

# σινεμά

τριμηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό της πρωτοπορίας

8



Ἐκ τῶν Θεωρητικῶν Γραφτῶν καὶ τῶν Μανιφέστων τοῦ

Ντζίγκα Βερτώφ



# Π Ο Ρ Ε Ι Α

Έκδόσεις Βιβλιοπωλείο

Σόλωνος 77 Αθήνα τηλ. 3631622

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

ΝΙΚΟΥ ΜΠΕΛΟΓΙΑΝΝΗ:

Οι πρώτες μακρυνές ρίζες τής Νεολληνικής λογοτεχνίας.

ΝΙΚΟΥ ΜΠΟΥΤΒΑ:

ΚΑΠΡΟΙ (Ίστορήματα από τόν έμφύλιο)

ΝΙΚΟΥ ΜΠΟΥΤΒΑ:

Τυράγνια (Διηγήματα).

ΙΣΜΑΗΛ ΚΑΝΤΑΡΕ:

Τό Κάστρο (Μυθιστόρημα).

ΑΡΓΥΡΟΥΛΑ ΚΟΥΤΗΦΑΡΗ-ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΥ:

Άφανεις (Διηγήματα).

Π-000000004605



Ἄπό τά  
Θεωρητικά Γραφτά  
καί τά  
Μανιφέστα

τοῦ  
**Ντζίγα Βερτώφ**

Μετάφραση ἀπό τά Γαλλικά: Φώτης Καβουκόπουλος  
Μετάφραση ἀπό τά Ἑλληνικά: Δημήτρης Κολιοδήμος



# Γιατί ο Ντζίγκα Βερτώφ

Κανέννας, ίσως, σημαντικός κινηματογραφιστής στην "Ιστορία" του κινηματογράφου δεν έχει παραγνωρισθεί σε τέτοια έκταση και σε τέτοιο βαθμό όσο ο Ρώσος Ντζίγκα Βερτώφ. Άρκετές δεκάδες χρόνια μετά το κορυφαίο του άριστο-ούρηγμα "Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" (1929), και δύο τουλάχιστον δεκαετίες μετά το θάνατό του (1954), μόλις στίς αρχές της δεκαετίας του '70 άρχίζει το θεωρητικό και πρακτικό του έργο να έλκυει την προσοχή πού του αξίζει. Είναι χαρακτηριστικό, όμως, ότι ακόμα και σήμερα έμεις προσωπικά γνωρίζουμε ότι ελάχιστα είναι τα βιβλία πού υπάρχουν από ή για τόν Βερτώφ στή διεθνή βιβλιογραφία. Και μέ μοναδική εξαίρεση τήν έκδοση των Cahiers du Cinema στά 1972, πού έχει συμπεριλάβει όλα τά θεωρητικά γραφτά, τά ημερολόγια και τά μανιφέστα του, τό έργο του Βερτώφ έχει συζητηθεί μόνο μέσα από μιá σημαντική (1), αλλά όπωσδήποτε περιορισμένη, λόγω τής φύσης της, έλθρογραφία σέ διάφορα έντυπα. Κι όσο για τίς ταινίες του, αυτό πού χαρακτηρίζει τή γενική αντιμετώπισή τους είναι αυτή ή ίδια άδιαφορία, και, συχνά, άμηχανία.

"Όσοι, ώστόσο, έριξαν τόν "Άνθρωπο με τήν κινηματογραφική μηχανή", έλαφρά τή καρδιά, στόν κάλαθο των άχρηστων τής Ιστορίας του κινηματογράφου δέ θά φαντάστηκαν ποτέ ότι μετά από σαράντα όλόκληρα χρόνια, τό τίκ-τάκ αυτής τής ώρολογιακής βόμβας θά ήχοϋσε άκόμη". Annette Michelson

Κι όμως είναι τουλάχιστον ειρωνικό νά παρατηρήσει κανείς ότι τό άκριβώς αντίθετο έχει συμβεί μέ τόν άλλο μεγάλο Ρώσο θεωρητικό και κινηματογραφιστή, Σεργκέι Άιζενστάιν, τό έργο του όποίου - έξαιρετικά σημαντικό, πράγματι - έχει τραβήξει μιá τέτοια προσοχή ώστε νά υπεραφθονοϋν τά βιβλία, τά δοκίμια και τά άρθρα πού έχουν γραφτεί γι' αυτόν, πέρα βέβαια από τήν έπιμελημένη έκδοση όλων των θεωρητικών γραφτών του από τόν Jay Leyda. Άλλά δέν είναι μόνο ό Άιζενστάιν' ό Κουλεσωφ και - σέ μικρότερο βαθμό - ό Πουντόφκιν μέ τόν Ντοβζένκο, θά μπορούσαμε νά πούμε, έχουν προσεχθεί περισσότερο από τόν Βερτώφ (2). Γιατί όμως νά συμβαίνει αυτό όταν, χωρίς νά θέλουμε νά κάνουμε συγκρίσεις, τό έργο του Βερτώφ είναι, άν όχι σημαντικότερο, τουλάχιστον έξ' ίσου σημαντικό μέ τό δικό τους; Η άπάντηση βρίσκεται, πιστεύουμε, μέσα στο ίδιο τό έργο αυτού του άδικα άγνωμένου κινηματογραφιστή.

Ό Βερτώφ άνάπτυξε τίς θεωρίες του γύρω από τό μοντάζ και τόν "Κινηματογράφο - Μάτι"

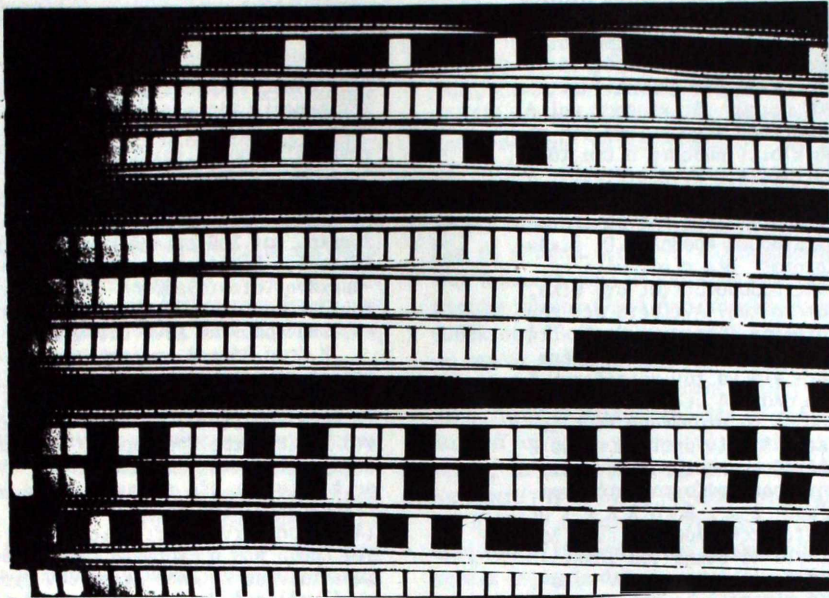
σέ μιá εποχή πού ή χώρα του πέρναγε δύσκολες ώρες' τά γεγονότα είναι γνωστά. Ήταν τότε πού τό Κόμμα είχε έπίσημα αποφασίσει ότι τίς άνάγκες του λαού στο χώρο τής τέχνης έξυπηρετούσε μόνο ό σοσιαλιστικός ρεαλισμός' οι συνέπειες για τό μέλλον τής σοβιετικής τέχνης ήταν βαρύτερες. Από τό στίγμα αυτό δέν μόρρεσε νά ξεφύγει ούτε ό Άιζενστάιν, όπου ό "Ίβάν" του, κι άργότερα ό "Άλέξανδρος Νιέφσκι, μακριά από τό νά είναι βέβαια ταινίες κατά τό πρότυπο του δόγματος για σοσιαλιστικό ρεαλισμό, δέν παύουν, όμως, νά είναι - ιδιαίτερα ή πρώτη - "κατά παραγγελία" ταινίες πού δέν έχουν καμμιά σχεδόν σχέση μέ τίς θεωρητικές άρχές του, και ιδιαίτερα αυτές πού άφορούν τίς άπόψεις του για τή σχέση κινηματογράφου/έπανάσταση (3). Από τότε, λοιπόν, ό Βερτώφ τέθηκε στο περιθώριο' και τό περίεργο, και άνεξήγητο βέβαια, είναι ότι χρειάστηκε νά περάσουν άρκετές δεκάδες χρόνια για νά άναγνωρισθεί ή σημαντική προσφορά του στην εξέλιξη τής κινηματογραφικής γλώσσας. Γιατί ακόμα κι άν δεχθούμε ότι ό παραμελιόμος του Βερτώφ στίς δεκαετίες του '40 και του '50 όφείλεται στην άνυπαρξία μιás κινηματογραφικής κριτικής θώρησης, ή στή σύγχυση πού επικρατούσε γύρω από τήν όντολογία και τήν φαινομενολογία του κινηματογράφου (βλέπε, για παράδειγμα, τήν περίπτωση Μπαζέν), πώς νά έξηγήσουμε τή συνέχιση αυτής τής στάσης στή δεκαετία του '60, τή δεκαετία πού σφραγίζεται από τήν πλατιά εμφάνιση του Νέου κινηματογράφου;

Η ειρωνία στην περίπτωση του Βερτώφ είναι ότι - αντίθετα μέ τίς κατηγορίες πού του άπιθύθουν για φορμαλισμό - αυτό πού ζήτησε νά βρεί στόν κινηματογράφο ήταν οι δομικές άρχές για τή θεμελίωση τής σοσιαλιστικής ιδεολογίας στόν κινηματογράφο. Άσχολήθηκε μόνο μέ τήν πραγματικότητα, τήν καθημερινή πάλη του Ρώσου για τό σοσιαλισμό. Η κάμερά του, τό πλο τέλειο μάτι, βρήκε στην αντικειμενική πραγματικότητα τής ζωής γύρω του τίς πρώτες ύλες παραγωγής των ταινιών του. Άφου ό φακός τής κάμερας, σάν ένα άλλο, τελειώτερο όμως, άνθρωπο μάτι βλέπει μόνο αυτά πού είναι μπροστά του, ό Βερτώφ, σέ αντίθεση μέ τόν Άιζενστάιν και τούς άλλους, δέν άσχολήθηκε μέ τό προ-έπαναστατικό παρελθόν, προσπαθώντας νά τό άναπαραστήσει' γι' αυτόν, τό μοναδικό παρελθόν πού είναι δυνατόν νά προσεγγίσει ένας κινηματογραφιστής, είναι οι 'άντικειμενικές' όψεις τής κοινωνίας: ή θρησκεία, τό μεθύσι, ό φεουδαλισμός και τό ιδιωτικό κεφάλαιο. Όλες οι προσπάθειες νά άνασκευαστούν Ιστορικά γεγονότα - 'Οχτώβρης' και 'Ποτέμκιν' του Άιζενστάιν, 'Ζβενιγκόρα' του Ντοβζένκο, κ.ά - άποτελούσαν για τόν Βερτώφ κορυφαίες έσφαλμένες άντιλήψεις σχετικά μέ τή φύση τής χρονικής ά-



ναπαράσταση στον κινηματογράφο (άλλα και σε κανένα, ίσως, έργο των άλλων σύγχρονών του σκηνοθετών δεν απουσιάζει αυτή η γνωστή αντίπαρθεση παρελθόντος και παρόντος, άκριβως για να δειχθεί ο 'νέος' σοσιαλιστικός άνθρωπος). Όταν ο ίδιος χρειάστηκε να αντιμετωπίσει άμεσα ένα τέτοιο παρελθόν/θέμα, όπως είναι, για παράδειγμα, τό παρελθόν με τόν Λένιν στην ταινία του "Τρία τραγούδια για τόν Λένιν", δεν

καταφεύγει στο πραγματικό, άρα μή-άναβιώσιμο, παρελθόν: ο Λένιν είναι νεκρός εκεί μπροστά στην κάμερα, τά πλήθη των ανθρώπων πού τόν προσκυνούν, κι όλόγυρα στή Ρωσία ή 'Λενινιστική πραγματικότητα': τό έργο πού έπιτελείται κάτω από τήν καθοδήγηση τής σκέψης του. Τό παρελθόν μεταφέρεται με τά λόγια και, κυρίως, τά τραγούδια.



Η σύγκρουση ανάμεσα στά καρρέ σαν αντίθεση του μαύρου με τό άπρο (Φωτογραφία των καρρέ του φίλμ 'Arnulf Rainer' του Πήτερ Κουμπέλκα)

Οι θεωρίες του Βερτώφ, όπως άλλωστε κι όλων των άλλων πού έσβυσαν μετά τή δεκαετία του 1920, δεν ταίριαζαν με τό δόγμα περί σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Πέθανε ύστερα από πολλά χρόνια άπραξίας έξ'αίτιας των δυσκολιών πού συναντούσε έκ μέρους τής επίσημης κρατικής κινηματογραφίας. Στή Δύση, μετά τό θάνατό του, τ'όνομά του άρχίζει να συζητιέται πάλι μόλις στά 1968, όταν ο Γκοντάρ όνομάζει τήν κινηματογραφική του ομάδα 'Όμάδα Ντζίγκα Βερτώφ'. Έχει προηγηθεί, στά 1962, μερική έκδοση των θεωρητικών γραπτών του από τόν Τζόννας Μέκας στό περιοδικό του Film Culture, όπως επίσης και ή δουλειά του Σαντούλ, ενώ μιά συχνή άρθρογραφία για τόν Βερτώφ άρχίζει να παρουσιάζεται στις άρχές τής δεκαετίας του '70. Ταυτόχρονα, σ'αυτή τήν έποχή παρατηρείται μιά δεύτερη περίοδος Βερτωφικής 'έπιρροής' σε πολλούς κινηματογραφιστές -Νέκας, Σάρριτς, Κουμπέλκα ("ό κινηματογράφος μιλάει ανάμεσα στά καρρέ"-Πήτερ Κουμπέλκα), κ.ά. Πρόκειται για μιά 'έπιρροή' καθαρά δομικής φύσης, πού άφορά τήν 'δομική υλικότητα του φίλμ'. Δεν πρόκειται όπωσδήποτε για μιά άμεση έπιρροή, όσο για τό ότι στον Βερτώφ βρίσκουμε τά σπέρματα διάφορων σύγχρονων τάσεων.

Η πρώτη περίοδος αυτής τής 'έπιρροής'-κι έδώ πρόκειται σίγουρα για έπιρροή - έκδηλώνεται θεματολογικά (κεντρικός πυρήνας ή πόλη) με κάποια όμοια αντιμετώπιση (ή φανερή ή κρυφή παρουσία τής κάμερας μέσα στην πόλη, ανάμεσα στους ανθρώπους): 'Βερολίνο, συμφωνία μιάς μεγαλούπολης (1927) του Βάλτερ Ρούτμαν, 'Σχετικά με τή Νίκαια' (1929) του Ζάν Βιγκό, 'Βροχή' του Ίβενς (1929), κ.ά.

Η προπαίδεια του Βερτώφ με τίς ταινίες έπικαιρών, πού οι κινηματογραφιστές τής ομάδας του 'Κινηματογράφος-Μάτι' έφερναν στό τραπέζι του μοντάζ για να δουλευτούν από τόν ίδιο και να σταλούν μετά στά διάφορα μέτωπα του πολέμου με σκοπό να ένθαρύνουν τούς στρατιώτες, και οι σπουδές του στό ψυχο-νευρολογικό ίνστιτούτο τής Μόσχας, τόν βοήθησαν να αναπτύξει τήν κινηματογραφικά ριζοσπαστική αντίληψη του πού άφορά τίς σχέσεις ανάμεσα στα πλάνα, σχέσεις χωροχρονικής φύσης, ή αυτό πού ο ίδιος όνομάζει 'διάλειμμα'. Τι είναι ένα 'διάλειμμα'; Είναι τό χρονικό διάλειμμα ανάμεσα στα πλάνα, ή 'μεταφορά από τή μιά κίνηση στην άλλη', όπως λέει ο ίδιος. Η ουσία είναι ότι πρόκειται για μιά έξαιρετικά σημαντική



δαμική φιλική αρχή, πάνω στην οποία στηρίχτηκε ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης φιλικής πρακτικής· πρόκειται για μία θεωρία κλειδί, από τα πρώτα στοιχεία για τη δόμηση της φιλικής γλώσσας, αφού είναι η πρώτη συνειδητή προσπάθεια που γίνεται στον κινηματογράφο να αποκαλυφθεί με έμφαση ή υλικότητα του φίλμ (4). Έτσι, στην ταινία 'Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή', όλο το φάσμα της έντονης καθημερινής ζωής στη μεγαλούπολη, παρουσιάζεται διαλεκτικά με βάση αυτήν ακριβώς την αρχή δόμησης: άνθρωποι πηγαινούν δεξιά-άλλοι αριστερά, μπαίνουν στο ασανσέρ-βγαίνουν από αυτό, λεωφορεία κινούνται προς τα δεξιά-άλλα προς τα αριστερά, ένα ζευγάρι παντρεύεται-στροφή 90° μοιρών της κάμερας και η εικόνα μιάς γυναίκας που γεννάει, νέα 90° στροφή και μία γρήγα κλαίει μπροστά σ' ένα τάφο. Ταυτόχρονα κι αντιθετικές κινήσεις, ενώ ο θεατής συνεχώς μεταφέρεται από το τραπέζι του μοντάζ, στο φιλαμάρισμα της πραγματικότητας και πίσω στην αίθουσα προβολής. Οι εικόνες της πραγματικότητας· δεν είναι μόνο η πραγματικότητα όπως παρουσιάζεται στο φίλμ, είναι και η υλικότητά του. Αντίθετα με τον 'Αιζενστάιν, ο Βερτώφ δέ ζητήσει να βρεί τη σχέση ανάμεσα στο φίλμ και στο θεατή-σχέση ιδεολογικής μορφής- για να τον χειρίζεται όπως θέλει. Όταν το πλάνο Α δείχνει τους στρατιώτες του Τσάρου να σκοτώνουν τους ξεσηκωμένους εργάτες, και πριν μπει το πλάνο Β ίδιας χωροχρονικής φύσης, παρεμβάλεται ένα 'ξένο' πλάνο- κτήνη που σφάζονται στο σφαγείο- ή αντίληψη που έπιβάζεται στους θεατές (στρατιώτες=δολοφόνοι ενός λαού που αγωνίζεται για τα δίκια του), πηγάζει αποκλειστικά από το χειρισμό των πλάνων. Στόν Βερτώφ αντίθετα, η δόμηση της χωροχρονικής άρθρωσης ανάμεσα στα πλάνα είναι κυρίως άπομοθηποιητική. Ο θεατής αντιλαμβάνεται την επέμβαση πάνω στην πραγματικότητα σαν καθαρά φιλική. Αντιλαμβάνεται ότι εκείνο το εκπληκτικό πλάνο με το μάγο στην ταινία 'Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή', είναι και η ουσία του κινηματογράφου, αφού η κάμερα δεν είναι παρά ένα μαγικό εργαλείο στα χέρια κάποιου μάγου: του κινηματογραφιστή. Μπορούμε έτσι να πούμε ότι στόν Βερτώφ ο θεατής αποκτά, ταυτόχρονα με τη σοσιαλιστική συνείδηση, και μία συνείδηση για την υλικότητα του φίλμ.

Μήπως σ' ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης κινηματογραφίας δεν υπάρχει μία συνεχής κι έμφατική αναφορά -κατάδειξη, πολλές φορές - στα ίδια τα μέσα που χρησιμοποιεί για να εκφράσει τις έννοιες της, κατάδειξη της υλικότητάς της; Στους Γκοντάρ, Στράουμπ-Υγιέ, Μπαρκαχέτ, Νέκες, Λέ Γκρίς, Σνόου, Φράμπτον, Κουμπέλκα, για να αναφέρω μόνο μερικούς, το έργο τους δέ χαρακτηρίζεται από μία τάση δομικής απομυθηποίησης των κυρίαρχων δομών που επιβλήθηκαν στην εξέλιξη του κινηματογράφου; Πιστεύουμε ότι τα σπέρματα αυτής της τάσης βρίσκονται στόν Βερτώφ.

Ο Βερτώφ είναι πράγματι ο πρώτος κινηματογραφιστής που μέσα από την ανάλυση των φιλικών δομών προχώρησε σε μία νέα σύνθεσή τους, με μία δομή Μαρξιστικά απομυθηποιητική. Το σημαντικότερο απ' όλα είναι, ίσως, το γεγονός ότι δούλεψε με την πραγματικότητα (την αντικειμενική πραγματικότητα της ζωής, αλλά και

του κινηματογράφου) και όχι απλά παίρνοντας στοιχεία απ' αυτήν.

Σάν ένας μεγάλος πρωτοπόρος του κινηματογράφου, λοιπόν, και σάν ένας γνήσιος σοσιαλιστής κινηματογραφιστής, πρέπει να αναγνωρισθεί και σάν τέτοιος και να αποκατασταθεί. Μιά για πάντα.

Μάκης Μωραΐτης

Σημειώσεις: (1). Δέξ, για παράδειγμα, το δοκίμιο της Annette Michelson 'Από Μάγος, έπιστημολόγος' ('Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική μηχανή), ΦΙΛΜ, άρ. 16, και το αντίστοιχο του Malcolm le Grice στό ΣΙΝΕΜΑ, άρ. 2.

(2). Νά ένα κλασικό παράδειγμα: στό όγκώδες βιβλίο του Jay Leyda ΚΙΝΟ- Μιά Ιστορία του Ρώσικου και Σοβιετικου Κινηματογράφου (έκδ. 'Εξάντας), ο Βερτώφ περνιέται με μερικές σελίδες-άμήχανη ιστοριογράφηση- ενώ οι περιπτώσεις του 'Αιζενστάιν, του Κουλέσσοφ και του Πουντόφκιν επανέρχονται ξανά και ξανά.

Η, όπως λέει η Annette Michelson, είναι μοναδικό τό ιστορικό της ταινίας 'Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή', και γενικότερα τό έργο του Βερτώφ συμπληρώνουμε έμεις, που για περισσότερο από σαράντα χρόνια δέχεται τα πυρά της γενικής έχθρότητας και της δυσπιστίας, ή πνίγεται μέσ τή συστηματική λήθη.

(3). Βλέπε ΣΙΝΕΜΑ, άρ. 7

(4). Νά μή ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στό 1929, σε μία έποχή που ο Γκρόφφωθ έξακολουθεί να φτιάχνει ταινίες κι όπου ακόμα δέν έχουν εμφανιστεί (ή μόλις εμφανίστηκαν) οί κατοπινοί μεγάλοι μάστορες της μυθολασίας: Λάνγκ, Στροχάιμ, Φόρντ, Ντράγιερ, Στένπεργκ, Μουρνάου, κ.ά. Καταλαβαίνετε τί σημασία αποκτά τό γεγονός ότι ο θεατής βλέπει και συνειδητοποιεί ότι τό φιλμ άποτελείται από μία σειρά καρρέ που αποδίδουν μία κίνηση καθαρά ψευδαισθητική; Γιατί τό σημείο παύσης ανάμεσα σε δυό αντιθετικές κινήσεις μου δηλώνει αυτό ακριβώς που τίς χωρίζει, τό ένα και μοναδικό καρρέ, τό 1/24 (για τό σημερινά δεδομένα) του δευτερόλεπτου.

## σινεμα

τριμηνιαίο κιν/φικό περιοδικό

Έκδότης: Μάκης Μωραΐτης

Άλκαμένους 20, Άθήνα, τηλ. 8816955

Διεύθυνση: Δημήτρης Κολιοδήμος -

Μάκης Μωραΐτης

Έκτύπωση: Μανώλης Παπαδόπουλος

Γεωργίου Άβέρωφ 117, τηλ. 4967474

Κορυδαλλός

Άπρίλης-Άύγουστος 1980, άρχ. 80



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στά 1896, σέ μία Πολωνική πόλη πού ήταν προσαρτημένη στήν άχανή έκταση τής Ρωσικής Αύτοκρατορίας, γεννήθηκε ο Ντένις Άρκάντιεβιτς Κάουφμαν, ένας άπ' τούς τρεις γιούς ενός βιβλιοθηκάριου. Ό Ντένις Κάουφμαν μεγάλωσε στήν πόλη αυτή, τό Μπιάλιστοκ, και άπό μικρή ηλικία άρχισε νά άσχολείται με τή μουσική — παρακολούθησε μαθήματα στό Όδείο τής πόλης — και τήν ποίηση. Στίς άρχές του 1914, όταν ή οικόγένειά του μετακόμισε στήν Πετρούπολη γιά νά άποφύγει τούς κινδύνους του Α Παγκόσμιου Πόλεμου, ο Ντένις γράφεται στήν Ιατρική σχολή του Πανεπιστημίου, ενώ παράλληλα συνεχίζει νά γράφει ποιήματα και σάτυρες. Γρήγορα ένθουσιάστηκε άπ' τούς ρώσους φουτουριστές ποιητές, πού έκείνη τήν εποχή κυριαρχούσαν και άνάμεσα στους όποιους δέσποζε ή μορφή του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι.

Στά 1916-17, και ενώ συνέχιζε τίς Ιατρικές του σπουδές, οργανώνει τό Άκουστικό έργαστήριο, στό όποιο πειραματιζόταν πάνω στους διάφορους ήχους και θυρύβους, χρησιμοποιώντας ένα παλιό φωνόγραφο, και έκανε μοντάζ ήχων — έφτιαχνε ήχητικά ποιήματα σέ δίσκους. Άργότερα όνόμασε τή δουλειά αυτή, ή όποία έμοιαζε μέ τούς πειραματισμούς των Ρώσων και Ίταλών Φουτουριστών τής εποχής εκείνης, σάν «μία γοητεία με μοντάζ στενογραφικών σημειώσεων και ήχητικών καταγραφών — ειδικώτερα, μία γοητεία με τή δυνατότητα γραφής των ήχων επικαίρων, με τή δυνατότητα των προσπαθειών νά άπεικονιστεί με λέξεις και γράμματα ο ήχος ενός καταράχτη ή ο θόρυβος ενός πριονιστηρίου, με τή δυνατότητα των μουσικο-θεματικών δημιουργιών ενός μοντάζ λέξεων».

Κατά τή διάρκεια τής περιόδου αυτής ήταν πού υιοθέτησε τό ψευδώνυμο Ντζίγκα Βερτώφ — δύο όνόματα πού σήμαιναν *στροφή* και *περιστροφή* και συμπαράδηλωναν *τόν άνθρωπο πού περιστρέφει*.

Τήν 1η Ίουνίου του 1918, ο Βερτώφ μετέχει στό τμήμα των κινηματογραφικών επικαίρων τής Κινηματογραφικής Έπιτροπής τής Μόσχας σάν μοντέρ και αναλάμβάνει τή διεύθυνση των πρώτων εβδομαδιαίων επικαίρων τής σοβιετικής κυβέρνησης. Γιά τήν εισοδό του στό χώρο του κινηματογράφου λέει ο ίδιος: «Μία μέρα, τήν Άνοιξη του 1918, γύριζα άπό ένα σταθμό. Στ' αυτιά μου έφταναν οι θόρυβοι και τά «άγκομαχτά» ενός τραίνου πού άναχωρούσε... Άκουγα κατάρες... Ένα φιλί... Μία κραυγή... Γέλια, σφυρίγματα, κουδούνια, φωνές... Και σκέφτηκα: είναι άπαραίτητο νά βρεθεί μία μηχανή πού νά μπορεί όχι άπλά νά περιγράφει, αλλά νά καταγράφει, νά φωτογραφίζει τούς ήχους αυτους. Είναι άδύνατο νά οργανωθούν ή νά συναρμολογηθούν αυτοί με άλλο μέσο. Περνούν έτσι όπως πε-

ρνάει ο χρόνος. Ίσως, όμως, μία κινηματογραφική μηχανή;... Νά καταγράψει ότι βλέπει κάποιος. Νά μήν οργανώνει τόν ακουστικό κόσμο, αλλά τόν όρατό; Μπορεί ή κινηματογραφική μηχανή νά άποτελεί τήν άπάντηση; Και τή στιγμή πού άναρωτιόμουν, συνάντησα τόν Μιχαήλ Κολτζόφ πού μου πρότεινε μία δουλειά γιά τόν κινηματογράφο».

Έτσι άρχισε νά δουλεύει στήν *Kinonedelia* (*Εβδομαδιαία κινηματογραφικά έπίκαιρα*) πού έμφανίστηκε στήν όθόνη τόν Ίούλιο του 1918. Ήταν ή εποχή πού — μαζί με τόν Γερμανικό στρατό — οι Άμερικανοί, οι Άγγλοι, οι Γάλλοι, οι Ίαπωνέζοι και άλλοι εισέβαλαν στήν Ρωσική γη άπό παντού προσπαθώντας νά καταστείλουν τήν επανάσταση και νά διατηρήσουν τή Ρωσία στόν πόλεμο κατά τής Γερμανίας. Στο τραπέζι του μοντάζ του Βερτώφ, άρχισε νά μαζεύεται κινηματογραφμένο υλικό άπό όλα τά μέτωπα. Στά 1917-20 σημειώθηκε ο έμφύλιος πόλεμος, μαζί με τήν έξωτερική επέμβαση. Ό Βερτώφ μάζευε υλικό άπό παντού, τό συναρμολογούσε, του έβαζε τίτλους και τό έστελνε παντού, μέ τά τραίνα-προπαγάνδας, γιά νά τό δοούν οι επαναστάτες πολεμιστές. Άνάμεσα σ' δλη αυτή τή δραστηριότητα, ο Βέρτωφ εδρಿಸκε τό χρόνο νά συναρμολογεί κινηματογραφμένο υλικό γιά νά φτιάξει ταινίες μεγάλου μήκους, όπως ή *Godovshichina Revolutsii* (*Η επέτειος τής επανάστασης*), στά 1919. και ή *Μάχη εναντίον του Τσαρισμού*, στά 1919. Στο τέλη του 1919, άφήνει τήν *Kinonedelia* πού «μέ δυσκολία ξεχώριζε άπ' τά προηγούμενα κινηματογραφικά έπίκαιρα. Τό περιεχόμενο της ποτέ δέν άλλαζε πάντοτε υπήρχαν οι ίδιες παρελάσεις και οι ίδιες κηδείες». Χρησιμοποιώντας κινηματογραφικά έπίκαιρα φτιάχνει τήν ταινία *Istoriya Grazhdanskoi Voini* (*Ιστορία του εμφύλιου πόλεμου*), ενώ ταυτόχρονα άρχίζει νά πειραματίζεται με πλάνα ενός ή δύο καρτέ και με κινηματογραφικό υλικό πού γυρίζει ο ίδιος.

Με τή λήξη του εμφύλιου πόλεμου, τή σταθεροποίηση τής σοβιετικής κυβέρνησης και τό τέλος του Ρωσικού άποκλεισμού, άρκετοι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες επέστρεψαν στους πειραματισμούς και ο Βερτώφ βρισκόταν άνάμεσά τους. Η άρχή τής δεκαετίας του '20 σήμανε τήν έναρξη μιås άτελείωτης σειράς συζητήσεων, διαμαχών, άμφισβητήσεων, λογομαχιών και πολεμικών άνάμεσα στους καλλιτέχνες τής Σοβιετικής Ένωσης. Ήταν μία έποχή επιθέσεων, άνασχηματισμών και άντεπιθέσεων, ήταν μία περίοδος κατά τήν όποία διεξάγονταν «θερμές» λαϊκές συζητήσεις, εκδίδονταν και δημοσιεύονταν μανιφέστα και άρθρα. Τά κύρια έρωτήματα γύρω άπ' τά όποία διεξάγονταν οι καλλιτεχνικές άντεγκλήσεις ήταν τής μορφής; Ποιός είδος τής τέχνης είναι καλύτερο γιά τό λαό; Ποιός είναι ο ρόλος του καλλιτέχνη μέσα στή σοβιετική κοινωνία; Στο χώρο του κινηματογράφου, ο Βέρτωφ ώθείται άπ' τά «γεγονότα» αυτά ν' αναλάβει πολλούς ρόλους: συγγραφέας δριμύτατων μανιφέστων, θεωρη-



τικός, παραγωγός,... Πλαισιωμένος από άρκετους ένθουσιώδεις όπαδούς τών ταινιών ντοκυμανταίρ, έπιτίθεται στις θεατρικοποιημένες και λογοτεχνικές ταινίες. Στο μανιφέστο του 1920 που ύπογράφηκε άπ' τό Συμβούλιο τών Τριών (Ντζίγκα Βετρώφ, Έλισαβέτα Σβίλοβα και Μιχαήλ Κάουφμαν) κατηγορεί τίς ταινίες αυτές σάν «άνίκανες», «τεχνικά καθυστερημένες» και «όπισθοδρομικές». «Ό σοβιετικός κινηματογράφος», λέει, «προδίδει τόν έαυτό του ύποκαθιστόντας τον μέ τό δράμα. Ή μοναδική θεραπεία είναι ή ένασχόληση μέ τήν πραγματική ζωή, ή καταγραφή τής πραγματικότητας μέ τήν μορφή τών κινηματογραφικών έπικαιρών και του ντοκυμανταίρ».

Τόν Ίανουάριο του 1922, ό Λένιν συναντιέται μέ τόν Κομισάριο γιά τήν Έκπαίδευση Άνατόλι Λουνατσάρκου και του άποκαλύπτει τή σημασία που άπέδιδε στόν κινηματογράφο: «Άπ' όλες τίς τέχνες», του έπλε ό Λένιν, «ό κινηματογράφος είναι γιά μάς ή πιό σημαντική». Άναφερόμενος στόν κινηματογράφο περισσότερο συγκεκριμένα, ό Λένιν έπλε ότι οι κινηματογραφικές ταινίες πρέπει νά «καθρεφτίζουν τή σοβιετική δραστηριότητα και πρέπει νά ξεκινούν άπ' τά κινηματογραφικά έπίκαιρα». Λίγο άργότερα μίλησε γι' αυτό που όνομάστηκε «Λενινιστική σχέση», ένα δόγμα σύμφωνα μέ τό όποιο κάθε πρόγραμμα ταινιών πρέπει νά έχει μία ίσορροπία ανάμεσα στό μυθοπλαστικό (φιξιόν) ύλικό και στό ύλικό άπ' τήν πραγματικότητα. Ή πρόταση αυτή του Λένιν έσπρωξε τόν Βετρώφ σέ μία καινούργια μορφή φιλικής δημοσιογραφίας. Τέσσερες μήνες άργότερα, τόν Μάιο του 1922, έμφάνιστηκε γιά πρώτη φορά στις κινηματογραφικές όθόνες ή *Kino-Pravda* (Κινηματογράφος- Άλήθεια).

Τά δώδεκα έπισόδεια τής *Kino-Pravda* που προβλήθηκαν τό 1922 βρήκαν μία ευμενή άνταπόκριση άπ' τό κοινό, άλλα οι πειραματισμοί του Βετρώφ — όπως, γιά παράδειγμα, τό μοντάζ κινηματογραφημένου ύλικού διαφορετικής προέλευσης γιά νά διασαφηνίσει ένα θέμα ή ή χρησιμοποίηση ειδικά σχεδιασμένων διάτιτλων — καταπολεμήθηκαν άπ' τόν τύπο και συνάντησαν τήν έχθρική ύποδοχή αυτών που ό Βετρώφ άποκάλεσε «άπόστολους του κινηματογράφου».

Τόν Δεκέμβριο του 1922 τό Συμβούλιο τών Τριών μετονομάστηκε σέ «Κινο-οκί» («Κινηματογραφικά-μάτια») και έκδοσε ένα καυστικό μανιφέστο γιά τήν υπεράσπιση τής δουλειάς του Ντζίγκα Βετρώφ. «Δηλώνουμε ότι τά παλιά μυθιστοριοποιημένα, ρομαντικοποιημένα, θεατρικοποιημένα, κλπ. φίλμ έχουν λέπρα! Μήν τά πλησιάζετε! Μήν άφήνετε τά μάτια σας νά τ' άγγίζουν! Κίνδυνος-Θάνατος! Κολλήστε ή άρρώστεια!». Οι Κινο-οκί πρότειναν ένα νέο κινηματογράφο, βασισμένο στην τεχνολογία — «Εισάγουμε τή δημιουργική χαρά σέ κάθε μηχανική δουλειά, παντρεύουμε τούς άνθρώπους μέ τίς μηχανές τους» —, στην ποίηση — «Ζήτω ή ποίηση τής μηχανής που τήν κινούμε

και κινείται, ή ποίηση τών μοχλών, τών τροχών και τών χαλύβδινων πτερυγίων» — και στή μουσική— «Άναζητούμε μία κινηματογραφική μουσική κλίμακα». Τό μανιφέστο μιλούσε γιά τά κινηματογραφικά «διαλείμματα» και πρόβλεπε τά πειράματα του Βετρώφ και άλλων πάνω στό μοντάζ— «Τά διαλείμματα (περάσματα από μία κίνηση σέ μιάν άλλη) και όχι οι ίδιες οι κινήσεις (στοιχεία άπ' τήν τέχνη τής κίνησης) άποτελούν τό ύλικό».

Τό 1923, ό Βετρώφ ένώθηκε μέ τήν πρωτοποριακή όμάδα του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκυ, τό LEF, που συγκέντρωνε τούς Κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες Ροντσένκο και Στεπάνοβα, τούς φιλολόγους Μπρίκ και Σκλόφσκυ, τούς Φουτουριστές ποιητές Κρουτσόνυχ και Πάστερνακ, και τούς σκηνοθέτες του θεάτρου Μέγιερχολντ και Άϊξενστάιν. Κατά τή διάρκεια τής χρονιάς αυτής, οι δραστηριότητες του LEF άπέδειξαν ότι είχε φθάσει ή «εποχή του μοντάζ». Πρώτος χρησιμοποίησε τό φωτο-μοντάζ ό Ροντσένκο γιά νά εικονογραφήσει τό περιοδικό *LEF* και τό βιβλίο του Μαγιακόφσκυ *About This* (Σχετικά μ' αυτό) και άκολούθησαν ό Μέγιερχολντ (χρησιμοποίησε τό φωτισμό γιά νά διευθύνει τήν προσοχή του κοινού άπ' τό ένα έπεισόδιο στό άλλο) και ό Άϊξενστάιν (στό *Every Wise Man, Κάθε σοφός άνδρας*, παρουσίασε μία τεχνική που τήν όνόμασε «μοντάζ τών άτραξιών»).

Τό δέκατο-τρίτο έπεισόδιο τής *Kino-Pravda*, άφιερώθηκε στην έπέτειο τής επανάστασης. Ό Ρώσος βιογράφος του Βετρώφ Άμπράμωφ άποφάνθηκε ότι ή ταινία άπετέλεσε μία κρίσιμη καμπή στην εξέλιξη του σκηνοθέτη γιατί τό φίλμ ήταν «τό πρώτο ντοκυμανταίρ που μίλησε γιά τό παρόν, τό παρελθόν και τό μέλλον τής χώρας χρησιμοποιώντας τή γλώσσα τής καλλιτεχνικής δημοσιογραφίας. Οι χρονικές σκηνές δέν χρησιμοποιήθηκαν μόνο γιά τίς πληροφορίες τους ή γιά τήν άξία τους σάν κινηματογραφικά έπίκαιρα. Γιά πρώτη φορά, χρησιμοποιήθηκαν σάν ιστορικά ντοκουμέντα. Τοποθετήθηκαν μέσα στην ταινία γιά τό σκοπό αυτό και τό φίλμ θά μπορούσε νά συγκριθεί μ' ένα ποίημα». Δίπλα στα γεγονότα από διαφορετικές χρονικές στιγμές και διαφορετικές τοποθεσίες που αντιπαρέθεσε, ό Βετρώφ χρησιμοποίησε τίτλους σχεδιασμένους άπ' τό Ροντσένκο γιά νά ένισχύσει τό θέμα του (τήν επανάσταση).

Στά συνεχή μανιφέστα του, ό Βετρώφ έδινε έμφαση σέ δύο σημεία: στην επιστημονική ακρίβεια του κινηματογράφου και στην γνώση του γιά τήν καθαρή δημιουργική εδστροφία τής κινηματογραφικής κάμερας. Αυτό τό δεύτερο τό περιγράφει μέ τόν τυπογραφικό ένθουσιασμό τής Φουτουριστικής ποίησης. «Είμαι τό μάτι», δηλώνει τό μανιφέστο του *Kinoks-Έπανάσταση*, «Είμαι τό μηχανικό μάτι. Έγώ ή μηχανή σάς δείχνω τόν κόσμο όπως έγώ μόνο μπορώ νά τόν δω... Άπό τώρα και στό έξής άπελευθερώνομαι άπ' τήν άνθρώπινη άκνησία, βρίσκομαι σέ διαρκή κίνηση, πλησιάζω και άπομακρύνομαι άπ'



τ' ἀντικείμενα, γλιστρῶ ἀπό κάτω τους, τὰ σκαρφαλώνω, προχωρῶ δίπλα στό μουσούδι ἐνός ἀλόγου πού καλπάζει, ὄρω μέσα στό πλῆθος, τρέχω μπρός ἀπ' τούς στρατιῶτες πού κάνουν ἐφοδο, κάνω τοῦμπες, σηκώνομαι τήν ἴδια στιγμή μέ τ' ἀεροπλάνο, πέφτω καί πετάω μέ τὰ σώματα πού πέφτουν καί πετοῦν».

Πιστός στίς Φουτουριστικές παραδοχές καί διακηρύξεις, ἐβλεπε τήν κάμερα σάν τό ἐπιστέγασμα τῆς σύγχρονης τεχνολογίας, σάν τό μηχανικό, ἀκριβές καί ἐπιστημονικό ὄργανο γιά τήν καταγραφή τοῦ κόσμου. Στό μανιφέστο αὐτό, ἐπίσης, βρισκόταν ἡδη ὁλος ὁ κατοπινός κινηματογράφος — ὄχι ὁ κινηματογράφος τῆς ἐποχῆς γιατί ἀκόμη δέν ἤξεραν νά κάνουν τίς ταινίες πού ὀνειρευόταν ὁ Βερτώφ — ὁ κινηματογράφος πού, χρησιμοποιώντας τό μοντάζ, θά ὀργάνωνε τήν πραγματικότητα, ὁ κινηματογράφος πού θά ἦταν μιά συστηματική «ἐρευνα μέσα στό χάος τῶν ὀπτικῶν φαινομένων».

Ἡ *Kino-Pravda* ὑπ' ἀριθμόν 24 (1925), γιά τήν πρώτη ἐπέτειο τοῦ θανάτου τοῦ Λένιν, δίνει ἔμφαση καί στή μορφή καί στό περιεχόμενο. Βλέπουμε οὐρές ἀνθρώπων νά βαδίζουν μπροστά ἀπ' τό φέρετρο τοῦ νεκροῦ ἀρχηγοῦ. Καί ξαφνικά, στό μέσο αὐτοῦ τοῦ πλάνου, ὁ Λένιν ἐμφανίζεται ζωντανός στή γωνιά τῆς ὀθόνης σάν νά μιλάει σ' αὐτούς. Ἦταν μιά στιγμή πολύ συγκινητική γιά τούς θεατές τῆς.

Οἱ ἰδέες καί ὁ μέθοδος τῆς *Kino-Pravda* μεταφέρθηκαν σέ ἀρκετά ἀπ' τὰ μέγαν μήκους ντοκυμανταίρ του, ὅπως τὰ *Shagai, Soviet!* (*Ἐμπρός, Σοβιετ!*), *Shestaya Chast Mira* (*Τό ἕνα ἔκτο τοῦ κόσμου*) καί *Odinnadsati* (*Ἡ ἐνδέκατη χρονιά*). Στό *Ἐμπρός, Σοβιετ!* συνεχίζει τούς παραλληλισμούς ἀνάμεσα στό χθές καί τό σήμερα, ἀνάμεσα στόν καπιταλισμό καί τό σοσιαλισμό, ἀλλά, ἡ ὀνομαστή σκάνος «ψυχή τῶν μηχανῶν» — ἕνα συγκλονιστικό μοντάζ μηχανικῶν τεχνασμάτων — σημαδεύει τήν καινούργια δεξιότητα τῆς τέχνης τοῦ Βερτώφ. Τό *Ἐνα ἔκτο τοῦ κόσμου* ἦταν ἕνα «λυρικό κινηματογραφικό ποίημα». Ἡ ταινία παρουσιάζει μιά καταπληκτική ποικιλία λαμπεροῦ κινηματογραφικοῦ ὄντικοῦ ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τῆς Σοβιετικῆς Ἐνώσεως πού ἐνώθηκαν μέ διακοπτόμενα σχόλια ἀπευθυνόμενα σ' ὅλους τούς ἀνθρώπους τῆς χώρας («Ἐσεῖς στά μικρά χωριά», «Ἐσεῖς στόν ὠκεανό», «Ἐσεῖς στήν τούντρα»,...) καί τῶν περιοχῶν τῆς («Ἐσεῖς Uzbeks», «Ἐσεῖς Kalmiks»,...) Ὁ Ἀμπράμωφ παρομοιάζει τό θέμα τῆς ταινίας, τίς παραλλαγές τῆς φόρμας, τούς διάτιτλους τῆς πού μοιάζουν μέ ποιήματα, καί τήν πατριωτική τῆς θέρη μέ τήν ποίηση τοῦ Μαγιακόφσκου.

«Ἡ ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου-μάτι», εἶπε ὁ Βερτώφ στά 1929 σέ μιά διάλεξη πού ἔδωσε κατά τή διάρκεια μιάς ἐπίσκεψῆς του στό Παρίσι, «ἔχει γίνει μιά ἀδυσώπητη μάχη γιά νά τροποποιήσει τήν πορεία τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου, γιά νά τονίσει τή μή θεατρικοποιημένη ταινία, γιά νά ξεφύγει ἀπ' τό προσκήνιο τοῦ θεάτρου καί νά μπεῖ στό στίβο

τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς».

Τήν ἐποχή, ὁμως, πού ὁ Βερτώφ πρόφερε τά λόγια αὐτά ἡ κατάσταση στήν Σοβιετική Ἐνώση εἶχε ἀρχίσει ν' ἀλλάζει. Μέσα στό χάος τῶν πρώτων μεταεπαναστατικῶν ἐτῶν, ὁ ρεπόρτερ-ντοκυμανταίριστας εἶχε κυριαρχήσει στόν κινηματογραφικό χῶρο. Τώρα, ὁμως, ὅσα εἶχε «ἐκθέσει» ὁ Βερτώφ εἶχαν ἀρχίσει νά μετατρέπονται σέ θρύλο. Τό ἐνδιαφέρον εἶχε μετατοπιστεῖ ἀπ' τό ντοκυμανταίρ πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Ἀϊζενστάιν, τοῦ Ντοβζένκο, τοῦ Πουντόβκιν καί ἄλλων. Ἀρκετά ἀπ' τὰ ἔργα τους εἶχαν μιά ντοκυμανταίρστικη ὄψη· ὁ ἴδιος ὁ Ἀϊζενστάιν εἶπε ὅτι τό *Bronenosets Potjomkin* (*Θωρηκτό Ποτέμκιν*), παρά τό ὅτι λειτουργοῦσε σάν δράμα, «ἐμοιάζε μέ κινηματογραφικό ἔπικαιο ἐνός συμβάντος». Ἡ ποιότητα αὐτή ὀδήγησε μερικούς κριτικούς καί σκηνοθέτες νά τό συσχετίσουν μέ ντοκυμανταίρ. Ἀλλά, ὅτι ἐνώνε μέ τό μοντάζ του ὁ Ἀϊζενστάιν δέν ἦταν «κομμάτια τῆς πραγματικότητας», ἀλλά, κομμάτια τῆς δικῆς του δυνατῆς ματιᾶς.

Παράλληλα οἱ ἀπόψεις τοῦ Βερτώφ, πού εἶχαν διατυπωθεῖ μέ τόσο φανατισμό, ἀρχισαν νά τό δημιουργοῦν προβλήματα. Ὁ Στάλιν, ναι μέν ἐνδιαφερόταν γιά τόν κινηματογράφο τό ἴδιο ὅπως καί ὁ Λένιν, ἀλλά, ἤθελε νά ἀσκεῖ πάνω του μεγαλύτερο ἐλεγχό. Κατά τή διάρκεια τοῦ πρώτου πενταετοῦς πλάνου, πού ἄρχισε στά 1928, καθόρισε ὅτι οἱ προσπάθειες τῶν σκηνοθετῶν ἔπρεπε νά συντονιστοῦν μέ τούς πολιτικούς σκοπούς. Οἱ ἐγκρίσεις τῶν σχεδίων καί τῶν προϋπολογισμῶν βασίζονταν στίς λεπτομέρειες τῶν σεναρίων. Οἱ ἰδέες τοῦ Βερτώφ γιά τό ντοκυμανταίρ συγκρούστηκαν μέ τή διαδικασία αὐτή: πῶς μπορούσε ἕνας ντοκυμανταίριστας νά προφητεῦσει — ἢ νά προκαθορίσει — τί ἀλήθειες θά εὑρισκε καί θά κατέγραφε στό στίβο τῆς ζωῆς; Ὁ Βερτώφ εἶπε ἀπ' τήν ἀρχή ὅτι δέν μπορούσε νά γράψει σενάριο. Ἡ στάση του αὐτή τόν σημάδεψε σάν κάποιον πού οἱ ἀπόψεις του εἶναι ἐπικίνδυνες καί «ἀντίθετες μ' αὐτές τοῦ πλάνου». Γιά νά μπορέσει ν' συνεχίσει τό ἔργο του ἀναγκάστηκε τελικά νά συμβιβαστεῖ καί ἔτσι μπόρεσε νά ἀρχίσει τήν καινούργια του ταινία — μιά ταινία γιά τόν ὀπερατέρ τῶν ἐπικαίρων καί τό ρόλο του μέσα στήν κοινωνία. Δήλωσε ὅτι θά δραματοποιήσει ὅλες τίς θεωρίες πού εἶχε μνημονεύσει στά μανιφέστα του.

Ἦταν μιά ἀπερίσκεπτη δήλωση. Σέ μιά ἐποχή πού ὁ τεχνικός πειραματισμός κατηγορεῖτο σάν «φορμαλισμός», ὅπου οἱ Σταλινικές θεωρίες τοῦ «Σοβιετικοῦ ρεαλισμοῦ» εὐνοοῦσαν ὄλο καί περισσότερο τό σαφές κοινωνικό δόγμα, ἡ καινούργια ταινία τοῦ Βερτώφ, μέ τὰ διανοητικά τῆς πυροτεχνήματα, φαινόταν σάν μιά προκλητική χειρονομία. Ἡ ταινία *Chelovek s Kinoapparatom* (*Ὁ ἄνθρωπος μέ τήν κάμερα*) παρουσίαζε ἕνα καλεϊδοσκόπιο τῆς καθημερινῆς ζωῆς στή Σοβιετική Ἐνώση: ἀνθρώπους πού κοιμῶνται, πού ξυπνοῦν, πού πηγαίνουν στή δουλειά τους, πού παίζουν. Ταυτόχρονα παρουσίαζε τόν ὀπερατέρ σέ δράση καθώς κατέγραφε τή



ζωή πάνω στο φίλμ. Τόν βλέπουμε νά σκαρφαλώνει γέφυρες, πύργους, στέγες· νά επιβαίνει σέ αυτοκίνητα, τραίνα, μοτοσυκλέτες· νά ξαπλώνει στό έδαφος γιά νά κινηματογραφήσει τή ζωή κάνω άπό τραίνα, άπό άνθρώπους πού βαδίζουν. 'Η ταινία, σ' όλο της τό μήκος, πραγματεύεται ένα κρίσιμο πρόβλημα τής θεωρίας του «Κινηματογράφου-μάτι»: τή σχέση του κινηματογράφου και τής πραγματικότητας. Οί θεατές βλέπουν τήν κατασκευή μιās ταινίας και τήν ίδια στιγμή τήν ταινία πού κατασκευάστηκε. 'Ο Βερτώφ παίζει μέ τό σημείο θέασης — βλέπουμε ένα μεθυσμένο και στή συνέχεια βλέπουμε τήν κάμερα πού τόν κινηματογραφεί — χρησιμοποιεί κάθε είδους κινηματογραφικό τέχνασμα — διαφορετικές ταχύτητες λήψεις, διπλοτυπίες, πρισματικούς φακούς, πολλαπλές εκθέσεις, χωρισμούς τής όθόνης. 'Όπως αναφέρει ο Μάλκολμ ΛεΓκράις «είναι ή πρώτη ταινία στην ιστορία του κινηματογράφου πού μέ καθαρότητα προσδιορίζει τό ρόλο τής κάμερας και είναι ο πρόδρομος πολλών σύγχρονων ταινιών πού έρευνούν αυτο-παραπεμπτικές δομές. Περιέχει τό φίλμ πού μπήκε μέσα στην κάμερα (πού είναι άλλωστε και ή ίδια ή ταινία), τό μηχανισμό προβολής, τό τραπέζι του μοντάζ, τήν αίθουσα προβολής μέ τούς θεατές, τήν όθόνη και τέλος τήν ίδια τήν ταινία στό στάδιο κατασκευής της. 'Ο Βερτώφ χρησιμοποιεί τήν τεχνική γιά νά καταστήσει σαφείς τίς σχέσεις στό νοηματικό επίπεδο, όπως, γιά παράδειγμα, στή διπλοτυπία ενός τραγουδιστή μέσα στό χωνί πού είναι τό megάφωνο του πικάπ, ή γιά νά άποδώσει τά διάφορα είδη αντίθετικής κίνησης, όπως στήν triπλή όριζόντια διαχώριση τής όθόνης μέ τά τρόλλεϋ πού κινούνται πρós διαφορετικές κατευθύνσεις».

'Ο άνθρωπος μέ τήν κάμερα είναι ταυτόχρονα ή κορυφαία στιγμή του Βερτώφ και ή κορυφαία στιγμή του σοβιετικού κινηματογράφου. 'Αποτελεί μία μελέτη πάνω στό θέμα τής φιλικής αλήθειας. 'Όμως, παρά τό ότι ένθουσιασε τούς κινηματογραφιστές και κινηματογραφοφίλους τής δύσης, στή Ρωσία γνώρισε τήν κατακραυγή. 'Ο 'Αϊζενστάιν, πού συνήθως ύποστήριζε τόν Βερτώφ, τώρα τόν κατηγορεί γιά «φορμαλισμό» και θεωρεί τήν ταινία σάν ένα μίγμα άπό «ήλίθια караγκοζιλικά μέ τήν κάμερα». Οί κριτικοί έγραψαν ότι «θέλοντας νά περάσει στην πρακτική τίς ιδέες του ήλθε αντιμετώπος μέ τό ύλικο του και τά έργαλεία του (μέ τήν πραγματικότητα και τήν κάμερα) και νικήθηκε»· ότι «τ' άραβουργήματά του σκέπαζαν τούς άρμούς του έργου, οί φούγκες του κατέστρεφαν κάθε μελωδία».

Τήν ίδια εποχή πού γράφονταν αυτά, ο Βερτώφ πλούτιζε τόν κινηματογράφο-μάτι μέ ένα κινηματογραφικό-αυτί. Δουλεδοντας μαζί μέ τόν άδελφό του στό στούντιο τής Ουκρανίας δημιούργησε τήν έφευρετικότερη άπ' τίς πρώτες ήχητικές ταινίες. 'Η άποτελεσματική χρησιμοποίηση του μη συγχρόνου ήχου άντανάκλωσε, άναμφισβήτητα, τά πρώτα του πειράματα στό «'Ακουστικό εργαστήριο». Καί όμως, και αυτή ή ταινία — *Entuziazm*:

*Simphonya Donbassa* ('Ένθουσιασμός: ή συμφωνία του Ντονμπάς)— πετάχτηκε στή λάσπη, κουρελιάστηκε και άκρωτηριάστηκε. Μόνο ο Τσάρλυ Τσάπλιν κατάλαβε τή δύναμή της και έγραψε στόν Βερτώφ: «Δέν φανταζόμουν ποτέ πώς οί βιομηχανικοί θόρυβοι μπορούσαν νά μπουν σέ τάξη και νά γίνουν τόσο ώραιοι. Θεωρώ τόν *Ένθουσιασμό* σάν μία άνταρπτική συμφωνία».

Λίγα χρόνια άργότερα, τό 1934, ο πικραμένος πιά Βερτώφ τελειώνει μία άλλη ταινία, τήν *Tri Pesni o Leninye* (*Τρία τραγούδια γιά τόν Λένιν*), πού σήμερα θεωρείται άπ' τούς Σοβιετικούς σάν τό άριστούργημα του (χαρακτηρισμός πού δέν μέ βρίσκει σύμφωνο, τουλάχιστον δσον άφορά τήν κόπια πού είδαμε στην 'Ελλάδα). Καί ή ταινία αυτή δέν διασώθηκε άπ' τή μαγία τής λογοκρισίας. Οί έπεμβάσεις, οί άφαιρέσεις και οί προσθέσεις ύλικού, τήν έκαναν άγνώριστη. Τό κινηματογραφικό-ποίημα γιά τόν ήγέτη τής 'Επανάστασης, ένα έργο όπτικων και ήχητικων ντοκουμέντων μονταρισμένο σύμφωνα μέ τή θεωρία των «διαλειμάτων», «παίζει» μέ τήν αντίστιξη τής εικόνας και του ήχου, εναλλάσει τούς ποιητικούς διάτιτλους μέ τίς κινηματογραφικές εικόνες. 'Η ταινία χωρίζεται σέ τρία μέρη: τό πρώτο είναι ένας πανηγυρισμός, τό δεύτερο ένα μοιρολόι και τό τρίτο ένα έμβατήριο.

Στά 1937 δημιουργεί τήν τελευταία άνεξάρτητη ταινία του, τό *Νανούρισμα*, ένα άλλο κινηματογραφικό-ποίημα μέ θέμα τήν μητρότητα. 'Ο ίδιος γράφει ότι είναι «μία σύνθεση λαϊκής έμπνευσης πού προέκυψε άπό ήδη κινηματογραφημένα γεγονότα και άπό άλλα πού φιλμαρίστηκαν κατά τή διάρκεια τής πραγματοποίησης τής ταινίας. Τό σύστημα τής όργάνωσης του ύλικού δέν έπινοήθηκε άπό μάς, αλλά, άντλήθηκε άπ' τή φύση και τήν ιστορία τής ταινίας-έπικαιρών».

Οί δυσκολίες, όμως, είχαν άρχίσει νά γίνονται έντονες. Οί προτάσεις του «Γιά τήν όργάνωση ενός δημιουργικού εργαστηρίου» μένον άναπάντητες. 'Η δουλειά του σαμποτάρεται. Οί συνθήκες παραγωγής των ταινιών του χειροτερεύουν συνέχεια. Τό *Νανούρισμα* προβάλεται γιά πέντε μέρες στό πρόσκεια τής Μόσχας και μετά εξαφανίζεται άπ' τίς όθόνες. 'Όλοι τόν άγνοούν. Οί κριτικές γιά τά έργα του γίνονται μ' έναν τρόπο πού συγχέουν τά μέσα μέ τό σκοπό. Οί υπεύθυνοι των στούντιο τόν άποφεύγουν ή τόν άγνοούν. Μέ χιλια βάσανα τελειώνει τήν ταινία *Σεργκέι 'Ορντζονίκιτζ*, ένα φίλμ πού καταστράφηκε άπ' τά κοψίματα και τά ξαναμονταρίσματα. 'Αρχίζει νά γράφει σενάρια γιά ταινίες πού δέν γυρίστηκαν ποτέ γιατί είτε άπορρίφθηκαν είτε μπήκαν στό συρτάριο των υπευθύνων και μούχλιασαν. Στίς 13 Φεβρουαρίου 1941 γράφει στό ήμερολόγιό του: «Θά μπορούσα νά πώ ότι αυτά τά τελευταία χρόνια εργάστηκα έντατικά χωρίς μία μέρα ξεκούραση και έζησα σέ συνεχή νευρική ένταση. Ένα δέκατο τής δουλειάς μου ήταν άφιερωμένο σέ προτάσεις μου γιά σκηνοθεσία, σέ ύποβολές αίτήσεων,



σέ βιβλιάρια, σέ φιλολογικά σενάρια, σέ πλάνα όργάνωσης, στήν καλλιτεχνική και τεχνική τελειοποίηση γυτ τελευταίου μου θέματος (*Ό μύθος τού γίγαντα*). Κατά τά τέσσερα δέκατα ή δουλειά μου ήταν νά δημιουργήσω τούς ανθρώπους πού μου είχαν δοθεί και νά τούς μεταδώσω τήν πείρα μου. Όσον άφορά τά υπόλοιπα πέντε δέκατα δυστυχώς χαμήστηκαν σέ άποδείξεις πού έπρεπε νά προσκομίσω, σέ προσπάθειες επεξήγησης τών δημιουργικών μου σκοπών, ή νά υπερασπίσω και νά έμποδίσω τήν καταστροφή τους, σέ προσπάθειες γιά νά διατηρήσω και νά κρατήσω κοντά μου μιά ομάδα, όσο μικρή και άν ήταν αυτή.

Και νά, τή στιγμή πού έπρεπε νά ξαναρχίσω νά όργάνω, νά σπέρνω και νά κάνω νά φυτρώσει ένας καινούργιος κήπος, καινούργια λουλουδία, καινούργιοι καρποί, νά πού τή στιγμή αυτή, αντιλαμβάνομαι ότι οι φυσικές μου δυνάμεις μέ εγκαταλείπουν. Μέ μεγάλη προσπάθεια μόλις θά μπορέσω νά κρατήσω μερικές μέρες άκόμη. Άλλά, τό κεφάλι μου και ή καρδιά μου δέν αντιστέκονται πιά. Τό νευρικό μου σύστημα έσπασε κάτω άπ' τή συνεχή διαδικασία τών διαβεβαιώσεων και τών αναιρέσεων, τών συμφωνιών και τών διαφωνιών, τών ένθουσιασμών και τής ξαφνικής άδιαφορίας, τού φόρτου εργασίας και τής βασανιστικής άναμονής, τής σύνδεσης μέ τήν ομάδα μου και τής όλοκληρωτικής άπομόνωσης.

Και στις 26 Σεπτεμβρίου τού ίδιου έτους: «Δηλώνω κατηγορηματικά ότι δέν ζητάω νά κάνω ανακαλύψεις στόν τομέα τής «καθαρής μορφής». Τό αντίθετο μάλιστα. Ζητάω ένα θέμα και συνθήκες παραγωγής πού θά μέ άπαλλάξουν από τις διάφορες περιπλοκές στά γυρίσματα και στά μοντάζ».

Τό 1942 γυρίζει τήν ταινία *Έσύ, στό μέτωπο!*. Πρόκειται γιά μιά ήχητική ταινία όπου «τό περιεχόμενο αναπτύσσεται παράλληλα μέ τή μουσική, τά λόγια, τούς διαλόγους, τούς διάτιτλους και τις εικόνες». Άλλά, και αυτή ή ταινία προβλήθηκε άκρωτηριασμένη. Όλόκληρο τό τελευταίο μέρος της άφαιρέθηκε χωρίς νά τόν ρωτήσουν. Όπως αναφέρει ό ίδιος: «τό κεντρικό μέρος, ό έγκέφαλος τής ταινίας είχε παραληφθεί. Δέν τού έμενε παρά τό σώμα. Τού είχαν κόψει τό κεφάλι...».

Στις 26 Μαρτίου 1944 γράφει: «Η Έλισάβετ και έγώ φτιάξαμε πολλούς σκηνοθέτες, μαθητές, μιμητές ή άπλους όπαδούς. Όλοι τους, όμως, είναι προνοητικοί, πολύ ευπειθείς, άξιοσέβαστοι... Όσον άφορά έμάς, δέν είμαστε ούτε ευδύόληπτοι ούτε άξιοσέβαστοι... Άποτελειώνουμε τήν πιό άκαρπη δουλειά. Σπέρνουμε και δέν θερίζουμε». Τού αναθέτουν νά κάνει τό μοντάζ κινηματογραφικού ύλικού πού έχουν τραβήξει άλλοι. Άν τό άποτέλεσμα δέν τούς άρέσει τό ξαναμοντάρουν. «Δέν υπάρχει τίποτα φοβερότερο γιά έναν άνθρωπο άπ' τό νά βλέπει τό άποτέλεσμα τής δημιουργίας του νά μήν εκτιμᾶται όπως τού άξίζει και νά καταστρέφεται. Κυρίως όταν πρόκειται γιά επίπονη δουλειά πού τήν κάνει μέ αυ-

ταπάρνηση».

Γιά τήν ταινία *Ό όρκος τών νέων* αναφέρει: «Η ταινία αυτή είναι μιά διακήρυξη; Δέν πιστεύω ότι πρέπει νά τής κολλᾶμε μιά τέτοια έτικέτα. Η σύνθεσή της ύπακούει σ' ένα ρυθμό και σέ μιά άρμονία. Άν και είχα κατηγορηθεί γιά άπειθεια, αυτή τή φορά ήμουν ό περισσότερο υπάκουος άπ' όλους. Έκτέλεσα άπ' τό πρώτο μέχρι τό τελευταίο λεπτό, όλα όσα είχαν άπαιτήσει από μένα. Και όμως, ούτε αυτή τή φορά τό άναγνώρισαν. Τούς ήταν άδύνατο νά άποδεχτούν και ν' άναγνωρίσουν ότι ό Βερτώφ έκανε ότι ήταν δυνατό γιά νά εκπληρώσει ένα σκοπό πού ούτε ανταποκρινόταν στις δημιουργικές του άποψεις ούτε συμφωνούσε μ' αυτόν».

Παρ' όλα αυτά δέν εγκαταλείπει τόν άγώνα. Υποβάλει συνεχώς αιτήσεις γιά νά κάνει ταινίες. Όλες τραινάρονται, μένουν άναπάντητες, αναβάλλονται γιά άργότερα. Τού προτείνουν νά γυρίσει μιά ταινία και δέν τού δίνουν τό ύλικό πού υπάρχει στις ταινοθήκες. Πίσω από κάθε πρόταση πού τού γίνεται, όσο φανταχτερή κι άν είναι αυτή, κρύβεται μία άπάτη πού άποκαλύπτεται μερικές μέρες άργότερα. Τό 1944 τού αναθέτουν νά μοντάρει τά *Νέα τής ήμέρας* ενώ ήταν έτοιμος ν' άρχισι τό γύρισμα γιά τή *Σοβιετική τέχνη*. Παρά τό ότι πίστευε πώς «ή δουλειά στήν όποία άπουσιάζει ή έπιθυμία είναι δυστυχία — κυρίως όταν υπάρχει ή έπίγνωση τής άρχρηστίας της και τής ματαιότητάς της» δέχεται. Τό 1945, και ενώ δουλεύει σάν μοντέρ στά *Νέα τής ήμέρας*, γράφει γεμάτος πίκρα: «Άπ' τήν ταινία *Τρεις ήρωίδες* υπάρχει κάπου μιά μοναδική κόπια πού, όμως, δέν προβάλεται πουθενά. Η ταινία *Μιά μέρα τού κόσμου* έμεινε στις αιτήσεις. Η ταινία *Μιά μέρα τής χώρας μας* γυρίστηκε, αλλά όχι από μένα. Τό κορίτσι τών δύο κόσμων δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Η ταινία *Όταν θά φύγεις γιά τόν πόλεμο* δέν γυρίστηκε ποτέ λόγω τής ποιητικής της μορφής (άπαιτούσαν νά μετατρέπω τό σενάριο σέ πρόζα). *Ό μύθος τού γίγαντα* έμεινε στό σενάριο και στό σχέδιο τού ντεκουπάζ. *Τό τραγούδι γιά ένα γίγαντα* γυρίστηκε από κάποιον άλλον στό Καζαχιστάν. *Ό ίπτάμενος άνθρωπος* αναβλήθηκε. *Ό Λένιν* και ή *Σοβιετική τέχνη* τό ίδιο. *Τό Αίμα γιά αίμα, θάνατο γιά θάνατο*, μιά ταινία πού πραγματοποιήθηκε κάτω άπ' τις βόμβες τών άεροπορικών επιθέσεων τού 1941, διατηρήθηκε σέ μιά και μόνη κόπια, αλλά, καταστράφηκε ύστερα άπ' τά κομήματα πού τις έκαναν γιά νά φτιάξουν τήν ταινία *Ούκρανία*. Όλα τ' άλλα έμεινα στις αιτήσεις και στά σενάρια πού μερικές φορές δέν μήκαν στό κόπο ούτε νά τά διαβάσουν».

Μέχρι τό 1954, πού πέθανε, συνέχισε νά εργάζεται σάν μοντέρ στά *Νέα τής Ημέρας*.

Δημήτρης Κολιοδήμος

## ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

*Kinonedelia*: Έβδομαδιαία κινηματογραφικά



ἐπίκαιρα. Παραγωγή τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου τοῦ Κομμισαριάτου τοῦ Λαοῦ γιά τή Δημόσια Ἐκπαίδευση (ΕΚΚΛΔΕ), 43 νοῦμερα ἀπό 1-6-1918 μέχρι 24-12-1919.

*Ἡ ἐπέτειος τῆς Ἐπανάστασης:* Ἱστορικό χρονικό σέ 12 μπομπίνες. Παραγωγή τῆς ΕΚΚΛΔΕ, 1919.

*Ἡ μάχη ἐναντίον τοῦ Τσαρισμοῦ:* 3 μπομπίνες. παραγωγή τοῦ Στρατιωτικοῦ Ἐπαναστατικοῦ Συμβουλίου (ΣΕΣ) καί τῆς ΕΚΚΛΔΕ, 1919.

*Ἡ δίκη Μιρόνοφ:* 1 μπομπίνα. Παραγωγή τοῦ ΣΕΣ καί τῆς ΕΚΚΛΔΕ, 1919.

*Ἡ ἑκταφή τοῦ σώματος τοῦ Σεργκέι Ραντονέφσκυ:* Κινηματογραφικό-ρεπορτάζ σέ δύο μπομπίνες. Παραγωγή τῆς ΕΚΚΛΔΕ, 1919.

*Τό τραῖνο τῆς προπαγάνδας τῆς Κεντρικῆς Ἐκτελεστικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ρωσσίας:* ταινία ταξίδι, σέ μία μπομπίνα. Παραγωγή τῆς ΚΕΕ καί τῆς ΕΚΚΛΔΕ, 1921.

*Ἱστορία τοῦ ἐμφυλίου πολέμου:* Ἱστορικό χρονικό σέ 13 μπομπίνες. Παραγωγή τοῦ Φωτογραφικοῦ-Κινηματογραφικοῦ Τμήματος (ΦΚΤ), 1922.

*Ἡ δίκη τῶν σοσιαλ-ἐπαναστατῶν:* 3 μπομπίνες. Παραγωγή ΦΚΤ, 1922.

*Κινηματογραφικό-ἡμερολόγιο τοῦ Κράτους:* Καθημερινά (ἀστραπιαῖα) καί ἐβδομαδιαῖα ἐπίκαιρα. 55 νοῦμερα ἀπό 21-7-1923 μέχρι 5-5-1925. Παραγωγή Γκόσκينو (Κουλτκίνο).

*Κίνο-Pravda:* Κινηματογραφική ἐφημερίδα, 23 νοῦμερα ἀπό 5-6-1922 μέχρι 1925. Παραγωγή Γκόσκينو.

Ἅλα τὰ νοῦμερα τῆς *Κίνο-Pravda* παρουσιάστηκαν μέ τό ἴδιο τίτλο ἐκτός ἀπό τὰ:

*Χθές, σήμερα, αὔριο (Κίνο-Pravda ἀρ. 13):* Κινηματογραφικό-ποίημα ἀφιερωμένο στίς τελετές τοῦ Ὀκτωβρίου σέ 3 μπομπίνες, 1923.

*Φθινοπωρινή Πράβδα (Κίνο-Pravda ἀρ. 16):* Λυρική κινηματογράφιση τοπιῶν σέ 3 μπομπίνες, 1923.

*Μαύρη Θάλασσα-Παγωμένος Ὀκεανός-Μόσχα (Κίνο-Pravda ἀρ. 19):* Διαδρομή τῆς καμέρας ἀπ' τήν Μόσχα στόν Παγωμένο Ὀκεανό σέ 1 μπομπίνα, 1924.

*Ἡ Λενινιστική Κινοπράβδα (Κίνο-Pravda ἀρ. 21):* Κινηματογραφικό-ποίημα γιά τό Λένιν σέ 3 μπομπίνες, 1924.

*Ὁ Λένιν ζεῖ στήν καρδιά τοῦ ἀγρότη (Κίνο-Pravda ἀρ. 22):* Κινηματογραφική-διήγησι σέ 2 μπομπίνες, 1925.

*Ράδιο-Κινηματογραφική-Πράβδα (Κίνο-Pravda ἀρ. 23):* 1 μπομπίνα, 1925.

*Δώστε μας ἀέρα:* Παραγωγή Γκόσκينو, 1924.

*Κινηματογράφος-Μάτι (Ἡ ζωή ἐξ ἀπροόπτου):* 6 μπομπίνες. Παραγωγή Γκόσκينو, 1924.

*Ἐμπρός, Σοβιέτ! (Τό Σοβιέτ τῆς Μόσχας στό παρόν, τό παρελθόν καί τό μέλλον):* Ἐπίκαιρα σέ 7 μπομπίνες. Παραγωγή Γκόσκينو, 1926.

*Τό ἕνα ἕκτο τοῦ κόσμου (Ἐξαγωγές-Εἰσαγωγές τοῦ Γκόστοργκ. Περιήγησι τοῦ Κινηματογράφου-Μάτι στήν Ε.Σ.Σ.Α.):* Κινηματογραφικό-ποίημα σέ 6 μπομπίνες. Παραγωγή Γκόσκينو καί Σοβκίνο, 1926.

*Ἡ ἐνδέκατη χρονιά:* Ἐπίκαιρα σέ 6 μπομπίνες. Παραγωγή Διεύθυνσι Φωτογραφίας καί Κινηματογράφου τῆς Οὐκρανίας (ΔΦΚΟ), 1926.

*Ὁ ἄνθρωπος μέ τήν κάμερα:* Κινηματογραφικό-ἐπισόδεια σέ 6 μπομπίνες. Παραγωγή ΔΦΚΟ, 1926.

*Ἡ συμφωνία τοῦ Ντονπάζ (Ἐνθουσιασμός):* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 6 μπομπίνες. Παραγωγή Οὐκράνια-φίλμ, 1930.

*Τρία τραγούδια γιά τόν Λένιν:* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 6 μπομπίνες. Παραγωγή Μεζραμποφίλμ, 1934.

*Νανούρισμα:* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 7 μπομπίνες. Παραγωγή Σοῖουνζκίνοχρόνικα, 1937.

*Στή μνήμη τοῦ Σεργκέι Ὀρντζονικίντζε:* Εἰδική ἔκδοσι σέ 2 μπομπίνες. Παραγωγή Σοῖουνζκίνοχρόνικα, 1937.

*Σεργκέι Ὀρντζονικίντζε:* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 5 μπομπίνες. Παραγωγή Σοῖουνζκίνοχρόνικα, 1937.

*Δόξα στίς σοβιετικές ἡρωίδες:* 1 μπομπίνα. Παραγωγή Σοῖουνζκίνοχρόνικα, 1938.

*Τρεῖς ἡρωίδες:* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 7 μπομπίνες. Παραγωγή Σοῖουνζκίνοχρόνικα, 1938.

*Στήν περιοχὴ τοῦ λόφου Α:* Κινηματογραφικό-ρεπορτάζ γυρισμένο γιά τὰ μέτωπα τοῦ Πατριωτικοῦ Πολέμου. (Κινηματογραφική ἐφημερίδα ἀρ. 87) Παραγωγή τοῦ Κεντρικοῦ Στούντιο Κινηματογραφικῶν-ἐπικαίρων (ΚΣΚΕ), 1941.

*Αἶμα γιά αἶμα, θάνατο γιά θάνατο (Τά ἐγκλήματα τῶν φασιστῶν εἰσβολέων στήν ἐπικράτεια τῆς Ε.Σ.Σ.Α.):* Γυρισμένο ἀπ' τοὺς ὀπερατέρ τοῦ μετώπου σέ 1 μπομπίνα. Παραγωγή ΚΣΚΕ, 1941.

*Οἱ ὀπερατέρ τῶν Κινηματογραφικῶν-ἐπικαίρων στή γραμμὴ τοῦ πυρός:* Κινηματογραφικό ρεπορτάζ γυρισμένο γιά τὰ μέτωπα τοῦ Πατριωτικοῦ Πολέμου (Κινηματογραφική ἐφημερίδα ἀρ. 77), 1941.

*Ἐσύ, στό μέτωπο! (Τό Καζακχστάν γιά τό μέτωπο):* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 5 μπομπίνες. Παραγωγή τοῦ Στούντιο τῆς Ἄλμα-Ἄτα, 1942.

*Στά βουνά Ἄλα-Τάου:* Ταινία ντοκυμανταίρ μέ ἤχο σέ 2 μπομπίνες. Παραγωγή τοῦ Στούντιο τῆς Ἄλμα-Ἄτα, 1944.

*Ὁ ὄρκος τῶν νέων:* 3 μπομπίνες. Παραγωγή τοῦ Κεντρικοῦ Στούντιο τῶν Ταινιῶν Ντοκυμανταίρ, 1944.

*Νέα τῆς ἡμέρας:* Κινηματογραφική-ἐφημερίδα πού μοντάριζε ὁ Βερτώφ ἀπ' τό 1944 μέχρι τό 1954 (1944: ἀρ. 18· 1945: ἀρ. 4,8,12,15, 20· 1946: ἀρ. 2,8,18,24,34,42,67,71· 1947: ἀρ. 6,13,21,30,37,48,51,65,71· 1948: ἀρ. 8,19,23,29,34,39,44,50· 1949: ἀρ. 19, 27,43,45,51,55· 1959: ἀρ. 7,58· 1951: ἀρ. 15,27,35,55· 1954: ἀρ. 31,46,60).



## ΕΜΕΙΣ<sup>1</sup>

### Παραλλαγή του μανιφέστου

Μᾶς λένε *Kinoks*<sup>2</sup> καὶ τὸ ὄνομά μας μᾶς ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς ἄλλους «κινηματογραφιστές», μπουλούκι ἀπὸ ρακοσυλλέκτες πού ξέρουν καλά πῶς νά ξεφορτώνονται τίς παλιατσαρίες τους.

Δέν ὑπάρχει γιὰ μᾶς καμμιά σχέση ἀνάμεσα στή δολιότητα καὶ τοὺς ὑπολογισμούς τῶν ἐμπόρων καὶ τὸν πραγματικό «κινικισμό».

Τὸ ρωσσο-γερμανικό ψυχολογικό κινηματογραφικό-δρᾶμα, παραγεμισμένο μὲ παιδικὰ ὄνειρα καὶ ἀναμνήσεις, εἶναι στὰ μάτια μας σκέτη κουταμάρα.

Ὁ Κινικ λέει ἓνα εὐχαριστῶ στό ἀμερικάνικο περιπετειῶδες φιλμ, σ' αὐτὸ τὸ γεμάτο θέαμα καὶ δυναμισμὸ φιλμ, στίς σκηνοθεσίες ἀλά Ρινκετον, γιὰ τὴν ταχύτητα περάσματος τῶν εἰκόνων γιὰ τὰ γκρό-πλάν. Καλὸ ἀλλὰ ἄταχτο, χωρὶς θεμελίωση σὲ μιά συγκεκριμένη μελέτη τῆς κίνησης. Ἐνα σκαλί πῶς πάνω ἀπὸ τὸ ψυχολογικὸ δρᾶμα, ἀλλὰ ὁμως λείπει ἡ θεμελίωση. Ξεσήκωμα.  
<sup>2</sup> Ἀντίγραφο ἑνὸς ἀντίγραφου.

**ΔΗΛΩΝΟΥΜΕ** ὅτι τὰ παλιὰ μυθιστοριοποιημένα, θεατροποιημένα κ.λπ. φιλμ ἔχουνε λέπρα.

— Μὴν τὰ πλησιάζετε!

— Τὰ μάτια σας ἄς μὴν τ' ἀγγίζουν!

— Κίνδυνος Θάνατος!

— Κολλητικὴ ἀρρώστεια!

**ΔΙΑΒΕΒΑΙΩΝΟΥΜΕ** ὅτι τὸ μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης ἀπόκειται στὴν ἄρνηση τοῦ παρόντος τῆς.

Ὁ θάνατος τῆς «κινηματογραφίας» εἶναι ἀπαραίτητος ἂν θέλουμε νά ζήσει ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη. **ΖΗΤΑΜΕ** τὴν ἐπίσπευση τοῦ θανάτου τῆς.

Διαμαρτυρόμαστε ἐναντία στὴν ἀνάμειξη τῶν τεχνῶν πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ πολλοὺς ὡς σύνθεση. Ἡ ἀνάμειξη λανθασμένων χρωμάτων, ἀκόμα κι ἂν διαλέχτηκαν θεωρητικὰ ἀνάμεσα στὰ χρώματα τοῦ φάσματος, δέν θά μᾶς δώσει ποτέ τὸ ἄσπρο χρῶμα ἀλλὰ ἓνα ἀπόπλυμα.

Ἡ σύνθεση δέν μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ παρὰ *στό ζενίθ* τῶν ἐπιτεύξεων καθε τέχνης, κι ὄχι πῶς πῶς.

**ΚΑΘΑΡΙΖΟΥΜΕ** τὸν κινηματογράφου τῶν Κινικ ἀπὸ τοὺς παρείσρακτους — μουσικὴ, λογοτεχνία καὶ θεατρο— ἀναζητοῦμε τὸ δικὸ μας ρυθμὸ, πού δέν θά τὸν ἔχουμε ἀρπάζει ἀπὸ πουθενά, καὶ τὸν βρίσκουμε στίς κινήσεις τῶν πραγμάτων.

**ΚΑΛΟΥΜΕ:**

— στὴ φυγὴ—

μακρὰ ἀπὸ τὰ γλυκανάλατα ἀγκαλιάσματα τοῦ εἰδύλλιου,

τὸ φαρμάκι τοῦ ψυχολογικοῦ μυθιστορήματος

τὰ σφιξίματα τοῦ θεατροῦ τῶν ἐραστῶν

νά γυρίσουμε τὴν πλάτη στὴ μουσικὴ

— στὴ φυγὴ—

1. Δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Kinophoi*, ἀρ. 1, 1922. Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο πρόγραμμα πού δημοσίεψε στὸν τύπο ἡ ὁμάδα τῶν Κινικς — κινηματογραφιστῶν ἐπικαίρων πού συγκροτήθηκε ἀπὸ τὸν Βερτώφ στὰ 1919, καὶ ἀποτελεῖ μιά παραλλαγή τοῦ Μανιφέστου τῆς ὁμάδας πού συντάχτηκε τὴν ἴδια χρονιά.

2. Κινικς: τὰ κινηματογραφικὰ μάτια. Ὄνομασία τῶν μελῶν πού ἀποτελοῦν τὴν ὁμάδα τοῦ Βερτώφ.



νά απλωθοῦμε στό ἀχανές πεδίο, στό διάστημα τῶν τεσσάρων διαστάσεων (οἱ τρεῖς διαστάσεις + ὁ χρόνος), σέ ἀναζήτηση ἑνός ὕλικου, ἑνός μέτρου, ἑνός ρυθμοῦ καταδικοῦ μας.

Τό ψυχολογικό στοιχείο δέν ἐπιτρέπει στόν ἄνθρωπο νά μοιάσει σέ ἀκρίβεια μέ τό χρονόμετρο, βάζει ἐμπόδια στή λαχτάρα του νά μοιάσει τῆς μηχανῆς.

Σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τήν τέχνη τῆς κίνησης, δέν ἔχουμε κανένα λόγο νά ρίξουμε τό βάρος τῆς προσοχῆς μας στό σημερινό ἄνθρωπο.

Ἡ ἀνικανότητα τῶν ἀνθρώπων νά κάνουν κάτι σωστά μᾶς γεμίζει μέ ντροπή μπροστά στίς μηχανές, ἀλλά τί θέλετε νά κάνουμε ὅταν οἱ ἀλάνθαστοι τρόποι τοῦ ἠλεκτρισμοῦ μᾶς συγκινοῦν περισσότερο ἀπό τήν ἀναταραχή καί τή σύγχυση τῶν ἐνεργητικῶν ἀτόμων ἢ τή βλαβερή πλαδαρότητα τῶν παθητικῶν ἀτόμων.

Ἡ χαρά πού μᾶς προσφέρουν οἱ χοροὶ τῶν πριονιῶν στό πριονιστήριο εἶναι πιό κατανοητή, πιό κοντινὴ μας, ἀπό αὐτὴ πού μᾶς δίνουν οἱ χοροὶ τῶν ἀνθρώπων.

*Προσωρινά, ΘΑ ΠΑΨΟΥΜΕ νά κινηματογραφοῦμε τόν ἄνθρωπο μὰ καί δέν ξέρει νά κατευθύνει τίς κινήσεις του.*

*Μέσα ἀπό τήν ποίηση τῆς μηχανῆς, θά φτάσουμε ἀπό τόν τέλειο χασομέρη στόν τέλειο ἠλεκτρικό ἄνθρωπο.*

Ἄς ἀποκαλύψουμε τήν ψυχὴ τῆς μηχανῆς, ἄς κάνουμε τόν ἐργάτη νά ἐρωτευτεῖ τόν πάγκο του, τὴ χωριάτισσα τὸ τρακτέρ της, τὸ μηχανικὸ τὴν ἀτμομηχανὴ του,

ἔτσι, καθιερώνουμε τὴ δημιουργικὴ χαρὰ σέ κάθε μηχανικὴ ἐργασία, φέρνουμε τοὺς ἀνθρώπους πιό κοντὰ στίς μηχανές,

ἐκπαιδεύουμε καινούριους ἀνθρώπους.

Ἄς καινούργιος ἄνθρωπος, ἀπελευθερωμένος ἀπὸ τὴν ἀδεξιότητα καί τὴν ἀτζαμοσύνη, μέ τίς ἀκριβεῖς καί ἐλαφρές κινήσεις μηχανῆς, θά εἶναι στό ἐξῆς ἓνα διαλεχτὸ θέμα γιὰ φιλμ.

**ΠΡΟΧΩΡΟΥΜΕ**, μέ τό μέτωπο ψηλά, πρὸς τὴν ἀναγνώριση τοῦ ρυθμοῦ τῆς μηχανῆς, τῆς γοητείας τοῦ μηχανικοῦ ἔργου, πρὸς τὴ σύλληψη τῆς ὁμορφιάς τῶν χημικῶν διαδικασιῶν, τραγουδάμε τοὺς σεισμούς, συνθέτουμε κινηματογραφικὰ-ποιήματα μέ φλόγες καί ἠλεκτρικοὺς σταθμούς, στέκουμε θαυμάζοντας τίς κινήσεις τῶν κομητῶν καί τῶν μετεώρων καί τὴ δράση τῶν προβολέων πού θαμπώνουν τὸ φέγγος τῶν ἀστρων.

Ἄς οἱ ὅσοι ἀγαποῦν τὴν τέχνη τους, ἀναζητοῦν τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς τεχνικῆς τους.

Ἡ κινηματογραφία μέ τὰ κουβαριασμένα νεῦρα ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα αὐστηρὸ σύστημα ἀκριδῶν κινήσεων.

Τὸ μέτρο, ὁ ρυθμὸς, ἡ φύση τῆς κίνησης, ἡ ἀκριδὴς τῆς διάταξη σέ σχέση μέ τοὺς ἄξονες τῶν συνισταμένων τῆς εἰκόνας, ἴσως μάλιστα τοὺς παγκόσμιους ἄξονες τῶν συνισταμένων (οἱ τρεῖς διαστάσεις + ἡ τέταρτη, ὁ χρόνος) πρέπει νά καταλογωγραφεθοῦν καί νά μελετηθοῦν ἀπὸ ὅλους τοὺς κινηματογραφικούς δημιουργούς.

Ἀναγκαιότητα, ἀκριβεία καί ταχύτητα οἱ τρεῖς κανόνες πού θέτουμε σέ κάθε κίνηση ἄξια νά φιλμαριστεῖ καί νά προβληθεῖ.

Τί ζητάμε ἀπὸ τό μοντάζ; Νά εἶναι τὸ γεωμετρικὸ ἀπόσταγμα τῆς κίνησης μέσα ἀπὸ τὴ συναρπαστικὴ ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων.

*Ἄς Κινοκισμὸς εἶναι ἡ τέχνη τῆς ὀργάνωσης τῶν ἀναγκαίων κινήσεων τῶν πραγμάτων μέσα στό χώρο, χάρι στή χρησιμοποίηση ἑνός εὐρυθμοῦ καλλιτεχνικοῦ συνόλου προσαρμοσμένου στίς ιδιότητες τοῦ ὕλικου καί τόν ἐσωτερικό ρυθμὸ κάθε πράγματος.*

Τὸ ὕλικὸ τὸ ἀποτελοῦν τὰ *διαλείμματα* (περάσματα ἀπὸ μιά κίνηση σέ μίαν ἄλλη), κι ὄχι οἱ ἴδιες οἱ κινήσεις (στοιχεῖα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς κίνησης). Τὰ διαλείμματα αὐτὰ ὀδηγοῦν τὴ δράση πρὸς ἓνα κινηματικὸ τέλος.

Ἄς ὀργάνωση τῆς κίνησης σημαίνει ὀργάνωση τῶν στοιχείων της, δηλαδή τῶν



διαλειμμάτων, μέσα στη φράση. Διακρίνουμε σε κάθε φράση, την άνοδο, το απόγειο και την πτώση της κίνησης (πού εκδηλώνονται σε διάφορους βαθμούς). Ένα έργο αποτελείται από φράσεις, και μία φράση από τὰ διαλείμματα της κίνησης.

Ό Κινοκ πού σκέφτηκε ένα κινηματογραφικό-ποίημα ή ένα απόσπασμα πρέπει νά ξέρει και νά τό καταγράψει μέ ακρίβεια, έτσι ώστε νά μπορέσει νά τό ζωντανέψει στην όθόνη μόλις παρουσιαστούν οι κατάλληλες τεχνικές συνθήκες.

Φυσικά, τό πιό τέλειο σενάριο ποτέ δέν θά αναπληρώσει αυτές τις σημειώσεις, όπως τό κείμενο δέν μπορεί νά αναπληρώσει τήν παντομίμα, κι όπως τὰ φιλολογικά σχόλια πάνω στά έργα του Scriabine δέν μᾶς περιγράφουν μέ κανένα τρόπο τή μουσική του.

Γιά νά παραστήσει κανείς μιᾶ δυναμική μελέτη πάνω σ' ένα φύλλο χαρτί, πρέπει νά κατέχει τὰ γραφικά σημεία της κίνησης.

*ΑΝΑΖΗΤΟΥΜΕ τήν κινηματογραφική-γκάμμα.*

*ΠΕΦΤΟΥΜΕ, ξανασηκώνομαστε μέ τό ρυθμό τών κινήσεων.*

*πιό άργά και πιό γρήγορα,*

*τρέχοντας μακριά μας, κοντά μας, πάνω μας,*

*κυκλικά, έλλειπτικά, κατ' εϋθείαν,*

*δεξιά κι άριστερά, μέ τὰ σημεία σύν και πλην,*

*οί κινήσεις λυγίζουν, ξανασηκώνονται, μοιράζονται,*

*κομματιάζονται, πολλαπλασιάζονται,*

*διαπερνώντας σιωπηλά τό χώρο.*

Ό κινηματογράφος είναι επίσης ή τέχνη νά φανταζόμαστε τις κινήσεις τών πραγμάτων στο χώρο, σύμφωνα μέ τούς κανόνες της επιστήμης, ένσάρκωση του όνειρου του έφευρέτη, είτε πρόκειται για σοφό, είτε για καλλιτέχνη, μηχανικό ή ξυλουργό· μέ τόν κινικισμό, μπορούμε νά πραγματοποιήσουμε αυτό πού είναι άπραγματοποίητο μέσα στη ζωή.

Ίχνογραφία σε κίνηση. Σκίτσα σε κίνηση. Σχέδια άμεσου μέλλοντος. Η θεωρία της σχετικότητας στην όθόνη.

*ΧΑΙΡΕΤΙΖΟΥΜΕ τήν άρμονική φαντασία τών κινήσεων. Πάνω στά φτερά τών υποθέσεων, τὰ έλικοφόρα μάτια μας σκορπίζονται μέσα στο μέλλον.*

*ΠΙΣΤΕΥΟΥΜΕ πώς φτάνει σε λίγο ή στιγμή για νά έξαπολύσουμε τις λαίλαπες κινήσεων πού κρατάμε φυλαγμένες μέσα στους άσκούς της τακτικής μας*

*Ζήτω ή δυναμική γεωμετρία, οί διαδρομές τών σημείων, τών εϋθειών, τών έπιφανειών, τών όγκων*

*Ζήτω ή ποίηση της μηχανής πού τήν κινούμε και κινείται, ή ποίηση τών μοχλών, τών τροχών και τών χαλύδινων περύγιων, ή σιδερένια κραυγή τών κινήσεων, οί έκτυπωτικές γκριμάτσες πού διαγράφουν οί πυρακτωμένοι πίδακες.*

## Η ΚΙΝΟPRAVDA ΥΠ' ΑΡΙΘΜΟΝ 5<sup>1</sup>

Τά πλαίσια πού τήν φυλακίζουν, αλλά και οί διάφορες άπαιτήσεις στις οποίες πρέπει νά άνταποκρίνεται: νά γιατί ή *Kinopravda*, έφημερίδα της όθόνης, δένει τελικά χειροπόδαρα τό δημιουργικό πνεύμα του σκηνοθέτη έπικαίρων.

Ένα πενήντα τά έκατό άποροφάται από τά πολιτικά γεγονότα, ένω τό υπόλοιπο πενήντα τά έκατό θυσιάζεται για χάρη της έμπορικής έκμετάλλευσης.

Τό πολιτικό γύρισμα όμοια μέ κάθε γύρισμα πού γίνεται κάτω από τήν πίεση οικονομικών συνθηκών. άγνωστό τό κινηματογραφικό ένδιαφέρον του θέματος, κι αυτό οδηγεί σ' ένα ζευγάριωμα στατικών και δυναμικών καταστάσεων πού είναι άπαραδέκτο για τήν ποίηση της κίνησης.

1) Δημοσιεύτηκε στα 1922, στο περιοδικό *Téatralnaia Moskva*, άρ. 50.



Όπως οι προηγούμενες, έτσι και η *Kinopravda* αρ. 5, καταφέρνει, παρόλες τις αντιξοότητες που αναφέραμε, να σπάει λίγο-λίγο τη ρουτίνα των παλιών επίκαιρων, να επιβάλλει τις μορφές και τό ρυθμό που αρμόζουν σ' αυτό ή εκείνο τό θέμα, αναζητώντας ταυτόχρονα ανήσυχα τό σφυγμό που διάτρεχε την *Kinonédélia*<sup>2</sup>, την ένωση ετερογενών θεμάτων μέσα από τό ρυθμό.

Η σύνδεση ανάμεσα στους διαφορετικούς ρυθμούς (ό άνθρωπος που έχει θυσιστεί στην ανάγνωση της *Kinopravda*) παίζει ρόλο προσωρινής ανάπαυλας για τό μάτι του θεατή.

Αυτός ό άνθρωπος είναι παρών στην κατάθεση των μαρτύρων στη δίκη των σοσιαλιστών—επαναστατών, παίρνει μέρος στην περιοδεία ενός κομισάριου του λαού στη Σιβηρία, μεταφέρεται ξεκούραστα σε μία λουτρόπολη του Καυκάσου, και τελειώνοντας έχει μισσηκωθεί από την καρέκλα και παρακολουθεί μέ άγωνία τόν γρήγορο και άκριδη σφυγμό του κόκκινου Ντέρμπυ που κλείνει αυτή την *Kinopravda*.

Λίγο—λίγο, ή ρουτίνα του γυρίσματος και του μοντάζ εξελίσσεται σε αποκάλυψη της κίνησης, θρίαμβο της κίνησης στην όθονη.

Χρειάζεται μεγάλη προσοχή στη σύνθεση των διάτιτλων (στό μέτρο που οί διάτιτλοι είναι για την ώρα αναπόφευκτοι).

Τά επίκαιρα πρέπει νά τρέφονται από την πραγματικότητα: μία πολύ μικρή οικονομική ένιχυση τούς είναι άρκετή για ν' ανοίξουν ξαφνικά διάπλατα τά μάτια τους και νά κατακτήσουν μία τέχνη όπου ή δημιουργική πνοή είναι σήμερα δυνατώτερη παρά ποτέ, για νά στηριχτούν πάνω στο άπέραντο εργατικό πλήθος και τίς κινήσεις—χειρονομίες του, και νά τό παντρέψουν μέ τό μεταλλικό ρυθμό της κίνησης των μηχανών, των μηχανών που έρπουν, που δίνουν κίνηση, που πετούν.

Έκατοντάδες χιλιάδων, έκατομμύρια πολιτών της Δημοκρατίας της Ρωσίας, που είτε δέν έλαβαν καμιά μόρφωση, είτε άπλά άρνοιούντα νά συμμεριστούν τό θόρυβο και την ανακατωσούρα του «σήμερα», θά χρειαστεί νά διαμορφώσουν τό αισθητήριό τους μπροστά στη φωτεινή όθονη του κινηματογράφου.

## ΚΙΝΟΚΣ — ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

### ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 1922

... Έσείς — κινηματογραφιστές:  
σκηνοθέτες χωρίς επάγγελμα και καλλιτέχνες χωρίς επάγγελμα, έκνευρισμένοι όπερατέρ

και σεναρίστες διασκορπισμένοι σ' όλο τόν κόσμο,

Έσείς — οί ύπομονετικοί θεατές των κινηματογραφικών ταινιών που δείχνετε την άνεκτικότητα μουλαριών που τά έχουν φορτώσει μέ σερβιρισμένες συγκινήσεις,

Έσείς — οί άνυπόμονοι ιδιοκτήτες των κινηματογραφικών αίθουσών που δέν έχετε χρεωκοπήσει άκόμη, και που μέ άπληστία αρπάζετε στη στιγμή τ' άποφάγια από τό Γερμανικό τραπέζι και, σε μικρότερο βαθμό, από τό Αμερικάνικο τραπέζι,

Περιμένετε, έξασθενισμένοι από τίς άναμνήσεις, όνειρεύεστε στη διάρκεια της ημέρας και λαχταράτε τη νέα ταινία των έξη μομπινών... (στά νευρικά άτομα ζητείται νά κλείσουν τά μάτια τους),

Περιμένετε αυτό που δέν θά συμβεί κι αυτό που δέν πρέπει νά προσδοκάτε,

Έ φιλική μου συμβουλή:

Μήν κρύβετε τά κεφάλια σας σάν τίς στρουθοκάμηλους,

2. *Kinonédélia*: εβδομαδιαία κινηματογραφικά επίκαιρα που έφτιαχνε ό Ντζίγκα Βερότωφ (τό 1919)



Σηκώστε τὰ μάτια σας.

Κοιτάξτε γύρω σας.

Έκει!

Είδωμένα από έμένα κι από τό μάτι κάθε παιδιού:

τά σπλάχνα θγαίνουν έξω

έντερα τής έμπειρίας

έξω από τήν κοιλιά τής κινηματογραφίας

χαραγμένα από τόν ύφαλο τής επανάστασης

Έκει σέρνονται αφήνοντας ματωμένα ίχνη στό έδαφος.

τρέμοντας από τόν τρόμο και τήν άποστροφή.

Τά πάντα τέλειωσαν.

## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΕΝΑ ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΗΜΑ:<sup>1</sup>

‘Ο Ντζίγκα ΒΕΡΤΩΦ στό Συμβούλιο τών Τριών<sup>2</sup>

...Μιά ψυχολογική, άστυνομική, σατιρική ή ότιδήποτε άλλο κινηματογραφική ταινία. Κόφτε όλες τές σκηνές κι αφήστε μόνο τούς τίτλους. Άς πάρουμε ένα λογοτεχνικό σκελετό τής ταινίας. Στο λογοτεχνικό αυτό σκελετό μπορούμε νά προσθέσουμε νέο ύλικό — ρεαλιστικό, συμβολικό, έξπρεσιονιστικό— όποιοδήποτε είδους. Τίποτα δέν έχει αλλάξει. Ούτε και ή σχέση έχει αλλάξει: λογοτεχνικός σκελετός σύν κινηματογραφική εικονογραφία.

Τέτοιες είναι όλες οι δικές μας και ξένες κινηματογραφικές ταινίες, χωρίς καμιά εξαίρεση.

## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΗΣ 21ης ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1923

Τό Συμβούλιο τών Τριών στούς κινηματογραφιστές:

Πέντε χρόνια γεμάτα άναδρασμό και τολμηρές πρωτοβουλίες σ’ όλο τόν κόσμο πέρασαν από πάνω σας χωρίς ν’ αφήσουν τό παραμικρό ίχνος.

Τά προεπαναστατικά «καλλιτεχνικά» πρότυπα τά άνυψώσατε σέ ιερές εικόνες πού προσκυνά ή μεγάλη σας ευλάβεια. Άπό τό έξωτερικό ύπογραμμίζουν τή λανθασμένη σας γραμμή ξεμποστέλνοντας στήν άνανεωμένη Ρωσία άφθαρτα λείψανα κινηματογραφικών— δραμάτων, καρυκευμένα μέ μιά υπέρ-οχη τεχνική σάλτσα.

Έρχεται ή άνοιξη. Σέ λίγο ξαναοίγουν τά κινηματογραφικά στούντιο. Τό Συμβούλιο τών Τριών δέν μπορεί νά κρύψει τή λύπη του γιά τούς κινηματογραφικούς παραγωγούς πού ξεφυλλίζουν λογοτεχνήματα, ψάχνοντας νά βρούν τές κατάλληλες ιστορίες γιά σενάρια. Οι όνομασίες τών θεατρικών δραμάτων και ποιημάτων πού έχουν προταθεί γιά διασκευή κυκλοφορούν κιόλας στόν άέρα. Στήν Ούκρανία κι έδώ στή Μόσχα γυρίζονται κιόλας άρκετές ταινίες πού είναι σημαδεμένες μ’ όλα τά χαρακτηριστικά τού ξεπεσμού.

‘Η όλοφάνερη τεχνική καθυστέρηση, ή άναστολή τής δραστήριας σκέψης σέ περίοδο άνεργίας, ό προσανατολισμός στό ψυχόδραμα τών έξι μπομπινών, δηλαδή ό προσανατολισμός στήν όπισθοδρομία, καταδικάζουν εκ τών προτέρων κάθε προσπάθεια τέτοιου είδους. ‘Ο όργανισμός τής κινηματογραφίας έχει δηλητηριαστεί από τές τρομερές τοξίνες τής συνήθειας. Άπαιτούμε νά μιάς δοθεί ή δυνατότητα νά κάνουμε όρισμένους πειραματισμούς πάνω στόν έτοιμοθάνατο όργανισμό τής μέ σκοπό νά δοκιμάσουμε τό αντίδοτο πού άνακαλύψαμε. Προτείνουμε στούς δύσπιστους νά πειστούν: δεχόμαστε νά δοκιμάσουμε προηγουμένως τό φάρμακό μας πάνω σέ «πειραματώζωσα», δηλαδή σέ κινηματογραφικά σχεδιάσματα.

Τό Συμβούλιο τών Τριών

1) Δημοσιεύθηκε τό 1923 στήν έπιθεώρηση *LEF*, άρ. 3. Τό *LEF* (‘Αριστερό Μέτωπο Τέχνης) ήταν ένα κίνημα πού δημιουργήθηκε τό 1923. Ούσιαστικά ήταν προέκταση (ή μετασηματισμός) τών ρώσων φουτουριστών. Βασικά τό *LEF* στρεφόταν ένάντια στή ΝΕΡ. Οι στόχοι του περιγράφονταν στό μανιφέστο του μέ τίτλο *Γιατί άγωνίζεται τό LEF* πού κυκλοφόρησε τό 1923 και ύπογραφόταν άπ’ τούς Ν. ‘Ασέγιεφ, Μ. ‘Αρδάτωφ, Ο. Μπρίκ, Μ. Κοϋχνεφ, Β. Μαγιακόφσκυ, Σ. Τρετιάκωφ και Ν. Τσουγιάκ. Μετά τό θάνατο τού Λένιν, τό *LEF* εξαφανίζεται, στά 1925, γιά νά επανεμφανιστεί δυό χρόνια άργότερα σάν Νέο *LEF*. Τό περιοδικό *LEF*, όργανο τού κινήματος, δημοσίευσε τά μανιφέστα τού Βερτώφ γιά τόν κινηματογράφο μάτι.

2) Τό Συμβούλιο τών Τριών άποτελείτο άπ’ τόν Βερτώφ, τόν όπερατέρ και άδελφό του Μιχαήλ Κάουφμαν και τή γυναίκα του και μοντέρ ‘Ελιζαβέτα Σβόινονα. Ήταν τό άνώτατο όργανο τής όμάδας τών *Kinoks* - κινηματογραφιστών έπικαίρων. Δημιουργήθηκε τό 1922.



# ΑΠΟΦΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΤΗΣ

10.4.1923

Ἀπόφαση ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ μέτωπο: νὰ ἐξετάζεις χωρὶς καμιά εὐνοια.

Οἱ πρῶτες Ρώσικες παραγωγές πού εἶδαμε θυμίζον, ὅπως τὸ περιμέναμε, τὰ παλιὰ «καλλιτεχνικά» μοντέλα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πού οἱ ἄνθρωποι τῆς ΝΕΡ! μᾶς θυμίζουν τὴν παλιὰ μουρζουαζία.

Οἱ διαφημιζόμενες παραγωγές πού ἔχουν προγραμματιστεῖ νὰ γίνουν τὸ καλοκαίρι, ἐδῶ καὶ στὴν Οὐκρανία, δὲν ἐμπνέουν καμιά ἐμπιστοσύνη.

Οἱ πιθανότητες γιὰ πλατιά πειραματικὴ δουλειὰ δρῖσκονται στὴν ἀφάνεια.

Ἔλες οἱ προσπάθειες, ὅλοι οἱ ἀναστεναγμοί, τὰ δάκρυα καὶ οἱ ἐλπίδες, ὅλες οἱ προσευχές στρέφονται πρὸς αὐτὴν — τὴ δραματικὴ κινηματογραφικὴ ταινία τῶν ἔξι μπομπινῶν.

Συνεπῶς, ἔχει ἀποφασιστεῖ, ὅτι τὸ Συμβούλιο τῶν Τριῶν, πού δὲν περιμένει τὴν ἄδεια εἰσόδου στὴν παραγωγή τῶν Κινοκς καί, παρὰ τὴν ἐπιθυμία τῶν Κινοκς νὰ πραγματοποιήσουν οἱ ἴδιοι τὰ σχέδιά τους, ἀποποιεῖται πρὸς τὸ παρὸν τὸ δικαίωμα τῆς πατρότητας καὶ ἀποφασίζει:

νὰ δημοσιευθεῖ ἀμέσως γιὰ εὐρεῖα διανομὴ ἡ γενικὴ βάση καὶ τὰ πιστεύω τῆς ἐπικείμενης ἐπανάστασης μέσα ἀπὸ τὶς κινηματογραφικὲς ταινίες ἐπικαίρων· γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἐξουσιοδοτοῦμε τὸν Ντζίγκα Βερτόφ, σύμφωνα μὲ τὴ γραμμὴ πού ἔχει θέσει τὸ κόμμα, νὰ δημοσιεύσει τὰ παρακάτω μέρη ἀπὸ τὸ βιβλίο: *Ἡ ἐπανάσταση τῶν Κινοκς*· πού περιγράφουν τὴν οὐσία τῆς ἐπανάστασης.

## ΤΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ

Ἐκτελώντας τὴν ἀπόφαση τοῦ Συμβουλίου τῶν Τριῶν τῆς 10ης Ἀπριλίου 1923, δημοσιεύω τὰ παρακάτω ἀποσπάσματα:

1

Παρακολουθώντας τὶς κινηματογραφικὲς ταινίες πού ἤλθαν ἀπ' τὴ Δύση καὶ τὴν Ἀμερικὴ καὶ ὑπολογίζοντας τὶς πληροφορίες πού ἔχουμε πάρει γιὰ τὴ δουλειὰ καὶ τὴν ἔρευνα, ἐδῶ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ, καταλήγω στὸ παρακάτω συμπέρασμα:

Ἡ καταδίκη σὲ θάνατο, πού ἀποφάσισαν οἱ Κινοκς στὰ 1919, γιὰ ὅλες τὶς κινηματογραφικὲς ταινίες, χωρὶς καμιά ἐξαιρεση, ἐξακολουθεῖ νὰ ἰσχύει καὶ σήμερα. Ἀκόμη καὶ ἡ πιὸ προσεχτικὴ ἐξέταση δὲν ἀποκαλύπτει οὔτε μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία, πού νὰ προσπαθεῖ μὲ σωστὸ τρόπο νὰ ἀπελευθερώσει τὴν κάμερα ἢ ὅποια τώρα δρῖσκεται σκλαβωμένη κάτω ἀπ' τὶς διαταγές ἐνὸς ἀτελοῦς καὶ μετωπικοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ.

Ἐμεῖς δὲν ἔχουμε καμιά ἀντίρρηση νὰ δρῖσκεται ἡ κινηματογραφία κάτω ἀπ' τὸ λογοτεχνικὸ καὶ θεατρικὸ ἔλεγχο· ἐπιδοκιμάζουμε πλήρως τὴ χρησιμοποίησι τῶν κινηματογράφων ἀπ' ὅλους τοὺς κλάδους τῆς ἐπιστήμης. Ἀναγνωρίζουμε, ὅμως, τὶς λειτουργίες αὐτές σάν βοθητικὲς, σάν παραφυάδες καὶ παρακλάδια.

Τὸ κύριο καὶ οὐσιώδες

εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ—αἴσθησι τοῦ κόσμου.

Τὸ θεμελιώδες σημεῖο εἶναι ἡ χρησιμοποίησι τῆς κάμερας σάν κινηματογραφικὸ μάτι, πιὸ τέλει ἀπ' τὸ ἀνθρώπινο μάτι, μὲ στόχο νὰ ἐρευνηθεῖ τὸ χάος τῶν ὀπτικῶν φαινομένων πού γεμίζουν τὸ σύμπαν.

Τὸ κινηματογραφικὸ μάτι ζεῖ καὶ κινεῖται στὸ χρόνο καὶ στὸ χῶρο, δέχεται καὶ καταγράφει ἐντυπώσεις κατὰ τρόπο ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπ' τὸ ἀνθρώπινο μάτι. Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο γι' αὐτὸ νὰ ἔχει μιὰ συγκεκριμένη στάσι ἢ νὰ περιοριστεῖ στὶς στιγμές πού παρατηρεῖ.

1) ΝΕΡ: Νέα Οἰκονομικὴ Πολιτικὴ. Εἶναι ἡ οἰκονομικὴ ἐκείνη πολιτικὴ πού, μετὰ τὴν ὑπογραφή τῆς συνθήκης τοῦ Μπρέστ-Λιτόβσκ, ἀντικατέστησε τὴν περίοδο τοῦ «ἡρωικοῦ» ἢ «πολεμικοῦ» κομμουνισμοῦ. Ὁ Λένιν, στὸ βιβλίο του *Πολιτισμὸς καὶ Πολιτιστικὴ Ἐπανάστασι*, ἀποκαλεῖ τὴν περίοδο τῆς ΝΕΡ «περίοδο τῆς εἰρηνικῆς ἐργασίας γιὰ τὴν πολιτιστικὴ ἐπανάστασι» καὶ ὑποστηρίζει ὅτι «πρέπει νὰ χρησιμοποιήσουμε ὀλόκληρη τὴν κουλτούρα πού ἀφησε ὁ καπιταλισμὸς γιὰ νὰ χτίσουμε τὸ σοσιαλισμὸ». Κατὰ τὴν περίοδο τῆς ΝΕΡ, ἡ ἐπιστήμη, ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ δὲν βλέπονται σάν φορεῖς τῆς ἰδεολογίας καὶ κυριαρχεῖ ἡ ἀντίληψη ὅτι ἡ εἰσαγωγή τῶν δυτικῶν μεθόδων, τῶν στοιχείων τῆς δυτικῆς (καπιταλιστικῆς) κουλτούρας καὶ τῆς δυτικῆς τεχνολογίας εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀνάπτυξι τῆς βιομηχανικῆς παραγωγῆς καὶ τῆς σοσιαλιστικῆς κουλτούρας. Ὅπαδοὶ τῆς ΝΕΡ ἦταν ὁ Λένιν καὶ ἡ πλειοψηφία τοῦ κόμματος.



Τό κινηματογραφικό μάτι είναι καλύτερο.

Δέν μπορούμε νά κάνουμε τά μάτια μας νά γίνουν καλύτερα άπ' ότι έχουν γίνει. Τήν κάμερα, όμως, μπορούμε νά τήν τελειοποιούμε συνέχεια.

Μέχρι σήμερα, ό όπερατέρ κριτικάρεται άν ένα άλογο τρέχει πάνω στήν όθόνη άφύσικα άργά (γρήγορη ταχύτητα του μοτέρ τής κάμερας) ή, αντίθετα, άν ένα τρακτέρ όργώνει πολύ γρήγορα (άργή ταχύτητα του μοτέρ τής κάμερας).

Φυσικά, αυτά είναι περιστατικά πού δέν έχουν προσχεδιαστεί. Έμεις, όμως, ετοιμάζουμε ένα καλομελετημένο σύστημα τών περιστατικών αυτών, ένα σύστημα μέ φαινομενικές άνωμαλίες πού διέπουν, όργανώνουν καί έρευνούν τά φαινόμενα.

Μέχρι σήμερα αναγκάζαμε τήν κάμερα νά άντιγράφει τή δουλειά του ματιού μας. Όσο καλύτερα τό έκανε, τόσο πιο εύχαριστημένοι είμαστε άπ' τή λήψη μας. Άπό σήμερα, έμεις έλευθερώνουμε τήν κάμερα καί θά τήν κάνουμε νά λειτουργεί τελείως διαφορετικά, πολύ πιο μακριά άπ' τήν άντιγραφή.

## 2

... Αναγκάζω τό θεατή νά δει αυτό ή εκείνο τό όπτικό φαινόμενο μέ τόν τρόπο πού μέ συμφέρει καλύτερα νά του τό δείξω. Τό μάτι ύποτάσσεται στή θέληση τής κάμερας καί κατευθύνεται άπό αυτήν προς τίς διαδοχικές αυτές στιγμές τής πράξης πού θά όδηγήσουν τήν κινηματογραφική—φράση, άπό τόν πιο σύντομο καί σαφή όρόμο, ως τήν κορυφή ή τόν τυθμένα τής τελικής λύσης τής.

*Παράδειγμα:* φιλιμάρισμα ενός άγώνα μποξ έχι άπό τήν άποψη του θεατή πού τόν παρακολουθεϊ, άλλα φιλιμάρισμα τών διαδοχικών κινήσεων (χτυπημάτων) τών μποξέρ.

*Παράδειγμα:* Τό φιλιμάρισμα ενός χορευτικού θεάματος δέν είναι φιλιμάρισμα άπό τήν άποψη του θεατή πού καθισμένος στήν αίθουσα κοιτάει ένα μπαλέτο στή σκηνή.

Γιατί σ' ένα μπαλέτο, ή προσοχή του θεατή θά πάει άπροσχεδιαστα, πότε στήν ομάδα τών χορευτών, πότε στήν τύχη σέ κάποιο πρόσωπο, πότε σέ πόδια, σειρά άπό σκόρπιες παραστάσεις, διαφορετικές για κάθε θεατή.

Η παρουσίαση στον κινηματογραφικό—θεατή είναι πέρα για πέρα άλλιώτικη. Τό σύστημα τών διαδοχικών κινήσεων άπαιτεί, όταν φιλιάρουμε χορευτές ή μποξέρ, νά εμφανίζονται οι φιγοúρες στήν προδιαγραμμαμένη τους τάξη καί νά διαδέχονται ή μιá τήν άλλη μέ τρόπο πού νά στέλνουν τό μάτι του θεατή πάνω στα διαδοχικά σημεία πού πρέπει άπολύτως νά δει.

Η κάμερα «παρασύρει» τό μάτι του θεατή άπό τά χέρια στα πόδια, άπό τά πόδια στα μάτια κ.λπ. μέσα άπό τήν πλεονεκτικότερη διάταξη καί όργανώνει τίς λεπτομέρειες χάρη σ' ένα προσεκτικά μελετημένο μοντάζ.

## 3

(...)... Είμαι ό κινηματογράφος—μάτι. Είμαι κατασκευαστής. Σέ τοποθέτησα, έσένα πού σέ δημιούργησα μόλις σήμερα, μέσα σ' αυτήν τήν παράξενη κάμερα πού δέν ύπήρχε ως τώρα, καί πού έπίσης τή δημιούργησα εγώ. Στήν κάμερα αυτή ύπάρχουν δώδεκα τοίχοι πού βρήςκα κι έφερα άπό τά διάφορα μέρη του κόσμου. Παραθέτω τίς λήψεις τών τοίχων καί τών λεπτομερειών τους βάζοντάς τες σέ μιá σειρά πού νά σου άρέσει καί οικοδομώντας μέ τό άλφάδι μιá κινηματογραφική—φράση πού είναι ακριβώς αυτή ή κάμερα.

Έγώ, ό κινηματογράφος—μάτι, δημιουργώ έναν άνθρωπο τελειότερο άπ' αυτόν που έσπειρε ό Άδάμ, δημιουργώ εκατομμύρια διαφορετικών ανθρώπων ακολουθώντας τά διάφορα σχήματα καί σχέδιά μου.

Είμαι ό κινηματογράφος—μάτι.

Άπό τόν ένα παίρνω τά μπράτσo, γερά καί καπάτσα, άπό τόν άλλο παίρνω



τά πόδια, γρήγορα και πού πηδάν τά εμπόδια, κι από άλλον παίρνω τό κεφάλι, δημορφο νά σοῦ φέρνει ζάλη! Μέ τό μοντάζ δημιουργῶ ἕνα νέο ἄνθρωπο, ἕναν τέλειο ἄνθρωπο.

4

...Εἶμαι ὁ κινηματογράφος—μάτι. Εἶμαι τό μηχανικό μάτι. Ἐγώ ἡ μηχανή σᾶς δείχνω τόν κόσμο ὅπως ἐγώ μόνο μπορῶ νά τόν δῶ.

Ἐπί τῶρα καί στό ἐξῆς ἀπελευθερώνομαι ἀπό τήν ἀνθρώπινη ἀκίνησια, πλέω μέσα στήν ἀδιάκοπη κίνηση, πλησιάζω καί μακραίνω ἀπ' τ' ἀντικείμενα, γλιστρῶ ἀπό κάτω τους, τά σκαρφάλωνω, προχωρῶ δίπλα στό μουσούδι ἑνός ἄλογου πού καλπάζει, ὀρμάω μέσα στό πλῆθος, τρέχω μπρός ἀπ' τούς στρατιῶτες πού κάνουν ἔφοδο, κάνω τοῦμπες, σηκώνομαι τήν ἴδια στιγμή μέ τό ἀεροπλάνο, πέφτω καί πετάω μέ τά σώματα πού πέφτουν καί πετάνε. Ἴδού λοιπόν, ἐγώ, ἡ συσκευή, ρίχτηκα κατά μήκος τῆς συνισταμένης (1) ἀρμενίζοντας μέσα στό χάος τῶν κινήσεων, ἀποτυπώνοντας τήν κίνηση μέσ ἀπ' τήν κίνηση πού πηγάζει μέσ ἀπ' τούς πιό περίπλοκους συνδυασμούς.

Ἐπελευθερωμένος ἀπό τήν κατηγορική προστακτική τῶν 16-17 εἰκόνων ἀνά δευτερόλεπτο, ἀπελευθερωμένος ἀπό τά χωρο-χρορικά πλαίσια, συμπαραθέτω ὅλα μαζί τά σημεῖα τοῦ σύμπαντος, ἀκόμα κι ἂν πῆγα στούς ἀντίποδες γιά νά τ' ἀποτυπώσω.

Ἐὁ δρόμος μου ὀδηγεῖ στή δημιουργία μιᾶς καινούριας ἀντίληψης τοῦ κόσμου. Γι' αὐτό καί ἀποκρυπτογραφῶ μέ νέο τρόπο ἕνα κόσμο πού μένει ἄγνωστος γιά σᾶς.

5

...Ἐλπίζω νά εἶμαστε σύμφωνοι πάνω στό θέμα: μάτι καί αὐτί. Δέν καρφώ-  
νομε τό αὐτί μας, δέν στήνομε τό μάτι μας σέ κάτι.

Καταμερισμός τῶν λειτουργιῶν.

Τό ραδιο—αὐτί εἶναι τό μοντάζ τοῦ «Ἀκούω»!

Ἐὁ κινηματογράφος—μάτι εἶναι τό μοντάζ τοῦ «Βλέπω»!

Αὐτά ἔχω νά σᾶς προσφέρω κατ' ἀρχήν, πολίτες, στή θέση τῆς μουσικῆς, τῆς ζωγραφικῆς, τοῦ θεάτρου, τοῦ «κινηματογράφου» καί λοιπῶν εὐνοχι-  
σμένων διαχύσεων.

.....  
Μέσα στό χάος τῶν κινήσεων, τό μάτι μπαίνει πολύ ἀπλά στή ζωή δίπλα σ' ὄσους τρέχουν, τό δάξουν στά πόδια, σπεύδουν ἢ στριμόχονται.

Πέρασε μιά μέρα ὀπτικῶν ἐντυπώσεων. Πῶς ν' ἀναπλάσουμε τίς ἐντυπώ-  
σεις τῆς μέρας αὐτῆς μέσ ἀπό μιά δραστική σύλληψη, σάν μιά ὀπτική μελέτη; Νά καταγράψουμε πάνω στό φιλμ ὅλα ὅσα εἶδε τό μάτι; Δέν θά θγεί παρά ἕνα κομπούζιο εἰκόνων. Ἐπί τήν ἄλλη, ἂν μοντάρουμε μέ κάποια μαστοριά ὅσα φωτογραφήθηκαν, τά πράγματα θά φανοῦν πιό καθαρά. Ἐν πετάξουμε κι ὅλα τ' ἄχρηστα πού πιάνουν χῶρο, θά εἶναι ἀκόμα καλύτερα. Θά ἔχουμε ἔτσι ἕνα τακτοποιημένο μνημόνιο μέ τίς ὀπτικές ἐντυπώσεις πού δέχτηκε τό συνη-  
θισμένο μάτι.

Τό μηχανικό μάτι, ἡ κάμερα, δέν θά χρησιμοποιήσει ποτέ τό ἀνθρώπινο μάτι γιά νά τοῦ φρεσκάρει τή μνήμη· προχωράει ψηλαφιστά μέσα στό χάος τῶν ὀπτικῶν γεγονότων καί ἀφήνεται στήν ἔλξη ἢ τήν ἀπόθεση τῶν κινή-  
σεων, στό δρόμο τῆς ἴδιας του τῆς κίνησης ἢ τῆς ἴδιας του τῆς ταλάντωσης κάνοντας πειράματα ἐπιμήκυνσης τοῦ χρόνου, διαμελισμοῦ τῆς κίνησης, ἢ ἀντίθετα αὐτοαπορρόφησης τοῦ χρόνου, καταβρόχθισης χρονικῶν περιόδων κι ἀπλουστεύοντας μέ τόν τρόπο αὐτό διαδικασίες μεγάλης διάρκειας ἀπρό-  
σιτες στό κανονικό μάτι...

Ἐὁ Κινοκ—πιλότος ὑπηρετεῖ τή μηχανή—μάτι, κι ὄχι μόνο διευθύνει τίς κινήσεις τῆς ἀλλά καί τήν ἐμπιστεύεται σέ πειράματα χῶρου. Στό μέλλον θά

1) Βλέπε καί τό ἄρθρο  
ΕΜΕΙΣ.



δοῦμε τόν Κινok—μηχανικό νά τηλε—κατευθύνει τίς συσκευές.

Χάρη σ' αὐτή τή συνδυασμένη δράση τῆς ἀπελευθερωμένης καί τελειοποιημένης συσκευῆς καί τοῦ στρατηγικοῦ ἐγκέφαλου πού καθοδηγεῖ, παρατηρεῖ καί ὑπολογίζει, ἡ ἀναπαράσταση καί τῶν πιό συνηθισμένων πραγμάτων θά πάρει μιά φρεσκάδα ἀσυνήθιστη καί γι' αὐτό τό λόγο ἀξιοπρόσχητη. (...).

Ἡ φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου ἐπιτρέπει τήν ἀνάπτυξη ὁποιοῦδήποτε θέματος, κωμικοῦ, τραγικοῦ, τρύκ, κ.ο.κ.

Τό μυστικό βρίσκεται στή μιά ἢ τήν ἄλλη μορφή παράθεσης ὀπτικῶν καταστάσεων, στά διαλείμματα.

Ἡ ἐξαιρετική εὐλιγισία τοῦ μοντάζ καθιστᾶ δυνατή τήν ἐνσωμάτωση στήν κινηματογραφική—μελέτη ὁποιοῦδήποτε πολιτικῶν, οἰκονομικῶν κ.λπ. μοτίβων. Συνεπῶς, δέν χρειάζομαστε πιά στό σινεμά ψυχολογικά ἢ ἀστυνομικά δράματα, δέν χρειάζομαστε πιά φωτογραφημένες θεατρικές παραστάσεις.

Ἐκτός ἀπό τήν ἄδυναμία τοῦ Ντοστογιέφσκη καί ὁ Nat Pinkerton δέν θά προσαρμῶζονται γιά τήν ὁθόνη.

Ὅλα περιλαμβάνονται στή νέα ἀντίληψη τῶν ἐπικαιρῶν.

Μέσα στή σύγχυση καί τό μπέρδεμα, κάνουν τή δυναμική τους ἐμφάνιση:

1) ὁ κινηματογράφος—μάτι πού ἀμφισβητεῖ τήν ὀπτική ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου ἔτσι ὅπως τή δίνει τό ἀνθρώπινο μάτι, καί πού προτείνει τό δικό του «βλέπω», καί

2) ὁ Κινok—μοντέρ πού ὀργανώνει τίς στιγμές τῆς ζωῆς, τῆς ζωῆς πού προσφέρεται ὡς θέαμα γιά πρώτη φορά μ' αὐτό τόν τρόπο.

## ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΕΝΟΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ – ΣΤΑΘΜΟΥ

Τό γραφεῖο γυρίσματος καί ἡ σύνταξη τῆς *Kinopravda* καταρροῦνται. Σχηματίζεται ἕνας μικρός πυρήνας δουλευταράδων συνεργατῶν μέ γερή ἐσωτερική πειθαρχία.

Ἡ ὀργάνωση ἔχει γιά σκοπό νά διασπάσει, μέ τή μεθοδική ἐργασία, στόν τομέα τουλάχιστον τῶν ἐπικαιρῶν καί τοῦ πειραματισμοῦ, τόν κλοιό τῆς ἀπελπισίας πού δημιουργήθηκε ἀπό τήν ἀνεργία ἢ ἄλλα αἷτια. Ἐπί πλέον, πρέπει νά θεωροῦμε τόν πειραματισμό σάν τή μαγιά πού θά κάνει τούς συνεργάτες μας νά δουλέψουν μέ μεγαλύτερο ἐνθουσιασμό: πρόκειται γιά σίγουρο καί δοκιμασμένο μέσο.

Μακροπρόθεσμη προοπτική (ἀντικειμενικός μας σκοπός): ἕνα ἴνστιτούτο πρωτότυπης δημιουργίας καί διαρκoῦς τελειοποίησης· νά γίνουν ἀνταγωνιστικά σέ παγκόσμια κλίμακα τά προϊόντα τῆς βιομηχανίας, κινηματογραφικοῦ - φάρου τῆς Ε.Σ.Σ.Δ.

Προειδοποίηση σ' αὐτούς πού πᾶνε νά χαμογελάσουν: ὅσο πιό ψηλός εἶναι ὁ ἀντικειμενικός σκοπός, τόσο πιό ἐντονη εἶναι ἡ ἐπιθυμία τῶν ἀνθρώπων νά ἐνωθοῦν γιά νά ριχτοῦν στή δουλειά.

Τά γένη τῶν φίλμ:

1. *Kinopravda*.
2. Ἐπικάαιρα—ἀστραπή.
3. Κωμικά ἐπικάαιρα.
4. Μελέτες πάνω στά ἐπικάαιρα.
5. Κινηματογραφικές—ρεκλάμες.
6. Πειραματισμός.

Ἐξηγήσεις:

Μέ τά ἐπικάαιρα - ἀστραπή φτάνουν τά γεγονότα στήν ὁθόνη τήν ἴδια μέρα πού διαδραματίστηκαν.

Ἡ *Kinopravda*, ἑβδομαδιαῖα ἐπικάαιρα, εἶναι ἕνα δελτίο εἰδήσεων γιά τήν προπαγάνδα.

Μέ τόν ὄρο «κινηματογραφική—ρεκλάμα» ἐννοοῦμε τά φίλμ τῶν ἐπιχειρη-



σεων που κάνουν ρεκλάμα για τὰ προϊόντα τους (ρεκλάμες - τρουκάζ, καρικα-  
τούρες, κινηματογραφικές-ἀγγελειές).

Οἱ ἐπονομαζόμενες παραγγελίες παραγωγῆς κατανέμονται σέ ἐπιστημονι-  
κά φιλμ (ἂν ὁ σκοπὸς τοῦ φιλμ εἶναι ἡ ἐπιστημονικὴ ἐπίδειξη), καὶ φιλμ γιὰ  
ρεκλάμα (ἂν ὁ μοναδικὸς σκοπὸς τοῦ φιλμ εἶναι ἡ ρεκλάμα).

Κατὰ τὴ γνώμη μου δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει ἐνδιάμεσος τύπος, ἄς ποῦμε  
παραγγελίες τῶν ἐπιχειρήσεων παραγωγῆς γιὰ φιλμ μέ τοπία: αὐτὸ δὲν πρέ-  
πει νὰ γίνεται παρὰ στὴν περίπτωση πού ὁ πελάτης εἶναι ἐντελῶς ἠλίθιος καὶ  
ἀδυνατοῦμε νὰ τὸν μεταπίσουμε.

Κάθε καλλιτεχνικὸ φιλμάρισμα φυσικὰ διευθύνεται σὸ ἀτελιέ.

## Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ-ΡΕΚΛΑΜΑ<sup>1</sup>

Παράδειγμα κακῆς ρεκλάμας: νὰ κάνουμε μιά ρεκλάμα ὅπου θὰ δείχνουμε  
ὄλα τὰ τμήματα τῶν μεγάλων καταστημάτων Mostorg<sup>2</sup> τὸ ἕνα πίσω ἀπὸ τ'  
ἄλλο: στὴν καλύτερη περίπτωση, ἕνα τέτοιου εἶδους φιλμ ἴσως νὰ χρησίμευε  
ὡς ἀπλὴ χωροχρονικὴ καταγραφή.

Τὸ φιλμ αὐτὸ δὲν πετυχαίνει τὸ στόχο του γιατί φέρνει πλήξη καὶ στοὺς  
λιγότερο ἀπαιτητικούς θεατές.

Ἡ καλὴ ρεκλάμα ἀποσπᾶ ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία του τὸ θεατὴ καὶ δὲν τοῦ  
φανερῶνει τὸ μυστικὸ της παρὰ ἀφοῦ τὸν ἔχει φέρει σέ κατάσταση ἐντασης κι  
ἀνησυχίας.

Αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ φιλμ δίνουν γέλιο σὸ θεατὴ, τὸν ἐκπλήσσουν μέ  
διάφορα τρῦκ, τὸν συναρπάζουν μέ τὶς ἀσυνήθιστες περιπέτειες τῶν προσώ-  
πων τους: ἔτσι εἶναι τὰ φιλμ ὅπου ὁ διαφημιστικὸς στόχος δὲν χτυπᾶ ἀμέσως  
σὸ μάτι, πού πλασάρουν ἐπιτήδεια στὴ συνείδηση τοῦ γοητευμένου θεατὴ τὰ  
εἶδη πού θέλουν νὰ προβάλουν. Στὴν ἄλλη ὀχθη ὑπάρχουν οἱ θαυρόδουπες  
κινηματογραφικὲς-ρεκλάμες, πού τσαντίζουν τὸ θεατὴ, πού ὀλοφάνερα πο-  
θοῦν νὰ διαφημίσουν καὶ νὰ διαφημιστοῦν, τὰ φιλμ μέ μοντάζ παραλλαγῶν  
πάνω σὸ θέμα τοῦ ὑπὸ προώθηση ἐμπορευματοσ, βασανιστικὴ ἔμμομη ἰδέα  
πού γίνεται ἀνυπόφορη σὸ θεατὴ: ἐγὼ, ἐγὼ, ἐγὼ! Τὰ προϊόντα μου εἶναι  
καλά! Τὰ προϊόντα μου εἶναι τὰ καλύτερα!

Πῶς θὰ προχωρήσουμε;

Ὁ πελάτης προκρίνει αὐτὴ ἢ τὴν ἄλλη μορφή ρεκλάμας καὶ κάνει μιά  
συμφωνία μέ τὴν ἐπιχείρηση πού παράγει τὰ φιλμ-ρεκλάμες. Οἱ ὄροι τῆς  
συμφωνίας ποικίλλουν ἀνάλογα μέ τὶς παραγγελίες καὶ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ  
εἶδος τῆς ρεκλάμας καὶ ἀπὸ τὸ μέγεθος τῆς παραγγελίας (πόσες κόπιες  
ζητήθηκαν).

Ποιά ἀπ' αὐτὰ τὰ εἶδη ρεκλάμας πρέπει νὰ προτιμήσουμε; Αὐτὸ ἐξαρτᾶται  
ἀπὸ τὰ χρήματα πού διαθέτει ὁ πελάτης. Ὁ πελάτης πού διαθέτει γερὸ  
κεφάλαιο κινήσεως μπορεῖ νὰ παραγγεῖλει ἕνα-δύο προγράμματα μαζί.

Ἐνα πρόγραμμα περιλαμβάνει:

Γιὰ παράδειγμα, ἕνα φιλμ-ρεκλάμα μέ ἀστυνομικὴ ὑπόθεση καὶ ἀθέατη  
διαφήμιση, μιά κωμωδία ὅπου οἱ θεατὲς χάθουν τὰ εἶδη πού λανσάρονται ὄχι  
σάν χαπάκια ἀλλὰ «ἐκ παραδρομῆς», καὶ γιὰ νὰ συμπληρώσουμε τὸ πρόγραμ-  
μα μιά καμπανιστὴ ρεκλάμα-τρῦκ, 10 ὡς 30 μέτρα<sup>3</sup> πού ἀνασφύρει ξάφνου ἀπὸ  
τὸ ὑποσυνείδητο τῶν θεατῶν, σπάζοντας τὴν ὑποβολὴ πού δημιούργησαν τ'  
ἄλλα φιλμ, τὴ μάρκα τοῦ προϊόντος πού θέλουμε νὰ προβάσουμε.

Σάν κάποιος νὰ παρατηροῦσε πρῶτος ἕνα σπιθοδόλημη ἀνάμεσα σέ πολλὰ  
λαμπερά σημαδάκια καὶ νὰ τὸ σήκωνε πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι του.

Αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ σημαντικὸ.

Ἐδῶ καὶ 5 χρόνια δὲν ἔχει παραχτεῖ οὔτε ἕνα φιλμ στὴ Δημοκρατία τῆς  
Ρωσίας, καὶ οὔτε παράγεται κανένα γιὰ τὴν ὥρα. Δὲν ὑπάρχουν χρήματα.

Ἡ κινηματογραφικὴ-ρεκλάμα εἶναι ὁ δρόμος πού ὀδηγεῖ στὴν δουλειά, τὴν  
παραγωγή, τὴν ἀνθηση. Πρέπει ν' ἀποδεχτοῦμε αὐτὸ τὸ «συμβιβασμό». Εἶμα-  
στε ἀναγκασμένοι ἀπὸ τὰ πράγματα.

1) Στὸ ἀνέκδοτο αὐτὸ  
κείμενο τοῦ 1923 ὁ Βερ-  
τόφ ἀπαριθμεῖ διάφο-  
ρες ἰδέες γιὰ τὶς κινημα-  
τογραφικὲς - ρεκλάμες  
καὶ τοὺς τρόπους ἐπι-  
δείξεως καὶ διανομῆς  
τους. Διακρίνει ὀκτώ  
γέννη κινηματογραφι-  
κῆς - ρεκλάμας: α) Ρε-  
κλάμα στὴν πιὸ ἀπλὴ  
μορφή (ἀπὸ 10 μέχρι 20  
μέτρα), β) Ρεκλάμα -  
ἐπίκαιρο (ἀπὸ 10 μέχρι  
30 μ.), γ) Ρεκλάμα -  
τρῦκ (ἀπὸ 10 μέχρι  
40μ.), δ) Ρεκλάμα - κα-  
ρικατοῦρα (ἀπὸ 50 μέ-  
χρι 100 μ.), ε) Ρεκλάμα-  
αὐτοσχέδια (ἀπὸ 50 μέ-  
χρι 150 μ.), στ) Ρεκλάμα  
- κωμωδία (ἀπὸ 100 μέ-  
χρι 200 μ.), ζ) Ρεκλάμα-  
ἀστυνομικὴ ἱστορία  
(ἀπὸ 1500 μέχρι 2000 μ.)  
καὶ η) Ρεκλάμα - αστυ-  
ρικὴ ἀστυνομικὴ ἱστο-  
ρία (ἀπὸ 1500 μέχρι  
2000 μ.). Στὸ κομμάτι  
πού διαλέξαμε δίνονται  
τὰ γνωρίσματα τῆς κα-  
κῆς ρεκλάμας.

2) Mostorg: Διευθύνση  
ἐμπορίου λιανικῆς πω-  
λήσεως Μόσχας.

3) Ἀπὸ τὸ ἴδιο κείμη-  
νο, παράδειγμα κινη-  
ματογραφικῆς - ρεκλά-  
μας: «ἕνας μικρὸς τρέ-  
χει στοὺς δρόμους  
σκορπίζοντας μιά «μα-  
γικὴ σκόνη» πού δίνει  
πελώριες διαστάσεις  
στὰ πάντα. Τὰ σκυλά-  
κια γίνονται σάν δου-  
βάλια, τὰ ἄλογα σάν  
μαμούθ, κι ἄνθρωποι  
μεταμορφώνονται σέ  
γίγαντες. Πιάνουν τὸ  
μικρὸ, τοῦ παίρνουν τὴ  
σκόνη. Θὰ τοὺς χρησι-  
μέψει, δάξοντάς τη σὸ



ζυμάρι, νά φτιάχνουν ψωμί ψηλά σάν σπίτια. Ἡ «μαγική σκόνη» εἶναι ἡ μαγιά πού φτιάχνει τὸ ζυθοποιεῖο Trehgomy».

4) Tsournoz: Κεντρικὴ διεύθυνση ἱπποκινήτων ὀχημάτων

5) Tsentosoiuz: Κεντρικὴ ἔνωση τῆς κοοπερατίβας καταναλωτῶν.

Τὸ φίλμ ἔτσι κι ἄλλιῶς δέν γίνεται χειρότερο ἂν βάλουμε τὰ πρόσωπα νά μποῦν στό συγκεκριμένο μαγαζί πού θέλει νά κάνει τὴ ρεκλάμα, ἀντὶ γιὰ ἓνα ὁποιοδήποτε ἄλλο.

Ποιά ἢ διαφορά ἀνάμεσα στὴ ληστεία τῶν μεγάλων καταστημάτων τοῦ Mostorg καὶ τὴ ληστεία ἐνὸς ἄλλου μαγαζιοῦ αὐτοῦ τοῦ εἶδους; Ἡ ἀκόμα ἂν δεῖξουμε σέ διαφάνεια ἀνάμεσα στίς ρόδες μιᾶς κινούμενης ἄμαξας τὸ ὄνομα «Tsournoz»<sup>4</sup>, ἢ πάλι ἂν φανεῖ ξαφνικά, πάνω στὴν πλάτη μιᾶς κυρίας μέ παλτὸ ἀπὸ ἀστραχάν, ἢ ἐπιγραφή «Τμήμα Πρώτων Ὑλών τῆς Tsentosoiouz»<sup>5</sup>, γίνε-ται καμμιά καταστροφὴ;

Κάτι τέτοιο δέν μπορεῖ νά βλάψει τὸ σοσιαλιστικὸ, κοκκινο-ντετεκτιδικὸ κ.λπ. περιεχόμενο τοῦ φίλμ.

Τὰ λεφτά τοῦ πελάτη πού θέλει νά κάνει ρεκλάμα καὶ οἱ γνώσεις καὶ ἱκανότητες τῶν κινηματογραφικῶν παραγωγῶν πού ἄπληστα γυρεύουν δου-λειὰ πρέπει νά δώσουν τὰ χέρια.

Ἐκεῖ εἶναι ἡ σωτηρία. Ἐκεῖ ἡ διάσταση.

Ὅλα τ' ἄλλα εἶναι σπασμοί.

Δείχνω τὸ δρόμο τὸ σωστό.

## Ἡ ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ<sup>1</sup>

1) Στενογραφημένο κείμενο ὁμιλίας τοῦ Βερόφ σέ μιὰ συζήτη-ση στὴν Α.Ρ.Ρ.Κ. — Ἐταιρεία τῶν Ἑργα-τῶν τοῦ Ἐπαναστατι-κοῦ Σινεμά — 1923.

Δηλώνουμε ὅτι παρόλη τὴ σχετικὰ μακροχρόνια ὑπαρξὴ τῆς ἔννοιας τῆς «κινηματογραφίας», παρόλο τὸ πλῆθος τῶν ψυχολογικῶν, ψευδο-ρεα-λιστικῶν, ψευδο-ἱστορικῶν καὶ ἀστυνομικῶν δραμάτων πού μῆταν στὴν κυκλοφορία, παρόλο ὅτι εἶναι διαθέσιμες ἀμέτρητες κινηματογραφικὲς αἰ-θουσες, δέν ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ ἀληθινὴ κινηματογραφία κι ὅτι ἡ κύρια ἀποστολὴ τῆς δέν ἔχει γίνεῖ κατανοητὴ.

Δέν θὰ τολμούσαμε νά κάνουμε μιὰ τέτοια δήλωση ἂν δέν εἴχαμε συγκεκρι-μένες πληροφορίες γιὰ τίς ἐργασίες καὶ τίς ἐρευνες πού γίνονται τόσο ἐδῶ ὅσο καὶ στό ἐξωτερικὸ.

Ποιά εἶναι ἡ αἰτία ὄλων αὐτῶν;

Ἡ αἰτία εἶναι ὅτι ἡ κινηματογραφία συνεχίζει τὸ δρόμο τῆς πάνω σέ μιὰ λαθεμένη κατεύθυνση.

Τὸ χτεσινὸ ἀλλὰ καὶ τὸ σημερινὸ σινεμά ἀποτελοῦν ἀποκλειστικὰ ἐμπορικὴ ὑπόθεση. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφίας ὑπαγορεύεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ κερδοσκοπικὰ κριτήρια. Δέν εἶναι λοιπὸν περιέργο ἂν οἱ παραγωγοὶ θαμπώθηκαν καὶ προσελκύστηκαν ἀπὸ τὸ χονδρεμπόριο τοῦ φίλμ πού δέν εἶναι παρά εἰκονογραφῆσεις μυθιστορημάτων, ρομάντζων κι ἐπιφυλλίδων ἀλλὰ Pinkerton.

Καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ φίλμ δέν εἶναι τίποτα περισσότερο παρά ἓνας λογοτε-χνικὸς σκελετὸς ντυμένος μέ κινηματογραφικὸ-δέρμα.

Στὴν καλύτερη περίπτωση κάτω ἀπὸ τὸ δέρμα αὐτὸ θ' ἀναπτυχθεῖ κινηματογραφικὸ-λίπος καὶ κινηματογραφικὸ-κρέας. Ἄλλὰ ποτέ, μά ποτέ δέν θὰ δοῦμε μιὰ κινηματογραφικὴ-ἀρματωσιά. Τὸ φίλμ πού λέμε εἶναι σάν ἓνα ὠραῖο «ψαχνὸ χωρὶς κοκκάλα» καρφωμένο στὴν ἄκρη ἐνὸς πάσσαλου, ἢ σάν νά λέμε στὴ μύτη τῆς πέννας τοῦ ἀνθρώπου τῶν γραμμμάτων.

Τὸ ξαναλέω: δέν ὑπάρχουν κινηματογραφικὰ ἔργα. Δέν ὑπάρχει παρά ὁ ἀσύστολος συγχρωτισμὸς τῶν κινηματογραφικῶν-εἰκονογραφῆσεων μέ τὸ θέατρο, τὴ λογοτεχνία, τὴ μουσικὴ, μέ ὅποιον καὶ μέ ὅ,τι θέλει, ὅταν καὶ ὅσο θέλει.

Θέλω νά μέ καταλάβετε. Δέν θὰ εἴχαμε ἀντίρρηση νά ποῦμε μπράβο στὴ χρησιμοποίησι τοῦ σινεμά σ' ὄφελος ὄλων τῶν κλάδων τῆς ἀνθρώπινης γνώσης. Ἄλλὰ οἱ δυνατότητες αὐτῆς τοῦ σινεμά εἶναι γιὰ μᾶς ἓνα ἀπλό κατατοπιστικὸ δείγμα: πρόκειται ἐδῶ γιὰ δευτερεύουσες λειτουργίες. Δέν ξεχνάμε λεπτὸ πὼς ἡ καρέκλα εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ ξύλο κι ὄχι ἀπὸ τὸ



ἐπίχρισμα τῆς λάκας. Ξέρουμε πολύ καλά πώς ἡ μπότα εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ δέριμα κι ὄχι ἀπὸ τὸ βερνίκι πού τὴν κάνει νὰ γυαλίζει.

Τί σκάνδαλο, τί ἀνεπανόρθωτο ἁσπύχημα! Πιστεύετε ἀκόμα πὼς τὸ ἔργο σας εἶναι νὰ κινηματογραφο-σιλιδώνεται τὰ λογοτεχνικά παλιοπάπουτσα τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου (ἂν εἶναι ὑπερπαραγωγὴ μὲ πλούσιο θέαμα θὰ εἶναι πῆς γαλλικά ψηλοτάκουνα γοβάκια).

Πρὶν λίγο καιρὸ, νομίζω στὴν παρουσίαση τῆς 17ης *Kinopravda*, κάποιος κινηματογραφιστὴς ἔκανε τὴν παρακάτω δήλωση: «Φρίκη! Αὐτοὶ δὲν εἶναι κινηματογραφιστὲς, εἶναι τσαγκάρηδες». Ὁ κονστρουκτιβίστας Alexei Gan πού ἔτυχε νὰ θρῖσκεται κοντὰ ἀπάντησε μὲ ἐτοιμότητα: «Μέ καμπόσους τέτοιους τσαγκάρηδες ὅλα θὰ πήγαιναν μιά χαρά!»

Στὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ τῆς *Kinopravda*, ἔχω τὴν τιμὴ νὰ δηλώσω ὅτι ἔχει πολύ κολακευτεῖ ἀπὸ τούτῃ τὴν ἀπερίφραστη κριτικὴ τοῦ πρώτου παπουτσιδικοῦ ἔργου τοῦ ρωσικοῦ κινηματογράφου.

Καλύτερα ἀπ' τὸ νὰ εἶσαι ἓνας «καλλιτέχνης τοῦ ρωσικοῦ κινηματογράφου».

Καλύτερα ἀπ' τὸ νὰ εἶσαι ἓνας «καλλιτεχνικός σκηνοθέτης».

Στὸ διάλογο τὸ βερνίκι. Στὸ διάλογο οἱ καλογαλισμένες μὲ βερνίκι μπότες. Θέλουμε μπότες ἀπὸ σκέτο δέριμα. Ἀκολουθήστε τοὺς Κινοκs, τοὺς πρώτους ὀσσοὺς κινηματογραφο-τσαγκάρηδες.

Νὰ τί λέμε ἡμεῖς οἱ τσαγκάρηδες τοῦ κινηματογράφου σὲ σᾶς τοὺς λούστρους: δὲν σᾶς ἀναγνωρίζουμε καμιά ἀρχαιότητα στὴν κατασκευὴ κινηματογραφικῶν ἔργων. Κι ἂν ἡ ἀρχαιότητα θεωρεῖται γενικά προνόμιο σὲ τέτοιες περιστάσεις, τότε αὐτὸ τὸ προνόμιο μᾶς ἀνήκει δικαιοματικά.

Κι αὐτὸ τὸ σχεδὸν τίποτα πού ἔχουμε οὐσιαστικά καταφέρει ὡς τώρα εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ δικό σας μηδενικό, εἶναι ἔργο μακροχρόνιο.

Ἐμεῖς πρώτοι φτιάξαμε φιλμ μὲ γυμνά χέρι, φιλμ πού μπορεῖ νὰ 'ταν ἀτζαμίδικα, χοντροκομμένα, χωρὶς λάμψη, φιλμ πού κουτσαίναν ἴσως λίγο, ἀλλὰ φιλμ ἀναγκαῖα, ἀπαραίτητα, φιλμ γυρισμένα πρὸς τὴ ζωὴ, πού τὰ ἀπαιτοῦσε ἡ ζωὴ.

Μέ δύο λέξεις δίνουμε τὸ δικό μας ὄρισμό τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου: τὸ *μοντάρισμα τοῦ «Βλέπω»*.

Τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο εἶναι ἡ τελειωμένη μελέτῃ τῆς τελειοποιημένης ὄρασης, τῆς ἀκριβείας καὶ ἐμβάθυνσης πού μπορεῖ νὰ φτάσει χάρη σ' ὅλα τὰ ὀπτικά ὄργανα πού ἔχει στὴ διάθεσή της, καὶ κυρίως χάρη στὴν κάμερα πού πειραματίζεται τὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο.

Τὸ ὀπτικὸ πεδίο εἶναι ἡ ζωὴ·

τὸ κατασκευαστικὸ ὄλικό τοῦ μοντάζ εἶναι ἡ ζωὴ·

τὰ ντεκόρ εἶναι ἡ ζωὴ·

οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἡ ζωὴ.

Ὅπωςδήποτε, δὲν ἐμποδίζουμε κι οὔτε θὰ μπορούσαμε νὰ ἐμποδίσουμε τοὺς ζωγράφους νὰ ζωγραφίζουν τοὺς πίνακές τους, τοὺς συνθέτες νὰ γράφουν συνθέσεις γιὰ πιάνο καὶ τοὺς ποιητὲς νὰ γράφουν ποιήματα γιὰ κυρίες. Τοὺς ἀφήνουμε στὴν ἡσυχία τους καὶ στὴ διασκέδασή τους...

Μέ τὴ διαφορὰ ὅτι πρόκειται γιὰ παιγνίδια (ἀκόμα κι ὅταν εἶναι φτιαγμένα μὲ ταλέντο) κι ὄχι γιὰ σοβαρὰ πράγματα.

Μιά ἀπὸ τίς κυριώτερες κατηγορίες πού ἀκούγονται ἐναντίον μας εἶναι ὅτι δὲν εἴμαστε προσιτοὶ στίς μάζες.

Ἀκόμα κι ἂν παραδεχτοῦμε ὅτι ὀρισμένα ἀπ' τὰ ἔργα μας εἶναι δυσνόητα, πρέπει ἄραγε ν' ἀπαγορέψουμε στὸν ἑαυτό μας τὴν παραμικρὴ σοβαρὴ δουλειά, τὴν παραμικρὴ ἔρευνα;

Ἀκόμα κι ἂν οἱ μάζες ἔχουν ἀνάγκη, χάριν ἀγκιτάτσιαις, ἀπὸ μπροσοῦρες χωρὶς ἀξιώσεις, πρέπει ἄραγε ἀπ' αὐτὸ νὰ συμπεράνουμε ὅτι περιφρονοῦν τὰ πιάθ βαρειά κείμενα τοῦ Engels καὶ τοῦ Λένιν; Ποιὸς ξέρει, ἴσως νὰ θρῖσκεται αὐτὴ τὴ στιγμή ἀνάμεσά σας ἓνας Λένιν τῆς ρωσικῆς κινηματογραφίας, πού δὲν τὸν ἀφήνετε νὰ ἐργαστεῖ μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι τὰ ἀποτελέσματα τῆς προσ-



πάθειάς του είναι πράγματα νεόκοπα και άκατανόητα...

Ἄλλά τὰ πράγματα δέν εἶναι ἔτσι σχετικά μέ τή δουλειά μας. Οὐσιαστικά, δέν κάναμε ποτέ κάτι πού νά εἶναι γιά τίς μάξες πιά ἀπροσπέλαστο ἀπό τό ὁποιοδήποτε κινηματογραφικό-δράμα. Ἀντίθετα, δημιουργήσαμε ἕνα πολύ συγκεκριμένο ὀπτικό δεσμό ἀνάμεσα στά ἄτομα μειώνοντας μέ τόν τρόπο αὐτό σημαντικά τό βάρος τῶν διάτιτλων καί κάνοντας ἄρα πιό προσιτή τήν κινηματογραφική ὁθόνη στούς λιγότερο μορφωμένους θεατές, κάτι πού ἔχει ιδιαίτερη βαρύτητα κάτω ἀπό τίς τωρινές περιστάσεις.

Καί νά πού ἐργάτες κι ἀγρότες, σάν νά θέλανε νά γελοιοποιήσουν τίς λογοτεχνίζουσες παραμάνες τους, δείχνονται πιό ἔξυπνοι ἀπό τίς ματαιόσχολες τροφούς...

Βρισκόμαστε ἐδῶ ἀντιμέτωποι μέ δύο ἀκραίες ἀπόψεις.

Ἡ πρώτη ἀποψη ἀνήκει στούς Κινοκs, πού ἔχουν θέσει σάν σκοπό τους τήν ὁργάνωση τῆς *πραγματικῆς ζωῆς*.

Ἡ δεύτερη δέν εἶναι ἄλλη ἀπό τήν κατεύθυνση πού ὀδηγεῖ στό καλλιτεχνικό δράμα μέ τίς ἔντονες ἐντυπώσεις ἢ περιπέτειες πού ἔχει γιά σκοπό τήν ἀγκιτάτσια.

Ὅλα τὰ δημόσια καί ἰδιωτικά κεφάλαια, ὅλα τὰ ὕλικά καί τεχνικά μέσα ἔχουν ριχτεῖ σήμερα στή λάθος μεριά, τήν «καλλιτεχνικο-προπαγανδιστική» μεριά τῆς πλάστιγγας.

Ὅσο γιά μᾶς μένουμε, ὅπως καί πρίν, πιστοί στή γραμμή τῆς χειρωνακτικῆς δουλειᾶς καί περιμένουμε μέ ἐμπιστοσύνη τή σειρά μας γιά νά κυριέψουμε τήν παραγωγή καί νά πάρουμε τή νίκη.

## ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΜΑΤΙ<sup>1</sup>

1) Ἀποσπάσματα ἀπό τό στενογραφημένο κείμενο τῆς παρέμβασης τοῦ Βερτώφ σέ μιᾶ συζήτηση μέ θέμα Ἡ τέχνη καί ἡ καθημερινή ζωή, 1924.

2) ἀραιόμετρο: ὄργανο μέτρησης τοῦ εἰδικοῦ βάρους τῶν ὑγρῶν.

(...) Νά δοῦμε καί ν' ἀκροαστοῦμε τή ζωή, νά σημειώσουμε τοῦς μαϊανδρους καί τίς καμπές της, νά συλλάβουμε τό φευγαλέο τριξίμο τῶν γέρικων κόκκαλων τῆς καθημερινῆς ζωῆς, κάτω ἀπό τόν ὀδοστρωτήρα τῆς Ἐπανάστασης, νά παρακολουθήσουμε τήν ἀνάπτυξη τοῦ νέου ὀργανισμοῦ τῆς Ε.Σ.Σ.Δ., νά κρατήσουμε καί νά ὀργανώσουμε κάθε χαρακτηριστικό ζωντανό φαινόμενο σέ ἕνα εἶδος σύνοψης, σέ ἀπόσταγμα ἢ πόρισμα, νά ποιῶ εἶναι τό ἔργο μας ἄμεσα.

Πρόκειται γιά ἔργο κολοσσιαίας σημασίας καί δέν εἶναι καθόλου ἀπλά καί μόνο πειραματικό. Πρόκειται γιά μιᾶ γενική ἐπαλήθευση πάνω στό σύνολο τῆς μεταβατικῆς ἐποχῆς μας, καί ταυτόχρονα γιά μιᾶ ἐξακριβωση στή βάση — μέσα στίς μάξες — κάθε διατάγματος ἢ ἀπόφασης ξεχωριστά.

Πρόκειται γιά τό θερμόμετρο ἢ τό ἀραιόμετρο <sup>2</sup> τῆς πραγματικότητάς μας, ἔργο μέ σημασία ἀναμφισβήτητα μεγαλύτερη ἀπό τίς ἐπισοῆσεις διάφορων δημιουργῶν, λογοτεχνῶν ἢ σκηνοθετῶν.

(...) Ἡ μυαλωμένη ὀργάνωση τοῦ κινηματογραφημένου ὕλικου-ντοκουμέντων θά κάνει δυνατή τή δημιουργία φίλμ προπαγάνδας πού θ' ἀσκοῦν *ἰσχυρή πίεση*, χωρίς τό ἠθοποιίστικα καμώματα πού προκαλοῦν τήν ἐνόχληση καί τό σκεπτικισμό τοῦ θεατῆ, χωρίς τόν αἰσθηματικο-ἀστυνομικό μῦθο τούτου ἢ ἐκείνου τοῦ «ἐμπνευσμένου» δημιουργοῦ.

Τό καλλιτεχνικό δράμα πρέπει νά πάρει στό πρόγραμμα μιᾶς κινηματογραφικῆς αἴθουσας τή θέση πού ἔχουν σήμερα τὰ ἐπίκαιρα.

Τό ὑπόλοιπο πρόγραμμα πρέπει νά περιλαμβάνει τίς ἐργασίες τοῦ «κινηματογράφου-μάτι» στό πεδίο τῆς καθημερινῆς ζωῆς ὅπως καί στό ἐπιστημονικό καί τό παιδαγωγικό πεδίο.

Τό κινηματογραφικό-δράμα γαργαλάει τά νεῦρα μας. Ὁ κινηματογράφος-μάτι μᾶς βοηθᾶ νά δοῦμε.

Τό κινηματογραφικό-δράμα τυλίγει μέσα στή γλυκερή του δμίχλη μάτια καί μυαλό. Ὁ κινηματογράφος-μάτι ἀνοίγει τά μάτια, καθαρίζει τήν ὄραση.



# ΤΑ ΟΥΣΙΩΔΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ-ΜΑΤΙ<sup>1</sup>

Ἡ κίνηση τοῦ «κινηματογράφου-μάτι» πού καθοδηγοῦμε ἑμεῖς οἱ Κίνοκs, ἑμεῖς οἱ κινηματογραφιστῆς τῶν ἐπικαίρων, εἶναι κίνηση μέ διεθνή χαρακτήρα καί ἡ ἀνάπτυξή της εἶναι συντονισμένη στό ρυθμό τῆς παγκόσμιας προλεταριακῆς ἐπανάστασης.

Κύριο ἔργο καί πρόγραμμά μας ἔχουμε νά ἱκανοποιήσουμε τόν πόθο κάθε καταπιεσμένου εἰδικά καί τοῦ προλεταριάτου γενικότερα νά δεῖ καθαρότερα μέσα ἀπό τήν πολυμορφία τῶν φαινομένων τῆς ζωῆς.

Ἡ ἐπιλογή γεγονότων ἀποτυπωμένων πάνω στό φιλμ θά δείξει στόν ἐργάτη ἢ τό χωρικό μέ ποιοανού μέρος πρέπει νά ταχθεῖ.

Στόν τομέα τῆς λήψης: Οἱ Κίνοκs-παρατηρητές ἢ οἱ κινηματογραφικοί-ἀνταποκριτές ἐργάτες (δέν πρέπει νά τούς συγχέουμε μέ τούς κινηματογραφικούς-ἀνταποκριτές ἐργάτες πού ἔχουν γιά δουλειά νά στέλνουν περιλήψεις μέ τά πιό ἐνδιαφέροντα θέματα) συγκεντρώνουν τά δεδομένα τά ὁποῖα ὀργανώνονται ἀπό τούς κινηματογραφικούς-μοντέρ σύμφωνα μέ τίς ὁδηγίες τοῦ Κόμματος, κυκλοφοροῦν στό μεγαλύτερο δυνατό ἀριθμό καί παρουσιάζονται παντοῦ.

Ἡ τεχνική τῆς ραδιο-μετάδοσης τῶν εἰκόνων, ἐπινόηση τῆς ἐποχῆς μας, θά μᾶς πλησιάσει ἀκόμα περισσότερο στήν οὐσιαστική καί πιό προσφιλή μας ἐπιδίωξη, πού εἶναι ἡ ἔνωση ὅλων τῶν ἐργατῶν πού ζοῦν σκορπισμένοι στόν κόσμο μέ ἕνα δεσμό, μιά συλλογική θέληση γιά κομμουνιστικούς ἀγῶνες.

Αὐτό τό ἔργο ὀνομάζουμε «κινηματογράφο-μάτι». Ἀνάγνωση τῆς ζωῆς ἔτσι ὅπως εἶναι. Ἐπίδραση τῶν γεγονότων πάνω στή συνείδηση τῶν ἐργατῶν.

Τό «ραδιο-αὐτί», ὅπως τό λέμε, δηλαδή ἡ ὀργάνωση τοῦ ἀκουστικοῦ σύμπαντος, παίζει τόν ἴδιο ρόλο στόν τομέα τοῦ ἤχου (...)

## Η ΦΑΜΠΡΙΚΑ ΤΩΝ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ<sup>1</sup>

Μετά ἀπό μιά πενταετία μανιωδῶν ἀναζητήσεων ἡ μέθοδος *Κινηματογράφος - μάτι* ἀπέσπασε ἤδη στόν τομέα τοῦ ντοκυμανταίρ ἕνα ὀλοκληρωτικό θρίαμβο (βλέπε τήν *Πρώτη ἀναγνώριση τοῦ Κινηματογράφος-μάτι*, τίς *Λενινιστικές Κίνοπραβδα*, τό *Ἐμπρός*, *Σοδιέτ*, καί τό *Ἐνα ἔκτο τοῦ κόσμου*, πού μόλις προβλήθηκε).

Στό ἔξιξ ἕνα «καλλιτεχνικό» φιλμ (σκηνοθετημένο φιλμ, φιλμ μέ ἠθοποιούς) ὅπως φάνηκε κι ἀπό πέρυσι, φτάνει γιά νά κάνει κι αὐτό θόρυβο (*Ἀπεργία*, *Θωρηκτό Ποτέμκιν*), νά ἐφαρμόσει *πρόχειρα* μιάν ἀπό τίς *τεχνικές* τοῦ *κινηματογράφου-μάτι*.

Βλέπουμε κιόλας μέσα ἀπό ποιούς δρόμους ἡ μέθοδος τοῦ *κινηματογράφου - μάτι* ἐξοστρακίζει ἀπό τό σινεμά τό «σκηνοθετημένο» φιλμ, τό φιλμ «μέ ἠθοποιούς».

Ὁ ὅλο καί μεγαλύτερος δανεισμός ἐξωτερικῶν τεχνικῶν τοῦ *κινηματογράφου - μάτι* ἀπό τό «σκηνοθετημένο» φιλμ (*Ἀπεργία*, *Ποτέμκιν*) εἶναι *εἰδική* περίπτωση, τυχαῖο ἀπαύγασμα τῆς κίνησης τοῦ *κινηματογράφου-μάτι* πού βρίσκεται σέ πλήρη ἀνθιση. Πρόκειται γιά ἕνα πρόβλημα πού δέν θά μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ. Πότε, πῶς, μετά ἀπό πόσες ἀπογοητεύσεις θά καταλάβει ὁ προλετάριος θεατής ὅτι τό φθαρμένο ὡς τό κόκκαλο κι ἐκφυλισμένο φιλμ «φιξιόν» δέν *μπορεῖ* νά σωθεῖ, ἀκόμα καί μέ κανονικές μεταγίσεις στοιχείων τοῦ *κινηματογράφου-μάτι*, αὐτό δέν *μποροῦμε* νά τό ποῦμε τώρα.

Ἀντίθετα, τό θέμα ἑνός *μοναδικοῦ κέντρου* προορισμένου γιά τίς δραστηριότητες καί τούς ἐργάτες τοῦ *κινηματογράφου-μάτι*, τό πρόβλημα τῆς στέρεης βάσης γιά μιά δουλειά τῆς φύσης τοῦ *κινηματογράφου-μάτι*, πού ἔθεσε πολύ ὀρθά ὁ σύντροφος Fevral'ski σ' ἕνα ἄρθρο του στήν *Pravda* (15 Ἰουνίου)

1) Ἀπόσπασμα ἀπό ἄρθρο πού δημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Κίνο* στίς 3 Φεβρουαρίου 1925.

1) Δημοσιεύτηκε στήν *Pravda*, στίς 24 Ἰούλι 1926.



2) Sabinski: Ένας απ' τους σκαπανείς του ρωσικού κινηματογράφου.

3) 'Η Φάμπρικα του Έκκεντρικού 'Ηθοποιού ιδρύθηκε τό 1921 στό Λένινγκραντ. Τήν ομάδα αυτή, μιά από τίς τρείς πού είχαν διαμορφωθεί στήν Ρωσία μετά τόν πόλεμο (οι άλλες δύο ήταν: οι Kinos του Βερτόφ και τό Πειραματικό εργαστήρι του Κουλέσφφ), ίδρυσαν οι Κόζιντσεφ, Τράουμπεργκ και Γουότκιεβιτς. 'Η FEKS διακήρυξε «τό πέρασμα στό εκκεντρικό μέσα απ' τό άδιανόητο και τό άδύνατο». Στήριζε τό εκκεντρικό σέ μιά σύνθεση ανάμεσα στό μπουρλέσκ και τό φανταστικό δίνοντας μεγαλύτερο βάρος στό πρώτο. 'Η ομάδα διαχώριζε τή θέση της απ' τό εκκεντρικό τών Φουτουριστών και του προσέδιδε ένα χαρακτήρα ανάλογο μ' αυτό τών άτραξιόν στό βαριετέ. 'Η βαρύτητα στό μπουρλέσκ και ή αναλογία μέ τό χαρακτήρα τών άτραξιόν του βαριετέ έκαναν τούς σκηνοθέτες νά χρησιμοποιούν στίς ταινίες τους ήρωες και νά τούς προσδίνουν μιά «θεατρική» μορφή. Τό φανταστικό τούς δόηγησε σέ μιά άτμόσφαιρα (κυρίως μέσα απ' τή χρησιμοποίηση τών χώρων στους όποιους έξελισσεται ή δράση) έξπρεσιονιστική: ό μηχανισμός του μπουρλέσκ προεκτάθηκε στή σφαίρα του υπερεαλισμού. Τό 1926 ή FEKS δρέθηκε μπροστά σέ κρίση. Θά καταλήξει στό ρομαντισμό και από εκεί μέσω του λιμπρεσιονισμού στό ρεαλισμό.

είναι θέμα καυτό. έπίκαιρο. ένα θέμα πού βρίσκεται στήν ήμερήσια διάταξη. 'Ο σύντροφος Fevralski έχει απόλυτα δίκηο γιά τήν έπείγουσα ανάγκη μιιάς πολιτικής *συγκεντρωτισμού* άναφορικά μέ όλα τά μή-θεατρικά. μή-σκηνοθετημένα φίλμ.

'Αποθήκευση τών έπίκαιρων. παραγωγή τών έπιστημονικών φίλμ. παραγωγή του σοβιετικού κινηματογραφικού-τύπου (περιοδικές εκδόσεις: *Kino-pravda*). άτελιέ κινούμενου σχεδίου. παραγωγή τών μεγάλων φίλμ του είδους *κινηματογράφος-μάτι*, ξαναμοντάρισμα και προσαρμογή τών ξένων πολιτιστικών φίλμ και τέλος παραγωγή ντοκμανταίρ «ύπερπαραγωγών» όπως τό *'Ενα έκτο του κόσμου*, όλα τούτα πρέπει νά συγκεντρωθούν σ' ένα μοναδικό χώρο, αντί νά είναι διασκορπισμένα. όπως συμβαίνει σήμερα. σ' όλα τά τμήματα και τούς χώρους του Goskino και του Sovkino, σαφμένους έδώ κι εκεί στή Μόσχα.

*Κάθε ντοκμανταίρ πρέπει νά βρίσκεται στόν ίδιο χώρο μέ τό κινηματογραφικό-έργαστήρι, μαζί μέ τήν αποθήκη τών ντοκμανταίρ.*

Νά ή άποψή μας.

Παράλληλα μέ τήν ένοποιημένη κινηματογραφική-φάμπρικα τής γκροιά-τσας (συγκέντρωση όλων τών μορφών κινηματογραφο-θεατρικής δουλειάς. από τόν Sabinski<sup>2</sup> ως τόν 'Αϊζενστάιν) πρέπει νά γίνει:

*Μιά κινηματογραφική-φάμπρικα τών γεγονότων*

(συγκέντρωση όλων τών μορφών δουλειάς του είδους *κινηματογράφος-μάτι*, από τίς σειρές έπίκαιρων-άστραπή ως τά έπιστημονικά φίλμ. από τίς «θεματικές» *Kino pravda* ως τίς επαναστατικο-παθιασμένες κινηματογραφο-βολές).

'Επίσης, δέν χρειαζόμαστε ούτε τή FEKS<sup>3</sup> (φάμπρικα του εκκεντρικού ήθοποιού, στό Λένινγκραντ), ούτε τή «φάμπρικα τών άτραξιόν» του 'Αϊζενστάιν. Δέν θέλουμε πιά φάμπρικες γιά φίλμ και γουργουρίσματα (ράτσα πού δέν έσθθησε ακόμα δλότελα), ούτε φάμπρικες του «θανάτου» (*'Ο Μιναρές του θανάτου. 'Ο Κολπίσκος του θανάτου, 'Η τραγωδία τής Τρίπολης, κ.λπ...*)

Τό μόνο πού θέλουμε είναι

## ΜΙΑ ΦΑΜΠΡΙΚΑ ΤΩΝ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ

Φιλμάρισμα τών γεγονότων. Διαλογή τών γεγονότων. Διάδοση τών γεγονότων. 'Αγκιτάτσια μέ τά γεγονότα. Προπαγάνδα μέ τά γεγονότα. Γροθιές τών γεγονότων!

Κεραυνός τών γεγονότων!

Μάζα γεγονότων.

Λαίλαπες γεγονότων.

Και μικρών ασύνδετων γεγονότων.

'Ενάντια στήν κινηματογραφική μαγεία.

'Ενάντια στήν κινηματογραφική άπάτη.

Γιά ένα πραγματικό κινηματογραφισμό, μιά πραγματική κινηματογραφο-διάδοση μέ προορισμό τούς εργάτες και τούς αγρότες τής Ε.Σ.Σ.Δ.

## Η ΑΡΧΗ ΠΟΥ ΔΙΕΠΕΙ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

'Η αρχή του καλλιτεχνικού δράματος (όμοια μέ τήν αρχή του θεατρικού δράματος) είναι ή πρόχειρη έπινόηση ενός κοινωνικού. άστυνομικού ή αίσθηματικού. αρκετά έξυπνα και πειστικά φτιαγμένου. «μύθου» πού νά φέρει τό θεατή σέ κατάσταση μέθης και νά παραχώσει στό ύποσυνείδητό του αυτή ή τήν άλλη ιδέα. αυτή ή τήν άλλη αντίληψη.



ἽΥποδοχή τῶν πιστῶν ἀπό τόν Πάπα.

(Projector ἀρ. 3, γράμμα τοῦ Sandro Rosetti).

«... Ἐνα λυπημένο καί μονότονο τραγούδι ἀνεβαίνει στό γεμάτο ἀπό προσευχόμενους πιστοῦς ἀχανή χώρο. Ἐέρας ἀποπνικτικός, μυρωδιά ἀπό θυμίαμα καί ἀπό καμμένο κερι, ἀνάσα βαρειά, ζέστη, περιβάλλον σχεδιασμένο γιά τήν ἀποκτήνωση τῶν ἀμνῶν τοῦ Χριστοῦ».

ἘΑποκτήνωση καί ὑποβολή: οὐσιαστικά, τά μέσα δράσης τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος, συγγενικά μέ ἐπίδραση θρησκευτικοῦ χαρακτήρα, πού φέρνουν γιά ἕνα διάστημα τόν ἄνθρωπο σέ κατάσταση ἔξαρσης καί ἀσυνειδησίας. Ἐέρουμε τίς περιπτώσεις ἄμεσης ὑποβολῆς (ὑπνώσης), ἔέρουμε τίς περιπτώσεις σεξουαλικῆς ὑποβολῆς, ὄπου ἡ γυναίκα, ἐρεθίζοντας τό σύζυγο, τόν ἐραστή, τοῦ ὑποβάλλει ὄποιοσδήποτε σκέψεις καί πράξεις.

Οἱ παραστάσεις μουσικοῦ, θεατρικοῦ, κινηματογραφο-θεατρικοῦ κ.λπ., χαρακτηρα ἐνεργοῦν πρό πάντων στό ὑποσυνείδητο τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ ἀκροατῆ κι ἀποφεύγουν μέ κάθε τρόπο κάθε πιθανή ἔξεγερση τῆς συνείδησης.

## ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ Η ΥΠΟΣΥΝΕΙΔΗΤΟ

(ἀπόσπασμα ἀπό μιά διακήρυξη τῶν Kinoks)

Εἶμαστε ἐνάντια στίς συνδιαλλαγές ἀνάμεσα στό «μάγο σκηνοθέτη» καί τό μαγεμένο κοινό.

ἘΗ συνείδηση καί μόνη μπορεῖ νά παλαίψει ἐνάντια σ' ὄλες τίς μαγικές ὑποβολές κάθε εἶδους.

ἘΗ συνείδηση καί μόνη μπορεῖ νά δημιουργήσει ἕναν ἄνθρωπο μέ στέρεες πεποιθήσεις.

Ἐἔχουμε ἀνάγκη ἀπό συνειδητοποιημένους ἀνθρώπους κι ὄχι ἀπό μιά ἀσυνείδητη μάζα πού τήν παρασύρει ἡ πρώτη τυχόν ὑποβολή.

Ζήτω ἡ ταξική συνείδηση τῶν ὑγιῶν ἀνθρώπων πού δλέπουν καί πού ἀκοῦνε!

Κάτω οἱ παρφουμαρισμένες μέ φιλιά, φόνους, περισσότερες καί ταχυδακτυλογραφίες αὐλαῖες!

Ζήτω ἡ ταξική ὄραση!

Ζήτω ὁ κινηματογράφος-μάτι!

## Η ΑΡΧΗ ΠΟΥ ΔΙΕΠΕΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ – ΜΑΤΙ

Νά γίνει ἡ ὄπτική (κινηματογράφος-μάτι) καί ἀκουστική (ραδιο-αὐτί) ταξική σύνδεση ἀνάμεσα στούς προλετάριους ὄλων τῶν χωρῶν κι ὄλων τῶν ἔθνῶν πάνω στήν πλατφόρμα τῆς κομμουνιστικῆς ἀνάγνωσης τῶν παγκόσμιων σχέσεων.

ἘΑνάγνωση τῆς ζωῆς ἔτσι ὄπως εἶναι.

Δράση τῶν γεγονότων πάνω στή συνείδηση τῶν ἐργατῶν.

Δράση τῶν γεγονότων κι ὄχι τοῦ παιχνιδιοῦ, τῶν χορῶν, τῶν στίχων.

Ν' ἀδειάσουμε στήν περιφέρεια τῆς συνείδησης αὐτό πού ὀνομάζουν τέχνη.

Νά τοποθετήσουμε στό ἐπίκεντρο τῆς προσοχῆς τήν οἰκονομική δομή τῆς κοινωνίας.

ἘΑντί γιά ὑποκατάσταση τῆς ζωῆς (θεατρική ἀναπαράσταση, κινηματογραφικό δράμα κ.λπ.), τά (μικρά καί μεγάλα) γεγονότα, διαλεγμένα μέ φροντίδα, καταγραμμένα καί ὄργανωμένα, ἀπό τῆ ζωή τόσο τῶν ἴδιων τῶν ἐργατῶν ὄσο καί τῶν ταξικῶν ἐχθρῶν τους.



## ΟΙ ΚΙΝΟΚΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ<sup>1</sup>

1) 'Απόσπασμα απ' τής Προσωρινές οδηγίες στους κύκλους «Κινηματογράφος - μάτι», που δημοσιεύτηκαν στη συλλογή *Στους δρόμους τής τέχνης*, έκδοση του Proletkult, Μόσχα, 1926.

Στόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο έννοείται κατά κανόνα σάν μοντάζ ή συγκόλληση σκηνών που γυρίστηκαν ξεχωριστά, μέσα από κάποιο σενάριο που έπεξεργάστηκε, λίγο ή πολύ, ένας σκηνοθέτης.

Οί Κινοκς προσδίνουν στό μοντάζ μιά έντελώς διαφορετική σημασία και τό έννοούν σάν *όργάνωση του όρατου κόσμου*.

Οί Κινοκς διακρίνουν:

1) *Τό μοντάζ κατά τή στιγμή τής παρατήρησης*: τό μάτι, χωρίς όπτικά όργανα, κατευθύνεται πρός όποιοδήποτε χώρο, όποιαδήποτε στιγμή.

2) *Τό μοντάζ μετά τήν παρατήρηση*: νοητική όργάνωση όσων είδε τό μάτι μέ βάση αυτούς ή εκείνους τούς χαρακτηριστικούς δείκτες.

3) *Τό μοντάζ κατά τή διάρκεια του γυρίσματος*: τό μάτι, όπλισμένο μέ τήν κάμερα, κατευθύνεται πρός τό χώρο που είδε στην παράγραφο 1. Προσαρμογή του γυρίσματος σέ τυχόν στοιχεία που ύπέστησαν μεταβολές.

4) *Τό μοντάζ μετά τό γύρισμα*: γκρόσο μόντο όργάνωση όσου φίλμ γυρίστηκε, σέ σχέση μέ μερικούς βασικούς δείκτες. Άναζήτηση τών κομματιών που λείπουν για τό μοντάζ.

5) *Ή ματιά (τό κνηγητό τών κομματιών για τό μοντάζ)*, ό στιγμιαίος προσανατολισμός πρός όποιοδήποτε όπτικό περιβάλλον για τήν άνεύρεση τών αναγκαίων εικώνών σύνδεσης. Ήξαιρετική ικανότητα προσοχής. Κανόνας του πολέμου: ματιά, ταχύτητα, έπιμονή.

6) *Τό όριστικό μοντάζ*, όπου βγαίνουν στην έπιφάνεια τά κρυμμένα μικρά θέματα μαζί μέ τά μεγάλα. Όπου άναδιανέμεται (άναδιοργανώνεται) όλο τό ύλικό στην καλύτερη δυνατή διαδοχή. Όπου άναδεικνύεται ό κύριος άξονας του φίλμ. Όπου συγκεντρώνονται οι καταστάσεις του ίδιου ποιού. Και τέλος, όπου ύπολογίζονται μέ νόμμερα οι συσσωρεύσεις του μοντάζ.

Όταν οι συνθήκες γυρίσματος δέν έπιτρέπουν νά προηγηθεί ή παρατήρηση όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση όπου ή κάμερα φιλάρει μέσα σ' ένα ύφαντουργείο ή φιλάρει ξαφνικά, τότε έφαρμόζουμε μόνο τής παραγράφους 3 ή 5.

Για τό γύρισμα σκηνών μικρού μήκους και για έπειγουσες λήψεις, έπιτρέπεται νά συγχωνευτούν πιό πολλές παράγραφοι.

Σ' όλες τής άλλες περιπτώσεις, στό φιλάρισμα ενός ή περισσότερων θεμάτων, έπιβάλλεται νά γίνουν σεβαστές όλες οι παράγραφοι, *τό μοντάζ είναι συνεχές, απ' τήν άρχική παρατήρηση μέχρι τήν όριστική ταινία*.

## ΟΙ ΚΙΝΟΚΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ<sup>1</sup>

1) 'Απόσπασμα απ' τής Προσωρινές οδηγίες στους κύκλους «Κινηματογράφος - μάτι» που δημοσιεύτηκαν στη συλλογή *Στους δρόμους τής τέχνης*, έκδοση του Proletkult, Μόσχα, 1926.

Είναι πιά καιρός νά μιλήσουμε για τό σενάριο. Προσαρμοσμένο στό σύστημα του μοντάζ που όρίσαμε παραπάνω, τό λογοτεχνικό σενάριο καταργεί αυτόματα τήν έννοια και τή σημασία αυτού του μοντάζ. Ή αίτια είναι ότι, αντίθετα μέ τά καλλιτεχνικά δράματα που τά κατασκευάζει ή πένα ενός άνθρώπου τών γραμμάτων, τό μοντάζ και ή όργάνωση του ζωντανού ύλικού δομεί τά φίλμ μας.

Μήπως αυτό σημαίνει ότι δουλεύουμε έπιπόλαια, χωρίς σκέψη και προγραμματισμό; Τίποτα απ' αυτά.

Άλλά, άν θέλουμε νά συγκρίνουμε τό προηγούμενο πλάνο μας μέ τό πλάνο μιάς ομάδας που έρευνά, για παράδειγμα, τή διαβίωση τών άνέργων τότε τό σενάριο άντιστοιχεί μέ τήν αφήγηση τής έρευνας πριν απ' τήν πραγματοποίησή της.

Στήν περίπτωση αυτή πώς συμπεριφέρεται ό καλλιτεχνικός κινηματογράφος και πώς συμπεριφέρονται οι Κινοκς;

Οί Κινοκς όργανώνουν τό φίλμ τους στη βάση πραγματικών κινηματογραφικών ντοκουμέντων σχετικών μέ τήν έρευνα.



Ἐναντίον, οἱ σκηνοθέτες θά ξεκινήσουν ἀπό ἕνα λογοτεχνικό σενάριο καί θά ἐφαρμόσουν ὅλες τίς ἐπιτυχημένες κινηματογραφικές εἰκονογραφίσεις — δυό φιλιὰ, τρία δάκρυα, ἕνα δολοφόνο, δυό σύννεφα πάνω ἀπ' τό φεγγάρι καί ἕνα περιστέρι. Στό τέλος θά σημειώσουν: «Ζήτω!...», καί ὅλα θά τελειώσουν μέ τήν *Διεθνή*.

Αὐτά εἶναι, μέ ἀρκετές παραλλαγές, τά κινηματογραφικά δράματα προπαγάνδας:

Ὅταν ἕνα φίλμ κλείνει μέ τή *Διεθνή*, ἡ ἐπιτροπή λογοκρισίας τό ἀφίνει νά περάσει, ἀλλά ὁ θεατής πάντα αἰσθάνεται λίγο ἄσχημα ἀκούγοντας, μέσα σ' ἕνα ἀστικό περιβάλλον, τόν προλεταριακό ὕμνο.

Τό σενάριο εἶναι ἐπινόηση ἑνός μόνο ἀτόμου ἢ μιᾶς ὁμάδας· εἶναι μιὰ ἱστορία πού τά ἄτομα αὐτά θέλουν νά ζωντανέψουν πάνω στήν ὀθόνη.

Δέν κατακρίνουμε τήν ἐπιθυμία αὐτή, ἀλλά, μέ τό νά ἐξιμνοῦμε τή δουλειά αὐτή σάν τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου, μέ τό νά ὑποκαθιστοῦμε τά πραγματικά φίλμ μέ κινηματογραφικές ἱστορίες, μέ τό νά καταπνίγουμε ὅλες ἐκεῖνες τίς ἐκπληκτικές δυνατότητες τῆς κάμερας στό ὄνομα τῆς λατρείας τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος, αὐτό εἶναι πού δέν μποροῦμε νά καταλάβουμε καί, συνεπῶς, νά ἀποδεχτοῦμε.

Δέν μῆλκαμε στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου γιά νά τρέφουμε μέ παραμύθια τούς ἀνθρώπους τῆς NEP<sup>2</sup>, ἄνδρες καί γυναῖκες, πού κάθονται ἀναπαυτικά μέσα στά θεωρεῖα.

Δέν καταργοῦμε τόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο γιά νά ἐφησυχάζουμε τίς ἐργαζόμενες μάζες μέ καινούργιες κουδουνίστρες καί νά διασκεδάσουμε τή συνείδησή τους.

Ἐπηρετοῦμε μιὰ ὀρισμένη τάξη, τήν τάξη τῶν ἐργατῶν καί τῶν ἀγροτῶν, πού ἀκόμη δέν ἔχει πιασεῖ στόν ἰστό τῆς ἀράχνης τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος.

Ἐχουμε ἔλθει γιά νά δείξουμε τόν κόσμο ὅπως εἶναι καί νά φανερώσουμε στούς ἐργαζόμενους τήν ἀστική δομή τοῦ κόσμου.

Θέλουμε νά δώσουμε στούς ἐργαζόμενους μιὰ σαφή συνείδηση τῶν φαινομένων πού τούς ἀφοροῦν καί τούς περιβάλλουν. Θέλουμε νά δώσουμε στόν καθ' ἕνα πού ἐργάζεται στό ἀλέτρι του ἢ στόν πάγκο τοῦ τεχνίτη τή δυνατότητα νά δεῖ ὅλα του τά ἀδέλφια πού ἐργάζονται τήν ἴδια ὥρα μ' αὐτόν σέ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου, καί νά δεῖ ἐπίσης τούς ἐχθρούς του, τούς ἐκμεταλλευτές.

Κάνουμε τά πρῶτα μας βήματα στόν ἀπέραντο χῶρο τοῦ κινηματογράφου καί αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ὀνομαζόμαστε Κινoks. Ὁ σημερινός κινηματογράφος, πού συντελεῖ στήν ἐμπορική δραστηριότητα, καθώς καί αὐτός πού συμπράτει στόν τομέα τῆς τέχνης, δέν ἔχουν τίποτα κοινό μέ τή δική μας δουλειά.

Ἀκόμα καί στό πεδίο τῆς τεχνικῆς, δέν ἔχουμε παρά μερική σχέση μ' αὐτό πού ὀνομάζουμε «καλλιτεχνικό κινηματογράφο», γιατί ἡ ἐκτέλεση τῶν καθηκόντων πού θέτονται γιά μᾶς ἀπαιτεῖ μιὰ διαφορετική ἀντίληψη τεχνικῆς.

Δέν ἔχουμε ἀνάγκη τά ἀπέραντα στούντιο, τά ἐπιβλητικά ντεκόρ, τούς «διάσημους» σκηνοθέτες, τούς «μεγάλους» ἠθοποιούς καί τίς γυναῖκες μέ τή «συνταραχτική» φωτογένεια.

Ἐναντίον, ἔχουμε ἀπόλυτη ἀνάγκη:

- 1) τά μέσα γρήγορης μεταφορᾶς,
- 2) τά ὑπερευαίσθητα φίλμ,
- 3) τίς μικρές καί πολύ ἐλαφρές κάμερες,
- 4) τά ἐπίσης ἐλαφρά φωτιστικά σώματα,
- 5) ἕνα συνεργεῖο κινηματογραφικῶν-ρεπόρτερ ὑπέρ-εὐκίνητο,
- 6) ἕνα στρατό ἀπό Κινoks-παρατηρητές.

Μέσα στήν ὀργάνωσή μας, διακρίνουμε:

- 1) τούς Κινoks-παρατηρητές,

2) Nepman: ἄνθρωπος τῆς NEP, ὀπαδός τῆς Νέας Οἰκονομικῆς Πολιτικῆς.



- 2) τούς Κινoks-όπερατέρ,
- 3) τούς Κινoks-κατασκευαστές,
- 4) τούς Κινoks-μοντέρ (άνδρες και γυναίκες),
- 5) τούς Κινoks-τεχνικούς εργαστηρίων.

Δέν διδάσκουμε τίς δικές μας μεθόδους κινηματογραφικής δουλειᾶς παρὰ μόνο στους νεολαίους (Komsomols) και τούς σκαπανεῖς, μεταβιβάζοντας ἔτσι τή γνώση μας και τήν τεχνική μας πείρα στά ἀσφαλή χέρια τῆς ἐργατικῆς νεολαίας πού ἀνέρχεται.

Δέν διστάζουμε νά διαβεβαιώσουμε τούς σκηνοθέτες, ἀξιολογῶντες και μὴ, ὅτι ἡ κινηματογραφική ἐπανάσταση μόλις ἀρχίζει.

Θά βαστήξουμε γερά, δέν θ' ἀφήσουμε καμιά ἀπ' τίς θέσεις μας μέχρις ὅτου ἡ νέα φρουρά πάρει τή θέση της και τότε, ἐγκαταλείποντας πίσω μας τόν ἀστικό καλλιτεχνικό κινηματογράφο, θά προχωρήσουμε μαζί γιά τόν κινηματογράφο τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης, θά προχωρήσουμε γιά τόν Ὀκτώβρη.

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΜΑΤΙ ΚΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ<sup>1</sup>

Τό μοντάζ τῆς πρώτης σειρᾶς ταινιῶν τοῦ *Κινηματογράφου-μάτι* ἐγινε σύμφωνα μέ τό σχῆμα τοῦ μοντάζ πού ἀναλύθηκε στό ἀντίστοιχο κεφάλαιο τοῦ παρόντος ἀρθρου.

<sup>1</sup> Ἀναφέρουμε τά παρακάτω θέματα πού ἀνήκουν στήν πρώτη σειρά:

1) «*Καινούργιο*» και «*Παλιό*». 2) *Παιδιά κι ἐφηβοί*. 3) *Συνεργατικές και ἀγορές*. 4) *Πόλη κι ἐξοχή*. 5) *Θέμα γιά τό ψωμί*. 6) *Θέμα γιά τό κρέας* 7) *Τό μεγάλο θέμα: ποτά, χαρτιά, ὑποπτες ὑποθέσεις*· «*Ερμακονκα*», *κοκαΐνη, φυματίωση, τρέλα, θάνατος*. Εἶναι ἕνα θέμα πού μου εἶναι δύσκολο νά τό ἀποδώσω μέ μιά μόνο λέξη και τό προσδιορίζω σάν ἀντίθετο πρὸς τό ὑγιές και τό ξανανεωμένο.

Εἶναι, θά λέγαμε, ἕνα μέρος τῆς τρομερῆς κληρονομίᾶς πού μᾶς ἄφησε τό ἀστικό καθεστῶς και ἡ ἐπανάστασή μας δέν εἶχε οὔτε τόν καιρό οὔτε τή δυνατότητα νά ἀντιμετωπίσει.

Πέρα ἀπ' τό μοντάζ τῶν θεμάτων (μεταξύ τους και καθ' ἑνός ξεχωριστά), χρησιμοποίησαμε τή μέθοδο τοῦ μοντάζ τῶν ξεχωριστῶν σκηνῶν (ἐπίθεση στό στρατόπεδο, ἐκκλήση γιά βοήθεια, κ.τ.λ.).

Σάν παράδειγμα σκηνῆς χωρίς περιορισμούς σέ χῶρο και χρόνο και πού πραγματοποιήθηκε μέ μοντάζ, θά ἤθελα νά ἀναφέρω τό χορὸ τῶν μεθυσμένων γυναικῶν στό πρώτο μέρος τοῦ *κινηματογράφου-μάτι*.

Οἱ σκηνές αὐτές φιλμαρίστηκαν σέ διαφορετικές χρονικές στιγμές, σέ διαφορετικά χωριά και μονταρίστηκαν σέ μιά ἐνότητα.

Μέ τόν ἴδιο τρόπο μονταρίστηκαν τό ἐμπόριο τῶν ποτῶν, ἡ ἀγορά, καθώς και ὅλα τά ἄλλα...

Σάν πρότυπο μοντάζ ἐνός στιγμιότυπου *περιορισμένου μέσα σέ χρόνο και μέσα σέ χῶρο*, μπορῶ νά ἀναφέρω τή μεταφορὰ χρωστικῶν ὑλῶν τήν ἡμέρα πού ἀνοίξε τό στρατόπεδο.

53 λήψεις, τοποθετημένες ἡ μιά μετά τήν ἄλλη, δίνουν ἕνα φίλμ πού ἔχει μήκος 17 μέτρα. Παρά τή γρήγορη διαδοχή τῶν θεμάτων πάνω στήν ὀθόνη (κάθε θέμα δέν διαρκεῖ περισσότερο ἀπὸ ἕνα τέταρτο τοῦ δευτερολέπτου), ἡ προβολή τοῦ ἀποσπάσματος αὐτοῦ παρακολουθεῖται μέ ἄνεση και δέν κουράζει τήν ὄραση (τό ἐξακριβώσαμε σ' ἕναν ἐργάτη-θεατή).

*Τά ἐλαττώματα τῆς πρώτης σειρᾶς τοῦ κινηματογράφου-μάτι.*  
Τό βασικότερο ἑλλᾶτωμα εἶναι τό ὑπερβολικό μήκος τοῦ φίλμ.

1) Ἀπόσπασμα ἀπὸ τίς *Προσωρινές ὁδηγίες* στους κύκλους «*Κινηματογράφος - μάτι*» πού δημοσιεύτηκαν στή συλλογή *Στους δρόμους τῆς τέχνης*, ἔκδοση τοῦ Proletkult, Μόσχα, 1926.





Ο Βερτώφ ἐνῶ μοντάρει τήν ταινία του "Τό ἕνα ἔκτο τοῦ Κόσμου" (1926)



"Τό "Ἐνά "Ἐκτο τοῦ Κόσμου"



ЦЕНТРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
 ФОТО-КИНО ПРЕДПРИЯТИЕ  
**ГОСКИНО**      МОСКВА,  
 Мал. Гнездинковский, 7  
 тел. 94-85, 2-20-23, 2-01-42

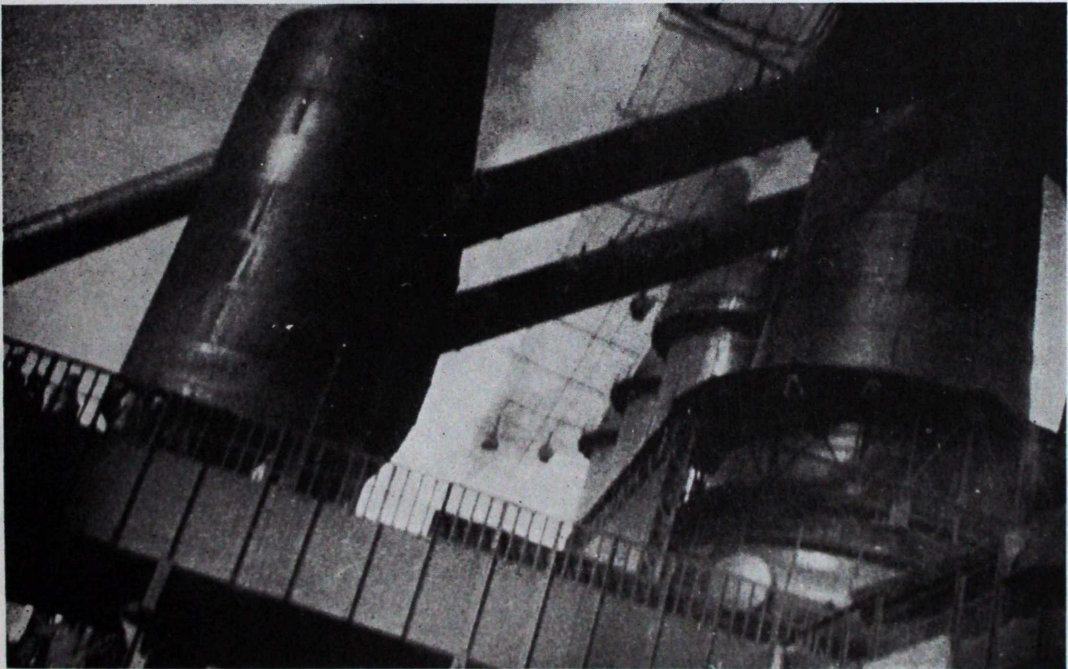


В  
 Ы  
 П  
 У  
 Щ  
 Е  
 Н  
 А



1-я  
 С  
 Е  
 Р  
 И  
 Я

Άφίσα από τόν "Κινηματογράφο-Μάτι" (1924)

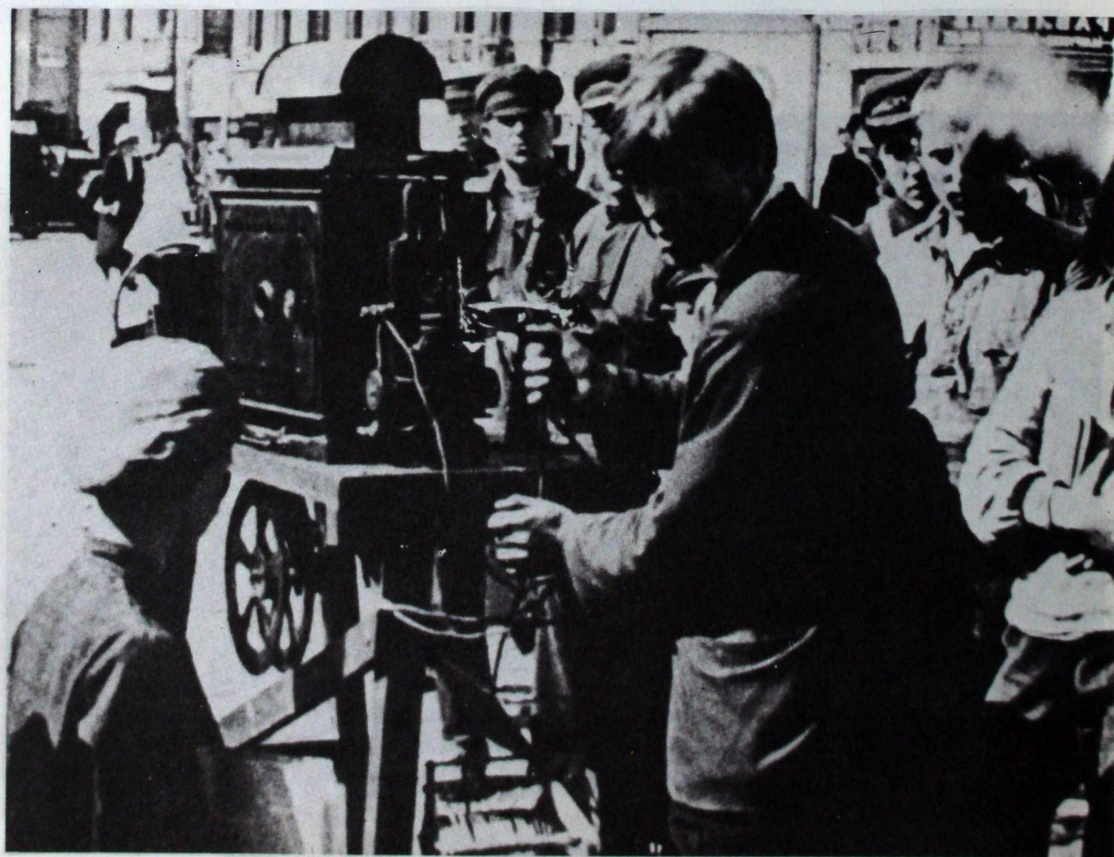


"Η Ένδέκατη Χρονιά" (1928)



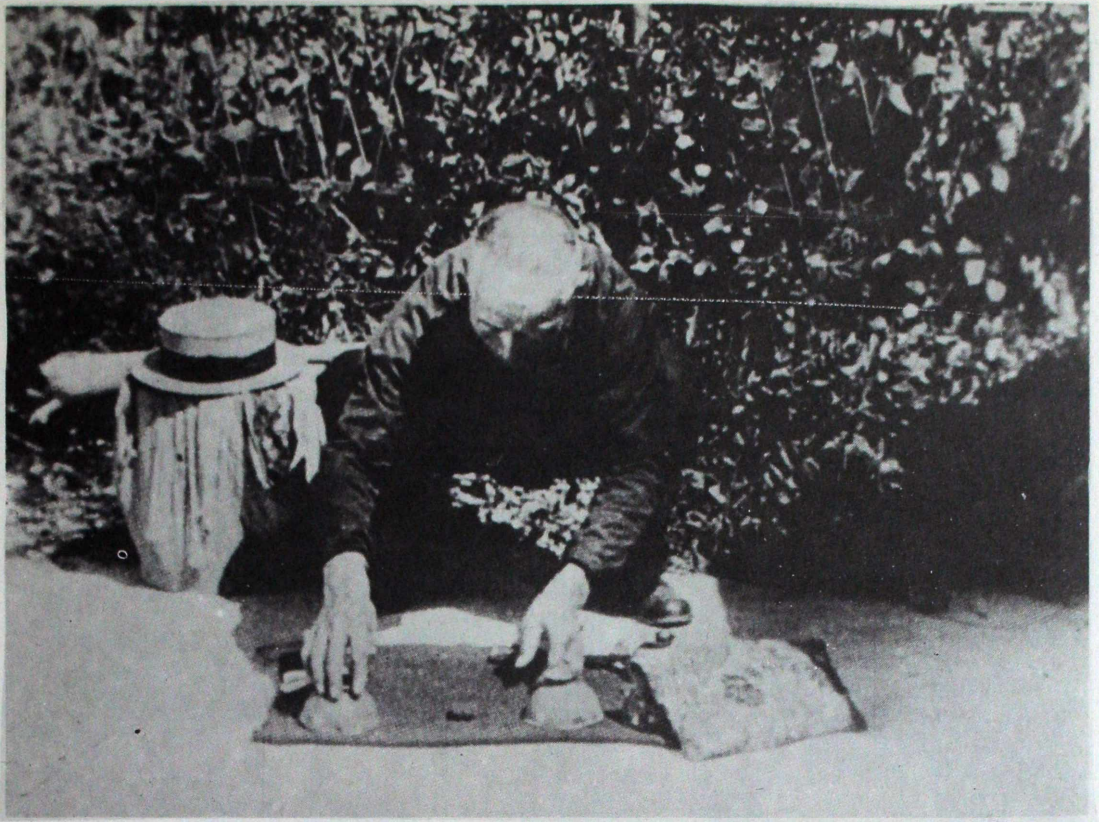
**ЛЕНИНСКАЯ  
КИНО-ПРАВДА  
21 К 21  
ГОДОВЩИНЕ  
-АЯ СМЕРТИ ЯНВ.  
ЛЕНИНУ - КИНОКИ**

Άφίσα από τήν ταινία "Λενινιστική Κινοπράβδα"

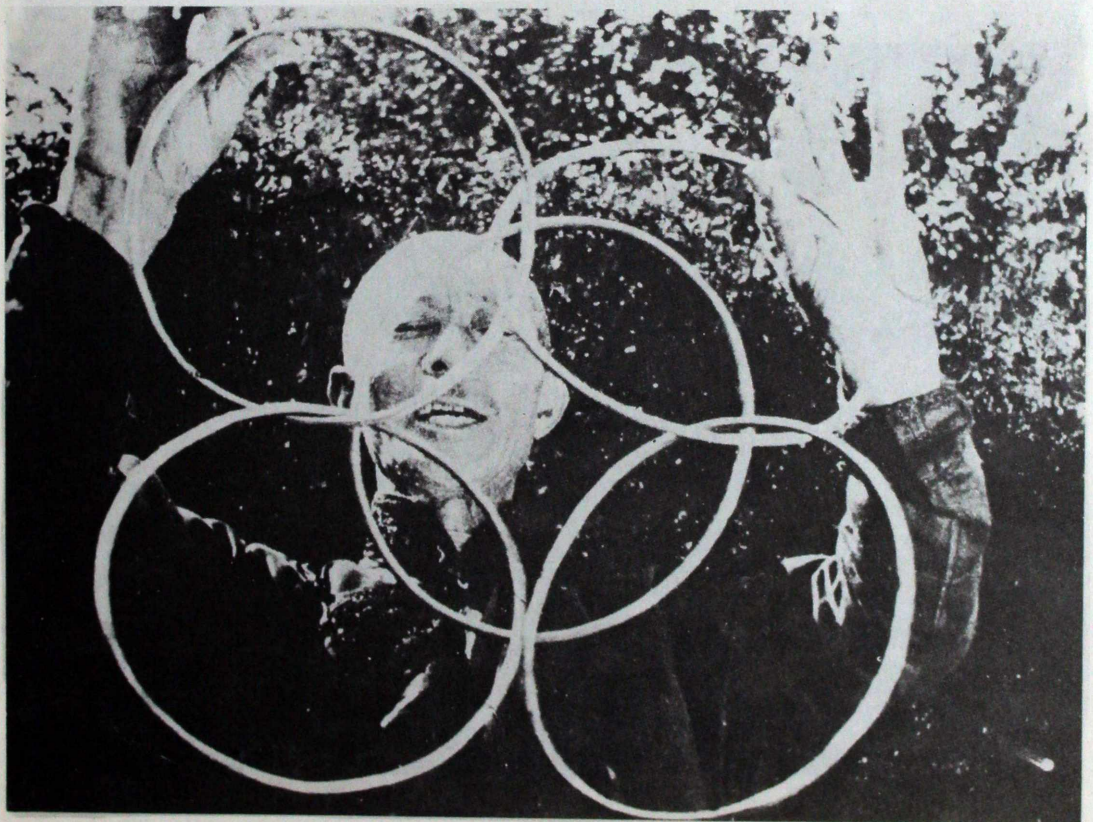


Φιλμάρισμα στους δρόμους για τήν Κινο-Πράβδα ( 1924)

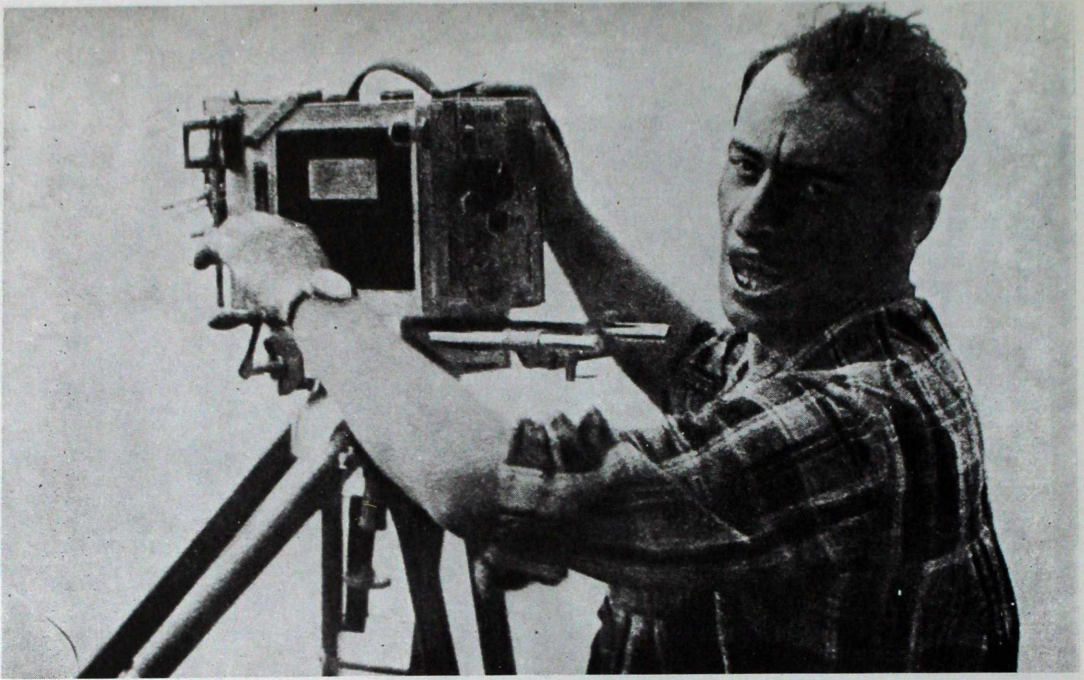




Δύο σκηνές με τόν μάγο. Από τήν ταινία τοῦ Βερτώφ "Ὁ Ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή"







"Ο Άνθρωπος με τήν κληματογραφική μηχανή" (1929)







"Τρία τραγούδια για τόν Λένιν" (1934)



"Τό τραϊνο τής κεντρικῆς ἐπιτροπῆς" (1921)



Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι στήν ἀρχή οἱ καλλιτεχνικές ταινίες δέν εἶχαν παρά μία ἢ δύο πράξεις καί ὅτι τό μήκος τους μεγάλωσε προοδευτικά.

Ἐπί τῶν κινήσεων τοῦ κινηματογράφου-μάτι εἶναι ἕνας καινούργιος χῶρος καί τό μήκος τῆς ταινίας πρέπει νά μεγαλώσει μέ μεγάλη προσοχή ὥστε ὁ θεατής νά μήν κουραστεῖ καί στραφεῖ πρὸς τό καλλιτεχνικό δράμα.

Ἐχοντας σάν στόχο τό πέρασμα στίς μεγάλες αἰθουσες, ἀναγκαστήκαμε νά κατασκευάσουμε φιλμ μέ ἕξι πράξεις καί... διαπράξαμε ἕνα λάθος πού ἔχουμε χρέος νά ἀναγνωρίσουμε. Δέν θά πρέπει νά ξανακάνουμε τό λάθος αὐτό καί θά πρέπει νά κάνουμε ταινίες μικροῦ μήκους καί διαφορετικῶν τύπων πού θά μπορούμε, ἂν θέλουμε, νά τίς δείξουμε ξεχωριστά ἢ συγκεντρωμένες σέ ἐνιαῖο πρόγραμμα. Μποροῦμε, ἐπίσης, νά θεωρήσουμε σάν ἐλλάτωμα τό πολύ μεγάλο πλάτος τῆς πρώτης σειρᾶς, τόν πολύ μεγάλο ἀριθμό τῶν ἀλληλοδιασταυρωμένων θεμάτων σέ διάφορο τό βάθος σέ καθ' ἕνα ἀπ' αὐτά.

Ἐπί τῶν τρόπων αὐτῶν μέ τόν ὁποῖο δουλέψαμε γιά τήν πρώτη σειρά δέν ὀφείλονται στήν τύχη, μᾶς ὑπαγορεύτηκε ἀπ' τήν πρόθεσή μας νά παρουσιάσουμε μιά πλατιά διερεύνηση καί, μέ τίς ἐπόμενες σειρές, νά προχωρήσουμε βαθύτερα στή ζωή ξεκινώντας ἀπ' τή διερεύνηση αὐτή. Ἐπί τῶν τρόπων αὐτῶν ἐπιβλήθηκε ἐπίσης, ὡς ἕνα βαθμό, ἀπ' τό γεγονός ὅτι γιά τήν πλήρη ἀνάλυση κάθε θέματος τοῦ *κινηματογράφου-μάτι* θά ἔπρεπε νά ἀφιερῶσουμε πολύ χρόνο, πολλά τεχνικά φωτιστικά σώματα καί νά γυρίσουμε πολλά κομμάτια μέ τήν τεχνική τῆς animation<sup>2</sup>.

Ἄλλά, ἡ σπατάλη τοῦ χρόνου συνεπάγεται μιά μεγάλη σπατάλη χρημάτων, τά τεχνικά φωτιστικά σώματα δέν εἶναι ἱκανοποιητικά καί ἡ τρυκέζα ἦταν συχνά μὴ διαθέσιμη ἔτσι ὥστε ἀναγκαζόμενα νά ἀρκεστοῦμε σέ μιά καρικατούρα 10 μέτρων καί μιά ντουζίνα ἐπεξηγηματικῶν διατίτλων.

Ἐπιπλέον τά ἐλλάτωμα αὐτά μόνο, ὄχι γιατί δέν ὑπῆρχαν ἄλλα, ἀλλά γιατί αὐτά εἶναι ἐκεῖνα πού πρέπει νά πάρουμε σοβαρά ὑπ' ὄψη μας καί ἀπό αὐτά πρέπει νά βγάλουμε συμπεράσματα γιά τήν περαιτέρω δουλειά μας.

#### *Τί πετύχαμε καί τί χάσαμε σάν ἀποτέλεσμα τῆς πρώτης σειρᾶς.*

Προσωρινά χάσαμε μερικές θέσεις στό πλάνο τῆς ὀργάνωσης καί τῆς τεχνικῆς. Οἱ ὁμαδικές καί συγκεντρώσεις ἔγιναν σπανιότερες καί μερικά ἀπ' τά μέλη τῆς ομάδας σχεδόν ἐγκατέλειψαν τή δουλειά καί ἔχασαν τόν ἀρχικό τους ἐνθουσιασμό· ἡ κεντρική διεύθυνση ἐξασθένησε καί τό στήριγμα τῆς ὀργάνωσης ὅλης τῆς δουλειᾶς ἀλλοιώθηκε ὡς ἕνα βαθμό.

Τή στιγμή αὐτή, οἱ ἀπώλειες αὐτές στό πλάνο τῆς ὀργάνωσης ἔχουν ἰσοφαριστεῖ.

Ἡ περισσότερο σημαντική ἀπ' ὅλες τίς τεχνικές θέσεις πού ὀφείλαμε νά παραμελήσουμε προσωρινά εἶναι τό γύρισμα μέ τήν τεχνική τῆς animation (φιλμάρωμα κάθε εἰκόνας ξεχωριστά). Ἐδῶ καί ἀρκετό καιρό ἀσχολούμαστε μέ τήν animation — ἀρχίσαμε μετά τούς πρώτους ἀριθμούς τῆς *Kinopravda* — γιατί πιστεύουμε ὅτι εἶναι ἕνα οὐσιαστικό ὄπλο στόν ἀγῶνα μας ἐναντίον στόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο.

Γιά νά προετοιμαστοῦμε, φιλμάρουμε μέ τή μέθοδο αὐτή διαφορετικά ἄψυχα πράγματα, ἀναγκαῖα ἢ μή, ὅπως ἐπεξηγηματικούς διατίτλους, κάρτες, δελτία, καρικατούρες, ρεκλάμες, πίνακες, κ.τ.λ...

Δέν σταματήσαμε νά διακηρύτουμε στίς συγκεντρώσεις καί τόν τύπο πῶς ὅ,τι κάνουμε στό χῶρο αὐτό ἀποτελεῖ μόνο τή δική μας προετοιμασία καί προπαρασκευή γιά μιά σοβαρότερη προσπάθεια σ' ἕναν ἄλλο σημαντικότερο χῶρο.

Ἐπί τῶν κινήσεων περνοῦσαν τίς νύχτες ἄγρυπνοι φιλμάροντας καρικατούρες, χιουμοριστικά σχέδια, κ.τ.λ., κάτω ἀπό συνθήκες ἐξαιρετικά κουραστικές ἐκεῖνο πού τούς ἐνθάρυνε καί τούς ἔδινε κουράγιο ἦταν τό ὅτι δέν θά περιμέναν γιά πολύ καιρό ἀκόμη καί ὅτι σύντομα θά περνοῦσαν στήν πραγματική δουλειά τῆς animation σύμφωνα μέ τό πλάνο τῶν Kinoks.

Προετοιμάσαμε μέ ἐπιμονή τό *συνδυασμό τῶν ἐπικαίρων καί τοῦ ἐπιστημο-*

2) Μέ τόν ὄρο «τεχνική τῆς animation», ἐδῶ, δέν ἐννοεῖται αὐτό πού ἔχουμε συνηθίσει νά ὀνομάζουμε «κινηματογράφο τῆς ἐμφύχωσης» ἢ «κινηματογράφο κινουμένων σχεδίων». Ἐννοεῖται τό φιλμάρωμα κάθε εἰκόνας ξεχωριστά καθώς καί ὅλα ἐκεῖνα τά πλεονεκτήματα πού μπορεῖ νά δώσει αὐτή ἡ μέθοδος κινηματογράφου. Παραδείγματα ἑλληνικῶν ταινιῶν πού ἔχουν γυριστεῖ μέ τή μέθοδο αὐτή ἀποτελοῦν οἱ δύο μεγάλου μήκους ταινίες τοῦ Θανάση Ρεντζῆ (*Βιογραφία, Corpus*).



νικου φίλμ, και ή animation είναι μιά μέθοδος που θά παίξει στον τομέα αυτό έναν άποφασιστικό ρόλο. «Τά σχέδια σε κίνηση, τά σκίτσα σε κίνηση, ή θεωρία της σχετικότητας στην όθόνη», αυτή είναι ή κατεύθυνση που δόθηκε με τό πρώτο μανιφέστο των Κινοκs, που συντάχθηκε στα τέλη του 1919, προτου άκόμη παρουσιαστεί στο έξωτερικό ή ταινία 'Η θεωρία της Σχετικότητας του 'Αϊνστάιν.

Τό ότι ή πρώτη μας έπιστημονική ταινία 'Η έκτρωση, στην όποία συμμετείχε σημαντικά ό Κινοκ Μπελιάκωφ, δέν συνδέθηκε με ένα δευτερευόν ντοκυμαντερίστικο ύλικό, όπως προέβλεπε τό αρχικό μας πλάνο, αλλά, με μιά κοινότυπη έρωτική ιστορία, όφείλεται στο ότι είμαστε άπασχολημένοι με τή δουλειά στην πρώτη σειρά του Κινηματογράφου-μάτι.

Όπως έπρεπε νά τό περιμένουμε, ό συνδυασμός του έπιστημονικού κινηματογράφου και του δράματος δέν πραγματοποιήθηκε.

Τό δραματικό ύλικό φαίνεται άξιολύπητο και άχρωμο δίπλα στην αίσθηση των έπιστημονικών λήψεων. Ό ίδιος ό έπιστημονικός χαρακτήρας ενός τέτοιου φίλμ άποκαλύπτει τήν αίτία· είναι ό έγγυητής μιάς πράξης που έχει «καλλιτεχνική» συγγένεια.

Είναι προφανές ότι άν δέν δουλεύαμε πάνω στον κινηματογράφο-μάτι, δέν θά είχαμε χάσει τή θέση αυτή και θά μäs είχε δοθεί, έπίσης, μιά ευκαιρία γιά νά δημιουργήσουμε ένα φίλμ ύγιές, ενδιαφέρον και ενός ικανοποιητικού πολιτιστικού έπιπέδου.

Φυσικά, δέν θ' αφήσουμε τή θέση αυτή που κατακτήσαμε.

Είτε προσαρμόζοντας τή μέθοδο με τόν τομέα των έπιστημονικών φίλμ που έχει συγκροτηθεί πάνω στην τεχνική μας βάση, είτε ξαναρχίζοντας άπ' τό μηδέν, θά συνεχίσουμε τή δουλειά αυτή.

Η Κινογραφία και τά κινηματογραφικά ήμερολόγια συνεχίζουν νά μäs άπορροφούν κατά 80%.

Ό κόσμος του έμπορικού κινηματογράφου ύποδέχτηκε έχθρικά τήν πρώτη σειρά του κινηματογράφου-μάτι, προς μεγάλη χαρά των σκηνοθετών, των ήθοποιών και όλης της κάστας του κινηματογραφικού ιερατείου. Οί μεγάλες κινηματογραφικές αίθουσες δέν άνοιξαν άκόμη τίς πόρτες τους σ' αυτό τό «αίσχρο πράγμα».

Η δημοτικότητα του συνθήματος «Κινηματογράφος-μάτι» μεγαλώνει συνέχεια. Μιά πληθώρα άρθρων, αφιερωμένα στην πρώτη σειρά, δημοσιεύτηκαν στον κομμουνιστικό, τό σοβιετικό, τό θεατρικό και τόν κινηματογραφικό τύπο προετοιμάζοντας τό έδαφος.

Βλέπουμε νά ξεπροβάλλουν σύλλογοι «κινηματογράφου-μάτι», όμιλοι «κινηματογράφου-μάτι», κ.τ.λ.

Κάθε μέρα, θγαίνοντας άπό μιά κινηματογραφική αίθουσα στην όποία προβαλόταν μιά καλλιτεχνική ταινία, ένας-ένας αρχίζει νά φτύνει γιά πρώτη φορά με άηδία και αρχίζει νά ξανασκέπτεται τόν κινηματογράφο-μάτι.

Στό μέτρο που τό σύνθημα «κινηματογράφος-μάτι» προπαγανδίζεται, ή δημοτικότητα του συνέχεια μεγαλώνει.

Έργαζόμενοι σαν άνταποκριτές σε διάφορα έντυπα περιγράφουν τά γεγονότα της καθημερινής ζωής και ύπογράφουν «τό κινηματογραφικό-μάτι». Στο Γιάρουσαβ άνοιξε μιά κινηματογραφική αίθουσα με τό όνομα «Κινηματογράφος - μάτι». στή Μόσχα έμφανίστηκε ένα «κινηματογραφικό-μάτι» στην ούρά ενός παγωνιού πάνω σε μιά άφισσα, ενώ τά άρθρίδια και οί καρικατούρες με θέμα τόν κινηματογράφο-μάτι έχουν γίνει ένα καθημερινό φαινόμενο...

Όπως θά μπορούσαμε νά συγχωρήσουμε τόν εργαζόμενο σαν άνταποκριτή στην έφημερίδα Κομαρ που ύπογράφει σαν «Τό κινηματογραφικό-μάτι» κάτω άπ' τίς άνταποκρίσεις του γιά τά μικρά στιγμιότυπα που παρακολούθησε κρυφά· αντίθετα, δέν μπορούμε νά συγχωρήσουμε τήν κινηματογραφική αίθουσα με τό όνομα «Κινηματογράφος-μάτι» που δέν ξεκίνησε τίς προβολές της με τήν πρώτη σειρά του κινηματογράφου-μάτι, αλλά, με τήν προβολή της ταινίας 'Ο τάφος του 'Ινδου ή με ταινίες που άνήκουν σ' αυτό τό κινηματο-

3) Κομαρ: Τό Κουνούπι.



γραφικό γένος.

Παρά τό ότι, μέ τό γύρισμα τής πρώτης σειρᾶς τοῦ *κινηματογράφου-μάτι*, ἀπομακρινθήκαμε ἀπ' τήν ὀργανωτική δουλειά καί στερηθήκαμε μερικές τεχνικές θέσεις ἔχουμε πλουτίσει τίς γνώσεις καί τίς ἐμπειρίες μας.

Μέσα ἀπ' τή δουλειά αὐτή δικαιωθήκαμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι. Εἶδαμε καθαρότερα καί συστηματικότερα τά μελλοντικά μας καθήκοντα.

Εἶδαμε ἀπό πολύ κοντά τίς δυσκολίες πού ἔχουμε νά ἀντιμετωπίσουμε καί τίς ὁποῖες, παρά τό ότι δέν τίς ἔχουμε ξεπεράσει, τίς ἔχουμε κατανοήσει καί γνωρίζουμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο θά φτάσουμε στό στόχο μας. Ἐχουμε μάθει πάρα πολλά καί τά μαθήματα αὐτά δέν θά πᾶνε χαμένα.

*Ἐχουμε σταματήσει νά εἶμαστε ἀπλοί πειραματιστές, ἔχουμε ἀναλάβει τίς εὐθύνες μας ἀπέναντι στόν προλετάριο θεατή καί, ἀπέναντι στούς ἐμπόρους καί τούς εἰδικούς πού μᾶς μπτοῦκοτάρουν καί μᾶς καταπιέζουν, θά πυκνώσουμε τίς σημερινές μας γραμμές περιμένοντας μιά σκληρή μάχη.*

## ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ *Η ΕΝΔΕΚΑΤΗ ΧΡΟΝΙΑ*<sup>1</sup>

...Μέ τήν ιδιότητά μου ὡς δημιουργοῦ τοῦ φίλμ πού παρουσιάστηκε σήμερα, θά ἤθελα νά ἐπιστήσω τήν προσοχή σας στό ἀκόλουθα σημεῖα:

Πρῶτον, ἡ *Ἐνδέκατη Χρονιά* εἶναι γραμμένη στήν πιό ἀτόφια κινηματογραφική γλώσσα, στή "γλώσσα-μάτι". Ἡ *Ἐνδέκατη Χρονιά* εἶναι φτιαγμένη γιά τήν ὀπτική ἀντίληψη, γιά τήν "ὀπτική σκέψη".

Δεύτερον, ἡ *Ἐνδέκατη Χρονιά* εἶναι γραμμένη ἀπό τήν κάμερα στή γλώσσα τοῦ ντοκυμανταίρ, στή γλώσσα τῶν γεγονότων ὅπως ἀποτυπώνονται στό φίλμ.

Τρίτον, ἡ *Ἐνδέκατη Χρονιά* εἶναι γραμμένη στή σοσιαλιστική γλώσσα, στή γλώσσα τῆς κομμουνιστικῆς ἀνάγνωσης τοῦ ὄρατοῦ.

Πρίν ἀρχίσει ἡ συζήτηση πάνω στό φίλμ, θά ἤθελα ἀκόμα ν' ἀπαντήσω σέ μερικές ἐρωτήσεις μεγάλου ἐνδιαφέροντος πού μοῦ ὑποβλήθηκαν τίς τελευταῖες μέρες μετά ἀπό τήν προβολή τοῦ φίλμ στό *Empitage*.

Πρώτη ἐρώτηση: εἶναι ἀλήθεια πῶς ὀρισμένες εἰκόνες τοῦ φίλμ κλίνουν στό συμβολισμό; Ὀχι. Δέν κλίνουν στό συμβολισμό. Κι ὅταν ἀκόμα ὀρισμένες εἰκόνες ἢ φράσεις τοῦ μοντάζ φτάνουν σέ τέτοιο σημεῖο τελειότητας πού νά παίρνουν τήν ἀξία συμβόλου, οὔτε μᾶς πιάνει πανικός, οὔτε πιστεύουμε ὅτι ἔχουμε κάποια ὑποκρέση νά τίς ἀναιρέσουμε. Πιστεύουμε ὅτι ἕνα φίλμ μέ συμβολικές προεκτάσεις ἀπό τή μιά, καί ἀπό τήν ἄλλη εἰκόνες στηριγμένες πάνω στήν ἀρχή τοῦ ὀρθολογισμοῦ, πού ἐξυψώνονται ὅμως σέ σύμβολα, ἀποτελοῦν ἐντελῶς διαφορετικές παραδοχές.

Δεύτερη ἐρώτηση: γιατί χρησιμοποιεῖτε τίς πολυσύνθετες εἰκόνες (2), τό ὠτοκινηματογραφικό μοντάζ; Ἀνατρέχουμε στίς πολυσύνθετες εἰκόνες ὅταν θέλουμε νά δείξουμε τήν ταυτοχρονία τῆς δράσης, ἢ ν' ἀναδείξουμε μιά λεπτομέρεια στό πλαίσιο τῆς γενικώτερης κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, ἢ νά φέρουμε σέ ἀντιπαράσταση δύο ἢ περισσότερα δεδομένα. Ὁ συσχετισμός αὐτῆς τῆς μεθόδου μέ τά τρύκ δέν ἀνταποκρίνεται στήν πραγματικότητα.

(...) Ἡ τελευταία ἐρώτηση ἀφορᾷ τοῦς διάτιτλους καί ὑποβλήθηκε ἀπό πολλοῦς συντρόφους μέ τήν ἀκόλουθη μορφή: πῶς ἐξηγεῖται ἡ ἀφθονία διάτιτλων στό *Ἐνα ἔκτο τοῦ Κόσμου* καί ὁ περιορισμένος ἀριθμός τους στήν *Ἐνδέκατη Χρονιά*; Στό *Ἐνα ἔκτο τοῦ Κόσμου* ἐπιχειρήσαμε νά δώσουμε πειραματικά μέ διάτιτλους ἕνα ρόλο παρέκβασης δημιουργῶντας (παράλληλα, ἀντιστικτικά) τήν εἰδική σειρά τῆς "λέξης-θέμα".

Στό φίλμ ἡ *Ἐνδέκατη Χρονιά*, ἢ "λέξη-θέμα" ἐξαφανίζεται καί ὁ ρόλος τῶν διάτιτλων εἶναι σχεδόν μηδαμινός. Τό φίλμ βασίζεται στή συμ-πλοκή τῶν κινηματογραφικῶν φράσεων χωρίς τή βοήθεια διάτιτλων. Οἱ διάτιτλοι δέν παίξουν κανένα σχεδόν ρόλο στό φίλμ ἡ *Ἐνδέκατη Χρονιά*. Ποιό ἀπό τά δύο πειράματα εἶναι τό καλύτερο; Νομίζω ὅτι καί τό πείραμα δημιουργίας μιᾶς λέξης-θέματος καί τό πείραμα τῆς κατάργησής της εἶναι ἐξ' ἴσου σημαντικά καί παρουσιάζουν πολύ μεγάλο ἐνδιαφέρον τόσο γιά τόν *Κινηματογράφο-Μάτι* ὅσο καί γιά ὀλόκληρο τό σοβιετικό κινηματογράφο.

(1) Μέρους ἀπό τό στενογραφημένο κείμενο τῆς παρέμβασης τοῦ Βερτώφ σέ μιά συζήτηση πάνω στό φίλμ στό 1928.

(2) Ὁ Βερτώφ, ἐδῶ, ἀναφέρεται στίς διπλοτυπίες ἢ τίς πολλαπλότητες. Πρόκειται γιά "ὀπτικές ἀπάτες" ὅπου στό ἴδιο κάρρ συνυπάρχουν δύο περισσότερες εἰκόνες. Τό ἀποτέλεσμα αὐτό μπορεί νά ἐπιτευχθεῖ εἴτε κατά τή διάρκεια τῆς λήψης (τό φίλμ ἐκτίθεται ἀρκετές φορές χωρῶς νά βγεῖ ἀπ' τήν κάμερα), εἴτε κατά τή διάρκεια τῆς ἐργαστηριακῆς ἐπεξεργασίας.



(1). Θέσεις για ένα άτομο, ανέκδοτο κείμενο του 1928.  
 (2). Kinoform, 1928, αρ. 2  
 (3). Kinoform, 1928, αρ. 3  
 (4). Ο "Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή", φθάνοντας στο τέρας μιας πορείας που είχε σαν άφετηρία την ταινία Το Ένα Έκτο του Κόσμου, δεν χρησιμοποιεί καθόλου διάτιτλους, είναι γεγονός ότι η τέλεια σύμπτωση των νοηματικών και των οπτικών συνδέσεων, που σχετίζεται με τη δημιουργία μιας "καθαρής και άποψης" κινηματογραφικής γλώσσας, άχρηστεύει τους διάτιτλους. Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε, όπως, έποχή του ηχητικού κινηματογράφου, για το λόγο είτε με τη μορφή της αφήγησης, είτε με τη μορφή του διαλόγου ανάμεσα σε πρόσωπα.

Η δουλειά για την ταινία "Ο Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" άπαιτσε μεγαλύτερη ένταση απ' τις προηγούμενες δουλειές του Κινηματογράφου - Μάτι. Κάτι που εξηγείται τόσο απ' το μεγάλο αριθμό χώρων που έπρεπε να ερευνηθούμε όσο κι απ' την πολυπλοκότητα των τεχνικών και οργανωτικών εργασιών στη διάρκεια του γυρίσματος. Οι πειραματισμοί στο επίπεδο του μοντάζ γίνονταν μέσα σε μεγάλη ένταση και ήταν αλληλέπληλοι.

Η ταινία "Ο Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" είναι ένα φίλμ ευθύγραμμο, ένα φίλμ δημιουργίας που διαψεύδει κατάφωρα το σλόγκαν του συστήματος διανομής ταινιών: "όσα περισσότερα κλισέ, τόσο το καλύτερο". Το στοιχείο αυτό δεν επιτρέπει σ' έμάς που φτιάξαμε την ταινία αυτή να σκεφτούμε την ξεκούραση παρόλη μας την υπερκόπωση. Πρέπει με κάθε τρόπο να κάνουμε τά γραφεία διανομής ταινιών ν' αλλάξουν σλόγκαν για την ταινία αυτή. "Ο Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" πρέπει να λανσαριστεί μ' ένα μάζεμουμ έφευρετικού πνεύματος.

Στό Χάρκοβο μου έκαναν την έρώτηση: "Πώς γίνεται, έσεις, ένας όπαδός των παθητικών διάτιτλων... ξαφνικά να κάνει τον "Ανθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή", μιά ταινία χωρίς λόγια, χωρίς διάτιτλους;" "Απάντηση: "Όχι, δεν είμαι όπαδός των παθητικών διάτιτλων, δεν είμαι, γενικά, υπέρ των διάτιτλων: αυτό είναι μιά έπληρόση μερικών κριτικών!".

Στήν πραγματικότητα, ή ομάδα του Κινηματογράφου-Μάτι, αφού απέκλεισε τά στούντιο, τούς ήθοποιούς, τά ντεκόρ και τó λογοτεχνικό σενάριο, πολέμησε για τήν κινηματογραφική γλώσσα, για τήν ριζική διαφοροποίηση απ' τή θεατρική και τή λογοτεχνική γλώσσα. Γι' αυτό στήν ταινία Το Ένα Έκτο του Κόσμου οί διάτιτλοι φαίνονται σαν νά βρσκονται μέσα σε παρενθέσεις και ξεχωρίζουν απ' τή λέξη-ράδιο-θέμα που είναι δομημένο αντίστικτά.

"Στήν Ένδέκατη Χρονιά δόθηκε έλάχιστος χώρος στους διάτιτλους (ό περιορισμένος τους ρόλος έκφράστηκε και με τή γραφική τους μορφή), έτσι πού νά είναι δυνατή άκόμη και ή άπαλειφή του διάτιτλου χωρίς νά χάνει ή ταινία τή δύναμή της" (2).

Και παρακάτω: "Λόγω τής ιδιαίτερής του βαρύτητας και τής πρακτικής του σημασίας, ό διάτιτλος σ' ένα αυθεντικό έργο, και ή Ένδέκατη Χρονιά είναι ένα τέτοιο έργο, έχει τήν ίδια άξία πού έχει ή άναφορά στό χρυσάφι για τόν Τίμωνα τόν Έθναϊο, ή όποία (άναφορά) υπάρχει στό Κ ε φ ά λ α ι ο του Κάρλ Μάρξ στό σημείο πού αυτός αναλύει τó χρήμα. Μ' αυτή τήν εύκαιρία, στή μεγάλη τους πλειοψηφία, οί διάτιτλοι αυτοί είναι σαφώς άναφορές πού, τόν καιρό τής έκτύπωσης τών τυπογραφικών δοκιμών, παίρνουν τή θέση του κειμένου στό βιβλίο" (3).

Γι' αυτό, ή πλήρης άπουσία διάτιτλων στήν ταινία "Ο Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" δεν είναι κάτι τó άπροσδόκητο, άλλά είναι τó άποτέλεσμα όλων τών πειραματισμών του Κινηματογράφου-Μάτι πού προηγήθηκαν.

Η ταινία "Ο Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" δεν άποτελεί μονάχα τήν πραγμάτωση ενός σχεδίου, άλλά, ταυτόχρονα, είναι μιά θεωρητική θέση μεταφερμένη στήν όθόνη. Για τó λόγο αυτό, προφανώς, οί σχετικές συζητήσεις στό Χάρκοβο και στό Κίεβο πήραν τó χαρακτήρα μίας άληθινής μάχης άνάμεσα στους έκπροσώπους τών διαφόρων ρευμάτων σ' αυτό πού ονομάζεται "τέχνη". Επί πλέον ή συζήτηση λοξοδόρησε απ' τήν άρχή σε κοινοτυπίες. Όρισμένοι δήλωσαν ότι "Ο Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" ήταν ένα πείραμα οπτικής μουσικής, ένα οπτικό κονσέρτο. Άλλοι πάλι είδαν τήν ταινία απ' τήν άποψη τών άνώτερων μαθηματικών του μοντάζ. Κι άλλοι δήλωσαν ότι ή ταινία δεν ήταν "ή ζωή έτσι όπως είναι", άλλά ή ζωή όπως αυτοί δεν τή βλέπουν πουθενά, κτλ.

Παρ' όλα αυτά, ή ταινία δεν είναι παρά τó σύνολο τών δεδομένων πού άποτυπώθηκαν στο φίλμ, ή άν θέλετε, όχι μόνο τó σύνολο άλλά και τó προϊόν, τά "άνωτερα μαθηματικά" τών γεγονότων. Κάθε όρος, κάθε παράγοντας άποτελεί ένα ιδιαίτερο μικρό ντοκουμέντο. Η συναρμολόγηση τών ντοκουμέντων είναι ύπολογισμένη με τέτοιο τρόπο ώστε, απ' τή μιά μεριά, νά μόνουν μέσα στήν ταινία μόνο τά κομμάτια εκείνα όπου οί νοηματικές συνδέσεις τους συμπύκνουν με τίς οπτικές συνδέσεις, απ' τήν άλλη μεριά οί συνδέσεις αυτές νά μύ χρειάζονται ένα συμπλήρωμα με τούς διάτιτλους (4) και τέλος, κατά τρίτο λόγο, με τρόπο ώστε τó γενικό σύνολο τών συνδέσεων αυτών νά παρουσιάζεται σαν ένα άδιάσπαστο οργανικό όλο.

Αυτό τó πολύπλοκο πείραμα, πού απ' τήν πλειοψηφία τών συντράφων πού έξέφεραν γνώμη μέχρι τώρα θεωρείται σαν έπιτυχία, καταρχήν μς άπαλλάσει όριστικά απ' τήν κηδεμονία του θεάτρου και τής λογοτεχνίας τοποθετώντας μας πρόσωπο με πρόσωπο μ' έναν κινηματογράφο πού είναι έκατό τά έκατό έ εαυτός του, κι ύστερα άντιπαράθετοι δυναμικά "τή ζωή έτσι όπως είναι". Ειδωμένη από ένα μόνο όπλισμένο με μιά κάμερα ("κινηματογράφος-μάτι") και "τή ζωή έτσι όπως είναι" ειδωμένη απ' τó άνάπρηρο βλέμμα του ανθρώπινου ματιού.



# ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ-ΜΑΤΙ ΣΤΟ

## ΡΑΔΙΟ-ΜΑΤΙ

(Άποσπάσματα απ' τό άλφαθητάρι τών Κινοκς)

### I

Τό χωριό Ρανλοβσκογε. Όχι πολύ μακριά απ'τή Μόσχα. Μιά κινηματογραφική παράσταση. Τό μικρό (σέ πληθος) κοινό αποτελείται από αγρότες καί απ' τούς εργάτες ενός κοντινού εργοστασίου. Ή ταινία Κινοφρανδα προβάλεται χωρίς μουσική. Ό θόρυβος τής μηχανής προβολής μπορεί νά άκουστέι. "Ένα τραίνο περνά στήν δθόνη. Ένα κορίτσι εμφανίζεται καί πλησιάζει απ'τά δεξιά τήν κάμερα. Ξαφνικά μιá κραυγή απ'τούς θεατές. Μιά γυναίκα όρμάει πρós τό κοριστάκι στήν δθόνη. Κλαίει, άπλώνει τά χέρια της πρós τό κοριστάκι καί τό φωνάζει μ' ένα όνομα. Άλλά τό κοριστάκι εξαφανίζεται. Τό τραίνο ξαναπερνάει. Τά φώτα ανάβουν. Ή αναίθητη γυναίκα μεταφέρεται έξω. " Τί είναι αυτό;" ρωτάει ό άνταποκριτής. "Είναι ό Κινηματογράφος-Μάτι", άπαντάει ένας απ'τούς θεατές. "Κινηματογράφησαν τό κοριστάκι πρίν άρρωστήσει καί πεθάνει. Ή γυναίκα πού έτρεξε πρós τήν δθόνη ήταν ή μητέρα του".

"Ένα παγκάκι σ'ένα πάρκο. Ό βοηθός του διευθυντή ενός τράστ καί ή δακτυλογράφος του. Τής ζητάει τήν άδεια γιά νά τήν άγκαλιάσει. Αυτή κοιτάζει γύρω της καί λέει, "έλεύθερα". "Ένα φιλί. Σηκώνονται, κοιτάζει ό ένας τόν άλλο στά μάτια καί πέρνουν τό μονοπάτι. Χάνονται απ'τά μάτια μας. Τό παγκάκι είναι έρημο. Πίσω από μιá παχαλιά βγαίνει ένας άνδρας σέρνοντας μιá συσκευή πού βρίσκεται πάνω σ'ένα τρίποδο. Ό κηπουρός, πού έχει παρακολουθήσει τή σκηνή, ρωτάει τό βοηθό του, "Τί είναι αυτό;" Ό βοηθός άπαντάει, "Είναι ό Κινηματογράφος-Μάτι".

Μιά φωτιά. Οί κάτοικοι του φλεγόμενου σπιτιού πετούν έξω τά υπάρχοντά τους. Περιμένουν τούς πυροσβέστες. Έθνοφύλακες. Ένα ταγαμένο πληθος. Στο βάθος του δρόμου εμφανίζονται πυροσβεστικά όχήματα πού τρέχουν μέ ύπερβολική ταχύτητα. Τήν ίδια στιγμή ένα αυτοκίνητο μπαίνει στήν πλατεία από μιá πόροδο. Πάνω στό αυτοκίνητο ένας άνδρας άρχίζει νά γυρίζει τή μανιβέλα μιáς συσκευής. Δίπλα του βρίσκεται ένας άνδρας πού λέει, "Ήλθαμε στήν ώρα μας. Νά είσαι σίγουρος ότι θά φιλιάρουμε τά πυροσβεστικά όχήματα όταν θά σταματήσουν". Τό πληθος ζητοκραυγάζει, "Ό Κινηματογράφος-Μάτι, Ό Κινηματογράφος-Μάτι".

Τό σωμα του Λένιν σ'έναν ύψωμένο τάφο στή Μόσχα. Οί εργάτες τής πόλης περνούν σέ φάλαγγα μπροστά του μέρα καί νύχτα. Όλόκληρο τό τετράγωνο καί όλοι οί κοντινοί δρόμοι είναι γεμάτοι μέ ανθρώπους. Στήν Κόκκινη Πλατεία ένα μαυλωτέο βρίσκεται, τή νύχτα, κάτω απ'τό φώς των προβολέων. Πυκνό χιόνι πέφτει. "Ένας άνδρας, καλυμένος μέ χιόνι, παρατηρεί όλη τή νύχτα μέ μιá κάμερα γιά νά μήν χάσει κάτι σημαντικό ή ένδιαφέρον. Αυτό, έπίσης, είναι ό "Κινηματογράφος - Μάτι".

"Ό Λένιν είναι νεκρός, αλλά ό λόγος του ζει", λένε οί εργάτες τής Σοβιετικής Ένωσης καθώς μοχθούν γιά νά οίκοδομήσουν τή σοσιαλιστική χώρα. Δυό άνδρες, ένας σκηνοθέτης κι ένας όπερατέρ, σ'ένα κρεμαστό βαγώνέτο σ'ένα τσιμεντουργείο στό Νοβοροσσιγσκ στή Μαύρη θάλασσα. Καί οί δυό άνδρες έχουν κάμερα, καί οί δυό κινηματογραφοϋν. Τό βαγώνέτο κινείται γρήγορα. Ψάχνοντας γιά μιá καλύτερη γωνία, ό σκηνοθέτης σκαφαλώνει στή μιá πλευρά του βαγώνέτου. Έν ριπή όφθαλμού μιá έπερχόμενη άτσάλοβεργα τόν χτυπάει στό κεφάλι. Ό όπερατέρ γυρίζει καί βλέπει τόν σύντροφό του ματωμένο καί αναίσθητο, ή κάμερά του πιεσμένη στό χέρι του, κρέμεται πάνω απ'τή θάλασσα. Ό όπερατέρ στρέφει τήν κάμερά του, φιλιάρει τό σύντροφό του καί μετά πηγαίνει νά τόν βοηθήσει. Αυτό έπίσης, είναι ή σχολή του "Κινηματογράφου-Μάτι".

Μόσχα. Τέλη του 1919. Ένα δωμάτιο χωρίς θέρμανση. Ένα παράθυρο μέ δυό φύλλα, μ'ένα σπασμένο τζάμι. Ένα τραπέζι κοντά στό παράθυρο. Πάνω στό τραπέζι βρίσκεται ένα χρεοσινό φλυτζάνι του τσαγιού, παγωμένο. Κοντά στό φλυτζάνι βρίσκεται ένα χειρόγραφο. Διαβάζουμε: "Μανιφέστο γιά τόν άσοπλισμό του θεατρικού κινηματογράφου". Μία παραλλαγή του μανιφέστου αυτού, μέ τόν τίτλο "Εμεις", δημοσιεύθηκε μεταγενέστερα (1922) στό Κινοφot (Μόσχα).

Ή έπόμενη μεγάλη θεωρητική δήλωση απ'τούς Κινοκς ήταν τό πασίγνωστο μανιφέστο γιά τή μή-θεατρική ταινία πού δημοσιεύθηκε μέ τόν τίτλο "Κινοκς-Έπανάσταση" στό LEF (1923).

Τά δυό αυτά μανιφέστα προηγήθηκαν απ'τή δουλειά του συγγραφέα στά κινη -



ματογραφικά επίκαιρα (ἀπ' τὸ 1918), κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁποίας ἐλευθερώθηκε ἕνας ἀριθμὸς ἐκδόσεων τῆς Κινογραφίας καὶ ἀρκετὰ θεματικά κινηματογραφικά ἐπίκαιρα.

Στὶς ἀρχές, ἀπ' τὸ 1918 μέχρι τὸ 1922, οἱ Κίνοκς ὑπῆρξαν στὸν ἐνικὸ ἀριθμὸ, δηλαδή, ὑπῆρχε ἕνας μόνον Κίνοκ. Ἀπ' τὸ 1923 μέχρι τὸ 1925 ὑπῆρχαν τρεῖς ἢ τέσσερες. Ἀπ' τὸ 1925 ἡ ἰδέα τοῦ "Κινηματογράφου-Μάτι" ἦταν πλατιά διαδεδομένη. Ἐκτός ἀπ' τὴν ἀνάπτυξη τῆς βασικῆς ὁμάδας, ἐμφανίστηκαν πολλοὶ ἐκλαϊκευτές τοῦ κινήματος. Τώρα κάποιος δὲν μπορεῖ νὰ μιλήσει μόνον γιὰ μιὰ ὁμάδα, μόνον γιὰ μιὰ σχολή τοῦ "Κινηματογράφου-Μάτι", μόνον γιὰ ἕναν τομέα τοῦ μετώπου, ἀλλὰ γιὰ ἕνα ὁλόκληρο μέτωπο πού πολεμοῦσε γιὰ τὸ μὴ-θεατρικοποιημένο φιλμ ντοκουμανταίρ.

## II

(...) Τὸ ἀλφαβητάρι τῶν Κίνοκς ὀρίζει τὸν "Κινηματογράφου-Μάτι" μέ τὴν ἀκόλουθη συνοπτικὴ φόρμουλα: "Κινηματογράφος-Μάτι=κινηματογραφικὸ χρονικὸ τῶν γεγονότων".

Κινηματογράφος-Μάτι=βλέπω κινηματογραφικά (βλέπω μέσα ἀπὸ τὴν κάμερα)+γράφω κινηματογραφικά (καταγράφω στὸ φιλμ μέ τὴν κάμερα) + ὀργανῶνω κινηματογραφικά (μοντάρῶ).

Ἡ μέθοδος τοῦ "Κινηματογράφου-μάτι" δὲν εἶναι παρά ἡ ἐπιστημονικο-πειραματικὴ μέθοδος μελέτης τοῦ ὄρατοῦ κόσμου:

α) πάνω στὴ βάση τῆς σχεδιασμένης ἀποτύπωσης τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς στὸ φιλμ.

β) πάνω στὴ βάση τῆς σχεδιασμένης ὀργάνωσης τῶν σινε-ντοκουμέντων πού ἀποτυπώθηκαν στὸ φιλμ.

Ἔτσι ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" δὲν εἶναι μονάχα τὸ ὄνομα μιᾶς ὁμάδας κινηματογραφιστῶν. Οὔτε μονάχα τὸ ὄνομα ἑνὸς φιλμ (Κινηματογράφος-μάτι ἢ Ἡ Ζωὴ στὸ ἀπόσπασμα). Κι οὔτε ἕνα ὀρισμένο ρεῦμα μέσα στὴν ἐπιλεγόμενη "τέχνη" (δεξιά ἢ ἀριστερή). Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" εἶναι μιὰ κίνηση, πού ἐντείνεται ἀδιάκοπα, γιὰ τὴ δρᾶση μέσο τῶν γεγονότων, πού καταπολεμᾷ τὴ δρᾶση μέσο τοῦ μύθου, ὅσο δυνατὴ ἐντύπωση κι ἂν αὐτὴ μᾶς προκαλεῖ.

Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ ἀνάγνωση τοῦ ὄρατοῦ καὶ τοῦ ὄρατου κόσμου ἀπὸ τὸ γυμνὸ μάτι τοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" εἶναι ἡ ἀπόσταση πού νικῆθηκε, εἶναι ἡ ἀποκατάσταση ἑνὸς ὀπτικοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους ὅλου τοῦ κόσμου, θεμελιωμένου πάνω σὲ μιὰ ἀδιάκοπη ἀνταλλαγὴ γεγονότων πού εἶδαμε, κινηματογραφικῶν ντοκουμέντων, μέτωπο ἐναντίον τῆς ἀνταλλαγῆς κινηματογραφο-θεατρικῶν ἀναπαραστάσεων.

Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" εἶναι ὁ χρόνος πού νικῆθηκε (ὁ ὀπτικὸς σύνδεσμος ἀνάμεσα σὲ γεγονότα πού ἀπέχουν μεταξύ τους χρονικά). Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" εἶναι ἡ συμπύκνωση καὶ ἡ ἀποσύνθεση τοῦ χρόνου. Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" εἶναι ἡ δυνατότητα νὰ παρακολουθήσουμε τίς διαδικασίες τῆς ζωῆς, σὲ κάθε χρονικὴ τάξη ἀπόσπαστη γιὰ τὸ ἀνθρώπινο μάτι, σὲ κάθε χρονικὴ ταχύτητα ἀπόσπαστη γιὰ τὸ ἀνθρώπινο μάτι.

Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" χρησιμοποιεῖ γιὰ τὸ γύρισμα ὅλες τίς δυνατότητες τῆς κάμερας. Ἔτσι, ἡ γρήγορη λήψη, ἡ μικρολήψη, ἡ ἀντεστραμμένη λήψη, ἡ λήψη μέ τὴν τεχνικὴ τῆς animation, ἡ κινητὴ λήψη, ἡ λήψη ἀπὸ τίς πύ ἀπόσπαστες γωνίες κλπ. δὲν θεωροῦνται ὡς τρύκ, ἀλλὰ ὡς συνηθισμένες τεχνικὲς μέ πλατιά χρῆση.

Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" χρησιμοποιεῖ ὅλους τοὺς δυνατοὺς τρόπους μοντάζ παραθέτοντας καὶ συσχετίζοντας τὸ νὰ μέ τ' ἄλλο ὁποιοδήποτε σημεῖο τοῦ σύμπαντος, σὲ ὁποιαδήποτε χρονικὴ τάξη, παραβιάζοντας ἂν χρειαστεῖ ὅλους τοὺς κανόνες καὶ τίς συνήθειες πού διέπουν τὴν κατασκευὴ τοῦ φιλμ.

Ὁ "Κινηματογράφος-Μάτι" δεισιδύει σὲ βάθος μέσα στὸ φαινομενικὸ χάος τῆς ζωῆς, γιὰτι γυρεύει νὰ βρεῖ μέσα στὴν ἴδια τὴ ζωὴ τὴν ἀπάντηση στὸ θέμα πού ἐξετάζει. Νὰ βρεῖ τὴ συνισταμένη ἀνάμεσα στὰ ἑκατομμύρια δεδομένων πού ἔχουν κάποια σχέση μέ τὸ θέμα. Νὰ φέρει, ν' ἀποσπάσει χάρη στὴν κάμερα ὅτι πιὸ χαρακτηριστικὸ καὶ χρῆσιμο, νὰ ὀργανώσει τὰ κομμάτια φιλμ πού τράβηξε ἀπ' τὴ ζωὴ σὲ ὀπτικὴ ρυθμικὴ διάταξη φορτισμένη μέ νόημα, σὲ ὀπτικὴ φόρμουλα φορτισμένη μέ νόημα, σὲ πεμπτουσία τοῦ "βλέπω".

## III

Μοντάρῶ σημαίνει ὅτι ὀργανῶνω τὰ κομμάτια φιλμ (τίς εἰκόνες) σὲ φιλμ, "γράφω" τὸ φιλμ μέ τίς εἰκόνες πού γύρισα, κι ὄχι ὅτι διαλέγω κομμάτια φιλμ γιὰ νὰ δέσω "σκηνές" (θεατρικὴ παρέκκλιση) ἢ μυθιστορίες (λογοτεχνικὴ παρέκκλιση).



Κάθε φιλμ του "Κινηματογράφου-Μάτι" μοντάρεται και ξαναμοντάρεται από τη στιγμή που διαλέγεται το θέμα μέχρι τη στιγμή που θα βγῆ από το εργαστήριο στην οριστική του μορφή, δηλαδή σ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας κατασκευῆς του φιλμ.

Μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτό το διαρκές μοντάρισμα τρεις περιόδους:

**Πρώτη περίοδος:** Τό μοντάζ είναι μιὰ καταλογόγραφηση όλων τῶν ντοκουμανταίρ δε δομένων σέ ἄμεση ἢ ἔμμεση σχέση μέ τό χειριζόμενο θέμα (τά δεδομένα αὐτά μπορεῖ νά ἔχουν τή μορφή χειρογράφου, ἀντικείμενων, κομματιῶν φιλμ, φωτογραφιῶν, ἀποκαμμάτων, βιβλίων κλπ.). Ἀκόλουθα μέ τό μοντάζ αὐτό - καταλογόγραφηση πού γίνεται μέ τήν ἐπιλογή καί τή συγκέντρωση τῶν πιό χρήσιμων στοιχείων - ἀποκρυσταλλώνεται, ἀποκαλύπτεται, "μοντάρεται" τό θεματικό πλάνο.

**Δεύτερη περίοδος:** Τό μοντάζ εἶναι μιὰ σύνοψη τῶν παρατηρήσεων πού ἔκανε τό ἀνθρώπινο μάτι σχετικά μέ τό χειριζόμενο θέμα (μοντάζ εἶτε τῶν δικῶν του παρατηρήσεων εἶτε τῶν πληροφοριῶν πού στέλνουν οἱ κινηματογραφικοί πληροφοριοδότες ἢ ἀνιχνευτές(1)). Τό πλάνο γυρίσματος: ἀποτέλεσμα τῆς ἐπιλογῆς καί διαλογῆς τῶν παρατηρήσεων πού ἔκανε τό ἀνθρώπινο μάτι. Ὁ δημιουργός λαμβάνει ὑπόψη του στήν ἐπιλογή αὐτή τόσο τίς κατευθυντήριες γραμμές τοῦ θεματικοῦ πλάνου, ὅσο καί τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τῆς "μηχανῆς-μάτι", τοῦ "κινηματογράφου-μάτι".

**Τρίτη περίοδος:** Ἡ καρδιά τοῦ μοντάζ. Σύνοψη τῶν παρατηρήσεων πού ἐγγράφονταν στό φιλμ ἀπό τόν "κινηματογράφο-μάτι". Ὑπολογισμός καί μέτρηση τῶν συσσωρευθεισῶν τοῦ μοντάζ. Συσχέτιση (πρόσθεση, ἀφαίρεση, πολλαπλασιασμός, διαίρεση καί παρέκβαση) τῶν κομματιῶν φιλμ τοῦ ἴδιου ποιοῦ. Ἀσταμάτητες ἀντιμεταθέσεις αὐτῶν τῶν κομματιῶν-εἰκόνων μέχρις ὅτου βροῦν τή θέση τους σέ μιὰ ρυθμική διάταξη ὅπου ὅλες οἱ σημασιακές ἀκολουθίες συμπίπτουν μέ τίς ὀπτικές ἀκολουθίες. Τελικό ἀποτέλεσμα ὅλων αὐτῶν τῶν ἀναμίξεων, μετεπορίσεων, κοψιμάτων, εἶναι ἕνα εἶδος ὀπτικῆς ἐξίσωσης, ἕνα εἶδος ὀπτικῆς φόρμουλας. Αὐτή ἡ φόρμουλα, ἡ ἐξίσωση αὐτή, ἡ κατάληξη τοῦ γενικοῦ μοντάζ τῶν κινηματογραφικῶν ντοκουμέντων πού ἀποτυπώθηκαν στό φιλμ, εἶναι ἕνα φιλμ ἕκατό τά ἕκατό, ἀπόσταγμα καί συγκεφαλαίωση τοῦ "βλέπω", τό "βλέπω κινηματογραφικά".

Ὁ "κινηματογράφος-μάτι" εἶναι:

Μοντάζ ὅταν ἐκλέγω ἕνα θέμα (ἐκλέγω ἕνα θέμα ἀνάμεσα ἀπό χιλιάδες δυνατά θέματα),

Μοντάζ ὅταν παρατηρῶ τό θέμα (κάνω μιὰ ἐπιλογή ἀνάμεσα σέ χιλιάδες δυνατές παρατηρήσεις),

Μοντάζ ὅταν διαλέγω μιὰ σέκάνς γιά νά παρουσιάσω τά πλάνο τοῦ θέματος (καθορίζω τόν καλύτερο συνδυασμό ἀνάμεσα σέ χιλιάδες δυνατούς συνδυασμούς τῶν πλάνων αὐτῶν, μέ βάση τήν ποιότητα τῶν κομματιῶν τοῦ φιλμ πού διαθέτω καθώς ἐπίσης μέ βάση τίς ἀνάγκες τοῦ δεδομένου θέματος.)

Ἡ σχολή τοῦ "Κινηματογράφου-Μάτι" ἔχει ὡς κανόνα ὅτι τό φιλμ πρέπει νά στηρίζεται πάνω στό "διαλείμμα", τήν κίνηση δηλαδή ἀνάμεσα στίς εἰκόνες. Στήν ὀπτική συσχέτιση τῶν εἰκόνων. Στίς μεταβιβάσεις ἀπ' τό ἕνα σ' ἄλλο ὀπτικό κέντροισμα.

Ἡ πρόοδος ἀνάμεσα ἀπό τίς εἰκόνες (ὀπτικό "διαλείμμα", ὀπτική συσχέτιση τῶν εἰκόνων) συνιστᾷ (γιά τόν "κινηματογράφο-μάτι") μιὰ πολύπλοκη ἐνότητα. Διαμορφώνεται ἀπό τό σύνολο τῶν διάφορων συσχετίσεων, οἱ κυριώτερες ἀπό τίς ὁποῖες εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

- 1) συσχέτιση τῶν πλάνων (κοντινά, σύντομα κλπ.),
- 2) συσχέτιση τῶν γωνιῶν λήψης,
- 3) συσχέτιση τῶν κινήσεων στό ἔσωτερικό τῶν εἰκόνων,
- 4) συσχέτιση τῶν φωτισμῶν, σκιῶν,
- 5) συσχέτιση τῶν ταχυτήτων γυρίσματος,

Πάνω στή βάση αὐτοῦ ἡ τοῦ ἄλλου συνδιασμοῦ συσχετίσεων, ὁ δημιουργός καθορίζει α) τήν τάξη τῆς ἐναλλαγῆς, τήν τάξη διαδοχῆς τῶν κομματιῶν φιλμ β) τό μήκος (σέ μέτρα) κάθε ἐναλλαγῆς, δηλαδή τό χρόνο προβολῆς, τό χρόνο θεάματος γιά κάθε εἰκόνα χωριστά. Ἐπί πλέον, παράλληλα μέ τήν κίνηση ἀνάμεσα στίς εἰκόνες ("διαλείμμα"), πρέπει νά ἔχουμε ὑπόψη μας ἀνάμεσα σέ δύο γειτονικές εἰκόνες τήν ὀπτική σχέση κάθε ξεχωριστῆς εἰκόνας μέ ὅλες τίς ἄλλες εἰκόνες πού συμμετέχουν στήν ἔναρξη τῆς "μάχης τοῦ μοντάζ".

Τό πιό δύσκολο ἀλλά καί πιό καίριο ἔργο πού ἀνατίθεται στό δημιουργό-μοντέρ εἶναι νά βρεῖ τό πιό λογικό "δρομολόγιο" γιά τό μάτι τοῦ θεατῆ ἀνάμεσα ἀπ' ὅλες αὐτές τίς ἀλληλεπιδράσεις, ἀλληλοἐξέσεις καί ἀλληλοαπωθήσεις τῶν εἰκόνων, νά συνιψίσει ὅλο αὐτό τό πλήθος τῶν "διαλειμμάτων" (κινήσεις ἀνάμεσα στίς εἰκόνες) μέ τή μορφή μιᾶς ἀπλῆς ὀπτικῆς ἐξίσωσης, μιᾶς ὀπτικῆς φόρμουλας πού νά ἐκφράζει μέ τόν καλύτερο τρόπο τό κυρίως θέμα τοῦ φιλμ.

Αὐτή ἡ "θεωρία τῶν διαλειμμάτων" προτάθηκε ἀπ' τοῦς Κίρκος στήν παραλλαγή τοῦ μανιφέστου "Ἐμεῖς", στό 1919.

Ἡ ἑνδέκατη χρονιά καί ἰδίως Ὁ Ἄνθρωπος μέ τήν Κινηματογραφική Μηχανή εἶναι ἡ πιό εὐγλωττη εἰκονογράφηση τῆς θεωρίας τῶν "διαλειμμάτων" πού ὑπερα-

(1). Οἱ ἀνιχνευτές εἶναι οἱ ἀρχηγοί τῶν κύκλων "Κινηματογράφος-μάτι" πού ἐγκατεστημένοι σ' ὅλη τήν ἐπικράτεια διαλέγουν καί συγκεντρώνουν μέ τή βοήθεια τῶν ἄλλων μελῶν τῶν κύκλων τῶν Κίρκος-παρατηρητῶν, τά στοιχεία πού θά χρησιμεύουν στοῦς κόκκινους Κίρκος (τό Βερτώφ καί τοῦς συνεργάτες του) ὡς ὕλικό γιά τήν κατασκευῆ τῶν φιλμ.



## ΤΟ «ΡΑΔΙΟ-ΜΑΤΙ»

Στις πρώτες τους διακηρύξεις για τό ήχητικό σινεμά,τό σινεμά του μέλλοντος, όταν δέν είχε ακόμη ανακαλυφθεί,οί Κίνοκς (οί σημερινοί Radiokks) είχαν καθορίσει τή διαδρομή τους έτσι: από τόν "Κινηματογράφο-Μάτι" ως τό "Ράδιο-Μάτι",δηλαδή ως τόν ήχητικό καί ραδιομεταδόσιμο "Κινηματογράφο-Μάτι".

Στό άρθρο πού δημοσίεψα πρίν αρκετά χρόνια στήν Πράβδα,μέ τίτλο Κίνο-πραγδα καί Radiοπραγδα ανέφερα ότι τό "Ράδιο-μάτι" θά καταργούσε τήν άπόσταση άνάμεσα στους ανθρώπους καί θά έδινε τά μέσα στους έργατές όλόκληρου του κόσμου όχι μόνο νά δούν άλλα καί ν' ακούσουν ό ένας τόν άλλον.

Η διακήρυξη τών Κίνοκς έδωσε,τήν εποχή εκείνη,λαβή για ζωηρές συζητήσεις στόν τύπο. Σύντομα όμως τό ενδιαφέρον έπεσε γιατί πιστευόταν γενικά ότι τό ζήτημα άφορούσε ένα μακρινό μέλλον.

Οί Κίνοκς δέν περιορίζονταν στή μάχη για τό ντοκυμανταίρ,άλλά έτοιμάζονταν κιόλας νά υποδεχθούν πάνοπλοι τή μετάβαση σέ μιá δουλειά στόν τομέα του "Ράδιο-ματιού",δηλαδή του ήχητικού ντοκυμανταίρ.

Στό "Ένα Έκτο του Κόσμου" τά κείμενα έχουν ήδη αντικατασταθεί από μιá λέξη ράδιο-θέμα πού λειτουργεί αντίστικτικά. Η ένδεκατη χρονιά κατασκευάστηκε σάν όπτικό καί ήχητικό φίλμ,δηλαδή μονταρίστηκε για νά γίνει θέαμα κι έπίσης ακρόαμα.

Ό Άνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή είναι φτιαγμένος μέ τόν ίδιο τρόπο,δηλαδή πάνω στή γραμμή: από τόν "Κινηματογράφο-μάτι" στό "Ράδιο-μάτι".

Οί πρακτικές καί θεωρητικές πραγματοποιήσεις τών Κίνοκς(άντίθετα μέ τό σκηνοθετημένο κινηματογράφο πού κατελήφθη έξ άπρόοπτου) έχουν καθορίσει τό επίπεδο τών τεχνικών μας δυνατοτήτων καί περιμένουσν εδω καί καιρό τήν βραδυναρούσα τεχνική βάση(σχετικά μέ τόν "Κινηματογράφο-μάτι")του ήχητικού σινεμά καί τής ήχητικής τηλεόρασης.

Οί τελευταίες τεχνικές ανακαλύψεις στόν τομέα αυτό βάζουν άνάμεσα στά χέρια τών όπαδών καί τών εργατών τής ήχητικής ντοκυμανταίρ κινηματογραφικής καταγραφής ένα όπλο μεγάλης ισχύος στόν άγώνα τους για ένα μή-σκηνοθετημένο Όκτώβρη.

## Η ΖΩΗ ΣΤΟ ΑΠΡΟΟΠΤΟ<sup>1</sup>

(1). Απόσπασμα από τό στενογραφημένο κείμενο παράβασης του Βερτώφ,1929.

Τό φίλμ "Η Ζωή στο Άπρόοπτο θεωρήθηκε ως "ή πρώτη έξερεύνηση τής κάμερας" στήν πραγματική ζωή. Στό φίλμ αυτό χρησιμοποιήσαμε πράγματι όλες τές τεχνικές διαδικασίες πού αναφέρει τό μανιφέστο μας για τό ντοκυμανταίρ, καί πού τελειοποιήσαμε άργότερα. Ξεκινώντας από τίς άρχές του κινηματογράφου - μάτι έδειξα τή ζωή έτσι όπως είναι από τήν άποψη του όπλισμένου μέ τήν κάμερα ματιού πού βλέπει καλύτερα από τό ανθρώπινο μάτι. Είχαμε τήν πεποίθηση ότι έπρεπε νά χρησιμοποιήσουμε όλες τές δυνατότητες πού προσφέρει ή κάμερα για μιá δξύτερη παρουσίαση τής ζωής όπως εξελίσσεται πλάι μας,για μιá παρουσίασή της κάτω από πρωτοφανέστες όπτικές γωνίες. Στό φίλμ αυτό βλέπουμε κιόλας σκιαγραφημένο τό θέμα του Άνθρώπου μέ τήν κινηματογραφική μηχανή μέ τή μόνη διαφορά ότι δέν εμφανίζεται ή ίδια ή κάμερα στήν όθόνη. Οί διάτιτλοι,οί έπικεφαλίδες τών κεφαλαίων καί οί τίτλοι ύπογράμμιζαν άδιάκοπα αυτό πού βλέπαμε μέ τόν ένα ή μέ τόν άλλο τρόπο μέσ από τήν άποψη του "Κινηματογράφου-μάτι". Έγιναν μερικές προβολές,έκφράστηκαν κάποιες γνώμες. Κατόπιν τό φίλμ χάθηκε από τήν κυκλοφορία καί δέν μπήκε ποτέ στό κύκλωμα διάνομης.

## ΕΜΠΡΟΣ, ΣΟΒΙΕΤ

### ΤΟ ΕΝΑ ΕΚΤΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ<sup>1</sup>

(1). Απόσπασμα από τό στενογραφημένο κείμενο παράβασης του Βερτώφ,1929.

(2).Gostorg:Κρατικό Γραφείο εισαγωγών-έξαγωγών.

(3). Η ταινία αυτή,πού γυρίστηκε τό 1926,άντλεϊ τ' όνομά της από τήν έδαφική έκταση τής Ε.Σ.Σ.Δ πού καλύπτει τό ένα έκτο τής γης.

Για έναμιση χρόνο άρνιόντουσαν νά μας δώσουν όποιαδήποτε δουλειά (1924-1926). Ό μόνος τρόπος για νά βρούμε μιá δουλειά ήταν νά γυρεύουμε παραγγε-



λίες κι ὁ ἴδιος ὁ πελάτης νά βάζει σάν ὄρο ὅτι τὸ φιλμ θά γυριζόταν ἀπὸ τὴν ὁμάδα "κινηματογράφος-μάτι". Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καταφέραμε νά κάνουμε δύο συμφωνίες μὲ τὸ Μοσχοβίτικο Σοβιέτ καί μὲ τὸ Gostorg (2) καί νά φτιάξουμε τὸ φιλμ "Ἐμπρός, Σοβιέτ καί τὸ Ἔνα ἔκτο τοῦ Κόσμου. Γιά τὸ πρῶτο, εἶχαμε ἀναλάβει σάν ἀποστολὴ στὸ ἀρχικὸ σχέδιο νά φιλιάρουμε τίς διάφορες ὑπηρεσίες τοῦ Μοσχοβίτικου Σοβιέτ. Ἀλλὰ ἐπειδὴ δὲν μπορούσα ν' ἀφήσω τὴν εὐκαιρία νά περάσει ἀνεκμετάλλευτη καί ξέροντας καλά ὅτι θά δυσσαρεστοῦσα τὸ Σοβιέτ, ἀπόφασισα νά διευρύνω τὸ πρόγραμμά μου καί τὸ θέμα μου: πορεία τῶν Σοβιέτ, χώρα τῶν Σοβιέτ καί τοῦ σοσιαλισμοῦ.

Τὸ ἴδιο τὸ πράγμα ἐγίνε καί μὲ τὸ Gostorg. Εἶχα ἀναλάβει νά διατρέξω μὲ τὴν κάμερά μου ὅλο τὸ δίκτυο τῶν ὑπηρεσιῶν τοῦ Gostorg. Τὸ θέμα αὐτὸ τὸ μετάρησα σ' Ἔνα ἔκτο τοῦ Κόσμου ἀντιμέτωπο μὲ τὴν καπιταλιστικὴ περικύκλωση. Ἦταν μιὰ εὐκαιρία γιὰ ν' ἀγκαλιάσουμε τὴν πελώρια ἔκταση τῆς χώρας μας, ἀπὸ τὴν Νέα Ζέμπλα ὡς τὸ Τουρκεστάν (3).

Τὸ κέντρο βαρύτητας αὐτῶν τῶν φιλμ δινόταν στὴ συνένωση τῶν διάφορων ἀπόψεων τῆς ζωῆς, στὴ σύλληψη ἀπὸ τὸν κινηματογράφο-μάτι τῶν εὐρύτερων δυνατῶν χώρων. Γι' αὐτὸν ἰδίως τὸ λόγο τὸ θέμα τῶν εἰσαγωγῶν-ἐξαγωγῶν μετατράπηκε σὲ θέμα τῆς ἀποδέσμευσης ἀπὸ τὸ ξένο κεφάλαιο.

## ΑΠΑΝΤΩΝΤΑΣ ΣΕ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ<sup>1</sup>

Πρὸς τοὺς Ἐκδότες τοῦ *Kinofront*<sup>2</sup>

Τώρα τελευταία ὑπάρχει τόση πολλὴ δουλειά πού ἀναγκάζομαι νά γράφω μὲ σπασμωδικὸ τρόπο. Οἱ ἀπαντήσεις μου στὶς ἐρωτήσεις θά πρέπει νά δημοσιευτοῦν χωρὶς ἀλλαγές καί μὲ τὴ συνολικὴ τους μορφή. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι συνεχίζονται οἱ γελοῖες ἐπιθέσεις ἐναντίον μου πού μὲ καταγγέλουν γιὰ φορμαλισμὸ καί δὲν μποροῦν νά ἐρμηνευθοῦν παρά μόνο σάν τέλεια ἄγνοια ἀπ' τὴν πλευρά τῶν ἀνθρώπων πού γράφουν γιὰ τὸ θέμα.

Μέ συναδελφικούς χαιρετισμούς  
Ντζίγκα Βερτώφ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: *Στηρίζεσαι ἀκόμη πάνω στὴν καλλιτεχνικὴ πλατφόρμα πού δημοσιεύθηκε στὸ μανιφέστο σου τοῦ 1922;*

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ἡ ἐρώτηση ἀναφέρεται στὸ μανιφέστο γιὰ τὸ μὴ θεατρικοποιημένο κινηματογράφο, «Κίνοκς Ἐπανάσταση», πού γράφτηκε στὰ 1922 καί δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *LEF*, ἀρ. 3, στὶς ἀρχές τοῦ 1923. Τὸ μανιφέστο αὐτὸ, πού διακήρυσσε τὴν ὑπεροχὴ τῶν κινηματογραφικῶν ἐπικαίρων καί τῶν ράδιο-ἐπικαίρων, δὲν μπορεῖ νά λειφθεῖ ὑπ' ὄψιν στατικά, σάν νά μὴν ὑπῆρξαν μεταγενέστερες δηλώσεις καί διακηρύξεις.

Οἱ *Διδασκαλίες τῆς ὁμάδας τοῦ «Κινηματογράφου-μάτι»*, τὸ σχέδιο γιὰ τὸν πρῶτο πειραματικὸ κινηματογραφικὸ σταθμὸ τοῦ γυρίσματος *ντοκουμανταίρ*, ἢ πρόταση γιὰ ὀργάνωση ἑνὸς ἐργαστηρίου ταινιῶν *ντοκουμανταίρ*, τὸ σχέδιο γιὰ τὴν *ξαναοργάνωση τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου σύμφωνα μὲ τὴ «λενινιστικὴ σχέση»*, καί ἀρκετὰ ἀπ' τὰ ἔργα μας στὴν *Pravda*, στὸ *Kino* καί σὲ διάφορες ἀνθολογίες (*Proletcult* καί ἄλλες) καί ἡ παράλληλη πραχτικὴ δουλειά μας (περὶ τίς 150 ταινίες *ντοκουμανταίρ* ὄλων τῶν εἰδῶν, ὄλων τῶν διαρκιῶν καί ὄλων τῶν μορφῶν) ξεκαθάριζαν συνέχεια καί τελειοποιούσαν τίς διακηρύξεις μας, οἱ ὁποῖες ἀπ' τὰ 1924-25 εἶχαν ἤδη ἐπεκταθεῖ σ' ἕνα πρόγραμμα μὲ σκοπὸ τὴν προαγωγή τους καί τὸ ὁποῖο ἐπέδρασε σημαντικὰ καί στοὺς δύο τομεῖς τοῦ κινηματογράφου μας — αὐτὸν τοῦ *ντοκουμανταίρ* κι ἐκεῖνον τῆς «θεατρικῆς» ταινίας.

Ἐμεῖς, οἱ Κίνοκς, συμφωνήσαμε νά θεωρήσουμε σάν *γνήσιο* καί *αὐθεντικὸ* μόνο ἐκεῖνο τὸν κινηματογράφο πού βασιζέται *στὴν ὀργάνωση τοῦ ντοκουμανταριστικοῦ ὕλικου* πού ἔχει καταγραφεῖ ἀπ' τὴν κάμερα.

Ἀποφασίσαμε νά θεωρήσουμε σάν *δευτερεύον* καί *θεατρικὸ* τὸν κινηματογράφο ἐκεῖνο πού βασιζέται *στὴν ὀργάνωση τῶν καταγραμμένων ἀπ' τὴν κάμερα φαινομένων* πού τὰ ἔχουν ἀναπαραστήσει ἠθοποιοί.

Παραδεχτήκαμε ὅτι στὸν ἀγῶνα ἐναντίον τοῦ στομφώδους τμήματος τῶν θεατρικοποιημένων ταινιῶν (τέχνη-μὴ τέχνη, καλλιτεχνικὴ ταινία - μὴ καλλιτεχνικὴ ταινία) τοποθετήσαμε σὲ εἰσαγωγικά τίς ἐκφράσεις αὐτὲς καί κοροϊδῶμε τὴν «ἀποκαλούμενη τέχνη», τίς ἀποκαλούμενες καλλιτεχνικὲς ταινίες».

1) Δημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα *Kinofront* στὶς 25 Ἀπριλίου 1930.

2) *Kinofront* (*Κινηματογραφικὸ μέτωπο*) : ἐφημερίδα πού κυκλοφόρησε τὸ 1928



Μέ κανένα τρόπο δέν διαφεύσαμε τίς ἐκτιμήσεις μας αὐτές γιά μεμονωμένα παραδείγματα ταινιῶν (σπανιότατα ἀποδεκτά). Φυσικά, δέν ἐπαινέσαμε ποτέ ὀλοκληρωτικά: αὐτή εἶναι γενικά μιά καλή ταινία. Μέχρι σήμερα διευκρινίζαμε: μιά καλή ταινία μέ *ἠθοποιούς*, μιά καλή *θεατρικοποιημένη* ταινία.

Παραδεχτήκαμε ὅτι, στὸν ἀγῶνα γιά τὸ δικαίωμα νά ἐξελιχθεῖ ἡ ταινία ντοκυμανταίρ, δέν περιβάλαμε τοὺς ἑαυτοὺς μας μέ τοὺς πλατιά χρησιμοποιούμενους, ἀλλά διαφοροτικά ἐρμηνευόμενους, ὄρους «τέχνη» καί «καλλιτεχνική». Ταυτόχρονα, δώσαμε μέ δξύτητα ἔμφαση στήν *ἐφευρετική* καί *ἐπαναστατική* (στή μορφή καί στό περιεχόμενο) φύση τῶν ντοκυμανταίρ τοῦ Κινηματογράφου-μάτι. Μιλήσαμε γιά τὰ ντοκυμανταίρ μας σάν *ἕνα πάθος γιά τὰ γεγονότα*, σάν *ἕναν ἐνθουσιασμό γιά τὰ γεγονότα*. Στίς ἐπιθέσεις τῶν κριτικῶν ἀπαντήσαμε ὅτι τὰ ντοκυμανταίρ τοῦ «Κινηματογράφου-μάτι» δέν εἶναι ἀπλά μιά ντοκυμανταιρίστικη καταγραφή, ἀλλά ἕνας ἐπαναστατικός φάρος μέσα στό σκοτάδι τῶν παγκόσμιων θεατρικοποιημένων κινηματογραφικῶν κλισιέ.

Ἄκόμα καί σήμερα θεωροῦμε ὅτι ἡ μέθοδος τῆς ταινίας ντοκυμανταίρ εἶναι ἡ βασική μέθοδος τοῦ προλεταριακοῦ κινηματογράφου καί ὅτι ὁ καθορισμός τῶν γεγονότων τῆς σοσιαλιστικῆς μας προόδου εἶναι τὸ βασικό καθήκον τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου

Αὐτὸ δύσκολα θά μπορούσε νά ἐρμηνευτεῖ ὅτι τὸ θέατρο ἢ ἡ θεατρικοποιημένη ταινία ἀπαλλάσσεται ἀπ' τὸ καθήκον νά ἀγωνιστεῖ γιά τὸ σοσιαλισμό. Ἄντίθετα, ὁ παιγμένος μέ τὸν καλύτερο τρόπο, θεατρικοποιημένος κινηματογράφος μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν πραγματικότητα, μιμῆται χωρὶς ἱκανότητα τὴν ταινία ντοκυμανταίρ καί συλλαμβάνει μέ ἀθθεντικότητα, τέλεια παιγμένη, τὴν εἰλικρινότερη καί ἰσχυρότερη θέληση αὐτῶν πού συνεισφέρουν στή σοσιαλιστική πρόοδο.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** *Κατὰ τὴ γνώμη σας, ταινίες ὅπως Ὁ ἄνθρωπος μέ τὴν κάμερα μποροῦν νά ἐκπληρώσουν τίς πολιτικές ἀπαιτήσεις πού ἔθεσε ὁ ἐπαναστατικός κινηματογράφος;*

**ΑΠΑΝΤΗΣΗ:** Οἱ πολιτικές ἀπαιτήσεις πού ἔθεσε ὁ ἐπαναστατικός κινηματογράφος δέν ἔχουν ἀκόμη ἐκπληρωθεῖ ἀπόλυτα οὔτε ἀπὸ ἕνα ἀπλό ντοκυμανταίρ οὔτε ἀπὸ μιά θεατρικοποιημένη ταινία. Ὁ *ἄνθρωπος μέ τὴν κάμερα*, κυκλοφόρησε σέ μιά στιγμή πού ὁ κινηματογράφος περνοῦσε κρίση (μιά κρίση πού δέν ἦταν θεματική — ὑπῆρχαν πάρα πολλά θέματα — ἀλλά μιά κρίση πού ἀφοροῦσε τὰ ἐκφραστικά μέσα), κυκλοφόρησε σάν μιά ταινία μέ τὸν *ἰδιαίτερο προορισμό* νά γεφυρώσει τὸ χάσμα στήν κινηματογραφική γλώσσα καί νά κάνει τὸν ἄκαμπτο κινηματογράφο περισσότερο κινηματογραφικό· δέν εἶχε τὴν ἀξίωση νά ἀντικαταστήσει ὀλόκληρη τὴν ἄλλη δουλειά μας. Ἄλλὰ ἀκόμα καί τὸ σύνολο τῶν ταινιῶν αὐτῶν δύσκολα μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἐκπλήρωσε τὸ σύνολο τῶν πολιτικῶν ἀπαιτήσεων πού ἔθεσε τὸ Κόμμα γιά τὸν ἐπαναστατικό κινηματογράφο.

Οἱ ἐνέργειές μας πρέπει νά τριπλασιαστοῦν, ἡ κινηματογραφική βιομηχανία πρέπει νά ξαναοργανωθεῖ σύμφωνα μέ τὴ «λενινιστική σχέση», πρέπει νά στηθοῦν ἐργαστήρια γιά τίς ταινίες ντοκυμανταίρ, οἱ ἐργαζόμενοι στὸν κινηματογράφο πρέπει νά μοιραστοῦν σύμφωνα μέ τὸ πενταετές σχέδιο ἀνάπτυξης. Ὁ σοσιαλιστικός συναγωνισμός θά βοηθήσει τοὺς ἐργαζόμενους στήν ταινία ντοκυμανταίρ νά φτάσουν στήν καλύτερη καί πληρέστερη ἐκπλήρωση τῶν πολιτικῶν ἀπαιτήσεων πού ἔθεσε τὸ Κόμμα.

Αὐτὸ ἐφαρμόζεται, ἐπίσης καί στήν ἠχητική ταινία (ἀπαντόντας στήν ἐρώτηση γιά τὴν ἠχητική ταινία ντοκυμανταίρ). Τὸ «Ράδιο-μάτι» προέβλεψε τὴ «λενινιστική σχέση» γιά τὰ ράδιο-θεατρικά πρόγραμματα.

Στὴν ἐρώτηση γιά τὸ ρόλο τοῦ ἤχου στὰ ντοκυμανταίρ δέν ἔχουμε ἀλλάξει τὴ θέση μας. Βλέπουμε τὸ «Ράδιο-μάτι» σάν ἕνα ἰσχυρὸ ὄπλο στὰ χέρια τοῦ προλεταριάτου· σάν μιά εὐκαιρία γιά νά δοῦν καί ν' ἀκούσουν, οἱ ἐργάτες ὅλων τῶν χωρῶν, ὁ ἕνας τὸν ἄλλον· σάν μιά εὐκαιρία, πού δέν περιορίζεται ἀπ' τὴν ἀπόσταση, γιά τὴν ἀγκιτάτσια καί τὴν προπαγάνδα μέ τὴν χρησιμοποίηση τῶν γεγονότων· σάν μιά εὐκαιρία γιά νά ἀντιπαρθέσουμε τὰ ράδιο-κινηματογραφικά ἐπίκαιρα τοῦ καπιταλιστικοῦ κόσμου — ἐπίκαιρα τῆς καταπίεσης καί τῆς ἐκμετάλλευσης — μέ τὰ ράδιο-κινηματογραφικά ἐπίκαιρα τῆς σοσιαλιστικῆς μας οἰκοδόμησης.

Οἱ διακηρύξεις γιά τὴν ἀνάγκη νά μὴν συμφωνοῦν οἱ ὀπτικές στιγμές μέ τίς ἀκουστικές, ὅπως καί οἱ διακηρύξεις γιά τὴν ἀνάγκη νά ἔχουμε μόνο ἠχητικές ταινίες ἢ μόνο ὁμιλοῦσες κινηματογραφικές ταινίες, δέν ἀξίζουν τίποτα. Στίς ἠχητικές ταινίες, ὅπως καί στίς βωβές ταινίες, διακρίνουμε δύο μόνο κατηγορίες: ντοκυμανταίρ (μέ ἀθθεντικές συζητήσεις καί ἤχους) καί θεατρικοποιημένες ταινίες (μέ τεχνητές, εἰδικὰ προετοιμασμένες συζητήσεις καί ἤχους).



Ούτε τὰ ντοκυμανταίρ ούτε οἱ θεατρικοποιημένες ταινίες ὑποχρεοῦνται νά ἔχουν συμφωνία ἢ μὴ συμφωνία τῶν ὀπτικῶν στιγμῶν μέ τίς ἀκουστικές. Οἱ ἡχητικές λήψεις καί οἱ βωβές λήψεις μοντάρνται μέ τόν ἴδιο τρόπο· μποροῦν νά συμφωνήσουν ἢ νά μὴ συμφωνήσουν στό μοντάζ· μποροῦν νά ἀναμιγνέονται μεταξύ τους μέ διάφορους συνδιασμούς.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Σκοπεύεται νά ἀλλάξετε τή μέθοδό σας καί τίς γενικές ἀπόψεις σας γιά τόν κινηματογράφο σέ σχέση μέ τὰ καινούργια καθήκοντα πού μῆκαν ἀπ' τήν περίοδο τῆς σοσιαλιστικῆς ἀνοικοδόμησης;

**ΑΠΑΝΤΗΣΗ:** Ἡ μέθοδος τῆς ταινίας ντοκυμανταίρ, ἡ μέθοδος τοῦ «Κινηματογράφου-μάτι» καί τοῦ «Ράδιο-μάτι», ξεπήδησαν ἀπ' τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση καί ὠρίμασαν στά μέτωπα τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου καί τῆς σοσιαλιστικῆς ἀνοικοδόμησης, δέν μποροῦν παρά ν' ἀνθήσουν στήν περίοδο τῆς σοσιαλιστικῆς ἀνοικοδόμησης, δταν ἡ ἐγκαθίδρυση τῆς «λενινιστικῆς σχέσης» στόν κινηματογράφο θά ἐπιτρέψει στά ἐργαστήρια τῶν ταινιῶν ντοκυμανταίρ ν' ἀναπτυχθοῦν, δταν ὁ συναγωνισμός τῶν κινηματογραφικῶν συνεργειῶν θά πολλαπλασιαστεῖ καί ὑποστεῖ τή θερμική κατεργασία (σκληρυνση) μέσα ἀπ' τό συνεχῆ ἀγῶνα γιά τό σοσιαλισμό.

## ΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ:

### Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΝΜΠΑΣ

(Ἐοδημουργός μιᾶ γιά τό ἔργο του)<sup>1</sup>

Οἱ παρατηρήσεις πού ἀκολουθοῦν ἀφοροῦν τήν ἰδιαίτερη σημασία τῆς Συμφωνίας τοῦ Ντονμπάς (Ἐνθουσιασμός), ἡχητικῆ καί ὀπτικῆ ντοκυμανταίρ, καθῶς καί τὰ ἐμπόδια ἐνός ἰδιαίτερου εἴδους πού συναντήσαμε κατά τή διάρκεια τῆς παραγωγῆς του.

Στήν πρώτη ομάδα αὐτῶν τῶν ἐμποδίων ἐνός ἰδιαίτερου εἴδους θά κατατάξουμε τίς ἐξῆς κατηγορηματικές διαβεβαιώσεις τῶν τεχνικῶν τοῦ ἤχου καί τῶν παραγωγῶν (δικῶν μας καί ξένων):

Δέν εἶναι δυνατόν, οὔτε καί πρέπει νά ἐγγράφεται ὁ ἤχος πάνω στήν ταινία παρά μόνο κάτω ἀπό τίς εἰδικές συνθήκες ἐνός ἀτελιέ ἀπομονωμένου καί μέ ἡχητική μόνωση.

Δέν εἶναι δυνατό, οὔτε καί πρέπει νά ἐγγράφονται πάνω στήν ταινία παρὰ ἤχοι πού ἀναπαράγονται τεχνητά.

εἶναι ἀδύνατο νά γυριστοῦν ἡχητικά ντοκυμανταίρ (αὐτό ἀφορᾶ κυρίως τὰ ἐξωτερικά γυρίσματα).

Οἱ διαβεβαιώσεις αὐτές τῶν παραγωγῶν καί τῶν εἰδικῶν τοῦ ἤχου ἀνατράπηκαν ἀπό τὰ πράγματα καί ὄχι ἀπό διαβεβαιώσεις περὶ τοῦ ἀντιθέτου πέρυσι τό Μάρτη.

Ἐπενερίσαμε τήν ομάδα αὐτή ἐμποδίων μέ μιά σειρά ἀπό πειράματα. Τό φίλμ Ἐνθουσιασμός ἔχει πρωταρχική σημασία γιά τήν ὀριστική λύση τοῦ προβλήματος πού προκάλεσε ἤδη πολλές ἀντιδικίες πάνω στίς δυνατότητες καί ἀδυνατότητες τῆς ντοκυμανταίρ ἡχοληψίας σέ ἐξωτερικά γυρίσματα.

Στή δεύτερη ομάδα τῶν ἐμποδίων (πού τή βαφτίζουμε "ὀμάδα τῆς ἀπαράγραπτης ἀκίνησις") θά κατατάξουμε:

τήν τέλεια ἀκίνησις τοῦ μηχανήματος ἡχοληψίας (σάν νά τό εἶχαν ἐντοιχίσει...)

τήν ἀκίνησις τῆς ἀφῶνης κάμερας πού βρίσκεται συνεχῶς "σέ ἀπόσταση ἀναπνοῆς" ἀπό τὰ ἄλλα μηχανήματα ἡχοληψίας.

τήν ἀκίνησις τοῦ μικρόφωνου πού δέν ἔχει τό δικαίωμα νά μετακινήθῃ κατά τό γύρισμα, οὔτε κἀν μέσα στοῦς τέσσερις τοίχους τοῦ ἀτελιέ.

Ὁχι μόνο ὑπερπηθήσαμε αὐτή τήν ομάδα ἐμποδίων, ὄχι μόνο ταρακουνήσαμε τήν ὀμάδα τῆς ἀπαράγραπτης ἀκίνησις", ὄχι μόνο κατεβήκαμε στό δρόμο μαζί μέ τήν κάμερα ὅπου τήν ὑποχρεώσαμε, ὅπως καί τό μικρόφωνο, νά "περπατήσει" καί νά "τρέξει", ἀλλ' ἀκόμα ἐκτελέσαμε μιά σειρά ἀπό πειράματα ἡχητικῆ γυ-

(1). Ἀποσπάσματα ἀπό ἀρθρο πού δημοσιεύθηκε στήν ἐφημερίδα Sovietskoé Isskoustno στίς 17 Φεβρουαρίου 1931.



ρίσματος, και όπτικο-ήχητικού γυρίσματος έξ άποστάσεως πού μās έδωσαν τήν εύκαιρία νά δούμε άπό πολύ κοντά τό πρόβλημα ένός σταθμού όπτικής και ήχητικής ραδιο-έγγραφής.

Η τρίτη ομάδα έμποδών άνέκυψε έπόμενα μέ τήν άκλόνητη άπόφασή μας νά έγκαταλείψουμε τό άπάνεμο λιμάνι του σταθμού ήχητικής έγγραφής και νά φύγουμε γιά τό Ντονμπάς. Στήν ήμερήσια διάταξη μπήκε ή έπέιγουσα κατασκευή ένός κινήτου μηχανισμού ήχοληψίας (...)

Τό ταξίδι στό Ντονμπάς γέννησε μιά τέταρτη ομάδα έμποδών. Είχαμε ένα μήνα προθεσμία όταν άρχισε ή έκστρατεία γιά τούς ήχους του Ντονμπάς. Χωρίς τό παραμικρό μεταφορικό μέσο. Ταξιδεύαμε τραβώντας πίσω μας πάνω άπό ένα τόνο άποσκευές, στά τέσσερα και μέ τ'αυτιά βουλωμένα (άπ'τό ύψόμετρο). Ξεκομμένοι άπό όποιοδήποτε έργαστήριο και έγκατάσταση άναπαραγωγής. Χωρίς νά μπορούμε ν'άκούσουμε τίς έγγραφές και νά έλέγξουμε τή δικιά μας δουλειά και τή δουλειά τών μηχανημάτων. Μέσα σέ συνθήκες πού πρόσθεταν στήν έκτατη νευρική ένταση τών μελών τής ομάδας, όχι μόνο τήν έγκεφαλική, αλλά και τή μυϊκή δουλειά πού άπαιτούσαν οι άδιάκοπες μετακινήσεις μας άπό τόν ένα στόν άλλο χώρο γυρίσματος.

Τόν άπαρασιτικό αυτό μήνα ήχητικού γυρίσματος τόν περάσαμε μέσα σέ μιά άτμόσφαιρα κρότων και ύπόκωφων βουητών, μέσα στό σίδερο και τή φωτιά, σέ άτελείε πού δονούσαν οι θόρυβοι. Κατεβήκαμε στά όρυχεία, βαθεία μέσα στή γή, φιλιάρουμε άπό ψηλά βαγόνια πού έπεφταν μ'όλη τους τή φόρα. Γράψαμε ένα τέλος στήν άκνησία του μηχανήματος ήχοληψίας, και γιά πρώτη φορά στόν κόσμο άποτυπώσαμε ως ντοκουμέντο τούς κυριώτερους θόρυβους μιάς βιομηχανικής περιόχης (θόρυβοι όρυχείων, έργοστασίων, βαγονιών κλπ). Αυτή είναι ή τέταρτη πλευρά τής ιδιαίτερης αξίας του 'Ένθουσιασμού, όπτικού και ήχητικού ντοκουμανταίρ (...)

... διαπιστώσαμε ότι ένα μέρος άπό τίς έγγραφές πού είχαμε κάνει στό Ντονμπάς (...) ήταν έκτός χρήσεως γιά τεχνικούς λόγους (ύπερβολικά κραδασμός). Οι ζημιές αυτές μās άνάγκασαν νά κάνουμε μερικές μετατροπές στό πλάνο του μοντάζ (...)

Δέν διαθέταμε ούτε τραπέζι ήχητικού μοντάζ ούτε καν τά στοιχειώδη τεχνικά μέσα γιά νά οργανώσουμε τά ήχητικά και όπτικό κινηματογραφικό ύλικό. Δουλέψαμε μέ σύνεση, έπιμονή, σέ ρυθμό ύπαγορεύσεως. Ήταν πενήντα μέρες και πενήντα νύχτες ύψηλής έντασης. Και παρολαυτά δέν άκολουθήσαμε διαλλακτική γραμμή, δέν θελήσαμε νά έπωφεληθούμε άπό τό γεγονός ότι διαθέταμε στόν 'Ένθουσιασμό ένα κινήτο μηχανήμα και ότι συνειπώς ή πλειοψηφία τών ήχων είχε έγγραφεί στό φίλμ μαζί μέ τήν εικόνα. Δέν ήταν άρεστό νά κάνουμε άπλώς νά συμπέσουν τήν εικόνα μέ τόν ήχο: άκολουθήσαμε τή γραμμή, πού ήταν στήν περίπτωσή μας ή γραμμή τής άδιαλλαξίας, τών πολύπλοκων άλληλεπιδράσεων του ήχου και τής εικόνας.

Αυτή είναι ή πέμπτη πλευρά τής αξίας του φίλμ 'Ένθουσιασμός.

Νά τέλος ή πιο σημαντική παρατήρηση πού έχω νά κάνω:

"Όταν μέσα στό φίλμ 'Ένθουσιασμός οι βιομηχανικοί ήχοι του Μεγάλου Χαλυουργείου τής Σοβιετικής Ένωσης φτάνουν στήν πλατεία, πλημμυρίζουν τό δρόμο και συνοδεύουν μέ τή μηχανική τους μουσική τίς γιγαντιαίες έκδηλώσεις, οργανωμένες γιά τίς γιορτές"

ή όταν οι ήχοι άπό τίς στρατιωτικές φανφάρες, οι ήχοι τών έκδηλώσεων, οι άθλητικές σημαίες, τά κόκκινα άστέρια, τά ζήτω, τά άγωνιστικά συνθήματα, οι λόγοι τών ρητόρων κλπ. χωνεύονται μέσα στόν ήχο τών μηχανών, τόν ήχο τής άμιλλας τών άτελιέ"

όταν ή δουλειά γιά νά κλείσει ή ρωγή στό Ντονμπάς ξετυλίγεται μπροστά μας σάν ένα άσταμάτητο "κομμουνιστικό σάββατο" (2), σάν τίς "μέρες τής βιομηχανοποίησης", σάν μιά σταυροφορία κάτω άπό τό σημείο του κόκκινου άστεριού, κάτω άπό τό σημείο τής κόκκινης σημαίας"

ας μήν τά βλέπουμε όλ'αυτά σάν έλάττωμα αλλά σάν σοβαρό και καρποφόρο πείραμα.

Τελειώνω μέ πληροφορίες χρονολογικής φύσης.

Τό γύρισμα του φίλμ 'Ένθουσιασμός τέλειωσε πριν άπό έξη μήνες και περισσότερο. Βγήκε άπό τό έργαστήριο στό 1930, γιά τίς γιορτές του 'Οκτώβρη αλλά περιμένει ακόμα τή δημοσίευση του (τήν προβολή του στις όθόνες). Περιμένει μιά σοβαρή άνάλυση τών άρετών και τών έλαττωμάτων του. Περιμένει νά τό έκτιμήσουν μέ άυστηρότητα αλλά όχι μέ άπόλυτο τρόπο, όχι γενικά (έξω άπό τόν χρόνο και τόν τόπο) αλλά σέ σχέση μέ τή δεδομένη φάση τής άνάπτυξης του ήχητικού σινεμά.

## ΤΑ ΤΡΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΕΝΙΝ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΜΑΤΙ<sup>1</sup>

(2) Κομμουνιστικό Σάββατο: ήμερα έθελοντικής έργασίας

Είμαι πολύ συνκνημένος άπό τήν ύποδοχή πού έπιφυλάξατε στό φίλμ, πολύ



περισσότερο από τ' αποτελέσματα των άλλων προβολών. Μιά αίσθητή απόσταση ανάμεσα στους εργάτες του ντοκιμανταίρ και τους εργάτες του σκηνοθετημέ - νου κινηματογράφου στάθηκε πάντα εμπόδιο για την άμοιβαία κατανόηση.

Από την άρχη-άρχη έπρεπε να δώσουμε κάποιο όνομα στη δραστηριότητα μας και έτσι την ονομάσαμε "Κινηματογράφο-μάτι". Στο μεταξύ, οι συζητήσεις που γίνονταν πάνω σ' αυτό το θέμα, είτε όσα γράφτηκαν υπέρ ή κατά της κίνησης, δέν έκφραζαν τό ουσιαώδες της άποψής μας. Τό αποτέλεσμα ήταν ένα είδος "άποσυγχρονισμού" ανάμεσα στις ιδέες μας κι αυτά πού γράφανε οι υπερασπι - στές μας ή κατακριτές μας. Διάκρινα άδιάκποπα τόν "κινηματογράφο-μάτι" ά - πό τήν Κίνορανα. Ο ίδιος ό Ιεβέδεν ( 2 ) έγραψε ότι ήταν υπέρ της Κίνο - ρανα, άλλα ενάντια στόν "κινηματογράφο-μάτι".

Αυτή ή κατάσταση τράβηξε για καιρό γιατί οι κριτικοί δέν καταλάβαιναν ότι ό "κινηματογράφος-μάτι;" ή ζωή έξ άπροόπτου, τό γύρισμα από κρυφώνα, δέν ήταν αυτοσκοπός. Άλλο πράγμα τό πρόγραμμα, κι άλλο τό μέσο (...)

Πώς έξηγεϊται κάτι τέτοιο; Θυμάμαι τόν πρώτο μου ρόλο στόν κινηματογράφο. Ένα περίεργο ρόλο. Δέν έπρόκειτο να γυρίσω φίλμ άλλα να πηδήσω από ένα ύψος ένάμιση πάτωμα, από τό σκιάδι της σπηλιάς πού βρίσκεται στό πέραςμα Μαλι Gnesdnikovski.

Η άποστολή του όπερατέρ ήταν ν' άποτυπώσει τό πήδημά μου μέ τρόπο πού να φαίνεται καθαρά ή πέση μου, ή έκφραση του προσώπου μου, όλες μου οι σκέψεις κλπ. Πλησίασα στην άκρη της σπηλιάς, πήδηξα μέ τά χέρια άνοιχτά σαν πουλί και ξανάπεσα. Και τώρα να τί βλέπουμε στό φίλμ.

Ένας άνθρωπος πλησιάζει στην άκρη της σπηλιάς, διαβάζει κανείς πάνω στό πρόσωπό του τό φόβο και τήν άναποφασιστικότητα, λογαριάζει να μην πηδήσει. Μετά τό ξανασκέπεται: άποκλείεται, μέ βλέπουν. Μετά ξαναπλησιάζει στην άκρη ή έκφρασή του γίνεται πάλι διστακτική. Μετά τόν βλέπουμε να παίρνει τήν άπόφασή του και να μιλάει στόν εαυτό του: πρέπει να γίνει, και να όρμα άπό τήν άκρη της σπηλιάς. Πετá στόν άέρα, πετáει άδέξια, σκέφτεται πώς πρέπει να φέρεϊ τό σώμα του σε θέση πού να πέσει μέ τά πόδια μπρός. Ίσιώ - νει τό σώμα του, πλησιάζει τό έδαφος, στό πρόσωπό του διαβάζουμε πάλι τήν άναποφασιστικότητα και τό φόβο. Τέλος τά πόδια του άγγίζουν τή γη. Η πρώτη του σκέψη είναι πώς έπεσε, ή δεύτερη πώς πρέπει να συγκρατηθεϊ. Ύστερα σκέφτεται πώς πηδήξε πολύ ύψαια, άλλα ότι δέν πρέπει να άφηση να φανεϊ τί - ποτα, κι όπως ένας άκροβάτης τσίρκου πού μόλις έκτέλεσε μία πολύ καλή άσκηση τραπεζίου, παίρνει μια έκφραση σαν να τά είχε κάνει όλα αυτά μέ άπίστευτη εύκολία. Τέλος τό πρόσωπο σβήνει άργά μέ τήν ίδια πάντα έκφραση.

Από τήν άποψη του συνθησιμένου ματιού, δέν μπορείτε να δείτε τήν αλήθεια. Άπό τήν άποψη του κινηματογραφικού ματιού (μέ τή βοήθεια ειδικών κινηματο - γραφικών μέσων, και γι αυτή ειδικά τήν περίπτωση της αύξησης της ταχύτητας του γυρίσματος) (3) βλέπετε τήν αλήθεια. Άν θέλουμε να διαβάσουμε έξ άπο - στάσεως τίς σκέψεις ενός ανθρώπου (συχνά μάλιστα αυτό πού έχει σημασία δέν είναι ν' άκούσουμε τά λόγια όσο να διαβάσουμε τίς σκέψεις ενός άτόμου) ή δυνατότητα αυτή μας δίνεται άκριβώς έδώ. Μας τήν παρέχουν τά μέσα του "κι - νηματογράφου-μάτι".

Οι τεχνικές του "κινηματογράφου-μάτι" μας προσφέρουν τή δυνατότητα να άφαρέσουμε τή μάσκα από τόν άνθρωπο, να άποσπάσουμε ένα κομμάτι κινηματο - γραφικής αλήθειας. Ο δρόμος πού καθόρισα για τόν εαυτό μου στόν κινηματο - γράφο έχει για μοναδικό σκοπό τήν άποκάλυψη αυτής της α λ ή θ ε ι α ς μέ όλα τά μέσα πού διαθέτω.

Μπορούμε, μιλώντας συμβολικά, ν' άνακαλύψουμε ένα "πήδημα" αυτού του είδους στό φίλμ Τρία Πραγούδια για τό Δένιν; Ναι, ένα τέτοιο πήδημα ύπάρχει, του - λάχιστον στό πρόσωπο της εργάτριας της πρώτης γραμμής. Γιατί κάνει έντύπωση στό φίλμ; Έπειδή παίζει καλά; Μέ κανέναν τρόπο. Άπλως έπειδή κατάφερα μαζί της αυτό πού είχα καταφέρει μέ μένα στό πήδημα: Τό συγχρονισμό λέξεων και σκέψεων.

Ο εργάτης της πρώτης γραμμής παπαγαλίζει σ' ένα συνέδριο μια ήμιλία πού έχει μάθει άπ' έξω: ή προσοχή μας θα στραφεί άλλοι, δέν θα έχουμε νιώσει ένα συγχρονισμό ανάμεσα στα λόγια του και τίς σκέψεις του.

Μπορούμε επίσης να πάρουμε ένα παράδειγμα από τή ζωή στό άπόροπτο. Βλέ - πουμε έναν άνθρωπο, τό φύλακα, να πεθαίνει. Τί κάνει ή γυναίκα του; Μέ τήν είδηση ότι ό άντρας της πεθαίνει θα έπρεπε, ίσως, ν' άρχισει να τραβάει τίς κοτσίδες της, να κλαίει, να λιποθυμίζει, κλπ. Παρ' όλα αυτά μένει άκίνητη. Και τή στιγμή πού ό γιατρός κάνει μια πολύ χαρακτηριστική χειρονομία άπελ - πισιας, σηκώνει τό χέρι και τακτοποιεί τό μαλλί της.

Τί σημαίνει για μας τό γύρισμα της ζωής στό Άπόροπτο; Έγινε σαν μια έκστρατεία για να βρούμε τίς μεθόδους πού θα μας βοηθούσαν να φανερώσουμε τήν κινηματογραφική αλήθεια, να ξεσκεπάσουμε τίς αυθεντικές συζητήσεις, τά αίσθήματα εκείνης της γυναίκας, του άλήτη, του ταχυδακτυλουργού, των παιδιών κλπ.

Άλλά τά σχέδιά μου πήγαιναν πολύ πιο πέρα. Αυτό πού μ' ένδιέφερε ήταν να ξεσκεπάσω ένα άκόμα πιο λεπτό παιχνίδι. Πολύ συχνά, οι άνθρωποι παίζουν στη ζωή, και μερικές φορές παίζουν καλά. Αυτή τή μάσκα θέλησα να βγάλω.

Έργο έπίφοβο. Η μόνη λύση θα ήταν να μπάσουμε τήν κάμερα στα σπίτια των

- (2). Λεμπέντεφ: ιστορικός του κινηματογράφου, αντί - παλος του Βετόφ.  
(3). Και άρα της έπιβόλ - δυνσης κατά τήν προβολή των κινήσεων πού φιλάρα - με.



άνθρώπων, στά ένδόμυχα συναισθήματά τους. Έπρεπε νά βρεθεί τρόπος νά διεισδύσει ή κάμερα εκεί όπου οί άνθρωποι άφήνονται όλότελα.

Στίς προηγούμενες εργασίες μου, έδειξα συχνά διάφορες τεχνικές γυρίσματος. Άκολουθώντας τόν Μενιερχολντ, δέν φρόντιζα νά κρύβω τό χτίσιμο αυτών τών τεχνικών. Κι είχα δδικο.

Άλλά ότι κι άν έκανα, τό έκανα όπως τήν πρώτη φορά, όπως τή μέρα πού πήδηξα από τή στέγη.

Τό τελευταίο μου φίλμ είναι καί πάλι μιá Κίνογραφνά, μιá μεγάλη Κίνογραφνά τής ζωής πού τήν πέτυχα όπως φαίνεται περισσότερο από κάθε τί άλλο.

Μέ κατηγορήσαν συχνά, λόγω χάρη, όταν έδειξα τό Donbass, ότι τό έκανα μέ τρόπο άπόλυτα συγκεκριμένο, μέ πραγματικές λεπτομέρειες σ'όλο του τό εύρος. Άλλ'όταν έκμεταλλεύομαι γιά παράδειγμα τό θέμα τής βιομηχανοποίησης έν γένει, έχω δικαίωμα νά πάρω μηχανές ή μηχανές-έργαλεία από διάφορα εργοστάσια καί νά τά συγκεντρώσω μαζί όπως στήν παλάμη του χεριού μου.

Άπό τήν άποψη του ανθρώπινου ματιού, δέν έχω πράγματι κανένα λόγο πού νά μέ κάνει νά εμφανίζομαι, π.χ., δίπλα σ'όσους βρίσκονται σ'αυτή τήν αίθουσα. Άλλά μέσα στό χώρο "κινηματογράφος-μάτι" μπορώ νά κάνω ένα μοντάζ του έαυτού μου όχι μόνο καθισμένον έδώ μαζί σας, αλλά άκόμα καλύτερα, σέ διάφορα σημεία του κόσμου. Θά ήταν γελοίο νά θέσει κανείς μπροστά στόν "κινηματογράφο-μάτι" εμπόδια όπως ή τύχη καί ή άπόσταση.

Η πρόβλεψη τής τηλεόρασης μάς κάνει νά δεχόμαστε αυτή τήν "όραση έξ άποστάσεως" μέσα στό μοντάζ.

Η ιδέα ότι άληθινό είναι μόνον ότι βλέπει τό ανθρώπινο μάτι καταρρίπτεται από τίς έρευνες μέ τό μικροσκόπιο κι άπ'όλα τά δεδομένα πού μάς παρέχει τό όπλισμένο μάτι.

Καταρρίπτεται άκόμα από τόν ίδιο τό χαρακτήρα τής σκέψης του ανθρώπου.

Έπειδή είπώθηκε έδώ ότι μερικά έκατομμύρια κόκκοι άμμου φτιάνουν ένα λόγο καί μερικά έκατομμύρια άδωνάτων δημιουργούν μιá σημαντική δύναμη, θά ήθελα κι έγώ νά σάς θυμίσω ότι οί λέξεις πού ρίξαμε σάν συνθήματα έγιναν κι αυτές μιá σημαντική δύναμη.

Μετά άπ'όλα όσα είπώθηκαν, έλπίζω νά είναι σαφές ότι τά σημεία στό φίλμ Τρία Τραγούδια γιά τό Δένιν πού οί σύντροφοι θεώρησαν έντελώς καινούργια σχετικά μέ μένα, άποτελούν στήν πραγματικότητα μιάν εξέλιξη όλης τής προηγούμενης εργασίας μας.

## ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ<sup>1</sup>

### I

Ό Μαγιακόφσκι είναι ό κινηματογράφος-μάτι. Βλέπει ότι δέν βλέπει τό μάτι.

Άγάπησα άμέσως τόν Μαγιακόφσκι, άνεπιφύλακτα. Μέ τό πρώτο διάβασμα του βιβλίου του. Τό βιβλίο λεγόταν «Άπλό σάν μουγγριτό». Τό έμαθα άπ' έξω. Τό υπερασπιζόμουν όσο μπορούσα όταν τό κατηγορούσαν. Τό έξηγουσα. Δέν είχα γνωρίσει άκόμη τόν ίδιο τόν Μαγιακόφσκι. Τόν είδα γιά πρώτη φορά στό Πολυτεχνικό Μουσείο. Δέν είχα πέσει έξω. Ήταν άκρίβως όπως τόν φανταζόμουν, έτσι τόν άναγνώρισα άμέσως. Ό Μαγιακόφσκι μέ είδε στό κέντρο μιás ομάδας κατασυγκινημένον νέον. Άπόλυτα συγκεντρωμένος τόν κύταξα μέ άγάπη. Μέ πλησίασε. «Περιμένουμε τό έπόμενο βιβλίο σου», είπα. «Συγκέντρωσε τούς φίλους σου», άπάντησε ό Μαγιακόφσκι, «καί άπαίτησε νά τό εκδώσουν τό συντομότερο».

Οί συναντήσεις μου μέ τόν Μαγιακόφσκι ήταν πάντα σύντομες. Συναντιόμαστε άλλοτε στό δρόμο, άλλοτε σέ μιá λέσχη, άλλοτε σ' ένα σταθμό, άλλοτε στόν κινηματογράφο. Δέν μέ φώναζε Βερτώφ, αλλά Ντζίγκα. Αυτό μ' άρεσε πολύ. «Λοιπόν Ντζίγκα, πώς πάει ό κινηματογράφος-μάτι;», μέ ρώτησε μιá μέρα. Τήν έρώτηση μου τήν έκανε σέ κάποιο σταθμό. Τά τραίνα μας είχάν διασταυρωθεί. «Ό κινηματογράφος-μάτι μαθαίνει τά μέσα του», άπάντησα. Σκέφτηκε κι επανέλαβε τό πράγμα μέ διαφορετικό τρόπο. «Ό κινηματογράφος-μάτι είναι ένας φάρος μέσα σέ κοινότυπα έργα τής παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής». Καί όταν, προτού νά χωρίσουμε (τά τραίνα μας έφευγαν γιά διαφορετικές κατευθύνσεις), ό Μαγιακόφσκι μου έσφιξε τό χέρι, πρόσθεσα μέ δισταγμό, σχεδόν τραυλίζοντας: «δέν είναι ένας φάρος αλλά ένας Μαγιακόφσκι». Ό κινηματογράφος-μάτι είναι ένας Μαγιακόφσκι μέσα στά κοινότυπα έργα τής παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής.

«Ένας Μαγιακόφσκι;», μου είπε ό ποιητής μ' ένα έρωτηματικό ύφος. Σάν ά-

1) Δυό κείμενα του 1935. Άπ' τά ήμερολόγια του Βετρόφ.

2) Πρόκειται γιά λογοπαίγνιο πού είναι δύσκολο νά άποδοθεί. Βασίζεται στη Ρωσική λέξη «μαγιάκ» πού σημαίνει φάρος.



πάντηση ἀπάγγεila:

Ἐκεῖ πού τ' ἀνθρώπινο βλέμμα τσακίζεται ἀνήμπορο,  
Βλέπω νά καταφθάνει,  
Τῶν πεινασμένων στρατηλάτης,  
Φορώντας τό ἀκάνθινο στεφάνι τῆς ἐπανάστασης,  
Τό 1916.<sup>3</sup>

— Εἶδατε δ, τι τό συνηθισμένο μάτι δέν ἐβλεπε. Εἶδατε «νά πέφτει ἀπ' τῆ Δύση τό κόκκινο χιόνι μέ νιφάδες ἀνθρώπινης σάρκας». Καί τά θλιμμένα μάτια τῶν ἀλόγων. Καί τῆ μάνα, «λευκή, λευκή σάν κέντημα σέ νεκρικό σεντόνι». Καί τό βιολί πού «νευριαζε, ἰκέτευε καί ξαφνικά ἀναλύοταν σέ δάκρυα σάν παιδί». Εἶσατε ὁ κινηματογράφος-μάτι. Εἶδατε «ὄδοιπορώντας στά βουνά του χρόνου ἐκείνο πού κανεῖς δέν βλέπει». Κι ἐσεῖς νά πάλι τώρα

Μέσα στήν καινούργια

ὑπαρξη πού ἔρχεται

ἀπ' τόν ἠλεκτρισμό

πολλαπλασιασμένη

καί τόν κομμουνισμό

Συνάντησα τόν Μαγιακόφσκι γιά τελευταία φορά στό Λένινγκραντ. Βρισκόμαστε στόν προθάλαμο τοῦ ξενοδοχείου «Εὐρώπη».

Ὁ Μαγιακόφσκι ρώτησε λυπημένα ἕναν ὑπάλληλο : «θά ἔχει πρόγραμμα ἀπόψε;». Μέ ἀντιλήφθηκε καί εἶπε: «Πρέπει νά συζητήσουμε οἱ δύο μας χωρίς νά βιαζόμαστε. Νά συζητήσουμε σοβαρά. Δέν μπορούμε νά ὀργανώσουμε ἀπόψε μία «μεγάλου μήκους» συζήτηση πάνω στήν τέχνη;

Περίμενα τόν Μαγιακόφσκι στό δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου. Ἄνεβαίνοντας μέ τό ἀσανσέρ μονολογοῦσα ὅτι

Ἡ ζωὴ εἶναι ἐξαίσια

κι ἐκπληκτική

ὡς τά ἑκατό

μᾶς μέλλεται νά ζοῦμε

δίχως νά γερνοῦμε

χρόνο τό χρόνο πιό τρανή

ἢ ἀντρεία κι ἡ ὀρμή μας<sup>4</sup>

Μοῦ φαινόταν ὅτι εἶχα βρεῖ τό κλειδί γιά νά κινηματογραφή τούς ἐπικαιρικούς ἤχους καί ὅτι «τά οὐράνια πλοῦτη μας δέν ὑπάρχουν πιά», ὅτι «ἡ σφήκα δέν θά μᾶς τσιμπούσε πιά μέ τό κεντρί της», ὅτι «στρατός μας, τραγοῦδι μας, πλοῦτη μας εἶναι τό οὐρλιαχτό τῶν φωνῶν».

Πηγαίνοντες πέρα δῶθε στό δωμάτιο περιμένοντας τόν Μαγιακόφσκι, τρισευτυχισμένος μέ τήν ἰδέα τῆς συνάντησής μας.

Ἦθελα νά τοῦ μιλήσω γιά τίς προσπάθειές μου νά δημιουργήσω ἕναν ποιητικό κινηματογράφο, νά τοῦ ἐξηγήσω ὅτι οἱ φράσεις τοῦ μοντάζ ταιριάζουν σάν ρίμες ποιημάτων.

Περίμενα τόν Μαγιακόφσκι μέχρι τά μεσάνυχτα.

Δέν ἤξερα τί τοῦ εἶχε συμβεῖ. Δέν ἤλθε. Δυό ἐβδομάδες ἀργότερα, δέν ὑπῆρχε πιά.

## II

Ἡ ἀγάπη μου γιά τόν Μαγιακόφσκι δέν ἐρχόταν σέ ἀντίφαση μέ τίς προτιμήσεις μου γιά τά λαϊκά ἔργα.

Δέν θεωροῦσα ποτέ ὅτι ὁ Μαγιακόφσκι ἦταν δυσνόητος καί ἀντιλαϊκός.

Πρέπει νά βλέπεις τῆ διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτό πού εἶναι λαϊκό καί «σ' αὐτό πού εἶναι καλό γιά τόν κόσμο».

3) Ἀπ' τό ποίημα τοῦ Μαγιακόφσκι «Σύννεφο μέ παντελόνια». Ἡ μετάφραση τοῦ ἀποσπάσματος εἶναι τοῦ Γιάννη Ρίτσου. Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι: Ποιήματα, ἐκδόσεις Κέδρος, Ἀθήνα, 1974.

4) Ἀπ' τό ποίημα τοῦ Μαγιακόφσκι «Καλά πᾶμε», ὁ π.



‘Ο Λένιν μίλησε πολύ σωστά στό σχόλιο του «Γιά τήν επιθεώρηση *Svoboda*».

«‘Ο λαϊκός συγγραφέας», λέει ο Λένιν, «όδηγεί τόν άναγνώστη σέ σκέψη και σέ βαθιά μελέτη ξεκινώντας άπ’ τά άπλούστερα και γνωστότερα δεδομένα, ύποδεικνύοντας μέ ευλήπτους συλλογισμούς, ή μέ παραδείγματα πού τά έχει επιλέξει κατάλληλα, τά βασικά συμπεράσματα πού βγαίνουν άπ’ τά δεδομένα αυτά, προτρέποντας τό σκεπτόμενο άναγνώστη νά θέτει όλο και πιο πολλά έρωτήματα. ‘Ο λαϊκός συγγραφέας δέν προϋποθέτει έναν άναγνώστη πού δέν σκέφτεται, πού δέν επιθυμεί νά σκέφτεται, πού δέν ξέρει νά σκέφτεται. αντίθετα, προϋποθέτει έναν έλάχιστο μορφωμένο άναγνώστη, μέ δίγα για γνώση, πού νά δουλεύει τό μυαλό του ώστε νά μπορεί νά πραγματοποιήσει τή σοβαρή και δύσκολη αυτή δουλειά· μέ τή βοήθειά του τόν οδηγεί για νά κάνει τά πρώτα βήματα και τόν μαθαίνει νά συνεχίζει μόνος του, μέ δικά του μέσα. ‘Ο κοινός συγγραφέας προϋποθέτει έναν άναγνώστη πού δέν σκέφτεται και πού είναι άνίκανος νά σκεφτεί· δέν τόν παροτρύνει προς τίς πρωταρχικές άρχές μιάς σοβαρής επιστήμης, αλλά, κάτω άπό μιά έκλαϊκευμένη μορφή, καρικευμένη μέ χωρατά και άστεϊότητες, του παρουσιάζει «μασημένα» όλα τά συμπεράσματα μιάς θεωρίας, μ’ έναν τέτοιο τρόπο πού ο άναγνώστης δέν έχει νά κάνει τίποτα άλλο άπ’ τό νά καταπιεί τό χυλό αυτό».

‘Ο Μαγιακόφσκι δέν είναι προσιτός σ’ όλους αυτούς πού επιθυμούν νά σκέφτονται. Δέν προϋποθέτει έναν άναγνώστη πού δέν σκέφτεται. ‘Απέχει πολύ άπ’ τό νά είναι «καλός για τόν κόσμο», αλλά, είναι λαϊκός.

Τρελλός από ένθουσιασμό  
‘Ημουν έτοιμος

νά δώσω

και τή ζωή μου

για νά ξαναβρεϊ

τήν άνάσα του

λέει ο Μαγιακόφσκι για τόν Λένιν.

Θά είμαστε έτοιμοι νά τά δώσουμε όλα:

Τά έλκυθρά μας, τίς ζωές μας, τά παιδιά μας,

‘Αρκεί νά ήταν δυνατό νά μās ξανάρθει...

λέει ένα λαϊκό τραγούδι για τόν Λένιν.

‘Η ένότητα τής μορφής και του περιεχομένου, νά τί χαρακτηρίζει τά λαϊκά έργα. Νά τί χαρακτήριζε και τόν Μαγιακόφσκι.

Δουλεύω στό χώρο τής ποιητικής ταινίας επικαίρων, νά γιατί τά συνθεμένα άπ’ τό λαό τραγούδια και ή ποίηση του Μαγιακόφσκι βρίσκονται τόσο πολύ κοντά μου. Τό γεγονός ότι δείχνουν σήμερα μεγάλο ένδιαφέρον για τόν Μαγιακόφσκι, αλλά και για τά λαϊκά έργα, μου δείχνει ότι ή κατεύθυνση πού άκολουθώ στό χώρο του κινηματογράφου-ποίηση είναι ή σωστή. Στην πραγματικότητα, ή ταινία *Τρία τραγούδια για τόν Λένιν* δέν ήταν παρά ή πρώτη σημαντική προσπάθεια στό δρόμο αυτό. Τό κεντρικό όργανο του Κόμματός μας τό επιβεβαιώνει: «‘Η προσπάθεια πέτυχε παρά τίς τεράστιες δυσκολίες του σχεδίου», «πραγματικά είναι μιά θαυμάσια ταινία, μιά ταινία μέ μεγάλη δύναμη, πού περιβάλλει τό θεατή- άκροατή μέ βαθειά συγκίνηση». Σ’ ένα άνυπόγραφο μικρό άρθρο τής εφημερίδας *Pravda*, ή ταινία αυτή άποκαλείται «τό τραγούδι όλόκληρης τής χώρας».

‘Απ’ τά γράμματα και τίς κριτικές γνωρίζουμε ότι όλόκληρη ή χώρα, άπ’ τό Βλαδιβοστόκ ως τό Λένινγκραντ, επιβεβαίωσε, μέ τή φωνή του πλήθους των άκροατών και των θεατών, τήν κρίση τής *Pravda*. Αυτή τή φορά, ή ύποδοχή τής ταινίας — όχι από χιλιάδες, αλλά από εκατομμύρια θεατές — δείχνει ότι ο δρόμος πού άκολουθώ είναι σωστός.

Δέν είναι ο δρόμος του «τ’ αυτί θά κάνει έδω μέ λόγια κι ήχος»<sup>5</sup>, όπως είπε και ο Μαγιακόφσκι. Δέν είναι ο δρόμος εκείνων πού οι στίχοι τους κτυπούν τό θεατή «σάν έρωτηδέα λυρική σαϊτιά»<sup>5</sup>. Ούτε είναι ο δρόμος εκείνων πού οι στίχοι τους μās «χτυπούν καθώς τό φώς φθάνει από νεκρών άστρων ματιά».<sup>5</sup> Δέν είναι καθόλου ένας εύκολος δρόμος.

Είναι ο δρόμος για τόν όποιο ο Μαγιακόφσκι λέει: «χρόνια δουλειάς σκλη-

5) ‘Απ’ τό ποίημα του Μαγιακόφσκι «Μ’ όλη μου τή φωνή», ό. π.



ρῆς καὶ μέρες πείνας φοβερῆς». <sup>5</sup> Εἶναι ὁ δρόμος πού δανερίζονται ἐκεῖνοι πού ἡ  
ποίησή τους

τόν ὄγκο τῶν ἐτῶν

θά σκίσει

καὶ θά προβάλει

βαρὺς

τραχύς

μά κι ὀρατός ἀκόμη

ὡς ἔφτασε μέχρι τὶς μέρες μας

τό ὕδραγωγεῖο ποῦχαν χτίσει

οἱ δοῦλοι κάποτε

στὴ Ρώμη.<sup>5</sup>

Ἡ ἐνόητα τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου πού θά φτάσω στὰ ἐπόμενα ἔρ-  
γα μου θά εἶναι ἀπείρως μεγαλύτερη ἀπ' αὐτὴν πού πέτυχα στὰ *Τρία τραγούδια*  
*γιὰ τὸν Λένιν*. Ἡ ἐνόητα τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου εἶναι αὐτὴ πού ἐξα-  
σφαλίζει τὴν ἐπιτυχία.

Εἶναι σάν νά ξεπερνᾶς τὰ βουνὰ τῶν προλήψεων μέ τόν τρόπο πού ὁ πάντα  
ζωντανός Μαγιακόφσκι ἄνοιξε νικηφόρα μονοπάτια μέσα στίς σελίδες τῶν βι-  
βλίων, τῶν προσούρων, τῶν ἐπιθεωρήσεων, μέσα στίς σελίδες τῶν μεγάλων ἐ-  
φημερίδων. Ὑπάρχει, ὅμως, κι ἕνας χῶρος στὸν ὁποῖο γνώρισε τὴν ἀποτυχία. Δέν  
κατόρθωσε τὸ ἄνοιγμα πρὸς τὶς σελίδες τῆς ὀθόνης. Δέν κατάφερε νά θριαμβεύσει  
ἐπὶ τῆς γραφειοκρατίας τῶν δημοσίων ὑπαλλήλων τοῦ κινηματογράφου. Τὰ  
σενάρια του εἶτε πετάγονταν στὰ σκουπίδια, εἶτε ἐντάσσονταν σέ διάφορα σχέδια  
πού δέν πραγματοποιοῦνταν ποτέ. Ἡ ἀκόμη, στὴν περίπτωση πού θά πραγματο-  
ποιοῦνταν, τὸ τὰ ἀλλοίωσαν μ' ἕναν «ἀπόλυτα ξεδιάντροπο» τρόπο.

«...μ' ἔστελναν», ἔλεγε ὁ Μαγιακόφσκι, «ἀπ' τὸν ἕνα συντάκτη στὸν ἄλλο· οἱ  
συντάκτες ἐφεύρισκαν ἀρχές πού δέν ὑπῆρχαν στὸν κινηματογράφο, κάθε ἡμέρα  
καὶ διαφορετικὲς ἀρχές, καί, προφανῶς, δέν πίστευαν παρά στὸ δικό τους ταλέντο  
σάν σεναριογράφων.

Νομίζω ὅτι ἡ εἰδικότητά μου, ὅσον ἀφορᾷ τὸ καλλιτεχνικό μέρος τῶν σενα-  
ρίων, μοῦ δίνει τὸ δικαίωμα νά ἐπιμείνω στὴν ἀπόλυτη ἀναγκαιότητα τῆς καθέ-  
ρωσης καὶ στὸν κινηματογράφο τῶν δικῶν μου «ἀρχῶν», ἰδιαίτερα στὸ σενάριο.  
Ἄμφιβάλλω ἂν ἡ στάση του αὐτὴ βοηθᾶει τὴν προσέλευση συγγραφέων ποιότη-  
τας στὸν κινηματογράφο».

Ὁ μεγαλύτερος ποιητὴς τῆς ἐποχῆς μας, ἂν καὶ σπατάλησε πολὺ ἐνέργεια,  
σέ χρόνο καὶ σέ δυνάμεις, γιὰ νά ἐπιτύχει νά ἐκφραστεῖ «ὀλοκληρωτικά» πάνω  
στὴν ὀθόνη, δέν μπόρεσε νά πραγματοποιήσει τὸ σκοπὸ του. Οἱ χωρὶς ταλέντο  
δημόσιοι ὑπάλληλοι προστάτεψαν τὶς «ἀρχές» τους, ἀλλά, ὁ Μαγιακόφσκι ἐγκα-  
τέλειψε ὀριστικά τὸν κινηματογράφο.

Ἄρκετά χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μαγιακόφσκι, ἔγιναν σ' ὄλους τοὺς το-  
μεῖς τῆς ζωῆς μας τεράστιες ἀλλαγές. Οἱ ὑπηρεσίες γιὰ τὰ σενάρια, ὅμως, παρέ-  
μειναν γιὰ νά προστατεύουν, ὅπως καὶ στὸ παρελθόν, τὶς δίκες τους στερεότυπες  
ἀρχές ἐναντία στὴν ξαφνικὴ εἴσοδο τῶν ἀνθρώπων πού δουλεύουν στὸν ποιητικό  
κινηματογράφο. Ἡ θέληση γιὰ τὴν πραγμάτωση τῆς ποιητικῆς ταινίας καὶ κυ-  
ρίως μῆς ποιητικῆς ταινίας *ἐπικαίρων*, σκόνταφτε πάντοτε στὸν τοῖχο τῆς βλα-  
κειας καὶ τῆς ἀδιαφορίας. Σπέρνει τὸν πανικό. Σκορπίζει τὸ φόβο.

Σέ κοιτάζουν σάν κάποιον ν πού ζητάει ἐπίμονα νά γίνε ἐγκληματίας ἢ, ἀκό-  
μη χειρότερα, σάν κάποιον πού εἶναι ἱκανός νά παρασύρει τοὺς ἄλλους στὸ θάνα-  
το.

Ὁ V. Κατανιαν διηγεῖται αὐτὴν τὴν ἱστορία:

«Διέσχισε (ὁ Μαγιακόφσκι) ὄλο τὸ στάδιο, σκαρφάλωνε τὰ ἐμπόδια ἀπ' τὸ  
ἕνα βῆμα στὸ ἄλλο. Στους ἔθνοφύλακες πού τὸν σταματοῦσαν, ἔδειχνε ὄλα του  
τὰ χαρτιά καὶ τὶς δημοσιογραφικὲς του ταυτότητες.

— Εἶμαι συγγραφέας, εἶμαι δημοσιογράφος, πρέπει νά τὰ βλέπω ὄλα...

Καὶ οἱ ἔθνοφύλακες τοῦ ἐπέτρεπαν νά περνᾶει.

Τώρα πρέπει κι ἐμεῖς, ἐπίσης, οἱ κινηματογραφιστὲς-ποιητὲς, οἱ  
κινηματογραφιστὲς-συγγραφεῖς, οἱ κινηματογραφιστὲς-ρεπόρτερς, νά ἐπιδει-

5) Ἄπ' τὸ ποίημα τοῦ Μα-  
γιακόφσκι «Μ' ὄλη μου τὴ  
φωνή», ὁ. π.



κνύουμε στους διευθυντές την άδεια για να μπορούμε να πάμε παντού, για να παράγουμε μία ποιητική ταινία επικαίρων. Είναι αδύνατο να κινηματογραφήσουμε ένα συμβούλιο σταχανοβιτών χωρίς να έχουμε την κατάλληλη άδεια, είναι αδύνατο να κινηματογραφήσουμε ένα συνέδριο των ανθρώπων του κολχός χωρίς να έχουμε τη δυνατότητα να παρευρεθούμε σ' αυτό, είναι αδύνατο να κινηματογραφήσουμε μία συνδιάσκεψη των αντιπροσώπων της νεολαίας χωρίς να βρισκόμαστε εκεί. [...]

Όταν ένας καλλιτέχνης, που φλέγεται απ' τό πάθος της δημιουργίας και δέν έχει τή δύναμη να υποφέρει τήν άναμονή και τό χάσιμο του χρόνου, δέχεται να παράγει μία ταινία κάτω από όλοφάνερα άπελπιστικές συνθήκες, διαπράττει ένα λάθος.

Τό λάθος αυτό τό διέπραξα κι εγώ ό ίδιος όταν υπέκυψα στις άπαιτήσεις της διοίκησης και ανέλαβα να μοντάρω τήν ταινία *Ένθουσιασμός*, ενώ ήξερα ότι όλα τά κινηματογραφημένα ανθρώπινα ντοκουμέντα είχαν, για τεχνικούς λόγους, καταστραφεί. Κάθε φορά που φτάνετε στό σημείο να κάνετε παραχωρήσεις στή διοίκηση, κάθε φορά που φτάνετε στό σημείο να άποδεχθείτε ένα συμβιβασμό, κάθε φορά που επιχειρήτε να σπάσετε τά άδιέξοδα της διοίκησης και να δουλέψετε δημιουργικά καταβάλλοντας υπεράνθρωπες προσπάθειες, κινδυνεύετε από φορμαλισμό, από έντονο φορμαλισμό, από ένα φορμαλισμό που σās επιβάλλουν παρά τά δημιουργικά σας σχέδια.

Σ' αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στή λογοτεχνία, στον κινηματογράφο οι ποιητικές ταινίες δέν φυλάγονται προσεχτικά και δέν διατηρούνται (είδικά οι ποιητικές ταινίες επικαίρων) με τήν άρχική τους μορφή που τους έδωσε ό δημιουργός τους. *Η άντοχή* στό χρόνο δέν εφαρμόζεται σ' αυτά. Τά *Τρία τραγούδια για τόν Λένιν*, άκόμη και αυτή ή ταινία, δέν ξέφυγε τήν τύχη που επιφυλάσσεται σ' όλες τις ταινίες. Μέχρι σήμερα δέν μπορέσαμε να ίκανοποιήσουμε τό σύντροφο Kerjentsen, που ζήτησε να δει μία έγκυρη κόπια της ταινίας αυτής με τήν άρχική της μορφή. Άγωνιστήκαμε ενάντια στήν καταστροφή των άντιτύπων του δημιουργού, ενάντια στήν καταστροφή των προτοτύπων «χειρογράφων», χωρίς κανένα άποτέλεσμα μέχρι σήμερα.

Άγωνιστήκαμε, και πάλι χωρίς κανένα άποτέλεσμα, για να μπορούμε να παράγουμε μία τέτοια ταινία χωρίς συμβιβασμούς.

Έμεϊς, οι κινηματογραφιστές της ποιητικής ταινίας επικαίρων, φλεγόμαστε απ' τό πάθος της δημιουργίας. *Η δίψα* μας για δημιουργία είναι τεράστια. Πρέπει να προσπαθήσουμε, με όποιοδήποτε τίμημα, να εξηγήσουμε στους διευθυντές των κινηματογραφικών στούντιο, στους διευθυντές μας, ότι ό δημιουργός, ό σκηνοθέτης που υποτάσσεται άσυζητητή στις στερεότυπες και ξεπερασμένες άρχές της κινηματογραφικής παραγωγής δέν αξίζει τίποτα. Πρέπει να χρησιμοποιήσουμε για παράδειγμα τόν Μαγιακόφσκι, τόν μεγαλύτερο ποιητή που άφέθηκε έξω απ' τήν κινηματογραφική παραγωγή για χάρη των στερεότυπων αυτών άρχών.

Δέν πρέπει να κάνουμε συμβιβασμούς στά σχέδια της όργάνωσης, της τεχνικής ή στα όποια άλλα. *Ο σκηνοθέτης* δέν πρέπει να άποδέχεται όποιαδήποτε δουλειά του δίνεται· αντίθετα, πρέπει να βλέπει κάτι τέτοιο με δυσπιστία. Άν δέν τό κάνει είτε άδιαφορεί για τό τελικό άποτέλεσμα της δουλειάς του είτε ή δίψα του για δημιουργία είναι τόσο που τον κάνει να παραιτείται απ' όλα τ' άλλα: τό μόνο που επιθυμεί είναι να βρεθεί πίσω από μία κάμερα.

Έγώ, τή στιγμή αυτή, διψάω υπερβολικά. Δίψα για δημιουργία, άναμφίβολα. Αυτό που θά με ξεδιψάσει περιφέρεται γύρω μου, με περιβάλλει. Άν ένα μολύβι κι ένα φύλλο χαρτί μου ήταν άρκετά θά έγραφα νύχτα-μέρα, θά έγραφα, θά έγραφα, θά έγραφα. Άλλά, ή επιθυμία μου είναι να γράψω με μία κάμερα. Δέν θέλω να γράψω πάνω σε χαρτί, αλλά πάνω στήν έμουσιόν του φίλμ. *Η δουλειά* μου εξαρτάται όλοκληρωτικά από μία σειρά άυταρχικών τεχνικών και από μία έπιταχτική όργάνωση.

Πρέπει να ενεργήσω μ' έναν τέτοιο τρόπο που να άναγνωριστούν τά δικαιώματά μου στό χώρο της δουλειάς μου. Άκόμη και αν δέν επιτύχω τίποτα στήν κατεύθυνση αυτή, δέν θά συμβιβαστώ. Δέν θά ξεχάσουμε ποτέ αυτό που έλεγε ό Μαγιακόφσκι σε μία άνάλογη κατάσταση:

«Οί διευθυντές φεύγουν, ή τέχνη μένει».



Είμαι ακλόνητος όταν πρόκειται για ουσιαστική γραμμή της δουλειάς μου και είμαι διαλακτικός όταν πρόκειται για λεπτομέρειες. Ίσως θά έπρεπε, όπως ο Μαγιακόφσκι, να αγωνίζομαι για την κάθε λεπτομέρεια χωρίς να στενοχωριέμαι... 'Ο Μαγιακόφσκι πηγαίνει ένα ποίημα σε μιά εφημερίδα. «Πόσα πληρώνετε;», ρωτάει. «45 καπίκια τη γραμμή», του άπαντούν. «Και πόσα δίνετε στους άλλους;», ξαναρωτάει. «45 καπίκια για όλο τον κόσμο», άπαντούν. «Λοιπόν δώστε μου 46 καπίκια τη γραμμή», λέει. 'Απαιτούσε κατηγορηματικά να σέβονται τους στίχους του. Δέν ήταν παρά ένα καπίκι σεβασμού παραπάνω άπ' τους όποιουσδήποτε συνηθισμένους στίχους.

Προφανώς τό πρόβλημα δέν είναι ότι δέν μπορείς να ζήσεις χωρίς ευγενική μεταχείριση. Τό πρόβλημα είναι ό τρόπος μέ τον όποιο σε μεταχειρίζονται.

'Ο Λένιν έλεγε ότι πρέπει να ξέρεις αυτό για τό όποιο γράφεις, αυτό για τό όποιο μιλάς.

'Η τέχνη του να μιλάς γι' αυτό που δέν είδες, γι' αυτό που δέν ξέρεις, είναι ένα ιδιαίτερο ταλέντο που, δυστυχώς, τό κατέχουν πολλοί. Για καλή μου τύχη, δέν έχω τό ταλέντο αυτό. Δέν μπορείς να στηρίζεις μιά συζήτηση σε ύποθέσεις. Δέν έχω λόγους να άμφιβάλλω ότι ή ταινία *Προμηθέας*<sup>6</sup> έχει προσβληθεί από φορμαλισμό και γι' αυτό άκριβώς είναι άπαραίτητο να είδωθεί.

Πέτυχα (σε σημαντικό βαθμό) να κάνω προσιτή, καταληπτή σε εκατομμύρια θεατές την ταινία *Τριά τραγούδια για τον Λένιν*. Τό πέτυχα μέ τίμημα την άρνηση της κινηματογραφικής γλώσσας.

Τό πρόβλημα είναι να μήν άποχωρίζεται ή μορφή άπ' τό περιεχόμενο. Τό πρόβλημα είναι ή ένότητα της μορφής και του περιεχομένου γιατί ή ένότητα αυτή έγγυάται την έπιτυχία. Τό πρόβλημα είναι να μήν έπιτρέπεις στον εαυτό σου να άποπροσανατολίζει τό θεατή δείχνοντάς του ένα τρύκ ή μιά μέθοδο που δέν προήλθε άπ' τό περιεχόμενο ούτε ήταν άποτέλεσμα κάποιας άναγκαιότητας.

'Ενεργώντας μέ τον τρόπο αυτό, δέν θά άναγκάζομαι να βάζω τό πόδι «πάνω στο λαϊμό... των ίδιων μου των τραγουδιών».<sup>5</sup> Τό 1933 άποφάσισα, σκεπτόμενος τον Λένιν, να έπιστρέψω στις πηγές της λαϊκής έμπνευσης. Τό μέλλον έδειξε (θυμηθείτε την παρέμβαση του Γκόρκι στο Συνέδριο των Συγγραφέων) ότι δέν έπεσα έξω. Οι άντιρήσεις που πρόβαλλαν στον τρόπο αυτό δουλειάς ήταν λαθεμένες. Δέν έπεσα έξω, έβλεπα σωστά.

Θέλω να συνεχίσω προς την κατεύθυνση αυτή.

## ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΕΝΟΣ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ<sup>1</sup>

'Ο άνθρωπος έλευθερώθηκε άπ' την καπιταλιστική σκλαβιά. 'Ο άνθρωπος έλευθερώθηκε άπ' την άνάγκη να είναι ένα «ρομπότ». 'Ο άνθρωπος έλευθερώθηκε άπ' την ταπείνωση, άπ' την πείνα, άπ' την άνεργία, άπ' τη φτώχεια και άπ' τον άφανισμό. 'Ο άνθρωπος μέ τό δικαίωμά του στη δουλειά, την ξεκούραση και τη μόρφωση. 'Ο άνθρωπος μέ τό δικαίωμά του να είναι δημιουργικός. 'Ο άνθρωπος στην πλούσια δημιουργική του άνάπτυξη, στην ύπεροχή της τεχνολογίας, της έπιστήμης, της λογοτεχνίας και της τέχνης.

Τό να παρουσιάσεις τη συμπεριφορά του ανθρώπου αυτού στην όθνη. Μπορεί να ύπάρξει ευγενέστερο καθήκον για τον καλλιτέχνη; 'Επί πλέον, για να εκτελέσουμε τό καθήκον αυτό, πρέπει να καταλάβουμε τη σε μεγάλο βαθμό δυσκολία του. 'Η λύση δέν στηρίζεται στην καλή πρόθεση, αλλά στην γνήσια και σκληρή δουλειά και στην τεχνολογία της όργάνωσης. Τό καθήκον αυτό δέν θά εκτελεστεί μέ τον καθαρό ένθουσιασμό και τά γυμνά χέρια, ούτε μέ τό άσκοπο τρέξιμο και την ύπερκόπωση.

Για να εκτελέσουμε τό έργο αυτό, για να πάψει ή ομάδα μας να κατασκευάζει ποιητικές έπιθεωρησιακές ταινίες και ν' άρχίσει να κατασκευάζει ταινίες σχετικά μέ την ανθρώπινη συμπεριφορά έξω άπ' τά στούντιο, σε φυσικές συνθήκες, πρέπει να κατέβουμε άπ' τον ουρανό στη γη και να προπαρασκευαστούμε άνάλο γα. 'Η πρόταση για την όργάνωση ενός εργαστηρίου δημιουργίας πηγάζει άπ' την

6) *Προμηθέας*: ταινία των άρχων της δεκαετίας του '30 που κρίθηκε καταστρεπτική και άπαγορεύτηκε ή προβολή της.

1) Θέσεις για ένα άρθρο, δημοσιεύτηκε στις 2 'Οκτωβρίου 1936. Οι θέσεις του Βερόφ για τό σχήμα του εργαστηρίου δημιουργίας, που παρεμβάλλονται άνάμεσα στο *δεκάτο καθήκον* και τη *σημείωση*, δέν ύπήρχαν στο προαναφερόμενο δημοσίευμα. 'Έχουν παρθεί άπ' τα ήμερολόγια του (13 Νοεμβρίου 1936), όπου ξυμυγράφει τό εργαστήριο δημιουργίας λέγοντας τά *Ε* και *Α* άκριβώς πράγματα — αλλά μέ διαφορετικά λόγια, σύνταξη και σειρά — που άναφέρει στο κείμενο που δημοσιεύουμε.

Τά ήμερολόγια του Βερόφ θά εκδοθούν προσεχώς άπ' τις εκδόσεις ΝΙ:ΦΙ:ΑΗ.



ανάγκη νά σταματήσουμε νά σπαταλάμε χρόνο και ενεργητικότητα, νά οργανώσουμε έξυπνα ὅλη μας τή δουλειά, νά διευθετήσουμε σωστά τήν τεχνική βάση, νά δουλέψουμε μέ ρυθμό και νά ἀπομακρύνουμε ὅλα τά ἐμπόδια. Για νά ὑπερνικήσουμε τά ἐμπόδια αὐτά χρειαζόμαστε ἐπιμονή και σταθερότητα.

Τό πρῶτο ἐμπόδιο πού συναντήσαμε ἦταν ἡ ἀδυναμία νά ἠχογραφήσουμε σύγχρονο ἤχο ἔξω ἀπ' τό στούντιο. Ἡ μηχανή στό στούντιο *Mezhrabpomjilm* μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ μονάχα μέ τρεῖς συνηθισμένες φάσεις. Δέν μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ γιά νά φιλιάρει ἀνθρώπους στήν ἐξοχή, ἔξω ἀπ' τίς πόρτες τοῦ στούντιο, σέ φυσικές συνθήκες. Κατανοήσαμε ὅτι τό ἐμπόδιο αὐτό ἦταν τό πρωταρχικό και στρέψαμε ὅλες μας τίς προσπάθειες πρὸς αὐτό. Ἀλλά, ὅπως εἶναι τά πράγματα στή βιομηχανία μας, πετύχαμε νά λύσουμε τό πρόβλημα μόνο μέ τά λόγια — μᾶς δόθηκαν ὑποσχέσεις και ἀρνήθηκαν ἀποφάσεις. Στήν πραγματικότητα, δέν πετύχαμε τίποτα· οἱ ὑποσχέσεις ἀναβάλλονταν γιά «αἴριο». Τό αἴριο αὐτό μᾶς πλησίασε μέ ὅλη τήν ταχύτητα μέ τήν ὁποία ἔλκονται μεταξύ τους οἱ παράλληλες γραμμές.

Στό ἐργαστήριό μας τό πρῶτο βῆμα θά εἶναι νά ὑπερνικήσουμε τό δύσκολο, ἀλλά ὄχι ἀνυπερβλήτο, αὐτό ἐμπόδιο ὅσο τό δυνατόν γρηγορότερα.

Ἡ κινηματογραφική δουλειά στό ἐργαστήριό μας θά ἐκπληρώσει τίς παρακάτω τεχνικές ἀνάγκες:

1) Ἡ κινηματογράφηση θά εἶναι χωρίς ἤχο γιά νά μήν ἀποσπάει τό θέμα και νά μήν ἀφήσει ἓνα βόμβο στήν ταινία.

2) Ἡ κινηματογράφηση θά εἶναι ἄμεση — ταυτόχρονη μέ τή δράση.

3) Ἡ κινηματογράφηση θά εἶναι τεχνικά πραγματοποιήσιμη σ' ὁποιαδήποτε τοποθεσία (ἀγροτική κατοικία, λιβάδι, ἀεροδρόμιο, ἔρημο, κτλ).

4) Ἡ κάμερα και τό μαγνητόφωνο θά εἶναι συνδεδεμένα ἔτσι ὥστε νά μήν χρειάζονται ἰδιαίτερες προσπάθειες γιά νά συγχρονιστοῦν.

5) Ὁ ἤχος θά φτάσει σέ ἀξιώσεις ἀπ' τίς ὁποῖες θά βγοῦν συμπεράσματα δταν οἱ καλύτερες ταινίες μας ὀλοκληρωθοῦν.

6) Ἡ μηχανή γιά σύγχρονη κινηματογράφηση θά εἶναι συμπαγής και θά ἔχει τή δική της ἰσχὺ ἀνεφοδιασμοῦ.

7) Θά ἐξαληφθοῦν οἱ πιθανότητες ἀτυχήματος ἐφ' ὅσον κινηματογραφοῦμε στιγμές πού δέν μποροῦν νά ἐπαναληφθοῦν.

8) Οἱ ἐνέργειες τοῦ ὀπερατέρ και τοῦ ἠχολήπτη πρέπει νά εἶναι ἐνοποιημένες και ταυτόχρονες. Αὐτό θά ἐκτελεῖται καλύτερα ἂν ὁ ἤχος και ἡ εἰκόνα καταγράφονται ἀπό μιά μονάδα σέ δύο ταινίες.

9) Τό ἐργαστήριο θά ἐργάζεται, ἐπίσης, και στά ἄλλα τεχνικά προβλήματα πού ἀντιμετωπίζει ἡ ὀμάδα μας: χρειαζόμαστε κάποια ἀποθέματα κινηματογραφικῶν ντοκουμέντων, χρειαζόμαστε φακούς, πρέπει νά μποροῦμε νά κινηματογραφοῦμε μέσα σέ σπίτια ἢ κατὰ τή διάρκεια τῆς νύχτας, πρέπει νά μποροῦμε νά κινηματογραφοῦμε ἀπό κρυψῶνες σέ μεγάλη ἀπόσταση, κλπ.

10) Γιά νά μπορέσουμε νά κινηματογραφήσουμε τήν ἀνθρώπινη συμπεριφορά ἔξω ἀπ' τό στούντιο σέ φυσικές συνθήκες, πρέπει νά συγκεντρώνουμε σ' ἓνα μέρος τίς προσπάθειές μας και νά μποροῦμε νά ἐπινοοῦμε διάφορα τεχνάσματα. Αὐτό μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ μόνο σ' ἓνα τέτοιο ἐργαστήριο.

Τό δεύτερο μεγάλο ἐμπόδιο εἶναι ἡ δυσκολία νά οργανώσουμε σωστά τή δουλειά τοῦ μοντάζ. Εἶναι ἀδύνατο νά διατηρήσουμε τά πρόχειρα κοψίματα ἀπό ταινία σέ ταινία. Δέν μᾶς ἔχει δωθεῖ τό δικαίωμα νά κάνουμε καινούργια κοψίματα. Δέν ἔχουμε στή διάθεσή μας ἓνα μόνιμο χῶρο γιά τή δουλειά τοῦ μοντάζ.

Ὅλα αὐτά ἔχουν περιορίσει τίς προσπάθειές μας στό δουλεῖα τοῦ μοντάζ και καθιστοῦν ἀδύνατη τήν ἐφαρμογή τῶν ἀπόψεών μας. Ὅτι συνέβαινε προηγουμένως ἐξακολουθεῖ νά ἐπαναλαμβάνεται ξανά και ξανά. Κάθε φορά ἡ δουλειά πρέπει νά ξαναρχίσει ἀπ' τήν ἀρχή.

Τό ἐργαστήριό μας λύνει τά προβλήματα αὐτά· ἀπ' τήν ἀσύνδετη δουλειά στόν τομέα τοῦ μοντάζ περνᾶμε σέ μιά διαδικασία τοῦ μοντάζ πού θά εἶναι συνεχής, ἀπ' τήν ἀυστηματοποίητη διατήρηση τῶν μεμονομένων κομματιῶν περνᾶμε σέ μιά ταινιοθήκη τοῦ δημιουργοῦ.

Τό ἐργαστήριο δημιουργίας βάζει ἓνα τέλος στή συστηματική καταστροφὴ τῆς προκαταρκτικῆς μας δουλειᾶς, καθὼς θά διατηροῦν τήν κινηματογραφημένη



μας δουλειά και θα προφυλάσουν τά μονταρισμένα κομμάτια.

Τό τρίτο και σοβαρό εμπόδιο είναι ή αδυναμία, μέσα στις σημερινές συνθήκες, νά εκπαιδευτοϋν και νά διατηρηθοϋν οι εμπειροί άνθρωποι.

Όταν τελειώνει ή ταινία τό συνεργείο διασκορπίζεται και ή εκπαίδευση τών ανθρώπων γιά τό δικό μας ιδιαίτερο τύπο δουλειάς πρέπει νά ξαναρχίσει απ' τό μηδέν. Έτσι σπαταλάμε χρόνο και ενέργεια.

Στό εργαστήριό μας ό όπερατέρ, ό ήχολήπτης, ό σκηνοθέτης, ό βοηθός, ό έρευνητής, ό οργανωτής και άλλοι εργαζόμενοι θα τελειοποιούνται συνέχεια από ταινία σέ ταινία. Άντί νά επιβραδϋνεται ή παραγωγή τών ταινιών, θα επιταχϋνεται.

Άνάλογα εμπόδια συναντάμε σ' όλους τούς τομείς τής συλλογής πληροφοριών και τής οργανωτικής δουλειάς. Δημιούργησαν ένα συμπαγή τοίχο πού μπλοκάρισε όλες μας τίς προσπάθειες πού άποσκοποϋσαν στην κατασκευή ταινιών μέ θέμα τήν ανθρώπινη συμπεριφορά.

Οι άσυνέπειες ανάμεσα στις μορφές οργάνωσεις πού μπήκαν γιά μās και γιά τίς ιδέες μας περί δημιουργίας έχουν υποβιβάσει τίς προσπάθειές μας στό μηδέν. Δέν παίζει κανένα ρόλο ή αύξηση τών προσπαθειών μας μέσα στις συνθήκες πού υπάρχουν, τό άποτέλεσμα είναι πάντοτε τό ίδιο. Τό μηδέν καταστρέφει τά πάντα.

Γιά τούς λόγους αυτούς αποφασίσαμε νά ιδρύσουμε ένα εργαστήριο δημιουργίας. Γιά ν' αλλάξει ή κατάσταση αυτή και νά μήν σπαταλοϋνται άσκοπα οι δυνάμεις μας. Γιά νά μήν καταστρέφονται χωρίς λύτηση και μέ βλακώδη τρόπο όλες μας οι προσπάθειες απ' τίς σταθερές προδιαγραφές τής παραγωγής. Γιά νά πραγματοποιήσουμε τούς δημιουργικούς μας στόχους.

Τό εργαστήριο δημιουργίας θα φτιάχνει ταινίες ενός ιδιαίτερου τύπου μέ θέμα τήν ανθρώπινη συμπεριφορά, θα παράγει ταινίες πού δέν θα στηρίζονται στα οργανωτικά κλισέ, αλλά στις ξεχωριστές συνθήκες πού απαιτεί τό είδος αυτό τής δουλειάς.

*Πρώτο καθήκον:* στελέχοι δημιουργίας. Όχι άδιάφορα, αλλά ένθουσιώδοι γιά τήν καινούργια και δύσκολη αυτή δουλειά. Όχι μέ διορισμό, αλλά μέ πρόσκληση. Όχι τυχαία, αλλά επιλεγμένα απ' τό σκηνοθέτη τοϋ εργαστηρίου. Όχι παροδικά ή περιστασιακά, αλλά μόνιμα, πού τό καθ' ένα θα εξελίσσεται στην ειδικότητά του από ταινία σέ ταινία, πού τό καθ' ένα θα άφιερώνει όλη του τήν ικανότητα και όλη του τήν άντοχή στη δουλειά, πού στό καθ' ένα θα δίνεται ή δυνατότητα νά τελειοποιηθεί και νά συμπληρώσει τήν πρότασή του.

*Δεϋτέρο καθήκον:* βάση κινηματογράφησης. Όχι τυχαία, αλλά προσαρμοσμένη στην ιδιαίτερη δουλειά μας. Όχι παροδική, αλλά μόνιμη. Όχι άκαμπτη, αλλά άναπτυσόμενη. Όχι στάσιμη, αλλά εϋμετάβλητη. Όχι περιορισμένη από μιά έξουσιαστική γραμμή, αλλά πού νά μπορεί νά προσαρμόζεται και νά συγχρονίζει τή λήψη σ' όποιονδήποτε χώρο, όποιαδήποτε χρονική στιγμή και κάτω από όποιονδήποτε συνθήκες.

*Τρίτο καθήκον:* βάση τοϋ μοντάζ. Όχι προσωρινή, αλλά μόνιμη. Όχι τυχαία, αλλά προσεχτικά προετοιμασμένη. Όχι άνόνημη, αλλά υπογεγραμμένη από ένα δημιουργό. Όχι καθορισμένη, αλλά σέ συνεχή δραστηριότητα. Μιά ταινιοθήκη τοϋ δημιουργού και μιά μόνιμη αίθουσα μοντάζ.

*Τέταρτο καθήκον:* βάση συλλογής πληροφοριών. Όχι τυχαίες και εϋκαιριακές πληροφορίες, αλλά ένα σύστημα παρατηρήσεων.

*Πέμπτο καθήκον:* οργανωτική βάση. Όχι βιαστική δουλειά (ή μιά κινητοποίηση μετά τήν άλλη), αλλά μιά διαρκής προετοιμασία γιά άνίχνευση ή κινηματογράφηση κάθε στιγμή.

*Έκτο καθήκον:* δουλειά πού δέν θα στηρίζεται στην άνάπτυξη μιάς μεμονωμένης ταινίας, αλλά στην άνάπτυξη άρκετών συγγενικών θεμάτων. Όχι ένα προκατασκευασμένο σενάριο πού θα άναφέρει τίς πράξεις και τίς κινήσεις τών ανθρώπων πού παρατηρήθηκαν, αλλά μιά σύνθεση τών φιλικών παρατηρήσεων, μιά μελέτη πού θα συνθέτει τά κομμάτια τοϋ φίλμ και ή όποία είναι άδύνατος χωρίς μιά άνάλυση τοϋ τί είναι αυτό πού πρέπει νά συνθεθεί. Άρμονία και ένότητα τής άνάλυσης και τής σύνθεσης. Τό σενάριο, ή λήψη και τό μοντάζ είναι διαδικασίες πού γίνονται ταυτόχρονα μέ τίς παρατηρήσεις τών δρώμενων, τής συμπεριφοράς και αυτών πού περιβάλλουν τό ύποκείμενο.



Ἡ ἀνάλυση (ἀπ' τὸ ἀγνωστο στο γνωστό) καὶ ἡ σύνθεση (ἀπ' τὸ γνωστό στο ἀγνωστο), δὲν ἀντιτάσσονται ἢ μιὰ στὴν ἄλλη, ἀλλὰ εἶναι ἀδιαχώριστα συνδεδεμένες. Ἡ σύνθεση τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ὑποκειμένου σάν ἓνα ὁλοκληρωτικό μέρος τῆς ἀνάλυσης.

**Ἐβδομο καθῆκον:** ἡ ἐπιρὴ στὴ γενικὴ κατεῦθυνση τῆς Σοβιετικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς μὲ τὴ ρύθμιση τῶν διαφόρων εἰδῶν παραδειγμάτων τῆς πρωτότυπης κινηματογραφικῆς δημιουργίας.

**Ὀγδοο καθῆκον:** ἡ βαθμιαία ἀξίηση τῆς ποσότητας καὶ ἡ καλύτερευση τῆς ποιότητας τῶν ὑποδειγματικῶν ταινιῶν, χωρὶς τὴν ἀξίηση τῶν προϋπολογισμῶν ἢ τὴ διόγκωση τῶν ἐξόδων τοῦ ἐργαστηρίου, ἀλλὰ μὲ τὴ συνεχῆ τελειοποίηση τῆς συλλογῆς πληροφοριῶν, τῆς ὀργάνωσης, τῆς κινηματογράφησης καὶ τοῦ μοντάζ.

**Ἐνατο καθῆκον:** ἡ χρησιμοποίηση κάθε κομματιοῦ φιλμ. Ὅταν ἓνα κομμάτι φιλμ δὲν κάνει γιὰ ἓνα θέμα ἢ δὲν χρησιμοποιήθηκε στὴν ταινία γιὰ τὴν ὁποία γυρίστηκε δὲν πρέπει νὰ πετιέται σάν ἀχρηστο. Ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ τὸ χρησιμοποιοῦν μὲ ἐπιτυχία σὲ μιὰ ἄλλη ταινία πού θά ἔχει παρόμοιο θέμα.

**Δέκατο καθῆκον:** ἡ καλύτερη ἀξιοποίηση τοῦ χρόνου. Ἡ διαδικασία τῆς παραγωγῆς πρέπει νὰ εἶναι συνεχῆς, πρέπει νὰ εἴμαστε ἐτοιμοὶ γιὰ νὰ κινηματογραφήσουμε ὁποιαδήποτε χρονικὴ στιγμή, πρέπει νὰ εἴμαστε ἐτοιμοὶ νὰ διακόψουμε τὴ δουλειά πάνω σ' ἓνα θέμα γιὰ ἓνα ἄλλο.

Τὸ σχῆμα τοῦ ἐργαστηρίου δημιουργίας θά εἶναι:

1) **Γραφεῖο τοῦ σκηνοθέτη:** Εἶναι ὁ χῶρος ὅπου αὐτός θά σκεφτεῖ, θά γράψει, θά φτιάξει τὰ προσχέδια, θά συντάξει τὰ πλάνα καὶ τὰ σχέδια ἐνός γυρίσματος καὶ θά καθορίσει τὸν τρόπο καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ μοντάζ μιᾶς ταινίας. Εἶναι ὁ χῶρος στὸν ὁποῖο θά δεχτεῖ τοὺς ἐπισκέπτες καὶ θά συναντήσῃ τοὺς συναδέλφους του. Εἶναι ὁ χῶρος ἀπ' τὸν ὁποῖο θά ἐπιβλέπει καὶ θά ἐλέγξει τὰ ἀποτελέσματα τῶν διαφόρων ἐργασιῶν. Μέσα σ' αὐτόν θά διαβάξει καὶ θά ἀναλύει ὅλα τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα. Μέσα σ' αὐτόν θά ξεκουράζεται μετὰ τὴ δουλειά καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῶν διαλειμάτων. Σ' αὐτόν θά ἀποσύρεται γιὰ νὰ συγκεντρωθεῖ καὶ ν' ἀποφασίσει σὲ κρίσιμες καὶ ἀποφασιστικὲς στιγμές. Ἀπ' τὸ χῶρο αὐτό θά δίνει ὁδηγίες καὶ θά χαράζει τὶς τελικὲς κατευθύνσεις.

2) **Αἴθουσα ἐργασίας:** Εἶναι ὁ χῶρος γιὰ τὶς δουλειές τοῦ μοντάζ, ὁ χῶρος στὸν ὁποῖο θά συγκριθοῦν τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐργασιῶν τῆς συλλογῆς πληροφοριῶν καὶ τοῦ γυρίσματος. Στὸ χῶρο αὐτό θά γίνει α) ἡ πρώτη διαλογὴ τοῦ τραβηγμένου καὶ ἐμφανισμένου ὑλικοῦ· β) ἡ δευτέρη διαλογὴ τοῦ ἐκτυπωμένου ὑλικοῦ· γ) ἡ τρίτη διαλογὴ καὶ ταξινομήση τοῦ ὑλικοῦ κατὰ θέματα· καὶ δ) ἡ τέταρτη διαλογὴ τοῦ σχετικοῦ μὲ τὸ θέμα τῆς ταινίας ὑλικῶ (ἠχητικοῦ καὶ βωβοῦ). Σ' αὐτόν θά γίνει τὸ πρόχειρο μοντάζ τοῦ φιλμ, οἱ διορθώσεις καὶ οἱ μετατροπές, ὁ τελικὸς ἔλεγχος τῶν ξεχωριστῶν λήψεων μία πρὸς μία, οἱ συνδέσεις τῶν λήψεων αὐτῶν, ἡ σύνδεση τῆς εἰκόνας μὲ τὴ μουσικὴ, τὸ διάλογο καὶ τοὺς διάτιτλους. Σ' αὐτόν, τελικά, θά γίνει ὁ ἔλεγχος τοῦ ρυθμοῦ τῆς ταινίας, ὁ ἔλεγχος τῆς διάρκειας τῆς ταινίας καὶ τὸ τελικὸ μοντάζ.

3) **Γραφεῖο πληροφοριῶν καὶ ὀργάνωσης:** Τὰ μάτια καὶ τὰ ἀυτιά τοῦ ἐργαστηρίου. Εἶναι ὁ χῶρος γιὰ τὴν προκαταρκτικὴ ἀναγνώριση, ὁ χῶρος τῆς παρατήρησης. Γιὰ τὶς τηλεφωνικὲς συνδέσεις, τὶς ταχυδρομικὲς, τὶς σχετικὲς μὲ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ παρατηρούμενα γεγονότα. Γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν σημείων παρατήρησης. Γιὰ τὴν προπαρασκευὴ τοῦ πληροφοριακοῦ ὑλικοῦ γιὰ τὸ σκηνοθέτη καὶ γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν πληροφοριακῶν καὶ ὀργανωτικῶν ἐντολῶν. Γιὰ τὴ δουλειά τοῦ διευθυντῆ παραγωγῆς στὶς ἐργασίες τοῦ γυρίσματος. Εἶναι τὸ γραφεῖο τοῦ ὑπεύθυνου γιὰ τὸ συντονισμό τῶν ὁμάδων, τὸ γραφεῖο τοῦ ἀνθρώπου πού ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ στέλνει μιὰ ὁμάδα νὰ κινηματογραφήσῃ ἓνα θέμα κάθε στιγμῆ.

4) **Ταινιοθήκη τοῦ δημιουργοῦ:** Εἶναι ὁ χῶρος στὸν ὁποῖο θά φυλάγονται τὰ ἀποθέματα τῶν κινηματογραφημένων ντουκουμένων ἀπ' τὸ σκηνοθέτη. Εἶναι ὁ χῶρος ὁ ὁποῖος θά προμηθεύει στὴν αἴθουσα ἐργασίας τὸ ἀπαιτούμενο ὑλικό. Εἶναι τὸ σημειωματᾶριο τοῦ σκηνοθέτη· ἐκεῖ βρίσκονται ὅλα τὰ προσχέδια, οἱ μεμονωμένες λήψεις, τὰ πρόχειρα σχεδιογραφήματα καὶ διάφορα ἄλλα ἀποσπάσματα. Εἶναι ἡ βάση τοῦ μοντάζ, μὲ ἰδιαίτερο προορισμό, πού ἐξελισσεται ἀπὸ ταινία



σέ ταινία και προσφέρει στο σκηνοθέτη-δημιουργό τη δυνατότητα (στο βαθμό που τὰ κινηματογραφημένα αποθέματα αυξάνουν) νά ελαττώσει σιγά-σιγά τις αποστάσεις ανάμεσα στην έξοδο των διαφορών εργασιών.

5) *Κινητό συνεργείο γυρίσματος*: Ένα «λαμπρό σπίτι πάνω σέ ρόδες». Είναι ένα αυτοκίνητο, πού έχει διευθετηθεί ειδικά, μ' ένα ρυμουλκό, πού παρέχει τήν τεχνική δυνατότητα νά κινηματογραφείσ σ' όποιονδήποτε χώρο, σ' οποιαδήποτε χρονική στιγμή και κάτω από όποιεσδήποτε συνθήκες.

*Σημείωση*: κατά τή γνώμη μου, θέσεις γιά τό εργαστήριο μπορούν νά βρεθούν στην δόδο Potylikha, στά στούντιο τής Mosfilm. Στά στούντιο αυτά, επίσης, υπάρχει μιá κάμερα Eclair, ένας τύπος κάμερας πού προσεγγίζει αυτόν πού χρειαζόμαστε στη δουλειά μας.

## ΓΙΑ ΝΑ ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΟΥΜΕ ΤΑ ΕΠΙΚΑΙΡΑ<sup>1</sup>

Άγαπητοί σύντροφοι και δάσκαλοι του σοβιετικού κινηματογράφου, άκουσα τις άνακοινώσεις σας, είμαι όσο και σεις συγκινημένος και πιστεύω στη βασιείά σας ειλκρίνεια.

Ένα μόνο πράγμα μου φαίνεται κάπως παράξενο και άκατανόητο: ή εποχή του έμφυλλου πολέμου άπουσιάζει από τις άναμνήσεις σας. Κι όμως πρόκειται γιά τήν εποχή πού γέννησε μέσα σέ εύλογημένους πόνους ένα σημαντικό τομέα τής σοβιετικής κινηματογραφίας. Από τό 1918 και πέρα δοκιμάσαμε τήν έμπειρία τής κινηματογραφικής γραφής, πού είναι ή τέχνη νά γράφουμε μέ τήν κάμερα. Ξέχωρα από τις δικές μας άνεπάρκειες, δέν ύπήρχε καν ένα κινηματογραφικό άλφαβητάρι. Άναγκαστήκαμε λοιπόν νά φτιάξουμε από τήν άρχή αυτό τό κινηματογραφικό άλφαβητάρι.

Έγινε ειδικός στην κινηματογραφική γραφή των γεγονότων. Έβαλα τά δυνατό μου γιά νά γίνω ένας κινηματογραφικός συγγραφέας επικαίρων, ένας ποιητής κινηματογραφικών χρονικών. Έκανα λάθη. Άλλά και διδάχτηκα πολλά ως άνταμοιβή τής καρτερικότητάς μου. Έιχα άραχτεί άπεγνωσμένα από αυτή τή δραστηριότητα.

Πολλά άπ' όσα είπα εκείνα τά χρόνια ίσως νά μη στέκουν σήμερα, αλλά τό έργο πού δημιούργησα - ή κινηματογραφική καταγραφή του έμφυλλου πολέμου - ήταν μιá σωστή κατεύθυνση. Αυτή ή κατεύθυνση μου ύπαγορεύτηκε από τήν πραγματικότητα, από τις άπαιτήσεις των καιρών.

Τήν εποχή εκείνη ό Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Άιζενστάιν έκτιμούσε τή δουλειά μας. Δέν είχε χάσει ούτε μιá προβολή τής Κίνοπραγιά, ούτε μιá συζήτηση σχετική μ' αυτήν.

Όσο κι άν σεβόμαστε τήν έξυπνάδα και τό ταλέντο του Σεργκέι Μιχαήλοβιτς, δέν θεωρούσαμε ότι είχαμε καμμιá άπειλή άπέναντί του. Τσακωνόμασταν κιόλας. Πιστεύαμε ότι ή δημιουργία ενός "ένδιάμεσου" κινηματογράφου ( ή έκφραση δέν άνήκει σέ μένα αλλά στον ίδιο τον Άιζενστάιν ) θά στεκόταν έμπόδιο στην πρόοδο του κινηματογράφου επικαίρων. Βρίσκαμε άφύσικη τήν ένσωμάτωση των τεχνικών πού χρησιμοποιούνταν στα έπίκαιρα μέσα στον όργανισμό του σκηνοθετημένου κινηματογράφου. Από τή στιγμή πού ρίξαμε τό σύνθημα γιά μιá "λενινιστική ένωση" μέσα στα προγράμματα των κινηματογράφων, ύπερασίσαμε τήν άκόλουθη άποψη:

1) Ισότητα δικαιωμάτων του κινηματογράφου επικαίρων και του σκηνοθετημένου κινηματογράφου.

2) καθορισμός τής αναλογίας σκηνοθετημένων φίλμ, πού βασίζονται στον ήθοποιό, και μη-σκηνοθετημένων φίλμ, πού βασίζονται στο γύρισμα επικαίρων.

3) άποκήρυξη του ένδιάμεσου κινηματογράφου καθώς και του κινηματογράφου πού περιγράφει χαρακτηρισ-τύπους. Άγώνας ένάντια στο "σκηνοθετημένο φίλμ μέ σουλούπι επικαίρων".

Γι' αυτό τό λόγο, τό φίλμ Τσαπάγιεφ (2) πού ξαναβάζει τό σκηνοθετημένο κινηματογράφο στο σωστό αύλακι, στο φίλμ πού βασίζεται στον ήθοποιό καθ' όλοκληρία και χωρίς ήμίμετρα, δέν κλείνει, αλλά άνοίγει αντίθετα τό δρόμο στον κινηματογράφο επικαίρων. Τό Τσαπάγιεφ δέν στέκεται έμπόδιο στη παραπέρα εξέλιξη δασκάλων του είδους όπως ό Καυφμαν και ό Σαουβ, πού πραγματοποιήσαν όλόκληρη σειρά από εργασίες προς αυτή τήν κατεύθυνση.

Τό φίλμ επικαίρων μπορεί νά προχωρήσει χωρίς τον ήθοποιό. Γιά νά προχωρήσει τό σκηνοθετημένο φίλμ έχει ανάγκη από τον ταλαντούχο ήθοποιό, πού του είναι άπαραίτητος. Τό φίλμ επικαίρων τραβάει τό δικό του δρόμο, πού δέν πρέπει νά

(1). Θέσεις γιά μιá άνακώωση του Βερτώ με τήν ευκαιρία τής 20ης έπέτειου του σοβιετικού κινηματογράφου. Άνέκδοτο κείμενο του 1939.

(2). Ταινία σκηνοθετημένη άπ' τους άδελφούς Βασιλιεφ τό 1934. Παρά τό γεγονός ότι οι Βασιλιεφ είχαν πείρα τόσο στο ντοκιμαντάριζο και στο μοντάζ, ή ταινία Τσαπάγιεφ έχει τή μορφή του σκηνοθετημένου έπίκαιρου. Βασίζεται κύρια πάνω στους ήθοποιούς και τήν έρμηνευτική τους έκάνη. Οι σκηνοθέτες είχαν προσχεδιάσει τά υπέρ-όχτακόσια πλάνα τής ταινίας τους σύμφωνα με τή μέθοδο του Άιζενστάιν.



τόν δανείζεται απ'τό σκηνοθετημένο φίλμ. Τό σκηνοθετημένο φίλμ καί τό φίλμ επικαίρων έχουν έξ ίσου τό δικαίωμα νά ζήσουν. 'Ο δρόμος τών επικαίρων μαζί μέ τό δρόμο του σκηνοθετημένου φίλμ πλάθουν τό σοβιετικό σοσιαλιστικό δρόμο μας.

Ρώτησα χτές τό σύντροφο Γιούτκεβιτς κι άλλους συντρόφους γιά πολό λόγο τελικά όλοι αυτοί πού έκαναν κάποια ανακοίνωση απέφευγαν τό ζήτημα του φίλμ επικαίρων, του σοβιετικού κινηματογράφου τής εποχής του έμφυλου πολέμου. Είναι δυνατόν νά πιστεύει κανείς ότι ό σοβιετικός κινηματογράφος χρονολογείται από τό 1924 ή τό 1925;

Η άπάντηση του συντρόφου Γιούτκεβιτς ήταν πώς οι σύντροφοι είχαν μιλήσει άποκλειστικά γιά τόν "καλλιτεχνικό" κινηματογράφο. Δηλαδή δέν μας άνάφεραν έπειδή δέν μας θεωρούν καλλιτέχνες, δημιουργούς; Κι όμως όλοι ξέρωμε πώς ή Ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου άρχισε μέ τά πειράματα πού έγινάν στον τομέα τών επικαίρων. Ίδιώς ό Πουντόβκιν έχει μιλήσει γι αυτά έπανελλημένα στό παρελθόν.

Τό ξαναλέω πάλι, τά φίλμ Τσαπάγιεφ καί Τρία Τραγούδια γιά τό Λένιν δέν άλλαλοσσανιρούνται. Τό ένα στηρίζεται στό σκηνοθετημένο κινηματογράφο καί τό άλλο στον κινηματογράφο επικαίρων. Άν μου ζητούσαν φίλμ μέ τήν ίδια έπιμονή πού ζητούν λόγου χάρη απ' τό σύντροφο Άιζενστάιν, πιστεύω ότι θά έκαναν τόν κόσμο άνω-κάτω. Άλλά κανείς δέν μου ζητάει τίποτα. Νά γιατί μου είναι άκόμα τόσο δύσκολο νά μιλήσω. Όμως δέν καταθέτω τά όπλα. Καί προσπαθώ γιά μιάν άκόμα φορά νά πείσω τούς συντρόφους γιά τή χρησιμότητα τής δουλειάς μου.

Λένε πώς δέν ξέρω νά παραδέχομαι τά λάθη μου. Σύμφωναι. Προσπαθώ όμως νά τά διορθώνω στην όθόνη, κάνοντας φίλμ όλο καί πιό προσιτά στις πλατιές μάζες.

## Η ΑΓΑΠΗ ΓΙΑ ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΑΝΘΡΩΠΟ<sup>1</sup>

Θά μπορούσαμε νά δείξουμε τό "ζωντανό άνθρωπο", τή συμπεριφορά καί τίς συγκινήσεις του σ'ένα μή συνηθισμένο ποιητικό ντοκιμανταίρ;

Αυτή τήν έρώτηση μου τήν έχουν κάνει συχνά οι άντιπαλοί μου. Προσπαθοΰσα πάντα νά άπαντώ μέ παραδείγματα καί μέ δεδομένα. Άνάφερα επισόδεια από τή Ζωή στό Άπόρόπιο. Άπαριθμοΰσα κάποια άποσπάσματα από πιό πρόσφατα φίλμ, γυρισμένα άποκλειστικά μέ τά μέσα του ντοκιμανταίρ.

Άλλά οι άντιπαλοί μου χαμογελοΰσαν μέ κάποια κακία.

Εύτυχώς, έλεγαν, πού ό έρχομός του ήχητικού κινηματογράφου μέ όλες τίς τεχνικές περιπλοκές του δέν θά σάς άφήσει νά χάνετε τόν καιρό σας μέ κουραστικούς πειραματισμούς. Στο χώρο αυτό τά όπλα σας λείπουν καί ό "ζωντανός άνθρωπος" θά παραμείνει άποκλειστικά μέσα στό όπικό πεδίο του κινηματογράφου τών ήθοποιών( φιξιών).

Έπειδή ήθελα νά του άπαντήσω μέ συγκεκριμένα στοιχεία, άνέβαλα γιά λίγο τήν άπάντησή μου σ'αυτή τήν έρώτηση. Η μάλλον, άντί γιά μένα άπάντησε ή μπετατζοΰ στό φίλμ Τρία Τραγούδια γιά τό Λένιν. Κι άπάντησε σέ έντονο ύφος: "Δούλευα μέ τά μεπτά, στον τομέα 34. Άνεβάξαμε τό μεπετό μέ τρεις γερανούς. Είχαμε φτάσει τούς 95 κάδους... Κάποια στιγμή βλεπω πώς τό προστατευτικό πλαίσιο έχει πέσει. Πάω νά τό μαζέψω... Δέν είχα γυρίσει καλά-καλά πίσω στη θέση μου όταν ύποχωρεί ή ξυλοδεσιά καί παρασέρνει κι έμένα καέ τό πλαίσιο μέσ στό μεπετό... Άρπάζομαι απ'τή σκαλωσιά αλλά τά χέρια μου γλιστράνε... Είχανε χεστεϊ όλοι τους.

Ήταν εκεί κοντά μιά μικρή πού κατράμωνε, δέν σταμάτησε στιγμή νά ξεφωνίζει. Κάποιος πηδάει από πάνω μου κι άρχίζει νά μέ τραβεί... Είχα γεμίσει μεπετά ( γελάει), στό πρόσωπο, παντού. Είχα γίνει λούτσα... Κόντευσα νά κάψω τά χέρια μου μέ τό κατράμι...

Τελικά μάς τράβηξαν πάνω, έμένα καί τόν κάδο... Πήγα στό στεγνώτήριο καί στέγγνωσα κοντά στη σάμπα. Μιά τόνη δά σομπίτσα. Κι ύστερα ξαναγύρισα στό μεπετό. Καί φόρτωσα τρεις γερανούς. Καί κράτησα τό πόστο μου μέχρι νά έρθει ή άλλη βάρδια, ως τό μεσημέρι... (παύση). Μου δώσανε παράσημο γι αυτό (χαμογελάει κάπως ένοχλημένη, ύστερα γυρίζει τήν πλάτη, είλικρινά φοβισμένη σαν παιδί). Μου δώσανε τό παράσημο του Λένιν γιά εκτέλεση καί ύπέρβαση του πλάνου ( ξαναγυρνάει τήν πλάτη καταντροσιασμένη)."

Οι άντιπαλοί δέν ξεκολλάνε τά μάτια τους απ' τήν όθόνη, αλλά μόλις άνάψουν τά φώτα στην αίθουσα, θά κρύψουν τά πραγματικά τους αισθήματα. Νά τους πού δηλώνουν κιόλας, μέ λιγότερη σιγουριά αυτή τή φορά: "Δέν μπορούμε νά πούμε... Πρόκειται γιά ένα επιτυχημένο πείραμα πού όφειλεται όμως σέ μιά έκτακτη συγκυρία περιστάσεων. Ένα θέμα πολύ πρόσφορο... Είναι από τά πειράματα πού δέν έπαναλαμβάνονται καί δεύτερη φορά μέ επιτυχία..."

Καί τώρα δίνω τό λόγο στό γέρο άγρότη του κολχόζ, πού παρουσιάζεται στό Τρία Τραγούδια γιά τό Λένιν.

"Είμαι 63 χρονών. Η παραγωγή μου φέτος ήταν 916 πάουντς στάρι... Σάν μου φέρανε τό μερίδιό μου, κάναμε συγκέντρωση κι έγινε μεγάλη γιορτή..." Όταν

(1). Άρθρο πού δημοσιεύθηκε τό 1958, μετά τό θάνατο του Βερτόφ στο περιοδικό *Iskusstvo Kino*, όρ. 6



δλοι οι σύντροφοι στο κολχόζ δουλεύουν όπως δούλεψα εγώ, τότε θα τους φτά-  
νουν και θα τους παραφάνουν για να ζήσουν καλά..."

Σ' αυτό το σημείο τόν σταματά μιιά αγρότισσα του κολχόζ, τιμημένη με τό  
παράσημο της Κόκκινης Σημαίας, και συνεχίζει έτσι: "Οι γυναίκες στά κολχόζ  
είναι μιιά μεγάλη δύναμη, και δέν επιτρέπεται να τίς κλείνουνε στά σπίτια...  
Νά, εγώ, είμαι πρόεδρος του κολχόζ Λένιν... Στο δικό μας κολχόζ έχουμε  
τρεις γυναίκες στή διεύθυνση, κι απ' αυτές οι δύο είναι ομαδάρχισσες... Πάνω  
στή δουλειά, κρατάμε σφιχτά τά χαλινάρια και δέν έχουμε λύπηση, και όμως  
δέν υπάρχει άντρας μαζί μας ( παύση )... Ξέρω καλά πού βρίσκομαι καθώς και  
τό τί λέει ή ήγεσία μας. Είναι χρυσάφι αυτά πού λέει ή ήγεσία μας. Πρέπει  
δλα να τά σημειώνουμε και να τά βάζουμε δλα καλά μέσα στο κεφάλι μας, και  
γυρίζοντας στο σπίτι δλα να τά ξαναλέμε... Θέλω τόσο πολύ να οργανώσω τό  
κολχόζ μας με τό σωστότερο τρόπο... Οι μπολσεβίκοι δέν αφήνουν τά πράγμα-  
τα να ξαναγυρίσουν στήν παλιά κατάσταση.

"Έχουμε ξεπεράσει τίς δυσκολίες και δέν πρέπει να μιλάμε πιά για αυτές,  
πρέπει να προχωράμε πάντα μπροστά... 'Αλλά, να πού όταν τά σκέφτεται κανείς,  
άρχιζει να κλαίει χωρίς να τό θέλει..."

( Και πράγματι, αναβλύζουν δάκρια από τά μάτια της αγρότισσας, πραγματικά  
κι όχι θεατρικά δάκρια, ενώ τό πρόσωπό της φωτίζεται από ένα χαμόγελο, θα  
λεγες ουράνιο τόξο. 'Ο άνθρωπος συγκινείται μπρός σ' αυτή τήν απόλυτη κι  
όλοφανερη ειλικρίνεια, τόν πλήρη συγχρονισμό ανάμεσα στίς σκέψεις, τίς λέ-  
ξεις και τίς εικόνες. Κατά κάποιο τρόπο βλέπουμε τό άόρατο, βλέπουμε τίς  
σκέψεις πάνω στήν όθονη.)

'Ο αντίπαλός μου μένει για λίγο σιωπηλός, μετά σηκώνεται κι άρχίζει να  
πηγαίνει πέρα-δωθε, τέλος σταματά και μου λέει:

"Μάλιστα! Θα 'πρεπε να καλέσεις τόν Στανισλάφσκι να τό δει και να τό  
άκουσει. Νά δούμε τί έντύπωση θα του 'κανε. 'Εδώ έχουμε να κάνουμε με τήν  
άλήθεια, όχι με τήν αληθοφάνεια."

'Εξηγώ στόν αντίπαλό μου ότι ο Στανισλάφσκι, άν προσπάθησε να δώσει στόν  
ήθοποιό πάνω στή σκηνή ( και προφανώς και στήν όθονη ) τρόπο φυσικής,  
τό έκανε με έντελώς διαφορετικά μέσα. "Άλλο όταν ο ήθοποιός μπαίνει στο  
περσίδι του ρόλου του, κι άλλο όταν βάζουμε κάποιον άνθρωπο να εμφανιστεί  
μπροστά μας "έκ του φυσικού". Και τό 'να και τ' άλλο είναι πράγματα πολύ  
δύσκολα. 'Αλλά από τή μιιά στήν άλλη περίπτωση οι δυσκολίες διαφέρουν.

Κουβεντιάσαμε έτσι πολλήν ώρα με τόν αντίπαλό μου. Τουμίλησα για τούς  
πειραματισμούς μου σχετικά με τήν κινηματογράφηση "ζωντανών ανθρώπων",  
για όλα τά σχέδια και τά σενάρια πού είχαν άπορριφθεί παλιότερα, για τίς  
προοπτικές πού υπήρχαν σ' αυτό τό σχεδόν άνερεύνητο χώρο. Κι άποφασίσαμε  
να γράψουμε μαζί ένα βιβλίο πάνω στο θέμα αυτό. Για να παραδώσουμε τή  
σκυτάλη αυτών των πειραματισμών στους κινηματογραφικούς μας άπογόνους.  
Για να μη μένει ή πρωτοβουλία τούτη χωρίς έπαύριο.

-Είμαι ένας άθλιος αντίπαλος, μου είπε, φευγοντας κατά τά χαράματα, ο  
συνομιλητής. "Όστε ο "κινηματογράφος-μάτι" δέν ήταν ποτέ τελικός σας  
σκοπός;

Τί έπρεπε να του άπαντήσω; Μετά από τόσα και τόσα, δέν είχε ακόμα ξε-  
πλέξει τό κουβάρι της σύγχισης πού έσκεμμένα είχαν δημιουργήσει οι έπι-  
κριτές μου παίρνοντας τά μέσα για σκοπό.

-Σκοπός ήταν ή άλήθεια. 'Ο "κινηματογράφος-μάτι" τό μέσο. Τήν έπομένη ξα-  
νασυναντηθήκαμε με τόν αντίπαλό μου.

-Κάθησα και συλλογίστηκα τήν κουβέντα μας, μου είπε. "Αν θυμάμαι καλά,  
έλατε χθές πώς ή άλήθεια ήταν ο σκοπός και ο "κινηματογράφος-μάτι" τό  
μέσο. Μήπως ή Κίνογρανδα (2) δηλαδή ή άλήθεια μέσο του κινηματογράφου,  
δέν είναι τό προϊόν αυτής της αντίληψης;

- Κατά ένα μέρος, ναί, του άπάντησα. Γιατί εδώ δέν πρόκειται μόνο για τήν  
Κίνογρανδα. Προσδιορίζοντας τήν κινηματογραφική άλήθεια πού για να τήν  
έκφράσουμε χρησιμοποιούμε όλη τήν κλίμακα των κινηματογραφικών δυνατοτή-  
των, σκεφτόμουν έξίσου φίλμ όπως τό "Ένα έκτο του Κόσμου, Τρία τραγούδια  
για τό Λένιν, Ναουόρισμα και άλλα του είδους.

-Αν όμως δέν γελιέμαι, δέν άρχισατε τήν κινηματογραφική σας δραστηριότητα  
με τήν Κίνογρανδα;

-'Όχι, άρχισα με τήν Κινοπέδελια, στα 1918. Τό πρώτο φίλμ πού έφτιαξα ως  
παραγωγός ήταν μιιά ταινία μεγάλου μήκους για τήν πρώτη επέτειο της Οκτω-  
βριανής 'Επανάστασης. Λίγους μήνες άργότερα καταπίστηκα με μιιά σειρά  
πειραματικών μελετών πού είχαν για τήν εποχή εκείνη τό στοιχείο μιιάς ρι-  
ζικής ανανέωσης.

-Κι ύστερα;

-'Υστερα ταξίδεψα στο μέτωπο με τόν όπερατέρ Εκπολον. Από τό ύλικό αυ-  
του του ταξιδιού έφτιαξα δυό μικρού μήκους πειραματικές ταινίες. 'Επίσης  
μου έμειναν διάφορα κινηματογραφικά ντοκουμέντα πού χρησιμοποιήθηκαν σ'  
ένα ύστερότερο φίλμ, τήν 'Ιστορία του 'Εμφυλίου Πολέμου.

-Κατόπιν άρχισατε να βγάζετε τήν Κίνογρανδα;

-'Όχι. 'Ο επόμενος σταθμός ήταν ή δουλειά στα τραίνα προπαγάνδας της  
κεντρικής έκτελεστικής 'Επιτροπής. 'Ο σύντροφος Λένιν έδινε μεγάλη σημα-

(2). Κίνογρανδα=Κινηματο -  
γράφος-άλήθεια



σία στή χρησιμοποίηση του κινηματογράφου μέσα στα πλαίσια της δραστηριότητας των τραίνων και των πλοίων προπαγάνδας. Στις 6 Γενάρη 1920 βρισκόμουν μαζί με τον σύντροφο Kalinine πάνω στο τραίνο "όκτωβριανή Έπανάσταση", πού έφευγε για τό νοτιανατολικό μέτωπο. Κουβαλούσα διάφορα φίλμ. Καί ιδιαίτερα τήν "Επέτειο της Έπανάστασης. Μελετούσαμε ένα νέο κοινό. Προβάλαμε τό φίλμ σ'όλα τά μέρη όπου σταματούσε τό τραίνο και οργανώναμε "έπιδρομές" στά άστικά κέντρα μέ στόχο τίς κινηματογραφικές αίθουσες. Ταυτόχρονα γυρίζαμε και φίλμ. Από αυτό τό ύλικό βγήκε τό φίλμ πού μιλάει για τό τραίνο του μπαρμπα-Kalinine. Αυτή ή περίοδος δραστηριότητας έκκλεισε μέ ένα μεγάλο φίλμ, τήν "Ιστορία του Έμφύλιου Πόλεμου.

-Και πότε τέλος πάντων άρχίσατε να φτιάχνετε τήν Κινογραφία;

-Λίγο κατόπιν. Μπαίνοντας τό 1922.

-Πώς μπορούμε να εξηγήσουμε τό ιδιαίτερο ενδιαφέρον πού προκάλεσε ή Κινογραφία; Στο κάτω-κάτω, δέν ήταν παρά μιá άπλή κινηματογραφική έφημερίδα, έτσι δέν είναι;

-Έπίσημα ναί, αλλά στήν πραγματικότητα δέν ήταν μόνο μιá συνηθισμένη κινηματογραφική έφημερίδα. Θα μου επιτρέψετε να σταθώ λίγο στήν Κινογραφία ...  
... Αυτή ή έφημερίδα είχε, καταλαβαίνετε, τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό να βρίσκεται συνεχώς σε κίνηση, ν'άλλάζει συνεχώς από τή μιá στήν άλλη έκδοση. Κάθε καινούργια Κινογραφία διέφερε από τήν προηγούμενη. Η μέθοδος άφήγησης, όπως καθοριζόταν από τό μοντάζ, άλλάζεε κάθε φορά. Έπίσης, ό τρόπος πού κάναμε τά γυρίσματα, καθώς και ό χαρακτήρας και ή χρήση των διατίτλων. Η Κινογραφία προσπαθούσε να πεί τήν άλήθεια μέ κινηματογραφικά έκφραστικά μέσα. Μέσα σ' αυτό τό μοναδικό στό είδος του έργαστήρι, άρχιζε να διαμορφώνεται άργά αλλά σταθερά τό άλφαβητάρι της κινηματογραφικής γλώσσας. Μερικές Κινογραφία αποσκοπούσαν να παρουσιάσουν ένα θέμα σ'όλο του τό μήκος και πλάτος κι έπαιρναν τίς διαστάσεις μεγάλου μήκους ταινίας. Τότε άρχισε ό θόρυβος κι έκδηλώθηκαν όπαδοί και αντίπαλοι. Γίνονταν άλληπάλληλες συζητήσεις και διαβούλια. Άλλά ή επίδραση της Κινογραφία άπλωνόταν όλο και περισσότερο. Κυρίως όταν έκανε τήν εμφάνισή της στις θόρονες της Εύρώπης και της Αμερικής. Στο Βερολίνο μάλιστα, σύμφωνα μέ τόν τύπο εκείνης της εποχής, είχαν σκεφτεί να φτιάξουν ένα κινηματογραφικό έργαστήριο για να βγάξουν κόπιες της Κινογραφία... Παράλληλα μέ τήν άνθηση της Κινογραφία, άναπτυσσόταν και ή ομάδα μας. Η Σβίλοβα μελετούσε τήν εφαρμογή ενός αλφάβητου. Ο Κάουφμαν είχε εξελιχθεί σε όπερατέρ πρώτης τάξεως. Ο Μπελιάκωφ καταγινόταν μέ τό πάθος του της έκφραστικότητας των διατίτλων. Ο όπερατέρ Frantsisson ύλοποιούσε τήν τάση του για τολμηρούς πειραματισμούς. Κάθε μέρα, έπρεπε να βρούμε και κάτι νέο.

Ήμασταν μόνοι, χωρίς δάσκαλο, χωρίς καθοδήγηση. Χαράζαμε ένα καινούργιο δρόμο σε παρόνθε εδαφος, γεννώντας, δοκιμάζοντας τίς ιδέες μας: γράφαμε κινηματογραφικά, πότε άρθρα, πότε επιφυλλίδες, πότε κινηματογραφικά-ρεπορτάζ, πότε κινηματογραφικά-ποιήματα. Προσπαθούσαμε μέ όλα τά μέσα να δικαιώσουμε τήν έπισημοσύνη του σύντροφου Λένιν για τά έπίκαιρα: "Η παραγωγή νέων φίλμ, ποιημάτων μέ τίς ιδέες του κομμουνισμού και καθρέφτη της σοβιετικής πραγματικότητας, πρέπει να άρχίσει μέ τά έπίκαιρα".

-Δηλαδή, τό "εργαστήριο" σας, όπως λέτε, είχε ρίξει τό κύριο βάρος στήν Κινογραφία εκείνη τήν εποχή;

-Δέν πρέπει να λησμονούμε τό κινηματογραφικό-ήμερολόγιο πού δημοσιεύσαμε παράλληλα, τά σύντομα έπίκαιρα, τίς ειδικές εκδόσεις πού άφιερώναμε σε διάφορες καμπάνιες και τελετές. Μάθαμε κι άπ'αυτά αρκετά πράγματα. Έπίσης δίναμε πολλή σημασία στήν άνάπτυξη της τεχνικής της animation. Ο σύντροφος Goldobine, διευθυντής του Goskino (3), έγραψε στον τύπο ότι ό σύντροφος Λένιν είχε δείξει ζωηρό ενδιαφέρον για τήν πρώτη μας κινηματογραφική-καρικατούρα, τό Σήμερα, πού ήταν επίσης ή πρώτη στήν ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου.

-Δυό από τά κινηματογραφικά-ήμερολόγια σας ήταν, νομίζω, άφιερωμένα στον Λένιν.

-Πράγματι, και μάλιστα τό ένα από αυτά όνομαζόταν Δευνιστικó Κινηματογραφικό-ήμερολόγιο. Άποτέλεσε τήν πρώτη πλήρη συλλογή κινηματογραφικών-ντοκουμέντων μέ τόν Λένιν. Η Ε. Σβίλοβα έπαιξε σπουδαίο ρόλο σ'αυτό. Καί δέν σταμάτησε εκεί. Θυμηθήτε τήν Δευνιστική Κινογραφία, τό "Ο Λένιν ζει στήν Καρδιά του Αγρότη και τέλος τά Τρία τραγούδια για τόν Λένιν. Τό κύριο βάρος της έρευνας των πελώριων ποσότητων άρχειακών ντοκουμέντων τό σήκωνε κάθε φορά ή Σβίλοβα. Διακρίθηκε ιδιαίτερα στήν προετοιμασία του φίλμ για τή δέκατη επέτειο του θανάτου του Λένιν, όπου εξέτασε λεπτομερώς εκατοντάδες χιλιάδες μέτρα φίλμ από τά άρχεία και τίς ρεζέρβες. Έτσι, όχι μόνο βρήκε τίς εικόνες πού χωρίς αυτές δέν θα μπορούσαμε να φτιάξουμε τα Τρία τραγούδια για τόν Λένιν, αλλά ξετρύπωσε κιόλας δεκάδες άχρησιμοποίητα άρνθρικά κινηματογραφικά-ντοκουμένων μέ τόν Λένιν. Βρίσκονται τώρα στο Ίνστιτούτο Λένιν.

-Θά μπορούσατε να μου πείτε και για τά φίλμ "Η ζωή στο άπόροστο, Έμπρός Σοβιέτ, Τό Ένα Έκτο του Κόσμου;

- Πρόκειται για φίλμ έντελώς διαφορετικά τό ένα άπ'τό άλλο. Είναι έργα ενός ίδιου δημιουργού. Άλλά μολοντούτο, ό χαρακτήρας, ή κατασκευή, οι λύσεις πού δώσαμε, διαφέρουν στο καθένα. Όμως, κοινή τάση σε όλα είναι ή άλήθεια. Η κινηματογραφική-άλήθεια.

(3). Goskino: Ο κρατικός κινηματογραφικός όργανισμός.



- 'Ωραία, αλλά ο 'Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή;
- 'Εννοείτε ότι αν και σκοπός μου είναι η αλήθεια και το μέσο ο κινηματογράφος-μάτι, βλέπουμε σ' αυτό το φιλμ να κυριαρχεί το μάτι;
- 'Εσείς τί λέτε;

- Αυτό εξαρτάται από ποιά άποψη θα δεί κανείς το φιλμ. Όταν ετοιμάζαμε τον 'Ανθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή, το σκεφτόμασταν κάπως έτσι: στο "μιτσουρινικό" μας κίηπο(4) καλλιερνούμε πολλές και διάφορες ποικιλίες φιλμ γιατί να μη φτιάξουμε ένα φιλμ πάνω στην κινηματογραφική γλώσσα, ένα φιλμ διεθνές που δεν θα 'χε ανάγκη να μεταφραστεί σ' άλλες γλώσσες; Κι εξάλλου γιατί να μη δοκιμάσουμε να δώσουμε μέσα από τη γλώσσα αυτή τη συμπεριφορά ενός ζωντανού και κινούμενου ατόμου, ότι κάνει σε διάφορες περιπτώσεις κάποιος που κρατά μια κάμερα; Μ' αυτό τον τρόπο θέλαμε να κάνουμε μ' ένα σμπάρο δυό τρυγόνια: απ' τη μιά να εξυψώσουμε το κινηματογραφικό-δλωραβητόρι σε διεθνή γλώσσα, κι από την άλλη να δείξουμε έναν άνθρωπο, ένα ανηθισμένο άνθρωπο, όχι σε σύντομα περάσματα, αλλά κρατώντας τον πάνω στην όθονη τη διάρκειά του φιλμ.

Τό φιλμ δεν τό κάναμε ούτε μέ τόν Emil Jannings ούτε μέ τόν Τσάρλι Τσάπλιν, αλλά μέ τόν Μιχαήλ Κάουμαν (5), τόν όπερατέρ μας. Καί δέν μπορώ βέβαια νά τόν κατηγορήσω επειδή δέν είναι συγκινητικός σάν τόν Jannings ή κωμικός σάν τόν Σαρλό. Τό πείραμα είναι αυτό πού είναι. Λουλούδια ύπάρχουν πολλών ειδών. Καί κάθε φυτόνακι, προϊόν μιās καινούργιας διασταύρωσης, κάθε καρπός πού παράγεται γιά πρώτη φορά είναι τό άποτέλεσμα μιās πολύπλοκης διαδικασίας πειραματισμών.

Θεωρήσαμε καθήκον μας νά μήν κάνουμε μόνο φιλμ εύρειας κατανάλωσης, αλλά, πότε-πότε, καί φιλμ από αυτά πού δημιουργούν τά φιλμ. Τά φιλμ αυτά αφήνουν ένα χνάρι, καί γιά μās καί γιά τούς άλλους. Είναι τό άπαραίτητο εγγύο γιά τίς κατοπινές νίκες.

Τό σχολείο του 'Ανθρώπου με την κινηματογραφική μηχανή είχε τό ρόλο του στην καθολική άναγνώριση τών κινηματογραφικών-δημιουργών τών Πριών τραγουδιών γιά τόν Λένιν: δέν είναι παράξενο πώς ή μεπατόρζου σά Τρία Τραγούδια καί ό δλεξιπτωστής στό Ναυούρισμα ύπήρξαν καρπός τών πειραματισμών μας σ' αυτό τό φιλμ χωρίς λόγια

"Όταν οι μονάδες του Κόκκινου Στρατού βάδιζαν στους δρόμους της Μόσχας μέ πανώ πού έγραφαν "Πάμε νά δούμε τά Τρία Τραγούδια γιά τόν Λένιν", κανείς δέν θυμήθηκε, ούτε καν τόληψε νά θυμηθεί ένα όρισμένο πείραμα, νεανικό λάθος του ίδιου σκηνοθέτη .

Στόν 'Ανθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή, δέν προβάλαμε τόσο τό σκοπό όσο τό μέσο, καί τούτο γιατί προφανώς τό φιλμ έπεδίωκε, μεταξύ άλλων, νά παρουσιάσει αυτά τά μέσα άντί νά τ' άποσιωπήσει όπως γίνεται συνήθως σ' άλλα φιλμ. Δεδομένου ότι ένας από τούς στόχους του φιλμ ήταν νά κάνουμε γνωστή τή γραμματική τών κινηματογραφικών μέσων, θά ήταν μάλλον άστοχο άν τήν άποσιωπούσαμε. 'Αν τώρα κάναμε κάτι χρήσιμο φτιάχνοντας τούτο τό φιλμ, αυτό είναι μιιά άλλη ιστορία. 'Ας άπαντήσουν οι άλλοι σ' αυτή τήν ερώτηση.

- Καί σεις τί λέτε; Πιστεύετε πώς αυτό τό πείραμα ήταν αναγκαίο;
- 'Ηταν άπολύτως αναγκαίο γιά τήν έποχή εκείνη. 'Ηταν έγκλημα τολμηρό, ριψοκίνδυνο... 'Αντε τώρα νά καταγράψεις όλα τά μέσα πού επιτρέπουν νά κινηματογραφήσεις τό "ζωντανό άνθρωπο", κάποιον πού δρā καί κινείται χωρίς νά υποτάσσεται σε κανενός είδους σενάριο...
- Θά μου επιτρέψετε νά σās ρωτήσω άν κυριολεκτείτε. Είπατε: "χωρίς νά υποτάσσεται σε κανενός είδους σενάριο...". 'Ωστε άληθεύει αυτό πού λένε γιά σās

...  
 - Τί λένε γιά μένα;  
 - Λένε ότι οι άρχές σας ύπήρξαν πάντα αμβίβαστες μέ τό σενάριο. Είναι πραγματικό;

- 'Όχι έντελώς. 'Η μάλλον, γιά τήν άκρίβεια, καθόλου. Θεωρούσα ότι τό φιλμ μέ ήθοποιούς χρειάζοταν άτσάλινο σενάριο, ή περίπου. 'Αλλά ήμουν ταυτόχρονα αντίπαλος του σεναρίου στό ντοκιμανταίρ, δηλαδή τό μή-σκηνοθετημένο φιλμ. Θεωρούσα παράλογο νά μιλάμε γιά τό "σενάριο" ενός μή-σκηνοθετημένου φιλμ. Κι όχι μόνο στό επίπεδο της όρολογίας.

Αυτό πού πρότεινα ήταν ένας άνώτερος τύπος πλάνου. 'Ενα πλάνο δράσης, άναφορικά μέ τήν όργάνωση καί τή δημιουργία, πού θά διασφάλιζε μιιά διαρκή άλληλεπίδραση του πλάνου καί της πραγματικότητας, όδηγός δράσης κι όχι δόγμα. 'Ενα πλάνο όργάνωσης καί δημιουργίας πού θά διασφάλιζε τήν ένότητα της άνάλυσης καί της σύνθεσης τών κινηματογραφικών παρατηρήσεων. 'Η άνάλυση (άπό τό άγνωστο στό γνωστό) καί ή σύνθεση (άπό τό γνωστό στό άγνωστο) όχι μόνο δέν ήταν έδώ σε αντίφαση, αλλά βρισκόταν άντίθετα μπλεγμένες άξεδιάλυτα μεταξύ τους. Θεωρούσαμε τή σύνθεση σάν άπαραράπτο μέρος της άνάλυσης. Θέλαμε νά πετύχουμε, ή σύνταξη του σεναρίου, τό γύρισμα καί τό μοντάζ νά γίνονται ταυτόχρονα μέ τίς κινηματογραφικές παρατηρήσεις πού κάνουν άδιάκοπα. 'Η γραμμή μας άκολουθούσε τή συμβουλή του 'Ενγκελς: "Νά μήν κάνουμε άνάλυση χωρίς σύνθεση".

- Είναι αυτό πού όνομάστηκε "άπουσία πλάνου";
- 'Όχι απ' όλους. 'Αντίπαλοι. Βλέπετε, ύπάρχουν δυό είδων. Στο πρώτο είδος ά-

(4). Mitshourine: γεωπόνος πού, μαζί μέ τόν Λυσσένκ, έκανε, μεταξύ άλλων, πειράματα γιά νά παράγει μέ βάση τό σπύρι όλα τ' άλλα δημητριακά.

(5). Μιχαήλ Κάουμαν: άδελφός του Βερτώφ καί όπερατέρ της ομάδας "κινηματογράφος-μάτι".



νήκουν αυτοί που μιλάνε με σιγουριά για κάτι που άγνωσούν στην έντέλεια. Στο δεύτερο, άνθρωποι πολύ απαιτητικοί με τον εαυτό τους, έκεινοι που μιλάνε με φωνή διστακτική για κάτι για το οποίο είναι βαθεία πεπεισμένοι. Οι πρώτοι κατάγγελλαν με πολλή σιγουριά την άπουσία πλάνου. Γι δεύτεροι, σεμνοί και ντροπαλοί, αποκρίνονταν ότι πρότειναν ένα νέο πλάνο, πιά τελειοποιημένο και πιά συγκεκριμένο. "Αν αυτοί οι άγρόματοι, πολύ σίγουροι για τον εαυτό τους, σκεπάζουν κάποτε με τίς φωνές τους την ταπεινή αλήθεια αυτό δέν αλλάζει τίποτα.

-Πρίν τελειώσουμε την κουβέντα μας θά ήθελα νά μου έπιβεβαιώσετε μιá σκέψη που μου πέρασε τώρα δά. Τά φίλμ όπως τά Τρία τραγούδια για τον Λένιν, τό Ναουόρισμα κι άλλα δέν είναι άραγε ή επέκταση των πειραμάτων σας για νά διεισδύσετε στή σκέψη του "ζωντανού ανθρώπου"; Θυμηθείτε τό πρώτο σας πείραμα: οι σκέψεις σας τή στιγμή που κάνατε τό πήδημα. Διάβαζα γι' αυτό στο άρθρο σας πάνω στην Κίνοκρανία που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Soviets Kóé Kίno...

- Άγγίζετε έδώ ένα θέμα μάλλον περίπλοκο, που θά μπορούσε ν' άποτελέσει άπό μόνο του την εúκαιρία μιáς ιδιαίτερης συζήτησης. Ούσιαστικά, όλο μου τό έργο στόν κινηματογράφο συνδέεται, άμεσα ή έμμεσα, με την άκούραστη έπιθυμία μου ν' άποκαλύψω την εικόνα των σκέψεων του "ζωντανού ανθρώπου". Μερικές φορές ό άνθρωπος αυτός δέν ήταν παρά ό άόρατος κινηματογραφιστής-δημιουργός του φίλμ. Άλλοτε ή εικόνα αυτή του "ζωντανού ανθρώπου" συνένωνε τά χαρακτηριστικά όχι ενός όρισμένου άτομου αλλά ενός άριθμού ατόμων, ή ακόμα διαφόρων ατόμων που είχαμε κρατήσει για την περίπτωση.

Ή μητέρα που νανουρίζει τό μωρό της στό Ναουόρισμα και που άποτελεί κάτα κάποιον τρόπο τον καμβά του φίλμ, μεταμορφώνεται στην εξέλιξη της δράσης πότε σε Ισπανίδα μητέρα, πότε σε Ρωσίδα, πότε σε μητέρα άπό την Ούκρανία πότε άπό τό Ούζμπεκιστάν. Μολοντούτο, στό φίλμ είναι σαν νά υπήρχε μιá μοναδική μητέρα. Ή εικόνα της μητέρας μοιράζεται ανάμεσα σε διάφορα πρόσωπα. Ή εικόνα του κοριτσιού πλάθεται κι αυτή άπό τίς εικόνες πολλών παιδιών. Δέν έχουμε μπροστά μας μιá μητέρα, αλλά την Μητέρα, ούτε ένα κοριτσάκι, αλλά τό Κοριτσάκι. Όπως βλέπετε είναι άρκετά δύσκολο νά τό εξηγήσει κανείς. Δέν μπορεί κανείς νά τό καταλάβει άν δέν τό δει στην όθόνη. Δέν πρόκειται για έναν άνθρωπο, αλλά για τον Άνθρωπο.

Άλλά, έπαναλαμβάνω, τό θέμα αυτό πρέπει νά μελετηθεί σε μιá ιδιαίτερη συζήτηση.

Όπως βλέπετε, κάθε καλλιτέχνης παίρνει τό δικό του δρόμο για νά φτάσει στό μεγάλο κοινό σκοπό. Τό Σοσιαλιστικό Κόμμα έπιτρέπει σε κάθε καλλιτέχνη ν' άναπτύξει την προσωπικότητά του, τον βοηθάει νά τομήσει, ν' άνακαλύψει καινούργια περάσματα, τον βοηθά νά ύψηρετήσει τό λαό με όλη του την άνανεωτική πνοή, με όλη του τή δημιουργική δύναμη.

## ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΓΥΝΑΙΚΕΣ

Είμαι κάποιος που γράφω με φίλμ. Ένας κινηματογραφοποιητής.

Δέν γράφω σε χαρτί, αλλά σε φίλμ. Όπως κάθε συγγραφέας, τό ίδιο κι εγώ πρέπει νά κρατάω έργαστηριακές σημειώσεις. Παρατηρήσεις. Όχι πάνω σε χαρτί, βέβαια, αλλά πάνω στό φίλμ.

Συγχρόνως, με μακροσκελή ποιήματα, γράφω μικρές νουβέλες, σκέτς, στίχους. Πολλοί συγγραφείς πήραν τους ήρωές τους άπ' την πραγματική ζωή. Για παράδειγμα, ή Άννα Καρένινα βασιζόταν στή ζωή μιáς των θυγατέρων του Πούσκιν. Σκέφτηκα νά καταγράψω σε φίλμ την Ιστορία της Μαρίας Ντεμτσένκο άπό τή ζωή της Μαρίας Ντεμτσένκο. Ή διαφορά ήταν ότι δέν μπορούσα νά καταγράψω σε φίλμ γεγονότα που είχαν ήδη συμβεί. Δέν μπορώ νά γράψω για τή συνάντηση της Κομοσομόλ άφου έχει γίνει και δέν μπορώ, σαν μερικούς άνταποκριτές, νά γράψω ένα άρθρο για γεγονότα, θεάματα, πανηγύρια πολλές ήμέρες μετά που έχουν συμβεί. Δέν έχω άπαιτηση νά βρίσκεται ό όπερατέρ στόν τόπο που ξέσπασε φωτιά, δυό ώρες νωρίτερα. Δέν μπορώ, όμως, νά έπιτρέψω την κινηματογράφηση του γεγονότος ύστερα άπό μιá βδομάδα. Μου έδωσαν άδεια νά κινηματογραφήσω μιá συνάντηση στό Κολχόζ, την Ντεμτσένκο και, σύντομα, έδωσαν άδεια σε σκηνοθέτες νά κινηματογραφήσουν όταν πιά δέν υπήρχε τίποτα. Αυτό συνηθίζουμε νά τό όνομάζουμε «σκηνοθετική άδεια».



Τώρα φτιάχνω ταινίες για τη γυναίκα. Δεν πρόκειται για ένα θέμα, αλλά για μια σειρά από θέματα. Είναι ταινίες που αφορούν το κορίτσι στο σχολείο, στο σπίτι, τη μητέρα και το παιδί, τις εκτρώσεις, τα δημιουργικά νιάτα, τις διαφορές ανάμεσα στα δικά μας κορίτσια κι αυτά του εξωτερικού, τα πρώτα βήματα και τις πρώτες λέξεις του κοριτσιού...

Θά φτιάξω επίσης ταινίες για συγκεκριμένους ανθρώπους, στη ζωή και στη δουλειά. Ή εκλογή των ατόμων ίσως νά προσχεδιαστεί. Θά φιμάρω τήν εξέλιξη του ατόμου απ' τις φασκίες μέχρι τό θάνατό του. Κάτι τέτοιο είναι δυνατόν νά γίνει μόνο μέ οργάνωση τής άτελειώτης έρευνας, του φιμάρισματος και του μοντάζ. Ή άτελειώτη διαδικασία τής παρατήρησης μέ τήν κάμερα στό χέρι.

1944

ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ

Ο  
ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΕΚΑ  
Ναυαρίνου 11  
Αθήνα

"Δέν ύπάρχει άκόμα ιστορία του κινηματογράφου. Οι ιστορίες που έχουν γραφτεί ως τώρα δέν έχουν μέσα τους ούτε ιστορία ούτε κινηματογράφο. Ή έπιστημονική ιστορία του κινηματογράφου δέν είναι ή ανακάλυψη, ή δημιουργία ή έστω ή αναδημιουργία ενός παρελθόντος ...". Τό κείμενο αυτό του Ζ.Λ. Κομολλί μετέφερα σέ μια έργασία μου πάνω στον κινηματογράφο πριν πολλά χρόνια. Ταυτόχρονα, τότε, πρόσθετα και μια εύχή: νάχουμε, σύντομα, κείμενα που νά βάζουν τις βάσεις για μια τέτοια ιστορία. Τό βιβλίο του Δ. Παναγιωτάτου ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ είναι τό πιο σημαντικό που έχουμε στα χέρια μας σ' αυτή τήν κατεύθυνση. Μπορούμε χωρίς ύπερβολή νά πούμε ότι μ' αυτό ή θεωρητική έρευνα στό χώρο του κινηματογράφου στή χώρα μας, περνά από τή νηπιακή στήν ώριμη ήλικία της.

ΤΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ  
Περιοδικό ANTI

Τό έπόμενο τεύχος θά κυκλοφορήσει στις άρχές Σεπτεμβρίου και θά είναι αφιεμένο στήν ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ .

Μερικά απ' τά άρθρα του:

Brigit Hein: Πρωτοπορία και πολιτική

Constance Penley: Ή Πρωτοπορία και τό φανταστικό της

Gerard Courant: Ή Πειραματικός κινηματογράφος είναι ένας κινηματογράφος πολιτικός

Graeme Farnell: Ποιά πρωτοπορία;

Dominique Noquez: Τί είναι ό πειραματικός κινηματογράφος

Mike Dunford: Πειραματική/πρωτοποριακή/Έπαναστατική/φιμική πρακτική

Chris Rodrigues: Ή Άνεξάρτητη φιμική πρακτική σάν εκπαιδευτική διαδικασία

Felix Thompson: Σημειώσεις στήν άνάγνωση πρωτοποριακών ταινιών



ΞΕΑΝΤΑΣ



# ΚΙΝΟ

**Μιά Ίστορία του  
Ρωσικού και Σοβιετικού Φίλμ**  
Jay Leyda

Ή εξέλιξη του Ρωσικού κινηματογράφου  
από τὸ 1896 ὡς σήμερα





# Έξάντας / Λογοτεχνία

Γιάννης Νεγρεπόντης  
οι μπόμπιρες



έξάντας

ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΛΕΞΑΚΗΣ  
ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ  
ΤΗΣ ΓΑΤΑΣ



έξάντας

ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΑΠΡΑΝΙΔΗ

ΑΡΧΙΔΑΜΕ



έξάντας

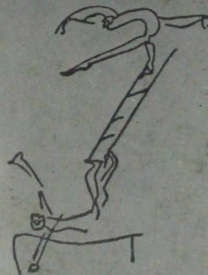
Έξάντας / Λογοτεχνία

Ζάν Ζενέ

Τό ημερολόγιο ενός κλέφτη



FRANZ KAFKA



Τα ημερολόγια - Α.1910-1913

έξάντας

Jean Genet



Η ΠΑΝΑΓΙΑ  
ΤΩΝ ΛΟΥΛΟΥΔΙΩΝ

έξάντας

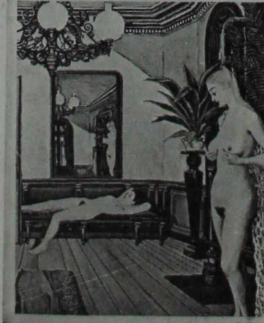
Έξάντας / Λογοτεχνία

Βιολέτ Λεντύκ  
Τεράζα και Ίσαβέλα



Έξάντας / Λογοτεχνία

Μαρκήσιος ντε Σάντ  
'Η φιλοσοφία στο μπουντουάρ



Έξάντας / Λογοτεχνία

Τζών Κλέαντ  
Φάνου Χιλ



Έξάντας / Λογοτεχνία

Μπορίς Βιάν  
Φθινόπωρο στο Πεκίνο

