

μπήκαν γρήγορα κλειστές και σύντομες μελωδίες, που σέ μερικές περιπτώσεις μάλιστα έδραζονταν σέ λίγες νότες, ή παράλληλες μελωδικές γραμμές, που δέν σχηματίζονταν μέ βάση νόμους ήχητων όρμονίας: ταυτόχρονα ή πολυμετρική και ή πολυρυθμική παραγκώνισαν τόν παραδοσιακό ρυθμό.

‘Η ίσοπέδωση και ή κατάταξη, ή ρευστοποίηση και ή έλευθερη άνασυγκρότηση του όργανου και ιεραρχικού “Ολου εἶχαν ἐπί πλέον ὡς ἀποτέλεσμα ὅτι μουσικά στοιχεῖα, τά δποια προηγουμένως θεωροῦνταν ἀσυμβίβαστα μεταξύ τους ή μποροῦσαν νά συνδεθοῦν μονάχα ὡς μέλη μιᾶς ἀντίθεσης, τώρα ἐπιτρέπεται νά συμπλησιάσουν και νά λειτουργήσουν ἀπό κοινοῦ μέσα στήν ίδια μουσική ἐνότητα. ‘Η παραίτηση ἀπό τονικό κέντρο ἔκανε δυνατή τή σύζευξη τόνων μέ πολύ μικρό βαθμό συγγένειας, ἐνῶ οι διαφωνίες, που προέκυπταν ἔτσι, μουσικά ἀντιμετωπίζονταν ὅπως και οι συμφωνίες. ‘Η νύκη τῆς χρωματικῆς γραφῆς πάνω στήν τονική διεύρυνε ταυτόχρονα τόν τομέα τῆς τονικότητας, γιατί οι πέντε τόνοι τῆς χρωματικῆς κλίμακας ἔγιναν ισότιμοι μέ τούς ἐπτά διατονικούς. ‘Η διτονικότητα και ή πολυτονικότητα δέν ἀπειχαν πλέον πολύ, και πρέπει πράγματι νά θεωρηθοῦν ὡς ἔξελικτικές βαθμίδες πρός τήν ἀτονικότητα, μολονότι διατηροῦσαν τίς παλιές μείζονες και έλάσσονες. “Ομως ή ἀτονικότητα προϋπέθετε και κάτι αλλο, δηλαδή τήν ἀπόλυτη ἐπικράτηση του μορφολογικού στοιχείου μέσα στή σύνθεση, και μάλιστα μέ τή συνείδηση τῆς ἀναγκαιότητας νά μεθοδευθεῖ ή ἐργασία τῆς σύνθεσης μέ τή βοήθεια τῶν κανόνων μιᾶς ὄρισμένης συνδυαστικῆς και χωρίς νά λαμβάνονται ὑπ’ ὅψιν ἄλλοι παράγοντες. ’Εμφορούμενοι ἀπό αὐτήν ἀκριβῶς τή συνείδηση, οι δημιουργοί τῆς ἀτονικῆς μουσικῆς ἀντιτάχθηκαν στή μίμηση τῆς φύσης ή στή μίμηση ἐντυπώσεων και αἰσθημάτων. “Οπως οι ἀφηρημένοι ζωγράφοι χρειάσθηκε νά στραφοῦν ἐναντίον τῶν ἴμπρεσσιονιστῶν, μολονότι και οι ίδιοι προῆλθαν ἀπό τήν ἔξελιξη που ἀρχισε μέ τούς ἴμπρεσσιονιστές, ἔτσι και τώρα ἐπρεπε νά ἀπορριφθεῖ ὁ συναισθηματισμός και ή θεωρία τῆς μίμησης, προκειμένου νά θεμελιωθεῖ ή μοντέρνα μουσική σέ βάση καθαρά χωροποιημένη και συνδυαστική. Τόν δρόμο τόν ἔδειχνε ή ἀναλυτική τοποθέτηση, δηλαδή ή ἐπιθυμία ἐπανανοσάλυψης τῶν θεμελιωδῶν μουσικῶν στοιχείων στήν καθαρότητά τους και πέραν τῶν αἰσθημάτων και τῶν διαθέσεων. Γιά νά γίνει ὅμως αύτό ἐπρεπε νά ἀποκολληθοῦν τά στοιχεῖα τοῦτα ἀπό τίς προγενέστερες συμμετρικές διατάξεις τους. ‘Η καινούργια προτεραιότητα

τοῦ στοιχειώδους καί τοῦ ἔσχατου ἐκφράσθηκε διαυγέστερα στήν ἀντίληψη ὅτι κάθε μουσική ἐνότητα —ἔνας ἥχος, ἔνας τόνος, μιά συγχορδία— ὀφείλει νά κριθεῖ αἰσθητικά καθ' αὐτήν καί ὅχι μέ κριτήριο τή σχέση της πρός ἓνα ἀρμονικό "Ολο· κάθε τέτοια ἐνότητα ἀποτελεῖ λοιπόν αὐτοτελή συμπύκνωση τοῦ μουσικοῦ στοιχείου καί δέν χρειάζεται νά ἐνταχθεῖ σέ μιά μελωδική καί χρονική συνάφεια γιά νά δηλώσει τόν μουσικό τῆς χαρακτήρα. Ταυτόχρονα ἔγινε ἀντιληπτό ὅτι ἡ ἀπελευθέρωση τῶν ἐπί μέρους στοιχείων ἀπό τούς προγενέστερους δεσμούς τοὺς σήμαινε ἀλλαγή τῆς ὑφῆς καί τῶν σκοπῶν τῆς ἔργασίας τοῦ συνθέτη. Ἡ σύνθεση νοοῦνταν ὅλο καί περισσότερο ὡς παιγνίδι μέ θέματα, ἥχους, ρυθμούς καί μορφές, ἡ μορφολογική καί δομική ἐποψη γινόταν ὅλο καί ἐπικρατέστερη καί ἡ συγχέντρωση τῆς προσογῆς στή μορφή χρησίμευε ἀπό τήν πλευρά της ὡς μέσο ὁριστικῆς ἀποκοπῆς ἀπό ὅτι λογιζόταν ὡς συναισθηματισμός ἡ ἀναξιόπιστος ὑποκειμενισμός.

Ἡ μετατόπιση τοῦ μουσικοῦ κέντρου βάρους ἀπό τό ἀρμονικό-ἥχητικό στοιχεῖο στό μορφολογικό-δομικό συνεπαγόταν λοιπόν τόν ὑποβιβασμό ἔκείνου πού ἴσαμε τότε λογιζόταν ὡς πνευματικό περιεχόμενο τῆς μουσικῆς καί τήν ἀντίστοιχη ἀνατίμηση τοῦ τεχνικού-κατασκευαστικοῦ παράγοντα. Κανείς δέν ἀρνιόταν βέβαια ὅτι ἡ μουσική εἶναι δημιουργία καί ἐκφραση τοῦ πνεύματος, ὅμως τό πνεῦμα αὐτό δέν ἦταν πιά τό ἐν μέρει ἀνθρωπιστικό κι ἐν μέρει ρομαντικό ἀστικό πνεῦμα, παρά τό πνεῦμα τό ἀναλυτικό-συνδυαστικό, τό δποιο ἀναζητοῦσε κι ἔβρισκε τήν ταυτότητά του στήν περιχαράκωσή του ἐνάντια στήν ἀστική ἀσάφεια καί σύγχυση. Ὁ ἀνώτερος σκοπός τῆς μορφῆς δέν ἐντοπιζόταν πιά στήν ὄμορφιά, παρά μορφή σήμαινε πρό παντός ἐπωκριβή ὄργάνωση πρός διατύπωση ἐπωκριβῶν σκέψεων. Καί στό ζήτημα τῆς τονικότητας καθοριστικά δέν ἦσαν τά αἰσθητικά κριτήρια μέ τήν παλιά ἔννοια τοῦ ὄρου, παρά τό πλεονέκτημα τῆς ἀτονικῆς μουσικῆς φαίνοταν νά ἔγκειται στή δυνατότητά της νά ἐπιτυχάνει περισσότερη μορφική ἐνότητα καί συνοχή. Ἡ ἀστική σύνθεση καί ὁ ἀστικός αἰσθητικός κανόνας δέν καταστράφηκαν ώστόσο μέ μόνη τή βοήθεια τῶν ὄργάνων τοῦ μορφοκρατικοῦ καί κονστρουκτιβιστικοῦ πνεύματος. "Οπως καί σέ ἄλλους τοιμεῖς τοῦ λογοτεχνικοῦ-καλλιτεχνικοῦ μοντερνισμοῦ συνήργησαν μέ ἀντιαστική πρόθεση τό πνεῦμα τοῦ μύθου καί τό πνεῦμα τῆς τεχνικῆς, ἔτσι καί στόν τομέα τῆς μουσικῆς, ὃν τόν δοῦμε στό σύνολό του, ἐτερογενῆ ρεύματα καί δη-

μιουργήματα συνομολόγησαν μιάν δύντιαστική συμμαχία. 'Η κονστρουκτιβιστική τοποθέτηση τῆς δωδεκαφθογγικῆς μουσικῆς ἐπιβλήθηκε —ὅχι τυχαῖα— τήν ἵδια ἐποχή πού ἀρχισε νά δύνακαλύπτεται καί νά ἔξυμνεῖται τό διονυσιακό στοιχεῖο στή μουσική τῆς τζάζ. 'Εκτός ἀπό τήν ἵδιαίτερη ἐπίδρασή της πάνω σέ δρισμένους μοντέρνους συνθέτες, ή μουσική τῆς τζάζ συνέβαλε πράγματι σημαντικά στήν ύπερβαση τῆς παλιᾶς συμμετρικῆς αἰσθησης τοῦ ρυθμοῦ ἀπό μιά πολύ περιπλοκότερη, διστρώματη ή πολυστρώματη, μέ ἄλλα λόγια πολυρυθμική. "Ομως ἐδῶ τό αἰσθημα τοῦ ρυθμοῦ συνδέεται μέ τήν ἀσέβεια ἀπέναντι στή μελωδική γραμμή, τό ἀποσπασματικό καί ἐπαναλαμβανόμενο μπαίνει ως συνεχῶς διακοπτόμενος ρυθμός στή θέση τῆς ἀδιάκοπης μελωδικῆς ροῆς. 'Η σύνθεση εἶναι δύνοιχτή, μπορεῖ νά συνεχίζεται ἐπ' ἄπειρον ή νά σταματᾷ ἀπότομα, δέν ύπάρχουν μέρη ἐντασσόμενα σ' ἓνα καλῶς συγκερασμένο "Όλο, παρά μόνο κομμάτια συνδεόμενα μεταξύ τους αὐθαίρετα· παρεκβάσεις, αὐτοσχεδιασμοί καί ἀπροσδόκητες κορυφώσεις εἶναι ἐξ ἵσου χαρακτηριστικά καί οὐσιώδη στοιχεῖα ὅσο καί οἱ ρυθμικές ἐνότητες. 'Η συνθετική-ἱεραρχική τοποθέτηση ύποχωρεῖ μπροστά στή χαρά τοῦ συνεχοῦς παιγνιδιοῦ μέ ἀδέσμευτα καί ἰσότιμα στοιχεῖα.

Παρά τήν δύναγνώριση τῆς αὐτοτέλειας τῆς δωδεκάφθογγης χρωματικῆς κλίμακας, ή ὅποια δέν θεωροῦνταν πιά ως ἀπλός χρωματισμός τῆς μείζονος καί τῆς ἐλάσσονος, ἀρχικά καί οἱ δώδεκα φθόγγοι τούτης τῆς κλίμακας παρέμειναν ἐξαρτημένοι ἀπό ἓναν καί μόνο. Τό τελευταῖο βῆμα πρός τήν κατάργηση τῶν παραδοσιακῶν ιεραρχιῶν καί τή χωροποίηση τῆς γενικῆς μουσικῆς ἀντίληψης πραγματοποιήθηκε ὅταν ἔγινε δεκτή ή ἀπόλυτη ἰσοτιμία καί τῶν δώδεκα φθόγγων, ἐνῶ ἀπορρίφθηκε ή μεταξύ τους ἀρμονική σχέση. Βάση τοῦ μουσικοῦ κομματιοῦ ἦταν στό ἐξῆς ὅχι ἕνας ἀρμονικός κύριος τόνος καί ή δύντιστοιχη τονική, παρά μιά δωδεκάφθογγη σειρά ως ὀκολουθία χωριστῶν τόνων, οἱ ὅποιοι περιστρέφονται μηχανικά καί παραμένουν χωρισμένοι προκειμένου νά ἐπιτυγχάνεται ἀπόλυτη καθαρότητα τῶν ἡχων. 'Η κανονική χρήση μιᾶς σειρᾶς δώδεκα φθόγγων ἔχει ως ἀποτέλεσμα ὅτι ὁ κάθε φθόγγος προβάλλεται ἐξ ἵσου ὅσο καί οἱ ἄλλοι, ἔτσι ὥστε κανείς τους δέν μπορεῖ νά διεκδικήσει προνομιούχα θέση· ή ἐπανάληψη ἐνός φθόγγου μέσα στή σειρά πού παρέχει τό θέμα ἀποφεύγεται (έκτός ἀπό τήν περίπτωση ὅπου ὁ φθόγγος ἐπαναλαμβάνεται ἀμεσα ή ἐμφανίζεται σέ ὅποιαδήποτε ὀκτάβα τοῦ ἡχητικοῦ φάσματος), ὅπότε ὁ ἐπα-

ναλαμβανόμενος φθόγγος δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ως κύριος τόνος, ἐνῶ ἡ χρήση και τῶν δώδεκα φθόγγων ἐντός τῆς σειρᾶς χρησιμεύει ἀκριβῶς γιά νά ἀναβάλλεται δσο τό δυνατόν ἡ ἐπανάληψη τοῦ καθενός τους. Ἡ ίσοπέδωση τῶν τόνων σημαίνει ὅμως παράλληλα ἀναγνώριση τῆς αὐτοτέλειάς τους, ἀφοῦ τώρα μποροῦν ὅλοι νά ὑπάρχουν ἀπολύτως ὁ ἔνας δίπλα στόν ἄλλον, ἐνῶ δέν μποροῦν νά ἐρμηνεύονται ἀναλλάξ· ὅπως ὁρθά παρατηρήθηκε, ἐδῶ στήν πραγματικότητα δέν πρόκειται γιά ἀτονικότητα, παρά γιά παντονικότητα, δηλαδή γιά τήν παράλληλη και ίσότιμη χρήση ὅλων τῶν τόνων. Ἡ ἀναλυτική τοποθέτηση γίνεται καταφανής στό δτι τά μουσικά στοιχεῖα ἀρχικά χωρίζονται και ὀπελούθως συνδυάζονται μεταξύ τους, δπότε ἡ εύρεση τῶν δυνατῶν συνδυασμῶν γίνεται κατά μέγα μέρος ὑπόθεση τοῦ λογισμοῦ τῶν πιθανοτήτων. Τά μουσικά κομμάτια συνίστανται ἀπό τίς αὐστηρές ἐπαναλήψεις και ἀνατροπές τῶν θεμάτων, τά ὅποια σχηματίζονται στή βασική σειρά, ἡ βασική σειρά και ἡ ἀνατροπή ἡ ἡ καρκινική μορφή και ἡ καρκινική μορφή τῆς ἀνατροπῆς εἶναι ἔξ ἴσου ίσότιμες μεταξύ τους δσο και οι φθόγγοι. "Ομως ἡ θεμελιώδης πρόθεση, δηλαδή τό νά ἀπλωθοῦν ὅλα τά μουσικά στοιχεῖα μεμονωμένα πάνω σέ μία μόνον ἐπιφάνεια και νά χρησιμοποιηθοῦν ίσότιμα, δέν καταφαίνεται μονάχα στόν παραγκωνισμό τῆς ἀνάπτυξης και τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ θέματος ἀπό τή δημιουργία σειρῶν και τήν ἐπανάληψη ἡ στήν παραλληλότητα ἀντιτιθέμενων θεμάτων, ἄλλα ἐπίσης και στήν ἐλεύθερη χρήση τῆς διαφωνίας (κάποτε μέ πλήρη παραμερισμό τῆς συμφωνίας) καθώς και στήν κατάλυση τοῦ παλαιοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσα σέ μελωδία και ἥχο και στήν ἐπικράτηση τῶν ἥχητικῶν παραγόντων ἀπέναντι στούς μελωδικούς. Ἀκριβῶς ἡ αὐτονόμηση τῶν ἐπί μέρους μουσικῶν στοιχείων και ἡ ίσοπέδωση τῶν ιεραρχιῶν, μέσα στίς ὅποιες στέριωναν τά στοιχεῖα τοῦτα πρίν ἀπό τήν αὐτονόμησή τους, ἐνοποιεῖ τόν χῶρο κατά τρόπο ὥστε μέσα του δέν ὑπάρχει ἀπόλυτο κάτω και πάνω, δεξιά και ἀριστερά, μπρός και πίσω. Ὑπάρχουν μόνο σχέσεις ἀνάμεσα σέ ἥχους και τόνους, σχέσεις πού τοποθετοῦνται στόν χῶρο και μποροῦν νά νοηθοῦν μέ τίς κατηγορίες τοῦ χώρου. Οι κατηγορίες τοῦ χώρου προσδιορίζουν ἐπίσης τήν ὅλη δομή τῆς σύνθεσης, στήν ὅποια ἡ βασική σειρά, ἡ ἀνατροπή, ἡ καρκινική μορφή και ἡ καρκινική μορφή τῆς ἀνατροπῆς ἐκδιπλώνονται σχηματικά πάνω σέ μιάν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια.

Ἡ κινηματογραφική τέχνη δέν εἶχε πίσω της κάποια παράδοση κι ἔτσι δέν βρέθηκε ὑποχρεωμένη νά ὄρισει τόν ἔσωτό της σέ ἀντίθεση

μέ μιά τέτοια (οί εὔλογες καί συνήθεις στήν ἐποχή τους συγκρίσεις μέ τό θέατρο εἶχαν κατά κανόνα ως στόχο τους νά ἐντοπίσουν τά ριζικῶς καινούργια χαρακτηριστικά τοῦ κινηματογράφου), ἀλλά οὔτε καί νά πασχίσει νά διαλύσει μιάν ἥδη ὑφιστάμενη καλλιτεχνική σύνθεση στόν τομέα αὐτόν, ἀναζητώντας ἔσχατα στοιχεῖα ως ὑλική ἀφετηρία μιᾶς μεθοδικῆς συνδυαστικῆς ἐργασίας. Γεωήθηκε καί ἀναπτύχθηκε ἐντελῶς αὐτονόητα μέσα στήν ἥδη συντελούμενη κατάρρευση τῆς ἀστικῆς σύνθεσης, καί μάλιστα ἐκείνων της τῶν ἐπόψεων, οἱ ὅποιες ἀφοροῦσσαν ἄμεσα τήν αἰσθηση τοῦ κόσμου. Τοῦτο σημαίνει: ἡ κοσμοεικόνα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ὅπως σχηματίσθηκε μέ βάση τίς τεχνικές δυνατότητες τῶν ἐκφραστικῶν της μέσων, ἐδραζόταν σέ μιά στάση ἀπέναντι στόν χῶρο, στόν χρόνο καί στήν αἰτιότητα πολύ διαφορετική ἀπό ἐκείνη πού χαρακτήριζε τήν ἀστική αἰσθηση τοῦ κόσμου. 'Ο χῶρος καί ὁ χρόνος δέν ἀποτελοῦν ἐδῶ συνεκτικές ἐνότητες ἡ ὁμοιόμορφα συνεχῆ, ἐντός τῶν ὅποίων τά πράγματα διατάσσονται ἡ διαδραματίζονται ὅπως ὅριζει ἡ αἰτιότητα: ἀντίθετα, κατατεμαχίζονται σέ μικρότερα ἡ μεγαλύτερα κομμάτια, πού κι αὐτά συμπαρατίθενται χωρίς νά γίνονται (ἀναγκαστικά) σεβαστές οἱ αὐστηρές ἀρχές τῆς αἰτιότητας. 'Η κατάτμηση τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου σέ ἐνότητες διαφορετικοῦ μεγέθους συμβαδίζει λοιπόν μέ τήν κατάργηση ἡ τή σχετικοποίηση τῆς αἰτιότητας, ὅπότε ἡ συνέχεια συνίσταται σέ μιά διαδοχή πού λίγο-πολύ παραμένει ἀνοιχτή καί ἀντίστοιχα γεννᾷ ἀπειρες δυνατότητες. Μετά τήν κατάργηση τῆς αἰτιότητας, ὅπως αὐτή δροῦσε μέσα στόν χῶρο καί στόν χρόνο, συνοχή καί ἐνότητα στήν ἀπλή διαδοχή δίνει ἡ δραστηριότητα μιᾶς νόησης, ἡ ὅποια ὀργανώνει τό διαθέσιμο ὑλικό (τά κομμάτια τῆς πραγματικότητας, ἥτοι τίς εἰκόνες), σύμφωνα μέ τόν (θεωρούμενο ως) τρόπο λειτουργίας ἡ τίς ἴκανότητες τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, ἐπικαλούμενη τή συνειρμική δύναμη, τήν προσοχή, τή φαντασία ἡ τή μνήμη τοῦ θεατῆ. Καθώς ἡ κινηματογραφική ταινία μπορεῖ νά ὑπερπηδήσει τή χωροχρονική καί αἰτιώδη τάξη τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας καί νά μετατρέψει τήν εἰκόνα τῆς πραγματικότητας σέ ἔργο τῆς ἐλεύθερης συνδυαστικῆς νόησης, ἀπό τήν ὑφή της προσεγγίζει ὅσο κανένα ὅλλο καλλιτέχνημα τό ὄνειρο. 'Ασφαλῶς, ἡ μοντέρνα λυρική ποίηση ἐργάζεται ὅχι λιγότερο ἀπό τήν κινηματογραφική τέχνη μέ συνειρμικές συνδέσεις κτλ., ὅμως στήν ταινία συνείρονται οἱ ἴδιες οἱ εἰκόνες (καί ὅχι λέξεις πού ἐκπροσωποῦν εἰκόνες) ὄμεσα καί ως τέτοιες στή μοντέρνα ζωγραφική, καί μάλιστα

τή σουρρεαλιστική, έμφανίζονται έπισης πολύ συχνά όνειρικές εἰκόνες, τοῦτες ὅμως μποροῦν νά δείξουν μονάχα ὀκίνητα, οίονεί παγωμένα όνειρα, ἐνῶ μέσα στήν ταινία μποροῦν νά ὀναπαραχθοῦν ή διηνεκής ἔκεινη κίνηση καί ή ρευστή ἔκεινη μετάβαση ἀπό εἰκόνα σέ εἰκόνα, οἱ όποιες ἀποτελοῦν οὐσιώδες γνώρισμα τοῦ όνειρου. Γιά τοῦτον τὸν λόγο η κινηματογραφική ταινία ὅχι μόνο μπορεῖ νά ἔχει ή ἵδια δομή όνειρου, ἀλλά καί εἶναι ως μόνη τέχνη σέ θέση νά (ἀνα)συγκροτεῖ όνειρα ως όνειρα. Η ταινία καί τό όνειρο ἐπιδέχονται ἐξ ἵσου ἀπειρες μεταμορφώσεις, παραλλαγές καί συνδυασμούς, καί μολονότι η ταινία γιά εύνόητους λόγους μονάχα σέ περιορισμένη ἔκταση ή σχετικά σπάνια μόνο δομεῖται ως καθαρό όνειρο ή ἐργάζεται ἀποκλειστικά μέ έλεύθερους συνειρμούς, ώστόσυ παραμένει γι' αὐτήν ως καλλιτεχνικό εἶδος οὐσιώδης ή δυνατότητα νά παρουσιάζει συναρτήσεις πραγμάτων, χώρων καί χρόνων, οἱ όποιες δέν έμφανίζονται στήν καθημερινή έμπειρία.

Θά μπορούσαμε λοιπόν νά συνοψίσουμε τό διπλό οὐσιαστικό γνώρισμα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης λέγοντας ὅτι τήν πραγματικότητα τή μετατρέπει σέ κάτι μή πραγματικό, συνάμα ὅμως δίνει σ' αὐτό τό μή πραγματικό ούσια καί πραγματικότητα. Η προβολή τῶν πραγμάτων πάνω σέ μιάν ἀβαθή ὄθόνη φαίνεται νά διατηρεῖ τή διάσταση τοῦ βάθους τους, καί ὅμως ἔτσι χάνουν τουλάχιστον ἐν μέρει τήν ψλικότητά τους, γίνονται πιό εύκινητα καί ρευστά, σάν νά γλιστροῦσαν πάνω στήν ἐπιφάνεια τῆς ὄθόνης. Οι εἰκόνες κατέχουν πραγματικότητα δική τους, ἀποτελοῦν ὅντα ἀνάμεσα σέ ἄλλα ὅντα καί στοιχεῖα ἐνός αὐτοτελοῦς κόσμου. "Οταν ἔχουν καλλιτεχνικές ἀξιώσεις καί εἶναι ἐπιτυχημένες, σκοπεύουν νά ἀποδώσουν ὅτι δέν συλλαμβάνεται μέ τό γυμνό μάτι καί μέ τίς τετριμένες ὀπτικές ἔξεις. Γιατί περιέχουν πρωταρχικά ὅχι «τήν» πραγματικότητα, παρά μᾶλλον μιάν ἰδεατή της θεώρηση — καί ὀχριβῶς αὐτή ή ἰδεατή τους ἔποψη τούς παρέχει καί τήν πειστική τους δύναμη. Μέ τίς εἰκόνες τά πράγματα κατά κάποιον τρόπο κοσκινίζονται, ἀντιμετωπίζονται ἐπιλεκτικά καί συνάμα κλείνονται σέ δρισμένα δρια (ἥτοι σέ δρισμένο πλαίσιο), μολονότι σέ μερικές περιπτώσεις ὑποβάλλεται ή ἐντύπωση ὅτι ή εἰκόνα συνεχίζεται πέρα ἀπό τά ὅσα δείχνονται στήν ὄθόνη. "Ετσι, ή πραγματικότητα δέν ἀποδίδεται (ἐν μέρει) μέ τίς εἰκόνες, παρά συνοψίζεται ως πρός τίς ἐνδιαφέρουσες ή οὐσιώδεις ἐπόψεις της καί παριστάνεται σ' αὐτήν της τή συμπύκνωση, τά ἐπιλεγμένα πράγματα μεταβάλλονται ἀπό στοι-

χεῖχ τοῦ κόσμου σέ στοιχεῖα μᾶς ἀπόφανσης γιά τὸν κόσμο. Μέσω τῆς συμπερίληψής του σέ μιάν εἰκόνα τὸ ἀντικείμενο ἐντάσσεται σέ δρισμένο περιβάλλον ἢ χωροχρονικό συνεχές, ἔτσι ἔρχεται σέ καινούργιες σχέσεις μέ ἄλλα ἀντικείμενα καὶ γίνεται μέρος μᾶς νεόκοπης πραγματικότητας ἢ, ἀκριβέστερα, ἀποδεικτικό στοιχεῖο μᾶς ὑποκειμενικῆς θεώρησης τῆς (ἐκάστοτε ἐνδιαφέρουσας) πραγματικότητας.

“Ηδη ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας ἔχφράζει λοιπόν δρισμένη θεώρηση εἴτε μέ τὴ διάταξη τοῦ περιεχομένου (συνομάδωση ἢ κατανομή, ἀνθρώπων ἢ ἀντικειμένων) εἴτε μέ ἄλλα μέσα (κατανομή φωτός καὶ σκιᾶς, ἀδρά ἢ θαμπά περιγράμματα, στάση ἢ κίνηση). Πρόκειται πάντοτε γιά μιάν δρισμένη ὁπτικήν ἢ προοπτική — καὶ τό ριζικά νέο κι ἀνεξάντλητο δυναμικό τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης συνίσταται ἀκριβῶς στό ὅτι μπορεῖ να μεταβάλλει συνεχῶς καὶ κατά βούληση, τήν ὁπτικήν καὶ τήν προοπτικήν, ἐνῷ συνάμα ἡ κινητικότητα τῆς ὁπτικῆς γωνίας αὐξάνει ἀπεριόριστα τίς δυνατότητες συνδυασμοῦ τῶν ἀντικειμένων, ἀδιάφορο ἂν οἱ συνδυασμοί δείχνονται πράγματι ἢ ἐπαφίενται στή συνειρματική ἕκανότητα καὶ στή φαντασία τοῦ θεατῆ. Ή ποικιλία τῶν προοπτικῶν περιλαμβάνει ὅχι μόνο μετατοπίσεις τοῦ κέντρου τῆς εἰκόνας, ἀνάλογα μέ τίς ἀνάγκες τῆς ἀφήγησης, οὔτε ἀπλῶς διαφορετικές ἀπόψεις καὶ ἐπόψεις τοῦ ἴδιου ἀντικειμένου, ἀνάλογα μέ τή σημασία πού τοῦ ἀποδίδεται ἐκάστοτε, ἄλλα ἐπίσης τήν παράλληλη ἔκδίπλωση καὶ τήν ταυτόχρονη διασταύρωση πολλῶν ὑποκειμενικῶν θεωρήσεων ἀναφερομένων τόσο σέ ἀντικείμενα ὅσο καὶ σέ πρόσωπα. Ή ἀναζήτηση τούτης τῆς ποικιλίας τῶν προοπτικῶν, καθώς καὶ ὅσων ἀντικειμένων μποροῦν ν' ἀναδυθοῦν μέσα στήν ἐκάστοτε προοπτική, γεννᾷ τήν πολυδιάστατη κίνηση, ἀπό τήν ὅποια ζεῖ ἡ ταινία.

‘Από τεχνική ἀποψή, ἡ ποικιλία καὶ ἡ συγχρονία τῶν προοπτικῶν προκύπτει ἀπό τήν κίνηση τῆς κάμερας πρός διαφορετικές κατευθύνσεις, μέ διαφορετική ταχύτητα καὶ σέ διαφορετική ἀπόσταση ἀπό τό ἀντικείμενο. ’Αν θέλουμε νά ἀκριβολογήσουμε, ἡ ιστορία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης ὡς τέχνης μέ χαρακτηριστική αἰσθηση τοῦ κόσμου καὶ μέ δική της αἰσθητική ἀρχίζει μέ τή χρήση τῆς κινητῆς κάμερας. ’Η ἀκίνητη κάμερα, πού χρησιμοποιοῦνταν ἀρχικά, μποροῦσε ἀπλῶς νά ἀποδίδει τά συμβάντα σέ δρισμένο χῶρο καὶ χρόνο, χωρίς νά μπορεῖ νά ἀλλάξει τήν προοπτική, μέσα στήν ὅποια ἔπρεπε νά ἰδωθοῦν τά συμβάντα αὐτά. ’Η κίνηση ἀνῆκε βέβαια ἥδη ἀπό τότε στήν ούσιαστική ὑφή τῆς ταινίας, ἐφ’ ὅσον ἔτσι κι ἀλλιῶς μονάχα μέσα στήν

ταινία μποροῦσε νά δειχθεῖ ἡ κίνηση ως τέτοια καί στήν πορεία της κι ὅχι ἀπλῶς κατά τήν ἀποκρυστάλλωσή της σέ ὄρισμένη στιγμή, ὅμως ἡ στατικότητα τοῦ πλαισίου καί τῆς προοπτικῆς δέν ἐπέτρεπε νά ξεπεραστοῦν τά ὅρια τῆς ἀπλῆς ρεαλιστικῆς παρουσίασης. Καί μετά τήν εἰσαγωγή τῆς κινητῆς κάμερας, ἡ κίνηση τοῦ ἀντικειμένου δέν ἔπαψε ν' ἀποτελεῖ οὐσιώδη παράγοντα τῆς οἰκονομίας τῆς ταινίας συνέχισε νά παραμένει ἥμια ἀπό τίς δύο μεγάλες πηγές, ἀπό τίς δόποιες ἀπέρρεε κίνηση, καί μόνον ἡ ἐπιτυχής διασταύρωση τῆς κίνησης τοῦ ἀντικειμένου μέ τήν κίνηση τῆς κάμερας μποροῦσε κατά κανόνα νά πραγματώσει τό ἐπιθυμητό ἀποτέλεσμα. Ωστόσο ἡ τελευταία γιά διάφορους λόγους ἀπέκτησε μεγαλύτερη σημασία. Πρῶτον, ἡ κάμερα ὅχι μόνο μπορεῖ νά μεταποιεῖ, ἀλλά καί νά περιστραφεῖ ὅριζόντια ἡ κάθετα κι ἐπί πλέον νά παραλλάξει τήν ἐστιακή ἀπόσταση προκειμένου νά καλύψει μεγαλύτερους ἢ μικρότερους χώρους· ἀντίθετα, ἡ κίνηση τοῦ ἀντικειμένου ἔχει προφανῆ φυσικά ὅρια καί ἐπί πλέον, ὅταν κατευθύνεται πάνω ἡ κάτω, δεξιά ἢ ἀριστερά, προσκρούει στά ὅρια τῆς ὄθόνης — μονάχα ἡ κίνηση ἀπό ἡ πρός τήν κάμερα εἶναι κατ' ἀρχήν ἀπεριόριστη καί γεννᾶ τήν ψευδαισθηση τοῦ βάθους πάνω σέ μιάν ἀβαθή ἐπιφάνεια. Δεύτερον, ἡ κίνηση τῆς κάμερας παραμένει ὀνεξάρτητη ἀπό τήν κίνηση τοῦ ἀντικειμένου τουλάχιστον στήν περίπτωση ὅπου ἡ κάμερα κινεῖται, ἐνῶ τό ἀντικείμενο ὀκινητεῖ. Ἡ σύνθεση τῆς εύκόνας καθορίζεται τότε ἀποκλειστικά ἀπό τήν κίνηση τῆς κάμερας, ἡ ὅποια ὀντολογικά τό ἔργο νά διερευνήσει τό ἀντικείμενο, νά φέρει σέ φῶς τά *prima vista* ἀφανῆ ἀλλά οὐσιώδη του γνωρίσματα ἡ νά τό θεωρήσει συνολικά ἀπό νέα ὀπτική γωνία ἡ σέ καινούργια συνάφεια. Οι συνολικές καί οι ἐκ τοῦ σύνεγγυς λήψεις ἐναλλάσσονται, καί οι πρῶτες δείχνουν τή συνθετική δύναμη τῆς κάμερας, ἐνῶ οι δεύτερες τήν ὀνοματική, καθώς παρουσιάζουν τήν ἔνταση καί τή δυναμική πού ἐνοικεῖ ὀκόμα καί σ' ὅ,τι ἀπό μακριά φαίνεται στατικό ἡ ὀνέκφραστο, καί καθώς μέ τήν ὀνάλυση τοῦ ἀντικειμένου σέ ἐπί μέρους τμήματα φέρνουν πρός τά ἔξω μιά διάσταση βάθους, ἡ ὅποια σέ μικροσκοπικό ἐπίπεδο ἐπιτρέπει μακροσκοπικά συμπεράσματα. Τρίτον, ἡ κίνηση τῆς κάμερας μπορεῖ νά σχετικοποιήσει τήν κίνηση τοῦ ἀντικειμένου, βαίνοντας παράλληλα πρός αὐτήν ἡ ὀντιστρέφοντας φαινομενικά μέ τή μεγαλύτερη ταχύτητά της τήν κατεύθυνση τῆς κίνησης τοῦ ἀντικειμένου. Ἡ ἴδια σχετικοποίηση μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ μέ τόν ἐπηρεασμό τῆς ταχύτητας τῆς ταινίας κατά τή λήψη (γρήγορη

καί ἀργή λήψη μέ αντίστοιχη ἐπιτάχυνση ἢ ἐπιβράδυνση τοῦ χρόνου). Τό σημαντικό σ' ὅλες αὐτές τίς περιπτώσεις εἶναι ὅτι ἡ ποικιλία τῶν προοπτικῶν, ἡ ὅποια προέρχεται ἀπό τὴν ποικιλία τῆς κίνησης, θέτει σέ νέα βάση τή σχέση τοῦ θεατῆ πρός τά ἔξεικονιζόμενα. Ἡ θεατρική δράση ἐκτυλισσόταν μέσα στὸν ἴδιο χῶρο καί βλεπόταν ἀπό τὸν θεατῆ πάντοτε ἀπό τὴν ἴδια ἀπόσταση κι ἀπό τὴν ἴδια ὀπτική γωνία: ἀλλωστε ἡ ἀπόσταση κι ἡ σταθερή θέση θεωροῦνταν ἀπαραίτητες γιά νά γίνουν τά παρουσιαζόμενα ἀντιληπτά ως αὐτάρκης καί ἀξιοσέβαστη ὄλοτητα. Ἐντελῶς διαφορετικά εἶναι τά πράγματα στὴν κινηματογραφική ταινίᾳ: ὁ χῶρος τῆς δράσης, ἡ ἀπόσταση, ἀπό τὴν ὅποια παρακολουθεῖται ἡ δράση, καί ἡ τοποθέτηση τοῦ θεατῆ ἀλλάζουν διαρκῶς, μολονάτι ἡ θέση του ἀπέναντι στὴν ὄθόνη μεταβάλλεται ἐξ ἵσου λίγο ὅσο καί ἀπέναντι στή σκηνή. Ὁ θεατής μπορεῖ νά παρακολουθήσει τά συμβάντα ἐκ τῶν ἔξω, ἀλλά καί ἐκ τῶν ἕσω ἡ σέ μεταβαλλόμενη προοπτική — κι ἔχει καί τὴν πρόσθετη δυνατότητα νά ταυτισθεῖ μέ τό βλέμμα τῆς κάμερας, ἐνῶ συνάμα βρίσκεται σέ κριτική ἀπόσταση ἀπ' αὐτό· ἔτσι γίνεται παρατηρητής ἐνός ἀντικειμένου καί συνάμα παρατηρητής μιᾶς ὀρισμένης παρατήρησης αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου.

"Οπως ὀφείλουμε νά ἐπαναλάβουμε λοιπόν, ἡ κινηματογραφική ταινία ζεῖ ἀπό τὴν κίνηση, ἐφ' ὅσον μάλιστα πολλά καί χαρακτηριστικά εἴδη κίνησης μποροῦν νά ἀποδοθοῦν μονάχα μέ τά δικά της ἐκφραστικά μέσα (κι ὅχι λ.χ. μέ τά μέσα τῆς τέχνης τοῦ χοροῦ, πού κι αὐτή ἀπό τὴν κίνηση ζεῖ). Ἡ κίνηση, ως ὀρατή κίνηση τοῦ ἀντικειμένου καί ως ἀόρατη κίνηση τῆς κάμερας, ἐπηρεάζει σημαντικά ἥδη τή σύνθεση τῆς εἰκόνας, δύκομα περισσότερη ἐπιρροή ἔχει ὅμως πάνω στὸν συνδυασμό τῶν εἰκόνων προκειμένου νά συναποτελεσθεῖ ἡ ἐνότητα τῆς ταινίας. Γιατί ὁ συνδυασμός τοῦτος προσδιορίζει τὸν τρόπο, μέ τὸν ὅποιο ἡ ταινία δημιουργεῖ τή συνολική ἐντύπωση τῆς κίνησης, καί ἐπί πλέον εἶναι κίνηση καί ὁ ἴδιος, δηλαδή μέσα σ' αὐτόν καί μ' αὐτόν γίνεται πρόδηλο σέ πόση ἔκταση ἔξαρτάται ἡ κινηματογραφική τέχνη ἀπό τὴν ἐναλλασσόμενη κατάτμηση καί ἐνοποίηση τῆς πραγματικότητας, πού συντελεῖται μέ τὴν ἀδιάλειπτη ἡ συχνή ὑπέρβαση τῶν χωροχρονικῶν καί αἰτιωδῶν περιορισμῶν τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας. Ἡ μετατόπιση τοῦ βλέμματος, ἡ ὅποια ἐπιτρέπει τή συνεχῶς νέα θεώρηση τῶν ἐπί μέρους πραγμάτων, ἐπιτείνεται ἐδῶ καί γίνεται κανονική οἰκοδόμηση ἐνός ὀλόκληρου πολυδιάστατου καί αὐτάρκους κόσμου μέ βάση τά ἥδη

έτοιμασμένα δομικά ύλικά, δηλαδή τίς είκόνες. Τούτες οι είκόνες έχουν ώστόσο έξι άρχης συλληφθεῖ καί έτοιμασθεῖ ἐν ὅψει τοῦ συνδυασμοῦ τους μέ αλλες είκόνες, εἶναι λοιπόν τόσο συνθέσεις μέ αὐτοτελεῖς καλλιτεχνικές ἀξιώσεις ὅσο καί κρίκοι μᾶς ἀλυσίδας πού μόνον ἐντός τοῦ "Ολου ἀποκτοῦν τό πλῆρες τους νόημα. Θά μπορούσαμε ἐπίστης νά ποῦμε ὅτι ἀποτελοῦν ἐπό μέρους φάσεις τῆς μᾶς καί μόνης μεγάλης κίνησης, τήν ὅποια συνιστᾷ ἡ κινηματογραφική ταινία." Αν ἡ κίνηση εἶναι ἡ ούσια καί ὁ ἐσωτερος νόμος τῆς ταινίας, τότε δέν μπορεῖ νά σταματήσει ὄριστικά σέ κανένα ἐπί μέρους ἀντικείμενο καί σέ καμμιά είκόνα, παρά πρέπει νά συνεχισθεῖ ἵσαμε τό σημεῖο ὅπου ἡ σειρά τῶν ἀντικειμένων καί τῶν είκόνων φτάνει στό φυσικό της τέρμα. "Ομως στό τέρμα αύτό ἡ κίνηση φτάνει ὅχι εύθυγραμμα, ἀλλά μέσα ἀπό συνεχεῖς κατατμήσεις καί προσωρινές ἐνοποιήσεις, οἱ ὅποιες βρίσκονται πρός τήν τελική ἐνοποίηση στήν ἴδια σχέση ὥπως καί τά διάφορα κομμάτια πρός τίς ἐνοποιήσεις τίς προσωρινές. Τά πλάνα (οἱ ἐλάχιστες ἐνότητες τῆς ταινίας μέ τήν τεχνική ἔννοια τῆς ἀδιάκοπης λήψης) καί οἱ σκηνές ἡ οἱ ἀκολουθίες σκηνῶν (οἱ ἐλάχιστες ἐνότητες τῆς ταινίας μέ τή δραματουργική ἔννοια τῆς συνεκτικῆς σειρᾶς πλάνων) εἶναι ὀλότητες καί συνάμα ἀποσπάσματα — πράγμα πού ἀνταποκρίνεται ὀλότελα στόν χαρακτήρα τοῦ συνδυασμοῦ τῶν είκόνων, ἢτοι τοῦ μοντάζ: μοντάζ εἶναι χωρισμός καί συνάμα σύνδεση, ὁ χωρισμός ἐδῶ γίνεται λοιπόν μέ σκοπό μιά σύνδεση, ως πρός τήν ὅποια ἐν τούτοις δέν λησμονεῖται ποτέ ὅτι ἐδράζεται σέ χωρισμούς καί κατατμήσεις. Τούτη ἡ σύνδεση τῆς σύνδεσης μέ τόν χωρισμό κάνει κατανοητότερο τόν διττό χαρακτήρα τῆς είκόνας, ὥπως τόν περιγράφαμε παραπάνω. Ἡ σύνθεση τῆς είκόνας παραμένει ξεχωριστή δουλειά καί αὐτοτελές καλλιτέχνημα, ὅμως μόνο τό μοντάζ δίνει τήν τελειωτική ἐρμηνεία τῆς κάθε είκόνας, γιατί μόνον ἡ σύζευξη ἡ ἡ ἀντιπαράθεση τῆς είκόνας μέ αλλες μέσα στό πλαίσιο τῆς σκηνῆς ἡ τῆς ἀκολουθίας σκηνῶν φανερώνει ποιά στοιχεῖα τῆς είκόνας εἶναι ούσιώδη γιά τή δράση καί γιά τήν ταινία ώς σύνολο. Ἀνάλογα μέ τή θέση της μέσα στή σειρά τῶν είκόνων κάθε είκόνα γεννᾷ διαφορετικές ἐντυπώσεις καί ἔχει διαφορετικές ἐπιπτώσεις, πράγμα πού σημαίνει πάλι ὅτι τό μοντάζ ἀνακοινώνει κάτι περισσότερο ἀπό ὅτι περιέχουν οἱ ἐπί μέρους είκόνες. Ἡ ἀπλή συμπαράθεση είκόνων καί συμβάντων διευρύνεται ἔτσι, καί συγχροτοῦνται καταστάσεις· ἡ διάρκεια τῶν πλάνων ἡ τῶν ἀκολουθιῶν τῶν σκηνῶν, ὁ ἐσωτερικός τους ρυθμός καί ἡ

μετάβαση ἀπό τό ἔνα στό ἄλλο διαμορφώνονται ἀπό τό μοντάζ καί προσδιορίζουν τόν χαρακτήρα αὐτῶν τῶν καταστάσεων. Τό μοντάζ δέν συνίσταται λοιπόν ἀπλῶς στήν τομή καί στή συρραφή, ἔτσι ὥστε νά γίνει κατανοητή ἡ δράση, οὔτε καί χρησιμεύει (ώς συγχρονικό μοντάζ) ἀπλῶς γιά νά παραστήσει τήν ταυτοχρονία δύο πράξεων ἐκτυλισσομένων σέ διαφορετικούς χώρους ἢ (ώς ἐπιταχυνόμενο μοντάζ) γιά νά ἐπιτείνει τόν ρυθμό τῆς ἀφήγησης μέσω τοῦ πολλαπλασιασμοῦ πλάνων ὅλο καί συντομότερων. Πέρα ἀπ' ὅλα αὐτά δρᾶ συνειρμικά, ἀφήνοντας νά μαντευθεῖ κάτι πού δέν δείχνεται μέσα στίς ἴδιες τίς εἰκόνες, ἢ καί δείχνει ἄμεσα συνειρμούς, δηλαδή τή μετάβαση τῆς σκέψης ἐνός ἀνθρώπου ἀπό τή μιά παράσταση στήν ἄλλη (ἀνασκοπική παρέκβαση ἢ flash-back). πρό παντός ὅμως μπορεῖ (ώς συνειρμικό μοντάζ) νά παραστήσει γλαφυρά σκέψεις ἢ λογικές συναρτήσεις, ἀλλοτε ἐνισχύοντας κι ἀλλοτε διευχρινίζοντας ἢ σχολιάζοντας τή σημασία μιᾶς εἰκόνας μέσω τῆς ἀντιπαραβολῆς της μέ μιάν ἄλλη, διαφορετική ώς πρός τό περιεχόμενό της καί ἀνεξάρτητη ἀπό τή δράση τῆς ταινίας.

Ἡ τεχνική τῆς κινητῆς καί περιστροφικῆς λήψης ἔκανε δυνατή τή συγχρότηση τῆς ταινίας πάνω στή βάση ὀλόκληρων ὀκολουθιῶν πλάνων, δηλαδή μακρῶν πλάνων, τά ὅποια μποροῦν νά συμπεριλάβουν ὀλόκληρη ὀκολουθία σκηνῶν: ἡ κάμερα μποροῦσε τώρα ἢ νά καλύψει πανοραματικά ὀλόκληρο τό σκηνικό ἢ νά ρυθμισθεῖ γιά νά πιάνει τό βάθος τῆς ἑστίας καί νά καλύπτει τό πεδίο ἀπό μπρός ώς πίσω. "Ἐτσι ἔξελειψαν οἱ ἀποσπασματικές λήψεις, οἱ γρήγορες κι ἀντιθετικές ἐναλλαγές τῶν εἰκόνων, ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας ἀπέκτησε περισσότερο βάρος καί ἀντίστοιχα ὑποβιβάσθηκε ἢ σημασία τοῦ μοντάζ. Μέ βάση αὐτές τίς ὑφολογικές δυνατότητες θέλησαν ὄρισμένοι νά θεμελιώσουν μάν αἰσθητική θεωρία γιά τήν ὑφή τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ἀμφισβητώντας ὅτι ἡ ταινία εἶναι ὑποχρεωμένη νά κατατμήσει τήν (έκαστοτε) πραγματικότητα προκειμένου νά συγκροτήσει μιά καινούργια πλασματική πραγματικότητα, συνδυάζοντας τά δομικά στοιχεῖα πού τῆς παρέχει ἡ κατάτμηση. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι, διαφορετικά ἀπό τήν κλασσική χρήση τοῦ μοντάζ, στόχος τῆς ὅποιας ἦταν ἡ γρήγορη ἀλλαγή τῆς προοπτικῆς καί ἡ παρουσίαση ὅλο καί νέων (ἐπόφεων τῶν) ἀντικειμένων, ἡ κινητή λήψη θέλει ἀπλῶς νά συνοδεύσει τά ἀντικείμενα, δηλαδή νά σεβασθεῖ τήν αὐτοτέλειά τους καί νά τ' ἀφήσει νά μιλήσουν τή δική τους γλώσσα. 'Ωστόσο ἡ διαφορά αὐτή

δέν μπορεῖ ούτε νά σκηνώσει τήν κίνηση ως ούσιωδες γνώρισμα τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας ούτε καί νά κάμει περιττό τό μοντάζ. Ἡ κινητή λήψη μπορεῖ ἀπλῶς νά σκηνώσει ἐν μέρει τό μοντάζ, δηλαδή νά βάλει ἔνα μακρό πλάνο στή θέση περισσότερων χωριστῶν εἰκόνων ή μέ τή συνεχή πρόσθεση νά ἀποφύγει ως ἔνα σημεῖο τή διαίρεση. Οἱ ἀπότομες μεταβάσεις δέν μποροῦν διμως νά παρακαμφθοῦν, ὀκόμα κι ὅταν τό μακρό καί μακρότατο πλάνο ή ἡ ὀκολουθία σκηνῶν σκηνοθέτεται ως ἡ ἐλάχιστη ἐνότητα τῆς ταινίας, πρό παντός στίς περιπτώσεις ὅπου τό κέντρο βάρους τῆς προσοχῆς ἔχει μετατοπισθεῖ ἀπό τή δράση στούς ἡθοποιούς, στήν ἔκφραση τοῦ προσώπου καί στίς χειρονομίες τους ή στή σιωπή καί στούς ἐσωτερικούς μονολόγους τους. Ἡδη ή (ἀναπόφευκτη) μετάβαση ἀπό τή μιά εἰκόνα στήν ὄλη, δηλαδή ή ἀπλή συμπαράθεση τῶν εἰκόνων καί ὁ τρόπος τῆς ἐναλλαγῆς τους γενᾶ κίνηση. Τό θεμελιώδες ἐρώτημα δέν εἶναι λοιπόν ἂν ὁ α η ὁ β σκηνοθέτης ἐνδιαφέρεται περισσότερο νά διευρευνήσει τό βάθος τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου καί νά ἔξαντλήσει ως τό τέλος τίς δυνατότητες ἐνός πλάνου, ὥστε νά περιορίσει η νά θέσει σέ κατώτερη μοίρα τήν κίνηση καί τό μοντάζ, ὄλλας ἂν ή κινηματογραφική τέχνη καθ' αὐτήν ἐπιτρέπει καί νομιμοποιεῖ νά κάμει κανείς κάτι ἐντελῶς διαφορετικό, καί μάλιστα ὀκριβῶς τό ἀντίθετο ἀπ' αὐτό. Ἀλλωστε δέν πρέπει νά λησμονεῖται ὅτι ή κινηματογραφική τέχνη, ὀκριβῶς χάρη στά γρήγορα καί θεαματικά ἐπιτεύγματα τοῦ μοντάζ, συγχροτήθηκε ως αὐτοτελής τέχνη καί ὅτι μόνο πάνω σ' αὐτήν τή βάση ἔγινε δυνατή μιά κριτική συζήτηση τῆς αἰσθητικῆς θέσης καί ἀξίας τοῦ ἴδιου τοῦ μοντάζ.

Ο αἰσθητικός ὑποβιβασμός τοῦ μοντάζ συμβάδισε συχνά μέ τήν προγραμματική πρόθεση νά ἐπιβληθεῖ στόν κινηματογράφο μιά ρεαλιστική τεχνοτροπία, ή ὁποία, ὅπως λέγεται, ἀνταποκρίνεται στήν ούσια τούτης τῆς τέχνης. Ωστόσο ταινίες, τῶν ὁποίων η αἰσθητική σύλληψη διόλου δέν στηρίζεται σέ ἐντυπώσεις προκαλούμενες ἀπό τό μοντάζ, μπορεῖ νά εἶναι σουρρεαλιστικῆς ἐμπνεύσεως καί νά θυμίζουν ἀργά ὄνειρα, ὅπως ὀντίστροφα ὑπάρχουν καί ταινίες μέ ρεαλιστική πρόθεση, οἱ ὁποῖες ως κύριο αἰσθητικό μέσο ἔκφρασης χρησιμοποιοῦν τό μοντάζ. Εν πάσῃ περιπτώσει, μέ τέτοιες προτιμήσεις δέν ἔχει καμμιά σχέση η κίνηση καθ' αὐτήν, η ὁποία, ὅπως εἴπαμε, μέσα στήν ταινία ἐμφανίζεται σκηνογραφικά ως κατάτμηση καί ὀνασυγχρότηση τῆς πραγματικότητας — καί μάλιστα τῆς πραγματικότητας ἐκείνης