημεία στη δράση και στο διάλογο. Σίγουρα υπήρξαν πλάνα, σκηνές, ακόμα και ταινίες που δεν ακολούθησαν κατά γράμμα αυτήν την τακτική. Η επικράτηση της συγκεκριμένης διαδικασίας, όμως, εξασφάλισε την εμπορική αποτυχία των λίγων κινηματογραφιστών της κλασικής περιόδου που συνεχώς έκαναν το ύφος το επίκεντρο της προσοχής (Στέρνμπεργκ [Sternberg], Ουέλς [Welles]).

Στον αμερικανικό κινηματογράφο, η συνήθης υποταγή του ύφους στην ιστορία ενθάρρυνε το κοινό να προϋποθέσει την ύπαρξη ενός σιωπηρού συμβολαίου: ότι ανά πάσα στιγμή της ταινίας στο κοινό θα δινόταν το βέλτιστο σημείο θέασης για ό,τι συνέβαινε στην οθόνη. Κάθε τι σημαντικό όχι μόνο θα παρουσιαζόταν, αλλά θα παρουσιαζόταν και από την καλύτερη οπτική γωνία. Αυτό το συμβόλαιο μπορούσε να καταπατηθεί μόνο σε ιδιαίτερες περιπτώσεις, συγκεκριμένα σε αστυνομικές ταινίες, όπου το κοινό παραχωρούσε το σύννητες δικαίωμά του στην παντογνωσία χάριν του παιχνιδιού «ποιος έκανε το έγκλημα;» [*whodunit*]. Όμως επειδή ακόμα και αυτές οι επιτομές καθορίζονταν από τις ανάγκες της αφήγησης, περνούσαν απαρατήρητες. Έτσι, το εσκεμμένα σφικτό καδράρισμα στην ταινία *Το γεράκι της Μάλτας* [*The Maltese Falcon*], που αποκρύπτει τον δολοφόνο του Μάιλς Άρτσερ, δεν σόκαρε το κοινό ως ριζοσπαστική απόκλιση από το βασικό συμβόλαιο του μορφικού παραδείγματος.

Η σιωπηρή εγγύηση ενός διαρκούς βέλτιστου σημείου θέασης αποτέλεσε ένα τόσο θεμελιώδες μέρος της υφολογίας του Χόλιγουντ, που οι καλύτεροι σκηνο-



θέτες, ακόμα κι όταν δούλευαν στο αστυνομικό είδος, την παραβίαζαν μόνο στα κλεφτά. Στο *Ψυχώ* [*Psycho*], ο Χίτσκοκ κατέφυγε δύο φορές στη χρήση υψηλής γωνίας, για να αποκρύψει την ταυτότητα του δολοφόνου, χωρίς όμως να φαίνεται ότι το κάνει. «Επίτηδες τοποθέτησα την κάμερα πολύ ψηλά,» έχει πει ο Χίτσκοκ στον Τριφό [Truffaut] «ώστε να μπορώ να ‘τραβήξω’ πάνω από τη μητέρα, γιατί, αν έδειχνα την πλάτη της, μπορεί να φαινόταν ότι εσκεμμένα έκρυβα το πρόσωπό της, και το κοινό θα γινόταν καχύποπτο. Χρησιμοποίησα αυτήν τη γωνία για να μην φανεί ότι απέφευγα να δείξω το πρόσωπό της».¹⁵

Στον αμερικανικό κινηματογράφο, η φυσική, κατά τα φαινόμενα, υποταγή του ύφους στην αφήγηση βασίστηκε ουσιαστικά σε μια ιστορική σύμπτωση: ο κινηματογράφος γεννήθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν δεσποζουσες λαϊκές τέχνες ήταν η λογοτεχνία και το θέατρο. Αν είχε εμφανιστεί κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού ή της ρομαντικής περιόδου, μπορεί να έπαιρνε τη μορφή δοκιμίου ή λυρι-

κού ποιήματος. Αντιθέτως, υιοθέτησε την τακτική και τον στόχο της ρεαλιστικής λογοτεχνίας. Το συνειδητό «ύφος» εξαλειφόταν, αφενός για να εδραιώσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας στον κινηματογράφο, αφετέρου για να ενθαρρύνει την ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες στη μεγάλη οθόνη. Η σχέση του ύφους της αίσθησης συνέχειας του Χόλιγουντ και των αφηγηματικών τακτικών του μυθιστορήματος του 19^{ου} αιώνα έχει πολύ επιτυχημένα περιγραφεί στα αγγλικά από τον Νοέλ Μπερτς και τους αρθογράφους του *Screen*, ιδιαίτερα από τον Κόλιν Μακέιμπ [Colin McCabe] και τον Στίβεν Χιθ [Stephen Heath].¹⁶ Η ιδεολογική πλευρά αυτού του επιχειρήματος (που θεωρεί το σεμνό, «ρεαλιστικό» ύφος έκφραση των συμφερόντων της μπουρζουαζίας) έχει τις ρίζες του στη σημαίνουσα κριτική του Ρολάν Μπαρτ, για τη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, *Βαθμός μηδέν της γραφής*.¹⁷ Το αντεπιχείρημα στην «τοποθέτηση της ομάδας *Screen*», όμως, συνίσταται στην απόδειξη της ακαταλληλότητας της αναλογίας μυθιστορημα-ταινία.

Αυτή η διαφωνία, που αποτυπώνεται ακόμα και στη σημειολογική γλώσσα του *Screen*, μπορεί να ξεκινήσει με τον ισχυρισμό ότι ο ρεαλισμός δεν είναι, παρά το αποτέλεσμα των αισθητικών συμβάσεων, στις οποίες είναι μαθημένο ένα κοινό.¹⁸ Από τη στιγμή, όμως, που το κατ' εξοχήν αποτελούμενο από την εργατική τάξη κινηματογραφικό κοινό των πρώτων ταινιών διέφερε σημαντικά, στις αισθητικές του «ικανότητες»¹⁹, από το εν πολλοίς αστικό κοινό του ρεαλιστικού μυθιστορήματος του 19^{ου} αιώνα, οι συμβάσεις που εδραιώθηκαν από αυτήν την προγενέστερη φόρμα δεν θα είχαν καμία επίδραση στο κινηματογραφικό κοινό.

Ωστόσο, αυτό το αποκλειστικά αποτελούμενο από την εργατική τάξη κινηματογραφικό κοινό ήταν, ως επί το πλείστον, ένα βραχύβιο φαινόμενο. Οι ιστορικοί του κινηματογράφου έχουν αποδείξει ότι η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία επιδίωξε από την αρχή να προσελκύσει το αγοραστικό κοινό της μεσαίας τάξης.²⁰ Ο Μπερτς ισχυρίζεται ότι η κινηματογραφική βιομηχανία πέτυχε αυτόν τον στόχο, μεταβαίνοντας αποφασιστικά από *παραστασιακούς* τρόπους προλεταριακών φορμών, όπως το βαριετέ, το τσίρκο και τα μαγικά σόου, σε *αναπαραστατικούς* τρόπους της μπουρζουαζίας, δηλαδή του ρεαλιστικού θεάτρου και της μυθοπλασίας. Ο Μπερτς επιμένει ότι το *Δρ. Μαμπούζε, ο παίκτης* [*Dr. Mabuse, der Spieler*] του Φριτς Λανγκ επιβεβαιώνει ότι μια κινηματογραφική εκδοχή του τελευταίου τρόπου είχε ήδη τελειοποιηθεί από το 1922.²¹ Θα διαφωνήσω και θα επιμείνω στον ήχο ως το απολύτως απαραίτητο στοιχείο του σχεδίου της αίσθησης συνέχειας. Σε κάθε περίπτωση, το κοινό της ομιλούσας εποχής του Χόλιγουντ (το κοινό που με απασχολεί σε αυτό το βιβλίο) δεν ήταν πια αποκλειστικά (ούτε καν κυρίως) εργατικό, και έτσι ήταν απίθανο να έχει λάβει την προγενέστερη αισθητική του «εκπαίδευση» από παραστασιακούς τρόπους.

Το αντεπιχείρημα θέτει και ένα δεύτερο ερώτημα: πώς μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι το κοινό του κλασικού Χόλιγουντ θεώρησε τις ταινίες «αληθινές», όταν τόσοι πολλοί σύγχρονοι κινηματογραφόφιλοι (αυτοί που αργότερα θα περιγράψω ως το «ειρωνικό κοινό») έμαθαν να διακρίνουν μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση τις αισθητικές συμβάσεις που τις παράγουν; Η απάντηση, φυσικά, είναι ότι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι. Πράγματι, ο Γάλλος ψυχίατρος Οκτάβ Μαννονί [Octave Mannoni] έχει προειδοποιήσει ότι έχουμε διαρκή ανάγκη να θεωρούμε δεδομένη «μια άλλη σκηνή» απόλυτης, αδιατάρακτης πίστης, είτε αυτή «η άλλη σκηνή» είναι πρωτόγονες κουλτούρες, το παρελθόν μιας εποχής, η παιδική ηλικία ενός ατόμου, είτε ένας άξεστος που διακόπτει την παράσταση του *Ιούλιου Καίσαρα*, για να προειδοποιήσει τον αυτοκράτορα ότι οι εχθροί του είναι οπλισμένοι.²² Σίγουρα η ιστορία του κινηματογράφου έχει τη δική της εκδοχή γι' αυτήν την τελευταία «άλλη σκηνή»: τις περιγραφές του τρομαγμένου κοινού στην *Άφιξη τρένου στον σταθμό* [*Arrival of a Train at a Station*] των αδερφών Λιμιέρ [Lumière] .

Τα δύο άρθρα του Μαννονί, «Je sais bien, mais quand même...» [«Το ξέρω καλά, μα παρ' όλα αυτά...»] και «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire» [«Η κωμική ψευδαίσθηση ή το θέατρο από τη σκοπιά του φαντασιακού»], περιέχουν εξαιρετικές απόψεις για το πώς η πίστη στις ψευδαισθήσεις (είτε θεατρικές, είτε θρησκευτικές, είτε παραδοσιακές) ανέκαθεν βασίζονταν σε μια λεπτή ισορροπία πίστης και αποκήρυξης. Επιπλέον, ακόμα και όταν τέτοιες ψευδαισθήσεις εκτίθενται, ένας πρώην πιστός διατηρεί μια κάποια εκδοχή της παλιάς του πίστης, μια εκδοχή που εκφράζεται με την κοινή διατύπωση που παρατήρησε ο Μαννονί: «Je sais bien, mais quand même...» δηλαδή, «γνωρίζω πολύ καλά ότι αυτή η ψευδαίσθηση είναι μόνο μια ψευδαίσθηση, ωστόσο ένα κομμάτι του εαυτού μου εξακολουθεί να την πιστεύει». Ενώ ο Μαννονί δημιουργεί μια αναλογία μεταξύ αυτής της αποδυναμωμένης πίστης, της προκατάληψης και του φετιχισμού, φαίνεται επίσης να προσεγγίζει αυτό ακριβώς το διπλό σύστημα συνείδησης των κινηματογραφόφιλων, που «γνωρίζουν πολύ καλά» ότι τα γεγονότα που διαδραματίζονται στη μεγάλη οθόνη δεν είναι «αληθινά», «ωστόσο» απορροφούνται από αυτά σαν να ήταν.²³

Όπως η διαφάνεια (ο «ρεαλισμός») των αισθητικών συμβάσεων βασίζεται στην εμπέδωσή τους (αν και ασυνείδητα) από το κοινό τους, η αναγνώριση επίσης, των συμβάσεων ως τέτοιων απαιτεί από το κοινό εκμάθηση (ή «ξεμάθηση»). Ο Μαννονί ισχυρίζεται ότι η εγκατάλειψη μιας αφελούς πίστης σε μια συγκεκριμένη ψευδαίσθηση προϋποθέτει μια *μήση*, μια επίσημη διαδικασία, κατά την οποία η ψευδαίσθηση εκτίθεται συστηματικά και λεπτομερώς. Μια μεμονωμένη, ακούσια αποκάλυψη συνήθως δεν επαρκεί. Προς επίρρωση αυτού

του ισχυρισμού, ο Μαννονί παραθέτει την ιστορία που αφηγείται ένα Ινδιανάκι της φυλής Χόπι σχετικά με ένα έθιμο, κατά το οποίο μασκαρεμένες φιγούρες (Κατσίνα) εμφανίζονται στο χωριό, δολοφονώντας τα παιδιά με δώρα, με σκοπό να τα φάνε. Όμως, σ' αυτήν τη μακάβρια εκδοχή του Αϊ-Βασίλη, κερδίζουν τα παιδιά: οι γονείς εξαγοράζουν τα παιδιά τους με κομμάτια κρέατος, και οι Κατσίνα επισφραγίζουν τη συμφωνία, προσφέροντας δια μαγείας κόκκινα καλαμπόκια. Σε μία από τις ετήσιες εμφανίσεις των Κατσίνα, ένα αγόρι είδε τη μητέρα του να βάφει τα καλαμπόκια κόκκινα. Παρά την αποκάλυψη της ταυτότητας των Κατσίνα (που ήταν οι ενήλικοι άνδρες της φυλής), το αγόρι συνέχισε να πιστεύει στην ψευδαίσθηση για χρόνια, μέχρι δηλαδή τη δική του μύηση στην τελετή.

Για τη θεωρία του κινηματογράφου, η ιστορία του Μαννονί υποδηλώνει ότι, για οποιαδήποτε απώλεια πίστης προς το θεωρούμενο ως «ρεαλιστικό» *ύφος της αίσθησης συνέχειας*, απαιτείται κάτι παραπάνω από μεμονωμένες, τυχαίες αποκαλύψεις. Πώς όμως εκτίθενται συστηματικά οι αισθητικές συμβάσεις ως μια απλή σύμβαση; Με τέσσερις τρόπους, πιστεύω:

1. όταν τα πραγματικά γεγονότα συνεχώς αντικρούουν τις συμβάσεις που υποτίθεται ότι τα εκφράζουν. Αν και δεν μπορώ να φανταστώ ότι πολλοί πρώην αιχμάλωτοι πολέμου θα θεωρήσουν το *Θάλαμος εξοντώσεως* [Stalag 17] ή το «Hogan's Heroes» [τηλεοπτική κωμωδία καταστάσεων της δεκαετίας του '60] ακριβείς αναπαραστάσεις των εμπειριών τους, αυτός ο μηχανισμός έκθεσης μου φαίνεται ο *λιγότερο* σημαντικός. Στο κάτω-κάτω, οι χολιγουντιανές φόρμουλες αποδείχτηκαν ανθεκτικές σε τέτοιες μικροδιαταραχές, όπως το Κραχ και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.

2. όταν μια εμπορική μορφή τέχνης, παγιδευμένη από την προφανή ανάγκη να επαναλάβει επιτυχημένες φόρμουλες, τις επαναλαμβάνει τόσο συχνά και τόσο έκδηλα, που το κοινό αρχίζει να αναγνωρίζει πόσα από αυτά που κάποτε φάνταζαν «αληθινά» είναι στην ουσία συμβάσεις. Αυτός ο μηχανισμός έκθεσης, η ανάπτυξη *camp* ταινιών (παρωδιών), εμφανίστηκε τις δεκαετίες του '60 και του '70, λίγο πριν το τέλος της περιόδου των ειδών του Χόλιγουντ. Ήταν απίθανο να λειτουργήσει τα χρόνια της εποχής των στούντιο, καθώς τότε το Χόλιγουντ ήταν ακόμα αφοσιωμένο στην *ανάπτυξη* των ειδών.

3. όταν ένα συνεπές πρότυπο εσωτερικής αυτοκριτικής και αυτεπίγνωσης φέρνει στο προσκήνιο κινηματογραφικούς μηχανισμούς. Αυτή η διαδικασία δεν εμφανίστηκε συστηματικά σε κανένα άλλο σώμα του κινηματογράφου, πέραν του αβανγκάρντ. Σίγουρα κάποιες ταινίες του κλασικού Χόλιγουντ εμπεριείχαν μερικές «γκονταρικές» αποκαλύψεις συμβάσεων. Χαρακτηριστικά μπορεί να αναφερθεί ότι οι κωμικοί παραβίαζαν περιστασιακά κάποιες από τις βασικές αρχές της αί-

σθησης συνέχειας: για παράδειγμα, όταν ο Γκράουτσο Μαρξ στο *Κουραφέξαλα* [*Horsefeathers*] γυρίζει και κοιτάζει την κάμερα, ενώ ο αδερφός του Τσίκο ξεκινά ένα σόλο στο πιάνο: «Εγώ πρέπει να μείνω εδώ, αλλά εσείς δεν έχετε κανένα λόγο να μην πάτε στο λόμπι, μέχρι να ξεθυμάνει η κατάσταση». Ωστόσο, τέτοιες «παραβιάσεις» προσπερνούνταν, επειδή αναγνωρίζονταν ως στοιχεία «κωμωδίας».

4. όταν μια άλλη παρόμοια μορφή τέχνης διασταυρώνεται έμμεσα με το εν λόγω μέσο, με αποτέλεσμα να προσφέρει μια απρόσμενη έκθεση των εδραιωμένων διαδικασιών του τελευταίου. Θα συζητήσω εκτενέστερα τον συγκεκριμένο μηχανισμό στο κεφάλαιο όπου αναλύω την επίδραση της τηλεόρασης στο κινηματογραφικό κοινό.

Εν συντομία, κανένας από αυτούς τους μηχανισμούς έκθεσης δεν λειτουργήσε με ουσιαστική ισχύ κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου του Χόλιγουντ. Οι αδυναμίες τους επιτάθηκαν ακόμη περισσότερο από τον αυτοαναπαράγόμενο ψυχαγωγικό μύθο της βιομηχανίας, ο οποίος παρεμπόδιζε την κριτική εξέταση των κινηματογραφικών μηχανισμών.²⁴

Ο Μαννονί έχει επίσης προτείνει ότι η πίστη σε μια ψευδαίσθηση έγκειται στην ταύτιση με κάποιο στοιχείο της ψευδαίσθησης –στην περίπτωση του θεάτρου, για παράδειγμα, με τους χαρακτήρες. (Εδώ ο Μαννονί είναι φανερό ότι στηρίζεται στο «στάδιο του καθρέφτη» του Ζακ Λακάν, τη σχέση του οποίου όρου με τον αμερικανικό κινηματογράφο θα αναφέρω σε επόμενο κεφάλαιο.)²⁵ Σίγουρα, όπως θα δούμε, οι στρατηγικές του Χόλιγουντ (μορφικές και θεματικές) παρότρυναν συνεχώς τον θεατή να γίνει ένα με τους κινηματογραφικούς ήρωες και ηρωίδες. Ωστόσο, η ψευδαίσθηση του χολιγουντιανού κινηματογράφου βασιζόταν σε μια ουσιαστικότερη ταύτιση με τον ίδιο τον κόσμο* της ταινίας, που ο ανύπαρκτος, στην πραγματικότητα, μυθοπλαστικός χώρος κατασκεύαζε από χρονικά και χωρικά θραύσματα, τα οποία κατέληγαν να φαίνονται πιο πλούσια, πιο ενδιαφέροντα και πλήρως συγκροτημένα, σε σχέση με τον πραγματικό χώρο της ζωής του κοινού. Δεν ήταν τυχαίο ότι τόσο διαφορετικοί μεταξύ τους χαρακτήρες, όπως ο Σέρλοκ Τζούνιορ του Μπάστερ Κίτον [Buster Keaton] και οι καρμπινιέροι του Γκοντάρ επιχείρησαν να εγκατασταθούν εκεί, μέσα στον κόσμο που προβαλλόταν στη μεγάλη οθόνη.

Οι συνιστώσες του αόρατου ύφους συγκεντρώθηκαν γύρω από τα δύο θεμελιώδη μέσα του κινηματογράφου: τη μιζανσέν και το μοντάζ. Στη μιζανσέν, το αόρατο ύφος εξέλιξε αυτό που ο Μπερτις έχει αποκαλέσει αρχή του «κεντραρίσματος» [“centering”].²⁶ Ο φωτισμός, η εστίαση, η γωνία λήψης, το καθράρισμα, η τοποθέτηση των ηθοποιών μπροστά στην κάμερα, το σκηνικό, τα κοστούμια και η απόσταση της κάμερας, όλα συντελούσαν στο να παραμένει στο κέντρο του

κάδρου, και μάλιστα στο προσκήνιο, αυτό που η τρέχουσα αφήγηση όριζε ως το βασικό αντικείμενο του ενδιαφέροντος. Από την άλλη πλευρά, η εγγενής ασυνέχεια του μοντάζ συγκαλύφθηκε από κανόνες σχεδιασμένους ώστε να διατηρείται η χωρική και η χρονική συνέχεια από πλάνο σε πλάνο. Η γραφιστική σύζευξη διαδοχικών πλάνων με συνεχή δράση, ρακόρ βλεμμάτων ή κοινούς ήχους αποτέλεσε μία τακτική συνδεσμολογίας. Μια άλλη βασίστηκε στον κανόνα του άξονα, μια διαδικασία κινηματογράφησης όλων των λήψεων από την ίδια πλευρά του άξονα, ώστε να υπάρχει συνέπεια δράσης στα αναλυτικά πλάνα που συνιστούν μια σεκάνς. Ο κανόνας του άξονα όχι μόνο επέτρεψε στον κινηματογραφιστή να διατηρήσει το ρακόρ κατεύθυνσης (ιδιαίτερα σημαντικό στην οριζόντια κίνηση στο κάδρο), αλλά και να τεμαχίσει, να ντεκουπάρι τον ενιαίο χώρο μιας σκηνής σε μικρότερα τμήματα, χωρίς να αποπροσανατολίσει χωρικά το κοινό.²⁷

Ο Μπερτς και άλλοι Γάλλοι θεωρητικοί έχουν ισχυριστεί ότι, από όλες τις συνιστώσες του μορφικού παραδείγματος του αμερικανικού κινηματογράφου, η πιο σημαντική ήταν το πλάνο-αντίστοιχο πλάνο με ρακόρ βλέμματος. Σύμφωνα με τον Μπερτς,

τα αντίστοιχα πλάνα με ρακόρ βλέμματος [...] δεν ήταν απλώς το τελευταίο στοιχείο του δεσπόζοντος δυτικού συστήματος μοντάζ ήταν επίσης και το πιο σημαντικό. Αυτή ήταν η διαδικασία που κατέστησε δυνατή την εμπλοκή του θεατή με τις οπτικές επαφές του ηθοποιού (και εν τέλει με τις «λεκτικές του επαφές»), με σκοπό να τον *συμπεριλάβει* στον πνευματικό και «σωματικό» χώρο της ιστορίας. Ολοφάνερα μια τέτοια διαδικασία ήταν απαραίτητη για την όλη κατάσταση της φαντασιακής ψευδαισθησης και ταύτισης.²⁸

Κάποιοι άλλοι συγγραφείς εντοπίζουν τη σπουδαιότητα αυτού του ρητορικού τρόπου στη δύναμή του να αποδίδει ένα μεγάλο ποσοστό των πλάνων μιας ταινίας σε μια πηγή εντός της, μια διαδικασία που «φυσικοποίησε» το κινηματογραφικό αφήγημα, αποκρύπτοντας τον ρόλο του κινηματογραφιστή.²⁹ Έτσι, ενώ το πλάνο ενός σπιτιού μπορεί να έκανε τον θεατή να αναρωτηθεί «Ποιος άραγε μου το δείχνει αυτό;», το ακόλουθο πλάνο ενός άνδρα που κοιτάζει εκτός χώρου οθόνης προσδιόριζε την προηγούμενη εικόνα ως «δική» του. Αυτή η διαδικασία «συρραφής», μέσω της οποίας ένα πλάνο «συμπλήρωνε» το προηγούμενο, δεν επέτρεπε στον θεατή να συνειδητοποιήσει το στάτους της ταινίας ως αντικείμενου κατασκευασμένου από ανθρώπους με συγκεκριμένες προκαταλήψεις. Τα γεγονότα στην οθόνη φάνταζαν πραγματικά, ακηδεμόνευτα και αναπόφευκτα, ενώ οι χιλιάδες επιλογές που είχαν δημιουργήσει την ταινία εξαφανίζονταν.

Το σχήμα πλάνο-αντίστοιχο πλάνο, επομένως, έπαιξε σημαντικό ρόλο, σ' ένα μορφικό παράδειγμα του οποίου βασική τακτική ήταν η συγκάλυψη της



ΣΠΕΪΝΤ: Δεν μου λες, Φρανκ!

ΦΡΑΝΚ: Γεια σας, κύριε Σπέιντ. ΣΠΕΪΝΤ: Έχεις μπόλικη βενζίνη; ΦΡΑΝΚ: Αμέ.