

ΦΙΛΗ



ΠΡΟΛΕΤ  
ΚΙΝΗΜΑ

«ΑΝΑΛΕΚΤΑ»

Ρώσικος Κινηματογράφος

ΕΚ

6.75

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

# αντι

- Μαχητική παρουσία
- Έλεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

# ΤΟΜΕΣ

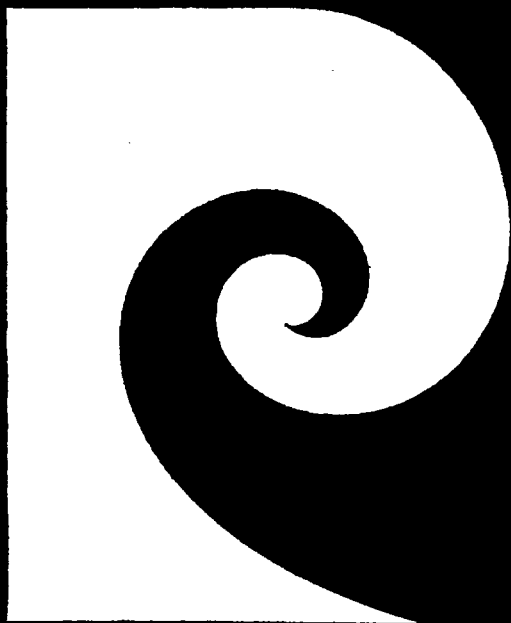
στη σκέψη  
στα γράμματα  
στις τέχνες

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ  
ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ - ΕΚΔΟΤΗΣ : ΗΛΙΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΜΑΝΗΣ

Συνεχίζοντας την πνευματική τους προσφορά στο ελληνικό κοινό, οι εκδόσεις Μπουκουμάνη δημιούργησαν το περιοδικό ΤΟΜΕΣ, με ύλη που καλύπτει τους τομείς της σύγχρονης σκέψης, των γραμμάτων και των τεχνών, με ύπευθυνότητα και συνέπεια.

Οι ΤΟΜΕΣ κυκλοφορούν από τις 15 του Γενάρη 1975, στις 15 κάθε μήνα. Τιμή τεύχους 40 δραχ.

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 618-502 606-313



**BOUTIQUE  
PIERRE CARDIN**

για άνδρες

**Άμερικής 14**

και Μεγάλα καταστήματα

*Athénée*

10 ΟΡΟΦΟΙ - 32 ΤΜΗΜΑΤΑ



74/75

ΤΟΜΟΣ Α'

# ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣ



ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΕΙ:

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



# ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδότης -

Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Υπεύθυνοι σύμφωνα με τὸ νόμο :

Έκδοσης — Θ. Ρεντζής, Σίνα 58

Τυπογραφείου — Ί. Ζόμπολας, Φρυγίας 19

● <b>ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ</b>	<b>ΤΙΜΗ ΤΕΤΧΟΥΣ Δρχ. 50</b>
<b>ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39</b>	■ <b>Συνδρομή έτησίαι Δρχ. 200</b>
<b>ΤΗΛ. 324.6633</b>	■ <b>Φοιτητική έτησίαι Δρχ. 160</b>
	<b>Έξωτερικού 5 8.00</b>

## ● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία :

«Α—Ω» — Άκαδημίας 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — Άσκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΪΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

Και ΠΑΤΡΑ :

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Άγ. Νικολάου 32

Άπό όποιοδήποτε άλλο μέρος τής Έλλάδος ή του έξωτερικού μπορείτε ν' άπευθύνεσθε σταν :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Άθήναι 132 ●

ΦΙΛΜ



**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:**

4ον Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου	200
CEZARE ZAVATTINI - CINEGIORNALI LIBERI	203
ΤΡΙΑ ΚΕΙΜΕΝΑ - ΓΚΟΡΚΙ - ΤΟΛΣΤΟΪ - ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ	206
ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ	219
Σ. Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ - Προοπτικές	223
Α. ΝΤΟΒΖΕΝΚΟ - Ή μέθοδός μου	236
ANDRE BAZIN - Ή εξέλιξη τής Κιν/κής γλώσσας	241
STEPHEN HILL - Λ. ΚΟΥΛΕΣΩΦ, προφήτης χωρίς δόξα	257
Β. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ - Ή δύναμη τής ποίησης	283
ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ - Ή μέθοδος κατασκευής έργατικών φιλμ	286
BERNARD EISENSHITZ - ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ και ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ	289
ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ - Κινηματογράφος - Μάτι	318
ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ - Ή γλώσσα του Φίλμ	304
ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ - Άλέξανδρος Μεντβέτκιν	334

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης:

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

4<sup>ON</sup>



διεθνές  
φεστιβάλ  
κινηματογράφου  
θεσσαλονίκης

## 4° ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

### ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

" Ένα φεστιβάλ απαιτεί προετοιμασία 13 μήνες τό χρόνο".

Τούτο είναι απόλυτα αληθινό και αποτελεί τό μότο όλων όσων άσχολούνται μέ κινηματογραφικά Φεστιβάλ.

Τί είναι όμως τό έργο ενός Φεστιβάλ και χρειάζεται όλη αυτή τήν προετοιμασία.

"Ένα γραφετό διανομής ταινιών έχει στή διάθεση του ένα αριθμό ταινιών πού διαρκώς τόν άνανεώνει μέ βάση τις έπιλογές του από τήν καινούργια παραγωγή.

"Ένα φεστιβάλ όμως δέν είναι ένα γραφετό διανομής πού συνεχώς αγοράζει και συνεχώς νοικιάζει ταινίες.

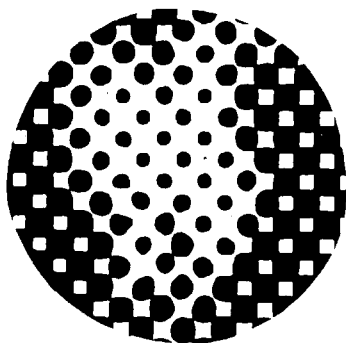
"Ένα Φεστιβάλ γίνεται πάντα σέ μιά στιγμή και σκοπό έχει νά έντοπίσει σέ κείνη τή στιγμή τό στίγμα τής κινηματογραφικής προοπτικής. Συνεπώς ή όλη προετοιμασία συνίσταται στό νά έπιλέξει και νά παρουσιάσει αυτό πού ανάλογα μέ τόν ιδιαίτερο προορισμό του συνιστά αυτό τό στίγμα.

Ό έντοπισμός του όμως δέν μπορεί νά γίνει αυτόστιγμεί, απαιτούνται "δέκα τρεις μήνες" ψαξίματος στήν τρέχουσα παραγωγή για νά έπιλεγεί ή ομάδα των ταινιών πού θα παρουσιαστεί. Αύτή σέ γενικές γραμμές είναι ή μπορεί νά είναι ή λειτουργία ενός κιν/κοθ φεστιβάλ ανεξάρτητα από τόν συγκεκριμένο προσανατολισμό. Στή βάση τής δημιουργίας όποιουδήποτε φεστιβάλ υπάρχει μιά τέτοια άντιμετώπιση, άν και όχι λίγες φορές και ίσως περισσότερες άπ'ότι φαίνεται τείνουν στό νά υπηρετήσουν πολιτικές σκοπιμότητες συνδεδεμένες μέ τό κράτος ή τά μεγάλα οικονομικά συμφέροντα.



Μέ τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τά πράγματα έχουν διαφορετικά. Δέν δημιουργήθηκε μέ καμία τέτοια βάση, αλλά σύμφωνα μέ μιá άόριστη επίδιώξη άνάπτυξης διακρατικών σχέσεων. Έτσι τό Φεστιβάλ λειτουργεί αντίθετα από τή "φύση" του. Στέλνει φερμάνια στά διάφορα ύπουργεία πολιτισμού καί ζητά ταινίες. Αύτές οί ταινίες βέβαια πού έρχονται δέν αντιπροσωπεύουν κατά κανένα τρόπο αυτό πού συμβαίνει διεθνώς στην παραγωγή ταινιών μικρού μήκους. Συνεπώς μ'αυτήν τήν έννοια τό Διεθνές δέν έξυπηρετεί τίποτα καί τό ποσό πού διατίθεται για τήν όργάνωσή του πάει κυριολεκτικά χαμένο.

Έ φετεινή διοργάνωση τό απέδειξε αυτό καί πριν νά ξανάχουμε του χρόνου άλλο ένα τέτοιο παρατράγουδο καλλίτερα θάναί νά δοϋμε πώς καί τί μπορεί νά γίνει ώστε τό Διεθνές κατ'άρχήν νά υπάρξει σάν ύπόσταση. Όσο για τήν προοπτική του, αυτή θά πρέπει ν'άπαγκιστρωθεί από τό πλέγμα των διακρατικών σχέσεων καί νά τοποθετηθεί στη βάση τής κινηματογραφικής παραγωγής.





## FESTIVAL INTERNACIONAL CINEMA EN 16mm MONTREAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cesare Zavattini

## CINEGIORNALI LIBERI

Τά τελευταία χρόνια γίνεται λόγος στήν 'Ιταλία γιά τά "έλευθερα" ή αὐτοσχέδια επίκαιρα. Ἡ πρώτη ἀναφορά γι' αὐτά γίνεται τόν 'Ιούνη τοῦ 1968, δημοσιευμένη ἀπό τό Κέντρο τοῦ *cinegiornali liberi* τό ὅποιο εἶχε ἰδρυθεῖ τό φθινόπωρο τοῦ 1967 στό Ρέτζιο Ἐμιλία. Τόν 'Ιούλιο τοῦ 1968 προβάλλονται στό Φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο τρία τέτοια επίκαιρα, πού γυρίσθηκαν στό Τουρίνο, στή Μπολῶνια καί στή Ρώμη. Ἦσαν, ἀν θέλετε, χοντροειδή, ἀνεπεξέργαστα προϊόντα. Φανέρωναν ὁμως πῶς ἔκρυβαν μιά φλόγα καί ἐπιβεβαίωναν τήν ἀνάγκη νά χρησιμοποιηθεῖ ἡ κάμερα ἔξω ἀπό τοὺς νόμους καί τή δομή-θεωρητικά καί πρακτικά- πού διέπουν τόν ἐμπορικό κινηματογράφο, νά ἀποκατασταθεῖ ἡ αὐθεντική της αὐτονομία καί νά μετατραπεῖ σέ ἄμεσο ἐργαλεῖο κοινωνικῆς καί πολιτικῆς πάλης. Τά ἔλευθερα επίκαιρα ἀπευθύνονται σέ κοινό -εἴτε στή μεγαλούπολη εἴτε στό χωριό- ἐργατῶν, σπουδαστῶν, ἀγροτῶν, διανοουμένων, καί τοὺς προσφέρει πληροφορίες πάνω σέ μιά δημοκρατικότερη βάση. Θά μπορούσαν ἐπίσης νά προβληθοῦν στά σχολεῖα καί στά ἐργοστάσια, στοὺς δρόμους καί στίς φάρμες, καί νά παρουμεσιάζουν τέτοια ἐπιλογή καί ἐρμηνεία τῶν εἰδήσεων, ὥστε νά δίνουν μιά ἔξω ἀπό προκαταλήψεις γνώση γιά τό τί γίνεται στόν κόσμο, μιά γνώση πού θά ὀδηγήσει σέ εὐσυνειδίκτη δράση.

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

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

Ἦς πρός τήν προβολή, κάθε ἄσπρος τοῖχος μπορεῖ νά γίνει σκηνή. Τά *cinegiornali liberi* ὁμως, θ' ἀπο-

κτήσουν δικά τους κανάλια και κυκλώματα κυκλοφορίας. "Ορισμένα, μάλιστα, έχουν βρεθεί κιόλας· είναι τά"έ-  
λεύθερα σημεία", όπως κάποιο ίδιωτικό σπίτι ή κάποιο  
μπάρ, που όταν προστεθούν όλα μαζί αποτελούν ένα ση-  
μαντικό σύνολο. Τά cinegiornali liberi κτυπούν τούς  
δρους της έθνικης άλλοτριωσης. Μέχρι πρόσφατα, οι ά-  
νεξάρτητοι κινηματογραφιστές δεν μπορούσαν να ξεπε-  
ράσουν τó οικονομικό φράγμα της οργανωμένης διανομής.  
Τώρα, παρουσιάζονται τρομερές δυνατότητες για τόν ά-  
νεξάρτητο κινηματογράφο, που αναπτύσσονται μέ γεωμε-  
τρική πρόοδο.

Ή ανάπτυξη τών cinegiornali liberi δφείλεται  
στή δύναμη κρούσης των, στήν αυθεντικότητα των, στήν  
προσωπική ύπευθυνότητα και στήν επείγουσα ανάγκη να  
μεταβιβασθεί κάποιο μήνυμα. Έχουν ώριμάσει πλέον οι  
συνειδησεις μας για τήν αλλαγή και πρέπει να προχω-  
ρήσουμε άμεσα σ'αυτήν σάν να μη διαθετόμε άλλα χρο-  
νικά όρια για να τήν πραγματοποιήσουμε. Στά cinegi-  
ornali liberi θά βρούμε όλα όσα παραλείπουν και απο-  
κρύπτουν ό σύγχρονος κινηματογράφος κι ή τηλεόραση ,  
θά βρούμε αλήθειες που κανείς μέχρι τώρα δεν τολμού-  
σε ν'άντιμετωπίσει. Είναι ζήτημα θάρρους κι όχι δια-  
θέσιμων μέσων.

Τά cinergionali liberi είναι κραυγή συναγερευού,  
άφηνιση της συνείδησης, άντιμετώπιση, μονόλογος διά-  
λογος, κατακραυγή μάχη, έρευνα, άνάκριση, πρόκληση,  
σκάνδαλο. Μαζεύει τούς θεατές όμοια όπως σέ μιά δη-  
μόσια συγκέντρωση, έτοιμους για δράση· ή γλώσσα και  
τό στυλ τους είναι αγωνιστικά. Δέν άπορρίπτουν τίς  
θετικές κατακτήσεις τού παρελθόντος, τεχνικές ή θεω-  
ρητικές, αλλά τίς έλέγχουν πάνω στά ουσιώδη γεγονότα  
τού παρόντος. Άγνοούν τούς κανόνες και τούς περιο-  
ρισμούς ώραρίων· οι προβολές των μπορεί να διαρκούν  
μιά ώρα ή ένα λεπτό ή να είναι διαρκείς. Οι ταινίες  
γίνονται από πολλούς και προορίζουν για πολλές ή  
για μιά μόνο επείγουσα προβολή. Άντίθετα πρós τή συ-  
γκεντρωποιημένη, προνομιούχα, αυθεντικοφανή και πατε-  
ναλιστική κάμερα της τηλεόρασης, ή όποια καταφθάνει  
πάντα στό τόπο τού έγκλήματος όταν είναι πολύ άργά ή  
πολύ νωρίς, τά cinegiornali liberi είναι άποκεντρω-  
ποιημένα και πανταχού παρόντα. Έχουν άποσαφηνισμέ-  
νους στόχους, αλλά άπροσδιόριστους και πλαστικούς  
τρόπους έκφρασης. Είναι ένας κινηματογράφος έπαναστα-  
τικός. Ήμερήσιος, έβδομαδιαίος, μηνιαίος, πρωϊνός,  
βραδυνός, βουβαίος, όμιλών, μαυρό-άσπρος, έγχρωμος,φι-  
λολογικός, δραματικός, άλληγορικός, λυρικός, άυτοσχέ-  
διος και ταυτόχρονα έπεξεργασμένος. Ένας κινηματο-  
γράφος που έχουμε άτελή έννοια για τή δομή του, για-  
τι ή διάρθρωση του αναπτύσσεται μέσα από τίς συγκε-  
κριμένες περιστάσεις.

Είναι ή φιλομουργική που διερευνάει τίς ελδήσεις

καί τήν ιστορία, τά ιδιωτικά καί τά δημόσια συμβάν-  
τα, τό άπώτερο καί τό άμεσο, πού αναφέρεται στή δι-  
οικητική καί στή διανοητική ζωή, στό τοπικό καί στό  
έθνικό επίπεδο, καί πού έχει σκοπό νά συνάγεται τό  
πλέγμα τών μεταξύ τους σχέσεων. Άποτελεῖ ένιαία μορφή  
πού περιεμβάλλεται από διακοπές, γιατί δέν τελειώνει  
άναγκαῶς εκεί πού σταματάει ἡ προβολή, άλλα συνεχί-  
ζει μέ τήν ανάλυση καί τή συζήτηση, ὥστε ἡ λειτουργία  
τῆς κάμερα καί τῆς μηχανῆς προβολῆς νά μεταβιβάζεται  
τελικά σέ δράση τοῦ κοινού. Ἡ αξία τών ἐλευθέρων ἐ-  
πικαιρῶν δέν ἐγκοιται μόνο σ'αυτό πού δείχνουν άλλα  
σ'έκεῖνο πού προκαλοῦν νά γίνει. Για τό λόγο αὐτό,  
τό κοινό προσκαλεῖται νά παίξει ἕνα ἐξ ἴσου ὑπεύθυνο  
ρόλο.

Τό Κέντρο τών *cinegiornali liberi* μεταφέρθηκε ά-  
πό τό Ρέτζιο Ἐμιλία στή Ρώμη. Ἀπό τή νέα του αὐτήν  
ἔδρα προωθεῖ τήν ανάπτυξη τών ἐλευθέρων επικαιρῶνμέ-  
σα στήν Ἰταλία κι ἔξω ἀπ'αὐτήν, καθώς καί τίς μετα-  
ξύ των ἀνταλλαγές κι ἐπικοινωνία.

Τό σύνθημα πού ταιριάζει στήν πρώτη αὐτή φάσηεῖ-  
ναι: "Γυρίστε αὐτοσχέδιο ἐπίκαιρο! Κάνετε ἔρασιτεχ-  
νική δουλειά, ἄν σᾶς χροιάζεται προηγούμενα, άλλα νά  
τήν κάνετε ἁμέσως!". Μιά δοκιμή εἶναι καλλίτερη ἀπό  
τό τίποτα. Τά ἐλεύθερα ἐπίκαιρα ὀνομάστηκαν ἔτσι γιά  
νά δώσουν ἔμφαση στήν καθημερινά ἐπείγουσα ἀνάγκη κι  
ὄχι γιά νά περιγράψουν τά προβλήματά τους. Ἡ ὀνομα-  
σία τους θά μάς βοηθήσει νά ἀναγνωρίζουμε ὁ ἕνας τόν  
ἄλλο ἀπό μακριά καί νά αισθανόμαστε ὅτι συμμετέχουμε  
σέ μιá δημιουργική διαδικασία, σέ μιá κίνηση.



### ΤΡΙΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τά τρία κείμενα γιά τόν κινηματογράφο πού άκο-  
λουθοῦν, τοῦ Γκόρκι, τοῦ Τολστόι καί τοῦ Μαγιακόφ-  
σκι, καί πού χωρίζονται τό πρῶτο ἀπό τό τελευταίο μ'  
ένα διάστημα 15 συνολικά χρόνων, εἶναι χαρακτηριστι-  
κά τόσο γιά τήν ἐποχή πού γράφτηκαν, ὅσο καί γιά τούς  
συγγραφεῖς τους. Ἐάν ἡ σύγκριση τοῦ κειμένου τοῦ Γκό-  
ρκι μέ τοῦ Τολστόι ἀποδείχνη τήν παιδική ἀφέλεια τοῦ  
πρῶτου καί τήν συναισθηματική ἀφετηρία τοῦ σοσιαλι-  
στικοῦ τοῦ ἀνθρωπισμοῦ, μέ ὅλα τά συμπαρομαρτοῦντα  
κατάλοιπα μιᾶς πατριαρχικῆς ἠθικῆς πού ἀφορᾷ τά θέ-  
ματα τοῦ σέξ καί πού ἐξακολουθεῖ νά ἐπιβιώνει μέσα  
στήν "σοσιαλιστική ἠθική" (προπάντων στό χώρο τῆς οἰ-  
κογένειας καί τοῦ ἠθικο-ιδεολογικοῦ χαρακτήρα τοῦ  
σέξ), ἐνῶ τοῦ δευτέρου ἀποκαλύπτει τήν ὀξύνσια καί  
τήν μεγαλοφυΐα του, τό κείμενο τοῦ Μαγιακόφσκι (αὐ-  
τοῦ τοῦ τρελλοῦ, ὅπως ἔλεγε ὁ Λένιν), εἶναι ἀποκαλυ-  
πτικό γιά τήν πορεία πού ἔχει στό μεταξύ συντελεστεῖ  
στό χώρο τοῦ κινηματογράφου, ἀλλά καί γιά τίς και-  
νούργιες ἐπαναστατικές ἀντιλήψεις πού κερδίζουν στα-  
θερά ἔδαφος στό πεδίο τῆς τέχνης (ὁ Μαγιακόφσκι δέν  
διστάζει νά χαρακτηρίσει τόν Τσέχωφ καί τόν Γκόρκι  
θεατρικά ἀφελεῖς καί τόν Πέερ Γκύντ τοῦ "Ἴψεν  
"φτηνή" ἱστορία).

Ἡ βασική ἀξία τῶν τριῶν κειμένων, ὡστόσο, βρί-  
σκειται στό γεγονός ὅτι καί τά τρία ἔχουν κοι-  
νά σημεῖα καί κάνουν προβλέψεις πού ἐπαληθεύτηκαν ἀ-  
πό τήν ἴδια τήν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου. Τόσο ὁ  
Γκόρκι ὅσο καί ὁ Τολστόι εἶναι βέβαιοι ὅτι ἡ καινούρ-  
για ἐφεύρεση ἔχει μεγάλο μέλλον, ἀλλά ἐνῶ ὁ συγγρα-  
φέας τῆς "Μάνας" φοβᾶται τίς ἠθικοκοινωνικές ἐπιπτώ-  
σεις της καί ξέροντας καλά τόν μηχανισμό τοῦ καπιτα-  
λιστικοῦ κυκλώματος βιομηχανικῆς ἀνάπτυξης προβλέπει  
τόν ἐκφυλισμό της σέ μέσο διαφθοράς, ὁ φιλόσοφος τῆς  
Γιασνάγια Πολιάνα δέν φαίνεται ν' ἀνησυχεῖ καί ἀντί-  
θετα εἶναι αἰσιόδοξος γιά τίς τεράστιες δυνατότητες  
τοῦ καινούργιου ἐκφραστικοῦ μέσου. Χαρακτηριστική ἀ-  
πό αὐτή τήν ἀποψη εἶναι ἡ θαυμάσια παραβολή του γιά  
τόν βάτραχο καί τήν πεταλούδα καί ἡ διαλεκτική της  
ἀντίληψη. Ὁ Μαγιακόφσκι, τέλος, βέβαιος κι αὐτός γιά  
τό μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ἐπισημαίνει  
τόν κίνδυνο πού παραμονεύει κάθε καλλιτεχνική ἐκφρα-  
ση ἀν' ἀφεθεῖ νά βαλῶσει μέσα στά δοσμένα σχήματα,  
ὑποκύπτοντας σέ μιᾶ δειοντολογία ξένη πρὸς τίς ἐπιδι-  
ῶσεις της, πού εἶναι ἡ ἀναζήτηση τῆς ζωτικῆς οὐσίας  
της. Στίς παρατηρήσεις του γιά τό θέατρο ἀκούγεται  
ἤδη ὁ ἀπόηχος τοῦ ποιητικοῦ θεάτρου καί ἡ προβλημα-  
τική τοῦ Γκροτόφσκι.

Λουκάς Θεοδωρακόπουλος.

Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ πρόγραμμα Λυμιέρ στὴν Ἐκ-  
θεση τοῦ Νίζνι Νόβγκοροντ, πού δημοσιεύτηκαν  
στὴν ἑφημερίδα ΝΙΖΧΕΓΚΟΡΟΝΤΕΚΙ ΛΙΣΤΟΚ στίς 4  
τοῦ Ἰούλη 1896 μέ τὴν ὑπογραφή "Ι.Μ.ΡΑΓΑΤΟΥΣ"

\* \* \*

Χτές βράδυ εἶχα πάει στὸ Βασίλειο τῶν Ἐκλιῶν.  
Νὰ ξέρατε τί παράξενα πού εἶναι ἐκεῖ!

Πρόκειται γιὰ ἓνα κόσμο χωρὶς χρώματα, χωρὶς ἤχο.  
Ἄλλα ἐκεῖ - ἢ γῆ, τὰ δέντρα, οἱ ἄνθρωποι, τὸ νερὸ, ὁ  
ἀέρας - εἶναι βυθισμένα σ' ἓνα μονότονο γκριζο. Γκρι-  
ζες ἠλιαχτίδες πάνω σὲ γκριζο οὐρανὸ, γκριζα μάτια  
πάνω σὲ γκριζα πρόσωπα, καὶ τὰ φύλλα τῶν δέντρων εἶ-  
ναι γκριζα σταχτιά. Δὲν ὑπάρχει ζωὴ ἀλλὰ ἡ σκιά της,  
δὲν ὑπάρχει κίνηση ἀλλὰ τὸ ἀήχο φάντασμά της.

Ἐδῶ θὰ προσπαθῶ νὰ ἐξηγηθῶ γιὰτί μπορεῖ νὰ μέ  
περάσουν γιὰ τρελλὸ ἢ νὰ νομίσουν πῶς χαρίζομαι στὸν  
συμβολισμό.

Εἶχα πάει στοῦ ΑΥΜΟΝΤ καὶ εἶδα τίς κινούμενες φω-  
τογραφίες τοῦ Λυμιέρ. Ἡ ἀσυνήθιστη ἐντύπωση πού προ-  
καλοῦν εἶναι τόσο πολὺπλοκη καὶ μοναδικὴ ὥστε ἀμφι-  
βάλλω ἂν μπορῶ νὰ τὴν περιγράψω σὲ ὄλες τίς ἀποχρώ-  
σεις της. Θὰ προσπαθῶ ὥστόσο νὰ μεταφέρω ἐδῶ τίς  
βασικότερες.

Ὅταν σβήνουν τὰ φῶτα στὴν αἴθουσα πού προβάλλε-  
ται ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Λυμιέρ, παρουσιάζεται ξάφνου στὴ  
σκηνή μιὰ μεγάλη γκριζα εἰκόνα μέ τίτλο "Ἐνας δρό-  
μος τοῦ Παρισίου" - σκιές μακοφτιαγμένες. Καθὼς τὴν  
κοιτάζετε, βλέπετε ἀμάξια, κτίρια κι ἀνθρώπους σὲ  
διάφορες στάσεις, ὅλα ἀκίνητα σάν παγωμένα. Τὰ πάντα  
εἶναι γκριζα, κι ὁ οὐρανὸς ψηλά ἐπίσης γκριζος. Κι  
αὐτὴ ἡ τόσο οἰκεία σκηνὴ δὲ σὰς λέει τίποτε καινούρ-  
γιο γιὰτί ἔχετε δεῖ πολλές φορές εἰκόνας παρισινῶν  
δρόμων. Σαφινὰ ὅμως ἓνα παράξενο τρέμουλο διαπερνᾷ  
τὴν ὁθόνη καὶ ἡ εἰκόνα παίρνει ζωὴ. Ἀμάξια πού ἐρ-  
χονται ἀπὸ τὸ βάθος τῆς εἰκόνας, κινουῦνται κατεπάνω  
σας ὅπως καθόσαστε μέσα στὸ σκοτάδι ἀπὸ μακριὰ ἐμ-  
φανίζονται ἄνθρωποι πού ὀλοένα μεγαλώνουν καθὼς  
πλησιάζουν· στὸ πρῶτο πλάνο τῆς εἰκόνας κἀτι παιδιὰ  
παίζουν μ' ἓνα σκυλί, ποδηλατιστὲς περνοῦν τρέχοντας,  
πεζοὶ διασχίζουν τὸ δρόμο ἀνάμεσα ἀπὸ τίς ἀμάξες. Ὅλα  
αὐτὰ κινουῦνται, σφύζουν ἀπὸ ζωὴ, καὶ μόλις φτάσουν  
στὴν ἀκρὴ τῆς εἰκόνας ἐξαφανίζονται ἀκούσι περὰ ἀπ'  
αὐτὴ.

Κι ὅλα αὐτὰ μέσα σὲ μιὰ παράξενη σιωπὴ ὅπου οὔτε  
ὁ θόρυβος ἀπὸ τίς ρόδες ἀκούγεται, οὔτε ὁ ἤχος ἀπὸ τὰ  
βήματα, οὔτε οἱ ὀμιλίες. Τίποτα! Οὔτε κἀν μιὰ νότα  
ἀπὸ τὴν πολὺπλοκη συμφωνία πού συνοδεύει πάντα τίς  
κινήσεις τῶν ἀνθρώπων! Ἀθόρυβα τὸ σταχτόγκριζο φύλ-

λωμα τῶν δέντρων παίξει στὸν ἀνεμο καὶ οἱ γκριζες σιλουέτες τῶν ἀνθρώπων, καταδικασμένες στὴν αἰώνια σιωπὴ καὶ στερημένες ἀπὸ τὴν πολυχρωμία τῆς ζωῆς, γλυσιτροῦν ἀθόρυβα πάνω στὴν γκριζα γῆ.

Τὰ χαμόγελά τους εἶναι ἄψυχα, παρόλο πού οἱ κινήσεις τους εἶναι γεμάτες ζωντάνια καὶ τόσο γρήγορες πού καταντοῦν σχεδὸν ἀπιαστες. Τὸ γέλιο του δέν βγάζει ἦχο, παρόλο πού βλέπετε τοὺς μῦς νὰ συστέλλονται στὰ γκριζα τους πρόσωπα. Μιά ζωὴ πάλλει μπροστὰ σας, βουβή καὶ στερημένη ἀπὸ τὸ ζωντανὸ φάσμα τῶν χρωμάτων - μιὰ γκριζα, σιωπηλὴ, ψυχρὴ καὶ μελαγχολικὴ ζωὴ.

Εἶναι τρομαχτικὸ νὰ τὸ βλέπει κανεὶς κι ὅμως δέν εἶναι παρὰ κινήσεις σκιῶν καὶ τίποτε ἄλλο. Κατάρες καὶ φαντάσματα, κακὰ πνεύματα πού ἐριξαν δλόκληρες πόλεις στὸν αἰώνιο ὕπνο, ἐρχονται στὸ νοῦ σας καὶ νιώθετε σὰ νὰ ἐπαναλαμβάνεται μπροστὰ σας τὸ φαῦλο τέχνασμα τοῦ Μέρλιν. Μοιάζει σὰ νὰ μάγεψε ὄλο τὸ δρόμο, σὰ νὰ συμπύεσε τὰ πολυόροφα κτίριά του, ἀπὸ τὴ σκεπὴ ὡς τὰ θεμέλια, στὴν ἐκταση μιᾶς γυάρδας· σὲ ἀντίστοιχες ἀναλογίες μίκρυνε καὶ τοὺς ἀνθρώπους, κλέβοντάς τους τὴν ἱκανότητα νὰ μιλοῦν καὶ ἀλλάζοντας ὄλες τὶς ἀποχρώσεις τῆς γῆς καὶ τ' οὐρανοῦ μ' ἓνα μονότονο γκριζο.

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὁδηγεῖ σιγὰ σιγὰ τὸ παράδοξο δημιούργημα του μέχρι τὴ γωνιά μιᾶς σκοτεινῆς αἰθουσοῦ ἐστιατορίου. Βαφνικὰ ἀκούγονται κἀτὶ κλίμ, δλα ἐξαφανίζονται κι ἓνα τραῖνο παρουσιάζεται στὴν ὁδόν. Νάτο πού ἐρχεται κατευθεῖαν ἐπάνω σας - φυλαχθεῖτε ! Θαρρεῖτε πῶς θὰ μπουκάρει μὲ πάταγο μέσα στὸ σκοτάδι πού καθόσαστε καὶ θὰ πέσει ἐπάνω σας, μεταβάλλοντας ἐσᾶς μὲν σὲ ξεκοιλιασμένο σακκὶ γεμάτο κατασχισμένες σάρκες καὶ σπασμένα κόκαλα, τὴν αἰθουσα δὲ καὶ τὸ κτίριο ποῦναι ὀλόγιομο ἀπὸ γυναῖκες, κρασί, μουσικὴ καὶ βίτσια, σὲ συντρίμια καὶ σκόνη.

Μὴ φοβάστε ὅμως! Καὶ τὸ τραῖνο σκιά εἶναι.

Ἀθόρυβα ἡ ἀτμομηχανὴ ἐξαφανίζεται πέρα ἀπ' τὴν ἀκρὴ τῆς ὁδόν. Τὸ τραῖνο σταματᾷ καὶ γκριζα σιωπηλὰ πρόσωπα προβάλλουν ἀπὸ τὰ βαγόνια, χαιρετοῦν σιωπηλὰ τοὺς φίλους τους, γελοῦν, περπατοῦν, τρέχουν καὶ ... γίνονται καπνός! Καὶ νὰ μιὰ ἄλλη εἰκόνα. Τρεῖς ἀντρες κάθονται σ' ἓνα τραπέζι καὶ παίζουν χαρτιά. Τὰ πρόσωπά τους εἶναι σὲ ἐνταση, τὰ χέρια τους κινουῦνται γρήγορα. Ἡ ἀπληστία τῶν παικτῶν προδίδεται ἀπὸ τὸ τρεμούλιασμα τῶν δαχτύλων τους καὶ ἀπὸ τὶς συσπάσεις πού κάνουν οἱ μῦς στὰ πρόσωπά τους. Παίζουν ... Βαφνικὰ ξεσποῦν σὲ γέλια, καὶ ὁ σερβιτόρος πού ἔχει φέρεϊ μῦθρα καὶ στέκεται δίπλα στὸ τραπέζι, γελάει κι αὐτός. Βεκαρδίζονται κυριολεκτικὰ, ἀλλὰ κανένας ἦχος δέν ἀκούγεται. Θερρεῖς πῶς αὐτοὶ οἱ ἀνθρώποι ἔχουν πεθάνει καὶ οἱ σκιές τους ἔχουν καταδικαστεῖ νὰ παίζουν χαρτιά σιωπηλὰ στὸν αἰῶνα τὸν ἀπαυτα. Ἀλλῆ εἰκόνα. Ἐνας κηπουρός ποτίζει τὰ λουλού-



δια. Τό φωτεινό γκρίζο ρυάκι τοῦ νεροῦ, βγαίνοντας ἀπό τόν σωλήνα, μεταβάλλεται σέ ψιλές σταγόνες καί πέφτει πάνω στά παρτέρια καί πάνω στά φύλλα τῆς χλόης πού λυγοῦν ἀπό τό βάρος του. Ξάφνου μπαίνει ἐν παιδί, παταίει τόν σωλήνα καί τό νερό σταματᾷ. Ὁ κηπουρός κοιτάζει ἀπορημένα τό σωλήνα, ὅποτε τό παιδί κάνει ἕνα βῆμα πρὸς τὰ πίσω καί ὁ πίδακας τοῦ νεροῦ χτυπάει τόν κυπουρό στό πρόσωπο. Νομίζετε πῶς τό νερό θά πιτσιλίσει κι ἐσᾶς καί κάνετε νά προφυλαχθεῖτε. Μά στήν ὁδόν ὁ κηπουρός ἔχει ἀρχίσει ἤδη νά κυνηγᾷ τό μασκαρόπαιδο σ' ὄλο τόν κῆπο καί μόλις τόν τσακώνει τοῦ δίνει ἕνα γερό ξύλο. Μόνο πού οἱ ξυλιές εἶναι κούφειες κι οὔτε μπορεῖτε ν' ἀκούσετε τό κελάρισμα τοῦ νεροῦ, καθώς ἀναβλύζει ἀπό τόν ἀφημένο στό ἔδαφος σωλήνα.

Τελικά, αὐτή ἡ ἄφωνη καί γκρίζα ζωὴ ἀρχίζει νά σᾶς ἐνοχλεῖ καί νά σᾶς ἀπογοητεύει. Μοιάζει σά νά φέρνει μαζί τῆς μιά προειδοποίηση, φορτωμένη μέ μιά ἄσπῃ ἀλλά ὀλέθρια σημασία πού κάνει τήν καρδιά σας νά χτυπάει σιγότερα. Ξεχνᾶτε πού βρίσκεστε. Παράξενες ἰδέες εἰσβάλλουν στό μυαλό σας καί οἱ αἰσθήσεις σας ἀρχίζουν νά ἐξασθενίζουν καί νά σβήνουν...

Ξαφνικά ὁμως ἀκοῦτε δίπλα σας μιά εὐθυμη φλυαρία κι ἕνα προκλητικό γυναικεῖο γέλιο καί θυμάστε πῶς βρισκόσαστε στοῦ AUMONT, στοῦ CHARLES AUMONT... Ἄλλὰ γιατί ἀπόλους τούς ἄλλους χώρους διάλεξαν αὐτόν ἐδῶ γιά νά παρουσιάσουν τήν ἀξιόλογη ἐφεύρεση τοῦ Λυμιέρ, πού ἐπιβεβαιώνει γι' ἄλλη μιά φορά τήν ἀκάματη δραστηριότητα καί περιέργεια τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, πού πασχίζει πάντα νά συλλαμβάνει καί νά βρίσκει λύσεις γιά τό καθετί, καί ... ἐνῶ προχωρεῖ πρὸς τή λύση τοῦ μυστηρίου τῆς ζωῆς, ἀξάνει συμπτωματικά καί τήν παρουσία τοῦ AUMONT; Δέν διακρίνω ἀκόμα τήν ἐπιστημονική ἀξία τῆς ἐφεύρεσης τοῦ Λυμιέρ, ἀλλά δέν ἀμφιβάλλω ὅτι ὑπάρχει καί ὅτι πιθανόν θά μποροῦσε νά ἐφαρμοστεῖ γιά τούς γενικούς σκοπούς τῆς ἐπιστήμης, ὅδηλᾷ τήν καλλιτέρευση τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου καί τήν ἀνάπτυξη τοῦ πνεύματός του. Αὐτό δέν εἶναι κάτι πού μπορεῖ νά βρεθεῖ στοῦ AUMONT, ὅπου μονάχα ἡ ἄσωτεια ἐνθαρρύνεται καί διαδίδεται. Γιατί λοιπόν στοῦ AUMONT, ἀνάμεσα στά "θύματα τῶν κοινωνικῶν ἀναγκῶν" καί τούς ἀργόσχολους πού ἀγοράζουν τά φιλιὰ τους; Γιατί ἀπόλους τῶς χώρους διάλεξαν ἐτοῦτον γιά νά μᾶς δείξουν τό τελευταῖο ἐπίτευγμα τῆς ἐπιστήμης; Σύντομα προφανῶς ἡ ἐφεύρεση τοῦ Λυμιέρ θά τελειοποιηθεῖ, ἀλλά σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τοῦ AUMONT - TOULON καί Σία.

Δίπλα στίς εἰκόνες πού ἔχω ἤδη μνημονεύσει, ὑπάρχει μιά ἄλλη πού λέγεται "Ὀἰκογενειακό πρόγευμα", ἕνα εἰδύλιο γιά τρεῖς. Ἐνα νεανικό ζευγάρι, μέ τό στρουμπουλό πρῶτο τους παιδί, κάθετα στό τραπέζι γιά πρόγευμα. Τό ζευγάρι ἀγαπιέται πολύ, εἶναι πολύ χαριτωμένο, εὐθυμο κι εὐτυχισμένο, καί τό μωρό πολύ διασκεδαστικό. Ἡ εἰκόνα δημιουργεῖ μιά ὁμορφη κι εὐτυ-

χισμένη έντύπωση. Τί θέση έχει αυτή ή οίκογενειακή σκη-  
νή στου AUMONT;

Καί νά μιιά άκόμα. Ένα πυκνό, γελαστό καί εϋθυμο  
πλήθος από έργάτριες, βγαίνει όρμητικά από τίς πύλες  
ένός έργοστασίου στο δρόμο. Κι αυτή ή σκηνή δέν έχει  
καμιιά θέση στου AUMONT. Γιατί μάς υπενθυμίζει έδω τή  
δυνατότητα μιιάς άγνής έργατικής ζωής; Αύτή ή υπόμνηση  
είναι άχρηστη. Στήν καλύτερη περίπτωση, ή εικόνα αύτή  
μονάχα λύπη μπορεί νά προξενήσει σέ μιιά γυναίκα πού  
πουλάει τά φιλιιά της.

Είμαι βέβαιος πώς πολύ σύντομα οί εικόνες αυτές θ'  
άντικατασταθοϋν από άλλες πού νά ταιριάζουν καλύτερα  
στον γενικό τόνο τής "παρισινής Συμφωνίας". Θά δείχ-  
νουν λόγου χάρη μιιά εικόνα μέ τίτλο: "Καθώς Έκείνη  
Γδύνεται" ή "Η Κυρία στο λουτρό της" ή "Μιά Γυναίκα  
μόνο μέ κάλτσες". Θά μπορούσαν άκόμα ν' άπεικονίσουν  
έναν χυδαίο καυγά μεταξύ δύο συζύγων καί νά τόν σερ-  
βίρουν στο Κονό μέ τόν τίτλο "Οί εύλογίες τής Συζυ-  
γικής ζωής".

Ναί, δέν ύπάρχει άμφιβολία, έτσι θά γίνει. Τό βου-  
κολικό καί τό εϊδυλιακό πιθανόν νά μήν βροϋν θέση στή  
ρωσική αγορά πού διψάει για τό πικάντικο καί τό υπερ-  
βολικό. Θά μπορούσα επίσης νά προτείνω μερικά θέματα  
για κινηματογραφική άνάπτυξη καί για κοινή διασκέδωση.  
Παραδείγματος χάριν: Νά παλουκώσουν ένα κομψευόμενο  
παράσιτο τής κοινωνίας άνω σ' ένα φράχτη μέ πασσά-  
λους, όπως κάνουν οί Τουρκοί, νά τό φωτογραφίσουν καί  
νά τό προβάλλουν.

Δέν θά είναι άκριβώς πικάντικο αλλά θά είναι πολύ  
διδακτικό.

## ΛΕΩΝ ΤΟΛΣΤΟΙ

Καταγραφή μιᾶς συνομιλίας τοῦ Ι. TENEROMO μὲ τὸν Τολστόι στὴν 80ῃ ἐπέτειο τῶν γενεθλίων του, Αὐγούστου 1908.

♦ ♦ ♦

Νά δεῖτε πού αὐτό τό μηχανηματάκι μὲ τὴν περιστρεφόμενη μανιβέλα θά φέρει ἐπανάσταση στή ζωὴ μας - στή ζωὴ τῶν συγγραφέων. Ἀποτελεῖ μιὰ ἐμεση ἐπίθεση στίς παλιές μεθόδους τῆς λογοτεχνίας. Θά χρειαστεῖ νά προσαρμοστοῦμε στή σκοτεινὴ ὁδὸν καὶ στὴν ψυχρὴ μηχανή. Ἕνας καινούργιος τρόπος γραφῆς γίνεται σιγά σιγά ἀναγκαῖος. Τό σκέφτηκα πολλές φορές καὶ μπορῶ νά καταλάβω περὶ τίνας πρόκειται.

Νομίζω ὅμως πῶς μοῦ ἀρέσει. Αὐτὴ ἡ γρήγορη ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων, αὐτό τό ἀμάλαμα συγκίνησης καὶ ἐμπειρίας, εἶναι πολὺ καλύτερα ἀπὸ τό βαρὺ καὶ παρατραβηγμένο εἶδος γραψίματος πού ἔχουμε συνηθίσει. Εἶναι κοντύτερα στή ζωὴ. Στὴ ζωὴ ὅλα ἀλλάζουν καὶ μεταβάλλονται μὲ ταχύτητα ἀστραπῆς μπροστὰ στά μάτια μας καὶ οἱ συγκινήσεις τῆς ψυχῆς μοιάζουν μὲ καταιγίδες. Ὁ Κινηματογράφος ἀνακάλυψε τό μυστήριον τῆς κίνησης. Κι αὐτό εἶναι μεγαλειῶδες.

"Ὅταν ἔγραφα τό "ζωντανό Πτώμα", τραβοῦσα τὰ μαλλιά μου καὶ δάγκωνα τὰ νύχια μου γιατί δέν μπορούσα νά δώσω ἀρκετές σκηνές, ἀρκετές εἰκόνες, γιατί δέν μπορούσα νά περάσω μὲ ταχύτητα ἀπὸ τό ἕνα γεγονός στό ἄλλο. Ἡ καταραμένη σκηνὴ ἔμοιαζε νά σφίγγη τό λαιμό τοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα. Ἐπρεπε ν' ἀκρωτηριάσω τὴ ζωὴ καὶ νά τὴν προσαρμόσω στίς διαστάσεις καὶ τίς ἀπαιτήσεις τῆς σκηνῆς. Θυμᾶμαι ὅταν μοῦ εἶπαν ὅτι κάποιος ἐξυπνος ἄνθρωπος εἶχε ἐπινοήσει μιὰ μέθοδο γιὰ μιὰ περιστρεφόμενη σκηνὴ θεάτρου, ὅπου ἕνας ὀρισμένος ἀριθμὸς σκηνῶν θά μπορούσαν νά εἶναι ἕτοιμες ἐκ τῶν προτέρων. Ἐκανα σάν παιδί ἀπὸ τὴ χαρὰ μου καὶ ἐπέτρεψα στὸν ἑαυτό μου νά γράψει δέκα σκηνές στό θεατρικὸ μου ἔργο. Ἀλλὰ καὶ πάλι φοβόμουν πῶς τό θέατρο θά πέθαινε.

Καὶ νά οἱ ταινίες! Οἱ θαυμάσιες ταινίες! Ἀκουῆξ-να ντρο, καὶ ἡ σκηνὴ εἶναι ἕτοιμη! Ἕνα ἄλλο ντρο, καὶ νά μιὰ ἄλλη σκηνὴ. Νά ἡ θάλασσα, νά ἡ ἀκτὴ, νά ἡ πόλη, τό παλάτι - καὶ ἡ τραγωδία στό παλάτι (ὑπάρχουν πάντα τραγωδίες στά παλάτια, ὅπως βλέπουμε στὸν Σαίξπηρ).

Σκέφτομαι σοβαρὰ νά γράψω ἕνα ἔργο γιὰ τὴν ὁδὸν. Ἐχω κιόλας τό θέμα του. Εἶναι μιὰ φοβερὴ καὶ αἱματη-

ρή υπόθεση. Δέν φοβάμαι τίς ιστορίες μέ αίματα. Κοιτάξετε τόν Όμηρο ή τή βίβλο, λογουχάρη. Πόσα αίμοχαρή κομμάτια δέν υπάρχουν στίς σελίδες τους - φόνοι, πόλειμοι. Κι όμως αυτά είναι τά ιερά βιβλία, κι αυτά έξευγενίζουν και έξυψώνουν τόν άνθρωπο. Τό φοβερό δέν είναι τό θέμα καθ'αυτό. Τό φοβερό είναι νά προπαγανδίζεις τή σφαγή και νά τήν δικαιώνεις! Κάποιοι φίλοι μου πού γύρισαν πρόσφατα από τό Κούρσκ μοσ διηγήθηκαν ένα συνταραχτικό γεγονός. Είναι μιá ιστορία για ταινία. Δέν θά μπορούσες νά τήν κάνεις μυθιστόρημα ή θεατρικό έργο, αλλά για τήν οδόνη θά ήταν πολύ καλή. "Ακουστε-είναι κάτι πού μπορεί νά γίνει συγκλονιστικό!"

Και ό Λέων Τολστόι διηγήθηκε τήν ιστορία μέ λεπτομέρειες. Ήταν βαθείá ταραγμένος καθώς μιλούσε, αλλά ποτέ δέν άνάπτuξε τό θέμα γράφοντάς το. Ό Τολστόι ήταν πάντα έτσι. Όταν τόν ένέπνεε μιá ιστορία πού είχε σκεφθεΐ, συναρπαζόταν από τίς δυνατότητές της. Άν τύχαινε νά βρίσκειται κάποιος κοντά του εκείνη τή στιγμή, θά του άνέπτuσε τήν πλοκή σέ όλες τίς λεπτομέρειές της και μετά θά τήν ξεχνούσε τελείως. Μόλις ή κυοφορία τελείωνε και τό πνευματικό του παιδί γεννιόταν, ό Τολστόι σπάνια ένδιαφερόταν ν' άσχοληθεΐ μαζί του.

Κάποιος εΐπε πώς οΐ ταινίες πατρονάρονται από έπιχειρηματίες πού ένδιαφέρονται μονάχα για τό κέρδος. "Ναι, τό ξερω, μου μίλησαν ήδη γι' αυτό", άποκρίθηκε ό Τολστόι. "Ό κινηματογράφος έχει πέσει στά νύχια των έμπορων και ή τέχνη ύποφέρει. Άλλά και πού δέν υπάρχουν έμποροι;" Και άρχισε νά διηγείται μιá από κείνες τίς θαυμάσιες παραβολές του για τίς όποτες φημίζεται.

"λίγον καιρό πριν στεκόμουν στίς όχθες τής λίμνης μας. Ήταν τό μεσημέρι μιās ζεστής μέρας κι ένα σμάρι πεταλούδες όλων των χρωμάτων και μεγεθών πετούσαν όλόγυρα, κολυμπώντας μέσα στό φώς του ήλιου και πηγαινόντας από λουλούδι σέ λουλούδι εσοδεύοντας έτσι τή μικρή - τήν πολύ μικρή ζωή τους - άφου μέ τό ήλιοβασίλεμα ήταν καταδικασμένες νά πεθάνουν.

"Και νά πού στήν όχθη, κοντά στίς καλαμιές, βλέπω ένα έντομο μέ μικρές κηλίδες, χρώματος λεβάντας, στό φτερά του. Διέγραφε κι αυτό κύκλους, πετούσε όλόγυρα επίμονα και οΐ κύκλοι του όλοένα και στένευαν. Κοίταξα πρós τά έκει. Άνάμεσα στό καλάμια κείτονταν ένας μεγάλος πράσινος βάτραχος μέ τά μάτια του νά κοιτάζουν επίμονα πάνω από τό πλατύ του κεφάλι και τόν άσπροπράσινο γυαλιστερό λαιμό του ν' άναπνέει γρήγορα. Ό βάτραχος δέν κοίταζε τήν πεταλούδα, αλλά εκείνη συνεχίζε νά φτερουγίζει όλόγυρά του σά νάθελε νά τήν προσέξει. Τί έγινε τότε; Ό βάτραχος κοίταξε επάνω, άνοιξε φαρδί - πλατί τό στόμα του και ή πεταλούδα βούτυξε μέσα μέ τή θέλησή της! Ό βάτραχος άνοιγκλεισε τά σαγόνια του αυτόματα και ή πεταλούδα έξαφανίστηκε.

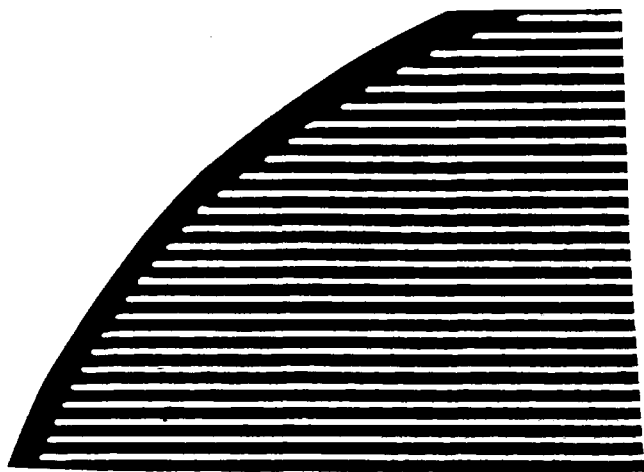
θυμήθηκα τότε πώς μ'αυτό τόν τρόπο τό έντομο φτάνει στό στομάχι του βατράχου, άφίνει τό σπέρμα του έκει ν' άναπτυχθει και ξαναεμφανίζεται στή γή του θεού σάν σκουλήκι έντόμου, σάν χρυσαλίδα. Ύστερα η χρυσαλίδα γίνεται κάμπια κι από τήν κάμπια ξεπετιέται μιά καινούργια πεταλούδα. Κι ύστερα πάλι τά παιχνίδια στόν ήλιο, τό λούσιμο στό φώς και η δημιουργία τής καινούργιας ζωής, αρχίζει ξανά τόν κύκλο της.

"Έτσι συμβαίνει και μέ τόν κινηματογράφο. Μέσα στις καλαμιές τής κινηματογραφικής τέχνης, κάθεται ο βάτραχος: ο έπιχειρηματίας - έμπορος. Αποάνω του φτερουγίζει τό έντομο: ο καλλιτέχνης. Μιά ματιά, και τά σαγόνια του έπιχειρηματία καταβροχθίζουν τόν καλλιτέχνη. Αυτό όμως δέν σημαίνει καταστροφή. Είναι ένας τρόπος άναπαραγωγής για τήν διάδοση του είδους. Στήν κοιλιά του έπιχειρηματία άναπτύσσεται η διαδικασία τής γονιμοποίησης και τής εξέλιξης τών σπόρων του μέλλοντος. Αυτόι οι σπόροι θα ξαναβγοϋν στή γή του θεού και θ' αρχίσουν τις δμορφες και λαμπερές ζωές τους πάλι και πάλι\*".

---

\* Η Κυρία Άλεξάνδρα Τολστόι μέ πληροφορεί ότι υπάρχουν όρισμένα στοιχεία που καθιστούν άμφύβολη τή γνησιότητα τής συνέντευξης αυτής, αλλά ότι περιέχει παρατηρήσεις που πιθανόν να έκανε ο Τολστόι είτε στόν Τενερόμο, είτε σε άλλους - όχι όμως στήν 80η επέτειο τών γενεθλίων του. (Ύποσημείωση του JAY LEYDA στό βιβλίο του KINO, A HISTORY OF THE RUSSIAN AND SOVIET FILM, άπόπου είναι παρμένο αυτό τό άπόσπασμα, Σ.Τ.Μ.)

— Τό βιβλίο του Leyda θα έκδοθεϊ τό έρχόμενο φθινόπωρο άπό τις εκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ.



## ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ

"Ένα άρθρο με τίτλο "Θέατρο, Κινηματογράφος, Φουτουρισμός" πού δημοσιεύτηκε στο KINE-JOURNAL, στις 27 'Ιουλίου 1913.

• ♦ ♦ ♦

'Αγαπητοί Κυρίες καί Κύριοι,

'Η μεγάλη άναστάτωση πού βλέπουμε ν' άρχίζει σ' όλες τίς σφαίρες του 'Ηραίου έν όνόματι τής τέχνης του μέλλοντος - τής τέχνης τών φουτουριστών - δέν είναι δυνατό ν' άφήσει άνεπηρέαστο καί τό θέατρο.

'Εχθρός τής τέχνης του Χτές, τής νευρωτικής, πολιτισμένης τέχνης τών χρωμάτων, τής ποίησης, τής θεατρικής σκηνης (γιατί δέν μπορώ νά παραδεχτώ τήν έγκυρότητα προβολής μικροαποσπασμάτων συγκίνησης παρμένων από τή ζωή), μέ ώσοθν νά προτείνω, αντίλαμβανόμενος ότι ή άναγνώριση τών ίδεών μας από μέρους σας είναι άνέφικτη, δχι μόνο τό λυρικό πάθος αλλά καί τήν συγκριμένη έπιστημονική έρευνα στις σχέσεις μεταξύ τέχνης καί ζωής.

'Η περιφρόνηση του σύγχρονου, όπως παρουσιάζεται από "καλλιτεχνικά περιοδικά" όπως τό 'Α π ό λ λ ω ν καί τό Μ ά σ κ ε ς, όπου άνώγατες ξενικές φράσεις έπιπλέον σαν κηλίδες από λίπος πάνω σε μιά γκριζα έπιφάνεια άνοσίας, μέ υποχρεώνουν νά ζητήσω φιλοξενία για τή διάλεξή μου σ' ένα τεχνικό, κινηματογραφικό περιοδικό.

Σήμερα προβάλλω δύο έρωτήματα:

- 1) Είναι τό μοντέρνο θέατρο τέχνη;
- 2) Μπορεί τό μοντέρνο θέατρο ν' άντέξει στον συναγωνισμό του κινηματογράφου;

'Η πόλη, πού οι μηχανές της καταβροχθίζουν χιλιάδες ίππους ενέργειας, έδωσε τήν πρώτη θέση στην ικανοποίηση του παγκόσμιου υλικού αίτήματος για ήμερήσια εργασία 6-7 ώρων. 'Εντούτοις, ή ένταση καί τό άγχος τής σύγχρονης ζωής, δίνουν καινούργια όξύτητα στο έλεύθερο παιχνίδι τών αισθητικών αντιλήψεων πού παίρνουν τή μορφή τής τέχνης.

Αυτό έξηγει τήν παντοδύναμη έλξη πού άσκει ή τέχνη στον σύγχρονο άνθρωπο.

'Ο καταμερισμός τής εργασίας τείνει νά άπομονώσει όσους άσχολούνται μέ τό 'Ηραίο. "Έτσι όταν λογουχάρη ένας καλλιτέχνης άρνιέται νά περιγράψει τίς "άπολαύσεις μεθυσμένων κυριών", προχωρεί σε μιά πλατεία δημοκρατική τέχνη καί τότε είναι υπεύθυνος προς τήν κοι-

ωνία, μέ τήν έννοια ότι ή άτομικά άναγκαία του έργα-  
σία μπορεί ν' άποβεί χρήσιμη στην κοινωνία.

Ό καλλιτέχνης πού θέλγει μόνο όπτικά έχει δικαί-  
ωμα ύπαρξης. Μέ έπιβλητικά χρώματα, γραμμές, σχήματα,  
σάν αúτάρκειες δυνάμεις, ή ζωγραφική βρήκε τόν πραγμα-  
τικό της δρόμο πρós τήν εξέλιξη. Στο μέτρο πού ή λέ-  
ξη, σάν έκφραστικό και φθογγολογικό σχήμα, προσδιορί-  
ζει τήν εξέλιξη τής ποιήσης, ό ποιητής έχει κι αúτός  
δικαίωμα ύπαρξης. Αúτός είναι ό δρόμος για τήν έντέ-  
λεια του ποιητικού στίχου.

Γιατί όμως και τό θέατρο, πού στην έποχή μας χρη-  
σιμεύει μόνο σάν τεχνητή κρούστα για όλες τές έκδοχές  
τής τέχνης, δέν μπορεί νά χαρεί τήν αúτάρκεια ύπαρξης  
μιας τέχνης μέ δικά της δικαιώματα;

Τό σύγχρονο θέατρο έχει σταματήσει κι αúτό όφεί-  
λεται στο γεγονός ότι καάντησε προΐόν διακοσμητικής  
έργασίας στά χέρια καλλιτεχνών πού εξέχασαν ότι είναι  
έλεύθεροι και ότι σκοπός τους είναι ή βελτίωση τής  
τέχνης.

Άπό αúτή τήν άποψη, συνεπώς, τό θέατρο μπορεί νά  
λειτουργήσει μόνο σάν άντιπολιτιστική ύποδούλωση τής  
τέχνης.

Τό άλλο μισό του θεάτρου είναι "Ό λόγος". Κι έδώ  
έπίσης ή αίσθητική προβολή του λόγου δέν έξαρτάται ά-  
πό τόν λόγο αúτόν καθαυτό, αλλά από τήν έφαρμογή του  
στην έκφραση ήθικών και πολιτικών ίδεων πού είναι άλ-  
ληλένδετες μέ τήν τέχνη\*.

Μ' αúτό τόν τρόπο, τό σύγχρονο θέατρο λειτουργεί  
μόνο σάν ύποδούλωση του λόγου και του ποιητή.

Αúτό σημαίνει ότι μέχρι τή δική μας έμφάνιση, τό  
θέατρο δέν ύπήρχε σάν άνεξάρτητη τέχνη. Έχει ή ιστο-  
ρία νά έπιδείξει παρόμοια παραδείγματα; Καί βέβαια έ-  
χει.

Τό Σαιξπηρικό θέατρο δέν χρησιμοποιούσε σκηνικά .  
Ό άμαθής κριτικός θά έδινε τήν έξήγηση ότι εκείνη τήν  
έποχή δέ γνώριζαν από σκηνική τέχνη.

Αúτή όμως δέν ήταν ή περίοδος που ό ρεαλισμός στη  
ζωγραφική έφτασε στην πιά πλούσια ανάπτυξη; Ή μήπως  
ή αναπαράσταση των Άγίων Παθών στο Όμπεραμεγκρόουντ  
δεσμεύεται από τό γραφτό κείμενο;

\* Παραδείγματος χάριν: ή ύποτιθέμενη άνθεση του θεάτρου αúτά τά  
τελευταία 10-15 χρόνια μπορεί νά έννοηθεί μονάχα σάν πρόσκαιρη  
κοινωνική πρόσδος (Ό Β υ θ ό ς , Π έ ε ρ Γ κ ύ ν τ), (θεα-  
τρικά έργα του Γκόρκι και του Ίψεν. Σ.Τ.Μ.), γιατί έργα μέ τόσο  
φτηνές ίδέες τούν μόνο μερικές ώρες και εξαφανίζονται από τό ρε-  
περτόριο των θεάτρων, - Σημ. Μαγιακόφσκι.



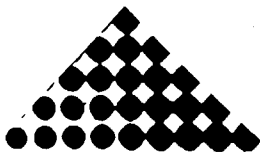
Όλα αυτά τὰ φαινόμενα μπορούν νά ἐξηγηθοῦν μόνο σάν ἀπόρροια τῆς εἰδικῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ ὅπου γιὰ τή νοηματική ἀπόδοση τοῦ λόγου χρειάζεται κάτι παραπάνω ἀπό τόν τονισμό, κι ὅπου οἱ προκαθορισμένες ἀλλά ρυθμολογικά ἐλεύθερες κινήσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καλοῦνται νά ἐκφράσουν τὰ βαθύτερα συναισθήματα.

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

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

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

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



ال  
ال



## ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΦΙΛΜ\*

Τό θερμό όνειρο ενός ήχητικου κινηματογράφου πραγματοποιείται. Ανακαλύπτοντας τήν τεχνική του ήχητικου κινηματογράφου, οί Άμερικάνοι τήν τοποθέτησαν στό πρώτο σκαλοπάτι μιᾶς γρήγορης πραγματοποίησης.

Ἡ Γερμανία δουλεύει έντατικά στήν ἴδια κατεύθυνση. Ὁλόκληρος ὁ κόσμος συζητᾷ τώρα γιά τόν Βουβό πού μιλάει.

Ἐμεῖς πού ἐργαζόμαστε στήν Σοβιετική Ἐνωση, καταλαβαίνουμε καλά ὅτι μέ τήν σύγχρονη κατάσταση τῶν τεχνικών δυνατοτήτων δέν θά γίνει σύντομα πιθανό νά πλησιάσουμε μιᾶ πρακτική πραγματοποίηση. Παρ' ὅλα ταῦτα θεωροῦμε πρόσφορο, νά προβάλλουμε ἀπό τώρα μιᾶ σειρά ἀπό ἀξιώματα θεωρητικῆς φύσης, ἀκόμη περισσότερο πού σύμφωνα μέ τίς πληροφορίες μας θά προσπαθοῦσε κανεῖς νά χρησιμεποιήσει τήν καινούργια δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου, μέ ἕνα τρόπο ὅπως δι' ὄλου ἀμφισβητήσιμο.

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

Ὁ σημερινός κινηματογράφος, ἐνεργώντας μέ τήν βοήθεια ὀπτικῶν τρόπων, δρᾷ δυναμικά ἐπάνω στούς ἀνθρώπους καί καταλαμβάνει ἀναντίρρητα μιᾶ ἀπό τίς πρώτες θέσεις μεταξύ τῶν τεχνῶν.

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

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

Ἡ ἐπιτυχία τῶν σοβιετικῶν ταινιῶν στήν παγκόσμια ὁδόν ὀφείλεται σέ μεγάλο μέρος στούς διάφορους τρόπους τοῦ μοντάζ πού πρώτοι αὐτοί ἀνεκάλυψαν καί κατόπιν ἐπιβεβαίωσαν.

---

\* Τό κείμενο εἶναι ἐπίσης γνωστό μέ τούς τίτλους "Μιά Δήλωση" ἢ "Μανιφέστο περὶ Ἀσυγχρόνου".

1. Γι' αυτό τόν λόγο, τά μόνα σημαντικά στοιχεία τής νεώτερης ανάπτυξης τού κινηματογράφου είναι αυτά που ένισχύουν καί έπεκτείνουν τς μεθόδους τού μοντάζ καί τήν επενέργειά τους πάνω στόν θεατή.

Έξετάζοντας κάθε νέα ανακάλυψη από αυτή τήν άποψη, είναι εύκολο νά δείξει κανείς τήν μηδαμινότητα τού έγχρωμου κινηματογράφου καί τού στερεοσκοπικού κινηματογράφου μπροστά στήν τεράστια σημασία τού ΗΧΟΥ.

2. Ό ήχος είναι μία ανακάλυψη μέ διπλή κόψη καί είναι πολύ πιθανό ότι ή χρησιμοποιήσή του θ' άκολουθήσει τήν γραμμή τής μικροτέρας αντίστασεως, δηλαδή τόν δρόμο γιά τήν ίκανοποίηση τής περιέργειας. Αρχικά - ή έμπορική χρησιμοποιήση ενός πολυζήτητου έμπορεύματος, δηλαδή τών διμιλούντων ταινιών σ' αυτά όπου ή καταγραφή τού ήχου, που πραγματοποιήθηκε σ' ένα φυσικό πλαίσιο, θά συμπέσει άκριβώς μέ τήν κίνηση πάνω στήν όθόνη καί θά δημιουργήσει μία κάποια "ψευδαίσθηση" ανθρώπων που μιλούν, θορυβοδών άντικειμένων κ.τ.λ...

Ό πρώτη περίοδος, αυτή τού έντυπωσιακού, δέν θά βλάψει τήν ανάπτυξη τής νέας τέχνης, αλλά αυτό που τρομάζει είναι ή δεύτερη περίοδος που θά έρθει όταν θά αφαιρεθεί ή παρθενικότητα καί άγνότητα τής πρώτης αντίληψης τών καινούργιων τεχνικών δυνατοτήτων, περίοδος που θά ίδρύσει τήν έποχή μιας αυτόματης χρησιμοποίησης τού ήχου γιά τς ανάγκες τών "δραμάτων ύψηλης μουσουλούς" καί άλλων φωτογραφημένων θεαμάτων τού θεατρικού είδους.

Χρησιμοποιούμενος μέ αυτό τόν τρόπο, ό ήχος θά καταστρέψει τήν καλλιέργεια τού μοντάζ.

Γιά κάθε προσκόληση τού ήχου πάνω στά κομμάτια τού μοντάζ θά αύξησει τόν νεκρό τους όγκο καί τήν έδία τους τήν σημασία που θά είναι άναμφισβήτητα σέ βάρος τού μοντάζ που ένεργεί όχι άπλως μέ στοιχεία αλλά μέ άντιπαράθεση στοιχείων.

3. Μόνο μία άντιστικτική χρήση τού ήχου έν σχεσει μέ τά στοιχεία τού όπτικού μοντάζ, προσφέρει νέες δυνατότητες γιά τήν ανάπτυξη καί τήν τελειοποίηση τού μοντάζ.

Όι πρώτες έμπειρίες θά πρέπει νά προξένησαν μία απότομη διαφωνία τού ήχου καί τής εικόνας.

Μόνο μία παρόμοια "έφοδος" δίνει τήν θελημένη έντύπωση που θά οδηγήση έν συνεχεία, στήν δημιουργία τής νέας όρχηστρωμένης άντίστιξης τών όπτικών καί ήχητικών εικόνων.

4. Ό νέα τεχνική ανακάλυψη δέν είναι μία τυχαία στιγμή μέσα στήν ιστορία τού κινηματογράφου, άλ-

λά μία ομαλή διεξοδος που επιτρέπει στην καλλιεργημένη πρωτοπορία του κινηματογράφου να αποφύγει τις άδιεξόδους.

Πρώτη άδιεξοδος: πρέπει να θεωρήσει κανείς έτσι τους τίτλους και όλες τις αδύναμες απόπειρες να τους περιλάβουν μέσα στην σύνθεση του μοντάζ σαν στοιχεία του μοντάζ (τεμαχισμός του κειμένου, μεγένθυση και μείωση των χαρακτήρων κ.τ.λ.).

Δεύτερη άδιεξοδος: οι έπεξηγηματικές περικοπές, (π.χ.τά γενικά πλάνα) που βαραίνουν την σύνθεση του μοντάζ και επιβραδύνουν τον ρυθμό.

Τά προβλήματα που επιβάλλονται από τό θέμα και την υπόθεση αποβαίνουν κάθε μέρα πιό περίπλοκα και οι απόπειρες για να τά λύσουν μόνο μέ τά μέσα του "όπτικού" μοντάζ ή καταλήγουν στά δλυτα προβλήματα, ή σπρώχνουν τον σκηνοθέτη μέσα σέ ένα δρόμο άλλόκοτων κατασκευών που πλησιάζουν την άνοησία και την άντιδραστική παρακμή.

Ό ήχος, θεωρούμενος σαν ένα νέο στοιχείο του μοντάζ (σαν μιά αυτόνομη συνισταμένη της όπτικής εικόνας) θά φέρει άναπόφευκτα νέα μέσα τεράστιας δύναμης, κατάλληλα να έκφράσουν και να λύσουν τά τόσο περίπλοκα προβλήματα που μάς βαραίνουν, διότι ήταν άδύνατον να τά βγάλουμε πέρα μέ τις άτελείς μεθόδους ενός κινηματογράφου που δέν χρησιμοποιούσε παρά όπτικές εικόνες.

5. Η άντιστικτική μέθοδος κατασκευής της ήχητικής ταινίας δέν μπορεί να έξασθενήσει μέ τίποτα την διεθνικότητα του κινηματογράφου, άντίθετα θά άνυψώσει την άξία του σέ ένα άπίθανο επίπεδο δυνάμεως και κουλτούρας.

Πραγματοποιημένη από αυτή την μέθοδο, μιά ταινία δέν θά μείνει κλεισμένη στό έσωτερικό των έθνικων άγορών όπως συμβαίνει μέ ένα θεατρικό έργο, όπως συμβαίνει μέ ένα έργο "γυρισμένο", αλλά θά έχει την δυνατότητα να έκτοξεύσει δια μέσου όλόκληρου του κόσμου την ιδέα που ύπάρχει μέσα στην ταινία, διατηρόντας όμως τό διεθνές της κέρδος.

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

## ΣΥΛΛΟΓΗ «ΘΕΑΙΤΗΤΟΣ»

COUFFIGNAL L.

Κυβερνητική (*Έννοιες βάσης*)

BLANCHÉ R.

Άξιωματική Μέθοδος

JOHN VON NEUMANN

Ήλεκτρονικός ύπολογιστής και ανθρώπινος εγκέφαλος

BADIΟΥ Α.

Εισαγωγή στη Διαλεκτική Έπιστημολογία

WIENER N.

Θεός και μηχανή

PIAGET J.

Στρουκτουραλισμός

WIENER N.

Κυβερνητική ή έλεγχος και επικοινωνία

στα ζώα και στις μηχανές

## ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΛΕΜ

Σολάρις (*Μυθιστόρημα*)

ERMAN ΕΣΣΕ

Σιντάρτα — ένα Ίνδικό παραμύθι

ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ Θ.

Τους ζυγούς... λύσατε

ΣΙΜΙΤΖΗ ΑΝΤ.

Ό Καπιταλιστής

## ΔΙΑΦΟΡΑ

Dr MAX LÜSCHER

Χρωμο - Τέστ

*Ένα σημαντικό τέστ για κάθε άνθρωπο. Με τις οκτώ τεσ - κλειδιά ξεσκαπάζεις πλήρως την προσωπικότητά*

WILLIAM GEORGE DE BURCH

Ή κληρονομιά του αρχαίου κόσμου

ΠΕΡΙΚΛΗ ΡΟΔΑΚΗ

Κλεομένης ο Γ' της Σπάρτης

Ή μεγάλη κοινωνική επανάσταση

ΜΑΡΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΔΕΔΕ

Ήράκλειτος

ΔΗΜ. ΓΚΕΛΗ, ΙΑΤΡΟΥ

Σεξουαλική Διαπαιδαγώγησης

(*Παίδων, Εφήβων και Νέων*)

ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Κινηματογράφος, Έπιστήμη, Ίδεολογία

Α. ΑΓΓΕΛΑΚΗ

Κινεζική και Ίαπωνική ποίηση

F. G. LORCA

Ποιήματα (*Λεύκωμα*)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

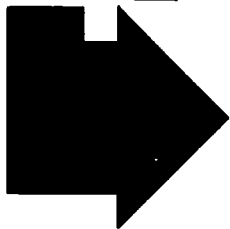




**Σ.Μ. Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν**



**ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ**



## ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

### Σ. Αϊζενστάϊν

- Μέσα στην σύγχυση φαινομενικών και πραγματικών κρίσεων,
- Μέσα στο χάος των ουσιαστικών και σκοπών συζητήσεων (π.χ. έρασιτέχνες ή επαγγελματίες ή-θοποιοί)
- Μέσα από την πίεσι δύο αντίφατικών προβληματισμών: την αναγκαιότητα της προώθησης της κινηματογραφικής κουλτούρας και την αναγκαιότητα της άμεσης γενικής κατανόησης,
- Περιορισμένοι από την αντίφασι ανάμεσα στην ανάγκη: να βρούμε τις φόρμες της σοσιαλιστικής μας αναγέννησης που θα ανταγωνίζονται τις σύγχρονες καπιταλιστικές φόρμες και να έχουμε υπ' όψιν μας τις ικανότητες άφομείωσης της Τάξης μας με βάση τις τάσεις της άμεσης επίδρασης και κατανόησης των μαζικών μέσων για εκατομύρια ανθρώπων.

δέν έχουμε παρ' όλα αυτά τό δικαίωμα, αναζητώντας τις λύσεις πάνω σ' αυτά τά προβλήματα και τις προϋποθέσεις, να παραμένουμε στάσιμοι στις θεωρητικές μας αναζητήσεις.

Παράλληλα πρός την αναζήτηση του δρόμου της εξέλιξης του κινηματογράφου μας και τις καθημερινές αποφάσεις, τακτικής σημασίας, κατά την αναζήτηση της φόρμας της κινηματογραφίας, είμαστε υποχρεωμένοι να εργαζόμαστε πάνω σέ γενικά έρωτήματα πρωταρχικού χαρακτήρα, πάνω στις προοπτικές του κινηματογράφου.

"Αν παραμερίσουμε για λίγο την όξυδέρκεια που είναι απαραίτητη στην καθημερινή πράξη για να αντιμετωπισθούν οι έφήμερες ανάγκες της κοινωνικής κατανάλωσης, πρέπει να έρευνούμε πιό βαθειά τά θεωρητικά προγράμματα των πενταετών σχεδίων του μέλλοντος.

Πρέπει λοιπόν να αναζητηθούν οι προοπτικές για την νέα λειτουργικότητα μιās γνήσιας κουμμουνιστικής κινηματογραφίας ή οποία θα ανταγωνίζεται οτιδήποτε υπήρξε ως σήμερα —και οτι θα δημιουργηθεί— στην κινηματογραφία.

Σ' αυτήν την κατεύθυνση αποβλέπουν και οι παρακάτω σκέψεις.

"Η κατανόηση του μαρξισμού είναι πάντοτε εύχρηστη και χρήσιμη. Για τόν Γκόρκυ όμως ή κατανόηση αυτή θα τόν διδάξει να ξεκαθαρίσει στό μυαλό του κόσο λίγο ταιριάζει ο ρόλος του



τηχητή —ένός ανθρώπου δηλαδή που μιλά προπαντός στην γλώσσα της λογικής —σέ ένα καλλιτέχνη— έναν άνθρωπο δηλαδή που μιλάει κυρίως στην γλώσσα των εικόνων. "Όταν ο Γκόρκυ πεισθῆ πά-νω σ' αυτό θά βρεῖ τήν σωτηρία του..."

Αυτό ἔγραφε κάποτε ὁ Πλεχάνωφ (Εἰσαγωγή στην τρίτη ἔκδοση τοῦ " Ὑστερα ἀπό εἰκοσι χρόνια").

Ὁ Γκόρκυ εὐτυχῶς "βρῆκε τήν σωτηρία του". Ὅπως φαί-νεται κατανοεῖ τώρα τόν μαρξισμό.

Στόν καιρό μας ὁ ρόλος τοῦ κατηχητή ταυτίστηκε μέ τόν ρόλο τοῦ καλλιτέχνη. Ἔτσι γεννήθηκε ὁ προπα-γανδιστής.

Ἡ φιλονικία ὁμως ἀνάμεσα στην γλώσσα τῶν εἰκόνων καί τῆς λογικῆς παραμένει ἀκόμα. Δέν κατωρθώσαμε νά συννενοῦμεθα στην γλώσσα τῆς διαλεκτικῆς.

Στόν καλλιτεχνικό τομέα βέβαια στην θέση τῆς ἀντι-διαστολῆς τοῦ Πλεχάνωφ κυριαρχεῖ σήμερα μιά ἄλλη Ἄντίθεση.

"Ἄς ἐξετάσουμε πρῶτα αὐτή τήν Ἄντίθεση, γιὰνά μπο-ρέσουμε μετά νά διαγράψουμε τήν δυνατότητα μιᾶς σύν-θετικῆς λύσεως τῆς παραπάνω ἀντιδιαστολῆς.

Ἡ σημερινή ἀντίληψη γιὰ τήν τέχνη συγκεντρώνεται σέ δύο πόλους ἀπό τήν φόρμουλα τέχνη εἶναι ἡ γνώση τῆς ζωῆς ἕως τήν φόρμουλα τέχνη εἶναι ἡ διαμόρφωση τῆς ζωῆς. Αὐτή ἡ πολιική ἀντιδιαστολή εἶναι, κατά τήν γνώμη μου, πέρα γιὰ πέρα λανθασμένη.

Κι' αὐτό ὄχι ἀπό τήν ἀποψη τῆς λειτουργικῆς ἀποστο-λῆς τῆς τέχνης, ἀλλά λόγω τῆς ἐσφαλμένης αἰτιολό-γησης τῆς ἔννοιας, πίσω ἀπό τήν ὁποία κρύβεται ὁ ὀρισμός γνώση .

Ὅταν σκοντάφουμε στόν καθορισμό μιᾶς οἰανδή-ποτε ἔννοιας, παραμελοῦμε βασικά τήν μέθοδο τῆς κα-θαρῆς γνωσολογικῆς ἀνάλυσης τοῦ σημαίνοντος αὐτοῦ καθ' ἑαυτοῦ. Εὐτυχῶς ὁμως οἱ λέξεις πού χρησιμοποι-οῦμε εἶναι πολλές φοοές "ἔξυπνότερες" ἀπό ἐμᾶς.

Ἀπόλυτα ἀβάσιμη εἶναι ἀκόμα ἡ ἀντιπάθειά μας ἀ-πέναντι στην ἐξέταση ἐκείνων τῶν ξεκαθαρισμένων ἔν-νοιῶν πού ἀνταποκρίνονται κατά λέξιν στόν χαρακτη-ρισμό τοῦ περιεχόμενου των. Σ' αὐτό ὁμως πρέπει νά ἀποβλέπουμε, νά φθάσουμε, δηλαδή σέ μιά φόρμα τῆς ἔννοιας ἀπηλαγμένη ἀπό τό βάρος τοῦ συμβατικοῦ κα-τεστημένου τό ὁποῖο πάντοτε παραμορφώνει τήν οὐσία τῆς.

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

ὀρισμός μιᾶς ἔννοιας.

Ὁλος ὁ γλωσσικός μας πλοῦτος, ὅλοι οἱ ὀρισμοί, εἶναι κληρονομιά τῆς Μπουρζουαζίας, καί ἐφθασαν ὡς ἐμᾶς φορτωμένα μέ τὴν νοοτροπία τῆς, τὸ τρόπο σκέψης τῆς καί τὴν ἀξιολογική διαβάθμισή πού ταίριαζε στήν ἰδεολογία καί τὴν σκοπιμότητάς τῆς.

Κάθε ὅμως ἔννοια, ὅπως καί ὁποιοδήποτε φαινόμενο, ἐπιδέχεται μία διπλή "ἀνάγνωση", μία ἰδεολογική θά ἔλεγα ἀνάγνωση: μία στατική καί μία δυναμική, μία κοινωνική καί μία ἀτομική.

Ἐδῶ ὅμως ἐπισέρχεται τὸ παραδοσιακό κοινωνικό περίγραμμα σά ἀποτέλεσμα τῆς προϋπάρχουσας ταξικῆς κυριαρχίας. Καί ἀντί νά ἀπογυμνώσουμε τὴν λέξη ἀπὸ τὸ ταξικό τῆς κατεστημένο, γράφουμε καταλαβαίνουμε καί χρησιμοποιοῦμε τὴν λέξη καί τὸ ἐννοιολογικό τῆς περιεχόμενο στό παραδοσιακό ἀστικό περίγραμμά τῆς.

Τὸ γεγονός τῆς σημασίας τῆς λέξης γιὰ τὴν ἀνάλυση τῆς ἔννοιας πού αὐτὴ χαρακτηρίζει τὸ ἔχει τούσει ἤδη καί ὁ BERKELEY στό "A TREATISE CONCERNING THE PRINCIPLES OF HUMAN KNOWLEDGE".

Δέν μπορούμε νά ἀρνηθοῦμε ὅτι οἱ λέξεις ἐξυπηρετοῦν περίφημα ὥστε τὸ σύνολο τῶν γνώσεων τὸ ὅποιο κερδίσαμε ἀπὸ τὴν συλλογική προσπάθεια τῶν ἐρευνητῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν καί ὅλων τῶν ἐποχῶν καί ὅλων τῶν λαῶν νά γύνη κτῆμα τοῦ καθ' ἑνός.

Ταυτόχρονα ὅμως ἐφιστᾷ τὴν προσοχή στό θέμα, πού καί ἐμεῖς θίξαμε πιὸ πάνω, στήν μονόπλευρη δηλαδή ἢ λανθασμένη χρήση τῶν ἐννοιῶν καί λέξεων:

Πρέπει ὅμως παράλληλα νά παραδεχθοῦμε ὅτι τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ τῶν γνώσεων ἔγινε δυσνόητο καί περίπλοκο ἀπὸ τὴν κατάρηση τῶν λέξεων καί τὴν γενίκευση τῶν ἐκφράσεων.

Μιά διέξοδο ἀπὸ αὐτὸ τὸ κατεστημένο, βλέπει ὁ BERKELEY, σάν ἰδεαλιστῆς πού εἶναι, ὄχι σέ μία ταξικῆ-ἀναλυτική κάθαρση τῶν ἐννοιῶν ὑπὸ τὸ πρίσμα, μιᾶς κοινωνικῆς ἀξιολόγησης ἀλλὰ στήν στροφή πρὸς μίαν "καθαράν ἰδέαν".

Γι' αὐτὸ θά ἦτο σκόπιμον ὁ καθείς μας νά προσπαθήσῃ ὅσο εἶναι δυνατόν νά κατανοήσῃ τίς ἰδέες, πού ἐξετάζει ἀφοῦ τίς διαχωρίσῃ ἀπὸ ὅλα τὰ περιττὰ στολίδια τῶν λέξεων. Ἄρκει νά ξεγυμνώσουμε τίς λέξεις γιὰ νά φθάσουμε στό δένδρο τῆς γνώσεως τοῦ ὁποίου οἱ καρποὶ εἶναι πολὺ κοντὰ μας...

Ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀντιμετωπίζει τὸ θέμα τῆς χρησιμοποίησης τῆς λέξης ὁ Πιλεχάνωφ. Ἐξετάζει τὴν λέξη σέ ἀδιαχώριστο σύνδεση μέ τὴν κοινωνία καί τὴν παραγωγή. Γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης κατεβάζει τὴν λέξη ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦς ἐπικοινωνιακοῦ

στό επίπεδο της "βάσης" στην προέλευση δηλαδή και διαμόρφωση της λέξης μέσα στην παραγωγή και την κοινωνική πρακτική.

Ο Πλεχάνωφ λοιπόν εδραιώνοντας την άποψή του πάνω "στην αναγκαιότητα μιας υλιστικής θεώρησης του πλούσιου έρευνήμένου κομματιού της 'Ιδεολογίας της πρωτογενούς κοινωνίας, δηλαδή της τέχνης" χρησιμοποιεί σαν μιὰ από τις άποδείξεις του τις γλωσσολογικές μελέτες του VON DEN STEINEN. Ο VON DEN STEINEN είναι της γνώμης ότι το **σημείο** εξέλιχθηκε από την σήμανση (χαρακτηρισμό-φώνημα) των αντικειμένων για λόγους πρακτικής έκμεταλεύσης". (Πλεχάνωφ : Βασικά θέματα του Μαρξισμού, Μόσχα 1920).

Η καθιερωμένη εκμάθηση των λέξεων, ή τάση να δεχόμαστε τις λέξεις "άχωνευτες" και ή γενική αντίπαθεια απέναντι στην έρευνα του τομέα αυτού μας δημιουργούν πολλά προβλήματα και μας οδηγούν στην άσκοπο σατάλη της δημιουργηκότητάς μας.

Πόσες χαμένες συζητήσεις δέν έγιναν π.χ. πάνω στο έρώτημα **περιεχόμενο και μορφή** ενός έργου\*.

Και αυτό γιατί ή λέξη (σημείο) περιεχόμενο χρησιμοποιείται βασικώς και καθιερώθηκε αντί της λέξης **πράξη** (δράση του έργου). Η πρώτη είναι τόσο άμορφη, στατική και παθητική, ενώ ή δεύτερη είναι δυναμική και ενεργητική και είναι όπωσδήποτε πλούσιότερη να μιλάμε π.χ. για την **πράξη** (διαδραματισμένο) παρά για τό περιεχόμενο μιας άρχαίας τραγωδίας.

Πόσο μελάνι δέν ξοδεύτηκε στην σκληροκέφαλη προσπάθεια να έρμηνευθί ή λέξη **μορφή** μόνον σαν έτυμολογικό παράγωγο της έλληνικής λέξεως φορμός (πλεχτό από ίτιές καλάθι). 'Αντ' αυτού ανοίγοντας μόνον ένα λεξικό θά διεπίστωνε κανείς ότι ή λέξη **μορφή** στά ρωσικά αποδίδεται μέ τό OBRAZ. Τό OBRAZ όμως προέρχεται από τις λέξεις OBREZ (έντομη, μοντέλλο) και OBNARUZENIE (άποκάλυψη, ξεσκέπασμα, επίστροφή). Οι δύο αυτοί όροι χαρακτηρίζουν θραυστικά την λέξη **μορφή** από δύο όψεις: Τό OBREZ από τη στατική και άτομική ανάγνωση σαν "μοντέλλο" την όρικτή δηλαδή παρουσίαση που χαρακτηρίζει την έν προκειμένω εμφάνιση (μορφότυπο) από μιὰ άλλη. Η αντίμαρξιστική έρμηνεία του LEONID ANDREEV (1871-1919) παραδέχεται μόνον αυτή την άποψη .

Τό OBNARUZENIE χαρακτηρίζει όμως τό OBRAZ από την άλλη ανάγνωση, την κοινωνική και σαν "άποκάλυψη" μέ

---

\* Ρωσικά: Περιεχόμενο =SO-DERZANIE , μορφή = OBRAZ

άλλα λόγια από την πλευρά της δημιουργίας της κοινωνικής σχέσης του μορφότυπου στο περιβάλλον του.

Υπό το πνεύμα αυτό σαν "περιεχόμενο" θα χαρακτηρίζαμε τον τρόπο, την βάση οργάνωσης του σκέπτεσθαι ενός έργου, όπου το μέσον της αποκάλυψης του είναι ή μορφή-φόρμα.

Κανείς μας δεν θα έλεγε ότι το "περιεχόμενο" μιās έφημερίδος είναι ή εϊδηση για το άλφα ή βήτα σκάνδαλο, ή ή άκριβής περιγραφή του γεγονότος πώς ένας μεθυσμένος άνδρας σκότωσε με τό σφυρί την γυναίκα του.

Τό "περιεχόμενο" μιās έφημερίδας είναι ή βασική οργάνωση και έπεξεργασία τών παρουσιαζομένων (άποκαλυπτομένων) με σκοπό καθοδήγηση του άναγνώστη στο πνεύμα μιās ορισμένης τάξης.

Έτσι έδραιώνεται μέσα στην παραγωγική λειτουργία (PROCESS) τό άδιαχώριστο σύνολο περιεχομένου και μορφής από την **ί δ ε ο λ ο γ ί α**.

Σ' αυτό έξ' άλλου συνίσταται ή διαφορά στο περιεχόμενο μιās άστικής και μιās λαϊκής έφημερίδας που παρουσιάζουν τά ίδια γεγονότα.

Αυτό φυσικά δεν περιορίζεται μονάχα στο παράδειγμα της έφημερίδας αλλά γενικότερα σε όλα τά φαινόμενα από την μορφή τών καλλιτεχνημάτων μέχρι τις μορφές-φόρμες της κοινωνικής καθημερινότητας.

Άνεφερα στην άρχή ότι δεν συμφωνώ με τόν ορισμό γνώση και την αιτιολόγηση της έννοιάς του. Πού είναι τό λάθος στην χρησιμοποίηση αυτού του σημαίνοντος;

Τό σημείον γνώση κατέληξε σήμερα νά χαρακτηρίζει μονόπλευρα μιá άφηρημένη συνάρτηση ενός συνόλου πληροφοριών. Αυτό είναι βέβαια μιá καθαρά άστική αντίληψη.

Ήδη ή έπίστημη τών άντανakλαστικών έχει αποδείξει ότι τό προτσές της γνώσης συνίσταται στην μεγιστοποίηση τών έρεθισμών, οι όποιοι έντάσσονται ανάλογα με την ένεργητική ανακλαστική αντίδραση του ύποκειμένου. Τό προτσές αυτό είναι ήδη στον μηχανισμό του μιá ένεργητική (δρωσα) και όχι μιá παθητική διαδικασία.

Παρ' όλα αυτά ακόμα και σήμερα εφαρμόζουμε στην πράξη, σχετικά με τό προτσές της γνώσης, τόν διαχωρισμό της δράσης και της εργασίας, έτσι όπως τόν άναφέρει ο ERNEST RENAN. Στο "LA REFORME INTELLECTUELLE ET MORALE". Ζητά μιá ίσχυρή κυβέρνηση. " ή όποία θα άναγκάση τούς άγρότες νά κάνουν την δική μας δου-

λειά, ἐνῶ ἐμεῖς θά ἀφερθοῦμε στήν διανόηση" (Πλεχάνωφ: Τεχνη καί κοινωνική ζωή).

Μιά ἀφρημένη ἰδέα τῆς γνώσης, ἔξω ἀπό τήν ἀμεση ἐπίδραση καί πραγματικότητα εἶναι γιά μᾶς ἀπαράδεκτη.

Ἕνας διαχωρισμός τοῦ προτῆς τῆς γνώσης, ἀπό τό προτῆς τῆς παραγωγῆς δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει γιά μᾶς.

Ἀφρημένη ἐπιστήμη, ἐπιστημονική διανόηση χωρίς σύνδεση μέ τήν ἀμεση ἐπίδραση — ἡ ἐπιστήμη γιά τήν ἐπιστήμη, ἡ γνώση γιά τήν γνώση — θά καταδικάζεται ἀμείλικτα ἀπό μᾶς, ὅπως καί ὁποιοδήποτε φαινόμενο πού ἀποσκοπᾷ μονάχα σέ φιλοσοφική κερδοσκοπία.

Δέν ὑπάρχει θέσι γιά κερδοσκοπική φιλοσοφία μέσα στό πλαίσιο τῆς κοινωνικῆς-σοσιαλιστικῆς ἀναγέννησης.

Διανοητής εἶναι γιά μᾶς αὐτός πού συνεργάζεται. Γνώστης εἶναι γιά μᾶς ὁ διαμορφωτής.

Γνώση τῆς ζωῆς εἶναι ταυτόχρονα διαμόρφωση τῆς ζωῆς, ἀ ν α μ ὀ ρ φ ω σ η τῆς ζωῆς.

Μιά ἀντίθεση αὐτῶν τῶν ἐνοιῶν, Ἕνας διαχωρισμός οὓς δέν μπορεῖ νά ἐπιζήσει στήν ἐποχή, τῆς ἀναγέννησής μας. Ἀκόμα οὔτε καί μέ τήν μορφή τῆς ἐπιστημονικῆς ἀνάλυσης.

Αὐτή καί μόνον ἡ ὑπαρξη τῆς ἐποχῆς τῆς σοσιαλιστικῆς μας ἀναγέννησης καί τοῦ συστήματός μας τό ἀπορίπτει.

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

Τήν ποιοτική διαφοροποίηση καί τήν μεμονωμένη ἀτομικότητα θέλουμε νά τήν μετατρέψουμε σέ μιὰ ποσοτική συσχέτιση καί ἀντίστοιχία.

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

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

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

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

μέχρι σήμερα τούς θεωρούσαμε αντιδιαστελόμενους;  
Δέν ὑπάρχη τέχνη χωρίς προβλημα-  
τισμό. (διαμάχη -CONFLICT).

"Ας σκεφθοῦμε πάνω στήν σύγκρουση τῆς ἁρμονίας τῶν  
γοθθικῶν τόξων μέ τούς νόμους τῆς βαρύτητας.

στήν σύγκρουση τῶν ἡρώων μέ τό πεπρωμένο στήν ἀρχαία  
τραγωδία.

στήν σύγκρουση τῆς ὀργανικῆς λειτουργίας ἑνός κτι-  
ρίου μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἐδάφους καί τῶν οἰκοδο-  
μικῶν ὑλικῶν.

Παντοῦ ὑπάρχη ἡ διαμάχη, ὁ ἀγῶνας.

"Ἐνα γίγνεσθαι γεννημένο ἀπό τήν σύγκρουση τῶν ἀν-  
τιθέσεων πού ὄλο καί μεγαλώνει ἀπό τήν ἐπίδραση καί  
συνάρτηση νέων ἐπιδράσεων, ἔως ὄτου, στό ζενίθ του  
τά ἀφομοιώνει ἐξ' ὀλοκλήρου. "Ὀχι σάν μονάδα, σάν ἄ-  
τομο, ἀλλά σάν κολλεκτίβα, σάν σύνολο. Καί ἀκόμη  
πιό πολύ ἔως ὄτου αὐτό καθ' ἑαυτό μπεῖ στό δημιουρ-  
γικό παιχνίδι καί ἐρθεῖ σέ σύγκρουση μέ τόν ἑαυτό  
του τόν ἑαυτό.

Κολλεκτίβα ἐναντίον κολλεκτίβας. Χειροπιασμένοι .βῆμα  
μέ βῆμα σέ ἀθλητικό συναγωνισμό. Ὁ ἀθλητικός ἀγῶ-  
νας σάν ἡ πιό τέλεια φόρμουλα τῆς τέχνης πού κάνει  
τόν θεατή μέτοχο καί δημιουργό. Ὁ κύκλος κλείνει  
μέ τήν ἐπιστροφή στόν ἀγῶνα τῆς τέχνης, ἀγῶνα σάν  
ἐκείνους τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος πρίν ἀπό τήν γέννηση  
τῆς τραγωδίας, παρ' ὄλο βέβαια πού ἡ "μορφική" ἀν-  
τιστοιχία τους ἔχει τόσο πολύ σχέση ὄσο ὁ σημερινός  
κομμουνισμός μέ τόν πρωτόγονο κομμουνισμό.

Καί ἡ ἐπιστήμη;

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

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

"Ἡ ἀκόμα τό ἀκροατήριο, ὁ ὀμιλητής. Φυσικά ὄχι ἔ-  
νας στεῖρος ἀνίκανος γραφειοκράτης, ἀλλά ἕνας ἀπό  
ἐκείνους τούς παλιούς φλογερούς φανατικούς -πού ὄλο  
καί λιγοστεύουνε ὄπως ὁ πεθαμένος καθηγητής SOSFIO-  
CKIJ πού μπορούσε νά μιλά γιά ὀλοκληρώματα καί ἀ-  
νάλυση ὄρες ὀλόκληρες μέ τόσο πάθος ὄπως ὁ CAMIL-

LE DASMOULIN, ο DANTON GAMBETTA ή ο VOLODARSKIJ, όταν μιλούσαν για να κατακεραυνώσουν τους έχθρους του λαού και της επανάστασης.

Τό ταμπεραμέντο του όμιλητή πού σέ κατακτά και σέ συναρπάξει. Τόν καθ'ένα και όλους μέσα στην ρυθμική άνάσα ενός ήλεκτρισμένου άκροατήριου.

"Ένα άκροατήριο πού ξαφνικά έγινε τσίρκο, ίπποδρόμιο, MEETING, άρένα μις συλογικής κολλεκτίβας πού ζει στον παλμό του συλλογικού ενδιαφέροντος. Τό μαθηματικό άφηρημένο γέμισε άπροσδόκητα από αίμα και ζωή. Ένα ξερό άνιαρό όλοκλήρωμα άποτυπώθηκε στην λάμψη των ματιών. Στην μνημοτεχνική μις συλλογικά δραστηριοποιηθείσας κατανόησης.

"Ένα άλλο παράδειγμα, από την μουσική τώρα, Βραχνισμένες φωνές προσπαθούν, άδικα, να πιάσουν την φωνητική σκάλα: Ντό, ρέ, μί, φα...κ.λ.π. Τό πιάνο ύποφέρει. Οί χορδές των νεύρων ταλαιπωρούνται χωρίς κανένα άποτέλεσμα. Η όργανική επανασύνδεση του διαχωρισμού φωνής και άκρόαση άποτυγχάνει. Καί ξαφνικά στην χορωδία, οί μεμονομένες φωνές ένώθηκαν και τό θαύμα έγινε. Φθόγγο μέ φθόγγο έντάσσονται οί φωνές στην συλλογική πράξη, στην κολλεκτίβα.

Σ'ένα άλλο τώρα-τομέα. Έκει πού κάθεσε νοιώθεις την άνάγκη να πεταχτείς πάνω, να κινηθείς στο δωμάτιο, να άυτοσχεδιάσεις χορευτικές φιγούρες. Τί συμβαίνει; Διονυσιακή έκσταση μήπως; Όχι, είναι αυτό πού ό JACQUES DELCROZE έπινόησε για να δυναμώσει την ρυθμική άπομνημόνευση του σολφέζ στους μαθητές του. Καί άντί να τους αφήνει να κρατούν τον ρυθμό μέ την κίνηση του χεριού είσήγαγε την ρυθμική κίνηση όλόκληρου του σώματος.

Άλλά θά προχωρήσουμε. Τό συλλογικό, ή κολλεκτίβα διαιρέθηκε ξαφνικά σέ δύο κόμματα. Δέν ύπάρχει πλέον ή καθέδρα του όμιλητή αλλά δύο αναλόγια, δύο έξέδρες, δύο άντίπαλοι, μέσα από την φλόγα της διαλεκτικής της συζήτησης διαπλάσσεται ή άντικείμενική πραγματικότητα, ή άξιολόγηση ενός φαινομένου, τό γεγονός (FACT).

"Τό ένα κόμμα ένάντια στο άλλο".

Τό άυταρχικό-τελεολογικό "Έτσι είναι" πάει στο διάβολο. Τά στηριγμένα στην εύπιστία αξιώματα καταρρέουν "Έν αρχή ήν ό λόγος..." Καί μήπως δέν θά έπρεπε να λέμε ήν; Τό θεώρημα μέ τις άντιθέσεις του πού άπαιτούν άπόδειξη έμπεριέχει τον διαλεκτικό προβληματισμό.

Έμπεριέχει κατά δημιουργικό διαλεκτικό τρόπο την

κατανοητή ουσία του φαινομένου χωρίς άμφισβήτηση, στον ύψιστο βαθμό της έντασης, με όλα τα στοιχεία της προσωπικής λογικής και της ιδιοσυγκρασίας για την δραστηριοποίηση των αντιφατικών θέσεων της έσωτερικής πάλης.

Ή ακόμη τό σύμπλεγμα τών βάσει τής πείρας έξαρτημένων αντιδράσεων και ή άμεση φωτιά τών άνεπιφυλάκτων αντιδράσεων. Μέσα στό καμίλι τής διαλεκτικής φωτιάς γεννιέται ένας νέος παράγοντας άναγέννησης. Μιά καινούργια, κοινωνική αντίδραση σφυρηλατείται.

Πού είναι ή διαφορά, ποιό τό άγεφύρωτο χάσμα άνάμεσα σέ μία τραγωδία και μία διάλεξη; Τό ότι σκοπός και τών δύο είναι νά άνοζωγωνίσουν τήν έσωτερική σύγκρουση και μέ τήν διαλεκτική τους λύση νά μεταδώσουν στις μάζες μία νέα διεύερση, έναν έρεθισμό τής δραστηριότητας, ένα καινούργιο μέσο τής ένεργητικής διαμόρφωσης τής ζωής;

Πού είναι ή διαφορά άνάμεσα στην όλοκληρωμένη τέχνη ενός όρατόριου και στην όλοκληρωμένη μέθοδο τής άπόκτησης γνώσεων;

Ή νέα τέχνη πρέπει νά θέση τέρμα στον δυαδισμό του "αίσθήματος" και τής "νόησης".

Πρέπει νά ξαναδώσουμε στην έπιστήμη τήν αισθαντικότητα της και στή νοητική διαδικασία τήν φλόγα της και τό πάθος της.

Τό άφηρημένο νοητικό προτσές πρέπει νά άναβαπτισθεί μέσα στην δίνη, στον στρόβιλο τής πράξης.

Ή εύνουχισμένη άφηρημένη φόρμα πρέπει νά ξανακερδίσει τήν άφθονία και όλο τον πλοΰτο τής ζωντανής καταληπτής φόρμας.

Ή τυποποιημένη ίσχυρογνωμωσύνη πρέπει ν'άντικατασταθεί άπό τήν ιδεολογική διατύπωση.

Αΰτή είναι ή πρόκλησή μας. Αΰτές είναι οι άπαιτήσεις πού θέτουμε στην νέα έποχή τής τέχνης.

Ποίο είδος τής τέχνης μπορεί νά άνταποκριθεί σ'αΰτές τις άπαιτήσεις;

**Ή αποκλειστικά και μόνον τό μέσον τής κινηματογραφίας.**

Ή αποκλειστικά και μόνον ό διανοητικός κινηματογράφος. Μιά σύνθεση συγκινησιακού (EMOTIONAL) τεκμηριωμένου (DOCUMENTAL) και άπόλυτου (ABSOLUTE) φίλμ.

Μόνον ό διανοητικός κινηματογράφος θά είναι ικανός νά θέσει τέρμα στην διαίρεση τής "γλώσσας τής λόγικής" και τής "γλώσσας τών εικόνων", χάρις και μέ



βάση τήν γλώσσα τῆς διαλεκτικῆς τοῦ φίλμ.

"Ενας διανοητικός κινηματογράφος σέ μιὰ άγνωστη μέ-  
χρι τώρα μορφή καί άνοιχτή κοινωνική άποστολή. "Ε-  
νας κινηματογράφος ύψηλῆς διάνοησης καί άκρας αϊ-  
σθαντικότητας πού θά ἔχει κατακτήσει ὅλο τό ὀπλο-  
στάσιο τῶν ὀπτικῶν, άκουστικῶν καί βιολογιῶν έρε-  
θισμῶν.

Στόν δρόμο ὁμως πού ὀδηγεῖ σ'αυτό τόν σκοπό ὑπάρ-  
χει κάποιος πού μᾶς φράζει τόν δρόμο.

Ποίος εἶναι αὐτός; Εἶναι ὁ "ζωντανός άνθρωπος".

Αὐτόν προωθεῖ ἡ λογοτεχνία. "Ἐχει ἤδη, άπό τήν εἰ-  
σοδο τοῦ καλλιτεχνικοῦ θεάτρου τῆς Μόσχας, σχεδόν  
μπεῖ στό θέατρο. Τώρα κτυπᾷ τήν πόρτα καί τοῦ κι-  
νηματογράφου.

Σύντροφε "ζωντανέ άνθρωπε". Δέν θέλω νά πῶ τίποτε  
γιά τήν λογοτεχνία. Οὔτε καί γιά τό θέατρο. Ἄλλά  
ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι γιά σένα. Γιά τόν κινη-  
ματογράφο εἶσαι "δεξιᾷ" άπόκλιση. Ἡ άνάμιξή σου θά  
σήμαινε ὅτι δέν στεκόμαστε στό ὕψος τῆς στάθμης τῶν  
τεχνικῶν μέσων καί δυνατοτήτων καί κατά συνέπεια  
τῆς ὑποχρέωσης νά τά ἐκφράζουμε. Ἡ βαθμίδα ἐξέλι-  
ξης τῶν μέσων παραγωγῆς καθορίζει τίς μορφές τῆς  
ίδεολογίας. Εἶναι μιὰ προδιαγραφή πού άνταποκρίνε-  
ται στήν κατώτερη βαθμίδα τῆς βιομηχανικῆς ἐξέλι-  
ξης στήν τέχνη.

Τό νά διαλέξουμε τόν "ζωντανό άνθρωπο" σάν θέμα θά  
ἔμοιαζε σά νά δουλεύουμε μέ ξύλινο άλέτρι σέ μιὰ  
τόσο ὕψηλης τεχνολογικῆς στάθμης μορφή τῆς τέχνης  
ὅπως εἶναι ἐν γένει ὁ κινηματογράφος καί ἰδιαίτερα  
ὁ διανοητικός κινηματογράφος. θά ταίριαζες στόν  
κινηματογράφο καί ὁ κινηματογράφος σέ σένα ὅσο ὁ  
λεπτοδείκτης τοῦ ρολοιοῦ γιά τό ψάρεμα φάλαινας.

"Ο"ζωντανός άνθρωπος" ἔχει θέση μέσα στά περιθώρια  
καί τούς περιορισμούς τῆς κουλτούρας, τοῦ θεάτρου.  
"Οχι βέβαια στό θέατρο τῆς άριστερᾶς, άλλά, στό καλ-  
λιτεχνικό θέατρο τῆς Μόσχας. Τό θέατρο Τέχνης καί  
τίς τάσεις του πού γιορτάζουν τώρα πομποδικά τήν  
"δεύτερη νεότητα".

Γιατί τό θέατρο τῆς άριστερᾶς ἔχει στήν οὐσία ἐξα-  
φανισθεῖ άφοῦ δέν μπορεῖ νά ἐφαρμοσθεῖ πρακτικά.  
"Ἐχει διασπασθεῖ ἡ στό τελευταῖο στάδιο τῆς ἐξέλι-  
ξης του, τόν κινηματογράφο, ἡ στήν άρχική του φόρ-  
μα τοῦ τύπου τῆς ACHRR\*\*.

\*\* ACHRR= "Ενωσις καλλιτεχνῶν τῆς ἐπαναστατικῆς Ρωσίας.(1922  
-1932). Ἰεσοτήριζε βασικῶς τήν ρεαλιστική καί νατουραλιστι-  
κή τέχνη.

Φυσικά ανάμεσά τους επέζησε μόνον ὁ Μέγιστορχολντ καί ὄχι βέβαια σάν θεατρική φόρμα ἀλλά σάν μιὰ μεμονωμένη μεγαλοφυΐα.

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

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

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

Καί αὐτό ὄχι μόνο ὑπό τόν τύπο χαρακτηριστικῶν "ἐπεισοδίων" ἀλλά μέ τήν παρουσίαση ὁλοκλήρων συστημάτων καί συστημάτων ἐννοιῶν.

Ὅπως μέ τήν "Τακτική τοῦ Μπιλσεβικισμοῦ" καί ὄχι τήν "Ὀκτωβριανή ἀλλαγὴ" ἢ "Ὁ πέμπτος χρόνος" μέ ἄλλα λόγια τήν μέθοδο καί τό σύστημα αὐτό καθ' ἑαυτό, μέ τήν χρησιμοποίησιν βέβαια συγκεκριμένου ὑλικοῦ ἀλλά μέ ἄλλο σκοπὸ καί ἀπὸ ἄλλη σκοπιὰ.

Τά πρωτόγονα, χονδροκομμένα σχήματα παρουσίας τὰ ψυχολογικά καί ψυχολογικῆς παράστασης θέματα, ὅπως καί ἐκεῖνα πού χρειάζονται τόν "πρωταγωνιστὴ" σάν μεσάζοντα τῆς μεθόδου, ἀνήκουν στά λιγότερα ἀνεπτυγμένα μέσα ἔκφρασης ὅπως τό θέατρο καί τό φιλμ τοῦ παλιοῦ τύπου.

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

Σάν τελευταῖος κρίκος στήν ἀλυσίδα τῶν μέσων τῆς πολιτικῆς ἐπανάστασης, στήν ὁποία ἐντάσσονται ὅλα, ἐργάζεται σέ ἓνα κοινὸ μονιστικὸ σύστημα, ἀπὸ τήν συλλογικὴ διαπαιδαγώγιση καί συνθετικὴ μέθοδο ἀπεικόνισης ὡς τίς πιὸ καινούργιες φόρμες τίς τέχ-

νης, ώσπου νά πάψει νά εΐναι μόνον "τέχνη" καί νά φθάσει στό τελικό στάδιο τής εξέλιξης:

Μόνον όταν τά προβλήματα του κινηματογράφου λυθοῦν κατ'αυτό τόν τρόπο θά αξίζει νά χαρακτηρίζεται σάν ἡ "σπουδαιότερη από όλες τίς τέχνες".

Μόνον έτσι θά ξεχωρίσει ριζικά από τόν αστικό κινηματογράφο.

Μόνον έτσι θά γίνει ἓνα κομμάτι τής ἐποχῆς του κομμουνισμού πού ἀνατέλει.



## A. DOVZHENKO

### Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΜΟΥ

“Όπως τή διηγήθηκε στον L. LINHART

Μετά τήν Έπανάσταση ό Ούκρανικός κινηματογράφος αναγκάστηκε ν' άρχισει από τά θεμέλια χτίζοντας στούντιο και δημιουργώντας ένα καινούργιο προσωπικό από εργάτες του φίλμ.

Ξεκίνησα τή δουλειά μου στον κιν/γράφο στά Στούντιο Γούφκου, πού τώρα είναι γνωστά ως «Ούκρανικά Φίλμ» και όπου εργάζομαι μέχρι τώρα.

Δυό ταινίες αποτελοῦν τίς κύριες καμπές τής δουλειάς μου: Τό «ARSENAL» και ή «ΓΗ». Δημιουργῶ τίς ταινίες μου στή βάση τῶν κοινωνικῶν κινητῶν. Ἡ ἴδια ἡ ἱστορία γιά μένα δέν έχει αξία ἐκτός ἄν εἶναι τό ἐπακάλυθο μιᾶς κάποιας κοινωνικῆς φόρμας. Αὐτή ἡ ἄποψη καθορίζει ἐπίσης τή μέθοδο τής δουλειάς μου. Αὐτό τό λέω Σ υ ν θ ε τ ι κ ῆ Μ ε θ ο δ ο :

Ἐπό μία μεγάλη ποσότητα ὑλικοῦ, πού θ' ἄρκοῦσε γιά τή δημιουργία πέντε ἢ ἔξι ταινιῶν, κάνω μόνο ένα φίλμ, πού συνδέεται ἀπό μία ἀσυνήθιστα ἰσχυρή ἔνταση. Παρουσιάζει μία κάποια συμπύκνωση τοῦ ὑλικοῦ σ' ένα μόνο σύνολο.

Διαλέγω τούς χαρακτήρες μου μέ τέτοιον τρόπο πού ἔχουν τά σημάδια ὄχι μόνο ἑνός φιλικοῦ ἥρωα, ἀλλά ὀλόκληρων κοινωνικῶν ομάδων. Εἶναι ἡ πασίγνωστη «μέθοδος τῶν τύπων» τής Σοβιετικῆς κινηματογραφίας. Τό ARSENAL (ἸΌπλοστάσιο) εἶναι ἡ πρώτη καμπή τής δουλειάς μου. (ἸΌ Ντοβζένκο θεωρεῖ τίς δυό προηγούμενες ταινίες του, «Διπλωματικές ἸΑποσκευές» και «Ζβενίγορα», ἔντελῶς σά μελέτες γιά τή δημιουργική του δουλειά).

Ἐχει μία ἱστορική βάση:

- τό τέλος τοῦ Ἰμπεριαλιστικοῦ Πολέμου τοῦ 1914—1918.
- τή φθορά τῶν Ρωσικῶν γραμμῶν.
- τήν ἐπιστροφή τῶν στρατιωτῶν στά σπίτια τους.
- τήν παραμονή τους στήν περιοχή τής Ούκρανίας.
- και τά πρῶτα Ξεσπάσματα τής Έπανάστασης.

Στήν Ούκρανία κατά τήν Ἐπανάσταση ξεπετόχτηκαν ὁ ὅ-  
κ ὕ ρ ι α π ρ ο β λ ῆ μ α τ α : τὸ ἐθνικὸ καὶ τὸ κοινωνικόν.

Τὸ ἐθνικὸ πρόβλημα ἦταν τὸ ἀντικείμενο τῆς δράσης τῆς Οὐ-  
κρανικῆς μπουρζουαζίας κι ἐνός τμήματος τῶν διανοουμένων ἐρ-  
γατῶν. Αὐτοὶ οἱ ἄνδρες, γιὰ νὰ πετύχουν τὰ ἐθνικά τους συμφέ-  
ροντα, θυσίασαν τὰ κοινωνικά πού τὰ υπερασπίστηκαν οἱ ἐργά-  
τες, οἱ ἀγρότες καὶ οἱ ἐναπομείναντες διανοούμενοι ἐργάτες.  
Αὐτὴ ἡ σύγκρουση τῶν συμφερόντων ἦταν ἡ αἰτία γιὰ τὴν ἀπο-  
σύνθεση ἀνάμεσα μπουρζουαζίας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ προλε-  
ταριάτου ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Αὐτὴ εἶναι ἡ κύρια ἰδέα πού πάνω της βασίζεται τὸ ARSENAL.  
Περιέχει ὕλικό ἀρκετὸ, πραγματικά, γιὰ πέντε ἢ ἕξι ταινίες. Ἄλ-  
λά ἐγινε ἔτσι πού διὰ μέσου τῆς μικρότερης  
ποσότητος ὕλικου, πού ὑπάρχει στὴν ταινία,  
ἐκφράζεται ἡ μεγαλύτερη ποιότητα ἰ-  
δεῶν καὶ κοινωνικῶν αἰσθημάτων.

Τὸ ARSENAL ἐκφράζει τὸν ἀγῶνα τῶν ἐργατῶν νὰ πετύχουν  
μιὰ Σοβιετικὴ κυβέρνησις στὴν Οὐκρανία. Εἶναι μιὰ ἀγωνιστικὴ  
— ταινία πού συμπυκνώνει τὰ γεγονότα πού ἀναφέρθηκαν πιὸ  
πάνω: περιλαμβάνει ὄχι μόνο τὸ Κίεβο μὲ τὰ περὶχωρὰ του καὶ  
τις πιὸ ἀπόμακρες περιφέρειες, ἀλλὰ τὴν Οὐκρανία σά σ ὕ ν ο λ ο ·  
Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΚΑΜΠΗ ΕΙΝΑΙ ἡ «ΓΗ» πού τεκμηριώνει ἐπίσης  
τὴν κατάλληλη μέθοδο τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου στὴν  
ἀναπαράσταση τοῦ ὕλικου, μιὰ μέθοδος πού ἀνταπακρίνεται αὐ-  
στηρὰ στὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας.

Καθὼς ὑπάρχουν στὸν κόσμον δύο πολιτικὰ συστήματα — τὸ  
Κομμουνιστικὸ καὶ τὸ Καπιταλιστικὸ — ἔτσι ὑπάρχουν καὶ ὁ ὅ ο  
συστήματα κινηματογραφίας.

Ἄπὸ τὴ μιὰ μεριά, ἡ Σοβιετικὴ κινηματογραφία: ἀπὸ τὴν ἄλλη  
μεριά, ἡ Γαλλικὴ, ἡ Ἀμερικανικὴ, κλπ. κινηματογραφία.

Τὰ θέματα τόσο τῆς Ἀμερικανικῆς ὅσο καὶ τῆς Εὐρωπαϊκῆς κι-  
νηματογραφίας εἶναι: ἐρωτας, δυνατὸς ἥρωας, ὁμορφες γυναί-  
κες, ὠραῖο τοπίο, τουαλέτες, πολυτέλεια κλπ. Ἔχουν πετύχει  
νὰ βροῦν κάποια ἀκροατήρια στὸν Παλὸ καθὼς καὶ στὸ Νέο  
Κόσμον. Ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος ἦταν ἐπίσης ἀναγκασμέ-  
νος νὰ βρεῖ κάποια στοιχεῖα γιὰ νὰ κερδίσει τὴν εὐνοία τοῦ προ-  
λεταριακοῦ τοῦ κοινού. Ἔπρεπε νὰ βρεῖ ἕνα σταθερὸ τρόπο, καὶ  
τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι κέρδισε ὄχι μόνο τὴν εὐνοία τοῦ δικοῦ  
τοῦ Σοβιετικοῦ κοινού, ἀλλὰ καὶ τὸν ἐνθουσιασμό τμημάτων ἀπὸ  
ἀκροατήρια σὲ καπιταλιστικὲς χῶρες, ἰδιαίτερα στὴν Εὐρώπην.  
Ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος βρῆκε τὸ κοινὸ του ἐξαιτίας αὐ-

τῶν τῶν στοιχείων :

- μάζες, πλήθη :
- κολοσσιαία κινήματα :
- ειδικά θέματα :
- ειδικές ὀπτικές γωνίες :
- ρυθμός (tempo)

Στή «ΓΗ» ἐπιθυμοῦσα νὰ δουλέψω μὲ κάποιον ἄλλο τρόπο. Ἦθελα νὰ ἐξαλείψω διὰ μέσου τῆς μεγάλης ταχύτητας τῆς κατάλληλης κίνησης ὅλα τὰ φυσικά ἀποτελεσματικά κομᾶτια : καὶ διὰ-λεξα ἐπίσης ἓνα ἀπλό θέμα. Μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση θὰ δείξει πῶς ἐργάστηκα :

Ἰ σ ο ς κ ἄ μ π ο ς , κ ο ι ν ὸ χ ω ρ ι ὸ , κ ο ι ν ο ἰ ἄ ν θ ρ ω π ο ι . Ἀ ὕ τ ἄ ε ἴ ν α ι τ ἄ τ ρ ῖ α π ι ὸ κ ὕ ρ ι α σ τ ο ι χ ε ἴ α , π ο ῦ μ ' ἔ κ α ν α ν ν ἄ σ τ η ρ ῖ ζ ο μ α ἰ μ ὸ ν σ τ ῆ ν τ ἔ χ ν η μ ο υ κ αὶ σ τ ὸ ν ἦ θ ο π ο ἰ ὸ μ ο υ . Π ο ῦ κ αὶ π ο ῦ , δ ἔ μ ε τ α χ ε ἰ ρ ῖ ζ ο μ α ἰ κ α θ ὸ λ ο υ ἦ θ ο π ο ἰ ὸ .

Στή «ΓΗ», γιὰ παράδειγμα, ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια κομᾶτια, παίζεται ἀπὸ ἓναν ἀπλό θερμαστή.

Δουλεύοντας μ' ἓνα μὴ ἦθοποιό, πρέπει νὰ χρησιμοποιήσω **ΜΙΑ ΕΙΔΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟ.**

Ποιά εἶναι ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' ἓνα μὴ ἦθοποιό κι' ἓνα ἦθοποιό ; Ἦνας μὴ ἦθοποιός δὲν ξέρει τοὺς τεχνικούς τρόπους καὶ τί νὰ κάνει μὲ τὸ χρόνο, (π.χ. μὲ τὸ χρόνο σὲ μιὰ ταινία, μὲ τὴ διάρκεια καὶ τὸν ρυθμὸ τῶν κινήσεων κ.τ.λ.). Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ δημιουργήσεις ἓνα τύπο κατάστασης στὴν ὁπρία ὁ μὴ ἦθοποιός ἀκριβῶς ὅπως ὁ ἦθοποιός, θὰ ξεχάσει ὅτι παίζει μπροστὰ στὴν κάμερα : μὲ ἄλλα λόγια, νὰ δημιουργήσεις μιὰ κατάσταση ὅπου ὁ μὴ ἦθοποιός δὲν παίζει ἀλλὰ **δ ο υ λ ε ὕ ε ι**. Τότε συμβαίνει συχνὰ ὁ σκηνοθέτης νὰ ξεχνᾷ τὸ ρόλο του σὰ σκηνοθέτης καὶ νὰ ἐπηρεάζει τὸ μὴ ἦθοποιό σὰν ἄνθρωπος πρὸς ἄνθρωπο. Εἶναι ἀπαραίτητο ὁ μὴ ἦθοποιός νὰ **α ἰ σ θ ἄ ν ε τ α ἰ** τί ἀπαιτεῖται ἀπ' αὐτόν.

Ἐπάρχουν μερικές φορές περιπτώσεις πού εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τίς ἐξηγήσεις σ' ἓνα μὴ ἦθοποιό. Σὲ τέτοιες στιγμὲς μεταχειρίζομαι τὴν ἀποκαλούμενη **ΠΡΟΚΛΗΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟ ΔΟΥΛΕΙΑΣ :**

Ν' ἀναγκάσεις ἓνα μὴ ἦθοποιό νὰ κάνει κάποιον μορφασμὸ ἢ μιὰ κίνηση. Νὰ τὸν **π ρ ο κ α λ ἔ σ ε ι ς** νὰ τὸ κάνει. Γιὰ παράδειγμα,, μιὰ σκηνὴ ἀπαιτεῖ κατάπληξη : — τότε, γιὰ νὰ τοῦ προκαλέσεις αὐτὴ τὴν ἔκφραση τῆς κατάπληξης πρέπει νὰ ἐπικαλεστῆς τὴν ἐπιτηδειότητα ἐνὸς ταχυδακτυλουργοῦ.

**ΜΑΖΙΚΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ, ΚΙΝΗΣΕΙΣ ΜΑΖΩΝ** παρουσιάζουν τὴ

θεμελιώδη ιδέα της ταινίας μου «ΓΗ». "Όχι ένα σπουδαίο θέμα, αλλά, άντ' αυτού, οι παράγοντες πού φτιάχνουν ένα κοινωνικό καθεστώς. Το καθήκον μου ήταν να προκαλέσω διὰ μέσου αυτών των παραγόντων κάποιες συσχετίσεις στο θεατή. Ή δουλειά μου οδηγείτο από ΜΙΑ ΚΥΡΙΑ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ.

Νά δημιουργήσω μία ταινία πού θά τραβούσε το θεατή να τη δει όχι μόνον μιὰ φορά, αλλά να πάει να τη δει κ ά μ π ο σ ε ς φ ο ρ έ ς. "Αν μπορούμε να βλέπουμε πολλές φορές τους πίνακες του Ραφαήλ και του Ρέμπραντ: αν μπορούμε να διαβάζουμε πάντα Βύρωνα ή Γκαίτε, ή ν' άκούμε μουσική Μπετόβεν, ή ν' άκολουθοῦμε τις γραμμές του Σαίξπηρ, γιατί να μην είναι δυνατό να δοῦμε επίσης άρκετές φορές ένα άξιόλογο, καλλιτεχνικό φίλμ; "Η

**ΠΟΙΟ ΕΙΝΑΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΠΛΕΟΝΕΚΤΙΚΟ Σ' ΕΝΑ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΟ ΠΡΟΤΣΕΣ, —** να κάνεις μιὰ ταινία πού ο θεατής την κοιτάζει μόνο π α θ η τ ι κ ά, πηγαίνοντας στον κινηματογράφο με το κορίτσι του ή την άγαπημένη του, και φεύγοντας, ν' ανάψει ένα τσιγάρο κι ύστερα από πέντε λεπτά να έχει ξεχάσει ό,τι είδε,

ή να κάνεις μιὰ ταινία πού ο θεατής δέν καταλαβαίνει έντελώς την πρώτη φορά πού τη βλέπει έξ αίτίας της καινούργιας μεθόδου, αλλά πού του ύποκινεί μέσα του κάποια άνησυχία, π ο ύ τ ό ν ά ν α γ κ ά ζ ε ι ν ά σ κ ε φ τ ε ι, ν ά σ υ γ κ ε ν τ ρ ω θ ε ι, ν ά δ ρ α σ τ η ρ ι ο π ο ι η θ ε ι;

Είμαι πεπεισμένος ότι μόνο αυτό το τελευταίο είναι το σωστό και ότι άκριβώς με αυτή τη μέθοδο μπορούμε να ξεμπερδέψουμε τά φίλμ από την παρούσα τους έμβρυακή κατάσταση και να δημιουργήσουμε ένα φίλμ πού μπορεί να χαρακτηριθεϊ μιὰ πολύτιμη συνείσφορα στην τέχνη.

#### **ΗΧΟΣ**

Αυτός παρουσιάζει τη δεύτερη καμπή στην εξέλιξη της κινηματογραφίας. "Έχει αλλάξει έντελώς τη φυσιογνωμία του κινηματογράφου. Σήμερα γίνεται κάποια άλλαγή από το βουβό στον όμιλούμενο κινηματογράφο. Είναι ή όμιλούμενη ταινία, πού στην παρούσα της μορφή είναι το μεγαλύτερο λάθος όσον άφορā το ήχητικό κινηματογράφο. Οι «όμιλούσες» ταινίες μπορούν να συγκριθούν με τά χειρότερα τολμήματα στη σκηνή, και Ξέχωρα άπ' αυτό, καταστρέφουν τη διεθνιστικότητα του κινηματογράφου. Τόν κάνουν άκατάληπτο,

## ΟΜΙΛΙΑ

Αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε μία ταινία με μία διεθνή αίτηση. Φαντάσου, όπως σ' ένα απλό παράδειγμα, ένα πανικό σ' ένα μεγάλο χρηματιστήριο: οι άνθρωποι μιλούν **δ ι ά φ ο ρ ε ς** γλώσσες, αλλά παρ' όλ' αυτά ξέρουμε ότι εκφράζουν πανικό, φόβο, άγωνα. Μιά άλλη περίπτωση: "Ένα πλοίο με πενήντα ναύτες διαφορετικῶν ἐθνικοτήτων. Οἱ ναυτικοὶ δὲν καταλαβαίνουν τίς γλώσσες πού μιλοῦνται: ἡ τιμὴ τοῦ φορτίου ἔχει πέσει στό χρηματιστήριο καί τὸ πλοίο πρέπει νά καταστραφεί: αὐτὰ τὰ νέα τὰ ἔμαθε ὁ ραδιοτηλεγραφητής πού δὲν καταλαβαίνει τίς γλώσσες τῶν ναυτικῶν ἀλλὰ προσπαθεῖ ἀπελπισμένα νά τοὺς τὰ ἐξηγήσει: οἱ ναῦτες δὲν καταλαβαίνουν τίς **λ έ ε ι ς**, ἀλλ' ἀρχίζουν νά καταλαβαίνουν τὸ **μ ή ν υ μ α** τῆς γλώσσας του: βλέπουν τὴ φρίκη, τὸ θάνατο, ψάχνουν γιὰ σωτηρία: «καί παρ' ὅλο πού μιλοῦν διαφορετικὲς γλώσσες, καταλαβαίνουν πολὺ καλά τώρα ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Καί στίς δυὸ περιπτώσεις μπορούμε νά δοῦμε τὴ σχέση τοῦ ἤχου, στό παράδειγμα μας γιὰ τὴ **λ έ ε η**, στὴν εἰκόνα καί ἀκόμα στὴ ὅλη σύνθεση τοῦ φίλμ.

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

Ἐπῆρχε ἀκόμα ἓνα ἄλλο στοιχεῖο σὲ μία ὁμιλούμενη ταινία, πού δὲν πρέπει νά ξεχάσουμε.

### ΣΙΩΠΗ.

Πόσο πολὺχρωμη, πόσο συγκινησιακὴ εἶναι ἡ σιωπὴ σὰ στοιχεῖο σὲ μία ὁμιλούμενη ταινία! Φαίνεται ὅτι ἡ σιωπὴ εἶναι πάντα ἡ ἴδια, ἀλλὰ γιὰ παράδειγμα, ἀσφαλῶς μπορεῖς νά δεῖς τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ σιωπὴ σ' ἓνα δωμάτιο καί τὴ σιωπὴ στίς πολικὲς κῶρες!

Ἀπὸ αὐτὲς τίς περιπτώσεις μπορούμε ἐπίσης νά δοῦμε τὴ σημαντικότητά τῆς **ΣΧΕΣΗΣ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ**

Συνδέουμε τὸν ἤχο μὲ τὴν εἰκόνα μόνο μηχανικά. Ὁ ἤχος δὲν πρέπει μόνο ν' ἀναπαράγεται ἐπειδὴ εἶναι, ὁ ἴδιος, ἓνα γεγονός μία πραγματικότητα (πρὸς χάρη του). Πρῶτα θὰ ἔπρεπε νά καταλάβουμε τί εἶναι πραγματικὰ μιά ὁμιλούμενη ταινία καί μετὰ νά μὴν περιοριστοῦμε μόνο στὴν ἠχογράφηση, ἀλλὰ ν' ἀγωνιστοῦμε νά φτιάξουμε τὴν καλλιτεχνικὴ **δ η μ ι ο υ ρ γ ι α** στὴ βάση τῶν σχέσεων καί ἀναλογιῶν τοῦ ἤχου πρὸς τὴν εἰκόνα.



## ANDRE BAZIN

### Ἡ ἐξέλιξη τῆς Κινηματογραφικῆς γλώσσας

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

Σημειώνοντας τὸ γεγονὸς, τώρα πού ὁ ἦχος ἀπέδειξε ὅτι ἤρθε ὄχι γιὰ νὰ καταλύσει ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐκπληρώσει τὴν Παλαιὰ Διαθήκη τοῦ κινηματογράφου, μποροῦμε κάλλιστα νὰ ρωτήσουμε ἂν ἡ τεχνικὴ ἐπανάσταση πού δημιούργησε ὁ ἦχος ἦταν κατὰ κάποιον τρόπο μιὰ αἰσθητικὴ ἐπανάσταση. Μὲ ἄλλα λόγια, εἶναι ἀλήθεια ὅτι στάθηκαν τὰ χρόνια ἀπὸ τὸ 1928 μέχρι τὸ 1930 μάρτυρες στὴ γέννηση ἐνός καινούριου κινηματογράφου; Ἀσφαλῶς, σὲ σχέση μὲ τὸ μοντάζ, ἡ ἱστορία δὲν δείχνει ἕνα τέτιο μεγάλο χάσμα ὅσο θὰ τὸ περίμενε κανεὶς ἀνάμεσα στὸ βουβὸ καὶ στὸ ἠχητικὸ φιλμ. Ἀντίθετα, ὑπάρχει μιὰ εὐδιάκριτη ἐνδειξη μιᾶς στενῆς σχέσης ἀνάμεσα σὲ ὀρισμένους σκηνοθέτες τοῦ 1925 καὶ 1935 καὶ ἰδιαιτέρως τῆς δεκαετίας τοῦ 1940 καὶ μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ 1950. Ἄς συγκρίνουμε γιὰ παράδειγμα τὸν Ἔριχ Φὸν Στροχάϊμ καὶ τὸν Ζὰν Ρενουάρ ἢ τὸν Ὅρσον Οὐέλ-λες, ἢ τὸν Κάρλ Θεοντορ Ντραγιερ καὶ τὸν Ρομπέρτ Μπρεσσόν. Αὐτὲς οἱ λίγο ἢ πολὺ ξεκάθαρες συγγένειες δείχνουν πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι τὸ χάσμα πού χωρίζει τὴ δεκαετία τοῦ 1920 ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1930 μπορεῖ νὰ γεφυρωθεῖ καὶ δεύτερον ὅτι ὀρισμένες κινηματογραφικὲς ἀξίες μεταφέρονται ἀπὸ τὸν βουβὸ στὸν ἠχητικὸ καὶ κατὰ κύριο λόγο ὅτι ἀφορᾷ λιγότερο τὴν τοποθέτηση τῆς σιωπῆς ἐπὶ τοῦ ἠχου παρά τὴν ἀντιπαραβολὴ ὀρισμένων οἰκογενειῶν στυλ, ὀρισμένων βασικὰ διαφορετικῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση.

Ξέροντας ότι οι περιορισμοί που μου έπιβάλλονται σ' αυτή τη μελέτη με αναγκάζουν σε μια άπλοποιηση κι επομένως σε μια χαλαρή παρουσίαση των επιχειρημάτων μου, και άς πούμε ότι είναι λιγότερο από μια αντικειμενική δήλωση παρά μια έπεξεργασμένη υπόθεση, θα ξεχωρίσω, στον κινηματογράφο μεταξύ 1920 και 1940, ανάμεσα σε δυο πλατιά και αντίθετα ρεύματα: εκείνους τους σκηνοθέτες που έναποθέτουν την πίστη τους στην εικόνα και σ' εκείνους που έναποθέτουν την πίστη τους στην πραγματικότητα. Με το «εικόνα» έδω ένωώ, μιλώντας πολύ πλατιά, το κάθε τι που ή παρουσίαση στην όθόνη προσθέτει στο αντικείμενο που παρουσιάζεται σ' αυτήν. Αυτό είναι μια περίπλοκη κληρονομιά, αλλά μπορεί να έλαττωθεί αισθητά σε δυο κατηγορίες: σ' εκείνες που σχετίζονται με την πλαστικότητα της εικόνας και σ' εκείνες που σχετίζονται με τα πλεονεκτήματα του μοντάζ, που στο κάτω - κάτω, είναι άπλως ή κατά σειρά τοποθέτηση των εικόνων στο χρόνο.

Κάτω από τον τίτλο «πλαστικότητα» πρέπει να συμπεριληφθεί το στυλ των ντεκόρ, του μαγικιαρισματος, και, μέχρι ένα σημείο, ακόμα και της παράστασης, στην όποια φυσικά προσθέτουμε το φώς και, τελικά, το καθάρημα του πλάνου που μάς δίνει τη σύνθεση του. "Όσον αφορά το μοντάζ, που πήγασε αρχικά όπως όλοι ξέρουμε από τ' άριστουργήματα του Γκρίφφιθ, έχουμε την άπωση του Μαλρώ στην Ψυχολογία του Κινηματογράφου, ότι το μοντάζ ήταν εκείνο που γέννησε το φίλμ ως τέχνη, άποσπώντας το από την έμψυχωμένη φωτογραφία, με λίγα λόγια, δημιουργώντας μια γλώσσα.

Η χρήση της γλώσσας μπορεί να είναι «άορατη» και αυτή γενικά ήταν η περίπτωση των προπολεμικών κλασικών της Άμερικανικής όθόνης. Οι σκηνές έσπαζαν μ' ένα σκοπό μόνο, δηλαδή, ν' αναλύσουν ένα έπεισόδιο σύμφωνα με το ύλικό ή τη δραματική λογική της σκηνής. Αυτή ή λογική είναι εκείνη που κρύβει το γεγονός της άνάλυσης, ένω ό νοός του θεατή δέχεται έντελώς φυσικά τις άπόψεις του σκηνοθέτη, οι όποιες δικαιώνονται από τη γεωγραφία της δράσης ή την έναλλαγή έμφασης του δραματικού ενδιαφέροντος.

Άλλά ή ουδέτερη ποιότητα αυτού του «άορατου» μοντάζ άποτυγχάνει στο να χρησιμοποιήσει όλες τις δυνατότητες του μοντάζ. Άπό την άλλη μεριά όλες αυτές οι δυνατότητες είναι καθαρά έκδηλες από τις τρεις διαδικασίες γενικά γνωστές ως παράλληλο μοντάζ, έπιταχυνόμενο μοντάζ και μοντάζ των έλλξεων. Δημιουργώντας παράλληλο μοντάζ, ό Γκρίφφιθ πέτυχε στη μεταδίδωση μιας αίσθησης του ταυτόχρονου των δυο δράσεων που γίνονται σε μια γεωγραφική άπόσταση διαμέσου της έναλλαγής των πλάνων. Στη «Ρόδα» ό Abel Gance δημιούργησε την ψευδαίσθηση της σταθερά αυξανόμενης ταχύτητας μιας ά-

τμομηχανής σιδηροδρόμου χωρίς να χρησιμοποιήσει πραγματικά όποιοσδήποτε εικόνες κίνησης (τό τιμόνι θά μπορούσε να γυρίζει ενώ η μηχανή θά θρισκόταν σέ άκινήσια) άπλώς με τήν πολλαπλότητα τών πλάνων πού τό μήκος τους όλο και μίκραινε.

Τέλος ύπάρχει τό «μοντάζ τών έλξεων», ή δημιουργία τοῦ Σ.Μ. 'Αϊζενστάιν, πού δέν περιγράφεται τόσο εύκολα όπως τ' άλλα, πού μπορεί όμως να όρισθεϊ χοντροκομμένα όπως τό δυνάμωμα τοῦ νοήματος μιās εικόνας σέ συνειρμό με μιὰ άλλη εικόνα πού δέν είναι απαραίτητα μέρος τοῦ ίδιου έπεισόδιου — γιά παράδειγμα τὰ πυροτεχνήματα στή «Γενική Γραμμή» ή ή σκηνή τών σφαγείων.

Σ' αὐτή τήν έξτρεμιστική φόρμα, τό μοντάζ τών έλξεων χρησιμοποιήθηκε σπάνια ακόμα και από τό δημιουργό του άλλα μπορούμε να θεωρήσουμε πολύ κοντά του σαν άρχή τήν πιό κοινά χρησιμοποιούμενη έλλειψη, σύγκριση ή μεταφορά, παραδείγματα όπως τό πέταγμα τών καλτσών σέ μιὰ καρέκλα στο τέλος τοῦ κρεβατιού, ή τό γάλα πού ξεχειλίζει στο Quai des ofiένres τοῦ Κλουζώ. 'Υπάρχει άσφαλώς μιὰ ποικιλία πιθανών συνδυασμών αὐτῶν τών τριῶν διαδικασιών. 'Οποιοδήποτε και αν είναι αὐτοί, μπορούμε να πούμε ότι έχουν τό ίδιο κοινό χαρακτηριστικό πού συνιστᾶ τόν καθαυτό όρισμό τοῦ μοντάζ, δηλαδή, τή δημιουργία μιās αΐσθησης ή νοήματος πού δέν αναφέρεται άκριβώς στις εικόνες αλλά πού πηγάζει άποκλειστικά από τήν αντιπαράθεσή τους. Τό πολύ γνωστό παράδειγμα τοῦ Κουλέσωφ με τό πλάνο τοῦ Μοζούκιν όπου ένα χαμόγελο φαινόταν ν' αλλάζει τή σημασία του σύμφωνα με τήν εικόνα πού προηγείτο, συνοφίζει άπόλυτα τις ιδιότητες τοῦ μοντάζ.

Τό μοντάζ όπως τό χρησιμοποιήσαν ό Κουλέσωφ, ό 'Αϊζενστάιν ή ό Γκάνς δέ μᾶς έδινε τό ίδιο τό γεγονός: τό ύπονοοῦσε. 'Αναμφισβήτητα, όμως, έξήγαγαν τουλάχιστον τό μεγαλύτερο μέρος τών συστατικῶν στοιχείων από τήν πραγματικότητα πού περιέγραψαν αλλά ή τελική σημασία τοῦ φίλμ βρέθηκε να έδρεύει πολύ περισσότερο στήν τακτοποίηση αὐτῶν τών στοιχείων παρά στο άντικειμενικό τους περιεχόμενο.

Τό υπό αφήγηση θέμα, όποιοσδήποτε και αν είναι ό ρεαλισμός τῆς κάθε εικόνας, ουσιαστικά γεννιέται άπ' αὐτές τις σχετικότητες — ό Μοζούκιν σὺν νεκρὸ παιδι ἴσον οἶκος — δηλαδή ένα άφηρημένο αποτέλεσμα και κανένα από τὰ συγκεκριμένα στοιχεία πού έπρόκειτο να βρεθοῦν στήν ύπόθεση: παρθένες σὺν άνθισμένες μηλιές ἴσον έλπίδα. Οί συνδυασμοί είναι άπειροι. 'Αλλά τό μόνο πράγμα πού έχουν κοινό είναι τό γεγονός ότι ύπονοοῦν μιὰ ιδέα διαμέσου μιās μεταφορᾶς ή δι' ενός συνειρμού ιδεών. \*Έτσι ανάμεσα στο σενάριο, τό τελευταίο αντικείμενο τῆς αφήγησης, και στήν εικόνα άγνή και άπλή, ύπάρ-

χει Ένας σταθμός μεταφορᾶς Ένα είδος αισθητικού «μεταμορφω τῆ». Τό νόημα δέν βρίσκεται στήν εικόνα, βρίσκεται στή σκιά τῆς εικόνας πού προβάλλεται ἀπό τό μοντάζ στοῦ χῶρο τοῦ συνειδητοῦ τοῦ θεατῆ.

Ἄς συνοψίσουμε. Διαμέσου τοῦ περιεχομένου τῆς εικόνας καί τῶν πλεονεκτημάτων τοῦ μοντάζ, ὁ κινηματογράφος ἔχει στή διάθεσή του Ένα ὀλόκληρο ὄπλοστάσιο ἀπό μέσα μέ τὰ ὁποία μπορεί νά ἐπιβάλλει στοῦ θεατῆ τῆ δική του ἔρμηνεία γιά Ένα γεγονός. Κατά τό τέλος τοῦ βουβοῦ φιλμ ἰιποροῦμε νά πιστεύουμε ὅτι αὐτό τό ὄπλοστάσιο ἦταν γεμᾶτο. Ἄπό τῆ μιᾶ μεριά ὁ Σοβιετικός κινηματογράφος ὀδηγοῦσε στίς ἔσχατες συνέπειες τῆ θεωρία καί τήν ἄσκηση τοῦ μοντάζ ἔνω ἡ Γερμανική σχολή ἄσκούσε ὀποιαδήποτε βία πάνω στήν πλαστικότητα τῆς εικόνας διαμέσου τῶν ντεκόρ καί τοῦ φωτισμοῦ. Ἐκτός ἀπό τό Ρωσικό καί τό Γερμανικό κινηματογράφο μετρᾶνε καί ἄλλοι, ἄλλά ἄσχετα ἄν ἦταν στή Γαλλία ἢ στή Σουηδία ἢ στίς Ἐνωμένες Πολιτείες, νομίζω ὅτι ἡ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου ἔβρισκε τόν τρόπο γιά νά πεί αὐτά πού ἤθελε νά πεί.

Ἄν ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου ἀποτελεῖται ἀπό κάθε τι πού ἡ πλαστικότητα καί τό μοντάζ μποροῦν νά προστέσουν σέ μιᾶ δοσμένη πραγματικότητα, τό βουβό φιλμ ἦταν μιᾶ τέχνη ἀφ' ἑαυτοῦ τῆς. Ὁ ἦχος μποροῦσε τό πολύ - πολύ νά παίξει μόνο Ένα ὑποδεέστερο καί συμπληρωματικό ρόλο: μιᾶ ἀντίστιξη στήν ὀπτική εικόνα. Ἄλλά αὐτή ἡ πιθανή ἐπαύξηση — ἔλαχιστη στήν καλύτερη περίπτωση, μᾶλλον δέν πρόκειται νά βαρύνει πολύ σέ σύγκριση μέ τήν ἐπιπρόσθετη συζυτήσιμη πραγματικότητα πού εἰσάγεται ταυτόχρονα ἀπό τόν ἦχο.

Μέχρι τώρα προβάλαμε τήν ἄποψη ὅτι ὁ ἔξπρεσιονισμός τοῦ μοντάζ καί τῆς εικόνας συνιστοῦν τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου. Κι ἀκριβῶς πάνω σ' αὐτή τῆ γενικά παραδεγμένη ἰδέα εἶναι πού σκηνοθέτες ἀπό τίς μέρες τοῦ βουβοῦ, ὅπως ὁ Ἐριχ φόν Στροχάιμ, ὁ Φ.Μ. Μουρνάου καί ὁ Ρόμπερτ Φλάερτ, συνοπτικά, διατυπώνουν μιᾶ ἀμφιβολία. Στά φιλμ τους, τό μοντάζ δέν παίζει κανένα ρόλο, ἔκτος ἄν εἶναι τό ἀρνητικό μιᾶς ἀναπόφευκτης ἐξάλειψης ἐκεῖ ὅπου ὑπεραφθονεῖ ἡ πραγματικότητα. Ἡ κάμερα δέν μπορεί νά τὰ δεῖ ὀλα μονομιᾶς, ἄλλά εἶναι θέβαιο ὅτι δέ χάνει τίποτα ἀπ' αὐτό πού διάλεξε νά δεῖ. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει τόν Φλάερτ, πού ἀντιμετωπίζει μέ τόν Νανούκ πού κυνηγάει τῆ φώκια, εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στόν Νανούκ καί στοῦ ζῶο: τό πραγματικό μάκρος τοῦ χρόνου τῆς προσμονῆς. Τό μοντάζ μποροῦσε νά ὑπονοήσει τόν ἀπαιτούμενο χρόνο. Ὁ Φλάερτ ὀμως περιορίζεται στοῦ νά δείξει τόν πραγματικό χρόνο ἀναμονῆς: ἡ διάρκεια τοῦ κυνηγιοῦ εἶναι αὐτή ἡ ἴδια ἡ ὑπόσταση τῆς εικόνας, τό πραγματικό τῆς ἀντικείμενο. Κι ἔτσι στοῦ φιλμ αὐτό τό ἐπεισόδιο ἀπαιτεῖ μιᾶ τοποθέτηση. Μπορεῖ,

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

Ὁ Μουρνάου δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο πολὺ γιὰ τὸ χρόνο ὅσο γιὰ τὴν πραγματικότητα τοῦ δραματικοῦ χώρου. Τὸ μοντάζ δὲν παίξει καθοριστικότερο ρόλο στὸν «Νοσφεράτου» ἀπὸ τὴν «Αὐγὴ». Θὰ μπορούσε νὰ νομίσει κανεὶς ὅτι ἡ πλαστικότητα τῆς εἰκόνας του εἶναι ἱμπρεσιονιστικὴ. Ἀλλὰ αὐτὴ θὰ ἦταν μιὰ ἐπιπόλαιη ἄποψη. Ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας του δὲν εἶναι καθόλου εἰκονογραφικὴ. Δὲν προσθέτει τίποτα στὴν πραγματικότητα, δὲν τὴν παραμορφώνει, τὴν ἀναγκάζει ν' ἀποκαλύψει τὸ δομικὸ της θάθος, νὰ φέρι ἐπιφάνεια τὶς προϋπάρχουσες σχέσεις πού γίνονται οἱ συνισταμένες τοῦ δράματος. Γιὰ παράδειγμα, στὸ «Ταμπού», ἡ ἄφιξη ἑνὸς πλοίου ἀπὸ τ' ἀριστερὰ τῆς ὀθόνης δίνει τὴν ἄμεση αἴσθηση τῆς μοίρας πού ἐνεργεῖ ἔτσι ὥστε ὁ Μουρνάου δὲν ἔχει καμιὰ ἀνάγκη νὰ ξεγελάσει μ' ὅποιονδήποτε τρόπο τὸν ἀσυμβίβαστο ρεαλισμὸ ἑνὸς φιλμ πού τὰ σκηνικά του εἶναι ἐντελῶς φυσικά.

Ἀλλὰ κυρίως ὁ Στροχάιμ εἶναι ἐκεῖνος πού ἀρνεῖται τὸ φωτογραφικὸ ἔξπρεσιονισμὸ καὶ τὰ κόλπα τοῦ μοντάζ. Στὰ φιλμ του ἡ πραγματικότητά ἀπλώνεται γυμνὴ. Ἔχει ἕναν ἀπλὸ κανόνα γιὰ τὴ σκηνοθεσία. Κοίτα ἀπὸ κοντὰ τὸν κόσμον, συνέχισε, καὶ στὸ τέλος θ' ἀπλώσει μπροστά σου γυμνὴ ὄλη τὴ σκληρότητα καὶ τὴν ἀσχήμια του. Θὰ μπορούσε κανεὶς εὐκόλα νὰ φανταστεῖ σὰ μιὰ πραγματικότητά ἕνα φιλμ τοῦ Στροχάιμ ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα μόνο πλάνο σὰ μακρὰς διαρκείας καὶ σὰ γκρο-πλάν, ἂν σὰς ἄρεσει. Αὐτοὶ οἱ τρεῖς σκηνοθέτες δὲν ἐξαντλοῦν ὄλες τὶς πιθανότητες. Θὰ δρῖσκαμε ἀναμφισβήτητα σκορπισμένα ἀνάμεσα στὴ δουλειὰ ἄλλων στοιχεῖα μὴ - ἔξπρεσιονιστικοῦ κινηματογράφου στὸν ὅποιον τὸ μοντάζ δὲν παίξει κανένα ρόλο — συμπεριλαμβανομένου ἀκόμα καὶ τοῦ Γκρίφφιθ. Ἀλλὰ αὐτὰ τὰ παραδείγματα ἀρκοῦν γιὰ ν' ἀποκαλύψουν, στὴν καρδιά τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, μιὰ κινηματογραφικὴ τέχνη ἀκριβῶς τὴν ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη πού εἶχε χαρακτηριστεῖ ὡς «cinema par excellence», μιὰ γλώσσα τῆς ὁποίας ἡ σημασιολογία καὶ τὸ συντακτικὸ δὲν εἶναι καθόλου τὸ Πλάνο: ὅπου ἡ εἰκόνα καταξιώνεται ὄχι σύμφωνα μ' ἐκεῖνο πού προσθέτει στὴν πραγματικότητά ἀλλὰ μὲ τὸ τί ἀποκαλύπτει ἀπ' αὐτήν. Στὴ δεύτερη τέχνη ἡ σιωπὴ τῆς ὀθόνης ἦταν ἕνα μειονέκτημα, δηλαδή, στεροῦσε τὴν πραγματικότητά μ' ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς. «Ἡ Ἀπληστία» ὅπως ἡ «Ζὰν ντ' Ἄρκ» τοῦ Ντρέγιερ, εἶναι κιόλας, κατ' οὐσίαν, ὁμιλοῦντα φιλμ. Τὴ στιγμὴ πού πηγαίνετε νὰ ὑποστηρίξετε ὅτι τὸ μοντάζ καὶ ἡ πλαστικὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου, ὁ ἦχος δὲν εἶναι πιὰ τὸ αἰσθητικὸ χάσμα πού διαχωρίζει δυὸ ριζικὰ διαφορετικὲς ἀπόψεις τῆς ἑβδομῆς τέχνης. Ὁ

κινηματογράφος πού πιστεύεται ότι πέθανε από τόν ήχο δέν είναι με κανένα τρόπο «ό κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς». Ή πραγματική διαχωριστική γραμμή δρίσκεται κάπου άλλοῦ. Ὑπῆρξε ἐνεργός στό παρελθόν κι ἐξακολουθεῖ νά εἶναι διαμέσου τῶν τριανταπέντε χρόνων τῆς ἱστορίας τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου.

Ἄφου τὰ βάλαμε με τήν αἰσθητική τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου καί τή διαιρέσαμε σέ δυό ἀντιτιθέμενες τάσεις, ἄς ρίξουμε τώρα μιὰ ματιά στήν ἱστορία τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων.

Ἀπό τὸ 1930 μέχρι τὸ 1940 ἀναπτύχθηκε στὸν κόσμο, ἀρχίζοντας κυρίως ἀπὸ τὴν Ἀμερική, μιὰ κοινὴ φόρμα κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ὁ θρίαμβος ἦταν στό Χόλλυγουντ, τότε πού πέντε ἢ ἕξι ἀπὸ τὰ κυριώτερα εἶδη φιλμ τοῦ ἔδωσαν καταπληκτικὴ ὑπεροχή: (1) Ἡ Ἀμερικανικὴ κωμωδία (Mr. Smith Goes to Washington, 1936). (2) Τὸ φιλμ παρωδία (burlesque) με τοὺς Μάρξ. (3) Τὰ χορευτικὰ καί θαριετὲ (vaudeville) φιλμ (Φρέντ Ἀσταίρ, Τζίντζερ Ρότζερς καί τὰ Ziegfeld Follies). (4) Τὸ ἐγκληματικὸ καί γκανγκστερικό φιλμ (Scarface, I am a Fugitive from a Chain Gang, The Informer). (5) Ψυχολογικὰ καί κοινωνικὰ δράματα (Back Street, Jegebel). (6) Φρικιαστικὰ καί φανταστικὰ φιλμ (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, The Invisible Man, Frankenstein). (7) Τὰ Γουέστερν (Stagecoach, 1939). Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἢ δευτέρη χώρα στὴ σειρὰ χωρὶς ἀμφιβολία ἦταν ἡ Γαλλία. Ἡ ὑπεροχὴ τῆς ἐκδηλώθηκε σταδιακὰ μετὰ τὴν τάση αὐτοῦ πού θὰ μπορούσαμε ν' ἀποκαλέσουμε δυνατὸ σταθερὸ ρεαλισμό, ἢ ποιοτικὸ ρεαλισμὸ στὸν ὁποῖο ἐξέχουν τέσσερα ὀνόματα: Ζὰκ Φεύντέρ, Ζὰν Ρενουάρ, Μαρσέλ Καρνὲ καί Ζυλιέν Ντυβιδιέ. Ἐπειδὴ ὁ σκοπός μου δέν εἶναι νά φτιάξω μιὰ κατάσταση ὀνομάτων ἀπὸ θραυμένους, δέν ὑπάρχει λόγος ν' ἀσχοληθοῦμε μετὰ τὰ Σοβιετικὰ, Ἀγγλικὰ, Γερμανικὰ ἢ Ἰταλικὰ φιλμ πού αὐτὰ τὰ χρόνια δέν ἦταν τόσο σημαντικὰ ὅσο τὰ δέκα χρόνια πού ἐπρόκειτο νά ἐπακολουθήσουν. Ἡ Ἀμερικανικὴ καί Γαλλικὴ, πάντως, παραγωγὴ δείχνουν ἀρκετὰ καθαρὰ ὅτι τὰ ἡχητικὰ φιλμ, πρὶν τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εἶχαν φτάσει σ' ἓνα στάδιο ἰσορροπημένης ὠριμότητας.

Πρῶτα ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο: Μεγάλες ποικιλίες με ξεκάθαρους κανόνες κατάλληλους νά εὐχαριστήσουν ἓνα παγκόσμιο κοινὸ, καθὼς καί μιὰ καλλιεργημένη ἑλίτ, ἀρκεῖ νά μὴν ἦταν ἀπὸ φυσικοῦ τῆς ἐχθρική πρὸς τὸ σινεμά.

Δεύτερον ὡς πρὸς τὴν φόρμα: καθοριστικὰ στυλ φωτογραφίας καί μοντάζ τέλεια προσαρμοσμένα στό θέμα τους: μιὰ τέλεια ἀρμονία εἰκόνας καί ἤχου. Βλέποντας ξανά τέτια φιλμ ὅπως τὸ Jegebel τοῦ Γουίλιαμ Γουάιλερ, τὸ Stagecoach τοῦ Τζῶν

Φόρντ, ἢ τὸ *Le Jour se lève* τοῦ Μαρσέλ Καρνέ, καταλαβαίνουμε ὅτι κάποια τέχνη θρῆκε σ' αὐτὰ τὴν τέλεια ἰσορροπία της, τὴν ἰδανικὴ της φόρμα ἔκφρασης, καὶ ἀντίστοιχα τὰ θαυμάζουμε γιὰ τὰ δραματικά καὶ ἠθικά θέματα στὰ ὁποῖα ὁ κινηματογράφος, παρόλο πὺ μπορεῖ νὰ μὴ τὰ δημιούργησε, τοὺς ἔδωσε ἓνα μεγαλεῖο, μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀποτελεσματικότητά, πὺ ἀλλιῶς δὲ θὰ εἶχαν ἀποχτήσει. Μὲ λίγα λόγια, ἔδῶ ὑπάρχουν ὅλα τὰ χαρακτηριστικά τῆς ὠριμότητος μιᾶς κλασικῆς τέχνης.

Καταλαβαίνω ἐντελῶς πῶς μπορεῖ δικαιολογημένα κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει ὅτι ἡ πρωτοτυπία τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου σὲ σύγκριση μ' αὐτὸν τοῦ 1938 πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη ὀρισμένων ἐθνικῶν σχολῶν, ἰδιαίτερα τὴν ἐκθαμβωτικὴ ἐμφάνιση τοῦ Ἰταλικοῦ κινηματογράφου κι ἐνὸς ἐγγῶριου Ἀγγλικοῦ κινηματογράφου λευτερωμένου ἀπὸ τὴν ἐπιρροή τοῦ Χόλλυγουντ. Ἀπὸ αὐτὸ μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ πραγματικὰ σπουδαῖο φαινόμενο τῶν χρόνων 1940-1950 εἶναι ἡ εἰσαγωγή καινούριου αἵματος τῶν μέχρι τώρα ἀνεξερευνήτων θεμάτων. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ πραγματικὴ ἐπανάσταση ἔγινε περισσότερο στὸ ἐπίπεδο τοῦ θέματος παρὰ στὸ στυλ.

Μήπως ὁ νεορεαλισμὸς δὲν εἶναι πρῶτα ἓνα εἶδος ἀνθρωπισμοῦ καὶ ὕστερα ἓνα στυλ κινηματογράφου; Ὅποτε ὡς πρὸς τὸ στυλ, δὲν εἶναι αὐτὸ οὐσιαστικά μιὰ φόρμα αὐτο-εξάλειψης μπροστὰ στὴν πραγματικότητα;

Ἡ πρόθεσή μου ἀσφαλῶς δὲν εἶναι νὰ γίνουμε κήρυκες τῆς φόρμας σὲ βάρος τοῦ περιεχομένου. Ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη εἶναι τὸ ἴδιο αἰρετικὴ γιὰ τὸν κινηματογράφο ὅπως ὅπουδῆποτε ἄλλοῦ, ἴσως καὶ περισσότερο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἓνα καινούργιο θεματικὸ ὑλικὸ ἀπαιτεῖ καινούρια φόρμα, κι ἓνας καλὸς τρόπος κατανόησης ὡς πρὸς τοῦ τί προσπαθεῖ νὰ μᾶς πεῖ ἓνα φιλμ εἶναι νὰ μάθουμε πῶς τὸ λέει.

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

ποίηση τῆς δομῆς τους. Ἐλεύθεροι πιά νά κινηματογραφοῦν στό στούντιο μ' ἕνα πολύ μικρότερο διάφραγμα, ὁ ὀπερατέρ μπορούσε ὅταν ἦταν ἀπαραίτητο, νά ἐξαλείψει τὸ φλουτάρισμα τοῦ φόντου, πού ἄλλοτε θεωρεῖτο οὐσιώδες. Ὑπάρχουν ὅμως ἀρκετά παραδείγματα προηγούμενης χρήσης τοῦ βάθους πεδίου π.χ. στή δουλειά τοῦ Ζάν Ρενουάρ. Αὐτὸ ἦταν πάντα δυνατό στὰ ἐξωτερικά, καὶ ἂν ὑπῆρχε καὶ κάποια ἐπιδεξιότητα, ἀκόμα καὶ στὰ στούντιο. Ὅποιος ἤθελε πραγματικά νά τὸ κάνει τὸ ἔκανε. Ὡστε αὐτὸ δὲν εἶναι βασικὰ ζήτημα τεχνικοῦ προβλήματος, πού ἡ λύση του ἀποδεδειγμένα εἶναι εὐκολότερη, ἀπὸ τὴν ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὸ στυλ — ἕνα θέμα στὸ ὁποῖο θὰ ξαναγυρίσουμε. Μὲ λίγα λόγια, μὲ τὸ πανχρωματικὸ φιλμ σὲ κοινὴ χρῆση, μὲ μιὰ κατανόηση γιὰ τίς δυνατότητες τοῦ μικρόφωνου, καὶ τὸ γερανὸ σὰ σταθερὸ μηχανήμα τῶν στούντιο, μπορούμε πραγματικά νά ποῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ 1930 ὅλες οἱ τεχνικὲς ἀπαιτήσεις γιὰ τὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου βρίσκονται στὴ διάθεσή μας.

Ἄφοῦ οἱ καθοριστικοὶ τεχνικοὶ παράγοντες πρακτικὰ εἶχαν ἐξαλειφθεῖ, πρέπει νά κοιτάξουμε κάπου ἄλλοῦ γιὰ τὰ σημεῖα καὶ τίς ἀρχές τῆς ἐξέλιξης τῆς φιλικῆς γλώσσας, δηλαδή προκαλώντας τὸ θεματικὸ ὕλικὸ καὶ σὰ συνέπεια τ' ἀπαραίτητα στυλ γιὰ τὴν ἔκφρασή του.

Κατὰ τὸ 1939 ὁ κινηματογράφος εἶχε φτάσει στὸ σημεῖο πού οἱ γεωγράφοι ἀπσκαλοῦν ἡ στάθμη ἰσορροπίας ἑνὸς ποταμοῦ. Αὐτὸ εἶναι δηλαδή ἡ ἰδανικὴ μαθηματικὴ καμπύλη πού προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀπαιτούμενη ποσότητα διάθρωσης. Φτάνοντας σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἰσορροπίας, τὸ ποτάμι τρέχει ἀνεμ πόδιστα ἀπὸ τὴν πηγὴ στὴν ἐκβολὴ χωρὶς νά βαθαίνει ἄλλο πιά. Ἄλλὰ ἂν συμβεῖ κάποια γεωλογικὴ μετακίνηση πού ἀνυψώνει τὴ στάθμη τῆς διάθρωσης καὶ τροποποιεῖ τὸ ὕψος τῆς πηγῆς, τὸ νερὸ ἀρχίζει νά ἐνεργοποιεῖται πάλι, διαρρέει στὸν περιβάλλον χωρὸ, εἰσχωρεῖ βαθύτερα, τρυπώνοντας καὶ σκάθοντας. Κάποτε ὅταν ὁ πυθμένας εἶναι ἀσβεστώδης, κόβονται καινούρια χνάρια στὴν πεδιάδα, σχεδὸν ἀόρατα πού εἶναι ὅμως περίπλοκα καὶ ἐλικώδη, ἂν ἀκολουθήσουμε τὴ ροὴ τοῦ ποταμοῦ.

## Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΑΖ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

Τὸ 1938 ὑπῆρχε ἕνα σχεδὸν παγκόσμιο πρότυπο μοντάζ. Ἄν, κάπως συμβατικά, ἀποκαλοῦμε τὸ εἶδος τῶν ὁμιλούντων φιλμ πού βασίζονται στὴν πλαστικότητα τῆς εἰκόνας καὶ τὰ τεχνάσματα τοῦ μοντάζ, «ἐξπρεσιονιστικὸ» ἢ «συμβολικὸ», τότε μπορούμε νά περιγράψουμε τὴν καινούρια φόρμα τῆς ἀφήγησης



«ἀναλυτική» ή «δραματική». Ἐὰς ὑποθέσουμε, μελετώντας ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ πειράματος τοῦ Κουλέσωφ, ὅτι ἔχομε ἕνα τραπέζι γεμάτο φαγητὰ κι ἕνα πεινασμένο ἀλήτη. Μποροῦμε τότε νὰ φανταστοῦμε ὅτι τὸ 1936 θὰ μοντάρωνταν ὡς ἑξῆς:

1) Γενικὸ πλάνο τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ τραπεζιοῦ.

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

3) Μιά σειρά ἀπὸ γκρό-πλάν τῶν φαγητῶν.

4) Ἐπιστροφή σὲ γενικὸ πλάνο τοῦ ἀνθρώπου ποῦ ξεκινεῖ ἀργὰ νὰ ἔρχεται πρὸς τὴν κάμερα.

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

Ὅποιοιδήποτε παραλλαγές κι ἂν σκεφεῖ κανεὶς γι αὐτὴ τὴ σκηνή, θὰ εἶχαν ὅλες κάποια κοινὰ σημεῖα:

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

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

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

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

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

Στὴν πραγματικότητά αὐτὴ ἡ χρῆση τοῦ μοντάζ ἔχει τὴν ἀρχὴ τῆς στὸ βουδὸ κινηματογράφο. Αὐτὸς εἶναι λίγο πολὺ ὁ ρόλος πού παίζει στὰ φιλμ τοῦ Γκρίφφιθ, γιὰ παράδειγμα, στὸ *Broken Blossoms*, γιατί μὲ τὴ «Μισσαλοδοξία» εἶχε κιόλας εἰσαγάγει αὐτὴ τὴ συνθετικὴ ἰδέα τοῦ μοντάζ πού ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος ἐπρόκειτο νὰ ὀλοκληρώσει καὶ πού τὴν ξαναβρίσκουμε, ἀλλὰ λιγότερο ἀποκλειστικά, στὸ τέλος τῆς ἐποχῆς τοῦ βουδου. Εἶναι κατανοητό, πάντως, ὅτι ἡ ὀμιλοῦσα εἰκόνα, πολὺ λιγότερο εὐκαμπτη ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα, θὰ ὀδηγοῦσε τὸ μοντάζ στὴν κατεύθυνση τοῦ ρεαλισμοῦ, ἐξαλείφοντας ὅλο καὶ περισσότερο καὶ τὸν πλαστικὸ ἱμπρεσιονισμό καὶ τὴ συμβολικὴ σχέση μεταξύ τῶν εἰκόνων.

Ἔτσι γύρω ἀπὸ τὸ 1938 τὰ φιλμ μοντάρωνταν, σχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεση, σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια ἀρχή. Ἡ ἱστορία ξετυλιγόταν σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ντεκόρ πού κατὰ κανόνα ἀριθμοῦσαν περίπου τὰ ἑξακόσια. Ἡ χαρακτηριστικὴ πορεία ἦταν πλάνο - ἀντιστροφή - πλάνο, δηλαδή, σὲ μιὰ σκηνὴ διάλογου, ἡ κάμερα ἀκολουθοῦσε τὴ σειρὰ τοῦ κείμενου, δείχνοντας κάθε φορὰ τὸν ἐκάστοτε πού μιλοῦσε.

Αὐτὴ τὴ μόδα τοῦ μοντάζ, πού τόσο πολὺ θαυμάστηκε στὰ καλύτερα φιλμ πού ἔγιναν μεταξύ 1930 καὶ 1939, τὴν προκάλεσε τὸ πλάνο μὲ βάθος πεδίου πού εἰσήγαγαν οἱ Ὁρσον Οὐέλ-λες καὶ ὁ Γουίλλιαμ Γουάιλερ. Ὅσο καὶ ἂν παινέσουμε τὸν «Πολίτη Καίην» ποτὲ δὲ θὰ φτάσουμε στὸ ὕψος πού τοῦ ἀξίζει. Πρὸς χάρη τοῦ βάθους πεδίου ὀλόκληρες σκηνές τραδιοῦνται μὲ τὴν πρώτη ἐνῶ ἡ κάμερα παραμένει ἀκίνητη. Τὰ δραματικὰ ἐμφέ πού ἄλλοτε τὰ περιμέναμε ἀπὸ τὸ μοντάζ δημιουργοῦνταν ἀπὸ τίς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν μέσα σ' ἕνα καθορισμένο πλαίσιο. Ἀσφαλῶς ὁ Οὐέλλες δὲν ἐφέβρε τὸ πλάνο μὲ βάθος ὅπως δὲν ἐφέβρε καὶ ὁ Γκρίφφιθ τὸ γκρό-πλάν. Τὸ μεταχειρίστηκαν ὅλοι οἱ πρωτοπόροι καὶ πολὺ δικαιολογημένα. Τὸ φλοῦ ἐμφανίστηκε μαζί μὲ τὸ μοντάζ. Δὲν ἦταν μόνον μιὰ τεχνικὴ συνέπεια πάνω στὴ χρῆση τῶν εἰκόνων σὲ ἀντιπαράθεση, ἦταν μιὰ λογικὴ συ-

νέπεια του μοντάζ, τὸ πλαστικὸ ἰσοδύναμό του. Ἐν σὲ μιὰ δοσμένη στιγμή στὴ δράση ὁ σκηνοθέτης, ὅπως στὴ σκηνὴ ποὺ φανταστήκαμε πιὸ πάνω, ἀναφέρεται σ' ἕνα γκρό-πλάν μιᾶς φρουτιέρας μὲ φρούτα, εἶναι φυσικὸ ὅτι ὁ σκηνοθέτης θὰ τὴν ἀπομονώσῃ στὸ χῶρο μὲ τὴν ἐστίαση τῶν φακῶν. Ὅποτε τὸ φλοῦ τοῦ φόντου ἐπιθεβαιώνει τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ μοντάζ, δηλαδή, ἐνῶ εἶναι οὐσιῶδες ὡς πρὸς τὴ διήγηση τῆς ἱστορίας, εἶναι μόνο ἕνα ἐξάρτημα τοῦ ὕφους τῆς φωτογραφίας. Ὁ Ζάν Ρενουάρ τὸ εἶχε κιόλας καταλάβει ξεκάθαρα, ὅπως βλέπουμε ἀπὸ μιὰ δῆλωσή του ποὺ ἔκανε τὸ 1938 ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὸ γύρισμα τῶν ταινιῶν «Τὸ Ἀνθρώπινο Κτῆνος» καὶ «Ἡ Μεγάλῃ Χίμαιρα» καὶ ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὸ «Ὁ Κανόνας τοῦ Παιγνιδιού»: «Ὅσο πιὸ πολλὰ μαθαίνω γιὰ τὸ ἐπάγγελμά μου τόσο πιὸ πολὺ τείνω πρὸς τὴ σκηνοθεσία σὲ βάθος σὲ σχέση μὲ τὴν ὀθόνη. Ὅσο πιὸ πολὺ ἐπιτυγχάνει, τόσο λιγότερο μεταχειρίζομαι τὸ εἶδος τοῦ σκηνοκῶν ποὺ δείχνει δυὸ ἠθοποιούς ν' ἀντικρύζουν τὴν κάμερα, σὰ δυὸ καλοὺς πελάτες ποὺ ποζάρουν γιὰ τὸ πορτραῖτο τους». Ἡ ἀλήθεια εἶναι, πῶς ἂν ψάχνουμε νὰ βροῦμε τὸν πρόδρομο τοῦ Ὁρσον Οὐέλλες, αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ Λουί Λυμιέρ ἢ ὁ Ζεκκά, ἀλλὰ μᾶλλον ὁ Ζάν Ρενουάρ. Στὰ φιλμ του, ἡ ἔρευνα γιὰ τὴ σύνθεση σὲ βάθος εἶναι μιὰ μερικὴ ἀντικατάσταση ἀπὸ πανοραμικὲς κινήσεις καὶ πλᾶνα εἰσόδου. Αὐτὸ ἔσθ' ἐν τῇ συνέχειᾳ τοῦ δραματικοῦ χῶρου καί, φυσικά, τῆς διάρκειας του.

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

Αὐτὸ ποὺ ἔχουμε νὰ κάνουμε ὄλο κι ὄλο εἶναι νὰ συγκρίνουμε δυὸ πλαίσια πλάνων σὲ βάθος, ἕνα τοῦ 1910, τὸ ἄλλο ἀπὸ ἕνα φιλμ τοῦ Γουάιλερ ἢ τοῦ Οὐέλλες, γιὰ νὰ καταλάβουμε κοιτάζοντας μόνο τὴν εἰκόνα, ἀκόμα καὶ ξεχωριστὰ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ φιλμ, πόσο διαφορετικὰ λειτουργοῦν. Τὸ καθράρισμα στὰ φιλμ τοῦ 1910 εἶναι σκόπιμο, γιὰ ὅλες τὶς προθέσεις κι αἰτίες, σὰν ὑποκατάστατο τοῦ τέταρτου ἀπόντος τοῖχου τῆς θεατρικῆς σκηνῆς, ἢ τουλάχιστο στὰ ἐξωτερικὰ πλᾶνα, γιὰ τὸ καλύτερο σημεῖο ἀπόπου μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴ δράση, ἐνῶ στὴ δευτέρῃ περίπτωση τὸ σκηνοκῶν, ὁ φωτισμὸς, καὶ οἱ ὀπτικὲς γωνίες τῆς κάμερα δίνουν μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ θεώρηση. Μεταξὺ τους, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ ὀπερατέρ μετέτρεψαν τὴν ὀθόνη σὲ μιὰ δραματικὴ σκακιέρα, σχεδιασμένη μέχρι τὴν τελευταία τῆς λεπτομέρεια. Τὰ πιὸ σαφῆ ἂν ὄχι τὰ πιὸ πρωτό-

τυπα παραδείγματα βρίσκονται στο «Οί Μικρές Άλεπουδες» όπου η σκηνοθεσία αναλαμβάνει τή σοβαρότητα ενός λειτουργούντος σχεδίασματος. Οί ταινίες του Ουέλλες είναι πιό δύσκολες ν' αναλυθούν εξαιτίας τής βαθιάς του αγάπης για τό μπάρκ. Τ' αντικείμενα και οί χαρακτήρες συσχετίζονται μ' έναν τέτιον τρόπο που είναι αδύνατο νά ξεφύγει από τό θεατή ή σημασία τής σκηνής. Για νά δώσει τό μοντάζ τά ίδια αποτελέσματα θ' αναγκαζόταν νά δώσει μιá λεπτομερή σειρά πλάνων.

Όποτε αυτό που λέμε είναι διττό ή áκολουθία τών πλάνων «σέ θάθος» του σύγχρονου σκηνοθέτη δέν άποκλείει τή χρήση του μοντάζ — πώς θά μπορούσε, χωρίς νά ξαναγύριζε σέ μιá πρωτόγονη φλυαρία; — τó ένσωματώνει στήν «πλαστικότητα» του. Η διήγηση του Ουέλλες ή του Γουάϊλερ δέν είναι λιγότερο έπεξηγηματική από του Τζών Φόρντ αλλά ή δικιά τους έχει τó πλεονέκτημα ότι δέ θυσιάζει τά είδικά έμφέ που πηγάζουν από τήν ένότητα τής εικόνας στο χώρο και χρόνο. Είτε ένα έπεισόδιο αναλύεται κοματάκι - κοματάκι ή παρουσιάζεται στή φυσική του όλότητα άσφαλώς δέν μπορεί νά παραμείνει σέ κατάσταση άδιαφορίας, τουλάχιστο σέ μιá εργασία που υποτίθεται ότι έχει στόλ.

Θά ήταν όπωσδήποτε παράλογο ν' άρνηθούμε ότι τó μοντάζ πρόστεσε σημαντικά στήν πρόοδο τής φιλικής γλώσσας, αλλά αυτό συνέβη σέ θάρος άλλων αξιών, που δέν είναι λιγότερο κινηματογραφικές.

Γι' αυτό τó θάθος πεδίου δέν είναι μόνο ένα ύλικό για τó έπάγγελμα του όπερατέρ όπως ή χρήση μιās σειράς φίλτρων ή αυτού - κ - εκείνου του στυλ φωτισμού, είναι ένα κεφαλαϊώδες κέρδος στο πεδίο τής σκηνοθεσίας — ένα διαλεκτικό βήμα πρós τά μπρός στήν ιστορία τής φιλικής γλώσσας.

Όύτε είναι μόνο ένα τυπικό βήμα πρós τά έμπρός. "Αν χρησιμοποιείται καλά ή λήψη με θάθος δέν είναι μόνο μιá πιό οίκονομική, μιá πιό άπλη και ταυτόχρονα ένας πιό λεπτός τρόπος για νά κερδίσουμε όσο πιό πολλά γίνεται από μιá σκηνή φωτός από τήν έπήρεια στή δομή τής φιλικής γλώσσας, έπηρεάζει επίσης τίς σχέσεις του μυαλού τών θεατών πρós τήν εικόνα, και συνεπώς έπιδρά στήν έρμηνεία του θεάματος.

Θά ήταν έξω από τó θέμα μας αν αναλύαμε τίς ψυχολογικές τυπολογίες αυτών τών σχέσεων, καθώς επίσης και τίς αισθητικές του συνέπειες, αλλά ίσως νά ήταν άρκετό νά σημειώναμε έδω, σέ γενικούς όρους:

1) "Ότι τó θάθος πεδίου φέρνει τó θεατή σέ κάποια σχέση με τήν εικόνα, κονύτερα άπ' αυτή που άπολαύει στήν πραγματικότητα. Έπομένως είναι σωστό νά πούμε, ανεξάρτητα από τó περιεχόμενο τής εικόνας, ή δομή της είναι πιό ρεαλιστική.

2) Αυτό συνεπάγεται και μιá πιό ένεργητική διανοητική

στάση από τὸ μέρος τοῦ θεατῆ καὶ μιὰ πιὸ θετικὴ συνεισφορά ἀπὸ μέρους τοῦ στῆ δράση ποὺ ἐξεγίσσεται. Ἐνῶ τὸ ἀναλυτικὸ τοῦ μοντάζ τὸν προκαλεῖ ν' ἀκολουθεῖ τὸν ὁδηγό του, ν' ἀφήσει τὴν προσοχή του ν' ἀκολουθήσει ὁμαλὰ αὐτὸ ποὺ ὁ σκηνοθέτης διάλεξε νὰ τοῦ δείξει.

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

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

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ θάθος πεδίου ἐπανεισηγάγε τὸ διαφορούμενο στῆ δομὴ τῆς εἰκόνας ἂν ὄχι ἀπὸ ἀναγκαιότητα — τὰ φιλμ τοῦ Γουάιλερ δὲν εἶναι ποτὲ διαφορούμενα — τουλάχιστο σὰ μιὰ πιθανότητα. Ὅποτε δὲν εἶναι ὑπερβολὴ ἂν ποῦμε ὅτι ὁ «Πολίτης Καίην» εἶναι ἕνα πλάνο ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ σκεφτεῖς ἀλλιῶς παρὰ μόνον σὲ θάθος. Ἡ ἀβεβαιότητα ποὺ μᾶς κατέχει ὡς πρὸς τὸ πνευματικὸ κλειδί ἢ τὴν ἐρμηνεία ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ δώσουμε στὸ φιλμ βασίζεται σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ σχέδιο τῆς εἰκόνας.

Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι ὁ Οὐέλλες ἀρνεῖται ὅποιοδήποτε καταφύγιο ὡς πρὸς τὴν ἐξπρεσιονιστικὴ διαδικασία τοῦ μοντάζ, ἀλλ' ἀπλῶς ὅτι ἡ χρῆση τοῦ κάπου - κάπου ἀνάμεσα σὲ σεκὰνς πλάνων σὲ θάθος τοὺς δίνει ἕνα καινούριο νόημα. Ἄλλοτε τὸ μοντάζ ἦταν αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ὕλικό τοῦ κινηματογράφου, ἢ ὑφή τοῦ σενάριου. Στὸν «Πολίτη Καίην» μιὰ σειρά ἀπὸ διπλοτυπίες ἀντιπαραβάλλεται ἀπὸ μιὰ σκηνὴ ποὺ παρουσιάζεται σὲ μιὰ μόνη λήψη, φτιάχνοντας ἕνα ἄλλο καὶ σκόπιμο ἀφηρημένον τρόπο διήγησης. Τὸ ἐπιταχυνόμενον μοντάζ κατάφερνε κόλπα μὲ τὸ χρόνο καὶ τὸ χῶρο ἐνῶ τὸ μοντάζ τοῦ Οὐέλλες, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, δὲν προσπαθεῖ νὰ μᾶς ξεγελάσει· μᾶς προσφέρει μιὰ ἀντίθεση, συμπιέζοντας τὸ χρόνο, κι ἔτσι ἰσοδυναμεῖ γιὰ παράδειγμα μὲ τὸ Γαλλικὸ ἀτελὴ ἢ Ἀγγλικὸ συνεχῆ χρόνο. Ὅπως τὸ ἐπιταχυνόμενον μοντάζ καὶ τὸ μοντάζ τῶν ἔλξεων αὐτὲς οἱ διπλοτυπίες, ποὺ ὁ ὁμιλοῦν κινηματογράφος δὲ χρησιμοποίησε ἐπὶ δέκα χρόνια, ξανα - ἀνακάλυψαν μιὰ πιθανὴ

χρήση συσχετισμένη στον προσωρινό ρεαλισμό σ' ένα φιλμ χωρίς μοντάζ.

Ἄν καταπιστήκαμε ἄρκετά μὲ τὸν Ὅρσον Οὐέλλες εἶναι γιατί ἡ χρονολογία τῆς ἐμφάνισής του στὸ φιλικὸ στερέωμα (1941) σημειώνει λίγο ἢ πολὺ τὴν ἀρχὴ μιᾶς καινούργιας περιόδου κι ἐπίσης γιατί ἡ περίπτωσή του εἶναι ἡ πιὸ θεαματικὴ κι ἐξαιτίας τῶν ὑπερβολῶν του, ἡ πιὸ σημαντικὴ.

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

Θὰ μπορούσα νὰ δείξω ὅτι τὸ ἴδιο ἀληθεύει, ὅμως μὲ διαφορετικὲς μέθοδες, στὸν Ἰταλικὸ κινηματογράφο. Στοῦ Ρομπέρτου Ροσελλίνι τὸ «Ραῖσα» καὶ τὸ «Γερμανία Ἔτος Μηδέν» καὶ στοῦ Βιττόριο Ντέ Σίκα «Κλέφτης Ποδηλάτων», ὁ Ἰταλικὸς νεορεαλισμὸς ἀντιπαραβάλλεται μὲ ὄλες τὶς προηγούμενες φόρμες τοῦ φιλικικοῦ ρεαλισμοῦ στὴν ἀπογύμνωσή του ἀπ' ὄλο τὸν ἐξπρεσιονισμό καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἀπουσία τῶν ἐμφῆ τοῦ μοντάζ. Ὅπως στὰ φιλμ τοῦ Οὐέλλες καὶ παρὰ τὶς συγκρούσεις ὕφους (στυλ), ὁ νεορεαλισμὸς τείνει νὰ ξαναδῶσει στὸν κινηματογράφο μιὰ αἴσθησι τοῦ διφορούμενου τῆς πραγματικότητας. Ἡ διάθεσι τοῦ Ροσελλίνι ὅταν ἀσχολεῖται μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ παιδιοῦ στὸ «Γερμανία Ἔτος Μηδέν» εἶναι ἀκριθῶς ἢ ἀντίθετη ἀπὸ τοῦ Κουλέσωφ μὲ τὸ γκρό πλάν τοῦ Μοζούκιν.

Ὁ Ροσελλίνι ἐνδιαφέρεται νὰ διατηρήσει τὸ μυστήριό του. Δὲ θὰ ἔπρεπε ὅμως νὰ ξεγελαστοῦμε ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐξέλιξι τοῦ νεορεαλισμοῦ δὲν εἶναι ἐκδηλη, ὅπως στὴν Ἀμερικὴ, σὲ καμιὰ φόρμα ἐπανάστασι στὸ μοντάζ. Καὶ οἱ δύο σκοπεύουν στὰ ἴδια ἀποτελέσματα μὲ διαφορετικὲς μέθοδες. Τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιοῦθηκαν ἀπὸ τὸν Ροσελλίνι καὶ τὸν Ντέ Σίκα εἶναι λιγότερο θεαματικά, ἀλλὰ δὲν εἶναι λιγότερο ἀποφασισμένα ν' ἀποβάλλουν τὸ μοντάζ καὶ νὰ μεταφέρουν στὴν ὀθόνη τὸ συνεχὲς τῆς πραγματικότητας. Τ' ὄνειρο τοῦ Ζαβατίνι εἶναι νὰ κάνει ἕνα φιλμ ἐνενηντα λεπτῶν ἀπὸ τὴ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ τίποτα δὲν τοῦ συμβαίνει. Ὁ πιὸ αἰσθητικὸς ἀπὸ τοὺς νεορεαλιστές, ὁ Λουκίνο Βισκόντι, δίνει μιὰ σαφῆ εἰκόνα ὅπως ὁ Οὐέλλες ἀπὸ τὸ βασικὸ σκοπὸ τῆς σκηνοθετικῆς του τέχνης στὸ La Terra Trema, ἕνα φιλμ ποὺ ἀποτελεῖται σχεδὸν ὀλοκληρωτικά ἀπὸ μιὰ σειρά μονοπλάνων σεκάνς, δείχνοντας ἔτσι καθαρὰ τὸ ἐνδιαφέρον του νὰ καλύψει ὀλοκληρὴ τὴ δράσι μὲ ἀτελεύτητα πανοραμικὰ θάθους πεδίου.

Δὲν μπορούμε ὅμως ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ ὄλα τὰ φιλμ ποὺ ἔχουν πάρει μέρος σ' αὐτὴν τὴν ἐπανάστασι τῆς φιλικικῆς γλώσσ-

σας από το 1940. Τώρα ήρθε ή στιγμή νά επιχειρήσουμε μιá σύνθεση τῶν συλλογισμῶν μας πάνω σ' αὐτό τὸ θέμα.

Φαίνεται ὅτι ή δεκαετία από τὸ 1940 μέχρι τὸ 1950 κάνει ἕνα ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὰ μπρὸς στὴν ἀνάπτυξη τῆς φιλικῆς γλώσσας. Ἐν καὶ φαίνεται ὅτι από τὸ 1930 δὲν βλέπουμε τὴν τάση τοῦ βουβοῦ φιλμ ἰδιαίτερα ὅπως καταδείχνεται από τὸν Στροχάϊμ, τὸν Μουρνάου, Ρόμπερτ Φλάερτυ καὶ Ντρέγιερ εἶναι γιὰ ἕνα σκοπὸ. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι νομίζουμε πῶς αὐτὴ ή τάση ἀνεστάλη από τὸν ὁμιλοῦντα κινηματογράφο. Πιστεύουμε ἀντίθετα ὅτι ἐκεῖνος παρουσίασε τὴν πλουσιότερη φλέβα τοῦ ἀποκαλούμενου βουβοῦ κινηματογράφου καί, ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν ἦταν αἰσθητικὰ δεμένους στὸ μοντάζ, ἀλλὰ ἦταν πραγματικὰ ή μόνη τάση ποὺ προσέβλεπε στὸ ρεαλισμὸ τοῦ ἤχου σὰ μιὰ φυσιολογικὴ ἐξέλιξη. Ἐπὶ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι ἕνα γεγονός ποὺ ὁ ὁμιλοῦν κινηματογράφος ἀνάμεσα στὰ 1930 καὶ 1940 δὲν τοῦ χρωστáει τίποτα ἐκτὸς από τὴν ἔνδοξη κι ἐκ τῶν ὑστέρων προφητικὴ ἐξαίρεση τοῦ Ζάν Ρενουάρ. Αὐτὸς μόνος στὶς ἔρευνές του σὰ σκηνοθέτης πρὶν τὸ «Ὁ Κανόνας τοῦ Παιγνιδιοῦ» ἀνάγκασε τὸν ἑαυτὸν του νά κοιτάξει πέρα από τὶς δυνατότητες ποὺ ἔδινε τὸ μοντάζ κι ἔτσι ξεσκέπασε τὸ μυστικὸ μιᾶς φιλικῆς φόρμας ποὺ θὰ ἐπέτρεπε νά εἰπωθοῦν ὄλα χωρὶς νά κοματιαστῆ ὁ κόσμος, ποὺ θ' ἀποκάλυπτε τὶς κρυμμένες ἔννοιες ποὺ βρίσκονται στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ πράγματα χωρὶς νά τοὺς ταραξεί τὴ φυσικὴ τους ἐνόητα.

Ἐπομένως δὲν ὑπάρχει θέμα ὑποτίμησης τῶν φιλμ από τὸ 1930 μέχρι τὸ 1940, μιὰ κριτικὴ ποὺ δὲ θὰ ἔφτανε τὸ ὕψος τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀριστουργημάτων, εἶναι ἀπλῶς μιὰ προσπάθεια νά θεμελιώσῃ τὴν ἀντίληψη μιᾶς διαλεκτικῆς διαδικασίας, ποὺ ή ψηλότερη ἔκφρασή της βρίσκεται στὰ φιλμ τῆς δεκαετίας 1940. Ἐναμφίβολα, ὁ ἠχητικὸς χτύπησε τὸ κουδούνι μιᾶς κάποιας αἰσθητικῆς τῆς γλώσσας τοῦ φιλμ, ἀλλὰ μόνο ἐκεῖ ποὺ εἶχε γυρίσει τὴν πλάτη του στὸ κάλεσμά του νά ὑπηρετήσῃ τὸ ρεαλισμὸ. Τὸ ὁμιλοῦν φιλμ πάντως διατήρησε τὰ στοιχειώδη τοῦ μοντάζ, δηλαδὴ τὴ διακοπτόμενη περιγραφή καὶ τὴ δραματικὴ ἀνάλυση τῆς δράσης. Σ' αὐτὸ ποὺ γύρισε τὴν πλάτη του ἦταν ή μεταφορὰ καὶ τὸ σύμβολο σ' ἀντάλλαγμα τῆς ψευδαίσθησης τῆς ἀντικειμενικῆς παρουσίας. Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς τοῦ μοντάζ οὐσιαστικὰ ἐξαφανίστηκε ἀλλὰ ὁ σχετικὸς ρεαλισμὸς τοῦ εἶδους τοῦ μοντάζ ποὺ ἄνθισε γύρω στὰ 1937 ὑπονοοῦσε ἕνα σύμφυτο περιορισμὸ ποὺ μᾶς διέφευγε ἐφόσον ἦταν τέλεια προσαρμοσμένος στὸ θέμα. Ἐτσι ή ἀμερικάνικη κωμωδία ἔφτασε στὸ ἀποκορύφωμά της μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς φόρμας μοντάζ στὴν ὁποία ὁ ρεαλισμὸς τῆς ἐποχῆς δὲν εἶχε θέση. Ἐξαπτόμενη από τὴ λογικὴ γιὰ τ' ἀποτελέσματά της

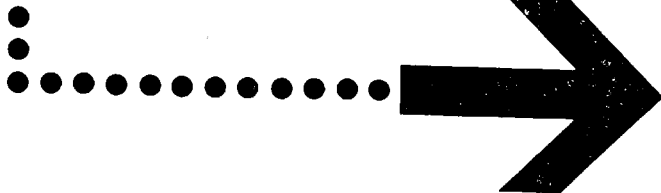
ὅπως τὸ θέατρο ποικιλιῶν καὶ τὰ λογοπαίγνια, ἐντελῶς συμβατική στὸ ἠθικὸ καὶ κοινωνικὸ τῆς περιεχόμενου, ἡ ἀμερικάνικη κωμωδία, εἶχε νὰ κερδίσει τὰ πάντα, στὴν αὐστηρὴ γραμμὴ — πρὸς — γραμμὴ διαδικασία, ἀπὸ τὸ ρυθμικὸ ὕλικὸ τοῦ κλασικοῦ μοντάζ.

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





Л. КУЛЕШОВ



# Л. КУЛЕШОВ

## ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΧΩΡΙΣ ΔΟΞΑ

ΤΟΥ

STEVEN P. HILL

### 1. ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΑΙΚΙΑ (1899 - 1913)

Γεννήθηκα την πρώτη του Γενάρη του 1899 στο Ταμπόφ — σά νά λέμε στη μέση της Ρωσίας, μιá αγροτική πολιτεία σέ μιá περιοχή ὄλο μαυρόχρωμα. Ὁ πατέρας μου (Βλαντιμίρ Σεργκέγιεβιτς Κουλέσσοφ) ἦταν ἕνας καλλιτέχνης μέ μόρφωση, γιός ἐνός χρωμακοποιημένου μεγαλοαγρότη. Ἡ μάνα μου (Πελαγκία Ἀλεξάντροβα Κουλέσσοφ), ἦταν δασκάλα τοῦ χωριοῦ. Ὅταν ὁ παπούς μου πέθανε, ὁ πατέρας μου ἔμεινε δίχως διόλου μέσα συντήρησης, ἀλλά ἔπαιζε πιάνο τόσο καλά — ἦταν «πιανίστας» μαζί καί καλλιτέχνης — καί τότε εἶχαν πρωτογγεῖ οἱ Ἀμερικάνικες γραφομηχανές Ρέμινγκτον (αὐτοὶ ποὺ προσλαμβάνονταν γιά δακτυλογράφοι ἔπρεπε νά ξέρουν πιάνο...). Κι' ἔτσι ὁ πατέρας μου βόηκε δουλειά: ἦταν ἕνας «Ρέμινγκτονίστας» (καθὼς τοὺς λέγανε ἐκεῖνον τὸν καιρὸ, ἀπ' τὴν εταιρεία ποῦ βγαζε τὶς γραφομηχανές). Ἀλλὰ ἀφοῦ ἀκόμα ἦταν καλλιτέχνης, καί δὲν εἶχε ἀρκετὰ λεφτὰ — δηλαδή, δὲν ἔβγαζε ἀρκετὰ ἀπ' τὴν κύρια δουλειά του — κέρδιζε ἐπιπλέον λεφτὰ μ' ἕναν πολὺ ἐνδιαφέροντα τρόπο. Ἐδῶ (ὁ Κουλέσσοφ δείχνει τὸν τοῖχο) εἶναι ἕνα πορτραῖτο τῆς μητέρας μου· δὲν εἶναι φωτογραφία, εἶναι ζωγραφιά. Μεγεθύνθηκε ἀπὸ μιá μικρὴ φωτογραφία μὲ μολύβι, μεγενθύνθηκε μὲ τὸ χέρι, καί ἔγιν' ἔτσι ποὺ νά μὴν τὸ ξεχωρίζεις ἀπὸ φωτογραφία. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἡ φωτογραφικὴ μεγένθυση ἦταν πολὺ σπάνια καί πολὺ ἀκριβή. Ἐτσι ὁ πατέρας μου, τὴν ἐλεύθερή του ὥρα, καθόταν μὲ τὶς ὁδομάδες μ' ἕναν φακὸ κι' ἔκανε, μὲ παραγγελία, μεγενθύνσεις σὲν αὐτὲς ἀπὸ μικρὲς φωτογραφίες. Κι' ἔτσι ἔβγαζε ἐπιπλέον λεφτὰ γιὰ νά ζήσει τὴν οἰκογένεια. Στὴν οἰκογένειά μας εἶμαστε ἡ μάνα κι' ὁ πατέρας μου, ἐγὼ, κι' ὁ ἀδερφός μου (ὁ Μπόρις)· εἶχα καί μιάν ἀδερφή, ποὺ πέθανε μικρὴ.

Στὴν ἀρχὴ ὄνειρευόμουνα νά γίνω ὁδηγὸς ταξί, ὅταν ἤμουνα πολὺ μικρός· κατόπιν πρροσβέστης (ἐπειδὴ εἶχαν ὄμορφα καπέλλα)· κ' ὕστερα πιλότος (ἐπειδὴ ὁ Μπερλιό, ὁ γάλλος ἀεροπόρος, πέταξε πιανὸ ἀπ' τὴν πόλη μας σὲ ὕψος 150 πόδια).

Στὸ Ταμπόφ, πρὶν σκεφτῶ νά δουλέψω σὲ ταινίες, πῆγαινα σινεμά, καί μ' ἄφρασε ὅσο καί σ' ὄλους τοὺς φίλους μου. Εἶχαμε δυὸ ἢ τρεῖς κινηματογράφους στὴν πόλη ποῦ δειχναν κυρίως σουηδικὲς ταινίες, γυρισμένες ἀπ' τὴ Νόρβιτσκ· ἔπαιζαν μέσα ἡ Ἄστα Νίλσεν κι' ὁ Χάρισον (Βάλντεμαρ Ψιλάντερ),

πού οι ταινίες του μᾶς ἄρρεσαν πολὺ γαλλικά φιλμ, μὲ τὸν Μᾶξ Λίντεν, πού μᾶς ἄρρεσε κι' αὐτὸς πολὺ καὶ ἔπαιζαν κι' Ἰταλικά φιλμ, ταινίες σὰν τὴν «Καμπιρία» νὰ ποῦμε, μὲ τὸν φημισμένο Μασίστα (γυρίζονταν τόσες ταινίες στὴν Ἰταλία). Ἔ... στὸ Ταμπόφ εἶδα, νομίζω, τὴν «Ἄμυνα τῆς Σεβαστοπόλεως», μιὰ ρώσικη ταινία, κι' ἀκόμα ρώσικα φιλμ μὲ τὸν Κοράλι, τὸν Μοζούκιν, τὸν Πολόνσκυ — ἐκείνες οἱ ταινίες πού ἔφτιαχνε καὶ διένειμε τὸ Ρώσικο σινεμά ἐκείνον τὸν καιρὸ. Σπούδασα στὸ Γυμνάσιο τοῦ Ταμπόφ. Πῆρα ὅλα τὰ μαθήματα πού εἶχαν τότε τὰ γυμνάσια — πολλὰ μαθηματικά, ζωγραφικὴ καὶ λογοτεχνία — ὅλα αὐτὰ τὰ γενικῆς μόρφωσης μαθήματα πού ὑπάρχουν καὶ σήμερα σ' ὅλα τὰ σχολεῖα στὸν κόσμο. Εἶναι σχεδὸν τὰ ἴδια

## 2. ΝΕΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ (1913 - 1916)

Ἄλλὰ κυρίως μ' ἐνδιέφερε ἡ ζωγραφικὴ. Στὸ τέλος, ἀποφάσισα νὰ γίνω καλλιτέχνης. Ὁ πατέρας μου πέθανε 43 χρονῶν ἀπὸ πνευμονία, τὸ 1910, κι' ἐγὼ κι' ἡ μητέρα μου πήγαμε στὴ Μόσχα, ὅπου πιάλας σπουδαῖε ὁ ἀδερφός μου. Ἦταν ἐννιά χρόνια πρὶο μεγάλος ἀπὸ μένα καὶ ἦταν ἤδη μαθητὴς καὶ δοκτὸς μηχανικὸς στὸ Ἐργοστάσιο Ἡλεκτρικοῦ Ρεύματος τῆς Μόσχας. Ἔτσι λοιπὸν ἄρχισε ἡ ζωὴ μου στὴ Μόσχα.

Γράφτηκα στὴ Σχολὴ Ζωγραφικῆς, Ἀρχιτεκτονικῆς καὶ Γλυπτικῆς (ἦταν κολλέγιο), μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ γίνω ζωγράφος. Γράφτηκα σὰν ἀκροατῆς γιατί δὲν ἤμουν ἀρεκέτι μεγάλος νὰ μῶ ἐπίσημα (αὐτὸ ἦταν τὸ 1914 — ἤμουν 15 χρονῶν).

(Ἐρώτηση: ὁ Μαγιακόφσκι, ὁ εἰσὸς ποιητῆς, ὑποτίθεται ὅτι σπουδαῖε σ' αὐτὴ τὴ σχολὴ γύρω στὸ 1913. Ἦσουν σμμαθητὴς του, ἢ τὸν εἶχες δεῖ;).

Ὅχι, δὲν ἤμουν! Ἴσως νάμαστε σ' ἄλλες χρονιές. Τὸν εἶχα δεῖ ὅμως, καὶ γνωρίστηκα μαζί του στὰ 1920, καὶ γίναμε καλοὶ φίλοι ἀπ' τὸ 1925 κι' ὕστερα.

Ὅταν σπουδαῖα στὴ Σχολὴ Ζωγραφικῆς ὄνειρευόμουν νὰ γίνω σκηνογράφος, νὰ δουλέψω στὸ θέατρο. Ἀλλά, φυσικά, κανένα θέατρο δὲ θὰ μ' ἔπαινε, γιατί προσλάμβαναν διάσημους καλλιτέχνες κι' ὄχι παιδιά ἤμουν τόσο μικρός! Τότε ἄρχισα νὰ δουλεύω σ' ἓνα γυναικεῖο περιοδικό: ζωγράφιζα μοντέλλα. Σχεδιάζα γυναικεῖα φορέματα γι' αὐτὸ τὸ περιοδικό, πού λεγόταν «Περιοδικὸ γιὰ Κυρίες».

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

Τότε συνάντησα τυχαῖα τὸν σκηνοθέτη (Ἀντρέα) Γκορομόφ, ἀπὸ τὸ Κινηματογραφικὸ Ἐργοστάσιο Χαντζόνκοφ. (Σημείωση: στὴ Ρωσία ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὰ κινηματογραφικὰ στούντιο λεγότουσαν «εργοστάσια»). Στὸ γυμνάσιο εἶχα σμμαθητὴ τὸ γυῖο τῆς «ματρέσσας» του — δὲν εἶχαν ἐπίσημα παντορετῆ. (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτεμβρίου, 1966). Ἐπῆρχε ἓνας τέτοιος σκηνοθέτης, οὔτε πολὺ διάσημος οὔτε πολὺ σπουδαῖος, ἀλλὰ εὐχάριστος καὶ καλὸς ἄνθρωπος, καὶ μοῦ ῥῆξε δουλειά στὸ Ἐργοστάσιο Χαντζόνκοφ σὰν σκηνογράφος. Αὐτὸ ἦταν τὸ 1916 (πάνε 50 χρόνια πού ἐγὼ καὶ ἡ γυναῖκα μου δουλεύουμε σὲ ταινίες — κι' αὐτὴ ἐπίσης ἄρχισε τὸ 1916). Ἄρχισα νὰ δουλέψω σὰ σκηνογράφος τὸ 1916 γιὰ τὸν διάσημο Ρώσο σκηνοθέτη, πού ἦταν τότε ὁ καλύτερος, τὸν Εὐγένιο Μπάουερ. Δὲν δούλευα γιὰ πολὺ μαζί του, μόνο γιὰ μερικὲς ταινίες. Μὲ δίδαξε καὶ με συμπαθεῖσε\* δουλέψαμε πολὺ καλά μαζί. Ἀλλὰ τὸ 1917, πρὶν τὴν Κομμουνιστικὴ Ἐπανάσταση, πῆγαμε γιὰ γύρισμα στὴν Κριμαία, καὶ στὴν Κριμαία (στὶς 22 Ἰουνίου τοῦ 1917) ὁ Μπάουερ, ὁ δάσκαλός μου, πέθανε, Στὴν ἀρχὴ ἔσπασε τὸ πόδι του, κατόπιν ἔπαιε πνευμονία. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ δὲν ἤξεραν τὴ θεορατεῖα (δὲν ὑπῆρχε πενικιλίνη) καὶ ἔτσι πέθανε, σὴν τὸν πατέρα μου, ἀπὸ τὸ ἴδιο πράγμα.

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

Μετά απ' αυτά, έφτιαξα τὰ σκηινικά γιά μερικές ταινίες άλλων σκηνοθετών, αλλά πάντα όνειρευόμoινα νά κάνω τις δικές μου παραγωγές. Λέ θυμάμαι τους τίτλους τους, στις ταινίες που ήμουν σκηνογράφος, υπάρχoντι πάντως σ' ένα βιβλίο του Βινσέφoσι, ένα εύρετήριο. Θά πρέπει νά ψάξετε σ' αυτό, δέ μπορώ νά τό βρω τώρα. Άλλά μορρείτε νά τό βρήςτε στή Βιβλιοθήκη του Ίνστιτούτου του Φίλμ: τό βιβλίο του Βινσέφoσι νομίζω πώς γράφει όλες τις ταινίες όπου έκανα τὰ σκηινικά.

Οι Ιστορικοί του σινεμά καί οι συγγραφείς των άπομνημονευμάτων έχουν άνακατέψει τόσο τις χρονολογίες, ώστε μερικές φορές είναι άπλά άδιανόητο ή τις ξεκαθαρίσεις. Μερικές φορές εγώ ο ίδιος άμφιβάλο άν πράγματι ήμουν, ή είμαι, ο Λέβ Κουλέσoφ... Έπιπλέον, στά νάτια μας καί στήν Ένανάστια ή όλα γίνoνταν τόσο γοργά, ώστε ό,τι σήμερα φαίνεται νά διάρκεσε χρόνια, στήν πραγματικότητα διάρκεσε μερικούς μήνες. Άλλά ή ανθρώπινη μνήμη δέν είναι τέλεια! (γράμμα του Κ., 9 Φεβ. 1967).

Έπαιξα μιá φορά, μέ πολύ χιούμορ: κράτησα τόν κύριο ρόλο στήν ταινία του Μπάoυερ ΗΜΙΤΕΛΕΣ ΕΡΩΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΔΙ (στήν πραγματικότητα πρόκειται γιά τό ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΤΥΧΙΑ). Έπαιξα τό ρόλο ενός καλλιτέχνη που ήταν έρωτευμένος μέ πάθος μέ τήν ηρωίδα, μιá κοπέλλα σ' αυτή τήν ταινία. Μιά καί ήμουν έρωτευμένος μαζί της καί στήν πραγματικότητα, έπαιξα τό ρόλο μέ ιδιαίτερη φυσικότητα, καί θυμάμαι τή σκηνή όπου καθόμoυν σ' ένα βράχο στή μέση τής θάλασσας, κι έχoυνα πικρά δάκρυα επειδή ή αγαπημένη μου μ' είχε άρνηθεί. Κι άργότερα, όταν είδα τή σκηνή στήν όθoνή, μου φάνηκε τρομερά άστεία. Ήταν σά μιá σκηνή του Τσάπλιν, καί μετά απ' αυτά μίσησα τό νατουραλισμό. Κατότιν έπαιξα μόνο σ' έπεισοδιακούς ρόλους: κάπου κουβαλούσα βαλίτσες (στήν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ) καί κάπου κρυφοκοιτάζα.

#### 4. ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (1917 - 1918)

Άρχισα νά ενδιαφέρομαι ειδικά γιά τις ταινίες όταν άρχισα νά δουλεύoυ στο σινεμά σά σκηνογράφος στού Χαντζόνκοφ. Τις άρχές του ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΜΟΝΤΑΖ (που άργότερα ξαναβαφτίστηκε ΡΩΣ ΣΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ, όταν ο Κουλέσoφ τό έκανε δημοφιλές) μου τις έξηγήσε ο Β. Φ. Άχράμoυιτς — Άσμοαρίν (σεναριογράφος καί άργότερα κορυφαίος κομμουνιστής κριτικός καί άνώτερος υπάλληλος, μετά τήν Ένανάστια, που αυτοκτόνησε τό 1930). Καί εγώ ο ίδιος έκανα μερικές θεωρητικές σκέψεις σ' αυτή τήν κατεύθυνση (γράμμα του Κ., 26 Σεπτ., 1966).

Έδώ έπηρεάστηκα τρομερά απ' τις Άμερικάνικες ταινίες, επειδή είχα ιδιαίτερα έντυπωσιασθεί απ' τις ταινίες του Γκρίφφιθ. Πρόσφατα τό 1962, όταν παρουσίασα τόν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ στήν ΟΤΝΕΣΚΟ στό Παρίσι, μέ ρώτησαν τό έξης: εγώ ή ο Γκρίφφιθ άνακαλύψαμε τό μοντάζ; Άπάντησα πώς, φυσικά, οι πρώτες ταινίες μέ μοντάζ, τά πρώτα κοινά πλάνα, τά είδα στις ταινίες του Γκρίφφιθ. Άλλά ο Γκρίφφιθ τό έκανε αυτό σέ μεγάλο βαθμό άσυνείδητα — τό έκανε άπλά σάν καλλιτέχνης (ήταν φυσικό νά τό κάνει αυτό), ενώ εγώ είμαι ο πρώτος σκηνοθέτης που σκέφτηκε τό γιατί τό μοντάζ είναι βασικό στόν κινηματογράφο.

Έπειδή νομίζω ότι κάθε μορφή τέχνης πρέπει νά έχει τό ιδιαίτερο, ξεχωριστό της χαρακτηριστικό. Ή ζωγραφική, άς πούμε: τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό είναι τό φώς της μοναχικής ή ήχος, τής γλυπτικής ή φόρμα ή τό βάθος. Έτσι θά πρέπει νά υπάρχουν μερικά ιδιαίτερα στοιχεία άδους ή τόποια ένα δοσμένο είδος τέχνης δέν μορρεί νά υπάρξει. Καί ψάχνοντας γι' αυτό τό χαρακτηριστικό πείστηκα ότι τό ξεχωριστό χαρακτηριστικό του κιν/φου είναι ή παρουσίαση της πραγματικής ζωής μέ τό μοντάζ, μέ τις άντιπαραθέσεις, μέ τή χρήση κοινών πλάνων, μέ τόν γοργό, δυναμικό συνδυασμό των λήσεων μεταξύ τους. Τό έξηγώ ως έξης. Σέ όρισμένες περιόδους στήν ανάπτυξη του πολιτισμού ή τής τέχνης, φτάνει μιá στιγμή όπου δέν μορρείς πλέον νά δουλέψεις

μέ τον παλιό τρόπο» πρέπει να δουλέψεις μ' ένα νέο τρόπο, πρέπει να πεις μιὰ καινούργια λέξη. Κι' αὐτὴ ἡ λέξη ἀρχίζει νὰ κινεῖται στὸν ἀέρα πάνω ἀπ' ὄλους καὶ βρίσκονται ἄνθρωποι ποὺ τὴν ἀρπάζουν γρήγορα καὶ ἀρχίζουν νὰ τὴν ἐφαρμόζουν. Ἐπομένως, γίνονται τόσο συχνὰ καθγάδες γιὰ τὸ ποῖος εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἀνακάλυψε τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη μέθοδο, τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἐφεύρεση, κάποιας μεθόδου ἐργασίας στὴν τέχνη — ἐπειδὴ οἱ νέες ἰδέες ἀπλῶς ἐπιπλέουν γύρω μας, στὸν ἀέρα. Κι' ἔτσι στὴν ΟΤΝΕΣΚΟ ἔδωσα αὐτὸ τὸ παράδειγμα: ρώτησα, «Κύριοι, ἔχετε δεῖ ποτὲ πῶς ὁ πῆθος πιάσει τίς μύγες; δὲν τίς ἀρπάζει, ἀλλὰ τίς παίρνει ἀπὸ τὸν ἀέρα. Δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ κάνει τὴν κίνηση τοῦ πασίματος, ἀλλὰ παίρνει μιὰ μύγα ἀπ' τὸν ἀέρα καὶ τὴν τρώει. Ὅμοια, οἱ ἰδέες τοῦ μοντάζ, οἱ ἰδέες τοῦ καινούργιου σιγμᾶ ἐπέπλεαν στὸν ἀέρα, καὶ ἂν ὁ Γκορφιθὸ ἀλλὰ τίς πήρε, ἔτσι κι' ἐγώ».

Ἄλλὰ ἐγὼ ἄρχισα νὰ τίς σκέφτομαι θεοποιητικά. Προσπάθησα νὰ ἐξηγήσω γιὰτὶ αὐτὸ ἦταν ἀναγκαῖο καί, ἦδη ἀπ' τὸ 1917, πρὶν τὴν Ἐπανάσταση μας, ἔγραψα ἀρκετὰ ἄρθρα σχετικά μὲ τὴ δουλειὰ τοῦ σκηνογράφου καὶ γιὰ τὸ μοντάζ, σχετικά μὲ τίς νέες μεθόδους δημοσιότητας τοῦ κιν(φου) — ὁ κινηματογράφος τοῦ μοντάζ ποὺ στὴν οὐσία εἶναι μοντέρνος ἀκόμα καὶ τώρα. Ἐγραψα τὰ πρῶτα μου ἄρθρα στὴ ἐφημερίδα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΤΡΗΚΑΣ (Βέστικιν Κινηματογράφι), ποὺ ἐκδιδόταν ἀπ' τὴν Ἐταιρεία Χαντζόνκοφ. Δημοσιεύτηκαν τὸ 1917, ἐπίσης πρὶν τὴν Κομμουνιστικὴ Ἐπανάσταση. Αὐτὲς οἱ ἐφημερίδες ἔχουν σωθεῖ: ὑπάρχουν ἀντίτυπα στὸ Ἰνστιτούτο τοῦ Φίλι καὶ ἐγὼ τίς ἔχω ἐπίσης κάποιον στ' ἀρχεῖα μου (δὲν τίς ἔχω βρεῖ ἀκόμα ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἐκεῖ). Ἐγραψα αὐτὰ τὰ ἄρθρα ὅταν ἤμουν 18 χρονῶν. (Ἐρώτηση: ποῖος εἰσήγαγε τὴ λέξη «μοντάζ» στὰ Ρώσικα, καὶ πότε;) Ἡ λέξη «μοντάζ» χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ἀπ' τίς πρῶτες μέρες τῆς ὑπαρξης τῶν Ρώσικων ταινῶν. Ποῖός τὴν εἶπε πρῶτος, εἶναι ἄγνωστο — προφανῶς κάποιος ἀπ' τοὺς Γάλλους ὀπερατέρη ποὺ ἦρθαν στὴ Ρωσία. Ἄλλὰ τὸ «μοντάζ» σὰν ἰδιαιτέρη χαρακτηριστικὴ τῶν ταινῶν ὀρίστηκε ἀπὸ μένα σὲ ἄρθρα καὶ στὸ ΙΣΚΟΤΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ (1929). (γράμμα τοῦ Κ., 26 Ὀκτ., 1966).

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

Τὴν ἴδια χρονιά (1917) ἔκανα τὴν πρώτη μου ταινία. Λεγόταν ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΓΤ. Ἦταν ἡ πρώτη Ρώσικη ταινία ποὺ ἔγινε μὲ μοντάζ, χρησιμοποιώντας κοντινὰ πλάνα καὶ συνειδητὴ ἐφαρμογὴ τοῦ μοντάζ. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν ταινία σκόνησα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἔξῃ πράγμα. Χρειαζόταν νὰ κινηματογραφησῶ ἄνθρώπους νὰ κοιτάζουν νὰ ηλεκτροκρούς στύλους. Οἱ στύλοι ἦταν μακριὰ ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους. Ἐπομένως κινηματογράφησα ἄνθρώπους, ξεχωριστά, νὰ κοιτάζουν μακριὰ κατόπιν πῆγα στὸ ἄλλο μέρος καὶ κινηματογράφησα. Ξεχωριστά, τοὺς στύλους ποὺ σύνδεαν τὰ ηλεκτροκινὰ καλώδια, καὶ ὅταν τὰ μοντάρῃσα μαζὶ, οἱ ἠθοποιοὶ ἔμοιαζαν νὰ εἶναι στὸ ἴδιο μέρος μὲ τοὺς στύλους. Αὐτὴ ἦταν μιὰ τρομερὰ ἐνδιαφέρουσα ἀνακάλυψη γιὰ μένα, καὶ ἔγινε ὕψιστο γιὰ (κατοπινὰ) πειράματα μὲ τὸ μοντάζ. ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΓΤ ἦταν ἓνα φιλμ περιπέτειας (ὁ Κουλέσοφ χρησιμοποίησε τὴν καλύτερη μορφὴ τῆς λέξης «φίλμ» καί ὄχι τὴ νεώτερη «φίλμ»): βασίζοταν σὲ μιὰ ἀστρνομικὴ πλοκή, μποροῦμε νὰ ποῦμε. Ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ ὅτι ἦταν ἡ πρώτη ταινία μέσα στὴν ὁποία μονταρίστηκε καμμάτι ἀπὸ ἐπίκαιρα σὰν στοιχεῖο τῆς φιλμίου. Μοντάρῃσα κομμάτι ἐπικαιρῶν ἀπ' τὴν ἔξαγωγή ἑυλάνθρακα μὲ ὕδρανιλικὴ μέθοδο (εἶναι ὁ «ὄδος» - ἑυλάνθρακας) γιὰ τὸν ὁποῖο ἀργότερα ἐνδιαφέρθηκε ἰδιαιτέρα ὁ Λένιν. Ἐνας μηχανικός, ὁ Κλασσόν, φίλος τοῦ Λένιν, ἀνέλαβε ἀργότερα τὴν ἔξαγωγή ἑυλάνθρακα μ' ὕδρανιλικὰ μέσα). Ἡ πλοκὴ τῆς ἰδίας τῆς ταινίας δὲν εἶχε τίποτα πρωτότυπο ἐκείνο ποὺ ἦταν ἐξαιρετικὸ ἦταν ὅ,τι σὰς ἔχω ἦδη πεῖ: ἦταν κατασκευασμένη δυναμικὰ καὶ μὲ μοντάζ, χρησιμοποιώντας κοντινὰ πλάνα.

Ὁ προϋπολογισμὸς τῆς ταινίας. Ἡ ταινία μου δόθηκε νὰ τὴν γυρίσω ὑπὸ

τὸν ὄρο ὅτι θὰ κόστιζε σχεδὸν τίποτα, ἐπειδὴ δὲν ἤθελαν νὰ ἐμπιστευόνται χυρήματα σὲ παιδιά. Ἐπομένως, ὁ κύριος ρόλος παίχτηκε ἀπ' τὸν ἀδερφό μου χωρίς ἀμοιβή, ἡ κύρια ἡρωίδα παιζόταν ἀπὸ μιὰ κομπάρσα σὲ σκηνὲς πλήθους στὸ Στοιόντιο Χαντζόνκοφ (δὲν ἦταν ἡθοποιός), κ' ὄλοι οἱ ἄλλοι ρόλοι παιζόνταν ἀπὸ ἀσπμους, τοὺς πιὸ φτηνοὺς ἡθοποιούς, ἐπειδὴ δὲν μοῦ ἔδιναν λεητὰ γιὰ ἕνα ἀκριβιώτερο φίλμ. Φυσικὰ τὸ πλάνο ἐργασίας ἦταν πολὺ μικρὸ — τὸ γύρισμα κράτησε δύο ἢ τρεῖς βδομάδες.

(Ἐρώτηση: στίς δύο μπομίνες τοῦ ΠΡΑΪΤ ποὺ ἔχουν σωθεῖ, ποὺ μοῦ ἔδειξαν στὴν Γροσφιλομόφντ, δὲν ὑπάρχουν καθόλου ἐνδιάμεσοι τίτλοι. Ἐπὶ ἄλλου καθόλου στὴν πρωτότυπη βερσιὸν ποὺ μοντάρατε ἐσεῖς;) Νομίζω νὰ. Πάντως, ἦταν σχεδὸν χωρίς τίτλους. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

(Ἐρώτηση: Εἶχατε δεῖ τὸ Ἀμερικάνικο σήριαλ Οἱ Κινατνοὶ τῆς Παταίνας, μὲ τὴν Πέλο Γουάιτ, ἢ ἄλλα Ἀμερικάνικα περιπετειώδη σήριαλ ποὺν κάνατε τὸν ΠΡΑΪΤ;) Μοῦ ἄρεσε πολὺ ἡ Πέλο Γουάιτ, ἀλλὰ δὲν θυμάμαι αὐτοὺς τίτλους τῶν ταινιῶν. Ἐμφανίστηκε στοὺς κινηματογράφους μας τὴ δεκαετία τοῦ 20 (μετὰ τὸν ΠΡΑΪΤ). Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

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

Ἡ ταινία ΗΜΙΤΕΛΕΣ ΕΡΩΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ εἶναι ἡ ταινία μου μετὰ τὸ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΤ ΠΡΑΪΤ. Τὴν γύρισα μαζί μὲ τὸν ἡθοποιὸ Βιτόλντ Πολόνσκι, ποὺ ἦταν τότε τὸ μεγάλο ἀστὲρι (οἱ Ρῶσοι τὸν λένε «βασίλειος τῆς θόνης»). Ἦταν μιὰ ἐντελῶς ἐμπορική δουλειὰ καὶ τίποτα ιδιαίτερα νέο δὲ λεγόταν σ' αὐτήν. Γυρίστηκε σὲ μιὰ μεταβατικὴ περίοδο, ὅταν ὄλοι οἱ παραγωγοὶ μας ἔφευγαν στὸ ἔξωτερικό, μετανάστευαν, κ' ἐγὼ πῆγα νὰ δουλέψω στὰ Σοβιετικὰ ἐπίκαιρα γιὰ τὸν ὄργανισμό, ...ἔ... τὴν Ἐπιτροπὴ, ...λεγόταν τότε Κεντρικὴ Διαχείριση τῶν Ἐπιθεσέων τοῦ Κινηματογράφου. Καὶ γιὰ μερικά χρόνια δούλεψα στὰ μέτωπα τοῦ Ἐμφύλιου Πόλεμου. Ἦσαν ἕνας σκηνοθέτης ἐπικαίρων γιὰ τὸ Σοβιετικὸ καθεστῶς μετὰ τὴν Ἐπανάσταση, καὶ στὰ μέτωπα τοῦ ἐμφύλιου πολέμου φωτογραφοῦσα στρατιωτικὲς ἐπιχειρήσεις, πολεμικὰ ἐπίκαιρα. Συγχρόνως ἔκανα πειράματα μὲ τὸ μοντάζ.

Ἀπὸ τὸ (καλοκαίρι τοῦ) 1918, δούλεψα σὰν ἐπικεφαλῆς τοῦ Τμήματος Ξανα - μονταρίσματος, καί, πολὺ σύντομα κατόπιν σὰν ἐπικεφαλῆς τοῦ Τμήματος Ἐπικαίρων τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου. Τίς ταινίες γιὰ Ξαναμοντάρισμα μοῦ τίς ἔδινε ὁ (Βλαντιμίρ) Γκαρντίν. Αὐτὸ γινόταν στὸ ἴδιο τὸ κτίριο τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου (ὁδὸς Μάλυ Γκνετζνικόφσκι), ὅπου γιὰ τὸ Ξανα - μοντάρισμα μοῦ ἔδωσαν ἕνα μικρὸ ἀλλὰ φορτὸ δοματίο (σὲ ἀραβικὸ στυλ!) καὶ μιὰ βοηθὸ μοντάζ, τὴ Νοτία Ντανίλοβα. (Ἐπίσης) τὸ 1918 ἐγὼ καὶ ἄλλοι ἐργάτες στὰ ἐπίκαιρα καταταχθήκαμε ἀπὸ τὴ Διοίκηση τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ σὰν στρατιῶτες γιὰ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ πολεμικὲς καὶ ἄλλες κινηματογραφῆσεις κάτω ἀπὸ τὴ δικαιοδοσία τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου. (Γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβρ., 67).

Τὸ 1919 ἢ τὸ 1918, δὲ θυμᾶμαι ἀκριβῶς, μετὰ διαταγὴ τοῦ Λένιν, τράβηξα τὴν ΕΚΤΑΦΗ ΤΩΝ ΙΕΡΩΝ ΛΕΙΨΑΝΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΕΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΡΑΝΤΟΝΕΖ. Αὐτὸ ἦταν κοντὴ στὴ Μόσχα στό... ἔ... Ζαγκόρσκ. Ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον τὸ γύρισμα. Εἴμαστε σὲ μεγάλη ἔνταση ὅταν τὸ γυρίζαμε καὶ εἶχε πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ βλέπεις ὅτι τὰ ἱερὰ λείψανα ποὺ τὰ ἔξθαβαν οἱ παπᾶδες μέσα σὲ μιὰ βαρεὰ ἀτμόσφαιρα ἦταν ἀπλᾶ καὶ μόνο διάφορα κομμάτια ἐνὸς σκελετοῦ τιλιγμένα σ' ἐφημερίδες τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνα. Δηλαδή οἱ παπᾶδες εἶχαν φανερὰ ξεθάψει αὐτὰ τὰ ὑπολείμματα στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ τὰ εἶχαν βάλει πίσω ξανά. Κατόπιν γιὰ ἀρετὸ καὶ αὐτὰ τὰ ὑπολείμματα βόσκονται στὸ Ἄντι - Θρησκευτικὸ Μουσεῖο τοῦ Ζαγκόρσκ καὶ τώρα τὰ ἐπανεφέραν στὴν παλιὰ τους θέση, ὅπου ἦσαν πρὶν τὴν Κομμουνιστικὴ Ἐπανάσταση, στὸ ναὸ ποὺ φημίζεται γιὰ τίς ἐκκλητικὲς εἰκόνες τῶν, τίς φτιαγμένες ἀπὸ τὸν ἀξιόλογο Ρῶσο καλλιτέχνη μας, Ρομπλιώφ. Ὁ Ντζίκα Βερτῶφ δὲν ἔλαβε μέρος στὸ φίλμ, ἀλλὰ τὸ βιβλίο τοῦ Ἄμπρόμοφ (Ν. Π. Ἄμπρόμοφ, ΝΤΖΙΚΑ

ΒΕΡΤΩΦ, κυκλοφόρησε τὸ 1962) λανθασμένα ὑποδεικνύει ὅτι ἡ ταινία γυρίστηκε ἀπὸ τὸν Βερτώφ. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό: Ὁ Βερτώφ δὲν εἶχε καμμιά σχέση μ' αὐτὴ τὴν ταινία. Ὁ ὄπερατέο τοῦ φιλμ ἦταν ὁ Ἀλεξάντεο Λέμπεργκ, πού ζεῖ ἀκόμα.

(Ἐρωτήση: Ὁ ἴδιος ὁ Βερτώφ στὴν μεταθανάτια συλλογὴ ἀπὸ ἄρθρα του, πὸ ἐκδόθηκαν πρόσφατα, ΣΤΑΤ'Ι, ΝΤΝΕΒΝΙΚΙ, ΖΑΜΥΣΛΤ (1966) ὑποστηρίζει ὅτι ἔλαβε μέρος στὸ γύρισμα τοῦ ΑΓ.ΣΤΕΡΓΙΟΥ. Μήπως μοντάρῃσε ἴσως ὅ,τι εἶχατε γυρίσει;) Ὁ Ντζίκα Βερτώφ δὲν εἶχε καμμιά ἀπολύτως σχέση μὲ τὸ γύρισμα τῆς ἐκταφῆς τῶν ἱερῶν λειψάνων τοῦ Ἀγ. Στεργίου. Τὸ γύρισμα μὲ διαταγὴ τοῦ Λένιν. Εἶναι πιθανὸ ὁ Βερτώφ νὰ χρησιμοποίησε σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ταινίες - μοντάζ του γιὰ ἓνα ἐπίκαιρο (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ., 1966).

## 7. ΤΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΟΥ ΦΙΑΜ ΚΑΙ Η ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΧΟΧΛΟΒΑ (1919 - 1920)

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

Τότε (τὸν Μάρτη - Ἀπρίλιο 1920) πῆρα τοὺς μαθητὲς πὸν εἶχαν ἀποτύχει στὶς ἐξετάσεις, τοὺς μάζεψα σὲ μιὰ τάξη, καὶ ἔφτιαξα προσεκτικὰ γι' αὐτοὺς θέματα γιὰ ἐξετάσεις. Καὶ πέρασαν ὅλοι μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία τὶς ἐξετάσεις τους καὶ μπῆκαν στὴ Σχολή σὰν προχωρημένοι μαθητὲς. Τὴν πρώτη Μαΐου τοῦ 1920 παρουσίασα τὶς δουλειές τῶν μαθητῶν μου στὴν Ὀμοσπονδιακὴ Σχολὴ Κινηματογράφου, κι' ἐκεῖνη τὴν ἡμέρα ἡ Χόχλοβα μ' ἓνα φίλο της (τὸν Α. Ράγκ) παρουσίασαν μιὰ παραοδία μιᾶς παραγωγῆς μου..., μιᾶς ταινίας τῆς σχολῆς, μιᾶς ETUDE. Ἦταν ἐκπληκτικὰ καλοφτιαγμένη κι' ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση σὲ ὅλους — μὲ τὴν εὐκαιρία, καὶ στὸν Ἐπιμετρωτὴ Ἐκπαίδευσης Λοινατσάρσκω, πὸν ἦταν ἓνας μεγάλος φίλος τῆς Σχολῆς μας. Κι' ἀπὸ κεινὴ τὴν ἡμέρα, πρωτομαγιά τοῦ 1920, ἡ Χόχλοβα κι' ἐγὼ εἴμαστε μαζί καὶ δουλεύουμε ἀχώριστοι πάντα.

(Ἐρωτήσεις: (α) πότε πρωτοσυναντήσατε τὸν Πουντόβιν' (β) τί θέση εἶχατε μέσα στὴ σχολή' (γ) πὸν κατοικοῦσατε' (δ) πότε παντρεντήκατε ἐπίσημα μὲ τὴ Χόχλοβα;).

(α) Συνάντησα γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Πουντόβιν σὲ κάτι ἐξετάσεις' τριγύριζε στὴ Σχολὴ καὶ τοῦ ἔδωσα μιὰ δουλειὰ (ἦταν τὸ 1920). (β) Προσελήφθηκα σὰ δάσκαλος στὴ Σχολὴ τὴν πρώτη Μαΐου 1920, κι' ἀπὸ τότε δὲν ἔχω χωριστεῖ ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρα καὶ τὸ Ἰνστιτοῦτο. (γ) Ζοῦσα (ἀρχικὰ) σ' ἓνα δωμάτιο στὴν ὁδὸ Ὁρντίγκα, κατόπιν σ' ἓνα ἄλλο στὴν ὁδὸ Πόκροβκα, μαζί μὲ τὴ μητέρα μου. Ἡ Ἀλεξάνδρα κι' ὁ ἄντρας τῆς Κωνσταντίν Χοχλόφ, μαζί μὲ κάτι συγγενεῖς (καὶ τὸ γυιὸ τους Σεριόζα) ἔμειναν σ' ἓνα διαμέρισμα στὴν ὁδὸ Μάρξ - Ἐγγελς. Ἀπὸ τὸ 1920 μέχρι τὸ Σπτέμβριο τοῦ 1956 ἡ Ἀλεξάνδρα κι' ἐγὼ ζοῦσαμε μαζί σὲ δυὸ δωμάτια στὴν ἴδια διεύθυνση: ὁδὸς Μάρξ - Ἐγγελς, ἀρ. 15 (πρὶν λεγόταν Παλιά Ἀλλέα Βαγκανζόφσκι). ὄχι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν Βιβλιοθήκη Λένιν. (δ) Τὸ 1956, στὶς 2 Φεβρουαρίου. (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

(Ἐρωτήσεις: (α) ἀφοσιώνατε ὅλο σας τὸ χρόνο σὲ διδασκαλία καὶ πειράματα στὸ Ἰνστιτοῦτο, ἢ εἶχατε καί, ἄς ποῦμε, ἐξωτερικὴ δουλειὰ γιὰ νὰ ζήσετε' (β) μοντάρατε ὁ ἴδιος τὰ ἐπίκαιρα πὸν γυρίσατε στὸ μέτωπο καὶ ἄλλου τὸ

1919 - 20' (γ) συνεχίσατε νά δουλεύετε στά έπίκαιρα μετά από τή δημιουργία του «Έργαστηρίου» σας γύρω στό 1922»).

(α) "Όχι, ζούσα με όποια δουλειά μπορούσα νά βρω. Μερικές φορές έργαζόμουν λίγο στά έπίκαιρα ιδιωτικών επιχειρήσεων. (β) Ναί. (γ) "Όχι σχεδόν, αλλά πράγματι γύρισα δυό φιλμ με παραγγελία, για τά μεταλλικά νερά και για κάτι άλλο (γράμμα του Κ., 26 Σεπτ. 1966).

## 8. Η ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΟΤΑΕΣΩΦ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΕΝΙΝ (1920).

Έπίσης τήν πρώτη Μαΐου 1920, γυρίσαμε ένα πολύ ένδιαφέρον φίλμ. Στο συνεργείο μας είχαμε τον όπερατέο Λεβίτσκι (πού πέθανε τελευταία κατά τή διάρκειά του Φεστιβάλ (1965) σκηνοθετούσα έγώ και ή Χόκχλοβα με τον Όμπολένσκι με βοηθούσαν. Έτσι γύρισα τήν πρώτη Παν-σοβιετική Έργατική Διακοπή του Σαββάτου (ΣΑΜΠΟΤΝΙΚ) —τότε δηλ. πού οι άνθρωποι αφιέρωναν τόν ελεύθερό τους χρόνο για νά έπισκευάσουν σιδηροδρομικές μηχανές, νά καθαρίσουν τούς δρόμους άπ' τά σκουπίδια, νά έπισκευάσουν σπίτια, κτλ. (έπειδή είχαν γίνει πολλές καταστροφές στον πόλεμο και στην επέμβαση). Κι' έτσι κατάφερα νά φωτογραφίσω όχι μόνον τόν Βλαντιμίρ Λένιν, αλλά και εμφανίστηκα μαζί του στην ίδια λήψη. Καί σάς έχω ήδη πεί ότι στην ταινία Ο ΖΩΝΤΑΝΟ Σ ΛΕΝΙΝ υπάρχουν λήψεις όπου είμαι μαζί με τόν Λένιν —δέν γνωρίζω άν με γνωρίσατε ή όχι (ή απάντηση είναι «όχι»). Δέ με γνωρίσατε —θάπρεπε νά τήν βλέπαμε μαζί, θά μπορούσα νά σάς έδειχνα. Κινηματογράφησα τόν Λένιν όταν θεμελιώνει τό Μνημείο Κάρολ Μάρξ εκεί όπου βρισκόταν πριν ή Θεατρική Πλατεία (τόρα Πλατεία Σβεργντλώφ), κάποιν τράσηξα τή θεμελίωση του Μνημείου τής «Άπελευθερωμένης Έργασίας» στό μέρος όπου πριν βρισκόταν τό Μνημείο του Τσάρου Άλεξάνδρου του Τρίτου. Καί τότε κατάφερα νά παρουσιάσω μαζί με τόν Λένιν σέ δυό λήψεις (φυσικά είναι πολύ δύσκολο νά με αναγνωρίσει κανείς γιατί ήμουν τότε πολύ νέος).

Στή σκηνή όπου ο Λένιν καταθέτει μιá χρυσή πλάκα στό Μνημείο Κάρολ Μάρξ σέ μεσαιό πλάνο, στέκομαι άκριβώς πίσω άπ' τόν Λένιν (στά δεξιά), φορώντας ένα καινούριο μαύρο δερμάτινο σακάκι (φαίνεται και τό άππρο κολάρο του ποικάμισού μου), χωρίς καπέλο. Στο τέλος τής λήψης άπλώνω τό χέρι μου πρós τόν ώμο του Λένιν καθώς αυτός στέκεται με γυρισμένη τήν πλάτη του σέ μένα (στ' άριστερά), καταθέτοντας τή χρυσή πλάκα. Όλα φαίνονται πολύ καλά. Στή σκηνή με τόν Λένιν σέ κοντινό πλάνο, προσοτά στή βάση για τό Μνημείο «Άπελευθερωμένης Έργασίας», φαίνεται τό πρόσωπό μου πίσω άπ' τό πρόσωπο του Λένιν (τό πρόσωπό μου είναι έν μέρος όρατό και λίγο «φλοός»). (Γράμμα του Κ., 29 Ίαν. 1966). Αυτές οι λήψεις δείχνονται συνεχώς έδώ στην τηλεόραση και σ' όλους τούς κινηματογράφους, αλλά δυστυχώς κανείς δέν ξέρει ότι είμαι ή γρώ μαζί με τόν Λένιν.

## 9. ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ (1920)

Νομίζω ότι ή ταινία ήταν ιδιαίτερα αξιοσημείωτη από τό γεγονός ότι ήταν ντοκιμανταίρ (πραγματικές στρατιωτικές έπιχειρήσεις) μέσα στό όποιο είχαν μονταριστέ σκηνοθετημένες λήψεις. Αυτές παρουσιάζαν έμένα, τή Χόκχλοβα, τόν Όμπολένσκι και τόν Ράιχ. Κι' αυτό τό είδος συνδυασμού ντοκιμανταίρ με σκηνοθετημένες σκηνές πού γυρίστηκαν στις συνθήκες τής πραγματικής ζωής και τών πραγματικών γεγονότων ήταν ένα από τά πρώτα πειράματα στον κινηματογράφο, και νομίζω ότι παρήγαγε έξαιρετικά άποτελέσματα. Άλλά έκτός άπ' αυτό, στην ταινία κατάφερα πάλι, άς πούμε, νά εφαρμόσω στό μάξιμουμ τεχνικές μοντάζ και μεταβάσεις μέσω του μοντάζ, και θεωρώ ότι τό φίλμ ήταν πετυχημένο για κείνη τήν έποχή. Στο βαθμό πού γνωρίζω από τίς ιστορίες πού λέει ή Κρούσκαγια (ή γυναίκα του Λένιν), όταν ο Λένιν ήταν άρρωστος είδε (προφανώς πάνω από μιá φορά) αυτή τήν ταινία' και φαίνεται ότι του άρεσε πάρα πολύ.

Στήν ταινία έπαιξα, μαζί με τή Χόκχλοβα, τούς ρόλους Πολωνών πού ή-



περάσπιζαν...έ... υπεράσπιζαν... έ... τους φίλους και τους αδερφούς τους (ή Χόκχλοβα διακόπτει: «τά σπίτια τους»), τά σπίτια τους, άπ' την έπίθεση των Λευκοπολωνών (Άντι-Σοβιετικών Πολωνών) έπειδή αυτοί ήσαν με τό μέρος του Κόκκινου Στρατού. Αυτοί, για να τους ποΐμε έτσι, πολεμοίσαν για μäs έπειδή οί Άντι-Σοβιετικοί κατέστραφαν τά σπίτια τους και τά σπίτια των Πολωνών. Μερικές λήψεις από αυτή την ταινία έχουν σωθεί και παρουσιάζονται χωρίς αναφορές σε διάφορα τηλεοπτικά προγράμματα. Θυμάμαι ότι ή λήψη έπαναλαμβάνεται πολύ συχνά εκεί όπου ο Στρατός Τουχιτσέφσκι φωτογραφίζεται κοντά στην πόρτα του τράινου του — του βαγονιού του — καθώς και ο Στρατηγός Μπουρντένυ φορώντας ένα δευμάτινο μυτερό στρατιωτικό κράνος μ' ένα κόκκινο άστρο. Οί λήψεις αυτές, πού έπαναλαμβάνονται συχνά στην τηλεόραση, δείχνουν την έπίθεση του ίπλικού του Γκάι (ήπηρες ένας φημισμένος άρχηγός ίπλικού πού λεγόταν Γκάι), κι' έτσι κατάφερα να φωτογραφίσω μιάν αληθινή έπίθεση. Αυτές είναι ωραίες λήψεις πού έγιναν με αντίθετο φωτισμό (κόντρο - λυμπερ) — έπαναλαμβάνονται σε διάφορα μοντάζ στην τηλεόραση.

Είναι πολύ δύσκολο να υπολογιστεί τό κόστος του ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ έπειδή πρέπει να λάβει κανείς υπόψη τόν καιρό πού γυρίστηκε. Έξείνη την περίοδο ή χώρα πεινούσε, και τά λεφτά δέ σήμαιναν τίποτε. Τό μόνο πράγμα πού είχε σημασία ήταν ή τροφή — τ' άλλα δέν είχαν αξία. Τό σημαντικό ήταν να έπιζήσει κανείς. Η χώρα δοκιμαζόταν από πείνα, άρρώστειες (τύφο, π.χ.), έρσημωση. Και έπιπλέον, γυρίσαμε ένας φιλμ όταν είμαστε στό στρατιωτικό τράινο του Έπαναστατικού Πολεμικού Συμβουλίου πού γύριζε τό δυτικό μέτωπο, όπου έγινε ή ταινία. (Γυρίστηκε κατά τή διάρκεια του πολέμου έναντίον τής Πολωνίας). Τό στρατιωτικό τράινο μäs προμήθευε τά άραυήτητα. Μäs ξδωσι αυτόκίνητα, γι' άνθρώπους φωτογραφίζαμε αληθινούς στρατιώτες, και τις περισσότερες φορές κάτω από αληθινές συνθήκες μάχης. Έτσι φυσικά δέν κόστισε τίποτα δέ κανένα. Τρώγαμε στό τράινο, ζούσαμε στό τράινο και έπομένως είναι άπλούστατα αδύνατο να υπολογίσει κανείς τό κόστος ενός φιλμ σαν τό ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ. Άσφαλώς ήταν πολύ φτηνή ταινία. Είναι ένδιαφέρον τό ότι όταν την φτιάξαμε δέν ήπηρε σχεδόν καθόλου νεγκατίφ στη χώρα. Έπομένως τό ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ γυρίστηκε σε θετικό φιλμ και τυπώθηκε (μόνο μία κόπια) σε «ντόπιο» ρωσικό φιλμ. Άπηρε ένας τεχνίτης, (ό Ν. Α. Μινέρθβιν) πού έπαιρνε παλιό φιλμ κι' από αυτό έφτιαχνε καινούργιο θετικό μ' έναν πρωτόγονο τρόπο. Και έτσι τυπώθηκε σε τέτοιο φιλμ. Γυρίστηκε σε θετικό φιλμ από τό έργοστάσιο, έπειδή δέν ήπηρε καθόλου αρνητικό φιλμ τότε (ή πολύ μικρή ποσότητα πού είχε μείνει προοριζόταν μόνο για τά πιο σημαντικά έλίαιρα για τά γεγονότα στό μέτωπο).

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

Ένα από τά πειράματά μου με τό μοντάζ είναι γνωστό στη Άντική φιλολογία σαν τό «Έμφέ Κουλέσωφ». Αυτό τό πείραμα ήταν ως έξής: έπαιρνα πλάνα του ήθοποιού Μοζούκιν από παλιά φιλμ και τά μοντάζα με διάφορα άλλα πλάνα. Άρχικά είχαν τόν Μοζούκιν να μοιάζει σα να βρισκόταν στη φυλακή, και κατόπιν σα να τόν έκανε χαρούμενο ο ήλιος, τό ποτό και ή έλευθερία πού άποκοιούσε. Σ' έναν άλλο συνδυασμό είχα τόν Μοζούκιν να κάθεται στην ίδια θέση, στην ίδια στάση, και να κοιτάζει μία μισόγυμνη γυναίκα. Σ' έναν άλλο συνδυασμό κοιτούσε τό φέρετρο ενός παιδιού — ά, δέ θυμάμαι — ήπηρεχαν πολλοί διαφορετικοί συνδυασμοί. Και σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, όσον άφορά τή έκφραση στό πρόσωπο του Μοζούκιν, — έ — αυτή είχε άκριβώς την ίδια σημασία την όποία τής έδινε στό μοντάζ μου. Κι' αυτό είναι τό πείραμα πού είναι γνωστό σαν τό «Έμφέ Κουλέσωφ». Έγινε τό 1917 ή τό 1918 όταν είχα ήδη στραφεί πρös τή δουλειά στα ντοκιμαντάφ. (Σημείωση: αυτή ή χρονολογία μπορεί να είναι λαθασμένη, άφού ο Κουλέσωφ σ' ένα μεταγενέστερο γράμμα τήν τοποθετεί στην άνοιξη του 1920). Κάπως άργότερα, όταν ή Ηρώτη Όμοσπονδιακή Σχολή του Φιλμ είχε οργανωθεί και τό λεγόμενο Έργαστήριο

Κουλέσωφ είχε άνοίξει, έκανα κι' άλλα πειράματα. Για παράδειγμα τὸ πείραμα τῆς δημιουργίας... ἔ... ενός «τεχνητοῦ τοπίου» —δηλ., ὅταν οἱ ἠθοποιοὶ προχωροῦσαν ὁ ένας πρὸς τὸν ἄλλο, χαιρετιόντουσαν, κοίταζαν, καὶ ἔμπαιναν μαζί σ' ἕνα κτίριο. Τοῦς κινηματογράφησα νὰ περπατᾶνε σ' ἕνα μέρος στὴ Μόσχα· οἱ ἠθοποιοὶ πλησίαζαν ὁ ένας τὸν ἄλλο σ' ἕνα ἄλλο μέρος στὴ Μόσχα· συναντιόντουσαν στὴ μέση σ' ἕνα τρίτο μέρος· κοίταζαν τὸ Λευκὸ Οἶκο στὴν Οὐάσιγγτον. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀπόκτησα μιὰ πολιτεία, ἄς ποῦμε, ποὺ δὲν ὑπῆρχε. Ὁ Λευκὸς Οἶκος στὴν Οὐάσιγγτον εἶχε μεταφερθεῖ στὴ Μόσχα, καὶ διάφορα μέρη τῆς Μόσχας εἶχαν συνδυαστεῖ μέσα σὲ μιὰ καὶ μόνη πράξη —δηλ., μοντάροντας τὴν ἐνιαία συμπεριφορὰ τῶν ἠθοποιῶν. Οἱ ἠθοποιοὶ ἦσαν ἡ 'Αλεξάντρα Χόχλοβα (ποὺ κάθεται ἀπέναντί σας) καὶ ὁ Λεονίτ' Ὁμπολένσκι, ὁ μαθητὴς μου, ποὺ δουλεῦει τώρα στὸ Τσελιαμπίνσκ σάν σκηνοθέτης τῆς τηλεόρασης. Αὐτὰ ἔγιναν γύρω στὸ 1920. Τὴν ἴδια χρονιά ἔκανα ἕνα δεύτερο κι' ἕνα τρίτο πείραμα. Κινηματογράφησα μιὰ γυναίκα ποὺ κτυποῦταν. Φοροῦσε τὸ κραγιὸν, χτένιζε τὰ μαλλιά της, ἔβαζε κάλτσες καὶ παπούτσια, καὶ κοιταζόταν στὸν καθρέφτη. Καὶ ἐγὼ γύρισα τὰ πόδια μιᾶς ἠθοποιῆς, τὴν πλάτη μιᾶς ἄλλης, τὰ μάτια μιᾶς τρίτης, τὰ μαλλιά μιᾶς τέταρτης. Καὶ ὅταν τὰ ἔβαλα ὅλα αὐτὰ μαζί, τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἕνα ἐντελῶς καινούργιο πρόσωπο ποὺ δὲν ὑπῆρχε στὴν πραγματικότητα. Αὐτὸ ἔγινε ἐπίσης καὶ τὸ μοντάζ. Ἐξείνεις ὁ γυναικὲς ἦσαν μαθήτριές μου, ποὺ δὲ θυμᾶμαι πᾶ τὰ ὀνόματά τους —δὲ θυμᾶμαι— ὅπως καὶ νᾶναι, δὲν εἶναι διάσημες. Ἡ Χόχλοβα δὲν πῆρε μέρος σ' αὐτό. Ἐκτὸς αὐτοῦ, γύρισα ἕνα χορὸ ἀπὸ τὴ Ζινάιντα Ταρκόφσκιγια (ὁδὲ ζεῖ πᾶ' ἦταν μιὰ πολὺ καλὴ μαλλιαρίνα). (Ἀργότερα ἔπαιξε στὶς ΠΕΡΙΠΤΕΙΕΣ ΕΝΟΣ ΠΑΙΔΙΟΥ ΤΟΥ ΟΚΤΩΒΡΗ τοῦ Κοζίντσεφ). Τραβοῦσα ἀπὸ μιὰ γωνία καὶ στὴν πραγματικότητα τὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἦταν καθόλου καλὸ: ἦταν ἀκριβῶς σάν στὸ θέατρο. Τότε τὴν τραβῆξα τεμαχισμένα, μὲ κοντινὰ πλάνα, ρυθμικὲς μεταβάσεις —δηλ., κινηματογραφικὰ, ἐκφραστικά. Καὶ ὁ χορὸς ἔβγαλε ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀποτελέσματα. Ἔγινε κινηματογραφικὰ ἐκφραστικὸς.

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

## 11. ΘΕΩΡΙΕΣ (1921 - 1923)

Μετὰ τὸ ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΟ (καλοκαίρι τοῦ 1920), ἀρχίσαμε νὰ δουλεύουμε πάλι στὴν Ἑθνικὴ Σχολὴ τοῦ Φίλμ, ἀλλὰ δὲν καταφέραμε νὰ γυρῶσουμε τίποτα ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε καθόλου φίλμ. Κατόπιν ἀρχίσαμε νὰ δουλεύουμε χωρὶς φίλμ, δημιουργώντας στυλιζαρισμένους φιλμικὲς «παρουσιάσεις», ὅπου μὲ κοιτινέες καὶ διάφορα χωρίσματα δημιουργοῦσαμε κινηματογραφικὰ ἐμφῆ γιὰ τὸ παίζιμο τῶν ἠθοποιῶν, ποὺ τοὺς λέγαμε «μοντέλα» (νατουρστούσι, δηλ. ἕνα «μοντέλο τοῦ καλλιτέχνη»). Αὐτὸ τὸ ὄνομα δὲν ἦταν τελείως σωστό, καὶ οἱ κοιτινοὶ κρίνουν αὐτὸ τὸν ὀρισμὸ μου λανθασμένα, θεωρώντας πᾶς ὅ,τι ζητοῦσα ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ἦταν μιὰ κατάλληλη ἐμφάνιση γιὰ τὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό: ἔλεγα τοὺς ἠθοποιοὺς τοῦ κινηματογράφου «μοντέλα» ἐπειδὴ αὐτὸ ποὺ ὁ ἠθοποιὸς φέρνει ἀπὸ τὸ θέατρο δὲν εἶναι ἀνεκτὸ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Στὸ θέατρο ὁ ἠθοποιὸς δουλεῖται πάνω θεατῆ, στὸν θεατῆ ποὺ κάθεται στὶς τελευταῖες σειρᾶς, καὶ σ' αὐτὸν ποὺ κάθεται στὶς πρώτες, κοντὰ του καὶ ἐπομένως πρέπει νὰ κινεῖται καὶ νὰ μιλά ἔτσι ὥστε νὰ γίνεται κατανοητὸς ἀπ' ὅλες τὶς θέσεις κι' ἀπὸ διάφορες πλευρᾶς, ἀπὸ τὶς πλευρᾶς ὅλων τῶν θεατῶν ποὺ κάθονται σὲ διάφορες θέσεις. Γιὰ τὸν κινηματογράφο, μιὰ ἰδιαίτερη ἀκρίβεια εἶναι ἀναγκαῖα, ἐπειδὴ πάντοτε τραβᾶμε μ' ἕνα φακὸ ἀπὸ μιὰ μοναδικὴ πλευρά· κι' αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη ἀκρίβεια τοῦ παιξίματος

με άνίγαξε ν' αλλάξω τὸ ὄνομα τοῦ ἠθοποιοῦ σὲ «μοντέλο». Τὸ θεώρησα μάλιστα ἀκόμα πιὸ κατάλληλο ἐπειδὴ γιὰ νὰ παίξει κανεὶς σὲ ταινίες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τάλεντο χρειάζεσταν ἓνα εἶδος φυσικῆς ἐμφάνισης ποῦ θὰ ἐπέτρεπε σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο νὰ ἐμφανιστεῖ μὲ περισσότερη ἐπιτυχία στὶς ταινίες. Εἶνα ἀλλήθευ ὅτι ἀργότερα, μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου, ὅταν παρουσιασθῶσαν οἱ ἡχητικὲς ταινίες, τὸ τάλεντο ἄρχισε ν' ἀντιπαθιστᾷ ὀλοκληρωτικᾷ τῇ φυσικῇ ἐμφάνισι, καὶ τώρα ὑπάρχουν σπάνιες περιπτώσεις ποῦ ἓνας ἠθοποιὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἐμφανισθεῖ σὲ ταινίες ἐξ αἰτίας τῆς φυσικῆς του ἐμφάνισης, ἂν ἔχει τάλεντο. Τέτοια παραδείγματα εἶναι τώρα πάρα πολλὰ.

(Ἐρώτηση: δανειστήκατε τὴ θεωρία σας τῶν ὀπτικῶν ἐπιπέδων κίνησης (τὸν «ἄξονα καὶ τὸ μετρικὸ δίκτυο»), δηλαδὴ τὸ σύστημα τοῦ Ντελάστ, ἀπὸ τὸν Μέγισχολντ καὶ τῇ «βιομηχανικῇ» του;). Ὅχι. Ἐνας ἀπὸ τοὺς βετεράνους τοῦ κινηματογράφου, ὁ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς Βασίλης Σ. Ἰλιῦν, μ' ἔκανε νὰ ἐνδιαφεροθῶ γιὰ τὸ σύστημα Ντελάστ. (Ὁ Ἰλιῦν ὕταν κάποτε ἐπικεφαλῆς τοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Φίλμ). Τὸ «μετρικὸ δίκτυο» ἐπινοήθηκε, δυστυχῶς, ἀπὸ μένα. Ἀλλὰ βέβαια γνωρίζαμε καὶ τὴ δουλειὰ τοῦ Μέγισχολντ, καὶ μάλιστα ἐφόσον ὁ Βαλέου Ἰνκίτζίνουφ σπούδασε καὶ στὸ «Ἐργαστεῖο Κουλέσσοφ» καὶ κοντὰ στὸ Μέγισχολντ. Ἀσφαλῶς εἶδαμε ὅλες τὶς παραγωγὰς τοῦ Μέγισχολντ, τοῦ Φόρεγκερ, τοῦ Πειραματικοῦ Θεάτρου τοῦ Φροντινάσοι, κ.τ.λ. Ἡ κόψη τοῦ Μέγισχολντ, ἡ Ἰρέν, ἦταν συχνὰ προσκεκλημένη μας. (Αὕτῃ δουλεῖναι τώρα στὸ Λένινγκραντ σὺν σκηνοθέτῃ καὶ δασκάλα. (Γράμμα τοῦ Κ., 9 Φεβ., 1967).

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

Προσπάθησα πάντοτε νὰ μὴν ἔχω τίποτε ἄχρηστο μέσα στὸ κάδρο, νὰ ἔχω ἓνα κάδρο ποῦ νὰ εἶναι καθαρό καὶ κατασκευασμένο μὲ ἀκριβεία, κατασκευασμένο σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ζωγραφικῆς —ἀλλὰ τῆς δυναμικῆς ζωγραφικῆς, ὄχι τῆς στατικῆς, στὸ μέτρο ποῦ ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ εἶνα σὲ κίνηση. Θεωρῶ ὅτι κάθε τι τὸ ἄχρηστο πρέπει νὰ βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὴν ὄθον, καὶ μέσα στὸ κάδρο νὰ μείνει μόνο αὐτὸ ποῦ χρειάζεται, μόνο ὅ,τι εἶνα τὸ πιὸ σημαντικό. Καὶ ἡ ἀγνότητα τοῦ κάδρου, ἡ καθαρότητα τῆς σύνθεσῆς του, θεωροῦνται ἀπὸ μένα σὺν μὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ἀρετὲς ἐνὸς σκηνοθέτη.

Ὅταν μπορέσαμε νὰ κάνουμε ταινίες (ἀρχίσαμε τό... ἔ... 1923· οἱ ταινίες τῆς εταιρείας μας ἦσαν ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΚΤΡΙΟΥ ΓΟΥΕΣΤ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ, Η ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ, καὶ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ), μπορέσαμε ἐπίσης νὰ λύσουμε μιὰ ὀλόκληρη σειρά οἰκονομικῶν προβλημάτων. Δηλαδὴ, ὀργανώσαμε τὴν παραγωγὴ τῶν ταινιῶν μας μ' ἓναν ἰδιαιτέρου τρόπο. Κάναμε πάντοτε φτηνὲς ταινίες προετοιμάζοντας πολὺ προσεκτικὰ τὴ δουλειὰ μας. Ἡ ἐπανάσταση ποῦ ἔφερα στὸν κινηματογράφο, στὴ μέθοδο τῆς δημιουργίας ταινιῶν, βασίζεσταν στὰ «σὸν χωρὶς φίλμ» ποῦ ἀνεβάζαμε στὸ Ἰνστιτούτο, ὅταν δὲν ἤσχηκε καθόλου φίλμ. Στὴν ὄσια προβάραμε τὶς εἰκόνες ἐκ τῶν προτέρων, χωρὶς νὰ τὶς γνωρίζουμε. Ἀλλὰ (ἀργότερα), ὅταν ἀρχίσαμε νὰ τὶς γνωρίζουμε, ἀρχίσαμε νὰ προβάροουμε τὸ κάθε τι τὴν προηγούμενη τῆς παραγωγῆς, ἐκ τῶν προτέρων καὶ προσεκτικὰ —καὶ γνωρίζαμε μόνον τότε, ὅταν εἴχαμε προβάρει καὶ προετοιμάσει τὸ συγκεκριμένο κομμάτι. Αὐτὸ ἀπλοποιῶσε τὴν κινηματογράφηση καὶ τὴν ἔκανε ἀσυνήθιστα φτηνὴ. Π.χ., τὸ φίλμ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ (γνωστὸ στὴν Εὐρώπη σὺν DURA LEX) μᾶς στοίχισε μόνο 5.000 ρούβλια, μὲ μέσο ὄρο κόστους τῶν ἄλλων φίλμ 60, 70, ἢ 80 χιλιάδες ρούβλια. Πάντοτε προσπάθησα νὰ δουλέω μὲ τοὺς μαθητὲς μου. Θεωρῶ ὅτι αὐτὸ εἶνα ἀπαραίτητο γιὰ νὰ προετοιμάσει κανεὶς ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου μὲ ἰδιαιτέρους τρόπους, καὶ εἶναι πάντοτε ἀπαραίτητο νὰ δουλεύουν μαζί, σὺν μιᾷ εταιρεία, νὰ δουλεύουν συνεχῶς (ὅσο εἶνα δυνατό), μὲ τὴν ἴδιο ἀπειριεῖ, τοὺς ἴδιους βοηθοὺς, τοὺς ἴδιους σκηνογράφους, καὶ τοὺς ἴδιους ἠθοποιὸς. Καὶ μέχρι ἓνα σημεῖο τὸ πέτυχα αὐτὸ: οἱ κῆριοι ἠθοποιοὶ στὶς ται-

νίες μου ήταν πάντοτε οι ίδιοι. Τα μέλη της εταιρείας μου είναι γνωστά: ο Πουντόβκιν, η Χόκχλοβα, ο Κομάροφ, ο Ρόγκκε, ο Γκαλάγιεφ, ο Πόντοβεντ, ο Μπάρνετ... Ξ — ο Σβέσνικοφ' αργότερα ο Σκρότσοφ... ή 'Ομπολένσκω. 'Ο όπερατέρο μου ήταν ο Λεβίτσκι, κατόπιν ο μαθητής του Κοζνέντσωφ για πολύ καιρό, κατόπιν ο Κιρίλλωφ' σχεδόν ποτέ δεν δούλεψα μ' άλλους όπερατέρο. 'Ο βοηθός σκηνοθέτη ήταν πάντοτε η Χόκχλοβα. 'Έκανα πάντα ο ίδιος τó μοντάζ, μαζί με τή Χόκχλοβα. "Όλες τις ταινίες μου τις μόνταρα ο ίδιος, αλλά με βοηθούσε η Χόκχλοβα — τó κάναμε ταιντόχρονα μαζί.

## 12. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ ΚΑΙ ΠΟΤΝΤΟΒΚΙΝ

'Ο 'Αϊζενστάιν πήρε τὰ πρώτα του μαθήματα σκηνοθεσίας από μένα. Πράγματι, δέν σπούδασε μαζί μου για πολύ καιρό — σχεδόν τρεις μήνες — αλλά ο ίδιος ο 'Αϊζενστάιν ελεπε ότι ο καθένας μπορεί να είναι σκηνοθέτης, μόνο πού πρέπει να σπουδάσει τρία χρόνια κι' άλλα τριακόσια χρόνια. 'Ο 'Αϊζενστάιν σπούδασε μαζί μου περι τούς τρεις μήνες (τό 1923). Μαζί με τόν 'Αλεξάντροφ, παρακολουθούσε τó έργοσθήρι μας τὰ βράδια (στή σοφίτα τού Θεάτρον τού Μέγιερχολντ) κι' μαζί δουλέψαμε στην ανάπτυξη σχεδίων για ντεκουπάζ κυρίως για σκηνές πλήθους. Αύτós είναι ο λόγος πού, π.χ., ο Ζόρκαγια (πού έγραφε τó άρθρο για τήν καιέρα τού Κουλέσσοφ τó 1964, χωρίς να τόν συμβουλευτεί) γράφει ότι οι σκηνές πλήθους στην ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ και στην ΑΠΕΡΓΙΑ μοιάζουν μεταξύ τους. 'Αλλά ο Ζόρκαγια δέν ήξερε ότι μελετήσαμε μαζί πώς να δουλεύει κανείς σκηνές μοντάζ στο χαρτί, όταν δέν ύπηρε καθόλου φίλμ. Αυτό ήταν πριν τήν πρώτη του εμφάνιση — δηλαδή πριν τήν ΑΠΕΡΓΙΑ.

('Ερώτηση: βοηθήσατε τόν Πουντόβκιν στις σκηνές πλήθους στη ΜΑΝΑ, όπως γράφει ο Τζέϋ Λεϊντα, ή στόν ΠΥΡΕΤΟ ΤΟΥ ΣΚΑΚΙΟΥ;). 'Ο Πουντόβκιν ήταν μαθητής μου, κι' τόν βοήθησα να γυρίσει τόν ΜΗΧΑΝΙΣΜΟ ΤΟΥ ΕΓΚΕΦΑΛΟΥ' μελέτησε σκηνές πλήθους μαζί μου στην ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ. Δέν τόν βοήθησα στη ΜΑΝΑ (γράμμα τού Κ., 29 'Ιαν. 1966). Δέν βοήθησα τόν Πουντόβκιν να γυρίσει τόν ΠΥΡΕΤΟ ΤΟΥ ΣΚΑΚΙΟΥ, αλλά τόν βοήθησα να γυρίσει (κι' ακόμα να διευθύνει τήν παραγωγή) στόν ΜΗΧΑΝΙΣΜΟ ΤΟΥ ΕΓΚΕΦΑΛΟΥ' συζήτησα με τόν καθηγητή 'Ιβάν Παβλόφ (γράμμα τού Κ., 26 Σεπ. 1966).

('Ερώτηση: γιατί τó πρώτο σας βιβλίο, ΙΣΚΟΤΣ ΣΤΒΟ ΚΙΝΟ, βγήκε τó 1929, αντί τó 1924 - 25 - 26, όταν ένας αριθμός κεφαλαίων είχαν ήδη δημοσιευθεί ξεχωριστά σε περιοδικά πολύ νωρίτερα; 'Έκανα μιά ενδιαφέρουσα σκέψη: αν τó ΙΝΚΟΤΣ ΣΤΒΟ ΚΙΝΟ είχε εκδοθεί πριν τήν εμφάνιση τών πρώτων μονογραφιών τού Πουντόβκιν τó 1926 - 27, και αν είχε μεταφραστεί άμέσως στα 'Αγγλικά, τότε óλόκληρη ή ιδέα στη Δύση για τήν ανάπτυξη τής Σοβιετικής θεωρίας τού κινηματογράφου θά ήταν έντελώς διαφορετική — όπως ξέρετε, στη Δύση αποδίδονται στόν Πουντόβκιν ακόμα και ανακαλύψεις και θεωρίες πού πήρε από σάς!). Τó βιβλίο ΙΣΚΟΤΣ ΣΤΒΟ ΚΙΝΟ βγήκε τó 1929 για λόγους πέρα από τόν έλεγχο μου. Οι παρατηρήσεις σας για τὰ άρθρα τού Πουντόβκιν είναι απόλυτως σωστές (γράμμα τού Κ., 29 'Ιαν. 1966).

## 13. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΤΕΣΤ (1924)

('Η Χόκχλοβα άπαντά στην ερώτηση;). Ρωτάτε για τήν έπιτυχία με τó καιρό και πώς πήγαν στους κινηματογράφους; 'Η μεγαλύτερη έπιτυχία ήταν Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΤΕΣΤ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ, επειδή ήταν ο πρώτη ταινία πού έγινε μ' έναν έντελώς διαφορετικό τρόπο, με τήν εταιρεία' επίσης επειδή ήταν ή πρώτη κωμωδία. 'Έτσι ύπηρεξαν πολλοί διαφορετικοί παραγοντες πού τó έκαναν κολοσσιαία έπιτυχία. Δέν ύπηρεξε ούτε ένα παιδί στους δρόμους — δε μπορούσα να βρώ ούτε ένα παιδί στους δρόμους πού δέν έλεγε «'Ε, είναι ή Κοντέσσα!» (μ' αναγνώριζαν όλοι, τó είχαν όλοι δει πολλές φορές). 'Όπως και νάναι, ήταν μιά κολοσσιαία έπιτυχία. Δέν ξέρω τί γράφουν

γι' αυτό οι ιστορικοί, έπειδή θυμόμαστε τί έγινε τότε, στην πραγματικότητα. Θυμάμαι πώς πήγα στο Λένινγκραντ, σέ μιá άλλη πόλη, και γινόταν τό ίδια πράγμα: με αναγνώριζαν όλα τά παιδιά στό δρόμο, με ήξεραν όλοι. Αυτό σημαίνει ότι είχε πολύ μεγάλη έπιτυχία, κολοσσιαία γιά τόν καιρό του, έπειδή παιζόταν ταυτόχρονα και... (διακόπτει ό Κουλέσσοφ: «οί κριτικέξ ήταν καλέξ...»). Στίς εφημερίδες υπήρχε μιá μάζα από άρθρα, ένας κολοσσιαίος άριθμός. Κοιτάξετε έδω, έχω άμμουμ σάν αυτό με άρθρα γι' αυτή τήν ταινία, με φωτογραφίες, στίς πιό διαφορετικές εφημερίδες από τή Μόσχα μέχρι τήν ένδοχώρα. Ο ΓΟΤΕΣΤ βασίζόταν στό σενάριο του Νικόλα Άσέγιεφ ΠΩΣ ΘΑ ΤΕΛΕΙΩΣΟΥΝ ΟΛΑ ΑΥΤΑ; Ένα μέρος του δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα ΖΡΕΛΙΣΚΑ («Θεάματα») (πού εκδιδόταν από τόν Α. Β. Κολπάκτσι). Τό σενάριο δέν ήταν διόλου καλό. Τό πήρα στό στούντιο «γιά βάση» και μαζί με τόν Πουντόβαν, τή Χόκχλοβα και τόν Όμπολένσκι γράψαμε ένα κεντελώς καινούργιο πράγμα, τό σενάριο του Άσέγιεφ ήταν καθαρή λογοτεχνία πού δέν ήταν κατάλληλη γιά κινηματογραφική έρμηνεία. Πάντως ό Ν. Άσέγιεφ θεωρήθηκε σεναριογράφος και πήρε τά ποσοστά του. Έτσι ήθελε τό στούντιο. Τό σενάριο του Άσέγιεφ τελείωνε με ερωάτες πού ξοιχαν μιá μπάλλα σ' ένα είδος παιχνιδιού στους κειταλιστέξ πέρα από τόν ώκεανό, από τή Σοβιετική Ένωση στίς Ένωμένες Πολιτείες. Τά όνόματα του ΓΟΤΕΣΤ προέφρονταν έν μέρος από τό σενάριο του Άσέγιεφ (γράμμα του Κ., 26 Σεπ. 1966). (Ερώτηση: πότε ό Μπόρις Μπάονετ έφυγε από τήν εταιρεία σας κατά τό γύρισμα ή μετά τό γύρισμα του ΚΤΡΙΟΥ ΓΟΤΕΣΤ;). Άπλούστα ό Μπάονετ προσβλήθηκε όταν του είπα ότι δέν είχε κάνει τήν κατάλληλη εξάσκηση, όταν δέ μπορούσε νά κάνει ένα κόλλο. (Τό κόλλο τό έκανε κατόπιν, μ' εξαιρετικό τρόπο, ό Ρόγκεξ με τό κοστούμι του Μπάονετ). Άλλά ό Μπάονετ κ' εγώ μέναμε φίλοι μέχρι τό τέλος τής ζωής του (γράμμα του Γ., 29 Ίαν. 1966).

(Ερώτηση: τί κόλλο ήταν αυτό πού δέ μπορούσε νά κάνει ό Μπάονετ;). Έπρεπε νά περάσει από ένα κτίριο σ' ένα άλλο πάνω σ' ένα σώμα του ηλεκτρικού και νά πετάξει πάνω σ' αυτό τό (σπασμένο) σώμα μέσα σ' ένα παιάθυρο (γράμμα του Κ., 26 Σεπ. 1966) (σύμφωνα μ' ένα βιβλίο του Κουλέσσοφ, ό Μπάονετ —πού λεγόταν Χ—, είχε άρχισει νά προχωρά πάνω στό σώμα αλλά «πάγωσε» στή μέση και έμεινε κρεμασμένος εκεί μέχρι πού ήρθε ή πυροσβεστική και τόν κατέβασε).

(Ερώτηση: γιά τί είδους κοινό προοριζόταν ό ΚΤΡΙΟΣ ΓΟΤΕΣΤ; Σοβιετικό; ή ξένο; Και άν ξένο (πού φαίνεται πιθανό, ιδιαίτερα γιά τούς Άμερικάνους —άφου θέλατε νά ξεκαθαρίσετε με τήν ταινία σας μερικέξ από τίς έσαλαμένες ιδέες πού είχαμε γιά τή Σοβιετική Ένωση τότε), γιατί ή Σοβιετικό φίλμ δέν τό διένειμε στην Άμερική; Και πώς εξηγείτε τό γεγονός ότι σχεδόν όλες οι ταινίες δέν προβλήθηκαν ποτέ σ' αμερικάνικες όθόνες;). Προόριζα τόν ΓΟΤΕΣΤ και γιά σοβιετικό και γιά ξένο κοινό. Νομίζω πώς οι Άμερικάνοι δέ μπόρεσαν νά τό άγοράσουν έπειδή δέν είχαμε τότε διπλωματικές και έμπορικές σχέσεις με τίς Ένωμένες Πολιτείες. Δέ μπορώ ν' άπαντήσω στή δεύτερη ερώτηση —δέν ξέρω ίσως οι ταινίες μου δέν είχαν ένδιαφέρον γιά τούς Άμερικάνους (γράμμα του Κ., 29 Ίαν. 1966).

#### 14. Η ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

(Άπαντά ή Χόκχλοβα): Η ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ σύμφωνα με τά γραμμά του τύπου ήταν —λιγότερο έπιτυχημένη. Τπήχαν εκείνοι πού τήν ύποστήριζαν κι' εκείνοι πού τήν κατάχριναν, αλλά σέ σχέση με τό κοινό ήταν έπίσης μιá μεγάλη έπιτυχία έπειδή ήταν μιá άπταισμένη ιστορία πού άρεσε πολύ εκείνο τόν καιρό. Έπαίξαν οι ίδιοι ήθοποιόι, πού τούς αναγνώριζαν, έτσι πού σέ σχέση με τό κοινό ήταν έπιτυχημένη, αλλά σέ σχέση με τόν τύπο ήταν λιγότερη από τό ΓΟΤΕΣΤ.

(Ερώτηση: υπάσχει καμμιά σχέση (έπίδραση) ανάμεσα στην ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ και στό ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΓΚΑΡΙΝ του Άλέξη Ν. Τολ-

στόι, πού γράφτηκε δυό χρόνια αργότερα;). Καμιά σχέση. Δέν είχαμε διαβάσει τόν ΓΚΑΡΠΙΝ. Φτιάχνοντας μιὰ περιπετειώδη ταινία θέλαμε ν' αποδείξουμε ὅτι στή Ρωσία μπορούσαμε νά μή δουλέψουμε χωριότερα ἀπό τούς 'Αμερικάνους, παρὰ τήν πείνα καί τήν ἐρήμωση. Ἡ πρωτοτυπία τῆς ΑΚΤΙΝΑ Σ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ εἶναι ἡ πρόβλεψή της γιά τὸ φασισμό καί τὴν ἀκτίνα Δέξερ. Τὸ σενάριο γράφτηκε ἀπ' τὸν Πουντόβιν καί τὴν ἑταιρεία (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπ. 1966).

(Ἐρώτηση: πού τραυματίστηκε ὁ Πουντόβιν στήν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ; Τί τοῦ συνέβη; Ἦταν αὐτὸς ὁ πιὸ σοβαρὸς τραυματισμὸς πού ἔπαθε ἠθοποιοὺς ἢ στάντιμαν στὶς ταινίες σας;). Πιῆδεξε ἀπ' τὴν ὄραση ἑνὸς τριώρουου κτιρίου, τραυματίστηκε στήν πλάτη, καί ἔμεινε στὸ κρεβάτι γιά τρεῖς βδομάδες περίπου. Ναι (σχετικὰ μὲ τὴν τελευταία σας ἐρώτηση), (γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπ. 1966). (Σ' ἕνα ἀπ' τὰ βιβλία του ὁ Κουλέσοφ λέει ὅτι τὸ δίκτυν δέν κρατιόταν καλά τὴν ὥρα τοῦ πηδήματος τοῦ Πουντόβιν).

Θέλω νά προσθέσω κάτι γιά τὴν ΑΚΤΙΝΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ. Μ' αὐτὴ θέλαμε νά δημιουργήσουμε —ε— ἕνα εἶδος... δημιουργήσαμε ἕναν «κατάλογο», ἃς ποῦμε, ὄλων τῶν δυνατοτήτων τῆς ἑταιρείας μας. Θέλαμε ν' αποδείξουμε μ' αὐτὴ τὴν ταινία ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ καί οἱ ὀπερατέοι μας καί ὁλόκληρη ἡ ἑταιρεία μας μπορούσαν νά φτιάξουν ταινίες ὄχι χειρότερες ἀπ' τὶς ἀμερικάνικες (ἔκαναν πολὺ δυνατὸ κινηματογράφο τότε). Καί παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἴμαστε θεόφταιχοι, ὅτι ὑπῆρχαν ἐλάχιστοι πόροι, ἡ χώρα ἦταν φτωχὴ, καί ὑπῆρχε μικρὸς τεχνικὸς ἐξοπλισμὸς, καταφέραμε μὲ τὶς προσπάθειες τῆς ἑταιρείας μας νά φτιάξουμε μιὰ ταινία στὸ ἐπίπεδο τῶν ἀμερικάνικων, τόσο ἐνδιαφέρουσα ὡς αὐτές.

Τὸ κοινὸ τὴν δέχτηκε πολὺ καλά. Οἱ κριτικὸι προίμεναν κάτι ἄλλο ἀπὸ μᾶς. Προίμεναν ἕνα πιὸ ἐπαναστατικὸ φιλμ, πού δέν εἴμαστε ἐτοιμοὶ νά δώσουμε. Καί γενικὰ τὸ λάθος μας στή ζωή ἦταν ὅτι δέν εἴμαστε οἱ ἄνθρωποι πού ἐπρόκειτο νά δημιουργήσουν τὰ πρῶτα ἐπαναστατικὰ φιλμ, σὺν τὸν 'Αἴξεν-στάιν. Εἴμαστε μᾶλλον ἄνθρωποι πού ἔγνιαζαν τὰ θεμέλια γιά τὴ δημιουργία τῶν ἐπαναστατικῶν ταινιῶν. Βλέπετε, ἦταν ἀνάγκη καί νά λύσουμε προβλήματα τεχνικὰ, προβλήματα μοντάζ, προβλήματα σύνθεσης τοῦ κάδρου. Κι' ἔπρεπε νά κάνουμε μόνοι μας ὅλη αὐτὴ τὴ δύσκολη δουλειά. Ἀλλὰ τὰ πρῶτα ἐπαναστατικὰ φιλμς —πού κατάκτησαν μιὰ παγκόσμια φήμη γιά τὸ Σοβιετικὸν κινηματογράφο, γιά σκηνοθέτες σὺν τὸν 'Αἴξενστάιν, τὸν Πουντόβιν καί τὸν Βερόφωφ— δὲ μπορούσαμε νά τὰ δημιουργήσουμε ἑμεῖς. Δέν είχαμε τὴ δύνα-τότητα γιά νά τὸ κάνουμε αὐτὸ.

## 15. ME TO NOMO (1926)

Τὸ ME TO NOMO εἶναι ἕνα ψυχολογικὸ φιλμ. Ὁ Ζόουκγια γράφει πῶς ὁ τύπος τὸ δέχτηκε πολὺ καλά —στὴν πραγματικότητα, ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ τύπου τὸ δέχτηκε ἀρκετὰ καλά. Ἡ ταινία εἶχε πολὺ καλὲς κριτικὲς στὸ ἔξωτερικό, ἀλλὰ ἕνα μέρος τοῦ σοβιετικοῦ τύπου τὸ δέχτηκε ἐξαιρετικὰ ἄσχημα. Δέν κατάλαβαν τὸ ἰδεολογικὸ του νόημα θεώρησαν ὅτι —ε— ὅτι τὸ φιλμ δέν ἦταν ἰδεολογικὰ ἱκανοποιητικό, ὅτι δέν μετέδιδε ἕνα βαθύ, σωστό, καί σοβιετικὸν περιεχόμενο. Ὑπῆρχαν ἄνθρωποι πού ἀντιτέθηκαν βίαια στὸ φιλμ, ἀλλὰ οἱ κριτικὲς ἦσαν πολλοί. Πάντως τὸ φιλμ προκάλεσε γενικὰ μεγάλες διαφωνίες: ἄρεσε σὲ μερικοὺς, σ' ἄλλους ὄχι. Ἄρεσε στοὺς περισσότερους, καί, τὸ πιὸ σπουδαῖο, καθὼς ὄλο καί πιὸ πολλὸς καιρὸς περνοῦσε μετὰ ἀπ' τὴ δημιουργία τῆς ταινίας, ὄλο καί περισσότεροι ἄνθρωποι ἄρχισαν νά τὸ ἀγαποῦν καί οἱ κριτικὲς ἔγιναν ὄλο καί καλύτερες. Ἐμένα ἔτσι μοῦ φαίνεται: ἴσως ἡ 'Αλεξάντρα νά θέλει νά προσθέσει κάτι.

(Μιλᾷ ἢ Χόρχλοβα): Ὅταν ἡ ταινία πρωτοπροβλήθηκε στὸ Παρίσι, ὑπῆρχαν τόσο ζωηρὲς διχογνωμίαι ὥστε σὲ μιὰ αἴθουσα ἔγινε μάχη μὲ καρτέλες. Αὐτὸ ἀποδεικνύει κάτι: οἱ γνώμες ἦταν τόσο ἀκραεῖς ὥστε μερικὲς τὸ ὑποστήριζαν πάρα πολὺ καί μερικὲς τὸ καταδίκαιζαν μὲ τὴν ἴδια ἔνταση, τὸν καιρὸ

πὸν κυκλοφόρησε. (Ἡ Χόχλοβα συνεχίζει): Πρωτὰτε πόσο κράτησε τὸ γύρισμα τοῦ ME TO NOMO — γυρίστηκε ὡς ἑξῆς. Τὸ εἶχαμε προβάσει πρώτα... ἔ, ὄχι— ἀρχικὰ γυρίσαμε τὰ ἐξωτερικὰ ἐπειδὴ ἐκείνη τῆ χρονιά, ἐντελῶς ἀπρόσμενα, ἔγινε μιὰ μεγάλη πλημμύρα στὸ ποτάμι τῆς Μόσχας, καὶ ἡ καλύβα πὸν χτίσαμε εἶχε πλημμυροῦσε σὲ βαθμὸ πὸν δὲν περιμέναμε. Ἔτσι τὸ γύρισμα ἐκείνων τῶν σκηνῶν κράτησε τέσσερα βράδια στὴ σειρὰ: τὸ προσχεδιασμένον μέρος, ὅπου ἡ καλύβα ἦταν ἀκόμη στὸ ἔδαφος, καὶ ὅπου τὸ ζευγάρι ἔθαβε ἐκείνους πὸν εἶχαν σκοποῦθε, ὅλο ἐκείνο πὸν εἶχε προσχεδιαστεῖ γυρίσκει σὲ τέσσερα βράδια. Καὶ κατόπιν τὸ νερὸ ἄρχισε νὰ ἰσχύνηται σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε ἡ καλύβα πλημμύρισε καὶ ἄρχισε νὰ μετακινεῖται δεκάδες μέτρα μακριὰ, ἴσως ἑκατοντάδες μέτρα μακριὰ ἀπ' τὴν ἀκτὴ. Ἐγινε σὰν ἓνα νησὶ καὶ πηγαίναμε ἔκει μὲ βάρκες. Μιλᾶτε γιὰ «εὐρήματα» —λοιπὸν αὐτὸ ἦταν ἓνα εὐρημα, ἂν θέλετε, ἀλλὰ ἦταν ἐξαιτίας τῆς φύσης. Μετὰ ἀπ' αὐτὰ ἔπρεπε νὰ βροῦμε μιὰ λύση στὴν κατάστασιν φτιάχνοντας γρήγορα σκηνές πὸν θ' ἀνταποκρίνονταν στὴν κατάστασιν τοῦ καιροῦ.

(Ἐρώτηση: στὴ ρετροσπεκτιβὰ γιὰ τὸ βωβὸ κινηματογράφον στὸ Μόντρεαλ (ἀνοιχτὴ 1966), μερικὸι δυσαρρεστήθηκαν μὲ τὸ «φρεῦτικόν» δέντρο τῆς χροιάλας στὸ τέλος τοῦ ME TO NOMO ποῖός τὸ σχεδίασε — ἡ ἦταν ἓνα ἀληθινὸ δέντρο;). Ἔνα ἐντελῶς ἐκπληκτικὸ ἀληθινὸ δέντρο κοντὰ στὴ Μόσχα. Τὸ ἔκοψαν σχετικὰ πρόσφατα (κοντὰ στὸ Ποτάμι τῆς Μόσχας στὸ Τσαριτσίνον), (γράφουμα τοῦ K., 26 Σεπτ. 1966).

(Συνεχίζει ἡ Χόχλοβα): Μετὰ ἀπ' αὐτὰ, ἐφόσον τὰ φῶτα ἔπρεπε ν' ἀνάβουν τὸ βράδυ, ἰπῆρχαν καλώδια πὸν βράχηναν καὶ ἄρπαζαν φωτιά. Ἐπρεπε νὰ τὴ σβῆσουμε καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸ βίλαμε μιὰ σκηνὴ ὅταν γυρίζαμε τὰ ἐσωτερικὰ. Μιὰ σκηνὴ πυροκαγιᾶς πὸν δὲν τὴν εἶχαμε προγομοτιοῦσε στὸ σενάριο. Ἔτσι ὥστε ἂν μιλάτε γιὰ εὐρήματα, ἦταν γεμάτο ἀπὸ τέτοια, στὸ ME TO NOMO — ἰπῆρχαν πολλὰ τέτοια ἀπρόβλεπτα πράγματα. Κατόπιν — (Κουλέσωφ: «ροῦταίε γιὰ δημιουργικὰ εὐρήματα») — Ὡ, μιὰ νομίζω πὸς ἂν πρέπει νὰ βρεῖς μιὰ λύση σὲ μιὰ κατάστασιν, ἂν ὁ σεναριογράφος (ὁ Κουλέσωφ, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν) ἡ ὁ σκηνοθέτης, ἡ οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ βροῦν μιὰ λύση, αὐτὸ λοιπὸν παρῶσι δημιουργικὰ εὐρήματα, ἐπειδὴ ὅταν γίνονται ἀπρόσμενα πράγματα καὶ εὐὸ βροῖσαι τὴ λύση τους ἀμέσως — σὺ νὰ εἶχαν προσχεδιαστεῖ, ἡ προβλεψτέι — αὐτὸ εἶναι ἓνα εὐρημα. Δὲ θὰ ἐρημήνευα τὴ λέξιν μὲ κανένα ἄλλο τρόπο.

(Συνεχίζει ὁ Κουλέσωφ): Γενικὰ νομίζω πὸς γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ πραγματικὰ καλλιτεχνικὴ δουλειὰ ἔνας σκηνοθέτης πρέπει νὰ ἔχει ταλέντο καὶ οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ ἔχουν ταλέντο, γιὰ, οἱ ἠθοποιοὶ πρέπει νὰ ἔχουν ταλέντο, ἀλλὰ θὰ πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ὑπάρχουν περιορισμένοι πόροι. Δὲ μπορεῖς νὰ δώσεις ἀπεριόριστους πόρους, ἀπεριόριστα χρήματα γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ταινίας. Ἄν σ' ἓνα σκηνοθέτη δίνονται ὅλες οἱ πιθανότητες, ἂν μπορεῖ νὰ κάνει ὅ,τι θέλει, τότε δὲν ἔχει καθόλου χῶρο γιὰ τὴ φαντασίαν. Καὶ οἱ καλύτερες σκηνές τῶν περισσότερων σκηνοθετῶν δημιουργήθηκαν ἀνὰ αὐτὸ δουλεύαν μὲ περιορισμοὺς, ὅταν περιορίζαν τὶς δυνατότητές τους. Ἄν θυμηθοῦμε τὴν ταινία τοῦ Τσάπλιν Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΠ' ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ (στὴν Ἀμερικὴ νομίζω λεγόνταν ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ), ὅταν ἡ ἡσθίδα φεύγει ἀπ' τὴν ἐπαρχία γιὰ τὸ Παρίσι, ἔρχεται ἓνα τραῖνο. Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἐκπληκτικὸ πλάνο — τὸ τραῖνο ὑποδηλώνεται μόνον ἀπὸ τὸ φῶς ἀπ' τὰ παρᾶθρα τῶν βαγονιῶν τοῦ τραίνου, πὸν πέφτει στὸ πρόσωπο τῆς ἠθοποιῆς. Εἶναι ἓνας ἐκπληκτικὸς χειρισμὸς τοῦ ἐπεισοδίου. Στὴν πραγματικὴ ἀνὲ ἰπῆρχε τραῖνο, ἀλλὰ ἐκείνο τὸ πλάνο δὲν θὰ ἦταν καθόλου ἐκπληκτικὸ ἂν ὁ Τσάπλιν εἶχε ἓνα τραῖνο στὸ σταθμὸ καὶ ὅ,τι θὰ εἶχε νὰ κάνει θὰ ἦταν νὰ στείλει τὴν ἠθοποιὴ στὸ τραῖνο, νατονοαλιστικὰ ἄς ποῖμε, στὸ Παρίσι. Δὲν θὰ ἰπῆρχε διόλου ἐμφορετικὴ καὶ ἡ εὐφάνεια τοῦ σκηνοθέτη δὲν θὰ εἶχε ἀποκαταφθεῖ τόσο ζοηρὰ. Ἐπομένως νομίζω ὅτι οἱ μεγάλοι πόροι γιὰ ἓνα φίλμ τὸ φτωχάινουν σὲ καλλιτεχνικὴ ποιότητα.

(Ἐρώτηση: πότε πῆρατε τὴ μοτοσυκλέτα πὸν φαίνεται στὴ φωτογραφία

πού μου δώσατε, τραβηγμένη κατά την παραγωγή του **ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ**; "Αν πήρατε το πρώτο σας αυτοκίνητο —μια παλιά Φόρντ— το 1927, μήπως αυτό σημαίνει ότι πριν κυκλοφορούσατε μόνο με τη μοτοσυκλέτα σας;). Το 1925 (σχετικά με την πρώτη ερώτηση). Πριν τη μοτοσυκλέτα οδηγούσα αυτοκίνητο του στούντιο Γκασκινό. Οι οδηγοί (του στούντιο) μ' έμαθαν πώς να οδηγώ αυτοκίνητα. Πριν τη Φόρντ, από το 1925 μέχρι το 1928 κυκλοφορούσα με τη μοτοσυκλέτα μου (η πρώτη «κούρα» απ' τη Μόσχα στο Λένινγκραντ κι αντίστροφα). (Γράμμα του Κ., 9 Φεβρ. 1967).

## 16. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΠΟΤΥΧΙΑΣ (1917 - 1931)

Οι ταινίες μετά το **ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ** δεν αξίζουν ιδιαίτερη προσοχή, αν και δεν ήταν τόσο κακές όσο γράφτηκε. Ήπληξαν πολύ καλά πράγματα σ' αυτές τις ταινίες. Π.χ. μου άρεσε ο **ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ** ή **Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΣΑΣ** (είχε δυο τίτλους) πάρα πολύ. Έκει μπόρεσα να δείξω για πρώτη φορά ότι λένε οι Γάλλοι «μιά φέτα ζωής», που οι Γάλλοι έκαναν αρκετές δεκάδες χρόνια αργότερα. Άλλα αυτές τότε ήταν πρώτες προσπάθειες. Προσπάθειες που δεν τις κατάλαβε σχεδόν κανείς.

(Ερώτηση: ποιά, απ' όλες σας τις ταινίες, νομίζετε ότι αδικήθηκε περισσότερο στη Σοβιετική Ένωση;). Ο **ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ** το 1927· Ο **ΟΡΚΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΟΤΡ** το 1943. (Γράμμα του Κ., 26 Σπτ. 1966).

Κατόπι έπρεπε να δουλέψω (τό λέω ειλικρινά) χωρίς την εταιρεία μου και χωρίς τη Χόκχλοβα, επειδή οι πράκτορες των στούντιο μου έθεσαν σαν όρο να μη δουλέψω με την εταιρεία μου. Κι' έτσι έκανα τις ταινίες που μου πρόσφεραν. Είχαν μόνο έμπορική σημασία —ήταν πετυχημένες εμπορικά. Άρρεσαν στο κοινό αλλά είχαν κακές κριτικές, επειδή δεν ήταν ταινίες του Κουλέσφωφ, δεν ήταν —ε— ζωηρές εκφράσεις της προσωπικότητάς μου. Και τόσο περισσότερο αφού έκεινο τον καιρό ο Πουντόβκιν κι' ο Αϊζενστάιν κι' ο Ντοβζένκο έκαναν την εμφάνισή τους μ' επαναστατικές ταινίες που είχαν πολύ μεγαλύτερη σημασία από τις ταινίες που έκανα χωρίς την εταιρεία μου, χωρίς αγάπη, χωρίς να βάλω την καρδιά μου. Τις έκαναν σαν μασθώτες —τις έκανα για το χρήμα. Οι πιο άποτυχημένες περιόδοι της ζωής μου ήταν όταν για εμπορικούς λόγους (για λίγο καιρό υπήρχαν ακόμα ιδιωτικές εταιρείες εδώ), δέχτηκα δουλειά χωρίς την εταιρεία μου, κάτω απ' τις διαταγές των πρακτόρων, των επεφαλής των στούντιο. Και κάτω απ' αυτές τις συνθήκες έκανα εμπορικά φιλμ χωρίς ψυχή, ή καρδιά, ή αγάπη, και δεν είχα τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα που ήθελα —αν και είχα μεγάλα εμπορικά αποτελέσματα που μου έδωσαν χρήματα αλλά που μου στέρησαν την ευκαιρία να είμαι πραγματικός καλλιτέχνης. Αυτά έγιναν γύρω στο 1928 - 1930: **ΤΟ ΧΑΡΟΤΜΕΝΟ ΚΑΝΑΡΙΝΙ**, —ε— και μια ολόκληρη σειρά από άλλες ταινίες, που μερικές δεν κυκλοφόρησαν ποτέ για διάφορους λόγους.

(Ερώτηση: για ποιά ταινία σας πήρατε τα περισσότερα χρήματα;). Τι αμερικανική ερώτηση! Για τη σκηνοθεσία όλων των ταινιών μου πήρα τον κανονικό μισθό, έκτος, φυσικά, για το **ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΕΤΩΠΙΟ**. Κι' ένα σημαντικό ποσό από ποσοστά (για σενάριο και σκηνοθεσία: ένα ποσοστό απ' το κέρδος), μέχρι τότε που ίσχυε ο νόμος περί ποσοστών (μέχρι το 1928). Μερικές φορές ήταν μεγάλα ποσά, που εξαρτιόταν από την επιτυχία του προβαλλόμενου φιλμ. Το πιο «προσοδοφόρο» μου φιλμ δεν θυμάμαι ποιά είναι ακριβώς. Νομίζω πως ο **ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΥΤΣΤ**, το **ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ**, το **ΧΑΡΟΤΜΕΝΟ ΚΑΝΑΡΙΝΙ**, και ο **ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ** είχαν επίσης μεγάλη επιτυχία. (Γράμμα του Κ., 9 Φεβρ. 1967).

(Ερώτηση: τί έγινε με το σενάριο για μια ιστορική ταινία, **ΠΑΤΑΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ**, (δ τραβήξες τσάρος που βασίλεψε απ' το 1796 μέχρι το 1801) που αναφέρει ο Τζέν Λένιντα;). Το σενάριο του **ΠΑΤΑΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ** γράφτηκε από μένα, τον Πουντόβκιν και τον Ζάρα. Έμεινε ατέλειωτο. Νομίζω πως



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

(Ἐρώτηση: στὸ ἄρθρο σας «Ἀπὸ τὸν ΓΟΤΕΣΤ στὸ ΚΑΝΑΡΙΝΙ» λέτε ὅτι μετὰ τὴν ἐπιτυχία τῶν πρώτων 2 - 3 ταινιῶν σας, «μᾶς ἀναγγόρισαν ἀκόμα κι' οἱ ἐχθροί μας». Ποιοί ἦταν ἐκεῖνοι οἱ «ἐχθροί»;). Ἴδιωτικοὶ ἐπιχειρηματίες. Αὐτοὶ ἦσαν ἀρχικά οἱ ἑπ' ἀριθμὸ ἕνα ἐχθροί μου —οἱ πλιόνεμεν! Ὁ Ἀλβεινκοφ (ἕνας πράκτορας τῶν στούντιο στὴ Μεξραμππομφίλμ καὶ στὸ Σοβκινό στὰ 1920) ἀνῆκε ἐν μέρει σ' αὐτούς. Θυμηθῆτε ὅτι αὐτὴ ἦταν ἡ περίοδος τῆς Νέας Οἰκονομικῆς Πολιτικῆς (1921 - 27, ὅταν ἀκόμα ὑπῆρχε κάποιος ἰδιωτικὸς καπιταλισμός). Ἡ πλειοψηφία τῶν Ἀμερικάνων δὲν θὰ μπορέσουν, προφανῶς, νὰ καταλάβουν αὐτὴ τὴν ἀποψή μας. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966). Ἐπὶ τῆς εὐκαιρίας, δούλεψα μὲ τὸν Καλατόζωφ τὸ 1928: ἦταν ὁ ὀπερατέρ μου. Ἦταν τότε ὀπερατέρ ἐπικαίων, κι' ἔμαθε κάτι ἀπὸ μένα. Μαζὶ γυρίσαμε τὸ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΔΟΥΚΑΝΙΚΩΝ, γιὰ τὸ πὼς φτιάχνονται τὰ λουάνικα. Ἦταν πολὺ καλογυρισμένο καὶ ὅταν συναντηθήκαμε τελευταία στὸ φεστιβάλ (1965), θυμηθήκαμε τίς ὁραίες μέρες ποὺ γυρίζαμε μαζὶ ντοκυμανταίρ. Αὐτὸ ἔγινε στὴ Γεωργία.

(Ἐρώτηση: κάνατε πολλὰ ντοκυμανταίρ μὲ τὸν Καλατόζωφ στὴ Γεωργία; Σὲ τί στυλ;). Πολὺ λίγες ταινίες (οἱ περισσότερες θέματα γιὰ ντοκυμανταίρ). Δὲ θυμᾶμαι τοὺς τίτλους. Τὸ στυλ: προσπαθοῦσαμε ἀπλῶς νὰ τίς γυρίσουμε καλλιτεχνικά. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966). Τὸ σενάριο γιὰ τὴν ΑΤΜΟΜΗΧΑΝΗ Β—1000 γράφτηκε ἀπ' τὸν Σέργιο Τρετιάκοφ. Γυρίσαμε μόνο τίς σκηνὲς πλήθους γιὰ τὸ φιλμ, ἀλλὰ κατόπιν ἐξ αἰτίας περιστάσεων πέρα ἀπ' τὸν ἔλεγχό μας, ἡ παραγωγή σταμάτησε. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Ὀκτ. 1965).

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

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

Τὸ ΚΑΤΟΡΘΩΜΑ ἦταν μιὰ προπαιγανδιστικὴ ταινία (agitka) ποὺ ἔγινε σ' ἕνα βράδυ. Σ' ἕνα βράδυ ἔπρεπε νὰ κάνουμε μιὰ πολιτικὴ ταινία ποὺ θάκανε τοὺς ἀνθρώπους νὰ δουλεύουν καλύτερα, γιὰ νὰ ὑπερνηκίσουν τίς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζαμε ἐμεῖς καὶ ἡ σοσιαλιστικὴ μας δομὴ. Καὶ γιὰ νὰ ἀθήσουμε τοὺς ἀνθρώπους νὰ δουλεύουν καλύτερα, πιάσαμε μιὰ προπαιγανδιστικὴ ταινία, μὴν ἀφίσσα. Φυσικά δὲν μπορούσε νὰ ἔχει καμμιά καλλιτεχνικὴ σημασία. ἔιχε μῆκος μιὰ μπουλίνα.

Οἱ ΣΑΡΑΝΤΑ ΚΑΡΔΙΕΣ ἦταν μιὰ ταινία γιὰ τὸ Σχέδιο ΚΟΕΛΡΟ —δηλ. ἕνα σχέδιο γιὰ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς Σοβιετικῆς Ἐνώσης. Ἦταν μιὰ κινματογραφικὴ ἔκθεση τῆς πορείας τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας σχετικὰ μὲ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς χώρας. Ἦταν φτιαγμένη μ' ἐνδιαφέροντα τρόπο, μὲ πειστικότητα, ἀλλὰ ἦταν ἕνα μεγάλο ἐκλαϊκευμένο ἐπιστημονικὸ φιλμ —δὲν ἔιχε καλλιτεχνικὴ σημασία. Ἦταν ἀπλῶς ἡ ἐξήγηση, ἡ εἰκονογράφηση μὲ πλάνα, ὀρισημένων οἰκονομικῶν προτάσεων γιὰ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ τῆς Σοβιετικῆς Ἐνώσης, ὅπως εἶχε προτείνει ὁ Λένιν. (Ἐρώτηση: εἶχατε καμμιά σχέση μὲ τὰ ἐπόμενα φιλμ, ποὺ ἀποδίδονται σ' ἐσᾶς ἀπὸ τὸν Βισνέφκι: Ο ΕΞΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΓΕΩΡΓΙΚΗ ΚΑΔΛΙΕΡΓΕΙΑ (1931, δὲν κυκλοφόρησε); Η ΧΩΡΑ ΧΤΙΖΕΙ ΤΟΝ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟ (χωρὶς χρονολογία) σενάριο Κου-

λέσσοφ;);). Δὲν γύρισα κανένα ἀπ' τὰ δύο. (Γράμμα τοῦ Κ., 29 'Ιαν. 1966).

### 17. Ο ΕΡΧΟΜΟΣ ΤΟΥ ΟΜΙΛΟΥΝΤΟΣ ΚΙ' Ο ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ (1931 - 1938)

Νομίζω ὅτι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα περίοδος τῆς δουλειᾶς μας εἶναι στὰ χρόνια τοῦ '30 μὲ τις ὁμιλοῦσες ταινίες: μὲ τις ταινίες ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ καὶ Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ. Τότε ὑπῆρχαν διαφορές: μερικοὶ ὑποστήριζαν τίς ἠχητικὲς ταινίες, ἄλλοι ἤθελαν νὰ συνεχιστεῖ ὁ βωβῶς κινηματογράφος. Σ' ἐμένα ἦταν ἐξαιρετικῶς φανερό ὅτι οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες θὰ πλούτιζαν τὸ βωβῶ κινηματογράφο καὶ θὰ δημιουργοῦσαν ἕνα καινούργιο εἶδος τέχνης. 'Αλλά οἱ πρώτες ταινίες —ἀμερικάνικες, εὐρωπαϊκὲς κ' οἱ δικές μας— οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες..., ἀπλῶς ἀντέγραφαν τὸ θέατρο. Οἱ ἄνθρωποι, οἱ ἥθοιοι, ἄρχισαν νὰ μιλᾶνε πολὺ, κ' ἐξαιτίας αὐτοῦ χάθηκε τὸ μοντάζ, χάθηκε ἡ δράση, χάθηκε ἡ ιδιαίτερη ποιότητα τοῦ κινηματογράφου. Σ' τίς πρώτες μου ὁμιλοῦσες ταινίες, ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ καὶ Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ, προσπάθησα νὰ συνδυάσω τὸν ἦχο, τὸ μοντάζ καὶ τὴ σύνθεση τοῦ κάδρου —δηλ. ὅλα τὰ ἔμμεντα στὸν κινηματογράφο χωροακουστικά. Καὶ ἤθελα νὰ δημιουργήσω μιὰ νέα μορφή ἠχητικοῦ κινηματογράφου ποὺ στὴν πραγματικότητα ἔχει ἀρχίσει νὰ ὑπάρχει μόνο τὰ τελευταῖα χρόνια. Μοῦ φαίνεται ὅτι αὐτὸ ποὺ κατόρθωσα στὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ καὶ στὸ ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ, ἡ καλλιτεχνικὴ χρήση τοῦ ἦχου, ξεχάστηκε γιὰ πολλὰ χρόνια καὶ δὲν παρατηρήθηκε. Καὶ μόνο τώρα, ἐδῶ στὸν Σοβιετικὸ κινηματογράφο μὲ τὸ ΟΤΑΝ ΠΕΡΝΟΥΝ ΟΙ ΓΕΡΑΝΟΙ ὁ Μιχαὴλ Καλατόζωφ κατόρθωσε νὰ συνδυάσει τὸν παλιὸ βωβῶ κινηματογράφο μὲ τὸν καινούργιο ὁμιλοῦντα κινηματογράφο καὶ νὰ δημιουργήσει, ἄς ποῦμε, κάτι νέο. Μόλις τώρα σ' ἕναν ἀριθμὸ Ξένων ταινιῶν καὶ στὶς δικές μας τίς σοβιετικὲς, γυρίζουμε πίσω στὸν δυνατὸ, κοκκινωαίματο κινηματογράφο. Κι' ἔτσι νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ παραδοχὴ τοῦ ἦχου στὴν κινηματογραφικὴ μορφή εἶναι σὲ κάποιο βαθμὸ τὸ κατόρθωμα τῆς ἐταιρείας μας. Μοῦ ἀρέσει τὸ ὅτι εἶναι σήμερα ἡ τελευταία λέξη στὴν καλλιτεχνικὴ κατασκευὴ τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου.

Εἶχαμε δύο συστήματα ἠχογράφησης: τὸ ἕνα λεγόταν Ταγκερόν (ιδιότητες τονικότητας τοῦ ἦχου καταγράφονταν στὸ soudtrask), καὶ τὸ ἄλλο, τὸ σύστημα Σορίν (ποὺ κατέγραφε τὸν ἦχο μὲ μικροὺς δδόντες). Τώρα ἐργαζόμαστε μ' ἕνα γενικὰ ἀποδεκτὸ, παγκόσμιο σύστημα —νομίζω πὼς εἶναι τὸ ἀμερικάνικο σύστημα. Τὸ Ταγκερόν ἦταν τὸ μόνο σύστημα ποὺ χρησιμοποιοῦσαμε στὸ στούντιό μας. 'Η Σοβιετικὸ χρησιμοποιοῦσε τὸ σύστημα Σορίν ἀλλὰ ἡ Νεζ-χραμπτοφίλμ καὶ ἡ Ντέφίλμ, τὸ στούντιο ὅπου δούλενα ἐγὼ εἶχε διαφορετικὰ ὀνόματα ἐπειδὴ εἶχε ξαναοργανοθεῖ) ἠχογραφοῦσε μὲ τὸ σύστημα Ταγκερόν, ποὺ τὸ ἐφεῦρε ὁ μηχανικὸς Τάγκερ.

Πὼς ἐργαζόμουν μὲ τοὺς ἥθοιοὺς στὰ ἠχητικὰ φίλμ; Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀσφαλῶς, ἤθελα νὰ πετύχω τὴ μέγιστη φυσικότητα καὶ ἀπλότητα —μαζὶ μὲ τὴν ἀπαραίτητη καλλιτεχνικὴ ἐκφραστικότητα— τῆς ὁμιλίας τοῦ ἥθοιο. 'Αλλά ἀποδείχτηκε ὅτι ὑπῆρχαν πολλὲς δυσκολίες σ' αὐτό. Κατ' ἀρχήν, ἦταν οἱ ἀτέλειες τῆς ἠχογράφησης. 'Η ἠχογράφηση τότε ἦταν ἐντελῶς πρωτόγονη. Τὰ μικρόφωνα ἦταν πρωτόγονα (δὲν ὑπῆρχαν κατεπιθυνώμενα μικρόφωνα). 'Ε —τὰ μικρόφωνα ἐμπόδιζαν τὸν ὀπερατέρ στὸ στήσιμο τῶν φωτισμῶν. 'Ο ὀπερατέρ ἐμπόδιζε τὸν τεχνικὸ ἦχο. 'Ο σκηνοθέτης καὶ ὁ ἠκολήπτης διαφωνοῦσαν τόσο πολὺ ποὺ σχεδὸν ἔπαυαν ἔξυλο. Οἱ ἥθοιοι ἔπρεπε νὰ μιλᾶνε δυνατοτέρα... ἀπὸ ὅτι θάπρεπε... ἀπ' ὅτι θὰ ἦταν φυσικὸ, ἐπειδὴ στὰ πλατὸ ὑπῆρχε πάντα ἔντονος θόρυβος. 'Η φωτιστικὴ συσκευὴ δὲν ἦταν ἄρκα —ἐννοῶ δὲν ἦταν τοῦ «μισοῦ βάττ» δηλ. δὲν ὑπῆρχαν λάμπες πυρακτώσεως, ἡ ἄρκα DS, μόνο ἄρκα AC, ἐπειδὴ τὸ φίλμ μὲ τὸ ὅποιο δουλεύαμε δὲν ἔγραφε μὲ φωτισμὸ «μισοῦ -βάττ». Γι' αὐτὸ, ὁ γενικόσθος θόρυβος ἀξανάταν μὲ τὸ θόρυβο τῆς συσκευῆς φωτισμοῦ. 'Ακόμα τὸ κάλυμμα τῆς κάμερα ἦταν πολὺ ἀτελές. 'Η κάμερα σκεπαζόταν μὲ ἕνα εἰδικὸ κουτί, ἀλλὰ δὲν κράταγε τὸ θόρυβο, ἔτσι ποὺ τὸ κουτί ἔ-

πρεπε νά σκεπάζεται απ' ἔξω μὲ κουβέρτες καὶ γούνινα παλτά... γινόταν ἔτσι μιὰ ἔξαιρετικά ἀκίνητη, ὀγκώδης κατασκευή. Καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸ φυσικὸ παίξιμο, ἢ φυσικότητα τοῦ παιξίματος, ἐμποδιζόταν, ἐλειδῆ ἔπρεπε, ὅπως στὸ θέατρο, νά ὑψώνουν τίς φωνές τους, νά μιλᾶνε δυνατώτερα, πῶ καθαρά. Λιγότερο γρήγορα ἀπ' ὅτι στὴ ζωὴ. Καὶ οἱ τεχνικοὶ ἤχου δὲν ἐπέτρεπαν σκληρὲς μεταβάσεις ἀπὸ ἡσυχίαν σὲ δυνατὴ ὀμιλία, οὔτε ἐπέτρεπαν κανένα θόρυβο... ἢ ἔνθωμα τῆς φωνῆς. Ἄλλά, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, δὲν ἐπέτρεπαν ψιθυροὺς ἢ σιγανὴ ὀμιλία. Ὅλα αὐτὰ ἐπέβαλλαν μιὰ δόξληρη σειρὰ μὴ-ρεαλιστικῶν στοιχείων ποὺ δὲν μπορούσαν παρὰ νά ἀντανακλῶνται σὲ μιὰ πρωτόγονη πλευρὰ τῆς ἡχητικῆς ποιότητος τοῦ παιξίματος. Ἐπομένως, σχετικὰ μὲ τὸν ἦχο, ἀσφαλῶς, ἢ δουλειὰ ἦταν ἔξαιρετικά πρωτόγονη —ἀν καὶ προσπαθοῦσαμε νά κατορθώσουμε μέγιστη καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Ἄλλὰ οἱ τεχνικὲς συνθήκες ἔκεινο τὸν καιρὸ δὲ μᾶς ἐπέτρεπαν νά κάνουμε αὐτὸ. Τώρα, στὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ, ὁ Μπατάλωφ ἦταν ἕνας θεατρικὸς ἠθοποιός, ὅπως καὶ ὁ Καρα-Ντιμίτριεφ (ποῦ ἔπαιξε τὸ ρολογιὰ Μοζέρ)· στὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ, ὁ Ο' Χένου (Κονσταντίν Χοκχλόβ) ἦταν ἕνας θεατρικὸς ἠθοποιός. Καὶ εἶναι φυσικὰ ὅλοι αὐτοὶ οἱ θεατρικοὶ ἠθοποιοί, ποὺ δὲν εἶχαν ξαναδουλέψει μαζί μου σὲ ταινία, νά φέρουν μαζί τους θεατρικὲς συνήθειες, ἕνα θεατρικὸ τρόπο ὀμιλίας, θεατρικὴ τεχνικὴ. Προσπάθησα μ' ὅλη μου τὴ δύναμη νά τὸ καταπολεμῶ αὐτὸ.

(Χόκχλοβα) : Στὴν πραγματικότητα (μιλώντας γιὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ) ὁ ἦχος ἔγινε μόνο μέσα στὴς πραγματικὲς πιθανότητες παραγωγῆς ἤχου. Μουσικὴ ἀπ' τὸν κῆπο, μουσικὴ ἀπ' τὸ πάνω πάτωμα ὅπου ζοῦνε οἱ ἄνθρωποι, διάλογοι, τὸ τικ-τάκ τοῦ ρολογιοῦ —δηλ. κάθε τι ποὺ μπορούσε, ποὺ πραγματικὰ παρήγαγε ἦχους στὴ ζωὴ. Ὅχι μουσικὴ ἄπλωσ γιὰ συνοδεία, ὅπως τώρα γίνεται συχνὰ γιὰ ἀτμόσφαιρα —δὲν πῆρχε τίποτα τέτοιο στὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ. Ἐπῆρχαν μόνο φυσικὲς πηγὲς ἤχου (μουσικὴ ἢ ἦχοι), κάθε τι ποὺ ἦταν φυσικό, ποὺ ὑποτίθεται πῶς ἦταν τέτοιο ἔκεινο τὸν καιρὸ— εἶτε «ὄν κάμερα» εἶτε «ὄφφ κάμερα», ἂν μπορούσε ν' ἀκουσθεῖ.

(Ἡ Χόκχλοβα συνεχίζει) : Τώρα, προσέξαμε πολὺ (πράγμα ποὺ κανεὶς δὲν εἶχε κάνει μέχρι τότε) τὴν ἡχητικὴν προοπτικὴ. Κάθε τι ποὺ ἀκουγόταν ἀπὸ μακριὰ: π.χ., ἂς ποῦμε μιὰ ὀρχήστρα ἀπὸ μακριὰ. Δὲν εἶναι καθόλου τὸ ἴδιο —ἐ— μὲ τὸ χαμηλὸμα τοῦ ἤχου στὸ ραδιόφωνο· εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ. Προοπτικὴ εἶναι ὅταν μερικὸι ἦχοι γράφονται σὲ πλήρη ἔνταση, ἐνῶ ἄλλοι σχεδὸν ἐξαφανίζονται. Κι' ἔτσι γυρίσαμε τὴν ὀρχήστρα στὸν κῆπο ὅπου ἔπαιζε —ὅταν ἀκουγόταν ἀπὸ κάποια ἀπόσταση. (Διακόπτει ὁ Κουλέσωφ: «Καὶ οἱ χαμηλοὶ ἦχοι ἀκουγόνταν ἀπὸ ἀπόσταση...») Ναι, βέβαια... οἱ χαμηλοὶ ἦχοι, καὶ ἐκτός ἀπ' αὐτὸ, ὀρισμένα ὄργανα γράφονται καλύτερα ἀπὸ μακριὰ, ἐνῶ ἄλλα δὲν γράφονται. Ὅλα αὐτὰ λήφθηκαν ὑπ' ὄψη καὶ γυρίστηκαν. (Συνεχίζει ἡ Χόκχλοβα) : Τώρα τί ἄλλο... Ὅταν γυρίζοταν ὁ ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ, δὲν εἶχαμε καν μουδιόλες ἤχου, ὅπου θὰ μπορούσαμε ν' ἀκολουθοῦμε ταυτόχρονα τὸν ἦχο καὶ τὴν εἰκόνα. Ἐτσι, ὅταν γράφαμε, ἂς ποῦμε, τὰ κύματα στὴν ἀερογιάλι: αὐτὸ γινόταν καὶ μὲ τὸ μάτι καὶ μὲ τὸ χέρι. Ἡ τὴ μουσικὴ ἀπ' τὸν ἐπάνω ὄροφο: δὲ μπορούσαμε νά γράψουμε ταυτόχρονα τὴν ὀμιλία καὶ τὴ μουσικὴ (Σοπὲν ἀπὸ τὸ πάνω πάτωμα)... ἔτσι, τὸ κάναμε μὲ τὸ χέρι. Ὅταν εἶδαμε γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ κόπια στὴν ὀθόνη, τὴν πρώτη κόπια, ποὺ προβολόταν σὰν τέστ, νομίζα ὅτι δὲν θὰ ἄντεχα νά δῶ πῶς θὰ ἦταν ἡ ταινία. Ὅλα ἦταν ἀπόσπασμα, γιὰτὶ ὅλα εἶχαν γίνει μὲ τὸ μάτι μόνο καὶ μὲ τὸ χέρι. Ὅταν γυρίζαμε τὴν ταινία δὲν εἶχαμε μονδιόλες ἤχου —ὅπου μπορεῖς νά κινήσεις τὴν εἰκόνα καὶ τὸν ἦχο. καὶ νά τὰ δεῖς καὶ νά τ' ἀκούσεις ταυτόχρονα. Τὰ κάναμε ὅλα αὐτὰ μὲ τὸ μάτι: πῆραμε τὸ φιλμ, βρήκαμε τὸ μέρος ὅπου, ἂς ποῦμε, ἕνα κύμα ἔσπαγε στὴν ἀερογιάλι. Παίρναμε τὸ φιλμ ὅπου εἶχαμε τὸν ἦχο τοῦ κύματος, καὶ τὰ βάζαμε μαζί μὲ τὸ μάτι. Μετὰ τὸ πῆγαμε γιὰ τύπωμα, καὶ περιμέναμε μὲ τρόμο νά δοῦμε ἂν θὰ ἦταν ἐντάξει ἢ ὄχι. Κι' ἔτσι... (διακόπτει ὁ Κουλέσωφ) : Δὲ μπορούσαμε ν' ἀκούσουμε, δὲ μπορούσαμε ν' ἀκούσουμε τὸν ἦχο τοῦ κύματος, ἀλλὰ βλέπαμε μόνο τὴν εἰκόνα τοῦ ἤχου τοῦ κύματος. Μοντάραμε —νά,

έτσι— τὴν εἰκόνα τοῦ πλάνου μαζί με τὶς εἰκόνες τοῦ ἤχου, τὰ ἱερόγλυφα τοῦ ἤχου, χωρὶς νὰ μποροῦμε ν' ἀκούσουμε τὴν εἰκόνα — ἐννοῶ τὸν ἤχο μαζί με τὴν εἰκόνα. Δὲν ξέραμε αὐτὴ τὴν τεχνικὴ τότε. (Χόκχλοβα): Στὸ τέλος τῆς δουλειᾶς ἀναψα ἕνα τσιγάρο ἀπὸ κούραση — ἔτσι τέλειωσε. (Κουλέσωφ): Τὸ σενάριο γιὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ γράφτηκε ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Μουνιμπελίτ ἀπὸ μὲνα καὶ τὸν συγγραφέα Σκλόρσκι. Τὸ περιεχόμενον τῆς ταινίας ἦταν ὡς ἑξῆς, κατὰ προσέγγιση: (σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Κουλέσωφ διάβασε ὁλόκληρο τὸ σενάριο, πὸν ἀριθμῆι 7 δακτυλογραφημένες σελίδες, καὶ πὸν δὲν μπορεῖ νὰ δημιοσευτεῖ ἐδῶ γιὰ λόγους χώρου).

Στὴν ΟΥΝΕΣΚΟ στὸ Παρίσι τὸ 1962, οἱ Ἀμερικάνοι με ρώτησαν ἂν εἶχα πάει ποτὲ στὴν Ἀμερική, ἐπειδὴ θεωροῦσαν ὅτι ὅλες οἱ ταινίες μου πὸν ἔδειχναν τὴν ἀμερικάνικη ζωὴ εἶχαν γίνεῖ πολλὴ προσεκτικὰ καὶ με τόσες λεπτομέρειες πὸν μετέδιδαν με πολλὴ πιστότητα τὴν ἀμερικάνικη ζωὴ, τὰ ἔθιμα, τὶς συνήθειες, κτλ. Ἐμειναν ἐκπληκτικοὶ ὅταν τοὺς εἶπα ὅτι δὲν εἶχα πάει ποτὲ στὴν Ἀμερική καὶ δὲν μίλαγα ἀγγλικά. Ἀλλὰ στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωσιη ὑπάρχουν πολλές δυνατότητες γιὰ νὰ μελετήσῃ κανεῖς τὴν Ἀμερική. Ἐχουμε ἑξαρετικη λογοτεχνία στὴ βιβλιοθήκη μας, καὶ διάβασα πολλὰ βιβλία κ' ἀκόμα εἶδα πολλές ἀμερικάνικες ταινίες πὸν μου χρησίμευσαν σάν ὑποκατάστατα τῶν βιβλίων, καὶ σάν ὑποκατάστατα ἐνὸς ταξιδιοῦ στὴν Ἀμερική — πὸν δὲ μποροῦσα νὰ κάνω γιὰ πολλοὺς λόγους.

## 18. Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ (1933)

(Χόκχλοβα): Λοιπὸν, μετὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ γυρίσαμε τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ. Καὶ στὸ ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ συνεχίσαμε νὰ προσέχουμε με πολλὴ τὴν ἡχητικὴ προοπτικὴ. Π.χ. ὁ δεσμοφύλακας περπατεῖ στὸ διάδρομο τῆς φυλακῆς. Ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν κάμερα. Μιλáει δυνατὰ, ὅπως θ' ἀκούγοταν ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο πὸν στέκεται ἐκεῖ κοντὰ. Κατόπιν ἀπομακρύνεται περισσότερο, ὅλο καὶ περισσότερο, ἀκούγεται ὅλο καὶ λιγότερο, χάνεται πίσω ἀπ' τὴ γωνία καὶ βαθμιαία ἡ φωνὴ του ξεθωριάζει. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ἀξίωμα παραδείγματα...

(Κουλέσωφ): Εἶχαμε ἀκόμα πὸν πολλὰ προβλήματα με τὸν ἤχο, ἀφοῦ γυρίσαμε τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ σὲ ρώσικο νεγκατιφ — πὸν μόλις εἶχε ἀρχίσει νὰ παράγεται. Τὰ πρῶτα πειράματα τραβήγματος με ρώσικο νεγκατιφ ἔγιναν με τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ. Αὐτὸ τὸ νεγκατιφ ἦταν ἐπίσης πὸν χαμηλῆς ποιότητος (ἐκείνη τὴν ἐποχὴ) γιὰ ἡχογράφηση καὶ φιλμάρισμα. Ἐπειδὴ, ἂν θυμᾶμαι καλά, ὅλη τὴν ταινία τοῦ ἤχου (ὀπτικὸ) τὴν γυρίσαμε σὲ φιλμ ἀπ' τὸ ἔξωθερικό — νομίζω γερμανικὸ φιλμ.

(Χόκχλοβα): Ἡ μουσικὴ στὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ ἦταν τοῦ Ζι-νόβι Φέλντμαν. Ἦταν ἕνας ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον συνθέτης. Ὅ,τι δοκίμαζε γινόταν στὸ τέλος ὀμορφο. Ἐγγραψε ἐμβατήρια... χωρὶς νὰ ὑπογράφει με τ' ὄνομα του. Ἐπαιogne πάντοτε τὰ πρῶτα βραβεῖα, ἐπειδὴ ὅταν ἄνοιγαν τὸ φάκελο, ἦταν πάλι ὁ Φέλντμαν. Δεύτερο βραβεῖο — ἄνοιγαν τὸ φάκελο: ὁ Φέλντμαν ξανά! Ἐγγραφε, λοιπὸν, μουσικὴ γιὰ ταινίες, κ' ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ, ἦταν ἐκπληκτικὸς ἐνορχηστρωτῆς κ' ἐνορχήστρωσε πολλὰ φημισμένα κομμάτια.

(Κουλέσωφ): Πρέπει ν' ἀναλογισθῆτε ὅτι ὁ Φέλντμαν ἦταν πὸν καλὸς φίλος τοῦ Προκόφιεφ, τοῦ Σέργιου Προκόφιεφ, τοῦ μεγάλου συνθέτη μας. Ὁ Προκόφιεφ ἐκτιμοῦσε πὸν τὸν Φέλντμαν κ' ἀκόμα τοῦ ἐμπιστεῦθηκε τὴν ἐνορχήστρωση μερικῶν ἔργων του. Καὶ — ἔ— σάν δομὴ τοῦ συνθετικοῦ ταλέντου του, ὁ Φέλντμαν ἦταν πὸν πὸν κοντὰ στὸν Προκόφιεφ... σ' ἕνα βαθμὸ ἐπίσης καὶ στὸν Σοστάκοβιτς. Ἀλλὰ ὁ Φέλντμαν πέθανε πὸν νέος, στὸν πόλεμο. Ἐργαστήκαμε ἀρμονικά μαζί, ἀλλὰ δουλεύαμε διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι ἄλλοι σκηνοθέτες. Κάναμε ὅλη τὴ μουσικὴ ἀπὸ πρὶν, ὥστε ὁ ρυθμὸς καὶ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς κανονίζονται ἐκ τῶν προτέρων. Κι' ἐφόσον τὸ γύρισμα γινόταν με προκαταρκτικὲς δοκιμές, κάναμε πρόβες με τοὺς ἡθοποιοὺς ἀπὸ πρὶν, ἔτσι ὥστε οἱ ἡθοποιοὶ νὰ κάνουν πρόβες με ἤδη ἔτοιμη μουσικὴ. Ἡ, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά,

καταγράψαμε τις σκηνές των ήθοποιων μ' ένα μετρονόμο, καταγράψαμε το είδος των σκηνών σύμφωνα με τὸ μετρονόμο, καὶ κατόπιν με βάση αὐτὴ τὴν προκαταρκτικὴν μας ἐγγραφήν ὁ Φέλντμαν ἐφρτιαχνε τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Κι' ἔτσι, με ἀμοιβαία συνεργασία σάν κι' αὐτὴ, με ἀμοιβαία προετοιμασία, δημιουργήσαμε τὴ μουσικὴ γιὰ τὴν ταινία Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗΣ. Ἡ μουσικὴ γιὰ τὸν ΟΡΙΖΟΝΤΑ εἶχε γραφτεῖ ἀπὸ ἕναν πολὺ ἔμπειρο μαέστρο, μουσικὸ καὶ συνθέτη στὶς παλιές βωθές ταινίες, τὸν Ντταϊνβιτ Μπλόκ. Πέθανε κι' αὐτός, ἀπὸ συγκοπή, ἐνῶ διηύθυνε μιὰν ὁρχήστρα, λίγο μετὰ τὸν πόλεμο.

Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ τύπου γιὰ τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ ἦταν τόσο θεαλλώδης ὅσο σχεδὸν —ἐ— ἦταν ἡ ὑποδοχὴ τοῦ DURA LEX (δηλ. τοῦ ME TO NOMO). Ὑπῆρξαν διαφορῖες, καὶ καιρὲς δηλώσεις, ἀλλὰ γενικὰ ἡ ὑποδοχὴ τὸν πρόκειναι νὰ θεωρηθεῖ —ἐ— καλὴ. Ἐ —γράφτηκαν καὶ εἰπώθηκαν πολλὰ γιὰ τὴν ταινία, πολλὰ καὶ καλὰ τις περισσότερες φορές, ἀν καὶ θεωρήθηκε ὅτι ἔχει ἀμφισβητήσιμα κομμάτια —ἀνάλογα με τις ἀπόψεις γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη τῆς μιᾶς ἢ ἄλλης ομάδας κοριτσιῶν.

## 19. ΑΦΙΕΡΩΣΗ ΣΤΗ ΛΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΑΠΟΤΤΥΧΗΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ (1934 - 1939)

Μετὰ τὸν ΜΕΓΑΛΟ ΠΑΡΗΓΟΡΗΤΗ ἐργάστηκα κυρίως γιὰ τὸ Ἰνστιτούτο, μαζὶ με τὸν Σ. Μ. Ἀϊξενστάιν —κι' ἔγραψα τὸ βιβλίο μου ΟΣΝΟΒΥ ΚΙΝΟΡΕΤΖΙΣ ΣΟΥΠΙ («Ἀρχές τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας»). Εἶναι ἕνα μεγάλο βιβλίο πού ἔχει ἐκδοθεῖ σὲ πολλὲς χῶρες, σὲ διάφορες γλώσσες. Γενικὰ νομίζω ὅτι τὸ μοντάζ στὸ σινεμά εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δουλειᾶς τοῦ καλλιτέχνη πάνω στὴν πραγματικότητα. Δὲν ἔμαθα μοντάζ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, οὔτε ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστές, ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τοὺς μεγάλους Ρώσους συγγραφεῖς: τὸν Πούσκιν, τὸν Λέων Τολστόι. Ὁ Τολστόι κι' ὁ Πούσκιν ἔγραψαν με τέτοιο τρόπο ὥστε μοροῦσες νὰ βάλεις ἀόιθμους πλάκων σ' ἀντίστοιχες γραμμὲς τοῦ κειμένου (ποίησης ἢ πρόζας) κι' αὐτὲς θὰ ἦσαν κινηματογραφικὲς ἀντιθέσεις —εἶλες ἤδη μιὰ ταινία. Καὶ νομίζω πὼς τὸ μοντάζ σάν βάση κάθε τέχνης περιέχεται καὶ στὴν λογοτεχνία καὶ σὲ κάθε ἄλλη μορφή τέχνης. Τὸ ζήτημα ἐγκεῖται ἐξ ὀλοκλήρου στὸ ν' ἀποφασίσαις πὼς νὰ συναρμολογήσαις τὸ ὑλικὸ τῆς ἀνθρώπινης τέχνης: πὼς νὰ τὸ μοντάρεις —αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο στὸ ὅποιο βασίζεται ὁ νόμος γενικὰ τῆς τέχνης.

(Ἐρώτηση: αὐτὸ εἶναι σάν ἐκεῖνα πού δίδαξε ὁ Ἀϊξενστάιν γιὰ τὴ Ρώσικη λογοτεχνία στὰ θεωρητικὰ καὶ πρακτικὰ σκηνοθετικὰ του μαθήματα στὸ Ἰνστιτούτο τοῦ Φίλμ στὰ 1930. Μπορεῖτε νὰ μᾶς πεῖτε τίποτα γιὰ τὴ διδασκαλία σας στὸν Ἰνστιτούτο τότε, τοὺς μαθητές σας, τὸν Ἀϊξενστάιν, καὶ γιὰ τὸ ποιὸς πρωτοδίδαξε τὴ θεωρία ὅτι οἱ Ρῶσοι κλασσικοὶ λογοτέχνες εἶναι κινηματογραφικοί;).

(Χόγκλοβα): Θὰ ἤθελα νὰ πῶ ὅτι πρὶν τὸν (τελευταῖο) πόλεμο ὁ Κουλέσοφ δούλευε στὸ Ἰνστιτούτο, καθὼς κι' ὁ Ἀϊξενστάιν —καὶ κανεῖς ἄλλος. Κανεῖς ἀπὸ τοὺς ἄλλους σκηνοθέτες δὲν δούλευε ἐκεῖ πρὶν τὸν πόλεμο, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι δύσκολο νὰ πεῖ κανεῖς... Εἶχαν —ἐ— τοὺς ἴδιους μαθητές, ἔτσι ὥστε οἱ ἐντολές πού δίδονταν ἦταν προσυμφωνημένες κι' ἀπὸ τοὺς δύο. Δούλευαν πάνω στὰ ἴδια πράγματα (τότε δὲν ὑπῆρχαν ἐργαστήρια ὅπως ὑπάρχουν τώρα —ἐργαστήρι τοῦ Κουλέσοφ, ἐργαστήρι τοῦ Ἀλεξαντρόφ ἢ ἐργαστήρι κάποιου ἄλλου. Ὅλοι τοὺς (οἱ μαθητές) ἦσαν μαζί, καὶ ὁ Κουλέσοφ κι' ὁ Ἀϊξενστάιν δούλευαν μαζί τους, κι' ἔτσι εἶναι δύσκολο νὰ πεῖ κανεῖς «ποῖός», ἢ τί, ἢ ἀπὸ ποῦ».

(Κουλέσοφ): Θεωρῶ τὸν Ἀϊξενστάιν σάν τὸν στενότερο καὶ πρὸ ἀγαπημένο μας φίλο, τὸν θεωρῶ σάν τὸν ἐκπληκτικότερο σκηνοθέτη, ὄχι μόνο Σοβιετικὸ ἀλλὰ καὶ σ' ὅλο τὸν κόσμο, καὶ εἶμαι πολὺ περήφανος πού ἦταν στενός μας φίλος. Κι' ἀκόμα καὶ ἦταν πέθαινε, ἔγραφε τὸ τελευταῖο του γράμμα, σχετικὰ με τὸ χρώμα, σ' ἐμένα —στὴν πραγματικότητα ἄρχιζε με τις λέξεις «Ἀγαπητὲ Λέβ Βλαντιμίροβιτς...». Δυστυχῶς δὲν τέλειωσε αὐτὸ τὸ γράμμα.

Ἔπαρχει στὰ ἅπαντά του ὅπου δημοσιεύθηκε σάν μεταθανάτιο (ἄρθρο). Αὐτὸ τὸ τελευταῖο γράμμα γιὰ τὸ χρώμα τοῦ τὸ εἶχα ζητήσει ἐγὼ νὰ τὸ γράφει γιὰ τὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ βιβλίου μου Ο ΣΝΟΒΤ ΚΙΝΟΡΕΤΖΙΣ ΣΟΥΡΤ (α' Ἀρχές τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας). Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ δεύτερη ἔκδοση ἔχει ἐκδοθεῖ μέχρι τώρα μόνο στὸ ἔξωτερικό.

(Ἐρώτηση: μπορεῖτε νὰ πεῖτε τίποτα γιὰ τὰ ἀτέλειωτα φιλμ σας στὰ 1930, κ' ἄλλα ἀπραγματοποίητα σχέδια.)

Ἡ ΚΛΟΠΗ ΤΗΣ ΟΡΑΣΗΣ ἦταν μιὰ ταινία τοῦ μαθητῆ μου Ὁμπολένσκυ. Ἐγὼ ἤμουν διευθυντὴς παραγωγῆς. Ἡ ταινία κυκλοφόρησε (σύμφωνα μ' ἓνα μεταγενέστερο γράμμα τοῦ Κ. δὲν κυκλοφόρησε), δὲν εἶχε ἰδιαιτέρη ἐπιτυχία, καὶ δὲν διακρινόταν γιὰ τίποτα ἰδιαιτέρες καλλιτεχνικὲς ποιότητες — ἄλλα ἦταν ἓνα ἀξιοσέβαστο, συνειδητὸ φιλμ καλῆς ποιότητος. Καὶ τὸ ΝΤΟΧΟΤΝΤΑ ἦταν ἓνα φιλμ ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γυρίσω μὲ τὸν μαθητῆ μου Γιαρμάτωφ — μᾶλλον μὲ τὸν μαθητῆ τῆς Ἀλεξάντρος... στὸ Στούντιο Τατζιζ - Κινὸ στὸ Τατζικιστάν. Ἀλλὰ ὅταν ἀρχίσαμε τὸ γύρισμα ἔγινε φανερὸ ὅτι τὸ στούντιο δὲν εἶχε ἀρκετοὺς πόρους γιὰ μιὰ τέτοια τεράστια καὶ πολύπλοκη παραγωγή (ἦταν, μὲ τὸν τρόπο τῆς, τόσο πολύπλοκη ὅσο, ἄς ποῦμε, ἡ παραγωγή τοῦ ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ). Τὸ στούντιο εἶχε ὑπερτιμήσει τὶς δυνατοτήτες του, καὶ δὲν κατάφερα νὰ δλοκληρώσει τὴν παραγωγή.

(Ἐρώτηση: τὸ σταμάτημα τοῦ γυρίσματος τοῦ ΝΤΟΧΟΤΝΤΑ προκλήθηκε ἀπὸ τὸ ἴδιο εἶδος περιστάσεων ποὺ ἀνάγκασαν τὸν Ἀϊζεστάιν νὰ σταματήσει νὰ δουλεύει τὸ ΛΙΒΑΔΙ ΜΠΕΖΙΝ καὶ τὸν Ρόμ τὴν ΑΤΣΤΗΡΗ ΝΙΟΤΗ γιὰ ὡς στὴν ἴδια ἐποχῆ;) Ναί. (Γράμμα τοῦ Κ., 26 Σεπτ. 1966).

Εἶχα πολλὰ σενάρια καὶ σχέδια ποὺ δὲν προαγματοποιήθηκαν. Ἡ βασικὴ μου ἐπιθυμία ἦσαν νὰ παράγω τὸν ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ τοῦ Τολστόι κ' ἓνα ντοκιμαντᾶρ (μιὰ σύνθεση ἀπὸ φιλμικὰ ντοκιμαντέρ) γιὰ τὴν ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΕΤΤΥΧΙΑ. Δὲν κατάφερα νὰ τὶς πραγματοποιήσω γιὰ λόγους πέρα ἀπὸ τὸν ἔλεγχό μου. ) Γράμμα τοῦ Κ., 26 Οκτ. 1965).

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

Ἡ προσπάθεια νὰ παράγω μιὰ ταινία μὲ ὀδήγησε σὲ προσεκτικὴ ἐτοιμασία τοῦ σεναρίου, καὶ τελικὰ, σὶς τελευταῖες μου ταινίες (ἀπὸ τὸ 1930, περίπου ἀρχισα νὰ ἐφαρμόζω τὴ μέθοδο τῶν εἰκονογραφημένων σεναρίων, σενάρια ὅπου κάθε κάδρο ἦταν ἀπὸ τὰ πλὴν ζωγραφισμένο. (Ὁ Ὁ Ἀϊζεστάιν κ' ὁ Ἀλεξάντροφ δούλεψαν ἐπίσης μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο). Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπομὴ τὸ πὸ ἐνδιαφέρον μου σενάριο ἦταν γιὰ τὴν ταινία ΟΙ ΣΙΒΗΡΙΑΝΟΙ. Θὰ σᾶς τὸ δεῖξω ἀμέσως. (Μοῦ τῷδειξε: μιὰ ἐντυπωσιακὴ δημιουργία).

(Ἐρώτηση: ποῖος πρότεινε τὴν ἐπιστροφή σας στὴ σκηνοθεσία στὴ Ντετφίλμ. (Τὸ Παιδικὸ Κινηματογραφικὸ Στούντιο) τὸ 1940;). Εἶμαι ὑποχρεωμένος στὸ Σέργιο Γιούτκεβιτς γιὰ τὴν ἐπιστροφή μου στὸ Στούντιο Ντετφίλμ.

Ἐπὶ πρῶτον ἕνας ἀριθμὸς εὐρημάτων στοὺς ΣΙΒΗΡΙΑΝΟΥΣ. Θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω τὴ δουλειὰ τῶν φωτογράφων, τοῦ Κιρίλλωφ, ποὺ ἔκανε μιὰ ἐκπληκτικὴ δουλειὰ φιλμάροντας τὴ Ρώσικη φύση, τὴ Ρώσικη ἀνοιξη. Ἐνα κινῆρι, ἔδειξε βατοράχους νὰ φωνάζουν, ἓνα ἀδιάβατο Ρώσικο δάσος. Ἀκόμα ἔκανε ὠραίες λήψεις μὲ τρῶκ. Ἐπίσης δὲν ἄθροισε νὰ ξεχάσουμε τὰ περιφέρμα δέντρων, ποὺ γυρίστηκαν σὲ μιὰ κινούμενη πανοραμικὴ λήψη ἀπὸ χαμηλὰ: οἱ κορυφές τῶν δέντρων γυρίστηκαν σύμφωνα μὲ τὸ βλέμα τοῦ τραυματισμένου παιδιοῦ ποὺ μεταφερόταν μὲ τὸ καρδῶσι. Γίνεται «ἀναφορά» σ' αὐτὰ τὰ δέντρα σὲ κατοπινὰ ταινίες ἐπανειλημμένα, ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα. Τὸ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΟ ΠΑΝΩ Σ' ἘΝΑ ΗΦΑΙΣΤΕΙΟ εἶχε δουλεῖται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Ἐ. Σνάιντερ καὶ τὸν Β. Σναϊντερόφ, ἀλλὰ ὅ,τι εἶχαν γυρίσει ἀπορρίφθηκαν. Κατόπιν παράκλησης τοῦ στούντιο, γιὰ νὰ σωθοῦν τὰ δύο ἑκατομμύρια ρούβλια ποὺ εἶχαν ἔσσειται γιὰ νὰ γυριστοῦν οἱ εἰκόνες, ἀνατέθηκε στὴ Χόκχλοβα κ' ἐμένα νὰ ξαναγυρίσουμε καὶ νὰ διορθώσουμε ἐν μέρει τὸ φιλμ σὲ τρεῖς βδομάδες. — ποὺ πράγματι κάναμε, ἀποκαλώντας τοὺς ἑαυτοὺς μας «συμβούλους - σκηνοθέ-

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

Οἱ δύο — ἢ ἄλλων τρεῖς — τελευταῖες μου ταινίες (ΟΡΚΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΟΤΥΡ, ΕΙΜΑΣΤΕ ΑΠ' ΤΗΝ ΟΥΡΑΛΙΑ καὶ ΦΙΑΜΙΚΟΣ ΗΜΕΡΟΔΕΙΚΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΑΡΙΘ. 13, γυρίστηκαν στὸ Στάλιναμπάντ, στὸ Τατζικιστάν σὲ συνθήκες πολέμου (Δεύτερος Παγκόσμιος). Τὸ Ντέφιλμ Στούντιο μεταφέρθηκε στὸ Στάλιναμπάντ. Ἐκεῖ βοήθησα τὴ διεκπεραίωση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπίβλεψης τοῦ στούντιο, μαζί μὲ τὸν σκηνοθέτη Γιούτζκεβιτς. Καὶ ἔφτιαξα ἐκεῖνες τὶς ταινίες γρήγορα καὶ οἰκονομικά, μέσα στοὺς περιορισμοὺς ποὺ ἐπέβαλε ὁ πόλεμος. Ἦταν ταινίες ποὺ ἀντανακλοῦσαν τὸν ἀγῶνα τοῦ Ρώσου λαοῦ ἐνάντια στὸ φασισμό. Ἐπρεπε νὰ γυριστοῦν γρήγορα καὶ φτηνά, μὲ περιορισμένα τεχνικά μέσα, ἐπειδὴ τότε δὲν εἶχαμε σχεδὸν τίποτα στὴ διάθεσή μας. Καὶ χρησίμευσαν σάν ἓνα εἶδος ὄπλου μάχης, ἄς ποῦμε, μέσα στὶς δυνατότητές μας, στὸ κινηματογραφικὸ μέτωπο. Αὐτὴ ἦταν μιὰ συνεισφορά στὸν κοινὸ ἀγῶνα ἐνάντια στὸ φασισμό. Στὰ φίλμ αὐτὰ ἔπαιζαν νέοι ἠθοποιοί, μαθητὲς μου ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, καὶ οἱ νέοι ποὺ μεταφέρθηκαν στὸ Στάλιναμπάντ μὲ ἄλλα θέματα. Δὲν εἶχαμε ἄλλο προσωπικὸ τῆς διαθέσεώς μας.

(Ἐρώτηση: ποιοεῖτε νὰ πείτε κάτι γιὰ τὸ τελευταῖο σας φίλμ ποὺ δὲν κυκλοφόρησε ποτὲ — τὸ ΦΙΑΜΙΚΟΣ ΗΜΕΡΟΔΕΙΚΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΑΡΙΘ. 13;) Τὸ ΦΙΑΜΙΚΟΣ ΗΜΕΡΟΔΕΙΚΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΑΡ. 13 γυρίστηκε ἀπὸμένα καὶ τὸν (Ἰγκόρ) Σαβτσένκο καὶ λεγόταν ΝΕΑΡΟΙ ΑΝΤΑΡΤΕΣ. Τὸ ἐπεισόδιό μου λεγόταν «Ὁ Δάσκαλος τοῦ Καρτάσεφ» καὶ γράφτηκε ἀπ' τὸν Λεὸ Κασσίλ. Δὲν θυμάμαι πῶς λεγόταν τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Σαβτσένκο ἢ ποιὸς τὸγραψε.

## 21. ΑΠΟΧΩΡΗΣΗ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ (1944 - 1970)

Μετὰ τὸ 1943 εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ μείνουμε στὴ Μόσχα, ὅπου ἐπίσης μίσημα στὸ VGIK (τὸ Ἴνστιτούτο), καὶ τὸ 1945 ἔγινε ἐπικεφαλῆς τοῦ VGIK. Καὶ μετὰ τὸν πόλεμο ἔπρεπε νὰ ἐπανιδρύσω ὀλόκληρη τὴ λειτουργία τοῦ VGIK νὰ ἀναδιοργανώσω τὰ προγράμματα σπουδῶν, νὰ δογανώσω ὀλόκληρο τὸ σύστημα διδασκαλίας. Ἦμουν πολὺ χαρούμενος ποὺ ὁ Ἀϊξενστάιν εἶχε γυρίσει ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὴ Μόσχα, κι' αὐτὸς κι' ἐγώ, μαζί, περάσαμε τὰ πρὸ δύσκολα μεταπολεμικά χρόνια ἀναδιοργανώνοντας, ὀργανώνοντας τὸ καινούργιο VGIK — ποὺ τώρα ἔχει πάρει τόσο μεγάλες διαστάσεις καὶ εἶναι παγκόσμια γνωστό. Δὲν ἦταν τὸ 1945, ἀλλὰ τὸ 1944 ποὺ ἔγινε ἐπικεφαλῆς — ἦταν κατὰ τὴ διάθεσιν τοῦ πολέμου ποὺ εἶχα τὴν εὐκαιρία ν' ἀναλάβω αὐτὴ τὴ δουλειά. Συμφωνησὰ νὰ γίνω ἐπικεφαλῆς τοῦ VGIK γιὰ δύο μόνον χρόνια, ἀλλὰ κατόπιν ἔπρεπε νὰ δουλέψω περὶπου ἄλλα τρία χρόνια σ' αὐτὴ τὴ θέση (παρὰ τὶς ἀπεγνωσμένες μου διαμαρτυρίες: μισὸ τόσο πολὺ τὴν διοικητικὴν δουλειά). (γράμμα τοῦ Κ., 26 Ὀκτ. 1965).

Ἐμεῖς (ὁ Κουλέσσοφ κι' ἡ Χόκχλοβα) ἀφοσιωθήκαμε ὀλοκληρωτικὰ στὴ διδασκαλία καὶ τελικὰ ἐγκαταλείψαμε ἐντελῶς τὴ σκηνοθεσία μετὰ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, χωρὶς δυσκολία, ἐπειδὴ θεωροῦμε πρὸ σπουδαῖο τὸ νὰ δημιουργοῦμε ἀνθρώπους. Ὅταν μὲ ρώτησαν κάποτε, σ' ἓνα χιουμοριστικὸ ἐρωτηματολόγιο, ποιὸ πράγμα γενικά μου ἄρεσε ποὺ πολὺ ἀπ' ὅλα, ἀπάντησα πῶς ποὺ πολὺ ἀπ' ὅλα μου ἄρεσει νὰ βλέπω εὐτυχημένους ἀνθρώπους. Καὶ μοῦ φαίνεται πῶς τὸ νὰ διδάσκει σκηνοθέτες, τὸ νὰ φτιάχνεις ἀνθρώπους ποὺ θὰ γυρίσουν καλὲς ταινίες, εἶναι πρὸ σημαντικό ἀπὸ τὸ νὰ φτιάχνεις ταινίες ὁ ἴδιος, ἐπειδὴ ἐσὺ ὁ ἴδιος γυρίζεις καὶ καλὲς καὶ κακὲς ταινίες, ἀλλὰ ὅταν ἐτοιμάζεις νέους ἀνθρώπους, αὐτοὶ πιθανὸν νὰ γυρίσουν πολλὲς καλὲς ταινίες. Αὐτοὶ θὰ προχωρήσουν τὸν κινηματογράφο μ' ἓναν καινούργιο τρόπο, ἐπειδὴ ὁ καθένας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι νέος: ὁ καθένας τὸν θὰ πάρει τὴν πείρα μου καὶ θὰ προσθέσει σ' αὐτὴν τὰ γιὰτά του.

Ὅσον ἀφορὰ τὶς πρὸ πόσφατες ταινίες, τὶς τελευταῖες ἐξελιξίσεις ποὺ θ' ἀκολοθηθεῖ ὁ κινηματογράφος, πρὸ πολὺ μ' ἐνδιαφέρει τώρα τὸ γίγισμα μὲ μιὰ

κρυμμένη κάμερα, (φωτογράφιση χωρίς να τὸ αντιλαμβάνεται κανείς), τὸ γύρισμα πραγματικοῦ ὕλικου, τὸ γύρισμα, μ' ἄλλα λόγια, μετὰ τὸν παλιὸ τρόπο —ε— αὐτὸ πού λέγαμε τὸ «μοντέλο» —δηλαδή τὸ νὰ κινηματογραφεῖς τὴν πραγματικὴ ζωὴ καὶ τοὺς πραγματικοὺς ἀνθρώπους. Κι' ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ ἐνώνονται μὲ ἐκφραστικὸ καὶ ζωηρὸ μοντάρισμα. Νομίζω ὅτι οἱ πρὸ πρόσφατες ἐπιτεύξεις τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου στηρίζονται σ' αὐτὸ —κιὰ ἰδιαίτερα οἱ νεανικὲς δουλιές τῆς Τσέχικης Κινηματογραφικῆς Σχολῆς εἶναι πολὺ ἐνδεικτικὲς ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη. Τελευταία ἔχουν γτιαῖξει ἕναν ἀριθμὸ ἀξιολογήσιμων ταινιῶν, πού ἤρθαν πρόσφατα σὲ μᾶς μέσω τοῦ Λίνχολτ (εἶναι ἕνας ἱστορικὸς τοῦ κινηματογράφου), οἱ Τσέχοι. Ἀνάμεσα στὶς δικές μας ταινίες ὑπάρχει ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον φιλμ πού ἔγινε μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Σέργιου Σμιρόνφ (εἶναι ἕνας συγγραφέας πού ἀνακαλύπτει ἥρωες τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, κάτοχος τοῦ Βραβείου Λένιν, συγγραφέας τοῦ ΦΡΟΤΡΙΟΤ ΣΤΗ ΜΠΡΕΣΤ)... λοιπόν, ὁ Σέργιος Ἀσίμκο πήρε μέρος στὴ δημιουργία τῆς ταινίας ΚΑΤΙΟΤΣΑ: εἶναι γιὰ μιὰ γυναίκα, μιὰ ἡρώίδα τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, πού τώρα βλέπει τοὺς παλιούς συμπολεμιστὰς της στὸ θέατρο, καὶ ταξιδεύει μὲ τὸν Σμιρόνφ, τὸ συννοσφεά, στὶς τοποθεσίες τῶν παλαιῶν μαχῶν (αὐτὴ πολέμησε στὸ Κρέτς). Αὐτὴ ἡ ταινία εἶναι ἐκπληκτικὰ συγκινητικὴ, καὶ οἱ θεατὲς τὴν δέχονται μ' ἐνθουσιασμό. Καὶ νομίζω ὅτι σ' αὐτὸ τὸ μονοπάτι βρισκονται ἔκείνες οἱ προκλήσεις τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, τοῦ κινηματογράφου τοῦ 1965, πού πρέπει ὅλοι μας νὰ λύσουμε. Θεωρῶ ὅτι ὁ κινηματογράφος τοῦ μέλλοντος θὰ εἶναι ἕνας συνδυασμὸς γυρίσματος μὲ τὴν ἀόρατη... τὴν κρυμμένη κάμερα' τῆς πραγματικῆς ζωῆς' μὲ πραγματικὸ, ἀντικειμενικὴ, βαθεῖα συμπεριφορὰ' μὲ διεξοδυσή μέσα στὴν ψυχολογία τῶν ἀνθρώπων... Μὲ ὑποχρεωτικὴ διατήρηση τοῦ μοντάζ, σὴν τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ κάτω ἀπὸ νέες μορφές σὲ σχέση μὲ τὴν παρουσία τοῦ ἤχου καὶ τὴν παρουσία νέων προκλήσεων γιὰ τὸν κινηματογράφο. Οἱ πρὸ σημαντικὲς προκλήσεις πού νομίζω ὅτι ἀντιμετωπίζει ὁ κινηματογράφος εἶναι τὸ νὰ γίνει τὸ κάθε τι ἔτσι ὥστε οἱ ἄνθρωποι νὰ εἶναι ἐντυχισμένοι, νὰ γίνει τὸ κάθε τι ἔτσι ὥστε οἱ ἄνθρωποι νὰ ζοῦν καλύτερα, ἔτσι ὥστε... οἱ ἄνθρωποι στὶς ταινίες νὰ μποροῦν καὶ νὰ ξεκουράζονται καὶ νὰ μαθαίνουν ν' ἀγαθοῦν —ε— νὰ προσφέρουν τίς χαδιές τους στους ἄλλους. Θεωρῶ ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ζεῖ κανεὶς μόνο γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ζεῖ γιὰ τὰ προσωπικά του συμφέροντα. Ὁ καθένας χρειάζεται νὰ ζεῖ γιὰ τὴν κοινωνία, νὰ ζεῖ γιὰ τοὺς ἄλλους. Εἶναι ἀνάγκη νὰ ζεῖ γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, γιὰ ὅλοκληρο τὸν κόσμον, καὶ ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν εἰρήνη. Αὐτὸ εἶναι τὸ κυριώτερον πού πρέπει ν' ἀντιμετωπίσει ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου, κι' ὁ κάθε τίμος ἄνθρωπος πάνω στὴ γῆ.





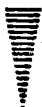



(Ἐρώτηση: ποιοὶ εἶναι οἱ ἀγαπημένοι σας σκηνοθέτες;). Θ' ἀναφέρω τοὺς πρὸ σημαντικοὺς. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὁ Γκρίφφιθ, μετὰ ὁ Ἀϊζενστάιν, κι' ὁ Τσάπλιν. Αὐτοὶ εἶναι οἱ πρὸ σημαντικοί, οἱ ἀγαπημένοι μου σκηνοθέτες. Οἱ δουλιές τῶν Ἱταλῶν ἔχουν πολὺ ἐνδιαφέρον: ἡ δουλειὰ τοῦ Ντὲ Σάντις, τοῦ Μικελάντζελο... (Χόγκλοβα: «Ἄντονιόνι»... Ἄντονιόνι, Φελλίνι... Ἄλλὰ ὁ Γκρίφφιθ, ὁ Ἀϊζενστάιν καὶ ὁ Τσάπλιν εἶναι γιὰ μένα οἱ πρὸ κοντινοί, οἱ πρὸ συγγενικοὶ μ' ἐμένα, ἐπειδὴ εἶναι ἄνθρωποι πού εἶναι ἴσως, μέχρις ἐνὸς βαθμοῦ, κοντινοὶ μου στὴν ἡλικία, κοντινοὶ μου στὴν... στὴν πρωτοποριακὴ δουλειὰ στὸν κινηματογράφο. (Ποῖα εἶναι τ' ἀγαπημένα σας εἶδη ταινιῶν;). Μ' ἀρέσουν διάφορα εἶδη: σὰ σκηνοθέτης μ' ἀρέσει νὰ δουλεῖω σὲ διάφορα εἶδη. Τὰ κοντινότερα σὲ μένα εἶναι τὰ λυρικὰ καὶ τὰ σατιρικὰ πράγματα. Δὲ μ' ἐνδιαφέρουν πολὺ οἱ σοβαρὲς ταινίες. Θέλω νὰ συγκινοῦμαι καὶ ν' ἀγαπῶ ἀφοῦ δῶ μιὰ ταινία, καὶ νὰ θέλω νὰ γίνω καλύτερος, νὰ θέλω νὰ κάνω περισότερες καλὲς πράξεις, νὰ θέλω νὰ ὑπηρετῶ τὴν ἀνθρωπότητα, νὰ θέλω ν' ἀγαπῶ... Μ' ἀρέσουν οἱ ταινίες πού βοηθοῦν κάποιον στὴ ζωὴ του, πού κάνουν τὸν ἄνθρωπον πρὸ χαροῦμενον, πρὸ ἐνεργητικόν, πού τὸν κάνουν ν' ἀγαπᾶ τὴ ζωὴ, καὶ ν' ἀγωνίζεται γιὰ μιὰ καλύτερη ζωὴ.



—Το κείμενο αυτό είναι μιὰ ἀπόλυτα μεθοδική καὶ ολοκληρωμένη συνέντευξη στὴν ὁποία παρεμβάλλονται καὶ ἄλλα τεκμήρια (γράμματα κλπ.). Δημοσιεύτηκε στὸ 44ο τεύχος τοῦ περιοδικοῦ FILM CULTURE τὴν ἀνοιξη τοῦ '67.

—Τὸ 1970 —χροινιά πὸν πέθανε ὁ Κουλέσωφ— τὸ περιοδικὸ AFTERIMAGE στὸ 1ο τεύχος ἀφιέρωσε τὴν τελευταία του σελίδα πὸν τέλειωσε μὲ τὴ φράση: Ἐμεῖς κάνουμε ταινίες—ὁ Κουλέσωφ ἔκανε τὸν κινηματογράφο— φράση πὸν εἶχε γράψει στὸ ΙΣΤΚΟΤΣΤΒΟ ΚΙΝΟ ὁ Πουντόβνιν τὸ 1929.



	Горизонт отвечает очень печально:		Оркестр. „Тоска по родине“ Слушай, Моря, ты меня не агитируй, у меня сегодня а так весь день неприятности
176 177	Τьма		
178 179	Μορε		
180	Μοσκβα. Νοχная сьемка		Тонировка
181	По улице идет шкет с де- вушкой, его рука на ее спине Разговор непонятен		Девушка виз- гливо смеется
184	Подходит к дому		Шкет баркует на басаж
185	Девушка вошла в дом		Ее смех
186	Шкет ушел		Хлопнула дверь
187 188 189 190	Шкет спокойно идет по улице, навстречу идет гори- зонт. Шкет спокойно протя- гивает руку, нахлобучивает кепку на глаза горизонта		Шаги шкета
191	Говорит:		Синхронно Проверил я вашу барышню
192			
193 194	Небо		Тонировка удар
195 196	Κυσoк стeны		барabanная дрoдь
197 198	Μοστωβoя		Сирeна oбратнo

ἀρ. πλάνου

περιεχόμενο πλάνου

γραφική  
τοῦ ἤχου

διάλογοι καὶ  
ἀναγραφή τοῦ ἤχου

## Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

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

Θυμᾶμαι, ἦταν ἡ ἐποχὴ πὺ πῆγαινα ἀκόμη σχολεῖο, τὸ 1910. Ὁ Κομήτης τοῦ Halley ἐπρόκειτο νὰ συγκρουστῆ μὲ τὴν τροχιά τῆς γῆς. Κατὰ τίς μετρήσεις τῶν ἀστρονόμων, ἡ συνάντηση τῶν δύο οὐρανίων σωμάτων ἦταν ἀναπόφευκτη. Ὁ κόσμος ἦταν πολὺ ταραγμένος. Ἡ Μόσχα ἐτοιμαζόταν γιὰ κάτι σὰν «τέλος τοῦ Κόσμου». Ἡ ἀνησυχία ἦταν βάσιμη, διότι ξέραμε πὼς ὁ Κομήτης περιεῖχε ἕνα βλαβερὸ ἀέριο πὺ σκότωνα δι: ἦταν ζωντανὸ. Τὸ μεγαλεῖο τοῦ γεγονότος μὲ ἐρέθιζε, μὲ συγκλονίζε ἀπίστευτα. Αὔριο, ναί, αὔριο, θὰ συνέβαινε κάτι πὺ δὲν εἶχε συμβεῖ ποτὲ, κάτι πὺ κανεὶς δὲν μπορούσε νὰ προσδιορίσει. Κι' ἐγὼ θὰ εἶμουν μάρτυς.

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

ματογράφο, άγγιξε την φαντασία μου με την ιδιάζουσα μορφή των προβλημάτων του. Δέν συγκρινόταν με καμμιά άλλη μορφή τέχνης. Θα πρέπει να τό διαισθάνθηκα άμέσως, διότι τό καινούργιο μου πάθος ύπήρξε άπότομο και δυνατό.

Έγκατέλειψα τό έργοστάσιο όπου δούλευα σαν χημικός και έγινε μαθητής του Κουλέσωφ. Νέος σκηνοθέτης του οποίου οι μελέτες ύπήρξαν άργότερα ή άφετηρία άπ' όπου ξεκίνησε ο σοβιετικός κινηματογράφος. Θυμόμαστε καλά εκείνη την εποχή: Συνδεδεμένη με την έγκαθίδρυση του σοσιαλιστικού μας κράτους και παράλληλα με την γέννηση και την άνθηση του κινηματογράφου μας. Η μεγαλειώδης πάλη ενός έλθούσπου λαού διαπνέονταν από τις πιο ύψηλές ιδέες, με σημασία παγκόσμια. Οι καλλίτερες ταινίες μας της εποχής αυτής γίνανε γνωστές σε όλους. Διαφορετικές, λόγω του προσωπικού ύφους του κάθε δημιουργού, όλες είχαν ένα κοινό σημείο: Στόχος τους ήταν να συνδυάσουν μέσα σ' ένα πειστικό θέαμα, γεγονότα διασκορπισμένα σε μεγάλο χρονικό διάστημα καθώς και σ' ένα τεράστιο τμήμα της γής.

Εσκεπάζοντας την ουσία των μεγάλων ούμανιστικών ιδεών, στόχος τους δέν ήταν να εξιστορήσουν τις σχέσεις και τους δεσμούς μεταξύ των διαφόρων φαινομένων, αλλά να ΔΕΙΞΟΥΝ αυτούς τους δεσμούς όπτικά, μ' όλη την πειστική δύναμη που περιέχει τό όρατό αντικείμενο που τό κάνεις δικό σου με μία ματιά.

Μόνο ο κινηματογράφος μπορούσε να τό κατορθώσει και μάλιστα με τέτοια δύναμη... Τό «Θωρηκτό Ποτέμκιν» του Σέργκεϊ Άϊξενστάιν έμφανίσθηκε τή στιγμή όπου ή πιο αξιόλογη μερίδα των διανοουμένων της προ - έπαναστατικής περιόδου, διαπνέονταν βαθειά με όλα τα μεγάλα και τα καινούργια που μπήκαν μέσ' τή ζωή μας, μαζί με τή νικηφόρα εργατική τάξη. Στήν τέχνη, οι παραδόσεις του παρελθόντος έρχόντουσαν σε άνελέτη σύγκρουση με τις ιδέες αυτών που είχαν συνδέσει τήν τέχνη τους με τό έργο του προλεταριάτου. Ιδέες με κάποια άτέλεια άκόμη στη διατύπωση, αλλά προσηλωμένες σ' ένα μοναδικό και συγκεκριμένο στόχο.

Οι άπαρχαιωμένες και γνωστές καλλιτεχνικές μέθοδοι ράγισαν και γκρεμίστηκαν. Όσο για τις καινούργιες μεθόδους, αυτές τις προκυρήσανε έντονα ιδίως μέσα στα πυρά της πολεμικής, ξεχνώντας πως μόνον ή πραγματοποίησή τους σε έργα θάδινε τέλος στις διαφορές. Κάπου σε μία άπόμερη γωνιά, σδύνανε και μαραζώνανε τελειωτικά οι βιογραφίες των καλλιτεχνών εκείνων που δέν θρήκαν μέσα τους τή δύναμη και τό κουράγιο να ξετινάξουν τις συμβατικότητες και τις παλιές συνήθειες.

Στήν λογοτεχνία, ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκυ, πατώντας ήδη στέρεα πάνω στα δυό του πόδια, σκέπαζε με τή θροντερή φωνή του τις κραυγές και τήν όχλαγωγία της μάχης. Στόν κινηματογράφο, τό καινούργιο έμφανιζόταν, περιμένοντας για κάτι καλλίτερο, σε άναζητήσεις καθαρά φορμαλιστικές.

Ό Λέβ Κουλέσωφ μάς ώθουσε στο να άποκτήσουμε καλό γούστο στην εικονογράφηση και μάς μάθαινε τό Α,Β,Γ, του μοντάζ.

Κι' ο Άϊξενστάιν ο ίδιος απέδωσε φόρο τιμής στις προσπάθειες να

άνοιχτεί ένας καινούργιος δρόμος αποκλειστικά μέσα απ' τή φόρμα. Γύρισε τήν «'Απεργία», όπου ή μυστική συγκέντρωση τών έργατών γινόταν μέσ' τό νερό, κάτω από μία σκούνα. Μόνον και μόνον διότι ήταν τελείως άπροσδόκητο, περίεργο, άν και κάπως άπίθανο...

Η φοβερή ένταση τής θεωρητικής πολεμικής έκανε τήν ατμόσφαιρα καυτή. Σε άμέτρητα έξημμένα μυαλά, ή πεποίθηση ριζώνει, δυνατή: πριν απ' όλα, ό καλλιτέγνης πρέπει νά ψάξει για μιá πλατειά και ποιητική σημασία στον κόσμο γύρω του. Αυτός ό νόμος δέν έχει πεθάνει, κι ούτε θά πεθάνει ποτέ στην τέχνη, διότι αυτός ακριβώς διαχωρίζει τήν τέχνη απ' όλες τις άλλες ανθρώπινες δημιουργίες. Στα έργα τέχνης, ή νικηφόρα τάξη ήθελε νά αναγνωρίσει τό συγκλονιστικό μεγαλειό τής ιστορικής της πάλης.

Με τήν σεναριογράφο Νίνα Άγκαντζιάνοβα, ό 'Αϊζενστάιν καταπιάστηκε μ' ένα τεράστιο κι' άσυνήθιστο θέμα. Θέλησε νά δείξει με μιá ταινία τό συγκλονιστικό μεγαλειό τής επαναστατικής πάλης του 1905. Κι' επειδή ήταν κάτι τό άναπόφευκτο, όλα τόν βοήθησαν. Και τό άπέραντο ταλέντο του, κι, ή φρεσκάδα τών δυνάμεών του, άκόμα άθικτες, κι' ό ένθουσιασμός τών συντρόφων του, συνεπαρμένοι από τήν κοινή εργασία, και ιδίως, τό επαναλαμβάνω, αυτή ή γενική ατμόσφαιρα τής δημιουργικής έντάσεως, πού μόλις άρχιζε νά παίρνει σχήμα και μορφή, αλλά πού ύπήρχε και ζητούσε νά ξεσπάσει. Τό ξεσπάσμα έγινε. Και ό πήρξε κεραυνός. Μέσα στη λάμψη τών άστραπών, ό κεραυνός συγκλόνησε τούς θεατές τής πατρίδας μας, κύλησε πάνω στην Εύρώπη, έφθασε μέχρι τήν Άμερική και ξαναγύρισε πίσω σαν ήχώ γεμάτη άμέτρητες και ένθουσιώδεις φωνές...

Δόξα και τιμή στον καλλιτέχνη πού μπόρεσε, έστω και ατελώς, νά απορροφήσει μέσ' τή συνείδησή του τις σκέψεις και τά αισθήματα κοινά σ' όλο τό λαό του. Ένας τέτοιος δημιουργός, δικαίως μπορεί νά είνχι περίφανας έτι πέτυχε ένα πραγματικό έργο τέχνης.

ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΐΝΖΕΝΣΤΑΐΝ

## Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΦΙΛΜ

Υπάρχει μία μέθοδος για την κατασκευή οποιοσδήποτε φιλμ: τὸ μοντάζ τῶν ἔλξεων. Γιὰ νὰ γνωρίσετε τί εἶναι αὐτὸ δεῖτε τὸ βιβλίο «Ὁ κινηματογράφος σήμερα», ὅπου ἀναφέρεται, μᾶλλον χαλαρὰ ἢ προσέγγιση πὺδ κᾶνω γιὰ τὴν κατασκευὴ μιᾶς ταινίας.

Ἡ ταξικὴ προσέγγιση εἰσάγει:

1) Ἐνα εἰδικὸ σκοπὸ γιὰ τὸ ἔργο —μὲ κοινωνικὰ χρήσιμη συγκινησιακὴ καὶ ψυχολογικὴ ἐπίδραση στὸ κοινὸ, πὺδ συντίθεται ἀπὸ μιὰ ἀλυσίδα κατάλληλα διευθετημένων ἐρεθισμάτων. Αὐτὴν τὴν κοινωνικὰ χρησιμὴ ἐπίδραση, τὴν ὀνομάζω περιεχόμενον τοῦ ἔργου.

Ἔτσι μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ γιὰ παράδειγμα, τὸ περιεχόμενον μιᾶς ταινίας, «Ἀκοῦς, Μόσχα;» σὺν ἡ μέγιστη ἔνταση ἐπιθετικῶν ἀντιδράσεων στὴν κοινωνικὴ διαμαρτυρία. «Ἡ Ἀπεργία»: γιὰ συσσώρευση ἀντιδράσεων χωρὶς διᾶλειμμα (ικανοποίηση), δηλαδὴ, γιὰ συγκέντρωση τῶν ἀντιδράσεων μὲ κατεῦθυνση τὴν πάλῃ (καὶ ἕνα ἀνέδασμα τῆς ἐν δυνάμει ταξικῆς ἔντασης).

2) Μιὰ ἐπιλογὴ ἐρεθισμάτων. Πρὸς δύο κατευθύνσεις. Μερικὰ ἐρεθίσματα, μὲ σωστὴ ἐκτίμηση τῆς φύσης τοῦ ταξικὰ ἀναπόφευκτου, εἶναι σὲ θέση νὰ προκαλέσουν κάποια ἀντίδραση (ἐπίδραση) μόνο ἀνάμεσα σὲ θεατὲς μιᾶς ὀρισμένης τάξης. Γιὰ ἕνα πιὸ σαφὲς ἀποτέλεσμα τὸ κοινὸ πρέπει νὰ εἶναι ἀκόμα περισσότερο ἐνοποιημένο, ἂν γίνεται κατὰ ἐπάγγελμα: ὁ ὀποιοσδήποτε διευθυντὴς μιᾶς παράστασης «ζωντανῆς ἐφημερίδας» σὲ λέσχη ξέρει πόσο τελείως διαφορετικὰ ἀντιδρᾶ ἕνα διαφορετικὸ κοινὸ, ἂς πῶμε μεταλλουργοὶ ἢ ὕφαντουργοὶ, καὶ σὲ διαφορετικὰ σημεῖα τοῦ ἴδιου ἔργου.

Αὐτὸ τὸ ταξικὸ «ἀναπόφευκτο» σὲ ζητήματα δράσης μπορεῖ νὰ φαεῖ εὐκόλα μὲ τὸ παράδειγμα τῆς διασκεδαστικῆς ἀποτυχίας μιᾶς ἀτραξιὸν πὺδ ἐπηρεάζεται ἐντονα ἀπὸ τὴ συγκυρία ἐνὸς κοινου: ἀναφέρομαι στὴ σκητὴ τοῦ σφαγείου στὴν «Ἀπεργία». Εἶναι πολὺ γνωστὴ ἡ προσεταιριστικὴ ἐπίδραση τοῦ αἵματος πὺδ δρᾶ συγκεντρωτικὰ πάνω σ' ἕνα ὀρισμένο στρῶμα τοῦ κοινου. Ὁ λογοκριτὴς τῆς Κριμαίας μάλιστα τὴν

έκοψε, μαζί με τή σκηνή τών αποχωρητηρίων. (Τό ότι μερικές επιδράσεις δέν γίνονται αποδεκτές τώ υπέδειξε ένας Άμερικανός όταν είδε τήν «Άπεργία»: δήλωσε ότι έπρεπε ν' αφαιρεθεί αυτή ή σκηνή, πριν σταλεί ή ταινία στό εξωτερικό). Ο ίδιος άπλός λόγος έμπόδισε τή συνηθισμένη «αίματηρή» επίδραση τής σκηνής τού σφαγείου νά σοκάρει σέ μερικά μέρη τó έργατικό κοινό: γι' αυτούς τούς έργατες, τó αίμα τών βοδιών συνδέεται, πριν άπ' όλα μέ τά έργοστάσια πού είναι κοντινά στό σφαγείο. Αυτή ή επίδραση δέν θά ίσχυε και γιά τούς χωρικούς πού είναι συνηθισμένοι στή σφαγή ζώων.

Η άλλη κατεύθυνση τής επιλογής τών έρεθισμάτων φαίνεται νά είναι ή ταξική προσιτότητα τού ένός ή τού άλλου έρεθίσματος.

Άρνητικά παραδείγματα: ή ποικιλία τών σεξουαλικών άτραξιόν πού είναι θεμελιακή στήν πλειοψηφία τών αστικών έργων πού υπάρχουν στήν αγορά ή μέθοδες πού απομακρύνουν άπό τή συγκεκριμένη πραγματικότητα, όπως τó είδος τού έξπρεσιονισμού πού χρησιμοποιείται στόν «Καλιγάρι» ή τó γλυκό μεσοαστικό δηλητήριο τής Μαίρης Πίκφορντ, έρεθισμα στό όποιο γίνεται εκμετάλλευση και συστηματική καλλιέργεια γιά όλες τίς μεσοαστικές κλίσεις, ακόμα και στό ύγιες και προχωρημένο κοινό μας.

Ο αστικός κινηματογράφος είναι έξ ίσου ένήμερος μέ μās γιά τά ταξικά ταμπού. Στούς κανονισμούς τής λογοκρισίας τής Νέας Υόρκης βρίσκουμε έναν κατάλογο άπό θέματα πού θεωρούνται ανεπιθύμητα σέ ταινίες: οί «σχέσεις μεταξύ έργασίας και κεφαλαίου» εμφανίζονται πλάι στή «σεξουαλική διαστροφή», τήν «υπερβολική βιαιότητα», τή «φυσική παραμόρφωση»...

Η μελέτη τών έρεθισμάτων και τó μοντάζ τους γιά ένα ιδιαίτερο σκοπό μās προσφέρουν ένα πλούσιο ύλικό γιά τó ζήτημα τής μ ο ρ φ ή ς. "Όπως τó έννοώ έγώ, τó περιεχόμενο είναι τ ó α θ ρ ο ι σ μ α ε λ ω ν ο σ ω ν ύ π ο λ α ν θ á ν ο υ υ σ τ ή σ ε ι ρ á τ ω ν σ ό κ, στό όποια εκτίθεται τó κοινό μέ μιá ιδιαίτερη σειρά. (Περισσότερη ώμότητα: τόσο τίς έκαστό τού ύλικού γιά τήν καθήλωση τής προσοχής, τόσο γιά τήν πρόκληση τής πίκρας, κ.λ.π.). Πρέπει όμως νά οργανωθεί αυτό τó ύλικό σύμφωνα μέ μιá άρχή πού νά οδηγεί στό επιθυμητό αποτέλεσμα.

Η μορφή είναι ή π ρ α γ μ α τ ο π ο ί η σ η α υ τ ω ν τ ω ν π ρ ο θ έ σ ε ω ν σέ ένα ιδιαίτερο ύλικό, όπως άκριβώς αυτά τά έρεθίσματα πού μπορούν νά προκαλέσουν αυτά τά άπαραίτητα ποσοστά πού δημιουργούνται και συναρμολογούνται στή συγκεκριμένη έκφραση τής πραγματικής πλευράς τού έργου.

Θάπρεπε έπί πλέον νάχει κανείς ύπόψη του τίς «άτραξιόν τής στιγμής» δηλαδή, έκείνες τίς αντιδράσεις πού αναφλέγονται προσωρινά σέ σύνδεση, μέ όρισμένες πορείες ή γεγονότα τής ζωής.

Σέ αντίθεση, μ' αυτά, υπάρχει μιá σειρά άπό «αιώνιες» άτραξιόν (έλξεις), φαινόμενα και μέθοδες.

Μερικά άπ' αυτά έχουν μιá ταξική χρησιμότητα. Γιά παράδειγμα,

Ένα ύγιές και ολοκληρωμένο κοινό πάντοτε αντιδρά στο έπος της ταξικής πάλης.

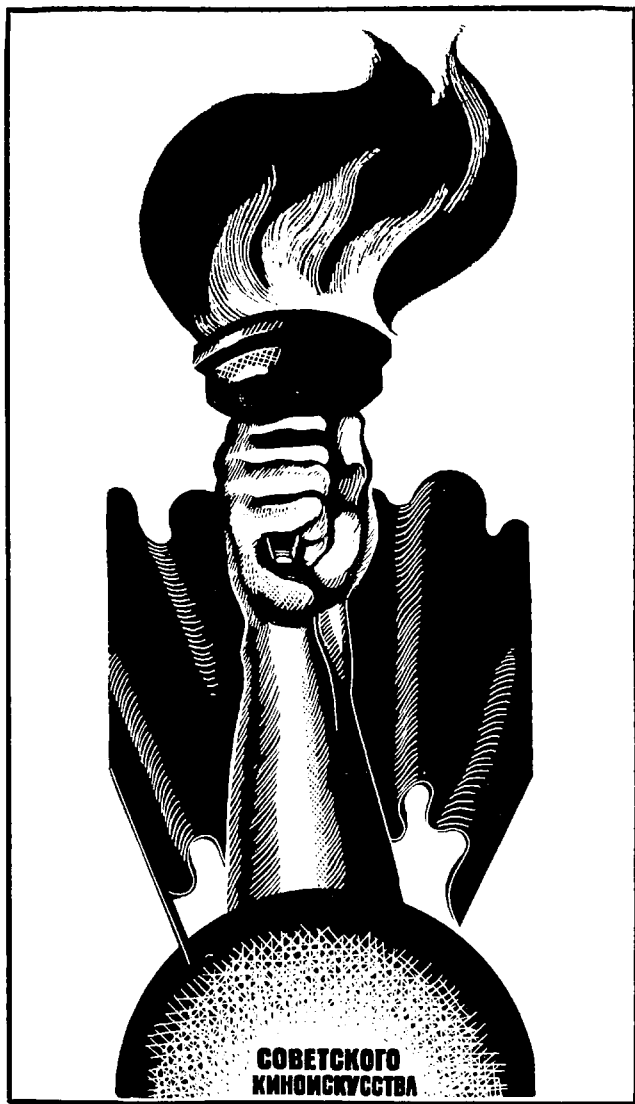
Παρόμοια με αυτά είναι τὰ «οὐδέτερα» συναισθηματικά θέματα, όπως τὰ ριψοκίνδυνα κατορθώματα, τὰ διαφορούμενα, καὶ τὰ παρόμοια.

Ἡ ξεκομμένη χρήση αὐτῶν τῶν στοιχείων, ὀδηγεῖ στὴν «τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», ἀποκαλύπτοντας τὴν ἀντεπαναστατικὴ οὐσία.

Ὅσο γιὰ τὶς στιγμαϊκὲς ἀτραξιὸν, θὰ πρέπει νὰ θυμᾶται κανεὶς ὅτι οἱ οὐδέτερες ἢ οἱ συμπτωματικὲς ἔλξεις (ἀτραξιὸν) δὲν μποροῦν, ἀπὸ ἰδεολογικὴ ἀποψη νὰ παίρνονται τυχαῖα, ἀλλὰ θάπρεπε νὰ χρησιμοποιοῦνται μόνο ὡς μιὰ μέθοδος γιὰ τὴ διεγερση ἐκείνων τῶν ἀντανακλαστικῶν πού μᾶς εἶναι ἀναγκαῖα ὄχι ἀπὸ μόνο τους, ἀλλὰ γιὰ τὴν καλλιέργεια κοινωνικὰ χρήσιμων ἀντιδράσεων (ἐξαρτημένων ἀντανακλαστικῶν) πού θέλουμε νὰ συνδυάσουμε με ὀρισμένους στόχους τῶν κοινωνικῶν μᾶς ἐπιδιώξεων.

Μόσχα 1925





# BERNARD EISENSCHITZ

ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ και Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν

Ἡ πρώτη συγκέντρωση γι' αὐτὸ πού πρέπει νὰ γίνει ἡ Προλετκούλτ (Προλετάρσκαγια κουλτούρα, προλεταριακὴ κουλτούρα) συγκλήθηκε τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1917 ἀπὸ τὸ Κεντρικὸ Συμβούλιο τῶν ἐπιτροπῶν ἐργοστασιῶν, μὲ πρωτοβουλία τοῦ Λουνατσάρσκι, πού μόλις εἶχε ἀνακαταταχθεῖ στὶς γραμμὲς τῶν Μπολσεβίκων. Συμμετέχουν ἐδῶ ὁ ἴδιος ὁ Λουνατσάρσκι, ὁ Μιχαήλ Καλίνιν καὶ ὁ Σαμοϊλωφ.

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

Ὁ Ἀνατόλι Λουνατσάρσκι (1875 - 1933) ὑπῆρξε ἓνας ἀπὸ τοὺς θεμελιωτὲς τῆς ομάδας Βπεριόδ («ἐμπρός»), μαζὶ μὲ τὸν Α. Α. Μπογκνάνωφ, πού ἐξεθείαζαν, μετὰ τὸ 1908, στὸν πολιτικὸ τομέα τὴν ἀνάκληση τῆς σοσιαλδημοκρατικῆς φράξιᾶς τῆς Δούμας, στὸ φιλοσοφικὸ ἐπίπεδο τὴν «ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ». Γράφοντας στὰ 1908: «Μιὰ καινοσύργια θρησκεία ἀπὸ καιρὸ ὠριμάζει μέσα μιοῦ» δέχτηκε τὴ σφοδρὴ ἐπίθεση τοῦ Λένιν στὸ «Ἰλισμὸς καὶ ἐμπειροκριτικισμὸς» γιὰ τὸν «Θρησκεία καὶ εὐτικὸ ἀθεϊσμὸ» του («Ὅποιοι καὶ ἂν εἶναι οἱ καλὲς σας προθέσεις, σύντροφε Λουνατσάρσκι οἱ ἐρωτοτροπιές σας μὲ τὴ θρησκεία δὲν μᾶς κάνουν νὰ χαμογελάμε, μᾶς προκαλοῦν ἀγδία»). Παρ' ὅλα αὐτὰ αὐτὸς τοῦ ἐπεφύλαξε πάντοτε (καὶ κυρίως τὰ τελευταῖα χρόνια) τὴν φιλία καὶ τὴν στοργή του. Ὁ Λουνατσάρσκι πού περνᾷ δίπλα στὸν Λένιν ὡς ὑπερασπιστὴς τῶν πρωτοποριακῶν κινημάτων (μπροστὰ σ' ἓνα φουτουριστικὸ ἄγαλμα: «Δὲν καταλαβαίνω τίποτα ρωτήστε τὸ Λουνατσάρσκι») ἔχει παρ' ὅλ' αὐτὰ πολὺ κλασσικὰ γοῦσσα· μερικὰ ἀπὸ τὰ δραματικὰ ἔργα του, πολὺ παραδοσιακὰ στὴ σύνθεσή τους, παρουσιάστηκαν στὴ δεκαετία τοῦ 20, στὴ

Δύση. Στά πρώτα χρόνια του Σοβιετικού Κράτους έχει μιὰ σπουδαιότητα, ὅχι σὰν ἀντιπρόσωπος μιᾶς δοσμένης αισθητικῆς τάσης, ἀλλὰ σὰν κατευθυντικό στοιχεῖο στὸ κέντρο τῆς βιαιότητος τοῦ λόγου καὶ τῶν διαμαχῶν πού ἀντιπαραθέτουν τίς διάφορες σχολές καὶ ὁμάδες.

Ὁ Λουνατσάρσκι εἶναι λοιπὸν ταυτόχρονα Κομισσάριος τοῦ Λαοῦ στὴν Ἐκπαίδευση τῆς ΡΣΦΣΡ (ἀπὸ τὸ 1917 ὡς τὸ 1929) καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τῆς Προλετκούλτ, πού ὁ ἰδεολόγος του εἶναι ὁ ἐμπειροκριτικιστῆς φιλόσοφος Μπογκντάνωφ, ἰδρυτῆς μαζί μ' αὐτὸν τῆς ὀξοδιστικῆς φράξιᾶς πού ἀποκλείστηκε ἀπὸ τὸ Μπολσεβίτικο Κόμμα στὰ 1909. Ὁ Μπογκντάνωφ πού δὲν συμμετεῖχε στὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση ἔλειπε στὴν Προλετκούλτ τὴ δυνατότητα νὰ διαδόσῃ πλατεῖα στίς μάξες τῆ διδασκαλία του, τὴν Τεκτολογία. Ἐκθειάζει μιὰ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ Κόμμα καὶ τὸ Κράτος.

«Ἡ πιὸ ἀκμάζουσα φάση τῆς Προλετκούλτ συμβᾶδισε μὲ τὴν κατώτερη στιγμή τῆς δημόσιας εὐημερίας στὴ Ρωσία: Τὰ χρόνια τοῦ ἐμφύλιου πολέμου, τῆς ἐπέμβασης, τοῦ ἀποκλεισμοῦ, τῆς πείνας, τὴν περίοδο «τοῦ στρατιωτικοῦ κομμουνισμοῦ» ἡ Προλετκούλτ ἀντανακλοῦσε τίς ἥρωικὲς καὶ ρομαντικὲς ιδέες, τὸν ἐφηβικὸ ἐξτρεμισμὸ τοῦ πρώτου σταδίου τῆς Ἐπανάστασης. Ἡ ἐπόμενη φάση ἦταν ἡ λιτὴ ἀνοικοδόμηση μέσα σὲ συνθήκες σχετικῆς εἰρήνης». (Alexander Kaum, παρατεθιμένος ἀπὸ τὸν Λέβντα).

Αὐτὴ ἡ ἱστορικὴ ὁροθεσία ἀποκλείει φανερὰ μιὰ ἄμεση ἐπιρροή τῆς Προλετκούλτ πάνω στὸν κινηματογράφο, δεμένο μὲ τὴν ἀναγέννηση τῆς βιομηχανίας. Στὰ 1929 ὁ Λουνατσάρσκι γράφει: «Μόνο μετὰ τὸ ρωσοπολωνικὸ πόλεμο καὶ τὸ τέλος τῆς πείνας ἄρχισε ἡ κινηματογραφία, ταυτόχρονα μὲ τὴ γοργὴ βιομηχανικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἰσχυροποίηση, νὰ ἀνθίξῃ στίς χῶρες τῆς ἑνωσῆς μας».

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

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

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

2. Τὸ προλεταριάτο ἐπομένως πρέπει νὰ ἔχει τὴ δική του τέχνη πού τὸ πνεῦμα τῆς εἶναι «ὁ κολλεκτιβισμὸς πού θεμελιώνεται ἐπάνω στὴν ἐργασία: ὑποδέχεται καὶ ἀντανακλᾷ τὸν κόσμον μὲ τὴν κολλεκτιβιστικὴ ἀποψη τῆς ἐργασίας».

3. Πρέπει νὰ δεχθοῦμε κριτικὰ τὸ παρελθὸν ἀποκαλύπτοντας τίς κολλεκτιβιστικὲς θάσεις του.

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

ἀναφορά τοῦ Π. Λέμπεντεφ - Πολιάνσκι: «Τὸ προλεταριάτο πρέπει νὰ δεχθεῖ ὅλες τὶς κατακτῆσεις τῆς κουλτούρας πού φέρουν τὴ σφραγίδα τοῦ ἀνθρώπινου γενικά, πρέπει νὰ δεχθεῖ ὅλ' αὐτὰ μὲ κριτικὴ διάθεση, καὶ νὰ τὰ ἐπεξεργαστεῖ μέσα στὴ χροάνη τῆς ταξικῆς συνειδήσεως».

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

4. Τὸ προλεταριάτο μέσα στὴν οἰκοδόμησι μῆς καινούργιας κουλτούρας, πρέπει νὰ ἐκδηλώσει ἓνα μᾶξιμουμ ταξικῆς ἐνέργειας καὶ αὐθορμητισμοῦ καὶ ἀκόμη — ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατόν — πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ βοήθεια τῆς ἐπαναστατικῆς σοσιαλιστικῆς ἰντελιγκέντσιας.

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

Στὸ τέλος τοῦ 1920, κατὰ τὸ δεῦτερο πανρωσικὸ συνέδριο τῆς ἡ Προλετκούλτ ἔχει μισὸ ἑκατομμύριο μέλη (τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα στὸ συνέδριο τοῦ Μάρτη τῆς ἴδιας χρονιάς ἀριθμοῦσε 620.000). Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ἴδιου συνεδρίου, ἀντιμετωπίστηκε ἡ θεμελίωσι μῆς διεθνούς Προλετκούλτ ἀλλὰ αὐτὸ τὸ σχέδιο δὲν εἶχε παρὰ μιά χαλαρὴ ἀπήχησι στὸ ἐξωτερικόν. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Ρωσίας ἀγωνίζεται ἐνάντια στὸν ἀναλφαριθτισμὸ, ὀργανώνει πολιτικὰ συγκεντρώσεις, μουσικὰς καὶ θεατρικὰς βραδυὰς καὶ ἀκόμα, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδωλεψι τοῦ Μπογκνάνωφ, Ἄνωτατες Σχολές.

Ἡ Προλετκούλτ συγκρίνεται συχνὰ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους τῆς, ὅπως καὶ ἀπὸ τοὺς θαυμαστὰς τῆς, μὲ τὸ Φουτουρισμὸ. Ὅμως τὸ αἰσθητικὸ δόγμα τῆς Προλετκούλτ εἶναι πολὺ διαφορετικόν. Ὁ Μπογκνάνωφ πλέκει τὸ ἐγκώμιον τῶν Μπλόκ καὶ Μπαλμόντ ἐνάντια στὸν Μαγιακόφσκι. Ὁ Φ. Ι. Καλίνιν ἐπιτίθεται βίαια ἐνάντια στὴν κίνησι σὰν προϊόν τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας: «Γιὰ τοὺς φουτουριστὰς, ἡ ἀπουσία τῆς στοιχειωδῆς στερεῆς λογικῆς εἶναι ἡ μεγαλύτερη κατὰκτησι» γράφει γιὰ τὸν Κλέμπνικωφ πρὶν νὰ τὸ γυρίσει στὴ γελοιοποίησι «οἱ προσπάθειές τους νὰ συμβίβουν τὸ φουτουρισμὸ μὲ τὸ μαρξισμὸ καὶ τὸν ἱστορικὸ ὕλισμὸ. Φτωχοὶ συγγραφεῖς» τοῦ βιβλίου «Ἡ τέχνη καὶ ἡ καμμύνα» δὲν ὀλέπετε ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον;». («Πάνω στὸ Φουτουρισμὸ»).

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

λογικές αιτιολογήσεις για τὸ φουτουρισμὸ (μὲ ἑξαίρεση μιὰ ἀπόκριφη παράθεση ἔπου θὰ ἐπανεέλθουμε).

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

Ἡ Προλετκούλτ λοιπὸν μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ ὡς ἓνα πρόσκαιρο ἀλλὰ ἀναπόφευκτο ἐπιφανόμενον τῆς Ἐπανάστασης πού συμπίπτει μὲ τὰ χρόνια πού περιγράφει ὁ Σλόφσκι στὸ «Συναισθηματικὸ ταξίδι». Μέσα στὸν ἐνθουσιασμὸ αὐτῆς τῆς περιόδου οἱ πρωτοβουλίες τῆς μάζας καὶ οἱ ὑπερβολές τοῦ φουτουρισμοῦ φαίνεται καμμιά φορὰ νὰ συγχέονται.

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

(Μαγιακόφσκι, Διαταγὴ στὸ στρατὸ τῆς τέχνης)

Οἱ δύο τάσεις πού συγχλίνουν μέσα στὴν Προλετκούλτ ἀντανακλοῦν αὐτὴ τὴν κατάσταση πραγμάτων:

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

2. Φουτουριστὲς ἀστικῆς προέλευσης πού ἐνώνονται μὲ τὴν Προλετκούλτ ἢ πού ἐργάζονται παράλληλα μ' αὐτὴν, μὰ πού οἱ ἐπιλογές εἶναι γενικὰ προγενέστερες ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση.

Ποιά εἶναι τὰ κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς τάσεις, τί εἶναι ἐκεῖνο πού κάνει τὴν ἐνότητά τους προσωρινή καὶ κυρίως φαινομενική;

Τὸ κοινὸ θέμα στοὺς φουτουριστὲς καὶ στοὺς ἰδεολόγους τῆς Προλετκούλτ, εἶναι βέβαια, ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἀπόρριψη τῆς περασμένης κουλτούρας. Ἀλλὰ ἐδῶ οἱ φουτουριστὲς παριστάνουν τοὺς προφήτες. Τὸ πνευματικὸ κλίμα τοῦ φουτουρισμοῦ ὑπῆρξε μιὰ ψυχολογικὴ προπαρασκευὴ γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴ ἐκλογή πού συνεπάγεται ὡς τέτοιο καὶ ἀπὸ τὴ φύση τοῦ κινήματός του ὑπερβολές τοῦ λόγου. Ἀπὸ τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1912 (μανιφέστο «Ἐνα χαστούκι στὸ δημόσιο γούστο») οἱ Μαγιακόφσκι, Κλέμπνικωφ, Μπούβλιουκ καὶ Κρουτσένικ δηλώνουν ὅτι θέλουν «νὰ πετάξουν τοὺς Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόϊ κλπ. πάνω ἀπὸ τὴν κουραστὴ τοῦ Σύγχρονου Ἀτμόπλοιου». Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου ὁ Μαγιακόφσκι πρὶν ἀπ' ὅλα «εὐτυχῆς γιὰ τὴν κατάρρευση τῶν καθεδρικών ναῶν» υἱοθετεῖ μιὰ ξέχωρα εἰρηνικὴ θέση γιὰ τὴν ἐποχὴ καὶ τὴ χώρα, καὶ δίνει στὸ περιοδικὸ τοῦ Γκόρκι «Λέτοπις» ἓνα εἰρηνικὸ ποίημα «Ὁ Πόλεμος καὶ τὸ Σύμπαν» πού ἀπαγορεύτηκε ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ λογοκρισία. Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριον, εἶναι γνωστὸ, ὁ Μαγιακόφσκι γράφει: «Εἶναι ἡ ἐπανάστασή Μου. Πῆγα στὸ Σμόλγου. Δούλεψα. Ἐκανα

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

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ (ἀρχὲς 1918) δημιουργεῖται ὁ κρατικὸς ὄργανισμὸς ΙΖΟ ἐξαρτώμενος ἀπὸ τὴν Νάρκομπρος (Λαϊκὴ Ἐπιτροπὴ Ἑκπαίδευσης), προικισμένη μὲ πλήρεις ἐξουσίες καὶ μὲ πρόεδρο τὸν ζωγράφο Στέρεμπεργκ. Ἡ ΙΖΟ ποὺ ὑποδιαιρεῖται σὲ δύο αὐτόνομα καλλιτεχνικά κολλέγια (Μόσχα καὶ Πετρούπολη), δηλώνει τὴν ἐπιδοκιμασία τοῦ σοβιετικοῦ καθεστῶτος στὰ πιὸ τολμηρὰ καλλιτεχνικά ρεύματα. Ἡ ΙΖΟ ἔχει στὴν πραγματικότητα τὸν ἔλεγχο τῶν Σχολῶν τῶν Καλῶν Τεχνῶν, τῶν πινακοθηκῶν, τῶν περιοδικῶν, δημιουργεῖ ἕνα κεφάλαιο, μιὰ ἐπιτροπὴ ἀγορᾶς, ὀργανώνει πολλὰς ἐκθέσεις ἀνεικονικῆς ζωγραφικῆς. Τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1918 οἱ Μπρίκ, Πούνιν καὶ Μαγιακόφσκι φτιάχνουν τὴν ἑφημερίδα τῆς ΙΖΟ, «Ἡ τέχνη τῆς κομμούνιας». Οἱ τᾶσεις τῆς ΙΖΟ, ποὺ συγκεντρῶνει προσωπικότητες τόσο διαφορετικῆς ὥπως οἱ Μάλεβιτς, Πούνιν, Καντίνσκι, Ροντσένκο, Ὅσιπ, Μπρίκ, διακλαδίζονται σύμφωνα μὲ τὶς προσωπικότητες ποὺ ἀνήκουν σὲ διαφορετικὰς σχολὰς: φουτουριστῆς, μέλη τῆς Ο.Π.Ο.Ι.Α.Ζ. ἢ ἀκόμη, πιὸ σπάνια, τῆς Προλετκούλτ. Μιὰ ἀνθολογία φουτουριστικῶν ποιημάτων ποὺ ἐξέδωσε ὁ Μαγιακόφσκι προλογίζεται ἀπὸ τὸν Λουνατσάρσκι. Ἀλλὰ οἱ σαρκαστικῆς ἐπιθέσεις τῶν μελῶν τοῦ «Ἡ τέχνη τῆς κομμούνιας» ἐναντία στὸ Τμήμα τῶν Μουσείων καὶ τῆς ὑπεράσπισης τοῦ παρελθόντος ποὺ ἐξαρτᾶται καὶ ἀπὸ τὴ Νάρκομπρος, τοὺς στοιχίζουσι τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν ἐχθρῶν τους. Στὸ ποίημα «Εἶναι πολὺ νωρὶς γιὰ νὰ χαροῦμε» ὁ Μαγιακόφσκι πιστὸς στὴν παράδοση τοῦ «Ἐνα χαστούκι στὸ δημόσιον γούστο» ζητᾶει τὴν καταστροφὴ τῶν μουσείων. Ἀλλὰ ἡ ὁμοιότητα, ποὺ ἐπισημαίνεται ἀπὸ τὸν Ριπελίνο, μὲ τὴν ὠδὴ τοῦ προλετάριου ποιητῆ Κιρίλωφ «Ἐμεῖς» δὲν εἶναι παρὰ ἐπιφανειακὴ. Ὁ ποιητὴς τῆς Προλετκούλτ δὲν καλεῖ νὰ «κάψουμε τὸν Ραφαήλ στὸ ὄνομα τῆς αὐριανῆς μέρας», νὰ «καταστρέψουμε τὰ μουσεῖα, νὰ ποδοπατήσουμε τὰ λουλούδια τῆς τέχνης» παρὰ μόνον στὴν προοπτικὴ μιᾶς παγκόσμιας συμφιλίωσης τοποθετημένης κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ κολλεκτιβισμοῦ, ἀντίθετου στὸ μπολσεβικισμὸ τοῦ Μαγιακόφσκι. Οἱ δύο τελευταῖες στροφῆς αὐτοῦ τοῦ ποιήματος τοῦ 1918 ἀντιπροσπεύουν χωρὶς ἀμβολία, μὲ περισσότερη ἀκρίβεια ἀπ' ὅ,τι γνωρίζουμε γιὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ Ἀϊξενστάιν ἢ γιὰ τὶς μεταμορφωμένες πόλεις ἀπὸ τὸ χρωστήρα τοῦ Μάλεβιτς, αὐτὸ ποὺ ὑπῆρξε ἡ αἰσθητικὴ τῆς Προλετκούλτ:

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

Τὸ συντροφικὸ μας κουράγιο εἶναι ἕτοιμον γιὰ τὴ δημιουργικὴ ἐδύνη.

Χύνουμε στὶς κερῆθρες τῆς κυψέλης ἕνα θαυμαστὸ μέλι.

Καὶ ἐρίσκουμε γιὰ τοὺς πλανῆτες μας μιὰ καινούργια ὑπέροχη τροχιά.

Ἀγαποῦμε τὴ ζωὴ, τὸν ἄγριο καὶ μεθυσμένο σφυγμὸ τῆς.

Γιατὶ ἡ ψυχὴ μας ἔχει σκληρύνει μέσα στὴν ὁδὸν καὶ τὴν ἄγρια μάχη.

Εἴμαστε ὅλοι καὶ εἴμαστε μέσα σ' ὅλα, εἴμαστε ἡ φλόγα.

Εἴμαστε τὸ νικηφόρο φῶς, εἴμαστε ὁ ἴδιος ὁ Θεός, δικαστήριο καὶ νόμος. (Κιρίλιωφ, «Ἐμεῖς»).

Ἡ φουτουριστικὴ ἐπιρροὴ ἐμφανίζεται. Φυσικὰ στὴ στροφή ὀρισμένων στίχων ἀλλὰ σκεπτόμαστε περισσότερο τὸν Μαρινέτι παρά τὸν Μαγιακόφσκι, καὶ τὸ ποίημα δείχνει τὴν κατεύθυνση πρὸς τὴν ὁποία μοιραῖα θὰ προσανατολιζόταν τὸ κίνημα: ἓνας μυστικισμὸς, ἀρκετὰ πλατεῖα ἀπλωμένοις ἐξ ἄλλου στὰ πρῶτα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης, ἀλλὰ πού πῆρε ἰδιαίτερη ἔκταση μέσα στὶς θεαματικὲς διαδηλώσεις τῆς Προλετκούλτ, προμηγνύοντας τὶς σκηνοθεσίαι τῶν μεγάλων θεαμάτων (Ἰνζερινόφσκι) τῆς Πετρούπολης στὰ 1920 - 21. «Ἡ τέχνη στὸ δρόμο» (τίτλος ἀρθροῦ ἑνὸς ἄλλου θεωρητικοῦ τῆς Προλετκούλτ, Π. Μ. Κερζέντσεφ), πού πῆγαινε ἀπὸ τὶς «συμφωνίες στὴ δόξα τῆς ἐργασίας» φτιαγμένες μὲ σφυρίχτρες ἐργοστασίων, στὶς ἀφίσσες γιὰ προπαγάνδα, εἶχε τεράστια σημασία, ὅπως ξέρουμε. Ἀλλὰ ἀκόμη μᾶς ἔφερε, «μέσα σ' ἓνα κύμα ψαλμῶν, ὕμνων καὶ ἀμύρφων ἐπικρίσεων» νὰ γιορτάζουμε «τὴν ἐπανάσταση κάτω ἀπὸ τὴν ὄψη μιᾶς ἀστρικῆς ἀνατροπῆς». Ἡ «Λεζάντα τοῦ Κομμουνάρου» τοῦ Πιότρ Κοσλώφ παιγμένη στὴν Προλετκούλτ τῆς Πετρούπολης στὰ 1919, παρουσίαζε τὸ γιὸ τοῦ Ἥλιου καὶ τὸ γιὸ τῆς Γῆς νὰ θριαμβεύουν πάνω στὶς δυνάμεις τοῦ κακοῦ καὶ νὰ σφυρηλατοῦν μέσα σ' ἓνα ἀτελεῖ ἐγκαταστημένο στὰ βουνὰ ἓνα κομμουνάρο πού κατεβαίνει στὰ ἐργοστάσια καὶ στὰ ὄρυχτα γιὰ νὰ παρασύρει τοὺς ἐργάτες καὶ νὰ τοὺς ὀδηγήσει μέσα ἀπὸ τὴν ἔρημο σὲ ἓνα λαμπρὸ μέλλον.

Ἐὰν ἡ κυβέρνησις τῶν Σοβιετ ἔχει μιὰ στάση πρῶτα συγκρατημένη καὶ μετὰ καθαρὰ ἀποδοκιμαστικὴ ὡς πρὸς τὴν Προλετκούλτ εἶναι γιὰ λόγους ταυτόχρονα ἰδεολογικούς, πολιτικούς καὶ αἰσθητικούς. Ὁ Λένιν καὶ τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα ὑπῆρξαν πάντοτε ἀντίθετοι στὴν ἰδέα μιᾶς προλεταριακῆς κουλτούρας. (Τὸ Ρ.Α.Π.Π. — ἔνωση προλεταριακῶν συγγραφέων — πού ἰδρύθηκε στὰ 1922 καὶ διαλύθηκε δέκα χρόνια ἀργότερα, θὰ ἔχει τὴν ἴδια τύχη μὲ τὴν Προλετκούλτ ἂν καὶ εἶχε διακηρύξει μιὰ αὐστηρὴ μολοσεβίκικη ὀρθοδοξία). Ὁ Τρότσκι μέσα σ' ἓνα ἀπὸ τὰ λιγότερα ἀδύναμα κεφάλαια τοῦ «Λογοτεχνία καὶ Ἐπανάσταση» (Ἰούλης 1924) δικαιολογεῖ αὐτὴ τὴν καταδίκην ἀρχῆς, ἀπὸ τὸν πρόσκαιρο χαρακτήρα τῆς δικτατορίας τοῦ προλεταριάτου, πού δὲν θὰ εἶχε καὶ οὔτε θὰ ἔπρεπε νὰ ψάχνει νὰ βρεῖ τὸν καιρὸ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ κουλτούρα πού θὰ εἶναι δική του. Αὐτὸ πού ὁ Λένιν πολεμᾷ στὴν προλεταριακὴ κουλτούρα («Ἀπὸ τὴν προλεταριακὴ κουλτούρα») εἶναι ἡ ἰδέα μιᾶς ἰδανικῆς ἀρχῆς, πού ἐμφανίζεται καθαρὰ στὶς κολλεκτιβιστικὲς διακηρύξεις πού παίρνουν ἓνα θεωρητικὸ τρόπο ἐκφράσεως (Μπογκντάνωφ, «Πολιτιστικὰ καθήκοντα τοῦ καιροῦ μας» καὶ κυρίως «Κριτικὴ τῆς προλεταριακῆς τέχνης» ἢ πολεμικὴ («Ὅσιπ Μπρίκ»). Γι' αὐτόν, ἡ δημιουργία μιᾶς προλεταριακῆς κουλτούρας πού μοιάζει λίγο ἢ πολὺ

στην φουτουριστική πρωτοπορία είναι ένας αντιπερισπασμός και μία σπατάλη δυνάμεων ενώ υπάρχει, πάρα πολύ έπειγον, τὸ καθήκον νὰ ἀγωνιστοῦμε ἐνάντια στὸν ἀναλφάβητισμὸ καὶ νὰ δώσουμε στὸ λαὸ μιὰ βασική μὲρρωση. «Γιὰ νὰ ἀρχίσουμε, μιὰ ἀληθινή ἀστική κουλτούρα θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς εἶναι ἀρκετή». «Θὰ προτιμοῦσα, λέει ἄλλοι στὴν Κλάρα Ζέτκιν, τὴ δημιουργία δύο ἢ τριῶν δημοτικῶν σχολείων μέσα στὰ χαμένα χωριά, ἀπὸ τὸ ὠραιότερο κομμάτι μιᾶς ὁποιασδήποτε ἔκθεσης. Ἡ ἄνοδος τοῦ μορφωτικοῦ ἐπίπεδου τῶν μαζῶν θὰ δημιουργήσει μιὰ ὑγιή καὶ σταθερή βάση γιὰ τὶς ἰσχυρὲς ἀνεξάντλητες δυνάμεις ποὺ θὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης, τῆς ἐπιστήμης, τῆς τεχνικῆς. Ἡ ἐπιθυμία νὰ δημιουργήσουμε τὴν κουλτούρα καὶ νὰ τὴ διαδόσουμε εἶναι ἐξαιρετικά δυνατὴ σὲ μᾶς. Ἀλλὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ταυτόχρονα παθιαζόμεστε ὑπερβολικά γιὰ πειραματισμούς: πλᾶι στὰ σοβαρὰ πράγματα δαπανοῦμε πολλὲς δυνάμεις καὶ μέσα γιὰ ἀσημαντότητες».

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

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

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

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

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



αυτό το τελευταίο κίνημα (παρά την χωρίς περιορισμούς ένωση των φουτουριστών με την Έπανάσταση) την περιβολή του από μια ατμόσφαιρα δυσπιστίας. Η προσωπική εχθρότητα του Λένιν για το φουτουρισμό αντιτίθεται στον αισθητικό εκλεκτισμό του Λουνατσάρσκι, που προστατεύει τις πρωτοπορίες χωρίς αμφιβολία από φόβο (του «υποστηρικτή των τεχνών») μή και δέν περάσει κάτι σημαντικό. Τα αποτελέσματα αυτών των διαφορετικών αισθητικών είναι μερικές φορές διασκεδαστικά όπως αυτό το γράμμα του Λένιν στις 6 Μαΐου 1921:

«Δέν είναι ντροπή νά ψηφίσετε υπέρ τῆς δημοσίευσης «150.000 000» του Μαγιακόφσκι σέ 5.000 αντίτυπα:

»Ανοησία, παραλογισμός, ιδιορρυθμία και άξίωση για ὅλ' αὐτά.

»Κατά τῆ γνώμη μου, δέν ὑπάρχει παρά ἕνα σά δέκα ἀπό τὰ γραφτά του πού θά ἄξιζε τόν κόπο νά δημοσιευτεῖ και σέ ὄχι περισσότερα ἀπό 1.500 αντίτυπα για τίς βιβλιοθήκες και τούς μανιακούς.

»Ὅσο για τόν Λουνατσάρσκι ὀφείλει μιὰ ἐπανόρθωση για τόν φουτουρισμό του».

Γνωρίζουμε ἐξ ἄλλου ὅτι ὁ Λένιν, ἐκπληκτος πού ἔβλεπε νέους ζωγράφους νά προτιμοῦν τόν Μαγιακόφσκι ἀπό τόν Πούσιν, ὁμολογεῖ τήν ἀναρμοδιότητά του στόν τομέα τῆς μοντέρνας τέχνης. Ἀλλά ὁ Λουνατσάρσκι, στήν πραγματικότητα νοσταλγός τῆς κλασσικῆς τέχνης, γυρνάει γρήγορα πίσω χρησιμοποιώντας εὐκαιριακά παραθέσεις «ἀπό μνήμης» τῶν συζητήσεών του μέ τόν Λένιν (τό 1925 π.χ.: «Ὅσο για τόν φουτουρισμό, ὁ Βλαντὶν Ἰλιτς γνώριζε καλά ὅτι δέν ἦταν ἡ τέχνη μέας ἐποχῆς πρόδου ἀλλά παρακμῆς»). Τόν Ἀπρίλη του 1923 ρίχνει τὸ σύνθημα «Ἐπιστροφή στόν Ὀστρόβσκι!», πού ἐπικυρώνει ὀριστικά τήν ἀπόσταση πού ἡ Νάρκομπρος θέλει νά κρατήσει ἀπό τὰ ἐξτρεμιστικά κινήματα.

Μετά τήν ἐπέμβαση τοῦ Λένιν και τοῦ Κόμματος, ἡ Προλετκούλτ ἀναθεωρήθηκε σέ κάποιο μέτρο. Ἀλλά διατηρεῖ τίς θέσεις τοῦ Μπογκντάνοφ. Ἡ ἀποτυχία τῆς προσπάθειάς του για διεθνοποίηση και ἡ ἀρχή τῆς Ν.Ε.Π. σέ ἀντίθεση σέ ὅλα τὰ διακριτικά χαρακτηριστικά του (ὁ ποιητής Μ. Π. Γκερασιμόφ ἐγκαταλείπει τὸ Κόμμα σέ ἔνδειξη ἀποδοκιμασίας), σημαδεύει τῆ γρήγορη παρακμῆ του. Ἐπιδίδεται σέ πολεμικές μέ τήν ΛΕΦ και τὸ ΡΑΠΠ πού εἶχε φτιαχτεῖ πρόσφατα και ἐξαφανίζεται κατά τῆ διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 20.

Τὸ δρᾶμα τῶν φουτουριστῶν ὑπῆρξε μέσα στήν καταχρηστική ἐξομείωση τῶν αισθητικῶν θέσεών τους, και τοῦ ἄριστερισμοῦ τοῦ Μπογκντάνοφ (ὁ σταλινικός ἱστορικός Λεμπέντεφ). Κατά τὸ σχηματισμό τῆς ΛΕΦ, οἱ πρῶτοι διαξιφισμοὶ ἔγιναν ἀκριβῶς ἐπάνω στό θέμα τῆς ἄμεσης εὐθυγράμμισης μέ τῆ διάθεση τῶν μαζῶν πού ἀπαιτοῦσαν τὰ αὐτοδίδακτα στοιχεῖα τῆς Προλετκούλτ, και ἡ καλλιτεχνική πρωτοπορία τῶν μελῶν τῆς ΛΕΦ παράδοξα, ἦταν οἱ δεῦτεροι πού βρέθηκαν ἀποφασιστικότερα και βαθύτερα πολιτικοποιημένοι. Ἐρόουμε ὅτι μιὰ τέτοια διαμάχη ἐπαναλήφτηκε, μέ ἑλαφρές διαφορές στό τέλος τῆς ζωῆς τοῦ Μαγιακόφσκι, πού ἐγκατέλειψε στά 1930, μετά ἀπό ἐπανειλημμένες κατη-

γορίες για έσωτερισμό, την καινούργια ΛΕΦ για να ένωθεί με την ΡΑΠΠ, γιατί αυτή είναι: «ή όργάνωση ή πιό κοντινή στο Κομμουνιστικό κόμμα» και αναγκάστηκε να απομονωθεί από τους δικούς του.

Μέσα στα συμπλέγματα και στη δίνη των καλλιτεχνικών ρευμάτων όλων των πλευρών και όλων των τάσεων, που συχνά παρουσιάζονται ένωμένα από παρεξηγήσεις ή τακτικές θέσεις, ή αντίπλα από προσωπικές αιτίες ή σημεία όρολογίας, χαρακτηριστικά του πνευματικού πεδίου της Ρωσίας του στρατιωτικού κομμουνισμού και της ΝΕΠ, ή θέση του Άιζενστάιν είναι από τις πιό δύσκολες να καθοριστεί.

Είναι τό ίδιο τολμηρό να μιλά κανείς για μιá βαθειά επίδραση της Προλετκούλτ επάνω στον Άιζενστάιν όσο και να τον καθορίζει σαν τό προϊόν του συνόλου των επιρροών της Προλετκούλτ, του Φουτουρισμού, του Μέγιερχολντ κλπ. Θά περιοριστούμε εδώ, να σημειώσουμε μερικά από τά θέματα που τον έφεραν σε μιá διαλεκτική θεωρία του θεάματος που θεωρούσε και επέβαλλε τον ύπολογισμό του άποτελέσματος που είχε προαισθανθεί ο Μέγιερχολντ, την αναγκαιότητα για μιá ταξική εργασία, αντιμετώπιση με όλη την άριστία και τή σύγχυση που είδαμε από την Προλετκούλτ, την άρνηση του μύθου σε όφελος του στοιχείου, που διεκδικούσαν τά πρωτοποριακά κινήματα και έβαζαν στην πράξη μέσα στα πλαίσια του εμφύλιου πόλεμου με τά κινήματο-χροινικά.

Εξ άλλου δέν θά επιμείνουμε πάνω στα χαρακτηριστικά των θεατρικών σκηνοθεσιών στις όποιες ο ίδιος ο Άιζενστάιν, ή Μαίρη Σέτον, ο Μοράντο Μοραντίνι και οι σύντροφοι του Άιζενστάιν ύπήρξαν άρκετά σαφείς.

Μετά την άποστράτευσή του ο Άιζενστάιν ξαναβρίσκει τον παιδικό του φίλο, Μαξιμ Στράου, τον Αύγουστο του 1920 στη Μόσχα. «Και οι δύο είμαστε τρελλοί για τό θέατρο, διηγείται. ο Στράου. Θέλαμε να τά καταργήσουμε όλα. Μπολσόι ή Μαλύ, Θέατρος Τέχνης, όλες οι παλιές μπουτίκ ήταν καλές για κάψιμο.

»Θελήσαμε να γραφτούμε σε εργατικά θέατρα. Δέν θέλησαν να μās δεχθούν. Έξ όρισμού τέτοιες επιχειρήσεις ήταν προορισμένες για τό προλεταριάτο. Ένα ποσοστό 10%, έξαντλημένο από καιρό προοριζόταν για μαθητές άλλης καταγωγής. Ο Σεργκέι ήταν γιός μηχανικού, εγώ γιός γιατρού. Οι πόρτες έκλειναν μπροστά μας έως την ήμέρα που ο Άιζενστάιν διορίστηκε σαν διακοσμητής στην Προλετκούλτ.

Στό πρώτο εργατικό θέατρο της Προλετκούλτ σχεδιάζει σκηινικά και κοστούμια «μόνον για ένα ή δύο θεάματα» (Γιούτκεβις). Συνεργάζεται με τον Βαλεντίν Σμίκλαγιεφ ένα μαθητή του Στανισλάβσκι για τον όποιον ή Μαίρη Σέτον λέει ότι ήταν ένας θεωρητικός της Προλετκούλτ. «μέχρι μιá άσυμφωνία άρχής» (Άιζενστάιν), που έρχεται κατά τή διάρκειά της προετοιμασίας του «Γκρεμού» του Βαλέριαν Πλέτνεφ (διευθυντής του θεάτρου της Προλετκούλτ της Μόσχας, και άργότερα σεναριογράφος του «Η άπεργία»). Ο συνεταιρισμός διακόπηκε στις άρχές του 1922. Ο Άιζενστάιν είχε γίνει δεκτός λίγο καιρό πριν στο άτελιέ του

Μέγιστο χρονό βπου μένει έννά μήνες. Ταυτόχρονα δουλεύει με τόν Γιούτκεβιτς γιά σκηνοθέτες διαφόρων τάσεων, μεταξύ άλλων τó «Μάσφορ» τού Φόρεγγερ (πού προσπαθεί νά δημιουργήσει μία commedia dell' arte προσαρμοσμένη στή σοσιαλιστική Ρωσία, καί ύφίσταται τήν έπιτροπή τού κινηματογράφου καί τής 'Αμερικης). Επίσης συχνάζει στήν ομάδα ΦΕΚΣ στήν Πετρούπολη.

Όταν ó 'Αϊξενστάιν ξαναγυρίζει στήν Προλετκούλτ, είναι τó φθινόπωρο τού 1922, με τήν ίδρυση τού άτελιέ τής Προλετκούλτ, σχολή δραματικής τέχνης: «Στήν άρχή γίνεται φυσική διαπαιδαγώγηση — σπόρ, μπόξ, έλαφρύς άθλητισμός, ομαδική παιχνίδια, έπλαστικά, καί βιομηχανική. Στή συνέχεια άσχολούνται ειδικά με τή φωνή, μετά διδάσκουν τήν ιστορία τής πάλης τών τάσεων. Ό διευθυντής τού άτελιέ τής διαπαιδαγώγησης είναι ó 'Αϊξενστάιν») («Ραμπότχαγια Γκαζέτα»). Στις άρχές τού 1923 είναι επίσης επί κεφαλής τού Περετρού (περιοδεύουσα ομάδα τής Προλετκούλτ). Τó Μάρτη τού 1923 κατά τή διάρκεια τής προετοιμασίας τού «Σοφού» τού Όστρόφσκι, γυρίζει τó μικρού μήκους «Έφημεράδα τού Γκλουμώφ» πού έρχεται νά παρεμβληθεί μέσα στή σκηνοθεσία του (πρεμιέρα στις 22 'Απριλίου). Είναι ταυτόχρονα μία μίμηση τού άμερικανικού κινηματογράφου καί μία κακή παρωδία τών Κι ν ο π ρ ά β ν τ α τού Βερτώφ. (Τó φίλμ έξ άλλου συμπεριλήφτηκε στή συνέχεια μέσα στό νούμερο 19 τής Κι ν ο π ρ ά β ν τ α, πού άφιερώθηκε στήν Προλετκούλτ).

Τó μοντάζ τών άτραξιόν» δημοσιεύτηκε στό νούμερο 3 τού ΛΕΦ καί ó 'Αϊξενστάιν σκηνοθετεί ένα «agit - guignol» τού Τρετιάτσοφ. «'Ακοϋς τή Μόσχα». Στις άρχές τού 1924 είναι ή σκηνοθεσία, μέσα σ' ένα έργοστάσιο φωταερίου, ένός άλλου έργου τού Τρεπάκωφ «Μάσκες Φωταερίου».

Η ά π ε ρ γ ί α πραγματοποιήθηκε από τόν 'Ιούλιο καί έπειτα με τήν κολλεκτίβα τής Προλετκούλτ. Τó έργο μονταρισμένο στό τέλος τής χρονιάς, δαχίνει τήν πρώτη Φεβρουαρίου 1925. Ένδιάμεσα, ó 'Αϊξενστάιν είχε διακόψει με τήν Προλετκούλτ. Στις άρχές τού χρόνου μία πολεμική τόν βάζει σέ αντίθεση με τόν Βαλέριαν Πλένενφ στήν έπιθεώρηση «Κίνο - μεντέλια» έξ αίτίας τής αναχώρησής του. Μετά τή δημοσίευση στό «Κίνο - ζουρνάλ ΑΡΚ» (Νο 4 - 5 τού 1925) τού «Τó ζήτημα μιås ύλιστικής προσέγγισης τής μορφής» θίγει τήν προετοιμασία τού 1905 πού γεννάει τó «Θ ω ρ η κ τ ό Π ο τ έ μ κ ι ν». Μπορούμε λοιπόν νά θεωρήσουμε ότι ή θεατρική του περίοδο έχει τελειώσει.

Μέσα σ' ένα κείμενο άπ' έπου δέν άπουσιάζει ή πρόκληση επειδή είχε συνταχθεί στό 1926 γιά τή γερμανική έφημερίδα («A personal Statement») ó 'Αϊξενστάιν γράφει:

«Τó θέατρο τής Προλετκούλτ άναζητούσε ενεργητικά καινούργιες μορφές τέχνης πού άντιστοιχοϋν στήν ιδεολογία τής νέας δομής τού Κράτους στή Ρωσία. Η ομάδα μας ήταν φτιαγμένη από νέους εργάτες πού εύχονταν τή δημιουργία μιås άθθεντικής τέχνης' γι' αυτό τó σκοπό έδειχναν ένα ταμπεραμέντο καί μία άποψη τελείως καινούργια στόν κό-

σμο και στις τέχνες. Σ' αυτή την εποχή οι ιδέες τους και οι καλλιτεχνικές τους απαιτήσεις συμβάδιζαν τελείως με τις δικές μου, αν και έπειδή άνηκα σε διαφορετική τάξη δεν έφθασα στα ίδια συμπεράσματα παρά μόνον από μιá θεωρητική διαδικασία».

Είναι αυτή ή πνευματική και όχι συγχινησιακή - ένστικτώδης, διαδικασία που πρέπει (πολύ περιληπτικά) να εξετάσουμε. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται ότι θα πρέπει να εξαιρέσουμε την εικόνα ενός παιδικού και άπλοϊκού άναρχισμού που παρουσιάζει ο Άλεξαντρώφ: «Άγωνιζόμαστε όλοι για την κατάργηση των παραδοσιακών θεάτρων. Και μās έπαιρναν στα σοβαρά. Θυμάμαι μιá συζήτηση όπου (...) ο Λουνατσάρσκι έκλιπαρούσε σχεδόν τον Άιζενστάιν να μη τον άναγκάσει να κλείσει το θέατρο Μαλύ».

Αυτά τα χρόνια για τον Άιζενστάιν, «ώπηρεξαν ένας πεισματικός άγώνας. Στα 1922 έγινε διευθυντής του Πρώτου Θεάτρου Έργατών της Μόσχας (το θέατρο της Προλετκούλτ - νόρ) και διέκοψε όριστικά με τις άπόψεις της διοίκησης της Προλετκούλτ. Η ομάδα της Προλετκούλτ συμφωνούσε με τη θέση του Λουνατσάρσκι: να κρατήσουμε τις παλιές παραδόσεις και να συμβιβαστούμε πάνω στο θέμα της επαναστατικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας».

Έχθρικός ταυτόχρονα προς την άστική τέχνη και το μυστικισμό των πρώτων χρόνων του σοσιαλισμού, ένθουσιώδης για τον άμερικανικό κινηματογράφο (που ήταν ενάντια στον έξπρεσσιονισμό), και αντιπροσώπευε μιá διομηχανοποίηση της τέχνης που θα μπορούσε να δώσει θέση σε μιá άληθινή προλεταριοποίηση, ο Άιζενστάιν ειπε στα 1940, άπλοποιώντας λίγο, ότι ή ιδέα για την Ά π ε ρ γ ι α ήρθε από άνάγκη για να άπαντήσει στον άμερικανικό κινηματογράφο. Με δανεισμούς ή από τα «είδη» του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας ή από εκείνα του σπόρ και του μιούζι - χώλλ προετοιμάζεται για να «άπαντήσει» στο θεατρικό τομέα: μετά τις «άτραξιόν με το σπόρ» του «Μεξικανού», «ό Σοφός» παρουσιάζει «άτραξιόν από το τσίρκο», ενώ ή σκηνοθεσία πλεονεκτούσε έξ αιτίας της κατασκευής της «Άρρένας» της Προλετκούλτ, που έγκατέστησε το θέατρο στο σπίτι ενός άστου μετανάστη. Σύμφωνα με τον Γιούτκεβιτς «αυτές οι αντίληψεις ήταν τελείως αντίθετες με ό,τι γινόταν στην Προλετκούλτ εκείνη την εποχή: όμόφωνες συντροφικές δηλώσεις, επαναστατικοί σίχοι, με άποτελέσματα έντελώς μέτρια από θεατρική άποψη».

Η προσέγγιση του Άιζενστάιν με την ΛΕΦ έέρχεται με τη δημοσίευση του πρώτου του μανιφέστου στο περιοδικό του Μαγιακόφσκι και με τη σκηνοθεσία των δύο έργων του Τρεπάκωφ (ένα από τα σπάνια μέλη της ΛΕΦ που διατήρησε καλές σχέσεις με όλα τα μέλη της κατά τη διάρκεια της διάλυσης της ομάδας, γιατί συγχέντρωνε ο ίδιος όλα τα ιδιαίτερα της χαρακτηριστικά). «Υπήρξα ένας από τους πιο άκαμπτους ύποστηρικτές της ΛΕΦ, όπου θέλαμε το καινούργιο, δηλαδή έργα που αντίστοιχούν στις καινούργιες κοινωνικές συνθήκες της τέχνης. Είχαμε με το μέρος μας τους Μέγιερχολντ, Μαγιακόφσκι».

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

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

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

Τὸ πρόβλημα, στὴν πραγματικότητα δὲν βρίσκονταν στὴν ἄρνηση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ἀλλὰ στὴν ἀνακάλυψη τῶν τεχνικῶν πού θὰ μπορούσε νὰ δανειστεῖ καὶ μέσα στὴν ἀντιστροφή αὐτῶν τῶν τεχνικῶν: ἀπὸ παθητικῆς θεωρητικῆς νὰ τὶς κάνει νὰ γίνουν ἐνεργητικῆς (αὐτὴ ἡ πρόθεση φαίνεται καθαρὰ σὲ ὅλες τὶς δηλώσεις τοῦ Ἀϊξενστάιν πάνω στὸν Γκρίφφιθ, ἀπὸ μερικῆς φράσεις πού παραθέτει ὁ Μιτρώ ἀπὸ τὸ καταπληκτικὸ δοκίμιο «Ὁ Γκρίφφιθ, ὁ Ντίκενς καὶ ἐμεῖς».

Ὅταν ἡ γραμμὴ τῆς ΝΕΠ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν εἰσαγωγὴ πολλῶν ξένων ἔργων ὁ Ἀϊξενστάιν (πού βλέπει τὴν «Μισαλλοδοξία» τὸ φθινόπωρο τοῦ 1921) ἀναπτύσσει μὲ τὸν Γιούτκεβιτς καὶ τὴν ΦΕΚΣ μιὰ «θεωρία τῶν εἰδῶν». Ἔτσι ζητᾷ ἀπὸ τὸν Γιούτκεβιτς νὰ δώσει ἓνα κύκλο διαλέξεων πάνω σὲ ἔργα περιπετειῶν τῆς ἀστυνομικῆς φιλολογίας κλπ.

Ἄντὶ μιᾶς θεματικῆς, ὑπάρχει λοιπὸν μιὰ τεχνικὴ πού ἀναζητᾷ μέσα στὴν ἀμερικάνικη προσφορά καὶ στὶς ὑπόλοιπες ἐκδηλώσεις της, ὅπως ὁ τεῖλορισμός κλπ.. «Στὴν ἀρχὴ ἡ σκηνοθεσία (τῶν τριῶν ἔργων στὴν Προλετκούλτ) ἦταν ἓνας μαθηματικὸς ὑπολογισμὸς συγκινητικῶν στοιχείων πού τότε ἀποκαλοῦσα «ἀτραξιόν» (...). Χρησιμοποίησα βασικά τεχνικά μέσα γιὰ νὰ δοκιμάσω νὰ πραγματοποιήσω τὶς θεατρικῆς ἀυταπάτες μὲ μαθηματικὸς ὑπολογισμοὺς (...). (Στὸ «Μάσκες φωταερίου») οἱ μηχανεῖς ἐργάζονται καὶ οἱ «ἡθοποιοὶ» ἐργάζονται· γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸ ἀντιπροσώπευε τὴν ἐπιτυχία μιᾶς τέχνης πραγματικῆς, ὕψηλὰ ἀντικειμενικῆς».

Κατὰ τὴ δημοσίευση τοῦ «Μοντάζ τῶν ἀτραξιόν» ὁ Ἀϊξενστάιν βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὶς κολλεκτιβιστικῆς θεωρίες τῆς Προλετκούλτ. Εἶναι μιὰ χονδρὴ παρανόηση αὐτὴ πού κάνει ὁ Λεμπέντεφ ὅταν γράφει

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

«Τὸ παλιὸ θέατρο «ἀντιπροσωπευτικὸ-ἀφηγηματικὸ ἔχει ἐξαντληθεῖ. Γιὰ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει ἔρχεται τὸ θέατρο τῆς «ἀξίτ-ἀτραξιόν» δυναμικὸ καὶ ἐκκεντρικὸ

ἢ «ἐπεξεργασία» τοῦ θεατῆ. Τὸ θεμελιώδες ὕλικὸ τοῦ θεάτρου εἶναι ὁ θεατῆς, ὁ σχηματισμὸς τοῦ θεατῆ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμητὴ κατεύθυνση (ψυχικὴ κατάσταση).

Ἐπὶ τὸ θέμα καὶ ἡ πλοκὴ ἀνήκουν στὰ παλιὰ θεάτρα τῶν «ἀναπαράστασεων» καὶ εἶναι τελειῶς περιττὰ στὸ καινούργιο θέατρο τῆς «ἀξίτ-ἀτραξιόν». (Νὰ κάνεις ἓνα καλὸ θέαμα σημαίνει), «νὰ χτίσεις ἓνα στερεὸ πρόγραμμα τσίρκου ποῦ ξεκινάει ἀπὸ τὶς θέσεις τοῦ ἔργου ποῦ ἔχει παρθεῖ σὰν βάση. Μόνον οἱ ἀτραξιόν καὶ τὸ σύστημά τους ὀρίζονται στή βάση τῆς ἀποτελεσματικότητος τοῦ θεάματος».

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

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

«Μιὰ τέτοια ἀντίληψη τοῦ θεάτρου ὡδηγοῦσε κατευθεῖαν στὸν κινηματογράφου: Μόνον ἡ πιὸ ἀμείλικτη ἀντικειμενικότητα μποροῦσε νὰ εἶναι ἡ σφαῖρα τοῦ κινηματογράφου (...). Δὲν θεμελιωνόμαστε πάνω στὴ δημιουργικὴ διαίσθηση ἀλλὰ πάνω σὲ μιὰ ὀρθολογιστικὴ δόμηση συκκινησιακῶν στοιχείων».

Γιὰ νὰ ἀφιερθεῖ στὸν κινηματογράφου ὁ Ἀϊξενστάιν ἀφοῦ τέλειωσε τὸ γύρισμα τῆς «Ἄ π ε ρ γ ί α ς» (ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ τὴν προβολὴ τοῦ φιλμ), παραιτεῖται ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ θεάτρου τῆς Προλετκούλτ. Ὁ χαρακτήρας τῆς Προλετκούλτ εἶναι ἐκδηλὸς στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ διεύθυνσή του κατανέμει τὴ δραστηριότητά του στὸ θέατρο ἐγκαταλείποντας τὴ σειρά «Πρὸς τὴ δικτατορία» μετὰ τὴν Ἄ π ε ρ γ ί α. Μέσα στὸ

«Μία προσωπική δήλωση» ὁ Ἀϊζενστάϊν συμπεραίνει τὴν ἀδυναμία τῆς Προλετκούλτ νὰ παράγει ἐπιδήπουτα ἀνήκει ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἐξῆς στο παρελθὸν ὅπως καὶ τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Στανισλάφσκι.

## Д Е К Р Е Т

### ● ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

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

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

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА  
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ:

*В. И. Ленин* (Ленин)

Управляющий делами

Совета Народных Комиссаров:

*Владимир Гомберг*

Секретарь:

Москва, Кремль.

27 августа 1919 г.

Τὸ διάταγμα ἐθνικοποίησης τοῦ κινηματογράφου  
(ὀπογραμμένο ἀπὸ τὸν Λένιν)

# ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

## Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜ

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

Μαξιμ Γκόρκυ

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

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

Δὲν προτείνω νὰ μιλήσω γιὰ τὸν ὀμιλοῦντα ἢ ἀκριβέστερα, γιὰ τὰ ἠχητικὰ του μέρη. Μιλᾷει μόνο του. Οὐρλιάζει. Καὶ ἡ ποιότητά του, προτοῦ ἀκόμα ἐκτιμηθεῖ κινηματογραφικὰ, περιέχει τόση φτώχεια ἐνὸς καθαρὰ φιλολογικοῦ εἴδους πού οἱ φιλικές του ἀπαιτήσεις μποροῦν νὰ παραμεριστοῦν, πρὸς τὸ παρόν.

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

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



τούρα τοῦ παγκοσμίου φίλμ. Καὶ αὐτὴ ἡ ἐπιτυχία εἶναι ἀρκετὰ πρὸς βαθιὰ ἀπὸ τῆς μόδας μόνο.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι πολλὰ ποῦ εἶναι ἰδιαίτερα δικά μας στὴν ἐξέλιξη τῆς ἐκφραστικότητος τοῦ φίλμ θάφτηκαν στὸ ἐξωτερικὸ ὄχι βαθύτερα ἀπὸ μιὰ περαστικὴ μόδα. Κομματάκια ἀπὸ φίλμ, μονταρισμένα μὲ τίποτα περισσότερο ἀπὸ τσιμέντο, παρουσιάζονται στὸ φίλμ - μενοῦ σὰ «ρωσικὸ - μοντάζ» (russischen shhnitt), μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ποῦ μεταχειρίζονται τὰ ἐστιατόρια τὸν ὄρο «Ρώσικη σαλάτα» γιὰ ἓνα πιάτο μὲ ψιλοκομμένα χορταρικά τῆς ἐποχῆς.

Μόδα. Οἱ μόδες περνοῦν — ἡ κουλτούρα μένει. Μερικὲς φορές ἡ κουλτούρα πίσω ἀπὸ τὴν μόδα δὲ γίνεται παρατηρητὴ. Μερικὲς φορές μιὰ πολιτιστικὴ ἐπιτυχία πετιέται μαζί μὲ τὰ ξεπλύματα τῆς μόδας.

Ἡ Νέγκρικη γλυπτικὴ, οἱ πολυνησιακὲς μάσκες, ὁ Σοβιετικὸς τρόπος τοῦ μοντάζ τῶν φίλμ, ἔγιναν ὄλα, γιὰ τὴν Δύση ἀπλῶς ἐξωτικά.

Ἀπὸ τὴν ἀπόσπασση τῶν ἀξιῶν γενικῆς κουλτούρας — ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῶν ἀρχῶν — ἀπὸ τὴν χρῆση αὐτῶν τῶν ἐπιτευγμάτων ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ποῦ ἔχουν σὰν ἀρχὴ νὰ κινοῦν τὴν κουλτούρα πρὸς τὰ μπρός... ἀλλὰ, φυσικά, συζητήσεις πάνω σὲ τέτοια θέματα εἶναι τ ὅ σ ο ξεπερασμένες.

Γιὰ ποῖο λόγο ὑπάρχουν οἱ μόδες; Αὔριο οἱ παράγοντες τῆς μόδας — Patou worth, Mme Lanvin, ἀπὸ τοὺς διάφορους οἴκους τους, θγάζουν μιὰ καινούρια μόδα. Κάπου ἀπὸ τὸ Κογκὸ ἔρχεται κάποιος «νεωτερισμὸς» — κάτι σκαλισμένο σ' ἔλεφαντοστοῦν ἀπὸ ἀποικιοκρατοῦμενους σκλάβους. Κάπου στὰ φαράγκια τῆς Μογγολίας γίνεται μιὰ ἀνακάλυψη — κάτι σκουριασμένα μπρούτζινα γλυπτὰ ποῦ τὰ εἶχαν φτιάξει σκλάβοι ἑνὸς πρὸ πολλοῦ πεθαμένου ἀρχηγοῦ σὲ μιὰ ἀπὸ παλιὰ πεθαμένη ἐποχὴ. «Ὅλα εἶναι καλὰ. Ὅλα γιὰ τὸ καλὸ. Ἀξίζει.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς κουλτούρας; Ποιὸς νοιάζεται γι αὐτὴ; Θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι τέτιες σχέσεις μὲ τὴν κουλτούρα καὶ τὰ πολιτιστικὰ ἐπιτεύγματα θὰ εἶχαν ἀπὸ καιρὸ ἀλλάξει ἐδῶ ἀνάμεσά μας ἀπὸ τὴν Ὁχτωβριανὴ Ἐπανάσταση. Τὶς ἀργίες δὲν μπορεῖς νὰ μπεις στὰ μουσεῖα ἀπὸ τὸν κόσμον. Ἐνας ἐργάτης μὲ τὴν γυναῖκα του καὶ τὰ παιδιὰ του στέκονται γιὰ νὰ μποῦν στὴν πινακοθήκη τοῦ Τρετυάκοφ. Δὲν μπορεῖς νὰ μπεις στ' ἀναγνωστήρια — γεμάτα κόσμον. Ἀναγνώσεις, ὁμιλίες — ὄλα πλημμυρισμένα ἀπὸ κόσμον. Παντοῦ θρῖσκεῖς τὴν προσοχὴ, τὸ ἐνδιαφέρον, τὴν εὐμάρεια — μιὰ οἰκονομικὴ κυριαρχία τῶν προεπαναστατικῶν κατορθωμάτων.

Μόνον στὰ φίλμ ὑπάρχει μιὰ γνήσια ἀστικὴ ἀπουσία οἰκονομίας. Ὁχι μόνον στὸν προῦπολογισμό. Ἀλλὰ ἀπερισκεψία. Καὶ ὄχι μόνον στὸ πρόγραμμα. Ἀλλὰ μιὰ ὀλοκληρωτικὴ ἀγραμμά-

τοσύνη και παραμέληση όλων αὐτῶν πού στή Σοβιετική περίοδο, μέ Σοβιετικά χέρια, μέ Σοβιετικό ὕλικό καί μέ Σοβιετικές ἀρχές, μεταφέρθηκαν καί δημιουργήθηκαν στήν κουλτούρα τοῦ φίλμ.

Θαυμάσια: «Κυριαρχήσαμε ἐπί τῶν κλασικῶν» (θαυμάσια ἢ ὄχι — αὐτή εἶναι μιὰ ἐντελῶς διαφορετική ἐρώτηση, καί μάλιστα συζητήσιμη!) Σημειώνουμε τὸ ἐνεργητικό.

Ἄλλ' αὐτὸ δὲν ἀποκλείει τὴν ἐρώτησή μου. Γιατί θὰ πρέπει νὰ ρίξουμε στή λήθη ὅλα τὰ ἐκφραστικά μέσα καί τις δυνατότητες τῆς κινηματογραφίας, μέ τὰ ὁποῖα αὐτεῖ οἱ κλασικοὶ ἐλαμψαν πάνω στήν ὀθόνη;

«Κυριαρχήσαμε σὲ ἠθοποιούς τοῦ θεάτρου». (Καλύτερα ἀπὸ τοὺς κλασικοὺς). Θαυμάσια!

Ἐπάρχει μιὰ ἄλλη ἐρώτηση, μέ τὰ λόγια τοῦ Κρυλώφ: «Κρατιέται ἡ θεία ἀπὸ τὴν οὐρά;» \* Ἔστω κι ἂν ἀκόμα αὐτή ἡ θεία εἶναι μιὰ ὑπέροχη ἠθοποιὸς σὰν τὴν Ταράσσοβα! \* Ἡ ὑπάρχει κίνδυνος νὰ μὴ ὀφελεῖται ἡ κουλτούρα τοῦ φίλμ, ἀλλὰ νὰ βλάπεται ἀπὸ τὴν ὑπεροχὴ τοῦ παιξίματός της;

Ὅσο γιὰ τὰ πλάνα — «κολοκύθια». Καί ἡ σύνθεση τῶν πλάνων — «μόνο φασαρία κάνεις». Καί τὸ μοντάζ προφανῶς — «πηδαί».

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

Παρόλ' αὐτὰ θεωρεῖται ἀπαραίτητο νὰ ἐνωθοῦμε πίσω ἀπὸ τὴ φιλολογία γιὰ νὰ ὑπερασπίσουμε τὸν ἀναγνώστη. Μὲ ποιὸ τρόπο ἢ ὄραση τοῦ ἀναγνώστη γίνεται χειρότερη ὅταν μπαίνει στὸν κινηματογράφο;

Μὲ ποιὸ τρόπο εἶναι τὸ αὐτί του χειρότερο ὅταν, ἐνωμέ-

\* Ἄλλα Ταράσσοβα, τοῦ Θεάτρου Τέχνης Μόσχας, εἶχε ἐμμανιστεῖ σ' ἓνα φίλμ διασκευὴ τοῦ ἔργου «Θυέλα» τοῦ Ὀστρόφσκυ, λίγο πρὶν γραφεῖ αὐτὸ τὸ δοκίμιο.

νο μὲ τὸ μάτι του, εἶναι παρὸν σὲ κάποια ὀπτικοακουστικὴ καταστροφή πού προσποιεῖται ὅτι εἶναι ὀπτικοακουστικὴ ἀντίστιξη;

Χαρακτηριστικά, τὰ φιλμ ἔγιναν γνωστὰ ἀποκλειστικά ὡς «ἠχητικά φιλμ» Μήπως αὐτὸ σημαίνει ὅτι αὐτὸ πού βλέπεις ἐνῶ ἀκοῦς δὲν ἀξίζει τὴν προσοχή σου; Προφανῶς.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο κάποια ὀχιὰ πρέπει νὰ σφυρίζει: «'Αχά! ὁ γερο - διάλογος πάλι γιὰ μοντάζ πρόκειται νὰ μιλήσει».

Ναί, τὸ μοντάζ.

Γιὰ πολλοὺς κινηματογραφιστὲς μοντάζ καὶ ἀριστερίστικες ὑπερβολές φορμαλισμοῦ — εἶναι συνώνυμα. Ἄλλὰ τὸ μοντάζ δὲν εἶναι καθόλου κάτι τέτιο.

Γι αὐτοὺς πού μποροῦν, τὸ μοντάζ εἶναι τὸ πιὸ δυνατό μέσο σύνθεσης γιὰ νὰ ποῦν μιὰ ἱστορία.

Γι αὐτοὺς πού δὲν ξέρουν σύνθεση, τὸ μοντάζ εἶναι ἕνα συντακτικὸ γιὰ τὴ σωστὴ δόμηση κάθε μόριου ἑνὸς κομματιοῦ φιλμ.

Καὶ τέλος, τὸ μοντάζ εἶναι ἀπλῶς ἕνας στοιχειώδης κανόνας τῆς ὀρθογραφίας τοῦ φιλμ γιὰ ἐκείνους πού λανθασμένα κολλᾶνε μαζί, κομματάκια φιλμ ὅπως κάποιος θ' ἀνακάτευε ζιτοίμες συνταγὲς γιὰ φάρμακα, ἢ θᾶψτιαχνε ἀγγουράκια τουρσί, ἢ θᾶκανε κομπόστα ἀπὸ δαμάσκηνα, ἢ ἀπὸ θρασμένα μῆλα καὶ βατόμουρα μαζί.

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

Στὰ φιλμ συναντᾶει κανεῖς ξεχωριστὰ ὑπέροχα πλάνα, ἀλλὰ κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς περιστάσεις ἢ ἀξία τοῦ πλάνου καὶ ἢ ἀνεξάρτητη εἰκονιστικὴ του ποιότητα ἀντιτίθενται ἢ μιὰ στὴν ἄλλη. Σὲ παραφωνία μὲ τὴν ἰδέα τοῦ μοντάζ καὶ τὴ σύνθεση, γίνονται αἰσθητικὰ παιγνίδια καὶ αὐτοσκοποί. Ὅσο πιὸ καλὰ εἶναι τὰ πλάνα, τόσο πιὸ πολὺ τὸ φιλμ γίνεται μιὰ ἀποδιορθωμένη συγκέντρωση ὁμορφῶν φράσεων, μιὰ διτρίνα γεμάτη ἀπὸ ὁμορφα ἀλλὰ ἄσχετα προϊόντα, ἢ ἕνα ἄλμπουμ ἀπὸ καρτ - ποστάλ.

Κατὰ κανένα τρόπο, δὲν εἶμαι ὑπὲρ τῆς «ἠγεμονίας» τοῦ μοντάζ. Πέρασε πιά ὁ καιρὸς, πού γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς παιδαγωγικῆς καὶ τῆς ἄσκησης ἦταν ἀπαραίτητο νὰ γίνονται κόπια τακτικῆς καὶ πολεμικῆς, γιὰ νὰ λευτερωθεῖ πλάτύτερα τὸ μοντάζ σὰν ἕνα ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ κινηματογράφου. Ἄλλὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπίσουμε τὸ ἐρώτημα τῆς γραμματοσύνης στὸ λεκτικὸ τοῦ φιλμ. Καὶ πρέπει νὰ ἀπαιτήσουμε ἢ ποιότητα τοῦ μοντάζ, τοῦ φιλικοῦ - συντακτικοῦ καὶ φιλικῆς - ὀμιλίας ὀχι μόνο νὰ μὴν πέσει κάτω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς προηγούμενης

έργασίας, αλλά να πάει πάρα πέρα και να ξεπεράσει τούς προκατόχους της — γι' αυτό θα έπρεπε να μᾶς ενδιαφέρει πολύ ὁ ἀγώνας γιὰ μιὰ ψηλότερη ποιότητα φιλικῆς κουλτούρας.

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

... καὶ μᾶς πληροφόρησε ἀκόμα ὅτι ὁ Σέλευκος [Ῥωμαῖος μαθηματικὸς τοῦ πρώτου αἰῶνα] ἦταν τῆς γνώμης ὅτι ἡ γῆ κινεῖτο πραγματικά γύρω ἀπὸ τούς πόλους μᾶλλον παρά γύρω ἀπὸ τούς οὐρανοὺς, παρόλο ὅτι ἐμᾶς μᾶς φαίνεται ἀληθινὸ τὸ ἀντίθετο — ἀκριβῶς ὅπως, ὅταν ε.μαστε στὸν ποταμὸ Loire, τὰ δέντρα κατὰ μῆκος τῶν ὄχθων φαίνονται σὰ νὰ κινουῦνται, ἐνῶ τὰ δέντρα δὲν κινουῦνται καθόλου, ἀλλὰ ἐμεῖς στὸ πλοῖο ε.μαστε ἐκεῖνοι πὺ κινουῦμαστε<sup>3\*</sup>.

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

Ἄκουω κάποιον νὰ ἔχει ἀντίρρηση, λέγοντας ὅτι ὁ «θαυμαστός Δνειπέρος» εἶναι ποίημα. Ὁ πυρήνας τοῦ θέματος δὲν θρίσκεται σ' αὐτό. Σ' αὐτὴ τὴ βάση θὰ ἔπρεπε νὰ ὑποτεθεῖ ὅτι ἡ δομὴ τῆς πρόζας, ἄς ποῦμε τοῦ Ζολά, θὰ πρέπει θέβαια νὰ ἐπιδεικνύει «νατουραλιστικὸ χάος».

Κι ὁμως, μελετώντας τὸ ἔργο του, εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ δῶ σελίδες ἀπὸ τὸ *Germinal* κομμένες πάνω στὶς στροφές ἑνὸς ἐπικοῦ ποιήματος — μποροῦσαν ν' ἀπαγγελθοῦν μὲ μεγαλοπρέπεια ὁμοια μὲ τὰ Ὀμηρικὰ ἐξάμετρα.

Αὐτές οἱ σελίδες περιεῖχαν τὰ ἐπεισόδια, πὺ ὀδηγοῦσαν στὴ δυσοίωνα σκηνὴ ὅπου, στὴ διάρκεια τῆς ἐξέγερσης πρὶν τὸν ἔρχομὸ τῶν χωροφυλάκων, οἱ γυναῖκες καταστρέφουν τὸ μαγαζὶ τοῦ τοκογλύφου καὶ βιαστῆ Μαιγκρά. Ὅποτε οἱ ἐξαγριωμένες γυναῖκες, ὑπὸ τὴν ἀρχηγία τῆς Λά Μπρυλέ καὶ Μουκέτ, τεμαχίζουν τὸ πτώμα τοῦ μισητοῦ μαγαζάτσα, πὺ στὴ διαφυγὴ του γλύστρησε ἀπὸ τὴν ὄροφὴ κι ἔσπασε τὸ κρανίο του πέφτοντας στὴν ἄκρῃ τοῦ πεζοδρομίου. Ὅταν τὸ αἱμοραγοῦν «τρόπαιον» καρφώνεται σ' ἕνα κοντάρι καὶ τὸ κρατοῦν ἐπικεφαλῆς μιᾶς πορείας...

«Τί ἔχουν στὴν ἄκρῃ τοῦ κονταριοῦ;» ρώτησε ἡ Σεσίλ, πὺ εἶχε γίνεϊ ἄρκετὰ γενναία γιὰ νὰ κοιτάζει κεῖ πάνω.

\* Ὁ ἀναγνώστης περιέμεγε νὰ δεῖ περισσότερο ἀπὸ τὸ χῆικον τοῦ ἀναμέρεται σὲ προηγούμενο δοκίμιο, θὰ συναντήσει μιὰ ἄλλη «ἄποψη» τῆς ποιητικῆς σκεᾶς τοῦ Ντοβζέγκο:

Πῆραν ἀέρα τὰ πανιά  
Οἱ ἱτιές στὴν παραλία  
Ξεμάκρυναν.

‘Η Λούσι καί ἡ Ζάν εἶπαν ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν ἓνα το-  
μάρι κουνελιοῦ.

«Ὅχι, ὄχι», ψυθίρισε ἡ Μαντάμ Χενεμπώ, «θὰ πρέπει νὰ  
ληηλάτησαν κανένα χοιροστάσιο, μοιάζει μὲ ἀπομεινάρι γουρου-  
νιοῦ».

Ἐκείνη τῆ στιγμῇ ἀνατρίχιασε καί σώπασε. Τὴν εἶχε σκου-  
τήσει στὸ γόνατο ἡ Μαντάμ Γκρεγκουάρ. Πέτρωσαν κι οἱ δυό.  
Οἱ νεαρές, ποῦ ἦταν πολὺ χλωμές δὲ ρώτησαν περισσότερα, ἀλ-  
λὰ μὲ ὀρθάνοιχτα μάτια ἀκολούθησαν αὐτὸ τὸ κόκκινο ὄραμα  
μέσα στὸ σκοτάδι<sup>5</sup>.

Αὐτὴ ἡ σκηνὴ καθὼς καί ἡ προηγούμενη, ὅπου τὸ ἴδιο πλη-  
θος τῶν γυναικῶν ἐπιχειρεῖ νὰ μαστιγώσει δημόσια τὴ Σεσίλ,  
εἶναι μιὰ στυλιζαρισμένη μεταμόσχευση, προφανῶς ἑνὸς ἐπεισο-  
δίου ἀπὸ τὰ χρονικά τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης ποῦ ἐντυπω-  
σίασε τὸ Ζολᾶ.

μπορεῖ κανεὶς νὰ τῆς παραβάσει τοὺς κλασικοὺς. Ἡ κληρονομιά  
τῆς καί οἱ ἐπιτευξίεις τῆς ἔχουν ὑποστῆ μεγάλη ἔρευνα καί  
μελέτη, μέχρι καί τὴν πιὸ λεπτὴ μικροσκοπικὴ λεπτομέρεια. Ἡ  
ἀνάλυση τῆς συνθετικῆς καί φανταστικῆς δομῆς τῆς πρόζας τοῦ  
Γκόγκολ, ποῦ ἔκανε ὁ νεκρὸς τώρα Ἄντρέι Μπελύι, παραμένει  
σὰ μιὰ ζωντανή ἐπίπληξη σὲ ὅποιαδήποτε φιλολογικὴ ἐλαφρό-  
τητα<sup>2</sup>.

Καί, μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆ, ἔργα τοῦ Γκογκὼλ ἔγιναν ἐπίσης  
ταινίες. Μέχρι τώρα φορτωμένα μὲ ἀσχημάτιστη φιλικὴ μετα-  
χείριση, τελικὰ ἔλαμψαν μὲ ὄλη τὴν ἀγνότητα τῆς μορφῆς τοῦ  
μοντάζ μέσα σὲ ἠχητικὸ φιλμ λὲς καί τὰ κείμενα τοῦ Γκογκὼλ  
εἶχαν ἀπευθείας μεταφερθεῖ σὲ ὀπτικὸ ὕλικό.

Κάτω ἀπὸ τὸ ὑπέροχο ὀπτικὸ ποίημα τοῦ Δνείπερου στὴν  
πρῶτη μπομπίνα τοῦ Ἰβάν (1932), ὁ Ντοβζένκο, πιστεύω, θὰ  
μποροῦσε ν’ ἀπαγγεῖλει μ’ ἐπιτυχία τὴν περιγραφὴ τοῦ Γκό-  
γκολ γιὰ τὸν «θαυμάσιο Δνείπερο» ἀπὸ τὴν «Τρομερὴ Ἐκ-  
δίκησή» του.

Ὁ ρυθμὸς τῆς κινούμενης μηχανῆς — πλέοντας στὶς ἀκρο-  
γιαλιές. Τὸ μοντάρισμα τῶν ἀκίνητων ἐκτάσεων τοῦ νεροῦ.  
Στὴ μεταβολὴ καί στὴ μεταλλαγὴ αὐτῶν βρίσκεται ἡ ταχυδα-  
χτυλουργία καί ἡ μαγεία τῆς εἰκόνας καί ἡ εὐστροφία γλώσσα  
τοῦ Γκόγκολ. «Ὅλ’ αὐτὰ «οὔτε ταράζουν οὔτε κεραυνοβολοῦν».  
«Ὅλ’ αὐτὰ τὰ «βλέπεις καί δὲν ξέρεις ἂν τὸ ἀπέραντο πλάτος  
τους κινεῖται ἢ ὄχι... καί εἶναι γοητευτικά, σὰ νὰ ἦταν χυμένο  
γυαλί», κ.τ.λ. Ἐδῶ ἡ λογοτεχνία καί ὁ κινηματογράφος προ-  
μηθεύουν ἓνα μοντέλο τῆς πιὸ ἀγνῆς συγχώνευσης καί συγγέ-  
νειας. Καί αὐτὴ ἡ σεκάνς θυμίζει ἐπίσης — Ραμπελαί. Τὴν προσ-  
μονὴ τῆς ποιητικῆς του ὡς πρὸς τὴν «εἰκονοποίηση» τῆς θεω-  
ρίας τῆς σχετικότητος βρίσκεται στὴν περιγραφὴ του τῆς νή-

Τὸ περιστατικὸ τῆς συνάντησης τῆς Σεσίλ μὲ τίς γυναῖκες

ἀναπαράγει τὸ πολὺ γνωστὸ ἐπεισόδιο τῆς ἐπίθεσης στὸ θε-  
ρουὰν ντὲ Μερικουρ.

Ἡ δευτέρα σκηνὴ ἀθέλητα μᾶς ἀναγκάζει νὰ θυμηθοῦμε  
ἓνα λιγότερο γνωστὸ καὶ λιγότερο λαϊκὸ ἐπεισόδιο καταχωρη-  
μένο στὸ ὕλικό ποῦ συγκέντρωσε ὁ Μερσιέ. Ὅταν τὸ μίσος  
τοῦ πλήθους νιὰ τὴν πριγκίπισσα ντὲ Λαμπάλ, τὴν πιὸ στενὴ  
φίλη τῆς Μαρίας Ἀντουανέττας, ξέσπασε στὶς πύλες τῆς φυλα-  
κῆς Λά Φόρς, καὶ ἡ ὄργη τοῦ λαοῦ ἱκανοποιήθηκε ἀπ' αὐτὴν ἕ-  
νας ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες, «lui cura la partie virginal est  
s'eu fit des moustaches».

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

Μὲ μιὰ ἀνάλογο εἰκόνα τὸ φιλμ μας «Ὁχτώβρης» ἔπασχε  
ἐπίσης στὴ σεκάνς τῆς Ἰουλιανῆς ἀνταρσίας. Γιατὶ δὲν εἶχαμε  
καμιὰ πρόθεση νὰ δώσουμε, στὸ αὐθεντικὸ ἐπεισόδιο τῆς δο-  
λοφονίας ἑνὸς Μπολσεβίκου ἐργάτη ἀπὸ ἓνα ἀποχτηνωμένο ἀ-  
στό, καμιὰ «ὑπόμνηση» τοῦ ἐπακόλουθου τῆς Κομμουνίας τῶν  
Παρισίων. Εἰδωμένη στὸ περιεχόμενό της, ἡ σκηνὴ δπου ἡ κυ-  
ρία μαχαιρώνει τὸν ἐργάτη μὲ τ' ὀμπρελίνο της εἶναι ἐντελῶς  
ἀπομακρυσμένη σὲ πνεῦμα ἀπὸ τὸ γενικὸ αἶσθημα τῶν ἡμερῶν  
πρὶν τὸν Ὁχτώβρη.

Αὐτὴ εἶναι ἐπὶ τῆ εὐκαιρία, μιὰ παρατήρηση ποῦ μπορεῖ  
νὰ βοηθήσει. Σὰ φιλολογικοὶ κληρονόμοι, κάνουμε συχνὰ χρή-  
ση τῶν πολιτιστικῶν εἰκόνων καὶ τῆ γλώσσα προηγούμενων  
ἐποχῶν. Αὐτὸ φυσικὰ καθορίζει ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ χρώμα-  
τος τῆς δουλειᾶς μας. Καὶ εἶναι σπουδαῖο νὰ σημειώνουμε ἀπο-  
τυχίες στὴ χρῆση τέτιων καθορισμένων μοντέλων.

Γιὰ νὰ γυρίσουμε καὶ πάλι στὴν ἐρώτηση τῆς καθαρότητας  
τῆς φόρμας τοῦ φιλμ, μπορῶ εὐκόλα νὰ παραθέσω τὴ συνηθι-  
σμένη ἀντίοσηση ὅτι ἡ τέχνη τοῦ φιλμικοῦ λεκτικοῦ καὶ τῆς φιλ-  
μικῆς ἐκφραστικότητας εἶναι πολὺ καινούρια ἀκόμα καὶ δὲν ἔ-  
χει πρότυπα γιὰ μιὰ κλασικὴ παράδοση. Ἐχει εἰπωθεῖ ἀκόμα  
ὅτι θρίσκω πολλὰ λάθη μὲ τὰ πρότυπα τῆς φιλμικῆς φόρμας  
ποῦ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, καὶ ὅτι τὰ καταφέρνω μόνο μὲ φι-  
λολογικὲς ἀναλογίες. Μερικοὶ τὸ θεωροῦν ἀκόμα ἀμφίβολο ὅτι  
αὐτὴ ἡ «μιοσ - τέχνη» (καὶ θὰ ἐκπλαγῶσουν ἂν ἤξερες πόσοι,  
μέσα κι ἔξω ἀπὸ τὰ φιλμ, ἀναφέρονται ἀκόμα γιὰ τὸν κινη-

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

Συγνώμη. Ἄλλὰ ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα.

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

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

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

1. Οἱ λέμβοι σπεύδουν πρὸς τὸ καταδρομικὸ.

2. Ὁ λαὸς τῆς Ὀδυσσοῦ παρακολουθεῖ καὶ χαιρετάει.

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

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

\* Ἐμεινε ἀτέλειωτο μὲ τὸ θάνατο τοῦ συγγραφέα, τὰ ὀλοκληρωμένα μέρη ἴσως ἐτοιμαστοῦν γιὰ δημοσίευση ἀπὸ τοὺς φιλολογικοὺς του ἐκτελεστές.

ἀφορᾶ τις καθαρὰ χωρικές και γραμμικές διευθύνσεις: οί ρυθμικές και χρονικές σχέσεις θά συζητηθοῦν ἄλλοῦ).

Ἡ κίνηση τῆς σύνθεσης παίρνει τὴν ἀκόλουθη πορεία.

I. Οί λέμβοι σὲ κίνηση. Μιά ἀπαλή, ὀμαλή κίνηση, παράλληλη μὲ τις ὀριζόντιες γραμμὲς τοῦ κάδρου. Ὁλος ὁ ὀπτικὸς χώρος γεμίζει μὲ τὸ θέμα I. Ὑπάρχει ἕνα παιγνίδι ἀπὸ μικρὰ κατακόρυφα ἴστια.

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

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

V. Στὸ πρῶτο πλάνο ὑπάρχει μιὰ κοινὴ συνθετικὴ παραλλαγὴ: ἕνας ζυγὸς ἀριθμὸς προσώπων ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἕνα μονὸ ἀριθμὸ. Τὸ δύο ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸ τρία. Αὐτὸς ὁ «χρυσὸς κανόνας» ὡς ἐναλλαγῆς τῆς mise - en - scène ὑποστηρίζεται ἀπὸ μιὰ παράδοση ποὺ ἔλκει τις ἀρχές της ἀπὸ τὴν Κινέζικη ζωγραφικὴ καθὼς και στὴν πρακτικὴ τῆς Commedia dell' arte (Οί κατευθύνσεις τῶν ὀλεμμάτων διασταυρῶνται ἐπίσης). Τὸ τόξο ἐλατήριο λυγίζει πάλι, αὐτὴ τὴ φορά σὲ ἀντίθετη καμπύλη. Αὐτὸ τὸ ἐπαναλαμβάνει και τὸ ὑποστηρίζει ἕνα καινούριο τόξο - μοτίβο στὸ δεύτερο πλάνο: ἕνα κιγκλίδωμα — τὸ θέμα τῶν λεμβῶν σὲ κίνηση. Τὰ μάτια κοιτᾶζουν πέρα τὸ ὀλο πλάτος τοῦ κάδρου σὲ μιὰ ὀριζόντια κατεύθυνση.



VI. Τὰ μέρη ἀπὸ I μέχρι V κάνουν μιὰ μετάβαση ἀπὸ τὸ θέμα τῶν λεμβῶν στὸ θέμα τοῦ θεατῆ, ἀνεπτυγμένου σὲ πέντε κομμάτια μοντάζ. Τὸ διάστημα ἀπὸ V σὲ VI παρέχει μιὰ κοφτὴ μετάβαση ποὺ ἐπιστρέφει ἀπὸ τοὺς θεατὲς στὶς λέμβους. Ἐν ἀκολουθήσουμε αὐστηρὰ τὸ περιεχόμενο, ἡ σύνθεση μεταμορφώνει ὀξύτατα τὸ καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα σὲ μιὰ ἀντίθετη κατεύθυνση. Ἡ γραμμὴ τοῦ κιγκλιδώματος φέρεται γρήγορα στὸ πρῶτο πλάνο, τῶρα σὰν ἡ γραμμὴ τοῦ ἀκροστόλιου τοῦ πλοίου. Αὐτὸ διπλασιάζεται μὲ τὴ γειτονικὴ γραμμὴ τῆς ἐπιφάνειας τοῦ νεροῦ. Τὰ βασικὰ συνθετικὰ στοιχεῖα εἶναι τὰ ἴδια, ἀλλὰ ἀντίθετα τοποθετημένα στὴ χρῆση τους. Τὸ V εἶναι στατικὸ: τὸ VI θγαίνει ἀπὸ τὴ δυναμικὴ τοῦ πλοίου σὲ κίνηση. Ἡ κάθετη διαίρεση στὰ «τρία» διατρεῖται καὶ στὰ δύο πλαίσια. Τὸ κεντρικὸ στοιχεῖο εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια ὑψὴ (ἡ μπλούζα τῆς γυναίκας, καὶ ὁ καμβὰς τῶν πανιῶν). Τὰ στοιχεῖα στὰ πλάγια εἶναι σὲ ὀξεία ἀντίθεση: τὰ σκοτεινὰ σχήματα τῶν ἀνδρῶν πίσω ἀπὸ τὴ γυναῖκα, καὶ τ' ἄσπρα διαστήματα πίσω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ ἴστιο. Ἡ κάθετη διανομὴ ἀντιπαράβalletαι ἐπίσης: Τρεῖς μορφὲς κομμένες ἀπὸ τὴν κάτω ὀριζόντια γραμμὴ μετασχηματίζονται σὲ ἓνα κάθετο ἴστιο, κομμένο ἀπὸ τὴν πάνω ὀριζόντια τοῦ κάδρου. Ἐνα καινούριο θέμα ἐμφανίζεται στὸ δεῦτερο πλάνο ἢ πλευρὰ τοῦ καταδρομικοῦ, κομμένη σ τ ἤ ν κ ο ρ υ φ ἠ (σὲ προπαρασκευὴ γιὰ τὸ κομμάτι VII).

VII. Μιὰ ὀξεία καινούρια θεματικὴ στροφή. Ἐνα θέμα στὸ δεῦτερο πλάνο — τὸ καταδρομικὸ — ἔρχεται μπροστά. (Τὸ θεματικὸ πῆδημα ἀπὸ τὸ V στὸ VI χρησιμεύει κάπως σὰν πρόβλεψη τοῦ πηδήματος ἀπὸ τὸν VI στὸ VII). Τὸ σημεῖα θέασης στρέφεται 180°: κινματογραφώντας ἀπὸ τὸ καταδρομικὸ πρὸς τὴ θάλασσα ἀντιστρέφοντας τὸ VI. Αὐτὴ τὴ φορά ἢ πλευρὰ τοῦ θωρηκτοῦ στὸ πρῶτο πλάνο εἶναι ἐπίσης κομμένη — ἀλλὰ ἀπὸ τὴ χ α μ η λ ό τ ε ρ η ὀριζόντια τοῦ κάδρου. Στὸ βάθος εἶναι τὸ θέμα τῶν πανιῶν, ἀνεπτυγμένων σὲ κάθετες. Οἱ κάθετες τῶν ναυτῶν. Ἡ στατικὴ κἀνη συνεχίζει τὴ γραμμὴ τῆς κίνησης τοῦ πλοίου τοῦ προηγούμενου πλάνου. Ἡ πλευρὰ τοῦ πλοίου φαινόταν σὰν τόξο, λυγισμένο σὲ μιὰ σχεδὸν ἴση γραμμὴ.

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

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

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

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

XII. Τὸ ἰστίον στὸ XI εἶναι σπασμένο σ' ἓνα πλῆθος ἀπὸ κατακόρυφα ἰστία πού τρέχουν ὀριζόντια (μιὰ ἐπανάληψη τοῦ I μὲ αὐξημένη ἔνταση). Τὰ μικρὰ ἰστία κινοῦνται σὲ μιὰ διεύθυνση ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη πού ἔχει τὸ μεγάλο μονὸ ἰστίο.

XIII. Ὄντας σπασμένο σὲ μικρὰ πανιά, τὸ μεγάλο πανί ξανα - συναρμολογεῖται ἐκ νέου, ὅλλὰ τώρα ὄχι σὰν πανί, ἀλλὰ σὲ σημαία πού κυματίζει πάνω ἀπὸ τὸ Ποτέμκιν. Ὑπάρχει μιὰ καινούρια ποιότητα σ' αὐτὸ τὸ πλάνο, γιατί εἶναι καὶ στατικὸ καὶ κινούμενο, — ἔχοντας τὸ κατάρτι κατακόρυφο καὶ ἀκίνητο ἐνῶ ἡ σημαία φτερουγίζει στὸν ἀέρα. Τυπικὰ, τὸ XIII ἐπαναλαμβάνει τὸ XI. Ἀλλὰ ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ πανί σὲ φλάμπουρο μεταφράζει μιὰ ἀρχὴ πλαστικῆς ἐνοποίησης σὲ μιὰ ἰδεολογικὴ - θεματικὴ ἐνοποίηση. Αὐτὸ δὲν εἶναι πιά μιὰ κατακόρυφος, μιὰ πλαστικὴ ἔνωση ἀπὸ ξέχωρα στοιχεῖα σύνθεσης, — αὐτὸ εἶναι ἓνα ἐπαναστατικὸ λάβαρο, πού

ένώνει τὸ καταδρομικό, τὶς λέμβους καὶ τὴν ἀκτὴ.

XIV. Ἀπὸ ἐδῶ ἔχομε μιὰ φυσικὴ ἐπιστροφή ἀπὸ τὴ σημαία στοῦ θωρηκτοῦ. Τὸ XIV ἐπαναλαμβάνει τὸ VII, μ' ἓνα ὕψωμα τῆς ἔντασης. Αὐτὸ τὸ πλάνο εἰσαγάγει μιὰ καινούρια συνθετικὴ ὁμάδα συσχετιζόμενων - πλοίων μεταξὺ τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ, πού διακρίνονται ἀπὸ τὴν πρώτη ὁμάδα, λέμβοι καὶ ἀκτὴ. Ἡ πρώτη ὁμάδα ἐξέφρασε τὸ θέμα: «οἱ λέμβοι πηγαίνουν χαιρετίσματα καὶ δῶρα ἀπὸ τὴν ἀκτὴ στοῦ καταδρομικοῦ». Αὐτὴ ἡ δεύτερη ὁμάδα θὰ ἐκφράσει τὴ συνάδελφωση τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ.

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

Τὸ VII, ἐπαναλαμβάνομε ἀπὸ τὸ πρῶτο κομμάτι τῆς δευτέρας ὁμάδας, XIV, ἐμφανίζεται σὰν ἓνα εἶδος ἐπισκίασης τῆς δευτέρας ὁμάδας καὶ σὰν ἓνα στοιχεῖο πού συνδέει καὶ τὶς δύο ὁμάδες μαζί, σὰ νὰ εἶχε στείλει ἡ δευτέρα ὁμάδα μιὰ «περιπολία» στὴν περιοχὴ τῆς πρώτης ὁμάδας. Στὴ δευτέρα ὁμάδα αὐτὸν τὸ ρόλο θὰ τὸν παίξουν πλάνο ἀπὸ φιγούρες πού χαιρετοῦν μονταρισμένες σὲ σκηνὲς τῆς ἀδελφοποίησης τῶν λεμβῶν καὶ τοῦ θωρηκτοῦ.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ νομιστεῖ ὅτι ἡ κινηματογράφηση καὶ τὸ μοντάζ αὐτῶν τῶν κομματιῶν ὅτι ἐγίνε σύμφωνα μὲ αὐτοὺς τοὺς ὑπολογισμοὺς, θγαλμένους a priori. Ἀσφαλῶς ὄχι. Ἀλλὰ ἡ συνάθροιση καὶ ἡ διανομὴ αὐτῶν τῶν κομματιῶν πάνω στοῦ τραπέζι τοῦ μοντάζ ὑπαγορευόταν κιόλας σαφῶς ἀπὸ τὶς συνθετικὲς ἀπαιτήσεις τῆς φόρμας τοῦ φίλμ. Αὐτὲς οἱ ἀπαιτήσεις ὑπαγόρευαν τὴν ἐκλογή αὐτῶν τῶν εἰδικῶν κομματιῶν ἀπ' ὅλα ἐκεῖνα πού ὑπῆρχαν. Αὐτὲς οἱ ἀπαιτήσεις καθόρισαν ἐπίσης τὸν κανονισμὸ τῆς ἐναλλακτικότητος αὐτῶν τῶν κομματιῶν. Στὴν πραγματικότητα, αὐτὰ τὰ κομμάτια, ἂν τὰ λάβουμε ὑπόψη μας μόνο γιὰ τὴν πλοκὴ τους καὶ τὶς ἀπόψεις τῆς ὑπόθεσής τους, μποροῦν νὰ ξανα - διευθετηθοῦν μὲ ὀποιοδήποτε συνδυασμὸ. Ἀλλὰ ἡ συνθετικὴ κίνηση διαμέσου αὐτῶν δύσκολα θ' ἀποδείκνυε σὲ τέτια περίπτωση τόσο κανονικὴ σὲ δομὴ.

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

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

Μιὰ ἀνάλυση γιὰ τοὺς φακοὺς πού χρησιμοποιήθηκαν γιὰ

νά κινηματογραφήσουν αυτά τὰ πλάνα, καί τῆ χρήση τους μέ τις γωνίες τῆς κάμερας καί φωτισμοῦ, πού ξεκινοῦν ὄλα ἀπό τις ἀπαιτήσεις τοῦ ὕφους καί τὸ χαρακτήρα τοῦ περιεχομένου τοῦ φίλμ, θά χρησίμευε σά μιὰ ἀκριβῆς ἀναλογία γιά μιὰ ἀνάλυση τῆς ἐκφραστικότητας τῶν φράσεων καί λέξεων καί τῶν φωνητικῶν τους ἐνδείξεων σέ μιὰ λογοτεχνική ἐργασία.

Φυσικά ἂ θεατῆς, λιγότερο ἀπ' ὄλους, μπορεῖ νά ἐπιβεβαιώσει μέ διαβῆτες τῆ συμβατικότητα τοῦ κανόνα τῆς διαδοχικότητας τῶν συνθετικῶν πλάνων μέσα στοῦ μοντάζ. Ἄλλά στήν ἀντίληψή του μιᾶς ἐντελῶς πραγματοποιμένης σύνθεσης μοντάζ ἀποδίδονται τὰ ἴδια στοιχεῖα πού ξεχωρίζουν στοῦ ὕφος μιὰ σελίδα πολιτιστικῆς πρόζας ἀπό τις σελίδες τοῦ «Κόμητα Ἄμορι», Verbitzkava ἢ Breshko - Breshkovsky\*.

Πρὸς τὸ παρὸν ὁ Σοβιετικὸς κινηματογράφος εἶναι ἱστορικὰ ὀρθὸς μέ τὴν εἴσοδό του στήν καμπάνια γιά τὸ διήγημα. Σ' αὐτὸ τὸ μονοπάτι ὑπάρχουν ἀκόμα πολλές δυσκολίες, πολλοὶ κίνδυνοι νά καταλάβουμε λαθεμένα τις ἀρχές τῆς διήγησης μιᾶς ἱστορίας. Ἀπὸλ' αὐτὰ τὸ πιὸ τρομερὸ εἶναι ἡ παραμέληση ἐκείνων τῶν πιθανοτήτων πού μᾶς δόθηκαν ἐπανειλημμένα νά λευτερωθοῦμε ἀπὸ τις παλιές παραδόσεις τοῦ διηγήματος:

Τὴν πιθανότητα τῆς κυριαρχικὰ κι ἐκ νέου ἐπανεξέτασης τῶν θεμελίων καί προβλημάτων τοῦ φίλμ - διηγήματος.

Καί γιά νά προχωρήσουμε σ' ἕνα κινηματογραφικὰ προοδευτικὸ κίνημα, ὄχι «πίσω στοῦ διήγημα», ἀλλὰ «στοῦ διήγημα μπροστὰ ἀπὸ μᾶς». Δὲν ὑπάρχει ἀκόμα σαφῆς καλλιτεχνικὸς προσανατολισμὸς, παρόλο πού ξεχωριστὲς θετικὲς ἐπιδράσεις εἶναι ἡδη ὀρατέες.

Μέ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο πλησιάζουμε ἐκείνη τὴ στιγμή πού θά κυριαρχήσουμε φανερά τις πραγματοποιημένες ἀρχές τῶν Σοβιετικῶν διηγημάτων - φίλμ, καί πρέπει νά εἴμαστε ἔτοιμοι ἐκείνη τὴ στιγμή μέ ὄλα μας τὰ ὄπλα μιᾶς ἀλάθητης καθαρότητας καί πολιτιστικῆς τῆς φιλικῆς γλώσσας καί τοῦ λόγου.

Οἱ μεγάλοι μας δάσκαλοι στῆ λογοτεχνία ἀπὸ τὸν Πούσκιν καί τὸν Γκόγκολ μέχρι τὸν Μαγιακόφσκυ καί τὸν Γκόρκυ ἐκτιμοῦνται ἀπὸ μᾶς ὄχι μόνο σά δάσκαλοι πού διηγοῦνται ἱστορίες. Σ' αὐτοὺς ἐκτιμοῦμε τὸ πολιτιστικὸ ἔργο τῶν διδασκάλων τῆς λαλιᾶς καί τῆς λέξης.

Εἶναι καιρὸς νά θάλουμε μέ κάθε ὀξύτητα τὸ πρόβλημα τῆς πολιτιστικῆς ὕψης τῆς γλώσσας τοῦ φίλμ. Εἶναι σπουδαῖο

\* Ἄγγλοι καί Ἀμερικανοὶ πού μποροῦν νά θεωρηθοῦν περίπου ἰσάξιοι μέ αὐτοὺς τοὺς λαϊκοὺς Ρώσους συγγραφεῖς στῆς ἀρχές τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα: Ἐλνοφ Γκλύν, Ντόροθυ Ντίξ, Ρούπερτ Χιούς.

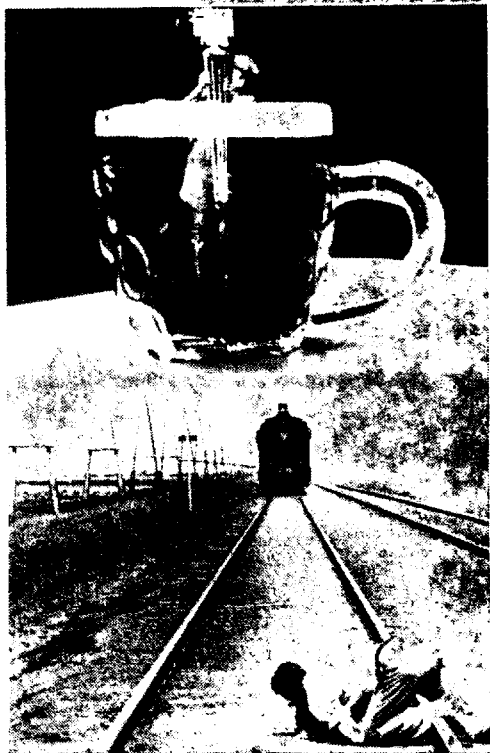
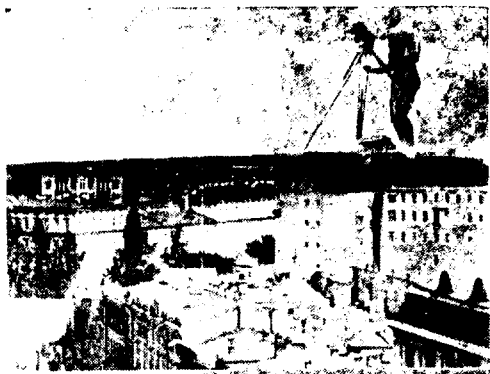
για όλους τους εργάτες του φίλμ να ποῦν τὴ γνώμη τους γι' αὐ-  
τὸ τὸ σκοπὸ. Καὶ πρὶν ἀπόλα τ' ἄλλα, στὴ γλώσσα τοῦ μοντάζ  
καὶ τῶν πλάνων στὰ δικά τους φίλμ.

[1934]

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1) Ἀπὸ λόγου τοῦ πρώτου Συνέδριου τῶν Σοβιετικῶν Συγγραφέων γιὰ τὴν  
«Σοβιετικὴ Λογοτεχνία».
- 2) Belyi.
- 3) Βιβλίο Τ, κεφάλαιο XXV τοῦ «Γαργαντούα καὶ Πανταγορνέ».
- 4) Μετάφραση τοῦ Μιγιαμόρι.
- 5) Ἐμίλ Ζολά, Germinal.
- 6) Sebastien Mercier, Paris pendant la revolution... Παρίσι 1862 σ. 88.







## ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ

### Κινηματογράφος—Μάτι

Νά εγκαθιδρυθεί ή σύνδεση τοῦ κινηματογράφου - μάτι και τοῦ Ράδιο - ἄφτι με τοὺς προλετάριους ὄλων τῶν ἐθνῶν και ὄλων τῶν χωρῶν στοῦ ἐπίπεδο τῆς κομμουνιστικῆς ἀποκωδικοποίησης τῶν παγκοσμίων σχέσεων.

Ἐποκωδικοποίηση τῆς ζωῆς ὅπως αὐτή εἶναι.

Συνειδητοποίηση ὄλων τῶν γεγονότων ἀπ' ὄλους τοὺς ἐργαζόμενους.

Ἐπίδραση τῶν γεγονότων και ὄχι τῆς ψυχαγωγίας και τῆς τέχνης.

Νά ἀπαλειφθεῖ κάθε τι ποὺ ἀναφέρεται στην τέχνη.

Νά τοποθετηθεῖ στοῦ κέντρο τῆς προσοχῆς, ή οικονομική διαρθρωση τῆς κοινωνίας.

Στή θέση τῶν ὑποκατάστατων τῆς ζωῆς (θεατρική παράσταση, κινηματογραφικό δράμα, κλπ.), νά μποῦν τὰ γεγονότα (μεγάλα και μικρά) με προσοχή ἐπιλεγμένα, προσδιορισμένα και ὀργανωμένα, ποὺ ἔχουν παρθεῖ μέσα ἀπὸ τῆ ζωῆ τῶν ἰδίων τῶν ἐργαζομένων καθώς και ἀπὸ τῆ ζωῆ τῶν ταξικῶν τους ἐχθρῶν.



## Ἀρχὲς τοῦ Κινηματογράφου - Μάτι

### Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

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

Ἀλλὰ ἡ κάμερα δὲν εἶχε τύχη. Ἀνακαλύφθηκε τότε ποὺ δὲν ὑπῆρχε καμμιά χώρα ποὺ νὰ μὴ βασιλεύει τὸ κεφάλαιο. Ἡ μπουρζουαρία εἶχε τὴ διαβολικὴ ἰδέα νὰ χρησιμοποιοῦσε αὐτὸ τὸ καινουργιο παιχνίδι γιὰ νὰ ψυχαγωγῆσει τίς λαϊκὲς μάζες ἢ, πιὸ σωστά, γιὰ νὰ ἀποσπᾶσει τὴν προσοχὴ τῶν ἐργατῶν ἀπὸ τὸ βασικὸ τους στόχο, τὴ μάχη ἐνάντια στὰ ἀφεντικά τους.

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



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

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

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

Ὅλες οἱ θεατρικὲς παραστάσεις ὅπως καὶ ὅλες οἱ κινηματογραφικὲς ταινίες ἔχουν δομηθεῖ ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: ἓνας δραματοουργὸς ἢ ἓνας σεναρίστας κατόπιν ἓνας σκηνοθέτης θεάτρου ἢ ἓνας σκηνοθέτης κινηματογράφου μετὰ οἱ ἡθοποιοί, οἱ πρόβες, τὰ ντεκόρ καὶ τέλος μιὰ παράσταση μπροστὰ στὸ κοινό. Τὸ βασικὸ στὸ θέατρο εἶναι τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ ἐπομένως κάθε ταινία ποὺ βασίζεται στὸ σενάριο καὶ στὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ συνιστᾷ μιὰ θεατρικὴ παράσταση: νὰ γιατί δὲν ὑπάρχουν διαφορὲς στὶς δημιουργίες σκηνοθετῶν ποὺ ἔχουν διαφορετικὲς ἀπόψεις μεταξύ τους.

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

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

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

## II Η ΔΟΥΛΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - ΜΑΤΙ

Με βάση τα ραπόρτα των κινηματογραφικών - παρατηρητών, το Συμβούλιο του Κινηματογράφου - μάτι επεξεργάζεται, μετασχηματίζοντας συνεχώς, το πλάνο του προσανατολισμού και της εισβολής των κινηματογραφικών μηχανών μέσα στους ζωτικούς χώρους. Η δουλειά της κινηματογραφικής μηχανής θυμίζει τους πράκτορες της Γκεμπεού, οι οποίοι δεν ξέρουν τί τους περιμένει, αλλά έχουν την έντελως καθορισμένη αποστολή να βγάλουν μέσα από το σκοτάδι και το χάος της ζωής αυτό ή εκείνο το πρόβλημα, τούτη ή εκείνη την υπόθεση και να τα φέρουν στο φως.

α) Ο Κινός - παρατηρητής εξετάζει προσεκτικά το περιβάλλον και τους ανθρώπους που τον περιστοιχίζουν και προσπαθεί να συνδέσει μεταξύ τους γεγονότα που είναι ετερογενή, ως συνάρτηση γενικών ή ειδικών χαρακτηριστικών. Το θέμα δίνεται στο Κινός - παρατηρητή από τον υπεύθυνο της ομάδας.

β) Ο υπεύθυνος της ομάδας ή κινηματογραφικός διαφωτιστής μοιράζει τα θέματα στους παρατηρητές και, στην αρχή, βοηθάει καθένα ξεχωριστά να δώσει μια περίληψη από τις παρατηρήσεις που έχει κάνει. Όταν ο υπεύθυνος συγκεντρώσει όλα αυτά τα συμπεράσματα, τα ταξινομεί με τη σειρά του για να μετατραπούν τα ξεχωριστά δεδομένα μέχρι που η δομή του θέματος να φωτισθεί έντελως.

Μπορούμε χοντρικά να ταξινομήσουμε σε τρεις κατηγορίες τα θέματα που δίνονται σ' έναν αρχάριο παρατηρητή.

1) Παρατήρηση ενός χώρου (παράδειγμα: η λέσχη του αγροτικού αναγνωστήριου, ή κοπερατίβα).

2) Παρατήρηση προσώπων ή αντικειμένων σε κίνηση (παράδειγμα: τον πατέρα του, ένα πιονέρο, τον ταχυδρόμο, το τράμ, κλπ.).

3) Παρατήρηση ενός θέματος ανεξάρτητα από πρόσωπα ή χώρο προσδιορισμένο (παράδειγμα: το νερό, το ψωμί, τα παπούτσια, οι γονείς και τα παιδιά, ή πόλη και ή ύπαιθρος τα δάκρυ, το γέλιο, κλπ.).

Ο υπεύθυνος της ομάδας οφείλει να προσπαθήσει να μάθει να χειρίζεται μια φωτογραφική μηχανή (και έν συνεχεία μια κινηματογραφική) ώστε να μπορεί να φωτογραφίσει τα πιο σημαντικά γεγονότα της παρατήρησης για την έφημερίδα του τοίχου.

Η έφημερίδα του τοίχου Κινηματογράφου - μάτι είναι μηνιαία ή δεκαπενθήμερη: κάνει ρεπορτάζ με φωτογραφίες από τη ζωή στις φάμπρικες, στις βιοτεχνίες ή στο χωριό, καλεί για καμπάνιες, φωτίζει όσο το δυνατόν περισσότερο την τρέχουσα καθημερινή πραγματικότητα, κινητοποιεί, προπαγανδίζει και δρ-

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

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

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

Ὁ πυρήνας τῶν κόκκινων Κινός πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἕνα ἐργοστάσιον ὁμοιο με τὰ ἄλλα, ὅπου ἡ πρώτη ὕλη ποὺ προσφέρεται ἀπὸ τοὺς Κινός - παρατηρητῆς μετατρέπεται σὲ κινηματογραφικὸ ἔργο.

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

Ὅλες οἱ ομάδες τῶν Κινός - παρατηρητῶν θὰ προωθηθοῦν νὰ παράγουν τίς μελλοντικῆς σειρές τοῦ κινηματογράφου - μάτι. Εἶναι οἱ αὐριανοὶ δημιουργοὶ ὄλων τῶν κινηματογραφικῶν - ταινιῶν τοῦ μέλλοντος.

Αὐτὸ τὸ πέρασμα τῆς δημιουργίας ἀπὸ τὸν ἕνα δημιουργὸ ἢ τὴν μία ομάδα στὴν μαζικὴ δημιουργία θὰ ὀδηγήσει, ὅπως πιστεύουμε, νὰ ἐπιταχυνθεῖ ἡ κατάρρευση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὀστικοῦ κινηματογράφου καθὼς καὶ ὄλων ἐκείνων τῶν στοιχείων ποὺ τὸν συνθέτουν: ὑποκριτικὴ, σενάριο - μῦθος, φανταχτερὰ ντεκόρ καὶ ὁ σκηνοθέτης - ἱερέας.

### III. ΒΑΣΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ

1. Τὸ κινηματογραφικὸ δρᾶμα εἶναι τὸ ὄπιο τοῦ λαοῦ.

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

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

4. Τὸ κινηματογραφικὸ δρᾶμα καὶ ἡ θρησκεία εἶναι ὄπλα θανάσιμα στὰ χέρια τῶν καπιταλιστῶν. Μὲ ὀδηγὸ τὴν καθημερινή μας ἐπαναστατικὴτητα θὰ ἀποσπάσουμε αὐτὰ τὰ ὄπλα ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἐχθροῦ.

5. Τὸ σημερινὸ καλλιτεχνικὸ δρᾶμα εἶναι ἕνα ἀπομεινάρει τοῦ παλιοῦ κόσμου. Εἶναι μιὰ ἀπόπειρα νὰ περάσει ἡ ἐπαναστατικὴ μας πραγματικὴτητα μέσα στὶς φόρμες τῶν ἀστῶν.

6. Κάτω ή σκηνοθεσία τής καθημερινής ζωής. Κινηματογραφείστε μας έξ άπροόπτου, άκριβώς όπως είμαστε.

7. Τό σενάριο είναι ένας μύθος πού έπινοήθηκε για μās από έναν άνθρωπο τών γραμμάτων. Φτιάχνουμε τή ζωή μας χωρίς να ύποτασόμαστε στις έπινοήσεις του καθενός.

8. Μέσα στή ζωή, καθέννας από μās άσχολεϊται με τις ύποθέσεις του χωρίς να έμποδίζει τους άλλους να δουλέψουν. Ή δουλειά τών Κινός είναι να μās κινηματογραφίσουν χωρίς να μās έμποδίζουν στή δουλειά μας.

9. Ζήτω ό Κινηματογράφος - μάτι τής προλεταριακής επανάστασης.

#### IV. ΟΙ ΚΙΝΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Στόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο έχει συμφωνηθεί να ύποψομε με τή λέξει μοντάζ τό κόλλημα τών σκηνών πού έχουν γυρισθεί χωριστά, σε σχέση μ' ένα σενάριο πού λίγο πολύ είναι έπεξεργασμένο από ένα σκηνοθέτη.

Οί Κινός δίνουν στο μοντάζ μιá σημασία τελείως διαφορετική και τό έννοούν ως τήν όργάνωση του πραγματικού κόσμου.

Οί Κινός διακρίνουν:

1) Τό μοντάζ κατά τή διάρκεια τής παρατήρησης: προσανατολισμό του ματιού χωρίς κάμερα, σε όποιοδήποτε χώρο και όποιαδήποτε στιγμή.

2) Τό μοντάζ μετά τήν παρατήρηση: διανοητική διαδικασία του ύλικού πού έχει παρατηρηθεί σε συνάρτηση μ' όρισμένους χαρακτηριστικούς δείκτες.

3) Τό μοντάζ κατά τή διάρκεια του γυρίσματος: προσανατολισμό τής μηχανής στο χώρο πού έχει παρατηρηθεί στήν παράγραφο 1. Προσαρμογή του γυρίσματος στους όρους εκείνους πού έχουν τροποποιηθεί.

4) Τό μοντάζ μετά τό γύρισμα, όργάνωση σε γκρόσο μόνο του ύλικού πού έχει κινηματογραφηθεί σε συνάρτηση με τους βασικούς δείκτες. Άναζήτηση του ύλικού πού λείπει για τό μοντάζ.

5) Ό έλεγχος (άναζήτηση του ύλικού πού λείπει για τό μοντάζ), στιγμιαίος προσανατολισμός σε όποιοδήποτε όπτικό πεδίο για να επιτύχουμε εϊκόνας άναγκαϊες για τήν σύνδεση. Ήξαιρετική ικανότητα προσοχής. Κανόνες μάχης: έλεγχος, ταχύτητα, έπιμονή.

6) Τό όριστικό μοντάζ: κατάδειξη τών μικρών καθώς και τών μεγάλων θεμάτων πού κρύβονται μέσα στο ίδιο πλάνο. Άναδιοργάνωση όλόκληρου του ύλικού με τήν καλύτερη διαδοχή. Να δοθεί άνάγλυφα ό προσανατολισμός τής ταινίας. Γκρουπά-

ρισμα συγγενῶν καταστάσεων καὶ τέλος ἀρίθμηση δλων αὐτῶν.

Ὅταν οἱ συνθήκες τοῦ γυρίσματος δὲν ἐπιτρέπουν νὰ προηγηθεῖ ἡ παρατήρηση ὅπως στὴν περίπτωση, παραδείγματος χάρη, πού ἡ κάμερα κινηματογραφεῖ μέσα σὲ νηματοουργεῖο ἢ κινηματογραφεῖ ἐξ ἀπρόοπτου τότε πηδοῦμε τὶς δυὸ πρώτες παραγράφους καὶ ἐφαρμάζουμε μονάχα τὶς παραγράφους 3 καὶ 5.

Γιὰ τὸ γύρισμα σκηνῶν μικροῦ μήκους ἢ λήψεων πού ἐπιπείγουν ἐπιτρέπεται νὰ συγχωνευτοῦν περισσότερες παράγραφοι.

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

## V. ΟΙ ΚΙΝΟΚΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

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

Ἄλλὰ αὐτὸ σημαίνει πῶς δουλεύουμε ἐπιπόλαια, χωρὶς σκέψη καὶ πρόγραμμα; Καθόλου.

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

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

Οἱ Κινόκς ὀργανώνουν τὴν ταινία πάνω στὴ βάση πραγματικῶν κινηματογραφικῶν ντουκουμένων σχετικῶν μὲ τὴν ἔρευνα.

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

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

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

λίγο άσχημα, άκούγοντας τὸ προλεταριακὸ ὕμνο σ' ἓνα περιβάλλον μπουρζουαζίστικο.

Τὸ σενάριο εἶναι ἐπινόηση εἴτε ἐνὸς μονάχα ἀτόμου εἴτε πολλῶν, εἶναι μιὰ ἱστορία πού θέλουν νά τῆς δώσουν ζωὴ πάνω στὸ πανί.

Δὲν θρίσκουμε αὐτῇ τὴν ἐπιθυμία κατακριτέα, ἀλλὰ μὲ τὸ νά ὕμνοῦμε αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὴ δουλειὰ σὲ ἐπίπεδο οὐσιαστικοῦ καθήκοντος τοῦ κινηματογράφου, μὲ τὸ νά ὑποσκελίζουμε τὶς πραγματικὲς ταινίες μὲ κινηματογραφικὰ παραμύθια, μὲ τὸ νά καταπνίγομε ὅλες ἐκεῖνες τὶς ἐκπληκτικὲς ἱκανότητες πού ἔχει ἡ κάμερα στὸ ὄνομα τῆς λατρείας τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος αὐτὸ εἶναι πού δὲν μποροῦμε νά καταλάβουμε καὶ ἐπομένως νά δεχθοῦμε. Δὲν μπήκαμε στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου γιὰ νά ταῖσουμε μὲ παραμύθια τοὺς ἀνθρώπους τῆς Νέπ, ἀρσενικοὺς καὶ θηλυκοὺς πού καμαρώνουν στὰ θεωρεῖα.

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

Ἐπηρετοῦμε μιὰ ὀρισμένη τάξη, τὴν ἐργατικὴ καὶ ἀγροτικὴ τάξη, πού ἀκόμη δὲν ἔχει πιασθεῖ στὰ δίχτυα τῆς ἀράχνης τοῦ καλλιτεχνικοῦ δράματος.

Ἔχουμε ἔλθει γιὰ νά δεῖξουμε τὸν κόσμο τέτοιο πού εἶναι καὶ νά ἀποκαλύψουμε στοὺς ἐργαζόμενους τὴ δομὴ τῆς ἀστικῆς κοινωνίας.

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

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

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

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

Ἀντίθετα μᾶς εἶναι ἐντελῶς ἀπαραίτητα:

- 1) μέσα γρήγορης μεταφορᾶς
- 2) φιλμ ὑψηλῆς εὐαισθησίας

- 3) μηχανές λήψεως έλαφρές και φορητές
- 4) φωτιστικά σώματα επίσης έλαφρά
- 5) ένα πολύ εύκίνητο συνεργείο κινηματογραφικῶν - ρε-  
πόρτερ

6) μιὰ στρατιά από Κινός - παρατηρητές.

Γιά τήν οργάνωσή μας, διακρίνουμε:

- 1) Κινός - παρατηρητές
- 2) Κινός - όπερατέρ
- 3) Κινός - κατασκευαστές
- 4) Κινός - μοντέρ (άνδρες και γυναίκες)
- 5) Κινός - τεχνικοί έργαστηρίων

Δέν διδάσκουμε τίς μεθόδους τής κινηματογραφικής μας δουλειάς παρά μονάχα στους νεολαίους και τούς πιονέρους μεταβιβάζοντας έτσι τή γνώση μας και τήν τεχνική μας πείρα στα σίγουρα χέρια τής ανερχόμενης έργατικής νεολαίας.

Δέν διστάζουμε νά βεβαιώσουμε τούς διάσημους και μή διάσημους σκηνοθέτες ότι ή κινηματογραφική έπανάσταση μόλις αρχίζει.

Θά κρατήσουμε γερά και δέν θ' αφήσουμε καμιὰ από τίς θέσεις μας μέχρις ότου ή νέα φρουρά δώσει τό παρόν, τότε αφήνοντας πίσω τόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο, θά προχωρήσουμε γιά τόν 'Οκτώβρη.

## VI. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΜΑΤΙ ΚΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΑΝΑ- ΓΝΩΡΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ

Τό μοντάζ τής πρώτης σειράς ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι γίνηκε σύμφωνα μέ τό σχέδιο τοῦ μοντάζ πού ἀναλύθηκε στό προηγούμενο κεφάλαιο.

Ἀναφέρουμε τά παρακάτω θέματα πού ἀνήκουν στην πρώτη σειρά:

1. «Καινούργιο» και «παλιό». 2. Παιδιά και ενήλικες. 3. Κοπερατίδες και αγορές. 4. Πόλη και ύπαιθρο. 5. Θέμα για τó ψωμί. 6. Θέμα για τó κρέας. 7. Τó μεγάλο θέμα: ποτά, χαρτιά, κομπίνες, κοκαΐνη, φυματίωση, τρέλλα, θάνατος. Είναι ένα θέμα πού δυσκολεύομαι νά αποδώσω μέ μιὰ μόνο λέξη και τó προσδιορίζω σάν αντίθετο πρós τó υγιές και άνανεωμένο.

Και είναι, θά λέγαμε, μέρος τής φοβερής κληρονομιάς πού μάς άφησε τó αστικό καθεστώς και ή έπανάσταση δέν είχε ούτε τó χρόνο ούτε τή δυνατότητα ν' αντιμετώπισει.

Πέρα από τó μοντάζ τών θεμάτων (μεταξύ τους και καθένα χωριστά) χρησιμοποίησαμε τή μέθοδο τοῦ μοντάζ στις ξεχωριστές σκηνές.

Σάν παράδειγμα σκηνης χωρίς περιορισμό τών στοιχείων της σέ χώρο και χρόνο και πού πραγματοποιήθηκε μέ μοντάζ

θά ήθελα νά αναφέρω τὸ χορὸ τῶν μεθυσμένων γυναικῶν ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ Κινηματογράφου - μάτι. Οἱ σκηνές αὐτές γυρίσθηκαν σὲ διαφορετικὲς χρονικὲς στιγμὲς καὶ σὲ διαφορετικὰ χωρὶα καὶ μονταρίσθηκαν σὲ μιὰ ἐνότητα.

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

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

Τὰ λάθη τῆς πρώτης σειρᾶς ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι:

Τὸ βασικώτερο λάθος εἶναι τὸ ὑπερβολικὸ μῆκος τοῦ φιλμ.

Δὲν πρέπει νά ξεχνᾶμε πῶς στὴν ἀρχὴ οἱ καλλιτεχνικὲς ταινίες δὲν εἶχαν παρὰ μία ἢ δύο πράξεις καὶ τὸ μῆκος τους αὐτῆθηκε προοδευτικά.

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

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

Ὁ τρόπος αὐτὸς μὲ τὸν ὁποῖο δουλέψαμε γιὰ τὴν πρώτη σειρά δὲν ὀφείλεται στὴν τύχη, μᾶς ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ τὴν πρόθεση ποὺ εἶχαμε νά δώσουμε μιὰ πλατιά διερεύνηση καὶ στὶς ἐπόμενες σειρὲς νά προχωρήσουμε εἰς βάθος τῶν φαινομένων ξεκινώντας ἀπὸ αὐτὴ τὴν πρώτη διερεύνηση.

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

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



νη ἔτσι πού ἀναγκαζόμαστε ν' ἀρκεσθοῦμε σέ μιὰ καρικαρικατούρα 10 μέτρων καί μιὰ δωδεκάδα ἀπό παρεμβαλλόμενο γραπτό λόγο.

Ἄναφέρω μονάχα αὐτά τὰ λάθη, ὄχι, γιατί δέν ὑπῆρξαν καί ἄλλα, εἶναι, ὅμως, αὐτά ἀκριβῶς πού πρέπει νά λάβουμε ὑπόψη μας καί ἀπό τὰ ὁποῖα νά βγάλουμε συμπεράσματα γιά τήν περαιτέρω δουλειά μας.

Τί πετύχαμε καί τί χάσαμε παρουσιάζοντας τήν πρώτη σειρά ταινιῶν: Χάσαμε προσωρινά μερικές θέσεις στό πλάνο τῆς ὀργάνωσης καί τῆς τεχνικῆς. Οἱ κοινές συγκεντρώσεις μας γίνθηκαν πιά σπάνιες καί μερικά ἀπό τὰ μέλη τῆς ὁμάδας ἄφησαν σχεδόν τή δουλειά καί ἔχασαν τόν ἐνθουσιασμό τους. Ἡ κεντρική διεύθυνση ἐξασθένησε καί ἡ γραμμή τῆς ὀργάνωσης τοῦ ὅλου ἔργου, κατά ἓνα τρόπο, ἀπέκλινε.

Αὐτές οἱ ἀπώλειες στό πλάνο ὀργάνωσης τούτη τή στιγμή ἔχουν ἰσοφαρισθεῖ. Ἡ πιά ἐνδιαφέρουσα, ὅμως, ἀπό ὅλες τίς τεχνικές θέσεις πού ὀφείλαμε νά παραμελήσουμε προσωρινά εἶναι τὸ γύρισμα τῶν κινουμένων σχεδίων (φιλμάρισμα κάθε εἰκόνας ξεχωριστά). Ἐδῶ, καί πολύ καιρό, ἀσχολούμεθα μέ τὰ κινούμενα σχέδια, ἀρχίσαμε μετὰ τὰ πρῶτα νούμερα τῆς Κινοπράβδα, γιατί πιστεύουμε πῶς εἶναι ἓνα οὐσιαστικό ὄπλο ἐνάντια στόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο.

Γιά νά πεισθοῦμε, φιλμάραμε μ' αὐτή τή μέθοδο διάφορα πράγματα ἀναγκαῖα ἢ ὄχι ὅπως φωτεινούς τίτλους, χαρτόνια, δελτία, καρικατοῦρες, πίνακες, ρεκλάμες κλπ.

Δέν πάψαμε νά διακηρύττουμε στίς συγκεντρώσεις καθῶς καί στόν τύπο πῶς ὅτι κάνουμε σ' αὐτό τόν τομέα ἐξυπηρετοῦσε μονάχα στό νά πιστέψουμε καί νά προετοιμασθοῦμε γιά μιὰ πιά σοβαρή προσπάθεια σ' ἓναν ἄλλο τομέα πιά σημαντικό. Ὅταν οἱ Κινός περνοῦσαν λευκές νύχτες φιλμάροντας καρικατοῦρες, χιουμοριστικά σχέδια κλπ. μέσα σέ συνθῆκες ἐξαιρετικά κουραστικές τοὺς στήριζε ἡ ἐλπίδα πῶς δέν θά περίμεναν ἀκόμα πολύ καιρό καί γρήγορα θά περνοῦσαν στήν πραγματικῆ δουλειά τῶν κινουμένων σχεδίων σύμφωνα μέ τὸ πλάνο τῶν Κινός. Προετοιμάσαμε μ' ἐπιμονή τήν ἔνωση τῶν ἐπικαίρων καί τοῦ ἐπιστημονικοῦ φίλμ, καί τὸ κινούμενο σχέδιο εἶναι μιὰ μέθοδος πού ὀφείλει νά παίξει ἐδῶ ἓνα ἀποφασιστικό ρόλο. «Κινούμενα σχέδια, κινούμενα σκίτσα, ἡ θεωρία τῆς σχετικότητας στήν ὀθόνη» αὐτή ἦταν ἡ γραμμὴ πού δόθηκε μέ τὸ πρῶτο μαφιέστο τῶν Κινός συνταγμένο στά τέλη τοῦ 1919, πρὶν ἀκόμα παρουσιασθεῖ στό ἐξωτερικό ἢ ταινία «Ἡ Θεωρία τῆς Σχετικότητας τοῦ Ἀϊνστάϊν».

Ἐπειδὴ εἴμαστε ἀπασχολημένοι μέ τή δουλειά πάνω στήν πρώτη σειρά ταινιῶν τοῦ Κινηματογράφου - μάτι συνέθη ὥστε ἡ πρώτη μας ἐπιστημονικὴ ταινία «Ἡ ἔκτρωση», στήν ὁποία

ὁ Κινὸκ Μπελιάκωβ πῆρε σημαντικό μέρος, νὰ μὴ συνδεθεῖ μὲ τὸ ντοκουμενταρισμένο ὕλικό πού πρόβλεπε τὸ ἀρχικό μας σχέδιο, ἀλλὰ μὲ μιὰ κοινότυπη ἐρωτική ἱστορία.

“Ὅπως ἔπρεπε νὰ τὸ περιμένουμε ἢ σύζευξη τοῦ ἐπιστημονικοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ δράματος δὲν πραγματοποιιήθηκε.

Τὸ δραματικό ὕλικό φαίνεται πτωχὸ καὶ ὑποτονικό δίπλα στὶς ἐπιστημονικὲς λήψεις.

Εἶναι φανερό πὼς ἐὰν δὲν ὑπῆρχε ἡ δουλειὰ πάνω στὸν κινηματογράφο - μάτι δὲν θὰ εἶχαμε χάσει αὐτὴ τὴ θέση καὶ θὰ μᾶς εἶχε δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νὰ δημιουργήσουμε ἕνα φιλμ ὀρθόδοξο, ἐνδιαφέρον καὶ ἐνὸς ἐπιπέδου πολιτιστικοῦ.

Φυσικά, δὲν θὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ θέση αὐτὴ πού κατακτήσαμε.

Εἶτε μέσω μιᾶς συμφωνίας μὲ τὸν τομέα τῶν ἐπιστημονικῶν φιλμ πού ἔχει συσταθεῖ πάνω στὴν τεχνική μας βάση εἶτε ξαναρχίζοντας ἀπὸ τὸ μηδέν, θὰ συνεχίσουμε αὐτὴ τὴ δουλειά.

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

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

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

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

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

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

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

Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ συγχωρήσουμε τὸν ἐργατικό ἀνταποκριτὴ τῆς ἐφημερίδας Κομάρ πού ὑπογράφει «Κινηματογράφος - μάτι» τίς μικρὲς σκηνές πού παρακολούθησε κρυφά. Ἀντίθετα, ὅμως, δὲν μπορούμε νὰ συγχωρήσουμε τὴν αἴθουσα Κινηματογράφος - μάτι πού ξεκίνησε τίς προβολές της μὲ τὴν

ταινία «'Ο Τάφος τοῦ 'Ινδοῦ» ἢ κάτι παρόμοιο καὶ ὄχι μὲ προβολές ταινιῶν τῆς πρώτης σειρᾶς τοῦ Κινηματογράφου - μάτι.

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

Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλειὰ δικαιωθήκαμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι.

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

Εἶδαμε ἀπὸ πολὺ κοντὰ τίς δυσκολίες ποὺ ἔχουμε νὰ ἀντιμετωπίσουμε καὶ τίς ὁποῖες ἂν καὶ δὲν ἔχουμε ξεπεράσει, τίς ἔχουμε κατανοήσει καὶ ξέρουμε πῶς θὰ φτάσουμε στὸ σκοπὸ μας. Μάθαμε πολλὰ καὶ τὸ μάθημα ποὺ πήραμε δὲν θὰ πάει χαμένο.

Σταματήσαμε νὰ εἴμαστε μονάχα πειραματιζόμενοι. Ἀναλαμβάνουμε τίς εὐθύνες μας ἀπέναντι στὸ προλετᾶριο θεατὴ καὶ γιὰ τοὺς ἐμπόρους καὶ εἰδικοὺς ποὺ μᾶς μποῦκοτάρουν καὶ μᾶς καταδιώκουν θὰ γίνουμε τὰ ὄχυρά μιᾶς σκληρῆς μάχης.

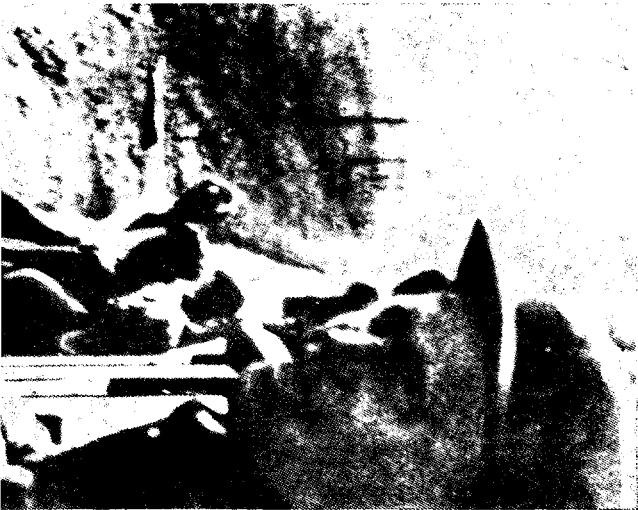
(Δημοσιεύθηκε στὴ συλλογὴ «Στοὺς δρόμους τῆς Τέχνης», ἔκδοση Proletkult, Μόσχα 1926).



*A. MENTBETKIN : «H εὐτυχία»*



Ὁ Μεντβίτζιν ἐπικεφαλῆς τῆς ομάδας τῶν δπερατῶν  
τοῦ κινηματογράφου



# ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΜΕΝΤΒΕΤΚΙΝ

«Ο Άλέξανδρος Μεντόετκιν και τὸ σοβιετικὸ γέλιο» εἶναι ὁ τίτλος πού χρησιμοποίησε ὁ Μαρσέλ Μαρτέν γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάσει τὸν μεγάλο Ρώσο σκηνοθέτη.

Ὁ Μεντβέτκιν ἀγνοήθηκε ἀπ' ἄλλους τοὺς κριτικούς τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου, ἀκόμη και ἀπὸ τὸν Σαντούλ. Μονάχα, ὁ Τζέυ Λέουντα εἶχε δεῖ τὴν «Εὐτυχία», τὴν πρώτη ταινία μεγάλου μήκους τοῦ Μεντβέτκιν, τὴ χρονιά πού παρουσιάσθηκε στὴ Ρωσία. Στὴ Δύση ἀρχίζει νὰ γίνεται γνωστός, πρὶν μιὰ δεκαετία, ὅταν ὁ Κρίς Μαρκέρ και μερικοὶ ἄλλοι εἶδαν τὴν ταινία τοῦ «Εὐτυχία» στὴ Σινεματέκ τῶν Βρυξελλῶν και ἀπεφάσισαν νὰ τὸν παρουσιάσουν στὸ γαλλικὸ κοινό. Ἀργότερα, τὸ 1967 στὴ Μπερζασόν, μιὰ ομάδα ἐργάτες ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν κινηματογράφο και ἔδωσαν στὴν ομάδα τους τὸ ὄνομα τοῦ Μεντβέτκιν.

Τὸ 1971, ὁ Ρώσος σκηνοθέτης δίνει μιὰ συνέντευξη στὸν Μαρσέλ Μαρτέν: «Ἡ καλλιτεχνική μου ζωὴ ἀρχισε μὲ τὴν ὀκτωβριανὴ ἐπανάσταση, ὅταν διοικούσα ἓνα ἀπόσπασμα στὴν πρώτη στρατιά. Στὸ σύνταγμα μου ὀργάνωσα ἓνα θέατρο, θέατρο γκροτέσκο και μουσικόν».

Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Μεντβέτκιν, ἡ ἐμπειρία αὐτὴ ὑπῆρξε πολὺτιμη. Στὸ χωρὸ αὐτὸ ἔμαθε τί εἶναι ἐκεῖνο πού θγάζει γέλιο, ἔμαθε νὰ εἶναι λακωνικός και διαμόρφωσε τίς δυνατότητές του ὡς συγγραφέα κωμωδίας. Ὁ Ἀϊξενστάιν τὸν παρομοιάζει μὲ τὸν Τσάπλιν και ὅταν εἶδε τὴν ταινία του ἢ «Εὐτυχία» ἐνθουσιασμένος ἔγραψε ἓνα ἐγκωμιαστικὸ ἄρθρο, πού δὲν δημοσιεύτηκε ποτέ: «...σήμερα εἶδα πῶς γελάει ἓνας μπολσεβίκος. Στὸν Τσάπλιν τὸ γκάγκ εἶναι ἀτομιστικὸ, στὸν Μεντβέτκιν εἶναι σοσιαλιστικὸ. Ἡ λύση εἶναι κολλεκτιβική. Ὁ ἥρωας τοῦ Μεντβέτκιν ξεκινάει ἀπὸ κεῖ πού σταματáει ὁ Τσάπλιν».

Ὁ Μεντβέτκιν ἦλθε στὸ χωρὸ τοῦ σινεμά τὸ 1927, ὅταν ἀπολύθηκε ἀπὸ τὸ στρατό. Τὸ 1930, ἔγινε σεναρίστας, ἔγραφε κωμωδίες πού τίς σκηνοθετοῦσε ὁ ἴδιος και εἶχαν διάρχεια μιᾶς μπομπίνας.

Ἡ χρονιά 1931 - 32 ὑπῆρξε πολὺ σημαντική, γιὰτὶ ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς ὀριστικῆς τομῆς μὲ τὸν παλιὸ κόσμο. Οἱ χωρικοὶ περνοῦσαν στὰ κολχός, τὰ ἐργαστάρια ξεφύτρωναν κατὰ χιλιάδες. Ἡ στιγμή ἦταν ἀποφασιστική και ὁ Μεντβέτκιν μὲ τοὺς συντρόφους του ὀργάνωσε τὸ κινηματοραῖνο. Τρία κινητάρια θαγόνια τὰ διαμόρφωσαν σὲ στούντιο και ἐργαστάριο ἔτσι πού νὰ μπορούν καθημερινὰ νὰ γυρίζουν 2.000 μέτρα φιλμ. Οἱ ταινίες ἦταν βουβές μὲ τίτλους ἐνδιάμεσα και τίς μοντάρανε μέσα στὸ τραῖνο. Τὰ συνεργεῖα γυρίσματος ἦταν πέντε ἢ ἕξι, ὑπῆρχε ἀκόμη και ἓνα συνεργεῖο γιὰ κινούμενα σχέδια.

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

Τὸ πρῶτο μέρος τῶν ταινιῶν αὐτῶν ἔδειχνε τὶς ἀδυναμίες, κάνον-τας τολμηρὴ κριτικὴ σὲ κάθε τοιμέα. Παραδείγματος χάρη, ἕνα μεθυσμένο, ἕνα πού ἀρνεῖται νὰ δουλέψει, μιὰ μηχανή πού σκουριάζει στὴ βροχή. Τὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας ἔδειχνε τί γίνονταν σ' ἕναν ἄλλο γει-τονικό χῶρο: ἄνθρωποι πού δουλεύουν, μηχανές πού τὶς φροντίζουν.

Μετὰ τὴν προβολὴ ἄρχιζε ἡ συζήτηση καὶ ἡ κριτικὴ ἀντιμετώπι-ση τῶν προβλημάτων. Δούλευαν μὲ θέρμη πάνω σ' ὅλα τὰ προγράμματα πού ἔδαξε τὸ πενταετές πλάνο: τὸ σιτάρι, τὸ μετάλλευμα, ὁ χαλκός, οἱ μεταφορές.

«Ἡ ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν μας ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι κάθε ἄν-θρωπος τοῦ ἀρᾶσει νὰ βλέπει τὸν ἑαυτό του στὴν ὀθόνη», λέει ὁ Μεντ-θέτκιν.

Τὰ συνεργεῖα γυρίσματος κατέγραφαν τὶς ἐμπειρίες τους καὶ τὶς περνοῦσαν στὴν ἐφημερίδα πού ἔβγαζαν ἐπὶ τόπου. Ἡ δουλειὰ τοῦ κι-νηματο-τραίνου κράτησε μέχρι τὸ 1935 καὶ ἔγινε ὅπλο σοσιαλιστικὸ στὴ μάχη τῆς παραγωγῆς.

Ἡ ἰδέα γιὰ τὴν ταινία «Εὐτυχία» ὀγήθηκε μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν πε-ρίοδο. Ὁ Μεντθέτκιν καὶ οἱ συνεργάτες του δούλεψαν πολὺ μέσα στὸ κολχός καὶ ἤξεραν τὶς δυσκολίες προσαρμογῆς τῶν χωρικῶν στὴν κολ-λεκτιβικὴ δουλειά. Ἀπ' αὐτὸ τὸ χῶρο ξεπηδαῖ ὁ κεντρικός ἥρωας. Καθέ-νας ὀνειρεύεται μὲ τὸ δικό του τρόπο τὴν εὐτυχία: ἕνα ἄλογο, μιὰ σιτα-ποθήκη γεμάτη, ἕνα σπίτι. Ἐκατοντάδες χρόνια, σκέπτονταν ἔτσι οἱ χω-ρικοὶ τῆς Ρωσίας καὶ μονάχα μιὰ μικρὴ μερίδα πετύχαινε νὰ πραγμα-τοποιήσει τὸ ὄνειρο τῆς εὐτυχίας. Ὁ κεντρικός ἥρωας καταλαβαίνει πῶς πρέπει νὰ πάψει νὰ ὀνειρεύεται νὰ γίνεῖ κουλάκος καὶ νὰ συσσωρευεῖ ἀγαθὰ, γιατί δὲν θὰ τὸ κατορθώσει ποτέ.

«Ἡ εἰκόνα τῆς εὐτυχίας, λέει ὁ Μεντθέτκιν, πού τρέφει: ἕνας πει-νασιμένος ἄνθρωπος εἶναι τὸ πιὸ μεγάλο θέμα στὴν τέχνη».

Ὁ Γκόττ Βεννεμπέλ στὴν ἀνάλυση πού κάνει γιὰ τὴν ταινία «Εὐτυ-χία» λέει τὰ ἑξῆς: «...ὁ Τσάπλιν καὶ ὅταν ἀποδίδει κάποια σημασία στὴν περιγραφή τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος δὲν διεισδύει ποτέ στὸ ὅθως τῶν αἰτίων. Ἐπὶ πλεόν, ὁ ἥρωας του ἀνήκει γενικὰ στὸ λούμπεν προλεταριάτο. Συνεπῶς, ἀναγκάζεται συχνὰ νὰ συμπεριφέρεται «ὅπως οἱ φτωχοὶ» στὴ Βιρεδιάνα τοῦ Μπόνουελ. Ἀντίθετα, ὁ Μεντθέτκιν ἐν-διαφέρεται νὰ περιγράψει τὸν μηχανισμό πού διέπει τὶς σχέσεις τοῦ ἀ-τόμου μὲ τὴν κοινωνία. Καὶ ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς εἶναι ἡ σχέση παρα-γωγῆς».

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Τσάπλιν καὶ τὸν Μεντθέτκιν εἶναι ἡ



διαφορά πού υπάρχει στον σύμμανιστικο-προοδευτικό κινηματογράφο και τόν υλιστικο-σοσιαλιστικό κινηματογράφο.

Η αισθητική της ταινίας «Εύτυχία» μᾶς ἐπιτρέπει νά παρατηρήσουμε τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ ρεαλισμοῦ στή γέννησή του. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Μεντβέτκιν θεμελιώνεται στή διαλεκτική της πάλης τῶν τάξεων. Ὁ ἀστικός ρεαλισμὸς, ἔλεγε ὁ Ζονίν τὸ 1929, κατανοοῦσε τὸν κόσμον μέσα ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἀτόμου. Ὁ προλεταριακὸς ρεαλισμὸς ἐπιχειρεῖ νά συνδέσει τὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἀτόμου καὶ τὴν ἀναπαράσταση της πραγματικότητας σὲ μιὰ υλιστικο-διαλεκτικὴ ἀντίληψη της κοινωνίας».

Ἡ ταινία «Εύτυχία» ἔχει διάρκεια 70 λεπτά καὶ χωρίζεται σὲ δύο ἴσα μέρη: πρὶν τὴν ἐπανάσταση καὶ μετὰ τὴν ἐπανάσταση. Συνήθως τὰ σοσιαλιστικὰ φιλμς δείχνουν πῶν πρὶν τὴν ἐπανάσταση τίποτα δὲν πάει καλά καὶ μετὰ τὴν ἐπανάσταση ὅλα πᾶνε καλά. Ἡ ὀπτική γωνία τοῦ Μεντβέτκιν εἶναι λίγο διαφορετικὴ.

Κάτω ἀπὸ τὴ φαινομενικὴ της ἀπλότητα ἡ αισθητικὴ τοῦ Μεντβέτκιν περιλαμβάνει θησαυροὺς ἀπὸ μορφικὰ εὐρήματα. Ἄν καὶ ἡ κάμερα χρησιμοποιεῖται μὲ μεγάλη οἰκονομία καὶ ἡ σύνθεση τῶν πλάνων εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον λειτουργικὴ, δρῖσκουμε ἐξπρεσιονιστικοὺς τονισμοὺς ἀκόμη καὶ μέσα στὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τῶν πλάνων. Ἡ στυλίστικη ἐπινόηση τοῦ Μεντβέτκιν ἐκδηλώνεται οὐσιαστικὰ στὸν τρόπο του νά θέσει τὸ κωμικὸ στοιχεῖο στὴν ὑπηρεσία της πολιτικῆς του σκέψης. Σπάνιες εἶναι, πραγματικά, οἱ σκηνές (ἂν καὶ ὑπάρχουν) πού δὲν δικαιώνονται ἄμεσα ἀπὸ μιὰ ἀποδεικτικὴ διάθεση. Αὐτὴ ἡ ταινία ἔχει τὴν πολὺ ἐπίκαιρη ἀξία νά δείχνει πῶς ἡ ἀνανέωση στὶς φόρμες δὲν μπορεῖ νά προκύψει παρὰ ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τοῦ καλύτερου τρόπου ἔκφρασης τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων. Ἄλλωστε, φαίνεται πῶς ἡ «Εύτυχία» παρ' ὅλο πού ἔγινε ἀρκετὰ ἀργὰ σηματοθεύεται μὲ ἐπιρροές πού ἀφομοιώθηκαν σωστὰ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν αισθητικῶν σχολῶν πού ἀνθίζαν στὴ Ρωσία τοῦ 1920».

Ὁ Μεντβέτκιν γύρισε τὴ δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους τὸ 1936: «Τὸ κορίτσι πού ἔκανε θαύματα», μιὰ λυρική κωμωδία. Ἀκολούθησε μιὰ ἄλλη κωμωδία ἡ «Νέα Μόσχα». Στὸ δεύτερο πρηνόσμιο πόλεμο ἦταν ἐπικεφαλῆς ἐνὸς συνεργείου ὀπερατέρ ἐπικαίρων. Ἀργότερα γύρισε τὴν «Ἀπελευθερωμένη γῆ» καὶ τὴν «Ἀναταραγμένη ἀνοιξη».

Ἀπὸ τὸ 1958 ὁ Μεντβέτκιν ἀσχολεῖται μὲ τὸ ντοκουμανταίρ πού ἔχει μορφή σατυρικοῦ λίβελλου.

Σ' αὐτὲς τίς ταινίες προσπαθεῖ νά ἐπεξεργασθεῖ μὲ σατυρικό τρόπο ἕνα ὕλικο ντοκουμέντων: ἡ ἀναγέννηση τοῦ ναζισμοῦ στὴ Γερμανία, ἡ ἀποικιοκρατία, ἡ ἐκμετάλλευση τῶν ὑπαναπτύχτων χωρῶν ἀπὸ τίς Ἐνωμένες Πολιτείες.

# Γ. Βασιλειάδη ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

