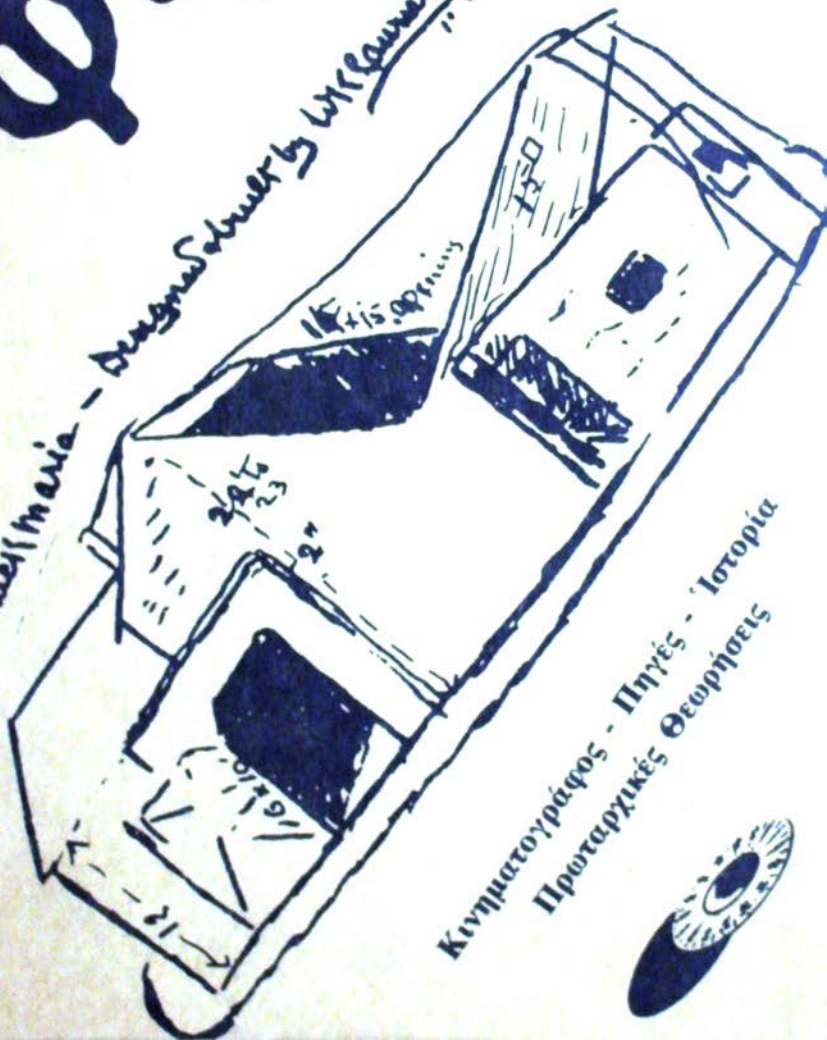


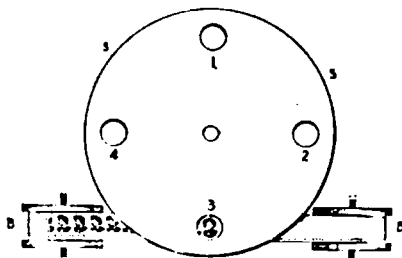
# ΦΙΛΗ

The Black Maria - designed & built by W.K. Lawrence & Son  
"The Black Maria"



Κινηματογράφος - Πηγές - Ιστορία  
Προταρχικές Θεωρήσεις





# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΠΗΓΕΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ

W.K.L. DICKSON  
BOLESLAS MATUSZEWSKI  
RICCIOTO CANUDO  
GYÖRGY LUCACS  
GIANNALBERTO BENDAZZI

# ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

---

Συνεργάτες τεύχους: Χρυσούλα Πλάλα — Γιώργος Κάλλης —  
Γκαίη 'Αγγελή — Έμμανουήλ Ζάχος — Γιάννης Χριστόπου-  
λος.

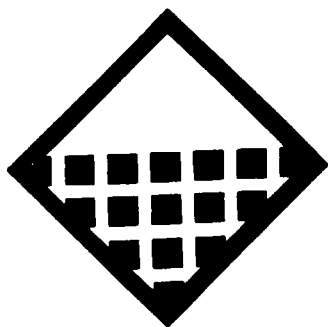


Τιμή Τεύχους Δρχ. 150

ΤΕΥΧΟΣ 22 — Έκδοση ΜΑΡΤΗΣ 1982



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

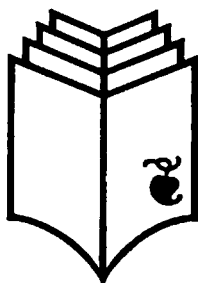


## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|  |     |
|--|-----|
| ΠΡΟΟΙΜΙΟ .....   | 7   |
| W.K.L. Dickson & A. Dickson — HISTORY OF THE KINETOGRAPH, KINETOSCOPE AND KINETOPHONOGRAPH (Πρωτότυπο) ..... | 9   |
| W.K.L. Dickson & A. Dickson — ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟΥ ΚΑΙ ΚΙΝΗΤΟΦΩΝΟΓΡΑΦΟΥ (Μετάφραση) ..... | 64  |
| Boleslas Matuszewski — ΜΙΑ ΝΕΑ ΠΗΓΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ..  | 87  |
| Riccioto Canudo — Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΜΙΑΣ ΕΚΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ..   | 96  |
| György Lucács — ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ .....   | 111 |
| Giannalberto Bendazzi — ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ .....  | 118 |

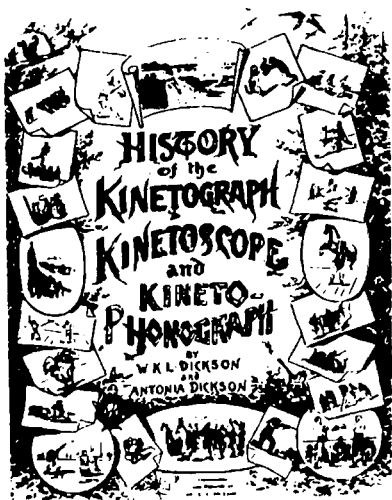
# Gutenberg

ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ



# Gutenberg

ΣΟΛΩΝΟΣ 103 - ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ. 3600 127, 3624 606

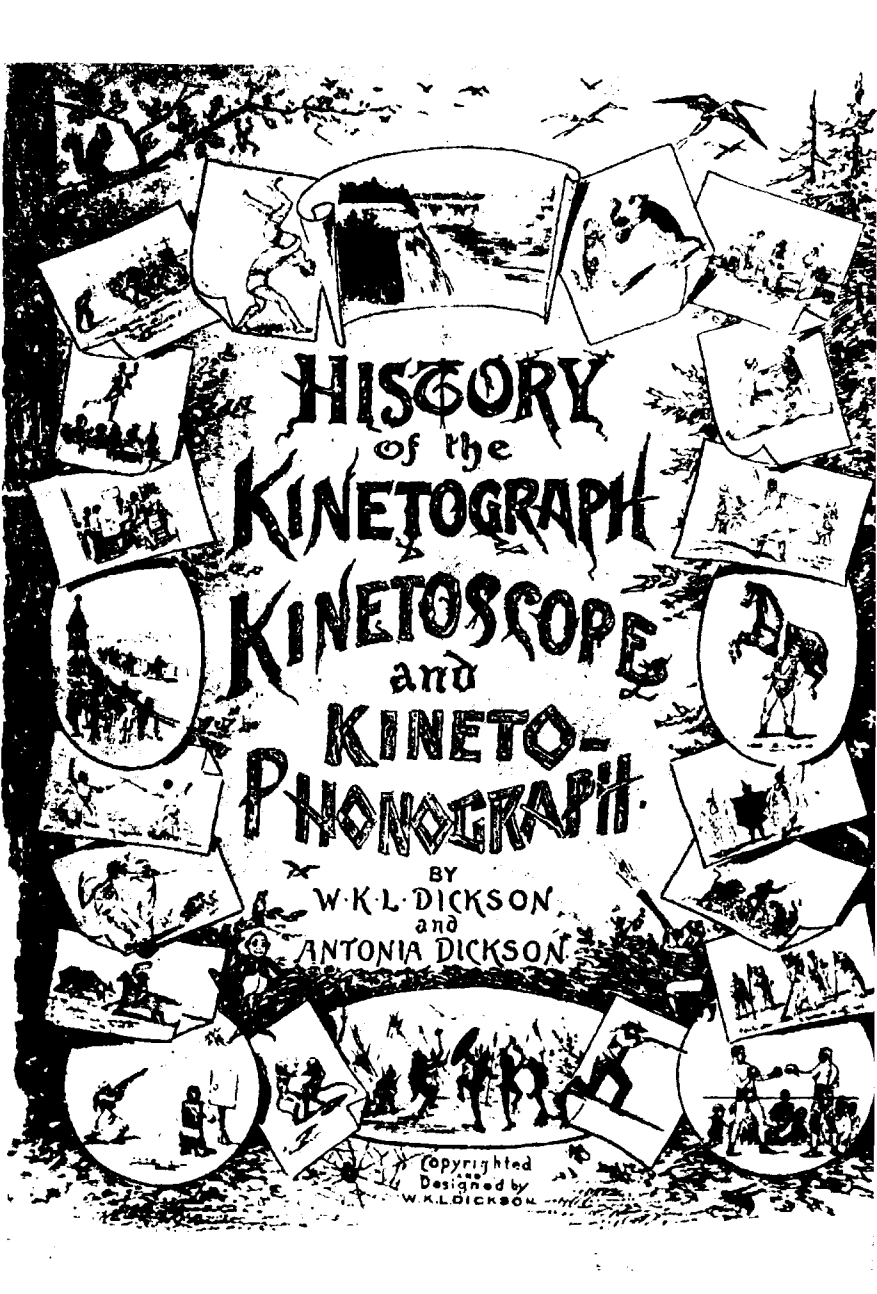


## ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Ίσως πολλοί ξαφνιαστούν τόσο απ' τό περιεχόμενο όσο κι' απ' τήν γλωσσική ιδιομορφία αὐτοῦ τοῦ τεύχους. Μὲ λίγη φαντασία μπορεῖ εὐκόλα κανεὶς νά ἐννοήσῃ τοὺς λόγους. Τό τότε γεννήθηκε ὁ *Κινηματογράφος* εἶναι σ' ὅλους γνωστό, αὐτό ὅμως πού γνωρίζουν ἐλάχιστοι εἶναι τό πρῶτο βιβλίον πού γράφτηκε σύγκαира μέ ἐφεύρεσή του καί δημοσιεύτηκε ἤδη στά 1895. Συγγραφέας του ὁ βοηθός τοῦ Edison W.K.L. Dickson καί ἡ γυναῖκα του Antonia. Παρότι ἡ *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph* εἶναι κατ' ἀνάγκην ἕνα χρονικό τῆς ἐφεύρεσης πού περιορίζεται στά ἐργαστήρια τοῦ Edison καί ἀγνοεῖ τίς σύγκαირες ἐξελιξεις στήν Εὐρώπη εἶναι ἐπίσης καί μιὰ γλαφυρή ἐκθεση αὐτοῦ τοῦ μέσου πού ὄχι μόνο γρήγορα ἐπιβεβαιώθηκαν ἀλλά γιά τόν κόσμο πού δέν ἔχει ἐπαρκή πληροφόρηση καί παιδεῖα παραμένουν ἀκόμα καί σήμερα οἱ βασικές ἀντιλήψεις γιά τόν κινηματογράφο.

«Ποιό είναι τό μέλλον τοῦ κινητογράφου; Θάταν προτιμώτερο νά ρωτήσετε ἀπό ποῖα πιθανή φάσιν τοῦ μέλλοντος μπορεῖ νά ἀποκλεισθῇ. Στήν προαγωγή τῶν συμφερόντων μιᾶς ἐπιχειρήσεως στήν ἀνοδο τῆς ἐπιστήμης, στήν ἀποκάλυψιν ἀφαντάστων κόσμων, στίς μορφωτικές καί ψυχαγωγικές του δυνάμεις καί στήν ἰκανότητά του ν' ἀποκρυσταλλώνει τίς προσωρινές ἀλλά ἀξιαγάπητες διασυνδέσεις μας, ὁ κινηματογράφος ὑπερέχει ἀνάμεσα στίς δημιουργίες τοῦ σύγχρονου ἐφευρετικοῦ πνεύματος. Εἶναι ἡ κορωνίς καί τό ἄνθος τῆς μαγείας τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνος, ἡ ἀποκρυστάλλωσις τῶν αἰῶνων στίς γοητευτικές τους στιγμές. Στούς ὕμνους, προσιτούς καί λαμπρούς νόμους του ὑπάρχουν πιθανότητες πού δέν ἔχει ὄνειρευτεῖ καν ἡ μυστικιστική γνῶσις τῆς Ἀνατολῆς· ἡ συντηρητική σοφία τῆς Αἰγύπτου, ἡ πολυμάθεια τῆς Βαβυλώνας, τά ἀναποκάλυπτα μυστήρια τῶν Δελφῶν καί τῆς Ἐλευσίνας. Εἶναι τό κέρδος τῆς ἐπερχόμενης ἐποχῆς, ὅταν μεγάλες δυνατότητες τῆς ζωῆς δέν θά ὑφίστανται στό κολλέγιο, στό σπαθί ἢ τήν τσάντα ἀλλά θά ξεχυλίσουν στίς ἀνώτατες ἄκρες τῆς γῆς στήν ὑπηρεσία τοῦ πῶς ταπεινοῦ κληρονόμου τῆς θείας διάνοιας».

Ταῦτα ἐν ἔτει 1895 ὑποθήκευσε ὁ W.K.C. Dickson σ' ἀντίθεση μέ τόν Lumiere πού δέν πίστευε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶχε ὅποιοδήποτε μέλλον καί οὔτε λίγο οὔτε πολύ θεωροῦσε ὅτι δέν ἦταν τίποτα περισσότερο ἀπό ἓνα καπρίτσιο τῆς μόδας «ἓνα ἐπιστημονικό περίεργο». Ὅμως ὅσο κι' ἂν ὁ Lumiere δέν ἔδινε καμιᾶ προοπτική στόν κινηματογράφο ὅλος ὁ κόσμος τόν ἀναγνωρίζει σάν δημιουργό του ἐνῶ ὁ Dickson παρέμεινε στή σκιά τοῦ Edison. Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ βιβλίου του πού εἶναι καί τό πρῶτο βιβλίον γιά τόν κινηματογράφο δέν ἦταν μιᾶ ἀπλή ὑπόθεση τελικά βρέθηκε καί προσφέρεται ἀπ' τίς σελίδες τοῦ παρόντος τεύχους στήν πρωτότυπη μορφή του καί μέ τήν μετάφραση, φυσικά στό γλωσσικό ἰδίωμα τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνα. Αὐτό μᾶς ἔδωσε ἓνα ἀναλογικό μέτρο καί οἱ μεταφράσεις αὐτοῦ τοῦ τεύχους τό ἀκολουθοῦν δίνοντας ἔτσι μιᾶ ἀνεπανάληπτη χροιά στά ἐκφερόμενα πού μᾶς κάνουν νά συνειδητοποιήσουμε τίς χρονικές ἀποστάσεις καί τίς ἱστορικές διαφοροποιήσεις.



# HISTORY of the KINETOGRAPH KINETOSCOPE and KINETO- PHONOGRAPH.

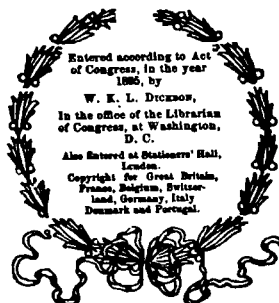
BY  
W. K. L. DICKSON  
and  
ANTONIA DICKSON

Copyrighted  
Designed by  
W. K. L. DICKSON



# History of the Kinetograph, Kinetoscope & Kinetophonograph

W. K. L. Dickson and Antonia Dickson



ALBERT BURN,  
SUPERVISOR,  
93 WORLD BUILDING, NEW YORK.



Copyrighted by W. E. L. Thomas

THOMAS A. EDISON.

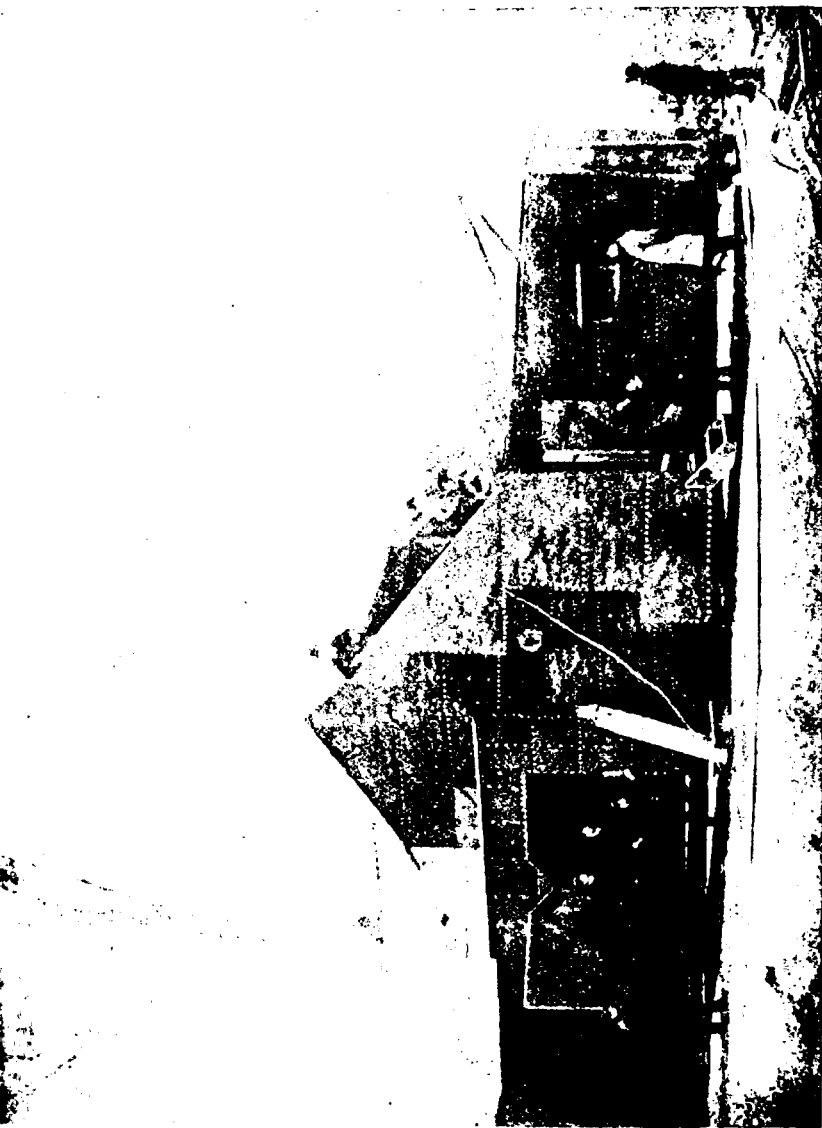
In the year 1867, the idea occurred to me that it was possible to devise an instrument which should do for the eye what the phonograph does for the ear, and that by a combination of the two, all motion and sound could be recorded and reproduced simultaneously. This idea, the germ of which came from the little toy called the Zoetrope, and the work of Muybridge, Maris, and others has now been accomplished, so that every change of facial expression can be recorded and reproduced life size. The Kinetoscope is only a small model illustrating the present stage of progress but with each succeeding month new possibilities are brought into view.

I believe that in coming years by my own work and that of Dickson, Muybridge, Maris and others who will doubtlessly enter the field that grand opera can be given at the Metropolitan Opera House at New York without any material change from the original, and with artists and musicians long since dead.

The following article which gives an able and reliable account of the invention has my entire endorsement.

The authors are peculiarly well qualified for their task from a literary standpoint and the exceptional opportunities which Mr Dickson has had in the friction of the work.

Thomas A Edison



THE NINETEENTH-CENTURY INHABITANT AT ELLISON'S LABORATORY

## HISTORY OF THE INVENTION.

---



**I**N the year 1887, Mr. Edison found himself in possession of one of those breathing spells which relieve the tension of inventive thought. The great issues of electricity were satisfactorily under way. The incandescent light had received its finishing touches; telephonic and telegraphic devices were substantially interwoven with the fabric of international

life; the phonograph was established upon what seemed to be a solid financial and social basis, and the inventor felt at liberty to indulge in a few secondary flights of fancy. It was then that he was struck by the idea of reproducing to the eye the effect of motion by means of a swift and graded succession of pictures and of linking these photographic impressions with the phonograph in one combination so as to complete to both senses synchronously the record of a given scene. At the time of which we speak the conditions of photography were eminently favorable as a basis for experiments, while their obvious limitations afforded a tempting field for further research. The initial crudities of Daguerre, Niepce and their peers had been successfully tested and superseded, and the science was now enriched by the discoveries of Maddox, author of the bromo-gelatine process of instantaneous photography. The initial principle of moving images was suggested by a toy, familiar to children as the zoetrope, or wheel of life, a contrivance consisting of a cylinder some ten inches wide, open at the top, around the lower and interior rim of which a series of related pictures is placed, representing any given phase of life, susceptible of swift and continuous motion. The cylinder is then rapidly rotated, and the eye of the spectator, being directed to the

narrow and vertical slits on the outer surface of the cylinder, is edified by a series of painfully spasmodic jerks which by the exercise of a liberal fancy may pass as dimly suggestive of human and equine antics. This effect, as the reader probably knows, springs from the substitution of one succeeding phase of an attitude for another so as to produce the effect of continuity upon the retina, and the failure of these successive images to blend into an illusive picture is due to the roughness of the woodcuts and the



INTERIOR VIEW PHOTOGRAPHIC STUDIO.

impossibility of obtaining the requisite degree of speed. The idea, however, was a novel and ingenious one, and as such commended itself to the attention of photographic experts such as Mr. Muybridge and others, who, working upon the delicately responsive surface of the Maddox dry gelatine plate, were able to secure greatly superior results. Despite these important improvements, however, the system presented grave imperfections, and the limited speed attainable militated hopelessly against the

desired realism of effect. It was then that a series of experiments was entered upon at the Orange Laboratory, extending over a period of six years.

The synchronous attachment of photography with the phonograph was early contemplated in order to record and give back the impressions to the eye as well as to the ear. The comprehensive term for this invention is the kineto-phonograph. The dual taking machine is the phono-kinetograph, and the reproducing machine is the phono-kinetoscope, in contradistinction to the kinetograph and kinetoscope, which apply respectively to the taking and reproduction of movable but *soundless* objects.

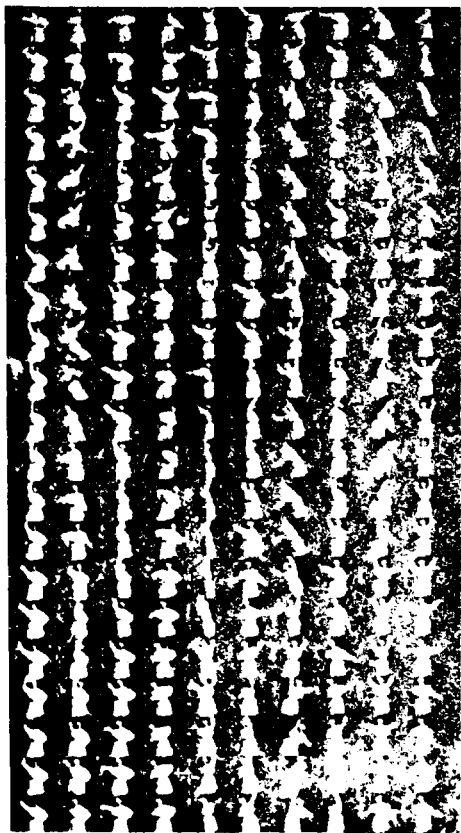
The initial experiments took the form of microscopic pin-point photographs, placed on a cylindrical shell, corresponding in size to the ordinary phonograph cylinder. These two cylinders were then placed side by side on a shaft, and the sound record was taken as near as possible synchronously with the photographic image, impressed on the sensitive surface of the shell. The photographic portion of the undertaking was seriously hampered by the materials at hand, which, however excellent in themselves, offered no substance sufficiently sensitive. How to secure clear-cut outlines, or indeed any outlines at all, together with phenomenal speed, was the problem which puzzled the experimenters. The Daguerre, albumen and kindred processes met the first requirements, but failed when subjected to the latter test. These methods were therefore regretfully abandoned, a certain precipitate of knowledge being retained, and a bold leap was made to the Maddox gelatine bromide of silver emulsion, with which the cylinders were coated. This process gave rise to a new and serious difficulty. The bromide of silver haloids, held in suspension with the emulsion, showed themselves in an exaggerated



PHOTOGRAPHY EXTRAORDINARY.

coarseness when it became a question of enlarging the pin-point photographs to the dignity of one-eighth of an inch, projecting them upon a screen, or viewing them through a binocular micro-

scope. Each accession of size augmented the difficulty, and it was resolved to abandon that line of experiment and revolutionize the whole nature of the proceedings by discarding these small photographs and substituting a series of very much larger impressions, affixed to the outer edge of a swiftly rotating wheel or disk and supplied with a number of pins, so arranged as to project under the centre of each picture. On the rear of the disk, upon a stand, a Geissler tube was placed, connected with an induction coil, the primary wire of which, operated by the pins,



W. K. L. II

AN EARLY KINETOGRAPHIC EXPERIMENT.

produced a rupture of the primary current, which, in its turn, through the medium of the secondary current, lighted up the Geissler tube at the precise moment when a picture crossed its range of view. This electrical discharge was performed in such an inap-





preciable fraction of time, the succession of pictures was so rapid and the whole mechanism so nearly perfect that the goal of the inventor seemed almost reached. "We needs must love the highest," however, an axiom which holds good in science as well as in character, and the methods still pointed to possible improvement.

Then followed some experiments with drums, over which sheets of sensitized celluloid film were drawn, the edges being pressed into a narrow slot in the surface, similar in construction to the old tinfoil phonograph.

A starting and stopping device was also applied, identical with the one used and in a later experiment explained in these pages. The pictures were then taken spirally to the number of two hundred or so, but were limited in size, owing to the rotundity of surface, which only brought the centre of the picture into focus. The sheet of celluloid was then developed, etc., and



"TEDDY"



A GENTLEMAN IN WAITING.

W. K. L. D.

placed upon a transparent drum, bristling at its outer edge with brass pins. When the drum was rapidly turned these came in contact with the primary current of an induction coil, and each image was lighted up in the same manner as described in the previous disk ex-

periment, with this difference only, that the *inside* of the drum was illumined.



W. K. L. D.

The next step was the adoption of a highly sensitized strip of celluloid, one-half inch wide, but this proving unsatisfactory, owing to inadequate size, one-inch pictures were substituted on a band one and a half inches wide, the additional width being required for the perforations on the outer edge. These perforations occur at close and regular intervals, in order to enable the teeth of a locking device to hold the film steady for nine-tenths of the one-forty-sixth part of a second, when a shutter opens rapidly and admits a beam of light, causing an image or phase in the movement of the subject. The film is then jerked forward in the remaining one-tenth of the one-forty-sixth part of a second, and held at rest while the shutter has again made its round, admitting another circle of light, and so on until forty-six impressions are taken a second, or two thousand seven hundred and sixty a minute. This speed yields one hundred and sixty-five thousand six hundred pictures in an hour, an amount amply sufficient, when revolved before the eye, for an entertainment. In this connection it is interesting to note that were the spasmodic motions added up by themselves, exclusive of arrests, on the same principle that a train record is computed independently of stoppages, the incredible speed of twenty-six miles an hour would be shown.



BERTOLDI.

The advantage of this system over a continuous band, and of a slotted shutter forging widely ahead of the film would be this, that only the fractional degree of light comprised in the  $\frac{1}{100}$  part of a second is allowed to penetrate to the film, at a complete sacrifice of all detail, whereas in the present system of stopping and starting each picture gets one-hundredth part of a second's exposure, with a lens but slightly stopped down, time amply sufficient, as any photographer knows, for the attainment of excellent detail, even in an ordinarily good light. Pre-eminently was this the case in using Messrs. Bausch

and Lomb, and the Gundlach lenses, in which the opticians spared no skill or trouble in carrying out our specifications. It must be understood that but one camera is used for taking these strips, and not a battery of cameras. The next step after making the negative band is to form a positive or finished series of reproductions from the negative, which is passed through a machine for the purpose, in conjunction with a blank strip of film, which, after development and general treatment, is replaced in the kinetoscope or phono-kinetoscope, as the case may be. When a phonograph record has been taken simultaneously with such a strip, the two are started



BERTOLDI.

together by the use of a simple but effective device and kept so all through, the phonographic record being in perfect accord with the strip. In this conjunction, the tiny holes with which the edge of the celluloid film is perforated correspond exactly with the phonographic records, and the several devices of the camera, such as the shifting of the film and the operations of the shutter, are so regulated as to unify them with the different minutæ of sound recording, one motor serving as a source of common energy to camera and phonograph, when they are electrically and mechanically linked together.

The establishment of harmonious relations between kinetograph and phonograph was a harrowing task and would have broken the spirit of inventors less inured to hardship and discouragement than Edison's veterans. The principles of this



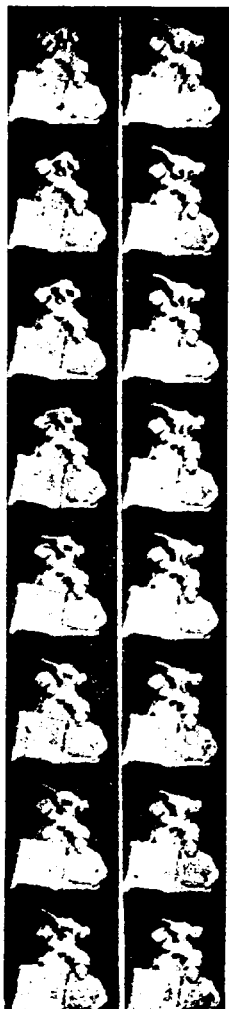
PHOTOGRAPHY EXTRAORDINARY.  
W. K. L. DICKSON, TAKEN BY HIMSELF.

doughty band, however, are based upon the sentiments of the indomitable Frenchman, who, in acceding to his lady-love's deprecatory request, remarked, "Madame, if the thing were difficult it would already have been done; if it is impossible it SHALL be done." The experiments have borne their legitimate fruit, and the most scrupulous nicety of adjustment has been achieved, with the resultant effects of realistic life, audibly and visually expressed.

The process of "taking" is variously performed, by artificial light in the photographic department, or by daylight under the improved conditions of the new theatre, of which we shall speak. The actors are kept as compact as possible and exposed either to

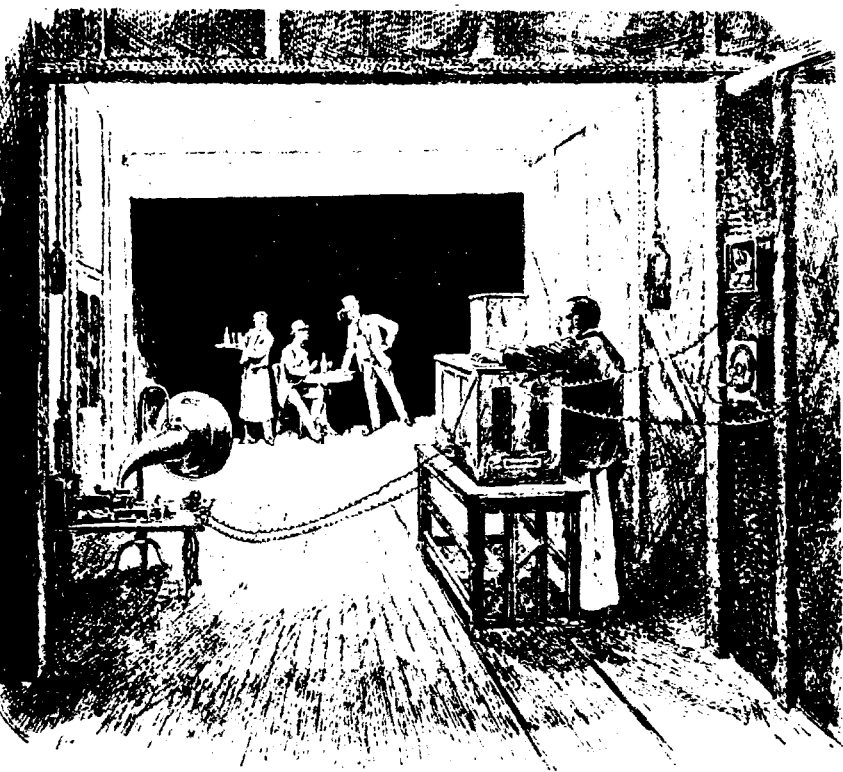
the untempered glare of the sun, to the blinding effulgence of four parabolic manganese lamps, or to the light of twenty arc lamps, provided with highly actinic carbons, supplied with powerful reflectors equal to about 50,000 candle power. This radiance is concentrated upon the performers, while the kinetograph and phonograph are hard at work, storing up records and impressions for future reproduction.

A popular and inexpensive adaptation of kinetoscopic methods is in the form of the well-known nickel-in-the-slot, a machine consisting of a cabinet, containing an electrical motor and batteries for operating the mechanism, acting as the impelling power to the film, which is in the shape of an endless band, fifty feet in length, the latter being passed through the field of a magnifying glass, perpendicularly placed. The photographic impressions pass before the eye at the rate of forty-six per second, through the medium of a rotating slotted disk, the slot exposing a picture at each revolution and separating the fractional gradations of pose. Projected against a screen on the kinetographic principle of stopping and starting or viewed through a magnifying glass, the pictures are eminently satisfactory, for the reason that the enlargement need not be more than ten times the original size. The projecting room, which is situated on the upper story of the photographic department, is hung with portentous black on exhibition evenings, in order to prevent any reflection



24

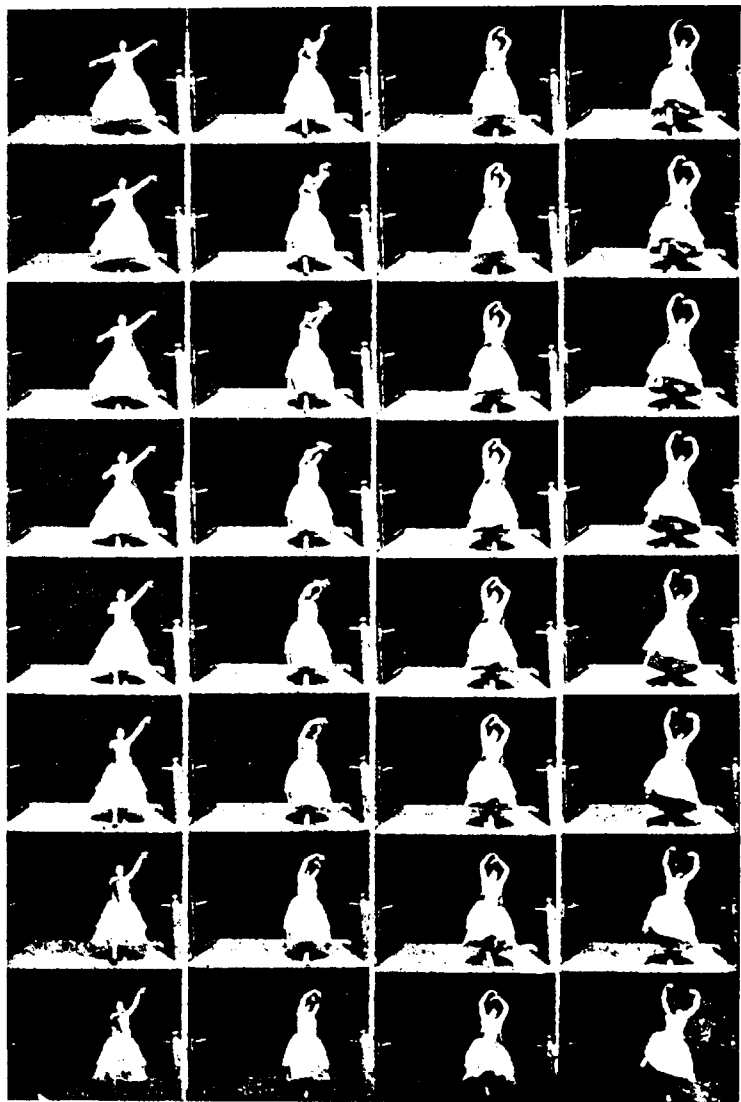
from the circle of light emanating from the screen at the other end, the projector being placed behind a curtain of the same cheerful hue and provided with a single peephole for the accommodation of the lens. The effect of these sombre draperies and the weird accompanying monotone of the electric motor, attached to the projector,



INTERIOR OF THE KINETOGRAPHIC THEATRE, SHOWING KINETO-PHOTOGRAPH.

E. J. MEERER

are horribly impressive, and one's sense of the supernatural is heightened when a figure suddenly springs into his path, acting and talking with a vigor which leaves him totally unprepared for its mysterious vanishing. Projected stereoscopically, the results are



CARMENCITA THE SPANISH QUEEN OF DANCERS.

W. E. L. D.





"GAIETY GIRLS."

W. A. L. D.

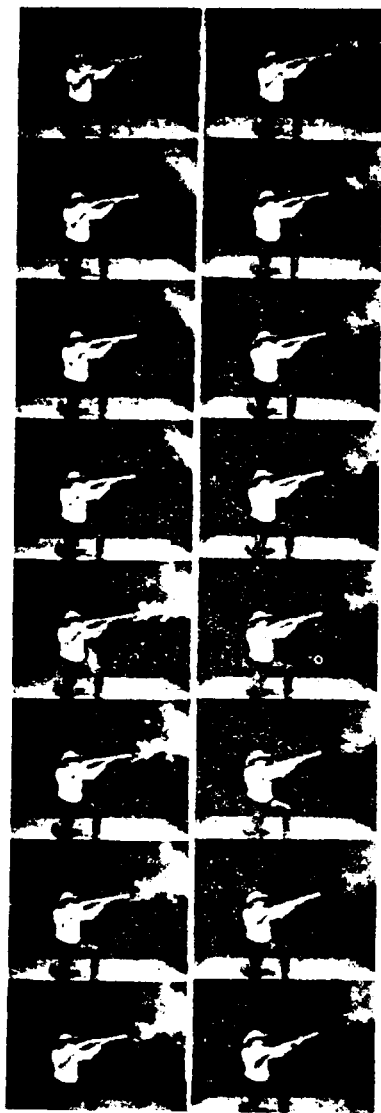
even more realistic, as those acquainted with that class of phenomena may imagine, and a pleasing rotundity is apparent which in ordinary photographic displays is conspicuous by its absence.

Nothing more marvelous or more natural could be imagined than these breathing, audible forms, with their tricks of familiar gesture and speech. The inconceivable swiftness of the photographic successions and the exquisite synchronism of the phonographic attachment have removed the last trace of automatic action, and the illusion is complete. The organ-grinder's monkey jumps upon his shoulder to the accompaniment of a strain of Norma. The rich tones of a tenor or soprano are heard, set in their appropriate dramatic action; the blacksmith is seen swinging his ponderous hammer exactly as in life, and the clang of the anvil keeps pace with his symmetrical movements; along with the rhythmical measures of the dancer go her soft-sounding footfalls; the wrestlers and fencers ply their intricate

game, guarding, parrying, attacking, thrusting and throwing, while the quick flash of the eye, the tension of the mouth, the dilated nostril and the strong, deep breathing give evidence of the potentialities within. The crowning point of realism was attained on the occasion of Mr. Edison's return from the Paris Exposition of 1889, when Mr. Dickson himself stepped out on the screen, raised his hat and smiled, while uttering the words of greeting, "Good morning, Mr. Edison, glad to see you back. I hope you are satisfied with the kineto-phonograph."



The photographic rooms, with their singular completeness of appointment, have been the birth-place and nursery of the kinetoscope; and the more important processes connected with the preparation and development of the film, together with innumerable other mechanical and scientific devices, are still carried on in this department. The exigencies of natural lighting, however, incident to the better "taking" of the subjects and the lack of a suitable theatrical stage, necessitated the construction of a special building, which stands in the centre of that cluster of auxiliary houses which forms the suburbs of the laboratory, and which is of so peculiar an appearance as to challenge the attention of the most superficial observer. It obeys no architectural rules, it embraces no conventional materials and follows no accepted scheme of color. Its shape, if anything so eccentric can be entitled to that appellation, is an irregular oblong, rising abruptly in the centre, at which point a movable roof is attached, which is easily raised or lowered at the will of a single manipulator. Its color is a grim and forbidding black, enlivened by the dull lustre of myriads of metallic points; its materials are paper, covered with pitch and profusely studded with tin nails. With its great flapping sail-like roof and ebon complexion, it has a weird and semi-nautical appearance, like the unwieldy hulk of a



BUFFALO BILL.

W. K. L. D.

medieval pirate-craft or the air-ship of some swart Afrite, and the uncanny effect is not lessened, when, at an imperceptible signal, the great building swings slowly around upon a graphited centre, presenting any given angle to the rays of the sun and rendering the apparatus independent of diurnal variations. The movable principle of this building is identical with that of our river swinging bridges, the ends being suspended by iron rods from raised centre-posts. This remarkable structure is known as the Kinetographic Theatre, or the "Black Maria," according to the mental cast of its sponsors. Entering, we are confronted by a system of lights and shades so sharply differentiated as to pain the eye, accustomed to the uniform radiance of the outer air.

As we peer into the illusive depths we seem transported to one of those cheerful banqueting halls of old, where the feudal chiel made merry with human terrors, draping the walls with portentous black, and



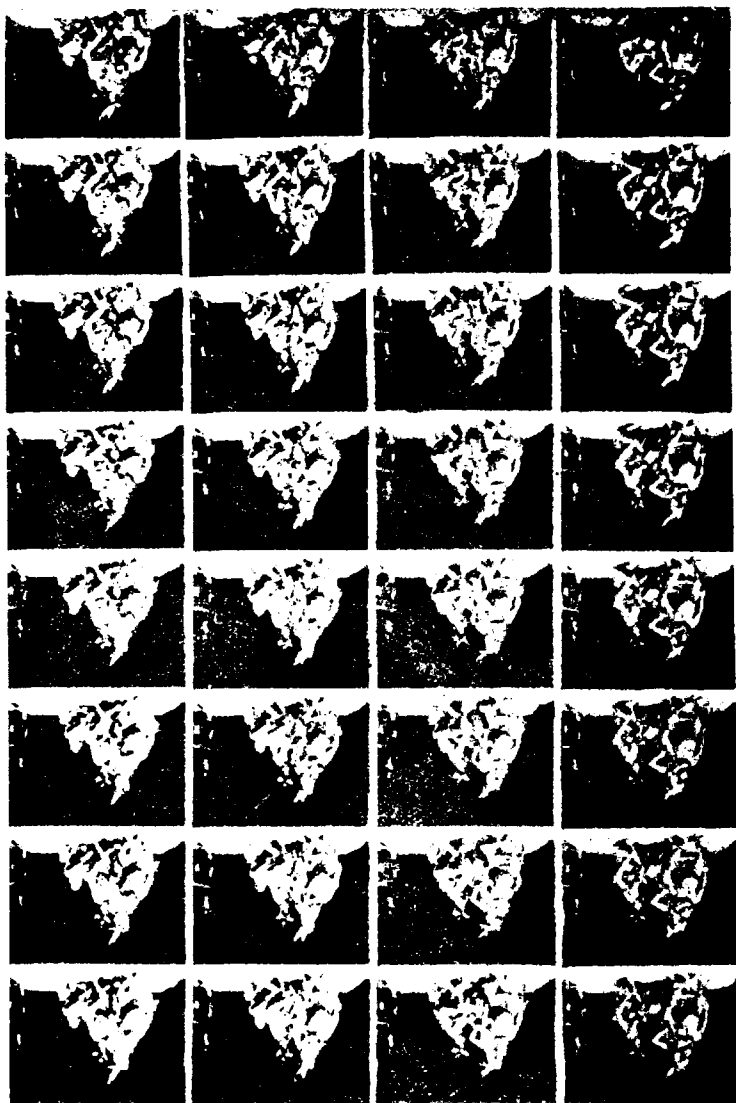
INDIAN WAR COUNCIL.



thoughtfully providing a set of coffins for the accommodation of his guests. And what is this mysterious cell at the other extremity, sharply outlined against the dazzling radiance of the middle ground and steeped in an angry crimson hue? Are these inquisitorial dungeons, and is that lurid glare the advance guard of the awful Question? Is that gentle persuasive

in process of administration, and do these half-guessed recesses conceal the hellish paraphernalia of rack and screw, glowing iron and crushing stone? Has the doom of ages overtaken our wizard at last, and is he expiating, with twisted limb and scorching flesh, the treasures of his unlawful wisdom? Ah, me! that the prosaic truth must be told. No dungeons are these, thrilling with awful possibilities, but simply a building for the better "taking" of kinetographic subjects. On the platform stand the wrestlers, pantomimists, dancers and jugglers, whose motions it is destined to immortalize. Against the nether gloom their figures stand out with the sharp contrast of alabaster basso-relievos on an ebony ground, furnishing a satisfactory explanation for the singular distinctness of the kinetographic strips. The lurid cell at the other end resolves itself into a compartment for changing the films from the dark box to the camera, the apparatus being run backward over a track leading from the black tunnel at the rear of the stage to this room, after which the door is shut and the films renewed for a fresh subject.

We have been sensible for some time of a disturbance of the ground beneath our feet, and are now aware that the building is slowly and noiselessly rotating on an axis, bringing into our range of vision the glory of the sun-rays westering to their close. Again we are reminded of that indissoluble chain of ideas which links the past with the present, and into the commonplace of existing facts come memories of that chamber in the golden house of Nero so arranged that "by means of skilfully planned machinery it moved on its axis, thus following the motions of the heavens, so that the sun did not appear to change in position, but only to descend and ascend perpendicularly."



No department of the wizard's domains is more fraught with perennial interest than this theatre; none are more interwoven with the laughter, the pathos, the genius and the dexterities of life. No earthly stage has ever gathered within its precincts a more incongruous crew of actors, since the days when gods and men and animals were on terms of social intimacy; when Orpheus poured his melting lays into the ears of the brute creation, and gentle Anthony of Padua lured the suffering beasts to the mouth of his desert cave. The

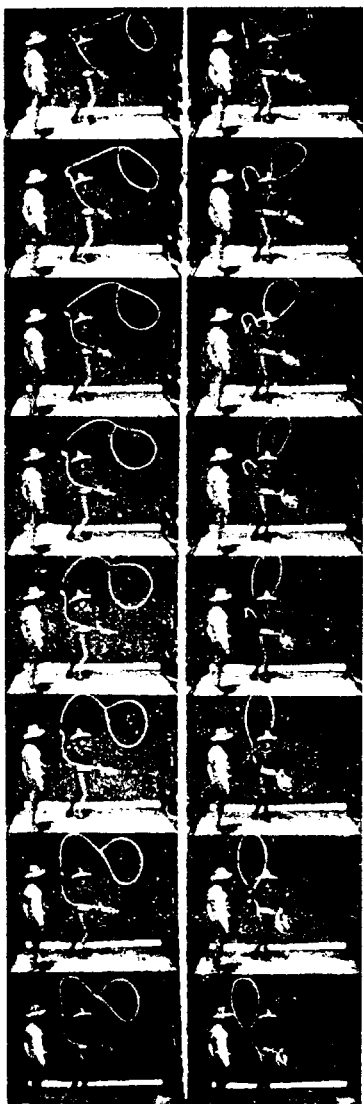


A JAPANESE BEAUTY.

*Dramatis Personæ* of this stage are recruited from every characteristic section of social, artistic and industrial life, and from every conceivable phase of animal existence within the scope of laboratory enterprise. Bucking bronchos, terriers and rats, accomplished dogs who turn somersaults and describe serpentine dances, trained lions, bears and monkeys are among the stars of this unique company. On one occasion, the platform was occupied by a wire cage, the sometime arena for certain gallinaceous conflicts. A duel between two aspiring and vindictive roosters took place and the films have registered the strut, the swagger and the general bravado of the feathered knights. Another day chronicled the engagement of a troupe of trained bears and their leaders, Hungarians by nationality, to whom the scientific eccentricities of the laboratory furnish an inexhaustible mine of wealth. The theatre at such times might move

"The inextinguishable laughter of the blessed gods," and peals of these tantalizing cachinations are borne to the envious ears of dwellers in distant settlements, grim genii of the dynamo and ore milling departments. The men are tractable enough, when they can be induced to collect their scattery faculties and concentrate their attention on the exigencies of the situation; but the bears are divided between surly discontent and a comfortable desire to follow the bent of their own inclinations.

It is only after much persuasion that they can be lifted into higher planes of thought and feeling and induced to subserve the interests of art. Once launched, however, their performances are inimitable, and nothing within the range of comic histrionics can approximate the humor of these uncouth gambols. One furry monster waddled up a telegraph pole, to the soliloquy of his own indignant growls; another settled himself comfortably in a deep armchair, with the air of a post-graduate in social science; a third rose solemnly on his hind legs and described the measures of some unclassifiable dance, to the weird strains of his keeper's music. Another blandly ignored the invitation of his two-footed ally and endeavored to divert that gentleman's mind by licking his swarthy face. Another, more warlike in tone than his companions, accepted his keeper's challenge and engaged with him in a wrestling match, struggling, hugging and rolling on the ground with a force and scientific accuracy which



LASSO THROWER.

W. E. L. D.





"LET ME LOOK."



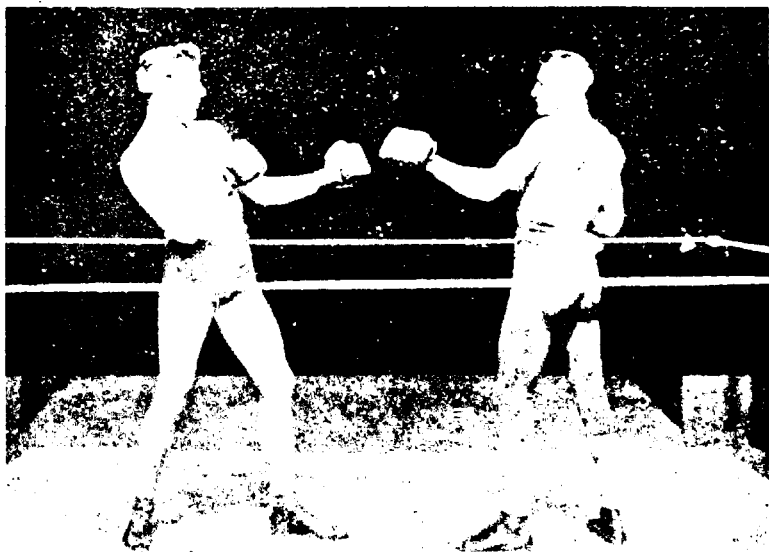
would have insured his promotion to the international championship, were equal justice dealt to man and beast in this partial world.

Cats have figured very amusingly in the laboratory shows. We had a consignment of these sent to us, fresh from their triumphs in Barnum's circus, but their Orange début was delayed, not only on account of the weather, which was unfavorable, but by reason of certain ophthalmic troubles, induced by extensive

clawing at each other's optics. We placed them in solitary confinement and doctored them with eye salve, an operation attended with piercing yells and much opposition, and by the time the sun saw fit to emerge from his blanket of clouds, the company was in a condition to appear in their several feats of jumping hoops, trundling toy coaches, boxing, riding bicycles, etc. The crowning feature of the performance was a boxing match between two vigorous Toms, the suspicious animation of which pointed to something more than scientific fervor, if one might judge by the scratching, spitting and extensive shedding of fur which prevailed. The showman assured us, however, that "Pete and Jack" were the best of friends in their private capacity and generally elected to travel in the same cage.

Organ-grinders and monkeys have contributed liberally to the kinetographic collection. It is estimated that the classic soil of New Jersey supports three of these itinerant musicians to each square mile, while denying its patronage to Seidl or Damrosch. It may, therefore, be inferred that artistic supplies, of this nature at least, are in no immediate danger of depletion. Every few days a native of sunny Italy may be seen describing his eccentric orbit in the direction of the Orange Laboratory, intoning his torturous strains and administering finishing touches to the decayed elegance of the monkey's attire. No perceptible chasm differentiates employer and employee. Both are draped in picturesque remnants, both reside on the frayed outskirts of society, both are

the victims of insatiable curiosity. On one occasion the nickel and slot was on view, a machine which, claiming only to be a duodecimo edition of the kinetoscope, and designed to meet the popular requirements on a simple and inexpensive basis, is limited in its scope, and admits only of a single spectator at a time, who is supposed to glue his eyes to the narrow opening at the top. It so happened that master and monkey were simultaneously stricken with the desire to see, an impulse which brought their heads into sharp contact and led to much energetic cuffing and chattering. The poor little ape went to the wall, as



CORBETT AND COURTNEY BEFORE THE KINETOGRAPH.

is generally the case with poor relations, and the Italian regaled himself with a long contemplation of his charms, after which he vacated in favor of his slave, whose delight was unbounded at the spectacle of these diminutive doubles, performing the familiar round of the itinerant repertoire. It is on record that the tiny creature laughed, actually laughed, oblivious for a few enchanted seconds of unkind man, of sunless cellars, starvation and chastisement, and the tribute is accepted as one of the most gratifying in



CORBETT AND COURTNEY FIGHT.

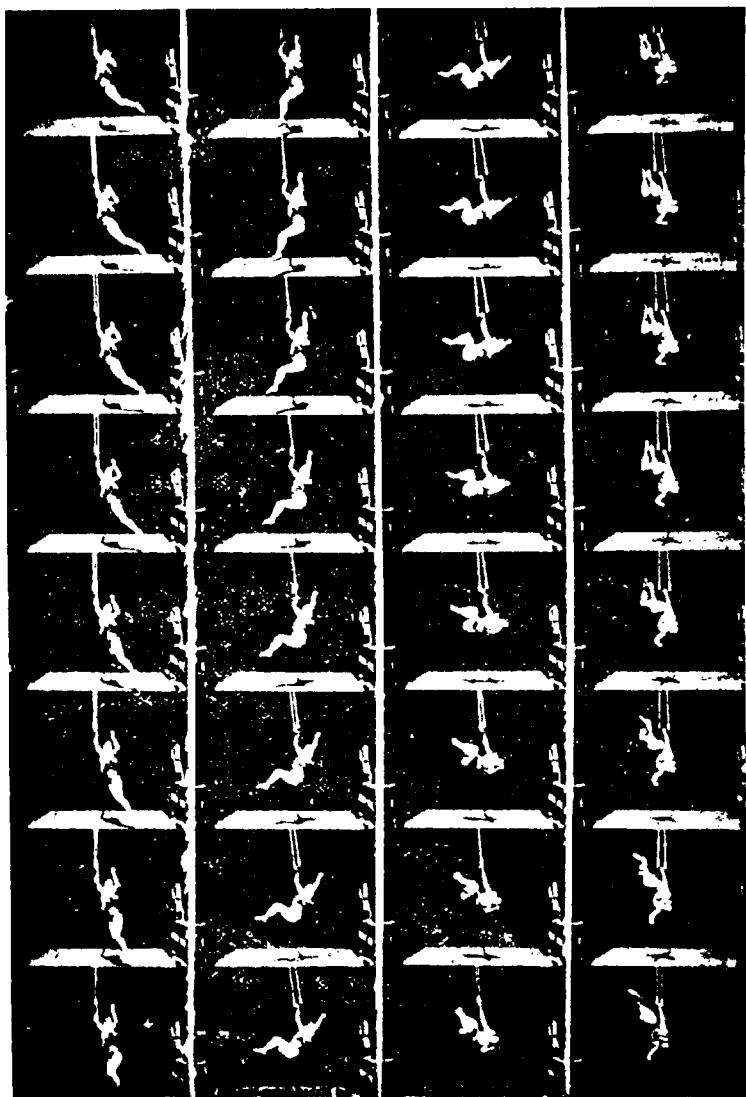
W. E. L. M.

all the archives of the sated kinetoscope. Monkeydom has an inexhaustible fund of varied emotions, underlying the unfathomable antiquity, the measureless sadness of its exterior, and we cannot doubt that Mr. Garner's researches will bring characteristics to light, which will be invaluable in the dissipation of ennui. The most *blasé* and self-contained member of the "four hundred" could hardly have opposed an impassive front to the antics of these prehistoric babies, these prophetic epitomes of man. One tiny Simian fell into ecstasies of delight over his reflected image. He postured before it, felt it with his supple fingers, chattered with easy sociability, gesticulated, danced, growled and finally darted to the back of the mirror, impelled by a spirit of laudable investigation and a desire to determine the nature and origin of the phenomenon, repeating his efforts until well assured that the mystery lay beyond the scope of his mental horizon.



In this connection it may be said that Mr. Garner, the student of animal speech, has been among our constant visitors, and has followed the development of the kinetograph with intelligent attention. Mr. Garner's recent journey into central Africa, undertaken for the purpose of verifying his theory as to the existence of a Simian tongue, has yielded such gratifying results as to spur the explorer on to fresh endeavor. Entrenched within the recesses of an enormous cage, which was successively transported to the most teeming centres of animal life, and which was so constructed as totally to conceal the occupant, Mr. Garner was enabled to study our primitive ancestors at his ease, and to store his mind with a variety of impressions, humorous, pathetic and utilitarian.

He purposes a second trip shortly, and will bring the wide resources of the kinetograph to bear upon many additional phases of animal life, so that our aristocratic sybarites may enjoy the thrilling dramas of jungle and forest, without imperilling that "repose which is the essential attribute of good breeding," or embrowning the delicate cuticle on their patrician countenances. When music and



W.E.L.D.

ALCIDE CAPITAINE.



MEXICAN KNIFE DUEL.

W. K. L. D.

oratory and histrionics have lost their power to charm, they may ensconce themselves in the yielding recesses of ruby or violet velvet thrones, with the scent of hot-house flowers around and the memory of a Lucullus feast titillating the cultured palate. From that luxurious stronghold they may contemplate the awful rush of maddened brutes, the tawny flash of the savage eyes, the lightning play of the vigorous muscles, may hear the shock of the reverberating earth, the roar of the great cats, the grinding of fangs, the tearing of iron claws, the scream of the dying elephant, the sardonic laugh of the merciless hyena,—robber and violater of the dead,—the whirr of mighty pinions, as the vultures descend to their ghastly feast, all the “travailing and groaning” of burdened creation. The sunlight will tremble through the leafy arcades and cast its fantastic shadows on the opulent growth; will extract, through its own unapproachable alchemy, each superb *nuance* on tree and flower and creeper; will vivify the tawny beauty of tiger and lion, and give to the lus-

trous plumage of the bird an added glory; will burnish the scale of the Ophidian and encase the flashing Coleoptera in mail of metal and gem. All the kingdoms of the world, with their wealth of color, outline and sound, shall be brought into the elastic scope of individual requirement at the wave of a nineteenth-century wand.

Of human subjects we have a superfluity, although the utmost discrimination has been observed in the selection



MME. ARMAND 'ARY.





of themes. In point of classical beauty and as a prophetic exposition of what we may expect in the physical regeneration of the race, Eugen Sandow, the modern Hercules, stands foremost. From an anatomical point of view, this great athlete has attained ideal perfection of form, combined with phenomenal strength and grace. The gladiatorial records of Rome contain no evidence of muscular development such as Sandow presents. His normal chest development is forty-seven inches;

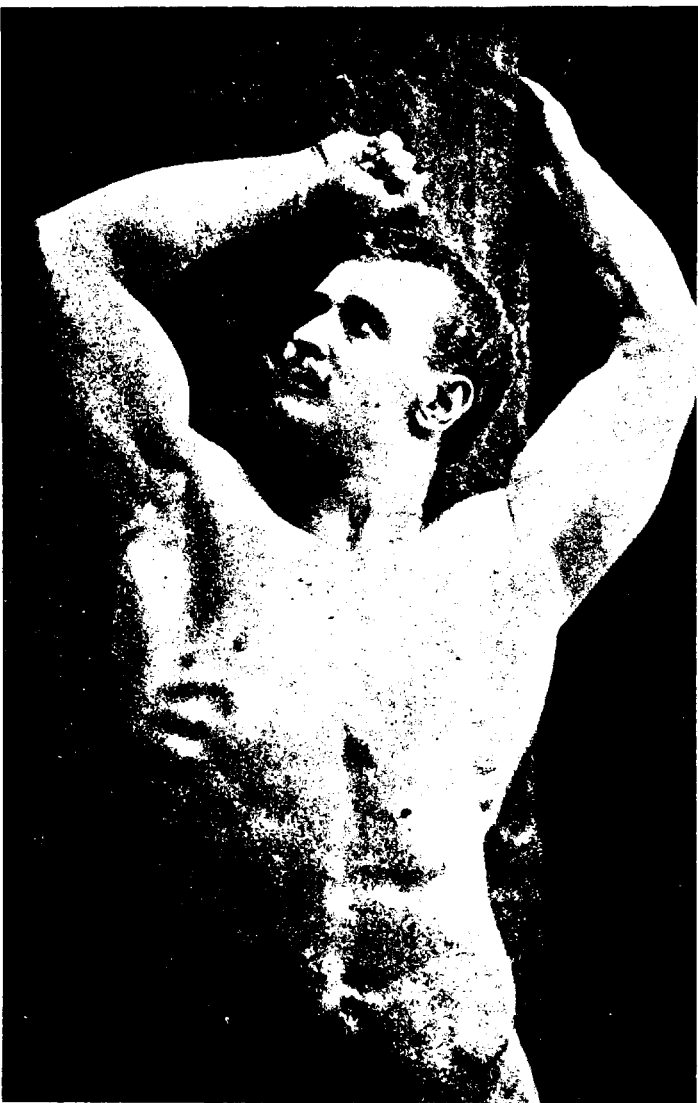


SANDOW.



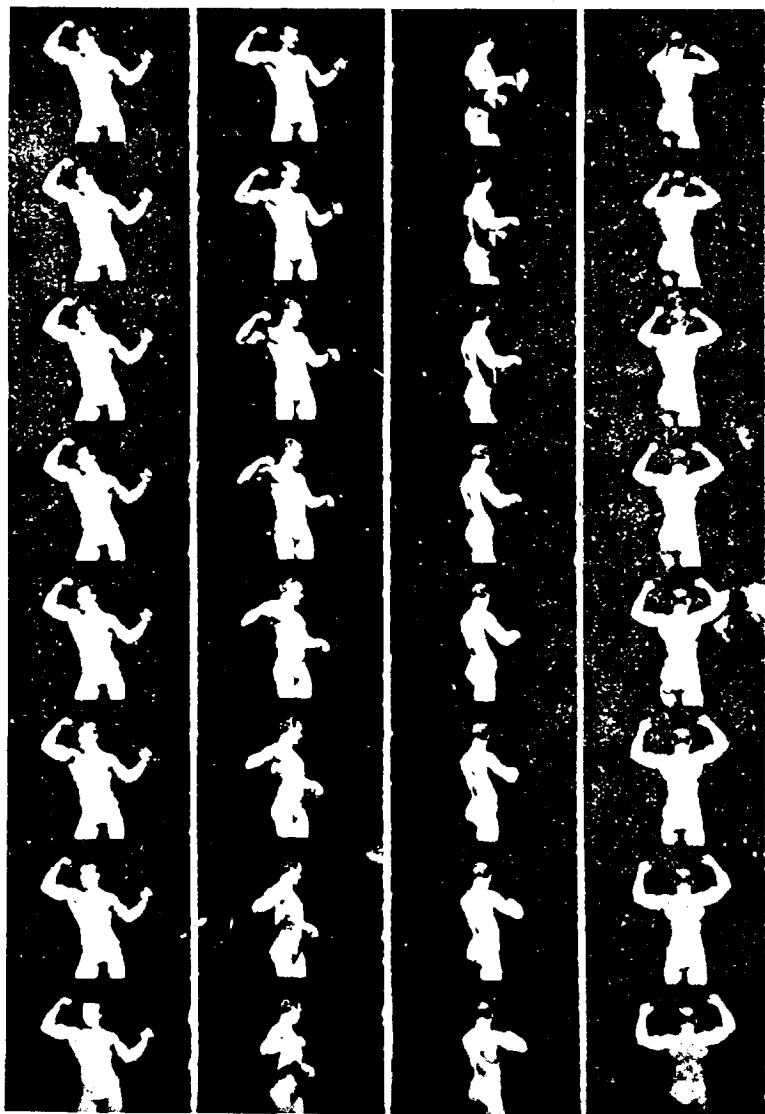
SANDOW.

expanded, it is sixty-one, showing an increase of fourteen inches. The greatest expansion ever known at the Olympic games was six. This is demonstrated in the kinetograph series, together with the more remarkable feats relating to the action and uses of the various muscles, such as the lifting of three-hundred pound dumb-bells at arm's length over his head, and the sustaining of a platform and three horses on his chest, a dead weight of over three thousand pounds. That his agility is equal to his strength is shown in the



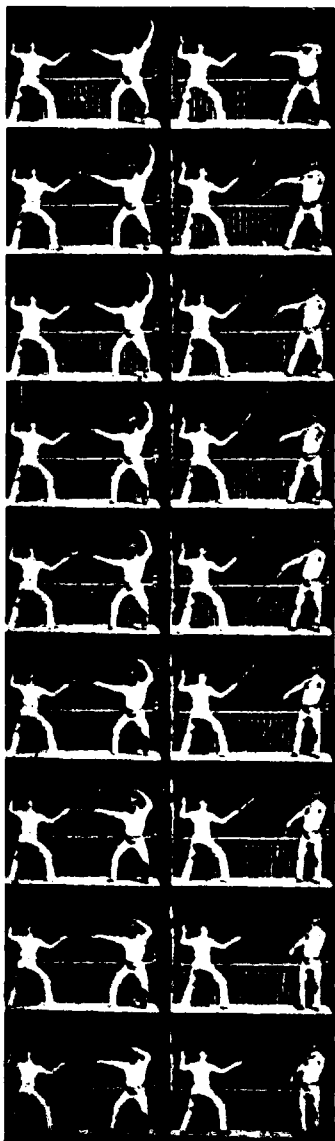
Copyright PALE.

EUGEN SANDOW, THE MODERN HERCULES.



EUGEN SANDOW.

W. &amp; L. D.



exploit known as the Roman column, where, with knees chained to an iron column, he bends backwards to the ground, lifting huge dumb-bells and three men to show the use of the dorsal and abdominal muscles. Many of his feats and poses are modeled upon the pictured achievements of ancient bards and sculptors, and the effect is artistically perfect.

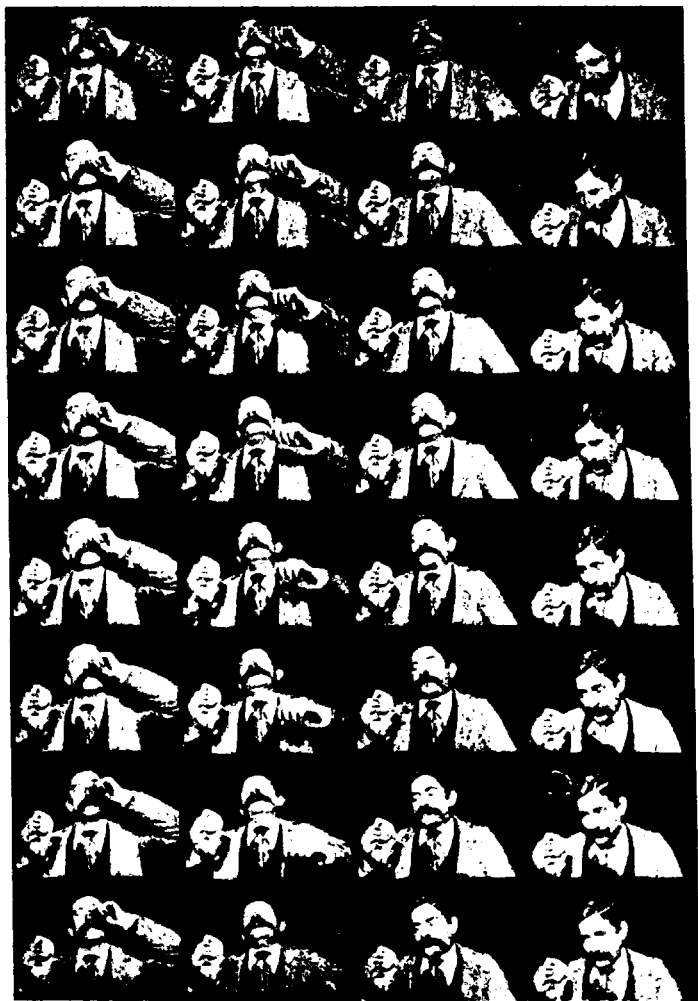
In the suggestion of unguessed planes of virility, Buffalo Bill and his motley suite have materially assisted. Nothing more stimulating can be imagined than these unconventional types of humanity, these riotous Texan cow-boys and Mexicans, these Moors, Arabs and Indians, riding, lassoing, shooting, juggling and sparring with the swiftness and ease born of untrammelled physical conditions. Unique in interest also is the Omaha war dance, the Sioux ghost dance and Indian war council, features of aboriginal life which may be historically valuable long after our polished continent has parted with the last traces of her romantic past.

Each day is fruitful in kinetographic developments. The records embrace the demonstration of pugilism by Corbett—the most refined and skilful exponent of

W. L. L.

FRANKS





RECORD OF A SNEEZE.

W. E. L. D.

the art of self-defence; eastern gun-juggling and knife-tumbling by Sheik Hadji Tahar—an illustrious Moor, high in favor with the Sultan; Mexican duelling by Pedro Esquivel and Dionecio Gonzalez; the exploits of Vicente Ore Passo, the champion lasso thrower; the pugilistic and boxing parodies of Glenroy brothers and of Walton and Slavin. The broadsword exercises of the Englehart sisters; the antics of the pickaninnies from the "Passing Show"; the dancing of the three Sarashe sisters; the sword combats and acrobatism of Salem Nassar and Nazib; the whirlwind



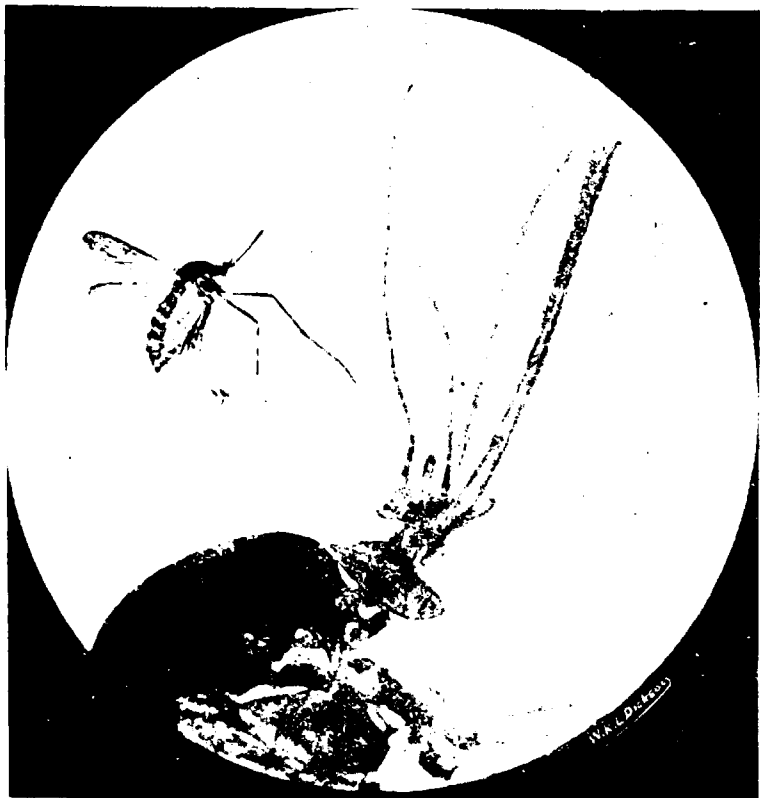
JOHN WILSON.

gun-spinning of Kessell; the Japanese twirling of Toyo Kichu; the marvelous sharp-shooting of Buffalo Bill and Annie Oakley; the perilous feats of Caicedo, king of the wire, and of Mme. Alcide Capitaine, on the trapeze; the terpsichorean measures of Carmencita, and the houris yclept "Gaiety-girls" from the Prince of Wales' Theatre, London, and a thousand others which it would be impossible to chronicle specifically..

Among these unclassifiable subjects are our recent mirthful experiences in securing the record of a sneeze. The victim was requested to assume a seat and favor the audience with that mild convulsion, and to the furtherance of that end, a large pinch of snuff was administered, the operator standing meanwhile in readiness, so as to catch the results in a graded series of one thousand pictures. A breathless silence ensued, the victim's face screwed, puckered and collapsed. There was evidently a hitch somewhere in the anatomical machinery. A second and larger pinch was administered, with no better result; a dose of ground tobacco followed, capped by a generous portion of black pepper. In vain. The wretched youth coughed, choked, sniffed, finally dissolving into tears, and amid shouts of laughter the attempt was abandoned,

only to be renewed a few days later when the desired results were secured. Science hath her martyrs as well as religion.

Our quiver is almost full, and we have not touched as yet upon the microscopic subjects, a class of especial interest as lying



MICROSCOPIC ENLARGEMENT OF A MOSQUITO, SHOWING FEELERS, LANCE AND SUCTION TUBE.

outside of the unaided vision of man. In the treatment of these infinitesimal types, much difficulty was experienced in obtaining a perfect adjustment so as to reproduce the breathing of insects, the circulation of blood in a frog's leg, and other attenuated pro-



cesses of nature. The enlargement of animalculæ in a drop of stagnant water proved a most exacting task, but by the aid of a powerful lime-light concentrated on the water, by the interposition of alum cells for the interception of most of the heat rays, and by



MICROSCOPIC ENLARGEMENT OF A FLEA.

the use of a quick shutter and kindred contrivances, the obstacles were overcome and the final results were such as fully to compensate for the expenditure of time and trouble. We will suppose that the operator has at last been successful in imprisoning



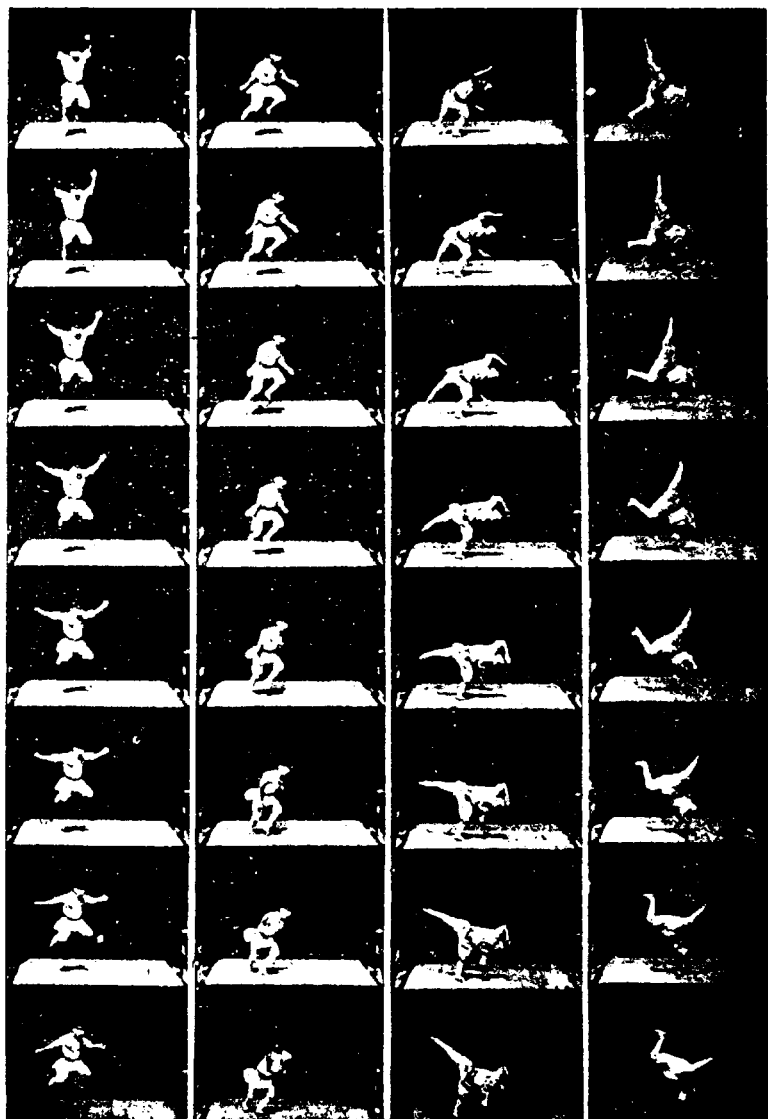
W. E. L. D.  
BOXING CATS.

tricksy water-goblins on the sensitive film, and in developing the positive strip and placing it in the projector. A series of inch-large shapes then springs into view, magnified stereoptically to nearly three feet each, gruesome beyond power of expression, and exhibiting an indescribable celerity and rage. Monsters close upon each other in a blind and indiscriminate attack, limbs are dismembered, gory globules are tapped, whole batallions disappear from view. Before the ruthless completeness of these martial tactics the Kilkenny cats fade into insignificance, and the malign Jersey mosquito resolves itself into an honorable champion, sounding the bugle of approach and defiance. A curious feature of the performance is the passing of these creatures in and out of focus, appearing sometimes as huge and distorted shadows, then springing into the reality of their own size and proportions. Investigations in this line, while enriching the general mental store, are scarcely conducive to domestic comfort. An unseen enemy is usually voted to be

peculiarly undesirable, but who would not close their eyes to the unimaginable horrors which micro-photography reveals in connection with the kinetoscope? Who would not prefer the mosquito as we know him, a brace of gossamer wings, a tiny bugler in the insectiferous ranks of creation, to this monstrous Afrite with its hungry and innumerable eyes, its ribbed and

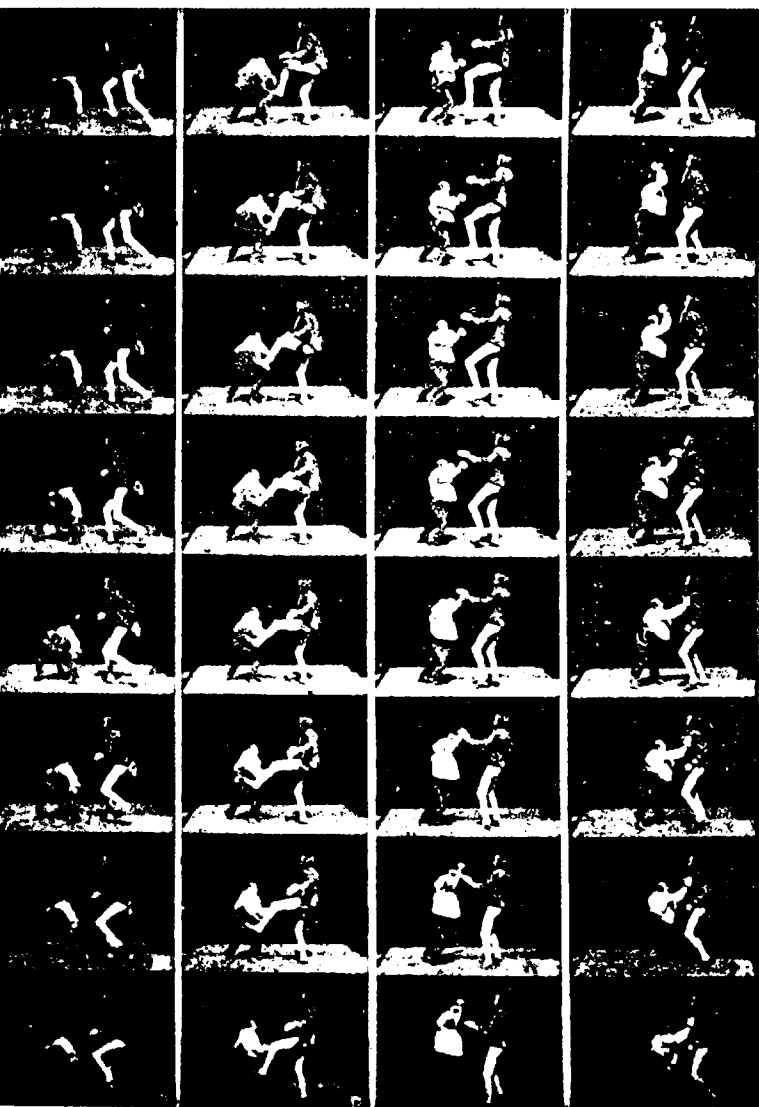


W. E. L. D.  
BOXING CATS.



SHRIK HADJI TAHAR.

W. H. L. D.



WALTON AND SLAVIN—FROM "1492."

W. B. L. B.

bat-like pinions, and its formidable arsenal of weapons? Who would not prefer the squat little speck which we know as the flea, and whom, if we do not exactly welcome, we at least tolerate, to this hideous apparition, with its bristling body and its lobster-like shape? What ratio does the comely and affectionate house-fly bear to this spiky argus-eyed demon of the microscope? Dead specimens are bad enough in all conscience, mere spreadings of animal matter as they are, but when the kinetoscope steps in and reveals the malign activities beneath these awful shapes, the merciless plunge of the bill and its cargo of human gore, the sharp stab of the long serrated lance, the hypodermic injections of virulent poison, then are we indeed in evil case and disposed to murmur dubiously, "Where ignorance is bliss 'tis folly to be wise."

Thought is the great, indeed the only constructive material which we possess; the imagination or image-forming faculty is immeasurably potent in the moulding



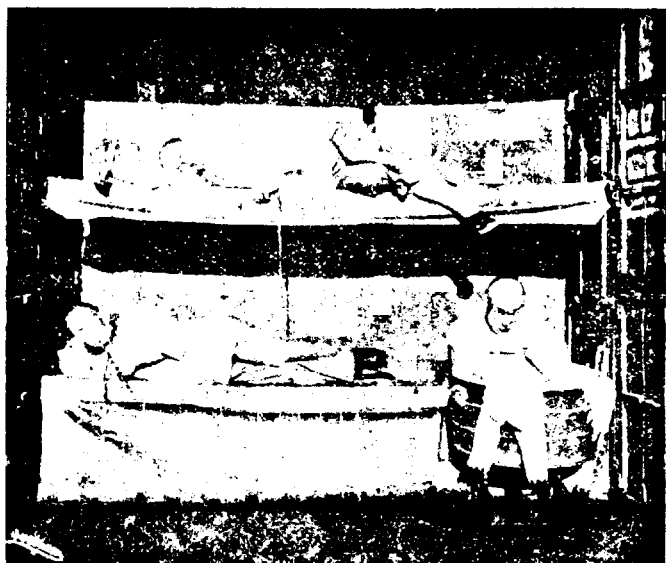
W. L. L. B.

JAPANESE DANCERS.

of mind and body. What will be the effect of this torrent of appalling impressions upon the mental and physical tissues? Imagine a super-sensitive brain transported from these enlarged monstrosities to the magnifying lenses of dreamland. What howls of mortal anguish one may expect and what an unpleasant stir generally in that gentleman's domestic economy. Then, inasmuch as

"of the soule the bodie forme doth take  
For soule is forme and dothe the bodie make,"

our globe is likely to be peopled by singular modifications of



Kinetoscopic Image four times enlarged.  
OPIUM DEN.

existing types, engendered by the frightful scientific discoveries of the day, so that we may confidently look forward to a race of beings before which the twin horrors of Sicily, the Chimeras, the Cyclops and Centaurs, the triple-headed dogs and seven-headed serpents of ancient Greece are respectable and humdrum characters.

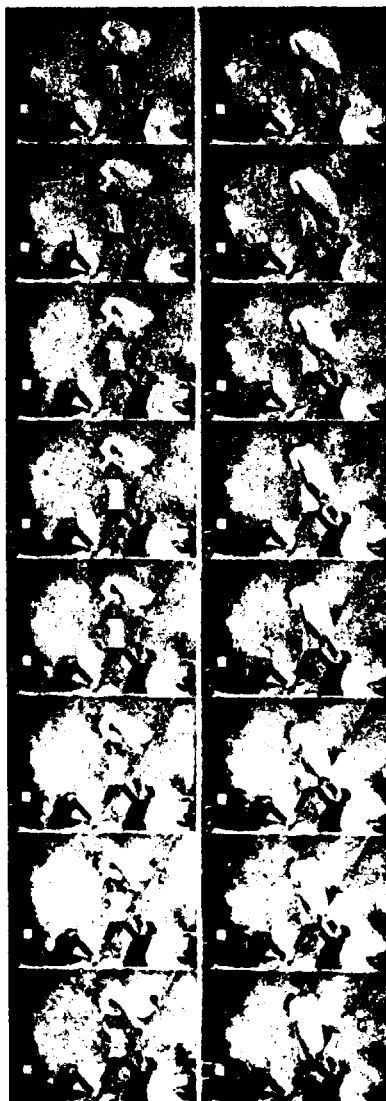
Hitherto we have limited ourselves to the delineation of detached subjects, but we shall now devote some space to one of our most ambitious schemes, of which these scattered impersonations are but the heralds. Preparations have long been on foot to extend the number of the actors and to increase the stage facilities, with a view to the presentation of an entire play, set in its appropriate frame. Although necessarily crude, these efforts undoubtedly contain the germs of ultimate success. We have



Kinetoscopic Image four times enlarged.

ROW IN A CHINESE LAUNDRY.

enacted quite a number of experiences, one of which is supposed to take place in a barber's shop. The establishment is fitted up with a chair, shaving apparatus and everything suited to the requirements of tonsorial art, while a flaring sign invites the "Great Unshorn" to relieve themselves of their superfluous hirsute adornments at the modest expenditure of a nickel. The customers enter—rather a shady lot, as may be inferred from the



FIRE RESCUE.

W. S. L. D.

prices,—are received by the artist (a brilliant young Greek professional who kindly lent his services), are hustled unceremoniously into the chair, lathered, scraped and despoiled of their locks in business-like fashion and with small regard for tender susceptibilities. The operation over, "Next" is roared out imperiously, and the summons are responded to by a stampede of excited competitors. A scrimmage follows, in the effort to secure the solitary chair, the barber attempts in vain to restore order, and the scene ends with a general fight.

On another occasion, an impromptu picnic was rigged up just outside the stately grounds of the "Black Maria." The actors fell readily into position, being possessed of a good deal of unsuspected histrionic talent, and the scene was soon animated in the extreme. A fire was lit, a gipsy kettle hung, and some one commenced energetically to blow the embers; crockery



and comestibles were unpacked and set out invitingly by several deft-handed maidens, while a *mauvais sujet*, oblivious of the presence of these charmers, vaulted upon the table, drew a beaker of foaming ale and started a general frolic.

A highly condensed *finale* from Hoyt's "Milk White Flag" was also given, comprising twenty-four actors, together with certain thrilling Mongolian experiences, enacted respectively in a laundry and opium den. These are quite lively, necessitating, as they do, the intervention of the police, and an indiscriminate *melée*. Possibly the most exciting scene in our repertoire is a fire rescue with the stage-honored accessories of ladders, a burning house, clouds of steam and smoke, and a lovely female, airily clad, leaping into the extended arms of a gallant hero.

To the final development of the kinetographic stage, than which no more powerful factor for good exists, no limitations can possibly be affixed. The shadowy histrionics of the near future will yield nothing in realistic force and beauty to their material sisters. No imperfections will mar the illusion. The rich strain of a Seidl or Damosch orchestra, issuing from a concealed phonograph, will herald the impending drama, and attune the hearts of the expectant throng. The curtain will rise, exposing some one of the innumerable phases of pictorial art, some soft English pastoral or cosy interior of a mansion, some fastness in the Alps or Himalayas, some tempestuous ocean scene, quickened with the turbulent



"MILK WHITE FLAG."

anguish of the unresting sea, some exquisite landscape, steeped in the jeweled lights of sunset or the roseate sheen of morn. The actors will enter singly and in groups, in the graceful interweaving of social life, the swirl of the dance or the changeful kaleidoscope of popular tumult. The tones will be instinct with melody, pathos, mirth, command, every subtle intonation which goes to make up the sum of vocalism: the clang of arms, the sharp discharge of artillery, the roll of thunder, the boom of ocean surges, the chant of the storm wind, the sound of Andalusian serenades and the triumphant burst of martial music,—all these effects of sight and sound will be embraced in the kinetoscopic drama, and yet of that living, breathing, moving throng, not one will be encased in a material frame. A company of ghosts, playing to spectral music. So may the luminous larvæ of the Elysian Fields have rehearsed earth's well-beloved scenes to the exiled senses of Pluto's Queen.

This line of thought may be indefinitely pursued with application to any given phase of outdoor or indoor life which it is desired to reproduce. Our methods work admirably and every day adds to the security and the celerity of the undertaking. No scene, however animated and extensive, but will eventually be within reproductive power. Martial evolutions, naval exercises, processions and countless kindred exhibitions will be recorded for the leisurely gratification of those who are debarred from attendance, or who desire to recall them. The invalid, the isolated country recluse, and the harassed business man can indulge in needed recreation, without undue expenditure, without fear of weather, without danger to raiment, elbows and toes, and without the sacrifice of health or important engagements. Not only our own resources but those of the entire world will be at our command, nay, we may even anticipate the time when sociable relations will be established between ourselves and the planetary system, and when the latest doings in Mars, Saturn and Venus will be recorded by enterprising kinetographic reporters.

The advantages to students and historians will be immeasurable. Instead of dry and misleading accounts, tinged with the exaggerations of the chroniclers' minds, our archives will



Notes on facts re the pioneer days of the perforated  
Film movingpholog. work at Edison's Lab.  
completed end of 1888 - including -

- Taking Camera - 40 pictures a second.  
Size picture settled & designed by Experiment
- as  $\frac{3}{4}" \times \frac{1}{2}"$  As now in use -
- perforated top & bottom 4 to the pict. As now
- Sprocket wheel to fit perforations. " "
- Shutter but slightly altered As now in use

Projecting - with the same (Taking camera)  
machine - The Sprocket wheel only  
Exchanged for one slightly smaller to allow  
for shrinkage of <sup>positive</sup> film (name given by Edison)  
after developement - perforations to fit a  
slightly smaller Sprocket wheel -

Printing by contact - neg. over Virgin pos.  
films fed over drum running continuously -

Developing on large drums -

The above machine we called the Kinetograph  
- later in 1889 was synchronized with the phonograph  
& projected on the Screen - See Journals & witnesses.

Yet there are many who claim precedence,  
though actually coming in after the work  
was done - on the perforated film. Stop motion  
machine were created bet. 1887 & end of 1888 - G  
Geo Eastman made the first film Exclusively  
for us, so let's give Edison & W.K. <sup>full credit for this</sup> ~~Laurel~~ Dickson work.



If the general public were asked to name the most important photographic discovery of the year, there is little doubt but what they would be unanimous in declaring the kinetoscope. Although the idea is by no means a new one, Muybridge, Anschütz, Marey and others have already worked at the same theory on a comparatively small scale, yet the kinetograph can in no way be compared with the machines of other workers. While the latter consisted of a battery of at most twenty-four cameras, exposed by electricity, the kinetograph is but a single camera, capable of making many thousands of photographs in the space of a few seconds. When Edison conceived the idea the working out of the arrangement was intrusted to Mr. W. K. L. Dickson, a clever young electrical engineer. There are few who really can imagine the thousands

of difficulties that required to be overcome before such an apparatus could be made to work satisfactorily. Imagine a roll of film one hundred and fifty feet long, which, in the space of 90 seconds, had to have impressed upon it nearly three thousand images. Imagine the delicate and perfect arrangement that had to be constructed to bring this film accurately into place, and expose it to the light each time without the slightest vibration—without the slightest hitch of any kind. Those who have studied the details of the arrangement pronounce it to be simply marvelous, and reflecting the highest credit on the clever engineer. Some account of this gentleman's career will, we are sure, be interesting to our readers. William Kennedy-Laurie Dickson was born in France and educated in England. His father, James Dickson, was a distinguished English painter and lithographer; many artists are numbered in his ancestral roll, among others the great Hogarth. His mother was Miss Elizabeth Kennedy-Laurie, of Woodhall, Kirkcudbright, Scotland, a brilliant scholar, musician, and renowned for her beauty.

He was a descendant of the Lauries of Maxwellton, immortalized in the celebrated ballad, "Annie Laurie," and the Robertsons, of Strowan, connected with the Earl of Cassilis, the Duke of Athol, and the Royal Stuarts.

In his youth young Dickson gave evidence of a strong disposition to electrical experiments. Edison was his favorite scientific hero, and his youthful ambition

was not realized until, in 1879, he came to America, and, two years later, although but 21 years of age, attached himself to the great inventor in the capacity of superintendent of the testing and experimental department at the works in Goerck Street, New York. He was prominent in the development of the Electric Light Co., was chief electrician in the Edison Electric Tube Co., of Brooklyn, and was charged with the office of laying the first telegraphic and telephone wires underground in New York City during Mayor Grant's administration.

He is now chief of the electro-mining and kinetographic work at Edison's laboratory in Orange, having matured the magnetic separation of iron and other ores; is co-patentee with Edison of magnetic ore separators, and has completed for the inventor the kinetograph, kinetoscope, and phono-kinetoscope.

In this connection Mr. Edison, in the June number of *The Century*, thus speaks of Mr. Dickson:

"I believe that, in coming years, by my own work and that of Dickson, Muybridge, Marey, and others who will doubtless enter the field, that grand opera can be given at the Metropolitan Opera House at New York without any material change from the original, and with artists and musicians long since dead."

Messrs. Crowell & Co., of New York and Boston, whose specialty in classical *éditions de luxe* is universally recognized, are issuing a magnificently bound and illustrated biography of Edison, written by Mr. Dickson and his sister, Miss Antonia Dickson, which, in the opinion of leading judges, is as notable for wide scientific information as for purity of diction, dramatic force and lucidity of style. The peculiar advantages enjoyed by the authors in over thirteen years' intimacy with the inventor are shown in the accuracy and varied interest of the biography.

We give herewith some of the kinetograph pictures taken by Mr. Dickson, and a portrait of that gentleman.

Photography in colors still appears far away from our grasp. The improvements made by the Lumière Bros. upon the Lipmann process are of considerable interest, but it is very doubtful if this method of obtaining colors by interference is ever likely to result in a practical process.

Such have been, as well as we can call to mind, the principal discoveries and improvements during the past twelvemonth. What wonders will the coming year bring forth? Who can tell?

We have, fortunately, men—clever men—among us who are ever trying to invent and to improve. Men who devote their lives to the advancement of photography with but little reward, for who ever heard of a photographic inventor growing rich by his labors? But they work on, satisfied with their efforts to benefit their fellow creatures and the fascination that always exists in experimental work.

W. E. WOODBURY, Editor.

#### Publisher's Note:

All markings on the last two pages in the original edition are those of the author and have not been retouched for this edition by the request of the owner.

## ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΙΝΗΤΟΣΚΟΠΙΟΥ ΚΑΙ ΚΙΝΗΤΟΦΩΝΟΓΡΑΦΟΥ

Έν έτει 1887, μου ήρθε στό μυαλό ότι ήτο δυνατόν νά σχεδιάσω μία συσκευή πού θά έκανε γιά τό μάτι ότι ό φωνογράφος κάνει γιά τό αυτί καί ότι διά του συνδυασμού καί τών δύο, όλη ή κίνηση καί ό ήχος θά μπορούσαν νά έγγραφούν καί ν' αναπαραχθούν συγχρόνως. Αυτή ή ιδέα, τό σπέρμα της οποίας προήλθε άπ' τό μικρό παιγνίδι μέ τ' όνομα ζωοτρόπιον καί τίς σχετικές έγργασίες Muybridge, Marie καί τών άλλων έχει συμπληρωθεί τώρα ούτως ώστε κάθε άλλαγή έκφράσεως προσώπου μπορεί νά έγγραφή καί ν' αναπαραχθή σέ κανονικό μέγεθος. Τό κινητοσκόπιο είναι μόνο ένα μικρό μοντέλλο πού είκονογραφεί τό παρόν στάδιον της προόδου αλλά κάθε έπερχόμενο μήνα νέες δυνατότητες έρχονται στό φώς. Πιστεύω ότι τά επόμενα χρόνια μέ τή δική μου έγργασία καί μέ εκείνη τών Dickson, Muybridghe, Marié, καί άλλων πού αναμφιδόλως θά εισέλθουν στό χώρο θά δοθούν μεγάλα έργα στό Metropolitan Opera House της Ν. Ύόρκης χωρίς καθόλου ύλική άλλαγή άπ' τήν αρχική καί μέ ήθοποιούς καί μουσικούς πρό πολλού νεκρούς.

Τό κείμενο πού ακολουθεί καί δίδει μία ίκανή καί αξιόπιστη άναφορά της έφεύρεσης έχει όλη μου τήν έγκριση.

Οί συγγραφείς είναι είδικώς κατηρτισμένοι γι' αυτό τό έργο άπό λόγιο βάθρο καί λόγω τών έξαιρετικών εύκαιριών πού ό κ. Dickson είχε στην γονιμοποίηση της έγργασίας.

Θωμάς Έντισον



# Ίστορία τῆς ἐφευρέσεως

Ἐν ἔτει 1887, ὁ κύριος Ἑντισον εὐρέθη κάτοχος μιᾶς ἀπὸ ἐκεῖνες τίς μαγικές ἀνακαλύψεις, αἱ ὁποῖαι ἀνακουφίζουν τὴν ἔντασιν τῆς ἐφευρετικῆς σκέψεως. Τὰ μεγάλα ἀποτελέσματα τοῦ ἡλεκτρισμοῦ ἔδαινον ἱκανοποιητικά. Τό λαμπρόν φῶς εἶχε ἐξαντληθῇ ὡς πρὸς τὰς ἐφαρμογὰς του αἱ τηλεφωνικαὶ καὶ τηλεγραφικαὶ συσκευαὶ ἦταν οὐσιαστικά ἐμπλεγμένες μετὰ τὸ ὑλικὸ τῆς διεθνοῦς ζωῆς· ὁ φωνογράφος ἐγκαθιδρύθη ἐπὶ σταθερᾶς οἰκονομικῆς καὶ κοινωνικῆς βάσεως καὶ ὁ ἐφευρέτης ἐνοιωσε ἐλεύθερος νὰ ἐπιχειρήσῃ μερικές δευτερεύουσας πτήσεις στό χωρὸ τῆς φαντασίας του.

Τότε λοιπὸν ἐσκέφθη ν' ἀναπαράγῃ τὴν κίνησιν μέσω μιᾶς γρήγορης καὶ ταξινομημένης διαδοχῆς εἰκόνων καὶ τῆς σύνδεσης αὐτῶν τῶν φωτογραφικῶν ἐντυπώσεων μετὰ τὸν φωνογράφο ὥστε νὰ συμπληρῶσιν σέ δύο αἰσθήσεις συγχρόνως τὴν καταγραφὴν μιᾶς δεδομένης σκηνῆς. Στὴν ἐποχὴ πού ἀναφερόμεθα οἱ συνθήκες τῆς φωτογραφίας ἦταν κατ' ἐξοχὴν εὐνοϊκῆς ὡς βάσεις διὰ πειράματα, ἐνῶ οἱ προφανεῖς περιορισμοὶ τοὺς παρέθεταν ἓνα δελεαστικὸν ἔδαφος διὰ περαιτέρω ἔρευνα.

Οἱ ἀρχικῆς ὠμότητες τοῦ Daguerre, τοῦ Niepce καὶ τῶν ὁμοτίμων τῶν εἶχαν ἐπιτυχῶς δοκιμασθῇ καὶ παραγκωνισθῇ καὶ ἡ ἐπιστήμη ἦταν πιά ἐμπλουτισμένη μετὰ τίς ἀνακαλύψεις τοῦ Maddox, εἰσηγητοῦ τῆς διαδικασίας τῆς βρωμιοζελατίνης στὴν στιγμιαία φωτογραφία.

Ἡ πρωταρχικὴ ἀρχὴ τῶν κινουμένων εἰδώλων ξεκίνησε ἀπὸ ἓνα παιγνίδι, γνωστὸ στὰ παιδιά ὅπως τὸ ζωοτρόπιον ἢ τροχὸς τῆς ζωῆς, ἓνα κατασκευάσμα πού συνίστατο ἀπὸ ἓνα κύλινδρο δέκα Ἴντσες φαρδύ, ἀνοικτὸν στὴν κορυφὴ γύρω ἀπ' τὸ χαμηλότερον καὶ ἐσωτερικὸ χεῖλος τοῦ ὁποίου τοποθετεῖται μία σειρὰ ἀπὸ συσχετιζόμενες εἰκόνες ἀναπαριστώντας κάθε δεδομένη φάσιν ζωῆς ἐπιδεκτικὴ ταχέως καὶ συνεχοῦς κινήσεως. Ὁ κύλινδρος μετὰ περιστρέφεται ταχέως καὶ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ, κατευθυνόμενον στὶς στενές καὶ κάθετες σχισμὲς τῆς ἐξωτερικῆς ἐπιφανείας τοῦ κυλίνδρου καθοδηγεῖται ἀπὸ μία σειρὰ ἐπιπλόνων σπασμωδικῶν τιναγμάτων τὰ ὁποῖα μετὰ τὴν ἀσκήσιν μιᾶς ἐλευθέρως φαντασίας μποροῦν νὰ περάσουν ὡς ἀμυδρά δηλωτικὰ ἀνθρωπίνων καὶ ἱππέων γελοίων κινήσεων. Αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα ὅπως πιθανόν γνωρίζει ὁ ἀναγνώστης πηγάζει ἀπὸ τὴν ὑποκατάστασιν μιᾶς διαδεχομένης φάσεως μιᾶς στάσεως γιὰ μία ἄλλη ὥστε νὰ παράγῃ τὴν ἐντύπωσιν τῆς συνεχείας ἐπὶ τοῦ ἀμφιδησιτροειδοῦς καὶ ἡ ἀποτυχία αὐτῶν τῶν διαδοχικῶν εἰδώλων ν' ἀναμιχθῶν σέ μία



ἀπατηλή εἰκόνα ὀφείλεται στήν τραχύτητα τῶν ξυλογραφιῶν καί τό ἀπίθανον τῆς κτήσεως τοῦ χρειώδους βαθμοῦ ταχύτητος.

Ἡ ἰδέα ὅμως ἦτο ἀσυνήθης καί μάλιστα πολύ ἔξυπνη καί σάν τοιαύτη προσέλκυσε τήν προσοχή τῶν εἰδικῶν τῆς φωτογραφίας ὅπως ὁ κ. Muybridge καί ἄλλων, πού, ἐργαζόμενοι πάνω στήν λεπτή κι' εὐαίσθητη ἐπιφάνεια τῆς πλάκας ξηρᾶς ζελατίνης τοῦ Maddox μποροῦσαν νά ἐξασφαλίσουν ἀνώτερα ἀποτελέσματα.

Παρά τίς σπουδαῖες βελτιώσεις ὅμως, τό σύστημα παρουσίασε σοβαρές ἀτέλειες καί ἡ περιορισμένη ἐφικτή ταχύτητα ἀντεστρατεύετο μάταια τόν ἐπιθυμητό ρεαλισμό τοῦ ἀποτελέσματος.

Τότε ἦταν πού ἀρχισε μία σειρά ἀπό πειράματα στό Drange Laboratory γιά μία περίοδο ἑξ περιπυ εἰσών.

Ἡ σύγχρονος διασύνδεσις τῆς φωτογραφίας μέ τόν φωνογράφο μελετήθηκε πολύ νωρίς διά νά ἐγγράψει καί νά ἐπαναστείλῃ τίς ἐντυπώσεις στό μάτι καθῶς καί στό αὐτί.

Ὁ συλληπτικός ὁρος γι' αὐτήν τήν ἀνακάλυψιν εἶναι ὁ κινηματογράφος. Ἡ διττή μηχανή λήψης εἶναι ὁ φωνο-κινηματογράφος καί ἡ μηχανή ἀναπαραγωγῆς τοῦ σήματος εἶναι τό φωνο-κινητοσκοπιο, σέ ἀντιδιαστολή μέ τόν κινητογράφο καί τό κινητοσκοπιο, πού ἀφορῶν ἀντιστοιχῶς τή λήψιν καί τήν ἀναπαραγωγή τῶν κινητῶν ἀλλά ἀήχων ἀντικειμένων. Τά ἀρχικά πειράματα ἔλαβον τή μορφή μικροσκοπικῶν φωτογραφιῶν ἀκριβεῖας, τοποθετημένων ἐπὶ κυλινδρικοῦ ὀστράκου ἀναλόγων κατὰ μέγεθος μέ τόν συνήθη κύλινδρο φωνογράφου. Αὐτοί οἱ δύο κύλινδροι ἐτοποθετοῦντο μετὰ ἐκατέρωθεν ἐπὶ μίας λαθῆς καί ὁ δίσκος ἤχου ἐλαμβάνετο τό πλησιέστερον δυνατόν συγχρόνως μέ τό φωτογραφικό εἶδωλο ἐντυπωμένο πάνω στήν εὐαίσθητη ἐπιφάνεια τοῦ ὀστράκου.

Ἡ φωτογραφική μερίς τῆς ἀναλήψεως ἐμποδίζετο σοβαρῶς ἀπό τά πρόχειρα ὑλικά, τά ὁποῖα ὅμως ἂν καί ἐξαίρετα καθ' ἑαυτά, δέν προσέφεραν καμμία οὐσία ἀρκούντως εὐαίσθητον. Πῶς νά ἐξασφαλίσῃ καθαρά περιγράμματα ἢ περιγράμματα μ' ὅποιαδήποτε ἐννοια μαζί μέ φαινομενική ταχύτητα, ἦταν τό πρόβλημα πού βασάνιζε τούς πειραματιστές.

Οἱ μέθοδοι Daguerre, λευκώματος καί ἄλλες συγγενεῖς ἀνταποκρίθηκαν στίς πρῶτες ἀπαιτήσεις ἀλλά ἀπέτυχαν ὑποκείμεναι στό τελευταῖο τέστ. Ὡς ἐκ τοῦτου οἱ μέθοδοι δυστυχῶς ἐγκατελήφθηκαν, διατηρηθέντος βεβαίως ἐνός ἱζήματος γνώσης, καί ἔγινε ἕνα γενναῖο ἄλμα πρὸς τήν βρωμιο-ζελατίνη τοῦ Maddox μέ emulsion, ἀργύρου, μέ τήν ὁποία ἐπιχρίσθησαν οἱ κύλινδροι. Αὕτῃ ἡ μέθοδος προκάλεσε μία νέα καί σοβαρή δυσκολία.

Τό βρώμιο τῶν ἀλογόνων ἀργύρου σέ διάλυση μέ τήν emulsion, ἐμφανίσθηκε μέ ὑπερβολική τραχύτητα ὅταν ἐτέθη θέμα μεγένθυσης τῶν φωτογραφιῶν κατὰ ἕνα ὀγδοο τῆς ἴντσας, προβάλλοντάς τες ἐπὶ ὀθόνης ἢ βλέποντάς τες διά μέσου στερεοσκοπικοῦ μικροσκοπίου.

Κάθε προσθήκη στο μέγεθος μεγάλωνε την δυσκολία και άποφασίσθηκε να εγκαταλείψουν την γραμμή του πειράματος και να επαναστατικοποιήσουν την δλη φύσιν των διαδικασιών απορρίπτοντας αυτές τις μικρές φωτογραφίες και αντικαθιστώντας μία σειρά κατά πολύ μεγαλύτερων έντυπώσεων προσκολλημένων στην εξώτερον κόγχην ενός ταχέως περιστρεφόμενου τροχού ή δίσκου, όπλισμένων μ' έναν αριθμό καρφίδων κατά τέτοιο τρόπο διευθετημένων ώστε να προβάλλουν κάτω απ' τό κέντρο κάθε εικόνας.

Είς τό πίσω μέρος του δίσκου, επί ενός στηρίγματος ένας σωλήνας Geissler τοποθετήθηκε συνδεόμενος μ' ένα σπείραμα εγκαταστάσεως, τό πρωταρχικό καλώδιο του όποίου ενεργοποιούμενο απ' τις καρφίδες, παρήγε μίαν διάρρηξιν του πρωταρχικού ρεύματος, τό όποιο μέ τή σειρά του, μέσω του δευτερεύοντος ρεύματος, άναβε τόν σωλήνα άκριδώς τή στιγμή καθ' ήν ή εικόνα διέσχιζε τό φάσμα τής θέας του.

Η ηλεκτρική εκκένωση έγινετο σέ σχεδόν άνυπολόγιστο κλάσμα του χρόνου και ή διαδοχή των εικόνων ήταν τόσο ταχεία και ό όλος μηχανισμός τόσο σχεδόν τέλειος ώστε φαινόταν ότι ό έφευρέτης είχε επιτύχει τόν σκοπό του.

«Οί άνάγκες μας πρέπει να σκοπεύουν ύψηλά» εν τούτοις, ένα αξίωμα που ίσχυει τόσο στην έπιστήμη όσο και στον χαρκτήρα· και οί μέθοδοι άκόμη επιδέχονταν πιθανή βελτίωση. Μετά άκολούθησαν μερικά πειράματα μέ τύμπανα, πάνω από τά όποια ζωγραφίσθηκαν φύλλα από ευαίσθητοποιημένη ζελατίνη φίλμ (celluloid) μέ τις άκρες πιεσμένες σέ στενή σχισμή στην επιφάνεια, όμοια ως προς την κατασκευή μέ τόν παλαιό έλασματοειδή φωνογράφο. Επίσης προσαρτήθηκε έξάρτημα έναρξεως και παύσεως, ταυτόσημο μέ έκείνο που χρησιμοποιήθηκε σέ ένα μεταγενέστερο πείραμα που έξηγείται σ' αυτές τις σελίδες.

Οί εικόνες έκτοτε έλαμβάνοντο έλικοειδώς μέχρι του αριθμού των διακοσίων ή κάτι παρόμοιο, αλλά ήτο περιορισμένος ως προς τό μέγεθος, πράγμα που ώφείλετο στην κυκλικότητα τής επιφανείας, ή όποια έφερε μόνον τό κέντρο τής εικόνας εις έστίασιν. Τό φύλλον τής ζελατίνης (celluloid) εμφανίζοταν μετά, κλπ., και έτοποθετείτο επί διαφανούς τυμπάνου, σκληραίνοντας στην έξωτερική του κόγχην μέ δριεχάλκινες καρφίδες. Όταν τό τύμπανο γύριζε ταχέως αυτές ήρχοντο εις έπαφήν μέ τό πρωταρχικό ρεύμα ενός έλάσματος εγκαταστάσεως και κάθε είδωλον έφωτίζετο κατά τόν ίδιο τρόπο όπως περιγράφεται στο προηγούμενο πείραμα μέ τόν δίσκο, μέ την διαφορά ότι μόνον τό έσωτερικό του τυμπάνου έφωτιζέτο.

Τό έπόμενο βήμα ήταν να υίοθετήσουν μία έξαιρετικά ύπερευαίσθητον λωρίδα celluloid μιάμισιν ίντσα φάρδος· αλλά και αυτού του μέτρου άποδειχθέντος μή ίκανοποιητικού, όφειλόμενου εις άνεπαρκές μέγεθος, οί εικόνες τής μιάς ίντσας άντικατεστάθησαν σέ μία

μπάντα μιάμιση Ιντσες φάρδος, λόγω του ότι το επιπλέον φάρδος απαιτείτο διά την διάτρυσιν, στην εξώτερη άκρη. Αύτη ή διάτρυσις λαμβάνει χώραν κατά τακτά πυκνά διαστήματα ώστε να καταφέρουν οι όδόντες ενός συστήματος ασφαλείας να συγκρατούν τό φίλμ σταθερό γιά 9/10 του ενός τεσσαρακοστού έκτου του δευτερολέπτου, όταν τό όπτιρατέρ ανοίγει άπότομα και δέχεται μία άκτίδα φωτός δημιουργώντας ένα είδωλο ή μία φάσιν στην κίνησιν του ύποκειμένου. Τό φίλμ μετά τινάζεται πρός τά έμπρός κατά τό έναπομείναν έν δέκατον του ενός τεσσαρακοστού έκτου του δευτερολέπτου και συγκρατείται άκίνητο ενώ τό όπτιρατέρ έχει πάλι κάνει τό γύρο του, δεχόμενο ένα άκόμη κύκλο φωτός, και ούτω καθεξής μέχρις ότου σαράντα-έξ έντυπώσεις λαμβάνονται τό δευτερόλεπτο ή δύο χιλιάδες έπτακόσιες έξήντα τό λεπτό ή έκατόν έξήντα πέντε χιλιάδες έξακόσιες εικόνες έντός μιάς ώρας, ένα ποσόν υπεραρκετό, όταν έκτυλίσσεται μπροστά στά μάτια μας, γιά διασκέδαση. Σ' αύτήν την σύνδεσιν είναι ένδιαφέρον να παρατηρήση κανείς ότι εάν προσετίθεντο οι σπασμωδικές κινήσεις από μόνες τους άποκλειομένων των παύσεων, κατά την ίδια άρχή που ύπολογίζεται ή ταχύτης ενός τραίνου, άνεξαργτήως των στάσεων, θ' άνεδεικνύετο ή άπίστευτος ταχύτης των είκοσι-έξ μιλίων την ώρα.

Τό πλεονέκτημα αύτου του συστήματος υπέρ μιάς συνεχούς ταινίας, και ενός όπτιρατέρ, φέροντος σχισμήν θά ήταν, ότι μόνον κλασματικός βαθμός φωτός στο 1/2720 του δευτερολέπτου έπιτρέπεται να διαπεράσει τό φίλμ, θυσιάζοντας καθ' όλα την λεπτομέρεια, ενώ κατά τό παρόν σύστημα παύσεως και ένάρξεως κάθε εικόνα παίρνει τό έν έκατοστόν της έκθέσεως ενός δευτερολέπτου μέ τόν φακό όλίγο κλεισμένο που είναι άρκετός χρόνος, όπως γνωρίζει κάθε φωτογράφος γιά την έπίτευξη έξαιρετικής λεπτομέρειας άκόμη και σε ένα έπίπεδον συνηθισμένου καλού φωτός.

Αύτός ήταν κατ' έξοχήν ό λόγος χρήσεως φακών των Messrs Bausch and Lomb και Gundlach μέ τους όποιους οι όπτικοί δέν άσχολήθηκαν ώστε να άποφέρουν έξιδικεύσεις μας.

Πρέπει να γίνη κατανοητό ότι δέν χρειάζεται παρά μία κάμερα που να παίρνει αυτές τίς λουρίδες και όχι όλόκληρο σύστημα από κάμερες. Τό έπόμενο βήμα μετά την κατασκευή της άρνητικής ταινίας είναι να σχηματισθή μία θετική ή τελειωμένη σειρά από άνατυπώσεις από την άρνητική, ή όποία διέρχεται μέσω μιάς μηχανής γι' αυτό τόν σκοπό, σε συνδυασμό μέ μία κενή λωρίδα από φίλμ, που, μετά από την εμφάνισιν και την γενική διεργασία, έπανατοποθετείται στο κινητοσκοπιο ή τό φωνο-κινητοσκοπιο, όπως χρήζει ή περίπτωσις.

Όταν ένας δίσκος φωνογράφου έχει ληφθή συγχρόνως μέ μία τέτοια λωρίδα, και τά δύο αρχίζουν μαζί διά της χρήσεως ενός άπλου αλλά άποτελεσματικού κατασκευάσματος και διατηρούνται

κατ' αὐτό τόν τρόπο καθ' ἑλὴν τὴν διαδικασία, τοῦ φωνογραφικοῦ δίσκου ὄντος σὲ τέλεια συμφωνία μὲ τὴν λωρίδα. Κατ' αὐτὴν τὴν διασύνδεσιν, οἱ μικροσκοπικὲς τρύπες μὲ τίς ὁποῖες ἡ ἄκρη τῆς ζελατίνης τοῦ φιλμ (celluloid film) εἶναι διάτρητη συμφωνοῦν ἀκριδῶς μὲ τοὺς φωνογραφικοὺς δίσκους καὶ τὰ διάφορα ἐξαρτήματα τῆς κάμερας, ὅπως τὸ σύστημα ἀλλαγῆς τοῦ φιλμ καὶ ἡ λειτουργία τοῦ ὀπτι-  
 ρατέρ εἶναι κατὰ τέτοιο τρόπο κανονισμένα ὥστε νά ἐνοποιοῦνται μὲ τίς διάφορες ἰδιαιτέρες λεπτομέρειες τῆς ἡχοληψίας, ἔχοντας ἓνα μοτέρ πού λειτουργεῖ ὡς πηγὴ κοινῆς ἐνέργειας πρὸς τὴν κάμερα καὶ τὸ φωνογράφο, ὅταν εἶναι ἡλεκτρικῶς καὶ μηχανικῶς συνεδεμένα μαζί.

Ἡ ἐγκαθίδρυσις ἀρμονικῶν σχέσεων (συλλειτουργίας) ἀνάμεσα στὸν κινητογράφο καὶ τὸν φωνογράφο ἦταν ἓνα ἐπίπονο καθήκον καὶ θά ἔσπαζε τὸ κουράγιό τῶν ἐφευρετῶν πού ἦταν λιγώτερο συνηθισμένοι στὴ σκληρὴ ἐργασία καὶ τὴν ἀποθάρρυνσιν ἀπ' ὅτι οἱ βετεράνοι τοῦ Edison. Οἱ ἀρχές αὐτῆς τῆς δυναμικῆς ταινίας, ὅμως, βασίζονται πᾶνω στὸ φρόνημα τοῦ ἀκαταδάμαστου Γάλλου, ὁ ὁποῖος προσχωρῶντας στὴν ἀποτρεπτικὴν παράκλησιν τῆς ἀγαπημένης του, παρετήρησε «Κυρία, ἔάν τὸ πράγμα ἦτο δύσκολο θά εἶχε ἤδη συντελεσθῇ· ἔάν εἶναι ἐπίθανο, θά γινῇ». Τὰ πειράματα ἀπέφεραν τοὺς νόμιμους καρπούς τους καὶ ἡ πιὸ σχολαστικὴ ἀκρίβεια προσαρμογῆς ἐπετελέσθη, μὲ τὰ ἀποτελέσματα τῆς πραγματικῆς ζωῆς ἐκπεφρασμένα ἀκουστικά καὶ ὀπτικά.

Ἡ διαδικασία τῆς «λήψεως» ἐκτελεῖται ποικιλοτρόπως, μὲ τεχνητό φῶς στὸ φωτογραφικὸ τμήμα, ἢ μὲ φῶς ἡμέρας κάτω ἀπὸ βελτιωμένες συνθήκες τοῦ νέου θεάτρου, γιὰ τίς ὁποῖες θά μιλήσουμε. Οἱ ἡθοποιοὶ κρατοῦνται ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ πάγιοι καὶ ἐκτίθενται εἴτε στὴν λάμψιν τοῦ ἡλίου, στὴν ἐκτυφλωτικὴν ἐκλαμψιν τεσσάρων παραβολικῶν λαμπῶν μαγνησίου ἢ στὸ φῶς εἴκοσι ἀρκῶν ἐφωδιασμένων μὲ ὑψηλοὺς ἀκτινικούς ἀνθρακες, ἔχοντες δυνατοὺς ἀντανακλαστές ἕως περίπου 50.000 κηρίων δύναμιν. Αὐτὴ ἡ ἀκτινοβολία συγκεντρώνεται πᾶνω στοὺς ἐκτελεστές, ἐνῶ ὁ κινηματογράφος καὶ ὁ φωνογράφος δουλεύουν ἐντατικά, ἀποθηκεύοντας δίσκους καὶ ἐντυπώσεις διὰ μελλοντικὴν ἀναπαραγωγὴν.

Μία δημοφιλὴς καὶ φθινὴ προσαρμογὴ τῶν κινητοσκοπικῶν μεθόδων εἶναι ἡ διὰ τῆς μορφῆς τοῦ γνωστοῦ, τὸ νίκελ στὴ σχισμὴ, μία μηχανὴ συνισταμένη ἐκ τοῦ ἰδιαιτέρου θαλάμου περιέχονσα ἓνα ἡλεκτρικὸ μοτέρ καὶ μπαταρίες πού κινοῦν τὸν μηχανισμό λειτουργῶντας ὡς ἡ ὠθητικὴ δύναμις στὸ φιλμ, ἡ ὁποία ἔχει τὸ σχῆμα μιᾶς ἀτέρμονης μπάντας, πενήντα ποδῶν ὡς πρὸς τὸ μήκος διαπερασμένη μέσω τοῦ πεδίου ἐνός μεγεθυντικοῦ ὕαλου τεθειμένου καθέτως.

Οἱ φωτογραφικὲς ἐντυπώσεις περνοῦν ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ μάτι σὲ ἀναλογία τοῦ ἐνός τεσσαρακοστοῦ ἔκτου τοῦ δευτερολέπτου μέσω ἐνός περιστρεφόμενου φέροντος σχισμὴ δίσκου ἐνῶ ἡ σχισμὴ ἐκθέτει

μία εικόνα σέ κάθε περιστροφή καί χωρίζει τίς κλασματικές διαβαθμίσεις τῆς στάσεως. Προβαλλόμενες ἔναντι μιᾶς ὀθόνης πάνω στήν κινηματογραφική ἀρχή τῆς παύσης καί ἐκκίνησης ἡ εἰδωμένες μέσα ἀπό ἓνα μεγεθυντικό φακό, οἱ εἰκόνες εἶναι ἐξαιρετικά ἱκανοποιητικές γιά τόν λόγο ὅτι ἡ μεγέθυνσις δέν χρειάζεται νά εἶναι περισσότερο ἀπό δέκα φορές τοῦ πρωταρχικοῦ μεγέθους. Τό δωμάτιο προβολῆς, τό ὁποῖο εἶναι ἐγκατεστημένο στό ἑπάνω πάτωμα τοῦ φωτογραφικοῦ τμήματος, εἶναι ἐπενδυμένο μ' ἓνα καταθλιπτικό μαῦρο τάβράδια τῶν προβολῶν ὥστε νά ἐμποδίζεται κάθε ἀντανάκλασις ἀπ' τόν κύκλο τοῦ φωτός πού πηγάζει ἀπ' τήν ὀθόνη εἰς τήν ἄλλη ἄκρη: ἡ μηχανή προβολῆς εἶναι τοποθετημένη πίσω ἀπό μία κουρτίνα τῆς ἰδίας ἀποχρώσεως μέ μία καί μοναδική ὁπὴ ὅπου τοποθετεῖται ὁ φακός. Τό ἔμφε μ' ὄλες αὐτές τίς σοβαρές κουρτίνες καί ὁ περιέργος μονότονος ρυθμός τοῦ ἡλεκτρικοῦ μοτέρ πού εἶναι προσκολλημένο στή μηχανή προβολῆς, εἶναι φοδερὰ ἐντυπωσιακά καί ἐντείνουν τήν αἴσθησι τοῦ ὑπερφυσικοῦ σέ κάποιον ἰδιαίτερα ὅταν ξαφνικά μία φιγούρα ξεπηδᾷ, δρώντας καί μιλώντας μέ τέτοια δύναμι πού τόν ἀφίνει ἐντελῶς ἀπροετοιμαστο γιά τή μυστηριώδη μετέπειτα ἐξαφάνισή της.

Μέ στερεοσκοπική προβολή τ' ἀποτελέσματα εἶναι ἀκόμη πιό ρεαλιστικά, τῆς κλάσεως τῶν φανταστικῶν φαινομένων· μία εὐχάριστη κυκλικότης εἶναι ἐκδηλος ἡ ὁποία σέ συνήθεις φωτογραφικές ἐκθέσεις ἀπουσιάζει καταφανῶς. Τίποτα πιό ὑπέροχο ἢ πιό φυσικό δέν θά μπορούσε νά φανταστεῖ κανεῖς ἀπό αὐτές τίς μορφές πού ἀναπνέουν, πού ἀκούγονται μέ τά τεχνάσματά τους πού ἀφοροῦν γνώμιμη χειρονομία καί λόγο. Ἡ ἀσύλληπτος ταχύτης τῶν φωτογραφικῶν διαδοχῶν καί ὁ ἐξαιρετικός συγχρονισμός τῆς φωνογραφικῆς προσαρμογῆς ἔχουν ἐξαλείψει τό τελευταῖο ἴχνος τῆς αὐτομάτου πράξεως καί ἡ ψευδαίσθησις εἶναι πλήρης. Ἡ μασκώτ τοῦ ὀργανίστα πηδᾷ στόν ὦμο του γιά νά συνοδεύει τό ἄσμα τῆς Νόρμας. Ἀκούγονται οἱ πλούσιοι τόνοι ἐνός τενόρου ἢ μιᾶς σοπράνου σ' ὅλο τόν κατάλληλο περίγυρο δραματικῆς πράξεως· βλέπει κανεῖς τόν σιδηρουργό νά κινεῖ τό βαρὺ σφυρί του ὅπως στήν καθημερινή ζωῇ καί τόν χτύπο στό ἄμῳνι του νά συγχρονίζεται μέ τίς συμμετρικές κινήσεις του· μαζί μέ τίς ρυθμικές κινήσεις τῆς χορεύτριας συμφωνοῦν τά μαλακά της βήματα. Οἱ πυγμάχοι καί οἱ ξιφομάχοι παίζουν τό περίπλοκο παιγνίδι τους, φρουρῶντες, ἀποκρούοντες, ἐπιτιθέμενοι, ὠθῶντες καί ρίπτοντες, ἐνῶ τό γρήγορο πέταγμα τοῦ ματιοῦ, ἡ ἔντασις τῶν μυόνων τοῦ στόματος, οἱ διεσταλμένοι ρῶθῶνες καί ἡ δυνατή βαθιά ἀναπνοή μαρτυροῦν τίς ἐνυπάρχουσες δυνατότητες. Ἡ κορωνίς τοῦ ρεαλισμοῦ ἐπετεύχθη ἐπ' εὐκαιρία τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ κ. Edison ἀπ' τήν Ἑκθεσι τοῦ Παρισιοῦ τό 1889, διαν ὁ ἴδιος ὁ κ. Dickson βγήκε στήν ὀθόνη ἐβγαλε τό κατέλλο του καί χαμογέλασε προφέροντας τίς ἐξῆς λέξεις γιά χαιρετισμό: «Καλημέρα, κ. Edison,

είμαι εύτυχής για τήν επάνοδό σας. Ἐλπίζω νά εἶστε εύχαριστημένος μέ τόν κινητο-φωνογράφο».

Τά δωμάτια φωτογραφίας, μέ τή μοναδική τους αὐτοτέλεια, ὑπῆρξαν ὁ τόπος-γέννησης καί τό φυτώριο τοῦ κινητο-σκοπίου. Οἱ σπουδαιότερες διαδικασίες πού συνδέονται μέ τήν προετοιμασία καί τήν ἐμφάνισιν τοῦ φίλμ, μαζί μέ τά ἀμέτρητα ἄλλα μηχανικά καί ἐπιστημονικά παρασκευάσματα διεξάγονται ἀκόμη σ' αὐτό τό τμήμα. Οἱ ἀνάγκες τοῦ φυσικοῦ φωτισμοῦ, ὅμως, πού ἀφοροῦσαν τήν καλλιτέρα «λήψιν» τῶν θεμάτων καί ἡ ἔλλειψις ἐνός κατάλληλου θεατρικοῦ βάθρου, ὑπαγόρευαν τήν κατασκευή ἐνός εἰδικοῦ κτιρίου, πού στέκεται στό κέντρο ἐκείνης τῆς ὁμάδας τῶν βοηθητικῶν οἰκημάτων πού δημιουργεῖ ἕνα συνοικισμό τοῦ ἐργαστηρίου, τόσο ἰδιαίτερο ἐμφανησιακά ὥστε νά προκαλεῖ τήν προσοχή τοῦ πλέον ἀπρόσεκτου παρατηρητῆ.

Δέν ὑπακοῦει σέ ἀρχιτεκτονικούς κανόνες, δέν ἀγκαλιάζει συμβατικά ὑλικά καί δέν ἀκολουθεῖ κανένα ἀποδεκτό σχέδιο χρώματος. Τό σχῆμα του, ἐάν κάτι τόσο ἐκκεντρικό μπορεῖ ν' ἀποκληθῇ ἔτσι, εἶναι ἕνα ἀκανόνιστο ἐπίμηκες, πού ὑψώνεται ἀπότομα στό κέντρο, στήν ἄκρη τοῦ ὁποίου εἶναι προσκολλημένη μία κινητή στέγη, ἡ ὁποία εύκολα ὑψώνεται ἢ χαμηλώνεται στήν βούλησιν ἐνός μοναδικοῦ χειριστῆ. Τό χρῶμα του εἶναι ἕνα ἀγριωπό μαῦρο, ζωντανευμένο ἀπ' τόν ψυχρό λούστρο μυριάδων μεταλλικῶν σημείων· τά ὑλικά του εἶναι χαρτί καλλυμένο μέ πίσσα καί διάτρητο μέ ἀφθονα καρφιά. Μέ τήν ὀροφήν δίκην ἱστίου καί τόν χρωματισμό του ὡς ἀπό ἔδενον, ἔχει μία παράξενη ἡμι-ναυτικήν ἐμφάνισιν, σάν τό δυσμετακίνητο σκάφος μεσαιωνικῆς πειρατικῆς τέχνης ἡ τό ἀερόπλοιο κάποιου σκουρόδερμου δαίμονα· αὐτή ἡ μυστηριώδης ἐντύπωσις δέν μειώνεται, ἰδιαίτερα ὅταν σ' ἕνα ἀνεπαίσθητο σημάδι, τό μεγάλο κτίριο κινεῖται σιγά γύρω ἀπό ἕνα κέντρο ἀπό γραφίτη, παρουσιάζοντας κάθε δυνατή γωνία στίς ἀκτίνες τοῦ ἡλίου καί λαμβάνοντας τή συσκευή ἀνεξάρτητα ἀπό ἡμερήσιες παραλλαγές.

Ἡ ἀρχή κινήσεως αὐτοῦ τοῦ κτιρίου εἶναι ταυτόσημη μ' ἐκείνη πού διέπει τίς κινητές γέφυρες· οἱ ἄκρες κρέμονται ἐπὶ σιδηρῶν ράβδων ἀπό ἀνυψωμένους κεντροστάτους. Αὐτή ἡ ἀξιοσημείωτη κατασκευή εἶναι γνωστή σάν τό κινηματογραφικό θέατρο, ἡ Black Maria σύμφωνα μέ τίς εύφρεῖς διατυπώσεις τῶν χορηγῶν της.

Μπαίνοντας, ἐρχόμαστε ἀντιμέτωποι μ' ἕνα σύστημα φῶτων καί σκιῶν τόσο διαφοροποιημένων ὥστε νά προκαλοῦν σχεδόν πόνον στόν ὀφθαλμό πούναι συνηθισμένος στήν ὁμοιογενή ἀκτινοβολία τοῦ ἐξωτερικοῦ φωτός. Καθώς εἰσδύουμε στά φανταστικά ἄδυτα φαίνεται σάν νά μεταφερόμαστε σέ κάποιο ἀπ' τίς παλαιές αἰθουσες ἐορτῶν ὅπου ὁ φρουδάρχης διασκεδάζε μέ τόν ἀνθρώπινο τρόμο, ντύνοντας τοὺς τοίχους μέ καταθλιπτικό μαῦρο καί προμηθεύοντας μετά ἀπό σκέψι ὠρισμένα φέρετρα γιά τήν τακτοποίησιν τῶν καλεσμένων

του. Καί ποιό είναι αυτό τό μυστηριώδες κελλάί εις τό ἄλλο ἄκρον μέ ἄδρῳ περίγραμμα ἔναντι τῆς ἐκτυφλωτικῆς ἀκτινοβολίας τοῦ μέσου ἐδάφους καί περιβλημένο αὐτή τῇ βαθιά κόκκινη χροιά; Εἶναι ὅλα αὐτά ἀνακριτικές σκοτεινές φυλακές καί μία ζοφερή αἴγλη πού προοιμιάζει τήν τρομερή Ἑρώτησι; Εἶναι μία εὐγενῆς μέθοδος πειθοῦς στήν διαδικασία τῆς διοίκησης καί αὐτοί οἱ ἀπόκρυφοί μυχοί κρύβουν διαβολικά παραφερνάλια βασανιστηρίων, λάμποντες ἀπό σίδηρο καί πέτρα;

Ἐχει τό πεπρωμένο τῶν ἡμερῶν συλλάβη τόν μάγο μας ἐπὶ τέλους καί ἐξελιώνει τοὺς θησαυροὺς τῆς παράνομης σοφίας του μέ στρεβλωμένα μέλη καί καψαλισμένη σάρκα; Ἀλλοίμονο! Ἡ περὶ ἀλήθεια πρέπει νά εἰπωθῇ. Δέν πρόκειται γιά κανενός εἰδους φυλακή μέ τρομερά μυστικά καί βασανιστήρια, ἀλλά ἀπλῶς γιά ἓνα κτίριο γιά καλύτερη λήψι κινητογραφικῶν θεμάτων.

Στό βάθρο στέκονται οἱ πυγμάχοι, οἱ μίμοι, οἱ χορευταί καί οἱ «ζογκλέρ» τῶν ὁποίων αἱ κινήσεις πέπρωται νά ἀποθανατιστοῦν. Ἀπέναντι στήν ὑποχθόνια κατήφεια, οἱ φιγούρες τοὺς ξεχωρίζουν μέ τῇ δυνατῇ ἀντίθεσι ἑνός ἀνάγλυφου ἀπὸ ἀλάβαστρο σέ ἐβένινο ἔδαφος, δημιουργώντας μία ἱκανοποιητικὴ ἐξήγησι γιά τὴ μοναδικὴ εὐκρίνεια τῶν κινηματογραφικῶν λωρίδων. Τό σκοτεινὸ κελλάί στήν ἄλλη ἄκρη ἐξελίσσεται σ' ἓνα τμήμα ἀλλαγῆς τῶν φίλμ ἀπ' τόν σκοτεινὸ θάλαμο στήν κάμερα, μέ τὴν συσκευή νά πηγαίνει πρὸς τὰ πίσω πάνω ἀπὸ ἓνα δρόμο πού ὁδηγεῖ ἀπ' τὴ μαύρη σύραγγα εἰς τό πίσω μέρος τοῦ βάθρου σ' αὐτὸ τό δωμάτιο, μετὰ ἀπ' τό ὁποῖο ἡ πόρτα κλείει καί τὰ φίλμ ἀναεώνονται γιά νέο θέμα. Κάποτε παρατηρήσαμε μία ταραχὴ στό ἔδαφος κάτω ἀπ' τὰ πόδια μας, καί τώρα βλέπουμε ὅτι τὸ κτίριο σιγά καί ἀθόρυβα γυρίζει πάνω σ' ἓναν ἄξονα φέροντας στό φάσμα τῆς ὁρατότητός μας τὴν αἴγλη τῶν ἡλιακῶν ἀκτίνων δύοντας σταδιακά. Πάλι μᾶς ὑπενθυμίζεται ἐκεῖνη ἡ ἀδιάλυτος ἀλυσίδα τῶν ἰδεῶν πού συνδέει τό παρελθόν μέ τό παρόν καί στόν κοινὸ χῶρο τῶν ὑπαρχόντων γεγονότων μᾶς ἔρχονται μνήμες ἐκείνης τῆς κάμαρας στό χρυσο σπίτι τοῦ Νέρωνος κατὰ τέτοιο τρόπο διευθετημένο ὥστε «δι' εἰδικῆς σχεδιασμένης μηχανικῆς ἐκινεῖτο σ' ἓναν ἄξονα, ἀκολουθώντας ἔτσι τίς κινήσεις τῶν οὐρανῶν, ὥστε ὁ ἥλιος δέν παρουσίαζε ἀλλαγὴ θέσης, παρά μόνο μία κάθετη ἀνοδο καί κάθοδο».

Κανένα τμήμα ἀπ' τὸ βασίλειο τοῦ μάγου δέν εἶναι πιὸ κατάφορο το μέ τέτοιο διαχρονικὸ ἐνδιαφέρον ἀπὸ αὐτὸ τό θέατρο· κανένα δέν εἶναι τόσο μεστό ἀπὸ γέλιο, πάθος, ἐξυπνάδα καί ἐκπλήξεις τῆς ζωῆς. Καμμία ἐπίγεια σκηνὴ δέν ἔχει ποτέ συγκεντρώση μέσα στόν περίβολό της πιὸ ἀνομοιογενές πλήρωμα ἡθοποιῶν ἀπὸ τίς ἡμέρες ὅπου θεοί, ἄνθρωποι καί ζῶα συνενυρέθησαν κοινωνικά· ὅταν ὁ Ὁρφέας τραγουδοῦσε τὰ γλυκά του ἄσματα γιά τὰ ἄγρια ζῶα τῆς πλάσης καί ὁ εὐγενῆς Ἀντώνιος τῆς Πάδουας προσήλκυε τὰ πληγωμένα

θηρία στο χείλος της σπηλιάς του στήν ξερημο. Τά πρόσωπα τοῦ Δράματος αὐτοῦ τοῦ σταδίου εἶναι ἐκλεγμένα ἀπό κάθε χαρακτηριστικό τμήμα κοινωνικῆς, καλλιτεχνικῆς καί βιομηχανικῆς ζωῆς καί ἀπό κάθε δυνατήν φάσιν ζωϊκῆς ὑπάρξεως ἐντός τοῦ χώρου τῆς ἐπιχειρήσεως-ἐργαστήριου.

Ἄρσενικά ἄλογα, κυνηγετικά σκυλιά καί ἀρουραῖοι πού κάνουν τοῦμπες καί περιγράφουν ὀφιοειδεῖς χορούς, ἐξησκημένοι λέοντες, ἀρκοῦδες καί πίθηκοι συγκαταλέγονται μεταξύ τῶν «στάρ» αὐτῆς τῆς μοναδικῆς Κομπανίας.

Ἀρκετές φορές, ἡ πλατφόρμα ἦταν κατελλημένη ἀπό ἓνα συρμάτινο κλουδί, ἓνα εἶδος ἀρένας γιά ὀρνιθοειδεῖς συγκρούσεις. Ἐλάμβανε χώρα μία μονομαχία μεταξύ δύο ἐποφθαλμιόντων καί ἐκδικητικῶν κοκκόρων καί τά φιλμ συνελάμβανον τό ἀλαζονικό βάδισμα, τόν κομμασμό καί τήν γενική μεγαλουχία τῶν πτερωτῶν ἱπποτῶν.

Μία ἄλλη μέρα σημαντική στά χρονικά ἦταν ὅταν προσέλαβαν ἓνα λόχο ἀπό ἐξησκημένες ἀρκοῦδες καί τοὺς ἀρχηγούς τους, Οὐγγρους κατὰ ἐθνικότητα, γιά τοὺς ὁποίους οἱ ἐπιστημονικῆς ἐκκεντρικότητες τοῦ ἐργαστηρίου ἀποτελοῦν ἓνα ἀνεξάντλητο ὄρυχείο πλούτου. Τό θέατρο τέτοιες ἐποχές μποροῦσε νά κινήσῃ τό ἀκατάσχετο γέλιο τῶν εὐλογημένων θεῶν, καί ἀπόηχοι ἀπὸ αὐτά τά ἐρεθιστικά γέλια προκαλοῦν τήν ζῆλεια αὐτῶν πού μένουν σέ μακρινά σημεῖα, βλοσυρά στοιχεῖα περιοχῶν πού ἀσχολοῦνται μέ τά μεταλλεύματα καί τά δυναμό. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀρκετά εὐάγωγοι ὅταν μποροῦν νά προτραποῦν ὥστε νά μαζέψουν τά σκορπισμένα προσόντα τους καί νά συγκεντρώσουν τήν προσοχή τους πάνω στίς ἀνάγκες τῆς καταστάσεως· ἀλλά οἱ ἀρκοῦδες ξεχωρίζουν γιά τήν ἀγριωπή δυσαρέσκεια καί μία δυνατή ἐπιθυμία νά ἀκολουθήσουν τήν ροπή τῶν ἰδικῶν τους τάσεων. Χρειάζεται πάρα πολύ πειθῶ γιά νά ἀχθοῦν σέ ὑψηλότεα ἐπίπεδα σκέψεως καί αἰσθήματος καί νά ὑποδοθηθοῦν τά ἐνδιαφέροντα τῆς τέχνης.

Μία φορά νά ἐξακοντισθοῦν, οἱ ἐκτελέσεις τους εἶναι ἀμίμητες καί τίποτα μέσα σ' ὅλη τή κωμική θεατρική γκάμα δέν μπορεῖ νά προσεγγίσῃ τό χιοῦμορ αὐτῶν τῶν ἀδέξιων πηδημάτων τους.

Ἐνα ἀγριεμένο θηρίο περπατοῦσε σ' ἓνα τηλεγραφόξυλο μονολογώντας μέ ἀγανακτισμένα μουρμουρητά.

Κάποιο ἄλλο ἐγκαθίστατο ἀνετα σέ μία βαθιά πολυθρόνα μέ τόν ἀέρα ἐνός φοιτητῆ πού κάνει μεταπτυχιακά στήν κοινωνιολογία· ἓνα τρίτο σηκωνόταν ἱεροπρεπῶς στά πσιονά του πόδια καί περιέγραφε τίς κινήσεις κάποιου ἀκατανόμαστου χοροῦ σύμφωνα μέ τοὺς παράξενους ἤχους τῆς μουσικῆς τοῦ φύλακά του. Ἄλλη περίπτωσις ἦταν ἐκείνη τοῦ θηρίου πού ἤπια ἀγνοοῦσε τήν πρόσκλησιν τοῦ φύλακά του καί προσπαθοῦσε νά τόν ἀποτρέψῃ ἀπὸ ὅποιαδήποτε κίνησιν γλύφοντας τό μελαμψό του πρόσωπο. Ἐνα ἄλλο πιά ἐπιθετικό ἀπ' τά ὁμοιά του ἀποδεχόταν τήν πρόκλησιν τοῦ φύλακα καί ἐμπαινε σέ μία



διαδικασία πυγμαχίας μαζί του, αγωνιζόμενο, αναγκαλιζόμενο και κυλιόμενο στο έδαφος με μία δύναμιν και μία επισημονική ακρίβεια που όπωσδήποτε θά έξασφάλιζε τήν προαγωγή του σε διεθνή αγώνα, αν υπήρχε ίση δικαιοσύνη στη σχέση ανθρώπου και κτήνους σ' αυτό τό μεροληπτικό κόσμο. Οί γάτες είχαν έξ' ίσου διασκεδαστική παρουσία στα «σόου» του εργαστηρίου. Είχαμε μία αποστολή απ' αυτές, κατ' ευθείαν απ' τούς θριάμβους που σημείωσαν στο τσίρκο Βανίυμ αλλά τό ντεμπούτο τους στο Orange καθυστέρησε όχι μόνο λόγω του καιρού που δέν ήταν καθόλου ευνοϊκός αλλά και λόγω συγκεκριμένων οφθαλμικών διαταραχών προκληθέντων απ' τό έξ αλήλων γρατσούνισμα στα μάτια τους.

Τίς βάλαμε σε μονήρη απομόνωση, τίς θεραπεύσαμε με αλοιφή του ματιού και έγγείρησι που ακολούθησαν διαπεραστικές κραυγές και μεγάλη αντίστασις· μέχρι τήν ώρα που ό ήλιος απέφασε ν' αναδυθί μέσ' απ' τά σύννεφα, ή κομπανία ήταν εις θέσιν νά παρουσιάση τίς διάφορες επιδόσεις της σε πηδήματα, νά κυλάη άμαξάκια, νά ίππεύη ποδήλατα και νά πυγμαχή. 'Η κορωνίδα της δλης έκτελέσεως ήταν ένας αγώνας πυγμαχίας ανάμεσα σε δύο δυνατούς Tom, ή ύποπτος ζωηρότης των οποίων ήταν κάτι περισσότερο από μία επισημονική ζέση, εάν κανείς κρίνει απ' τό γρατζούνισμα, τό φτύσιμο και τήν έκτεταμένη πτώσι του τριχώματος που υπερίσχυσε. 'Ο παρουσιαστής μās διαβεβαίωσε, όμως, ότι ό Pete και ό Jack ήταν οι καλλίτεροι φίλοι στην ιδιωτική τους ζωή και συνήθως ταξίδευαν στο ίδιο κλουβί.

Οί οργανίστες και οι μαϊμούδες έχουν συντελέση ελεύθερα στην κινηματογραφική συλλογή. 'Υπολογίζεται ότι ή κλασσική γή του New Jersey υποστηρίζει τρεις απ' αυτούς τούς πλανόδιους μουσικούς σε κάθε τετραγωνικό μίλι, ενώ άρνεϊται τήν προεστασία στο Seidl ή τό Damrosch.

Μπορεί, εν τούτοις, νά συμπεράνη κανείς ότι καλλιτεχνικές προμήθειες αυτής της φύσεως τουλάχιστον δέν αντιμετωπίζουν άμεσο κίνδυνο κενώσεως. Κάθε λίγο και λιγάκι κάποιος απ' τήν ήλιόλουστη 'Ιταλία μπορεί νά κάνει τήν έκκεντρική του εμφάνιση στο Orange Lab τονίζοντας τ' ανυπόφορα άσματά του και κάνοντας τίς τελευταίες αλλαγές και συμμορφώσεις στην ξεφτισμένη κομψότητα της ένδυμασίας της μαϊμούς. Κανένα αισθητό χάσμα δέν διαφοροποιεί τόν εργοδότη και τόν εργαζόμενο. Και οι δύο είναι ένδεδυμένοι σε γραφικά απομεινάρια, και οι δύο ζούν στο περιθώριο της κοινωνίας. Και οι δύο είναι θύματα μιās άκορέστου περιεργείας. Είς μιάν περίπτωση τό νίκελ και ή σχισμή ήταν θεατή, μία μηχανή που, λογιζόμενη ως ή δωδέκατη έκδοσις του κινητοσκοπίου και σχεδιασμένη ώστε ν' ανταποκρίνεται στις λαϊκές απαιτήσεις επί απλής και φθηνής βάσεως, είναι περιορισμένου φάσματος και δέχεται μόνον ένα μοναδικό θεατή κάθε φορά, ό όποιος υποτίθεται ότι κολλά σχεδόν τά μάτια του

στό στενό άνοιγμα στην κορυφή. Συνέβη κατά τέτοιο τρόπο πού κύριος καί μαΐμου συγχρόνως κατεβλήθησαν άπ' τήν έπιθυμία νά δούν, μία παρόρμησις πού έφερε τίς κεφαλές τους σέ στενή έπαφή καί όδήγησε σέ πιό ένεργητική έπίθεσι καί φλυαρία. 'Ο κακομοΐρης ό μικρός πίθηκος πήγε στόν τοΐχο, όπως συμβαίνει σ' όλες τίς άνισες σχέσεις καί ό 'Ιταλός διασκέδαζε έπί μακρόν άπολαμβάνοντας τή γοητεία του καί μετά ύπεχώρησε πρός χάριν του σκλάβου του, πού ή χαρά του ήταν άπεριόριστος στή θέα αύτών των μικρών διπλών, πού έκτελούσαν τόν γνωστό κύκλο του περιοδικού δραματολογίου. 'Υπάρχει σέ δίσκο ότι τό μικροσκοπικό ζωάκι γέλασε, πράγματι γέλασε, ξεχασμένο γιά μερικά δευτερόλεπτα μακριά άπ' τόν άσπλαχνο άνθρωπο, τ' άνήλιαγα ύπόγεια, τήν πείνα καί τήν τιμωρία καί αυτό άποτελεί τόν πιό ίκανοποιητικό φόρο σ' όλα τά άρχεία του κινητοσκοπίου.

Τό βασίλειο των πιθήκων έχει ένα ανεξάντλητο κεφάλαιο άπό ποικίλλες συγκινήσεις μέ βάθος μία άπροσμέτρητη σχεδόν άρχαιότητα καί θλίψη του έξωτερικού του καί δέν άμφισβητούμε ότι οι έρευνες του κ. Garner θά φέρουν στό φώς χαρακτηριστικά πού θά είναι τόσο πολύτιμα όσο καί διασκεδαστικά.

Τό πιό «blase», καί αυταρκές μέλος άπ' τά «τετρακόσια» δέν θά μπορούσε ν' άντισταθει (νά είναι άπαθής) στά καμώματα αύτών των προϊστορικών μωρών, αύτών των προφητικών έπιτομών του ανθρώπου. "Ενα μικροσκοπικό Simian, κατενθουσιάστηκε μέ τό είδωλό του. Πόζαρε μπροστά του, τό ψηλάφησε μέ τά ευλύγιστα δάχτυλά του, μουρμούρισε διάφορα, χειρονομούσε, χόρεψε, γόγγυξε καί τελικά άποτραβήχτηκε στό πίσω μέρος του καθρέπτου, σπρωγμένο άπό ένα πνεύμα έρευνας καί μία έπιθυμία νά εξηγήσει τήν φύσιν καί άπαρχήν του φαινομένου, έπαναλαμβάνοντας τίς προσπάθειές του μέχρις ότου έπείσθη ότι τό μυστήριο έγκειτο πέρα άπ' τή σφαίρα του διανοητικού του όρίζοντα. Σχετικά μπορεί νά είπωθή ότι ό κ Garner, ό σπουδαστής του λόγου των ζώων, ήταν άνάμεσα στους σταθερούς έπισκέπτες μας καί άκολούθησε τήν εξέλιξιν του κινητογράφου μέ μεγάλη προσοχή. Τό πρόσφατο ταξίδι του στην κεντρική 'Αφρική, μέ σκοπό τήν επαλήθευση της θεωρίας του ως πρός τήν ύπαρξιν γλώσσας simian, είχε τόσο ίκανοποιητικά άποτελέσματα ώστε νά κεντρίσει τόν έρευνητή σέ νέα προσπάθεια. 'Οχυρωμένος στις μυχές ενός τεράστιου κλουδιού, πού μετεφέρθη διαδοχικά στα κέντρα γεννήσεως της ζωής των ζώων καί έτσι κατασκευασμένο ώστε νά κρύπτει καθ' όλοκληρίαν τόν κάτοχο, ό κ. Garner μπόρεσε νά μελετήσει τούς προγόνους μας μ' όλη του τήν άνεσιν καί νά συγκεντρώση στό μυαλό του ποικιλία έντυπώσεων, άστείων, παθητικών καί χρησίμων.

Σχεδιάζει ένα δεύτερο ταξίδι σύντομα, καί θά φέρη πρόσθετες φάσεις άπ' τήν ζωή των ζώων νά καλύψη ό κινητογράφος ώστε οι άριστοκρατικοί μας Συβαρίτες νά μπορούν νά χαίρονται τό έκπλη-

κτικό δράμα της ζούγκλας και του δάσους χωρίς νά διακινδυνεύουν αυτή τήν ήρεμία πού αποτελεί απαραίτητη ιδιότητα της καλής ανατροφής ή νά εκθέσουν στόν ήλιο τήν λεπτή επιδερμίδα της εύγενικής τους καταγωγής. Όταν ή μουσική, τό όρατόριο και τό θέατρο θά έχουν χάση τήν δύναμιν νά γοητεύουν, αυτοί μπορούν νά τυλιχτούν στίς πορφύρες τών θρόνων τους ανάμεσα στίς μυραδιές έσωτερικών λουλουδιών και στίς μνήμες μιās λουκούλειας έορτής πού έρεθίζει τόν έξευγενισμένο ούρανίσκο. 'Απ' αυτό τό πολυτελές βάθρο μπορούν νά σκεφθούν τήν τρομερή όρμη τών τρελλών αγροίκων, τό σπινθήρισμα τών άγριών ματιών, τό δυνατό παιγνίδι τών δυνατών μυώνων, μπορούν ν' ακούσουν τήν άντήχησι της γής, τό γρύλισμα τών άγριόγατων, τό άκόνισμα τών κυνόδοντων, τήν κραυγή του έλέφαντα πού πεθαίνει, τό σαρδονικό γέλιο της ένελέητης ύαινας — ληστού και βιαστού τών πεθαμένων — τό πέταγμα πού κάνουν τά δυνατά φτερά καθώς οί γύπες κατεβαίνουν για τή φρικώδη έορτή τους, όλες τίς ώδίνες και τόν βόγγο της φορτωμένης πλάσης. Τό ήλιόφως θά τρέμει μέσα από τίς φυλλωσιές και θά ρίχνη τίς φανταστικές σκιές του στήν πλούσια βλάστησι. Θ' άποσπάση, μέσ' από τή δικιά του άπρόσιτη άλχημεία, κάθε ύπέροχον άπόχρωσι πάνω στό δέντρο, τό λουλούδι και τά χαμόσπαρτα· θά ζωντανέψη τήν όμορφιά του τίγρεος και του λέοντος και θά δώση στό λαμπρό φτέρωμα τών πουλιών πρόσθετη δόξα· θά στυλδώση τά όφιοειδή και θά τυλίξη τά κολεόπτερα σέ θώρακα από μέταλλο και πολύτιμους λίθους. Όλα τά βασίλεια του κόσμου μέ τόν πλούτο του χρώματος, του σχήματος και του ήχου θά έρθουν νά συναντήσουν κάθε άτομική άπαίτησι στό κύμα της ράβδου του δεκάτου ένάτου αιώνας.

'Από τά ανθρώπινα θέματα έχουμε μία περιττή άφθονία, άν και έχει παρατηρηθή ή έσοχτος διάκρισις στήν έκλογή τών θεμάτων. 'Αναφορικά μέ τήν κλασσική όμορφιά και σάν προφητική έκθεσις του τί μπορούμε νά περιμένουμε στήν φυσικήν αναγέννησιν του είδους, ό Eugen Sandow, ό σύγχρονος 'Ηρακλής στέκει μπροστά. 'Από ανατομική άποψη, αυτός ό μεγάλος άθλητής έχει επιτύχει ιδεώδη τελειότητα μορφής, συνδυασμένη μέ φαινομενική δύναμι και χάρι. Οί αναφορές της Ρώμης για μονομάχους δέν περιέχουν καμμία μαρτυρία μυϊκής ανάπτυξεως τέτοιας μορφής πού εμφανίζει ό Sandow. 'Η φυσιολογική του ανάπτυξις θώρακος είναι σαράντα-έπτά ίντσες· έκτεταμένη είναι έξήντα-ένα, δείχνοντας μιάν αύξησιν δεκατεσσάρων ίντσών. 'Η μεγαλύτερη στά χρονικά γνωστή έκτασις ήταν έξ ίντσες στους Όλυμπιακούς άγώνες. Αυτό καταδεικνύεται στίς κινητογραφικές σειρές, μαζί μέ τά πιό αξιοσημείωτα κατορθώματα πού σχετίζονται μέ τήν πράξιν και τίς χρήσεις τών διαφόρων μυώνων, όπως ή ύψωσις τριακοσίων round βάρους μέ τόν ένα βραχίονα πάνω άπ' τό κεφάλι του και ή άντοχή μιās πλατφόρμας και τριών άλόγων

στό στήθος του, βάρος δηλαδή ύπολογιζόμενο υπέρ των τριῶν χιλιάδων pound.

Τό ὅτι ἡ εὐκίνησις του εἶναι ἴση μέ τῇ δυνάμει του δεικνύεται στό ἀνδραγάθημα, γνωστό σάν ἡ Ρωμαϊκή στήλη, ὅπου μέ τά γόνατα δεμένα σέ μιὰ σιδηρᾷ κολώνα, γέρνει πίσω πρός τό ἔδαφος, σηκώνοντας τεράστιες καμπάνες ἐνῶ τρεῖς ἄνδρες δείχνουν τήν χρῆση τῶν ναυτιαῶν καί ὑπογαστριακῶν μυῶνων.

Πολλά ἀπ' τά κατορθώματα καί τίς στάσεις του εἶναι σύμφωνα μέ τίς ἐπιτευξεις ἀπεικονισμένων ἀρχαίων ραψωδιῶν καί γλυπτῶν καί τό ἀποτέλεσμα εἶναι καλλιτεχνικά τέλειο.

Γιά τά ἀνυποψίαστα ἐπίπεδα ἀνδρικής ρώμης, ὁ Buffalo Bill καί ἡ ποικιλόχρωμος ἀκολουθία του βοήθησαν ὕλικά. Τίποτα πιό συναρπαστικό δέν μπορεῖ νά φαντασθῇ κανεῖς ἀπό αὐτούς τοὺς ἀσυνήθεις τύπους τῆς ἀνθρωπότητος, αὐτούς τοὺς ὀχλαγωγικούς Τεξανούς καου-μπόυδες καί Μεξικανούς, νά ἱππεύουν, νά ρίχνουν τό λάσσο, νά πυροβολοῦν νά κάνουν διάφορες ταχυδακτυλουργίες νά πυγμαχοῦν μέ ταχύτητα καί ἄνεσι, γεννημένοι ἀπό ἀπρόσκοπτες φυσικές συνθήκες. Μοναδικό σέ ἐνδιαφέρον ὁ πολεμικός χορός τῆς Omaha, ὁ χορός φαντασμάτων Sioux καί τό Ἰνδιάνικο πολεμικό συμβόλαιο, χαρακτηριστικά τῆς πρωτόγονης ζωῆς πού μπορεῖ νά εἶναι ἱστορικά πολύτιμα μετά ἀπό χρόνους πού ἡ ἐξευγενισμένη μας ἡπειρος θά ἔχη ἐγκαταλείψῃ τά τελευταῖα ἴχνη τοῦ ρωμαντικοῦ παρελθόντος τῆς.

Κάθε ἡμέρα εἶναι παραγωγική γιά τίς κινητογραφικές ἐξελίξεις. Τά ἀρχεῖα διαθέτουν τῇ πυγμαχία ἀπ' τόν Corbett τόν πιό ἐπιδέξιο δείκτη τῆς τέχνης τῆς αὐτο-ἀμυνας· ἓνα λαμπρό Μαῦρο ὑπό τήν ὕψηλὴ εὐνοία τῶν Σουλτάνου· Μεξικάνικη μονομαχία μέ τόν Pedro Esquibel καί τόν Dionecio Gonzalez· τ' ἀνδραγαθήματα τοῦ Vicente Ore Passo, τόν πρῶτο στή «ρήψι τοῦ λάσου» τίς πυγμαχικές παρωδίες τῶν ἀδελφῶν Glenroy καί τῶν Walton καί Slavin. Τίς ἀσκήσεις μέ φαρδιά σπαθιά τῶν ἀδελφῶν Englehart· τίς ἀστεῖες κινήσεις τῶν μικρῶν παιδιῶν ἀπό τό «Passing Show», τόν χορό τῶν τριῶν ἀδελφῶν Sarache· τίς μάχες μέ τά σπαθιά καί τόν ἀκροβατισμό τῶν Salem Nassar καί Nazib· τό στροβίλισμα δίκην ἀνέμου τοῦ Toyo Kichu· τήν καταπληκτικὴ βολή σφαίρας ἀκριβείας τοῦ Buffalo Bill καί τῆς Annie Oakley· τά ἐπικίνδυνα κατορθώματα τοῦ Caicedo, βασιλιά τοῦ σχοινιοῦ καί τῆς κ. Alcide Capitaine στή σχοινοδακτικὴ σανίδα· τίς τερψιχορικές ἐπιδόσεις τῆς Carmencita, καί τὰ ὄνειρώδη καλούμενα «Gaiety-girls» ἀπ' τό θέατρο Prince of Wales, τοῦ Λονδίνου καί ἄλλα ἀναρίθμητα πού εἶναι ἀδύνατον ν' ἀναφέρω χρονικά ἐπακριδῶς. Μεταξὺ τῶν ἀκαταχωρήτων θεμάτων μας συγκαταλέγονται οἱ πρόσφατες ἐμπειρίες μας γιά τήν ἐξασφάλισιν ἐγγραφῆς ἐνός πταρνίσματος.

Τό θῦμα ἐκλήθη νά πάρῃ μιάν θέσιν καί νά δώσῃ στό ἀκροατήριον αὐτόν τόν ἥλιο σπασμό, ἐνῶ προσήχθη κατ'ἀλλήλη σκόνῃ καί ὁ ὅπε-

ρατέρ ἐστέκετο ἔτοιμος γιὰ νά συλλάβῃ τ' ἀποτελέσματα σέ μία σειρά χιλίων φωτογραφιών.

Ἀκολούθησε ἀπόλυτος σιγή καί τό πρόσωπο τοῦ θύματος ζαρωμένο καί συντετριμμένο. Προφανῶς ὑπῆρχε κάποιο ἐμπόδιο στήν ἀνατομική κατασκευή. Ἀκολούθησε δεύτερη καί μεγαλύτερη δόσις χωρίς καλλίτερο ἀποτέλεσμα· μία δόσις ἀπό καπνό καί ἀρκετό μαῦρο πιπτερί ἀπέβησαν μάταια. Ὁ καημένος ὁ νέος ἔβηξε, πνίγηκε σχεδόν, τελικά ἀνελύθη εἰς δάκρυα καί ἡ προσπάθεια ἐγκατελείφθη ἐν μέσῳ κραυγῶν γέλιου γιὰ νά ἐπαναληφθῇ λίγες ἡμέρες ἀργότερα ὅπου συνέβη τό ποθητόν ἀποτέλεσμα. Ἡ ἐπιστήμη ἔχει κι αὐτή τοὺς μάρτυρές της ὅπως ἡ θρησκεία. Ὁ ἀγώνας μας δέν συμπεριέλαβε ἀκόμη μικροσκοπικά θέματα, μία περιοχὴ μέ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἐφ' ὅσον κεῖται πέραν τῆς δυνατῆς ὁράσεως τοῦ ἀνθρώπου.

Στήν μεταχείρισιν αὐτῶν τῶν ἀπειροστῶν τύπων ὑπῆρχε μεγάλη δυσκολία στήν ἐπίτευξιν μιᾶς τέλειαις προσαρμογῆς ὥστε ν' ἀναπαράγουμε τήν ἀναπνοή τῶν ἐντόμων, τήν κυκλοφορία τοῦ αἵματος ἐνός ποδιοῦ βατράχου καί ἄλλες λεπτές διαδικασίες τῆς φύσεως.

Ἡ μεγέθυνσις τῶν ζωῶν σέ μία σταγόνα λιμνάζοντος ὕδατος ἀπεδείχθη ἐξαιρετικά δύσκολο ἔργο ἀλλά τῇ βοηθείᾳ ἐνός δυνατοῦ πράσινου φωτός πάνω ἀπ' τό νερό, μέ τήν παρέμβαση στυπτηρίων πρωτοπλασμάτων γιὰ τήν παρεμπόδισιν τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν ἀκτίνων θερμάνσεως καί μέ τήν χρῆσιν ἐνός γρήγορου ὀπιτρατέρ καί συγγενῶν ἐπινοήσεων, τά ἐμπόδια ὑπερπηδήθησαν καί τά τελικά ἀποτελέσματα ἦταν τέτοιας φύσεως πού ἀξίζαν καί τόν κόπο καί τόν χρόνο.

Θά ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ὀπερατέρ τουλάχιστον πέτυχε στό νά ἐκλωδίση ἀπατηλές σταγόνες στό εὐαίσθητο φιλμ, νά ἐμφανίσῃ τήν θετική ταινία καί νά τήν βάλῃ στή μηχανή προβολῆς. Μετά μία σειρά ἀπό σχήματα μιᾶς ἴντσας μεγάλα ἐμφανίζονται, μεγεθυμένα στερεοοπτικά σχεδόν τρία πόδια τό καθένα, ἀπεχθὴ πέρα ἀπ' τήν δύναμιν τῆς ἐκφράσεως, ἐκθέτοντας μίαν ἀπερίγραφτον ταχύτητα καί ὀργήν. Τέρατα τό ἓνα δίπλα στό ἄλλο σέ μία τυφλή καί ἀδιάκριτη ἐπίθεσιν, μέλη ἐξηρθρωμένα, πηχτά αἱμάτινα σφαιρίδια τρέχουν, ὀλόκληρες μεραρχίες ἐξαφανίζονται. Ἐμπρός στήν ἀνελέητη ὀλοκλήρωσι αὐτῆς τῆς στρατιωτικῆς τακτικῆς, οἱ γάτες τοῦ Kilkeny ὠχριοῦν καί τό μοχθηρό κουνούπι τοῦ Jersey ἐξελίσσεται σέ ἑξοχο πρωταγωνιστὴ σαλπίζοντας τό σῆμα τῆς προσέγγισεως καί τῆς προκλήσεως.

Ἐνα περίεργο χαρακτηριστικό τῆς ὅλης ἐκτελέσεως εἶναι τό διαδοχικό πέρασμα αὐτῶν τῶν πλασμάτων ἐντός καί ἐκτός ἐστίασης, ἐμφανιζόμενα μερικὲς φορές σάν τεράστιες καί διαστρεβλωμένες σκιές καί μετὰ λαμβάνουν τό δικό τους σχῆμα καί τίς ἀναλογίες. Ἐρευνες κατ' αὐτὴ τὴ γραμμὴ, ἐνῶ πλουτίζουν τήν γενικὴν διανοητικότητα μας σπάνια εἶναι συντελεσताί τῆς οἰκείας ἀνεσεως.

Ἐνας ἀόρατος ἐχθρὸς εἶναι συνήθως ἀνεπιθύμητος ἀλλὰ ποιός

δέν θά ἔκλινε τά μάτια του σ' ὅ,τι ἀδιανόητα φρικῶδες ἀποκαλύπτει ἡ μικροφωτογραφία σέ συνδυασμό μέ τό κινητοσκόπιο; Ποιός δέν θά προτιμοῦσε τό κουνούπι ὅπως τό ξέρουμε, ἓνα ζευγος ἀπό λεπτές φτερούγες ἓνα μικροσκοπικό σαλπικτή στούς ἐντομοφόρους βαθμούς τῆς πλάσης ἀπ' αὐτό τό τερατώδες πλάσμα μέ τά χιλιάδες πεινασμένα μάτια του, τά πτερά του δίκην νυχτερίδος καί τό ἐπικίνδυνο ὀπλοστάσιό του; Ποιός δέν θά προτιμοῦσε τό μικρο ζωῦφιο δίκην κηλίδας, πού τό γνωρίζουμε ὡς ψῦλλο καί τό ὅποιο, ἐάν ὀπωσδήποτε δέν τό καλοδεχόμεθα, τουλάχιστον τό ἀνεχόμεθα μ' αὐτήν τήν ἀποτρόπαιη ἐμφάνισή του, τό σκληρό ὡς σχῆμα ἀστακοῦ σώματος; Σέ τί ἀναλογία ἀντιστοιχεῖ ἡ χαριτωμένη συνήθως μυῖγα τοῦ σπιτιοῦ μας πρὸς αὐτόν τόν σφηνοειδῆ δαίμονα μέ τά χίλια μάτια τοῦ μικροσκοπίου;

Τά νεκρά δείγματα εἶναι ἀρκετά ἄσχημα σέ κάθε περίπτωσιν ἀλλές ἑκτάσεις ζωικοῦ ὕλικου καθῶς εἶναι, ὅταν ὁμως ὑπεισέρχεται τό κινητοσκόπιο καί ἀποκαλύπτει τίς αἰμοδόρες δραστηριότητές τους κάτω ἀπ' αὐτά τά τρομερά σχήματα τήν ἀνελέητον βύθισιν τῆς προβοσκίδας των καί τό φορτίο πού φέρουν μετέπειτα ἀπό πηκτό ἀνθρώπινο αἷμα, τό ὀξύ κτύπημα τῆς μεγάλης ὀδοντωτῆς λόγχης, τίς ὑποδερμικές ἐνέσεις ἀπό δηλητήριο, τότε ὀπωσδήποτε εἴμαστε στήν δυσχερῆ θέσι νά ψιθυρίσουμε μέ ἀμφιβολία: «Προτιμώτερη εἶναι ἡ ἀγνοία σέ ὠρισμένες περιπτώσεις». Ἡ Σκέψις εἶναι πράγματι τό μεγαλύτερο καί τό μόνο ἐποικοδομητικό ὕλικό πού διαθέτουμε· ἡ φαντασία ἡ φαντασιακή μας δυνατότης προσφέρει ἀπειρες δυνάμεις στήν μόρφωσιν μυαλοῦ καί σώματος. Ποιό θά εἶναι τό ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ χείμαρρου τῶν φρικωδῶν ἐντυπώσεων ἐπάνω στό διανοητικούς καί φυσικούς ἰστούς; Φανταστεῖτε ἓνα ὑπερ-εὐαίσθητο μυαλό νά μεταφέρεται ἀπ' αὐτές τίς μεγεθυμένες τερατουργίες στούς μεγεθυντικούς φακούς τῆς χώρας τῶν ὀνείρων.

Ὅποιοι ὠρυγμοί θνητῆς ἀγωνίας καί τί δυσάρεστος ταραχή στήν οἰκιακή οἰκονομία ἐκείνου τοῦ κυρίου. Τότε, ἐπειδῇ:

«ἀπ' τήν ψυχὴ ἡ μορφή τοῦ σώματος παίρνει  
διότι ἡ ψυχὴ εἶναι μορφή καί φτιάχνει τό σῶμα»

ἡ ὑδρόγειος σφαῖρα μας εἶναι πιθανόν νά κατοικηθῇ ἀπό μοναδικές τροποποιήσεις ὑπαρχόντων τύπων, γεννημένων ἀπό τίς φοβερές ἐπιστημονικές ἀνακαλύψεις τῆς ἡμέρας, ὥστε μπορούμε μ' ἐμπιστοσύνη νά ψάξουμε γιά ἓνα γένος ἀνθρώπων μπροστά στό ὅποιο, τό δίδυμο τέρας τῆς Σικελίας, οἱ Χίμαιρες, οἱ Κύκλωπες καί οἱ Κένταυροι, οἱ τρικέφαλοι σκύλοι καί τά ἐπτάκορφα φίδια τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος θά θεωροῦνται ἀξιολάβιοι καί πληκτικοί χαρακτήρες. Μέχρι τοῦδε ἔχουμε περιοριστεῖ στήν σχεδιογραφία ἀποσπασμένων θεμάτων ἀλλά θ' ἀφιερώσουμε κάποιον χώρο σ' ἓνα ἀπ' τὰ πιό φιλόδοξα σχέδια.

ἀπ' τὰ ὅποια αὐτές οἱ διασκορπισμένες προσωποποιήσεις δέν εἶναι παρὰ οἱ κήρυκες. Ἐπὶ πολὺ διάστημα ἔχουν γίνε προετοιμασίες γιὰ νὰ ἐπεκτείνουν τὸν ἀριθμὸ τῶν ἡθοποιῶν καὶ ν' αὐξήσουν τὶς εὐκολίες τῆς σκηνῆς μὲ σκοπὸ τὴν παρουσίαση ἐνὸς δλόκληρου ἔργου τοποθετημένου σὲ κατάλληλο πλαίσιο. Ἄν καὶ κατ' ἀνάγκη ἀκατέρ-  
γαστες, αὐτές οἱ προσπάθειες ἀναμφισβήτητα περιέχουν τὰ σπέρμα-  
τα ἐσχάτης ἐπιτυχίας. Ἐχουμε θεσπίσει ἕνα ἀρκετὸ ἀριθμὸ ἐμπει-  
ριῶν, μία ἐκ τῶν ὁποίων ὑποτίθεται ὅτι παίρνει μέρος σ' ἕνα κου-  
ρεῖο. Ἡ ἐγκατάστασις συνίσταται σὲ μία καρέκλα, συσκευή ξυρίσμα-  
τος καὶ κάθε τι πού ἀπαιτοῦν οἱ ἀνάγκες τῆς τέχνης τῆς κουρέας ἐνῶ  
ἕνα φωτεινὸ σῆμα προσκαλεῖ τὸν «Μέγα Ἀκούρευτο», ν' ἀνακουφισ-  
θῇ ἀπ' τὶς περιττές μποῦκλες, θυσιάζοντας ταπεινὰ ἕνα τάλληρο.

Οἱ πελάτες μπαίνουν — μάλλον φουκαράδες, ὅπως συμπεραίνει κανεὶς ἀπὸ τὶς τιμές — γίνονται δεκτοὶ ἀπ' τὸν καλλιτέχνη (ἕνα λαμπρὸ νέο Ἑλληνα ἐπαγγελματία, πού μὲ καλωσύνη προσφέρει τὶς ὑπηρεσίες του) χωρὶς τελετουργίες κάθονται σὲ μία καρέκλα, σαπου-  
νίζονται, ξυρίζονται καὶ τοὺς ἀφαιροῦνται οἱ μποῦκλες κατὰ τὴ μό-  
δα τῆς ὀψης ἐπιχειρηματία ἀλλὰ μὲ κάποιες εὐαισθησίες. Ἡ διαδι-  
κασία τελειώνει καὶ ἀκούγεται δεσποτικὰ τὸ «ὁ ἐπόμενος», ὅπῃ μία  
πληθώρα ἐνθουσιασμένων συναγωνιστῶν ἀναμένει μὲ ζῆλο. Ἐπεται  
ὀχλαγωγία στὴν προσπάθεια νὰ ἐξασφαλίσουν τὴ μοναδικὴ καρέ-  
κλα, ὁ κουρέας προσπαθεῖ μάταια νὰ ἐπαναφέρει τὴν τάξη καὶ ἡ  
σκηνὴ τελειώνει μὲ μιά γενικὴ μάχη. Σὲ ἄλλη περίσταση, ἕνα αὐτο-  
σχέδιο πίκ-νίκ κανονίσθηκε ἀκριβῶς ἔξω ἀπὸ τὰ μεγαλοπρεπῆ βά-  
θρα τῆς «Black Maria». Οἱ ἡθοποιοὶ ἔλαβαν ἀμέσως θέση, κατεχόμε-  
νοι σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ ἀνύποπτο θεατρικὸ ταλέντο καὶ ἡ σκηνὴ  
σύντομα ἀναζωογονήθηκε στὸ ἑπακρον. Ἦταν ἀναμμένη φωτιά,  
κρεμόταν μία πρόχειρη χύτρα καὶ κάποιος ἄρχισε ἐνεργητικὰ νὰ  
φυσάει τὰ ξύλα· διάφορα κεραμικὰ σκεύη καὶ φαγώσιμα ἀνοίχθησαν  
καὶ ἐπιδέξιες κυρίες σέρβιραν τ' ἀγαθὰ ἐνῶ ἕνα «πονηρὸ μούτρο»,  
ἀποσπασμένο στὸ δικό του κόσμο, πῆδηξε πάνω στὸ τραπέζι, ράμ-  
φωσε μίαν ἀφρίζουσα μπύρα καὶ ἄρχισε ἕνα ἀστεῖο νούμερο.

Ἕνα ὑψηλὰ συμπετυκνωμένο φινάλε ἀπ' τοῦ Hoyt τὸ 'Milk White Flag,' δόθηκε ἐπίσης, πού συμπεριελάμβανε εἰκοσιτέσσερες ἡθο-  
ποιούς, μαζί μὲ συγκεκριμένες Μογγολικὲς ἐμπειρίες θεσπισμένες  
ἐκάστη σὲ μίαν τρώγλη πλυντηρίου καὶ ὀπίου. Εἶναι ἀρκετὰ ζωντανές  
ἐφ' ὅσον ἐμφανίζουν ὡς ἀναγκαῖα τὴν παρέμβασιν τῆς ἀστυνομίας  
καὶ μίαν ἀδιάκριτον συμπλοκή. Πιθανόν ἡ πῖο συναρπαστικὴ σκηνὴ  
στὸ ρεπερτόριό μας εἶναι μίαν ἀπόπειρα σωτηρίας ἀπὸ πυρκαγιά μὲ  
ἐξαρτήματα ὅπως σκάλες, ἕνα σπῖτι νὰ καίγεται, σύννεφα ἀπὸ  
ἀτμούς καὶ καπνοὺς καὶ μίαν χαριτωμένη θηλυκὴ ὑπαρξιν, ἐνδεδυμέ-  
νῃ ἀνάλαφρα στοὺς δυνατοὺς βραχίονες ἐνὸς εὐγενικοῦ ἱππότη.  
Ὡς τὴν τελικὴν ἐξέλιξιν τοῦ κινητογραφικοῦ σταδίου, ἐφ' ὅσον δέν

υπάρχει πιό δυνατός παράγων για καλό κανέναν περιορισμός δέν μπορεί νά επισυναφθῇ.

Τά θεατρικά τοῦ ἐγγύς μέλλοντος δέν θά ἀφήσουν τίποτα ἐξ ἐπόψεως ρεαλιστικῆς δυνάμεως καί εὐμορφίας στά συγγενή ὑλικά τους. Διόλου ἀτέλειες δέν θά παραμορφώσουν τήν ψευδαίσθησιν. Τό πλούσιο ἄσμα μιᾶς ὀρχήστρας Seidl ἢ Damrosch ἀπό κάποιοι κρυμμένο φωνογράφο, θά εἰσαγάγῃ τό ἐπικείμενο δρᾶμα καί θά τονίσῃ τίς καρδιές τοῦ ἀναμένοτος ὄχλου.

Ἡ αὐλαία θ' ἀνοίξῃ ἀποκαλύπτοντας μερικές ἀπ' τίς ἀναρίθμητες φάσεις τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης κάποιο τρυφερό Ἑγγλέζικο βουκολικό ἢ τό ἡρεμο ἑσωτερικό ἐνός πύργου, κάποιο φρούριο στίς Ἀλπεῖς ἢ στά Ἱμαλάια, κάποια τρικυμῶδη σκηνή τοῦ ὠκεανοῦ πού ἐπιταχύνῃ ἢ ταραγμένη ἀγωνία τῆς ἀκούραστης θάλασσης, κάποιο ἐξαιρετο τοπίο, χαμένο στά φῶτα τῆς δύσης ἢ τῇ ροδόχροη λάμπῃ τοῦ πρωῒνου. Οἱ ἥθοποιοί θά μπαίνουν μόνοι ἢ κατά τμήματα, στό χαρίεν συνύφασμα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, τόν στρόβιλο τοῦ χοροῦ ἢ τό ἐνναλασσόμενο καλειδοσκόπιο τοῦ λαϊκοῦ θεοῦδου. Οἱ τόνοι θά διακρίνονται γιά τῇ μελωδίᾳ, τό πάθος, τῇ χαρά τῇ διαταγή κάθε εἵδους λεπτῇ ἀπόχρωσιν πού ἀποτελῇ τό σύνολο τῆς φωνολογίας: ἡ κλαγγή τῶν ὀπλων, ὁ ὀξύς ἤχος τοῦ πυροβολικοῦ, ἡ βροντή, ὁ παφλασμός τῶν ὠκεανικῶν κυμάτων, τό τραγοῦδι τῆς θύελλας, ὁ ἤχος τῶν Ἀνδαλουσιανῶν σερενάδων τό θριαμβευτικό ὕφος τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς — ὅλα αὐτά τά ἐμφέ τοῦ ἤχου καί τοῦ θεάματος θά ἐναγκαλισθοῦν ἀπό τό κινητοσκόπιο: παρ' ὅλα αὐτά ἀπ' ὅλο αὐτό τόν ζῶντα, κινούμενο ὄχλο, οὗτ' ἕνας δέν θά ἐγκλεισθῇ σέ ὑλικό πλαίσιο. Μία παρέα ἀπό φαντάσματα παίζοντας μέ φασματώδη μουσική. Κατ' αὐτό τόν τρόπο μπορεί οἱ φωτεινές νύμφες τῶν Ἡλυσίων Πεδίων νά ἔχουν ἐπαναλάβῃ τίς ἀγαπημένες σκηνές τῆς γῆς στίς ἐξόριστες αἰσθήσεις τῆς Βασίλισσας τοῦ Πλούτωνα.

Αὐτή ἡ γραμμή τῆς σκέψεως μπορεί ἀπροσδιόριστα νά ἐφαρμοσθῇ σέ κάθε φάσιν ἐξωτερικῆς ἢ ἐσωτερικῆς ζωῆς πού ἐπιθυμοῦμε ν' ἀναπαράγουμε. Οἱ μέθοδοί μας λειτουργοῦν ἀξιοθαύμαστα καί κάθε μέρα συμβάλλει στήν ἀσφάλεια καί τήν ταχύτητα τῆς ἀναλήψεως τοῦ ἔργου. Καμμία σκηνή ὅσο καί ζωντανή καί ἐκτεταμένη νά εἶναι δέν μπορεί νά ξεφύγῃ ἀπ' τῇ δυνάμιν τῆς ἀναπαραγωγῆς. Στρατιωτικές καί ναυτικές ἀσκήσεις, πορεῖες καί ἀναρίθμητες συγγενεῖς ἐκθέσεις θά ἐγγραφοῦν γιά τήν εὐχαρίστησιν ἐκείνων πού ἀποκλείεται νά τίς παρακολουθήσουν ἢ ἐκείνων πού ἐπιθυμοῦν νά τίς ἀναπολήσουν. Ὁ ἀνάπηρος, ὁ ἀπομονωμένος ἐπαρχιώτης καί ὁ καταπεπονημένος ἐπιχειρηματίας μπορεί νά ἐπιδοθῇ στήν διασκέδασιν πού χρειάζεται χωρὶς νά ἐκθέσῃ σέ κίνδυνο τά ρούχα του, τά χέρια του, τά πόδια του καί γενικά τῆν ὑγεία του ἢ τίποτα σοβαρῆς δεσμεύσεις. Ὅχι μόνον οἱ δικές μας πηγές ἀλλά οἱ πηγές ὅλου τοῦ κόσμου θά βρίσκονται στήν διάθεσίν μας· μπορούμε ἀκόμη νά προλάβουμε καί τήν ὥρα



ὅπου οἱ κοινωνικὲς μας σχέσεις θὰ διακανονισθοῦν ἀνάμεσα σέ μᾶς καί τὸ πλανητικὸ σύστημα καί ὅταν τὰ τελευταῖα γεγονότα στὸν Ἄρη, τὸν Ποσειδῶνα καί τὴν Ἀφροδίτη θὰ ἐγγραφοῦν καταχωρώντας κινητογραφικοὺς ἀνταποκριτάς. Τὰ πλεονεκτήματα γιὰ τοὺς σπουδαστὰς καί τοὺς ἱστορικοὺς θὰ εἶναι ἀμέτρητα. Ἀντὶ ξηρῶν καί παραπλανητικῶν ὑπολογισμῶν χρωματισμένων μὲ ὑπερβολές στοῦ τῶν χρονικογράφων, τὰ ἀρχεῖα μας θὰ εἶναι ἐμπλουτισμένα ἀπ' τὶς ἐμπνευσμένες εἰκόνες τῶν μεγάλων ἐθνικῶν μας θεμάτων μαζί μὲ ὅλες τὶς λαμπρὲς προσωπικότητες πού τὶς χαρακτήρισαν. Ποιὸ εἶναι τὸ μέλλον τοῦ κινητογράφου; Θάταν προτιμώτερο νὰ ρωτήσετε ἀπὸ ποῖα πιθανὴ φάσιν τοῦ μέλλοντος μπορεῖ νὰ ἀποκλεισθῇ. Στὴν προαγωγή τῶν συμφερόντων μᾶς ἐπιχείρησης στὴν ἀνοδο τῆς ἐπιστήμης, στὴν ἀποκάλυψιν ἀφαντάστων κόσμων, στὶς μορφωτικὲς καί ψυχολογικὲς του δυνάμεις καί στὴν ἱκανότητά του ν' ἀποκρυσταλλῶναι τὶς προσωρινὲς ἀλλὰ ἀξιαγάπτες διασυνδέσεις μας, ὁ κινητογράφος ὑπερέχει ἀνάμεσα στὶς δημιουργίες τοῦ σύγχρονου ἐφευρετικοῦ πνεύματος. Εἶναι ἡ κορωνὴ καί τὸ ἄνθος τῆς μαγείας τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνος, ἡ ἀποκρυστάλλωσις τῶν αἰῶνων στὶς γοητευτικὲς τῶνος στιγμὲς. Στούς ὕγιεις, προσιτοὺς καί λαμπροὺς νόμους του ὑπάρχουν πιθανότητες πού δὲν ἔχει ὄνειρευτεῖ κανὴν ἡ μυστικιστικὴ γνῶσις τῆς Ἀνατολῆς· ἡ συντηρητικὴ σοφία τῆς Αἰγύπτου, ἡ πολυμαθία τῆς Βαβυλώνας, τὰ ἀναποκάλυπτα μυστήρια τῶν Δελφῶν καί τῆς Ἐλευσίως. Εἶναι τὸ κέρδος τῆς ἐπερχόμενης ἐποχῆς, ὅταν μεγάλες δυνατότητες τῆς ζωῆς δὲν θὰ ὑφίστανται στοῦ κολλέγιου, στοῦ σπαθὶ ἢ τὴν τοᾶντα ἀλλὰ θὰ ξεχυλίσουν στὶς ἀνώτατες ἄκρες τῆς γῆς στὴν ὑπηρεσία τοῦ πιὸ ταπεινοῦ κληρονόμου τῆς θείας διάνοις.

### Σημείωση τοῦ ἐκδότου

Ἐάν ἐρωτᾷτο τὸ κοινὸ νὰ ὀνομάσῃ τὴν πιὸ σπουδαία φωτογραφικὴ ἀνακάλυψιν τοῦ ἔτους δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁμόθυμα θὰ δήλωνε τὸ κινητοσκόπιο. Ἄν καί ἡ ἰδέα δὲν εἶναι κατὰ κανένα τρόπο κανοῦργια, καθ' ὅτι ὁ Muybridge, ὁ Anschütz καί ὁ Marey ἔχουν ἤδη ἐργασθῇ στὴν ἴδια θεωρία σέ συγκριτικὰ μικρὴ κλίμακα, παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ κινητογράφος μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ τὶς μηχανὲς τῶν ἄλλων ἐρευνητῶν. Ὅταν οἱ τελευταῖες συνίστανται ἀπὸ μία μπαταρία, ἐκτιθέμενα μὲ ἡλεκτρισμὸ τὸ πλεῖστον σέ εἰκοσιτέσσερες κάμερες, ὁ κινητογράφος δὲν εἶναι παρὰ μία μοναδικὴ κάμερα, ἱκανὴ νὰ κάνει χιλιάδες φωτογραφίες σέ διάστημα ὀλίγων δευτερολέπτων. Ὅταν ὁ Edison συνέλαβε τὴν ἰδέαν τὴν ἐκτέλεσίν της τὴν ἐνεπιστεῦθη σ' ἓνα νέο ἐξυπνο ἡλεκτρολόγο τὸν K.W.K.L. Dickson. Αἱγοὶ μποροῦν νὰ φανταστοῦν τὶς δυσκολίες πού χρειάστηκε νὰ ὑπερπηδηθοῦν πρὶν ἓνα τέτοιο κατασκευάσμα μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ ἱκανοποιητικὰ. Φανταστεῖτε ἓνα ρολὸ ἀπὸ φίλμ ἑκατὸν-πενήντα πόδια μακρὸν, τὸ ὁποῖο ἔπρεπε, σέ διάστημα ἐνεήντα δευτερολέπτων νὰ ἔχῃ ἐντυπωμένα σχεδὸν τρεῖς χιλιάδες εἰδῶλα.

Σκεφθείτε τήν λεπτή καί τέλεια κατασκευή πού ἐπρεπε νά γίνη ὥστε νά φέρη αὐτό τό φίλμ ἀκριβῶς στήν θέσιν του καί νά τό ἐκθέσῃ στό φῶς, κάθε φορά χωρίς τήν ἐλάχιστη δόνησι, χωρίς τό παραμικρό ἐμπόδιο. Ἐκεῖνοι πού μελέτησαν τίς λεπτομέρειες τῆς κατασκευῆς τήν βρῖσκουν ἐξαιρετική, ἕνα μηχανάκι πού ἀντανάκῃ τήν προσωπικότητα ἑνός ἐξυπνου μηχανικοῦ.

Κάποιο σχόλιο γιά τήν καριέρα αὐτοῦ τοῦ κυρίου σίγουρα θά ἐνδιαφέρει τοὺς ἀναγνώστες μας. Ὁ William Kennedy-Laurie Dickson γεννήθηκε στή Γαλλία καί μορφώθηκε στήν Ἀγγλία. Ὁ πατέρας του, ὁ James Dickson ἦταν ἕνας διακεκριμένος Ἑγγλέζος ζωγράφος καί λιθογράφος· πολλοί καλλιτέχνες καταλογίζονται στό προγονικό του δένδρο καί μεταξύ αὐτῶν ὁ μέγας Hogarth. Ἡ μητέρα του, ἡ κ. Elizabeth, Kennedy-Laurie τοῦ Woodhall, Kirkcudbright τῆς Σκωτίας ὑπῆρξε μία λαμπρή φιλόλογος μουσικός καί διάσημη γιά τήν ὁμορφιά της. Ἦταν ἀπὸγονοί τῶν Lauries τοῦ Maxwellton, ἀποθαντισμένων στή περίφημη μπαλάντα «Annie Laurie», καί τῶν Robertson, τοῦ Stravan, πού συνεδέοντο μέ τόν κόμη τοῦ Cassilis, τοῦ Δοῦκα τοῦ Athol καί τοῦς Royal Stuarts.

Στά νιάτα του, ὁ νεαρός Dickson ἔδειξε δυνατή κλίση πρὸς τὰ ἠλεκτρικὰ πειράματα. Ὁ Edison ἦταν ὁ ἀγαπημένος του ἐπιστημονικός ἥρωας καί ἡ νεανική του φιλοδοξία δέν ἐξεφράσθη παρά τό 1879, ὅπου ἤρθε στήν Ἀμερική καί δύο χρόνια ἀργότερα, ἂν καί μόλις 21 ἐτῶν, προσκολλήθηκε κοντά στόν μεγάλο ἐφευρέτη ἐπαβλέποντας τό τμήμα πειραμάτων στήν Goerck st. στήν Ν. Ὑόρκη.

Διέπρεπε στήν ἀνάπτυξιν τῆς Electric Light Co, ἦταν ἀρχιηλεκτρολόγος στό Edison Electric Tube Co, τοῦ Brooklyn καί τοῦ ἀνετέθη τό γραφεῖο τοποθέτησης τῶν πρώτων τηλεγραφικῶν καί τηλεφωνικῶν καλωδίων ὑπογείως στήν Ν. Ὑόρκη κατὰ τήν διοίκηση τοῦ Δημάρχου Grant.

Τώρα ἡγεῖται τῆς ἠλεκτρο-ορυκτῆς καί κινητογραφικῆς ἐργασίας στό ἐργαστήριον τοῦ Edison στό Orange, ἔχοντας ὠριμάσει τήν μαγνητική διαίρεση τοῦ σιδήρου καί ἄλλων μεταλλευμάτων. Ἐχει μαζί μέ τόν Edison τήν πατέντα ὅσον ἀφορᾷ τοὺς μαγνητικούς μεταλλικούς μονωτές κι ἔχει ἀποπερατώσει μαζί μέ τόν ἐφευρέτη τόν κινητογράφο, τό κινητοσκόπιο καί τό φωνοκινητοσκόπιο.

Γι' αὐτὴ τὴ σχέση μιλάει ὁ Edison στό τεῦχος τοῦ Ἰουνίου τοῦ Century κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο γιά τόν Dickson:

«Πιστεύω ὅτι τὰ ἐπόμενα χρόνια μέ τὴ δική μου ἐργασία καί ἐκεῖνη τοῦ κ. Dickson τοῦ Muybride, Marey καί ἄλλων πού ἀναμφίβολα θά μπουν σ' αὐτό τό χώρῳ, ἐκεῖνη ἡ μεγάλη ὄπερα μπορεῖ νά δοθεῖ στό Metropolitan Opera House στή Ν. Ὑόρκη χωρίς καμμία ὑλικὴ ἀλλαγὴ ἀπὸ τό πρωτότυπο καί μέ καλλιτέχνες καί μουσικούς πρὸ πολλοῦ νεκρούς».

Οἱ κ. Crowell καί Co τῆς Ν. Ὑόρκης καί τῆς Βοστώνης τῶν ὁποίων ἡ εἰδικότης σέ κλασσικὲς πολυτελεῖς ἐκδόσεις ἀναγνωρίζεται διεθνῶς, δημιουργοὶν μία μεγαλοπρεπὴ καί εἰκονογραφημένη βιογραφία τοῦ Edison, γραμμένη ἀπ' τὸ κ. Dickson καί τήν ἀδελφὴν του S. Antonia Dickson, ἡ ὁποία κατὰ τήν γνώμη τῶν εἰδικῶν εἶναι τόσο ἀξιοσημείωτη γιά τήν ἐπιστημονικὴν πληροφορίαν ὅσο καί γιά τήν φραστικὴν καθαρότητα, τὴν δραματικὴν δύναμιν καί τὴν εὐκρίνεια τοῦ ὅφους.

Τά ιδιαίτερα πλεονεκτήματα πού ἀπηύλαυσαν οἱ συγγραφεῖς εἶναι ἡ ὑπερ-δεκατριετίας οἰκειότης μέ τόν ἐφευρέτη πού χαρακτηρίζει τήν ἀκρίβεια καί τό ποικίλλο ἐνδιαφέρον τῆς βιογραφίας. Δίνουμε ἐπὶ πλέον μερικές ἀπ' τίς κινητογραφικές εἰκόνες πού πάρθηκαν ἀπ' τόν κ. Dickson καί ἓνα πορτραῖτο ἐκείνου τοῦ κυρίου.

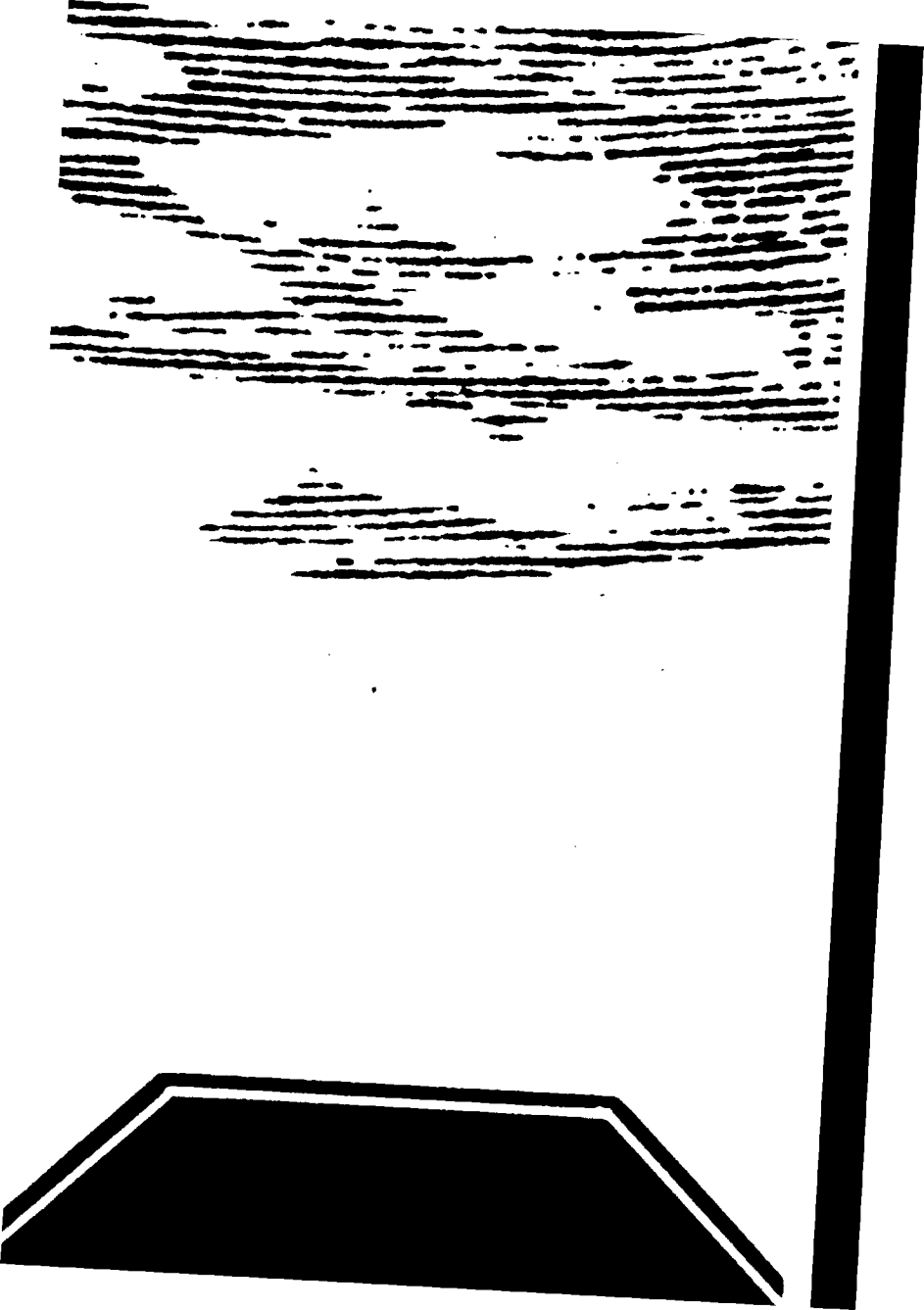
Ἡ ἑγχρωμη φωτογραφία μᾶς εἶναι ἀκόμη ἀπρόσιτη. Οἱ βελτιώσεις πού ἔγιναν ἀπ' τοὺς ἀδελφούς Lumière πάνω στή μέθοδο Lipmann εἶναι σημαντικές ἀλλά εἶναι ἀμφίβολο κατὰ πόσο αὐτή ἡ μέθοδος τῆς κτήσεως τῶν χρωμάτων δι ἐπεμβάσεως θ' ἀποβεῖ ποτέ πρακτική.

Τοιαύτης φύσεως εἶναι ἀπ' διτι θυμόμαστε, οἱ κύριες ἀνακαλύψεις καί βελτιώσεις πού ἔγιναν στό περασμένο δωδεκάμηνο. Τί θαύματα θά ἀποκαλυφθοῦν τό ἐρχόμενο ἔτος, πούος ἔξει. Εὐτυχῶς εἴχαμε ἀνάμεσά μας, ἐξυπνοὺς ἄνδρες πού προσπαθοῦν νά ἐπινοήσουν καί νά βελτιώσουν. Ἄνδρες πού ἀφιερώνουν τή ζωή τους στήν προαγωγή τῆς φωτογραφίας μ' ἐλάχιστη ἀμοιβή, γιατί πούος ἄκουσε νά πλουταίνει φωτογράφος ἀπ' τή δουλειά του; Ἀλλά αὐτοὶ συνεχίζουν, ἱκανοποιημένοι μέ τή προσπάθειά τους νά ἐτερεγήσουν τοὺς συνανθρώπους τους καί ν' αὐξήσουν τή μαγεία πού πάντα ἐνυπάρχει στήν πειραματική δουλειά.

W.E. Woodbury, ἐκδότης

#### Λεξιάντες

- Σελ. 5 Τό κινητογραφικό θέατρο στό ἄρχειο τοῦ Edison.  
 Σελ. 7 Ἑσωτερική θέα τοῦ φωτογραφικοῦ στούντιο.  
 Σελ. 8 Ἀσυνήθης φωτογραφία.  
 Σελ. 9 Ἐνα πρῶμο κινητογραφικό πείραμα.  
 Σελ. 11 Teddy ἓνας κύριος ἐν ἀναμονῇ.  
 Σελ. 14 Φωτογραφία πρωτοποριακή ὁ W.K.L. Dickson φωτογραφημένος ἀπ' τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό.  
 Σελ. 16 Ἑσωτερικό τοῦ κινητογραφικοῦ θεάτρου πού δείχνει τόν κινητο-φωνογράφο.  
 Σελ. 17 Ἡ Carmencita, ἡ ἰσπανίδα χορεύτρια βασίλισσά τῶν χορευτῶν.  
 Σελ. 18 Κοπέλλες πού δημιουργοῦν κέφι.  
 Σελ. 20 Ὁ Buffalo Bill.  
 Σελ. 21 Ἰνδιάνικο πολεμικό συμβόλαιο.  
 Σελ. 23 Ὁ χορός τῶν φαντασμάτων τῆς Ἰνδιάνικης φυλῆς τῶν σιους.  
 Σελ. 24 Ἱαπωνέζικη ὁμορφιά.  
 Σελ. 25 Ἐκεῖνος πού ρίχνει τό λάσσο.  
 Σελ. 26 Ἀφῆσέ με νά κυττάξω.  
 Σελ. 28 Ὁ Corbett καί ὁ Courtney μπροστά στόν κινητογράφο.  
 Σελ. 29 Ὁ Corbett καί ὁ Courtney σέ ἀγῶνα.  
 Σελ. 35 Ὁ Eugen Sandow, ὁ σύγχρονος Ἡρακλῆς.  
 Σελ. 37 Σιφασκούμενοι.  
 Σελ. 39 Ἐγγραφή ἐνός πταγνίσματος.  
 Σελ. 41 Μικροσκοπική μεγέθυνση ἐνός κουνουπιού, πού δείχνει τίς κεραίες, τήν προδοσίδα καί τὸν σωλήνα ἀπομύζησης.  
 Σελ. 42 Μικροσκοπική μεγέθυνση μιάς μυίγας.  
 Σελ. 43 Γάτες ἐν πάλῃ.  
 Σελ. 46 Γιαπωνέζοι χορευτές.  
 Σελ. 47 Κινητοσκοπικό εἶδωλο τετράκις μεγεθυμένο — τρώγλη ὀπίου.  
 Σελ. 48 Κινητοσκοπικό εἶδωλο τετράκις μεγεθυμένο — σειρά σέ κινέζικο πλυντήριο.  
 Σελ. 49 Ἀπόπειρα διδασχῆς ἀπὸ πυρκαγιά.  
 Σελ. 52 Ἀνάπαυση.



Boleslas Matuszewski  
ΜΙΑ ΝΕΑ ΠΗΓΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ:

Ἡ δημιουργία μιᾶς παρακαταθήκης ιστορικῆς κινηματογραφίας  
(Παρίσι 1898)

Θά ἐνόμιζέν τις ὅτι ἅπαντα τά εἶδη τῶν παραστατικῶν τεκμηρίων, ἅτινα βοηθοῦν τήν Ἱστορίαν, ἔχουν τήν θέσιν των εἰς τά μουσεῖα καί τάς βιβλιοθήκας, πλησίον τῶν χαλκογραφιῶν, τῶν μεταλλίων, τῶν ἱστορημένων ἀγγείων, τῶν γλυπτῶν κ.λ.π. ἅτινα ἔχουν συλλεγεῖ καί καταταγεῖ, ἢ φωτογραφία π.χ. δέν διαθέτει τήν ἰδικήν της ἰδιαίτεραν πτέρυγα. Τῇ ἀληθείᾳ, τά τεκμήρια ἅπερ προσφέρει ἔχουσι λίαν σπανίως ἱστορικόν χαρακτήρα ἱκανῶς προσδιορισμένον καί κυρίως εἶναι πάρα πολλά. Πάντως, ἐν μιᾷ τῶν ἡμερῶν θά κατατάξωμεν εἰς σειράς τά πορτραῖτα τῶν ἀνδρῶν οἵτινες ἔσχον δραστηριότητα σφραγίσασαν τήν ζωήν τοῦ καιροῦ των. Πλήν ὅμως καί τοῦτο θά εἶναι μιά στροφή πρὸς τά

Τό κείμενον τοῦ Boleslas Matuszewski πρωτοδημοσιεύτηκε στοῦ ὕπ'. ἀριθ. 222 φύλλο τῆς ἐφημερίδας Le Figaro, στίς 25 Μαρτίου 1898. Παρά τήν εὐγενή του φιλοδοξίαν καί τήν προορατική του διάθεση, τό κείμενον τοῦ Matuszewski ἐλάχιστα ἐνδιαφέρον προξένησε στούς συγχρόνους του καί τ' ὄνειρό του δέν πραγματοποιήθηκε παρά ἄρκετά χρόνια ἀργότερα καί κάτω ἀπό ἐντελῶς διαφορετικές συνθήκες καί προοπτικές. Μετά τό Δεύτερον Παγκόσμιον πόλεμον δημιουργήθηκαν τόσο εἰδικά ἀρχεῖα ὅσο καί τμήματα μουσείων μέ κινηματογραφικό ὕλικό χρήσιμο γιά τήν ἀναστήλωση τῆς ἱστορίας. Ἰδιαίτερη ἔμφαση ἔχει δοθεῖ στά στρατιωτικά ἀρχεῖα πού ἔχουν συγκροτηθεῖ μέ τή φροντίδα τῶν σχετικῶν στρατιωτικῶν ὑπηρεσιῶν καί ἀποτελοῦν κέντρα πολεμικῆς κυρίως τεκμηρίωσης. Ἀπ' τήν ἄλλή μεριά, τά «κοσμικά ἀρχεῖα» περιλαμβάνουν ἕνα ὕλικό πού τό ἐνδιαφέρον του κύρια ἐντάσσεται σ' ἔθνογραφικά κι ἀνθρωπολογικά πλαίσια. Ἐκεῖνο γιά τό ὁποῖο δέν ἔκανε λόγο ὁ Matuszewski εἶναι ἕνα ἀρχεῖο τῶν καλλιτεχνικῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ κινηματογράφου. ἂν καί ἡ σύλληψη μιᾶς τέτοιας προοπτικῆς δέ θάταν γιά τό 1898 παρά μιά ὑπόθεση καθαρά φανταστική.

Ὁ Boleslas Matuszewski, πολωνός, γεννημένος στή Βαρσοβία εἶχε μαζί μέ τόν ἀδελφόν του Zygmunt ἕνα φωτογραφικό ἐργαστήριον. Κάποια συνεργασία εἶχε στά 1896 μέ τοὺς ἀδελφούς Lumieres. Ἀπ' τά 1898, ἡ βαρσοβιανή φέρμα τοῦ «Lux-Sigismund» γύρισε ἄρκετές ταινίες ντοκυμαντερίστικου χαρακτήρα σχετικά μέ τή ζωή στή Βαρσοβία, τά πολωνικά ἔθιμα καί τίς παραδοσιακές γιορτές.

ὀπίσω, διότι ἤδη ἀπὸ τῶρα γίνεται συζήτησις νά προχωρήσωμεν μακρύτερον πρὸς τὴν κατεύθυνσιν ταύτην καὶ εἰς τοὺς ἐπισήμους κύκλους ἐγένετο δεκτὴ ἡ ἰδέα νά ἰδρυθῇ εἰς Παρισίους ἐν Μουσεῖον ἡ Παρακαταθήκη κινηματογραφική.

Κατ' ἀνάγκην περιορισμένη ἀρχικῶς ἡ συλλογὴ αὕτη, θά ἡδύνατο νά ἐπεκταθῇ ἐπὶ τό πλεῖστον ἐν ὧσιν ἡ περιέργεια τῶν κινηματογραφικῶν φωτογράφων θά μετατίθεται ἀπὸ τῶν ἀπλῶν ἀναπαραστατικῶν καὶ φανταστικῶν σκηνῶν πρὸς τὰς πράξεις καὶ τὰ ἀξιοθέατα πληροφοριοδοτικῶν ἐνδιαφέροντος, πρὸς τὰς τερπνὰς τομὰς ζωῆς, πρὸς τὰς τομὰς δημοσίας καὶ ἐθνικῆς ζωῆς. Τότε, ἀπὸ ἀπλῆς διασκεδάσεως διὰ νά περνᾷ ἡ ὥρα, ἡ ζωντανευμένη φωτογραφία θά καταστῇ εὐχάριστον μεθόδευμα διὰ τὴν μελέτην τοῦ παρελθόντος, ἢ μᾶλλον, ἀφοῦ θά δίδῃ τὴν ἄμεσον ὀπτασίαν τοῦ παρελθόντος, θά ἀπαλείψῃ τουλάχιστον εἰς ὀρισμένα σημεία ἅτινα δέν στεροῦνται σημασίας τὴν ἀνάγκην τῆς διερευνήσεως καὶ τῆς μελέτης.

Ἐξ ἄλλου, θά ἡδύνατο νά ἐξελιχθῇ εἰς διδακτικόν μεθόδευμα ἐξαιρέτως ἀποτελεσματικόν. Πόσαι γραμμαὶ ἀδήλου περιγραφῆς θά ἀποφευχθοῦν εἰς τὰ βιβλία τὰ προοριζόμενα διὰ τοὺς νέους, τὴν ἡμέραν κατὰ τὴν ὁποίαν θά ἐκτυλίξωμεν ἔμπροσθεν μιᾶς ὁλοκλήρου σχολικῆς τάξεως εἰς ἀκριβὲς ταμπλὼ τὴν ἥκιστα ἢ μέγιστα τεταραγμένη ὄψιν συνεδριάσεως τῆς βουλῆς, τὴν συνάντησιν ἀρχηγῶν κρατῶν οἵτινες προετοιμάζονται διὰ τὴν ὑπογραφὴν συμφώνου, τὴν ἐπέλασιν σώματος στρατοῦ ἢ ἱππικοῦ, ἢ ἀκόμη τὴν μεταλλασσομένην καὶ εὐκίνητον φυσιογνωμίαν τῶν ἄστων. Ἀλλὰ εἶναι ἀπαραίτητον νά παρέλθῃ ἱκανὸς χρόνος μέχρις ὅτου γίνῃ δυνατὴ ἡ προσφυγὴ εἰς τὴν βοηθητικὴν ταύτην πηγὴν ἱστορικῆς ἐκπαιδεύσεως. Ὁφείλομεν ἐν πρώτοις νά συγκεντρώσωμεν τὴν σκηνογραφικὴν καὶ ἐξωτερικὴν ἱστορίαν, διὰ νά τὴν παρουσιάσωμεν ἀργότερα εἰς ὅσους δέν θά ἔχουν ὑπάρξει αὐτόπται μάρτυρες.

Μία δυσκολία θά ἦτο ἱκανή νά σταματήσῃ πρὸς στιγμὴν τὴν σκέψιν ταύτην. Τό ὅτι τό ἱστορικόν γεγονός δέν παράγεται πάντοτε ἔνθα τό ἀναμένομεν. Ἡ ἱστορία δέν ἀποτελεῖται μόνον ἐκ προβλεφθεισῶν ἐπιστημοτήτων, αἰτί- νες παρουσιάζονται ἔτι πλέον ὀργανωμέναι ὅταν πρόκειται νά ποζάρουν ἔμπροσθεν τοῦ φακοῦ. Ὑφίστανται ἀπαρχαί πράξεων, προκαταρκτικάί κινήσεις, ἀναπάντεχα γεγονότα, ἅτινα διαφεύγουν τῆς λήψεως τῆς φωτογραφικῆς μηχανῆς... ὅπως διαφεύγουν ἄλλωστε καί τῆς πληροφορήσεως γενικῶς.

Ὅπως δὴποτε, εἶναι πάντοτε εὐκολώτερον νά συλλάβω- μεν τά ἱστορικά ἀποτελέσματα ἢ τὰς αἰτίας. Ἀλλά τά πράγματα φωτίζονται τά μὲν ἀπό τά δέ. Ὅταν τά ἀποτε- λέσματα ἐκτεθοῦν εἰς τό φῶς τῆς ἡμέρας ἀπό τὴν κινημα- τογραφίαν, θά ρίψουν εἰς τά πνεύματα ζωηράς ἀκτίνας αἰ- τινες θά φωτίσουν τά παραμένοντα εἰς τό ἡμίφως αἷτια. Τό νά συλλάβῃ τίς οὐχί μόνον τό ὅτιδὴποτε ὑπάρχει, ἀλλά τό ὅτιδὴποτε δύναται νά συλλάβῃ, ἀποτελεῖ ἤδη ἓν ἐξαίρετον ἀποτέλεσμα δι' ἓν ἕκαστον εἶδος πληροφορήσεως, ἐπιστη- μονικῆς ἢ ἱστορικῆς. Αἱ προφορικαί διηγήσεις καί τά γρα- πτά τεκμήρια ἀκόμη, δέν μᾶς παραδίδουν ὁλόκληρον τὴν τάξιν τῶν γεγονότων εἰς τά ὅποια ἀναφέρονται. Παρά ταῦ- τα ἡ Ἱστορία ὑπάρχει, ἀληθὴς ἐν ἐσχάτῃ ἀναλύσει εἰς τὰς γενικάς τῆς γραμμάς, ἔστω καί ἂν αἱ λεπτομέρειαι τῆς ἀποκαλύπτονται πολλάκις παραποιημέναι. Ἄλλωστε, ἡ κинηματογραφική φωτογραφία εἶναι ἐξ ἐπαγγέλματος ἀδιάκριτος. Εἰς ἀναζήτησιν πάσης εὐκαιρίας, τό ἐνστικτόν τῆς θά τὴν ὁδηγῇ συχνάκις εἰς τό νά μαντεύσῃ τόν χῶρον ὅπου θά διαδραματισθοῦν τά γεγονότα ἅτινα θά ἐξελιχθοῦν εἰς ἱστορικά αἷτια. Θά πρέπει μᾶλλον νά συγκρατῶμεν τόν ζῆλον τῆς, παρά νά κακίζωμεν τὴν ἀτολμίαν τῆς. Ὅτε μὲν ἡ φυσική περιέργεια τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, ὅτε δέ τό δέλεαρ τοῦ κέρδους, πολλάκις τά δύο ταῦτα συναισθήμα- τα συνδυαζόμενα τό καθιστοῦν ἐφευρετικόν καί τολμηρόν.

Ἐπωφελούμενον ἀδείας εἰς τὰς σχετικῶς ἐπισήμους περιστάσεις, θά εὖρη τόν τρόπον ἵνα ἐπεισέλθῃ ἄνευ ἀδείας καί· εἰς τὰς ἄλλας περιστάσεις, θά δυνήθῃ νά μαντεύσῃ τὰς εὐκαιρίας καί τούς χώρους ὅπου κατεργάζεται ἡ ἱστορία τῆς αὔριον. Λαϊκόν τι κίνημα, ἐξέγερσίς τις προπαρασκευαζομένη δέν πρόκειται νά τό φοβίσουν καί ἀκόμη εἰς τόν πόλεμον τό φανταζόμεθα κάλλιστα νά κατευθύνει τόν φακόν του εἰς τό ἴδιον ἐπ' ὧμου μέ τὰ τυφέκια τοῦ ἰσχυροτέρου καί νά συλλαμβάνῃ ἐν ἔστω ἀπόσπασμα μάχης. Παντοῦ ὅπου θά λάμψῃ ἀκτίς ἡλίου, θά διολισθῇ μεθ' αὐτῆς... Ἐάν διὰ τήν Πρώτην Αὐτοκρατορίαν καί διὰ τήν Ἐπανάστασιν π.χ. κατείχωμεν μόνον τήν ἀναπαράστασιν τῶν σκηνῶν ἄτινας ἡ ζωντανευμένη φωτογραφία δύναται ἀνέτως νά ἀποδώσῃ εἰς τήν ζωήν, πόσα ἄχρηστα κύματα μελάνης θά εἴχωμεν ἀποφύγει περί διαφορῶν ζητημάτων, δευτερεύοντων ἴσως ἀλλά ἐνδιαφερόντων καί συχνάκις ἐνθουσιαστικῶν.

Ἄρα ἡ κινηματογραφική θετική ἐμφάνισις εἰς τήν ὁποίαν ἀπό χίλια κλισέ συντίθεται μία σκηνή καί ἥτις μεταξύ φωτεινῆς τινός ἐστίας καί λευκῆς τινός σινδόνης προκαλεῖ τούς νεκρούς καί τούς ἀπόντας ἵνα ἀνίστανται καί περιπατοῦν, ἡ ἀπλή αὕτη ταινία ἐξ εὐαισθητοποιημένης σελυλλόζης ἀποτελεῖ τοῦχί μόνον ἱστορικό τεκμήριον, ἀλλά τεμάχιον τῆς ἱστορίας ἥτις δέν ἐχάθη, ἥτις δέν ἔχει χρεῖαν οὐδεμιᾶς μεγαλοφυΐας διὰ νά ἀναστηθῇ. Εὐρίσκεται ἐκεῖ μέσα μόλις ὑπνώτουσα καί ὅπως οἱ στοιχειώδεις ὀργανισμοί οἵτινες ζοῦν εἰς λανθάνουσαν κατάστασιν ἀναβιοῦν μετὰ πολλά ἔτη εἰς σχετικὴν τινά θερμοκρασίαν καί ὑγρασίαν καί αὕτη παρομοίως δέν χρήζει διὰ νά ἀφυπνισθῇ καί νά ζήσῃ πάλιν τὰς ὥρας τοῦ παρελθόντος παρά μόνον ὀλίγου φωτός διαπερόντος φακοειδῆ ὕαλον ἐν μέσῳ τοῦ σκότους.

Ὁ κινηματογράφος δέν ἀποδίδει ἴσως τήν ἱστορίαν καθ' ὁλοκληρίαν, τουλάχιστον ὅμως ὅτιδήποτε παραδίδει εἰς



ἡμᾶς ἐξ αὐτῆς τυγχάνει ἀναμφισβήτητον καὶ ἀπολύτως ἀληθές. Ἡ ἀπλή φωτογραφία ἐπιδέχεται ρετουσαρίσματος δυναμένου νά φθάσῃ ἕως τὴν μεταποίησιν. Ἀλλά προσπαθήσατε παρακαλῶ νά ρετουσάρετε ἰδιομόρφως δι' ἓν ἕκαστον πρόσωπον τὰ χίλια ἢ χίλια διακόσια ταῦτα μικροσκοπικά σχεδὸν κλισέ...! Δυνάμεθα νά εἰπώμεν ὅτι ἡ ζωντανευμένη φωτογραφία διαθέτει χαρακτήρα αὐθεντικότητος, ἀκριβείας καὶ λεπτομερείας, ἥτις ἀνήκει μόνον εἰς αὐτήν. Πρόκειται περὶ ἰδιαιτέρου τινός μάρτυρος, ἀληθοῦς καὶ ἀλαθήτου. Δύναται νά ἐλέγξῃ αὐτὴν ταύτην τὴν προφορικὴν παράδοσιν καὶ ὅταν οἱ ἀνθρωπῖνοι μάρτυρες ἀλληλοαμφισβητοῦνται δι' ἓν γεγονός, δύναται νά ἐπιτύχῃ τὴν συμφωνίαν των φράτουςσα τὸ στόμα ἐκείνου ὃν διαψεύδει. Ὑποθέσατε συζήτησιν ἀφορῶσαν στρατιωτικά ἢ ναυτικά γυμνάσια, τῶν ὁποίων ὁ κινηματογράφος κατέγραψεν τὰς φάσεις. Ἡ συζήτησις θά λήξῃ συντόμως... Δύναται νά ἀποδώσῃ μέ μαθηματικὴν ἀκρίβειαν τὰς ἀποστάσεις αἰτίνες χωρίζουν τὰ σημεῖα τῶν σκηνῶν ἅς καταγράφει. Τὸ συχνώτερον βεβαιώνει μετ' ἐνδείξεων ἀπολύτως εὐκρινῶν τὴν ὥραν, τὴν ἡμέραν, τὴν ἐποχὴν καὶ τὰς κλιματολογικὰς συνθήκας καθ' ἃς ἔλαβεν χώρα τὸ γεγονός. Προσέτι δὲ καὶ ὅ,τι διαφεύγει εἰς τὸν ὀφθαλμόν, τὴν ἀνεπαίσθητον πρόοδον τῶν πραγμάτων τῶν εὕρισκομένων εἰς κίνησιν, ὁ φακός τὰ συλλαμβάνει ἀπὸ τὴν μακρινὴν ἀρχὴ των εἰς τὸν ὀρίζοντα ἕως τοῦ σημείου τοῦ πλέον ἐγγίζοντος εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς ὀθόνης. Μὲ ἄλλους λόγους, θά ἦτο εὐχῆς ἔργον νά περιεῖχον ἅπαντα τὰ λοιπὰ ἱστορικά τεκμήρια τὸν αὐτὸν βαθμὸν βεβαιότητος καὶ ἐμφανείας.

Πρέπει λοιπὸν νά ἀποδώσωμεν εἰς τὴν προνομιακὴν ἴσως ταύτην πηγὴν τῆς Ἱστορίας τὸ αὐτὸ κύρος, τὴν αὐτὴν ἐπίσημον ὑπαρξιν, τὴν αὐτὴν δυνατότητα προσφυγῆς ὡς καὶ εἰς τὰ λοιπὰ γνωστά ἀρχεῖα. Πρὸς τοῦτο ἀσχολοῦνται ἤδη εἰς τὰς ὑψηλὰς σφαῖρας τοῦ Κράτους, ἐνῶ αἱ προσβάσεις καὶ τὰ μέσα δὲν φαίνεται νά παρουσιάζουν μεγάλας

δυσκολίας ἐξευρέσεως. Θά ἀρκοῦσε νά ὀρισθῇ διὰ τάς κινηματογραφικὰς ταινίας μέ ἱστορικόν χαρακτήρα ἐν τμῆμα μουσείου, ἐν χώρισμα βιβλιοθήκης, ἐν ἐρμάριον ἀρχείου. Ἡ ἐπίσημος παρακαταθήκη θά ἐγκατασταθῇ εἴτε εἰς τήν Ἐθνικήν Βιβλιοθήκην εἴτε εἰς τήν βιβλιοθήκην τῆς Ἀκαδημίας, ὑπό τήν εὐθύνην μιᾶς τῶν ἀκαδημιῶν τῶν ἐνασχολουμένων μέ τήν Ἱστορίαν, εἴτε εἰς τὰ Γενικά Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους, εἴτε ἀκόμη εἰς τό Μουσεῖον τῶν Βερσαλλιών. Τοῦτο θά ἐπιλεγῇ καί θ' ἀποφασισθῇ καί ἅμα τῇ ἐγκαταστάσει τοῦ ἰδρύματος αἱ δωρεάν ἀποστολαί καί αἱ ἀποδλέπουσαι εἰς τό κέρδος ἀκόμη δέν θά ἀργήσουν νά καταφθάσουν. Ἡ τιμή τῆς μηχανῆς κινηματογραφικῆς λήψεως προσέτι δέ ἡ τιμή τῆς ταινίας, λίαν ὑψηλή εἰς τάς ἀρχάς, περιορίζεται συντόμως καί τείνει νά κατέλθῃ εἰς τό ἐπίπεδον τῶν δυνατοτήτων τῶν ἀπλῶν ἐρασιτεχνῶν τῆς φωτογραφίας. Πολλοί ἐξ αὐτῶν, χωρίς νά λάβωμεν ὑπ' ὄψιν τούς ἐπαγγελματίας, ἀρχίζουν ἤδη νά ἐνδιαφέρονται διὰ τήν κινηματογραφικήν ἐφαρμογήν τῆς τέχνης ταύτης καί δέν ζητοῦν εἰ μή μόνον νά συνεισφέρουν εἰς τήν θεμελίωσιν τῆς Ἱστορίας. Ὅσοι δέν προσφέρουν τήν συλλογή των, θά τήν κληροδοτήσουν ἀναμφιβόλως εἰς τό ἴδρυμα. Ἐν ἀρμόδιον συμβούλιον θά δέχεται ἢ θά ἀπορρίπτῃ τὰ προτεινόμενα τεκμήρια, ἀφοῦ θά ἐκτιμᾷ τήν ἱστορικήν των ἀξίαν. Αἱ ἀρνητικαί μοιρολόγια αἵτινες θά ἔχουν γίνει ἀποδεκταί, θά σφραγίζονται εἰς κυτία μέ ἐτικέτας ἅτινα θά καταγράφονται. Θά ἀποτελοῦν οὕτω τάς μήτρας τάς ὁποίας οὐδεὶς θά ἀγγίξει. Ἡ ἰδία ἐπιτροπή θά ἀποφασίζει εἰς ποίας συνθηκας θά ἀνακοινοῦνται τὰ θετικά καί θά θέτει κατά μέρος ὅσα δι' εἰδικάς αἰτίας κοσμιότητος δέν θά ἀρμόζῃ νά παραδίδονται εἰς τό κοινόν πρὶν ἢ διέλθουν ὀρισμένα ἔτη. Ὅ,τι ἀκριβῶς συμβαίνει καί εἰς ὀρισμένα ἀρχεῖα. Εἰς θεματοφύλαξ τοῦ ἐπιλεγμένου ἰδρύματος θά ἀναλάβῃ τήν φύλαξιν τῆς νέας ταύτης συλλογῆς ὀλίγον πολυαρίθμου εἰς τάς ἀρχάς καί θά δημιουργηθῇ εἰς θεσμός μέ μέλλον. Ἡ πόλις

τῶν Παρισίων θά ἔχει ἀποκτήσει τήν *Παρακαταθήκην τῆς ἱστορικῆς κινήματογραφίας* τῆς.

Ἡ θεσμοποίησις αὕτη ἐπιβάλλεται, καθ' ὅσον θά πραγματοποιηθῇ ἀπό τήν μίαν ἡμέραν εἰς τήν ἄλλην εἰς ἐνίας μεγάλας πόλεις τῆς Εὐρώπης. Θά ἐπεθύμουν νά συμβάλλω καί νά προικοδοτήσω τήν συλλογὴν τῆς πόλεως ἐκείνης εἰς τήν ὁποίαν ἐγενόμην δεκτός μετὰ τοσαύτης εὐπροσηγόρου προθυμίας. Καί ἐδῶ ζητῶ νά ἀνέλθω μετριοφρόνως ἐπὶ σκηνῆς.

Φωτογράφος τοῦ αὐτοκράτορος τῆς Ρωσσίας ἔτυχον τῆς δυνατότητος μέ ἐπὶ τοῦτο διαταγὴν τῆς ἴδιας τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος νά συλλάβω κινήματογραφικῶς μεταξύ ἄλλων περιέργων ταμπλώ τὰς σημαντικὰς σκηνὰς καί τὰς οἰκειότητας τῆς ἐπισκέψεως εἰς Πετροῦπολιν τοῦ προέδρου τῆς Γαλλικῆς Δημοκρατίας τόν Σεπτέμβριον τοῦ 1897\*.

Τά ὡς ἄνω κλισέ, ἅτινα ἀπό τόσον ὑψηλῆς θέσεως προερχόμενη πρωτοβουλία μου εἶχεν ἐπιτρέψει νά συλλάβω, προεβλήθησαν ἔμπροσθέν της. Μετά ταῦτα ἠδυνήθην ἐπὶ μίαν ἐξηντάδα διαδοχικῶν παραστάσεων νά προσφέρω τό αὐτό θέαμα καί εἰς τοὺς στρατιώτας τῶν στρατῶνων τῶν Παρισίων. Ἐμείνα κατάπληκτος καί γοητευμένος ἐκ τῆς προκληθείσης ἐντυπώσεως εἰς τὰ πνεύματα τῶν ἀπλοϊκῶν τούτων ἀνθρώπων, εἰς τοὺς ὁποίους μου ἐδόθη ἡ εὐκαιρία νά διδάξω ὁποία ἡ φυσιογνωμία ἐνός ἄλλου λαοῦ καί μιᾶς ξένης χώρας, πῶς παρουσιάζεται ἡ ὀργάνωσις ἐπισήμων ἐορτῶν καινοφανῶν δι' αὐτούς, πῶς παρουσιάζεται τέλος μία μεγάλη ἐθνικὴ ἐκδήλωσις.

Προτείνω ἡ πρώτη αὕτη, ἡ τόσον ὀλίγον κοινὴ συλλογὴ κινήματογραφικῶν κλισέ νά χρησιμεύσῃ ὡς βᾶσις διὰ τόν σχηματισμὸν τοῦ νέου μουσείου. Ὑπῆρξα ἀρκούντος εὐτυχῆς κατωρθῶν νά εἰσαγάγω εἰς τὰς λήψεις μου πρόσωπα σημαντικῆς ἐξουσίας καί μέ τήν ὑποστήριξιν των θά ἰδῶ ἴσως συντόμως νά ἰδρύεται εἰς Παρισίους τοῦτο τό νέου εἶδους ἀρχεῖον.

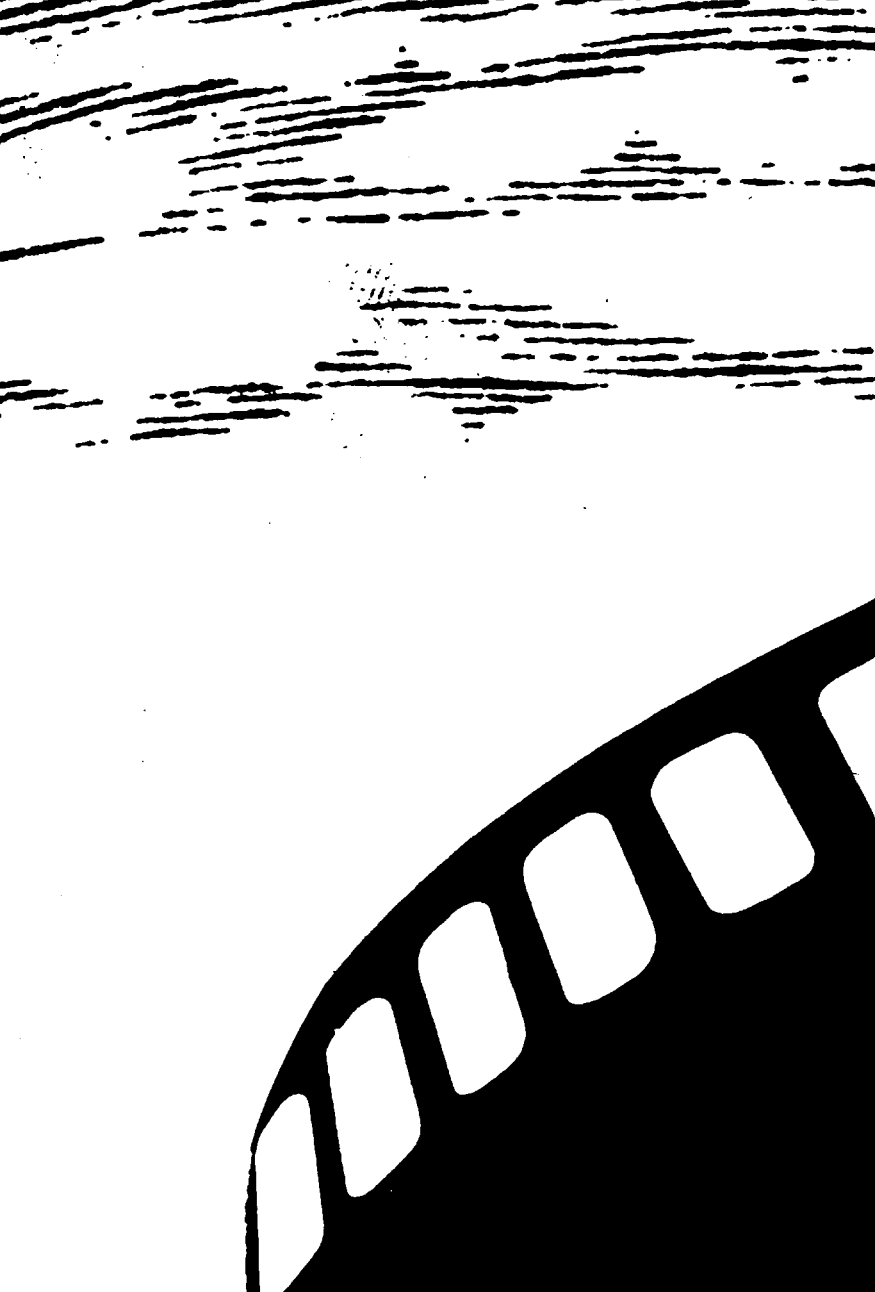
Ἐξέθεσα διατί προβλέπω διά τό ἐν λόγῳ ἀρχεῖον μίαν εὐκολον καί ταχεῖαν ἀνάπτυξιν. Θά συμβάλλω καί ἐγώ ὁ ἴδιος. Πλήν τῶν σκηνῶν τὰς ὁποίας ἀνέφερα, ἔχω νά προσφέρω ἐκ μέρους μου καί πολλές ἄλλας, σχετικὰς μέ τήν στέψιν τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος τοῦ Νικολάου Β', σχετικὰς μέ τὰ ταξίδια στή Ρωσσία τῶν δύο ἄλλων Αὐτοκρατόρων, μέ τό Ἰωβιλαῖον τῆς Βασιλίσσης τῆς Ἀγγλίας. Τό τελευταῖον διάστημα κατώρθωσα νά συλλάβω εἰς Παρισίους τμήματα γεγονότων ἀρκούντως ἀπροβλέπτων καί ἀρκούντως ἐκπληκτικῶν. Προσφέρομαι ἵνα συλλέξω καθ' ἅπασαν τήν Εὐρώπην καί ἀποστείλω εἰς τήν μέλλουσαν παρακαταθήκην ὅλας τὰ σκηνάς αἵτινες νά μοῦ δώσουν τήν ἐντύπωσιν ὅτι παρουσιάζουν ἱστορικόν τι ἐνδιαφέρον.

Τό παράδειγμά μου θά τό μιμηθούν... ἐάν δεχθεῖτε νά ἐνθαρρύνετε τήν τόσο ἀπλήν ἀλλά νέαν αὐτήν ιδέαν, καί νά ὑποβάλλετε οἵτινες θά τήν συμπληρώσουν καί κυρίως θά τῆς δώσουν τήν εὐρείαν διαφήμισιν ἣτις εἶναι ἀπαραίτητος διά νά ἀποκτήσει ζωτικότητα καί γονιμότητα.



\* Ἡ προβολή ἐνός ἐξ' αὐτῶν τῶν κλισέ ἔτυχε νά διαψεύσῃ ἀσυζητητί μία λανθασμένην πληροφορίαν σχετικήν μέ μίαν παρατυπίαν συμπεριφορᾶς τήν ὁποία διατείνονταν ὅτι ἔλαβε χώραν κατά τήν διάρκειαν τῶν ἐν λόγῳ περιστατικῶν. Βεβαίως τό πράγμα εἶχεν μικράν σημασίαν, ἀλλά ἀποτελεῖ παράδειγμα διά τὰς ὑπηρεσίας τὰς ὁποίας δύναται νά προσφέρει ἡ ζωντανευμένη φωτογραφία εἰς τήν ἀλήθειαν ἐλέγχοντας τὰς μαρτυρίας τῶν ἀνθρώπων. Ἕνας ὁλόκληρος ἀνεκδοτικός τομεύς τῆς Ἱστορίας ξεφεύγει ἀπό τοῦδε τῆς ιδιότροπης φαντασίας τῶν ἀφηγητῶν.





# Riccioto Canudo

## Ἡ γέννηση μιᾶς ἑκτης τέχνης\*

### I

Εἶναι ἐκπληκτική ἡ διαπίστωσις ὅτι ὅλοι οἱ λαοὶ τῆς γῆς εἶχαν ἢ ἀπὸ κάποια κοινὴ μοῖρα ἢ ἀπὸ μία παγκόσμιον τηλεπάθειαν, τὴν ἴδια αἰσθητικὴ ἀντίληψιν γιὰ τὸ φυσικὸν τοὺς περιβάλλον. Ἀπὸ τὸν πιὸ ἀρχαῖον λαὸν τῆς Ἀνατολῆς μέχρι αὐτὸν ποὺ μόλις τελευταίως ἀνακαλύφθηκε ἀπὸ τοὺς γεωγραφικοὺς μας ἥρωες, παντοῦ σ' ὅλους τοὺς λαοὺς μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε τίς ἴδιες ἐκδηλώσεις ἀπὸ αἰσθητικῆς πλευρᾶς, ὅπως δηλ. ἡ Μουσικὴ μὲ τὸ συμπλήρωμά της τὴν Ποίησιν, καὶ ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ μαζί μὲ τὴν Γλυπτικὴ καὶ τὴν Ζωγραφικὴ! Μὲ αὐτὰς τίς πέντε ἐκφράσεις τῆς τέχνης ἀναπτύχθηκε ὅλη ἡ αἰσθητικὴ ζωὴ τοῦ κόσμου. Ἐπακόλουθον εἶναι νὰ μᾶς φαίνεται σήμερον παράλογον μιὰ ἑκτη ἐκφραση κατὰ ποῦ δὲν θὰ ἦταν δυνατόν νὰ σκεφθῇ κανεὶς, ἂν ἀναλογισθοῦμε ὅτι ἐδῶ καὶ χιλιάδες χρόνια κανένας λαὸς δὲν μπόρεσε νὰ τὴν ἀνακαλύψει. Καὶ ὁμως σήμερον βρισκόμαστε μπροστὰ στὴ γέννησιν τῆς ἑκτης αὐτῆς τέχνης. Μία παρόμοια βεβαίωσις σὲ μία ἐποχὴ κρίσεως ὅπως ἡ δικὴ μας, ποῦ εἶναι ἀθέβαι, ὅπως συμβαίνει σὲ κάθε μεταβατικὴ περίοδο, εἶναι δυσάρεστος γιὰ τὴν τεχνικὴν μας νοστροπία. Ζοῦμε στὸ τέλος ἑνὸς κόσμου καὶ στὴν ἀρχὴ ἑνὸς ἄλλου. Τὸ φῶς τοῦ κόσμου αὐτοῦ εἶναι ἀμυδρὸν καὶ τὰ φαινόμενα συγκεχυμένα οὕτως ὥστε μόνο τὰ ἐξασκημένα μὲ θέλησιν μάτια νὰ μποροῦν νὰ ἀνακαλύψουν τὰ ἀόρατα σημάδια τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων καὶ νὰ μποροῦν νὰ προσανατολισθοῦν μέσα στὴν μουντὴ ὄψιν τῆς anima mundi. Πάρ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἑκτη τέχνη ἐπιβάλλεται στὸ ἀνήσυχο καὶ ἐξεταστικὸ πνεῦμα. Θὰ εἶναι ὁ ὑπέροχος συμβιθασμὸς μεταξὺ τῶν ρυθμῶν τοῦ χώρου (Πλαστικὲς τέχνες) καὶ τῶν ρυθμῶν τοῦ χρόνου (Μουσικὴ καὶ Ποίησις).

## II

Τό θέατρο έχει πραγματοποιήσει μέχρι στιγμής αυτό τόν συμβιβασμό. Μά μέ ένα τρόπο ἐφήμερο γιατί οἱ πλαστικοί χαρακτηῖρες τοῦ θεάτρου εἶναι ἐκεῖνοι τῶν ἡθοποιῶν καί ὡς ἐκ τούτου εἶναι πάντοτε διαφορετικοί. Ἡ νέα ἐκφραση τῆς Τέχνης θά ἔπρεπε νά εἶναι *μία Γλυπτική καί μία Ζωγραφική πού ἀναπτύσσονται στόν χρόνο* κατά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ Μουσική καί ἡ Ποίηση πραγματοποιοῦνται δίνοντας ἕνα ρυθμό στόν ἀέρα κατά τήν διάρκεια τῆς ἐκτελέσεώς τους.

Ὁ κινηματογράφος (αὐτό τό ἰδιαίτερα κοινό ὄνομα), μᾶς δείχνει τόν δρόμο. Μιά ἰδιοφυΐα, πού ἐξ' ὀρισμοῦ εἶναι ἕνα θαῦμα ὅπως ἡ ὁμορφιά εἶναι ἐκπληξίς, θά ἐκτέλεση τήν μεσολάβησι αὐτή πού σήμερα μᾶς φαίνεται ἀπίστευτη. Θά βρῇ τούς τρόπους πού ἔως τώρα φαίνονται ἀπίθανοι, μιᾶς τέχνης πού στό τέλος θά μᾶς παρουσιασθῇ καταπληκτική ἀλλά καί παράδοξη. Εἶναι ὁ ἄγνωστος τοῦ αὔριο πού θά δημιουργήσῃ τό τεράστιο ρεῦμα τῆς καινούργιας αἰσθητικῆς συγκίνησις ἀπό τήν ὁποία θά ξεπηδήσῃ μέσα στήν πιό φανταστική ἀποθέωσι *ἡ Πλαστική Τέχνη σέ κίνησι*.

## III

Ὁ Κινηματογράφος ἀποτελεῖται ἀπό σημαντικά, ἀναπαραστατικά στοιχεῖα μέ τήν Ἑμερσονική ἔννοια καί ὄχι μέ τήν θεατρική ἔννοια τοῦ ὄρου, πού ἤδη μπορούμε νά τά ταξινομήσουμε.

Υπάρχουν δύο μορφῶν στοιχεῖα: «συμβολικά» καί «πραγματικά» καί οἱ δύο μορφές εἶναι μοντέρνες, δηλ. πιθανές καί πραγματοποιήσιμες μόνο στήν ἐποχή μας καί ἀποτελοῦνται ἀπό ὥρισμα ἐννοια οὐσιώδη τοῦ μοντέρνου πνεύματος καί ἐνεργείας.

Ἡ συμβολική μορφή εἶναι ἐκείνη τῆς ταχύτητος. Ἕνας μεγάλος ἀριθμός συνδιασμῶν συναφῶν ἐνεργειῶν, προσφέρεται στήν ταχύτητα πού δημιουργεῖ ἕνα θέαμα, δηλαδή μία σειρά εἰκόνων δεμένων ἀπό μία παλλόμενη δέσμη πού ὁμοιάζει μέ

ένα ζωντανό οργανισμό. Τό θέαμα αυτό προκαλείται κυρίως από τήν υπερβολική κίνησι τών ταινιῶν ἐκείνων δηλ. τών μυστηριωδῶν μπομπίνων πού ἔχουν ἀποτυπώσει τήν ἴδια τήν ζωή. Οἱ μπομπίνες μέ ταινίες γεμάτες μέ διάφορες ἱστορίες ξετυλίγονται μπροστά καί μέσα στό φῶς τόσο γρήγορα ὥστε τό θέαμα νά διαρκῇ τόν λιγώτερο δυνατό χρόνο. Κανένα θέατρο δέν θά μπορούσε νά δώσῃ, μέ τέτοια ἱλιγγιώδη ταχύτητα (ἀκόμη καί ἂν ἦταν ἐφοδιασμένο μέ τά πιό μοντέρνα συστήματα) ἔστω καί τά μισά ἀπό τά σκηνικά πού προσφέρει ὁ κινηματογράφος.

Μά περισσότερο ἀπό τήν κίνηση τών εἰκόνων καί τήν ταχύτητα τῆς παραστάσεως, ἐκεῖνο πού εἶναι πραγματικά συμβολικό σέ σχέσι μέ τήν ταχύτητα εἶναι ἡ ἐνέργεια τών προσώπων. Βλέπουμε νά διαδραματίζονται οἱ πιό ταραχώδεις σκηνές, οἱ πιό ἀπίθανες μέ μία ταχύτητα πού φαίνεται ἀδύνατη στή πραγματικότητα. Αὐτή ἡ γρηγοράδα τῆς κινήσεως εἶναι ρυθμισμένη μέ μαθηματική καί μηχανική ἀκρίβεια ὥστε νά μπορῇ νά ἱκανοποιήσῃ καί τόν πιό φανατικό δρομέα. Μέ χίλια δυό πολύπλοκα μέσα καί μέ μεγάλη μανία ἡ ἐποχή μας κατέστρεψε τήν ἀγάπη πρὸς τήν βραδύτητα, πού τήν συμβόλιζε τό κάπνισμα τῆς πατριαρχικῆς πίπας στήν οἰκογενειακή ἐστία. Μά ποίος μπορεῖ σήμερα νά ἀπολαύσῃ τήν πίπα του πλάι σέ μία ἡσυχῇ φωτίτσα, χωρίς νά διαταράσσεται ἀπό τόν θόρυβο τών αὐτοκινήτων, πού μέρα νύκτα μέ κάθε τρόπο, ἀναζωογονεῖ τήν ἀλόγιστη ἐπιθυμία γιά τήν κατάκτησι τών χώρων. Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά ἱκανοποιήσῃ τοὺς πάντες. Ὁ ὁδηγός πού μόλις σταμάτησε μετά ἀπό μία ἀπό τίς πιό τρελλές κοῦρσες καί παρακολουθεῖ ἕνα ἀπό αὐτά τά θεάματα δέν θά ἐνοχληθῇ καθόλου ἀπό τήν αἴσθησι τοῦ ρυθμοῦ. Οἱ εἰκόνες τῆς ζωῆς θά τοῦ φανοῦνε τόσο γρήγορες ὅσο καί οἱ χῶροι πού μόλις διέσχισε. Ὁ Κινηματογράφος θά τοῦ δώσῃ ἐπίσης εἰκόνες ἀπό τίς πιό μακρινές χῶρες ἀπό ἄγνωστους ἀνθρώπους, ἀνθρώπινες ἐκφράσεις πού ἐκεῖνος ἄγνοεῖ, καί πού κινούνται, δουλεύουν, πάλλονται μπροστά στόν θεατή καί τόν παρασύρουν μέ τήν ἐκπληκτική ταχύτητα τῆς ἀναπαραστάσεως. Αὐτό εἶναι τό δεύτερο σύμβολο τῆς σύγχρονης ζωῆς, πού ἀποτελεῖται ἀπό τόν Κινηματογράφο, ἕνα «διδακτικό» σύμβολο πού τό ξαναβρί-



σκουμε στην πρώτη του μορφή στις επιδείξεις των «φαινομένων» στις αρχαίες γιορτές. Είναι ή συμβολική καταστροφή των αποστάσεων διαμέσου της άμεσου γνωριμίας των διαφόρων κρατών, όμοια μέ την πραγματική καταστροφή των αποστάσεων που πραγματοποιούν τά ιπτάμενα ατσάλινα θηρία.

Ἡ «πραγματική μορφή» τοῦ κινηματογράφου συνίσταται ἀπό στοιχεῖα πού ἐνδιαφέρουν καί ἐκπλήσσουν τήν ψυχολογία τοῦ σημερινοῦ κοινοῦ. Γίνεται διαρκῶς πιά φανερό ὅτι ἡ σημερινή ἀνθρωπότης ψάχνει γιά τό δικό της θέαμα, τήν παράσταση τήν πιά ἀντιπροσωπευτική δι αὐτή. Τό θέατρο τῆς αἰωνίου μοιχείας, μοναδικό θέμα τῶν ἀστικῶν σκηνῶν, φθίνει σιγά σιγά, ἐνῶ ὑπάρχει μία τάσι πρὸς τό θέατρο τῶν ποιητῶν, καινούριων, μοντέρνων, καί πρὸς τήν ἀναγέννησι τῆς Τραγωδίας.

Οἱ παραστάσεις αὐτές, πολυπληθεῖς μά συγκεχυμένες, σέ ἀνοικτούς χώρους, ἀντιπροσωπεύουν τήν ἀνοργάνωτη μά ἐπιθυμητή προσπάθεια ἀλλαγῆς. Ξαφνικά, συγκεντρώνοντας ὅλες τίς ἀξίες μιᾶς ἐποχῆς πού ἀκόμη εἶναι ἰδιαίτερος ἐπιστημονική, δοσμένη στὸν Ὑπολογισμό καί ὄχι πιά στὴν Φαντασία, ὁ Κινηματογράφος ἐπιβλήθηκε, ἐξαπλούμενος κατὰ τρόπο μοναδικό, σάν ἓνα καινούριο θέατρο, ἓνα εἶδος ἐπιστημονικοῦ θεάτρου καμωμένο μέ ἀκριβεῖς ὑπολογισμούς ἀπὸ ἐκφράσεις μηχανικῆς. Ἡ ἀνυπόμονη ἀνθρωπότης τό δέχτηκε μέ χαρά. Καί εἶναι ἀκριβῶς αὐτό τό θέατρο τῆς πλαστικῆς Τέχνης σέ κίνησι πού φαίνεται νά μᾶς φέρνῃ τήν μεγαλοπρεπή ὑπόσχεσι τῆς Γιορτῆς πού ἀσυναίσθητα περιμέναμε, τῆς τελευταίας ἐξελίξεως τῆς ἀρχαίας Γιορτῆς, πού διαδραματιζόταν στοὺς ναοὺς, στά θεάτρα καί σέ κάθε εἶδους πανηγύρι. Ἡ θέση τῆς Πλαστικῆς Τέχνης σέ κίνησι ξαναδημιούργησε τήν Γιορτή. Τήν ἐδημιούργησε ἐπιστημονικά, ὄχι «αἰσθητικά» καί γιά τόν λόγο αὐτό θριαμβεῦει σ' αὐτή τήν ἐποχή, ἂν καί ἐξελίχθη μοιραία πρὸς τήν κατάληψη τοῦ σκοποῦ δηλ. τῆς «Αἰσθητικῆς».

#### IV

Ὁ προσεχτικὸς παρατηρητὴς πού ἀναζητεῖ σέ κάθε κίνηση τῶν μαζῶν τήν σημασία κατὰ τρόπο αἰώνιο, παραδοσιακὴ καί

καινούρια μαζί, θά ανακαλύψη τήν ακόλουθη σκέψη πού ἀφορᾷ τήν γενική ψυχολογία.

Εἰς τό κινηματογραφικό θέατρο, ὅπως καί στό πανηγύρι, οἱ ἄνθρωποι ξαναγίνονται παιδιά. Οἱ παραστάσεις πραγματοποιοῦνται μεταξύ τῶν δύο ἀκραίων παθῶν τῆς γενικῆς συγκινήσεως: τό «πολύ παθητικό» καί τό «πολύ κωμικό». Τά μανιφέστα περιέχουν καί συνδιάζουν αὐτές τίς δύο ὑποσχέσεις συγκινήσεως. Τά πνεύματα περνοῦν ἀπότομα ἀπό τήν μία στήν ἄλλη κατάστασι, ὅπως ἐξ ἄλλου καί στή ζωή. Καί ἡ ἀνθρωπότης — παιδί ξεχνιέται, παρασύρεται ἀπό τίς ταχύτατες παραστάσεις, σέ ἓνα βαθμό πού δύσκολα γίνεται στίς αἰθουσες τῶν θεάτρων μας.

Στόν κινηματογράφο τά πάντα εἶναι φτιαγμένα κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε νά διατηροῦν τήν προσοχή τεταμένη, καρφωμένη πάνω στό πανί. Οἱ γρήγορες χειρονομίες πού ἐπιβεβαιοῦνται μέ μία τρομακτική ἀκρίβεια, σάν σέ ἓνα ρολοῖ μέ φιγούρες, ἐνθουσιάζουν τό κοινό πού ἔχει συνηθίσει νά ζῇ πάντα ὅσο πιό γρήγορα γίνεται. Ἡ «πραγματική» ζωή λοιπόν παρουσιάζεται ἐδῶ μέ κύριο συντελεστή τήν «ταχύτητα».

Ἄς δοῦμε ὁμως τώρα ἓνα πρόβλημα αἰσθητικῆς πού θεωρῶ ἀπαραίτητο νά σᾶς τό ἀναφέρω.

Ἡ Τέχνη ὑπῆρξε πάντοτε, ὡς ἡ ἁρμονία τῆς ζωῆς ἐν ἀκινήσῃ. Ἐνας καλλιτέχνης ἦταν τόσο καλός ὅσο καλύτερα μποροῦσε νά ἐκφράσῃ τόν μεγαλύτερο ἀριθμό «τυπικῶν» καταστάσεων ἐκείνων δηλ. τῶν συνθετικῶν καί ἀδιαλλάκτων τῶν ψυχῶν καί μορφῶν. Ὁ Κινηματογράφος πραγματοποιεῖ ἀντιθέτως τήν μεγαλύτερη δυνατόν κίνησι τῆς παραστάσεως τῆς ζωῆς. Ἡ σκέψη ὅτι μπορεῖ ν' ἀνοίξῃ καινούργιους ὀρίζοντες μιᾶς νέας τέχνης, τελειῶς διαφορετικῆς ἀπό ὅποιαδήποτε ἄλλῃ, παρουσιάζεται σέ ἓνα μυαλό ἀπελευθερωμένο ἀπό κάθε παραδοσιακό ὄριο. Οἱ σκοτεινοί σχεδιαστές καί χαρακτες τῶν προϊστορικῶν σπηλαίων πού ἀναπαραστοῦσαν πάνω σέ ὀστᾶ τίς συγκρατημένες κινήσεις ἐνός ἀλόγου πού καλπάζει, ἢ οἱ καλλιτέχνες πού ἐλάξεναν ἀλογοδρομίες πάνω στόν Παρθενῶνα, αἰσθάνθηκαν ἴσως τήν ἐπιθυμία νά ἐναρμονίσουν ὀρισμένες μορφές τῆς ζωῆς μέ κινήσεις χαραγμένες. Ἀλλά ὁ κινηματογράφος δέν ἀναπαράγει μονάχα μία μορφή. Παριστάνει ὁλό-

κληρη τήν ζωή σέ κίνησι σέ μία κίνησι τέτοια πού καί ἀκόμη ἂν ἡ διαδοχή τῶν διαφόρων καταστάσεων εἶναι ἀργή ἡ ὅλη ἐξέλιξι φαίνεται πολύ βιαστικώτερη.

Κατ' αὐτό τόν τρόπο ὁ κινηματογράφος ἐξερεθίζει τό βασικό χαρακτηριστικό τῆς Δυτικῆς ψυχικῆς ζωῆς πού εἶναι ἡ δρᾶσις, ὅπως στήν ζωή τῆς Ἀνατολῆς εἶναι ἡ παρατήρησις, ἡ θεωρία, ἡ σκέψις. Ὁλόκληρος ἡ ἱστορία τῆς Δύσεως φθάνει στήν αἰχμή τοῦ δυναμισμοῦ πού διακρίνει τήν ἐποχή μας καθὼς ἡ ἀνθρωπότης χαίρεται διότι βρίσκει ξανά τήν παιδική της ἀφέλεια μέ τήν καινούρια της γιορτή. Δέν θά μπορούσε νά φαντασθῇ μίαν κίνησιν περισσότερο πολύπλοκο καί σίγουρη.

Ἡ ἐπιστημονική σκέψις μέ ὅλες τίς ἐνέργειές της, συγκεντρώνοντας χιλιάδες ἀνακαλύψεις καί ἐφευρέσεις, ἐδημιούργησε, ἀπό αὐτή γι' αὐτή αὐτό τό θέαμα. Οἱ κινηματογραφικές εἰκόνες περνοῦν μπροστά στά μάτια της καθὼς καί ὅλες οἱ ἐξωτερικές ἐκδηλώσεις τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς της.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι λοιπόν τό θέατρο μιᾶς νέας Παντομίμας. Καθιερούμενος σάν *Ζωγραφική σέ κίνησι* ἀποτελεῖ τήν πλήρη ἐκδήλωσι μιᾶς μοναδικῆς δημιουργίας, ἓνα ἔργο καινούργιων ἀνθρώπων. Αὐτή ἡ μοντέρνα παντομίμα εἶναι ἕνας νέος *χορός τῆς ἐκφράσεως*.

## V

Εἶναι ἀναγκαῖο νά διερωτηθοῦμε ἂν ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά ἀναχθῇ σέ τέχνη.

Ἀκόμη δέν εἶναι τέχνη δεδομένου ὅτι τοῦ λείπει ἡ δυνατότης γιά μία δική του ἐκλογή γιά τό ὅτι ἀφορᾷ τήν πλαστική *ἐρμηνεία*, ἀφοῦ ἐμποδίζεται ἀπό τήν ἀντιγραφή ἐνός ὑποκειμένου, κάτι πού ἀναγκάζει ἀκόμη καί τήν φωτογραφία νά μὴν ἔχει ἀναγνωρισθῇ σάν τέχνη. Ζωγραφίζοντας τήν εἰκόνα ἐνός δέντρου πάνω στό πανί ὁ ζωγράφος ἐκφράζει ἀναμφιβόλως ἀσυναίσθητα μέ ἓνα δεδομένο σχηματισμό τήν δικιά του ἐρμηνεία τῆς φυτικῆς ψυχῆς, δηλ. ὅλων τῶν στοιχείων πού ἔχῃ ἐναποθέσει μέσα στό δημιουργικό του πνεῦμα, ἀπό τήν βαθειά παρατήρησι ὅλων τῶν δέντρων πού μπόρεσε νά δῇ στήν ζωή

του, «μέ μάτια όνειρου» όπως έλεγε ό Πόε. Σέ κείνη τήν δεδομένη μορφή αυτός πραγματοποιεί μία σύνθεσι άναλόγων ψυχών, καί επαναλαμβάνω ή τέχνη του θά είναι τόσο πιο έντονη όσο περισσότερο ό καλλιτέχνης θά έχη κατορθώση νά άκινήτοποιήση τήν ύπαρξη των πραγμάτων καί των παγκοσμίων σημασιών σ' αυτόν τόν προφανή καί ώρισμένο σχηματισμό. Ό κακός ζωγράφος είναι εκείνος πού άρκεϊται στό νά άντιγράψη τίς γραμμές του θέματος καί νά μιμηθί τά χρώματα. Ό μεγάλος καλλιτέχνης προεκτείνει ένα κομμάτι τής κοσμικής ψυχής στόν σχηματισμό μιās πλαστικής μορφής.

Όλες οί τέχνες είναι πιο μεγάλες καί σημαντικές όταν, διαμέσου μίας συνθέσεως, όφείλονται κυρίως σέ μία *έσωτερική έμπνευσι* παρά σέ *μίμησι*. Άντίθετα ό φωτογράφος δέν έχει περιθώρια έκλογής καί έπεξεργασίας, οί όποιες είναι ιδιαίτερα βασικές διά τήν Αίσθητική. Μπορεί μονάχα νά συγκεντρώση όλα τά άντικείμενα πού θέλει ν' άναπαράγη, αλλά στήν πραγματικότητα δέν άναπαράγει, περιοριζόμενος στό νά περικόψη τίς εικόνες μέ τήν βοήθεια, ενός φωτεινού μηχανισμού, μ' ένα φακό καί μέ μία χημική σύνθεση. Ό κινηματογράφος δέν μπορεί νά είναι άκόμη σήμερα μία τέχνη. Άλλά γιά διαφόρους λόγους τό κινηματογραφικό θέατρο είναι ή πρώτη δομή γιά τήν καινούρια τέχνη, μία τέχνη πού μόλις καί μετά βίας είχαμε τόν χρόνο γιά νά τήν καταλάβουμε. Θα μπορέση αυτή ή πρώτη δομή νά μετατραπή σέ «ιερό» τής Αίσθητικής;

Η έπιθυμία γιά μία αισθητική όργάνωση, δίνει τήν άφορμή διά τήν διεξαγωγή έρευνών από τούς μάνατζερς του θεάματος. Σέ μία έποχή χωρίς φαντασία, όπου ή ύπαρξη πολλών ντοκουμέντων γιά κάθε τί άποδυναμώνει τήν καλλιτεχνική δημιουργία καί όπου τά παιχνίδια ύπομονής θριαμβεύουν επί όποιασδήποτε έκφράσεως των δημιουργικών ταλέντων σέ μία τέτοια έποχή όπως ή δική μας ό Κινηματογράφος προσφέρει τό παροξυσμένο θέαμα τής άντικειμενικής ζωής δοσμένης κατά ένα τρόπο τελείως έξωτερικό. Άπό τή μία πλευρά μέ μία γρήγορη παντομίμα από τήν άλλη μέ τά ντοκυμαντέρ. Ξαναπαρουσιάζονται οί μεγάλοι μύθοι του παρελθόντος από ήθοποιούς έκλεγμένους *ad hoc* μεταξύ των πιο γνωστών στάρ. Δίνεται έμφαση κυρίως εις τήν φαινομενικότητα καί όχι εις τήν ουσία

της σύγχρονου ζωής από τό ψάρεμα της σαρδέλλας στη Μεσόγειο, μέχρι τις υπέροχες γιορτές του φτερωτού άτσαλιού, τό άκατανίκητο ανθρώπινο κουράγιο στις κουρσες της Dieppe ή στην άεροπορική έβδομάδα της Reims...

Άλλά οί κατασκευαστές θεαμάτων ήδη πειραματίζονται για νέα εύρήματα. Προσδοκούν την όλοκληρωτική έπιθεθαίωσι της καινούργιας παντομίμας της «όλοκληρωτικής ζωής» και ό Γκαμπριέλε Ντ' Άνούτσιο έχει επί πολλοδ προσπάθηση νά δημιουργήση μία μεγάλη ήρωϊκή Ίταλική παντομίμα για τον Κινηματογράφο. Στο Παρίσι ως γνωστόν υπάρχουν εταιρείες που όργανώνουν τους συγγραφείς σ' ένα είδος «τράστ» έργων για τον κινηματογράφο. Τό θέατρο έχει προσφέρει μέχρι στιγμής στους συγγραφείς την δυνατότητα άμεσου πλούτου. Άλλά τώρα είναι ή σειρά του κινηματογράφου που χρειάζεται λιγώτερη δουλειά και άποδίδει περισσότερα χρήματα. Σήμερα έκτατοντάδες ποιητών δουλεύουν πάνω σε φύλλα χαρτιών προωρισμένα διά κινηματογραφικά δράματα. Έκατοντάδες ταλέντων που προσελκύνονται από την υπόσχεσι μιås ταχείας και παγκοσμίου έπιτυχίας συγκεντρώνουν τις προσπάθειές τους στην δημιουργία της συγχρόνου παντομίμας. Τελικά αὐτή θ' άναπηδήση μέσα από την κοπιαστική τους προσπάθεια και από την ιδιοφούα ενός άπ' αὐτούς. Η ήμέρα που θά παραδοθῇ στον κόσμο θά είναι ή ήμερομηνία γεννήσεως μιås όλοκληρωτικά καινούργιας τέχνης.

## VI

Ό κινηματογράφος δέν είναι μόνο ή τέλεια συνιστώσα του σύγχρονου έπιστημονικοδ πλούτου, αλλά άντιπροσωπεύει κατά τρόπο τόσο έκπληκτικό όσο και σημαντικό τό τελευταίο προϊόν του συγχρόνου θεάτρου. Δέν είναι ή υπερβολή μιås άρχῃς, αλλά ή πιό λογική και άκραία εξέλιξις. Οί δραματουργοί της «άστικής τάξεως» δπως και όλοι οί δημιουργοί των *pièces* θά έπρεπε νά άναγνωρίσουν αὐθόρμητα τον κινηματογράφο σαν τον πιό ίκανοποιητικό άντιπρόσωπό τους και ως έκ τούτου θά έπρεπε νά τον υποστηρίζουν, δεδομένου ότι τό *drā-*

μα τὸ λεγόμενο ψυχολογικό, κοινωνικό κ.ἄ. δέν εἶναι ἄλλο παρά ὁ ἐκφυλισμός τοῦ ἀρχικοῦ κωμικοῦ θεάτρου δηλ. ἐκείνου τοῦ Ἀριστοφάνη καί τοῦ Plauto σέ ἀντιπαράβολή μέ τὸ τραγικό θέατρο τῆς φανταστικῆς παραστάσεως καί τῆς πνευματικῆς ἀνυψώσεως. Ὁ Vitruvio πού μᾶς περιγράφει, σάν ἀρχιτέκτων πού ἦταν, τὰ σκηνικά πού ἐχρησιμοποιοῦντο στήν ἀρχαιότητα μᾶς ὁμιλεῖ γιά τήν μεγαλοπρέπεια πού εἶχαν οἱ κολῶνες καί οἱ ναοί τοῦ τραγικοῦ θεάτρου, τὰ δάση τοῦ σατιρικοῦ θεάτρου, τίς περιπετειώδεις σκηνές μέσα στά δάση καί τὰ σπίτια τῶν ἀστῶν ὅπου ἐδιδραματίζοντο οἱ *κωμωδίες*. Αὐτές ἀποτελοῦσαν τήν ἀπεικόνισιν τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἀπό κοινωνικῆς καί ψυχολογικῆς πλευρᾶς δηλ. ἦσαν στήν οὐσία ἐξιστόρισιν τῶν ἡθῶν καί ἐθίμων.

Ὁ Σαίξπηρ πού συνόψιζε τήν θεατρική τέχνη ὡς ἡ θέλησις καί τὸ καλλιτεχνικό σθένος τῶν μεγάλων ταλέντων τῆς φυλῆς, του, καί τῶν προγενεστέρων του, ὑπῆρξε ὁ πρόδρομος τοῦ δικοῦ μας «ψυχολογικοῦ» θεάτρου. Πάνω ἀπ' ὅλα ἦταν ὁ μέγας δραματοουργός τοῦ θεάτρου χωρίς μουσική. Μία τέτοια θεατρική μορφή εἶναι παράλογη ὅταν ἐφαρμόζεται στήν τραγωδία (κατ' αὐτήν τήν ἔννοια, ἡ σημαντικώτατη ἀλλά ὄχι ἰδιοφυῆς τέχνη τοῦ Racin, ὅπως καί ἡ τέχνη τοῦ Corneille, ἀναμφίβολα πολύ πῖο θρησκευτική καί τραγική στό σύνολό της, εἶναι μία τέχνη παραλογισμοῦ). Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἓνα θέατρο χωρίς μουσική δέν εἶναι πιά κάτι παράλογο ὅταν ἀναπαριστᾷ τήν ἐφήμερη, καθημερινή ζωή, γιά νά δείξῃ κάποια της μορφή χωρίς νά θέλῃ ἢ τουλάχιστο νά μπορῇ νά προσδιορίσῃ τήν αἰωνιότητα, τὸ βαθύτερο νόημα της. Γι' αὐτὸ λοιπόν ἡ κωμωδία, ἀπὸ τόν Ἀριστοφάνη ὡς τόν Becque, τόν Porto-Riche ἢ τόν Hervieu συνεχίζει ν' ἀρέσῃ ἀκόμα καί στή νέα της «σοθαρῇ» μορφή πού λέγεται δρᾶμα. Ἡ βάση αὐτοῦ τοῦ δράματος εἶναι ἡ παράστασις τῆς σύγχρονης συνηθισμένης καθημερινότητος καί ἀκριβῶς γι'αὐτὸ τὸ λόγο, αὐτὸ τὸ θέατρο εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ρεαλιστικό ἢ ὅπως λένε οἱ Ἰταλοὶ *βεριστικό*. Ὅλοι οἱ δραματοῦργοί μας τοῦ κλειστοῦ θεάτρου (σέ ἀντιπαράθεσι μέ τήν μικροσκοπική φάλαγγα τῶν νέων ποιητῶν τοῦ θεάτρου ἀνοικτοῦ χώρου) προσπαθοῦν νά δείξουν μέ τήν μεγαλύτερη ἀκρίθεια τήν ζωή, ἀντιγράφοντάς την. Οἱ ἐπιχειρημα-

τίες τοῦ θεάτρου, οἱ διευθύνται, ὑπερβάλουν μέχρι τοῦ σημείου νά δίνουν μεγαλύτερη σημασία στήν σκηνογραφία πού εἶναι σχεδόν φωτογραφική, παρ' ὅτι τά ἴδια τά ἔργα. Τώρα ὁ κινηματογράφος δέν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά ἐξυψώνῃ τήν παράστασι τῆς ζωῆς σ' ὅλη της τήν «ἀλήθεια» ἐκείνη ὅπως τήν ἀποκλειστικά ἐξωτερική. Εἶναι ὁ θρίαμβος αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς πού ὁ Cézanne ἐπονωμάζει: *l' oeil photographique*.

## VII

Ὁ κινηματογράφος ἀπό τήν ἄλλη πλευρά προσθέτει σ' ἐκεῖνο τό θέατρο τό στοιχεῖο τῆς ταχύτητος ἡ ὁποία παρουσιάζεται μέ μεγάλη «ἀκρίβεια» προκαλώντας μ' αὐτόν τόν τρόπο μία νέα εὐχαρίστησι πού ὁ θεατής ἀνακαλύπτει στήν ἐξαιρετική ἀκρίβεια τοῦ ἔργου. Πράγματι κανεῖς ἀπό τοὺς ἠθοποιούς πού κινούνται σ' αὐτὴ τὴ φανταστική σκηνή δέν ξεχνᾷ ποτέ τόν ρόλο του οὔτε ποτέ θά ἀργήσῃ ἔστω καί γιά ἓνα δευτερόλεπτο νά πραγματοποιήσῃ τήν μαθηματική ἐξέλιξι τῆς σκηνῆς. Τά πάντα λειτουργοῦν σάν καλορυθμισμένο ρολοῖ. Ἡ σκηνική αὐτὴ ἀπάτη προκαλεῖ ἴσως λιγώτερες συγκινήσεις καί εἶναι κάπως λιγώτερο φυσική εἶναι ὅμως ἄκρως ἐνδιαφέρουσα καί ἐντυπωσιακή. Καί αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ καλορυθμισμένη ζωὴ μᾶς ὁδηγεῖ στήν σκέψιν ὅτι ἡ σύγχρονος ἐπιστημονικὴ ἀρχὴ θριαμβεῦει σάν μία νέα κυριαρχία τοῦ Ahriman τοῦ δάσκαλου τῆς μηχανικῆς τοῦ κόσμου, κατὰ τό μανιχαϊκὸ δόγμα.

Ἡ ταχύτατη μετάβασις τῆς ζωικῆς ἐνέργειας μεταξύ τῶν δύο ἄκρων, τοῦ πολὺ παθητικοῦ καί τοῦ πολὺ κωμικοῦ ξεκουράζει τό πνεῦμα τῶν θεατῶν. Αὐτό πού στήν πραγματικότητα ἀποτελεῖ ἐμπόδιο, ἡ ἀναπόφευκτος δηλ. βραδύτητα τῶν κινήσεων καί πράξεων στόν χρόνο καί τό χῶρο, εἶναι σάν νά μὴν ὑπάρχῃ στόν κινηματογράφο. Ἐπίσης, τό πολὺ «κωμικό» καθησυχάζει τήν σκέψιν ἐλαφρύνοντας τήν ἀνθρώπινη ὑπαρξί ἀπό τό βάρος τοῦ ἐπίσημου κοινωνικοῦ πέπλου, τοῦ καθιερωμένου ἀπό τίς ἀμέτρητες κοινωνικὲς συμβάσεις, ὅπου ἀπεικονίζονται ὅλες οἱ ἱεραρχίες. Ἡ κωμικότητα ἔχει τήν δύναμι νά καταλύῃ αὐτές

τίς ιεραρχίες νά κάνη τούς πιό παράξενους συνδιασμούς κοινωνικῶν στρωμάτων, καί μακρινῶν ἢ διαφορετικῶν κόσμων τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Ἡ κωμικότητα χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἑλλειψι «σεθασμοῦ» καί αὐτό ἀνακουφίζει βαθειά τούς ἀνθρώπους πού τούς καταπιέζουν διαρκῶς. Αὐτό τό αἶσθημα ἀνακουφίσεως εἶναι ἓνας ἀπό τούς παράγοντες αὐτῆς τῆς νευρικῆς συσπάσεως πού λέγεται γέλιο. Ἡ ζωὴ εἶναι ἀπλοποιημένη χάρις στοῦ παράδοξο πού δέν εἶναι ἄλλο παρά ἡ παραμόρφωσις κατὰ παράθασιν καί παράλειψιν τῶν συνηθισμένων μορφῶν. Τό παράδοξο τουλάχιστο διώχνει ἀπ' τῆς ζωῆς τήν σκληρότητα καί τήν περιλούζει μέ τό γέλιο.

Ἡ γελοιογραφία βασίζεται στήν ἐπίδειξιν καί στοῦ σοφοῦ συνδιασμό τῶν διαφορῶν πλευρῶν τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, τὰ ἀδύνατα μέρη ἀπ' ὅπου πηγάζει ἡ εἰρωνεΐα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς πού στοῦ βάθος εἶναι ἄρκετά εἰρωνική καί τρελλή. Μέ τήν εἰρωνεΐαν, διά μέσου τοῦ γέλίου, ἡ σάτιρα προκαλεῖ στόν ἄνθρωπον μιὰ αἶσθησιν ἐλαφρότητος γιατί ἡ εἰρωνεΐα ρίχνει στούς ὧμους τοῦ τό ποικιλόχρωμο πέπλο τοῦ Ζαρατούστρα «χορεύων καί γελῶν».

Οἱ ἀρχαῖοι ξεχώρισαν μέσα ἀπό τήν εἰρωνεΐαν τήν ἀρχή τῆς τραγωδίας. Ἔσπεσαν τήν τραγική παράστασιν μέ τό γέλιο, τή φάρσα. Ἀντίθετα σήμερον βάζουμε τήν Φάρσαν ἀμέσως μετὰ τό ἀνοιγμα τῆς αὐλαΐας πρὶν ἀπὸ τό δράμα, καί αὐτό γιατί ξεχνοῦμε τήν σημασίαν ὀρισμένων ἀληθειῶν πού ἀνεκάλυψαν οἱ πρόγονοί μας. Ἐν τούτοις ἡ ἀνάγκη διὰ τό εἰρωνικό θέαμα ἐξακολουθεῖ. Καί ἡ Φάρσα στήν «Τετραλογία τοῦ Ὁρέστη» τοῦ Αἰσχύλου, ἡ Φάρσα πού δέν ξαναβγήκε στήν ἐπιφάνειαν, ἔπρεπε νά εἶναι ἀρχικά ἰδιαίτερα πλούσια μέ χιοῦμορ ἀφοῦ κατάφερνε νά διασκεδάσῃ τό πνεῦμα τῶν σοβαρῶν Ἀθηναίων κυριῶν τῶν καταπλακωμένων ἀπὸ τόν ἱερό τρόπον τῆς Κασσάνδρας. Δέν ὑπάρχει, λοιπόν, πιό ὑπέροχο παράδοξο ἀπὸ τήν ἐμφάνισιν τῶν σημερινῶν κωμικῶν στόν κινηματογράφο. Σήμερον ἀκόμη βλέπουμε ὀρισμένες ἐμφανίσεις πού κανένας θαυματοποιός δέν θά κατάφερνε νά κάνη. Πραγματοποιοῦνται τέτοιες ἀλλαγές κινήσεων καί εἰκόνων πού κανεῖς δέν θά κατάφερνε νά τίς κάνη μπροστά σέ θεατές, χωρίς τήν βοήθειαν ἐκείνου τοῦ ἐκπληκτικοῦ μείγματος τῆς μηχανικῆς καί τῆς χημείας, τοῦ ὑπέρτατου



δημιουργού της συγκινήσεως πού είναι ο κινηματογράφος. Ένα νέο κωμικό είδος έδημιουργήθηκε έτσι. Είναι ο άνθρωπος των μεταμορφώσεων, πού πλακώνεται κάτω από ντουλάπες με καθρέφτες ή πού γκρεμίζεται από τόν τέταρτο όροφο τρυπώντας τα πατώματα με τό κεφάλι του καί καθώς ανεβαίνει από τήν καμινάδα φθάνει στή στέγη μεταμορφωμένος σέ πραγματικό φίδι.

Τό καινούργιο θέαμα είναι έξαιρετικά πολύπλοκο. Συντέλεσε στήν σύνθεσή του όλόκληρη ή ανθρώπινη ενέργεια ανά τούς αιώνας. Όταν οί ιδιοφυείς καλλιτέχνες θά δώσουν σ' αυτό τό θέαμα ρυθμό σκέψεως καί τέχνης, τότε ή νέα Αίσθητική θά υποδείξει τό κινηματογραφικό θέατρο ως τήν πίο σημαντική της μορφή.

Πράγματι τό κινηματογραφικό θέατρο είναι τό πρώτο αυθεντικό καί θεμελιώδες θέατρο των καιρών μας. Όταν δέ, αποκτήση καί μία πραγματική αισθητική συμπληρωμένο από αυθεντική μουσική από μία καλή όρχήστρα, τότε ακόμη καί αν δείχνει τήν πραγματική ζωή μέ τρόπο εφήμερο διά μέσου του κινηματογραφικού φακού, θά μπορέσουμε νά δοκιμάσουμε μία πρώτη συγκίνησι, θά δοῦμε τήν έκκίνησι των πνευμάτων προς τό ὄραμα του ναού, όπου τό θέατρο καί τό Μουσείο θά αποκατασταθουν γιά τή νέα θρησκευτική μεταφορά του θεάματος καί της Αίσθητικής. Τό σημερινό κινηματογραφικό θέατρο θά είναι τότε γιά τούς ιστορικούς του μέλλοντος ότι είναι σήμερα τό ξύλινο θέατρο όπου έθυσιάζοντο οί τράγοι όπου τραγουδούσαν τήν «ὠδή στον τράγο» καί όπου έπαιζόταν ή πρωτόγονη τραγωδία, πρίν από τήν αποθέωσι της πέτρας όταν ο Λυκούργος εγκαινίαζε τό θέατρο του Διονύσου καί ακόμα πρίν από τήν γέννηση του Αίσχylου.

Τό σημερινό κοινό είναι ένα αξιοθαύμαστο «άφηρημένο» άφου ξέρει νά απολαμβάνει κάθε άφηρημένη έννοια της ύπαρξεως. Στο Olympia π.χ. οί θεατές έχειροκρότησαν θερμότατα τόν φωνογράφο, πού βρισκόταν πάνω στή σκηνή στολισμένος με λουλούδια, μόλις τό μπρούτζινο του μεγάφωνο είχε τελειώσει ένα τραγούδι άγάπης. Ήταν ο θρίαμβος της μηχανής, τό κοινό έχειροκροτούσε τό φάντασμα των ήθοποιών πού ήσαν μακρυνά ή πεθαμένοι. Καί αυτό είναι τό πνεύμα των θεατών πού

συχνάζουν στις κινηματογραφικές αίθουσες. Μ' αυτό τό τρόπο τό θέαμα διαδίδεται παντού καί ἀφορᾷ τούς πιό μακρινούς τόπους ἢ ἀκόμη ἱστορίες διασκεδαστικές ἢ διδακτικές. Μεταφέρει τήν κουλτούρα καί ἐρεθίζει τήν αἰώνια ἐπιθυμία τῆς Παραστάσεως τῆς ὁλοκληρωτικῆς ζωῆς.

Στούς τοίχους τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν βλέπουμε ἐπιγραφές πού μᾶς θυμίζουν τά τελευταῖα στάδια αὐτῆς τῆς θαυμασίας ἐφευρέσεως πού ἐπιταχύνει τήν γνῶσι ὅλων τῶν παγκοσμιῶν γεγονότων καί ἀναπαράγει παντοῦ τή ζωή καί τήν αἴσθησι τῆς ζωῆς ἀπό τό 1830 περίπου μέχρι σήμερα στούς τελευταίους ἥρωες: Regnault, Edison, Lumière, οἱ ἀδελφοί Pathe...

Ἀλλά ἐκεῖνο πού εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικό εἶναι ἡ ὁμοιόμορφος θέλησις τῶν θεατῶν σέ ὅποιαδήποτε τάξι καί ἂν αὐτοί ἀνήκουν, ἀπό τούς πιό ἄξεστους μέχρι τούς πιό μορφωμένους. Εἶναι ἐπιθυμία γιά μιά νέα Γιορτή, μιά νέα χαρούμενη *ὁμοφωνία* πραγματοποιημένη σέ μιά παράστασι, σέ ἓνα χώρο ὅπου ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εὐρίσκονται μαζί, προσπαθώντας νά ξεχάσουν τήν ἀπομονωμένη τους προσωπικότητα. Αὐτή ἡ λήθη, ἐμψύχωσις κάθε θρησκείας καί πνεύματος μιᾶς ὁποιασδήποτε Αἰσθητικῆς, θά θριαμβεύσῃ μιά ἡμέρα κατά ἓνα τρόπο ὑπέροχο. Καί τό θέατρο κατέχει τήν ἀκόμη θαμπή ὑπόσχεσι γιά κάτι πού οἱ ἄνθρωποι ποτέ δέν ὄνειρεύτηκαν. Ἡ δημιουργία μιᾶς ἔκτης τέχνης, τῆς πλαστικῆς τέχνης ἐν κινήσει, ἥδη πραγματοποιεῖ τήν στοιχεῶδη σύγχρονο Παντομίμα.

Ἡ σημερινή ζωή προσφέρεται γιά μιά τέτοια νίκη.

Ὁ Φρανκόνι, ὁ τελευταῖος ἥρωας τοῦ τσίρκου, λυπᾶται γιά τήν σίγουρη πιά κατάπτωσι τοῦ τσίρκου, ἀποδίδοντας τήν κυρίως στό πάθος γιά τό κινηματογραφικό θέατρο παρά στά νούμερα τῶν music-halls. Τό γεγονός εἶναι ὅτι ἡ συλλογική ψυχολογία εἶναι ἐντυπωσιασμένη ἀπό τά σπόρ στά ὅποια μετέχει μέ ἔντασιν καί τά ὅποια ἔχουν κάνει περίπλοκον τήν πραγματική ὑπαρξί ἀνάγοντάς τήν σέ βιομηχανία. Ἡ ἐποχή μας ἐδημιούργησε «ἡρωϊκές βιομηχανίες» ἀπό τίς ὁποῖες ἡ πιό ξεχωριστή εἶναι ἐκείνη τῆς ἀεροπορίας. Τό σπόρ δέν θεωρεῖται πλέον μονάχα μιά εὐχαρίστησις. Ἐνας κύκλος ἀπό χρυσάφι, πιό σκληρό ἀπό τό σίδηρο, ὁ κύκλος τῶν ἐπιχειρήσεων κρατάει

τούς ανθρώπους σέ μία ἀμείλικτη δαγκάνα. Γιατί λοιπόν νά κάτσουμε ἄνετα στή πολυθρόνα μας γιά νά παρακολουθήσουμε τίς ἀκροθασίες τῶν ἄλλων καί πῶς νά ἱκανοποιηθοῦμε ἀπ' αὐτή τήν ἄχρωμη εἰκόνα, τή στιγμή πού ἡ καθημερινή ζωή μᾶς προσφέρει ἕνα τέτοιο θαυμαστό θέαμα μέ τόση ἀπλοχεριά;

Συνοψίζοντας, ἡ σταθερή ἀναπαράστασι μιᾶς χειρονομίας, μιᾶς καταστάσεως ἢ ἐνός συνόλου χειρονομιῶν σχηματισμῶν τῶν ὄντων καί πραγμάτων αὐτό ἀποτελεῖ τήν ζωγραφική. Μά ποιός εἶχε ποτέ σκεφθῇ νά συγκεντρώσῃ τήν ἀλυσιδωτή ἀναπαράστασι μᾶς σειρᾶς ἀπό πίνακες. Μιᾷ συνεχῆς σειρᾷ πινάκων διαφόρων ψυχικῶν καταστάσεων συγκεντρωμένοι ὅλοι μαζί, εἶναι ζωή. Κάθε λεπτό πού περνᾷ, συνθέτει ἀποσυνθέτει μετατρέπει μπροστά στά μάτια μας ἕνα πολύ μεγάλο ἀριθμό πινάκων. Μέ τήν ἐπιτυχία πού ἔχει ὁ κινηματογράφος συγκεντρώνει αὐτούς τούς πίνακες καί μπορεῖ νά τοὺς ἀναπαράγῃ ἐπ' ἄπειρο. Σταθεροποιώντας αὐτές τίς ψυχικές καταστάσεις κάνει μία ἐνέργεια πού ἦταν ἀποκλειστική τῆς ζωγραφικῆς ἢ ἐκείνου τοῦ φτηνοῦ μηχανικοῦ ἀντιγράφου τῆς πού εἶναι ἡ φωτογραφία. Παρουσιάζοντας μιᾷ σειρᾷ χειρονομιῶν, καταστάσεων, σχηματισμῶν, ὅπως ἡ πραγματική ζωή πού μεταφέρει τόν πίνακα ἀπό τόν χῶρο, ὅπου ἐφαίνετο ἀκίνητος καί διαρκῆς, στό χρόνο ὅπου μεταβάλλεται ὁ κινηματογράφος μᾶς κάνει νά σκεφτώμαστε τί θά μπορούσε νά γίνη ἐάν μία κεντρική ἰδέα πραγματικά σωστή συνέθετε τοὺς πίνακες σύμφωνα μέ μιᾷ διευθυντήρια ἰδανική γραμμὴ χαραγμένη ἀπό μία κεντρική ἀρχή τῆς Αἰσθητικῆς. Μποροῦμε λοιπόν νά σκεφθοῦμε τήν δημιουργία μιᾶς πλαστικῆς Τέχνης ἐν κινήσει, τήν ἕκτη τέχνη. Ποιός θά μπορούσε νά τό κάνῃ πρὶν ἀπὸ σήμερα; Κανείς, δεδομένου ὅτι ἡ πνευματική ἐξέλιξις τῶν ἀνθρώπων δέν εἶχε νοιώσει ἀκόμη τήν ἐπιθυμία γιά ἕνα συμβιβασμὸ μεταξύ Τέχνης καί Ἐπιστήμης γιά τήν πολύπλοκη ἀναπαράστασιν τῆς ὁλοκληρωτικῆς ζωῆς. Ὁ κινηματογράφος ἀνανεῶνει μέρα μέ τὴ μέρα τήν ὑπόσχεσιν αὐτοῦ τοῦ μεγάλου συμβιβασμοῦ ὄχι μόνο μεταξύ Τέχνης καί Ἐπιστήμης ἀλλὰ καί μεταξύ τῶν Ρυθμῶν τοῦ χρόνου καί Ρυθμῶν τοῦ χώρου.

\* Ὁ Canudo προφανῶς, ὅπως καί πολλοὶ ἄλλοι, δέν συμπεριελάμβανε τὸ

θέατρο ανάμεσα στις άλλες αυτόνομες τέχνες πού αναφέρει. Τό θεωρούσε, ὅπως καί εἶναι ἄλλωστε, ἕνα συνδυασμό τεχνῶν μέ τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ λόγου. Παρ' ὅλα αὐτά αὐτό εἶναι τό κείμενο πού στάθηκε αἰτία νά βαφτιστεῖ ὁ κινηματογράφος *7η τέχνη*. Ἴσως γιά αὐστηρά μεθοδολογικούς λόγους τό θέατρο νά μήν εἶναι μιὰ ἰδιαιτέρη κ' αὐτόνομη τέχνη ἀλλά λόγω παράδοσης δέν εἶναι κάτι σάν τά σημερινά **MIXED MEDIA** ἀλλά τελικά μιὰ πλήρης τέχνη πού ὕφου πήρε τή σειρά της ὁ κινηματογράφος ἔγινε ἡ 7η.



# György Lucács

## Σκέψεις για μία αισθητική του κινηματογράφου

Είναι πάντοτε πολύ δύσκολο να απελευθερωθεί κανείς από την σύγχυση των έννοιων. Στίς ημέρες μας όταν γεννιέται κάτι κανούργιο και ώραϊο κανείς δεν προσπαθεί να τό πάρει όπως είναι, αλλά κάνει ότιδήποτε δυνατό για να τό καταλάβει και να τό ταξινομήσει, αφαιρώντας του έτσι την σημασία και την αυθεντική αξία. Ο κινηματογράφος θεωρείται σήμερα ένα εκπαιδευτικό μέσον ή ένας φτηνός ανταγωνιστής του θεάτρου. Έξετάζεται δηλαδή ή από παιδαγωγικής πλευράς ή από οικονομικής. Μόνο πολύ λίγοι σκέφτονται ότι ο προσδιορισμός και ή εκτίμηση μιās νέας μορφής του Ώραιου, όπως ο κινηματογράφος, οφείλεται στην Αισθητική.

Ένας γνωστός δραματουργός κατάφερε να φαντασθεί την αντικατάσταση του θεάτρου από τον κινηματογράφο όταν ή τεχνική του θά τελειοποιηθεί τόσο ώστε να μπορεί να αναπαραχθεί και ή όμιλία. Όταν αυτό θά συμβεί, σκέφθηκε, δεν θά υπάρχουν θίασοι άτελείς ούτε τό θέατρο θά εξαρτάται από τον τοπικό διαχωρισμό των σημαντικωτέρων του εκτελεστών. Θά παίζουν οί καλύτεροι ήθοποιοί και ή έρμηνεία τους θά είναι όπωςδήποτε τέλεια διότι οί σκηνές οί άνεπιτυχείς δεν θά γυρίζονται. Τό θεατρικό θέαμα θά γίνει αιώνιο. Τό θέατρο θά χάσει κάθε χαρακτήρα προσωρινότητας, μετατρεπόμενο σε ένα μεγάλο μουσείο προορισμένο να δεχθεί όλα τά σπουδαία έργα, εις όλόκληρη την τελειότητά τους. Ένα ώραϊο όνειρο πού άποτελεί όμως και ένα μεγάλο λάθος. Δέν ύπολογίζει ότι ή θεμελιώδης άρχή όποιουδήποτε δραματικού άποτελέσματος είναι ή καθ' έαυτό παρουσία του ανθρώπου. Τό θεατρικό άποτέλεσμα δέν έχει τίς ρίζες του στίς λέξεις ούτε στην έρμηνεία του ήθοποιού ούτε στην εξέλιξη του δράματος αλλά σ' εκείνη την δυνατότητα του ζώντος ανθρώπου, να επικοινωνήσει με τό έπίσης ζωντανό κοινό, χωρίς την ύπαρξη ενός μέσου πού να άποτελεί έμπόδιο. Τό Θέατρο είναι τό άπόλυτο παρόν. Τό έφήμερο

τῶν θεατρικῶν παραστάσεων δέν εἶναι μία ἀδυναμία, ἀντίθετα εἶναι ἓνα παραγωγικό ὄριο. Εἶναι ἡ ἔκφραση ἐκείνη πού στοῦ δρᾶμα ἀποτελεῖ τήν μοῖρα. Πράγματι ἡ μοῖρα εἶναι τό καθ' ἑαυτό παρόν. Τό παρελθόν εἶναι μόνο ἓνας σκελετός, εἶναι ἀθεολογικό μέ τή μεταφυσική ἔννοια. (Ἐάν ἦταν δυνατή ἡ ὑπαρξη μιᾶς καθαρῆς μεταφυσικῆς τοῦ δράματος, πού νά μποροῦσε νά κάνει χωρίς καμμία ἀπό τίς κατηγορίες τῆς αἰσθητικῆς, τότε αὐτή δέν θά γνώριζε ἔννοιες ὅπως «ἐπίδειξις» «ἐξέλιξις» κ.ἄ.). Γιά τήν μοῖρα, τό μέλλον δέν ἔχει νόημα, εἶναι τελείως ἐξωπραγματικό.

Γι' αὐτό καί ὁ θάνατος — τό τέλος κάθε τραγωδίας — εἶναι τό πιό πιστευτό σύμβολο. Αὐτό τό μεταφυσικό συναίσθημα, ὅταν ἀναπαρίσταται μέ τό δρᾶμα δυναμώνει πάντα περισσότερο, γινόμενο ἀντιληπτό χάρις στήν ἀμεσότητά του. Ἡ μεγαλύτερη ἀλήθεια τοῦ ἀνθρώπου καί τῆς θέσεώς του στόν κόσμο γίνεται προφανής. Τό «παρόν», ἡ ζωντανή παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ, εἶναι ἡ πιό λεπτή ἔκφραση καί γι αὐτό ἡ πιό βαθιὰ τῆς μοίρας στήν ὁποία ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τοῦ δράματος βρίσκονται. Τό νά εἶσαι παρῶν δηλ. νά ζεῖς πραγματικά, ἀποκλειστικά κατά τόν πιό ἔντονο τρόπο σημαίνει: μοῖρα — μόνο πού ποτέ αὐτό πού ὀνομάζεται ζωή δέν φθάνει σέ τέτοια ἐπίπεδα ἐντάσεως ὥστε νά παραπέμπεται εἰς τήν μοῖρα. Ἡ ἐμφάνιση καί μόνο στή σκηνή ενός μεγάλου ἡθοποιοῦ (ἡ Ντοῦζε π.χ.) εἶναι ἤδη, ἀκόμη καί χωρίς τήν ὑπαρξη τοῦ μεγάλου δράματος, ἡ χειροτόνηση τῆς μοίρας: τραγωδία, μυστήριο, τελετή. Ἡ Ντοῦζε εἶναι ὁ ἄνθρωπος καθ' ὅλοκληρίαν παρῶν γιά τόν ὁποῖο σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ Dante ἡ «ὑπαρξη» συμπίπτει μέ τήν «πράξη». Ἡ Ντοῦζε εἶναι ἡ μελωδία τῆς μοίρας, πού ἀντηχεῖ πάντοτε, ὁποιαδήποτε καί ἂν εἶναι ἡ μουσική πού τήν συνοδεύει, τό ἰδιαίτερο γνώρισμα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ «παρόντος». Αὐτό δέν εἶναι συνέπεια τῆς τεχνικῆς ἀτελειότητος τῶν σημερινῶν ταινιῶν οὔτε γιατί ἀκόμη οἱ φιγούρες κινοῦνται στήν ὀθόνη βουβές, ἀλλά γιατί αὐτές παριστάνουν κινήσεις καί γεγονότα ἀνθρώπινα χωρίς νά εἶναι τό *principium stilisationis*. Οἱ εἰκόνες τοῦ κινηματογράφου πού κατέχουν, ἀπό τεχνικῆς πλευρᾶς, μία τόσο ἀνήσυχη «φυσικότητα» καί ἀλήθεια τῆς ζωῆς, δέν εἶναι λιγώτερο ὀργανικές καί

λιγώτερο ζωντανές από τις θεατρικές, μόνο πού ή ζωή τους είναι μιᾶς τελείως διαφορετικῆς μορφῆς. Μὲ μία λέξη γίνονται «φανταστικές». Παρ' ὅλα αὐτά τὸ «φανταστικὸ» δὲν ἀντιτίθεται στὴν ζῶσα ζωή, εἶναι μονάχα μία νέα της ὄψη. Ἡ ζωή της εἶναι χωρὶς παρόν, χωρὶς μοῖρα, χωρὶς σκοπούς. Εἶναι μία ζωή μὲ τὴν ὁποία ποτὲ δὲν θὰ θέλαμε νὰ ἐξομοιωθοῦμε, ἂν καὶ ὅπως συχνὰ συμβαίνει προσβλέπουμε σ' αὐτή, καὶ αὐτὴ μας ἡ ἐπιδίωξις διευθύνεται σὲ κάτι τὸ μακρυνό, κάτι τὸ ἐσωτερικὰ ἀπὸ — μακρυσμένο.

Ὁ κόσμος τοῦ κινηματογράφου εἶναι μία ζωή χωρὶς περιβάλλον καὶ ἐλπίδες, χωρὶς διαφορὲς ποιοτικές. Μόνο ἡ ὑπαρξὴ δίνει στὰ πράγματα κάποια μοῖρα καὶ σημασία, φῶς καὶ ἐλαφρότητα. Εἶναι μία ζωή χωρὶς μέτρα, χωρὶς τάξη, χωρὶς ψυχὴ, ἀπλῶς φαινομενική. Ἡ κοσμικότητα τοῦ θεάτρου, τὸ πλῆθος τῶν γεγονότων ἐπὶ σκηνῆς ἔχει πάντοτε κάτι τὸ παράδοξο. Ἀλλὰ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ κοσμικότητα καὶ ἡ πληθώρα τῶν συμβάντων, καταστάσεων, ἐσωτερικῶν, καὶ ἀκόμη λόγῳ τῆς προφανοῦς ὑπάρξεως τοῦ παρόντος, εἶναι πού κάνει τὸ θέατρο νὰ ἀποκρυσταλλώνεται καὶ γίνεται αἰώνιο. Ἡ κοσμικότητα τοῦ κινηματογράφου βρίσκεται σὲ διαρκὴ κίνηση καὶ ἐξέλιξη. Σ' αὐτὲς τίς διαφορετικὲς ἔννοιες κοσμικότητος ἀντιστοιχοῦν διάφορες βασικὲς ἀρχές, τῆς δραματικῆς καὶ κινηματογραφικῆς σύνθεσης. Ἀπὸ τὴν μία πλευρὰ ὑπάρχει μία ἀρχή, καθαρὰ μεταφυσική, πού κρατιέται σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῆς ζωῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ προφανὴς πραγματικότητα εἶναι τόσο δυνατὴ καὶ ἀμεταφυσική, ἡ ζωὴ τόσο ἀποκλειστική καὶ ἀκραία ὥστε νὰ παράγει μία ἄλλη μεταφυσική τελείως διαφορετική. Μὲ λίγα λόγια γιὰ τὸ θέατρο, ὁ θεμελιώδης συνδετικὸς νόμος εἶναι ἀδυσώπητος ἀνάγκη ἐνῶ γιὰ τὸν κινηματογράφο μία ἀπειρίοριστος πιθανότητα. Οἱ διάφορες στιγμές, πού συνδιαζόμενες, προσδιορίζουν τὴ διαδοχὴ τῶν σκηνῶν στὸν κινηματογράφο, βρίσκονται μεταξύ των σὲ μία σχέση πού ἀποκλείει «στιγμές μεταβάσεως». Ἡ σύνδεσή του δὲν εἶναι τυχαία ἢ ἀκόμα καλύτερα, ἡ σχέση αἰτιατότητος πού τίς συνδέει δὲν γνωρίζει κανένα ὄριο σὲ περιεχόμενα. «Τὰ πάντα εἶναι πιθανά». Ἰδοὺ ἡ Weltanschauung τοῦ κινηματογράφου, καὶ δεδομένου ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ ἐκφράζει τὴν ἀπόλυτο πραγματι-

κόττητα τῆς ἴδιας τῆς στιγμῆς, ἡ «πιθανότης» δέν ἰσχύει ὡς κατηγορία ἀντίθετος τῆς «πραγματικότητος». Πιθανότης καί πραγματικότης τίθονται στό ἴδιο ἐπίπεδο, ἐξομοιώνονται. «Τά πάντα εἶναι ἀληθινά καί πραγματικά τά πάντα εἶναι τό ἴδιο ἀληθινά καί πραγματικά» μᾶς λένε τά κινηματογραφικά πλάνα.

Γεννιέται λοιπόν, στόν «κινηματογράφο», ἓνας νέος κόσμος, ὁμογενής καί ἁρμονικός, μονυπόστατος καί εὐμετάβλητος, στόν ὁποῖο ἀντιστοιχοῦν ἡ ποίηση, ἡ ζωή, ὁ μῦθος καί τό ὄνειρο. Ἡ μεγίστη ζωτικότητα χωρίς καμμία ἐσωτερική τρίτη διάσταση. Ὑποβλητική σύνδεση χάρις στήν ἀπλή διαδοχή τῶν εἰκόνων. Πραγματικότητα αὐστηρά «φυσική», καί ἀκραία φανταστικότητα. Στόν κινηματογράφο μπορεῖ νά βρεῖ τήν πραγματοποίησή του κάθε τι πού ζήτησε μάταια ὁ ρομαντισμός ἀπό τό θέατρο. Ἡ πιό ἐξαλλη δυναμικότητα τῶν σχημάτων, ἡ τέλεια ἐμψύχωση καί ζωτικότητα τοῦ περιβάλλοντος, τῆς φύσης, τῶν φυτῶν καί τῶν ζώων. Μία ζωντάνια ὅμως πού δέν περιορίζεται ἀπό τό περιεχόμενο καί ἀπό τά ὅρια τῆς συνηθισμένης ζωῆς. Οἱ ρομαντικοί προσπάθησαν νά δώσουν στό θέατρο μία συγγένεια μέ τή φύση πού ἀποτελοῦσε τόν κόσμο τους. Ἀλλά τό θέατρο εἶναι τό βασιλικο τοῦ γυμνῶν ψυχῶν καί τῆς μοῖρας κάθε παράσταση εἶναι «ἐλληνική». Στή σκηνή ἐμφανίζονται ἄνθρωποι ντυμένοι «ἀφηρεμένα». Παίζουν τόν ρόλο τους, τή δικιά τους ἐρμηνεία τῆς μοῖρας, μέσα σέ σκηνικά ἀπό μεγαλοπρεπεῖς κολῶνες καί τεράστια κενά. Γιά τό θέατρο, τά κοστούμια, τό στόλισμα, τό περιβάλλον, ἡ διαδοχή τῶν γεγονότων δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά μία συμβατικότητα. Καί στίς πραγματικά σημαντικές σκηνές τά πάντα γίνονται περιττά, ἐνοχλοῦν. Ὁ κινηματογράφος ἀντιπροσωπεύει τίς πράξεις τίς ἴδιες καί ὄχι τήν σημασία τους ἢ τό κίνητρό τους. Οἱ φιγούρες κινοῦνται πάνω στήν ὀθόνη, ἄψυχες καί ὅτι τοὺς συμβαίνει εἶναι κάτι τό ἄσχετο μέ τή μοῖρα. Γι' αὐτό καί οἱ σκηνές τοῦ κινηματογράφου εἶναι βουδές. Ἡ ἡμιτελής τεχνική δέν εἶναι παρά μία φαινομενική αἰτία. Ἡ ὁμιλία ἡ ἡχηρά ἐκφραση τῆς ἐννοίας εἶναι τό (μέσον) τῆς μοῖρας. Μόνο μέ αὐτή πραγματοποιεῖται ἡ ψυχολογική συνάφεια τῶν δραματικῶν ἀνθρώπων. Ὅταν ἡ «λέξη» λείψει καί μ' αὐτῇ ἡ θύμηση ἡ ὑποχρέωση καί



ἡ πίστις πρὸς ἑμᾶς τοὺς ἰδίους, τότε τὰ πάντα διαδραματίζονται μέ ἐπιπολαιότητα, σάν ἀφηρημένος χορός. Ἡ ἔκφραση τοῦ κάθε τι σημαντικοῦ ἀφήνεται στίς χειρονομίες καί στά γεγονότα. Κάθε κλήση πρὸς τὴν ὁμιλία πέφτει στό κενό, συντρίβεται κάθε του οὐσιώδης ἀξία. Ἀκριβῶς γι' αὐτό τό λόγο κάθε τι πνιγμένο ἀπό τὴν ἀφηρημένη καί μνημειώδη βία τῆς μοίρας ξανανθίζει σάν μία πλοῦσια καί υπερβολική ζωή: Στό θέατρο ἡ ἀξία τῆς μοίρας ἑνός γεγονότος εἶναι τόσο σημαντική ὥστε τό ἴδιο τό γεγονός νά μήν εἶναι ποτέ σπουδαῖο. Ἀντίθετα στό «κινηματογράφο» ἐκεῖνο πού προέχει εἶναι τό «πῶς». Ἡ ζωὴ τῆς φύσεως δέχεται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορά μία καλλιτεχνική μορφή. Τό γουργούρισμα τοῦ νεαροῦ, ὁ ἄνεμος στό δάσος, ἡ γαλήνη τοῦ ἡλιοβασιλέματος, ἡ καταιγίδα, γίνονται καλλιτεχνικά «φυσικά» γεγονότα. Ὁ ἄνθρωπος ἔχασε τὴν «ψυχὴ» του ἀλλὰ ξαναβρῆκε τό «σῶμα» του. Ἡ μεγαλειότης του καί ἡ ποίησή του βρίσκονται στὸν τρόπο μέ τὸν ὁποῖο ἡ δύναμή του ἢ ἡ ἱστορικότητά του καταφέρνει νά κατανικήσει τὰ φυσικά ἐμπόδια. Οἱ κατακτήσεις τῆς μοντέρνας τεχνικῆς τελείως ἀσχετες μέ κάθε μεγάλη τέχνη, γίνονται φανταστικές καί φθάνουν σέ ἓνα ποιητικό ἐπίπεδο. Μόνο στὸν κινηματογράφο π.χ. τό αὐτοκίνητο μπορεῖ νά πάρει μία ποιητικὴ ἔκφραση, ὅπως σέ κείνη τὴ ρομαντικὴ ἔνταση, πού δημιουργοῦν οἱ σκηνές καταδιώξεως θορυβωδῶν αὐτοκινήτων. Παρόμοια, ἡ καθημερινότητα τοῦ κόσμου στὴν ἀγορὰ ἢ στὸν δρόμο πλουτίζεται μέ χιοῦμορ καθὼς ἐπίσης καί μέ μία ἰδέα ποίησης. Ἡ ἀφελὴς χαρὰ τοῦ παιδιοῦ γιὰ ἓνα ἐπιτυχημένο ἀστεῖο ἀπεικονίζεται κατὰ ἓνα ἀξέχαστο τρόπο. Στό θέατρο συγκεντρωνόμαστε μπροστά στίς μεγάλες σκηνές ἑνός μεγάλου δράματος γιὰ νά ζήσουμε ὀρισμένες ἀπὸ τίς πιὸ ἐξοχες στιγμές μας. Στὸν κινηματογράφο πρέπει νά τὰ ξεχάσουμε αὐτά καί νά γίνουμε ἀνεύθυνοι: τό «παιδί» πού ζεῖ στὸν κάθε ἄνθρωπο κυριαρχεῖ στὸν ψυχικὸ κόσμο τοῦ θεατῆ.

Ἡ φυσικὴ ἀλήθεια τοῦ κινηματογράφου δέν συνδέεται μέ τὴν δική μας πραγματικότητα. Στό δωμάτιο ἑνός μεθυσμένου τὰ ἐπιπλα κινοῦνται, τό κρεβάτι του πετάει μαζί του ψηλά στὴν πόλη καί ἂν αὐτός τὴν τελευταία στιγμή πιαστεῖ ἀπὸ τὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ τό πουκάμισό του θά ἀνεμίσει σάν σημαία.

Οί μπάλες τοῦ μπιλιάρδου ἐπαναστατοῦν ξαφνικά στοὺς παίκτες καί τοὺς κυνηγοῦν σέ βουνά καί πεδιάδες, περνώντας ποτάμια, διασχίζοντας γέφυρες ἀνεβαίνοντας σέ ἀπότομες σκάλες μέχρις ὅτου πιαστοῦν ἀπὸ τὰ πασσαλάκια τοῦ μπιλιάρδου πού ζωντανεύουν μέ τὴν σειρά τους. Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά γίνει φανταστικός χάρις σέ εἰρήματα ἀποκλειστικά τεχνικά. Ἔτσι ἀντιστρέφοντας τὴν σειρά τῶν συνεχειῶν βλέπουμε ἀνθρώπους νά σηκώνονται κάτω ἀπὸ αὐτοκίνητα ἢ ἡ γόπα ἑνὸς πούρου νά μεγαλώνει καθὼς τὸ καπνίζουν μέχρι τοῦ σημείου πού τὸ ἀνάβουν ὅποτε τοποθετεῖται στὸ κουτί ἄθικτο. Ἀναποδογυρίζοντας τὴν ταινία, ἐπιτυγχάνουμε στὴν ὁδὸν παράξενα ὄντα πού ξεπηδοῦν ἀπὸ τὸ ταβάνι πρὸς τὰ κάτω, ξαναγυρίζοντας στὸ ταβάνι σάν σκουλήκια. Αὐτὲς οἱ εἰκόνες, αὐτὲς οἱ σκηνές μᾶς ἔρχονται ἀπὸ ἓνα κόσμο ὁμοιο μὲ ἐκεῖνο τοῦ Hoffmann ἢ τοῦ Poe ἢ τοῦ Barbey d' Aurevilly, ἀλλὰ ἀκόμη δέν ἔφθασε ὁ ποιητὴς πού θὰ τίς ἐρμηνεύσει καί θὰ τίς τοποθετήσῃ στὴ σειρά, νά τίς ἀπολυτρώσῃ ἀπὸ τὴν φανταστικότητα πού εἶναι τώρα καθαρὴ τεχνικὴ καί νά τὴν μετατρέψῃ σέ μία μεταφυσικὴ ἐκφραστικότητα καί νά τὴν παραδώσῃ σέ ἓνα ἄψογο στυλ. Τὰ μέχρι στιγμῆς ἀποτελέσματα προέρχονται αὐθόρμητα ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Ἀλλὰ ἓνας Apim ἢ ἓνας Poe στίς μέρες μας θὰ ἐχρησιμοποίησε τὸν κινηματογράφο σάν τὸ μέσον γιὰ νά δώσῃ μορφή στὴ δική του Sehnsucht τῆς σκηνῆς ὅπως ὁ Σοφοκλῆς μέ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο.

Βέβαια τὸ κινηματογραφικὸ θέαμα ἔχει ἓνα χαρακτῆρα διασκεδαστικό, «amusement» ἢ διασκέδαση ἢ πιὸ λεπτὴ καί φίνα ἢ ἐκείνη ἢ πιὸ ἄξεστη καί πρωτόγονη. Δέν ἔχει ἐποικοδομητικούς ἢ ἀνυψωτικούς πνευματικούς σκοπούς. Μά αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι ὁ λόγος πού ὁ κινηματογράφος ἐάν ἐξελιχθεῖ σύμφωνα μέ τὴ γραμμὴ πού ἔχει ἤδη χαραχθεῖ θὰ μπορέσῃ νά κερδίσῃ καί τὸ δρᾶμα (τὸ πραγματικὰ μεγάλο δρᾶμα καί ὄχι αὐτὸ πού σήμερα ὀνομάζεται ἔτσι). Ἡ ἀκατάσχετος ἀνάγκη γιὰ διασκέδαση ἐξαφάνισε τελείως τὸ δρᾶμα ἀπὸ τίς σκηνές μας. Μποροῦμε νά βροῦμε τὰ πάντα στὰ σημερινὰ θεάτρα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δρᾶμα. Γι αὐτὸ τὸ σκοπὸ ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά κάνει ἓνα διαχωρισμό. Ἐχει τὴν δυνατότητα νά παρουσιάσῃ ὅτιδῃ-

ποτε μέ πολύ μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα άπ' ότι τό θέατρο. Κανένα θεατρικό θέαμα δέν μπορεί νά προκαλέσει τήν ένταση πού νά συναγωνίζεται τόν ρυθμό τής κινηματογραφικής παραστάσεως. Όποιαδήποτε φυσικότητα τής φύσης καί άν παρουσιασθεί στή σκηνή, έξαφανίζεται μπροστά σ' αυτό πού τό κινηματογραφικό μέσον είναι σέ θέση νά προσφέρει. Άντί γιά τήν σχηματική αναπαράσταση του ψυχικού κόσμου όπως μās τήν προσφέρει τό δράμα, εδώ βλέπουμε μόνο ένα κόσμο καθαρής έξωτερικότητας όπου ή ψυχή λείπει θεληματικά. Έκείνο πού στή σκηνή είναι άπλως πρωτόγονο στήν όθόνη γίνεται παράδοξο. Αύτός όμως ό συναγωνισμός — μιλάω εδώ γιά ένα στόχο ίσως πολύ μακρυνό πού όμως αντιπροσωπεύει όλους εκείνους πού καταλαβαίνουν τήν άξία του δράματος — θά μπορούσε νά σημάνει τό τέλος τής θεατρικής φιλολογίας. Σ' αυτή τήν περίπτωση τό θέατρο θά ήταν άναγκασμένο νά καλλιεργήσει εκείνα πού είναι ό πιό αυθεντικός του προορισμός τήν μεγάλη «τραγωδία» καί τήν μεγάλη «κωμωδία». Ή διασκέδαση — πού στό θέατρο ήταν πάντα καταδικασμένη έξαιτίας του περιεχομένου της καί τής μορφής του δραματικού θεάτρου — θά μπορούσε νά βρεί στόν κινηματογράφο μία μορφή κατάλληλη καί πραγματικά καλλιτεχνική. Καί άν οί ψυχολόγοι τής νουθέλας άναγκασθούν νά άπομακρυνθούν άπό τό θέατρο καί άπό τόν κινηματογράφο αυτό θά είναι ένα θετικό στοιχείο καί γιά τά δύο καί γιά τήν θεατρική κουλτούρα στό σύνολό της. Έκτός άπό τό ότι θά ύπάρξει μία χρήσιμος καί άναγκαία επεξήγηση.

# Giannalberto Bendazzi

## Τά πρώτα βήματα

### 1. 1800 ἡ ὁ αἰώνας τῆς ἐπιστήμης

Στόν τομέα τῆς φυσικῆς καί εἰδικά σ' ἐκεῖνο τῆς ὀπτικῆς, ἡ πληθώρα τῶν ἀκαδημαϊκῶν, τῶν ἡμιακαδημαϊκῶν καί τῶν ἀπλῶν ἐρασιτεχνῶν πού ἐδημιούργησε τήν ἱστορία τῆς προόδου στόν αἰώνα αὐτό ἀσχολήθηκε μεταξύ τῶν ἄλλων καί μέ τό πρόβλημα τῆς συγκρατήσεως τῶν εἰκόνων πάνω στόν ἀμφισληστροειδή χιτῶνα. Ἦδη ὁ Newton εἶχε ἐξηγήσει ὅτι οἱ εἰκόνες παραμένουν στό ἀνθρώπινο μάτι γιά ἓνα κλάσμα τοῦ δευτερολέπτου, πρὶν ἀντικατασταθοῦν ἀπό τίς ἐπόμενες καί ὅτι ἐμεῖς ἔχουμε τήν ἐντύπωση τῆς κίνησης γιατί στό μυαλό μας ἡ εἰκόνα πού ἐξαφανίζεται προστίθεται μέ ἐκείνη πού τήν ἀντικαθιστᾷ. Στά 1800 ὁμοῦς ἐδημιουργήθη ἡ ἀνάγκη νά προχωρήσουμε ἀκόμη πάνω σ' αὐτό τό πρόβλημα. Ὁ Βέλγος ἐπιστήμων Joseph Plateau ἀνακάλυψε τόν πρόδρομο τῶν ὀπτικῶν παιχνιδιῶν τό φαινακτοσκόπιο (fenakitoscopio). Ἦταν ἓνας χάρτινος κύκλος στερεωμένος πάνω σέ ἓνα στήριγμα καί πού εἶχε στήν ἄκρη του εἰκόνες σέ συνέχειες. Παίρνοντας μία εἰκόνα καί γυρίζοντας τόν κύκλο ἐδημιουργεῖτο ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ φιγούρα τῆς εἰκόνας κινοῦνταν. Τελειοποιήσεις, ἐφαρμογές, μελέτες ἀνάλογες μέ αὐτή συνεχίσθηκαν πάνω ἀπό 50 χρόνια (ὁ Plateau εἶχε τελειοποιήσει τήν ἐφεύρεση του τό 1832) προσφέροντας ἔτσι ὄργανα πού ἔφεραν ἄτοπες ἑλληνικές ὀνομασίες ὅπως ζωοτρόπιο, κινηματοσκόπιο, φασματρόπιο. Ὁ καθένας προσπαθοῦσε νά προσθέσει στήν φυσική ἀρχή, τό παλιό παιχνίδι τοῦ μαγικοῦ φαναριοῦ. Ἦθελε δηλαδή νά κάνει τήν περιέργεια ἓνα μέσο θεάματος. Ἡ ὑπόθεση τῆς εἰκόνας ἐν κινήσει γεννήθηκε ἀπό τήν ἀνθρώπινη ἐπιθυμία νά ἀναπαράγει τήν ἴδια της τήν ὕπαρξη ὅσο τό δυνατόν πιστά. Πρὸς τό τέλος τοῦ αἰώνα ὁ Edison στήν Ἀμερική καί ὁ Lumière στήν Εὐρώπη ἐφεύραν τόν ἀληθινό κινηματογράφο. Ἀλλά πρὶν ἀπό αὐτούς, μερικά ἀπό ἐκεῖνα τά πνεύματα τά ἡμιεπιστημονικά καί ἡμιβιοτεχνικά εἶχαν ὀρισμένα ἀξιόλογα ἀποτελέσματα.

Ὁ Emile Reynaud γεννήθηκε στό Monteuil-Sous-Bois στίς 8 Δεκεμβρίου τό 1844. Ἀπό νεαρή ἡλικία ἦταν βοηθός σ' ἓνα ἐργαστήριο μηχανισμῶν ἀκριθείας καί κατόπιν εἶχε δουλέψει μέ τόν φωτογράφο Salomon πού στή Γαλλία εἶχε διαδόσει τήν τέχνη τῆς ἐπεξεργασίας τῆς φωτογραφίας, τέχνης πού ἀνακάλυψε ὁ Βαυαρός Hajenstaegl.

Ἐκτός ἀπό τήν πείρα πού εἶχε ἦταν ἱκανότατος σχεδιαστής, ἀπό τήν μητέρα του πού γιά κάποιο διάστημα παρακολουθοῦσε τά μαθήματα τοῦ ζωγράφου Redouté (ὁ «Ραφαέλλο τῶν λουλουδιῶν» 1759-1840) καί τόν εἶχε διδάξει ἀπό μικρό παιδί.

Τό 1872 ἔπese στά χέρια του ἓνα τεῦχος τοῦ «La Nature» μία ἐκδοση καθαρά ἐπιστημονική πού ἐξηγοῦσε τό κάθε τι πού εἶχε ἀνακαλυφθεῖ στό τομέα τῆς κινητικῆς ὀπτικῆς ἀναπαραγωγῆς. Συγκεντρώνοντας λοιπόν ὅλες του τίς γνώσεις καί μέ κάποια ἐφευρετικότητα πού ὑπῆρχε μέσα του ὁ Reynaud ἐπιδώθηκε στή μελέτη μιᾶς νέας πολυπλόκου μηχανικῆς. Γρήγορα ἔφτασε στόν σκοπό του καί τό μηχανήμα αὐτό ὀνομάσθηκε πραξινοσκόπιο (praxinoscopio). Ἀποτελεῖτο ἀπό ἓνα κυλινδρικό κουτί, μέ ἓνα κεντρικό στήριγμα πού εἶχε στήν ἐσωτερική του πλευρά μία λωρίδα χάρτινη πάνω στήν ὁποία ἦταν σχεδιασμένες οἱ διαδοχικές φάσεις μιᾶς κίνησης. Περιστρέφοντας τόν κύλινδρο οἱ φάσεις ἀντικατοπτρίζονταν μέ γρήγορη διαδοχή πάνω σέ ἓνα πρίσμα ἀπό καθρέφτες πού ἦταν μονταρισμένο πάνω στό κεντρικό στήριγμα. Ὁ θεατής κοιτώντας τό πρίσμα μποροῦσε νά δεῖ τήν φιγούρα νά κινεῖται. Ὁ Reynaud κατέθεσε τό Praxinoscopio τό 1877 γιά δίπλωμα εὑρεσιτεχνίας καί εἶχε μία «ἐπίτημο διάκριση» στήν παγκόσμια ἐκθεση στό Παρίσι τόν ἐπόμενο χρόνο. Ἀνοίγοντας μία μικρή βιοτεχνία ἄρχισε τήν παραγωγή του καί τήν πώλησή του σ' ὁλόκληρη τήν Εὐρώπη πρός χαρά τῶν παιδιῶν. Στή συνέχεια ὅμως ἄν καί ἀρκετά πλούσιος δέν μποροῦσε νά μείνει ἀδρανής. Συνέχισε νά κάνει μετατροπές στό εὐρημά του μέ τήν φιλοδοξία νά τό μετατρέψει ἀπό ἀπλό οἰκογενειακό παιχνίδι σέ θέαμα γιά πολύ κόσμο. Μετά ἀπό μία σειρά ἀπό μετατροπές τό praxinoscopio ἔγινε τό 1888 αὐτό πού ἤθελε ὁ ἐφευρέτης του. Τόν Ὀκτώβρη ἐκείνης

της χρονιάς μερικοί φίλοι ήταν καλεσμένοι στο σπίτι του Reynaud για να παρακολουθήσουν μία πειραματική προβολή ειδαν μόνο μία ταινία, την πρώτη που έκανε ο έφευρέτης σχεδιαστής: «Un bon bock» και έμειναν ικανοποιημένοι. Ο Reynaud ήταν πολύ περισσότερο ευχαριστημένος και παρουσίασε αίτηση ευρεσιτεχνίας τον Δεκέμβρη στην νομαρχία της Senna. Στις 14 Γενάρη του 1889 το δίπλωμα του έδόθη με τον αριθμό 194482. Το καινούργιο μηχάνημα είχε και ένα νέο όνομα: Όπτικό Θέατρο (theâtre optique).

Χάρης σ' ένα προβολέα και την προσθήκη και άλλων καθρεπτών ο θεατής έβλεπε τις εικόνες πάνω σε μία οθόνη. Και οι εικόνες δεν ήταν πλέον τοποθετημένες σε μία στενή λουρίδα μέσα στον κύλινδρο. Ήσαν ζωγραφισμένες πάνω σε μία πολύ μακριά ταινία, ένα αληθινό φιλμ με κάλυψη παντού που περιτυλίγεται σε δύο μπομπίνες. Το όλο σύστημα συμπληρωνόταν από ένα βοηθητικό μαγικό φανάρι που έπρόβαλε πάνω στην ίδια οθόνη την (σταθερή) εικόνα του «περιθάλλοντος» δπου έλάμβανε χώρο ή κίνηση. Ένα μηχάνημα ιδιαίτερα πολύπλοκο και εύθραυστο που είναι ένα βασικό μειονέκτημα. Ήταν χειροκίνητο και χρειαζόταν ειδικευμένο χειριστή. Η προβολή άπαιτούσε όρισμένες στάσεις και γύρισμα προς τα πίσω σε διάφορα σημεία, ήχητικά έμφε κλπ. Ο χειριστής έπρεπε να είναι ένα είδος κουκλοπαίκτη του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος των σκίτσων και το θέατρο των σκίτσων έδιναν τα χέρια.

Ο Reynaud περήφανος για το έθρημά του, το πούλησε σε επιχειρηματίες δημοσίων θεαμάτων, σε πανηγύρια στην πατρίδα και το έξωτερικό. Στην συνέχεια ήλπιζε να διατηρήσει το εμπόριο νέων ταινιών για τους πελάτες που είχαν ανάγκη να κοικίλουν το πρόγραμμά τους. Αλλά έπεσε έξω. Το μεγάλο κόστος, το εύθραυστο μηχάνημα, ή δυσκολία χειρισμού του απέθάρυναν τους πιθανούς αγοραστές. Για να φέρει το κοινό στο έθρημά του ο Reynaud αναγκάσθηκε να χειρισθεί ο ίδιος το theâtre optique. Στις 11 του Οκτώβρη το 1892 (4 χρόνια μετά την πρώτη πειραματική προβολή) υπέγραψε ένα συμβόλαιο με το μουσείο Grevin, το περίφημο μουσείο με τα όμοιώματα από κερί που συνήθιζε να προσφέρει στους πελάτες του διάφορες παραστάσεις. Το συμβόλαιο όμως ήταν κοπιαστικά άσφυκτι-

κό. Προέβλεπε παραστάσεις κάθε μέρα στο μουσείο, από τόν ίδιο καί ανανέωση τοῦ ρεπερτορίου κάθε χρόνο. Ἐπίσης μία παράγραφος τοῦ ἀπαγόρευε τήν πώληση ἢ τό νοίκιασμα ἀναλόγων μηχανημάτων ἢ ταινιῶν στήν Γαλλία καί τό ἐξωτερικό. Ὁ Reynaud βρέθηκε δεμένος χειροπόδαρα, ἀφοῦ τόν ἐλεύθερο του καιρό ἔπρεπε νά φτιάχνει τίς νέες ταινίες καί ἡ ἀμοιβή του δέν ἦταν ἀνάλογη μέ τήν δουλειά πού ἔκανε. Παρόλα αὐτά συμφώνησε καί στίς 28 Ὀκτώβρη 1892 ἔδωσε τήν πρώτη ἀπό τίς «pantomimes lumineuse». Τό πρόγραμμα ἦταν: *Le clown et ses chiens*, *Pauvre Pierrot* καί *Un bon bock*.

Τά χρόνια πέρασαν, ὁ Reynaud ἐπέφερε ὀρισμένες καλυτερεῖς στή συσκευή του (ἓνας μοχλός κρούσεως πού τοῦ ἐπέτρεπε νά διπλασιάσει τίς ξυλιές πού ἔτρωγε ὁ Pierrot του), ἔφτιαξε νέες ταινίες. Τό κοινό δέν ἔλειψε ποτέ ἀπό τίς *pantomimes lumineuses* (ὅπου ὅταν σταμάτησαν τό 1900 ὑπελογίσθηκε ὅτι τίς εἶχαν δεῖ περίπου 500.000 θεατές), ἀλλά ἀπό τό 1895 μετά τήν ἱστορική προβολή πού ὀργάνωσε ὁ Lumière ἀκριβῶς λίγες ἑκατοντάδες μέτρα ἀπό τό μουσείο Grévin ἄρχισε ἡ κατάπτωση. Προσπάθησε βέβαια νά χρησιμοποιήσει νέες τεχνικές γιά νά διευκολύνει τή δουλειά τοῦ σχεδίου, ἀλλά ποτέ δέν ἔληξε νά κάνει τόν κινηματογράφο τοῦ Lumière. Ἐπαιρνε φωτογραφίες ἀλλά στή συνέχεια τίς ἐπεξεργαζόταν μέ τό χέρι καί τίς μετέτρεπε σέ σχέδιο. Ὁ τρόπος ἐργασίας του δέν τοῦ ἐπέτρεψε νά ἀκολουθήσει τόν ρυθμό τῆς ζωῆς πού γινόταν διαρκῶς γρηγορότερος. Τό μουσείο Grévin κράτησε τό πρόγραμμά του μέχρι τίς ἀρχές τοῦ καινούριου αἰῶνα καί μετά τόν ἐγκατέλειψε στή μοῖρα του.

Τήν πρώτη Μαρτίου 1900 οἱ *pantomimes lumineuse* ἀντικαταστάθηκαν ἀπό ἀγγλικές μαριονέτες καί ἀπό μία τσιγγάνικη ὀρχήστρα. Ὁ Reynaud 56 χρονῶν δέν θέλησε νά τά παρατήσῃ. Συνέχισε νά δουλεύει καί πειραματίσθηκε μέ νέα μηχανήματα. Ἀλλά ὁ κόσμος τοῦ κινηματογράφου ἦταν προωρισμένος στούς βιομηχάνους. Οὔτε καί ἡ πώληση τῶν ἐφευρέσεων του τοῦ ἔδιναν οἰκονομική ἀνεξαρτησία. Τό *praxinoscopio* ἦταν ἓνα παιχνίδι χωρίς μέλλον καί τό *théâtre optique* δέν εἶχε ξεπεράσει τίς δυσκολίες πού δέκα χρόνια πρὶν δέν τοῦ εἶχαν ἐπιτρέψει τήν διάδοσή του. Ὁ ἐφευρέτης βυθίστηκε σιγά σιγά σ' ἓνα

αἴσθημα μισανθρωπιᾶς ὥσπου μιά μέρα πάνω σέ μία νευρική κρίση κατέστρεψε καί τά τρία théâtres optique πού εἶχε. Καθώς οἱ μέρες περνοῦσαν ἄρχισε νά πετάει στό ποτάμι τίς ταινίες πού μέ τόση ὑπομονή εἶχε κατασκευάσει. Τά τελευταῖα του χρόνια χαρακτηρίζονται ἀπό τήν φτώχεια καί ἀπό μία παθητική μοναξιά. Μπήκε στό νοσοκομεῖο ἀνιάτων τοῦ Inry ὅπου πέθανε στίς 9 Γενάρη τοῦ 1917, μέ φροντίδες τῆς γυναίκας του ἐνῶ οἱ γιοί του βρίσκονταν στόν πόλεμο.

«Ἡ “συσκευή” ἔχει ὥς σκοπό νά ἐπιτύχει μία κίνηση ἀπατηλή ὅχι πλέον περιορισμένη ἀπό τήν ἐπανάληψη τῆς ἴδιας πόζας σέ κάθε γύρο τοῦ μηχανήματος, ὅπως συμβαίνει μέ τά μέχρι τώρα γνωστά μέσα, ἀλλά πρέπει νά ἔχει ἀντιθέτως, διάρκεια καί ποικιλία, πού νά παράγουν σκηνές ἀληθινές ἀπεριορίστου διαρκείας...». Εἶναι λόγια παρμένα ἀπό τόν ἴδιο τόν Reynaud πού συνόδευαν τήν αἴτησή του γιά τό δίπλωμα εὑρεσιτεχνίας τῶν Théâtres optique.

Σ' αὐτές τίς λίγες γραμμές βρίσκεται τό νόημα ὅλης του τῆς δουλειᾶς. Ὁ ἐφευρέτης γνώριζε πολύ καλά τήν ἀξία τοῦ εὐρήματός του. Ἦταν ἡ ἐπέκταση τῆς διάστασης τοῦ χρόνου, τό ἄνοιγμα νέου ὁρίζοντα, θεωρητικά ἀπεριόριστου γιά τίς εἰκόνες σέ γρήγορη διαδοχή. Ἀπό τότε οἱ εἰκόνες δέν θά ἐπαναλαμβάνονταν ἀπό τήν ἀρχή «σέ κάθε γύρο τῆς συσκευῆς» μά θά εἶχαν μία ροή θά διηγοῦντο μία ἱστορία, θά ἦταν βαλμένες σέ μία διηγητική κίνηση. Μέ τίς παντομίμες τοῦ Reynaud ἐρχόταν σέ πρῶτο πλάνο τό «θέαμα» κατασκευασμένο ἀπό τίς «εἰκόνες ἐν κινήσει» καί ὁ θεατής ἔπαυε νά προσελκύεται ἀπλῶς ἀπό αὐτό τό «θαῦμα», ἀπό τό σχέδιο (φωτογραφία) πού «ποιός θά τό περίμενε» ἐκινεῖτο. Οἱ ταινίες τοῦ Reynaud (μᾶς ἀπόμειναν δύο: *Pauvre Pierrot* καί *Autour d' une cabine*) εἶναι δύο ἀληθινές κωμωδιοῦλες ἀπό σκιτσαρισμένους ἥθοποιούς, μελοδράματα ἀξία τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς. Ἡ λεπτότητα τοῦ *Autour d' une cabine* π.χ. εἶναι ἐξαιρετική καί ἀποκαλύπτει ἕνα θαυμάσιο γούστο fin-de-siecle. Ἡ ἀφήγηση γίνεται εὐχάριστα μέ πολλά περιγραφικά (σκηνοθετικά) στοιχεῖα καί μέ ἄρκετά καλό χρωματισμό.

Ἄν τό σκίτσο δέν ἀποτελεῖ πλέον παράδειγμα σωστοῦ σκίτσου, ἐκεῖνο πού θαυμάζεται εἶναι ἡ κίνηση πού ἐντυπωσιάζει



ακόμη και τόν σημερινό θεατή. Τά «κινούμενα σκίτσα» θά ἔλεγε 50 χρόνια ἀργότερα ὁ Norman Mc Laren «δέν εἶναι ἡ τέχνη τῶν σχεδίων πού κινοῦνται, ἀλλά ἡ τέχνη τῶν σχεδιασμένων κινήσεων». Πράγματι τό σκίτσο τοῦ Reynaud γίνεται «ώραῖο» ἀκριβῶς ὅταν κινεῖται. Ὁ ἄνθρωπος πού ἀνακάλυψε τά κινούμενα σκίτσα κατεῖχε καί τήν κατάλληλη εὐαισθησία γιά νά καταλάβει ἀπό τό πρῶτο λεπτό ὅτι οἱ φιγούρες θά ἔπρεπε νά εἶναι πρακτικές μέσα στόν δυναμισμό τους.

Παρόλα τά προφανή πλεονεκτήματα πού θά τοῦ πρόσφερε ἡ φωτογραφία ὁ Reynaud ἀρνήθηκε νά τήν χρησιμοποιήσει γιά τίς παντομίμες. Αὐτός πού ὑπῆρξε φωτογράφος δέν ἀγαποῦσε τήν ἀκριβή ἀναπαραγωγή τῆς φυσικῆς πραγματικότητας. Ἦταν μᾶλλον ἓνας γραφίστας πού ἀκολουθοῦσε τά μαθήματα τοῦ Salomon πού στό πρῶτο ἡμισυ τοῦ αἵωνα εἶχε γίνει ἓνας βιρτουόζος τῆς ἐπεξεργασίας τῆς φωτογραφίας. Ὁ Salomon δούλευε μηχανικά στό ἀρνητικό, καί στό τέλος ἔφτανε σέ εἰκόνες πού δέν εἶχαν καμμία σχέση μέ τήν ἀρχική φωτογραφία καί ἦσαν ἓνα γραφικό καί ζωγραφικό ἔργο.

Ὅταν στό τέλος τοῦ αἵωνα ὁ Reynaud ἄρχισε νά χρησιμοποιεῖ μηχανήματα φωτογραφικῆς λήψεως τό ἔκανε μόνο γιά νά διευκολύνει τή δουλειά τοῦ σχεδιαστή. Προσκάλεσε δύο κωμικούς τόν Footit καί τόν Chocolat καί τοὺς ζήτησε νά φωτογραφίσουν τά καμώματά τους. Ἐπίσης κάλεσε τόν Caliraux γιά νά τοῦ ἐπαναλάβει τό «Le Premier cigar» τό νούμερο πού τόν ἔκανε διάσημο.

Κατόπιν διάλεξε τά φωτογράμματα ἓνα ἓνα καί τά ἐπεξεργάστηκε. Ἡ πίστη πρὸς τή γραφικὴ ἐργασία παρέμεινε. Ἐκεῖνο πού μετροῦσε ἦταν τό χέρι τοῦ ἀνθρώπου, ὁ χειροτέχνης ἦταν ὁ πατέρας τῆς τέχνης.

## Φωτόγραμμα

Τά χρόνια μετὰ 1895 εἶναι, γιά τόν κινηματογράφο, ἡ ἐποχὴ τῆς μηχανῆς λήψεως καί τοῦ προβολέως. Μετὰ ἀπὸ ὀλόκληρες δεκαετίες ἀπὸ ἀπεγνωσμένα πειράματα, γιά νέες τεχνικές καί συσκευές κάθε τύπου οἱ ἔρευνες μειώνονται ξαφνικά. Τό μυχά-

νημα τῶν Lumière καθώς καί ἐκεῖνο τό ὄχι πολύ διαφορετικό πού ἔρχεται ἀπό τήν Ἀμερική, ἐπινόηση τοῦ Edison, ἱκανοποιοῦν τίς ἐπιστημονικές ἀπαιτήσεις καί κυρίως τοὺς βιομηχάνους. Ὅρισμένοι συνεχίζουν τίς προσπάθειες, ἐπινοώντας ἰδιοφυεῖς συσκευές ἀλλά γρήγορα βλέπουν ὅτι δέν ἔχουν καμμία ἐλπίδα συναγωνισμοῦ. Νικήτρια χωρίς ἀντίσταση εἶναι ἡ μηχανή πού παίρνει δεκαέξη πόζες στό δευτερόλεπτο (θά γίνουν 24, λίγα χρόνια ἀργότερα) καί προκαλεῖ τήν γέννηση οἰκονομικῶν αὐτοκρατοριῶν καί ἐπιβλητικῶν κοινωνιολογικῶν φαινομένων. Γιά πρώτη φορά στήν ἱστορία ὁ ἄνθρωπος βλέπει ἕνα πειστικό κινούμενο σχέδιο στόν κόσμο του.

Στό σημεῖο αὐτό ὁ κινηματογράφος τῶν κινουμένων σκίτσων περιμένει νά ξαναφευρεθεῖ. Πρίν ἀπ' ὅλα πρέπει νά ἐφευρεθεῖ ἡ ἀρχή τῆς λήψης τοῦ ἑνός (μοναδικοῦ) φωτογράμματος. Ἡ ἀξία τῆς ἐπινοήσεως διεκδικεῖται ἀπό πολλούς, ἀλλά πρέπει νά εἰπωθεῖ ὅτι ἡ ἀρχή αὐτή δέν ἦταν ἰδιαίτερα πολὺπλοκη. Ἀναφέρεται ὅτι ἕνας ὀπερατέρ ἀμερικάνος (ἄνωνυμος) ἐξυπερέτησε αὐτή τήν δυσκολία κατὰ τήν διάρκεια τῆς λήψεως τῶν ἐπικαίρων, πρίν ἀκόμη μπεῖ ὁ 20ος αἰώνας. "Ἄλλοι λένε ὅτι κάποιος Lucien Buhl, χρησιμοποιοῦσε αὐτή τήν τεχνική ἀπό τό 1902 γιά λήψεις νατουραλιστικῶν θεμάτων. Ὁ Ἰσπανός Segundo de Chomón ἐδημιούργησε (φαίνεται) γράμματα διά τόν τίτλο ταινίας μέ κινούμενα σχέδια τό 1905. Ὅσον ἀφορᾷ τόν Ἀγγλο Walter P. Booth, κάποιος τοῦ ἀποδίδει «cartoons» μεταξύ τοῦ 1906 καί 1910. Πιό συγκεκριμένες πληροφορίες ἔχουμε γιά τόν J. Stuart Blackton, ἕνα ὀπερατέρ τῆς Edison πού πέρασε γρήγορα στήν παραγωγή καί τήν σκηνοθεσία. Φέρουν τό ὄνομά του πολυάριθμα φιλμ μικροῦ μήκους τῆς ἐταιρείας του τῆς Vitagraph καί μεταξύ αὐτῶν τό Humorous Phases of Funny Faces τοῦ 1906. Βλέπουμε, σχεδιασμένους, ἕναν ἄνθρωπο πού περιστρέφει τά μάτια καί ξεφυσάει τόν καπνό πρός τήν ἀγαπημένη του, ἕνα ἰσραηλίτη μέ μεγάλη μύτη, ἕνα σκυλί πού πηδάει μέσα ἀπό στεφάνι. Ὁ Blackton εἰσήγαγε λοιπόν τήν ἀρχή τῆς μεταποίησης τοῦ σχεδίου φωτόγραμμα μέ τό φωτόγραμμα. Αὐτό τό «τρύκ» (ἡ λήψη ἑνός φωτογράμματος) τόν βοήθησε νά γυρίσει ἄλλα φιλμ κινουμένων σχεδίων ἢ πολλαπλῶν τεχνικῶν (The Hounted Hotel, The Magic Fountain Pen).

Ὁ Blackton ὑπῆρξε γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἑνας πολὺ καλὸς σκηνοθέτης καὶ παραγωγός, καὶ συνετέλεσε στὴν ἀνύψωση τοῦ ἐπιπέδου τῆς παραγωγῆς καθὼς καὶ στὴν ἀνεύρεση νέων λύσεων. Τὸ ταλέντο τοῦ τὸν ὁδήγησε νὰ ἀσχοληθεῖ σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα τοῦ κινηματογράφου. Τὰ κινούμενα σχέδια ποτὲ δὲν τὸν προσέλκυσαν ἰδιαίτερα, ἰδίως γιατί δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβει τὴν πιθανότητα τῆς ἐξέλιξης. Συνέχισε τὴν καριέρα του στὸν «ἀληθινό» κινηματογράφο τοῦ Hollywood μέχρι τὸ 1926 ὁπότε γύρισε τὸ τελευταῖο του φιλμ (Passionate Quest). Πέθανε τὸ 1941.

Τὰ κινούμενα σχέδια τοῦ Blackton περιορίστηκαν στὸ νὰ χρησιμοποιοῦν τὴν ἀνακάληψη μόνο ὡς σκοπὸ «θαύματος» ὅπως στὸ The Hounted Hotel ὅπου τὰ ἀντικείμενα πετοῦν ἐδῶ καὶ κεῖ μέσα στὸ δωμάτιο χωρὶς νὰ τὰ κρατᾷ κανένα νῆμα, νικώντας τὴν δύναμη τῆς βαρύτητας.

Μετά τὸν Blackton ἔμενε μόνο ἓνα βῆμα γιὰ νὰ φθάσουμε στὸν κινηματογράφο τῶν κινουμένων σχεδίων ὑπὸ τὴν πιὸ τέλεια ἔννοια τοῦ ὄρου. Θὰ τὸ πραγματοποιοῦσαν ὁ Emil Cohl στὴ Γαλλία καὶ ὁ Winsor Mc Cay στὶς ΗΠΑ.

Emil Cohl

Ὁ Emil Cohl γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὶς 4 τοῦ Γενάρη τὸ 1857. Τὸ κανονικὸ του ὄνομα ἦταν Courtet καὶ ἦταν ὑπερήφανος γιὰ τὸ ὄνομά του πού ἦταν Παρισινὸ ὅσο καὶ ὁ Σηκουάνας. Ἡ οἰκογένειά του — ὅπως ἔγραφε ὁ ἴδιος — κατοικοῦσε ἐπὶ αἰῶνες στὴν περιοχὴ πού σήμερα βρίσκεται τὸ Χρηματιστήριον. Ὁ πιὸ μακρινὸς του πρόγονος ἀναφερόταν στὰ ἱστορικὰ βιβλία τοῦ 1292. Ἦταν βοηθὸς ἑνὸς κοσμηματοπώλη, καθὼς καὶ ἑνὸς μάγου. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς στρατιωτικῆς του θητείας ἀνεκάλυψε τὸ ταλέντο του γιὰ τὸ σχέδιο. Ζωγράφησε ὅλο σχεδὸν τὸ τάγμα του μαζί μέ τὸν συνταγματάρχην. Ὅταν τελείωσε τὸ στρατιωτικὸ ἐγινε μαθητὴς τοῦ σχεδιαστῆ André Gill. Καὶ τὴν στιγμὴ πού ἐπρόκειτο νὰ γίνῃ διάσημος διάλεξε τὸ ψευδώνυμο Cohl, πού θύμιζε Ἀλσατία, πεπεισμένος ὅτι κατὰ τὸ ἐξωτικὸ θὰ τὸν βοηθοῦσε.

Συνεργάστηκε, σχεδιάζοντας γελοιογραφίες για πολλά περιοδικά της εποχής του. Ίδιαίτερα συνεργάστηκε, με το «Les Hommes d' Aujourd'hui» στο οποίο παρουσίασε τὰ σκίτσα τῶν Varlaine καὶ Toulouse - Lautrec. Τὸ 1894 τὸ περιοδικὸ καθιέρωσε τὴν φήμη τοῦ Cohl σάν χιουμορίστα ἀφιερώνοντάς του τὴν πρώτη σελίδα (καρικατοῦρα ὑπογεγραμμένη ἀπὸ τὸν Uzèr). Ὁ Cohl πάντως δὲν ἦταν τύπος πού νά ἱκανοποιεῖται ἀπὸ τὸ σχέδιο. Ἀπὸ τὸ 1880 εἶχε ἐπιδιοθεῖ μέ πάθος στὴν φωτογραφία, καὶ οἱ κωμωδίες πού ἔγραφε παιζόντουσαν στὰ θέατρα.

Γιὰ νά μὴν μιλήσουμε γιὰ μικρότερα χόμπυ ὅπως τὰ αἰνίγματα καὶ ἡ ταχυδακτυλουργία. Μέχρι τὸ 1907 δὲν ἀσχολήθηκε μέ τὸν κινηματογράφο. Τότε μπήκε στὰ γραφεῖα τῆς Caumont. Ἀλλὰ δὲν ἦταν γιὰ δουλειά. Ὁ Cohl ἀντιλήφθηκε ὅτι ἓνα ἀπὸ τὸ φίλμ τῆς ἐταιρείας βασιζόταν σὲ μία κωμωδία του καὶ ἤθελε νά ζητήσῃ τὰ δικαιώματα. Ὁ παραγωγὸς ἐπλήρωσε χωρὶς νά διαμαρτυρηθεῖ καὶ μάλιστα τοῦ ἐπρότεινε νά συνεργασεθῇ μαζί του, στὸν τομέα τῶν τρὺκ λήψης. Ὁ καλλιτέχνης ἀπάντησε θετικά.

Ἱστορία καὶ θρύλος σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο συναντῶνται. Μία ἀπὸ τίς ἱστορίες πού κυκλοφοροῦν εἶναι ὅτι ἐκείνη ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του τὸ φίλμ τοῦ Blackton «The Haunted House» καὶ ὅλοι ἔσπαζαν τὸ κεφάλι τους γιὰ νά καταλάβουν «πῶς εἶχε γίνῃ» καὶ ὁ μοναδικὸς κατάλληλος γιὰ νά ἀπαντήσῃ, ἀποκαλύπτοντας τὸ τρὺκ ἐκείνης, πού ἐπρόκειτο νά γίνῃ ἡ τέχνη του, ἦταν ὁ Emile Cohl.

Ἀπὸ τὴν προβολή τοῦ ἀμερικάνικου αὐτοῦ φίλμ τὸ μόνο σίγουρο εἶναι ὁ θαυμασμὸς πού προκάλεσε στὸ κοινό. Ἐνῶ τὸ ὅτι ἀφορᾷ τὸν Cohl δὲν εἶναι ἐξακριβωμένο. Ὅπως καὶ νά ἔγινε ὅμως ὁ Cohl μετὰ ἀπὸ λίγους μῆνες ἐδημιούργησε τὸ πρῶτο τοῦ φίλμ «Fantasmagorie». Ὁ Cohl ἔκανε μία δουλειά ποιητικῶς ἀνωτέρα ἐκείνης τοῦ Blackton. Ὁ ἀμερικάνος σκηνοθέτης ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς «ἀληθοφάνειας» προσπάθησε πάντα νά παρουσιάσῃ ἓνα σχεδιαστὸ κόσμο συνδιασμένο μέ τὸν ζωντανά κινηματογραφημένο κόσμο. Ὁ γάλλος ἀντίθετα βούτηξε ἀμέσως σ' ἓνα σύμπαν γραφικὸ καὶ ἔδωσε ζωὴ σὲ φιγούρες πού δροῦσαν σάν πραγματικὰ πρόσωπα.

«Fantasmagorie» διαρκείας τεσσάρων λεπτῶν, προβλήθηκε

στό Théâtre de Gymnase στις 17 Αυγούστου 1908. Τό κοινό ξδεδιξε ίκανοποιημένο από τό καινούριο είδος θεάματος, και οί παραγωγοί έβιάστηκαν νά έμπιστευθούν στον Cohl τήν δημιουργία νέων ταινιών. Πρίν τά Χριστούγεννα του 1908 ό Cohl είχε έτοιμάσει ήδη 10 φίλμ. Ένας μεγάλος άριθμός, άν σκεφθούμε τήν δυσκολία και βραδύτητα τής εργασίας λόγω των άτελών μηχανημάτων και τεχνικών που έχρησιμοποιοϋσε ό παρισινός σχεδιαστής. Έξ άλλου αυτός δέν περιοριζόταν στή σχεδίαση και τήν λήψη αλλά και στήν εμφάνιση και τύπωση των ταινιών.

Παρά τίς άντικειμενικές αυτές δυσκολίες ή παραγωγική δράση εξακολούθησε μέ ξέφρενο ρυθμό όλα τά επόμενα χρόνια μέχρι τό 1923. Μέχρι τότε είχε σχεδιάσει τριακόσια φίλμ μικρού μήκους, σύμφωνα μέ τά λόγια του. Άλλά είναι σχεδόν βέβαιο ότι είχε χάσει τό μέτρημα και ό πραγματικός άριθμός ήταν διπλάσιος. "Ας ξαναγυρίσουμε όμως στήν άρχή του αιώνα.

Μετά τό 1909 ό Cohl είχε στό ενεργητικό του ήδη 40 φίλμ. Τό 1910 έγκαταλείπει τήν Caumont για νά υπογράψει συμβόλαιο μέ τήν Pathé. Τό 1912 μπαίνει στήν Eclair που άποφασίζει νά τον στείλει στήν θυγατρική της άμερικάνικη εταιρεία τήν Fort Lee. Έκεϊ δίνει ζωή στό Snookums τον ήρωα των σκίτσων του MacManus. Στήν Άμερική ό Cohl δέν έχει νά διδάξει σε κανένα τήν τέχνη μιά και τά κινούμενα σκίτσα είναι τής μόδας έδω και άρκετό καιρό. Δέν είναι όμως άπίθανο νά έχει έκμυστηρευθεί κάποιος από τά τρύκ στους άμερικανούς συνεργάτες του όπως δέν είναι άπίθανο νά διδάχθηκε και αυτός κάτι από αυτούς. Ένα άπόσπασμα ενός γράμματός του από τήν Fort Lee, τον δείχνει ήρεμο γεμάτο θαυμασμό για τήν συλλογική εργασία που βασιλεύει εκεί και για τά ύψηλά πρίμ που έδιναν οί εκεί παραγωγοί.

Θά αλλάξει όμως ιδέα τά επόμενα χρόνια όταν θά καταλάβει ότι χάρις τον καταμερισμό τής εργασίας και τήν οικονομικό-διευθυντική μηχανή των άμερικανών οί μεμονωμένοι εύρωπαίοι παραγωγοί γρήγορα θά έμεναν πολύ πίσω.

Τόν Μάρτιο του 1914, τρεις μήνες πρίν από τήν έναρξη του παγκοσμίου πολέμου ό Emile Cohl γυρίζει στό Παρίσι.

Ὁ πόλεμος τὸν βρίσκει στὴν παραγωγή ἀλυσίδας ταινιῶν σὰν καὶ αὐτές πού εἶχε δημιουργήσει στὴν Ἀμερικὴ χρησιμοποιοῦντας τὰ σκίτσα τοῦ Benjamin Rabier (ἡ σειρά τῶν Flambeau). Κάνει ἐπίσης ταινίες πολεμικῆς προπαγάνδας. Ἡ ἔμπνευση πού εἶχε στὴν περίοδο τῆς ἀκμῆς του φαίνεται νὰ μειώνεται. Οἱ ταινίες πού παράγει εἶναι πλέον «ταινίες σειρᾶς» καὶ ἀκόμη καὶ ἡ περίφημη σειρά τῶν Pieds Nickelés, πού ἐπραγματοποίησε μέ βάση τὰ σχέδια τοῦ Fortot, δέν φέρουν τὴν σφραγίδα τῆς προσωπικότητός του.

Ἡ μεταπολεμικὴ περίοδος σημειώνει καὶ τὴν ὀριστικὴ δύση τῆς ιδιοφυίας τοῦ Cohl πού περιορίζεται στὴν παραγωγή ἐπιστημονικῶν καὶ διαφημιστικῶν φίλμ. Ἐξ ἄλλου ὁ ἀμερικάνικος συναγωνισμός δείχνει ἀκατάβλητος καὶ ἡ μόνη πιθανὴ ἀντίσταση εἶναι — σύμφωνα μέ τὰ λόγια του — ἐκείνη «ἐνὸς βάζου ἀπὸ χῶμα ἐναντίον ἐνὸς βάζου ἀπὸ σίδερο». Ὅταν πιά μετὰ τὸν θάνατο τῆς γυναίκας του ἀποσύρεται γιὰ νὰ ζήσει κοντὰ στό γιό του δέν δημιουργεῖ πιά τίποτε. Πεθαίνει τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1938 ὀγδονταενὸς ἐτῶν.

Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα περίοδος τῆς κινηματογραφικῆς δράσης τοῦ Emile Cohl εἶναι σίγουρα ἡ ἀρχικὴ ἐκείνη πού ἔξαντλεῖται μέ τό 1910. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς συνεργασίας του μέ τὴν Gaumont ὁ σχεδιαστής καὶ σκηνοθέτης εἶναι γεμάτος φαντασία καὶ ἀξιοποιεῖ αὐτὴ του τὴν χάρη παράγοντας μία σειρά μικροῦ μήκους συνθέσεις ἀξιοθαύμαστης πρωτοτυπίας. Σέ μία ἐποχὴ πού ὁ κινηματογράφος κυριαρχεῖται ἀπὸ μέτρα καὶ ὑπεροπτικά θεατρικὰ κουστούμια, ὁ Cohl δίνει μαθήματα τοῦ στυλ καὶ avant-lettre σουρεαλισμοῦ. Οἱ ἥρωες του μεταμορφώνονται διαρκῶς, διαπερνοῦνται ἀπὸ ὀμπρέλες χωρὶς νὰ χυθεῖ οὔτε σταγόνα αἷμα, πέφτουν θύματα τεράτων μέ ἀνθρώπινο πρόσωπο καὶ μέ οὐρά πού καταλήγει σέ μάτι. Ἐπίσης δέν ἀρκεῖται στὸν «σίγουρο» κόσμο τοῦ σχεδίου δίνει ζωὴ σέ κοῦκλες καὶ ἀντικείμενα (διάσημη εἶναι μία ταινία του μέ σπύρτα) μελετᾷ καινούρια τεχνάσματα, χρησιμοποιοῖ ἀκόμα καὶ τὸ χρῶμα ζωγραφισμένο μέ τὸ χέρι, ὅπως στὸ «L'eventail animé».

Αὐτὴ ἡ γόνιμος ἔμπνευση διατηρεῖ ἀκόμη καὶ σήμερα μία κάποια γοητεία σέ σύγκριση μέ τὰ ἄλλα φίλμ τῆς ἐποχῆς πού φαίνονται τελείως ἀνιαρά.

Αυτό οφείλεται κυρίως στην «καθαρή» ἔστω καὶ ἂν στοιχειώδη γραφική του τέχνη. Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς πού ἀγαποῦν κυρίως τὸ γραφικὸ μέρος τῶν ταινιῶν κινουμένων σχεδίων, βλέπουν στὸν Cohl καὶ τίς ὀπτικές του φαντασίες, μεταφερμένες στὸν κόσμον τῶν δύο διαστάσεων, τὴν πρώτη καὶ μεγαλύτερη ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς τέχνης. Οἱ ταινίες τοῦ Cohl εἶναι δεμένες μέ τὸ χιοῦμορ καὶ τὴν κωμωδία. Οἱ περιπέτειες τοῦ Fantoché μέ τὰ διάφορα σχεδιασμένα πλάσματα εἶναι πραγματικές μικρές κωμωδίες, βασισμένες στὴν ἀντίθεση τῶν ἡρώων, στὴν ἐπέμβαση διαφόρων δυναμικῶν προσώπων (π.χ. ὁ χωροφύλακας), στὶς περίπλοκες ὑποθέσεις. Ὅπως τὸ σχέδιο ξεχνᾷ τὸν ὄγκον καὶ στηρίζεται στὴ γραμμὴ καὶ στὶς δύο διαστάσεις, ἔτσι καὶ ἡ κωμωδία ἀγνοεῖ τὴν ψυχολογία καὶ βασίζεται στὴν πλοκή. Ἐκεῖνο πού παίρνει τὴν μεγαλύτερη ἀξία εἶναι ἡ «ιδέα» τὸ «εὕρημα» πάνω στοῦ ὁποῖο στηρίζεται ἡ ὅλη περιπέτεια. Τὸ «εὕρημα» πού ξεπετάγεται χωρὶς καμμία συνέχεια, καμμία λογικὴ σὰν νὰ βγῆκε ἀπὸ τὸ καπέλον τοῦ ταχυδακτυλουργοῦ.

Αὐτὴ ἡ σχεδὸν παιδικὴ εὐχαρίστηση ξεπηδᾷ μέσα ἀπὸ τὸ σχέδιο, πού παραμένει παρόλα τὰ τεχνάσματα ἰδιαίτερα ἐκλεπτυσμένο μέ κάποιο τόνον παιδικὸ καὶ ναῖφ.

Αὐτὸ βασίζεται στὴν ἀνάγκη νὰ ἔχουμε τὸν μικρότερον δυνατό ἀριθμὸ γραμμῶν πού θὰ πρέπει νὰ πάρουν ζωὴ. Μά ποτέ ξανά κανένας καλλιτέχνης δέν θὰ καταφέρει αὐτὸ πού ἐπέτυχε ὁ Cohl δηλαδή τὸ νὰ κάνει τὴν ἀνάγκη, ἀρετὴ.

Ἡ περίοδος ἀπὸ τὸ 1910 καὶ μετὰ, ἂν καὶ δέν ἔλειψαν ὀρισμένα ἔργα ἀξία τῶν περασμένων ἀντιπροσωπεύει μία ἀργὴ μὴ προοδευτικὴ παρακμὴ. Τὸ τελευταῖον «θεαματικόν» φιλμ τοῦ Cohl ἦταν τὸ «Fantoché cherche un logement» τοῦ 1921. Σ' αὐτὸ ὁ ἐξηντατεσσάρης δημιουργὸς ξαναχρησιμοποιεῖ τὸν ἥρωα πού τοῦ ὑπῆρξε ἰδιαίτερα ἀγαπητὸς στὶς καλλίτερες στιγμές (*Drame chez les fantoches. Le cauchemar du Fantoché*) καὶ μ' αὐτὸ τὸ φιλμ ὑπογράφει κατὰ κάποιο τρόπο τὴν ἀπομάκρυνσὴ του ἀπὸ τὸ κινούμενον σκίτσο.

Γεννημένος στο Παρίσι στις 8 Δεκεμβρίου του 1861, ο George Méliès είχε ξεκινήσει την καριέρα του σαν μάγος-ταχυδακτυλουργός για να περάσει μόλις αγόρασε τό θεατράκι Robert Houdin στο ρόλο του μάνατζερ ήθοποιού παραστάσεων μαγίας και βαριετέ. 'Υπό αυτή την ιδιότητα προσεκλήθη από τους Lumière, που άναζητούσαν πελάτες, την ιστορική βραδυά της προβολής την 28 Δεκεμβρίου του 1895. 'Η έντύπωση που του προκάλεσε ή προβολή αυτή ήταν τεράστια. Γενόμενος παραγωγός και σκηνοθέτης, άρχισε μία αξιομνημόνευτη καριέρα, που τον κράτησε για τουλάχιστον μία δεκαετία στο πιο ύψηλό σκαλοπάτι του κινηματογράφου της εποχής του. 'Ο Méliès ήταν ο πρώτος που αντιλήφθηκε ότι ο κινηματογράφος ήταν τό βασίλειο του φανταστικού του όνειρικού του ρομαντικού. 'Υπήρξε επίσης ο πρώτος που έμελέτησε σέ βάθος τά διάφορα «τεχνάσματα» που ή μηχανή λήψης επέτρεπε, «τεχνάσματα» που τό μεγαλύτερο μέρος του άποτελεί τά βασικά στοιχεία του σημερινού κινηματογράφου.

'Η προβολή σήμερα μιās ταινίας του Méliès μās δίνει την μοναδική έντύπωση ενός φίλμ κινουμένων σχεδίων... χωρίς κινούμενα σχέδια. 'Η πλοκή διαδραματίζεται σέ ζωγραφισμένα σκηνικά τελείως άντινατουραλιστικά. Οί ίδιοι οί ήθοποιοί μεταβάλλονται σέ καθαρά συμβολικά στοιχεία επενδυμένα μέ μάσκες, κοστούμια και καμουφλάζ. Λόγω της σταθεροποιημένης μηχανής λήψεως (ο Méliès έγύριζε τά φίλμ μέ βάση την άρχή ότι ή μηχανή λήψεως πρέπει νά ένεργεί όπως «ο κύριος στην πολυθρόνα») ή όλη περιπέτεια έκτυλισόταν σαν μέσα σ' ένα μικρό κουκλοθέατρο. 'Εάν ύπάρχει κάποια άτέλεια του στύλ, αυτή όφείλεται στον άσυντονισμό μεταξύ σκηνογραφίας, που είναι ή ισορροπία των ζωγραφιών, και τό άγαρμπο κυνηγητό των ήθοποιών δηλαδή μεταξύ της τρισδιάστατου παρουσίας αυτών στο δισδιάστατο σκηνικό.

'Ο κινηματογράφος του Méliès περιέχει την ίδια την άρνησή του. Γιατί ή «φαντασία» συγκρούεται και την τεχνητή σκηνοθεσία και τό «θαυμαστό» γίνεται μόνο χάρις στην σύμβαση με τους θεατές αλλά είναι φτιαγμένο από συνηθισμένο χαρτί δι-



λημένο (cartapesta). Ἀποβλέπει σ' ἓνα κινηματογράφο τοῦ αὐτοῦ τύπου ὅπου οἱ ἀντιθέσεις ξεπερνοῦνται ἀπὸ μία διαφορετική τεχνολογία. Ὑπάρχει ὁμογένεια τοῦ στυλ μεταξύ τῶν ἡρώων καὶ τῆς σκηνοθεσίας καὶ ἡ κίνηση πού ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο «πλαστικό» στοιχεῖο ἀπὸ χρονικῆς σειρᾶς μπορεῖ νὰ σχεδιασθεῖ καὶ νὰ διευθυνθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν δημιουργό. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Méliès εἶναι τὸ πῶς πειστικό παράδειγμα τῆς ἀνυπαρξίας μιᾶς λύσης στὴν σχέση τοῦ «ἐκ πραγματικότητος» καὶ «κινούμενου σκίτσου».

## 2. Ὁ πρῶτος ἀφηρημένος κινηματογράφος.

Ἡ περίοδος μεταξύ τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ τὰ πρῶτα μεταπολεμικά χρόνια, εἶναι ἀποφασιστική γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου καὶ παράλληλα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς καλλιτεχνικῆς κουλτούρας.

Ὁ κινηματογράφος κερδίζει ἔδαφος σάν τέχνη καὶ σάν βιομηχανία στὴν Εὐρώπη καὶ στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Στὸ χάραγμα τοῦ αἰῶνα, οἱ μεγαλύτερες ἑταιρεῖες τῆς νεογέννητης βιομηχανίας τῆς ὀθόνης — ὅπως ἡ Pathé καὶ ἡ Gaumont, ἡ Itala καὶ ἡ Ambrosio ἡ Edison καὶ ἡ Biograph — διεκδικοῦν τὸ χῶρο παρουσιάζοντας ἰσολογισμοὺς πού θὰ ζήλευαν οἱ μεγαλύτερες παραδοσιακές βιομηχανίες. Τὸ φαινόμενο τῶν προβολῶν στίς μαπαράγκες καὶ στίς ἐκθέσεις ἐκλείπει γιὰ νὰ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν προβολῶν σὲ κινηματογραφικὲς αἰθουσες. Ὁ Méliès πρῶτα, ἡ «σχολὴ τοῦ Brighton» ὕστερα, καὶ ὁ Edwin Porter τελευταῖος βάζουν τίς βάσεις αὐτοῦ τοῦ κινηματογραφικοῦ εἶδους καὶ νοοτροπίας πού σὲ λίγο καιρὸ ὁ Griffith θὰ φέρει στὰ μεγαλύτερα ἐπίπεδα. (The Birth of a Nation εἶναι τοῦ 1915). Ὁ κινηματογράφος μόλις γεννήθηκε καὶ μαζί του οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου. Πολύ σπάνια προσέρχονται στὸ καινούργιο ἐκφραστικό μέσο ἄνθρωποι τῆς «ὕψηλης κουλτούρας», καλλιτέχνες διαφορετικῶν κατηγοριῶν, φιλόσοφοι. Ὁ κινηματογράφος μάλιστα μαζεύει ἐκεῖνο πού θὰ μπορούσε νὰ φανεῖ σάν ἡ ἀποτυχία τῶν μεγαλύτερων τεχνῶν: ὁ «ρακένδυτος» Max Linder μὴν μπορώντας νὰ ἐπιτύχει στὸ θέατρο, γίνε-

ται κωμικός τοῦ κινηματογράφου. Ὁ ἀποτυχημένος συγγραφέας David Wark Gliffith γίνεται σκηνοθέτης. Ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει ἱστορία πίσω του, οὔτε αἰῶνες κερδοσκοπίας τῆς σκέψεως γιὰ ὅσο ἀφορᾷ τὴν μορφή του, τό περιεχόμενό του καὶ τό στυλ του. Οὔτε ἔχει ἀκόμη δάσκαλους ἢ παραδείγματα ἐκλεκτὰ πού θά πρέπει νά ἀκολουθηθοῦν. Αὐτό εἶναι χαρακτηριστικό μιᾶς νέας γλώσσας πού γιὰ νά ἀναπτυχθεῖ χρειάζεται ἐιδι-  
κούς καὶ αὐτοδιδάκτους, μηχανισμῶν εἰδικὰ φτιαγμένων γιὰ τὴν ἔκφραση διὰ μέσου τῆς φωτογραφίας ἐν κινήσει, μηχανισμοί πού πιθανῶς θά ἦσαν ἄχρηστοι σέ ὅποιοδήποτε ἄλλο χῶρο τῆς ἔκφρασης.

Ὅλα αὐτά δὲν ἀποτελοῦν μέρος τῶν πανεπιστημίων καὶ τῶν ἀκαδημιῶν (καὶ τῆς ἀστικής τάξεως). Ὁ κινηματογράφος συνεχίζει νά θεωρεῖται μία κακὴ ἀντιγραφὴ τοῦ θεάτρου, ἓνας τρόπος ὅπου τὰ «ἀνώτερα μυαλᾶ» δὲν θά πρέπει νά πλησιάζουν. Περίπου ἡ ἴδια συμπεριφορὰ ὑπάρχει καὶ ἀπέναντι στὴν πρωτοπορία πού φέρει σύγχυση ἰδεολογικὴ καὶ θεωρητικὴ στὶς παραδοσιακὰς τέχνες. Ἐάν ὁ φωθισμός καὶ ὁ κυθισμός προκαλοῦν σκάνδαλο γιὰ τοὺς νεωτερισμοὺς πού περιέχουν, ὁ φουτουρισμός πού ἄρχισε λίγο ἀργότερα εἶναι «ἐπίσης» μία ἰδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ κίνηση ἃν καὶ συγκεχυμένη. Ὁ ντανταϊσμός θά εἶναι καὶ θά διεκδικήσῃ νά εἶναι καὶ ὁ σουρεαλισμός ἀκόμη περισσότερο. Ὁ κινηματογράφος καὶ οἱ πρωτοπορίες τῆς κουλτούρας θά ζήσουν μία δική τους ζωὴ κατὰ κάποιον τρόπο παράλληλη, ἐνωμένοι ἀπὸ τὸν ἐξωστρακισμό τῆς ἀστικής «intelligencijs» δημιουργώντας τὰ δύο ἄκρα ἐκείνης πού ἐπρόκειτο νά γίνει ἡ πραγματικὴ κουλτούρα τοῦ αἰῶνα. Οἱ ἐπαφές τῶν δύο αὐτῶν δυνάμεων ἦσαν σποραδικές εἰς τὴν ἀγάπη τῶν φουτουριστῶν τῶν ντανταϊστῶν καὶ ἀργότερα τῶν σουρεαλιστῶν γιὰ τίς κινηματογραφικὰς παραστάσεις ἐνῶ δὲν βρίσκουμε κανένα ἀντίστοιχο ἐνδιαφέρον τῆς βιομηχανίας τῶν ὀνείρων γιὰ τοὺς καλλιτέχνες καὶ γιὰ τὴν πρωτοπορία ἰδιαίτερα. Ἐκτός ἀπὸ ἀπομονωμένα παραδείγματα ὁ κινηματογράφος ἦταν — καὶ εἶναι — ἡ βιομηχανία τῆς «μάζας» καὶ τῆς «μέσης κουλτούρας» («mass» καὶ «midcult»). Ἡ προσφορὰ τῶν πρωτοποριῶν πρὸς τὸν κινηματογράφο περιορίσθηκε γιὰ λόγους τεχνικο-οἰκονομικούς σέ ὀλιγάριθμες ταινίες χωρὶς ἰδιαίτερη

επιτυχία (Vita Futurista του Ginna, οι ταινίες νταντά του Man Ray, του Fernand Léger και των Clair - Picabia, Un chien andalou και L' âge d' or των Buñuel-Dali). Γιατί αυτή ή συμπεριφορά των καλλιτεχνών προς τον κινηματογράφο; Βασικά γιατί ό κινηματογράφος προσέφερε την κίνηση. Ή αναζήτηση της κίνησης πού χαρακτήρισε όλη την ιστορία της τέχνης έγινε άσφυκτική μετά τον ιμπρεσιονισμό. Ό πίνακας όφειλε νά περικλείει μέσα του όλοένα και περισσότερο την ίδια την ζωή, δεδομένου ότι για την άναπαράστασή της στην άκίνησία άρκούσε ή φωτογραφία. Ό Seurat κατάφερε νά ζωγραφίσει δονήσεις στόν άέρα, οί φουτουριστές ζωγράφοι πού άσχολοῦνται μέ τον «δυναμισμό» τον άνάγουν σέ μία άρχή ιδεολογική και αίσθητική, ξεχνούν την φιγούρα και ζωγραφίζουν την πράξη. Ό Balla ζωγραφίζει τό τρέξιμο ενός σκυλιού (Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1912) και Le mani del violinista (τά χέρια του βιολιστή) πού κινούνται ταχύτατα πάνω στό όργανο. Ό Bragaglia πραγματοποιεί τίς «φωτοδυναμικές» πού συνοψίζουν σέ μία εικόνα όλη την εξέλιξη μιās χειρονομίας. Ό Marcel Duchamp, από πλευράς του, ζωγραφίζει εκείνη άκριβώς την έποχή τό Nu descendant d' un escalier, και τά παραδείγματα θά μπορούσαν νά συνεχισθοῦν.

Τριγυρνούμε συνέχεια γύρω από ένα νόημα «πλαστικό» της κίνησης. Ό νέος τρόπος ζωγραφικής ή φωτογραφίας προσπαθεϊ νά εκφράσει τό όπτικό έφέ ή τό ψυχολογικό νόημα της ένέργειας. Από έδω μέχρι τον κινηματογράφο ή άπόσταση είναι κοντινή.

Τά κινούμενα σκίτσα, πού ήσαν σέ θέση νά δώσουν κίνηση ή — όπως θά έλεγαν οί φουτουριστές — νά «κινητοποιήσουν» όποιοδήποτε άντικείμενο ή σχέδιο ή ζωγραφία, άποτελοῦσαν τον κινηματογράφο δηλαδή την πιό κοντινή τέχνη, για τους καλλιτέχνες πού σχεδίαζαν, ζωγράφιζαν και άσχολοῦνταν μέ την γλυπτική. Ή ιστορία των κινουμένων σκίτσων, είναι γεμάτη από τή συνδρομή των ζωγράφων (ό ίδιος ό Picasso παραλίγο νά αναθέσει στον Giulio Gianini όρισμένα του σχέδια για νά γυρίσει ταινία) και αντίστροφα μία μεγάλη και γόνιμη προσοχή των δημιουργών κινουμένων σχεδίων για τά άνανεωτικά ρεύματα της γραφικής και πλαστικής τέχνης. Ή γέννηση τό

1950 της κινητικής τέχνης θά ἔδινε τόν «κρίκο πού ἔλειπε» ἀπό τήν ἐξελικτική ἀλυσίδα πού ἐνώνει τίς παραδοσιακές πλαστικές τέχνες μέ τά κινούμενα σχέδια. Ἐστία τοῦ πνευματικοῦ μορφωτικοῦ κόσμου κατά τά πρῶτα σαράντα χρόνια τοῦ αἰῶνα, ὑπῆρξε ἡ Εὐρώπη, ὅπου ἐγιναν τά περισσότερα πειράματα καί ἐγιναν οἱ περισσότερες διαλέξεις γιά τίς καινούριες ἀρχές. Γιά πολλά χρόνια τά εὐρωπαϊκά κινούμενα σκίτσα ἀνέδειξαν πληθώρα κρυφῶν ταλέντων. Ἀντίθετα στήν Ἀμερική τά πειράματα καί οἱ ταινίες πειραματισμοῦ ἄρχισαν στήν τετάρτη δεκαετία τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα.

### Arnaldo Ginna

«Ἀπό τό 1907 εἶχα καταλάβει τίς κινηματογραφικές δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου» διηγεῖται ὁ Arnaldo Ginna. Καί προσθέτει «τό 1908-9 δέν ὑπῆρχε μηχανή λήψεως γιά χωριστά φωτογράμματα. Σκέφθηκα τότε νά ζωγραφίσω ἀπ' εὐθείας στήν ταινία».

Ὁ Arnaldo Ginna, ζωγράφος, συγγραφεύς καί θεωρητικός φουτουριστής, δημιουργός ἐκείνου πού ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ἀφηρημένος πίνακας στήν ἱστορία τῆς δυτικῆς τέχνης (Nevrastenia, 1908) σκηνοθέτης τοῦ μοναδικοῦ ἐπίσημου φουτουριστικοῦ φίλμ (Vita futurista, γυρισμένο στή Φλωρεντία τό 1916 μέ τήν συμμετοχή τῶν μεγαλύτερων ἐκπροσώπων τοῦ κινήματος), ἐδημιούργησε μία τεχνική ριζικά καινούρια γιά τά κινούμενα σχέδια. Μία τεχνική πού ὁ Len Lye καί ὁ Norman Mc Laren θά τήν ἀνάπτυσαν ὑπέροχα ἕνα τέταρτο τοῦ αἰῶνα ἀργότερα. Ὁ Ginna ὀνομαζόταν στήν πραγματικότητα Arnaldo Ginanni Goppadini καί εἶχε γεννηθεῖ στή Ραβέννα στίς 7 Μαΐου 1890. Μαζί μέ τόν ἀδελφό του Bruno (Ραβέννα, 9 Ἰουνίου 1892) πού ὑπῆρξε συγγραφέας μέ τόν ὄνομα Bruno Goppa, ἐπεξεργάσθηκε μία νέα θεωρία πρωτότυπη γιά τίς τέχνες. Ὑπῆρχε, κατά τήν γνώμη τους, μία ἀκριθὴς ἀντιστοιχία μεταξύ τῶν διαφόρων τεχνῶν. Τό (μουσικό) μοτίβο σχηματίζεται ἀπό ἤχους πού ἀλλάζουν στόν χρόνο. Στήν ζωγραφική μπορούμε νά ἐπιτύχουμε ἕνα «χρωματικό μοτίβο» χάρις στήν κινηματογραφική τεχνική.

πού προσφέρει χρώματα πού αλλάζουν στόν χρόνο. Ὁ Ginna προσθέτει ὅτι τὸ «ἀκόρντο» εἶναι στὴν μουσικὴ ἓνας σταθερὸς ἤχος στὸ χωρὸ πού ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ ἓνα ὄργανο ὅταν πιέζουμε ἓνα πλῆκτρο.

Τὸ «χρωματικὸ ἀκόρντο» ἦταν ἡ ἔκφραση πού δημιουργήσε ὁ Ginna γιὰ νὰ ὀρίσει ἐκεῖνο πού ἀργότερα θὰ ὀνομαζόταν «ἀφηρημένος πίνακας» σημεῖο γιὰ τὴν μελέτη τοῦ Χρωματικοῦ Ἀκόρντο, τῆς Χρωματικῆς Συμφωνίας κλπ., γιατί οἱ διαφορὲς τελεῖες ἢ παῦλες ἐσχημάτιζαν, ἀκριθῶς, μία ἀντιστοιχία μέ τὶς διαφορὲς μουσικὲς νότες. Αὐτὸ εἶναι λοιπὸν πού μᾶς πλησίαζε σὲ ὀρισμένες ζῶνες χρώματος τοῦ Segantini. Παράδειγμα: μία «ζώνη χρωμάτων» ἐνὸς λειθαδιοῦ τοῦ Segantini ἦταν ἓνα χρωματικὸ ἀκόρντο παρμένο ἀπὸ τὴ φύση τῶν λειθαδιῶν στὴ πλαγιά τοῦ βουνοῦ.

Τὰ τέσσερα φίλμ ζωγραφισμένα σὲ ταινία ἦσαν: *Accordo di Colori* (Ἀκόρντο τῶν χρωμάτων τοῦ Segantini) *di Studio di effetti tra quattro colori* (Μελέτη τοῦ ἀποτελέσματος τεσσάρων χρωμάτων), *Canto di primavera* (Τραγούδι τῆς ἀνοιξῆς τοῦ Mendelsson) *di Les fleurs* (τὰ λουλούδια) τοῦ Mallarmé. Ἐάν τὸ πρῶτο ἦταν ἡ ἐξέλιξη ἐνὸς ἀκόρντου χρωμάτων, τὸ δεῦτερο μία μελέτη γιὰ τὰ ἐφφέ πού παρουσίαζαν τέσσερα συμπληρωματικὰ χρώματα (κόκκινο, πράσινο, μπλέ, κίτρινο) τὰ δύο τελευταῖα ἦσαν ἡ χρωματικὴ μετάφραση μιᾶς μουσικῆς καὶ ἐνὸς ποιήματος.

«Τὰ φωτογράμματα, τῶν πειραμάτων πού ἐγίναν τὸ 1910 δὲν τὰ ἔχω ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια. Τὰ ἔχει κάποιος; Τὰ ἔχασα; Κατεστράφηκαν; Καταλαβαίνετε μετὰ ἀπὸ τόσα χρόνια καὶ περιπέτειες, τόσες μετακινήσεις ἀπὸ πόλη σὲ πόλη. Καὶ μετὰ ποιὸς τοὺς ἔδινε σημασία... Ἐκεῖνα τὰ πειράματα ἰδίως τὸ κομμάτι σχετικὰ μέ τὸν Segantini, ἐγίναν γιὰ νὰ ἐκτελεσθοῦν "χρωματικὲς μουσικὲς"». Συμφωνίες, «χρωματικὰ» μοτίβα. Ἦσαν ἐπίσης μικρὰ ἀσπρόμαυρα κινούμενα σχέδια. Οἱ πρῶτες ἐγίναν μέ ἓνα πολὺ μικρὸ βιβλιαράκι, μέ πολλὲς σελίδες, σελίδες πού καθὼς γύριζαν γοργὰ δημιουργεῖτο ἡ ἐντύπωση τῆς κίνησης. Κατόπιν αὐτὲς μεταφέρθηκαν σὲ μία ταινία, φτιαγμένες μέ τὸ χέρι. Αὐτὴ τὴ ταινία μᾶς τὴν ἔφερε ὁ ὀπτικός μας στὴ Ραβέννα ὁ Magini. Αὐτὸ εἶναι ὅλο. Ἀναμνήσεις μακρινὲς σχεδὸν σάν ὄνειρο. Εἶδα ἀργότερα πὼς ὑπῆρχαν στὸ ἐμπόριο αὐτὰ

τά βιβλιαράκια με σχέδια που τά πουλούσαν για τήν διασκέδαση τών παιδιών. Ἡ καλλιτεχνική δραστηριότητα τοῦ Ginpa ἄν καί χωρίς διαφήμιση συνεχίστηκε, ἀλλά μακριά ἀπό τόν κινηματογράφο. Τό 1976 ξαναδημοσίευσε (εἰνογραφημένο) τό *Le comotivon con le calze* (οἱ μηχανές τραίνου μέ τίς κάλτσες) ἕνα φιλολογικό του βιβλίο πού εἶχε γράψει 56 χρόνια πρίν.

### Leopold Survage

Γύρω στό 1914 ὁ κυβισμός ἐπρόκειτο νά δώσει μία ἀπάντηση στόν φουτουρισμό χάρις στόν σκανδιναυορωσσο-γάλλο Léopold Survage. Αὐτός ὁ ζωγράφος ἐργάστηκε πάνω στήν δημιουργία ἑνός φίλμ βασιμένο στόν ρυθμό τών χρωμάτων καί γυρισμένο σύμφωνα μέ τήν κλασσική ἀρχή, εἰκόνα πρὸς εἰκόνα. «Ὁ χρωματιστός ρυθμός δέν εἶναι μία εἰκόνα ἢ μία ἐρμηνεία ἑνός μουσικοῦ ἔργου. Εἶναι μία αὐτόνομη τέχνη, ἄν καί στηρίζεται στά ἴδια ψυχολογικά δεδομένα στά ὅποια στηρίζεται ἡ μουσική» διεκήρυξε ὁ Survage στίς στήλες τῆς ἐπιθεωρήσεως τοῦ Apollinaire «*Soirées de Paris*».

Τό πολυσέλιδο μανιφέστο του, καί ἀπό ἰδεολογικῆς πλευρᾶς, παρουσιάζεται χωρίς σιγουριά, μελετᾶ πάνω κάτω τόν ἴδιο χῶρο πού ἀνέλυσε ὁ Ginpa καί φθάνει σέ παρόμοια συμπεράσματα. Ὁ πόλεμος ὅμως δέν ἐπέτρεψε στόν Survage νά τελειώσει τήν ταινία του. Παραμένουν μονάχα μερικά προπαρασκευαστικά σχέδια πού ὁ καλλιτέχνης ἐπρότεινε γιά νά πάρουν ζωή ἀπό ἕνα τεχνικό.

### 3. Οἱ εἰκονογραφημένες σειρές στήν ὁθόνη

Γιά τήν καταγωγή καί τίς πρῶτες ἐκδηλώσεις τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου κινουμένων σκίτσων ἔχουμε πολύ λίγες καί συγχεχυμένες πληροφορίες.

«Ξεκινώντας ἀπό τό 1913» γράφει ὁ André Martin «μποροῦμε νά παρομοιάσουμε τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο τών κινουμένων σκίτσων μέ ἕνα καζάνι πού βράζει. Ὅλα τά κινῆματα

είναι ταυτόχρονα, οί επιδράσεις άμέτρητες. Σκηνοθέτες και τεχνικοί πηδούν από τό ένα στούντιο στό άλλο, από τήν Νέα Ύόρκη στό Χόλυγουντ, σάν τούς ψύλλους. Περισσότεροι παραγωγοί μπορούν στό ίδιο χρονικό διάστημα νά συγκεντρώσουν ένα μεγάλο μέρος τής παραγωγής τών περισσότερων στούντιο και τά φίλμ τής σειράς αὐτῆς μπορούν νά διαχωριστοῦν σέ περισσότερα κυκλώματα διαμοιρασμοῦ».

Στήν χειροτέρευση τών συνθηκῶν, σύμφωνα μέ τόν ιστοριογράφο συμβάλλουν ἡ κακή διατήρηση τής κόπιας, ἡ παράλειψη τών τίτλων μέ τό ὄνομα τών σχεδιαστῶν και τοῦ σκηνοθέτη, ἡ κοινή γνώμη (ἀκόμη και μεταξύ τών τεχνικῶν) ὅτι αὐτή ἡ «δουλειά» δέν ἔχει καμία ἀξιοπρέπεια πολιτιστική. Ὡς συνέπεια εἶναι ἡ ἔλλειψη μνημῶν, καταλόγων, ἐλέγχων και κριτικῶν. Ὁ κινηματογράφος κινουμένων σκίτσων ἐν τών μεταξύ γίνεται συνήθως ἀπό ἀνθρώπους πού ἀπεχθάνονται τήν δημοσιότητα. Οὔτε και τό φαινόμενο ὑπῆρξε ποτέ τέτοιο ὥστε νά ἀναγκάσει τούς ρεπόρτερ, και τούς χρονογράφους νά κάνουν ἐρευνες και νά ἀφήσουν ἵχνη του στοῦς μεταγενέστερους.

### Winsor McCay

Ἐάν ὁ Blackton ὑπῆρξε ὁ πρωτοπόρος, ὁ Winsor McCay ἦταν ὁ πρῶτος «κλασσικός» τών κινουμένων σχεδίων. Ἰδιοφυῆς σχεδιαστής εἰκονογραφημένων σειρῶν τοῦ «New York Herald» (ἡ σειρά τοῦ Little Nemo in Slumberland δημοσιευμένη ἀπό τό 1905, ἀκόμη σήμερα θεωρεῖται ἕνα ἀπό τά καλύτερα παραδείγματα τής τέχνης τοῦ comic), ἦταν ταυτοχρόνως ἕνας ἀνθρωπος τοῦ θεάματος. Γιά ἑνδεκα ὁλόκληρα χρόνια συμμετεῖχε στά θέατρα βαριετέ, σκιστάροντας πάνω σ' ἕνα πίνακα, ιστοριοῦλες μετατρέποντας σιγά σιγά τίς καταστάσεις και τίς εἰκόνες. Σχέδιο και θέαμα συγχωνεύθηκαν στίς ταινίες κινουμένων σκίτσων, ὅπου ὁ McCay ἐπιδόθηκε μέ ἐνθουσιασμό ἴσο μέ τήν ἐκτελεστική του σιγουριά (σάν σχεδιαστής ἦταν ταχύτατος και ἀκούραστος). Τό πρῶτο του φίλμ ἦταν Winsor Me Cay Makes His Cartoons Move (μία μόνο μπομπίνα πιά γνωστή σάν Little Nemo). Ἡ φωτογραφία ἦταν τοῦ Walter Arthur και ἡ σκηνοθε-

σία του J. Stuart Blackton. 'Η Vitagraph τό παρουσίασε τόν Γενάρη του 1911 καί ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης τό παρουσίασε στούς θεατές του δικοῦ του show στή σκηνή. Στήν ταινία ἐκτός ἀπό τά σχέδια, ἐμφανίζοταν καί ὁ ἴδιος ὁ McCay αὐτοπροσώπως σέ κείνη τήν κορνίζα «ἐκ πραγματικότητος» πού θά γινόταν συνηθισμένη γιά πάνω ἀπό μία δεκαετία στά ἀμερικάνικα cartoons μικροῦ μήκους.

Τό 1912 ἦταν ἡ σειρά τοῦ Story of a Mosquito, πάνω σ' ἓνα κουνούπι πού ρουφοῦσε τό αἷμα ἑνός μεθυσμένου. Τό 1914 ἐμφανίζεται ὁ διάσημος Gertie, the Trained Dinosaur. 'Η Gertie (ἓνας θηλυκός δεινόσαυρος) ὑπακούει στίς διαταγές τοῦ δασκάλου του. Τρώει ἓνα μήλο, χορεύει καί πίνει μιά ὁλόκληρη λίμνη. Μαλλωμένη ἀρχίζει τά κλάματα. 'Η ταινία εἶχε πραγματοποιηθεῖ γιά προσωπική χρήση τοῦ McCay πού θά ἔπρεπε νά δίνει ὁ ἴδιος τίς διαταγές καθισμένος μπροστά ἀπό τήν ὀθόνη. 'Αλλά καί μόνη της σάν ταινία ἔχει μιά γοητεία γιά τόν γλυκό τρόπο πού κινοῦνται τά σχέδια καί γιά τήν ζωντάνια τῶν ἡρώων.

Γράφει ἓνας χρονογράφος ὅτι ὁ Emile Cohl, σέ ἓνα γράμμα του ἀπό τήν Ἀμερική. «Εἶδα στή σκηνή, μπροστά στήν ὀθόνη τόν McCay ὀπλισμένο μέ μαστίγιο, πολύ κομψό. Ἔκανε μιά μικρή ὁμιλία καί κατόπιν ἀπευθυνόμενος στήν ὀθόνη, σάν ἓνας θηριοδασκτής, καλοῦσε τό θηρίο πού ἔβγαине ἀπό τούς βράχους. "Αρχίζε σ' αὐτό τό σημεῖο μία ἐπίδειξη μεγάλης σχολῆς...».

Τό βύθισμα τοῦ ἀγγλικοῦ σκάφους Lusitania ἀπό ἓνα γερμανικό ὑποθρύχιο (Μάης 1915) ἀναφέρεται ὡς μία ἀπό τίς προφάσεις διά τήν ἔνταξη στόν πόλεμο τῶν Ἑνωμένων Πολιτειῶν. 'Η κοινή γνώμη ἔμεινε βαθειά ἐντυπωσιασμένη γιατί στό ναυάγιο ἐχάθηκαν πολλοί ἀμερικάνοι. Ἐντυπωσιασμένος ἦταν καί ὁ McCay πού θέλησε νά μεταφέρει τό ἐπεισόδιο στόν κινηματογράφο. 'Η ταινία αὐτή ἀπεδείχθη ἡ πιό ἐπεξεργασμένη, ἡ πιό δαπανηρή ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες: τό μεσαίου μήκους The Sinking of Lusitania (λίγο παραπάνω ἀπό μισή ὥρα διάρκεια). Τό 1921 ἐμφανίστηκαν τρία Dreams βασισμένα στήν ἰδέα, τυπική τοῦ McCay, ὅτι τά παράξενα ὄνειρα ὀφείλονται στήν κακή χώνεψη καί ἰδιαίτερα στό μαλακό τυρί μέ ταρτίνες. Ἀπό τά τρία (The



Pet, The Flying House, Bug Vaudeville) τό πιό ενδιαφέρον ήταν τό τελευταίον όπου βλέπουμε τά έντομα (όχι άνθρωπόμορφα) νά έκτελοϋν άσκήσεις άκριθείας, νά χορεύουν, νούμερα μέ τό ποδήλατο, άγώνες πυγμαχίας. Είναι ό έρχομός μιās τρομοκρατικής άράχνης πού τρομάζει τόν όνειρευόμενο καί σημαίνει τό τέλος του έφιάλτη του. Η κίνηση είναι άργή καί ρευστή καί τό φίλμ παρουσιάζει μία κομψότητα δυσεύρετη στά άλλα άμερικάνικα προϊόντα τής εποχής. Ο McCay πού δέν ήταν τίποτε άλλο παρά ένας άτομικός καλλιτέχνης πού έγύρισε τά έργα του σέ τέλεια μοναξιά χωρίς έμπορικό πνεϋμα δέν είχε άλλες κινηματογραφικές έμπειρίες. Γεννημένος στό Michigan τό 1978 πέθανε στην Νέα Υόρκη τό 1934.

### Γέννηση τής βιομηχανίας.

Μετά τό 1910 είδαν τό φώς, σχεδόν παντού, καί άλλοι πρωτοπόροι. Τό κέντρο παραγωγής ήταν ή Νέα Υόρκη όπου έσχηματίσθηκαν τά μεγαλύτερα studios καί όπου ή παραγωγή γινόταν στόν γρηγορότερο ρυθμό.

Ο Paul Bapτ έταν ένας ζωγράφος καί σχεδιαστής κόμικς Καναδός (άπό τό Quebec γεννήθηκε στό Montreal στίς 24 Γενάρη τό 1874).

Μετά άπό μερικά ταξίδια έρευνας στην Εϋρώπη έγκατεστάθη στη Νέα Υόρκη τό 1903. Μαζί μέ τόν William C. Nolan παρήγαγε καί διηύθυνε μεταξύ του 1912 καί του 1913 διαφημιστικά φίλμ καί κινούμενα σκίτσα. Τό 1914 πάντα μέ τόν Nolan, έδημιούργησε τό δικό του στούντιο γιά φίλμ «θεαματικά». Λίγο άργότερα τόν άκολούθησαν μερικά άπό τά ταλέντα των έπομένων χρόνων. Gregory La Cava, Frank Moser, Dick Huemer Pat Sullivan. Ο Bapτ εισήγαγε τήν χρήση τής «διατηρήσεως σάνταρ» των φύλλων σχεδίου (πού του επέτρεπε τήν άποφυγή «πηδημάτων» άπό τήν μία εικόνα στην έπόμενη) καί τό slash system (ψηφιδωτό σύστημα).

Αυτή ήταν ή λύση πού έδωσε στό πρόβλημα των πρώτων σχεδιαστών. Πώς νά δώσουν ζωή στόν ήρώά τους πού δρā σέ κάποιο περιβάλλον χωρίς νά πρέπει νά σχεδιάζουν κάθε φορά

τόσο τόν ήρωα όσο και τό περιβάλλον. Τό slash system ήταν τό εξής: 'Αρκοῦσε νά χαράξουμε μιά φορά ὅλο τό περιβάλλον (δηλαδή τήν σκηνογραφία) ἀφήνοντας σ' αὐτό ἓνα ἄδειο χώρο γιά τίς ἐλλείψεις τῆς δράσεως τοῦ ήρωα, ὅπου τοποθετοῦσαμε τίς κομμένες ἀκριβῶς φιγούρες. Ὁ ήρωας σχεδιάζετο μόνο σέ κείνα τά σημεῖα στίς ἐπόμενες φάσεις.

Τό 1915 ὁ Βαρρέ ἐδημιούργησε γιά τήν Edison τό σήριαλ Animated Grouch Chasers πού περιεῖχε τήν ἔννοια τοῦ μελλοντικού κωμικοῦ κινουμένου σχεδίου. Τό 1916 ἐκυκλοφόρησαν ἐπτά Phables (ἄλλες σειρές τοῦ ἴδιου σήριαλ γυρίστηκαν ἀπό τόν Frank Moser καί τόν George Stallings) καί μερικά ἐπεισόδια ἔχοντας ὥς πρωταγωνιστές τούς δύο χωριάτες τῶν εἰκονογραφημένων σειρῶν τοῦ Bud Fisher: Mutt καί Jeff. Τόν ἴδιο χρόνο μπήκε στήν ἐπιχείρηση ὁ Charles Bowers (Barré - Bowers Studio).

Ἡ δράση ἐξακολούθησε φρενιτώδης μέχρι τό 1919 ὅταν ὁ Βαρρέ λόγω διαμαχιῶν μέ τόν συντάιρο ἐγκατέλειψε τήν δουλειά καί ἀποσύρθηκε γιά νά ἀσχοληθεῖ μέ τήν ζωγραφική. Ἐκανε μία περαστική ἐπιστροφή τό 1926-27 σάν τεχνικός σχεδιαστής τοῦ Pat Sullivan. Κατόπιν γύρισε στό Montréal ὅπου ἐζωγράφιζε καί ἔκανε σατιρικές γελοιογραφίες μέχρι πού πέθανε τό Μάη τοῦ 1932.

Ὁ John Randolph Bray, σχεδιαστής εἰκονογραφημένων σειρῶν ήταν ὁ αὐθεντικός πρωτοπόρος τῆς μόδας τῶν cartoons. The Artist's Dream (1913) ἐρμηνευμένο ἀπό ἓνα σκυλάκι πού εἶχε προβλήματα μ' ἓνα ψύλλο, ὑπῆρξε μία ἐπιτυχία ἐντυπωσιακή. Μέ αὐτό τελείωσε ἡ περίοδος τῶν κινουμένων σχεδίων σάν «περίεργο» φαινόμενο, καί ἄρχισε ἐκείνη ἡ ἐποχὴ τῶν κινουμένων σχεδίων σάν «εἶδος κινηματογραφικό». Τό 1914 ὁ Bray πῆρε ἓνα δίπλωμα εὐρεσιτεχνίας γιά ἓνα σύστημα πού προέβλεπε τήν σκηνογραφία ζωγραφισμένη σ' ἓνα φύλλο διαφανές πού ἐτοποθετεῖτο πάνω στά σχέδια σέ χαρτί. Ἦταν μία μέθοδος μὴ ἱκανοποιητική γιατί κάθε φορά πού ὁ ήρωας ἐμφανιζόταν «μπροστά» σ' ἓνα ὠρισμένο ἀντικείμενο τῆς σκηνογραφίας χρειαζόταν νά μεταποιηθεῖ ἐλαφρῶς καί ἡ σκηνογραφία. Μ' αὐτή τήν τεχνική (μά κυρίως μέ τίς ἐπόμενες τελειοποιήσεις) ὁ Bray ἐδημιούργησε ἓνα σήριαλ γύρω ἀπό τόν Colo-

nel Heeza Liar, μία καρικατούρα του άμερικανού frontier-man ξεσηκωμένη από τον πρόεδρο Theodore Roosevelt.

Τό 1916 ο Bray κατέκτησε ένα ακόμη στόχο. Μέ τό The Debut of Thomas Cat έφτιαξε τό πρώτο φίλμ του είδους έγχρωμο (μέθοδος Brewster Color). Άλλά ή λύση πού έπρόκειτο νά διαρκέσει μέχρι τό καιρό μας είς τήν κατασκευή των σχεδιασμένων φίλμ όφείλεται στην έπινοητικότητα του Earl Hurd (1914). Τό σκηνικό έπρεπε νά παραμείνει σταθερό, ζωγραφιστό. Πάνω σ' αυτό έτοποθετούντο μέ τήν σειρά τά διάφορα cells, φύλλα διαφανή πάνω στά όποία ήταν σχεδιασμένος ό ήρωας στίς διάφορες συνεχείς στιγμές τής δράσης του. Ό Hurd έτοίμασε μία σειρά μέ τόν τίτλο Bobby Bumb καί κατόπιν συνεταιρίσθηκε μέ τόν Bray του όποιου ή τεχνική στό τελευταίο της στάδιο ήταν παρόμοια μέ τήν δική του καί ιδρύθη ή Bray-Hurd Company τό 1917.

Ό International Film Service ιδρύθη τό 1915 από τόν μεγιστάνα του τύπου William Randolph Hearst μέ σκοπό τήν κινηματογραφική άξιοποίηση των copyright των άμέτρητων είκονογραφημένων σειρών πού κατείχε ή άλυσίδα των έφημερίδων του. Άρχηγός τής έπιχειρήσεως έτέθη ό Gregory La Cava πού μόρεσε νά άξιοποιήσει τά πολλά μέσα πού διέθετε καλύτερεύοντας τήν έπεξεργασία. Είχε πάρα πολλά σχέδια στην διάθεσή του καί ως έκ τούτου τά φίλμ ήσαν πολύ πίο προσεγμένα. Ό International Film Service παρήγαγε σήριαλ βασισμένα στον Happy Hooligan στά Katzenjammer Kids, στό Bringing Up Father, ακόμη καί μέ τό Krazy Kat πού ήταν είδικά φτιαγμένο για «είκονογραφημένα σειρά» για νά μπορεί νά δεχθεί μία κινηματογραφική μετάφραση. Τό καλύτερο άπ' όλα όλα ήταν τό Silk Hat Harry δημιουργία του La Cava καί του νεαρού Walter Lantz. Άν καί ή άρχή ήταν έντυπωσιακή, τό πείραμα του Hearst άποδείχθη γρήγορα μη παραγωγικό καί τά studios έκλεισαν τό 1918.

Μερικά ακόμη ονόματα, τό 1910 έμφανίσθη ό Cy Young, τό 1911 ήταν ή σειρά των John Colman Terry καί H.M. Shields, τό 1912 των Hy Mayer καί Paul Felton. Ό Sidney Smith, στό Chicago έδημιούργησε τό σήριαλ Old Doc Yak του όποιου ή παρουσίαση (ύπό τήν αίγίδα τής Selig) άρχισε τόν Όύλη του 1913. Ό

Pathé ανέθεσε στον Leslie Fenton τό σήριαλ Hodge Podge για τό τέλος τών επικαίρων της.

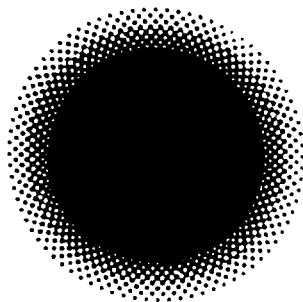
### ‘Ο Felix και οί σύντροφοι

Οί ιδιοκτήτες τών αμερικάνικων αίθουσών προβολής έφτασαν στην τριάδα «ταινία μεγάλου μήκους-έπικαιρα-ταινία κωμική μικρού μήκους» σάν τύπο προγράμματος στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας. Στα πρώτα δεκαπέντε χρόνια του αιώνα εκείνος πού πήγαινε στά monies παρακολουθούσε μία πραγματικά κινηματογραφική διατύπωση της τρέχουσας λαϊκής φιλολογίας: άποσπάσματα έπικαιρότητας (newsreels) άναμιγμένα μέ μελοδράματα σέ συνέχειες, κωμωδίες μικρού μήκους, άστυνομικές, ρομαντικές και περιπετειώδεις ιστορίες. Δέν έλειπαν και τά αντίστοιχα τών είκονογραφημένων σειρών δηλαδή τά animated cartoons. “Ήδη άπ’ άρχής φάνηκε ισχυρός ό δεσμός πού κράτησε μέχρι σήμερα, μεταξύ τών δύο μορφών έκφράσεως (είκονογραφημένη σειρά και κωμικά κινούμενα σκίτσα).

Οί ήρωες πού εμφανίζονται στην όθόνη είναι οί ίδιοι πού καθημερινώς βρίσκονται στις ειδικές σελίδες τών έφημερίδων της εποχής: Buster Brown, Snookums, Mutt and Jeff, The Katzenjammer Kids. “Ακόμα και οί διάλογοι μεταξύ τών ήρώων γίνονται μέ την ίδια τεχνική της τυπωμένης σελίδας: τό «balloon» πού περιέχει τά λόγια παίζει τόν ρόλο τών ύποτίτλων στά φίλμ μέ ήθοποιούς. ‘Ο πρώτος σχεδιασμένος ήρωας πού κάνει αντίθετο, εμφάνιση δηλαδή, άπό τά φίλμ πού πρωτοεμφανίσθηκε πέρασε στις έφημερίδες φαίνεται ότι ήταν ό Felix the Cat του άμερικανού Otto Messmer. ‘Ο Sullivan (1888-1933) πού άπό τό 1914 είχε ένα δικό του στούντιο μέ την συνεργασία του Messmer, τόν έβαλε νά σχεδιάσει αυτόν τόν πονηρό μαύρο γάτο μεταξύ του 1917 και 1919 και μόνο τό 1923 του δίνει την μορφή είκονοφημένης σειράς. ‘Ο Felix είχε μεγάλη έπιτυχία. “Η γοητεία του, πού ακόμα συγκινεί, όφείλεται στην έπινοητικότητα του σχεδιάσματος (άπό τό κεφάλι του γάτου, πού άπορεί, ξεπετάγεται ένα μεγάλο θαυμαστικό σημείο πού γίνεται

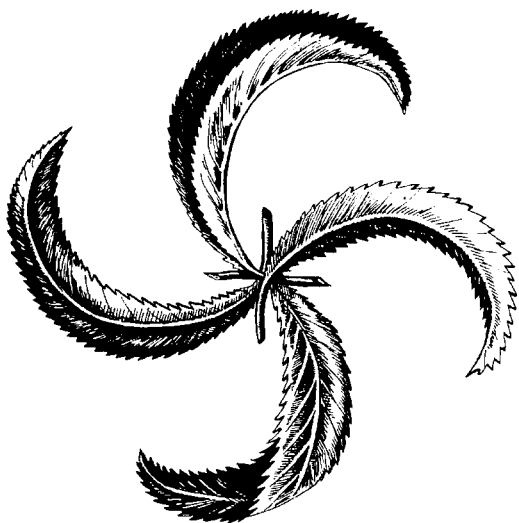
ρακέτα του baseball, ή ένα έρωτηματικό σημείο που γίνεται αγκίστρι για ψάρεμα κλπ.).

Μερικές γεωγραφικές ένδείξεις. Σχεδόν όλες οι εταιρείες παραγωγής έχουν τα κεντρικά τους στούντιο στις ανατολικές πολιτείες και κυρίως στην Νέα Υόρκη. Ο ίδιος δ «πραγματικός» κινηματογράφος θα φτάσει στην Δύση και θα εγκατασταθεί στο Hollywood στην Καλιφόρνια, μόνο κατά την διάρκεια του πολέμου. Για τα κινούμενα σκίτσα το Hollywood θα είναι μέν ή γή της επαγγελίας και το πιο μεγάλο και θεαματικό μέρος των ταινιών θα γυριστεί εκεί, αλλά τα ateliers στην άκτῃ του Ἀτλαντικού θα συνεχίσουν νά υπάρχουν, υπερήφανα. Ἡ ἴδια κατάσταση ἐπικρατεῖ καί σήμερα. Στην ένωση τους ASIFA οἱ ἀμερικανοί παραγωγοί είναι χωρισμένοι σέ δύο παρατάξεις ή μία τῆς ανατολικῆς ἀκτῆς καί ἡ ἄλλη τῆς δυτικῆς.



Α' ΔΙΕΘΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΕΛΦΩΝ

JUNE '82



DELPHI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

ταχ.διεύθυνση:

Φεστιβάλ Δελφῶν ,Δελφοί Φωκίδας

- τηλεγραφική διεύθυνση: DELFEST

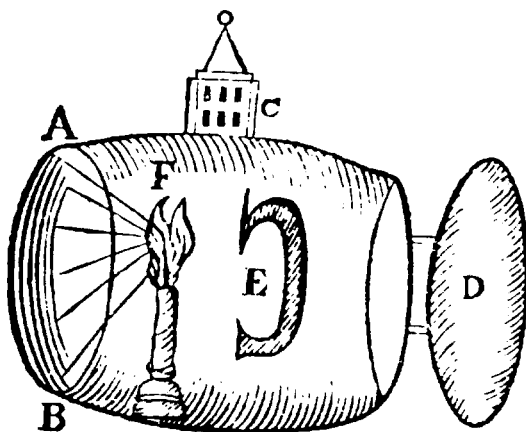
# ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ



# ΦΙΛΜ

Περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεώρησης του κινηματογράφου  
*Προηγούμενα τεύχη*

1. 'Ο Κινηματογράφος σήμερα
2. 'Ο Κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου
3. Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος
4. Κινηματογράφος καί Σημειολογία
5. Σύγχρονη Σημειολογία καί Φιλμολογία
6. Ρώσικος Κινηματογράφος
7. Πρωτοπορία
8. Πρωτοπορίες - Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος
9. Οί Πρωτοπορίες
10. Κινηματογράφος: Τέχνη, 'Εμπόριο, Γλώσσα
11. 'Ελληνικός Κινηματογράφος - Cinema Novo
12. Θέατρο - Κινηματογράφος
13. Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση
14. Cinema Novo
15. 'Επισκόπηση τής 'Ελληνικής Κινηματογραφίας
16. Μοντέρνα Τέχνη - 'Οκτωβριανή επανάσταση & Κιν/γράφος
17. Γυναίκες καί Κινηματογράφος
18. Κινηματογράφος / Μουσική
19. Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος '79
20. Πειραματικός Κινηματογράφος.





# ΦΙΛΜ

