ΦΙΛΜ

ΠΡΟΛΕΤ ΚΙΝΟ

«ΑΝΑΛΕΚΤΑ»

Ρώσικος Κινηματογράφος

ΕΚ

6·75

Λενιν & Κουλεσωφ
1 Μαιου 1920

SAF.ETY 19

ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΜΑΣ ΖΑΝΝΑ
ΟΡΦΕΙΑ

II-000000000442

CANALE
CATK

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

avti

- Μαχητική παρουσία
- Ἐλεύθερη κριτική
- Ἔρευνα
- Κάθε τεῦχος κι ἕνα γεγονός

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

ΤΟΜΕΣ

στὴ σκέψη
στὰ γράμματα
στὶς τέχνες

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ - ΕΚΔΟΤΗΣ : ΗΛΙΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΜΑΝΗΣ

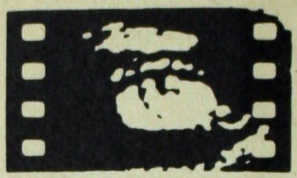
Συνεχίζοντας τὴν πνευματική τους προσφορὰ στὸ ἑλληνικὸ κοινό, οἱ ἐκδόσεις Μπουκουμάνη δημιούργησαν τὸ περιοδικὸ ΤΟΜΕΣ, μὲ ὕλη ποὺ καλύπτει τοὺς τομεῖς τῆς σύγχρονης σκέψης, τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν, μὲ ὑπευθυνότητα καὶ συνέπεια.

Οἱ ΤΟΜΕΣ κυκλοφοροῦν ἀπὸ τὶς 15 τοῦ Γενάρη 1975, στὶς 15 κάθε μήνα. Τιμὴ τεύχους 40 δρχ.

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 618-502 606-313

KK UNIVAS

BOUTIQUE
PIERRE CARDIN
γιὰ ἄνδρες
Ἀμερικῆς 14
καὶ Μεγάλα καταστήματα
Athénée
10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



74/75

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΕΙ:
Α΄— Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΗΜΕΡΑ
Β΄— Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ
Γ΄— Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Δ΄— ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ
650 ΣΕΛΙΔΕΣ - 250 ΔΡΑΧΜΕΣ

φιλμ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ἰδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Ἐκδότης - Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Ὑπεύθυνοι σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :
Ἔκδοσης — Θ. Ρεντζῆς, Σίνα 58
Τυπογραφείου — Ἰ. Ζόμπολας, Φρυγίας 19

● ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39
ΤΗΛ. 324.6633

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
Συνδρομὴ ἐτησία Δρχ. 200
Φοιτητικὴ ἐτησία Δρχ. 160
Ἐξωτερικοῦ $ 8.00

● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στὴν ΑΘΗΝΑ — Στὰ Βιβλιοπωλεῖα :
«Α—Ω» — Ἀκαδημίας 57
«ΔΩΔΩΝΗ» — Ἀσκληπιοῦ 3
«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα
«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40
«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι
«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στὴν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :
«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21
«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Ἑρμοῦ 44

Καὶ ΠΑΤΡΑ :
«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Ἁγ. Νικολάου 32

Ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος ἢ τοῦ ἐξωτερικοῦ μπορεῖτε ν' ἀπευθύνεσθε στόν :

▼

Θανάση Καστανιώτη ➔ Πανεπιστημίου 39 Ἀθῆναι 132 ●

ΦΙΛΜ

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ:

ΤΟΜΟΣ Β' * ΤΕΥΧΟΣ 5ο
ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ — 1975

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

4ον Διεθνὲς Φεστιβὰλ Κινηματογράφου 200

CEZARE ZAVATTINI — CINEGIORNALI LIBERI 203

ΤΡΙΑ ΚΕΙΜΕΝΑ — ΓΚΟΡΚΙ — ΤΟΛΣΤΟ·Ι· — ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ 206

ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ 219

Σ. Μ. Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν — Προοπτικές 223

Α. ΝΤΟΒΖΕΝΚΟ — Ἡ μέθοδός μου 236

ANDRE BAZIN — Ἡ ἐξέλιξη τῆς Κιν/κῆς γλώσσας 241

STEPHEN HILL — Λ. ΚΟΥΛΕΣΩΦ, προφήτης χωρὶς δόξα 257

Β. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ — Ἡ δύναμη τῆς ποίησης 283

ΣΕΡΓΚΕ·Ι· Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν — Ἡ μέθοδος κατασκευῆς ἐργατικῶν φίλμς 286

BERNARD EISENCSHITZ — ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ καὶ Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν 289

ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ — Κινηματογράφος — Μάτι 318

ΣΕΡΓΚΕ·Ι· Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν — Ἡ γλώσσα τοῦ Φίλμ 304

ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — Ἀλέξανδρος Μεντβέτκιν 334

Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος συνεργάστηκαν ἐπίσης:

Σ. Δημητρίου, Ι. Καρατζαφέρη, Μ. Καραπάνου, Γ. Παπαδημητρίου
καὶ Ν. Παναγιωτόπουλος

4ον

διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου θεσσαλονίκης

4ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

" Ένα φεστιβάλ άπαιτεῖ προετοιμασία 13 μῆνες τό χρόνο".

Τοῦτο εἶνα άπόλυτα άληθινό καί άποτελεῖ τό μότο ὅλων ὅσων άσχολοῦνται μέ κινηματογραφικά Φεστιβάλ.

Τί εἶναι ὅμως τό ἔργο ἑνός Φεστιβάλ καί χρειάζεται ὅλη αὐτή τήν προετοιμασία.

Ένα γραφεῖο διανομῆς ταινιῶν ἔχει στή διάθεσή του ἕνα άριθμό ταινιῶν πού διαρκῶς τόν άνανεώνει μέ βάση τίς ἐπιλογές του άπό τήν καινούργια παραγωγή.

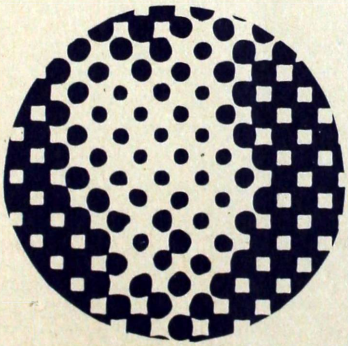
Ένα φεστιβάλ ὅμως δέν εἶναι ἕνα γραφεῖο διανομῆς πού συνεχῶς άγοράζει καί συνεχῶς νοικιάζει ταινίες.

Ένα Φεστιβάλ γίνεται πάντα σέ μιά στιγμή καί σκοπό ἔχει νά ἐντοπίσει σέ κείνη τή στιγμή τό στίγμα τῆς κινηματογραφικῆς προοπτικῆς. Συνεπῶς ἡ ὅλη προετοιμασία συνίσταται στό νά ἐπιλέξει καί νά παρουσιάσει αὐτό πού άνάλογα μέ τόν ἰδιαίτερο προορισμό του συνιστᾶ αὐτό τό στίγμα.

Ὁ ἐντοπισμός του ὅμως δέν μπορεῖ νά γίνει αὐτοστιγμεί,άπαιτοῦνται "δέκα τρεῖς μῆνες" ψαξίματος στήν τρέχουσα παραγωγή γιά νά ἐπιλεγεῖ ἡ ὁμάδα τῶν ταινιῶν πού θά παρουσιαστεῖ. Αὐτή σέ γενικές γραμμές εἶναι ἤ μπορεῖ νά εἶναι ἡ λειτουργία ἑνός κιν/κοῦ φεστιβάλ άνεξάρτητα άπό τόν συγκεκριμένο προσανατολισμό. Στή βάση τῆς δημιουργίας ὁποιουδήποτε φεστιβάλ ὑπάρχει μιά τέτοια άντιμετώπιση, ἄν καί ὄχι λίγες φορές καί ἴσως περισσότερες άπ'ὅτι φαίνεται τείνουν στό νά ὑπηρετήσουν πολιτικές σκοπιμότητες συνδεδεμένες μέ τό κράτος ἤ τά μεγάλα οἰκονομικά συμφέροντα.

Μέ τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τά πράγματα έχουν διαφορετικά. Δέν δημιουργήθηκε μέ καμία τέτοια βάση, άλλά σύμφωνα μέ μιά άόριστη έπιδιώξη άνάπτυξης διακρατικῶν σχέσεων. Έτσι τό Φεστιβάλ λειτουργεῖ άντίθετα άπό τή "φύση" του. Στέλνει φιρμάνια στά διάφορα ὑπουργεῖα πολιτισμοῦ καί ζητᾶ ταινίες. Αὐτές οἱ ταινίες βέβαια πού ἔρχονται δέν άντιπροσωπεύουν κατά κανένα τρόπο αὐτό πού συμβαίνει διεθνῶς στήν παραγωγή ταινιῶν μικροῦ μήκους. Συνεπῶς μ'αὐτήν τήν ἔννοια τό Διεθνές δέν ἐξυπηρετεῖ τίποτα καί τό ποσό πού διατίθεται γιά τήν όργάνωσή του πάει κυριολεκτικά χαμένο.

Ἡ φετεινή διοργάνωση τό ἀπέδειξε αὐτό καί πρίν νά ξανάχουμε τοῦ χρόνου ἄλλο ἕνα τέτοιο παρατράγουδο καλλίτερα θἄναι νά δοῦμε πῶς καί τί μπορεῖ νά γίνει ὥστε τό Διεθνές κατ'άρχήν νά ὑπάρξει σάν ὑπόσταση. Ὅσο γιά τήν προοπτική του, αὐτή θά πρέπει ν'άπαγκιστρωθεῖ άπό τό πλέγμα τῶν διακρατικῶν σχέσεων καί νά τοποθετηθεῖ στή βάση τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς.



FESTIVAL INTERNATIONAL CINÉMA EN 16MM MONTRÉAL

Le Cinquième Festival International du Cinéma en 16mm de Montréal aura lieu à la Bibliothèque Nationale du Québec du 21 au 26 octobre 1975.

Le Festival se donne pour objectifs de découvrir et de promouvoir chaque année les films de qualité supérieure réalisés en dehors de l'industrie cinématographique conventionnelle. Le Festival de Montréal demeure toujours unique dans son genre et le principal carrefour international du cinéma 16mm. Les films sont choisis selon des critères d'originalité, de conception, d'idées, de structure et de forme.

Le Festival accorde un intérêt particulier aux cinéastes dont l'oeuvre s'oriente vers des idées progressistes et dont l'usage original du format 16mm contribue à l'évolution de cet art. Ainsi le Festival espère-t-il de par l'occasion qu'il offre de visionner ces films, aider à leur diffusion ultérieure au Canada.

L'année dernière, le programme du Festival comprenait plus de cinquante heures de films choisis parmi quelque 300 soumissions. Suite aux projections, le Festival offre des séances d'information et des rétrospectives intéressantes ainsi que des rencontres et des discussions avec les cinéastes invités, le public et les représentants de la presse.

Le Festival est organisé par la Coopérative des Cinéastes Indépendants et se veut un événement culturel d'information dédié à la promotion du cinéma progressiste et indépendant.

The Fifth Montreal International Festival of Cinema in 16mm will be held at the Bibliothèque Nationale du Québec from October 21st to 26th, 1975.

The Montreal Festival continues to be the only one of its kind, serving as the main international forum of cinema produced in the 16mm format. Its objectives are to discover and promote, every year, films of oustanding qualities produced outside the conventions and commercialism of the established film industries. Films are selected on the basis of their merits as creative statements in terms of concepts, ideas, structure and form.

Special attention is paid to filmmakers whose work conveys progressive ideas and whose creative use of the 16mm format advances and renews the medium. The Festival offers the opportunity of viewing those films in the context of their qualities helping their subsequent distribution in Canada.

More than fifty hours of films were presented last year, chosen among over 300 submitted entries. In addition to the main screenings there are always interesting retrospectives and informative sessions as well as meetings and discussions with visiting filmmakers, audiences and the press.

The Festival is organized by the Independent Filmmakers' Cooperative as a cultural and informative manifestation dedicated to the promotion of new and progressive cinema.

COOPÉRATIVE CINÉASTES INDÉPENDANTS
2026 ONTARIO E. MONTRÉAL 133, P.Q. CANADA TÉL: (514) 523-2816

Cesare Zavattini

CINEGIORNALI LIBERI

Τά τελευταῖα χρόνια γίνεται λόγος στήν Ἰταλία γιά τά "ἐλεύθερα" ἤ αὐτοσχέδια ἐπίκαιρα. Ἡ πρώτη ἀναφορά γι'αὐτά γίνεται τόν Ἰούνη τοῦ 1968,δημοσιευμένη ἀπό τό Κέντρο τοῦ cinegiornali liberi τό ὁποῖον εἶχε ἱδρυθεῖ τό φθινόπωρο τοῦ 1967 στό Ρέτζιο Ἐμιλία. Τόν Ἰούλιο τοῦ 1968 προβάλλονται στό Φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο τρία τέτοια ἐπίκαιρα, πού γυρίσθηκαν στό Τουρίνο, στή Μπολώνια καί στή Ρώμη. Ἦσαν, ἄν θέλετε, χοντροειδῆ, ἀνεπεξέργαστα προϊόντα. Φανέρωναν ὅμως πώς ἔκρυβαν μιά φλόγα καί ἐπιβεβαίωναν τήν ἀνάγκη νά χρησιμοποιηθεῖ ἡ κάμερα ἔξω ἀπό τούς νόμους καί τή δομή-θεωρητικά καί πρακτικά- πού διέπουν τόν ἐμπορικό κινηματογράφο, νά ἀποκατασταθεῖ ἡ αὐθεντική της αὐτονομία καί νά μετατραπεῖ σέ ἄμεσο ἐργαλεῖο κοινωνικῆς καί πολιτικῆς πάλης. Τά ἐλεύθερα ἐπίκαιρα ἀπευθύνονται σέ κοινό —εἴτε στή μεγαλούπολη εἴτε στό χωριό— ἐργατῶν, σπουδαστῶν, ἀγροτῶν, διανοουμένων,καί τούς προσφέρει πληροφορίες πάνω σέ μιά δημοκρατικότερη βάση. Θά μποροῦσαν ἐπίσης νά προβληθοῦν στά σχολεῖα καί στά ἐργοστάσια, στούς δρόμους καί στίς φάρμες, καί νά παρουσιάζουν τέτοια ἐπιλογή καί ἑρμηνεία τῶν εἰδήσεων, ὥστε νά δίνουν μιά ἔξω ἀπό προκαταλήψεις γνώση γιά τό τί γίνεται στόν κόσμο, μιά γνώση πού θά ὁδηγήσει σέ εὐσυνείδητη δράση.

Σύμβολο τοῦ κινηματογράφου τῶν cinegiornali liberi εἶναι ἡ κάμερα τῶν 8 m/m, πού τό χαμηλό της κόστος τήν κάνει προσιτή σέ πλατειά βάση καί ἐνθαρρύνει τούς παρατηρητές τῆς καθημερινῆς ζωῆς πού δέν εἶχαν μέχρι τώρα τή δυνατότητα νά τήν καταγράψουν. Ἡ συνεργασία τους ἀποτελεῖ οὐσία γιά τό λόγο ὕπαρξης τῶν ἐλευθέρων ἐπικαίρων. Τά cinegiornali liberi μποροῦν νά λειτουργήσουν ὁπουδήποτε καί ἀπό ὁποιονδήποτε. Μποροῦν νά διεισδύσουν σέ κάθε χῶρο καί νά γυρίζονται, στήν ἴδια θέση, ἀπό περισσότερους τοῦ ἑνός. Ἐπιτρέπουν τή γρήγορη μάθηση στή χρήση τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς καί προσφέρουν ἀπασχόληση ὄχι μόνο στόν ὁπερατέρ, ἀλλά καί σέ πλῆθος βοηθούς.

Κάθε τέτοια ὁμάδα δημιουργεῖ ἄλλες γιά νά διανείμουν τήν ἐπιρροή τους, σχηματίζοντας ἔτσι πλατύ δίκτυο ἀνταλλαγῶν. Ὁ ἀσφαλέστερος τρόπος γιά νά προαχθεῖ ἡ συζήτηση κι ἡ πρακτική τελειοποίηση εἶναι ἡ ἀνταλλαγή. Μέχρι τό 1969 διαμορφώθηκαν δέκα ὁμάδες , καί πολύ γρήγορα μπορεῖ νά μετριοῦνται σέ ἑκατοντάδες. Σ'αὐτήν τήν περίπτωση ἡ ποσότητα εἶναι ποιότητα.

Ὡς πρός τήν προβολή, κάθε ἄσπρος τοῖχος μπορεῖ νά γίνει σκηνή. Τά cinegiornali liberi ὅμως, θ' ἀπο-

κτήσουν δικά τους κανάλια καί κυκλώματα κυκλοφορίας. Ὁρισμένα, μάλιστα, ἔχουν βρεθεῖ κιόλας· εἶναι τά"ἐλεύθερα σημεῖα", ὅπως κάποιο ἰδιωτικό σπίτι ἤ κάποιο μπάρ, πού ὅταν προστεθοῦν ὅλα μαζί ἀποτελοῦν ἕνα σημαντικό σύνολο. Τά cinegiornali liberi κτυποῦν τούς ὅρους τῆς ἐθνικῆς ἀλλοτρίωσης. Μέχρι πρόσφατα, οἱ ἀνεξάρτητοι κινηματογραφιστές δέν μποροῦσαν νά ξεπεράσουν τό οἰκονομικό φράγμα τῆς ὀργανωμένης διανομῆς. Τώρα, παρουσιάζονται τρομερές δυνατότητες γιά τόν ἀνεξάρτητο κινηματογράφο, πού ἀναπτύσσονται μέ γεωμετρική πρόοδο.

Ἡ ἀνάπτυξη τῶν cinegiornali liberi ὀφείλεται στή δύναμη κρούσης των, στήν αὐθεντικότητα των, στήν προσωπική ὑπευθυνότητα καί στήν ἐπείγουσα ἀνάγκη νά μεταβιβασθεῖ κάποιο μήνυμα. Ἔχουν ὡριμάσει πλέον οἱ συνειδήσεις μας γιά τήν ἀλλαγή καί πρέπει νά προχωρήσουμε ἄμεσα σ'αὐτήν σάν νά μή διαθέτουμε ἄλλα χρονικά ὅρια γιά νά τήν πραγματοποιήσουμε. Στά cinegiornali liberi θά βροῦμε ὅλα ὅσα παραλείπουν καί ἀποκρύπτουν ὁ σύγχρονος κινηματογράφος κι ἡ τηλεόραση , θά βροῦμε ἀλήθειες πού κανείς μέχρι τώρα δέν τολμοῦσε ν'ἀντιμετωπίσει. Εἶναι ζήτημα θάρρους κι ὄχι διαθέσιμων μέσων.

Τά cinergionali liberi εἶναι κραυγή συναγερμοῦ, ἀφύπνιση τῆς συνείδησης, ἀντιμετώπιση, μονόλογος,διάλογος, κατακραυγή μάχη, ἔρευνα, ἀνάκριση, πρόκληση, σκάνδαλο. Μαζεύει τούς θεατές ὅμοια ὅπως σέ μιά δημόσια συγκέντρωση, ἕτοιμους γιά δράση· ἡ γλώσσα καί τό στύλ τους εἶναι ἀγωνιστικά. Δέν ἀπορρίπτουν τίς θετικές κατακτήσεις τοῦ παρελθόντος, τεχνικές ἤ θεωρητικές, ἀλλά τίς ἐλέγχουν πάνω στά οὐσιώδη γεγονότα τοῦ παρόντος. Ἀγνοοῦν τούς κανόνες καί τούς περιορισμούς ὡραρίων· οἱ προβολές των μπορεῖ νά διαρκοῦν μία ὥρα ἤ ἕνα λεπτό ἤ νά εἶναι διαρκεῖς. Οἱ ταινίες των γίνονται ἀπό πολλούς καί προορίζουν γιά πολλές ἤ γιά μιά μόνο ἐπείγουσα προβολή. Ἀντίθετα πρός τή συγκεντρωποιημένη, προνομιούχα, αὐθεντικοφανή καί πατερναλιστική κάμερα τῆς τηλεόρασης, ἡ ὁποία καταφθάνει πάντα στό τόπο τοῦ ἐγκλήματος ὅταν εἶναι πολύ ἀργά ἤ πολύ νωρίς, τά cinegiornali liberi εἶναι ἀποκεντρωποιημένα καί πανταχοῦ παρόντα. Ἔχουν ἀποσαφηνισμένους στόχους, ἀλλά ἀπροσδιόριστους καί πλαστικούς τρόπους ἔκφρασης. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος ἐπαναστατικός. Ἡμερήσιος, ἑβδομαδιαῖος, μηνιαῖος, πρωϊνός, βραδυνός, βουβός, ὁμιλῶν, μαυρό-ασπρος, ἔγχρωμος,φιλολογικός, δραματικός, ἀλληγορικός, λυρικός,αὐτοσχέδιος καί ταυτόχρονα ἐπεξεργασμένος. Ἕνας κινηματογράφος πού ἔχουμε ἀτελή ἔννοια γιά τή δομή του, γιατι ἡ διάρθερωση του ἀναπτύσσεται μέσα ἀπό τίς συγκεκριμμένες περιστάσεις.

Εἶναι ἡ φιλμουργική πού διερευνάει τίς εἰδήσεις

καί τήν ἱστορία, τά ἰδιωτικά καί τά δημόσια συμβάντα, τό ἀπώτερο καί τό ἄμεσο, πού ἀναφέρεται στή διοικητική καί στή διανοητική ζωή, στό τοπικό καί στό ἐθνικό ἐπίπεδο, καί πού ἔχει σκοπό νά συνάγεται τό πλέγμα τῶν μεταξύ τους σχέσεων. Ἀποτελεῖ ἐνιαία μορφή πού περεμβάλλεται ἀπό διακοπές, γιατί δέν τελειώνει ἀναγκαῖα ἐκεῖ πού σταματάει ἡ προβολή, ἀλλά συνεχίζει μέ τήν ἀνάλυση καί τή συζήτηση, ὥστε ἡ λειτουργία τῆς κάμερα καί τῆς μηχανῆς προβολῆς νά μεταβιβάζεται τελικά σέ δράση τοῦ κοινοῦ. Ἡ ἀξία τῶν ἐλευθέρων ἐπικαίρων δέν ἔγκειται μόνο σ'αὐτό πού δείχνουν ἀλλά σ'ἐκεῖνο πού προκαλοῦν νά γίνει. Γιά τό λόγο αὐτό, τό κοινό προσκαλεῖται νά παίξει ἕνα ἐξ ἴσου ὑπεύθυνο ρόλο.

Τό Κέντρο τῶν cinegiornali liberi μεταφέρθηκε ἀπό τό Ρέτζιο Ἐμιλία στή Ρώμη. Ἀπό τή νέα του αὐτήν ἕδρα προωθεῖ τήν ἀνάπτυξη τῶν ἐλευθέρων ἐπικαίρων μέσα στήν Ἰταλία κι ἔξω ἀπ'αὐτήν, καθώς καί τίς μεταξύ των ἀνταλλαγές κι ἐπικοινωνία.

Τό σύνθημα πού ταιριάζει στήν πρώτη αὐτή φάση εἶναι: "Γυρίστε αὐτοσχέδιο ἐπίκαιρο! Κάνετε ἐρασιτεχνική δουλειά, ἄν σᾶς χρειάζεται προηγούμενα,ἀλλά νά τήν κάνετε ἀμέσως!". Μιά δοκιμή εἶναι καλλίτερη ἀπό τό τίποτα. Τά ἐλεύθερα ἐπίκαιρα ὀνομάσθηκαν ἔτσι γιά νά δώσουν ἔμφαση στήν καθημερινά ἐπείγουσα ἀνάγκη κι ὄχι γιά νά περιγράψουν τά προβλήματά τους. Ἡ ὀνομασία τους θά μᾶς βοηθήσει νά ἀναγνωρίζουμε ὁ ἕνας τόν ἄλλο ἀπό μακριά καί νά αἰσθανόμαστε ὅτι συμμετέχουμε σέ μιά δημιουργική διαδικασία, σέ μιά κίνηση.

ΤΡΙΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τά τρία κείμενα γιά τόν κινηματογράφο πού ἀκολουθοῦν, τοῦ Γκόρκι, τοῦ Τολστόι καί τοῦ Μαγιακόφσκι, καί πού χωρίζονται τό πρῶτο ἀπό τό τελευταῖο μ' ἕνα διάστημα 15 συνολικά χρόνων, εἶναι χαρακτηριστικά τόσο γιά τήν ἐποχή πού γράφτηκαν, ὅσο καί γιά τούς συγγραφεῖς τους. Ἄν ἡ σύγκριση τοῦ κειμένου τοῦ Γκόρκι μέ τοῦ Τολστόι ἀποδείχνει τήν παιδική ἀφέλεια τοῦ πρώτου καί τήν συναισθηματική ἀφετηρία τοῦ σοσιαλιστικοῦ του ἀνθρωπισμοῦ, μέ ὅλα τά συμπαρομαρτοῦντα κατάλοιπα μιᾶς πατριαρχικῆς ἠθικῆς πού ἀφορᾶ τά θέματα τοῦ σέξ καί πού ἐξακολουθεῖ νά ἐπιβιώνει μέσα στήν "σοσιαλιστική ἠθική" (προπάντων στό χῶρο τῆς οἰκογένειας καί τοῦ ἠθικο-ἰδεολογικοῦ χαρακτῆρα τοῦ σέξ), ἐνῶ τοῦ δεύτερου ἀποκαλύπτει τήν ὀξύνοια καί τήν μεγαλοφυΐα του, τό κείμενο τοῦ Μαγιακόφσκι (αὐτοῦ τοῦ τρελλοῦ, ὅπως ἔλεγε ὁ Λένιν), εἶναι ἀποκαλυπτικό γιά τήν πορεία πού ἔχει στό μεταξύ συντελεστεῖ στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου, ἀλλά καί γιά τίς καινούργιες ἐπαναστατικές ἀντιλήψεις πού κερδίζουν σταθερά ἔδαφος στό πεδίο τῆς τέχνης (ὁ Μαγιακόφσκι δέν διστάζει νά χαρακτηρίσει τόν Τσέχωφ καί τόν Γκόρκι θεατρικά ἀφελεῖς καί τόν Π έ ε ρ Γ κ ύ ν τ τοῦ Ἴψεν "φτηνή" ἱστορία).

Ἡ βασική ἀξία τῶν τριῶν κειμένων, ὡστόσο, βρίσκεται στό γεγονός ὅτι κ α ί τ ά τ ρ ί α ἔχουν κοινά σημεῖα καί κάνουν προβλέψεις πού ἐπαληθεύτηκαν ἀπό τήν ἴδια τήν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου. Τόσο ὁ Γκόρκι ὅσο καί ὁ Τολστόι εἶναι βάβαιοι ὅτι ἡ καινούργια ἐφεύρεση ἔχει μεγάλο μέλλον, ἀλλά ἐνῶ ὁ συγγραφέας τῆς "Μάνας" φοβᾶται τίς ἠθικοκοινωνικές ἐπιπτώσεις της καί ξέροντας καλά τόν μηχανισμό τοῦ καπιταλιστικοῦ κυκλώματος βιομηχανικῆς ἀνάπτυξης προβλέπει τόν ἐκφυλισμό της σέ μέσο διαφθορᾶς, ὁ φιλόσοφος τῆς Γιασνάγια Πολιάνα δέν φαίνεται ν' ἀνησυχεῖ καί ἀντίθετα εἶναι αἰσιόδοξος γιά τίς τεράστιες δυνατότητες τοῦ καινούργιου ἐκφραστικοῦ μέσου. Χαρακτηριστική ἀπό αὐτή τήν ἄποψη εἶναι ἡ θαυμάσια παραβολή του γιά τόν βάτραχο καί τήν πεταλούδα καί ἡ διαλεκτική της ἀντίληψη. Ὁ Μαγιακόφσκι, τέλος, βέβαιος κι αὐτός γιά τό μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ἐπισημαίνει τόν κίνδυνο πού παραμονεύει κάθε καλλιτεχνική ἔκφραση ἄν ἀφεθεῖ νά βαλτώσει μέσα στά δοσμένα σχήματα, ὑποκύπτοντας σέ μιά δεοντολογία ξένη πρός τίς ἐπιδιώξεις της, πού εἶναι ἡ ἀναζήτηση τῆς ζωτικῆς οὐσίας της. Στίς παρατηρήσεις του γιά τό θέατρο ἀκούγεται ἤδη ὁ ἀπόηχος τοῦ ποιητικοῦ θεάτρου καί ἡ προβληματική τοῦ Γκροτόφσκι.

Λουκᾶς Θεοδωρακόπουλος.

ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΙ

Ἐντυπώσεις ἀπό τό πρόγραμμα Λυμιέρ στήν Ἔκθεση τοῦ Νίζνι Νόβγκοροντ, πού δημοσιεύτηκαν στήν ἐφημερίδα ΝΙΖΧΕΓΚΟΡΟΝΤΣΚΙ ΛΙΣΤΟΚ στίς 4 τοῦ Ἰούλη 1896 μέ τήν ὑπογραφή "I.M.PAGATUS"

* * *

Χτές βράδυ εἶχα πάει στό Βασίλειο τῶν Σκιῶν. Νά ξέρατε τί παράξενα πού εἶναι ἐκεῖ!

Πρόκειται γιά ἕνα κόσμο χωρίς χρώματα, χωρίς ἦχο. Ὅλα ἐκεῖ - ἡ γῆ, τά δέντρα, οἱ ἄνθρωποι, τό νερό, ὁ ἀέρας - εἶναι βυθισμένα σ' ἕνα μονότονο γκρίζο. Γκρίζες ἡλιαχτίδες πάνω σέ γκρίζο οὐρανό, γκρίζα μάτια πάνω σέ γκρίζα πρόσωπα, καί τά φύλλα τῶν δέντρων εἶναι γκρίζα σταχτιά. Δέν ὑπάρχει ζωή ἀλλά ἡ σκιά της, δέν ὑπάρχει κίνηση ἀλλά τό ἄηχο φάντασμά της.

Ἐδῶ θά προσπαθήσω νά ἐξηγηθῶ γιατί μπορεῖ νά μέ περάσουν γιά τρελλό ἤ νά νομίσουν πῶς χαρίζομαι στόν συμβολισμό.

Εἶχα πάει στοῦ AUMONT καί εἶδα τίς κινούμενες φωτογραφίες τοῦ Λυμιέρ. Ἡ ἀσυνήθιστη ἐντύπωση πού προκαλοῦν εἶναι τόσο πολύπλοκη καί μοναδική ὥστε ἀμφιβάλλω ἄν μπορῶ νά τήν περιγράψω σέ ὅλες τίς ἀποχρώσεις της. Θά προσπαθήσω ὡστόσο νά μεταφέρω ἐδῶ τίς βασικότερες.

Ὅταν σβήνουν τά φῶτα στήν αἴθουσα πού προβάλλεται ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Λυμιέρ, παρουσιάζεται ξάφνου στή σκηνή μιά μεγάλη γκρίζα εἰκόνα μέ τίτλο "Ἕνας δρόμος τοῦ Παρισιοῦ" - σκιές κακοφτιαγμένες. Καθώς τήν κοιτάζετε, βλέπετε ἀμάξια, κτίρια κι ἀνθρώπους σέ διάφορες στάσεις, ὅλα ἀκίνητα σάν παγωμένα. Τά πάντα εἶναι γκρίζα, κι ὁ οὐρανός ψηλά ἐπίσης γκρίζος. Κι αὐτή ἡ τόσο οἰκεία σκηνή δέ σᾶς λέει τίποτε καινούργιο γιατί ἔχετε δεῖ πολλές φορές εἰκόνες παρισινῶν δρόμων. Ξαφνικά ὅμως ἕνα παράξενο τρέμουλο διαπερνᾶ τήν ὀθόνη καί ἡ εἰκόνα παίρνει ζωή. Ἀμάξια πού ἔρχονται ἀπό τό βάθος τῆς εἰκόνας, κινοῦνται κατεπάνω σας ὅπως καθόσαστε μέσα στό σκοτάδι· ἀπό μακριά ἐμφανίζονται ἄνθρωποι πού ὁλοένα μεγαλώνουν καθώς σᾶς πλησιάζουν· στό πρῶτο πλάνο τῆς εἰκόνας κάτι παιδιά παίζουν μ' ἕνα σκυλί, ποδηλατιστές περνοῦν τρέχοντας, πεζοί διασχίζουν τό δρόμο ἀνάμεσα ἀπό τίς ἁμαξες. Ὅλα αὐτά κινοῦνται, σφύζουν ἀπό ζωή, καί μόλις φτάσουν στήν ἄκρη τῆς εἰκόνας ἐξαφανίζονται κάπου πέρα ἀπ' αὐτή.

Κι ὅλα αὐτά μέσα σέ μιά παράξενη σιωπή ὅπου οὔτε ὁ θόρυβος ἀπό τίς ρόδες ἀκούγεται, οὔτε ὁ ἦχος ἀπό τά βήματα, οὔτε οἱ ὁμιλίες. Τίποτα! Οὔτε κάν μιά νότα ἀπό τήν πολύπλοκη συμφωνία πού συνοδεύει πάντα τίς κινήσεις τῶν ἀνθρώπων! Ἀθόρυβα τό σταχτόγκριζο φύλ-

λωμα τῶν δέντρων παίζει στόν ἄνεμο καί οἱ γκρίζες σιλουέτες τῶν ἀνθρώπων, καταδικασμένες στήν αἰώνια σιωπή καί στερημένες ἀπό τήν πολυχρωμία τῆς ζωῆς, γλυστροῦν ἀθόρυβα πάνω στήν γκρίζα γῆ.

Τά χαμόγελά τους εἶναι ἄψυχα, παρόλο πού οἱ κινήσεις τους εἶναι γεμάτες ζωντάνια καί τόσο γρήγορες πού καταντοῦν σχεδόν ἄπιαστες. Τό γέλιο του δέν βγάζει ἦχο, παρόλο πού βλέπετε τούς μῦς νά συστέλλονται στά γκρίζα τους πρόσωπα. Μιά ζωή πάλλει μπροστά σας, βουβή καί στερημένη ἀπό τό ζωντανό φάσμα τῶν χρωμάτων - μιά γκρίζα, σιωπηλή, ψυχρή καί μελαγχολική ζωή.

Εἶναι τρομαχτικό νά τό βλέπει κανείς κι ὅμως δέν εἶναι παρά κινήσεις σκιῶν καί τίποτε ἄλλο. Κατάρες καί φαντάσματα, κακά πνεύματα πού ἔριξαν ὁλόκληρες πόλεις στόν αἰώνιο ὕπνο, ἔρχονται στό νοῦ σας καί νιώθετε σά νά ἐπαναλαμβάνεται μπροστά σας τό φαῦλο τέχνασμα τοῦ Μέρλιν. Μοιάζει σά νά μάγεψε ὅλο τό δρόμο, σά νά συμπίεσε τά πολυόροφα κτίριά του, ἀπό τή σκεπή ὥς τά θεμέλια, στήν ἔκταση μιᾶς γυάρδας·σέ ἀντίστοιχες ἀναλογίες μίκρυνε καί τούς ἀνθρώπους, κλέβοντάς τους τήν ἱκανότητα νά μιλοῦν καί ἁλλάζοντας ὅλες τίς ἀποχρώσεις τῆς γῆς καί τ' οὐρανοῦ μ'ένα μονότονο γκρίζο.

Μ' αὐτό τόν τρόπο ὁδηγεῖ σιγά σιγά τό παράδοξο δημιούργημά του μέχρι τή γωνιά μιᾶς σκοτεινῆς αἴθουσας ἑστιατορίου. Ξαφνικά ἀκούγονται κάτι κλίκ,ὅλα ἐξαφανίζονται κι ἕνα τραῖνο παρουσιάζεται στήν ὀθόνη. Νάτο πού ἔρχεται κατευθεῖαν ἐπάνω σας - φυλαχθεῖτε ! Θαρρεῖτε πῶς θά μπουκάρει μέ πάταγο μέσα στό σκοτάδι πού καθόσαστε καί θά πέσει ἐπάνω σας, μεταβάλλοντας ἐσᾶς μέν σέ ξεκοιλιασμένο σακκί γεμάτο κατασχισμένες σάρκες καί σπασμένα κόκαλα, τήν αἴθουσα δέ καί τό κτίριο ποῦναι ὁλόγιομο ἀπό γυναῖκες, κρασί, μουσική καί βίτσια, σέ συντρίμια καί σκόνη.

Μή φοβᾶστε ὅμως! Καί τό τραῖνο σκιά εἶναι.

Ἀθόρυβα ἡ ἀτμομηχανή ἐξαφανίζεται πέρα ἀπ' τήν ἄκρη τῆς ὀθόνης. Τό τραῖνο σταματᾶ καί γκρίζα σιωπηλά πρόσωπα προβάλλουν ἀπό τά βαγόνια, χαιρετοῦν σιωπηλά τούς φίλους τους, γελοῦν, περπατοῦν,τρέχουν καί ... γίνονται καπνός! Καί νά μιά ἄλλη εἰκόνα. Τρεῖς ἄντρες κάθονται σ' ἕνα τραπέζι καί παίζουν χαρτιά. Τά πρόσωπά τους εἶναι σέ ἔνταση, τά χέρια τους κινοῦνται γρήγορα. Ἡ ἁπληστία τῶν παικτῶν προδίνεται ἀπό τό τρεμούλιασμα τῶν δαχτύλων τους καί ἀπό τίς συσπάσεις πού κάνουν οἱ μῦς στά πρόσωπά τους. Παίζουν ... Ξαφνικά ξεσποῦν σέ γέλια, καί ὁ σερβιτόρος πού ἔχει φέρει μπύρα καί στέκεται δίπλα στό τραπέζι, γελάει κι αὐτός. Ξεκαρδίζονται κυριολεκτικά,ἀλλά κανένας ἦχος δέν ἀκούγεται. Θερρεῖς πῶς αὐτοί οἱ ἄνθρωποι ἔχουν πεθάνει καί οἱ σκιές τους ἔχουν καταδικαστεῖ νά παίζουν χαρτιά σιωπηλά στόν αἰώνα τόν ἄπαντα. Ἄλλη εἰκόνα. Ἕνας κηπουρός ποτίζει τά λουλού-

δια. Τό φωτεινό γκρίζο ρυάκι τοῦ νεροῦ, βγαίνοντας
άπό τόν σωλῆνα, μεταβάλλεται σέ ψιλές σταγόνες καί
πέφτει πάνω στά παρτέρια καί πάνω στά φύλλα τῆς χλό-
ης πού λυγοῦν άπό τό βάρος του. Ξάφνου μπαίνει ἕνα
παιδί, πατάει τόν σωλῆνα καί τό νερό σταματᾶ. Ὁ κη-
πουρός κοιτάζει άπορημένα τό σωλῆνα, ὁπότε τό παιδί
κάνει ἕνα βῆμα πρός τά πίσω καί ὁ πίδακας τοῦ νεροῦ
χτυπάει τόν κυπουρό στό πρόσωπο. Νομίζετε πώς τό νε-
ρό θά πιτσιλίσει κι ἐσᾶς καί κάνετε νά προφυλαχθεῖ-
τε. Μά στήν ὀθόνη ὁ κηπουρός ἔχει άρχίσει ἤδη νά κυ-
νηγᾶ τό μασκαρόπαιδο σ' ὅλο τόν κῆπο καί μόλις τόν
τσακώνει τοῦ δίνει ἕνα γερό ξύλο. Μόνο πού οἱ ξυλιές
εἶναι κούφιες κι οὔτε μπορεῖτε ν' άκούσετε τό κελά-
ρισμα τοῦ νεροῦ, καθώς άναβλύζει άπό τόν άφημένο στό
ἔδαφος σωλῆνα.

Τελικά, αὐτή ἡ ἄφωνη καί γκρίζα ζωή άρχίζει νά σᾶς
ἐνοχλεῖ καί νά σᾶς άπογοητεύει. Μοιάζει σά νά φέρνει
μαζί της μιά προειδοποίηση, φορτωμένη μέ μιά άσαφή
άλλά ὀλέθρια σημασία πού κάνει τήν καρδιά σας νά χτυ-
πάει σιγότερα. Ξεχνᾶτε πού βρίσκεστε. Παράξενες ἰδέ-
ες εἰσβάλλουν στό μυαλό σας καί οἱ αἰσθήσεις σας άρ-
χίζουν νά ἐξασθενίζουν καί νά σβήνουν...

Ξαφνικά ὅμως άκοῦτε δίπλα σας μιά εὔθυμη φλυαρία
κι ἕνα προκλητικό γυναικεῖο γέλοιο καί θυμᾶστε πώς
βρισκόσαστε στοῦ AUMONT, στοῦ CHARLES AUMONT... Άλλά
γιατί άπόλους τούς ἄλλους χώρους διάλεξαν αὐτόν ἐδῶ
γιά νά παρουσιάσουν τήν ἀξιόλογη ἐφεύρεση τοῦ Λυμιέρ,
πού ἐπιβεβαιώνει γι' ἄλλη μιά φορά τήν άκάματη δρα-
στηριότητα καί περιέργεια τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος,
πού πασχίζει πάντα νά συλλαμβάνει καί νά βρίσκει λύ-
σεις γιά τό καθετί, καί ... ἐνῶ προχωρεῖ πρός τή λύ-
ση τοῦ μυστηρίου τῆς ζωῆς, αὐξάνει συμπτωματικά καί
τήν περιουσία τοῦ AUMONT; Δέν διακρίνω άκόμα τήν ἐ-
πιστημονική ἀξία τῆς ἐφεύρεσης τοῦ Λυμιέρ, άλλά δέν
άμφιβάλλω ὅτι ὑπάρχει καί ὅτι πιθανόν θά μπορέσει νά
ἐφαρμοστεῖ γιά τούς γενικούς σκοπούς τῆς ἐπιστήμης,
δηλαδή τήν καλλιτέρευση τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου καί τήν
άνάπτυξη τοῦ πνεύματός του. Αὐτό δέν εἶναι κάτι πού
μπορεῖ νά βρεθεῖ στοῦ AUMONT, ὅπου μονάχα ἡ ἀσωτεία
ἐνθαρρύνεται καί διαδίδεται. Γιατί λοιπόν στοῦ AU-
MONT, άνάμεσα στά "θύματα τῶν κοινωνικῶν άναγκῶν" καί
τούς άργόσχολους πού άγοράζουν τά φιλιά τους; Γιατί
άπόλους τούς χώρους διάλεξαν ἐτοῦτον γιά νά μᾶς δεί-
ξουν τό τελευταῖο ἐπίτευγμα τῆς ἐπιστήμης; Σύντομα
προφανῶς ἡ ἐφεύρεση τοῦ Λυμιέρ θά τελειοποιηθεῖ, άλλά
σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τοῦ AUMONT - TOULON καί Σία.

Δίπλα στίς εἰκόνες πού ἔχω ἤδη μνημονεύσει, ὑπάρ-
χει μία ἄλλη πού λέγεται "Οἰκογενειακό πρόγευμα", ἕνα
εἰδύλιο γιά τρεῖς. Ἕνα νεανικό ζευγάρι, μέ τό στρου-
μπουλό πρῶτο τους παιδί, κάθεται στό τραπέζι γιά πρό-
γευμα. Τό ζευγάρι άγαπιέται πολύ, εἶναι πολύ χαριτω-
μένο, εὔθυμο κι εὐτυχισμένο, καί τό μωρό πολύ δια-
σκεδαστικό. Ἡ εἰκόνα δημιουργεῖ μιά ὁμορφη κι εὐτυ-

χισμένη έντύπωση. Τί θέση έχει αύτή ή οίκογενειακή σκηνή στοῦ AUMONT;

Καί νά μιά άκόμα. Ένα πυκνό, γελαστό καί εὔθυμο πλῆθος άπό έργάτριες, βγαίνει όρμητικά άπό τίς πύλες ένός έργοστασίου στό δρόμο. Κι αύτή ή σκηνή δέν έχει καμιά θέση στοῦ AUMONT. Γιατί μᾶς ὑπενθυμίζει έδῶ τή δυνατότητα μιᾶς άγνῆς έργατικῆς ζωῆς; Αύτή ή ὑπόμνηση εἶναι άχρηστη. Στήν καλύτερη περίπτωση, ή εἰκόνα αύτή μονάχα λύπη μπορεῖ νά προξενήσει σέ μιά γυναῖκα πού πουλάει τά φιλιά της.

Εἶμαι βέβαιος πώς πολύ σύντομα οἱ εἰκόνες αύτές θ' άντικατασταθοῦν άπό ἄλλες πού νά ταιριάζουν καλύτερα στόν γενικό τόνο τῆς "παρισινῆς Συμφωνίας". Θά δείχνουν λόγου χάρη μιά εἰκόνα μέ τίτλο: "Καθώς Έκείνη Γδύνεται" ἤ "Ἡ Κυρία στό λουτρό της" ἤ "Μιά Γυναίκα μόνο μέ κάλτσες". Θά μποροῦσαν άκόμα ν' άπεικονίσουν ἕναν χυδαῖο καυγά μεταξύ δύο συζύγων καί νά τόν σερβίρουν στό Κοινό μέ τόν τίτλο "Οἱ εὐλογίες τῆς Συζυγικῆς Ζωῆς".

Ναί, δέν ὑπάρχει άμφιβολία, ἔτσι θά γίνει. Τό βουκολικό καί τό εἰδυλιακό πιθανόν νά μήν βροῦν θέση στή ρωσική άγορά πού διψάει γιά τό πικάντικο καί τό ὑπερβολικό. Θά μποροῦσα έπίσης νά προτείνω μερικά θέματα γιά κινηματογραφική άνάπτυξη καί γιά κοινή διασκέδαση. Παραδείγματος χάριν: Νά παλουκώσουν ἕνα κομψευόμενο παράσιτο τῆς κοινωνίας πάνω σ' ἕνα φράχτη μέ πασσάλους, ὅπως κάνουν οἱ Τοῦρκοι, νά τό φωτογραφίσουν καί νά τό προβάλλουν.

Δέν θά εἶναι άκριβῶς πικάντικο άλλά θά εἶναι πολύ διδακτικό.

ΛΕΩΝ ΤΟΛΣΤΟΪ

Καταγραφή μιᾶς συνομιλίας τοῦ I. TENEROMO μέ τόν Τολστόι στήν 80η έπέτειο τῶν γενεθλίων του, Αὔγουστος 1908.

* * *

Νά δεῖτε πού αὐτό τό μηχανηματάκι μέ τήν περιστρεφόμενη μανιβέλα θά φέρει έπανάσταση στή ζωή μας - στή ζωή τῶν συγγραφέων. Ἀποτελεῖ μιά ἄμεση έπίθεση στίς παλιές μεθόδους τῆς λογοτεχνίας. Θά χρειαστεῖ νά προσαρμοστοῦμε στή σκοτεινή ὀθόνη καί στήν ψυχρή μηχανή. Ἕνας καινούργιος τρόπος γραφῆς γίνεται σιγά σιγά ἀναγκαῖος. Τό σκέφτηκα πολλές φορές καί μπορῶ νά καταλάβω περί τίνος πρόκειται.

Νομίζω ὅμως πώς μοῦ ἀρέσει. Αὐτή ἡ γρήγορη ἐναλλαγή τῶν εἰκόνων, αὐτό τό ἀμάλγαμα συγκίνησης καί ἐμπειρίας, εἶναι πολύ καλύτερα ἀπό τό βαρύ καί παρατραβηγμένο εἶδος γραψίματος πού ἔχουμε συνηθίσει. Εἶναι κοντύτερα στή ζωή. Στή ζωή ὅλα ἀλλάζουν καί μεταβάλλονται μέ ταχύτητα ἀστραπῆς μπροστά στά μάτια μας καί οἱ συγκινήσεις τῆς ψυχῆς μοιάζουν μέ καταιγίδες. Ὁ Κινηματογράφος ἀνακάλυψε τό μυστήριο τῆς κίνησης. Κι αὐτό εἶναι μεγαλειῶδες.

Ὅταν ἔγραφα τό "Ζωντανό Πτῶμα", τραβοῦσα τά μαλλιά μου καί δάγκωνα τά νύχια μου γιατί δέν μποροῦσα νά δώσω ἀρκετές σκηνές, ἀρκετές εἰκόνες, γιατί δέν μποροῦσα νά περάσω μέ ταχύτητα ἀπό τό ἕνα γεγονός στό ἄλλο. Ἡ καταραμένη σκηνή ἔμοιαζε νά σφίγγη τό λαιμό τοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα. Ἔπρεπε ν' ἀκρωτηριάσω τή ζωή καί νά τήν προσαρμόσω στίς διαστάσεις καί τίς ἀπαιτήσεις τῆς σκηνῆς. Θυμᾶμαι ὅταν μοῦ εἶπαν ὅτι κάποιος ἔξυπνος ἄνθρωπος εἶχε ἐπινοήσει μιά μέθοδο γιά μιά περιστρεφόμενη σκηνή θεάτρου, ὅπου ἕνας ὁρισμένος ἀριθμός σκηνῶν θά μποροῦσαν νά εἶναι ἑτοιμες ἐκ τῶν προτέρων. Ἔκανα σάν παιδί ἀπό τή χαρά μου καί ἐπέτρεψα στόν ἑαυτό μου νά γράψει δέκα σκηνές στό θεατρικό μου ἔργο. Ἀλλά καί πάλι φοβόμουν πώς τό θέατρο θά πέθαινε.

Καί νά οἱ ταινίες! Οἱ θαυμάσιες ταινίες! Ἀκοῦς ἕνα ντρρ, καί ἡ σκηνή εἶναι ἑτοιμη! Ἕνα ἄλλο ντρρρ, καί νά μιά ἄλλη σκηνή. Νά ἡ θάλασσα, νά ἡ ἀκτή, νά ἡ πόλη, τό παλάτι - καί ἡ τραγωδία στό παλάτι (ὑπάρχουν πάντα τραγωδίες στά παλάτια, ὅπως βλέπουμε στόν Σαίξπηρ).

Σκέφτομαι σοβαρά νά γράψω ἕνα ἔργο γιά τήν ὀθόνη. Ἔχω κιόλας τό θέμα του. Εἶναι μιά φοβερή καί αἱματη-

ρή ὑπόθεση. Δέν φοβᾶμαι τίς ἱστορίες μέ αἵματα. Κοιτάξτε τόν Ὅμηρο ἤ τή Βίβλο, λογουχάρη. Πόσα αἱμοχαρή κομμάτια δέν ὑπάρχουν στίς σελίδες τους - φόνοι, πόλεμοι. Κι ὅμως αὐτά εἶναι τά ἱερά βιβλία, κι αὐτά ἐξευγενίζουν καί ἐξυψώνουν τόν ἄνθρωπο. Τό φοβερό δέν εἶναι τό θέμα καθαυτό. Τό φοβερό εἶναι νά προπαγανδίζεις τή σφαγή καί νά τήν δικαιώνεις! Κάποιοι φίλοι μου πού γύρισαν πρόσφατα ἀπό τό Κούρσκ μοῦ διηγήθηκαν ἕνα συνταραχτικό γεγονός. Εἶναι μιά ἱστορία γιά ταινία. Δέν θά μποροῦσες νά τήν κάνεις μυθιστόρημα ἤ θεατρικό ἔργο, ἀλλά γιά τήν ὀθόνη θά ἦταν πολύ καλή. Ἀκοῦστε εἶναι κάτι πού μπορεῖ νά γίνει συγκλονιστικό!"

Καί ὁ Λέων Τολστόι διηγήθηκε τήν ἱστορία μέ λεπτομέρειες. Ἦταν βαθειά ταραγμένος καθώς μιλοῦσε, ἀλλά ποτέ δέν ἀνάπτυξε τό θέμα γράφοντάς το. Ὁ Τολστόι ἦταν πάντα ἔτσι. Ὅταν τόν ἐνέπνεε μιά ἱστορία πού εἶχε σκεφθεῖ, συναρπαζόταν ἀπό τίς δυνατότητές της. Ἄν τύχαινε νά βρίσκεται κάποιος κοντά του ἐκείνη τή στιγμή, θά τοῦ ἀνέπτυσσε τήν πλοκή σέ ὅλες τίς λεπτομέρειές της καί μετά θά τήν ξεχνοῦσε τελείως. Μόλις ἡ κυοφορία τελείωνε καί τό πνευματικό του παιδί γεννιόταν, ὁ Τολστόι σπάνια ἐνδιαφεροταν ν' ἀσχοληθεῖ μαζί του.

Κάποιος εἶπε πώς οἱ ταινίες πατρονάρονται ἀπό ἐπιχειρηματίες πού ἐνδιαφέρονται μονάχα γιά τό κέρδος. "Ναί, τό ξέρω, μοῦ μίλησαν ἤδη γι' αὐτό", ἀποκρίθηκε ὁ Τολστόι. "Ὁ κινηματογράφος ἔχει πέσει στά νύχια τῶν ἐμπόρων καί ἡ τέχνη ὑποφέρει. Ἀλλά καί ποῦ δέν ὑπάρχουν ἔμποροι;" Καί ἄρχισε νά διηγεῖται μιά ἀπό κεῖνες τίς θαυμάσιες παραβολές του γιά τίς ὁποῖες φημίζεται.

"Λίγον καιρό πρίν στεκόμουν στίς ὄχθες τῆς λίμνης μας. Ἦταν τό μεσημέρι μιᾶς ζεστῆς μέρας κι ἕνα σμάρι πεταλοῦδες ὅλων τῶν χρωμάτων καί μεγεθῶν πετοῦσαν ὁλόγυρα, κολυμπῶντας μέσα στό φῶς τοῦ ἥλιου καί πηγαίνοντας ἀπό λουλούδι σέ λουλούδι ξοδεύοντας ἔτσι τή μικρή - τήν πολύ μικρή ζωή τους - ἀφοῦ μέ τό ἡλιοβασίλεμα ἦταν καταδικασμένες νά πεθάνουν.

"Καί νά πού στήν ὄχθη, κοντά στίς καλαμιές, βλέπω ἕνα ἔντομο μέ μικρές κηλίδες, χρώματος λεβάντας, στά φτερά του. Διέγραφε κι αὐτό κύκλους, πετοῦσε ὁλόγυρα ἐπίμονα καί οἱ κύκλοι του ὁλοένα καί στένευαν. Κοίταξα πρός τά ἐκεῖ. Ἀνάμεσα στά καλάμια κείτονταν ἕνας μεγάλος πράσινος βάτραχος μέ τά μάτια του νά κοιτάζουν ἐπίμονα πάνω ἀπό τό πλατύ του κεφάλι καί τόν ἀσπροπράσινο γυαλιστερό λαιμό του ν' ἀναπνέει γρήγορα. Ὁ βάτραχος δέν κοίταζε τήν πεταλούδα, ἀλλά ἐκείνη συνέχιζε νά φτερουγίζει ὁλόγυρά του σά νάθελε νά τήν προσέξει. Τί ἔγινε τότε; Ὁ βάτραχος κοίταξε ἐπάνω, ἄνοιξε φαρδί - πλατί τό στόμα του καί ἡ πεταλούδα βούτυξε μέσα μέ τή θέλησή της! Ὁ βάτραχος ἀνοιγόκλεισε τά σαγόνια του αὐτόματα καί ἡ πεταλούδα ἐξαφανίστηκε.

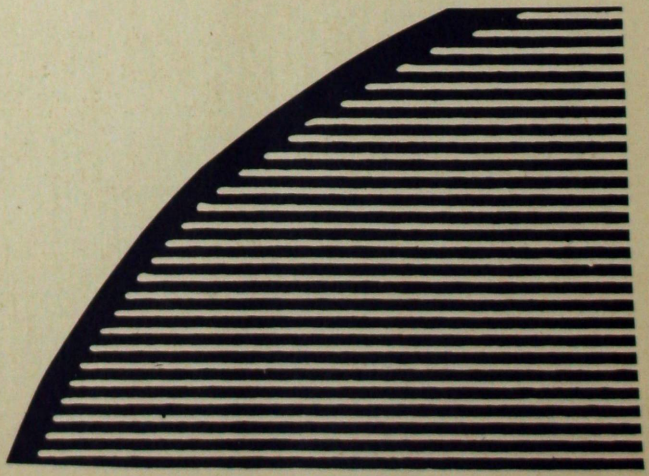
θυμήθηκα τότε πώς μ'αὐτό τόν τρόπο τό ἔντομο φτάνει στό στομάχι τοῦ βατράχου, ἀφίνει τό σπέρμα του ἐκεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ καί ξαναεμφανίζεται στή γῆ τοῦ Θεοῦ σάν σκουλήκι ἐντόμου, σάν χρυσαλίδα. Ὕστερα ἡ χρυσαλίδα γίνεται κάμπια κι ἀπό τήν κάμπια ξεπετιέται μιά καινούργια πεταλούδα. Κι ὕστερα πάλι τά παιχνίδια στόν ἥλιο, τό λούσιμο στό φῶς καί ἡ δημιουργία τῆς καινούργιας ζωῆς, ἀρχίζει ξανά τόν κύκλο της.

"Ἔτσι συμβαίνει καί μέ τόν κινηματογράφο. Μέσα στίς καλαμιές τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, κάθεται ὁ βάτραχος: ὁ ἐπιχειρηματίας - ἔμπορος. Ἀποπάνω του φτερουγίζει τό ἔντομο: ὁ καλλιτέχνης. Μιά ματιά, καί τά σαγόνια τοῦ ἐπιχειρηματία καταβροχθίζουν τόν καλλιτέχνη. Αὐτό ὅμως δέν σημαίνει καταστροφή. Εἶναι ἕνας τρόπος ἀναπαραγωγῆς γιά τήν διάδοση τοῦ εἴδους. Στήν κοιλιά τοῦ ἐπιχειρηματία ἀναπτύσσεται ἡ διαδικασία τῆς γονιμοποίησης καί τῆς ἐξέλιξης τῶν σπόρων τοῦ μέλλοντος. Αὐτοί οἱ σπόροι θά ξαναβγοῦν στή γῆ τοῦ Θεοῦ καί θ' ἀρχίσουν τίς ὁμορφες καί λαμπερές ζωές τους πάλι καί πάλι*".

---

* Ἡ Κυρία Ἀλεξάνδρα Τολστόι μέ πληροφορεῖ ὅτι ὑπάρχουν ὁρισμένα στοιχεῖα πού καθιστοῦν ἀμφίβολη τή γνησιότητα τῆς συνέντευξης αὐτῆς, ἀλλά ὅτι περιέχει παρατηρήσεις πού πιθανόν νά ἔκανε ὁ Τολστόι εἴτε στόν Τενερόμο, εἴτε σέ ἄλλους - ὄχι ὅμως στήν 80η ἐπέτειο τῶν γενεθλίων του. (Ὑποσημείωση τοῦ JAY LEYDA στό βιβλίο του KINO, A HISTORY OF THE RUSSIAN AND SOVIET FILM, ἀπόπου εἶναι παρμένο αὐτό τό ἀπόσπασμα, Σ.Τ.Μ.)

— Τό βιβλίο τοῦ Leyda θά ἐκδοθεῖ τό ἐρχόμενο φθινόπωρο ἀπό τίς ἐκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ.



ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ

Ένα άρθρο μέ τίτλο "Θέατρο, Κινηματογράφος, Φουτουρισμός" πού δημοσιεύτηκε στό KINE-JOURNAL, στίς 27 Ἰουλίου 1913.

* * * *

Ἀγαπητοί Κυρίες καί Κύριοι,

Ἡ μεγάλη ἀναστάτωση πού βλέπουμε ν' ἀρχίζει σ' ὅλες τίς σφαῖρες τοῦ Ὡραίου ἐν ὀνόματι τῆς τέχνης τοῦ μέλλοντος - τῆς τέχνης τῶν φουτουριστῶν - δέν εἶναι δυνατό ν' ἀφήσει ἀνεπηρέαστο καί τό θέατρο.

Ἐχθρός τῆς τέχνης τοῦ Χτές, τῆς νευρωτικῆς, πολιτισμένης τέχνης τῶν χρωμάτων, τῆς ποίησης, τῆς θεατρικῆς σκηνῆς (γιατί δέν μπορῶ νά παραδεχτῶ τήν ἐγκυρότητα προβολῆς μικροαποσπασμάτων συγκίνησης παρμένων ἀπό τή ζωή), μέ ὠθοῦν νά προτείνω, ἀντιλαμβανόμενος ὅτι ἡ ἀναγνώριση τῶν ἰδεῶν μας ἀπό μέρους σας εἶναι ἀνέφικτη, ὄχι μόνο τό λυρικό πάθος ἀλλά καί τήν συγκεκριμένη ἐπιστημονική ἔρευνα στίς σχέσεις μεταξύ τέχνης καί ζωῆς.

Ἡ περιφρόνηση τοῦ σύγχρονου, ὅπως παρουσιάζεται ἀπό "καλλιτεχνικά περιοδικά" ὅπως τό Ἀ π ό λ λ ω ν καί τό Μ ά σ κ ε ς, ὅπου ἀνάμεστες ξενικές φράσεις ἐπιπλέουν σάν κηλίδες ἀπό λίπος πάνω σέ μιά γκρίζα ἐπιφάνεια ἀνοησίας, μέ ὑποχρεώνουν νά ζητήσω φιλοξενία γιά τή διάλεξή μου σ' ἕνα τεχνικό, κινηματογραφικό περιοδικό.

Σήμερα προβάλλω δύο ἐρωτήματα:

1) Εἶναι τό μοντέρνο θέατρο τέχνη;

2) Μπορεῖ τό μοντέρνο θέατρο ν' ἀντέξει στόν συναγωνισμό τοῦ κινηματογράφου;

Ἡ πόλη, πού οἱ μηχανές της καταβροχθίζουν χιλιάδες ἵππους ἐνέργειας, ἔδωσε τήν πρώτη θέση στήν ἱκανοποίηση τοῦ παγκόσμιου ὑλικοῦ αἰτήματος γιά ἡμερήσια ἐργασία 6-7 ὡρῶν. Ἐντούτοις, ἡ ἔνταση καί τό ἄγχος τῆς σύγχρονης ζωῆς, δίνουν καινούργια ὀξύτητα στό ἐλεύθερο παιχνίδι τῶν αἰσθητικῶν ἀντιλήψεων πού παίρνουν τή μορφή τῆς τέχνης.

Αὐτό ἐξηγεῖ τήν παντοδύναμη ἔλξη πού ἀσκεῖ ἡ τέχνη στόν σύγχρονο ἄνθρωπο.

Ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας τείνει νά ἀπομονώσει ὅσους ἀσχολοῦνται μέ τό Ὡραῖο. Ἔτσι ὅταν λογουχάρη ἕνας καλλιτέχνης ἀρνιέται νά περιγράψει τίς "ἀπολαύσεις μεθυσμένων κυριῶν", προχωρεῖ σέ μιά πλατειά δημοκρατική τέχνη καί τότε εἶναι ὑπεύθυνος πρός τήν κοι-

νωνία, μέ τήν ἔννοια ὅτι ἡ ἀτομικά ἀναγκαία του ἐργασία μπορεῖ ν' ἀποβεῖ χρήσιμη στήν κοινωνία.

Ὁ καλλιτέχνης πού θέλγει μόνο ὀπτικά ἔχει δικαίωμα ὕπαρξης. Μέ ἐπιβλητικά χρώματα, γραμμές, σχήματα, σάν αὐτάρκεις δυνάμεις, ἡ ζωγραφική βρῆκε τόν πραγματικό της δρόμο πρός τήν ἐξέλιξη. Στό μέτρο πού ἡ λέξη, σάν ἐκφραστικό καί φθογγολογικό σχῆμα, προσδιορίζει τήν ἐξέλιξη τῆς ποίησης, ὁ ποιητής ἔχει κι αὐτός δικαίωμα ὕπαρξης. Αὐτός εἶναι ὁ δρόμος γιά τήν ἐντέλεια τοῦ ποιητικοῦ στίχου.

Γιατί ὅμως καί τό θέατρο, πού στήν ἐποχή μας χρησιμεύει μόνο σάν τεχνητή κροῦστα γιά ὅλες τίς ἐκδοχές τῆς τέχνης, δέν μπορεῖ νά χαρεῖ τήν αὐτάρκεια ὕπαρξης μιᾶς τέχνης μέ δικά της δικαιώματα;

Τό σύγχρονο θέατρο ἔχει σταματήσει κι αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι κατάντησε προϊόν διακοσμητικῆς ἐργασίας στά χέρια καλλιτεχνῶν πού ξέχασαν ὅτι εἶναι ἐλεύθεροι καί ὅτι σκοπός τους εἶναι ἡ βελτίωση τῆς τέχνης.

Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη, συνεπῶς, τό θέατρο μπορεῖ νά λειτουργήσει μόνο σάν ἀντιπολιτιστική ὑποδούλωση τῆς τέχνης.

Τό ἄλλο μισό τοῦ θεάτρου εἶναι "Ὁ Λόγος". Κι ἐδῶ ἐπίσης ἡ αἰσθητική προβολή τοῦ λόγου δέν ἐξαρτᾶται ἀπό τόν λόγο αὐτόν καθαυτό, ἀλλά ἀπό τήν ἐφαρμογή του στήν ἔκφραση ἠθικῶν καί πολιτικῶν ἰδεῶν πού εἶναι ἀλληλένδετες μέ τήν τέχνη*.

Μ' αὐτό τόν τρόπο, τό σύγχρονο θέατρο λειτουργεῖ μόνο σάν ὑποδούλωση τοῦ λόγου καί τοῦ ποιητῆ.

Αὐτό σημαίνει ὅτι μέχρι τή δική μας ἐμφάνιση, τό θέατρο δέν ὑπῆρχε σάν ἀνεξάρτητη τέχνη. Ἔχει ἡ ἱστορία νά ἐπιδείξει παρόμοια παραδείγματα; Καί βέβαια ἔχει.

Τό Σαιξπηρικό θέατρο δέν χρησιμοποιοῦσε σκηνικά. Ὁ ἀμαθής κριτικός θά ἔδινε τήν ἐξήγηση ὅτι ἐκείνη τήν ἐποχή δέ γνώριζαν ἀπό σκηνική τέχνη.

Αὐτή ὅμως δέν ἦταν ἡ περίοδος πού ὁ ρεαλισμός στή ζωγραφική ἔφτασε στήν πιό πλούσια ἀνάπτυξη; Ἤ μήπως ἡ ἀναπαράσταση τῶν Ἁγίων Παθῶν στό Ὀμπεραμεγκράουντ δεσμεύεται ἀπό τό γραφτό κείμενο;

---

* Παραδείγματος χάριν: ἡ ὑποτιθέμενη ἄνθιση τοῦ θεάτρου αὐτά τά τελευταῖα 10-15 χρόνια μπορεῖ νά ἐννοηθεῖ μονάχα σάν πρόσκαιρη κοινωνική πρόοδος (Ὁ Β υ θ ό ς , Π έ ρ Γ κ ύ ν τ), (θεατρικά ἔργα τοῦ Γκόρκι καί τοῦ Ἴψεν. Σ.Τ.Μ.), γιατί ἔργα μέ τόσο φτηνές ἰδέες ζοῦν μόνο μερικές ὧρες καί ἐξαφανίζονται ἀπό τό ρεπερτόριο τῶν θεάτρων, - Σημ. Μαγιακόφσκι.

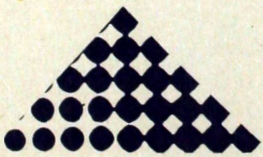
Ὅλα αὐτά τά φαινόμενα μποροῦν νά ἐξηγηθοῦν μόνο σάν ἀπόρροια τῆς εἰδικῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ ὅπου γιά τή νοηματική ἀπόδοση τοῦ λόγου χρειάζεται κάτι παραπάνω ἀπό τόν τονισμό, κι ὅπου οἱ προκαθορισμένες ἀλλά ρυθμολογικά ἐλεύθερες κινήσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καλοῦνται νά ἐκφράσουν τά βαθύτερα συναισθήματα.

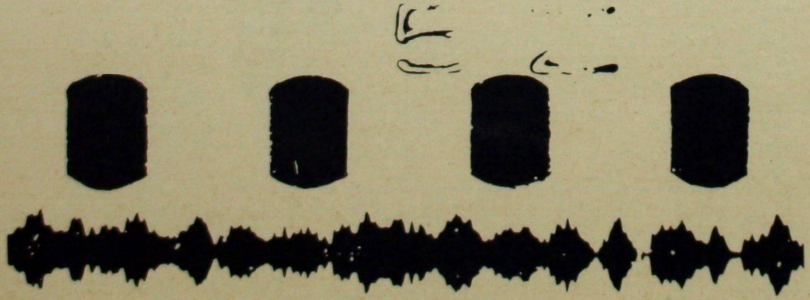
Αὐτή θά εἶναι ἡ καινούργια, ἡ ἐλεύθερη τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ.

Τώρα, ἐπιχειρῶντας μιά φωτογραφική ἀναπαράσταση τῆς ζωῆς, τό θέατρο πέφτει στίς ἀκόλουθες ἀντιφάσεις:

Ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ, δυναμική ἀπό τή φύση της, ἀλυσσοδένεται στό νεκρό σκηνικό φόντο. Αὐτή ἡ παράλογη ἀντίφαση λύθηκε ἀπό τόν κινηματογράφο πού εἶναι στενά δεμένος μέ τήν πραγματική δράση.

Τό θέατρο βαδίζει πρός τήν καταστροφή του καί πρέπει νά παραχωρήσει τήν κληρονομιά του στόν κινηματογράφο. Ὅσο γιά τήν κινηματογραφική βιομηχανία, ἀπομακρυνόμενη ἀπό τόν ἀφελή καί ἐπίπλαστο ρεαλισμό τοῦ Τσέχωφ καί τοῦ Γκόρκι, ἀνοίγει δρόμο γιά ἕνα θέατρο τοῦ μέλλοντος - συνδεδεμένο μέ τήν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ.





ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ*

Τό θερμό ὄνειρο ἑνός ἠχητικοῦ κινηματογράφου πραγματοποιεῖται. Ἀνακαλύπτοντας τήν τεχνική τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου, οἱ Ἀμερικάνοι τήν τοποθέτησαν στό πρῶτο σκαλοπάτι μιᾶς γρήγορης πραγματοποίησης.

Ἡ Γερμανία δουλεύει ἐντατικά στήν ἴδια κατεύθυνση. Ὁλόκληρος ὁ κόσμος συζητᾶ τώρα γιά τόν Βουβό ποῦ μιλάει.

Ἐμεῖς πού ἐργαζόμαστε στήν Σοβιετική Ἕνωση, καταλαβαίνουμε καλά ὅτι μέ τήν σύγχρονη κατάσταση τῶν τεχνικῶν δυνατοτήτων δέν θά γίνει σύντομα πιθανό νά πλησιάσουμε μιά πρακτική πραγματοποίηση. Παρ' ὅλα ταῦτα θεωροῦμε πρόσφορο, νά προβάλλουμε ἀπό τώρα μία σειρά ἀπό ἀξιώματα θεωρητικῆς φύσης, ἀκόμη περισσότερο πού σύμφωνα μέ τίς πληροφορίες μας θά προσπαθοῦσε κανείς νά χρησιμοποιήσει τήν καινούργια δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου, μέ ἕνα τρόπο ὅλως δι' ὅλου ἀμφισβητήσιμο.

Ἡ ἐσφαλμένη ἀντίληψη τῶν δυνατοτήτων τῆς νέας τεχνικῆς ἐφεύρεσης μπορεῖ ὄχι μόνο νά τροχοπεδήσει τήν ἀνάπτυξη ἤ τήν πρόοδο τοῦ κινηματογράφου σάν τέχνη, ἀλλά ἀπειλεῖ ἐπίσης νά καταστρέψει ὅλες τίς σύγχρονες μορφικές πραγματοποιήσεις.

Ὁ σημερινός κινηματογράφος, ἐνεργόντας μέ τήν βοήθεια ὀπτικῶν τρόπων, δρᾶ δυναμικά ἐπάνω στούς ἀνθρώπους καί καταλαμβάνει ἀναντίρρητα μία ἀπό τίς πρῶτες θέσεις μεταξύ τῶν τεχνῶν.

Γνωρίζει κανείς ὅτι τό βασικό (καί μοναδικό) μέσον ποῦ δίνει στόν κινηματογράφο αὐτή τήν δύναμη τῆς ὑπεροχῆς εἶναι τό μοντάζ.

Ἡ ἐπικύρωση τοῦ μοντάζ σάν κύριο μέσον δράσης ἔγινε ἕνα ἀναμφισβήτητο ἀξίωμα ποῦ πάνω του οἰκοδομεῖται ἡ παγκόσμια κουλτούρα τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ ἐπιτυχία τῶν σοβιετικῶν ταινιῶν στήν παγκόσμια ὀθόνη ὀφείλεται σέ μεγάλο μέρος στούς διάφορους τρόπους τοῦ μοντάζ ποῦ πρῶτοι αὐτοί ἀνεκάλυψαν καί κατόπιν ἐπιβεβαίωσαν.

---

* Τό κείμενο εἶναι ἐπίσης γνωστό μέ τούς τίτλους "Μιά Δήλωση" ἤ "Μανιφέστο περί Ἀσυγχρόνου".

1. Γι'αύτό τόν λόγο, τά μόνα σημαντικά στοιχεία τῆς νεώτερης ἀνάπτυξης τοῦ κινηματογράφου εἶναι αὐτά ποῦ ἐνισχύουν καί ἐπεκτείνουν τίς μεθόδους τοῦ μοντάζ καί τήν ἐπενέργειά τους πάνω στόν θεατή.

Ἐξετάζοντας κάθε νέα ἀνακάλυψη ἀπό αὐτή τήν ἄποψη, εἶναι εὔκολο νά δείξει κανείς τήν μηδαμινότητα τοῦ ἐγχρωμου κινηματογράφου καί τοῦ στερεοσκοπικοῦ κινηματογράφου μπροστά στήν τεράστια σημασία τοῦ ΗΧΟΥ.

2. Ὁ ἦχος εἶναι μιά ἀνακάλυψη μέ διπλή κόψη καί εἶναι πολύ πιθανό ὅτι ἡ χρησιμοποίησή του θ' ἀκολουθήσει τήν γραμμή τῆς μικροτέρας ἀντιστάσεως, δηλαδή τόν δρόμο γιά τήν ἱκανοποίηση τῆς περιέργειας. Ἀρχικά - ἡ ἐμπορική χρησιμοποίηση ἑνός πολυζήτητου ἐμπορεύματος, δηλαδή τῶν ὁμιλούντων ταινιῶν σ'αὐτά ὅπου ἡ καταγραφή τοῦ ἤχου, ποῦ πραγματοποιήθηκε σ'ἕνα φυσικό πλαίσιο, θά συμπέσει ἀκριβῶς μέ τήν κίνηση πάνω στήν ὀθόνη καί θά δημιουργήσει μιά κάποια "ψευδαίσθηση" ἀνθρώπων ποῦ μιλοῦν, θορυβοδῶν ἀντικειμένων κ.τ.λ...

Ἡ πρώτη περίοδος, αὐτή τοῦ ἐντυπωσιακοῦ, δέν θά βλάψει τήν ἀνάπτυξη τῆς νέας τέχνης, ἀλλά αὐτό ποῦ τρομάζει εἶναι ἡ δεύτερη περίοδος ποῦ θά ἔρθει ὅταν θά ἀφαιρεθεῖ ἡ παρθενικότητα καί ἀγνότητα τῆς πρώτης ἀντίληψης τῶν καινούργιων τεχνικῶν δυνατοτήτων, περίοδος πού θά ἱδρύσει τήν ἐποχή μιᾶς αὐτόματης χρησιμοποίησης τοῦ ἤχου γιά τίς ἀνάγκες τῶν "δραμάτων ὑψηλῆς κουλτούρας" καί ἄλλων φωτογραφημένων θεαμάτων τοῦ θεατρικοῦ εἴδους.

Χρησιμοποιούμενος μέ αὐτό τόν τρόπο, ὁ ἦχος θά καταστρέψει τήν καλλιέργεια τοῦ μοντάζ.

Γιά κάθε προσκόληση τοῦ ἤχου πάνω στά κομμάτια τοῦ μοντάζ θά αὐξήσει τόν νεκρό τους ὄγκο καί τήν ἴδια τους τήν σημασία πού θά εἶναι ἀναμφισβήτητα σέ βάρος τοῦ μοντάζ πού ἐνεργεῖ ὄχι ἁπλῶς μέ στοιχεῖα ἀλλά μέ ἀντιπαράθεση στοιχείων.

3. Μόνο μία ἀντιστικτική χρήση τοῦ ἤχου ἐν σχέσει μέ τά στοιχεῖα τοῦ ὀπτικοῦ μοντάζ, προσφέρει νέες δυνατότητες γιά τήν ἀνάπτυξη καί τήν τελειοποίηση τοῦ μοντάζ.

Οἱ πρῶτες ἐμπειρίες θά πρέπει νά προξένησαν μία ἀπότομη διαφωνία τοῦ ἤχου καί τῆς εἰκόνας.

Μόνο μιά παρόμοια "ἔφοδος" δίνει τήν θελημένη ἐντύπωση πού θά ὁδηγήσῃ ἐν συνεχείᾳ, στήν δημιουργία τῆς νέας ὀρχηστρωμένης ἀντίστιξης τῶν ὀπτικῶν καί ἠχητικῶν εἰκόνων.

4. Ἡ νέα τεχνική ἀνακάλυψη δέν εἶναι μία τυχαία στιγμή μέσα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ἀλ-

λά μία ὁμαλή διέξοδος πού ἐπιτρέπει στήν καλλιεργημένη πρωτοπορία τοῦ κινηματογράφου νά ἀποφύγει τίς ἀδιεξόδους.

Πρώτη ἀδιέξοδος: πρέπει νά θεωρήσει κανείς ἔτσι τούς τίτλους καί ὅλες τίς ἀδύναμες ἀπόπειρες νά τούς περιλλάβουν μέσα στήν σύνθεση τοῦ μοντάζ σάν στοιχεία τοῦ μοντάζ (τεμαχισμός τοῦ κειμένου, μεγένθυση καί μείωση τῶν χαρακτήρων κ.τ.λ.).

Δεύτερη ἀδιέξοδος: οἱ ἐπεξηγηματικές περικοπές, (π.χ.τά γενικά πλάνα) ποῦ βαραίνουν τήν σύνθεση τοῦ μοντάζ καί ἐπιβραδύνουν τόν ρυθμό.

Τά προβλήματα πού ἐπιβάλλονται ἀπό τό θέμα καί τήν ὑπόθεση ἀποβαίνουν κάθε μέρα πιό περίπλοκα καί οἱ ἀπόπειρες γιά νά τά λύσουν μόνο μέ τά μέσα τοῦ "ὀπτικοῦ" μοντάζ ἤ καταλήγουν στά ἄλυτα προβλήματα, ἤ σπρώχνουν τόν σκηνοθέτη μέσα σέ ἕνα δρόμο ἀλλόκοτων κατασκευῶν πού πλησιάζουν τήν ἀνοησία καί τήν ἀντιδραστική παρακμή.

Ὁ ἦχος, θεωρούμενος σάν ἕνα νέο στοιχεῖο τοῦ μοντάζ (σάν μιά αὐτόνομη συνισταμένη τῆς ὀπτικῆς εἰκόνας) θά φέρει ἀναπόφευκτα νέα μέσα τεράστιας δύναμης, κατάλληλα νά ἐκφράσουν καί νά λύσουν τά τόσο περίπλοκα προβλήματα πού μᾶς βαραίνουν, διότι ἦταν ἀδύνατον νά τά βγάλουμε πέρα μέ τίς ἀτελεῖς μεθόδους ἑνός κινηματογράφου πού δέν χρησιμοποιοῦσε παρά ὀπτικές εἰκόνες.

5. Ἡ ἀντιστικτική μέθοδος κατασκευῆς τῆς ἠχητικῆς ταινίας δέν μπορεῖ νά ἐξασθενίσει μέ τίποτα τήν διεθνικότητα τοῦ κινηματογράφου, ἀντίθετα θά ἀνυψώσει τήν ἀξία του σέ ἕνα ἀπίθανο ἐπίπεδο δυνάμεως καί κουλτούρας.

Πραγματοποιημένη ἀπό αὐτή τήν μέθοδο, μία ταινία δέν θά μείνει κλεισμένη στό ἐσωτερικό τῶν ἐθνικῶν ἀγορῶν ὅπως συμβαίνει μέ ἕνα θεατρικό ἔργο, ὅπως συμβαίνει μέ ἕνα ἔργο "γυρισμένο", ἀλλά θά ἔχει τήν δυνατότητα νά ἐκτοξεύση διά μέσου ὁλόκληρου τοῦ κόσμου τήν ἰδέα ποῦ ὑπάρχει μέσα στήν ταινία, διατηρόντας ὅμως τό διεθνές της κέρδος.

Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ - Β.Ι. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ - Γ.Β. ΑΛΕΞΑΝΤΡΩΦ.

ΣΥΛΛΟΓΗ «ΘΕΑΙΤΗΤΟΣ»

COUFFIGNAL L.
Κυβερνητικὴ *(Ἔννοιες βάσης)*
BLANCHÉ R.
Ἀξιωματικὴ Μέθοδος
JOHN VON NEUMANN
Ἠλεκτρονικὸς ὑπολογιστὴς καὶ ἀνθρώπινος ἐγκέφαλος
BADIOU A.
Εἰσαγωγὴ στὴ Διαλεκτικὴ Ἐπιστημολογία
WIENER N.
Θεὸς καὶ μηχανὴ
PIAGET J.
Στρουκτουραλισμὸς
WIENER N.
Κυβερνητικὴ ἢ ἔλεγχος καὶ ἐπικοινωνία
στὰ ζῶα καὶ στὶς μηχανὲς

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΛΕΜ
Σολάρις *(Μυθιστόρημα)*
ΕΡΜΑΝ ΕΣΣΕ
Σιντάρτα — ἕνα Ἰνδικὸ παραμύθι
ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ Θ.
Τοὺς ζυγοὺς... λύσατε
ΣΙΜΙΤΖΗ ΑΝΤ.
Ὁ Καπιταλιστὴς

ΔΙΑΦΟΡΑ

Dr MAX LÜSCHER
Χρωμο - Τὲστ
Ἕνα σημαντικὸ τὲστ γιὰ κάθε ἄνθρωπο. Μὲ τὶς ὀκτὼ κάρτες - κλειδιὰ ξεσκεπάζεις πλήρως τὴν προσωπικότητά σου
WILLIAM GEORGE DE BURCH
Ἡ κληρονομιὰ τοῦ ἀρχαίου κόσμου
ΠΕΡΙΚΛΗ ΡΟΔΑΚΗ
Κλεομένης ὁ Γ' τῆς Σπάρτης
Ἡ μεγάλη κοινωνικὴ ἐπανάσταση
ΜΑΡΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΔΕΔΕ
Ἡράκλειτος
ΔΗΜ. ΓΚΕΛΗ, ΙΑΤΡΟΥ
Σεξουαλικὴ Διαπαιδαγώγησις
(Παίδων, Ἐφήβων καὶ Νέων)
ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Κινηματογράφος, Ἐπιστήμη, Ἰδεολογία
Α. ΑΓΓΕΛΑΚΗ
Κινεζικὴ καὶ Ἰαπωνικὴ ποίηση
F. G. LORCA
Ποιήματα *(Λεύκωμα)*

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Σ.Μ. Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν
προοπτικές

ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Σ. Αϊζενστάϊν

- Μέσα στήν σύγχυση φαινομενικῶν καί πραγματικῶν κρίσεων,
- Μέσα στό χάος τῶν οὐσιαστικῶν καί ἀσκόπων συζητήσεων (π.χ. ἐρασιτέχνες ἤ ἐπαγγελματίες ἠθοποιοί)
- Μέσα ἀπό τήν πίεσι δύο ἀντιφατικῶν προβληματισμῶν: τήν ἀναγκαιότητα τῆς προώθησης τῆς κινηματογραφικῆς κουλτούρας καί τήν ἀναγκαιότητα τῆς ἄμεσης γενικῆς κατανόησης,
- Περιορισμένοι ἀπό τήν ἀντίφασι ἀνάμεσα στήν ἀνάγκη: νά βροῦμε τίς φόρμες τῆς σοσιαλιστικῆς μας ἀναγέννησης πού θά ἀνταγωνίζονται τίς σύγχρονες καπιταλιστικές φόρμες καί νά ἔχουμε ὑπ'ὄψιν μας τίς ἱκανότητες ἀφομείωσης τῆς Τάξης μας μέ βάση τίς τάσεις τῆς ἄμεσης ἐπίδρασης καί κατανόησης τῶν μαζικῶν μέσων γιά ἑκατομύρια ἀνθρώπων.

δέν ἔχουμε παρ'ὅλα αὐτά τό δικαίωμα, ἀναζητῶντας τίς λύσεις πάνω σ'αὐτά τά προβλήματα καί τίς προϋποθέσεις, νά παραμένουμε στάσιμοι στίς θεωρητικές μας ἀναζητήσεις.

Παράλληλα πρός τήν ἀναζήτηση τοῦ δρόμου τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου μας καί τίς καθημερινές ἀποφάσεις, τακτικῆς σημασίας, κατά τήν ἀναζήτηση τῆς φόρμας τῆς κινηματογραφίας, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά ἐργαζόμαστε πάνω σέ γενικά ἐρωτήματα πρωταρχικοῦ χαρακτῆρα, πάνω στίς προοπτικές τοῦ κινηματογράφου.

Ἄν παραμερίσουμε γιά λίγο τήν ὀξυδέρκεια πού εἶναι ἀπαραίτητη στήν καθημερινή πράξη γιά νά ἀντιμετωπισθοῦν οἱ ἐφήμερες ἀνάγκες τῆς κοινωνικῆς κατανάλωσης, πρέπει νά ἐρευνοῦμε πιό βαθειά τά θεωρητικά προγράμματα τῶν πενταετῶν σχεδίων τοῦ μέλλοντος.

Πρέπει λοιπόν νά ἀναζητηθοῦν οἱ προοπτικές γιά τήν νέα λειτουργικότητα μιᾶς γνήσιας κουμουνιστικῆς κινηματογραφίας ἡ ὁποία θά ἀνταγωνίζεται ὁτιδήποτε ὑπῆρξε ὡς σήμερα —καί ὅτι θά δημιουργηθεῖ— στήν κινηματογραφία.
Σ'αὐτήν τήν κατεύθυνση ἀποβλέπουν καί οἱ παρακάτω σκέψεις.

"Ἡ κατανόηση τοῦ μαρξισμοῦ εἶναι πάντοτε εὐχάριστη καί χρήσιμη. Γιά τόν Γκόρκυ ὅμως ἡ κατανόηση αὐτή θά τόν διδάξει νά ξεκαθαρίσει στό μυαλό του πόσο λίγο ταιριάζει ὁ ρόλος τοῦ κα-

τηχητή —ένός ἀνθρώπου δηλαδή ποῦ μιλᾶ προπαντῶς στήν **γλῶσσα τῆς λογικῆς —σέ ἕνα καλλιτέχνη**— ἕναν ἄνθρωπο δηλαδή πού μιλάει κυρίως **στήν γλῶσσα τῶν εἰκόνων**. "Οταν ὁ Γκόρκυ πεισθῆ πάνω σ'αὐτό θά βρεῖ τήν σωτηρία του..."

Αὐτό ἔγραφε κάποτε ὁ Πλεχάνωφ (Εἰσαγωγή στήν τρίτη ἔκδοση τοῦ "Υστερα ἀπό εἴκοσι χρόνια").

'Ο Γκόρκυ εὐτυχῶς "βρῆκε τήν σωτηρία του". Οπως φαίνεται κατανοεῖ τώρα τόν μαρξισμό.

Στόν καιρό μας ὁ ρόλος τοῦ κατηχητή ταυτίστηκε μέ τόν ρόλο τοῦ καλλιτέχνη. Ἔτσι γεννήθηκε ὁ προπαγανδιστής.

'Η φιλονικεία ὅμως ἀνάμεσα στήν γλῶσσα τῶν εἰκόνων καί τῆς λογικῆς παραμένει ἀκόμα. Δέν κατωρθώσαμε νά συνενοούμεθα στήν γλῶσσα τῆς διαλεκτικῆς.

Στόν καλλιτεχνικό τομέα βέβαια στήν θέση τῆς ἀντιδιαστολῆς τοῦ Πλεχάνωφ κυριαρχεῖ σήμερα μιά ἄλλη 'Αντίθεση.

Ἄς ἐξετάσουμε πρῶτα αὐτή τήν 'Αντίθεση, γιά νά μπορέσουμε μετά νά διαγράψουμε τήν δυνατότητα μιᾶς σύνθετικῆς λύσεως τῆς παραπάνω ἀντιδιαστολῆς.

'Η σημερινή ἀντίληψη γιά τήν τέχνη συγκεντρώνεται σέ δύο πόλους ἀπό τήν φόρμουλα **τέχνη εἶναι ἡ γνῶση τῆς ζωῆς** ἕως τήν φόρμουλα **τέχνη εἶναι ἡ διαμόρφωση τῆς ζωῆς**. Αὐτή ἡ πολική ἀντιδιαστολή εἶναι, κατά τήν γνώμη μου, πέρα γιά πέρα λανθασμένη.

Κι'αὐτό ὄχι ἀπό τήν ἄποψη τῆς λειτουργικῆς ἀποστολῆς τῆς τέχνης, ἀλλά λόγῳ τῆς ἐσφαλμένης αἰτιολόγησης τῆς ἔννοιας, πίσω ἀπό τήν ὁποία κρύβεται ὁ ὁρισμός γνῶση .

"Οταν σκοντάφτουμε στόν καθορισμό μιᾶς οἱανδήποτε ἔννοιας, παραμελοῦμε βασικά τήν μέθοδο τῆς καθαρῆς γνωσσολογικῆς ἀνάλυσης τοῦ σημαίνοντος αὐτοῦ καθ'ἑαυτοῦ. Εὐτυχῶς ὅμως οἱ λέξεις πού χρησιμοποιοῦμε εἶναι πολλές φορές "ἐξυπνότερες" ἀπό ἐμᾶς.

'Απόλυτα ἀβάσιμη εἶναι ἀκόμα ἡ ἀντιπάθειά μας ἀπέναντι στήν ἐξέταση ἐκείνων τῶν ξεκαθαρισμένων ἐννοιῶν πού ἀνταποκρίνονται κατά λέξιν στόν χαρακτηρισμό τοῦ περιεχόμενου των. Σ'αὐτό ὅμως πρέπει νά ἀποβλέπουμε, νά φθάσουμε, δηλαδή σέ μιά φόρμα τῆς ἔννοιας ἀπηλαγμένη ἀπό τό βάρος τοῦ συμβατικοῦ κατεστημένου τό ὁποῖο πάντοτε παραμορφώνει τήν οὐσία της.

Αὐτό τό συμβατικό κατεστημένο σχηματίστηκε κυρίως μέσα στά πλαίσια τῆς ταξικῆς πάλης πού ἐπεκρατοῦσε τήν ἐποχή πού διεμορφώθηκε ἤ καθιερώθηκε ὁ βασικός

ὁρισμός μιᾶς ἔννοιας.

Ὅλος ὁ γλωσσικός μας πλοῦτος, ὅλοι οἱ ὁρισμοί, εἶναι κληρονομιά τῆς Μπουρζουαζίας, καί ἐφθασαν ὡς ἐμᾶς φορτωμένα μέ τήν νοοτροπία της, τό τρόπο σκέψης της καί τήν ἀξιολογική διαβάθμισή πού ταίριαζε στήν ἰδεολογία καί τήν σκοπιμότητάς της.
Κάθε ὅμως ἔννοια, ὅπως καί ὁποιοδήποτε φαινόμενο, ἐπιδέχεται μία διπλή "ἀνάγνωση", μία ἰδεολογική θά ἔλεγα ἀνάγνωση: μία στατική καί μία δυναμική, μιά κοινωνική καί μιά ἀτομική.

Ἐδῶ ὅμως ἐπεισέρχεται τό παραδοσιακό κοινωνικό περίγραμμα σά ἀποτέλεσμα τῆς προϋπάρχουσας ταξικῆς κυριαρχίας. Καί ἀντί νά ἀπογυμνώσουμε τήν λέξη ἀπό τό ταξικό της κατεστημένο, γράφουμε καταλαβαίνουμε καί χρησιμοποιοῦμε τήν λέξη καί τό ἐννοιολογικό της περιεχόμενο στό παραδοσιακό ἀστικό περίγραμμά της.

Τό γεγονός τῆς σημασίας τῆς λέξης γιά τήν ἀνάλυση τῆς ἔννοιας πού αὐτή χαρακτηρίζει τό ἔχει τονίσει ἤδη καί ὁ BERKELEY στό "A TREATISE CONCERNING THE PRINCIPLES OF HUMAN KNOWLEDGE".

> Δέν μποροῦμε νά ἀρνηθοῦμε ὅτι οἱ λέξεις ἐξυπηρετοῦν περίφημα ὥστε τό σύνολο τῶν γνώσεων τό ὁποῖον κερδίσαμε ἀπό τήν συλλογική προσπάθεια τῶν ἐρευνητῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν καί ὅλων τῶν ἐποχῶν καί ὅλων τῶν λαῶν νά γίνη κτῆμα τοῦ καθ' ἑνός.

Ταυτόχρονα ὅμως ἐφιστᾶ τήν προσοχή στό θέμα, πού καί ἐμεῖς θίξαμε πιό πάνω, στήν μονόπλευρη δηλαδή ἤ λανθασμένη χρήση τῶν ἐννοιῶν καί λέξεων:

> Πρέπει ὅμως παράλληλα νά παραδεχθοῦμε ὅτι τό μεγαλύτερο ποσοστό τῶν γνώσεων ἔγινε δυσνόητο καί περίπλοκο ἀπό τήν κατάχρηση τῶν λέξεων καί τήν γενίκευση τῶν ἐκφράσεων.

Μιά διέξοδο ἀπό αὐτό τό κατεστημένο, βλέπει ὁ BERCELEY, σάν ἰδεαλιστής πού εἶναι, ὄχι σέ μία ταξική-ἀναλυτική κάθαρση τῶν ἐννοιῶν ὑπό τό πρίσμα, μιᾶς κοινωνικῆς ἀξιολόγησης ἀλλά στήν στροφή πρός μίαν "καθαράν ἰδέαν".

> Γι'αὐτό θά ἦτο σκόπιμον ὁ καθείς μας νά προσπαθήση ὅσο εἶναι δυνατόν νά κατανοήση τίς ἰδέες, πού ἐξετάζει ἀφοῦ τίς διαχωρίση ἀπό ὅλα τά περιττά στολίδια τῶν λέξεων. Ἀρκεῖ νά ξεγυμνώσουμε τίς λέξεις γιά νά φθάσουμε στό δένδρο τῆς γνώσεως τοῦ ὁποίου οἱ καρποί εἶναι πολύ κοντά μας...

Ἐντελῶς διαφορετικά ἀντιμετωπίζει τό θέμα τῆς χρησιμοποίησης τῆς λέξης" ὁ Πλεχάνωφ. Ἐξετάζει τήν λέξη σέ ἀδιαχώριστο σύνδεση μέ τήν κοινωνία καί τήν παραγωγή. Γιά τόν σκοπό αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης κατεβάζει τήν λέξη ἀπό τό ἐπίπεδο τοῦς ἐποικοδομήματος

στό έπίπεδο τῆς "βάσης" στήν προέλευση δηλαδή καί διαμόρφωση τῆς λέξης μέσα στήν παραγωγή καί τήν κοινωνική πρακτική.

'Ο Πλεχάνωφ λοιπόν έδραιώνοντας τήν ἄποψή του πάνω "στήν ἀναγκαιότητα μιᾶς ὑλιστικῆς θεώρηση τοῦ πιό σωστά ἐρευνημένου κομματιοῦ τῆς 'Ιδεολογίας τῆς πρωτογενοῦς κοινωνίας, δηλαδή τῆς τέχνης" χρησιμοποιεῖ σάν μιά ἀπό τίς ἀποδείξεις του τίς γλωσσολογικές μελέτες τοῦ VON DEN STEINEN 'Ο VON DEN STEINEN εἶναι τῆς γνώμης ὅτι τό **σημεῖο** ἐξελίχθηκε ἀπό τήν σήμανση (χαρακτηρισμό-φώνημα) τῶν ἀντικειμένων γιά λόγους πρακτικῆς ἐκμετάλευσης". (Πλεχάνωφ : Βασικά θέματα τοῦ Μαρξισμοῦ, Μόσχα 1920).

'Η καθιερωμένη ἐκμάθηση τῶν λέξεων, ἡ τάση νά δεχόμαστε τίς λέξεις "ἀχώνευτες" καί ἡ γενική ἀντιπάθεια ἀπέναντι στήν ἔρευνα τοῦ τομέα αὐτοῦ μᾶς δημιουργοῦν πολλά προβλήματα καί μᾶς ὁδηγοῦν στήν ἄσκοπο σπατάλη τῆς δημιουργικότητάς μας.

Πόσες χαμένες συζητήσεις δέν ἔγιναν π.χ. πάνω στό ἐρώτημα **περιεχόμενο καί μορφή** ἑνός ἔργου*.

Καί αὐτό γιατί ἡ λέξη (σημεῖο) π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν ο χρησιμοποιεῖται βασικῶς καί καθιερώθηκε ἀντί τῆς λέξης π ρ ά ξ η ς (δράση τοῦ ἔργου). 'Η πρώτη εἶναι τόσο ἄμορφη, στατική καί παθητική, ἐνῶ ἡ δεύτερη εἶναι δυναμική καί ἐνεργητική καί εἶναι ὁπωσδήποτε πιό σωστό νά μιλάμε π.χ. γιά τήν π ρ ά ξ η (διαδραματισμένο) παρά γιά τό περιεχόμενό μιᾶς ἀρχαίας τραγωδίας.

Πόσο μελάνι δέν ξοδεύτηκε στήν σκληροκέφαλη προσπάθεια νά ἑρμηνευθῆ ἡ λέξη μ ο ρ φ ή μόνον σάν ἐτυμολογικό παράγωγο τῆς ἑλληνικῆς λέξεως φορμός (πλεχτό ἀπό ἰτιές καλάθι). 'Αντ' αὐτοῦ ἀνοίγοντας μόνον ἕνα λεξικό θά διεπίστωνε κανείς ὅτι ἡ λέξη μορφή στά ρωσσικά ἀποδίδεται μέ τό OBRAZ. Τό OBRAZ ὅμως προέρχεται ἀπό τίς λέξεις OBREZ (ἐντομή, μοντέλλο) καί OBNARUZENIE (ἀποκάλυψη, ξεσκέπασμα,ἐπίστρωση). Οἱ δύο αὐτοί ὅροι χαρακτηρίζουν ·θαυμάσια τήν λέξη μορφή ἀπό δυό ὄψεις: Τό OBREZ ἀπό τή στατική καί ἀτομική ἀνάγνωση σάν "μοντέλλο" τήν ὁριακή δηλαδή παρουσιάση πού χαρακτηρίζει τήν ἐν προκειμένω ἐμφάνιση (μορφότυπο) ἀπό μιά ἄλλη. 'Η ἀντιμαρξιστική ἑρμηνεία τοῦ LEONID ANDREEV (1871-1919) παραδέχεται μόνον αὐτή τήν ἄποψη .

Τό OBNARUZENIE χαρακτηρίζει ὅμως τό OBRAZ ἀπό τήν ἄλλη ἀνάγνωση, τήν κοινωνική καί σάν "ἀποκάλυψη"μέ

---

* Ρωσσικά: Περιεχόμενο =SO-DERZANIE , μορφή = OBRAZ

ἄλλα λόγια ἀπό τήν πλευρά τῆς δημιουργίας τῆς κοινωνικῆς σχέσης τοῦ μορφότυπου στό περιβάλλον του.

Ὑπό τό πνεῦμα αὐτό σάν "περιεχόμενο" θά χαρακτηρίζαμε τόν τρόπο, τήν βάση ὀργάνωσης τοῦ σκέπτεσθαι ἑνός ἔργου, ὅπου τό μέσον τῆς ἀποκάλυψης του εἶναι ἡ μορφή-φόρμα.
Κανείς μας δέν θά ἔλεγε ὅτι τό "περιεχόμενο" μιᾶς ἐφημερίδος εἶναι ἡ εἴδηση γιά τό ἄλφα ἤ βῆτα σκάνδαλο, ἤ ἡ ἀκριβής περιγραφή τοῦ γεγονότος πῶς ἕνας μεθυσμένος ἄνδρας σκότωσε μέ τό σφυρί τήν γυναίκα του.

Τό "περιεχόμενο" μιᾶς ἐφημερίδας εἶναι ἡ βασική ὀργάνωση καί ἐπεξεργασία τῶν παρουσιαζομένων (ἀποκαλυπτομένων) μέ σκοπό καθοδήγηση τοῦ ἀναγνώστη στό πνεῦμα μιᾶς ὁρισμένης τάξης.
Ἔτσι ἐδραιώνεται μέσα στήν παραγωγική λειτουργία (PROCESS) τό ἀδιαχώριστο σύνολο περιεχομένου καί μορφῆς ἀπό τήν ἰ δ ε ο λ ο γ ί α.

Σ'αὐτό ἐξ'ἄλλου συνίσταται ἡ διαφορά στό περιεχόμενο μιᾶς ἀστικῆς καί μιᾶς λαϊκῆς ἐφημερίδας πού παρουσιάζουν τά ἴδια γεγονότα.

Αὐτό φυσικά δέν περιορίζεται μονάχα στό παράδειγμα τῆς ἐφημερίδας ἀλλά γενικότερα σέ ὅλα τά φαινόμενα ἀπό τήν μορφή τῶν καλλιτεχνημάτων μέχρι τίς μορφές -φόρμες τῆς κοινωνικῆς καθημερινότητας.

Ἀνέφερα στήν ἀρχή ὅτι δέν συμφωνῶ μέ τόν ὁρισμό γ ν ώ σ η καί τήν αἰτιολόγηση τῆς ἔννοιάς του. Ποῦ εἶναι τό λάθος στήν χρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ σημαίνοντος;

Τό σημεῖον γ ν ώ σ η κατέληξε σήμερα νά χαρακτηρίζει μονόπλευρα μιά ἀφηρημένη συνάρτηση ἑνός συνόλου πληροφοριῶν. Αὐτό εἶναι βέβαια μία καθαρά ἀστική ἀντίληψη.

Ἤδη ἡ ἐπίστημη τῶν ἀντανακλαστικῶν ἔχει ἀποδείξει ὅτι τό προτσές τῆς γνώσης συνίσταται στήν μεγιστοποίηση τῶν ἐρεθισμῶν, οἱ ὁποῖοι ἐντάσσονται ἀνάλογα μέ τήν ἐνεργετική ἀνακλαστική ἀντίδραση τοῦ ὑποκειμένου. Τό προτσές αὐτό εἶναι ἤδη στόν μηχανισμό του μιά ἐνεργετική (δρῶσα) καί ὄχι μιά παθητική διαδικασία.

Παρ'ὅλα αὐτά ἀκόμα καί σήμερα ἐφαρμόζουμε στήν πρᾶξη, σχετικά μέ τό προτσές τῆς γνώσης, τόν διαχωρισμό τῆς δράσης καί τῆς ἐργασίας, ἔτσι ὅπως τόν ἀναφέρει ὁ ERNEST RENAN. Στό "LA REFORME INTELLECTUELLE ET MORALE". Ζητά μιά ἰσχυρή κυβέρνηση. " ἡ ὁποία θά ἀναγκάση τούς ἀγρότες νά κάνουν τήν δική μας δου-

λειά, ἐνῶ ἐμεῖς θά ἀφερωθοῦμε στήν διανόηση" (Πλεχάνωφ: Τεχνη καί κοινωνική ζωή).
Μιά ἀφηρημένη ἰδέα τῆς γνώσης, ἔξω ἀπό τήν ἄμεση ἐπίδραση καί πραγματικότητα εἶναι γιά μᾶς ἀπαράδεκτη.
Ἕνας διαχωρισμός τοῦ προτσές τῆς γνώσης, ἀπό τό προτσές τῆς παραγωγῆς δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει γιά μᾶς.

Ἀφηρημένη ἐπιστήμη, ἐπιστημονική διανόηση χωρίς σύνδεση μέ τήν ἄμεση ἐπίδραση —ἡ ἐπιστήμη γιά τήν ἐπιστήμη, ἡ γνώση γιά τήν γνώση— θά καταδικάζετε ἀμείλικτα ἀπό μᾶς, ὅπως καί ὁποιδήποτε φαινόμενο πού ἀποσκοπᾶ μονάχα σέ φιλοσοφική κερδοσκοπία.
Δέν ὑπάρχει θέσι γιά κερδοσκοπική φιλοσοφία μέσα στό πλαίσιο τῆς κοινωνικῆς-σοσιαλιστικῆς ἀναγέννησης.

Διανοητής εἶναι γιά μᾶς αὐτός πού συνεργάζεται. Γνώστης εἶναι γιά μᾶς ὁ διαμορφωτής.
Γνώση τῆς ζωῆς εἶναι ταυτόχρονα διαμόρφωση τῆς ζωῆς, ἀ ν α μ ό ρ φ ω σ η τῆς ζωῆς.

Μιά ἀντίθεση αὐτῶν τῶν ἐννοιῶν, ἕνας διαχωρισμός ους δέν μπορεῖ νά ἐπιζήσει στήν ἐποχή, τῆς ἀναγεννησής μας. Ἀκόμα οὔτε καί μέ τήν μορφή τῆς ἐπιστημονικῆς ἀνάλυσης.

Αὐτή καί μόνον ἡ ὕπαρξη τῆς ἐποχῆς τῆς σοσιαλιστικῆς μας ἀναγέννησης καί τοῦ συστήματός μας τό ἀποριπτει.

Σκοπός τῆς ἐποχῆς στήν ὁποία τώρα μπαίνει ἡ τέχνη μας εἶναι νά γκρεμίσει καί αὐτήν ἀκόμα τήν ἀντιδιαστολή ἀνάμεσα στήν "γλῶσσα τῆς λογικῆς" καί τήν "γλῶσσα τῶν εἰκόνων". Ἀπαιτοῦμαι ἀπό τήν τέχνη μας νά ἀρνηθῆ αὐτή τήν ἀντίθεση.

Τήν π ο ι ο τ ι κ ή διαφοροποίηση καί τήν μεμονωμένη ἀτομικότητα θέλουμε νά τήν μετατρέψουμε σέ μιά π ο σ ο τ ι κ ή συσχέτιση καί ἀντίστοιχία.

Δέν μποροῦμε ἄλλο νά θεωροῦμε τήν ἐπιστήμη καί τήν τέχνη σάν ποιοτικά ἀντιδιασταλόμενες.

Θέλουμε νά τίς ἐξομοιώσουμε ποσοτικά καί πάνω σ' αὐτή τήν βάση νά τίς μετατρέψουμε σ'ἕνα νέο ἐνιαῖο εἶδος ἐνός ἐνεργοῦ σοσιαλιστικοῦ παράγοντα.

Ὑπάρχουν βάσεις γιά μιά τέτοια μέθοδο σύνθεσης; Ναί **Ἡ μέθοδος τῆς πραγματικῆς σύνθεσης.** Καί αὐτό γιατί πιστεύουμε ὅτι τοῦτο δέν ἔχει καμιά σχέση μέ φόρμουλα ὅτι "τά διδακτικά ἔργα πρέπει νά ἔχουν ἀγωνία καί τά διασκεδαστικά πρέπει νά διδάσκουν".

Ὑπάρχουν ἀποδείξεις γι'αὐτό; Καί τί εἶναι τό κοινό στίς σφαίρες ἐπιροῆς τῶν δύο αὐτῶν τομέων πού

μέχρι σήμερα τούς θεωρούσαμε άντιδιαστελόμενους;

Δέν ὑπάρχη τέχνη χωρίς προβλημα-τισμό. (διαμάχη -CONFLICT).

Ἄς σκεφθοῦμε πάνω στήν σύγκρουση τῆς ἁρμονίας τῶν γοτθικῶν τόξων μέ τούς νόμους τῆς βαρύτητας.

στήν σύκρουση τῶν ἡρώων μέ τό πεπρωμένο στήν ὀρχαία τραγωδία.

στήν σύγκρουση τῆς ὀργανικῆς λειτουργίας ἑνός κτιρίου μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἐδάφους καί τῶν οἰκοδομικῶν ὑλικῶν.

Παντοῦ ὑπάρχη ἡ διαμάχη, ὁ ἀγῶνας.

Ἕνα γίγνεσθαι γεννημένο ἀπό τήν σύγκρουση τῶν ἀντιθέσεων πού ὅλο καί μεγαλώνει ἀπό τήν ἐπίδραση καί συνάρτηση νέων ἐπιδράσεων, ἕως ὅτου, στό ζενίθ του τά ἀφομοιώνει ἐξ'ὁλοκλήρου. Ὄχι σάν μονάδα,σάν ἄτομο, ἀλλά σάν κολλεκτίβα, σάν σύνολο. Καί ἀκόμη πιό πολύ ἕως ὅτου αὐτό καθ'ἑαυτό μπεῖ στό δημιουργικό παιχνίδι καί ἔρθει σέ σύγκρουση μέ τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό.

Κολλεκτίβα ἐναντίον κολλεκτίβας. Χειροπιασμένοι .Βῆμα μέ βῆμα σέ ἀθλητικό συναγωνισμό. Ὁ ἀθλητικός ἀγῶνας σάν ἡ πιό τέλεια φόρμουλα τῆς τέχνης πού κάνει τόν θεατή μέτοχο καί δημιουργό. Ὁ κύκλος κλείνει μέ τήν ἐπιστροφή στόν ἀγῶνα τῆς τέχνης, ἀγῶνα σάν ἐκείνους τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος πρίν ἀπό τήν γέννηση τῆς τραγωδίας, παρ'ὅλο βέβαια πού ἡ "μορφική" ἀντιστοιχία τους ἔχει τόσο πολύ σχέση ὅσο ὁ σημερινός κομμουνισμός μέ τόν πρωτόγονο κουμμουνισμό.

Καί ἡ ἐπιστήμη;

Τό βιβλίο. Οἱ τυπομένες λέξεις. Τά μάτια. Τά μάτια σάν ἐγκέφαλος. Αὐτό εἶναι ἄσχημο. Βιβλίο, λέξεις , μάτια. Ποιός δέν περπάτησε μέ τό βιβλίο στά χέρια πέρα-δόθε μέσα σέ τέσσερους τοίχους;

Ποιός δέν προσπάθησε ἐπαναλαμβάνοντας ρυθμικά πάλι καί πάλι νά ἀπομνημονεύσει "Ἡ ὑπεραξία εἶναι..."
Μέ ἄλλα λόγια ποιός δέν ζήτησε βοήθεια ἀπό τήν κινητική στήν προσπάθεια γιά τήν ἀποτύπωση ἀφηρημένων ἰδεῶν ἀπό ὀπτικές διεγέρσεις;

Ἤ ἀκόμα τό ἀκροατήριο, ὁ ὁμιλητής. Φυσικά ὄχι ἕνας στεῖρος ἀνίκανος γραφειοκράτης, ἀλλά ἕνας ἀπό ἐκείνους τούς παλιούς φλογερούς φανατικούς —πού ὅλο καί λιγοστεύουνε ὅπως ὁ πεθαμένος καθηγητής SOSNOCKIJ πού μποροῦσε νά μιλᾶ γιά ὁλοκληρώματα καί ἀνάλυση ὧρες ὁλόκληρες μέ τόσο πάθος ὅπως ὁ CAMIL-

LE DASMOULIN, ὁ DANTON GAMBETTA ἤ ὁ VOLODARSKIJ, ὅταν μιλοῦσαν γιά νά κατακεραυνώσουν τούς ἐχθρούς τοῦ λαοῦ καί τῆς ἐπανάστασης.

Τό ταμπεραμέντο τοῦ ὁμιλητή πού σέ κατακτᾶ καί σέ συναρπάζει. Τόν καθ'ἕνα καί ὅλους μέσα στήν ρυθμική ἀνάσα ἑνός ἡλεκτρισμένου ἀκροατήριου.

Ἕνα ἀκροατήριο πού ξαφνικά ἔγινε τσίρκο, ἱπποδρόμιο, MEETING, ἀρένα μιᾶς συλογικῆς κολλεκτίβας πού ζεῖ στόν παλμό τοῦ συλλογικοῦ ἐνδιαφέροντος. Τό μαθηματικό ἀφηρημένο γέμισε ἀπροσδόκητα ἀπό αἷμα καί ζωή. Ἕνα ξερό ἀνιαρό ὁλοκλήρωμα ἀποτυπώθηκε στήν λάμψη τῶν ματιῶν. Στήν μνημοτεχνική μιᾶς συλλογικά δραστηριοποιημένης κατανόησης.

Ἕνα ἄλλο παράδειγμα, ἀπό τήν μουσική τώρα, βραχνιασμένες φωνές προσπαθοῦν, ἄδικα, νά πιάσουν τήν φωνητική σκάλα: Ντό, ρέ, μί, φα...κ.λ.π. Τό πιάνο ὑποφέρει. Οἱ χορδές τῶν νεύρων ταλαιπωροῦνται χωρίς κανένα ἀποτέλεσμα. Ἡ ὀργανική ἐπανασύνδεση τοῦ διαχωρισμοῦ φωνῆς καί ἀκρόαση ἀποτυγχάνει. Καί ξαφνικά στήν χορωδία, οἱ μεμονομένες φωνές ἑνώθηκαν καί τό θαῦμα ἔγινε. Φθόγγο μέ φθόγγο ἐντάσσονται οἱ φωνές στήν συλλογική πράξη, στήν κολλεκτίβα.

Σ'ἕνα ἄλλο τώρα-τομέα. Ἐκεῖ πού κάθεσε νοιώθεις τήν ἀνάγκη νά πεταχτεῖς πάνω, νά κινηθεῖς στό δωμάτιο, νά αὐτοσχεδιάσεις χορευτικές φιγοῦρες. Τί συμβαίνει; Διονυσιακή ἔκσταση μήπως; Ὄχι, εἶναι αὐτό πού ὁ JACQUES DELCROZE ἐπινόησε γιά νά δυναμώσει τήν ρυθμική ἀπομνημόνευση τοῦ σολφέζ στούς μαθητές του. Καί ἀντί νά τούς ἀφήνει νά κρατοῦν τόν ρυθμό μέ τήν κίνηση τοῦ χεριοῦ εἰσήγαγε τήν ρυθμική κίνηση ὁλόκληρου τοῦ σώματος.

Ἀλλά θά προχωρήσουμε. Τό συλλογικό, ἡ κολλεκτίβα διαιρέθηκε ξαφνικά σέ δύο κόμματα. Δέν ὑπάρχει πλέον ἡ καθέδρα τοῦ ὁμιλητή ἀλλά δύο ἀναλόγια, δύο ἐξέδρες, δύο ἀντίπαλοι, μέσα ἀπό τήν φλόγα τῆς διαλεκτικῆς τῆς συζήτησης διαπλάσεται ἡ ἀντικειμενική πραγματικότητα, ἡ ἀξιολόγηση ἑνός φαινομένου, τό γεγονός (FACT).

"Τό ἕνα κόμμα ἐνάντια στό ἄλλο".

Τό αὐταρχικό-τελεολογικό "ἔτσι εἶναι" πάει στό διάβολο. Τά στηριγμένα στήν εὐπιστία ἀξιώματα καταρρέουν "Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος..." Καί μήπως δέν θά ἔπρεπε νά λέμε ἦν; Τό θεώρημα μέ τίς ἀντιθέσεις του πού ἀπαιτοῦν ἀπόδειξη ἐμπεριέχει τόν διαλεκτικό προβληματισμό.

Ἐμπεριέχει κατά δημιουργικό διαλεκτικό τρόπο τήν

κατανοητή ούσία τοῦ φαινομένου χωρίς ἀμφισβήτηση, στόν ὕψιστο βαθμό τῆς ἔντασης, μέ ὅλα τά στοιχεία τῆς προσωπικῆς λογικῆς καί τῆς ἰδιοσυγκρασίας γιά τήν δραστηριοποίηση τῶν ἀντιφατικῶν θέσεων τῆς ἐσωτερικῆς πάλης.

Ἀκόμη τό σύμπλεγμα τῶν βάσει τῆς πείρας ἐξαρτημένων ἀντιδράσεων καί ἡ ἄμεση φωτιά τῶν ἀνεπιφυλάκτων ἀντιδράσεων. Μέσα στό καμίνι τῆς διαλεκτικῆς φωτιᾶς γεννιέται ἕνας νέος παράγοντας ἀναγέννησης. Μιά καινούργια, κοινωνική ἀντίδραση σφυρηλατεῖται.

Πού εἶναι ἡ διαφορά, ποιό τό ἀγεφύρωτο χάσμα ἀνάμεσα σέ μιά τραγωδία καί μιά διάλεξη; Τό ὅτι σκοπός καί τῶν δύο εἶναι νά ἀνοζωογωνίσουν τήν ἐσωτετική σύγκρουση καί μέ τήν διαλεκτική τους λύση νά μεταδώσουν στίς μάζες μία νέα διέγερση, ἕναν ἐρεθισμό τῆς δραστηριότητας, ἕνα καινούργιο μέσο τῆς ἐνεργητικῆς διαμόρφωσης τῆς ζωῆς;
Πού εἶναι ἡ διαφορά ἀνάμεσα στήν ὁλοκληρωμένη τέχνη ἐνός ὁρατόριου καί στην ὁλοκληρωμένη μέθοδο τῆς ἀπόκτησης γνώσεων;

Ἡ νέα τέχνη πρέπει νά θέση τέρμα στόν δυαδισμό τοῦ "αἰσθήματος" καί τῆς "νόησης".

Πρέπει νά ξαναδώσουμε στήν ἐπιστήμη τήν αἰσθαντικότητα της καί στή νοητική διαδικασία τήν φλόγα της καί τό πάθος της.

Τό ἀφηρημένο νοητικό προτσές πρέπει νά ἀναβαπτισθεῖ μέσα στήν δίνη, στόν στρόβιλο τῆς πράξης.

Ἡ εὐνουχισμένη ἀφηρημένη φόρμα πρέπει νά ξανακερδίσει τήν ἀφθονία καί ὅλο τόν πλοῦτο τῆς ζωντανῆς καταληπτῆς φόρμας.

Ἡ τυποποιημένη ἰσχυρογνωμωσύνη πρέπει ν'ἀντικατασταθεῖ ἀπό τήν ἰδεολογική διατύπωση.

Αὐτή εἶναι ἡ πρόκλησή μας. Αὐτές εἶναι οἱ ἀπαιτήσεις πού θέτουμε στήν νέα ἐποχή τῆς τέχνης.

Ποιό εἶδος τῆς τέχνης μπορεῖ νά ἀνταποκριθεῖ σ'αὐτές τίς ἀπαιτήσεις;

Ἀποκλειστικά καί μόνον τό μέσον τῆς κινηματογραφίας.

Ἀποκλειστικά καί μόνον ὁ διανοητικός κινηματογράφοε. Μιά σύνθεση συγκινησιακοῦ (EMOTIONAL) τεκμηριομένου (DOCUMENTAL) καί ἀπόλυτου (ABSOLUTE)φίλμ.

Μόνον ὁ διανοητικός κινηματογράφος θά εἶναι ἱκανός νά θέσει τέρμα στήν διαίρεση τῆς "γλῶσσας τῆς λόγικῆς" καί τῆς "γλῶσσας τῶν εἰκόνων", χάρις καί μέ

βάση τήν γλῶσσα τῆς διαλεκτικῆς τοῦ φίλμ.

Ἕνας διανοητικός κινηματογράφος σέ μιά ἄγνωστη μέχρι τώρα μορφή καί ἀνοιχτή κοινωνική ἀποστολή. Ἕνας κινηματογράφος ὑψηλῆς διανόησης καί ἄκρας αἰσθαντικότητας πού θά ἔχει κατακτήσει ὅλο τό ὁπλοστάσιο τῶν ὁπτικῶν, ἀκουστικῶν καί βιολογικῶν ἐρεθισμῶν.

Στόν δρόμο ὅμως πού ὁδηγεῖ σ'αὐτό τόν σκοπό ὑπάρχει κάποιος πού μᾶς φράζει τόν δρόμο.

Ποιός εἶναι αὐτός; Εἶναι ὁ "ζωντανός ἄνθρωπος".

Αὐτόν προωθεῖ ἡ λογοτεχνία. Ἔχει ἤδη, ἀπό τήν εἴσοδο τοῦ καλλιτεχνικοῦ θεάτρου τῆς Μόσχας, σχεδόν μπεῖ στό θέατρο. Τώρα κτυπᾶ τήν πόρτα καί τοῦ κινηματογράφου.

Σύντροφε "Ζωντανέ ἄνθρωπε". Δέν θέλω νά πῶ τίποτε γιά τήν λογοτεχνία. Οὔτε καί γιά τό θέατρο. Ἀλλά ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι γιά σένα. Γιά τόν κινηματογράφο εἶσαι "δεξιά" ἀπόκλιση. Ἡ ἀνάμιξή σου θά σήμαινε ὅτι δέν στεκόμαστε στό ὕψος τῆς στάθμης τῶν τεχνικῶν μέσων καί δυνατοτήτων καί κατά συνέπεια τῆς ὑποχρέωσης νά τά ἐκφράζουμε. Ἡ βαθμίδα ἐξέλιξης τῶν μέσων παραγωγῆς καθορίζει τίς μορφές τῆς ἰδεολογίας. Εἶναι μιά προδιαγραφή πού ἀνταποκρίνεται στήν κατώτερη βαθμίδα τῆς βιομηχανικῆς ἐξέλιξης στήν τέχνη.

Τό νά διαλέξουμε τόν "ζωντανό ἄνθρωπο" σάν θέμα θά ἔμοιαζε σά νά δουλεύουμε μέ ξύλινο ἁλέτρι σέ μιά τόσο ὑψηλῆς τεχνολογικῆς στάθμης μορφή τῆς τέχνης ὅπως εἶναι ἐν γένει ὁ κινηματογράφος καί ἰδιαίτερα ὁ διανοητικός κινηματογράφος. Θά ταίριαζες στόν κινηματογράφο καί ὁ κινηματογράφος σέ σένα ὅσο ὁ λεπτοδείκτης τοῦ ρολογιοῦ γιά τό ψάρεμα φάλαινας.

Ὁ"ζωντανός ἄνθρωπος" ἔχει θέση μέσα στά περιθώρια καί τούς περιορισμούς τῆς κουλτούρας, τοῦ θεάτρου. Ὄχι βέβαια στό θέατρο τῆς ἀριστερᾶς, ἀλλά στό καλλιτεχνικό θέατρο τῆς Μόσχας. Τό θέατρο Τέχνης καί τίς τάσεις του πού γιορτάζουν τώρα πομποδικά τήν "δεύτερη νεότητα".

Γιατί τό θέατρο τῆς ἀριστερᾶς ἔχει στήν οὐσία ἐξαφανισθεῖ ἀφοῦ δέν μπορεῖ νά ἐφαρμοσθεῖ πρακτικά. Ἔχει διασπασθεῖ ἤ στό τελευταῖο στάδιο τῆς ἐξέλιξης του, τόν κινηματογράφο, ἤ στήν ἀρχική του φόρμα τοῦ τύπου τῆς ACHRR**.

** ACHRR= Ἕνωσις καλλιτεχνῶν τῆς ἐπαναστατικῆς Ρωσίας.(1922-1932). Ὑπεστήριζε βασικῶς τήν ρεαλιστική καί νατουραλιστική τέχνη.

Φυσικά ἀνάμεσά τους ἐπέζησε μόνον ὁ Μέγιερχολντ καί ὄχι βέβαια σάν θεατρική φόρμα ἀλλά σάν μιά μεμονωμένη μεγαλοφυΐα.

Ὁ κινηματογράφος ὅμως, χωρίς νά ἀρνεῖται ἐντελῶς μιά μερική χρήση τῶν μέσων τοῦ καλλιτεχνικοῦ θεάτρου τῆς Μόσχας στά πλαίσια μιᾶς ρεαλιστικῆς πολιτικῆς, πρέπει νά κατευθύνει ἐπίμονα τήν πορεία του πρός μιά ἰδεολογική κινηματογραφία σάν τήν ὑψηλότερη φόρμα τῆς ἐξέλιξης τῶν δυνατοτήτων τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς.

Ἡ κινηματογραφία εἶναι ἱκανή, καί κατά συνέπεια ὑποχρεωμένη, νά μεταφέρει στήν ὀθόνη τήν διαλεκτική τῆς οὐσίας Ἰδεολογικῶν συζητήσεων σέ μία καθαρή φόρμα αἰσθησιακά ἀντιληπτή. Καί αὐτό χωρίς νά ἀναγκασθεῖ νά καταφύγει στά μέσα τοῦ μύθου, τοῦ θέματος ἤ τοῦ "ζωντανοῦ ἀνθρώπου".

Ὁ διανοητικός κινηματογράφος μπορεῖ καί πρέπει,νά φέρει σέ πέρας θέματα ὅπως "ἀριστερή ἀπόκλιση","δεξιά ἀπόκλιση", "διαλεκτική μέθοδος", "τακτική τοῦ μπολσεβικισμοῦ" κ.λ.π.

Καί αὐτό ὄχι μόνο ὑπό τόν τύπο χαρακτηριστικῶν "ἐπεισοδίων" ἀλλά μέ τήν παρουσίαση ὁλοκλήρων σ υ σ τ η μ ά τ ω ν καί σ υ σ τ η μ ά τ ω ν ἐ ν ν ο ι ῶ ν.

Ὅπως μέ τήν "Τακτική τοῦ Μπιλσεβικισμοῦ" καί ὄχι τήν "Ὀκτωβριανή ἀλλαγή" ἤ "Ὁ πέμπτος χρόνος" μέ ἄλλα λόγια τήν μέθοδο καί τό σύστημα αὐτό καθ' ἑαυτό, μέ τήν χρησιμοποίηση βέβαια συγκεκριμμένου ὑλικοῦ ἀλλά μέ ἄλλο σκοπό καί ἀπό ἄλλη σκοπιά.

Τά πρωτόγονα, χονδροκομένα σχήματα παρουσίασης τά ψυχολογικά καί ψυχολογικῆς παράστασης θέματα, ὅπως καί ἐκεῖνα πού χρειάζονται τόν "πρωταγωνιστή" σάν μεσάζοντα τῆς μεθόδου, ἀνήκουν στά λιγότερα ἀνεπτυγμένα μέσα ἔκφρασης ὅπως τό θέατρο καί τό φίλμ τοῦ παλιοῦ τύπου.

Στόν νέο κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος εἶναι σέ θέση μόνος του νά συλλάβει καί νά συμπεριλάβει τόν διαλεκτικό προβληματισμό στό γίγνεσθαι μιᾶς ἔννοιας, σ' αὐτόν τόν κινηματογράφο ἀνήκει ὁ ρόλος νά μεταφέρει ἀπαρέκλιτα τίς κομμουνιστικές ἰδέες στίς μάζες τῶν ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων.

Σάν τελευταῖος κρίκος στήν ἁλυσίδα τῶν μέσων τῆς πολιτιστικῆς ἐπανάστσης, στήν ὁποίας ἐντάσσονται ὅλα, ἐργάζεται σέ ἕνα κοινό μονιστικό σύστημα, ἀπό τήν συλλογική διαπαιδαγώγιση καί συνθετική μέθοδο ἀπεικόνισης ὡς τίς πιό καινούργιες φόρμες τίς τέχ-

νης, ὥσπου νά πάψει νά εἶναι μόνον "τέχνη" καί νά φθάσει στό τελικό στάδιο τῆς ἐξέλιξης:

Μόνον ὅταν τά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου λυθοῦν κατ'αὐτό τόν τρόπο θά ἀξίζει νά χαρακτηρίζεται σάν ἡ "σπουδαιότερη ἀπό ὅλες τίς τέχνες".

Μόνον ἔτσι θά ξεχωρίσει ριζικά ἀπό τόν ἀστικό κινηματογράφο.

Μόνον ἔτσι θά γίνει ἕνα κομμάτι τῆς ἐποχῆς τοῦ κομμουνισμοῦ πού ἀνατέλει.

A. DOVZHENKO

Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΜΟΥ

"Οπως τή διηγήθηκε στόν L. LINHART

Μετά τήν 'Επανάσταση ὁ Οὐκρανικός κινηματογράφος ἀναγκάστηκε ν' ἀρχίσει ἀπό τά θεμέλια χτίζοντας στούντιο καί δημιουργώντας ἕνα καινούργιο προσωπικό ἀπό ἐργάτες τοῦ φίλμ.

Ξεκίνησα τή δουλειά μου στόν κιν/γράφο στά Στούντιο Γούφκου, ποὺ τώρα εἶναι γνωστά ὡς «Οὐκρανικά Φίλμ» καί ὅπου ἐργάζομαι μέχρι τώρα.

Δυό ταινίες ἀποτελοῦν τίς κύριες καμπές τῆς δουλειᾶς μου: Τό «ARSENAL» καί ἡ «ΓΗ». Δημιουργῶ τίς ταινίες μου στή βάση τῶν κοινωνικῶν κινήτρων. 'Η ἴδια ἡ ἱστορία γιά μένα δέν ἔχει ἀξία ἐκτός ἄν εἶναι τό ἐπακόλουθο μιᾶς κάποιας κοινωνικῆς φόρμας. Αὐτή ἡ ἄποψη καθορίζει ἐπίσης τή μέθοδο τῆς δουλειᾶς μου. Αὐτό τό λέω Σ υ ν θ ε τ ι κ ή Μ έ θ ο δ ο :

'Από μιά μεγάλη ποσότητα ὑλικοῦ, ποὺ θ' ἀρκοῦσε γιά τή δημιουργία πέντε ἤ ἕξι ταινιῶν, κάνω μόνο ἕνα φίλμ, ποὺ συνδέεται ἀπό μιά ἀσυνήθιστα ἰσχυρή ἔνταση. Παρουσιάζει μιά κάποια συμπύκνωση τοῦ ὑλικοῦ σ' ἕνα μόνο σύνολο.

Διαλέγω τούς χαρακτῆρες μου μέ τέτοιον τρόπο ποὺ ἔχουν τά σημάδια ὄχι μόνο ἑνός φιλμικοῦ ἥρωα, ἀλλά ὁλόκληρων κοινωνικῶν ὁμάδων. Εἶναι ἡ πασίγνωστη «μέθοδος τῶν τύπων» τῆς Σοβιετικῆς κινηματογραφίας. Τό ARSENAL ('Οπλοστάσιο) εἶναι ἡ πρώτη καμπή τῆς δουλειᾶς μου. ('Ο Ντοβζένκο θεωρεῖ τίς δυό προηγούμενες ταινίες του, «Διπλωματικές 'Αποσκευές» καί «Ζβενίγορα», ἐντελῶς σά μελέτες γιά τή δημιουργική του δουλειά).

"Εχει μιά ἱστορική βάση:

— τό τέλος τοῦ 'Ιμπεριαλιστικοῦ Πολέμου τοῦ 1914—1918.
— τή φθορά τῶν Ρωσσικῶν γραμμῶν.
— τήν ἐπιστροφή τῶν στρατιωτῶν στά σπίτια τους.
— τήν παραμονή τους στήν περιοχή τῆς Οὐκρανίας.
— καί τά πρῶτα ξεσπάσματα τῆς 'Επανάστασης.

Στὴν Οὐκρανία κατὰ τὴν Ἐπανάσταση ξεπετάχτηκαν δύο κύρια προβλήματα: τὸ ἐθνικὸ καὶ τὸ κοινωνικό.
Τὸ ἐθνικὸ πρόβλημα ἦταν τὸ ἀντικείμενο τῆς δράσης τῆς Οὐκρανικῆς μπουρζουαζίας κι ἑνὸς τμήματος τῶν διανοουμένων ἐργατῶν. Αὐτοὶ οἱ ἄνδρες, γιὰ νὰ πετύχουν τὰ ἐθνικά τους συμφέροντα, θυσίασαν τὰ κοινωνικὰ ποὺ τὰ ὑπερασπίστηκαν οἱ ἐργάτες, οἱ ἀγρότες καὶ οἱ ἐναπομείναντες διανοούμενοι ἐργάτες. Αὐτὴ ἡ σύγκρουση τῶν συμφερόντων ἦταν ἡ αἰτία γιὰ τὴν ἀποσύνθεση ἀνάμεσα μπουρζουαζίας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ καὶ προλεταριάτου ἀπὸ τὴν ἄλλη.
Αὐτὴ εἶναι ἡ κύρια ἰδέα ποὺ πάνω της βασίζεται τὸ ARSENAL. Περιέχει ὑλικὸ ἀρκετό, πραγματικά, γιὰ πέντε ἢ ἕξι ταινίες. Ἀλλὰ ἔγινε ἔτσι ποὺ διὰ μέσου τῆς μικρότερης ποσότητας ὑλικοῦ, ποὺ ὑπάρχει στὴν ταινία, ἐκφράζεται ἡ μεγαλύτερη ποιότητα ἰδεῶν καὶ κοινωνικῶν αἰσθημάτων.
Τὸ ARSENAL ἐκφράζει τὸν ἀγώνα τῶν ἐργατῶν νὰ πετύχουν μιὰ Σοβιετικὴ κυβέρνηση στὴν Οὐκρανία. Εἶναι μιὰ ἀγωνιστικὴ — ταινία ποὺ συμπυκνώνει τὰ γεγονότα ποὺ ἀναφέρθηκαν πιὸ πάνω: περιλαμβάνει ὄχι μόνο τὸ Κίεβο μὲ τὰ περίχωρά του καὶ τὶς πιὸ ἀπόμακρες περιφέρειες, ἀλλὰ τὴν Οὐκρανία σὰ σύνολο· Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΚΑΜΠΗ ΕΙΝΑΙ ἡ «ΓΗ» ποὺ τεκμηριώνει ἐπίσης τὴν κατάλληλη μέθοδο τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου στὴν ἀναπαράσταση τοῦ ὑλικοῦ, μιὰ μέθοδος ποὺ ἀνταποκρίνεται αὐστηρὰ στὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας.
Καθὼς ὑπάρχουν στὸν κόσμο δυὸ πολιτικὰ συστήματα — τὸ Κομμουνιστικὸ καὶ τὸ Καπιταλιστικό — ἔτσι ὑπάρχουν καὶ δύο συστήματα κινηματογραφίας.
Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ἡ Σοβιετικὴ κινηματογραφία: ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ Γαλλική, ἡ Ἀμερικανική, κλπ. κινηματογραφία.
Τὰ θέματα τόσο τῆς Ἀμερικανικῆς ὅσο καὶ τῆς Εὐρωπαϊκῆς κινηματογραφίας εἶναι: ἔρωτας, δυνατὸς ἥρωας, ὄμορφες γυναῖκες, ὡραῖο τοπίο, τουαλέτες, πολυτέλεια κλπ. Ἔχουν πετύχει νὰ βροῦν κάποια ἀκροατήρια στὸν Παληὸ καθὼς καὶ στὸ Νέο Κόσμο. Ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος ἦταν ἐπίσης ἀναγκασμένος νὰ βρεῖ κάποια στοιχεῖα γιὰ νὰ κερδίσει τὴν εὔνοια τοῦ προλεταριακοῦ του κοινοῦ. Ἔπρεπε νὰ βρεῖ ἕνα σταθερὸ τρόπο, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι κέρδισε ὄχι μόνο τὴν εὔνοια τοῦ δικοῦ του Σοβιετικοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ τμημάτων ἀπὸ ἀκροατήρια σὲ καπιταλιστικὲς χῶρες, ἰδιαίτερα στὴν Εὐρώπη.
Ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος βρῆκε τὸ κοινό του ἐξαιτίας αὐ-

τῶν τῶν στοιχείων:
— μάζες, πλήθη:
— κολοσσιαῖα κινήματα:
— εἰδικὰ θέματα:
— εἰδικὲς ὀπτικὲς γωνίες:
— ρυθμὸς (tempo)

Στὴ «ΓΗ» ἐπιθυμοῦσα νὰ δουλέψω μὲ κάποιον ἄλλο τρόπο. Ἤθελα νὰ ἐξαλείψω διὰ μέσου τῆς μεγάλης ταχύτητας τῆς κατάλληλης κίνησης ὅλα τὰ φυσικὰ ἀποτελεσματικὰ κομάτια: καὶ διάλεξα ἐπίσης ἕνα ἁπλὸ θέμα. Μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση θὰ δείξει πῶς ἐργάστηκα:

Ἴσος κάμπος, κοινό χωριό, κοινοὶ ἄνθρωποι. Αὐτὰ εἶναι τὰ τρία πιὸ κύρια στοιχεῖα, ποὺ μ' ἔκαναν νὰ στηρίζομαι μόνο στὴν τέχνη μου καὶ στὸν ἠθοποιό μου. Ποῦ καὶ ποῦ, δὲ μεταχειρίζομαι καθόλου ἠθοποιό.

Στὴ «ΓΗ», γιὰ παράδειγμα, ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια κομάτια, παίζεται ἀπὸ ἕναν ἁπλὸ θερμαστή.

Δουλεύοντας μ' ἕνα μὴ ἠθοποιό, πρέπει νὰ χρησιμοποιήσω ΜΙΑ ΕΙΔΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟ.

Ποιὰ εἶναι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σ'ἕνα μὴ ἠθοποιὸ κι' ἕνα ἠθοποιό; Ἕνας μὴ ἠθοποιὸς δὲν ξέρει τοὺς τεχνικοὺς τρόπους καὶ τί νὰ κάνει μὲ τὸ χρόνο, (π.χ. μὲ τὸ χρόνο σὲ μιὰ ταινία, μὲ τὴ διάρκεια καὶ τὸν ρυθμὸ τῶν κινήσεων κ.τ.λ.). Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ δημιουργήσεις ἕνα τύπο κατάστασης στὴν ὁποία ὁ μὴ ἠθοποιὸς ἀκριβῶς ὅπως ὁ ἠθοποιός, θὰ ξεχάσει ὅτι παίζει μπροστὰ στὴν κάμερα: μὲ ἄλλα λόγια, νὰ δημιουργήσεις μιὰ κατάσταση ὅπου ὁ μὴ ἠθοποιὸς δὲν παίζει ἀλλὰ δουλεύει. Τότε συμβαίνει συχνὰ ὁ σκηνοθέτης νὰ ξεχνᾶ τὸ ρόλο του σὰ σκηνοθέτης καὶ νὰ ἐπηρεάζει τὸ μὴ ἠθοποιὸ σὰν ἄνθρωπος πρὸς ἄνθρωπο. Εἶναι ἀπαραίτητο ὁ μὴ ἠθοποιὸς νὰ αἰσθάνεται τί ἀπαιτεῖται ἀπ' αὐτόν.

Ὑπάρχουν μερικὲς φορὲς περιπτώσεις ποὺ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τὶς ἐξηγήσεις σ' ἕνα μὴ ἠθοποιό. Σὲ τέτοιες στιγμὲς μεταχειρίζομαι τὴν ἀποκαλούμενη ΠΡΟΚΛΗΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟ ΔΟΥΛΕΙΑΣ:

Ν' ἀναγκάσεις ἕνα μὴ ἠθοποιὸ νὰ κάνει κάποιο μορφασμὸ ἢ μιὰ κίνηση. Νὰ τὸν προκαλέσεις νὰ τὸ κάνει. Γιὰ παράδειγμα,, μιὰ σκηνὴ ἀπαιτεῖ κατάπληξη: — τότε, γιὰ νὰ τοῦ προκαλέσεις αὐτὴ τὴν ἔκφραση τῆς κατάπληξης πρέπει νὰ ἐπικαλεστῆς τὴν ἐπιτηδειότητα ἑνὸς ταχυδακτυλουργοῦ.

ΜΑΖΙΚΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ, ΚΙΝΗΣΕΙΣ ΜΑΖΩΝ παρουσιάζουν τὴ

θεμελιώδη ιδέα τῆς ταινίας μου «ΓΗ». Ὄχι ἕνα σπουδαῖο θέμα, ἀλλά, ἀντ' αὐτοῦ, οἱ παράγοντες ποὺ φτιάχνουν ἕνα κοινωνικὸ καθεστώς. Τὸ καθῆκον μου ἦταν νὰ προκαλέσω διὰ μέσου αὐτῶν τῶν παραγόντων κάποιες συσχετίσεις στὸ θεατή. Ἡ δουλειά μου ὁδηγεῖτο ἀπὸ ΜΙΑ ΚΥΡΙΑ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ.

Νὰ δημιουργήσω μιὰ ταινία ποὺ θὰ τραβοῦσε τὸ θεατὴ νὰ τὴ δεῖ ὄχι μόνον μιὰ φορά, ἀλλὰ νὰ πάει νὰ τὴ δεῖ κάμποσες φορές. Ἂν μποροῦμε νὰ βλέπουμε πολλὲς φορὲς τοὺς πίνακες τοῦ Ραφαὴλ καὶ τοῦ Ρέμπραντ: ἂν μποροῦμε νὰ διαβάζουμε πάντα Βύρωνα ἢ Γκαῖτε, ἢ ν' ἀκοῦμε μουσικὴ Μπετόβεν, ἢ ν' ἀκολουθοῦμε τὶς γραμμὲς τοῦ Σαίξπηρ, γιατὶ νὰ μὴν εἶναι δυνατὸ νὰ δοῦμε ἐπίσης ἀρκετὲς φορὲς ἕνα ἀξιόλογο, καλλιτεχνικὸ φίλμ; Ἡ

ΠΟΙΟ ΕΙΝΑΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΠΛΕΟΝΕΚΤΙΚΟ Σ' ΕΝΑ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΟ ΠΡΟΤΣΕΣ, — νὰ κάνεις μιὰ ταινία ποὺ ὁ θεατὴς τὴν κοιτάζει μόνο παθητικά, πηγαίνοντας στὸν κινηματογράφο μὲ τὸ κορίτσι του ἢ τὴν ἀγαπημένη του, καὶ φεύγοντας, ν' ἀνάψει ἕνα τσιγάρο κι ὕστερα ἀπὸ πέντε λεπτὰ νὰ ἔχει ξεχάσει ὅ,τι εἶδε,

ἢ νὰ κάνεις μιὰ ταινία ποὺ ὁ θεατὴς δὲν καταλαβαίνει ἐντελῶς τὴν πρώτη φορὰ ποὺ τὴ βλέπει ἐξ αἰτίας τῆς καινούργιας μεθόδου, ἀλλὰ ποὺ τοῦ ὑποκινεῖ μέσα του κάποια ἀνησυχία, ποὺ τὸν ἀναγκάζει νὰ σκεφτεῖ, νὰ συγκεντρωθεῖ, νὰ δραστηριοποιηθεῖ;

Εἶμαι πεπεισμένος ὅτι μόνο αὐτὸ τὸ τελευταῖο εἶναι τὸ σωστὸ καὶ ὅτι ἀκριβῶς μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο μποροῦμε νὰ ξεμπερδέψουμε τὰ φίλμ ἀπὸ τὴν παροῦσα τους ἐμβρυακὴ κατάσταση καὶ νὰ δημιουργήσουμε ενα φίλμ ποὺ μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθεῖ μιὰ πολύτιμη συνεισφορὰ στὴν τέχνη.

ΗΧΟΣ

Αὐτὸς παρουσιάζει τὴ δεύτερη καμπὴ στὴν ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφίας. Ἔχει ἀλλάξει ἐντελῶς τὴ φυσιογνωμία τοῦ κινηματογράφου. Σήμερα γίνεται κάποια ἀλλαγὴ ἀπὸ τὸ βουβὸ στὸν ὁμιλούμενο κινηματογράφο. Εἶναι ἡ ὁμιλούμενη ταινία, ποὺ στὴν παροῦσα της μορφὴ εἶναι τὸ μεγαλύτερο λάθος ὅσον ἀφορᾶ τὸ ἠχητικὸ κινηματογράφο. Οἱ «ὁμιλοῦσες» ταινίες μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὰ χειρότερα τολμήματα στὴ σκηνή, καὶ ξέχωρα ἀπ' αὐτό, καταστρέφουν τὴ διεθνιστικότητα τοῦ κινηματογράφου. Τὸν κάνουν ἀκατάληπτο,

ΟΜΙΛΙΑ

Αὐτὴ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὲ μιὰ ταινία μὲ μιὰ διεθνῆ αἴσθηση. Φαντάσου, ὅπως σ' ἕνα ἁπλὸ παράδειγμα, ἕνα πανικὸ σ' ἕνα μεγάλο χρηματιστήριο: οἱ ἄνθρωποι μιλοῦν δ ι ά φ ο ρ ε ς γλῶσσες, ἀλλὰ παρ' ὅλ' αὐτὰ ξέρουμε ὅτι ἐκφράζοουν πανικό, φόβο, ἀγώνα. Μιὰ ἄλλη περίπτωση: Ἕνα πλοῖο μὲ πενήντα ναῦτες διαφορετικῶν ἐθνικοτήτων. Οἱ ναυτικοὶ δὲν καταλαβαίνουν τὶς γλῶσσες ποὺ μιλιοῦνται: ἡ τιμὴ τοῦ φορτίου ἔχει πέσει στὸ χρηματιστήριο καὶ τὸ πλοῖο πρέπει νὰ καταστραφεῖ: αὐτὰ τὰ νέα τὰ ἔμαθε ὁ ραδιοτηλεγραφητὴς ποὺ δὲν καταλαβαίνει τὶς γλῶσσες τῶν ναυτικῶν ἀλλὰ προσπαθεῖ ἀπελπισμένα νὰ τοὺς τὰ ἐξηγήσει: οἱ ναῦτες δὲν καταλαβαίνουν τὶς λ έ ξ ε ι ς, ἀλλ' ἀρχίζουν νὰ καταλαβαίνουν τὸ μ ή ν υ μ α τῆς γλώσσας του: βλέπουν τὴ φρίκη, τὸ θάνατο, ψάχνουν γιὰ σωτηρία: «καὶ παρ' ὅλο ποὺ μιλοῦν διαφορετικὲς γλῶσσες, καταλαβαίνουν πολὺ καλὰ τώρα ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴ σχέση τοῦ ἤχου, στὸ παράδειγμα μας γιὰ τ ὶ λ έ ξ η, στὴν εἰκόνα καὶ ἀκόμα στὴ ὅλη σύνθεση τοῦ φίλμ.

Ξέχωρα ἀπὸ τὶς λέξεις, ὑπάρχουν πάρα πολλοὶ ΦΥΣΙΚΟΙ ΗΧΟΙ ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο ἐκφραστικοί, συγκινησιακοὶ καὶ πλούσιοι ὅπως ἡ λέξη στὴν ὁμιλούμενη ταινία. Ἀλλὰ μέχρι τώρα δὲν ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ ἐντελῶς. Χρησιμεύουν μόνο γιὰ εἰκονογραφικὸ ὑλικό, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα ἔχουν τόσο μεγάλες πιθανότητες ὅσον ἀφορᾶ τὴν καλλιτεχνικὴ σύνθεση τοῦ ἤχου καὶ τῆς εἰκόνας.

Ὑπῆρχε ἀκόμα ἕνα ἄλλο στοιχεῖο σὲ μιὰ ὁμιλούμενη ταινία, ποὺ δὲν πρέπει νὰ ξεχάσουμε.

ΣΙΩΠΗ.

Πόσο πολύχρωμη, πόσο συγκινησιακὴ εἶναι ἡ σιωπὴ σὰ στοιχεῖο σὲ μιὰ ὁμιλούμενη ταινία! Φαίνεται ὅτι ἡ σιωπὴ εἶναι πάντα ἡ ἴδια, ἀλλὰ γιὰ παράδειγμα, ἀσφαλῶς μπορεῖς νὰ δεῖς τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ σιωπὴ σ' ἕνα δωμάτιο καὶ τὴ σιωπὴ στὶς πολικὲς χῶρες!

Ἀπὸ αὐτὲς τὶς περιπτώσεις μποροῦμε ἐπίσης νὰ δοῦμε τὴ σημαντικότητα τῆς ΣΧΕΣΗΣ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

Συνδέουμε τὸν ἦχο μὲ τὴν εἰκόνα μόνο μηχανικά. Ὁ ἦχος δὲν πρέπει μόνο ν' ἀναπαράγεται ἐπειδὴ εἶναι, ὁ ἴδιος, ἕνα γεγονὸς μία πραγματικότητα (πρὸς χάρη του). Πρῶτα θὰ ἔπρεπε νὰ καταλάβουμε τί εἶναι πραγματικὰ μιὰ ὁμιλούμενη ταινία καὶ μετὰ νὰ μὴν περιοριστοῦμε μόνο στὴν ἠχογράφιση, ἀλλὰ ν' ἀγωνιστοῦμε νὰ φτιάξουμε τὴν καλλιτεχνικὴ δ η μ ι ο υ ρ γ ί α στὴ βάση τῶν σχέσεων καὶ ἀναλογιῶν τοῦ ἤχου πρὸς τὴν εἰκόνα.

ANDRE BAZIN

Ἡ ἐξέλιξη τῆς Κινηματογραφικῆς γλώσσας

Κατὰ τὸ 1928 ὁ βουβὸς κινηματογράφος εἶχε φτάσει πιὰ στὸ καλλιτεχνικό του κορύφωμα. Ἡ ἀπόγνωση τῆς ἐλίτ του καθὼς ἔβλεπε τὴν ἀπογύμνωση αὐτῆς τῆς ἰδανικῆς πολιτείας, ἐνῶ μπορεῖ νὰ μὴν ἦταν δικαιολογημένη, εἶναι τὸ λιγότερο κατανοητή. Καθὼς ἀκολουθοῦσε τὸ δικό της διαλεγμένο αἰσθητικὸ μονοπάτι φαινόταν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶχε ἐξελιχθεῖ σὲ μιὰ τέχνη ἀπόλυτα συμβιβασμένη στὴν «ἐκλεκτὴ ἀμηχανία» τῆς σιωπῆς καὶ ὅτι ὁ ρεαλισμὸς ποὺ μποροῦσε νὰ ἐπιφέρει ὁ ἦχος θὰ σήμαινε μόνο τὴν παράδοση τοῦ κινηματογράφου στὸ χάος.

Σημειώνοντας τὸ γεγονός, τώρα ποὺ ὁ ἦχος ἀπέδειξε ὅτι ἦρθε ὄχι γιὰ νὰ καταλύσει ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐκπληρώσει τὴν Παλαιὰ Διαθήκη τοῦ κινηματογράφου, μποροῦμε κάλλιστα νὰ ρωτήσουμε ἂν ἡ τεχνικὴ ἐπανάσταση ποὺ δημιούργησε ὁ ἦχος ἦταν κατὰ κάποιον τρόπο μιὰ αἰσθητικὴ ἐπανάσταση. Μὲ ἄλλα λόγια, εἶναι ἀλήθεια ὅτι στάθηκαν τὰ χρόνια ἀπὸ τὸ 1928 μέχρι τὸ 1930 μάρτυρες στὴ γέννηση ἑνὸς καινούριου κινηματογράφου; Ἀσφαλῶς, σὲ σχέση μὲ τὸ μοντάζ, ἡ ἱστορία δὲν δείχνει ἕνα τέτιο μεγάλο χάσμα ὅσο θὰ τὸ περίμενε κανεὶς ἀνάμεσα στὸ βουβὸ καὶ στὸ ἠχητικὸ φίλμ. Ἀντίθετα, ὑπάρχει μιὰ εὐδιάκριτη ἔνδειξη μιᾶς στενῆς σχέσης ἀνάμεσα σὲ ὁρισμένους σκηνοθέτες τοῦ 1925 καὶ 1935 καὶ ἰδιαίτερα τῆς δεκαετίας τοῦ 1940 καὶ μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ 1950. Ἂς συγκρίνουμε γιὰ παράδειγμα τὸν Ἔριχ Φὸν Στροχάϊμ καὶ τὸν Ζὰν Ρενουὰρ ἢ τὸν Ὄρσον Οὐέλλες, ἢ τὸν Κὰρλ Θέοντορ Ντράγιερ καὶ τὸν Ρομπὲρ Μπρεσσόν. Αὐτὲς οἱ λίγο ἢ πολὺ ξεκάθαρες συγγένειες δείχνουν πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι τὸ χάσμα ποὺ χωρίζει τὴ δεκαετία τοῦ 1920 ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1930 μπορεῖ νὰ γεφυρωθεῖ καὶ δεύτερον ὅτι ὁρισμένες κινηματογραφικὲς ἀξίες μεταφέρονται ἀπὸ τὸν βουβὸ στὸν ἠχητικὸ καὶ κατὰ κύριο λόγο ὅτι ἀφορᾶ λιγότερο τὴν τοποθέτηση τῆς σιωπῆς ἐπὶ τοῦ ἤχου παρὰ τὴν ἀντιπαραβολὴ ὁρισμένων οἰκογενειῶν στύλ, ὁρισμένων βασικὰ διαφορετικῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση.

Ξέροντας ὅτι οἱ περιορισμοὶ ποὺ μοῦ ἐπιβάλλονται σ' αὐτὴ τὴ μελέτη μὲ ἀναγκάζουν σὲ μιὰ ἁπλοποίηση κι ἑπομένως σὲ μιὰ χαλαρὴ παρουσίαση τῶν ἐπιχειρημάτων μου, καὶ ἂς ποῦμε ὅτι εἶναι λιγότερο ἀπὸ μιὰ ἀντικειμενικὴ δήλωση παρὰ μιὰ ἐπεξεργασμένη ὑπόθεση, θὰ ξεχωρίσω, στὸν κινηματογράφο μεταξὺ 1920 καὶ 1940, ἀνάμεσα σὲ δυὸ πλατιὰ καὶ ἀντίθετα ρεύματα: ἐκείνους τοὺς σκηνοθέτες ποὺ ἐναποθέτουν τὴν πίστη τους στὴν εἰκόνα καὶ σ' ἐκείνους ποὺ ἐναποθέτουν τὴν πίστη τους στὴν πραγματικότητα. Μὲ τὸ «εἰκόνα» ἐδῶ ἐννοῶ, μιλώντας πολὺ πλατιά, τὸ κάθε τι ποὺ ἡ παρουσίαση στὴν ὀθόνη προσθέτει στὸ ἀντικείμενο ποὺ παρουσιάζεται σ' αὐτήν. Αὐτὸ εἶναι μιὰ περίπλοκη κληρονομιά, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ἐλαττωθεῖ αἰσθητὰ σὲ δυὸ κατηγορίες: σ' ἐκεῖνες ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν πλαστικότητα τῆς εἰκόνας καὶ σ' ἐκεῖνες ποὺ σχετίζονται μὲ τὰ πλεονεκτήματα τοῦ μοντάζ, ποὺ στὸ κάτω - κάτω, εἶναι ἁπλῶς ἡ κατὰ σειρὰ τοποθέτηση τῶν εἰκόνων στὸ χρόνο.

Κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο «πλαστικότητα» πρέπει νὰ συμπεριληφθεῖ τὸ στὺλ τῶν ντεκόρ, τοῦ μαγικιαρίσματος, καί, μέχρι ἕνα σημεῖο, ἀκόμα καὶ τῆς παράστασης, στὴν ὁποία φυσικὰ προσθέτουμε τὸ φῶς καί, τελικά, τὸ καδράρισμα τοῦ πλάνου ποὺ μᾶς δίνει τὴ σύνθεση του. Ὅσον ἀφορᾶ τὸ μοντάζ, ποὺ πήγασε ἀρχικὰ ὅπως ὅλοι ξέρουμε ἀπὸ τ' ἀριστουργήματα τοῦ Γκρίφφιθ, ἔχομε τὴν ἄποψη τοῦ Μαλρὼ στὴν Ψυχολογία τοῦ Κινηματογράφου, ὅτι τὸ μοντὰζ ἦταν ἐκεῖνο ποὺ γέννησε τὸ φίλμ ὡς τέχνη, ἀποσπώντας το ἀπὸ τὴν ἐμψυχωμένη φωτογραφία, μὲ λίγα λόγια, δημιουργώντας μιὰ γλώσσα.

Ἡ χρήση τῆς γλώσσας μπορεῖ νὰ εἶναι «ἀόρατη» καὶ αὐτὴ γενικὰ ἦταν ἡ περίπτωση τῶν προπολεμικῶν κλασικῶν τῆς Ἀμερικανικῆς ὀθόνης. Οἱ σκηνὲς ἔσπαζαν μ' ἕνα σκοπὸ μόνο, δηλαδή, ν' ἀναλύσουν ἕνα ἐπεισόδιο σύμφωνα μὲ τὸ ὑλικὸ ἢ τὴ δραματικὴ λογικὴ τῆς σκηνῆς. Αὐτὴ ἡ λογικὴ εἶναι ἐκείνη ποὺ κρύβει τὸ γεγονὸς τῆς ἀνάλυσης, ἐνῶ ὁ νοῦς τοῦ θεατῆ δέχεται ἐντελῶς φυσικὰ τὶς ἀπόψεις τοῦ σκηνοθέτη, οἱ ὁποῖες δικαιώνονται ἀπὸ τὴ γεωγραφία τῆς δράσης ἢ τὴν ἐναλλαγὴ ἔμφασης τοῦ δραματικοῦ ἐνδιαφέροντος.

Ἀλλὰ ἡ οὐδέτερη ποιότητα αὐτοῦ τοῦ «ἀόρατου» μοντὰζ ἀποτυγχάνει στὸ νὰ χρησιμοποιήσει ὅλες τὶς δυνατότητες τοῦ μοντάζ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅλες αὐτὲς οἱ δυνατότητες εἶναι καθαρὰ ἔκδηλες ἀπὸ τὶς τρεῖς διαδικασίες γενικὰ γνωστὲς ὡς παράλληλο μοντάζ, ἐπιταχυνόμενο μοντὰζ καὶ μοντὰζ τῶν ἔλξεων. Δημιουργώντας παράλληλο μοντάζ, ὁ Γκρίφφιθ πέτυχε στὴ μεταβίβαση μιᾶς αἴσθησης τοῦ ταυτόχρονου τῶν δύο δράσεων ποὺ γίνονται σὲ μιὰ γεωγραφικὴ ἀπόσταση διαμέσου τῆς ἐναλλαγῆς τῶν πλάνων. Στὴ «Ρόδα» ὁ Abel Gance δημιούργησε τὴν ψευδαίσθηση τῆς σταθερὰ αὐξανόμενης ταχύτητας μιᾶς ἀ-

τμομηχανῆς σιδηροδρόμου χωρὶς νὰ χρησιμοποιήσει πραγματικὰ ὁποιεσδήποτε εἰκόνες κίνησης (τὸ τιμόνι θὰ μποροῦσε νὰ γυρίζει ἐνῶ ἡ μηχανὴ θὰ βρισκόταν σὲ ἀκινησία) ἁπλῶς μὲ τὴν πολλαπλότητα τῶν πλάνων ποὺ τὸ μῆκος τους ὅλο καὶ μίκραινε.

Τέλος ὑπάρχει τὸ «μοντὰζ τῶν ἕλξεων», ἡ δημιουργία τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν, ποὺ δὲν περιγράφεται τόσο εὔκολα ὅπως τ' ἄλλα, ποὺ μπορεῖ ὅμως νὰ ὁρισθεῖ χοντροκομμένα ὅπως τὸ δυνάμωμα τοῦ νοήματος μιᾶς εἰκόνας σὲ συνειρμὸ μὲ μιὰ ἄλλη εἰκόνα ποὺ δὲν εἶναι ἀπαραίτητα μέρος τοῦ ἴδιου ἐπεισόδιου — γιὰ παράδειγμα τὰ πυροτεχνήματα στὴ «Γενικὴ Γραμμὴ» ἢ ἡ σκηνὴ τῶν σφαγείων.

Σ' αὐτὴ τὴν ἐξτρεμιστικὴ φόρμα, τὸ μοντὰζ τῶν ἕλξεων χρησιμοποιήθηκε σπάνια ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸ δημιουργό του ἀλλὰ μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε πολὺ κοντά του σὰν ἀρχὴ τὴν πιὸ κοινὰ χρησιμοποιούμενη ἔλλειψη, σύγκριση ἢ μεταφορά, παραδείγματα ὅπως τὸ πέταγμα τῶν καλτσῶν σὲ μιὰ καρέκλα στὸ τέλος τοῦ κρεβατιοῦ, ἢ τὸ γάλα ποὺ ξεχειλίζει στὸ Quai des orfévres τοῦ Κλουζώ. Ὑπάρχει ἀσφαλῶς μιὰ ποικιλία πιθανῶν συνδυασμῶν αὐτῶν τῶν τριῶν διαδικασιῶν. Ὁποιοιδήποτε καὶ ἂν εἶναι αὐτοί, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἔχουν τὸ ἴδιο κοινὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ συνιστᾶ τὸν καθαυτὸ ὁρισμὸ τοῦ μοντάζ, δηλαδή, τὴ δημιουργία μιᾶς αἴσθησης ἢ νοήματος ποὺ δὲν ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὶς εἰκόνες ἀλλὰ ποὺ πηγάζει ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεσή τους. Τὸ πολὺ γνωστὸ παράδειγμα τοῦ Κουλέσωφ μὲ τὸ πλάνο τοῦ Μοζούκιν ὅπου ἕνα χαμόγελο φαινόταν ν' ἀλλάζει τὴ σημασία του σύμφωνα μὲ τὴν εἰκόνα ποὺ προηγεῖτο, συνοψίζει ἀπόλυτα τὶς ἰδιότητες τοῦ μοντάζ.

Τὸ μοντὰζ ὅπως τὸ χρησιμοποίησαν ὁ Κουλέσωφ, ὁ Ἀϊζενστάιν ἢ ὁ Γκὰνς δὲ μᾶς ἔδινε τὸ ἴδιο τὸ γεγονός: τὸ ὑπονοοῦσε. Ἀναμφισβήτητα, ὅμως, ἐξήγαγαν τουλάχιστον τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν συστατικῶν στοιχείων ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ποὺ περιέγραψαν ἀλλὰ ἡ τελικὴ σημασία τοῦ φὶλμ βρέθηκε νὰ ἐδρεύει πολὺ περισσότερο στὴν τακτοποίηση αὐτῶν τῶν στοιχείων παρὰ στὸ ἀντικειμενικό τους περιεχόμενο.

Τὸ ὑπὸ ἀφήγηση θέμα, ὁποιοσδήποτε καὶ ἂν εἶναι ὁ ρεαλισμὸς τῆς κάθε εἰκόνας, οὐσιαστικὰ γεννιέται ἀπ' αὐτὲς τὶς σχετικότητες — ὁ Μοζούκιν σὺν νεκρὸ παιδὶ ἴσον οἶκτος — δηλαδὴ ἕνα ἀφηρημένο ἀποτέλεσμα καὶ κανένα ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα στοιχεῖα ποὺ ἐπρόκειτο νὰ βρεθοῦν στὴν ὑπόθεση: παρθένες σὺν ἀνθισμένες μηλιὲς ἴσον ἐλπίδα. Οἱ συνδυασμοὶ εἶναι ἄπειροι. Ἀλλὰ τὸ μόνο πράγμα ποὺ ἔχουν κοινὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπονοοῦν μιὰ ἰδέα διαμέσου μιᾶς μεταφορᾶς ἢ δι' ἑνὸς συνειρμοῦ ἰδεῶν. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸ σενάριο, τὸ τελευταῖο ἀντικείμενο τῆς ἀφήγησης, καὶ στὴν εἰκόνα ἁγνὴ καὶ ἁπλή, ὑπάρ-

χει ἕνας σταθμὸς μεταφορᾶς ἕνα εἶδος αἰσθητικοῦ «μεταμορφωτῆ». Τὸ νόημα δὲν βρίσκεται στὴν εἰκόνα, βρίσκεται στὴ σκιὰ τῆς εἰκόνας ποὺ προβάλλεται ἀπὸ τὸ μοντὰζ στὸ χῶρο τοῦ συνειδητοῦ τοῦ θεατῆ.

Ἂς συνοψίσουμε. Διαμέσου τοῦ περιεχομένου τῆς εἰκόνας καὶ τῶν πλεονεκτημάτων τοῦ μοντάζ, ὁ κινηματογράφος ἔχει στὴ διάθεσή του ἕνα ὁλόκληρο ὁπλοστάσιο ἀπὸ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ ἐπιβάλει στὸ θεατὴ τὴ δική του ἑρμηνεία γιὰ ἕνα γεγονός. Κατὰ τὸ τέλος τοῦ βουβοῦ φίλμ ιιποροῦμε νὰ πιστεύουμε ὅτι αὐτὸ τὸ ὁπλοστάσιο ἦταν γεμᾶτο. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος ὁδηγοῦσε στὶς ἔσχατες συνέπειες τὴ θεωρία καὶ τὴν ἄσκηση τοῦ μοντὰζ ἐνῶ ἡ Γερμανικὴ σχολὴ ἀσκοῦσε ὁποιαδήποτε βία πάνω στὴν πλαστικότητα τῆς εἰκόνας διαμέσου τῶν ντεκὸρ καὶ τοῦ φωτισμοῦ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Ρωσικὸ καὶ τὸ Γερμανικὸ κινηματογράφο μετρᾶνε καὶ ἄλλοι, ἀλλὰ ἄσχετα ἂν ἦταν στὴ Γαλλία ἢ στὴ Σουηδία ἢ στὶς Ἑνωμένες Πολιτεῖες, νομίζω ὅτι ἡ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου ἔβρισκε τὸν τρόπο γιὰ νὰ πεῖ αὐτὰ ποὺ ἤθελε νὰ πεῖ.

Ἂν ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου ἀποτελεῖται ἀπὸ κάθε τι ποὺ ἡ πλαστικότητα καὶ τὸ μοντὰζ μποροῦν νὰ προστέσουν σὲ μιὰ δοσμένη πραγματικότητα, τὸ βουβὸ φίλμ ἦταν μιὰ τέχνη ἀφ' ἑαυτοῦ της. Ὁ ἦχος μποροῦσε τὸ πολὺ - πολὺ νὰ παίξει μόνο ἕνα ὑποδεέστερο καὶ συμπληρωματικὸ ρόλο: μιὰ ἀντίστιξη στὴν ὀπτικὴ εἰκόνα. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ πιθανὴ ἐπαύξηση — ἐλάχιστη στὴν καλύτερη περίπτωση, μᾶλλον δὲν πρόκειται νὰ βαρύνει πολὺ σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἐπιπρόσθετη συζυτήσιμη πραγματικότητα ποὺ εἰσάγεται ταυτόχρονα ἀπὸ τὸν ἦχο.

Μέχρι τώρα προβάλαμε τὴν ἄποψη ὅτι ὁ ἐξπρεσιονισμὸς τοῦ μοντὰζ καὶ τῆς εἰκόνας συνιστοῦν τὴν οὐσία τοῦ κινηματογράφου. Κι ἀκριβῶς πάνω σ' αὐτὴ τὴ γενικὰ παραδεγμένη ἰδέα εἶναι ποὺ σκηνοθέτες ἀπὸ τὶς μέρες τοῦ βουβοῦ, ὅπως ὁ Ἔριχ φὸν Στροχάιμ, ὁ Φ.Μ. Μουρνάου καὶ ὁ Ρόμπερτ Φλάερτυ, συνοπτικά, διατυπώνουν μιὰ ἀμφιβολία. Στὰ φίλμ τους, τὸ μοντὰζ δὲν παίζει κανένα ρόλο, ἐκτὸς ἂν εἶναι τὸ ἀρνητικὸ μιᾶς ἀναπόφευκτης ἐξάλειψης ἐκεῖ ὅπου ὑπεραφθονεῖ ἡ πραγματικότητα. Ἡ κάμερα δὲν μπορεῖ νὰ τὰ δεῖ ὅλα μονομιᾶς, ἀλλὰ εἶναι βέβαιο ὅτι δὲ χάνει τίποτα ἀπ' αὐτὸ ποὺ διάλεξε νὰ δεῖ. Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὸν Φλάερτυ, ποὺ ἀντιμετωπίζει μὲ τὸν Νανοὺκ ποὺ κυνηγάει τὴ φώκια, εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸν Νανοὺκ καὶ στὸ ζῶο: τὸ πραγματικὸ μάκρος τοῦ χρόνου τῆς προσμονῆς. Τὸ μοντὰζ μποροῦσε νὰ ὑπονοήσει τὸν ἀπαιτούμενο χρόνο. Ὁ Φλάερτυ ὅμως περιορίζεται στὸ νὰ δείξει τὸν πραγματικὸ χρόνο ἀναμονῆς: ἡ διάρκεια τοῦ κυνηγιοῦ εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ὑπόσταση τῆς εἰκόνας, τὸ πραγματικό της ἀντικείμενο. Κι ἔτσι στὸ φίλμ αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο ἀπαιτεῖ μιὰ τοποθέτηση. Μπορεῖ,

λοιπόν, ν' ἀρνηθεῖ κανεὶς ὅτι δὲν εἶναι αὐτὸ πολὺ πιὸ συγκινητικὸ ἀπὸ τὸ μοντὰζ τῶν ἔλξεων;

Ὁ Μουρνάου δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο πολὺ γιὰ τὸ χρόνο ὅσο γιὰ τὴν πραγματικότητα τοῦ δραματικοῦ χώρου. Τὸ μοντὰζ δὲν παίζει καθοριστικότερο ρόλο στὸν «Νοσφεράτου» ἀπὸ τὴν «Αὐγή». Θὰ μποροῦσε νὰ νομίσει κανεὶς ὅτι ἡ πλαστικότητα τῆς εἰκόνας του εἶναι ἰμπρεσιονιστική. Ἀλλὰ αὐτὴ θὰ ἦταν μιὰ ἐπιπόλαιη ἄποψη. Ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας του δὲν εἶναι καθόλου εἰκονογραφική. Δὲν προσθέτει τίποτα στὴν πραγματικότητα, δὲν τὴν παραμορφώνει, τὴν ἀναγκάζει ν' ἀποκαλύψει τὸ δομικό της βάθος, νὰ φέρει στὴν ἐπιφάνεια τὶς προϋπάρχουσες σχέσεις ποὺ γίνονται οἱ συνισταμένες τοῦ δράματος. Γιὰ παράδειγμα, στὸ «Ταμπού», ἡ ἄφιξη ἑνὸς πλοίου ἀπὸ τ' ἀριστερὰ τῆς ὀθόνης δίνει τὴν ἄμεση αἴσθηση τῆς μοίρας ποὺ ἐνεργεῖ ἔτσι ὥστε ὁ Μουρνάου δὲν ἔχει καμιὰ ἀνάγκη νὰ ξεγελάσει μ' ὁποιονδήποτε τρόπο τὸν ἀσυμβίβαστο ρεαλισμὸ ἑνὸς φίλμ ποὺ τὰ σκηνικά του εἶναι ἐντελῶς φυσικά.

Ἀλλὰ κυρίως ὁ Στροχάιμ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἀρνεῖται τὸ φωτογραφικὸ ἐξπρεσιονισμὸ καὶ τὰ κόλπα τοῦ μοντάζ. Στὰ φίλμ του ἡ πραγματικότητα ἁπλώνεται γυμνή. Ἔχει ἕναν ἁπλὸ κανόνα γιὰ τὴ σκηνοθεσία. Κοίτα ἀπὸ κοντὰ τὸν κόσμο, συνέχισε, καὶ στὸ τέλος θ' ἁπλώσει μπροστά σου γυμνὴ ὅλη τὴ σκληρότητα καὶ τὴν ἀσχήμια του. Θὰ μποροῦσε κανεὶς εὔκολα νὰ φανταστεῖ σὰ μιὰ πραγματικότητα ἕνα φίλμ τοῦ Στροχάιμ ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα μόνο πλάνο σὰ μακρᾶς διαρκείας καὶ σὰ γκρο-πλάν, ἂν σᾶς ἀρέσει. Αὐτοὶ οἱ τρεῖς σκηνοθέτες δὲν ἐξαντλοῦν ὅλες τὶς πιθανότητες. Θὰ βρίσκαμε ἀναμφισβήτητα σκορπισμένα ἀνάμεσα στὴ δουλειὰ ἄλλων στοιχεῖα μή - ἐξπρεσιονιστικοῦ κινηματογράφου στὸν ὁποῖον τὸ μοντὰζ δὲν παίζει κανένα ρόλο — συμπεριλαμβανομένου ἀκόμα καὶ τοῦ Γκρίφφιθ. Ἀλλὰ αὐτὰ τὰ παραδείγματα ἀρκοῦν γιὰ ν' ἀποκαλύψουν, στὴν καρδιὰ τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, μιὰ κινηματογραφικὴ τέχνη ἀκριβῶς τὴν ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη ποὺ εἶχε χαρακτηριστεῖ ὡς «cinema par excellence», μιὰ γλώσσα τῆς ὁποίας ἡ σημασιολογία καὶ τὸ συντακτικὸ δὲν εἶναι καθόλου τὸ Πλάνο: ὅπου ἡ εἰκόνα καταξιώνεται ὄχι σύμφωνα μ' ἐκεῖνο ποὺ προσθέτει στὴν πραγματικότητα ἀλλὰ μὲ τὸ τί ἀποκαλύπτει ἀπ' αὐτήν. Στὴ δεύτερη τέχνη ἡ σιωπὴ τῆς ὀθόνης ἦταν ἕνα μειονέκτημα, δηλαδή, στεροῦσε τὴν πραγματικότητα μ' ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα της. «Ἡ Ἀπληστία» ὅπως ἡ «Ζὰν ντ' Ἄρκ» τοῦ Ντρέγιερ, εἶναι κιόλας, κατ' οὐσίαν, ὁμιλούντα φίλμ. Τὴ στιγμὴ ποὺ πηγαίνετε νὰ ὑποστηρίξετε ὅτι τὸ μοντὰζ καὶ ἡ πλαστικὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου, ὁ ἦχος δὲν εἶναι πιὰ τὸ αἰσθητικὸ χάσμα ποὺ διαχωρίζει δυὸ ριζικὰ διαφορετικὲς ἀπόψεις τῆς ἕβδομης τέχνης. Ὁ

κινηματογράφος ποὺ πιστεύεται ὅτι πέθανε ἀπὸ τὸν ἦχο δὲν εἶναι μὲ κανένα τρόπο «ὁ κινηματογράφος». Ἡ πραγματικὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ βρίσκεται κάπου ἀλλοῦ. Ὑπῆρξε ἐνεργὸς στὸ παρελθὸν κι ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι διαμέσου τῶν τριανταπέντε χρόνων τῆς ἱστορίας τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου.

Ἀφοῦ τὰ βάλαμε μὲ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου καὶ τὴ διαιρέσαμε σὲ δυὸ ἀντιτιθέμενες τάσεις, ἂς ρίξουμε τώρα μιὰ ματιὰ στὴν ἱστορία τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων.

Ἀπὸ τὸ 1930 μέχρι τὸ 1940 ἀναπτύχθηκε στὸν κόσμο, ἀρχίζοντας κυρίως ἀπὸ τὴν Ἀμερική, μιὰ κοινὴ φόρμα κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ὁ θρίαμβος ἦταν στὸ Χόλλυγουντ, τότε ποὺ πέντε ἢ ἕξη ἀπὸ τὰ κυριώτερα εἴδη φίλμ τοῦ ἔδωσαν καταπληκτικὴ ὑπεροχή: (1) Ἡ Ἀμερικανικὴ κωμωδία (Mr. Smith Goes to Washington, 1936. (2) Τὸ φίλμ παρωδία (burlesque) μὲ τοὺς Μάρξ. (3) Τὰ χορευτικὰ καὶ βαριετὲ (vaudeville) φίλμ (Φρὲντ Ἄσταιρ,Τζίντζερ Ρότζερς καὶ τὰ Ziegfield Follies). (4) Τὸ ἐγκληματικὸ καὶ γκανγκστερικὸ φίλμ (Scarface, I am a Fugitive from a Chain Gang, The Informer). (5) Ψυχολογικὰ καὶ κοινωνικὰ δράματα (Bake Street, Jegebel). (6) Φρικιαστικὰ καὶ φανταστικὰ φίλμ (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, The Invisible Man, Frankenstein)· (7) Τὰ Γουέστερν (Stagecoach, 1939. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἡ δεύτερη χώρα στὴ σειρὰ χωρὶς ἀμφιβολία ἦταν ἡ Γαλλία. Ἡ ὑπεροχή της ἐκδηλώθηκε σταδιακὰ μὲ τὴν τάση αὐτοῦ ποὺ θὰ μπορούσαμε ν' ἀποκαλέσουμε δυνατὸ σταθερὸ ρεαλισμό, ἢ ποιοτικὸ ρεαλισμὸ στὸν ὁποῖο ἐξέχουν τέσσερα ὀνόματα: Ζὰκ Φέϋντερ, Ζὰν Ρενουάρ, Μαρσὲλ Καρνὲ καὶ Ζυλιὲν Ντυβιβιέ. Ἐπειδὴ ὁ σκοπός μου δὲν εἶναι νὰ φτιάξω μιὰ κατάσταση ὀνομάτων ἀπὸ βραβευμένους, δὲν ὑπάρχει λόγος ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὰ Σοβιετικά, Ἀγγλικά, Γερμανικὰ ἢ Ἰταλικὰ φίλμ ποὺ αὐτὰ τὰ χρόνια δὲν ἦταν τόσο σημαντικὰ ὅσο τὰ δέκα χρόνια ποὺ ἐπρόκειτο νὰ ἐπακολουθήσουν. Ἡ Ἀμερικανικὴ καὶ Γαλλική, πάντως, παραγωγὴ δείχνουν ἀρκετὰ καθαρὰ ὅτι τὰ ἠχητικὰ φίλμ, πρὶν τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εἶχαν φτάσει σ' ἕνα στάδιο ἰσορροπημένης ὡριμότητας.

Πρῶτα ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο: Μεγάλες ποικιλίες μὲ ξεκάθαρους κανόνες κατάλληλους νὰ εὐχαριστήσουν ἕνα παγκόσμιο κοινό, καθὼς καὶ μιὰ καλλιεργημένη ἐλίτ, ἀρκεῖ νὰ μὴν ἦταν ἀπὸ φυσικοῦ της ἐχθρικὴ πρὸς τὸ σινεμά.

Δεύτερον ὡς πρὸ τὴ φόρμα: καθοριστικὰ στὺλ φωτογραφίας καὶ μοντὰζ τέλεια προσαρμοσμένα στὸ θέμα τους: μιὰ τέλεια ἁρμονία εἰκόνας καὶ ἤχου. Βλέποντας ξανὰ τέτια φίλμ ὅπως τὸ Jegebel τοῦ Γουΐλιαμ Γουάιλερ, τὸ Stagecoach τοῦ Τζὼν

Φόρντ, ἢ τὸ Le Jour se léve τοῦ Μαρσὲλ Καρνέ, καταλαβαίνουμε ὅτι κάποια τέχνη βρῆκε σ' αὐτὰ τὴν τέλεια ἰσορροπία της, τὴν ἰδανική της φόρμα ἔκφρασης, καὶ ἀντίστοιχα τὰ θαυμάζουμε γιὰ τὰ δραματικὰ καὶ ἠθικὰ θέματα στὰ ὁποῖα ὁ κινηματογράφος, παρόλο ποὺ μπορεῖ νὰ μὴ τὰ δημιούργησε, τοὺς ἔδωσε ἕνα μεγαλεῖο, μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀποτελεσματικότητα, ποὺ ἀλλιῶς δὲ θὰ εἶχαν ἀποχτήσει. Μὲ λίγα λόγια, ἐδῶ ὑπάρχουν ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὡριμότητας μιᾶς κλασικῆς τέχνης.

Καταλαβαίνω ἐντελῶς πὼς μπορεῖ δικαιολογημένα κανεὶς νὰ ὑποστηρίζει ὅτι ἡ πρωτοτυπία τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου σὲ σύγκριση μ' αὐτὸν τοῦ 1938 πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη ὁρισμένων ἐθνικῶν σχολῶν, ἰδιαίτερα τὴν ἐκθαμβωτικὴ ἐμφάνιση τοῦ 'Ιταλικοῦ κινηματογράφου κι ἑνὸς ἐγχώριου 'Αγγλικοῦ κινηματογράφου λευτερωμένου ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Χόλλυγουντ. 'Απὸ αὐτὸ μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ πραγματικὰ σπουδαῖο φαινόμενο τῶν χρόνων 1940-1950 εἶναι ἡ εἰσαγωγὴ καινούριου αἵματος τῶν μέχρι τώρα ἀνεξερεύνητων θεμάτων. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ πραγματικὴ ἐπανάσταση ἔγινε περισσότερο στὸ ἐπίπεδο τοῦ θέματος παρὰ στὸ στύλ.

Μήπως ὁ νεορεαλισμὸς δὲν εἶναι πρῶτα ἕνα εἶδος ἀνθρωπισμοῦ καὶ ὕστερα ἕνα στὺλ κινηματογράφου; 'Οπότε ὡς πρὸς τὸ στύλ, δὲν εἶναι αὐτὸ οὐσιαστικὰ μιὰ φόρμα αὐτο-εξάλειψης μπροστὰ στὴν πραγματικότητα;

'Η πρόθεσή μου ἀσφαλῶς δὲν εἶναι νὰ γίνουμε κήρυκες τῆς φόρμας σὲ βάρος τοῦ περιεχομένου. 'Η τέχνη γιὰ τὴν τέχνη εἶναι τὸ ἴδιο αἱρετικὴ γιὰ τὸν κινηματογράφο ὅπως ὁποιαδήποτε ἀλλοῦ, ἴσως καὶ περισσότερο. 'Απὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἕνα καινούργιο θεματικὸ ὑλικὸ ἀπαιτεῖ καινούρια φόρμα, κι ἕνας καλὸς τρόπος κατανόησης ὡς πρὸς τοῦ τί προσπαθεῖ νὰ μᾶς πεῖ ἕνα φίλμ εἶναι νὰ μάθουμε πῶς τὸ λέει.

Ἔτσι κατὰ τὸ 1938 ἢ 1939 ὁ ἠχητικὸς κινηματογράφος, ἰδιαίτερα στὴ Γαλλία καὶ στὴν 'Αμερική, εἶχε φτάσει σ' ἕνα ἐπίπεδο κλασικῆς τελειότητας σὰν ἀποτέλεσμα, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, τῆς ὡρίμανσης διαφορετικῶν εἰδῶν ποὺ ἐξελίχθηκαν μερικῶς στὰ δέκα περασμένα χρόνια καὶ μερικῶς αὐτῶν ποὺ κληρονομήθηκαν ἀπὸ τὸ βουβὸ κινηματογράφο, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴ σταθεροποίηση τῆς τεχνικῆς προόδου. 'Η δεκαετία τοῦ 1930 ἦταν ἡ περίοδος ταυτόχρονα, τοῦ ἤχου καὶ τοῦ πανχρωματικοῦ φίλμ. Τὰ μηχανήματα τῶν στούντιο, ἀναμφίβολα, συνέχιζαν νὰ καλυτερεύουν ἀλλὰ μόνο σὲ λεπτομέρειες, χωρὶς κανένα ἀπ' αὐτὰ ν' ἀνοίγει νέες, ριζικὲς δυνατότητες κατεύθυνσης. Οἱ μόνες ἀλλαγὲς σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἀπὸ τὸ 1940 ἔγιναν στὴ φωτογραφία, χάρη στὴν αὐξημένη εὐαισθησία καὶ ποιότητα τοῦ φίλμ. Τὸ πανχρωματικὸ ὑλικὸ ἀναποδογύρισε τὶς ὀπτικὲς ἀξίες, ὑπερευαίσθητα γαλακτώματα ἔκαναν δυνατὴ τὴν τροπο-

ποίηση τῆς δομῆς τους. Ἐλεύθεροι πιὰ νὰ κινηματογραφοῦν στὸ στούντιο μ' ενα πολὺ μικρότερο διάφραγμα, ὁ ὁπερατὲρ μποροῦσε ὅταν ἦταν ἀπαραίτητο, νὰ ἐξαλείψει τὸ φλουτάρισμα τοῦ φόντου, ποὺ ἄλλοτε θεωρεῖτο οὐσιῶδες. Ὑπάρχουν ὅμως ἀρκετὰ παραδείγματα προηγούμενης χρήσης τοῦ βάθους πεδίου π.χ. στὴ δουλειὰ τοῦ Ζὰν Ρενουάρ. Αὐτὸ ἦταν πάντα δυνατὸ στὰ ἐξωτερικά, καὶ ἂν ὑπῆρχε καὶ κάποια ἐπιδεξιότητα, ἀκόμα καὶ στὰ στούντιο. Ὅποιος ἤθελε πραγματικὰ νὰ τὸ κάνει τὸ ἔκανε. Ὥστε αὐτὸ δὲν εἶναι βασικὰ ζήτημα τεχνικοῦ προβλήματος, ποὺ ἡ λύση του ἀποδεδειγμένα εἶναι εὐκολότερη, ἀπὸ τὴν ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὸ στὺλ — ἕνα θέμα στὸ ὁποῖο θὰ ξαναγυρίσουμε. Μὲ λίγα λόγια, μὲ τὸ πανχρωματικὸ φίλμ σὲ κοινὴ χρήση, μὲ μιὰ κατανόηση γιὰ τὶς δυνατότητες τοῦ μικρόφωνου, καὶ τὸ γερανὸ σὰ σταθερὸ μηχάνημα τῶν στούντιο, μποροῦμε πραγματικὰ νὰ ποῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ 1930 ὅλες οἱ τεχνικὲς ἀπαιτήσεις γιὰ τὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου βρίσκονται στὴ διάθεσή μας.

Ἀφοῦ οἱ καθοριστικοὶ τεχνικοὶ παράγοντες πρακτικὰ εἶχαν ἐξαλειφθεῖ, πρέπει νὰ κοιτάξουμε κάπου ἀλλοῦ γιὰ τὰ σημεῖα καὶ τὶς ἀρχὲς τῆς ἐξέλιξης τῆς φιλμικῆς γλώσσας, δηλαδὴ προκαλώντας τὸ θεματικὸ ὑλικὸ καὶ σὰ συνέπεια τ' ἀπαραίτητα στὺλ γιὰ τὴν ἔκφρασή του.

Κατὰ τὸ 1939 ὁ κινηματογράφος εἶχε φτάσει στὸ σημεῖο ποὺ οἱ γεωγράφοι ἀποκαλοῦν ἡ στάθμη ἰσορροπίας ἑνὸς ποταμοῦ. Αὐτὸ εἶναι δηλαδὴ ἡ ἰδανικὴ μαθηματικὴ καμπύλη ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀπαιτούμενη ποσότητα διάβρωσης. Φτάνοντας σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἰσορροπίας, τὸ ποτάμι τρέχει ἀνεμπόδιστα ἀπὸ τὴν πηγὴ στὴν ἐκβολὴ χωρὶς νὰ βαθαίνει ἄλλο πιά. Ἀλλὰ ἂν συμβεῖ κάποια γεωλογικὴ μετακίνηση ποὺ ἀνυψώνει τὴ στάθμη τῆς διάβρωσης καὶ τροποποιεῖ τὸ ὕψος τῆς πηγῆς, τὸ νερὸ ἀρχίζει νὰ ἐνεργοποιεῖται πάλι, διαρρέει στὸν περιβάλλον χῶρο, εἰσχωρεῖ βαθύτερα, τρυπώνοντας καὶ σκάβοντας. Κάποτε ὅταν ὁ πυθμένας εἶναι ἀσβεστώδης, κόβονται καινούρια χνάρια στὴν πεδιάδα, σχεδὸν ἀόρατα ποὺ εἶναι ὅμως περίπλοκα καὶ ἑλικώδη, ἂν ἀκολουθήσουμε τὴ ροὴ τοῦ ποταμοῦ.

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΑΖ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

Τὸ 1938 ὑπῆρχε ἕνα σχεδὸν παγκόσμιο πρότυπο μοντάζ. Ἂν, κάπως συμβατικά, ἀποκαλοῦμε τὸ εἶδος τῶν ὁμιλούντων φίλμ ποὺ βασίζονται στὴν πλαστικότητα τῆς εἰκόνας καὶ τὰ τεχνάσματα τοῦ μοντάζ, «ἐξπρεσιονιστικὸ» ἢ «συμβολικό», τότε μποροῦμε νὰ περιγράψουμε τὴν καινούρια φόρμα τῆς ἀφήγησης

«ἀναλυτικὴ» ἢ «δραματική». Ἂς ὑποθέσουμε, μελετώντας ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ πειράματος τοῦ Κουλέσωφ, ὅτι ἔχομε ἕνα τραπέζι γεμᾶτο φαγητὰ κι ἕνα πεινασμένο ἀλήτη. Μποροῦμε τότε νὰ φανταστοῦμε ὅτι τὸ 1936 θὰ μοντάρονταν ὡς ἑξῆς:

1) Γενικὸ πλάνο τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ τραπεζιοῦ.

2) Ἡ κάμερα κινεῖται πρὸς τὰ μπρὸς μέχρι νὰ γίνει γκρό-πλάνο τοῦ προσώπου ποὺ ἐκφράζει ἕνα μίγμα ἔκπληξης κι ἐπιθυμίας.

3) Μιὰ σειρὰ ἀπὸ γκρό-πλὰν τῶν φαγητῶν.

4) Ἐπιστροφὴ σὲ γενικὸ πλάνο τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ξεκινάει ἀργὰ νὰ ἔρχεται πρὸς τὴν κάμερα.

5) Ἡ κάμερα ὑποχωρεῖ ἀργὰ σὲ τριῶν τετάρτων πλάνο τοῦ ἠθοποιοῦ ποὺ ἁρπάζει μιὰ φτερούγα κότας.

Ὁποιεσδήποτε παραλλαγὲς κι ἂν σκεφτεῖ κανεὶς γι αὐτὴ τὴ σκηνή, θὰ εἶχαν ὅλες κάποια κοινὰ σημεῖα:

1) Τὴν ἀληθοφάνεια τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο ἡ θέση τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι πάντα καθοριστική, ἀκόμα κι ὅταν τὸ γκρό-πλὰν ἐξαλείφει τὸ ντεκόρ.

2) Ὁ σκοπὸς καὶ τ' ἀποτελέσματα τοῦ μοντὰζ εἶναι ἀποκλειστικὰ δραματικὰ ἢ ψυχολογικά.

Μὲ ἄλλα λόγια, ἂν ἡ σκηνὴ παιζόταν στὸ θέατρο καὶ τὴν ἔβλεπε κανεὶς ἀπὸ ἕνα κάθισμα στὴν πλατεία, θὰ εἶχε τὸ ἴδιο νόημα, τὸ ἐπεισόδιο θὰ ἐξακολουθοῦσε νὰ ὑπάρχει ἀντικειμενικά. Οἱ διάφορες ὄψεις του ποὺ δίνονται ἀπὸ τὴν κάμερα δὲ θὰ πρόσθεταν τίποτα. Θὰ παρουσίαζαν τὴν πραγματικότητα λίγο ἐντονότερα, ἐπιτρέποντας πρῶτα μιὰ καλύτερη ὄψη καὶ μετὰ βάζοντας τὴν ἔμφαση ἐκεῖ ποὺ τῆς ταιριάζει.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ θεατρικὸς σκηνοθέτης ὅπως καὶ ὁ κινηματογραφικὸς σκηνοθέτης ἔχει στὴ διάθεσή του ἕνα περιθώριο μέσα στὸ ὁποῖο εἶναι λεύτερος νὰ ποικίλει τὴν ἑρμηνεία τῆς δράσης ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι μόνο περιθώριο καὶ δὲν ἐπιτρέπει τὴ μετατροπὴ τῆς ἐσωτερικῆς λογικῆς τοῦ γεγονότος. Τώρα, σὲ ἀντίθεση, ἂς πάρουμε τὸ μοντὰζ τῶν πέτρινων λιονταριῶν τοῦ φίλμ «Τὸ Τέλος τῆς Ἁγίας Πετρούπολης». Μὲ τὴν κατάλληλη ἀντιπαράθεση μερικὰ ἀγαλματένια λιοντάρια φαίνονται σὰ νὰ εἶναι ἕνα μόνο λιοντάρι ποὺ ὀρθώνεται, ἕνα σύμβολο τῶν ἐξεγερμένων μαζῶν. Αὐτὸ τὸ ἔξυπνο τέχνασμα δὲ θὰ τὸ συλλογιζόταν κανεὶς σὲ κανένα φίλμ μετὰ τὸ 1932. Μέχρι τὸ 1935 ἀκόμα ὁ Φρὶτζ Λάνγκ, στὸ Fury, ἔβαλε ὕστερα ἀπὸ μιὰ σειρὰ πλάνων μὲ γυναῖκες ποὺ χόρευαν κάν-κὰν μιὰ σειρὰ ἀπὸ κότες σ' ἕνα κοτέτσι ποὺ κακάριζαν. Αὐτὸ τὸ ἀπομεινάρι τοῦ συνειρμικοῦ μοντὰζ ἦταν ἕνα σὸκ ἀκόμα καὶ τότε ἐνῶ σήμερα φαίνεται ἐντελῶς ξεκομένο ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο φίλμ. Ὁσοδήποτε καθοριστικὴ κι ἂν εἶναι ἡ τέχνη τοῦ Μαρσὲλ Καρνέ, γιὰ παράδειγμα, στὴν ἐκτίμησή μας γιὰ τὶς ἀντίστοιχες ἀξίες τοῦ Quai des Brumes ἡ

τοῦ Le Jour se lève, τὸ μοντάζ του παραμένει στὸ ἐπίπεδο τῆς πραγματικότητας ποὺ ἀναλύει. Ὑπάρχει μόνον ἕνας κατάλληλος τρόπος γιὰ νὰ τὸ δοῦμε. Γι αὐτὸ τὸ λόγο ἀκριβῶς παρατηροῦμε τὴ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὴ ἐξαφάνιση τῶν ὀπτικῶν ἐφφὲ ὅπως τῶν διπλοτυπιῶν καὶ ἀκόμα, ἰδιαίτερα στὴν Ἀμερική, τοῦ γκρό-πλάν, τὴν πολὺ ὄιαιη σύγκρουση ποὺ θὰ ἔδινε στὸ κοινὸ νὰ καταλάβει ὅτι ὑπῆρχε μοντάζ. Στὴν τυπικὴ Ἀμερικανικὴ κωμωδία ὁ σκηνοθέτης ἐπιστρέφει ὅσο συχνὰ μπορεῖ σ' ἕνα πλάνο τῶν χαρακτήρων ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ πάνω, ποὺ λέγεται ὅτι εἶναι τὸ καταλληλότερο γιὰ νὰ συλλάβει τὴν αὐθόρμητη προσοχὴ τοῦ θεατῆ — τὸ φυσικὸ σημεῖο ἰσορροπίας τῆς διανοητικῆς του διευθέτησης.

Στὴν πραγματικότητα αὐτὴ ἡ χρήση τοῦ μοντὰζ ἔχει τὴν ἀρχή της στὸ βουβὸ κινηματογράφο. Αὐτὸς εἶναι λίγο πολὺ ὁ ρόλος ποὺ παίζει στὰ φίλμ τοῦ Γκρίφφιθ, γιὰ παράδειγμα, στὸ Broken Blossoms, γιατὶ μὲ τὴ «Μισσαλοδοξία» εἶχε κιόλας εἰσαγάγει αὐτὴ τὴ συνθετικὴ ἰδέα τοῦ μοντὰζ ποὺ ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος ἐπρόκειτο νὰ ὁλοκληρώσει καὶ ποὺ τὴν ξαναβρίσκουμε, ἀλλὰ λιγότερο ἀποκλειστικά, στὸ τέλος τῆς ἐποχῆς τοῦ βουβοῦ. Εἶναι κατανοητό, πάντως, ὅτι ἡ ὁμιλοῦσα εἰκόνα, πολὺ λιγότερο εὔκαμπτη ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα, θὰ ὁδηγοῦσε τὸ μοντὰζ στὴν κατεύθυνση τοῦ ρεαλισμοῦ, ἐξαλείφοντας ὅλο καὶ περισσότερο καί τὸν πλαστικὸ ἰμπρεσιονισμὸ καὶ τὴ συμβολικὴ σχέση μεταξὺ τῶν εἰκόνων.

Ἔτσι γύρω ἀπὸ τὸ 1938 τὰ φίλμ μοντάρονταν, σχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεση, σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια ἀρχή. Ἡ ἱστορία ξετυλιγόταν σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ντεκὸρ ποὺ κατὰ κανόνα ἀριθμοῦσαν περίπου τὰ ἑξακόσα. Ἡ χαρακτηριστικὴ πορεία ἦταν πλάνο - ἀντιστροφὴ - πλάνο, δηλαδή, σὲ μιὰ σκηνὴ διάλογου, ἡ κάμερα ἀκολουθοῦσε τὴ σειρὰ τοῦ κείμενου, δείχνοντας κάθε φορὰ τὸν ἑκάστοτε ποὺ μιλοῦσε.

Αὐτὴ τὴ μόδα τοῦ μοντάζ, ποὺ τόσο πολὺ θαυμάστηκε στὰ καλύτερα φίλμ ποὺ ἔγιναν μεταξὺ 1930 καὶ 1939, τὴν προκάλεσε τὸ πλάνο μὲ βάθος πεδίου ποὺ εἰσήγαγαν οἱ Ὄρσον Οὐέλλες καὶ ὁ Γουΐλλιαμ Γουάιλερ. Ὅσο καὶ ἂν παινέψουμε τὸν «Πολίτη Καίην» ποτὲ δὲ θὰ φτάσουμε στὸ ὕψος ποὺ τοῦ ἀξίζει. Πρὸς χάρη τοῦ βάθους πεδίου ὁλόκληρες σκηνὲς τραβιοῦνται μὲ τὴν πρώτη ἐνῶ ἡ κάμερα παραμένει ἀκίνητη. Τὰ δραματικὰ ἐφφὲ ποὺ ἄλλοτε τὰ περιμέναμε ἀπὸ τὸ μοντὰζ δημιουργοῦνταν ἀπὸ τὶς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν μέσα σ' ἕνα καθορισμένο πλαίσιο. Ἀσφαλῶς ὁ Οὐέλλες δὲν ἐφέβρε τὸ πλάνο μὲ βάθος ὅπως δὲν ἐφέβρε καὶ ὁ Γκρίφφιθ τὸ γκρό-πλάν. Τὸ μεταχειρίστηκαν ὅλοι οἱ πρωτοπόροι καὶ πολὺ δικαιολογημένα. Τὸ φλοῦ ἐμφανίστηκε μαζὶ μὲ τὸ μοντάζ. Δὲν ἦταν μόνο μιὰ τεχνικὴ συνέπεια πάνω στὴ χρήση τῶν εἰκόνων σὲ ἀντιπαράθεση, ἦταν μιὰ λογικὴ συ-

νέπεια τοῦ μοντάζ, τὸ πλαστικὸ ἰσοδύναμό του. Ἂν σὲ μιὰ δοσμένη στιγμὴ στὴ δράση ὁ σκηνοθέτης, ὅπως στὴ σκηνὴ ποὺ φανταστήκαμε πιὸ πάνω, ἀναφέρεται σ' ἕνα γκρό-πλὰν μιᾶς φρουτιέρας μὲ φροῦτα, εἶναι φυσικὸ ὅτι ὁ σκηνοθέτης θὰ τὴν ἀπομονώσει στὸ χῶρο μὲ τὴν ἐστίαση τῶν φακῶν. Ὁπότε τὸ φλοῦ τοῦ φόντου ἐπιβεβαιώνει τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ μοντάζ, δηλαδή, ἐνῶ εἶναι οὐσιῶδες ὡς πρὸς τὴ διήγηση τῆς ἱστορίας, εἶναι μόνο ἕνα ἐξάρτημα τοῦ ὕφους τῆς φωτογραφίας. Ὁ Ζὰν Ρενουὰρ τὸ εἶχε κιόλας καταλάβει ξεκάθαρα, ὅπως βλέπουμε ἀπὸ μιὰ δήλωσή του ποὺ ἔκανε τὸ 1938 ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὸ γύρισμα τῶν ταινιῶν «Τὸ Ἀνθρώπινο Κτῆνος» καὶ «Ἡ Μεγάλη Χίμαιρα» καὶ ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὸ «Ὁ Κανόνας τοῦ Παινγνιδοῦ»: «Ὅσο πιὸ πολλὰ μαθαίνω γιὰ τὸ ἐπάγγελμά μου τόσο πιὸ πολὺ τείνω πρὸς τὴ σκηνοθεσία σὲ βάθος σὲ σχέση μὲ τὴν ὀθόνη. Ὅσο πιὸ πολὺ ἐπιτυγχάνει, τόσο λιγότερο μεταχειρίζομαι τὸ εἶδος τοῦ σκηνικοῦ ποὺ δείχνει δυὸ ἠθοποιοὺς ν' ἀντικρύζουν τὴν κάμερα, σὰ δυὸ καλοὺς πελάτες ποὺ ποζάρουν γιὰ τὸ πορτραῖτο τους». Ἡ ἀλήθεια εἶναι, πὼς ἂν ψάχνουμε νὰ βροῦμε τὸν πρόδρομο τοῦ Ὄρσον Οὐέλλες, αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ Λουὶ Λυμιὲρ ἢ ὁ Ζεκκά, ἀλλὰ μᾶλλον ὁ Ζὰν Ρενουάρ. Στὰ φίλμ του, ἡ ἔρευνα γιὰ τὴ σύνθεση σὲ βάθος εἶναι μιὰ μερικὴ ἀντικατάσταση ἀπὸ πανοραμικὲς κινήσεις καὶ πλάνα εἰσόδου. Αὐτὸ ἐ
στὴ συνέχεια τοῦ δραματικοῦ χώρου καί, φυσικά, τῆς διάρκειας του.

Σ' ὅποιον ἔχει μάτια, εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ συνέπεια τῶν πλάνων ποὺ μεταχειρίζεται ὁ Οὐέλλες στὸ «Οἱ Ὑπέροχοι Ἄμπερσον» δὲν εἶναι καθόλου ἡ παθητικὴ μόνο καταγραφὴ ἑνὸς πλάνου δράσης μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλαίσιο. Τὸ ἀντίθετο, ἡ ἄρνησή του νὰ σπάσει τὴ δράση, ν' ἀναλύσει τὸ δραματικὸ χῶρο ἔγκαιρα, εἶναι μιὰ θετικὴ δράση τ' ἀποτελέσματα τῆς ὁποίας εἶναι κατὰ πολὺ ἀνώτερα ἀπ' ὅ,τι μποροῦσε νὰ πετύχει τὸ κλασικὸ «κάτ».

Αὐτὸ ποὺ ἔχουμε νὰ κάνουμε ὅλο κι ὅλο εἶναι νὰ συγκρίνουμε δυὸ πλαίσια πλάνων σὲ βάθος, ἕνα τοῦ 1910, τὸ ἄλλο ἀπὸ ἕνα φὶλμ τοῦ Γουάϊλερ ἢ τοῦ Οὐέλλες, γιὰ νὰ καταλάβουμε κοιτάζοντας μόνο τὴν εἰκόνα, ἀκόμα καὶ ξεχωριστὰ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ φίλμ, πόσο διαφορετικὰ λειτουργοῦν. Τὸ καδράρισμα στὰ φὶλμ τοῦ 1910 εἶναι σκόπιμο, γιὰ ὅλες τὶς προθέσεις κι αἰτίες, σὰν ὑποκατάστατο τοῦ τέταρτου ἀπόντος τοίχου τῆς θεατρικῆς σκηνῆς, ἢ τουλάχιστο στὰ ἐξωτερικὰ πλάνα, γιὰ τὸ καλύτερο σημεῖο ἀπόπου μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴ δράση, ἐνῶ στὴ δεύτερη περίπτωση τὸ σκηνικό, ὁ φωτισμός, καὶ οἱ ὀπτικὲς γωνίες τῆς κάμερα δίνουν μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ θεώρηση. Μεταξύ τους, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ ὀπερατὲρ μετέτρεψαν τὴν ὀθόνη σὲ μιὰ δραματικὴ σκακιέρα, σχεδιασμένη μέχρι τὴν τελευταία της λεπτομέρεια. Τὰ πιὸ σαφῆ ἂν ὄχι τὰ πιὸ πρωτό-

τυπα παραδείγματα βρίσκονται στὸ «Οἱ Μικρὲς Ἀλεποῦδες» ὅπου ἡ σκηνοθεσία ἀναλαμβάνει τὴ σοβαρότητα ἑνὸς λειτουργοῦντος σχεδιάσματος. Οἱ ταινίες τοῦ Οὐέλλες εἶναι πιὸ δύσκολες ν' ἀναλυθοῦν ἐξαιτίας τῆς βαθιᾶς του ἀγάπης γιὰ τὸ μπαρόκ. Τ' ἀντικείμενα καὶ οἱ χαρακτῆρες συσχετίζονται μ' ἕναν τέτιον τρόπο ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ θεατὴ ἡ σημασία τῆς σκηνῆς. Γιὰ νὰ δώσει τὸ μοντὰζ τὰ ἴδια ἀποτελέσματα θ' ἀναγκαζόταν νὰ δώσει μιὰ λεπτομερὴ σειρὰ πλάνων.

Ὁπότε αὐτὸ ποὺ λέμε εἶναι ὅτι ἡ ἀκολουθία τῶν πλάνων «σὲ βάθος» τοῦ σύγχρονου σκηνοθέτη δὲν ἀποκλείει τὴ χρήση τοῦ μοντὰζ — πῶς θὰ μποροῦσε, χωρὶς νὰ ξαναγύριζε σὲ μιὰ πρωτόγονη φλυαρία; — τὸ ἐνσωματώνει στὴν «πλαστικότητά» του. Ἡ διήγηση τοῦ Οὐέλλες ἢ τοῦ Γουάϊλερ δὲν εἶναι λιγότερο ἐπεξηγηματικὴ ἀπὸ τοῦ Τζὼν Φὸρντ ἀλλὰ ἡ δικιά τους ἔχει τὸ πλεονέκτημα ὅτι δὲ θυσιάζει τὰ εἰδικὰ ἐφφὲ ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν ἑνότητα τῆς εἰκόνας στὸ χῶρο καὶ χρόνο. Εἴτε ἕνα ἐπεισόδιο ἀναλύεται κοματάκι - κοματάκι ἢ παρουσιάζεται στὴ φυσική του ὁλότητα ἀσφαλῶς δὲν μπορεῖ νὰ παραμείνει σὲ κατάσταση ἀδιαφορίας, τουλάχιστο σὲ μιὰ ἐργασία ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ἔχει στύλ.

Θὰ ἦταν ὁπωσδήποτε παράλογο ν' ἀρνηθοῦμε ὅτι τὸ μοντὰζ πρόστεσε σημαντικὰ στὴν πρόοδο τῆς φιλμικῆς γλώσσας, ἀλλὰ αὐτὸ συνέβη σὲ βάρος ἄλλων ἀξιῶν, ποὺ δὲν εἶναι λιγότερο κινηματογραφικές.

Γι' αὐτὸ τὸ βάθος πεδίου δὲν εἶναι μόνο ἕνα ὑλικὸ γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ὀπερατὲρ ὅπως ἡ χρήση μιᾶς σειρᾶς φίλτρων ἢ αὐτοῦ - κι - ἐκείνου τοῦ στὺλ φωτισμοῦ, εἶναι ἕνα κεφαλαιῶδες κέρδος στὸ πεδίο τῆς σκηνοθεσίας — ἕνα διαλεκτικὸ βῆμα πρὸς τὰ μπρὸς στὴν ἱστορία τῆς φιλμικῆς γλώσσας.

Οὔτε εἶναι μόνο ἕνα τυπικὸ βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρός. Ἂν χρησιμοποιεῖται καλὰ ἡ λήψη μὲ βάθος δὲν εἶναι μόνο μιὰ πιὸ οἰκονομική, μιὰ πιὸ ἁπλὴ καὶ ταυτόχρονα ἕνας πιὸ λεπτὸς τρόπος γιὰ νὰ κερδίσουμε ὅσο πιὸ πολλὰ γίνεται ἀπὸ μιὰ σκηνὴ φωτὸς ἀπὸ τὴν ἐπήρεια στὴ δομὴ τῆς φιλμικῆς γλώσσας, ἐπηρεάζει ἐπίσης τὶς σχέσεις τοῦ μυαλοῦ τῶν θεατῶν πρὸς τὴν εἰκόνα, καὶ συνεπῶς ἐπιδρᾶ στὴν ἑρμηνεία τοῦ θεάματος.

Θὰ ἦταν ἔξω ἀπὸ τὸ θέμα μας ἂν ἀναλύαμε τὶς ψυχολογικὲς τυπολογίες αὐτῶν τῶν σχέσεων, καθὼς ἐπίσης καὶ τὶς αἰσθητικές του συνέπειες, ἀλλὰ ἴσως νὰ ἦταν ἀρκετὸ νὰ σημειώναμε ἐδῶ, σὲ γενικοὺς ὅρους:

1) Ὅτι τὸ βάθος πεδίου φέρνει τὸ θεατὴ σὲ κάποια σχέση μὲ τὴν εἰκόνα, κοντύτερα ἀπ' αὐτὴ ποὺ ἀπολαύει στὴν πραγματικότητα. Ἑπομένως εἶναι σωστὸ νὰ ποῦμε, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας, ἡ δομή της εἶναι πιὸ ρεαλιστική.

2) Αὐτὸ συνεπάγεται καὶ μιὰ πιὸ ἐνεργητικὴ διανοητικὴ

στάση ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ θεατῆ καὶ μιὰ πιὸ θετικὴ συνεισφορὰ ἀπὸ μέρους του στὴ δράση ποὺ ἐξελίσσεται. Ἐνῶ τὸ ἀναλυτικό του μοντὰζ τὸν προκαλεῖ ν' ἀκολουθεῖ τὸν ὁδηγό του, ν' ἀφήσει τὴν προσοχή του ν' ἀκολουθήσει ὁμαλὰ αὐτὸ ποὺ ὁ σκηνοθέτης διάλεξε νὰ τοῦ δείξει.

Ἐδῶ προκαλεῖται τουλάχιστο ν' ἀσκήσει ἔστω καὶ τὴ μικρότερη προσωπικὴ ἐκλογή. Ἡ σημασία τῆς εἰκόνας πηγάζει μερικῶς ἀπὸ τὴν προσοχή του καὶ τὴ θέλησή του.

3) Ἀπὸ τὶς δυὸ προηγούμενες προτάσεις, ποὺ ἀνήκουν στὸ βασίλειο τῆς ψυχολογίας, ἀκολουθεῖ μιὰ τρίτη ποὺ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς μεταφυσική. Ἀναλύοντας τὴν πραγματικότητα, τὸ μοντὰζ προϋποθέτει ἐξαιτίας τῆς φύσης του τὴν ἑνότητα τῆς σημασίας τοῦ δραματικοῦ ἐπεισοδίου. Χωρὶς ἀμφιβολία ὑπάρχει καὶ ἡ πιθανότητα κάποιας ἄλλης φόρμας ἀνάλυσης ἀλλὰ τότε θὰ πρόκειται γι' ἄλλο φίλμ. Μὲ λίγα λόγια, τὸ μοντὰζ ἀπὸ τὴ φύση του ἀποκλείει τὸ διφορούμενο τῆς ἔκφρασης. Τὸ πείραμα τοῦ Κουλέσωφ ἀποδεικνύει αὐτὸ τὸ per absurdum δίνοντας στὴν κάθε περίπτωση μιὰ ἀκριβῆ σημασία στὴν ἔκφραση ἑνὸς προσώπου, ποὺ μόνο τὸ διφορούμενο τῶν τριῶν διαδοχικῶν ἀποκλειστικῶν ἐκφράσεων κάνει δυνατή.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ βάθος πεδίου ἐπανεισήγαγε τὸ διφορούμενο στὴ δομὴ τῆς εἰκόνας ἂν ὄχι ἀπὸ ἀναγκαιότητα — τὰ φίλμ τοῦ Γουάιλερ δὲν εἶναι ποτὲ διφορούμενα — τουλάχιστο σὰ μιὰ πιθανότητα. Ὁπότε δὲν εἶναι ὑπερβολὴ ἂν ποῦμε ὅτι ὁ "Πολίτης Καίην" εἶναι ἕνα πλάνο ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ τὸ σκεφτεῖς ἀλλιῶς παρὰ μόνο σὲ βάθος. Ἡ ἀβεβαιότητα ποὺ μᾶς κατέχει ὡς πρὸς τὸ πνευματικὸ κλειδὶ ἢ τὴν ἑρμηνεία ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ δώσουμε στὸ φίλμ βασίζεται σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ σχέδιο τῆς εἰκόνας.

Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι ὁ Οὐέλλες ἀρνεῖται ὁποιοδήποτε καταφύγιο ὡς πρὸς τὴν ἐξπρεσιονιστικὴ διαδικασία τοῦ μοντάζ, ἀλλ' ἁπλῶς ὅτι ἡ χρήση του κάπου - κάπου ἀνάμεσα σὲ σεκάνς πλάνων σὲ βάθος τοὺς δίνει ἕνα καινούριο νόημα. Ἄλλοτε τὸ μοντὰζ ἦταν αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ὑλικὸ τοῦ κινηματογράφου, ἡ ὑφὴ τοῦ σενάριου. Στὸν «Πολίτη Καίην» μιὰ σειρὰ ἀπὸ διπλοτυπίες ἀντιπαραβάλλεται ἀπὸ μιὰ σκηνὴ ποὺ παρουσιάζεται σὲ μιὰ μόνη λήψη, φτιάχνοντας ἕνα ἄλλο καὶ σκόπιμο ἀφηρημένο τρόπο διήγησης. Τὸ ἐπιταχυνόμενο μοντὰζ κατάφερνε κόλπα μὲ τὸ χρόνο καὶ τὸ χῶρο ἐνῶ τὸ μοντὰζ τοῦ Οὐέλλες, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, δὲν προσπαθεῖ νὰ μᾶς ξεγελάσει· μᾶς προσφέρει μιὰ ἀντίθεση, συμπιέζοντας τὸ χρόνο, κι ἔτσι ἰσοδυναμεῖ γιὰ παράδειγμα μὲ τὸ Γαλλικὸ ἀτελὴ ἢ Ἀγγλικὸ συνεχὴ χρόνο. Ὅπως τὸ ἐπιταχυνόμενο μοντὰζ καὶ τὸ μοντὰζ τῶν ἕλξεων αὐτὲς οἱ διπλοτυπίες, ποὺ ὁ ὁμιλοῦν κινηματογράφος δὲ χρησιμοποίησε ἐπὶ δέκα χρόνια, ξανα - ανακάλυψαν μιὰ πιθανὴ

χρήση συσχετισμένη στὸν προσωρινὸ ρεαλισμὸ σ' ἕνα φίλμ χωρὶς μοντάζ.

Ἂν καταπιαστήκαμε ἀρκετὰ μὲ τὸν Ὄρσον Οὐέλλες εἶναι γιατὶ ἡ χρονολογία τῆς ἐμφάνισής του στὸ φιλμικὸ στερέωμα (1941) σημειώνει λίγο ἢ πολὺ τὴν ἀρχὴ μιᾶς καινούργιας περιόδου κι ἐπίσης γιατὶ ἡ περίπτωσή του εἶναι ἡ πιὸ θεαματικὴ κι ἐξαιτίας τῶν ὑπερβολῶν του, ἡ πιὸ σημαντική.

Κι ὅμως ὁ «Πολίτης Καίην» εἶναι ἕνα μέρος ἑνὸς γενικοῦ κινήματος, μιᾶς τεράστιας ἀναταραχῆς τοῦ γεωλογικοῦ πυθμένα τοῦ κινηματογράφου, ἐπιβεβαιώνοντας ὅτι παντοῦ μέχρι κάποιο σημεῖο ὑπῆρξε μιὰ ἐπανάσταση στὴ γλώσσα τῆς ὀθόνης.

Θὰ μποροῦσα νὰ δείξω ὅτι τὸ ἴδιο ἀληθεύει, ὅμως μὲ διαφορετικὲς μέθοδες, στὸν Ἰταλικὸ κινηματογράφο. Στοῦ Ρομπέρτου Ροσελλίνι τὸ «Paisa» καὶ τὸ «Γερμανία Ἔτος Μηδὲν» καὶ στοῦ Βιττόριο Ντὲ Σίκα «Κλέφτης Ποδηλάτων», ὁ Ἰταλικὸς νεορεαλισμὸς ἀντιπαραβάλλεται μὲ ὅλες τὶς προηγούμενες φόρμες τοῦ φιλμικοῦ ρεαλισμοῦ στὴν ἀπογύμνωσή του ἀπ' ὅλο τὸν ἐξπρεσιονισμὸ καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν ὁλοκληρωτικὴ ἀπουσία τῶν ἐφφὲ τοῦ μοντάζ. Ὅπως στὰ φίλμ τοῦ Οὐέλλες καὶ παρὰ τὶς συγκρούσεις ὕφους (στύλ), ὁ νεορεαλισμὸς τείνει νὰ ξαναδώσει στὸν κινηματογράφο μιὰ αἴσθηση τοῦ διφορούμενου τῆς πραγματικότητας. Ἡ διάθεση τοῦ Ροσελλίνι ὅταν ἀσχολεῖται μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ παιδιοῦ στὸ «Γερμανία Ἔτος Μηδὲν» εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀντίθετη ἀπὸ τοῦ Κουλέσωφ μὲ τὸ γκρὸ πλὰν τοῦ Μοζούκιν.

Ὁ Ροσελλίνι ἐνδιαφέρεται νὰ διατηρήσει τὸ μυστήριό του. Δὲ θὰ ἔπρεπε ὅμως νὰ ξεγελαστοῦμε ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐξέλιξη τοῦ νεορεαλισμοῦ δὲν εἶναι ἔκδηλη, ὅπως στὴν Ἀμερική, σὲ καμιὰ φόρμα ἐπανάστασης στὸ μοντάζ. Καὶ οἱ δυὸ σκοπεύουν στὰ ἴδια ἀποτελέσματα μὲ διαφορετικὲς μέθοδες. Τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὸν Ροσελλίνι καὶ τὸν Ντὲ Σίκα εἶναι λιγότερο θεαματικά, ἀλλὰ δὲν εἶναι λιγότερο ἀποφασισμένα ν' ἀποβάλλουν τὸ μοντὰζ καὶ νὰ μεταφέρουν στὴν ὀθόνη τὸ συνεχὲς τῆς πραγματικότητας. Τ' ὄνειρο τοῦ Ζαβαττίνι εἶναι νὰ κάνει ἕνα φίλμ ἐνενήντα λεπτῶν ἀπὸ τὴ ζωὴ ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ τίποτα δὲν τοῦ συμβαίνει. Ὁ πιὸ αἰσθητικὸς ἀπὸ τοὺς νεορεαλιστές, ὁ Λουκίνο Βισκόντι, δίνει μιὰ σαφῆ εἰκόνα ὅπως ὁ Οὐέλλες ἀπὸ τὸ βασικὸ σκοπὸ τῆς σκηνοθετικῆς του τέχνης στὸ La Terra Trema, ἕνα φίλμ ποὺ ἀποτελεῖται σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ ἀπὸ μιὰ σειρὰ μονοπλάνα σεκάνς, δείχνοντας ἔτσι καθαρὰ τὸ ἐνδιαφέρον του νὰ καλύψει ὁλόκληρη τὴ δράση μὲ ἀτελεύτητα πανοραμικὰ βάθους πεδίου.

Δὲν μποροῦμε ὅμως ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ ὅλα τὰ φίλμ ποὺ ἔχουν πάρει μέρος σ' αὐτὴν τὴν ἐπανάσταση τῆς φιλμικῆς γλώσ-

σας ἀπὸ τὸ 1940. Τώρα ἦρθε ἡ στιγμὴ νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ σύνθεση τῶν συλλογισμῶν μας πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

Φαίνεται ὅτι ἡ δεκαετία ἀπὸ τὸ 1940 μέχρι τὸ 1950 κάνει ἕνα ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὰ μπρὸς στὴν ἀνάπτυξη τῆς φιλμικῆς γλώσσας. Ἂν καὶ φαίνεται ὅτι ἀπὸ τὸ 1930 δὲν βλέπουμε τὴν τάση τοῦ βουβοῦ φίλμ ἰδιαίτερα ὅπως καταδείχνεται ἀπὸ τὸν Στροχάϊμ, τὸν Μουρνάου, Ρόμπερτ Φλάερτυ καὶ Ντρέγιερ εἶναι γιὰ ἕνα σκοπό. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι νομίζουμε πὼς αὐτὴ ἡ τάση ἀνεστάλη ἀπὸ τὸν ὁμιλούντα κινηματογράφο. Πιστεύουμε ἀντίθετα ὅτι ἐκεῖνος παρουσίασε τὴν πλουσιότερη φλέβα τοῦ ἀποκαλούμενου βουβοῦ κινηματογράφου καί, ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν ἦταν αἰσθητικὰ δεμένος στὸ μοντάζ, ἀλλὰ ἦταν πραγματικὰ ἡ μόνη τάση ποὺ προσέβλεπε στὸ ρεαλισμὸ τοῦ ἤχου σὰ μιὰ φυσιολογικὴ ἐξέλιξη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ εἶναι ἕνα γεγονὸς ποὺ ὁ ὁμιλοῦν κινηματογράφος ἀνάμεσα στὰ 1930 καὶ 1940 δὲν τοῦ χρωστάει τίποτα ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔνδοξη κι ἐκ τῶν ὑστέρων προφητικὴ ἐξαίρεση τοῦ Ζὰν Ρενουάρ. Αὐτὸς μόνος στὶς ἔρευνές του σὰ σκηνοθέτης πρὶν τὸ «Ὁ Κανόνας τοῦ Παιγνιδιοῦ» ἀνάγκασε τὸν ἑαυτόν του νὰ κοιτάξει πέρα ἀπὸ τὶς δυνατότητες ποὺ ἔδινε τὸ μοντὰζ κι ἔτσι ξεσκέπασε τὸ μυστικὸ μιᾶς φιλμικῆς φόρμας ποὺ θὰ ἐπέτρεπε νὰ εἰπωθοῦν ὅλα χωρὶς νὰ κοματιαστεῖ ὁ κόσμος, ποὺ θ' ἀποκάλυπτε τὶς κρυμένες ἔννοιες ποὺ βρίσκονται στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ πράγματα χωρὶς νὰ τοὺς ταράζει τὴ φυσική τους ἑνότητα.

Ἑπομένως δὲν ὑπάρχει θέμα ὑποτίμησης τῶν φίλμ ἀπὸ τὸ 1930 μέχρι τὸ 1940, μιὰ κριτικὴ ποὺ δὲ θὰ ἔφτανε τὸ ὕψος τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀριστουργημάτων, εἶναι ἁπλῶς μιὰ προσπάθεια νὰ θεμελιώσει τὴν ἀντίληψη μιᾶς διαλεκτικῆς διαδικασίας, ποὺ ἡ ψηλότερη ἔκφρασή της βρίσκεται στὰ φίλμ τῆς δεκαετίας 1940. Ἀναμφίβολα, ὁ ἠχητικὸς χτύπησε τὸ κουδούνι μιᾶς κάποιας αἰσθητικῆς τῆς γλώσσας τοῦ φίλμ, ἀλλὰ μόνο ἐκεῖ ποὺ εἶχε γυρίσει τὴν πλάτη του στὸ κάλεσμά του νὰ ὑπηρετήσει τὸ ρεαλισμό. Τὸ ὁμιλοῦν φίλμ πάντως διατήρησε τὰ στοιχειώδη τοῦ μοντάζ, δηλαδὴ τὴ διακοπτόμενη περιγραφὴ καὶ τὴ δραματικὴ ἀνάλυση τῆς δράσης. Σ' αὐτὸ ποὺ γύρισε τὴν πλάτη του ἦταν ἡ μεταφορὰ καὶ τὸ σύμβολο σ' ἀντάλλαγμα τῆς ψευδαίσθησης τῆς ἀντικειμενικῆς παρουσίασης. Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς τοῦ μοντὰζ οὐσιαστικὰ ἐξαφανίστηκε ἀλλὰ ὁ σχετικὸς ρεαλισμὸς τοῦ εἴδους τοῦ μοντὰζ ποὺ ἄνθισε γύρω στὰ 1937 ὑπονοοῦσε ἕνα σύμφυτο περιορισμὸ ποὺ μᾶς διέφευγε ἐφόσον ἦταν τέλεια προσαρμοσμένος στὸ θέμα. Ἔτσι ἡ ἀμερικάνικη κωμωδία ἔφτασε στὸ ἀποκορύφωμά της μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς φόρμας μοντὰζ στὴν ὁποία ὁ ρεαλισμὸς τῆς ἐποχῆς δὲν εἶχε θέση. Ἐξαρτώμενη ἀπὸ τὴ λογικὴ γιὰ τ' ἀποτελέσματά της

ὅπως τὸ θέατρο ποικιλιῶν καὶ τὰ λογοπαίγνια, ἐντελῶς συμβατικὴ στὸ ἠθικὸ καὶ κοινωνικό της περιεχόμενο, ἡ ἀμερικάνικη κωμωδία, εἶχε νὰ κερδίσει τὰ πάντα, στὴν αὐστηρὴ γραμμὴ — πρὸς — γραμμὴ διαδικασία, ἀπὸ τὸ ρυθμικὸ ὑλικὸ τοῦ κλασικοῦ μοντάζ.

Χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι κυρίως μὲ τὴν τάση τῶν Στροχάϊμ καὶ Μουρνάου ποὺ σχεδὸν χάθηκε ἀπὸ τὸ 1930 μέχρι τὸ 1940 — ὅταν ὁ κινηματογράφος ἀσυνείδητα ἢ ὄχι συνδέθηκε γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμα τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια. Ἀλλὰ δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ περιοριστεῖ γιὰ νὰ διατηρήσει ζωντανὴ αὐτὴν τὴν τάση. Ἀπὸ αὐτὴν ἀντλεῖ τὸ μυστικὸ τῆς ἀναζωγόνησης τοῦ ρεαλισμοῦ στὴ διήγηση κι ἔτσι νὰ τῆς εἶναι μπορετὸ γι' ἀκόμα μιὰ φορὰ νὰ ταυτίσει τὸν πραγματικὸ χρόνο, στὸν ὁποῖον ὑπάρχουν τὰ πράγματα, μὲ τὴ διάρκεια τῆς δράσης, ποὺ τὸ κλασικὸ μοντὰζ εἶχε ἐπίδουλα ὑποκαταστήσει μὲ τὸ νοητικὸ καὶ ἀφηρημένο χρόνο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ποὺ δὲν εἶχε καθόλου σκοπὸ νὰ σβήσει μιὰ γιὰ πάντα τὶς κατακτήσεις τοῦ μοντάζ, αὐτὸς ὁ ξαναγεννημένος ρεαλισμὸς τοὺς δίνει ἕνα σῶμα ἀναφορᾶς καὶ νοήματος. Εἶναι μόνο ἕνας ἐπαυξημένος ρεαλισμὸς τῆς εἰκόνας ποὺ μπορεῖ νὰ στηρίξει τὴν ἀφαίρεση τοῦ μοντάζ. Τὸ στυλίστικο ρεπερτόριο ἑνὸς σκηνοθέτη ὅπως τοῦ Χίτσκοκ, γιὰ παράδειγμα, ἐπεκτείνετο ἀπὸ τὴ δύναμη ποὺ ἐνυπῆρχε στὸ βασικὸ ντοκουμέντο σὰν τέτιο, μέχρι τὶς διπλοτυπίες καὶ τὰ μεγάλα γκρὸ πλάν. Ἀλλὰ τὰ γκρὸ πλὰν τοῦ Χίτσκοκ δὲν εἶναι τὰ ἴδια ὅπως τοῦ Σεσὶλ Ντὲ Μὶλλ στὸ «The Cheat» (1915). Εἶναι ἕνας τύπος φιγούρας, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, τοῦ ὕφους του. Μὲ ἄλλα λόγια, στὶς μέρες τοῦ βουβοῦ, τὸ μοντὰζ προκαλοῦσε τί ἤθελε νὰ πεῖ ὁ σκηνοθέτης· στὸ μοντὰζ τοῦ 1938, τὸ περιέγραφε. Σήμερα μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ σκηνοθέτης ἐπιτέλους γράφει στὸ φίλμ. Ἡ εἰκόνα — ἡ πλαστική της σύνθεση καὶ ὁ τρόπος ποὺ τοποθετεῖται στὸ χρόνο, ἐξαιτίας ποὺ εἶναι θεμελιωμένη σ' ἕνα ψηλότερο βαθμὸ ρεαλισμοῦ — ἔχει στὴ διάθεσή της περισσότερα μέσα γιὰ νὰ χειριστεῖ τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ τὴν τροποποιήσει ἀπὸ μέσα. Ὁ κινηματογράφιστὴς δὲν εἶναι πιὰ ὁ ἀνταγωνιστὴς τοῦ ζωγράφου καὶ τοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα, εἶναι ἐπὶ τέλους, ὁ ἰσότιμος τοῦ μυθιστοριογράφου.

Л. КУЛЕШОВ

Λ. ΚΥΛΕΣΩΒ

ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΧΩΡΙΣ ΔΟΞΑ

ΤΟΥ

STEVEN P. HILL

1. ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ (1899 - 1913)

Γεννήθηκα τὴν πρώτη τοῦ Γενάρη τοῦ 1899 στὸ Ταμπόφ — σὰ νὰ λέμε στὴ μέση τῆς Ρωσσίας, μιὰ ἀγροτικὴ πολιτεία σὲ μιὰ περιοχὴ ὅλο μαυρόχωμα. Ὁ πατέρας μου (Βλαντιμὶρ Σεργκέγιεβιτς Κουλέσωφ) ἦταν ἕνας καλλιτέχνης μὲ μόρφωση, γιὸς ἑνὸς χρεωκοπημένου μεγαλοαγρότη. Ἡ μάνα μου (Πελαγκέια Ἀλεξάντροβα Κουλέσωφ), ἦταν δασκάλα τοῦ χωριοῦ. Ὅταν ὁ παπούς μου πέθανε, ὁ πατέρας μου ἔμεινε δίχως διόλου μέσα συντήρησης, ἀλλὰ ἔπαιζε πιάνο τόσο καλὰ — ἦταν «πιανίστας» μαζὶ καὶ καλλιτέχνης — καὶ τότε εἶχαν πρωτοβγεῖ οἱ Ἀμερικάνικες γραφομηχανὲς Ρέμινγκτον (αὐτοὶ ποὺ προσλαμβάνονταν γιὰ δακτυλογράφοι ἔπρεπε νὰ ξέρουν πιάνο...). Κι' ἔτσι ὁ πατέρας μου βρῆκε δουλειά: ἦταν ἕνας «Ρεμινγκτονίστας» (καθὼς τοὺς λέγανε ἐκεῖνον τὸν καιρό, ἀπ' τὴν ἑταιρεία ποὔβγαζε τὶς γραφομηχανές). Ἀλλὰ ἀφοῦ ἀκόμα ἦταν καλλιτέχνης, καὶ δὲν εἶχε ἀρκετὰ λεφτὰ — δηλαδή, δὲν ἔβγαζε ἀρκετὰ ἀπ' τὴν κύρια δουλειά του — κέρδιζε ἐπιπλέον λεφτὰ μ' ἕναν πολὺ ἐνδιαφέροντα τρόπο. Ἐδῶ (ὁ Κουλέσωφ δείχνει τὸν τοῖχο) εἶναι ἕνα πορτραῖτο τῆς μητέρας μου· δὲν εἶναι φωτογραφία, εἶναι ζωγραφιά. Μεγεθύνθηκε ἀπὸ μιὰ μικρὴ φωτογραφία μὲ μολύβι, μεγενθύθηκε μὲ τὸ χέρι, καὶ ἔγιν' ἔτσι ποὺ νὰ μὴν τὸ ξεχωρίζεις ἀπὸ φωτογραφία. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἡ φωτογραφικὴ μεγένθυση ἦταν πολὺ σπάνια καὶ πολὺ ἀκριβή. Ἔτσι ὁ πατέρας μου, τὴν ἐλεύθερή του ὥρα, καθόταν μὲ τὶς ὧδομάδες μ' ἕναν φακὸ κι' ἔκανε, μὲ παραγγελία, μεγενθύσεις σὰν αὐτὲς ἀπὸ μικρὲς φωτογραφίες. Κι' ἔτσι ἔβγαζε ἐπιπλέον λεφτὰ γιὰ νὰ ζήσει τὴν οἰκογένεια. Στὴν οἰκογένειά μας εἴμαστε ἡ μάνα κι' ὁ πατέρας μου, ἐγώ, κι' ὁ ἀδερφός μου (ὁ Μπόρις)· εἶχα καὶ μιὰν ἀδερφή, ποὺ πέθανε μικρή.

Στὴν ἀρχὴ ὀνειρευόμουνα νὰ γίνω ὁδηγὸς ταξί, ὅταν ἤμουνα πολὺ μικρός· κατόπιν πυροσβέστης (ἐπειδὴ εἶχαν ὅμορφα καπέλλα)· κ' ὕστερα πιλότος (ἐπειδὴ ὁ Μπερλιό, ὁ γάλλος ἀεροπόρος, πέταξε πάνω ἀπ' τὴν πόλη μας σὲ ὕψος 150 πόδια).

Στὸ Ταμπόφ, πρὶν σκεφτῶ νὰ δουλέψω σὲ ταινίες, πήγαινα σινεμά, καὶ μ' ἄρεσε ὅσο καὶ σ' ὅλους τοὺς φίλους μου. Εἴχαμε δυὸ ἢ τρεῖς κινηματογράφους στὴν πόλη ποὔδειχναν κυρίως σουηδικὲς ταινίες, γυρισμένες ἀπ' τὴ Νόρντισκ· ἔπαιζαν μέσα ἡ Ἄστα Νίλσεν κι' ὁ Χάρισον (Βάλντεμαρ Ψιλάντερ),

ποὺ οἱ ταινίες του μᾶς ἄρεσαν πολύ· γαλλικὰ φίλμ, μὲ τὸν Μὰξ Λίντερ, ποὺ μᾶς ἄρεσε κι' αὐτὸς πολύ καὶ ἔπαιζαν κι' ἰταλικὰ φίλμ, ταινίες σὰν τὴν «Καμπίρια» νὰ ποῦμε, μὲ τὸν φημισμένο Μασίστα (γυρίζονταν τόσες ταινίες στὴν Ἰταλία). Ἐ... στὸ Ταμπὸφ εἶδα, νομίζω, τὴν «Ἄμυνα τῆς Σεβαστούπολης», μιὰ ρώσσικη ταινία, κι' ἀκόμα ρώσσικα φίλμ μὲ τὸν Κοράλι, τὸν Μοζούκιν, τὸν Πολόνσκυ — ἐκεῖνες οἱ ταινίες ποὺ ἔφτιαχνε καὶ διέγειμε τὸ Ρώσσικο σινεμὰ ἐκεῖνον τὸν καιρό. Σπούδασα στὸ Γυμνάσιο τοῦ Ταμπόφ. Πῆρα ὅλα τὰ μαθήματα ποὺ εἶχαν τότε τὰ γυμνάσια — πολλὰ μαθηματικά, ζωγραφικὴ καὶ λογοτεχνία — ὅλα αὐτὰ τὰ γενικῆς μόρφωσης μαθήματα ποὺ ὑπάρχουν καὶ σήμερα σ' ὅλα τὰ σχολεῖα στὸν κόσμο. Εἶναι σχεδὸν τὰ ἴδια

2. ΝΕΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ (1913 - 1916)

Ἀλλὰ κυρίως μ' ἐνδιέφερε ἡ ζωγραφική. Στὸ τέλος, ἀποφάσισα νὰ γίνω καλλιτέχνης. Ὁ πατέρας μου πέθανε 43 χρονῶν ἀπὸ πνευμονία, τὸ 1910, κι' ἐγὼ κι' ἡ μητέρα μου πήγαμε στὴ Μόσχα, ὅπου κιόλας σπούδαζε ὁ ἀδερφός μου. Ἦταν ἐννιὰ χρόνια πιὸ μεγάλος ἀπὸ μένα καὶ ἦταν ἤδη μαθητὴς καὶ βοηθὸς μηχανικὸς στὸ Ἐργοστάσιο Ἠλεκτρικοῦ Ρεύματος τῆς Μόσχας. Ἔτσι λοιπὸν ἄρχισε ἡ ζωή μου στὴ Μόσχα.

Γράφτηκα στὴ Σχολὴ Ζωγραφικῆς, Ἀρχιτεκτονικῆς καὶ Γλυπτικῆς (ἦταν κολλέγιο), μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ γίνω ζωγράφος. Γράφτηκα σὰν ἀκροατὴς γιατὶ δὲν ἤμουνα ἀρκετὰ μεγάλος νὰ μπῶ ἐπίσημα (αὐτὸ ἦταν τὸ 1914 — ἤμουνα 15 χρονῶν).

(Ἐρώτηση: ὁ Μαγιακόφσκι, ὁ ρῶσσος ποιητής, ὑποτίθεται ὅτι σπούδαζε σ' αὐτὴ τὴ σχολὴ γύρω στὸ 1913. Ἤσουνα συμμαθητής του, ἢ τὸν εἶχες δεῖ;).

Ὄχι, δὲν ἤμουνα· ἴσως νἄμαστε σ' ἄλλες χρονιές. Τὸν εἶχα δεῖ ὅμως, καὶ γνωρίστηκα μαζί του στὰ 1920, καὶ γίναμε καλοὶ φίλοι ἀπ' τὸ 1925 κι' ὕστερα.

Ὅταν σπούδαζα στὴ Σχολὴ Ζωγραφικῆς ὀνειρευόμουνα νὰ γίνω σκηνογράφος, νὰ δουλέψω στὸ θέατρο. Ἀλλά, φυσικά, κανένα θέατρο δὲ θὰ μ' ἔπαιρνε, γιατὶ προσλάμβαναν διάσημους καλλιτέχνες κι ὄχι παιδιὰ· ἤμουνα τόσο μικρός! Τότε ἄρχισα νὰ δουλεύω σ' ἕνα γυναικεῖο περιοδικό: ζωγράφιζα μοντέλλα. Σχεδίαζα γυναικεῖα φορέματα γι' αὐτὸ τὸ περιοδικό, ποὺ λεγόταν «Περιοδικὸ γιὰ Κυρίες».

3. ΔΟΥΛΕΙΑ ΣΑΝ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟ ΣΙΝΕΜΑ (1916 - 1917)

Τότε συνάντησα τυχαῖα τὸν σκηνοθέτη (Ἀντρέα) Γκρομόφ, ἀπὸ τὸ Κινηματογραφικὸ Ἐργοστάσιο Χαντζόνκοφ. (Σημείωση: στὴ Ρωσσία ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὰ κινηματογραφικὰ στούντιο λεγόντουσαν «ἐργοστάσια»). Στὸ γυμνάσιο εἶχα συμμαθητὴ τὸ γυιὸ τῆς «μαιτρέσσας» του — δὲν εἶχαν ἐπίσημα παντρευτεῖ. (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτεμβρίου, 1966). Ὑπῆρχε ἕνας τέτοιος σκηνοθέτης, οὔτε πολὺ διάσημος οὔτε πολὺ σπουδαῖος, ἀλλὰ εὐχάριστος καὶ καλὸς ἄνθρωπος, καὶ μοῦ βρῆκε δουλειὰ στὸ Ἐργοστάσιο Χαντζόνκοφ σὰν σκηνογράφος. Αὐτὸ ἦταν τὸ 1916 (πᾶνε 50 χρόνια ποὺ ἐγὼ καὶ ἡ γυναίκα μου δουλεύουμε σὲ ταινίες — κι' αὐτὴ ἐπίσης ἄρχισε τὸ 1916). Ἄρχισα νὰ δουλεύω σὰ σκηνογράφος τὸ 1916 γιὰ τὸν διάσημο Ρῶσσο σκηνοθέτη, ποὺ ἦταν τότε ὁ καλύτερος, τὸν Εὐγένιο Μπάουερ. Δὲν δούλεψα γιὰ πολὺ μαζί του, μόνο γιὰ μερικὲς ταινίες. Μὲ δίδασκε καὶ μὲ συμπαθεῖσε· δουλέψαμε πολὺ καλὰ μαζί. Ἀλλὰ τὸ 1917, πρὶν τὴν Κομμουνιστικὴ Ἐπανάσταση, πήγαμε γιὰ γύρισμα στὴν Κριμαία, καὶ στὴν Κριμαία (στὶς 22 Ἰουνίου τοῦ 1917) ὁ Μπάουερ, ὁ δάσκαλός μου, πέθανε, Στὴν ἀρχὴ ἔσπασε τὸ πόδι του, κατόπιν ἔπαθε πνευμονία. Ἐκεῖνο τὸν καιρο δὲν ἤξεραν τὴ θεραπεία (δὲν ὑπῆρχε πενικιλίνη) καὶ ἔτσι πέθανε, σὰν τὸν πατέρα μου, ἀπὸ τὸ ἴδιο πράγμα.

Ἡ μεταθανάτια ταινία τοῦ Μπάουερ λεγόταν ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΥΤΥΧΙΑ· τὴν ἄρχισε αὐτὸς, καὶ τὴν βελτίωσα ἐγώ, σὰ σκηνοθέτης, καὶ ἡ Βέρα Πόποβα, σὰν μοντὲρ (λέγεται τώρα Βέρα Χαντζόνκοβα καὶ δουλεύει στὴ Γκοσφιλμοφόντ). Αὐτὰ ἔγιναν τὸ 1917 (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτεμβρίου, 1966).

Μετὰ ἀπ' αὐτά, ἔφτιαξα τὰ σκηνικά γιὰ μερικὲς ταινίες ἄλλων σκηνοθετῶν, ἀλλὰ πάντα ὀνειρευόμουνα νὰ κάνω τὶς δικές μου παραγωγές. Δὲ θυμᾶμαι τοὺς τίτλους τους, στὶς ταινίες ποὺ ἤμουν σκηνογράφος, ὑπάρχουν πάντως σ' ἕνα βιβλίο τοῦ Βνσέφσκι, ἕνα εὑρετήριο. Θὰ πρέπει νὰ ψάξετε σ' αὐτό, δὲ μπορῶ νὰ τὸ βρῶ τώρα. 'Αλλὰ μπορεῖτε νὰ τὸ βρῆτε στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ 'Ινστιτούτου τοῦ Φίλμ: τὸ βιβλίο τοῦ Βισνέφσκι νομίζω πὼς γράφει ὅλες τὶς ταινίες ὅπου ἔκανα τὰ σκηνικά.

Οἱ ἱστορικοὶ τοῦ σινεμὰ καὶ οἱ συγγραφεῖς τῶν ἀπομνημονευμάτων ἔχουν ἀνακατέψει τόσο τὶς χρονολογίες, ὥστε μερικὲς φορὲς εἶναι ἀπλᾶ ἀδιανόητο νὰ τὶς ξεκαθαρίσεις. Μερικὲς φορὲς ἐγὼ ὁ ἴδιος ἀμφιβάλω ἂν πράγματι ἤμουν, ἢ εἶμαι, ὁ Λὲβ Κουλέσωφ... 'Επιπλέον, στὰ νιάτα μας καὶ στὴν 'Επανάσταση ὅλα γίνονταν τόσο γοργά, ὥστε ὅ,τι σήμερα φαίνεται νὰ διάρκεσε χρόνια, στὴν πραγματικότητα διάρκεσε μερικοὺς μῆνες. 'Αλλὰ ἡ ἀνθρώπινη μνήμη δὲν εἶναι τέλεια! (γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβ. 1967).

"Επαιξα μιὰ φορά, μὲ πολὺ χιοῦμορ: κράτησα τὸν κύριο ρόλο στὴν ταινία τοῦ Μπάουερ ΗΜΙΤΕΛΕΣ ΕΡΩΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ τὸ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΤΥΧΙΑ). "Επαιξα τὸ ρόλο ἑνὸς καλλιτέχνη ποὺ ἦταν ἐρωτευμένος μὲ πάθος μὲ τὴν ἡρωίδα, μιὰ κοπέλλα σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Μιὰ καὶ ἤμουν ἐρωτευμένος μαζί της καὶ στὴν πραγματικότητα, ἔπαιξα τὸ ρόλο μὲ ἰδιαίτερη φυσικότητα, καὶ θυμᾶμαι τὴ σκηνὴ ὅπου καθόμουν σ' ἕνα βράχο στὴ μέση τῆς θάλασσας, κι' ἔχυνα πικρὰ δάκρυα ἐπειδὴ ἡ ἀγαπημένη μου μ' εἶχε ἀρνηθεῖ. Κι' ἀργότερα, ὅταν εἶδα τὴ σκηνὴ στὴν ὀθόνη, μοῦ φάνηκε τρομερὰ ἀστεία. "Ηταν σὰ μιὰ σκηνὴ τοῦ Τσάπλιν, καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὰ μίσησα τὸ νατουραλισμό. Κατόπιν ἔπαιξα μόνο σ' ἐπεισοδιακοὺς ρόλους: κάπου κουβαλοῦσα βαλίτσες (στὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ) καὶ κάπου κρυφοκοίταξα.

4. ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (1917 - 1918)

"Αρχισα νὰ ἐνδιαφέρομαι εἰδικὰ γιὰ τὶς ταινίες ὅταν ἄρχισα νὰ δουλεύω στὸ σινεμὰ σὰ σκηνογράφος στοῦ Χαντζόνκοφ. Τὶς ἀρχὲς τοῦ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΜΟΝΤΑΖ (ποὺ ἀργότερα ξαναβαφτίστηκε ΡΩΣΣΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ, ὅταν ὁ Κουλέσωφ τὸ ἔκανε δημοφιλὲς) μοῦ τὶς ἐξήγησε ὁ Β. Φ. 'Αχράμοβιτς — 'Ασμαρὶν (σεναριογράφος καὶ ἀργότερα κορυφαῖος κομμουνιστὴς κριτικὸς καὶ ἀνώτερος ὑπάλληλος, μετὰ τὴν 'Επανάσταση, ποὺ αὐτοκτόνησε τὸ 1930). Καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος ἔκανα μερικὲς θεωρητικὲς σκέψεις σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

'Εδῶ ἐπηρεάστηκα τρομερὰ ἀπ' τὶς 'Αμερικάνικες ταινίες, ἐπειδὴ εἶχα ἰδιαίτερα ἐντυπωσιασθεῖ ἀπ' τὶς ταινίες τοῦ Γκρίφιθ. Πρόσφατα τὸ 1962, ὅταν παρουσίασα τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ στὴν ΟΥΝΕΣΚΟ στὸ Παρίσι, μὲ ρώτησαν τὸ ἑξῆς: ἐγὼ ἢ ὁ Γκρίφιθ ἀνακαλύψαμε τὸ μοντάζ; 'Απάντησα πὼς, φυσικά, οἱ πρῶτες ταινίες μὲ μοντάζ, τὰ πρῶτα κοντινὰ πλάνα, τὰ εἶδα στὶς ταινίες τοῦ Γκρίφιθ. 'Αλλὰ ὁ Γκρίφιθ τὸ ἔκανε αὐτὸ σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀσυνείδητα — τὸ ἔκανε ἁπλᾶ σὰν καλλιτέχνης (ἦταν φυσικὸ νὰ τὸ κάνει αὐτό), ἐνῶ ἐγὼ εἶμαι ὁ πρῶτος σκηνοθέτης ποὺ σκέφτηκε τὸ γιατὶ τὸ μοντὰζ εἶναι βασικὸ στὸν κινηματογράφο.

'Επειδὴ νομίζω ὅτι κάθε μορφὴ τέχνης πρέπει νὰ ἔχει τὸ ἰδιαίτερο, ξεχωριστό της χαρακτηριστικό. 'Η ζωγραφική, ἂς ποῦμε: τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ φῶς' τῆς μουσικῆς ὁ ἦχος, τῆς γλυπτικῆς ἡ φόρμα ἢ τὸ βάθος. "Ετσι θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχουν μερικὰ ἰδιαίτερα στοιχεῖα δίχως τὰ ὁποῖα ἕνα δοσμένο εἶδος τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Καὶ ψάχνοντας γι' αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ πείστηκα ὅτι τὸ ξεχωριστὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ κιν/φου εἶναι ἡ παρουσίαση τῆς πραγματικῆς ζωῆς μὲ τὸ μοντάζ, μὲ τὶς ἀντιπαραθέσεις, μὲ τὴ χρήση κοντινῶν πλάνων, μὲ τὸν γοργό, δυναμικὸ συνδυασμὸ τῶν λήψεων μεταξύ τους. Τὸ ἐξηγῶ ὡς ἑξῆς. Σὲ ὁρισμένες περιόδους στὴν ἀνάπτυξη τοῦ πολιτισμοῦ ἢ τῆς τέχνης, φτάνει μιὰ στιγμὴ ὅπου δὲν μπορεῖς πλέον νὰ δουλέψεις

μὲ τὸν παλιὸ τρόπο· πρέπει νὰ δουλέψεις μ' ἕνα νέο τρόπο, πρέπει νὰ πεῖς μιὰ καινούργια λέξη. Κι' αὐτὴ ἡ λέξη ἀρχίζει νὰ κινεῖται στὸν ἀέρα πάνω ἀπ' ὅλους καὶ βρίσκονται ἄνθρωποι ποὺ τὴν ἁρπάζουν γρήγορα καὶ ἀρχίζουν νὰ τὴν ἐφαρμόζουν. Ἐπομένως, γίνονται τόσο συχνὰ καβγάδες γιὰ τὸ ποιός εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἀνακάλυψε τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη μέθοδο, τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἐφεύρεση, κάποιας μεθόδου ἐργασίας στὴν τέχνη — ἐπειδὴ οἱ νέες ἰδέες ἁπλῶς ἐπιπλέουν γύρω μας, στὸν ἀέρα. Κι' ἔτσι στὴν ΟΥΝΕΣΚΟ ἔδωσα αὐτὸ τὸ παράδειγμα: ρώτησα, «Κύριοι, ἔχετε δεῖ ποτὲ πῶς ὁ πίθηκος πιάνει τὶς μῦγες; δὲν τὶς ἁρπάζει, ἁπλᾶ τὶς παίρνει ἀπὸ τὸν ἀέρα. Δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ κάνει τὴν κίνηση τοῦ πιασίματος, ἁπλᾶ παίρνει μιὰ μῦγα ἀπ' τὸν ἀέρα καὶ τὴν τρώει. Ὅμοια, οἱ ἰδέες τοῦ μοντάζ, οἱ ἰδέες τοῦ καινούργιου σινεμὰ ἐπέπλεαν στὸν ἀέρα, καὶ ἂν ὁ Γκρίφιθ ἁπλᾶ τὶς πῆρε, ἔτσι κι' ἐγώ».

'Αλλὰ ἐγὼ ἄρχισα νὰ τὶς σκέφτομαι θεωρητικά. Προσπάθησα νὰ ἐξηγήσω γιατὶ αὐτὸ ἦταν ἀναγκαῖο καί, ἤδη ἀπ' τὸ 1917, πρὶν τὴν 'Επανάσταση μας, ἔγραψα ἀρκετὰ ἄρθρα σχετικὰ μὲ τὴ δουλειὰ τοῦ σκηνογράφου καὶ γιὰ τὸ μοντάζ, σχετικὰ μὲ τὶς νέες μεθόδους δημιουργίας τοῦ κιν)φου — ὁ κινηματογράφος τοῦ μοντὰζ ποὺ στὴν οὐσία εἶναι μοντέρνος ἀκόμα καὶ τώρα. Ἔγραψα τὰ πρῶτα μου ἄρθρα στὴ ἐφημερίδα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΡΗΚΑΣ (Βέστνικ Κινεματογράφι), ποὺ ἐκδιδόταν ἀπ' τὴν 'Εταιρεία Χαντζόνκοφ. Δημοσιεύτηκαν τὸ 1917, ἐπίσης πρὶν τὴν Κομμουνιστικὴ 'Επανάσταση. Αὐτὲς οἱ ἐφημερίδες ἔχουν σωθεῖ: ὑπάρχουν ἀντίτυπα στὸ 'Ινστιτοῦτο τοῦ Φίλμ καὶ ἐγὼ τὶς ἔχω ἐπίσης κάπου στ' ἀρχεῖα μου (δὲν τὶς ἔχω βρεῖ ἀκόμα ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἐκεῖ). Ἔγραψα αὐτὰ τὰ ἄρθρα ὅταν ἤμουν 18 χρονῶν. ('Ερώτηση: ποιός εἰσήγαγε τὴ λέξη «μοντὰζ» στὰ Ρώσσικα, καὶ πότε;) 'Η λέξη «μοντὰζ» χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ἀπ' τὶς πρῶτες μέρες τῆς ὕπαρξης τῶν Ρώσσικων ταινῶν. Ποιός τὴν εἶπε πρῶτος, εἶναι ἄγνωστο — προφανῶς κάποιος ἀπ' τοὺς Γάλλους ὀπερατὲρ ποὺ ἤρθαν στὴ Ρωσσία. 'Αλλὰ τὸ «μοντὰζ» σὰν ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῶν ταινιῶν ὁρίστηκε ἀπὸ μένα σὲ ἄρθρα καὶ στὸ ΙΣΚΟΥΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ (1929). (γράμμα τοῦ Κ., 26 'Οκτ., 1966).

5. ΠΡΩΤΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΣΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΓΓ (1917).

Τὴν ἴδια χρονιὰ (1917) ἔκανα τὴν πρώτη μου ταινία. Λεγόταν ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΓΓ. Ἦταν ἡ πρώτη Ρώσσικη ταινία ποὺ ἔγινε μὲ μοντάζ, χρησιμοποιώντας κοντινὰ πλάνα καὶ συνειδητὴ ἐφαρμογὴ τοῦ μοντάζ. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν ταινία σκόνταψα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἑξῆς πράγμα. Χρειαζόταν νὰ κινηματογραφήσω ἀνθρώπους νὰ κοιτάζουν σὲ ἠλεκτρικοὺς στύλους. Οἱ στύλοι ἦταν μακριὰ ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους. Ἐπομένως κινηματογράφησα ἀνθρώπους, ξεχωριστά, νὰ κοιτάζουν μακριά· κατόπιν πῆγα στὸ ἄλλο μέρος καὶ κινηματογράφησα, ξεχωριστά, τοὺς στύλους ποὺ σύνδεαν τὰ ἠλεκτρικὰ καλώδια. καὶ ὅταν τὰ μοντάρησα μαζί, οἱ ἠθοποιοὶ ἔμοιαζαν νὰ εἶναι στὸ ἴδιο μέρος μὲ τοὺς στύλους. Αὐτὴ ἦταν μιὰ τρομερὰ ἐνδιαφέρουσα ἀνακάλυψη γιὰ μένα, καὶ ἔγινε ὑλικὸ γιὰ (κατοπινὰ) πειράματα μὲ τὸ μοντάζ. ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΓΓ ἦταν ἕνα φίλμ περιπέτειας (ὁ Κουλέσωφ χρησιμοποιεῖ τὴν παλιότερη μορφὴ τῆς λέξης «φίλ΄μα» κι' ὄχι τὴ νεώτερη «φίλ΄μ»): βασιζόταν σὲ μιὰ ἀστυνομικὴ πλοκή, μποροῦμε νὰ ποῦμε. 'Ενδιαφέρον ἔχει τὸ ὅτι ἦταν ἡ πρώτη ταινία μέσα στὴν ὁποία μονταρίστηκε καμμάτι ἀπὸ ἐπίκαιρα σὰν στοιχεῖο τῆς φιξιόν. Μοντάρησα κομμάτι ἐπικαίρων ἀπ' τὴν ἐξαγωγὴ ξυλάνθρακα μὲ ὑδραυλικὴ μέθοδο (εἶναι ὁ «ὕδρο - ξυλάνθρακας» γιὰ τὸν ὁποῖο ἀργότερα ἐνδιαφέρθηκε ἰδιαίτερα ὁ Λένιν. Ἕνας μηχανικός, ὁ Κλασσόν, φίλος τοῦ Λένιν, ἀνέλαβε ἀργότερα τὴν ἐξαγωγὴ ξυλάνθρακα μ' ὑδραυλικὰ μέσα). 'Η πλοκὴ τῆς ἴδιας τῆς ταινίας δὲν εἶχε τίποτα πρωτότυπο· ἐκεῖνο ποὺ ἦταν ἐξαιρετικὸ ἦταν ὅ,τι σᾶς ἔχω ἤδη πεῖ: ἦταν κατασκευασμένη δυναμικὰ καὶ μὲ μοντάζ, χρησιμοποιώντας κοντινὰ πλάνα.

'Ο προϋπολογισμὸς τῆς ταινίας. 'Η ταινία μοῦ δόθηκε νὰ τὴν γυρίσω ὑπὸ

τὸν ὅρο ὅτι θὰ κόστιζε σχεδὸν τίποτα, ἐπειδὴ δὲν ἤθελαν νὰ ἐμπιστεύονται χρήματα σὲ παιδιά. Ἐπομένως, ὁ κύριος ρόλος παίχτηκε ἀπ' τὸν ἀδερφό μου χωρὶς ἀμοιβή, ἡ κύρια ἡρωίδα παιζόταν ἀπὸ μιὰ κομπάρσα σὲ σκηνὲς πλήθους στὸ Στούντιο Χαντζόνκοφ (δὲν ἦταν ἠθοποιός), κι' ὅλοι οἱ ἄλλοι ρόλοι παίζονταν ἀπὸ ἄσημους, τοὺς πιὸ φτηνοὺς ἠθοποιούς, ἐπειδὴ δὲν μοῦ ἔδιναν λεφτὰ γιὰ ἕνα ἀκριβώτερο φίλμ. Φυσικὰ τὸ πλάνο ἐργασίας ἦταν πολὺ μικρὸ — τὸ γύρισμα κράτησε δύο ἢ τρεῖς ἑβδομάδες.

(Ἐρώτηση: στὶς δύο μπομπίνες τοῦ ΠΡΑΪΤ ποὺ ἔχουν σωθεῖ, ποὺ μοῦ ἔδειξαν στὴν Γκοσφιλμοφόντ, δὲν ὑπάρχουν καθόλου ἐνδιάμεσοι τίτλοι. Ὑπῆρχαν καθόλου στὴν πρωτότυπη ἐκδοσιὸν ποὺ μοντάρατε ἐσεῖς;) Νομίζω ναί. Πάντως, ἦταν σχεδὸν χωρὶς τίτλους. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

(Ἐρώτηση: Εἴχατε δεῖ τὸ Ἀμερικάνικο σήριαλ ΟΙ ΚΙΝΔΥΝΟΙ ΤΗΣ ΠΑΥΛΙΝΑΣ, μὲ τὴν Πὲρλ Γουάιτ, ἢ ἄλλα Ἀμερικάνικα περιπετειώδη σήριαλ πρὶν κάνετε τὸν ΠΡΑΪΤ;) Μοῦ ἄρεσε πολὺ ἡ Πὲρλ Γουάιτ, ἀλλὰ δὲν θυμᾶμαι τοὺς τίτλους τῶν ταινιῶν. Ἐμφανίστηκε στοὺς κινηματογράφους μας τὴ δεκαετία τοῦ 20 (μετὰ τὸν ΠΡΑΪΤ). Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

6. ΠΡΩΤΟΙ ΔΙΟΡΙΣΜΟΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ (1918 - 1919)

Ἡ ταινία ΗΜΙΤΕΛΕΣ ΕΡΩΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ εἶναι ἡ ταινία μου μετὰ τὸ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΪΤ. Τὴν γύρισα μαζὶ μὲ τὸν ἠθοποιὸ Βιτὸλντ Πολόνσκι, ποὺ ἦταν τότε τὸ μεγάλο ἀστέρι (οἱ Ρῶσσοι τὸν λένε «βασιλιᾶς τῆς ὀθόνης»). Ἦταν μιὰ ἐντελῶς ἐμπορικὴ δουλειὰ καὶ τίποτα ἰδιαίτερα νέο δὲ λεγόταν σ' αὐτήν. Γυρίστηκε σὲ μιὰ μεταβατικὴ περίοδο, ὅταν ὅλοι οἱ παραγωγοί μας ἔφευγαν στὸ ἐξωτερικό, μετανάστευαν, κι' ἐγὼ πῆγα νὰ δουλέψω στὰ Σοβιετικὰ ἐπίκαιρα γιὰ τὸν ὀργανισμό, ...ἔ... τὴν Ἐπιτροπή, ...λεγόταν τότε Κεντρικὴ Διαχείρηση τῶν Ὑποθέσεων τοῦ Κινηματογράφου. Καὶ γιὰ μερικὰ χρόνια δούλεψα στὰ μέτωπα τοῦ Ἐμφύλιου Πόλεμου. Ἤμουν ἕνας σκηνοθέτης ἐπικαίρων γιὰ τὸ Σοβιετικὸ καθεστὼς μετὰ τὴν Ἐπανάσταση, καὶ στὰ μέτωπα τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου φωτογραφοῦσα στρατιωτικὲς ἐπιχειρήσεις, πολεμικὰ ἐπίκαιρα. Συγχρόνως ἔκανα πειράματα μὲ τὸ μοντάζ.

Ἀπὸ τὸ (καλοκαίρι τοῦ) 1918, δούλεψα σὰν ἐπικεφαλῆς τοῦ Τμήματος Ξανα - μονταρίσματος, καί, πολὺ σύντομα κατόπιν σὰν ἐπικεφαλῆς τοῦ Τμήματος Ἐπικαίρων τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου. Τὶς ταινίες γιὰ ξαναμοντάρισμα μοῦ τὶς ἔδινε ὁ (Βλαντιμὶρ) Γκαρτίν. Αὐτὸ γινόταν στὸ ἴδιο τὸ κτίριο τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου (ὁδὸς Μάλυ Γκνετζντικόφσκι), ὅπου γιὰ τὸ ξανα - μοντάρισμα μοῦ ἔδωσαν ἕνα μικρὸ ἀλλὰ ὡραῖο δωμάτιο (σὲ ἀραβικὸ στύλ!) καὶ μιὰ βοηθὸ μοντάζ, τὴ Νοτία Ντανίλοβα. (Ἐπίσης) τὸ 1918 ἐγὼ καὶ ἄλλοι ἐργάτες στὰ ἐπίκαιρα καταταχθήκαμε ἀπὸ τὴ Διοίκηση τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ σὰν στρατιῶτες γιὰ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ πολεμικὲς καὶ ἄλλες κινηματογραφήσεις κάτω ἀπὸ τὴ δικαιοδοσία τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου. (Γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβρ., 67).

Τὸ 1919 ἢ τὸ 1918, δὲ θυμᾶμαι ἀκριβῶς, μὲ διαταγὴ τοῦ Λένιν, τράβηξα τὴν ΕΚΤΑΦΗ ΤΩΝ ΙΕΡΩΝ ΛΕΙΨΑΝΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΕΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΡΑΝΤΟΝΕΖ. Αὐτὸ ἦταν κοντὰ στὴ Μόσχα στό... ἔ... Ζαγκόρσκ. Ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον τὸ γύρισμα. Εἴμαστε σὲ μεγάλη ἔνταση ὅταν τὸ γυρίζαμε καὶ εἶχε πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ βλέπεις ὅτι τὰ ἱερὰ λείψανα ποὺ τὰ ξέθαβαν οἱ παπάδες μέσα σὲ μιὰ βαρειὰ ἀτμόσφαιρα ἦταν ἁπλᾶ καὶ μόνο διάφορα κομμάτια ἑνὸς σκελετοῦ τυλιγμένα σ' ἐφημερίδες τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰώνα. Δηλαδὴ οἱ παπάδες εἶχαν φανερὰ ξεθάψει αὐτὰ τὰ ὑπολείμματα στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα καὶ τὰ εἶχαν βάλει πίσω ξανά. Κατόπιν γιὰ ἀρκετὸ καιρὸ αὐτὰ τὰ ὑπολείμματα βρίσκονται στὸ Ἀντι - Θρησκευτικὸ Μουσεῖο τοῦ Ζαγκόρσκ καὶ τώρα τὰ ἐπανέφεραν στὴν παλιά τους θέση, ὅπου ἦσαν πρὶν τὴν Κομμουνιστικὴ Ἐπανάσταση, στὸ ναὸ ποὺ φημίζεται γιὰ τὶς ἐκπληκτικὲς εἰκόνες του, τὶς φτιαγμένες ἀπὸ τὸν ἀξιόλογο Ρῶσσο καλλιτέχνη μας, Ρουμπλιόφ. Ὁ Ντζίκα Βερτὼφ δὲν ἔλαβε μέρος στὸ φίλμ, ἀλλὰ τὸ βιβλίο τοῦ Ἀμπράμοφ (Ν. Π. Ἀμπράμωφ, ΝΤΖΙΚΑ

ΒΕΡΤΩΦ, κυκλοφόρησε τὸ 1962) λανθασμένα ὑποδεικνύει ὅτι ἡ ταινία γυρίστηκε ἀπὸ τὸν Βερτώφ. 'Αλλὰ αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό: 'Ο Βερτώφ δὲν εἶχε καμμιὰ σχέση μ' αὐτὴ τὴν ταινία. 'Ο ὀπερατὲρ τοῦ φίλμ ἦταν ὁ 'Αλεξάντερ Λέμπεργκ, ποὺ ζεῖ ἀκόμα

('Ερώτηση: 'Ο ἴδιος ὁ Βερτὼφ στὴν μεταθανάτια συλλογὴ ἀπὸ ἄρθρα του, ποὺ ἐκδόθηκαν πρόσφατα, ΣΤΑΤ' Ι, ΝΤΝΕΒΝΙΚΙ, ΖΑΜΥΣΛΥ (1966) ὑποστηρίζει ὅτι ἔλαβε μέρος στὸ γύρισμα τοῦ ΑΓ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ. Μήπως μοντάρησε ἴσως ὅ,τι εἴχατε γυρίσει;) 'Ο Ντζίκα Βερτὼφ δὲν εἶχε καμμιὰ ἀπολύτως σχέση μὲ τὸ γύρισμα τῆς ἐκταφῆς τῶν ἱερῶν λειψάνων τοῦ 'Αγ. Στεργίου. Τὸ γύρισα μὲ διαταγὴ τοῦ Λένιν. Εἶναι πιθανὸ ὁ Βερτὼφ νὰ χρησιμοποίησε σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ταινίες - μοντάζ του γιὰ ἕνα ἐπίκαιρο (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

7. ΤΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΟΥ ΦΙΛΜ ΚΑΙ Η ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΧΟΚΧΛΟΒΑ (1919 - 1920)

Τὸ 1919, σὲ ταξίδια στὴ Μόσχα (γιὰ κινηματογραφήσεις μαχῶν), πῆρα μέρος στὴν ὀργάνωση τῆς Πρώτης Ἐθνικῆς Σχολῆς τοῦ Φίλμ (ὀργανώθηκε τὸν Μάη καὶ 'Ιούνιο καὶ ἄνοιξε γιὰ μαθήματα τὴν 1η Σεπτεμβρίου, 1919· τώρα λέγεται 'Ενωμένο 'Εθνικὸ 'Ινστιτοῦτο τοῦ Φίλμ). Ὅταν ἐπέστρεψα ἀπὸ τὸ μέτωπο, τὸ 1920, ἄρχισα νὰ ἐργάζομαι στὴ Σχολή, ὅπου προσπάθησα νὰ δουλέψω μ' ἕνα νέο τρόπο, ὄχι ὅπως οἱ ἄλλοι σκηνοθέτες καὶ δάσκαλοι — ἐπειδὴ αὐτοὶ δούλευαν μὲ τὴ μέθοδο τοῦ ἀτελιέ, μὲ ψυχολογικὸ τρόπο, μὲ μεθόδους τοῦ παλιοῦ κινηματογράφου, καὶ ὄχι μὲ μεθόδους μοντάζ, ὄχι μὲ καινούργιο τρόπο.

Τότε (τὸν Μάρτη - 'Απρίλιο 1920) πῆρα τοὺς μαθητὲς ποὺ εἶχαν ἀποτύχει στὶς ἐξετάσεις, τοὺς μάζεψα σὲ μιὰ τάξη, καὶ ἔφτιαξα προσεκτικὰ γι' αὐτοὺς θέματα γιὰ ἐξετάσεις. Καὶ πέρασαν ὅλοι μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία τὶς ἐξετάσεις τους καὶ μπῆκαν στὴ Σχολὴ σὰν προχωρημένοι μαθητές. Τὴν πρώτη Μαΐου τοῦ 1920 παρουσίασα τὶς δουλειὲς τῶν μαθητῶν μου στὴν 'Ομοσπονδιακὴ Σχολὴ Κινηματογράφου, κι' ἐκείνη τὴν ἡμέρα ἡ Χόκχλοβα μ' ἕνα φίλο της (τὸν Α. Ράιχ) παρουσίασαν μιὰ παρωδία μιᾶς παραγωγῆς μου..., μιᾶς ταινίας τῆς σχολῆς, μιᾶς ETUDE. Ἦταν ἐκπληκτικὰ καλοφτιαγμένη κι' ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση σὲ ὅλους — μὲ τὴν εὐκαιρία, καὶ στὸν 'Υπουργὸ 'Εκπαίδευσης Λουνατσάρσκυ, ποὺ ἦταν ἕνας μεγάλος φίλος τῆς Σχολῆς μας. Κι' ἀπὸ κείνη τὴν ἡμέρα, πρωτομαγιὰ τοῦ 1920, ἡ Χόκχλοβα κι' ἐγὼ εἴμαστε μαζὶ καὶ δουλεύουμε ἀχώριστοι πάντα.

('Ερωτήσεις: (α) πότε πρωτοσυναντήσατε τὸν Πουντόβκιν· (β) τὶ θέση εἴχατε μέσα στὴ σχολή· (γ) ποῦ κατοικούσατε· (δ) πότε παντρευτήκατε ἐπίσημα μὲ τὴ Χόκχλοβα;).

(α) Συνάντησα γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Πουντόβκιν σὲ κάτι ἐξετάσεις· τριγύριζε στὴ Σχολὴ καὶ τοῦ ἔδωσα μιὰ δουλειὰ (ἦταν τὸ 1920). (β) Προσελήφθηκα σὰ δάσκαλος στὴ Σχολὴ τὴν πρώτη Μαΐου 1920, κι' ἀπὸ τότε δὲν ἔχω χωριστεῖ ἀπὸ τὴν 'Αλεξάνδρα καὶ τὸ 'Ινστιτοῦτο. (γ) Ζούσα (ἀρχικὰ) σ' ἕνα δωμάτιο στὴν ὁδὸ 'Ορντίγκα, κατόπιν σ' ἕνα ἄλλο στὴν ὁδὸ Πόκροβκα, μαζὶ μὲ τὴ μητέρα μου. 'Η 'Αλεξάνδρα κι' ὁ ἄντρας της Κωνσταντὶν Χοκχλόφ, μαζὶ μὲ κάτι συγγενεῖς (καὶ τὸ γυιό τους Σεριόζα) ἔμεναν σ' ἕνα διαμέρισμα στὴν ὁδὸ Μὰρξ - Ἔνγκελς. 'Από τὸ 1920 μέχρι τὸ Σπτέμβριο τοῦ 1956 ἡ 'Αλεξάνδρα κι' ἐγὼ ζούσαμε μαζὶ σὲ δυὸ δωμάτια στὴν ἴδια διεύθυνση: ὁδὸς Μὰρξ - Ἔνγκλς, ἀρ. 15 (πρὶν λεγόταν Παλιὰ 'Αλλέα Βαγκανκόφσκι), ὄχι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν Βιβλιοθήκη Λένιν. (δ) Τὸ 1956, στὶς 2 Φεβρουαρίου. (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

('Ερωτήσεις: (α) ἀφοσιώνατε ὅλο σας τὸ χρόνο σὲ διδασκαλία καὶ πειράματα στὸ 'Ινστιτοῦτο, ἢ εἴχατε καί, ἂς ποῦμε, ἐξωτερικὴ δουλειὰ γιὰ νὰ ζήσετε· (β) μοντάρατε ὁ ἴδιος τὰ ἐπίκαιρα ποὺ γυρίσατε στὸ μέτωπο καὶ ἄλλου τὸ

1919 - 20' (γ) συνεχίσατε νὰ δουλεύετε στὰ ἐπίκαιρα μετὰ ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ «Ἐργαστηρίου» σας γύρω στὸ 1922;).

(α) Ὄχι, ζοῦσα μὲ ὅποια δουλειὰ μποροῦσα νὰ βρῶ. Μερικὲς φορὲς ἐργαζόμουν λίγο στὰ ἐπίκαιρα ἰδιωτικῶν ἐπιχειρήσεων. (β) Ναί. (γ) Ὄχι σχεδόν, ἀλλὰ πράγματι γύρισα δυὸ φίλμ μὲ παραγγελία, γιὰ τὰ μεταλλικὰ νερὰ καὶ γιὰ κάτι ἄλλο (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

8. Η ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΛΕΣΩΦ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΕΝΙΝ (1920).

Ἐπίσης τὴν πρώτη Μαΐου 1920, γυρίσαμε ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον φίλμ. Στὸ συνεργεῖο μας εἴχαμε τὸν ὀπερατὲρ Λεβίτσκυ (ποὺ πέθανε τελευταῖα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ (1965)· σκηνοθετοῦσα ἐγὼ καὶ ἡ Χόκχλοβα μὲ τὸν Ὀμπολένσκι μὲ βοηθοῦσαν. Ἔτσι γύρισα τὴν πρώτη Παν-σοβιετικὴ Ἐργατικὴ Διακοπὴ τοῦ Σαββάτου (ΣΑΜΠΟΤΝΙΚ) —τότε δηλ. ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἀφιέρωναν τὸν ἐλεύθερό τους χρόνο γιὰ νὰ ἐπισκευάσουν σιδηροδρομικὲς μηχανές, νὰ καθαρίσουν τοὺς δρόμους ἀπ' τὰ σκουπίδια, νὰ ἐπισκευάσουν σπίτια, κτλ. (ἐπειδὴ εἶχαν γίνει πολλὲς καταστροφὲς στὸν πόλεμο καὶ στὴν ἐπέμβαση). Κι' ἔτσι κατάφερα νὰ φωτογραφήσω ὄχι μόνον τὸν Βλαντιμὶρ Λένιν, ἀλλὰ καὶ ἐμφανίστηκα μαζί του στὴν ἴδια λήψη. Καὶ σᾶς ἔχω ἤδη πεῖ ὅτι στὴν ταινία Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΛΕΝΙΝ ὑπάρχουν λήψεις ὅπου εἶμαι μαζὶ μὲ τὸν Λένιν —δὲν γνωρίζω ἂν μὲ γνωρίσατε ἢ ὄχι (ἡ ἀπάντηση εἶναι «ὄχι»). Δὲ μὲ γνωρίσατε —θἄπρεπε νὰ τὴν βλέπαμε μαζί, θὰ μποροῦσα νὰ σᾶς ἔδειχνα. Κινηματογράφησα τὸν Λένιν ὅταν θεμελίωνε τὸ Μνημεῖο Κὰρλ Μὰρξ ἐκεῖ ὅπου βρισκόταν πρὶν ἡ Θεατρικὴ Πλατεία (τώρα Πλατεία Σβερντλώφ), κατόπιν τράβηξα τὴ θεμελίωση τοῦ Μνημείου τῆς «Ἀπελευθερωμένης Ἐργασίας» στὸ μέρος ὅπου πρὶν βρισκόταν τὸ Μνημεῖο τοῦ Τσάρου Ἀλεξάνδρου τοῦ Τρίτου. Καὶ τότε κατάφερα νὰ παρουσιαστῶ μαζὶ μὲ τὸν Λένιν σὲ δυὸ λήψεις (φυσικὰ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ μὲ ἀναγνωρίσει κανεὶς γιατὶ ἤμουν τότε πολὺ νέος).

Στὴ σκηνὴ ὅπου ὁ Λένιν καταθέτει μιὰ χρυσὴ πλάκα στὸ Μνημεῖο Κὰρλ Μὰρξ σὲ μεσαῖο πλάνο, στέκομαι ἀκριβῶς πίνω ἀπ' τὸν Λένιν (στὰ δεξιά), φορώντας ἕνα καινούργιο μαῦρο δερμάτινο σακάκι (φαίνεται καὶ τὸ ἄσπρο κολλάρο τοῦ πουκάμισού μου), χωρὶς καπέλο. Στὸ τέλος τῆς λήψης ἁπλώνω τὸ χέρι μου πρὸς τὸν ὦμο τοῦ Λένιν καθὼς αὐτὸς στέκεται μὲ γυρισμένη τὴν πλάτη του σὲ μένα (στ' ἀριστερά), καταθέτοντας τὴ χρυσὴ πλάκα. Ὅλα φαίνονται πολὺ καλά. Στὴ σκηνὴ μὲ τὸν Λένιν σὲ κοντινὸ πλάνο, μπροστὰ στὴ βάση γιὰ τὸ Μνημεῖο «Ἀπελευθερωμένης Ἐργασίας», φαίνεται τὸ πρόσωπό μου πίσω ἀπ' τὸ πρόσωπο τοῦ Λένιν (τὸ πρόσωπό μου εἶναι ἐν μέρει ὁρατὸ καὶ λίγο «φλού»). (Γράμμα τοῦ Κ., 29 Ἰαν. 1966). Αὐτὲς οἱ λήψεις δείχνονται συνεχῶς ἐδῶ στὴν τηλεόραση καὶ σ' ὅλους τοὺς κινηματογράφους, ἀλλὰ δυστυχῶς κανεὶς δὲν ξέρει ὅτι εἶμαι ἐγὼ μαζὶ μὲ τὸν Λένιν.

9. ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ (1920)

Νομίζω ὅτι ἡ ταινία ἦταν ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτη ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἦταν ντοκυμανταὶρ (πραγματικὲς στρατιωτικὲς ἐπιχειρήσεις) μέσα στὸ ὁποῖο εἶχαν μονταριστεῖ σκηνοθετημένες λήψεις. Αὐτὲς παρουσίαζαν ἐμένα, τὴ Χόκχλοβα, τὸν Ὀμπολένσκυ καὶ τὸν Ράιχ. Κι' αὐτὸ τὸ εἶδος συνδυασμοῦ ντοκυμανταὶρ μὲ σκηνοθετημένες σεκάνς ποὺ γυρίστηκαν στὶς συνθῆκες τῆς πραγματικῆς ζωῆς καὶ τῶν πραγματικῶν γεγονότων ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα πειράματα στὸν κινηματογράφο, καὶ νομίζω ὅτι παρήγαγε ἐξαιρετικὰ ἀποτελέσματα. Ἀλλὰ ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, στὴν ταινία κατάφερα πάλι, ἂς ποῦμε, νὰ ἐφαρμόσω στὸ μάξιμουμ τεχνικὲς μοντὰζ καὶ μεταβάσεις μέσω τοῦ μοντάζ, καὶ θεωρῶ ὅτι τὸ φίλμ ἦταν πετυχημένο γιὰ κείνη τὴν ἐποχή. Στὸ βαθμὸ ποὺ γνωρίζω ἀπὸ τὶς ἱστορίες ποὺ λέει ἡ Κρούπσκαγια (ἡ γυναίκα τοῦ Λένιν), ὅταν ὁ Λένιν ἦταν ἄρρωστος εἶδε (προφανῶς πάνω ἀπὸ μιὰ φορὰ) αὐτὴ τὴν ταινία· καὶ φαίνεται ὅτι τοῦ ἄρεσε πάρα πολύ.

Στὴν ταινία ἔπαιζα, μαζὶ μὲ τὴ Χόκχλοβα, τοὺς ρόλους Πολωνῶν ποὺ ὑ-

περάσπιζαν...ἔ... ὑπεράσπιζαν... ἔ... τοὺς φίλους καὶ τοὺς ἀδερφούς τους (ἡ Χόκχλοβα διακόπτει: «τὰ σπίτια τους»), τὰ σπίτια τους, ἀπ' τὴν ἐπίθεση τῶν Λευκοπολωνῶν ('Αντι-Σοβιετικῶν Πολωνῶν) ἐπειδὴ αὐτοὶ ἦσαν μὲ τὸ μέρος τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ. Αὐτοί, γιὰ νὰ τοὺς ποῦμε ἔτσι, πολεμοῦσαν γιὰ μᾶς ἐπειδὴ οἱ 'Αντι-Σοβιετικοὶ κατέστραφαν τὰ σπίτια τους καὶ τὰ σπίτια τῶν Πολωνῶν. Μερικὲς λήψεις ἀπὸ αὐτὴ τὴν ταινία ἔχουν σωθεῖ καὶ παρουσιάζονται χωρὶς ἀναφορὲς σὲ διάφορα τηλεοπτικὰ προγράμματα. Θυμᾶμαι ὅτι ἡ λήψη ἐπαναλαμβάνεται πολὺ συχνὰ ἐκεῖ ὅπου ὁ Στρατηγὸς Τουχατσέφσκι φωτογραφίζεται κοντὰ στὴν πόρτα τοῦ τραίνου του —τοῦ βαγονιοῦ του· καθὼς καὶ ὁ Στρατηγὸς Μπουντένυ φορώντας ἕνα δερμάτινο μυτερὸ στρατιωτικὸ κράνος μ' ἕνα κόκκινο ἄστρο. Οἱ λήψεις αὐτές, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται συχνὰ στὴν τηλεόραση, δείχνουν τὴν ἐπίθεση τοῦ ἱππικοῦ τοῦ Γκάι (ὑπῆρχε ἕνας φημισμένος ἀρχηγὸς ἱππικοῦ ποὺ λεγόταν Γκάι), κι' ἔτσι κατάφερα νὰ φωτογραφήσω μιὰν ἀληθινὴ ἐπίθεση. Αὐτὲς εἶναι ὡραῖες λήψεις ποὺ ἔγιναν μὲ ἀντίθετο φωτισμὸ (κόντρ - λυμιὲρ) —ἐπαναλαμβάνονται σὲ διάφορα μοντὰζ στὴν τηλεόραση.

Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ὑπολογιστεῖ τὸ κόστος τοῦ ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ ἐπειδὴ πρέπει νὰ λάβει κανεὶς ὑπόψη τὸν καιρὸ ποὺ γυρίστηκε. Ἐκείνη τὴν περίοδο ἡ χώρα πεινοῦσε, καὶ τὰ λεφτὰ δὲ σήμαιναν τίποτε. Τὸ μόνο πράγμα ποὺ εἶχε σημασία ἦταν ἡ τροφὴ —τ' ἄλλα δὲν εἶχαν ἀξία. Τὸ σημαντικὸ ἦταν νὰ ἐπιζήσει κανείς. Ἡ χώρα δοκιμαζόταν ἀπὸ πείνα, ἀρρώστειες (τῦφο, π.χ.), ἐρήμωση. Καὶ ἐπιπλέον, γυρίσαμε τὸ φίλμ ὅταν εἴμαστε στὸ στρατιωτικὸ τραῖνο τοῦ 'Επαναστατικοῦ Πολεμικοῦ Συμβουλίου ποὺ γύριζε τὸ δυτικὸ μέτωπο, ὅπου ἔγινε ἡ ταινία. (Γυρίστηκε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου ἐναντίον τῆς Πολωνίας). Τὸ στρατιωτικὸ τραῖνο μᾶς προμήθευε τὰ ἀπαραίτητα. Μᾶς ἔδωσε αὐτοκίνητα, γι' ἀνθρώπους φωτογραφίζαμε ἀληθινοὺς στρατιῶτες, καὶ τὶς περισσότερες φορὲς κάτω ἀπὸ ἀληθινὲς συνθῆκες μάχης. Ἔτσι φυσικὰ δὲν κόστισε τίποτα σὲ κανέναν. Τρώγαμε στὸ τραῖνο, ζούσαμε στὸ τραῖνο καὶ ἑπομένως εἶναι ἁπλούστατα ἀδύναντο νὰ ὑπολογίσει κανεὶς τὸ κόστος ἑνὸς φίλμ σὰν τὸ ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ. 'Ασφαλῶς ἦταν πολὺ φτηνὴ ταινία. Εἶναι ἐνδιαφέρον τὸ ὅτι ὅταν τὴν φτιάξαμε δὲν ὑπῆρχε σχεδὸν καθόλου νεγκατὶφ στὴ χώρα. Ἑπομένως τὸ ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ γυρίστηκε σὲ θετικὸ φίλμ καὶ τυπώθηκε (μόνο μιὰ κόπια) σὲ «ντόπιο» ρωσικὸ φίλμ. Ὑπῆρχε ἕνας τεχνίτης, (ὁ Ν. Α. Μινέρβιν) ποὺ ἔπαιρνε παλιὸ φίλμ κι' ἀπὸ αὐτὸ ἔφτιαχνε καινούργιο θετικὸ μ' ἕναν πρωτόγονο τρόπο. Καὶ ἔτσι τυπώθηκε σὲ τέτοιο φίλμ. Γυρίστηκε σὲ θετικὸ φίλμ ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο, ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε καθόλου ἀρνητικὸ φίλμ τότε (ἡ πολὺ μικρὴ ποσότητα ποὺ εἶχε μείνει προοριζόταν μόνο γιὰ τὰ πιὸ σημαντικὰ ἐπίκαιρα γιὰ τὰ γεγονότα στὸ μέτωπο).

10. ΠΕΙΡΑΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ (1918; - 1921)

Ἕνα ἀπὸ τὰ πειράματά μου μὲ τὸ μοντὰζ εἶναι γνωστὸ στὴ Δυτικὴ φιλολογία σὰν τὸ «'Εφφὲ Κουλέσωφ». Αὐτὸ τὸ πείραμα ἦταν ὡς ἑξῆς: ἔπαιρνα πλάνα τοῦ ἠθοποιοῦ Μοζούκιν ἀπὸ παλιὰ φίλμ καὶ τὰ μοντάριζα μὲ διάφορα ἄλλα πλάνα. 'Αρχικὰ εἶχαν τὸν Μοζούκιν νὰ μοιάζει σὰ νὰ βρισκόταν στὴ φυλακή, καὶ κατόπιν σὰ νὰ τὸν ἔκανε χαρούμενο ὁ ἥλιος, τὸ τοπίο καὶ ἡ ἐλευθερία ποὺ ἀποκτοῦσε. Σ' ἕναν ἄλλο συνδυασμὸ εἶχα τὸν Μοζούκιν νὰ κάθεται στὴν ἴδια θέση, στὴν ἴδια στάση, καὶ νὰ κοιτάζει μιὰ μισόγυμνη γυναίκα. Σ' ἕναν ἄλλο συνδυασμὸ κοιτοῦσε τὸ φέρετρο ἑνὸς παιδιοῦ —ἄ, δὲ θυμᾶμαι— ὑπῆρχαν πολλοὶ διαφορετικοὶ συνδυασμοί. Καὶ σ' ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις, ὅσον ἀφορὰ τὴν ἔκφραση στὸ πρόσωπο τοῦ Μοζούκιν, —ἔ— αὐτὴ εἶχε ἀκριβῶς τὴν ἴδια σημασία τὴν ὁποία τῆς ἔδινα στὸ μοντάζ μου. Κι' αὐτὸ εἶναι τὸ πείραμα ποὺ εἶναι γνωστὸ σὰν τὸ «'Εφφὲ Κουλέσωφ». Ἔγινε τὸ 1917 ἢ τὸ 1918 ὅταν εἶχα ἤδη στραφεῖ πρὸς τὴ δουλειὰ στὰ ντοκυμανταίρ. (Σημείωση: αὐτὴ ἡ χρονολογία μπορεῖ νὰ εἶναι λανθασμένη, ἀφοῦ ὁ Κουλέσωφ σ' ἕνα μεταγενέστερο γράμμα τὴν τοποθετεῖ στὴν ἄνοιξη τοῦ 1920). Κάπως ἀργότερα, ὅταν ἡ Πρώτη 'Ομοσπονδιακὴ Σχολὴ τοῦ Φίλμ εἶχε ὀργανωθεῖ καὶ τὸ λεγόμενο 'Εργαστήρι

Κουλέσωφ εἶχε ἀνοίξει, ἔκανα κι' ἄλλα πειράματα. Γιὰ παράδειγμα τὸ πείραμα τῆς δημιουργίας... ἕ... ἑνὸς «τεχνητοῦ τοπίου») —δηλ., ὅταν οἱ ἠθοποιοὶ προχωροῦσαν ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο, χαιρετιόντουσαν, κοίταζαν, καὶ ἔμπαιναν μαζὶ σ' ἕνα κτίριο. Τοὺς κινηματογράφησα νὰ περπατᾶνε σ' ἕνα μέρος στὴ Μόσχα· οἱ ἠθοποιοὶ πλησίαζαν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο σ' ἕνα ἄλλο μέρος στὴ Μόσχα· συναντιόντουσαν στὴ μέση σ' ἕνα τρίτο μέρος· κοίταζαν τὸ Λευκὸ Οἶκο στὴν Οὐάσινγκτον. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀπόκτησα μιὰ πολιτεία, ἂς ποῦμε, ποὺ δὲν ὑπῆρχε. Ὁ Λευκὸς Οἶκος στὴν Οὐάσινγκτον εἶχε μεταφερθεῖ στὴ Μόσχα, καὶ διάφορα μέρη τῆς Μόσχας εἶχαν συνδυαστεῖ μέσα σὲ μιὰ καὶ μόνη πράξη —δηλ. μοντάροντας τὴν ἐνιαία συμπεριφορὰ τῶν ἠθοποιῶν. Οἱ ἠθοποιοὶ ἦσαν ἡ Ἀλεξάντρα Χόκχλοβα (ποὺ κάθεται ἀπέναντί σας) καὶ ὁ Λεονὶντ Ὀμολένσκυ, ὁ μαθητής μου, ποὺ δουλεύει τώρα στὸ Τσελιαμπίνσκ σὰν σκηνοθέτης τῆς τηλεόρασης. Αὐτὰ ἔγιναν γύρω στὸ 1920. Τὴν ἴδια χρονιὰ ἔκανα ἕνα δεύτερο κι' ἕνα τρίτο πείραμα. Κινηματογράφησα μιὰ γυναίκα ποὺ φτιαχνόταν. Φοροῦσε τὸ κραγιόν, χτένιζε τὰ μαλλιά της, ἔβαζε κάλτσες καὶ παπούτσια, καὶ κοιταζόταν στὸν καθρέφτη. Καὶ ἐγὼ γύρισα τὰ πόδια μιᾶς ἠθοποιοῦ, τὴν πλάτη μιᾶς ἄλλης, τὰ μάτια μιᾶς τρίτης, τὰ μαλλιὰ μιᾶς τέταρτης. Καὶ ὅταν τὰ ἔβαλα ὅλα αὐτὰ μαζί, τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἕνα ἐντελῶς καινούργιο πρόσωπο ποὺ δὲν ὑπῆρχε στὴν πραγματικότητα. Αὐτὸ ἔγινε ἐπίσης μὲ τὸ μοντάζ. Ἐκεῖνες οἱ γυναῖκες ἦσαν μαθήτριές μου, ποὺ δὲ θυμᾶμαι πιὰ τὰ ὀνόματά τους —δὲ θυμᾶμαι— ὅπως καὶ νᾶναι, δὲν εἶναι διάσημες. Ἡ Χόκχλοβα δὲν πῆρε μέρος σ' αὐτό. Ἐκτὸς αὐτοῦ, γύρισα ἕνα χορὸ ἀπὸ τὴ Ζιναΐντα Ταρχόφσκαγια (δὲ ζεῖ πιά· ἦταν μιὰ πολὺ καλὴ μπαλλαρίνα). (Ἀργότερα ἔπαιξε στὶς ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΕΝΟΣ ΠΑΙΔΙΟΥ ΤΟΥ ΟΚΤΩΒΡΗ τοῦ Κοζίντσεφ). Τραβοῦσα ἀπὸ μιὰ γωνία καὶ στὴν πραγματικότητα τὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἦταν καθόλου καλό: ἦταν ἀκριβῶς σὰν στὸ θέατρο. Τότε τὴν τράβηξα τεμαχισμένα, μὲ κοντινὰ πλάνα, ρυθμικὲς μεταβάσεις —δηλ. κινηματογραφικά, ἐκφραστικά. Καὶ ὁ χορὸς ἔβγαλε ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀποτελέσματα. Ἔγινε κινηματογραφικὰ ἐκφραστικός.

Δυστυχῶς, ὅλα αὐτὰ τὰ πειράματα χάθηκαν. Καταστράφηκαν στὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, καὶ οὔτε φωτογραφίες —τίποτα— δὲν ἔχουν μείνει. Ἀλλὰ περιγράφονται στὸ βιβλίο τοῦ Τζέι Λέυντα (ΚΙΝΟ), καὶ ἐπίσης ἀπὸ τὸν Σαντοὺλ καὶ νομίζω ἀπὸ μερικοὺς ἄλλους ξένους συγγραφεῖς. (Ἐρώτηση: δείχτηκαν ποτὲ στὴν ὀθόνη;). Τὰ εἴδαμε πολλὲς φορές, τὰ εἴχαμε μέχρι τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Δὲν προβλήθηκαν σὲ κινηματογράφους, τὰ εἴδαμε μόνο ἐμεῖς.

11. ΘΕΩΡΙΕΣ (1921 - 1923)

Μετὰ τὸ ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ (καλοκαίρι τοῦ 1920), ἀρχίσαμε νὰ δουλεύουμε πάλι στὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ τοῦ Φίλμ, ἀλλὰ δὲν καταφέραμε νὰ γυρίσουμε τίποτα ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε καθόλου φίλμ. Κατόπιν ἀρχίσαμε νὰ δουλεύουμε χωρὶς φίλμ, δημιουργώντας στυλιζαρισμένες φιλμικὲς «παρουσιάσεις», ὅπου μὲ κουρτίνες καὶ διάφορα χωρίσματα δημιουργούσαμε κινηματογραφικὰ ἐφφὲ γιὰ τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, ποὺ τοὺς λέγαμε «μοντέλα» (ματουρστσίσκι, δηλ. ἕνα «μοντέλο τοῦ καλλιτέχνη»). Αὐτὸ τὸ ὄνομα δὲν ἦταν τελείως σωστό, καὶ οἱ κριτικοὶ κρίνουν αὐτὸ τὸν ὁρισμό μου λανθασμένα, θεωρώντας πὼς ὅ,τι ζητοῦσα ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ἦταν μιὰ κατάλληλη ἐμφάνιση γιὰ τὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό: ἔλεγα τοὺς ἠθοποιοὺς τοῦ κινηματογράφου «μοντέλα» ἐπειδὴ αὐτὸ ποὺ ὁ ἠθοποιὸς φέρνει ἀπὸ τὸ θέατρο δὲν εἶναι ἀρκετὸ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Στὸ θέατρο ὁ ἠθοποιὸς δουλεύει πάνω στὸν θεατή, στὸν θεατὴ ποὺ κάθεται στὶς τελευταῖες σειρές, καὶ σ' αὐτὸν ποὺ κάθεται στὶς πρῶτες, κοντά του καὶ ἐπομένως πρέπει νὰ κινεῖται καὶ νὰ μιλᾶ ἔτσι ὥστε νὰ γίνεται κατανοητὸς ἀπ' ὅλες τὶς θέσεις κι' ἀπὸ διάφορες πλευρές, ἀπὸ τὶς πλευρὲς ὅλων τῶν θεατῶν ποὺ κάθονται σὲ διάφορες θέσεις. Γιὰ τὸν κινηματογράφο, μιὰ ἰδιαίτερη ἀκρίβεια εἶναι ἀναγκαία, ἐπειδὴ πάντοτε τραβᾶμε μ' ἕνα φακὸ ἀπὸ μιὰ μοναδικὴ πλευρά· κι' αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη ἀκρίβεια τοῦ παιξίματος

μὲ ἀνάγκασε ν' ἀλλάξω τὸ ὄνομα τοῦ ἠθοποιοῦ σὲ «μοντέλο». Τὸ θεώρησα μάλιστα ἀκόμα πιὸ κατάλληλο ἐπειδὴ γιὰ νὰ παίξει κανεὶς σὲ ταινίες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ταλέντο χρειαζόταν ἕνα εἶδος φυσικῆς ἐμφάνισης ποὺ θὰ ἐπέτρεπε σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο νὰ ἐμφανιστεῖ μὲ περισσότερη ἐπιτυχία στὶς ταινίες. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἀργότερα, μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου, ὅταν παρουσιάστηκαν οἱ ἠχητικὲς ταινίες, τὸ ταλέντο ἄρχισε ν' ἀντικαθιστᾶ ὁλοκληρωτικὰ τὴ φυσικὴ ἐμφάνιση, καὶ τώρα ὑπάρχουν σπάνιες περιπτώσεις ποὺ ἕνας ἠθοποιὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἐμφανισθεῖ σὲ ταινίες ἐξ αἰτίας τῆς φυσικῆς του ἐμφάνισης, ἂν ἔχει ταλέντο. Τέτοια παραδείγματα εἶναι τώρα πάρα πολὺ σπάνια.

('Ερώτηση: δανειστήκατε τὴ θεωρία σας τῶν ὀπτικῶν ἐπιπέδων κίνησης (τὸν «ἄξονα καὶ τὸ μετρικὸ δίκτυο»), δηλαδὴ τὸ σύστημα τοῦ Ντελσάρτ, ἀπὸ τὸν Μέγιερχολντ καὶ τὴ «βιομηχανική» του;). "Οχι. "Ενας ἀπὸ τοὺς θετεράνους τοῦ κινηματογράφου, ὁ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς Βασίλη Σ. 'Ιλυίν, μ' ἔκανε νὰ ἐνδιαφερθῶ γιὰ τὸ σύστημα Ντελσάρτ. ('Ο 'Ιλυὶν ὕταν κάποτε ἐπικεφαλῆς τοῦ 'Ινστιτούτου τοῦ Φίλμ). Τὸ «μετρικὸ δίκτυο» ἐπινοήθηκε, δυστυχῶς, ἀπὸ μένα. 'Αλλὰ βέβαια γνωρίζαμε καὶ τὴ δουλειὰ τοῦ Μέγιερχολντ, καὶ μάλιστα ἐφόσον ὁ Βαλέρυ 'Ινκιτζίνοφ σπούδασε καὶ στὸ «'Εργαστήρι Κουλέσωφ» καὶ κοντὰ στὸ Μέγιερχολντ. 'Ασφαλῶς εἴδαμε ὅλες τὶς παραγωγὲς τοῦ Μέγιερχολντ, τοῦ Φόρεγκερ, τοῦ Πειραματικοῦ Θεάτρου τοῦ Φερντινάσοφ, κ.τ.λ. 'Η κόρη τοῦ Μέγιερχολντ, ἡ 'Ιρέν, ἦταν συχνὰ προσκεκλημένη μας. (Αὐτὴ δουλεύει τώρα στὸ Λένινγκραντ σὰν σκηνοθέτης καὶ δασκάλα). (Γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβ., 1967).

('Ερώτηση: μπορεῖτε νὰ μᾶς πεῖτε κάτι γιὰ τὶς θεωρίες σας γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ κάδρου, καὶ γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς παραγωγῆς;).

Προσπάθησα πάντοτε νὰ μὴν ἔχω τίποτε ἄχρηστο μέσα στὸ κάδρο, νὰ ἔχω ἕνα κάδρο ποὺ νὰ εἶναι καθαρὸ καὶ κατασκευασμένο μὲ ἀκρίβεια, κατασκευασμένο σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ζωγραφικῆς —ἀλλὰ τῆς δυναμικῆς ζωγραφικῆς, ὄχι τῆς στατικῆς, στὸ μέτρο ποὺ ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ εἶναι σὲ κίνηση. Θεωρῶ ὅτι κάθε τι τὸ ἄχρηστο πρέπει νὰ βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὴν ὀθόνη, καὶ μέσα στὸ κάδρο νὰ μένει μόνο αὐτὸ ποὺ χρειάζεται, μόνο ὅ,τι εἶναι τὸ πιὸ σημαντικό. Καὶ ἡ ἀγνότητα τοῦ κάδρου, ἡ καθαρότητα τῆς σύνθεσής του, θεωροῦνται ἀπὸ μένα σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ἀρετὲς ἑνὸς σκηνοθέτη.

"Οταν μπορέσαμε νὰ κάνουμε ταινίες (ἀρχίσαμε τό... ἔ... 1923· οἱ ταινίες τῆς ἑταιρείας μας ἦσαν ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΟΤΕΣΤ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ, Η ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ, καὶ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ), μπορέσαμε ἐπίσης νὰ λύσουμε μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ οἰκονομικῶν προβλημάτων. Δηλαδή, ὀργανώναμε τὴν παραγωγὴ τῶν ταινιῶν μας μ' ἕναν ἰδιαίτερο τρόπο. Κάναμε πάντοτε φτηνὲς ταινίες προετοιμάζοντας πολὺ προσεκτικὰ τὴ δουλειά μας. 'Η ἐπανάσταση ποὺ ἔφερα στὸν κινηματογράφο, στὴ μέθοδο τῆς δημιουργίας ταινιῶν, βασιζόταν στὰ «σόου χωρὶς φίλμ» ποὺ ἀνεβάζαμε στὸ 'Ινστιτοῦτο, ὅταν δὲν ὑπῆρχε καθόλου φίλμ. Στὴν οὐσία προβάραμε τὶς εἰκόνες ἐκ τῶν προτέρων, χωρὶς νὰ τὶς γυρίζουμε. 'Αλλὰ (ἀργότερα), ὅταν ἀρχίσαμε νὰ τὶς γυρίζουμε, ἀρχίζαμε νὰ προβάρουμε τὸ κάθε τι τὴν προηγούμενη τῆς παραγωγῆς, ἐκ τῶν προτέρων καὶ προσεκτικά —καὶ γυρίζαμε μόνον τότε, ὅταν εἴχαμε προβάρει καὶ προετοιμάσει τὸ συγκεκριμένο κομμάτι. Αὐτὸ ἁπλοποιοῦσε τὴν κινηματογράφηση καὶ τὴν ἔκανε ἀσυνήθιστα φτηνή. Π.χ., τὸ φίλμ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ (γνωστὸ στὴν Εὐρώπη σὰν DURA LEX) μᾶς στοίχισε μόνο 5.000 ρούβλια, μὲ μέσο ὅρο κόστους τῶν ἄλλων φίλμ 60, 70, ἢ 80 χιλιάδες ρούβλια. Πάντοτε προσπάθησα νὰ δουλεύω μὲ τοὺς μαθητές μου. Θεωρῶ ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ προετοιμάσει κανεὶς ἠθοποιοὺς τοῦ κινηματογράφου μὲ ἰδιαίτερους τρόπους, καὶ εἶναι πάντοτε ἀπαραίτητο νὰ δουλεύουν μαζί, σὰν μιὰ ἑταιρεία, νὰ δουλεύουν συνεχῶς (ὅσο εἶναι δυνατό), μὲ τὸν ἴδιο σπεράτερ, τοὺς ἴδιους βοηθούς, τοὺς ἴδιους σκηνογράφους, καὶ τοὺς ἴδιους ἠθοποιούς. Καὶ μέχρι ἕνα σημεῖο τὸ πέτυχα αὐτό: οἱ κύριοι ἠθοποιοὶ στὶς ται-

νίες μου ἦσαν πάντοτε οἱ ἴδιοι. Τὰ μέλη τῆς ἑταιρείας μου εἶναι γνωστά: ὁ Πουντόβκιν, ἡ Χόχχλοβα, ὁ Κομάροφ, ὁ Ρόγκες, ὁ Γκαλάγιεφ, ὁ Πόντοβεντ, ὁ Μπάρνετ... ἔ —ὁ Σβέσνικοφ· ἀργότερα ὁ Σκβόρτσοφ... ὁ Ὀμπολένσκυ. Ὁ ὁπερατέρ μου ἦταν ὁ Λεβίτσκυ, κατόπιν ὁ μαθητής του Κουζνέτσωφ γιὰ πολὺ καιρό, κατόπιν ὁ Κιρίλλωφ· σχεδὸν ποτὲ δὲν δούλεψα μ' ἄλλους ὁπερατέρ. Ὁ βοηθὸς σκηνοθέτη ἦταν πάντοτε ἡ Χόχχλοβα. Ἔκανα πάντα ὁ ἴδιος τὸ μοντάζ, μαζὶ μὲ τὴ Χόχχλοβα. Ὅλες τὶς ταινίες μου τὶς μόνταρα ὁ ἴδιος, ἀλλὰ μὲ βοηθοῦσε ἡ Χόχχλοβα —τὸ κάναμε ταυτόχρονα μαζί.

12. Α·Ϊ·ΖΕΝΣΤΑ·Ϊ·Ν ΚΑΙ ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ

Ὁ Ἀΐζενστάιν πῆρε τὰ πρῶτα του μαθήματα σκηνοθεσίας ἀπὸ μένα. Πράγματι, δὲν σπούδασε μαζί μου γιὰ πολὺ καιρὸ —σχεδὸν τρεῖς μῆνες— ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ Ἀΐζενστάιν εἶπε ὅτι ὁ καθένας μπορεῖ νὰ εἶναι σκηνοθέτης, μόνο ποὺ πρέπει νὰ σπουδάσει τρία χρόνια κι' ἄλλα τρακόσα χρόνια. Ὁ Ἀΐζενστάιν σπούδασε μαζί μου περὶ τοὺς τρεῖς μῆνες (τὸ 1923). Μαζὶ μὲ τὸν Ἀλεξάντροφ, παρακολουθοῦσε τὸ ἐργαστήρι μας τὰ βράδια (στὴ σοφίτα τοῦ Θεάτρου τοῦ Μέγιερχολντ) καὶ μαζὶ δουλέψαμε στὴν ἀνάπτυξη σχεδίων γιὰ ντεκουπὰζ κυρίως γιὰ σκηνὲς πλήθους. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού, π.χ., ὁ Ζόρκαγια (ποὺ ἔγραψε τὸ ἄρθρο γιὰ τὴν καριέρα τοῦ Κουλέσοφ τὸ 1964, χωρὶς νὰ τὸν συμβουλευτεῖ) γράφει ὅτι οἱ σκηνὲς πλήθους στὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ καὶ στὴν ΑΠΕΡΓΙΑ μοιάζουν μεταξύ τους. Ἀλλὰ ὁ Ζόρκαγια δὲν ἤξερε ὅτι μελετήσαμε μαζὶ πῶς νὰ δουλεύει κανεὶς σκηνὲς μοντάζ στὸ χαρτί, ὅταν δὲν ὑπῆρχε καθόλου φίλμ. Αὐτὸ ἦταν πρὶν τὴν πρώτη του ἐμφάνιση —δηλαδὴ πρὶν τὴν ΑΠΕΡΓΙΑ.

(Ἐρώτηση: βοηθήσατε τὸν Πουντόβκιν στὶς σκηνὲς πλήθους στὴ ΜΑΝΑ, ὅπως γράφει ὁ Τζέϊ Λεῖντα, ἢ στὸν ΠΥΡΕΤΟ ΤΟΥ ΣΚΑΚΙΟΥ;). Ὁ Πουντόβκιν ἦταν μαθητής μου, καὶ τὸν βοήθησα νὰ γυρίσει τὸν ΜΗΧΑΝΙΣΜΟ ΤΟΥ ΕΓΚΕΦΑΛΟΥ· μελέτησε σκηνὲς πλήθους μαζί μου στὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ. Δὲν τὸν βοήθησα στὴ ΜΑΝΑ (γράμμα τοῦ Κ., 29 Ἰαν. 1966). Δὲν βοήθησα τὸν Πουντόβκιν νὰ γυρίσει τὸν ΠΥΡΕΤΟ ΤΟΥ ΣΚΑΚΙΟΥ, ἀλλὰ τὸν βοήθησα νὰ γυρίσει (κι' ἀκόμα νὰ διευθύνει τὴν παραγωγὴ) στὸν ΜΗΧΑΝΙΣΜΟ ΤΟΥ ΕΓΚΕΦΑΛΟΥ· συζήτησα μὲ τὸν καθηγητὴ Ἰβὰν Παβλὼφ (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σπετ. 1966).

(Ἐρώτηση: γιατί τὸ πρῶτο σας βιβλίο, ΙΣΚΟΥΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ, βγῆκε τὸ 1929, ἀντὶ τὸ 1924 - 25 - 26, ὅταν ἕνας ἀριθμὸς κεφαλαίων εἶχαν ἤδη δημοσιευθεῖ ξεχωριστὰ σὲ περιοδικὰ πολὺ νωρίτερα; Ἔκανα μιὰ ἐνδιαφέρουσα σκέψη: ἂν τὸ ΙΝΚΟΥΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ εἶχε ἐκδοθεῖ πρὶν τὴν ἐμφάνιση τῶν πρώτων μονογραφιῶν τοῦ Πουντόβκιν τὸ 1926 - 27, καὶ ἂν εἶχε μεταφραστεῖ ἀμέσως στὰ Ἀγγλικά, τότε ὁλόκληρη ἡ ἰδέα στὴ Δύση γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς Σοβιετικῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου θὰ ἦταν ἐντελῶς διαφορετική —ὅπως ξέρετε, στὴ Δύση ἀποδίδονται στὸν Πουντόβκιν ἀκόμα καὶ ἀνακαλύψεις καὶ θεωρίες ποὺ πῆρε ἀπὸ σᾶς!). Τὸ βιβλίο ΙΣΚΟΥΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ βγῆνε τὸ 1929 γιὰ λόγους πέρα ἀπὸ τὸν ἔλεγχό μου. Οἱ παρατηρήσεις σας γιὰ τὰ ἄρθρα τοῦ Πουντόβκιν εἶναι ἀπολύτως σωστὲς (γράμμα τοῦ Κ., 29 Ἰαν. 1966).

13. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΥΕΣΤ (1924)

(Ἡ Χόχχλοβα ἀπαντᾶ στὴν ἐρώτηση:). Ρωτᾶτε γιὰ τὴν ἐπιτυχία μὲ τὸ κοινὸ καὶ πῶς πῆγαν στοὺς κινηματογράφους; Ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἦταν Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΥΕΣΤ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ, ἐπειδὴ ἦταν ἡ πρώτη ταινία ποὺ ἔγινε μ' ἕναν ἐντελῶς διαφορετικὸ τρόπο, μὲ τὴν ἑταιρεία· ἐπίσης ἐπειδὴ ἦταν ἡ πρώτη κωμωδία. Ἔτσι ὑπῆρξαν πολλοὶ διαφορετικοὶ παράγοντες ποὺ τὸ ἔκαναν κολοσσιαία ἐπιτυχία. Δὲν ὑπῆρχε οὔτε ἕνα παιδὶ στοὺς δρόμους—δὲ μποροῦσα νὰ βρῶ οὔτε ἕνα παιδὶ στοὺς δρόμους ποὺ δὲν ἔλεγε «Ἔ, εἶναι ἡ Κοντέσσα!» (μ' ἀναγνώριζαν ὅλοι, τὸ εἶχαν ὅλοι δεῖ πολλὲς φορές). Ὅπως καὶ νάναι, ἦταν μιὰ κολοσσιαία ἐπιτυχία. Δὲν ξέρω τί γράφουν

γι' αὐτὸ οἱ ἱστορικοί, ἐπειδὴ θυμόμαστε τί ἔγινε τότε, στὴν πραγματικότητα. Θυμᾶμαι πὼς πῆγα στὸ Λένινγκραντ, σὲ μιὰ ἄλλη πόλη, καὶ γινόταν τὸ ἴδια πράγμα: μὲ ἀναγνώριζαν ὅλα τὰ παιδιὰ στὸ δρόμο, μὲ ἤξεραν ὅλοι. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι εἶχε πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία, κολοσσιαία γιὰ τὸν καιρό του, ἐπειδὴ παιζόταν ταυτόχρονα καί... (διακόπτει ὁ Κουλέσωφ: «οἱ κριτικὲς ἦταν καλές...»). Στὶς ἐφημερίδες ὑπῆρχε μιὰ μάζα ἀπὸ ἄρθρα, ἕνας κολοσσιαῖος ἀριθμός. Κοιτάξτε ἐδῶ, ἔχω ἄλμπουμ σὰν αὐτὸ μὲ ἄρθρα γι' αὐτὴ τὴν ταινία, μὲ φωτογραφίες, στὶς πιὸ διαφορετικὲς ἐφημερίδες ἀπὸ τὴ Μόσχα μέχρι τὴν ἐνδοχώρα. 'Ο ΓΟΥΕΣΤ βασιζόταν στὸ σενάριο τοῦ Νικόλα 'Ασέγιεφ ΠΩΣ ΘΑ ΤΕΛΕΙΩΣΟΥΝ ΟΛΑ ΑΥΤΑ; Ἕνα μέρος του δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα ΖΡΕΛΙΣΚΑ («Θεάματα») (ποὺ ἐκδιδόταν ἀπὸ τὸν Λ. Β. Κολπάκτσι). Τὸ σενάριο δὲν ἦταν διόλου καλό. Τὸ πῆρα στὸ στούντιο «γιὰ βάση» καὶ μαζὶ μὲ τὸν Πουντόβκιν, τὴ Χόκχλοβα καὶ τὸν 'Ομπολένσκυ γράψαμε ἕνα ἐντελῶς καινούργιο πρᾶγμα, τὸ σενάριο τοῦ 'Ασέγιεφ ἦταν καθαρὴ λογοτεχνία ποὺ δὲν ἦταν κατάλληλη γιὰ κινηματογραφικὴ ἑρμηνεία. Πάντως ὁ Ν. 'Ασέγιεφ θεωρήθηκε σεναριογράφος καὶ πῆρε τὰ ποσοστά του. Ἔτσι ἤθελε τὸ στούντιο. Τὸ σενάριο τοῦ 'Ασέγιεφ τελείωνε μὲ ἐργάτες ποὺ ἔριχναν μιὰ μπάλλα σ' ἕνα εἶδος παιχνιδιοῦ στοὺς καπιταλιστὲς πέρα ἀπὸ τὸν ὠκεανό, ἀπὸ τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση στὶς 'Ενωμένες Πολιτεῖες. Τὰ ὀνόματα στὸ ΓΟΥΕΣΤ προέρχονταν ἐν μέρει ἀπὸ τὸ σενάριο τοῦ 'Ασέγιεφ (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966). ('Ερώτηση: πότε ὁ Μπόρις Μπάρνετ ἔφυγε ἀπὸ τὴν ἑταιρεία σας κατὰ τὸ γύρισμα ἢ μετὰ τὸ γύρισμα τοῦ ΚΥΡΙΟΥ ΓΟΥΕΣΤ;). 'Απλούστα ὁ Μπάρνετ προσβλήθηκε ὅταν τοῦ εἶπα ὅτι δὲν εἶχε κάνει τὴν κατάλληλη ἐξάσκηση, ὅταν δὲ μποροῦσε νὰ κάνει ἕνα κόλπο. (Τὸ κόλπο τὸ ἔκανε κατόπιν, μ' ἐξαιρετικὸ τρόπο, ὁ Ρόγκες μὲ τὸ κοστούμι τοῦ Μπάρνετ). 'Αλλὰ ὁ Μπάρνετ κι' ἐγὼ μείναμε φίλοι μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του (γράμμα τοῦ Γ., 29 'Ιαν. 1966).

('Ερώτηση: τί κόλπο ἦταν αὐτὸ ποὺ δὲ μποροῦσε νὰ κάνει ὁ Μπάρνετ;). Ἔπρεπε νὰ περάσει ἀπὸ ἕνα κτίριο σ' ἕνα ἄλλο πάνω σ' ἕνα σύρμα τοῦ ἠλεκτρικοῦ καὶ νὰ «πετάξει» πάνω σ' αὐτὸ τὸ (σπασμένο) σύρμα μέσα σ' ἕνα παράθυρο (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966) (σύμφωνα μ' ἕνα βιβλίο τοῦ Κουλέσωφ, ὁ Μπάρνετ —ποὺ λεγόταν «Χ»—, εἶχε ἀρχίσει νὰ προχωρᾶ πάνω στὸ σύρμα ἀλλὰ «πάγωσε» στὴ μέση καὶ ἔμεινε κρεμασμένος ἐκεῖ μέχρι ποὺ ἤρθε ἡ πυροσβεστικὴ καὶ τὸν κατέβασε).

('Ερώτηση: γιὰ τί εἴδους κοινὸ προοριζόταν ὁ ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΥΕΣΤ; Σοβιετικό; ἢ ξένο; Καὶ ἂν ξένο (ποὺ φαίνεται πιθανό, ἰδιαίτερα γιὰ τοὺς 'Αμερικάνους —ἀφοῦ θέλατε νὰ ξεκαθαρίσετε μὲ τὴν ταινία σας μερικὲς ἀπὸ τὶς ἐσφαλμένες ἰδέες ποὺ εἴχαμε γιὰ τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση τότε), γιατί ἡ Σοβεξπὸρτ φίλμ δὲν τὸ διένειμε στὴν 'Αμερική; Καὶ πῶς ἐξηγεῖτε τὸ γεγονὸς ὅτι σχεδὸν ὅλες σας οἱ ταινίες δὲν προβλήθηκαν ποτὲ σ' ἀμερικάνικες ὀθόνες;). Προόριζα τὸν ΓΟΥΕΣΤ καὶ γιὰ σοβιετικὸ καὶ γιὰ ξένο κοινό. Νομίζω πὼς οἱ 'Αμερικάνοι δὲ μπόρεσαν νὰ τὸ ἀγοράσουν ἐπειδὴ δὲν εἴχαμε τότε διπλωματικὲς καὶ ἐμπορικὲς σχέσεις μὲ τὶς 'Ενωμένες Πολιτεῖες. Δὲ μπορῶ ν' ἀπαντήσω στὴ δεύτερη ἐρώτηση —δὲν ξέρω· ἴσως οἱ ταινίες μου δὲν εἶχαν ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς 'Αμερικάνους (γράμμα τοῦ Κ., 29 'Ιαν. 1966).

14. Η ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

('Απαντᾶ ἡ Χόκχλοβα): Η ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ σύμφωνα μὲ τὰ γραφτὰ τοῦ τύπου ἦταν —λιγότερο ἐπιτυχημένη. Ὑπῆρχαν ἐκεῖνοι ποὺ τὴν ὑποστήριζαν κι' ἐκεῖνοι ποὺ τὴν κατάκριναν, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τὸ κοινὸ ἦταν ἐπίσης μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία ἐπειδὴ ἦταν μιὰ ἀστυνομικὴ ἱστορία ποὺ ἄρεσε πολὺ ἐκεῖνο τὸν καιρό. Ἔπαιζαν οἱ ἴδιοι ἠθοποιοί, ποὺ τοὺς ἀναγνώριζαν, ἔτσι ποὺ σὲ σχέση μὲ τὸ κοινὸ ἦταν ἐπιτυχημένη, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τὸν τύπο ἦταν λιγότερη ἀπὸ τὸ ΓΟΥΕΣΤ.

('Ερώτηση: ὑπάρχει καμμιὰ σχέση (ἐπίδραση) ἀνάμεσα στὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ καὶ στὸ ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΓΚΑΡΙΝ τοῦ 'Αλέξη Ν. Τολ-

στόι, ποὺ γράφτηκε δυὸ χρόνια ἀργότερα;). Καμμιὰ σχέση. Δὲν εἴχαμε διαβάσει τὸν ΓΚΑΡΙΝ. Φτιάχνοντας μιὰ περιπετειώδη ταινία θέλαμε ν' ἀποδείξουμε ὅτι στὴ Ρωσία μπορούσαμε νὰ μὴ δουλεύουμε χειρότερα ἀπὸ τοὺς 'Αμερικάνους, παρὰ τὴν πείνα καὶ τὴν ἐρήμωση. Ἡ πρωτοτυπία τῆς ΑΚΤΙΝΑΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ εἶναι ἡ πρόβλεψή της γιὰ τὸ φασισμὸ καὶ τὴν ἀκτίνα Λέιζερ. Τὸ σενάριο γράφτηκε ἀπ' τὸν Πουντόβκιν καὶ τὴν ἑταιρεία (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

('Ερώτηση: ποῦ τραυματίστηκε ὁ Πουντόβκιν στὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ; Τί τοῦ συνέβη; Ἦταν αὐτὸς ὁ πιὸ σοβαρὸς τραυματισμὸς ποὺ ἔπαθε ἠθοποιὸς ἢ στάντμαν στὶς ταινίες σας;). Πήδηξε ἀπ' τὴν ὀροφὴ ἑνὸς τριόροφου κτιρίου, τραυματίστηκε στὴν πλάτη, κι' ἔμεινε στὸ κρεβάτι γιὰ τρεῖς ἑβδομάδες περίπου. Ναὶ (σχετικὰ μὲ τὴν τελευταία σας ἐρώτηση), (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966). (Σ' ἕνα ἀπ' τὰ βιβλία του ὁ Κουλέσωφ λέει ὅτι τὸ δίχτυ δὲν κρατιόταν καλὰ τὴν ὥρα τοῦ πηδήματος τοῦ Πουντόβκιν).

Θέλω νὰ προσθέσω κάτι γιὰ τὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ. Μ' αὐτὴ θέλαμε νὰ δημιουργήσουμε —ἢ— ἕνα εἶδος... δημιουργήσαμε ἕναν «κατάλογο», ἂς ποῦμε, ὅλων τῶν δυνατοτήτων τῆς ἑταιρείας μας. Θέλαμε ν' ἀποδείξουμε μ' αὐτὴ τὴν ταινία ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ καὶ οἱ ὀπερατέρ μας κι' ὁλόκληρη ἡ ἑταιρεία μας μποροῦσαν νὰ φτιάξουν ταινίες ὄχι χειρότερες ἀπ' τὶς ἀμερικάνικες (ἔχαναν πολὺ δυνατὸ κινηματογράφο τότε). Καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἴμαστε θεόφτωχοι, ὅτι ὑπῆρχαν ἐλάχιστοι πόροι, ἡ χώρα ἦταν φτωχή, καὶ ὑπῆρχε μικρὸς τεχνικὸς ἐξοπλισμός, καταφέραμε μὲ τὶς προσπάθειες τῆς ἑταιρείας μας νὰ φτιάξουμε μιὰ ταινία στὸ ἐπίπεδο τῶν ἀμερικάνικων, τόσο ἐνδιαφέρουσα ὅσο αὐτές.

Τὸ κοινὸ τὴν δέχτηκε πολὺ καλά. Οἱ κριτικοὶ περίμεναν κάτι ἄλλο ἀπὸ μᾶς. Περίμεναν ἕνα πιὸ ἐπαναστατικὸ φίλμ, ποὺ δὲν εἴμαστε ἕτοιμοι νὰ δώσουμε. Καὶ γενικὰ τὸ λάθος μας στὴ ζωὴ ἦταν ὅτι δὲν εἴμαστε οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἐπρόκειτο νὰ δημιουργήσουν τὰ πρῶτα ἐπαναστατικὰ φίλμ, σὰν τὸν 'Αΐζενστάιν. Εἴμαστε μᾶλλον ἄνθρωποι ποὺ ἔφτιαξαν τὰ θεμέλια γιὰ τὴ δημιουργία τῶν ἐπαναστατικῶν ταινιῶν. Βλέπετε, ἦταν ἀναγκαῖο νὰ λύσουμε προβλήματα τεχνικῆς, προβλήματα μοντάζ, προβλήματα σύνθεσης τοῦ κάδρου. Κι' ἔπρεπε νὰ κάνουμε μόνοι μας ὅλη αὐτὴ τὴ δύσκολη δουλειά. 'Αλλὰ τὰ πρῶτα ἐπαναστατικὰ φίλμς —ποὺ κατάκτησαν μιὰ παγκόσμια φήμη γιὰ τὸ Σοβιετικὸ κινηματογράφο, γιὰ σκηνοθέτες σὰν τὸν 'Αΐζενστάιν, τὸν Πουντόβκιν καὶ τὸν Βερτώφ— δὲ μπορούσαμε νὰ τὰ δημιουργήσουμε ἐμεῖς. Δὲν εἴχαμε τὴ δυνατότητα γιὰ νὰ τὸ κάνουμε αὐτό.

15. ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ (1926)

Τὸ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ εἶναι ἕνα ψυχολογικὸ φίλμ. 'Ο Ζόρκαγια γράφει πὼς ὁ τύπος τὸ δέχτηκε πολὺ καλὰ —στὴν πραγματικότητα, ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ τύπου τὸ δέχτηκε ἀρκετὰ καλά. Ἡ ταινία εἶχε πολὺ καλὲς κριτικὲς στὸ ἐξωτερικό, ἀλλὰ ἕνα μέρος τοῦ σοβιετικοῦ τύπου τὸ δέχτηκε ἐξαιρετικὰ ἄσκημα. Δὲν κατάλαβαν τὸ ἰδεολογικό του νόημα· θεώρησαν ὅτι —ἢ— ὅτι τὸ φίλμ δὲν ἦταν ἰδεολογικὰ ἱκανοποιητικό, ὅτι δὲν μετέδιδε ἕνα βαθύ, σωστό, καὶ σοβιετικὸ περιεχόμενο. Ὑπῆρχαν ἄνθρωποι ποὺ ἀντιτέθηκαν βίαια στὸ φίλμ, ἀλλὰ ὄχι πάρα πολλοί. Πάντως τὸ φίλμ προκάλεσε γενικὰ μεγάλες διαφωνίες· ἄρεσε σὲ μερικούς, σ' ἄλλους ὄχι. Ἄρεσε στοὺς περισσότερους, καί, τὸ πιὸ σπουδαῖο, καθὼς ὅλο καὶ πιὸ πολὺς καιρὸς περνοῦσε μετὰ ἀπ' τὴ δημιουργία τῆς ταινίας, ὅλο καὶ περισσότεροι ἄνθρωποι ἄρχισαν νὰ τὸ ἀναγνωρίζουν καὶ οἱ κριτικὲς ἔγιναν ὅλο καὶ καλύτερες. Ἐμένα ἔτσι μοῦ φαίνεται· ἴσως ἡ 'Αλεξάντρα νὰ θέλει νὰ προσθέσει κάτι.

(Μιλᾶ ἡ Χόκχλοβα): "Οταν ἡ ταινία πρωτοπροβλήθηκε στὸ Παρίσι, ὑπῆρξαν τόσο ζωηρὲς διχογνωμίες ὥστε σὲ μιὰ αἴθουσα ἔγινε μάχη μὲ καρέκλες. Αὐτὸ ἀποδεικνύει κάτι: οἱ γνῶμες ἦταν τόσο ἀκραῖες ὥστε μερικὲς τὸ ὑποστήριζαν πάρα πολὺ καὶ μερικὲς τὸ καταδίκαζαν μὲ τὴν ἴδια ἔνταση, τὸν καιρὸ

πού κυκλοφόρησε. (Η Χόκχλοβα συνεχίζει): Ρωτᾶτε πόσο κράτησε τὸ γύρισμα τοῦ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ —γυρίστηκε ὡς ἑξῆς. Τὸ εἴχαμε προβάρει πρῶτα... ἔ, ὄχι— ἀρχικὰ γυρίσαμε τὰ ἐξωτερικὰ ἐπειδὴ ἐκείνη τὴ χρονιά, ἐντελῶς ἀπρόσμενα, ἔγινε μιὰ μεγάλη πλημμύρα στὸ ποτάμι τῆς Μόσχας, καὶ ἡ καλύβα πού χτίσαμε εἶχε πλημμυρίσει σὲ βαθμὸ πού δὲν περιμέναμε. Ἔτσι τὸ γύρισμα ἐκείνων τῶν σκηνῶν κράτησε τέσσερα βράδια στὴ σειρά: τὸ προσχεδιασμένο μέρος, ὅπου ἡ καλύβα ἦταν ἀκόμη στὸ ἔδαφος, καὶ ὅπου τὸ ζευγάρι ἔθαβε ἐκείνους πού εἶχαν σκοτωθεῖ, ὅλο ἐκεῖνο πού εἶχε προσχεδιαστεῖ γυρίστηκε σὲ τέσσερα βράδια. Καὶ κατόπιν τὸ νερὸ ἄρχισε νὰ ὑψώνεται σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε ἡ καλύβα πλημμύρισε κι' ἄρχισε νὰ μετακινεῖται δεκάδες μέτρα μακριά, ἴσως ἑκατοντάδες μέτρα μακριὰ ἀπ' τὴν ἀκτή. Ἔγινε σὰν ἕνα νησὶ καὶ πηγαίναμε ἐκεῖ μὲ βάρκες. Μιλᾶτε γιὰ «εὑρήματα» —λοιπὸν αὐτὸ ἦταν ἕνα εὕρημα, ἂν θέλετε, ἀλλὰ ἦταν ἐξαιτίας τῆς φύσης. Μετὰ ἀπ' αὐτὰ ἔπρεπε νὰ βροῦμε μιὰ λύση στὴν κατάσταση φτιάχνοντας γρήγορα σκηνὲς πού θ' ἀνταποκρίνονταν στὴν κατάσταση τοῦ καιροῦ.

(Ἐρώτηση: στὴ ρετροσπεκτίβα γιὰ τὸ βωβὸ κινηματογράφο στὸ Μόντρεαλ (ἄνοιξη 1966), μερικοὶ δυσαρεστήθηκαν μὲ τὸ «ψευτικο» δέντρο τῆς κομέλας στὸ τέλος τοῦ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ· ποιός τὸ σχεδίασε —ἦ ἦταν ἕνα ἀληθινὸ δέντρο;). Ἕνα ἐντελῶς ἐκπληκτικὸ ἀληθινὸ δέντρο κοντὰ στὴ Μόσχα. Τὸ ἔκοψαν σχετικὰ πρόσφατα (κοντὰ στὸ Ποτάμι τῆς Μόσχας στὸ Τσαριτσίνο), (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

(Συνεχίζει ἡ Χόκχλοβα): Μετὰ ἀπ' αὐτά, ἐφόσον τὰ φῶτα ἔπρεπε ν' ἀνάβουν τὸ βράδυ, ὑπῆρχαν καλώδια πού βράχηκαν κι' ἄρπαξαν φωτιά. Ἔπρεπε νὰ τὴ σβήσουμε καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸ βάλαμε μιὰ σκηνὴ ὅταν γυρίζαμε τὰ ἐσωτερικά. Μιὰ σκηνὴ πυρκαγιᾶς πού δὲν τὴν εἴχαμε προγραμματίσει στὸ σενάριο. Ἔτσι ὥστε ἂν μιλᾶτε γιὰ εὑρήματα, ἦταν γεμᾶτο ἀπὸ τέτοια, στὸ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ —ὑπῆρχαν πολλὰ τέτοια ἀπρόβλεπτα πράγματα. Κατόπιν —(Κουλέσωφ: «ρωτάει γιὰ δημιουργικὰ εὑρήματα»)— Ὤ, μὰ νομίζω πὼς ἂν πρέπει νὰ βρεῖς μιὰ λύση σὲ μιὰ κατάσταση, ἂν ὁ σεναριογράφος (ὁ Κουλέσωφ, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση) ἢ ὁ σκηνοθέτης, ἢ οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ βροῦν μιὰ λύση, αὐτὸ λοιπὸν παράγει δημιουργικὰ εὑρήματα, ἐπειδὴ ὅταν γίνονται ἀπρόσμενα πράγματα κι' ἐσὺ βρίσκεις τὴ λύση τους ἀμέσως —σὰ νὰ εἶχαν προσχεδιαστεῖ, ἢ προβλεφτεῖ— αὐτὸ εἶναι ἕνα εὕρημα. Δὲ θὰ ἐρμήνευα τὴ λέξη μὲ κανένα ἄλλο τρόπο.

(Συνεχίζει ὁ Κουλέσωφ): Γενικὰ νομίζω πὼς γιὰ νὰ δημιουργήσει μιὰ πραγματικὰ καλλιτεχνικὴ δουλειὰ ἕνας σκηνοθέτης πρέπει νὰ ἔχει ταλέντο καὶ οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ ἔχουν ταλέντο, ναί, οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ ἔχουν ταλέντο, ἀλλὰ θὰ πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ὑπάρχουν περιορισμένοι πόροι. Δὲ μπορεῖς νὰ δώσεις ἀπεριόριστους πόρους, ἀπεριόριστα χρήματα γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ταινίας. Ἂν σ' ἕνα σκηνοθέτη δίνονται ὅλες οἱ πιθανότητες, ἂν μπορεῖ νὰ κάνει ὅ,τι θέλει, τότε δὲν ἔχει καθόλου χῶρο γιὰ τὴ φαντασία. Καὶ οἱ καλύτερες σκηνὲς τῶν περισσότερων σκηνοθετῶν δημιουργήθηκαν ὅταν αὐτοὶ δούλευαν μὲ περιορισμούς, ὅταν περιόριζαν τὶς δυνατότητές τους. Ἂν θυμηθοῦμε τὴν ταινία τοῦ Τσάπλιν Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΠ' ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ (στὴν Ἀμερικὴ νομίζω λεγόταν ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ), ὅταν ἡ ἡρωίδα φεύγει ἀπ' τὴν ἐπαρχία γιὰ τὸ Παρίσι, ἔρχεται ἕνα τραῖνο. Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἐκπληκτικὸ πλάνο —τὸ τραῖνο ὑποδηλώνεται μόνο ἀπὸ τὸ φῶς ἀπ' τὰ παράθυρα τῶν βαγονιῶν τοῦ τραίνου, πού πέφτει στὸ πρόσωπο τῆς ἠθοποιοῦ. Εἶναι ἕνας ἐκπληκτικὸς χειρισμὸς τοῦ ἐπεισοδίου. Στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπῆρχε τραῖνο, ἀλλὰ ἐκεῖνο τὸ πλάνο δὲν θὰ ἦταν καθόλου ἐκπληκτικὸ ἂν ὁ Τσάπλιν εἶχε ἕνα τραῖνο στὸ σταθμὸ κι' ὅ,τι θὰ εἶχε νὰ κάνει θὰ ἦταν νὰ στείλει τὴν ἠθοποιὸ στὸ τραῖνο, νατουραλιστικὰ ἂς ποῦμε, στὸ Παρίσι. Δὲν θὰ ὑπῆρχε διόλου ἐφευρετικότητα καὶ ἡ εὐφυία τοῦ σκηνοθέτη δὲν θὰ εἶχε ἀποκαλυφθεῖ τόσο ζωηρά. Ἐπομένως νομίζω ὅτι οἱ μεγάλοι πόροι γιὰ ἕνα φίλμ τὸ φτωχαίνουν σὲ καλλιτεχνικὴ ποιότητα.

(Ἐρώτηση: πότε πήρατε τὴ μοτοσυκλέτα πού φαίνεται στὴ φωτογραφία

ποὺ μοῦ δώσατε, τραβηγμένη κατὰ τὴν παραγωγὴ τοῦ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ; Ἂν πήρατε τὸ πρῶτο σας αὐτοκίνητο —μιὰ παλιὰ Φόρντ— τὸ 1927, μήπως αὐτὸ σημαίνει ὅτι πρὶν κυκλοφορούσατε μόνο μὲ τὴ μοτοσυκλέτα σας;). Τὸ 1925 (σχετικὰ μὲ τὴν πρώτη ἐρώτηση). Πρὶν τὴ μοτοσυκλέτα ὁδηγοῦσα αὐτοκίνητο τοῦ στούντιο Γκοσκινό. Οἱ ὁδηγοί (τοῦ στούντιο) μ' ἔμαθαν πῶς νὰ ὁδηγῶ αὐτοκίνητα. Πρὶν τὴ Φόρντ, ἀπὸ τὸ 1925 μέχρι τὸ 1928 κυκλοφοροῦσα μὲ τὴ μοτοσυκλέτα μου (ἡ πρώτη «κούρσα» ἀπ' τὴ Μόσχα στὸ Λένινγκραντ κι' ἀντίστροφα). (Γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβρ. 1967).

16. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΠΟΤΥΧΙΑΣ (1917 - 1931)

Οἱ ταινίες μετὰ τὸ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ δὲν ἀξίζουν ἰδιαίτερη προσοχή, ἂν καὶ δὲν ἦταν τόσο κακὲς ὅσο γράφτηκε. Ὑπῆρχαν πολὺ καλὰ πράγματα σ' αὐτὲς τὶς ταινίες. Π.χ. μοῦ ἄρεσε Ο ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ ἢ Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΣΑΣ (εἶχε δυὸ τίτλους) πάρα πολύ. Ἐκεῖ μπόρεσα νὰ δείξω γιὰ πρώτη φορὰ ὅ,τι λένε οἱ Γάλλοι «μιὰ φέτα ζωῆς», ποὺ οἱ Γάλλοι ἔκαναν ἀρκετὲς δεκάδες χρόνια ἀργότερα. Ἀλλὰ αὐτὲς τότε ἦταν πρῶτες προσπάθειες. Προσπάθειες ποὺ δὲν τὶς κατάλαβε σχεδὸν κανείς.

(Ἐρώτηση: ποιά, ἀπ' ὅλες σας τὶς ταινίες, νομίζετε ὅτι ἀδικήθηκε περισσότερο στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση;). Ο ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ τὸ 1927· Ο ΟΡΚΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΟΥΡ τὸ 1943. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σπτ. 1966).

Κατόπιν ἔπρεπε νὰ δουλέψω (τὸ λέω εἰλικρινὰ) χωρὶς τὴν ἑταιρεία μου καὶ χωρὶς τὴ Χόκλοβα, ἐπειδὴ οἱ πράκτορες τῶν στούντιο μοῦ ἔθεσαν σὰν ὅρο νὰ μὴ δουλέψω μὲ τὴν ἑταιρεία μου. Κι' ἔτσι ἔκανα τὶς ταινίες ποὺ μοῦ πρόσφεραν. Εἶχαν μόνο ἐμπορικὴ σημασία —ἦταν πετυχημένες ἐμπορικά. Ἄρεσαν στὸ κοινὸ ἀλλὰ εἶχαν κακὲς κριτικές, ἐπειδὴ δὲν ἦσαν ταινίες τοῦ Κουλέσωφ, δὲν ἦσαν —ἔ— ζωηρὲς ἐκφράσεις τῆς προσωπικότητάς μου. Καὶ τόσο περισσότερο ἀφοῦ ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ὁ Πουντόβκιν κι' ὁ Ἀϊζενστάιν κι' ὁ Ντοβζένκο ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους μ' ἐπαναστατικὲς ταινίες ποὺ εἶχαν πολὺ μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ ἔκανα χωρὶς τὴν ἑταιρεία μου, χωρὶς ἀγάπη, χωρὶς νὰ βάζω τὴν καρδιά μου. Τὶς ἔκαναν σὰν μισθωτὸς —τὶς ἔκανα γιὰ τὸ χρῆμα. Οἱ πιὸ ἀποτυχημένες περίοδοι τῆς ζωῆς μου ἦταν ὅταν γιὰ ἐμπορικοὺς λόγους (γιὰ λίγο καιρὸ ὑπῆρχαν ἀκόμα ἰδιωτικὲς ἑταιρεῖες ἐδῶ), δέχτηκα δουλειὰ χωρὶς τὴν ἑταιρεία μου, κάτω ἀπ' τὶς διαταγὲς τῶν πρακτόρων, τῶν ἐπικεφαλῆς τῶν στούντιο. Καὶ κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες ἔκανα ἐμπορικὰ φίλμ χωρὶς ψυχή, ἢ καρδιά, ἢ ἀγάπη, καὶ δὲν εἶχα τὰ καλλιτεχνικὰ ἀποτελέσματα ποὺ ἤθελα —ἂν καὶ εἶχα μεγάλα ἐμπορικὰ ἀποτελέσματα ποὺ μοῦ ἔδωσαν χρήματα ἀλλὰ ποὺ μοῦ στέρησαν τὴν εὐκαιρία νὰ εἶμαι πραγματικὸς καλλιτέχνης. Αὐτὰ ἔγιναν γύρω στὸ 1928 - 1930: ΤΟ ΧΑΡΟΥΜΕΝΟ ΚΑΝΑΡΙΝΙ, —ἔ— καὶ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ ἄλλες ταινίες, ποὺ μερικὲς δὲν κυκλοφόρησαν ποτὲ γιὰ διάφορους λόγους.

(Ἐρώτηση: γιὰ ποιά ταινία σας πήρατε τὰ περισσότερα χρήματα;). Τί ἀμερικάνικη ἐρώτηση! Γιὰ τὴ σκηνοθεσία ὅλων τῶν ταινιῶν μου πῆρα τὸν κανονικὸ μισθό, ἐκτός, φυσικά, γιὰ τὸ ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ. Κι' ἕνα σημαντικὸ ποσὸ ἀπὸ ποσοστὰ (γιὰ σενάριο καὶ σκηνοθεσία: ἕνα ποσοστὸ ἀπ' τὸ κέρδος), μέχρι τότε ποὺ ἴσχυε ὁ νόμος περὶ ποσοστῶν (μέχρι τὸ 1928). Μερικὲς φορὲς ἦταν μεγάλα ποσά, ποὺ ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τοῦ προβαλλόμενου φίλμ. Τὸ πιὸ «προσοδοφόρο» μου φίλμ δὲν θυμᾶμαι ποιό εἶναι ἀκριβῶς. Νομίζω πὼς Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΤΕΣΤ, τὸ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ, τὸ ΧΑΡΟΥΜΕΝΟ ΚΑΝΑΡΙΝΙ, καὶ Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ εἶχαν ἐπίσης μεγάλη ἐπιτυχία. (Γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβρ. 1967).

(Ἐρώτηση: τί ἔγινε μὲ τὸ σενάριο γιὰ μιὰ ἱστορικὴ ταινία, ΠΑΥΛΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ, (ὁ τρελλὸς τσάρος ποὺ βασίλεψε ἀπ' τὸ 1796 μέχρι τὸ 1801) ποὺ ἀναφέρει ὁ Τζέυ Λέϋντα;). Τὸ σενάριο τοῦ ΠΑΥΛΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ γράφτηκε ἀπὸ μένα, τὸν Πουντόβκιν καὶ τὸν Ζάρκι. Ἔμεινε ἀτέλειωτο. Νομίζω πὼς

τὸ σενάριο χάθηκε, ἀλλὰ ἴσως τὸ βρῶ ὅταν ψάξω στ' ἀρχεῖα μου τὸ Νοέμβρη ἢ Δεκέμβρη. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 'Οκτ. 1965).

('Ερώτηση: στὸ ἄρθρο σας «'Απὸ τὸν ΓΟΥΕΣΤ στὸ ΚΑΝΑΡΙΝΙ» λέτε ὅτι μετὰ τὴν ἐπιτυχία τῶν πρώτων 2 - 3 ταινιῶν σας, «μᾶς ἀναγνώρισαν ἀκόμα κι' οἱ ἐχθροί μας». Ποιοί ἦταν ἐκεῖνοι οἱ «ἐχθροί»;). 'Ιδιωτικοὶ ἐπιχειρηματίες. Αὐτοὶ ἦσαν ἀρχικὰ οἱ ὑπ' ἀριθμὸ ἕνα ἐχθροί μου —οἱ μπίσνεσμεν! 'Ο 'Αλεῖνικοφ (ἕνας πράκτορας τῶν στούντιο στὴ Μεξαμπποφίλμ καὶ στὸ Σοβκινὸ στὰ 1920) ἀνῆκε ἐν μέρει σ' αὐτούς. Θυμηθῆτε ὅτι αὐτὴ ἦταν ἡ περίοδος τῆς Νέας Οἰκονομικῆς Πολιτικῆς (1921 - 27, ὅταν ἀκόμα ὑπῆρχε κάποιος ἰδιωτικὸς καπιταλισμός). Ἡ πλειοφηφία τῶν 'Αμερικάνων δὲν θὰ μπορέσουν, προφανῶς, νὰ καταλάβουν αὐτὴ τὴν ἄποψή μας. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966). 'Επὶ τῇ εὐκαιρίᾳ, δούλεψα μὲ τὸν Καλατόζωφ τὸ 1928: ἦταν ὁ ὀπερατέρ μου. Ἦταν τότε ὀπερατὲρ ἐπικαίρων, κι' ἔμαθε κάτι ἀπὸ μένα. Μαζὶ γυρίσαμε τὸ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΛΟΥΚΑΝΙΚΩΝ, γιὰ τὸ πῶς φτιάχνονται τὰ λουκάνικα. Ἦταν πολὺ καλογυρισμένο καὶ ὅταν συναντηθήκαμε τελευταῖα στὸ φεστιβάλ (1965), θυμηθήκαμε τὶς ὡραῖες μέρες ποὺ γυρίζαμε μαζὶ ντοκυμανταίρ. Αὐτὸ ἔγινε στὴ Γεωργία.

('Ερώτηση: κάνατε πολλὰ ντοκυμανταὶρ μὲ τὸν Καλατόζωφ στὴ Γεωργία; Σὲ τί στύλ;). Πολὺ λίγες ταινίες (οἱ περισσότερες θέματα γιὰ ντοκυμανταίρ). Δὲ θυμᾶμαι τοὺς τίτλους. Τὸ στύλ: προσπαθούσαμε ἁπλῶς νὰ τὶς γυρίσουμε καλλιτεχνικά. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966). Τὸ σενάριο γιὰ τὴν ΑΤΜΟΜΗΧΑΝΗ Β—1000 γράφτηκε ἀπ' τὸν Σέργιο Τρετιάκωφ. Γυρίσαμε μόνο τὶς σκηνὲς πλήθους γιὰ τὸ φίλμ, ἀλλὰ κατόπιν ἐξ αἰτίας περιστάσεων πέρα ἀπ' τὸν ἔλεγχό μας, ἡ παραγωγὴ σταμάτησε. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 'Οκτ. 1965).

('Ερώτηση: ποιοί θὰ ἔπαιζαν τοὺς κύριους ρόλους στὴν ΑΤΜΟΜΗΧΑΝΗ; Καὶ ἀπορῶ ἂν ἡ παραγωγὴ σταμάτησε γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ποὺ ὁ 'Αϊζενστάιν (τὴν ἴδια ἐποχὴ) ἔπρεπε νὰ ξαναφτιάξει μερικὰ μέρη τοῦ ΔΕΚΑ ΜΕΡΕΣ ΠΟΥ ΣΤΓΚΛΟΝΙΣΑΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ —ἢ εἶναι μιὰ ὑπόθεση χωρὶς βάση;). Στὴν ΑΤΜΟΜΗΧΑΝΗ Β—1000 οἱ κύριοι ρόλοι παίζονταν ἀπ' τὴν 'Ατμομηχανὴ καὶ τὸ πλῆθος. Ἡ ὑπόθεσή σας εἶναι σωστή. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

('Ερώτηση: γνωρίζατε τὴ γερμανικὴ ταινία ΒΑΡΙΕΤΕ ὅταν δουλέψατε στὸ ΔΤΟ - BULDY - ΔΤΟ —ποὺ ἐπίσης δείχνει μιὰ οἰκογενειακὴ σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἀκροβάτες; Νομίζω πὼς στὸ BULDY φαίνεται ἡ ἐπίδρασή του...). Τὸ ΒΑΡΙΕΤΕ καὶ τὸ ΔΤΟ - BULDY - ΔΤΟ εἶναι παρόμοιες ταινίες. 'Αλλὰ εἶδα τὸ ΒΑΡΙΕΤΕ μετὰ τὸ γύρισμα τοῦ BULDY. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 'Οκτ. 1965).

Τὸ ΚΑΤΟΡΘΩΜΑ ἦταν μιὰ προπαγανδιστικὴ ταινία (agitka) ποὺ ἔγινε σ' ἕνα βράδυ. Σ' ἕνα βράδυ ἔπρεπε νὰ κάνουμε μιὰ πολιτικὴ ταινία ποὺ θἄκανε τοὺς ἀνθρώπους νὰ δουλεύουν καλύτερα, γιὰ νὰ ὑπερνικήσουν τὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζαμε ἐμεῖς καὶ ἡ σοσιαλιστικὴ μας δομή. Καὶ γιὰ νὰ ὠθήσουμε τοὺς ἀνθρώπους νὰ δουλεύουν καλύτερα, φτιάξαμε μιὰ προπαγανδιστικὴ ταινία, μιὰν ἀφίσσα. Φυσικὰ δὲν μποροῦσε νὰ ἔχει καμμιὰ καλλιτεχνικὴ σημασία. Εἶχε μῆκος μιὰ μπομπίνα.

ΟΙ ΣΑΡΑΝΤΑ ΚΑΡΔΙΕΣ ἦταν μιὰ ταινία γιὰ τὸ Σχέδιο ΚΟΕΛΡΟ —δηλ. ἕνα σχέδιο γιὰ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης. Ἦταν μιὰ κινηματογραφικὴ ἔκθεση τῆς πορείας τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας σχετικὰ μὲ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς χώρας. Ἦταν φτιαγμένη μ' ἐνδιαφέροντα τρόπο, μὲ πειστικότητα, ἀλλὰ ἦταν ἕνα μεγάλο ἐκλαϊκευμένο ἐπιστημονικὸ φίλμ —δὲν εἶχε καλλιτεχνικὴ σημασία. Ἦταν ἁπλῶς ἡ ἐξήγηση, ἡ εἰκονογράφηση μὲ πλάνα, ὁρισμένων οἰκονομικῶν προτάσεων γιὰ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης, ὅπως εἶχε προτείνει ὁ Λένιν. ('Ερώτηση: εἴχατε καμμιὰ σχέση μὲ τὰ ἑπόμενα φίλμ, ποὺ ἀποδίδονται σ' ἐσᾶς ἀπὸ τὸν Βισνέφσκι: Ο ΕΞΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΓΕΩΡΓΙΚΗ ΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ (1931, δὲν κυκλοφόρησε); Η ΧΩΡΑ ΧΤΙΖΕΙ ΤΟΝ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟ (χωρὶς χρονολογία· σενάριο Κου-

λέσωφ;);). Δὲν γύρισα κανένα ἀπ' τὰ δυό. (Γράμμα τοῦ Κ., 29 Ἰαν. 1966).

17. Ο ΕΡΧΟΜΟΣ ΤΟΥ ΟΜΙΛΟΥΝΤΟΣ ΚΙ' Ο «ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ» (1931 - 1933)

Νομίζω ὅτι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα περίοδος τῆς δουλειᾶς μας εἶναι στὰ χρόνια τοῦ '30 μὲ τὶς ὁμιλοῦσες ταινίες: μὲ τὶς ταινίες ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ καὶ Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ. Τότε ὑπῆρχαν διαφωνίες: μερικοὶ ὑποστήριζαν τὶς ἠχητικὲς ταινίες, ἄλλοι ἤθελαν νὰ συνεχιστεῖ ὁ βωβὸς κινηματογράφος. Σὲ μένα ἦταν ἐξαρχῆς φανερὸ ὅτι οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες θὰ πλούτιζαν τὸ βωβὸ κινηματογράφο καὶ θὰ δημιουργοῦσαν ἕνα καινούργιο εἶδος τέχνης. 'Αλλὰ οἱ πρῶτες ταινίες —ἀμερικάνικες, εὐρωπαϊκὲς κι' οἱ δικές μας— οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες..., ἁπλῶς ἀντέγραφαν τὸ θέατρο. Οἱ ἄνθρωποι, οἱ ἠθοποιοί, ἄρχισαν νὰ μιλᾶνε πολύ, κι' ἐξαιτίας αὐτοῦ χάθηκε τὸ μοντάζ, χάθηκε ἡ δράση, χάθηκε ἡ ἰδιαίτερη ποιότητα τοῦ κινηματογράφου. Στὶς πρῶτες μου ὁμιλοῦσες ταινίες, ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ καὶ Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ, προσπάθησα νὰ συνδυάσω τὸν ἦχο, τὸ μοντὰζ καὶ τὴ σύνθεση τοῦ κάδρου —δηλ. ὅλα τὰ ἔμφυτα στὸν κινηματογράφο χαρακτηριστικά. Καὶ ἤθελα νὰ δημιουργήσω μιὰ νέα μορφὴ ἠχητικοῦ κινηματογράφου ποὺ στὴν πραγματικότητα ἔχει ἀρχίσει νὰ ὑπάρχει μόνο τὰ τελευταῖα χρόνια. Μοῦ φαίνεται ὅτι αὐτὸ ποὺ κατόρθωσα στὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ καὶ στὸ ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ, ἡ καλλιτεχνικὴ χρήση τοῦ ἤχου, ξεχάστηκε γιὰ πολλὰ χρόνια καὶ δὲν παρατηρήθηκε. Καὶ μόνο τώρα, ἐδῶ στὸν Σοβιετικὸ κινηματογράφο μὲ τὸ ΟΤΑΝ ΠΕΡΝΟΥΝ ΟΙ ΓΕΡΑΝΟΙ ὁ Μιχαὴλ Καλατόζωφ κατόρθωσε νὰ συνδυάσει τὸν παλιὸ βωβὸ κινηματογράφο μὲ τὸν καινούργιο ὁμιλοῦντα κινηματογράφο καὶ νὰ δημιουργήσει, ἂς ποῦμε, κάτι νέο. Μόλις τώρα σ' ἕναν ἀριθμὸ ξένων ταινιῶν καὶ στὶς δικές μας τὶς σοβιετικές, γυρίζουμε πίσω στὸν δυνατό, κοκκινοαίματο κινηματογράφο. Κι' ἔτσι νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ παραδοχὴ τοῦ ἤχου στὴν κινηματογραφικὴ μορφὴ εἶναι σὲ κάποιο βαθμὸ τὸ κατόρθωμα τῆς ἑταιρείας μας. Μοῦ ἀρέσει τὸ ὅτι εἶναι σήμερα ἡ τελευταία λέξη στὴν καλλιτεχνικὴ κατασκευὴ τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου.

Εἴχαμε δύο συστήματα ἠχογράφησης: τὸ ἕνα λεγόταν Ταγκερφὸν (διάφορες τονικότητες τοῦ ἤχου καταγράφονταν στὸ soudtrask), καὶ τὸ ἄλλο, τὸ σύστημα Σορίν (ποὺ κατέγραφε τὸν ἦχο μὲ μικροὺς ὀδόντες). Τώρα ἐργαζόμαστε μ' ἕνα γενικὰ ἀποδεκτό, παγκόσμιο σύστημα —νομίζω πὼς εἶναι τὸ ἀμερικάνικο σύστημα. Τὸ Ταγκερφὸν ἦταν τὸ μόνο σύστημα ποὺ χρησιμοποιούσαμε στὸ στούντιό μας. Ἡ Σοβκινὸ χρησιμοποιοῦσε τὸ σύστημα Σορίν' ἀλλὰ ἡ Νεζχραμπρομφίλμ καὶ ἡ Ντέτφιλμ, τὸ στούντιο ὅπου δούλευα ἐγώ (εἶχε διαφορετικὰ ὀνόματα ἐπειδὴ εἶχε ξαναοργανωθεῖ) ἠχογραφοῦσε μὲ τὸ σύστημα Ταγκερφόν, ποὺ τὸ ἐφεῦρε ὁ μηχανικὸς Τάγκερ.

Πῶς ἐργαζόμουν μὲ τοὺς ἠθοποιοὺς στὰ ἠχητικὰ φίλμς; Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀσφαλῶς, ἤθελα νὰ πετύχω τὴ μέγιστη φυσικότητα καὶ ἁπλότητα —μαζὶ μὲ τὴν ἀπαραίτητη καλλιτεχνικὴ ἐκφραστικότητα— τῆς ὁμιλίας τοῦ ἠθοποιοῦ. 'Αλλὰ ἀποδείχτηκε ὅτι ὑπῆρχαν πολλὲς δυσκολίες σ' αὐτό. Κατ' ἀρχήν, ἦταν οἱ ἀτέλειες τῆς ἠχογράφησης. Ἡ ἠχογράφηση τότε ἦταν ἐντελῶς πρωτόγονη. Τὰ μικρόφωνα ἦταν πρωτόγονα (δὲν ὑπῆρχαν κατευθυνόμενα μικρόφωνα). Ἔ —τὰ μικρόφωνα ἐμπόδιζαν τὸν ὀπερατὲρ στὸ στήσιμο τῶν φωτισμῶν. Ὁ ὀπερατὲρ ἐμπόδιζε τὸν τεχνικὸ ἦχου. Ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ ἠχολήπτης διαφωνοῦσαν τόσο πολὺ ποὺ σχεδὸν ἔπαιζαν ξύλο. Οἱ ἠθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ μιλᾶνε δυνατότερα... ἀπὸ ὅ,τι θἄπρεπε... ἀπ' ὅ,τι θὰ ἦταν φυσικό, ἐπειδὴ στὰ πλατὼ ὑπῆρχε πάντα ἔντονος θόρυβος. Ἡ φωτιστικὴ συσκευὴ δὲν ἦταν ἄρκα —ἐννοῶ δὲν ἦταν τοῦ «μισοῦ βάττ»' δηλ. δὲν ὑπῆρχαν λάμπες πυρακτώσεως, ἡ ἄρκα DS, μόνο ἄρκα AC, ἐπειδὴ τὸ φὶλμ μὲ τὸ ὁποῖο δουλεύαμε δὲν ἔγραφε μὲ φωτισμὸ «μισοῦ - βάττ». Γι' αὐτό, ὁ γενικὸς θόρυβος αὐξανόταν μὲ τὸ θόρυβο τῆς συσκευῆς φωτισμοῦ. 'Ακόμα τὸ κάλυμμα τῆς κάμερα ἦταν πολὺ ἀτελές. Ἡ κάμερα σκεπαζόταν μὲ ἕνα εἰδικὸ κουτί, ἀλλὰ δὲν κράταγε τὸ θόρυβο, ἔτσι ποὺ τὸ κουτὶ ἔ-

πρεπε νὰ σκεπάζεται ἀπ' ἔξω μὲ κουβέρτες καὶ γούνινα παλτά... γινόταν ἔτσι μιὰ ἐξαιρετικὰ ἀκίνητη, ὀγκώδης κατασκευή. Καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸ φυσικὸ παίξιμο, ἡ φυσικότητα τοῦ παιξίματος, ἐμποδιζόταν, ἐπειδὴ ἔπρεπε, ὅπως στὸ θέατρο, νὰ ὑψώνουν τὶς φωνές τους, νὰ μιλᾶνε δυνατότερα, πιὸ καθαρά, λιγότερο γρήγορα ἀπ' ὅ,τι στὴ ζωή. Καὶ οἱ τεχνικοὶ ἤχου δὲν ἐπέτρεπαν σκληρὲς μεταβάσεις ἀπὸ ἡσυχη σὲ δυνατὴ ὁμιλία, οὔτε ἐπέτρεπαν κανένα θόρυβο... ἢ ὕψωμα τῆς φωνῆς. Ἀλλά, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, δὲν ἐπέτρεπαν ψίθυρους ἢ σιγανὴ ὁμιλία. Ὅλα αὐτὰ ἐπέβαλλαν μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ μὴ-ρεαλιστικῶν στοιχείων ποὺ δὲ μποροῦσαν παρὰ νὰ ἀνταγκλῶνται σὲ μιὰ πρωτόγονη πλευρὰ τῆς ἠχητικῆς ποιότητας τοῦ παιξίματος. Ἐπομένως, σχετικὰ μὲ τὸν ἦχο, ἀσφαλῶς, ἡ δουλειὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ πρωτόγονη —ἂν καὶ προσπαθούσαμε νὰ κατορθώσουμε μέγιστη καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Ἀλλὰ οἱ τεχνικὲς συνθῆκες ἐκεῖνο τὸν καιρὸ δὲ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ κάνουμε αὐτό. Τώρα, στὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ, ὁ Μπατάλωφ ἦταν ἕνας θεατρικὸς ἠθοποιός, ὅπως καὶ ὁ Καρα-Ντιμίτριεφ (ποὺ ἔπαιξε τὸ ρολογὰ Μοζέρ)· στὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ, ὁ Ο' Χένρυ (Κονσταντὶν Χοκχλὸβ) ἦταν ἕνας θεατρικὸς ἠθοποιός. Καὶ εἶναι φυσικὰ ὅλοι αὐτοὶ οἱ θεατρικοὶ ἠθοποιοί, ποὺ δὲν εἶχαν ξαναδουλέψει μαζί μου σὲ ταινία, νὰ φέρνουν μαζί τους θεατρικὲς συνήθειες, ἕνα θεατρικὸ τρόπο ὁμιλίας, θεατρικὴ τεχνική. Προσπάθησα μ' ὅλη μου τὴ δύναμη νὰ τὸ καταπολεμήσω αὐτό.

(Χόκχλοβα): Στὴν πραγματικότητα (μιλώντας γιὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ) ὁ ἦχος ἔγινε μόνο μέσα στὶς πραγματικὲς πιθανότητες παραγωγῆς ἤχου. Μουσικὴ ἀπ' τὸν κῆπο, μουσικὴ ἀπ' τὸ πάνω πάτωμα ὅπου ζοῦνε οἱ ἄνθρωποι, διάλογοι, τὸ τικ-τὰκ τοῦ ρολογιοῦ —δηλ. κάθε τὶ ποὺ μποροῦσε, ποὺ πραγματικὰ παρήγαγε ἤχους στὴ ζωή. Ὄχι μουσικὴ ἁπλῶς γιὰ συνοδεία, ὅπως τώρα γίνεται συχνὰ γιὰ ἀτμόσφαιρα —δὲν πῆρε τίποτα τέτοιο στὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ. Ὑπῆρχαν μόνο φυσικὲς πηγὲς ἤχου (μουσικὴ ἢ ἤχοι), κάθε τὶ ποὺ ἦταν φυσικό, ποὺ ὑποτίθεται πὼς ἦταν τέτοιο ἐκεῖνο τὸν καιρὸ— εἴτε «ὸν κάμερα» εἴτε «ὀφφ κάμερα», ἂν μποροῦσε ν' ἀκουσθεῖ.

('Η Χόκχλοβα συνεχίζει): Τώρα, προσέξαμε πολὺ (πράγμα ποὺ κανεὶς δὲν εἶχε κάνει μέχρι τότε) τὴν ἠχητικὴ προοπτική. Κάθε τὶ ποὺ ἀκουγόταν ἀπὸ μακριά: π.χ., ἂς ποῦμε μιὰ ὀρχήστρα ἀπὸ μακριά. Δὲν εἶναι καθόλου τὸ ἴδιο —ἔ— μὲ τὸ χαμήλωμα τοῦ ἤχου στὸ ραδιόφωνο· εἶναι ἐντελῶς διαφορετικό. Προοπτικὴ εἶναι ὅταν μερικοὶ ἤχοι γράφονται σὲ πλήρη ἔνταση, ἐνῶ ἄλλοι σχεδὸν ἐξαφανίζονται. Κι' ἔτσι γυρίσαμε τὴν ὀρχήστρα στὸν κῆπο ὅπου ἔπαιζε —ὅταν ἀκουγόταν ἀπὸ κάποια ἀπόσταση. (Διακόπτει ὁ Κουλέσωφ: «Καὶ οἱ χαμηλοὶ ἤχοι ἀκούγονταν ἀπὸ ἀπόσταση...) Ναί, βέβαια... οἱ χαμηλοὶ ἤχοι, καὶ ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, ὁρισμένα ὄργανα γράφονται καλύτερα ἀπὸ μακριά, ἐνῶ ἄλλα δὲν γράφρνται. Ὅλα αὐτὰ λήφθηκαν ὑπ' ὄψη καὶ γυρίστηκαν. (Συνεχίζει ἡ Χόκχλοβα): Τώρα τί ἄλλο... Ὅταν γυριζόταν ὁ ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ, δὲν εἴχαμε κἂν μουβιόλες ἤχου, ὅπου θὰ μπορούσαμε ν' ἀκολουθοῦμε ταυτόχρονα τὸν ἦχο καὶ τὴν εἰκόνα. Ἔτσι, ὅταν γράφαμε, ἂς ποῦμε, τὰ κύματα στὴν ἀκρογιαλιά: αὐτὸ γινόταν καὶ μὲ τὸ μάτι καὶ μὲ τὸ χέρι. Ἡ τὴ μουσικὴ ἀπ' τὸν ἐπάνω ὄροφο: δὲ μπορούσαμε νὰ γράψουμε ταυτόχρονα τὴν ὁμιλία καὶ τὴ μουσικὴ (Σοπὲν ἀπὸ τὸ πάνω πάτωμα)... ἔτσι, τὸ κάναμε μὲ τὸ χέρι. Ὅταν εἴδαμε γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ κόπια στὴν ὀθόνη, τὴν πρώτη κόπια, ποὺ προβαλλόταν σὰν τέστ, νόμιζα ὅτι δὲν θὰ ἄντεχα νὰ δῶ πῶς θὰ ἦταν ἡ ταινία. Ὅλα ἦταν ἀπρόσμενα, γιατὶ ὅλα εἶχαν γίνει μὲ τὸ μάτι μόνο καὶ μὲ τὸ χέρι. Ὅταν γυρίζαμε τὴν ταινία δὲν εἴχαμε μουβιόλες ἤχου —ὅπου μπορεῖς νὰ κινήσεις τὴν εἰκόνα καὶ τὸν ἦχο, καὶ νὰ τὰ δεῖς καὶ νὰ τ' ἀκούσεις ταυτόχρονα. Τὰ κάναμε ὅλα αὐτὰ μὲ τὸ μάτι: πήραμε τὸ φίλμ, βρήκαμε τὸ μέρος ὅπου, ἂς ποῦμε, ἕνα κῦμα ἔσπαγε στὴν ἀκρογιαλιά. Παίρναμε τὸ φίλμ ὅπου εἴχαμε τὸν ἦχο τοῦ κύματος, καὶ τὰ βάζαμε μαζὶ μὲ τὸ μάτι. Μετὰ τὸ πήγαμε γιὰ τύπωμα, καὶ περιμέναμε μὲ τρόμο νὰ δοῦμε ἂν θὰ ἦταν ἐντάξει ἢ ὄχι. Κι' ἔτσι... (διακόπτει ὁ Κουλέσωφ): Δὲ μπορούσαμε ν' ἀκούσουμε, δὲ μπορούσαμε ν' ἀκούσουμε τὸν ἦχο τοῦ κύματος, ἀλλὰ βλέπαμε μόνο τὴν εἰκόνα τοῦ ἤχου τοῦ κύματος. Μοντάραμε —νά,

ἔτσι— τὴν εἰκόνα τοῦ πλάνου μαζὶ μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ ἤχου, τὰ ἱερόγλυφα τοῦ ἤχου, χωρὶς νὰ μποροῦμε ν' ἀκούσουμε τὴν εἰκόνα —ἐννοῶ τὸν ἦχο μαζὶ μὲ τὴν εἰκόνα. Δὲν ξέραμε αὐτὴ τὴν τεχνικὴ τότε. (Χόκχλοβα): Στὸ τέλος τῆς δουλειᾶς ἄναψα ἕνα τσιγάρο ἀπὸ κούραση —ἔτσι τέλειωσε. (Κουλέσωφ): Τὸ σενάριο γιὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ γράφτηκε ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Μουνμπλὶτ ἀπὸ μένα καὶ τὸν συγγραφέα Σκλόφσκι. Τὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας ἦταν ὡς ἑξῆς, κατὰ προσέγγιση: (σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Κουλέσωφ διάβασε ὁλόκληρο τὸ σενάριο, ποὺ ἀριθμεῖ 7 δακτυλογραφημένες σελίδες, καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ δημοσιευτεῖ ἐδῶ γιὰ λόγους χώρου).

Στὴν ΟΥΝΕΣΚΟ στὸ Παρίσι τὸ 1962, οἱ 'Αμερικάνοι μὲ ρώτησαν ἂν εἶχα πάει ποτὲ στὴν 'Αμερική, ἐπειδὴ θεωροῦσαν ὅτι ὅλες οἱ ταινίες μου ποὺ ἔδειχναν τὴν ἀμερικάνικη ζωὴ εἶχαν γίνει πολὺ προσεκτικὰ καὶ μὲ τόσες λεπτομέρειες ποὺ μετέδιδαν μὲ πολλὴ πιστότητα τὴν ἀμερικάνικη ζωή, τὰ ἔθιμα, τὶς συνήθειες, κτλ. Ἔμειναν ἔκπληκτοι ὅταν τοὺς εἶπα ὅτι δὲν εἶχα πάει ποτὲ στὴν 'Αμερικὴ καὶ δὲν μίλαγα ἀγγλικά. 'Αλλὰ στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση ὑπάρχουν πολλὲς δυνατότητες γιὰ νὰ μελετήσει κανεὶς τὴν 'Αμερική. Ἔχουμε ἐξαιρετικὴ λογοτεχνία στὴ βιβλιοθήκη μας, καὶ διάβασα πολλὰ βιβλία· κι' ἀκόμα εἴδα πολλὲς ἀμερικάνικες ταινίες ποὺ μοῦ χρησίμευσαν σὰν ὑποκατάστατα τῶν βιβλίων, καὶ σὰν ὑποκατάστατα ἑνὸς ταξιδιοῦ στὴν 'Αμερικὴ —ποὺ δὲ μποροῦσα νὰ κάνω γιὰ πολλοὺς λόγους.

18. Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ (1933)

(Χόκχλοβα): Λοιπόν, μετὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ γυρίσαμε τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ. Καὶ στὸ ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ συνεχίσαμε νὰ προσέχουμε πολὺ τὴν ἠχητικὴ προοπτική. Π.χ. ὁ δεσμοφύλακας περπατάει στὸ διάδρομο τῆς φυλακῆς. 'Απομακρύνεται ἀπὸ τὴν κάμερα. Μιλάει δυνατά, ὅπως θ' ἀκουγόταν ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο ποὺ στέκεται ἐκεῖ κοντά. Κατόπιν ἀπομακρύνεται περισσότερο, ὅλο καὶ περισσότερο, ἀκούγεται ὅλο καὶ λιγότερο, χάνεται πίσω ἀπ' τὴ γωνία καὶ βαθμιαῖα ἡ φωνή του ξεθωριάζει. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ἀκόμα παραδείγματα...

(Κουλέσωφ): Εἴχαμε ἀκόμα πιὸ πολλὰ προβλήματα μὲ τὸν ἦχο, ἀφοῦ γυρίσαμε τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ σὲ ρώσικο νεγκατίφ —ποὺ μόλις εἶχε ἀρχίσει νὰ παράγεται. Τὰ πρῶτα πειράματος τραβήγματος μὲ ρώσικο νεγκατίφ ἔγιναν μὲ τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ. Αὐτὸ τὸ νεγκατὶφ ἦταν ἐπίσης πολὺ χαμηλῆς ποιότητας (ἐκείνη τὴν ἐποχὴ) γιὰ ἠχογράφηση καὶ φιλμάρισμα. Ἐπειδή, ἂν θυμᾶμαι καλά, ὅλη τὴν ταινία τοῦ ἤχου (ὀπτικὸ) τὴν γυρίσαμε σὲ φίλμ ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ —νομίζω γερμανικὸ φίλμ.

(Χόκχλοβα): 'Η μουσικὴ στὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ ἦταν τοῦ Ζινόβι Φέλντμαν. Ἦταν ἕνας ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον συνθέτης. Ὅ,τι δοκίμαζε γινόταν στὸ τέλος ὄμορφο. Ἔγραψε ἐμβατήρια... χωρὶς νὰ ὑπογράφει μὲ τ' ὄνομά του. Ἔπαιρνε πάντοτε τὰ πρῶτα βραβεῖα, ἐπειδὴ ὅταν ἄνοιγαν τὸ φάκελο, ἦταν πάλι ὁ Φέλντμαν. Δεύτερο βραβεῖο —ἄνοιγαν τὸ φάκελο: ὁ Φέλντμαν ξανά! Ἔγραφε, λοιπόν, μουσικὴ γιὰ ταινίες, κι' ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, ἦταν ἐκπληκτικὸς ἐνορχηστρωτὴς κι' ἐνορχήστρωσε πολλὰ φημισμένα κομμάτια.

(Κουλέσωφ): Πρέπει ν' ἀναλογισθῆτε ὅτι ὁ Φέλντμαν ἦταν πολὺ καλὸς φίλος τοῦ Προκόφιεφ, τοῦ Σέργιου Προκόφιεφ, τοῦ μεγάλου συνθέτη μας. 'Ο Προκόφιεφ ἐκτιμοῦσε πολὺ τὸν Φέλντμαν κι' ἀκόμα τοῦ ἐμπιστεύθηκε τὴν ἐνορχήστρωση μερικῶν ἔργων του. Καὶ —ἔ— σὰν δομὴ τοῦ συνθετικοῦ ταλέντου του, ὁ Φέλντμαν ἦταν πολὺ κοντὰ στὸν Προκόφιεφ... σ' ἕνα βαθμὸ ἐπίσης καὶ στὸν Σοστάκοβιτς. 'Αλλὰ ὁ Φέλντμαν πέθανε πολὺ νέος, στὸν πόλεμο. Ἐργαστήκαμε ἁρμονικὰ μαζί, ἀλλὰ δουλεύαμε διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι ἄλλοι σκηνοθέτες. Κάναμε ὅλη τὴ μουσικὴ ἀπὸ πρίν, ὥστε ὁ ρυθμὸς καὶ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς κανονίζονταν ἐκ τῶν προτέρων. Κι' ἐφόσον τὸ γύρισμα γινόταν μὲ προκαταρκτικὲς δοκιμές, κάναμε πρόβες μὲ τοὺς ἠθοποιοὺς ἀπὸ πρίν ,ἔτσι ὥστε οἱ ἠθοποιοὶ νὰ κάνουν πρόβες μὲ ἤδη ἕτοιμη μουσική. Ἤ, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά,

καταγράφαμε τὶς σκηνὲς τῶν ἠθοποιῶν μ' ἕνα μετρονόμο, καταγράφαμε τὸ εἶδος τῶν σκηνῶν σύμφωνα μὲ τὸ μετρονόμο, καὶ κατόπιν μὲ βάση αὐτὴ τὴν προκαταρκτική μας ἐγγραφή ὁ Φέλντμαν ἔφτιαχνε τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Κι' ἔτσι, μὲ ἀμοιβαία συνεργασία σὰν κι' αὐτή, μὲ ἀμοιβαία προετοιμασία, δημιουργήσαμε τὴ μουσικὴ γιὰ τὴν ταινία Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ. Ἡ μουσικὴ γιὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ εἶχε γραφτεῖ ἀπὸ ἕναν πολὺ ἔμπειρο μαέστρο, μουσικὸ καὶ συνθέτη στὶς παλιὲς βωβὲς ταινίες, τὸν Νταίηβιντ Μπλόκ. Πέθανε κι' αὐτός, ἀπὸ συγκοπή, ἐνῶ διηύθυνε μιὰν ὀρχήστρα, λίγο μετὰ τὸν πόλεμο.

Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ τύπου γιὰ τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ ἦταν τόσο θυελλώδης ὅσο σχεδὸν —ἔ— ἦταν ἡ ὑποδοχὴ τοῦ DURA LEX (δηλ. τοῦ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ). Ὑπῆρξαν διαφωνίες, καὶ καυτὲς δηλώσεις, ἀλλὰ γενικὰ ἡ ὑποδοχή του πρέπει νὰ θεωρηθεῖ —ἔ— καλή. Ἔ —γράφτηκαν καὶ εἰπώθηκαν πολλὰ γιὰ τὴν ταινία, πολλὰ καὶ καλὰ τὶς περισσότερες φορές, ἂν καὶ θεωρήθηκε ὅτι ἔχει ἀμφισβητήσιμα κομμάτια —ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπόψεις γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη τῆς μιᾶς ἢ ἄλλης ὁμάδας κριτικῶν.

19. ΑΦΙΕΡΩΣΗ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΑΠΟΤΥΧΗΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ (1934 - 1939)

Μετὰ τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ ἐργάστηκα κυρίως γιὰ τὸ Ἰνστιτοῦτο, μαζὶ μὲ τὸν Σ. Μ. Ἀϊζενστάιν —κι' ἔγραψα τὸ βιβλίο μου ΟΣΝΟΒΥ ΚΙΝΟΡΕΤΖΙΣΟΥΡΙ («Ἀρχὲς τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας»). Εἶναι ἕνα μεγάλο βιβλίο ποὺ ἔχει ἐκδοθεῖ σὲ πολλὲς χῶρες, σὲ διάφορες γλῶσσες. Γενικὰ νομίζω ὅτι τὸ μοντὰζ στὸ σινεμὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δουλειᾶς τοῦ καλλιτέχνη πάνω στὴν πραγματικότητα. Δὲν ἔμαθα μοντὰζ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, οὔτε ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστές, ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τοὺς μεγάλους Ρῶσους συγγραφεῖς: τὸν Πούσκιν, τὸν Λέων Τολστόι. Ὁ Τολστόι κ" ὁ Πούσκιν ἔγραφαν μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε μποροῦσες νὰ βάλεις ἀριθμοὺς πλάνων σ' ἀντίστοιχες γραμμὲς τοῦ κειμένου (ποίησης ἢ πρόζας) κι' αὐτὲς θὰ ἦσαν κινηματογραφικὲς ἀντιθέσεις —εἶχες ἤδη μιὰ ταινία. Καὶ νομίζω πὼς τὸ μοντὰζ σὰν βάση κάθε τέχνης περιέχεται καὶ στὴν λογοτεχνία καὶ σὲ κάθε ἄλλη μορφὴ τέχνης. Τὸ ζήτημα ἔγκειται ἐξ ὁλοκλήρου στὸ ν' ἀποφασίσεις πῶς νὰ συναρμολογήσεις τὸ ὑλικὸ τῆς ἀνθρώπινης τέχνης: πῶς νὰ τὸ μοντάρεις —αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο βασίζεται ὁ νόμος γενικὰ τῆς τέχνης.

(Ἐρώτηση: αὐτὸ εἶναι σὰν ἐκεῖνα ποὺ δίδασκε ὁ Ἀϊζενστάιν γιὰ τὴ Ρώσικη λογοτεχνία στὰ θεωρητικὰ καὶ πρακτικὰ σκηνοθετικά του μαθήματα στὸ Ἰνστιτοῦτο τοῦ Φίλμ στὰ 1930. Μπορεῖτε νὰ μᾶς πεῖτε τίποτα γιὰ τὴ διδασκαλία σας στὸν Ἰνστιτοῦτο τότε, τοὺς μαθητές σας, τὸν Ἀϊζενστάιν, καὶ γιὰ τὸ ποιός πρωτοδίδαξε τὴ θεωρία ὅτι οἱ Ρῶσοι κλασσικοὶ λογοτέχνες εἶναι κινηματογραφικοί;).

(Χόκχλοβα): Θὰ ἤθελα νὰ πῶ ὅτι πρὶν τὸν (τελευταῖο) πόλεμο ὁ Κουλέσωφ δούλευε στὸ Ἰνστιτοῦτο, καθὼς κι' ὁ Ἀϊζενστάιν —καὶ κανεὶς ἄλλος. Κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἄλλους σκηνοθέτες δὲν δούλευε ἐκεῖ πρὶν τὸν πόλεμο, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι δύσκολο νὰ πεῖ κανείς... Εἶχαν —ἔ— τοὺς ἴδιους μαθητές, ἔτσι ὥστε οἱ ἐντολὲς ποὺ δίδονταν ἦταν προσυμφωνημένες κι' ἀπὸ τοὺς δυό. Δούλευαν πάνω στὰ ἴδια πράγματα (τότε δὲν ὑπῆρχαν ἐργαστήρια ὅπως ὑπάρχουν τώρα —ἐργαστήρι τοῦ Κουλέσωφ, ἐργαστήρι τοῦ Ἀλεξαντρὼφ ἢ ἐργαστήρι κάποιου ἄλλου. Ὅλοι τους (οἱ μαθητὲς) ἦσαν μαζί, καὶ ὁ Κουλέσωφ κι' ὁ Ἀϊζενστάιν δούλευαν μαζί τους, κι' ἔτσι εἶναι δύσκολο νὰ πεῖ κανεὶς «ποιός», ἢ τί, ἢ ἀπὸ ποῦ».

(Κουλέσωφ): Θεωρῶ τὸν Ἀϊζενστάιν σὰν τὸν στενότερο καὶ πιὸ ἀγαπημένο μας φίλο, τὸν θεωρῶ σὰν τὸν ἐκπληκτικότερο σκηνοθέτη, ὄχι μόνο Σοβιετικὸ ἀλλὰ καὶ σ' ὅλο τὸν κόσμο, καὶ εἶμαι πολὺ περήφανος ποὺ ἦταν στενός μας φίλος. Κι' ἀκόμα καὶ ὅταν πέθαινε, ἔγραφε τὸ τελευταῖο του γράμμα, σχετικὰ μὲ τὸ χρῶμα, σ' ἐμένα —στὴν πραγματικότητα ἄρχιζε μὲ τὶς λέξεις «Ἀγαπητὲ Λὲβ Βλαντιμίροβιτς...». Δυστυχῶς δὲν τέλειωσε αὐτὸ τὸ γράμμα.

'Υπάρχει στὰ ἅπαντά του ὅπου δημοσιεύτηκε σὰν μεταθανάτιο (ἄρθρο). Αὐτὸ τὸ τελευταῖο γράμμα γιὰ τὸ χρῶμα τοῦ τὸ εἶχα ζητήσει ἐγὼ νὰ τὸ γράψει γιὰ τὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ βιβλίου μου ΟΣΝΟΒΥ ΚΙΝΟΡΕΤΖΙΣΣΟΥΡΥ («'Αρχὲς τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας»). 'Αλλὰ αὐτὴ ἡ δεύτερη ἔκδοση ἔχει ἐκδοθεῖ μέχρι τώρα μόνο στὸ ἐξωτερικό.

('Ερώτηση: μπορεῖτε νὰ πεῖτε τίποτα γιὰ τὰ ἀτέλειωτα φίλμ σας στὰ 1930, κι' ἄλλα ἀπραγματοποίητα σχέδια;).

'Η ΚΛΟΠΗ ΤΗΣ ΟΡΑΣΗΣ ἦταν μιὰ ταινία τοῦ μαθητῆ μου 'Ομπολένσκυ. 'Εγὼ ἤμουν διευθυντὴς παραγωγῆς. 'Η ταινία κυκλοφόρησε (σύμφωνα μ' ἕνα μεταγενέστερο γράμμα τοῦ Κ. δὲν κυκλοφόρησε), δὲν εἶχε ἰδιαίτερη ἐπιτυχία, καὶ δὲν διακρινόταν γιὰ τίποτα ἰδιαίτερες καλλιτεχνικὲς ποιότητες —ἀλλὰ ἦταν ἕνα ἀξιοσέβαστο, συνειδητὸ φίλμ καλῆς ποιότητας. Καὶ τὸ ΝΤΟΧΟΥΝΤΑ ἦταν ἕνα φίλμ ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γυρίσω μὲ τὸν μαθητή μου Γιαρμάτωφ —μᾶλλον μὲ τὸν μαθητὴ τῆς 'Αλεξάντρας... στὸ Στούντιο Ταττὶκ - Κινὸ στὸ Ταττικιστάν. 'Αλλὰ ὅταν ἀρχίσαμε τὸ γύρισμα ἔγινε φανερὸ ὅτι τὸ στούντιο δὲν εἶχε ἀρκετοὺς πόρους γιὰ μιὰ τέτοια τεράστια καὶ πολύπλοκη παραγωγὴ (ἦταν, μὲ τὸν τρόπο της, τόσο πολύπλοκη ὅσο, ἂς ποῦμε, ἡ παραγωγὴ τοῦ ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ). Τὸ στούντιο εἶχε ὑπερτιμήσει τὶς δυνατότητές του, καὶ δὲν κατάφερε νὰ ὁλοκληρώσει τὴν παραγωγή.

('Ερώτηση: τὸ σταμάτημα τοῦ γυρίσματος τοῦ ΝΤΟΧΟΥΝΤΑ προκλήθηκε ἀπὸ τὸ ἴδιο εἶδος περιστάσεων ποὺ ἀνάγκασαν τὸν 'Αΐζενστάιν νὰ σταματήσει νὰ δουλεύει τὸ ΛΙΒΑΔΙ ΜΠΕΖΙΝ καὶ τὸν Ρὸμ τὴν ΑΥΣΤΗΡΗ ΝΙΟΤΗ γύρω στὴν ἴδια ἐποχή;) Ναί. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

Εἶχα πολλὰ σενάρια καὶ σχέδια ποὺ δὲν πραγματοποιήθηκαν. 'Η βασικές μου ἐπιθυμίες ἦσαν νὰ παράγω τὸν ΠΟΛΕΜΟ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ τοῦ Τολστόι κι' ἕνα ντοκυμανταὶρ (μιὰ σύνθεση ἀπὸ φιλμικὰ ντοκουμέντα) γιὰ τὴν ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΕΥΤΥΧΙΑ. Δὲν κατάφερα νὰ τὶς πραγματοποιήσω γιὰ λόγους πέρα ἀπὸ τὸν ἔλεγχό μου.) Γράμμα τοῦ Κ., 26 ,Οκτ. 1965).

20. ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΤΕΤΦΙΛΜ (1940 - 2043)

'Η προσπάθεια νὰ παράγω μιὰ ταινία μὲ ὁδήγησε σὲ προσεκτικὴ ἑτοιμασία τοῦ σεναρίου, καὶ τελικά, στὶς τελευταῖες μου ταινίες (ἀπὸ τὸ 1930, περίπου ἄρχισα νὰ ἐφαρμόζω τὴ μέθοδο τῶν εἰκονογραφημένων σεναρίων, σενάρια ὅπου κάθε κάδρο ἦταν ἀπὸ τὰ πρὶν ζωγραφισμένο. ('Ο 'Αΐζενστάιν κι' ὁ 'Αλεξάντροφ δούλεψαν ἐπίσης μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο). 'Απ' αὐτὴ τὴν ἄποψη τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον μου σενάριο ἦταν γιὰ τὴν ταινία ΟΙ ΣΙΒΗΡΙΑΝΟΙ. Θὰ σᾶς τὸ δείξω ἀμέσως. (Μοῦ τὸ δειξε: μιὰ ἐντυπωσιακὴ δημιουργία).

('Ερώτηση: ποιὸς πρότεινε τὴν ἐπιστροφὴ σας στὴ σκηνοθεσία στὴ Ντετφίλμ. (Τὸ Παιδικὸ Κινηματογραφικὸ Στοῦντιο) τὸ 1940;). Εἶμαι ὑποχρεωμένος στὸ Σέργιο Γιούτκεβιτς γιὰ τὴν ἐπιστροφή μου στὸ Στούντιο Ντετφίλμ.

'Υπῆρξε ἕνας ἀριθμὸς εὑρημάτων στοὺς ΣΙΒΗΡΙΑΝΟΥΣ. Θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω τὴ δουλειὰ τοῦ φωτογράφου, τοῦ Κιρίλλοφ, ποὺ ἔκανε μιὰν ἐκπληκτικὴ δουλειὰ φιλμάροντας τὴ Ρώσσικη φύση, τὴ Ρώσσικη ἄνοιξη, ἕνα κυνήγι, ἔδειξε βατράχους νὰ φωνάζουν, ἕνα ἀδιάβατο Ρώσσικο δάσος. 'Ακόμα ἔκανε ὡραῖες λήψεις μὲ τρύκ. 'Επίσης δὲν θἄπρεπε νὰ ξεχάσουμε τὰ περίφημα δέντρα, ποὺ γυρίστηκαν σὲ μιὰ κινούμενη πανοραμικὴ λήψη ἀπὸ χαμηλά: οἱ κορυφὲς τῶν δέντρων γυρίστηκαν σύμφωνα μὲ τὸ βλέμα τοῦ τραυματισμένου παιδιοῦ ποὺ μεταφερόταν μὲ τὸ καρότσι. Γίνεται «ἀναφορὰ» σ' αὐτὰ τὰ δέντρα σὲ κατοπινὲς ταινίες ἐπανειλημμένα, ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα. Τὸ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΟ ΠΑΝΩ Σ' ΕΝΑ ΗΦΑΙΣΤΕΙΟ εἶχε δουλευτεῖ ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη 'Ε. Σνάϊντερ καὶ τὸν Β. Σναϊντερόφ, ἀλλὰ ὅ,τι εἶχαν γυρίσει ἀπορρίφτηκε. Κατόπιν παράκλησης τοῦ στούντιο, γιὰ νὰ σωθοῦν τὰ δύο ἑκατομμύρια ρούβλια ποὺ εἶχαν ξοδευτεῖ γιὰ νὰ γυριστοῦν οἱ εἰκόνες, ἀνατέθηκε στὴ Χόκλοβα κι' ἐμένα νὰ ξαναγυρίσουμε καὶ νὰ διορθώσουμε ἐν μέρει τὸ φίλμ σὲ τρεῖς ἑβδομάδες. — ποὺ πράγματι κάναμε, ἀποκαλώντας τοὺς ἑαυτούς μας «συμβούλους - σκηνοθέ-

τες». Ἡ ταινία κυκλοφόρησε καὶ κάλυψε τὸ κόστος παραγωγῆς της γιὰ τὴν κυβέρνηση, καὶ ἐπιπλέον ἔφερε κέρδη. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Ὀκτ. 1965).

Οἱ δυὸ — ἢ μᾶλλον τρεῖς — τελευταῖες μου ταινίες (ΟΡΚΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΟΤΡ, ΕΙΜΑΣΤΕ ΑΠ' ΤΗΝ ΟΤΡΑΛΙΑ καὶ ΦΙΛΜΙΚΟΣ ΗΜΕΡΟΔΕΙΚΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΑΡΙΘ. 13, γυρίστηκαν στὸ Στάλιναμπάντ, στὸ Ταξικιστὰν σὲ συνθῆκες πολέμου (Δεύτερος Παγκόσμιος). Τὸ Ντέτφιλμ Στούντιο μεταφέρθηκε στὸ Σταλίναμπαντ. Ἐκεῖ βοήθησα τὴ διεκπεραίωση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπίβλεψης τοῦ στούντιο, μαζὶ μὲ τὸν σκηνοθέτη Γιούτκεβιτς. Καὶ ἔφτιαξα ἐκεῖνες τὶς ταινίες γρήγορα καὶ οἰκονομικά, μέσα στοὺς περιορισμοὺς ποὺ ἐπέβαλε ὁ πόλεμος. Ἦταν ταινίες ποὺ ἀντανακλοῦσαν τὸν ἀγῶνα τοῦ Ρώσσικου λαοῦ ἐνάντια στὸ φασισμό. Ἔπρεπε νὰ γυριστοῦν γρήγορα καὶ φτηνά, μὲ περιορισμένα τεχνικὰ μέσα, ἐπειδὴ τότε δὲν εἴχαμε σχεδὸν τίποτα στὴ διάθεσή μας. Καὶ χρησίμευσαν σὰν ἕνα εἶδος ὅπλου μάχης, ἂς ποῦμε, μέσα στὶς δυνατότητές μας, στὸ κινηματογραφικὸ μέτωπο. Αὐτὴ ἦταν μιὰ συνεισφορὰ στὸν κοινὸ ἀγώνα ἐνάντια στὸ φασισμό. Στὰ φίλμ αὐτὰ ἔπαιζαν νέοι ἠθοποιοί, μαθητές μου ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, καὶ οἱ νέοι ποὺ μεταφέρθηκαν στὸ Σταλίναμπαντ μὲ ἄλλα θέατρα. Δὲν εἴχαμε ἄλλο προσωπικὸ στὴ διάθεσή μας.

(Ἐρώτηση: μπορεῖτε νὰ πεῖτε κάτι γιὰ τὸ τελευταῖο σας φίλμ ποὺ δὲν κυκλοφόρησε ποτὲ — τὸ ΦΙΛΜΙΚΟΣ ΗΜΕΡΟΔΕΙΚΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΑΡΙΘ. 13;) Τὸ ΦΙΛΜΙΚΟΣ ΗΜΕΡΟΔΕΙΚΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΑΡ. 13 γυρίστηκε ἀπὸ μένα καὶ τὸν (Ἴγκορ) Σαβτσένκο καὶ λεγόταν ΝΕΑΡΟΙ ΑΝΤΑΡΤΕΣ. Τὸ ἐπεισόδιό μου λεγόταν «Ὁ Δάσκαλος τοῦ Καρτάσεφ» καὶ γράφτηκε ἀπ' τὸν Λεὼ Κασσίλ. Δὲν θυμᾶμαι πῶς λεγόταν τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Σαβτσένκο ἢ ποιός τὄγραψε.

21. ΑΠΟΧΩΡΗΣΗ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ (1944 - 1970)

Μετὰ τὸ 1943 εἴχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ μείνουμε στὴ Μόσχα, ὅπου ἐπίσης μπήκαμε στὸ VGIK (τὸ Ἰνστιτοῦτο), καὶ τὸ 1945 ἔγινα ἐπικεφαλῆς τοῦ VGIK Καὶ μετὰ τὸν πόλεμο ἔπρεπε νὰ ἐπανιδρύσω ὁλόκληρη τὴ λειτουργία τοῦ VGIK νὰ ἀναδιοργανώσω τὰ προγράμματα σπουδῶν, νὰ ὀργανώσω ὁλόκληρο τὸ σύστημα διδασκαλίας. Ἤμουν πολὺ χαρούμενος ποὺ ὁ Ἀΐζενστάιν εἶχε γυρίσει ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὴ Μόσχα, κι' αὐτὸς κι' ἐγώ, μαζί, περάσαμε τὰ πιὸ δύσκολα μεταπολεμικὰ χρόνια ἀναδιοργανώνοντας, ὀργανώνοντας τὸ καινούργιο VGIK —ποὺ τώρα ἔχει πάρει τόσο μεγάλες διαστάσεις καὶ εἶναι παγκόσμια γνωστό Δὲν ἦταν τὸ 1945, ἀλλὰ τὸ 1944 ποὺ ἔγινα ἐπικεφαλῆς —ἦταν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου ποὺ εἶχα τὴν εὐκαιρία ν' ἀναλάβω αὐτὴ τὴ δουλειά. Συμφώνησα νὰ γίνω ἐπικεφαλῆς τοῦ VGIK γιὰ δύο μόνον χρόνια, ἀλλὰ κατόπιν ἔπρεπε νὰ δουλέψω περίπου ἄλλα τρία χρόνια σ' αὐτὴ τὴ θέση (παρὰ τὶς ἀπεγνωσμένες μου διαμαρτυρίες: μισῶ τόσο πολὺ τὴν διοικητικὴ δουλειά), (γράμμα τοῦ Κ., 26 Ὀκτ. 1965).

Ἐμεῖς (ὁ Κουλέσωφ κι' ἡ Χόκχλοβα) ἀφοσιωθήκαμε ὁλοκληρωτικὰ στὴ διδασκαλία καὶ τελικὰ ἐγκαταλείψαμε ἐντελῶς τὴ σκηνοθεσία μετὰ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, χωρὶς δυσκολία, ἐπειδὴ θεωροῦμε πιὸ σπουδαῖο τὸ νὰ δημιουργοῦμε ἀνθρώπους. Ὅταν μὲ ρώτησαν κάποτε, σ' ἕνα χιουμοριστικὸ ἐρωτηματολόγιο, ποιό πράγμα γενικὰ μοῦ ἄρεσε πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα, ἀπάντησα πὼς πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα μοῦ ἀρέσει νὰ βλέπω εὐτυχισμένους ἀνθρώπους. Καὶ μοῦ φαίνεται πὼς τὸ νὰ διδάσκεις σκηνοθέτες, τὸ νὰ φτιάχνεις ἀνθρώπους ποὺ θὰ γυρίσουν καλὲς ταινίες, εἶναι πιὸ σημαντικὸ ἀπὸ τὸ νὰ φτιάχνεις ταινίες ὁ ἴδιος, ἐπειδὴ ἐσὺ ὁ ἴδιος γυρίζεις καὶ καλὲς καὶ κακὲς ταινίες, ἀλλὰ ὅταν ἑτοιμάζεις νέους ἀνθρώπους, αὐτοὶ πιθανὸν νὰ γυρίσουν πολλὲς καλὲς ταινίες. Αὐτοὶ θὰ προχωρήσουν τὸν κινηματογράφο μ' ἕναν καινούργιο τρόπο, ἐπειδὴ ὁ καθένας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι νέος: ὁ καθένας τους θὰ πάρει τὴν πεῖρα μου καὶ θὰ προσθέσει σ' αὐτὴν τὰ νειάτα του.

Ὅσον ἀφορᾶ τὶς πιὸ πρόσφατες ταινίες, τὶς τελευταῖες ἐξελίξεις ποὺ θ' ἀκολουθήσει ὁ κινηματογράφος, πιὸ πολὺ μ' ἐνδιαφέρει τώρα τὸ γύρισμα μὲ μιὰ

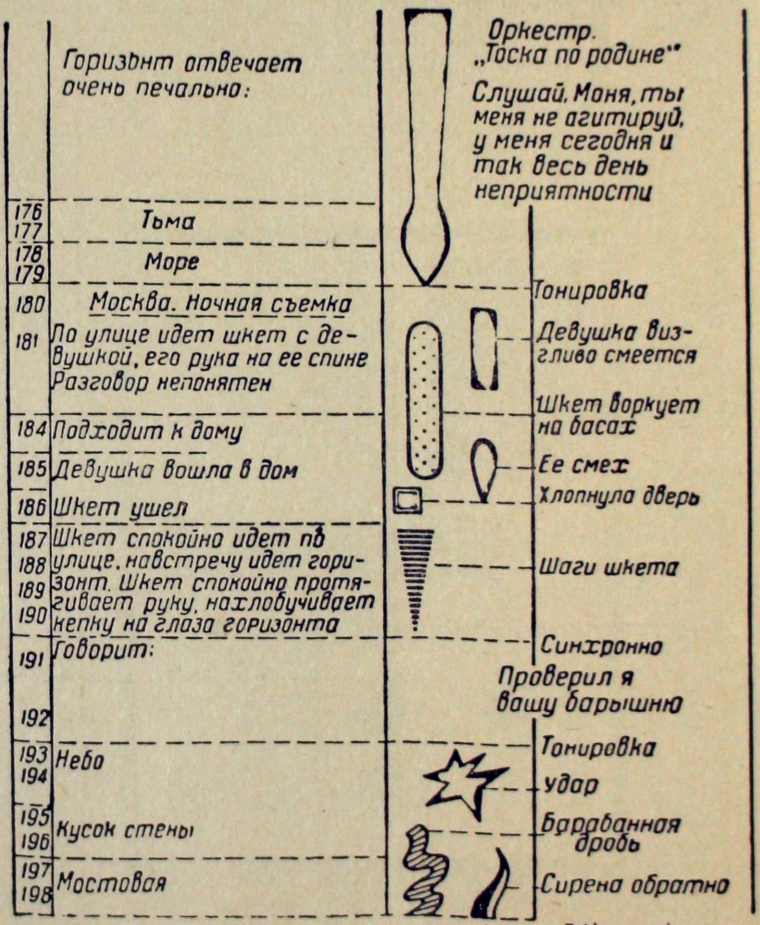
κρυμμένη κάμερα, (φωτογράφηση χωρὶς νὰ τὸ ἀντιλαμβάνεται κανείς), τὸ γύρισμα πραγματικοῦ ὑλικοῦ, τὸ γύρισμα, μ' ἄλλα λόγια, μὲ τὸν παλιὸ τρόπο —ἔ— αὐτὸ ποὺ λέγαμε τὸ «μοντέλο» —δηλαδὴ τὸ νὰ κινηματογραφεῖς τὴν πραγματικὴ ζωὴ καὶ τοὺς πραγματικοὺς ἀνθρώπους. Κι' ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ ἑνώνονται μὲ ἐκφραστικὸ καὶ ζωηρὸ μοντάρισμα. Νομίζω ὅτι οἱ πιὸ πρόσφατες ἐπιτεύξεις τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου στηρίζονται σ' αὐτὸ —καὶ ἰδιαίτερα οἱ νεανικὲς δουλειὲς τῆς Τσέχικης Κινηματογραφικῆς Σχολῆς εἶναι πολὺ ἐνδεικτικὲς ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη. Τελευταῖα ἔχουν φτιάξει ἕναν ἀριθμὸ ἀξιοσημείωτων ταινιῶν, ποὺ ἦρθαν πρόσφατα σὲ μᾶς μέσῳ τοῦ Λίνχαρτ (εἶναι ἕνας ἱστορικὸς τοῦ κινηματογράφου), οἱ Τσέχοι. Ἀνάμεσα στὶς δικές μας ταινίες ὑπάρχει ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον φίλμ ποὺ ἔγινε μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Σέργιου Σμιρνὸφ (εἶναι ἕνας συγγραφέας ποὺ ἀνακαλύπτει ἥρωες τοῦ Λεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, κάτοχος τοῦ Βραβείου Λένιν, συγγραφέας τοῦ ΦΡΟΤΡΙΟΤ ΣΤΗ ΜΠΡΕΣΤ)... λοιπόν, ὁ Σέργιος Ἀσίμοφ πῆρε μέρος στὴ δημιουργία τῆς ταινίας ΚΑΤΙΟΤΣΑ: εἶναι γιὰ μιὰ γυναίκα, μιὰ ἡρωίδα τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, ποὺ τώρα βλέπει τοὺς παλιοὺς συμπολεμιστές της στὸ θέατρο, καὶ ταξιδεύει μὲ τὸν Σμιρνόφ, τὸ συγγραφέα, στὶς τοποθεσίες τῶν παλαιῶν μαχῶν (αὐτὴ πολέμησε στὸ Κέρτς). Αὐτὴ ἡ ταινία εἶναι ἐκπληκτικὰ συγκινητική, καὶ οἱ θεατὲς τὴν δέχονται μ' ἐνθουσιασμό. Καὶ νομίζω ὅτι σ' αὐτὸ τὸ μονοπάτι βρίσκονται ἐκεῖνες οἱ προκλήσεις τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, τοῦ κινηματογράφου τοῦ 1965, ποὺ πρέπει ὅλοι μας νὰ λύσουμε. Θεωρῶ ὅτι ὁ κινηματογράφος τοῦ μέλλοντος θὰ εἶναι ἕνας συνδυασμὸς γυρίσματος μὲ τὴν ἀόρατη... τὴν κρυμμένη κάμερα· τῆς πραγματικῆς ζωῆς· μὲ πραγματική, ἀντικειμενική, βαθειὰ συμπεριφορά· μὲ διείσδυση μέσα στὴν ψυχολογία τῶν ἀνθρώπων... Μὲ ὑποχρεωτικὴ διατήρηση τοῦ μοντάζ, σὺν τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ κάτω ἀπὸ νέες μορφὲς σὲ σχέση μὲ τὴν παρουσία τοῦ ἤχου καὶ τὴν παρουσία νέων προκλήσεων γιὰ τὸν κινηματογράφο. Οἱ πιὸ σημαντικὲς προκλήσεις ποὺ νομίζω ὅτι ἀντιμετωπίζει ὁ κινηματογράφος εἶναι τὸ νὰ γίνει τὸ κάθε τί ἔτσι ὥστε οἱ ἄνθρωποι νὰ εἶναι εὐτυχισμένοι, νὰ γίνει τὸ κάθε τὶ ἔτσι ὥστε οἱ ἄνθρωποι νὰ ζοῦν καλύτερα, ἔτσι ὥστε... οἱ ἄνθρωποι στὶς ταινίες νὰ μποροῦν καὶ νὰ ξεκουράζονται καὶ νὰ μαθαίνουν ν' ἀγαποῦν —ἔ— νὰ προσφέρουν τὶς καρδιές τους στοὺς ἄλλους. Θεωρῶ ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ζεῖ κανεὶς μόνο γιὰ τὸν ἑαυτό του, ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ζεῖ γιὰ τὰ προσωπικά του συμφέροντα. Ὁ καθένας χρειάζεται νὰ ζεῖ γιὰ τὴν κοινωνία, νὰ ζεῖ γιὰ τοὺς ἄλλους. Εἶναι ἀνάγκη νὰ ζεῖ γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, γιὰ ὁλόκληρο τὸν κόσμο, καὶ ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν εἰρήνη. Αὐτὸ εἶναι τὸ κυριώτερο ποὺ πρέπει ν' ἀντιμετωπίσει ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου, κι' ὁ κάθε τίμιος ἄνθρωπος πάνω στὴ γῆ.

(Ἐρώτηση: ποιοί εἶναι οἱ ἀγαπημένοι σας σκηνοθέτες;). Θ' ἀναφέρω τοὺς πιὸ σημαντικούς. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὁ Γκρίφφιθ, μετὰ ὁ Ἀϊζενστάιν, κι' ὁ Τσάπλιν. Αὐτοὶ εἶναι οἱ πιὸ σημαντικοί, οἱ ἀγαπημένοι μου σκηνοθέτες. Οἱ δουλειὲς τῶν Ἰταλῶν ἔχουν πολὺ ἐνδιαφέρον: ἡ δουλειὰ τοῦ Ντὲ Σάντις, τοῦ Μικελάντζελο... (Χόκχλοβα: «Ἀντονιόνι»... Ἀντονιόνι, Φελλίνι... Ἀλλὰ ὁ Γκρίφφιθ, ὁ Ἀϊζενστάιν καὶ ὁ Τσάπλιν εἶναι γιὰ μένα οἱ πιὸ κοντινοί, οἱ πιὸ συγγενικοί μ' ἐμένα, ἐπειδὴ εἶναι ἄνθρωποι ποὺ εἶναι ἴσως, μέχρις ἑνὸς βαθμοῦ, κοντινοί μου στὴν ἡλικία, κοντινοί μου στήν... στὴν πρωτοποριακὴ δουλειὰ στὸν κινηματογράφο. (Ποιά εἶναι τ' ἀγαπημένα σας εἴδη ταινιῶν;). Μ' ἀρέσουν διάφορα εἴδη: σὰ σκηνοθέτης μ' ἀρέσει νὰ δουλεύω σὲ διάφορα εἴδη. Τὰ κοντινότερα σὲ μένα εἶναι τὰ λυρικὰ καὶ τὰ σατιρικὰ πράγματα. Δὲ μ' ἐνδιαφέρουν πολὺ οἱ σοβαρὲς ταινίες. Θέλω νὰ συγκινοῦμαι καὶ ν' ἀγαπῶ ἀφοῦ δῶ μιὰ ταινία, καὶ νὰ θέλω νὰ γίνω καλύτερος, νὰ θέλω νὰ κάνω περισσότερες καλὲς πράξεις, νὰ θέλω νὰ ὑπηρετῶ τὴν ἀνθρωπότητα, νὰ θέλω ν' ἀγαπῶ... Μ' ἀρέσουν οἱ ταινίες ποὺ βοηθοῦν κάποιον στὴ ζωή του, ποὺ κάνουν τὸν ἄνθρωπο πιὸ χαρούμενο, πιὸ ἐνεργητικό, ποὺ τὸν κάνουν ν' ἀγαπᾶ τὴ ζωή, καὶ ν' ἀγωνίζεται γιὰ μιὰ καλύτερη ζωή.

—Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπόλυτα μεθοδικὴ καὶ ὁλοκληρωμένη συνέντευξη στὴν ὁποία παρεμβάλλονται καὶ ἄλλα τεκμήρια (γράμματα κλπ.). Δημοσιεύτηκε στὸ 44ο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ FILM CULTURE τὴν ἄνοιξη τοῦ '67.

—Τὸ 1970 —χρονιὰ ποὺ πέθανε ὁ Κουλέσωφ— τὸ περιοδικὸ AFTERIMAGE στὸ 1ο τεῦχος ἀφιέρωσε τὴν τελευταία του σελίδα ποὺ τέλειωνε μὲ τὴ φράση: 'Εμεῖς κάνουμε ταινίες — ὁ Κουλέσωφ ἔκανε τὸν κινηματογράφο — φράση ποὺ τὴν εἶχε γράψει στὸ ΙΣΤΚΟΥΣΤΒΟ ΚΙΝΟ ὁ Πουντόβκιν τὸ 1929.

Μιὰ σελίδα ἀπὸ τὸ σενάριο «ΟΡΙΖΩΝ» (1932)



ἀρ. πλάνου περιεχόμενο πλάνου γραφικὴ τοῦ ἤχου διάλογοι καὶ ἀναγραφὴ τοῦ ἤχου

Β. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ἡ δημιουργικὴ ἐπιτυχία ἑνὸς καλλιτέχνη εἶναι πολυσύνθετο φαινόμενο. Θὰ ἦταν λάθος ἂν πίστευε κανεὶς πὼς ἡ ἐπιτυχία αὐτὴ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν περιορισμένο κύκλο τῶν περιστάσεων καὶ τῶν γεγονότων τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς. Ξέρουμε πὼς οἱ μεγαλύτερες ἐπιστημονικὲς ἐφευρέσεις, καθὼς καὶ ἡ δημιουργία τῶν πιὸ μεγάλων ἔργων τέχνης, εἶναι ἀναγκαστικὰ συνδεδεμένες μὲ μιὰ γενικὴ ἔνταση τῆς ἀνθρώπινης σκέψης ποὺ διοχετεύεται πρὸς μία ὁρισμένη κατεύθυνση. Ἡ γέννηση ἑνὸς τέτοιου ἔργου πραγματοποιῆται σὰν νὰ βρίσκεται μέσα σ' ἕνα περιβάλλον πυρακτωμένο ποὺ ἔχει φθάσει πλέον στὴ κρίσιμη θερμότητα: Σὰν ἀποτέλεσμα, μέσα σ' ἕνα ξαφνικὸ ξέσπασμα, γίνεται τὸ ἄλμα πρὸς τὴν καινούργια ποιοτικὴ κατάσταση. Καὶ σὰν τὴν ἐκτυφλωτικὴ καὶ κεραυνοβόλο ἀστραπή, ποὺ ξαφνικὰ κάνει ὁρατὴ καὶ ἀκουστὴ σὲ ὅλους τὴν ἠλεκτρικὴ ἔνταση συσσωρευμένη μέσα στὰ σύννεφα, ἔτσι καὶ τὸ μεγάλο ἔργο τέχνης, μὲ μιὰ ἰσχυρὴ δόνηση, ἐκφράζει αὐτὸ ποὺ γεννιόταν, μεγάλωνε καὶ συσσώρευε δυνάμεις μέσα σὲ χιλιάδες ἀνθρώπινα μυαλά...

Θυμᾶμαι, ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ πήγαινα ἀκόμη σχολεῖο, τὸ 1910. Ὁ Κομήτης τοῦ Halley ἐπρόκειτο νὰ συγκρουστεῖ μὲ τὴν τροχιὰ τῆς γῆς. Κατὰ τὶς μετρήσεις τῶν ἀστρονόμων, ἡ συνάντηση τῶν δύο οὐρανίων σωμάτων ἦταν ἀναπόφευκτη. Ὁ κόσμος ἦταν πολὺ ταραγμένος. Ἡ Μόσχα ἑτοιμαζόταν γιὰ κάτι σὰν «τέλος τοῦ Κόσμου». Ἡ ἀνησυχία ἦταν βάσιμη, διότι ξέραμε πὼς ὁ Κομήτης περιεῖχε ἕνα βλαβερὸ ἀέριο ποὺ σκότωνε ὅτι ἦταν ζωντανό. Τὸ μεγαλεῖο τοῦ γεγονότος μὲ ἐρέθιζε, μὲ συγκλόνιζε ἀπίστευτα. Αὔριο, ναί, αὔριο, θὰ συνέβαινε κάτι ποὺ δὲν εἶχε συμβεῖ ποτέ, κάτι ποὺ κανεὶς δὲν μποροῦσε νὰ προσδιορίσει. Κι' ἐγὼ θὰ εἴμουν μάρτυς.

Βέβαια, ἡ προσπάθειά μου σήμερα, νὰ διατυπώσω τὶς ἐντυπώσεις ποὺ εἶχα τότε, δὲν ἐκφράζει παρὰ ἐλάχιστα τὴν πραγματική τους οὐσία. Τὰ αἰσθήματά μου, οἱ σκέψεις μου, ἦταν τότε συγκεχυμένες, στεροῦντο ἀκριβείας, ἀλλὰ γιὰ ἕνα πράμμα εἶμαι σίγουρος: Ἡ ἀναζήτηση τοῦ καινούργιου, τοῦ ἀπροσδόκητου, τοῦ ἄγνωστου, ἦταν πάντα μέσα μου καὶ μέχρι σήμερα δὲν ἔχω ἀλλάξει. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ τάση μὲ ὠθοῦσε πρὸς τὴν ἐπιστήμη. Ἐνῶ τὸ πάθος μου γιὰ τὴν τέχνη προέρχεται ἀπὸ μιὰ φυσικὴ ἀνάγκη νὰ δώσω ἔκφραση στὰ ὄνειρα ποὺ περιπλανιόντουσαν μέσα μου. Ὅταν συνάντησα γιὰ πρώτη φορὰ τὸν κινη-

ματογράφο, ἄγγιξε τὴν φαντασία μου μὲ τὴν ἰδιάζουσα μορφὴ τῶν προβλημάτων του. Δὲν συγκρινόταν μὲ καμμιὰ ἄλλη μορφὴ τέχνης. Θὰ πρέπει νὰ τὸ διαισθάνθηκα ἀμέσως, διότι τὸ καινούργιο μου πάθος ὑπῆρξε ἀπότομο καὶ δυνατό.

Ἐγκατέλειψα τὸ ἐργοστάσιο ὅπου δούλευα σὰν χημικὸς καὶ ἔγινα μαθητὴς τοῦ Κουλέσωφ. Νέος σκηνοθέτης τοῦ ὁποίου οἱ μελέτες ὑπῆρξαν ἀργότερα ἡ ἀφετηρία ἀπ᾽ ὅπου ξεκίνησε ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος. Θυμόμαστε καλὰ ἐκείνη τὴν ἐποχή: Συνδεδεμένη μὲ τὴν ἐγκαθίδρυτη τοῦ σοσιαλιστικοῦ μας κράτους καὶ παράλληλα μὲ τὴν γέννηση καὶ τὴν ἄνθηση τοῦ κινηματογράφου μας. Ἡ μεγαλειώδης πάλη ἑνὸς ὁλόκληρου λαοῦ διαπνέονταν ἀπὸ τὶς πιὸ ὑψηλὲς ἰδέες, μὲ σημασία παγκόσμια. Οἱ καλλίτερες ταινίες μας τῆς ἐποχῆς αὐτῆς γίνανε γνωστὲς σὲ ὅλους. Διαφορετικές, λόγω τοῦ προσωπικοῦ ὕφους τοῦ κάθε δημιουργοῦ, ὅλες εἶχαν ἕνα κοινὸ σημεῖο: Στόχος τους ἦταν νὰ συνδυάσουν μέσα σ᾽ ἕνα πειστικὸ θέαμα, γεγονότα διασκορπισμένα σὲ μεγάλο χρονικὸ διάστημα καθὼς καὶ σ᾽ ἕνα τεράστιο τμῆμα τῆς γῆς.

Ξεσκεπάζοντας τὴν οὐσία τῶν μεγάλων οὐμανιστικῶν ἰδεῶν, στόχος τους δὲν ἦταν νὰ ἐξιστορήσουν τὶς σχέσεις καὶ τοὺς δεσμοὺς μεταξὺ τῶν διαφόρων φαινομένων, ἀλλὰ νὰ ΔΕΙΞΟΥΝ αὐτοὺς τοὺς δεσμοὺς ὀπτικά, μ᾽ ὅλη τὴν πειστικὴ δύναμη ποὺ περιέχει τὸ ὁρατὸ ἀντικείμενο ποὺ τὸ κάνεις δικό σου μὲ μιὰ ματιά.

Μόνο ὁ κινηματογράφος μποροῦσε νὰ τὸ κατορθώσει καὶ μάλιστα μὲ τέτοια δύναμη... Τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν» τοῦ Σέργκεϊ Ἀϊζενστάιν ἐμφανίσθηκε τὴ στιγμὴ ὅπου ἡ πιὸ ἀξιόλογη μερίδα τῶν διανοουμένων τῆς προ - ἐπαναστατικῆς περιόδου, διαπνέονταν βαθειὰ μὲ ὅλα τὰ μεγάλα καὶ τὰ καινούργια ποὺ μπῆκαν μέσ᾽ τὴ ζωή μας, μαζὺ μὲ τὴ νικηφόρα ἐργατικὴ τάξη. Στὴν τέχνη, οἱ παραδόσεις τοῦ παρελθόντος ἐρχόντουσαν σὲ ἀνελέητη σύγκρουση μὲ τὶς ἰδέες αὐτῶν ποὺ εἶχαν συνδέσει τὴν τέχνη τους μὲ τὸ ἔργο τοῦ προλεταριάτου. Ἰδέες μὲ κάποια ἀτέλεια ἀκόμη στὴ διατύπωση, ἀλλὰ προσηλωμένες σ᾽ ἕνα μοναδικὸ καὶ συγκεκριμένο στόχο.

Οἱ ἀπαρχαιωμένες καὶ γνωστὲς καλλιτεχνικὲς μέθοδοι ράγισαν καὶ γκρεμίστηκαν. Ὅσο γιὰ τὶς καινούργιες μεθόδους, αὐτὲς τὶς προκυρήσανε ἔντονα ἰδίως μέσα στὰ πυρὰ τῆς πολεμικῆς, ξεχνώντας πὼς μόνον ἡ πραγματοποίησή τους σὲ ἔργα θάδινε τέλος στὶς διαφορές. Κάπου σὲ μιὰ ἀπόμερη γωνιά, σβύνανε καὶ μαραζώνανε τελειωτικὰ οἱ βιογραφίες τῶν καλλιτεχνῶν ἐκείνων ποὺ δὲν βρῆκαν μέσα τους τὴ δύναμη καὶ τὸ κουράγιο νὰ ξετινάξουν τὶς συμβατικότητες καὶ τὶς παλιὲς συνήθειες.

Στὴν λογοτεχνία, ὁ Βλαντιμὶρ Μαγιακόφσκυ, πατώντας ἤδη στέρεα πάνω στὰ δυό του πόδια, σκέπαζε μὲ τὴ βροντερὴ φωνή του τὶς κραυγὲς καὶ τὴν ὀχλαγωγία τῆς μάχης. Στὸν κινηματογράφο, τὸ καινούργιο ἐμφανιζόταν, περιμένοντας γιὰ κάτι καλλίτερο, σὲ ἀναζητήσεις καθαρὰ φορμαλιστικές.

Ὁ Λὲβ Κουλέσωφ μᾶς ὠθοῦσε στὸ νὰ ἀποκτήσουμε καλὸ γοῦστο στὴν εἰκονογράφηση καὶ μᾶς μάθαινε τὸ Α,Β,Γ, τοῦ μοντάζ.

Κι᾽ ὁ Ἀϊζενστάιν ὁ ἴδιος ἀπέδωσε φόρο τιμῆς στὶς προσπάθειες νὰ

ἀνοιχτεῖ ἕνας καινούργιος δρόμος ἀποκλειστικὰ μέσα ἀπ' τὴ φόρμα. Γύρισε τὴν «Ἀπεργία», ὅπου ἡ μυστικὴ συγκέντρωση τῶν ἐργατῶν γινόταν μέσ' τὸ νερό, κάτω ἀπὸ μία σκούνα. Μόνον καὶ μόνον διότι ἦταν τελείως ἀπροσδόκητο, περίεργο, ἂν καὶ κάπως ἀπίθανο...

Ἡ φοβερὴ ἔνταση τῆς θεωρητικῆς πολεμικῆς ἔκανε τὴν ἀτμόσφαιρα καυτή. Σὲ ἀμέτρητα ἐξημμένα μυαλά, ἡ πεποίθηση ρίζωνε, δυνατή: πρὶν ἀπ' ὅλα, ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ ψάξει γιὰ μιὰ πλατειὰ καὶ ποιητικὴ σημασία στὸν κόσμο γύρω του. Αὐτὸς ὁ νόμος δὲν ἔχει πεθάνει, κι' οὔτε θὰ πεθάνει ποτὲ στὴν τέχνη, διότι αὐτὸς ἀκριβῶς διαχωρίζει τὴν τέχνη ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες ἀνθρώπινες δημιουργίες. Στὰ ἔργα τέχνης, ἡ νικηφόρα τάξη ἤθελε νὰ ἀναγνωρίσει τὸ συγκλονιστικὸ μεγαλεῖο τῆς ἱστορικῆς της πάλης.

Μὲ τὴν σεναριογράφο Νίνα Ἀγκαντζιάνοβα, ὁ Ἀϊζενστάιν καταπιάστηκε μ' ἕνα τεράστιο κι' ἀσυνήθιστο θέμα. Θέλησε νὰ δείξει μὲ μιὰ ταινία τὸ συγκλονιστικὸ μεγαλεῖο τῆς ἐπαναστατικῆς πάλης τοῦ 1905. Κι' ἐπειδὴ ἦταν κάτι τὸ ἀναπόφευκτο, ὅλα τὸν βοήθησαν. Καὶ τὸ ἀπέραντο ταλέντο του, κι, ἡ φρεσκάδα τῶν δυνάμεών του, ἀκόμα ἄθικτες, κι' ὁ ἐνθουσιασμὸς τῶν συντρόφων του, συνεπαρμένοι ἀπὸ τὴν κοινὴ ἐργασία, καὶ ἰδίως, τὸ ἐπαναλαμβάνω, αὐτὴ ἡ γενικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς δημιουργικῆς ἐντάσεως, ποὺ μόλις ἄρχιζε νὰ παίρνει σχῆμα καὶ μορφή, ἀλλὰ ποὺ ὑπῆρχε καὶ ζητοῦσε νὰ ξεσπάσει. Τὸ ξέσπασμα ἔγινε. Καὶ ὁ πῆρξε κεραυνός. Μέσα στὴ λάμψη τῶν ἀστραπῶν, ὁ κεραυνὸς συγκλόνισε τοὺς θεατὲς τῆς πατρίδας μας, κύλησε πάνω στὴν Εὐρώπη, ἔφθασε μέχρι τὴν Ἀμερικὴ καὶ ξαναγύρισε πίσω σὰν ἠχὼ γεμάτη ἀμέτρητες καὶ ἐνθουσιώδεις φωνές...

Δόξα καὶ τιμὴ στὸν καλλιτέχνη ποὺ μπόρεσε, ἔστω καὶ ἀτελῶς, νὰ ἀπορροφήσει μέσ' τὴ συνείδησή του τὶς σκέψεις καὶ τὰ αἰσθήματα κοινὰ σ' ὅλο τὸ λαό του. Ἕνας τέτοιος δημιουργός, δικαίως μπορεῖ νὰ εἶνκι περήφανος ὅτι πέτυχε ἕνα πραγματικὸ ἔργο τέχνης.

ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΝΖΕΝΣΤΑΪΝ

Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΦΙΛΜ

Ὑπάρχει μία μ έ θ ο δ ο ς γιὰ τὴν κατασκευὴ ὁποιουδήποτε φίλμ: τὸ μοντὰζ τῶν ἕλξεων. Γιὰ νὰ γνωρίσετε τί εἶναι αὐτὸ δεῖτε τὸ βιβλίο «Ὁ κινηματογράφος σήμερα», ὅπου ἀναφέρεται, μᾶλλον χαλαρὰ ἡ προσέγγιση ποὺ κάνω γιὰ τὴν κατασκευὴ μιᾶς ταινίας.

Ἡ ταξικὴ προσέγγιση εἰσάγει:

1) Ἕ ν α ε ἰ δ ι κ ὸ σ κ ο π ὸ γ ι ὰ τ ὸ ἔ ρ γ ο —μιὰ κοινωνικὰ χρήσιμη συγκινησιακὴ καὶ ψυχολογικὴ ἐπίδραση στὸ κοινό, ποὺ συντίθεται ἀπὸ μιὰ ἀλυσίδα κατάλληλα διευθετημένων ἐρεθισμάτων. Αὐτὴν τὴν κ ο ι ω ν ι κ ὰ χ ρ ή σ ι μ η ἐ π ί δ ρ α σ η τὴν ὀνομάζω π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν ο τ ο ῦ ἔ ρ γ ο υ.

Ἔτσι μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ γιὰ παράδειγμα, τὸ π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν ο μιᾶς ταινίας, «Ἀκοῦς, Μόσχα;» σὰν ἡ μέγιστη ἔνταση ἐπιθετικῶν ἀντιδράσεων στὴν κοινωνικὴ διαμαρτυρία. «Ἡ Ἀπεργία»: γιὰ συσσώρευση ἀντιδράσεων χωρὶς διάλειμμα (ἱκανοποίηση), δηλαδή, γιὰ συγκέντρωση τῶν ἀντιδράσεων μὲ κατεύθυνση τὴν πάλη (καὶ ἕνα ἀνέβασμα τῆς ἐν δυνάμει ταξικῆς ἔντασης.

2) Μ ι ὰ ἐ π ι λ ο γ ὴ ἐ ρ ε θ ι σ μ ά τ ω ν. Πρὸς δύο κατευθύνσεις. Μερικὰ ἐρεθίσματα, μὲ σωστὴ ἐκτίμηση τῆς φύσης τοῦ ταξικὰ ἀναπόφευκτου, εἶναι σὲ θέση νὰ προκαλέσουν κάποια ἀντίδραση (ἐπίδραση) μόνο ἀνάμεσα σὲ θεατὲς μιᾶς ὁρισμένης τάξης. Γιὰ ἕνα πιὸ σαφὲς ἀποτέλεσμα τὸ κοινὸ πρέπει νὰ εἶναι ἀκόμα περισσότερο ἑνοποιημένο, ἂν γίνεται κατὰ ἐπάγγελμα: ὁ ὁποιοσδήποτε διευθυντὴς μιᾶς παράστασης «ζωντανῆς ἐφημερίδας» σὲ λέσχη ξέρει πόσο τελείως διαφορετικὰ ἀντιδρᾶ ἕνα διαφορετικὸ κοινό, ἂς ποῦμε μεταλλουργοὶ ἢ ὑφαντουργοί, καὶ σὲ διαφορετικὰ σημεῖα τοῦ ἴδιου ἔργου.

Αὐτὸ τὸ ταξικὰ «ἀναπόφευκτο» σὲ ζητήματα δράσης μπορεῖ νὰ φανεῖ εὔκολα μὲ τὸ παράδειγμα τῆς διασκεδαστικῆς ἀποτυχίας μιᾶς ἀτραξιὸν ποὺ ἐπηρεάζεται ἔντονα ἀπὸ τὴ συγκυρία ἑνὸς κοινοῦ: ἀναφέρομαι στὴ σκηνὴ τοῦ σφαγείου στὴν «Ἀπεργία». Εἶναι πολὺ γνωστὴ ἡ προσεταιριστικὴ ἐπίδραση τοῦ αἵματος ποὺ δρᾶ συγκεντρωτικὰ πάνω σ' ἕνα ὁρισμένο στρῶμα τοῦ κοινοῦ. Ὁ λογοκριτὴς τῆς Κριμαίας μάλιστα τὴν

ἔκοψε, μαζὶ μὲ τὴ σκηνὴ τῶν ἀποχωρητηρίων. (Τὸ ὅτι μερικὲς ἐπιδράσεις δὲν γίνονται ἀποδεκτὲς τὸ ὑπέδειξε ἕνας Ἀμερικανὸς ὅταν εἶδε τὴν «Ἀπεργία»: δήλωσε ὅτι ἔπρεπε ν' ἀφαιρεθεῖ αὐτὴ ἡ σκηνή, πρὶν σταλεῖ ἡ ταινία στὸ ἐξωτερικό). Ὁ ἴδιος ἁπλὸς λόγος ἐμπόδισε τὴ συνηθισμένη «αἱματηρὴ» ἐπίδραση τῆς σκηνῆς τοῦ σφαγείου νὰ σοκάρει σὲ μερικὰ μέρη τὸ ἐργατικὸ κοινό: γι' αὐτοὺς τοὺς ἐργάτες, τὸ αἷμα τῶν ὁδιῶν συνδέεται, πρὶν ἀπ' ὅλα μὲ τὰ ἐργοστάσια ποὺ εἶναι κοντινὰ στὸ σφαγεῖο. Αὐτὴ ἡ ἐπίδραση δὲν θὰ ἴσχυε καὶ γιὰ τοὺς χωρικοὺς ποὺ εἶναι συνηθισμένοι στὴ σφαγὴ ζώων.

Ἡ ἄλλη κατεύθυνση τῆς ἐπιλογῆς τῶν ἐρεθισμάτων φαίνεται νὰ εἶναι ἡ ταξικὴ προσιτότητα τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἐρεθίσματος.

Ἀρνητικὰ παραδείγματα: ἡ ποικιλία τῶν σεξουαλικῶν ἀτραξιὸν ποὺ εἶναι θεμελιακὴ στὴν πλειοψηφία τῶν ἀστικῶν ἔργων ποὺ ὑπάρχουν στὴν ἀγορὰ ἢ μέθοδες ποὺ ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη πραγματικότητα, ὅπως τὸ εἶδος τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ ποὺ χρησιμοποιεῖται στὸν «Καλιγκάρι» ἢ τὸ γλυκὸ μεσοαστικὸ δηλητήριο τῆς Μαίρης Πίκφορντ, ἐρέθισμα στὸ ὁποῖο γίνεται ἐκμετάλλευση καὶ συστηματικὴ καλλιέργεια γιὰ ὅλες τὶς μεσοαστικὲς κλίσεις, ἀκόμα καὶ στὸ ὑγιὲς καὶ προχωρημένο κοινό μας.

Ὁ ἀστικὸς κινηματογράφος εἶναι ἐξ ἴσου ἐνήμερος μὲ μᾶς γιὰ τὰ ταξικὰ ταμποῦ. Στοὺς κανονισμοὺς τῆς λογοκρισίας τῆς Νέας Ὑόρκης βρίσκουμε ἕναν κατάλογο ἀπὸ θέματα ποὺ θεωροῦνται ἀνεπιθύμητα σὲ ταινίες: οἱ «σχέσεις μεταξὺ ἐργασίας καὶ κεφαλαίου» ἐμφανίζονται πλάι στὴ «σεξουαλικὴ διαστροφή», τὴν «ὑπερβολικὴ διαιότητα», τὴ «φυσικὴ παραμόρφωση»...

Ἡ μελέτη τῶν ἐρεθισμάτων καὶ τὸ μοντάζ τους γιὰ ἕνα ἰδιαίτερο σκοπὸ μᾶς προσφέρουν ἕνα πλούσιο ὑλικὸ γιὰ τὸ ζήτημα τῆς μορφῆς. Ὅπως τὸ ἐννοῶ ἐγώ, τὸ περιεχόμενο εἶναι τὸ ἄθροισμα ὅλων ὅσων ὑπολανθάνουν στὴ σειρὰ τῶν σόκ, στὰ ὁποῖα ἐκτίθεται τὸ κοινὸ μὲ μιὰ ἰδιαίτερη σειρά. (Περισσότερη ὠμότητα: τόσο τοῖς ἑκατὸ τοῦ ὑλικοῦ γιὰ τὴν καθήλωση τῆς προσοχῆς, τόσο γιὰ τὴν πρόκληση τῆς πίκρας, κ.λ.π.). Πρέπει ὅμως νὰ ὀργανωθεῖ αὐτὸ τὸ ὑλικὸ σύμφωνα μὲ μιὰ ἀρχὴ ποὺ νὰ ὁδηγεῖ στὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα.

Ἡ μορφὴ εἶναι ἡ πραγματοποίηση αὐτῶν τῶν προθέσεων σὲ ἕνα ἰδιαίτερο ὑλικό, ὅπως ἀκριβῶς αὐτὰ τὰ ἐρεθίσματα ποὺ μποροῦν νὰ προκαλέσουν αὐτὰ τὰ ἀπαραίτητα ποσοστὰ ποὺ δημιουργοῦνται καὶ συναρμολογοῦνται στὴ συγκεκριμένη ἔκφραση τῆς πραγματικῆς πλευρᾶς τοῦ ἔργου.

Θἄπρεπε ἐπὶ πλέον νἄχει κανεὶς ὑπόψη του τὶς «ἀτραξιὸν τῆς στιγμῆς» δηλαδή, ἐκεῖνες τὶς ἀντιδράσεις ποὺ ἀναφλέγονται προσωρινὰ σὲ σύνδεση μὲ ὁρισμένες πορεῖες ἢ γεγονότα τῆς ζωῆς.

Σὲ ἀντίθεση μ' αὐτά, ὑπάρχει μιὰ σειρὰ ἀπὸ «αἰώνιες» ἀτραξιὸν (ἕλξεις) ,φαινόμενα καὶ μέθοδες.

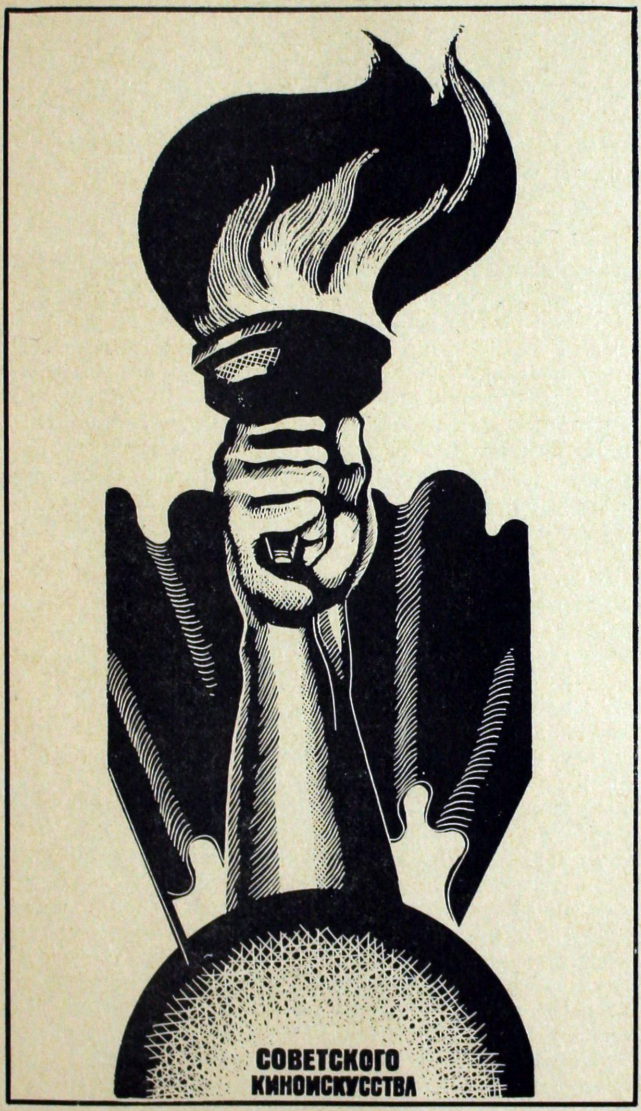
Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ ἔχουν μιὰ ταξικὴ χρησιμότητα. Γιὰ παράδειγμα,

ἕνα ὑγιὲς καὶ ὁλοκληρμένο κοινὸ πάντοτε ἀντιδρᾶ στὸ ἔπος τῆς ταξικῆς πάλης.

Παρόμοια μὲ αὐτὰ εἶναι τὰ «οὐδέτερα» συναισθηματικὰ θέματα, ὅπως τὰ ριψοκίνδυνα κατορθώματα, τὰ διφορούμενα, καὶ τὰ παρόμοια. Ἡ ξεκομένη χρήση αὐτῶν τῶν στοιχείων, ὁδηγεῖ στὴν «τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», ἀποκαλύπτοντας τὴν ἀντεπαναστατικὴ οὐσία.

Ὅσο γιὰ τὶς στιγμιαῖες ἀτραξιόν, θὰ πρέπει νὰ θυμᾶται κανεὶς ὅτι οἱ οὐδέτερες ἢ οἱ συμπτωματικὲς ἕλξεις (ἀτραξιὸν) δὲν μποροῦν, ἀπὸ ἰδεολογικὴ ἄποψη νὰ παίρνονται τυχαῖα, ἀλλὰ θἄπρεπε νὰ χρησιμοποιοῦνται μόνο σὰν μιὰ μέθοδος γιὰ τὴ διέγερση ἐκείνων τῶν ἀντανακλαστικῶν ποὺ μᾶς εἶναι ἀναγκαῖα ὄχι ἀπὸ μόνα τους, ἀλλὰ γιὰ τὴν καλλιέργεια κοινωνικὰ χρήσιμων ἀντιδράσεων (ἐξαρτημένων ἀντανακλαστικῶν) ποὺ θέλουμε νὰ συνδυάσουμε μὲ ὁρισμένους στόχους τῶν κοινωνικῶν μας ἐπιδιώξεων.

Μόσχα 1925


СОВЕТСКОГО
КИНОИСКУССТВА

BERNARD EISENSCHITZ

ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ καὶ Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν

Ἡ πρώτη συγκέντρωση γι' αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ γίνει ἡ Προλετκοὺλτ (Π ρ ο λ ε τ ά ρ σ κ α γ ι α κ ο υ λ τ ο ύ ρ α, προλεταριακὴ κουλτούρα) συγκλήθηκε τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1917 ἀπὸ τὸ Κεντρικὸ Συμβούλιο τῶν ἐπιτροπῶν ἐργοστασίων, μὲ πρωτοβουλία τοῦ Λουνατσάρσκι, ποὺ μόλις εἶχε ἀνακαταταχθεῖ στὶς γραμμὲς τῶν Μπολσεβίκων. Συμμετέχουν ἐδῶ ὁ ἴδιος ὁ Λουνατσάρσκι, ὁ Μιχαὴλ Καλίνιν καὶ ὁ Σαμοΐλωφ.

Ἡ Προλετκοὺλτ θὰ εἶναι μιὰ ἀνεξάρτητη ὀργάνωση, ποὺ προτείνει τὴ δημιουργία μιᾶς κουλτούρας προερχόμενης ἀπὸ τὸ προλεταριάτο —ἀπὸ ἀντίδραση στὴν περασμένη κουλτούρα γεννημένη ἀπὸ τὴ μπουρζουαζία— ἐνθαρρύνοντας τὴ νεολαία τῆς ἐργατικῆς τάξης νὰ ἐκφρασθεῖ ἐλεύθερα σὲ δημιουργικὴ βάση —στὸ θέατρο, στὴν ποίηση, στὸ μυθιστόρημα. Ἡ συγκέντρωση τῆς 17 Σεπτέμβρη ἀναφέρει τὸν κινηματογράφο σὰν ἰσχυρὸ μέσο διάδοσης τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας —τῆς ἀστικῆς τάξης. Πρέπει, συμπεραίνει ἡ συγκέντρωση, νὰ φτιάξουμε (τὸν κινηματογράφο) ἕνα ὅπλο γιὰ νὰ διαφωτίσουμε τὶς μάζες, νὰ προωθήσουμε τὴν ἀνάπτυξη τῆς ταξικῆς συνείδησης, νὰ ἐξάρουμε τὴν πάλη τοῦ προλεταριάτου γιὰ τὸ σοσιαλισμό.

Ὁ Ἀνατόλι Λουνατσάρσκι (1875 - 1933) ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς θεμελιωτὲς τῆς ὁμάδας Βπεριὸδ («ἐμπρός»), μαζὶ μὲ τὸν Α. Α. Μπογντάνωφ, ποὺ ἐξεθείαζαν, μετὰ τὸ 1908, στὸν πολιτικὸ τομέα τὴν ἀνάκληση τῆς σοσιαλδημοκρατικῆς φράξιας τῆς Δούμας, στὸ φιλοσοφικὸ ἐπίπεδο τὴν «ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ». Γράφοντας στὰ 1908: «Μ ι ὰ κ α ι ν ο ύ ρ γ ι α θ ρ η σ κ ε ί α ἀ π ὸ κ α ι ρ ὸ ὡ ρ ι μ ά ζ ε ι μ έ σ α μ ο υ» δέχτηκε τὴ σφοδρὴ ἐπίθεση τοῦ Λένιν στὸ «Ὑλισμὸς καὶ ἐμπειριοκριτικισμὸς» γιὰ τὸν «Θ ρ η σ κ ε υ τ ι κ ὸ ἀ θ ε ΐ σ μ ό» του («Ὅποιες καὶ ἂν εἶναι οἱ καλές σας προθέσεις, σύντροφε Λουνατσάρσκι οἱ ἐρωτοτροπίες σας μὲ τὴ θρησκεία δὲν μᾶς κάνουν νὰ χαμογελᾶμε, μᾶς προκαλοῦν ἀηδία»). Παρ' ὅλα αὐτὰ αὐτὸς τοῦ ἐπεφύλαξε πάντοτε (καὶ κυρίως τὰ τελευταῖα χρόνια) τὴν φιλία καὶ τὴ στοργή του. Ὁ Λουνατσάρσκι ποὺ περνάει δίπλα στὸν Λένιν σὰν ὑπερασπιστὴς τῶν πρωτοποριακῶν κινημάτων (μπροστὰ σ' ἕνα φουτουριστικὸ ἄγαλμα: «Δὲν καταλαβαίνω τίποτα ρωτῆστε τὸ Λουνατσάρσκι») ἔχει παρ' ὅλ' αὐτὰ πολὺ κλασσικὰ γοῦστα· μερικὰ ἀπὸ τὰ δραματικά του ἔργα, πολὺ παραδοσιακὰ στὴ σύνθεσή τους, παρουσιάστηκαν στὴ δεκαετία τοῦ 20, στὴ

Δύση. Στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Σοβιετικοῦ Κράτους ἔχει μιὰ σπουδαιότητα, ὄχι σὰν ἀντιπρόσωπος μιᾶς δοσμένης αἰσθητικῆς τάσης, ἀλλὰ σὰν κατευναστικὸ στοιχεῖο στὸ κέντρο τῆς διαιότητας τοῦ λόγου καὶ τῶν διαμαχῶν ποὺ ἀντιπαραθέτουν τὶς διάφορες σχολὲς καὶ ὁμάδες.

Ὁ Λουνατσάρσκι εἶναι λοιπὸν ταυτόχρονα Κομισσάριος τοῦ Λαοῦ στὴν Ἐκπαίδευση τῆς ΡΣΦΣΡ (ἀπὸ τὸ 1917 ὣς τὸ 1929) καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἱδρυτὲς τῆς Προλετκούλτ, ποὺ ὁ ἰδεολόγος του εἶναι ὁ ἐμπειριοκριτικιστὴς φιλόσοφος Μπογκντάνωφ, ἱδρυτὴς μαζὶ μ᾽ αὐτὸν τῆς ὀτζοβιστικῆς φράξιας ποὺ ἀποκλείστηκε ἀπὸ τὸ Μπολσεβίκικο Κόμμα στὰ 1909. Ὁ Μπογκντάνωφ ποὺ δὲν συμμετεῖχε στὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση ἔλπιε στὴν Προλετκούλτ τὴ δυνατότητα νὰ διαδόσει πλατειὰ στὶς μάζες τὴ διδασκαλία του, τὴν Τεκτολογία. Ἐκθειάζει μιὰ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ Κόμμα καὶ τὸ Κράτος.

«Ἡ πιὸ ἀκμάζουσα φάση τῆς Προλετκούλτ συμβάδισε μὲ τὴν κατώτερη στιγμὴ τῆς δημόσιας εὐημερίας στὴ Ρωσία: Τὰ χρόνια τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου, τῆς ἐπέμβασης, τοῦ ἀποκλεισμοῦ, τῆς πείνας, τὴν περίοδο «τοῦ στρατιωτικοῦ κομμουνισμοῦ» ἡ Προλετκούλτ ἀνταναικλοῦσε τὶς ἡρωικὲς καὶ ρομαντικὲς ἰδέες, τὸν ἐφηβικὸ ἐξτρεμισμὸ τοῦ πρώτου σταδίου τῆς Ἐπανάστασης. Ἡ ἐπόμενη φάση ἦταν ἡ λιτὴ ἀνοικοδόμηση μέσα σὲ συνθῆκες σχετικῆς εἰρήνης». (Alexander Kaum, παρατεθιμένος ἀπὸ τὸν Λέϋντα).

Αὐτὴ ἡ ἱστορικὴ ὀροθεσία ἀποκλείει φανερὰ μία ἄμεση ἐπιρροὴ τῆς Προλετκούλτ πάνω στὸν κινηματογράφο, δεμένο μὲ τὴν ἀναγέννηση τῆς βιομηχανίας. Στὰ 1929 ὁ Λουνατσάρσκι γράφει: «Μόνο μετὰ τὸ ρωσοπολωνικὸ πόλεμο καὶ τὸ τέλος τῆς πείνας ἄρχισε ἡ κινηματογραφία, ταυτόχρονα μὲ τὴ γοργὴ βιομηχανικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἰσχυροποίηση, νὰ ἀνθίζει στὶς χῶρες τῆς ἕνωσής μας».

Στὰ πρῶτα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης ἡ Προλετκούλτ μετασχηματίζεται γρήγορα σὲ μιὰ πανρωσικὴ ὀργάνωση, μὲ περισσότερα ἀπὸ διακόσια τοπικὰ τμήματα ποὺ εἶχαν θέατρα, κέντρα καλλιτεχνικῶν δραστηριοτήτων, φιλολογικοὺς κύκλους κλπ. σ᾽ ὅλες τὶς μεγάλες πόλεις τῆς χώρας.

Ἡ πρώτη πανρωσικὴ σύσκεψη τῆς Προλετκούλτ (1918) ἀποδέχτηκε μὲ ὁμοφωνία τρεῖς θέσεις τοῦ Μπογκντάνωφ ποὺ ἀναφέρουμε περιληπτικά:

1. Ἡ τέχνη εἶναι «τὸ πιὸ δυνατὸ ἐργαλεῖο τῶν ταξικῶν δυνάμεων».

2. Τὸ προλεταριάτο ἐπομένως πρέπει νὰ ἔχει τὴ δική του τέχνη ποὺ τὸ πνεῦμα της εἶναι «ὁ κολλεκτιβισμὸς ποὺ θεμελιώνεται ἐπάνω στὴν ἐργασία: ὑποδέχεται καὶ ἀνταναικλᾶ τὸν κόσμο μὲ τὴν κολλεκτιβιστικὴ ἄποψη τῆς ἐργασίας».

3. Πρέπει νὰ δεχθοῦμε κριτικὰ τὸ παρελθὸν ἀποκαλύπτοντας τὶς κολλεκτιβίστικες βάσεις του.

Αὐτὸ τὸ τρίτο σημεῖο, ποὺ ὁ Μπογκντάνωφ διατυπώνει ἀόριστα συγκεκριμενοποιήθηκε σὲ μιὰ ἀνάλυση ποὺ ἔγινε δεκτὴ μετὰ ἀπὸ μιὰ

ἀναφορὰ τοῦ Π. Λέμπεντεφ - Πολιάνσκι: «Τὸ προλεταριάτο πρέπει νὰ δεχθεῖ ὅλες τὶς κατακτήσεις τῆς κουλτούρας ποὺ φέρουν τὴ σφραγίδα τοῦ ἀνθρώπινου γενικά, πρέπει νὰ δεχθεῖ ὅλ' αὐτὰ μὲ κριτικὴ διάθεση, καὶ νὰ τὰ ἐπεξεργαστεῖ μέσα στὴ χοάνη τῆς ταξικῆς συνείδησης».

Τὸ ζήτημα τῆς ἀπόρριψης τῆς προηγούμενης κουλτούρας ποὺ ἔγινε τὸ κέντρο τῆς ἰδεολογίας τῆς Προλετκούλτ, δὲν ἦταν ἔτσι ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἀλλὰ τὰ δύο τελευταῖα σημεῖα τῆς ἴδιας ἀνάλυσης ἀνοίγουν ἄλλες προοπτικές:

4. Τὸ προλεταριάτο μέσα στὴν οἰκοδόμηση μιᾶς καινούργιας κουλτούρας, πρέπει νὰ ἐκδηλώσει ἕνα μάξιμουμ ταξικῆς ἐνέργειας καὶ αὐθορμητισμοῦ καὶ ἀκόμη —ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατὸν— πρέπει νὰ χρησιμοποιήσει τὴ βοήθεια τῆς ἐπαναστατικῆς σοσιαλιστικῆς ἐντελιγκέντσιας.

5. Ἡ σύσκεψη βάζει στὴν Προλετκούλτ τὸ θεμέλιο μιᾶς καινούργιας μορφῆς τοῦ ἐργατικοῦ κινήματος καὶ ἐκδηλώνεται ὑπὲρ τῆς αὐτονομίας τῆς ὀργάνωσής του ὥστε ἡ δημιουργικὴ δύναμη τῆς τάξης τοῦ προλεταριάτου, νὰ μπορέσει νὰ ἀναπτυχθεῖ πλήρως», κλπ. Δὲν πρόκειται λοιπὸν τόσο γιὰ καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία, μέσα στὴν Προλετκούλτ, ὅσο γιὰ ἕνα πολιτικὸ αὐθορμητισμὸ —ἐπαναστατικὸ καὶ σοσιαλιστικὸ «κατὰ τὸ δυνατὸν»— ποὺ ἐξηγεῖ καὶ δικαιώνει τὴ δυσπιστία τῆς ἐπίσημης πλευρᾶς, γιατὶ τὴν Προλετκούλτ, ποὺ ἂν καὶ ἀνεξάρτητη, χρηματοδοτεῖ τὸ κράτος.

Στὸ τέλος τοῦ 1920, κατὰ τὸ δεύτερο πανρωσικὸ συνέδριο της ἡ Προλετκούλτ ἔχει μισὸ ἑκατομμύριο μέλη (τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα στὸ συνέδριο τοῦ Μάρτη τῆς ἴδιας χρονιᾶς ἀριθμοῦσε 620.000). Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ἴδιου συνεδρίου, ἀντιμετωπίστηκε ἡ θεμελίωση μιᾶς διεθνοῦς Προλετκούλτ ἀλλὰ αὐτὸ τὸ σχέδιο δὲν εἶχε παρὰ μιὰ χαλαρὴ ἀπήχηση στὸ ἐξωτερικό. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Ρωσίας ἀγωνίζεται ἐνάντια στὸν ἀναλφαβητισμό, ὀργανώνει πολιτικὲς συγκεντρώσεις, μουσικὲς καὶ θεατρικὲς βραδυὲς καὶ ἀκόμα, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Μπογκντάνωφ, Ἀνώτατες Σχολές.

Ἡ Προλετκούλτ συγκρίνεται συχνὰ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους της, ὅπως καὶ ἀπὸ τοὺς θαυμαστές της, μὲ τὸ Φουτουρισμό. Ὅμως τὸ αἰσθητικὸ δόγμα τῆς Προλετκούλτ εἶναι πολὺ διαφορετικό. Ὁ Μπογκντάνωφ πλέκει τὸ ἐγκώμιο τῶν Μπλὸκ καὶ Μπαλμόντ ἐνάντια στὸν Μαγιακόφσκι. Ὁ Φ. Ι. Καλίνιν ἐπιτίθεται βίαια ἐνάντια στὴν κίνηση σὰν προϊὸν τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας: «Γιὰ τοὺς φουτουριστές, ἡ ἀπουσία τῆς στοιχειωδέστερης λογικῆς εἶναι ἡ μεγαλύτερη κατάκτηση» γράφει γιὰ τὸν Κλέμπνικωφ πρὶν νὰ τὸ γυρίσει στὴ γελοιοποίηση «οἱ προσπάθειές τους νὰ συμβιβάσουν τὸ φουτουρισμὸ μὲ τὸ μαρξισμὸ καὶ τὸν ἱστορικὸ ὑλισμό. Φτωχοὶ συγγραφεῖς» τοῦ βιβλίου «Ἡ τέχνη καὶ ἡ κομμούνα» δὲν βλέπετε ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο;». («Πάνω στὸ Φουτουρισμό»).

Αὐτὴ ἡ ἄποψη γιὰ τοὺς φουτουριστὲς εἶναι ἀρκετὰ κοντινὴ μὲ ἐκείνη τοῦ Τρότσκι στὸ «Λογοτεχνία καὶ Ἐπανάσταση». Ἀντίθετα ὁ Λένιν συνεχῶς ἀντίθετος —θεωρητικὰ καὶ πολιτικὰ— στὴν Προλετκούλτ, μοιάζει νὰ ἔχει δηλώσει πάντοτε τὴ σφοδρή του ἀντιπάθεια, στερημένη ἀπὸ

λογικὲς αἰτιολογήσεις γιὰ τὸ φουτουρισμὸ (μὲ ἐξαίρεση μιὰ ἀπόκρυφη παράθεση ὅπου θὰ ἐπανέλθουμε).

Ὁ αὐθορμητισμὸς τῆς Προλετκούλτ στὸν ἰδεολογικὸ τομέα ἀντιστοιχεῖ στὸν πολιτικὸ τομέα μὲ τὸν ἀριστερισμὸ μὲ τὸν ὁποῖο οἱ Λένιν καὶ Τρότσκυ εἶναι ἀντίθετοι στὶς ἀρχὲς τοῦ 1918. Ὁ Ν. Ὀσίνσκι π.χ. δηλώνει: «Ὁ σοσιαλισμὸς καὶ ἡ σοσιαλιστικὴ ὀργάνωση τῆς ἐργασίας θὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ προλεταριάτο ἢ δὲν θὰ δημιουργηθοῦν καθόλου».

Ἡ Προλετκούλτ λοιπὸν μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ σὰν ἕνα πρόσκαιρο ἀλλὰ ἀναπόφευκτο ἐπιφαινόμενο τῆς Ἐπανάστασης ποὺ συμπίπτει μὲ τὰ χρόνια ποὺ περιγράφει ὁ Σλόφσκι στὸ «Συναισθηματικὸ ταξίδι». Μέσα στὸν ἐνθουσιασμὸ αὐτῆς τῆς περιόδου οἱ πρωτοβουλίες τῆς μάζας καὶ οἱ ὑπερβολὲς τοῦ φουτουρισμοῦ φαίνεται καμμιὰ φορὰ νὰ συγχέονται.

«Οἱ δρόμοι εἶναι οἱ χρωστῆρες μας
οἱ πλατεῖες εἶναι οἱ παλέττες μας.»

(Μαγιακόφσκι, Διαταγὴ στὸ στρατὸ τῆς τέχνης)

Οἱ δύο τάσεις ποὺ συγκλίνουν μέσα στὴν Προλετκούλτ ἀντανακλοῦν αὐτὴ τὴν κατάσταση πραγμάτων:

1. Μιὰ σχολὴ προλετάριων συγγραφέων, σχολὴ αὐθεντικὴ ἔστω καὶ ἂν εἶναι ταυτόχρονα περιορισμένη μέσα στὴν ποιότητα καὶ στὴ διάδοση τῆς παραγωγῆς της: εἶναι ποιητὲς ὅπως ὁ Β. Τ. Κιρίλωφ, ναυτικὸς καὶ γιὸς χωρικῶν ἢ Μ. Π. Γερασίμωφ, γιὸς ἐργάτη σιδηροδρόμων.

2. Φουτουριστὲς ἀστικῆς προέλευσης ποὺ ἑνώνονται μὲ τὴν Προλετκούλτ ἢ ποὺ ἐργάζονται παράλληλα μ' αὐτήν, μὰ ποὺ οἱ ἐπιλογὲς εἶναι γενικὰ προγενέστερες ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση.

Ποιὰ εἶναι τὰ κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς τάσεις, τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ κάνει τὴν ἑνότητά τους προσωρινὴ καὶ κυρίως φαινομενική;

Τὸ κοινὸ θέμα στοὺς φουτουριστὲς καὶ στοὺς ἰδεολόγους τῆς Προλετκούλτ, εἶναι βέβαια, ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἀπόρριψη τῆς περασμένης κουλτούρας. Ἀλλὰ ἐδῶ οἱ φουτουριστὲς παριστάνουν τοὺς προφῆτες. Τὸ πνευματικὸ κλῖμα τοῦ φουτουρισμοῦ ὑπῆρξε μιὰ ψυχολογικὴ προπαρασκευὴ γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴ ἐκλογὴ ποὺ συνεπάγεται σὰν τέτοιο καὶ ἀπὸ τὴ φύση τοῦ κινήματός του ὑπερβολὲς τοῦ λόγου. Ἀπὸ τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1912 (μανιφέστο «Ἕνα χαστούκι στὸ δημόσιο γοῦστο») οἱ Μαγιακόφσκι, Κλέμπνικωφ, Μπούρλιουκ καὶ Κρουτσένικ δηλώνουν ὅτι θέλουν «νὰ πετάξουν τοὺς Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόϊ κλπ. πάνω ἀπὸ τὴν κουπαστὴ τοῦ Σύγχρονου Ἀτμόπλοιου». Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου ὁ Μαγιακόφσκι πρὶν ἀπ' ὅλα «εὐτυχὴς γιὰ τὴν κατάρρευση τῶν καθεδρικῶν ναῶν» υἱοθετεῖ μιὰ ξέχωρα εἰρηνικὴ θέση γιὰ τὴν ἐποχὴ καὶ τὴ χώρα, καὶ δίνει στὸ περιοδικὸ τοῦ Γκόρκι «Λέτοπις» ἕνα εἰρηνικὸ ποίημα «Ὁ Πόλεμος καὶ τὸ Σύμπαν» ποὺ ἀπαγορεύτηκε ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ λογοκρισία. Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβρη, εἶναι γνωστό, ὁ Μαγιακόφσκι γράφει: «Εἶναι ἡ ἐπανάστασή Μου. Πῆγα στὸ Σμόλνυ. Δούλεψα. Ἔκανα

ὅ,τι μοῦ παρουσιάστηκε. Ἀρχίζουμε νὰ συγκεντρωνόμαστε». Ἀπὸ τὸ 1918, ἡ ἕνωση τῶν φουτουριστῶν μὲ τὴν ἐπανάσταση ἐκδηλώνεται μὲ τὴ δημιουργία ὁμάδων κομμουνιστῶν φουτουριστῶν τῶν «Κόμφουτς» ποὺ δὲν εἶχαν ἐξ ἄλλου, παρὰ λίγο καιρό, ζωή.

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ (ἀρχὲς 1918) δημιουργεῖται ὁ κρατικὸς ὀργανισμὸς ΙΖΟ ἐξαρτώμενος ἀπὸ τὴν Νάρκομπρος (Λαϊκὴ Ἐπιτροπὴ Ἐκπαίδευσης), προικισμένη μὲ πλήρεις ἐξουσίες καὶ μὲ πρόεδρο τὸν ζωγράφο Στέρεμπεργκ. Ἡ ΙΖΟ ποὺ ὑποδιαιρεῖται σὲ δύο αὐτόνομα καλλιτεχνικὰ κολλέγια (Μόσχα καὶ Πετρούπολη), δηλώνει τὴν ἐπιδοκιμασία τοῦ σοβιετικοῦ καθεστῶτος στὰ πιὸ τολμηρὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα. Ἡ ΙΖΟ ἔχει στὴν πραγματικότητα τὸν ἔλεγχο τῶν Σχολῶν τῶν Καλῶν Τεχνῶν, τῶν πινακοθηκῶν, τῶν περιοδικῶν, δημιουργεῖ ἕνα κεφάλαιο, μιὰ ἐπιτροπὴ ἀγορᾶς, ὀργανώνει πολλὲς ἐκθέσεις ἀνεικονικῆς ζωγραφικῆς. Τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1918 οἱ Μπρίκ, Πούνιν καὶ Μαγιακόφσκι φτιάχνουν τὴν ἐφημερίδα τῆς ΙΖΟ, «Ἡ τέχνη τῆς κομμούνας». Οἱ τάσεις τῆς ΙΖΟ, ποὺ συγκεντρώνει προσωπικότητες τόσο διαφορετικὲς ὅπως οἱ Μάλεβιτς, Πούνιν, Καντίνσκι, Ροντσένκο, Ὄσιπ, Μπρίκ, διακλαδίζονται σύμφωνα μὲ τὶς προσωπικότητες ποὺ ἀνήκουν σὲ διαφορετικὲς σχολές: φουτουριστές, μέλη τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. ἢ ἀκόμη, πιὸ σπάνια, τῆς Προλετκούλτ. Μιὰ ἀνθολογία φουτουριστικῶν ποιημάτων ποὺ ἐξέδωσε ὁ Μαγιακόφσκι προλογίζεται ἀπὸ τὸν Λουνατσάρσκι. Ἀλλὰ οἱ σαρκαστικὲς ἐπιθέσεις τῶν μελῶν τοῦ «Ἡ τέχνη τῆς κομμούνας» ἐνάντια στὸ Τμῆμα τῶν Μουσείων καὶ τῆς ὑπεράσπισης τοῦ παρελθόντος ποὺ ἐξαρτᾶται καὶ ἀπὸ τὴ Νάρκομπρος, τοὺς στοιχίζουν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ἐχθρῶν τους. Στὸ ποίημα «Εἶναι πολὺ νωρὶς γιὰ νὰ χαροῦμε» ὁ Μαγιακόφσκι πιστὸς στὴν παράδοση τοῦ «Ἕνα χαστούκι στὸ δημόσιο γοῦστο» ζητάει τὴν καταστροφὴ τῶν μουσείων. Ἀλλὰ ἡ ὁμοιότητα, ποὺ ἐπισημαίνεται ἀπὸ τὸν Ριπελίνο, μὲ τὴν ὠδὴ τοῦ προλετάριου ποιητῆ Κιρίλωφ «Ἐμεῖς» δὲν εἶναι παρὰ ἐπιφανειακή. Ὁ ποιητὴς τῆς Προλετκούλτ δὲν καλεῖ νὰ «κάψουμε τὸν Ραφαὴλ στὸ ὄνομα τῆς αὐριανῆς μέρας», νὰ «καταστρέψουμε τὰ μουσεῖα, νὰ ποδοπατήσουμε τὰ λουλούδια τῆς τέχνης» παρὰ μόνο στὴν προοπτικὴ μιᾶς παγκόσμιας συμφιλίωσης τοποθετημένης κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ κολλεκτιβισμοῦ, ἀντίθετου στὸ μπολσεβικισμὸ τοῦ Μαγιακόφσκι. Οἱ δυὸ τελευταῖες στροφὲς αὐτοῦ τοῦ ποιήματος τοῦ 1918 ἀντιπροσωπεύουν χωρὶς ἀμιβολία, μὲ περισσότερη ἀκρίβεια ἀπ᾽ ὅ,τι γνωρίζουμε γιὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ Ἀϊζενστάιν ἢ γιὰ τὶς μεταμορφωμένες πόλεις ἀπὸ τὸ χρωστήρα τοῦ Μάλεβιτς, αὐτὸ ποὺ ὑπῆρξε ἡ αἰσθητικὴ τῆς Προλετκούλτ:

«Οἱ μῦς καὶ τὰ μπράτσα εἶναι ἄπληστα γιὰ μιὰ γιγαντιαία ἐργασία.

Τὸ συντροφικό μας κουράγιο εἶναι ἕτοιμο γιὰ τὴ δημιουργικὴ ὀδύνη.

Χύνουμε στὶς κερῆθρες τῆς κυψέλης ἕνα θαυμαστὸ μέλι.

Καὶ βρίσκουμε γιὰ τοὺς πλανῆτες μας μιὰ καινούργια ὑπέροχη τροχιά.

Ἀγαποῦμε τὴ ζωή, τὸν ἄγριο καὶ μεθυσμένο σφυγμό της.
Γιατὶ ἡ ψυχή μας ἔχει σκληρύνει μέσα στὴν ὀδύνη καὶ τὴν ἄγρια μάχη.
Εἴμαστε ὅλοι καὶ εἴμαστε μέσα σ᾽ ὅλα, εἴμαστε ἡ φλόγα.
Εἴμαστε τὸ νικηφόρο φῶς, εἴμαστε ὁ ἴδιος ὁ Θεός, δικαστήριο καὶ νόμος». (Κιρίλωφ, «Ἐμεῖς»).

Ἡ φουτουριστικὴ ἐπιρροὴ ἐμφανίζεται. Φυσικὰ στὴ στροφὴ ὁρισμένων στίχων ἀλλὰ σκεπτόμαστε περισσότερο τὸν Μαρινέτι παρὰ τὸν Μαγιακόφσκι, καὶ τὸ ποίημα δείχνει τὴν κατεύθυνση πρὸς τὴν ὁποία μοιραῖα θὰ προσανατολιζόταν τὸ κίνημα: ἕνας μυστικισμός, ἀρκετὰ πλατειὰ ἁπλωμένος ἐξ ἄλλου στὰ πρῶτα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης, ἀλλὰ ποὺ πῆρε ἰδιαίτερη ἔκταση μέσα στὶς θεαματικὲς διαδηλώσεις τῆς Προλετκούλτ, προμηνύοντας τὶς σκηνοθεσίες τῶν μεγάλων θεαμάτων (Ἰνζερινόφσκι) τῆς Πετρούπολης στὰ 1920 - 21. «Ἡ τέχνη στὸ δρόμο» (τίτλος ἄρθρου ἑνὸς ἄλλου θεωρητικοῦ τῆς Προλετκούλτ, Π. Μ. Κερζέντσεφ), ποὺ πήγαινε ἀπὸ τὶς «συμφωνίες στὴ δόξα τῆς ἐργασίας» φτιαγμένες μὲ σφυρίχτρες ἐργοστασίων, στὶς ἀφίσσες γιὰ προπαγάνδα, εἶχε τεράστια σημασία, ὅπως ξέρουμε. Ἀλλὰ ἀκόμη μᾶς ἔφερε, «μέσα σ᾽ ἕνα κύμα ψαλμῶν, ὕμνων καὶ ἀμόρφων ἐπικρίσεων» νὰ γιορτάζουμε «τὴν ἐπανάσταση κάτω ἀπὸ τὴν ὄψη μιᾶς ἀστρικῆς ἀνατροπῆς». Ἡ «Λεζάντα τοῦ Κομμουνάρου» τοῦ Πιὸτρ Κοσλὼφ παιγμένη στὴν Προλετκούλτ τῆς Πετρούπολης στὰ 1919, παρουσίαζε τὸ γιὸ τοῦ Ἥλιου καὶ τὸ γιὸ τῆς Γῆς νὰ θριαμβεύουν πάνω στὶς δυνάμεις τοῦ κακοῦ καὶ νὰ σφυρηλατοῦν μέσα σ᾽ ἕνα ἀτελιὲ ἐγκαταστημένο στὰ βουνὰ ἕνα κομμουνάρο ποὺ κατεβαίνει στὰ ἐργοστάσια καὶ στὰ ὀρυχεῖα γιὰ νὰ παρασύρει τοὺς ἐργάτες καὶ νὰ τοὺς ὁδηγήσει μέσα ἀπὸ τὴν ἔρημο σὲ ἕνα λαμπρὸ μέλλον.

Ἐὰν ἡ κυβέρνηση τῶν Σοβιὲτ ἔχει μιὰ στάση πρῶτα συγκρατημένη καὶ μετὰ καθαρὰ ἀποδοκιμαστικὴ ὡς πρὸς τὴν Προλετκούλτ εἶναι γιὰ λόγους ταυτόχρονα ἰδεολογικούς, πολιτικοὺς καὶ αἰσθητικούς. Ὁ Λένιν καὶ τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα ὑπῆρξαν πάντοτε ἀντίθετοι στὴν ἰδέα μιᾶς προλεταριακῆς κουλτούρας. (Τὸ Ρ.Α.Π.Π. —ἕνωση προλεταριακῶν συγγραφέων— ποὺ ἱδρύθηκε στὰ 1922 καὶ διαλύθηκε δέκα χρόνια ἀργότερα, θὰ ἔχει τὴν ἴδια τύχη μὲ τὴν Προλετκούλτ ἂν καὶ εἶχε διακηρύξει μιὰ αὐστηρὴ μπολσεβίκικη ὀρθοδοξία). Ὁ Τρότσκι μέσα σ᾽ ἕνα ἀπὸ τὰ λιγότερο ἀδύναμα κεφάλαια τοῦ «Λογοτεχνία καὶ Ἐπανάσταση» (Ἰούλης 1924) δικαιολογεῖ αὐτὴ τὴν καταδίκη ἀρχῆς, ἀπὸ τὸν πρόσκαιρο χαρακτήρα τῆς δικτατορίας τοῦ προλεταριάτου, ποὺ δὲν θὰ εἶχε καὶ οὔτε θὰ ἔπρεπε νὰ φάχνει νὰ βρεῖ τὸν καιρὸ γιὰ νὰ δημιουργήσει μιὰ κουλτούρα ποὺ θὰ εἶναι δική του. Αὐτὸ ποὺ ὁ Λένιν πολεμᾶ στὴν προλεταριακὴ κουλτούρα («Ἀπὸ τὴν προλεταριακὴ κουλτούρα») εἶναι ἡ ἰδέα μιᾶς ἰδανικῆς ἀρχῆς, ποὺ ἐμφανίζεται καθαρὰ στὶς κολλεκτιβίστικες διακηρύξεις ποὺ παίρνουν ἕνα θεωρητικὸ τρόπο ἔκφρασης (Μπογντάνωφ, «Πολιτιστικὰ καθήκοντα τοῦ καιροῦ μας» καὶ κυρίως «Κριτικὴ τῆς προλεταριακῆς τέχνης» ἢ πολεμικὴ (Ὄσιπ Μπρίκ). Γι᾽ αὐτόν, ἡ δημιουργία μιᾶς προλεταριακῆς κουλτούρας ποὺ μοιάζει λίγο ἢ πολὺ

στὴν φουτουριστικὴ πρωτοπορία εἶναι ἕνας ἀντιπερισπασμὸς καὶ μιὰ σπατάλη δυνάμεων ἐνῶ ὑπάρχει, πάρα πολύ ἐπεῖγον, τὸ καθῆκον νὰ ἀγωνιστοῦμε ἐνάντια στὸν ἀναλφαβητισμὸ καὶ νὰ δώσουμε στὸ λαὸ μιὰ βασικὴ μόρφωση. «Γιὰ νὰ ἀρχίσουμε, μιὰ ἀληθινὴ ἀστικὴ κουλτούρα θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς εἶναι ἀρκετή». «Θὰ προτιμοῦσα, λέει ἀλλοῦ στὴν Κλάρα Ζέτκιν, τὴ δημιουργία δύο ἢ τριῶν δημοτικῶν σχολείων μέσα στὰ χαμένα χωριά, ἀπὸ τὸ ὡραιότερο κομμάτι μιᾶς ὁποιασδήποτε ἔκθεσης. Ἡ ἄνοδος τοῦ μορφωτικοῦ ἐπίπεδου τῶν μαζῶν θὰ δημιουργήσει μιὰ ὑγιῆ καὶ σταθερὴ βάση γιὰ τὶς ἰσχυρὲς ἀνεξάντλητες δυνάμεις ποὺ θὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης, τῆς ἐπιστήμης, τῆς τεχνικῆς. Ἡ ἐπιθυμία νὰ δημιουργήσουμε τὴν κουλτούρα καὶ νὰ τὴ διαδόσουμε εἶναι ἐξαιρετικὰ δυνατὴ σὲ μᾶς. Ἀλλὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ταυτόχρονα παθιαζόμαστε ὑπερβολικὰ γιὰ πειραματισμούς· πλάι στὰ σοβαρὰ πράγματα δαπανοῦμε πολλὲς δυνάμεις καὶ μέσα γιὰ ἀσημαντότητες».

Σύμφωνα μὲ τὸν Λουνατσάρσκι, «Ὁ Λένιν σκεπτόταν ὅτι μὲ τέτοιες προκαταλήψεις ἐνάντια στὴ φύση (οἱ θεωρίες τῆς Προλετκούλτ), τὸ προλεταριάτο θὰ ἀπομακρυνόταν ἀπὸ τὴ μελέτη καὶ τὴν ἀπόκτηση τῶν στοιχείων μιᾶς κουλτούρας ἤδη ἕτοιμης, καὶ ἀκόμη (...) φοβόταν τὴν διείσδυση, μέσα στὶς γραμμὲς τῆς Προλετκούλτ, κάποιας πολιτικῆς αἵρεσης.

Κατὰ τὸ δεύτερο πανρωσικὸ συνέδριο τῆς Προλετκούλτ ἡ ἐπέμβαση τοῦ Λένιν («Ἀπὸ τὴν προλεταριακὴ κουλτούρα») ἀκολουθήθηκε ἀπὸ ἕνα γράμμα τῆς Κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Κόμματος, ποὺ σκληραίνει τὴν ἐπίσημη θέση φτιάχνοντας ἕνα μῖγμα τριῶν ἢ τεσσάρων διαφορετικῶν θεμάτων, στὴν πραγματικότητα κατευθυνόμενο ἐνάντια στὶς διακηρύξεις ἀνεξαρτησίας τῆς Προλετκούλτ, στὰ λόγια μόνον «σοσιαλιστικῆς» κατὰ τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα:

Ἡ Προλετκούλτ ἔχει γεννηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση. Ἀποκαλέστηκε «ἀνεξάρτητη» ἐργατικὴ ὀργάνωση δηλαδὴ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Ἐκπαίδευσης τῶν καιρῶν τοῦ Κερένσκι. Μὲ τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση ἡ προοπτικὴ ἄλλαξε. Οἱ Προλετκούλτ συνέχισαν νὰ παραμένουν «ἀνεξάρτητοι», ἀλλὰ ἐδῶ ἐπρόκειτο γιὰ ἀνεξαρτησία ἀπὸ τὴ σοβιετικὴ ἐξουσία. Γι' αὐτὴν καὶ ἄλλες αἰτίες ἔχουν εἰσρεύσει μέσα στὴν Προλετκούλτ στοιχεῖα κοινωνικὰ ξένα γιὰ μᾶς, μικροαστικὰ στοιχεῖα ποὺ πολλὲς φορὲς μονοπώλησαν τὴ διεύθυνση τοῦ κινήματος. Φουτουριστές, ξεπεσμένοι, συνεργοὶ τῆς ἰδεαλιστικῆς φιλοσοφίας ἐχθρικῆς πρὸς τὸ μαρξισμὸ καὶ τέλος διάφοροι ἀποτυχημένοι, ἀντιπρόσωποι τῆς δημοσιογραφίας καὶ τῆς μικροαστικῆς τάξης ἔχουν ἀρχίσει σ' ὁρισμένα μέρη νὰ διευθύνουν τὴ δραστηριότητα.

«Κάτω ἀπὸ τὴν ὄψη μιᾶς «προλεταριακῆς κουλτούρας» προσφέρουν στοὺς ἐργάτες ἀστικὲς φιλοσοφικὲς ἀντιλήψεις (μαχισμός). Καί, στὸν τομέα τῆς τέχνης ἔχουν μεταδόσει στοὺς ἐργάτες γοῦστα παράλογα καὶ διεφθαρμένα (Φουτουρισμός)».

Αὐτὴ ἡ σύγκριση τῆς συγκεχυμένης ἰδεολογίας τῆς Προλετκούλτ καὶ τῶν παρεκλίσεών της μὲ τὴν φουτουριστικὴ αἰσθητικὴ στοιχίζει σ'

αὐτὸ τὸ τελευταῖο κίνημα (παρὰ τὴν χωρὶς περιορισμοὺς ἕνωση τῶν φουτουριστῶν μὲ τὴν Ἐπανάσταση) τὴν περιβολή του ἀπὸ μιὰ ἀτμόσφαιρα δυσπιστίας. Ἡ προσωπικὴ ἐχθρότητα τοῦ Λένιν γιὰ τὸ φουτουρισμὸ ἀντιτίθεται στὸν αἰσθητικὸ ἐκλεκτισμὸ τοῦ Λουνατσάρσκι, ποὺ προστατεύει τὶς πρωτοπορίες χωρὶς ἀμφιβολία ἀπὸ φόβο (τοῦ «ὑποστηρικτῆ τῶν τεχνῶν») μὴ καὶ δὲν περάσει κάτι σημαντικό. Τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν τῶν διαφορετικῶν αἰσθητικῶν εἶναι μερικὲς φορὲς διασκεδαστικὰ ὅπως αὐτὸ τὸ γράμμα τοῦ Λένιν στὶς 6 Μαΐου 1921:

«Δὲν εἶναι ντροπὴ νὰ ψηφίσετε ὑπὲρ τῆς δημοσίευσης «150.000.000» τοῦ Μαγιακόφσκι σὲ 5.000 ἀντίτυπα;

»Ἀνοησία, παραλογισμός, ἰδιορρυθμία καὶ ἀξίωση γιὰ ὅλ' αὐτά.

»Κατὰ τὴ γνώμη μου, δὲν ὑπάρχει παρὰ ἕνα στὰ δέκα ἀπὸ τὰ γραφτά του ποὺ θὰ ἄξιζε τὸν κόπο νὰ δημοσιευτεῖ καὶ σὲ ὄχι περισσότερα ἀπὸ 1.500 ἀντίτυπα γιὰ τὶς βιβλιοθῆκες καὶ τοὺς μανιακούς.

»Ὅσο γιὰ τὸν Λουνατσάρσκι ὀφείλει μιὰ ἐπανόρθωση γιὰ τὸν φουτουρισμό του».

Γνωρίζουμε ἐξ ἄλλου ὅτι ὁ Λένιν, ἔκπληκτος ποὺ ἔβλεπε νέους ζωγράφους νὰ προτιμοῦν τὸν Μαγιακόφσκι ἀπὸ τὸν Πούσκιν, ὁμολογεῖ τὴν ἀναρμοδιότητά του στὸν τομέα τῆς μοντέρνας τέχνης. Ἀλλὰ ὁ Λουνατσάρσκι, στὴν πραγματικότητα νοσταλγὸς τῆς κλασσικῆς τέχνης, γυρνάει γρήγορα πίσω χρησιμοποιώντας εὐκαιριακὰ παραθέσεις «ἀπὸ μνήμης» τῶν συζητήσεών του μὲ τὸν Λένιν (τὸ 1925 π.χ.: «Ὅσο γιὰ τὸ φουτουρισμό, ὁ Βλαντιμὶρ Ἴλιτς γνώριζε καλὰ ὅτι δὲν ἦταν ἡ τέχνη μιᾶς ἐποχῆς προόδου ἀλλὰ παρακμῆς»). Τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1923 ρίχνει τὸ σύνθημα ««Ἐπιστροφὴ στὸν Ὀστρόβσκι!», ποὺ ἐπικυρώνει ὁριστικὰ τὴν ἀπόσταση ποὺ ἡ Νάρκομπρος θέλει νὰ κρατήσει ἀπὸ τὰ ἐξτρεμιστικὰ κινήματα.

Μετὰ τὴν ἐπέμβαση τοῦ Λένιν καὶ τοῦ Κόμματος, ἡ Προλετκοὺλτ ἀναθεωρήθηκε σὲ κάποιο μέτρο. Ἀλλὰ διατηρεῖ τὶς θέσεις τοῦ Μπογκντάνωφ. Ἡ ἀποτυχία τῆς προσπάθειάς του γιὰ διεθνοποίηση καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς Ν.Ε.Π. σὲ ἀντίθεση σὲ ὅλα τὰ διακριτικὰ χαρακτηριστικά του (ὁ ποιητὴς Μ. Π. Γκερασσίμωφ ἐγκαταλείπει τὸ Κόμμα σὲ ἔνδειξη ἀποδοκιμασίας), σημαδεύει τὴ γρήγορη παρακμή του. Ἐπιδίδεται σὲ πολεμικὲς μὲ τὴν ΛΕΦ καὶ τὸ ΡΑΠΠ ποὺ εἶχε φτιαχτεῖ πρόσφατα καὶ ἐξαφανίζεται κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 20.

Τὸ δρᾶμα τῶν φουτουριστῶν ὑπῆρξε μέσα στὴν καταχρηστικὴ ἐξομοίωση τῶν αἰσθητικῶν θέσεών τους, καὶ τοῦ ἀριστερισμοῦ τοῦ Μπογκντάνωφ (ὁ σταλινικὸς ἱστορικὸς Λεμπέντεφ). Κατὰ τὸ σχηματισμὸ τῆς ΛΕΦ, οἱ πρῶτοι διαξιφισμοὶ ἔγιναν ἀκριβῶς ἐπάνω στὸ θέμα τῆς ἄμεσης εὐθυγράμμισης μὲ τὴ διάθεση τῶν μαζῶν ποὺ ἀπαιτοῦσαν τὰ αὐτοδίδακτα στοιχεῖα τῆς Προλετκούλτ, καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία τῶν μελῶν τῆς ΛΕΦ· παράδοξα, ἦταν οἱ δεύτεροι ποὺ βρέθηκαν ἀποφασιστικότερα καὶ βαθύτερα πολιτικοποιημένοι. Ξέρουμε ὅτι μιὰ τέτοια διαμάχη ἐπαναλήφτηκε, μὲ ἐλαφρὲς διαφορὲς στὸ τέλος τῆς ζωῆς τοῦ Μαγιακόφσκι, ποὺ ἐγκατέλειψε στὰ 1930, μετὰ ἀπὸ ἐπανειλημμένες κατη-

γορίες γιὰ ἐσωτερισμό, τὴν καινούργια ΛΕΦ γιὰ νὰ ἑνωθεῖ μὲ τὴν ΡΑΠΠ, γιατὶ αὐτὴ εἶναι: «ἡ ὀργάνωση ἡ πιὸ κοντινὴ στὸ Κομμουνιστικὸ κόμμα» καὶ ἀναγκάστηκε νὰ ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τοὺς δικούς του.

Μέσα στὰ συμπλέγματα καὶ στὴ δίνη τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων ὅλων τῶν πλευρῶν καὶ ὅλων τῶν τάσεων, ποὺ συχνὰ παρουσιάζονται ἑνωμένα ἀπὸ παρεξηγήσεις ἢ τακτικὲς θέσεις, ἢ ἀντίπαλα ἀπὸ προσωπικὲς αἰτίες ἢ σημεῖα ὁρολογίας, χαρακτηριστικὰ τοῦ πνευματικοῦ πεδίου τῆς Ρωσίας τοῦ στρατιωτικοῦ κομμουνισμοῦ καὶ τῆς ΝΕΠ, ἡ θέση τοῦ Ἀϊζενστάιν εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ δύσκολες νὰ καθοριστεῖ.

Εἶναι τὸ ἴδιο τολμηρὸ νὰ μιλᾶ κανεὶς γιὰ μιὰ βαθειὰ ἐπίδραση τῆς Προλετκούλτ ἐπάνω στὸν Ἀϊζενστάιν ὅσο καὶ νὰ τὸν καθορίζει σὰν τὸ προϊὸν τοῦ συνόλου τῶν ἐπιρροῶν τῆς Προλετκούλτ, τοῦ Φουτουρισμοῦ, τοῦ Μέγιερχολντ κλπ. Θὰ περιοριστοῦμε ἐδῶ, νὰ σημειώσουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ βήματα ποὺ τὸν ἔφεραν σὲ μιὰ διαλεκτικὴ θεωρία τοῦ θεάματος ποὺ θεωροῦσε καὶ ἐπέβαλλε τὸν ὑπολογισμὸ τοῦ ἀποτελέσματος ποὺ εἶχε προαισθανθεῖ ὁ Μέγιερχολντ, τὴν ἀναγκαιότητα γιὰ μιὰ ταξικὴ ἐργασία, ἀντιμέτωπη μὲ ὅλη τὴν ἀοριστία καὶ τὴ σύγχυση ποὺ εἴδαμε ἀπὸ τὴν Προλετκούλτ, τὴν ἄρνηση τοῦ μύθου σὲ ὄφελος τοῦ στοιχείου, ποὺ διεκδικοῦσαν τὰ πρωτοποριακὰ κινήματα καὶ ἔδαζαν στὴν πράξη μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου μὲ τὰ «κινηματο-χρονικά».

Ἐξ ἄλλου δὲν θὰ ἐπιμείνουμε πάνω στὰ χαρακτηριστικὰ τῶν θεατρικῶν σκηνοθεσιῶν στὶς ὁποῖες ὁ ἴδιος ὁ Ἀϊζενστάιν, ἡ Μαίρη Σέτον, ὁ Μοράντο Μοραντίνι καὶ οἱ σύντροφοι τοῦ Ἀϊζενστάιν ὑπῆρξαν ἀρκετὰ σαφεῖς.

Μετὰ τὴν ἀποστράτευσή του ὁ Ἀϊζενστάιν ξαναβρίσκει τὸν παιδικό του φίλο, Μαξὶμ Στράους, τὸν Αὔγουστο τοῦ 1920 στὴ Μόσχα. «Καὶ οἱ δύο εἴμαστε τρελλοὶ γιὰ τὸ θέατρο, διηγεῖται. ὁ Στράους. Θέλαμε νὰ τὰ καταργήσουμε ὅλα. Μπολσόι ἢ Μαλύ, Θέατρος Τέχνης, ὅλες οἱ παλιὲς μπουτίκ ἦταν καλὲς γιὰ κάψιμο.

»Θελήσαμε νὰ γραφτοῦμε σὲ ἐργατικὰ θέατρα. Δὲν θέλησαν νὰ μᾶς δεχθοῦν. Ἐξ ὁρισμοῦ τέτοιες ἐπιχειρήσεις ἦταν προορισμένες γιὰ τὸ προλεταριάτο. Ἕνα ποσοστὸ 10%, ἐξαντλημένο ἀπὸ καιρὸ προοριζόταν γιὰ μαθητὲς ἄλλης καταγωγῆς. Ὁ Σεργκέι ἦταν γιὸς μηχανικοῦ, ἐγὼ γιὸς γιατροῦ. Οἱ πόρτες ἔκλειναν μπροστά μας ἕως τὴν ἡμέρα ποὺ ὁ Ἀϊζενστάιν διορίστηκε σὰν διακοσμητὴς στὴν Προλετκούλτ».

Στὸ πρῶτο ἐργατικὸ θέατρο τῆς Προλετκούλτ σχεδιάζει σκηνικὰ καὶ κοστούμια «μόνον γιὰ ἕνα ἢ δύο θεάματα» (Γιούτκεβιτς). Συνεργάζεται μὲ τὸν Βαλεντὶν Σμίκλαγιεφ ἕνα μαθητὴ τοῦ Στανισλάβσκι γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ Μαίρη Σέτον λέει ὅτι ἦταν ἕνας θεωρητικὸς τῆς Προλετκούλτ, «μέχρι μιὰ ἀσυμφωνία ἀρχῆς» (Ἀϊζενστάιν), ποὺ ἔρχεται κατὰ τὴ διάρκεια τῆς προετοιμασίας τοῦ «Γκρεμοῦ» τοῦ Βαλέριαν Πλέτνεφ (διευθυντὴς τοῦ θεάτρου τῆς Προλετκούλτ τῆς Μόσχας, καὶ ἀργότερα σεναριογράφος τοῦ «Ἡ ἀπεργία»). Ὁ συνεταιρισμὸς διακόπηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1922. Ὁ Ἀϊζενστάιν εἶχε γίνει δεκτὸς λίγο καιρὸ πρὶν στὸ ἀτελιὲ τοῦ

Μέγιερχολντ ὅπου μένει ἐννέα μῆνες. Ταυτόχρονα δουλεύει μὲ τὸν Γιούτκεβιτς γιὰ σκηνοθέτες διαφόρων τάσεων, μεταξὺ ἄλλων τὸ «Μάστφορ» τοῦ Φόρεγγερ (ποὺ προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει μία commedia dell' arte προσαρμοσμένη στὴ σοσιαλιστικὴ Ρωσία, καὶ ὑφίσταται τὴν ἐπιρροὴ τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς Ἀμερικῆς). Ἐπίσης συχνάζει στὴν ὁμάδα ΦΕΚΣ στὴν Πετρούπολη.

Ὅταν ὁ Ἄϊζενστάιν ξαναγυρίζει στὴν Προλετκούλτ, εἶναι τὸ φθινόπωρο τοῦ 1922, μὲ τὴν ἵδρυση τοῦ ἀτελιὲ τῆς Προλετκούλτ, σχολὴ δραματικῆς τέχνης: «Στὴν ἀρχὴ γίνεται φυσικὴ διαπαιδαγώγηση — σπόρ, μπόξ, ἐλαφρὺς ἀθλητισμός, ὁμαδικὴ παιχνίδια, ὁπλασκία, καὶ βιομηχανική. Στὴ συνέχεια ἀσχολοῦνται εἰδικὰ μὲ τὴ φωνή, μετὰ διδάσκουν τὴν ἱστορία τῆς πάλης τῶν τάξεων. Ὁ διευθυντὴς τοῦ ἀτελιὲ τῆς διαπαιδαγώγησης εἶναι ὁ Ἄϊζενστάιν») («Ραμπότχαγια Γκαζέτα»). Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1923 εἶναι ἐπίσης ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ Περετρού (περιοδεύουσα ὁμάδα τῆς Προλετκούλτ). Τὸ Μάρτη τοῦ 1923 κατὰ τὴ διάρκεια τῆς προετοιμασίας τοῦ «Σοφοῦ» τοῦ Ὀστρόφσκι, γυρίζει τὸ μικροῦ μήκους «Ἐφημεράδα τοῦ Γκλουμώφ» ποὺ ἔρχεται νὰ παρεμβληθεῖ μέσα στὴ σκηνοθεσία του (πρεμιέρα στὶς 22 Ἀπριλίου). Εἶναι ταυτόχρονα μιὰ μίμηση τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου καὶ μιὰ κακὴ παρωδία τῶν Κινοπράβντα τοῦ Βερτώφ. (Τὸ φίλμ ἐξ ἄλλου συμπεριλήφτηκε στὴ συνέχεια μέσα στὸ νούμερο 19 τῆς Κινοπράβντα, ποὺ ἀφιερώθηκε στὴν Προλετκούλτ).

«Τὸ μοντὰζ τῶν ἀτραξιὸν» δημοσιεύτηκε στὸ νούμερο 3 τοῦ ΛΕΦ καὶ ὁ Ἄϊζενστάιν σκηνοθετεῖ ἕνα «agit - guignol» τοῦ Τρετιάτωφ, «Ἀκοῦς τὴ Μόσχα;». Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1924 εἶναι ἡ σκηνοθεσία, μέσα σ' ἕνα ἐργοστάσιο φωταερίου, ἑνὸς ἄλλου ἔργου τοῦ Τρεπάκωφ «Μάσκες Φωταερίου».

Ἡ ἀπεργία πραγματοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Ἰούλιο καὶ ἔπειτα μὲ τὴν κολλεκτίβα τῆς Προλετκούλτ. Τὸ ἔργο μονταρισμένο στὸ τέλος τῆς χρονιᾶς, βγαίνει τὴν πρώτη Φεβρουαρίου 1925. Ἐνδιάμεσα, ὁ Ἄϊζενστάιν εἶχε διακόψει μὲ τὴν Προλετκούλτ. Στὶς ἀρχὲς τοῦ χρόνου μία πολεμικὴ τὸν βάζει σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Βαλέριαν Πλέτνεφ στὴν ἐπιθεώρηση «Κίνο - μεντέλια» ἐξ αἰτίας τῆς ἀναχώρησής του. Μετὰ τὴ δημοσίευση στὸ «Κίνο - ζουρνὰλ ΑΡΚ» (Νο 4 - 5 τοῦ 1925) τοῦ «Τὸ ζήτημα μιᾶς ὑλιστικῆς προσέγγισης τῆς μορφῆς» θίγει τὴν προετοιμασία τοῦ 1905 ποὺ γεννάει τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν». Μποροῦμε λοιπὸν νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ θεατρική του περίοδο ἔχει τελειώσει.

Μέσα σ' ἕνα κείμενο ἀπ' ὅπου δὲν ἀπουσιάζει ἡ πρόκληση ἐπειδὴ εἶχε συνταχθεῖ στὰ 1926 γιὰ τὴ γερμανικὴ ἐφημερίδα («A personal Statement») ὁ Ἄϊζενστάιν γράφει:

«Τὸ θέατρο τῆς Προλετκούλτ ἀναζητοῦσε ἐνεργητικὰ καινούργιες μορφὲς τέχνης ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὴν ἰδεολογία τῆς νέας δομῆς τοῦ Κράτους στὴ Ρωσία. Ἡ ὁμάδα μας ἦταν φτιαγμένη ἀπὸ νέους ἐργάτες ποὺ εὔχονταν τὴ δημιουργία μιᾶς αὐθεντικῆς τέχνης· γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ ἔδειχναν ἕνα ταμπεραμέντο καὶ μιὰ ἄποψη τελείως καινούργια στὸν κό-

σμο καὶ στὶς τέχνες. Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ ἰδέες τους καὶ οἱ καλλιτεχνικές τους ἀπαιτήσεις συμβάδιζαν τελείως μὲ τὶς δικές μου, ἂν καὶ ἐπειδὴ ἀνῆκα σὲ διαφορετικὴ τάξη δὲν ἔφθασα στὰ ἴδια συμπεράσματα παρὰ μόνον ἀπὸ μιὰ θεωρητικὴ διαδικασία».

Εἶναι αὐτὴ ἡ πνευματικὴ καὶ ὄχι συγκινησιακὴ - ἐνστικτώδικη διαδικασία ποὺ πρέπει (πολὺ περιληπτικὰ) νὰ ἐξετάσουμε. Σὲ κάθε περίπτωση φαίνεται ὅτι θὰ πρέπει νὰ ἐξαιρέσουμε τὴν εἰκόνα ἑνὸς παιδικοῦ καὶ ἁπλοϊκοῦ ἀναρχισμοῦ ποὺ παρουσιάζει ὁ Ἀλεξαντρώφ: «Ἀγωνιζόμαστε ὅλοι γιὰ τὴν κατάργηση τῶν παραδοσιακῶν θεάτρων. Καὶ μᾶς ἔπαιρναν στὰ σοβαρά. Θυμᾶμαι μιὰ συζήτηση ὅπου (...) ὁ Λουνατσάρσκι ἐκλιπαροῦσε σχεδὸν τὸν Ἀϊζενστάιν νὰ μὴ τὸν ἀναγκάσει νὰ κλείσει τὸ θέατρο Μαλύ».

Αὐτὰ τὰ χρόνια γιὰ τὸν Ἀϊζενστάιν, «ὑπῆρξαν ἕνας πεισματικὸς ἀγώνας. Στὰ 1922 ἔγινα διευθυντὴς τοῦ Πρώτου Θεάτρου Ἐργατῶν τῆς Μόσχας (τὸ θέατρο τῆς Προλετκοὺλτ - νδρ) καὶ διέκοψα ὁριστικὰ μὲ τὶς ἀπόψεις τῆς διοίκησης τῆς Προλετκούλτ. Ἡ ὁμάδα τῆς Προλετκοὺλτ συμφωνοῦσε μὲ τὴ θέση τοῦ Λουνατσάρσκι: νὰ κρατήσουμε τὶς παλιὲς παραδόσεις καὶ νὰ συμβιβαστοῦμε πάνω στὸ θέμα τῆς ἐπαναστατικῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας».

Ἐχθρικὸς ταυτόχρονα πρὸς τὴν ἀστικὴ τέχνη καὶ τὸ μυστικισμὸ τῶν πρώτων χρόνων τοῦ σοσιαλισμοῦ, ἐνθουσιώδης γιὰ τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο (ποὺ ἦταν ἐνάντια στὸν ἐξπρεσσιονισμό), καὶ ἀντιπροσώπευε μιὰ βιομηχανοποίηση τῆς τέχνης ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ δώσει θέση σὲ μιὰ ἀληθινὴ προλεταριοποίηση, ὁ Ἀϊζενστάιν εἶπε στὰ 1940, ἁπλοποιώντας λίγο, ὅτι ἡ ἰδέα γιὰ τὴν Ἀπεργία ἦρθε ἀπὸ ἀνάγκη γιὰ νὰ ἀπαντήσει στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο. Μὲ δανεισμοὺς ἢ ἀπὸ τὰ «εἴδη» τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς λογοτεχνίας ἢ ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ σπὸρ καὶ τοῦ μιούζι - χώλλ προετοιμάζεται γιὰ νὰ «ἀπαντήσει» στὸ θεατρικὸ τομέα: μετὰ τὶς «ἀτραξιὸν μὲ τὸ σπὸρ» τοῦ «Μεξικανοῦ», «ὁ Σοφὸς» παρουσιάζει «ἀτραξιὸν ἀπὸ τὸ τσίρκο», ἐνῶ ἡ σκηνοθεσία πλεονεκτοῦσε ἐξ αἰτίας τῆς κατασκευῆς τῆς «Ἀρρένας» τῆς Προλετκούλτ, ποὺ ἐγκατέστησε τὸ θέατρο στὸ σπίτι ἑνὸς ἀστοῦ μετανάστη. Σύμφωνα μὲ τὸν Γιούτκεβιτς «αὐτὲς οἱ ἀντιλήψεις ἦταν τελείως ἀντίθετες μὲ ὅ,τι γινόταν στὴν Προλετκοὺλτ ἐκείνη τὴν ἐποχή: ὁμόφωνες συντροφικὲς δηλώσεις, ἐπαναστατικοὶ στίχοι, μὲ ἀποτελέσματα ἐντελῶς μέτρια ἀπὸ θεατρικὴ ἄποψη».

Ἡ προσέγγιση τοῦ Ἀϊζενστάιν μὲ τὴν ΛΕΦ ἐπέρχεται μὲ τὴ δημοσίευση τοῦ πρώτου του μανιφέστου στὸ περιοδικὸ τοῦ Μαγιακόφσκι καὶ μὲ τὴ σκηνοθεσία τῶν δύο ἔργων τοῦ Τρεπάκωφ (ἕνα ἀπὸ τὰ σπάνια μέλη τῆς ΛΕΦ ποὺ διατήρησε καλὲς σχέσεις μὲ ὅλα τὰ μέλη της κατὰ τὴ διάρκεια τῆς διάλυσης τῆς ὁμάδας, γιατὶ συγκέντρωνε ὁ ἴδιος ὅλα τὰ ἰδιαίτερά της χαρακτηριστικά). «Ὑπῆρξα ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἄκαμπτους ὑποστηρικτὲς τῆς ΛΕΦ, ὅπου θέλαμε τὸ καινούργιο, δηλαδὴ ἔργα ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς καινούργιες κοινωνικὲς συνθῆκες τῆς τέχνης. Εἴχαμε μὲ τὸ μέρος μας τοὺς Μέγιερχολντ, Μαγιακόφσκι».

Μέσα σ' ένα κείμενο τοῦ 1945 («Πῶς ἔγινα σκηνοθέτης») ὁ Ἀϊζενστάιν θυμίζει τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο γεννήθηκε αὐτὴ ἡ συμμαχία. «Ἀπὸ παντοῦ ξεσηκωνόνταν ἡ ἴδια ἄγρια κατακραυγὴ ἐνάντια στὴν τέχνη: κατάργηση τοῦ «συμβολικοῦ», τὸ σύμπτωμά της ἀπὸ τὸ ἀκατέργαστο στοιχεῖο· τοῦ ὑλικοῦ της ἀπὸ τὴν ἀπουσία θέματος· τῶν νόμων της ἀπὸ τὴ δόμησή· τῆς ἴδιας τῆς ὕπαρξής της ἀπὸ μιὰ συγκεκριμένη, πραγματικὴ ἀνασύσταση τῆς ζωῆς, χωρὶς μεσάζοντες τοὺς μύθους καὶ τὶς εἰκονικότητες.

»Ἡ ΛΕΦ συγκεντρώνει τὰ πιὸ ποικίλα ταμπεραμέντα, τὶς πιὸ ἀνόμοιες κουλτοῦρες καὶ τὶς πιὸ ἑτερογενεῖς αἰτίες γιὰ δράση, μέσα σ' ἕνα κοινὸ πρόγραμμα πολέμου ἐνάντια στὴν τέχνη».

Ἡ ἀπομάκρυνση ὡς πρὸς τὴν Προλετκοὺλτ προκλήθηκε ἀπὸ αὐτὴ τὴν πραγματικότητα ὅτι τὸ ζήτημα γιὰ μιὰ καινούργια τέχνη ἔχει λιγότερο παρανοηθεῖ (ἐφ' ὅσον ὁ Ἀϊζενστάιν, νέος συμμερίζεται μερικὲς ἀπὸ τὶς ἐξτρεμιστικὲς διακηρύξεις του) παρὰ πλαγιοτοποθετηθεῖ. Γιούτκεβιτς: «Ὁ Ἀϊζενστάιν θεωροῦσε ὅτι τὸ καινούργιο θέατρο θὰ ἔπρεπε ἀκριβῶς νὰ γεννηθεῖ ἀπὸ τὴ βαθειὰ μελέτη ὅλης τῆς κουλτούρας τοῦ παρελθόντος, ἀπὸ τὴν τέλεια γνώση τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κινηματογράφου».

Τὸ πρόβλημα, στὴν πραγματικότητα δὲν βρίσκονταν στὴν ἄρνηση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ἀλλὰ στὴν ἀνακάλυψη τῶν τεχνικῶν ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ δανειστεῖ καὶ μέσα στὴν ἀντιστροφὴ αὐτῶν τῶν τεχνικῶν: ἀπὸ παθητικὲς θεωρητικὲς νὰ τὶς κάνει νὰ γίνουν ἐνεργητικὲς (αὐτὴ ἡ πρόθεση φαίνεται καθαρὰ σὲ ὅλες τὶς δηλώσεις τοῦ Ἀϊζενστάιν πάνω στὸν Γκρίφφιθ, ἀπὸ μερικὲς φράσεις ποὺ παραθέτει ὁ Μιτρὺ ἀπὸ τὸ καταπληκτικὸ δοκίμιο «Ὁ Γκρίφφιθ, ὁ Ντίκενς καὶ ἐμεῖς».

Ὅταν ἡ γραμμὴ τῆς ΝΕΠ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν εἰσαγωγὴ πολλῶν ξένων ἔργων ὁ Ἀϊζενστάιν (ποὺ βλέπει τὴν «Μ ι σ α λ λ ο δ ο ξ ί α» τὸ φθινόπωρο τοῦ 1921) ἀναπτύσσει μὲ τὸν Γιούτκεβιτς καὶ τὴν ΦΕΚΣ μιὰ «θεωρία τῶν εἰδῶν». Ἔτσι ζητᾶ ἀπὸ τὸν Γιούτκεβιτς νὰ δώσει ἕνα κύκλο διαλέξεων πάνω σὲ ἔργα περιπετειῶν τῆς ἀστυνομικῆς φιλολογίας κλπ.

Ἀντὶ μιᾶς θεματικῆς, ὑπάρχει λοιπὸν μιὰ τεχνικὴ ποὺ ἀναζητᾶ μέσα στὴν ἀμερικάνικη προσφορὰ καὶ στὶς ὑπόλοιπες ἐκδηλώσεις της, ὅπως ὁ τεϊλορισμὸς κλπ.. «Στὴν ἀρχὴ ἡ σκηνοθεσία (τῶν τριῶν ἔργων στὴν Προλετκοὺλτ) ἦταν ἕνας μαθηματικὸς ὑπολογισμὸς συγκινητικῶν στοιχείων ποὺ τότε ἀποκαλοῦσα «ἀτραξιόν» (...). Χρησιμοποίησα βασικὰ τεχνικὰ μέσα γιὰ νὰ δοκιμάσω νὰ πραγματοποιήσω τὶς θεατρικὲς αὐταπάτες μὲ μαθηματικοὺς ὑπολογισμούς (...). (Στὸ «Μάσκες φωταερίου») οἱ μηχανὲς ἐργάζονται καὶ οἱ «ἠθοποιοὶ» ἐργάζονται· γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸ ἀντιπροσώπευε τὴν ἐπιτυχία μιᾶς τέχνης πραγματικῆς, ὑψηλὰ ἀντικειμενικῆς».

Κατὰ τὴ δημοσίευση τοῦ «Μοντὰζ τῶν ἀτραξιόν» ὁ Ἀϊζενστάιν βρίσκεται πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τὶς κολλεκτιβίστικες θεωρίες τῆς Προλετκούλτ. Εἶναι μιὰ χονδρὴ παρανόηση αὐτὴ ποὺ κάνει ὁ Λεμπέντεφ ὅταν γράφει

ὅτι «ἡ θεωρία τοῦ μοντὰζ τῶν ἀτραξιόν, στὴ βάση τῆς ὁποίας ὑπῆρξε ὁ χυδαῖος ὑλιστικὸς περιορισμὸς τοῦ ἀνθρώπου, ἐνεργοῦ ὑποκειμένου τῆς γνώσης, στὸ ἐπίπεδο τοῦ ζώου ποὺ ἀντιλαμβάνεται παθητικά, δὲν ἔχει τίποτε κοινὸ μὲ τὴ μαρξιστικὴ ἐπιστήμη τῆς τέχνης». Μέσα στὸ μανιφέστο, ὅπου συγκρίνει τὴν ἔρευνά του μὲ ἐκείνη τοῦ George Gross καὶ τὸ φωτομοντὰζ τοῦ Ροντσένκο ὁ Ἀϊζενστάιν γράφει:

«Τὸ παλιὸ θέατρο «ἀντιπροσωπευτικο-ἀφηγηματικὸ» ἔχει ἐξαντληθεῖ. Γιὰ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει ἔρχεται τὸ θέατρο τῆς «ἀζίτ-ἀτραξιόν» δυναμικὸ καὶ ἐκκεντρικό

»Τὸ καθῆκον αὐτοῦ τοῦ θεάτρου, ὅπως καὶ κάθε θεάματος, εἶναι ἡ «ἐπεξεργασία» τοῦ θεατῆ. Τὸ θεμελιῶδες ὑλικὸ τοῦ θεάτρου εἶναι ὁ θεατής, ὁ σχηματισμὸς τοῦ θεατῆ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμητὴ κατεύθυνση (ψυχικὴ κατάσταση).

»Τὸ θέμα καὶ ἡ πλοκὴ ἀνήκουν στὰ παλιὰ θέατρα τῶν «ἀναπαραστάσεων» καὶ εἶναι τελείως περιττὰ στὸ καινούργιο θέατρο τῆς «ἀζίτ-ἀτραξιόν». (Νὰ κάνεις ἕνα καλὸ θέαμα σημαίνει), «νὰ χτίσεις ἕνα στερεὸ πρόγραμμα τσίρκου ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὶς θέσεις τοῦ ἔργου ποὺ ἔχει παρθεῖ σὰν βάση. Μόνον οἱ ἀτραξιὸν καὶ τὸ σύστημά τους ὁρίσκονται στὴ βάση τῆς ἀποτελεσματικότητας τοῦ θεάματος».

Αὐτὸ τὸ πήδημα τοῦ Ἀϊζενστάιν, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀόριστη συγκατάθεση τῆς ἄκρης τῶν χειλιῶν στὶς ἀόριστες θεωρίες τῆς Προλετκούλτ, πρὸς μιὰ «μέθοδο γιὰ νὰ πραγματοποιηθοῦν τὰ φίλμ τῶν ἐργατῶν» εἶναι θεωρητικὰ ἐπεξεργασμένη καὶ ἐμβαθύνεται μέσα στὸ κείμενο ἐπάνω στὴν Ἀ π ε ρ γ ί α καὶ στὸν Βερτὼφ καὶ στὸ δοκίμιο τοῦ 1925 μὲ ἀκριβῆ τίτλο «Ἡ μέθοδος κατασκευῆς ἐργατικῶν φίλμ». Στὴ συνέχεια ὁ Ἀϊζενστάιν, βασισμένος μέσα στὴ δουλειὰ γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ Θ ω ρ η κ τ ο ῦ Π ο τ έ μ κ ι ν καὶ τῶν ἐπόμενων φίλμ δὲν θὰ δημοσιεύσει σημαντικὸ θεωρητικὸ δοκίμιο πρὶν ἀπὸ τὸ μανιφέστο τῆς καινούργιας του θεωρίας τοῦ πνευματικοῦ κινηματογράφου: «Προοπτικὲς» στὰ 1929.

Ἡ οὐσία τοῦ πρώτου αὐτοῦ θεωρητικοῦ στοχασμοῦ περιστρέφεται στὰ ἀκόλουθα σημεῖα: 1. Ἡ ταξικὴ προσέγγιση· 2. Εἰδικὴ ὁμιλία γιὰ ἕνα κοινωνικὰ χρήσιμο ἀποτέλεσμα· 3. Ἐπιλογὴ τῶν διεγέρσεων —σὲ σχέση μὲ τὴν ταξικὴ ἀποδοχή τους.

«Μιὰ τέτοια ἀντίληψη τοῦ θεάτρου ὁδηγοῦσε κατευθείαν στὸν κινηματογράφο: Μόνο ἡ πιὸ ἀμείλικτη ἀντικειμενικότητα μποροῦσε νὰ εἶναι ἡ σφαῖρα τοῦ κινηματογράφου (...). Δὲν θεμελιωνόμαστε πάνω στὴ δημιουργικὴ διαίσθηση ἀλλὰ πάνω σὲ μιὰ ὀρθολογιστικὴ δόμηση συγκινησιακῶν στοιχείων».

Γιὰ νὰ ἀφιερωθῆ στὸν κινηματογράφο ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀφοῦ τέλειωσε τὸ γύρισμα τῆς «Ἀ π ε ρ γ ί α ς» (ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ τὴν προβολὴ τοῦ φίλμ), παραιτεῖται ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ θεάτρου τῆς Προλετκούλτ. Ὁ χαρακτήρας τῆς Προλετκοὺλτ εἶναι ἔκδηλος στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ διεύθυνσή του κατανέμει τὴ δραστηριότητά του στὸ θέατρο ἐγκαταλείποντας τὴ σειρὰ «Πρὸς τὴ δικτατορία» μετὰ τὴν Ἀ π ε ρ γ ί α. Μέσα στὸ

«Μιὰ προσωπικὴ δήλωση» ὁ Ἀϊζενστάϊν συμπεραίνει τὴν ἀδυναμία τῆς Προλετκοὺλτ νὰ παράγει ὁτιδήποτε· ἀνήκει ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἐξῆς στὸ παρελθὸν ὅπως καὶ τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Στανισλάφσκι.

Д Е К Р Е Т

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий Делами
Совета Народных Комиссаров: Влад Бонч-Бруевич
Секретарь:

Москва, Кремль.
Августа 27 дня 1919 г.

Τὸ διάταγμα ἐθνικοποίησης τοῦ κινηματογράφου
(ὑπογραμμένο ἀπὸ τὸν Λένιν)

ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜ

'Η Δημιουργία εἶναι μιὰ ἔννοια ποὺ ἐμεῖς οἱ συγγραφεῖς μεταχειριζόμαστε πολὺ λεύτερα, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ τὸ κάνουμε. 'Η δημιουργία εἶναι ἕνας βαθμὸς ἔντασης ποὺ φτάνει στὸ ἔργο τῆς τέχνης ὅπου ἡ ταχύτητα τῆς δουλειᾶς του ἀποσπᾶ ἀπὸ τὶς ἀποθῆκες τῆς γνώσης καὶ τῶν ἐντυπώσεων τὰ πιὸ ἐξέχοντα καὶ χαρακτηριστικὰ γεγονότα, φωτογραφίες, λεπτομέρειες καὶ τὶς ἀποδίδει μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀκρίβεια, μὲ ζωντανὲς καὶ καταληπτὲς λέξεις. 'Η νεαρή μας λογοτεχνία δὲν μπορεῖ νὰ καυχηθεῖ ὅτι κατέχει αὐτὴ τὴν ποιότητα. 'Η παρακαταθήκη τῶν ἐντυπώσεων, τὸ σύνολο τῶν γνώσεων τῶν συγγραφέων μας δὲν εἶναι πλατιά, καὶ δὲν ὑπάρχουν σημάδια μιᾶς ξεχωριστῆς ἀγωνίας γιὰ νὰ τὰ εὑρύνουν ἢ νὰ τὰ πλουτίσουν.

Μαξὶμ Γκόρκυ

'Ο λόγος τοῦ Γκόρκυ γιὰ τὴ γλώσσα τῆς λογοτεχνίας πρέπει ν' ἀναγνωριστεῖ — καὶ λαμβάνοντας ὑπόψη τὴν κατάσταση τῆς γλώσσας τοῦ φίλμ, ἐμεῖς στὸ φίλμ θὰ ἔπρεπε πρῶτ' ἀπόλα ν' ἀνταποκριθοῦμε πάνω σ' αὐτό.

'Η γλώσσα τοῦ φίλμ, μέχρι κάποιο σημεῖο, συνήθως συνδέεται μὲ τὰ ἔργα μου καὶ τὰ σχόλιά μου γι' αὐτά. Καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο θὰ πάρω τὴν πρωτοβουλία, βάλλοντας κατὰ τοῦ ἑαυτοῦ μου.

Δὲν προτείνω νὰ μιλήσω γιὰ τὸν ὁμιλούντα ἢ ἀκριβέστερα, γιὰ τὰ ἠχητικά του μέρη. Μιλάει μόνο του. Οὐρλιάζει. Καὶ ἡ ποιότητά του, προτοῦ ἀκόμα ἐκτιμηθεῖ κινηματογραφικά, περιέχει τόση φτώχια ἑνὸς καθαρὰ φιλολογικοῦ εἴδους ποὺ οἱ φιλμικές του ἀπαιτήσεις μποροῦν νὰ παραμεριστοῦν, πρὸς τὸ παρόν.

Πάντως, δὲ θέλω νὰ μιλήσω γι αὐτὴ τὴ γλώσσα. (Μὲ τὴ φήμη μου ὡς φιλολογικὸς στυλίστας θὰ ἦταν γιὰ γέλια ἂν τὸ ἔκανα). Θέλω νὰ μιλήσω γιὰ τὴν ἔλλειψη τῆς κουλτούρας στὸ θεμελιῶδες κινηματογραφικὸ λεκτικὸ ποὺ μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε σήμερα στὴν ὀθόνη.

Σ' αὐτὸ τὸ θέμα τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ ὁ κινηματογράφος μας ἔχει πραγματοποιήσει πάρα πολλὰ γιὰ τὴν κουλ-

τούρα τοῦ παγκοσμίου φίλμ. Καὶ αὐτὴ ἡ ἐπιτυχία εἶναι ἀρκετὰ πιὸ βαθιὰ ἀπὸ τὴ μόδα μόνο.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι πολλὰ ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα δικά μας στὴν ἐξέλιξη τῆς ἐκφραστικότητας τοῦ φίλμ θάφτηκαν στὸ ἐξωτερικὸ ὄχι βαθύτερα ἀπὸ μιὰ περαστικὴ μόδα. Κομματάκια ἀπὸ φίλμ, μονταρισμένα μὲ τίποτα περισσότερο ἀπὸ τσιμέντο, παρουσιάζονται στὸ φίλμ - μενοὺ σὰ «ρωσικὸ - μοντὰζ» (russischen shhnitt», μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ μεταχειρίζονται τὰ ἑστιατόρια τὸν ὅρο «Ρώσικη σαλάτα» γιὰ ἕνα πιάτο μὲ ψιλοκομμένα χορταρικὰ τῆς ἐποχῆς.

Μόδα. Οἱ μόδες περνοῦν — ἡ κουλτούρα μένει. Μερικὲς φορὲς ἡ κουλτούρα πίσω ἀπὸ τὴ μόδα δὲ γίνεται παρατηρητή. Μερικὲς φορὲς μιὰ πολιτιστικὴ ἐπιτυχία πετιέται μαζὶ μὲ τὰ ξεπλύματα τῆς μόδας.

Ἡ Νέγρικη γλυπτική, οἱ πολυνησιακὲς μάσκες, ὁ Σοβιετικὸς τρόπος τοῦ μοντὰζ τῶν φίλμ, ἔγιναν ὅλα, γιὰ τὴ Δύση ἁπλῶς ἐξωτικά.

Ἀπὸ τὴν ἀπόσπαση τῶν ἀξιῶν γενικῆς κουλτούρας — ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῶν ἀρχῶν — ἀπὸ τὴ χρήση αὐτῶν τῶν ἐπιτευγμάτων ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν σὰν ἀρχὴ νὰ κινοῦν τὴν κουλτούρα πρὸς τὰ μπρός... ἀλλά, φυσικά, συζητήσεις πάνω σὲ τέτοια θέματα εἶναι τ ό σ ο ξεπερασμένες.

Γιὰ ποιό λόγο ὑπάρχουν οἱ μόδες; Αὔριο οἱ παράγοντες τῆς μόδας — Patou worth, Mme Lanvin, ἀπὸ τοὺς διάφορους οἴκους τους, βγάζουν μιὰ καινούρια μόδα. Κάπου ἀπὸ τὸ Κογκὸ ἔρχεται κάποιος «νεωτερισμὸς» — κάτι σκαλισμένο σ' ἐλεφαντοστοὺν ἀπὸ ἀποικιοκρατούμενους σκλάβους. Κάπου στὰ φαράγκια τῆς Μογγολίας γίνεται μιὰ ἀνακάλυψη — κάτι σκουριασμένα μπρούτζινα γλυπτὰ ποὺ τὰ εἶχαν φτιάξει σκλάβοι ἑνὸς πρὸ πολλοῦ πεθαμένου ἀρχηγοῦ σὲ μιὰ ἀπὸ παλιὰ πεθαμένη ἐποχή. Ὅλα εἶναι καλά. Ὅλα γιὰ τὸ καλό. Ἀξίζει.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς κουλτούρας; Ποιός νοιάζεται γι αὐτή; Θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι τέτιες σχέσεις μὲ τὴν κουλτούρα καὶ τὰ πολιτιστικὰ ἐπιτεύγματα θὰ εἶχαν ἀπὸ καιρὸ ἀλλάξει ἐδῶ ἀνάμεσά μας ἀπὸ τὴν Ὀχτωβριανὴ Ἐπανάσταση. Τὶς ἀργίες δὲν μπορεῖς νὰ μπεῖς στὰ μουσεῖα ἀπὸ τὸν κόσμο. Ἕνας ἐργάτης μὲ τὴ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιά του στέκονται γιὰ νὰ μποῦν στὴν πινακοθήκη τοῦ Τρετυάκοφ. Δὲν μπορεῖς νὰ μπεῖς στ' ἀναγνωστήρια — γεμάτα κόσμο. Ἀναγνώσεις, ὁμιλίες — ὅλα πλημμυρισμένα ἀπὸ κόσμο. Παντοῦ βρίσκεις τὴν προσοχή, τὸ ἐνδιαφέρον, τὴν εὐμάρεια — μιὰ οἰκονομικὴ κυριρχία τῶν προεπαναστατικῶν κατορθωμάτων.

Μόνο στὰ φίλμ ὑπάρχει μιὰ γνήσια ἀστικὴ ἀπουσία οἰκονομίας. Ὄχι μόνο στὸν προϋπολογισμό. Ἀλλὰ ἀπερισκεψία. Καὶ ὄχι μόνο στὸ πρόγραμμα. Ἀλλὰ μιὰ ὁλοκληρωτικὴ ἀγραμμα-

τοσύνη καὶ παραμέληση ὅλων αὐτῶν ποὺ στὴ Σοβιετικὴ περίοδο, μὲ Σοβιετικὰ χέρια, μὲ Σοβιετικὸ ὑλικὸ καὶ μὲ Σοβιετικὲς ἀρχές, μεταφέρθηκαν καὶ δημιουργήθηκαν στὴν κουλτούρα τοῦ φίλμ.

Θαυμάσια: «Κυριαρχήσαμε ἐπὶ τῶν κλασικῶν» (θαυμάσια ἢ ὄχι — αὐτὴ εἶναι μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ ἐρώτηση, καὶ μάλιστα συζητήσιμη!) Σημειώνουμε τὸ ἐνεργητικό.

Ἀλλ' αὐτὸ δὲν ἀποκλείει τὴν ἐρώτησή μου. Γιατὶ θὰ πρέπει νὰ ρίξουμε στὴ λήθη ὅλα τὰ ἐκφραστικὰ μέσα καὶ τὶς δυνατότητες τῆς κινηματογραφίας, μὲ τὰ ὁποῖα αὐτοὶ οἱ κλασικοὶ ἔλαμψαν πάνω στὴν ὀθόνη;

«Κυριαρχήσαμε σὲ ἠθοποιοὺς τοῦ θεάτρου». (Καλύτερα ἀπὸ τοὺς κλασικούς). Θαυμάσια!

Ὑπάρχει μιὰ ἄλλη ἐρώτηση, μὲ τὰ λόγια τοῦ Κρυλώφ: «Κρατιέται ἡ θεία ἀπὸ τὴν οὐρά;» Ἔστω κι ἂν ἀκόμα αὐτὴ ἡ θεία εἶναι μιὰ ὑπέροχη ἠθοποιὸς σὰν τὴν Ταράσοβα!* Ἢ ὑπάρχει κίνδυνος νὰ μὴ ὀφελεῖται ἡ κουλτούρα τοῦ φίλμ, ἀλλὰ νὰ βλάπτεται ἀπὸ τὴν ὑπεροχὴ τοῦ παιξίματός της;

Ὅσο γιὰ τὰ πλάνα — «κολοκύθια». Καὶ ἡ σύνθεση τῶν πλάνων — «μόνο φασαρία κάνεις». Καὶ τὸ μοντὰζ προφανῶς — «πηδάει».

Μὲ ἀποτέλεσμα, κοιτάζοντας στὴν ὀθόνη, νὰ νιώθεις μιὰ γλυκερὴ αἴσθηση, σὰν τὰ μάτια σου νὰ τὰ εἶχαν σηκώσει τσιμπίδες ζάχαρης καὶ ἂχ —τόσο— ἁπαλὰ νὰ τὰ γύρισαν πρῶτα δεξιά, ὕστερα ἀριστερά, καὶ τελικὰ ὁλόκληρο κύκλο, γιὰ νὰ τὴ σπρώξουν πίσω σὲ μιὰ συγχισμένη τροχιά. Λένε: «Δὲν εἶναι δικό μας λάθος ποὺ ἔχεις τέτια μάτια». «Αὐτὸ δὲν ἔχει σημασία γιὰ τὸ θεατή». «Ὁ θεατὴς δὲν παρατηρεῖ τέτια πράγματα». «Δὲν ἀκούω τὸν θεατὴ νὰ φωνάζει». Σωστά. Οὔτε ὁ ἀναγνώστης φωνάζει. Αὐτὸ ποὺ χρειάζεται δὲν εἶναι μιὰ φωνή, ἀλλὰ μιὰ βροντερὴ κραυγή. Ἡ αὐθεντικὴ κραυγὴ τοῦ Γκόρκυ γιὰ νὰ κάνει τὴ φιλολογία νὰ προσέξει τὸ σημεῖο ὅπου ξεκουμπώνεται, τὸ πόσο διαλυμένη εἶναι. Ὁ ἀναγνώστης δὲ θὰ πεθάνει ἀπὸ τὴ «φασαρία». Δὲν καταλαβαίνει τὸ πῶς τὰ «κολοκύθια» μποροῦν νὰ τοῦ ἐπιφέρουν θάνατο. Καὶ ἡ ἀμέλεια γιὰ μιὰ φιλολογικὴ γλώσσα δὲν τὸν σπρώχνει στὸν τάφο.

Παρόλ' αὐτὰ θεωρεῖται ἀπαραίτητο νὰ ἑνωθοῦμε πίσω ἀπὸ τὴ φιλολογία γιὰ νὰ ὑπερασπίσουμε τὸν ἀναγνώστη. Μὲ ποιό τρόπο ἡ ὅραση τοῦ ἀναγνώστη γίνεται χειρότερη ὅταν μπαίνει στὸν κινηματογράφο;

Μὲ ποιό τρόπο εἶναι τὸ αὐτί του χειρότερο ὅταν, ἑνωμέ-

---

* Ἄλλα Ταράσοβα, τοῦ Θεάτρου Τέχνης Μόσχας, εἶχε ἐμφανιστεῖ σ' ἕνα φίλμ διασκευὴ τοῦ ἔργου «Θύελλα» τοῦ Ὀστρόφσκυ, λίγο πρὶν γραφτεῖ αὐτὸ τὸ δοκίμιο.

νο μὲ τὸ μάτι του, εἶναι παρὸν σὲ κάποια ὀπτικοακουστικὴ καταστροφὴ ποὺ προσποιεῖται ὅτι εἶναι ὀπτικοακουστικὴ ἀντίστιξη;

Χαρακτηριστικά, τὰ φίλμ ἔγιναν γνωστὰ ἀποκλειστικὰ ὡς «ἠχητικὰ φίλμ» Μήπως αὐτὸ σημαίνει ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπεις ἐνῶ ἀκοῦς δὲν ἀξίζει τὴν προσοχή σου; Προφανῶς.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο κάποια ὀχιὰ πρέπει νὰ σφυρίζει: «Ἀχά! ὁ γερο - διάολος πάλι γιὰ μοντὰζ πρόκειται νὰ μιλήσει».

Ναί, τὸ μοντάζ.

Γιὰ πολλοὺς κινηματογραφιστὲς μοντὰζ καὶ ἀριστερίστικες ὑπερβολὲς φορμαλισμοῦ — εἶναι συνώνυμα. Ἀλλὰ τὸ μοντὰζ δὲν εἶναι καθόλου κάτι τέτιο.

Γι αὐτοὺς ποὺ μποροῦν, τὸ μοντὰζ εἶναι τὸ πιὸ δυνατὸ μέσο σύνθεσης γιὰ νὰ ποῦν μιὰ ἱστορία.

Γι αὐτοὺς ποὺ δὲν ξέρουν σύνθεση, τὸ μοντὰζ εἶναι ἕνα συντακτικὸ γιὰ τὴ σωστὴ δόμηση κάθε μόριου ἑνὸς κομματιοῦ φίλμ.

Καὶ τέλος, τὸ μοντὰζ εἶναι ἁπλῶς ἕνας στοιχειώδης κανόνας τῆς ὀρθογραφίας τοῦ φίλμ γιὰ ἐκείνους ποὺ λανθασμένα κολλᾶνε μαζί, κομματάκια φίλμ ὅπως κάποιος θ' ἀνακάτευε ἕτοιμες συνταγὲς γιὰ φάρμακα, ἢ θἄφτιαχνε ἀγγουράκια τουρσί, ἢ θἄκανε κομπόστα ἀπὸ δαμάσκηνα, ἢ ἀπὸ βρασμένα μῆλα καὶ βατόμουρα μαζί.

Ὄχι μόνο μοντάζ... θὰ ἤθελα νὰ δῶ τὴν ἐκφραστικὴ δραστηριότητα τοῦ ἀνθρώπινου χεριοῦ λεφτερωμένη ἀπ' αὐτὰ τὰ μικρότερα κομμάτια τῆς τουαλέτας του, πέρα ἀπ' αὐτὰ τὰ ὑποστηρίγματα.

Στὰ φίλμ συναντάει κανεὶς ξεχωριστὰ ὑπέροχα πλάνα, ἀλλὰ κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς περιστάσεις ἡ ἀξία τοῦ πλάνου καὶ ἡ ἀνεξάρτητη εἰκονιστικὴ του ποιότητα ἀντιτίθενται ἡ μιὰ στὴν ἄλλη. Σὲ παραφωνία μὲ τὴν ἰδέα τοῦ μοντὰζ καὶ τὴ σύνθεση, γίνονται αἰσθητικὰ παιγνίδια καὶ αὐτοσκοποί. Ὅσο πιὸ καλὰ εἶναι τὰ πλάνα, τόσο πιὸ πολὺ τὸ φίλμ γίνεται μιὰ ἀποδιαρθρωμένη συγκέντρωση ὄμορφων φράσεων, μιὰ βιτρίνα γεμάτη ἀπὸ ὄμορφα ἀλλὰ ἄσχετα προϊόντα, ἢ ἕνα ἄλμπουμ ἀπὸ καρτ - ποστάλ.

Κατὰ κανένα τρόπο, δὲν εἶμαι ὑπὲρ τῆς «ἡγεμονίας» τοῦ μοντάζ. Πέρασε πιὰ ὁ καιρός, ποὺ γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς παιδαγωγικῆς καὶ τῆς ἄσκησης ἦταν ἀπαραίτητο νὰ γίνονται κόλπα τακτικῆς καὶ πολεμικῆς, γιὰ νὰ λευτερωθεῖ πλατύτερα τὸ μοντὰζ σὰν ἕνα ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ κινηματόγραφου. Ἀλλὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπίσουμε τὸ ἐρώτημα τῆς γραμματοσύνης στὸ λεκτικὸ τοῦ φίλμ. Καὶ πρέπει νὰ ἀπαιτήσουμε ἡ ποιότητα τοῦ μοντάζ, τοῦ φιλμικοῦ - συντακτικοῦ καὶ φιλμικῆς - ὁμιλίας ὄχι μόνο νὰ μὴν πέσει κάτω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς προηγούμενης

ἐργασίας, ἀλλὰ νὰ πάει πάρα πέρα καὶ νὰ ξεπεράσει τοὺς προκατόχους της — γι' αὐτὸ θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει πολὺ ὁ ἀγώνας γιὰ μιὰ ψηλότερη ποιότητα φιλμικῆς κουλτούρας.

Γιὰ τὴ φιλολογία εἶναι εὐκολότερα. Κριτικάροντάς την, σου «en laquelle les chemins cheminent» :

... καὶ μᾶς πληροφόρησε ἀκόμα ὅτι ὁ Σέλευκος [Ρωμαῖος μαθηματικὸς τοῦ πρώτου αἰώνα] ἦταν τῆς γνώμης ὅτι ἡ γῆ κινεῖτο πραγματικὰ γύρω ἀπὸ τοὺς πόλους μᾶλλον παρὰ γύρω ἀπο τοὺς οὐρανούς, παρόλο ὅτι ἐμᾶς μᾶς φαίνεται ἀληθινὸ τὸ ἀντίθετο — ἀκριβῶς ὅπως, ὅταν ε.μαστε στὸν ποταμὸ Loire, τὰ δέντρα κατὰ μῆκος τῶν ὀχθῶν φαίνονται σὰ νὰ κινοῦνται, ἐνῶ τὰ δέντρα δὲν κινοῦνται καθόλου, ἀλλὰ ἐμεῖς στὸ πλοῖο ε.μαστε ἐκεῖνοι ποὺ κινούμαστε]*.

Σταματήσαμε σ' αὐτὸ τὸ παράδειγμα, γιατὶ μοιάζει μὲ τὸ κύκνειο ἄσμα γιὰ τὴν καθαρότητα τῆς φιλμικῆς γλώσσας στὸ σύγχρονό μας κινηματογράφο. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν Ἰβάν. Οἱ τελευταῖες του μπομπίνες σὲ κανένα σημεῖο δὲν ἀνυψώνονται στὴν τελειότητα αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ.

Ἀκούω κάποιον νὰ ἔχει ἀντίρρηση, λέγοντας ὅτι ὁ «θαυμαστὸς Δνείπερος» εἶναι ποίημα. Ὁ πυρήνας τοῦ θέματος δὲν βρίσκεται σ' αὐτό. Σ' αὐτὴ τὴ βάση θὰ ἔπρεπε νὰ ὑποτεθεῖ ὅτι ἡ δομὴ τῆς πρόζας, ἂς ποῦμε τοῦ Ζολά, θὰ πρέπει βέβαια νὰ ἐπιδεικνύει «νατουραλιστικὸ χάος».

Κι ὅμως, μελετώντας τὸ ἔργο του, εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ δῶ σελίδες ἀπὸ τὸ Germinal κομένες πάνω στὶς στροφὲς ἑνὸς ἐπικοῦ ποιήματος — μποροῦσαν ν' ἀπαγγελθοῦν μὲ μεγαλοπρέπεια ὅμοια μὲ τὰ Ὁμηρικὰ ἑξάμετρα.

Αὐτὲς οἱ σελίδες περιεῖχαν τὰ ἐπεισόδια, ποὺ ὁδηγοῦσαν στὴ δυσοίωνη σκηνὴ ὅπου, στὴ διάρκεια τῆς ἐξέγερσης πρὶν τὸν ἐρχομὸ τῶν χωροφυλάκων, οἱ γυναῖκες καταστρέφουν τὸ μαγαζὶ τοῦ τοκογλύφου καὶ διαστῆ Μαιγκρά. Ὁπότε οἱ ἐξαγριωμένες γυναῖκες, ὑπὸ τὴν ἀρχηγία τῆς Λὰ Μπρυλὲ καὶ Μουκέτ, τεμαχίζουν τὸ πτῶμα τοῦ μισητοῦ μαγαζάτορα, ποὺ στὴ διαφυγή του γλύστρησε ἀπὸ τὴν ὀροφὴ κι ἔσπασε τὸ κρανίο του πέφτοντας στὴν ἄκρη τοῦ πεζοδρομίου. Ὅταν τὸ αἱμορραγοῦν «τρόπαιον» καρφώνεται σ' ἕνα κοντάρι καὶ τὸ κρατοῦν ἐπικεφαλῆς μιᾶς πορείας...

«Τί ἔχουν στὴν ἄκρη τοῦ κονταριοῦ;» ρώτησε ἡ Σεσίλ, ποὺ εἶχε γίνει ἀρκετὰ γενναία γιὰ νὰ κοιτάζει κεῖ πάνω.

---

* Ὁ ἀναγνώστης περίεργος νὰ δεῖ περισσότερο ἀπὸ τὸ χάϊκου ποὺ ἀναφέρεται σὲ προηγούμενο δοκίμιο, θὰ συναντήσει μιὰ ἄλλη «ἄποψη» τῆς ποιητικῆς σεκάνς τοῦ Ντοβζένκο:

Πῆραν ἀέρα τὰ πανιὰ
Οἱ ἰτιὲς στὴν παραλία
Ξεμάκρυναν.

JACUSUI [4]

Ἡ Λούσι καὶ ἡ Ζὰν εἶπαν ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν ἕνα τομάρι κουνελιοῦ.

«Ὄχι, ὄχι», ψυθίρισε ἡ Μαντὰμ Χενεμπώ, «θὰ πρέπει νὰ λεηλάτησαν κανένα χοιροστάσιο, μοιάζει μὲ ἀπομεινάρι γουρουνιοῦ».

Ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἀνατρίχιασε καὶ σώπασε. Τὴν εἶχε σκουντήσει στὸ γόνατο ἡ Μαντὰμ Γκρεγκουάρ. Πέτρωσαν κι οἱ δυό. Οἱ νεαρές, ποὺ ἦταν πολὺ χλωμὲς δὲ ρώτησαν περισσότερα, ἀλλὰ μὲ ὀρθάνοιχτα μάτια ἀκολούθησαν αὐτὸ τὸ κόκκινο ὅραμα μέσα στὸ σκοτάδι[5].

Αὐτὴ ἡ σκηνὴ καθὼς καὶ ἡ προηγούμενη, ὅπου τὸ ἴδιο πλῆθος τῶν γυναικῶν ἐπιχειρεῖ νὰ μαστιγώσει δημόσια τὴ Σεσίλ, εἶναι μιὰ στυλιζαρισμένη μεταμόσχευση, προφανῶς ἑνὸς ἐπεισοδίου ἀπὸ τὰ χρονικὰ τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης ποὺ ἐντυπωσίασε τὸ Ζολᾶ.
μπορεῖ κανεὶς νὰ τῆς παραβάλει τοὺς κλασικούς. Ἡ κληρονομιά της καὶ οἱ ἐπιτεύξεις της ἔχουν ὑποστεῖ μεγάλη ἔρευνα καὶ μελέτη, μέχρι καὶ τὴν πιὸ λεπτὴ μικροσκοπικὴ λεπτομέρεια. Ἡ ἀνάλυση τῆς συνθετικῆς καὶ φανταστικῆς δομῆς τῆς πρόζας τοῦ Γκόγκολ, ποὺ ἔκανε ὁ νεκρὸς τώρα Ἀντρέϊ Μπελύι, παραμένει σὰ μιὰ ζωντανὴ ἐπίπληξη σὲ ὁποιαδήποτε φιλολογικὴ ἐλαφρότητα[2].

Καί, μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, ἔργα τοῦ Γκογκὸλ ἔγιναν ἐπίσης ταινίες. Μέχρι τώρα φορτωμένα μὲ ἀσχημάτιστη φιλμικὴ μεταχείριση, τελικὰ ἔλαμψαν μὲ ὅλη τὴν ἀγνότητα τῆς μορφῆς τοῦ μοντὰζ μέσα σὲ ἠχητικὸ φὶλμ λὲς καὶ τὰ κείμενα τοῦ Γκογκὸλ εἶχαν ἀπευθείας μεταφερθεῖ σὲ ὀπτικὸ ὑλικό.

Κάτω ἀπὸ τὸ ὑπέροχο ὀπτικὸ ποίημα τοῦ Δνείπερου στὴν πρώτη μπομπίνα τοῦ Ἰβὰν (1932), ὁ Ντοβζένκο, πιστεύω, θὰ μποροῦσε ν' ἀπαγγείλει μ' ἐπιτυχία τὴν περιγραφὴ τοῦ Γκόγκολ γιὰ τὸν «θαυμάσιο Δνείπερο» ἀπὸ τὴν «Τρομερὴ Ἐκδίκησή» του.

Ὁ ρυθμὸς τῆς κινούμενης μηχανῆς — πλέοντας στὶς ἀκρογιαλιές. Τὸ μοντάρισμα τῶν ἀκίνητων ἐκτάσεων τοῦ νεροῦ. Στὴ μεταβολὴ καὶ στὴ μεταλλαγὴ αὐτῶν βρίσκεται ἡ ταχυδαχτυλουργία καὶ ἡ μαγεία τῆς εἰκόνας καὶ ἡ εὔστροφη γλώσσα τοῦ Γκόγκολ. Ὅλ' αὐτὰ «οὔτε ταράζουν οὔτε κεραυνοβολοῦν». Ὅλ' αὐτὰ τὰ «βλέπεις καὶ δὲν ξέρεις ἂν τὸ ἀπέραντο πλάτος τους κινεῖται ἢ ὄχι... καὶ εἶναι γοητευτικά, σὰ νὰ ἦταν χυμένο γυαλί», κ.τ.λ. Ἐδῶ ἡ λογοτεχνία καὶ ὁ κινηματογράφος προμηθεύουν ἕνα μοντέλο τῆς πιὸ ἁγνῆς συγχώνευσης καὶ συγγένειας. Καὶ αὐτὴ ἡ σεκάνς θυμίζει ἐπίσης — Ραμπελαί. Τὴν προσμονὴ τῆς ποιητικῆς του ὡς πρὸς τὴν «εἰκονοποίηση» τῆς θεωρίας τῆς σχετικότητας βρίσκεται στὴν περιγραφὴ του τῆς νή-

Τὸ περιστατικὸ τῆς συνάντησης τῆς Σεσὶλ μὲ τὶς γυναῖκες

ἀναπαράγει τὸ πολὺ γνωστὸ ἐπεισόδιο τῆς ἐπίθεσης στὸ θερουὰν ντὲ Μερικούρ.

Ἡ δεύτερη σκηνὴ ἀθέλητα μᾶς ἀναγκάζει νὰ θυμηθοῦμε ἕνα λιγότερο γνωστὸ καὶ λιγότερο λαϊκὸ ἐπεισόδιο καταχωρημένο στὸ ὑλικὸ ποὺ συγκέντρωσε ὁ Μερσιέ. Ὅταν τὸ μίσος τοῦ πλήθους νιὰ τὴν πριγκήπισσα ντὲ Λαμπάλ, τὴν πιὸ στενὴ φίλη τῆς Μαρίας Ἀντουανέττας, ξέσπασε στὶς πύλες τῆς φυλακῆς Λὰ Φόρς, καὶ ἡ ὀργὴ τοῦ λαοῦ ἱκανοποιήθηκε ἀπ' αὐτὴν ἕνας ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες, «lui cupa la partie virginale est s'eu fit des moustaches».

Ἕνα δάχτυλο, ποὺ δείχνει τὴ συνειδητὰ χρησιμοποιημένη προηγούμενη πηγὴ γι' αὐτὲς τὶς στυλιζαρισμένες διασκευές, ποὺ δὲν εἶχαν διαλεχτεῖ τυχαῖα, δίνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν τίτλο, διαλεγμένο ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο αὐτῆς τῆς περασμένης ἐποχῆς — Germinal. Ἂν αὐτὴ ἡ ἔλξη γιὰ ταμπεραμέντο καὶ πάθος σὲ μιὰ προηγούμενη παθητικὴ ἐποχὴ ἔγινε σὲ μεγάλο βαθμὸ στὴ ρητὰ ρυθμικὴ καθαρότητα τῆς φόρμας τοῦ φιλολογικοῦ του λεκτικοῦ, αὐτὴ ἡ ἐπεκτεινόμενη μεταχείριση τῶν μικρῶν ἐπεισοδίων δὲν εἶναι ἀνάμεσα στὰ πιὸ πετυχημένα κομμάτια του.

Μὲ μιὰ ἀνάλογη εἰκόνα τὸ φίλμ μας «Ὀχτώβρης» ἔπασχε ἐπίσης στὴ σεκὰνς τῆς Ἰουλιανῆς ἀνταρσίας. Γιατὶ δὲν εἴχαμε καμμιὰ πρόθεση νὰ δώσουμε, στὸ αὐθεντικὸ ἐπεισόδιο τῆς δολοφονίας ἑνὸς Μπολσεβίκου ἐργάτη ἀπὸ ἕνα ἀποχτηνωμένο ἀστό, καμμιὰ «ὑπόμνηση» τοῦ ἐπακόλουθου τῆς Κομμούνας τῶν Παρισίων. Εἰδωμένη στὸ περιεχόμενό της, ἡ σκηνὴ ὅπου ἡ κυρία μαχαιρώνει τὸν ἐργάτη μὲ τ' ὀμπρελίνο της εἶναι ἐντελῶς ἀπομακρυσμένη σὲ πνεῦμα ἀπὸ τὸ γενικὸ αἴσθημα τῶν ἡμερῶν πρὶν τὸν Ὀχτώβρη.

Αὐ«ὴ εἶναι ἐπὶ τῆ εὐκαιρία, μιὰ παρατήρηση ποὺ μπορεῖ νὰ βοηθήσει. Σὰ φιλολογικοὶ κληρονόμοι, κάνουμε συχνὰ χρήση τῶν πολιτιστικῶν εἰκόνων καὶ τὴ γλώσσα προηγούμενων ἐποχῶν. Αὐτὸ φυσικὰ καθορίζει ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ χρώματος τῆς δουλειᾶς μας. Καὶ εἶναι σπουδαῖο νὰ σημειώνουμε ἀποτυχίες στὴ χρήση τέτιων καθορισμένων μοντέλων.

Γιὰ νὰ γυρίσουμε καὶ πάλι στὴν ἐρώτηση τῆς καθαρότητας τῆς φόρμας τοῦ φίλμ, μπορῶ εὔκολα νὰ παραθέσω τὴ συνηθισμένη ἀντίρρηση ὅτι ἡ τέχνη τοῦ φιλμικοῦ λεκτικοῦ καὶ τῆς φιλμικῆς ἐκφραστικότητας εἶναι πολὺ καινούρια ἀκόμα καὶ δὲν ἔχει πρότυπα γιὰ μιὰ κλασικὴ παράδοση. Ἔχει εἰπωθεῖ ἀκόμα ὅτι βρίσκω πολλὰ λάθη μὲ τὰ πρότυπα τῆς φιλμικῆς φόρμας ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, καὶ ὅτι τὰ καταφέρνω μόνο μὲ φιλολογικὲς ἀναλογίες. Μερικοὶ τὸ θεωροῦν ἀκόμα ἀμφίβολο ὅτι αὐτὴ ἡ «μισο - τέχνη» (καὶ θὰ ἐκπλαγόσουν ἂν ἤξερες πόσοι, μέσα κι ἔξω ἀπὸ τὰ φίλμ, ἀναφέρονται ἀκόμα γιὰ τὸν κινη-

ματογράφο μ' αὐτὸν τὸν τρόπο) ἀξίζει ἕνα τόσο μεγάλο πλαίσιο ἀναφορᾶς.

Συγνώμη. Ἀλλὰ ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα.

Κι ὅμως ἡ γλώσσα μας στὰ φίλμ, παρόλο ποὺ στερεῖται τῶν κλασικῶν της, κάτεχε μιὰ μεγάλη σοβαρότητα φόρμας καὶ φιλμικοῦ λεκτικοῦ. Σ' ἕνα βαθμὸ ὁ κινηματογράφος μας ἔνιωσε μιὰ τόσο σοβαρὴ ὑπευθυνότητα γιὰ κάθε πλάνο, εἰσάγοντάς το σὲ μιὰ σεκάνς μοντὰζ μὲ τὴν ἴδια φροντίδα ὅπως μιὰ ποιητικὴ γραμμὴ εἰσάγεται σ' ἕνα ποίημα, ἢ ὅπως κάθε μουσικὸ ἄτομο εἰσάγεται στὴν κίνηση μιᾶς φούγκας.

Ὑπάρχουν πολλὰ παραδείγματα ποὺ μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε ἀπὸ τὸ βουβό μας κινηματογράφο. Ἐπειδὴ δὲν ἔχουμε τὸ χρόνο ν' ἀναλύσουμε ἄλλα δείγματα γιὰ αὐτὸ τὸν σκοπό μας, ἂς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ παρουσιάσω ἐδῶ ἕνα δείγμα ἀνάλυσης ἀπὸ μιὰ δική μου δουλειά. Τὸ ἔχω πάρει ἀπὸ τὸ ὑλικὸ γιὰ τὸ τέλος τοῦ βιβλίου μου Direction* — Σκηνοθεσία (Μέρος II — Mise - en - cadre) καὶ ἀφορᾶ τὸ «Ποτέμκιν». Γιὰ νὰ δείξω τὴ συνθετικὴ ἐξάρτηση ἀνάμεσα στὴν πλαστικὴ πλευρὰ τοῦ κάθε πλάνου, ἕνα παράδειγμα ἔχει διαλεχτεῖ σκόπιμα ὄχι ἀπὸ μιὰ κλίμακα ἀλλὰ ἀπὸ ἕνα σχεδὸν τυχαῖο μέρος δεκατέσσερα συνεχόμενα κομμάτια ἀπὸ τὴ σκηνὴ ποὺ προηγεῖται τοῦ τουφεκισμοῦ στὰ σκαλιὰ τῆς Ὀδυσσοῦ. Ἡ σκηνὴ ὅπου ὁ «καλὸς λαὸς τῆς Ὀδυσσοῦ» (ἔτσι ἀποκαλοῦσαν οἱ ναῦτες τοῦ «Ποτέμκιν» τὸ λαὸ τῆς Ὀδυσσοῦ) στέλνει λέμβους μὲ τρόφιμα στὸ πλάϊ τοῦ στασιαστικοῦ θωρηκτοῦ.

Τὰ χαιρετίσματα εἶναι δομημένα μ' ἕνα εὐδιάκριτο ἐναλλασσόμενο μοντὰζ δύο θεμάτων.

1. Οἱ λέμβοι σπεύδουν πρὸς τὸ καταδρομικό.

2. Ὁ λαὸς τῆς Ὀδυσσοῦ παρακολουθεῖ καὶ χαιρετάει.

Στὸ τέλος καὶ τὰ δυὸ θέματα συγχωνεύονται. Ἡ σύνθεση βασικὰ εἶναι σὲ δυὸ ἐπίπεδα: βάθος καὶ πρῶτο πλάνο. Ἐναλλακτικά, τὰ θέματα παίρνουν μιὰ κυρίαρχη θέση, προχωρώντας πρὸς τὸ πρῶτο πλάνο καὶ ρίχνοντας τὸ ἕνα τ' ἄλλο μὲ τὴ σειρὰ στὸ δεύτερο πλάνο.

Ἡ σύνθεση εἶναι δομημένη (1) σὲ μιὰ πλαστικὴ ἀντεπίδραση καὶ τῶν δύο αὐτῶν ἐπιπέδων (μέσα στὸ κάδρον καὶ (2) σὲ μιὰ μεταλλαγὴ γραμμῆς καὶ φόρμας στὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἐπίπεδα ἀπὸ κάδρο σὲ κάδρο (μέσω τοῦ μοντάζ). Στὴ δεύτερη περίπτωση τὸ συνθετικὸ παιγνίδι γίνεται ἀπὸ τὴν ἀντεπίδραση τῶν πλαστικῶν ἐντυπώσεων τοῦ πλάνου ποὺ προηγεῖται σὲ σύγκρουση ἢ ἀντεπίδραση μὲ τὸ ἑπόμενο πλάνο. Ἐδῶ ἡ ἀνάλυση

---

* Ἔμεινε ἀτέλειωτο μὲ τὸ θάνατο τοῦ συγγραφέα, τὰ ὁλοκληρωμένα μέρη ἴσως ἑτοιμαστοῦν γιὰ δημοσίευση ἀπὸ τοὺς φιλολογικούς του ἐκτελεστές.

ἀφορᾶ τὶς καθαρὰ χωρικὲς καὶ γραμμικὲς διευθύνσεις: οἱ ρυθμικὲς καὶ χρονικὲς σχέσεις θὰ συζητηθοῦν ἀλλοῦ).

Ἡ κίνηση τῆς σύνθεσης παίρνει τὴν ἀκόλουθη πορεία.

I. Οἱ λέμβοι σὲ κίνηση. Μιὰ ἁπαλή, ὁμαλὴ κίνηση, παράλληλη μὲ τὶς ὁριζόντιες γραμμὲς τοῦ κάδρου. Ὅλος ὁ ὀπτικὸς χῶρος γεμίζει μὲ τὸ θέμα I. Ὑπάρχει ἕνα παιγνίδι ἀπὸ μικρὰ κατακόρυφα ἱστία.

II. Μιὰ ἐντεταμένη κίνηση τῶν λεμβῶν τοῦ θέματος I (ἡ εἰσδοχὴ τοῦ θέματος 2 συμβάλλει σ' αὐτό). Τὸ θέμα 2 μπαίνει στὸ πρῶτο πλάνο μὲ τὸν αὐστηρὸ ρυθμὸ τῶν κάθετων ἀκίνητων στηλῶν. Οἱ κάθετες γραμμὲς ἐπισκιάζουν τὴν πλαστικὴ συνεισφορὰ τῶν ἐπερχόμενων μορφῶν (στὴ IV, V, κτλ.). Ἀλληλεπίδραση τῶν ὁριζόντιων καὶ τῶν κάθετων γραμμῶν καὶ τῶν ἱστίων καὶ τῶν στηλῶν. Τὸ θέμα τῶν λεμβῶν ρίχνεται πίσω στὸ βάθος. Στὸ κάτω μέρος τοῦ κάδρου ἐμφανίζεται τὸ πλαστικὸ θέμα τῆς ἀψίδας.

III. Τὸ πλαστικὸ θέμα τῆς ἀψίδας ἐπεκτείνεται σ' ὁλόκληρο τὸ πλαίσιο. Τὸ παιγνίδι ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ στὸ περιεχόμενο τοῦ κάδρου — ἀπὸ τὶς κάθετες γραμμὲς στὴ δομὴ τῆς ἀψίδας. Τὸ θέμα τῶν κάθετων διατηρεῖται στὴν κίνηση τοῦ λαοῦ — μικρὲς φιγοῦρες ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν κάμερα. Τὸ θέμα τῶν λεμβῶν ρίχνεται ἐντελῶς στὸ δεύτερο πλάνο IV. Τὸ πλαστικὸ θέμα τῆς ἀψίδας ἔρχεται τελικὰ σὲ πρῶτο πλάνο. Τὸ τόξο - σχῆμα ἔχει μετατεθεῖ σὲ μιὰ ἀντίθετη λύση: διαγράφονται οἱ περιφέρειες μιᾶς ὁμάδας, σχηματίζοντας ἕνα κύκλο (τὸ ὀμπρελίνο τονίζει τὴ σύνθεση). Αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ μετάβαση σὲ μιὰ ἀντίθετη κατεύθυνση γίνεται ἐπίσης μέσα σὲ μιὰ κάθετη δομή: οἱ πλάτες τῶν μικρῶν μορφῶν ποὺ κινοῦνται πρὸς τὸ βάθος ἀντικαθίστανται ἀπὸ μεγάλες στεκούμενες μορφές, ποὺ ἔχουν φωτογραφηθεῖ κατὰ μέτωπο. Τὸ θέμα τῶν λεμβῶν σὲ κίνηση διατηρεῖται ἀντανακλαστικά, στὴν ἔκφραση τῶν ματιῶν τους καὶ τῶν κινήσεών τους σὲ μιὰ ὁριζόντια κατεύθυνση.

V. Στὸ πρῶτο πλάνο ὑπάρχει μιὰ κοινὴ συνθετικὴ παραλλαγή: ἕνας ζυγὸς ἀριθμὸς προσώπων ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἕνα μονὸ ἀριθμό. Τὸ δύο ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸ τρία. Αὐτὸς ὁ «χρυσὸς κανόνας» ὡς ἐναλλαγῆς τῆς mise - en - scéne ὑποστηρίζεται ἀπὸ μιὰ παράδοση ποὺ ἔλκει τὶς ἀρχές της ἀπὸ τὴν Κινέζικη ζωγραφικὴ καθὼς καὶ στὴν πρακτικὴ τῆς Commedia dell' arte (Οἱ κατευθύνσεις τῶν βλεμμάτων διασταυρώνονται ἐπίσης). Τὸ τόξο ἐλατήριο λυγίζει πάλι, αὐτὴ τὴ φορὰ σὲ ἀντίθετη καμπύλη. Αὐτὸ τὸ ἐπαναλαμβάνει καὶ τὸ ὑποστηρίζει ἕνα καινούριο τόξο - μοτίβο στὸ δεύτερο πλάνο: ἕνα κιγκλίδωμα — τὸ θέμα τῶν λεμβῶν σὲ κίνηση. Τὰ μάτια κοιτάζουν πέρα τὸ ὅλο πλάτος τοῦ κάδρου σὲ μιὰ ὁριζόντια κατεύθυνση.

VI. Τὰ μέρη ἀπὸ I μέχρι V κάνουν μιὰ μετάβαση ἀπὸ τὸ θέμα τῶν λεμβῶν στὸ θέμα τοῦ θεατῆ, ἀνεπτυγμένου σὲ πέντε κομμάτια μοντάζ. Τὸ διάστημα ἀπὸ V σὲ VI παρέχει μιὰ κοφτὴ μετάβαση ποὺ ἐπιστρέφει ἀπὸ τοὺς θεατὲς στὶς λέμβους. Ἂν ἀκολουθήσουμε αὐστηρὰ τὸ περιεχόμενο, ἡ σύνθεση μεταμορφώνει ὀξύτατα τὸ καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα σὲ μιὰ ἀντίθετη κατεύθυνση. Ἡ γραμμὴ τοῦ κιγκλιδώματος φέρνεται γρήγορα στὸ πρῶτο πλάνο, τώρα σὰν ἡ γραμμὴ τοῦ ἀκροστόλιου τοῦ πλοίου. Αὐτὸ διπλασιάζεται μὲ τὴ γειτονικὴ γραμμὴ τῆς ἐπιφάνειας τοῦ νεροῦ. Τὰ βασικὰ συνθετικὰ στοιχεῖα εἶναι τὰ ἴδια, ἀλλὰ ἀντίθετα τοποθετημένα στὴ χρήση τους. Τὸ V εἶναι στατικό: τὸ VI βγαίνει ἀπὸ τὴ δυναμικὴ τοῦ πλοίου σὲ κίνηση. Ἡ κάθετη διαίρεση στὰ «τρία» διατηρεῖται καὶ στὰ δύο πλαίσια. Τὸ κεντρικὸ στοιχεῖο εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια ὑφὴ (ἡ μπλούζα τῆς γυναίκας, καὶ ὁ καμβὰς τῶν πανιῶν). Τὰ στοιχεῖα στὰ πλάγια εἶναι σὲ ὀξεία ἀντίθεση: τὰ σκοτεινὰ σχήματα τῶν ἀνδρῶν πίσω ἀπὸ τὴ γυναίκα, καὶ τ' ἄσπρα διαστήματα πίσω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ ἱστίο. Ἡ κάθετη διανομὴ ἀντιπαραβάλλεται ἐπίσης: Τρεῖς μορφὲς κομμένες ἀπὸ τὴν κάτω ὁριζόντια γραμμὴ μετασχηματίζονται σὲ ἕνα κάθετο ἱστίο, κομμένο ἀπὸ τὴν πάνω ὁριζόντια τοῦ κάδρου. Ἕνα καινούριο θέμα ἐμφανίζεται στὸ δεύτερο πλάνο ἡ πλευρὰ τοῦ καταδρομικοῦ, κομμένη στὴν κορυφὴ (σὲ προπαρασκευὴ γιὰ τὸ κομμάτι VII).

VII. Μιὰ ὀξεία καινούρια θεματικὴ στροφή. Ἕνα θέμα στὸ δεύτερο πλάνο — τὸ καταδρομικὸ — ἔρχεται μπροστά. (Τὸ θεματικὸ πήδημα ἀπὸ τὸ V στὸ VI χρησιμεύει κάπως σὰν πρόβλεψη τοῦ πηδήματος ἀπὸ τὸν VI στὸ VII). Τὸ σημεῖα θέασης στρέφεται 180°: κινηματογραφώντας ἀπὸ τὸ καταδρομικὸ πρὸς τὴ θάλασσα ἀντιστρέφοντας τὸ VI. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ πλευρὰ τοῦ θωρηκτοῦ στὸ πρῶτο πλάνο εἶναι ἐπίσης κομμένη — ἀλλὰ ἀπὸ τὴ χαμηλότερη ὁριζόντια τοῦ κάδρου. Στὸ βάθος εἶναι τὸ θέμα τῶν πανιῶν, ἀνεπτυγμένων σὲ κάθετες. Οἱ κάθετες τῶν ναυτῶν. Ἡ στατικὴ κάνη συνεχίζει τὴ γραμμὴ τῆς κίνησης τοῦ πλοίου τοῦ προηγούμενου πλάνου. Ἡ πλευρὰ τοῦ πλοίου φαινόταν σὰν τόξο, λυγισμένο σὲ μιὰ σχεδὸν ἴση γραμμή.

VIII. Μιὰ ἐπανάληψη μὲ τεταμένη ἔνταση. Τὸ ὁριζόντιο παιγνίδι τῶν ματιῶν μεταμορφώνεται σὲ κάθετα κινούμενα χέρια. Τὸ κάθετο θέμα μετατοπίστηκε ἀπὸ τὸ βάθος στὸ πρῶτο πλάνο, ἐπαναλαμβάνοντας τὴ θεματικὴ μεταφορὰ στοὺς θεατὲς στὴν ἀκτὴ IX. Δυὸ πρόσωπα, κοντύτερα. Μιλώντας γενικά, αὐτὸς εἶναι ἕνας ἄτυχος συνδυασμὸς μὲ τὸ προηγούμενο πλάνο. Θὰ ἦταν καλύτερα ἂν εἶχε μεταφερθεῖ ἀνάμεσα στὸ VIII καὶ στὸ IX ἕνα πλάνο μὲ τρία πρόσωπα, νὰ ἔχει ἐπαναληφθεῖ τὸ V μὲ μιὰ τεταμένη ἔνταση. Αὐτὸ θὰ εἶχε παραγάγει μιὰ δο-

μὴ 2 : 3 : 2. Ἐπιπλέον, ἡ ἐπανάληψη τῶν γνωστῶν ὁμάδων IV καὶ V, τελειώνοντας μὲ τὸ καινούριο IX, θὰ εἶχε ὀξύνει τὴν ἐντύπωση τοῦ τελευταίου πλάνου. Τὸ λάθος διορθώνεται κάπως ἀπὸ τὴν ἀνεπαίσθητη ἀλλαγὴ στὸ πεδίο, ποὺ πλησιάζει κοντύτερα στὶς μορφές.

X. Τὰ δυὸ πρόσωπα ἀλλάζουν σ' ἕνα μόνο, κοντυνότερο πρόσωπο. Τὸ χέρι πετιέται πολὺ ἐνεργητικὰ πάνω κι ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο. Μιὰ σωστὴ ἐναλλαγὴ τῶν πρεσώπων (ἐὰν ἡ ὑποδειγμένη διόρθωση εἶχε γίνει μεταξὺ VIII καὶ IX) — 2 : 3 : 2 : 1. Ἕνα δεύτερο ζευγάρι πλάνων μὲ μιὰ σωστὴ διεύρυνση τῶν διαστάσεων σὲ σχέση μὲ τὸ πρῶτο ζευγάρι (μιὰ κατάλληλη ἐπανάληψη μὲ μιὰ ποιοτικὴ παραλλαγή). Ἡ γραμμὴ τῶν μονῶν ἀριθμῶν διαφέρει καὶ στὴν ποιότητα καὶ στὴν ποσότητα (διαφέροντας ἀπὸ τὶς διαστάσεις τῶν προσώπων καὶ διαφέροντας στὶς ποιότητές τους, ἐνῶ διατηροῦν τὴν κοινὴ διεύθυνση τῶν μονῶν ἀριθμῶν).

XI. Μιὰ καινούρια ὀξεία θεματικὴ στροφή. Ἕνα πήδημα, ἐπαναλαμβάνοντας αὐτὸ τοῦ V - VI, μὲ καινούρια ἔνταση. Ἡ κάθετη ἀ ν ά τ α σ η τοῦ χεριοῦ στὸ προηγούμενο πλάνο ἀντηχεῖ ἀπὸ τὰ κάθετα ἱ σ τ ί α. Σ' αὐτὸ ἡ κάθετη αὐτῶν τῶν ἱστίων περνάει διαστικὰ σὲ μιὰ ὁριζόντια γραμμή. Μιὰ ἐπανάληψη τοῦ θέματος στὸ VI σὲ μεγαλύτερη ἔνταση. Καὶ μιὰ ἐπανάληψη τῆς σύνθεσης II μὲ αὐτὴ τὴ διαφορά, ὅτι τὸ ὁριζόντιο θέμα τῶν κινούμενων λεμβῶν καὶ οἱ κάθετες τῶν ἀκίνητων στηλῶν καλουπάρονται ἐδῶ σὲ μιὰ μόνη ὁριζόντια κίνηση τῶν κ ά θ ε τ ω ν ἱστίων. Ἡ σύνθεση ἐπαναλαμβάνει τὸ θ έ μ α τ ῆ ς σ ε ι ρ ᾶ ς μιᾶς ταύτισης μεταξὺ τῶν λεμβῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων στὴν ἀκτὴ (προτοῦ) νὰ πᾶμε στὸ συμπερασματικὸ θέμα αὐτῆς τῆς κορδέλλας, στὴ συγχώνευση τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ).

XII. Τὸ ἱστίον στὸ XI εἶναι σπασμένο σ' ἕνα πλῆθος ἀπὸ κατακόρυφα ἱστία ποὺ τρέχουν ὁριζόντια (μιὰ ἐπανάληψη τοῦ I μὲ αὐξημένη ἔνταση). Τὰ μικρὰ ἱστία κινοῦνται σὲ μιὰ διεύθυνση ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη ποὺ ἔχει τὸ μεγάλο μονὸ ἱστίο.

XII. Ὄντας σπασμένο σὲ μικρὰ πανιά, τὸ μεγάλο πανὶ ξανα - συναρμολογεῖται ἐκ νέου, ἀλλὰ τώρα ὄχι σὰν πανί, ἀλλὰ σὲ σημαία ποὺ κυμματίζει πάνω ἀπὸ τὸ Ποτέμκιν. Ὑπάρχει μιὰ καινούρια ποιότητα σ' αὐτὸ τὸ πλάνο, γιατὶ εἶναι καὶ στατικὸ καὶ κινούμενο, — ἔχοντας τὸ κατάρτι κατακόρυφο καὶ ἀκίνητο ἐνῶ ἡ σημαία φτερουγίζει στὸν ἀέρα. Τυπικά, τὸ XIII ἐπαναλαμβάνει τὸ XI. Ἀλλὰ ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ πανὶ σὲ φλάμπουρο μεταφράζει μιὰ ἀρχὴ πλαστικῆς ἑνοποίησης σὲ μιὰ ἰδεολογικὴ - θεματικὴ ἑνοποίηση. Αὐτὸ δὲν εἶναι πιὰ μιὰ κατακόρυφος, μιὰ πλαστικὴ ἕνωση ἀπὸ ξέχωρα στοιχεῖα σύνθεσης, — α ὐ τ ὸ ε ἶ ν α ι ἕ ν α ἐ π α ν α σ τ α τ ι κ ὸ λ ά β α ρ ο, π ο ὺ

ἑνώνει τὸ καταδρομικό, τὶς λέμβους καὶ τὴν ἀκτή.

XIV. Ἀπὸ ἐδῶ ἔχομε μιὰ φυσικὴ ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὴ σημαία στὸ θωρηκτό. Τὸ XIV ἐπαναλαμβάνει τὸ VII, μ' ἕνα ὕψωμα τῆς ἔντασης. Αὐτὸ τὸ πλάνο εἰσαγάγει μιὰ καινούρια συνθετικὴ ὁμάδα συσχετιζόμενων-πλοίων μεταξὺ τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ, ποὺ διακρίνονται ἀπὸ τὴν πρώτη ὁμάδα, λέμβοι καὶ ἀκτή. Ἡ πρώτη ὁμάδα ἐξέφρασε τὸ θέμα: «οἱ λέμβοι πηγαίνουν χαιρετίσματα καὶ δῶρα ἀπὸ τὴν ἀκτὴ στὸ καταδρομικό». Αὐτὴ ἡ δεύτερη ὁμάδα θὰ ἐκφράσει τὴ συναδέλφωση τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ.

Τὸ συνθετικὸ διαχωριστικὸ - σημεῖο, καὶ ταυτόχρονα τὸ σημεῖο τῆς ἰδεολογικῆς ἕνωσης καὶ τῶν δύο συνθετικῶν ὁμάδων, εἶναι τὸ κατάρτι μὲ τὸ ἐπαναστατικὸ λάβαρο.

Τὸ VII, ἐπαναλαμβανόμενο ἀπὸ τὸ πρῶτο κομμάτι τῆς δεύτερης ὁμάδας, XIV, ἐμφανίζεται σὰν ἕνα εἶδος ἐπισκίασης τῆς δεύτερης ὁμάδας καὶ σὰν ἕνα στοιχεῖο ποὺ συνδέει καὶ τὶς δυὸ ὁμάδες μαζί, σὰ νὰ εἶχε στείλει ἡ δεύτερη ὁμάδα μιὰ «περιπολία» στὴν περιοχὴ τῆς πρώτης ὁμάδας. Στὴ δεύτερη ὁμάδα αὐτὸν τὸ ρόλο θὰ τὸν παίξουν πλάνα ἀπὸ φιγοῦρες ποὺ χαιρετοῦν μονταρισμένες σὲ σκηνὲς τῆς ἀδελφοποίησης τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ νομιστεῖ ὅτι ἡ κινηματογράφιση καὶ τὸ μοντὰζ αὐτῶν τῶν κομματιῶν ὅτι ἔγινε σύμφωνα μὲ αὐτοὺς τοὺς ὑπολογισμούς, βγαλμένους a priori. Ἀσφαλῶς ὄχι. Ἀλλὰ ἡ συνάθροιση καὶ ἡ διανομὴ αὐτῶν τῶν κομματιῶν πάνω στὸ τραπέζι τοῦ μοντὰζ ὑπαγορευόταν κιόλας σαφῶς ἀπὸ τὶς συνθετικὲς ἀπαιτήσεις τῆς φόρμας τοῦ φίλμ. Αὐτὲς οἱ ἀπαιτήσεις ὑπαγόρευαν τὴν ἐκλογὴ αὐτῶν τῶν εἰδικῶν κομματιῶν ἀπ' ὅλα ἐκεῖνα ποὺ ὑπῆρχαν. Αὐτὲς οἱ ἀπαιτήσεις καθόρισαν ἐπίσης τὸν κανονισμὸ τῆς ἐναλλακτικότητας αὐτῶν τῶν κομματιῶν. Στὴν πραγματικότητα, αὐτὰ τὰ κομμάτια, ἂν τὰ λάβουμε ὑπόψη μας μόνο γιὰ τὴν πλοκή τους καὶ τὶς ἀπόψεις τῆς ὑπόθεσής τους, μποροῦν νὰ ξανα - διευθετηθοῦν μὲ ὁποιοδήποτε συνδυασμό. Ἀλλὰ ἡ συνθετικὴ κίνηση διαμέσου αὐτῶν δύσκολα θ' ἀποδείκνυε σὲ τέτια περίπτωση τόσο κανονικὴ σὲ δομή.

Δὲν μποροῦμε λοιπὸν νὰ παραπονεθοῦμε γιὰ τὴ συνθετικότητα αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης. Σὲ σύγκριση μὲ ἀναλύσεις φιλολογικῶν καὶ μουσικῶν σχημάτων ἡ ἀνάλυσή μου εἶναι ἐντελῶς περιγραφικὴ κι εὔκολη.

Βάζοντας στὴν ἄκρη πρὸς τὸ παρὸν τὸ θέμα τῆς ρυθμικῆς ἐξέτασης, στὴν ἀνάλυσή μας ἔχομε ἐπίσης ἀναλύσει τὶς ἐναλλαγὲς τοῦ ἤχου καὶ τῶν συνδυασμῶν λέξεων.

Μιὰ ἀνάλυση γιὰ τοὺς φακοὺς ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ

νὰ κινηματογραφήσουν αὐτὰ τὰ πλάνα, καὶ τὴ χρήση τους μὲ τὶς γωνίες τῆς κάμερας καὶ φωτισμοῦ, ποὺ ξεκινοῦν ὅλα ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ὕφους καὶ τὸ χαρακτήρα τοῦ περιεχομένου τοῦ φίλμ, θὰ χρησίμευε σὰ μιὰ ἀκριβὴς ἀναλογία γιὰ μιὰ ἀνάλυση τῆς ἐκφραστικότητας τῶν φράσεων καὶ λέξεων καὶ τῶν φωνητικῶν τους ἐνδείξεων σὲ μιὰ λογοτεχνικὴ ἐργασία.

Φυσικὰ ὁ θεατής, λιγότερο ἀπ' ὅλους, μπορεῖ νὰ ἐπιβεβαιώσει μὲ διαθῆτες τὴ συμβατικότητα τοῦ κανόνα τῆς διαδοχικότητας τῶν συνθετικῶν πλάνων μέσα στὸ μοντάζ. Ἀλλὰ στὴν ἀντίληψή του μιᾶς ἐντελῶς πραγματωμένης σύνθεσης μοντὰζ ἀποδίδονται τὰ ἴδια στοιχεῖα ποὺ ξεχωρίζουν στὸ ὕφος μιὰ σελίδα πολιτιστικῆς πρόζας ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ «Κόμητα Ἀμόρι», Verbitzkaya ἢ Breshko - Breshkovsky*.

Πρὸς τὸ παρὸν ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος εἶναι ἱστορικὰ ὀρθὸς μὲ τὴν εἴσοδό του στὴν καμπάνια γιὰ τὸ διήγημα. Σ' αὐτὸ τὸ μονοπάτι ὑπάρχουν ἀκόμα πολλὲς δυσκολίες, πολλοὶ κίνδυνοι νὰ καταλάβουμε λαθεμένα τὶς ἀρχὲς τῆς διήγησης μιᾶς ἱστορίας. Ἀπόλ' αὐτὰ τὸ πιὸ τρομερὸ εἶναι ἡ παραμέληση ἐκείνων τῶν πιθανοτήτων ποὺ μᾶς δόθηκαν ἐπανειλημμένα νὰ λευτερωθοῦμε ἀπὸ τὶς παλιὲς παραδόσεις τοῦ διηγήματος:

Τὴν πιθανότητα τῆς κυριαρχικὰ κι ἐκ νέου ἐπανεξέτασης τῶν θεμελίων καὶ προβλημάτων τοῦ φὶλμ - διηγήματος.

Καὶ γιὰ νὰ προχωρήσουμε σ' ἕνα κινηματογραφικὰ προοδευτικὸ κίνημα, ὄχι «πίσω στὸ διήγημα», ἀλλὰ «στὸ διήγημα μπροστὰ ἀπὸ μᾶς». Δὲν ὑπάρχει ἀκόμα σαφὴς καλλιτεχνικὸς προσανατολισμός, παρόλο ποὺ ξεχωριστὲς θετικὲς ἐπιδράσεις εἶναι ἤδη ὁρατές.

Μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο πλησιάζουμε ἐκείνη τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ κυριαρχήσουμε φανερὰ τὶς πραγματοποιημένες ἀρχὲς τῶν Σοβιετικῶν διηγημάτων - φίλμ, καὶ πρέπει νὰ εἴμαστε ἕτοιμοι ἐκείνη τὴ στιγμὴ μὲ ὅλα μας τὰ ὅπλα μιᾶς ἀλάθητης καθαρότητας καὶ πολιτιστικῆς τῆς φιλμικῆς γλώσσας καὶ τοῦ λόγου.

Οἱ μεγάλοι μας δάσκαλοι στὴ λογοτεχνία ἀπὸ τὸν Πούσκιν καὶ τὸν Γκόγκολ μέχρι τὸν Μαγιακόφσκυ καὶ τὸν Γκόρκυ ἐκτιμοῦνται ἀπὸ μᾶς ὄχι μόνο σὰ δάσκαλοι ποὺ διηγοῦνται ἱστορίες. Σ' αὐτοὺς ἐκτιμοῦμε τὸ πολιτιστικὸ ἔργο τῶν διδασκάλων τῆς λαλιᾶς καὶ τῆς λέξης.

Εἶναι καιρὸς νὰ βάλουμε μὲ κάθε ὀξύτητα τὸ πρόβλημα τῆς πολιτιστικῆς ὑφῆς τῆς γλώσσας τοῦ φίλμ. Εἶναι σπουδαῖο

---

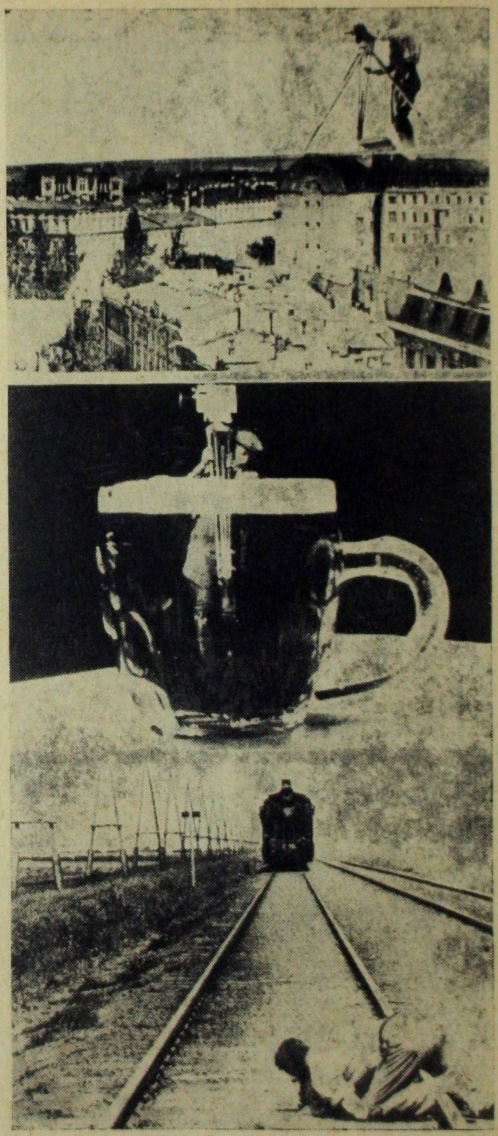
* Ἄγγλοι καὶ Ἀμερικανοὶ ποὺ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν περίπου ἰσάξιοι μὲ αὐτοὺς τοὺς λαϊκοὺς Ρώσους συγγραφεῖς στὶς ἀρχὲς τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰώνα: Ἔλινορ Γκλύν, Ντόροθυ Ντίξ, Ρούπερτ Χιούς.

γιὰ ὅλους τοὺς ἐργάτες τοῦ φίλμ νὰ ποῦν τὴ γνώμη τους γι' αὐτὸ τὸ σκοπό. Καὶ πρὶν ἀπόλα τ' ἄλλα, στὴ γλώσσα τοῦ μοντὰζ καὶ τῶν πλάνων στὰ δικά τους φίλμ.

[1934]

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) Ἀπὸ λόγο στὸ πρῶτο Συνέδριο τῶν Σοβιετικῶν Συγγραφέων γιὰ τὴν «Σοβιετικὴ Λογοτεχνία».
2) Belyi.
3) Βιβλίο Υ, κεφάλαιο ΧΧΥ τοῦ «Γαργαντούα καὶ Πανταγκρουέλ».
4) Μετάφραση τοῦ Μιγιαμόρι.
5) Ἐμὶλ Ζολά, Germinal.
6) Sebastien Msrcier, Paris perdanr la revolution... Παρίσι 1862 σ. 88.



ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ

Κινηματογράφος–Μάτι

Νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ ἡ σύνδεση τοῦ κινηματογράφου - μάτι καὶ τοῦ Ράδιο - ἀφτὶ μὲ τοὺς προλετάριους ὅλων τῶν ἐθνῶν καὶ ὅλων τῶν χωρῶν στὸ ἐπίπεδο τῆς κομμουνιστικῆς ἀποκωδικοποίησις τῶν παγκοσμίων σχέσεων.

Ἀποκωδικοποίηση τῆς ζωῆς ὅπως αὐτὴ εἶναι.

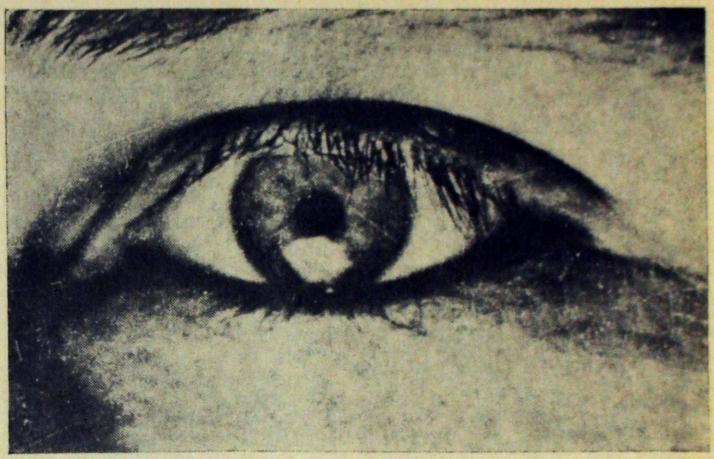
Συνειδητοποίηση ὅλων τῶν γεγονότων ἀπ' ὅλους τοὺς ἐργαζόμενους.

Ἐπίδραση τῶν γεγονότων καὶ ὄχι τῆς ψυχαγωγίας καὶ τῆς τέχνης.

Νὰ ἀπαλειφθεῖ κάθε τι ποὺ ἀναφέρεται στὴν τέχνη.

Νὰ τοποθετηθεῖ στὸ κέντρο τῆς προσοχῆς, ἡ οἰκονομικὴ διάρθρωση τῆς κοινωνίας.

Στὴ θέση τῶν ὑποκατάστατων τῆς ζωῆς (θεατρικὴ παράσταση, κινηματογραφικὸ δράμα, κλπ.), νὰ μποῦν τὰ γεγονότα (μεγάλα καὶ μικρὰ) μὲ προσοχὴ ἐπιλεγμένα, προσδιορισμένα καὶ ὀργανωμένα, ποὺ ἔχουν παρθεῖ μέσα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ἴδιων τῶν ἐργαζομένων καθὼς καὶ ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ταξικῶν τους ἐχθρῶν.



Ἀρχὲς τοῦ Κινηματογράφου - Μάτι

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τὸ μάτι μας βλέπει πολὺ ἄσχημα καὶ πολὺ λίγο, ἔτσι οἱ ἄνθρωποι ἐπινόησαν τὸ μικροσκόπιο γιὰ νὰ δοῦν τὰ ἀόρατα φαινόμενα, ἀνακάλυψαν τὰ τηλεσκόπια γιὰ νὰ δοῦν καὶ νὰ ἐξερευνήσουν τοὺς μακρυνοὺς καὶ ἄγνωστους κόσμους, ἀνακάλυψαν τὴν κάμερα γιὰ νὰ διεισδύσουν πιὸ βαθιὰ στὸν ὁρατὸ κόσμο, νὰ ἐρευνήσουν καὶ νὰ καταγράψουν τὰ ὁρατὰ φαινόμενα γιὰ νὰ μὴ ξεχάσουν αὐτὰ ποὺ συμβαίνουν καὶ θὰ πρέπει νὰ τὰ ἔχουν ὑπ' ὄψη τους στὸ μέλλον.

Ἀλλὰ ἡ κάμερα δὲν εἶχε τύχη. Ἀνακαλύφθηκε τότε ποὺ δὲν ὑπῆρχε καμμιὰ χώρα ποὺ νὰ μὴ βασιλεύει τὸ κεφάλαιο. Ἡ μπουρζουαρία εἶχε τὴ διαβολικὴ ἰδέα νὰ χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸ καινούργιο παιχνίδι γιὰ νὰ ψυχαγωγήσει τὶς λαϊκὲς μάζες ἢ, πιὸ σωστά, γιὰ νὰ ἀποσπάσει τὴν προσοχὴ τῶν ἐργατῶν ἀπὸ τὸ βασικό τους στόχο, τὴ μάχη ἐνάντια στὰ ἀφεντικά τους.

Μέσα στὸ ἠλεκτρικὸ ὄπιο τῆς αἴθουσας τοῦ κινηματογράφου, οἱ προλετάριοι, λίγο ἢ πολὺ πεινασμένοι, καὶ οἱ ἄνεργοι

ξέσφιγγαν τὶς σιδερένιες τους γροθιὲς καὶ χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνουν ὑποτάσσονταν στὴ φθοροποιὸ ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου τῶν ἀφεντικῶν τους. Τὰ θέατρα εἶναι ἀκριβά, δὲν ἔχουν πολλὲς θέσεις. Καὶ τὰ ἀφεντικὰ ὑποχρεώνουν τὸν κινηματογοάφο νὰ προβάλλει θεατρικὲς παραστάσεις, ὅπου βλέπουμε τοὺς μπουρζουάδες νὰ ἀγαπᾶνε, νὰ ὑποφέρουνε, νὰ ἀπασχολοῦνται μὲ τοὺς ἐργάτες τους ἢ καὶ ἀκόμη αὐτὲς οἱ ἀνώτερες ὑπάρξεις, αὐτὴ ἡ ἀριστοκρατία νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ κατώτερες ὑπάρξεις (ἐργάτες, χωρικοὺς κλπ.).

Στὴ Ρωσσία πρὶν τὴν ἐπανάσταση, ὁ κινηματογράφος τῶν ἀφεντικῶν ἔπαιζε τὸν ἴδιο ρόλο. Μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη ὁ κινηματογράφος εἶχε τὸ βαρὺ καθῆκον νὰ προσαρμοσθεῖ στὴ νέα ζωή: οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ ἐνσάρκωναν ὑπάλληλους τοῦ Τσάρου ἄρχισαν νὰ ἐνσαρκώνουν ἐργάτες καὶ οἱ βεντέτες ποὺ ἔπαιζαν τὶς κυρίες τῆς Αὐλῆς ἔχουν υἱοθετήσει σήμερα μιὰ ὑποκριτικὴ σύμφωνα μὲ τὸ σοβιετικὸ στύλ. Πολλοὶ λίγοι ἀπὸ μᾶς ἔχουν καταλάβει πὼς αὐτὴ ἡ ὑποκριτικὴ παραμένει βασικὰ μέσα στὰ ὅρια τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς μορφῆς τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου. Γνωρίζουμε πολλοὺς σκηνοθέτες τοῦ σύγχρονου θεάτρου οἱ ὁποῖοι ταυτόχρονα δείχνονται θιασῶτες τοῦ κινηματογράφου κάτω ἀπὸ τὴν παρούσα μορφή του.

Ἀκόμη, λιγώτεροι βλέπουν καθαρὰ πὼς ὁ ἀντιθεατρικὸς κινηματογράφος (ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐπίκαιρα καὶ μερικὰ ἐπιστημονικὰ φίλμ) δὲν ὑπάρχει.

Ὅλες οἱ θεατρικὲς παραστάσεις ὅπως καὶ ὅλες οἱ κινηματογραφικὲς ταινίες ἔχουν δομηθεῖ ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: ἕνας δραματουργὸς ἢ ἕνας σεναρίστας κατόπιν ἕνας σκηνοθέτης θεάτρου ἢ ἕνας σκηνοθέτης κινηματογράφου μετὰ οἱ ἠθοποιοί, οἱ πρόβες, τὰ ντεκὸρ καὶ τέλος μιὰ παράσταση μπροστὰ στὸ κοινό. Τὸ βασικὸ στὸ θέατρο εἶναι τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ ἑπομένως κάθε ταινία ποὺ βασίζεται στὸ σενάριο καὶ στὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ συνιστᾶ μιὰ θεατρικὴ παράσταση: νά γιατὶ δὲν ὑπάρχουν διαφορὲς στὶς δημιουργίες σκηνοθετῶν ποὺ ἔχουν διαφορετικὲς ἀπόψεις μεταξύ τους.

Λίγο πολύ, ὅλη αὐτὴ ἡ ἀντιμετώπιση ἀφορᾶ τὸ θέατρο καὶ εἶναι ἀνεξάρτητη τοῦ ρεύματος καὶ τοῦ προσανατολισμοῦ, ἀνεξάρτητη τῆς στάσης ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ θέατρο.

Ὅλο αὐτὸ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὸν ἀληθινὸ προορισμὸ τοῦ κινηματογράφου, δηλαδή: τὴ διερεύνηση τῶν πραγματικῶν γεγονότων.

Ἡ Κινοπράβδα ἔχει δείξει καθαρὰ πὼς μποροῦμε νὰ δουλέψουμε ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὅπως καὶ ἡ ἐπανάσταση. Ὁ Κινηματογράφος - μάτι συνεχίζει τὸ ἔργο τῆς δημιουργίας ἑνὸς σοβιετικοῦ κινηματογράφου ποὺ ξεκίνησε μὲ τὴν Κινοπράβδα.

II Η ΔΟΥΛΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - ΜΑΤΙ

Μὲ βάση τὰ ραπόρτα τῶν κινηματογραφικῶν - παρατηρητῶν, τὸ Συμβούλιο τοῦ Κινηματογράφου - μάτι ἐπεξεργάζεται, μετασχηματίζοντας συνεχῶς, τὸ πλάνο τοῦ προσανατολισμοῦ καὶ τῆς εἰσβολῆς τῶν κινηματογραφικῶν μηχανῶν μέσα στοὺς ζωτικοὺς χώρους. Ἡ δουλειὰ τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς θυμίζει τοὺς πράκτορες τῆς Γκεμπεοῦ, οἱ ὁποῖοι δὲν ξέρουν τί τοὺς περιμένει, ἀλλὰ ἔχουν τὴν ἐντελῶς καθορισμένη ἀποστολὴ νὰ βγάλουν μέσα ἀπὸ τὸ σκοτάδι καὶ τὸ χάος τῆς ζωῆς αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ πρόβλημα, τούτη ἢ ἐκείνη τὴν ὑπόθεση καὶ νὰ τὰ φέρουν στὸ φῶς.

α) Ὁ Κινὸκ - παρατηρητὴς ἐξετάζει προσεκτικὰ τὸ περιβάλλον καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ τὸν περιστοιχίζουν καὶ προσπαθεῖ νὰ συνδέσει μεταξὺ τους γεγονότα ποὺ εἶναι ἑτερογενῆ, ὡς συνάρτηση γενικῶν ἢ εἰδικῶν χαρακτηριστικῶν. Τὸ θέμα δίνεται στὸ Κινὸκ - παρατηρητὴ ἀπὸ τὸν ὑπεύθυνο τῆς ὁμάδας.

β) Ὁ ὑπεύθυνος τῆς ὁμάδας ἢ κινηματογραφικὸς διαφωτιστὴς μοιράζει τὰ θέματα στοὺς παρατηρητὲς καί, στὴν ἀρχή, βοηθάει καθένα ξεχωριστὰ νὰ δώσει μιὰ περίληψη ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ ἔχει κάνει. Ὅταν ὁ ὑπεύθυνος συγκεντρώσει ὅλα αὐτὰ τὰ συμπεράσματα, τὰ ταξινομεῖ μὲ τὴ σειρά του γιὰ νὰ μετατραποῦν τὰ ξεχωριστὰ δεδομένα μέχρι ποὺ ἡ δομὴ τοῦ θέματος νὰ φωτισθεῖ ἐντελῶς.

Μποροῦμε χοντρικὰ νὰ ταξινομίσουμε σὲ τρεῖς κατηγορίες τὰ θέματα ποὺ δίνονται σ' ἕναν ἀρχάριο παρατηρητή.

1) Παρατήρηση ἑνὸς χώρου (παράδειγμα: ἡ λέσχη τοῦ ἀγροτικοῦ ἀναγνωστήριου, ἡ κοπερατίβα).

2) Παρατήρηση προσώπων ἢ ἀντικειμένων σὲ κίνηση (παράδειγμα: τὸν πατέρα του, ἕνα πιονέρο, τὸν ταχυδρόμο, τὸ τράμ, κλπ.).

3) Παρατήρηση ἑνὸς θέματος ἀνεξάρτητα ἀπὸ πρόσωπα ἢ χῶρο προσδιορισμένο (παράδειγμα: τὸ νερό, τὸ ψωμί, τὰ παπούτσια, οἱ γονεῖς καὶ τὰ παιδιά, ἡ πόλη καὶ ἡ ὕπαιθρος τὰ δάκρυ, τὸ γέλιο, κλπ.).

Ὁ ὑπεύθυνος τῆς ὁμάδας ὀφείλει νὰ προσπαθήσει νὰ μάθει νὰ χειρίζεται μιὰ φωτογραφικὴ μηχανὴ (καὶ ἐν συνεχεία μιὰ κινηματογραφικὴ) ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ φωτογραφίσει τὰ πιὸ σημαντικὰ γεγονότα τῆς παρατήρησης γιὰ τὴν ἐφημερίδα τοῦ τοίχου.

Ἡ ἐφημερίδα τοῦ τοίχου Κινηματογράφος - μάτι εἶναι μηνιαία ἢ δεκαπενθήμερη: κάνει ρεπορτὰζ μὲ φωτογραφίες ἀπὸ τὴ ζωὴ στὶς φάμπρικες, στὶς βιοτεχνίες ἢ στὸ χωριό, καλεῖ γιὰ καμπάνιες, φωτίζει ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο τὴν τρέχουσα καθημερινὴ πραγματικότητα, κινητοποιεῖ, προπαγανδίζει καὶ ὀρ-

γανώνει. Ὁ ὑπεύθυνος τῆς ὁμάδας συντονίζει τὴν ἐργασία του σὲ σχέση μὲ τὸν πυρήνα τῶν κόκκινων Κινὸκς καὶ ἐξαρτᾶται κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὸ Συμβούλιο τοῦ Κινηματογράφου - μάτι.

γ) Τὸ Συμβούλιο τοῦ Κινηματογράφου - μάτι εἶναι ἐπικεφαλὴς ὁλόκληρης τῆς ὀργάνωσης. Σ' αὐτὸ μετέχουν ἕνας ἐκπρόσωπος ἀπὸ κάθε ὁμάδα τῶν Κινὸκς - παρατηρητῶν, ἕνας ἐκπρόσωπος τῶν μὴ ὀργανωμένων Κινὸκς καὶ προσωρινὰ τρεῖς ἐκπρόσωποι ἀπὸ τοὺς Κινὸκς - παραγωγούς.

Στὴν καθημερινὴ πρακτικὴ δουλειά, τὸ Συμβούλιο τοῦ Κινηματογράφου - μάτι στηρίζεται πάνω στὸ τεχνικὸ ὄργανο ποὺ τὸ ἀποτελεῖ ὁ πυρήνας τῶν κόκκινων Κινόκς.

Ὁ πυρήνας τῶν κόκκινων Κινὸκς πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἕνα ἐργοστάσιον ὅμοιο μὲ τὰ ἄλλα, ὅπου ἡ πρώτη ὕλη ποὺ προσφέρεται ἀπὸ τοὺς Κινὸκς - παρατηρητὲς μετατρέπεται σὲ κινηματογραφικὸ ἔργο.

Ὁ πυρήνας τῶν κόκκινων Κινὸκς πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἐπίσης σὰν ἕνα ἀτελιὲ θεωρητικῆς καὶ πρακτικῆς ἐκπαίδευσης μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο οἱ ὁμάδες τῶν πιονέρων καὶ τῶν Κομσομὸλ θὰ περάσουν στὴν παραγωγή.

Ὅλες οἱ ὁμάδες τῶν Κινὸκς - παρατηρητῶν θὰ προωθηθοῦν νὰ παράγουν τὶς μελλοντικὲς σειρὲς τοῦ κινηματογράφου - μάτι. Εἶναι οἱ αὐριανοὶ δημιουργοὶ ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν - ταινιῶν τοῦ μέλλοντος.

Αὐτὸ τὸ πέρασμα τῆς δημιουργίας ἀπὸ τὸν ἕνα δημιουργὸ ἢ τὴν μία ὁμάδα στὴν μαζικὴ δημιουργία θὰ ὁδηγήσει, ὅπως πιστεύουμε, νὰ ἐπιταχυνθεῖ ἡ κατάρευση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὁστικοῦ κινηματογράφου καθὼς καὶ ὅλων ἐκείνων τῶν στοιχείων ποὺ τὸν συνθέτουν: ὑποκριτική, σενάριο - μύθος, φανταχτερὰ ντεκὸρ καὶ ὁ σκηνοθέτης - ἱερέας.

III. ΒΑΣΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ

1. Τὸ κινηματογραφικὸ δράμα εἶναι τὸ ὅπιο τοῦ λαοῦ.

2. Κάτω οἱ ἀθάνατοι βασιλιάδες καὶ βασίλισσες τοῦ σινεμά. Ζήτω οἱ κοινοὶ θνητοὶ ποὺ μᾶς δείχνει ἡ ὀθόνη ὅπως εἶναι μέσα στὴ ζωὴ μὲ τὶς καθημερινὲς ἀσχολίες τους.

3. Κάτω τὰ μπουρζουάδικα σενάρια - μύθοι. Ζήτω ἡ ζωὴ ὅπως εἶναι.

4. Τὸ κινηματογραφικὸ δράμα καὶ ἡ θρησκεία εἶναι ὅπλα θανάσιμα στὰ χέρια τῶν καπιταλιστῶν. Μὲ ὁδηγὸ τὴν καθημερινή μας ἐπαναστατικότητα θὰ ἀποσπάσουμε αὐτὰ τὰ ὅπλα ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἐχθροῦ.

5. Τὸ σημερινὸ καλλιτεχνικὸ δράμα εἶναι ἕνα ἀπομεινάρι τοῦ παλιοῦ κόσμου. Εἶναι μιὰ ἀπόπειρα νὰ περάσει ἡ ἐπαναστατική μας πραγματικότητα μέσα στὶς φόρμες τῶν ἀστῶν.

6. Κάτω ἡ σκηνοθεσία τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Κινηματογραφεῖστε μας ἐξ ἀπροόπτου, ἀκριβῶς ὅπως εἴμαστε.

7. Τὸ σενάριο εἶναι ἕνας μύθος ποὺ ἐπινοήθηκε γιὰ μᾶς ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο τῶν γραμμάτων. Φτιάχνουμε τὴ ζωή μας χωρὶς νὰ ὑποτασσόμαστε στὶς ἐπινοήσεις τοῦ καθενός.

8. Μέσα στὴ ζωή, καθένας ἀπὸ μᾶς ἀσχολεῖται μὲ τὶς ὑποθέσεις του χωρὶς νὰ ἐμποδίζει τοὺς ἄλλους νὰ δουλέψουν. Ἡ δουλειὰ τῶν Κινὸκς εἶναι νὰ μᾶς κινηματογραφίσουν χωρὶς νὰ μᾶς ἐμποδίζουν στὴ δουλειά μας.

9. Ζήτω ὁ Κινηματογράφος - μάτι τῆς προλεταριακῆς ἐπανάστασης.

IV. ΟΙ ΚΙΝΟΚΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Στὸν καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο ἔχει συμφωνηθεῖ νὰ ὑπονοοῦμε μὲ τὴ λέξει μοντὰζ τὸ κόλλημα τῶν σκηνῶν ποὺ ἔχουν γυρισθεῖ χωριστά, σὲ σχέση μ' ἕνα σενάριο ποὺ λίγο πολὺ εἶναι ἐπεξεργασμένο ἀπὸ ἕνα σκηνοθέτη.

Οἱ Κινὸκς δίνουν στὸ μοντὰζ μιὰ σημασία τελείως διαφορετικὴ καὶ τὸ ἐννοοῦν ὡς τὴν ὀργάνωση τοῦ πραγματικοῦ κόσμου.

Οἱ Κινὸκς διακρίνουν:

1) Τὸ μοντὰζ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παρατήρησης: προσανατολισμὸ τοῦ ματιοῦ χωρὶς κάμερα, σὲ ὁποιονδήποτε χῶρο καὶ ὁποιαδήποτε στιγμή.

2) Τὸ μοντὰζ μετὰ τὴν παρατήρηση: διανοητικὴ διαδικασία τοῦ ὑλικοῦ ποὺ ἔχει παρατηρηθεῖ σὲ συνάρτηση μ' ὁρισμένους χαρακτηριστικοὺς δεῖκτες.

3) Τὸ μοντὰζ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος: προσανατολισμὸ τῆς μηχανῆς στὸ χῶρο ποὺ ἔχει παρατηρηθεῖ στὴν παράγραφο 1. Προσαρμογὴ τοῦ γυρίσματος στοὺς ὅρους ἐκείνους ποὺ ἔχουν τροποποιηθεῖ.

4) Τὸ μοντὰζ μετὰ τὸ γύρισμα, ὀργάνωση σὲ γκρόσο μότο τοῦ ὑλικοῦ ποὺ ἔχει κινηματογραφηθεῖ σὲ συνάρτηση μὲ τοὺς βασικοὺς δεῖκτες. Ἀναζήτηση τοῦ ὑλικοῦ ποὺ λείπει γιὰ τὸ μοντάζ.

5) Ὁ ἔλεγχος (ἀναζήτηση τοῦ ὑλικοῦ ποὺ λείπει γιὰ τὸ μοντάζ), στιγμιαῖος προσανατολισμὸς σὲ ὁποιοδήποτε ὀπτικὸ πεδίο γιὰ νὰ ἐπιτύχουμε εἰκόνες ἀναγκαῖες γιὰ τὴν σύνδεση. Ἐξαιρετικὴ ἱκανότητα προσοχῆς. Κανόνες μάχης: ἔλεγχος, ταχύτητα, ἐπιμονή.

6) Τὸ ὁριστικὸ μοντάζ: κατάδειξη τῶν μικρῶν καθὼς καὶ τῶν μεγάλων θεμάτων ποὺ κρύβονται μέσα στὸ ἴδιο πλάνο. Ἀναδιοργάνωση ὁλόκληρου τοῦ ὑλικοῦ μὲ τὴν καλύτερη διαδοχή. Νὰ δοθεῖ ἀνάγλυφα ὁ προσανατολισμὸς τῆς ταινίας. Γκρουπά-

ρισμα συγγενῶν καταστάσεων καὶ τέλος ἀρίθμηση ὅλων αὐτῶν.

Ὅταν οἱ συνθῆκες τοῦ γυρίσματος δὲν ἐπιτρέπουν νὰ προηγηθεῖ ἡ παρατήρηση ὅπως στὴν περίπτωση, παραδείγματος χάρη, ποὺ ἡ κάμερα κινηματογραφεῖ μέσα σὲ νηματουργεῖο ἢ κινηματογραφεῖ ἐξ ἀπροόπτου τότε πηδοῦμε τὶς δυὸ πρῶτες παραγράφους καὶ ἐφαρμάζουμε μονάχα τὶς παραγράφους 3 καὶ 5.

Γιὰ τὸ γύρισμα σκηνῶν μικροῦ μήκους ἢ λήψεων ποὺ ἐπείγουν ἐπιτρέπεται νὰ συγχωνευτοῦν περισσότερες παράγραφοι.

Σ' ὅλες τὶς ἄλλες περιπτώσεις ποὺ κινηματογραφοῦμε, ὅλες οἱ παράγραφοι ἐπιβάλλεται νὰ γίνουν σεβαστές, τὸ μοντὰζ εἶναι συνεχές, ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ παρατήρηση μέχρι τὴν ὁριστικὴ ταινία.

V. ΟΙ ΚΙΝΟΚΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Εἶναι πιὰ καιρὸς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ σενάριο. Προσαρμοσμένο στὸ σύστημα μοντάζ, ποὺ προσδιορίσαμε πιὸ πάνω, τὸ φιλολογικὸ σενάριο καταργεῖ αὐτόματα τὴν ἔννοια καὶ τὴ σημασία αὐτεῦ τοῦ μοντάζ. Καὶ ὁ λόγος εἶναι, πὼς τὸ μοντὰζ καὶ ἡ ὀργάνωση τοῦ ζωντανοῦ ὑλικοῦ οἰκοδομοῦν τὶς ταινίες μας σ' ἀντίθεση πρὸς τὰ καλλιτεχνικὰ δράματα ποὺ τὰ οἰκοδομεῖ ἡ πένα ἑνὸς ἀνθρώπου τῶν γραμμάτων.

Ἀλλὰ αὐτὸ σημαίνει πὼς δουλεύουμε ἐπιπόλαια, χωρὶς σκέψη καὶ πρόγραμμα; Καθόλου.

Ἐάν, ὅμως, θέλουμε νὰ συγκρίνουμε τὸ προηγούμενο πλάνο μας μὲ τὸ πλάνο μιᾶς ὁμάδας ποὺ ἐρευνᾶ, παραδείγματος χάρη, τὴ διαβίωση τῶν ἀνέργων τότε τὸ σενάριο ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν ἀφήγηση αὐτὴ τῆς ἔρευνας πρὶν τὴν πραγματοποίησή της.

Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, πῶς συμπεριφέρεται ὁ καλλιτεχνικὸς κινηματογράφος καὶ πῶς συμπεριφέρονται οἱ Κινόκς;

Οἱ Κινὸκς ὀργανώνουν τὴν ταινία πάνω στὴ βάση πραγματικῶν κινηματογραφικῶν ντουκουμέντων σχετικῶν μὲ τὴν ἔρευνα.

Ἐνῶ οἱ σκηνοθέτες ξεκινώντας μ' ἕνα φιλολογικὸ σενάριο μεγάλης ἐπιτυχίας θὰ ἐφαρμόσουν ὅλα τὰ κινηματογραφικὰ κλισὲ ψυχαγωγίας: φιλιά, δάκρυα, τὸ δολοφόνο, τὸ φεγγάρι νὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὰ σύννεφα καὶ ἕνα περιστέρι. Θὰ σημειώσουν στὸ τέλος: «Ζήτω!...». Καὶ ὅλα αὐτὰ θὰ κλείσουν μὲ τὴν Διεθνή.

Αὐτὰ εἶναι, μὲ μικρὲς παραλλαγές, τὰ κινηματογραφικὰ δράματα προπαγάνδας ποὺ γίνονται.

Ὅταν μιὰ ταινία τελειώνει μὲ τὴ Διεθνή, συνήθως ἡ λογοκρισία τὴν ἀφίνει νὰ περάσει, ἀλλὰ ὁ θεατὴς αἰσθάνεται πάντα,

λίγο ἄσχημα, ἀκούγοντας τὸ προλεταριακὸ ὕμνο σ' ἕνα περιβάλλον μπουρζουαζίστικο.

Τὸ σενάριο εἶναι ἐπινόηση εἴτε ἑνὸς μονάχα ἀτόμου εἴτε πολλῶν, εἶναι μιὰ ἱστορία ποὺ θέλουν νὰ τῆς δώσουν ζωὴ πάνω στὸ πανί.

Δὲν βρίσκουμε αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία κατακριτέα, ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ ὑμνοῦμε αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴ δουλειὰ σὲ ἐπίπεδο οὐσιαστικοῦ καθήκοντος τοῦ κινηματογράφου, μὲ τὸ νὰ ὑποσκελίζουμε τὶς πραγματικὲς ταινίες μὲ κινηματογραφικὰ παραμύθια, μὲ τὸ νὰ καταπνίγομε ὅλες ἐκεῖνες τὶς ἐκπληκτικὲς ἱκανότητες ποὺ ἔχει ἡ κάμερα στὸ ὄνομα τῆς λατρείας τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος αὐτὸ εἶναι ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ καταλάβουμε καὶ ἑπομένως νὰ δεχθοῦμε. Δὲν μπήκαμε στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου γιὰ νὰ ταΐσουμε μὲ παραμύθια τοὺς ἀνθρώπους τῆς Νέπ, ἀρσενικοὺς καὶ θηλυκοὺς ποὺ καμαρώνουν στὰ θεωρεῖα.

Δὲν καταργοῦμε τὸ καλλιτεχνικὸ σινεμὰ γιὰ νὰ ἐφησυχάσουμε τὶς ἐργαζόμενες μάζες μὲ καινούργιες πιπίλες καὶ νὰ τὶς διασκεδάσουμε.

Ὑπηρετοῦμε μιὰ ὁρισμένη τάξη, τὴν ἐργατικὴ καὶ ἀγροτικὴ τάξη, ποὺ ἀκόμη δὲν ἔχει πιασθεῖ στὰ δίχτυα τῆς ἀράχνης τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος.

Ἔχουμε ἔλθει γιὰ νὰ δείξουμε τὸν κόσμο τέτοιο ποὺ εἶναι καὶ νὰ ἀποκαλύψουμε στοὺς ἐργαζόμενους τὴ δομὴ τῆς ἀστικῆς κοινωνίας.

Θέλουμε νὰ συνειδητοποιήσουν οἱ ἐργαζόμενοι τὰ προβλήματα ποὺ τοὺς ἀφοροῦν καὶ τοὺς περιβάλλουν. Θέλουμε νὰ δώσουμε σὲ κάθε ἐργαζόμενο στὸ χωράφι ἢ τὸ ἐργαστήρι τὴ δυνατότητα νὰ δεῖ ὅλα του τὰ ἀδέλφια ποὺ δουλεύουν τὴν ἴδια ὥρα μ' αὐτὸν στὰ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου καὶ νὰ δεῖ ἀκόμη τοὺς ἐχθρούς του, τοὺς ἐκμεταλευτές.

Κάνουμε τὰ πρῶτα μας βήματα στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου, γι' αὐτὸ ὀνομαζόμαστε καὶ Κινόκς. Ὁ σημερινὸς κινηματογράφος, τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος, καθὼς καὶ ὁ κινηματογράφος ποιότητας δὲν ἔχουν τίποτα κοινὸ μὲ τὴ δικιά μας δουλειά.

Ἀκόμα καὶ στὴν περιοχὴ τῆς τεχνικῆς δὲν ἔχουμε παρὰ μερικὴ σχέση μ' αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο, γιατὶ ἡ ἐκτέλεση καθηκόντων ποὺ μπαίνουν γιὰ μᾶς ἀπαιτεῖ μιὰ διαφορετικὴ ἀντίληψη τεχνικῆς.

Δὲν ἔχουμε τὴν παραμικρὴ ἀνάγκη ἀπὸ μεγάλα ἐργαστήρια, φανταχτερὰ ντεκόρ, διάσημους σκηνοθέτες, μεγάλους ἠθοποιοὺς καὶ φανταχτερὲς βεντέτες.

Ἀντίθετα μᾶς εἶναι ἐντελῶς ἀπαραίτητα:

1) μέσα γρήγορης μεταφορᾶς
2) φὶλμ ὑψηλῆς εὐαισθησίας

3) μηχανὲς λήψεως ἐλαφρὲς καὶ φορητὲς
4) φωτιστικὰ σώματα ἐπίσης ἐλαφρὰ
5) ἕνα πολὺ εὐκίνητο συνεργεῖο κινηματογραφικῶν - ρεπόρτερ
6) μιὰ στρατιὰ ἀπὸ Κινὸκς - παρατηρητές.

Γιὰ τὴν ὀργάνωσή μας, διακρίνουμε:
1) Κινὸκς - παρατηρητὲς
2) Κινὸκς - ὀπερατὲρ
3) Κινὸκς - κατασκευαστὲς
4) Κινόκς - μοντὲρ (ἄνδρες καὶ γυναῖκες)
5) Κινὸκς - τεχνικοὶ ἐργαστηρίων

Δὲν διδάσκουμε τὶς μεθόδους τῆς κινηματογραφικῆς μας δουλειᾶς παρὰ μονάχα στοὺς νεολαίους καὶ τοὺς πιονέρους μεταδιδάζοντας ἔτσι τὴ γνώση μας καὶ τὴν τεχνική μας πείρα στὰ σίγουρα χέρια τῆς ἀνερχόμενης ἐργατικῆς νεολαίας.

Δὲν διστάζουμε νὰ βεβαιώσουμε τοὺς διάσημους καὶ μὴ διάσημους σκηνοθέτες ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ ἐπανάσταση μόλις ἀρχίζει.

Θὰ κρατήσουμε γερὰ καὶ δὲν θ' ἀφήσουμε καμμιὰ ἀπὸ τὶς θέσεις μας μέχρις ὅτου ἡ νέα φρουρὰ δώσει τὸ παρόν, τότε ἀφίνοντας πίσω τὸν καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο, θὰ προχωρήσουμε γιὰ τὸν 'Οκτώβρη.

VI. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΜΑΤΙ ΚΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ

Τὸ μοντὰζ τῆς πρώτης σειρᾶς ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι γίνηκε σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο τοῦ μοντὰζ ποὺ ἀναλύθηκε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο.

'Αναφέρουμε τὰ παρακάτω θέματα ποὺ ἀνήκουν στὴν πρώτη σειρα:

1. «Καινούργιο» καὶ «παλιό». 2. Παιδιὰ καὶ ἐνήλικες. 3. Κοπερατίβες καὶ ἀγορές. 4. Πόλη καὶ ὕπαιθρο. 5. Θέμα γιὰ τὸ ψωμί. 6. Θέμα γιὰ τὸ κρέας. 7. Τὸ μεγάλο θέμα: ποτά, χαρτιά, κομπίνες, κοκαΐνη, φυματίωση, τρέλλα, θάνατος. Εἶναι ἕνα θέμα ποὺ δυσκολεύομαι νὰ ἀποδώσω μὲ μιὰ μόνο λέξη καὶ τὸ προσδιορίζω σὰν ἀντίθετο πρὸς τὸ ὑγιὲς καὶ ἀνανεωμένο.

Καὶ εἶναι, θὰ λέγαμε, μέρος τῆς φοβερῆς κληρονομιᾶς ποὺ μᾶς ἄφησε τὸ ἀστικὸ καθεστὼς καὶ ἡ ἐπανάσταση δὲν εἶχε οὔτε τὸ χρόνο οὔτε τὴ δυνατότητα ν' ἀντιμετωπίσει.

Πέρα ἀπὸ τὸ μοντὰζ τῶν θεμάτων (μεταξύ τους καὶ καθένα χωριστὰ) χρησιμοποιήσαμε τὴ μέθοδο τοῦ μοντὰζ στὶς ξεχωριστὲς σκηνές.

Σὰν παράδειγμα σκηνῆς χωρὶς περιορισμὸ τῶν στοιχείων της σὲ χῶρο καὶ χρόνο καὶ ποὺ πραγματοποιήθηκε μὲ μοντὰζ

θὰ ἤθελα νὰ ἀναφέρω τὸ χορὸ τῶν μεθυσμένων γυναικῶν ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ Κινηματογράφου - μάτι. Οἱ σκηνὲς αὐτὲς γυρίσθηκαν σὲ διαφορετικὲς χρονικὲς στιγμὲς καὶ σὲ διαφορετικὰ χωριὰ καὶ μονταρίσθηκαν σὲ μιὰ ἑνότητα.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μονταρίσθηκαν ἡ λιανικὴ πώληση τῶν ποτῶν, ἡ ἀγορὰ καθὼς καὶ ὅλα τὰ ἄλλα.

Σὰν μοντέλο μοντὰζ ἑνὸς στιγμιότυπου, προσδιορισμένο σὲ χῶρο καὶ χρόνο, μπορῶ ν' ἀναφέρω τὴ μεταφορὰ ὑλικῶν τὴ μέρα ποὺ ἄνοιξε τὸ στρατόπεδο. Πενηντατρεῖς λήψεις κολημμένες στὴ σειρὰ δίνουν ἕνα μῆκος φίλμ 17 μέτρων. Παρὰ τὴ γρήγορη διαδοχὴ τῶν θεμάτων στὴν ὀθόνη (κάθε θέμα δὲν διαρκεῖ περισσότερο ἀπὸ ἕνα τέταρτο τοῦ δευτερολέπτου) ἡ προβολὴ αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος παρακολουθεῖται ἄνετα καὶ δὲν κουράζει τὸ μάτι.

Τὰ λάθη τῆς πρώτης σειρᾶς ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφος - μάτι:

Τὸ βασικώτερο λάθος εἶναι τὸ ὑπερβολικὸ μῆκος τοῦ φίλμ.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς στὴν ἀρχὴ οἱ καλλιτεχνικὲς ταινίες δὲν εἶχαν παρὰ μία ἢ δύο πράξεις καὶ τὸ μῆκος τους αὐξήθηκε προοδευτικά.

Ὁ χῶρος τοῦ Κινηματογράφου - μάτι εἶναι ἕνας χῶρος καινούργιος καὶ πρέπει ν' αὐξηθεῖ μὲ μεγάλη προσοχὴ τὸ μῆκος τῆς ταινίας γιὰ νὰ μὴ κουράσουμε τὸν θεατὴ καὶ στραφεῖ στὸ καλλιτεχνικὸ δράμα.

Σκοπεύοντας νὰ ἀνοίξουμε μιὰ πόρτα στὶς κινηματογραφικὲς αἴθουσες ἀναγκασθήκαμε νὰ φτιάξουμε ταινία μὲ ἕξη πράξεις καὶ ἔτσι διαπράξαμε ἕνα λάθος ποὺ ὀφείλουμε νὰ ἀναγνωρίσουμε. Στὸ μέλλον θὰ πρέπει νὰ ἀποφεύγουμε τέτοια λάθη καὶ νὰ κάνουμε ταινίες μικροῦ μήκους καὶ διαφορετικῶν τύπων ποὺ θὰ μπορούσαμε, ἐὰν θέλαμε, νὰ δείξουμε χωριστὰ ἢ γκρουπαρισμένα σὲ πρόγραμμα. Μποροῦμε, ἐπίσης, νὰ θεωρήσουμε σὰν λάθος τὸ μεγάλο ἄνοιγμα τῆς πρώτης σειρᾶς, τὸ μεγάλο ἀριθμὸ τῶν διασταυρωμένων θεμάτων εἰς βάρος τοῦ βάθους σὲ καθένα ἀπ' αὐτά.

Ὁ τρόπος αὐτὸς μὲ τὸν ὁποῖο δουλέψαμε γιὰ τὴν πρώτη σειρὰ δὲν ὀφείλεται στὴν τύχη, μᾶς ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ τὴν πρόθεση ποὺ εἴχαμε νὰ δώσουμε μιὰ πλατιὰ διερεύνηση καὶ στὶς ἑπόμενες σειρὲς νὰ προχωρήσουμε εἰς βάθος τῶν φαινομένων ξεκινώντας ἀπὸ αὐτὴ τὴν πρώτη διερεύνηση.

Ὁ τρόπος αὐτὸς ἐπιβλήθηκε ἀκόμα ἀπὸ τὸ γεγονός, πὼς γιὰ τὴν πλήρη ἀνάλυση κάθε θέματος τοῦ Κινηματογράφου - μάτι θὰ ἔπρεπε νὰ διαθέσουμε πολὺ χρόνο, πολλὰ τεχνητὰ φῶτα καὶ νὰ γυρίσουμε πολλὰ κινούμενα σκίτσα.

Ἡ σπατάλη ὅμως χρόνου συνεπάγεται σπατάλη χρημάτων. Ὁ τεχνητὸς φωτισμὸς χώλαινε καὶ ἡ τρυκέζα συχνὰ ἦταν πιασμέ-

νη ἔτσι ποὺ ἀναγκαζόμαστε ν' ἀρκεσθοῦμε σὲ μιὰ καρικαρικατούρα 10 μέτρων καὶ μιὰ δωδεκάδα ἀπὸ παρεμβαλλόμενο γραπτὸ λόγο.

Ἀναφέρω μονάχα αὐτὰ τὰ λάθη, ὄχι, γιατὶ δὲν ὑπῆρξαν καὶ ἄλλα, εἶναι, ὅμως, αὐτὰ ἀκριβῶς ποὺ πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας καὶ ἀπὸ τὰ ὁποῖα νὰ βγάλουμε συμπεράσματα γιὰ τὴν περαιτέρω δουλειά μας.

Τί πετύχαμε καὶ τί χάσαμε παρουσιάζοντας τὴν πρώτη σειρὰ ταινιῶν: Χάσαμε προσωρινὰ μερικὲς θέσεις στὸ πλάνο τῆς ὀργάνωσης καὶ τῆς τεχνικῆς. Οἱ κοινὲς συγκεντρώσεις μας γίνηκαν πιὸ σπάνιες καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ὁμάδας ἄφησαν σχεδὸν τὴ δουλειὰ καὶ ἔχασαν τὸν ἐνθουσιασμό τους. Ἡ κεντρικὴ διεύθυνση ἐξασθένησε καὶ ἡ γραμμὴ τῆς ὀργάνωσης τοῦ ὅλου ἔργου, κατὰ ἕνα τρόπο, ἀπέκλινε.

Αὐτὲς οἱ ἀπώλειες στὸ πλάνο ὀργάνωσης τούτη τὴ στιγμὴ ἔχουν ἰσοφαρισθεῖ. Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα, ὅμως, ἀπὸ ὅλες τὶς τεχνικὲς θέσεις ποὺ ὀφείλαμε νὰ παραμελήσουμε προσωρινὰ εἶναι τὸ γύρισμα τῶν κινουμένων σχεδίων (φιλμάρισμα κάθε εἰκόνας ξεχωριστά). Ἐδῶ, καὶ πολὺ καιρό, ἀσχολούμεθα μὲ τὰ κινούμενα σχέδια, ἀρχίσαμε μετὰ τὰ πρῶτα νούμερα τῆς Κινοπράξδα, γιατὶ πιστεύουμε πὼς εἶναι ἕνα οὐσιαστικὸ ὅπλο ἐνάντια στὸν καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο.

Γιὰ νὰ πεισθοῦμε, φιλμάραμε μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο διάφορα πράγματα ἀναγκαῖα ἢ ὄχι ὅπως φωτεινοὺς τίτλους, χαρτόνια, δελτία, καρικατοῦρες, πίνακες, ρεκλάμες κλπ.

Δὲν πάψαμε νὰ διακηρύττουμε στὶς συγκεντρώσεις καθὼς καὶ στὸν τύπο πὼς ὅτι κάνουμε σ' αὐτὸ τὸν τομέα ἐξυπηρετοῦσε μονάχα στὸ νὰ πιστέψουμε καὶ νὰ προετοιμασθοῦμε γιὰ μιὰ πιὸ σοβαρὴ προσπάθεια σ' ἕναν ἄλλο τομέα πιὸ σημαντικό. Ὅταν οἱ Κινὸκς περνοῦσαν λευκὲς νύχτες φιλμάροντας καρικατοῦρες, χιουμοριστικὰ σχέδια κλπ. μέσα σὲ συνθῆκες ἐξαιρετικὰ κουραστικὲς τοὺς στήριζε ἡ ἐλπίδα πὼς δὲν θὰ περίμεναν ἀκόμα πολὺ καιρὸ καὶ γρήγορα θὰ περνοῦσαν στὴν πραγματικὴ δουλειὰ τῶν κινουμένων σχεδίων σύμφωνα μὲ τὸ πλάνο τῶν Κινόκς. Προετοιμάσαμε μ' ἐπιμονὴ τὴν ἕνωση τῶν ἐπικαίρων καὶ τοῦ ἐπιστημονικοῦ φίλμ, καὶ τὸ κινούμενο σχέδιο εἶναι μιὰ μέθοδος ποὺ ὀφείλει νὰ παίξει ἐδῶ ἕνα ἀποφασιστικὸ ρόλο. «Κινούμενα σχέδια, κινούμενα σκίτσα, ἡ θεωρία τῆς σχετικότητας στὴν ὀθόνη» αὐτὴ ἦταν ἡ γραμμὴ ποὺ δόθηκε μὲ τὸ πρῶτο μανιφέστο τῶν Κινὸκς συνταγμένο στὰ τέλη τοῦ 1919, πρὶν ἀκόμα παρουσιασθεῖ στὸ ἐξωτερικὸ ἡ ταινία «Ἡ Θεωρία τῆς Σχετικότητας τοῦ Ἀϊνστάϊν».

Ἐπειδὴ εἴμαστε ἀπασχολημένοι μὲ τὴ δουλειὰ πάνω στὴν πρώτη σειρὰ ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι συνέβη ὥστε ἡ πρώτη μας ἐπιστημονικὴ ταινία «Ἡ ἔκτρωση», στὴν ὁποία

ὁ Κινὸκ Μπελιάκωβ πῆρε σημαντικὸ μέρος, νὰ μὴ συνδεθεῖ μὲ τὸ ντοκουμενταρισμένο ὑλικὸ ποὺ πρόβλεπε τὸ ἀρχικό μας σχέδιο, ἀλλὰ μὲ μιὰ κοινότυπη ἐρωτικὴ ἱστορία.

Ὅπως ἔπρεπε νὰ τὸ περιμένουμε ἡ σύζευξη τοῦ ἐπιστημονικοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ δράματος δὲν πραγματοποιήθηκε.

Τὸ δραματικὸ ὑλικὸ φαίνεται πτωχὸ καὶ ὑποτονικὸ δίπλα στὶς ἐπιστημονικὲς λήψεις.

Εἶναι φανερὸ πὼς ἐὰν δὲν ὑπῆρχε ἡ δουλειὰ πάνω στὸν κινηματογράφο - μάτι δὲν θὰ εἴχαμε χάσει αὐτὴ τὴ θέση καὶ θὰ μᾶς εἶχε δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νὰ δημιουργήσουμε ἕνα φίλμ ὀρθόδοξο, ἐνδιαφέρον καὶ ἑνὸς ἐπιπέδου πολιτιστικοῦ.

Φυσικά, δὲν θὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ θέση αὐτὴ ποὺ κατακτήσαμε.

Εἴτε μέσω μιᾶς συμφωνίας μὲ τὸν τομέα τῶν ἐπιστημονικῶν φίλμ ποὺ ἔχει συσταθεῖ πάνω στὴν τεχνική μας βάση εἴτε ξαναρχίζοντας ἀπὸ τὸ μηδέν, θὰ συνεχίσουμε αὐτὴ τὴ δουλειά.

Ὁ κόσμος τοῦ ἐμπορικοῦ σινεμὰ δέχτηκε μὲ ἐχθρότητα τὴν πρώτη σειρὰ ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι γιὰ μεγάλη χαρὰ τῶν σκηνοθετῶν, τῶν ἠθοποιῶν καὶ ὅλης τῆς κάστας τῶν ἀρχιερέων τοῦ κινηματογράφου. Οἱ μεγάλες αἴθουσες δὲν ἄνοιξαν ἀκόμη τὶς πόρτες τους σ' αὐτὸ τὸ «βέβηλο πράγμα».

Ἡ δημοτικότητα τοῦ συνθήματος «Κινηματογράφος - μάτι» αὐξάνει διαρκῶς. Ἕνα πλῆθος ἀπὸ ἄρθρα, ἀφιερωμένα στὴν πρώτη σειρά, στὸ κομμουνιστικό, σοβιετικό, θεατρικὸ καὶ κινηματογραφικὸ τύπο διαμορφώνουν μιὰ θέση.

Βλέπουμε νὰ ξεπηδοῦν ὁμάδες «κινηματογράφος - μάτι», κλπ.

Κάθε μέρα, βγαίνοντας ἀπὸ μιὰ αἴθουσα κινηματογράφου καὶ ἔχοντας δεῖ μιὰ καλλιτεχνικὴ ταινία, ἕνας ἕνας ἀρχίζει νὰ φτύνει γιὰ πρώτη φορὰ μὲ σιχασιὰ καὶ νὰ ξανασκέπτεται τὸν κινηματογράφο - μάτι.

Στὸ μέτρο ποὺ προπαγανδίζεται τὸ σύνθημα «Κινηματογράφος - μάτι» αὐξάνει καὶ ἡ δημοτικότητά του.

Ἐργατικοὶ ἀνταποκριτὲς σὲ διάφορες ἐφημερίδες περιγράφουν τὰ γεγονότα τῆς καθημερινῆς ζωῆς ὑπογράφοντας «Κινηματογράφος - μάτι». Στὴ Γιαροσλάβα μιὰ κινηματογραφικὴ αἴθουσα ἄνοιξε μὲ τὸ ὄνομα «Κινηματογράφος - μάτι».

Στὴ Μόσχα τὰ ἀρθρίδια καὶ οἱ καρικατοῦρες μὲ θέμα τὸν Κινηματογράφο - μάτι ἔχουν γίνει κάτι τὸ καθημερινό.

Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ συγχωρήσουμε τὸν ἐργατικὸ ἀνταποκριτὴ τῆς ἐφημερίδας Κομὰρ ποὺ ὑπογράφει «Κινηματογράφος - μάτι» τὶς μικρὲς σκηνὲς ποὺ παρακολούθησε κρυφά. Ἀντίθετα, ὅμως, δὲν μποροῦμε νὰ συγχωρήσουμε τὴν αἴθουσα Κινηματογράφος - μάτι ποὺ ξεκίνησε τὶς προβολές της μὲ τὴν

ταινία «Ὁ Τάφος τοῦ Ἰνδοῦ» ἢ κάτι παρόμοιο καὶ ὄχι μὲ προβολὲς ταινιῶν τῆς πρώτης σειρᾶς τοῦ Κινηματογράφου - μάτι.

Τὸ γύρισμα τῆς πρώτης σειρᾶς ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι πλούτισε τὶς γνώσεις μας καὶ τὴν πείρα μας ἂν καὶ μᾶς ἀπομάκρυνε ἀπὸ τὴν ὀργανωτικὴ δουλειὰ καὶ μᾶς στέρησε ἀπὸ μερικὲς τεχνικὲς θέσεις.

Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ δικαιωθήκαμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι.

Εἴδαμε πιὸ καθαρά, πιὸ συστηματικὰ τὰ καθήκοντα ποὺ θὰ ἔχουμε στὸ μέλλον.

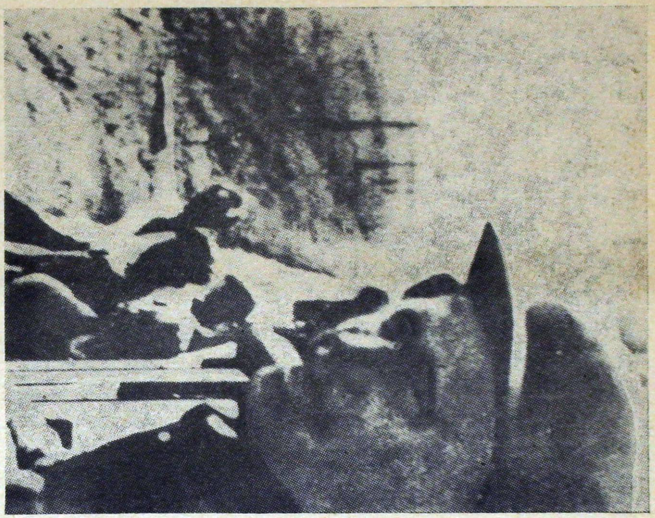
Εἴδαμε ἀπὸ πολὺ κοντὰ τὶς δυσκολίες ποὺ ἔχουμε νὰ ἀντιμετωπίσουμε καὶ τὶς ὁποῖες ἂν καὶ δὲν ἔχουμε ξεπεράσει, τὶς ἔχουμε κατανοήσει καὶ ξέρουμε πὼς θὰ φτάσουμε στὸ σκοπό μας. Μάθαμε πολλὰ καὶ τὸ μάθημα ποὺ πήραμε δὲν θὰ πάει χαμένο.

Σταματήσαμε νὰ εἴμαστε μονάχα πειραματιζόμενοι. Ἀναλαμβάνουμε τὶς εὐθύνες μας ἀπέναντι στὸ προλετάριο θεατὴ καὶ γιὰ τοὺς ἐμπόρους καὶ εἰδικοὺς ποὺ μᾶς μποϊκοτάρουν καὶ μᾶς καταδιώκουν θὰ γίνουμε τὰ ὀχυρὰ μιᾶς σκληρῆς μάχης.

(Δημοσιεύθηκε στὴ συλλογὴ «Στοὺς δρόμους τῆς Τέχνης», ἔκδοση Proletkult, Μόσχα 1926).

Α. ΜΕΝΤΒΕΤΚΙΝ : «Η εὐτυχία»

'Ο Μεντβέτκιν ἐπικεφαλῆς τῆς ὁμάδας τῶν ὁπερατὲρ τοῦ κινηματοταίνου



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΜΕΝΤΒΕΤΚΙΝ

«Ὁ Ἀλέξανδρος Μεντβέτκιν καὶ τὸ σοβιετικὸ γέλιο» εἶναι ὁ τίτλος ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Μαρσὲλ Μαρτὲν γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάσει τὸν μεγάλο Ρῶσο σκηνοθέτη.

Ὁ Μεντβέτκιν ἀγνοήθηκε ἀπ' ὅλους τοὺς κριτικοὺς τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸν Σαντούλ. Μονάχα, ὁ Τζέυ Λέυντα εἶχε δεῖ τὴν «Εὐτυχία», τὴν πρώτη ταινία μεγάλου μήκους τοῦ Μεντβέντκιν, τὴ χρονιὰ ποὺ παρουσιάσθηκε στὴ Ρωσία. Στὴ Δύση ἀρχίζει νὰ γίνεται γνωστός, πρὶν μιὰ δεκαετία, ὅταν ὁ Κρὶς Μαρκὲρ καὶ μερικοὶ ἄλλοι εἶδαν τὴν ταινία του «Εὐτυχία» στὴ Σινεματὲκ τῶν Βρυξελλῶν καὶ ἀπεφάσισαν νὰ τὸν παρουσιάσουν στὸ γαλλικὸ κοινό. Ἀργότερα, τὸ 1967 στὴ Μπενζασόν, μιὰ ὁμάδα ἐργάτες ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ ἔδωσαν στὴν ὁμάδα τους τὸ ὄνομα τοῦ Μεντβέτκιν.

Τὸ 1971, ὁ Ρῶσος σκηνοθέτης δίνει μιὰ συνέντευξη στὸν Μαρσὲλ Μαρτέν: «ἡ καλλιτεχνική μου ζωὴ ἄρχισε μὲ τὴν ὀκτωβριανὴ ἐπανάσταση, ὅταν διοικοῦσα ἕνα ἀπόσπασμα στὴν πρώτη στρατιά. Στὸ σύνταγμά μου ὀργάνωσα ἕνα θέατρο, θέατρο γκροτέσκο καὶ μπουφονικό».

Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Μεντβέτκιν, ἡ ἐμπειρία αὐτὴ ὑπῆρξε πολύτιμη. Στὸ χῶρο αὐτὸ ἔμαθε τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ βγάζει γέλιο, ἔμαθε νὰ εἶναι λακωνικὸς καὶ διαμόρφωσε τὶς δυνατότητές του ὡς συγγραφέα κωμωδίας. Ὁ Ἀϊζενστάιν τὸν παρομοιάζει μὲ τὸν Τσάπλιν καὶ ὅταν εἶδε τὴν ταινία του ἡ «Εὐτυχία» ἐνθουσιασμένος ἔγραψε ἕνα ἐγκωμιαστικὸ ἄρθρο, ποὺ δὲν δημοσιεύτηκε ποτέ: «...σήμερα εἶδα πῶς γελάει ἕνας μπολσεβίκος. Στὸν Τσάπλιν τὸ γκὰγκ εἶναι ἀτομιστικό, στὸν Μεντβέτκιν εἶναι σοσιαλιστικό. Ἡ λύση εἶναι κολλεκτιβική. Ὁ ἥρωας τοῦ Μεντβέτκιν ξεκινάει ἀπὸ κεῖ ποὺ σταματάει ὁ Τσάπλιν».

Ὁ Μεντβέντκιν ἦλθε στὸ χῶρο τοῦ σινεμὰ τὸ 1927, ὅταν ἀπολύθηκε ἀπὸ τὸ στρατό. Τὸ 1930, ἔγινε σεναρίστας, ἔγραφε κωμωδίες ποὺ τὶς σκηνοθετοῦσε ὁ ἴδιος καὶ εἶχαν διάρκεια μιᾶς μπομπίνας.

Ἡ χρονιὰ 1931 - 32 ὑπῆρξε πολὺ σημαντική, γιατὶ ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς ὁριστικῆς τομῆς μὲ τὸν παλιὸ κόσμο. Οἱ χωρικοὶ περνοῦσαν στὰ κολχόζ, τὰ ἐργοστάσια ξεφύτρωναν κατὰ χιλιάδες. Ἡ στιγμὴ ἦταν ἀποφασιστικὴ καὶ ὁ Μεντβέτκιν μὲ τοὺς συντρόφους του ὀργάνωσε τὸ κινηματο-τραῖνο. Τρία κινητὰ βαγόνια τὰ διαμόρφωσαν σὲ στούντιο καὶ ἐργαστήριο ἔτσι ποὺ νὰ μποροῦν καθημερινὰ νὰ γυρίζουν 2.000 μέτρα φίλμ. Οἱ ταινίες ἦταν δουδὲς μὲ τίτλους ἐνδιάμεσα καὶ τὶς μοντάρανε μέσα στὸ τραῖνο. Τὰ συνεργεῖα γυρίσματος ἦταν πέντε ἢ ἕξι, ὑπῆρχε ἀκόμη καὶ ἕνα συνεργεῖο γιὰ κινούμενα σχέδια.

Μὲ τὸ κινηματο-ταῖνο ἔφθαναν στὶς διάφορες περιοχὲς ποὺ ἡ ὀργάνωση δουλειᾶς παρουσίαζε ἐλλείψεις. Προσπαθοῦσαν φιλμάροντας τὸ χῶρο νὰ καταδείξουν τὰ προβλήματα στοὺς ἐργάτες ἢ τοὺς χωρικούς, νὰ ἀνοίξουν ἕνα διάλογο καὶ νὰ παρθοῦν νέες ἀποφάσεις γιὰ μιὰ πιὸ σωστὴ ἀντιμετώπιση στὶς δυσκολίες ποὺ ἐμπόδιζαν τὴν ἀνάπτυξη καὶ τὸ κτίσιμο τοῦ σοσιαλισμοῦ.

Τὸ πρῶτο μέρος τῶν ταινιῶν αὐτῶν ἔδειχνε τὶς ἀδυναμίες, κάνοντας τολμηρὴ κριτικὴ σὲ κάθε τομέα. Παραδείγματος χάρη, ἕνα μεθυσμένο, ἕνα ποὺ ἀρνεῖται νὰ δουλέψει, μιὰ μηχανὴ ποὺ σκουριάζει στὴ βροχή. Τὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας ἔδειχνε τί γίνονταν σ' ἕναν ἄλλο γειτονικὸ χῶρο: ἄνθρωποι ποὺ δουλεύουν, μηχανὲς ποὺ τὶς φροντίζουν.

Μετὰ τὴν προβολὴ ἄρχιζε ἡ συζήτηση καὶ ἡ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων. Δούλευαν μὲ θέρμη πάνω σ' ὅλα τὰ προγράμματα ποὺ ἔβαζε τὸ πενταετὲς πλάνο: τὸ σιτάρι, τὸ μετάλλευμα, ὁ χαλκός, οἱ μεταφορές.

«Ἡ ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν μας ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι κάθε ἄνθρωπος τοῦ ἀρέσει νὰ βλέπει τὸν ἑαυτό του στὴν ὀθόνη», λέει ὁ Μεντβέτκιν.

Τὰ συνεργεῖα γυρίσματος κατέγραφαν τὶς ἐμπειρίες τους καὶ τὶς περνοῦσαν στὴν ἐφημερίδα ποὺ ἔβγαζαν ἐπὶ τόπου. Ἡ δουλειὰ τοῦ κινηματο-ταίνου κράτησε μέχρι τὸ 1935 καὶ ἔγινε ὅπλο οὐσιαστικὸ στὴ μάχη τῆς παραγωγῆς.

Ἡ ἰδέα γιὰ τὴν ταινία «Εὐτυχία» βγῆκε μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν περίοδο. Ὁ Μεντβέτκιν καὶ οἱ συνεργάτες του δούλεψαν πολὺ μέσα στὸ κολχόζ καὶ ἤξεραν τὶς δυσκολίες προσαρμογῆς τῶν χωρικῶν στὴν κολλεκτιβικὴ δουλειά. Ἀπ' αὐτὸ τὸ χῶρο ξεπηδάει ὁ κεντρικὸς ἥρωας. Καθένας ὀνειρεύεται μὲ τὸ δικό του τρόπο τὴν εὐτυχία: ἕνα ἄλογο, μιὰ σιταποθήκη γεμάτη, ἕνα σπίτι. Ἑκατοντάδες χρόνια, σκέπτονταν ἔτσι οἱ χωρικοὶ τῆς Ρωσίας καὶ μονάχα μιὰ μικρὴ μερίδα πετύχαινε νὰ πραγματοποιήσει τὸ ὄνειρο τῆς εὐτυχίας. Ὁ κεντρικὸς ἥρωας καταλαβαίνει πὼς πρέπει νὰ πάψει νὰ ὀνειρεύεται νὰ γίνει κουλάκος καὶ νὰ συσσωρεύει ἀγαθά, γιατὶ δὲν θὰ τὸ κατορθώσει ποτέ.

«Ἡ εἰκόνα τῆς εὐτυχίας, λέει ὁ Μεντβέτκιν, ποὺ τρέφει ἕνας πεινασμένος ἄνθρωπος εἶναι τὸ πιὸ μεγάλο θέμα στὴν τέχνη».

Ὁ Γκὺ Ἐννεμπὲλ στὴν ἀνάλυση ποὺ κάνει γιὰ τὴν ταινία «Εὐτυχία» λέει τὰ ἑξῆς: «...ὁ Τσάπλιν καὶ ὅταν ἀποδίδει κάποια σημασία στὴν περιγραφὴ τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος δὲν διεισδύει ποτὲ στὸ βάθος τῶν αἰτίων. Ἐπὶ πλέον, ὁ ἥρωάς του ἀνήκει γενικὰ στὸ λοῦμπεν προλεταριάτο. Συνεπῶς, ἀναγκάζεται συχνὰ νὰ συμπεριφέρεται «ὅπως οἱ φτωχοὶ» στὴ Βιριδιάνα τοῦ Μπόνουελ. Ἀντίθετα, ὁ Μεντβέτκιν ἐνδιαφέρεται νὰ περιγράψει τὸν μηχανισμὸ ποὺ διέπει τὶς σχέσεις τοῦ ἀτόμου μὲ τὴν κοινωνία. Καὶ ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς εἶναι ἡ σχέση παραγωγῆς.

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Τσάπλιν καὶ τὸν Μεντβέτκιν εἶναι ἡ

διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει στὸν οὐμανιστικο-προοδευτικὸ κινηματογράφο καὶ τὸν ὑλιστικο-σοσιαλιστικὸ κινηματογράφο.

Ἡ αἰσθητικὴ τῆς ταινίας «Εὐτυχία» μᾶς ἐπιτρέπει νὰ παρατηρήσουμε τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ ρεαλισμοῦ στὴ γέννησή του. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Μεντβέτκιν θεμελιώνεται στὴ διαλεκτικὴ τῆς πάλης τῶν τάξεων. «Ὁ ἀστικὸς ρεαλισμός, ἔλεγε ὁ Ζονίν τὸ 1929, κατανοοῦσε τὸν κόσμο μέσα ἀπὸ τὴν ψυχολογοκιὴ ἀνάλυση τοῦ ἀτόμου. Ὁ προλεταριακὸς ρεαλισμὸς ἐπιχειρεῖ νὰ συνδέσει τὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἀτόμου καὶ τὴν ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας σὲ μιὰ ὑλιστικο-διαλεκτικὴ ἀντίληψη τῆς κοινωνίας».

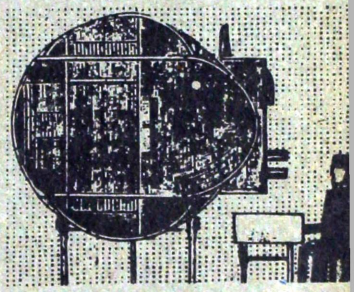
Ἡ ταινία «Εὐτυχία» ἔχει διάρκεια 70 λεπτὰ καὶ χωρίζεται σὲ δύο ἴσα μέρη: πρὶν τὴν ἐπανάσταση καὶ μετὰ τὴν ἐπανάσταση. Συνήθως τὰ σοσιαλιστικὰ φίλμς δείχνουν πὼν πρὶν τὴν ἐπανάσταση τίποτα δὲν πάει καλὰ καὶ μετὰ τὴν ἐπανάσταση ὅλα πᾶνε καλά. Ἡ ὀπτικὴ γωνία τοῦ Μεντβέτκιν εἶναι λίγο διαφορετική.

Κάτω ἀπὸ τὴ φαινομενική της ἁπλότητα ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Μεντβέτκιν περικλείει θησαυροὺς ἀπὸ μορφικὰ εὑρήματα. Ἂν καὶ ἡ κάμερα χρησιμοποιεῖται μὲ μεγάλη οἰκονομία καὶ ἡ σύνθεση τῶν πλάνων εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον λειτουργική, βρίσκουμε ἐξπρεσιονιστικοὺς τονισμοὺς ἀκόμη καὶ μέσα στὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τῶν πλάνων. Ἡ στυλίστικη ἐπινόηση τοῦ Μεντβέτκιν ἐκδηλώνεται οὐσιαστικὰ στὸν τρόπο του νὰ θέσει τὸ κωμικὸ στοιχεῖο στὴν ὑπηρεσία τῆς πολιτικῆς του σκέψης. Σπάνιες εἶναι, πραγματικά, οἱ σκηνὲς (ἂν καὶ ὑπάρχουν) ποὺ δὲν δικαιώνονται ἄμεσα ἀπὸ μιὰ ἀποδεικτικὴ διάθεση. Αὐτὴ ἡ ταινία ἔχει τὴν πολὺ ἐπίκαιρη ἀξία νὰ δείχνει πὼς ἡ ἀνανέωση στὶς φόρμες δὲν μπορεῖ νὰ προκύψει παρὰ ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τοῦ καλύτερου τρόπου ἔκφρασης τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων. Ἄλλωστε, φαίνεται πὼς ἡ «Εὐτυχία» παρ' ὅλο ποὺ ἔγινε ἀρκετὰ ἀργὰ σημαδεύεται μὲ ἐπιρροὲς ποὺ ἀφομοιώθηκαν σωστὰ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν αἰσθητικῶν σχολῶν ποὺ ἄνθιζαν στὴ Ρωσία τοῦ 1920».

Ὁ Μεντβέτκιν γύρισε τὴ δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους τὸ 1936: «Τὸ κορίτσι ποὺ ἔκανε θαύματα», μιὰ λυρικὴ κωμωδία. Ἀκολούθησε μιὰ ἄλλη κωμωδία ἡ «Νέα Μόσχα». Στὸ δεύερο πργκόσμιο πόλεμο ἦταν ἐπικεφαλῆς ἑνὸς συνεργείου ὀπερατὲρ ἐπικαίρων. Ἀργότερα γύρισε τὴν «Ἀπελευθερωμένη γῆ» καὶ τὴν «Ἀναταραγμένη ἄνοιξη».

Ἀπὸ τὸ 1958 ὁ Μεντβέτκιν ἀσχολεῖται μὲ τὸ ντοκυμανταὶρ ποὺ ἔχει μορφὴ σατυρικοῦ λίβελλου.

Σ' αὐτὲς τὶς ταινίες προσπαθεῖ νὰ ἐπεξεργασθεῖ μὲ σατυρικὸ τρόπο ἕνα ὑλικὸ ντοκουμέντων: ἡ ἀναγέννηση τοῦ ναζισμοῦ στὴ Γερμανία, ἡ ἀποικιοκρατία, ἡ ἐκμετάλλευση τῶν ὑπαναπτύκτων χωρῶν ἀπὸ τὶς Ἑνωμένες Πολιτεῖες.

Γ. Βασιλειάδη

ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ