Σταμάτης Π. Γαργαλιάνος

(Ο συγγραφέας είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας)

Δυαδικότητα, αμφισημία ή πολυσημία στις σχέσεις θεάτρου-κινηματογράφου;

RESUME

Cet article essaie d'analyser les relations théâtre-cinéma, par un examen des plus importantes productions artistiques des deux arts, crées surtoût au cours du dernier siècle. On sait qu'en général les divers arts (peinture, sculpture, dance, cinéma, théâtre, opéra) sont caractérisés par un degré élevé de «collaboration», de façon qu'aucun d'eux ne peut survivre sans l'«aide» et l'influence, mineure ou majeure, des autres. D'un autre côté, la littérature a été la base d'inspiration pour presque tous ci-dessus mentionnés, mais cette aspect philologique ne peut nous préoccuper ici.

En général il y a quatre types de relations dominantes et fondamentales entre théâtre et cinéma: a) le théâtre qui est filmé, b) l'adaptation cinématographique d'oeuvres classiques de théâtre c) les projections de cinéma dans des représentations théâtrales (principalement en utilisant un projecteur-vidéo, mais aussi un tel classique) et d) à l'inverse, l'utilisation des effets de théâtre dans un film.

Dans les lignes qui suivent sont examinés aussi certains termes techniques des deux arts (comme le montage, le rythme, les éclairages, les décors etc.) ainsi que la façon dont ils sont utilisés par les divers cinéastes ou metteurs en scène dans leurs arts respectifs. Cette comparaison nous aide à comprendre les différences et les similitudes qui relient théâtre et cinéma, ainsi que le degré de dépendance de l'un par l'autre.

Le point de départ est, sans aucun doute, la mythologie grecque. C'est celle qui a crée le théâtre et a offert au monde entier les pièces antiques qui sont ensuite présentées sur scène ou filmées, d'une multitude de façons. Exemples en sont «Les Troyennes», «Ipihigenie en Aulide» de M. Kakoyannis, «Phèdre» et «Crie de Femmes» de J. Dassin, «Médée» de P-P. Pazolini, «La Troupe» de Théo Angelopoulos, «La Tour de la Haine» de A. Mann, «Electre» de M. Yantso, «Antigone» des J-M Strompe et N. Ouye.

Sont examinés et analysés aussi dans cet article des termes non largement utilisés, comme celui de la «théâtricité», mais surtout celui de la «cinématograficité», terme qui est juxtaposé au premier pour bien éclaircir ce qui est propre à sa nature même (le cinéma, c'est-à-dire le mouvement écrit sur un film et projecté sur un écran): L' élément "spectateur" ne nous préoccupe pas dans le cas du cinéma (comme se passe dans le cas du théâtre, dont il est l'élément de base pour son existence) car une projection cinématografique peut avoir lieu sans la présence des spectateurs: c'est un projecteur qui fait tout le travail, alors que dans le cas du théâtre se sont des êtres humains qui doivent jouer.

Le «montage» dans les deux arts est une notion qui nous a aidé à avancer largement notre réflexion. Le montage cinématografique est une question technique, telle que nous ne rencontrons pas dans le cas du théâtre. Elle est, néanmoins, une notion philosophique, ainsi elle peut très bien entrer dans le cadre d'une mise en scène théâtrale, surtout lorsque le metteur en scène veut avancer ses idées, plus que celles de l'auteur da la pièce.

Mots clefs: Théâtre - cinéma - montage - juxtaposition - corrélation

Εισαγωγή

Οι σχέσεις θεάτρου-κινηματογράφου μπορούν να γίνουν κατανοητές και περισσότερο ανιχνεύσιμες μέσα από μια λεπτομερή εξέταση και ανάλυση των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων που βασίζονται ή δανείζονται κυρίαρχα στοιχεία και από τις δύο αυτές τέχνες, τόσο κατά το πρώτο αλλά, κυρίως, το δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα (Pavis, 2006: 351). Η διαδικασία αυτής της ανάλυσης μας οδηγεί σε μια ad hoc σύνθεση χάρις στην οποία αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχουν τέσσερις κυρίαρχοι και θεμελιώδεις τρόποι σχέσεων στην μέχρι τώρα αλληλοσυσχέτιση θεάτρου-κινηματογράφου: α) το κινηματογραφημένο ή βιντεοσκοπημένο θέατρο, β) η προσαρμογή ή επαναδιατύπωση (κλασικών, κυρίως) μύθων ή έργων από το θέατρο στον κινηματογράφο γ) κινηματογραφικές προβολές ως εμβόλιμα στοιχεία κατά τη διάρκεια θεατρικών παραστάσεων (κυρίως με τη χρήση βιντεοπροβολέα) και δ) αντίστροφα, η χρήση της θεατρικότητας μέσα στα κινηματογραφικά εφέ.

Και οι τέσσερις αυτοί τρόποι ή τύποι σχέσεων περιέχουν επί μέρους διακλαδώσεις. Στην πρώτη περίπτωση (α) υπάρχουν οι εξής:

1 - το θέατρο που κινηματογραφείται ζωντανά, δηλαδή παρουσία κοινού και χωρίς διακοπές της θεατρικής δράσης, (Gargalianos, 1994: 366).

2 - το θέατρο που κινηματογραφείται με διακοπές της θεατρικής δράσης, στο χώρο όπου συνήθως παίζεται (και, κατά κανόνα, χωρίς την παρουσία θεατών).

3 - το θέατρο που κινηματογραφείται με διακοπές, σε στούντιο ειδικά διαμορφωμένο, βασιζόμενο, όμως, στην αρχική θεατρική σκηνοθεσία, όπως αυτή πραγματοποιήθηκε σε ένα επαγγελματικό θέατρο. Κλασική είναι η περίπτωση πολλών ελληνικών θεατρικών έργων που, στην εικοσαετία 1950-70, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στο θεατρικό σανίδι και, ως εκ τούτου, μεταφέρθηκαν στον μεγάλη οθόνη με την θεατρική σκηνοθεσία τους, σχεδόν αυτούσια.

4 - μια θεατρική παράσταση που επιχειρείται να κινηματογραφηθεί σε άλλο χώρο (στούντιο ή φυσικά ντεκόρ) και χωρίς σεβασμό στην αρχική θεατρική σκηνοθεσία. Αυτή η τελευταία περίπτωση είναι κάτι το σπάνιο και, ταυτόχρονα, αδικαιολόγητα πολυδάπανο, δεδομένου ότι κατ' αυτό το τρόπο η δεύτερη απόπειρα αναγκαιεί νέα γραφή σεναρίου, σκηνοθεσία, σκηνικά κλπ.

Στην δεύτερη περίπτωση (β) έχουμε τις παρακάτω υποπεριπτώσεις:

1 - ένα θεατρικό έργο μετατρέπεται σε σενάριο αυστηρά δομημένο πάνω στο πρώτο και κινηματογραφείται (κλασική περίπτωση εδώ και για τα ελληνικά δεδομένα το «Θέατρο της Δευτέρας» της κρατικής ελληνικής τηλεόρασης που για δεκαπέντε και πλέον χρόνια «έγραψε ιστορία» αφήνοντας ένα τεράστιο αντίστοιχο υλικό πίσω του).

2 - ένα θεατρικό έργο μεταλλάσσεται σε ένα σενάριο που ελάχιστα σημεία διατηρεί από το πρώτο και κινηματογραφείται,

3 - η θεματολογική αναπροσαρμογή ή δανειοδότηση, δηλαδή ένας μύθος που έγινε γνωστός στο κοινό χάρις σ' ένα θεατρικό έργο, δίνει την αφορμή για ένα σενάριο που, κινηματογραφούμενο, δεν θυμίζει τίποτε από τα αντίστοιχα θεατρικά έργα.

Στην τρίτη περίπτωση (γ) συμβαίνει αυτό που πολύ συχνά συναντάμε τα τελευταία 20 χρόνια στο θέατρο, δηλαδή η αλόγιστη και συχνά χωρίς νόημα (απλώς για τον εντυπωσιασμό του θεατή) προβολή κινηματογραφικών σκηνών σε μεγάλη οθόνη στη διάρκεια των θεατρικών παραστάσεων. Οι υποπεριπτώσεις σ' αυτή την περίπτωση είναι οι εξής:

1 - προβολές των όσων δεν μπορούν να αναπαρασταθούν θεατρικά επί σκηνής (π.χ. κυνηγητό στην πόλη)
2 - προβολές του υποσυνείδητου ή ενός ονείρου
3 - φλας-μπακ στη μνήμη των ηρώων
Τέλος, στη τέταρτη περίπτωση (δ) έχουμε τις εξής υποπεριπτώσεις:
1 - το θέατρο μέσα στον κινηματογράφο, δηλαδή ταινίες που έχουν σαν φόντο μια θεατρική δράση ή υπόθεση περί θεάτρου,
2 - το θεατρικό παίξιμο, εν γένει, των ηθοποιών μέσα στον κινηματογράφο, επιχειρούμενο από τον ίδιο τον σκηνοθέτη προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της κινηματογραφικής του σκηνοθεσίας.

Αυτές οι τέσσερις κυρίαρχες περιπτώσεις, εκτός του ότι καταδεικνύουν τις σχέσεις θεάτρου-κινηματογράφου, είναι ενδεικτικές της πορείας της έβδομης τέχνης στον αιώνα που πριν μια δεκαετία και πλέον τελείωσε. Συνδετικοί κρίκοι, τόσο των φάσεων όσο και των τεχνών, υπήρξαν οι βασικοί εργάτες του, οι ηθοποιοί, κατά μια διπλή έννοια: είτε παίζοντας ταυτόχρονα και στις δύο Τέχνες, είτε, ακόμη περισσότερο, δανειζόμενοι στοιχεία της μιας για να τα χρησιμοποιήσουν στην άλλη. Άλλωστε, ένας ηθοποιός μπροστά σε μια κάμερα δεν παίζει τίποτε άλλο παρά θέατρο.

Το κινηματογραφημένο θέατρο

Παρά το γεγονός ότι ούτε η μια πλευρά (ηθοποιοί, σκηνοθέτες θεάτρου, θεατρολόγοι, κλπ.), ούτε η άλλη (σεναριογράφοι, ηθοποιοί κινηματογράφου, κινηματογραφιστές, κλπ.) αναγνωρίζουν αρετές στην ύπαρξη αυτής της ειδικής τέχνης (κινηματογραφημένο θέατρο)[1], εντούτοις σίγουρα αντιλαμβάνονται τα οφέλη αντίστοιχων εγχειρημάτων, τουλάχιστον για ιστορικούς ή αρχειακούς λόγους, τόσο για τους ίδιους τους δημιουργούς, όσο και για τους σημερινούς ή μελλοντικούς ερευνητές-μελετητές των δύο Τεχνών.

Παραμερίζοντας τη φαινομενική αυτή αντιθετικότητα, αντιλαμβανόμαστε ότι η κινηματογράφηση του θεάτρου μπορεί να προσφέρει ένα μεγάλο πεδίο θεωρητικής και πρακτικής ανάλυσης, δεδομένου ότι, από τις απαρχές ακόμη του κινηματογράφου, η θεατρική σκηνή προσέφερε ένα αστείρευτο πλούτο ιδεών, πράξεων και γεγονότων στην κινηματογραφική τέχνη[2]. Η τελευταία, στα πρώτα βήματα αυτής της σχέσης δεν έκανε τίποτε άλλο από το να καταγράφει μετωπικά και παράλληλα με την ιταλική, τότε, σκηνή τα διαδραματιζόμενα επ' αυτής, ως ένας έκπληκτος θεατής τους [3]. Ο ίδιος ο Μελιές δεν είδε στο σινεμά εκείνης της εποχής τίποτε άλλο παρά την τελειοποίηση του θαυμαστού κόσμου του Θεάτρου. Ίσως γι' αυτό το λόγο ήταν επηρεασμένος -και σίγουρα, τεχνικά δέσμιος- του μετωπικού συνολικού πλάνου της σκηνής, κάτι που φαίνεται από το γεγονός ότι σ' όλες του τις ταινίες δεν μετακινούσε την κάμερα παρά ελάχιστα ενώπιον των διαδραματιζομένων.

Πριν διακριθούν στο κινηματογραφικό στερέωμα οι προαναφερθέντες, στην επικαιρότητα ήταν οι λεγόμενες ταινίες τέχνης -βασισμένες σε κλασικά λογοτεχνικά έργα- των

[1] Esprit (1951, τ. 138), Cahiers Renault-Barrault (1977, τ. 11)
[2] Ντοκυμανταίρ «Η τέχνη του Μελιές» - Τηλεόραση της Βουλής - 23-1-2011
[3] Βλ. τις πρώτες ταινίες των δύο πρωτοπόρων της έβδομης τέχνης, του Τσάπλιν και του Κήτον, οι οποίοι μετατρέπουν τις κινηματογραφικές τους σκηνές σε νούμερα του μιούζικ-χώλ, χωρίς καν να ενδιαφέρονται για τις δυνατότητες που τους προσφέρει η κινηματογραφική γλώσσα μέσα από τη χρήση της κάμερας.

οποίων κύριο χαρακτηριστικό υπήρξε ο άκρατος σεβασμός στη πρώτη ύλη από την οποία δημιουργούνταν, δηλαδή το κείμενο. Για το λόγο αυτό, τα σενάριά τους γράφονταν από τους μεγάλους κλασσικούς λογοτέχνες της εποχής, ενώ οι βασικοί ρόλοι ερμηνεύονταν από τα τότε ιερά τέρατα της έβδομης τέχνης.

Στις ταινίες αυτές, όλες τους βουβές, η απουσία του ήχου αναγκάζει τους ηθοποιούς να εκφράζονται ακόμη περισσότερο με το σώμα, σχεδόν εμφατικά και κατά τρόπο εξόχως στομφώδη, σε σημείο ώστε, τελικά, σε επίπεδο σημειολογικό, να μην απέχει πολύ από την κινηματογραφική παρουσίαση των κλασικών θεατρικών έργων και δη στην Ελλάδα[4]. Ο ομιλών κινηματογράφος δεν κατάφερε, εντούτοις, να ανατρέψει τις υπάρχουσες τάσεις στο χώρο της κινηματογράφησης του θεάτρου. Η κάμερα παραμένει απέναντι από τα θεατρικά δρώμενα, θυμίζοντας έντονα μία φωτογραφική μηχανή που μπορεί όμως να καταγράφει τον ήχο και, στημένη με τον κλασσικό μέχρι και σήμερα τρόπο, σταθερά στο ύψος των ματιών των ηθοποιών (Μαρτέν, 1984: 90-91). Από την άλλη πλευρά της σχέσης αυτής, δηλαδή όσον αφορά τους ηθοποιούς, είναι ίσως περιττό να θυμίσουμε ότι η επίδοσή τους ήταν προσαρμοσμένη, από τον σκηνοθέτη και τους ίδιους, στις ανάγκες της αίθουσας όπου έπαιζαν, άρα καθόλου κινηματογραφική. Το μόνο που επιτύγχαναν οι ιδιότυποι αυτοί κινηματογραφιστές ήταν μια κονσερβοποίηση του θεάτρου, ή καλύτερα η αποτύπωση μιας σχηματοποιημένης πραγματικότητας που, επιπλέον, απείχε πολύ από την αίσθηση της φυσικότητας που προσδίδει ο θεατρικός χώρος καθώς και από την πεμπτουσία του θεατρικού γίγνεσθαι, το λόγο και την ψυχολογική έκφραση.

Οι κινηματογραφιστές αυτοί ήταν κυρίως οι Κακογιάννης και Παζολίνι (Mc Donald, 1989: 53) που πάσχισαν για να μην παρασυρθούν από την τέχνη του κινηματογράφου και να καταφέρουν να σκηνοθετήσουν θεατρικά, κατά βάση έργα, μέσα από τη γλώσσα της κάμερας. Απέφευγαν έτσι π.χ. συστηματικά τα σαμ-κοντρ-σαμ (champs-contre-champs)[5] που δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια καθαρά κινηματογραφική τεχνική και ξαναγύριζαν έντεχνα στα ακίνητα πλάνα διαρκείας, δηλαδή στην ουσία σε κάτι κατ' εξοχήν θεατρικό, απ' ευθείας απόγονο των πλάνων που προαναφέρθηκαν και που επραγματοποιούντο από σεβασμό στο πρωτότυπο κείμενο.

Η προσαρμογή κλασικών θεατρικών έργων στον κινηματογράφο.

Αντίθετα με την πρώτη περίπτωση, εδώ δεν έχουμε ένα θεατρικό έργο που το κινηματογραφούμε, αλλά ένα έργο που, έχοντας, στις περισσότερες των περιπτώσεων, δοκιμασθεί με επιτυχία επί σκηνής, προσαρμόζεται κατάλληλα, μετατρεπόμενο σε σενάριο και στη συνέχεια σε κινηματογραφική ταινία[6]. Στην περίπτωση αυτή, το θέατρο δεν υπάρχει πλέον ως σκηνική οντότητα που κινηματογραφείται, αλλά ως θεματική που τρέφει τον κινηματογράφο, ή ακόμη και ως σενάριο βασισμένο σ' έναν θεατρικό μύθο και ειδικά διασκευασμένο (θα λέγαμε ανασυντεθιμένο) για τη μεγάλη οθόνη(Mc Donald, 1989: 12).

[4] π.χ. ο «Προμηθέας Δεσμώτης» του σκηνοθέτη Δημοσθένη Βρατσάνου, του 1928

[5] «Σαμ-κοντρ-Σαμ» είναι η τεχνική εκείνη όπου, όταν δύο ηθοποιοί συζητούν πρόσωπο με πρόσωπο και οι θεατές επί της οθόνης βλέπουν αυτά τα πρόσωπα εναλλάξ.

[6] Παραδείγματα αυτών είναι η περίφημη τριλογία του Κακογιάννη («Ηλέκτρα», 1962, «Τρωάδες», 1971, «Ιφιγένεια εν Ταύροις», 1977), οι «Βάκχες» σε διασκευή από τον Ιταλό Τζόρτζιο Φερόνι, ενώ ξεχωριστή θέση έχουν οι αντίστοιχες ταινίες του Π-Π. Παζολίνι «Οιδίπους Τύραννος», 1967, «Μήδεια», 1969, «Σημειώσεις για μια Αφρικανική Ορέστεια», 1969.

Κατ' αυτή την έννοια, το τελικό κινηματογραφικό προϊόν φιλτράρεται μέσα από τα αρχικά δεδομένα του θεατρικού προϊόντος, όχι για ν' αναπαραστήσει τις συνθήκες παραγωγής της θεατρικής παράστασης ή και τις κοινωνικές ή καλλιτεχνικές συντεταγμένες στις οποίες βασίζεται το θεατρικό κείμενο (ήθη, έθιμα, συνθήκες, τρόποι διαβίωσης της εποχής, κλπ.), αλλά για να δραματοποιήσει κινηματογραφικά έναν μύθο που εμπνέεται από τη θεατρική ίντριγκα. Σημαντικό παράδειγμα αυτών των συμπερασμάτων είναι ταινίες που δεν έχουν σαν ξεκίνημα ούτε τ' αντίστοιχα θεατρικά κείμενα ούτε, ακόμη περισσότερο, τους αντίστοιχους κεντρικούς μύθους των έργων αυτών[7]. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι με την έννοια «προσαρμογή» δεν αποδίδεται σωστά το τελικό αποτέλεσμα, για το οποίο θα ήταν καλύτερο να χρησιμοποιούντο οι εκφράσεις «επανεγγραφή», «αναδίπλωση» ή «επαναδιατύπωση» της ίντριγκας, ειδικά λαμβανομένου υπόψη του ότι στη μεγάλη οθόνη το σκηνικό γεγονός δίνει τη θέση του στη δραματικότητα του μύθου, όπως αυτή περνάει μέσα από τη κινηματογραφική κάμερα. Καθίσταται πλέον περιττό να συγκρίνουμε το αρχικό θεατρικό έργο με την κινηματογραφική του προσαρμογή, μια και η τελευταία μετατρέπεται σ' ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό δημιούργημα με ελάχιστα κοινά σημεία με το αρχικό.

Όπως προαναφέρθηκε, οι βασικοί, καταγεγραμμένοι μέχρι στιγμής, τρόποι κινηματογραφικής επαναδιατύπωσης ενός θεατρικού έργου είναι τρεις: η κινηματογραφική διασκευή, η ανασύνθεση ή επανασύνθεση του αρχικού κειμένου και η θεματολογική αναπροσαρμογή ή θεματολογική «δανειοδότηση». Στην πρώτη περίπτωση ο διασκευαστής, όποιος και να' ναι αυτός, βασίζεται κατά το μέγιστο δυνατό στο αρχικό κείμενο και γράφει ένα σενάριο ή δημιουργεί μια ταινία που ελάχιστα «απέχει» από το θεατρικό έργο. Εδώ όμως συχνά συναντάμε μια σημαντική υποπερίπτωση: τα κινηματογραφικά γυρίσματα πραγματοποιούνται όχι σε στούντιο ή επί θεατρικής σκηνής αλλά στους ίδιους τους χώρους που θέλησε ο θεατρικός συγγραφέας, δηλαδή σε φυσικούς χώρους όπως ακριβώς αυτοί αναφέρονται μέσα στο θεατρικό κείμενο. Οι όπερες που κινηματογραφήθηκαν από τους Τζεφιρέλλι και Ρόσι ή τα κλασικά δημιουργήματα που πέρασαν από τα χέρια του σκηνοθέτη Μαρσέλ Μπλυβάλ για λογαριασμό της τηλεόρασης, είναι αντίστοιχα παραδείγματα: φυσικά ντεκόρ (βουνά, πεδιάδες, οροσειρές, λίμνες, κ.ά.) φωτογραφίζονται μέσα από τη κινηματογραφική μηχανή από όλες τις πιθανές γωνίες λήψης, ενώ με τράβελιγκς ή πανοραμίκ καλύπτονται όλες οι σημαίνουσες λεπτομέρειες του ντεκόρ, όταν αυτό το απαιτεί το πρωτότυπο κείμενο (Durand, 1974: 175). Ταυτόχρονα σπάει η καθιερωμένη σχέση σκηνής-θεατή θεάτρου διότι οι θεατρικοί διάλογοι μεταφέρονται επί της οθόνης με τη χρήση του σαμ-κοντρ-σαμ, έτσι ο κινηματογραφικός θεατής έχει την αίσθηση ότι βρίσκεται μέσα στο θεατρικό ντεκόρ, δίπλα σχεδόν στους ηθοποιούς.

Πρόκειται τελικά για μια προσπάθεια νατουραλισμού -ή καλύτερα νατουραλιστικοποίησης - της θεατρικής υπόστασης, η οποία καταλήγει στο να δίνει στους θεατές του κινηματογράφου ισχυρές δόσεις φυσικότητας που όμως γρήγορα γίνονται αντιληπτές ως ψευδείς αποδόσεις μιας πραγματικότητας που δεν υπάρχει (Pavis, 2006: 342). Όλα αυτά θυσιάζονται προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ορισμένα από τα πλέον στοιχειώδη κινηματογραφικά εφέ, δηλαδή στην ουσία θυσιάζεται η θεατρική υπόσταση στο βωμό μιας τεχνολογίας που σε καμία περίπτωση δεν μπορεί ν' αποδώσει τις αρχικές προθέσεις ενός θεατρικού συγγραφέα. Οι προθέσεις αυτές ταυτίζονται στο μέγιστο και με τις

[7] Το ίδιο συμβαίνει και με τον Ουέλες, ο οποίος στη ταινία του «Καμπάνες του Μεσονυκτίου» (Chimes at Midnight), ανασυνθέτει ολόκληρα τεμάχια αρκετών έργων του Σαίξπηρ, με στόχο να καταδείξει τις σχέσεις Φάλσταφ και Αλ, όμως το τελικό σεναριακό αποτέλεσμα ουδεμία σχέση έχει με τον Σαίξπηρ.

απαιτήσεις του απλού θεατή του θεάτρου, δηλαδή αυτού που πηγαίνει όχι τακτικά στο θέατρο για να παρακολουθήσει απλώς κάποια δρώμενα επί μιας σκηνής και ενώπιον ενός ή περισσοτέρων ντεκόρ. Αν, αντίθετα, κάποιος σκηνοθέτης κινηματογράφου επιχειρήσει να αποσυμβατικοποιήσει, χάριν των στοιχειωδών δυνατοτήτων μιας κινηματογραφικής μηχανής λήψεως -δηλαδή, στην ουσία, χάριν μιας κινηματογραφικότητας (έννοια αντίστοιχη της θεατρικότητας)- τόσο το θεατρικό κείμενο όσο και τον θεατρικό χώρο, αυτό σημαίνει αυτόματα και τη καταδίκη της θεατρικής υπόστασης από την οποία ξεκινούν όλες αυτές οι κινηματογραφικές απόπειρες. Κάτω από μια άλλη οπτική, κυρίως κοινωνιολογική, είναι προτιμητέο να δεχθούμε ότι υπάρχει μια σημαντική διαφοροποίηση ανάμεσα στο θεατή θεάτρου και εκείνο του κινηματογράφου. Όταν όμως αυτές οι δύο τέχνες ερίζουν για το ίδιο καλλιτεχνικό δημιούργημα και όταν αυτό τείνει να διασπασθεί σε δύο τελείως διαφορετικά καλλιτεχνικά αποτελέσματα, θεωρείται ορθό να συλλογισθούμε αν έχει πλέον θέση μια σύγκριση τόσο των δύο δημιουργημάτων, όσο και η πιστή ή όχι απόδοση του αρχικού (θεατρικό έργο) στη κινηματογραφική οθόνη. Με δεδομένο το ότι δεν έχει πραγματοποιηθεί ποτέ μέχρι σήμερα μια συγκεκριμένη έρευνα κοινού που ν' αποκαλύπτει τα κοινά σημεία των δύο τύπων θεατή (θεατρικού και κινηματογραφικού) δεν νομιμοποιούμεθα, ακόμη περισσότερο, να επιχειρήσουμε μια σύγκριση, σε σημειολογικό επίπεδο, των πραγματικών επιδράσεων των δύο αυτών δημιουργημάτων στο κοινό (Δημητρίου, 1978: 162). Εντούτοις, υπάρχει ένα δεδομένο, αυτό της μεγαλύτερης μαζικότητας θεατών του κινηματογράφου σε σχέση με αυτή του θεάτρου, κάτι το οποίο νομιμοποιεί κάθε προσπάθεια των κινηματογραφιστών να οικειοποιηθούν θεατρικά έργα, δεδομένου ότι, αναμφισβήτητα, η έβδομη Τέχνη είναι σε θέση να διαδώσει ένα θεατρικό έργο, έστω και παραποιημένο, σε πολύ περισσότερο κοινό απ΄ ό, τι το ίδιο το κοινό για το οποίο προορίζεται.

Θέατρο & κινηματογράφος: σχέσεις πολυδιάστατες

Στην περίπτωση της ανασύνθεσης/επανασύνθεσης του αρχικού κειμένου ο σεναριογράφος - με τη συνδρομή ή όχι του σκηνοθέτη - ανασυνθέτει τη σειρά των θεατρικών σκηνών, τοποθετώντας π.χ. τις τελευταίες στην αρχή του σεναρίου ή διασκορπώντας κάποιες άλλες σ' όλο το μήκος αυτού. Ταυτόχρονα είναι σε θέση να τροποποιήσει τον αφηγηματικό ρυθμό του θεατρικού κειμένου και να προσδώσει στο αντίστοιχο κινηματογραφικό δημιούργημα μια νέα διάσταση, βασιζόμενη στη γνωστή και κλασική τέταρτη διάσταση, αυτή του χρόνου, η οποία και, τελικά, δίνει την αίσθηση μιας νέας σκηνοθεσίας, τελείως διαφοροποιημένης σε σχέση με το αρχικό κείμενο ή κάποιες θεατρικές του σκηνοθεσίες.

Τέλος, στη περίπτωση της θεματολογικής αναπροσαρμογής ή θεματολογικής «δανειοδότησης» έχουμε θεατρικούς μύθους, δηλαδή ιστορίες, πραγματικές ή όχι που έγιναν γνωστές μόνο χάρις στο θέατρο, οι οποίοι δίνουν την αφορμή σ' ένα σεναριογράφο να γράψει σενάρια που ελάχιστα σημεία των αντιστοίχων θεατρικών έργων διατηρούν, πλην όμως βασίζονται εξ ολοκλήρου σε κάτι το θεατρικό. Παράδειγμα αυτής της υποπερίπτωσης είναι ο «Θίασος» του Θ. Αγγελόπουλου, μια ελεύθερη κινηματογραφική μεταφορά του μύθου των Ατρειδών μέσα από τις περιπέτειες ενός θιάσου που περιοδεύει στην σύγχρονη Ελλάδα με τη «Γκόλφω» του Σπ. Περεσιάδη. Πρόκειται για ένα θίασο όπου τα μέλη του έχουν πολλές ομοιότητες με τους ήρωες του μύθου των Ατρειδών, και αυτό αποδεικνύεται τόσο χάρις στην παράλληλη εξιστόρηση-παρουσίαση των

πολιτικών γεγονότων στην Ελλάδα της περιόδου 1930-50, όσο και με την ανάλυση των παθών των ιδίων των ηθοποιών του θιάσου στη διάρκεια της περιοδείας των.

Η θεατρικότητα στον κινηματογράφο

Μια κινηματογραφική μεταφορά ενός θεατρικού έργου, κρίνοντας από το σύνολο των μέχρι στιγμής αντίστοιχων προσπαθειών, είναι σε θέση να αποδώσει ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που όχι μόνο δεν μειώνει τις προθέσεις ή επιθυμίες του θεατρικού συγγραφέα, αλλά, αντίθετα να επαυξάνει τις αρετές του δημιουργήματός του. Σε περιπτώσεις, μάλιστα, όπου ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης είναι σχετικά ευαίσθητος στη διατήρηση της δραματουργικής υφής καθώς και στη θεατρική έκφραση, έχει την εξαιρετική δυνατότητα -χάρις σ' αυτή του τη γενική πιστότητα- να «ξεφύγει», σε άλλες στιγμές του ίδιου σενάριου, από τα στενά θεατρικά πλαίσια του αρχικού κειμένου για να εκμεταλλευτεί τις ευκαιρίες που μπορεί να του προσφέρει η κινηματογραφική μηχανή και να καταλήξει, κατ' αυτό το τρόπο, σε ένα ξεκάθαρα θεατρικό δημιούργημα, που όμως δε θα στερείται των πιθανών ευεργετικών επιδράσεων της τεχνολογίας του κινηματογράφου (Field, 1986: 15). Η θεατρικότητα που ενυπάρχει σε μια κινηματογραφική απόδοση ενός θεατρικού έργου, δεν πνίγεται, σε πολλές των περιπτώσεων, από το κινηματογραφικό λόγο, αλλά, αντίθετα, πολλαπλασιάζεται χάρις στη πολυπλοκότητα αυτού του τεχνολογικού μέσου. Αυτή η πολλαπλασιαστικότητα, εν συνεχεία, δεν αγγίζει μόνο το τεχνολογικό τομέα μιας τέτοιας απόδοσης, αλλά επιδρά και στα εσωτερικά της στοιχεία, όπως είναι η επίδοση των ηθοποιών και η κινηματογραφική σκηνοθεσία.

Ο όρος «κινηματογραφικότητα» δεν είναι δόκιμος, εν αντιθέσει με το πρώτο («θεατρικότητα») ο οποίος διατυπώνεται με υπερβολική συχνότητα τα τελευταία χρόνια, σε κάθε είδους σχετική εργασία, προφορική ή γραπτή, ανά το κόσμο. Με τη βασική υπόθεση ότι η έννοια αυτή χρησιμοποιείται για να καταδείξει μια ιδιότητα που διαφέρει ως προς αυτό που λέγεται θέατρο, τότε σίγουρα θα πρέπει να υποψιασθούμε ότι, έστω κι' αν ο δεύτερος όρος δεν είναι ευρέως χρησιμοποιούμενος, τελικά είναι κάτι που όντως υφίσταται, δεδομένου ότι σίγουρα η θέαση μιας κινηματογραφικής προβολής είναι μια πράξη κατά πολύ διαφορετική από άλλες, αντίστοιχες με τις υπόλοιπες τέχνες (Pavis, 2006: 203). Ο όρος «κινηματογραφικότητα» θα πρέπει να αποδοθεί, κατ' αρχή, σε αντιδιαστολή με τον όρο θεατρικότητα, στην ιδιότητα εκείνη η οποία εμπεριέχει δύο βασικά και αλληλένδετα μέρη, α) την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου με βασικό εργαλείο μια κινηματογραφική μηχανή β) την προβολή του σε μια άσπρη επιφάνεια. Το στοιχείο που ονομάζεται «θεατής» δεν εμπεριέχεται στον όρο αυτό ούτε ετυμολογικά (θεα- ....), ούτε και είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία της ιδιότητας αυτής, όπως συμβαίνει με τη «θεατρικότητα». Αντίθετα, είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς ότι προεξάρχον στοιχείο στην έννοια της «κινηματογραφικότητας» είναι αυτό της «κίνησης που εγγράφεται και, εκ των υστέρων, παρουσιάζεται» (σε μια επιμήκη ταινία σελιλόιντ που κινείται (ρολάρει) με γρήγορο ρυθμό δια μέσου μιας μηχανής και που, ταυτόχρονα, οι επάνω της συνεχόμενες φωτογραφίες προβάλλονται σε μια λευκή οθόνη, με την βοήθεια ενός ειδικού λαμπτήρα που βρίσκεται μέσα στην μηχανή προβολής) (η παρένθεση εδώ υπονοεί το γεγονός ότι αυτά που περιέχει δεν έχουν ετυμολογική βάση, αλλά αποτελούν τη προέκταση του όρου, όπως αυτός αναλύεται στη πράξη). Τα στοιχεία αυτά σίγουρα δεν ενυπάρχουν σε καμία από τις υπόλοιπες τέχνες, (θέατρο, ζωγραφική, μουσική κ.α.) γι' αυτό και, έμμεσα, πιστοποιεί την αναγκαιότητα -αν όχι την ύπαρξη- του όρου «κινηματογραφικότητα».

Η διαφοροποίηση των δυο αυτών όρων επιχειρείται εδώ για να χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια σαν θεωρητικό, έστω και ανεπικύρωτο, υπόβαθρο στην ανάλυση της (ή των) σχέσης (-εων) των δύο Τεχνών, του θεάτρου και του κινηματογράφου. Σε επίπεδο σημειολογικό οφείλουμε να αναρωτηθούμε ποια (και που) υπάρχει θεατρικότητα σε κινηματογραφικές ταινίες ή, ακόμη ειδικότερα, σε ταινίες που είναι απόπειρες κινηματογράφησης -καθ' οιονδήποτε τρόπο- θεατρικών έργων. Οφείλουμε επίσης να αναρωτηθούμε αν θεατρικές τεχνικές μπορούν να υιοθετηθούν στο κινηματογράφο (το αντίθετο συμβαίνει αλλά τείνει να συναντάται ολοένα και σπανιότερα) καθώς και το αν η τεχνική της μιας Τέχνης μπορεί να έχει αντιστοιχίες στη τεχνική μιας άλλης. Όσον αφορά το τελευταίο ερώτημα, σίγουρα θα πρέπει να προεκταθεί και σ΄ έναν ηθικό ή νομικίστικο επίπεδο, δηλαδή το εάν έχουμε το δικαίωμα να αναζητούμε αντιστοιχίες μέσα από μια σημειολογική ανάλυση, σε κινηματογραφικά δημιουργήματα που βασίζονται σε θεατρικά έργα, όταν, κυρίως, οι προθέσεις των ιδίων των δημιουργών τους δεν ήταν οι συσχετισμοί ή οι αντιστοιχίες με το πρωτότυπο αλλά αυτόνομα καλλιτεχνικά έργα. Εντούτοις αφήνουμε την ηθική πλευρά του ζητήματος και παραμένουμε στα τρία πρώτα ερωτήματα, δηλώνοντας πως πρόθεση της ανάλυσής μας δεν είναι να δικαιώσουμε ή όχι κάποιους δημιουργούς αλλά να πιστοποιήσουμε την ύπαρξη επιστημονικότητας στις απόπειρές τους (έστω και αν οι ίδιοι δεν είναι, ή δεν δηλώνουν θεράποντες κάποιας αντίστοιχης επιστήμης), απόπειρες οι οποίες, εφ' όσον βασίζονται σε δύο διαφορετικές -αλλά όχι άσχετες- τέχνες, διαθέτουν ad hoc τις, στοιχειώδεις έστω, πιθανότητες επιστημονικής ανάλυσης.

Βασικά στοιχεία θεατρικότητας στον κινηματογράφο

Με το βασικό δεδομένο ότι ένας θεατής θεάτρου διατηρεί καθ' όλη τη διάρκεια μιας παράστασης μια μόνο θέση, δηλαδή μια μόνο γωνία όρασης των δρώμενων, και, αντίθετα, ένας θεατής κινηματογράφου (παρά το γεγονός ότι κι' αυτός παραμένει στην ίδια πάντα θέση) «αλλάζει» γωνίες όρασης χάρις στο γεγονός ότι η κάμερα κινείται στη διάρκεια των κινηματογραφικών γυρισμάτων, τίθεται σαν βασικό ζήτημα το εάν η γωνία όρασης είναι ένα σταθερό «σημείο», ή εάν επιδέχεται σημειολογικής ανάλυσης (Metz, 1977: 121). Γίνεται, κατ' αρχή, δεκτό ότι ένας θεατής θεάτρου καθήμενος σε μια Χ θέση παρακολουθεί μιαν «άλλη παράσταση» σε σχέση με έναν άλλο θεατή καθήμενο σε μια Υ θέση. Άξιες ανάλυσης θα ήταν οι δηλώσεις των δύο αυτών θεατών (βασιζόμενες σε αντίστοιχα ερωτήματα, σημειολογικής υφής), πάνω στο θέμα του «τι είδους παράσταση παρακολούθησαν». Αντίθετα, δύο θεατές μιας κινηματογραφικής προβολής βλέπουν το ίδιο ακριβώς θέαμα, ανεξάρτητα από τη θέση από την οποία παρακολούθησαν τη ταινία. Έχουμε λοιπόν εξ αρχής μια σημαντική διαφοροποίηση όσον αφορά το ρόλο της κινηματογραφικής μηχανής στην απόδοση επί της μεγάλης οθόνης ενός θεατρικού έργου, διαφοροποίηση η οποία μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι ακόμη και οι κινήσεις μιας κάμερας είναι ένα σημείο.

Βεβαίως θεμέλιο της αμφίσημης αυτής σχέσης είναι το θεατρικό κείμενο το οποίο και υποβάλλει, τόσο στη θεατρική όσο και στη κινηματογραφική σκηνοθεσία κάποιες τεχνικές ή ακόμη και κάποιες λύσεις, οι οποίες σίγουρα έχουν, έστω και έμμεσα, κάποια κοινά σημεία ή προελεύσεις (Mc Donald, 1989: 165). Δεν είναι σε θέση π.χ. ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης να αποφύγει τη τεχνική του γκρο-πλαν κατά τις στιγμές όπου ένας εκ των πρωταγωνιστών εκφέρει κάποιον από τους σημαντικούς, όρα δραματικούς, μονόλογους που έγραψε ο θεατρικός συγγραφέας. Ούτε, κατά την ίδια έννοια, έχει το

δικαίωμα ο ίδιος σκηνοθέτης να μην κινηματογραφήσει σε πλάνο συνόλου όλο τον χορό, όταν αυτός επεμβαίνει στη δράση, στις περιπτώσεις θεατρικών κλασικών έργων που «υιοθετούνται» από την μεγάλη οθόνη.

Τρεις τύποι θεατρικότητας

Είναι αναγκαίο, κατ' αρχή, να διευκρινισθεί το ότι υπάρχουν τρεις τύποι θεατρικότητας: α) η θεατρικότητα του ιδίου του θεάτρου, β) η θεατρικότητα που μπορεί να ενυπάρχει σε οιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης -στην προκειμένη περίπτωση στον κινηματογράφο- και γ) η θεατρικότητα που, έστω και σαν υποψία ύπαρξης, χαρακτηρίζει ορισμένες εκφράσεις της καθημερινής ζωής.

΄Οσον αφορά τον πρώτο τύπο, μοιάζει να είναι αυτονόητος: καμία θεατρική παράσταση -που τηρεί τους βασικούς κανόνες θεατρικής παραγωγής- δεν μπορεί να θυμίζει κάτι άσχετο με θέατρο. Ο τρίτος τύπος είναι μια δεύτερη, μια καλλιτεχνίζουσα, πραγματικότητα μέσα στην πραγματικότητα που μας περιβάλλει και μπορεί να καταστεί «ορατός» μόνον από τους θεράποντες της τέχνης του θεάτρου και μάλιστα όχι από όλους αλλά από τους πλέον ευαίσθητους ή υποψιασμένους στην σχέση αυτή. Πρόκειται για φυσικά ντεκόρ (προσόψεις πολυκατοικιών, λιμάνια, πάρκα), για κινήσεις και εκφράσεις του σώματος, λέξεις ή ήχους, που όλα εμπεριέχουν ένα συγκεκριμένο επίπεδο θεατρικότητας ή, τουλάχιστον, ανάγονται σε κάτι το θεατρικό, ήτοι κάτι που έχει ήδη παρουσιασθεί μέσα από οιοδήποτε θεατρικό γεγονός και έχει σαφείς αντιστοιχίες ή αναλογίες με την προαναφερθείσα πραγματικότητα[8].

Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ο δεύτερος τύπος, δηλαδή ο τύπος της θεατρικότητας που ενυπάρχει σε οιαδήποτε άλλη μορφή Τέχνης. Ζωγραφική, Γλυπτική, Κινηματογράφος, Χορός, Μουσική μπορούν να εμπεριέχουν λίγα ή πολλά θεατρικά στοιχεία, ακόμη και μέχρι σε σημείο που να ομιλούμε για κυριαρχία της μιας Τέχνης μέσα στην άλλη η ακόμη και για μια σύζευξη δύο η περισσοτέρων Τεχνών (Δημητρίου, 1987: 206).

Σε περιπτώσεις όπου η θεατρικότητα εξετάζεται σε σχέση με τις πιθανότητες ύπαρξής της μέσα στον κινηματογράφο, μπορούμε να διακρίνουμε δύο υποκατηγορίες της, την θεατρικότητα που ενυπάρχει στην υποκριτική των ηθοποιών του σινεμά και αυτήν που υπολογίζεται σαν σύνολο μέσα σ' ένα φιλμ και σε αντιδιαστολή με την πραγματικότητα, την καθ' όλα αντιθεατρική, εδώ. Στην πρώτη υποκατηγορία η θεατρικότητα αναφέρεται σ' αυτό που λέμε «ηθοποιία», και πιο συγκεκριμένα στον τρόπο που ένας ηθοποιός του κινηματογράφου υποδύεται έναν ρόλο. Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι ένας τέτοιος ηθοποιός μπορεί να προσδώσει, με πρόθεση ακριβείας, στην υποκριτική του ένα ύφος που να ανάγεται διαρκώς σε τεχνικές θεάτρου και να ξεχωρίζει, χωρίς αμφιβολία από το κλασικό στυλ της μινιμαλιστικής απόδοσης ενώπιον κάμερας (Durand, 1974: 53). Αυτό φυσικά γίνεται εσκεμμένα, τόσο από τον σκηνοθέτη όσο και από τον ηθοποιό, κυρίως όμως από τον πρώτο, ο οποίος σίγουρα επιθυμεί είτε να ξαναγυρίσει στις ρίζες του (ο κινηματογράφος των ηθοποιών δεν είναι τίποτε άλλο από ένα θέατρο ηθοποιών) είτε για να χαρίσει στην όλη καλλιτεχνική επίδοση της κινηματογραφικής του προσπάθειας μια από τις πλέον χυμώδεις διαστάσεις της τέχνης, το ίδιο το θέατρο.

[8] Βλ. «Ηλέκτρα» του Α. Βιτέζ στο Εθνικό Θέατρο του Σαγιώ το 1981, όπου το λιμάνι του Πειραιά στο βάθος της σκηνής έμοιαζε ταυτόχρονα θεατρικό αλλά και αληθινό (ένα καράβι διέσχιζε τα νερά, αργά, δίνοντας την αίσθηση ότι είναι πραγματικό λιμάνι).

Δανειζόμενες τεχνικές από το θέατρο στον κινηματογράφο.

Ποια είναι τα τεχνικά η γενικότερα καλλιτεχνικά εκφραστικά μέσα του θεάτρου που μπορούν να χρησιμοποιηθούν από τον κινηματογράφο; Ποια είναι, αντιστρόφως, τα μέσα της κινηματογραφικής τέχνης που συνήθως «δανείζονται» από τους ανθρώπους του θεάτρου; Στην περίπτωση του θεάτρου τέτοια μέσα είναι η ειδική διάλεκτος σκηνοθέτη-ηθοποιού στις θεατρικές πρόβες, η χρήση θεατρικού φωτισμού, η ύπαρξη θεατρικών ντεκόρ και θεατρικών κοστουμιών. Στον κινηματογράφο, αντίστοιχα, είναι το μοντάζ[9], το φοντύ-ανσενέ[10], το πανοραμίκ[11], τα τράβελιγκ[12], τα ζούμ[13], τα κινηματογραφικά κοστούμια (Arijon, 179), η ειδική διάλεκτος σκηνοθέτη-ηθοποιού στα κινηματογραφικά γυρίσματα.

Η ονομαστική αυτή παράθεση των δύο αντίστοιχων κατηγοριών εκφραστικών μέσων μας βοηθά, πριν ακόμη αναλύσουμε τις διάφορες περιπτώσεις αλληλοδανεισμού, να οριοθετήσουμε κάποιες συντεταγμένες προκειμένου να ξεκαθαρισθούν απόλυτα ορισμένες έννοιες και οι καταστάσεις που πηγάζουν απ' αυτές, ακριβώς για να επιτύχουμε μια όσον το δυνατόν ξεκάθαρη ανάλυση όλων των περιπτώσεων του αλληλοδανεισμού.

Το πρώτο ερώτημα που πρέπει εδώ να απαντηθεί αφορά στην ιδιότητα του «θεατρικός» η «κινηματογραφικός» και πιο συγκεκριμένα στο κατά πόσο ένα κοστούμι ή ένα ντεκόρ είναι θεατρικά ή, αντίστοιχα, κινηματογραφικά. Σε όρους ξεκάθαρα καλλιτεχνικούς ένα κοστούμι δεν μπορεί να χαρακτηρίζεται μονομερώς θεατρικό ή κινηματογραφικό διότι η ύπαρξη της κάμερας λήψεως του κινηματογράφου δεν αλλάζει σε τίποτε την εντύπωση που το κοστούμι αυτό προκαλεί σε θεατές κινηματογράφου και θεάτρου. Το ίδιο, εντούτοις, δεν συμβαίνει στις περιπτώσεις των ντεκόρ. Εδώ υπάρχει σίγουρα η διάκριση ανάμεσα σε ντεκόρ κινηματογράφου και ντεκόρ θεάτρου, διάκριση η οποία βασίζεται, κατ' αρχή στον όγκο και την διάταξή τους στον χώρο ένα ντεκόρ θεάτρου δεν μπορεί παρά να έχει τις διαστάσεις του σκηνικού χώρου στον οποίο θα τοποθετηθεί, τόσο στο μήκος, όσο και στο πλάτος (βάθος) αλλά και στο ύψος της σκηνής (Gargalianos, 1994: 371). Επιπλέον, έστω κι αν ένα θεατρικό έργο απαιτεί εναλλαγές πληθώρας σκηνών, όλα τα αντίστοιχα ντεκόρ πρέπει να προσαρμόζονται πάντα στις προαναφερθείσες διαστάσεις, καθώς και στο χρονικό πλαίσιο που διαρκεί μια θεατρική παράσταση. Αντίθετα το ντεκόρ του κινηματογράφου δεν υπακούει σε τέτοιους κανόνες, διότι απλούστατα η μηχανή λήψεως μπορεί άνετα να κυκλοφορήσει μέσα σ' αυτό, άρα να το «επεκτείνει» χωροταξικά. Μια άλλη χαρακτηριστική ιδιότητα των κινηματογραφικών ντεκόρ, ιδιότητα που τα αντιδιαστέλλει σε σχέση με τα θεατρικά είναι το γεγονός ότι αυτά μπορούν να «τεμαχιστούν» τόσο χωροταξικά όσο και χρονικά. Στην πρώτη περίπτωση το ντεκόρ του κινηματογράφου (εννοείται πως) μπορεί να τοποθετηθεί σε διαφορετικά σημεία ενός κινηματογραφικού στούντιο και να μην περιορισθεί σε ένα συγκεκριμένο χώρο μόνο. Μπορεί, επίσης, να τοποθετηθεί και σε περισσότερα του ενός στούντιο, ακόμη και σε περισσότερα του ενός σημεία μιας πόλης ή και μιας χώρας, έστω κι' αν αυτό σημαίνει επιπλέον κόστος για τον παραγωγό, για τον οποίο σίγουρα η ιδανικότερη λύση βρίσκεται στην πλήρη χρήση ενός και μόνο στούντιο κατάλληλα εξοπλισμένου. Στην δεύτερη περίπτωση, ένα κινηματογραφικό ντεκόρ μπορεί να

[9] Η αλληλουχία των σκηνών όπως αυτή πραγματοποιείται μέσα από τεχνολογικά μέσα, π.χ. μονταζιέρες.
[10] Το σβήσιμο της εικόνας που βλέπουμε στην οθόνη, λες και κάποιος τη σβήνει με σφουγγάρι
[11] Η κίνηση της κάμερας γύρω από τον άξονά της κατά 360 μοίρες
[12] Η κίνηση της κάμερας πάνω σε τεχνητές μικρές ράγες, ακολουθώντας τη δράση
[13] Όταν ο φακός της κάμερας εστιάζει σε ένα πρόσωπο ή αντικείμενο

χρησιμοποιηθεί και σε διαφορετικούς χρόνους, δηλαδή μια συγκεκριμένη σκηνή που κινηματογραφείται σε ένα Χ ντεκόρ μπορεί να απαιτήσει πολλαπλές λήψεις, σε συνεχόμενες μέρες ή και σε διακοπτόμενα αντίστοιχα χρονικά διαστήματα.

Ας μη λησμονούμε βέβαια και τις περιπτώσεις των φυσικών ντεκόρ και κοστουμιών. Δεν είναι λίγες οι φορές που ειδικά ο κινηματογράφος κατέφυγε -και ακόμη καταφεύγει- στην «χρήση» των ντεκόρ που άπλετα προσφέρει η φύση, δηλαδή βουνών, πεδιάδων, ουρανών, θαλασσών, κ.ά. Αντίθετα το θέατρο, κατά γενικό κανόνα -πλην, δηλαδή, εξαιρέσεων, όπως π.χ. παραστάσεις δρόμου ή στην ύπαιθρο- δεν μπορεί να καταφύγει σ' αυτά τα φυσικά φαινόμενα. Όσο για τα φυσικά κοστούμια εδώ εννοούνται τα κοστούμια που φορούν οι περαστικοί διαβάτες ορισμένων κινηματογραφικών σεκάνς που τους κινηματογραφεί μια κάμερα χωρίς να το γνωρίζουν. Κάτι αντίστοιχο δεν μπορεί να συμβεί, βέβαια, εν ουδεμία περιπτώσει, στο θέατρο, εκτός φυσικά των περιπτώσεων ειδικών παραστάσεων όπου στο βάθος της σκηνής δεν υπάρχουν ούτε ντεκόρ, ούτε τοίχος, οπότε η σκηνή δεν έχει όρια[14].

Μοντάζ στον κινηματογράφο και στο θέατρο

Αυτό που προσδίδει στην τέχνη του κινηματογράφου ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα, τέτοιο που δεν μπορεί να συναντηθεί σε άλλη τέχνη, είναι σίγουρα το μοντάζ ή απλούστερα η αλληλουχία εικόνων (Lotman, 1982: 76). Είναι ταυτόχρονα ευνόητο ότι αυτό επιτυγχάνεται χάρις στο ότι το φιλμ, από την ίδια του την τεχνολογική φύση (βλ. ανωτέρω, έννοια της «κινηματογραφικότητας») περιέχει τις εικόνες εκείνες που κατάλληλα συνδυασμένες σε μια διαδοχική αλληλουχία μπορούν να προβάλλουν ή μεταδώσουν, χάρις ακριβώς σ' αυτήν την συνδυαστικότητά τους μια ή περισσότερες έννοιες.

Από τις υπόλοιπες τέχνες που εδώ μπορούν να βοηθήσουν σαν μέτρο σύγκρισης είναι σίγουρα ο Χορός, η Όπερα και το Θέατρο. Η τεχνική του μοντάζ, έτσι όπως παρουσιάζεται ανωτέρω δεν μπορεί να υπάρχει σε εικαστικές τέχνες σαν την Ζωγραφική και την Γλυπτική. Μένουμε μόνο στην τελευταία (θέατρο) η οποία άλλωστε είναι και το κυρίαρχο συστατικό, μαζί με τον κινηματογράφο, αυτού του άρθρου. Το ερώτημα που αναπόφευκτα τίθεται είναι εάν μπορεί να επιχειρηθεί μια οιαδήποτε σύγκριση ανάμεσα στις δύο αυτές τέχνες σε σχέση με την τεχνική που λέγεται μοντάζ. Καθίσταται ευνόητο ότι για να επιχειρηθεί η οιαδήποτε σύγκριση θα πρέπει πρωταρχικά να απαντηθεί το ερώτημα εάν το στοιχείο που λέγεται μοντάζ ενυπάρχει και σε ποιο βαθμό και στην τέχνη του θεάτρου. Η απάντηση είναι εύκολη: μοντάζ στο θέατρο με την κλασική του κινηματογραφική έννοια (το ένα κομμάτι μιας σεκάνς επικολλάται στο άλλο) δεν υπάρχει, υπάρχει όμως εδώ η αλληλουχία των εικόνων. Ένα μεγάλο πλήθος θεατρικών κειμένων έχει μια ξεκάθαρη δραματολογική δομή (π.χ. ενότητα χώρου και χρόνου) που όταν ακολουθείται από τον σκηνοθέτη όπως ακριβώς είναι γραμμένη από τον θεατρικό συγγραφέα, δεν επιτρέπει την παραμικρή χρήση τεχνικών όπως το μοντάζ. Υπάρχουν, από την άλλη πλευρά, θεατρικά κείμενα τελείως αντίθετα από τα προηγούμενα (π.χ. έργα μοντέρνας γραφής, ή τα νούμερα μιας επιθεώρησης, χωρίς μια συγκεκριμένη, δομημένη από τον ή τους συγγραφείς σειρά, δεν θυμίζουν τίποτε στο σύνολό τους ένα κλασικό θεατρικό έργο), έτσι, στην περίπτωση ακριβώς αυτή νομιμοποιούμεθα να μιλήσουμε για δυνητικές πιθανότητες μοντάζ, δηλαδή για προσπάθειες, εκ μέρους του σκηνοθέτη

[14] Παράδειγμα οι παραστάσεις όπου οι θεατές βλέπουν το γίνεται έξω από το θέατρο, όταν ανοίγει η τεράστια πόρτα του βάθους της σκηνής και ο κόσμος (κτίρια, αυτοκίνητα, άνθρωποι) γίνεται ο ίδιος, χωρίς να το θέλει, μια σκηνή.

θεάτρου να καταστήσει το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν ένα σύνολο που θα διέπεται από σκηνοθετικές αρχές βασισμένες σε κινηματογραφικές τεχνικές όπως αυτή του μοντάζ (Αϊζενστάιν, 14).

Από μια άλλη πλευρά είναι δυνατόν να επιχειρηθεί μια σχετική ή απόλυτη αναστροφή σκηνών ενός θεατρικού έργου, από οιονδήποτε σκηνοθέτη κι αυτό μπορεί να συμβεί για δύο βασικούς λόγους α. για να δοθεί έμφαση σε ορισμένες από αυτές (π.χ. η τοποθέτησή τους στην αρχή μιας παράστασης αναγκάζει τον θεατή να τις διακρίνει από αυτές που παρέμειναν από τον σκηνοθέτη στην θέση τους) β. να δοθεί στο μ' αυτό το τρόπο σκηνοθετημένο θεατρικό έργο μια άλλη διάσταση[15] η οποία μάλιστα να χαρακτηρίζει και μια διαφοροποιημένη σκηνοθετική άποψη, σε σχέση με προηγούμενες επί του ιδίου θεατρικού έργου. Ανεξαρτήτως, εντούτοις, του λόγου για τον οποίο επιχειρείται μια τέτοια αναστροφή σκηνών, είναι σίγουρο ότι ο θεατρικός σκηνοθέτης οφείλει να καταφύγει, εν μέρει ή ολοκληρωτικά, σε κινηματογραφικές τεχνικές, όπως δηλαδή αυτή του μοντάζ. Είναι βέβαια, εν πρώτοις σίγουρο πως μια σκηνή θεάτρου, όσες γιγαντιαίες διαστάσεις ή τεχνολογικές διευκολύνσεις και να διαθέτει, δεν μπορεί να προσφέρει στον θεατή που παρακολουθεί μια ζωντανή παράσταση, τις οπτικές ανέσεις που χωρίς μεγάλο κόπο προσφέρει ένα κινηματογραφικό δημιούργημα, χάρις στα νέας τεχνολογίας (ψηφιακά πλέον) μηχανήματα μοντάζ. Αυτές οι οπτικές ανέσεις παρέχονται φυσικά χάρις στις μεγάλες τεχνολογικές δυνατότητες του μέσου που ονομάζεται «κινηματογράφος» π.χ. στη μέγιστη ευκολία του να «μεταφέρει» τον θεατή από τον ένα χώρο στον άλλο, κάτι που φυσικά μόνον με την τεχνική της θεατρικής σύμβασης μπορεί να συμβεί στο θέατρο. Ειδικότερα στην περίπτωση του μοντάζ, παραδεχόμαστε ότι η κινηματογραφική διαδοχή σκηνών μπορεί μεν να απαιτεί συχνά μεγάλους χρηματοοικονομικούς προϋπολογισμούς, υπέρογκα έξοδα και σημαντικές θυσίες για να επιτευχθεί, τα αποτελέσματα όμως που επιτυγχάνει, συγκρινόμενα μ' εκείνα της διαδοχής σκηνών στο θέατρο είναι ασυγκρίτως τελειότερα σε απόδοση αλλά και ολοκληρωτική κατανόηση ή απόλαυση σε σχέση με την διαδοχή σκηνών στο θέατρο. Στην Τέχνη αυτή (θέατρο), είναι δυνατόν να «μεταφέρεται» ο θεατής από τον ένα δραματικό χώρο στον άλλο με μια μόνο λέξη που εκφέρει ο ηθοποιός ή μια απειροελάχιστη διαφοροποίηση στον φωτισμό επί σκηνής, χάρις, βεβαίως στην τεχνική της «σύμβασης»[16]. Πρόκειται για «μεταφορές» ουσιαστικά ανέξοδες οικονομικά, διαθέτουσες το επιπρόσθετο προσόν ότι δεν αναγκαιούν παρά ελάχιστο κόπο ή θυσίες εκ μέρους των ηθοποιών, του σκηνοθέτη και των παραγωγών.

	Θέατρο	Κινηματογράφος
Μυημένοι θεατές	μεσαία	μεγάλη
Μη-μυημένοι θεατές	μικρή	μεγάλη

Πίνακας 1 - Ποσοτική απόλαυση μυημένων και μη μυημένων θεατών στο θέατρο και τον κινηματογράφο, βάσει των αντίστοιχων τεχνικών μοντάζ.

Στον ανωτέρω πίνακα γίνεται διάκριση ανάμεσα σε μυημένους (εξασκημένους, συχνούς) και μη μυημένους θεατές, διαφοροποίηση αναγκαία για την ανάλυση του στοι-

[15] Όταν οι σκηνοθέτες θέλουν να τονίζουν ένα σημαντικό στοιχείο του έργου, ξεκινούν μ' αυτό την παράσταση και το επαναλαμβάνουν στην κανονική του ροή

[16] Η σιωπηλή και άτυπη «συμφωνία» ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές ότι π.χ. αυτό που δεν υπάρχει αλλά το δείχνει ή το ονομάζει ο ηθοποιός, οι θεατές το «βλέπουν» και αποδέχονται ότι όντως υπάρχει επί σκηνής.

χείου της διαδοχής εικόνων (μοντάζ) στις δύο αυτές τέχνες. Στην περίπτωση του κινηματογράφου διαπιστώνουμε ότι η κατανόηση ή απόλαυση εκ μέρους των θεατών είναι το ίδιο μεγάλη τόσο για μυημένους όσο και για μη μυημένους θεατές, ακριβώς επειδή η κινηματογραφική μηχανή διαθέτει τις τεχνολογικές δυνατότητες που προαναφέρθηκαν. Αντίθετα, στην περίπτωση του θεάτρου οι μη μυημένοι θεατές διατρέχουν τον «κίνδυνο» να μην αντιληφθούν κάποια διαδοχή σκηνών, ίσως ακριβώς διότι όλοι οι συντελεστές της (ηθοποιοί, τεχνικοί, σκηνοθέτες) δε μπορούν να τροποποιούν παρά ελάχιστα μια συγκεκριμένη εικόνα σε σχέση με αυτήν που επακολουθεί. Στο θέατρο τελικά έχουμε μια κυρίως λεκτική διαφοροποίηση σκηνών ή, καλύτερα, ένα είδος μοντάζ, βασισμένο σε λεκτικές απόπειρες προώθησής του. Κατ' αντιστοιχία, στον κινηματογράφο το μοντάζ είναι ξεκάθαρα οπτική διαδικασία ή, ακριβέστερα, μια τεχνική διαδικασία που σκοπό έχει να λειτουργήσει μέσω των οπτικών αισθητηρίων οργάνων του θεατή (Pavis, 2006: 320). Στο θέατρο το «μοντάζ» λαμβάνει χώρα κυρίως μέσα στον εγκέφαλο ή τον ψυχικό κόσμο του θεατή, ο οποίος αποδέχεται τέτοιες τεχνικές λειτουργίες δια μέσου της θεατρικής σύμβασης και -ειδικά όταν πρόκειται για διαρκείς διαδοχές εικόνων- μόνον όταν είναι μυημένος, βλ. εξασκημένος. Στον κινηματογράφο το μοντάζ λαμβάνει χώρα ενώπιον των οφθαλμών του θεατή και είτε παραμένει έως εκεί, είτε εισέρχεται στον ψυχικό του κόσμο για περαιτέρω επεξεργασία, ειδικά βέβαια όταν πρόκειται για εγκεφαλικά κινηματογραφικά μοντάζ όπως π.χ. οι ταινίες του Θ. Αγγελόπουλου ή ίσως και του Σ. Αϊζενστάιν (Lotman, 1982: 92).

Η αλληλουχία των εικόνων στο θέατρο παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με εκείνην του κινηματογράφου, σε σημείο που οι λίγες διαφορές τους, όντας ελάχιστες εξαιρέσεις, να επιβεβαιώνουν τον κανόνα της κοινής ρίζας τους, της ευρισκόμενης στην έννοια του θεάματος, ήτοι στο ότι αμφότερες οι Τέχνες βασικό σκοπό έχουν να προσφέρουν στιγμές ψυχαγωγίας στο κοινό.

Από τον ανωτέρω πίνακα κοινών σημείων στο μοντάζ των δύο εξεταζομένων Τεχνών, αφορμή για την ανάλυση που ακολουθεί καθίσταται η τελευταία διάκριση, εκείνη της «δυνατότητας αντιστροφής σειράς εικόνων». Όντως, ούτε στο θέατρο αλλά ούτε και στον κινηματογράφο μπορούμε να αντιστρέψουμε την σειρά των εικόνων, ήτοι να τοποθετήσουμε μια σκηνή του τέλους στην αρχή και αντιστρόφως. Αν, εντούτοις, συμβεί αυτό, ο θεατής, και δη ο μυημένος, ήτοι ο θεατής που διαβάζει σχεδόν πάντα το θεατρικό έργο που πηγαίνει να παρακολουθήσει, θα μπορέσει να αντιληφθεί ή ακόμη και να δεχθεί την εν λόγω σκηνοθεσία. Αν πάλι ο θεατής δεν είναι μυημένος, τότε εμπίπτει στην περίπτωση της μη-κατανόησης, ειδικά μάλιστα στην περίπτωση που η αντιστροφή των εικόνων αλλάζει τελείως το νόημα του θεατρικού έργου.

Δεν είναι όμως η αντιστροφή των εικόνων η μόνη περίπτωση που μπορεί να συμβεί μια επέμβαση δια μέσου της τεχνικής αλληλουχίας των εικόνων. Στην τεχνική αυτή, βασικό στοιχείο καθίσταται ο ρυθμός της αλληλουχίας αυτής, ο οποίος μπορεί να διακριθεί σε τρία επίπεδα: α) ρυθμός των εικόνων σε σχέση με την αρχική πηγή (θεατρικό έργο ή σενάριο), β) ρυθμός των εικόνων που αλληλοτοποθετούνται και αλληλοσυνδυάζονται μεταξύ τους, γ) ρυθμός των εικόνων εντός του ιδίου του χωροχρονικού πλαισίου των. Τα τελευταία δύο επίπεδα δίνουν την αφορμή για μια διάκριση ανάμεσα σε εξωτερικό και εσωτερικό ρυθμό του μοντάζ. Το «εξωτερικό» μοντάζ ή εξωτερικός ρυθμός του μοντάζ είναι εκείνος που προέρχεται από τις εικόνες όπως αυτές αλληλοδιαδέχονται η μια την άλλη (Αϊζενστάιν, 23). Αντίθετα ο «εσωτερικός» ρυθμός του μοντάζ είναι εκείνος που προέρχεται από τον ρυθμό τόσο της κίνησης των ηθοποιών μέσα στον χώρο και τον χρόνο όσο και από την ταχύτητα της ομιλίας τους (σε μονολόγους ή/και

διαλόγους). Οι συνδυασμοί που μπορούν να προκύψουν από τους δύο ρυθμούς είναι αναμφισβήτητα άπειροι, το ζητούμενο όμως είναι να βρεθεί ο/οι συνδυασμός/οι εκείνος/οι που θα επιφέρουν ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ικανό να ψυχαγωγήσει τον μέγιστο δυνατό αριθμό των θεατών, λαμβάνοντας πάντα υπ' όψη ότι δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν ακριβείς επιστημονικές μετρήσεις προτιμήσεων δυνητικών θεατών, παρά μόνο συγκρίνοντας ή συνδυάζοντας ρυθμούς στο μοντάζ και αριθμούς θεατών που παρακολούθησαν την Χ ταινία ή το Υ θεατρικό έργο.

Τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο τα τρία προαναφερθέντα επίπεδα στην αλληλουχία των εικόνων, έχουν την ίδια αξία στην κατασκευή των αντίστοιχων καλλιτεχνικών έργων και οι σκηνοθέτες τους αναμφίβολα τα λαμβάνουν πάντοτε υπ' όψη, έστω κι' αν δεν τα ονομάζουν με τον ίδιο τρόπο ως ανωτέρω. Όσον αφορά το πρώτο επίπεδο, στην περίπτωση ενός θεατρικού έργου, ο σκηνοθέτης του έχει να αντιμετωπίσει τη δυσκολία προσαρμογής του ρυθμού που προτείνει (ή, ενδεχομένως, επιβάλλει) ο συγγραφέας μέσα από τον ρυθμό των διαλόγων (που με τη σειρά του σχετίζεται και επηρεάζεται από την επιλογή και τοποθέτηση των λέξεων μέσα στο θεατρικό κείμενο) στον ρυθμό που θέλει ο ίδιος να προτείνει με την σκηνοθεσία του.

Συζήτηση - Συμπεράσματα

Το θέατρο και ο κινηματογράφος έχουν «συνεργασθεί» πλειστάκις κατά τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα και αναμένεται αυτή η συνεργασία να έχει και συνέχεια, μια και οι δυο Τέχνες (αλλά και όλες οι υπόλοιπες) μοιάζουν να έχουν έντονη αλληλεξάρτηση σε σημείο που να μην μπορούν να επιβιώσουν, πλέον, η μια χωρίς την άλλη. Κατά συνέπεια η σχέση των δυο υπό ανάλυση εδώ Τεχνών είναι τόσο αμφίσημη όσο και πολυσημική, ενώ αρχικά (στις πρώτες δεκαετίες προηγούμενου αιώνα) είχε την τάση να είναι απλά δυαδική Για όσο διάστημα θα γράφονται θεατρικά έργα τόσο θα υπάρχει έντονη η ανάγκη να κινηματογραφούνται (ή, πλέον, βιντεοσκοπούνται) για λόγους καλλιτεχνικούς ή αρχειακούς και όσο, αντιστρόφως, θα εφευρίσκει ο κινηματογράφος νέα τεχνολογικά ευρήματα ή τεχνικές, τόσο το θέατρο θα νιώθει την ανάγκη να τα «δανειστεί» για να βελτιωθεί αλλά και να επιδιώξει τη μεγαλύτερη απόλαυση του θεατή του.

Το ερώτημα που τίθεται τώρα είναι αν οι φίλοι της κάθε μιας από τις δυο Τέχνες θα επιθυμούν την περαιτέρω ανάμιξη της μιας μέσα στην άλλη, με δεδομένο ότι οι ειδικοί θεατές πηγαίνουν να απολαύσουν αυτό για το οποίο πληρώνουν και όχι για να δουν κάτι διαφορετικό εντός αυτού. Οι θεατές θεάτρου ίσως να κουραστούν από τη συχνή χρήση κινηματογραφικών προβολών επί των θεατρικών σκηνών, ενώ, αντιστρόφως, οι θεατές του κινηματογράφου να μην επιθυμούν να παρακολουθούν θεατρικά εφέ (ή και ολόκληρες θεατρικές σκηνές) μέσα στα φιλμ που επιλέγουν να παρακολουθήσουν. Ίσως οι τρόποι και τα μέσα συνεργασίας των δυο τεχνών να περιοριστούν, κατόπιν έμμεσων απαιτήσεων των θεατών (άρνηση να παρακολουθούν σύμμικτα έργα, άρα άρνηση αγοράς εισιτηρίων) σε κοινούς όρους και λεκτικές εκφράσεις των ίδιων των τεχνικών στη διάρκεια των προβών ή γυρισμάτων. Έτσι θα επέλθει μια καλλιτεχνική άνοδος των αντίστοιχων επιτευγμάτων καθώς και μια σχετική κάθαρση στις δυο Τέχνες, κάτι που ίσως οδηγήσει σε ένα πιο καθαρό «βλέμμα» από δημιουργούς αλλά και θεατές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α. Ελληνική

ΑΪΖΕΝΣΤΑΙΝ Σ., (χ.ε.ε), Προβλήματα Σκηνοθεσίας Κινηματογράφου, Αθήνα: Λητώ
ARIJON D., (χ.ε.ε.), Η Γραμματική της Φιλμικής Γλώσσας, Αθήνα: Πλάνο
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Σ., (1978), Λεξικό Όρων Σημειολογικής και Δομικής Ανάλυσης της Τέχνης, Αθήνα: Καστανιώτης
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Σ., (1987), Λεξικό Όρων Κυβερνητικής, Δομισμού και της Θεωρίας των Συστημάτων, Αθήνα: Καστανιώτης
FIELD S., (1986), Το Σενάριο - Η Τέχνη και η Τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας), Αθήνα: Κάλβος
ΛΟΤΜΑΝ Γ., (1982), Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου, Αθήνα: Θεωρία
MAC DONALD M., (1989), Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο-Η ορατή καρδιά, Αθήνα: Εστία MARTIN M., (1984), Η Γλώσσα του Κινηματογράφου, Αθήνα:Κάλβος
PAVIS P., (2006), Λεξικό του θεάτρου, Αθήνα: Gutenberg
ΠΟΥΧΝΕΡ Β., (1985), Σημειολογία του θεάτρου, Αθήνα: Παϊρίδης
TAPLIN O., (1988), Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση, Αθήνα: Παπαδήμας

β. Ξένη

BEN CHAIM D., (1984), Distance in the theatre ; the aesthetics of audience responce» - UMI Research Press - Μίτσιγκαν
CNRS-Table Ronde, (1981), L'équipe "Théâtre et moyens audiovisuels" du groupe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS présente: "Filmer le théâtre"», 29 Nov-1er Dec. 1981 - Ivry-sur-Seine, Louvain La Neuve.
DURAND P., (1974), L'acteur et la camera, Paris: Editions Techniques Europeenes
ECO U., (1984), Semiotics and the philosophy of language - Macmillan - Λονδίνο
FLESHMAN B., (1986), Theatrical movement: a bibliographical anthology, Methucen: The Scarecrow Press
GARGALIANOS S., (1986), Réflexions sur la pédagogie de l'acteur au C.N.S.A.D. en 1985-86 - Mémoire de maîtrise spécialisé, Paris
GARGALIANOS S., (1994), Gestion des institutions culturelles en Grece - L'application de la loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné - 1988-1994 – These de troisieme cycle - στο Πανεπιστήμιο Paris-IX–Dauphine.
GAUTHIER G., (1982), Vingt leçons sur l'image et le sens Paris: Edilig
KOWZAN T., (1985), Iconographie-iconologie théâtrale: le signe iconique et son référent, Paris: Diogene, No 30, avril-juin 1985
METZ C., (1977), Essais Semiotiques, Paris: Klincksieck
PAVIS P., (1984), (textes réunis par), Théâtre et cinéma, JO 217, Paris: Service des publications, Centre Censier-Sorbonne Nouvelle
PAVIS P., (1990/2), Le theatre au cinema, πρόγραμμα του Π.Κ. Μπομπινύ
PIEMME J-M., (1984), Donner aux gens de théâtre la possibilité de filmer, Entretien avec Bernard Faivre d'Arcier, Alternatives théâtrales No 19, Juillet 1984, p.p. 37-38, Bruxelles

RICHARDSON R-D., (1984), Litterature and film, - Νέα Υόρκη & Λονδίνο: Garland
VEILLON O., (1981), Propositions pour une analyse cinématographique du signifiant théâtral, Cahiers Théâtre Louvain - 46 p.p, 123-139, Louvain La Neuve
VEINSTEIN A., (1983), Théâtre, étude, enseignement, éléments de méthodologie, Cahiers Théâtre-Louvain