

23

ΦΙΛΗ

23^ο ► ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΘΕΩΡΙΑ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ
του ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

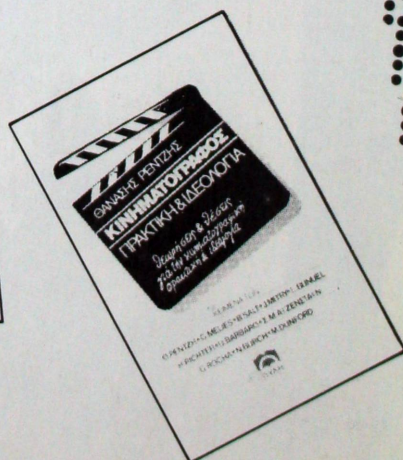
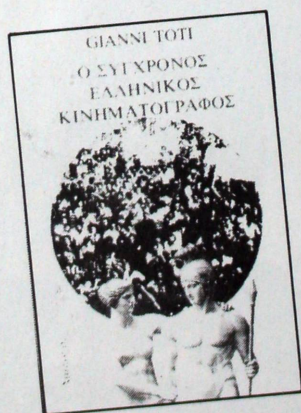
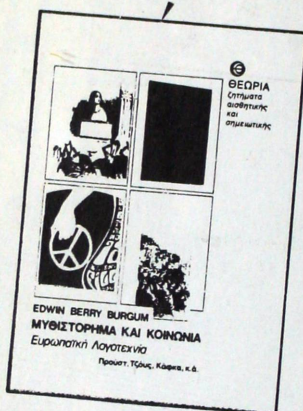
Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ-
Σημειώσεις για το ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ



11-0000000000425





ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

Δημ. Λέκκας - Δημ. Παπαδημητρίου

**Α΄ βραβείο μουσικής
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ**

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

Μουσική από τόνους του HANSER PUNTER



ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΕΚΚΑΣ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Βραβείο καλύτερης μουσικής για το άλμπουμ τζαζ του
Hanser Punter στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου 1981

από την



ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρίας του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Χρυσούλα
Πάλα, Γκαίη Αγγελή, Γιάννης Σολδάτος,
Ανδρέας Τύρος



ΤΕΥΧΟΣ 23 • ΝΟΕΜΒΡΗΣ 1982

Τιμή τεύχους Δρχ. 150



έκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, 'Αθήνα 142
τηλ. 3603 234

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	7
RICHARD TAYLOR: Θεωρία & Πολιτική του Σοβιετικού Κινη- ματογράφου στά χρόνια της Επανάστασης	15
Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΙΝ: Σημειώσεις για ένα φιλμ πάνω στο ΚΕΦΑΛΑΙΟ	67
ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ: 'Ο Σύγχρονος Σοβιετικός Κινημα- τογράφος — Αντρέι Ρουμπλιώφ και Αντρέι Ταρκόφσκι ..	97
PARER TYLER — Το Εργαστήρι της Πρωτοπορίας	133



ΑΓΑΠΑΝΘΕΜΟΝ του Κώστα Βρετού.

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
**Οι «προσωπικές» ταινίες
και το απρόσωπο φεστιβάλ**

Φαίνεται πως οι μέρες της ...δημιουργίας πρέπει νά αυξηθούν. Αυτό τουλάχιστο έδειξε το 23ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στη θεσσαλονίκη (4-10 Οκτ). Οι 7 δεν ήταν αρκετές να προσδώσουν οποιαδήποτε φυνισιογνωμία σ' ένα θεσμό χρεωμένο με τόσες αδυναμίες απ' το παρελθόν, με αβέδαιο παρόν και δύσκολα προσδιορισμοί μέλλον. Βραβεύτηκαν, βέβαια, ταινίες προσωπικές (η εικόνα του «δημιουργού» ασκούσε πάντα ιδιαίτερη μαγεία στους κινηματογραφιστές μας), κι άλλες πολύ διαφορετικές (κύρια ο «Άγγελος» κι η «Ρόζα» απ' την επιτροπή — ο «Μπαλαμός» και το «Ρεπό» από τους κριτικούς). Η πολυμορφία, χαρακτηριστικό «επικίνδυνο» όσο δυναμικό και ουσιαστικό, της εγχώριας παραγωγής επιβεβαιώθηκε κι όσοι δεν την συγχωρούν, αρκούνται σε διενέξεις προσωπικές, νστερική αναζήτηση σκοπιμοτήτων ή κατασκευάζουν αφορμές για θόρυβο. Η διαφημιστική λογική, πάντως, έχει σε μικρότερο βαθμό εισχωρήσει στα ίδια τα φιλμ.

Όλα ξεκίνησαν με τη μικρού μήκους «Σύβρος είναι έν χωρίον...» του Νίκου Φατούρου, για δυό μέρες στο μικρό αυτό χωριό της Λευκάδας και συνεχίστηκαν με το «Ντοκουμέντο» του Τάσου Λέρτα. Ένα πλούσιο και πρωτόγνωρο υλικό, δίχως επεξεργασία και μάλλον αποδυναμωμένο από τον σε πλήρη αναντιστοιχεία με την εικόνα σχολιασμό, έδωσε το πρώτο έναυσμα για απορίες γύρω από την κρίση της Προκριματικής. Απορίες που εντάθηκαν (για να γίνουν διαμαρτυρίες κι αποδοκιμασία) την επόμενη μέρα, με την προβολή της ταινίας του Τάκη Παπαγιαννίδη «Ταξίδι στην Πρωτεύουσα».

Στο μεταξύ, ο «Άγγελος» του Γιώργου Κατακουζηνού έβαζε κιόλας υποψηφιότητα για... δάφνινο στεφάνι — που πήρε τελικά: Μια εξέλιξη δραματουργίας πειστική, ρεαλισμός στην αφήγηση, πρόσωπα κι εικόνες αληθινές, ικανοποιητικός έλεγχος των εκφραστικών μέσων, ισορροπημένος χειρισμός ενός τολμηρού θέματος, θράβευση του Μιχάλη Μανιάτη για το ρόλο του ερωτευμένου ομοφυλόφιλου που γίνεται τραβεστί για χάρη του εραστή και προαγωγού του που σκοτώνει στο τέλος. Αδύνατα σημεία, η ελλιπής επιχειρηματολογία πάνω στα αίτια που εξωθούν στο έγκλημα κι η ύπαρξη ολόκληρων σεκάνς που δεν εξυπηρετεί καμμιά οργανική ανάγκη, κάνοντας φλύαρη, δίχως λόγο, την ταινία.



ΑΓΓΕΛΟΣ τον Γιώργον Κατακονζηνού.



ΤΟ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΛΕΩΝΟΡΑΣ
τον Ντίνου Μανροειδή.

«Το ευτυχισμένο πρόσωπο της Λεωνόρας» προσφέρει το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου στον Ντίνο Μαυροειδή, ερεθιστικούς ρόλους για τη Βαλάκου, το Φέρτη, τον Αντωνόπουλο, την Κοταμανίδου, την Αρβανίτη και της ευκαιρία μιας πραγματικής άσκησης σκηνοθετικού ύφους, χωρίς ανάλογη σεναριακή υποστήριξη, πλάϊ σ' αυτό το «φίλμ δωματίου», ένα μικρό, το «POST RESTANT-OMONOIA» επιχειρεί την ημιτελή σύνθεση φιξιών-ντοκουμαντέρ, διαλέγοντας την ποιητική, ατμοσφαιρική εκδοχή της νυχτερινής ζωής και των ανθρώπων που τη στοιχειώνουν.

Δυο ταινίες στο πληροφοριακό τμήμα, εξάλλου, θυμίζουν από νωρίς αυτό που επισημάνθηκε επίσημα στο τέλος: την... κρίση των κριτήριων που οδήγησαν στον αποκλεισμό ορισμένων ταινιών. Πρόκειται για το ποιητικό «Αγαπάνθεμον» του Κώστα Βρετού (που παίζει δίπλα στη Μυρτώ Παράσχη) και για το πειραματικό «Περί έρωτος» των Μαρίας Γαβαλά-Θόδωρου Σούμα, προσπάθεια απόδοσης δυο διαφορετικών «βλεμμάτων» (αντρικού-γυναικείου) πάνω στο ίδιο θέμα.

Στο ίδιο πρόγραμμα και το «Αίμα των αγαλμάτων» του Τώνη Λυκουρέση, βασισμένο σε μια ευρηματική ιδέα, που απηχεί ένα δημιουργικό προβληματισμό για τον εθνικό περίγυρο και τις ρωγμές του, χωρίς όμως να ολοκληρώνεται, εξαιτίας μιας έκδηλης «αγκύλωσης» στην ίδια τη διήγηση.

Περισσότερο αποδοτικός, απ' ό,τι στα ανάρχο-σατιρικά μανιφέστα του κι ο Νίκος Ζερβός με την ενδιαφέρουσα μικρού μήκους ταινία του «Σε δεύτερο πρόσωπο», που σκιαγραφεί σύντομα το διχασμό ενός κοριτσιού ανάμεσα στην κατήφεια της καθημερινότητας και τη μαγεία των νυχτερινών αποδράσεων στο κόσμο της φαντασίας, του ερωτισμού και του αναπάντεχου.

Ενδιαφέρον και το «Φράγμα» του Δημήτρη Μακρή, όχι βέβαια σαν αποτελεσματική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος, αλλά για την (έτσι κι αλλιώς ατελέσφορη) ενσωμάτωση τόσο διαφορετικών κινηματογραφικών πρακτικών σαν το ρεαλισμό, την αλληγορία-ακόμη και την χρήση των κόμικ.

Κι ενώ το ντοκουμαντέρ του Γιώργου Αναστασιάδη «Με τη φλόγα της ειρήνης» δεν είχε καμιά θέση σ' ένα φεστιβάλ, (τουλάχιστον διαγωνιστική) ο Νίκος Περάκης με τὸ «Άρπα Κόλλα» κάνει μια σοβαρή προσπάθεια ανανέωσης της ελληνικής κωμωδίας, σατιρίζοντας

καταστάσεις γνώριμες αλλά μάλλον... ιδιωτικές, από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, μ' έντονες κι αρκετές, επίσης, αναφορές στον κόσμο του κινηματογράφου και στους ανθρώπους του. Το λιγότερο, δουλειά «επαγγελματική», χωρίς ψεγάδια, μ' ερμηνείες σπάνιες (Νίκος Καλογερόπουλος, Μίμης Χρυσομάλης).

Αυτές τις πρώτες μέρες, η βροχή δε σταματούσε κι η ατμόσφαιρα δεν άναβε, παρά τις προσπάθειες κάποιων... επαγγελματιών θορυβοποιών, ακόμα και τις καταγγελίες κατά συγκεκριμένων προσώπων.

Ο μεταβατικός χαρακτήρας της εκδήλωσης, ο μετριασμός της ανταγωνιστικότητας κι η γενική μετριότητα δεν επέτρεπαν τη δημιουργία επεισοδίων «μακράς επικαιρότητας».

Ώσπου, ήρθε ο «Μπαλαμός» του Σταύρου Τορνέ. Συνδυασμός χαμηλού κόστους, διαυγών προθέσεων, ειλικρίνειας, ποιητικής διάθεσης. Στοιχεία ικανά, με τη συνδρομή μιας όχι άμεσα καταπληκτικής φόρμας, γλωσσικών ιδιωμάτων εχθρικών στο κοινό και μέτριας ηχοληψίας, να ξεσηκώσουν τον «εξώστη» εναντίον του. Ο Μπαλαμός, όμως, πολύ απλά θέλει ν' αγοράσει ένα άλογο για να ταξιδέψει και κάθε τι που εμποδίζει αυτή την επιθυμία, μεταμορφώνεται σ' ένα κόσμο παράξενο, γεμάτο «θέλγητρα που τον παρασύρει σ' ένα όνειρο που υπερβαίνει τα όρια του υπαρξιακού χρόνου και τόπου».



ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΩΝ ΑΓΑΛΜΑΤΩΝ του Τώνη Λυκουρέση.

Ονειρικό κλίμα, τάσεις φυγής, ανθρωποκεντρισμός, λυρική διάσταση, το έπος του μικρού κι ανώνυμου που μας περιβάλλει, η ποιητική αλληγορία, η αμεσότητα των διαλόγων, των ήχων και των τραγουδιών, τίποτα δε συγκινεί.

Η ταινία - αποκάλυψη αυτού του φεστιβάλ, ρίχνεται στ' ανάθεμα, πληρώνοντας ίσως το τίμημα των υπόγειων ρευμάτων, της ανομολόγητης έχθρας της ευκολίας των κλισέ που δεν βρίσκουν, στη συγκεκριμένη περίπτωση, εφαρμογή.

Όμως — και δεν είναι συμπτωματικό: με τον «Μπαλαμό» ήρθαν στην επιφάνεια τα περισσότερα από τα άλυτα προβλήματα παρόμοιων εκδηλώσεων (και κύρια, ποιός αποφασίζει για τι και στ' όνομα τίνος — κάτι που οδηγεί μακριά από τούτο το κείμενο), ενώ ακολούθησε το τελευταίο — και πιο ενδιαφέρον — διήμερο. Ο καιρός είχε φτιάξει κι αυτός.

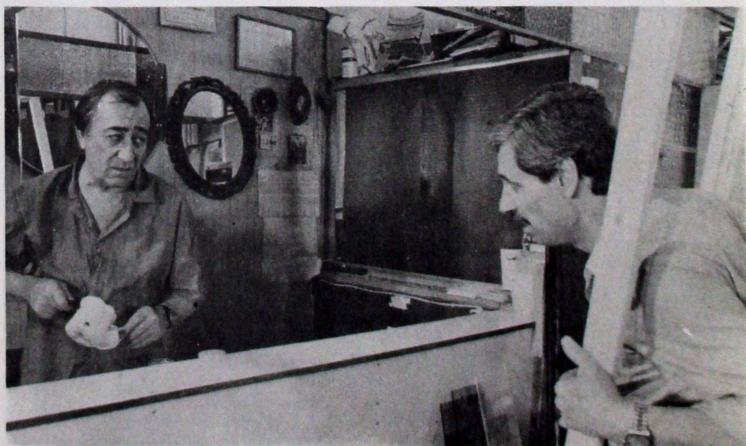
Στη διάρκειά του προβλήθηκαν και δυό αξιόλογα μικρού μήκους φιλμ (που το μέσο επίπεδό τους παρουσιάζει επικίνδυνη στασιμότητα), που εύκολα ξεχώρισαν — ως τη βράβευση: Στά «Τουρκοβούνια» του Λευτέρη Ξανθόπουλου, ντοκυμαντέρ για τα πρώτα αυθαιρέτα κτίσματα εκεί και «Μετοικεσία» του Γιάννη Κοκόλη, μ' έναν ανάπηρο γέροντα να κάνει την τελευταία του βόλτα, πριν σθήσει για πάντα.



ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ του Παύλου Τάσιου.

Με το «Στίγμα», ο Παύλος Τάσιος συνεχίζει να υπηρετεί το αίτημα για γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στον χυδαίο εμπορικό κινηματογράφο και τους ερασιτεχνισμούς — όσες αισθητικές, ιδεολογικές ή απλά ατομικές φιλοδοξίες συνεπάγονται οι τελευταίοι. Οι συνεργάτες του (Μαργκάς-φωτογρ., Σφέτσας-μουσική, Βεργίτης-σκηνικά, Τσιτσόπουλος-μοντάζ, Καφετζόπουλος και Λαζαρίδου πρωταγωνιστές) τον βοηθούν σ' ένα ευπρόσωπο, χωρίς μεγαλόσχημες επιδιώξεις, αποτέλεσμα, στην αρτιότερη δουλειά του. Αλλά, φαίνεται πως το κέρδος της τεχνικής ισοδυναμεί μ' αντίστοιχη απώλεια στην αμεσότητα και την ένταση (που είχαν οι προηγούμενες ταινίες του). Κι ακόμη, στο τέλος δημιουργείται η εντύπωση πως, αν στη θέση του κεντρικού θέματος (της θανάτωσης δηλαδή του προβληματικού πεδίου) είχαμε αυτό που μοιάζει σαν συνέπειά του (ο χωρισμός του ζευγαριού, σα συνέπεια του προηγούμενου γεγονότος), θα μιλούσαμε τώρα για κάτι άλλο. Μια εντύπωση που ενισχύεται κι από τις ερμηνείες των δύο πρωταγωνιστών, καθώς η αντίθετη επενέργεια των κοινών ενοχών, οδηγεί σε προϊούσα διαθρόωση των σχέσεων και σ' απομάκρυνση τους αρχικά ερωτευμένους νέους.

Με παράφωνη παρένθεση το Φουκω-ειδές ντοκυμαντέρ του Κωστή Ζώη «Αζήτητοι» (κατάλληλου, ίσως, για τηλεοπτικό ρεπορτάζ), το επίσημο πρόγραμμα συνεχίστηκε και τέλειωσε με το «Ρεπό» και τη «Ρόζα».



ΡΕΠΟ του Βασίλη Βαφέα.

Το «Ρεπό», δεύτερη ταινία του Βασίλη Βαφέα, υπήρξε για μερικούς, η καλύτερη του 23ου φεστιβάλ. Οπωσδήποτε, είναι καλύτερο από την «Ανατολική περιφέρεια», μ' ένα σενάριο έξυπνο, απλό, σφιχτοδεμένο, σαν το ρυθμό της αφήγησης. Με διάρκεια συντομευμένη (72') δεν αφήνει να εξαντληθεί. Το γρήγορο μοντάζ, οι ελλειπτικές αναφορές, η εύστοχη περιεκτική σάτιρα, η διάχυτη ειρωνεία και ο σαρκασμός κάπου, δεν αποτελούν κοινό τόπο στον ελληνικό κινηματογράφο. Κι η επιμελημένη άρνηση για απόλυτη ταύτιση με τις καταστάσεις και τους χαρακτήρες, σώζουν το «Ρεπό» από το επίπεδο της εύσχημης φάρσας δίνοντάς του το χαρακτήρα της πρώτης ολοκληρωμένης κοινωνικής σάτιρας.

Αντίθετα, ο Χριστόφορος Χριστοφής συνεχίζει το δρόμο της «Περιπλάνησης»: αισθητικής, φιλοσοφικής, μεταφυσικής, ιδεολογικής, εικαστικής. Τον συγκινεί η διασπορά σαν τόπος και κατακερματισμός του χρόνου, οι περιπέτειες του νου σαν αφετηρία εξορμήσεων του πάθους και του ψυχισμού, τα προσωπικά δράματα σαν κρίκοι για τη σύνδεση με τις διαψεύσεις των συλλογικών οραμάτων, η επίκληση της ιστορίας σαν εμπνευσμένος οδηγός για τα μελλούμενα, ο έρωτας σαν κατάθεση του ανεκπλήρωτου. Η πρόταση της «Ρόζας», όμως, μένει μετέωρη.



ΡΟΖΑ του Χριστόφορου Χριστοφής.

Οι έκδηλες αδυναμίες στο σενάριο, στην οργάνωση της ετερογένειας των θεματικών παράλληλων κι η εμμονή σε μια φόρμα μάλλον μουσική (δεν είναι τυχαία η θαρύνουσα συμβολή της μουσικής της Ελ. Καραϊνδρου), με προσχηματική την πρόσδεση στο θρίλερ, όλα αυτά ευνουχίζουν τον λόγο της, για να της εξασφαλίζουν — το μόνο σίγουρο — την ευγένεια του αυτοεγκλεισμού.

Εξάλλου η «Αναμέτρηση» του Γιώργου Καρυπίδη και το «Στο δρόμο του Θεού» του Δημήτρη Αρβανίτη, χωρίς να ξεπερνούν τις άλλες, έπεισαν ωστόσο ότι άνετα θα μπορούσαν να έχουν πάρει μέρος στο επίσημο, διαγωνιστικό πρόγραμμα.

Μάλιστα, αν η πρώτη σημαίνει επιστροφή μιας ηθοποιού-σύμβολου άλλης εποχής, όπως η Ζωή Λάσκαρη, στην δεύτερη ταινία συναντάμε άλλο ένα καινούργιο πρόσωπο (τη Μαριαλένα Καρμπούρη) της νέας γενιάς του κινηματογράφου μας.

Πραγματικά, ένας τέτοιος συνδυασμός, ανάδειξης άγνωστων και μαζί αξιοποίησης γνωστών προσώπων, ήταν απο τα θετικά αυτών των 7 ημερών. Τα λίγα, έστω.

Γιατί τα υπόλοιπα, δε σταματούν — αντίθετα, αρχίζουν με τη λήξη του φεστιβάλ. Και δεν είναι η κρατική πολιτική τα χρήματα του Κέντρου, οι διαφωνίες, τα βραβεία, η αμηχανία των κινήσεων, τα είδωλα των δεξιώσεων, οι οργανωμένες ή αυθόρμητες αποδοκιμασίες, το οργανωτικό κι οι εξυπηρετήσεις.

Αλλά, αυτή η ίδια η τύχη των ταινιών και όσων επιμένουν να διατηρούν αντιστάσεις (οι ιδανικοί αυτόχειρες της περασμένης δεκαετίας έχουν πια εκλείψει), απέναντι στις πιέσεις των κάθε μορφής «σειρήνων», την καθημερινή φιλαθλοποίηση της τέχνης και τον ασφυκτικό εναγκαλισμό του κοινού και των ατζέντηδων.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

RICHARD TAYLOR

**ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ**

Η κακοτυχία του κινηματογράφου είναι ότι υπάρχουν πολύ λίγοι εγγράμματοι άνθρωποι στον χώρο του.

Κίνο Φώτ, 1922

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1920, οι συζητήσεις μέσα στον Σοβιετικό κινηματογράφο διαξάγονται πρωταρχικά, αν όχι αποκλειστικά με την ορολογία του κόμματος. Αυτό ήταν ένα καινούργιο φαινόμενο. Άν και οι διαφωνίες για το ρόλο του κινηματογράφου σε σχέση με το θέατρο και για τη λειτουργία του σαν μορφή τέχνης στην εποχή της μηχανής ετίθεντο με πολιτικούς όρους έχοντας στο βάθος μία πίστη για τον κινηματογράφο σά μορφή τέχνης της ίδιας της Επανάστασης, αυτοί οι όροι δεν είχαν προηγουμένως επιβληθεί στον κόσμο του κινηματογράφου απ' έξω. Οι απόψεις που εκφράζονταν σ' αυτές τις πολεμικές αντανακλούσαν μία γνήσια και αυθόρμητη επιθυμία νά βοηθήσουν την επανάσταση και τήνοικοδόμηση μιάς νέας κοινωνίας.

Ο Λένιν είχε δώσει μεγάλη έμφαση στην ιδιαίτερη σπουδαιότητα των επικαίρων και του φιλμ ντοκυμανταίρ για την προπαγάνδα των Μπολσεβίκων. Τόν Νοέμβριο του 1920 δήλωσε ότι τά Σοβιετικά επίκαιρα θά έπρεπε νά δώσουν προσοχή σε τρία θέματα: την ευμάρεια των μητέρων και παιδιών, τó μέτωπο Βράνγκελ και τά παλάτια πού μετασχηματίστηκαν σε σπίτια παιδιών. Διαλέγοντας και τονίζοντας αυτά τά θέματα η Μπολσεβίκικη προπαγάνδα θά πετύχαινε τή μεγαλύτερη απή-

χηση στο ακροτήριό της και κατ' αυτόν τόν τρόπο θά χρησιμοποιοῦσε τὰ πιά πενιχρά μέσα γιά τὸ μέγιστο ἀποτέλεσμα.

Οἱ ντοκυμανταιρίστες φυσικά ἔπρεπε νά ἐπωφεληθοῦν τῆς ευκαιρίας πού ὁ ἴδιος ὁ Λένιν τοὺς ἔδινε ἀπαιτώντας ἔτσι γιά δικό τους λογαριασμό τὴν νομιμοποίηση πού τοὺς παρεσχέθη πάνω στὴ μορφὴ τέχνης τῆς Επανάστασης.

Οἱ ηγήτορες τῆς ντοκυμανταιρίστικης σχολῆς κινηματογράφησης ἦταν ὁ Ντζίγκα Βερτώφ καὶ ἡ κίνηση ΚΙ-ΝΟΓΚΛΑΣ ἢ Κινηματογράφος-Μάτι. Ἡ οὐσία τῆς φιλοσοφίας τους ἐμπεριέχεται σὲ δύο ντοκουμέντα: ΕΜΕΙΣ, *διάφορα μανιφέστα*, πρὶν ἐξεδῶθαι τὸ 1922 καὶ τὸ ΚΙΝΟΚΙ *Περεδρότ*, ἐκδομένο στὰ 1923.

Τὸ πρῶτο μανιφέστο ἀρχισε μὲ μία ολοκληρωτικὴ ἀπόρριψη τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος τοῦ κινηματογράφου:

ΕΜΕΙΣ, Θεωροῦμε τὰ παλιὰ φιλμ, τὰ ρομαντικά τὰ θεατρικοποιημένα κ.λ.π. ὅτι εἶναι νοσηρά.

— Μὴν τὰ πλησιάζετε.

— Μὴν τὰ κυττάτε.

— Εἶναι επικίνδυνα γιά τὴ ζωὴ σας.

— Μολυσμένα.

ΕΜΕΙΣ ἐδραιώνουμε τὸ μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης πού ἐγκτεῖται στὴν ἀπόρριψη τοῦ παρόντος του. Ὁ θάνατος τῆς «κινηματογραφίας» εἶναι ἀναγκαῖος γιά τὴ ζωὴ τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. ΕΜΕΙΣ, *σὰς καλοῦμε νά ἐπιταχύνετε τὸν θάνατό της*. Εἴμαστε ἐνάντια στοῦ ἀνακάτωμα τῶν τεχνῶν πού πολλοὶ ἀποκαλοῦν σύνθεση. Τὸ ἀνακάτωμα κακῶν χρωμάτων ἀκόμα καὶ ἐκείνων πού ταιριάζουν ἰδεωδῶς στὰ χρώματα τοῦ φάσματος, δὲν δίνουν καθαρότητα ἀλλὰ βρωμιά.

Ἡ ομάδα Κινηματογράφος-Μάτι ἐβλεπε τὸν κινηματογράφο σὰν καθαρὴ αὐθὺπαρκτη μορφὴ τέχνης πού δὲν θά ἔπρεπε νά ἀναμιχθεῖ μὲ τὸ θέατρο, τὴ λογοτεχνία ἢ ἄλλες μορφές:

ΕΜΕΙΣ ξεκαθαρίζουμε τὸν κινματογράφο-μάτι ἀπὸ τίς προσκολῆσεις του, ἀπὸ τὴ μουσικὴ, τὴ λογοτεχνία καὶ τὸ θέατρο, ἀναζητοῦμε τὸν δικό του εσωτερικὸ ρυθμὸ πού δὲν τὸν κλέβουμε ἀπὸ πουθενά, καὶ τὸν βρίσκουμε στὴν κίνηση τῶν ἀντικειμένων.

ΕΜΕΙΣ δηλώνουμε:

— μακριά —

από τις γλυκιές αγκαλιές της ρομάντζας, από τὰ δηλητήρια του ψυχολογικού μυθιστορήματος από τὴ συναρπαστικὴ γοητεία τοῦ θεάτρου τῶν εραστῶν, γυρίστε τὶς πλάτες στὴ μουσικὴ

— μακριά —

στον ανοιχτὸ χώρο, στὸ χώρο μὲ τὶς τέσσερεις διαστάσεις (3+χρόνος) πρὸς αναζήτησιν τοῦ δικοῦ μας υλικοῦ, μέτρου καὶ ρυθμοῦ.

Αλλὰ ἡ πραγματικὴ επαναστατικὴ ἀποψη τῆς ομάδας *Κινηματογράφος-Μάτι* συνίστατο στὴν ἀπόρριψή της σχετικὰ μὲ τὴ συνηθισμένη μέθοδο ἀπεικόνισης τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὴν οθόνη:

Ο Βερτώφ δήλωσε ὅτι «Ο ψυχολογικὸς παράγων ἐμποδίζει τὸν ἄνθρωπο ἀπ' τὸ νὰ εἶναι τόσο ἀκριβὴς ὅσο ἓνα ρολοῖ καὶ ἀπ' τὸν ἀγῶνα του νὰ πλησιάσει τὴ μηχανή». Ο ἄνθρωπος δὲν θεωρήθηκε τέλειος ἢ ομαλὸς ἀρκετὰ ὥστε νὰ εἶναι τὸ θέμα τῶν φιλμ, ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὰ στάνταρ τῆς μηχανῆς:

ΕΜΕΙΣ Αποκλείουμε πρὸς τὸ παρόν τὸν ἄνθρωπο σὰν ἀντικείμενο κινηματογράφησης λόγω τῆς ἀνικανότητάς του νὰ διευθύνει τὶς ἰδίες του τὶς κινήσεις.

Ο δρόμος μας προχωρεῖ ἀπὸ ἓναν τεμπέλῃ πολίτη μέσα ἀπ' τὴ ποίηση τῆς μηχανῆς, μέχρι τὸν τέλειο ηλεκτρικὸ ἄνθρωπο.

Αποκαλύπτοντας τὶς ψυχὲς τῶν μηχανῶν, ἐνθουσιάζοντας τὸν ἐργάτη μὲ τὸν τόρνο, τὸν ἀγρότη μὲ τὸ τρακτέρ, τὸν ὁδηγὸ μὲ τὴν ατμομηχανή του —

εμεῖς μεταφέρουμε μία δημιουργικὴ χαρὰ σὲ κάθε μηχανικὴ δουλειά εμεῖς συνδέουμε τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὶς μηχανές, εμεῖς μορφώνουμε τοὺς νέους ἀθρώπους.

Ο νέος ἄνθρωπος, ἀπελευθερωμένος ἀπ' τὴ βαρὺτητα καὶ τὴν ἀδεξιότητα, μὲ τὶς ἀκριβεῖς καὶ ἀνάλαφρες κινήσεις τῆς μηχανῆς θὰ εἶναι τὸ ὑπέροχο ἀντικείμενο τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς.

ΕΜΕΙΣ, ἀναγνωρίζουμε ἀνοιχτὰ τὸν ρυθμὸ τῆς μηχανῆς, τὴν ευχαρίστηση τῆς μηχανικῆς δουλειάς, τὴ σύλληψη τῆς ομορφιάς τῶν χημικῶν διεργασιῶν, υμνοῦμε τοὺς σεισμοὺς, συνθέτουμε κινηματογραφικὰ ποιήματα γιὰ τὴ φωτιά καὶ τοὺς ηλεκτρικοὺς σταθμοὺς καὶ κάνουμε ἐγκώμια γιὰ τὶς κινήσεις τῶν κομητῶν καὶ τῶν μετεωριτῶν καθὼς καὶ τῶν ἐκτυφλωτικῶν προβολέων ποὺ θαμπώνουν τ' ἄστρα.

Η ουσία τού κινηματογράφου για την ομάδα *Κινηματογράφος-Μάτι* έγκειτο στην κίνηση και κάπως ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο αυτή διευθετήθηκε στο φιλμ μέσα απ' τὸ μοντάζ:

Ο κινηματογράφος-Μάτι, είναι η τέχνη τῆς οργάνωσης τῶν απαραίτητων κινήσεων τῶν αντικειμένων στὸν χώρο καὶ τὸ χρόνο, μέσα σ' ἓνα καλλιτεχνικὸ ρυθμικὸ σύνολο, σύμφωνα με τὰ χαρακτηριστικά τού συνόλου καὶ τὸν εσωτερικὸ ρυθμὸ κάθε αντικειμένου.

Τὸ υλικό-τὰ στοιχεία τῆς τέχνης τῆς κίνησης-συνίσταται ἀπὸ διαστήματα (τῇ μετάβαση ἀπ' τῇ μία κίνηση στὴν ἄλλη) καὶ με κανένα τρόπο ἀπ' τὶς κινήσεις καθ' εαυτές. Αυτὰ (τὰ διαστήματα) προσ-εγκύουν τὴν πράξη σὲ μία κινητικὴ δυναμικὴ.

Λόγω τού μοντάζ ὁ κινηματογράφος θὰ μπορούσε νὰ πάει πέρα ἀπ' τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ δημιουργήσει, κατὰ μία ἔννοια μία *καινούργια πραγματικότητα*:

Ὁ Κινηματογράφος εἶναι ἐπίσης ἡ *τέχνη τῆς ἐπινόησης τῆς κίνησης* τῶν αντικειμένων στὸν χώρο σύμφωνα με τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐπιστήμης: εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τού ονείρου τού εφευρέρη, εἴτε εἶναι ἐπιστήμων, καλλιτέχνης, μηχανικὸς ἢ ξυλουργός, ἡ διαπίστωση ἐκεῖνου πού δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διαπιστωθεῖ στὴ ζωὴ, χάρις στὸν Κινηματογράφο-Μάτι.

Τὸ πρῶτο μανιφέστο τελείωσε μ' ἓναν παιάνα στὴ μηχανή, υπογραμμίζοντας μία ἀκόμα φορὰ ὅτι οἱ κινόκι θεωροῦσαν τὸν κινηματογράφο σάν τὴν μορφή τέχνης τῆς εποχῆς τῆς μηχανῆς:

Ζήτω ἡ *δυναμικὴ γεωμετρία*, τὰ διανύσματα σημείων, γραμμῶν, ἐπιφανειῶν, ὀγκῶν, ζήτω ἡ ποίηση τῶν μοχλῶν τῶν τροχῶν τῶν αστάλινων πτερύγων, ἡ σιδερένια κραυγὴ τῶν κινήσεων, οἱ ἐκτυφωτικές γκριμάτσες τῶν πυρακτωμένων πιδάκων.

Ὁ Βερτώφ εἶχε κάνει διάκριση ἀνάμεσα στὴν κινηματογραφία (τὴν υπάρχουσα κατάσταση) καὶ τὸν κινηματογράφο (ὅ,τι οἱ Κινόκι αντιπροσώπευαν). Στὸ ἴδιο τεύχος τῆς *Κίνο*

Φώτ ο κονστρουκτιβιστής Αλεξέι Γκάν έθεσε αυτή τή διάκριση· Κατά τή γνώμη του η μηχανή (κινηματογράφος) δέν έχει ακόμα παράγει τή μορφή τέχνης (κινηματογραφία):

Ο κινηματογράφος σάν ζωντανή φωτογραφία και σάν τεχνικός εξοπλισμός τής μαζικής παραγωγής τής θεατρικής τέχνης, είναι ο παλιός κινηματογράφος, ο κινηματογράφος τού καπιταλιστικού συστήματος τής εκμετάλευσης, ο κινηματογράφος τού ιδιώτη κατόχου.

Η κινηματογραφία, ως ο υλικός εργατικός εξοπλισμός τής κοινωνικής τεχνολογίας, σάν τά κατ' επέκτασιν «όργανα» τής κοινωνίας, είναι ζήτημα τής προλεταριακής πολιτείας.

Εκείνα είναι τά δύο μονοπάτια πού ακολουθεί κανείς στην άλλη πλευρά τής οθόνης.

Ο κινηματογράφος ή η κινηματογραφία;

Χθές ο κινηματογράφος.

Αύριο η κινηματογραφία.

Σήμερα ξεκαθαρίζουμε τόν δρόμο για τó αύριο.

Τό δεύτερο μανιφέστο τής ομάδας *Κινηματογράφος-Μάτι* επανέλαβε πολλά από τά σημεία πού έθιγε τó πρώτο. Περιείχε τήν ίδια απορριπτική στάση τού υπάρχοντος τύπου τού φίλμ:

Κυττάζοντας τά έργα πού μάς έρχονται απ' τή Δύση και τήν Αμερική, και έχοντας υπ' όψη τή μαρτυρία σχετικά μέ τή δουλειά και τά σχέδια τόσο στό εξωτερικό όσο κι εδώ συμπεραίνω ότι: η θανατική καταδίκη πού απέδωσε ο *Κινηματογράφος-Μάτι* τó 1919 σ' όλα ανεξαιρέτως τά φίλμ ισχύει ακόμα και σήμερα:

Επανέλαβε επίσης τή δήλωση ότι ο καινούργιος κινηματογράφος μπορούσε νά δημιουργήσεί μιά νέα πραγματικότητα:

Είμαι ο *Κινηματογράφος-Μάτι*, δημιουργώ έναν άνθρωπο πió τέλειο απ' τόν Αδάμ, δημιουργώ χιλιάδες διαφορετικούς ανθρώπους σύμφωνα μέ διαφορετικά πρωταρχικά σχέδια.

Είμαι ο *Κινηματογράφος-Μάτι*.

Παίρνω τά πió δυνατά και πió επιδέξια χέρια από έναν άνθρωπο, τά πió γρήγορα και μέ τις καλλίτερες αναλογίες πόδια από έναν άλλο, τó πió κομψό κι εκφραστικό κεφάλι από έναν τρίτο και μέσα απ'

τό μοντάζ μπορώ να δημιουργήσω ένα καινούργιο τέλειο άνθρωπο...
Είμαι ο Κινηματογράφος-Μάτι: Είμαι τό μηχανικό μάτι.

Εγώ, η μηχανή, θά σου δείξω τόν κόσμο όπως εγώ μόνον μπορώ
νά τόν δώ.

Ο κινηματογράφος επίσης διακρίθηκε απ' τούς συσχετισμούς του μέ τή μηχανή καί μέ τήν κίνηση:

Από σήμερα απελευθερώνω τόν εαυτό μου απ' τήν ανθρώπινη ακινησία γιά πάντα. Είμαι σέ συνεχή κίνηση, πλησιάζω αντικείμενα καί απομακρύνομαι απ' αυτά, σέρνομαι πρός τό μέρος τους, σκαρφαλώνω πάνω τους, μετακινώ τό φίμωτρο ενός αλόγου πού τρέχει, μπαίνω μέ μεγάλη ταχύτητα μέσα στόν κόσμο, χάνομαι μπροστά από στρατιώτες πού εξαφανίζονται, αναποδογυρίζομαι, σηκώνομαι ψηλά μαζί μέ τ' αεροπλάνα, πέφτω καί σηκώνομαι μαζί μέ άλλα σώματα πού κάνουν τό ίδιο.

Η ιδέα ότι ο κινηματογράφος ήταν μία σύνθεση άλλων μορφών τέχνης πάλι απορρίφθηκε:

Εμείς, οι Κινόκι, αποφασισμένοι αντίπαλοι τής τρέχουσας σύνθεσης («πρός μία σύνθεση σάν τό ζενιθ τής επιτυχίας») διαπιστώνουμε ότι είναι μάταιο ν' ανακατέψουμε τά κομμάτια όλου αυτού τού κατωρθώματος: τά μικρά κομμάτια θά χαθούν στή σύγκρουση καί τή σύγχυση.

Ντοκυμανταιριστικό υλικό οργανωμένο μέσ' απ' τό μοντάζ επρόκειτο νά είναι η ουσία τού νέου κινηματογράφου:

Όχι ειδησεογραφία τύπου Pathé ή Gaumont (επίκαιρα απλής καταγραφής), ούτε ακόμη τύπου *Κινο-Πράβδα* (πολιτική ειδησεογραφία) αλλά πραγματικά επίκαιρα *Κινηματογράφος-Μάτι* *μά γρήγορη επιθεώρηση ΟΠΤΙΚΩΝ γεγονότων ερμηνευμένων απ' τήν κινηματογραφική-μηχανή*, κομμάτια *ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗΣ* ενέργειας (μακρυνά από κάποια θεατρικότητα) φερμένα μέ διαστήματα σ' ένα συσσωρευμένο σύνολο μέσα απ' τή μεγάλη επιδεξιότητα τού μοντάζ.

Τέτοια κινηματογραφική δομή επιτρέπει τήν ανάπτυξη ενός θέματος, κωμικού, τραγικού, τεχνάσματος ή άλλο τί.



Ο Ντζίγκα Βερτώφ στο μοντάζ



Ντζίγκα Βερτώφ: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ

Όλο τὸ μυστικό ἐγκείται στὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη συσχέτιση τῶν οπτικῶν στιγμῶν στὰ διαστήματα.

Ἡ ασυνήθιστη ευελιξία τῆς δομῆς τοῦ μοντάζ επιτρέπει τὴν εἰσαγωγή μέσα στὴ μελέτη τοῦ φιλμ οἰοῦνδὴποτε πολιτικοῦ, οικονομικοῦ ἢ ἄλλου μοτίβου καὶ ἐτσι ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ οὔτε ψυχολογικά οὔτε αστυνομικά δράματα χρειάζονται στὸν κινηματογράφο.

ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ κινηματογραφημένες θεατρικὲς παραγωγὲς εἶναι περιττές.

ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ οὔτε ὁ Ντοστογιέφσκυ οὔτε ὁ Nat Pinkerton θὰ κινηματογραφηθοῦν. Κάθετι θὰ συμπεριληφθεῖ στὸν νέον ὀρισμὸ τῶν φιλικῶν επικαίρων.

Μέσα στὴ σύγχυση τῆς ζωῆς μῆτε αποφασιστικά.

1. Ὁ Κινηματογράφος-Μάτι θέτοντας σὲ ἀμφισβήτηση τὴν ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ ὡς πρὸς τὸν κόσμο, παρουσιάζει τὸ δικό του «βλέπω» καὶ

2. Ὁ μοντέρ τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι πρῶτος διευθέτησε τίς στιγμὲς τῆς ζωῆς εἰδωμένες κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο.

Πάλι ὁ κινηματογράφος ἐπρόκειτο νὰ δημιουργήσῃ ἢ τουλάχιστον νὰ ὀργανώσει μιὰ νέα πραγματικότητα.

Ἄν καὶ τὰ δύο αὐτὰ μανιφέστα ἦταν οἱ κύριες δηλώσεις τῆς ομάδας Κινηματογράφος-Μάτι οἱ ιδέες τους ἀναπτύχθηκαν σὰν ἄρθρα ἀλλοῦ. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαία ἀπ' αὐτὰ ἦταν ἡ ιδέα τοῦ ζῆν *δράσπλοχ* (στὴν κυριολεξία σημαίνει «ζωὴ πού συλλαμβάνεται ἀπρόοπτα» καὶ τὸ ἀντίστοιχο αὐτοῦ πού σήμερα ἀποκαλοῦμε, (candid camera) «Κινηματογραφούμε μόνο γεγονότα καὶ τὰ μεταφέρουμε μεσ' ἀπ' τὴν οθόνη στὴ συνειδηση τῶν ἐργατῶν.

Θεωροῦμε ὅτι τὸ πρῶτιστο καθήκον μας εἶναι νὰ ἐξηγήσουμε τὸν κόσμο ὅπως εἶναι». Αὐτὴ ἡ ιδέα ἤρθε σὲ ἄμεση ἀντίφαση μὲ τὴν ιδέα πού ἐκφράστηκε στὰ δύο μανιφέστα ὅτι ἡ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου ἦταν ἡ ὀργάνωση τοῦ ἀκατέργαστου υλικοῦ μεσ' ἀπ' τὸ μοντάζ. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Βερτώφ τὸ ἐπανελάβε ἀναμφίβολα: «Ὅπωςδὴποτε καὶ θάπρεπε νὰ προτιμοῦμε μιὰ ξερὴ εἰδησεογραφία ἀπὸ τὴν παρεμβολὴ τοῦ σεναρίου στὴ ζωὴ καὶ τὴ δουλειὰ τῶν ἀνθρώπων πού ζοῦν στὸ πλανήτη μας. Ὁ Βερτώφ θεώρησε τὸ φιλμ *Κινο-Γκλάς*, τὸ 1924, σὰν τὴ διατύπωση τῶν ἀρχῶν τοῦ ζῆν *δράσπλοχ* ἀλλὰ

άλλοι θεώρησαν τὸ φιλμ σάν ανοργάνωτο καὶ ακατάλληπτο. Ἡ χρήση τοῦ συνδιαστικοῦ μοντάζ καὶ τὰ φωτογραφικὰ τρυκάς στὸ *Σεστάγια σάστ μίρα* (Ἐνα ἕκτο μέρος τοῦ κόσμου) αντιπροσώπευε μιὰ απομάκρυνση ἀπὸ τὶς ἀπόλυτες ἀρχές. Ὁ Βερτώφ εἶδε τὴ χρήση τῶν τίτλων σάν μέσον γιὰ μιὰ δραστηκὴ ἐνεργοποίηση τῶν μαζῶν: οἱ τίτλοι ἦταν ὁ σκελετὸς τοῦ φιλμ, οἱ εἰκόνες ἦταν ἡ σάρκα.

Ἀλλὰ ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴ χρήση τοῦ μοντάζ καὶ τῆς ιδέας τοῦ *ζίζν θράσπλοχ*, υπογραμμίσθηκε ἀπ' τὸν κριτκὸ *Ιπολύτ Σόκολωφ*: «Τὸ μοντάζ παραμορφώνει τὰ γεγονότα. Ἡ



Ντζίγκα Βερτώφ: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ

αναδιευθετήση των κομματιών αλλάζει την έννοια τους». Αυτή η αντίφαση ποτέ δεν ξεπεράστηκε. Όπως παρατήρησε η ιστορικός της θεωρίας του Σοβιετικού φιλμ *Τ.Φ. Σελέζνεβα* στα 1920:

Σάν αυτοκαθωρισμένος κολόμβος του 1920, ο Ντζίγκα Βερτώφ ξεκίνησε για την αναζήτηση της συγκεκριμένης Ινδίας του «καθαρού γεγονότος» και βρήκε την Αμερική της κινηματογραφο - δημοσιογραφίας. Επαναλαμβάνοντας την ανακάλυψη, επανέλαβε το λάθος του αρχικού εξερευνητή. Ονόμασε επίκαιρα αυτό που δεν ήταν επίκαιρα, αλλά κάτι νέο και διαφορετικό, που ο ίδιος δεν κατάλαβε και του οποίου η σπουδαιότητα προσδιορίστηκε δεκαετίες αργότερα.

Αν και ο Βερτώφ και η ομάδα Κινηματογράφος-Μάτι ανακατεύθηκε και με άλλους ντοκυμανταίριστες σέ οξύτατες διαφωνίες, ο κύριος στόχος της επίθεσής τους διευθυνόταν ενάντια στους μυθιστορηματικούς κινηματογραφιστές και στην αντίληψη για την τέχνη που όλη η ομάδα θεωρούσε σάν απομεινάρι της αστικής εποχής. Εφ' όσον δεν υπήρχε καμμία κλασσική παράδοση στόν κινηματογράφο ήταν πολύ πιό εύκολο νά πραγματοποιήσει μιὰ επανάσταση. Καί η επανάσταση θά ήταν πολύ πιό πλήρης. Η τέχνη με την αστική έννοια είχε οδηγήσει σέ ασυνειδητοποίηση τις μάζες, γι' αυτό και ο συναισθηματισμός μ' αυτή την αντίληψη για την τέχνη έπρεπε νά εξαφανιστεί:

Πρέπει μιὰ για πάντα νά εξοντώσουμε απ' την εικόνα όλο της τόν Ροματισμό, όλο της τόν ψυχολογικό συναισθηματισμό. Πρέπει νά δηλώσουμε πολύ ανοιχτά ότι στό φιλμ δέν σκοπεύουμε νά αφυπνίσουμε κανένα είδος χαράς ή λύπης, ότι θέλουμε νά δείξουμε τά απαραίτητα γεγονότα και συμβάντα.

Ο ίδιος ο Βερτώφ είχε προχωρήσει περισσότερο και διέκλυε ότι ο όρος «τέχνη» καθαυτός είναι βασικά αντεπαναστατικός. Θεωρούσε το μυθιστορηματικό φιλμ επίσης εξ ίσου επικίνδυνο και αντεπαναστατικό:

Τό φιλμ-δράμα είναι τό όπιο τού λαού. Τό φιλμ-δράμα καί η θρησκεία είναι ένα μοιραίο όπλο στά χέρια τών καπιταλιστών. Τό σενάριο είναι ένα παραμύθι πού μάς κληροδότησε η λογοτεχνία. Κάτω τά αστικά σενάρια καί τά παραμύθια! Ζήτω η ζωντανή ζωή όπως είναι!

Ο Βερτώφ προδιέγραφε ότι οι μέρες τού καλλιτεχνικού κινηματογράφου ήταν μετρημένες:

Ο εμπρησμός τής «τέχνης» απ' τόν κόσμο πλησιάζει. Μέ τή προειδοποίηση τής καταστροφής, οι άνθρωποι τού θεάτρου, οι καλλιτέχνες, οι λογοτέχνες, οι διευθυντές μπαλλέτου καί άλλοι σχετικοί μ' όλα αυτά τρέπονται σέ πανικόβλητο φυγή. Ψάχνοντας καταφύγιο κατάληγουν στόν κινηματογράφο. Τό κινηματογραφικό εργαστήρι είναι τό τελευταίο προπύργιο τής τέχνης. Αργά ή γρήγορα θά συγκεντρώσει όλα τά είδη μακρυμάλληδων άσχετων τύπων. Τό φιλμ τέχνης θά ενισχυθεί κατά μέγα μέρος αλλά δέν θά σωθεί καί θά χαθεί μαζί μ' όλη αυτή τή στρατιά τών ανθρώπων. Ο πύργος τής Βαβέλ δηλαδή ή τέχνη θά καταθραυρωθεί.

Γι' αυτόν τό καθήκον τού Σοβιετικού κινηματογράφου είναι ξεκάθαρο:

Μόνο στή Σοβιετική Ένωση όπου ο κινηματογράφος είναι ένα όπλο στά χέρια τού κράτους μπορεί καί πρέπει ν' αρχίσει τή μάχη απέναντι στή τύφλωση τών λαϊκών μαζών, τή μάχη γιά τήν όραση... Τό νά βλέπης καί νά δείχνεις τόν κόσμο στ' όνομα τής προλεταριακής επανάστασης — αυτό είναι η απλή φόρμουλα τού Κινηματογράφου-Μάτι.

Αυτό δέν ήταν στήν κυριολεξία η φόρμουλα «τής ζωής όπως είναι», αλλά «τής ζωής όπως έπρεπε νά είναι», η φόρμουλα πού κατ' ακολουθίαν εξελίχθηκε στόν σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Καθώς παρετήρησε τό περιοδικό Νόβι Ζρίτελ, τό φιλμ «Ο Άνθρωπος μέ τήν Κινηματογραφική Μηχανή» έρχεται σέ οξεία αντίθεση μέ τό «η ζωή όπως είναι» καθ' ότι πρόκειται γιά άποψη τού ματιού οπλισμένου μέ τήν κάμερα (Ο Κινηματογράφος-Μάτι) μέ τό «η ζωή όπως είναι» από τήν άποψη τού ατελούς ανθρώπινου ματιού. Μέ άλλα λόγια, οι

Κινόκι σκόπευαν νά καλλιτερεύσουν τήν πραγματικότητα. Ο Βερτώφ απλώς ένοιωθε ότι οι Σοβιετικές αρχές θά έπρεπε νά δώσουν μεγαλύτερη υποστήριξη στίς προσπάθειές τους. Τό 1922 παραπονήθηκε γιά έλλειψη εξοπλισμού, χρημάτων και διαφόρων διευκολήνσεων και τόν επόμενο χρόνο υπογράμμισε τίς τεράστιες δυνατότητες προπαγάνδας τών μεθόδων τών Κινόκι:

Η Κίνο-Πράβδα μόνον υπάρχει αλλά πρέπει νά ζήσει.

Η Κυβέρνηση και η Κομιντέρν δέν έχουν διαπιστώσει ακόμη ότι, δίνοντας σοβαρή υποστήριξη στήν *Κίνο-Πράβδα* θά εύρισκαν ένα νέο αντιπρόσωπο, ένα οπτικό ραδιόφωνο στόν κόσμο.

Φυσικά υπήρξαν κι εκείνοι πού υποστήριξαν τόν Κινηματογράφο-Μάτι. Ο Αλεξάντερ Φεβτάλσκυ γράφοντας στήν Μολοντάγια Γκβαρτίγια τό 1925, δήλωσε:

Ο ραδιο-κινηματογράφος θά έπρεπε νά βοηθήσει τόν τύπο και μερικές φορές ακόμη νά αντικαταστήσει τό βιβλίο ή τήν εφημερίδα. Πρός τό παρόν είναι αδύνατον νά εκτιμήσουμε στό έπακρον τήν τεράστια σπουδαιότητα πού θά μπορούσε νά έχει ο ραδιο-κινηματογράφος σάν όργανο *μόρφωσης και προπαγάνδας*. Φανταστείτε μιά εφημερίδα στήν οποία τά γεγονότα δέν διαβάζονται αλλά βλέπονται και ακούγονται, μιά εφημερίδα η οποία τή στιγμή τής δημοσίευσής της εξυπηρετεί τούς ανθρώπους στούς πλέον διαφορετικούς τόπους. Μέ τί γιγαντιαία θήματα θά προχωρήσει η πολιτιστική δουλεία στή Σοβιετική Ένωση και τί δυνατό μέσο θά αποτελέσει γιά τό προλεταριάτο ενδυναμώνοντας τή διεθνή ενότητα! Ποιά θά είναι η σπουδαιότητα μιάς ακόμη σωστής πηγής πληροφόρησης στή Σοβιετική Ένωση γιά τούς εργάτες και τούς αγρότες τής Δύσης και τής Ανατολής! Ξέχωρα απ' αυτό, ο ραδιο-κινηματογράφος μπορεί νά παίξει ένα μεγάλο ρόλο στήν κατεύθυνση τής οικονομίας, συνενώνοντας διάφορους ανθρώπους κλπ κλπ. Οι προοπτικές είναι απεριόριστες.

Άλλοι έγραψαν μέ περισσότερη εγκωμιαστική ορολογία, απ' τό ποίημα πού εκδόθηκε στό Κίνο-Φωτ τό 1922:

Καλώς ορίσατε.

Είστε οι αρχηγοί του κινηματογράφου του αύριο!
Καλούμε όλους τους επαναστάτες της κινηματογραφικής τέχνης
να ανταποκριθούν στην αρχή που έκαναν οι Κινόκι.

Και τό 1929, τό Σοβιετσκι Εκράν δημοσίευσε τίς ακόλου-
θες κάπως υπερβολικές δηλώσεις:

Η μηχανή, όπως ένα έργο τέχνης, είναι υψηλότερη και πιό σπου-
δαία απ' αυτόν που την έφτιαξε. Ο άνθρωπος είναι μόνον ένας μηχαν-
νικός, ένας πιλότος που τη διευθύνει... Όλος ο κόσμος συνταράχθη-
κε όταν καταστράφηκαν πολιτιστικά μνημεία κατά τη διάρκεια του
πολέμου. Αλλά είναι αληθές, ότι, ενώ ο καθεδρικός της Rheims μπο-
ρούσε ν' αντικατασταθεί από άλλα γοτθικά μνημεία τίποτα δέν μπο-
ρεί ν' αντικαταστήσει μία καταστραμμένη κόπια της Κίνο-Πράβδα
του Λένιν διότι η φωτογραφική ειδησεογραφία των ημερών μας είναι
ένα ντοκουμέντο πρώτου βαθμού σπουδαιότητας μέσα απ' τό οποίο
οι μέλλουσες γενεές θά μπορούν νά μελετήσουν τη ζωντανή ιστορία
των ημερών μας.

Αλλά προοπτικά, τά έργα των Κινόκι αποδειχτηκαν πολύ
πειραματικά για τόν καιρό τους και πολύ άκαμπτα στην θεω-
ρία τους για τό πρακτικό τους αποτέλεσμα.

Ο Μπολτιάνσκυ στό βιβλίο του πάνω στη φωτογραφική
ειδησεογραφία, που εκδόθηκε τό 1926, παραθέτει την παρατή-
ρηση του Λένιν στον Λουνάτσάρσκυ «Πρέπει ν' αρχίσουμε
την παραγωγή νέων φίλμ που νά είναι εμποτισμένα με κομ-
μουνιστικές ιδέες και νά αντικατοπτρίζουν την Σοβιετική
πραγματικότητα με ειδησεογραφία». Εδώ πάλι θρίσκουμε τη
βασική διχοτομία στη προσέγγιση του Κινηματογράφου-
Μάτι: από τη μιá μεριά τό φίλμ πρόκειται νά «αντικατοπτρί-
ζει την πραγματικότητα», αλλά απ' την άλλη θά είναι «εμπο-
τισμένο με κομμουνιστικές ιδέες». Ο Μπέλενσον επετέθηκε
στούς Κινόκι, για τη πίστη τους ότι ο κινηματογράφος μπορεί
νά αναχθεί σέ μιá σειρά νόμων:

Ο κινηματογράφος δέν έχει νόμους· η καλλίτερη απόδειξη γι' αυ-
τό είναι ότι στη γλώσσα μας μόνο ένα φυλλάδιο μέσα σ' όλα
έχει γραφτεί πάνω στούς 'νόμους του κινηματογράφου' (απ' τόν

Β.Σκλόφσκι) ενώ κάποιος θα μπορούσε δικήν αστείου νά γράψει μιά ολόκληρη εγκυκλοπαίδεια πάνω στην α-νομία τού κινηματογράφου. Ρωτήστε εκείνον πού πηγαίνει στόν κινηματογράφο — βρίσκεται στην καρδιά αυτών των ζητημάτων.

Αλλά, κατά παράδοξο τρόπο ήταν ο Σκλόφσκι εκείνος πού εξακόντισε τήν κύρια επίθεση κατά των Κινόκι. Τό 1925 δήλωσε ότι «ο Κινηματογράφος-Μάτι καί τά έργα του δέν θέλουν νά καταλάβουν τήν βασική ουσία τής κινηματογραφίας» ο κινηματογράφος ήταν κάτι σάν πρόταση τής οποίας η κατεύθυνση τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου επιβαλλόταν απ' τις λέξεις απ' τις οποίες συνετέθη:

Τά μάτια τους βρίσκονται σέ μιά αφύσικη απόσταση από τά μυαλά τους. Δέν εκτιμούν ότι ο κινηματογράφος είναι η πιό αφηρημένη απ' τις τέχνες, μέ βάσεις σχεδόν συγγενείς πρός μερικές απόψεις των μαθηματικών. Ο κινηματογράφος στερείται πράξεων, μιά έννοια κατεύθυνσης μέ τήν ίδια έννοια πού η λόγοτεχνία στερείται σέ λέξεις. Η κινηματογραφία στερείται σέ θέμα ακριβώς όπως καί μιά εικόνα στερείται μέ μιά έννοια κατεύθυνσης. Χωρίς αυτό θά ήταν δύσκολο νά προσανατολίσεις τόν θεατή, νά δώσεις μιά μοναδική κατεύθυνση στην άποψη του... Τό βασικό υλικό τής κινηματογραφίας δέν είναι τό φωτογραφημένο αντικείμενο, αλλά η ειδική μέθοδος μέ τήν οποία φωτογραφίζεται. Μόνον μιά συγκεκριμένη προσέγγιση απ' τόν διευθυντή φωτογραφίας θά δώσει τό επιθυμητό είδωλο.

Ο Σκλόφσκι επετέθη στην ίδια τήν ιδέα τού Ζίζν Βράσπλοχ καί τόνισε ότι η ουσία τού κινηματογράφου θρискόταν στην κίνηση καί, ειδικώτερα στην κίνηση πού οργανώνεται μεσ' απ' τό μοντάζ:

Οι Κινόκι απορρίπτουν τόν ηθοποιό καί νομίζουν ότι μ' αυτή τήν πράξη αποχωρίζονται απ' τήν τέχνη, αλλά η πραγματική εκλογή των στιγμών τής φωτογραφίας είναι ήδη μιά πράξη θεληματικής δυνατότητας. Η αντιπαράθεση τής μιάς στιγμής μέ μιά άλλη, τό μοντάζ, είναι ήδη εργασία πού γίνεται σέ συμφωνία μέ καλλιτεχνικές, μόνο ενοποιημένες αρχές... Στην δουλειά των Κινόκι η κινηματογραφική τέχνη δέν μπαίνει σέ νέο έδαφος αλλά απλώς στενεύει τό παλιό της

έδαφος... Στις εικόνες των αντικειμένων τους είναι πτωχευμένοι διότι δεν υπάρχει κλίση, με την καλλιτεχνική έννοια της λέξης, στη σχέση προς τα αντικείμενα.

Η κινηματογραφία είναι η τέχνη της γεμάτης σημασίας κίνησης. Το βασικό υλικό της κινηματογραφίας είναι η γραφική της κινηματολέξη, το κομμάτι του φωτογραφικού υλικού που έχει μία ορισμένη σπουδαιότητα. Γι' αυτό το λόγο το κινηματογραφικό υλικό στην ίδια του την ουσία ρέπει προς το υποκείμενο σάν μέσον οργάνωσης της κινηματο-λέξης, την κινηματο-φράση.

Μ' άλλα λόγια, η δομή μιάς σειράς εικόνων δεν υπαγορεύεται ούτε αποκλειστικά απ' το θέμα (Ζίζν Βράσπλοχ) ούτε απ' τόν μοντέρ. Ο Σκλόφσκι επίσης τόνισε τη σπουδαιότητα όχι μόνον του τρόπου κατά τόν οποίον μία σεκάνς από πλάνα διευθετείται αλλά και τό περιεχόμενο καθενός ιδιαίτερου πλάνου:

Οι θέσεις μέσα στό κινηματογραφικό πλάνο δεν έχουν ίσο βάρος. Μία ξεχωριστή παράλλαξη στη αίσθηση αλλάζοντας ένα μέ δυο εκατοστά τό ύψος του πλάνου, μπορεί ν' αλλάξει ριζικά όλη του την έννοια, ακριβώς γιατί γύρω του τίποτα δεν έχει αλλάξει.

Σ' ένα μετέπειτα άρθρο του ο Σκλόφσκι επανέλαβε την σπουδαιότητα τόσο του πλαισίου αναφοράς όσο και του περιεχομένου:

Μοντάζ της ζωής; Η ζωή που συλλαμβάνεται απρόοπτα. Δεν είναι υλικό παγκόσμιας σημασίας. Αλλά νομίζω ότι τό ειδησεογραφικό υλικό κατά τη μεταχείριση του Βερτώφ στερείται της ψυχής του — την ποιότητά του ως ντοκυμανταίρ.

Ένα επίκαιρο έχει ανάγκη από τίτλους και ημερομηνίες.

Υπάρχει μία διαφορά ανάμεσα σ' ένα εγκαταλειμένο εργοστάσιο και στη στάση εργασίας στα εργοστάσια Τριογκόρνι στις 5 Αυγούστου 1919.

Οι κουβέντες του Μουσσολίνι μ' ενδιαφέρουν. Αλλά ένας παχουλός φαλακρός άνδρας που μιλάει, μπορεί νά πάει και νά μιλήσει πίσω απ' την οθόνη. Όλη η έννοια της ειδησεογραφίας έγκειται στη ημερομηνία, τόν χρόνο και τόν τόπο. Ένα τέτοιο κομμάτι χωρίς αυ-

τά τά στοιχεία είναι σάν κάρτα καταλόγου πεταμένη σ' ένα λούκι.

Ο Σκλόφσκι παραδέχτηκε ότι στη πραγματικότητα ο Βερτώφ δέν εφήρμοσε στην πράξη τήν θεωρητική του αρχή για τὸ *ζίζν θράσπλοχ*.

Εκλαμβάνει τήν ειδησεογραφία σάν υλικό. Αλλά πρέπει νά παραδεχτούμε ότι τὰ ἴδια τὰ πλάνα τοῦ Βερτώφ εἶναι πιό ενδιαφέροντα ἀπό ένα υλικό επικαίρων. Διαγράφεται ἐκεῖ ἡ παρουσία τοῦ σάν σκηνοθέτου. Υπάρχει μιὰ αισθητική σκέψη καί ἐπινόηση.

Παρ' ὅλα αὐτά ο Σκλόφσκι συνέχισε νά ἐπιτίθεται ἐνάντια στήν ιδέα τοῦ *ζίζν θράσπλοχ*. Σ' ένα ἄρθρο γραμμένο τὸν ἐπόμενο χρόνο διέτυπωσε ὅτι ἡ ιδέα ἦταν σχεδὸν ἀπραγματοποιήτη καί στήν πράξη ἀπατηλή. Υπογράμμισε τίς πρακτικές δυσκολίες: «Τὸ νά διδάξεις κάποιον νά περπατήσει μπροστά ἀπ' τή μηχανή σάν νά μὴ τὸ καταλαβαίνει εἶναι πολὺ δύσκολο». Υπῆρχαν, κατάλαβε ο Σκλόφσκι δύο πιθανές λύσεις στὸ πρόβλημα τοῦ τεχνικοῦ ρεαλισμοῦ: εἴτε ο καθένας ἔπρεπε νά διδαχθεῖ νά παίξει σέ φιλμ, πού ἦταν πρακτικῶς ἀδύνατον, ἢ θάπρεπε νά υιοθετήσουν μιὰ διαδικασία ἐκλογῆς τῶν πιό καταλλήλων ἀνθρώπων· πράγμα πού υποδηλοῦσε καθαρὰ τή χρῆση τῶν ἠθοποιῶν: οἱ ἠθοποιοὶ παρίσταναν καί ἦταν ἐξασκημένοι νά παριστάνουν πειστικά, ένα ιδεώδες πού τὸ κοινὸ μπορούσε νά ἀκολουθήσει καί ἦταν ἀπολύτως νόμιμο γιὰ τὸν ἐπαναστατικὸ Σοβιετικὸ κινηματογράφο νά τοὺς προσλάβει: «Ο ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου εἶναι συνήθως βιολογικά καί κοινωνικά τὸ ιδεώδες τοῦ κοινοῦ τοῦ καὶ τὸ ν' ἀντικαταστήσεις τὸν ἠθοποιὸ μὲ τὸν περαστικὸ θά ἦταν σά νά γύριζες πίσω ἀπ' τήν ἐκβιομηχάνηση». Ο Σκλόφσκι δέν ἦταν ὁ μόνος πού ἐπετέθη στοὺς Κινὸκι ἀν καί ἡ ἐπίθεσή του ἦταν ἡ πιὸ συγκρατημένη καί μὲ σωστά ἐπιχειρήματα.

Οἱ Κινὸκι, ὑπόκειντο σέ βολές ευθύς ἐξαρχῆς. Πιθανὸν οἱ πιὸ κατηγορηματικά ἐχθρικές παρατηρήσεις περιέχονταν σ' ένα ἄρθρο δημοσιευμένο στήν Κινοεντέλνα τὸ 1924 καί γραμμένο ἀπ' τὸν Α.Ανοσσένκο:

Οι Κινόκι ή Κινοκόκι αποτελούν τή σύγχρονη ποικιλία τών βακτηρίων τού Φουτουρισμού καί εξασθενημένα απ' τόν εκφυλισμό τους στη επανάσταση, θρήκαν μία παραγμένη επιφάνεια καλλιέργειας στόν νεο-γεννημένο κινηματογράφο καί άρχισαν νά πολλαπλασιάζονται στόν ακόμη αδύναμο οργανισμό του. Οι Κινοκόκι βακτηρία, παρ' όλη τήν τρομερή τους εμφάνιση είναι αβλαθή για τή ζωή αλλά μολαταύτα οι πράξεις τους προκαλούν ζημιά καί μερικές φορές ένα πρωταρχικό παθολογικό αποτέλεσμα.

Ο Μπολτιάνσκι επίσης επετέθη στους Κινόκι, λόγω τής πεποίθησής του ότι αυτοί μόνον κατείχαν τήν απάντηση για τά προβλήματα τού κινηματογράφου· αν καί ο ίδιος ενδιαφερόταν στενά για τήν παραγωγή επικαιρών καί ντοκυμαντέρ, κριτίκαρε τούς Κινόκι ειδικά για τήν άποψή τους ότι τό μυθιστορηματικό φίλμ ήταν έκ φύσεως ανάξιο:

Η κομμουνιστική πολιτική στην τέχνη δέν μπορεί νά κανονισθεί απ' τήν προτίμηση μιάς φόρμας έναντι μιάς άλλης. Για μάς όλες οι φόρμες είναι καλές, αυτές καί εκπληρώνουν τόν σκοπό τους. Βέβαια είναι αλήθεια ότι ο ρεαλισμός καί η δυνατή πεποίθηση λογίζονται μεταξύ τών πιό σπουδαιών συνθηκών για ένα έργο τέχνης. Αυτό αφορά τά επίκαιρα αλλά μπορεί επίσης νά ενδιαφέρει καί τά μυθιστορηματικά φίλμ.

Αν καί οι Κινόκι έπαιζαν έναν εξέχοντα καί σπουδαίο ρόλο στην εξέλιξη τού Σοβιετικού ντοκυμανταιριστικού κινηματογράφου δέν ήταν, παρ' όλες τους τίς απαιτήσεις, οι μοναδικοί Σοβιετικοί κινηματογραφιστές ντοκυμανταιρίστες.

Τά φίλμ τής Εσθήρ Σούμπ καί τών συναδέλφων της ήταν λιγώτερο πειραματικά από εκείνα τών Κινόκι αλλά πολύ πιό τυπικά τού Σοβιετικού ντοκυμανταίρ.

Η ίδια η Εσθήρ Σούμπ παραδέχτηκε τό πόσα οφείλει στόν Ντζίγκα Βερτώφ:

Ο δρόμος τής γενιάς μου, πού ήρθε νά εργαστεί στόν κινηματογράφο, δέν ήταν συνδεδεμένος μέ μία υψηλή κινηματογραφική μόρφωση. Δέν υπήρχε στην πραγματικότητα μέρος πού τήν χορηγούσε.

Τά πανεπιστήμιά μου ήταν: τό τραπέζι πού έκοβα τό φίλμ, οι

διευθυντές φωτογραφίας, οι σκηνοθέτες των μυθιστορηματικών φιλμ — και ο *Ντζίγκα Βερτώφ*.

Αλλά η Σούμπ ήταν πρακτική εκεί όπου ο Βερτώφ ήταν θεωρητικός: τὸ ἔργο πού επέβαλλε στὸν εαυτὸ της ἦταν τὸ απάνθισμα τῶν μέτρων τοῦ φιλμ μεῖ ειδησεογραφία. Ἡ ἀρχικὴ ἐμπειρία τῆς Σούμπ πάνω στὸ ἀναμοντάρισμα τῶν ξένων φιλμ τῆς ἔδωσε τὴν ευκαιρία νὰ καταλάβει τὴν τεχνικὴ τοῦ δυτικοῦ τρόπου κινηματογράφησης καὶ τὴν ἔκανε νὰ ἐκτιμῇσει τὴν ἀνάγκη διατήρησης μιᾶς κινηματογραφημένης καταγραφῆς τῆς προτεραιᾶς Σοβιετικῆς ζωῆς. Ἄν καὶ ἡ Σούμπ δέν ἦταν ἐνάντια στὸ νὰ δημιουργῇσει νόημα μέσα ἀπ' τὴν ἀντίθεση ἐνὸς πλάνου μ' ἓνα ἄλλο ἀπεκύρῃξε τὴν μέθοδο τοῦ Βερτώφ ὡς πρὸς τὸ ρυθμικὸ μοντάζ, πιστεύοντας τὶς υπέρτατες ἀνάγκες τῆς ἀλήθειας. Θεωροῦσε ὅτι τὸ μοντάζ ὄχι μόνον ἔνωσε τὰ μέρη καὶ ἀπεκάλυπτε μιὰ ροὴ γεγονότων ἀλλὰ μαζί μ' αὐτά, τὶς σύμφυτες ἀντιθέσεις στὰ διάφορα μέρη καὶ στὴν ἰδία τῇ ζωῇ. Τὸ πρακτικὸ πρόβλημα τῆς Σούμπ ἦταν «πὼς νὰ ἐπιτύχει τὴν συγκινητοποίηση τῆς ἀϋπνίσης τῶν ἀνθρώπων μετὰ τὸ υλικὸ τῆς υφιστάμενης πραγματικότητος». Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πάλι ἦρθε ἀντιμέτωπη μετὰ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα στὰ ἐνδιαφέροντα τῆς κινηματογράφησης καὶ ἐκεῖνα τῆς ἀλήθειας. Δέν μπορούσε πάντα νὰ αὐθεντικοποιεῖ ἓνα εἰδικὸ πλάνο ἢ νὰ τὸ θάζει στὸ κατάλληλο πλαίσιο ἀναφορᾶς του. Ὅπως παρατήρησε ἓνας σύγχρονος κριτικὸς: «Ἡ ἀντικειμενικὴ — αὐθεντικὴ σημασία ἐνὸς πλάνου μπορεῖ νὰ μὴν ἐπικοινωνεῖ μετὰ ἐκείνη τὴν εἰδικὴ συγκεκριμένη αὐθεντικότητα στὶς συνθήκες κάτω ἀπ' τὶς ὁποῖες κινηματογραφήθηκε».

Ἐκτοτε ἡ τεχνικὴ τῆς Σούμπ ἐγίνε γνωστὴ σὰν «φιλμ απάνθισμα». Ἐκανε συρραφὴ τοῦ υλικοῦ τοῦ φιλμ παρμένου ἀπὸ ἄλλους, ἐνὼ ὁ Βερτώφ ἔθετε ἄμεσο δεσμὸ ἀνάμεσα στὸν διευθυντὴ φωτογραφίας καὶ τὸν σκηνοθέτη. Τὰ τρία φιλμ πού ἡ Σούμπ ἐφτιαξε στὰ 1920 ἦταν ὅλα «φιλμ συρραφῆς» αὐτοῦ τοῦ εἶδους: (Ἡ πτώση τῆς δυναστείας τῶν Ρομανῶν), φτιαγμένο τὸ 1927, (Ὁ Μεγάλος Δρόμος), ἐπίσης τὸ 1927 γιὰ νὰ γιορτάσουν τὴν δεκάτῃ ἐπέτειο τῆς Ὀκτωβριανῆς Επαναστάσεως καὶ τί (ὁ Λέων Τολστόι καὶ ἡ Ρωσία τοῦ Νικολάου τοῦ Β') πού

έγινε τὸ 1928. Εὗν ἡ συνεισφορὰ τῆς Σοῦμπ στὴν θεωρία τοῦ ντοκυμανταῖρ ἦταν μηδαμινή, ἡ πρακτικὴ τῆς δραστηριότητά ἀπέφερε τὴ διατήρηση πολὺτιμου υλικοῦ φιλμ στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωσιὴ κατὰ τὴν διάρκειά τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 καὶ τὰ ἰδία τῆς τὰ ἔργα στέκαν σὰν μιὰ χρήσιμη καταγραφή γιὰ τὸν ἱστορικὸ ἐκείνης τῆς εποχῆς. Τὰ φιλμ ἦταν χρήσιμα στὶς Σοβιετικὲς Ἀρχές, πράγμα ποὺ δὲν συνέβαινε μὲ τὰ προϊόντα τῶν Κινόκι καὶ γιὰ τὸν λόγο ὅτι οἱ παραγωγές τῆς Εὐσθῆρ Σοῦμπ ἦταν αναμφίβολα καταληπτές στὶς μάζες.

Παρ' ὅλη τὴν ἔμφαση ποὺ ἔθεσε ὁ Λένιν μεταξὺ τῶν ἄλλων, γιὰ τὴ σπουδαιότητα τῶν επικαίρων καὶ τοῦ ντοκυμανταῖρ, ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς τῶν φιλμ στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωσιὴ κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ 1920 ἔπεσε στὴν μυθιστορηματικὴ κατηγορία. Κι ἐνὼ στὸ χώρο τοῦ ντοκυμανταῖρ κυριαρχοῦσε ὁ Βερτώφ καὶ οἱ Κινόκι, τὸ μυθιστορηματικὸ φιλμ μὲ κανένα τρόπο δὲν αποτελοῦσε αποκλειστικότητα καμιάς ἰδιαίτερης ομάδας. Υπῆρχαν διάφορες σχολές μὲ κεντρικὰ πρόσωπα τὸν Λέβ Κουλέσωφ, τὸν Σέργκεϊ Αἰζενστάϊν, τὸν Βσέβολοντ Πουντόβκιν καὶ ἓνα τμῆμα νέων γνωστῶν σὰν ΦΕΚΣ, ἀκρῶνυμο τοῦ *Φάμπρικα Ἐκσεντρισέσκογο Ἀκτέρα*, δηλαδὴ τὸ Ἐργαστήρι τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἡθοποιοῦ. Ἐνα ἀπ' τὰ ἐλάχιστα γνωστὰ ἀλλὰ ἐπίσης τὸ πιὸ δυνατό σὲ ἐπιρροή ἀπ' αὐτὰ τὰ σχολεῖα ἦταν τὸ Ἐργαστήρι τοῦ Λέβ Κουλέσωφ.

Ἐνας σύγχρονος κριτικὸς γράφοντας γιὰ τὸν Κουλέσωφ εἶπε ὅτι γέννησε τὸν Αἰζενστάϊν καὶ τὸν Πουντόβκιν. Ὁ ἴδιος ὁ Πουντόβκιν προχώρησε μακρύτερα λέγοντας:

Δὲν εἶχαμε κινηματογραφία — τώρα ἔχομε. Ἡ εγκαθίδρυση τῆς κινηματογραφίας ξεκινάει ἀπ' τὸν Κουλέσωφ.

Τὰ προβλήματα μορφῆς ἦταν ἀναπόφευκτα καὶ ὁ Κουλέσωφ ἀνέλαβε τὴν ευθύνῃ νὰ τὰ λύσει...

Ὁ Κουλέσωφ ἦταν ὁ πρῶτος κινηματογραφιστὴς ποὺ ἄρχισε νὰ μιλάει γιὰ ἓνα ἀλφάβητο, ὁργανώνοντας ἓνα μὴ ἀρθρωμένο υλικό, καὶ ἀπασχολήθηκε μὲ τίς συλλαβές ὄχι μὲ τίς λέξεις...

Εμεῖς κάνουμε ταινίες — ὁ Κουλέσωφ ἔκανε τὴν κινηματογραφία.

Αὐτὴ τὴν ἀποψη συμμεριζόταν κι ἄλλος ἓνας κριτικὸς ἐξε-



Λέβ Κουλέσωφ: Ο κ. WEST ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ



Λέβ Κουλέσωφ: DURA LEX (Με τό Νόμο)

τάζοντας τὸ φιλμ τοῦ Κουλέσωφ *Πό ζακόβν* (Μέ τὸν νόμο, γνωστό σὰν *Dura Lex*).

Γιὰ τοὺς Σοβιετικούς καλλιτέχνες τῆς οθόνης ὁ Κουλέσωφ ἦταν ἓνα εἶδος αφετηρίας ὥστε νὰ μποροῦν νὰ κάνουν ἄλμα, ἓνας χώρος ἀπ' τὸν ὁποῖο ἔπρεπε ν' απογειωθοῦν διότι αλλοιῶς ἄλμα δὲν θὰ μπορούσε νὰ υπάρξει.

Ἡ τέτοιου εἶδους διάκριση τοῦ Κουλέσωφ ἐγκειτο στὸ γεγονὸς ὅτι ἦταν ὁ πρῶτος πού ἀνέλυσε τὴν σπουδαιότητα τοῦ μοντάζ στὸν κινηματογράφο καὶ τὸ ἔκανε πολὺ νωρὶς, τὸ 1918:

Λόγω τῆς καλλιτεχνικῆς του δομῆς ὁ κινηματογράφος σὰν ανεξάρτητη μορφή τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὸ δραματικὸ θέατρο. Ἐνα σὺν τὸν κινηματογράφο εἶναι ἓνα πλὴν στὸ θέατρο καὶ τ' *αντίθετο*. Γι' αὐτὸ τὸ λόγῳ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει ἓνας μοναδικὸς σκηνοθέτης, σχεδιαστής, ἡ ὁποιοσδήποτε ἔχει σχέση μὲ τὸ προσκηνίῳ στὸν κινηματογράφο...

Ἡθοποιοί, σκηνοθέτες, σχεδιαστὲς, γράψτε στίς σημαίες σας μὲ καθαρά γράμματα τὴν πιὸ σπουδαία ἐντολὴ τοῦ κινηματογράφου: ἡ ἔμνευση τοῦ κινηματογράφου θάπρεπε νὰ εἶναι κινηματογραφικὴ ἔμπνευση... Στὸν κινηματογράφο ἓνα τέτοιο μέσον ἔκφρασης τῆς καλλιτεχνικῆς σκέψης εἶναι ἡ ρυθμικὴ ἐναλλαγὴ μεταξὺ ξεχωριστῶν ἀκίνητων καρρὲ ἢ μικρῶν ἀκολουθιῶν μὲ μιὰ ἔκφραση τῆς κίνησης, ὅ,τι τεχνικὰ ἀποκαλοῦμε μοντάζ. Τὸ μοντάζ στὸν κινηματογράφο εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὴ σύνθεση τῶν χρωμάτων στὴ ζωγραφικὴ ἢ μιὰ ἀρμονικὴ ἀκολουθία ἀπὸ νότες στὴ μουσικὴ.

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Εμφυλίου Πολέμου, ὅταν ἡ ἔλλειψη τοῦ φιλμ ἔκανε ἐξαιρετικὰ δύσκολη τὴν παραγωγὴ ταινιῶν μεγάλου μήκους, ἂν ὅχι ἀδύνατη, ὁ Κουλέσωφ ξεκίνησε τὸ ἐργαστήρι του καὶ τὸν πειραματισμὸ του μὲ διάφορες τεχνικὲς. Ὅπως ὁ ἴδιος παρετήρησε ἀργότερα, «Ἐνα πείραμα γιὰ τὸν ἀληθινὸν κινηματογραφιστὴ εἶναι πιὸ σπουδαῖο ἀπ' τὸ ψωμί». Αὐτὰ τὰ πειράματα ἦταν γνωστὰ σὰν *Φίλμν μπέζ μλένκι* (φίλμ χωρὶς φιλμ) καὶ βοήθησαν στὴν ἀνακάλυψη αὐτοῦ πού εἶναι γνωστὸ σὰν τὸ «ἐπίτευγμα Κουλέσωφ». Μέσα ἀπ' τὴν πρακτικὴ διερεῦνση διαφόρων σκηνῶν ὁ Κουλέσωφ καὶ τὸ ἐργαστήρι του κατέληξε στὴν ἀποψη ὅτι τὸ περιεχόμενον κάθε ἀτομικοῦ

πλάνου, έπρεπε νά κρατηθεί όσο τó δυνατόν απλό καί άμεσο καί ότι μέ τó μοντάζ τόσο τó πλαίσιο αναφοράς όσο καί η σημασία τού πλάνου μπορούσε ν' αλλάξει: «Τό περιεχόμενο τών πλάνων δέν είναι τόσο σπουδαίο όσο η ένωση δύο πλάνων διαφόρου περιεχομένου καί ο τρόπος σύνδεσης καί εναλλαγής τους». Αντί ν' απορρίψει τόν υπάρχοντα κινηματογράφο, ο Κουλέσωφ τόν μελέτησε κι έμαθε απ' αυτόν: «Έπρεπε νά βρούμε τά ίδια τά μέσα τής κινηματογραφικής επιβολής καί ξέραμε ότι άν τά βρούμε θά μπορούσαμε νά τά κατευθύνουμε όπου είναι αναγκαίο».

Η Σοβιετική Ένωση χρειαζόταν έναν κινηματογράφο «απλό, κατανοητό, ηρωικό», πού θά «έσωζε τήν ενέργεια τού κοινού». Ο Σοβιετικός κινηματογράφος κατά τήν άποψη τού Κουλέσωφ θά ανανεωνόταν μέσα από μαθήματα μελέτης τού Αμερικανικού φίλμ. Ο «Αμερικανισμός», επρόκειτο νά γίνει η συλλαλητήρια κραυγή γιά τó εργαστήρι τού Κουλέσωφ.

Τό μοντάζ ήταν τó κλειδί γιά τόν «Αμερικανισμό», τού Κουλέσωφ:

Η ουσία τού κινηματογράφου έγκειται στη σύνθεση, τήν εναλλαγή τών σκηνών πού έχουν ληφθεί. Γιά τήν οργάνωση τής εντύπωσης το κυριώτερο πράγμα στο σύνολο δέν είναι ό,τι έχει κινηματογραφηθεί σέ κάθε ιδιαίτερη σκηνή, αλλά ο τρόπος μέ τόν οποίο σέ κάθε κομμάτι τού φίλμ αντιπαρατίθεται μέ τó άλλο, τó πώς δομούνται. *Η οργανωτική βάση τού κινηματογραφημένου πρέπει ν' αναζητηθεί, όχι μέσα στα όρια τού κινηματογραφημένου κάδρου αλλά στην εναλλαγή τους.* («Αμερικανσίνα» Κίνο Φώτ 1922).

Αλλά τó ίδιο τó κάθε πλάνο πρέπει νάναι άμεσο γιά νά μή συγχύσει τόν θεατή:

Τό πλάνο πρέπει νά λειτουργεί σάν σήμα, σάν ένα γράμμα ώστε νά μπορεί νά διαβαστεί άμέσως απ' τόν θεατή γιά νά τού είναι απολύτως κατανοητό ό,τι λέγεται στο δοσμένο πλάνο.

Στόν άνθρωπο επρόκειτο νά δοθεί ίση μεταχείριση μετ' αντικείμενα στόν κινηματογράφο τού Κουλέσωφ. Αλλά ο Κουλέσωφ δέν πίστευε στη χρήση συνηθισμένων ηθοποιών.

Αντίθετα ανέπτυξε την ιδέα του *νατουρσσίκ* που οριζόταν σάν «ένα πραγματικό πρόσωπο, πραγματική ζωή σ' οποιαδήποτε φανταστική μορφή αλλά αλάθητα πραγματική». Ο Κουλέσωφ καταλάβαινε ότι ο ήρωας ενός φιλμ ήταν πολύ σπουδαίος και ότι τὸ φιλμ θάπρεπε νά ἔχει καλὸ τέλος (στά ρωσικά, «Kheppi end») ὥστε ἡ συμπάθεια τοῦ κοινοῦ πρὸς τὸν ἥρωα ν' αμειφθεῖ αρκετά. Ο Σοβιετικὸς κινηματογράφος, ἔγραψε, «χρειάζοταν περιπετειώδη φιλμ στὸ χῶρο τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης, στά οποία δυνατοὶ ἄνθρωποι θά ξεπερνοῦσαν ὅλα τὰ ἐμπόδια καὶ τοὺς ἐχθροὺς». Τὸ παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ τύπου φιλμ ἦταν τὸ (Ἀσυνήθιστες Περιπέτειες τοῦ κυρίου West στὴ Χώρα τῶν Μπολσεβίκων). Ἕνας σύγχρονος κριτικὸς ἔγραψε:

Στὴ σύλληψή του (ὡς πρὸς τὸ «υλικό» τοῦ φιλμ), ὁ Κουλέσωφ περιέλαβε ἀνθρώπινο υλικό — τοὺς ἠθοποιούς του καὶ τὴν κολλεκτίβα του. Καὶ ἀγωνίστηκε ὥστε οἱ ἠθοποιοὶ του καὶ πάνω ἀπ' ὅλους ἡ Χόχλοβα — νά δείξουν τί εἶναι τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ φακοῦ τῆς κάμερας.

Τὸ *νατουρσσίκ* ἐπαιζε μέσω χειρονομιῶν καὶ ἔπρεπε νά ξέρει τὴν σημασιοδότηση τῶν κινήσεων του μέσα στὸ ἰδιαίτερο πλαίσιο αναφοράς τους. Ο Κουλέσωφ ἀπέρριπτε τὴν θεατρικότητα σ' ὅλες τῆς τῆς μορφές: «Τὸ νά φαντάζεσαι, νά προσποιεῖσαι, νά παίζεις — εἶναι ἀχρηστο διότι καταλήγει κακὸ-γουστα στὴν οθόνη». Ο ὅρος *νατουρσσίκ* ἀποδόθηκε «σ' ἀνθρώπους πού οἱ ἴδιοι παρουσιάζουν κάποιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν κινηματογραφικὸ χειρισμό». Ἦταν, ὅπως παρατήρησε ὁ Σκλόφσκι «ζήτημα τοῦ μορίου τῆς κινηματογραφίας, τοῦ μορίου τῆς καλλιτεχνικῆς του ἀπτικότητος πού ἀποτελεῖ ἕναν ἀπ' τοὺς πλίνθους τοῦ κινηματογραφικοῦ αισθήματος». Ἀλλὰ τὸ *νατουρσσίκ*, ἔπρεπε τουλάχιστον νά ἐξασκηθεῖ τόσο ολοκλήρωμένα ὅσο καὶ ὁ κοινὸς ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου:

Εξασκώντας τὸ *κίνο-νατουρσσίκ* ὁ δάσκαλος στέφει ὅλη του τὴν προσοχή πρὸς τὴν ἐξωτερικὴ κριτικὴ, πρὸς τὴν ἐκφραστικότητα τοῦ σώματος, τὴν ευκαμψία του, τὴν ευελιξία του καὶ τὴν ρυθμικὴ του ποιότητα. Χρειάζεται τὸν «ἄνθρωπο» στὸ πλάνο σάν ἀντικείμενο, δο-

μή, φύση — ένα κομμάτι ίσο με τ' άλλα κομμάτια. Σ' αυτή τήν περίπτωση όλες οι προσπάθειες για συναισθηματική μόρφωση εξαλείφονται. (Ο.Ραχμάνοβα-Κινοζουρνάλ 1925).

Αλλά ο ηθοποιός θά εξασκείτο για νά γεμίσει τό κέντρο του κάδρου, τό πιό σπουδαίο μέρος του. Ο ρόλος του ηθοποιού δέν μειώθηκε μέ τό μοντάζ όπως εκείνος του *νατουρσίκ*.

Όχι «αυτόν», ανάμεσα στά αντικείμενα, τίς μηχανές, τίς κατασκευές, τά αυτοκίνητα, τά τραίνα, αλλά τ' αντικείμενα, οι μηχανές, τά κτίρια, τά τραίνα γι' «αυτόν»· αυτά τά πράγματα αποτελούν ένα δευτερεύον φόντο απέναντι στο οποίο αυτός θάπρεπε νά φαντάζει τόσο σπουδαίος όσο και απέναντι σέ φόντο από μαύρο βελούδο. (Ο.Ραχμάνοβα).

Ως εκ τούτου η εξέταση του ηθοποιού και η ευελιξία του ρόλου του διέφερε από κείνη του *νατουρσίκ*:

Ο ηθοποιός είναι συγχρόνως και κύριος και υλικό. Τό σώμα του, οι σκέψεις, τά συναισθήματα, οι επιθυμίες, αυτά είναι τό υλικό του. Μ' αυτό τό υλικό μιλάει απ' τήν οθόνη στίς μάξες μεταδίδει επιστημονικές, καλλιτεχνικές, ιδεολογικές, κοινωνικές και ιστορικές αλήθειες· ξυπνάει, εμπνέει, συναρπάζει. Για νά είναι κατάλληλος για τέτοια δουλειά, πρέπει ν' αρχίσει δουλεύοντας για πολύ καιρό, όχι πάνω σέ αποσπάσματα, ρόλους και ειδώλα αλλά πάνω στον εαυτό του... Ο ηθοποιός μπορεί νά εξυπηρετεί σκηνοθέτες όλων των τάσεων· ο *KINO-νατουρσίκ*, μόνον τόν σκηνοθέτη πού τόν έχει διδάξει και σ' ένα μικρό κύκλο παρομοίως σκεπτομένων ανθρώπων.

(Ο.Ραχμάνοβα).

Ήταν ο χαρακτήρας και η ατομικότης του *νατουρσίκ*, πού του έδωσε αυτή τή διακριτική ταυτότητα. Ο ίδιος ο Κουλέσωφ έγραψε: «Ένας άνθρωπος μέ μία χαρακτηριστική παρουσία είναι ένας κινηματογραφικός *νατουρσίκ*... Η ατομικότης είναι εξαιρετικά σπουδαία σ' έναν *νατουρσίκ*». Τέτοιους χαρακτήρες μπορεί νά δεί κανείς σ' όλα τά φιλμ πούχει φτιάξει τό εργαστήρι του Κουλέσωφ. Κατά τή διάρκεια αυτής

τής περιόδου από το χαρακτήρα του Mr. West στο *Οι Ασυνήθιστες Περιπέτειες του Mr. West στη Χώρα των Μπολσεβίκων* μέχρι τον ρόλο απ' την ίδια τη γυναίκα του Κουλέσωφ, Αλεξάνδρα Χόχλοβα, στο *Πό Ζακόβν*.

Σ' ένα απελπισμένο άρθρο, που δημοσιεύτηκε το 1930, ο Κουλέσωφ περιέγραψε το *Πό Ζακόβν* σαν «το κύκνειο άσμα της κολλεκτίβας μας». Ολόκληρο το άρθρο μπορούσε κάλλιστα να περιγραφεί σαν μία *απολογία της ζωής του*· το γεγονός ότι θεωρήθηκε αναγκαίο για τον πρώτο πειραματιστή του Σοβιετικού Κινηματογράφου της δεκαετίας 1920 να γράψει τέτοιες προτάσεις το 1930 αποτελεί ένα θλιβερό σχόλιο των αποτελεσμάτων της αυξημένης επιρροής του κόμματος: «Πρέπει να δημιουργήσουμε ένα νέο προλεταριακό κινηματογράφο. Έναν κινηματογράφο που θα βοηθήσει τις μάζες στην οικοδόμηση του σοσιαλιστικού μας μέλλοντος». Η συμβολή του Κουλέσωφ στη θεωρία και την πρακτική του Σοβιετικού κινηματογράφου ήταν αναμφισβήτητα μεγάλης σπουδαιότητας: πάνω απ' όλα ήταν υπεύθυνος για το ότι έθεσε μία ευδιάκριτη ταυτότητα του κινηματογράφου σε αντιπαράθεση με το θέατρο ειδικά, μέσα από μία έμφαση πάνω στη δυναμική κίνηση και το μοντάζ.

Ο οπαδός του Κουλέσωφ που είχε τη μεγαλύτερη επιρροή πάνω στην εξέλιξη της θεωρίας του μοντάζ ήταν πιθανόν ο Σέργκεϊ Αϊζενστάιν που το όνομά του περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο κινηματογραφιστή είναι συνδεδεμένο με τον επαναστατικό κινηματογράφο της Σοβιετικής Ρωσίας. Ο Αϊζενστάιν ήταν στενά συνδεδεμένος με την ομάδα που δημοσίευσε τη συλλογή δοκιμίων με τον τίτλο *Ποιήματα Κίνο (Ποιητική του κινηματογράφου)* το 1927. Ανέπτυξε τη θεωρία της κινηματογραφικής σύγκρουσης βασισμένης πάνω στο μοντάζ: «Η ουσία του κινηματογράφου πρέπει να βρεθεί, όχι στα πλάνα, αλλά στην ενδοσχέση μεταξύ των πλάνων». Το μοντάζ του Αϊζενστάιν, σ' αντίθεση μ' εκείνο του Κουλέσωφ, ήταν το λεγόμενο «μοντάζ των προσελκύσεων», (μοντάζ αττραξιόνφ). Ο Αϊζενστάιν χρησιμοποίησε τη λέξη «προσελκύση» με την έννοια του κάτι που αποσπά την προσοχή και μεταφέρει ένα σημείο ευκρινώς.

Τὸ μοντάζ πού ἦταν καθαρὰ ἀκαδημαϊκὸ ἢ ἀποτύγγανε νὰ συγκινήσει τὸ ἀκροατήριό ἦταν ἀχρηστο: «εἶναι πολὺ πιὸ σπουδαῖο νὰ συλλάβει τὶς διαθέσεις τῆς μάζας καὶ νὰ τὴν μολύνει μ' αὐτές». Ἀλλοῦ ὅρισε τὴν «προσέλκυση» σὰν μία «εντυπωσιακὴ στιγμή» («συντάρνουϊ μόμεντ»). Παραδείγματα τέτοιων στιγμῶν μπορεῖ νὰ παρατεθοῦν ἀπὸ δύο φιλμ τοῦ Αἰζενστάϊν τοῦ 1920. Πρῶτον, ἀπ' τὸ *Θωρηκτὸ Ποτέμκιν* ὅπου καὶ ἡ φημισμένη σκηνὴ μὲ τὰ σκαλιὰ τῆς Οδησοῦ καὶ ἡ κόκκινη σημαία στὸ θωρηκτὸ στὴν τελευταία σκηνή (πού ἦταν θαμμένη μὲ τὸ χέρι κόκκινη στὴν ἀρχικὴ κόπια) αποτελοῦν μαρτυρία τῶν τεχνικῶν πού ἀνέπτυξε. Δεύτερον, ἡ σκηνὴ τοῦ ζευγαρώματος καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ γάμου στὸ *Τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Νέο* δίνουν πιὸ καθαρὴ μαρτυρία γιὰ τὶς προθέσεις τοῦ Αἰζενστάϊν. Ὁ Γιούρι Τυνιάνωφ συμμαριζόταν τὸν ενθουσιασμό τοῦ Αἰζενστάϊν γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ σύγκρουση. Ἐγραφε ὅτι «ο κινηματογράφος πηδᾷ ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο ὅπως ἓνα ποίημα πηδᾷ ἀπὸ γραμμὴ σὲ γραμμὴ». Ὁ Αἰζενστάϊν προτιμοῦσε μιὰ μηχανικὴ παρομοίωση: «Ἡ φάλαγγα τῶν κομματιῶν-πλάνων τοῦ μοντάζ θὰ ἔπρεπε νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴ σειρὰ ἐκρήξεων τῆς μηχανῆς ἐσωτερικῆς καύσης πού πολλαπλασιάζονται μέσα στὴ δυναμικὴ τοῦ μοντάζ ἀπ' τὰ τινάγματα τοῦ αυτοκινήτου πού τρέχει ἢ τοῦ τρακτέρ».

Ἡ ιδέα τῆς «προσέλκυσης» διασαφηνίστηκε επιπλέον ἀπ' τὸν κριτικὸ Ἀλεξάντερ Μπέλενσον:

Μία «προσέλκυση» μ' αὐτὴ τὴν ἐννοία εἶναι κάθε ἀποδεικτὸ γεγονός (πράξι, θέμα, φαινόμενο, συνειδητὸς συνδυασμὸς κ.λ.π.) γνωστὸ καὶ δοκιμασμένο σὰν ἡ πίεση ἐνὸς συγκεκριμένου αποτελέσματος πάνω στὴ προσοχὴ καὶ τὴ συγκίνησι τοῦ θεατῆ σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλα πράγματα πού υποβάλλουν αὐτὴ τὴ συγκίνησι πρὸς μιὰ κατευθύνση ἢ ἄλλη, ἀνάλογης τοῦ τί υπαγορεύεται ἀπ' τὸν σκοπὸ αὐτοῦ πού προβάλλεται.

Κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Μπέλενσον ἦταν τὸ γενικὸ πρότυπο μιᾶς «σεκάνς» πού οριοθέτησε τὴν ἐκλογὴ τῶν ἀτομικῶν πλάνων, καὶ «προσελκύσεων» ἀλλὰ ὁ Αἰζενστάϊν υπεστήριξε τὸ ἀντίθετο: «Ἡ κίνησι μέσα στὸ πλάνο κατευθύνει τὸ μοντάζ



Σ.Μ. Αϊξενστάιν και Έντουαρντ Τισέ κατά τὸ γύρισμα
τῆς ΑΠΕΡΓΙΑΣ

τής κίνησης από καρρέ σέ καρρέ». Αλλά δέν υπήρξε διαφωνία μεταξύ τους ως πρὸς τὴ θέση τοῦ κινηματογράφου σέ σχέση μὲ τὸ θέατρο.

Ο Αἰζενστάιν ἰσως προβάλλοντας τὸ πρότυπο τῆς δικιάς του καριέρας σέ μία γενικὴ ἱστορικὴ διαδικασία, εἶδε τέσσερα στάδια ως πρὸς τὴν κατάρρευση τοῦ θεάτρου μέσα στὸν κινηματογράφο: «Μ' ἄλλα λόγια ὁ Κινηματογράφος εἶναι τὸ σύγχρονο στάδιο τοῦ Θεάτρου. Ἡ κατὰ συνέπειαν ἐπόμενη φάση». Αλλά τὸ θέατρο δέν ἦταν εντελῶς νεκρὸ, μόνο υποβιβασμένο ως πρὸς τὸ ἀνάστημα: «καὶ τὸ θέατρο θά ξαναγυρίσει στὴν καλὴ παλὴά του θέση. Θά ξαναγίνει ἄλλη μιὰ φορά, ἐκκλησία, σχολεῖο, βιβλιοθήκη. Ὅπως προτιμάτε. Αλλά ὄχι πιά ὁ ἐξοπλισμὸς ανεξαρτήτων ἐπιθετικῶν δυνατοτήτων». Ο κινηματογράφος διακρινόταν καθαρά ἀπ' τὸ θέατρο, σύμφωνα μ' ἓνα κριτικὸ, ὄχι μόνον ἀπ' τὶς δυνατότητες τοῦ μοντάζ, ἀλλὰ ἐπίσης ἀπ' τὸν ρόλο τῶν μαζῶν:

Στὸ *Ποτέμκιν*, δέν ὑπάρχει ὁ ἥρωας-ἄτομο ὅπως στὸ παλιὸ θέατρο. Ἡ μάζα δρά. Τὸ θεωρηκτὸ μὲ τοὺς ναῦτες του καὶ τὴν πόλη μὲ τὸν πληθυσμὸ τῆς προδιατεθειμένη πρὸς τὴν ἐπανάσταση. Τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο εἶναι δομημένα μὲ τὴ γεγαλύτερη μαεστρία καὶ φέρονται σέ μία περίπλοκη διασύνδεση... ἡ νίκη τοῦ *Ποτέμκιν* εἶναι ἡ νίκη γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴ ἀριστερὴ τέχνη τῆς Σοβιετικῆς Ρωσίας. (Α. Γκθόζντεφ).

Ο ἴδιος κριτικὸς ἐπαίνεσε τὸ φιλμ γιὰ τὴν ἀπουσία τῶν «φυσιολογικῶν» κινηματογραφικῶν συμβατικότητων:

Τὸ *Ποτέμκιν* εἶναι ἓνα φαινόμενο τεράστιας κοινωνικῆς σπουδαιότητος, διότι ἐδῶ ἡ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενο ἔχουν ἀναμιχθεῖ σ' ἓνα δυνατό σύνολο καὶ ἔτσι ἓνα φιλμ ποὺ εἶναι ἐπαναστατικὸ ως πρὸς τὸ θέμα βρῆκε τὴν ἐπαναστατικὴ καλλιτεχνικὴ του μορφοποίηση... ἔχει εἰπωθεῖ γιὰ τὸ *Ποτέμκιν* ὅτι ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ ἄμεση ἀπόρριψη τῶν ἀντιλήψεων τοῦ θεάτρου καὶ μιὰ ἐπιθεβαίωση τῶν ἰδιαίτερων ἀντιλήψεων γιὰ τὸν κινηματογράφο.

Ναί, πράγματι δέν ὑπάρχει ἡθοποιὸς μὲ τὴν συνήθη ἐννοια τῆς λέξης. Δέν ὑπάρχει θεατρικὸς «ἥρωας» μὲ τὶς ἐμπειρίες του τὶς «σαλονίστικες» οὔτε ἐρωτικὸ μελόδραμα, συναισθηματισμὸς εἴτε ἀκόμη

και ψυχολογισμός, πράγμα που το θέατρο διαθέτει άφθονο όσο και ο κινηματογράφος με την συνήθη μορφή που εξαρτάται απ' αυτή. Στην αρχή του φιλμ είναι «ο χτύπος απ' τα κύματα» και μετά ο ρυθμός των κυμάτων εξελίσσεται στα πλάνα που ακολουθούν, αποκαλύπτοντας με την συνεχώς αυξανόμενη δύναμη, την ενάργεια που ενυπάρχει στο χτύπο και την κίνηση των κυμάτων. Στο θέατρο αυτό είναι αδύνατον.. Με τον Αϊζενστάιν είναι τα πράγματα που δρουν και όχι οι ηθοποιοί «ήρωες». Το θωρηκτό με τις μηχανές του, τις σκάλες του, τα μουγκρητά του απ' τα κανόνια του — ή η πόλη με την αποβάθρα της, τις γέφυρές της τους δρόμους και τους λόφους της. Και αυτό θά ήταν αδύνατο στο θέατρο, σ' ένα φιλμ του Αϊζενστάιν δρουν τα αντικείμενα, όχι οι ηθοποιοί.

Ο Αϊζενστάιν πίστευε σ' αυτό που αποκαλούσε «διανοητικό κινηματογράφο» που είχε σημαντική συγγένεια με το «επικό θέατρο» του Piscator και το Verfremdungseffekt του Brecht. Αυτό το είδος του «διανοητικού κινηματογράφου» συνδεόταν με την απουσία συναισθηματισμού και ατομικότητας, που και τα δύο εθεωρούντο αστικά: «Στή βάση του φιλμ κείται η ενσάρκωμένη ιδέα. Αναπτύσσεται μέσα απ' τις αντιφάσεις και τις αντιθέσεις της» Αλλά ο Αϊζενστάιν προχώρησε επιπλέον και είδε τον «διανοητικό κινηματογράφο» σαν μέσο διάσπασης του συνήθους αποδεκτού φραγμού μεταξύ του λογικού και του συναισθήματος:

Η καινούργια τέχνη θά έπρεπε νά βάλει ένα όριο πάνω στον δυϊσμό των σφαιρών «συναίσθημα» και «λογική».

Επιστροφή στην επιστήμη και την ευαισθησία της.

Στην διανοητική διαδικασία τον ζήλο και το πάθος της.

Βυθίστε την αφηρημένη διαδικασία της σκέψης στον θραστήρα της πρακτικής πραγματικότητας.

✓ Επαναφέρατε στην εξασθενημένη θεωρητική *φόρμουλα* όλη τη λάμψη και τον πλούτο μιάς εσωτερικής *μορφής*. (Προοπτικές, 1928)

Ο Αϊζενστάιν επιπλέον δήλωσε πόλεμο ενάντια στο άτομο ή τον «ζωντανό άνθρωπο» (ζιβόϊ σελοβεκ)

Κάποιος στέκεται στο δρόμο του διανοητικού κινηματογράφου».

Φράζει τὸ δρόμο.

Ποιὸς εἶναι; Εἶναι ὁ «ζωντανὸς ἄνθρωπος».

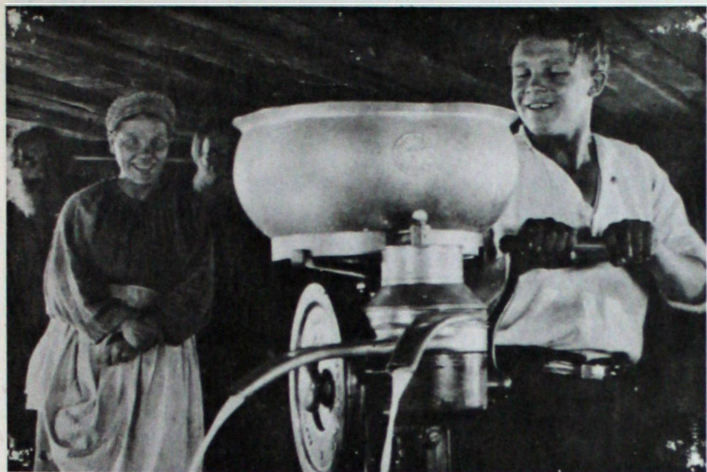
Ζητάει νὰ μπεῖ στὴ λογοτεχνία. Εἶναι ἤδη μέσα στὸ θέατρο στὴν εἴσοδο τῆς Θεατρικῆς Ακαδημίας τῆς Μόσχας.

Χτυπάει τὴν πόρτα τοῦ κινηματογράφου.

Σύντροφε «ζωντανὲ ἄνθρωπε». Δεν μπορῶ νὰ μιλήσω γιὰ τὴ λογοτεχνία, οὔτε καὶ γιὰ τὸ θέατρο. Αλλὰ δὲν ἔχεις καμμιά θέση στὸν κινηματογράφο. Γιὰ τὸν κινηματογράφο εἶσαι μία δεξιά ἀπόκλιση.

Ὁ Αἰζενστάιν μπλέχτηκε σὲ μία πολεμικὴ μὲ τὸν ουγγρική καταγωγῆς *Bela Balázs* τοῦ οἰοῦ τοῦ βιβλίου *Der sichtbare Mensch* (Ὁ ορατὸς ἄνθρωπος), παρουσίαζε τὸν ηθοποιὸ σάν τὸ ἀντικείμενο τοῦ κινηματογράφου. Σ' ἓνα ἄρθρο τοῦ 1926 μὲ τὸν τίτλο «ἡ *Bela* ξεχνάει τὸ ψαλίδι», ὁ Αἰζενστάιν ἐπανέλαβε τὴν ἀποψη τοῦ ὅτι τὸ μοντάζ ἦταν τὸ κλειδί στὴν κινηματογραφία. Πράγματι σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση προχώρησε περισσότερο, φθάνοντας μέχρι τοῦ ὅτι τὸ μοντάζ οδηγούσε στὴ σύνθεσιν· γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀργότερα μπόρεσε νὰ υποστηρίξει ὅτι ὁ κινηματογράφος τοῦ μοντάζ ἦταν, λόγω τῆς διαλεκτικῆς τοῦ φύσης, ἡ μόνη ἀληθινὴ Μαρξιστικὴ καλλιτεχνικὴ μορφή: «Ὅποιαδήποτε δύο πλάνα ἀντιπαράθετα δημιουργοῦν ἀναπόφευκτα μιὰ νέα ιδέα ποὺ πηγάζει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀντιπαράθεση, σάν ἓνα νέο χαρακτηριστικόν».

Αλλὰ ὁ «διανοητικὸς κινηματογράφος» τοῦ Αἰζενστάιν δὲν ἐστερεῖτο κριτικῆς. Ὁ συνάδελφός του σκηνοθέτης, Ἄμπραμ Ρομ τὸν κατηγόρησε ὅτι ἔκανε φιλμ ποὺ υπέφεραν ἀπὸ «ἀπουσία ἀνθρώπων». Ἄλλοι κριτικοὶ παρετήρησαν τὴν ἀπουσία ἐνὸς ατομικοῦ ἥρωα καὶ τὰ προβλήματα ποὺ αὐτὸ προκαλοῦσε γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ κοινού. Ὁ Μαγιακόφσκυ εἶχε ἐκφράσει τὴν ἀποστροφή του γιὰ τὸ πὼς ἔδινε τὸ πορτραῖτο τοῦ Λένιν στὸν *Οκτώβρη*, διότι τὸ θεωροῦσε σὰ, κρῦο καὶ ἐπίπεδο. Κατὰ περιέργου τρόπο τὸ φιλμ ἔφερε στὸ μυαλὸ κάποιου ἄλλου κριτικοῦ τὴν παρατήρηση τοῦ Λένιν γιὰ τὴν ποίηση τοῦ *Μαγιακόφσκυ*: «Ἐχὼ προσπαθήσει νὰ διαβάσω Μαγιακόφσκυ αρκετὲς φορές ἀλλὰ ποτὲ δὲν κατάφερα περισσότερες ἀπὸ τρεῖς γραμμές. Μὲ πιάνει ὁ ὕπνος πάντα...» Ἴσως τὸ σχόλιο τοῦ Χερσόνσκι πάνω στὸ *Ποτέμκιν* συνόψισε τὴν



Σ.Μ. Αϊζενστάιν: ΤΟ ΠΑΛΗΟ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟ



Σ.Μ. Αϊζενστάιν: ΤΟ ΠΑΛΗΟ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟ



Βσέβολοντ Πουντόβκιν στό μοντάζ

κριτική αντίδραση απέναντι στά φιλμ τού Αϊζενστάϊν: «Τό *Ποτέμκιν* φτιάχτηκε από ένα καταπληκτικό μυαλό αλλά μέσα είναι κάπου κρύο».

Η συμβολή τού Αϊζενστάϊν ως πρὸς τὸ θεωρητικὸ ἐπίπεδο τῆς τεχνικῆς πλευρᾶς τοῦ μυθιστορηματικοῦ φιλμ ἦταν τεράστια. Ὑπάρχει ὅμως μιὰ συγκεκριμένη ειρωνία στὸ γεγονὸς ὅτι ταυτίσθηκε τόσο στενά με τὴν ἀντίληψη τοῦ κόμματος γιὰ τὴν τέχνη ὅταν σκεφτεῖ κανεὶς τί ἐπρόκειτο νὰ τοῦ συμβεῖ στὴ δεκαετία 1930-1940.

Τὸ *Κινοζουρνάλ Ε.Ε.Κ.* υπεράσπισε τὴν *Απεργία* σ' ἓνα ἄρθρο με τὸν τίτλο «Μιά προειδοποίηση».

Στὸ νέο μας κινηματογράφο ὑπάρχουν σημεῖα επικείμενης ἀντίδρασης... Ἡ μονόπλευρη συζήτηση «μὲ ἢ χωρὶς ἥρωα» εἶχε τὸν χαρακτηριστὴρα μιᾶς καλυμμένης καταδίωξης τοῦ καλλίτερου επαναστατικοῦ φιλμ, τῆς *Απεργίας*...

Τὰ φιλμ μας πρέπει σ' οποιαδήποτε περίπτωση νὰ εἶναι τουλάχιστον τόσο διεγερτικά ὅσο καὶ τὰ ἀστικά φιλμ. Δὲν υπῆρξε καὶ δὲν ὑπάρχει ἐξωκομματικὴ τέχνη. (*Κινοζουρνάλ*, 1925)

Ἡ χήρα τοῦ Λένιν, Κρούπσκαγια, ἀεγνώρισε στὸν *Οκτώβρη*, τὴν τέχνη πού τὸ κόμμα θάπρεπε νὰ ἐνθαρρύνει:

Τώρα γεννιέται μιὰ τέχνη πού εἶναι κοντὰ στίς μάζες, πού ἀπεικονίζει τίς βασικὲς ἐμπειρίες τῶν μαζῶν. Αὐτὴ ἡ τέχνη ἔχει τεράστιο μέλλον. Τὸ φιλμ, *Οκτώβρης*, εἶναι ἓνα τμῆμα αὐτῆς τῆς τέχνης τοῦ μέλλοντος. Ὑπάρχει πολὺ ωραῖο υλικὸ μέσα του.

Ὁ Αἰζενστάϊν παρ' ὅλα τὰ καθαρῶς ἀνεγνώρισμένα λάθη του, θεωρήθηκε ὁ πηγήτωρ-σκηνοθέτης τῶν μυθιστορηματικῶν φιλμ, ἂν καὶ ἡ βάση τῶν θεωρητικῶν του γραπτῶν μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ πίσω στὸν Κουλέσωφ. Ὁ μεγαλύτερος ἀνταγωνιστὴς τοῦ Αἰζενστάϊν τόσο στὴ θεωρίᾳ ὅσο καὶ στὴν πράξη, ἦταν ὁ Βσέβολοντ Πουντόβκιν. Ἐνῶ ὁ Αἰζενστάϊν μῆκε στὸν κινηματογράφο μέσα ἀπ' τὸν κόσμον τοῦ θεάτρου καὶ τῆς διακόσμησης σκηνικῶν, ὁ Πουντόβκιν εἶχε ἀρχίσει σάν μηχανικός. Ὁ Γάλλος ἱστορικός τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου, *Leon*



Βσέβολοντ Πουντόβκιν: ΜΑΝΑ



Βσέβολοντ Πουντόβκιν: ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ
ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ

Moussinac, νοιώθει ότι αυτή η διαφορά αντανακλά στα σχετικά τους φιλμ: «Ένα φιλμ του Αϊζενστάιν μοιάζει με κραυγή, ένα φιλμ του Πουντόβκιν ηχεί σαν ένα τραγούδι... ο Πουντόβκιν ενσωματώνει στα φιλμ του περισσότερη μελέτη, περισσότερη επιστήμη, μεγαλύτερη διανοητική προσπάθεια απ' τόν Αϊζενστάιν. Βασίζεται περισσότερο στη μέθοδο παρά στην έμπνευση». Όπως και ο Αϊζενστάιν έτσι και ο Πουντόβκιν ένοιωθε ελευθερωμένος απ' τη δουλειά του στον κινηματογράφο: «Στίς θετικές επιστήμες... νοιώθω τόν εαυτό μου ένα σκλάβο. Ο κινηματογράφος μου επιτρέπει νά δημιουργήσω!»

Αλλά, αντίθετα απ' τόν Αϊζενστάιν ο Πουντόβκιν πίστευε στην σπουδαιότητα τού ατόμου — τού «ζωντανού ανθρώπου»: «Υπήρχε μέσα μου μία ενστικτώδης παρόρμηση γιά τόν ζωντανό άνθρωπο· ήθελα νά τόν αγκαλιάσω μέ τήν κάμερα, νά αναρριχηθώ μέσα του, όπως ο Αϊζενστάιν είχε μπει μέσα στό θωρηκτό.» Τό πρώτο του φιλμ ήταν ένα επιστημονικό μόρφωτικό μικρούς μήκους μέ τόν τίτλο *Η μηχανική τού εγκεφάλου* αλλά ένοιωθε ότι οί ευκαιρίες πού προσφέρονταν μέσα από τέτοια φιλμ ήταν πολύ περιορισμένες: «Τελειώνοντας τό φιλμ, εκτίμησα τό γεγονός ότι οί δυνατότητες τού κινηματογράφου μόλις άρχιζαν νά διαφαίνονται. Η επαφή μου μέ τήν επιστήμη δυνάμωσε τή πίστη μου γιά τήν τέχνη».

Ο Πουντόβκιν συμφωνούσε μέ τόν Αϊζενστάιν γιά τή σπουδαιότητα τού μοντάζ στην κινηματογραφία: «Τό μοντάζ είναι, στή ουσία, μία θεβιασμένη καί αυθαίρετη κατεύθυνση τής σκέψης κι τών συνειρμών τού κοινού». Παρ' όλα αυτά ήξερε επίσης τήν σπουδαιότητα τού ηθοποιού σαν ένα μέρος τού πρωταρχικού υλικού πού έχει στη διάθεσή του ο σκηνοθέτης πού σενέθεσε καί μοντάρισε τό φιλμ· από 'κει καί πέρα οί ηρωϊκοί χαρακτήρες στά φιλμ τού Πουντόβκιν είναι άτομα, ενώ στά φιλμ τού Αϊζενστάιν είναι σύμβολα τής ανώνυμης μάζας.

Παραδείγματα αυτής τής διαφοράς υπάρχουν άφθονα: Κανείς μπορεί νά συγκρίνει τόν χαρακτήρα τού γιου καί τή τραγική μορφή τής μητέρας, στό έργο τού Μπουντόβκιν *Μάνα* μέ τή στερεότυπη εικονογράφηση τού *Ποτέμκιν*, τούς χαρακτή-

ρες στο *Τέλος της Αγίας Πετρούπολης* με τα σύμβολα του *Οκτώδρη* και τον ήρωα του *Κληρονόμου του Τσέγκινς Χάν* με την ηρωίδα του *Παληό και Νέο*.

Στα φιλμ του Πουντόβκιν οι χαρακτήρες είναι άτομα, ανθρώπινες υπάρξεις, ενώ στα φιλμ του Αϊζενστάιν οι ήρωες είναι απλά σύμβολα, πιόνια στην παλλιρωιακή ροή της ιστορίας. Αλλά ο Πουντόβκιν δέν υποβίβασε την σπουδαιότητα του σκηνοθέτη: η επιρρόή του ήταν παμμέγιστη: «Πρέπει να θυμόμαστε ότι υπάρχει μόνο η εικόνα του ηθοποιού σύμφωνα με τὸ μοντάζ - αλλιώς τίποτα».

Επεκτάθηκε πάνω σ' αυτή τή βασική δήλωση:

Η εικόνα του ηθοποιού συλλαμβάνεται μόνον στο μέλλον, στήν οθόνη, μετά τὸ μοντάζ του σκηνοθέτη και ὅ,τι κάνει ο ηθοποιός μπροστά στήν οθόνη σ' οποιαδήποτε δοσμένη στιγμή είναι μόνον τὸ ακατέργαστο, τὸ πρωταρχικό υλικό:

Καί δήλωσε ὅτι:

Ο σκηνοθέτης δέν βλέπει ποτέ τὸν ηθοποιό σάν ἓνα πραγματικό πρόσωπο, φαντάζεται καί βλέπει τήν μέλλουσα απεικόνιση στήν οθόνη καί προσεκτικά διαλέγει τὸ υλικό γι' αὐτό, κάνοντας τὸν ηθοποιό νά κινεῖται κατὰ τὸν ἓνα τρόπο ἢ τὸν ἄλλο ἀλλάζοντας τή θέση τῆς κάμερας σέ σχέση μ' αὐτόν.

Ο Αϊζενστάιν καί ο Πουντόβκιν συμφώνησαν τότε πάνω στήν ἀπόλυτη σπουδαιότητα του σκηνοθέτη. Συμφώνησαν ἐπίσης πάνω στοὺς κινδύνους πού τέθηκαν ἀπ' τὸ συμβατικό ηχητικό φιλμ στή ἰδέα τους γιά τήν κινηματογραφία καί συνήλθαν μαζί δημοσίως νά τὸ τονίσουν:

Ὅμως, μιά λανθασμένη κατανόηση τῶν δυνατοτήτων τῆς νέας τεχνικῆς ἀνακάλυψης δέν μπορούσε νά μειώσει τὸν ρυθμό τῆς ἐξέλιξης καί τῆς τελείωσης του κινηματογράφου σάν τέχνη ἀλλά μπορούσε ἐπίσης νά ἀπειλήσει τήν καταστροφή ὅλων τῶν συγχρόνων του μορφικῶν ἐπιτευγμάτων. (Μανιφέστο περὶ ασυγχρόνου, 1928).

Εἶδαν τὸν κύριο κίνδυνο νά προέρχεται ἀπ' τήν ἐμπορικὴ

εκμετάλευση τής νέας επινόησης μόνον απ' τὸ γεγονὸς ὅτι ἦταν ἓνας νεωτερισμός: αὐτὸ θὰ οδηγούσε στὴ χρῆση τοῦ ἤχου γιὰ καθαρῶς αφηγηματικούς σκοποὺς καὶ ἔτσι στὴν υπονόμηση τής βασικῆς αρχῆς τοῦ μοντάζ. Γι' αὐτὸ αὐτοὶ πρότειναν ὅτι ὁ ἦχος θάπρεπε νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν ἀντιστικτικὸ στοιχεῖο στὴ διαδικασία τοῦ μοντάζ:

Τὰ πρῶτα πρακτικὰ πειράματα μὲ τὸν ἦχο θάπρεπε νὰ συγκεντρῶθουν στὴν κατεύθυνση κάποιας δυνατῆς ἀντίθεσης, ἀνάμεσα στοὺς ἤχους καὶ τὶς εἰκόνες. Καὶ μόνον μία τέτοια «ταραχὴ» θὰ μετέφερε τὴν ἀναγκαῖα ἐντύπωση ποὺ θὰ οδηγούσε κατὰ συνέπεια στὴ δημιουργία μιᾶς νέας, ἀντιστικτικῆς ἐνορχήστρωσης ὁπτικῶν καὶ ἡχητικῶν εἰκόνων.

Αὐτὰ τὰ σημεῖα ἐπεξεργάστηκαν ἐπιπλέον απ' τὸν Πουντόβκιν ἓνα χρόνο ἀργότερα. Εἰξέφρασε τὸν φόβο ὅτι οἱ ἐμπορικὲς πιέσεις δὲν θὰ κατέστρεφαν μόνον τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ μοντάζ ἀλλὰ θὰ οδηγούσαν ἐπίσης στὴν ἀναθεατρικοποίηση τοῦ κινηματογράφου, σὲ μία ἐπιστροφή στὶς πρώιμες μέρες τής κινηματογραφίας, πρὶν απ' τὴν ἀνάπτυξη τῶν θεωριῶν τοῦ μοντάζ:

Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ὁ κινηματογράφος δὲν ἐθεωρεῖτο μία μορφή τέχνης: ἦταν ἓνας φτωχὸς τοποτηρητὴς τοῦ θεάτρου καὶ αὐτὸ ἦταν σωστὸ τότε. Τώρα ἡ παρουσία τοῦ ἤχου μᾶς οδηγεῖ γιὰ μία ἀκόμη φορά πρὸς τὴν γραμμὴ τής ἐλάχιστης ἀντίστασης πρὸς τὴν παλλιὰ ἀντίληψη περὶ τοῦ κινηματογράφου ὡς τοποτηρητοῦ τοῦ θεάτρου.

Ἦδη ἐξωπλισμένοι μὲ τὴν ἐμπειρία καὶ τὴ γνῶση, θάπρεπε νὰ συγκεντρώσουμε ὅλες μας τὶς προσπάθειες στὴν ἄλλη κατεύθυνση. Σ' ὁποιαδήποτε περίπτωση πρέπει νὰ τὸ κάνουμε γιὰ ν' ἀρχίσουμε.

Πρέπει νὰ δεχτοῦμε τὸν ἦχο σὰν ἓνα υλικὸ γιὰ σύνθεση. Πρέπει νὰ θυμόμαστε ὅτι δὲν εἶναι σπουδαῖο γιὰ μᾶς νὰ φωτογραφίσουμε ἓνα παιδί ποὺ κλαίει κατὰ τέτοιο τρόπο ποὺ ὁ θεατὴς νὰ βλέπει συγχρόνως τὸ παιδί, ν' ἀκούει τὸ κλάμα του καὶ νὰ λέει: «πὼς εἶναι! Σὰν ἓνα πραγματικὸ παιδί».

Γιὰ μᾶς ἔχει σημασία νὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ προσαρτήσουμε στὸ φιλμ καὶ νὰ παρουσιάσουμε στὸ κοινὸ τὸ κλάμα τοῦ παιδιοῦ σὰν μία ἡχητικὴ ἐντύπωση, προκαλὼντας ὀριστικὲς καὶ ἀκριβεῖς συνδέ-

σεις καί μετά νά ταιριάσουμε αὐτόν τόν ἤχο μέ κάθε οπτική ἐντύπωση πού ἐκλέξαμε.

Τό γεγονός εἶναι ὅτι ἡ ἐντύπωση πού λαμβάνεται ἀπ' τό κινηματογραφικό κοινό δέν κτίζεται πάνω στή συνέπεια τῶν πλάνων πού προβάλλονται, ἀλλά στήν παράθεσή τους, στή σύγγρουσή τους.

Αὐτά ἦταν λοιπόν, τά σημεῖα συμφωνίας καί διαφωνίας ἀνάμεσα στοὺς δύο ηγῆτορες κινηματογραφιστές τῆς Σοβιετικῆς Ἑνώσεως κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐξεταζόμενης περιόδου. Μεταξὺ τῶν δύο ὁ Αἰζενστάιν, ὁ πειραματιστής, μπλέχτηκε σέ πολιτική διεκλυστίνδα τὸ 1930. Ὁ Πουντόβκιν καθ' ὅλα μία πιό συντηρητική μορφή, συνέχισε νά κάνει φιλμ μέχρι τὸ 1950. Εἴαν ἡ συμβολή μίας τέτοιας σπουδαίας μορφῆς στὸν Σοβιετικό κινηματογράφο μπορεῖ νά συνοψισθεῖ σέ μία καί μοναδική πρόταση, μπορεῖ νά λεχθεῖ γιὰ τὸν Πουντόβκιν ὅτι ἔδωσε στὸν επαναστατικό κινηματογράφο ἓνα βαθμὸ ἀνθρώπινης ζεστασιάς πού ἔλειπε ἀπ' τὰ φιλμ τοῦ Αἰζενστάιν.

Τὸ τελευταῖο μεγάλο κίνημα στὸν Σοβιετικό κινηματογράφο τοῦ 1920 εἶναι τὸ πιό ἐλάχιστο γνωστὸ ἀλλὰ ἴσως τὸ πιό ἐνδιαφέρον — τὸ ΦΕΚΣ· ὁ Σκλόφσκι, γράφοντας τὸ 1920 ἔθεσε τὸ σκηνικὸ:

Τὸ Πέτρογκραντ, πού δέν εἶχε ονομαστεῖ Λένινγκραντ τότε, ἀμφέρρεπε ἀνάμεσα στὸ παρὸν καί τὸ μέλλον, χωρὶς βάρους ἀνάμεσα στή Γῆ καί τὸ Φεγγάρι. Αὐτὸ ἀνοίξε τὸ δρόμο γιὰ πειραματισμό.

Μ' αὐτὸ τὸ φόντο, τὸ μαγιφέστο τοῦ ΦΕΚΣ, μέ τὸν τίτλο ἀπλῶς *Εξεντρίσμ* (ἐκκεντρισμός) ξέσπασε σ' ἓναν ἀνυπόπτο κόσμο τὸ καλοκαίρι τοῦ 1922. Τὸ Ἐργαστήρι τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἡθοποιοῦ ἰδρύθηκε στὸ Πέτρογκραντ στίς 9 Ἰουλίου 1922 μετὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς πρώτης θεατρικῆς παρουσίας (Φιλονικεῖα γιὰ τὸ ἐκκεντρικὸ θέατρο) στίς 5 Δεκεμβρίου 1921. Τὸ ΦΕΚΣ διοικεῖτο καί διεκινεῖτο ἀπ' τὸ Δερότ τῶν ἐκκεντρικῶν πού ἀποτελεῖτο ἀπὸ τέσσερα ἰδρυτικά μέλη: τὸν Γκριγκόρι Κόζιντσεφ, τὸν Λέονιντ Τράουμπεργκ, τὸν Σέργκεϊ Γιούτκεβιτς καί τὸν Γκέοργκι Κρυζίτσκυ.

Ὁ Γιούτκεβιτς καί ὁ Κόζιντσεφ ἦταν ἀντίστοιχα 17 καί 18



Φ.Ε.Κ.Σ.: ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ

ετών. Χρησιμοποιούσαν τις λέξεις (εργαστήρι) και (dépôt), από την μία μεριά για να περιγράψουν τους ίδιους κι απ' την άλλη να δώσουν έμφαση στη λατρεία τους για τη μηχανή αλλά επίσης και μποέμικες διασυνδέσεις. Όταν αναλύουμε τις απόψεις που εκφράστηκαν από τους εκκεντρικούς, ειδικά στο μανιφέστο τους (όσο είναι δυνατόν να εξηγηθούν), αξίζει να θυμόμαστε τα σχόλια που έκανε ο Κόζιντσεφ στην εισαγωγή του στ' απομνημονεύματά του, που δημοσιεύτηκαν τό 1971:

Στη ζωή μου, οι λέξεις πούχουν γραφτεί για την τέχνη έχουν παραδόξως χάσει την έννοιά τους. Ότι εμείς σάν νέοι γράψαμε στά «μανιφέστα» μας στις αρχές της δεκαετίας του 1920 σύντομα φαινόταν σέ μάς άξιο για πέταμα. Αλλά πολλά απ' ό,τι μεγάλοι άνθρωποι έγραψαν αργότερα γι' αυτούς τους παραλογισμούς τώρα φαίνονται γελοία.

Οι λέξεις έχουν αλλάξει, αλλά η δουλειά συνεχίζεται.

Το Εκκεντρικό μανιφέστο υποσχέθηκε «Σωτηρία στά παντελόνια του εκκεντρικού» και άρχιζε:

Τέσσερα φυσήματα στή σφυρίχτρα:

1. για τόν ηθοποιό — απ' τό συναίσθημα στή μηχανή, απ' την οδύν στό τέχνασμα. Η τεχνική — τσίρκο. Η ψυχολογία — εις βάθος.

2. για τόν σκηνοθέτη — τό μεγαλύτερο αριθμό τεχνασμάτων, πάρα πολλές επινοήσεις, μία τουρμπίνα από ρυθμούς.

3. για τό δραματουργό — η σύζευξη των τεχνασμάτων.

4. για τόν καλλιτέχνη — διακόσμηση ακροβατική σχεδόν.

Στό πέμπτο σφύριγμα — απ' τό κοινό — είμαστε έτοιμοι.

Και νά θυμάστε: Ο Αμερικανός MARK TWAIN είπε: «Καλλίτερα νά είσαι ένα μικρό κουτάβι παρά ένα μεγάλο πουλί του παραδείσου.»

Τό μανιφέστο τυπώθηκε σέ περιορισμένη έκδοση χιλίων αντιτύπων· ίσως μάλλον καλώς, τριακόσια καταστράφηκαν αμέσως από φωτιά ενώ τά υπόλοιπα μοιράσθηκαν στό δρόμο από χέρι σέ χέρι. Οι ΦΕΚΣ απαιτούσαν την εγκατάλειψη της παλιάς κουλτούρας και τόν παλιό, αστικό τρόπο ζωής και την

αντικατάστασή του από νέες μορφές κουλτούρας βασισμένες στής επαναστατική προλεταριακή κοινωνική τάξη. Αυτές οι μορφές επρόκειτο νά συμπεριλάβουν εκείνες πού είχαν παραμεριστεί λόγω τής διασύνδεσής τους μέ τίς χαμηλές κοινωνικές τάξεις — διασκεδάσεις όπως τό πανηγύρι, τσίρκο καί τό μιούζικ χώλ. Πράγματι τό μανιφέστο αναφερόταν σ' ένα μυθικό εκκεντρικό ήρωα πού είχε τό όνομα τού *Μιούζικ χώλ Σινεματογραφόδιτς Πινκερτόνωφ*. Ο Κόζιντσεφ είχε βρεί τήν γεναλογία τού Εκκεντρισμού:

ΟΙ ΓΟΝΕΙΣ ΜΑΣ

Παρέλαση!

Στή λογοτεχνία — ο τραγουδιστής τού καμπαρέ, η φωνή τού ντελάλη, γλώσσα τού δρόμου.

Στή ζωγραφική — τό πόστερ τού τσίρκου, τό εξώφυλλο μιάς φτηνής νουθέλας. Στή μουσική — η μπάντα τής τζάζ (ο στρόβιλος μιάς νέγρικης ορχήστρας), εμβατήρια τού τσίρκου.

Στό μπαλέτο — Αμερικανικό τραγούδι καί καθημερινοί χοροί.

Στό θέατρο — τό μιούζικ χώλ, κινηματογράφος, τσίρκο, καφωδείο, πυγμαχία.

Επίσης επεξεργάστηκε περισσότερο τήν πρωταρχική δήλωση τών βασικών σημείων τού Εκκεντρισμού:

1/ ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ ΠΡΟΣ ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

1. **ΧΘΕΣ** — άνετα γραφεία. Φαλακρά κεφάλια. Οι άνθρωποι συλλογίζονταν, απεφάσιζαν, ξανασκέφτονταν.

ΣΗΜΕΡΑ — ένα σινιάλο. Πρός τίς μηχανές! Ζώνες οδήγησης, αλυσίδες, τροχοί, χέρια, πόδια, ηλεκτρισμός. Ο ρυθμός τής παραγωγής.

ΧΘΕΣ — μουσεία, ναοί, βιβλιοθήκες.

ΣΗΜΕΡΑ — εργοστάσια, δουλειά ναύσταθμοί.

2. **ΧΘΕΣ** — η κουλτούρα τής Ευρώπης.

ΣΗΜΕΡΑ — η τεχνολογία τής Αμερικής.

Βιομηχανία, παραγωγή κάτω απ' τ' άστρα καί τούς ιμάντες. Ή Αμερικανισμός ή ο νεκροθάφτης.

3. **ΧΘΕΣ** ! Καθιστικά. Υποκλίσεις. Βαρώνοι.

ΣΗΜΕΡΑ — Οι φωνές τών εφημεριδοπωλών, σκάνδαλα, τ άγκλόπς τών αστυνομικών, θόρυβος, κραυγές, ποδοκρουσίες τρέξιμο.



Γ. Κόζνιτσεφ - Α. Τράουμπεργκ: ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΗΣ ΟΚΤΩ-
ΒΡΙΝΑΣ

Ο σφιγμός σήμερα:

Ο ρυθμός της μηχανής, συγκεντρωμένος απ' την Αμερική, πραγματοποιημένος απ' τόν δρόμο.

2/ ΤΕΧΝΗ ΧΩΡΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΓΡΑΜΜΑ,

ΒΑΘΡΟ Ή ΦΥΛΛΟ ΣΥΚΗΣ

Η ζωή χρειάζεται τέχνη που νά είναι υπερβολικά ωμή, κατακεραυνωτική, νευροσπαστική, ανοιχτά ωφελιμιστική, μηχανικά ακριβής στιγμιαία, γρήγορη,

αλλοιώς κανείς δέν θ' ακούσει, δέν θά δει ή δέν θά σταματήσει. Τό κάθε τι συμβάλλει σ' αυτό: την τέχνη του εικοστού αιώνα, η τέχνη του 1922, η τέχνη αυτής της ίδιας στιγμής, η τέχνη του Εκκεντρισμού.

Ο Γιούτκεβιτς υπεστήριξε ότι «ο σκοπός (τού μανιφέστου) ήταν η τελευταία καταστροφή τού αστικού κόσμου». Γιά νά γιορτάσουν αυτή τή καταστροφή, οι εκκεντρικοί επωνόμασαν τό Πέτρογκραντ, Εκκεντρόπολη γιά την περίσταση. Η παλιά πολιτιστική τάξη επρόκειτο νά σαρωθεί καί ν' αντικατασταθεί από μορφές πιό πλησιέστερες πρὸς τόν εικοστό αιώνα καί την εποχή της μηχανής· ὅπως τό έθεσε γραφικά ο Κόζιντσεφ.

Εμείς προτιμάμε τόν πισινό τού Τσάρλυ απ' τὰ χέρια της Ελεονώρας Ντούζε!»

Αυτή η διακήρυξη επρόκειτο νά τονίσει την απόρριψη της κλασσικής τέχνης καί της αντικατάστασής της απ' ὅτι μέχρι τότε είχε θεωρηθεί ως η «κατώτερη» μορφή της μορφωτικής δραστηριότητας, ὅπως τό μιούζικ χῶλ, τό πανηγύρι, καί τό τσίρκο.

Αλλά ο σύγχρονος κριτικός Βλαντιμίρ Νεντομπρόβο στην κλασσική του μελέτη γιά τούς ΦΕΚΣ, πού δημοσιεύτηκε τό 1928, αρνήθηκε σαφώς ὅτι η μορφή τού Εκκεντρισμού πρὸς την οποία έτειναν οι ΦΕΚΣ είχε ως πρὸς πολλά σημεία νά κάνει μέ τόν Εκκεντρισμό τού τσίρκου ή τού μιούζικ-χῶλ:

Πιστεύεται γενικώς ὅτι Εκκεντρισμός σημαίνει φαρδιά παντελόνια, πράσινα μαλιά, μπερέδες, ένας νέγρος μέ μπλέ φράκο, φῶξ-τρὸτ ή πυγμαχία.

Αυτό είναι μία εκχυδαϊσμένη αντίληψη περί Εκκεντρισμού, αν και δέν είναι χωρίς βάση. Η στάση αυτή είναι όμως άγονη και έχει μόνον αγριόχορτα. Αυτά έχουν επεκταθεί ανεξέλεγκτα... Τά πράσινα μαλλιά προέρχονται απ' τό μιούζικ-χώλ και τό θέατρο-βαριετέ! Μέ τόν τρόπο του Marinetti...

Ο Εκκεντρισμός του Μιούζικ-χώλ και τό θέατρο-βαριετέ αρχίζει μέ τήν διαστροφή τής ρεαλιστικής μορφής του αντικειμένου. Τό αντικείμενο είναι εμποτισμένο μέ καρικατούρες, παράλογες και μη-ρεαλιστικές μορφές. Ακόμη και η σύσταση του αντικειμένου παραμορφώνεται.

Ο εκκεντρισμός των ΦΕΚΣ δέν είναι ο ίδιος μέ τόν Εκκεντρισμό του μιούζικ-χώλ. Παρακαλώ μη τά συγχέετε.

Οι ΦΕΚΣ βλέπουν τήν έννοια του Εκκεντρισμού διαφορετικά. Όσον επιτρέπει η δύναμη και οι ευκαιρίες τους, προσπαθούν νά μεταφέρουν αυτή τήν αντίληψη στους άλλους ανθρώπους.

Σταματούμε νά παρατηρούμε αντικείμενα πού μάς περικυκλώνουν σταθερά και συνεχώς. Ασυνείδητα εκτελούμε τίς συνήθεις πράξεις χωρίς νά μπαίνουμε στόν κόπο νά σκεφτούμε γι' αυτά.

Η επαναλαμβανομένη όψη ενός αντικειμένου σέ συγκεκριμένο περιβάλλον αναφοράς αυτοματοποιεί τήν αντίληψή μας γι' αυτό. Σταματώ νά διακρίνω τά αντικείμενα πάνω στό γραφείο μου και τά συλλαμβάνω μέ γενικούς όρους.

Μπορεί νά περάσει αρκετή ώρα πριν παρατηρήσω ότι κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο έχει κλαπεί.

Γιά νά συλλάβουμε τ' αντικείμενα πρέπει νά τά ξεχωρίσουμε απ' αυτή τήν αυτοματική κατάσταση. Αρχίζουμε νά βλέπουμε ένα αντικείμενο απ' τήν αρχή εάν βρίσκεται σέ συνδυασμό μέ άλλα λιγώτερο οικεία αντικείμενα. (Β. Νεντομπρόβο, ΦΕΚΣ, 1928).

Ο Νεντομπρόβο χρησιμοποίησε τόν όρο «εμποδισμένη μορφή», γιά νά περιγράψει τήν μέθοδο συνδιαλλαγής των ΦΕΚΣ με αυτό τό φαινόμενο τής αυτοματοποίησης.

Αυτή η μέθοδος είχε νά κάνει μέ τήν αυθαίρετη αλλοτρίωση του αντικειμένου απ' τό οικείο περιβάλλον του ώστε έγινε πιό αξιοσημείωτο: «Οι ρεαλιστικές μορφές του αντικειμένου παραμένουν ανέγγιχτες. Αλλά τό αντικείμενο αποκτά νέους γείτονες. Υπάρχει ένα παράδειγμα αυτού του τύπου τής εμποδισμένης μορφής στό *Σέρτοβο Κολέσο* (Ο Μέγας Τροχός)· η σκηνή όπου εκτυλίσσεται η ερωτική

περίπτωση στο σιδηρόδρομο διπλής κατεύθυνσης. Υπάρχει ένα πιο καθαρό παράδειγμα στο *Ποχοζντένιγκα Οκταμπρίν*. (Οι Περιπέτειες της Οκτωβρίνας) όπου μία γραφομηχανή, ένα μελανοδοχείο και τὸ τραπέζι τοποθετούνται σ' ένα μοτοποδήλατο. Απ' τὴν ἄλλη πλευρά τὸ ἴδιο φιλμ περιέχει ἐπίσης ἕνα καθαρό παράδειγμα τοῦ τσίρκου καὶ τῆς μορφῆς μιούζικ-χῶλ τοῦ Ἐκκεντρισμοῦ μέσα απ' τὴν παραμόρφωση τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν στὸν χαρακτήρα τοῦ Κούλιτς Κουζόνοβιτς Πουανκαρέ, ἂν καὶ κάποιος θὰ μπορούσε νὰ μιλήσει υπερασπίζοντας τὴ θέση τοῦ Νεντομπρόβο ὅτι αὐτὸ ἦταν τὸ πρῶτο φιλμ πού ἐγίνε απ' τὴν ομάδα τῶν ΦΕΚΣ.

Οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Ἐκκεντρισμοῦ ἔχουν συγκεκριμένα στοιχεῖα κοινά μὲ τὶς θεωρίες τοῦ Αἰζενστάϊν: ἡ μαγεία γιὰ τὸ τσίρκο καὶ οἱ «ατραξιόν» τοῦ πανηγυριοῦ, ὁ ρυθμὸς τῆς μηχανῆς, ἡ ἐποχὴ τῆς Ἐπανάστασης, ἀλλὰ αὐτὸ πού διέκρινε τοὺς ΦΕΚΣ απ' τὸν Αἰζενστάϊν πάνω απ' ὅλα, ἦταν ἡ κατοπινὴ ἀνάπτυξη τῆς θεωρίας τοῦ μοντάζ. Ὁ ρυθμὸς ἦταν σπουδαῖος γιὰ τοὺς Ἐκκεντρικοὺς ἀλλὰ ἦταν κυρίως ρυθμὸς μίας ἐποχῆς παρά ρυθμὸς μίας μηχανῆς προβολῆς. Ὅπως ἀνέφερε ὁ Κόζιντσεφ:

Ὁ ρυθμὸς τοῦ χοροῦ μὲ τὶς κλακέτες. Ὁ σπινθήρας τοῦ κινηματογράφου. Ὁ Pinkerton. Τὸ κροτάλισμα τῶν σιδηροδρομικῶν γραμμῶν. Ἡ θορυβώδης εὐήθεια τοῦ κλόουν.

Ἡ ποιητικὴ τοῦ: «ο χρόνος εἶναι χρήμα!»

Οἱ τροχοὶ μας περνᾶνε ἀπὸ τὸ Παρίσι, τὸ Βερολίνο, τὸ Λονδίνο

τὸν ρομαντισμὸ

τὴν υφολογία

τὸν ἐξωτισμὸ

τὸν ἀρχαϊσμὸ

τὴν ἀναδόμηση

τὴν ἐπαναφορὰ

τὸν ἀμβωνα

τὸν ναό

τὸ μουσεῖο!

Μόνο οἱ μέθοδοί μας εἶναι ἀδιαίρετες καὶ ἀναπόφευκτες:

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Στὰ Ρωσσικά σημαίνει

ΕΚΚΕΝΤΡΙΣΜΟΣ



Φ.Ε.Κ.Σ.: ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ



Φ.Ε.Κ.Σ.: Ο ΜΕΓΑΣ ΤΡΟΧΟΣ

Ο ακριβής ρόλος του μοντάζ για τόν Εκκεντρισμό ορίστηκε απ' τόν Σκλόφσκι, τó 1928.

Ίσως ο Εκκεντρισμός σημάδεψε μία μεταφορά προσοχής στο υλικό μέ ένα σχέδιο. Σ' οποιαδήποτε περίπτωση, η θεωρία του μοντάζ τής προσέλκυσης σπουδαιών στιγμών συνδέεται μέ τήν θεωρία του Εκκεντρισμού. Ο Εκκεντρισμός βασίζεται στην εκλογή αξιοσημειωμένων στιγμών και σέ νέα μή αυτόματη σύνδεση ανάμεσα σ' αυτές. Ο Εκκεντρισμός είναι ένας αγώνας μέ τή μονοτονία τής ζωής, μία απόρριψη τής παραδοσιακής της αντίληψης και παρουσιάσης.

Ο ίδιος ο Κόζιντσεφ έγραψε από τότε ότι η ομάδα τών ΦΕΚΣ ενδιαφερόταν ίσως πάρα πολύ για τίς μοναδικές ποιότητες του κινηματογράφου: «Σάν τόν καθένα πού έμπαινε στόν χώρο του κινηματογράφου, αρχίσαμε λατρεύοντας τούς φακούς, τήν μηχανή λήψης και τó ψαλίδι». Ο Griffith και ο Αμερικανικός κινηματογράφος γενικά άσκησαν σημαντική επίδραση στους ΦΕΚΣ, όπως και στόν Κουλέσσωφ, αλλά ο Ρωσικός εκκεντρισμός σύντομα απέρριψε τή χρήση φανταστικών και παραμορφωμένων ντεκόρ πού ήταν επίσης χαρακτηριστικό του Γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου. Τό μή φυσιολογικόν του Ρωσικού Εκκεντρισμού ήταν βασικά εξωτερικό ως πρός τó πρωταρχικό φιλικό κάδρο: ξεκινούσε απ' τήν τάξη κατά τήν οποία τά πλάνα ήταν οργανωμένα — μ' άλλα λόγια απ' τó μοντάζ: «Αντί φυσιολογικών πραγμάτων — τó απροσδόκητο πάντα» όπως παρατήρησε αργότερα ένας ιστορικός. Συνέκρινε τήν τεχνική τους μ' εκείνη του πρώτων Τσάπλιν και του Χάρολντ Λόυντ ενώ οι ίδιοι οι Εκκεντρικοί αναφέρονταν στην παντομίμα ως τó σχολείο τους και μόνον σχολείο: «πήρε κάμποσο χρόνο για νά καταλάβουμε ότι η παντομίμα ήταν μόνο ένα σχολείο. Για νά τó μεταφέρουμε στόν όθονη δέν ήταν κατορθωτό. Στόν κινηματογράφο υπάρχουν άλλα μέτρα ζωτικότητας πού υπαγορεύονται απ' τί ίδιες του τίς συμβάσεις». (Κόζιντσεφ, 1971).

Τό πρώτο φίλμ τών ΦΕΚΣ ήταν *Οι Περιπέτειες τής Οκτωβρίνας* πού ο Κόζιντσεφ περιέγραψε σάν «διεγερτικό θέαμα του Νέφσκυ Προσπέκτ». Δημιουργούσε ένα υπερβολικά φαν-

ταστικό κόσμο και «χρησιμοποιούσε ο,τιδήποτε ελκυστικό που θα μπορούσε να διασκεδάσει και να αφυπνίσει το μυαλό ενός ανθρώπου».

Τά κύρια εκλυστικά στοιχεία ήταν ο κωμικός χαρακτήρας του κακού, *Κούλιτζ Κουρζόνοβιτς Ποναγκαρέ* που ήταν ντυμένος σαν αλήτης με τά στολίδια της αστικής εξτραβαγκάντσας. Τό ίδιο του τό κοστούμι τόνιζε τήν υποκείμενη έννοια του ασυμβιβαστου που αποτελούσε τήν ουσία τής ιδέας τής «εμποδισμένης μορφής» και η εξτραβαγκάντσα του αντιχούσε με τήν εμφάνιση τής ίδιας τής Οκτωβρίνας και του ΝΕ-Πάνθρωπου. Ο τρόπος κατά τόν οποίον τραβήχτηκε και στήθηκε η σκηνή του κυνηγιού στόν θόλο του καθεδρικού του Αγίου Ισαάκ στό Πέτρογκραντ άν και είχε καταβολές στά Αμερικάνικα φίλμ τής εποχής αντιπροσώπευε επίσης τήν ιδέα τής «εμποδισμένης μορφής», ανυψώνοντας τήν συνειδητοποίηση του κοινού, χρησιμοποιώντας τό απροσδόκητο είτε στό πραγματικό περιεχόμενο του πλάνου ή στην αντιπαράθεση τών πλάνων και τών εικόνων.

Η τελευταία τεχνική υιοθετήθηκε απ' τούς ΦΕΚΣ στόν *Μέγα Τροχό*, όπου η ερωτική ιστορία εξελίσσεται συμβολικά αλλά έτσι όπως πρέπει σ' ένα σιδηρόδρομο διπλής κατεύθυνσης. Εδώ υπάρχει μία εκλέπτυνση στην τεχνική: τό πανηγύρι στό βάθος χρησιμοποιείται για άλλους λόγους, απ' τή μία μεριά σαν αντιστάθμισμα και αντιστιξη τής οικειότητας τής σχέσης που εξελίσσεται στην οθόνη, αλλά απ' τήν άλλη μεριά επίσης σαν απλή δήλωση προς τόν κόσμο ότι πρόκειται για φίλμ τών ΦΕΚΣ. Παρομοίως στό *Μπρατίσκα* (Αδελφάκι) οι λυρικές σκηνές είναι στημένες σ' ένα χώρο με σαραβαλισμένα αυτοκίνητα και κεντραρισμένο σ' ένα κάρο. Και στό *Σίνελ* (Τό παλτό) βασισμένο σ' ένα διήγημα του Γκόγκολ και στό S.V.D, μία ανάπλαση τής Δεκεμβριστικής εξέγερσης του 1825, η αδυναμία και τό ευάλωτο του ατόμου παρουσιάζονται, βάζοντας το κοντά σέ ογκώδη πέτρινα μνημεία, κανόνια ή παρατάξεις στρατιωτών που βαδίζουν, ούτως ώστε «η εμποδισμένη μορφή» να προχωράει πέρα απ' τήν έννοια του εκλυστικού και να εμποτίζει τή σκηνή με βαθύτερη έννοια.

Τό τελευταίο φιλμ τών ΦΕΚΣ, *Νόδι Βαβυλόν* (Η Νέα Βαβυλώνα) ήταν επίσης και τό πιό ενδιαφέρον, και γιά τίς σύμφυτες ιδιότητες του σάν φιλμ και γιά τή θέση του στή δουλειά τους σάν σύνολο. Εάν τό *Πο ζακόνυ*, μπορούσε νά περιγραφεί απ' τόν Κουλέσωφ σάν «τό κύκνειο άσμα τής κολλεκτίθας μας» τότε αναμφίβολα θά μπορούσε νά ειπωθεί τό ίδιο γιά τή *Νέα Βαβυλώνα* απ' τούς ΦΕΚΣ.

Τό φιλμ χρησιμοποιεί πολλές απ' τίς τεχνικές πού κατέκτησαν οι ΦΕΚΣ: η Κούκλα στά φράγματα τής Παρισινής Κομμούνας είναι ένα τυπικό παράδειγμα. Αλλά τό φιλμ περιέχει τά πρώτα σπέρματα τής απόρριψης τών ιδεωδών τής λατρείας τής μηχανής, τήν πρώτη νύξη ότι η μηχανή δέν αποτελούσε αυτομάτως και τόν αντιπρόσωπο τής προόδου. Στά προηγούμενα φιλμ ό,τι είχε σχέση μέ τή μηχανή ήταν πάντα ένα σύμβολο προοδευτικού στοιχείου, μία δύναμη γιά τήν Επανάσταση και τό πρώτο φιλμ τού Γιούτκεβιτς, *Κρουζέδα* (Δαντέλλα) περιέχει μερικές α' τίς πιό θαμβωτικές σκηνές τής ποίησης τής μηχανής. Αλλά στή *Νέα Βαβυλώνα*, η μέρα τών λογαριασμών έφθασε: οι εργάτες πού υπεράσπιζαν τά φράγματα τής Κομμούνας κτηνωδώς αποδεκατίστηκαν, όχι απ' τό ιπικό όπως στήν *Απεργία* τού Αϊζενστάϊν αλλά από απάνθρωπες δυνάμεις, τίς δυνάμεις τής μηχανής μέ τήν μορφή όπλων, ενώ ένα γέρος σχεδόν τυφλός παίζει στό πιάνο ένα θέμα απ' τόν Σοστακόβιτς πού τό ίδιο, σύμφωνα μέ τόν Κόζιντσεφ «έρριχνε λάδι στή φωτιά» τής δυσμενούς υποδοχής τού φιλμ. Γιά τούς ΦΕΚΣ σάν ομάδα, η μηχανή έγινε ένα μέσον μάλλον παρά ένας σκοπός και ήταν ένα μέσον πού τό θεώρησαν δεδομένο. Τό φιλμ τού Γιούτκεβιτς έγινε έξω από τό Εργαστήρι τών ΦΕΚΣ στή Μόσχα ακόμη και άν πραγμάτωνε έτσι τήν ατμόσφαιρα τού μανιφέστου.

Επιπλέον τό γεγονός ότι και άλλοι κινηματογραφιστές ήταν προκατειλημμένοι μέ τήν ποιητική τής μηχανής απετέλεσε ερέθισμα γιά τούς Εκκεντρικούς νά στραφούν αλλού. Τέλος πάντων, τό ενδιαφέρον τους αφορούσε τήν μορφή τής μηχανής — και ιδιαίτερα τόν ρυθμό της («Ο ρυθμός τού Σήμερα είναι ο ρυθμός τής μηχανής») — και όχι οι παραγωγικές της

δυνατότητες. Είναι αυτός ακριβώς, ο μορφικός ρυθμός στά φίλμ τους, πού αντιπροσωπεύει τό στοιχείο τής μηχανής και τό οποίο, ως εκ τούτου οδήγησε σέ κατηγορίες γιά Φορμαλισμό και ιδεολογική κάμψη. Κάποιος σύγχρονος κριτικός έγραψε:

Οι ΦΕΚΣ στέκονται σέ τυφλό δρόμο. Η απόδρασή τους από 'κει δέν είναι μόνο θέμα δικό τους αλλά επίσης θέμα ολόκληρου τού Σοβιετικού κοινού.

Η τεχνική αριστοτεχνία τών ΦΕΚΣ θάπρεπε νά τεθεί στήν υπηρεσία τού σύγχρονου θέματος μέ κοινωνικό ενδιαφέρον. (Π.Αλπερς, 1929).

Καί ένας μετέπειτα ιστορικός τού Σοβιετικού κινηματογράφου έγραψε τό 1950 «Τά μανιφέστα και τά πρώϊμα έργα τους αντακακλούν τή μικρόνη αυτοδιαφήμισή τους καθώς και τήν ανοιχτά Φορμαλιστική τους ουσία». (Ρ.Ν.Γιερένεφ)

Στό Συνέδριο τού κόμματος πάνω στόν κινηματογράφο, τόν Μάρτιο τού 1928, τό κάλεσμα απέβλεπε σέ μία στενωτέρη προσέγγιση ανάμεσα στήν *Ένωση τών Προλετάρων Συγγραφέων*, και τήν *Ένωση τών Επαναστατών Κινηματογραφιστών*. Η Ε.Ε.Κ. είχε ιδρυθεί στό 1924. Μιά δήλωση εξ ονόματί τους δημοσιεύτηκε στήν Πράβδα στίς 27 Φεβρουαρίου τό 1924 και η συνέλευση συνήλθε γιά πρώτη φορά στίς 13 Μαΐου 1924.

Η πρωτοβουλία γι' αυτή τή διακήρυξη προήλθε από ένα διακεκριμένο τμήμα εκείνων πού δρούσαν στόν κινηματογραφικό χώρο και οι υπογράφωντες ήταν οι Ν. Λέμπεντεφ, Α. Γκολτόμπιν Β. Ερόφεβ, Α. Ανοσσένκο, Ν. Πλαστίνιν, Χ. Χερσόνσκι, Π. Βοεβόντιν, Λεβ Κουλέσωφ, Ι. Τράϊνιν και Σέρκεϊ Αϊζενστάϊν. Η διακήρυξη ήταν μία οξεία μαζική κραυγή: «Έπτά χρόνια μετά τόν Οκτώβρη και δέν υπάρχει επαναστατικός κινηματογράφος». Ενώ ο κινηματογράφος εχρησιμοποιείτο στίς αστικές χώρες γιά νά αποκοιμίσει τήν εργατική τάξη σέ μία παραδοχή τού κρατούντος συστήματος, η τεράστια δύναμη τής προπαγάνδας του αγνοείτο στή Σοβιετική Ρωσσία: «Τά εθνικοποιημένα στούντιο ή αδρανούσαν ή παρή-

γαγαν τὸ 10 τοῖς εκατὸ τῆς δυναμικότητάς τους». Ἡ Ε.Ε.Κ ἦταν ἓνα δραστήριο τμήμα ἀπὸ ηγετικές φυσιογνωμίες στὸν κινηματογραφικὸ χώρο ποὺ σκόπευαν νὰ γαλθανίσουν τὸν κινηματογράφο στὴν πράξη. Κατὰ μία ἔννοια, παρ' ὅλα αὐτὰ δρούσε σὰν ἐμπροστοφυλακὴ τῶν *Φίλων τοῦ Σοβιετικοῦ Κινηματογράφου*, ποὺ ἀπεκόμιζε τὰ μέλη του ἀπὸ πλατύτερα τμήματα τοῦ πληθυσμοῦ. Τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1925, ἡ Ε.Ε.Κ. ἀρχισε νὰ ἐκδίδει τὴν δικιά της εφημερίδα τὸ *KINOZOYP-NAA Ε.Ε.Κ.*, οἱ ἀπόψεις τῆς ὁποίας μεταφέρονταν σ' ἓνα πλατύτερο κοινὸ. Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1926, τὸ ὄνομα τοῦ περιοδικοῦ ἐγίνε *KINO-ΦΡΟΝΤ* γιὰ νὰ ἐκτείνει τὴν ἐκκλησίη του καὶ ἴσως γιὰ νὰ αντικατοπτρίσει τὴν στρατιωτικὴ ορολογία τῆς επικείμενης «μορφωτικῆς ἐπανάστασης». Σταμάτησε τὴν ἐκδοσίη του, τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1928, λίγο καιρὸ μετὰ ποὺ ἡ Ε.Ε.Κ. κατηγορήθηκε γιὰ «μηδενισμό». Ο ἴδιος ὁ ὁργανισμὸς συνέχισε μέχρι τὸν Μάιο τοῦ 1929 μὲ τὸ ὄνομα—*Σύνδεσμος Ἐργατῶν Ἐπανασταστικῆς Κινηματογραφίας*.

Μὲ αὐτὴ τὴ μορφή ὁ σύνδεσμος συνέχισε μέχρι τὰ 1930. Ὅτι ἀρχισε σὰν ἓνα σχετικὰ μικρὸ ἀν καὶ μὲ ἀρκετὴ ἐπιρροή τμήμα πίεσης τὸ 1924 ἐξελίχθηκε σὲ μαζικὸ ὁργανισμὸ γιὰ ὅλους ὅσους δουλεύανε στὸν κινηματογραφικὸν χώρο μέσα σὲ δέκα χρόνια καὶ ἐπίσης ἓνα ἀπ' τὰ πρῶτα ὄπλα γιὰ τὸν πολιτικὸ συντονισμό τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Οἱ καλλιτεχνικὲς διαφωνίες τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 εθεωρήθηκαν ἀσχετες.

Ἔτσι ἡ σκηνὴ ἀπὸ τὴ *Νέα Βαβυλώνα*, ποὺ περιγράψαμε παραπάνω καὶ τὸ ρητορικὸ συμπέρασμα ποὺ ἐπεται αὐτῆς σχηματίζουν ἓνα πέρασμα-κλειδί ὄχι μόνον γιὰ τοὺς ΦΕΚΣ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ Σοβιετικὴ τέχνη γενικότερα. Ο πιανίστας ποὺ παίζει τυφλὰ πυροβολεῖται καὶ πέφτει νεκρὸς, ἡ κομποῦνα ηττάται ἀλλὰ τὸ ιδεώδες του συνεχίζει νὰ ζεῖ. Σὲ τελευταία ἀνάλυση ἡ τέχνη μόνη τῆς δὲν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ συνεχίσει τὴν Ἐπανάσταση διότι ἡ Ἐπανάσταση πρέπει νάχει ὄπλα ὅπως καὶ ιδεώδη. Στὰ ταραγμένα χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 ἡ τέχνη ἦταν ὁποσδήποτε ἓνα ἀνεπαρκὲς ὄπλο γιὰ νὰ συγκρατήσῃ τὰ ιδεώδη τῆς Οκτωβριανῆς Ἐπανάστασης ἀπ' τὶς κτηνώδεις υπερβολές τῆς δικτατορίας τοῦ Στάλιν, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι μίᾱ ἄλλη ἱστορία ποὺ δὲν μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ.



ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

Σημειώσεις για ένα φιλμ πάνω στο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

12 Οκτ. 1927

Αποφασίστηκε: Θά κινηματογραφήσουμε τὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ, σὲ σενάριο τοῦ Marx — ἡ μόνη λογικὴ λύση.

N.B. Προσθέσεις... αὐτὰ εἶναι κομμάτια ποὺ κολλάνε στὸν τοῖχο τοῦ μοντάζ¹.

13 Οκτ. 1927

... Επέκταση τῆς γραμμῆς (καὶ ἐπεξηγήσή της θῆμα πρὸς θῆμα) τῆς διαλεκτικῆς ἐξέλιξης στὴ δουλειά μου. Ἄς ξαναθυμηθοῦμε:

1. ΑΠΕΡΓΙΑ. Ἐχει τὸν χαρακτήρα εκπαιδευτικοῦ καὶ μεθολογικοῦ φιλμ πάνω στοὺς τρόπους καὶ τίς διαδικασίες τῆς ταξικῆς καὶ παράνομης δουλειᾶς. Απὸ ἑκεῖ καὶ πέρα — λειτουργεῖ μιά διαδοχικὴ φιλικὴ δομὴ καὶ μιά ανεξαρτησία ἀπ' τὸν συγκεκριμένο τόπο (ἔχει ολόκληρες σειρές ἀπὸ δραπετεύσεις, ζωὴ στὴ φυλακὴ, σωματικὲς ἐρευνες κλπ.).

2. ΠΟΤΕΜΚΙΝ. Δίνω ἐμφαση ὅπως φαίνεται καὶ ἀπ' τὴ σκηνοθεσία τοῦ φιλμ, στὸ διαλεκτικὸ ἀποτέλεσμα: ἓνα πάθος τοῦ συνήθους καὶ τοῦ ψυχολογικά συγκεκριμένου: κάτι σὰν προστατευτικὸ πισσόχαρτο: ἓνα πένθος = *κατ' ἐξοχήν*. «Ξαφνικά»...² ἡ ἀφηρημένη συγκίνηση ἀπὸ τὰ λιοντάρια³ ἓνα (ἄλμα) ἀπὸ ἀναπαράσταση μιᾶς ζωῆς συνηθισμένης πρὸς μιά ἀφηρημένη καὶ γενικευμένη ἀπεικόνιση.

3. ΟΚΤΩΒΡΗΣ. Τὰ λιοντάρια μὲ τὰ χάμουρα — οἱ λόγοι τῶν Μπολσεβίκων, τὰ ποδήλατα, (N.B. τὰ δευτέρα πάρθηκαν ἀπὸ ἀγῶνες αυτοκινήτων καὶ μοτοσυκλετῶν ποὺ εἶχαν μπεῖ στὴ σεκάνς θερισμοῦ τοῦ ΣΤΡΑΤΗΓΟΥ μας) οδήγησαν σὲ πλήρη ἀποχώρησιν τοῦ πραγματικοῦ καὶ ἀνεκδοτολογικοῦ στοιχείου — τὰ γεγονότα τοῦ ΟΚΤΩΒΡΗ (σ' αὐτὸ τὸ τμήμα)

γίνονται αποδεκτά **όχι σάν γεγονότα** αλλά σάν τό αποτέλεσμα μιάς σειράς θέσεων: δέν είναι τό γεγονός ότι οι Μπολσεβίκοι «τραγουδούν» ενώ προχωράει η μάχη (μιά καθαρά κινηματογραφική μέθοδος εναλλακτικού cut αλλά η ιστορική κοντοφθαλμία του Μπολσεβικισμού. Δέν έχει σημασία ότι ο ναύτης βρίσκεται στην κρεβατοκάμαρα τής Α(λεξάντρα) Φ(εοντόρφοβνα), αλλά η «εκτέλεση του μικροαστικού κόσμου καί ό,τι αντιπροσωπεύει» κλπ. Δέ μετράει ένα ανέκδοτο σχετικό μέ τό Λόχο Καταδρομών αλλά «η μεθολογία τής προπαγάνδας».

Τό «Στ' όνομα του θεού» παίρνει τόν χαρακτήρα μιάς διατριβής πάνω στη θεότητα.

Πέρα από τό δράμα, τό ποίημα, την κινηματογραφική μαπαλλάντα, ο ΟΚΤΩΒΡΗΣ παρουσιάζει μιά νέα κινηματογραφική μορφή: αποτελείται από μιά συλλογή δοκιμίων πάνω σέ μιά σειρά θεμάτων.

Υποθέτοντας ότι σέ κάθε φίλμ, ορισμένες περιφανείς φράσεις αποκτούν σπουδαιότητα, η μορφή ενός διαλογικού φίλμ παρέχει, εκτός απ' τή μοναδική του ανανέωση τών στρατηγικών, τήν εκλογίκευση πού λαμβάνει υπ' όψη αυτές τίς στρατηγικές. Εδώ είναι ένα σημείο επαφής ήδη μέ νέες προοπτικές του φίλμ καί μέ τά φωτεινά σημεία τών πιθανοτήτων πού θά πραγματωθούν στό «ΚΕΦΑΛΑΙΟ», μιά νέα δουλειά σ' ένα λιμπρέττο του Karl Marx. Μιά φιλμική διατριβή.

4 Νοεμ. δράδυ

Στήν Αμερική ακόμη καί τά κοιμητήρια είναι ιδιωτικά 100%. Ανταγωνισμός. Δωροδοκία τών γιατρών κλπ. Όποιος βρίσκεται στά τελευταία του παίρνει προσπέκτους: «Μόνον μ' εμάς θά βρείτε αιώνια ειρήνη στη σκιά τών δέντρων μέ τό τραγούδι τών ρυακιών» κλπ (γιά τό Κ(εφάλαιο)).

Πρέπει νά θεωρήσουμε σάν βασική αρχή τοῦ κινηματογράφου ὅ,τι ἔχει νά κάνει μέ τή βαθειά διείσδυση στήν πιό μικρή λεπτομέρεια, μιὰ αρχή πού ἀφορᾷ ἐξ' ἴσου τὰ καθαρῶς τεχνικά στοιχεῖα τῆς γενικῆς μορφῆς.

Τέτοια ἦταν ἡ περίπτωση τοῦ ΠΟΤΕΜΚΙΝ στήν σεκάνς τῆς διπλῆς ἐπίθεσης «τα-ρα» στήν ὁποία ολόκληρες συγκινησιακές δομές ὅπως καί ἀνεπεξέργαστα κομμάτια τοῦ μοντάζ αὐτοδιπλασιάσθηκαν ἐντελῶς σέ ἐνταση. Αὐτό ἐξηγεῖται κάπου μέ λεπτομέρεια. (Ἐνα παράδειγμα τοῦ πρώτου τύπου: ἡ σκηνή ἀναμονῆς πάνω στό κατάστρωμα τοῦ πλοίου καί ἡ σκηνή πού τό πλοῖο περιμένει τή συνάντησή του μέ τό στόλο).

Ἡ αρχή τῆς ἀπο-ανεκδοτοποίησης εἶναι (καθαρὰ) βασική στόν «ΟΚΤΩΒΡΗ». Ἡ θεωρία τῶν «υπερτονῶν»⁴, μπορεῖ στήν κυριολεξία νά ἐλαχιστοποιηθεῖ σέ μιὰ μοναδική πρόταση. Διδακτικά, ἐξηγώντας τίς αρχές τοῦ ΟΚΤΩΒΡΗ, εἶναι χρήσιμο καί βασικό, σάν ἐξέλιξη ἐκείνων τῶν αρχῶν, νά ἐξηγήσουμε τό στάδιο τῆς ψηλάφησης ἐπίσης· διότι ὁ «ΟΚΤΩΒΡΗΣ» παραμένει κυρίως ἕνα μοντέλλο λύσης διττοῦ ἐπιπέδου: ἡ ἀπο-ανεκδοτοποίηση εἶναι πράγματι ἕνα «τμήμα τοῦ αὐρίου», δηλαδή ἡ πρόταση τῆς δουλειᾶς πού ἀκολουθεῖ: Κ(ΕΦΑ-ΛΑΙΟ).

Δηλαδή, ἡ ἴδια ἡ αρχή τῆς λογικῆς μείωσης *ad limitum* μιᾶς βασικῆς λεπτομέρειας.

Ν.Β. Εξήγησε αὐτό λεπτομερῶς σέ σχέση μέ τό θέμα, χειρισμό, κλπ.

Εἰς εἶναι οἱ παρατηρήσεις τοῦ Πουντόβκιν στήν τεχνική καί «ἐπιδεξιότητα» τοῦ «ΟΚΤΩΒΡΗ».

Ἔτσι: οἱ «α-συνήθεις», λεπτομέρειες ζωῆς (ὅπως τό θέτει) ὁ χειρισμός τῆς λεπτομέρειας στό μοντάζ π.χ. ἡ πόρτα ἀνοίγει μπροστά ἀπ' τόν Κερένσκυ «οκτώ» φορές (σέ μὴ ἐπεξεργασμένα πλάνα)⁵.

Μαζί μέ τό «κέρδος» αὐτοῦ τοῦ τεχνάσματος, ἐπίσης παραθέτει τό τέχνασμα τοῦ διανεμητή, πού «καταφέρνει» ἕνα

ακροατήριο — τό περίφημο τρύκ του Boitler: ⁶ «Ο ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΒΑΓΔΑΤΗΣ» γεμίζει τὰ ταμεία γιά ένα μήνα· τόν επόμε-
νο μήνα πέφτει. Κρατάει τό φίλμ μέ σχεδόν άδειο κινηματο-
γράφο γιά τρίτο μήνα και τό κοινό ξανάρχεται πάλι γιά τούς
επόμενους έξι μήνες.

Περιγράφει κατά τόν ίδιο τρόπο, την αντίληψη του (ή
ακριθέστερα — τήν υποσυνείδητη αντίληψη του κοινού): μιá
φυσιολογική αντίληψη λειτουργεί — και μετά υπάρχει μιá
ρώγη στήν αντίληψη από κάτι έξω απ' τή λογική και τό συν-
ηθισμένο. Αυτή η στιγμή κατακρατείται και μετά σέ κάποια
δεδομένη στιγμή, έχουμε αναδόμηση τής συνηθισμένης αντί-
ληψης — και αυτό ακριβώς είναι δυναμικό ως πρós τό αποτέ-
λεσμά του. Voyez! Από ένα τεχνικό (cut) μέσα από κοινωνική
ερμηνεία, μέχρι τό τέχνασμα τής διαμονής, κάθε τι είναι μέ-
ρος του ίδιου. Fabelhaft!

Γιά τό Κ(ΕΦΑΛΑΙΟ), πρέπει νά τραβήξουμε ένα πλάνο
κουκλοθέατρου, αλλά μόνο (ο θεός νά μάς βοηθήσει). Κατά
τόν τρόπο πού έρχεται στό μυαλό γιά πρώτη φορά (όπως σέ
μία λιθογραφία του Daumier: Ο Λουδοβίκος Φίλιππος και τό
κοινοβούλιο — Le capitaliste et ses jouets). Αποκλειστικά μέσα
από παραλληλισμό ή ένα τέχνασμα πού ταιριάζει στις περι-
στάσεις.

2. Ιαν. 1982

Γιά τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ. Τό χρηματιστήριο νά μήν εκληφθεί
σάν «ένα Χρηματιστήριο», (MABUSE, ΑΓΙΑ ΠΕΤΡΟΥΠΟ-
ΛΗ) αλλά σάν χιλιάδες «μικρές λεπτομέρειες». Σάν μία ηθο-
γραφική ζωγραφική. Γι' αυτό, δές του Zola (L' Argent). Curé
(Εφημέριος) — ο κύριος «χρηματιστής» γιά ολόκληρη τήν
περιοχή. Ο ντελάλης — ο διαπραγματευτής τών δανειών. Η
πίεση τών ντελάληδων, σάν αυτές στό πρόβλημα τής ομολο-
γίας τής Σοβ(ιετικής) Ένωσης όσον αφορά τά χρέη της.

Τό ίδιο τό κοινό συγκρατείται από ένα πατριωτικό θέμα. Η
ιδέα τής εκδίκησης είναι ιδέα του Krupp μέσα απ' τήν εφημε-

ρίδα, Le Figaro, που χρηματοδοτείται απ' τόν ίδιο. Γενικά, η Γαλλία είναι (ausschlaggebehd) αποφασιστικό στοιχείο για τους μικροαστούς, ανελεύθερο υλικό. (Πάνω στόν Krupp — ακολουθεί η διάλεξη στο Γαλλικό τύπο απ' τόν Charles Rappoport που αναφέρεται στην Βετσέρκα⁷.

Χθές σκέφθηκα πολύ για τὸ «ΚΕΦΑΛΑΙΟ». Σχετικά με τὴ δομὴ τῆς εργασίας που θὰ βγεί ἀπὸ τὴ μεθοδολογία τῆς φιλικῆς-λέξης, φιλικῆς-εικόνας, φιλικῆς-φράσης, ὅπως ἀπεκαλύφθη τώρα (μετὰ ἀπὸ τὴ σκηνὴ «τῶν Θεῶν»).

Μερικὲς σκέψεις πάνω στὶς ὁποῖες δουλεύω.

Ἀς πάρουμε μιὰ ἀσήμαντη προοδευτικὴ αλυσίδα ἀνάπτυξης κάποιας πράξης... Γιὰ παράδειγμα: μιὰ μέρα στὴ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου. Minutieusement ξεκινάμε σὰν ἓνα περίγραμμα που μᾶς προτρέπει νὰ ἐκκινήσουμε ἀπ' αὐτό. Μόνο γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ. Μόνον σὰν τὴν κριτικὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς συσχετιστικῆς τάξης τῶν κοινωνικῶν συμβάσεων, γενικοποιήσεων καὶ θέσεων τοῦ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.

Οἱ Γενικεύσεις, ἀπὸ δοσμένες περιπτώσεις σὲ ιδέες (αὐτὸ θὰ εἶναι ἐντελῶς πρωτόγονο, ἐιδικὰ ἂν κινηθοῦμε σὲ μιὰ γραμμὴ ἀπὸ ἐλλειψὴ ψωμιοῦ μέχρι σιταριοῦ (καὶ) τὴν μηχανικὴ τῆς κερδοσκοπίας. Καὶ ἐδῶ, ἀπὸ ἓνα κόμβο στὸ θέμα τῆς υπερπαραγωγῆς, ἀλλὰ πιὸ καθαρά καὶ μαζεμένα).

Στὸν ΟΔΥΣΣΕΑ τοῦ Joyce ὑπάρχει ἓνα ἀξιοπρόσεκτο κεφάλαιο αὐτοῦ τοῦ εἶδους, γραμμένο μὲ τρόπο σχολαστικοῦ κατηχισμοῦ. Στὶς ἐρωτήσεις δίνονται ἀπαντήσεις.

Τὸ θέμα τῶν ἐρωτήσεων εἶναι πῶς ν' ἀνάψει ἓνα φωτιστικὸ τύπου Bunsen.

Οἱ ἀπαντήσεις ὅμως εἶναι μεταφυσικὲς. (Διάβασε αὐτὸ τὸ κεφάλαιο. Μπορεῖ νὰ εἶναι μεθοδολογικὰ χρήσιμο). Ευχαριστίες στὴν Ἴβη Βαλτέροβνα Λιθβίνοβα.

9 Μαρ. 1928

Τὸ χθεσινὸ γράψιμο γιὰ τὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ἦταν πολὺ καλὸ.

Ακόμη πρέπει νά θρώ αρκετά μικροπράγματα γιά τή «ράχη» τού θέματος.

Όνειρα γιά τόν αυτοκράτορα. Η Le Figaro περιγράφει ένα ενδιαφέρον επεισόδιο διαγράφοντας καθαρά καί παραστατικά τόν τρόπο μέ τόν οποίο η Γαλλική μπουρζουαζία λαχταρά έναν βασιλιά. Η εφημερίδα έχει μία καταπληκτική εικόνα τού «βραδυνού χορού τής Πρώτης Αυτοκρατορίας», οργανωμένη λίγες βδομάδες πρίν στήν καταπληκτική κατοικία τού βαρώνου Pichon στό Quai d' Anjou. Τά όπλα τού Αούστερλιτς μούγκριζαν, προκαλώντας στίφη από περαστικούς. Δάδες καίγανε. Άμαξες αρχαϊκές πού μετέφεραν ιστορικές γνωστές προσωπικότητες είχαν κατακλύσει τόν δρόμο.

Στίς εννέα τό βράδυ έφθασε ο Ναπολέων μέ τούς δικούς του. Τόν υπεδέχθη στήν Αυλή η αυτοκρατορική φρουρά. Ο Αυστριακός απεσταλμένος απέδωσε τιμές. Ο Ναπολέων καί η σύζυγός του ανέβηκαν τά σκαλιά. Ο χορός πού παρίστατο καί ο Πρίγκηψ Joachim Murat, ο κόμης καί η κόμησησα de Massa, ο Albufer καί άλλα ιστορικά πρόσωπα, άρχισε.

Η εφημερίδα αναφέρει μέ πικρία ότι η φαντασμαγορία εκείνης τής βραδιάς ήταν όλη μιá πλαστή επίδειξη, καί ότι ο Αυτοκράτωρ καί η ακολουθία του δέν ήταν παρά φίλοι καί γνωστοί τού Pichon μακιγιαρισμένοι ανάλογα (Βετσέρκα, 8 Μαρ. 1928).

17 Μαρ. 1928

Στό επίπεδο τού «ιστορικού υλισμού», πρέπει νά αναζητηθούν τρέχοντα ισοδύναμα ιστορικών καμπών μέ σύγχρονο προσανατολισμό. Στό ΚΕΦΑΛΑΙΟ, γιά παράδειγμα, τά θέματα τών μηχανών ύφανσης κι εκείνων πού καταστρέφουν τίς μηχανές θά πρέπει νά συγκρουσθούν: ένα τράμ στή Σαγκάη καί χιλιάδες κούληδες, δίπλα χωρίς ψωμί νά κείτονται πάνω στίς ράγες γιά νά πεθάνουν.

Στό θεϊκό: Αγά Χάν — αναντικατάστατο υλικό — κυνισμού τού σαμανισμού τραθηγμένο στό έπακρο. Ο Θεός —

απόφοιτος του πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Παιζοντας ράγ-μπυ και πίνγκ-πόνγκ δέχεται τις προσευχές των πιστών. Στο βάθος, διάφορες μηχανές που κλείνουν για να φυλαχθούν όπως τα θεία βιβλία, θυσίες και αναθήματα. Όλα αυτά είναι η καλλίτερη έκθεση του κλήρου και της ιερουργίας.

Μιά οικονομική εισβολή και κατασκευή νέων πόλεων. Ο Χανσεατικός Σύνδεσμος. Νά καταδειχθεί μ' ενδιαφέρον ίσως μέσα απ' το επεισόδιο Cakhnoushchina⁸.

Τό Guliai Pole, μία τελευταία τρύπα, που στήνει καταστήματα κοσμημάτων μέσα σέ μία βδομάδα, κρύβοντας τή βρωμιά των δρόμων της μέ χαλιά κι έτσι γίνεται αν όχι ένα μικρό Παρίσι, τουλάχιστον μία μικρογραφία της Βιέννης. Εισροή μεταναστών και ληστρικών στοιχείων (απ' το βιβλίο πάνω στον Makhno). Μ' αυτά συνδέονται και στρατιές⁹ του Κορτέζ και Πιζάρο. (Ή για να μεταφέρουν την ιδέα από μία άλλη σκοπιά).

24 Μαρ. 1928

Ένα μεγάλο επεισόδιο, απ' το Παρίσι. Ένα θύμα του πολέμου. Ένας άνθρωπος χωρίς πόδια πάνω σ' ένα κάρο αυτοκτονεί — πέφτει στο νερό. Τό λέει ο Max¹⁰ όπως είναι αφηγημένο σέ κάποια εφημερίδα.

Τό πιό σπουδαίο πράγμα «στή ζωή» τώρα είναι να βγάλεις **συμπεράσματα** απ' τις μορφικές απόψεις του ΟΚΤΩΒΡΗ. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι οι «Θεοί» και η «άνοδος του Κερένσκυ» είναι δομικά ένα και τό αυτό: τό τελευταίο — ταυτότης των τμημάτων και σημαντικό Crescendo των διάτιτλων και τό πρώτο — η ταυτότης (υπονοείται) των διάτιτλων «Θεός», «Θεός», «Θεός» και σημαντικό diminuendo απ' τό υλικό. Σειρές εννοιών. Αυτά είναι βέβαια κάποιο είδος των πρώτων ενδείξεων των τεχνασμάτων της μεθόδου. Είναι ενδιαφέρον ότι αυτά τά πράγματα δέν μπορούν να υπάρξουν εκτός της σημασίας, τό θέμα (πράγμα που δέν συμβαίνει, για παράδειγμα μέ την ανυψωμένη «γέφυρα» που μπορεί να λειτουργήσει αφ'

εαυτής). Ένα αφηρημένο πείραμα μορφής είναι **ασύλληπτο** εδώ. Όπως στο μοντάζ γενικά.

Πείραμα εξωτερικό προς τη θέση είναι απίθανο. (Λάβε το υπ' όψη.).

31 Μαρ. 1928. 1π.μ.

Τό σχολείο και η εκκλησία είναι υποχρεωτικά στο ΚΕΦΑΛΑΙΟ. Voyez Barbusse: *Faits divers*, 1^{er} Instituteur. Στο σύνολό του, ένα καταπληκτικό βιβλίο. Είμαι έτοιμος να αποσύρω όλες (μου) τις κακοήθεις παρατηρήσεις πάνω στον Barbusse. Διάβασε για τρεις ώρες πάνω στο τέλος και τη νύχτα, επίσης. Πολλά πράγματα απαραίτητα για τὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.

Ο τύπος τῶν *Fait divers* ἢ συλλογές μικρῶν μελετῶν στὸ φιλμ εἶναι ἐξαιρετικά κατάλληλα γιὰ αντικατάσταση «ολοκλήρων» ἐργῶν... Κάτι πὺ εἶναι στὴν ΑΠΕΡΓΙΑ, τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὰ πιθάρια σάν σφήνα καθαρῆς Αμερικανικῆς κωμωδίας σ' ἓνα μεγάλο σκοτεινὸ ἔργο.

Θυμάμαι πὺς δικαιόγησα αὐτὸ μετὰ ἀπὸ τέσσερα σκοτεινὰ τμήματα (τὸ κοινὸ) θὰ ἦταν κουρασμένο καὶ κάποιος ἔπρεπε νὰ δώσει μίᾳ κωμικῇ *détention des nerfs* (sic) νὰ εντατικοποιηθεῖ τὴν ἀντίληψη στὰ τελευταῖα μέρη.

2-3 Ἀπρ. 1928, νύχτα

Κάπου στὴ Δύση. Ένα εργοστάσιο ὅπου εἶναι πιθανὸ νὰ κλέψει κανεῖς διάφορα εργαλεῖα. Δὲ γίνεται ἐρευνα στοὺς εργάτες. Ἀντί γι' αὐτὸ, ἡ ἐξοδος εἶναι ἓνα μαγνητικὸ σημεῖο ἐλέγχου. Δὲ χρειάζεται σχόλιον.

(Ο Μᾶξ τὸ διάβασε αὐτὸ κάπου. Θὰ ταιριάζει στὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ).

«... Τὸ εἰρωνικὸ μέρος καταστρατηγεῖ τὸ παθητικόν. Οἱ Γερμανοὶ ρωμαντικοὶ ἤδη γνώριζαν τὸ πλεονέκτημα τῆς εἰρωνείας ἐν σχέσει μὲ τὸ πάθος. Γιὰ λόγους ἐντατικοποίησης, τὸ πάθος ἔπρεπε νὰ γίνῃ φανταστικὸ καὶ υπερβολικόν. Τὸ ζῶν ιστορικὸ υἱικὸ δὲν τὸ ἐπέτρεπε ὅμως. Ἡ εἰκὼν ἐν τούτοις ἀπεκάλυψε μὴ ῥωγμῇ» (*Λένινκραντ Εφημερίς Κίνο*, συζήτησις πάνω στὸν ΟΚΤΩΒΡΗ, ἄρθρο «παρορμητικὰ ἐναύσματα» ἀπ' τὸν Μ. Μπλεῖμαν).

Σὲ σχέση μὲ τὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ δηλαδὴ υἱικὸ πού δηλώνει, θὰ πρέπει νὰ προταθεῖ. Ἐτσι, γιὰ παράδειγμα, ἐκείνη ἡ ἐκλογὴ ἀπ' τὸν Μπλεῖμαν δηλώνει στοιχεῖα πάθους στὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ('Ἀς πούμε γιὰ τὸ τελευταῖο «κεφάλαιο» — διαλεκτικὴ μέθοδος στὸν πρακτικὸ ταξικὸ αγώνα.

Σ' ἐκείνες τίς «μεγάλες μέρες» σημείωσα σ' ἓνα πρόχειρο κομμάτι χαρτί ὅτι στὸν καινούργιο κινηματογράφου, ἡ καθορισμένη θέση αἰωνίων θεμάτων (ἀκαδημαϊκὰ θέματα ΑΓΑΠΗΣ ΚΑΙ ΚΑΘΗΚΟΝΤΟΣ, ΠΑΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΓΥΟΙ, ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΩΝ ΑΡΕΤΩΝ κλπ) θὰ ληφθεῖ ἀπὸ σειρὰ εἰκόνων στὰ θέματα «βασικῶν μεθόδων». Τὸ περιεχόμενον τοῦ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ (ο σκοπὸς του) εἶναι τώρα σχηματοποιημένος: νὰ διδάξῃ τὸν ἐργάτη πὼς νὰ σκέπτεται διαλεκτικὰ.

Νὰ καταδείξῃ τὴ μέθοδο τῆς διαλεκτικῆς. Αὐτὸ σημαίνει σὲ χοντρές γραμμὲς πέντε μὴ μεταφορικὰ κεφάλαια (ἕξι ἢ ἐπτὰ κλπ). Διαλεκτικὴ τῶν ιστορικῶν γεγονότων. Διαλεκτικὴ σὲ ἐπιστημονικὰ προβλήματα. Διαλεκτικὴ τῆς ταξικῆς πάλης (τὸ τελευταῖο κεφάλαιο).

«Μία ἀνάλυση ἐνὸς ἐκατοστοῦ μεταξωτῆς κάλτσας». (Σχετικὰ μὲ τὴ μεταξωτὴ κάλτσα σάν τέτοια, ὁ Γκρίσα¹¹ ἀντέγραψε ἀπὸ κάπου — τὴ μάχη τῶν μεταξοβιομηχανῶν, γιὰ τὴν κοντὴ φούστα. Εγὼ πρόσθεσα τοὺς ἀνταγωνιστὲς — τοὺς μαῖτρ τῆς μακριᾶς φούστας. Ἠθικὴ, κλήρος, κλπ).

Εἶναι ἀκόμη πολὺ πολὺπλοκο νὰ τὸ σκεφτεῖς κατὰ κάποιον τρόπο, μὲ ἐξαιρετικὰ θεματικὰς, εἰκόνες. Ἀλλὰ οὐδὲν πρόβλημα... ça viendra!

Είναι πολύ ενδιαφέρον — σχετικά με τὸ μέγεθος. Τέλεια νέα ενδο-σχέση ανάμεσα στὴν ποσότητα καὶ τὴν ποικιλία τοῦ υλικοῦ σὲ σχέση με τὰ μέτρα φιλμ. «Υπερφόρτωση τοῦ ποσοῦ τῶν μέτρων». (Σὲ ἀπάντηση στὴν ἐκτίμηση τοῦ Γκρισα-«Τι; Η Κίνα καὶ ἡ Ἀμερική, ἐπίσης κλπ, κλπ). Τὸ ἴδιο στό κείμενο τοῦ Γκοῦσμαν.

«Ἡ φύση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας εἶναι τέτοια πού ἡ αποτελεσματικὴ παρουσίαση ἐνὸς συντόμου καὶ συνεπῶς ἀσήμαντου γεγονότος απαιτεῖ, περισσότερο ἀπ' ὅτι σὲ οποιαδήποτε ἄλλη μορφή τέχνης, ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ὀπτικῶν τεχνασμάτων. Ὅ,τι στὴ λογοτεχνία μπορεῖ νὰ καταδειχθεῖ μὲ λίγες λέξεις, μεταφέρεται στὴν οθόνη μὲ μιά ολόκληρη σειρά σκηνῶν καὶ μερικές φορές, ἀκόμη, ἐπεισοδίων, καταλαμβάνοντας ἓνα μεγάλο τμήμα τῆς ταινίας. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ΝΑΥ-ΜΑΧΙΑ ΣΤΟ «ΠΟΤΕΜΚΙΝ», κάνει πολὺ μεγαλύτερη ἐντύπωση ἀπ' ὅτι στὸν «ΟΚΤΩΒΡΗ»,... πράγματι, τί παραμένει στὴ μνήμη τοῦ καθενὸς ἀφοῦ δεῖ τὸν ΟΚΤΩΒΡΗ; Κάποιος πιθανόν νὰ ἀναγνωρίσει τὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀνύψωσης τῆς γέφυρας σάν ἓνα ἀπ' τὰ ἐξαιρετικὰ κομμάτια. Γιατί; Διότι ἡ γλώσσα τοῦ φιλμ ἀποκαλύπτεται ἐντελῶς. Καί, γιὰ νὰ εἶμαι ἀκριβής, διότι τὸ διάστημα πού παραχωρεῖ ὁ Αἰζενστάιν στό θέμα μὲ τίς γέφυρες εἶναι δυσανάλογα μεγάλο (καὶ ὁ Αἰζενστάιν δὲν θὰ μπορούσε νὰ κάνει διαφορετικὰ γιατί τὸ απαιτοῦσε ἡ ἴδια ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου), στερεῖται μέτρων φιλμ γιὰ νὰ «κινηματογραφοποιήσῃ, τὴν ολότητα τῆς σειρᾶς τῆς Οκτωβριανῆς Ἐπανάστασης πού ἔχει ἐξαιρετικὰ σπουδαίες καὶ ζωτικές ὀψεις».

Ἡ δήλωση, σχετικά με τὰ μέτρα «φιλμ μὲ τὸ κιλό», βίαιης ἀναπαράστασης τοῦ ἀσήμαντου γεγονότος εἶναι ἀπολύτως σωστή. Κάποιος μπορεῖ νὰ τίς ὀνομάσῃ πραγματικὲς ἐνότητες. Αὐτὸ ἔχει παντελή ἐφαρμογὴ στὶς μεθόδους τοῦ κινηματογράφου τοῦ «χθές».

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς γλώσσας!!! Πάνω ἀπ' ὅλα μᾶς ενδιαφέρει ἡ οικονομία τῶν μέσων (μὲ κανένα τρόπο πέρα ἀπ' τὰ μέσα μας). Πού, ἂν ὄχι στὴν ἀμεσότητα, θὰ τὴν βρούμε; Τὸ ποσὸν τῶν μέτρων τοῦ φιλμ ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν αποτελεσματικὴ

παρουσίαση τής ενότητας τού γεγονότος. Ακριβώς όπως θα χρησιμοποιηθεί για την αποκάλυψη (δίνοντας σχήμα) τής ενότητας τής σκέψης, η οποία από την άποψη τής «πλοκής» συνδέεται μ' ένα γεγονός σάν ενότητα στον παληό κινηματογράφο.

Αν στο ΠΟΤΕΜΚΙΝ επιτρέπεται ένα μισό ή ολόκληρο γεγονός σε κάθε μέρος (π.χ. θρήνος — συνάντηση, σημαία· πάσχα¹² — τὰ βήματα — παύση — ναύτης — ανταρσία, κλπ). Τότε για αυτή τή δουλειά, **μιά ιδέα** (καί αυτό σημαίνει εντυπώσιασμα, όχι αναμάσημα τὸ γεγονός *entre parenthèses* — «θρήνος», «παύση», «ετοιμότης μάχης», «πανικός» κλπ) σε κάθε μέρος όπως υπάρχει ένα συναισθημα σ' ένα ολόκληρο ή μισό μέρος, είναι ότι πρέπει.

Η διαφορά βρίσκεται στις προσελκύσεις¹³ πού κατευθύνονται πρὸς τήν διακίνηση μιάς σύλληψης, συμπυκνωμένης (σ' αυτή τή περίπτωση) απ' τήν άποψη τής τάξης καί οι προσελκύσεις πού κατευθύνονται πρὸς τήν αφύπνιση τής ταξικής συγκίνησης κάποιου (όπως στήν προηγούμενη περίπτωση).

Η διαφορά (συγκριστική σε μιά σύγκριση) είναι εκείνη πού συμβαίνει στήν **περιοχή** στήν οποία τὰ στοιχεία προσέλκυσης (δηλαδή, τὰ στοιχεία τού μοντάζ) πρέπει νά παράγουν τὸ δοσμένο **μοναδικό αποτέλεσμα**.

Αισθησιακές προσελκύσεις συγκεντρώνονται πάνω στήν αρχή μιάς μοναδικής συγκίνησης («ένας λυπημένος γέρος»+«ένα ιστίο πού χαμηλώνει»+«μιά κλίση πρὸς τὰ μπρός»+«δάκτυλα πού παίζουν μ' ένα καπέλο»+«δάκρυα στά μάτια» κλπ) υπάρχει μιά διακριτική ομοιότης.

Η «ομοιότης» διανοητικῶν προσελκύνσεων πού χωράνε σ' ένα μοναδικό κομμάτι τού μοντάζ δέν είναι αισθησιακού είδους. Δηλαδή, δέν είναι σίγουρα ούτε είδος παρουσίας. Εκείνα τὰ κομμάτια μοιάζουν, μεταξύ τους από τήν άποψη τών κατά συνθήκην αντανακλαστικῶν, π.χ. από τήν άποψη τής σημασίας τους: ο *baroque* Χριστός καί τὸ ξύλινο εἶδωλο δέν μοιάζουν μεταξύ τους καθόλου, αλλά έχουν τήν ἴδια **σημασία**. Μιά μπαλαλάικα καί ένας Μενσεβίκος «μοιάζουν» μεταξύ τους όχι φυσικά αλλά αφηρημένα.

Η Κίνα, οι πυραμίδες, η Νέα Υόρκη, όλα εκείνα πού φόβισαν τὸν Γκρίσα, δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα **θέματα**, ἀλλὰ κομμάτια τοῦ μοντάζ γιὰ τὸν σχηματισμὸ **σκέψεων**. Συνδέονται μὲ γκρό-πλάν καὶ μέσα πλάνα ἐνὸς μοναδικοῦ γεγονότος.

(N.B. Abgesehen τούς κανόνες προφοράς δηλαδή τοῦ μοντάζ ABC: Ἐνα κομμάτι **δὲν** εἶναι **πάνω απ' ὅλα, ορατό**. Τὸ πρῶτο χρησιμοποιεῖται γιὰ ἐκπληξη, τὸ δεῦτερο γιὰ σύλληψη).

Εμεῖς λέμε, ἓνα πλάνο, «η Κίνα» συνδέεται μὲ τὸ «κεντρικό» πλάνο¹⁴ τοῦ ἀλόγου πάνω στὴ γέφυρα. Φυσικά, αὐτὸ θὰ εἶναι πέντε πλάνα (ἢ περισσότερα). Ἀλλὰ κάποιος πρέπει νὰ θυμάται ὅτι αὐτὰ μπαίνουν, ὄχι γιὰ νὰ **εξηγήσουν τὴν Κίνα** ἀλλὰ γιὰ νὰ **εξηγήσουν τὴν κύρια ιδέα κάποιου, τὴν Αἴγυπτο**, χρησιμοποιώντας αὐτὸ τὸ ἓνα πλάνο σὲ διασύνδεση μὲ τὰ ἄλλα σὰν ἐκεῖνα τῆς Νέας Υόρκης: Αἴγυπτος.

Εκεῖνο τὸ πλάνο εἶναι τὸ ἴδιο σαφές σ' αὐτὸ τὸ μέρος ὅπως καὶ τὸ πλάνο τοῦ θλιμμένου γέρου εἶναι συναισθηματικὰ σαφές.

Αὐτὴ ἡ νέα ἀποψη πάνω στὰ πράγματα καὶ τὰ γεγονότα ἀπεκαλύφθη μὲ ἐξαιρετικὴ καθαρότητα κατὰ τὴ διάρκεια μίας «τοπικῆς» συζήτησης:

Γκρίσα: **Θὰ βρεθοῦμε στὴ Νέα Υόρκη, στὴ Κίνα, στὴν Αἴγυπτο (θὰ ἐπεκταθοῦμε σ' ὅλες τὶς κατευθύνσεις). Βουνὰ ἀπὸ υλικὸ κλπ.**

Εἶχα ἀντίρρηση πάνω απ' ὅλα, στὸ ὅτι δὲν θὰ ψάχναμε μίαν αἰσθησιακὴ ἀνα-δημιουργία τῆς Κίνας ἢ οτιδήποτε ἄλλο ὅπως συνέβη στὴν περίπτωση τῆς **ναυμαχίας, εργοστασίου, μεσημεριοῦ κλπ.**

Μία αἰσθητικὴ ἀνα-δημιουργία ἀπαιτεῖ «μέτρα φιλμ» (ἐδῶ ἔχει δίκιο ὁ Γκούσμαν, ἀλλὰ βαρβαρικά τὸ προσάπτει στὴν ἐννοια τῆς «γλώσσας»).

N.B. Αναπολῶ τὸ πῶς συζήτησα γιὰ τὸν **ΟΚΤΩΒΡΗ**, στὸ *Γκλάδρεπερτομ*¹⁵, λέγοντας ὅτι ἡ Σοθκίνο δὲν εἶχε δώσει 8.000 μέτρα γιὰ ἐπιπρόσθετο τράβηγμα τοῦ χωριοῦ ἢ τῆς ἐπαρχίας. Ἀπόρησαν: ἂν δὲν «μπήκε» στὰ 500.000 μέτρα, πῶς μπορούσε νὰ γίνει (μὲ τὰ ἄλλα) 8.000; Εἶπα, ὅτι τὸ φιλμ

(σάν υλικό) δέν χρησιμοποιείται γιά **σημασία**, αλλά γιά συναισθηματική κατήχηση.

Η μόνη αρχή πού απεκόμισα από περασμένες εμπειρίες μέ τωρινή εφαρμογή σάν γενικός κανόνας πιά:

«Εκείνο τό φίλμ είναι κινηματογραφικό όταν η ιστορία του μπορεί νά ειπωθεί σέ δύο λέξεις.»

Ἄν η εικόνα «αρθρώνει» μία ἢ δύο σκέψης, κινηματογραφοποιεῖ μία μέθοδο, μετά αὐτή συνδέεται μέ τό ὅλο μέρος θαλμένο «κάτω ἀπό» τό κυρίαρχο στοιχείο τῆς θλίψης· δηλαδή τήν καταπληκτική συνθήκη τοῦ φίλμ. Ἔτσι τό νά ἔχεις τήν Κίνα, τήν Ἰνδία καί ἐγώ δέν ξέρω τί ἄλλο δέν εἶναι στήν πραγματικότητα τόσο τρομερό.

Επιπλέον, κανεῖς διαπιστώνει ὅτι χωρίς ἀκόμη αὐτό τό κυνήγι γύρω ἀπ' τή γεύση τῆς Αἰγύπτου, ολόκληρο τό ΚΕ-ΦΑΛΑΙΟ μπορούσε νά «δομηθεῖ» πάνω σ' ἓνα ντεκόρ.

Schuftan¹⁶. Γυαλί. Μοντέλλο.

Θά μπορούσε νά γυριστεῖ στό **Τρίτο Εργαστάσιο** (τῆς Γκοσκίνο)¹⁷ !!!

N.B. Αὐτό εἶναι προφανώς υπερβολή ως τά ὅρια τοῦ παράδοξου. Walkenkratzer aus Vogelschau καί, στό σύνολό του, μία καταπληκτική προσέλκυση μέ τό **ίδιο τό καρρέ** (αισθησιακή προσέλκυση) δηλαδή τό καρρέ ξέχωρα ἀπ' τό βάρος τῆς ἐννοίας (διανοητική προσέλκυση) εἶναι ἀπολύτως υποχρεωτικό σ' αὐτή τήν περίπτωση. Γιατί λοιπόν, νά συναισθηματοποιήσουμε; θά τό κάνουμε· πρέπει, quand même δέν πρέπει;

Ὅχι μυθιστορηματικό, λοιπόν· ὄχι μορφωτικό ἀλλά ἀποροφητικό καί προπαγανδιστικό.

Στόν Κερένσκυ — η μέγιστη ἀντίδραση: χειροκρότημα, γέλιο.

Οἱ θεοί: ἴσως ἡ πιό ἐπιτιδευμένη [δομή] καί τό υλικό πού θγαίνει εἶναι ἀποτέλεσμα μέ τό πιό ἐντυπωσιακό εἶδωλο. Η μορφική τους ἐκλογή (δηλαδή *abgesehen* τό φιλοσοφικό βάρος τῆς ἐννοίας) καί ο μορφικός τους παραλληλισμός συνιστοῦν τό ἀκαδημαϊκά ἐξοχο αισθησιακά ἐλκυστικό μοντάζ.

Revenons à nos moutons. Η γλώσσα τοῦ φίλμ δέν εἶναι **τρομακτική ὅσον ἀφορᾷ τά μέτρα τοῦ φίλμ πού χρησιμοποιοῦν-**

ται. Αντίθετα, είναι απόλυτα περιεκτικός εκφραστικός τρόπος· μέσα σέ δεκαπέντε μέτρα η ιδέα τής θεότητας αποδυναμποιείται¹⁸ χρειάζεται τουλάχιστον πολύ λιγότερη προσπάθεια για νά γίνει ψυχολογικά πειστική.

6 Απρ. 1928

Τό πρώτο προκαταρκτικό προσχέδιο δομής τού ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ θά ήταν νά παίρναμε μιά συνηθισμένη εξέλιξη ενός τέλει ασύνδετου γεγονότος. «Μιά μέρα στή ζωή ενός ανθρώπου» ή κάτι ίσως ακόμη πιό συνηθισμένο¹⁹.

Και τά στοιχεία αυτής τής αλυσίδας λειτουργούν σάν σημεία εκκίνησης για τήν μορφοποίηση συσχετισμών μέσα απ' τούς οποίους τό παιχνίδι μέ τίς ιδέες γίνεται δυνατό. Η ιδέα αυτής τής συνηθισμένης πλεκτάνης φθάνει σ' ένα αληθινά δομικό τρόπο.

Ο συσχετισμός προϋποθέτει ένα έναυσμα. Άς δώσουμε μιά σειρά από αυτά, χωρίς τά οποία δέν υπάρχει τίποτα νά συσχετίσεις. Τό μέγιστο σημείο αφαίρεσης μιάς ιδέας πού επεκτείνεται φαίνεται ειδικά τολμηρή όταν παρούσιάζεται σάν κλάδος εξαιρετικής συγκεκριμενοποίησης — η ρουτίνα τής ζωής κάτι πού δηλώνεται στόν ΟΔΥΣΣΕΑ παρέχει επιπλέον υποστηρίξη για τήν ίδια μορφοποίηση:

«... Nicht genug! Ein anderen Kapitel ist im Stil der Bücher für junge Mädchen geschrieben, ein anderes besteht, nach dem Vorbild der scholastischen Traktate, nur aus Frage und Antwort: Die Fragen beriehen sich auf die Art, wie Mann einen Teekessel zum Kochen bringt, und die Antworten schwiften ins grosse Kosmische und Philosophische ab....» (Ivan Goll, Literarische Welt, Βερολίνο: παρμένο για ένα προσπέκτους για τόν ΟΔΥΣΣΕΑ [Rhein Verlag])²⁰.

Σάν επιπλέον σκοπός: τό στήσιμο τού ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ αναπτύσσεται όπως μιά οπτική καθοδήγηση στήν διαλεκτική μέθοδο.

Υφολογικά, αυτή η κλειστή γραμμή πλοκής, τής οποίας

κάθε στιγμή λειτουργεί σαν σημείο αφετηρίας πρὸς υλικά πού είναι ιδεολογικά προσδιορισμένα καὶ φυσικά αποσυνδεδεμένα, παρέχει μέγιστη ἀντίθεση ἐπίσης.

Τὸ τελευταῖο κεφάλαιο θὰ πρέπει νὰ παράγει μία διαλεκτική αποκωδικοποίηση τῆς ἰδίας τῆς ιστορίας ἀσχετα μὲ τὸ πραγματικό θέμα. *Der grössten Spaisung*. Μέσα ἀπ' τὸ ὁποῖο ολοκληρώνεται ἡ «εὐμορφη» υφολογικὴ οργανικότητα τοῦ ἔργου σὰν σύνολο.

Βέβαια, αὐτὸ εἶναι εὐληπτο ἀκόμη καὶ χωρὶς μιά σειρά αὐτοῦ τοῦ εἶδους (ὄχι μέσα ἀπ' τὴν πλοκὴ, ἀλλὰ ἀπλᾶ συνδεδεμένα). Παραδόξως, ὅμως, ἓνα αὐθαίρετο μικρὸ βῆμα πίσω ἀπὸ τὴν τελικὴ μορφή πάντα δίνει ἐμφαση στὸ ἐξοχὸν τῆς δομῆς. Ἐτσι, ἦταν καλὸ ὅτι Ὁ ΣΟΦΟΣ ἈΝΘΡΩΠΟΣ δὲν ἦταν ἀπλῶς μία ἐπιθεώρηση, ἀλλὰ ἀναθεωρημένος **Ὁστρότσκυ!**

Ἡ διαδοχικὴ σειρά διευθέτησης τῶν διίσταμένων στοιχείων μποροῦσε τελικὰ νὰ προχωρήσει ἐντελῶς διαφορετικὰ ἐπίσης. Τὸ τελικὸ κεφάλαιο εἶναι πάνω στὸν ταξικὸ ἀγῶνα· ἡ μικρὴ ιστορία θάπρεπε ἐντοῦτοις νὰ δομηθεῖ νὰ κερδίσει τὸ μεγαλύτερο πλεονέκτημα ἀπὸ τὴν διαλεκτικὴ του ἀποκάλυψη.

Τὰ στοιχεῖα τῆς *historiette* τῆς ἰδίας εἶναι ἔτσι κυρίως ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα μὲ τὴ μορφή τῶν λογοπαιγνίων παρέχουν τὴν ὥθηση πρὸς τὴν ἀφαίρεση καὶ τὴ γενίκευση (μηχανικὰ ελατήρια γιὰ δείγματα διαλεκτικῶν στάσεων πρὸς τὰ γεγονότα).

Ἡ *historiette* σὰν σύνολο: τὸ υλικὸ γιὰ μιά διαλεκτικὴ ἀποκάλυψη μέσα ἀπὸ ἓνα συντριπτικὰ παθητικὸ τελικὸ τμήμα. Αὐτὸ, ἐπίσης, [θὰ πρέπει νὰ δομηθεῖ] κατὰ τὸν δυνατό γκριζὸ καὶ συνηθισμένο τρόπο.

Γιὰ παράδειγμα, ὅπως συμβαίνει ἀκριβῶς μὲ τὶς ἀρετὲς νοικοκυράς τῆς συζύγου Γερμανοῦ εργάτη, πού ἀποτελεῖ τὸ μεγαλύτερο κακὸ, τὸ δυνατότερο ἐμπόδιο σ' ἓνα επαναστατικὸ ξεσηκωμὸ μὲ τὸ γερμανικὸ περιβάλλον ἀναφοράς. Ἡ σύζυγος ἐνός γερμανοῦ εργάτη θὰ ἔχει πάντα κάτι ζεστό γιὰ τὸ σύζυγό της, δὲν θὰ τὸν ἀφήσει νὰ πεινάσει ἐντελῶς. Καὶ ἐκεῖ εἶναι ἡ ρίζα τοῦ ἀρνητικοῦ ρόλου της πού ἐπιβραδύνει τὸν ρυθμὸ τῆς κοινωνικῆς ἀνάπτυξης. Στὴν πλοκὴ αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ πάρει τὴ μορφή τοῦ «ζεστοῦ — ἀποπλύματος» καὶ τὴν ἐνῆλα

αυτού σέ παγκόσμια κλίμακα. Ένας μεγάλος κίνδυνος: νά μήν υποκύψουμε στήν *niaiserie* μέσα από υπερβολική υπεραπλοποίηση: «είναι πολύ πιθανό»....

Σήμερα, μέ μιά συνηθισμένη υποτροπή σέ κυκλική σύνθεση τής Σεχραζάντ, Tut-nameh²¹, ιστορίες τού Hauff. Εξήγησα στόν Γκρίσα τούς μηχανισμούς τής μελέτης τού ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ σέ περίληψη ενώ σ' ένα αυτοκίνητο ανάμεσα στή Στρασνάγια καί τήν Πύλη Πετρόβσκυ (ή ίσως μετά τό Νικίσκυ — δέν θυμάμαι). Ενώ γυρνούσαμε σπιτί απ' τής Σούμπ²² όπου μάς σέρβιραν σοκολάτα μέ πάσχα καί γλυκό...

Voici

Μέσα σ' ολη τήν εικόνα ή σύζυγος μαγειρεύει σούπα γιά τόν άντρα της πού επιστρέφει, N.B. Μπορεί νά χρησιμοποιηθούν δύο θέματα γιά νά διασυνδεθούν στο μοντάζ: Η σύζυγος πού μαγειρεύει σούπα καί ό άντρας πού επιστρέφει σπιτί. Εντελώς ανόητο (εν τάξει γιά τά πρώτα στάδια μιάς υπόθεσης πού δουλεύεται ακόμη): στο τρίτο μέρος (γιά παράδειγμα) ή διασύνδεση μεταφέρεται απ' τό πιπέρι πού βάζει στο φαγητό. Πιπέρι, κόκκινο καυτερό πιπέρι. Τό νησί τού Διαβόλου. Ο Dreyfus. Γαλλικός Σωβινισμός. Η Figaro στά χέρια τού Kurrp. Πόλεμος. Πλοία βυθισμένα στο λιμάνι. (Προφανώς όχι σέ τέτοια ποσότητα)! N.B. Καλό στήν αιφνιδιότητά του — μετάβαση: **πιπέρι** — Dreyfus — Figaro. Θά ήταν καλό νά καλύψουμε τά βυθισμένα Εγγλέζικα πλοία (σύμφωνα μέ τόν Κούσνερ 103 ΜΕΡΕΣ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ) μέ τό καπάκι μιάς κατσαρόλας. Θά μπορούσε ακόμη νά μήν είναι πιπέρι — αλλά παραφίνη γιά φούρνο καί μεταφορά μετά στο **πετρέλαιο**²³.

Κεφάλαιο 4 (5, κλπ δίπλα στο τελευταίο — κωμικό, φαρσοειδές):

Κάλτσα γυναίκας γεμάτη τρύπες καί παράλληλα μιά μεταξωτή σέ διαφήμιση εφημερίδας. Αρχίζει μέ μιά κίνηση σάν τίναγμα νά πολλαπλασιάζεται σέ 50 ζευγάρια πόδια. Επιθεώρηση. Μετάξι. Η μάχη γιά τό εκατοστό τής μεταξωτής κάλτσας. Οι έχοντες μανία μέ τήν αισθητική τό ευνοούν. Οι αρχιεπίσκοποι καί η ηθική είναι εναντίον του.

Mais ces pantins χορεύουν πάνω στά κορδόνια πού τραβάνε

οι μεγαλοβιομήχανοι και οι γυρολόγοι φορεμάτων πού μαλώνουν ο ένας με τον άλλο. Τέχνη. Άγια Τέχνη. Ηθική. Άγια ηθική.

Στό τελευταίο κομμάτι, η σούπα είναι έτοιμη. Μιά φτωχή σούπα. Ο σύζυγος επιστρέφει. «Κοινωνικά» πικραμένος. Τό ζεστό υγρό — συμβιβαστικά ξεπλένει τό πάθος. Θέα από αιματηρούς ακροβολισμούς. Και τό πιό φρικιαστικό απ' όλα — κοινωνική αδιαφορία (ιση) με τήν κοινωνική προδοσία. Αίμα, ο κόσμος στίς φλόγες τού κατακλυσμού. Ο Στρατός Σωτηρίας. Ο Μάχιμος Κλήρος κλπ. Ο άντρας αγκαλιάζει τόν σκελετό τής γυναίκας του. Τραβάνε ένα καλομπαλωμένο πάπλωμα. Μιά έκπληξη, (γιά ειλικρινή λυρισμό) — αυτή τού δίνει ένα φτηνό τσιγάρο. Συναισθηματισμός πού είναι πολύ πιό τρομερός στό περιβάλλον αναφοράς τής τελικής φρίκης. Τό πάπλωμα τραηγμένο. Κάτω απ' τό κρεβάτι — ένα δοχείο. Με τή λαβή σπασμένη. Αλλά είναι ένα δοχείο, τό ίδιο κάνει...

Πρός το παρόν, μετά τόν Tut-nameh, αυτό είναι εξοργιστικό. Εδώ κι εκεί παρ' όλα αυτά — δέν είναι κακό. Τροποποίησε τά μέρη με τό υλικό κατά τόν δυνατό οξύ τρόπο και οδήγησε τά σ' ένα αποτέλεσμα ταξικής φύσης.

Πρόβλημα θάρους τού υλικού πού μπορεί νά μπει. Νά λυθεί με μία άπιστευτη **υποταγή** και με τόν χειρισμό κάθε μέρους ολοκληρωτικά **κατά τόν δικό του τρόπο**.

Ίσως ένα μέρος ακόμη και παιγμένο, με δύο χαρακτήρες — ganz feir. Ένα άλλο, όλο από επίκαιρα κλπ. Ο χαρακτήρας τού υλικού πού παρουσιάζεται απαιτεί οικονομία. Ο αρχαίος κινηματογράφος τραβούσε **ένα γεγονός από πολλές οπτικές γωνίες**. Ο νέος συγκεντρώνει μία οπτική γωνία από πολλά γεγονότα.

N.B. Πώς θά φαίνεται στην εφαρμογή; Όποιος ζήσει θά δει!

Εξ' άλλου «οι θεοί» συμπυκνώθηκαν σέ 15 μέτρα φίλμ!

N.B Κάθε τι έχει γραφτεί με **τερατώδη** αμφιβολία. Ακόμα είναι πολύ κατάλληλο μόνον γιά μία ατομική περίπτωση. Περιπτώσεις πολύ πρὸς τά αριστερά (σάν τούς «θεούς») χρειάζονται.

Πρέπει νά υπάρχει ένα κεφάλαιο πάνω στήν υλιστική ερμηνεία τῆς ψυχῆς. Τό κεφάλαιο πάνω στά αντανakλαστικά. Ολόκληρο θά μπορούσε νά δομηθεῖ γύρω ἀπό μιὰ γυναίκα καί μιὰ σειρά ἀπό αντανakλαστικά. Κίνητρα διάφορα. Ερωτικό. Εντελῶς μηχανικό. Μιά περίπλοκη σειρά ἀπό αντανakλαστικά ἐντός συνθήκης. μιὰ κατάδειξη μηχανισμῶν συνδυαστικῆς σκέψης, κλπ.

Νά ἐκθέσουμε τοὺς μηχανισμούς τῶν καταστάσεων μιᾶς ψυχῆς μέ, ας ποῦμε, τίς συγκινήσεις πού προκαλοῦνται ἀπό τή διαδικασία μιᾶς κηδείας. Ἡ ἀπώλεια τοῦ ἀρσενικοῦ. Τό χάσιμο ἐκείνου πού κερδίζει τὸ ψωμί. Οἱ κληρονόμοι, κλπ. Καί ὅλος αὐτός ο κυνισμός συγκεντρώνεται ἀντίστροφα γιά νά σχηματίζει μιὰ συγκινητική πορεία τῶν θρηνοῦντων.

Θά προκαλέσουμε μιὰ καίρια σύγκρουση ἀνάμεσα στό **ερεθισμα καί τόν τελικό σύνδεσμο** μιᾶς περίπλοκης αλυσίδας αντανakλαστικῶν κατὰ συνθήκη· ὅπου πιά δέν φαίνεται νά υπάρχει ἐσωτερική σύνδεση. Τρομερά σκληρό, φυσικό ἐρεθισμα (ειδικά κακὸ — τὸ ἐρωτικό! — καί σάν τελευταῖος κόμβος, κάποια πράξη μιᾶς ἐξαιρετικά ἀνυψωμένης (σχετικά θυσιαστικῆς) πνευματικότητος.

Ν.Β Θά ἦταν πράγματι ἀστεῖο νά προσλάβουμε στήν ομάδα τῶν ἡθοποιῶν τήν Χόχλοβα²⁴ γιά τέτοια γυναίκα. Μπορεῖ νά εἶναι πολὺ διασκεδαστική σάν κάποιος ἀσχημος πού γίνεται ὁμορφος τελικά.

Καί μετὰ, σέ μιὰ συγκεντρωτική στιγμή, νά ἀναπαράγουμε τοὺς μηχανισμούς τοῦ ἐρεθίσματος. Νά ὀδηγήσουμε κατόπιν τὸ κοινὸ μέσα ἀπὸ μιὰ σειρά ἐρεθισμάτων - φιλμ σ' ἓνα ὀρισμένο συγκινησιακὸ ἀποτέλεσμα, καί μετὰ νά δώσουμε τὸν ἐνδιάμεσο τίτλο:

Καλῶς λοιπόν, τώρα φθάσατε στήν κατάσταση....κλπ κλπ. Γιά κάθε κεφάλαιο — οἱ δικές του ἀρχές φιλικῆς προσαρμογῆς. (1:45 π.μ.)

Στόν ΠΡΟΒΟΛΕΑ ΝΟ.14 (132), η αυτοβιογραφία του Grosz: «Είχα ένα ενοχλητικό συναίσθημα εκείνη τήν εποχή ότι θά έπρεπε νά εκφράσω καί νά μεταφέρω στή ζωγραφική κάτι παρόμοιο μ' εκείνο πού εξέφραζε ο Zola στη δουλειά του....

Θέλω ν' αρχίσω έναν ολόκληρο κύκλο εικόνων αυτού του είδους, πού νά έχει αυτό τό στοιχείο όπως μιá χαριτωμένη φράση τής αργκό τών καλλιτεχνών ο καθένας θέλει νά δοκιμάσει στή γλώσσα του....»

Καί εδώ, από τήν ίδια πηγή, γιά τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ:

«....ήταν καταπληκτική εποχή, όταν κάθε τι ήταν κατάμεστο μέ τό συμβολισμό τού πολέμου, όταν κάθε θάζο τεχνητού μελιού ήταν διακοσμημένο μέ ένα σιδερένιο σταυρό, δεύτερης ποιότητας· όταν τό «ο Θεός ας τιμωρήσει τήν Αγγλία» ήταν τυπωμένο στό πίσω μέρος κάθε γράμματος... Όταν παλιές δερμάτινες θαλίτσες γίνανε στρατιωτικές μπότες καί όλος ο στρατιωτικός χυλός, ήταν τόσο διαβρωτικός πού έκανε τρύπες στό τραπεζομάντηλο. Μόνο τό ανθρώπινο στομάχι μπορούσε νά τόν αντέξει!...»

Ν.Β Θα ήταν καλό νά δείξουμε παιδιά νά τρώνε πολύ χυλό καί τίς σταγόνες πού πέφτουν νά κατατρώνε τό τραπεζομάντηλο.

Εδώ, επίσης (σύμφωνα μέ τίς ιστορίες τού Ermiler γιά τό Βερολίνο) — νά μπουν οι ακταιωροί γιά τά ποτήρια μπύρας πού νά γράφουν — «Η Γερμανία δέν μπορεί νά ζήσει χωρίς αποικίες, ρύζι, πιπέρι, κλπ. — όλα θά τά πάρουμε από τίς αποικίες. Η Αγγλία μάς πήρε τίς αποικίες κλπ».

Τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ θά αφιερωθεί — τυπικά — στή Δεύτερη Διεθνή! Πρέπει σίγουρα νά είναι «περιχαρείς»! Διότι είναι

δύσκολο νά συλλάβει κανείς άλλη πιό καταστροφική επίθεση κατά τῆς σοσιαλ-δημοκρατίας σ' ὅλες τῖς πλευρές ἀπὸ τὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.

Ἡ πλευρὰ τῆς μορφῆς αφιερώνεται στὸν Joyce.

Τὸ περίγραμμα τῶν γεγονότων κατὰ ἱστορικὴ σειρὰ. Γιά παράδειγμα, στὸ τμήμα τῆς φάρσας, μιὰ διπλοτυπία ἀπὸ τὸ σύγχρονο επισκοπικὸ κλῆρο ἕως ἐκεῖνο τοῦ Βοκκακίου τοῦ Φονταίν καὶ τοῦ Ραμπελαί. Κατὰ κανένα τρόπο διαδοχικά, ἀλλὰ *durcheinander*. Εξ' ἄλλου τὰ μοντέλα καὶ τὰ κοστοῦμια τῆς ἐκκλησίας εἶναι ἀκόμη μεσαιωνικά ὥπως καὶ ὅλη μας ἡ διδασκαλία.

Ἡ συνέχεια μιᾶς σειρᾶς δὲν θὰ ἔπρεπε μὲ κανένα τρόπο νά εἶναι διαδοχικὴ ὥπως σὲ μιὰ κάποια πλοκὴ — νά ἀποκαλύπτεται κατὰ ἓνα λογικὰ προοδευτικὸ τρόπο κλπ. Μιὰ **συνδυαστικὴ ἀποκάλυψη**. Τότε δὲν προκαλεῖ φόβο τὸ ποσὸν τῶν μέτρων τοῦ φιλμ. Μερικὲς φορές *les debris d' action* εἶναι αυθαίρετα σὰν τὴν πλοκὴ, συνεχὴ. Ἀλλὰ ποτὲ «ο μεταξοβιομήχανος νά μὴ μεθάει ἓναν ἐπίσκοπο». Fie!!

Σύμφωνα μὲ τὴ γραμμὴ Dreyfus. Ἡ δίκη ὥπως παρουσιάζεται στοῦ Daumier τῇ *ventre législatif*. Ὅλες οἱ ἀμαρτίες τοῦ καρδινάλιου νά ἐμφανίζονται μὲ δικανικὸ *tyrag*²⁵. Ἡ, ἀκόμα καλλιτέρα, μιὰ καὶ μοναδική, μὲ δέκα πτυχὲς ἀγκαλιάζοντάς τες ὅλες. Μετὰ ὅλα **εξελίσσονται** κατὰ τρόπο κουκλοθέατρου. Τὸ χέρι τοῦ Γενικοῦ τοῦ Προσωπικοῦ ἢ κάτι παρόμοιο πού *fait sauter les pantines* (στὴν *Chambre constitutionnelle* καὶ ὁ *Louis Philippe* ἀπὸ τὸν Daumier!)

Σ' ἓνα σχέδιο αὐτοῦ τοῦ εἶδους, οἱ παραλληλισμοὶ — παράλληλα ρεῦματα — ἔχουν **μετασχηματισθεῖ** σὲ προοδευτικὰ συνδυασμένες σειρές. **Πολὺ σπουδαῖο.**

Θά ἦταν καλὸ νά κινηθούμε ἀπὸ τῖς μαριονέτες σ' ἓνα κουκλοθέατρο γιὰ παιδιὰ (πολλὰ λεπτὰ εἶδη) μὲ σωβινιστικὲς κούκλες πού ἔχουν ἐκπαιδευθεῖ στὸν σωβινισμό ἀπ' τὴ κούνια — καὶ μετὰ σὲ μιὰ κίνηση τύπου ὀρδῆς *Gott - strafe - England*.

Υπάρχουν ἀτελείωτα δυνατὰ θέματα γιὰ κινηματογράφηση στὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ (τιμὴ, εἰσόδημα, νοίκι) — γιὰ μᾶς, τὸ θέμα εἶναι **ἡ μέθοδος τοῦ Μάρξ**.

Τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ, σ' αυτά τὰ πρόχειρα χαρτιά, δέν εξαντλεί όλες τίς νέες πιθανότητες. Πρέπει νά τό θυμάσαι αυτό πολύ σταθερά. Ίσως, αν και, θά μπορούσε νά εξηγηθεί σ' αυτό τό στάδιο.

Ο Γκρισα λέει ότι τό προσχέδιο μάς είναι ακόμη γενικά προσιτό στήν παρθενική του κατάσταση.

Εν τούτοις αρχίζουμε νά τό μετατρέπουμε σέ κάτι προσιτό μόνον pour les raffinés. Παρ' όλα αυτά θά ήταν λογικό νά μὴν αντιστρέψουμε τό κάθε τι μέχρι τό τέλος. Αντίθετα αυτό πρέπει νά γίνει αργότερα.

...Μιά σωστή δομή απ' τόν ΟΚΤΩΒΡΗ — από τό ένα μέρος ένα επικαιρικό κομμάτι μαζί μέ δύο ή τρεῖς «συγκινησιακές» φορτίσεις μέσα στά ὅρια τοῦ υλικοῦ τοῦ φιλμ («η γέφυρα» καί «η ἀνοδος»).

Επίσης σκέψου γι' αὐτές τίς συγκινησιακές φορτίσεις μέσα στά κομμάτια τοῦ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.

Αλλά προσπάθησε παρ' όλα αυτά, νά τίς δημιουργήσεις μέ τόν τρόπο τῆς ἀνόδου τοῦ Κερένσκυ — χρησιμοποιώντας εκείνες τίς αρχές καί ὄχι τίς παλιές τῆς γέφυρας.

Απολύτως ειδικό θά εἶναι τό πρόβλημα τῆς εικόνας καί τῆς σύνθεσης κάδρου γιά τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ.

Η ἰδεολογία τοῦ συμπτωματοῦ κάδρου πρέπει νά εξετασθεῖ ολοκληρωτικά. Πῶς; Ἀκόμη δέν μπορῶ νά πῶ. Χρειάζεται πειραματική δουλειά. Γι' αὐτό εἶναι τρελλά αναγκαῖο πρῶτα νά φτιάξουμε τό ΓΥΑΛΙΝΟ ΣΠΙΤΙ²⁶ στό ὁποῖο η (συνήθης) ἰδέα τοῦ κάδρου εἶναι ὅτι συμβαίνει μέ τήν δομή τῶν πραγμάτων στά κομμάτια τοῦ ΟΚΤΩΒΡΗ καί στήν ὅλη δομή τοῦ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.

Υπάρχει ακόμη μιά ἄλλη μεταβλητή ἀντί τῆς σούπας στήν περίπτωση πού τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιορίζεται (στή βασική του ἰντριγκα) σέ παγκόσμια κλίμακα καί τῇ Δεύτερῃ Διεθνῇ ἢ τό «παιδαγωγικό» πλαίσιο τῶν Σοβιετικῶν συνόρων.

Νά δείξουμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο η ἀκαταστασία μας (απουσιομανία, χουλιγκανισμός κλπ) εἶναι κοινωνική προδοσία τῆς εργατικῆς τάξης σάν σύνολο. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι αὐτό εἶναι πολύ σκληρό καί λιγώτερο μνημειώδες. Εν τούτοις πῶς

σπουδαίο, κοινωνικά, γιά νά χτυπήσει τό προδοτικό μέτωπο
στό σύνολό του.

11 Απρ.

Γιά τήν επανάληψη.

Από τήν άποψη τής διαλεκτικής ανάλυσης, δηλαδή, ανά-
λυση στίς αντιθέσεις, μιά πορεία αυτού τού είδους είναι πολύ
καλή. Τήν είχαμε σέ κάποια έκταση στο «Η επίθεση τής 18
Ιουν.» (nach meinen Kompositionsvorschag):

Ιούνιος 18 - τά νικηφόρα μέρη· Ιούνιος 18 - η φρίκη τών
οβίδων πού εκρήγνυτο· Ιούνιος 18 - η πατριωτική διαδηλώωση
τού Πλεχάνωφ στόν καθεδρικό τού Καζάν· Ιούνιος 18 - αμεί-
λικτα οπλισμένα αυτοκίνητα προσπαθούν νά επιτεθούν στο
σημείο X· Ιούνιος 18 - αμέτρητες διαδηλώσεις διαμαρτυρίας,
εγκατάλειψη τών εργοστασίων· Ιούνιος 18 - τό σόκ τών ταγ-
μάτων κλπ κλπ· Ιούνιος 18 ένα κρεμασμένο σώμα σ' ένα (τη-
λεγραφικό) καλώδιο.

Αυτό είναι προφανώς ένα μοντέλο διαλεκτικής κατάδει-
ξης. Δέν φαίνεται. Πολύ λυπάμαι.

Notez άλλη μιά φορά τήν ενότητα τών διατίτλων!!! όπως
στούς «θεούς» και (αντιστρόφως) στόν Κερένσκι.

Σ' αυτό τό επίπεδο κάποιος θά μπορούσε νά λύσει:

Ein Paar seidene Strumpfe - τέχνη

Ein Paar seidene Strumpfe - ηθική

Ein Paar seidene Strumpfe - εμπόριο και αναγνωρισμός

Ein Paar seidene Strumpfe - Ινδές που εξαναγκάζονται νά επωά-
σουν τά κουκούλια μεταφέροντάς τα στίς μασχάλες τους.

20 Απρ.

Τί συμβαίνει στίς «άσπιλες παρθένες» du monent αρχίζω νά
μιλάω γιά τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ και τή διανοητική προσέλευση! Ο

Γραμματέας τού καλλιτεχνικού Συμβουλίου τής Σοβκίνο d' un côté (κομσομόλ) και ένα παλιό ενεργό μέλος τής Πολωνικής αντίστασης de l' autre και οι δυό καταπεισμένοι. Και οι δυό εντελώς ικανοί νά εκστασιασθούν. Υποστηρίζουν τόν συναισθηματισμό στη δουλειά μου. Μιλάνε για ζεστασιά πού πρέπει νά διατηρηθεί στη δουλειά μου. Νά δημιουργήσουμε... Tres drôle. Εκείνοι «οι αγνοί στην καρδιά» — μιλάνε τήν αλήθεια;

Νομίζω ότι η διανοητική προσέγκυση μέ κανένα τρόπο δέν αποκλείει τόν «συναισθηματισμό» εξ' άλλου, μιά πράξη αντανάκλασης γίνεται αντιληπτή σάν η παρουσία ενός αποτελέσματος. Τό ζήτημα τών δρόμων επήρειας και προοπτικής εκείνου des zur Offenbarung Möglichen — πιθανότητες στην περιοχή εκείνου πού είναι δυνατόν νά εκφραστεί — ευχαριστώ σ' εκείνους ειδικά τούς νέους δρόμους. Η **διατήρηση** τού εξελικτικού αποτελέσματος **επιβάλλεται** και δέν αποκλείεται καθόλου στην πράξη: π.χ. Η steigt τού Κερένσκυ έχει τό δικό της Lachalven!

22 Απρ.

Όγκονεκ Νο 17, Απρ. 22, 1982 δημοσίευσε για τό Κ(ΕΦΑ-ΛΑΙΟ) και γενικά:

Ένα ταχυδρομικό κουτί για έκθετα. Στην Αθήνα σ' ένα δρόμο κοντά σ' ένα ορφανοτροφείο, έχει τοποθετηθεί ένα κουτί στο οποίο οι μητέρες μπορούν ν' αφήσουν τά μωρά τους. Τό μωρό αμέσως ανακαλύπτει τόν εαυτό του πάνω σ' ένα μικρό στρώμα. Κάθε δυό ώρες τό κουτί ελέγχεται και τό περιεχόμενο του παραλαμβάνεται απ' τό ορφανοτροφείο. Αυτή η τελειωμένη εγκατάλειψη τών μωρών έχει επιπλέον τήν πρωτοτυπία της όπως και θέβαια μειονεκτήματα. Για φανταστείτε, π.χ. ότι τρία μωρά εγκαταλείπονται μέσα σέ δύο ώρες. Τό πρώτο δέν πρέπει νά νοιώθει πολύ καλά. [εικόνα τού κουτιού].

Εντελώς έξοχο υλικό «συμπιέσιμο» μέχρι τού σημείου τής

«ειρωνίας». Αστική κουλτούρα και φιλανθρωπία.

«Στόν τομέα τής κουλτούρας, τὰ επαγγελματικά καί τεχνολογικά επιτεύγματα τής αστικής τέχνης είναι μεγάλα. Ειδικά σπουδαίες γιά τὸ προλεταριάτο είναι οἱ επιτεύξεις τών τελευταίων δεκαετιών, στίς οποίες μέθοδοι σχεδιασμένης προσέγγισης γιά καλλιτεχνική δημιουργία — χαμένης στούς καλλιτέχνες ὡς αντιπροσώπους τοῦ μικροαστισμοῦ ἔχουν αποκατασταθεῖ καί υψωθεί μέχρι τοῦ σημείου τής επιστημονικῆς ἀνάλυσης καί σύνθεσης. Ἡ διαδικασία λοιπόν θεσπίζοντας τή διάτρηση τής δημιουργικῆς πορείας μέ διαλεκτικές καί υλιστικές ἀρχές, πράγμα πού ἀκόμη δέν ἔχουν διαπιστώσει οἱ καλλιτέχνες, συντιστά τὰ ἀκατέργαστο υλικό γιά μιά μέλλουσα προλεταριακή τέχνη.»

Αὐτό ἦταν μεγάλη συνεισφορά σέ μιά ἀνάλυση γιά τίς τέχνες.

Ἡ τραγωδία τών συμερινών «αριστεριστῶν» συνίσταται στό γεγονός ὅτι ἡ ἀκόμη ἐλλιπῆς ἀναλυτική διαδικασία θρίσκεται σέ μιά κατάσταση ὅπου ἀπαιτεῖται σύνθεση... **Σέ νέα θέματα.** Ἦταν πράγματι σπουδαῖο νά δείξουμε τήν **τακτική** στόν (ΟΚΤΩΒΡΗ) καί ὄχι τὰ γεγονότα. Τά πιό σπουδαία καθήκοντα σέ μιά μορφωτική ἐπανάσταση δέν εἶναι μόνο **διαλεκτικές διαδηλώσεις ἀλλά καθοδήγηση στή διαλεκτική μέθοδο, ἐπίσης.**

Δοθέντων τών δεδομένων πού διατίθενται στόν κινηματογράφο, τέτοια καθήκοντα δέν εἶναι ἀκόμη επιτρεπτά. Ὁ κινηματογράφος δέν κατέχει ἐκεῖνα τὰ μέσα ἐκφράσης, ἐφ' ὅσον, μέχρι τώρα δέν ἔχει υπάρξει ἀπαιτήση γιά τέτοια καθήκοντα· μόνο τώρα ἀρχίζουν νά προσδιορίζονται.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η εικόνα είναι τὸ δελτίο νέων πού κολλάνε στοὺς τοίχους τῶν εργοστασίων καὶ ἄλλους δημόσιους χώρους.

2. «Ξαφνικά...» ἡ μοναδική λέξη διατίτλου πού προηγείται ἀμέσως τοῦ πλάνου πού ἀρχίζει ἐκεῖνο τὸ τμήμα στὸ (ΠΟ-TEMKIN) τοῦ Αἰξενστάϊν πούναι γνωστὸ σάν (σεκάνς), τῆς Σκάλας τῆς Οδησοῦ.

3. Η σεκάνς στὸν (ΟΚΤΩΒΡΗ) στὴν οποία ἀναφέρεται ἐδῶ ὁ Αἰξενστάϊν περιγράφεται ὅπως ἀκολουθεῖ παρακάτω στὸ δοκίμιό του: «Μιά διαλεκτικὴ προσέγγιση τῆς Φιλμικῆς Μορφῆς» στὸ βιβλίο *Μορφὴ τοῦ Φίλμ*: «Μὲ τὴ βροντὴ τῶν κανονίων τοῦ Ποτέμκιν, ἓνα μαρμάρينو λιοντάρι ἀνασηκώνεται, σὲ διαμαρτυρία ἐναντι τῆς αἱματοχυσίας στὰ σκαλιά τῆς Οδησοῦ. Συνετέθη ἀπὸ τρία πλάνα τῆς Αλοουόκα στὴν Κριμαία: ἓνας κοιμισμένος λέων, ἓνα ξύπνιος κι ἓνας πού ἀνασηκώνεται. Τὸ ἀποτέλεσμα πέτυχε μὲ τὸν σωστὸ υπολογισμό τοῦ μήκους τοῦ δευτέρου πλάνου. Ἡ υπέρθεση τοῦ πρώτου πλάνου παράγει τὴν πρώτην πράξη. Αὐτὴ οριοθετεῖ τὸν χρόνο γιὰ νὰ ἐπιβάλλει τὴν δευτέρη θέση στὸν ἐγκέφαλο. Ἡ υπέρθεση τῆς τρίτης θέσης στὴ δευτέρη παράγει τὴ δευτέρη πράξη: καὶ τὸ λιοντάρι τελικὰ σηκώνεται».

4. Ἡ χρῆση τῆς ιδέας τοῦ υπέρτονου ἐξελίσσεται σ' ἓνα ὀρισμένο στάδιο στὴν επέκταση καὶ ριζοσπαστικοποίηση τῆς θεωρίας τοῦ Αἰξενστάϊν καὶ τῆς πρακτικῆς, τοῦ μοντάζ, στὴ δουλειὰ του πάνω στὴ *Γενικὴ Γραμμὴ* (μὲ ἄλλον τίτλο *Τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Νέο* καὶ περιγράφεται στὸ δοκίμιο τοῦ «Ἡ Φιλμικὴ Τέταρτη Διάσταση» σάν τὸ «πρῶτο φιλμ πού μονταρίστηκε πάνω στὴν ὀπτικὴ ἀρχὴ τοῦ υπέρτονου. Τὸ μοντάζ τοῦ *Παλιὸ καὶ Νέο* εἶναι φτιαγμένο μ' αὐτὴ τὴν ἐιδικὴ μέθοδο. Χτισμένο, ὄχι σὲ ἐιδικὰ κυριάρχα στοιχεῖα ἀλλὰ παίρνει σάν ὁδηγὸ τὸν ὀλοκληρωμένο ἐρεθισμό μέσα ἀπ' ὅλα τὰ ἐρεθίσματα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πρωτότυπη περιπλοκὴ τοῦ μοντάζ μέσα στὸ πλάνο, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ σύγκρουση καὶ τὸν συνδυασμὸ τῶν ἀτομικῶν ἐρεθισμάτων πού εἶναι σύμφυτα μέσα του.

«Αὐτὰ τὰ ἐρεθίσματα εἶναι ἐτερογενὴ ὅσον ἀφορὰ τὶς ἐξωτερικὲς τοὺς φύσεις ἀλλὰ ἡ ἀντανεκλαστικὴ φυσιολογικὴ

τους ουσία τὰ δένει σέ μιά σιδερένια ενότητα. Φυσιολογική μέχρι τοῦ σημείου πού θεωρεῖται (ψυχική) κατ' ἀντίληψιν καί δέν εἶναι παρά η φυσιολογική διαδικασία μιάς υψηλότερης νευρικής δραστηριότητος.

«Κατ' αὐτό τόν τρόπο, πίσω ἀπ' τή γενική ἐνδειξη τοῦ πλάνου, η φυσιολογική σύνοψη τῶν δονήσεων τοῦ *σάν ολότῃ-τα*, σάν μία περίπλοκη ενότητα τῶν ἐκδηλώσεων ὅλων τοῦ τῶν ἐρεθισμάτων, εἶναι παρούσα. Αὐτό εἶναι τό εἰδικό «αἰσθημα» τοῦ πλάνου, πού παράγεται ἀπ' τό πλάνο σάν σύνολο.... Ὅπως σ' ἐκείνη τή μουσική πού εἶναι βασισμένη στή διττή χρήση τῶν *υπερτόνων* (οἱ μουσικές αναφορές πού παρατίθενται ἀλλοῦ σ' αὐτό τό ἴδιο κείμενο εἶναι τοῦ Debussy καί τοῦ Σκριάμπιν).

5. Ο Πουντόβκιν παραθέτει ἓνα τμήμα μιάς μεγάλης σε-κάνς στόν ΟΚΤΩΒΡΗ τοῦ Αἰξενστάιν γνωστής ως «Ἡ ἀνοδος τοῦ Κερένσκυ» στήν οποία τό σχῆμα καί οἱ δυναμικές τῆς κεριέρας τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν Μενσεβίκων συντέμνονται. Αὐτή η σεκάνς ἐξοχῇ στή χρήση τῆς χωρικής καί χρονικής ἐκτασης, ἀποτελεῖ μία ὀπτική τροπή υπερβολικῆς ειρωνίας — κωμική κατὰ οἷον τρόπο ως πρὸς τό ἀποτέλεσμα. Ο Αἰξενστάιν θά ἀναφέρεται σ' αὐτή ἀπό καιροῦ εἰς καιρόν σ' αὐτά τὰ ἡμερολογιακά κατὰστιχα. Εἰς εἶναι μιά περιγραφὴ τοῦ παρμένη ἀπ' τήν «Διαλλεκτικὴ προσέγγιση τῆς Φιλμικῆς Μορφῆς», σάν παράδειγμα διανοητικοῦ κινηματογράφου: «Ἡ ἀνοδος τοῦ Κερένσκυ στήν ἐξουσία καί η δικτατορία μετὰ τὸν ξεσηκωμό τοῦ Ιουλίου τοῦ 1917. Ἐνα κωμικὸ ἀποτέλεσμα δημιουργήθηκε ἀπ' τοὺς υποτίτλους πού ἔδειχναν τοὺς κανονικοὺς βαθμοὺς τῆς προαγωγῆς («Δικτάτωρ» — «Genaralissimo» — «Ἀρχηγὸς Ναυτικοῦ — καί Στρατοῦ» — κ.λ.π) νὰ ἀνεβαίνουν ὅλο καί πῖο ψηλὰ κομμένοι σέ πέντε μέ ἐξὶ πλάνο τοῦ Κερένσκυ πού ἀνέβαινε τα σκαλιά στό Χειμερινὸ Ἀνάκτορο, κατὰ τὸν ἴδιο ρυθμό. Εἰς ὑπάρχει μία σύγκρουση ἀνάμεσα στήν μωρολογία τῶν βαθμῶν καί στό σκαρφάλωμα τοῦ ἥρωα στὰ σκαλιά πού φέρνει τό διανοητικὸ ἀποτέλεσμα: Ἡ ἀσημότης τοῦ Κερένσκυ δειχνεται σατιρικά. Ἐχομε τὴν ἀντίστιξη μιάς κυριολεκτικῆς συνηθισμένης ιδέας μέ τὴν εἰκονισμένη πρᾶξη ἐνὸς ὀρισμέ-

νου ανθρώπου πού είναι άνισος στά ταχέως αυξανόμενα καθήκοντά του. Η ανομοιότης αυτών των δύο παραγόντων έχει σάν αποτέλεσμα την καθαρά διανοητική κρίση του θεατή εις βάρος αυτού του ατόμου. Διανοητική δυναμοποίηση».

6. Ο Μιχαήλ Μπόϊτλερ ήταν ένας παλιός κωμικός ηθοποιός του κινηματογράφου, πού είχε επηρεαστεί πάρα πολύ απ' τ' Τσάπλιν. Με την εισαγωγή των φίλμ του Τσάπλιν στη Σοβιετική Ένωση αναγκάστηκε νά παραιτηθεί κι έγινε διευθυντής ενός θεάτρου με ειδικότητα την παρουσίαση αμερικανικών φίλμ.

7. ΒΕΤΣΕΡΝΑΓΙΑ ΜΟΣΚΒΑ μία απογευματινή εφημερίδα.

8. Η αναφορά είναι στά αντεπαναστατικά επεισόδια στην Ουκρανία υπό την ηγεσία του Μάχνο.

9. Αυτό θά έδειχνε ένα ήδη υπάρχον ενδιαφέρον από μέρους του Αϊζενστάϊν γιά την ιστορία τής Μεξικανικής κατάστασης. Αυτό επρόκειτο νά ανθίσει δυό χρόνια αργότερα στη μεγάλη ατελείωτη δουλειά του γνωστή ως «Que viva Mexico» πού ανέλαβε ο Αϊζενστάϊν κατά την προσωρινή του διαμονή στο Χόλλυγουντ και προχώρησε στην επιστροφή του, τó 1931, στη Σοβιετική Ένωση.

10. Ο Μαξιμ Στράουχ, ηθοποιός, παιδικός φίλος και συγχνός συνεργάτης. Η συνεργασία τους άρχισε την εποχή των πρώιμων θεατρικών παραγωγών με τόν Αϊζενστάϊν γιά τó θέατρο τής Πρόλετ-κούλτ.

11. Αλεξαντρώφ, φίλος και συνεργάτης του Αϊζενστάϊν, καταχωρημένος σάν συνσεναριογράφος γιά τόν «ΟΚΤΩΒΡΗ» τή «ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ», καίτó «Que viva Mexico». Η συνεργασία τους σταμάτησε μετά την επιστροφή τους στη Σοβιετική Ένωση, από τις Ηνωμένες Πολιτείες και ο Αλεξαντρώφ κατευθύνθηκε πρós τή σκηνοθεσία, ειδικευόμενος στην κωμωδία.

12. Ένα παραδοσιακό Πασχαλινό γλύκισμα με ζάχαρη και βούτυρο.

13. Η γέννηση τής θεωρίας του Αϊζενστάϊν και τó στυλ του μοντάζ παρουσιάζεται στο «Απ' τó θέατρο στόν κινηματογρά-

φο». «Νομίζω ότι πρωτίστως πρέπει νά εκτιμήσουμε τίς βασικές αρχές τού τσίρκου καί τού μιούζικ χώλ γιά τά οποία είχα μιά παθιασμένη αγάπη απ' τόν καιρό πού ήμουνα παιδί. Κάτω απ' τήν επήρεια τών Γάλλων κωμικών καί τού Τσάπλιν, (τόν οποίον εμείς είχαμε ακούσει μόνον) καί τά πρώτα νέα τού φόξ-τρότ καί τής τζάζ, άνθισε αυτή η πρώιμη αγάπη.

Τό στοιχείο τού μιούζικ-χώλ προφανώς χρειαζόταν τόν καιρό εκείνο γιά τήν ανάπτυξη τής «μορφής τού μοντάζ τής σκέψης». Τό μισο-χρωματισμένο κουστούμι τού Αρλεκίνου ξαπλώθηκε πρώτα πάνω απ' τή δομή τού προγράμματος καί τελικά στή μέθοδο όλης τής παραγωγής». Μιά άλλη λαϊκή πηγή, πού αναφέρεται απ' τόν Αϊξενστάιν καί τούς φίλους του τών πρώτων χρόνων ήταν η μορφή διασκέδασης τού πάρκ «ατραξιόν» τού οποίου η ένταση τού φυσικού ερεθίσματος εξωμοιώθηκε στήν αισθητική τους δυναμική σύγκρουση, παίρνοντας θεωρητική υποστήριξη απ' τη Παβλοφική θεωρία τών αντανakλαστικών.

14. Η σεκάνς στήν οποία αυτό τό πλάνο είναι κεντρικό αποτελεί τό ανώτερο παράδειγμα χωρο-χρονικής έκτασης καί σύνθεσης πού ξεελλίσσεται στόν ΟΚΤΩΒΡΗ. Αναλύεται καί συζητείται εν εκτάσει στό δικό μου «Camera Lucida-Camera Obscura» Artforum, XII (Ιανουάριος 1973) & (ΦΙΛΜ-Τεύχος 10-Καλοκαίρι 1976).

15. Τό κυβερνητικό πρακτορείο υπεύθυνο γιά τή λύση πρακτικών προβλημάτων στή παραγωγή ενός φίλμ.

16. Τό Schuftan Effect πού επινοήθηκε τό 1925 απ' τόν Ευγένιο Schuftan, διευθυντή φωτογραφίας, είναι μία ψευδαισθητική διαδικασία σχεδιασμένη νά τελειοποιήσει, μέσα από τή χρήση περιστελλομένων μοντέλλων ζωγραφισμένων στό γυαλί, τήν ολοκλήρωση τού decor στό φίλμ. Ως εκ τούτου μείωσε τήν ανάγκη τού εξωτερικού γυρίσματος.

17. Ένα μικρό ατελές στούντιο στή Μόσχα.

18. Αυτή η μνημειώδης σεκάνς απ' τόν «ΟΚΤΩΒΡΗ» συνελήφθη καί συχνά αναφέρεται απ' τόν Αϊξενστάιν σάν τό δομικό μοντέλλο γιά «διανοητικό μόντάζ». Γι' αυτό μιλάει στή «Διαλεκτική προσέγγιση στή Μορφή τού Φίλμ». Η παρέλαση

τού Κορνίλωφ στην Πετρούπολη ήταν κάτω απ' τη σημαία στο «Όνομα του Θεού και της Πατρίδας». Εδώ προσπαθήσαμε να αποκαλύψουμε την θρησκευτική σημασία αυτού του επεισοδίου κατά ένα ορθολογιστικό τρόπο. Ένας αριθμός από θρησκευτικά είδωλα, από ένα μεγαλειώδες Χριστό Βαροque μέχρι ένα είδωλο Εσκιμώων συνδέθηκαν μαζί.

Η σύγκρουση σ' αυτή την περίπτωση ήταν ανάμεσα στην ιδέα και τον συμβολισμό του Θεού. Ενώ η ιδέα και το είδωλο φαίνονται να συμφωνούν στο πρώτο άγαλμα που παρουσιάζεται, τα δύο στοιχεία διαφοροποιούνται με κάθε είδωλο που διαδέχεται. Δαιτηρώντας την έννοια την καθαρή του Θεού τα είδωλα βαθμιαία δαιφνούν με την ιδέα μας για τον θεό, αναπόφευκτα οδηγώντας σε ατομικά συμπεράσματα σχετικά με την αληθινή φύση όλων των θεοτήτων. Σ' αυτή την περίπτωση επίσης μία αλυσίδα ειδώλων προσπάθησε να επιτύχει μία καθαρά διανοητική διάλυση, σαν αποτέλεσμα μιάς σύγκρουσης ανάμεσα σε μία προκατάληψη και μία βαθμιαία δυσφήμιση του με μελετημένο ρυθμό.

19. Αυτό το θέμα, τον καιρό που γράφε ο Αϊζενστάϊν, έμπαινε στην παράδοση του φιλμ. Το υπέρτατο και περιπλοκο παράδειγμα του, στον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή* ήταν στο στάδιο της συμπλήρωσης.

20. «Δέν αρκεί! Ένα άλλο κεφάλαιο γραμμένο στο στυλ των βιβλίων για νέα κορίτσια, ένα άλλο σύμφωνα με το πρότυπο των σχολαστικών γραφών αποτελείται μόνο από ερωτήσεις και απαντήσεις: οι ερωτήσεις αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να κάνει το τσαγερό να θράσει και οι απαντήσεις χάνονται στην απεραντοσύνη του κοσμικού και του φιλοσοφικού..»

21. Μεταφρασμένα σαν «Ιστορίες του Παπαγάλου» Περσικά κείμενα στο στυλ του Moghul, Σχολή του Akbar (1556-1605).

22. Η Εσθήρ Σούμπ η διακεκριμένη ντοκυμαντερίστρια, κυρίως η επινοήτρια του φιλμ-απάνθισμα. Χρόνια φίλη του Αϊζενστάϊν η πρώτη της δουλειά ήταν το αναμοντάρισμα του «Mabuse der Spieler, του Lang για τη διανομή στη Σοβ. Ένω-

ση. Η μαθητεία του κάτω απ' τή διακεκριμένη μοντέρ ήταν εξαιρετικά σπουδαία στην εξέλιξη τής δικής του δουλειάς.

23. Εδώ ο Αϊζενστάιν προτείνει τήν απεικόνιση μιάς διαδικασίας παραγωγής αντίστροφης, προσθέτοντας στο στόκ των τρόπων του, τὸ *υστερον-πρότερον*, κάτι πού συχνότατα καί επιτυχώς είχε χρησιμοποιήσει ο Βερτώφ.

24. Αλεξάνδρα Χόχλοβα, ήταν η πρώτης κατηγορίας ηθοποιός τού Σοβιετικού κινηματογράφου. Τό εξαιρετικό της ταλέντο, η ευστροφία της καί η εξυπνάδα της φωτίζουν ειδικά τὰ φιλμ τού συζύγου της, Λέβ Κουλέσωφ τού σκηνοθέτη καί θεωρητικού τού μοντάζ πού η μελέτη τής δουλειάς του μέ τή σειρά της είναι σπουδαία γιά τήν κατανόηση τής ίδιας τής εξέλιξης τού Αϊζενστάιν.

25. Η ιδέα αποτελεί συμπλήρωμα εκείνης τού Αϊζενστάιν γιά τή θεωρία καί πρακτική τού μοντάζ. Τό «*typage*», αναφέρεται στην παράμετρο τής ηθοποιίας καί κατ' επέκταση στην προ-φιλμική άποψη τού κινηματογράφου. Θέλω νά υπογραμίσω ότι τὸ «*typage*» πρέπει νά κατανοηθεῖ σάν ευρύτερο από απλώς ένα πρόσωπο χωρίς μακιγιάζ ἢ μία αντικατάσταση τών «φυσικά εκφραστικῶν» τύπων γιά ηθοποιούς. Κατά τή γνώμη μου, τὸ «*typage*» περιελάμβανε μία ορισμένη προσέγγιση στά γεγονότα πού αγκάλιαζαν τὸ περιεχόμενο τού φιλμ. Εδώ πάλι ἦταν η μέθοδος τής ανατολικῆς παρέμβασης μέ τή φυσική σειρά καί συνδυασμό τών γεγονότων. Ὡς πρὸς τήν σύλληψη, απ' τήν αρχή μέχρι τὸ τέλος ο «ΟΚΤΩΒΡΗΣ» εἶναι καθαρό *typage*.

26. Τὸ *Γιάλινο σπίτι*, ἦταν μία μελέτη τού Αϊζενστάιν, πού τή συνέλαβε τὸ 1926 καί ανέπτυξε παράλληλα μέ τήν κινηματογράφηση τού «ΟΚΤΩΒΡΗ» καί τὸν σχεδιασμό τού «ΚΕ-ΦΑΛΑΙΟΥ». Η δράση αὐτῆς τῆς σάτιρας πάνω στην αστική κοινωνία θά συνέβαινε σ' ένα κτίριο πού οι τοῖχοι του καί τὰ πατώματα θά ἦταν φτιαγμένα ἀπὸ γυαλί. Σ' αὐτὸ τὸ κείμενο μιά πειραματική πιθανότης υπήρχε: ἡ ἐγκλειση σ' ένα κάδρο αρκετῶν πράξεων.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στήν περίπτωση πού ο μελετητής μιλώντας γιά τό σύγχρονο σοβιετικό κινηματογράφο θά θελήσει νά επισημάνει τίς νεωτεριστικές τάσεις καί τούς προσανατολισμούς πού θ' απορρέουν απ' αυτές, ο καθορισμός μιάς συγκεκριμένης αφετηρίας θά τού είναι δύσκολος. Πολύ γενικά, η χρονολογία αυτή τοποθετείται γύρω στά 1960, άν και τήν προετοίμασαν μέ τό δικό τους τρόπο ταινίες σάν τόν «*Τεσσαερακοστό Πρώτο*» τού Τσουχράϊ ή ακόμα κι άλλες, μερικά χρόνια νωρίτερα. Απ' τά 1955 καί μετά κάνει αισθητή τήν παρουσία της καί μιά ομάδα πού κάνει πολύ προσωπικό καί ρωμαλέο κινηματογράφο στη Γεωργία: ένας γεμάτος ζωντάνια κινηματογράφος πού δείχνει σημεία επίδρασης απ' τόν ιταλικό νεορεαλισμό, στήν πραγματικότητα όμως ξαναπιάνει τήν παράδοση τού τοπικού κινηματογράφου πούχε ανθίσει κιόλας γύρω στά 1925 μέ 1935. Στό νέο ξεκίνημα οι Τσκεϊτζε καί Αμπουλάτζε είναι οι πιό γνωστοί («*Τά παιδιά ενός άλλου*», «*Στήν Αυλή μας*» κ.τ.λ.). Έχουμε λοιπόν τά πρώτα χρόνια τής δεκαετίας τού '60 μιά πληθώρα έργων διαφορετικού ύφους καί καλλιτεχνικής στάθμης, πού συμβάλλουν όλα στήν καθιέρωση ενός ανανεωτικού ρεύματος κι είναι ουσιαστικής σημασίας γιά τή νέα γενιά. «*Είμαι 20 χρονών*» τού Κούτσειφ, «*Ο έρωτας τού Αλιόσα*» (1961) τών Τουμάντωφ καί Χτσούκιν, «*Αυτός πού πάει στόν ήλιο*» τού Κάλικ, «*Ο φίλος μου ο Κόλκα*» τών Σαλτύκωφ καί Μίττα (έργο αυστηρό καί βίαιο), οι ταινίες τού Κουλτζάντωφ, κ.ά. Όλα χαρακτηρίζονται από μιά εχέμυθη ευαισθησία καί γνησιότητα δροσερή. Μεταξύ τους έργα πού στέκουν σάν ορόσημα: «*Οι εννιά μέρες ενός χρόνου*» τού βετεράνου Μιχαήλ Ρόμμ (1962), πού θεματολογικά έχει παρουσιάσει θαυμα-

στή ανανέωση και ενδιαφέρον, και τό τρυφερό, σκληρό, καυτό, «Τὰ παιδικὰ χρόνια τοῦ Ιβάν» (1962) τοῦ Αντρέϊ Ταρκόφσκι.

Γνωστό σ' ὅλους τό πλούσιο παρελθόν τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ κι' ἡ θαρειά κληρονομιά τῶν Αἰζενστάιν, Βερτώφ, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο, ἡ καί Ντονσκόϊ. Κάποια εποχή — μεταξύ 1925 καί 1940 — τό κάθε σοβιετικό φίλμ πού προβαλλόταν στή Δύση αποτελοῦσε κι ἓνα «γεγονός», ὄχι μόνο καλλιτεχνικό, ἀλλά καί πολιτικό. Ο νους πάει ἀμέσως στό «Ποτέμκιν», στή «Μάνα», στόν «Τσαπάγιεφ» καί σ' ἄλλα, πού γιά μιὰ ολόκληρη μερίδα τῆς κοινῆς γνώμης ξεπερνώντας κατά πολύ τήν ἀντίληψη ἐνός κομμουνιστικοῦ κόμματος, ἦταν συνηφασμένα μέ μιὰ στάση «μυστικιστικοῦ» θαυμασμοῦ πρὸς κάθε τι προερχόμενο ἀπ' τῇ Σοβιετικῇ Ἐνωση. Ἡ στάση αὐτή ἐδῶ καί πολλά χρόνια ἔχει χαθεῖ πιά. Μεγάλο μέρος τῶν ταινιῶν πρὶν τό 1955 καταπιάνεται μέ πολεμικά θέματα καί ἐπὶ τῆς Ἐπανάστασης ἡ τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ἦταν βέβαια ἡ τρομερή ἐμπειρία τῶν Ρώσων πού ἐγίνε βίωμά τους, ἀλλά ἀπ' τήν ἄλλη μεριά ὁ πόλεμος ἀπλοποιεῖ τὰ πράγματα γιά τὸν καλλιτέχνη, τοῦ ἐπιτρέπει ξεκάθαρες ἀπλουστευμένες λύσεις, ἀδιαίρετη πίστη, ἐνῶ τό ἴδιο τό νόημα τῆς πρόθεσης ἐπιβάλλει καί τῇ διαύγειά της. Μετά τήν καταπίεση τῆς σταλινικῆς περιόδου μέ τήν ἐνοχλητική καί ἀνασταλτική λογοκρισία της, τήν εποχή τῆς χαλάρωσης, τῆς ἐντασης, ταινίες ὅπως ὁ «Τεσσερακοστός Πρώτος», «Ὅταν περνοῦν οἱ γερανοί», ἡ καί ἄλλες μικρότερου ενδιαφέροντος, αποτελοῦσαν ἀκόμα κατά κάποιο τρόπο γεγονότα, θέματα συζήτησης, ἀφοῦ καθρέφτιζαν τήν ἀλλαγὴ τῆς πολιτικῆς ἀτμόσφαιρας καί ταυτόχρονα μιὰν ἀπελευθέρωση στήν καλλιτεχνική δημιουργία: μιὰ διεύρυνση τῶν ἠθικοπλαστικῶν περιορισμῶν στήν υπηρεσία τοῦ δόγματος τοῦ «θετικοῦ» ἥρωα, καί τὸν παραμερισμό τοῦ πασίγνωστου σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ πού εἶχε καταντήσει ἐπιβαλλόμενος στομφώδης ἰδεαλισμός.

Φυσικά ποτέ δὲ σταμάτησαν νά γυρίζονται ταινίες μέ θέματα τὸν πόλεμο ἢ ἄλλες πού προσφεύγουν σὲ κλασικά λογοτεχνικά κείμενα (στήν πλειονότητα ρωσικά). Τὸ πνεῦμα ὁμως

έχει διαφοροποιηθεί, θίγονται πιά θέματα ταμπού, κάνουν την εμφάνισή τους κάποιες πρωτοτυπίες γραφής. Δέν πρόκειται για γενικό κανόνα: γυρίζονται ακόμα αρκετές ταινίες-συνταγές της ρουτίνας, με επίπεδες φιγούρες ηρώων, ακαδημαϊκές. Σάν πρώτη λοιπόν εκδήλωση ανανεωτικής ιδιοσυστασίας επισημαίνεται η τάση του νέου κινηματογράφου νά αποφεύγει τις απλουστεύσεις των μονοκόμματων κομμουνιστών ηρώων πού ήταν φύσει αδύνατο νά απομακρυνθούν απ' την τυποποίηση της προπαγάνδας. Χτυπητό παράδειγμα τὸ φιλμ τοῦ Ρόμμ *«Οι εννιά μέρες ενός χρόνου»*, εκπληκτικά ανανεωτικό σάν «στοχασμός πάνω στην εποχή μας», βαθειά ανάλυση των εσωτερικών αντιθέσεων καί συγκρούσεων στους κύκλους των ανθρώπων τῆς ατομικῆς επιστήμης, μέ τύπους αφάνταστα πιό αληθινούς, ενδιαφέροντες κι ανθρώπινους, απ' ὅτι εἶχαμε συνηθίσει νά βλέπουμε.

Απ' τίς ποικιλόμορφες ταινίες μπορούν νά βγούν μιά σειρά γενικές διαπιστώσεις, χωρίς τούτο νά σημαίνει πὼς έγιναν ολοκληρωτικά καί σταθερή συνισταμένη τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφίας.

1) Η εμφάνιση μιάς διαλεκτικῆς στό χώρο των δραματικῶν συγκρούσεων καί των ιδεολογικῶν διαφορῶν. Η απλοϊκή σκιαγράφηση «καλῶν» καί «κακῶν» σπανίζει, δίνοντας τῇ θέσῃ της σέ πιό πολύπλοκους κι αληθινούς χαρακτήρες.

2) Η παρουσία τῆς σύγχρονης σοβιετικῆς πραγματικότη-
τας στίς ταινίες. Μιά αισθητική ελευθερία έκφρασης ὅπως κι
οι σχετικῆς επιδράσεις τοῦ δυτικῶν κινηματογράφου στρέ-
φουν συχνότερα τὸ ενδιαφέρον στά προβλήματα τοῦ σύγχρο-
νου ἀνθρώπου μέ μιά ἔμφαση στήν ἀναπαραγωγή των αιτιολο-
γῶσεων καί των αποτελεσμάτων.

3) Η αμεσότητα, ἡ ευλυγισία καί ευθυβολία στό ἀβίαστο
παίξιμο των ἡθοποιῶν (μπορουν νά γίνουν συγκρίσεις ρόλων
μέ παλιότερες ταινίες ὅπου ἐπαιζαν μεγάλοι ἡθοποιοί).

4) Ο ἐκφραστικὰ ἄμεσος χειρισμός τοῦ πλουσιοποικίλου
θεματολογικοῦ υλικοῦ. Η παρουσία τοῦ φανταστικοῦ κλίμα-
τος, τοῦ λεπτοῦ χιούμορ, των αποχρώσεων, τῆς ποίησης, πού
ἦταν ἀγνωστα στοιχεῖα μέχρι τότε.



Μιχαήλ Ρόμ: ΟΙ ΕΝΝΙΑ ΜΕΡΕΣ ΕΝΟΣ ΧΡΟΝΟΥ



Α. Μιχάλκωφ-Κουτσαλόβσκι: Ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ

5) Σταθερή συνισταμένη των ταινιών η έλλειψη βίας και σέξ, η ανθρωπιστική τάση, κι η κατά τὸ δυνατόν (ὄχι πάντοτε) προσπάθεια νά «περάσει» κάπως η πολιτική γραμμή τοῦ κόμματος.

Υπάρχει ο σοβαρός παράγοντας πού εμποδίζει νάχουμε μιὰ πλατειὰ καὶ προπαντὸς ολοκληρωμένη εἰσοπτεία καὶ ἀντίληψη γιὰ τὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο: ἡ κάθε λαϊκὴ δημοκρατία, ἀπ' ὅλες τὶς χώρες τῆς Βαλκανικῆς μέχρι τὰ βάθη τῆς κεντρικῆς Ἀσίας ἔχει αὐτοῦσιο δικὸ τῆς τοπικὸ κινηματογράφο (Γεωργία, Ουκρανία, Ἀρμενία, Λιθουανία, Εσθονία, Λευκορωσία, Ἀζερμπαϊτζάν, Κιργκίζια, Τουρκμενιστάν, Καζακιστάν, κλπ.). Εἶναι ἀνακρίβεια τὸ νά βγούν συμπεράσματα γιὰ τὴν ἐτήσια παραγωγή πού φτάνει συνολικὰ τὶς 150 ταινίες πρόσφατα, κι ἀπ' τὶς ὁποῖες μᾶς εἶναι γνωστικὲς μόνο οἱ 15 τὸ πολὺ, ὑπὸ κανονικὲς συνθήκες. Ἡ πολιτικὴ ἐξαγωγῆς δὲν μπορεῖ νά καλύψει τὴν παραγωγή τῶν τοπικῶν δημοκρατιῶν πού προέρχονται ἀπ' τὰ στούντιο τοῦ Εριθάν καὶ τῆς Ρίγκα μέχρι τῆς Ἄλμα Ἄτα καὶ μέσ' στὴ Σιβηρία, μὲ τὴν αὐτόνομη δραστηριότητά τους. Ἄν κρίνουμε ἀπ' τὰ δείγματα πού εἶδαμε, ὁ κινηματογράφος τῆς Γεωργίας ἐρχεται πρῶτος σὰν πρωτότυπη κι ἐλεύθερη δραστηριότητα, μὲ φιλμ πού σὲ ἐπινόηση καὶ ευρηματικότητα θεματικῆς, ἀμεσότητας καὶ ἐκφραστικὸ χιούμορ ξεπερνᾶνε τὶς ἐπίσημες παραγωγὲς τῆς Μόσφιλμ. (Φαίνεται πὼς ἀπολαμβάνει καὶ μεγαλύτερης ἐλευθερίας σ' ὅτι ἀφορὰ τὴν ἴδια τὴ θεματικὴ τῶν φιλμ). Ἡ μεγάλη λοιπὸν «φολκλορικὴ» παράδοση κάθε περιοχῆς προσφέρει ἐκφραστικὲς δυνατότητες ἀφάνταστης ἱκανότητος. Στὶς στρατιᾶς τῶν ἀλάνθαστων ἡρώων πού παρέλαυναν παλιότερα καὶ ἀπέναντι σ' ἓνα θροντώδη πατριωτισμὸ, ὁ κινηματογράφος αὐτὸς ἔχει ν' ἀντιτάξει ἐκτὸς ἀπ' τὴν πρωτοτυπία τοῦ ὕφους, καὶ τὴν ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν καθημερινότητα, τὶς συνθήκες διαβίωσης ὁλοζώντανων ἀνθρώπων τύπων καὶ τοὺς προβληματισμοὺς πού ἀπορρέουν ἀπ' τὶς σχέσεις μεταξύ τους. Γύρω στὰ 1970 ἡ διαμόρφωση τῆς προοδευτικῆς αὐτῆς τάσης ἐπεκτείνεται ἰδιαίτερα στὶς δημοκρατίες τοῦ Καυκάσου καὶ τῆς Ἀσίας. Ονόματα πού ἐπιβάλλονται μὲ τὸν καιρὸ: ὁ Ρέζο Τσκεϊτζε, ὁ

Τεγκιζ Αμπουλάτζε, ο Γκεόργκι Σενγκελάγια, ο Όταρ Ιοσελιάνι και ο Γκεόργκι Ντανέλια στη Γεωργία, ο Μπολότ Σαμσίεφ και ο Τολομούς Οκέγιεφ στην Κιργκιζία, η Λάρισα Σεπίτκο, ο Γιούρι Ιλιένκο, ο Βίκτωρ Ιθτσένκο, ο Λεονίντ Οσσούκα στην Ουκρανία, ο Μπουλάτ Μανσουρόφ στο Τουρκμενιστάν, ο Τσάκεν Αϊμάνωφ στο Καζακιστάν, ο Εμίλ Λοτιάνου στη Μολδαβία, ο Βιτάουτας Ζαλακεβίσιους στη Λιθουανία, ο Λέβ Γκόλουμπ στη Λευκορωσία, κι άλλοι.

Θάταν δύσκολη η προσπάθεια να περιληφθούν σε μία κατάσταση οι καλύτερες ταινίες που γυρίστηκαν απ' το 1960 μέχρι σήμερα σ' όλη τη Σοβιετική Ένωση. Με την προϋπόθεση ότι αναφερόμαστε σε ταινίες που είδαμε — και σε μερικές (λιγοστές) που διαβάσαμε σχετικά — ανεξάρτητα απ' τη γενιά και την κατοπινή πορεία των σκηνοθετών, η πατακάτω λίστα με τις σημαντικότερες ταινίες, ουσιαστικά μπορεί να θεωρηθεί σαν ολοκληρωμένη. Είναι μάλλον απίθανη περίπτωση η ύπαρξη άγνωστων αριστουργημάτων που να μην ακούστηκε ή αναφέρθηκε τίποτε γι' αυτά.

«Οι εννιά μέρες ενός χρόνου» του Μιχαήλ Ρόμμ

«Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν» του Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Αντρέϊ Ρουμπλιώφ» του Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Ο Καθρέφτης» του Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Στάλκερ» του Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Είμαι είκοσι χρονών» του Μάριον Κούτσιαεφ

«Στις σκιές των λησμονημένων προγόνων» του Σεργκέϊ

Παρατζάνωφ

«Το τραγούδι της Ροδιάς» του Σεργκέϊ Παρατζάνωφ

«Η Φυλλοροή» του Όταρ Ιοσελιάνι

«Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας» του Όταρ Ιοσελιάνι

vi

«Ποιμενική» του Όταρ Ιοσελιάνι

«Στις 6 του Ιούλη του Γιούλι Καρασίκ

«Ο Πρώτος Δάσκαλος» του Αντρέϊ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι

«Η Κουτσή Ασία» του Αντρέϊ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι

«Η Κόκκινη Σημίδα» του Βασίλη Σούκσιν

«Τὰ Φτερά» τῆς Λαρίσα Σεπίτκο
 «Εσὺ καὶ Γῶ» τῆς Λαρίσα Σεπίτκο
 «Τὸ Πρίμ» τοῦ Σεργκέϊ Μικαελιάν
 «Προσμάνι» τοῦ Γκεόργκυ Σεγκελάγια
 «Τὸ Λευκὸ Καράδι» τοῦ Μπολὸτ Σαρσίεφ
 «Κόκκινες Παπαροῦνες ἀπ' τὸ Ισοῦκ - Κούλ» τοῦ Μπολὸτ
 Σαρσίεφ
 «Τὸ δέντρο τῆς επιθυμίας» τοῦ Τεγκίζ Αμπουλάτζε
 «Ζητῶ τὸν λόγο» τοῦ Γκλιέμπ Παμφίλωφ
 «Εἴκοσι μέρες δίχως πόλεμο» τοῦ Αλεξέϊ Γκέρμαν
 «Ἐνα ημιτελὲς κομμάτι γιὰ μηχανικὸ πιάνο» τοῦ Νικήτα
 Μιχάλκωφ
 «Μερικὲς μέρες ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ Ομπλόμωφ» τοῦ Νικήτα
 Μιχάλκωφ
 «Πέντε θράδνα» τοῦ Νικήτα Μιχάλκωφ
 «Ὁ Ἄγριος» τοῦ Τολομοῦς Οκέγιεφ
 «Οἱ Κομισσάριοι» τοῦ Ν.Μασένκο
 «Ἡ μικρὴ πόλη Ἀνάρα» τοῦ Ηρακλῆ Κβιρικάτζε
 Θὰ μπορούσαν ν' αναφερθοῦν κι ἄλλοι τίτλοι, ὁ ὁμορφος
 «Ἀμλετ» τοῦ Κόζιντσεφ, τὸ κινηματογραφημένο μπαλλέτο
 «Ἰδὼν ὁ Τρομερὸς», «Τὸ ἄσπρο πουλὶ μὲ τὸ μαῦρο σημάδι»
 τοῦ Ιλιένκο, ταινίες τοῦ Ροστὸτσκι, ὁ «Μονόλογος» τοῦ
 Ἀβερμπαχ, ἡ καὶ ἄλλες ἀκόμα, ποὺ ὅμως ουσιαστικὰ δὲν ση-
 μαδεύουν καινούργιους δρόμους στὴν πορεία τοῦ σοβιετικοῦ
 κινηματογράφου. Ὁ «Ἀντρέϊ Ρουμπλιώφ» καὶ ὁ «Καθρέφτης»
 τοῦ Ταρκόφσκι, ἡ «Ποιμενικὴ» τοῦ Ισοελιάνι, «Τὸ τραγούδι
 τῆς Ροδιάς» τοῦ Παρατζάνωφ, ἡ «Κουτση Ἀσία» τοῦ Μιχάλ-
 κωφ - Κοντσαλόφσκι, εἶχαν δυσκολίες μὲ τὴ λογοκρισία κι
 ἀπαγορεύσεις μὲ τὴν προβολὴ τους. Στενοκέφαλες ἐνέργειες
 μίας ἀρτηριοσκληρωτικῆς νοοτροπίας.
 Τὸ ὀρίμασμα πάντως στὴν ἐκφραση τῶν προσωπικῶν ἢ καὶ
 κοινωνικῶν βιωμάτων γίνεται μὲ ἀργὸ ρυθμὸ καὶ κάπως μεμο-
 νωμένα. Ὁ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι μετὰ τὸ θαυμάσιο
 «Πρῶτο Δάσκαλο» κατέφυγε στὸν Τσέχωφ («Θεὸς Βάνιας»)
 καὶ τὸν Τουγκένιεφ. Τὸ ἴδιο γυρίζουν (αναγκαστικά;) σ' ἓνα
 ἄχρωμο κινηματογράφο κατανάλωσης κι ἄλλοι, ὅπως ὁ Κού-

τσιοφ μετά τό «*Είμαι είκοσι χρονών*», η Σεπίτκο μετά «*Τά Φτέρά*», ο Κλίμωφ, κτλ. Οπωσδήποτε διαγράφεται ένα φαινόμενο καθίζησης τά επόμενα χρόνια τής δεκαετίας του '60 στή δημιουργική δραστηριότητα τής ομάδας εκείνης πού είχε συσπειρωθεί γύρω στό μεγάλο δάσκαλο Μιχαήλ Ρόμμ και υποσχόταν πολλά γιά τό μέλλον. Ο σκηνοθέτης συνεχίζει νά κάνει όπως πάντα τή δουλειά του, όμως οι συνθήκες παραγωγής και προβολής τόν υποτάσσουν κατά κάποιο τρόπο στόν έλεγχο τής εξουσίας. Τό αποτέλεσμα είναι αρκετά φίλμ τυποποιημένα, αδιάφορα, — ακόμα και πολιτικά, κι άς χειρίζονται συχνά τέτοια θέματα. Καί γιά νά επανέρθουμε σ' αυτό πού διατυπώθηκε παραπάνω, ο σοβιετικός κινηματογράφος — εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις — έπαψε νά αποτελεί «γεγονός».

* * *

Γιά μιá γενικότερη αντίληψη και διερεύνηση τών χαρακτηριστικών και τής ιδιομορφίας τους, οι πιό σημαδιακές απ' τις ταινίες αυτές εξετάζονται παρακάτω, μέ βάση τήν εκφραστική τους ικανότητα, τή θεματική, τούς προβληματισμούς και τά ιδεολογικά-υπαρξιακά μοτίβα πού προβάλλουν.

Γιά τις ταινίες του Ταρκόφσκι γίνεται λόγος διεξοδικά στο τέλος.

Στήν όμορφη ταινία «*Ο Πρώτος Δάσκαλος*» (1965) του Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι πού βασίζεται στήν ομώνυμη νουβέλλα του Κιργκιζιανού Τσέγκις Αϊτμάτωφ, εκτός απ' τή εκπαιδευτική μεταρρύθμιση στ' απομακρυσμένα χωριά τής απέραντης Ασίας μετά τήν Επανάσταση και τις αντιδράσεις πού προκαλεί, υπάρχει ένα γνήσιο ποικιλόχρωμο φολκλορικό φόντο πού πλαισιώνεται από τήν ανόθευτη ομορφιά του φυσικού ντεκόρ και μιá πλατειά πνοή αγνότητας.

Μεθυστικό και ζαλιστικό ποίημα τό «*Στίς σκιές τών λησμονημένων Προγόνων*» (1964) του Παρατζάνωφ. Τεράστια πλάνα πού τό ντεκουπάζ τους γίνεται μόνο μέ κίνηση μηχανής, μιá τρομερά ευκίνητη, «τρελλή» μηχανή πού εισχωρεί παντού. Φολκλορικό ποίημα — μέ κάποια έλλειψη συνοχής

στό σενάριο — παραλλαγή του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας σ' ένα χωριό χαμένο στ' άγρια βουνά. Μιά άλλη αξιόλογη ταινία του Παρατζάνωφ (άγνωστη στη Δύση) αναφέρεται «*Τό τραγουδι της Ροδιάς*», κι αυτή αλληγορική σέ αυστηρό ύφος αιοιογραφιών, βιογραφία ενός Αρμένη ποιητή πού έζησε περίπου 12 αιώνες πριν στην αυλή της Γεωργίας και πού βρήκε τραγικό θάνατο. Κεντρικός πυρήνας του έργου η αντίθεση του μέ τον κονφορμισμό της κοινωνίας κι η σύγκρουση της τέχνης του μέ τά επίσημα δογματικά πρότυπα.

Ο «*Πιροσμάνι*» (1971) του Σενγκελάγια είναι επίσης μία βιογραφία (στην πιο πλατειά έννοια) του λαϊκού αυτοδιδάκτου ζωγράφου Νίκο Πιροσμάνι, μορφή ασκητική πού θυμίζει έντονα τους δικούς μας Θεόφιλο και Παπαδιαμάντη. Μέ φόντο τά αρμενικά χωριά όπου δέν φτάνει ο απόηχος της μεγάλης επανάστασης, αυτή η σχεδόν αχρονική υπέροχη αφήγηση έχει κάτι τό υπερκόσμιο και ονειρικό, μία αδιάπτωτη δύναμη υποβολής. Εικόνες καθημερινής πραγματικότητας μέ θαμπούς τόνους και κάποια τελετουργικότητα, όπου η πιο αβίαστη συγκίνηση (κάτι σαν πνιγμένο αναφυλλητό) αναβλύζει από κάθε πλάνο.

Ο πιο αντιπροσωπευτικός γεωργιανός σκηνοθέτης είναι ο Όταρ Ιοσελιάνι.

Αφήγημα των αργών διαφοροποιήσεων της καθημερινής συμπεριφοράς η «*Φυλλοροή*» (1967) όπου το κινηματογραφικό μάτι μεταβάλλει αέναα τή στάση του ανάμεσα στην κριτική ειρωνία και την τρυφερότητα. Κριτική οξύτατη και συνάμα εποικοδομητική της γραφειοκρατίας, των ιδεολογικών διαπιστώσεων (αστικοποίηση, κομπίνες, κτλ.) της σοσιαλιστικής μεθόδου παραγωγής, σ' ένα χωριό της Γεωργίας. Φίλμ διεισδυτικής παρατηρητικότητας και ψυχολογικής αυστοχίας, καταγράφει μέ διάθεση συμπάθειας τις αντιλήψεις ή αντιδράσεις των γραφικών τύπων του χωριού μέ τόνους ήπιους, χωρίς όμως καμιά υποχώρηση σέ απατηλές οικιότητες. Τρία χρόνια αργότερα (τό 1970) τό «*Ήταν ένας τραγουδιστής κότσουφας*» είναι κι αυτό ένα μικρό αριστούργημα πού μπορεί νά χαρακτηριστεί αντιταινία: τόσο πολύ απουσιάζει τό κάθε τι πού θά

τὴν ἔκανε ελκυστικὴ ὀπτικά, ἐνῶ ἀντίθετα φαινομενικά ἀσημαντες, ἀδιάφορες ἢ μὴ ολοκληρωμένες σκηνές φορτίζονται πάντα μὲ περιεχόμενο κάποιας ψυχολογικῆς συμπεριφοράς. Ο «κότσυφας» εἶναι ἓνας νέος μουσικός πού παίζει κρουστά σὲ ὀρχήστρα, πάντα ἀργοπορημένος (τόσο ὅμως πού νά μὴ γίνε-ται ἐμπόδιο στὴν ὅλη ἐκτέλεση), ἀφού ἀγωνίζεται νά προλάβει ταυτόχρονα χίλια δύο πράγματα. Μ' ἄλλα λόγια θέλει νά παραμείνει «ἄνθρωπος» ἀδέσμευτος κι ὄχι γρανάζι κάποιου μηχανισμοῦ· τὸ πρόβλημα ὅσο καὶ νά μὴ διαγράφεται μὲ ἐμφαση, εἶναι υπαρκτικό, ἡ συμπεριφορὰ του σκανδαλίζει τὸ οργανωμένο περιβάλλον. Σκοτώνεται σὲ αυτοκινητιστικό δυστύχημα — τυχαῖο —, προτοῦ θρεῖ ἓνα σίγουρο νόημα στὴ ζωὴ του, προτοῦ διαλέξει ἀνάμεσα σὲ δύο ἐπείγοντα καθήκοντα: «νά ἐκτελεῖ τὰ σοσιαλιστικά του καθήκοντα, καὶ νά εἶναι πάντα διαθέσιμος γιὰ τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις». Τὸ τυχαῖο δυστύχημα εἶναι μιὰ πιθανή κατάληξη: καταδικασμένος ἀπὸ τὴν «τάξη» ἢ καλύτερα ἀπ' τὸ μηχανισμό ἀκρίβειας τοῦ συστήματος νά μὴν ἐπιζήσει. Φαινομενικά δὲν τὸν ἐξοντώνει ἡ γραφειοκρατία ἐνός ἀτεγκτοῦ σοσιαλιστικοῦ συστήματος. Φαινομενικά μόνο, γιατί τὸ ἐκπληκτικὸ τελευταῖο πλάνο εἶναι εὐγλωττο: μετὰ τὸ ατύχημα, στὸ ρολογάδικο πού εἶχε φίλους καὶ γίνεται συζήτηση γιὰ θέματα ἀδιάφορα, βλέπουμε σὲ γκρό πλάνο τὰ γραναζάκια τοῦ ωρολογιακοῦ μηχανισμοῦ. Ἀκαταμάχητη ζωτικότητα καὶ χιούμορ ἐκπέμπει ὅλο τὸ φιλμ.

Στὴν «Ποιμενική», ἀγνωστη σὲ μᾶς (καὶ πού προβλήθηκε σ' ἓνα μικρὸ μόνο κύκλωμα στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση), λυρικά ἀλλὰ καὶ μὲ μεγάλο ρεαλισμό, ὁ Ιοσελιάνι δείχνει ἀντιπα-θέτοντας δύο πλευρὲς ἐνός κόσμου: μιὰ ομάδα μουσικῶν πού κάνουν πρόβες στὴν ἐξοχὴ γιὰ τὸ κοντσέρτο πού θά δώσουν ἀπ' τὴ μιὰ, κι οἱ χωριάτες πού παιδεύονται μὲ τὴν καθημερινὴ κοπιαστικὴ δουλειὰ ἀπ' τὴν ἄλλη.

Οἱ «Εἴκοσι μέρες δίχως πόλεμο» (1976) τοῦ Γκέρμαν εἶναι τὰ μετόπισθεν τοῦ μετώπου, μιὰ Τασκένδη χειμωνιάτικη πού δὲν ἔχει τίποτα τὸ ξεχωριστό ἀλλὰ ἀσυνήθιστη, καὶ μιὰ νηφά-λια, ἀντι-ἥρωικὴ ματιὰ στοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ προβλήματά τους. Μιὰ ματιὰ «ἐξωτερικὴ» θάλεγε κανεὶς, χωρὶς καμιὰ με-



Τεγκίζ Αμπουλάντζε: ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ



Αλεξέι Γκέρμαν: ΕΙΚΟΣΙ ΜΕΡΕΣ ΔΙΧΩΣ ΠΟΛΕΜΟ

γαλοστομία αλλά θαθείά, μέ μεγάλη δύναμη υποβολής. Η πλαστική ομορφιά συμβαδίζει μέ την πρωτότυπη ματιά σέ γεγονότα και ανθρώπους. Μέ την απέριτη, διακριτική και αντι-ηρωική γραμμή της, η ταινία τού Γκέρμαν λέει αφάνταστα περισσότερα, απ' τις συνηθισμένες πολεμικές τού είδους, γιά τόν ηρωικό αγώνα ενός λαού ενάντια στό θάρβαρο κατακτητή. Διαφορετική η προσωπικότητα τής Λαρίσα Σεπίτκο. Τό «*Εσύ και Γώ*» είναι «προκλητικό» φίλμ μέ κεντρικό ήρωα έναν επιστήμονα πού σέ μιά καμπή τής ζωής του αμφιβάλλει γιά τό κύρος όχι μόνο τής δικής του ύπαρξης αλλά ακόμα και τού επαγγέλματός του. Μέ πυρήνα τήν κρίση στό γάμο και στά προσωπικά προβλήματα, προβάλλει η ασυμφωνία στις σχέσεις του μέ μιά άλλη γυναίκα. Λεπτόλογο και πολύ φροντισμένο, τό φίλμ ανανεώνει τή θεματική και τούς προβληματισμούς πού απορρέουν, είναι ιδιαίτερα πρωτότυπο σά δομή, μιά αφήγηση δομημένη χρονικά, — θυμίζει έντονα Αλαίν Ρεναι — μέ εκθαμβωτικά πλάνα. «*Η Άνοδος*» τής Σεπίτκο είναι μιά σπουδή παθητική γιά τόν άνθρωπο πού βρίσκεται μέσ' στις πίο απάνθρωπες συνθήκες. Ταραγμένο χρονικό τού πολέμου σχεδόν σουρρεαλιστικής ομορφιάς, αναδίνει σέ κάθε σκηνή τή θλίψη και τό έλεος, στό ενεργητικό του, εκτός απ' τ' άλλα, εγγράφεται και η εκπληκτική μαυρόασπρη φωτογραφία.

«*Τό Δέντρο τής Επιθυμίας*» (1976) τού Αμπουλάτζε είναι κι αυτό ένα χρονικό κάποιου γεωργιανού χωριού (όχι στόν πόλεμο) μέ τις ρίζες του θαθεία στις λαϊκές παραδόσεις και τούς θρύλους, η σύγκρουση τής παλιάς και τής καινούργιας νοοτροπίας, μέ τύπους και επεισόδια πού θυμίζουν τούς πίνακες τού Πιροσμάνι. Ανόμοιες και σκόρπιες μνήμες (ατομικές ή ομαδικές) ολοκληρώνονται σ' ένα σύνολο άφθαρτης ομορφιάς, μέχρι τό απάνθρωπα σκληρό τέλος.

Η τεχνοτροπία τού Νικήτα Μιχάλκωφ είναι τελείως διαφορετική. Τό «*Ημιτελές κομμάτι γιά μηχανικό πιάνο*» είναι μιά ασυνήθιστη μεταφορά συνθετική τού Τσέχωφ (θασιζεται σέ διαφορετικά διηγήματά του ταυτόχρονα), στους αντίποδες τής «*Κυρίας μέ τό σκυλάκι*» π.χ., όπου μιά ολόκληρη πινακο-



Νικήτα Μιχάλκωφ: ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΠΙΑΝΑ



Νικήτα Μιχάλκωφ: ΜΕΡΙΚΕΣ ΜΕΡΕΣ ΑΠ' ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΟΜΠΛΟΜΩΦ

θήκη από τσεχωφικούς τύπους κινούνται σά μαριονέττες καί νευρόσπαστα, νευρωτικά καί μέ πυρετική ένταση. Η νέα αυτή τεταμένη διάσταση πού αποκτάει τό πρότυπο δέν παραμερίζει ποτέ τό χιούμορ, ούτε τήν ιδιόρρυθμη τσεχωφική ατμόσφαιρα.

Στά «*Πέντε Βράδυα*», απ' τό θεατρικό έργο του Άλ Βολόντιν, ο Μιχάλκωφ επιθεβαιώνοντας τις δυνατότητες του στην αυθεντική απεικόνιση τής οικειότητας καί τών ψυχολογικών αποχρώσεων, μεταφέρει μέ ιδιοσυγκρασιακά λιτό τρόπο τήν τσεχωφική ατμόσφαιρα τής χρονικής φθοράς στήν συμπεριφορά τών ηρώων του. Η θεατρική προέλευση του έργου δέ μειώνει καθόλου ένα στέρεο κινηματογραφικό στήσιμο του. Στή μαυρόασπρη αυστηρά λιτή ταινία όπου η ελλειπτικότητα στην αφήγηση δέν αποκλείει τό χιούμορ, μέ διακριτική αναφορά καί λεπτές νύξεις στην αποσταλινοποίηση, αναβιώνει η σχέση δύο εραστών πού διακόπηκε μέ τόν πόλεμο αλλά καί αργότερα, όταν ο άντρας αρνήθηκε νά προδώσει τις αρχές καί τήν αξιοπρέπεία του. Τά πέντε θράδυα αντιστοιχούν μέ πέντε πράξεις: από φαινομενικά «άγνωστοι», γεφυρώνουν βαθμιαία τό χάσμα τώσων χρόνων.

Τό «*Μερικές μέρες απ' τή ζωή του Ομπλόμωφ*» βασίζεται στό κλασσικό μυθιστόρημα του Γκοντσάρωφ «*Ομπλόμωφ*», όπου περιγράφεται ένας χαρακτηριστικός τύπος αργόσχολου καί αναποφάσιστου αριστοκράτη, θέαμα ληθαργίας, καί τό βούλιαγμα του στην πεζότητα τής καθημερινής τύρβης. Δίπλα του ο εκ διαμέτρου αντίθετος τύπος του Στόλτζ, παιδικός φίλος: δραστήριος, αποφασιστικός, μέ δημιουργικό θάρρος. Η κοπέλλα-καταλύτης πού τελικά θά παντρευτεί τόν Στόλτζ γιατί δέ θά καταφέρει νά ολοκληρώσει συναισθηματικά ούτε τήν αγάπη του. Τέλος μιá έμμομη εικόνα τών παιδικών χρόνων: η νοσταλγία τής χαμένης μητρικής αγάπης. Ο Μιχάλκωφ προχωρεί καί πιό πέρα απ' τό ρεαλιστικό πλαίσιο του Γκοντσάρωφ. Ο Ομπλόμωφ του δέν είναι τόσο ένα χτυπητό κοινωνικό φαινόμενο, όσο ένα υπαρξιακό πρόβλημα, μέ βαθύτερο ψυχολογικό υπόβαθρο: παρά τήν τεμπελιά καί αναποφασιστικότητά παραμένει ηθικός καί αγνός, ένα είδος κοσμικού «καλόγε-

ρου» πού κάπως απελπισμένα προσπαθεί νά διαφυλάξει τήν ανθρωπιά του μακριά απ' τίσ κοσμικές συμβατικότητες. Τό θάνατό του τόν μαθαίνουμε συγκρατημένα καί κάπως ξερά μόνο απ' τό σχόλιο. Η επίγεια αποστολή του ολοκληρώνεται στό πολύ γενικό πλάνο τού τέλους: ο μικρός γιός του χάνεται, καταπνίγεται κυριολεκτικά απ' τή φύση, μέσα σέ μιά πανθεϊστική πνοή. Η ταινία λειτουργεί σέ τρία επίπεδα: πρώτα, χιουμοριστικά· έπειτα, λυρικά καί ρεαλιστικά στήν αφηγηματική γραμμή τών Τουργκένιεφ — Τσέχωφ· τέλος σ' ένα είδος φιλοσοφικής στάσης μέ υπαρξιακές χριστιανικές προεκτάσεις. Ευθύβολη καί ονειρική καλαισθησία στά εσωτερικά καί εξωτερικά πλάνα, αφηγηματικός ρυθμός κάπως αργός, σκηνοθεσία προσεγμένη ως τήν τελευταία λεπτομέρεια, χωρίς τεχνικά πυροτεχνήματα ή μορφικές πρωτοτυπίες.

Στή «Μικρή πόλη Ανάρα» ο Ιρακλή Κβιρικότζε εκτός απ' τό γνώριμο φόντο γεωργιανού φολκλόρ μέ τίσ κωμικοσαυρικές καταστάσεις, εισάγει κι ένα ιδιόρρυθμο σουρρεαλιστικό στοιχείο, επεκτείνοντας έτσι τά όρια μιás αδέσμευτης έκφρασης. Η ευτράπελη ηθογραφία πού τοποθετείται στήν πόλη Ανάρα (στά γεωργιανά: πουθενά) έχει γιά πυρήνα αφήγησης τίσ τρομακτικές ποσότητες κρασιού πού μπορεί νά πίνει κανείς σ' ένα ειδικό κέρατο, κερδίζοντας τόν τίτλο τού «Τελετάρχη» καί συνάμα δόξα καί τιμές. Όλων τών ειδών οι μύθοι είναι ευπρόσδεκτοι απ' τούς κάτοικους τής Ανάρα, πίσω τους όμως διαγράφεται μία στυφή σάτιρα κι η αντανάκλασή της λεπτομεριακά στόν καθημερινό χώρο. Η σουρρεαλιστική υφή τού υπερβατικού τούτου μύθου αποδιαρθρώνει τό πλαίσιο τής δημιουργίας. Οι μύθοι όμως εμπεριέχουν καί τή δυνατότητα όταν κάποτε καταστραφούν νά οδηγήσουν σέ καινούργιους μύθους, σέ νέους χώρους ουτοπίας.

* * *

Στή σοβιετική κινηματογραφία δέν υπάρχει καμιά διαφορά ή διάκριση ανάμεσα στόν κινηματογράφο-θέαμα (ο όρος όχι στή στενή του έννοια) πού απευθύνεται σέ πλατύ κοινό, καί



Ηρακλή Κθιρικιάτζε: Η ΜΙΚΡΗ ΠΟΛΗ ΑΝΑΡΑ

τόν κινηματογράφο τῆς «προσωπικῆς» ἐκφρασης ἢ ἐμπνευσης. Τό πειραματικό φίλμ εἶναι σχεδόν ἀνύπαρκτο. Φυσικά ο Αἰζενστάϊν δέ διανοήθηκε ποτέ τόν «*Αλέξανδρο Νέφσκι*» σάν περίτεχνο καλλιτεχνικό ἐπίτευμα (καί μόνο) γιά τήν τέρψη τῶν σνόμπ καί τῆς ἐλίτ, ἀλλά ἔργο «λαϊκό» πού θά ξεσήκωνε τόν ἐνθουσιασμό τῶν μαζῶν, θάχε ἀπήχηση σ' αὐτές. Τοῦτο ὁμως προϋποθέτει πῶς ἐπεῖτα ἀπό ἐξήντα χρόνια κρατικοῦ κινηματογράφου, ἡ σταδιακή «ἐκπαίδευση» τοῦ μεγάλου κοινοῦ συντελέστηκε, ὄχι θέβαια στό σνομπισμό καί τήν ἐκζητήση, ἀλλά σέ μιᾶ σκέψη καί κρίση πού ξεπερνάει κάπως τό θέαμα «κατανάλωσης». Ἄν ἐξεταστεῖ τό θέμα κι ἀπό πλευράς σκηνοθετῶν, ἀρκετοί ἀπό κείνους πού γύρω στά 1960 ψάχνανε γιά νέους τρόπους ἐκφρασης, φαίνεται πῶς στή συνέχεια υποτάχθηκαν στή ρουτινιέρικη μόδα ἢ εξαφανίστηκαν. Φυσικά ὄχι ὅλοι. Κι ἡ πορεία αὐτῶν πού ξεχώρισαν (Ταρκόφσκι, Παρατζάνωφ, Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι, Σεπίτκο) δέν ἦταν ανεμπόδιστη, οὔτε ἀπόλυτα ομαλή.

Ἄλλη μιᾶ επικίνδυνη τάση τά τελευταῖα χρόνια εἶναι ὁ συχνός ανταγωνισμός τῆς Μόσφιλμ μέ τό Χόλλυγουντ σέ υπερπαραγωγές «μεγάλης οθόνης» καί τεραστίων μέσων πού πιότερες φορές χαρακτηρίζονται ἀπό ἀσημαντότητα. Ὑπάρχει ἀκόμα καί τό φαινόμενο τῶν ἀνούσιων συμπαραγωγῶν, ὅπου οἱ φιλοφρονήσεις παίρνουν καί δίνουν κι ἀπ' τίς δύο πλευρές (τεχνική ἀριότητα ἀκαδημαϊκή — τυποποιημένα ἀβανταδόρικα θέματα).

Ἀπ' τήν πατρίδα τοῦ Αἰζενστάϊν, τοῦ Μπιέλυ, τοῦ Μαγιακόφσκι ἢ τοῦ Μπάμπελ, ἔχουμε τήν ἀπαίτηση νά περιμένουμε περισσότερα πράγματα ἀπό πολεμικά υπερθεάματα ἢ μεταφορές κλασικῶν ρωσικῶν κειμένων. Μετά ἀπό κατακλυσμό συγγενικῶν ταινιῶν — πού στέκουν ἰδεολογικά, κι ἔτσι τίς εἶδαμε μ' ἐνθουσιασμό τήν ἐποχή τους — φτάνει πιά ὁ ἡρωισμός κι ἡ αὐταπάρνηση τῶν πατεράδων ἐνάντια στόν κατακτητή γερμανό τό 1941-1944 καί τό κατόρθωμα τῶν παππούδων στήν Οκτωβριανή ἐπανάσταση μέ τά πρότυπα μεγάλοστομων καί ἀγνῶν τυποποιημένων ἡρώων. Δέν φτάνει ν' ἀναφερόμαστε πάντοτε στό πῶς ἐγίνε μιᾶ ἐπανάσταση, ἀλλά καί στό πῶς ἐξε-

λίχθηκε στά κατοπινά χρόνια. Τό νά επανέρχεται κανείς μέ ελαφριές παραλλαγές στήν ίδια θεματολογία, απ' τή μιá απλουστεύει τά πράματα, κι απ' τήν άλλη δείχνει αδυναμία χειρισμού άλλων θεμάτων, ή ακόμα και ηθελημένη αποφυγή. Μιά σύγκριση μέ τό σύγχρονο Πολωνικό κινηματογράφο π.χ. και τήν έκταση τών θεμάτων πού τόν αποσχολούν, θάταν και αρκετή και εύγλωττη. Αναμένουμε τή σύγχρονη εποχή μέ τίς συνθήκες και τούς προβληματισμούς πού φέρνει, ή και τό παρελθόν ακόμα, ειδωμένο όμως μέ διαφορετική ανανεωμένη ματιά, τή θαρallέα αντιμετώπιση και τών δύο. Παράδειγμα για τό τελευταίο αυτό, «*Οι Κομσάριοι*» τού Ν.Μασένκο πού θέτουν μέ διαύγεια επαινετή ένα θέμα πού δέν είχε θιγεί ως τώρα: τή σύγκριση και τό αδιέξοδο τών πολιτικών επιτροπών 3 μέ 4 χρόνια μετά τήν Επανάσταση, όταν η αποστολή τους είχε πιά τελειώσει, και τίς δυσκολίες πού αντιμετώπισαν στήν προσαρμογή τους στήν καινούργια ζωή ομαλότητας. Προβληματική πού ξεπερνάει κατά πολύ τό ιστορικό πλαίσιο ή τό οποιοδήποτε συγκεκριμένο επεισόδιο. Τό ίδιο θαρallέο πνεύμα χαρακτηρίζει και τό ντοκυμαντερικής υφής διαυγέστατο και πολύ ενδιαφέρον φίλμ «*Στίς 6 τού Ιούλη*» τού Καρασίκ πού αναφέρεται σέ μιá απ' τίς πιό άγνωστες πτυχές τής Επανάστασης και μάλιστα μέσ' στούς κόλπους της: τήν αντίδραση τών Μενσεβίκων πού δημιούργησε μιá επικίνδυνη και πολύ επισφαλή κατάσταση για τήν επιβίωση τής Επανάστασης. Άλλη περίπτωση, τό «*Ελευθερία, αυτή η γλυκιά λέξη*» τού λιθουανού Ζαλακεβίσιους, όπου η δράση τοποθετείται αόριστα σέ μιá χώρα τής Λατινικής Αμερικής — η απόδραση μιás ομάδας πολιτικών κρατουμένων — και πού παίρνει μιá θέση πολιτική πραγματικά σύγχρονη. Η πολιτική πάλη δέν είναι μιá ολόγεια και σίγουρη πορεία πρós τή νίκη, αλλά ένα χρονικό διάτρητο από ηλίθια και απροσδόκητα συμβάντα, λάθος μανούθρες, ανώφελες νίκες. Δέν υπάρχουν πιά ρομπότ θετικοί ήρωες πού θαδίζουν μέ θριαμβευτική αισιοδοξία. Αλλού πάλι η ματιά πού ρίχνει ο σκηνοθέτης στίς κοινωνικές συνθήκες είναι οξύτατη και τσουχτερή. Κι όμως θάταν πολύ δύσκολο νά επισημανθούν ταινίες όπου η κοινωνική πραγματικότητα,

η θέση της γυναίκας σέ μιὰ σοσιαλιστική κοινωνία και οι προβληματισμοί της — γιά ν' αναφερθούμε σ' ένα ιδιόμορφο και σημαντικό θέμα — νά θιγονται μέ τόση ευαισθησία και οξυδέρκεια, όπως στίς ταινίες της ουγγαρέζας Μάρτα Μεζάρος. Στίς ταινίες πού προέρχονται απ' τίς λαϊκές δημοκρατίες δέν παρατηρείται καμιά υποχώρηση στή γοητεία ενός εύκολου ή τουριστικού φολκλόρ. Εξαίρεση, μερικές ταινίες τού μολδαβού Εμίλ Λοτιάνου. Γνήσια παράδοση και φολκλόρ σ' ένα φίλμ όπως «*Η Νύφη*», απ' τὸ Τουρκμενιστάν π.χ., όπου μιὰ παράδοση τών πρωτόγονων κοινωνιών αντανακλάται στή δομή μέ μιὰ παράξενη διακριτική ευαισθησία. Ανακεφαλαιώνοντας διαπιστώνουμε ὅτι η μή γραμμική αφήγηση, οι ξαφνικές ονειρικές παρεμβολές, τὰ ἐπ'ἀλλήλα θέματα και ιδιαίτερα τὸ ολοζώντανο χιούμορ, τὰ συναντάμε σέ πολλά γεωργιανὰ φίλμς, μιὰ πού ο κινηματογράφος αὐτὸς εἶναι ο περισσότερο γνωστὸς τών λαϊκῶν δημοκρατιῶν.

* * *

Τὸ κυνήγι τῆς ἐμπορικότητας, η ἀντιπνευματική στάση, οι βεντετισμοί, τὰ υπερβολικά κασσέ, οι ἐπαναλήψεις (αρ.2 και συνέχεια ταινιῶν πού γνώρισαν μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία), η κατάχρηση τῆς βίας και τοῦ γυμνοῦ, — ὅλα αὐτὰ πού μαστίζουν τὴ δυτική κινηματογραφία, λείπουν απ' τὴ σοβιετική. Οι καλλιτέχνες (σκηνοθέτες, ἡθοποιοί) εἶναι ἀπόλυτα ἴσοι μέ τοὺς συναδέλφους τους, ανεξάρτητα απ' τὴ μεγάλη ἢ μικρὴ ἐμπορικότητα και ἐπιτυχία τῆς ταινίας τους. Δίπλα σ' αὐτὰ τὰ υγιή και θετικά στοιχεῖα, χρειάζεται νά υπογραμμιστεῖ η γενικότερα ἀνθρωπιστική ἐκφραση στή θεματολογία, ὅπως και ο πολὺ περιορισμένος χώρος γιά οἰοιοδήποτε εἶδος υπαρξιακῆς ἀγωνίας ἢ προβλήματα μοναξιάς. Ελάχιστες εἶναι οι ταινίες μέ «δυτικὴ» νοοτροπία, ὅπως συναντάει κανεῖς συχνὰ π.χ. στὸν πολωνικὸ κινηματογράφο (Βάϊντα, Ζανούσσι, κτλ.).

Οι Ρῶσοι διαπρέπουν πάντα — και δείχνουν μιὰν ιδιαίτερη προτίμηση — στίς διασκευές τών ξακουστῶν ἐργῶν τῆς λογοτεχνίας τους. Πιστότατη μεταφορά και φροντίδα, μεγάλα τε-



Σεργκέι Παρατζάνωφ: ΣΚΙΕΣ ΤΩΝ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΩΝ
ΠΡΟΓΟΝΩΝ

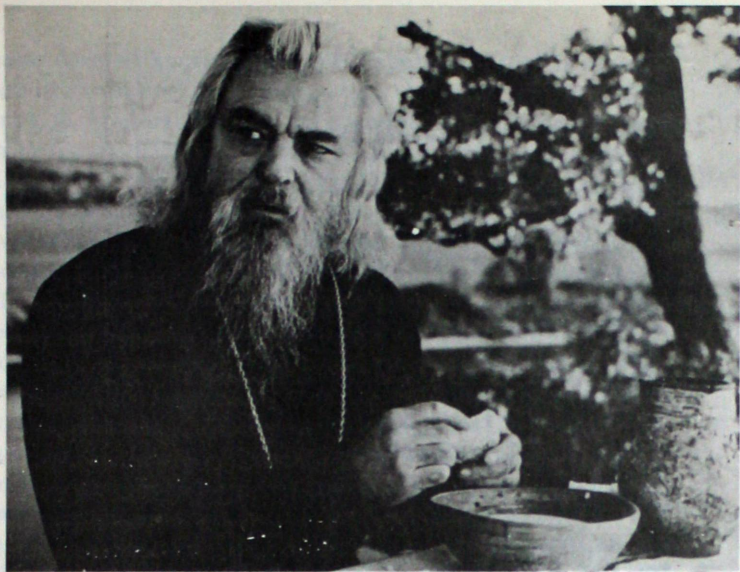


Εμίλ Λοτιάνου: ΟΙ ΤΣΙΓΓΑΝΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΑΠ' ΑΓΑΠΗ

χνικά μέσα, τεράστιος προϋπολογισμός κτλ. δὲ σημαίνουν φυσικά καὶ μεγάλη ταινία. Απεναντίας ὁ ἀκαδημαϊσμός, καὶ τὸ υπερβολικὸ σέβας πρὸς τὸ κείμενο ἐμποδίζει τὸ δημιουργὸ νὰ πλάσει ἐξαρχῆς τὸ υλικὸ πού τοῦ προσφέρεται σὲ αὐτοῦσιο κινηματογραφικὸ ἔργο, μὲ δική του ἐσωτερικὴ διάρθρωση, πού νὰ λειτουργεῖ μὲ τὰ δικά του ἐκφραστικά μέσα, ἀλλὰ τὸν ἀναγκάζει νὰ ἐκτελέσει μιὰ πιστότατη «μεταφορά». Φυσικὰ μὲ θαυμάσια ντεκόρ, ἐξαιρετοὺς ἠθοποιούς, καὶ τὰ λοιπὰ. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ περίπτωσις μεγάλου ποσοστοῦ ἔργων μὲ σενάριο βασισμένο σὲ γνωστὰ ἔργα τῆς λογοτεχνίας κι ὅπου ὁ φιλομουργὸς ἀποσύρεται διακριτικὰ μπρὸς στὸ συγγραφεῖ. Ἡ στροφὴ στὶς σίγουρες μεταφορὲς ἀριστουργημάτων — σχεδὸν πάντα τῆς προ-σοβιετικῆς λογοτεχνίας — εἶναι μιὰ εὐκολὴ καὶ προεξασφαλισμένη ἐπιτυχία καὶ καταντάει ἓνα εἶδος ἐκμετάλλευσης. Παράδειγμα μιὰ σίγουρη λογοτεχνικὴ ἀξία, ὅπως ὁ Τολστόι καὶ οἱ ἀναρίθμητες ἐκδόσεις τῆς «*Ἄννας Καρένινας*» ἢ τοῦ «*Πόλεμος καὶ Εἰρήνη*». Κανεὶς ὅμως δὲ μετέφερε στὴν οὐθὸν ἐπ'αἰξία καὶ προπαντὸς δημιουργικὰ τὸ «*Θάνατο τοῦ Ἰβάν Ἰλίτς*» ἢ τὸ «*Ἀφέντης καὶ Δούλος*», τοὺς «*Δαιμονισμένους*» τοῦ Ντοστογιέφσκυ, τὸν Γκόγκολ, τὸν Σαλτύκωφ - Στσένριν, τὸν Μπιέλυ, τὸν Μπουλγκάκωφ, τὸν Μπάμπελ, τὸν Πλατόνωφ. Ἡ μεγάλη σάτιρα, τὸ γκροτέσκο, τὸ φανταστικὸ, τὸ παράλογο, τὸ μεταφυσικὸ στοιχεῖο σπάνια ἐμφανίζονται. Ἄν ἐξαιρεθεῖ ὁ «*Ἀντρέϊ Ρουμπλιώφ*» τοῦ Ταρκόφσκι (ὁπωσδήποτε γιὰ τὴν ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ του στάθμη ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ χρόνια δοκιμασίας πού ἀναγκάστηκε νὰ περάσει στὴν πατρίδα του), τὰ σοβιετικά φιλμς τῆς τελευταίας δεκαετίας περνᾶνε σχεδὸν εὐγενικὰ ἀπαρατήρητα, χωρὶς νὰ ξεσηκώσουν ἐνθουσιασμούς, χωρὶς νὰ γίνονται τὸ ἐπίκεντρο καυτῶν συζητήσεων. Στὶς μονότονες πρὲς κόνφερανς πού δίνονται, πάντα ἀκούονται οἱ τετριμμένες ἀμοιβαῖες φιλοφρονήσεις κι οἱ στερεότυπες θέσεις τῶν ἐπίσημων κρατικῶν φορέων, ἀποφεύγονται μ' ἐπιμέλεια τὰ καυτὰ θέματα. Καὶ στὸ ἐπίσημο φεστιβάλ τῆς Μόσχας, ἢ στὶς βδομάδες τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου που ὁργανώνονται στὶς διάφορες χώρες, τὰ φιλμ πού ἐπιλέγονται δὲν ἔχουν νὰ προσφέρουν σχεδὸν τίποτα τὸ

αληθινά καινούργιο ή πρωτότυπο, εκτός από μερικές λαμπρές εξαιρέσεις.

Η διεργασία τής ανανέωσης είναι αργή, δέν γίνεται ομαδικά, όμως είναι μιά πραγματικότητα αποδεκτή, απ' όλους σάν ένα είδος άνοιξης τού σοβιετικού κινηματογράφου. Σά νά γίνεται μιά εποικοδομητική αμφισβήτηση τών κατεστημένων φορέων σχετικά μέ τό νοηματικό χαρακτήρα τού κάθε έργου. Η αναπαράσταση τής πραγματικότητας — είτε είναι αυτή ιστορική, είτε σύγχρονη — αλλά κι η τεκμηρίωσή της, έχουν αντανάκλαση στην ίδια τή δομή τού φίλμ: ένας κραδασμός στην εσώτερη διάθρωσή του όπως καί στη νοηματική λειτουργία του. Η αφάνταστη ποικιλία αυτής τής αναπαράστασης κι οι αντίστοιχοι τρόποι της, ορισμένες φορές δημιουργούν ακόμα καί υπέρβαση αυτής τής πραγματικότητας. Πρόσφατο εκπληκτικό φαινόμενο είναι η αναβίωση τής εκκεντρικής κωμωδίας πού ανήκει σ' ένα απ' τά αξιόλογα ρεύματα αναζήτησης τού βουβού σοβιετικού κινηματογράφου. Η εκκεντρική κωμωδία — φτάνει νά θυμηθούμε τό «Εργαστήρι τού Εκκεντρικού Ηθοποιού» τών Γιούτκεβιτς, Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ — πού έχει τίς ρίζες της καί στο θέατρο τού Μέγιερχολντ, είχε εξαφανιστεί κατά τή σταλινική περίοδο. Τά δείγματα έρχονται καί πάλι απ' τήν Αρμενία (όπως τά φίλμς «Οι Άντρες» τού Κεοσαγιάν, «Η Μικρή πόλη Ανάρα» τού Κβιρικάτζε, ορμητική είσοδος του Μπουρλέσκ καί τού ακροβατικού πιά χιούμορ. Σ' όλες τίς περιοχές τής Σοβιετικής Ένωσης φαίνεται πώς έγινε αντιληπτό τό φαινόμενο κρίσης πού υπάρχει, έγινε συνείδηση στους κινηματογραφιστές: μιά καλλιτεχνικά δημιουργική ανάγκη τούς ωθεί νά εξετάσουν καί νά πειραματίζονται συνειδητά μιά μεταρρύθμιση τών βασικών δομών, τού ύφους, τών ιστορικών καί υπαρξιακών μοτίβων. Εκτός απ' τήν τρέχουσα παραγωγή, καί στις μικρού μήκους ταινίες καί τά ντοκυμαντέρ πού συμμετέχουν στα διεθνή φεστιβάλ διαγράφεται μιά αυξανόμενη πρωτοτυπία κινηματογραφικής γραφής καί έκφρασης πού είναι όμως κατά βάση συντηρητική.



Ιγκόρ Ταλάνκιν: ΠΑΤΕΡ ΣΕΡΓΙΟΣ



Αντρέι Ταρκόφσκι: ΣΟΛΑΡΙΣ

Ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι
καί ο
«Αντρέϊ Ρουμπλιώφ»

Τό 1967 τέλειωσε τόν «Αντρέϊ Ρουμπλιώφ» ο Ταρκόφσκι καί μόλις τό 1969 μετά από διάφορες απαγορεύσεις καί ορισμένες περικοπές προβλήθηκε στό Φεστιβάλ τών Καννών, — όχι σάν επίσημη συμμετοχή — καί κέρδισε τό γνωστό θραβείο κριτικών. Η περίπτωση τού Αντρέϊ Ταρκόφσκι, τού πιό σημαντικού κι από μιὰ άποψη πιό προοδευτικού σκηνοθέτη στή Σοβιετική Ένωση σήμερα, μέ τις δυσκολίες πού αντιμετωπίζει απ' τή λογοκρισία, τις απαγορεύσεις, αρκετά συχνά τις επικρίσεις κ.λ.π., είναι γνωστή στους κινηματογραφικούς κύκλους. Ο ίδιος φυσικά δέ φαίνεται νά πτοείται από οποιαδήποτε αντιξοότητα καί συνεχίζει στή ολοκλήρωση τού έργου του. Είναι κι αυτό απ' τά αξιοπερίεργα φαινόμενα πού συνάμα όμως πρέπει νά εκτιμήσει ένας παρατηρητής: παρ' όλα αυτά, τό κράτος τού παρέχει τις δυνατότητες νά γυρίζει ταινίες, δέν τόν καταδικάζει στή σιωπή. Στόν εκτεταμένο τουτο φιλικό χώρο, ο γενικός προσανατολισμός τού Ταρκόφσκι απ' τό «Σολάρις» (1972) καί μετά αιφνιδιάζει κοινό καί μελετητές μέ τήν «πνευματικότητα» του καί τό νοηματικό χαρακτήρα τής χριστιανικής-φιλοσοφικής αντίληψής του. Απ' τις αντιδράσεις φαίνεται πώς ακόμα στή χώρα του, μ' όλες τις δηλώσεις καί τις τάσεις φιλελευθεροποίησης τό εργο πού ξεφεύγει από μιὰ γενικά σχηματοποιημένη στάση έμμεσης εξυπηρέτησης τών καθιερωμένων, ή πού θίγει ορισμένα καυτά θέματα, κάπου σκοντάφτει. Μερικές φορές παροδικά. Είτε σέ κάποια επιτροπή λογοκρισίας, είτε καί σέ κάποιο συγκεκριμένο άτομο, πού τό χαρακτηρίζει φορμαλιστικό προτόν διάνοησης πού διαστρεβλώνει τήν «ιστορική αλήθεια», ή υπερβολική έκφραση. Αυτά για κείνους απ' τούς επίσημους πού σάν «επαείοντες» αποφαινόνται κι αποφασίζουν «εν' ονόματι τού λαού». Για νά τοποθετηθούν όμως τά πράματα στή σωστή

τους βάση θα πρέπει να σημειωθεί πώς η παραπάνω διαπίστωση δεν είναι απόλυτη: υπάρχουν και τ' αντίθετα παραδείγματα που τα περισσότερά τους προέρχονται απ' τις λαϊκές δημοκρατίες της ΕΣΣΔ όπου η ελευθερία έκφρασης είναι μεγάλη.

Μέ πιο πρόσφατο τόν «*Καθρέφτη*» του σκηνοθέτη τα «σημαινόμενα» είναι πιο επίκαιρα, άμεσα, αν και σοφά κεκαλυμμένα, σ' ένα αέναο παιχνίδι υποσυνειδητού — συνειδητού. Τι ήταν όμως εκείνο που ενόχλησε με τόν «*Αντρέϊ Ρουμπλιώφ*»; Η βία και η ωμότητα ορισμένων σκηνών; Τό θρησκευτικό κλίμα ή τό μεταφυσικό συναισθημα που ανάδινε η ταινία; μά όλα αυτά διαδραματίζονται κάπου 500 χρόνια πριν, κι η ματιά του Ταρκόφσκι στά γεγονότα έχει τήν ψυχραιμη διαύγεια τής αντικειμενικότητας χωρίς συναισθηματισμούς. Ορισμένα δημοσιεύματα του δυτικού τύπου που υπογράμμισαν τήν επιστροφή στήν «αιώνια Ρωσία», που πενήντα χρόνια αθεϊας και «κομμουνιστικού καθεστώτος» δεν κατάφεραν νά πνίξουν τή μεγάλη θρησκευτική πνοή τών Ρώσων; 'Αν μιά πίστη είναι βαθειά ριζωμένη σ' ένα λαό, μπορεί νά εξασθενήσει κάτω απ' τις εξωτερικές συνθήκες, δεν εξαφανίζεται όμως ποτέ, μ' όλο που μπορεί νάχουν παρέλθει μιά ή δύο γενιές. 'Επειτα — και τό σημαντικότερο — ο Ταρκόφσκι είναι σχετικά νέος, γεννημένος και μεγαλωμένος σέ σοσιαλιστικό καθεστώς, βαθειά ριζωμένος στή δική του εποχή, στά προσβλήματά της και στόν τόπο του — κι όχι κανένας αντιδραστικός ή ηλικιωμένος νοσταλγός τών «περασμένων» και τής οποιασδήποτε επιστροφής. Κανένας δέ μπορεί νά υποστηρίξει τό αντίθετο, γιατί τό επιβεβαιώνουν κι οι υπόλοιπες μεγάλες ταινίες του:

«*Τά παιδικά χρόνια του Ιβάν*» (1962) είναι ένα καυτό σύντομο χρονικό σέ θαυμάσια δομημένες εικόνες. Η βαθειά ανθρώπινη αλλά και σκληρή μέχρι απανθρωπιάς ιστορία ενός 12 χρονου αγοριού στή διάρκεια τής γερμανικής εισβολής. Οι γονείς του έχουν σκοτωθεί στήν αρχή του πολέμου, μπαίνει στήν Αντίσταση και αγωνίζεται μέ αυταπάρηση, χωρίς νά προλάβει ν' ανθρωθεί, και τελικά σκοτώνεται απ' τούς Γερμανούς μάλλον θεληματικά, υπακούοντας σέ μιά βαθειά κρυφή του επιθυμία. Τό γεγονός τ' ότι ζούσε ενώ οι γονείς του ήταν

νεκροί, υποσυνείδητα του ερχόταν σαν προδοσία. Η πρωτοτυπία του χειρισμού του θέματος απ' τον Ταρκόφσκι αποκλείει την αφήγηση μιάς κοινής πολεμικής ιστορίας στην οποιαδήποτε σήκουανς του έργου.

Τελείως διαφορετικό σέ κλίμα τό αργόσυρτο τελετουργικό «*Σολάρις*» (1972), όπου η έντονη μεταφυσική αναζήτηση, η καταγραφή τής ανικανότητας του ανθρώπου νά κατανοήσει δυνάμεις μεγαλύτερες απ' ό,τι μπορεί νά συλλάβει, ξάφνιασαν όσους θά θέλανε νά δούνε μόνο μιά απάντηση του σκηνοθέτη στό γνωστό αριστούργημα του Κιούμπρικ «*Οδύσσεια του Διαστήματος 2001*» Όλη η ταινία είναι μιά μεγάλη αργή έκθεση, κάποτε δυσνόητη, πού συμπληρώνεται από μιά αναπάντεχη κατάληξη. Όπως και στό ομώνυμο ωραίο βιβλίο του Στανισλάβ Λέμ πού χρησίμεψε γιά βάση, ο όρος «επιστημονική φαντασία» εδώ νοείται στη ψηλότερή του έννοια και σαγήνη, μέ προεκτάσεις αναπάντεχες.

Στόν θαυμάσιο «*Καθρέφτη*» (πού έκανε 4 χρόνια μετά την ολοκλήρωσή του γιά να προβληθεί στό Παρίσι), ο Ταρκόφσκι ανατρέχει μέσα απ' την επικαιρότητα και τό ιδιοσυγκρασιακό υποκειμενισμό στίς μνήμες των παιδικών του χρόνων στη σταλινική περίοδο και φτάνει ως τίς σημερινές του εμπειρίες. Αυτές οι μνήμες, τά αισθήματα ή οι διάφορες αναφορές προέρχονται απ' την καταγραφή των τοπείων του υποσυνείδητου και του συνειδητού σ' ένα κλίμα ονειρικό, είναι τά προσωπικά θιώματα του ίδιου του δημιουργού έτσι όπως διαμορφώθηκαν απ' τά προσωπικά και τά ιστορικά γεγονότα στό γινεσθαί τους. Μνήμες παιδικών χρόνων (η πίκρα απ' τό χωρισμό των γονιών του), μνήμες τής ενήλικης περιόδου του όπου αντίστοιχες καταστάσεις σημαδεύουν τό ίδιο. Ταύτιση μητέρας και γυναίκας του, του ίδιου μέ τό γιό του, κ.λ.π., κλίμα και ονειρικό και ρεαλιστικό των εμπειριών παρελθόντος και παρόντος, όλα τούτα σαν ειδωμένα μέσα από ένα καθρέφτη, οι αντανάκλασεις των γεγονότων ή και οι ανακλάσεις τους. Ταινία τρομερά προσωπική και ευαίσθητη, όπου η κάμερα υπνωτίζει μέ τίς κινήσεις της και θυμίζει τον Αλαιν Ρεναι του «*Μαρίενμπαντ*». Και στόν πιό πρόσφατο «*Στάλκερ*» (απ'

τὸ μυθιστόρημα επιστ. φαντασίας τῶν Μπόρις καὶ Ἀρκάντι Στρουγκάτσκι), φαίνεται πὼς ὁ Ταρκόφσκι προχωρᾷ πιὸ πέρα στὴν ἔκφραση ποὺ διαμόρφωσε ἐνὸς ολότελα προσωπικοῦ πνευματικοῦ-φιλοσοφικοῦ προσανατολισμοῦ, μιάς χριστιανικῆς μεταφυσικῆς ἐπὶ κλήσης ολότελα πειστικῆς (κι αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ σημαντικό). Μὲ διάχυτη υπαρξιακὴ ἀγωνία ἐμποτίζει ἔτσι ὅλες του τίς ταινίες, μὲ ἐξαίρεση τὰ «*Παιδικὰ χρόνια τοῦ Ιβάν*»: ὁ φιλμουργὸς δημιουργεῖ μιά καινούργια σχέση τῆς ταινίας μὲ τὴν ἴδια τὴ δομὴ τῆς καὶ τὸ νοηματικὸ τῆς περιεχόμενο. Ἡ παραδοσιακὴ λειτουργία τοῦ φιλμ διαφοροποιεῖται.

Ἄς ἐπανέρθουμε ὁμως στὸν «*Ἀντρέϊ Ρουμπλιώφ*». Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ρουμπλιώφ (1370-1430) τοῦ διασημότερου καὶ μεγαλύτερου ρώσου αγιογράφου ποὺ τοιχογραφίες του σώζονται ἄλλες σὲ καλὴ κατάσταση κι ἄλλες μισοκαταστραμμένες, ἔδωσε τὴ βάση γιὰ ἓνα σενάριο ἐπέξεργασμένο μὲ μεγάλη εὐφυΐα καὶ οὐδέρκεια. Αὐτὸ τὸ σενάριο τοῦ Ταρκόφσκι στὸ ὁποῖο συνεργάστηκε κι ὁ προικισμένος σεναριογράφος καὶ σκηνοθέτης Μιχάλκωφ-Κονσταλὸφσκι («*Ὁ πρῶτος Δάσκαλος*», «*Ὁ Θεὸς Βάνιας*», «*Ἡ Σιβηριάδα*», κ.τ.λ.) ἀναπτύσσεται μέχρι τὸ τέλος σὲ δύο διαφορετικὰ ἐπίπεδα: ἓνα ρεαλιστικὸ, κι ἓνα συμβολικὸ. Ὁ συμβολισμὸς ὁμως σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν ἀλλοιώνει οὔτε θολώνει τὴ ρεαλιστικὴ ἀφήγηση ὁδηγώντας σὲ ἀφρημένες σεσχετίσεις καὶ ἐννοιες. Ἡ ἱστορικότητα ποτὲ δὲν ἀναιρεῖται. Ἔργο ἀπέραντης σύλληψης καὶ πνοῆς ποὺ ἡ πραγμάτωση του στὸ φιλικὸ ὡρὸ προϋποθέτει τεράστιες δυσκολίες: νὰ ἀναδημιουργηθεῖ μιά ολόκληρη ἐποχὴ — οἱ ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα, τὸ τέλος τοῦ 14ου — ἡ Ρωσία ποὺ ἀναδύεται μέσα ἀπ' τὴ βαρβαρότητα, τίς ἐπιδρομὲς τῶν Ταταρικῶν ὀρδῶν, τίς ἐμφύλιες διαμάχες ἀνάμεσα στοὺς ἡγεμόνες, τὸ θρησκευτικὸ φανατισμὸ. Σὲ μιά ἀπέραντη τοιχογραφία τῶν ταραγμένων χρόνων καὶ μέσ' στή δίνη καὶ τὸν κατακλυσμὸ τῆς βίας, ὀρθώνεται τὸ θεμελιακὸ πρόβλημα τοῦ κάθε γνήσιου καλλιτέχνη: α) οἱ βαθιεῖς πεποιθήσεις του, β) οἱ περιορισμοὶ ποὺ ἐπιβάλλει ἡ «ἐπίσημη» τέχνη, γ) οἱ σχέσεις τέχνης καὶ ζωῆς. Μιά σειρά ἀπὸ θαυμάσιες σκέψεις, μιά μελέ-

τη γιά τὸ μοναχικὸ ἄνθρωπο, γιά τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν κατὰ-
πτωσὴ του. Μέχρι πού μπορεῖ ἓνας ἄνθρωπος μόνος του; Ἡ
μοναξιά εἶναι μιά ἀπάντησὴ στὴ βία, στὸν πόλεμο, στὴν ἀδι-
κία, στὴν κτηνωδία; Ὁ Ρουμπλιώφ βασανίζεται: ἡ πορεία του
γιά ἀναζήτησὴ περνάει ἀνάμεσα ἀπ' τὴν ωμότητα, τὴ βία, τὸ
φανατισμὸ. Στὴ δὶνὴ αὐτοῦ τοῦ φοβεροῦ ρωσικοῦ αἰῶνα, ξε-
σκίζεται ἀνάμεσα σὲ δύο διαμετρικὰ ἀντίθετους πόλους:
τὴν ἐπιθυμία νὰ ζωγραφίσει ἀπ' τὴ μιά καὶ τὸ συναισθημα τῆς
ματαιότητος κάθε καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἀπ' τὴν ἄλλη.
Οἱ ἐμπειρίες εἶναι πικρές. Ἡ τέχνη πού ἀποστολὴ τῆς εἶναι νὰ
βοηθήσῃ τὴν ἀθρωπότητα, θὰ μπορέσῃ νὰ δικαιωθῇ; θὰ
καταφέρει νὰ συνεχίσει νὰ ζωγραφίζει ὅταν μπρὸς στὰ μάτια
του ὀρδὲς λεηλατοῦν βάζουν φωτιά στὶς πόλεις, βιάζουν γυ-
ναῖκες καὶ σφάζουν ἀθώους; Χωρὶς νὰ μένει ἀμέτοχος στὴν
ἐποχὴ καὶ συμπάσχοντας μὲ τοὺς συνανθρώπους του, θὰ πα-
σχίζει πάντως ὁ ἀγώνας του νάχει μιά πορεία ἀνοδική. Ὁ μεγά-
λος ἀγιογράφος Θεοφάνης ὁ Ἑλληνας τοῦχε ζητήσῃ νὰ τὸν
βοηθήσῃ γιά τὶς εἰκόνες καὶ τὴν ἀγιογράφιση τῆς μητρόπο-
λης τῆς Μόσχας. Τελικὰ ὁ Ρουμπλιώφ ζωγραφίζει στὴ μητρό-
πολὴ τοῦ Βλαντιμίρ. Ὅμως ἀντίθετα μὲ τοὺς ἄλλους
μοναχοὺς-ἀγιογράφους, ὁ Ρουμπλιώφ πορεύεται μεσ' στὴν
ἐποχὴ του βυθισμένος στὴν ἀμφιβολία, βασανισμένος, ἐπι-
βάλλοντας στὸν εαυτὸ του στερήσεις καὶ λιτότητα, ἀρνούμε-
νος νὰ υποκύβῃ σὲ ἐπίσημους κανόνες, προτιμώντας νὰ
μουντζουρώσῃ μὲ λάσπη τὸν ἄσπρο τοῖχο τῆς ἐκκλησίας
παρὰ νὰ τὸν ζωγραφίσει ἀντίθετα πρὸς τὶς πεποιθήσεις του. Ὁ
θεὸς του δὲν εἶναι ὁ ἀνελέητος καὶ αὐστηρὸς τιμωρὸς πού ἐπι-
βάλλουν φανατισμένοι κληρικοὶ τότε, ἀλλὰ ὁ θεὸς τῆς Ἀγά-
πης, τοῦ ἐλέους, τῆς μετάνοιας.

Οἱ Τάταροι ἐπιτίθενται στὸ Βλαντιμίρ καὶ τὸ καταστρέ-
φουν μὲ τρόπο φρικτὸ. Ὁ Ρουμπλιώφ παραβρίσκεται ἀδύναμος
στὴ λεηλασία καὶ τὴ βάρβαρη καταστροφὴ· ἀναγκάζεται μάλ-
ιστα νὰ σκοτώσῃ κάποιον πού ἤθελε νὰ θιάσῃ μιά καθυστε-
ρημένη κοπέλλα. Μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀθάσταχτες σκηνὲς καὶ
μιά τελευταία συζήτησὴ μὲ τὸν Θεοφάνη μέσα στὴν καμμένη
ἐκκλησία, παίρνει τὴ μεγάλη ἀπόφασιν: νὰ μὴ ζωγραφίσει πο-

τέ στη ζωή του. Αδύνατο νά συνεχίσει τό έργο του καί ν' αναζητήσει τή γαλήνη καί τή δόξα ζωγραφίζοντας παναγίες καί αγγέλους σέ απομακρισμένα μοναστήρια. Μιά σιωπή γιά 15 ολόκληρα χρόνια, στάση απελπισμένη μεσ' στήν πικρή αδιαλλαξία της. Η ταινία θά μπορούσε νά σταματήσει εδώ: καί θάταν κιόλας ένα θαυμάσιο επίτευγμα πάνω στό θάνατο τής τέχνης, στήν καταστροφή τής ατομικής προσπάθειας καί τής σωτηρίας μέ τή δημιουργία. Όμως ένας επίλογος μέ πλάνα ενός μοναχού πού αποτραβιέται σέ κάποιο απομακρυσμένο μοναστήρι, θάταν ένας τρόπος ν' αποδεχθεί τήν υποχώρηση, τή σιωπή καί τήν ηττοπάθεια, μέ πρόφαση τή διατήρηση τής εσωτερικής αξιοπρέπειας. Ένα τέλος πού δέ θά τόθελε ο Ταρκόφσκι, αλλά πού ούτε καί ανταποκρίνεται στήν κατοπινή πορεία τού Ρουμπλιώφ. Ο Ταρκόφσκι πρόσθεσε στό φίλμ του ένα τελευταίο επεισόδιο, τή μεγάλη σήκουανς, καί πού αποτελεί σχεδόν ένα φίλμ μέσα στό φίλμ. Κεντρικό πρόσωπο εδώ δέν είναι ο Ρουμπλιώφ αλλά ένα νεαρό αγόρι 17 χρονών γιός ενός τεχνίτη, ο μόνος επιζήσας τής οικογένειας πού κατέχει τό μυστικό νά χύνουν καμπάνες. Στήν πραγματικότητα λέει ψέματα ότι γνωρίζει τό μυστικό, γιά νά καταφέρει νά τόν πάρουν μαζί τους οι άνθρωποι τού μεγάλου Δούκα πού θέλει μία καμπάνα τεράστιων διαστάσεων. Έτσι ο νεαρός αρχίζει τή δουλειά καί μαζί αρχίζει κι η αγωνία του. Επιβλέπει επί μήνες τίς εργασίες, δίνει οδηγίες γιά τή λειτουργία τού μεγάλου φούρνου, γιά τό υλικό πού θά χρειαστεί γιά τό καλούπι κεραμικό χώμα), κ.λ.π. μέ ατρόμητη υπευθυνότητα. Στάση πού μαγεύει τό γέρο Ρουμπλιώφ, τόν ξοφλημένο, πικρό καί μόνο άνθρωπο πού γυρόφερνε σά θεατής στό χώρο κατασκευής. Κι όταν πιά χυθεί η τεράστια θαυμάσια καμπάνα κι ακουστεί ο βροντερός καί θαθύς χτύπος της μπρός στόν έκπληκτο μεγάλο Δούκα καί τούς θενετσάνους πρεσβευτές, πέφτει ο μικρός κλαίγοντας στήν αγκαλιά τού Ρουμπλιώφ, ενώ ο Δούκας κι η συνοδεία τόν παραμερίζουν περιφρονητικά καί φεύγουν. Ο Μπόρις μέ ακουμπισμένο τό κεφάλι στά γόνατα τού αγιογράφου ομολογεί τό ψέμα του πώς γνώριζε τάχα τό μυστικό τού πατέρα του; δέν τόξερε κι ούτε γνώριζε άν θά πετύχει τελικά η

καμπάνα. Είναι η στιγμή που λάμπει τό φώς γιά τόν Αντρέϊ Ρουμπλιώφ: ξαφνικά συνηθειτοποιεί πώς σ' ορισμένες συνθήκες η τέχνη δέν είναι άχρηστη, είναι μάλιστα καθήκον. Συμφιλιώνεται μέ τήν τέχνη του, ενδυναμώνεται η πίστη του, ξαναρχίζει νά ζωγραφίζει. Τό μεταγενέστερο έργο του είναι η μεγάλη απάντηση στήν προηγούμενη στάση του, η ολοκληρωτική έκφραση τού αρχικού οράματός του.

Σέ αδρές, γενικές — αλλά ουσιαστικές — γραμμές αυτή είναι η θεματική τής ταινίας. Σχέδιο δυσκολώτατο στή δομική πραγμάτωσή του: νά περιγραφεί μιά υποκειμενικότητα μέ μέσα αντικειμενικά, χωρίς η θεματική ή οι προβληματισμοί νά οδηγηθούν σέ εσωτερικεύσεις. Η αφήγηση στό φιλικό χώρο είναι ρεαλιστική, διαλεκτική η σχέση γεγονότος καί τού διανοητικού αποτελέσματος. Η σύγκρουση τών γεγονότων δέν οδηγεί στήν αλληλοαναιρέση αλλά σέ μιά σειρά από στοχασμούς ιδεολογικής διεργασίας. Μαυρόασπρη η ταινία, μέ εξαίρεση τό τέλος όπου οι λεπτομέρειες τών τοιχογραφιών είναι έγχρωμες (φυσικά δέν πρόκειται γιά απλή διαδοχή εικόνων), κι όπου τά πολύ κοντινά πλάνα προβάλλουν μέ τρόπο εκπληκτικά υποβλητικό ένα είδος αφηρημένης τέχνης, πολύ μοντέρνας γιά τήν εποχή της. Υπερκόσμια η μουσική τού Βιατσεσλάβ Οβτσίννικωφ σ' αυτό τό μέρος, θετική όμως η συμβολή καί υπογράμμιση της σ' όλη τή διάρκεια τού φίλμ. Ο Ταρκόφσκι ζωντανεύει μέ άμεση λιτότητα καί εκπληκτική διαύγεια μιά βασανισμένη ολότητα. Καί αναπόφευκτα φέρνει στό νού τόν μεγάλο Αϊζενστάϊν (τού «*Ιβάν τού Τρομερού*» ειδικά). Όμως πέρα από μιά πνευματική κληρονομιά, τή συγγένεια στό ιστορικό θέμα καί τό γιγαντιαίων διαστάσεων εγχείρημα, είναι καλλιτέχνες εκ διαμέτρου αντίθετοι: άν υπάρχουν κάποτε κοινοί στόχοι, ο καθένας τους ακολουθεί τελείως διαφορετικούς δρόμους γιά νά τούς φτάσει. Ο' Ταρκόφσκι αποφεύγει γενικά τά γκρό πλάνα. Τό μοντάζ του είναι μάλλον αργό, — μέ εξαίρεση τίς βίαιες σκηνές πλήθους όπου ο ρυθμός επιταχύνεται — , αποφεύγει τά πολλά κάτ καί τά πλάνα είναι συνήθως μεγάλης διάρκειας. Ο αντίποδας ακριβώς τής τεχνολογίας τού Αϊζενστάϊν τής βουβής περιόδου («*Θωρηκτό Πο-*

τέμκιν», «Οκτώδρης»), αλλά και του «Αλεξάνδρου Νέφσκι» π.χ. Αυτή η τεχνική όμως, όπως κι η αποφυγή της μεγάλης κίνησης μέσα στα πλάνα, δέ σημαίνει φυσικά στατικότητα (κι εξάλλου υπάρχουν οι συναρπαστικές σκηνές της καταστροφής του Βλαντιμίρ, ή το ειδωλολατρικό όργιο στην αρχή). Ο τρόπος καταγραφής των γεγονότων είναι ψυχραιμος, χωρίς την παραμικρή ασάφεια, έτσι όπως προσδιορίζεται απ' την αδρή αλλά περίτεχνη δομή του σενάριου. Χρησιμοποιείται το συνθετικό ντεκουπάζ, η διαλεκτική σύγκρουση γίνεται μέσα στα πλάνα κι όχι στην αντιπαράθεσή τους. Η χρήση των μεγάλων πλάνων-σήκουανς αποβλέπει στην ψυχολογική ολοκλήρωση της δράσης αντί για τον κατακερματισμό της. Και η σύνθεση του κάδρου, το περιεχόμενό του (εικαστικό και ιδεολογικό) είναι δουλεμένα στην εντέλεια, χωρίς να υπάρχει ίχνος εξεζητημένης «καλλιγραφίας».

Υπάρχουν πολλές θαυμάσιες αυτόνομες σκηνές στον «Αντρέϊ Ρουμπλιώφ»: 1) Μιά ξεχωριστή αναπαράσταση των Παθών του Χριστού. Μιά πομπή προχωράει μέσ' στο χιόνι με επικεφαλής ένα χωρικό που σηκώνει το βαρύ σταυρό. Όταν φτάσουν στην κορυφή στήνεται ο σταυρός και ο χωρικός σταυρώνεται στην πραγματικότητα. Δεν υπάρχει ομοιότητα ανάμεσα σ' αυτές τις δύο στάσεις θεληματικού «εκμηδενισμού» (ο Ρουμπλιώφ που αποφασίζει να μη ζωγραφίσει — ο χωρικός που σταυρώνεται) που είναι γεμάτες αξιοπρέπεια και συμβολική σημασία; 2) Η βίαιη σκηνή του νυχτερινού όργιου των ειδωλολατρών κοντά στο ποτάμι. 3) Η τύφλωση των ζωγράφων που είχαν διακοσμήσει την εκκλησία του Πρίγκηπα. Άνθρωποι με τις κόγχες των ματιών άδειες και ματωμένες περιπλανώνται θλιβερά στο δάσος: για να τους εμποδίσει να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους και σ' ένα αντίπαλο αφέντη, ο πρίγκηπας έβαλε τά όργανά του και τους τύφλωσαν. 4) Ο Ρουμπλιώφ που πιτσιλάει και μουτζουρώνει τον άσπρο τοίχο αντί να τον ζωγραφίσει. 5) Η ανεπανάληπτη σήκουανς της επιδρομής των Τατάρων και της καταστροφής του Βλαντιμίρ. Ο κόσμος που προσεύχεται στριμωγμένος στην κλειστή εκκλησία ενώ πολιορκείται απ' τους επιδρομείς και θυμίζει

έντονα τήν Αγιά Σοφιά στήν άλωση τής Κωνσταντινούπολης. 6) Η συζήτηση μέ τόν Θεοφάνη τόν Έλληνα μέσα στήν καμμένη εκκλησιά. Τό πρόσωπο τού Θεοφάνη φωτεινό καί εξαυλωμένο, ενώ τό πρόσωπο τού Ρουμπλιώφ σκοτεινό. («Πόσο θλιβερό νά χιονίζει μέσα σ' εκκλησιά» λέει ο Ρουμπλιώφ). 7) Τέλος, η κατασκευή τής τεράστιας εκείνης καμπάνας πού αποτελεί ένα αληθινό ντοκυμανταίρ, ανέλπιστη καί μεγαλοφυής κατάληξη τής ταινίας. Η αντιπαράθεση δύο τρόπων έκφρασης: η ομαδική εργασία πού πραγματοποιεί ο Μπόρις, καί η μοναχική εργασία τού Ρουμπλιώφ. Όταν δέν υπάρχει ειρήνη, ούτε αγάπη, παρά μόνο κτηνωδία καί καταστροφή, τό νά ενώνεσαι μ' άλλους ανθρώπους γιά κάποιο υπέροχο ομαδικό έργο είναι προτιμώτερο απ' τό νά σταυρώσεις τά χέρια περιμένοντας τό θάνατο καί τόν αφανισμό.

Απ' τήν άλλη μεριά όμως οι διάλογοι ορισμένες φορές είναι μακρόσυρτοι, ακαδημαϊκοί, σέ μερικά σημεία ο ρυθμός αβέβαιος: σ' όλα όμως αυτά θά επέδρασαν οπωσδήποτε οι περικοπές πού επιβλήθηκαν στήν ταινία (καί στήν πρώτη προβολή στίς Κάννες καί στήν κόπια πού είδαμε εδώ). Νομίζω πώς έτσι καί στήν αφήγηση δέ θά υπήρχαν σκοτεινά σημεία, κι η εικόνα τού χρονικού θά ήταν πληρέστερη καί θά ισορροπούσε η αφήγηση στά πιό στατικά της σημεία. Οι δύο μεγάλες σήκουανς πού λειτουργούν θεματικά καί μορφικά στήν εντέλεια — η επιδρομή στό Βλαντιμίρ καί η κατασκευή τής καμπάνας — ολοφάνερο πώς είναι ανέγγιχτες στό σύνολό τους. Υπάρχει καί ο πρόλογος π.χ., αινιγματικός καί παράξενος, χωρίς καμιά σχέση μέ τό υπόλοιπο φίλμ: ένας άνθρωπος — τρελλός ή σοφός; — δεμένος μέ λουριά σ' ένα μπαλλόνι σκαρφαλώνει στά σκαλιά ενός κωδωνοστασίου κι από κεί ψηλά ρίχνεται στό κενό. Πετάει καί πλανιέται σά μεγάλο πουλί πάνω απ' τόν ποταμό καί τά χωράφια, ώσπου ξαφνικά πέφτει κατακόρυφα καί σκοτώνεται. Η εξήγηση πού μπορεί νά δοθεί σ' αυτή τήν εισαγωγή είναι μάλλον αλληγορική: ο Ταρκόφσκι μάς προετοιμάζει εξαρχής γιά τό έργο του πού οι περισσότεροι *πέφτουν* (πραγματικά καί συμβολικά): άλλοι σκοντάφτουν, κι άλλοι σωριάζονται. Αυτή η συμβολική πτώση συμβαίνει τή

στιγμή που τὰ άτομα έχουν πάρει μιὰ πρωτοβουλία ιδιαίτερα τολμηρή: ο ιπτάμενος άνθρωπος όταν πήγε νά προκαλέσει αψηφώντας τόν ουρανό, ο μοναχός Κύριλλος όταν έκλεισε μέ ορμή τήν πόρτα τού μοναστηριού του και πέταξε τὸ ράσο του στό χιόνι, ο νεαρός Μπόρις όταν έτρεξε πίσω απ' τούς καθαλάρηδες και τούς ορκίστηκε ότι γνωρίζει τὸ μυστικό.

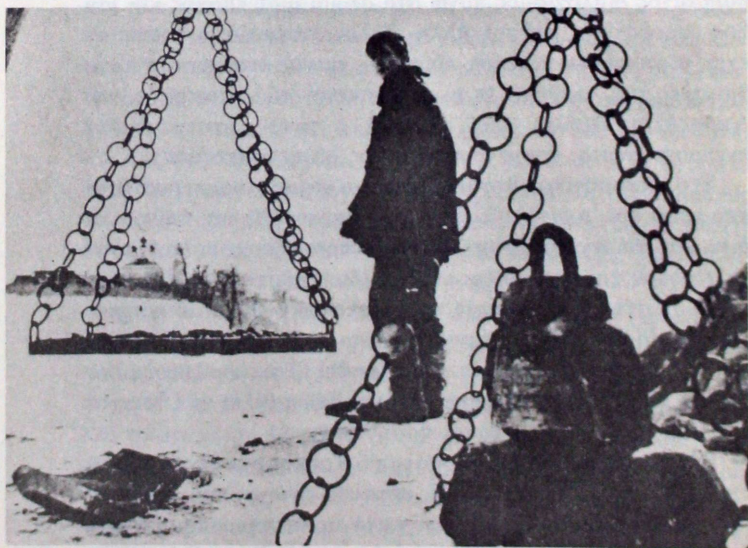
Ένα φαινόμενο που επανέρχεται κάθε τόσο σάν λαϊμοτιβ στην ταινία είναι η βροχή. Βρέχει πάνω στους τρεις μοναχούς στους αγρούς. βρέχει πάνω στὸν Μπόρις όταν ψάχνει γιὰ τὸ ειδικὸ χῶμα που χρειάζεται γιὰ τὸ καλούπι τῆς καμπάνας. Βρέχει πάνω στὸν Ρουμπλιώφ, πάνω στ' ἄλογα. Παντού ποτάμια, ἔλη, λάσπη, νερό.

Μιὰ πληθώρα ἀπὸ ιστορικό-ιδεολογικά μοτίβα και αναφορές αναβλύζει απ' τήν κάθε σκηνή αὐτῆς τῆς πλατειᾶς διερεύνησης μιᾶς ολόκληρης εποχῆς. Η δύναμη κι η ομορφιά τῶν σκηνῶν πλήθους είναι κάτι που ξεπερνάει τὰ ὅρια τού απλού θαυμασμοῦ. Φίλμ σοσιαλιστικό και ρεαλιστικό απ' τῇ μιᾷ, βαθύτατος διαλογισμός πάνω στά άτομα μιᾶς εποχῆς και μύθος υπερβατικός απ' τήν ἄλλη. Τέλος αναρωτιέται κανείς ἂν έχει συναντήσει ποτέ σέ «δυτικῇ» ταινία ἕνα τόσο έντονο θρησκευτικό αἶσθημα (π.χ. η περικοπή τῆς επιστολῆς τού Αποστόλου Παύλου περί αγάπης), ἢ τόσο μυστικισμό και πνευματικότητα, δοσμένα προπαντός μέ πειστικότητα;

Στό εκφραστικό, βασανισμένο και γεμάτο εσωτερικότητα πρόσωπο τού Ανατόλι Σολονίτσιν αποτυπώθηκαν θαθειά τὰ βιώματα τού Αντρέϊ Ρουμπλιώφ. Ἄν προσέξουμε καλά θ' ανακαλύψουμε και κάτι ἄλλο: είναι ο ἴδιος ηθοποιός που ἔπαιζε τόν Ιβάν στην πρώτη ταινία τού Ταρκόφσκι «*Τὰ παιδικὰ χρόνια τού Ιβάν*». Πέντε χρόνια πέρασαν ανάμεσα στίς δύο ταινίες και τὸ τότε παιδί έγινε τώρα ἑφηβος. Τότε αναζητούσε τὸ θάνατο και σ' αὐτόν ἐβρισκε γαλήνη. Τώρα θέλει νά ζήσει, σ' ὅλη του τῇ ζωῇ ὁμως θάνατο βασανισμένος.

Εκεῖνο που ἐπιδίωξε και πέτυχε ο Ταρκόφσκι δέν ἦταν φυσικά μιὰ απλή βιογραφία τού μεγάλου αγιογράφου: τὸ τιτάνειο εγχείρημά του ξεπερνάει κατά πολύ τήν οποιαδήποτε γραμμική ἢ σχηματοποιημένη αφήγηση. Ο Ρουμπλιώφ είναι

βέβαια παρών σ' όλη τήν ταινία, όχι σάν παρουσία σέ πρώτο πρόσωπο, αλλά μάλλον σάν *βλέμμα* στό γύρω του κόσμο. Ο θεατής ταυτίζεται μ' αυτή τή ματιά, είναι σά νά τόν καθοδηγεί στη συμμετοχή του στά γεγονότα. Άν τεθεί τώρα τό ερώτημα: στη διάρκεια του χρονικού, πότε ο Ρουπλιώφ είναι πιό αληθινός; στην αρχή όταν ζωγραφίζει, στη μέση όταν σταματάει και απομονώνεται, ή στο τέλος όταν ξαναρχίζει; Η απάντηση — μάθημα πού δίνει η ταινία είναι: και στις τρεις φάσεις είναι απόλυτα συνεπής μέ τόν εαυτό του και μέ τις διάφορες επιβεβλημένες συνθήκες του περιβάλλοντός του. Κι έτσι μέσα απ' τή βασανισμένη ολότητα πού μάς επιβάλλεται βαθμιαία στις διαδοχικές πτυχές του ταραγμένου χρονικού, ξεχωρίζει και προβάλλει τό όραμα του καλλιτέχνη, πού τελικά πραγματοποιείται.



Αντρέι Ταρκόφσκι: ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ



Αντέι Ταρκόφσκι: ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ



Αντρέι Ταρκόφσκι: ΣΤΑΛΚΕΡ



PARKER TYLER
ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Σάν τή μυθιστοριογραφία τοῦ Ροε τό ἴδιο καί τό *Ἔργαστήρι τοῦ Δρ. Καλιγκάρι* ἀνάγεται στό ρομαντικό σατανισμό τοῦ δεκάτου-ἐνάτου αἰῶνος. Ὅπως μιά τολμηρή φαντασία ἐσωστρεφοῦς βίας, ἔχει τήν πραγματική ἐστίαση τῆς εὐαισθησίας ὡς πρὸς τήν διατύπωση, τό ἰδεῶδες τῆς ἀνοησίας — π.χ. παρανοϊκή ἀκατανόητη γλῶσσα — ἔτσι τό σοβαρό καί βαρυσήμαντο (Dada) διακηρύσει σάν αἰσθητική βασική ἀρχή τήν προσπάθεια τῆς ὑστερίας, τοῦ παραλόγου, τῆς μαύρης χολῆς καί πάει λέγοντας (Σουρρεαλισμός). Ὅ,τι πρὶν ἦταν τό βασίλειο τοῦ ἐφιάλτη καί τοῦ τρελλοῦ ἄσυλου ἐγινε στά 1920, τό *ἐργαστήρι τοῦ καλλιτέχνη* πού πρακτικοποιοῦσε τό πειραματικό ὄνειρο.

Αὐτό ἦταν τό πρωταρχικό ἰδεῶδες τοῦ Ἀμερικανικοῦ πρωτοποριακοῦ φίλμ πού ἦταν ριζοσπαστικό καί ἀρκετά φιλόδοξο ὥστε νά συναγωνιστεῖ τά καλλίτερα δείγματα τῆς Εὐρώπης. Μέ καταφανῶς ψεύτικα, σάν παιγνιδάκια σκηνικά καί ἡθοποιούς σάν κωμικές μαριονέτες τό *The Life and Death of a Hollywood Extra*, ἦταν ἓνα στημένο αἰνίγμα παρμένο ἀπ' τό στυλ τῆς «Μητρόπολης» τοῦ Fritz Lang, στήν Ἑξπρεσσιονιστική σάτιρα πάνω στόν σύγχρονο βιομηχανικό πολιτισμό. Στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες ὁ Melville Webber καί ὁ J.S. Watson χειρίστηκαν τόν βιβλικό θρύλο τῶν Σοδόμων καί Γομόρων, στό φίλμ τους ὁ *Lot in Sodom* (1934) σάν νά ἦταν ἓνα «πειραματικό ὄνειρο» ἐφαρμόσιμων φιλικῶν τεχνασμάτων. Χωρίς νάναι Σουρρεαλιστικό στό σύνολό του ἔχει πολλές Σουρρεαλιστικές τεχνικές βασικές ἀρχές.

Αὐτά τά πρόιμα ἰδεῶδη ἦταν ἀντι-αἰσθητικά, στό βαθμό πού ἦταν ἀσυνήθιστα ἐφ' ὅσον κατέδειχναν πρὸς μία δραστική ἀναθεώρηση τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς.

Ἡ σπουδαία ἀλλαγὴ ἀπὸ τό βάθρο τοῦ εὐφάνταστου δημιουργοῦ μετετέθη, ἀρκετά παράξενα, ἀπ' τόν Cesare τόν

ἐγκληματικό ύπνοβάτη, ἐνσάρκωση τῆς libido, στὸν ἴδιο τὸν Caligari, τὸν τρελλό μάγο ὁ ὁποῖος (ὅπως ἔγινε) ἐπινόησε τὸν Cesare σάν τὸ πλάσμα του καὶ τὸ ὄργανό του κατὰ τὸν τρόπο πού ὁ Μεφιστοφελῆς δημιούργησε τὴν Ἑλένη τῆς Τροίας στὸ Dr Faustus, τοῦ Μάρλοου. Ἡ Ντανταϊστικὴ καὶ Σουρρεαλιστικὴ ἐστίαση ἦταν ὁ συγγραφέας («author») πού πειθαρχοῦσε τὸν ἑαυτό του σάν μοναχὸς ἢ ἱερέας ὥστε νὰ λάβει πείραν τοῦ «θαυμαστοῦ».

Τὸ μεγάλο πρωτοποριακὸ ἔργο τοῦ Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1946) ἦτάν μιά φροντισμένη ἐπίδειξη σέ μιά αἰθουσα ἐμπορευμάτων τῶν μοντέρνων ζωγράφων μέ μιά ἔμφαση πάνω στὴ Σουρρεαλιστικὴ τεχνοτροπία. Πολλὴ ἀπ' τὴν ἐπεισοδιακὴ του δράση φαινόταν νὰ εἶναι «ζωντανές ἀπεικονίσεις» τοῦ θέματος τῶν καλλιτεχνῶν (Duchamp, Calder Max Ernst, Leger) καὶ προσέγγισε κατὰ σημεῖα τὸ ἐπερχόμενο pop style. Ὁ Richter παρουσίασε ἓνα ἀπ' τοὺς θεωρητικούς ἀκρόλιθους πού στὴ δεκαετία τοῦ '20 στὴν Ἀμερικὴ ἦταν γνωστά σάν cineroems (κινηματογραφικὰ ποιήματα) παραγωγές βασισμένες σέ μιά θεωρία τοῦ φίλμ σάν καθαρὴ ποίηση.

Οἱ ιδέες του υἱοθετήθηκαν ἀπ' τὸ περιοδικό Film Culture, ὅταν πρωτοεμφανίστηκε τὸ 1955, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη γέννηση τοῦ Underground, ἀλλὰ ἔσθησαν σιωπηλὰ λίγα χρόνια ἀργότερα καὶ τὸ ἐπίθετο «ποιητικό» ἐπέζησε στὸ λεξιλόγιο «underground», κατὰ ἓνα ἀπρόθητο τρόπο.

Ὁ Caligari, ὁ «ἀλχημικός» ὑπνωτιστής, περιποιήθηκε τὸν Cesare σάν μιά θεία ἀρχὴ ἀκριβῶς ὅπως ὁ Σατανάς, προσωποποιημένος, ἀγαπᾷ τὸ «σατανικό» τὴν θεία οὐσία πού τὸν διαχέει καὶ τὸν ἐξηγεῖ. Γιὰ τὸ φίλμ εἶναι εὐκολότερο ἀπ' ὅτι γιὰ τὸ θέατρο νὰ δημιουργήσῃ μιά αἰσθησιὴ ἀνυπαρξίας χρησιμοποιοῦντας ἀνθρώπους· ἐκτός αὐτοῦ, τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο δέν εἶναι παρόν, μόνο ἡ ἀντανάκλασή του. Ὁ Cesare ἦταν ἀρχικά μιά διανοητικὴ προβολή· τὸ ἴδιο ἦταν καὶ ὁ Ποιητὴς τοῦ Cocteau καὶ ὁ νηπιώδης ἐρωτικὸς γίγαντας τοῦ Bunuel (ὁ ἐξημμένος ἥρωας τοῦ *L' Age d' or*), τὸ ἴδιο ἦταν καὶ τὰ πολλαπλὰ πρόσωπα τῆς Maya Deren στὰ φίλμ της. Ὁ μάγος σάν ἥρωας ἢ κακοποιὸς ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι φρέσκο θέμα στὴν τέχνη. Στὸν παλιὸ θρύλο τοῦ Faust ὁ ἥρωας φιλοδοξεῖ νὰ γίνῃ μάγος μέ τὴ

χάρη του Μεφιστοφελή, πού είναι ο κακοῦργος καὶ πού τελικά καταστρέφει τόν Faust ἀφοῦ παίζει μαζί του. Κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ Thomas Mann, ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἥρωο-κακοποιός μὲ τὴν χάρη ἐσωτερικῶν μαγικῶν δυνάμεων. Ἡ νομβέλλα τοῦ Mann κατέδειξε τόσο καθαρά ὅσο καὶ οἱ Σουρρεαλιστές ὅτι ἡ ἠθικὴ ἀντίφαση τοῦ δημιουργοῦ καλλιτέχνη ἔχει ἓνα ὑπερφυσικὸ νόμο.

Στόν καλλιτέχνη τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ ἐμπεριέχονται στὴν ἴδια τὴν ἀπεραντοσύνη τῆς φύσης. Ἀκόμη καὶ τὸ ἐγκλημα (ὅπως στὰ ἔργα τοῦ Sade καὶ τὰ φιλμ ὅπως *Les Vampires*) ἐπιτρέπεται στὴ φύση τοῦ καλλιτέχνη σάν μέρος τῆς ὑπερφυσικότητάς του· ὄχι τὸ πραγματικὸ ἐγκλημα ἀλλὰ ἡ αἰσθητικὴ προβολὴ τῶν ἐγκλημάτων τῆς φαντασίας. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἔχουμε τὴ λειτουργία μιᾶς φηγούρας ὅπως ὁ Cesare πού ὁ κύριος του ὁ Caligari, τελικά παρουσιάζεται ὄχι λιγότερο πλαστός ἀπ' τὸν ὑπνωτιστὴ του. Ὁ Henri Langlois διευθυντὴς τῆς Γαλλικῆς Ταινιοθήκης, εἶπε μιὰ διαφωτιστικὴ ἱστορία ὅταν προοιμίασε τὶς προβολές μιᾶς ἀνασκόπησης τοῦ Abel Cance στὸ Πέμπτο Φεστιβάλ τῆς Νέας Ὑόρκης. Μιλώντας γιὰ τὸ πιὸ πρῶτο φιλμ στὸ πρόγραμμα, τὸ *La folie du docteur Tube*, (1915) ὁ Langlois πληροφόρησε τὸ ἀκροτήριό του ὅτι ὁ λόγος πού τὸ φιλμ αὐτὸ πολὺ καιρὸ πρὶν, ἀπέκτησε τὴ φήμη ὅτι προπορευόταν σάν σουρρεαλιστικὸ ἦταν ὅτι τὸ ὑλικὸ πού «πλαισίωνε τὴν ἱστορία» εἶχε χαθεῖ ἀπ' τὴν κόπια πού εἶχε ἡ Ταινιοθήκη· μόνον μερικὰ χρόνια ἀργότερα βρέθηκε καὶ προστεθῇ στὴν κόπια πού ἐκείνη τὴ στιγμὴ προεβάλλετο.

Οἱ πρῶτες σκηνές τοῦ *La Folie* μᾶς δείχνουν ἓνα ἐκκεντρικὸ ἐπιστήμονα ἀπεικονισμένο κατὰ τὸ φανταστικὸ «σύλ» τῶν παλιῶν φιλμ σάν γέρο καὶ τρελλὸ ἐντελῶς ξένο μὲ τὴν νηφαλιότητα τῆς διάθεσης.

Κάπως τυχαῖα ἀνακαλύπτει μιὰ χημικὴ ἔνωση πού παραμορφώνει τελείως τὶς δοσμένες ἀνατομικὲς ἀναλογίες καὶ τὴν κλίμακα τῶν ἀντικειμένων (συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν ἀνθρώπων) ὅταν διαχυθεῖ πάνω τους δίκην σκόνης. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ φόντα, ἐπίσης γίνονται ἀμφίροπα — παραμορφωμένα δείχνει τὸ στοιχεῖο ὀπτικῆς ψευδαἰσθήσης.

Βέβαια τὴν ἰδέα ἐμπνεύστηκε ὁ Cance ἀπ' τὴν ὑπαρξὴ τῶν

ἀναμορφικῶν (παραμορφωτικῶν) φακῶν, πού εἶναι εὐπροσάρμοστοι τόσο ὡς πρὸς κινηματογραφικὴ χρῆση ὅσο καὶ γιὰ φωτογραφία. Κατὰ πρῶτον ὁ γέρος ἐπιστήμονας ἐφαρμόζει τὸ τέχνασμα (εὐτυχῶς πού προμηθεύεται γιὰ τὸν ἑαυτό του ἓνα ἀντίδοτο ὡς πρὸς τὸ χημικὸ τοῦ ἀποτέλεσμα) στὸν μικρὸ Νέγρο βοηθό του καὶ μετὰ σέ δύο ζευγάρια χαριτωμένες κοπέλλες πού τὸν ἐπισκέπτονται· μία δέ ἀπ' τὶς νεαρές εἶναι προφανῶς συγγενής. Ἐπαναλαμβάνεται ἡ γνωστὴ παλιά κωμωδία ἀτυχίας καὶ ἑλλειψης κατανόησης. Κατὰ πρῶτον περιχέονται αὐτές τὸ χημικὸ καὶ καθὼς βρίσκονται σέ ἐξαλλη κατάσταση καὶ ἀπελπισία, ἔρχονται οἱ ἑραστές τους τοὺς πιάνει τρόμος μπρὸς τὸ θέαμα καὶ αὐτομάτως τοὺς παίρνει κι αὐτοὺς ἡ μπόρα.

Στὴν κορυφὴ ὅλης αὐτῆς τῆς ὑστερίας, ὁ γέρος ἐπιστήμων γελάει μὲ τὴν καρδιά του καὶ προτρέπεται νά ἀντιστρέψει τὸ χημικόν. Ὅλοι οἱ χαρακτῆρες ἀμέσως ἐπιστρέφουν στὰ φυσιολογικά τους σχήματα καὶ πρὸς μεγάλη τους ἀνακούφιση κατὰφεραν νά τὸ δοῦν σάν ἓνα πολὺ μεγάλο ἀστεῖο.

Αὐτὸ πού συνέβη μὲ τὸ φιλμ στὴ Ταινιοθήκη ἦταν ὅτι στὴν ἀρχὴ μόνον οἱ ἀναμορφικές σεκάνς βρέθηκαν. Φάνηκε στὸ θεατὴ, πού δὲν ἤξερε τὸ ὑποτιθέμενο χημικὸ τέχνασμα, ὅτι ἓνας ὁλόκληρος κόσμος ἀνατομικοῦ παραλογισμοῦ εἶχε ἐπινοηθεῖ, μαζί μ' ἐκεῖνο πού ἔκαναν οἱ κυβιστές καὶ οἱ ἐξπρεσσιονιστές. Οἱ ἄγριες ἀπελπισμένες χειρονομίες τῶν κομπᾶ ντυμένων νεαρῶν γυναικῶν καὶ κυρίων τοὺς κάνουν νά μοιάζουν μιά παρωδία μὲ τὸ πιὸ ὑπερβολικὸ στυλ στὸ τραγικὸ θέατρο. Οἱ φακοὶ πού χρησιμοποιοῦσε ὁ Cance εἶχαν ἀκριβῶς τὸ ἀποτέλεσμα τῶν παραμορφωτικῶν καθρεπτῶν στὶς παλιές αἰθουσές διασκεδάσεων. Ἐπίσης, ἐπειδὴ οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τῶν ἡθοποιῶν δείχνουν πανικὸ σχεδόν, τὰ ἀναμορφικά εἰδῶλα μοιάζουν μὲ ἀνθρώπους ντυμένους μὲ τὰ κοστοῦμια κάποιας γκροτέσκας τελετουργίας πού πρόκειται ἴσως νά γίνει μαγικὴ ἀλλὰ φαίνεται παράλογη μέσα ἀπὸ τὴν τρελλὴ φαντασία τοῦ ἐνδυματολόγου. Χωρὶς τὸ ἐργαστήριό τοῦ «τρελλοῦ» γέρου ἐπιστήμονα (στά μέτρα τοῦ φιλμ πού βρέθηκαν ἀργότερα) τὸ φιλμ θά ἦταν ἓνα τέλειο Σουρρεαλιστικὸ ἀστεῖο πού ἔδινε διέξοδο σέ μιά παρανοϊκὴ πλαστικὴ φαντασία. Χωρὶς νά θέλω ν' ἀμφισβητήσω τὴν ἀπόλυτὴ ἀληθοφάνεια τῆς ἱστορίας τοῦ

Langlois, αὐτὴ ἡ ἀπώλεια καὶ ἡ εὕρεση τοῦ ὕλικου ἦταν ἓνα τέλειο παράδειγμα τοῦ κάνω καὶ ξεκάνω κάτι μέ τήν ἐπενέργεια τοῦ «ἀντικειμενικῶς τυχαίου».

Γιατί τό *Ἔργαστήρι τοῦ Δόκτορος Καλιγκάρι*, δέν εἶναι ἓνα καθαρό Σουρρεαλιστικό ἔργο, κυρίως λόγω τῆς «ἱστορίας πού τό πλαισιώνει», στήν ὁποία κανεῖς ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ ἀφηγητής καί ὁ θηλυκός ἀκροατής του εἶναι σύνοικοι ἑνός ἀσύλου τρελλῶν. Χωρίς τή χροιά τοῦ ἄσylvου τήν ὁμοιότητα τοῦ γιτροῦ πρός τόν τρελλό μάγο, Καλιγκάρι, δέν θά ὑπῆρχε ἐνδιαφέρονσα πλοκή στό φίλμ.

Εἶναι εὐκολο νά συλλάβεις τότε, πῶς ὁ Καλιγκάρι θά ἦταν ἡ μορφή γιά τόν σουρρεαλιστή καλλιτέχνη πού τελετουργικά μεταφέρει τόν ἑαυτό του σέ μία κατάσταση ψευδαίσθησης στήν ὁποία ἡ φαντασία ἐναλλάσσεται μέ τήν πραγματικότητα. Μερικές φορές εἶναι θέμα λογικῆς διαφωνίας τοῦ πόσο «ἐνσυνεΐδη» εἶναι ἡ συμπεριφορά ἑνός τρελλοῦ καί ἔτσι, ἀπό τό νομικό βάθρο, πόσο ἠθικά ὑπεύθυνος εἶναι γιά τήν ἐγκληματική πράξη γιά τήν ὁποία νομικά ἔχει καταδικαστεῖ.

Σάν πρόσφατο παράδειγμα ἀναφέρω τόν Sirhan B. Sirhan πού δικάστηκε γιά τόν φόνο τοῦ Robert F. Kennedy· ὁ συνήγορός του τόν υπεράσπισε ὑποστηρίζοντας ὅτι τόν σκότωσε σέ μία κατάσταση ὕπνωσης σχεδόν. Προφανῶς τά ναρκωτικά δέν εἶχαν κανένα ρόλο στήν προαγωγή αὐτῆς τῆς κατάστασης τοῦ Sirhan ἀλλά ὅτι ὁ φόνος τοῦ Kennedy τοῦ εἶχε γίνει μία πολύ καταπιεστική ψευδαίσθηση ὅπως καταδείχθηκε μέ μαρτυρία στή δίκη.

Ὁ καθ' ὁμολογίαν δολοφόνος τοῦ Kennedy ἔγινε βίαια ὕστερικός στό δικαστήριο καί ὁ ἴδιος ζήτησε νά φονευθεῖ χωρίς καθυστέρηση.

Περιορίζοντας τήν ἐφαρμογή ἑνός τέτοιου ἐπιχειρήματος στήν τέχνη, γίνεται καταφανές ὅτι ὁ καλλιτέχνης-τρελλός διεκδίκησε σάν δικαίωμά του νά «τρελλαθεῖ» μέ ψευδαισθήσεις (εἴτε μέ ναρκωτικά εἴτε ὄχι) καί ἐλεύθερα νά ἐκτελεῖ «ἐγκλήματα τῆς φαντασίας του».

Ἡ μόνη γενική δικαιολόγηση γι' αὐτή τή δοξασία πού τελειοποιήθηκε ἀπ' τοὺς Σουρρεαλιστές, εἶναι ὅτι ἡ φωλιά τοῦ καλλιτέχνη ἢ τό στούντιο εἶναι ἓνα ἐργαστήριο παράλληλο μ'

ἐκεῖνο τοῦ ἐπιστήμονα ἀλλά νά μὴν συγχέεται μέ αὐτό.

Οἱ Σουρρεαλιστές τελικά θεοποίησαν καί σχηματοποίησαν τά μυστικά ἐκείνου πού μπορεῖ νά ἀποκληθεῖ ἀτομική φαντασία. Αὐτό τό βασίλειο δέν ἔχει τίποτα περισσότερο νά κάνει μέ τίς φαντασίες τῶν τεχνικά πιστοποιημένων τρελλῶν πού κάνουν ἐγκλήματα· εἶναι ἡ ἴδια σχέση πού ἔχει ἡ ἀνακάλυψη μιᾶς πυρηνικῆς κρύπτης μέ τή σύνθεση καί χρήση τῆς ἀτομικῆς βόμβας. Ἀπλῶς πρέπει νά ἐπιτρέψουμε αὐτό τό διφορούμενο περιθώριο τῆς πραγματικότητας πού εἶναι προσκολλημένο σ' ὅλη τήν τέχνη.

Λίγο καιρό πρὶν οἱ κριταί τοῦ ἐτήσιου καλλιτεχνικοῦ διαγωνισμοῦ τῆς Pepsi-Cola ἀπένειμαν πρῶτο βραβεῖο σ' ἓνα ἄσχημο ζωγράφο πού ἡ ἰδέα του ἦταν ἀπλῶς ὅτι ἡ χρήση τῆς ἀτομικῆς βόμβας θά μετέτρεπε στήν πραγματικότητα τήν ἀνθρώπινη ἀνατομία σέ ἀναλογίες πού μοιάζουν μ' ἐκεῖνες πού ἔχουν οἱ μορφές τοῦ Picasso. Τό μόνο λεπτό σημεῖο τῆς χυδαιότηας μιᾶς τέτοιας ἰδέας εἶναι ὅτι οἱ μορφές αὐτῆς τῆς βραβευμένης δουλειᾶς ἔμοιαζαν μέ τίς μορφές τοῦ Picasso ἀλλά δέν εἶχαν καμμία σχέση μ' αὐτές. Ἡ διαφορά ἔγκειτο στό βαθμό τῆς τέχνης τῶν δύο ζωγράφων ἀναφορικά καί δέν εἶχε τίποτα νά κάνει μέ τίς πυρηνικές ἐκρήξεις. Στήν ψυχεδελική ἐποχή μας εἶναι πιθανό ὅτι οἱ ἄνθρωποι (συμπεριλαμβανομένων καί τῶν κινηματογραφιστῶν) ἐξαρτῶνται πάρα πολύ ἀπ' τίς ὀπτικές «ἐκρήξεις» πού τυχαίνουν ἀπ' τά ναρκωτικά καί πολύ λιγώτερο ἀπ' τίς παράλληλες ἐκρήξεις τῆς δημιουργικῆς φαντασίας.

μετείκασμα

βιβλία για την τέχνη

Κωλέτη 2 και Ζ. Πηγής

Τό μοναδικό βιβλιοπωλείο στην Ελλάδα πού διαθέτει απο-
κλειστικά καί μόνο βιβλία για την τέχνη.

- Κινηματογράφος
- Θέατρο
- Μουσική
- Ζωγραφική
- Φωτογραφία
- Γλυπτική
- 'Αρχιτεκτονική
- Λαϊκή Τέχνη

Διαθέτουμε όλα τά βιβλία, παλιά καί καινούργια, πού
έχουν κυκλοφορήσει στην Ελλάδα γύρω από την τέχνη,
όπως επίσης καί όλα τά περιοδικά, πολλά από τά όποια δέν
κυκλοφοροῦν πιά.

Στό **μετείκασμα** μπορείτε επίσης νά βρεῖτε 'Αγγλι-
κά, Γαλλικά, Γερμανικά καί 'Ιταλικά βιβλία καί περιοδικά
όνομαστών κριτικών καί θεωρητικών πού ασχολοῦνται μέ
βασικά ζητήματα τῆς τέχνης.

μετείκασμα

βιβλία για την τέχνη

Κωλέτη 2 και Ζ. Πηγής

ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ: ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 81 ΤΗΛ. 3619.545

& ΣΙΑ Ε.Π.Ε

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ του Μάρκ. Ντονσκόι
ΣΤΑ ΞΕΝΑ ΧΕΡΙΑ
ΤΑ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑ ΜΟΥ
Η ΜΑΝΑ
ΦΩΜΑΣ ΓΚΟΡΤΕΓΙΕΦ
Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ
ΕΤΣΙ ΔΕΘΗΚΕ Τ' ΑΤΣΑΛΙ
Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ
Η ΠΙΣΤΗ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ
ΜΑΝΤΙΕΖΝΤΑ ΚΡΟΥΠΤΣΚΑΓΙΑ
ΤΟ ΑΛΟΓΟ ΠΟΥ ΚΛΑΙΕΙ
ΤΟ ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ
ΓΕΙΑ ΣΑΣ ΠΑΙΔΙΑ
*ΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ
*ΤΟ ΖΕΥΓΑΡΙ ΟΡΛΩΦ

ΑΠΕΡΓΙΑ του Σέργεϊ Αϊζενστάϊν

ΤΟ ΟΠΛΟΣΤΑΣΙΟ (Αρσενάλ) του Αλεξάντερ Ντοβζένκο

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ του Βσέβολοντ Πουντόβκιν

Ο ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΗΣ του Γιούλη Ράϊτσμαν

Ο ΛΕΝΙΝ ΣΤΑ 1918 του Μιχαήλ Ρόμ

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΕΝΙΝ του Σέργεϊ Γιούτκεβιτς

Ο ΛΕΝΙΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ

Ο ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ ΧΑΜΟΓΕΛΑΕΙ

ΜΕΡΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ του Σέργεϊ Βασιλίεφ

ΣΤΙΣ 6 ΤΟΥ ΙΟΥΛΗ του Γιούλι Καρασίκ

Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑ του Αντρέι Μιχάλκωφ-Κοντσαλόφσκι

ΖΩΓΙΑ του Λέβ Άρνσταχ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΚΡΑΝΤΕ του Σέργκεϊ Αλεξέγιεφ

ΣΟΛΑΡΙΣ του Αντρέι Ταρκόφσκι

ΓΙΕΓΚΟΡ ΜΠΟΥΛΙΤΣΩΦ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ του Σέργκεϊ Σολόθιεφ

ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ του Γκριγκόρι Κόζιντσεφ

Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΟ ΣΚΥΛΑΚΙ του Γιόσεφ Κέϊφίτς

ΣΤΙΣ ΣΚΙΕΣ ΤΩΝ ΞΕΧΑΣΜΕΝΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ του Σέργκεϊ Παρατζάνωφ

Ο 41ος του Γκριγκόρι Τσουχράϊ

Ο ΗΛΙΘΙΟΣ του Ιβάν Πύριεφ

Ο ΙΒΑΝ ΒΑΣΣΙΛΙΕΒΙΤΣ ΑΛΛΑΖΕΙ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ του Λεονίντ Γκαντάϊ
ΟΤΑΝ Η ΖΩΗ ΕΧΕΙ ΚΕΦΙΑ
Ο ΓΚΑΓΚΣΤΕΡ ΠΟΥ ΗΡΘΕ ΑΠ' ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

ΟΙ ΤΣΙΓΓΑΝΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΑΠ' ΑΓΑΠΗ του Εμίλ Λοτιάνου
ΣΤΙΣ ΡΕΜΑΤΙΕΣ ΜΕ ΤΑ ΒΑΤΟΜΟΥΡΑ
ΝΟΥΒΕΛΑ ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
ΘΑ ΣΥΝΑΝΤΗΘΟΥΜΕ ΤΗΝ ΑΥΓΗ
ΑΥΤΗ Η ΣΤΙΓΜΗ ΤΗΣ ΑΠΟΔΡΑΣΗΣ

ΜΗ ΖΗΤΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΑΓΑΠΗ του Στανισλάβ Ροστότσκι
ΗΡΕΜΕΣ ΗΤΑΝ ΟΙ ΑΥΓΕΣ

ΧΡΟΝΙΑ ΑΓΑΠΗΣ ΚΑΙΜΙΣΟΥΣ των Αλεξάντερ Αλώφ & Βλαντιμίρ Ναούζωφ

ΤΟ ΦΤΕΡΩΤΟ ΑΛΟΓΑΚΙ (ΚΙΝ. ΣΧΕΔΙΟ) του Ιβάν Ιβάνωφ Βάνο

ΠΑΤΕΡ ΣΕΡΓΙΟΣ του Ιγκόρ Ταλάνκιν

ΣΗΜΑΔΙΑΚΟ ΟΝΕΙΡΟ του Κωνσταντίν Γιέρσωφ

**ΟΙ ΕΧΘΡΟΙ* (απ' τὸ μυθιστόρημα τοῦ Μ. Γκόρκυ) τοῦ Ροντιόν Ναχαπότωφ

**ΕΡΩΤΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΜΑΤΙΑ* τοῦ Ρέζο Εσάντζε

**ΘΑ ΣΥΝΑΝΤΗΘΟΥΜΕ ΤΗΝ ΑΥΓΗ* τοῦ Εμίλ Λοτιάνου

* Οι ταινίες πού φέρνουν αστερίσκο δὲν ἔχουν προβληθεῖ ἀκόμα στήν Ελλάδα.

Τάκης Σιμώτας
Ο ΚΥΝΗΓΟΣ



κυκλοφορεί

ΕΞΑΝΤΑΣ



«ANTI» κάθε δεύτερη Παρασκευή
«ANTI» μια διαφορετική ενημέρωση

ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΙΑ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΑΝΑΔΡΟΜΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Κυκλοφορεί: ΑΝΟΙΞΗ — ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ
ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ—ΧΕΙΜΩΝΑ

Έκδοτης—Δ/ντής: Κων/νος Σπανός
Δ/ντής Συντάξεως: Τάκης Ψαράκης
Γραμματεία: Ίωάννα Μαρουλάκου

Μαυρομιχάλη 7, Αθήναι ΤΤ. 143

I NUOVI TESTI

FELTRINELLI ECONOMICA

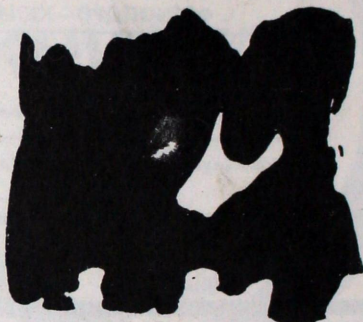
SEQUENZA SEGRETA

LE DONNE E IL CINEMA

a cura di Piera Detassis e Giovanna Grignaffini



Malcolm Le Grice



Abstract Film and Beyond

ΜΕΤΑ ΤΟ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ ΦΙΛΜ

Ένα Χρονικό της Εξέλιξης
των Πειραματικών Αναζητήσεων
στον Κινηματογράφο
απ' τα πρώτα εγχειρήματα ως τις μέρες μας

φίλμ



ЗОВЕТСКОЕ

УН О

