

16/79

ΦΙΛΜ

ΜΟΝΤΕΡΝΑ
ΤΕΧΝΗ



ΟΚΤΩΒΡΙΑΝΗ
ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

&

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



16/79

ΦΙΛΜ

ΜΟΝΤΕΡΝΑ
ΤΕΧΝΗ



ΟΚΤΩΒΡΙΑΝΗ
ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

&

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΦΙΛΜ

ΜΟΝΤΕΡΝΑ
ΤΕΧΝΗ



ΟΚΤΩΒΡΙΑΝΗ
ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

&

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

16/79



ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΜΑΓΙΑΚΟΒΣΚΥ

Γιά σᾶς, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα θέαμα.
Γιά μένα, εἶναι σχεδόν μιὰ ἀντίληψη τοῦ κόσμου.
Ἐὐ κινηματογράφος εἶναι φορέας τῆς κίνησης.
Ἐὐ κινηματογράφος ἀνανεώνει τίς λογοτεχνίες.
Ἐὐ κινηματογράφος καταστρέφει τὴν αἰσθητική.
Ἐὐ κινηματογράφος εἶναι τόλμη.
Ἐὐ κινηματογράφος εἶναι ἀθλητής.
Ἐὐ κινηματογράφος διαδίδει ιδέες.
Ἐὐ ἀλλά ὁ κινηματογράφος εἶναι ἄρρωστος.
Ἐὐ καπιταλισμός τοῦριξε στά μάτια χρυσόσκονη.
Ἐὐ ἐπιτήδευοι ἐπιχειρηματίες τόν σέρνουν στούς δρόμους.
Μαζεύουν τό χρήμα, τίς καρδιές μέ κλαψιάρικα θεματάκια.
Αὐτό πρέπει νά τελειώσει.
Ἐὐ κομμουνισμός πρέπει νά διαφυλλάξει τόν κινηματογράφο ἀπ'
τά χέρια τῶν κερδοσκοπῶν... Διαφορετικά θᾶχουμε ἢ κλακέτες
Ἐὐ Ἀμερικανικῆς εἰσαγωγῆς, ἢ τά αἰώνια δακρυσμένα μάτια τοῦ
Μοζούκιν.
Τί βαρετά πράγματα καί τά δυό, μά περισσότερο τό δεύτερο...

Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκυ
Κίνο-Φότ, Αὐγουστος '22

ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Συνεργάτες του τεύχους: *Άνδρέας Παγουλάτος, Δανιήλ (Παναγόπουλος), Βάσια Καρκαγιάννη – Καραμπελιά, Δημήτρης Κολιοδήμος, Τζό Λεκανίτου, Μάκης Μωραΐτης, Thérèse Dufrenne, Γιάννης Φωτιάδης, Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος, Ρούλα Φασσέα.*



Τιμή Τεύχους Δρ.120

ΤΕΥΧΟΣ 16 – Έκδοση ΜΑΡΤΙΟΣ 1979.



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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Θανάσης Ρεντζής – ΠΡΟΟΙΜΝΙΟ	9
Ἄνδρέας Παγουλάτος – Προτάσεις γιά τήν ποητική τῶν ρώσων φουτουριστῶν	17
Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι – Γράμμα γιά τόν φουτουρι- σμό	31
Βλ. Μαγιακόφσκι, Βίκτωρ Χλέμπνικωφ. Ντ. Μπουρ- λιούκ Ἄλ. Κρουτσόνυχ – Χασκούκι στό γοῦ- στο τοῦ κοινού	34
Βέλμιρ Χλέμπνικωφ – Ἀποσπάσματα ἀπ' τά «ΣΗ- ΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΑ»	37
Ντζίγκα Βερτώφ – Γιά τόν Μαγιακόφσκι	41
Δανιήλ (Παναγόπουλος) – Ἡ πρωτοπορία στίς εἰκα- στικές τέχνες στή Ρωσία καί τή Σοβ. Ἐνωση 1910-32	45
Μπόρις Ἀρδάτωφ – Τέχνη καί Ἐπανάσταση τοῦ Ἰκτώβρη	65
Εὐγένη Κάτμαν – Τί ἔχουν ν' ἀπαντήσουν;	71
Μπόρις Ἀρδάτωφ – Ἀπάντηση στό Σύντροφο Κά- τμαν	75
Σ. Τρετιάκωφ – ΝΕΠ καί ΛΕΦ 1923	82
Ἡλία Ἐρεμπουργκ – Ἡ ἐπανάσταση στήν Τέχνη καί ἡ Ἐπανάσταση γενικά,	95
Μάκης Μωραϊτίης – ΛΕΦ: Παρουσίαση καί ἀποσπά- σματα	101
Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος – ΑΙΖΕΝΣΤΑΪΝ/ΑΠΕΡΓΙΑ Ἄπόηχος μιᾶς γλώσσας	127
Σ. Μ. Ἀϊξενστάϊν – Μιά προσωπική δήλωση	129
P. Adams Sitney – Γιά τόν Κουλέσωφ	137
Annette Michaelson – Ὁ ἄνθρωπος μέ τήν κινηματο- γραφική μηχανή	146
Λένιν – Γιά τήν Κουλτούρα τοῦ Προλεταριάτου	171

Θανάσης Ρεντζής

ΠΡΟΟΙΜΝΙΟ

ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ / ΟΚΤΩΒΡΙΑΝΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ και ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τό τέλος του 19ου αιώνα μᾶς κληροδότησε μιᾶ σειρά ἀπό καινοτομίες πού βρῆκαν τήν ὀλοκλήρωσή τους στίς τρεῖς πρώτες δεκαετίες του εἰκοστοῦ. Οἱ καινοτομίες αὐτές εἶτε προέρχονταν ἀπό τή νέα βιομηχανική πρακτική στό χῶρο κυρίως τῶν ἐφαρμοσμένων τεχνῶν καί τῆς διακοσμητικῆς (ART NOUVEAU ἢ JUGENDSTIL ἢ MODERN STYLE) καί συνιστοῦσαν ἕνα νέο μανιερισμό ἢ ἀπό ἀνατόμους τῆς καλλιτεχνικῆς ἀντίληψης σάν τούς Ἱμπρεσιονιστές καί κυρίως ἔρευνητές σάν τόν Ζέζανπε. Ἡ καινοτομική αὐτή τάση συνεχίστηκε μέ μεγαλύτερη ἔνταση στίς ἀρχές του αἰῶνα μας καί ὀδήγησε σέ πλήρη μεταμόρφωση τῆς τέχνης πού ὀριοθετήθηκε σάν φαινόμενο μέ τ' ὄνομα ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ. Τό ὄλο φαινόμενο πού τό συνιστᾶ ἕνα πολύμορφο φάσμα ἀπό *σχολές* καί *κινήματα* παρ' ὅλες τίς ἐπί μέρους διαφοροποιήσεις ἐμφανίζει μερικά γενικά χαρακτηριστικά ἐνιαῖα πού τά πιά θεμελιακά εἶναι:

α) ἡ ἔρευνα καί ὁ πειραματισμός πάνω στή μορφή καί τά μέσα τῆς ἔκφρασης μ' ἀποτέλεσμα τή διεύρυνσή τους.

β) Ἡ ἀποδέσμευση ἀπό τόν ἐνιαῖο τρόπο ἀναπαράστασης πού καθόριζε ἡ προοπτική

γ) ἡ ἔκφραση καθορίζεται τέλος περισσότερο ἀπ' τήν καλλιτεχνική πρακτική καί λιγώτερο ἀπ' τό θέμα πού ὁ ρόλος του ἀπό καθοριστικός ἔγινε προσχηματικός.

Ὁ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ, ὁ ΚΥΒΙΣΜΟΣ, ὁ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ, ὁ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ὁ ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ, ἡ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ ἢ καὶ κάθε ἄλλη μερικώτερη περίπτωση ὅπως ὁ ΠΟΥΡΙΣΜΟΣ, ὁ ΠΡΟΥΝΤΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ ἢ ὁ ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ διακρίνονται ἀπὸ τὰ ὑφολογικά πρότυπα τοῦ παρελθόντος (ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ, ΜΠΑΡΟΚ, ΡΟΚΟΚΟ) κύρια ὡς πρὸς τὴν «ἀναπαραστατικὴ» τους διαφοροποίηση. Αὐτὴ ἡ ἀναπαραστατικὴ διαφοροποίηση ἔφτασε καὶ σέ σημεῖα πλήρους ἀπουσίας κάθε ἀναπαραστατικῆς νύξης, προοπτικῆς καὶ καρτεσιανισμοῦ.

Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες βρίσκονται στὴν πρωτοπορία ὅπως ἄλλωστε καὶ στὴν ἀναγέννηση κ' ἀκολουθοῦν ἡ μουσικὴ, (ἠχοχρώματα, δωδεκαθογγισμός, ἀτονικότητα,) ἡ λογοτεχνία, (κατάργηση τῆς παραδοσιακῆς στιχοποιίας πού βασιζόνταν στὴν ὁμοιοκαταληξία, ἀποδιάρθρωση καὶ ἀναδιάρθρωση τῆς ἀφήγησης, τυποεκφραστικὴ καὶ ἠχοεκφραστικὴ λογοτεχνία κλπ.) ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, (BAUHAUS, LE CORBUSIER, Φονξιοναλισμός) κι' ὁ χορός καὶ τὸ θέατρο μέ ἀνάλογες διαφοροποιήσεις μ' ἀποτελέσματα συναρτημένα στενά ἀπ' τὶς ἔξαρτήσεις τους.

Ὁ κινηματογράφος πού γεννήθηκε στὰ 1895 μόλις λίγα χρόνια μετὰ τοὺς ἱμπρεσιονιστὲς κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης διάδοσης τῆς ART NOUVEAU ἀπετέλεσε ἓνα ἐπαναστατικὸ βῆμα στὸ χῶρο τῆς ὀπτικῆς (ἀργότερα καὶ ἀκουστικῆς) ἐπικοινωνίας μέ τεράστιες διαστάσεις. Οἱ δυνατότητες τοῦ νέου μέσου ὑποτιμῶνται ἀρχικά ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς δημιουργοὺς του (Lumieres) πού δέν τὸ θεωροῦν παρά σάν ἓνα ἀκόμα ἐπιστημονικὸ περίεργο γιὰ τὸ ὅποιο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ θ' ἀπονοῦσε σχετικὰ γρήγορα. Ἡ ἀποψη αὐτὴ διαψεύστηκε πολὺ γρήγορα καὶ τὸ νέο μέσο γνωρίζει μιὰ ἄμεση ἀνταπόκριση ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ καὶ γίνεται ἓνα μεῖζον λαϊκὸ θέαμα πού ὁμοίό του δέν εἶχε γνωρίσει ποτέ ὡς τότε ἢ ἱστορία.

Ἡ πορεία τοῦ κινηματογράφου σ' ἀντίθεση μέ τίς ἄλλες τέχνες κυριαρχεῖται ἀπό ἀναπαραστατική πληρότητα καί ἀληθοφάνεια. Ἀναπαραστατική πληρότητα ὡς πρὸς τό χῶρο (προοπτική) καί ὡς πρὸς τό χρόνο (ἀφήγηση). Ἡ ἀναπαραγωγή τῆς κίνησης πού συνιστᾶ τό καθοριστικό στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου δίνει τή δυνατότητα γιά μιᾶ ἀναπαράσταση πέρα ἀπ' αὐτή τῶν μορφῶν, μιᾶ ἀναπαράσταση τοῦ γίνεσθαι.

Οἱ δυνατότητες αὐτές τοῦ κινηματογράφου καθῶς καί τῆς φωτογραφίας εἶναι ἴσως ἡ βασικώτερη αἰτία γιά προώθηση τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στίς περιοχές τῶν ἀντιαναπαραστατικῶν ἐπιδόσεων. Ἐτσι ἐνώ ὁ κινηματογράφος γίνεται ἡ βασική αἰτία ν' ἀποκολληθοῦν οἱ ἄλλες τέχνες ἀπ' τό στενό πλαίσιο τῆς ἀναπαράστασης ὁ ἴδιος κληρονομεῖ τήν παράδοση καί τήν καλλιέργει σέ νέα ἐπίπεδα γιά τίς νέες δυνατότητες πού διαθέτει. Ἡ ἀναπαράσταση μαζί μέ τήν κίνηση δίνει τήν ἐντύπωση ἑνός ξαναζωντανέματος τῶν γεγονότων πού ἀνήκουν στήν ἱστορία ἢ τό θρῦλο πράγμα πού ἔκανε τόν Abel Gance νά διακηρύξει στά 1920:

«Ὁ καιρός τῆς εἰκόνας ἔφτασε... Ὅλοι οἱ θρῦλοι, ὅλη ἡ μυθολογία κ' ὅλοι οἱ μῦθοι, ὅλοι οἱ ἰδρυτές θρησκειῶν κ' ὅλες οἱ θρησκεῖες ἀκόμη, ὅλες οἱ μεγάλες φυσιογνωμίες τῆς Ἱστορίας, ὅλες οἱ ἀντικειμενικές ἀντανεκλάσεις τῆς φαντασίας τῶν λαῶν ἀπό χιλιάδες τώρα χρόνια, ὅλοι, ὅλες κ' ὅλα, περιμένουν τή φωτεινή τους ἀνάσταση...»

Μ' αὐτή τήν ἔννοια ὁ βασικός δρόμος τοῦ κινηματογράφου ἀναπτύχθηκε ἔξω ἀπ' τά πεδία τῆς MONTEP-
NAS TEXNHΣ καί μόνο κατά ἓνα πολύ μικρό μέρος συμμετεῖχε οὐσιαστικά στήν προβληματική τῆς.

Τοῦτο ὀφείλεται σέ δύο κατηγορίες καλλιτεχνῶν, στή μιᾶ ἀνήκουν αὐτοί πού προέρχονταν ἀπ' τό χῶρο τῆς Μοντέρνας Τέχνης, πούχαν ἤδη ἀναπτύξει μιᾶ δραστηριότητα στούς κόλπους τῆς ὅπως ὁ Hans Richter κι' ὁ Viking Eggeling καί στήν ἄλλη μιᾶ πρωτόφαντη σ' αἰσθησία μ' ἀντίληψη γεννιά καλλιτεχνῶν πού βρῖσκει

στόν κινηματογράφο τό «προνομιούχο μέσο ἔκφρασης τῆς ἐποχῆς» ὅπως ὁ Ντζίγκα Βερτώφ κι' ὁ Σέργκεϊ Αἰζενστάϊν.

Γιά τήν πρώτη κατηγορία ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι παρά ἓνα μέσο ανάμεσα στά ἄλλα, ἐνῶ γιά τήν δεύτερη εἶναι τό μέσο πού διαδέχεται καί ὑποκαθιστᾶ τίς παραδοσιακές τέχνες, στό βαθμό πού οἱ δυνατότητές του μοιάζουν νά ὑπερβαίνουν κάθε γνωστή μέχρι τότε τέχνη καί μέσο (ἀκόμα καί τήν τυπογραφία), καί νά ὑπόσχεται ἓνα ἄνοιγμα στό μέλλον πού προανήγγειλε ἡ βιομηχανική ἐπανάσταση κι' οἱ ὀραματιστές μιᾶς Νέας Κοινωνίας. Ὁ ἴδιος ὁ Ἀἰζενστάϊν τό ἐκφράζει αὐτό στό περίφημο κείμενό του «προοπτικές» μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο:

«Ἡ κινηματογραφία εἶναι ἰκανή καί κατά συνέπεια ὑποχρεωμένη, νά μεταφέρει στήν ὀθόνη τή διαλεκτική τῆς οὐσίας Ἰδεολογικῶν συζητήσεων σέ μιᾶ καθαρή φόρμα αἰσθησιακά ἀντιληπτή. Καί αὐτό χωρίς νά ἀναγκαστεῖ νά καταφύγει στά μέσα τοῦ μύθου, τοῦ θέματος ἢ τοῦ «ζωντανοῦ ἀνθρώπου»... Μόνον ἔτσι θά ξεχωρίσει ριζικά ἀπ' τόν ἀστικό κινηματογράφο.

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

Αὐτό πού εἶναι προφανές σέ μια τέτοια διακήρυξη εἶναι ἡ κοινωνική σκοπιμότητα. Στόν ἀντίποδα ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς στάσης βρίσκεται ἡ Germaine Dulac πού μαζί μέ τό κύριο ρεῦμα τῆς γαλλικῆς Avant Garde ἐκεῖνο τόν καιρό ἀναζητᾶ ἓναν «καθαρό καί ἄδολο κινηματογράφο».

Αὐτοί μποροῦμε νά ποῦμε εἶναι οἱ δύο ἀκραῖοι πόλοι πού συνιστοῦν γιά τήν δοσμένη ἐποχή τό πλαίσιο ἀναφορᾶς τῶν πρωτοποριακῶν ἀναζητήσεων πού κάνουν τόν κινηματογράφο νά συμπεριφέρεται σάν Μοντέρνα Τέχνη, σάν τέχνη πού ἀνήκει καί δημιουργεῖ στήν ἐποχή της.

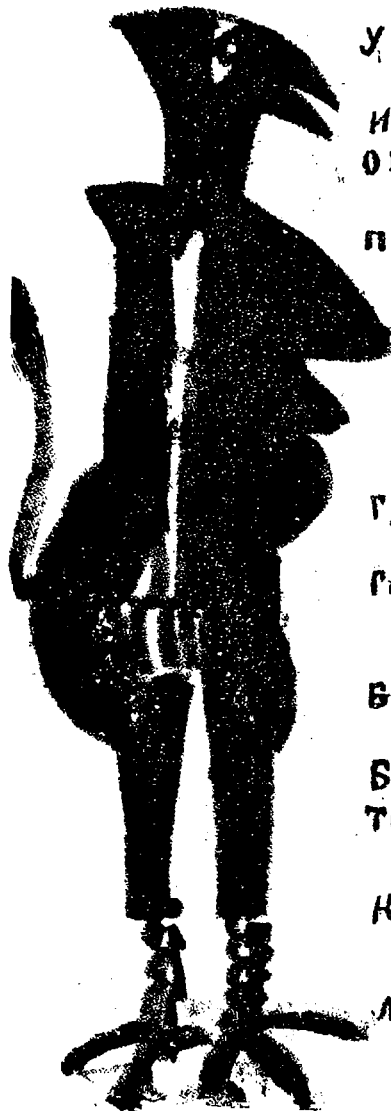
Τό μέτρο ὅμως τῆς κατανόησης τῆς ἴδιας τῆς ἐποχῆς

γιά τὸν ἑαυτό της δέν μᾶς τό δίνουν αὐτές οἱ ἀπόψεις (ἐπιδιώξεις) ἀλλά τούτη ἡ λιτή καί ἔξαιρετικά περιεκτική δήλωση τοῦ Louis Delluc πού διαπιστώνει ὅτι: «*παρευρισκόμαστε στή γέννηση μιᾶς ἔξαιρετικῆς τέχνης· τῆς μόνης ἴσως σύγχρονης τέχνης, γιατί εἶναι ταυτόχρονα θυγατέρα τῆς μηχανῆς ὅσο καί τῶν ἀνθρωπίνων ιδεωδῶν*».

Ὅμως ὅσο κι' ἂν τούτη ἡ δήλωση τοῦ Delluc ἀνταποκρίνεται στή «φύση» τοῦ κινηματογράφου ἡ κυρίαρχη πραγματικότητά του δέν τόν θέλει παρά σάν ἓνα μέσο μεταφορᾶς στήν ὀθόνη τῆς ὑποκουλτούρας τῶ φυλλάδων μέ σκοπό τό ἐμπόριο. Ἐνα καινούργιο μέσο χρησιμοποιεῖται γιά τή μεταφορά παλιῶν μηνυμάτων καί ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι παρά ἓνα μέσο ἀναπαραγωγῆς (κάτι σάν τήν τυπογραφία). Τό ὅτι ἓνας τέτοιος κινηματογράφος δέν συντελοῦσε μέ κανένα τρόπο σάν λειτουργία καί ἀποτελεσμα στήν πραγματικότητα τῆς Μοντέρνας Τέχνης εἶναι αὐτονόητο, ἀποτελοῦσε ὅμως τόν κύριο ὄγκο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Ἄπ' τήν ἄλλη ὁ *Κινηματογράφος σάν Μοντέρνα Τέχνη* δέν ἦταν παρά ἓνα μικρό μέρος πού τή βασικώτερη ἔκφρασή του ἀπετέλεσε ἡ *Ρωσική Πρωτοπορία* σάν μέρος τοῦ γενικώτερου κινήματος τῆς ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ἔτσι ὅπως ἔξετάζεται ἐδῶ. Στό παρόν τεῦχος ἡ προσπάθεια εἶναι νά τοποθετηθεῖ συσχετιστικά ὁ κινηματογράφος πρὸς τίς ἄλλες τέχνες μέσα στό συγκεκριμένο ἱστορικό πλαίσιο τῆς Ὀκτωβριανῆς Ἐπανάστασης*.

* Ἀκόμη θά πρέπει νά δεῖ κανεῖς καί τό 6ο τεῦχος τῶν ΦΙΑΜ πού ἐπίσης ἀφορᾶ στόν Ρωσικό Κινηματογράφο.

Стихотворения
Велимира
Хлебникова
Сборник I
(1923.)



У ЗЛАТА ЗАРЕВО
ОГНЕЙ
И СЪДИНА БОЛЬНЪИ
ОНА НИЗТОЖНА И
СЛАВА
ПРЕД НЕЙ ЮКОЛЫШЕТ-
СЯ РЪЗЪБА

И ЧЕРТЪ РАСПИЛЕ-
НЪИ И СТРУЖКИ
КАК ЗМЪЙКИ В ВОЗ-
ДУХЪ ТОРЪАТ
ГАНЪЯ РЪЗЪВЪЯ И ГРУ-
ШКИ
ГЛАЗА ВОЗЖЖЕННЫЯ
СВЪЖАТ

БЫТЬ ОТПУЩЕННЫМ
БЕЗ ПЪСНИ
БЕЗ УТЪХИ И СЛЕЗЫ
ТОЧНО ПАРУБКИ НА
ПРЪСНЪ
КЛАДБИЩЪ ВЫХОДЦЫ
МЕРЗЛЫ
ЛЮБОВНИЦЪ КОРЪ ОТРАВЫ
СЪМЪЯ

Προτάσεις για τήν ποιητική τῶν ρώσων φουτουριστῶν

τοῦ ANΤΡΕΑ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΥ

Προλεγόμενα.

Τί στόχους ἔβαλε αὐτή ἡ ἐργασία μέ θέμα ἕνα ἀπό τά βασικώτερα, πολιτιστικο - καλλιτεχνικά πρωτοποριακά κινήματα στή Ρωσία καί τή Σοβιετική Ἐνωση τῶν τριῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ αἰῶνα (ἀπό τό 1905 ὡς τό 1932);

Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτήν τήν ἐρώτηση συνδέεται ἄμεσα μέ τό ζήτημα τῆς ἐπιλογῆς μιᾶς συγκεκριμένης μεθοδολογίας. Ἡ κίνηση πρὸς τά πίσω, πρὸς τό παρελθόν δέ σημαίνει πάντα μιά μουσειακή καί παραδοσιακά φιλολογικὴ προσέγγιση τῶν κοινωνικῶν φαινομένων.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, εἶναι δύσκολο νά πει κανεὶς ὅτι οἱ σταθερές, οἱ δομές κι ἡ δυναμικὴ τῆς ἐξέλιξης αὐτῶν τῶν περασμένων κοινωνικῶν φαινομένων, ἔξακολουθοῦν νά ἐπιβιώνουν αὐτούσιες καί ἀναλλοιώτες στή σημερινή ἐποχή. Ἐδῶ πρέπει ἀκόμη νά προστεθεῖ τό γεγονός ὅτι, γιά χρόνια ὀλόκληρα ἢ ἐπαναστατικὴ αὐτὴ περίοδος τῶν πρωτοποριακῶν κινήματων «ἐπικαλυπτόταν», ἤθελαν νά μᾶς πείσουν ὅτι σχεδόν δέν ὑπῆρξε, ἀποτελοῦσε ἕνα ἀπό τά «ἀπωθημένα» τῆς σύγχρονης σκέψης, τόσο τῆς μαρξιστικῆς* ὅσο καί τῆς ἰδεαλιστικῆς: σ' αὐτό δυστυχῶς δέν εὐθύνεται μονάχα ὁ ζντανοβισμὸς κι οἱ διάφοροι πολιτιστικοὺ χαρακτήρα ἐθνικισμοί. Ἐπιπλέον, ἡ ἀποψη πὼς «τά προβλήματα μπῆκαν τότε, δέν ἔχουν λυθεῖ ἀκόμη», εἶναι ξεκάθαρα ἀνιστορικὴ, ἀδικεῖ καί πλαστογραφεῖ τό μέγεθος καί τήν ὀξύτητα τῶν σημερινῶν μας προβλημάτων. Θά ὑπῆρχε ὁ κίνδυνος, ἂν θά τήν δεχόμαστε, νά ὀλισθαίναμε πρὸς τήν κατεύθυνση μιᾶς ἀπόλυτης αἰσθητικῆς ὑπερκωδικοποίησης πού ὑποτίθεται πὼς τήν πολεμάμε μέ τά σημερινά ἔργα.

Πιστεύω ότι, παράλληλα μέ τά έργα και μέσα από τά έργα, — μέσα, δηλαδή, από μιὰ μορφή σημαίνουσαςπραχτικής, — γεννιῶνται οἱ ἔννοιες και σέ τελευταία ἀνάλυση τά μεθοδολογικά ὄργανα. Ἡ ἀπριόρι ἀποδοχή ἑνός κώδικα καταλήγει στήν ὑπερκωδικοποίηση, δέν ἀφήνει τά έργα νά βιωθοῦν και νά «βιώσουν», ὀδηγεῖ, δηλαδή, στή διαγραφὴ τῆς «ἰδιομορφίας» ἀλλά και μέ περιεργο τρόπο τῆς σφαιρικότητας (τῶν (δια-) συνδέσεων) τῶν κοινωνικῶν φαινομένων: σέ μιὰ ἀντιματειαλιστικὴ στάση.

Ἡ θεωρία, ὅπως και οἱ τέχνες, βρίσκεται σέ ἀδιάκοπη μεταμόρφωση. Οἱ ἄξονες ἀναφορᾶς και οἱ σταθερές αὐτῆς τῆς μεταμόρφωσης, μεταμορφῶνται και οἱ ἴδιοι. Οἱ ἀντιλήψεις και ἡ ἀντιληπτικότητά μας σέ σχέση μ' αὐτές τίς μεταμορφώσεις, πρέπει ν' ἀκολουθήσουν, κανονικά, κάτω ἀπό ὀρισμένες συνθήκες, τὴν ιστορικὴ ἐξέλιξη και ἀλλαγὴ: νά μεταμορφωθοῦν κι αὐτές.

Τά μεθοδολογικά προβλήματα πού ἀντιμετωπίζει ὁ ἐρευνητής, σ' αὐτό τό πεδίο τῆς ἔρευνας, εἶναι τεράστια. Θά πρέπει γιὰ ν' ἀκολουθήσει μιὰ συγκεκριμένη προοπτικὴ, νά καταλήξει σ' ὀρισμένες οὐσιαστικὲς ἀφαιρέσεις και ἀναγωγές. Πρέπει νά δεχτεῖ, πρῶτα ἀπ' ὅλα, τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν προβλημάτων τοῦ χώρου πού μελετᾶ, τό ἰδιαίτερό του ἀντικείμενο, χωρὶς ὥστόσο νά τό ἀποκόψει και νά τό ἀποσπάσει ἀπὸ τά ἄλλα κοινωνικά φαινόμενα. Διαφορετικά, θά εἶναι ὑποχρεωμένος νά παίξει τό ρόλο τοῦ «πανεπιστήμονα» ἢ στήν καλλίτερη περίπτωση τοῦ «παγκαλλιτέχνη». Ὅσο μέ πιό μεγάλη ἀκρίβεια τεθεῖ και διερευνηθεῖ ἡ «ἰδιαιτερότητα» μιᾶς γλώσσας, τόσο λιγώτερες πιθανότητες ἀπόσπασσης κι ἀποκοπῆς ἀπὸ τά ἄλλα κοινωνικά φαινόμενα, ὑπάρχουν.

Ἀνακεφαλαιῶν: ἡ κίνηση πρὸς τά πίσω, πρὸς τό παρελθόν γίνεται γιὰ νά ὀροθετηθοῦν ἴσως οἱ ἀφετηρίες και ὡς ἓνα βαθμό γιὰ νά διερευνηθεῖ ἔμμεσα ἡ δυναμικὴ τῶν σημερινῶν ἔργων, σέ σχέση μέ κοινωνικὲς δομές πού βρίσκονται σέ ἀδιάκοπη μεταμόρφωση κι ἐξέλιξη ἀκόμη κι ὅταν φαίνονται ἀκίνητοποιημένες, «βαλτωμένες».

Δέν ἀποδέχομαι, ἀπριόρι, τὴ σύμπτωση ἢ τὴν ἀναλογία τῶν προβλημάτων. Μέ ἀπασχολεῖ ἡ ἔμμεση σχέση ἀνάμεσά τους, ἢ ἀπ' ὅλες τίς μεριές διερεύνηση τῶν ἀλλεπάλληλων μεταμορφώσεων πού ἔχουν ὑποστει οἱ εἰδικὲς γλώσσες και οἱ θεωρίες, οἱ ἀφετηρίες και οἱ κλίμακες αὐτῶν τῶν μεταμορφώσεων, ἢ «συχνότητα» και ἡ δυναμικὴ τους.

I.

Ὁ ρώσικος φουτουρισμός, στίς ἀπαρχές του, χαρακτηρίζεται ἀπό μιὰ κεφαλαιώδους σημασίας ἀδυναμία ἔκφρασης, ἀδυναμία σκέψης καί θεωρητικοποίησης, ἀλλά ταυτόχρονα – κι αὐτό πρέπει νά τονιστεῖ – ἀπό μιὰ ὀργισμένη μανία γιά ἔκφραση, τὰ χρόνια τῆς ἐκπληκτικῆς εὐφορίας: 1911 - 1914. Ὑπάρχει μιὰ παραπληρωματικότητα τῶν δύο αὐτῶν φαινομένων πού σημαδεύουν, στίς ἀπαρχές τους, ὅλα σχεδόν τὰ πρωτοποριακά κινήματα τοῦ αἰῶνα καί ὀδηγοῦν στήν ἀνανέωση. Τήν ἀρχική ἔλλειψη, «στέρηση» λέξεων («μοῦ λείπουν λέξεις», θά πεῖ μετά ἀπό χρόνια καί κάτω ἀπό ἄλλες συνθήκες ὁ πρωτοπόρος Ἄρτω) θά τήν ἀντιμετωπίσουν οἱ ρῶσοι φουτουριστές μέ τή βαθμιαία ἐπεξεργασία μιᾶς ποιητικῆς, πού τούς «τρόπους» καί τούς στόχους της θα ἐντοπίσουν τὰ μανιφέστα καί τὰ θεωρητικά τους προγράμματα καί κείμενα ἀλλά πού θά ἀποκτήσει τήν πραγματική της σημασία μέ τήν ποίησή τους.

II.

Ἄν ἡ ζωγραφική εἶναι ἡ μορφοποίηση τοῦ ὀπτικοῦ ὕλικου μ' αὐτόνομη ἀξία, ἂν ἡ μουσική, ἡ μορφοποίηση τοῦ ἠχητικοῦ ὕλικου μ' αὐτόνομη ἀξία καί ἡ χορογραφία, ἡ μορφοποίηση τῆς κίνησης μ' αὐτόνομη ἀξία, τότε ἡ ποίηση εἶναι ἡ μορφοποίηση τῆς λέξης μ' αὐτόνομη ἀξία, τῆς «αὐτόνομης» λέξης, ὅπως λέει ὁ Χλέμπνικωφ.¹

Ἄν λοιπόν «ἡ ποίηση εἶναι ἡ γλώσσα στήν αἰσθητική της λειτουργία», καί «ἀντικείμενο τῆς ἐπιστήμης τῆς λογοτεχνίας, δέν εἶναι ἡ λογοτεχνία ἀλλά ἡ λογοτεχνικότητα, δηλαδή ὅ,τι κάνει ἕνα δεδομένο ἔργο λογοτεχνικό²», τότε ἡ ποιητική θά καθορίζεται ἀπό τούς νόμους πού διέπουν τή γλώσσα στή συγκεκριμένη αἰσθητική της λειτουργία, στή μετατόπισή της ἀκριδῶς ἀπό τό πεδίο τῆς καθημερινῆς, χρηστικῆς γλώσσας τῆς ἐπικοινωνίας. Ἔτσι, πέρα ἀπό τίς διαφορές, στή γραφή καί τίς θεωρητικές προσεγγίσεις, πού παρουσιάζουν ἀνάμεσά τους (καί πού ὑποτίθεται πώς φτιάχνουν καί ὀργανικοποιοῦν τήν ἔννοια «ρῶσικος φουτουρισμός»)³, οἱ ρῶσοι φουτουριστές μεταπλάθουν καί μεταμορφώνουν

τα ίδια κοινωνικά δεδομένα, ανάλογες ιδεολογικές στάσεις πού όμως και ως ένα βαθμό διαφοροποιούνται φυσικά στο πέρασμά τους από την καθημερινότητα στο επίπεδο της ποιητικής γλώσσας. Θά εξετάσουμε επομένως, αρχίζοντας, τις σταθερές αυτών των ιδεολογικών στάσεων.

α) αντιπαρελθοντισμός, αντιακαδημαϊσμός, ανταρσία ενάντια στην παραδοσιακή κουλτούρα (προϋποθέτοντας όμως – κυρίως ό Χλέμπνικωφ – την τέλεια γνώση και άφομοίωση της). 'Αντιπαρεθέτουν στον παραδοσιακό τύπο του βιβλίου την επαναστατική, κατασκευαστικά μορφή των βιβλίων τους. 'Ιδιόμορφο τύπωμα, διάφορα είδη χαρτιού, σταμπωμένες λέξεις, ιδιόγραφα, ενεργητική συμμετοχή ζωγράφων. Στο κείμενο του 1913 «Τό γράμμα σάν τέτοιο» ό Χλέμπνικωφ και ό Κρουτσόνυχ⁴ γράφουν: «Δύο προτάσεις

1) 'Η διάθεση νά αλλάζει τό περίγραμμα τών γραμμάτων την ώρα της γραφής,

2) Τό περίγραμμα, ιδιόμορφα τροποποιημένο από τή διάθεση, νά μεταδίνει αυτή τή διάθεση στον άναγνώστη, ανεξάρτητη από τις λέξεις. Πρέπει νά τεθεί μέ τον ίδιο τρόπο τό θέμα των σημείων, γραφτών, όπτικων ή απλά ψηλαφιστών, όπως για τό χέρι τυφλού. Βέβαια, δέν είναι απαραίτητο ό γλωσσοποιός νά χαράζει μόνος του, μέ τό χέρι, τό βιβλίο, είναι προτιμώτερο, χωρίς άμβιβολία, νά αναθέσει αυτή τή δουλειά σε ζωγράφο. 'Όμως, δέν ύπήρχαν άκόμη παρόμοια βιβλία. Κατασκευάστηκαν για πρώτη φορά από τους μελλοντιστές...»⁵ Καί παρακάτω σημειώνουν ειρωνικά: «Είναι παράξενο ότι, ούτε ό Μπαλμόντ, ούτε ό Μπλόκ – πού θά μπορούσε κανείς νά πιστέψει πώς ήταν άνθρωποι όσο γίνεται πιο μοντέρνοι – δέ σκέφτηκαν ν' αναθέσουν τό παιδί τους όχι σ' άρχιτυπογράφους αλλά σε ζωγράφους.» Κάνουν άκόμη συλλογικές εκδόσεις (άλμανάκ, περιοδικά, όμαδικές συλλογές, κλπ.) και παράλληλα έρχονται σ' άμεση έπαφή μέ τό κοινό, διοργανώνοντας πολυάριθμες βραδύες, περιοδείες, κλπ.

β) αντιψυχολογισμός, διαγραφή της ανθρώπινης ψυχολογίας πού την αντικαθιστούν μέ τή ρηματική ύφή, μέ την έργασία πάνω στις λέξεις. 'Η διάλυση αυτή του έγώ – σημειώνω εδώ τον αντιψυχολογικό χαρακτήρα των άλλεπάλληλων «έγώ» στο έργο του Μαγιακόφσκι: πρόκειται για ένα «έγώ» μέ σχεδόν μυθικό χαρακτήρα, συμβολική και σημαίνουσα «μηχανή» πού παράγει ρυ-

θμούς και λειτουργεί χάρη στους ρυθμούς – και η αντικατάσταση του από την επεξεργασία σε βάθος της γλώσσας είναι προδορμική. Ἀργότερα, θά ἔχουμε ἀνάλογες προσπάθειες τῶν σουρρεαλιστῶν, τοῦ Τζέιμς Τζόυς καί τῆς σημερινῆς λογοτεχνίας («βαθμιαία «ἀκύρωση» τοῦ ὑποκειμένου, διάρρηξη τοῦ θέματος, πού δημιουργοῦν φυσικά τούς ιδιαίτερούς τους κώδικες καί ὁδηγοῦν σέ μιὰ ἀναδιάρθρωση τοῦ συντακτικοῦ μηχανισμοῦ τῆς γραφῆς καί στίς πιο προχωρημένες καί «ριψοκίνδυνες» περιπτώσεις σέ μιὰ ἀποδιοργάνωση καί καταστροφή τῆς σύνταξης, πού ταυτίζεται μέ μιὰ τάξη πραγμάτων, μέ τήν πολιτική σημασία τῆς ἔννοιας»)⁶. Στό κείμενο «Ἡ λέξη σά λέξη», ὁ Χλέμπνικωφ καί ὁ Κρουτσόνυχ γράφουν: «Ὅμως ἐμεῖς πιστεύουμε ὅτι ἡ γλώσσα πρέπει πρὶν ἀπ' ὅλα νά εἶναι γλώσσα κι ἂν πρέπει ὅπωςδήποτε νά θυμίζει κάποιο (ἄλλο) πρᾶγμα θά εἶναι μᾶλλον ἓνα πριόνι ἢ τό δηλητηριασμένο θέλος ἑνός ἀγρίου. Βλέπουμε ἀπό ὅσα ἐκθέσαμε προηγουμένως ὅτι πρὶν ἀπό μᾶς, τούς δημιουργούς τῆς γλώσσας τούς ἀπασχολοῦσε ὑπερβολικά ἡ ἀνάλυση τῆς ἀνθρώπινης «ψυχῆς» (τό μυστικό τοῦ πνεύματος, πάθη κι αἰσθήματα), ὅμως γνώριζαν ἄσχημα ὅτι τήν ψυχή τήν δημιουργοῦν οἱ βάρδοι κι ὅπως ἐμεῖς, βάρδοι μελλοντιστές νοιαζόμαστε περισσότερο γιά τή λέξη παρά γιά τήν «ψυχή» ἀδέξια δημιουργημένη ἀπο τούς προκατόχους μας, πέθανε μόνη καί τώρα ἐξαρτᾶται ἀπό μᾶς ἂν θά δημιουργήσουμε μιὰ ὁποιαδήποτε ἄλλη. Θά τό θελήσουμε;

Ὅχι!

Εἶναι προτιμώτερο νά ζῆ κανεῖς μέ τή λέξη σά λέξη, παρά μέ τόν ἑαυτό του.» Τό πέρασμα αὐτό ἀπό τό ἐγώ στήν ἔνταση τῆς ρηματικῆς μάζας, ἀπό τόν ἀτομικισμό μᾶς κλειστής δομῆς στήν πολυεπίπεδη σύνθεση, θά συνοδεύει, στόν ἰδεολογικό χῶρο, ἡ βαθμιαία μετάβαση ἀπό τόν πολιτιστικοῦ τύπου, ἔθνικισμό τῶν πρώτων, κυρίως, χρόνων σέ μιὰ *διαπολιτισμική γραμμή*⁷ πού ἀναφαίνεται σέ ὅλα τά πεδία τῆς πραχτικῆς τους· ἐγγράφεται ὡς καί στό ἐπίπεδο τῆς γλωσσολογικῆς τους ἀναζήτησης. Στό κείμενο «Ἡ λέξη σά λέξη, Δήλωση» ὁ Κρουτσόνυχ γράφει: «2) Τά σύμφωνα δίνουν τήν πραχτική ζωή, τήν ἐθνικότητα, τό βάρος, τά φωνήεντα ἀντίθετα ΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΓΛΩΣΣΑ. Ποίημα συνθεμένο ἀποκλειστικά ἀπό Φωνήεντα: ο ε α.»

γ) ἀντιρομαντισμός πού βάζει τέρμα στά εὔκολα κλισέ, στήν ὠραιολογία καί τήν ὠραιοποιημένη γλώσσα μέ τήν ἐνδειχτική

χρησιμοποίηση και τών πιό κοινών λέξεων, τήν ποιητική μετάπλαση τής καθημερινής, βάρβαρης λαλιᾶς, τή βίαιη εισβολή τών ρυθμῶν (καί τής ἀρρυθμίας ἢ τής παραφωνίας) τής παραγωγῆς ὁμιλίας καί γλώσσας, στό ἀποδυναμωμένο καί ἀρτηριοσκληρωμένο, λεξιλογικό ποιητικό σῶμα. Στό κείμενο πού μόλις πρίν ἀναφέραμε ὁ Κρουτσόνυχ σημειώνει: «Μπορεῖ νά ὑπάρχουν στήν τέχνη παραφωνίες πού δέ διαλύονται – «δυσάρεστες γιά τό αὐτί» γιατί στήν ψυχή μας ὑπάρχει μιά παραφωνία πού διαλύει ἀκριβῶς τήν πρῶτη...»

δ) ἀντιπολεμικές τάσεις πού τούς ὀδηγοῦν, τὰ χρόνια τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου, νά διαμορφώσουν γενικώτερες ἀντιμιλιταριστικές θέσεις: π.χ. ἄρνηση αἰσθητικοποίησης τοῦ πολέμου στόν Χλέμπνικωφ πού γράφει μερικά ἀπό τά πιό σημαντικά κείμενά του μέ ξεκάθαρη ἀντιπολεμική καί ἀντικαπιταλιστική θέση⁸ κι ἀκόμη κηρύσσει – ὑψιστή ἀνθρώπινη οὐτοπία – τόν πόλεμο ἐνάντια στό θάνατο, κοινωνική σημασία τοῦ πολέμου στόν Μαγιακόφσκι πού τόν δέχεται, τελικά, μονάχα σάν κνοφορία ἑνός καλύτερου αὐριανοῦ κόσμου, παρά τίς ἀντιφατικές του θέσεις στήν πρώτη φάση (: προπαγανδιστικές ἀφίσσες μαζί μέ τόν Μάλεβιτς ἐνάντια στούς Γερμανούς, διφορούμενα ποιήματα ὅπου ὁ πόλεμος παρουσιάζεται ἀκόμη καί μέ θεαματικό τρόπο, ἢ σάν «ὑγιεινή» κλπ.). Ὁ πόλεμος θά ὠθήσει, ὡς ἕνα βαθμό, τούς ρώσους φουτουριστές ν' ἀποσαφηνίσουν τίς γενικώτερες ἰδεολογικές καί πολιτικές τους θέσεις, νά πλησιάσουν καί νά ἀφομοιώσουν, πολύ περισσότερο ἀπό πρίν, τίς ἰδέες τής ἐπανάστασης. Θά πρέπει νά τονίσουμε ἀκόμη ἐδῶ τό γεγονός τής σχετικά «ταπεινῆς» τους καταγωγῆς – ὅλοι σχεδόν προέρχονται ἀπό τή φωτισμένη καί ριζοσπαστική ἰντελλιγκέντζια – καθώς καί τή σύνδεσή τους μέ τό ἐπαναστατικό κίνημα, στούς κοινωνικούς του ἀγῶνες, σέ διάφορες φάσεις πολύ πρίν ἀπό τήν ἐπανάσταση (π.χ. ἡ ἐπαναστατική δράση τοῦ Μαγιακόφσκι ἢ τοῦ Κρουτσόνυχ πού ἦταν μέλη τοῦ σοσιαλδημοκρατικοῦ (μπολσεβίκικου) κόμματος). Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, γίνεται ὅλο καί περισσότερο φανερός στήν πραχτική τους, καθώς περνοῦν τά χρόνια, (στά κείμενά τους, στά μανιφέστα καί τά θεωρητικά τους κείμενα, στή γενικώτερη πολιτιστική τους δράση, ἀκόμη κι ὅταν παίρνει τό χαρακτήρα σκανδάλου – σημειῶνω ἐδῶ τή σχεδόν ἀσκητική διαβίωση ἀνθρώπων σάν τό Χλέμπνικωφ πού δέν ἔχει στόν ἥλιο μοίρα) ἕνας ἀντικαπιταλισμός μέ κάποιες

ἀναρχικές τάσεις. Μὴν ξεχνᾶμε ὅτι τὸ μαζικὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα θρῖσκεται, μετὰ τὴν ἦττα τοῦ 1905 καὶ τὰ δύσκολα χρόνια πού τὴν ἀκολούθησαν, ξανά σέ ἄνοδο (παράδειγμα τὸ κύμα τῶν ἀπεργιῶν καὶ κινητοποιήσεων τοῦ 1912, κλπ.).

ε) λατρεία τοῦ μέλλοντος: μέ τὴ βοήθεια τῆς μηχανῆς, πού παίρνει ἓνα σχεδόν μυθολογικὸ κι ὀπωσδήποτε φαντασματικὸ χαρακτηριστῆρα – στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἦταν χρήσιμη μιὰ ψυχαναλυτικὴ προσέγγιση – καὶ μ' ἐπίκεντρο τίς πόλεις θὰ ἐλευθερώσει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὰ δεινὰ καὶ θὰ δώσει καινούριο νόημα στὸ δυναμισμό τῆς ζωῆς του. Ἀεροπλάνα, τραίνα, αὐτοκίνητα, κάθε πράγμα πού δέν εἶναι στατικὸ, ἢ ἴδια ἢ ταχύτητα, ὁ ἠλεκτρισμὸς, κάθε εἶδος φαντασμαγορία, μιὰ «κινηματογραφικότητα» – προσπάθεια γιὰ τὴν ἐγγραφή τῆς κίνησης σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα – εἰσβάλλουν δυναμικὰ στὴν πόησή τους.

III.

Ἐναφορικά μέ τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸ ρώσικο καὶ τὸν ἰταλικὸ φουτουρισμὸ, καὶ παρά τὴ γνώμη τοῦ Μπρίκ ὅτι ὀρισμένες διατυπώσεις τῶν ἰταλῶν χρησιμοποιήθηκαν κι ἀπὸ τοὺς Ρώσους, ὁ Λεόν Ρομπέλ ὑπενθυμίζει ὅτι ὁ κύριος ἄξονας τοῦ ρώσικου φουτουρισμοῦ φτιάχτηκε πρὶν ἀπὸ τὴ διανομὴ, στὴ Ρωσία, τῶν μανιφέστων τοῦ Μαρινέτι. Διευκρινίζει, ὡστόσο, ὅτι πραγματικὰ ἀληθεύει αὐτὸ πού γράφει ὁ Μπρίκ γιὰ τὴν ἀποποίηση ἀπὸ τοὺς ρώσους, ὀρισμένων ἀπὸ τίς διατυπώσεις τῶν ἰταλῶν: κυρίως αὐτῶν πού ἀφοροῦσαν τὴ σύγχρονη ὁμορφιά, τὴ μηχανὴ καὶ τὴν κίνηση, τὸ δυναμισμό, κλπ.

Ἐπὶ τὴ μεριά του ὁ Noemi Blumenkranz Onimus, ἀφοῦ ἀποκαταστήσει μιὰ σειρά ἀπὸ ἀναλογίες σέ σχέση μέ τίς σταθερές τοῦ ἰταλικοῦ κι' ἐκεῖνες τοῦ ρώσικου φουτουρισμοῦ, σημειώνει: «Ἄν καὶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μέ τὴν ἴδια θέληση διαγραφῆς τῆς ἀνθρώπινης ψυχολογίας στὴ λογοτεχνία, βάζουν ὁμως στὴ θέση τῆς διαφορτικῆς πράγματα. Πράγματι, οἱ ἰταλοὶ φουτουριστὲς τὴν ἀντικαθιστοῦν μέ τὸ προσεχτικὸ ἄκουσμα τῆς ὕλης, ἐνῶ οἱ ρώσοι τὴν ἀντικαθιστοῦν μέ τὴ ρηματικὴ ὕφή, μέ τὴν ἀπόλυτη ἐργασία πάνω στίς λέξεις (πράγμα πού τοὺς κάνει πρὸδρομους τῶν πιὸ σύγχρονων προσπαθειῶν).». Πιο κάτω, διαπιστώνει, ἄλλωστε: «Οἱ

δυό πορείες πάνε σ' αντίθετη κατεύθυνση: οί Ιταλοί ξεκινούν από ένα καινούργιο σημαινόμενο (ἐκείνο τῶν καινούργιων ἐννοιῶν πού ἐπεξεργάζονται στή θεωρία τους) γιά νά προκαλέσουν ένα καινούριο σημαίνον, μιά καινούργια ποιητική μορφή, ἀντίθετα, οί ρῶσοι ξεκινούν από ένα καινούργιο σημαίνον γιά νά καταλήξουν σ' ένα καινούργιο σημαινόμενο. Μ' αὐτό τό τρόπο ἐνεργώντας τούς συμβαίνει, συχνά, νά μένουν στό ἐργαστηριακό στάδιο καί νά καταλήγουν σέ μιά διαδοχή ἀπό ἤχους, στερημένους ἀπό σημασία. Ἡ ποίηση τῶν ἰταλῶν φουτουριστῶν, ἀντίθετα, γίνεται πάντα κατανοητή, παρ' ὅλες τίς ἠθελημένα ἐκπληκτικές ἀναλογίες, καί πρέπει νά σημειώσουμε πῶς δέν ξεπερνά τήν ἀπλή περιγραφή τῆς καινούργιας περιβάλλουσας πραγματικότητας...» Ἀπό τήν ἀποψη τῆ μεθοδολογικῆς τῆς ἀριότητος κι εὐλυγισίας ἀλλά καί τῆς θεωρηματικῆς τῆς πληρότητας, θεωροῦμε πιά ἔγκυρη καί λειτουργική, τήν προσέγγιση τοῦ φαινομένου, ἀπό τόν Ρομάν Γιάκομπσον – ἡ ὁποία ἄλλωστε χρησιμεύει σά βάση, γιά πολλές ἀπό τίς σύγχρονες θεωρήσεις. Στό κείμενό του γιά τήν Καινούργια ρωσική ποίηση⁹ γράφει: «Στήν ποίηση τῶν ἰταλῶν φουτουριστῶν, εἶναι τά καινούργια γεγονότα (πραγμένα), οί καινούργιες ἐννοιες πού προκαλοῦν τήν ἀνανέωση τῶν μέσων, τήν ἀνανέωση τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς· μ' αὐτό τόν τρόπο γεννιέται, γιά παράδειγμα, ἡ PAROLE IN LIBERTA. Εἶναι μιά μεταρρύθμιση (ρεφόρμα) στό χῶρο τῆς δημοσιογραφικῆς ἐρευνας (τοῦ ρεπορτάζ), ὄχι σ' ἐκεῖνο τῆς ποιητικῆς γλώσσας (...).

Ἀποφασιστικό κίνητρο τῆς ἀνανέωσης μένει ἡ ἐπιθυμία νά μεταδώσουν τά νέα δεδομένα τοῦ φυσικοῦ καί ψυχικοῦ κόσμου. Ὁ ρωσικός φουτουρισμός προέταξε μιά τελείως διαφορετική ἀρχή.

«Ἀφοῦ ὑπάρχει καινούργια μορφή, ὑπάρχει καί καινούργιο περιεχόμενο, ἡ μορφή καθορίζει, μ' αὐτό τόν τρόπο, τό περιεχόμενο. Ἡ ρηματική μας δημιουργία ρίχνει πάνω σ' ὄλα ένα νέο φῶς. Δέν εἶναι τά καινούργια ἀντικείμενα τῆς δημιουργίας πού εἶναι ἀποφασιστικά γιά τήν πραγματική τῆς καινοτομία. Τό νέο φῶς πού ρίχνεται στόν παλιό κόσμο, μπορεῖ νά παράγει τό πιά ἰδιότροπο παιχνίδι.» (ὁ Κρουτσόνυχ στή συλλογή «Οἱ τρεῖς»)¹⁰

Συνειδητοποιοῦμε, ἐδῶ, ξεκάθαρα τόν ποιητικό στόχο, εἶναι ἀκριβῶς οί ρῶσοι φουτουριστές πού θεμελίωσαν τήν ποίηση τῆς αὐτόνομης λέξης (ΣΑΜΟΒΙΤΟΕ), μ' αὐτόνομη ἀξία, (: ἡ λέξη

ΣΑΜΟΒΙΤΟΕ είναι νεολογισμός του Χλέμπνικωφ), σαν κανονικό, απογυμνωμένο, ύλικό ὄργανο. Δέ νοιώθουμε έκπληξη όταν βλέπουμε πώς τά μεγάλα ποιήματα του Χλέμπνικωφ αναφέρονται άλλοτε στην καρδιά της λίθινης εποχής, άλλοτε στο ρωσοϊαπωνικό πόλεμο, άλλοτε στους χρόνους του πρίγκηπα Βλαντιμίρ ή στην έκστρατεία του Ἀσπαρούκ, άλλοτε στο παγκόσμιο μέλλον.»

IV:

Προτάσεις για τήν ποιητική τῶν ρώσων φουτουριστῶν

Κύρια διαπίστωση: ἡ ἔντονη καί σέ βάθος ἐπεξεργασία τοῦ γλωσσικοῦ ὑλικοῦ σέ δύο ἀδιαχώριστα ἐπίπεδα: α) στό ἐπίπεδο τῆς σημασίας (σημαινόμενο), καί κυρίως β) στό ἐπίπεδο τῆς φωνητικῆς, ἠχητικῆς εἰκόνας τῶν λέξεων (σημαῖνον).

Ἡ πρακτική αὐτή πού ὀροθετοῦν τά κείμενα κυρίως τοῦ Χλέμπνικωφ, τοῦ Μαγιακόφσκι καί τοῦ Κρουτσόνυχ καί πού προσπαθοῦν νά διερευνήσουν ὀρισμένα θεωρητικά κείμενα τῶν φορμαλιστῶν (Τυνιάνωφ, Γιάκομπσον, Μπρίκ, κλπ.), χαρακτηρίζεται ἀπό:

Τήν ἀνανέωση καί τόν ἐμπλουτισμό τοῦ λεξιλόγιου, τή βαθμιαία καταστροφή τῆς μέχρι τότε ποιητικῆς σύνταξης καί τήν ἀντικατάσταση τῆς ἀπό μιά πιά εὐλύγιστη σύνταξη, τή μερική κατάργηση τῆς στίξης γιά νά τονιστεῖ ἡ ἔνταση τῆς ρηματικῆς μάζας...¹¹

Ὁ ἐμπλουτισμός καί ἡ ἀνανέωση αὐτή τοῦ λεξιλόγιου γίνεται μέ τή βοήθεια καινούργιων συνδυασμῶν τῶν στοιχείων τῆς λέξης: ρίζα, κατάληξη, προθέματα κι ἀκόμα μέ τή συνένωση ὀρισμένων στοιχείων μιᾶς λέξης μ' ὀρισμένα στοιχεία μιᾶς ἄλλης μέ μέτρο τήν ἠχητική ποιότητα τῶν λέξεων καί τή ρυθμικότητα τοῦ κειμένου. Ἔτσι δημιουργοῦνται σειρές ἀπό ποιητικούς νεολογισμούς πού ὅπως γράφει ὁ Ρ. Γιάκομπσον¹² ἔχουν τό πλεονέκτημα σέ σχέση «... μέ τίς γερασμένες, παλιές λέξεις κι ἀπό φωνητική ἀποψη σθησμένες ἀπό τή συχνή χρήση, κυρίως γιατί δέν καταλαβαίνει κανείς παρά μερικά τή φωνητική τους σύσταση, νά δημιουργοῦν μιά λαμπρή εὐφωνική κηλίδα (στίγμα). Παύουμε νά συνειδητοποιοῦμε εὐκόλα τή μορφή τῶν λέξεων στην καθημερινή γλώσσα, ἡ μορφή αὐτή πεθαίνει, ἀπολιθώνεται ἐνώ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά καταλάβουμε τή μορφή τοῦ ποιητικοῦ νεολογισμοῦ,

πού μᾶς δίνεται, ἀμέσως μετά τή δημιουργία του. Σέ μιά δεδομένη στιγμή, ἡ σημασία μιᾶς λέξης εἶναι λίγο ἢ πολύ στατική, ἐνώ ἡ σημασία τοῦ νεολογισμοῦ προσδιορίζεται σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τά συμφραζόμενα· ἐπιπλέον ὑποχρεώνει τόν ἀναγνώστη σέ μιά ἐτυμολογική σκέψη...» Σημειώνω ἐδῶ ὅτι αὐτοί οἱ νεολογισμοί ἀποτελοῦν ἕνα σχετικά μικρό ποσοστό τοῦ λεξιλόγιου τους πού ἡ κύρια πηγή του εἶναι ἡ καθημερινή, «βάρβαρη» λαλιά καί ὅτι παίζουν τίς περισσότερες φορές λειτουργικό ρόλο μέσα στό ποίημα. Χρησιμοποιοῦν ἀκόμη τήν παιδική γλώσσα πού μετατρέπει τή σύνταξη καί τή μορφολογία τῶν λέξεων. Ἐκτός ἀπό τίς λέξεις πού παράγονται μέ ἀφετηρία τή γλώσσα πού μιλιέται καί μέ βάση τοὺς γλωσσικούς νόμους καί κανόνες, οἱ ρῶσοι φουτουριστές δημιουργοῦν ἕνα λεξιλόγιο ἀπό σχετικά αὐθαίρετες λέξεις – ἤχους, «πέρα ἀπό τό λογικό». Αὐτή ἡ πέρα ἀπό τό λογικό γλώσσα, τό «ζαούμ»¹³ δέ μιμείται τήν πραγματικότητα, ὅπως προσπαθεῖ νά κάνει ἡ ὄνοματοποιία, ἀλλά ἀποτελεῖ μιά ἐφευρεμένη γλώσσα ἀπό φανταστικές, φαντασματικές λέξεις, συλλαβές ἢ ἀπομονωμένα γράμματα, παρόμοιες μ' αὐτές πού χαράσσουν τά ὄνειρά μας· νομίζω πραγματικά ὅτι αὐτές οἱ μεταμορφώσεις τῶν γλωσσικῶν στοιχείων πού φτάνουν ὡς τήν παραμόρφωση ἢ τήν αὐθαιρεσία, ἔχουν κάποια σχέση μέ τό «ἔργο τοῦ ὄνειρου», πού θά προσπαθήσουν νά γράψουν ἀργότερα οἱ σουρρεαλιστές. Ὁ Χλέμπνικωφ κάνει τήν προσέγγιση ἀνάμεσα στό ζαούμ καί τή γλωσσολαλιά ἢ τίς προσευχές ὀρισμένων θρησκευτικῶν ὁμάδων πού εἶναι γραμμένες σ' ἀκατανόητες γλώσσες, δέν παύουν ὅμως μέ τό ρυθμό καί τή μουσική τους νά ὑποβάλλουν. Στήν ἀρχή, δηλαδή, δίνει στό ζαούμ σχεδόν μαγικές ιδιότητες. Δικαιολογεῖ ἀκόμα τή δημιουργία τοῦ ζαούμ, συνδέοντάς το μέ τίς πέρα ἀπό τόν ἀνθρώπο γλώσσες πού συναντιῶνται στή φύση, ὅπως ἡ γλώσσα τῶν πουλιῶν, ἡ γλώσσα τῶν πιθήκων, ἢ στό φανταστικό ἐπίπεδο ἡ γλώσσα τῶν δαιμόνων· μέ τήν ἐξερεύνηση αὐτῶν τῶν γλωσσικῶν μετατροπῶν γίνεται πρῶτος ὀρισμένων σύγχρονων ἀναζητήσεων (π.χ. στό χῶρο τῆς μουσικῆς οἱ κύκλοι ἔργων τοῦ Μεσσιάν πού ἐπεξεργάζονται κελαιδίσματα πουλιῶν). Ἄλλοῦ γράφει μιλώντας γενικώτερα γιά τή δουλειά του μέ τίς λέξεις: «Ἡ πρώτη μου προσπάθεια σέ σχέση μέ τή λέξη εἶναι: νά βρῶ τή λυδία λίθο πού νά ἐπιτρέπει τή μεταμόρφωση τῶν σλαβικῶν λέξεων ἀναμεταξύ τους (ἢ μιά νά μεταμορφώνεται σέ μιά ἄλλη), χωρὶς νά σπά-

ζει ὁ κύκλος τῶν ριζῶν· ἡ ἐλεύθερη διάλυση καὶ σύσμιξις τῶν σλαβικῶν λέξεων. Εἶναι ἡ αὐτόνομη λέξις πέρα ἀπὸ τὴνπραχτική ζωὴ καὶ τίς καθημερινές ἀνάγκες. Ἡ δευτέρα προσπάθεια σέ σχέση μετὰ τὴν λέξιν: βλέποντας ὅτι οἱ λέξεις δὲν εἶναι παρὰ τὰ φαντάσματα πού πίσω τους κινουῦνται τὰ νήματα τοῦ ἀλφάβητου, νά βρῶ τὴν ἐνότητα ὄλων τῶν γλωσσῶν τοῦ κόσμου, πού σχηματίζουν οἱ ὁλότητες τοῦ ἀλφάβητου. Εἶναι ὁ δρόμος πρὸς τὴν πέρα ἀπὸ τὸ λογικὸ παγκόσμιον γλῶσσα.»

Ἀπὸ τὰ παραπάνω φαίνεται κιόλας καθαρά ἡ τεράστια σημασία πού δίνεται ἀπὸ τοὺς ῥώσους φουτουριστές στὴν ἠχητική, φωνητικὴ εἰκόνα, δηλαδή στὴν λέξιν - σημαῖον. «Φωνητικὴ εἰκόνα: ὁ συνδυασμὸς τῶν ἠχητικῶν συστατικῶν τῆς λέξεως πού ἐπενεργοῦν πάνω στὸν ψυχισμό μας πέρα ἀπὸ τὸ σημασιολογικὸ (σημαντικὸ) τῆς περιεχόμενου», «Ἡ ἠχητικότητα μιᾶς λέξεως, ἐνός φωνήματος, μιᾶς δεδομένης φωνητικῆς κατασκευῆς, ἀκτινοβολεῖ μιὰ σειρά ἀπὸ ἄλλες λέξεις, ἀπὸ ἄλλα φωνήματα ὀργανικὰ συνδεδεμένα τὰ μὲν μετὰ τὰ δὲ κάτω ἀπὸ συνθήκας ἀπόλυτα ἀντικειμενικές.»¹⁴

Μὲ ἄλλα λόγια μιὰ λέξις φέρνει στὸ νοῦ, μετὰ τὴν βοήθεια φωνητικῶν συσχετισμῶν μιὰ σειρά ἀπὸ ἄλλες λέξεις καὶ τίς ἀντίστοιχες σημασίες τους.

«Ἡ φωνητικὴ εἰκόνα εἶναι ἡ ἀντανάκλασις τῆς σημασίας. Ἔχουμε ἐδῶ ὅ,τι συμβαίνει καὶ στὴ μουσικὴ - ἓνα κύριον τόνον (τὴν ἐννοιολογικὴν σημασίαν μιᾶς δεδομένης λέξεως) καὶ μιὰ σειρά ἁρμονικῶν (τίς σημασιακὰς εἰκόνας τῶν λέξεων πού προβάλλουν στὸ νοῦ μας χάρις τῶν φωνητικῶν συσχετισμῶν).»¹⁵

Παράλληλα ἡ ἠχητικὴ ἐπεξεργασία πού προαναφέραμε ὑποβοηθεῖται ἀπὸ:

α) τὴν συντόμευσιν τῶν λέξεων καὶ τὴν μετατροπὴν τῶν καταλήξεων τους.

β) τὴν χρῆσιν καινούργιων προθεμάτων

γ) τὴν ἀλλαγὴν τοῦ ῥήματος σέ οὐσιαστικόν, τοῦ οὐσιαστικοῦ σέ ῥῆμα, τοῦ ἐπιρρηματος ἢ τοῦ ἐπιθέτου σέ οὐσιαστικόν, κλπ.

δ) τὴν σύσμιξιν δυὸ ἢ καὶ περισσότερων λέξεων σέ μιὰ

ε) τὴν χρῆσιν μιᾶς λέξεως στὸν πληθυντικὸν ἀντὶ τῶν ἐνικῶν καὶ ἀντίστροφα.

Σημειώσεις.

* Τη δεκαετία που ακολουθεί την επανάσταση γράφονται από μαρξιστές σημαντικά βιβλία που επηρεάζουν σήμερα την επαναστατική πρωτοποριακή σκέψη.

1. Στο κείμενο «'Η λέξη σά λέξη» ο Χλέμπνικωφ κι ο Κρουτσόνυχ γράφουν: «Στό έξης, ένα έργο μπορούσε νά βασίζεται αποκλειστικά στή λέξη και μέ μία έπιτήδεια τροποποίησή της πετυχαινόταν ή έκφραστική πληρότητα τής καλλιτεχνικής εικόνας.

Όμως ενός άλλου είδους έκφραστικότητα: τό έργο τό παίρναμε και τό κρίναμε (τουλάχιστο τό προαισθανόμαστε αυτό) αποκλειστικά σά λέξη.

Τό έργο τέχνης είναι τέχνη τής λέξης.

'Απ' αυτό προέκυπτε φυσικά ή διαγραφή τής τάσης, κάθε είδους «φιλολογίας» τών έργων».

1. και 2. Ρ. Γιάκομποσον, «'Η καινούργια ρωσική ποίηση» στό βιβλίο «Questions de poetique», Seuil 1973.

3. Σημειώνουμε, έδώ, τόν ιδιαίτερο ρόλο πού έπαιξε, στή γέννεση και στήν εξέλιξη του ρώσικου φουτουρισμού, ή ζωγραφική και οί εικαστικές τέχνες. Είναι χαρακτηριστικό τό γεγονός ότι τόν πυρήνα του μελλοντικού κυβοφουτουριστικού κινήματος (τό όνομα πού δίνουν στό κίνημα: «κυβοφουτουρισμός», άποτελεί άκόμη μία ένδειξη), τόν άποτελούν ζωγράφοι ή όπωσδήποτε άνθρωποι πού πέρασαν από σχολές καλών τεχνών (Κρουτσόνυχ, Μαγιακόφσκι, άδελφοί Μπουρλιούκ), μ' έξαιρέση τόν Χλέμπνικωφ, πού όμως κι αυτός, παρ' όλο πού δέ σπούδασε ζωγραφική, μάς έχει άφήσει όρισμένα έξαιρετικά σχέδια.

4. Ό 'Αλεξέι Κρουτσόνυχ είναι ένας άπ' τούς βασικούς εκπρόσωπους του ρώσικου φουτουρισμού. Ό Β. Μαρκώφ, σημαντικός μελετητής αυτού του κινήματος, γράφει στό βιβλίο του (RUSSIAN FUTURISM, LONDON 1969, ΣΕΛ. 41-42): «Στίς πρώτες του εκδόσεις, ό Κρουτσόνυχ πρόσθεσε τήν προσωπική του έκδοχή στό ρώσικο πριμιτιβισμό· δημιούργησε, ιδίως μαζί μέ τούς ζωγράφους Γκοντσάροβα και Λαριόνωφ, τήν κλασική μορφή τών φουτουριστικών εκδόσεων κι εγκαινίασε τήν πιό άκραία άπ' όλες τίς φουτουριστικές άνανεώσεις, τό ζαούμ. Πρέπει νά τιμήσουμε αυτόν τό γοητευτικό συγγραφέα πού διαν ζούσε δέ γνώρισε παρά μία μέτρια φήμη.» Καί άλλου, σημειώνει: «μέ τό κουράγιο ενός άνθρώπου χωρίς ιδιαίτερη παιδεία, ό Κρουτσόνυχ έδωσε στήν έννοια «ρώσικος φουτουρισμός» τήν πιό στέρα θεωρητική της βάση.»

5. Σέ μία πρώτη φάση, οί ρώσοι κυβοφουτουριστές προτιμούσαν νά όνομάζονται «μελλοντιστές» (νεολογισμός του Χλέμπνικωφ), δείχνοντας έτσι τήν άνεξαρτησία τους σέ σχέση μέ τό ίταλικό και τά άλλα φουτουριστικά κινήματα.

6. 'Απόσπασμα από τό δικό μου «'Αναλόγιο III».

7. Είναι μάλλον πιά σωστό νά πούμε ότι οί δύο αὐτοί ἀντινομικοί χαρακτήρες συνυπάρχουν, ἀντιπαλεύοντας ὁ ἕνας τόν ἄλλο, σ' ὄλες σχεδόν τίς φάσεις τοῦ φουτουριστικοῦ κινήματος τῆ Ρωσία.

8. Στήν παράξενη «πρότασή» του (1914-1916) γράφει: «... Ἡ ζωντανή δύναμη τῶν ἐπιχειρήσεων περνά κάτω ἀπό τή διεύθυνση τῶν εἰρηνικῶν ἐργατικῶν στρατιῶν».

9. Ὁ Ρ. Γιάκομπσον στό κείμενο πού ἀναφέραμε σημειώσεις 1.) καί 2.).

10. Δές ἀκόμη: Ἄλ. Κρουτσόνυχ, «Ἡ λέξη σά λέξη...», 1912-1913, : 1) Μιά καινούργια ρηματική μορφή δημιουργεῖ ἕνα καινούργιο περιεχόμενο καί ὄχι τό ἀντίστροφο.

6) ΔΙΝΟΝΤΑΣ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΕΣ ΛΕΞΕΙΣ δίνω ἕνα καινούργιο περιεχόμενο ὅπου ΟΛΑ ἀρχίζουν νά γλυστροῦν (συμβατικός χαρακτήρας τοῦ χρόνου, τοῦ διαστήματος, κλπ.... Ἐδῶ συναντιέμαι μέ τόν Ν. Κουλμίν πού ἀνακάλυψε τήν 4η διάσταση – τό βάρος, τήν 5η, τήν κίνηση καί τήν 6η ἢ 7η, τό χρόνο).»

11. Δές τό μανιφέστο «Χαστούκι στό γοῦστο τοῦ κοινοῦ».

12. Δές τό κείμενο τοῦ Γιάκομπσον πού ἀναφέραμε.

13. Ὁ Χλέμπνικωφ καί ὁ Κρουτσόνυχ γράφουν: «Στούς μελλοντιστές ζωγράφους ἀρέσει νά χρησιμοποιοῦν μέρη τοῦ σώματος, τομές καί στούς μελλοντιστές δημιουργοῦς γλώσσας (ἀρέσει νά χρησιμοποιοῦν) κουτσορεμένες λέξεις, μισολέξεις καί τούς ιδιότροπους καί πανούργους συνδυασμούς τους (πέρα ἀπό τό λογικό γλώσσα). Μ' αὐτόν τόν τρόπο πετυχαίνεται ἡ πιά μεγάλη ἐκφαστικότητα καί αὐτό ἀκριβῶς διακρίνει τή γλώσσα ἀπό τήν ὀρημητική καταστροφική ἐπικαιρότητα τῆς παλιάς στερεότυπης γλώσσας.

14 καί 15. Ν. GORLOV, «FUTURISME ET REVOLUTION».



ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ

ΓΡΑΜΜΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟ*

Μόσχα, 1η Σεπτεμβρίου 1922

Ὁ φουτουρισμός, σάν κίνημα μέ ὁμοιογένεια καί καθορισμένο περιγράμμα, δέν ὑπῆρχε στή Ρωσία πρὶν ἀπὸ τὴν ὀχτωβριανὴ ἐπανάσταση.

Οἱ κριτικοὶ δάφτιζαν ἔτσι ὅ,τι ὑπῆρχε τό καινούργιο μέ τὴν ἐπαναστατικὴ σημασία τοῦ ὄρου.

Ἰδεολογικὴ συνοχὴ δέν ὑπῆρχε παρὰ στή δική μας φουτουριστικὴ ὁμάδα πού ὀνομαζόταν (ἄτοπα) «κυβο-φουτουριστικὴ» (Χλέμπνικωφ, Μαγιακόφσκι, Μπουρλιούκ, Κρουτσόνυχ, Καμένσκι, Ἀσσέγιεφ, Τρέτιακωφ, Κουσνέφ).

Δέν εἶχαμε τον καιρὸ νά ἀφιερωθοῦμε στή θεωρία τῆς ποίησης, προσφέραμε τὴν πραχτικὴ.

Τό μοναδικὸ μανιφέστο αὐτῆς τῆς ὁμάδας ἦταν ὁ πρόλογος στὴ συλλογὴ «Χαστούκι στό γοῦστο τοῦ κοινοῦ» πού δημοσιεύτηκε τό 1913. Εἶναι ἓνα ποιητικὸ μανιφέστο πού ἔκφραζε μέ συγκινησιακά συνθήματα τοὺς στόχους τοῦ φουτουρισμοῦ. Ἡ ὀχτωβριανὴ ἐπανάσταση χάραξε μιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὴν ὁμάδα μας καί μιὰ δλόκληρη σειρὰ ἀπὸ φουτουροειδεῖς ὁμαδοῦλες πού γύρισαν τὴν πλάτη στὴν ἐπαναστατικὴ Ρωσία. Ἡ ἐπανάσταση μᾶς ὀργάνωσε ἔτσι σέ ὁμάδα «κομμουνιστῶν - φουτουριστῶν» πού ἔχουν γιὰ λογοτεχνικούς στόχους τους:

1) νά ἐπικυρώσουμε τὴν τέχνη τοῦ λόγου (σάν) κυριαρχία τῆς γλώσσας ὄχι σάν αἰσθητικὴ ἐπιτήδευση ἀλλὰ σάν ἰκανότητα γιὰ ἐκπλήρωση ὁποιασδήποτε προσπάθειας μέ μέσο τό λόγο.

2) νά ἐνεργήσουμε γιὰ κάθε προσπάθεια πού μᾶς προτείνει τό παρόν - καί γι' αὐτό τό σκοπὸ πρέπει:

α) νά ἀφιερωθοῦμε σέ μιὰ ἐργασία πάνω στό λεξιλόγιο (δημιουργία νεολογισμῶν, ἐνορχήστρωση πάνω στίς ἠχητικότητες, κλπ.).

β) νά ἀντικαταστήσουμε τή συμβατική μετρική τῶν ἰάμβων καί τῶν τροχαίων μέ τή πολυρρυθμία τῆς ἴδιας τῆς γλώσσας.

γ) νά ἐπαναστατοποιήσουμε τή σύνταξη (ἀπλοποίηση τῶν συνδυαστικῶν μορφῶν τῶν λέξεων καί δύναμη τῶν ἀσυνήθιστων χρήσεων, κλπ.).

δ) νά ἀνανεώσουμε τή σημαντική τῶν λέξεων καί τούς συνδυασμούς τους.

ε) νά δημιουργήσουμε μοντέλα (πρότυπα) γιά τήν κατασκευή θεμάτων πού νά κάνουν αἴσθηση.

στ) νά καταδείξουμε τήν ἀξία «ἀφίσσα» τῆς λέξης, κλπ.

Ἡ πραγματοποίηση, στό χῶρο τῆς γλώσσας, τῶν προσπαθειῶν πού προαναφέραμε, θά δημιουργήσει τή δυνατότητα ν' ἀνταποκριθοῦμε στίς ἀνάγκες πού ὑπάρχουν στούς πιό διαφορετικούς χώρους τῆς μορφοποίησης τοῦ λόγου (μορφές, ἄρθρα, εἶδηση, ποιήματα, σατυρικοί στίχοι, ἐπιγραφές, ἀνακοίνωση, ἐκκληση, διαφήμιση, κλπ.).

Ὅσο γιά τά προβλήματα τῆς πεζογραφίας:

Δέν ὑπάρχει πεζογραφία αὐθεντικά φουτουριστική· συναντᾶμε ἀτομικές προσπάθειες τοῦ Χλέμπνικωφ, τοῦ Καμένσκι, τοῦ Κουσνέρ («τό μήτινγκ τῶν παλατιῶν»), ὥστόσο αὐτές οἱ πρῶτες δοκιμές εἶναι λιγώτερο σημαντικές ἀπό τούς στίχους τῶν ἰδίων αὐτῶν συγγραφέων· αὐτό ἐξηγεῖται μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο:

α) οἱ φουτουριστές δέ βρῖσκουν διαφορές ἀνάμεσα σά διάφορα εἶδη τῆς ποίησης ἀφοῦ θεωροῦν τό σύνολο τῆς λογοτεχνίας σά μιὰ ὁμοιογενή τέχνη τοῦ λόγου,

β) πρῖν ἀπό τούς φουτουριστές σκέφτονταν ὅτι ἡ ποίηση εἶχε ἓνα ἰδιαίτερο θεματικό σύνολο κι ἓνα δικό της πρόσωπο διαφορετικό ἀπ' ὅ,τι ὀνόμαζαν (λογοτεχνική) πρόζα, αὐτή ἡ διάκριση δέ στέκει γιά τούς φουτουριστές,

γ) πρῖν ἀπό τούς φουτουριστές σκέφτονταν ὅτι ἡ λογοτεχνία εἶχε τούς ἰδιαιτέρους (ποιητικούς) στόχους της κι ὅτι ἡ πρακτική γλώσσα εἶχε καί αὐτή τίς δικές της (ὄχι ποιητικές) προσπάθειες· γιά τούς φουτουριστές ἡ σύνταξη ἐκκλήσεων γιά τήν καταπολέμηση τοῦ τύφου καί ἡ γραφή ἑνός ἐρωτικοῦ ποιήματος δέν εἶναι

παρά διαφορετικές δψεις μιάς και μοναδικής εργασίας μορφοποίησης του λόγου,

δ) ως τὰ τώρα οἱ φουτουριστές ἔδωσαν κυρίως ποιήματα γιατί σ' αὐτή τήν ἐπαναστατική περίοδο πού ἡ καθημερινή ζωή δέν ἔγινε ἀκόμη κανονική, ἔχουμε μεγάλη ἀνάγκη γιά μιά προπαγανδιστική ποίηση πού νά κεντρίζει τήν ἐπαναστατική πραχτική καί ὄχι γιά ἓνα Νεστωρικό** τρόπο πού νά συγκεφαλαιώνει τὰ ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς πραχτικῆς,

ε) πρόσφατα μονάχα παρουσιάστηκε στους φουτουριστές ἡ εὐκαιρία νά δημιουργήσουν τὰ πρότυπα μιάς σύγχρονης ἐποποιίας· ὄχι βέβαια μέ τή μορφή ἑνός περιγραφικοῦ ἀπολογισμοῦ ἀλλά μέ τή δυναμική, μαχητική μορφή ἢ ἀκόμη μέ τήν ἐκπληχτική φαντασία πού δέ δίνει νά δεῖ κανεῖς τή ζωή τέτοια πού εἶναι τώρα ἀλλά τέτοια πού πρέπει νά γίνει καί θά γίνει ὀπωσδήποτε.

• Μέ ἀδελφικούς χαιρετισμούς,
Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι.

* Δέν εἶναι γνωστό σέ ποιόν ἀπευθυνόταν ὁ Μαγιακόφσκι μ' αὐτό τό γράμμα ὑποθέτουν ὅτι τό ἔγραψε γιά νά ὑπερασπιστεῖ τήν προσπάθεια τῆς «κομμουνιστικῆς - φουτουριστικῆς» ὀργάνωσης κι ἐπομένως παραλήπτες τοῦ γράμματος θά πρέπει νά ἦταν ἀνώτερα μέλη τοῦ κόμματος.

** «Νεστωρικός τρόπος»: ἀναφορά στά χρονικά τοῦ καλόγηρου Νέστωρα (7ος αἰώνας).

μετάφραση Ἐντρέας Παγουλάτος



ΧΑΣΤΟΥΚΙ ΣΤΟ ΓΟΥΣΤΟ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Σ' εκείνους πού διαβάζουν τό Καινούργιο Πρώτο 'Απρόσμενό μας.

ΕΜΕΙΣ μονάχα εΐμαστε ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ τού Καιρού ΜΑΣ. Χάρη σέ μās, ή σάλπιγγα τού καιρού σημαίνει στήν τέχνη τού λόγου.

Τό χτές στενεύει. 'Η άκαδημία καί ό Ποϋσκιν εΐναι πιό άκατανόητοι κι άπό τά ιερολυφικά.

'Ας πετάξουμε τόν Ποϋσκιν, τόν Ντοστογιέφσκι, τόν Τολστόι, κλπ. κλπ., πέρα καί μακρυά άπό τό Σύγχρονο 'Ατμόπλοιο.

'Οποιοσ δέν ξεχνά τήν ΠΡΩΤΗ του ΑΓΑΠΗ δέ θα γνωρίσει ποτέ τήν τελευταία. Ποιός, μ' έμπιστοσύνη, θά πάει νά δώσει τήν τελευταία του άγάπη στό άισχρό άρωματοπωλείο τού Μπάλμόντ; Μήπως εΐναι ή άντανάκλαση τής σημερινής άντρίκιας ψυχής;

Ποιός, δειλός, θά διστάσει νά ξεσκίσει τή χάρτινη πανοπλία τής μαύρης φορεσιάς τού πολεμιστή Μπρουσσάφ; Νά κρύβει, ίσως, αύγές μ' άγνωστες όμορφίες;

Πλύνετε τά χέρια σας πού άγγιξαν τίς βρώμικες ροχάλες τών βιβλίων πού έγραψαν όλοι αύτοί οί άναριθμητοι 'Αντρέιεφ.

'Ολοι αύτοί οί Κουπρίν, Μπλόκ, Σολόγκουπ, Ρεμιζώφ, 'Αδερτσένκο, Τσέρνυϊ, Κουζμίν, Μπουνιν, κλπ., κλπ., δέν σκέφτονται άλλο παρά μιά βίλλα στήν άκρογαλιά. 'Η μοίρα άνταμοΐβει έτσι τούς ράφτες.

Ψηλά άπ' τούς ούρανοξύστες έποπτεύουμε τή μηδαμινότητά τους!...

'Εγκρίνουμε νά άναγνωριστούν καί νά γίνουν σεβαστά τά ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ τών ποιητών

1ο: ν' αὐξήσουν ΤΟΝ ΟΓΚΟ τοῦ λεξικοῦ μέ αὐθαίρετες ἢ παράγωγες λέξεις (Νεολέξη ἢ λέξη - καινοτομία),

2ο: νάχουν ἀσυμβίβαστο μῖσος γιά τή γλώσσα πού ὑπῆρχε πρὶν ἀπό αὐτούς,

3ο: ν' ἀπομακρύνουν μέ φρίκη ἀπ' τό περήφανο μέτωπό τους τό στεφάνι τῆς γελοίας δόξας πού πλέκετε μέ σκουπότριχες,

4ο: νά στηθοῦμε στό συνασπισμό τῆς λέξης «ἐμεῖς» μέσα σέ μιὰ θάλασσα ἀπό γιουχαῖσματα καί περιφρόνηση.

Κι ἄν, ΑΥΤΗΝ ΤΗ ΣΤΙΓΜΗ ἀκόμα, στά κείμενά μας παραμένουν οἱ βρώμικες σφραγίδες τοῦ «ὀρθοῦ λόγου» καί τοῦ «καλοῦ γούστου» σας, παρ' ὅλα αὐτά σπαρταροῦν ἐκεῖ κιόλας ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ οἱ Μοχλοὶ τῆς Καινούργιας Ἐρχόμενης Ὁμορφιάς τῆς Αὐτόνομης Λέξης (λέξη αὐτόνομη ἀξία).

Ἵπογράφουν.

Βλ. Μαγιακόφσκι, Βίκτωρ Χλέμπνικωφ, Ντ. Μπουρλιούκ, Ἰλέξανδρος Κρουτσόνυχ.

Μόσχα, Δεκέμβρης 1912.

μετάφραση Ἰαντρεάς Παγουλάτος

ΒΕΛΙΜΙΡ ΧΛΕΜΠΝΙΚΩΦ

Ἐποσπάσματα ἀπό τὰ «ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΑ»

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Ἀντρέας Παγουλάτος

Οἱ γλῶσσες στή σύγχρονη ἀνθρωπότητα, εἶναι τό νύχι στή φτερούγα τοῦ πουλιοῦ – ἡ ἀρχαϊκή ἀχρηστη ἐπιβίωση τῶν περασμένων ἐποχῶν, τό γαμψό νύχι τοῦ παρελθόντος.

Ἡ διεθνής τῶν ἀνθρώπων γίνεται νοητή μέ ἀφετηρία τῆ διεθνή τῶν ἐπιστημονικῶν ιδεῶν.

Τί ἀξίζει περισσότερο: μιά παγκόσμια γλώσσα ἢ τό παγκόσμιο σφαγεῖο;

Τό μέλλον ἀφήνει πίσω του τήν ἀδράνεια.

Οἱ λέξεις ἀποκοτοῦν ἰδιαίτερη δύναμη ὅταν ἔχουν δύο σημασίες, ὅταν εἶναι τὰ ζωντανά μάτια τοῦ μυστηρίου καί κάτω ἀπό τό φλοῖό τῆς συνηθισμένης σημασίας διαφαίνεται ἡ δεύτερη σημασία.

Οἱ στίχοι νά δομοῦνται ἀνάλογα μέ τούς νόμους τοῦ Δαρβίνου.

Πέντε θροισιές – εἶναι ἓνα χάδι.

Τό ἑκατοστό θαῦμα – καθημερινότητα.

Τό φαρμάκι γιατρεύει καί σκοτώνει (ἓνα πανίσχυρο φαρμάκι πίνεται). Ἐνα ἀδύνατο ἢ πολύ δυνατό ρεῦμα δέ φτάνει τόν ἀνθρώπο. Ὁ ἦχος καί τό φῶς δέ βλέπονται οὔτε ἀκούγονται ἀπ' τή μιά μεριά καί τήν ἄλλη τῆς ἠχητικῆς (καί τῆς φωτεινῆς) κηλίδας. Ἐνας πολύ δυνατός ἦχος δέν ἀκούγεται ὅπως κι ἓνας πολύ ἀδύνατος. Ἐνα ἔργο γραμμένο ἀποκλειστικά (καί μόνο) μέ καινούργιες λέξεις δέν ἀγγίζει τή συνείδηση.

Κατά συνέπεια – αὐτές οἱ ἐργασίες* εἶναι μάταιες.

Όταν μετατοπιζόμαστε κάθετα σέ σχέση μέ τόν χρόνο εύκολα άντιλαμβανόμαστε τά βουνά τοῦ μέλλοντος.

Αὐτή ἡ κίνηση, τόσο οἰκεία στό πνεῦμα τοῦ προφήτη, εἶναι ἡ κατασκευή τοῦ ὕψους, σέ σχέση μέ τό μάκρος τοῦ καιροῦ, δηλαδή ἡ δημιουργία μιᾶς συμπληρωματικῆς διάστασης.

Ἡ δύναμη τῆς λέξης (ἂν ἀνακαλύψουμε τή διάστασή της) μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ τή δράση τῆς ἀκτίνας στήν πυριταποθήκη πάνω ἀπό μιά μεγάλη πόλη (τό Λονδίνο γιά παράδειγμα). Ἡ ἀνάφλεξη ἐξαρτᾶται ὄχι ἀπό τήν ἰσχύ, ἀλλά ἀπό τό μέτρο (ἀκρίβεια). Τό βῆμα τοῦ φαντάρου καταστρέφει τή γέφυρα πού διασχίζει. Μιά ἀδύνατη κι ἀκατανόητη λέξη μπορεῖ νά καταστρέψει τόν κόσμο.

ᾠ μονομαχία τοῦ πεπρωμένου καί τοῦ ἀνθρώπου!...

Ἐκδότες πού θέλετε νά μέ τραγανίσετε προεξοφλώντας τή βλακεία μου, μή βλέπωντας τό στόμα μου πού γελᾶ σιγοψιθυρίζοντας. Ἄλλά μέ τήν ἡσυχία σας παρακαλῶ! Ὅσο θέλετε...

Οἱ ἐκδότες μέ βλέμμα ἀδερφικό ἐρχονται νά μέ δοῦν στό νοσοκομεῖο, γιά νά κατακλέψουν ὅ,τι βροῦν, νά πάρουν τά χειρόγραφα· ἐκδότες πού περιμένουν τό θάνατό μου γιά ν' ἀρχίσουν νά οὐρλιάζουν πάνω ἀπ' τό σάβανο τοῦ ποιητῆ. Κι ἄφηναν νά σέρνονται τά ποιήματα χρόνια δλόκληρα.

Καταραμένοι νᾶστε ὄλοι!

Μέ τόν καιρό, ὅταν τό Ἑμεῖς θά γίνει θεός, οἱ κοίτες τοῦ ποταμοῦ ὄλων τῶν σκέψεων θά κατεβοῦν ἀκάθεκτα ἀπ' τά ὕψη μιᾶς μοναδικῆς σκέψης.

Ὅμως δέν εἶμαστε θεοί· ἀκόμη θά κυλήσουμε σάν ποταμοί στή θάλασσα τοῦ κοινοῦ μέλλοντος. Ἀπό τό χῶρο ὅπου βρίσκεται ἡ ἐμπειρία καθενός – νά κυλᾶ σά Βόλγας, σάν Τέρεκ, σά Γιαίκ πρὸς τήν κοινή θάλασσα τοῦ μοναδικοῦ μας μέλλοντος.

Ἄς προσπαθήσουμε ν' ἀποφύγουμε τίς μεσαιωνικές συζητήσεις γιά τό πὸσες τρίχες ἔχουν τά γένηια τοῦ θεοῦ.

Γενικά, ἡ ἐπιθυμία κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν τέχνην μέ τὴν ἐπιστήμην τῆς ἐξουσίας.

Ἐπιθυμῶ νὰ ἔχω ἓνα ἀντικείμενον πρὶν νὰ τὸ ἔχω. Ἐλεγε** ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νὰ ἰσοδυναμῆσιν σ' ἐπιστήμην καὶ τεχνικὴν τὸ ἐπάγγελμα, μέ κεφαλαῖο. Ὅμως τὸ φτερωτὸ χαλί τῶν παραμυθιῶν δέν ὑπῆρχε χίλια χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἀεροναυτικήν; Ὁ Δαίδαλος τῶν Ἑλλήνων δύο χιλιάδες χρόνια πρὶν; Στὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἰουλίου Βέρν, ὁ καπετάνιος Νέμο δέν ταξίδευε κάτω ἀπὸ τὴ θάλασσα πενήντα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν μεγάλη ναυμαχίαν τῶν Γερμανῶν κοντὰ στὰ νησιά (δυσανάγνωστο).

(Ἀνακάλυψη τῆς μηχανῆς γιὰ τὴν ἐξερεύνηση τοῦ χρόνου ἀπ' τὸν Γουέλς).

Ὁ καλλιτέχνης πρέπει πράγματι νὰ βρῆσθεταί στὸ ρυμουλκὸ τῆς ἐπιστήμης, τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τῶν γεγονότων; Μά ποιά εἶναι ἡ θέση τοῦ στήν πρόβλεψη, στήν προφητεία, στήν προ-θέληση;

Σαστίζει αὐτὸ τὸ πάθος ὅλα νὰ τακτοποιηθοῦν, ὅπως ὁ τροχαῖος στήν ἀναχώρηση τῶν αὐτοκινήτων στήν ἐξοδο μιᾶς κοσμικῆς ἐσπερίδας.

Οἱ δικαστές μποροῦν νάχουν ὅλα τὰ δικαιώματα, ἐκτός ἀπὸ τὸ δικαίωμα νάναί ἀθῶοι σάν τὸ παιδί ποῦ μόλις γεννήθηκε, σ' ὅλους τοὺς χώρους ποῦ τοὺς ἀφοροῦν. Τὸ ἑλαφρὸ χτύπημα τῶν ποδιῶν τοῦ βρέφους δέ γίνεται ἄραγε ἀντιληπτό;

Ὁ Μαλλαρμέ κι ὁ Μπωντλαίρ κιόλας μιλοῦσαν γιὰ ἠχητικὰ ἀντιστοιχίες τῶν λέξεων καὶ τῶν ματιῶν μέ τὰ ἀκροαματικά δράματα καὶ γιὰ ἠχους μέ τὸ δικὸν τους γλωσσάρι.

Στὸ κείμενον «Ὁ δάσκαλος κι ὁ μαθητής», πᾶνε ἑπτὰ χρόνια, ἔδωσα κάποιες ἀντιλήψεις μου γι' αὐτές τί ἀντιστοιχίες.

1914-1922

* Δέν εἶναι γνωστὸ σέ ποιῆς ἐργασίες ἀναφέρεται ἐδῶ ὁ Χλέμπνικωφ.

** Δέν ἔχει ἐξακριβωθεῖ γιὰ ποιὸν πρόκειται.



ΝΙΖΙΚΑ ΒΕΡΤΩΦ



ΝΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ

ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ

‘Ο Μαγιακόφσκι είναι ο κινηματογράφος - μάτι. Βλέπει ό,τι τό μάτι δέν βλέπει. ‘Αγάπησα άμέσως τόν Μαγιακόφσκι χωρίς διασταγμό, διαβάζοντας για πρώτη φορά ένα βιβλίο του. Τό βιβλίο λεγόταν «‘Απλό σάν μουγγρητό». Τό έμαθα απέξω. Τό ύποστήριζα όσο μπορούσα καλλίτερα όταν τό κατηγορούσαν. Τό έξηγουσα. Δέν γνώριζα άκόμη προσωπικά τόν Μαγιακόφσκι. ‘Όταν τόν συνάντησα για πρώτη φορά στό Πολυτεχνικό Μουσείο δέν άπογοητεύτηκα. ‘Ηταν άκριβώς όπως τόν φανταζόμουν. ‘Ο Μαγιακόφσκι μέ είδε άνάμεσα σέ μιά ομάδα από κατασυγκινημένους νέους. ‘Ηταν φανερό πώς τόν κυττούσα μέ άγάπη. Μέ πλησίασε. «Περιμένουμε τό έπόμενο βιβλίο σου», είπα. «Συγκέντρωσε τούς φίλους σου», άπάντησε ο Μαγιακόφσκι, «άπαίτησε νά τό εκδώσουν τό γρηγορότερο». Οί συναντήσεις μου μαζί του ήταν πάντα σύντομες. Συναντιόμαστε άλλοτε στό δρόμο, άλλοτε σέ μιά λέσχη, άλλοτε σ’ ένα σταθμό, άλλοτε στόν κινηματογράφο. Μου άρεσε πού δέν μ’ έλεγε Βερτώφ αλλά Ντζίγκα. «Λοιπόν Ντζίγκα πώς πάει ο κινηματογράφος - μάτι;», μέ ρώτησε μιά μέρα σέ κάποιο σταθμό. Τά τραίνα μας διασταυρώθηκαν. «‘Ο κινηματογράφος - μάτι μαθαίνει τά μέσα του», άπάντησα. Σκέφτηκε κι επανέλαβε τό πράγμα μέ διαφορετικό τρόπο. «‘Ο κινηματογράφος - μάτι είναι ένας φάρος μέσα στά κοινότοπα έργα τής παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής». Κι όταν, πριν νά χωριστούμε (τά τραίνα μας έφευγαν για διαφορετικές κατευθύνσεις) ο Μαγιακόφσκι μου έσφιξε τό χέρι, πρόσθεσα διστακτικά, τραυλίζοντας σχεδόν: «όχι φάρος αλλά Μαγιακόφσκι». (Δυσκολομετάφραστο λογοπαίγνιο πού βασίζεται στή ρωσική λέξη «μαγιακ» πού σημαίνει φάρος.) «‘Ο κινηματογράφος - μάτι είναι ένας Μαγιακόφσκι μέσα στά κοινότοπα έργα τής παγκόσμιας κινηματογραφίας». «Ένας Μα-

γιακόφσκι;» μού είπε ο ποιητής με έρωτηματικό ύφος. 'Αντί γι' άλλη απάντηση απάγγειλα:

«δπου τό στενό μάτι τών ανθρώπων σταματᾶ
ἐπικεφαλῆς τών πεινασμένων ὄρδων
φορώντας τό ἀγκάθινο στεφάνι τών ἐπαναστάσεων
τό 1916 προχωρᾶ...»

«Εἶδατε ὅ,τι τό συνηθισμένο μάτι δέν ἔβλεπε. Εἶδατε: «νά πέφτει ἀπ' τῆ Δύση τό κόκκινο χιόνι μέ τίς χυμερές νιφάδες ἀνθρώπινης σάρκας. Τά θλιμμένα μάτια τών ἀλόγων. Τῆ μητέρα «ἄσπρη, ἄσπρη σάν κέντημα σέ νεκρικό σεντόνι». Τό βιολί πού «νεύριαζε, ἰκέτευε καί ξάφνου ἀναλυόταν σέ δάκρυα σάν παιδί». Εἶσατε ὁ κινηματογράφος - μάτι. Εἶδατε «ὄδοιπορώντας στά βουνά τοῦ καιροῦ ἐκεῖνο πού κανεῖς δέν βλέπει». Καί νάσατε πάλι τώρα:

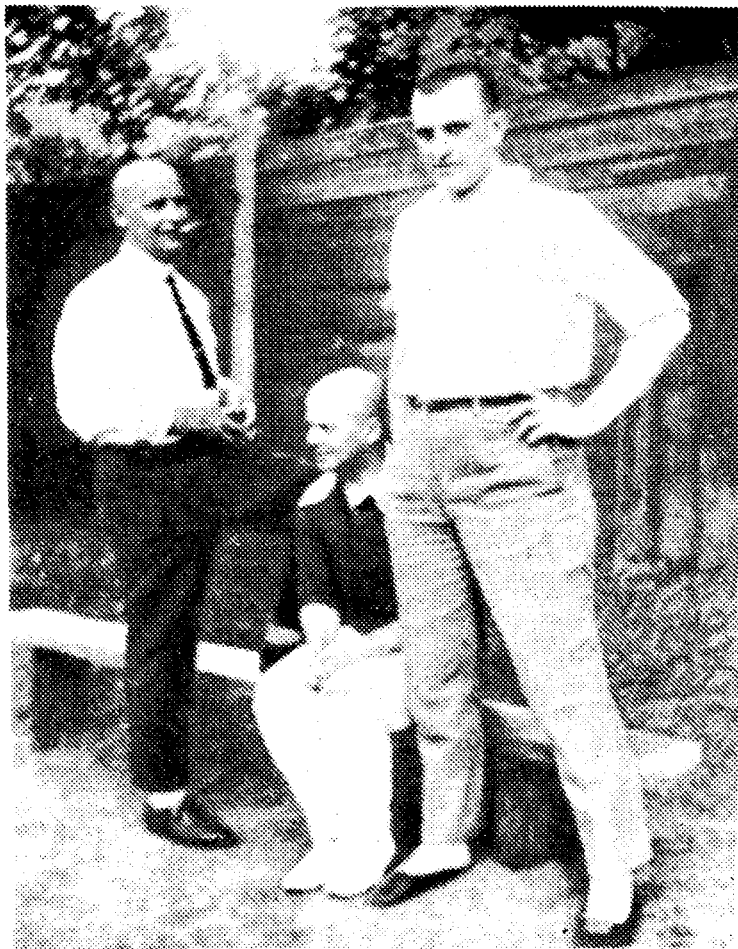
«Στήν καινούργια ὑπαρξή
πού ἔρχεται
πολλαπλασιασμένη
ἀπ' τόν ἠλεκτρισμό
καί τόν κομμουνισμό»

Στό Λένινγκράντ συνάντησα γιά τελευταία φορά τόν Μαγιακόφσκι. Βρισκόμαστε στόν προθάλαμο τοῦ Εὐρώπη. Ὁ Μαγιακόφσκι ρώτησε λυπημένα ἕναν υπάλληλο: «Θάχει πρόγραμμα ἀπόψε;». Μέ εἶδε καί εἶπε: «Πρέπει νά μιλήσουμε οἱ δύο μας μέ τήν άνεσή μας. Νά μιλήσουμε σοβαρά. Δέν μπορούμε νά ὀργανώσουμε ἀπόψε μιᾶ «μεγάλου μήκους» συζήτηση πάνω στήν τέχνη;». Περίμενα τόν Μαγιακόφσκι στό δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου. Ἄνεδαίνοντας μέ τό ἄσασέρ ἔλεγα μέσα μου ὅτι:

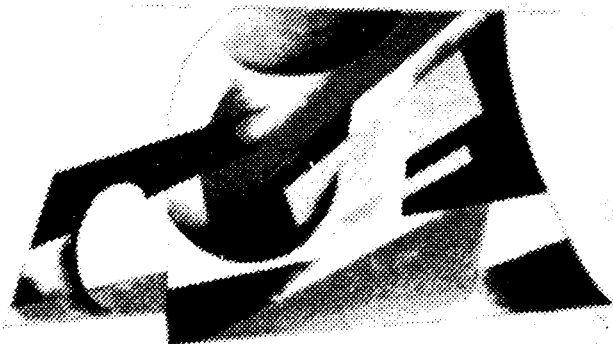
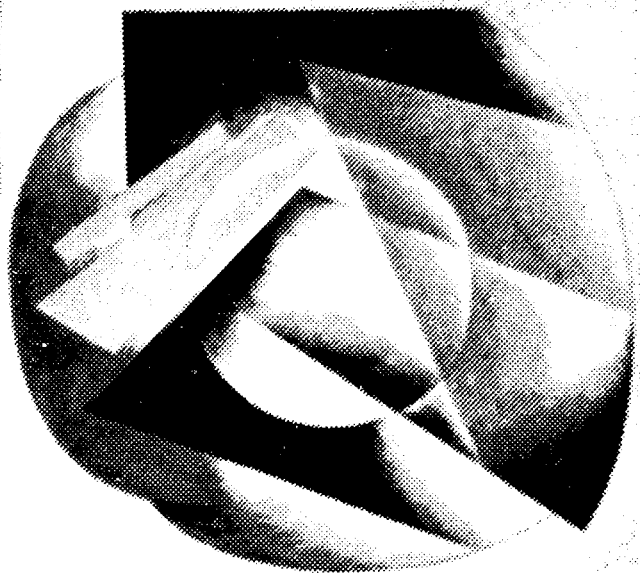
Ἡ ζωὴ εἶναι ὠραία
καί θαυμαστή
θά προχωρήσουμε
ὡς ἑκατό χρόνια
χωρίς νά γνωρίσουμε γεράματα
χρόνο τό χρόνο
πιό πρόσχαροι κι ἐνθουσιασμένοι.

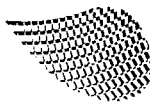
Νόμιζα πῶς βρῆκα τό κλειδί γιά νά κινηματογραφῶ τούς ἐπικαιρικούς ἤχους καί ὅτι «τά οὐράνια χρυσάφια μας δέν υπάρχουν πιά, ὅτι ἡ σφῆκα δέν θά μᾶς τοιμπήσει πιά μέ τό κεντρί της, ὅτι ὄπλο μας, τραγούδι μας, χρυσάφι μας εἶναι τό οὐρλιαχτό τών φω-

ων». Πηγαινοερχόμενοι πέρα δώθε στο δωμάτιο περιμένοντας τον Μαγιακόφσκι, πολύ ευτυχισμένος με την ιδέα ότι θα βλέπαμε. Ήθελα να του μιλήσω για τις προσπάθειές μου να δημιουργήσω έναν ποιητικό κινηματογράφο, να του εξηγήσω πώς οι φράσεις του μοντάζ ταιριάζουν σά ρίμες ανάμεσά τους. Περίμενα τον Μαγιακόφσκι ως τὰ μεσάνυχτα. Δέν ξαίρω τί του συνέβη. Δέν ήρθε. Δυό βδομάδες αργότερα δέν υπήρχε πιά.



Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, Βίκτωρ Σκλόφσκυ και Άλεξάντερ Ροντσένκο





Ἡ πρωτοπορία στίς εἰκαστικές τέχνες στή Ρωσσία καί Σοβ. Ἐνωσῆ 1910-32.

τοῦ Ζωγράφου ΔΑΝΙΗΛ (Παναγόπουλου)

Τό ὑλικό πού δημοσιεύεται στό περιοδικό «ΦΙΛΜ» εἶναι ἕνα μέρος ἀπό τίς μελέτες καί μεταφράσεις πού ἔκανα γιά νά διερευνήσω τό πολύπλοκο θέμα τῆς πρωτοπορίας στίς εἰκαστικές τέχνες στή Ρωσσία καί Σοβιετική Ἐνωσῆ ἀπό τό 1910-32.

Ἡ εἰσήγησῆ ἀναφέρεται στή διαμόρφωσῆ τῆς πρωτοπορίας στίς εἰκαστικές Τέχνες – Σουπρεματισμός – Κονστρουκτιβισμός – Προντουκτιβισμός.

Αὐτά τὰ καλλιτεχνικά κινήματα ἀποτέλεσαν τούς πόλους πού γύρω τους συσπειρώθηκαν οἱ πρωτοποριακοὶ καλλιτέχνες πού παρά τίς ἀντιθετικές ἀντιλήψεις τους, προσπάθησαν νά δημιουργήσουν μιὰ ἐπαναστατική τέχνη καί κουλτούρα μέσα στή νέα σοσιαλιστική κοινωρία πού ἡ ἐπανάστασῆ τοῦ 1917 εἶχε σάν ἀντικειμενικό σκοπό.

Γιά νά δοθεῖ μιὰ αὐθεντική εἰκόνα τοῦ κλήματος – ἰδεολογικοῦ καί πολιτικοῦ – πού μέσα σ' αὐτό διαμορφώθηκαν αὐτά τὰ κινήματα, παραθέτω μερικά χαρακτηριστικά κείμενα ἢ μανιφέστα πού γράφτηκαν ἀπό τούς πρωτεργάτες τῆς πρωτοπορίας.

Προσθέτω ἐπίσης καί ἕνα κείμενο τοῦ Ε. Κάτσημαν, γραμματέα τῆς APRR, γραμμένο τό 1926, ὅπου ὑπάρχουν ἤδη οἱ βασικές ἀρχές τοῦ Σοσιαλιστικοῦ Ρεαλισμοῦ, πού τό 1932 ἐπιβάλεται ἀπό τήν πολιτική ἐξουσία σάν τήν μόνη ἐπίσημη τέχνη, ἐξοστρακίζοντας τήν πρωτοποριακή τέχνη....

Ἡ δημοσίευσῆ αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ δέν γίνεται μόνο γιά τό ἱστορικό ἐνδιαφέρον πού ἔχει, ἀλλά ἰδιαίτερα γιά νά μᾶς βοηθήσει νά συνειδητοποιήσουμε σέ βάθος τίς σχέσεις τέχνης καί πολιτικῆς σῆμερα.

Εἰσαγωγή

Σουπρεματισμός Κονστρουκτιβισμός – Προντουκτιβισμός.

Μόλις πρὶν 10 χρόνια ἀρχίζουν στή δύση οἱ σοβαρές μελέτες αὐτῶν τῶν κινήματων καί ἐπίσης νά μεταφράζονται τὰ θεωρητικά κείμενα τῶν ρώσων καλλιτεχνῶν καί θεωρητικῶν πού πήραν ἐνεργό μέρος στή διαμόρφωση τοῦ σουπρεματισμοῦ καί τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ – προντουκτιβισμοῦ. Ἔτσι ἔχουμε ἓνα κλειδί γιά νά εἰσχωρήσουμε στόν ἀρκετά πολύπλοκο χώρο τῆς πρωτοπορίας στίς εἰκαστικές Τέχνες στήν προ καί μετεπαναστατική Ρωσία. Καί ἡ πολυπλοκότητα αὐτῶν τῶν καλλιτεχνικῶν κινήματων ὀφείλεται στό ὅτι γιά πρώτη φορά στήν ἱστορία μπαίνει μέ τόση ἔνταση τό πρόβλημα τῶν σχέσεων τέχνης καί πολιτικῆς, μέ τήν πλατεία ἔννοια πού ἔχει ἡ λέξη πολιτική.

– Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖον ἀντιμετωπίζουν τίς σχέσεις αὐτές οἱ πρωτοποριακοί ρώσοι καλλιτέχνες, καί τό πῶς ἐκφράζονται μέσω τῆς νέας πλαστικῆς γλώσσας πού δομοῦν, καί ἐπίσης ἡ κατοπινή παραμέρισή τους, ἀπό τήν πολιτική ἔξουσία, εἶναι στοιχεῖα παρά πολύ χρήσιμα σήμερα γιά τόν καλλιτέχνη καί τόν πολιτικό πού προβληματίζεται παρόμοια.

Ἡ πρωτοπορία στίς εἰκαστικές τέχνες ἐμφανίζεται δυναμικά στόν καλλιτεχνικό χώρο τῆς Ρωσίας γύρω στά 1909, καί ὄσο πλησιάζει ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1917 τόσο ἡ δραστηριότης της δυναμώνει.

– Μέ ἐκθέσεις πού ὀργανώνουν, μέ τὰ βίαια μανιφέστα πού κυκλοφοροῦν καταπολεμᾶνε τό ἀκαδημαϊκό καί συντηρητικό καλλιτεχνικό καί κοινωνικό κατεστημένο.

Τό φουτουριστικό Μανιφέστο τοῦ Μαρινέτι πού δημοσιεύεται στό Figaro τό 1909, διαβάζεται λίγες μέρες μετά ἀπό τή δημοσίευσή του, ἀπό τοὺς Ρώσους καλλιτέχνες καί λογοτέχνες, πού ἐνθουσιάζονται ἀπό τίς φουτουριστικές ιδέες. Ἰδρύεται ἡ πρώτη φουτουριστική ὀμάδα πού ἀποτελεῖται ἀπό καλλιτέχνες καί λογοτέχνες.

· Οί πρωτοποριακοί Ρώσοι καλλιτέχνες είναι απόλυτα πληροφορο-
 ριμένοι για τις νέες αναζητήσεις πού έχουν εμφανιστή στο χώρο
 τής τέχνης στή Δύση.

– Έχουν τήν εύκαιρία νά δούν τά πρόσφατα έργα τών κυβι-
 στῶν, τοῦ Matisse, τοῦ Cezanne σέ ἐκθέσεις πού γίνονται στή
 Μόσχα ἢ στή Πετρούπολη, ἢ στίς ἰδιωτικές συλλογές τοῦ Στσου-
 κίν καί Μοροζώφ.

Βεβαίως οἱ πρώτοι ἐρεθισμοί ἔρχονται ἀπό τήν γνωριμία μέ τά
 πρωτοποριακά έργα καί ιδέες πού ἐμφανίζονται στό Παρίσι.

Ὅμως ἡ διαφοροποίηση τής πρωτοποριακῆς τέχνης τών Ρώσων
 καλλιτεχνῶν ὀφείλεται στή δημιουργική σκέψη καί προεργασία
 πού ἔχει ἤδη ἀρχίσει στή Ρωσία.

Ὁ πρώτος σοβαρός μελετητής τής Ρώσικης Πρωτοπορίας Α.
 Β. Nakon στό βιβλίο του «Malevitch Ecrits» πού ἐκδόθηκε τό
 1975 στά Γαλλικά, ἐπισημαίνει τό σοβαρό ρόλο πού ἔπαιξε ἡ φι-
 λοσοφική σκέψη τοῦ Ouspensky στή διαμόρφωση νέων καλλιτε-
 χνικῶν ἀντιλήψεων ἀπό μέρους τών καλλιτεχνῶν καί λογοτεχνῶν
 στή προεπαναστατική Ρωσία.

– Ἀκόμη θά πρέπει νά σημειώσουμε τίς ἔρευνες πάνω στό
 γλωσσολογικό ὑλικό, καί τήν ποιητική τής τέχνης πού ἀρχίζουν
 πρώτα στή Ρωσία ἀπό τήν ομάδα ΟΡΟΥΑΖ. Αὐτές οἱ προεργα-
 σίες μπόρεσαν νά δώσουν τήν αὐτονομία τής ρώσικης πρωτοπο-
 ρίας ἀπέναντι στήν πρωτοπορία τής δύσης. Ὅμως τό πλιό σημαν-
 τικό εἶναι τό «ἀρσενικό στοιχείο τής Ἱστορίας πού μπολιάζει τήν
 Τέχνη» ὅπως γράφει ὁ Gramsci.

Ἡ ἐπαναστατική περίοδος στή Ρωσία ἀπελευθερώνει ὄλες τίς
 ζωτικές δυνάμεις, τίς ἐνέργειες καί τοὺς ἐνθουσιασμούς σέ ὄλους
 τοὺς τομεῖς τής δημιουργίας.

– Πρίν ἀπό τήν ἐπανάσταση τοῦ 1917, καί συγκεκριμένα στά
 1914-15, γίνονται δύο ἐκθέσεις, μιὰ στήν Πετρούπολη, τοῦ Σου-
 πρεματιστή – Μαλέβιτς καί μιὰ στή Μόσχα τοῦ Κονστρουκτιβιστή
 Τάτλιν, πού ἀποτελοῦν τήν ἀφετηρία τών δυό καλλιτεχνικῶν κι-
 νημάτων πού σφραγίζουν τήν πρωτοποριακή τέχνη στή Ῥωσία,
 καί Σοβιετική Ἑνωση ἀπό τό 1915-1932.

Ὁ Σουπρεματισμός καί ὁ Κονστρουκτιβισμός ἔχουν τό κοινό
 χαρακτηριστικό ὅτι ἡ πλαστική γλώσσα θεωρεῖται αὐτόνομη, ὅτι ἡ
 Πλαστικές Τέχνες δέν ὑποτάσσονται στήν ἀναπαράσταση τοῦ
 ὄρατου κόσμου, καί ἡ κοινή τους ἀναφορά εἶναι ἡ νέα ἐπιστημο-

νική «φιλοσοφική αντίληψη» της πραγματικότητας, πού ξεπερνόν-
τας τά περιοριστικά όρια τῆς ἡμεσης παρατήρησης τῶν φαινομέ-
νων, βρίσκει τίς αἰτίες πού τά προκαλοῦν μέ τήν μέθοδο τῆς ἐν-
νοιολογικῆς ἀναγωγῆς – καί τά δυό αὐτά καλλιτεχνικά κινήματα
ἀνανεώνουν τά ἐκφραστικά μέσα, ὁ δέ Κονστρουκτιβισμός προ-
χωρεῖ στήν χρησιμοποίησι ὑλικῶν πού παράγει ἡ βιομηχανία –
σίδηρο – Γυαλί – κλπ. δημιουργόντας ἔργα στήν ἀρχή «contre Re-
lief» – σχήματα πού ἐξέχουν τῆς ἐπίπεδης ἐπιφάνειας – καί ἀργό-
τερα κατασκευές σέ τρεῖς διαστάσεις.

– Ὁ Σουπρεματισμός παραμένει πιστός στή ζωγραφική πάνω
σὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τοῦ τελάρου, ἀφοῦ τό ἀντικείμενο τῆς
ἔρευνάς του παραμένει ἡ ζωγραφική.

– Ἀμέσως μετὰ τήν ἐπανάστασι τοῦ 1917 αὐτά τά δυό καλλι-
τεχνικά κινήματα ἀποτελοῦν τοὺς δυό πόλους τῆς πρωτοποριακῆς
τέχνης, πού γύρω τους θά συσπειρωθοῦν οἱ πῖο δυναμικοὶ νέοι
καλλιτέχνες.

– Ἡ συμβίωσι τῶν δύο αὐτῶν κινήματων δέν εἶναι καί τόσο
ἀρμονική. Ἐκ τῆς ἀνωρῆς ὁ σουπρεματιστής Μαλέβιτς, καί ὁ Κον-
στρουκτιβιστής Τάτλιν ἔρχονται σέ ἀντίθεσι, καί ὁ λόγος εἶναι ἡ
διαφορετικὴ ἀντιλήψις τους γιά τήν πρακτικὴ χρησιμότητι τῆς
τέχνης στή νέα κοινωνία πού σκοπεύει νά οἰκοδομήσει ἡ ἐπανά-
στασι.

– Αὐτό θά φανεῖ ἀπὸ τά μανιφέστα πού θά ἀκολουθήσουν, καί
τήν σύντομη ἀνάλυσι τῆς θεωρητικῆς βάσεως τῶν δύο κινήματων.

Σουπρεματισμός

Τό Δεκέμβρι τοῦ 1915 στήν ἔκθεσι μέ τίτλο 0,10 πού ἔγινε στή
Πετρούπολη, ὁ Μαλέβιτς παρουσιάζει Τό «Μαῦρο τετράγωνο σέ
ἄσπρο φόντο». καί κυκλοφορεῖ τό μανιφέστο: «Ἐκ τῶν κυβισμῶν
καί τῶν φουτουρισμῶν σὸν σουπρεματισμῶν».

Δημιουργεῖται σκάνδαλο καί ὁ κριτικὸς τέχνης Ἄλ. Μπενουά
γράφει: «Δέν ἔχουμε πλέον μπροστά μας τό φουτουρισμῶν, ἀλλὰ τῆ
νέα εἰκόνα τοῦ τετράγωνου. Ὅτι ὄσιο καί ἱερό εἶχαμε, ὅτι ἀγα-
πούσαμε καί ἔδινε ἓνα νόημα στή ζωὴ μας ἐξαφανίστηκε.»

Σουπρεματισμός: ἡ λέξι προέρχεται ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ περιοδι-
κοῦ Σουπρέμους πού σχεδιάζαν νά ἐκδόσουν, οἱ Μαλέβιτς,
Κλιούν, Ἐστέρ, Πόποβα καί Οὐντάλτσοβα, τό χειμῶνα 1916-17
μετὰ τήν ἔκθεσι «Valet de Carreau». Τό περιοδικὸ δέν ἐκδόθηκε
τελικά.

Παραθέτουμε ένα μανιφέστο του Μαλέβιτς (1915) πού αναφέρεται στο : «Μαύρο τετράγωνο σέ άσπρο φόντο».

«Ή επίπεδη επιφάνεια είναι ζωντανή, γεννήθηκε τώρα. Διαπίστωση καθαρά άντικειμενική. Ή νέα ζωγραφική παύει νά είναι τό καθρέφτισμα του οποιουδήποτε πράγματος, γιά νά διακηρύξει τήν πλήρη ώριμότητά της, καί τήν άυτονομία της σάν οργανισμός. Χάρις σ' αυτή τή νέα άπελευθέρωση, οι φόρμες παίρνουν ζωή καί τό δικαίωμα νά ύπάρχουν σάν οντότητες.

Αυτό τό πρώτο στοιχείο ενός νέου ζωγραφικού άλφάβητου, άπαντά μέ έντονο τρόπο στήν παλιά λογική πού άποτελείται άπό σύνθεση διαφόρων στοιχείων, πού δέν πρέπει νά τά λογαριάζουμε σάν ένα νέο όν, αλλά σάν συνοθήλευμα κομματιασμένων λειτουργιών.

Άντίθετα ή νέα ζωγραφική πού ή επίπεδη επιφάνεια άποτελεί τήν πρώτη σημασιική μονάδα του λέξιλόγιου της, καλείται νά δουλέψει γιά τήν οικόδομηση επίπεδων επιφανειών μέσα στό (ζωγραφικό) χώρο....»

– Σέ ένα άλλο μανιφέστο πού κυκλοφόρησε ό Μαλέβιτς τό 1919 μέ τίτλο «Σουπρεματισμός» ύπάρχουν τά βασικά στοιχεία της θεωρίας του Σουπρεματισμού, καί τό φιλοσοφικό του ύπόβαθρο.

Παραθέτουμε αυτό τό σημαντικό μανιφέστο γιατί είναι κλειδί γιά τή κατανόηση του Σουπρεματισμού.



Κονστρουκτιβιστική άντίληψη στό θέατρο μέ σκηνικά καί κοστούμα της Στεπάνοβα. Ή φωτογραφία είναι άπ' τήν παράσταση του έργου «Ό θάνατος του Ταρέλκιν» πού άνέβασε στά 1922 ό Μέγιερχολντ.

ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΥ

Ἡ ἐπιφάνεια – ἐλίπεδο πού ἔδωσε μορφή στό μαῦρο τετράγωνο, ἦταν ἡ πηγὴ τοῦ σουπρεματισμοῦ, ὁ νέος ρεαλισμός τοῦ χρώματος, μιὰ δημιουργία μὴ ἀναπαραστατικὴ τοῦ ἀντικειμένου.

– Ὁ Σουπρεματισμός γεννήθηκε στὴ Μόσχα τὸ 1913.

– Τὰ πρῶτα ἔργα πού ἐκτεθήκανε στὴν ἐκθεση τῶν ζωγράφων τῆς Πετρούπολης, προκάλεσαν τὴν ἀγανάκτηση τῶν ἀξιολύβαστων ἐφημερίδων τῆς ἐποχῆς, τῆς κριτικῆς τῶν ἐπαγγελματιῶν καὶ δασκάλων τῆς τέχνης.

– Ὅταν μίλησα γιὰ τὴ μὴ ἀναπαράσταση τοῦ ἀντικείμενου ἤθελα ἀπλῶς νὰ δεῖξω μὲ συγκεκριμένο τρόπο ὅτι τὰ πράγματα, τὰ ἀντικείμενα κλπ. ἡ ἀναπαράστασή τους δὲν ἐνδιαφέρει τὸν σουπρεματισμὸ καὶ τίποτα ἄλλο.

Ἡ μὴ ἀντικειμενικότητα δὲν ἀμφισβητεῖται καθόλου.

Ὁ Σουπρεματισμός εἶναι ἓνα σύστημα ἀκριβῆς σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ κίνηση τοῦ χρώματος, πάνω στό μακρὺ δρόμο τῆς ζωγραφικῆς παράδοσης.

– Ἡ ζωγραφικὴ γεννήθηκε μὲ τὴν ἀνάμιξη τῶν χρωμάτων, ἔτσι μεταμόρφωσε τὸ χρῶμα σὲ ἓνα χαῶδες ἀνακάτωμα βασισμένο στό πυρετὸ τῆς αἰσθητικῆς.

– Στούς μεγάλους ζωγράφους τὰ ἀντικείμενα ἔπαιξαν τὸ ρόλο τοῦ ζωγραφικοῦ σκελετοῦ.

– Ἀνακάλυψα ὅτι ὅσο πλησιάζουμε στὴ ζωγραφικὴ κουλτούρα τόσο οἱ σκελετοὶ (τὰ ἀντικείμενα) ἔχαναν τὸ σύστημά τους καὶ κομματιάζονταν, ἐγκαθιστώντας ἔτσι μιὰ διαφορετικὴ τάξη, νομιμοποιημένη ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ.

– Κατάλαβα καθαρὰ ὅτι ἔπρεπε νὰ δημιουργήσω νέες ἀρματωσές - σκελετοὺς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ καθαροῦ χρώματος.

– Σὰν ὑπερασπιστῆς τῆς ἀτομικῆς ἀνεξαρτησίας μέσα στό κοινωνικὸ σύνολο, κατάλαβα ὅτι ἡ ζωγραφικὴ ἔπρεπε μὲ τὴ σειρά τῆς νὰ ἐγκαταλείψει τὴν ἀνάμιξη τῶν χρωμάτων καὶ τῶν σχημάτων καὶ νὰ γίνεи μιὰ ἀνεξάρτητη μονάδα (μέσα στὴ δομῆ).

– Πρέπει νὰ οἰκοδομήσουμε μέσα στό χῶρο – χρόνο ἓνα σύστημα πού δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ καμιὰ ὁμορφιά, καμμιά συγκίνηση, κανένα αἰσθητικὸ πνεῦμα, καὶ πού νὰ εἶναι μᾶλλον τὸ φιλοσοφικὸ σύστημα τοῦ χρώματος ὅπου βρῖσκονται πραγματωμένοι οἱ νέοι πρόοδοι τῶν ἀναπαραστάσεών μας μὲ βάση τὴ γνώση.

– Τώρα ὁ δρόμος τοῦ ἀνθρώπου περνᾶ ἀπὸ τὸ σύμπαν, ὁ Σουπρεματισμός, σηματοδότης τοῦ χρώματος, τοποθετεῖται μέσα στὸ ἄπειρο τοῦ σύμπαντος.

– Νικημένο ἀπὸ τὸ σύστημα τοῦ Σουπρεματισμοῦ τὸ μπλέ τοῦ οὐρανοῦ τρυπήθηκε καὶ θυθίστηκε μέσα στὸ ἄσπρο, πού εἶναι ἡ πραγματικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ἄπειρου καὶ ἔτσι ξεπήδησε ἀπὸ τὸ οὐράνιο βάθος σάν χρῶμα.

– Αὐτὸ τὸ σύστημα σφικτό, κρύο καὶ χωρὶς εὐαρέσκεις προωθήθηκε ἀπὸ τὴ φιλοσοφικὴ σκέψη, ἢ ἀκόμη ἡ πραγματικὴ του δύναμη βρίσκεται μέσα στὸ σύστημά του.

– "Ὅλες οἱ ἀποχρῶσεις τῶν ὠφελιμιστικῶν προθέσεων εἶναι ἀσήμαντες, καθόλου ἀρκετές στὸ χῶρο.

– Εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐφαρμογὴ αὐτοῦ πού βρῆκε ἡ γνώση καὶ ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη.

– Στὸ πρῶτο στάδιο ὁ Σουπρεματισμός ἔχει ἓνα κίνητρο καθαρὰ φιλοσοφικὸ καὶ διδακτικὸ, πού περνᾶ ἀπὸ τὸ χρῶμα.

– Στὸ δεύτερο στάδιο ἐρχεται τὸ σχῆμα πού ἀποτελεῖ ἔτσι ἓνα νέο ρυθμὸ τοῦ Σουπρεματιστικοῦ διακόσμου.

– Ὅμως ὁ Σουπρεματισμός μπορεῖ νὰ ἐπιδράσει καὶ ἐπάνω στὰ πράγματα σάν ἐνσάρκωση καὶ μεταμόρφωση τοῦ χώρου τους, καὶ ν' ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴ συνείδηση τὴν ἀκεραιότητα τοῦ ἀντικειμένου.

– Χάρις στὴ φιλοσοφικὴ σκέψη τοῦ Σουπρεματιστικοῦ χρώματος φάνηκε ὅτι ἡ θέληση μπορεῖ ν' ἀποκαλύψει ἓνα σύστημα δημιουργικὸ, ὅτι ἀφορᾶ τὸ ἀντικείμενο σάν ἀρματωσιά τῆς ζωγραφικῆς, σάν μέσο ὅμως θὰ καταργηθεῖ ἀπὸ τὸ ζωγράφο.

– Ὅσο τὰ ἀντικείμενα θὰ μένουν σάν ἀρματωσιά τῆς ζωγραφικῆς, ἢ σάν μέσα, ἡ θέληση τοῦ ζωγράφου θὰ κλίνει πρὸς τὴ σύνθεση καὶ τίς φόρμες τῶν ἀντικειμένων.

– Ὅλα ὅσα βλέπουμε γεννήθηκαν ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν χρωμάτων μετασχηματισμένο σέ ἐπιφάνεια – ἐπίπεδο, ἢ ὄγκο. Ὅποιαδήποτε μηχανή ἢ σπίτι, ἄνθρωπος ἢ τραπέζι εἶναι ζωγραφικὰ συστήματα σέ ὄγκο προορισμένα γιὰ ὀρισμένους σκοποὺς.

– Ὁ ζωγράφος ὠφεῖλει νὰ μετασχηματίσει τὰ ζωγραφικὰ σύνολα καὶ νὰ ἰδρύσει ἓνα δημιουργικὸ σύστημα.

– Δέν πρέπει νὰ ζωγραφίζει μικρὰ ταμπλουδάκια μοσχομυρισμένων τριαντάφυλλων, διότι ὅλα αὐτὰ δέν εἶναι παρά μιὰ πεθαμένη ἀναπαράσταση πού θυμίζει κάτι πού ἦταν ζωντανό.

– Ἀκόμα καί ὅταν τό ἔργο του εἶναι μὴ παραστατικό καί καλά δομημένο, βασισμένο στίς ἀλληλοσχετίσεις τῶν χρωμάτων, ἡ θέλησή του θά κλειστεῖ μέσα στοὺς αἰσθητικούς τοίχους τῆς ἐπιφάνειας – ἐπίπεδο, ἀντί νά πάρει μέρος στή φιλοσοφική διεξόδυση.

– Τρύπησα τό μπλέ ἀμπαζούρ τοῦ περιορισμοῦ τῶν χρωμάτων, ξεπρόβαλα μέσα στό ἄσπρο. Σύντροφοι ἀεροναῦτες πετάχτε μαζί μου μέσα στό ἄπειρο γιατί ἐκεῖ ὕψωσα τοὺς σηματοδότες τοῦ Σουπρεματισμοῦ.

– Δέν θά εἶμαι ἐλεύθερος παρά ὅταν ἡ θέλησή μου μπορέση νά βγάλει ἀπό τό ὑπάρχον τή διαβεβαίωση τῶν νέων φαινομένων μέ ἐπιχειρήματα κριτικά καί φιλοσοφικά.

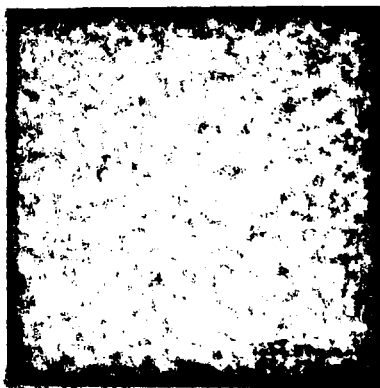
– Νίκησα τή μπλέ φόδρα τοῦ οὐρανοῦ τήν ἔσκησα, ἔβαλα τό χρώμα μέσα στή σακούλα πού ἔγινε καί ἔκανα ἓνα κόμπο.

– Πετάχτε, μπροστά σας ἀνοίγεται τό ἄσπρο καί ἐλεύθερο ἄπειρο.

Κ. ΜΑΛΕΒΙΤΣ

1919

(Μετάφραση Δανιήλ)



Βλέποντας τά έργα τοῦ Μαλέβιτς καί διαβάζοντας τά πολυάριθμα θεωρητικά του κείμενα διαπιστώνουμε δι τὸ δημιουργικὸς κύκλος πρακτικὴ - θεωρία «ὀλοκληρώνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ ζωγράφο. Ὁ Σουπρεματισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ στὰ στενά ὄρια ἑνὸς ζωγραφικοῦ στύλ, εἶναι μιὰ φιλοσοφικὴ σκέψη πού ἐπιχειρεῖ τὴν κατανόηση τοῦ κόσμου.

— Ὁ Σουπρεματισμὸς εἶναι μιὰ τελείως ριζοσπαστικὴ ἀντίληψη τῆς ζωγραφικῆς πρακτικῆς καί θεωρίας.

Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία ἡ ζωγραφικὴ αὐτονομῆται ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ὄρατοῦ κόσμου, ἐλευθερῶνεται ἡ φόρμα τὸ χρῶμα καί ὁ ζωγραφικὸς χώρος ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση καί ἔτσι ἡ ζωγραφικὴ μπορεῖ στὸ ἕξῃς νὰ «μιλήσει» μὲ τὴν δικιά της γλῶσσα.

Ἡ σουπρεματιστικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μαλέβιτς προωθεῖται ἀπὸ μιὰ φιλοσοφικὴ σκέψη, πού βοηθεῖ τὸ ζωγράφο νὰ ξεπεράσει τὰ φαινόμενα γιὰ νὰ νοήσει τὸν κόσμο μὲ τὴ σύγχρονη μέθοδο τῆς ἐννοιολογικῆς ἀναγωγῆς.

Μέσα στὸν ἄπειρο χώρο πού εἰκονίζεται στὸν πίνακα μὲ τὸ ἄσπρο, τὰ σχήματα αἰωροῦνται ἀνεξάρτητα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο σάν οὐράνια σώματα πού γεννῶνται καί θυθίζονται στὸ ἄπειρο τοῦ σύμπαντος. Ἡ ζωγραφικὴ γιὰ τὸ Μαλέβιτς εἶναι μιὰ δημιουργία αὐτόνομη, καί δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει καμμιά πρακτικὴ χρησιμότητα, ὅπως γινόταν πρὶν μὲ τὴ ζωγραφικὴ πού ἐξυπηρετοῦσε τὴ θρησκεία ἢ τὴν πολιτικὴ ἐξουσία.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Σουπρεματισμοῦ σάν μιὰ ὀλοκληρωμένη αἰσθητικὴ καί φιλοσοφικὴ ἀντίληψη δὲν περιορίζεται μόνο στὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ ἐπεκτείνεται στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ καί στὴ σκηνογραφία.

Ὁ Μαλέβιτς συνεργάστηκε στὸ θέατρο μὲ τὸν Μάγιερχολντ καί τὸ Μαγιακόφσκι.

Ἐκανε ἐπίσης πολλές μακέτες ἀρχιτεκτονικῆς στὸ διάστημα «Πλανίτ» καί ἄλλες σουπρεματιστικῆς ἀρχιτεκτονικῆς πόλεων καί κτηρίων. Ἡ παρουσία τοῦ ἔργου καί τῆς σκέψης τοῦ Μαλέβιτς μέσα στὸν χώρο τῆς πρωτοπορίας, τῆς Σοβ. Ἐνωσης ἀπὸ τὸ 1917-32 ἔπαιξε τὸ πρωταρχικὸ ρόλο στὴ προσπάθεια δημιουργίας μιᾶς νέας κουλτούρας.

Σήμερα, μετὰ ἀπὸ 50 χρόνια ξανανακαλύπτεται ἀπὸ τοὺς νεώτερους, τὸ ἔργο τοῦ Μαλέβιτς ἀνοίγοντας τὸν ὀρίζοντα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐρευνας καί σκέψης.

ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ

Τό 1915 στή Μόσχα, ὁ Τάτλιν ἐκθέτει τά πρῶτα του «contre - relief» φόρμες ἐπίπεδες ἀπό σίδηρο - ξύλο ἢ γυαλί - πού ἐξέχουν ἀπό τήν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια. Αὐτή ἡ ἐκθεση θεωρεῖται σάν τό ξεκίνημα τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ.

Ἐργότερα μέ τήν συμμετοχή τῶν Ροτσένκο - Στεπάνοβα καί ἄλλων καλλιτεχνῶν καθῶς καί τοῦ θεωρητικοῦ Ἄλ. Γκάν ἰδρύεται ἡ πρώτη κονστρουκτιβιστική ὁμάδα. Μέ τήν εὐκαιρία μιᾶς ὁμαδικῆς ἐκθεσης τό φθινόπωρο τοῦ 1920, μπαίνουν οἱ θεωρητικές ἀρχές τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ. Τό 1922 ὁ Ἄλ. Γκάν δημοσιεύει στό περιοδικό Τβέρ ἕνα μεγάλο μανιφέστο τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ ἀπό τό ὁποῖο μεταφράζουμε τά πιά χαρακτηριστικά ἀποσπάματα:

Κονστρουκτιβισμός

Μανιφέστο (Ἀποσπάσματα)

- Ὁ Κονστ/σμός εἶναι ἕνα φαινόμενο τῆς ἐποχῆς μας. Ἐμφανίστηκε τό 1920 μεταξύ τῶν ζωγράφων τῆς ἀριστερᾶς καί τῶν ἰδεολόγων τῆς δράσης τῶν μαζῶν.

- Οἱ Κονστ/στές ἀρχισαν τή πάλη ἐναντία στούς ὑπερασπιστές τῆς παραδοσιακῆς τέχνης.

- Κηρύσσουμε τόν πόλεμο στή Τέχνη ὅπως νοεῖται καί γίνεται μέχρι τώρα.

- Σύμφωνα μέ τή θεωρία τοῦ Ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ, σέ κάθε ἱστορική στιγμή τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης πρέπει νά λογαριάζονται τά εἰδικά χαρακτηριστικά αὐτῆς, καί μόνο τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς.

- Ἔτσι στίς στιγμές ἀλλαγῆς τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, ὅπως τώρα, ὁ κομμουνιστής βρίσκεται ἀντίθετος μέ τήν ἔννοια πού ἡ ἄστική τάξη δίνει στήν ὁμορφιά.

- Δέν μπορούμε νά δεχτοῦμε τήν Τέχνη χωρίς νά τήν ἀναλύσουμε, νά τήν κριτικάρουμε. Δέν μπορούμε νά τή δεχτοῦμε σάν κάτι τό καλό - τό ἀναγκαῖο, τό ἀπαραίτητο γιά τό προλεταριάτο.

- Ἡ τέχνη γεννήθηκε στό περιβάλλον τῶν προῖστορικῶν πολιτισμῶν, δταν ἡ τεχνική ἦταν σέ ἐμβρυώδη κατάσταση.

- 'Η τέχνη κρατήθηκε στή ζωή τεχνητά, από τήν ύποκρισία τής άστικῆς κουλτούρας, καί τελικά συγκρούστηκε μέ τό μηχανικό κόσμο τῆς ἐποχῆς μας.

Θάνατος στή Τέχνη

- 'Ετσι μπαίνει στή σκηνή ὁ Κονστρουκτιβισμός πού εἶναι τό ἄξιο τέκνο τῆς Βιομηχανικῆς κουλτούρας.

- Τό πολιτικό - κοινωνικό σύστημα πού καθορίζεται ἀπό τή νέα οικονομική δομή προκαλεῖ τή γέννηση νέων μέσων ἔκφρασης.

- Τό σύνθημα τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ εἶναι:

Κάτω ἡ πούρα αἰσθητική ἀναζήτηση στή τέχνη.

- Οἱ αἰώνιες καί ἀφθαρτες ἀξίες τῆς τέχνης πρέπει νά ἀποσυντεθοῦν.

- Σέ μιά ἐποχή πού κανεῖς δέν σκέφτεται νά πάει μέ μόνιππο ἀπό τή Μόσχα στή Πετρούπολη, σέ μιά βιομηχανική ἐποχή, δέν μπορεῖ κανεῖς νά θαυμάζει τόν Ρέμπραντ ἢ τήν 'Αφροδίτη τῆς Μήλου.

- 'Η Γλυπτική πρέπει νά παραχωρήσει τή θέση της γιά τήν ἀναζήτηση μιᾶς λύσης τοῦ ἀντικείμενου μέσα στό χῶρο.

- 'Η ζωγραφική δέν μπορεῖ νά συναγωνιστεῖ τή φωτογραφία.

- Τό θέατρο εἶναι ἄστειο σέ μιά στιγμή πού ὑπάρχουν οἱ ἐκρήξεις τῆς Δράσης τῶν Μαζῶν.

- Γιά ὅσους ἔχουν μιά διανοητική ἰκανότητα ἢ ἐπιλογή τοῦ θέματος στήν τέχνη, δέν ἦταν ποτέ ἓνα βασικό στοιχεῖο, ἓνα καθοριστικό στοιχεῖο.

- Μέσα ἀπό τό θέμα ἐκφράζονται οἱ ιδέες καί οἱ συγκινήσεις τῆς ἀρχουσας τάξης.

- Οἱ βαθειές ρίζες βρισκονται στή μορφή - τό ὑλικό καί στήν παραγωγή του.

Δουλειά - τεχνική - ὀργάνωση.

- Γιά νά βγοῦμε ἀπό τό φαῦλο κύκλο τῆς τέχνης οἱ θέσεις μας εἶναι:

Χτίσιμο - Μέθοδος - κατασκευή.

- 'Ο Κονστρουκτιβισμός εἶναι ἓνα ἀδιαίρετο σύνολο: τό ἰδεολογικό μέρος καί ἡ μορφή εἶναι ἓνα.

- 'Η μοναδική σχολή τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ εἶναι ἡ σοβιετική ἰδεολογία καί πράξη.

- Οἱ σουπρεματιστές καί οἱ ἄλλοι ἀριστεροί ζωγράφοι δέν μπόρεσαν νά κόψουν τόν ὀμφάλιο λῶρο πού τοῦς κρατᾶ δεμένους μέ τή παραδοσιακή τέχνη, μακριά ἀπό τή ζωή.

– Οί Κοστρουκτιβιστές τό κατάφεραν. Πέρασαν από τήν ἐργαστηριακή δουλειά στή συγκεκριμένη κοινωνική δουλειά.

– Ἐπί τήν πραγματική ἀναζήτηση στήν ἐφαρμογή στή ζωή.

– Ἡ Βιομηχανία κατασκευῆς ἀντικειμένων κοινῆς χρήσης πρέπει νά βασίζεται στίς ἀρχές τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας τοῦ ἀντικειμένου σά φορέα μιᾶς ἰδεολογίας.

– Θά πρέπει τά ἀντικείμενα νά κατασκευάζονται βασισμένα στίς ἀρχές τοῦ Κοστρουκτιβισμοῦ.

– Τίποτα δέν μπορεῖ νά γίνεται βασισμένο στήν αὐθαιρεσία τῆς αἰσθητικῆς.

– Ἐτσι ὁ Δικός μας Κοστρουκτιβισμός πού ἔχει τήν πηγή του στό σοσιαλιστικό ἔδαφος, διαφέρει καθαρά ἀπό τόν ἄλλο Κοστρουκτιβισμό γιά τόν ὁποῖο μιλά ἡ δύση.

– Τό λάθος τῶν συντρόφων Ἐρεμπουργκ καί Ἐλ. Λισίτσκι, εἶναι ὅτι δέν μποροῦν νά ξεχωρήσουν τόν Κοστρουκτιβισμό ἀπό τήν τέχνη.

– Ὁ Κοστρουκτιβισμός πηγάζει ἀπό τίς εἰδικές συνθήκες τῶν παραγωγικῶν σχέσεων στή Σοβ. Ἐνωση.

– Στή Δύση ὁ Κοστρουκτιβισμός συναδελφώνεται μέ τή τέχνη. Ἡ χρόνια ἀναπηρία τῆς Δύσης εἶναι ἡ ἀπολιτικότητα τῆς τέχνης.

– Ὁ Κοστρουκτιβισμός μας εἶναι μαχητικός καί ἀνένδοτος. Παλεύει μέ θάρρος καί πείσμα ἐνάντια στούς παράλυτους, τοὺς ξεθυμασμένους, ἐνάντια στοὺς ζωγράφους τῆς δεξιᾶς καί τῆς ἀριστερᾶς, μέ μιᾶ λέξη ἐνάντια σ' ὅσους ἀμύνονται γιά τήν πούρα τέχνη.

(Ἀποσπάσματα ἀπό τό μεγάλο μανιφέστο τοῦ Κοστρουκτιβισμοῦ πού γράφτηκε ἀπό τόν Ἄλ. Γκάν καί δημοσιεύτηκε στό περιοδικό «Τῆερ» στή Μόσχα τό 1922).

(Μετάφραση Δανιήλ)

Ὁ Κονστρουκτιβισμός δέν εἶναι ἓνα στυλ, ἀλλά μιὰ πλατφόρμα πάνω στήν ὁποία συναντώνται καλλιτέχνες πού πιστεύουν ὅτι ἡ τέχνη μπορεῖ νά γίνει ἓνα ὄπλο γιά τήν οἰκοδόμησι καί τόν μετασχηματισμό τῆς κοινωνίας καί τῆς πραγματικότητας.

Δηλώνουν ὅτι: δέν μποροῦμε νά μιλάμε τώρα γιά τέχνη χωρίς νά βάλουμε τό πρόβλημα τῆς χρησιμότητάς της, μέσα στή νέα σοσιαλιστική κοινωνία.

Θεωροῦν ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά ἐγκαταλείψει τίς παραδοσιακές ἀντιλήψεις καί πρακτικές, καί ἀνακαλύπτοντας νέα ἐκφραστικά μέσα νά δημιουργήσει μιὰ νέα τέχνη πού νά ἀνταποκρίνεται στή σοσιαλιστική κοινωνία πού οἰκοδομεῖ ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1917.

Προτείνουν μιὰ τέχνη γιά δημόσιους χώρους πού θά διαμορφώσει τήν προλεταριακή αἰσθητική καί κουλτούρα.

Ὁ Κονστρουκτιβισμός δέν περιορίζεται μόνο στίς εἰκαστικές τέχνες, ἀλλά ἀπλώνεται στή Ἀρχιτεκτονική, τό θέατρο καί τό σινεμά.

– Ἡ ὁμάδα τῶν κονστρουκτιβιστῶν, ὅπως ἦταν φυσικό, δέν ἦταν ἰδεολογικά ὁμοιογενές πρᾶγμα πού προκάλεσε τή διάσπασή της καί τή δημιουργία μιᾶς πιό ριζοσπαστικῆς ὁμάδας τῶν Προντουκτιβιστῶν.

Οἱ Προντεκτιβιστές προτείνουν τήν ἀλλαγὴ μεθόδου τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας καί τήν ἐνσωμάτωση τοῦ καλλιτέχνη στήν βιομηχανική παραγωγή.

Σύμφωνα μέ τή θέση τῶν Προντουκτιβιστῶν μόνο μέσα στήν βιομηχανική παραγωγή μπορεῖ ἡ καλλιτεχνική ἐργασία νά βρεῖ τήν κοινωνική της διάσταση, καί τήν πρακτική χρησιμότητά της. Ταυτίζονται ἔτσι μέ τή νέα οἰκονομική πολιτική (Ν.Ε.Π.) πού καθόρισε ἡ πολιτική ἐξουσία γιά τήν οἰκοδόμησι τοῦ σοσιαλισμοῦ σέ μιὰ μόνο χώρα.

Στή πράξη ὅμως ὁ ρόλος τοῦ καλλιτέχνη Προντουκτιβιστή περιορίστηκε στό νά δώσει μόνο μιὰ καλλιτεχνική χροιά σέ μερικά βιομηχανικά ἀντικείμενα.

Τελικά οἱ καρποὶ αὐτῆς τῆς εἰσόδου τοῦ καλλιτέχνη στή παραγωγή εἶναι ἐλάχιστοι: Μιὰ σόμπα τοῦ Τάτλιν, καί μερικά ἄλλα ἀντικείμενα κοινῆς χρήσης, ἐνῶ ὁ Πύργος τῆς 3ης Διεθνοῦς ἔμεινε μακέτα.

Ἡ τελευταία προσπάθεια τοῦ Τάτλιν κατασκευάζοντας τό «Λε-τάτλιν» – ἀεροπλάνο πού θά κινεῖτο μέ τή μυική δύναμη τοῦ ἀνθρώπου – ἦταν νά ἐξανθρωπίσει τή μηχανή. Ὅμως ὅταν ἀντικαθιστᾶ τό μοτέρ, μέ τόν ἄνθρωπο δέν κάνει τίποτα ἄλλο παρὰ νά μηχανοποιεῖ τόν ἴδιο τόν ἄνθρωπο. Τό ιδεολογικό κλῆμα μέσα στό ὁποῖο ὁ Τάτλιν τοποθετεῖ τήν ιδέα τοῦ ἱπτάμενου ἀνθρώπου ἔχει χαρακτηριστεῖ σάν μεταφυσικό. Μέ τό «Λετάτλιν» κορυφώνονται καί φτάνουν σέ ἀδιέξοδο οἱ ἀντιφάσεις τῆς Προντουκτιβιστικῆς θέσης.

Ἡ ἐφαρμογή τῆς Ν.Ε.Π. μεταθέτει, τό πρόβλημα τῆς οἰκοδόμη-σης τοῦ σοσιαλισμοῦ ἀπό τό ιδεολογικό πεδίο πρὸς τό οικονομικό. Ἐτσι ἡ οἰκονομιστική πολιτική, βάζει τέρμα στήν ιδεολογική πάλη καί κατά συνέπεια ὁ ιδεολογικός ρόλος τῆς τέχνης καθορίζεται ἀπό τήν πολιτική ἐξουσία καί τήν θεωρεῖ σάν προπαγανδιστικό μέσο τῆς οἰκονομιστικῆς πολιτικῆς. Μέ τήν ἀπόφαση τῆς Κ.Ε. τοῦ Κ.Κ.Σ.Ε. τόν Ἀπρίλη τοῦ 1932, διαλύονται ὅλες οἱ πρωτοποριακές καλλιτεχνικές ομάδες καί ἰδρύεται ἕνας κεντρικός καί μοναδικός ὀργανισμός πού στό ἐξῆς θά καθορίζει καί τήν αἰσθητική τῆς τέχνης στή Σοβιετική Ἐνωση. Ὁ Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ἐπιβάλεται σάν ἐπίσημη τέχνη, καί ἔτσι βίαια φράζεται ὁ δρόμος πού ἀνοίξε στά πρῶτα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης, ἡ καλλιτεχνική πρωτοπορία γιά τήν ἀναζήτηση μιᾶς νέας κουλτούρας.

(Δανιήλ Ἰούνιος 1976)

Μανιφέστο.

Γιατί παλαίθει τό Λ.Ε.Φ.¹

1905.

Ἄμεσως ἡ ἀντίδραση. Ἐγκαταστάθηκε ἡ ἀντίδραση, ἡ αὐταρχία καί ἡ καταπίεση μέ σύμμαχους τούς ἐμπόρους καί τούς βιομήχανους.

Ἡ ἀντίδραση δημιούργησε μιά τέχνη καί ἕνα τρόπο ζωῆς στά μέτρα της καί στά γούστα της, τήν τέχνη τῶν συμβολιστῶν (Μπιέλι - Μπαλμόντ), τῶν μυστικιστῶν (Τσοούκωφ - Χιππίους), τῶν ἄρρωστων σεξουαλιστῶν (Ροζάνωφ) καί τό εἶδος ζωῆς τῶν μικροαστῶν καί φιλισταίων.

— Οἱ ἐπαναστατικές ομάδες κτυποῦν τόν τρόπο ζωῆς, ἡ τέχνη μετασχηματίζεται γιά νά χλευάσει τό κοινό γούστο.

Πρώτη ἐντυπωσιακή ἐκκλιση τό 1909 (ἐκθεση «Le Vivier des Juges»²

Τρία χρόνια φουσοῦσαν αὐτή τή φλόγα. Καί ἐμφανίζεται ὁ Φουτουρισμός.

Πρῶτο φυλλάδιο τῆς Φουτουριστικῆς ομάδας: «Χαστούκι στό γούστο τοῦ κοινοῦ». (1914. Δ. Μπουρλιούκ, Καμένσκι, Κρουτσόνυχ, Μαγιακόφσκι, Χλέμπνικωφ).

Τό ἀπαρχαιωμένο καθεστώς δέν ἔσφαλε γιά τή δουλειά τῶν μελοντικῶν δυναμιστῶν.

Ἄπάντησε στούς Φουτουριστές μέ τό ψαλίδι τῆς λογοκρισίας, τήν ἀπαγόρευση δημόσιων συγκεντρώσεων, καί μέ τά γαυγίσματα καί τίς φωνές ὄλων τῶν ἐφημερίδων. Οἱ μαικήνες καπιταλιστές ποτέ δέν κέρδισαν τόσες βουρδουλιές καί βελονιές μέ τούς ἰστίχους μας καί τά γραφτά μας.

Ἡ καλή ἀγωγή τῶν φουτουριστῶν τούς περιόρισε στά ἀστεία μέ τίς κίτρινες μπλουζες καί στό μπογιάτισμα τῶν προσώπων τους.

Αὐτή ἡ μέθοδος πάλης, ὀλίγο ἀκαδημαϊκή, καθώς καί ἡ προαίσθηση τοῦ μελλοντικοῦ συμβιβασμοῦ, χαρακτήριζε τήν ομάδα τῶν «Ἐστέτ» Καντίνοσκι, καί τήν κυβιστικο - ἐξπρεσιονιστική ομάδα τῶν «Valets de Carreau» κ.λ.π.³

Σέ αντίθεση ὅσοι δέν εἶχαν τίποτα νά χάσουν ἐνώθηκαν μέ τό φουτουρισμό κάνοντας ἕνα παραπέτασμα μέ τό ὄνομά τους. (Τσερτσένεβιτς, Ἰγκόρ Σεβεριάνιν, καί ἄλλοι).

Ὁ φουτουρισμός ὀδηγεῖτο ἀπό καλλιτέχνες πού λίγο σκέφτονταν τήν πολιτική, καί ἀνάλογα μέ τίς περιστάσεις τό κίνημά τους ντυνότανε μέ τά χρώματα τῆς ἀναρχίας.

Κοντά στούς ἀνθρώπους τοῦ μέλλοντος βιάζονταν καί οἱ ἄλλοι πού θέλαν νά ἀναζωογονηθοῦν, ἤ νά καλύψουν μέ τή σημαία τῆς ἀριστερᾶς τήν αἰσθητική τους σαπίλα.

Ὁ πόλεμος τοῦ 1914 ἦταν ἡ πρώτη δοκιμασία.

Οἱ Ῥώσοι φουτουριστές ἔκοψαν μέ τόν ποιητικό ἱμπεριαλισμό τοῦ Μαρινέτι πού εἶχε ἀρχίσει μέ τό ταξίδι του στή Μόσχα.

Οἱ Ῥώσοι φουτουριστές εἶναι οἱ πρῶτοι καί μοναδικοί πού κάλυψαν τίς φωνασκίες τοῦ ὕμνου στόν πόλεμο (τῶν Γκοροντέτσκι, Γκουμίνελ καί ἄλλων).

Οἱ Ῥώσοι φουτουριστές καταράστηκαν τόν πόλεμο μέ ὅλα τά ὄπλα τῆς τέχνης τους. (Πόλεμος καί ἡ εἰρήνη τοῦ Μαγιακόφσκι).

Μέ τό πόλεμο ἀρχίζει τό ξεκαθάρισμα μέσα στό Φουτουρισμό.

Ὁ πόλεμος ἔκανε νά φανῆ ἡ μελλοντική ἐπανάσταση (τό σύνεφο μέ πανταλόνια τοῦ Μαγιακόφσκι).

Ἡ ἐπανάσταση τοῦ Φλεβάρη ἐντείνει τό ξεκαθάρισμα καί ὁ Φουτουρισμός κόπηκε σέ δεξιά καί ἀριστερή ὁμάδα.

Οἱ δεξιοί μεταβλήθηκαν σέ βάρδους τῶν ἀρετῶν τῆς δημοκρατίας καί τά ὀνόματά τους ἦταν σ' ὅλα τά στόματα τῆς «καλῆς κοινωνίας τῆς Μόσχας».

Τούς ἀριστερούς πού ἐλπίζανε στόν Ὀκτώβρη τοῦς ἀποκαλοῦσαν (οἱ μπολσεβίκοι τῆς τέχνης). Μαγιακόφσκι, Καμένσκι, Μπουρλιούκ, Κρουτσόνυκ. Μέ αὐτή τήν ὁμάδα ἐνώθηκαν οἱ πρῶτοι φουτουρο - προντουκτιβιστές (Μπρίκ, Ἀρβάτωφ), καί οἱ κονστρουκτιβιστές Ροντσένκο, Λαβίνσκι.

Ἀπό τίς πρῶτες στιγμές οἱ φουτουριστές προσπάθησαν στό ἀνάκτορο Κρεσίνσκα νά συμφωνήσουν μέ τήν ὁμάδα τῶν ἐργατῶν συγγραφέων (τό μελλοντικό ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ) ὅμως αὐτή ἡ ὁμάδα πίστευε πῶς ἡ ἐπαναστατική τέχνη περιορίζεται μόνο σ' ἕνα προπαγανδιστικό περιεχόμενο, καί τά ἐκφραστικά μέσα δι συνεχίζον νά εἶναι ἀντιδραστικά. Ἔτσι ἦταν ἀδύνατο νά συμφωνήσουν μέ τοῦς δικούς μας.

- Ὁ Ὀκτώβρης ξεκαθάρισε, σχημάτισε, ἀναδιοργάνωσε.

– Ὁ Φουτουρισμός μετασχηματίστηκε σέ Λ.Ε.Φ. (ἀριστερό μέτωπο τέχνης).

– Αὐτοί οἱ ἴδιοι εἴμαστε τώρα.

– Ὁ Ὀκτώβρης στή δουλειά μας ἔδωσε σχῆμα. (μορφή).

– Ἀπό τίς 25 Ὀκτώβρη ἀρχίσαμε νά δουλεύουμε.

– Βλέποντας τή φυγή τῆς «Ἰντελιγκέντσιας» δεν μᾶς ρώτησαν γιά τίς αἰσθητικές μας ἀπόψεις.

Δημιουργήσαμε τό I.Z.O.⁴, M.O.U.Z.O.⁵, T.H.E.O.⁶ καί ὀδηγήσαμε τοὺς σπουδαστές νά καταλάβουν τίς ἀκαδημίες.

Ταυτόχρονα μέ τήν ὀργανωτική δουλειά δημιουργήσαμε τά πρῶτα ἔργα τέχνης τοῦ Ὀκτώβρη (Τάτλιν «Μνημεῖο τῆς 3ης Διεθνοῦς», τό «Μυστήριον Μπούφο» σκηνοθετημένο ἀπό τό Μαγιερχόλτν, καί τό «Στένκα Ράζιν» τοῦ Καμένσκι).

Δέν κάναμε ἔργα γιά νά θαυμάζονται ἀπό τοὺς ἐστέτ.

Ἐφαρμόσαμε τήν ἀποκτημένη ἐμπειρία τῆς προπαγάνδας γιά τήν τέχνη πού ζητοῦσε ἡ ἐπανάσταση. (Ταμπέλες τῆς ROSTA, σατιρικές ἀφίσεις κ.λ.π.). Γιά νά διαδώσουμε τίς ιδέες μας ξεκινήσαμε τό περιοδικό «Τέχνη τῆς Κομόνας». Πήγαμε στά ἐργοστάσια διαβάσαμε ἔργα μας καί κάναμε συζητήσεις. Οἱ ιδέες μας βρήκαν ἕνα ἐργατικό ἀκροατήριον. Τό τμήμα τοῦ Βιμπόργκ ὀργάνωσε τήν ὀμάδα «Κομ-Φούτ» (Κομμουνιστές - Φουτουριστές).⁷

Τό καλλιτεχνικό μας κίνημα ἀποκάλυψε τήν δύναμή μας μέ τήν ὀργάνωση ὀμάδων Λ.Ε.Φ. σέ ὅλη τή Σοβ. Ἑνωση.

Τελικά ἤρθε σέ πέρας ἡ δουλειά τῶν συντρόφων μας στήν Ἄνω Ἀνατολή – Περιοδικό «Τβορτσέστβο» στό Βλαδιβοστόκ καί Τσίτα 1920 - 21.⁸

Ἐπιβεβαιώθηκε ἡ κοινωνική ἀνάγκη τῆς πρωτοβουλίας μας καί ἐπίσης ἡ κοινωνική ἐνσωμάτωσή μας μέ τόν Οκτώβρη.

Παρόλες τίς διώξεις τό περιοδικό «Τβορτσέστβο» συνέβαλε στή θεμελίωση τῆς πάλης γιά τή νέα κουλτούρα, στίς περιοχές τῆς Ἄνω Ἀνατολῆς καί Σιδηρίας.

Οἱ ἀκαδημαϊκοί ἀφοῦ ἔχασαν τήν ἐλπίδα ὅτι ἡ Σοβιετική ἐξουσία δέν θά κρατοῦσε παρά 15 μέρες, ἕνας - ἕνας ἢ σέ μικρές ὀμάδες ἀρχισαν νά χτυποῦν τήν πόρτα τῶν κομισαρίων τοῦ λαοῦ.

Ἡ ἐξουσία τῶν Σοβιέτ μὴ θέλοντας νά τοὺς χρησιμοποιήσει σέ ὑπεύθυνα πόστα, χρησιμοποίησε αὐτοὺς τοὺς ὀπισθοδρομικούς στήν κουλτούρα καί ἐκπαίδευση – γιά τήν βελτίωση τῆς φήμης τῆς στήν Εὐρώπη.

Ἀπό αὐτούς τούς ὀπισθοδρομικούς ἄρχισε τό κυνήγι τῆς τέχνης τῆς ἀριστερᾶς πού τό κορύφωμά του ἦταν τό κλείσιμο τοῦ περι-
οδικοῦ «Ἡ τέχνη τῆς Κομοῦνας».

Ἡ ἔξουσία, ἀπασχολημένη μέ τό μέτωπο καί τίς καταστροφές δέν ἀσχολήθηκε μέ τούς αἰσθητικούς καυγάδες. Τό μόνο πού ἤθελε ἦταν νά μή γίνεται πολύ φασαρία σέ βάρος τῶν ὀπισθο-
δρομικῶν, χωρίς νά σκεφεῖ τήν εὐνοϊκή στάση τῆς ἀπέναντι στίς
«μεγάλες προσωπικότητες».

Τό Λ.Ε.Φ. πρέπει νά προβάλλει τό σύνολο τῆς τέχνης στή Σ.
Ἐνωση, νά πραγματοποιήσῃ τίς προοπτικές του καί νά πάρει τή
θέση πού τοῦ ἀνήκει.

– Ἡ Τέχνη στή Σοβ. Ἐνωση στίς ἀρχές τοῦ Φλεβάρη 1923.

1) Ἡ προλεταριακή τέχνη: Μιά μερίδα ἀπό τήν ὁμάδα ἐκφυλί-
στηκε σέ συγγραφεῖς ἐπίσημους, πού καταπλακώθηκαν ἀπό τήν
γραφειοκρατική γλώσσα, καί ἀπό τήν ἐπανάληψη τοῦ πολιτικοῦ
ἀλφάβητου.

Ἄλλη μερίδα χάθηκε κάτω ἀπό τίς ἐπιδράσεις τοῦ ἀκαδημαϊ-
σμοῦ, καί μόνο τό ὄνομα τῆς ὀργάνωσής τους θυμίζει τόν Ὀκτώ-
βρη.

Ἡ Τρίτη καί καλλίτερη μερίδα, ἀναμορφώνεται ἀπό μᾶς καί τά
ἔργα μας, καί εἴμαστε σίγουροι πῶς θά συνεχίσουν τό δρόμο μαζύ
μας.

2) Ἡ ἐπίσημη Λογοτεχνία: Καθένας ἔχει καί τήν προσωπική
του θεωρία καί ἄποψη: Ὁ Ὀσίνσκι λιβανίζει τήν Ἀχμάτοβα,
Μπουχάριν καί Πίνκερτον. Στήν πράξη τά περιοδικά γεμίζουν
ἀπλῶς μέ ἓνα χαρμάνι ἀπό φίρμες «μεγάλης φήμης».

3) Ἡ Λογοτεχνία «τελευταία λέξη»: Οἱ Σεραπίονες⁹ καί ὁ Πιλ-
νιακ¹⁰, ἀφομίωσαν καί διάλυσαν τίς δικές μας μεθόδους, τίς ἀνα-
κάτεψαν μέ τόν συμβολισμό, καί τίς προσαρμόζουν ἀρλουμποῖδῶς
μετά ἀπό μία ἐπιπόλαιη ἀνάγνωση τῆς Ν.Ε.Π.¹¹

3) Νέοι σταθμοί: Ἀπό τήν Δύση θά γίνουν οἱ ἀνακαλύψεις τῶν
νέων διασημοτήτων. Ὁ Ἀλεξ. Τολστόϊ καθάλα πάνω στό ἄσπρο
ἄλογο τῶν Ἀπάντων του κάνει τήν εἰσοδό του στή Μόσχα.

5) Καί, τελικά, αὐτή ἡ θαυμάσια τάξη, καταστρέφει σέ διάφο-
ρες γωνιές, νησίδες τῆς ἀριστερᾶς, ἀνθρώπους καί ὀργανώσεις (τό
I.N.CHUK, VCHUTEMAS. ΟΡΟΙΑΖ. κ.λ.π.).

Μερικοί προσπαθοῦν στή μοναξιά τους νά ξεχερσώσουν νέα καί
δύσκολα χωράφια, ἄλλοι νά λιμάρουν ἀπό τούς στίχους τους τά
ὑπόλοιπα τοῦ παλαιοῦ.

Τό Λ.Ε.Φ. πρέπει νά ἐνώσει σ' ἓνα μόνο μπλόκ ὄλες τίς δυναμεις τῆς ἀριστερᾶς. Πρέπει νά ἐπιθεωρήσει τίς γραμμές του καί νά διώξει ὅτι παληό ἔχει εἰσχωρήσει.

Τό Λ.Ε.Φ. πρέπει νά ἐνώσει τό μέτωπό του γιά νά πετάξει τό παληό, καί νά ξεκινήσει γιά τή κατάκτηση τῆς νέας κουλτούρας.

Δέν πᾶμε νά λύσουμε τά καλλιτεχνικά προβλήματα τοῦ συνόλου μέ τήν πλειοψηφία ἐνός μοναδικοῦ μετώπου τῆς ἀριστερᾶς, πού γιά τή στιγμή μόνο σάν ἰδέα ὑπάρχει, ἀλλά μέ τή δράση, μέ τήν ἐνέργεια τῆς ὁμάδας πρωτοβουλίας, πού ἀπό χρόνο σέ χρόνο ὀδηγεῖ τή δουλειά τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ἀριστερᾶς, καί πού τούς ὀδηγοῦσε πάντα ἰδεολογικά.

Ἡ Ἐπανάσταση μᾶς ἔμαθε πολλά πράγματα.

Τό Λ.Ε.Φ. ξέρει

Τό Λ.Ε.Φ. πάει στή:

Δουλειά ἐπιθεβαιώνοντας τίς κατακτήσεις τοῦ Ὀκτώβρη καί ἀτσαλώνοντας τήν τέχνη τῆς Ἀριστερᾶς.

Τό Λ.Ε.Φ. θά προπαγανδίσει τίς ἰδέες τῆς Κομούνας καί θά ἀνοίξει στήν Τέχνη τό δρόμο τοῦ μέλλοντος.

Τό Λ.Ε.Φ. θά κάνει προπαγάνδα στίς μάζες μέ τήν τέχνη μας, βρῖσκοντας μέσα σ' αὐτές τήν δύναμη τῆς ὀργάνωσης.

Τό Λ.Ε.Φ. θά ἐπιθεβαιώσῃ τίς θεωρίες μας μέσω μιᾶς τέχνης δραστηκῆς, ἀνεβάζοντας τήν ἐπαγγελματικὴ ποιότητα.

Τό Λ.Ε.Φ. θά πολεμίσει γιά μιά τέχνη - οἰκοδόμηση τῆς ζωῆς.

Δέν ἰσχυρίζομαστε ὅτι ἔχουμε τό μονοπώλιο τοῦ ἐπαναστατικοῦ πνεύματος στή Τέχνη. Αὐτά θά φανοῦν μέ τήν ἀμυλα.

Εἴμαστε σίγουροι: γιά τό ὅτι ἡ προπαγάνδα μας εἶναι σωστή, γιά τή δύναμη τῶν ἔργων πού πραγματοποιήσαμε, καί κηρύσσουμε ὅτι βρισκόμαστε σέ καλό δρόμο πού πάει πρὸς τό μέλλον.

N. Ἀσέγιεφ - Μ. Ἀρθάτωφ - Ο. Μπρίκ - Μ. Κούχχερ - Β. Μαγιακόφσκι - Σ. Τρετιάκωφ - Ν. Τσουγιάκ.

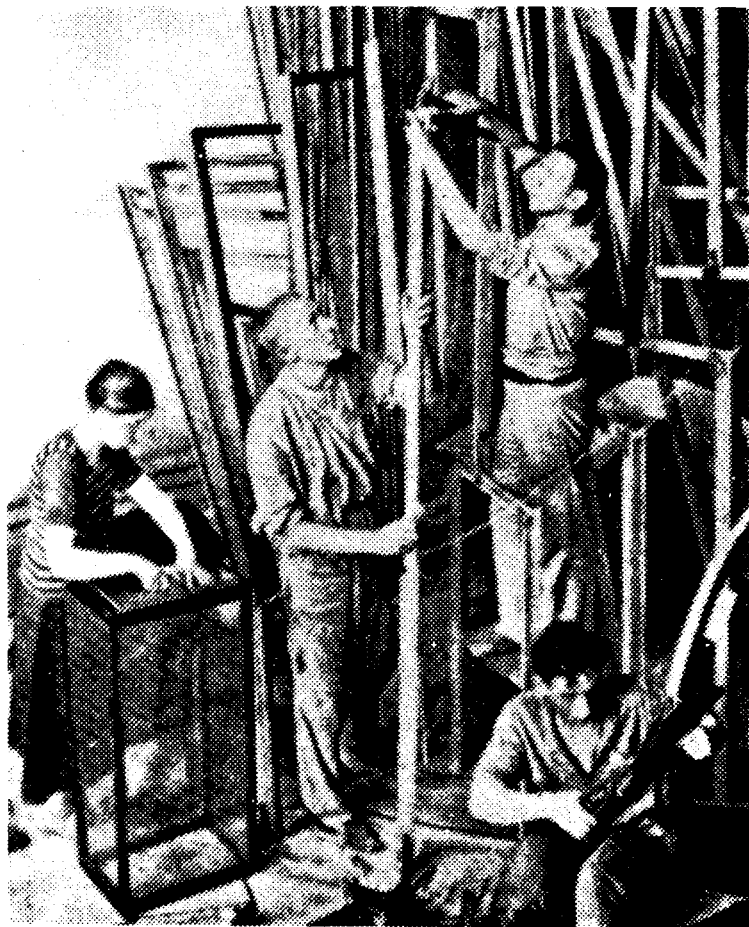
(Μετάφραση Δανιήλ);.

Σημείωση:

Τό μανιφέστο αὐτό γραμμένο τό 1923 ἔχει ἓνα ἰδιαίτερο ἱστορικό ἐνδιαφέρον. Μέσα σ' αὐτό σύντομα ἀλλά ἀδρά καταγράφεται ἡ πορεία τῆς καλλιτεχνικῆς πρωτοπορίας μετά τήν ἀποτυχημένη ἐπανάσταση τοῦ 1905, ἡ γόνιμη συνεργασία της μέ τήν ἐπα-

νάσταση του Ὀκτώβρη, καί ὁ ἀγώνας γιά τὸ ξερίζωμα τοῦ παλίου καί τῆ δημιουργία μιᾶς νέας κουλτούρας.

Ὁ σκοπὸς τοῦ μανιφέστου ἦταν νά ἐπισημάνει τοὺς κινδύνους πού ἄρχισαν νά ἐμφανίζονται μέ τὴν ἀναβίωση τῶν συντηρητικῶν καί ἀκαδημαϊκῶν, καί νά κινητοποιήσει τοὺς προοδευτικούς καλλιτέχνες γιά μιὰ δυναμικὴ πάλη.



Ὁ Τάτλιν με συνεργάτες του κατά τὴν κατασκευὴ τοῦ «Μνημείου τῆς 3ης Διεθνούς» πού ἐκτέθηκε στα τέλη τοῦ 1920.

ΜΠΟΡΙΣ ΑΡΒΑΤΩΦ

Τέχνη καί ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη*

Ἀρχίζοντας ἢ Ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη ἢ Τέχνη βρέθηκε μπροστά σέ περιπλοκές.

– Οἱ δεξιοί (παραστατικοί ζωγράφοι) ἐρμήνευαν ἓνα μελόδραμα μέσα σ' ἓνα σκηνικό πού ἄλλοτε τό δανείζονταν ἀπό τήν Ἀρχαία Αἴγυπτο, ἄλλοτε ἀπό τήν Κλασική Ἑλλάδα, ἢ ἀπό τίς Βερσαλίες.

– Οἱ ἀριστεροί ζωγράφοι κατεδάφησαν τήν παλαιά τέχνη, καί τό θετικό καί ὑπέροχο στοιχεῖο πού εἶχαν ἦταν ὅτι ὅλοι τους εἶχαν τήν ἐπαναστατική θέρη τῆς νεότητος, τήν ἀηδία γιά τά στερεότυπα γιά τά φετίχ, καί τίς καθιερωμένες ἀξίες.

Ἔχουν πολλά γραφεῖ γιά τό πρωταρχικό ρόλο πού ἐπαιξε ὁ φουτουρισμός στά πρῶτα χρόνια τῆς ἐπανάστασης. Καθένας ἐξηγεῖ μέ τόν τρόπο του αὐτό τό φαινόμενο.

Μερικοί λένε ὅτι ἡ σοβιετική ἐξουσία ἀναγκάστηκε νά δεχτεῖ τήν συμμαχία τῶν ἀριστερῶν ζωγράφων γιὰτί δέν εἶχε τίποτ' ἄλλο νά διαλέξει.

Μόνο οἱ ἀριστεροί ζωγράφοι ἦταν μαζί της.

– Ἐπίσης μιλάνε γιά ἀναλογίες μεταξύ καλλιτεχνικῆς ἀριστερᾶς καί πολιτικῆς ἀριστερᾶς.

Αὐτό τό λένε γιά νά κατηγορήσουν τοὺς νέους γιά μονομέρια.

Νομίζω ὅτι ἡ ὑπόθεση εἶναι πολύ πιά πολύπλοκη.

Πρὶν ἀπό ὅλα ἄς σημειώσουμε ἓνα ἱστορικό γεγονός: τόσο οἱ δεξιοί ὅσο καί οἱ ἀριστεροί ζωγράφοι προσπάθησαν νά συνεργαστοῦν μέ τήν ἐπανάσταση.

Γιὰτί ἔμειναν μόνο οἱ ἀριστεροί;

Ὁ ἀντικειμενικός σκοπός τῶν δεξιῶν ἦταν νά περιώσουν τά μνημεῖα, τίς ἀρχαιότητες.

Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ Μουσείου εἶδαν τήν ἐπανάσταση σάν ἓνα τυφῶνα καταστρεπτικό. Θαμμένοι στή σκόνη τῶν αἰῶνων, δέν θέλαν νά ξέρουν τίποτα γιά τό παρόν οὔτε γιά τό μέλλον.

Οί δεξιοί δέν σκέφτηκαν νά κάνουν σχολές, νά δημιουργήσουν μιά ζωντανή τέχνη, μόνο οί μούμιες τούς απασχολούσαν, καί ή επανάσταση δέν πρόσεχε τίς μούμιες.

– ‘Η επανάσταση ζητούσε άλλα πράγματα.

– Οί ακαδημίες καί οί σχολές ήταν στά χέρια αντιδραστικῶν καθηγητῶν.

‘Από παντοῦ χτυπούσαν ἀπειλητικές καμπάνες γιά τούς ἱερεῖς τῆς αἰώνιας τέχνης.

‘Επρεπε νά τούς ἀπολύσουν. ‘Ηταν περισσότερο ἕνα πολιτικό αἴτημα παρά αἰσθητικό.

‘Η καλλιτεχνική δεξιά δέν μποροῦσε νά ὑποστει αὐτές τίς θυσίες.

– ‘Η ἀριστερά ὑπῆρξε ἱκανή.

Οί ἀριστεροί ἐπαναστάτησαν ἐνάντια στό παρελθόν ἐν ὀνόματι τοῦ μέλλοντος.

Οί ἀριστεροί πολέμησαν μέ τήν τέχνη τους τήν ἴδια κοινωνία ὅπως καί ή επανάσταση, ὅπως καί τό προλεταριάτο.

Πολέμησαν στό μέτωπο τῆς οἰκονομίας καί τῆς πολιτικῆς.

Οί ἀριστεροί ἐνδιαφερόντουσαν βαθειά γιά τήν επανάσταση.

Οί ἀριστεροί ξεχνώντας τίς παλιές πέτρες τῶν ἀρχαίων ἐκκλησιῶν, ἀφοσιώθηκαν στήν ἀναδιοργάνωση τῆς ἐκπαίδευσης.

– ‘Αποθημένοι πρὶν στά χαμηλά κοινωνικά στρώματα, ζώντας μέσα σέ ἄθλιες παράγκες οί ἀριστεροί καλλιτέχνες ἔλαβαν τήν πρόσκληση τῆς επανάστασης νά συμμετάσχουν ἐλεύθερα στήν καλλιτεχνική ἀναμόρφωση. ‘Ηταν μιά μεγάλη εὐκαιρία, καί μέ τό λόγο καί μέ τά ἔργα τους δημιούργησαν μιά νέα τέχνη.

‘Ο ἀγῶνας γιά μιά νέα τέχνη δέν ήταν μονάχα ἀγῶνας τῶν ἀδικημένων ἐνάντια στούς ἀδικούντες.

‘Ηταν ἐπίσης ὁ ἀγῶνας καί τῶν σπουδαστῶν. Οί Νέοι δυσαρρστημένοι ἀπό τίς παλιές μεθόδους, ἀπό τή ρουτίνα τῆς παράδοσης καί τή σχολαστικότητα τῶν καθηγητῶν, ἐνθουσιάζτηκαν ἀπό τήν μεταρύθμιση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκπαίδευσης πού ἔγινε ἀπό τούς ἀριστερούς ζωγράφους: ‘Αλτιάν - Πουνίν - Μπρίκ - Καρέφ - κ.λ.π.

‘Η μεταρύθμιση ἔγινε ἀπό ὄλους αὐτούς μέ πολύ ἐνθουσιασμό καί στή διάλεξη πού ἔκαναν τό 1918 χαιρέτισαν τήν επανάσταση τοῦ ‘Οκτώβρη σάν δικιά τους νίκη. Καί ἔτσι ήταν.

– Οί άριστεροί έθριαμβευσαν. Στίς σχολές άφου έδιωξαν τούς παληούς καθηγητάδες, άρχισαν νά διδάσκουν νέοι ζωγράφοι. Στα μουσειά μπήκαν έργα του Τάτλιν, του Μαλέβιτς, του Καντίνσκι κ.λ.π. και οργανώθηκαν εκθέσεις έργων νέων.

Οί δεξιοί άποσύρθηκαν χωρίς νά δόσουν μάχη. Μερικοί από αυτούς έπειδή δέν είχαν ύλικά για νά δουλέψουν επιδοθήκανε στή συντήρηση τής παραδοσιακής ρώσικης τέχνης.

Άλλοι πέρασαν στήν παρανομία, και αρκετοί μέ θλιμένη καρδιά άρχισαν νά δουλεύουν σάν ειδικευμένοι εργάτες. Άλλοι έπαψαν νά ζωγραφίζουν, ή μετανάστεψαν και έξαφανίστηκαν στήν Εύρώπη. Μερικά «Σεζανάκια» ντόπιας παραγωγής μέ πατριωτικές όρμές ζήτησαν προστασία κάτω από τά φτερά τών παριζιάνων ή Βερολινέζων στρατηγών, και δέν έπαψαν νά έλπίζουν στήν καταστροφή τής επανάστασης δυσφημίζοντας τό έργο πού γινόταν στή Σοβιετική Ένωση.

– Οί άριστεροί συνεργάστηκαν μέ τήν επανάσταση. Όμως ή βοήθεια δέν ήταν άπόλυτη, μιá και έπρεπε πρώτα νά καταπολεμηθεί ή άντεπανάσταση πού είχε καταστρεπτικές συνέπειες. Όλα όμως πήραν μιá άλλη τροπή μετά. Άφου πέρασε ή μέθη τών πρώτων μηνών τής επανάστασης πού πρόσφερε στή νέα τέχνη όλες τίς δυνατότητες για νά αναπτυχθεί, οί πολιτικοί άρχηγοί του Όκτώβρη παρουσιάσαν τά αίτήματά τους, και είπαν: «Καλλιτέχνες σās δόσαμε όλα όσα ζητήσατε, τώρα δώστε μας όσα σās ζητάμε. Άφίσεις - είκονογραφήσεις - λιθογραφίες - έργα καταληπτά σήμερα, τώρα άμέσως. Δέν έχουμε καιρό νά περιμένουμε».

Οί άριστεροί καλλιτέχνες άπάντησαν ότι ό σκοπός τους είναι νά σηκώσουν τίς μάξες στό ύψος τής νέας τέχνης τους, και νά μορφώσουν τήν αγράμματη Ρωσία. Οί ήγέτες τής επανάστασης άπάντησαν: «Ή επανάσταση δέν μπορεί νά περιμένει για νά μορφωθεί ό λαός, ή επανάσταση ζητά βοήθεια τώρα άμέσως άλλοιώς κανένας δέν μπορεί νά ξέρει άν ή ακατάληπτη τέχνη τών άριστερών είναι καλλίτερη από τήν παληά τέχνη πού είναι και καταληπτή και οικεία στίς μάξες».

– Ή ιδέα μιās τέχνης για τίς μάξες, από τό Φλεβάρη του 1917 διαδόθηκε σάν επιδημία. Οί δεξιοί ζωγράφοι τήν έννοούν «παραστατική» και οί άριστεροί όπως είναι φυσικό «άφηρημένη» δάζοντας σέ πρώτο πλάνο τή διακόσμηση χώρων.

– Ταυτόχρονα κάτι άλλο πίο ένδιαφέρον έμφανίστηκε.

Παρά τή ἔλλειψη ὑλικῶν οἱ ἀριστεροί παρουσίασαν ἀρκετές διακοσμήσεις δημοσίων χώρων, καί σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τους ἔκαναν ἀγῶνα ἐναντίον τοῦ κοινου γούστου. Τά ἔργα τους εἶχαν ἕνα πνεῦμα διαμαρτυρίας καί ἔτσι δέν ἱκανοποιῦσαν τούς σύγχρονούς τους πού εἶχαν μιά παραδοσιακή νοοτροπία.

– Ἡ διακόσμηση τῆς πλατείας Οὐρίτσκι στό Λένινγκραντ τό 1918, ἀπό τόν Ἄλτμάν, πού ἦταν ἐξαιρετικῆς ποιότητας, ἔδωσε τήν εὐκαιρία νά ἀρχίσει ἡ διαφωνία μεταξύ ἀριστερῶν καλλιτεχνῶν καί πολιτικῶν.

Ὅσο ἡ πίεση τῶν πολιτικῶν γινότανε πιό ἔντονη καί δραστική, τόσο ἀποκαλυπτότανε ἡ μὴ προσαρμογή τῶν ἀριστερῶν καλλιτεχνῶν.

Οἱ ἀριστεροί ζωγράφοι ἔβγαιναν ἀπό παληές καλλιτεχνικές σειρές πού εἶχαν ἐκπαιδευτεῖ στή ζωγραφική τοῦ καβαλέτου, καί μετὰ ἀρνήθηκαν τήν παραστατική ζωγραφική. Ζωγράφοι καβαλέτου ἀπό χρόνια, δημιουργοί πούρας τέχνης, ἂν καί μέ νέο ὕφος, εἶχαν κάνει φετίχ τῆ τέχνη τους μέ τόν ἴδιο τρόπο ὅπως καί οἱ παλιοί ζωγράφοι.

Αὐτός ἦταν ὁ λόγος πού διαφώνησαν μέ τήν ἐπανάσταση.

Ἄφου πέρασε λίγος καιρός καί οἱ πρῶτοι ἐνθουσιασμοί, οἱ πολιτικοί ἀρχισαν νά ὑποδαυλίζουν μιά ἐστρατεία ἐνάντια στό φουτουρισμό.

– Ἀρχίζουν τίς πρῶτες ἀλλαγές στήν καλλιτεχνική ἐκπαίδευση, καί ὅσους ἐδιωχαν τούς ἀποκαλοῦσαν «ρεαλιστές».

– Οἱ δεξιοί θριάμβευσαν γιά κάμποσο καιρό, ὅμως οἱ πρῶτοι καρποί τῆς τέχνης τους ἀπαγοήτευσαν ἀκόμη καί τούς πολιτικούς μέ συντηρητική καλλιτεχνική νοοτροπία. Ἡ ἐπανάσταση προκάλεσε τήν ἦττα καί τῶν δύο τάσεων – ἀφηρημένης καί παραστατικῆς.

Καί οἱ δύο τάσεις ὑποχώρησαν μπροστά στό αἶτημα νά ἐνωθεῖ ἡ τέχνη μέ τήν κοινωνική οἰκοδόμηση.

Αὐτή ἡ ἦττα ἦταν ἦττα τῆς πούρας τέχνης τῆς τέχνης τοῦ καβαλέτου.

– Μετά ἀπό αὐτό ἐμφανίζεται στίς γραμμές τῶν ἀριστερῶν καλλιτεχνῶν, ἡ ομάδα τῶν «Βιομηχανιστῶν» προντουκτιβιστῶν. Αὐτοί οἱ ἄνθρωποι δέχτηκαν τήν ἐπανάσταση ὄχι κατά σύμπτωση, ἀλλά ἀπό ἰδεολογική πίστη. Ἀρχισαν νά ἀναζητοῦν μέ πείσμα τή σύνδεση τῆς τέχνης μέ τήν κοινωνική πρακτική. Ἦταν Μαρξιστές

από πεποίθηση και καταλάβαινε την ανάγκη νά κόψουν για πάντα μέ την πούρα τέχνη κάθε είδους συμπεριλαμβανόμενης και της άριστερίζουσας.

– Άρχισαν νά κριτικάρουν τίς βασικές άρχές τής άστικής αισθητικής – τό πρόβλημα τής φόρμας – και έβαλαν τό πρόβλημα τής μεθόδου τής καλλιτεχνικής έργασίας. Ή ιδέα μιás τέχνης καθαρά προλεταριακής τούς υπόδειξε τή λύση.

– Ή καλλιτεχνική έργασία δέν μπόρει νά νοηθεί χωρίς τήν σύνδεσή της μέ τήν κοινωνική σφαίρα και αυτό πού άποτελεί τή βάση στή μαζική οικόδομήση του τώρα, δηλαδή τή βιομηχανία.

– Έτσι τό πρόβλημα τής «βιομηχανικής Τέχνης» είναι ένα φυσιολογικό προϊόν τή προλεταριακής επανάστασης, και ταυτόχρονα ό θράχος πού θά σπάσει τά μούτρα της ή καλλιτεχνική δεξιά και άριστερά.

Έτσι και έγινε.

Έδώ δέν πρόκειται νά υποκατασταθούν οί καλλιτεχνικές φόρμες μέ άλλες, ούτε για πάλη τάσεων μέσα στην άστική τέχνη, μά ούτε για τό πώς θά γίνονται τά αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Πρόκειται για τήν τελειωτική διακοπή μέ όλες τίς μεθόδους τής σύγχρονης τέχνης.

Σέ συνέχεια ή κατάσταση άλλαξε ριζικά και άρχισε μιά διαμάχη μέσα στίς καλλιτεχνικές ομάδες.

Οί Άριστερές ομάδες διασπάστηκαν.

Ή πλειοψηφία προσκολλημένη στή ζωγραφική του καθαλέτου, υπερφαλαγγίστηκε από τήν επανάσταση πού πριν είχε χειροκροτήσει.

Δημιουργήθηκε μιά τέτοια ψυχολογική κατάσταση και φαινόταν σαν νά έδειναν τά χέρια άριστεροί και δεξιοί για νά άμυνθούν από τό φοβερό σκιάχτρο του «Βιομηχανισμού»

Οί θαθείές διαφορές τους δέν ξεπερνούσαν τό τελάρο του καθαλέτου.

Ή προσκόλησή τους στή ζωγραφική του καθαλέτου τούς ένωσε.

– Οί πρώτοι πού άρχισαν νά αποχωρουν ήταν οί έξπρεσιονιστές μέ άρχηγό τόν Καντίνσκι. Τό μυστικιστικό του πνεύμα υπέκειψε στή πίεση των έξτρεμιστών.

– Μετά αποχώρησαν οί Σουπρεματιστές όδηγημένοι από τό Μαλέβιτς, πού υποστήριζε τή ζωγραφική του καθαλέτου. Ή διάσπαση ήταν αναπόφευχτη.

Τό 1920 διαλύεται τό Ἰνστιτούτο τῆς καλλιτεχνικῆς κουλτούρας πού ἦταν στά χέρια τῶν ἀριστερῶν καλλιτεχνῶν. Μετά ἀπό λίγο τό Ἰνστιτούτο ἄρχισε νά λειτουργεῖ κάτω ἀπό τήν σημαία τῶν Βιομηχανιστῶν.

Μετά ἀπό μιά ἐπιλογή πού κράτησε καιρό καί μιά διαμάχη μεταξύ τῶν ἀριστερῶν, σχηματίστηκε μιά ομάδα ἀφηρημένων κονστρουκτιβιστῶν: Τάτλιν, Ροντσένκο, καί τήν ομάδα Ὀμπόζου. Ἀποφᾶσισαν νά μελετήσουν καί νά δουλέψουν μέ βιομηχανικά ὕλικά, σάν ἐνδιάμεσο στάδιο.

Σέ μιά ἱστορική συνεδρίαση τοῦ Ἰνστιτούτου Καλλιτεχνικῶν Κουλτούρας ἀποφασίστηκε νά σταματήσουν ἀμέσως ὅλες τίς μελέτες καί κατασκευές καί χωρίς χρονοτριβή νά ἔρθουν ἀμέσως σέ ἐπαφή μέ τή βιομηχανική παραγωγή. (Μετάφραση Δανιήλ)

* Ἀπόσπασμα ἀπό τό βιβλίο τοῦ Μπ. Ἀρβάτωφ
«Τέχνη καί Παραγωγή», 1926

ΕΥΓΕΝΗ ΚΑΤΣΜΑΝ¹

— *Τί ἔχουν νά ἀπαντήσουν;* —

Πρὶν ἐμφανιστεῖ ἡ Α.Ρ.Ρ.Ρ., οἱ ζωγράφοι ἀποκαλοῦνταν ἐπαναστάτες τῆς «ἀριστερᾶς, ἦταν οἱ φουτουριστές, σουπρεματιστές, κυβιστές καί σεζανιστές, τούς ρεαλιστές ζωγράφους πρὶν ἰδρυθῆ τό Α.Ρ.Ρ.Ρ. τοῦ ὀνόμαζαν «δεξιούς» πού σήμαινε ἀντιεπαναστάτες, ἢ κάτι ξένο «πρὸς τὴν ἐπανάσταση».

Οἱ «ἀριστεροί» ζωγράφοι εἶχαν μιὰ τερράστια ἐξουσία. Στά χέρια τους εἶχαν τὴν διεύθυνση ὄλων τῶν καλλιτεχνικῶν ὑπηρεσιῶν σ' ὄλη τὴν ἀπέραντη Σοβ. Ἑνωση.

Οἱ «ἀριστεροί» ζωγράφοι διεύθυναν τίς καλλιτεχνικές σχολές, καί παντοῦ ὀνόμαζαν τούς ζωγράφους τους καθηγητές καί «maîtres».

Ἐφευρίσκαν τίς δικές τους μεθόδους διδασκαλίας.

Οἱ «ἀριστεροί» ζωγράφοι διακοσμοῦσαν τίς λαϊκές γιορτές.

Οἱ «ἀριστεροί» ζωγράφοι εἶχαν στά χέρια τους τὰ μουσεῖα, ἢ καλλίτερα ἐπιρέαζαν τὴν ἀγορά ἔργων, καί ἔτσι ὀργάνωναν τὰ δικά τους μουσεῖα τῆς «ἀριστερῆς» ζωγραφικῆς.

Οἱ ἀριστεροὶ ζωγράφοι σέ μιὰ ὀκταετία λανσάρανε στὴν ἀγορά μιὰ τεράστια ποσότητα ἀπὸ τὴν «ἀριστερῆ» φιλολογία τους.

Οἱ «ἀριστεροί» ζωγράφοι εἶχαν ὅλα τὰ ἀτελιέ, ὅλα τὰ καλλίτερα χρώματα, ὅλα τὰ πινέλα, ὅλες τίς παλέτες· εἶχαν ὅλα ὅτι ἦταν ἀνθρώπινα δυνατό.

Τί ἔδωσαν αὐτοὶ οἱ «ἀριστεροί» ζωγράφοι; Τίποτα ἢ σχεδόν τίποτα.

Τί ἔδωσαν αὐτοὶ οἱ «ἀριστεροί» στὴν ἐπανάσταση, στοὺς ἐργάτες, στοὺς ἀγρότες; Μαζύ μέ τόν Χάϊνε μᾶς δίνουν τὴν ὀρεξη νά πούμε:

Ἄσε τίς ἀλληγορίες

καί τίς ἄδειες ὑποθέσεις.

Δόσμου καθαρές ἀπαντήσεις

στίς καταραμένες ἐρωτήσεις.

Οί «maitres» τῶν ἀριστερῶν»: Πικασσό, Σεζάν, Ματίς, Μαρινέτι καί οἱ ἄλλοι, εἶναι ἰδεολόγοι τῶν μικροομάδων τῶν διανοούμενων ἀστῶν τῆς περιόδου ἔντασης τοῦ καπιταλισμοῦ, τῶν νευρωτικῶν ἀντιφάσεων, τῆς περιόδου ὅπου «τό σφυρί τοῦ καπιταλιστικοῦ ἀνταγωνισμοῦ σφυριλάτησε τήν ἀτομικιστική συνείδηση.»

Τί μπορούσαν νά δόσουν στή κομμουνιστική ἐπανάσταση οἱ «μαθητές» τέτοιων «maitres» δασκάλων.

Τίποτα, ὑποθέτουμε.

Δέν μπορούσαν καί «ἀριστεροί» ζωγράφοι νά βοηθήσουν οὔτε τήν ἐξουσία, οὔτε τίς σχολές, οὔτε τά μουσεῖα, γιατί μέ τόν διανοουμενισμό καί ἀτομισμό τους δέν ἦταν χρήσιμοι στήν περίοδο τῆς ἐπανάστασης τῶν ἐργατῶν καί χωρικῶν, τότε πού ἔπρεπε νά δουλέψουν γιά τίς μάζες.

Ὅσο καί παράξενο ἄν φαίνεται, στό τέλος οἱ «Δεξιοί» ἀποφάσισαν νά εἶναι πιό χρήσιμοι στήν ἐπανάσταση.

Ὅχι φυσικά «δεξιοί». Πρέπει νά ἀφήσουμε στήν ἄκρη αὐτή τήν ἐπικίνδυνη ὀρολογία. Ὑπάρχουν ζωγράφοι τῶν μαζῶν, καί ζωγράφοι τῶν μικροῦτσικων ὁμάδων.

Οἱ ρεαλιστές εἶναι ζωγράφοι τῶν μαζῶν. Οἱ ζωγράφοι τῆς A.P.R.R. εἶναι ζωγράφοι τῆς ἐργατικῆς καί ἀγροτικῆς μάζας.

Ὅταν ἡ ἐπανάσταση ἀρχισε νά ἐνδιαφέρεται γιά τήν «τέχνη της», ἀπομάκρυνε τοὺς «ἀριστερούς» στασιαστές, καί ἐπισήμανε ἔντονα τήν ἀνάγκη τοῦ ρεαλισμοῦ, καί ἰδιαίτερα τῆς A.P.R.R.

Κάτω ἀπό τή σημαία τοῦ ἡρωϊκοῦ ρεαλισμοῦ τῆς A.P.R.R. συσπειρώθηκαν πολλοί ρώσοι ζωγράφοι, πού ἀρκετοί ἦταν «ἀριστεροί».

Τί εἶναι ὁ Ρεαλισμός; Εἶναι ἡ ἀλήθεια, τό πραγματικό.

Ἡ ἀλήθεια τῶν ἐντυπώσεων τῆς ζωῆς ἀποδόμενες μέ ταλέντο καί μαεστρία, αὐτό εἶναι ὁ ρεαλισμός.

Τῆ στιγμή πού ἡ δουλειά τῶν ρεαλιστῶν ἦταν ἱστορικά ἀπαραίτητη καί φυσικά δυνατή, ξεπήδησε ἡ A.P.R.R.

Μιά ὀργάνωση πού ἐμφανίζεται τήν ὥρα πού πρέπει, ἔχει πάντα ἐπιτυχία.

Τά μέλη τῆς A.P.R.R. «χωρίς νά ἀκολουθήσουν τό κύμα» μελέτησαν τή ζωντανή ζωή τῶν ἐργοστασίων, τῶν χωριῶν, τῶν πόλεων, καί ὅλα ὅσα εἶχαν μπροστά στά μάτια τους.

Τά μέλη τῆς A.P.R.R. βάλθηκαν νά μελετήσουν μέ ἀγάπη τήν ἐπανάσταση.

Ἡ Α.Ρ.Ρ.Ρ. δέν εἶχε οὔτε ἐξουσία, οὔτε ἓνα καπίκι, οὔτε τίς κρατικές ὑπηρεσίες, παρόλα αὐτά μέσα σέ πέντε χρόνια μεγάλωσε καί πλάτυνε, καί πολύ πετυχημένα ὀνομάστηκε ἀπό τόν Μοορ «παιδί θαῦμα».

Ἡ Α.Ρ.Ρ.Ρ. ὀργάνωσε ὀκτώ ἐκθέσεις, στίς πόλεις καί ἄπειρες στίς ἐπαρχίες.

Ἡ Α.Ρ.Ρ.Ρ. ξαπλώθηκε σ' ὅλη τή Σοβ. Ἐνωση, ἔχει πάνω ἀπό πενήντα παραρτήματα. Σέ ὅλες τίς σχολές τέχνης ὑπάρχουν ὀργανώσεις νεολαίας τῆς Α.Ρ.Ρ.Ρ. καί τῆς Ο.Σ.Α.Ρ.Ρ.Ρ.

Ἄπό τίς ἐκθέσεις τῆς Α.Ρ.Ρ.Ρ. πέρασαν ἑκατοντάδες χιλιάδες ἐργάτες καί χωρικοί.

Οἱ «ἀριστεροί» εἶχαν τεράστιες δυνατότητες γιά νά βοηθήσουν τήν ἐπανάσταση, ὅμως τίποτα δέν ἔκαναν.

Ἡ Α.Ρ.Ρ.Ρ. δέν διέθετε παρά μονάχα ἓνα καβαλέτο καί πινέλα, ὅμως ἔχει πολλά κατακτήσει.

Γιατί;

Διότι:

«Ἡ τέχνη ἀνήκει στό Λαό».

Πρέπει νά εἰσχωρήσει μέ τίς πιό βαθιές της ρίζες στό χῶρο τῆς πλατειᾶς ἐργατικῆς μάζας.

Πρέπει νά εἶναι κατανοητή ἀπό τίς μάζες καί νά τήν ἀγαπήσουν.

Πρέπει νά ἐκφράζει τά αἰσθήματα, τίς σκέψεις, καί τή θέληση αὐτῶν τῶν μαζῶν, καί νά τίς ἀνυψώνει.» Λένιν.

Οἱ «ἀριστεροί» δέν τό κατάλαβαν καί χάθηκαν.

Τά μέλη τῆς Α.Ρ.Ρ.Ρ. τό κατάλαβαν καί γι' αὐτό εἶναι ζωντανοί καί πληθαίνουν γρήγορα.

(Δημοσιεύτηκε στό περιοδικό: «Ζίζν Ἰσκούσθα» στίς 6 Ἰουνίου 1926).

(Μετάφραση Δανιήλ)

Σημείωση:

Μέσα σ' αὐτό τό κείμενο θρῖσκονται οἱ βασικές ἀρχές τοῦ Σοσιαλιστικοῦ Ρεαλισμοῦ πού μέ τήν ἀπόφαση τῆς Κ.Ε. τοῦ Κ.Κ.Σ.Ε. τόν Ἀπρίλη τοῦ 1932 θά ἐπιβληθεῖ σάν ἐπίσημη καί ἐπιτρεπτή ζωγραφική στή Σοβ. Ἐνωση.

Ἄπό τό 1921 οἱ συντηρητικοί - νατουραλιστές ζωγράφοι ἀρχίζουν νά συσπειρώνονται καί νά ἀντιδροῦν ἔντονα στήν πρωτοπο-

ριακή τέχνη. Έπιωφελούμενοι τής κρίσης πού αρχίζει νά δημιουργείται στις σχέσεις – πρωτοπορίας και έξουσίας, κερδίζουν συνεχώς έδαφος.

Ή απάντηση τού Μπ. Άρβάτωφ, στό κείμενο τού Κάτομαν έπισημαίνει τήν άγεφύρωτη διαφορά μεταξύ – δυό αντιθετικών αντιλήψεων γιά τό κατά πόσο μιά κοινωνική άλλαγή άπαιτεί και μιά άλλη τέχνη; Οί Α.Ρ.Ρ.R. αλλάζοντας μόνο τό θέμα και διατηρούντες τή μορφή μιās παραδοσιακής ζωγραφικής, νομίζουν ότι ή τέχνη τους εΐναι έπαναστατική.

Αυτά τά δυό κείμενα έχουν ένα ιδιαίτερο ιστορικό ενδιαφέρον γιατί γιά πρώτη φορά οί δυό αντιθετικές άπόψεις γιά τήν τέχνη σέ μιά σοσιαλιστική χώρα, έρχονται σέ βίαη αντίθεση.



Ό Άνατόλι Λουνατσάρσκι, Κομμισάριος τής Δημόσιας Έκπαίδευσης μέ τόν Διευθυντή τού κινηματογραφικού Συμβουλίου τής Πετρούπολης και τόν Μαγιακόφσκι στά 1918.

ΜΠΟΡΙΣ ΑΡΒΑΤΩΦ

Ἀπάντηση στό Σύντροφο Κάτσμαν.

Ὁ Γραμματέας τῆς Α.Ρ.Ρ.Ρ. Ε. Κάτσμαν γιά νά προκαλέσει συζήτηση πάνω στήν ὀργάνωση τῶν ζωγράφων πού ἀντιπροσωπεύει, βάζει δύο ἐρωτήματα:

1) Οἱ ὀνομαζόμενοι «ἀριστεροί» εἶχαν ὅλη τή ἐπίσημη ὑποστήριξη, καί δέν ἔκαναν τίποτα.

2) Ἡ Α.Ρ.Ρ.Ρ. μέ τό «καβαλλέτο καί τό πινέλο» τά ἔκαναν σχεδόν ὅλα.

«Τί ἔχουν ν' ἀπαντήσουν» προτείνει ὁ Ε. Κάτσμαν. Δέν λογαριάζω σάν οὐσιώδες τό πρόβλημα τῆς ΑΡΡΡ, ὅμως ἐπειδή πιστεύω πώς οἱ «Ἀπρριστές» εἶναι ἱκανοί νά παραπλανήσουν πολλούς ἐργάτες εἶμαι σύμφωνος ὅτι εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ ἀνοιχτή συζήτηση μέ αὐτούς, πού θέλουν νά πασάρουν γιά προλεταριακή Τέχνη, ἢ κάτι σχετικό μέ αὐτή, μερικές χοντροκομμένες ἀπομιμήσεις τῆς ἀστικῆς τέχνης, καί πού χρησιμοποιοῦν προκαθορισμένες θέσεις.

Θά ἀρχίσω ἀπό τήν κριτική ὅτι δηλαδή οἱ «ἀριστεροί» ὑποτίθεται ὅτι δέν ἔδωσαν τίποτα.

Ἐδῶ πρέπει νά ἐπισημάνουμε δύο σοβαρά λάθη τοῦ συγγραφέα. Ἀναφέρεται στούς φουτουριστές, σουπρεματιστές, κυβιστές, σεζανιστές. Καταρχή ἀπαριθμεῖ μόνο τούς ζωγράφους, καί ἔπειτα συγκαταλέγει στούς «ἀριστερούς» ὅλους ὄσους πῆγαν πιά μακριά ἀπό τόν ἱμπρεσιονισμό τοῦ σαλονιοῦ (εἶναι μιὰ ἀπόδειξη ὅτι ὁ Ε. Κάτσμαν εἶναι προοδευτικός: γιά αὐτόν οἱ σεζανιστές, οἱ φουτουριστές, καί οἱ σουπρεματιστές εἶναι «ἀριστεροί; Αὐτό ἦταν γύρω στά 1913 - 14.

Τό «ἀριστερό» κίνημα εἶναι ἓνα πολύ καθορισμένο φαινόμενο.

Εἶναι ἡ ἀγκιτάτσια - βιομηχανισμός στή Τέχνη, πού συνεχίζει τούς ἀντικειμενικούς της σκοπούς, διά μέσου τοῦ Βιομηχανισμοῦ καί τῆς κολεκτιβοποίησης τῶν παραγωγικῶν σχέσεων.

Ἡ τέχνη ἀγκιτάτσια - βιομηχανισμός είναι τό πιό δυνατό παρακλάδι τῆς προλεταριακῆς τέχνης¹.

Στήν πραγματικότητα οἱ βιομηχανιστές εἶχαν τήν ἐπίσημη βοήθεια στό βιομηχανικό τομέα ὅταν δέν μπορούσε νά γίνει τίποτα.

Γιαυτό τό λόγο τά καλλίτερα στελέχη τῆς βιομηχανιστικῆς τέχνης προσέφεραν δημόσια ὑπηρεσία μέσα ἀπ' τή λογοτεχνία, τό θέατρο καί τόν κινηματογράφο (ἐκεῖ ὅπου χρειάζονταν λιγότερες τεχνικές ἐγκαταστάσεις) καί στήν ἀρχιτεκτονική (ὅπου ὑπῆρχε ἀνοιχτός ὁρίζοντας γιά τήν ἀνοικοδόμηση).

Ποιά εἶναι τά ἀποτελέσματα;

1. Στή λογοτεχνία: ὅλη ἡ ποίηση περίπου σοβαρή, χωρίς ἐξαιρέση, εἶναι τῶν βιομηχανιστῶν ἢ ἐπιρεάστηκε ἀπό αὐτούς.

2. Ἡ πρόζα πού δέν εἶναι μέτρια, ἐξελίσσεται πρὸς αὐτή τή κατεύθυνση, καί πότε δέν σταμάτησε ἢ ἐξέλιξή της (Μαγιακόφσκι, Ἀσέγιεφ, Τρετιάκωφ, Κρουτσόνυχ, Παστερνάκ, Τιχόνωφ, Μπεξιμένσκι, Ζχάρωφ, Μπάμπελ, Ἐρεμπουργκ, Σελβίνσκι, Ἀρτιόμ Βεσιόλι καί ἄλλοι...)

3) Στό θέατρο: Ἡ ἐξέλιξή του ἦταν τεράστια μετά τόν Ὀκτώβρη. Δέν ὑπάρχει οὔτε μιά κατάκτηση πού νά προέρχεται ἀπό τούς «δεξιούς». Ἐπιρεασμένο ἀπό τούς «Ἀριστερούς» (Μάγιερχολντ, Αἰζενσταϊν, Φόργεγκερ, Ράντλωφ, Σχεμτσούζχιν)· τρώμαξε τούς ἀκαδημαϊκούς πού ἀντιπροσώπευαν τήν πιό χαμηλή μορφή τοῦ νατουραλισμοῦ.

Νομίζω ὅτι δέν μπορεί κανεῖς νά ἀμφισβητήσει ὅτι τά φίλμ - ἀγκιτάτσια δημιουργήθηκαν ἀπό τόν βιομηχανιστά Ἀϊζενσταϊν, καί τά φίλμ - ντοκουμέντα, ἀπό τόν βιομηχανιστά Βερτώφ, ἀκόμη καί τώρα ἐλάχιστοι εἶναι οἱ «δεξιοί» στόν κινηματογράφο.

Ἀρχιτεκτονική. Τά προσχέδια καί ἡ ἐργασία τῶν Βέσνιν, Λαντόφσκι, Γκίντσμπουργκ καί ἄλλων, κάθε μέρα παραμερίζουν τά προσχέδια τῶν «δεξιῶν» ἐδῶ ὁ θρίαμβος τῶν βιομηχανιστῶν εἶναι ἀναμφισβήτητος.

Στίς εἰκαστικές Τέχνες οἱ βιομηχανιστές συγκρούστηκαν μέ τήν καθυστέρηση τῆς βιομηχανίας, καί μέ τήν οἰκονομική ἀνεπάρκεια τοῦ κράτους.

Ὅμως ὑπάρχουν τομεῖς, ἀκριβῶς ἐκεῖ πού δέν ἀπαιτοῦνται μεγάλες τεχνικές ἐγκαταστάσεις, π.χ. στίς ἀφίσεις τῆς ROSTA τό φωτομοντάζ, στή σκηνογραφία (Πόποβα, Στεπάνοβα, οἱ Στένπεργκ, ὁ Σεστάκωφ, κλπ.) στήν τυπογραφία (Λυσίνσκι, Ροντσένκο

κ.λ.π.) όπου, δημιουργήθηκε ένα ολόκληρο στύλ του μοντάζ. – Με την ευκαιρία αναφέρω ότι εκεί τυπώθηκε το άρθρο του Κάτσμαν.

Καί όλα αυτά μέσα σ' ένα κλίμα: 1) 'Απίστευτων αμφιβολιών για τους αντικειμενικούς σκοπούς των «άριστερών». 2) Πλήρους «ακατανόησις» όχι μόνο από μέρος των υπευθύνων της βιομηχανίας, αλλά και των κυβιστών του Κάτσμαν. 'Ετσι μπορούμε νά μιλάμε για βοήθεια!!

Πώς έξηγειται ή εμφάνιση της A.P.R.R.;

Μέ τά ακόλουθα:

1) Μέ τίς παραδοσιακές πανάρχαιες μεθόδους, πολύ καλά χω-
νεμένες (ό λεγόμενος Ρεαλισμός υπάρχει από τόν 14ο αιώνα.

2) Μέ τίς πρωτόγονες τεχνικές (βιογραφικού χαρακτήρα κ.λ.π.)

3) Μέ τό νά περιορίσουν τόν ρεαλισμό στήν πιό χαμηλή του μορφή, τόν νατουραλισμό.

4) 'Η όχι φανερή αλλά ιδεολογική βοήθεια των κρατικών και συνδικαλιστικών οργανώσεων, πού χαρακτηρίζονται για τόν μεγάλο αισθητικό συντηρητισμό τους, πού προέρχεται από τήν προηγούμενη εκπαίδευση.

5) 'Η άσημαντη κατάκτηση των «Μέσων και εργαλείων παραγωγής» (τό καβαλέτο και τό πινελο) πού ό Κάτσμαν θεωρεί κατόρθωμα, και πού βοηθούν για τήν διάδοση των ιδεών και των έργων της A.P.R.R. Πιάσε τό πινέλο και ζα, ράφισε! 'Υπάρχει πιό εύκολο πράγμα;

6) 'Η μεγάλη ανάπτυξη της Ν.Ε.Π. ή μάλλον οί έμπορικές ανταλλαγές, πού εύνοούν τίς κλειστές άτομικιστικές σχέσεις και τό ανάλογο γούστο (καδράκια στό σπίτι, τό μουσειο ή έκθεση κλπ.)

7) 'Η άδυναμία νά οργανωθεί σύμφωνα μέ ένα πλάνο ή ύλική κουλτούρα της κοινωνίας στά προσεχή χρόνια, ή άδυναμία νά δοθεί θέση για τούς βιομηχανιστές καλλιτέχνες όχι σάν σχεδιαστές αλλά σάν κατασκευαστές. "Όλοι βλέπουν πώς είναι αναγκαίοι.

8) 'Η άπουσία της έγχρωμης φωτογραφίας και κινηματογράφου, πού θά άχρήστευε και θά έκανε άκατανόητο τό νά ζωγραφίζουν τή ζωή των χωρών της Σοβ. Ένωσης, ή άλλα πράγματα στό ίδιο στύλ.

9) 'Η πολιτιστική καθυστέρηση της παλιάς Ρωσίας πού δέν έχει άκόμη ξεπεραστεί.

Σέ όποιαδήποτε χώρα της Δυτικής Εύρώπης και μέ όποιαδήποτε επανάσταση, θά ήταν σήμερα άκατανόητες τέτοιες οργανώσεις σάν τήν A.P.R.R.

Οί «'Απρρίστες» εἶναι καταληπτοί, ὄχι γιατί ἔκαναν τὴν τέχνην καταληπτή, ἀλλὰ γιατί τὴν ὑποβίβασαν στὶς μέχρη πρὶν συνηθισμένες μορφές.

Δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ
«Ζίζν Ἰσκούστβα» στὶς 24 Αὐγούστου 1926.

(Μετὰφραση Δανιήλ)

1. Λ.Ε.Φ.: Ἄριστερό Μέτωπο Τέχνης. Περιοδικὸ Λ.Ε.Φ. πού ἐκδόθηκε ἀπὸ τὸ 1923-25.

Νόβι-Λ.Ε.Φ. 1927-8

2. Τίτλος κυβιστικο-φουτουριστικῆς ἐκθεσης – ἐκδήλωσης
3. Τίτλος ὁμάδας καὶ ἐκθεσης τὸ 1910.
4. Τμῆμα εἰκαστικῶν τεχνῶν τοῦ Λαϊκοῦ Ἰπουργείου τῆς δημόσιας ἐκπαίδευσης.
5. Τμῆμα μουσικῆς τοῦ Λαϊκοῦ Ἰπουργείου τῆς δημόσιας ἐκπαίδευσης.
6. Τμῆμα θεάτρου τοῦ Λαϊκοῦ Ἰπουργείου τῆς δημόσιας ἐκπαίδευσης.
7. Ὅμαδες πού ὀργανώθηκαν ἀπὸ τὸ Μαγιακόφσκι ἀλλὰ πού διαλύθηκαν γρήγορα.
8. Τὸ περιοδικὸ ἔγινε ἀπὸ τοὺς: Τσουγιὰκ, Τρετιάκωφ καὶ Ἀσέγιεφ.
9. Ὅμαδα νέων συγγραφέων τοῦ Λένινκραντ. Διαλύθηκε τὸ 1926
10. Μπορίς Πιλνιάκ: Σοβιετικὸς νουβελίστας
11. Ν.Ε.Π.: Νέα Οἰκονομικὴ Πολιτικὴ

* Ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Μπορίς Ἀρβάτωφ: «τέχνη καὶ παραγωγή – 1926». Ὁ Ἀρβάτωφ ἦταν θεωρητικὸς τοῦ Λ.Ε.Φ. καὶ τῆς «Βιομηχανικῆς Τέχνης». Προντουκτιβισμὸς. Ἐγραψε τὰ ἑξῆς βιβλία:

- «Ἡ τέχνη καὶ οἱ κοινωνικὲς τάξεις» 1923
- «Νατάν Ἀλτμάν» 1924
- «Ἡ σύνταξι στὴν ποίηση τοῦ Μαγιακόφσκι» 1923
- «Κοινωνιολογικὴ ποιητικὴ» 1926
- «Τέχνη τῆς ἀγκιτάσιας καὶ βιομηχανικῆς τέχνης» 1930

(1) Πολλὲς φορές εἶδεξα διὰ τὸ θρίαμβος τῆς βιομηχανιστικῆς τέχνης προϋποθέτει τὸ θρίαμβος τῆς προλεταριακῆς τέχνης.



Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, Λίλη Μπρίκ, Μπόρις Πάστερνακ και Σέργκεϊ Άι-
ξενστάιν την εποχή του ΛΕΦ.

(Μικρή είσαγωγή τῆς μεταφράστριας) Β. Καρκαγιάννη - Καραπελιᾶ.

Τό ΛΕΦ εἶναι ἕνα περιοδικό καθώς κι ἕνα κίνημα. Δημιουργεῖται στά 1923, χάνεται στά '25 μετά τό θάνατο τοῦ Λένιν, ξαναπαρουσιάζεται γιά σύντομο χρονικό διάστημα στά 1927 σάν «Νέο ΛΕΦ». Διευθύνεται ἀπ' τό Μαγιακόφσκυ, καί εἶναι βασικά ἔργο τῶν ῥώσων φουτουριστῶν (ἐκτός ἀπ' τό Μαγιακόφσκυ: Ὅσιπ Μπρίκ, Τρετιάκωφ, Μπόρις Πάστερνακ, Νικόλας Ἀσέγιεφ, Σκλόφσκυ, Κρουτσόνυχ). Στενά δεμένοι μαζί του εἶναι οἱ σουλπρεματιστές καί κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες - πού τίς θεωρεῖς τους θάδρουμε νά φιγουράρουν στό πρῶτο νούμερο τοῦ ΛΕΦ στά 1923, μ' ἐξώφυλλο τοῦ Ροτσένκο. (Τό ἴδιο τεύχος δημοσίευε τή μελέτη τοῦ Ἀϊζενστάιν γιά τό «Μοντάζ τῶν ἔλξεων», καί τά «ὀπτικά μανιφέστα» τοῦ Τζίγκα Βερτόφ γιά τόν «κινηματογράφο μάτι»).

Σχεδόν στό σύνολό τους, τά κείμενα τοῦ ΛΕΦ εἶναι «οὐτοπιστικά» - ὅπως τά ὀνομάσανε. Βλέπουν σάν σίγουρο κι ἀναπόφευκτο τόν αὐριανό σοσιαλιστικό κόσμο, κι ἐπιθυμοῦν νά δημιουργήσουν καινούργιες σχέσεις ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους, καινούργια μέσα ἐπικοινωνίας· ὄχι νά «γνωρίσουν τή ζωή» μά νά τήν φτιάξουν, νά δράσουν πάνω της συμμετέχοντας στόν δύσκολο ταξικό ἀγῶνα ἐνάντια στή μπουρζουαζία, - ἐνάντια σέ κάθε κατάλοιπο τοῦ παλιοῦ κόσμου, ἐνάντια, στόν τομέα τους, σ' ὄλες τίς φόρμες τῆς ἀστικῆς τέχνης. Λένε: «Τό ΛΕΦ θ' ἀγωνιστεῖ γιά τήν τέχνη - δημιουργία τῆς ζωῆς». Ἡ ἀκόμα: «Θά χτυπήσουμε κι ἀπό τά δυό πλευρά ἐκείνους πού, μέ σκοπό μίαν ἰδεολογική παλινόρθωση, διατείνονται πῶς τά παλιά πράγματα μποροῦν νά παίξουν ἀκόμα ἕνα ρόλο σήμερα». Οἱ συντάχτες τοῦ ΛΕΦ δήλωναν ἐπίσης: «Ὁ Φουτουρισμός ὑπερασπίζεται τίς θέσεις τῆς τεχνικῆς, τῆς ἐπιστημονικῆς ὀργάνωσης, τῆς μηχανῆς, εἶναι ὑπέρ τῶν καθαρῶν ἰδεῶν, τῆς θέλησης, τοῦ κουράγιου, τοῦ γρηγοροῦ ρυθμοῦ, τῆς ἀκρίβειας καί τοῦ καινούργιου ἀνθρώπου πού ἔχει ὄλες αὐτές τίς ἀρετές». Κι ἀκόμα, στρεφόμενοι βασικά ἐνάντια σ' ἐκείνους πού δίδαν προτεραιότητα στό περιεχόμενο τοῦ ἔργου τέχνης χρησιμοποιοῦντας φόρμες παλιές: «Τό νά φορτώνουμε τό ὕλικό μέ τά γέρικα κλισέ τίς φόρμας πού δέν τοῦ ταιριάζουν πιά, ὀδηγεῖ στό νά σκουριάζουμε αὐτό το λαμπερό ὕλικό πού μᾶς προσφέρει ἡ (σημερινή) σοβιετικὴ πραγματικότητα».

Γιά ὄλους τους, βασικό εἶναι νά μή ξεχνᾶ κανεῖς πῶς ἡ δραστηριότητά τους εἶναι πολιτικὴ καί συμπορεύεται μέ τήν καθημερινή ζωή καί τήν πορεία γιά τό σοσιαλισμό. Λένε: «Εἶμαστε ἕνα συνδικάτο πραγματιστῶν» (δηλ.: δημιουργῶν πραγμάτων). «Ξέρουμε, καί ἀγαπάμε νά κάνουμε, καί κάνουμε ἀνάλογα μέ τίς ἀνάγκες τοῦ Ὀκτώβρη συνθήματα, χρονικά, στίχους, ρεκλάμες, ἀφίσσες, ὑπότιτλους κινηματογραφικῶν ἔργων, ρεπορτάζ, (...), στίχους τραγουδιῶν ἢ «ἐμβατήρια γιά περελάσεις». Κι ἔχουμε πραγματικά στίχους τοῦ Μαγιακόφσκυ γιά χαρτιά καραμέλλας, κι ἀπό τούς Ροτσένκο, Τάτλιν καί Λιζίσκυ σόμπες, καρτέκλες κι ἄλλα ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσης...

Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτές τίς ἀρχικῆς δηλώσεις, θάδρουμε στό ΛΕΦ πλαστικές μακέττες κι ἔρευνες πού λίγο ἀφοροῦσαν τήν καθημερινή σοβιετικὴ χρηστικὴ καί καθημερινότητα - ὅπου μόλις ἀρχίζουν νά χρησιμοποιοῦνται οἱ βιομηχανικῆς τεχνικῆς μέθοδοι μέ βάση δυτικά μοντέλλα. (Ἀναφέρω γιά παράδειγμα τά τυπο - φωτογραφικά μοντάζ τοῦ Ροτσένκο, τά ἐρωτικά ποιήματα τοῦ Μαγιακόφσκυ, τά ἐπιπλα τοῦ Λιζίσκυ καί τίς ἀφίσσες του, πού, ὄλα ἀνοίκουν στήν παγκόσμια καλλιτεχνικὴ avant-garde τῆς ἐποχῆς).

Οι θέσεις του ΛΕΦ συμπίπτουν (άν και σέ πολλά πάλι διαφέρουν) μέ τίς θέσεις πού αναπτύσσει τόν ίδιο περίπου καιρό τό περιοδικό «ΒΕΣΚ» (= τό πράγμα) πού βγάξει ό Ή. Έρεμπουργκ σέ δυό - όλα κι όλα - τεύχη τό 1922, σέ συνεργασία μέ τόν Λιζίσκυ. Θέσεις πού ό Η. Έρεμπουργκ θά δημοσιέψει και στό βιβλίο του «Και όμως κινείται» πάλι του 22. (Και τά δυό τυπώνονται στό Βερολίνο).**

Στό «Πράγμα» διαβάζουμε: «Δέν θέλουμε νά περιορίσουμε τήν παραγωγή των καλλιτεχνών σέ μόνο τ' αντικείμενα χρήσης. Κάθε οργανωμένη παραγωγή - σπιτιποίηση, πίνακας - είναι κι ένα αντικείμενο πού προτείνει ένα σκοπό, πού δέν άπομακρύνει τούς ανθρώπους άπ' τή ζωή, μά συμμετέχει στην όργάνωσή της.»

Γιά τόν Έρεμπουργκ, βασική επιθυμία είναι νά μαζέψει τούς πιό ανανεωτές καλλιτέχνες, τόσο ρώσους όσο και δυτικούς, γύρω άπ' τήν ιδέα μιās επανάστασης τόσο κοινωνικής όσο και καλλιτεχνικής και πνευματικής.

Τό ΛΕΦ όσο και τό «Πράγμα» στέφονται ενάντια στη Ν.Ε.Π., ή μάλλον, όπως βλέπουμε και στό παραπάνω κείμενο του Τρετιάκωφ, ενάντια σ' εκείνη τήν τάση της Ν.Ε.Π. - τήν πιό δυνατή όλλωστε - πού τήν θεωρούν σάν ύπεύθυνη του ξαναγαυρισματος στα άστικά αισθητικά ιδανικά, μ' ό,τι αντιδραστικό μετέφεραν μέσα τους.

Ν.Ε.Π., είναι ή Νέα Οικονομική Πολιτική πού, μετά τήν ύπογραφή της συνθήκης του Μπρέστ - Λιτόβσκ, αντικατάστησε τήν περίοδο του «ήρωϊκού κομμουνισμού» ή «πολεμικού κομμουνισμού». Είναι ή περίοδος της «ειρηνικής εργασίας γιά τήν πολιτιστική επανάσταση» όπως τήν άποκαλεί ό Λένιν στό «Culture et Révolution Culturelle» (6λ. éditions du Progrès, Moscou 1969, p. 196). Στό ίδιο κείμενο, ό Λένιν ύποστηρίζει (σ. 58): «Πρέπει νά πάρουμε όλη τήν κουλτούρα πού άφησε ό καπιταλισμός και νά χτίσουμε τό σοσιαλισμό. Πρέπει νά πάρουμε όλη τήν επιστήμη, τήν τεχνική, όλες τίς γνώσεις, όλη τήν τέχνη». Έπιστήμη, τέχνη, τεχνική, είναι φανερό πώς ύπολογίζονται «ουδέτερα» καθ' έαυτά, δηλαδή σάν νά μήν είναι φορείς της ιδεολογίας πού τά παρήγε, της καπιταλιστικής.

Βλέπουμε έτσι στη ΝΕΠ τήν χοντρική αντίληψη γιά άνάγκη εισαγωγής των δυτικών μεθόδων - και τεχνολογίας γενικά - σάν απαραίτητων γιά τή σύντομη αύξηση της βιομηχανικής παραγωγής στη σοβιετική Ένωση νά ακολουθει, στον τομέα της κουλτούρας, ή πεποίθηση πώς «δέν μπορεί νά κάνει κανείς τό σοσιαλισμό παρά μέ τά στοιχεία της κουλτούρας του μεγάλου καπιταλισμού».

Άνάμεσα στους όπαδούς της ΝΕΠ (δηλαδή: Λένιν + πλειοψηφία του κόμματος), και τούς «άριστεριστές» (τήν «άριστερά» του κόμματος), αντίθετους και πρós τήν συνθήκη ειρήνης όσο και πρós τό γενικό πολιτικό και πολιτιστικό προσανατολισμό, γίνεται σοβαρή πάλη σ' όλα τά επίπεδα. Η «όμάδα της εργατικής αντιπολίτευσης» ιδιαίτερα, (Κολονάτι και Σλιάπνικωφ κυρίως) ύποστηρίζουν τήν δυνατότητα νά βρει ή εργατική τάξη «καινούργιους τρόπους παραγωγής πού δέν θάχουν κανένα προηγμένο σ' όλόκληρη τήν ανθρώπινη ιστορία» και νά εκφράσει «τή δική της δημιουργικότητα βρίσκοντας καινούργια ερεθίσματα στη δουλειά». (Αυτή ή ομάδα κοροϊδευε τό Λένιν και τόν Τρότσκι σάν όπισθοδρομικούς γιά τήν εποχή τους).

Άλλά και μέσα στους ίδους τούς κόλπους της Ν.Ε.Π. ύπάρχουν άλληλοσυγκρουόμενες - συχνά μέ διαιότητα - τάσεις.

Η επαφή μέ όρισμένα κείμενα της εποχής, όπως αυτά πού δημοσιεύονται σήμερα εδώ, επιτρέπει νά δούμε μέ άρκετή καθαρότητα τό πώς εκφράστηκαν οι αντίθεσεις και ιδεολογικές συγκρούσεις οι σχετικές μέ τήν πολιτιστική - μά τελικά και όλική - επανάσταση.

Σ. ΤΡΕΤΙΑΚΩΦ
 ΝΕΠ¹ ΚΑΙ ΛΕΦ² - 1923

Υπάρχουν δύο ΝΕΠ (σημ 1). Ὁ ἕνας ΝΕΠ εἶναι χοντρός καί δίχως ντροπή, γεμάτος σημάδια ἀπό φιλήματα πού τούχουν ἀφήσει οἱ συγγραφεῖς χιουμοριστικῶν ἐπιφυλλίδων τῶν περιοδικῶν. Βλέπει κανεῖς τή μούρη του στίς βιτρίνες τῶν μαγαζιῶν γιά κοιλόδουλους, μέσα στή λάμπη τῶν κοσμηματοπωλείων, μέσα στίς γοῦνες (...) καί μέσα στό μετάξι, μέσα στά καφενεῖα καί μέσα στά καζίνα. Βλέπει κανεῖς τόν ταυρίσιο σβέγκο του μέσα στά μαλακά διαμερίσματα πούχουν ἀγοραστεῖ μέ ἑκατομμύρια καί πού τούς ἔχουν δώσει «ἀνθρώπινη ὄψη»: κουρτίνες, φίκοι, μικροί πορσελάνινοι ἐλέφαντες, συχνά μάλιστα πιάτα σοβιετικῶν βιοτεχνιῶν μέ τό ἔμβλημα: «Ὅποιος δέν δουλεύει δέν τρώει»...

Βλέπει κανεῖς τήν καρδιά του στό χρηματιστήριο, στίς κερδοσκοπίες καί κομπίνες κάθε λογῆς, βλέπει τά πόδια του στό κάλπασμα τῶν μεσιτῶν καί κάτω ἀπ' τό «σκέπασμα ποδιῶν» ἐκείνης τῆς ἄμαξας πού ὁ Αὐτομέδοντάς της ξέρει τόσο καλά νά λέει, μέ μίαν ὑπερθετική φιλοφρονητικότητα: «BARINE»

Ἡ ὑπαρξή του εἶναι μιᾶ ἀσκηση ἀκροδασίας ἀνάμεσα στά τρισεκατομμύρια καί τό μαῦρο ματι τοῦ κανονιοῦ μῆς σοβιετικῆς καραμπίνας.

Ὁ πόλεμος ἦταν γι' αὐτόν ἕνα σχολεῖο γιά τήν ἐκμάθηση τῆς κερδοσκοπίας (πρώτης βαθμίδας), ἡ ἐπανάσταση ἦταν ἡ δεύτερη βαθμίδα · τήν ξεπεράσανε μόνο ἐκεῖνοι πού ἔδειξαν ἀνώτερες ικανότητες προσαρμογῆς στίς περιστάσεις.

Τά συνθήματα, τά γράφει στά παλιά του τά παπούτσια. Εἶναι ἕνας μοιρολάτρης καί ἕνας σκεπτικός. Εἶναι ἕνας «GRUNDER» (σημ. 3), πού γι' αὐτόν ὄλη ἡ ἐποχή μας δέν εἶναι παρά ἕνα μεγάλο σύνθημα: «Πλουτῆστε». Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ὁ «NEPMAN» (ἔτσι λεγόντουσαν στό καιρό τῆς νέας οἰκονομικῆς πολιτικῆς οἱ πῖο σημαντικοί ἀπ' τούς ἐπιχειρηματίες) εἶναι πολύ χαρακτηριστικός, ἀλλά στήν ἀλήθεια, δέν εἶναι στή χυδαία ψυχῆ του πού ἀπο-

κρυσταλώθηκε ή ιδεολογία του ΝΕΠ Νο 1. Αυτός είναι έξω από κάθε ιδεολογία, είναι λιγότερο παραγωγός ιδεολογίας από αγοραστής ή ιδιοκτήτης ιδεολογιών, λιγότερο ένα όργανο γενίκευσης από τό ύλικό πού πάνω του βασίζονται οί γενικεύσεις. Είναι τό ήπικικό του ΝΕΠ. Πίσω του έρχεται τό πεζικό και τό πυροβολικό.

Ναι και οί παλιοί ιδιοκτήτες και εισοδηματίες, αυτές οί ομάδες πού ή επανάσταση ταπείνωσε βαθεία, αυτοί οί φορείς τών αστικών και φεουδαρχικών παραδόσεων· είναι πολύ άργοί στίς αντιδράσεις τους, πολύ συνηθισμένοι νά ζοϋν στήν αδράνεια για νά προσαρμοστοϋν στίς περιστάσεις, και περιφρονοϋν χωρίς οίκο τούς βρωμο-νεόπλουτους, τούς «ΝΕΠάνθρωπους»· άλλ' αυτό φυσικά θεωρητικά, γιατί στήν πράξη είναι μ' αυτά τά ζωντανά πώματα πού ό ΝΕΠάνθρωπος μνειται στους καλούς τρόπους και είναι αυτός ό ίδιος ΝΕΠάνθρωπος πού τούς βοηθάει νά μήν ανεβαίνουν στήν κρεμάλα του ξεπουλήματος, νά μένουν άραγμένοι σαν άράχνες στίς τρύπες τους περιμένοντας, φουσκωμένοι μέ τελετουργική σημαντικότητα, τό τέλος της «γιορτής τών κόκκινων θαλαμηπολιτικών». 'Απ' τήν άλλη μεριά, βλέπουμε νά πλησιάζουν όλο και περισσότερο τόν ΝΕΠάνθρωπο οί κοινωνικές τάξεις πού είναι στήν ύπηρεσία του, κι ό σύμμαχος ό πιό σταθερός συμβαίνει νά ναι ή ειδικευμένη διανόηση, παραγωγός των τεχνικών έφευρέσεων και ιδεολογικών άξιών.

Έδω, θά συναντήσετε εκείνους πού, μέ γκριμάτσα ύποτίμησης και χολής στά χείλη, άπαντοϋν στήν ερώτηση: «Δέν είστε μαρξιστής;» μέ τό «Δέν ενδιαφέρομαι για αντιεπιστημονικές θεωρίες»· έδω θά βρείτε επίσης τούς αντιπρόσωπους του μετα επαναστατικού σκεπτικισμού, νά κρύβουν τήν έλλειψη θέλησής τους μέ μοιρολατρικές φράσεις του είδους: «Έχουμε δεϊ κι άλλα τέτοια, πάψτε νά σκέπτεστε πώς ή Μόσχα είναι ό παλμός του κόσμου!! Μήν ξεχνάτε πώς δέν ύπάρχει δυνατότητα νά ξεφύγει κανείς άπ' τόν φυσικό όργανικό ρυθμό εξέλιξης της οικονομίας και τών ήθών».

Πρόκειται για ομάδες σχετικά δραστήριες, ομάδες πού χτίζουν μ' επιμέλεια, άν όχι στον οικονομικό τομέα, τουλάχιστο στον ιδεολογικό. Πίσω τους σέρνονται σαν άμορφα πακέτα, οί άδρανεϊς μάξες τών μικροαστών τών πόλεων (χειροτέχνες, ύπάλληλοι κάθε είδους) και άγρότες πού πολύ λίγο επιθυμοϋν τίς ανανεώσεις.

Ἐπὶ ἔτι καὶ ἓνας ΝΕΠάνθρωπος Νο2.

Ἡ ἐπανάσταση συνεχίζεται. Ἡ πορεία πρὸς τὰ μπρὸς τῶν ἐπαναστατικῶν δυνάμεων ἄλλαξε μορφή μέσα στή δραστηριότητα ἀναδόμησης τῆς ζωῆς. Τό μέτωπο τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου, πού δέν ἔσκαψε μονάχα χαρακώματα στοὺς ἀγρούς μὰ πού ἀκολούθησε κιόλας τὰ χαρακώματα μέ τό ἀποκρυσταλωμένο ταξικό μίσος καί μανία, στή μέση τοῦ σπιτιοῦ τοῦ καθενός, πού ἔσκαψε μέσα στήν ἴδια τή σάρκα τῶν οἰκογενειῶν, αὐτό τό μέτωπο ἀντικαταστάθηκε ἀπό ἓνα κίνημα πρὸς τὰ μπρὸς πιό ἀργό, ἀπό τήν πάλη γιά τήν οἰκονομική καί πολιτική διεύθυνση τῆς χώρας.

Ἡ πρώτη περίοδος τῆς ἐπανάστασης, περίοδος παθητική καί πού δροῦσε κυρίως μέ ἔκτονώσεις τῆς τεράστιας συγκεντρωμένης στοιχειακῆς ἐνέργειας, συνοδεύτηκε ἀπό μιὰ περίοδο ὑπολογισμῶν, προπονητικῶν ἀσκήσεων, διαρκοῦς καί ἐνεργητικῆς ἔντασης. Ἐγκαταλείποντας τὰ χαρακώματα καί τίς ἐξέδρες συγκεντρώσεων, ἡ ἐπανάσταση στράφηκε στά βιβλία λογαριασμῶν τῶν ἐπιχειρήσεων καί τῶν διευθυντῶν ἐργοστασίων, ρίχτηκε στίς αἰθουσες διδασκαλίας τῶν ἐργατικῶν πανεπιστημίων καί τῶν τμημάτων ἐκπαίδευσης τῶν ἐργοστασίων. Πρόκειται γιά τή «μάχη ἀντοχῆς», κι αὐτός πού θά νικήσει θά ναι ἐκεῖνος πού θάχει τὰ πιό γερά νεῦρα. Ἀντί γιά τήν ἐμπνευσμένη διαίσθηση, αὐτό πού νικάει τούτη τή στιγμή εἶναι ὁ ἀκριβής ὑπολογισμός τῆς ἀντίστασης καί τῆς δομῆς τῶν κοινωνικῶν ὕλικῶν. Χρειάζονται ὑπεράνθρωπες προσπάθειες γιά νά μεταμορφωθεῖ τό ξέσπασμα τῆς ὀργῆς σέ ἤρεμη, σίγουρη θέληση νίκης, θρεμένη μέ ζήλο καί ἐφευρετικότητα, θέληση δημιουργίας. Καί σ' αὐτό τό πεδίο τὰ διαστήματα πού προσφέρονται στίς ἐπιδράσεις εἶναι χωρίς ὄρια.

Ἐνάντια στίς δηλητηριασμένες τοξίνες τοῦ ΝΕΠ, πού κάμπτουν τήν ἀνθεκτικότητά μας, κλονίζουν τήν δεβαιότητά μας, μᾶς μολύνουν μέ τό σύνθημα τῆς ἀνάπαυσης σ' ὄνομα τῆς προσωπικῆς ἐπιτυχίας, πρέπει νά ρίξουμε στή μάχη, ὄχι μόνο τήν παραλυτική ἀντιτοξίνη τῆς ἀλληλεγγύης, τῆς ὀρμῆς, τῆς παραπανήσιας δουλειᾶς πού θα ἐπιτρέψει τήν ἀναπλήρωση τῶν οἰκονομικῶν καί ἰδεολογικῶν ἐλλείψεων, ἀλλά καί τή πρόσκληση, τήν τάξη, τό παράδειγμα πού θά κάνουν νά φιλιώσει ἡ ψυχὴ τῶν πλατειῶν μεσαίων στρωμάτων μέ τό καινούργιο πνεῦμα.

Εἶναι ἀπαραίτητο νά μεταδώσουμε μέ τή σειρά τους στά μεσαία παθητικά στρώματα τή χαρὰ τῆς διομηχανοποίησης, τῆς στό ἐπα-

κρο οργανωμένης δουλειᾶς, τῆς δυνατὸν καλύτερης χρησιμοποίη-
σης τῶν ἀκόμα στοιχειακῶν δυνάμεων ἔτσι πού νά ναι ἔτοιμη γιά
τὴν ἔθελοντική γροθιά πού θα ἐπιτρέψει ν' ἀντέξουμε ὡς τίς και-
νούργιες ἐκρήξεις στό παγκόσμιο μέτωπο τῆς ἐπανάστασης.

Αὐτός ὁ ΝΕΠ Νο 2, μ' ὄλο τό βάρος τοῦ ἀλογίστου κολάρου
του, στηρίζεται πάνω σ' ἀνθρώπους πού τοὺς κατατρῶγει ἄσβεστη
φλόγα.

(.....
Αὐτοὶ δέν ξεχνοῦν ποτέ πῶς εἶναι μέσα σέ χαρακῶματα, καί ὅτι
ἀπέναντί τους τοὺς σημαδεύουν ὄπλα ἐχθρικά. Ἄκόμα κι ὅταν
καλλιεργοῦν πατάτες κοντά στά χαρακῶματα, ποτέ δέν ἀφήνονται
σέ φαντασιώσεις – ποτέ δέν φαντάζονται πῶς τό χαράκωμα δέν
εἶναι χαράκωμα μὰ «ΝΤΑΤΣΑ» (ἐξοχικό σπίτι), αὐτή ἡ πραγμα-
τοποιημένη οὐτοπία, τό χωριό - κῆπος, ἢ πῶς ὁ ἐχθρός δέν εἶναι
παρά ἓνας γείτονας τοῦ σπιτιοῦ. Ξέρουν πῶς ἂν μπορεῖ νά ὑπάρ-
ξει συναδέλφωση ἀνάμεσα σέ ταξικά ἀδέρφια πού τά χώρισε ὁ
ἰμπεριαλισμός, συναδέλφωση ἀνάμεσα σέ ταξικούς ἐχθρούς εἶναι
ἀδύνατη.

Μέσα στό ΝΕΠ Νο2, βρίσκει κανεῖς ἐκείνους πού, ἀγγιγμένοι
ἀπ' τὴ φλόγα τοῦ ρώσσιου Ὀκτώβρη, δέν θά σβύσουν πιά ὡς τό
θάνατο τους ἢ ὥσπου νά λαμπαδιάσει ὁ παγκόσμιος Ὀκτώβρης.
Αὐτούς πού στίς πιό ἀπόμακρες γωνιές, καθισμένοι στίς πιό
ἄθλιες μεριές, ἐκτελοῦν τὴν πιό ἀνώνυμη δουλειά χαρούμενοι,
ἔχοντας συνείδηση τῆς σημαντικότητάς τους σάν κομμάτια τοῦ
ἐπαναστατικοῦ μετώπου συγκέντρωσης δυνάμεων.

Ἐκεῖ βρίσκει κανεῖς ἰδιαίτερα τὴ θαυμάσια σημερινή ἐπανστα-
τική νεολαία.

Αὐτοὶ οἱ δύο ΝΕΠ πού σημαδεύουν δύο διαμετρικά ἀντίθετες
ἀντιλήψεις γιά τόν κόσμο, παλεύουν ἀγῶνα θανάτου. Κι αὐτός ὁ
ἀγῶνας, παρά τὴν φαινομενική ἡρεμία πού παρουσιάζει – ὅπως
ὅταν εἰσχωροῦν στοὺς ἰστούς ἐνός ὀργανισμοῦ μικροσπόροι, δέν
εἶναι λιγότερο «ὑπεύθυνος» ἀπὸ τόν ὅποιο κλάδο τῆς βιομηχανίας
ἢ τοῦ ἐμπορίου. Εἶναι ὁ ἀγῶνας γιά τὴν κουλτούρα, γιά τόν βα-
θμό τῶν φυσικῶν καί ψυχικῶν ἐφοδίων, ἢ μάχη γιά τὴ σταθερό-
τητα τῶν συμπαθειῶν καί τῶν ὑποχρεώσεων...

Ἐδῶ, στή διεργασία τῆς ἐνδοανασκόπησης καί ἀμοιβαίας δρά-

σης, αντιτίθεται ἡ ἀστική ἀντίληψη γιά τόν κόσμο: ἀτομικισμός, ἰδεαλισμός, δυϊσμός, νασιοναλισμός, στόν κολλεκτιβισμό, στόν ὕλισμό, στό διεθνισμό τῆς ἐπαναστατικῆς ἀντίληψης τοῦ κόσμου.

Μέσα σ' αὐτό τόν ἀγώνα γιά τήν κουλτούρα στό σύνολό της, ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο εἶναι ὁ ἀγώνας πού γίνεται μέ τά μέσα τῆς τέχνης γιά τίς ἀγορές τῆς αἰσθητικῆς κατανάλωσης. Ἡ μάχη αὐτή συνίσταται στά νά δοθεῖ μιά φόρμα στίς συγκινήσεις τῆς παθητικῆς μάζας, νά τῆς μεταδοθεῖ ἕνας ἀριθμός συμπαθειῶν καί ἀντιπαθειῶν, νά τραβηχτεῖ τό ἐνδιαφέρον της πάνω στήν τέτοια ἢ τέτοια μέθοδο πού θά ἐπιτρέψει νά νικηθεῖ ἡ δύναμη τοῦ περιβάλλοντος.

Ἡ τέχνη δέν περιορίζεται νά διαπιστώνει, ἐπιδρᾷ πάνω στόν ψυχισμό, παρουσιάζει τά ὕλικά μ' ἕνα ὀρισμένο ἐκλεχτικό τρόπο καί συγκεντρώνει τό ἐνδιαφέρον σέ τέτοιους συσχετισμούς ἰδεῶν πού γεννοῦν στό πνεῦμα τοῦ καταναλωτῆ μιά ἀδιάπτωτη προσοχή γιά τίς ἀναλογίες καί τίς μεθόδους ἔκφρασης πού εἶναι χαρακτηριστικές τοῦ παραγωγοῦ. Ὅποιαδήποτε τέχνη, ἀκόμα κι ἡ πιό αἰθέρια, ἢ λιγότερο ἀνοιχτή στόν κόσμο, ἢ περισσότερο ἀνένταχτη (χωρίς, συχνά, νάχει ὁ ἴδιος ὁ παραγωγός της συνείδηση...), ἐξ αἰτίας τοῦ γεγονότος ὅτι εἶναι ἀντικειμενική καί δέν βάζει σάν στόχο της νά ἐξασκήσει μιά πίεση κοινωνικοψυχολογική, ὅποιαδήποτε τέχνη, λοιπόν, περιέχει μέσα στις ἕνα συγκεκριμένο προσανατολισμό καί ἐξυπηρετεῖ, ἀντικειμενικά, ὀρισμένους σκοπούς στήν πάλη τῶν τάξεων.

Ἄν εἶναι ἔτσι, τότε ἡ τέχνη τῶν ξεπερασμένων κοινωνικῶν φάσεων: τόσο ἡ ὕπνωση τοῦ ρωμαντισμοῦ καί ὁ αἰσθητισμός τῶν συμβολιστῶν, ὅσο καί ἡ ρεαλιστική τέχνη καί ὁ νατουραλισμός καί ἡ ἠθογραφική τέχνη, εἶναι τέχνη ἐπικίνδυνη γιά τήν ἀλλαγὴ τήν ὑπαγορευμένη ἀπ' τήν ἐπανάσταση, τοῦ ἀνθρώπου τοῦ κλεισμένου στόν ἑαυτό του μέσ στήν φετιχιστική του αὐταρχικότητα, σ' ἕνα ἄνθρωπο - ὄργανο τῆς κοινωνικῆς δράσης, πού ξεχνᾷ τ' ὄνομά του σ' ὄνομα τῆς προόδου, σ' ἀλληλεγγύη μέ ὄλη τήν τάξη του, γιά τή νίκη κατά τό δυνατό τήν πιό ἀπόλυτη πάνω στίς ὀπισθοδρομικές δυνάμεις, γιά τήν ἐπίτευξη ἑνός στό μᾶξιμουμ ἐντακτοῦ τρόπου ὑπαρξῆς.

Κατά τή διάρκεια τῆς Νέας Οἰκονομικῆς Πολιτικῆς, οἱ ἀγορές τῆς αἰσθητικῆς κατανάλωσης μετατοπίστηκαν κατά πολύ ἐνδιαφέροντα τρόπο σχετικά μέ τά πρῶτα χρόνια τῆς ἐπανάστασης.

.....

(Στή δεύτερη περίοδο της Νέας Οικονομικής Πολιτικής): Τά κοινωνικά ανακλαστικά πούχαν μισοπνιγεί άπ' τήν επανάσταση, αλλά ζούσαν ώστόσο, ξαναφάνηκαν στήν κλίση τών ανθρώπων για κατανάλωση ενός αισθητικού προϊόντος πού σ' αυτό ήταν συνηθισμένοι κατά τήν προεπαναστατική περίοδο. Άποτέλεσμα : τ' άκαδημαϊκά και τά έρασιτεχνικά θέατρα ξαναδρέθηκαν γεμάτα, και για τή δουλειά τους, τήν προσφορά όπιου, είδαν νά τούς άποδίνονται έξυπηρετικά ιδεολογικές προσφορές του τύπου «ή δίκαια άνάπαυση του προλετάριου» ή άκόμα «ή μελέτη τών μεγάλων έργων της καπιταλιστικής περιόδου». Ξεχνούσαν, κάμοντάς το, ότι σάν κοιτάει κανείς κάτι μιά φορά, είναι μελέτη, αλλά σάν επανέρχεται επίμονα δέκα φορές στό ίδιο πράγμα, τότε είναι ύποβολή του έγκέφαλου άπό μιάν όρισμένη ψυχολογική δράση πούχει σάν άποτέλεσμα τή συγκινησιακή άφομοίωση τών κυρίαρχων τάσεων της εποχής όπου έγινε τό έργο, αλλά καθόλου εκείνη τών τάσεων της εποχής "Όσο για τά θέατρα πού προσπαθούσαν νά λύσουν τό πρόβλημα του ανθρώπου - δράσης, του κοινωνικού ανθρώπου, του οργανωμένου ανθρώπου, και πού άπαιτούσαν άπ' τό κοινό τους, άκριβώς, μιά πραγματική δουλειά, αυτά τά θέατρα έμειναν έρημα, πηγαίνοντας σίγουρα άπ' τό κακό στό χειρότερο, και δλέποντας τήν ύπαρξή τους νά κινδυνεύει διαρκώς.

.....

Στή μουσική, ένα πρόβλημα πού άρχιζε νά διαγράφεται, αυτό της πολυφωνίας μέ βάση θορύβους και ήχους, έμεινε σάν μετέωρο.

.....

"Όσο για τήν επανάσταση στήν τέχνη, ή έρευνα καινούργιων τεχντροπιών και μεθόδων, όλο αυτό τό κίνημα πού τά δέκα τελευταία χρόνια όνομάστηκε φουτουρισμός - ή επανάσταση στή τέχνη, κι αυτή, έχανε τά δόντια της στή μετωπική, άνοιχτή και βίαιη επίθεση.

Ή τέχνη της μεγάλης κατανάλωσης κατάφερε νά «έχει άνοσία» περιλαμβάνοντας μικρές δόσεις άπ' τήν καινούργια τέχνη. Έκμοντέριζε τήν παράγωγή της, τήν τόσο βλαβερή άπό κοινωνική άποψη, δίνοντας της τ' όμορφο χρῶμα της νιότης, αλλά «μετριπαθώς», δηλαδή χωρίς νά φτάσει τή δόση πού κάνει νά ταράζεται ό στοιχειώδης ρυθμός μιās οργανικής άνάπτυξης και νά σπάνε όι

κοινωνικοψυχολογικοί δεσμοί. Μέ την ένεση μιᾶς ἀδύνατης ποσότητας ἐπαναστατικοῦ δηλητηρίου στίς φλέβες τῆς καθημερινῆς ὑπαρξης, ἡ γέρινη τέχνη κατόρθωνε νά σώζει τήν πραγματική της οὐσία: αὐτήν ενός ἐργαλείου πού ἐξασκεῖ μιά ταξική πίεση (ἀστική) πάνω στόν ψυχισμό τῶν μαζῶν (.....) Ἔτσι, μποροῦσε κανεῖς νά ρίξει πάνω στά μούτρα τῆς ἀριστερῆς τέχνης τήν ἀκόλουθη παρατήρηση: «Τί δέν σᾶς ἀρέσει; βλέπετε καλά πώς σᾶς χρησιμοποιοῦμε, σᾶς ἐνσωματώνουμε στή ζωή, τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τό «ὑγιές στοιχεῖο» σας (.....)»

Τρίτο, ἡ ἴδια ἡ ἀριστερή τέχνη, κάτω ἀπ' τήν ἐπίδραση τῶν ἀπαιτήσεων τῆς ζήτησης, ἀναγκαστόταν νά κάνει σαφείς παραχωρήσεις, ν' ἀλλάζει ὄψη γιά νά «κολακίσει τό γούστο τοῦ κοινού»

.....
 Ἀποτέλεσμα: βλέπουμε στήν τέχνη ἀνθρώπους ν' ἀναπτύσσουν μια ἐνεργητική δράση, κι ὄχι στά κρυφά, ὥστε στίς σημερινές συνειδήσεις νά ἐνσωματωθοῦν γούστα καί συμπάθειες γιά τόν παλιό καλό καιρό. Αὐτή ἡ τάση φέρνει μαζί της ἕνα σωρό τελείως ἀπίθανα πρόσωπα πού, ξεχνώντας καθώς φαίνεται πώς ἡ ἐπανάσταση θά περάσει ἀναγκαστικά ἀπό μια βιομηχανική φάση, ἀρχίζουν νά ἐπικαλοῦνται «τήν τέχνη γιά τό λαό» καί νά μᾶς παρασύρουν πρὸς τά πίσω. «Πρὸς τόν Ὀστρόφσκι!» Πρὸς τά ἰδανικά τῶν καλλιτεχνῶν τῶν ἐτῶν 60-70, στήν ποίηση πρὸς τόν Νεκράσωφ, στή μουσική πρὸς τό «Groupe des Cinq», στήν ζωγραφική πρὸς τοὺς «Περιφερόμενους» στή λογοτεχνία πρὸς τοὺς μεγάλους διηγηματογράφους, στό θέατρο πρὸς τόν Ὀστρόφσκι!».

Ἄλλοι ὀπισθοχωροῦν σέ δευτερεύουσες θέσεις καί, ἀρνούμενοι στήν τέχνη τῆ λειτουργία της – δηλαδή νά ὀργανώνει τήν θέληση τῶν μαζῶν, τραγουδοῦν μικρές μελωδίες δωματίου τύπου Ἀχμάτοβα ἢ διαπλανητικά βουκολικά ψευτο-κλασικά (ποιητές «proletkult» τῆς ὀμάδας «La Forge»), ἢ ἀκόμα, ὅπως τά μέλη τῆς ἔνωσης προλεταριακῆς κουλτούρας «Ὀκτώβρης», πέφτουν στό εἶδος «Baldin», δηλαδή στή ρωμαντικοποίηση καί στό στυλιζάρισμα (ναί! ἀπό τώρα στυλιζάρισμα!) τῆς πρώτης περιόδου τῆς ἐπανάστασης.

Ἄλλοι, τέλος, προσηλωμένοι καθώς εἶναι στή θεωρητική διαμόρφωση καί πρακτική μιᾶς τέχνης πού ἀντιστοιχεῖ διαλεκτικά μέ τά ἐνδιαφέροντα τοῦ προλεταριάτου μέσα σ' ἕνα περιβάλλον ἀστικό, ἢ μᾶλλον σ' ἕνα κύκλωμα ἀστικό - μικρο-ἀστικό, δέν διαθέτουν μιά σίγουρη καί διαρκή βάση κατανώσεως τῶν

προϊόντων της δράσης τους, σκορπίζονται σάν τήν γύρη ανάμεσα σ' όλα αυτά τά ήλιοτρόπια πού'ναι οί εκδοτικοί τους οίκοι (τύπου «τό Κόκκινο χωράφι»⁵, «Ή Ήχώ», «Τό μικρό φῶς», πού' ακόμα καί μέσω τοῦ ὀνόματός τους δέν διστάζουν νά ἐπαναφέρουν τή συνείδηση σέ συνειρμούς προσφιλείς στους μικροαστούς) καί πνίγονται ἀπ' ὄλο τό ὑλικό πού παράγεται γύρω τους γιά τήν ἀνάπαυση τῶν νεύρων καί τίς δευτερεύουσες δραστηριότητες αὐτοεκπαίδευσης. Καί πρέπει νά εἶναι πάλι εὐτυχεῖς, ἄν ἀπλῶς σβύνουν καί χάνουν κάθε ἐπαναστατικό ἀντίχτυπο. Γιατί συμβαίνει καί χειρότερο: διακριτοί στό βάθος τοῦ συνόλου τῶν ὑλικῶν, ἀρχίζουν νά παίζουν τό ρόλο λίγο πολύ διασκεδαστικῶν προσθηκῶν κάπως σάν τίς φωτογραφίες τῶν διπλοκέφαλων μοσχαριῶν, κι ἔχουν ἀντικειμενικά μιά δράση πού βλάπτει πολύ τούς ἴδους τούς σκοπούς τους.

Ἔτσι, οἱ παραγωγοί αἰσθητικῆς πού, ὑποκειμενικά, εἶναι ἐπαναστάτες, ἔχουν μιά δράση βλαβερή γιά τήν ἐπαναστατοποίηση τῆς κοινωνικῆς ψυχῆς, στό μέτρο πού, μέ τίς κατασκευές τους, μπαίνουν σήν ὑπηρεσία τῶν σημερινῶν ψυχολογικῶν ἀναγκῶν τῆς καταναλωτικῆς μάζας, συνήθειες πού γεννήθηκαν καί δυναμώθηκαν μέσ στό ἐχθρικό γιά τήν ἐπανάσταση περιβάλλον τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας.

Ξεχνοῦν πῶς ὁ κοινωνικο - ψυχολογικός παράγοντας ἔχει μιά δύναμη ἀντίστασης καί μιά σταθερότητα ἐξαιρετική, στοιχειώδους τάξης, κι ὅτι κάθε τέχνη πού δέν ἔχει ξεπεράσει αὐτό τόν παράγοντα, ἔστω καί μέ τόν πιό χοντροειδή καί τόν πιό σκληρό γιά τήν ἀκεραιότητα τοῦ ἀτόμου τρόπο, δέν κάνει παρά νά ἐνισχύει τήν παθητική του ἀντίσταση.

Παίζουν ἕναν ἀπό τούς πιό βλαβερούς ρόλους (ὄλοι) αὐτοί, πού, μὴν ἔχοντας ἀντιληφθεῖ καθαρά πῶς δέν ὑπάρχει τέχνη πού νά μὴ ἀναδιοργανῶνει τήν κοινωνική ψυχή σέ ὄφελος τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης τάξης, καλοῦν σ' ὀπισθοχώρηση, σ' ἐγκατάλειψη τῶν ἐρευνῶν πού γίνονται τώρα. Σπέρνουν τή σύγχυση σέ πολλά κεφάλια, καί γεμίζουν μέ χαρά τήν καρδιά ἐκείνων πού, χωρίς καμιά παραχώρηση, συντηροῦν ἀνάμεσα στίς φλόγες τῆς ἐπανάστασης τίς ἀντιλήψεις τους τοῦ ἀστικοῦ καί μικροαστικοῦ κόσμου, δικαιολογημένες ἀπό ταξική ἄποψη, μά πού τίποτα καί ὑπέρ καμιάς ἐπανάστασης δέν θάρθει νά σαλέψει.

Ὅταν μιλάμε γιά παλιά φεγγάρια, χρήσιμο εἶναι νά θυμόμαστε

τούτο: τό παλιό, είναι κοπριά, δέν είναι τροφή.

Μπορεί κανείς νά τό χρησιμοποιήσῃ σάν λίπασμα, μπορεῖ νά τό μελετήσῃ καί νά τό καταλάβῃ, ἀλλά νά πάλλεται στήν ἐπαφή του μ' αὐτό, νά στηρίζῃ πάνω του τίς συμπάθειες κι ἀντιπάθειές του, αὐτό σημαίνει ξεχαρβάλωμα, ἐξάρθρωση τοῦ ἀνθρώπινου ψυχισμοῦ καί, στήν καλύτερη περίπτωση, σέ ἀλλαγὴ τῶν ἀνθρώπων, ἀπό φορεῖς κεραυνῶν ἀναγκασμένων νά θεωροῦν ὅτι τοὺς περιβάλλει σάν ἀπλό ὕλικό γιὰ ἀπώτερη κατασκευή, σέ ὑποστηρικτές μιάς ἐλιτίστικῃς αἰσθητικῆς.

Ὅταν μελετᾶ κανείς τόν τωρινό ἀγώνα γιὰ τίς αἰσθητικῆς ἀγορές, εἶναι σίγουρα χρήσιμο νά διεισδύσῃ στό χῶρο τῶν ἱστορικῶν ἀναλογιῶν. Ἀλλά, ὅταν ἡ ἐπίσκεψη τοῦ μουσείου μετατρέπεται σ' ἐγκατάσταση μέσα σ' αὐτό τό μουσεῖο, τότε δέν μένει πιά σ' ἐκείνους πού συμβουλεύουν παρόμοιες ἐμπειρίες παρά νά καρφώσουν στήν πόρτα τους, ἀντί γιὰ ἐπισκεπτήριο, ἓνα ταμπλώ τοῦ εἶδους: «ὅλα εἶναι στό παρελθόν». Σέ τί ἀξίζουν περισσότερο, αὐτοὶ πού ξεχνοῦν τίς σχέσεις τῆς κοινωνικο-οικονομικῆς θάσης μέ τήν αἰσθητικὴ σουπερστρουχτούρα, ἀπ' τοὺς χυδαίους μαρξιστὲς πού κάθε ἔργο, γι' αὐτούς, προσδιορίζεται ἀπὸ τό πολιτικό καί οἰκονομικό σύστημα πού ὑπῆρξε ὅταν αὐτό τό ἔργο ἐκτελέστηκε;

Δέν εἶναι στό πεδίο μιᾶς θεωρίας πού, μ' ἐλαφρότητα, κάνει τήν τέχνη φαινόμενο πού ἰσχύει γιὰ τό σύνολο τῶν ἀνθρώπων καί ἀντικαθιστᾶ μέ τό ἴδιο τό ἔργο τὰ κοινωνικο-πολιτικά φαινόμενα πού στόν καιρό τους καί σέ δεδομένες συνθήκες φάνηκαν γύρω ἀπ' αὐτό τό ἔργο, δέν εἶναι σ' αὐτό τό πεδίο πού ἐγκαθιδρύεται καί ἐνισχύεται αὐτός ὁ σεβασμός γιὰ τήν «ἀρετὴ τῆς ἡλικίας» καί γιὰ τὰ «πτώματα» πού ἐκδηλώνεται μέ τὴ μορφὴ ἐπιθανάτων γευμάτων γι' ἀνθρώπους ἀκόμα ζωντανούς καί παρόντες, μέ τὴ μορφὴ χρηματικῶν ἀνταμοιβῶν σέ «νεκρά λιοντάρια» πού εἶναι πιό τυχερά ἀπ' τὰ «ζωντανα σκυλιὰ» πού λαχανιάζουν στό ἱστορικό κυνηγητό τῶν σπινθηροβόλων ἀλεπούδων μιᾶς ἐπαναστατικῆς ἀντίληψης τοῦ κόσμου;

Ἕνα παράδειγμα;

Γιὰ τό μνημεῖο στό δραματοουργό Ὅστρόφσκι ἔδοσαν 100.000 χρυσὰ ρούβλια.

Τό θέατρο τοῦ Μέγιερχολντ συνεχῶς ταλαντεύεται πάνω στό σκοινὶ ἀξεπέραστων ταμειακῶν ἑλλειμμάτων.

Πῶς λοιπόν πρέπει νά δράσῃ τό ΛΕΦ;

Τό ΛΕΦ πρέπει ν' αναλάβει τή διαμόρφωση μιᾶς κομμουνιστικής ἀντίληψης τοῦ ἀνθρώπου.

Ἐπίσης ἔνα μικρό ΛΕΦ, εἶναι ἔνα περιοδικό, μιά χούφτα ἄνθρωποι πού ψάχνουν ψηλαφητά τούς τρόπους γιά νά περάσουν μέσα στήν τέχνη τίς ἀνάγκες τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἀγώνα. Ἐπίσης ἔνα μεγάλο ΛΕΦ – ὅλοι ἐκεῖνοι πού νοιώθουν μιά δέν ξέρουν νά τό ἐκφράσουν τό γεγονός πώς ἡ ἀνανέωση τῆς οἰκονομίας ἐπιβάλλει ἐπίσης τήν ἀνακαίνιση τῶν τρόπων αἰσθησης καί ὑποταγῆς τῆς ζωῆς.

Τό μεγάλο ΛΕΦ εἶναι μιά τεράστια ἐξέγερση, συχνά τυφλή, πάντα σ' ἔνταση μέσ στήν προσπάθεια γι' ἀνακάλυψη, μιά ἐξέγερση σ' ὄνομα τοῦ καινούργιου ἀνθρώπου, σ' ὄνομα τῆς μή ἐπιθυμίας ἀνάπαυσης πάνω σ' ἀρχοντικά παλιοστρώματα τῆς παλιᾶς τέχνης. Εἶναι ὅλη αὐτή ἡ πλατεία μάζα ἀνθρώπων πού, τόσο στίς ἀπόμακρες ἀλεποφωλιές ὅσο καί στά κέντρα τῶν πόλεων, κάνουν τήν ὑλική κατασκευή τῆς ἐπανάστασης σέ βάρος τῆς προσωπικῆς καί ἐθελούσιας φθορᾶς τους. Τό κέντρο αὐτοῦ τοῦ ΛΕΦ εἶναι μέσα στό χῶρο τόν κατοικημένο ἀπό νεαρούς ἀετούς τῆς ὁμοσπονδιακῆς σοσιαλιστικῆς σοβιετικῆς δημοκρατίας τῆς Ρωσσίας. Μέσα σ' αὐτή τή νεολαία πού τή γέννησε ὁ ἐπαναστατικός ἐνθουσιασμός καί πού ἡ ΝΕΠ ἔστρωσε κατόπι, ἄγαρμπα, στή μελέτη καί στήν τάξη. Μέσα στήν ἐνστιχτώδικη ἔλξη πού αἰσθάνεται αὐτή ἡ νεολαία γιά τήν ἀριστερή πτέρυγα τῶν ἐργατῶν τῆς τέχνης, γιά κείνους πού μεταμορφώνουν τήν τέχνη σ' ἐργοστάσιο ἐργαλείων ἀκριβείας στήν ὑπηρεσία τῶν ἐπαναστατικῶν προσταγῶν, σέ ἐργαστήρι πού θά παράγει τόν «ἀμερικανοποιημένο» ἄνθρωπο σέ μιά ἠλεκτροδοτημένη χώρα, μέσ σ' αὐτή τήν ἔλξη καί μέσα στίς ὅλο καί περισσότερες ἀπαιτήσεις τῆς νεολαίας ἀπέναντι στό ἀριστερό μέτωπο τέχνης, βλέπουμε τήν ἐξασφάλιση τοῦ γεγονότος-ὅτι τό ΛΕΦ *μπορεῖ νά μὴν καλέσει σ' ἐπιστροφή στό παρελθόν, γιατί μπροστά του ἀνοίγεται ἔνα ἀναμφίβολο καί ἀναπόφευκτο μέλλον.*

Καί τό κύριο ἔργο τοῦ ΛΕΦ εἶναι νά ἐμβαθύνει στό ἔπακρο τήν ταξική τομή στόν τομέα τῆς τέχνης. Νά μὴν κουραστεῖ νά ἐπαναλαμβάνει ὅτι κάθε γράμμα καί κάθε γραμμῆ, κάθε κίνηση καί κάθε θέμα μέσα στήν καταναλωτική διεργασία ἐκτελεῖ μιά ὑπηρεσία εἴτε ἐπαναστατική εἴτε ἀντι-ἐπαναστατική· ἡ ἀναδομῆ κανεῖς τόν ψυχισμό τῶν ἐργατῶν γιά μιά παραγωγή, μιά ἐφευρετικότητα,

μιά φλόγα στή δουλειά τό δυνατό μεγαλύτερες, ή τίς έξασθενεί, δημιουργώντας αισθητικές αναπαύσεις μέσα στήν πρακτική κι αντίτασσοντας έτσι τήν αισθητική ψευδαίσθηση στή ζωντανή και άπτή πραγματικότητα.

Έχοντας αναγνωρίσει στήν τέχνη τών περασμένων καιρών έναν άσπονδο έχθό, τό ΛΕΦ πρέπει νά γνωρίσει και νά μελετήσει τίς μεθόδους της (χωρίς νά τίς άποθαυμάζει), έτσι πού νά μήν μπορεί νά ήττηθεί, και νά έπιτεθεί άλύπητα μά και μελετημένα.

Δέν μπορεί και δέν πρέπει νά ύπάρξει καμιά συμμαχία ανάμεσα στό ΛΕΦ και στήν παλιά τέχνη στή βλαβερή χρήση πού της γίνεται σήμερα.

Τό ΛΕΦ πρέπει νά βάλλει πρόγραμμα νά εγκαταλείψει τίς διτρίνες τών μαγαζιών προϊόντων αισθητικής (περιοδικά, θέατρα, εκθέσεις) όπου τά δικά του προϊόντα, μέσα σ' ένα περιβάλλον ξένο, χάνουν τή δύναμη κρούσης τους και, ακόμα χειρότερα, στρογγυλεύουν τά αίχμηρά τους περιγράμματα και προσαρμόζονται στό άκροατήριο.

Συγχρόνως, έφόσον τό ΛΕΦ σκοπεύει νά ύπηρετήσει τήν έπαναστατική πρακτική, νά κάνει τήν τέχνη τήν άνώτερη ειδίκευση ανάμεσα στίς μεθόδους βιομηχανικής μεταλλαγής τών ύλικών, πρέπει νά βρίσκεται παντού όπου μιά τέτοια δουλειά άπαιτείται από τίς συνθήκες τής έπαναστατικής πραγματικότητας, όσο κι αν αυτή ή δουλειά είναι λίγο παρουσιάσιμη και μονότονη έξωτερικά.

Άλλά δέν θά κάνει τίποτα αν δέν είναι αυτό τό ίδιο εύκίνητο και προσεχτικό στήν εξέλιξη τής έπαναστατικής διεργασίας, αν δέν κατορθώσει νά προωθήσει τίς έρευνές του, πριν τό μικρομάγαζο τής τέχνης, αυτού του οργανισμού πού ξέρει τόσο καλά νά ροκανίζει τό ζήλο τών έπαναστατικών πιέσεων, βρει τόν καιρό νά μεταμορφώσει τά τελευταία του εύρήματα σέ τετριμμένα clichés, πού γρήγορα καταπίνονται κι εύκολα χωνεύονται.

Μόνον υίοθετώντας αυτή τή θέση, έχθρική σέ κάθε συμβιβασμό, και μέ τίς μεγαλύτερες άπαιτήσεις πρός τόν έαυτό του, τό ΛΕΦ θά μπορέσει νά κερδίσει τή μάχη, γιατί τότε μόνο θά βαδίσει στό ίδιο βήμα μέ τήν έπαναστατική νεολαία, αυτή τή νεολαία πού φέρνει στους ώμους της τήν ύποχρέωση νά προωθήσει τήν επανάσταση σ' όλον τόν πλανήτη, στ' όνομα του έρχομου του κομμουνιστικού άνθρώπου.

– Δημοσιεύτηκε στο ΛΕΦ – 1923.

– Η ελληνική μετάφραση έγινε από τη γαλλική μετάφραση της Françoise Esselier, πού δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «V.H. 101», Νο 7-8, άνοιξη - καλοκαίρι 1972, σελ. 170 - 175. (Παραλήφθηκαν ελάχιστα κομμάτια, πού κρίθηκαν άπ' τη μεταφράστρια λιγότερο ενδιαφέροντα – και για λόγους διευκόλυνσης του άναγνώστη.)

– Μετάφραση: Βάσιας Καρκαγιάννη - Καραμπελιᾶ.

1) ΝΕΠ = Νέα Οικονομική Πολιτική. Έδώ όμως ή λέξη ΝΕΠ παίρνεται (και στο ρώσικο πρωτότυπο) σάν ν' ανήκει στο άρσενικό γένος, και θά τ' αφήσουμε έτσι μιά και ένα μέρος τών είκόνων του κειμένου βασίζονται σ' αυτό τό γένος. (Δηλ. όπου ΝΕΠ διάβαζε: ΝΕΠάνθρωπος, δηλ.: οπαδός της Νέας Οικονομικής Πολιτικής. Σημ. μετ.)

2) Άριστερό Μέτωπο Τέχνης.

3) Όνομα του άμαξᾶ του Άχιλλέα στον Όμηρο.

4) Έπιχειρηματίας, πού κάνει εταιρείες μέ μετοχές, επιχειρήσεις, φίρμες, κλπ. μέ σκοπό τήν κερδοσκοπία και τό κέρδος γενικά.

5) «Le Gueret Rouge» gueret σημαίνει άκριβώς: τό χωράφι πού έχει όργανωθεί μά δέν έχει σπαρεί.

* Όλες οί ύπογραμμίσεις είναι δικές μου. Β.Κ.Κ.

** Βλ. παρακάτω κείμενο του Έρεμπουργκ παρμένο άπ' τό «Και όμως κινείται».



ΗΛΙΑ ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ

Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΓΕΝΙΚΑ.

Ἡ καινούργια τέχνη βάζει σάν σκοπό της νά ένωθει μέ τή ζωή καί γι' αὐτό εἶναι ἀδιαχώρητα ένωμένη μέ τήν ἐξέλιξη τῆς σημερινῆς κοινωνίας.

Τέλος οἱ χρυσελαφάντινοι πύργοι. Ἐντί γιά τόν Παρνασσό, τό ἐργοστάσιο, ἄντι γιά τήν Ἴπποκρήνη, βρύση τῶν Μουσῶν, ἕνα λίτρο κρασί ἢ ἕνα ποτήρι μύρα. Ὁ καλλιτέχνης ζεῖ μέ τούς κοινούς θνητούς, τά ἴδια πάθη καί τήν ἴδια καθημερινή ζωή. Ἐτσι ἐξηγεῖται γιατί ἐδρεύτηκε ἐν τέλει ἡ ἐνότητα μεταξύ τῆς πολιτικῆς, τῆς οἰκονομίας καί τῆς τέχνης. Οἱ ἀκαδημαϊκοί δέν ἐνδιαφέρονται γιά τήν ταπεινή ὑπόσταση. Αὐτό σημαίνει ὅτι εἶναι γιά τό κατεστημένο. Ἡ καινούργια τέχνη πού δημιουργεῖται υἱοθέτησε τό πολιτικό – καί ἀρκετά ἡλίθιο – ἐπίθετο τῆς Τέχνης τῆς Ἀριστερᾶς καί ὑπόδειξε, μέ τόν ἴδιο τρόπο, τή θέση της στή μάχη τῶν κουτουλιῶν καί τῶν γροθιῶν. Οὔτε οἱ ἀνακαλύψεις τοῦ Ἀϊνστάϊν, οὔτε ἡ γρήγορη ἐξέλιξη τῆς ἀεροπορίας, οὔτε ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στίς νέες καί στίς παλιές τάξεις δέν εἶναι ἀδιάφορα ὅταν ἀναφερόμαστε στήν ἐξέλιξη τοῦ Κυβισμού. Οἱ πρωτοποριακοί ποιητές τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα, οἱ Συμβολιστές, πηγαῖνανε – λέγαν – ἐνάντια στή ζωή καί δημιουργοῦσαν τό ΟΧΗΜΑ της. Οἱ ποιητές στίς μέρες μας εἶναι ΑΝΙΧΝΕΥΤΕΣ, μέ τόν ἴδιο τρόπο ὅπως καί οἱ οἰκονομολόγοι, οἱ μορφωμένοι, οἱ ἀρχιμάστορες καί οἱ ἐργάτες.

Αὐτό, φυσικά, δέν σημαίνει πῶς οἱ ζωγράφοι καί οἱ ποιητές γίνονται «πολιτικάντηδες». Ἡ ἀγάπη τῆς ἐργασίας, ὁ σεβασμός τοῦ ἐπαγγέλματος, τούς προφυλάγουν ἀπό ἕνα τέτοιο ἐρασιτεχνισμό. Εἶναι οἱ μούμιες πούχουν αὐτό τό ἐλάττωμα (ὁ πρεσβευτής

Κλωντέλ, ὁ βουλευτής Μπαρρές, κλπ.) μιλώντας μ' ἓνα τόσο συγκινητικό τρόπο γιὰ τὴν Παρθένα καὶ φυλάγοντας συνάμα μὲ μεγάλη προσοχὴ τὸ χρηματοκιβώτιο τῶν πατρῶνων τους. Ὁ κομμουνισμὸς τοῦ VILDRAC καὶ τοῦ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΥ, ὁ σοσιαλισμὸς τοῦ DUHAMEL, ὁ ἀναρχισμὸς τοῦ RIVERA καὶ τοῦ PONTZENKO ἰδέν εἶναι ἓνα ἐπάγγελμα ἀλλὰ ὁ ὀμφάλιος λῶρος ποὺ ἐνώνει τὸ ἐργαστήρι τοῦ ἑνὸς μὲ τὸν δρόμο ὄλων. Οἱ νέοι ἀσχολοῦνται μὲ τίς δουλειές τους, γράφουν, σχεδιάζουν, κατασκευάζουν καὶ παίζουν. Ξέρουν ὅτι ἡ «πολιτικὴ» εἶναι ἐπίσης ἓνα ἐπάγγελμα σάν τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἢ τὴ δραματοποιία ποὺ ἀπαιτεῖ ἀκόμα ἰστίς μέρες μας τοὺς εἰδικούς. Μὰ καὶ ἔξέχοντας αὐτὸ δέν εἶναι ἀπολιτικοί, θρῖσκονται στὸ κέντρο τῆς μάχης, θρῖσκονται στὴν καρδιά τῆς ζωῆς, καὶ μαζί μὲ ὄλους ἐκείνους ποὺ δέν τοὺς ἱκανοποιεῖ πιά τὸ ἀναμάσημα τῶν παλιῶν, εἶναι ὑπὲρ τῆς δημιουργίας μιᾶς καινούργιας κοινωνίας, εἶναι ὑπὲρ τοῦ ἐρχομοῦ, στὸν κοινωνικὸ τομέα, μιᾶς μεγάλης ΑΛΛΑΓΗΣ.

Ἡ Ρωσία! δείχνει τὸ παράδειγμα πολλῶν παραλογισμῶν. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ ἀπόλυτος διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὴ καινούργια τέχνη ποὺ γίνεται καὶ τοὺς ἐπαναστάτες μὲ τὴν κοινωνικὴ ἔννοια τῆς λέξης.

Ἔως τὸ 1917 (ἀκόμα καὶ στὴ διάρκεια του πολέμου) αὐτοὶ ποὺ παλαίθανε γιὰ μιὰ καινούργια τέχνη, κατεῖχαν μιὰ θέση ποὺ, ἀνάξιά τους, δέν τοὺς πῆγαινε, δηλαδὴ τὴ θέση ποῦχαν οἱ Συμβολιστές στὸν Πύργο τους. Οἱ ἐπαφές τους μὲ τὴ ζωὴ μύριζαν πῖο πολὺ τὸ σκάνδαλο καὶ τὸ καμπαρέ. Ἡ ἐπανάσταση ὑπῆρξε γι' αὐτοὺς, πῖο πολὺ ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν Νικόλαο II, ὁ κεραυνὸς ποὺ πέφτει ἀπ' τὸν οὐρανὸ. Κάτω ἀπὸ τίς ὀβίδες τοῦ ἐμφύλιου πολέμου εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβει κανεὶς. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἓνα εἶδος μοιχείας (μὲ πολὺ λίγες ἐξαιρέσεις).

Ἀπὸ μιὰ ἄλλη μεριά, οἱ Ρῶσοι ἐπαναστάτες, ἐκπαιδευμένοι ἀπὸ πολὺ παλιὰ, ἂν ὄχι μέσα στὰ ὑπόγεια τῶν καμπαρέ, τουλάχιστον στὴ παρανομία, δίνανε τὸ παράδειγμα (καὶ στὴ πλειοψηφία τους δίνουνε ἀκόμη καὶ σήμερα τὸ παράδειγμα) ἑνὸς γούστου ὑπερβολικὰ ἀντιδραστικοῦ γιὰ τὴν τέχνη. Μπολσεβίκοι - μενσεβίκοι, ἐπαναστάτες - σοσιαλιστές καὶ ἀναρχικοί, κοινωνοῦν μὲ ἓνα συγκινητικὸ τρόπο στὴν ἀγάπη τους τὴ μυστικὴ γιὰ τοὺς «περιφερόμενους» ζωγράφους καὶ τοὺς ἐπίγονους τῆς Νεκρασσοφικῆς αἰσθητικῆς.

Θυμόμαστε τά γούστα τους πρὶν ἀπ' τὴν ἐπανάσταση: τά λογοτεχνικά ἔργα πού δημοσίευαν τά μαρξιστικά περιοδικά καί ἡ RICHESSE RUSSE, τά ἔρασιτεχνικά θεάματα μεταξὺ μεταναστῶν κλπ. Ἄλλὰ ἀκόμη καί ἡ ἀναστάτωση τῆς ἐπανάστασης εἶχε λίγο ἀντίκτυπο γι' αὐτούς. Ἡ ἱστορία τῶν δύο τελευταίων ἐτῶν εἶναι ἐνάντια σέ κάθε λογική καί κάθε ὀρθολογισμό, ἡ ἱστορία τοῦ κατατρεγμοῦ, πρῶτα δειλοῦ, μετὰ ξετσιπίωτου, τῆς καινούργιας τέχνης ἐν ὀνόματι τῶν Ρώσων «πυροσβεστῶν» (τί σκέπτεστε γι' αὐτὴ τὴν ἀγάπη τῶν πυρολατρῶν γιὰ τά σκιάχτρα μέ τίς κάσκες;). Ἐνάντια στὸν ΤΑΤΑΙΝ γιὰ τὸν ΑΡΤΣΙΠΟΦ, ἐνάντια στὸν ΕΣΣΕΝΙΝ γιὰ τὸν ΣΕΡΑΦΙΜΟΒΙΤΣ. Δέν θά παραγεμίσω αὐτές τίς σελίδες μέ τό χρονικό τῶν ἀπαγορεύσεων, δημόσιων καί μυστικών.

Οἱ ὀργανώσεις ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ, οἱ σοβιετικές ἑφημερίδες, οἱ κρατικές ἐκδόσεις, χωρὶς κι οἱ ἴδιες ἴσως νά ἔχουν συνείδηση, προετοιμάζουν τὴν παλινόθρωση τῆς Ἀκαδημίας.¹

Ἡ Τέχνη τους εἶναι παλιά, ἀκαδημαϊκή, μέ ἀλλαγές μονάχα στά θέματα (ἀντί γιὰ «στολίδια» - «ἔρωτες»: «Κανόνια» - «συντρόφους», ἀντί τῆς μαρκησίας μέ κρινολίνο τὸν σιδερεῶ με τό σφυρί του, κλπ.). Τί νά κάνουμε; Τῆ στιγμή πού οἱ καλλιτέχνες δέν μπόρεσαν μέσα σέ τρία χρόνια νά ξαναεκπαιδευτοῦν, μποροῦμε νά τό ἀπαιτήσουμε αὐτό ἀπὸ τοὺς πολιτικάντηδες; Στὴ σχολὴ ζωγραφικῆς τῆς Μόσχας διδάσκουν στοὺς μαθητές τά «στοιχεῖα πολιτικῆς ἐκπαίδευσης», ἀλλὰ ἀλλοίμονο! Κανένας δέν σκέφτηκε γιὰ «Μαθήματα στοιχειώδους καλλιτεχνικῆς κουλτούρας» γιὰ τά μέλη τοῦ Συμβουλίου τῶν κομμισάριων τοῦ λαοῦ. Ὡστόσο, μά τὴν ἀλήθεια, εἶναι ἀκόμα πιό ἀναγκαῖο. Ἐχοντας παρακολουθήσει μαθήματα πολιτικῆς ἐκπαίδευσης, ὁ καλλιτέχνης ἐξακολουθεῖ νά ζωγραφίζει πίνακες καί δέν γράφει διατάγματα. Τό μέλος τοῦ Συμβουλίου τῶν κομμισάριων τοῦ λαοῦ, ἐκεῖνο, χωρὶς νάχει κἄν παρακολουθήσει μαθήματα, κάθετα κι ἀποφασίζει τὸν ἀγῶνα ἐνάντια στίς «δολοπλοκίες τῶν φουτουριστῶν».

Μίλησα ἤδη γιὰ τὴν συγκινητικὴ ὁμοφωνία σκέψης τῶν διαφορετικῶν κομμάτων πάνω σ' αὐτό. Καί, νά, τώρα, οἱ ἐπαναστάτες σοσιαλιστές μετανάστες παρ' ὅλη τὴν ἰδιάζουσα θέση τους, ἐπαναλαμβάνουν μέ χαρὰ ὅλες τίς ἐπιθέσεις τῶν μπολσεβίκων ἐνάντια στὴν καινούργια τέχνη πού μόλις γεννιέται. Τό ἄρθρο τοῦ ΣΟΖΝΟΒΣΚΙ «Βαρεθήκαμε τὸν Μαγιακόφσκυ καί τίς ἱστορίες τῶν

μαγιακοφσκικῶν» ἀναδημοσιεύεται μ' ἐνθουσιασμό ἀπό τὰ ὄργανα τῆς μετανάστευσης. Οὔτε κι οἱ Ρώσοι ἀναρχικοί ξεχωρίζουν ἰδιαίτερα γιά τίς προοδευτικές τους ἰδέες, κι ὁ ποιητής τους, κάποιος ὀνόματι ΣΤΡΟΥΒ, εἶναι ὠριμος γιά ἓνα μικρούτσικο καπέλλο πυροσβέστη. Οἱ μενσεβίκοι, τόν τελευταῖο καιρό, κρατοῦν μίαν ἀπόλυτη σιωπή, ἀλλά ἂν θυμηθοῦμε τόν KLEINBORT καί συντροφία, ὅλα γίνονται καθαρά.

Ἔτσι συμπέρασμα:

Στή Ρωσία: οἱ ἐπαναστάτες στή τέχνη δέν κάνουν τίποτα μέσα στήν ἐπανάσταση (0, μηδέν)· οἱ ἐπαναστάτες στό κοινωνικό ἐπίπεδο εἶναι ἀντιδραστικοί στή τέχνη (-, μείον).

Ἀποτελέσματα πολύ λίγο παρήγορα!

1. Βέβαια δέν θέλω νά πῶ πῶς σήμερα ἡ τέχνη τῆς Ἀριστερᾶς στή ἹΡωσία δέν μπορεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ. Φτάνει νά θυμηθοῦμε πῶς ὁ Τάτλιν, «σέ συνεργασία μέ μηχανικούς», μπόρεσε νά δουλέψει ἥσυχά ἓνα χρόνο πάνω σέ μιά πρόταση γιά μνημεῖο. Πολλά κρατικά ἰδρύματα τῆς Σοβιετικῆς ἹΡωσίας δείχνουν τή νίκη μιάς καινούργιας τέχνης: τὰ ἀτελιέ «τῆς ἐλεύθερης τέχνης», τό «μουσεῖο τῆς εἰκονικῆς κουλτούρας» καθώς καί ἡ πραγματοποίηση τοῦ «MYSTERE — BOYFFFE» τοῦ Μαγιακόφσκυ, τό τσίρκο, ἡ ὑπεράσπιση τοῦ θεάτρου δωματίου κλπ. Δέν ὑπάρχει κάτι τό παρόμοιο σέ κανένα ἄλλο κράτος. Κι ὠστόσο, ἐπιμένω γιά τό «ἀνιδραστικό γοῦστο τῆς πλειοψηφίας τῶν κομμουνιστῶν πάνω στά ζητήματα τῆς τέχνης. Γιατί ἔχουμε ἄλλες ἀπαιτήσεις ἀπό τήν ἐπανάσταση παρά ἀπέναντι στόν Ἰπουργό Καλῶν Τεχνῶν μιάς δημοκρατίας εἰσοδηματιῶν. Γιά τόν BRIAND, ὁ LEGER κι ὁ CENDRARS εἶναι ταραξίες πού ἀνέχεται κανεῖς. Γιά πολλούς Ρώσους ἐπαναστάτες, ὁ Τάτλιν κι ὁ Μαγιακόφσκυ εἶναι ἐπίσης ταραξίες. Τί μηδαμνότητα! Νά ρίχνεις κάτω τό σπίτι καί ν' ἀπαιτεῖς ἀπ' τόν ποιητή νά κρατάει μιά πίπα ἀντί γιά φτυάρι, νά κατασκευάζεις ἓνα ἄλλο σπίτι καί νά νευριάζεις βλέποντας τόν καλλιτέχνη πού, ἀντί νά σχεδιάζει «ἐμπνευσμένους καταλόγους» νά ετοιμάζει πλάνα).

Κείμενο παρμένο ἀπ' τό «Καί ὅμως κινεῖται» τοῦ Ἡλία Ἐρεμπουργκ (1922), πού δημοσιεύτηκε σέ γαλλική μετάφραση στό περιοδικό V.H. 101, No 7-8, (ἄνοιξη - καλοκαίρι 1972), σελ. 166-167.

Μετάφραση ἀπ' τὰ γαλλικά: Βάσια Καραμπελιά - Καρακαγιάννη.

ЛЕНИНСКАЯ КИНО-ПРАВДА

21 ГОДОВЩИНЕ 21

-АЯ СМЕРТИ ЯНВ.

ЛЕНИНУ - КИНОКИ

Άφισα της «ΚΙΝΟ-ПРАВДА» για τό κομάτι αρ. 21 που άφορούσε στον Λένιν.

«КИНО-НЕДЕЛЯ»

ЦЕНТРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ФОТО-КИНО ПРЕДПРИЯТИЕ
ГОСКИНО
МОСКВА,
Мал. Гнездинский, 7
Тел. 94-10, 22921, 28112

В
Ы
П
У
Щ
Е
Н
А

РАБОТА
ДЭНГ
ВЕРТОВА

КИНО

ОПЕРАТОР
КЛУФМАН

ГЛАЗ

1-я
С
Е
Р
И
Я

Άφισα του «ΚΙΝΟ ΓΚΛΑΤΖ» 1924



Ἐξώφυλλο τοῦ περιοδικοῦ ΛΕΦ (τῆς δευτέρας περιόδου, NOBY ΛΕΦ) με φωτομοντάζ τοῦ Ροντσένκο.

ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

ΛΕΦ: Παρουσίαση και αποσπάσματα

Ἀπό τίς πολλές λογοτεχνικές ἐκδόσεις πού πήραν μέρος στή πολιτιστική διαμάχη στή Σοβιετική Ἐνωση ἀνάμεσα στά 1917 καί 1932, τό περιοδικό ΛΕΦ ἦταν τό πλιό ἐνδιαφέρον καί τό πλιό σημαντικό. Στίς σελίδες του μεταφέρθηκαν ἔντονες προσωπικές διαμάχες πού ἀφοροῦσαν τή φύση τῆς νέας τέχνης πού χρειάζονταν ἡ νέα κοινωνία, ἐνώ κάθε ἀποψη ἀπαιτοῦσε τήν ἀποκλειστικότητα τῆς σωστῆς κομμουνιστικῆς κουλτούρας. Μιά τέτοια μορφή φιλολογικῆς ἐκστρατείας δέν ἦταν κάτι καινούργιο γιά τούς Φουτουριστές. Ἀρκετά χρόνια πρίν τήν ἐπανάσταση εἶχαν προσπαθήσει νά ἐπιβάλλουν τήν παρουσία τους στό χώρο τῆς λογοτεχνίας μέ διάφορες ἐκδόσεις καί μανιφέστα πού εἶχαν σάν στόχο νά προσβάλλουν τίς ἤδη καθιερωμένες λογοτεχνικές καί κοινωνικές συνήθειες. Ἐνα ἀπό τά βασικά χαρακτηριστικά τῶν πρώτων χρόνων τοῦ Φουτουρισμοῦ ἦταν ἕνας εἰδικός τρόπος χρήσης τῆς γλώσσας – λέξεις χωρίς νόημα, νεολογισμοί, παιχνίδι μέ τίς λέξεις, τίς ρίξεις τους καί τίς καταλήξεις τους. Ἡ ἐπανάσταση ἀνάγκασε ὅλους τούς καλλιτέχνες νά ἐπανεκτιμήσουν τίς αἰσθητικές προθέσεις τους. Οἱ πρώτοι Φουτουριστές καί ὁ Μαγιακόβσκυ πρόβλεψαν τήν ἀλλαγὴ καί γιά πρώτη φορά ὁ Φουτουρισμός υπέστη μιὰ βαθιά διαφοροποίηση ἐνώ πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι οἱ Φουτουριστές ἦταν ἴσως ἡ μοναδική καλλιτεχνική ὁμάδα πού συνεργάστηκε πρόθυμα μέ τό νέο καθεστῶς.

Στίς 15 Μαρτίου τοῦ 1918 οἱ Φουτουριστές ἐκδοσαν τό *1ο Φουτουριστικό κείμενο* μέ τό ὁποῖο συνέχισαν τίς ἐπιθέσεις τους ἐναντίον τῆς παλιᾶς τέχνης καί ἀπαιτοῦσαν τήν διαχώριση τῆς τέχνης ἀπό τό κράτος, τήν κατάργηση διπλωμάτων, βαθμῶν κ.λ.π., τόν ἔλεγχο ὄλων τῶν σχολῶν τέχνης, τῶν θεάτρων καί τῶν γκαλεριῶν ἀπό τούς ἴδιους τούς καλλιτέχνες καθῶς καί καθολική καλλιτεχνική ἐκπαίδευση. Οἱ Καμένσκυ, Μπουρλιούκ καί Μαγιακόβσκυ ἀνάγγειλαν «Τήν τρίτη ἐπανάσταση – τήν ἐπανάσταση τοῦ πνεύματος». Οἱ προθέσεις τῶν Φουτουριστῶν ἐξακολουθοῦν νά εἶναι ἰδεαλιστικές, λυρικές καί κατά ἕνα μέρος οὔτοπικές.

Ὁ τόνος ἄλλαξε σημαντικά μέ τήν περιοδική ἔκδοση Ἡ τέχνη τῆς Κομμούνας (19 ἐκδόσεις, ἀπό τόν Δεκέμβρη τοῦ 1918 μέχρι τόν Ἀπρίλη τοῦ 1919) πού ἦταν καί μιά ἀπό τίς τρεῖς πιά σημαντικές μετεπαναστατικές Φουτουριστικές ἐκδόσεις. Αὐτή ἡ περιοδική ἔκδοση ἔγινε τό ἐπίσημο ἔντυπο τῶν Καλῶν Τεχνῶν (ΙΖΟ) καί ἦταν κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τοῦ Λουνατσάρκου, Σοβιετικοῦ κομμισσάριου γιά τήν ἐκπαίδευση. Ἐπειδή καμμιά ἄλλη καλλιτεχνική ομάδα δέν φάνηκε πρόθυμη νά συνεργαστεῖ μέ τό κόμμα, οἱ Φουτουριστές κατάφεραν νά ἐλέγχουν τό τμήμα Καλῶν Τεχνῶν μέσα στήν ΙΖΟ καί γιά ἓνα διάστημα εἶχαν τήν ἐπίσημη ὑποστήριξη τοῦ Κόμματος. Τά παλιά γνωστά ὀνόματα, ὅπως οἱ ποιητές Καμένσκυ καί Χλέμπνικωφ, ἀντικαταστάθηκαν ἀπό νεώτερα, ὅπως οἱ θεωρητικοί τῆς τέχνης Μπρίκ, Πούνιν καί Κούσνερ. Στό περιοδικό συνεργάστηκαν ἐπίσης οἱ Μάλεβιτς, Ἰβάν Πούνιν καί Βίκτωρ Σκλόφσκυ, ἐνῶ ὁ Μαγιακόβσκυ παρέμενε σέ σημαντική θέση.

Τούς πρώτους πυρετώδεις μῆνες οἱ νέοι Φουτουριστές ἔκαναν μέ κάθε μέσο γνωστές τίς προθέσεις τους γιά τήν Σοβιετική Τέχνη. Οἱ ἐπιθέσεις τους ἐναντίον τῆς «παλαιᾶς Τέχνης» συνεχίστηκαν. Ἡ κατασκευή τοῦ ἀντικειμένου ἀπό τόν ἄνθρωπο ἐξελίχθηκε σέ λατρεία – ἡ φυσική παρουσία τῶν ὑλικῶν πραγμάτων, κατασκευασμένα εἴτε ἀπό ἓνα καλλιτέχνη εἴτε ἀπό ἓνα ἐργάτη ἐργοστασίου, ἦταν πιά σημαντική ἀπό τίς «ιδέες» πού ὑπῆρχαν πίσω ἀπ' αὐτά. Ζήτησαν νά ἀντικαταστήσουν τόν ἐξωραϊσμό τῶν πραγμάτων μέ τή συμμετοχή στίς διαδικασίες τῆς παραγωγῆς καί τή μίμηση τῶν φυσικῶν ἀντικειμένων μέ τή δημιουργία ἀντικειμένων κατασκευασμένων ἀπό τόν ἄνθρωπο. Οἱ Φουτουριστές πίστευαν ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τό προλεταριάτο, ὅτι ὁ Φουτουρισμός ἦταν ἡ καλλιτεχνική ἀντιστοιχία τῆς κοινωνικῆς ἐπανάστασης, γι' αὐτό καί ζήτησαν τήν ἀποβολή ἀπό τούς χώρους τῆς λογοτεχνίας καί τῆς τέχνης κάθε συγγραφέα ἢ καλλιτέχνη πού δέν παρουσίαζε «ἀριστερές καλλιτεχνικές» τάσεις, μ' ἄλλα λόγια δηλαδή ζήτησαν ἐπίσημη ἀναγνώριση ἀπό τό Κόμμα. Σέ ἄρθρα του ὁ Μπρίκ δήλωσε ὅτι ἡ προλεταριακή τέχνη δέν ἦταν «τέχνη γιά τό προλεταριάτο» ἢ «ἡ τέχνη τοῦ προλεταριάτου» ἀλλά «τέχνη πού δημιουργεῖται ἀπό ἓνα καλλιτέχνη μέ ταλέντο καί μέ προλεταριακή συνείδηση».

Σ' ἓνα ἀπό τά μανιφέστα αὐτῆς τῆς περιόδου γράφουν:

Ἐμεῖς δὲν αἰσθητικοποιοῦμε, δὲν φτιάχνουμε πράγματα γιὰ νὰ τὰ αὐτο-θαυμάζουμε. Ἐκμεταλευόμαστε τίς ἱκανότητές μας γιὰ νὰ δημιουργοῦμε τίς καλλιτεχνικές δουλειές πού ἀπαιτεῖ ἡ ἐπανάσταση. Γιὰ νὰ διαδώσουμε τίς ἰδέες μας ἐκδώσαμε τό περιοδικό «Ἡ τέχνη τῆς Κομμούνας» καί πηγαίνουμε στά ἐργοστάσια καί στά ἐργαστήρια γιὰ νὰ συζητᾶμε καί νὰ διαβάζουμε τὰ ἔργα μας. Οἱ ἰδέες μας κερδίζουν τούς ἐργάτες. Οἱ Φουτουριστές, πρῶτοι καί μοναδικοί μέσα στή Ρώσικη λογοτεχνία, παλεύουν ἐνάντια στή παλιά τέχνη κι' ἔχουμε ξεκόψει πιά ὀριστικά μέ τόν ποιητικό ἰμπεριαλισμό τοῦ Μαρινέττι, ἀφοῦ τόν σφουρίξαμε ἤδη στή διάρκεια τῆς ἐπίσκεψης του στήν Μόσχα.

Ὁ Κούσνερ ἦταν ἡ ἡγετική φυσιογνωμία στήν δημιουργία μιᾶς κομμουνιστικῆς-Φουτουριστικῆς ὁμάδας πού ἰδρύθηκε στά 1919 καί εἶχε σάν στόχο νὰ συγχωνεύσει τόν Κομμουνισμό καί τόν Φουτουρισμό σ' ἓνα καί μόνο τρόπο ζωῆς. Σ' αὐτή τή φάση, οἱ Φουτουριστές ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἀποδίδουν ἔμφαση στή σημασία πού εἶχε ἡ ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη, ὑπερασπιζόνταν τήν τέχνη πού δὲν ἦταν «κατανοητή στίς μάζες» καί ἐξακολουθοῦσαν νὰ μιλοῦν γιὰ τή «δημιουργία» καλλιτεχνικῶν ἀντικειμένων. Τότε πλάστηκε καί ἡ ἰδέα τῆς «συλλογικῆς δημιουργίας», ἡ ἰδέα δηλαδή ὅτι τό ἄτομο / καλλιτέχνης πρέπει νὰ νοηθεῖ ὅτι ἐκφράζει ἓνα συλλογικό αἶσθημα μέσα ἀπό μιὰ προαισθητική συνείδηση τῆς συλλογικῆς θέλησης. Αὐτή ἡ ἀντίληψη ἀποτέλεσε τή γέννηση τῆς κατοπινῆς θεωρίας γιὰ τήν «κοινωνική ἀπαίτηση» στήν τέχνη.

Εἶναι σίγουρο ὅτι ὑπῆρχαν συγκρουόμενες ἀπόψεις μέσα στή *Τέχνη τῆς Κομμούνας* καί εἶναι γνωστό, γιὰ παράδειγμα, ὅτι ὁ Πούνιν ζήτησε νὰ καταργηθεῖ ἡ διάκριση ἀνάμεσα σέ «ἀριστερούς» καί «δεξιούς» καλλιτέχνες, ἔτσι ὥστε τό μοναδικό κριτήριο γιὰ τόν καλλιτέχνη νὰ εἶναι τό ταλέντο του, ἐνῶ ταυτόχρονα γίνονταν προσπάθειες γιὰ μιὰ δικτατορία τῆς «ἀριστερῆς τέχνης» στή Σοβιετική κουλτούρα. Ἔτσι ἐνῶ ὁ ἴδιος ἔλεγε ὅτι ὁ Φουτουρισμός ἦταν μιὰ προλεταριακή τέχνη, μέ διάφορους ὑπαινιγμούς του φανέρωνε ὅτι μιὰ ἀληθινή τέχνη θά μπορούσε πάντα νὰ ὀδηγῆται μόνο ἀπό μιὰ πρωτοποριακή ἑλίτ. Καί οἱ Σουπρεματιστικές θεωρίες τοῦ Μάλεβιτς γιὰ καθαρή φόρμα καί χρῶμα συνυπῆρχαν μέ τίς προτιμήσεις τοῦ Τάτλιν γιὰ τήν ὑψηλότητα τῶν ἀντικειμένων τῆς τέχνης.

Στήν περίοδο τῆς ἐκδόσῆς του *Ἡ Τέχνη τῆς Κομμούνας* ἦταν μιά περιοδική ἐκδοση μέ πραγματική ἐπιρροή καί δύναμη στό χωρο τῆς Σοβιετικῆς τέχνης γιά τούς Φουτουριστές, οἱ ὁποῖοι μᾶλλον δέν ἦταν σίγουροι καί μερικές φορές διχασμένοι σχετικά μέ τήν μελλοντική ἐξέλιξη τοῦ Φουτουρισμοῦ. Οἱ ἐπιθέσεις μέ στόχους τήν παλιά τέχνη, τόν Συμβολισμό καί τήν κλασσική τέχνη τῆς πραγματικότητας, ὅπως ἐπίσης οἱ Φορμαλιστικές/Φουτουριστικές ἰδέες τῶν Σκλόβσκυ καί Μπρίκ καί ἡ θεωρητική δικαιολόγηση τῶν πρώτων πειραμάτων τοῦ Φουτουρισμοῦ σάν τή βάση τῆς μετέπειτα δουλειᾶς, ὅλα αὐτά δέν ἦταν ἀρεστά στό προλεταριάτο, οὔτε στήν παλιά μουρζουαζία ἀλλά οὔτε καί στό κόμμα. Μερικές ἰδέες, ὥστόσο, μέσα στό περιοδικό ἔδειχναν τόν δρόμο γιά μιά μελλοντική προσαρμογή τοῦ Φουτουρισμοῦ στίς κοινωνικές συνθήκες πού βρισκόντουσαν σέ στάδιο ἀλλαγῆς. Ὁ ἴδιος ὁ Μαγιακόβσκυ σ' ἓνα ποίημά του, στό «Ὁ ποιητής ἐργάτης» λέει:

«Ἐγὼ ἐπίσης εἶμαι ἓνα ἐργοστάσιο, καί ἂν δέν ἔχω καπνοδόχους τότε ἴσως εἶναι χειρότερα γιά μένα. Ποιός στέκεται πύ ψηλά – ὁ ποιητής ἢ ὁ τεχνίτης πού ὀδηγεῖ τούς ἀνθρώπους σέ ὑλικές ἀπολαύσεις; Καί οἱ δύο – οἱ καρδιές τους εἶναι ὅμοια μότερ, οἱ ψυχές τους ἢ ἴδια ἐπιτήδεια μηχανή. Εἶμαστε ἴσοι!»

Ἄλλά καί ὁ Μπρίκ γράφει τόν Δεκέμβρη τοῦ 1918:

«Πηγαίνετε στά ἐργοστάσια, αὐτό εἶναι τό μοναδικό καθήκον τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ δημιουργία τῆς ὠμορφιάς εἶναι ἀπαραίτητη ὄχι μόνο γιά ἐκθέσεις καί γιά ἰδιωτικά μέγαρα ἀλλά καί γιά νά μεταφερθεῖ μέσα στή παραγωγή.... Οἱ Καλλιτέχνες πρέπει νά μποῦν μέσα στήν παραγωγή. Πρέπει νά σκεφτόμαστε λιγώτερο γιά τήν ὠμορφιά καί νά προσπαθοῦμε νά δημιουργοῦμε ἀληθινά (πραγματικά) πράγματα».

Ἀντίθετα ὁ Ντιμίτριεφ πῆρε μιά ἐξαιρετικά ἀκραία θέση καί δήλωσε:

«Ἡ τέχνη, ἡ ζωγραφική, ἔτσι ὅπως εἶχε νοηθεῖ στό παρελθόν, θεωρεῖται τώρα σάν μαστοριά τῆς τεχνικῆς.... Μαστοριά τῆς τεχνικῆς – ἢ κατασκευή ἐπίπλων, ρούχων, οἰκιακῶν σκευῶν, ἐπιγραφῶν – σάν βασική δημιουργία στή ζωὴ γίνεται τό θεμέλιο τῆς νέας ἔμπνευσης, γίνεται ἡ βάση καί τό νόημα τῆς τέχνης....

Ὁ καλλιτέχνης εἶναι τώρα ἀπλῶς ὁ κατασκευαστής καί ὁ τεχνίτης, ὁ ἐργάτης καί ὁ ἐπιστάτης...

Γι' αὐτή τή μαστοριά τῆς τεχνικῆς χρειαζόμαστε μιά σωστή

γνώση τῶν ὕλικῶν, ἐμπειρία, πρέπει νά συνηθίσουμε τήν πέτρα, τό ξύλο, τό μέταλλο, πρέπει νά ἔχουμε ἓνα ἀλάνθαστο μάτι κι ἓνα δυναμικό χέρι». (Μάρτης 1919).

Ὁ Φουτουρισμός ἔχει περάσει τώρα ἀπό τά πρῶτα στάδια του, τοῦ «ἐξωραϊσμοῦ τῆς ζωῆς», στήν τοποθέτηση τῆς τέχνης στίς διαδικασίες τῆς παραγωγῆς καί στήν ἀντίληψη γιά τόν καλλιτέχνη σάν ἓνα κατασκευαστή.

Ἡ Τέχνη τῆς Κομμούνας σταμάτησε νά ἐκδίδεται ἀπό τοὺς Ναρκόμπρος ὕστερα ἀπό ἀμέτρητες ἐπιθέσεις ἐναντίον τους γιά τίς ἀπαιτήσεις τους νά ἐπιβάλλουν δικτατορία στήν τέχνη. Τό ποίημα τοῦ Μαγιακόβσκυ «Εἶναι πολύ νωρίς γιά νά χαιρόμαστε» (Δεκέμβρης 1918) καλοῦσε γιά μιὰ φυσική καταστροφή τῆς παλαιᾶς τέχνης (Ὁ Τσάρος Ἀλέξανδρος ἔξακολουθεῖ νά στέκεται στή Πλατεία τοῦ Ξεσηκωμοῦ; Ἀνατινάχτε την! Γιατί δέν ἔχει προσβληθεῖ ὁ Πούσκιν μαζί μέ τοὺς ἄλλους κλασσικούς;). Γι' αὐτό τό ποίημα καί γιά ἓνα ἄλλο πού γράφτηκε καί τυπώθηκε στήν ἐπόμενη ἐκδοση τοῦ περιοδικοῦ, ὁ Λουνατσάρσκυ ἔγραψε τό ἄρθρο «Μιά κουταλιά γεμάτη ἀντίδοτο» στό ὁποῖο καταδικάζει αὐτή τήν τάση καταστροφῆς τοῦ παρελθόντος στήν τέχνη μερικῶν Φουτουριστῶν καί καλεῖ τοὺς Ναρκόμπρος νά εἶναι ἀμερόληπτοι πρὸς ὅλες τίς καλλιτεχνικές ὀμάδες καί ἀπορρίπτει τήν ἀπαίτηση τῶν Φουτουριστῶν νά θεωροῦνται σάν ἡ ἐπίσημη Κρατική Σχολή τῆς τέχνης. Ὁ Λουνατσάρσκυ, ἓνας φιλελεύθερος καί ἀνεκτικός τύπος, δέν μπόρεσε νά ἀνεχθεῖ τήν ἀποκλειστικότητα καί τόν δογματισμό τῶν νέων Φουτουριστῶν.

Στή συνέχεια ἐκδόθηκε ἓνα μικρό περιοδικό, «Ἡ τέχνη στήν παραγωγή», μέ φουτουριστικά ἄρθρα (ἐκδότης ἦταν τό καλλιτεχνικό Συμβούλιο τοῦ τμήματος τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ναρκόμπρος, 1921). Σ' αὐτό προσπάθησαν νά ἀναπτύξουν τή θεωρία τῆς μεταφορᾶς τῆς τέχνης στήν παραγωγή, διατηρώντας ταυτόχρονα τίς πρῶτες Φουτουριστικές «μετασχηματικές» ἰδέες τῆς μετατροπῆς τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς μέσα ἀπό τήν τέχνη. Ὁ ὅρος «τέχνη τῆς παραγωγῆς» ἐπιβλήθηκε τώρα ὀριστικά.

Τά πρῶτα χρόνια τῆς Νέας Οἰκονομικῆς Πολιτικῆς τοῦ Λένιν, μέ ἀρχή τό 1921, ἀποτελέσαν μιὰ πικρή ἀπογοήτευση γιά τοὺς ἀριστεροῦς καλλιτέχνες. Ἡ ΝΕΠ θεωρήθηκε σάν μιὰ προδοσία τῆς κοινωνικῆς ἐπανάστασης καί οἱ ἄνθρωποι του στό χώρο τῆς τέχνης δέχτηκαν ἐπιθέσεις – οἱ παραδοσιακοί συγγραφεῖς τῆς

διανόησης πού ο Τρότσκι αποκαλούσε «φίλους-συνταξιδιώτες».

Μέσα στην ατμόσφαιρα μιᾶς ἀξιοσημείωτης καλλιτεχνικῆς ἐλευθερίας καί καθησυχασμοῦ στίς κοινωνικές συνθήκες ὁ Μαγιακόβσκι ἐπιχείρησε νά γαλβανίσει τούς ἀριστερούς καλλιτέχνες μέ ἐναρμονισμένη δραστηριότητα γιά νά διατηρήσει τήν ὁρμή πού ἤδη εἶχε πάρει ἡ νέα τέχνη. Οἱ Φουτουριστές εἶχαν χάσει τήν κυρίαρχη θέση τους στή Σοβιετική Τέχνη καί νέες ομάδες συναγωνίζονταν τώρα γιά τήν κυριαρχία. Ὁ Μαγιακόβσκι περιγράφει τό ΛΕΦ στήν αὐτοβιογραφία του «Ἐγώ ὁ ἐαυτός μου» ὡς ἑξῆς:

1923. Ὁργανώνουμε τό ΛΕΦ. Τό ΛΕΦ εἶναι ἡ περικάλυψη ἑνός μεγάλου κοινωνικοῦ θέματος ἀπό ὄλα τά ὄπλα τοῦ Φουτουρισμοῦ. Αὐτός ὁ ὀρισμός φυσικά δέν ἐξαντλεῖ ὄλη τήν ὑπόθεση – γι' αὐτό καί παραπέμπω ὅσους ἐνδιαφέρονται στό ἴδιο τό ΛΕΦ. Σ' αὐτούς πού ἐνώθηκαν γιά τό ΛΕΦ: Μπρίκ, Ἀσέγιεφ Κούσνεφ, Ἀρβάτωφ, Τρετιάκωφ, Λαβίνσκι, Ροντσένκο.... Ἐνα ἀπό τά σλόγκανς, μία ἀπό τίς μεγάλες ἐπιτεύξεις τοῦ ΛΕΦ, εἶναι ἡ ἀποαισθητικοποίηση τῶν παραγωγικῶν τεχνῶν, τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ. Μιά ποιητική συμπλήρωση: τέχνη τῆς ἀναταραχῆς καί οἰκονομική ἀναταραχή: ἡ διαφήμιση.

Τά γραφεῖα τοῦ ΛΕΦ βρισκόντουσαν στό διαμέρισμα τῶν Ὅσιπ καί Λίλη Μπρίκ, στό ὁποῖο πολλοί ἄνθρωποι πηγαινοερχόντουσαν καθημερινά καί τό ὁποῖο συχνά ἦταν τό κέντρο ἀτέλειωτων συζητήσεων. Αὐτό τό διαμέρισμά τους ἦταν ἕνα σταθερό κέντρο συνεχοῦς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας.

Τά γράμματα τῆς λέξης ΛΕΦ εἶναι τά ἀρχικά τῶν λέξεων «Ἀριστερό μέτωπο τῆς Τέχνης». Τό ἐρώτημα πού τίθεται εἶναι, ποιοί ἦταν ἀκριδῶς οἱ «ἀριστεροί» καλλιτέχνες; Γιατί τό «Ἐμεῖς» τῆς συλλογικῆς σύνταξης τοῦ περιοδικοῦ περιέχει ἀρκετούς νέους συνεργάτες. Ὁ Ἀρβάτωφ ἦταν ἕνας θεωρητικός καί κριτικός πού μαζί μέ τόν Μπρίκ ἀποτελοῦσαν τή βασική θεωρητική σκέψη πίσω ἀπό τούς Κονστρουκτιβιστές. Ὁ Ἀσέγιεφ ἦταν ἕνας ποιητής πολύ κοντά στόν Μαγιακόβσκι πού κι' αὐτός πειραματίστηκε μέ τήν πεζογραφία. Ὁ Τσοῦζακ καί ὁ Τρετιάκωφ ἀποτελοῦσαν τή «βαρειά» θεωρητική σκέψη στό πρόγραμμα τοῦ ΛΕΦ καί εἰδικά ὁ Τσοῦζακ ἀπόδιδε ἔμφαση στή σημασία πού εἶχε ἡ Μαρξιστική διαλεκτική στή θεωρία τῆς σύγχρονης τέχνης. Ὁ ἴδιος ἀποσύρθηκε ἀπό τό περιοδικό μετά τό 3ο τεῦχος, ἀπογοητευμένος μέ τή συνέχιση τῆς ἐπιρροῆς τῶν Φουτουριστῶν μέσα στό περιοδικό καί

μέ την χαλαρή Μαρξιστική πολιτική σκέψη της Φουτουριστικής τέχνης αλλά και της θεωρίας της τέχνης. Ὁ Τρετιάκωφ ἦταν ἐπίσης ποιητής καί δραματουργός καί πειραματίστηκε μέ νέες φόρμες ὅπως ἦταν τό «ταξιδιωτικό φίλμ». Οἱ Ἀσέγιεφ, Τσούζακ καί Τρετιάκωφ εἶχαν ἔρθει ἀπό τήν μακρινή Ἀνατολή ἐνῶ ὁ Μπρίκ καί ὁ Κούσνερ προέρχονταν ἀπό τό περιοδικό *Ἡ Τέχνη τῆς Κουμμούνας*. Ὁ ρόλος τοῦ Κούσνερ ἦταν τώρα λιγώτερο σημαντικός, ἐνῶ ὁ Μπρίκ ἦταν ὅπως πάντα ἕνας ἀπό τοὺς πιό ἐνεργητικούς ὀργανωτές· ἡ δική του λογοτεχνική παραγωγή ἦταν περιορισμένη, ἐνῶ ἡ συνεισφορά του στό ΛΕΦ συνίστατο ἀπό πειραματική πεζογραφία καί Κονστρουκτιβική θεωρία. Ὅμως, μιά ἀπό τίς πιό σημαντικές του προσφορές ἦταν τό ὅτι ἀποτελέσει ἕνα συνδυατικό κρῖκο ἀνάμεσα στόν Φουτουρισμό καί στόν Ρωσικό Φορμαλισμό. Οἱ Φορμαλιστές ἀρθρογραφοῦσαν στό ΛΕΦ κατά διαστήματα, κυρίως ὁ Βίκτωρ Σκλόδσκι καί ὁ γλωσσολόγος Φορμαλιστής Γκριγκόρι Βίνοκουρ μέ διάφορες μελέτες γιά τοὺς Φουτουριστές καί τή γλώσσα. Ἐπίσης ὁ Γιούρι Τυνιάνωφ ἔγραψε ἕνα σημαντικό ἀρθρο γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς θεωρίας τοῦ Φορμαλισμοῦ: «Γιά τό λογοτεχνικό γεγονός». Ἡ 5η ἔκδοση τοῦ ΛΕΦ ἀποτελεῖτο ἀπό ἀρθρα τῶν Φορμαλιστῶν γιά τόν Λένιν καί τή γλώσσα (λίγο μετά τόν θάνατο τοῦ Λένιν) ἀπό τοὺς Σκλόδσκι, Τυνιάνωφ, Αἰκενμπάουμ, Καζάνσκι, Γιακουμπίνσκι καί Τομασέβσκι.

Σ' ἕνα μανιφέστο τῆς ἐποχῆς γράφουν:

«Τό ΛΕΦ πρέπει νά ἐνώσει ὅλες τίς δυνάμεις τῆς Ἀριστερᾶς. Τό ΛΕΦ πρέπει νά ἐπιθεωρήσει τίς γραμμές του καί νά ἀπορρίψει τό ἄχρηστο παρελθόν. Τό ΛΕΦ πρέπει νά ὀργανώσει ἕνα μέτωπο γιά τήν ἀνατίναξη τοῦ παλαιοῦ καί γιά νά δώσει τή μάχη γιά τήν ἐπικράτηση τῆς νέας κουλτούρας.»

Τό ΛΕΦ θά προσπαθήσει νά ἀνοίξει γιά τήν τέχνη τόν δρόμο τοῦ μέλλοντος. Τό ΛΕΦ θά ταρακουνήσει τίς μάζες μέ τήν νέα τέχνη μας. Τό ΛΕΦ θά ὑποστηρίζει τίς θεωρίες μας καί θά πολεμήσει γιά μιά καλλιτεχνική κατασκευή τῆς ζωῆς. Δέν διακηρύσσουμε ὅτι εἴμαστε ἡ μοναδική ἐπαναστατική ὁμάδα. Πιστεύουμε ὅμως ὅτι θά ἀποδείξουμε ὅτι εἴμαστε στό σωστό δρόμο γιά τό μέλλον.»

Ἡ ἄλλη μεγάλη ὁμάδα πού συμμετεῖχε στό ΛΕΦ ἦταν οἱ Κονστρουκτιβιστές. Ὁ Κονστρουκτιβισμός ἀρχισε σάν μιά συνειδητή

κίνηση στά 1920, μέ τίς ρίζες του στό σλόγκαν «Ἡ τέχνη στήν παραγωγή» τοῦ περιοδικοῦ *Ἡ Τέχνη τῆς Κομμούνας* καί στό Κυβιστικό Φουτουριστικό στυλ στή ζωγραφική ἀπό τά ὁποῖα καί ξεπήδησε ἡ τρισδιάστατη ἀφηρημένη γλυπτική τοῦ Τάτλιν καί τοῦ Ροντσένκο.

ἽΟ Μπρίκ γράφει σ' ἕνα ἄρθρο του γιά τόν Ροντσένκο:

«ἽΟ Ροτσένκο ἀντιλαμβάνεται ὅτι τό πρόβλημα τοῦ καλλιτέχνη δέν εἶναι ἡ ἀφηρημένη σύλληψη τῆς φόρμας καί τοῦ χρώματος, ἀλλά ἡ πρακτική ἱκανότητα νά διαλύει τό σχῆμα ἑνός συγκεκριμένου ἀντικειμένου. ἽΟ Ροντσένκο γνωρίζει ὅτι δέν ὑπάρχουν αἰώνιοι νόμοι κατασκευῆς, ἀλλά ὅτι κάθε νέο ἔργο πρέπει νά δομηταί ἀπό νέους νόμους, ἀρχίζοντας ἀπό τίς συνθήκες τῆς κάθε ἀτομικῆς περίπτωσης».

ἽΟ Ροντσένκο σχεδίασε ὅλα τά ἐξώφυλλα τοῦ ΛΕΦ, τετραγωνισμένα γράμματα σέ δυό χρώματα, ἐνῶ στό δεύτερο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ τό ἐξώφυλλο του ἀποτελεῖ ἕνα ἀπό τά πρῶτα κοντρουκτιβιστικά πειράματα μέ φωτο-μοντάζ. ἽΟ ἴδιος συνεργάστηκε μέ τόν Μαγιακόβσκυ γιά πλακάρντς, πόστερς, καί σχέδια γιά τά βιβλία τοῦ τελευταίου. ἽΟ Λαβίνσκυ καί ἡ Πόποβα πρόσφεραν διάφορα σχέδια. ἽΗ Βαρβάρα Στεπάνοβα (σύζυγος τοῦ Ροντσένκο), ὅπως ἐπίσης καί ὁ ἴδιος ὁ Ροντσένκο, δημοσίευσαν σχέδια γιά ὑφαντά, κι αὐτό τό θεωροῦσαν σάν ἕνα μέρος τῆς παραγωγῆς ὅπου ὁ καλλιτέχνης θά μπορούσε νά φανεῖ χρήσιμος. ἽΗ Στεπάνοβα, ἡ Πόποβα καί ὁ Τάτλιν δούλεψαν στήν πραγματικότητα σέ ἐργοστάσια ὑφαντικῆς γιά νά μεταφέρουν τίς θεωρίες τους γιά τήν παραγωγή/τέχνη στήν πρακτική. Τά Τρία ἀδέλφια Βέσιν τύπωσαν τά κονστρουκτιβικά ἀρχιτεκτονικά τους σχέδια. Οἱ ὄροι «παραγωγή-τέχνη» καί «Κονστρουκτιβισμός» χρησιμοποιοῦνταν τώρα σέ εὐρεία κλίμακα.

Τί εἶναι ὅμως Κοντρουκτιβισμός; ἽΟ Ἀρβάτωφ σ' ἕνα ἄρθρο του στό περιοδικό γράφει:

«ἽΟ καλλιτέχνης τοῦ παρελθόντος συνήθιζε νά χρησιμοποιεῖ τά ἐργαλεῖα του μόνο σάν ἕνα μέσο γιά τή δημιουργία μιᾶς ἐντύπωσης. Μιά τέτοια ἐντύπωση μεταφερόταν ἀπό τίς διάφορες μορφές τῆς ἀπεικόνισης. ἽΟ καλλιτέχνης «καθρέφτιζε» τόν κόσμο ὅπως συνήθιζε νά λέει ὁ κόσμος. ἽΗ ἀνάπτυξη ὅμως τῆς ἀτομικότητας διέσπασε αὐτή τήν ἀπεικόνιση, ἡ Ἀφηρημένη Τέχνη ἐμφανίστηκε καί μαζύ μ' αὐτήν νέες πιθανότητες. ώΟχι ἡ δημιουργία μορφῶν ὑπέρτατης «αἰσθητικῆς», ἀλλά ἡ γρήγορη κατασκευῆ ὑλικῶν».

Μερικοί από τούς πρώτους Φουτουριστές ποιητές συνεργάστηκαν μέ ποιήματά τους: ὁ Χλέμπνικωφ, ὁ Κρουτσόνιχ, ὁ Καμένσκυ καί ὁ ἴδιος ὁ Μαγιακόβσκυ μέ τό σημαντικό ποίημά του «Σχετικά μ' αὐτό». Ὁ ἴδιος σχεδίασε ἀρκετά μανιφέστα πού ὑπογράφηκαν ὁμαδικά καί πολλά ἄρθρα τῆς σύνταξης. Τό ὅτι ἐξακολουθοῦσαν νά συνεργάζονται στό περιοδικό πειραματιστές ποιητές, ἦταν ἕνας ἀπό τούς παράγοντες πού προξενοῦσαν συνεχῆ φιλονικία ἀνάμεσα στά διάφορα ἄτομα μέσα στό περιοδικό. Οἱ νέοι «παραγωγικοί καλλιτέχνες» πίστευαν ὅτι ἦταν καιρός ἡ «ὑπερβατική» περίοδος τῆς Φουτουριστικῆς ποίησης νά τοποθετηθεῖ στά ἀρχεῖα.

Ἄλλοι ἀξιοσημεῖωτοι μῆ-τακτικοί συνεργάτες θρῖσκονται μᾶλλον ἔξω ἀπό τό «ἀριστερό μέτωπο». Ὁ Πάστερνακ πού εἶχε συνδεθεῖ μέ τούς Φουτουριστές ἀπό τίς πρώτες του μέρες, ὁ Μπάμπελ (ἀποσπάσματα τοῦ βιβλίου του *Τό Κόκκινο Ἴππικό* τυπώθηκαν στό περιοδικό πρὶν τήν ἔκδοσή τοῦ βιβλίου), καί ὁ Ἄρτεμ Βεσέλυ. Ἀπό πλευρᾶς κιν/φιστῶν ὑπάρχουν τά δύο ἄρθρα τοῦ Ἀϊζεστάιν καί τοῦ Βερτώφ γιά τό «μοντάζ τῶν ἀτραξιῶν» καί τόν «κινηματογράφο-μάτι»

«*Τό μηχανικό μάτι – ἡ κιν/κή κάμερα – ἀπορρίπτοντας τή χρήση τοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ, κινεῖται στό χάος τῶν ὀπτικῶν γεγονότων γιά νά θρεῖ τό πέρασμα γιά τή δική της κίνηση.*

Τό κιν/φικο μάτι ζεῖ καί κινεῖται σέ χώρο καί χρόνο, δέχεται καί σταθεροποιεῖ τίς ἐντυπώσεις μ' ἕνα ἐντελῶς διαφοροετικό τρόπο ἀπ' αὐτόν τοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ. Ἡ θέση τοῦ σώματός μας τή στιγμή τῆς παρατήρησης, ὁ ἀριθμός τῶν χαρακτηριστικῶν πού ἀντιλαμβάνομαστε σέ ἕνα ὀπτικό φαινόμενο γιά ἕνα δευτερόλεπτο δέν δέονται καθόλου μέ τήν κάμερα, ἡ ὁποία ὅσο πῶς τέλεια εἶναι τόσο περισσότερο καί καλύτερα θά ἀντιληφθεῖ τά πράγματα».

Ἔυτερα ἀπ' ὅλα αὐτά μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τό ΛΕΦ ἢ «Ἄριστερό Μέτωπο τῆς Τέχνης» ἦταν ἕνα μᾶλλον ἀνομοιογενές μάζεμα καλλιτεχνῶν ἀπό διαφοροετικούς χώρους τῆς τέχνης, πού θέλησαν νά ἐξαπλώσουν τή νέα τέχνη καί νά διαλύσουν τίς μέχρι τότε διαχωριστικές γραμμές τῆς τέχνης. Ὁ ὄρος «ἀριστερός καλλιτέχνης» θά μπορούσε μόνο νά προσδιορισθεῖ σάν ἕνας καλλιτέχνης πού ἔχει ἐπιρρεαστεῖ ἀπό τόν Φουτουρισμό, τόν Φορμαλισμό ἢ τόν Κονστρουκτιβισμό, μ' ἄλλα λόγια δηλαδή νά τόν διακρίνει μιὰ γενική ἐχθρότητα πρὸς κάθε μίμηση τῆς ζωῆς, γιά χάρη τῆς

«δημιουργίας» ή της «κατασκευής» της ζωής· έχθροτητα προς τον ρεαλισμό στην τέχνη, απόρριψη των «Belles-lettres» στή λογοτεχνία, της «καθαρής» ζωγραφικής και της «εφαρμοσμένης τέχνης» (μέ την έννοια ότι ή τέχνη «εφαρμόζεται» σ' ένα έτοιμο-κατασκευασμένο αντικείμενο). Είναι φανερό φυσικά ότι ο όρος «άριστερός καλλιτέχνης» δέν συνεπάγεται καμμιά συγκεκριμένη πολιτική προσκόλληση από τή μεριά του καλλιτέχνη. Υπάρχουν πάρα πολλές θεωρίες, άμετρητες για νά αναφερθούν εδώ μέ λεπτομέρεια, πού καλύπτουν ένα πλατύ φάσμα έρευνας, από ένα «ύπερβατό» ποιητικό πειραματισμό μερικῶν Φουτουριστῶν, μέ τήν υποστήριξη ενός μέρους τής Φορμαλιστικῆς θεωρίας, πού όμως γρήγορα απορρίφθηκε από τήν ομάδα τῶν Κονστρουκτιβιστῶν σάν «εργαστηριακή δουλειά», μέχρι τή θεωρία τής «τέχνης τής παραγωγῆς» από τήν ίδια ομάδα τῶν Κονστρουκτιβιστῶν πού ὄχι μόνο ἀποτελοῦσε ἤδη μιὰ ἀντι-αἰσθητική τάση, ἀλλά καί ὀδηγοῦσε ταυτόχρονα σ' ένα πρόγραμμα ἀντί-τέχνης. Ὅπως εἶπε καί ὁ Σκλόδσκυ ἀργότερα: «Συχνά, μέ τό νά καταστρέφουμε κάθε διακόσμηση στό ἔργο τέχνης, καταστρέψαμε ἐπίσης τήν κατασκευή». Αὐτή ἡ τελευταία τάση ἀντικατέστησε τούς ὄρους «δημιουργία» καί «ἐμπνευση» (πού σταθερά εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ στό περιοδικό *Ἡ Τέχνη τής Κομμούνας*) μέ τίς λέξεις «παραγωγή» καί «τεχνική προπαίδεια». Ἡ ἔκφραση «δημιουργία τής ζωῆς» ἔγινε τώρα «κατασκευή τής ζωῆς» καί ἡ ἰκανότητα (δραστηριότητα) τής μηχανῆς θεωρεῖτο τό ἰδανικό στάνταρντ για τήν ἀνθρώπινη παραγωγή (ἀπό τό μέρος τῶν καλλιτεχνῶν). Σέ συντομία, ἡ ἔκφραση «ἡ τέχνη στήν παραγωγή» τοῦ 1921 ἔχει γίνει τώρα ἔτσι ἀπλά «ἡ τέχνη σάν παραγωγή». Ἡ κατασκευή ενός καλλιτεχνικοῦ «πράγματος» θεωρεῖτο νά ἔχει τήν ίδια σημασία μέ τήν κατασκευή ενός αὐτοκινήτου ἢ ενός ζεύγους ὑποδημάτων. Ἡ ὀργάνωση στήν τέχνη σήμαινε ὅτι ἡ μοναδική δικαιολόγηση πού ἀπόμενε για τήν ὑπαρξη τοῦ καλλιτέχνη ἦταν τό παραδοσιακό του συναίσθημα για τίς πιθανότητες τῶν ὕλικῶν του, ἔκφρασμένες σέ φόρμες σύμφωνα μέ μιὰ ὠφελμιστική ἀρχή. Αὐτό θά ἀποτελοῦσε καί τό μοναδικό του πλεονέκτημα σέ σχέση μέ ένα εἰδικευμένο μηχανικό ενός ἔργουστασίου.

Οἱ Κονστρουκτιβιστές στό χῶρο τής λογοτεχνίας, μέ ἐπικεφαλῆς τούς Ζελίνσκυ καί Σελδίνσκυ, ἔκδοσαν ένα μανιφέστο στήν τελευταία ἔκδοση τοῦ ΛΕΦ ὅπου προωθοῦσαν αὐτή τή θεωρία στό

χώρο τῆς λογοτεχνίας, προσθέτοντας τὴν ἀρχὴ τῆς «ἐπιφόρησης» τῆς λογοτεχνικῆς γλώσσας.

«Ἡ ἀρχὴ τῆς ἐπιφόρησης, στὴν ἐφαρμογὴ τῆς στῆ ποίηση, ἀλλάζει σὲ μιὰ ἀνάγκη γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ποιητικοῦ στίχου σύμφωνα μὲ τὸ ὑπόδειγμα (πρότυπο) τῆς τοπικῆς σημαντικότητας, μ' ἄλλα λόγια δηλαδὴ, ἡ ἀνάπτυξη ὀλάκερης τῆς ὑφῆς τοῦ ποιητικοῦ στίχου μέσα ἀπὸ τὴ βασικὴ σημαντικότητά στο περιεχόμενο τοῦ θέματος».

Τὸ ΛΕΦ σταμάτησε νὰ ἐκδίδεται στὰ 1925. Ὁ ἀριθμὸς τῶν τευχῶν πού τύπωναν ἔπεσε στὸ τελευταῖο τεῦχος ἀπὸ 5.000 σὲ 1.500. Στὴν αὐτοβιογραφία του τὸ 1924 ὁ Μαγιακόβσκυ ἐπιμένει ὅτι παρὰ τὴν πτώση στὸν ἀριθμὸ τῶν τευχῶν πού τύπωναν ἡ δραστηριότητα τοῦ ΛΕΦ ἐξακολουθοῦσε νὰ αὐξάνει. Ἀναφέρει διὰ αὐτὰ τὰ ψηφία ἔδειχναν, τὴν συνηθισμένη ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Κρατικοῦ Ἐκδοτικοῦ Οἴκου. Τὸ γεγονός εἶναι ὅμως ὅτι τὸ πρόγραμμα τοῦ ΛΕΦ δὲν ἦταν ἀρεστό στὸ κοινὸ (ἢ παλιὰ κατηγορία ὅτι «δὲν τοὺς καταλαβαίνει τὸ κοινὸ» ἐξακολουθοῦσε νὰ κυνηγᾷ τοὺς Φουτουριστές) πού προτιμοῦσε νὰ διαβάζει τὴ λογοτεχνία τῶν «συντρόφων-συνταξιδιωτῶν». Ὑστερα ἀπὸ τίς ἀρχικὲς μεγάλες ἐλπίδες τὸ ΛΕΦ, μ' ὅλες τίς ἐσωτερικὲς του ἀντιφάσεις καὶ δεχόμενο πίεση ἀπὸ παντοῦ, φάνηκε νὰ ἐξαντλεῖ προσωρινὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς Ἀριστερῆς τέχνης καὶ ἡ ἐκδοσὴ του τερματίστηκε ἀπὸ τὸν Κρατικὸ Ἐκδοτικὸ Οἶκο.

Ὁ Μαγιακόβσκυ ἀρχισε νὰ ἐκδίδει ξανά τὸ περιοδικὸ στὰ 1927 μὲ τὸν τίτλο ΝΕΟ ΛΕΦ, τὸ ὁποῖο ὁ ἴδιος τοποθετοῦσε «στὰ ἀριστερά τοῦ ΛΕΦ». Ἐκδόθηκαν 24 μηνιαῖα τεύχη μέχρι τὸ τέλος τοῦ 1928, τότε ὅμως ὁ Μαγιακόβσκυ, χωρὶς νὰ γνωρίζουμε γιατί (ἴσως νὰ εἶχε ἀπογοητευθεῖ μὲ τὴ συνεχὴ τάση πρὸς μιὰ ἀντιτέχνη τῆς Ἀριστερᾶς τέχνης) ἀποσύρθηκε καὶ τὸ περιοδικὸ ἀνέλαβε ὁ Τρετιάκωφ τὸν Ἰούλη τοῦ 1928. Καὶ τὸ ΝΕΟ ΛΕΦ συνέχισε νὰ προωθεῖ τὴν θεωρία τῆς «παραγωγικῆς τέχνης» μέχρι τὴν ὀλοκλήρωσή της. Μιὰ νέα ἔμφαση γιὰ τὸ «γεγονός» σάν τὸ μοναδικὸ κατάλληλο ὕλικό τῆς λογοτεχνίας, καὶ γιὰ τὸν συγγραφέα σάν ἓνα ἐπιτηδευμένο τεχνίτη τῆς γλώσσας, ἀποτέλεσαν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς τελευταίας ἐξέλιξης τοῦ Φουτουρισμοῦ. Τὸ εἶδος τῆς τέχνης πού ἐκτιμοῦσαν περισσότερο ἦταν αὐτὸ πού ὀνόμαζαν «πραγματογραφία», μ' ἄλλα λόγια δη-

λαδή, ή αναφορά τής έφημερίδας, τό ήμερολόγιο, τό ντοκυμανταίρ, κ.λ.π. 'Από λογοτεχνικής πλευράς αυτό πού αναφέρθηκε στίς σελίδες του περιοδικού σαν «λογοτεχνία του γεγονότος» ήταν ή δουλειά του Σκλόβσκυ *Συναισθηματικό ταξίδι*, πού γράφτηκε ανάμεσα στά 1919 και 1922 και εκδόθηκε στά 1923.

Ο Φουτουρισμός πέρασε μέσα από μία δλόκληρη επανάσταση σχετικά μέ τή στάση του προς τή τέχνη, μέ αρχή τό σλόγκαν «ή τέχνη για τήν τέχνη» των πρώτων πειραμάτων στον ποιητικό λόγο, μετά τή θεωρία ή «τέχνη στην παραγωγή» ή «παραγωγική τέχνη» και Κονστρουκτιβισμός, μέχρι τό ρεπορτάζ και τή «λογοτεχνία του γεγονότος». Σαν μία καλλιτεχνική κίνηση, ο Φουτουρισμός αυτοκαταστράφηκε επειδή επιχείρησε νά αλλάξει μαζί μέ τήν εποχή πού άλλαζε, αλλά κι επειδή πολεμήθηκε από παντού (άντιμετώπισε έχθρότητα ή άδιαφορία και από τό κοινό και από τό κόμμα).

Οί μεταφράσεις πού ακολουθούν άφορούν άποσπάσματα από τά κείμενα των Τρετιάκωφ, Σκλόβσκυ, Σόμπ και 'Αρθάτωφ σχετικά μέ μία συζήτηση πού όργάνωσε τό περιοδικό ΝΕΟ ΛΕΦ στά 1927 μέ θέμα τή διάκριση ανάμεσα σέ ταινίες «φιξιών» και σέ ταινίες «ντοκυμανταίρ».

ΤΟ ΛΕΦ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρετιάκωφ

Σέ κανένα άλλο χώρο τό ΛΕΦ δέν εργάζεται τόσο έντονα όσο στον κιν/φο. Μας κατηγορούνε όμως ότι ή πρακτική μας διαφέρει από αυτά πού διακηρύττουμε· έχει ειπωθεί ότι ή θεωρία του LEF είναι μερικές φορές έντελώς αντίθετη μέ τή δουλειά πού γίνεται στό χώρο τής παραγωγής. Αυτό είναι τό πρώτο έρώτημα πού πρέπει νά άντιμετωπίσουμε.

Χρειάζεται νά προσδιορίσουμε τή δουλειά μας σέ σχέση μέ ότι απορρίπτουμε, μέ ότι θεωρούμε άυθαίρετο και μέ ότι πιστεύουμε ότι πρέπει νά έναντιωθούμε και μέ λέξεις και μέ δράση. Τό LEF κινείται μέ βάση μία γενική γραμμή, τό βάρος όμως τής δουλειάς στό επίπεδο τής παραγωγής σημαίνει ότι αυτή ή γραμμή δέν έχει άρθρωθεί ακόμα καλά - χρειάζεται νά τήν καταστήσουμε φανερή.

Τό δεύτερο έρώτημα άφορά τά βασικά προβλήματα του σύγχρονου κιν/φου και ειδικά τή διαμάχη ανάμεσα στίς ταινίες φιξιών και στίς ταινίες ντοκυμανταίρ. Έδώ άπαιτείται μία θεωρη-

τική ανάλυση πού νά ξεκαθαρίσει τίς διακρίσεις καί τίς αντιθέσεις. Εἶναι πιθανόν ὅτι αὐτή ἡ ἴδια ἡ διαμάχη εἶναι μιά ἄτυχη διατύπωση τοῦ προβλήματος.

Ἔχουν γίνει προσπάθειες γιά νά προσδιορισθεῖ ὁ βαθμός τοῦ «φανταστικοῦ» (τοῦ μή πραγματικοῦ) σ' ὅλα τά στάδια τῆς φιλικῆς παραγωγῆς. Τό «φανταστικό στοιχείο» εἶναι ὁ τυχαῖος προσωπικός παράγοντας πού μπορεῖ νά εἰσαχθεῖ ἀπό τόν σκηνοθέτη, τόν σεναρίστα ἢ τόν ἠθοποιό καί εἶναι αὐτό τό στοιχείο πού ἀποφασίζει τόν βαθμό τοῦ «φανταστικοῦ στοιχείου» σέ μιά δοσμένη φιλική σεκάνς.....

Ποτέ δέν εἶχα τήν ἀποψη ὅτι τό ΛΕΦ πρέπει νά ἐνδιαφέρεται ἀποκλειστικά γιά τό ντοκυμανταίρ· μιά τέτοια ἀποψη θάταν ὀπωσδήποτε μονόπλευρη. Ἀντίθετα πιστεύω ὅτι ὑπάρχει κάθε δικαιολογία πού τό ἐξώφυλο τοῦ ΛΕΦ φέρει δύο ὀνόματα: Ἀϊζενστάιν καί Βερτώφ. Αὐτοί οἱ δύο χρησιμοποιοῦν τόν ἴδιο μηχανισμό μέ διαφορετικές ὅμως μεθόδους. Στόν Ἀϊζενστάιν κυριαρχεῖ τό στοιχείο τῆς ὑποκίνησης τῶν θεατῶν καί τό ὑλικό τῆς ταινίας ὑποτάσσεται σ' αὐτή τή λειτουργία. Στόν Βερτώφ κυριαρχεῖ τό πληροφοριακό στοιχείο μέ μιά ἔμφαση στό ἴδιο τό ὑλικό.

Εἶναι δυνατόν ὅμως νά θεωρηθεῖ ἡ δουλειά τοῦ Βερτώφ καθαρά ντοκυμανταιρίστικη; Πραγματικό ντοκυμανταίρ εἶναι τό μοντάζ γεγονότων ἀπλᾶ καί μόνο σέ σχέση μέ τήν πραγματικότητα τους καί τή κοινωνική τους σημασία. Ὅταν ἕνα γεγονός γίνεται ἕνα τοῦδλο σέ μιά κατασκευή διαφορετικῆς μορφῆς – ἡ πραγματική ἀντίληψη τοῦ ντοκυμανταίρ ἐξαφανίζεται: τά πάντα ἐξαρτῶνται ἀπό τό μονάζ.

Σχετικά μέ τό ἄν μιά ταινία εἶναι φιξιόν ἢ ντοκυμαναταίρ ἀποτελεῖ πιστεύω ἕνα ἐρώτημα πού ἀφορᾷ τόν βαθμό τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ ὑλικοῦ ἀπό τό ὁποῖο ἡ ταινία ἔχει φτιαχτεῖ: ὁ τυχαῖος προσωπικός παράγοντας σέ κάθε ταινία. Ἡ «ἐρμηνεία» ἀποτελεῖ ἀπό τήν ἀρχή μιά μονόπλευρη ἐκμετάλλευση τοῦ ὑλικοῦ. Θά μπορούσα γιά παράδειγμα νά θεωρήσω τήν ταινία Ὁ μέγας δρόμος ταινία «φιξιόν» ἑνός καί μόνο χαρακτήρα τῆς Ἔσθιρ Ἰλίονα Σούμπ. Ὁ προσωπικός παράγοντας στήν περίπτωσή της εἶναι καλλιτεχνικός, ἡ ἐκλογή τοῦ ὑλικοῦ της καθαρά αἰσθητική, ἡ πρόθεσή της νά προκαλέσει μιά συγκινησιακή ἀντίδραση στόν θεατή μέσα ἀπό τόν τρόπο μονταρίσματος τοῦ ὑλικοῦ. Ἡ Σούμπ ὅμως καταπιάνεται ἐδῶ μέ τό ὑλικό ἑνός ὀρισμένου μορφωτικοῦ ἐπιπέδου πού πολύ λίγο ἔχει μετασχηματισθεῖ.

Ἡ ἀντίδραση τοῦ θεατῆ πού εἶπε, μετά τήν προβολή τῆς ταινίας τῆς Σούμπ Ἡ πώση τῆς δυναστείας τῶν Ρομανώφ, «Δέν θάπρεπε νά ὑπάρχουν αὐτά τά κενά», δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν βλακώδης. Αὐτός ὁ ἄνθρωπος δέν ἐκτίμησε τήν αὐθεντικότητα τοῦ ὑλικοῦ ἀλλά τήν ἐπίδραση πού εἶχε πάνω του ἡ ταινία, γι' αὐτό καί ζήτησε αὐτά τά κενά νά συμπληρωθοῦν μέ μῆ-αὐθεντικό ὑλικό... Νομίζω ὅτι γιά νά διακρίνουμε ἀνάμεσα στίς ταινίες «φιξιόν» καί στίς ταινίες «ντοκυμανταίρ» (ἡ ὀρολογία εἶναι αὐθαίρετη) πρέπει νά γνωρίζουμε πάντα τό μέγεθος τοῦ μετασχηματισμοῦ τῶν στοιχείων πού ἀπαρτίζουν τήν ταινία. Μέ τή λέξη μετασχηματισμό ἐνοῶ τήν αὐθαίρετη διαστροφή καί ἐκτόπιση τῶν «ἀκατέργαστων» στοιχείων.

Ἐνας τέτοιος μετασχηματισμός λειτουργεῖ πρῶτα ἀπ' ὅλα στό ἐπίπεδο τοῦ ὑλικοῦ (ἀπό τή στιγμή πού τίθεται ἡ ἐρώτηση «Τί θά φιλμαρισθεῖ;» καί γίνεται ἡ ἐκλογή τοῦ ὑλικοῦ πού ἀπαιτεῖται ἀπό μιά ὀλόκληρη μᾶζα διαθέσιμου ὑλικοῦ). Δεύτερον, ὁ μετασχηματισμός τοῦ ὑλικοῦ γίνεται ταυτόχρονα μέ τήν ἐκλογή τῆς θέσης τῆς κάμερας, τοῦ τρόπου φωτισμοῦ, καί τρίτον, μέ τό μοντάζ ἀπό τόν σκηνοθέτη.

Μέ βάση μιά τέτοια κλίμακα μετασχηματισμοῦ, τό ὑλικό μπορεῖ νά ἐνταχθεῖ σέ τρεῖς κατηγορίες: ὅταν τό ὑλικό φιλμάρεται στό χῶρο του καί «ἐπ' αὐτοφῶρα», στό σεναριογραφημένο καί στό «στημένο» («φτιαχτό»). Ἡ πρώτη κατηγορία ἀφορᾷ κυρίως τό φιλμάρισμα τοῦ Βερτώφ. Ἐδῶ ἡ παραμόρφωση εἶναι πολύ μικρή, ἔχει ὅμως ὥστόσο τή δική της κλίμακα γιατί εἶναι δυνατό, γιά παράδειγμα, νά κινηματογραφεῖς κάποιον κι' αὐτός νά μή γνωρίζει ὅτι κινηματογραφεῖται... Ἐχω συζητήσει μέ τήν Σούμπ τήν πιθανότητα νά τοποθετήσουμε κάμερες στους τοίχους σπιτιῶν γιά νά φιλμάρουμε τούς διαβάτες... Τό ἀποτέλεσμα θά ἦταν πλάνα τυπικῆς καθημερινότητας στά ὁποῖα τό προσωπικό στοιχεῖο στήν ἐκλογή τῆς θέσης τῆς κάμερας θά εἶχε ἐξαλειφθεῖ. Ὅταν ἓνας ὀπερατέρ κιν/φεῖ, ὁ ἴδιος εἰσάγει ἀναπόφευκτα κάτι ἀτομικό στή δουλειά του. Αὐτό δέν ἀποτελεῖ πρόβλημα στό βαθμό πού αὐτός ὁ ὀπερατέρ δουλεύει μέ συγκεκριμένες προϋποθέσεις: φυσικός φωτισμός, ὑπολογισμένη ὀξύτητα στήν ἐστίαση, προπαρασκευαστική δουλειά στίς σχέσεις ἀνάμεσα στίς ὀμάδες κ.λ.π. Πρέπει ὅμως νά ἀντιμετωπίσουμε μέ ἐντονη κριτική ματιά στή τυχαία ἐκλογή τῆς θέσης τῆς κάμερας ἀπό τόν ὀπερατέρ. Γιατί πρέπει ἓνας

όπερατέρ νά χορεύει γύρω από τό αντικείμενο πού φιλμάρει; Ἡ συνήθης δικαιολόγηση εἶναι ὅτι μ' αὐτό τόν τρόπο τό αντικείμενο δείχνεται ἀπ' ὄλες τίς πλευρές. Εἶναι σίγουρο ὅμως ὅτι ὑπάρχει μιὰ διάκριση ἀνάμεσα στή θέση πού εἶναι ἀπαραίτητη γιά μιὰ ὀλική ἀναπαράσταση τοῦ αντικειμένου καί σέ μιὰ αὐθαίρετη αἰσθητική «θεώρηση» τοῦ αντικειμένου ἀπό ὄλες τίς πλευρές.

Γίνεται φανερό ἔτσι ὅτι τό ὕλικό στό «ἐπ' αὐτοφώρῳ» φιλμάρισμα τῆς πρώτης κατηγορίας εἶναι τό πιό αντικειμενικό. Μιά δεύτερη ὑποκατηγορία στή κλίμακα τῆς παραμόρφωσης τοῦ αντικειμένου σ' αὐτή τή πρώτη κατηγορία, εἶναι ὅταν ἡ κάμερα ἐπιρρεάζει τή συμπεριφορά τοῦ αντικειμένου πού φιλμάρεται. Ὅταν κάποιος βλέπει τή κάμερα νά τόν κινηματογραφεῖ ἀντιδρᾶ μ' ἕνα ψεύτικο τρόπο, δέν μᾶς δίνει μιὰ ἀληθινή ἐκδοχή τοῦ ἑαυτοῦ του, μᾶς παρουσιάζει τόν ἑαυτό του σάν εἰκόνα μᾶλλον παρά ὅπως θέλουμε νά τόν δοῦμε.

Μιά τρίτη ὑποκατηγορία στή κλίμακα αὐτῆς τῆς κατηγορίας εἶναι τό φιλμάρισμα μέ τεχνητό φωτισμό: ὅταν γιά παράδειγμα στό φιλμάρισμα μιᾶς ἀγροτικῆς οἰκογένειας στό φυσικό της περιβάλλον, σέ μιὰ σκοτεινή καλύβα, ὁ φυσικός φωτισμός μεταβάλλεται (ἀλλάζει) μέ τή χρήση τεχνητοῦ φωτισμοῦ.

Τήν δεύτερη κατηγορία τήν ὁποία ἔχω ὀνομάσει «σεναριογραφημένο» ὕλικό θά τήν ἐπεξηγήσω μέ τό ἀκόλουθο παράδειγμα. Κινηματογραφῶ ἕνα ξυλοκόπο στή δουλειά του· τόν φέρνω σ' ἕνα δέντρο πού ἐγώ ἔχω διαλέξει καί τοῦ ζητῶ νά τό πελεκήσει ἐνῶ ἐγώ τόν φιλμάρω. Ἡ δουλειά του γίνεται μέ βάση τίς δικές μου ὀδηγίες, ὡστόσο ὁ ἴδιος χρησιμοποιεῖ τίς ἐπαγγελματικές του συνήθειες καί κατά συνέπεια ἡ παραμόρφωση εἶναι μικρή. Στή πραγματικότητα αὐτός εἶναι ὁ τρόπος πού λειτουργεῖ ὁ ἠθοποιός/μοντέλο· ἡ ἐκλογή του ἀνταποκρίνεται στίς συγκεκριμένες ιδιότητες πού ἀπαιτεῖ ἡ εἰκόνα. Ἐτσι ἐργάζεται κι' ὁ Ἀϊζενστάιν – διαλέγει ἄτομα μέ τά κατάλληλα πρόσωπα, συνήθειες καί κινήσεις. Ὑπάρχει φυσικά μιὰ ἀναμφισβήτητη τάση πρὸς τήν ἠθοποιία σ' αὐτή τή κατασκευή (δομή), πολύ λιγώτερο ὅμως ἀπ' ὅτι μ' ἕνα ἐπαγγελματία ἠθοποιό. Τό «ἐλεύθερο» προσωπικό στοιχεῖο πού εἰσάγεται ἀπό τόν ἠθοποιό ἀντικαθίσταται ἐδῶ ἀπό τήν αὐθεντική δράση ἑνός ἀτόμου πού ἔχει ἐπιλεγεῖ σωστά...

Τό ἔργο ἑνός σκηνοθέτη μιᾶς ταινίας «χωρίς-πραγματικούς – ἠθοποιούς» (ντοκυμανταίρ) εἶναι νά πλησιάσει ὅσο περισσότερο

γίνεται τό άκατέργαστο ύλικό του. Για μās στό περιοδικό ΛΕΦ είναι σημαντικό νά όριοθετήσουμε τίς πρακτικές πιθανότητες σέ σχέση μέ τίς προσταγές τής κοινωνικής ανάγκης και νά επιβάλουμε έτσι τά όρια μέσα στά όποία ή συγκεκριμένη καθημερινή δουλειά μας θά κινηθεϊ. Νά γιατί μέ τήν προκήρυξη του προγράμματός μας άπαιτούμε: θέλουμε τόν «Κιν/φο-μάτι·», κ.λ.π.

Στό μέτρο όμως πού ύπάρχει ή ανάγκη για συγκινησιακή παρόρμηση, δουλεύουμε μέ τή μέθοδο του μοντάζ των άτραξιων, και στό μέτρο πού τά χέρια μας πρέπει νά είναι ελεύθερα για νά επιρρεάζουμε τόν θεατή, θά χρειαστεί νά ενδιαφερθούμε επίσης και για ένα άλλο είδος ύλικού: μπορεί νά χρειαστεί νά υπερασπίσουμε τό σεναριογραφημένο ύλικό, δηλαδή, νά δουλέψουμε μέ τίς μεθόδους του 'Αϊζενστάϊν.

Και τώρα λίγα λόγια για τό άποπροσωποιημένο ύλικό. Τό ντοκυμανταίρ χρειάζεται τήν καθαρή ένδειξη ότι ή εικόνα πάνω στην όθόνη άναπαριστάνει ένα συγκεκριμένο άνθρωπο, σέ μία συγκεκριμένη στιγμή και σ' ένα συγκεκριμένο χώρο, νά κάνει κάτι συγκεκριμένο. Άν δέν ύπάρχει αυτό τό «συγκεκριμένο» στην εικόνα, τό αντικείμενο άποκτā μία γενικότητα και ό θεατής τό παρατηρεί σάν μία άποπροσωποιημένη και «στυλιζαρισμένη» άναπαράσταση.

Παράδειγμα: μερικά ρυμουλκά ρυμουλκούν ένα φορηγό· ό συνηθισμένος συνδυασμός χρωμάτων είναι αυτός των ρυμουλκων, των σχοιניων, του φορηγοϋ, ένα στακτόχρους φωτισμός. Ό κάμεραμαν περιμένει για μία άκτίνα φωτός και μετά τραβάει ένα πολύ έντυπωσιακό πλάνο πού όμως δέν μεταφέρει καμία ένδειξη ότι αυτό τό πλάνο τραβήχτηκε σέ μία στιγμή πού ύπήρχε ίκανοποιητικός φωτισμός. Έτσι ό θεατής δέχεται μία έντύπωση για τά στοιχεία τής εικόνας πού είναι εξαιρετική και όχι τυπική.

Και τέλος, ή σκηνοθεσία. Ύπάρχει από τή μία μεριά ό σκηνοθέτης / κάμεραμαν πού ψάχνει για τό τυπικό πλάνο και τόν φυσικό φωτισμό. Και ύπάρχει από τήν άλλη μεριά ό σκηνοθέτης «τής ήθοποιίας» πού αντιμετωπίζει τόν έαυτό του σάν τόν άποκλειστικό κυρίαρχο και έρμηνευτή του ύλικού. Αυτός ό σκηνοθέτης δικαιολογεί συνήθως τήν τυχαία ελεύθερη προσωπική του έρμηνεία του ύλικού μέ βάση τίς προαισθήσεις του: ό σκηνοθέτης πού είναι ταυτόχρονα ειδικευμένος και δημοσιολόγος είναι κάτι πού πολύ δύσκολα συναντάμε. Τίς περισσότερες φορές ένας σκηνοθέτης θά σου πει: «έτσι μου φάνηκε, έτσι αισθάνθηκα». Αυτός

ὁ σκηνοθέτης ἔχει μιά ὀπτική προσέγγιση στήν ἐκτίμηση μιᾶς ταινίας πού τοῦ εἶναι προσωρινή.

Καί ἔτσι μοῦ φαίνεται δι τὴ ὀριοθετική γραμμὴ ἀνάμεσα στή ταινία «μέ ἠθοποιούς» («φιξιόν») καί στή ταινία «χωρίς ἠθοποιούς» («ντοκυμανταίρ») εἶναι στή πραγματικότητα ἐξαιρετικά σχετική. Τό ἐρώτημα πού ἀφορᾷ αὐτὴ τὴ διάκριση εἶναι μ' ἄλλα λόγια ἕνας σεβασμός πρὸς τὴν πραγματικότητα ἐνάντια στό φανταστικό, τοῦ σύγχρονου ἐνάντια στό ξεπερασμένο.

Βίκτωρ Σκλόδσκι

Τό ζήτημα εἶναι ὅτι ὑπάρχουν μερικοὶ ἐξαιρετικά ἀχρηστοὶ ἐξυπνοὶ ἄνθρωποι καί μερικά ἐξαιρετικά χρήσιμα λάθη. Ὅταν μιλοῦ σέ ντοκυμανταίριστες πολὺ εὐκόλα μποροῦ νά ἀπορρίπτω τίς ἀπόψεις τους, ὅμως τὰ λάθη πού κάνουν εἶναι ἐξαιρετικά χρήσιμα καί στόν κιν/φο καί στή τέχνη γενικά: πρόκειται γιὰ λάθη πού ὀδηγοῦν σέ νέες ἐπινοήσεις.

Ἡ διάκριση ἀνάμεσα σέ ταινίες «φιξιόν» καί σέ ταινίες «ντοκυμανταίρ» εἶναι στοιχειώδης· δέν μποροῦμε ὅμως νά κερδίσουμε τίποτα σφυρηλατόντας κάτι πού δέν ἔχουμε καταλάβει: τό ἴδιο τό ὕλικό εἶναι πάντοτε κατανοητό κι' ἂν δέν ἔχουμε καταφέρει νά ἀναλύσουμε ὀρισμένες διακρίσεις μέσα του, τό σφάλμα βρίσκεται στήν ἀνάλυσή μας κι' ὄχι στό ὕλικό.

Ἀναφέρθηκε ἐδῶ ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Κουλέσσοφ καί τοῦ Ἀϊζενστάιν εἶναι «φιξιόν», ἐνῶ αὐτές τῆς Σούμπ καί τοῦ Βερτώφ εἶναι «ντοκυμανταίρ». Ὅλοι ὅμως αὐτοὶ εἶχαν κοινὴ ἀρχή, ἡ Σούμπ μελέτησε τό μοντάζ στίς ταινίες «φιξιόν», ἐνῶ ὁ σκηνοθέτης μελέτησε τό μοντάζ στίς ταινίες ντοκυμανταίρ.

Πρόκειται γιὰ ἕνα πολὺ παλιό πρόβλημα: Ὁ Γκαϊτε κάποτε εἶπε – «Κάθεσαι ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ ἕνα δέντρο, ζωγράφισέ τό ὅσο πιὸ προσεχτικά μπορεῖς· τί ἔγινε μέ τὴν εἰκόνα τοῦ δέντρου πᾶνω στό χαρτί;»

Είναι τό ίδιο μέ τήν κάμερα. Μερικά προβλήματα δέν είναι εύκολο νά τά λύσεις μέ τούς νόμους τής φυσικής: ὅπως ἂν πρέπει ἡ κάμερα νά εἶναι ἀκίνητη, ἢ ἂν πρέπει ὁ ὀπερατέρ νά κινηθεῖ γύρω ἀπό ἕναν ἠθοποιό ἢ ἕνας μή-ἠθοποιός γύρω ἀπό τόν ντοκουμανταιρίστα ὀπερατέρ. Τό πρόβλημα μπαίνει ἀπό τήν ἀρχή, μέ τόν τρόπο πού τό πλάνο γυρίζεται, γιατί ἤδη συνίσταται κι' ἀπό στοιχεῖα τοῦ «φτιαχτοῦ» (τοῦ «φανταστικοῦ»)....

Οἱ καλλίτερες στιγμές στή ταινία τής Σούμπ εἶναι τά πλάνα πού δείχνουν τόν Ντιμπένκο – δέν ξέρει πῶς νά σταθεῖ ἀπέναντι στήν κάμερα, γι' αὐτό καί τή μιά γελάει καί τήν ἄλλη τό πρόσωπό του παίρνει μιά ἐκφραση ἤρωα. Αὐτή ἡ στιγμή τοῦ «παιξίματος» μέ τόν ὀπερατέρ ἀποτελεῖ μιά ἰδιοφυέστατη στιγμή σ' αὐτή τήν ὑπέροχη ταινία.

Ἔχω δεῖ VIP's νά κινηματογραφοῦνται καί μπορῶ νά πῶ ὅτι θά μποροῦσαν εὐκολά νά μποῦν στό σύνδεσμο τῶν καλλιτεχνῶν. Μόλις ἀρχίσει ἡ κάμερα νά δουλεῦει αὐτοί εἶναι ἐκεῖ μέσα στό κάδρο, ἔχουν πάρει τίς θέσεις τους κι' ἔχουν ἀνοιξει διάλογο ἀνάμεσά τους.

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ διάκριση ἀνάμεσα σέ ταινίες «φιξιόν» καί «ντοκουμανταίρ» εἶναι λανθασμένη γιατί παράγει ἕνα γενικό νόμο.

Αὐτό πού γίνεται μέ τήν Σούμπ καί τόν Βερτώφ ἔχει πολλές ἀναλογίες στή λογοτεχνία. Γιά παράδειγμα ὁ Τολστόϊ: αὐτός εἶναι σχεδόν ὀλοκληρωτικά ἕνας «ντοκουμανταίρ» συγγραφέας γιατί παίρνει τρεῖς ἢ τέσσερις σελίδες μέ ἱστορικό ὑλικό καί εἶναι ἀρκετό γι' αὐτόν νά ἀλλάξει μιά λέξη γιά νά μετατρέψει αὐτές τίς σελίδες σέ λογοτεχνία... Καί ὁ Μπρίκ μου ἔδειξε πρόσφατα μιά παρωδία γιά τόν Ντοστογιέβσκυ στήν ὁποία γράφει: «δέν σοῦ ἔχω στείλῃ ἀκόμα τό τελευταῖο κεφάλαιο ἀπό τό *Ἔγκλημα καί Τιμωρία* γι' αὐτό πάρε μιά περίπτωση δίκης καί ἀντικατέστησε τό ὄνομα τοῦ κατηγορούμενου μέ τόν Ρασκολνίκωφ – δέν ἔχω χρόνο νά τό γράψω».

Ἡ φτιαχτή (φανταστική = μή πραγματική) πλευρά τής τέχνης δέν πρέπει νά ἐξογκώνεται. Τό φαινόμενο τοῦ «φτιαχτοῦ» ἐνυπάρχει στή τέχνη, ὅμως ἡ ἴδια ἡ τέχνη κατά διαστήματα ἐπαναπροσανατολίζεται πρὸς τό ὑλικό.

Ἀπό αὐτή τήν ἀποψη οἱ ἐσφαλμένοι ντοκουμανταίριστες εἶχαν δίκιο κι' ἔχουν δίκιο καί τώρα μέ τήν ἔννοια ὅτι φέρνουν μπροστά τό ίδιο τό ὑλικό. Ἡ συνέπεια εἶναι ὅτι τό ὑλικό ἀποκτᾶ προτεραιότητα. Γιά σήμερα.

Γι' αυτό και παρά την ὄλη πολυπλοκότητα και τήν ἀμφισβητούμενη φύση τοῦ ὄλου ζητήματος, τό πρόβλημα δέν εἶναι ποιός βλέπει ἢ ποιός ἀποκαλύπτει, ἢ πῶς αὐτός βλέπει ἢ πῶς ἀποκαλύπτει, ἀλλά πῶς νά ἐκτιμηθεῖ ὁ βαθμός χρησιμότητας και τό βάθος τῆς ἐπιτυχίας.

Τό ΛΕΦ ἀντιμετωπίζει ἕνα πρόβλημα πού εἶναι πιό ἐκτεταμένο ἀπ' αὐτό τῆς διάκρισης σέ ταινίες «φιξιόν» και σέ ταινίες «ντοκυμανταίρ» και πού ἀφορᾷ τή προτεραιότητα τοῦ ὑλικοῦ.

Κατά ἕνα περιεργό τρόπο ὁ Ράμπις μόλις πρόσφατα μᾶς διέειπε ἕνα σχέδιο τῆς συμφωνίας τοῦ συγγραφέα του τό ὁποῖο περιέχει, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, και κάτι πολύ ἀσυνήθιστο. Ἀναφέρεται πόσες ὥρες χρειάζονται γιά τό γράψιμο ἑνός σεναρίου. Ἡ συμφωνία ἔχει γίνει γιά 75 ὥρες μέ ὠριαία πληρωμή.

Ὁ Κάρλ Μάρξ ἔγραψε ὅτι τά πάντα θά μπορούσαν νά μεταφραστοῦν σέ ὥρες ἐκτός ἀπό τό γράψιμο: ἡ δουλειά τοῦ Μάρξ γράφτηκε ἐδῶ και πολύ καιρό και φυσικά στηρίχθηκε πάνω στό ὑλικό. Αὐτό ὅμως φαίνεται ὅτι δέν τό καταλαβαίνει ὁ Ράμπις

Ἄς πάρουμε τή φόρμουλα γιά τή σύνθεση μᾶς δουλειᾶς: μερικοί ἄνθρωποι ἔχουν τή παράξενη ἰδέα ὅτι τό σημεῖο ἐκκίνησης εἶναι μιά διηγηματική δομή (κατασκευή) τήν ὁποία μετά γεμίζουν μέ ὑλικό. Ἡ ἰδέα τοῦ ΛΕΦ εἶναι ὅτι ἀρχίζουμε μέ τή μελέτη τοῦ ὑλικοῦ και μόνο ἀφοῦ γίνει αὐτό θέτουμε τήν ἐρώτηση τοῦ πῶς θά ἀποδώσουμε τό ὑλικό.

Υπάρχουν ὠστόσο και διηγηματική (ἀφηγηματική) και μή-διηγηματική ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας· ἢ μή-διηγηματική εἶναι κυρίως θεματική....

Σχετικά μέ τίς προτάσεις μου ἔχω νά πῶ ὅτι ἀντί γιά τή διάκριση ἀνάμεσα σέ ταινίες «φιξιόν» και σέ ταινίες «ντοκυμανταίρ», προτείνω μιά διάκριση ἀνάμεσα σέ ἀφηγηματικές και μή-ἀφηγηματικές ταινίες.

Κάποιος Μπράγκιν παρατήρησε κάποτε ὅτι χρειαζόμαστε μιά ταινία μέ θέμα τήν ὄλη ἐργασία γύρω ἀπό τόν ἀραβόσιτο και ὅμως μετά ὁ ἴδιος ἔφτιαξε μιά ταινία μέ ἐρωτικό θέμα. Πολύ συζήτηση γίνεται τελευταία γιά τήν σίκαλη και γιά τόν τρόπο ἐξαγωγῆς της στό Λονδίνο. Ὁ Ἀραβόσιτος και ὁ ἐρωτας φτιάχνουν ἕνα ὑπέροχο ζευγάρι και πρέπει νά τά στείλουμε πέρα στό Λονδίνο - δέν ὑπάρχει καμιά λογική σ' αὐτά.

Ὁ Σάλτυκωβ - Σέντριν παρατήρησε κάποτε ὅτι τό μόνο πού

χρειάζεται ένα οικογενειακό μυθιστόρημα είναι ή εισαγωγή οικογενειακών επεισοδίων μέσα στο σκελετό ενός τέτοιου μυθιστορηματος. Η κύρια τραγωδία μας σήμερα είναι ότι έχουμε ένα Σοβιετικό έξουσιαστικό στυλ μολυσμένο από διάφορα θέματα παλινορόθωσης. Όταν κάτι, μιὰ φόρμα για παράδειγμα, δέν εφαρμόζεται σωστά και διαιωνίζεται έτσι για μερικές δεκαετίες αποκτᾶ μιὰ καθολικότητα. Και τότε τό ἀναπόφευκτο ἐρωτικό θέμα εἰσχωρεῖ παντοῦ...

Ἡ ἀτυχία μας καί τό λάθος μας δέν ἔγκειται μόνο στό ὅτι δέν ξέρουμε πῶς νά διακρίνουμε ἀνάμεσα σέ ταινίες «φιξίων» καί σέ ταινίες «ντοκυμανταίρ» ἀλλά καί στό ὅτι μέσα στήν ὀργάνωση τοῦ κιν/φου δέν εἴμαστε πάντοτε σέ θέση νά ξέρουμε πῶς νά υπερασπίζουμε τό ὑλικό καί ἀρχίζουμε τή δουλειά μας μέ ὑλικό πού δέν ἔχει καμιὰ ἀξία ἀπό μιὰ καλλιτεχνική ἀποψη....

Ἐσθήρ Σούμπ

Τό ὄλο πρόβλημα μπορεῖ νά περιορισθεῖ στό ἐρώτημα τοῦ τί πρέπει νά κινηματογραφοῦμε σήμερα. Όταν αὐτό τό ἐρώτημα ἱκανοποιηθεῖ, ἡ ὀρολογία – ταινίες «φιξίων» καί ταινίες «ντοκυμανταίρ» – θά φαίνεται ἀσήμαντη. Τό βασικό (οὐσιαστικό) γεγονός εἶναι ὅτι εἴμαστε τό ΛΕΦ.

Τό ΛΕΦ πιστεύει ὅτι μόνο ἡ κινηματογράφηση τοῦ ντοκυμανταίρ εἶναι ἐπίκαιρη γιά τήν ἐποχή μας, γιά νά καταγράψουμε τήν ἐποχή μας γιά τίς μελλοντικές γενιές. Αὐτό σημαίνει ὅτι θέλουμε νά κιν/φοῦμε τό σήμερα, τούς ἀνθρώπους τοῦ σήμερα, τά γεγονότα τοῦ σήμερα. Σχετικά μέ τό ἄν ὁ Ρύκωφ ἢ ὁ Λένιν «παίζουν» καλά ἢ ἀσχημα μπροστά ἀπό τήν κάμερα καί σχετικά μέ τό ἄν αὐτό ἀντιπροσωπεύει «στημένες» στιγμές ἢ ὄχι, εἶναι ἐρωτήματα πού δέ μᾶς ἐνοχλοῦν. Τό σημαντικό εἶναι ὅτι ἡ κάμερα κιν/φεῖ καί τόν Λένιν καί τόν Ρύκωφ ἀκόμα κι' ἄν δέν ξέρουν πῶς νά ἀντιμετωπήσουν τή κάμερα – κάτι πού διακρίνει καί τούς δύο.

Γιατί ὁ Ντυμπένκο ἐμφανίζεται στήν ὀθόνη μ' ἕνα τέτοιο συγκεκριμένο τρόπο; Ἀκριβῶς γιατί αὐτός εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ντυμπένκο καί ὄχι κάποιος πού παίζει τόν Ντυμπένκο. Τό γεγονός ὅτι ὑπάρχουν στοιχεῖα τοῦ «φτιαχτοῦ» (τοῦ «στημένου») δέν μᾶς ἀνησυχεῖ... Τά πάντα ἀφοροῦν τήν τεχνική κι' ἄν ἔχουμε καλά φωτιστικά μηχανήματα καί καλό τεχνικό ἐξοπλισμό, τό στοιχεῖο τοῦ «στημένου» θά ἀρχίσει νά χάνεται.

Αυτό για τό όποιο χρειάζεται νά πολεμήσουμε δέν είναι τό ντοκυμανταίρ – ή μάχη για τό ντοκυμανταίρ δίνεται από όλους γύρω μας, στίς έφημερίδες, παντού. Δέν χρειάζεται, άλλο πιά νά υπερασπιζόμαστε τό ντοκυμανταίρ – ή δουλειά μας είναι ή καλύτερη υπεράσπιση από ολονδήποτε άρθρο. Αυτό πού είναι σημαντικό τώρα είναι νά πολεμήσουμε για κείνες τίς συνθήκες πού επιτρέπουν σέ μιά δουλειά νά γίνη ποιοτική. Έχουμε μαζέψει τό ύλικό και τίς ικανότητες θά τίς αποκτήσουμε μέ τόν καιρό.

Από πού προέρχεται ή ιδέα ότι δέν ενδιαφερόμαστε για ταινίες πού νά επιδρουν συγκινησιακά; Τό ζήτημα είναι ότι τό ενδιαφέρον μας βρίσκεται στό ύλικό και στό έρωτήματα πού άφορουν τό είδος του ύλικού μέ τό όποιο θέλουμε νά δουλεύουμε.

Έχουμε ποτέ άρνηθει τή σημασία τής δεξιοτεχνίας (ικανότητας); Καθόλου. Πιστεύουμε ότι μιά ύψηλου βαθμού ικανότητα μπορεί νά φτιάξει μιά ταινία μέ ντοκυμανταιριστικό ύλικό πού νά είναι πολύ καλύτερη από μιά καλλιτεχνική ταινία. Τά πάντα όμως εξαρτώνται από τόν τεχνικό έξοπλισμό πού έχουμε στή διάθεσή μας κι' από τή μέθοδό μας. Πρός αυτά τά δυό πρέπει νά στρέψουμε τήν προσοχή μας.

Μόρις Άρβάτωφ

Τό τεύχος 11/12 το' περιοδικού ΝΕΟ ΛΕΦ στά 1927, περιείχε μιά άναφορά για μιά ενδιαφέρουσα συζήτηση σχετικά μέ τό τί είναι ό κιν/φος του ΛΕΦ, δηλαδή άριστερός κιν/φος ή μ' άλλα λόγια κιν/φος τής παραγωγής, όπου ό όρος αυτός αποδίδει τήν κοινωνικο-τεχνική χρησιμοποίηση τής τέχνης.

Τά συμπεράσματα δέν ήταν όμόφωνα, ένω υπήρχε ώστόσο ένα κοινό σημείο: ή θεωρία του ΛΕΦ πιστεύει ότι ό αντίδραστικός κιν/φος (ό κιν/φος τής Δεξιάς) χαρακτηρίζεται από τό «φτιαχτό», τήν άφηγηματική δομή και τήν παραμόρφωση του άντικείμενου, ένω μιά ταινία τής άριστεράς είναι «ντοκυμανταιριστική», μή-άφηγηματική και δέν παραμορφώνει τό άντικείμενο.

Πρώτα, λίγες λέξεις για τήν παρανόηση σχετικά μέ τήν έννοια τής άφηγηματικής δομής.

Ό όρος χρησιμοποιείται για νά περιγράψει τή διαδοχή γεγονότων πού άπαρτίζουν τό θέμα (Syuzhet) ενός έργου τέχνης. Η παράδοση τής τέχνης τής άστικής τάξης μας έχει διδάξει ότι ή

ἀφηγηματική δομή ἀνήκει στό χώρο τῆς φαντασίας (ὁ μῦθος, τό στόρυ, κ.λ.π.), ἐνώ κάθε γεγονός τῆς πραγματικότητας ὅταν ἀναπτυχθεῖ σέ χρόνο εἶναι φανερό ὅτι ἀποκτᾶ ἀφηγηματική δομή – θάταν δογματικό, γιά παράδειγμα, νά ἀρνιῶμαστε τήν ὑπαρξη ἀφηγηματικῆς δομῆς στή ταινία *Πετρέλαιο*, καί αὐτό δέν εἶναι κάτι γιά τό ὁποῖο πρέπει νά λυπούμαστε. Ἀντίθετα, ἡ ἀφηγηματική δομή εἶναι ἴσως ἕνας ἀπό τούς κύριους παράγοντες τῆς αἰσθητικῆς ἔκφρασης – τό νά τήν ἀπορρίψουμε σημαίνει ὅτι θά στερηθῶμε τήν ἐπαναστατική τέχνη ἀπό ἕνα ἀπό τά πιό δυναμικά της πλεονεκτήματα.

Ἡ ταινία «ντοκυμανταίρ»

Αὐτό τό πρόβλημα θρῖσκεται σέ ἄμεση συσχέτιση μέ τό πρόβλημα τῆς «παραμόρφωσης» καί τό πρόβλημα τῆς τέχνης τῆς ἀναταραχῆς (agit-art). Ἔχει ἔκφρασθεῖ ἡ ἄποψη στή συζήτηση ποῦ ἔγινε στό ΛΕΦ – χωρίς νά ὑπάρξει καμμιά συγκεκριμένη ἀντίθεση – ὅτι ἡ θεωρία τοῦ ΛΕΦ ὑποστηρίζει δύο τύπους καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας: τήν τέχνη τῆς ἀναταραχῆς (ὁμοια ποίηση, τήν ἐφημερίδα, τά πλακάρντς, κλπ.) καί τή καλλιτεχνική ὀργάνωση τῆς πραγματικότητας (Βιομηχανική τέχνη, τή διαδήλωση, κ.λ.π.) καί κατά συνέπεια ταινίες ἀναταραχῆς καί ντοκυμανταίρ· εἰπώθηκε ἐπίσης ὅτι ἐνώ τέτοιες ταινίες ἦταν κατά ἕνα μεγάλο ποσοστό ὑποχρεωμένες νά καταφύγουν στό «στημένο» καί στή παραμόρφωση τοῦ ἀντικειμένου, ὅσο λιγώτερο γινόταν αὐτό τόσο περισσότερο μιά ταινία πλησίαζε τό χώρο τοῦ ΛΕΦ καί τή παραγωγική τέχνη. Ἡ ἀπουσία τοῦ στοιχείου τοῦ «στημένου» καί τῆς «ἠθοποιίας» σέ μιά ταινία, ὡστόσο, δέν ἐγγυᾶται ὅτι αὐτή ἡ ταινία μπορεῖ νά ἐνταχθεῖ στό χώρο τῆς προλεταριακῆς τέχνης. Ἄν αὐτό δέ συνέβαινε, τότε οἱ καλλίτεροι κιν/φιστές τοῦ προλεταριάτου θά μπορούσαν νά εἶναι οἱ σκηνοθέτες τῶν ἀφηρημένων Γερμανικῶν ἐξμπρεσσιονιστικῶν καί τῶν Γαλλικῶν *Pathé-journal*. Ὁ ὅρος «μή-στημένο» («ντοκυμανταίρ») ἀποδίδει ἕνα ἀρνητικό χαρακτηριστικό καί εἶναι κατά συνέπεια ἀνεπαρκές.

Γιά τίς σχέσεις αντιμετώπισης τοῦ φιλικοῦ ἀντικειμένου

Εἰπώθηκε μέ ἔμφαση σ' αὐτή τή συζήτηση ὅτι ὁ μόνος γνήσιος κιν/φος τοῦ ΛΕΦ εἶναι αὐτός στόν ὁποῖο τό ἀντικείμενο ἔχει κιν/φηθεῖ χωρίς καμμιά προηγούμενη προετοιμασία ἀναπαράστασης, ὅταν δηλαδή ἡ κάμερα ἔχει συλλάβει τό ἀντικείμενο «ἐπ' αὐτοφώρῳ». Μιά τέτια ἄποψη εἶναι καθαρά αἰρετική.

Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι θέλουμε νά δείξουμε τή πολύπλοκη διαδικασία τῆς κατασκευῆς τοῦ ξύλου. Ποιό θά ἦταν τό ἀποτέλεσμα μιᾶς τέτοιας μορφῆς κιν/φισῆς; Αἰσθητικός ἱμπρεσιονισμός, ἡ ἀνοησία ἐνός κολάζ τοῦ Πικάσσο. Σύμφωνα μ' αὐτούς πού ὑποστηρίζουν μιὰ τέτοια ἄποψη, ἡ ἐπίδειξη τῆς σύνθεσης τοῦ νεροῦ σέ μιὰ διάλεξη χημείας εἶναι καθαρά θεατρική γιατί ἡ καλή ἐπίδειξη ὄχι μόνο ἔχει προετοιμασθεῖ, ἀλλά καί συχνά ἔχουν γίνει δοκιμές...

Ἐπιπροσθέτως, τό πρόβλημα πού ἀφορᾷ τό κιν/φικό ἀντικείμενο εἶναι πιό πλατύ καί πιό πολύπλοκο ἀπ' ὅτι ἀντιμετωπίσθηκε στή παραπάνω ἀναφερθεῖσα συζήτηση. Ἡ ἀτυχία τῶν ἐπαναστατῶν κιν/φιστῶν μας εἶναι ὁ αἰσθητικός φετιχισμός του πού προσπαθοῦν ἐντελῶς ἀνορθόδοξα νά ἀποκρύψουν. Ὅταν οἱ σύντροφοι κιν/φιστές μας ξεδεύουν τίς δυνάμεις τους ἀψιμαχόντας τοὺς «ἀντιγραφεῖς» καί ὑμνολογοῦν τό «πραγματικό», τό ὑλικό ὅπως εἶναι, φυτεύουν μέσα στή κοινωνία ἕνα νέο καί περιττό αἰσθητισμό, ἀποτυπώνουν τή γέυση ἐνός «πραγματικοῦ» ἀγρότη ὅπως ἕνα «πραγματικό» Σεζάν, ἐνός «μέρους» τῆς πραγματικότητας ὅπως ἐνός «μέρους» ἐνός ἔργου τέχνης.

Αὐτό τό ἔντονο ἐνδιαφέρον γιά τή σύνθεση καί τήν εἰκόνα πού παρατηρεῖται σήμερα εἶναι βαθιά φορμαλιστικό, ὅπως εἶναι καί οἱ ταινίες τοῦ Προταζάνωβ καί ἄλλων. Προσέτι, παρατηρεῖται ἐπίσης ἕνας καθολικός «θαυμασμός» («κολακεία») σχετικά μέ τή χρησιμότητα ἐνός ἀντικειμένου σέ τέτοιο βαθμό ὥστε αὐτή ἡ χρησιμότητα γίνεται ὄχι μιὰ αἰσθητική, ἀλλά μιὰ αἰσθητικοποιημένη κατηγορία. Ἐπὶ τοῦτον ἄτομα πού ἔχουν πεισθεῖ ὅτι ἡ αἰσθητική ἔννοια τῆς χρησιμότητας μιᾶς γέφυρας πάνω ἀπό σιδηροδρομικές γραμμές μπορεῖ νά ἀπορροφηθεῖ μέσα ἀπό μιὰ θεωρητική σκέψη ἀνάλογη μ' αὐτή, ἐνός πίνακα ζωγραφικῆς πού ἀναπαριστᾷ μιὰ

γέφυρα. Ἡ ἰδέα ὅτι μιά αἰσθητική ἔννοια αὐτοῦ πού εἶναι χρήσιμο μπορεῖ νά γίνῃ ἐφικτή μόνο μέσα ἀπό τή χρήση τοῦ ἀντικειμένου, μέσα ἀπό τή χρησιμοποίηση, τούς εἶναι ἄγνωστη.

Ἡ σειρά τῆς Κοινωνιολογίας

Πρῶτα, λίγες λέξεις γιά τίς ταινίες ἀναταραχῆς. Πρόσφατα γράφτηκε στίς ἐφημερίδες ἡ εἶδηση ὅτι μιά ἀστική ταινία ἀπό τήν «ἐποχή τῆς Σοβιετικῆς ἐπανάστασης» μέ τά πλάνα τῆς «ἀπαλλοτριώσεως τῶν ἐκμεταλλευτῶν» προκάλεσε μιά ἐπαναστατική διαδήλωση σέ κάποια Ἰταλική πόλη. Ἡ ταινία ἦταν ἀντι-Σοβιετική. Ἄς πάρουμε ἕνα ἄλλο παράδειγμα. Ἡ πρώτη ἐπαναστατική παραγωγή τοῦ Σοβιετικοῦ κιν/φου, ἡ ταινία ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, θριαμβεῦει στήν ἀστική Εὐρώπη, καί χειροκροτεῖται ἀπό ἄτομα πού κάθε ἄλλο παρά εἶναι ἀποκλειστικά προλετάριοι. Πῶς πρέπει νά ἐξηγήσουμε αὐτό; Ἀπό τό γεγονός ὅτι ὁ Ἀϊξενστάϊν εἶναι, πέρα ἀπό ὅτιδήποτε ἄλλο, ἕνας ἐπαναστάτης κιν/φιστής κι' ἕνας πολῦ μέγανος μάστορας σ' αὐτό τό χῶρο. Πέρα ἀπ' αὐτό, ἡ ταινία ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ παραμένει οὐσιαστικά μέσα στό χῶρο τοῦ συνηθισμένου αἰσθητικοῦ κιν/φου.

Αὐτά τά δύο γεγονότα ἐξηγοῦνται ὡς ἐξῆς: οἱ κοινωνικές καί ταξικές διακρίσεις πού χαρακτηρίζουν ἕνα ἔργο τέχνης δέν πρέπει νά ζητηθοῦν ἐσωτερικά μέσα στό ἴδιο τό ἔργο τέχνης – εἶναι ἐξωτερικά καί βρῖσκονται στίς μεθόδους τῆς παραγωγῆς καί τῆς κατανάλωσης.

Ἡ θεμελιακή φόρμα πού ἐφτιαξε ἡ ἀστική τέχνη ἦταν easel painting. Αὐτή ἡ φόρμα χαρακτηρίζεται ἀπό τήν αὐτονομία της, δημιουργεῖται ἀνεξάρτητα ἀπό τίς πολλαπλές αἰσθητικές διακλαδώσεις τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας, ἀλλά καί ἡ ζήτηση της ἐπιχειρεῖται ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτές. Ἡ οὐσία τοῦ ἀστικοῦ κιν/φου βρῖσκεται στήν ὑπαρξη τοῦ διχτύου κιν/φικῶν αἰθουσῶν στίς ὁποῖες μαζεῦονται διάφορα εἶδη κοινῶ.

Εἰδωμένη ἀπό αὐτή τήν ἀποψη, ἡ διάκριση ἀνάμεσα σέ ταινίες «φιξιόν» καί σέ ταινίες «ντοκυμανταίρ» – ὅπως οἱ ταινίες Ο ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΒΑΓΔΑΤΗΣ καί ΤΟ ΕΝΑ ΕΚΤΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ – δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν ὀριστική. Καί οἱ δύο ταινίες δλέπονται γιά τό τί εἶναι, σάν προϊόντα τέχνης καί ὄχι σάν

παραγωγές του κιν/φου. Κατά συνέπεια τό γτοκυμανταίρ, στό θα-
 θμό πού άποτυγχάνει νά άναδυθει μέσα από τίς κιν/φικες αίθου-
 σες, παραμένει μιá κιν/φική ταινία (Kino kartina) και όχι ένα
 newsreel (Kinogazeta)· αλλά και τό ταξιδιωτικό φίλμ και τό σύγ-
 χρονο έπιστημονικό ή τεχνικό φίλμ, κλπ. έχουν τήν σφραγίδα του
 κιν/φου τής άστικής τέχνης μαζί μέ τήν ύλική χρησιμότητά τους,
 κι αυτό γίνεται φανερό από τό γεγονός ότι μιá κιν/φική αίθουσα
 μπορεί και προβάλει τή ταινία *Πετρέλαιο* τή μιá εβδομάδα και
 τήν άλλη τή ταινία *Ζούγκλες τής Άφρικής* και μετά *Μανοϋδρες*
του Κόκκινου στρατου. Χωρίς νά άρνοιόμαστε ότι πολλές μεταβα-
 τικές φόρμες είναι αναπόφευκτες, θά παρατηρούσα ότι αν πρέπει
 νά τίς διακρίνουμε από «αυτές του ΛΕΦ», οί σταθεροί παραγω-
 γικοί καλλιτέχνες ύποχρεούνται νά έχουν πάντα στό μυαλό τους
 τό μάξιμουμ πρόγραμμα τους έτσι ώστε νά άποτελει αυτό γι' αυ-
 τούς τό σημείο εκκίνησης κάθε φορά πού παρουσιάζεται ή
 άνάγκη νά αντιμετώπισουν ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο

Γιά τόν κιν/φο αυτό τό πρόγραμμα είναι:

1) Τό φίλμ πρέπει νά γίνη ένα δυναμικό τεχνικό όπλο στην κα-
 θημερινή άνοικοδόμηση του σοσιαλισμου, όχι στο έπίπεδο τής
 ιδεολογικής του έρμηνείας αλλά στην Κοινωνικο-Πραχτική έφαρ-
 μογή του (στά δημοτικά σχολεία, στα πανεπιστήμια, στα ίνστι-
 τούτα έρευνών, κ.λ.π.).

2) Πρέπει νά καταργήσουμε τό δίχτυ των κινηματογραφικών
 αίθουσών, νά πολεμήσουμε τήν αυτόνομη κιν/φική κουλτούρα και
 νά δραστηριοποιηθούμε για μιá παραγωγική κινηματογραφία
 μέσα σε κατάλληλους οργανισμούς κοινής ώφελείας και νά δη-
 μιουργήσουμε κιν/φικά τμήματα μέσα σ' αυτούς.

3) Τό σύνθημα «φιλμική σταθερότητα στην άπόδοση του γεγο-
 νότος» πρέπει νά αντικατασταθει από συνθήματα πού νά προτρέ-
 πουν τή μελέτη του κιν/φου, διδασκαλία κιν/φου, κιν/φική προ-
 παγάνδα, κιν/φική πληροφόρηση, κ.λ.π., και τήν εκπαίδευση, πού
 θά μετατρέψει τούς σημερινούς *aesthetes* του φίλμ σε βασικά
 μέρη των αύριανών κινηματογραφιστών (όχι για νά καταστρέ-
 ψουμε τή τέχνη όπως άπαιτούν μερικοί σύντροφοι, αλλά για νά
 κοινωνικοποιήσουμε τή λειτουργία της).



Δύο χαρακτηριστικές εικόνες απ' την «ΑΠΕΡΓΙΑ» του Άιζενστάιν.



N. — E. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ / ΑΠΕΡΓΙΑ —
Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΜΙΑΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

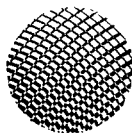
Ἡ γλώσσα¹, στὸν Αἷζεσταῖν, μ' ἀγγίζει; θυμᾶμαι τὴν Ἀπεργία τὸ σημειωτικὸ βομβαρδισμό ἀπὸ γραμμὲς σπασμένες, ἐλεύθερες, τὶς τεράστιες, ἄγριες στὴν ἀφή, ἐπιφάνειες τῶν προσώπων, τὸ beat τοῦ μαύρου καὶ τ' ἄσπρου, τὸ νευρικό στακάττο τῆς ἐκφορᾶς (enopciation:) μιὰ γλώσσα πηχτή, γενναιόδωρη, ἀπηχητική ἑνὸς πάθους πού, ὡστόσο, ἴμοιαζε τρομερὰ *ιδιωτικό*, *ιδιολεκτικό*, κλεισμένο μ' αὐτάρκεια μὲς τῆ συγκυρία του (πού δὲν ἦταν, ἄλλωστε, μόνον ἐκεῖνη μιᾶς κάπως ἐφήμερης πολιτιστικῆς «ἀνανέωσης» ἀλλὰ καὶ μιᾶς σταθερῆς, παραγωγικῆς διαστοφῆς²). Ἡ Ἀπεργία, κείνο τ' ἀπόγευμα, μὲ σαγήνεψε ἀποδιώχοντάς με: ἀνάμεσά μας παιζόταν μιὰ παρτίδα fort-da, Λακάν: «δὲ βρῖσκεσαι ποτέ κεῖ ἀπ' ὅπου σέ βλέπω».

Θά μ' ἀφοροῦσε μιὰ γλώσσα ποί δέ μ' ἀνῆκε ποτέ; Δέν ἤμουν ὁ «πεπεισμένος» τῆς (ἢ ἤμουνα, παρωδιακά: σάν φετιχιστῆς τῆς πατίνας πού τῆ σκεπάζει) ἢ ὁ περιηγητῆς τῆς (μοῦ ἀντιστέκεται). Μιὰ γλώσσα φτιαγμένη ἀπὸ Ἱστορία (ἀπὸ *ιστορικό*, μὲ τὴν ἰατρική ἔννοια: δέν ἀρθρώνεται, ἄραγε, πάνω στ' ἀκατάστατο ζίγκ-ζάγκ τοῦ καρδιογραφήματος; "Ὅτι *ιστορεῖ* δὲν εἶν', ἄραγε, τὸ ἀγχος³); μιὰ τέτοια γλώσσα εἶναι θνητή: ξοδεύεται μὲς τὴν τροχιά τοῦ ἀναγκαίου τῆς, δίχως πρὶν ἢ μετὰ. Κανένα «μάθημα» νά μοῦ δώσει: μονάχα τὸ ἴχνος, αἰνιγματικό, τῆς παρέμβασῆς τῆς. Τότε, ἀλλοῦ.

Πῶς ν' ἀγαπήσω μιὰ γλώσσα πού δέ μὲ κολακεύει; Ἡ Ἀπεργία δέν ἐπιστρέφει τὸ βλέμμα μου: τ' ἀπορροφᾶ (ἀπορροφᾶ κάθε ἀξία ἀνταλλαγῆς). Σ' αὐτὴ τῆ φουτουριστικῆ μηχανῆ τῶν σημείων, ἢ ταῦτιση εἶναι ριψοκίνδυνη: τὸ βλέμμα δέν «γλιστρᾶ»: ἐμπλέκεται, ὅπως σέ μιὰ περιπέτεια, σ' ἓν ἀτύχημα. Ἡ «πρακτική» τῆς γλώσσας τοῦ Αἷζεσταῖν εἶναι κείνη τῆς σχιζοφρένειας: μιὰ ἀτέρμο-νη, λεπτολόγα διαδικασία θρυμμάτωσης. Κι' ὄχι μόνον τῆς πελικύλ, τοῦ ἀναπαριστώμενου, τῆς σημαίας: εἶμαι κ' ἐγώ, μέσα τῆς, κομματιασμένος.

Τί θά ἦταν, λοιπόν, γιά μένα, τούτ' ἡ γλώσσα; Ὁ εὐκαιριακός μου μαζοχισμός – ἤ, ἴσως, τό «quelque chose de passé» σ' ἓνα 79 ξέψυχο ἀπό νοσταλγία; Νομίζω πώς τώρα, περισσότερο ἀπό ποτέ ἄλλοτε, μιά ταινία τοῦ Αἰῖζεστάιν ἀνήκει στήν τάξη τῆς καθαρῆς ἐμπειρίας (τώρα πού, περισσότερο ἀπό ποτέ ἄλλοτε, ἡ «πολιτική» πού τήν καθόρισε δέ μ' ἀφήνει περιθώρια αὐταπάτης⁴: παλιά, σοφή καί νεκρή τέχνη, δέ μπορεῖ πιά ν' ἀγγίξει τά νεῦρα μου παρά σάν ψυχαναλυτικό μασσάζ.

1. «γλώσσα = lanque (γλωσσικό σύστημα) κι' ὄχι langage (γλώσσα μέ τήν εὐρεΐα ἔννοια).
2. τοῦ φετιχισμοῦ (ὅπως διαπιστώνει ὁ Bonitzer στίς *Machines Electriques*, *Les Cahiers du Cinéma*, 271, σελ. 23 – 25).
3. Παραπέμπω στήν Ἑλλειψη πάνω στόν τρόπο καί τήν φαντασματική ἀποπλάνηση τῆς Τζούλια Κρίστεβα, ΦΙΑΜ 13.
4. δέν ὑποννοῶ μόνο τή Σταλινική πολιτική, ἀλλά καί τή μεθοδολογία τοῦ Παβλόφ.



Σ. Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

Μιά προσωπική δήλωση.

(γράφτηκε για μιá εφημερίδα του Βερολίνου τό 1926)

Είμαι είκοσιοχτώ χρονών. Πρίν τό 1918 ήμουνα σπουδαστής για τρία χρόνια. Στήν αρχή ήθελα νά σπουδάσω μηχανική και αρχιτεκτονική. Στή διάρκεια του έμφυλίου πολέμου ήμουνα ένας σκαπανέας στό Σοβιετικό Στρατό. Στόν ελεύθερο χρόνο πού είχα τότε μελετούσα τέχνη και θέατρο· ειδικότερα, ιστορία και θεωρία του θεάτρου. Στά 1921 έγινα σκηνογράφος στην όργάνωση Προλετκούλτ. Τό θέατρο Προλετκούλτ έψαχνε τότε νά βρει νέες μορφές στην τέχνη πού θά μπορούσαν νά ανταποκριθούν στην ιδεολογία της νέας Ρωσικής κρατικής δομής. Τόν θίασό μας αποτελούσαν νέοι εργάτες πού έπιθυμούσαν νά δημιουργήσουν γνήσια τέχνη· αντιμετώπισαν αυτόν τόν στόχο μ' ένα έντελώς νέο ταμπραμέντο και μιá νέα άποψη για τόν κόσμο και την τέχνη. Αύτή την περίοδο, οί καλλιτεχνικές τους ιδέες και άπαιτήσεις ταυτίζονταν άπόλυτα μέ τίς δικές μου, άν και εγώ, ανήκοντας σέ μιá άλλη τάξη, είχα φτάσει στά δικά τους συμπεράσματα μόνο μέσα άπό μιá πορεία θεώρησης. Στά έπόμενα χρόνια υπήρξε μιá άγρια πάλη. Στά 1922 ανέλαβα την διεύθυνση του Πρώτου Έργατικού Θεάτρου της Μόσχας και ξεφυγα μακριά άπό τίς θεωρίες της διοίκησης της Προλετκούλτ. "Όλοι όσοι εργάζονταν στην Προλετκούλτ παρέμεναν προσκολλημένοι στή θέση του Λουνατσάρκι: νά διατηρήσουμε τίς παλιές παραδόσεις και νά συμβιβαστούμε στην έρώτηση πού άφορά την προεπαναστατική καλλιτεχνική ικανότητα. "Ημουνα ένας άπό τούς πιό άλύγιστους ύποστηρικτές του ΛΕΦ (Έριστερό Μέτωπο), κι εκεί θέλαμε τό καινούργιο, έργα τέχνης πού θά μπορούσαν νά ανταποκριθούν στίς νέες κοινωνικές συνθήκες της τέχνης. Είχαμε στό πλευρό μας τότε όλους τούς νέους και τούς πρωτοπόρους, δπως και τούς φουτουριστές Μέγιερχολντ και Μαγιακόβσκυ· ή πιό σκληρή αντίπαλη ομάδα ήταν για μäs ό παραδοσιακός Στανισλάβσκυ* και ό καιροσκόπος Ταίρωφ.

Στά 1922-23 ανέβασα τρία δράματα στό θέατρο τῶν Ἑργατῶν: ἡ κάθε παράσταση ἦταν ἕνας μαθηματικός ὑπολογισμός τῶν στοιχείων ἐπιρροασμοῦ πού τότε ἀποκαλοῦσα «πράξεις». Στό ἀνάβασμα τοῦ πρώτου δράματος, Ὁ σοφός, προσπάθησα νά πετύχω μιά κυβική ἀνατομή ἐνός κλασσικοῦ ἔργου σέ διαχωρισμένες «ἔλξεις» ἐπιρροῆς. Ἡ παράσταση ἔγινε σ' ἕνα τσίρκο. Στή δευτέρα παραγωγή, Ἀκοῦς τῆ Μόσχα, χρησιμοποίησα θεμελιώδη τεχνικά μέσα στή προσπάθεια νά πραγματοποιήσω θεατρικές ψευδαισθήσεις μέ μαθηματικούς ὑπολογισμούς. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη ἐπιτυχία τῶν νέων θεατρικῶν μέσων πού χρησιμοποίησα. Ἡ τρίτη παραγωγή, Ἀσφυξιόγόνες Μάσκες, ἀνεβάστηκε στό χώρο ἐνός ἐργοστασίου. Τά μηχανήματα δούλευαν μαζί μέ τοὺς «ἠθοποιούς»: γιὰ πρώτη φορά αὐτό ἀντιπροσώπευε τήν ἐπιτυχία μιᾶς ἀπόλυτα πραγματικῆς καί σέ μεγάλο βαθμό ἀντικειμενικῆς τέχνης.

Μιά τέτοια ἀντιμετώπιση τοῦ θεάτρου μέ ὁδήγησε κατ' εὐθείαν στόν κινηματογράφο μόνο ἡ πιά ἀδυσώπητη ἀντικειμενικότητα θά μπορούσε νά εἶναι ἡ σφαῖρα τοῦ κινηματογράφου. Τό πρώτο μου φιλμ ἄρχισε τό 1924· ἡ παραγωγή ἔγινε μαζί μέ μέλη τοῦ Προλετκούλτ καί τό ὄνομασα ΑΠΕΡΓΙΑ. Τό φιλμ δέν εἶχε ἱστορία ἔτσι ὅπως συνήθως ἐνοεῖται: ὑπῆρχαν οἱ βαθμιαῖες φάσεις μιᾶς ἀπεργίας, ὑπῆρχε ἕνα «μοντάζ ἔλξεων». Σύμφωνα μέ τήν καλλιτεχνική μου ἀρχή, δέν στηριχθήκαμε σέ μιά δημιουργία μέ βάση τήν προαίσθηση, τό ἐνστικτο ἀλλά σέ μιά λογική κατασκευή στοιχείων ἐπιρροῆς· κάθε τέτοιο στοιχείο ἔπρεπε νά ὑποβληθεῖ ἀπό πρῖν σέ μιά ἀκριβή ἀνάλυση καί ὑπολογισμό: αὐτό εἶναι τό πιά σημαντικό πράγμα. Σχετικά μέ τό ἄν ὑπάρχουν ἀτομικά στοιχεία ἐπιρροῆς μέσα στήν ἱστορία (στή γενική ἐννοια τοῦ ὄρου) ἢ ἄν αὐτά βρῖσκονται κατά μήκος τῆς ἱστορίας, ὅπως στό φιλμ μου Ποτέμκιν, δέν μπορῶ νά ἀντιληφτῶ καμμιά οὐσιαστική διάκριση ἐδῶ. Ἐγώ, ὁ ἴδιος, δέν εἶμαι οὔτε αἰσθηματίας, οὔτε διψασμένος γιὰ αἷμα, οὔτε κατά βάθος λυρικός ὅπως μέ ἔχουν κατηγορήσει στή Γερμανία. Ὅμως ὅλα αὐτά τά στοιχεία μου εἶναι, φυσικά, οἰκεία καί εἶμαι ἀπόλυτα ἐνήμερος ὅτι τό μόνο πού χρειάζεται εἶναι ὁ πειρασμός γιὰ νά συνδυαστοῦν ὅλα αὐτά μέ ὅτιδήποτε εἶναι διαθέσιμο γιὰ νά ἐγειρούμε τήν ἀπαιτούμενη ἀντίδραση καί νά πετύχουμε τήν μεγαλύτερη ἐνταση. Εἶμαι σίγουρος ὅτι αὐτό εἶναι μιά καθαρά μαθηματική ὑπόθεση καί ὅτι «πραγματικά δημιουργική ἰδιοφυία» δέν ἔχει θέση ἐδῶ. Δέν χρειάζεται περισσότερη ἐτοιμότης

τητα έξυπνάδας ἐδῶ ἀπ' ὅτι στό σχεδίασμα τοῦ πιό χρήσιμου κτιρίου ἀπό συμπαγές τσιμέντο.

Σχετικά μέ τήν ἀποψή μου γιά τόν κινηματογράφο γενικά, πρέπει νά ὁμολογήσω ὅτι τόν ἀντιλαμβάνομαι σάν θέση καί μόνο σάν θέση. Κατά τή γνώμη μου, χωρίς μιá καθαρή παρουσιάση τοῦ «γιατί» κανένας δέν μπορεῖ νά ἀρχίσει δουλειά πάνω στό φιλμ. Εἶναι ἀδύνατο νά δημιούργησεις χωρίς νά ἔχεις ἀναγνωρίσει σέ τί κρυμμένα αἰσθήματα καί πόθους ἐπιθυμῆς νά διαλογισθεῖς – συγχωρέστε τήν ἔκφραση, ξέρω ὅτι δέν εἶναι «ῶραϊα», εἶναι ὅμως ἐπαγγελματική καί ἐξ ὀρισμοῦ ἀκριβής. Παροτρύνουμε τούς πόθους τῶν θεατῶν, ὅμως ἐπίσης χρησιμοποιοῦμε μιá βαλβίδα ἀσφαλείας κι' αὐτό εἶναι – θέση (κλίση). Τήν ἄγνοια τῆς θέσης καί τό ἄσκοπο ξόδεμα τῆς ἐνέργειάς μας θεωρῶ σάν τό μεγαλύτερο ἔγκλημα τῆς γενηᾶς μας. Γιά μένα καί ἡ ἴδια ἡ θέση εἶναι μιá μεγάλη καλλιτεχνική δύναμη, ἄν καί δέν χρειάζεται νά εἶναι πάντα τόσο πολιτική, τόσο συνειδητά πολιτική, ὅπως στό *Ποτέμκιν*. Ὅταν ἀπουσιάζει ἐντελῶς, ὅταν τό φιλμ θεωρεῖται σάν ξόδεμα χρόνου, ὅταν ἀποπλανεῖ ἢ ὑπνωτίζει, τότε μιá τέτοια ἀπουσία τῆς θέσης μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ ὅτι διαφυλλάτει τήν ἡρεμία καί διατηρεῖ τούς θεατές ἱκανοποιημένους μέ τίς συνθῆκες ὅπως εἶναι. Ἀκριβῶς σάν νά πρέπει ἡ κινηματογραφική «κοινότητα», ὅπως καί ἡ ἐκκλησιαστική κοινότητα, νά ἐκπαιδεύσει τίς καλές, τίς σωστά ἰσορροπημένες ἐπιθυμίες τῶν ἀνθρώπων. Δέν εἶναι αὐτή ἡ φιλοσοφία τοῦ Ἀμερικάνικου «happy ending»;

Ἔχουν ἰσχυριθεῖ ἐναντίον μου ὅτι ἡ Γερμανική προσαρμογή τοῦ *Ποτέμκιν* ἐξασθενίζει τήν δύναμη τῆς πολιτικῆς του ἔντασης, τό καθιστᾶ πολύ παθητικό. Ὅμως, πάνω ἀπ' ὅλα, δέν εἴμαστε ἄνθρωποι μέ ἰδιοσυγκρασία καί μέ πάθη; Εἶναι δυνατόν γιά μᾶς νά ἀγνοοῦμε καθήκοντα καί στόχους; Ἡ ἐπιτυχία τοῦ φιλμ στό Βερολίνο καί στή μεταπολεμική Εὐρώπη, πρέπει νά ἔχει ἀκουστεῖ σάν ἓνα κάλεσμα πρὸς ὀτιδήποτε ἔχει διασωθεῖ ἀπό τήν ἀξιοπρεπή ἀνθρωπότητα. Καί μόνο γι' αὐτό δέν δικαιολογεῖται τό πάθος; Ἡ θέση τοῦ φιλμ ἀπαιτεῖ νά σηκώσουμε τό κεφάλι καί νά αἰσθανθοῦμε σάν ἄνθρωποι.

Τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* φτιάχτηκε γιά τήν εἰκοστή ἐπέτειο τῆς ἐπανάστασης τοῦ 1905 κι' ἔπρεπε νά ἦταν ἔτοιμο τόν Δεκέμβρη τοῦ 1925: τρεῖς μῆνες γιά τήν παραγωγή – ἀκόμα καί στή Γερμανία αὐτό θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ ρεκόρ χρόνου παραγωγῆς.

Δυόμιση βδομάδες ήταν ο χρόνος πού μου είχε απομείνει για να μοντάρω 15.000 μέτρα φιλμ.

Ἄκόμη κι ἂν ὅλοι οἱ δρόμοι ὀδηγοῦν στή Ρώμη – ἀκόμη κι' ἂν ὅλα τὰ γνήσια ἔργα τέχνης ἔρχονται, τελικά, στό ἴδιο διανοητικό ἐπίπεδο – πρέπει νά δηλώσω μέ ἔμφαση ὅτι οὔτε ὁ Στανισλάβσκυ καί τό Θέατρο Τέχνης, οὔτε ἡ Προλετκούλτ μποροῦν νά δημιουργήσουν τίποτα τώρα. Δέν ἔχω δουλέψει στήν Προλετκούλτ γιά μεγάλο διάστημα. Ἐχω ὀλοκληρωτικά πιά καταπιαστεῖ μέ τόν κιν/φο, ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι τῆς Προλετκούλτ παραμένουν στό θέατρο. Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι ἕνας καλλιτέχνης πρέπει νά ἐκλέξει ἀνάμεσα στόν κιν/φο καί στό θέατρο· δέν μπορεῖ νά «κυριευθεῖ» καί ἀπό τὰ δύο ταυτόχρονα, ἂν πράγματι θέλει νά δημιουργήσει.

Δέν ὑπάρχουν ἠθοποιοί στό *Ποτέμκιν*, ὑπάρχουν μόνο πραγματικοί ἄνθρωποι σ' αὐτό τό φιλμ καί τό ἔργο τοῦ σκηνοθέτη ἦταν νά βρεῖ τούς σωστούς ἀνθρώπους· ἀντί νά ψάξει γιά δημιουργικές ἀποκαλύψεις ταλέντου, ζήτησε τίς σωστές φυσικές παρουσίες. Μιά τέτοια κιν/φική μέθοδος εἶναι δυνατή στή Ρωσία ὅπου κάθε ὑπόθεση, καί ὅλες μαζί, εἶναι μιά κυβερνητική ὑπόθεση. Τό σλόγκαν «Ὅλοι γιά ἕναν-ἕνας γιά ὅλους!» εἶναι κάτι περισσότερο ἀπ' ὅτι ἕνας ὑπότιτλος τῆς ὀθόνης. Ἄν θελήσουμε νά φτιάξουμε ἕνα ναυτικό φιλμ, ὀλόκληρος ὁ στόλος εἶναι στή διάθεσή μας· γιά ἕνα πολεμικό φιλμ, ὀλόκληρος ὁ Κόκκινος Στρατός· γιά ἕνα φιλμ μέ ἀντικείμενο τή γεωργία, διάφοροι Κομμισάριοι μᾶς προσφέρουν βοήθεια. Τό ζήτημα εἶναι ὅτι δέν φτιάχνουμε ταινίες μόνο γιά μᾶς, οὔτε μόνο γιά σᾶς, ὄχι γι' αὐτό ἢ ἐκεῖνο τό πρόσωπο, ἀλλά γιά ὅλους.

Εἶμαι σίγουρος ὅτι ἡ κινηματογραφική συνεργασία τῆς Γερμανίας καί τῆς Ρωσίας μπορεῖ νά ἀποδώσει σημαντικά ἀποτελέσματα. Ἡ συγχώνευση τῶν δυνατοτήτων τῆς Γερμανικῆς Τεχνικῆς μέ τή Ρώσικη δημιουργική φωτιά μπορεῖ νά δημιουργήσει κάτι τό ἀσυνήθιστο. Ὅμως γιά μένα προσωπικά νά δουλέψω στή Γερμανία εἶναι ἐξαιρετικά ἀμφίβολο. Δέν θά μπορούσα νά ἐγκαταλείψω τό χῶμα τῆς πατρίδας μου πού μου δίνει τή δύναμη νά δημιουργῶ. Ἴσως νά μπορῶ νά γίνω περισσότερο κατανοητός ἂν σᾶς θυμίσω τόν μῦθο τοῦ Ἄντέου μᾶλλον παρά νά σᾶς δώσω μιά Μαρξιστική ἐξήγηση γιά τούς δεσμούς ἀνάμεσα στήν καλλιτεχνική δημιουργία καί τήν κοινωνικο-οἰκονομική βάση. Ἄκόμη, ὑπάρχει μιά κλίση στή Γερμανική κιν/φική βιομηχανία νά ἀκολουθοῦν τὰ

στερεότυπα και να σκοπεύουν σέ κέρδη κι' αυτό θά μου δημιουργούσε έντελώς αδύνατες συνθήκες δουλειάς. Ύπάρχουν, φυσικά, Γερμανικές ταινίες πού πρέπει νά εκτιμούμε, όμως τώρα βλέπω ότι οί ταινίες *Φάουστ* ή *Μητρόπολις* πολέμησαν νά βρουν τόν δρόμο τους ανάμεσα σέ μηδαμινότητες πού άποσπούν τήν προσοχή· τήν πορνογραφία από τή μιά μεριά και τήν αισθηματικότητα από τήν άλλη. Οί Γερμανικές ταινίες δέν είναι αúθάδεις. Ήμεις οί Ρώσοι σπάζουμε τούς αυχένες μας ή κερδίζουμε τήν ήμέρα· και τίς περισσότερες φορές κερδίζουμε.

Αυτά πρós τό παρόν. Θά παραμείνω στήν πατρίδα μου. Τώρα φτιάχνω ένα φίλμ για τήν οικονομική πάλη πού γίνεται στους αγρούς, μιά έντονη πάλη για μιά νέα αγροτική πολιτική.



Ο Σ. Μ. Αϊζενστάϊν στό τραπέζι του μοντάζ.

Ἡ νέα γλῶσσα τοῦ Κινηματογράφου

Ὁ Σοβιετικός κιν/φος βρίσκεται τώρα στήν πιό περίεργη φάση τῆς ἀνάπτυξής του.

Περισσότερο ἀπ' αὐτό.

Πιστεύω ὅτι μόνο τώρα μποροῦμε νά ριψοκινδυνέψουμε μιά ὑπόθεση πού ἀφορᾷ τούς τρόπους μέ τούς ὁποίους ἕνας γνήσιος Σοβιετικός κιν/φος θά φορμαριστεῖ, μ' ἄλλα λόγια δηλαδή, ἕνα κιν/φο πού ὄχι μόνο θά εἶναι ἀντίθετος μέ τόν ἀστικό κιν/φο ὅσο ἀφορᾷ τά ταξικά χαρακτηριστικά του, ἀλλά ἐπίσης καί θά τόν ξεπεράσει μέ βάση τίς μεθόδους του. Διατύπωσα τήν ἄποψη στό παρελθόν ὅτι ἡ κινηματογραφία ἄρχισε τή σταδιοδρομία της χρησιμοποιώντας τή δημοφιλή λογοτεχνία (τό εἶδος τῆς ἀστυνομικῆς ἱστορίας), μέσα ἀπό τό σύστημα τῆς καλοφτιαγμένης θεατρικῆς τέχνης (τό σύστημα τοῦ «στάρ» καί τῆς «βεντέτας»), Γερμανικῶν εἰκονογραφικῶν ταινιῶν (ἀπό τόν ἱμπερессиονισμό στόν *Καλιγκάρι*), ταινιῶν χωρίς κανένα συγκεκριμένο σκοπό, κ.λ.π. – καί τώρα ἐπιστρέφει σ' ὅτι ἀποκαλῶ, γιά νά τήν διακρίνω ἀπό τήν πρώτη, *δεύτερη λογοτεχνική περίοδο*.

Ἄν ὅμως, στήν πρώτη λογοτεχνική περίοδο, ἡ κινηματογραφία κατέφευγε στά μυθικά θέματα καί στήν δραματική καί ἐπική ἐμπειρία τῆς λογοτεχνίας, μ' ἄλλα λόγια δηλαδή, δανείστηκε ἀπό τή λογοτεχνία τά στοιχεῖα κατασκευῆς γενικά, ἡ δεύτερη λογοτεχνική περίοδος, ἀντίθετα, χρησιμοποιεῖ τή λογοτεχνία διαφορετικά – κατά μήκος τῆς γραμμῆς τῆς ἐμπειρίας της στήν τεχνολογία τῶν ὑλικῶν γιά τά ὁποῖα ἐνδιαφέρεται ἡ λογοτεχνία.

Ἐδῶ ὁ κινηματογράφος γιά πρώτη φορά ὠφελεῖ τόν ἑαυτό του μέ τήν ἐμπειρία τῆς λογοτεχνίας μέ σκοπό νά δουλέψει τή δική του γλῶσσα, τό δικό του λόγο, τό δικό του λεξιλόγιο, τήν δική του εἰκονογραφία. Ἡ περίοδος τελειώνει ὅταν οἱ πιό λαμπρές παραγωγές – ἀπό μιά δραματοουργική ἄποψη – ἐκφωνήθηκαν, ἀπό τήν ἄποψη τῆς γνήσιας κινηματογραφίας, ἀπό παιδικά χεῖλη. Σάν ἕνα παράδειγμα μποροῦμε νά ἀναφέρουμε τή ταινία τοῦ Τσάπλιν *Ἡ γυναίκα τοῦ Παρισίου*, ἴσως τήν πιό ἀξιόλογη παραγωγή τῆς περασμένη ἐποχῆς τῆς κινηματογραφίας.*

Ἡ νέα περίοδος τοῦ κιν/φου προσβάλλει τήν ἐρώτηση ἀπό μέσα – κατά μήκος τῆς μεθοδολογίας τῆς καθαρά κινηματογραφικῆς ἐκφραστικότητας.

Δέν αποτελεί έκπληξη ότι στην αρχή ή κατασκευή πρέπει νά είναι κάπως άμφιταλαντευόμενη. Ἡ ἀλήθεια είναι ότι ή νέα κιν/φική γλώσσα πού φορμάρεται, μόλις αρχίζει νά ψηλαφίζει τό δρόμο της πρὸς μιά ἀντίληψη αὐτοῦ γιά τό ὅποιο είναι κατάλληλη καί πού ἔχει σάν στόχο. Οἱ προσπάθειες πού γίνονται γιά νά λεχθεῖ ότι είναι ἀκατάλληλο καί μή σωστά τοποθετημένο, ὀδηγοῦν στή σύγχυση. Ἡ σφαῖρα δουλειᾶς τῶν νέων κινηματογραφικῶν πιθανοτήτων φαίνεται νά είναι ἡ ἄμεση προβολή ἀντιλήψεων πού είναι ταξικά χρήσιμες, μέθοδοι, τακτικές καί πρακτικά συνθήματα, πού δέν ἔχουν καταφύγει γι' αὐτό τόν σκοπό στή βοήθεια τῶν ὑποπτῶν παγίδων τοῦ δραματικοῦ καί ψυχολογικοῦ παρελθόντος. Ὁ κοινωνικός στόχος τῆς κινηματογραφίας οὐσιαστικά μετατίθεται. Ἡ κιν/φία τῆς πρώτης περιόδου ἀντιμετώπιζε κυρίως τό ἔργο τοῦ στραγγίσματος, ὅσο πιά πολύ γινόταν, τῶν ἐπιθετικῶν τάσεων σέ μιά καθορισμένη κατεύθυνση, μέ μιά ἄμεση (καί, ὅσο τό δυνατόν, κουφή) ἐκρηκτική ὁμοθροντία πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση, ἐνώ τό ἔργο τῆς κιν/φίας σήμερα είναι περισσότερο πολύπλοκο· προσπαθεῖ νά φυτέψει βαθειά καί ἀργά τίς νέες ἀντιλήψεις ἢ νά μεταφυτέψει τίς γενικά δεκτές ἀντιλήψεις στή συνείδηση τῶν θεατῶν. Ἐνῶ στήν πρώτη περίπτωση ἀγωνιζόμαστε γιά μιά γρήγορη συγκινησιακή ἐκκένωση, ὁ νέος κιν/φος πρέπει νά περιλαμβάνει βαθειές ἀντανεκλαστικές μεθόδους, τό ἀποτέλεσμα τῶν ὁποίων δέν θά βρεῖ ἔκφραση οὔτε γρήγορα οὔτε ἄμεσα.

Ἐνας τέτοιος στόχος ἦταν φυσικά πέρα ἀπό τίς βλέψεις τῆς παλαιᾶς ἀμφιταλαντευόμενης κιν/φίας. Ἡ νέα κιν/φία βρίσκεται ἀκόμα στό ἀρχικό στάδιο τῆς φορμαλιστικῆς κατασκευῆς της.

Καί, ἀκριβῶς, ὅπως ἡ ἐξέταση, ἀπό τήν νέα ἀποψη, τοῦ πρώτου ὀδηγοῦ τῆς βρεφικῆς ἡλικίας τοῦ κιν/φου – τῆς λογοτεχνίας – βοήθησε πάρα πολύ στό φορμάρισμα τῆς ιδεολογίας τοῦ νέου κιν/φου, ἔτσι καί ἡ ἐξέταση (ἐπίσης ἀπό τήν νέα προοπτική) τῆς τεχνικῆς ἀλφαβῆτου τῶν πιθανοτήτων του, ἀναμφίβολα δημοφιλῆ στή νεανική του περίοδο, πρέπει νά δώσει ἕνα μεγάλο πλήθος δεδομένων γιά τίς νέες φορμαλιστικές μεθόδους.

Τό τεχνικό κιν/φικό τρῦκ ἦταν χθές ἕνα παιγνίδι στίς αἰθουσες ἐκθέσεων (τρῦκ στή πραγματική ἔνοια). Σήμερα ἔχει μιά νέα σημασία. «Ἡ τεχνική πιθανότητα», πού ἀνόητα τήν ἀποκαλοῦν «τρῦκ» είναι χωρίς ἀμφιβολία ἕνας τέτοιος σημαντικός παράγων στή κατασκευή τῆς νέας κινηματογραφίας ὅσο είναι ἡ νέα ἀντίληψη γιά τή δημιουργία ταινιῶν ἀπό τήν ὁποία ξεπηδά.



Πάνω μία χαρακτηριστική εικόνα απ' τις «Περιπέτειες του κ. Γουέστ στη χώρα των μπολσεβίκων» του Λέβ. Κουλέσσοφ, 1924.

Κάτω, από την «ΚΙΝΟ-ΠΡΑΒΔΑ» αρ. 20 του Ντζίγκα Βερτόφ, 1924.



P. ADAMS SITNEY*

ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΥΛΕΣΩΦ

Κουλέσωφ και Φορμαλισμός

Ο Κουλέσωφ αντιμετωπίζει τό φίλμ σάν ένα ρεαλιστικό μέσο έκφρασης: «Τό ύλικό μιās ταινίας πρέπει νά εἶναι ὄπωσδήποτε ρεαλιστικό». Κατά συνέπεια, διάφορα ἀντικείμενα καί δραστηριότητες εἶναι ἄξια κινηματογράφησης μόνο ἂν πηγάζουν ἀπό τή πραγματική ζωή. Ἐπί πλέον, ἡ πραγματικότητα εἶναι ὁ κυρίαρχος χώρος τοῦ προλεταριάτου: τό περιβάλλον του καί οἱ δραστηριότητες του προσφέρουν τό μοντέλο, ἂν ὄχι τό ἴδιο τό θέμα, γιά τόν κινηματογραφιστή. Γι' αὐτό καί ὁ Κουλέσωφ ἀντιπαραβάλλει τήν εἰκόνα μιās γέφυρας πάνω ἀπό τίς γραμμές τοῦ τραίνου στήν εἰκόνα μιās ἐτοιμόρροπης καλύβας στήν ἔξοχή, γιά νά δείξει ὅτι πλάνα μέ σύγχρονο τεχνολογικό περιεχόμενο εἶναι περισσότερο κινηματογραφικά ἀπ' αὐτά μέ παραδοσιακό λυρικό περιεχόμενο. Καί ἄλλοι θεωρητικοί τῆς ἐποχῆς του, εἶχαν τήν ἴδια ἄποψη καί ἀκόμη ὑποστήριζαν ὅτι ὁ κιν/φος ἦταν τό πιό κατάλληλο μέσο γιά τήν παρουσίαση τῆς τεχνολογίας, γιατί ὁ ἴδιος ἦταν ἕνα προϊόν αὐτῆς τῆς σύγχρονης τεχνολογίας. Ὁ Κουλέσωφ δικαιολογεῖ αὐτή τή τάση του γιά τά προϊόντα τῆς σύγχρονης τεχνολογίας δείχνοντας τήν ἀπλότητα τῆς γραμμῆς τους. Ἐπειδή ἡ μορφή ἑνός σύγχρονου ἀντικειμένου τό καθιστᾶ πιό εὐκόλα ἀναγνωρίσιμο, γίνεται ἔτσι καί πιό εὐκόλα κινηματογραφήσιμο. Ἐνα ἀπλό ἀντικείμενο μπορεῖ νά γίνει ἀντιληπτό πιό γρήγορα καί, σάν ἀποτέλεσμα, πιό σύντομα πλάνα μποροῦν νά μεταφέρουν τήν ὀπτική πληροφορία. Αὐτή ἡ συντομία εἶναι βασική γιά ἕνα κιν/φο τοῦ ὁποίου τό συντακτικό προσδιορίζεται κατά πολύ ἀπό τό μοντάζ· ἡ ἐπιτυχία τῆς ἀντιπαράθεσης ἑνός ἀριθμοῦ πλάνων ἐξαρτᾶται ἀπό ἕνα ἀρκετά γρήγορο κάπτινγκ τό ὁποῖο συγκεντρώνει τήν προσοχή τοῦ θεατῆ στίς σχέσεις ἀνάμεσα στά πλάνα, παρά στά ἴδια τά πλάνα(1).

Γιά τόν Κουλέσωφ ἡ ὀθόνη ἦταν ἓνα χῶρος μέ δύο διαστάσεις² πού πρέπει νά ὀργανωθεῖ μέ ἐξαιρετική προσοχή σέ σχέση μέ τή μορφή καί τήν τοποθέτηση τῶν ἀντικειμένων ἔτσι ὥστε ἡ ὀπτική ἐντύπωση νά συνδυάζεται εὐκολα ἀπό τόν θεατή. Πολλές ἀπό τίς θεωρητικές σκέψεις καί προτάσεις του ἀναφέρονται ἄμεσα σ' αὐτή τήν ὀργανωτική του μέθοδο. Ἀπορρίπτει κάθε τι περιττό μέσα στό πλάνο ὅπως καί κάθε στοιχείο πού ἐντείνει τήν ὀμορφιά τῆς εἰκόνας. Γιά τόν Κουλέσωφ «τό ντεκόρ καί τό βάθος του πρέπει νά εἶναι ὅσο πιό ἀπλό γίνεται στή κατασκευή του». Σέ σχέση μέ τίς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν, ὁ Κουλέσωφ ἔφτιαξε ἓνα πίνακα μέ ὅλες τίς πιθανές κινήσεις τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ κατά μήκος τριῶν ἀξόνων, γιά νά ἀποφασίσει πῶς θά μεταφερθοῦν αὐτές οἱ κινήσεις στήν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης. "Ὅπως λέει καί ὁ ἴδιος «ἂν ἡ δράση μπορεῖ σχηματικά νά γίνει σέ σχέση μέ ὀρισμένα χαρακτηριστικά, τότε θά γίνει πολύ πιό εὐκολα ἀντιληπτή ἀπό τόν θεατή». Εἶναι αὐτή ἡ σχηματοποίηση πού ἀποτελεῖ ἓνα ἀπό τά θεμέλια τῆς θεωρίας του γιά τό φίλμ: ἡ ὀθόνη σάν ἓνα κιγκλίδωμα, «ἓνα ἄδειο, ἄσπρο ὀρθογώνιο» πού πρέπει νά γίνει ἡ περιοχή τῆς δράσης μεταφερομένη σ' ἓνα χῶρο δύο διαστάσεων.

Τό ἐνδιαφέρον τοῦ Κουλέσωφ γιά τίς μορφογενετικές πιθανότητες τοῦ κιν/φου ἔχει ἄμεση σχέση μέ τίς ἔρευνες τῶν Φορμαλιστῶν, μερικοί ἀπό τούς ὁποίους – ὅπως οἱ Σκλόφσκι καί Μπρίκ – συνεργάστηκαν σέ τρία σενάρια του. Ἡ φορμαλιστική προσέγγιση τοῦ φίλμ ζήτησε νά ἀναλύσει τή δομή τῆς ἀντίληψης καί τῆς γνώσης τοῦ ἔργου τέχνης, ὅπως ἐπίσης καί τόν ἄρρηκτο δεσμό ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς ἴδιες τίς δομές καί στή δομή τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου τέχνης. Αὐτή ἡ μέθοδος ἀντιμετώπισε τό ἔργο τέχνης (τό φίλμ) σάν ἓνα ἀστερισμό σημείων πού γίνονται ἀντιληπτά καί δέν ζήτησε νά ἀντικειμενικοποιήσει τό ἔργο τέχνης σάν κάτι ἀναμφίβολα γνωστό καί δεδομένο. Ἡ ἔρευνα γιά τή δομή τοῦ προσωρινοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσα στό φίλμ καί στόν θεατή ὀδήγησε στή μελέτη τῆς διαδικασίας τῆς ἴδιας τῆς σημασιοδότησης στή μελέτη τοῦ πῶς μεταφέρεται τό νόημα στή τέχνη, γιά νά ὀδηγήσει τελικά στίς ἴδιες τίς πηγές αὐτοῦ πού ἀναφέρουμε σάν σημειολογία. Ὁ Κουλέσωφ θεώρησε τή διαδικασία τοῦ μοντάζ σάν τή δόμηση στοιχείων τά ὁποῖα προσδίδουν μιά μορφή στό νόημα τῶν εἰκόνων. Ὁ ἰσχυρισμός του ὅτι «τό πλάνο εἶναι ἓνα σημεῖο ἓνα γράμμα τοῦ μοντάζ» ἀποκαλύπτει τό γλωσσολογικό μοντέλο πού χρησιμο-

ποίησε στην ανάπτυξη του δικού του θεωρητικού σκελετού. Ὁ ἴδιος ἔκανε κριτική στὸν Ἀϊζενστάιν γιὰ τὸν τρόπο πού χρησιμοποιοῦσε τοὺς ἠθοποιούς του καί τὸ πλῆθος γιατί, γιὰ τὸν Κουλέσωφ, «τά πλάνα του δέν παρουσιάζουν πάντα μιὰ γραμματική δόμηση». Ἀκόμα καί ἡ ανάπτυξη τῆς γλώσσας τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ (τοῦ ἠθοποιοῦ) ἀπὸ τὸν ἴδιο, μᾶς παραπέμπει στὴν ἀνακάλυψη τῶν Φορμαλιστῶν γιὰ τοὺς θεμελιώδεις νόμους (κανόνες) πού ἐξουσιάζουν τὸ καλλιτέχνημα. Γιὰ τὸν Κουλέσωφ, τὸ νόημα πού φτιάχνουμε μὲ τὰ πλάνα μᾶς διαθεβαιώνει γιὰ ἓνα ἄλλο συσχετικό, συνταγματικό νόημα στὸν κόσμο – ἡ λέξη κόσμος χρησιμοποιεῖται ἐδῶ μὲ τὴν ἔννοια ἑνὸς συνολικοῦ συστήματος σημείων μέσα στό ὁποῖο κάθε πλάνο εἶναι ἓνα μέρος τοῦ συνόλου.

Αὐτό πού ὁ Κουλέσωφ ἀπόδειξε μὲ τὸ πείραμά του μὲ τὸν ἠθοποιό Μουζούκιν – τὸ πλάνο τοῦ ἀνέκφραστου προσώπου τοῦ ἠθοποιοῦ ἀκολουθοῦν πλάνα μὲ ἓνα μπῶλ σούπας, ἓνα παιδί στό φέρετρο καί ἓνα ἠλιόλουστο τοπίο ἔτσι ὥστε οἱ διαφοροποιήσεις τῆς ἔκφρασής του νά δείχνουν ἐναλλακτική πείνα, λύπη καί χαρά – εἶναι ὅτι ἡ σημασιολογία στίς ταινίες του δημιουργεῖται κυρίως ἀπὸ τὸ σύνταγμα καί ὄχι ἀπὸ τὸ σύστημα. Ἡ ἀντίληψη τοῦ Κουλέσωφ, γιὰ τὸν μοντάζ προέρχεται ἀπὸ μιὰ σημειολογία συνταγματικῶν σχέσεων. Γιὰ τὸ μοντάζ τοῦ Κουλέσωφ φτάνει σὴν ἀπὸ τὰ βαθιὰ στρώματα σημασιολογίας του λειτουργώντας μεταφορικά ἢ μετωνυμικά. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως πρέπει νά εἰπωθεῖ ὅτι Κουλέσωφ δέν ἦταν ὁ πρῶτος Φορμαλιστὴς θεωρητικός τοῦ Κιν/φου καί ὁ φορμαλισμὸς του βρῖσκεται μᾶλλον στὴ γενική του προσέγγιση τοῦ κιν/φου καί ὄχι στίς συγκεκριμένες μεθόδους του.

Κουλέσωφ καί Μαρξισμὸς

Ἡ αἰσθητική τοῦ Κουλέσωφ ἀνταποκρίνεται σέ μερικές ἀπὸ τίς βασικές ἀρχές καί τὰ ἐνδιαφέροντα τῆς Μαρξιστικῆς σκέψης. Γιὰ τὸν Μάρξ ἡ ἐργασία εἶναι ἡ πιὸ θεμελιακὴ δραστηριότητα τοῦ ἀνθρώπου καί ὁ Κουλέσωφ προσπάθησε νά ἐνσωματώσει τὴ διαδικασία τῆς ἐργασίας μέσα στίς συστάσεις του γιὰ τοὺς ἠθοποιούς, μπροστά στὴν κάμερα. Ὅπως καί ἄλλοι πρωτοποριακοὶ κινηματογραφιστὲς τῆς περιόδου, τοῦ βουβοῦ κιν/φου ὁ Κουλέσωφ ἀπόρριψε κάθε θεατρικὸ στοιχεῖο στὴν ἠθοποιεία. Γι' αὐτὸ καί ποτέ δέν χρησιμοποίησε ἠθοποιούς τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ μόνο ἐργάτες ἢ ἠθοποιούς πού εἶχαν «τελειοποιήσει» τίς κινήσεις τῶν

ἐργατῶν. Αὐτό ἐγινε ὄχι μόνο γιατί ὁ ἐργάτης ἦταν τό κέντρο δραστηριότητος τῆς περιόδου, ἀλλά καί γιατί παρατηρόντας τοὺς ἐργάτες ὁ Κουλέσωφ ἀνακάλυψε (σ' αὐτούς) ὀρισμένα θεμελιώδη χαρακτηριστικά τῆς φύσης τοῦ φίλμ. Στίς Κινήσεις τοὺς ἀναγνώρισε μιά ἰκανότητα καί μιά ὀργάνωση πού ἦταν τό ἀποτέλεσμα μιάς πολὺχρονης ἐπανάληψης τοῦ ἴδιου ἔργου. Πρόκειται γι' αὐτὴ τὴν ἀπλότητα πού ἐπιχειροῦσε νά μεταφέρει στὴν ὀθόνη, ἀναγνωρίζοντας στὴν οἰκονομία τῆς δράσης τὴν ἴδια ὁμορφιά ὅπως καί στὴν αὐστηρότητα τοῦ ντεκόρ. Κατὰ συνέπεια ἡ αἰσθητικὴ του στηρίζεται στὴν ἔρευνα γιὰ τὰ θεμελιώδη στοιχεῖα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης, στὴν ἀπομυθοποίηση τῆς πραγματικότητος μέσα ἀπὸ τὴν ἐξάλειψη τοῦ περιττοῦ, τοῦ τυχαίου, τοῦ μὴ βασικοῦ. Ὁ Κουλέσωφ βλέπει τό φίλμ ὄχι μόνο σάν ἓνα μέσο γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος, ἀλλὰ καί σάν ἓνα μέσο γιὰ τὴν ἀνακάλυψή της. Ἡ ζωὴ καί ἡ τέχνη δέν εἶναι διαχωρισμένα βασίλεια, ἀλλὰ δύο πλευρὲς τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας. Τό τελικὸ του κριτήριον γιὰ τό τί εἶναι κινηματογραφικόν, εἶναι μιά λειτουργία τῆς ἀποψῆς του γιὰ τὴν πραγματικότητα.

Ὁ Μαρξισμὸς τοῦ Κουλέσωφ περιλαμβάνει καί ἄλλες πλευρὲς τῆς Κινηματογραφίας. Ἐπιτίθεται ἐνάντια στὸν ψυχολογισμό ἄλλων ταινιῶν γιατί βλέπει σ' αὐτὲς μιά ἀντανάκλαση ἀπομονωμένων ἐσωτερικῶν καταστάσεων τοῦ μυαλοῦ καί ὄχι μιά ἀντιμετώπιση μὲ μιά πραγματικότητα κοινῆς ἐμπειρίας. Ὁ ἴδιος λέει ὅτι «Τό μεγαλύτερον καί πιὸ σημαντικόν λάθος τῶν συναριογράφων εἶναι τό γεγονὸς ὅτι γράφουν σενάρια πού δέν πηγάζουν ἀπ' τό ὑπάρχον ὕλικόν, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ τό 'ἐσωτερικόν τους' – ἀπλῶς φαντασιώνονται». Γιὰ τὸν Κουλέσωφ τό φίλμ εἶναι ἓνας μικρόκοσμος τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, γι' αὐτό καί ἀποδίδει μὲ ἔμφαση τίς σχέσεις πού ὑπάρχουν μέσα στῆ ταινία: «στὴ περίπτωσιν τῆς κατασκευῆς κάθε ὕλικου, ἡ σημαντικὴ στιγμή εἶναι αὐτὴ τῆς ὀργάνωσης στὴ διάρκειαν τῆς ὁποίας οἱ σχέσεις τῶν μερῶν πρὸς τό ὕλικόν καί οἱ ὀργανικὲς χωρικὲς καί χρονικὲς συνδέσεις ἀποκαλύπτονται». Τέλος, ὁ Κουλέσωφ ἀναγνωρίζει τὴν ἄμεση διδασκτικὴ ἰκανότητα τοῦ φίλμ σάν ἓνα μέσο γιὰ τὸν μετασχηματισμὸ τῆς συνείδησης.

Ἡ μεταφορὰ ὁμως στὸν κιν/φο Μαρξιστικῶν ἀρχῶν ἀπὸ μέρους τοῦ Κουλέσωφ, δέν συνεπάγεται καί ἄμεση ἀναφορὰ στὴ πάλιν τῆς ἐργατίας. Γιὰ τὸν Κουλέσωφ ἡ ἔμφασις στὴ τεχνολογία ἦταν ἓνας τρόπος ἀπελευθέρωσης τῆς Ρώσικης κιν/φίας ἀπὸ τοὺς

περιορισμούς της εικονογραφίας και της θεατρικότητας της μπουρξουαζίας, χωρίς να καταφεύγει σέ άνιαρά πορτραίτα της σύγχρονης ζωής. Τό ένδιαφέρον του γιά τή διαδικασία της έργασίας ήταν περισσότερο κάτι σαν ένα μοντέλο γιά τούς ήθοποιούς του παρά κάτι σαν τό θέμα τών ταινιών του.

Οί ταινίες του αποκαλύπτουν τήν έντονη έπιρροή πού ό Κουλέσωφ – στή πραγματικότητα όλοι οί Ρώσοι κινηματογραφιστές στή δεκαετία του 1920 – δέχτηκε από τόν 'Αμερικάνικο κινηματογράφο. Στίς ταινίες του Γκρίφφιθ ό Κουλέσωφ άνακάλυψε τή δύναμη και τίς ικανότητες του μοντάζ. 'Ο ίδιος μίλησε γιά τόν Γκρίφφιθ και τόν Τσάπλιν σαν μοντέλα κινηματογραφικής ήθοποιίας, γιατί ένώ ό πρώτος έπέβαλλε στους ήθοποιούς του να μεταδίδουν τίς συγκρινήσεις του μ' όλόκληρο τό σώμα του, ό δεύτερος πετύχαινε τό ίδιο δημιουργόντας μιά σχέση μέ τά διάφορα άντικείμενα. 'Ετσι, φαίνεται ότι ό τρόπος πού έργαζόταν ή ομάδα τών ήθοποιών του Κουλέσωφ οφείλει πολλά και στους μεγάλους δημιουργούς της 'Αμερικάνικης βουβής ταινίας και στίς έρευνες του Μέγιερχολντ γιά τή γλώσσα του κορμιού.

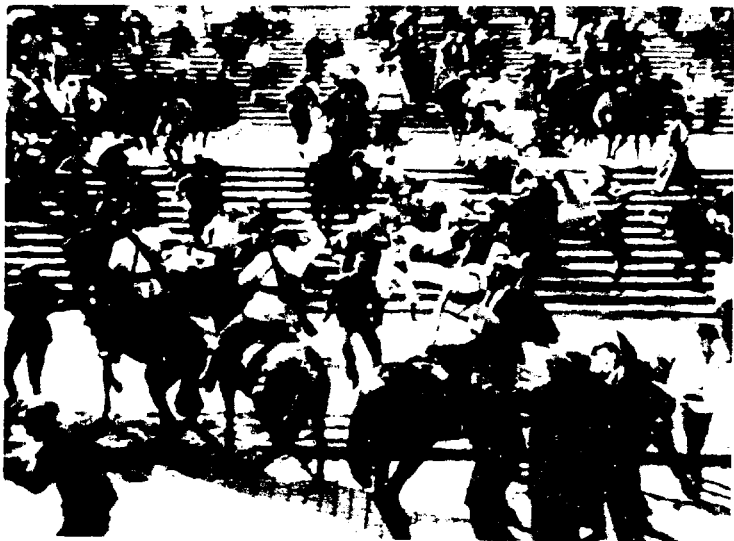
* Τό κείμενο αυτό δέν έχει γραφεί ποτέ άπ' τόν ίδιο τόν Sitney αλλά αποτέλεσε τό περιεχόμενο ενός μαθήματος στό Πανεπιστήμιο NEW YORK UNIVERSITY. 'Η καταγραφή του καθώς και ή τελική διατύπωσή του έγινε από τόν Μάκη Μωραίτη.

Σημειώσεις

1. Πρόκειται γιά κάτι άνάλογο μέ τά «διαλείμματα» άνάμεσα στά πλάνα του Βεργώφ.
2. Αυτό φυσικά είναι σχετικό γιατί από τή στιγμή πού ή εικόνα είναι αναπαραστατική είναι πάντοτε «τρισιδιάστατη», εκτός και άν έχει άλλουωθει (Φιλμάρισμα μέ λανθασμένο διάγραμμα, έλλειψη έστίασης, κ.λ.π.) πράγμα όμως πού δέν συμβαίνει μέ τόν Κουλέσωφ.



Σ. Μ. Άιζενστάϊν - Θωρηχτό Ποτέμιν



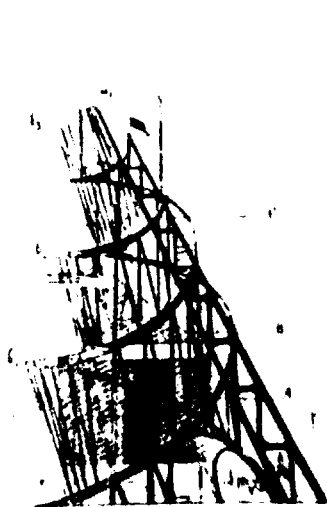
Σ. Μ. Άιζενστάϊν – Θωρηχτό Ποτεμιν.



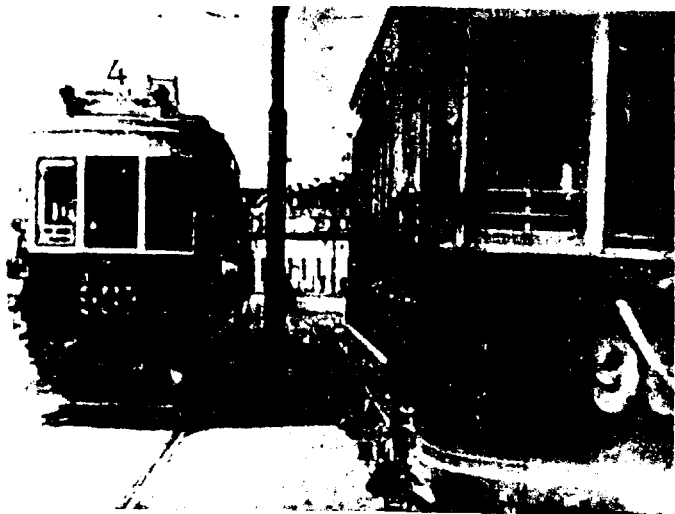
Φωτογραφία από τό Ἐθνικό Συνέδριο τῶν Ἑργατῶν τοῦ Σοβιετικοῦ Κινηματογράφου - Μόσχα, Γενάρης 1935.



Ὁ Ντζίγκα Βερτόφ «στόν ἀέρα».



Τάτλιν, σχέδιο γιά τό Μνημεῖο τῆς Τρίτης Διεθοῦς.



Ταυτόχρονη και αντίθετη κίνηση των τράμ στον "Ανθρώπο με την Κινηματογραφική Μηχανή" του Ντζόγκα Βερότιφ.



«Η άνωτροση της κινηματογραφικής η «δαισθησης». Το θέατρο Μπολσόι στον "Ανθρώπο με την Κινηματογραφική Μηχανή».

ANNETTE MICHAELSON

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ

'Απ' τῆ Μαγεία στήν 'Επιστημολογία

Μόσχα, Γενάρης 1935. Ἀναβάλλοντας πρὸς στιγμήν τίς διαμάχες καί τούς ἀνταγωνισμούς πού τούς φέρουν ἀντιμέτωπους σέ πολεμικές ἀψιμαχίες καί μανούβρες τακτικῆς, μιὰ ντουζίνα ἀνθρώποι στριμωχτήκαν στίς ἄβολες πόζες μιᾶς συναδέλφωσης κατά παραγγελίαν. Εἶναι οἱ προαγωγές τοῦ 1925 πού κάνουν αὐτούς τούς τύπους νά στηθοῦν μπρὸς στό φακό: ὅσο γιά τό φωτογράφο, τό ἔθνικό Συμβούλιο τῶν Ἑργατῶν τοῦ Σοβιετικοῦ Κινηματογράφου¹ φρόντισε νά ἐπανορθώσει τίς προηγουμένες θέσεις του «μετά πολλῶν συναδελφικῶν χαιρετισμῶν».

Τούτη – δῶ ἢ φωτογραφία μᾶς λέει πολλά γιά μιάν ἡρωϊκὴ ἐποχὴ: ἀποτελεῖ τό τοπογραφικό κέντρο μιᾶς κουλτούρας πού γέννησε κάτι ποῦναι γιά μᾶς σήμερα, κι' ὄχι μόνον μεταφορικά, μιὰ «κινηματογραφικὴ γλώσσα». Τό πού στέκονται αὐτοί οἱ ἀνθρώποι, τό πῶς, τό πού κατευθύνονται τά βλέμματά τους – ἄλλα κατάματα στό φακό, ἄλλα πού διασταυρῶνονται, ἄλλα πού ρίχνονται ἔξω ἀπὸ τό κάδρο –, ὅλα συμπαραδηλώνουνε κείνο τό ἀμοιβαῖο παιχνίδι ἀνάμεσα σέ διαφορετικούς χαρακτήρες καί εὐαισθησίες, ὅπου διατυπώνεται μιὰ ἀπέραντη συλλογικὴ φιλοδοξία. Τούτη ἢ φωτογραφία εἶναι ἓνα ἱστορικό κείμενο, ἀπαιτεῖ μιάν ἀνάγνωση πού νά τό διατρέχει σύμφωνα μ' ὅλους τούς ἄξονες του: ὀριζόντια, κάθετα, κυκλικά καί σέ βάσεις.

Στὴν πρώτη σειρά, καί σάν νά θέλουνε νά στηρίξουν τὴν παρουσία ἀνθρώπων σάν τόν Ράϊμαν τόν Τράουμπεργκ, τόν Ρόμμ, τόν Ντονοκί, τόν Γιούτκεβιτς τόν Μπέκ – Ναζαρόφ πού βρισκονται ὅλοι τους στὴ δευτέρη σειρά, νά οἱ τέσσερεις πρεσβύτεροι μαίτρ: ὁ Πουντόβκιν, ὁ Αἰξενστάϊν, ὁ Τισσέ, ὁ Ντοβζέγκο – πιονέροι τοῦ ἐπαναστατικοῦ σινεμά στά πάνω – κάτω δώδεκα πρῶτα χρόνια τῆς ὑπαρξης του. Ὁ κύριος πάνω ἄριστερά πού κοιτάζει πάνω ἀπ' τά κεφάλια τῶν συναδέλφων του, μ' ἓνα, δικαιολογημένο ἄλλωστε, χαμόγελο, εἶναι ὁ Βασίλιεφ, συν-δημιουργός τῆς

ταινίας της χρονιάς² ή όποια, χάρη στήν άφηγηματική της καθαρότητα, τήν ψυχολογική της δξυδέρκεια και τόν άγιογραφικό τόνο της συγκέντρωσε τά όμόφωνα μπράβο τών ύψηλά ίσταμένων προσώπων. Ή έπιτυχία του έργου του, ή δική του προσωπική έπιτυχία, άφισάρονται πάνω άπ' τήν όμήγυρη σάν ένα διαφημιστικό, φορτίζοντας μ' ειρωνία και διαφορούμενα μιάν άτμόσφαιρα σχεδόν άποπνιχτική.

Ό πρόεδρος της όμήγυρης και άντικείμενο όλων τών πολεμικών, ό Άϊξενστάιν, πού οί φίλοι του τοϋχουν κολλήσει τό παρατσούκλι «ό Γέρος» έξ' αιτίας της έπιτυχίας του και του διεθνούς του πρεστίτζ (άλλά, έπίσης, και χάρη στους σεπτούς 37 του Μαΐους) εΐναι, καθισμένος, στή μέση της όμήγυρης. Σφίγγει πάνω του έναν χαρτοφύλακα ό όποιος ύποθέτουμε ότι περιέχει τά δοκίμια και τίς βιβλιογραφικές σημειώσεις για έναν πανηγυρικό τόσο, μά τόσο καυστικό, τόσο έφυή και διατρεχόμενο πέρα ως πέρα άπό ένα τέτοιο διανοητικό ρίγος, πού οί άκροατές του θά πέσουν άμέσως σέ μιάν κατάσταση όμαδικής τρέλλας πού δέ θ' άργήσει νά έξελιχτεί σέ όμαδική διάθεση για λυντσάρισμα.... Πρός τό παρόν ό Άϊξενστάιν, μέ τό πρόσωπό του φωτισμένο άπό ένα τυπικά «γενναιόδωρο» χαμόγελο έπ' ευκαιρία της έπιτυχίας του συναδέλφου του, εΐναι προσηλωμένος στόν κύριο στ' άριστερά ό όποιος, μέ μιάν κίνηση όλο χάρη και στύλ, μάς γυρίζει έλαφρώς τό κεφάλι. Αυτός ό κύριος εΐναι ό Πουντόβκιν: έχει έπιστρατεύσει όλο εκείνο τό ταλέντο του μεγάλου ήθοποιού τ' όποιο συχνά έχουμε θαυμάσει, σέ μιάν προσπάθεια νά διασκεδάσει και νά γοητεύσει τή γαλαρία.

Όσο για τόν άλλο κύριο, τόν λεπτό και κομψό, πού κάθεται στ' άριστερά του Άϊξενστάιν, σκυμμένος προς τά έμάς, δέν εΐναι άλλος άπό τόν ξακουστό όπερατέρ Τισσέ, τόν «γκαρδιακό» του μαΐτρ και άφοσιωμένο του συνεργάτη. Τό βλέμμα του θυμίζει πανοραμική: ξεκινάει άπ' τά δεξιά διασχίζοντας μάλλον, παρά φτάνοντας, τά άντικείμενα πέρα άπ' τή σκηνή και τήν κάμερα. Ένα, καθώς λένε, «διαπεραστικό» βλέμμα. Κάθεται σ' αυτή τή ματιά, μία άλλη, πού ώστόσο δέν μοιάζει ν' άγγίζει τίποτε τό συγκεκριμένο: ή ματιά του Ντοβζένκο. Ό Ντοβζένκο εΐναι κ' έδω, όπως και σ' όποιαδήποτε άλλη φωτογραφία του, όμορφος. Κάθεται σέ μία πόζα στοχαστικής νωχέλειας, και τό μπράτσο του Τισσέ σχεδόν τόν άγκαλιάζει. Θα λέγαμε πώς τό έντονο, συγκεντρωμένο βλέμμα του Τισσέ διασχίζει, χωρίς νά συναντάει ποτέ, τήν άφη-

ρημένη ματιά του Νταβζένκο. 'Ο Τισσέ, μέ τά μάτια του καρφωμένα στόν έξωτερικό κόσμο, άπευθύνεται σ' έναν πιθανό χώρο ανάμεσα σ' έμάς και σ' εκείνον. 'Ο Ντοβζένκο, αντίθετα, είναι άπορροφημένος στόν έαυτό του: τό διακριτικό του χαμόγελο δέ μοιάζει νάχει κανέναν παραλήπτη.

Μέ τίς πόζες τους και τίς ματιές τους, οί νεώτεροι τής ομάδας δημιουργοῦν μίαν αντίστιξη, τά αίτια τής όποίας θά μπορούσαν νά μάς θυθίσουν, έμάς, τούς προσεχτικούς παρατηρητές, σέ θαθείά και σχολαστική συλλογή. 'Αλλά ό Αϊζενστάϊν, μέ τή γνωστή κρίση του, κρατάει τά μάτια του καρφωμένα πάνω στό ούσιωδες: τόν Πουντόκιν, τόν παλιό του αντίπαλο, πού έχει τόν τρόπο του νά τόν κρατάει σ' άπόσταση άπ' τά λόγια πού άπευθύνει σ' αυτή τήν τόσο πολύπλοκη συγκέντρωση.

'Ωστόσο, ύπάρχουν δυό άπόντες άπ' αυτό τό μνημείο τής διαλεκτικής. 'Ο Κουλέσωφ, ό πρωτοπόρος του μοντάζ και, άν κι' άκόμα πολύ νέος, πνευματικός «παπούς» όλων τών διασημοτήτων τής φωτογραφίας, δέν έμφανίζεται έδω. 'Ωστόσο ξέρουμε ότι είχε μιλήσει μέσα στή σάλλα του συμβουλίου, μέ άξιοσημείωτο θάρρος, ύπέρ του Αϊζενστάϊν³. 'Ενώ, μέσα στά στεγανά τών φιλοδοξιών, ή σκλήρυνση τής σταλινικής γραμμής έκανε νά πληθαίνουν οί συγκρούσεις και οί ανακατατάξεις, οί πιέσεις παραποιοῦσαν συστηματικά κάθε σταθερή θέση. 'Ετσι θά πρέπει νά θεωρήσουμε ότι, άπό κείνη τήν εποχή, και πέρα ό Κουλέσωφ ήταν άναγκασμένος νά ζει μακριά άπ' τό προσκήνιο τής δημοσιότητας και, μαζί του, εκείνος ό μοναδικός καλλιτέχνης πού οί ριζοσπαστικές θέσεις του δημιουργοῦσαν προβλήματα άκόμα και στους καλύτερους συνάδελφούς του: 'Ο Τζίγκα Βερτώφ. 'Οπως θά διαπιστώσουμε άλλωστε παρακάτω, ό Βέρτωφ δέν είχε θέση σ' αυτή τή φωτογραφία.

Φυσικά, έχουμε πορτραίτα του. 'Εν' άπ' αυτά, ή ζωντανή του ρέπλικα, τόν δείχνει χρεμασμένο στόν άέρα νά πηδά και νά κάνει πιρρουέτες, νά μάς προσφέρεται σάν ένα κορμί συγκλονισμένο άπό μιά βίαιη δύναμη πού παγώνει, άν κρίνουμε άπ' τά άπολιθωμένα χνάρια τής κίνησης, μέσ τό φωτόγραμμα ενός φίλμ. Τούτη ή φωτογραφία καθρεφτίζει ό,τι άπασχόλησε τό Βερτώφ, ότι τόν έκανε ν' αντικαταστήσει τό πραγματικό του όνομα, Ντένις Κάουφμαν, μ' εκείνο πού τόν ξέρουμε σήμερα: γιατί «Τζίγκα Βερτώφ» σημαίνει, στά ρώσσια, «σβούρα». Κι' αυτή ή εικόνα. παρμένη στήν ώριμότητά του, άντηχει άπ' ένα κείμενο τής νιότης του:

«1918. Κάθομαι στο 7 τῆς ὁδοῦ Γκνετζικόφοτα.

Ἐκανα μιά ριψοκίνδυνη προσπάθεια μέ μιά κάμερα στό ραλαντί.

Ἄδύνατο νά γνωρίσω τό πρόσωπό μου στήν ὀθόνη.

Πάνω του διαβαζόταν ἡ καθεμιά ἀπ' τῖς σκέψεις μου: ἀναποφασιστικότητα.

ἀμφιβολία καί πείσμα (ἐσωτερικός ἀγώνας), κατόπιν, καί πάλι, ἡ χαρά τῆς νίκης

Γιά πρώτη φορά, συνέλαβα τόν Κινηματογράφο – Μάτι σάν ἕνα κόσμο δίχως μάτια, σάν κόσμο τῆς ἀλήθειας ὀλόγυμνης (χωρίς πέπλα)».

Τοῦτος ὁ «κόσμος τῆς ἀλήθειας ὀλόγυμνης» δέν εἶναι ἄλλος, στήν οὐσία, ἀπό τόν χῶρο ὅπου ἡ ἐπιστημολογική ἔρευνα καί ἡ συνείδηση τῆς κίνησης ἐνώνονται σέ μίαν διαλεκτική σύνθεση τῆς ἀναπαράστασης. Ὁ Βερτώφ εἶναι ὁ μέγας ἐφευρέτης αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Παράδοξα, τό ἔργο του εἶναι ἡ συγκεκριμένη πραγματοποίηση, τό ἀρχέτυπο καί τό παράδειγμα «μιάς προσπάθειας νά φιλμαριστεῖ σέ ραλαντί (ἐπιβράνδυση) ἐκεῖνο πού, ἐξ' αἰτίας τοῦ ἴδιου τοῦ τρόπου πού εἰδῶθηκε μέσα σέ κανονική ταχύτητα, ἔμεινε, ὄχι ἀκριβῶς μή «εἰδωμένο, ἀλλά *παρалаείφτηκε* ἀπ' τή θέαση, πέρασε ἀπαρατήρητο, über-sehen. Μιά προσπάθεια νά πλησιαστεῖ ἀργά. ἤρεμα, ἐκεῖνη ἡ πρωταρχική φλόγα πού ποτέ τῆς δέν «παρουσιάστηκε».... ἀλλά ἀπό τήν ὁποία τά πράγματα καί οἱ διαδικασίες, μέ τή σειρά τους, προήλθαν»⁴.

Ἡ Βερτωφική παραγωγή, καί ἰδιαίτερα τό ζενίθ της στό ἀριστούργημα πού θά μᾶς ἀπασχολήσει, συγκεκριμενοποιεῖ μ' ἀκρίβεια, πάνω σ' ἕνα δεύτερο διαλεκτικό ἐπίπεδο, τό φιλοσοφικό ὄραμα μιάς στοχαστικῆς συνείδησης, ἐνός βλέμματος πού ὀργανώνει τόν κόσμο τήν ἴδια στιγμή πού τόν ἀντιλαμβάνεται.

Εἶναι μοναδικό τό ἱστορικό αὐτῆς τῆς ταινίας, πού γιά περισσότερο ἀπό σαράντα χρόνια δέχεται τά πυρά τῆς γενικευμένης ἐχθρότητας καί τῆς δυσπιστίας, ἡ πνίγεται μέσ τῆ συστηματική λήθη. Ὅχι ὅτι, στίς δυό πρώτες περιπτώσεις, ὑπάρχει τίποτε τό καινούργιο. Ἀλλά ἡ λήθη τούτη ἡ ἐπίμονη λήθη, καί ἡ κατάπληξη πού, ἀκόμα καί πληροφορημένοι καί ἔμπειροι θεατές, δοκιμάζουν, καθώς καί ἡ πλαδαρότητα καί μετριότητες ὄλων ὅσων ἔχουν γραφεῖ σχετικά μέ τόν *Ἀνθρωπο μέ τήν Κινηματογραφική Μηχανή*, εἶναι πράγματα, πού θά πρέπει νά ἐξετάσουμε. Στό κάτω-κάτω, ἡ σοβιετική παραγωγή εἶναι ἕνας ἀπ' τούς τομεῖς τοῦ

κινηματογράφου πού μελετήθηκαν πολύ νωρίτερα και πολύ καλύτερα από πολλούς άλλους: είναι, ακόμα, ένας απ' τούς «ιερούς» χώρους του. Πολλά, αναμβίβολα, πρέπει να γίνουν (ή να ξαναγίνουν) για να πάψει τούτη ή γελοία ευλάβεια για τὰ σοβιετικά φιλμς, πού απέναντί τους, και άπουσία κάθε κριτικής προσέγγισης, ή ταινία του Βερτώφ μοιάζει σάν νάχει πέσει από άλλο πλανήτη.

“Όσοι, ώστόσο, έριξαν τόν *Άνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*, έλαφρῶ τῆ καρδιά, στόν κάλαθο τῶν άχρήστων τῆς ιστορίας τοῦ κινηματογράφου δέν θά φαντάστηκαν ποτέ ότι, μετά από σαράντα όλόκληρα χρόνια, τό τίκ-τάκ αὐτῆς τῆς ώρολογιακῆς δόμβας θά ἤχοῦσε ακόμα.

Νά μιά κριτική γιά τήν ταινία, μέσα σ' ἕνα τεῦχος τοῦ *Γρό-Πλάν* μ' ἡμερομηνία Δεκέμβρης 1931, δηλ. δύο χρόνια μετά τήν πρώτη προβολή τοῦ φίλμ στή Σοβιετική Ένωση. Παρουσιασμένη απ' τόν Τζέϊ Λέϊντα σάν βασικό ντοκουμέντο μέσ στό βιβλίο του *Kino*, δίνει τό μέτρο τῆς γενικῆς αντιμετώπισης τῆς ταινίας:

«Οἱ θεωρητικοί ἀγαποῦν καμιά φορά τίς θεωρίες τους πιο πολύ απ' ὅτι ἕνας πατέρας τό μοναγοχιό του... θέλοντας νά περάσει στήν πρακτική τίς ιδέες του, ὁ Βερτώφ ἤρθε ἀντιμέτωπος μέ τό ἴλικό και τὰ ἐργαλεῖα του (μέ τήν πραγματικότητα και τήν κάμερα) δίνοντας μάχες ἄγριες, ὄρητικές, ἀπελπισμένες. Ἀλλά νικήθηκε. Ὅπως εἶχε ἤδη νικηθεῖ τήν ἐποχή τοῦ βωβοῦ, παρ' ὅλες τίς χίλιες πονηριές και τὰ κολπάκια του, τίς θαυμαστές του ποιητικές ἀκροθασίες, τίς φιλικές ταχυδακτυλουργίες του πού, ώστόσο, δέν καταστάλαξαν ποτέ μέσα σ' ἕνα όλόκληρωμένο ἔργο ἤ σέ μιάν καλοκαθορισμένη δημιουργική γραμμή. Ἡ προσπάθειά του νά δώσει σέ κάθε μιά λεπτομέρεια ὅλη τή δύναμή τους, δέν τοῦ ἄφησε καθόλου καιρό ν' ἀσχοληθεῖ μέ τή δόμηση τοῦ ὅλου. Τ' ἀραβουρηγῆματά του σκέπαζαν τούς ἄρμούς τοῦ ἔργου, οἱ φούγκες του κατέστρεφαν κάθε μελωδία»⁵.

“Ας ἀφήσουμε, παρ' ὅλη τή σημασία τους, γι' ἀργότερα τήν ἐξέταση τῆς ρητορικῆς και τῶν εἰκόνων πού χρησιμοποιοῦνται σ' αὐτό τό κείμενο. Ὅσο γιά τήν κριτική του, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο (και τοῦτο εἶναι σημαντικό) ἀπό μιά ἠχώ ἐκείνης τοῦ Ἀϊξενσταίν γιά τόν Βερτώφ, πράγμα πού μᾶς κάνει νά ἀναλογιστοῦμε ἕνα ἀπό τά πιο ἐνδιαφέροντα και περίπλοκα προβλήματα τῆς ιστορίας τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου και τῆς κριτικῆς του: τίς σχέσεις ἀνάμεσα στόν Αἶξενσταίν και τόν Βερτώφ. Ὁ Αἶξενσταίν, οὔτε

λίγο ούτε πολύ, θεωρεί τον *Ἄνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή* σάν ἓνα κοκτέιλ ἀπό «φορμαλιστικά κουραφέξια καί ἠλίθια καραγκιοζιλίκια μέ τήν κάμερα», καί ἡ σύγκριση πού κάνει ἀνάμεσα στή χρήση τοῦ ραλαντί ἀπό τόν Βέρτωφ κι' ἀπό τόν Ζάν Ἐποστάιν στήν ταινία του *Ἡ πώση τοῦ οἴκου τῶν Ἄσερ* εἶναι εἰς βάρος τοῦ πρώτου. Τό ἀστεῖο ὡστόσο εἶναι ὅτι τούτη ἡ σύγκριση ἔγινε, στήν πραγματικότητα, βάσει ἐνός ἄρθρου στόν τύπο, μᾶς καί ὁ Ἀϊξενστάιν ὁμολογεῖ μέ δικαιολογημένη ἀναμφίβολα ἀνυπομονησία, ὅτι τότε δέν εἶχε δεῖ ἀκόμα τήν ταινία τοῦ Ἐποστάιν. Ἄν θέλουμε νά βροῦμε τό λόγο τόν βίαια ἐπιθετικό τόνο τούτων τῶν κριτικῶν⁶, θά πρέπει νά θυμηθοῦμε τίς ἐπιφυλάξεις πού, τήν ἴδια ἐποχή, εἶχε ὁ Αἰξενστάιν σχετικά μέ τό πρῶτο ἔργο τῆς ὠριμότητάς του, τό ὁποῖο εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνο πού ἡ μανιέρα κι' ὁ τόνος του θυμίζουν Βερτώφ. Τήν *Ἀπεργία* του, ὁ Αἰξενστάιν τή βλέπει τώρα, μέ τά ἔμπειρα πλέον μάτια του, σάν ἓνα ἔργο προσβεβλημένο ἀπό τήν «παιδική ἀρρώστεια τοῦ ἀριστερισμοῦ». Ὁ τίτλος τοῦ βιβλίου τοῦ Λένιν εἶναι, γιά τόν Λένιν τοῦ Κιν/φου συνώνυμο τῆς «φορμαλιστικῆς ἀναζήτησης».

Ἄλλά νά καί μιά τρίτη γνώμη, ἡ γνώμη τοῦ Λέυντα, ἔτσι ὅπως τήν διατυπώνει μ' ἐκείνη τήν σχολαστική τιμιότητα πού τόν διακρίνει: «Οἱ ἀναμνήσεις μου ἀπ' τόν *Ἄνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή* εἶναι λιγο-πολύ ἀβέβαιες. Τούτη τήν ταινία, πού ἦταν ἡ πρώτη σοβιετική ταινία πού εἶδα ποτέ, δέν τήν ἔχω ξαναδεῖ ἀπ' τά 1930. Ἦταν μιά τόσο συγκλονιστική ἔμπειρία γιά μένα, πού χρειάστηκε νά δῶ δύο ἢ τρία σοβιετικά φίλμς μέ «κανονικό» μῦθο γιά νά πεισθῶ ὅτι, στίς ρώσικες ταινίες, ἡ κάμερα δέν ἔκανε πάντα τέτοια περίπλοκα πυροτεχνήματα. Ἐλπίζω νά μοῦ δικαιολογήσετε τό ὅτι δέν εἶχα καμμιά συγκεκριμένη ἰδέα γιά τό φίλμ ὅταν βγῆκα παραπανώτας ἀπ' τό σινεμά τῆς 8ης ὁδοῦ: ἤμουν πολύ σαστισμένος ἀκόμα καί γιά νά κάτσω νά τό ξαναδῶ. Κατά τά φαινόμενα, ἡ ταινία ἤθελε νά δείξει τήν ποικιλία τῶν μέσων καί τήν ἀκρίβεια πού διαθέτει ἡ κάμερα σάν μηχανή ἀποτύπωσης τῆς πραγματικότητας. Ὡστόσο, οὔτε ὁ Βερτώφ οὔτε ὁ ἀδελφός του, ὁ ὄπερατέρ Μιχαήλ Κάουφμαν, δέν ἀρκέστηκαν στό νά δείξουν τό ΑΒΓ μᾶς φιλικῆς πρακτικῆς: γιατί, στήν ταινία τους, ὁ κινηματογραφιστής γινόταν ἐπίσης ἓνας ἡρωϊκός φορέας τῆς σοβιετικῆς ζωῆς. Ὁ Βερτώφ χρησιμοποίησε ἐδῶ ἓνα μοντάζ ἐξαιρετικά ρευστό, χαρακτηριζόμενο ἀπ' τήν μαθηματική ταξινόμηση τεράστιων δεομίδων ἀπό σεκάνς: ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ἡ

δόμηση τῆς ταινίας του μοιάζει μ' ἐκείνη τοῦ *Κινηματογράφου - Μάτι*, μέ μιά σειρά ἀπό «θέματα» (κοινό, ἐργάσιμη μέρα, γάμος, γέννηση, θάνατος καί ξαναρχίνισμα) πού τό καθένα τους φτάνει σ' ἓνα ἰλιγγιώδες καί πυρετικό ἀπόγειο. Ἀλλά ἄν καί τό χρονικό διάστημα πού χωρίζει τά δύο φίλμς εἶναι πέντε μόλις χρόνια, ἡ οἰσιαστική τους διαφορά εἶναι τεράστια. Ἡ ἀκούραστη παρατηρητικότητα τῆς κάμερα, στόν *Κινηματογράφο - Μάτι* εἶχε κάτι τό ἀγρυπνο, τό ἀπρόσμενο, ἀλλά τίποτε τό ἐκκεντρικό. Ἀντίθετα, στόν *Ἀνθρωπο μέ τήν Κινηματογραφική μηχανή*, ὅλα τά παιχνίδια πού ἓνας ὀπερατέρ μπορεί νά παίξει μέ τήν κάμερά του, ἡ ἓνας μοντέρ μέ τήν τόλμη τοῦ Βερτώφ ἢ τῆς Σβίλοβα, παίζοντας μέσα σ' αὐτό τό φίλμ, πού στό ἐξωτερικό θεωρεῖται ἐκείνο πού εἶναι πράγματι: μιά ταινία ἀβάν-γκάρντ (πού παράχθηκε ἄλλωστε ἀπό ἓνα κρατικό ἴδρυμα, τό VUFKU)»⁷. Ὁ Λέιντα, ὅταν ξαναεἶδε ἀργότερα τήν ταινία στήν Παρισινή Σινεματέκ, ἔμεινε πάλι μ' αὐτή τήν ἐντύπωση: ὁ Βερτώφ, τί μπριόζος!

Τοῦτα τά κείμενα δικαιούνται μιά προσοχή μεγαλύτερη ἀπό ἐκείνη πού ἐγώ μπορῶ νά τοῦς δώσω, γιατί ἀνακινοῦν, ἄμεσα ἡ ἔμμεσα, προβλήματα κάθε εἶδους: ἱστοριογραφικά, στυλιστικά, αἰσθητικά, πολιτικά. Ἄν θά πρέπει ν' ἀναθεωρήσουμε τήν κρίση τοῦ Λέιντα σχετικά μέ τήν ἐξέλιξη τοῦ Βερτώφ ἀπ' τόν *Κινηματογράφο - Μάτι* καί πέρα, ὅπως καί σχετικά μέ τόν ἀκριβή καθορισμό τῶν ὁμοιοτήτων καί διαφορῶν ἀνάμεσα στίς δύο ταινίες, εἶναι γιατί τοῦτα-δύο τά πράγματα δικαιούνται μιά προσοχή μεγαλύτερη ἀπό ἐκείνη πού μπόρεσε νά τοῦς δώσει ἐκείνη τήν ἐποχή. Γιά ὅποιον ἤθελε νά τό μελετήσει στή Δύση, τό φίλμ τοῦ Βερτώφ ἦταν ἀπρόσιτο. Αὐτό δέ σημαίνει ὅτι σήμερα, γιά μᾶς, πού μποροῦμε νά τό δανειστοῦμε ἀνά πᾶσα στιγμή ἀπό μιά μεγάλη φέριμα διανομῆς ταινιῶν σέ 16χιλ., ὁ *Ἀνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή* εἶναι πιά «πρόσιτό». Μέ τόν ἓνα ἢ τόν ἄλλο τρόπο, ὁ Βερτώφ εἶναι πάντα ἀπρόσιτος, ξένος μέσ τό χώρο τῆς δικῆς μας κουλτούρας, καί ἡ ταινία του μοναδική σάν φιλικό ἀντικείμενο.

Γιά νά ἐπιστρέψουμε στόν Αἰζενστάιν: πλαινοῦμε στόν πειρασμό ν' ἀναρωτηθοῦμε ἄν τό ἀριστούργημα τοῦ Βερτώφ δέν ἀποτελεῖ ἓναν ἐπανακαθορισμό ἐκείνου τοῦ «διανοοῦμένου κινηματογράφου», τό σχέδιο τοῦ ὁποίου ἦταν ἡ μόνιμη ἰδεοληψία τοῦ Αἰζενστάιν. Τοῦτος - ἐδῶ, ὅπως ξέρουμε, δέν ἔχει ἀφήσει μόνον ἓναν ἔργο, ἀλλά καί ἓνα φάντασμα ἔργου, ἓναν ὄγκο ἀπό ἀνεκπλήρωτες προθέσεις οἱ πόλοι τοῦ ὁποίου ἦταν τό *Κεφάλαιο* τοῦ

Μάρξ κι' ὁ Ὀδυσσεύς τοῦ Τζόυς: θά βλέπαμε ἐδῶ τόν τόπο ἑνός περάσματος ἀπό τό ὀλοκληρωτικό καί διαλεκτικό φορμουλάρισμα τοῦ κόσμου στήν ἐξερεύνηση τοῦ χώρου τῆς συνείδησης. Κατά τή γνώμη μου, εἶναι ὁ Βερτώφ ἐκεῖνος πού πραγματοποίησε αὐτό τό πέρασμα καί πού ἔκανε τήν «ἀναγνωριστική πτήση» τούτου τοῦ χώρου μέσ στόν *Ἀνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*. Ἄπ' ὅπου, ὑποθέτω, ἐκεῖνη ἡ βίαιη ἐντύπωση οἰκειότητας, ἐκεῖνο τό σκίρτημα τῆς μνήμης καί, ἴσως ἑνός πόθου ἀποσιωπημένου πού ξαφνικά παίρνει καί πάλι τό λόγο, – καί πού, μόνον αὐτός, μπορεῖ νά ἐξηγήσει τόν σαρκασμό καί τήν χυδαιότητα στά λόγια ἑνός ἀνθρώπου πού, ὠστόσο, ὑπῆρξε μεγαλόκαρδος καί πού τόν εἶδαμε νά χαμογελᾶ μέ τόσο ἀφοπλιστικό τρόπο στόν παλιό του ἀντίπαλο, τόν Πουντόβιν.

Τό 1919, ὁ Βερτώφ ξεκινᾶ τήν καριέρα του ἀπαγγέλλοντας τήν ἐσχάτη τῶν ποινῶν σ' ὀλόκληρη τήν κινηματογραφική παραγωγή πρῖν ἀπ' αὐτόν· κατόπιν ἐπανακαθορίζει τόν κινηματογράφο σάν κατάσχεση τῆς «ἀντίληψης τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου» μέσω τοῦ φακοῦ, αὐτοῦ τοῦ τέλειου ματιοῦ πού ἀντικαθιστᾶ τό ἀτελέστατο ἀνθρώπινο μάτι. Γιά τόν Βερτώφ, λοιπόν, ἡ μέχρι τότε σεβαστή διάκριση ἀνάμεσα στήν λεγόμενη «ταινία τέχνης» καί στίς ὑπόλοιπες εἶναι ἐντελῶς ξεπερασμένη. Τή διαχωριστική γραμμή, ὁ Βέρτωφ τήν σύρει ἀνάμεσα στήν ἀναπαράσταση καί στήν «ἀντίληψη τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου», ξαναφέροντας ἔτσι στή μνήμη μας τά λόγια τοῦ Σκλόφσκι: «Πρέπει νά ξαναβροῦμε τόν κόσμο, ζοῦμε σάν νά φορᾶμε ροῦχα ἀπό καουτσούκ». Ἔτσι, ὅταν δουλεύει πάνω στήν πρώτη ὀμιλοῦσα ταινία του, τόν *Ἐνθουσιασμό*, καί μέσα σέ μιάν ὀλοκληρωτική ἀνακατάταξη τῶν προβλημάτων καί τῶν δυνατοτήτων τοῦ καινούργιου προσές, τό κέντρο τῆς ἔρευνάς του μετατίθεται ἀπό τόν διαχωρισμό σύγχρονος ἤχος / ντουμπλάζ στόν διαχωρισμό φιξιόν ντοκουμέντο, ἐπινοημένο/συγκεκριμένη πραγματικότητα.

Τούτη ἡ περιφρόνηση γιά τή μίμηση, τούτη ἡ προσκόλληση στήν τεχνική καί στή φιλική ἐργασία, μ' ὅσες πιθανές ἐπεκτάσεις αὐτό συνεπάγεται, σημαδεύουν τό Βερτώφ μέ τή σφραγίδα τῆς γενιᾶς τοῦ κονστρουκτιβισμού. Ἡ τότε διαδεδομένη ἰδεολογία μιᾶς τέχνης νοούμενης σάν φορέας τῆς ἀνθρώπινης τελειοποίησης κι ἑνός κοινωνικοῦ μετασχηματισμοῦ προορισμένου νά μετασχηματίσει καί τή συνείδηση τήν ἴδια, μέ τήν δυνατώτερη κ' ἔσωτερικώτερη ἔννοια αὐτοῦ τοῦ ὄρου, καθῶς κ' ἡ πεποίθηση δι εἶναι δυνατό

νά φτάσει κανείς σ' εκείνο τόν «κόσμο τῆς ἀλήθειας ὁλόγυμνης», ὅλα αὐτά καθορίζουν τὴν καθαρὰ συνθετικὴ σύλληψη ἑνὸς κινή-
ματογράφου δομομένου σύμφωνα μὲ τὰ κριτήρια τοῦ μοντάζ.

«Ὁ κινήματογράφος – Μάτι, εἶναι ἡ νίκη πάνω στὸν χρόνο (ὁ ὀπτικός σύνδε-
σμος ἀνάμεσα σέ γεγονότα χρονικά ἀπομακρυσμένα). Ὁ Κινήματογράφος – Μάτι,
εἶναι ἡ συμπύκνωση καὶ ἡ ἀποσύνθεση τοῦ χρόνου.

Ὁ Κινήματογράφος – Μάτι χρησιμοποιεῖ ὅλες τὶς πιθανότητες πού τοῦ παρέχει
ἡ κάμερα: τὴ γρήγορη-λήψη, τὴ μικρο-λήψη, τὴν ἀνάστροφη λήψη, τὴ λήψη
καρρέ-καρρέ, τὴν λήψη -ἐν-κινήσει, τὴ λήψη ἀπ' τὶς πιὸ ἀπόρρομες γωνίες κ.τ.λ.
οἱ ὁποῖες ἔτσι δὲν θεωροῦνται σάν τρυκάζ, ἀλλὰ σάν κανονικὲς μέθοδοι, πού πρέ-
πει νά χρησιμοποιοῦνται πλατιά.

Ὁ Κινήματογράφος – Μάτι χρησιμοποιεῖ ὅλα τὰ πιθανὰ μέσα μοντάζ, ἀντιθέ-
τωντας ἢ ἐνώνοντας μεταξύ τους ὁποιαδήποτε σημεῖα τῆς ὑψηλίου σ' ὁποιαδήποτε
χρονικὴ σειρά καὶ παραβιάζοντας, ἂν χρειαστεῖ, ὅλους τοὺς νόμους καὶ τὶς συν-
ῆθειες πού ἰσχύουν γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς φιλμ.

Βουτώντας μὲς τὸ φαινομενικὸ χάος τῆς ζωῆς, ὁ Κινήματογράφος – Μάτι σκο-
πεῖ νά βρεῖ μὲς τὴν ἴδια τὴ ζωὴ τὴν ἀπάντηση στό θέμα πού πραγματεύεται, –
νά βρεῖ τὴ συνισταμένη ἀνάμεσα στὰ ἑκατομύρια τῶν γεγονότων πού ἔχουν μιά
σχέση μ' αὐτὸ τὸ θέμα»⁸.

Ἔτσι, τὸ μοντάζ, τελειοποιημένο καὶ ἐξελιγμένο σέ σχέση μ'
ἐκείνο τοῦ Γκρίφφιθ ἢ τοῦ Κουλέσωφ, βρῆκε μιά πρωτάκουστη
χρήση: μὲς τὴν τελειοποίησή του, ἔγινε ἐκμεταλλεύσιμο στό μάξι-
μουμ τῶν δυνατοτήτων του· μὲς τὴν ἐξέλιξή του, ἔφερε τὴν ἐκ-
φραστικὴ του συνεισφορά σ' ὁποιαδήποτε κινήματογραφικὸ ζήτη-
μα. ὄντας, ἄλλωστε, κληρονόμος τοῦ τελευταίου μεγάλου Ἀνα-
τολικοῦ φιλοσοφικοῦ συστήματος, ὁ Βερτώφ, σάν τόν Αἰζενστάϊν,
αἰσθανόταν αὐτὴ τὴ διπλὴ κληρονομία σάν φορτίο καὶ ἐπιταγὴ
ταυτόχρονα. Μὲ τόν ἴδιο τρόπο πού, πολὺ ἀργότερα, ὁ Μπαζέν
ὑποστατικοποίησε τὴν ὄντολογία τοῦ κινήματογράφου σέ ὄντολο-
γία τῆς ὑπαρξιακῆς ἐλευθερίας, ἀπορρίπτοντας, μὲ τὴν ἴδια κίνη-
ση, ὅλα τὰ «τρύκ» τοῦ μοντάζ, οἱ πρῶτοι θεωρητικοὶ τοῦ σοβιετι-
κοῦ κινήματογράφου θεωροῦσαν τὴν ἔννοια τοῦ μοντάζ «ἀναπό-
σπαστη ἀπὸ τὴν διαλεκτικὴ σκέψη μὲς τὴν ὁλότητά της». Τό προ-
τσές τῆς νόησης τὸ ὁποῖο ἀποκαλύπτεται μὲσω τῆς ἐμπειρίας τοῦ
μοντάζ, ὑποστατικοποιεῖται, λοιπόν, μέσα στὸν σχηματισμὸ τῆς
διαλεκτικῆς τριάδας.

Ἄν θέλουμε νά ἐξετάσουμε ἢ, ἀκόμα πιὸ συγκεκριμένα, νά
κατανοήσουμε τὸ κατὰ ποιὰν ἔννοια ὁ Βερτώφ μοιράζεται τὶς
ἀνησυχίες καὶ τὶς μεθόδους τῶν κονστρουκτιβιστῶν, θά πρέπει,

μᾶλλον, ν' ἀφήσουμε κατά μέρος τή συνεργασία του μέ τόν Γκάνς καί τόν Ροντσένκο γιά νά ἀναλογιστοῦμε, τουλάχιστον σέ πρῶτο στάδιο, τίς σχέσεις πού θά μπορούσαν νά ὑπάρχουν ἀνάμεσα στό φιλικό ἀντικείμενο πού μελετοῦμε κι' ἕνα ἄλλο ἀντικείμενο τῆς ἴδιας ἐποχῆς, πού προκαλοῦσε, σάν τήν ταινία τοῦ Βερτώφ, τήν κατάπληξη καί τό σάστισμα τῶν συγχρόνων του, τίς ἀντιδικίες τους ἄν ὄχι καί τήν ὁμόφωνη καταδικαστική τους κρίση: ἐννοῶ τή μακέττα τοῦ Μνημείου γιά τήν Τρίτη Διεθνή, πού ὁ Τάτλιν, σύμφωνα μέ τήν ἔκφραση τοῦ Σλόβσκι, εἶχε φτιάξει ἀπό «σίδερο, γυαλί κ' ἐπανάσταση».

Ἐχῶ μιλήσει ἀλλοῦ⁹ γιά τό πῶς ὁ Τάτλιν, ζυγιάζοντας τίς διαλεκτικές ἀπαιτήσεις τῆς «αἰσθητικῆς» καί τῆς «λειτουργικότητας», δημιούργησε ἕναν αὐθεντικά Λειτουργικό χώρο διατηρώντας, ὡστόσο, τήν αἰσθητική ἰδιαιτερότητα τῆς γλυπτικῆς, θέτοντας ἔτσι σέ κίνηση μιᾶ διαδικασία παράβασης πού κατέπληξε στό μεγαλύτερο βαθμό τό κοινό του καί πού μεταφράστηκε σ' ἀντιφατικές καί διαφορούμενες ἀπόψεις σχετικά μέ τή φύση καί τά χαρακτηριστικά τοῦ Μνημείου. Οἱ ἀντιδράσεις πού προκάλεσε τοῦτο τό ἔργο μᾶς δίνουν ἕνα «καρδιογράφημα» τῆς σοβιετικῆς πνευματικῆς ζωῆς στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 20: Ὁ Πουνίν τό εἶδε μέ λειτουργικούς ὄρους, σάν «μιᾶ ὀργανική σύνθεση τῶν ἀρχῶν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς γλυπτικῆς καί τῆς ζωγραφικῆς». Ὁ Ἑρενμπουργκ διάβασε σ' αὐτό τήν ἔκφραση ἑνός δυναμικοῦ μέλλοντος μέσα στή μιζέρια τοῦ παρόντος· ὁ Τρότσκι τό θεώρησε ἕνα μή-λειτουργικό καρκίνωμα πολυτελείας μέσ τήν ἐρειπωμένη πόλη τῶν μετα-ἐπαναστατικῶν χρόνων καί ὁ Σκλόβσκι, ὅπως θά περιμέναμε, σάν μιᾶ μορφική δομή πού ὑπάκουε σέ μιάν ἐσωτερική λογική, σέ ἕνα δικό της σύστημα σημασιοδοτήσεων.

Αὐτή τήν τριαδική κατασκευή, μέ τούς πολλαπλοῦς λειτουργικούς προορισμούς (περιστροφόταν μέ τρεῖς διαφορετικές ταχύτητες ταυχροῶς διατρέχοντας ἔτσι στήν ὁλότητά της τή χρονική γκάμμα τῆς ἡμερονομικίου, τοῦ μήνα καί τῆς χρονιάς, λάμβανε ἢ ἐξέπεμπε κάθε εἶδους πληροφορίες, ἀνακοινώσεις καί διακυρήξεις, πρόβαλλε φίλμς πάνω σέ μιάν ὀθόνη, ἔγραφε τίς μετεωρολογικές προβλέψεις μέ φωτεινές δέσμες πάνω στόν οὐρανό), ἦταν «τό κυβιστικό σχῆμα πού τή δομεῖ», σύμφωνα μέ τήν παρατήρηση τοῦ Μαλέβιτς, ὅπως εἶναι ἡ τεχνική τοῦ μοντάζ πού δομεῖ τόν Ἄνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή¹⁰. Κ' οἱ δυό αὐτές κατασκευές, στήν πραγματικότητα, προτείνουν μιάν ὑπερβολική

μεγέθυνση τούτων τῶν τεχνικῶν, καί μεταθέτουν τήν ἔμφαση πάνω στήν ὕλικότητα τοῦ ἀντικειμένου, στήν ἀρχιτεκτονική του. Ἐάν προσθέσουμε σ' αὐτούς τούς λόγους τό γεγονός ὅτι ἡ πολυαξία καί ἡ κυκλικότητα αὐτῶν τῶν δύο κατασκευῶν τούς ἐπιβάλλουν ἀναπόφευκτα μίαν περιστροφική τροχιά γύρω ἀπό ἕναν κεντρικό πυρῆνα, γίνεται κατανοητό τό ὅτι, μέσω μιᾶς κοινῆς παράβασης, ἡ καθεμίά τους μοιάζει νά τείνει πρὸς τόν καθορισμό ἑνός στύλ, ἑνός προγράμματος, μιᾶς «σημαντικῆς» τῆς κατασκευῆς. Νά, ἄλλωστε, ἕνα πρόχειρο σκιστόγραμμα τῆς «κουλτούρας τοῦ ὕλικου» ἀπ' τόν Βερτώφ:

«Τό νά μοντάρεις, σημαίνει νά ὀργανώνεις τά φιλμαρισμένα κομμάτια (τίς εἰκόνες) σέ φιλμ, νά «γράφεις» τό φιλμ μέ τίς εἰκόνες πού ἔχεις γυρίσει, καί ὄχι νά διαλέξεις φιλμαρισμένα κομμάτια γιά νά φτιάξεις «σηνές» (θεατρική παρέκκλιση) ἢ μύθους (λογοτεχνική παρέκκλιση).

Κάθε ταινία τοῦ *Κινηματογράφου* – *Μάτι* βρίσκεται στό στάδιο τοῦ μοντάζ ἀπ' τή στιγμή πού θά διαλέξουμε τό θέμα τῆς μέχρι τή στιγμή πού θά βγῆ ἡ πρώτη ὀριστική κόπια, μ' ἄλλα λόγια βρίσκεται στό στάδιο τοῦ μοντάζ καθ' ὅλη τή διάρκεια τῆς κατασκευῆς τῆς»¹¹.

Ὁ Βερτώφ συνεχίζει αὐτό τό δεύτερο μάθημα πάνω στόν *Κινηματογράφο* – *Μάτι* ξεχωρίζοντας τά διάφορα στάδια τοῦ μοντάζ: καταγραφή ὅλων τῶν ντοκουμέντων πού ἔχουν κάποια σχέση, ἄμεση ἢ ὄχι, μέ τό θέμα (καί τά ὁποῖα μπορεῖ νά εἶναι ἔγγραφα, ἀντικείμενα, φιλμαρισμένα κομμάτια, φωτογραφίες, ἀποσπάσματα ἀπό ἔφημερίδες ἢ βιβλία): Ὁ κατάλογος τῶν πλάνων, σκοπός τοῦ ὁποῖου εἶναι τό μοντάζ σάν ἀνακεφαλαίωση τῶν παρατηρήσεων πού πραγματοποιήσε τό ἀνθρώπινο μάτι σέ σχέση μέ τό θέμα· τέλος, κεντρικό μοντάζ, τό ὁποῖο εἶναι ἡ ἀνακεφαλαίωση τῶν παρατηρήσεων πού καταγράφηκαν πάνω στήν πελλικύλ ἀπό τόν *Κινηματογράφο* – *Μάτι*. Κατόπιν ἀκολουθεῖ ἡ θεωρία τῆς σύνθεσης μέ «διαστήματα», δηλ. μέ παύσεις, κενά ἢ ὀπτικές ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στίς εἰκόνες, λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν τό συσχετισμό τῶν πλάνων μεταξύ τους, τόν συσχετισμό τῶν κινήσεων στό ἔσωτερικό τῶν εἰκόνων, τό συσχετισμό τῶν γωνιῶν λήψης, τόν συσχετισμό ἀνάμεσα στό φωτεινό καί τό σκοτεινό, καί, τέλος, τό συσχετισμό ἀνάμεσα στίς διαφορετικές ταχύτητες λήψης. Οἱ Κίνοκς παρουσίασαν τούτη τή «θεωρία τῶν διαστημάτων» στό μανιφέστο τους Ἐμεῖς, τό 1919. Στήν πράξη, αὐτή ἡ θεωρία βρῆκε τήν πῶ εὐγλωττή εἰκονογράφησή της στήν *Ἐνδεκάτη χρονιά* καί, κυρίως, στόν *Ἀνθρῶπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*¹².

Τελικά, «όλοι εκείνοι π' αγαπούν τήν τέχνη τους άναζητοῦν τήν οὐσία τῆς τεχνικῆς γιά ν' άποδείξουν ότι τό μάτι δέ βλέπει πιά τόσο καλά· γιά νά μάς δείξουν τήν άλήθεια, τή μικροσκοπήση καί τηλεσκοπήση τοῦ χρόνου, τήν ἄρνηση τοῦ χρόνου, τή δυνατότητα νά δοῦμε πέρ' από ὄρια καί άποστάσεις τήν κομμουνιστική άποκριπτογράφηση τῆς πραγματικότητας... Σχεδόν όλοι όσοι δουλεύουν στό «σινεμά τέχνης» εἶναι ἐχθροί τῶν Κινόςκς. Αυτό εἶναι φυσικό: τό αντίθετο θά σήμαινε ότι θάπρεπε νά ξαναμάθουν τό ἐπάγγελμά τους... Ἡ Κινό-Πράβντα εἶναι φτιαγμένη άπ' τό ἱλικό τῆς ζωῆς ὅπως ἕνα σπίτι άπό τά τοῦδλα».

Τό 1924, ὁ Βερτώφ γύρισε τό φίλμ πού σήμερα γνωρίζουμε μέ τόν τίτλο *Κινό-Γκλάτς ἢ Κινηματογράφος – Μάτι*, τό ὁποῖο θεωροῦσε σάν τό πρῶτο μιᾶς καινούργιας σειρᾶς. Ὁ Βερτώφ εἶχε ἤδη άσχοληθεῖ γιά μερικά χρόνια μέ τή σειρά τῶν *Κινό-Πράβντα*, – πρῶτο σημαντικό ἔργο του–, πού δέν ἦταν ἄλλο άπό σύντομα ντοκυμανταῖρ ἢ ἐπίκαιρα πάνω σέ διάφορα θέματα. Ὁ *Κινηματογράφος – Μάτι* εἶναι ἕνα διδακτικό φίλμ, κάθε ἐπεισόδιο τοῦ ὁποῖου δείχνει κι' από μιάν άπό τίς δυσκολίες πού συνάντησε τό σοβιετικό καθεστῶς στά πρῶτα χρόνια του: μιλάει γιά τήν παρασκευή καί διανομή τοῦ ψωμιοῦ, γιά τήν προετοιμασία καί τή διανομή τοῦ κρέατος, ὑμνεῖ τό χτίσιμο τῶν νεανικῶν κατασκηνώσεων, συζητᾶ τό πρόβλημα τοῦ αλκοολισμοῦ.

Ὁ *Κινηματογράφος – Μάτι* πρόκειται, ἐδῶ, νά μάς άπασχολήσει ἰδιαίτερα: ὅταν ανακάλυψα τοῦτο τό φίλμ, ἐδῶ καί μερικά χρόνια, εἶχα ἤδη γνωρίσει μερικά ἔργα τῆς ώριμότητας τοῦ Βερτώφ, συμπεριλαμβανομένου καί τοῦ Ἄνθρώπου μέ τήν κινηματογραφική μηχανή τήν δυναμική τοῦ ὁποῖου εἶχα, άπό πολύ καιρό, ἐκτιμήσει· τό ἀντιμετώπισα, λοιπόν, κυρίως σάν ἕνα σταθμό μέσ τήν πορεία πρὸς τήν πραγμάτωση αὐτῆς τῆς δυναμικῆς: τό τελευταῖο γρανάξι εἶχε ἐπιτέλους μπεῖ στή θέση του, ἡ μηχανή ἦταν ἔτοιμη νά μπεῖ σέ κίνηση. Ὁ *Κινηματογράφος – Μάτι* εἶναι τό πρῶτο φίλμ τοῦ Βερτώφ πού ἔχει, μορφικά, σάν θέμα του τό πέρασμα τῆς φιλικῆς τεχνικῆς στήν πράξη. Εἶναι, ἐπίσης, σ' αὐτό πού ξεκαθαρίζεται τό νόημα ἐκείνης τῆς «ἄρνησης τοῦ χρόνου» πού εἶναι άπαραίτητη στόν κινηματογραφιστή γιά νά φτάσει στήν «κομμουνιστική άποκριπτογράφηση τῆς πραγματικότητας». Τούτη τήν ἄρνηση τοῦ χρόνου, τή βρίσκουμε μέσα στή χρήση τῆς ἀντιστροφῆς τῆς κίνησης σάν ἀναλυτικῆς στρατηγικῆς.

Γύρω στήν άρχή τοῦ *Κινηματογράφου – Μάτι*, μιᾶ χωρική πάει

στήν αγορά για ν' αγοράσει κρέας. Κατόπιν τήν βλέπουμε νά ξαναγυρίζει, μ' ανάστροφη κίνηση, από κει πού ξεκίνησε. Κατόπιν είναι οί διαδικασίες τής προετοιμασίας καί τής διανομής τού κρέατος πού μās παρουσιάζονται, κατά τόν ίδιο τρόπο, ανάποδα (ἀπ' τό τέλος πρὸς τήν ἀρχή, μέσω τής ἀντίστροφης λήψης).

Νά οί ἀριθμημένοι διάτιτλοι αὐτῆς τῆς σεκάνς:

23. Ὁ Κινηματογράφος – Μάτι κάνει τόν χρόνο νά πάει πρὸς τά πίσω.

24. Ὡς τόν πάγκο τού χασάπη, ὡς τό ψυγείο τού σφαγείου.

25. Κρέας βοδινό 20 δευτερόλεπτα πρίν.

26. Τό βόδι ξαναβρίσκει τά ἐντόσθιά του.

27. Τό βόδι ξαναφοράει τό δέρμα του.

28. Νά το, τό βόδι, ὀλοζώντανο.

Λίγο πιο μετά μέσ τήν ταινία, ὁ διάτιτλος ἀρ. 64, παρμένος ἀπ' τό ἡμερολόγιο ἐνός πιονιέρου: «Ἄν ὁ χρόνος πῆγαινε πρὸς τά πίσω, τό ψωμί θά ξαναγύριζε στό φούρναρη» – κι' ἀκολουθεῖ ἡ κατάδειξη τῶν μέσων διανομῆς καί παρασκευῆς τού ψωμοῦ.

Πρέπει, ὡστόσο, νά προσέξουμε ἰδιαίτερα τῆ σεκάνες πού βρῖσκεται ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δυό «πρωθύστερες» ἀναλύσεις τῆς πραγματικότητας: εἶναι ὀλόκληρη ἀφιερωμένη σ' ἕναν μάγο. Νά οἱ διάτιτλοι αὐτῆς τῆς σεκάνς:

56. Φίλμ – Μάτι πάνω σ' ἕναν κινέζο μάγο.

57. Ὁ Γκουί – Γιάν δουλεύει γιά νά βγάλει τό ψωμί του.

58. Προσέξτε.

59. Κοιτάξτε, κοιτάξτε καλά τό χέρι του.

60. Κοιτάξτε τό χέρι του προσεχτικά.

61. Δέν ἔχει τίποτα, τίποτα μέσα.

62. Χόπ! ἕνα ποντίκι ζωντανό!

Ἔτσι, ἡ μετάβαση ἀνάμεσα στά δυό ἀνεστραμμένα κομμάτια δράσης γίνεται μέ τήν εἰκόνα τού μάγου. Ὁ Βερτώφ παρουσιάζει αὐτό τόν μάγο σάν ἕνα ἐργάτη, βέβαια, σάν ἕναν ἄνθρωπο πού βγάζει τό ψωμί του μέ ταχυδακτυλουργίες – ἐργάτη πού οἱ ὀπτικές ἀπάτες πού φτιάχνει εἶναι ὅ,τι πλησιάζει πιο πολύ τῆ δουλειά τού κινηματογραφιστῆ. Ἀλλά ξαναβρίσκουμε τόν ίδιο μάγο κι' ἀργότερα μέσ τό φίλμ, σ' ἕνα σημεῖο ὅπου οἱ διαδικασίες τού γυρίσματος, τού ντεκουπάζ καί τῆς προβολῆς τῆς ταινίας ἀποκαλύπτονται στούς θεατές καί συσχετίζονται, μέσω μιάς συνεχοῦς καί

προσεκτικῆς χρήσης τοῦ παράλληλου μοντάζ, μέ τίς διαδικασίες τῆς ἀνθρώπινης ἐργασίας. Γιατί ἄν, ὁ κινηματογραφιστής, μοιάζει μέ τό μάγο στό μέτρο πού, κι' αὐτός, φτιάχνει ὀπτικές ἀπάτες, εἶναι ὡστόσο σέ θέση, πρὸς ὄφελος τῆς παιδείας κι' ὄξυνσης τῆς κριτικῆς συνείδησης τοῦ θεατῆ, νά διαλύσει αὐτή τήν ἀπάτη χάρις σ' ἓνα, ἀκόμα μαγικό, κόλπο: τό γύρισμα τοῦ χρόνου πρὸς τά πίσω. Εἶναι σέ θέση, κατά κάποιον τρόπο, νά χρησιμοποιήσει αὐτή τήν «ἄρνηση τοῦ χρόνου» γιά νά συμβάλλει στήν «κομμουνιστική ἀποκρυπτογράφηση τῆς πραγματικότητας». Αὐτή ἡ ἐνορχήστρωση τῶν θεμάτων τῆς μαγείας, τῆς ὀπτικῆς ἀπάτης, τῆς ἐργασίας, τῆς τεχνικῆς καί τῆς φιλικῆς ὀργάνωσης, μέσω τῆς ὁποίας ἐκφράζεται μιὰ θεωρία τοῦ κινηματογράφου νοούμενου σάν ἐπιστημολογία ἀποτελεῖ τόν πυρῆνα γύρω ἀπ' τόν ὁποῖο ὀργανώνεται τό πιό ὀλοκληρωμένο ἔργο τοῦ Βερτώφ. Ἐπίσης θά ἤθελα νά ἐπισημάνω τόν ἐξαιρετικά ὀξυδερκή καί περίπλοκο τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ *Κινηματογράφος* – *Μάτι* μεταφράζει σέ πρακτική τούς πολεμικούς ὀρους μιᾶς διακηρύξης πού ἔκανε ὁ Βερτώφ τήν ἴδια χρονιά. Πρόκειται γιά τό στενογραφημένο ἀπόσπασμα ἀπό ἓνα λόγο πού εἶχε βγάλει κατά τή διάρκεια μιᾶς συζήτησης σχετικά μέ τήν τέχνη καί τήν καθημερινή ζωή, καί τό ὁποῖο δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορᾶ στή Μόσχα τό 1966.

«Ἐμεῖς εἴμαστε» ἐνάντια στό φτηνό παιχνίδι ἀνάμεσα στόν «μάγο σκηνοθέτη» καί στό μαγεμένο κοινό του.

Μόνον ἡ συνείδηση μπορεῖ νά παλέψει ἐνάντια στίς μαγείες κάθε εἶδους.

Μόνο ἡ συνείδηση μπορεῖ νά φτιάξει ἓναν ἄνθρωπο μέ σταθερές πεποιθήσεις.

Ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό συνειδητοποιημένους ἄνθρώπους κι' ὄχι ἀπό μιάν ἀσυνειδητοποίητη ἀγέλη πού κάνει ὅ,τι ὁ πρῶτος τυχαῖος τῆς πει.

Ζήτω ἡ ταξική συνείδηση τῶν ἡγίων ἀνθρώπων, πού ἔχουν τά μάτια καί τ' αὐτιά τους ὀρθάνοιχα!

Κάτω οἱ μυρωμένες ἀλλοίαιες τῶν «φίλων, χειρῶν, περιστριῶν», κάτω τά κάθε εἶδους κοιλάκια!

Ζήτω ἡ ταξική ματιά:

Ζήτω ὁ *Κινηματογράφος* – *Μάτι*!».

Ἡ ἀντιστροφή τῆς κίνησης, πού χρησιμοποιήθηκε στόν *Κινηματογράφο* – *Μάτι* γιά νά ἀποκαλύψει τίς διαδικασίες, κατέληξε νά πάρει μιάν προνομιοῦχο θέση μέσα σ' ἓνα ἔργο πού εἶχε, ἄλλωστε πάντοτε σάν σκοπό του νά δημιουργήσει τίς προϋποθέσεις γιά μιάν διαλεκτική συνειδητοποίηση. Ἀποτέλεσε, πράγματι, στήν ὤριμη περίοδο τοῦ Βερτώφ, ἓνα ἀπό τά πιό χαρακτηριστικά καί

παραγωγικά όπτικά σχήματά του τόν μορφικό άξονα του έπιστημολογικού λόγου πού άρθρώνει. Τούτη ή εξέλιξη, σ' όλη τήν έκπληκτική συνέπειά της, είναι μιά μοναδική περίπτωση μέσ τήν ιστορία του κινηματογράφου. Άν ψάχναμε μέσα στο χώρο τής κουλτούρας για ένα άλλο παράδειγμα μιάς ρητορικής παράστασης - κλειδί πού θά κατέληγε νά επενδύσει ένα έργο στον ίδιο βαθμό έσωτερικής αναγκαιότητας και συνοχής, θά επέτρεπε ν' ανατρέξουμε σ' εκείνες τίς περίπλοκες δέσμες εικώνων γύρω άπ' τίς όποιες συντίθενται τά τελευταία έργα του Σαίξπηρ.

Ξέρουμε ότι ή έννοια του φίλμ σάν γλώσσας, ή πρόθεση νά καθοριστούν οι διάφορες γλωσσικές ισοδυναμίες πού τίθενται σέ ένέργεια μέσα στή φιλική δομή άποτελεί ένα άπ' τά βασικότερα χαρακτηριστικά των σοβιετικών κινηματογραφιστών και θεωρητικών τής ήρωϊκής έποχής. Η μέχρι ύπερβολής ένταντικοποίηση του μοντάζ, ή δυναμική των μεταφορών του, ό τρόπος πού κάθε φίλμ, άπ' τήν *Άπεργία* μέχρι τό *Τραϊνο τής Μογγολίας*, προσπαθει νά δημιουργήσει στο κέντρο του μιάν μεταφορική μήτρα, όλα δείχνουν τό βάθος και τή βαρύτητα μιάς πρόθεσης φυσικής, άλλωστε, για άνθρωπους πού ζούσαν μέσ τίς πηγές τής σύγχρονης γλωσσολογίας και τής μορφολογικής κριτικής, σ' άμεση γειτνίαση μ' έναν Σκλόδσκι, ένα Μπρίκ ή έναν Γιάκομπσον. Καί είναι, σίγουρα, ένα σημείο των καιρών τό γεγονός ότι ό Αϊξενστάιν, μέ τήν μακρόχρονη ένασχόλησή του μ' αυτά τά προβλήματα, και τίς προσπάθειές του νά επεκτείνει και νά διευκρινήσει ώρισμένες έννοιες πού έξετάστηκαν κάτω άπ' τό φώς των πρόσφατων ανθρωπολογικών έρευνών, ξεσήκωσε μιά τέτοια φασαρία στο Συνέδριο του 1935.

Ό *Άνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή* είναι, μεταξύ άλλων, μιά επιβλητική μαρτυρία όλων αυτών των ένασχολήσεων, γιατί τουτο τό φίλμ συμπεριλαμβάνει μέσα στήν πρακτική του, μέ μιάν ύπερβολική έπιμονή, τή μεταφορά, τή παρομοίωση, τή συνεκδοχή, τήν όμοιοκαταληκτοΰσα εικόνα, τήν παρατακτική σύνδεση και, τέλος, διακινδυνεύοντας τή μομφή τής γραμματικής ασυνέπειας, εκείνο πού θά μπορούσαμε νά ονομάσουμε στρατηγική τής άνακολουθίας.

Τό σχήμα πού χρησιμοποιείται στον *Κινηματογράφο - Μάτι*, τόσο ούσιώδες για τήν εξέλιξη του Βερτωφικού στυλ και πού ολοκληρώθηκε μέσ τήν ταινία του 1929, αντιπροσωπεύει, μέσω τής διαδικασίας τής «όπισθοχωρούσας», άνεστραμμένης κίνησης,

τό κινηματογραφικό ισοδύναμο εκείνου πού ονομάζεται, στην κλασσική ρητορική, *υστερον πρότερον*, σάν νά λέμε μιά παράσταση πού επιτρέπει νά τεθεί στην αρχή εκείνο πού υποτίθεται ότι πρέπει νά βρισκεται στό τέλος, ταξινομώντας έτσι τά πράγματα αντίστροφα άπ' ό,τι θά άπαιτούσε ή φυσική ή λογική τους τάξη. 'Αντιστροφή τής δράσης, ή «άρνηση του χρόνου» λειτουργεί, στό Βερτώφ, σάν βασικός φορέας τών δομικών και έννοιολογικών του κατασκευών. Θά δούμε τό πώς βρίσκει τήν ολοκλήρωσή της μέσ τό «κοκτέιλ άπό φορμαλιστικά κουραφέξαλα και ήλίθια καραγκιοζιλίκια μέ τήν κάμερα» του *Άνθρώπου μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*.

Κάτι σημαντικό έγινε, ώστόσο, στό χρονικό διάστημα άνάμεσα στις δύο ταινίες. Τόν Άπρίλη του 1926, ό Βερτώφ είδε τό *Παρίσι πού κοιμάται*, τήν πρώτη ταινία του νεαρού Ρενέ Κλαίρ: ήταν κάτι πού τόν συγκλόνησε. Μέσ τό ήμερολόγιό του, σημειώνει τίς σκόρπιες έντυπώσεις πού του προκάλεσε ή ταινία, αλλά κι' εκείνο τό αίσθημα άγανάκτησης μπροστά σ' ένα έργο πού είχε όνειρευτεί, και σχεδιάσει, νά κάνει.

Τό Παρίσι πού κοιμάται είναι ή ιστορία ενός λίγο τρελλού επιστήμονα πού βυθίζει τό Παρίσι σ' ένα είδος ληθάργου μέ μάν άκτίνα πού παραλύει. Οί μόνοι πού ξεφεύγουν άπ' τήν ένέργεια τής άκτίνας είναι ό γοητευτικός φύλακας του Πύργου του Άϊφελ, οί φιλοξενούμενοί του (ένas πιλότος άεροπλάνου και οί τέσσερεις πού ταξιδεύουν μαζί του) καθώς και ή έλκυστική θυγατέρα του επιστήμονα: τό ύψος του Πύργου δέν επιτρέπει στην άκτίνα νά τούς φτάσει. Στά τελευταία 15 λεπτά τής ταινίας, ό ρυθμός δίνεται άπό μιά σειρά γκάκς μέ θέμα τους μερικά τεχνικά έμφέ: «πάγωμα» τής εικόνας, επιτάχυνση, επιβράδυνση, λήψη εικόνα - εικόνα. Τό ιδιαίτερα δουλεμένο φινάλε, όπου βλέπουμε όλόκληρη τήν πόλη νά πέφτει στην έπήρεια τής άκτίνας, είναι κάτι τό έκπληκτικό. Αυτή ή έναλλαγή άπό κινήσεις παγωμένες πού ξαφνικά ξεμπλοκάρονται παράγει ένα είδος ήλεκτρικής εκκένωσης, ένα μαγνητικό ρίγος. Πρόκειται έδω, φανερά, για εκείνη τήν φιλική έμπειρία πού συνήθως συνδέεται μέ τήν χρήση τής *μουβιόλας*, και τήν δοκιμάζει κανείς όταν δουλεύει μ' αυτή τή μηχανή τή στιγμή του μοντάζ· είναι μιά έμπειρία πού δέν μπορεί νά περιγραφεί μέ λόγια. Κ' είναι ακριβώς επειδή ό Κλαίρ κι' ό Βερτώφ άφοσιώνονται αποκλειστικά στις διαδικασίες τής φιλικής εργασίας πού τό

πιό ολοκληρωμένο, αντίστοιχα, έργο τους δέν μπορεί, κι' αυτό, νά περιγραφεί μέ λόγια. Είναι ήδη δύσκολο νά περιγράψεις μιά κίνηση, αλλά είναι ακόμα δυσκολώτερο νά μιλήσεις γιά τό σημείο όπου ή κίνηση σταματά, ξαναρχίζει, ή αντιστρέφεται, γιατί τότε ζητάς τή σχέση ανάμεσα στό ριγος πού ένοιωσες και στό ένδότερα τής κινηματογραφικής ούσίας, ζητάς νά μάθεις εκείνο πού αποτελεί τό κατ' έξοχήν χαρακτηριστικό τούτου τού μέσου έκφρασης: τήν υπόσχεση πού μās δίνει ότι μπορεί νά συλλάβει, μ' έναν ασύγκριτο, ανέλπιστο τρόπο, τήν ίδια τή φύση τής αιτιότητας.

Έκείνες οι στιγμές ακαθόριστης μαγείας όπου ο Κλαίρ κάνει τά καράδια πού κατεβαίνουν άργά τό Σηκουάνα ν' άκίνητοποιηθούν, όπου παραλύει και ξαναζωντανεύει ολάκερα πλήθη, όπου ξυπνάει ανθρώπους κοιμισμένους σέ άστείες ή άκροβατικές πόξες, θά άξιζαν έναν ύμνο αποκλειστικά αφιερωμένο σ' αυτές ή, τουλάχιστον, ένα θεωρητικό δοκίμιο.

Αυτοί οι δρόμοι τού *Παρισιού πού Κοιμάται* μου θυμίζουν τίς φωτογραφίες πού ο Άτγκέτ έφτιαχνε μέχρι τό θάνατό του, τό 1927, και γιά τίς όποιες έγραψε ο Βάλτερ Μπέντζαμιν:

«Έχουν, δικαιολογημένα άλλωστε, πεί ότι ο Άτγκέτ φωτογράφιζε τούς δρόμους τού Παρισιού, σά νά ήταν ο τόπος ενός εγκλήματος. Γιατί ένας τόπος εγκλήματος είναι, κι' αυτός, άδειανός. Ή φωτογράφησή του δέν έχει άλλο σκοπό από τό νά αποκαλύψει τά ίχνη. Γιά τήν ιστορική εξέλιξη, οι φωτογραφίες πού άφησε ο Άτγκέτ αποτελούν πραγματικά πειστήρια. Κι' ακόμα, έχουν μιά κρυφή πολιτική σημασία. Άπαιτούν ήδη, κατά κάποιον τρόπο, νά τίς «πιάσεις στόν άέρα», όπως ένα φέιγ-βολάν. Δέν προσφέρονται διόλου σέ μιάν αφηρημένη, «τουριστική» ανάγνωση. Γεμίζουν άνησυχία εκείνον πού τίς κοιτάζει: γιά νά τίς φτάσει, ο θεατής τους μαντεύει ότι πρέπει ν' ακολουθήσει μιάν ώρισμένη οδό. Τήν ίδιο στιγμή, οι εικονογραφημένες έφημερίδες αρχίζουν νά τού φαίνονται σάν σήματα οδικής κυκλοφορίας. Άληθινά ή ψεύτικα, δέν έχει σημασία. Μ' αυτό τό είδος φωτογραφίας, ή λεζάντα έγινε γιά πρώτη φορά άπαραίτητη. Κι' οι λεζάντες έχουν φανερά, έναν έντελώς διαφορετικό χαρακτήρα από εκείνον τού τίτλου ενός πίνακα. Οι οδηγίες πού δίνει τό κείμενο των εικονογραφημένων έφημερίδων σ' εκείνον πού τίς κοιτάζει γίνονται ακόμα πιό ακριβείς κι' έπιτακτικώτερες μέ τό φίλμ, όπου ο θεατής, απ' ότι φαίνεται, δέν μπορεί νά καταλάβει καμμιάν μεμονωμένη εικόνα χωρίς νά λάβει υπ' όψη του τή διαδοχή όλων εκείνων πού βρίσκονται πριν απ' αυτήν»¹³.

Τούτους τούς έρημους δρόμους τούς ξαναβρίσκουμε στην αρχή αρχή τού *Άνθρώπου μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*, μιάς ταινίας βωθής απ' τήν όποία ο Βερτώφ απέκλεισε έντελώς τούς διατίτλους. Και ή πρόθεση τού Άτγκέτ νά «συλλάβει» τόσο τό χώρο κάθε τόπου και άντικειμένου όσο και τή δυναμική τής παρουσίας

τους μές τήν εικόνα είναι και πρόθεση του Βερτώφ, πού ύλοποιείται στά πλάνα εκείνα όπου μᾶς δείχνει προσόψεις καταστημάτων: ἡ διτρίνα ἀποτελεῖ τόν τόπο στόν ὁποῖο, καί μέσω τοῦ ὁποῖου, τό «ἔξω», – ἡ πόλη μέ τούς κατοίκους της –, συγχέεται. χάρη στήν ἀντανάκλαση, μέ τό «μέσα», – τό μαγαζί μέ τίς κούκλες του. Ὁ Βερτώφ ὄθησε τούτη τή χρήση μιᾶς γυάλινης ἐπιφάνειας σάν, ταυτόχρονα, κάμερας καί προβολέα στά ὄριά της, δειχνοντάς μας τά κρύσταλλα μιᾶς περιστρεφόμενης πόρτας, πού γυρίζει 180° στόν ἄξονά της, νά προβάλλουν τήν ἀντανάκλαση τοῦ τοπίου.

Ὁ Βερτώφ λογάριαζε νά κάνει μιᾶ ταινία γιά τή «Μόσχα πού κοιμάται» δυό χρόνια πρίν δεῖ τό φίλμ τοῦ Κλαίρ: ἴχνη ἀπ' αὐτό τό σχέδιο ὑπάρχουν στά πρῶτα πλάνα στήν Ὁδησό, μέ τίς ἔρημες λεωφόρους της, τά κατεδασμένα ρολά τῶν μαγαζιῶν, τά γρανάζια τῆς πόλης πού τίθενται σιγά-σιγά σέ κίνηση ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι ξαναγυρίζουν στίς καθημερινές τους ἀσχολίες. Ὡστόσο, ὁ τρελλός σοφός τοῦ Κλαίρ καί ἡ μηχανούλα του, τόσο ἀπλή, τόσο συμπαθητική παρά τή διαβολική της ἐμφάνιση, θυμίζουν (ἄχι μόνο σέ μᾶς ἀλλά καί στό Βερτώφ, ἀναμφίβολα) μιᾶ μεταφορά τοῦ κινηματογραφιστῆ μέ τήν κάμερά του (πού ἐφευρέθηκε τήν ἴδια πάνω - κάτω ἐποχή μέ τόν Πύργο τοῦ Ἀϊφελ καί τ' ἀεροπλάνο, αὐτή τήν ἄλλη μηχανή τῶν ὄνειρων). Ὁ Βερτώφ λοιπόν δέν ἔκανε τίποτ' ἄλλο ἀπ' τό νά πάρει αὐτή τή μεταφορά *κατά γράμμα*, νά τήν ἀκολουθήσει ὡς τίς ἀκραίες της συνέπειες.

Θά ἔκανα μίαν ἀκόμα ὑπόθεση: ὅτι ἡ θέση τοῦ *Παρισιοῦ πού κοιμάται* δέν ἄφησε στό Βερτώφ παρά τήν πικρία ὅτι κάποιος παραχάραξε τίς δικές του ιδέες, καί ἔτσι ἔπαιξε, γι' αὐτόν τό ρόλο τοῦ καταλύτη, ὅξυνε τήν ἐπιστημολογική του προαίρεση, ἔξασπε τόν πόθο του νά ἐκμεταλλευτεῖ, μ' ἕναν συστηματικώτερο τρόπο, τίς δυνατότητες τῆς τεχνικῆς καί τῆς στρατηγικῆς τοῦ φίλμ. Ὁ Βερτώφ, ἔτσι, δέν κατεργάζεται τά πολλαπλᾶ θέματα τοῦ *Ἀνθρώπου μέ τήν κινηματογραφική μηχανή* (: ἡ ζωή ἑνός ἀνθρώπου ἀπ' τή γέννηση ὡς τό θάνατό του, τό πέρασμα μιᾶς ἡμέρας, τό φτιάξιμο καί ἡ προβολή ἑνός φίλμ) μόνο μέ μεταφορές, συνεκδοχῆς παρομοιώσεις, ὁμοιοκατάληχτες εἰκόνες, ἀλλά καί μέ σταματήματα, ἐπιταχύνσεις, τεμαχισμούς, διπλές ἐκτυπώσεις τῆς εἰκόνας, – μ' ὅλες ἐκεῖνες τίς «ἀνωμαλίες» πού ὁ ἴδιος ἐφηῦρε καί μέ πολλές ἄλλες ἀκόμα.

Ὁ,τι σέ τελική ἀνάλυση, παράγεται ἀπ' ὅλες αὐτές τίς διαδικα-

σίεις, είναι ή πραγματική αποκάλυψη ενός μυστικού, τό ξεγύμνωμα τής φιλικής άπάτης και τών μηχανισμών της. Νά ποιά είναι ή αίτία τής δυσφορίας, του σκανδαλισμού ή τής έκπληξης τών θεατών· όχι ό γοργός ρυθμός τής ταινίας, ή περίπλοκη δόμησή της, ή μορφική της δεξιοτεχνία ή τό, ύποτιθέμενο, άκατάληπτο τών νοημάτων της, αλλά ό τρόπος πού έχει ό Βερτώφ ν' άμφισβητεί μίαν άπό τίς ιερώτερες και πιό ισχυρές πλευρές τής κινηματογραφικής έμπειρίας, τό προτσέσσο τής ταύτισης και συμμετοχής, φέρνοντας μέ τήν ίδια κίνηση, σέ κάθε λεπτό τής ταινίας, τήν *πίστη του θεατή σέ κρίση*. Θά μπορούσαμε νά πούμε, σάν τόν 'Αντρέ Μπαζέν, ότι ό Βερτώφ ήταν ένας άπό εκείνους τούς κινηματογραφιστές πού «πίστευαν στήν εικόνα», αλλά τούτη ή πίστη ύπήρχε μόνον στό μέτρο πού *ή εικόνα γινόταν αντίληπτή σάν εικόνα*, μόνον στό μέτρο πού χρησίμευε σάν πρώτο βήμα γιά τήν άνατροπή, μέσω τής συνείδησης, τής κινηματογραφικής άπάτης.

Τριάντα χρόνια μετά τήν έφεύρεση του κινηματογράφου, τέσσερα χρόνια μετά τό πρώτο άριστούργημα του 'Αϊζεστάιν πού έγκαινίασε τήν εποχή του επαναστατικού κινηματογράφου¹⁴, ό Βερτώφ έφτιαξε μιά ταινία ή όποία, παίρνοντας σάν θέμα της τήν κινηματογραφική συνειδητοποίηση, χάραξε και τά όρια αυτής τής τέχνης, τής κατεξοχήν τέχνης του καιρού μας. Πόσες και πόσες ταινίες, αναμφίδολα άποφασιστικές και καινούργιες, φτιαγμένες άπ' ανθρώπους κι ενεργητικούς και προικισμένους, δέ θά μάς φαίνονταν συντηρητικές, αν όχι αντιδραστικές, αν τίς συγκρίναμε μ' αυτό τό φίλμ;

Θά ήθελα τώρα νά μιλήσουμε πιό συγκεκριμένα γιά τό έργο του Βερτώφ, νά τό κοιτάξουμε άπό πιό κοντά, νά μάθουμε όσα δυνατόν περισσότερο γιά τή στρατηγική του. Νά, λοιπόν ένας κατάλογος πού είναι περιεκτικός χωρίς νά έξαντλεί τό αντικείμενό του:

1. *Συνεχής ύπενθύμιση τής παρουσίας τής όθόνης σάν επίπεδης επιφάνειας*. 'Ετσι, λ.χ., στή διπλή και ταυτόχρονη κίνηση *φυγής* (μέσα στό ψευδαισθητικό βάθος πεδίου) και *προώθησης* (πρός τήν κατεύθυνση του θεατή) τών δυό τράμ πού κινούνται μ' αντίθετες φορές, κάτι σάν μίαν αντίστροφη διπλή ένταση, πού μηδενίζεται σ' ένα αυτενεργό σημείο σταθεροποίησης, τείνει νά επαναφέρει τό μάτι πάνω στήν επιφάνεια τής όθόνης, όπου τά δυό τράμ διασταυρώνονται.

2. *Παρείσδυση τής τεχνικής τής λήψης εικόνα προς εικόνα μέσα*

στή δράση. Ὁ «μάγος» μας ἐφμανίζεται ξανά, ἀλλά ὀλωσδιόλου ἀπρόσμενα, σάν ἀπ' τὸ τέχνασμα ἑνὸς ἄλλου μάγου, ἢ μιᾶς ἄλλης μαγείας. Τὴν ἐμφανισὴ του ἀκολουθεῖ μιὰ ἄλλη: μερικά ξύλινα ἀλογάκια παρουσιάζονται ξαφνικά μέσα σ' ἕνα ἵπποδρόμιο πού, στήν ἀρχή, ἦταν ἄδειο. Παρακολουθοῦμε κατόπιν μιάν ταχυδακτυλογικὴ ἐπίδειξη πού συνίσταται στό «ζωντάνεμα» ἄψυχων ἀντικειμένων: εἶναι ὁ ἴδιος ὁ κινηματογραφιστὴς πού χειρίζεται, ἐδῶ τὰ ἄξεσουάρ τοῦ ταχυδακτυλογου, παίρνοντας ἔτσι τὴ θέση ἢ τίς λειτουργίες του. Κατόπιν, καί πάλι χάρη στή μαγεία τῆς λήψης εἰκόνα – πρὸς – εἰκόνα, μιὰ ἀφίσσα συντίθεται μπρὸς στὰ μάτια μας καί ἡ εἰκόνα τῆς, – ἑνὸς ἀθλητῆ – μᾶς εἰσάγει στό ρελαντί τῆς σεκάνς τῶν σπόρ.

3. Ἐναλλαγή τῆς κίνησης σέ ραλαντί (ἐπιβράδυνση) καί τῆς «κανονικῆς» κίνησης μέσα στήν ἴδια σεκάνες. Μέσα στή σεκάνς τῶν σπόρ, βλέπουμε τοὺς ἀθλητές νά κινοῦνται πότε σέ ραλαντί (πού συχνά καταλήγει σέ σταμάτημα τῆς εἰκόνας) καί πότε μέ κανονικὴ ταχύτητα. Βλέπουμε ἐπίσης τοὺς θεατὲς πού τοὺς παρακολουθοῦν: ὁ Βερτώφ τοὺς δείχνει σ' ἐνδιάμεσα πλᾶνα, καί μοιάζουν νά βλέπουν τὸ ἴδιο θέαμα μ' ἐμᾶς. Ὑπάρχει ἐδῶ, ὅπως καί σ' ὅλη τὴ σεκάνς τοῦ μοντάζ, ἡ ἔννοια ἑνὸς θεάματος πού παρακολουθεῖται ταυτόχρονα ἀπὸ ἕνα φιλμαρισμένο κοινό κι' ἀπὸ τὸ κοινό τοῦ φίλμ. Τοῦτο τὸ «φιλμαρισμένο» κοινό τὸ βλέπουμε, ὡστόσο, μέσα σ' ἕναν ὁμογενῆ χώρο πού τὸ περιέχει μαζί μέ τὸ θέαμα (τοὺς ἀθλητές). Ἀλλά, ἡ δραστηριότητα αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων σάν θεατῶν μᾶς δείχνεται φιλμαρισμένη σέ κανονικὴ ταχύτητα, ἐνῶ ἐκείνη τῶν ἀθλητῶν μᾶς δείχνεται φιλμαρισμένη σέ ραλαντί. Ἐδῶ ἀνατρέπεται, λοιπόν, αὐτὴ ἡ ἔννοια ἑνὸς θεάματος πού παρακολουθεῖται ταυτόχρονα ἀπὸ δυὸ ἑτερογενῆ κοινά, κ' εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἀπο-διάρθρωση πού, τὴν ἴδια στιγμή, συνειδητοποιοῦμε.

4. Ἀνατροπὴ κι' ἀποκατάσταση τῆς φιλμικῆς ψευδαίσθησης σ' ἀντιστοιχία μέ τὴ «διαστολή» ἢ τὴ «συστολή» τῆς εἰκόνας. Ἡ προ-τελευταία σεκάνς, λ.χ., ὅπου ἐναλλάσσονται ἀδιάκοπα ἡ εἰκόνα ἑνὸς ποδηλατιστῆ πού τρέχει (ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι σέ «διαστολή» ἐφ' ὅσον καταλαμβάνει ὀλόκληρη τὴ ὀθόνη) καί ἡ εἰκόνα μιᾶς αἴθουσας κινηματογράφου, στὸν ἐκράν τῆς ὁποίας προβάλλεται ἡ εἰκόνα τοῦ ποδηλατιστῆ (τούτη ἡ τελευταία βρῖσκεται τότε σέ «συστολή» ἐφ' ὅσον καταλαμβάνει μόνο τὸν ἄνω τῆς «ὀθόνης – μέσ – τὴν ὀθόνη»). Ἡ ταλάντευση αὐτὴ ἀνάμεσα στήν ψευδαί-

σθηση και στό ξεσκέπασμά της έπιταχύνεται τρομαχτικά στό τελειταίο μέρος τοῦ φίλμ.

5. *Άνατροπή τῆς κινηματογραφικῆς ψευδαίσθησης χάρη στίς τεχνικές τῆς παραμόρφωσης καί ἢ τῆς ἀφαίρεσης.* Οἱ τεχνικές αὐτές εἶναι οἱ ἀκόλουθες: τεμαχισμός τῆς ὀθόνης, πού ἐπιτρέπει στήν εἰκόνα νά πολλαπλασιάζεται καί νά ἐπαναλαμβάνεται (τά τραύμα λ.χ.)· τά «ἀφρημένα» ὀπτικά γκάγκ (λ.χ. ὁ ἄλτης βαρῶν πού μεταμορφώνεται σέ τέρας χωρίς σῶμα ἀλλά μέ πολλά χέρια καί πόδια)· καί, κυρίως, ἡ διαφοροποίηση, ὁ πολλαπλασιασμός ἢ ἡ ἐπιστροφάτωση τῶν χῶρων, πού παράγουν τό *σταμάτημα τῆς χρονικῆς ροῆς* ἢ ὁποῖα εἶναι ὁ κύριος συντελεστής τῆς ψευδαίσθησης. Αὐτές οἱ τελευταῖες διαδικασίες πραγματοποιοῦνται κυρίως μέσω τῆς *διπλοτύπησης*. (Θ' ἄξιζε νά σταθοῦμε σ' αὐτό τό σημεῖο γιά μιάν πληρέστερη ἐξέταση, ἄν καί τό ἔργο τοῦ Στάν Μπράκχεϊτζ θά μᾶς ἔδινε ἕνα εὐρύτερο πεδίο ἔρευνας).

6. *Κατάδειξη τῶν μέσων ἐργασίας πού χρησιμοποιοῦνται γιά τήν παραγωγή ἑνός φίλμ σ' ὄλα τά στάδια τῆς.* Εἶναι τό εἶδος ἐκεῖνο ἀποστασιοποίησης πού ἐφαμρόζεται σ' ὁλόκληρη τήν ταινία.

Εἶναι, ὡστόσο, ἡ ἀντιστροφή τῆς ἀκολουθίας τῆς δράσης, τό *προωθότερον* πού, στό μέτρο πού ἀποτελεῖ τόν ἄξονα τῆς Βερτώφικῆς στρατηγικῆς, θά μᾶς ἀπασχολήσει ἐκτενέστερα. "Ἐνα εἶναι σίγουρο: ὅτι οἱ τρόποι χρήσης αὐτῆς τῆς μεθόδου ἔχουν ἐξελιχτεῖ ἀπό τήν ἐποχή τοῦ *Κινηματογράφου - Μάτι*. Σ' ἐκείνη τήν ταινία, ὁ Βερτώφ τήν χρησιμοποιοῦσε αὐτούσια, γιά ἕναν ἄμεσα διδακτικό σκοπό. Στόν *Ἄνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*, ἡ μέθοδος χρησιμοποιεῖται μ' ἕναν πιό περίπλοκο, ραφιναρισμένο ποικίλο καί συνεπῆ τρόπο. Σπάνια χρησιμοποιημένη ὅπως στόν *Κινηματογράφο - Μάτι* (ἡ ἐξαίρεση θά ἦταν τά πιόνια τοῦ σκακιοῦ πού ξαναγυρίζουν στήν ἀρχική θέση τους πάνω στή σκακιέρα), χρειάζεται συχνά προσπάθεια γιά νά ἐντοπιστεῖ: ἡ ἀτμομηχανή, λ.χ. πού κινεῖται ἄλλοτε τόσο γρήγορα κι' ἄλλοτε τόσο ἀργά ὥστε ἀντιλαμβανόμαστε τήν ἀναστροφή τῆς κίνησῆς τῆς μόνο ἀπό τό σύνολο τῶν στοιχείων μέσ τήν εἰκόνα - ἀπ' τοῦς ἀνθρώπους πού δλέπουμε σκορπισμένους στήν περιφέρεια τῆς ὀθόνης. Τό *Προωθότερον* χρησιμοποιεῖται ἐπίσης μεταφορικά: λ.χ. ἡ ἀντιστροφή κατεύθυνσης πού πραγματοποιεῖται μέ τηλεφικό ἀνάμεσα στίς σεκάνς τοῦ γάμου καί τοῦ διαζύγιου, καί ἡ ὁποῖα, ἐκτός ἀπ' τή χιουμοριστική τῆς ἀξία, μοιάζει νά θέλει νά ὑπογραμμίσει τό

ὄτι ὁ γάμος δέν εἶναι παρά μιὰ διαδικασία ἀνάμεσα στίς ἄλλες, ἀνατρέψιμη ἀνά πάσα στιγμή. Νά μερικά ἀκόμη παραδείγματα.

Ἡ ταινία περιέχει μιάν ἀπεικόνιση τοῦ κύκλου τῆς ζωῆς, ὅπου οἱ σκηνές πένθους (μιὰ μητέρα πού κλαίει πάνω σ' ἕναν τάφο) προηγούνται τῶν σκηνῶν τῆς ἐπιτάφιας πομπῆς.

Βλέπουμε ἕνα τραῖνο νά ὀρμάει πρὸς τό μέρος τοῦ θεατῆ καί, κατόπιν, τόν ὀπερατέρ, μέ τή μηχανή του, ξαπλωμένον πάνω στίς γραμμές, νά κινηματογραφεῖ τή σκηνή. Ἡ ἀκόμα ἕνας μεταλωρ-ρῦχος, φωτογραφημένος σέ κόντρ-πλονζέ, βγαίνει ἀπ' τ' ὀρυχείο σπρώχνοντας τό βαγονέτο του. Περνάει, καί βλέπουμε τόν ὀπερατέρ, καταγῆς, νά τόν φιλιάρει.

Τό πλάνο τῆς ἀνοδοῦ καί τῆς καθόδου ἐνός ἀσανσέρ ἀκολουθεῖται ἀπ' τό πλάνο τοῦ ὀπερατέρ πού τό κινηματογραφεῖ, ἀλλά τοῦτο τό δεύτερο πλάνο, γυρισμένο ἀπό ἕνα ἀσανσέρ ἐν κινήσει, δείχνει τόν ὀπερατέρ ν' ἀνυψώνεται κάθετα, ἐνῶ, στήν πραγματικότητα, στέκεται ἀκίνητος στό πλατύσκαλο (ἐν κρίνουμε ἀπό τή γωνία ἀπό τήν ὁποία θά πρέπει νά γυρίστηκε τό πρῶτο ἀπ' τά δύο αὐτά πλᾶνα).

Εἶναι, πάντως, κυρίως ὅταν μᾶς ἀπαριθμεῖ τά στάδια τοῦ φιλμαρίσματος, τῆς ἐπεξεργασίας, τῆς προβολῆς καί τῆς παρακολούθησης τοῦ φίλμ, πού ὁ Βερτώφ χειρίζεται αὐτή τή μέθοδο σάν τό βασικώτερο ἐργαλεῖο τῆς στρατηγικῆς του. Αὐτές οἱ σεκάνες βρῖσκονται σχεδόν στά μισά τῆς ταινίας. Στήν ἀρχή βλέπουμε μερικές κομπές κυρίες νά ἐπιστρέφουν μέ λαντώ ἀπ' τά ψώνια, μιάν ἡλιόλουστη μέρα τοῦ καλοκαιριοῦ, καθῶς καί τόν ὀπερατέρ πού γυρίζει μ' ἕξαψη τή μανιβέλα τῆς μηχανῆς του ἐνῶ αὐτές τιτιβίζουν, γελοῦν, κρῦβουν ντροπαλά τό πρόσωπο ἢ σχολιάζουν αὐτά πού βλέπουν. Ξαφνικά, τ' ἄλογα μαρμαρώνουν, οἱ ὀπλές τους μένουν ἀκίνητες στόν ἀέρα, καί ὁ Βερτώφ κάνει ὄλη αὐτή τή ζωή. ὄλη αὐτή τήν κομπότητα νά «παγώσει» γιά λίγο, γεμίζοντας τήν ὀθόνη μ' ὄ,τι θάλεγα «σημεῖα ζωῆς». Ἡ εἰκόνα ἀρχίζει τότε νά μικραίνει, νά μικραίνει ὥσπου νά φτάσει στίς διαστάσεις ἐνός καρδέ πάνω σ' ἕνα κομμάτι πελλικύλ, πού τό χειρίζονται τά ἐπιδέξια δάχτυλα τοῦ μοντέρ. Κατόπιν, βλέπουμε μιάν νεαρή χωρική στήν ἀγορά: καί νᾶτην, πάλι, πάνω σέ μιὰ σειρᾶ φωτογράμματα μιᾶς λουριδας φίλμ, ἀπ' τήν ὁποία, μετά τό μοντάζ, θά συντεθεῖ ἡ ταινία πού παρακολουθοῦμε. Ὁ Βερτώφ μᾶς φέρνει ἔτσι ἀντιμέτωπους μ' ἕνα παράδοξο: στήν ἀβεβαιότητά μας ὅσον ἀφορᾶ τό «πρῶτον» τῆς πραγματικῆς ὑπαρξῆς τούτης τῆς χωρικῆς σέ σχέση

μέ την παρουσία της σάν εικόνας, ξεχεται νά προστεθει ή άβεβαιότητά μας για τόν «ύστερον» τής ψευδαίσθησης πού παράγει ή εικόνα της σέ σχέση μέ την πελλικύλ πάνω στην όποία είναι αποτυπωμένη.

Τελευταία παραλλαγή σ' αυτό τό θέαμα: ό Βερτώφ μάς δείχνει μιá σειρά φωτογράμματα, όπου φαίνονται μερικά πρόσωπα παιδιών· αλλά, αυτά τά παιδιά, δέν θά τά δούμε «έν ζωή» («έν κινήσει» μέσα σ' εκείνην τήν ψευδαισθητική φιλική «ζωή») παρά μόνον πολύ άργότερα στην ταινία. Είναι αυτά, τά παιδιά του μάγου για τόν όποιο μιλούσαμε πριν, πού ένας «ταχυδακτυλογός» τά έκανε νά γεννηθούν, ό ίδιος ταχυδακτυλογός πού έδωσε ζωή και στό μάγο. Γιατί ή εικόνα του όπερατέρ κρύβει πάντοτε εκείνην ενός δεύτερου όπερατέρ, κ' ή εικόνα ενός μάγου κρύβει πάντοτε... Δημιουργείται έτσι ένα είδος άδιάκοπης ταλάντωσης ανάμεσα στό «έφευρημένο (fictif)» και στό «βιωμένο», κι' αντίστροφα.

Προχωρώντας πέρα από μιάν άπλή κατάδειξη τών φιλικών τεχνικών, ό Βερτώφ έγκατέλειψε τόν διδακτισμό για τή μαιευτική, φέρνοντας έτσι στό φώς τήν αιτιότητα. Άλλά ή αντίστροφή είναι βασική άρχή τής λογικής του ένήλικου, σ' αντίθεση μέ τήν παιδική λογική. Ξέρουμε άλλωστε ότι, στους ένήλικους κάθε διαδικασία λογικο-μαθηματικού τύπου αποτελεί μιάν έσωτερικοποιημένη δραστηριότητα, ή όποία είναι αντιστρέψιμη στό μέτρο πού ή κάθε μιá άπ' αυτές τίς διαδικασίες επιδέχεται τ' αντίθετό της (όπως, λ.χ., ή πρόσθεση και ή αφáιρεση)¹⁵. Όταν, λοιπόν, κοιτάζουμε τόν *Άνθρωπο μέ τήν κινηματογραφική μηχανή*, θά πρέπει νά αναγνωρίσουμε, μέσα σ' εκείνο τό μάτι πού άντανακλάται άπ' τόν φακό τής κάμερα, τόν Βέρτωφ τόν ίδιο πού χάρη, στην συστηματική άνατροπή τής έμπιστοσύνης μας στην ψευδαίσθηση πού έπιχειρεί, άνοίγει μιάν δίοδο για τό πέρασμά μας στην συνειδητότητα. «Κάνοντας τήν άβεβαιότητα πιό βέβαια», έκανε τήν κάμερα νά περάσει στην ήλικία τής λογικής και, μέ τήν ίδια διαυγή καρτεσιανή κίνηση, τόν *Άνθρωπο μέ τήν Κινηματογραφική Μηχανή* άπ' τή μαγεία στην έπιστημολογία.

1. Αυτό τό συνέδριο, ἐπ' εὐκαιρία τῆς δέκατης πέμπτης ἐπετείου τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου, ἔδωσε στόν Αἰξενσταίν μίαν ταπεινωτική τέταρτη θέση. Ἐπολο-γισμός τοῦ συνεδρίου στό βιβλίο τῆς Marie Seaton: *Eisenstein*.
2. Στό ἴδιο (σελ. 295 τῆς γαλλικῆς μετάφρασης, paris, Ed. du Seuil, 1957).
3. Στό *The Notebooks of Driга Vertov*. ἀγγλική μετάφραση τοῦ Val Telberg ἀπ' τό *Iskusstvo Kino*, 3, 1957. Ἐνατυπώθηκε ἀπ' τόν Harry Gt. Geduld στό *Film-Makers on Film-Making*. Bloomington and London, Indiana University Press, 1967, σελ. 91.
4. Grégarard Granel, *Le sens du temps et de la perception chez Husserl*, Paris, 1968, σελ. 108. Γι' αὐτή τή μεταφορά τῶν σκοπῶν καί μεθόδων τῆς φαινομενολο-γίας, δέξ Α. Michaelson, «Towards Snow» *Artforum*, Ἰούνιος 1971.
5. Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London, 1960, σελ. 25.
6. Αὐτές οἱ κρίσεις βρῖσκονται στό σημαντικό θεωρητικό δοκίμιο τοῦ Αἰξενσταίν. Ἡ *Κινηματογραφική Ἀρχή καί τό ἰδεόγραμμα*, γραμμένο τό 1929. (ΦΙΑΜ No 4 σελ. 572)
7. Leyda, *Kino*, σελ. 251-252. Ὁ Λέυντα ὑπερβάλλει, διακιολογημένα ἄλλωστε, ὅσον ἀφορᾷ τήν ἀπήχηση πού εἶχε ἡ ταινία στό ἐξωτερικό:
8. Driга Vertov, «Kino-Eye: Lecture II» (στό Geduld, *Film Makers*, σελ. 102).
9. Annette Michaelson, *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, Washin-gton, Corcoran Gallery of Art, 1969 σελ. 71-75.
10. Τό κείμενο τοῦ Μάλεβιτς πού ἀναφέρεται σ' αὐτή τήν ἀνάλυση τοιτάρεται in extenso στή σελ. τοῦ καταλόγου *Robert Morris*. Εἶναι ἀπόσπασμα ἀπό: Kasimir Malevitch, *Essays on Art: 1915-1918*. Ἀγγλική μετάφραση τῆς Xenia Glowacki, Copenhagen, 1968, σελ. 77.
11. Vertov, «Kino — Eye: Lecture II» (στόν Geduld, σελ. 102).
12. Στό ἴδιο σελ. 103-105.
13. Δέξ Walter Benjamin, «The Work of Art in the Era of Mechanical Reprod-uction» στό *Illuminatio*s, ἀγγλική μετάφραση τοῦ Harry Zohn, New York, 1969 (ΦΙΑΜ No 8)
14. Πρόκειται γιά τήν Ἐπεργία (1925).
15. Δέξ Jean Piaget, *Six études de psychologie*, Genève, 1964.



ΛΕΝΙΝ:

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΤΟΥ

Φαίνεται, σύμφωνα με τήν ΙΣΒΕΣΤΙΑ τῆς 8 Ὀκτωβρίου, πὼς ὁ σύντροφος Λουνατσάρσκι εἶπε στό συνέδριο τῆς «ΠΡΟΛΕΤ-ΚΟΥΛΤ» ἀκριβῶς τό ἀντίθετο ἀπό αὐτό πού εἶχαμε συμφωνήσει χτές μαζί του.

Εἶναι ἀναγκαῖο νά προετοιμάσουμε ἀμέσως ἓνα σχέδιο εἰσήγησης (τοῦ συνεδρίου τῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ») νά τό ἐπικυρώσουμε ἀπό τήν κεντρική Ἐπιτροπή καί νά τό θέσουμε σέ ψηφοφορία στήν ἴδια αὐτή συνέλευση τῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ». Πρέπει νά τό ὑποβάλλουμε σήμερα κιόλας ἐν ὀνόματι τῆς κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς, στό *Λαϊκό Κομμισαριάτο περί δημόσιας Ἐκπαίδευσης* καί στό συνέδριο τῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» γιατί σήμερα ἀκριβῶς τελεῖται τό συνέδριο αὐτό.

ΣΧΕΔΙΟ ΕΙΣΗΓΗΣΗΣ

1ο Στή σοβιετική Δημοκρατία τῶν ἐργατῶν καί τῶν χωρικῶν, ἡ ὅποια διδασκαλία, τόσο στήν πολιτική διαπαιδαγώγηση γενικά, ὅσο καί στήν καλλιτεχνική εἰδικώτερα, πρέπει νά διαποτίζεται ἀπό τό πνεῦμα τοῦ ταξικοῦ ἀγῶνα τοῦ προλεταριάτου γιά τήν νικηφόρα πραγματοποίηση τῶν στόχων τῆς δικτατορίας του, δηλαδή γιά τήν ἀνατροπή τῆς μπουρζουαζίας, γιά τήν κατάργηση τῶν τάξεων, γιά τήν κατάργηση κάθε ἐκμετάλλευσης, τοῦ ἀνθρώπου ἀπ' τόν ἄνθρωπο.

2ο Γι' αὐτό ἀκριβῶς καί τό προλεταριάτο πού ἀντιπροσωπεύτηκε τόσο ἀπ' τήν πρωτοπορία του – τό κομμουνιστικό κόμμα –, ὅσο καί ἀπ' τό σύνολο τῶν διαφόρων ὀργανώσεων τοῦ προλεταριάτου γενικά, ὀφείλει νά πάρει τήν πιό ἐνεργητική καί τήν πιό σημαντική θέση σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τή δημόσια ἐκπαίδευση.

3ο Ἡ πείρα τῆς σύγχρονης ἱστορίας καί, εἰδικά, ἡ πείρα κάτι περισσότερο ἀπό μισό αἰῶνα ἐπαναστατικῆς, πάλης τοῦ προλεταριάτου ὅλων τῶν χωρῶν τοῦ κόσμου ἀπό τότε πού βγήκε τό *Κομμουνιστικό Μανιφέστο*, ἀποδεικνύει ἀτράνταχτα πὼς ἡ μαρξιστική θεώρηση τοῦ κόσμου εἶναι ἡ μόνη δίκαιη ἔκφραση τῶν ἐνδιαφερόντων, τῶν ἀπόψεων, καί τῆς κουλτούρας τοῦ ἐπαναστατικοῦ προλεταριάτου.

4ο Ὁ Μαρξισμός ἀπόκτησε σημασία ἱστορική σάν ἰδεολογία τοῦ ἐπαναστατικοῦ προλεταριάτου, ἀπό τό γεγονός ὅτι ἀντί νά ἀποδιώξει τίς μεγάλες ἐπιτεύξεις τῆς ἀστικής περιόδου, ἀντίθετα, ἀφομοίωσε κι ἀναθεώρησε κάθε τι τό πολύτιμο πού ὑπῆρχε στή σκέψη καί στήν κουλτούρα τοῦ ἀνθρώπου, ἐδῶ καί πάνω ἀπό δυό χιλιάδες χρόνια. Μόνο ἡ ἐργασία πού ἐπιτεύχθηκε πάνω σ' αὐτή τή βάση καί μ' αὐτό τό πνεῦμα, ἐμψυχωμένη ἀπό τήν πείρα τῆς δικτατορίας τοῦ προλεταριάτου, πού εἶναι ὁ τελευταῖος σταθμός τῆς πάλης του ἐναντία κάθε ἐκμετάλλευσης, μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν ἀνάπτυξη μιᾶς κουλτούρας ἀληθινά προλεταριακῆς.

5ο Ἐπιμένοντας αὐστηρά σ' αὐτή τήν ἀρχή, τό Συνέδριο τῆς ρωσικῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» ἀπορρίπτει θαραλλέα, σάν λανθασμένη θεωρητικά καί ἐπιβλαβή πρακτικά, κάθε ἀπόπειρα νά ἐπινοηθεῖ μιᾶ εἰδική κουλτούρα, νά αὐτοπεριοριστεῖ μέσα σέ εἰδικές διατάξεις καί κανονισμούς, νά περιορίσει τό πεδίο δράσεως τοῦ Λαϊκοῦ Κομμισαριάτου περί δημόσιας Ἐκπαίδευσης καί τῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» ἢ νά θεσπίσει τήν «αὐτονομία» τῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» στά ἐκπαιδευτήρια τοῦ Λαϊκοῦ Κομμισαριάτου περί δημοσίας Ἐκπαίδευσης κ.λ.π. Ἀντίθετα τό Συνέδριο δίδει τό ἀπόλυτο χρέος σέ ὅλους τοὺς ὀργανισμούς τῆς «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» νά θεωρηθοῦν ὀλοκληρωτικά σάν βοηθητικοί ὀργανισμοί τοῦ δίκτυου ἐκπαίδευσης τοῦ Λαϊκοῦ Κομμισαριάτου περί δημοσίας Ἐκπαίδευσης καί νά ἐκπληρώσουν, κάτω ἀπό τή γενική διεύθυνση τῶν Σοβιέτ (καί εἰδικώτερα τοῦ Λαϊκοῦ Κομμισαριάτου περί δημοσίας Ἐκπαίδευσης) καί τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος Ρωσσίας, τοὺς στόχους τους, πού εἶναι ἄλλως τε μέρος τῶν στόχων τῆς δικτατορίας τοῦ προλεταριάτου.

...

Ὁ σύντροφος Λουνατσάρσκι λέει πῶς ἡ σκέψη του διαστρεβλώθηκε. Ἔτσι ἡ παρά πάνω εἰσήγηση γίνεται ἀκόμα πιό ἀναγκαία.

Γράφτηκε στίς 8 Ὀκτώβρη 1920

Δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά στά 1926 στήν ἐπιθεώρηση
«ΚΡΑΣΝΑΓΙΑ ΝΟΒΙ» Νο 3

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΗΣ
ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑ-
ΤΟΥ

1. Όχι ιδιαίτερες σκέψεις αλλά Μαρξισμός.
2. Όχι *επινόηση* μιὰς νέας κουλτούρας τῶν προλεταριάτου, ἀλλὰ *ανάπτυξη* τῶν καλύτερων παραδειγμάτων καί παραδόσεων, ἐπιτεύξεις τῆς *ὑπάρχουσας* κουλτούρας ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς μαρξιστικῆς θεωρήσεως τοῦ κόσμου, τῶν συνθηκῶν ζωῆς καί τῆς πάλης τοῦ προλεταριάτου στὴν περίοδο τῆς δικτατορίας του.
3. Όχι ἔξω ἀπὸ τὸ Λαϊκὸ Κομμισαριάτο περὶ Ἐκπαίδευσης, ἀλλὰ ὀλοκληρωτικὸ μέρος αὐτοῦ, γιατί τὸ Κ.Κ.Σ.Ε. + τὸ Λαϊκὸ Κομμισαριάτο περὶ δημόσιας Ἐκπαίδευσης = τὸ Σ τῆς ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ.
4. Στενὴ σχέση καί ἀλληλοεξάρτηση τῆς ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ καὶ τοῦ Λαϊκοῦ Κομμισαριάτου περὶ δημόσιας Ἐκπαίδευσης.
5. νὰ ἀποφύγουμε...¹

Γράφηκε στὶς 9 Ὀκτώβρη 1920

Δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορά στὰ 1945 στὶς Συλλογές Λένιν XXXV.

1. Τὸ χειρόγραφο σταματᾷ σ' αὐτὲς τίς λέξεις.



Σημείωση

Τά κείμενα καί οί μεταφράσεις πού παρουσιάζονται ἐδώ καί πού ἀφορούν τά ρωσικά πρωτοποριακά λογοτεχνικά καί εἰκαστικά κινήματα ἀποτελοῦν ἕνα μέρος ἀπό τίς ἐργασίες τῶν:

Βάσσας Καρκαγιάννη-Καραμπελιά: «Νέα Οἰκονομική Πολιτική (ΝΕΠ) καί Ἀριστοτέρο Μέτωπο Τέχνης (ΛΕΦ)».

Ἄντρεα Παγουλάτου: «Προτάσεις γιά τήν ποιητική τῶν ῥώσων φουτουριστῶν». «Λογοτεχνική πρωτοπορία καί μαρξισμός».

Δανιήλ: «Σουλπρεατισμός-Κονστρουκτιβισμός-Προντουκτιβισμός καί σχέσεις μέ τήν ἐπανάσταση».

Ἡ ὁμάδα πού ἀποτελεῖτο καί ἀπό τοῦς:

Τερέξ Ντυφρέν πού ἀνάπτυξε τό θέμα: «Ἀνασκόπηση τῆς ἐξέλιξης τοῦ Θεάτρου στή Ρωσία ἀπό τό 1860-1932, κυρίως τά χρόνια τῆς ἐπανάστασης».

καί τόν Δημήτηρ Ἀληθινό πού ἀσχολήθηκε μέ τό θέμα: «Μαρινέτι καί Ἰταλικός φουτουρισμός».

ἔκανε ἕνα κύκλο εἰσηγήσεων-συζητήσεων, τό Μάη-Ἰούνη 1976 στό Πανεπιστήμιο τοῦ Ζυσιέ μέ τή συμμετοχή κί τοῦ εἰδικοῦ γιά τίς εἰκαστικές ρωσικές πρωτοπορίες Ἄντρεϊ Νακώφ. Κείμενά μας σχετικά μέ τίς ἐκδηλώσεις αὐτές δημοσιεύτηκαν στό Ἄντι, τεῦχος 62, 8 Γενάρη 1977, σελ. 42-45. Κάνεμε ἐπίσης μιά διάλεξη στά πλαίσια τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ Μορφωτικοῦ Κέντρου Παρισιοῦ, Τό Γενάρη τοῦ 1977. Κυκλοφόρησε 16σέλιδο φυλλάδιο.

Βιβλιογραφίες

- Προτάσεις γιά τήν ποιητική τῶν Ῥώσων φουτουριστῶν.
- Λογοτεχνική πρωτοπορία καί μαρξισμός
 - V. Markov, Russian Futurism, (Mac Gibbon and Kee, London 1969).
 - Manifestes futuristes russes, (Editeurs Français Réunis, 1972).
 - V. Khlebnikov, Ka. (Vitte, 1960).
 - V. Khlebnikov, Choix de poèmes, (P. J. Oswald, 1967).
 - V. Khlebnikov, Le Pieu du Futur, (L' âge d homme, 1970).
 - Βλ. Χλέμπνκωφ. Ἄπαντα (στά ρωσικά).
 - V. Maiakovski, Vers et proses, (Editeurs, Français Réunis).
 - V. Maiakovski, Poèmes, 2 volumes. (Le champ du possible).
 - Maiakovski. Théâtre, (Fasquelle 1957).
 - Βλ. Μαγιακόφσκι. Ἄπαντα (στά ρωσικά).
 - A. Kroutchonykh, La victoire sur le soleil (L' âge d' homme).
 - R. Jakobson. Questions de poétique, (Seuil).
 - Louri Tyniakov, Le vers Lui-même (10/18).
 - G. Conio, Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme. (L' âge d' homme).
 - K. Tchoukovski, Les futuristes. (L' âge d' homme).
 - Théorie de la littérature (formalistes russes). (Seuil).
 - Ἀφιερώματα ἢ μεταφράσεις στά περιοδικά.
- «Action Poétique» (nos 48, 54, 59, 63).

«Change»
«Poétique»

«ТХТ».

«Europe» (Avril 1975).

- Νέα Οικονομική Πολιτική (Ν.Ε.Π) και Ἀριστερό Μέτωπο Τέχνης (Λ.Ε.Φ.)
— Λένιν: «Κουλτούρα καί εκπαιδευτική ἐπανάσταση», ἐκδόσεις τῆς Προόδου. Μόσχα 1969.
- Lenine. Τέχνη καί Λογοτεχνία: 3 τόμοι (10/18).
- Trotsky: Λογοτεχνία καί Ἐπανάσταση (10/18).
- S. Trétiakov. Dans le front gauche de l' art. (Maspero).
- A. Bogdanov, La science, l' art et la classe ouvriere (Maspero).
- F. Champagnand «Ἐπανάσταση καί ἀντι-ἐπανάσταση στή Σοβιετική Ἐνωση ἀπό τόν Λένιν ὡς τόν Σντάνωφ», ἐκδόσεις «Ἀνθρωπος», Παρίσι 1975.
- V. H. 101, No 7-8 ἀνοιξη-καλοκαίρι 1972.
- Camilla Gray «L' avant-garde Russe dans l' art moderne 1863-1922» (L' âge d' homme. Lausanne 1969).

Ἡ πρωτοπορία στίς Εἰκαστικές τέχνες στή Ρωσία καί Σοβ. Ἐνωση 1910-32.

Βιβλιογραφία:

- 1) «Constructivismo» Ἐκδ. Comunicacion 19 Madrid 1973
- 2) «Arte y Production» Μπ. Ἀρβάτωφ ἐκδ. Comunicacion 25. Madrid 1973
- 3) «Malevitch Ecrits» A. B. Nakov Ἐκδ. Champ Libre. Paris 1975
- 4) «Le dernier tableau» N. Taraboukine. Ἐκδ. Champ Libre Paris 1974.
- 5) «Formalismo y Vangnardia». Ἐκδ. Comunicacion 3. Madrid. 1973.
- 6) «Socialismo Ciudad. Arquitectura U.R.S.S. 1917-37». Ἐκδ. Comunicacion 23 Madrid 1973
- 7) «Peinture Change» Τεύχος 26/27 Paris 1976
- 8) Gray-Camilla. «L' Avant Garde Russe dans d' Art Moderne 1963-1922 Ἐκδ. La Cité des Arts Lausanne.