

23

ΦΙΛΜ



23^ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΘΕΩΡΙΑ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ
του ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Σ.Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ-

Σημειώσεις για το ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

ΦΙΛΜ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

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



ΤΕΥΧΟΣ 23 • ΝΟΕΜΒΡΗΣ 1982

Τιμή τεύχους Δρχ. 150



εκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγῆς 3, Ἀθήνα 142
τηλ. 3603 234

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

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



ΑΓΑΠΑΝΘΕΜΟΝ του Κώστα Βρετού.

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Οι «προσωπικές» ταινίες καί το απρόσωπο φεστιβάλ

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

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

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



ΑΓΓΕΛΟΣ του Γιώργου Κατακουζηνού.



*ΤΟ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΛΕΩΝΟΡΑΣ
του Ντίνου Μαυροειδή.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΩΝ ΑΓΑΛΜΑΤΩΝ του Τώνη Λικουρέση.

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

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

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

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



ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ του Παύλου Τάσιου.

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

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



ΡΕΠΟ του Βασίλη Βαφέα.

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

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



ΡΟΖΑ του Χριστόφορου Χριστοφής.

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

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

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

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

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

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

ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΥΡΟΣ

RICHARD TAYLOR

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

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

Κίνο Φώτ. 1922

Μέχρι τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1920, οἱ συζητήσεις μέσα στὸν Σοβιετικὸ κινηματογράφου διαξάγονται πρωταρχικά, ἂν ὄχι αποκλειστικά μετὰ τὴν ορολογία τοῦ κόμματος. Αυτό ἦταν ἓνα καινούργιο φαινόμενο. Ἐν καὶ οἱ διαφωνίες γιὰ τὸ ρόλο τοῦ κινηματογράφου σὲ σχέση μετὰ τὸ θέατρο καὶ γιὰ τὴ λειτουργία του σὰν μορφή τέχνης στὴν εποχὴ τῆς μηχανῆς ἐτίθεντο μετὰ πολιτικούς ὅρους ἔχοντας στὸ βάθος μιὰ πίστη γιὰ τὸν κινηματογράφου σὰ μορφή τέχνης τῆς ἰδίας τῆς Επανάστασης, αὐτοὶ οἱ ὅροι δὲν εἶχαν προηγουμένως ἐπιβληθεῖ στὸν κόσμου τοῦ κινηματογράφου ἀπ' ἐξω. Οἱ ἀπόψεις ποὺ ἐκφράζονταν σ' αὐτὲς τὶς πολεμικὲς ἀντανακλούσαν μιὰ γνήσια καὶ αυθόρμητη ἐπιθυμία νὰ βοηθήσουν τὴν ἐπανάσταση καὶ τὴν οἰκοδόμησι μιᾶς νέας κοινωνίας.

Ὁ Λένιν εἶχε δώσει μεγάλη ἐμφαση στὴν ἰδιαιτέρη σπουδαιότητα τῶν επικαίρων καὶ τοῦ φιλμ ντοκυμανταὶρ γιὰ τὴν προπαγάνδα τῶν Μπολσεβίκων. Τὸν Νοέμβριου τοῦ 1920 δὴλωσε ὅτι τὰ Σοβιετικὰ ἐπικαιρα θὰ ἔπρεπε νὰ δώσουν προσοχὴ σὲ τρία θέματα: τὴν ευμάρεια τῶν μητέρων καὶ παιδιῶν, τὸ μέτωπο Βράνγκελ καὶ τὰ παλάτια ποὺ μετασχηματίστηκαν σὲ σπιτία παιδιῶν. Διαλέγοντας καὶ τονίζοντας αὐτὰ τὰ θέματα ἡ Μπολσεβίκικη προπαγάνδα θὰ πετύχαινε τὴ μεγαλύτερη ἀπὴ-

χηση στό ακροτήριό της και κατ' αυτόν τόν τρόπο θά χρησιμοποιοῦσε τὰ πιό πεινχρά μέσα γιά τὸ μέγιστο αποτέλεσμα.

Οι ντοкуμανταιρίστες φυσικά ἔπρεπε νά επωφεληθούν τῆς ευκαιρίας πού ο ἴδιος ο Λένιν τοὺς ἔδινε απαιτώντας ἔτσι γιά δικό τους λογαριασμό τὴν νομιμοποίηση πού τοὺς παρεσχέθη πάνω στή μορφή τέχνης τῆς Επανάστασης.

Οι ηγήτορες τῆς ντοкуμανταιρίστικης σχολῆς κινηματογράφησης ἦταν ο Ντζίγκα Βερτώφ και ἡ κίνηση ΚΙ-ΝΟΓΚΛΑΣ ἢ Κινηματογράφος-Μάτι. Η ουσία τῆς φιλοσοφίας τους εμπεριέχεται σέ δύο ντοкуμεντά: ΕΜΕΙΣ, *διάφορα μανιφέστα*, πού ἐξεδόθη τὸ 1922 και τὸ ΚΙΝΟΚΙ *Περεδρότ*, ἐκδομένο στὰ 1923.

Τὸ πρώτο μανιφέστο ἀρχισε μέ μία ολοκληρωτική ἀπόρριψη τοῦ παρελθόντος και τοῦ παρόντος τοῦ κινηματογράφου:

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

— Μὴν τὰ πλησιάζετε.

— Μὴν τὰ κυττάτε.

— Εἶναι επικίνδυνα γιά τὴ ζωὴ σας.

— Μολυσμένα.

ΕΜΕΙΣ ἐδραιώνουμε τὸ μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης πού ἐγκείται στὴν ἀπόρριψη τοῦ παρόντος του. Ο θάνατος τῆς «κινηματογραφίας» εἶναι ἀναγκαιὸς γιά τὴ ζωὴ τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. ΕΜΕΙΣ, *σὰς καλοῦμε νά επιταχύνετε τὸν θάνατό της*. Εἴμαστε ἐνάντια στό ἀνακάτωμα τῶν τεχνῶν πού πολλοὶ ἀποκαλοῦν σύνθεση. Τὸ ἀνακάτωμα κακῶν χρωμάτων ἀκόμα και ἐκείνων πού ταιριάζουν ιδεωδῶς στὰ χρώματα τοῦ φάσματος, δέν δίνουν καθαρότητα ἀλλὰ βρωμιά.

Η ομάδα Κινηματογράφος-Μάτι ἐβλεπε τὸν κινηματογράφο σὰν καθαρὴ αὐθύπαρκτη μορφή τέχνης πού δέν θά ἔπρεπε νά ἀναμιχθεῖ μέ τὸ θέατρο, τὴ λογοτεχνία ἢ ἄλλες μορφές:

ΕΜΕΙΣ ξεκαθαρίζουμε τὸν κινματογράφο-μάτι ἀπὸ τίς προσκολλησεις του, ἀπὸ τὴ μουσική, τὴ λογοτεχνία και τὸ θέατρο, ἀναζητοῦμε τὸν δικό του εσωτερικό ρυθμό πού δέν τὸν κλέβουμε ἀπὸ πουθενά, και τὸν βρίσκουμε στὴν κίνηση τῶν ἀντικειμένων.

ΕΜΕΙΣ δηλώνουμε:

— μακριά —

από τις γλυκιές αγκαλιές της ρομάντζας, από τὰ δηλητήρια τού ψυχολογικού μυθιστορήματος από τή συναρπαστική γοητεία τού θεάτρου τών εραστών, γυρίστε τις κλάτες στή μουσική

— μακριά —

στόν ανοιχτό χώρο, στό χώρο μέ τις τέσσερεις διαστάσεις (3+χρόνος) πρός αναζήτηση τού δικού μας υλικού, μέτρου και ρυθμού.

Αλλά η πραγματική επαναστατική άποψη τής ομάδας *Κινηματογράφος-Μάτι* συνίστατο στήν απόρριψη τής σχετικά μέ τή συνηθισμένη μέθοδο απεικόνισης τού ανθρώπου πάνω στήν οθόνη:

Ο Βερτώφ δήλωσε ότι «Ο ψυχολογικός παράγων εμποδίζει τόν άνθρωπο απ' τó νά είναι τόσο ακριθής όσο ένα ρολόι και απ' τόν αγώνα του νά πλησιάσει τή μηχανή». Ο άνθρωπος δέν θεωρήθηκε τέλειος ή ομαλός αρκετά ώστε νά είναι τó θέμα τών φίλμ, απέχει πολύ από τά στάνταρ τής μηχανής:

ΕΜΕΙΣ Αποκλείουμε πρός τó παρόν τόν άνθρωπο σάν αντικείμενο κινηματογράφησης λόγω τής ανικανότητάς του νά διευθύνει τις ίδιες του τις κινήσεις.

Ο δρόμος μας προχωράει από έναν τεμπέλη πολίτη μέσα απ' τή ποιήση τής μηχανής, μέχρι τόν τέλειο ηλεκτρικό άνθρωπο.

Αποκαλύπτοντας τις ψυχές τών μηχανών, ενθουσιάζοντας τόν εργατή μέ τόν τórνο, τόν αγρότη μέ τó τρακτέρ, τόν οδηγό μέ τήν ατμομηχανή του —

εμείς μεταφέρουμε μία δημιουργική χαρά σέ κάθε μηχανική δουλειά εμείς συνδέουμε τούς ανθρώπους μέ τις μηχανές.

εμείς μορφώνουμε τούς νέους ανθρώπους.

Ο νέος άνθρωπος, απελευθερωμένος απ' τή βαρύτητα και τήν αδεξιότητα, μέ τις ακριβείς και ανάλαφρες κινήσεις τής μηχανής θά είναι τó υπέροχο αντικείμενο τής κινηματογραφικής μηχανής.

ΕΜΕΙΣ, αναγνωρίζουμε ανοιχτά τόν ρυθμό τής μηχανής, τήν ευχαρίστηση τής μηχανικής δουλειάς, τή σύλληψη τής ομορφιάς τών χημικών διεργασιών, υμνούμε τούς σεισμούς, συνθέτουμε κινηματογραφικά ποιήματα για τή φωτιά και τούς ηλεκτρικούς σταθμούς και κάνουμε εγκώμια για τις κινήσεις τών κομητών και τών μετεωριτών καθώς και τών εκτυφλωτικών προβολέων πού θαμπώνουν τ' άστρα.

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

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

Τὸ υλικό-τὰ στοιχεία τῆς τέχνης τῆς κίνησης-συνίσταται ἀπὸ διαστήματα· (τὴ μετάβαση ἀπ' τὴ μία κίνηση στὴν ἄλλη) καὶ μὲ κανένα τρόπο ἀπ' τὶς κινήσεις καθ' εαυτές. Αὐτὰ (τὰ διαστήματα) προσελεύθουν τὴν πράξη σὲ μία κινητικὴ δυναμικὴ.

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

Ο Κινηματογράφος εἶναι ἐπίσης ἡ *τέχνη τῆς ἐπιπόνησης τῆς κίνησης* τῶν αντικειμένων στὸν χώρο σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐπιστήμης· εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τού ονείρου τού εφευρέρη, εἴτε εἶναι ἐπιστήμων, καλλιτέχνης, μηχανικὸς ἢ ξυλουργός, ἡ διαπίστωση ἐκείνου πού δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διαπιστωθεῖ στὴ ζωὴ, χάρη στὸν Κινηματογράφο-Μάτι.

Τὸ πρῶτο μανιφέστο τελείωσε μ' ἕναν παϊάνα στὴ μηχανή, υπογραμμίζοντας μία ἀκόμα φορὰ ὅτι οἱ κινόκι θεωρούσαν τὸν κινηματογράφο σὰν τὴν μορφή τέχνης τῆς ἐποχῆς τῆς μηχανῆς:

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

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

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

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

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

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

Ο κινηματογράφος ή η κινηματογραφία;

Χθές ο κινηματογράφος.

Αύριο η κινηματογραφία.

Σήμερα ξεκαθαρίζουμε τόν δρόμο γιά τó αύριο.

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

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

Επανέλαβε επίσης τή δήλωση ότι ο καινούργιος κινηματογράφος μπορούσε νά δημιουργήσει μιá νέα πραγματικότητα:

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

Είμαι ο *Κινηματογράφος-Μάτι*.

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

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

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

Ο κινηματογράφος επίσης διακρίθηκε απ' τούς συσχετι-
σμούς του μέ τή μηχανή και μέ τήν κίνηση:

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

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

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

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

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

*Τέτοια κινηματογραφική δομή επιτρέπει τήν ανάπτυξη ενός θέ-
ματος, κωμικού, τραγικού, τεχνάσματος ή άλλο τί.*



Ο Ντζίγκα Βερτώφ στο μοντάζ



Ντζίγκα Βερτώφ: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ

Όλο τό μυστικό έγκείται στή μιά ή τήν άλλη συσχέτιση τών οπτικών στιγμών στά διαστήματα.

Η ασυνήθιστη ευελιξία τής δομής τού μοντάζ επιτρέπει τήν εισαγωγή μέσα στή μελέτη τού φίλμ οποιουδήποτε πολιτικού, οικονομικού ή άλλου μοτίβου και έτσι ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ ούτε ψυχολογικά ούτε αστυνομικά δράματα χρειάζονται στόν κινηματογράφο.

ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ κινηματογραφημένες θεατρικές παραγωγές είναι περιττές.

ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΑ ούτε ο Ντοστογιέφσκυ ούτε ο Nat Pinkerton θά κινηματογραφηθούν. Κάθετι θά συμπεριληφθεί στόν νέον ορισμό τών φιλικών επικαίρων.

Μέσα στή σύγηση τής ζωής μπήτε αποφασιστικά.

1. Ο Κινηματογράφος-Μάτι θέτοντας σέ αμφισβήτηση τήν αντίληψη τού ανθρώπινου ματιού ως πρός τόν κόσμο, παρουσιάζει τό δικό του «βλέπω» και

2. Ο μοντέρ τού Κινηματογράφου-Μάτι πρώτος διευθέτησε τις στιγμές τής ζωής ειδικά κατ' αυτόν τόν τρόπο.

Πάλι ο κινηματογράφος επρόκειτο νά δημιουργήσει ή τουλάχιστον νά οργανώσει μιά νέα πραγματικότητα.

Άν και τά δύο αυτά μανιφέστα ήταν οι κύριες δηλώσεις τής ομάδας Κινηματογράφος-Μάτι οι ιδέες τους αναπτύχθηκαν σάν άρθρα αλλού. Ένα από τά πιό σπουδαία απ' αυτά ήταν η ιδέα τού ζιζιν *δράσπλοχ* (στήν κυριολεξία σημαίνει «ζωή πού συλλαμβάνεται απρόοπτα» και τό αντίστοιχο αυτού πού σήμερα αποκαλούμε, (candid camera) «Κινηματογραφούμε μόνο γεγονότα και τά μεταφέρουμε μεσ' απ' τήν οθόνη στή συνείδηση τών εργατών.

Θεωρούμε ότι τό πρώτιστο καθήκον μας είναι νά εξηγήσουμε τόν κόσμο όπως είναι». Αυτή η ιδέα ήρθε σέ άμεση αντίφαση μέ τήν ιδέα πού εκφράστηκε στά δύο μανιφέστα ότι η λειτουργία τού κινηματογράφου ήταν η οργάνωση του ακατέργαστου υλικού μέσ' απ' τό μοντάζ. Παρ' όλα αυτά ο Βερτώφ τό επανέλαβε αναμφίβολα: «Οπωσδήποτε και θάπρεπε νά προτιμούμε μία ξερή ειδησιογραφία από τήν παρεμβολή τού σεναρίου στή ζωή και τή δουλειά τών ανθρώπων πού ζούν στό πλανήτη μας. Ο Βερτώφ θεώρησε τό φίλμ *Κινο-Γκλάς*, τό 1924, σάν τή διατύπωση τών αρχών τού ζιζιν *δράσπλοχ* αλλά

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

Ἀλλὰ ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν χρήση τοῦ μοντάζ καὶ τῆς ιδέας τοῦ *ζιζν θράσπλοχ*, υπογραμμίσθηκε ἀπ' τὸν κριτικὸ *Ἰπολύτ Σόκολωφ*: «Τὸ μοντάζ παραμορφώνει τὰ γεγονότα. Ἡ



Ντζίγκα Βερτώφ: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ

αναδιευθέτηση τών κομματιών αλλάζει τήν έννοια τους». Αυτή η αντίφαση ποτέ δέν ξεπεράστηκε. Όπως παρατήρησε η ιστορικός τής θεωρίας του Σοβιετικού φίλμ *Τ.Φ. Σελέξνεβα* στά 1920:

Σάν αυτοκαθωρισμένος κολόμβος τού 1920, ο Ντζίγκα Βερτώφ ξεκίνησε για τήν αναζήτηση τής συγκεκριμένης Ινδίας τού «καθαρού γεγονότος» και βρήκε τήν Αμερική τής κινηματογραφο - δημοσιογραφίας. Επαναλαμβάνοντας τήν ανακάλυψη, επανέλαβε τό λάθος τού αρχικού εξερευνητή. Ονόμασε επίκαιρα αυτό πού δέν ήταν επίκαιρα, αλλά κάτι νέο και διαφορετικό, πού ο ίδιος δέν κατάλαβε και τού οποίου η σπουδαιότητα προσδιορίστηκε δεκαετίες αργότερα.

Αν και ο Βερτώφ και η ομάδα Κινηματογράφος-Μάτι ανακατεύθηκε και μέ άλλους ντοκυμανταιριστές σέ οξύτατες διαφωνίες, ο κύριος στόχος τής επίθεσής τους διευθυνόταν ενάντια στους μυθιστορηματικούς κινηματογραφιστές και στήν αντίληψη για τήν τέχνη πού όλη η ομάδα θεωρούσε σάν απομεινάρι τής αστικής εποχής. Εφ' όσον δέν υπήρχε καμμιά κλασσική παράδοση στόν κινηματογράφο ήταν πολύ πιό εύκολο νά πραγματοποιήσει μιá επανάσταση. Καί η επανάσταση θά ήταν πολύ πιό πλήρης. Η τέχνη μέ τήν αστική έννοια είχε οδηγήσει σέ ασυνειδητοποίηση τις μάζες, γι' αυτό και ο συναισθηματισμός μ' αυτή τήν αντίληψη για τήν τέχνη έπρεπε νά εξαφανιστεί:

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

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

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

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

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

Γι' αυτόν τό καθήκον τού Σοβιετικού κινηματογράφου είναι ξεκάθαρο:

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

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

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

Η Κινο-Πράβδα μόνον υπάρχει αλλά πρέπει νά ζήσει.

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

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

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

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

Καλώς ορίσατε.

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

Και τὸ 1929, τὸ Σοβιέτσκι Εκράν δημοσίευσε τὶς ἀκόλου-
θες κάπως ὑπερβολικὲς δηλώσεις:

Ἡ μηχανή, ὡπως ἓνα ἔργο τέχνης, εἶναι ὑψηλότερη καὶ πιὸ σπου-
δαία ἀπ' αὐτὸν ποὺ τὴν ἐφτιαξε. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι μόνον ἓνας μηχαν-
νικὸς, ἓνας πιλότος ποὺ τὴ διευθύνει... Ὅλος ὁ κόσμος συνταράχθη-
κε ὅταν καταστράφηκαν πολιτιστικὰ μνημεῖα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ
πολέμου. Ἀλλὰ εἶναι ἀληθές, ὅτι, ἐνῶ ὁ καθεδρικός τῆς Rheims μπο-
ροῦσε ν' αντικατασταθεῖ ἀπὸ ἄλλα γοθτικὰ μνημεῖα τίποτα δὲν μπο-
ρεῖ ν' αντικαταστήσει μῖα καταστραμμένη κόπια τῆς Κίνο-Πράβδα
τοῦ Λένιν διότι ἡ φωτογραφικὴ εἰδησεογραφία τῶν ἡμερῶν μας εἶναι
ἓνα ντοκουμέντο πρῶτου βαθμοῦ σπουδαιότητος μέσα ἀπ' τὸ ὁποῖο
οἱ μέλλουσες γενεές θὰ μποροῦν νά μελετήσουν τὴ ζωντανή ἱστορία
τῶν ἡμερῶν μας.

Ἀλλὰ προοπτικὰ, τὰ ἔργα τῶν Κινόκι ἀποδείχτηκαν πολὺ
πειραματικὰ γιὰ τὸν καιρὸ τους καὶ πολὺ ἀκαμπτα στὴν θεω-
ρία τους γιὰ τὸ πρακτικὸ τους ἀποτέλεσμα.

Ὁ Μπολτιάνσκυ στὸ βιβλίο του πάνω στὴ φωτογραφικὴ
εἰδησεογραφία, ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1926, παραθέτει τὴν παρατή-
ρηση τοῦ Λένιν στὸν Λουνάτσάρσκυ «Πρέπει ν' ἀρχίσουμε
τὴν παραγωγή νέων φιλμ ποὺ νά εἶναι ἐμποτισμένα μὲ κομ-
μουνιστικὲς ἰδέες καὶ νά ἀντικατοπτρίζουν τὴν Σοβιετικὴ
πραγματικότητα μὲ εἰδησεογραφία». Ἐδῶ πάλι βρισκόμε τὴ
βασικὴ διχοτομία στὴ προσέγγιση τοῦ Κινηματογράφου-
Μάτι: ἀπὸ τὴ μιά μεριά τὸ φιλμ πρόκειται νά «ἀντικατοπτρί-
ζει τὴν πραγματικότητα», ἀλλὰ ἀπ' τὴν ἄλλη θὰ εἶναι «ἐμπο-
τισμένο μὲ κομμουνιστικὲς ἰδέες». Ὁ Μπέλενσον ἐπετέθηκε
στοὺς Κινόκι, γιὰ τὴ πίστη τους ὅτι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ
νά ἀναχθεῖ σὲ μῖα σειρά νόμων:

Ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει νόμους· ἡ καλλίτερη ἀπόδειξη γι' αὐ-
τὸ εἶναι ὅτι στὴ γλώσσα μας μόνον ἓνα φυλλάδιο μέσα σ' ὅλα
ἔχει γραφτεῖ πάνω στοὺς 'νόμους τοῦ κινηματογράφου' (ἀπ' τὸν

Β.Σκλόφσκι) ενώ κάποιος θά μπορούσε δίκη αστείου νά γράψει μιὰ ολόκληρη εγκυκλοπαίδεια πάνω στήν α-νομία τού κινηματογράφου. Ρωτήστε εκείνον πού πηγαίνει στόν κινηματογράφο — βρίσκεται στήν καρδιά αυτών τών ζητημάτων.

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

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

Ο Σκλόφσκι επετέθη στήν ίδια τήν ιδέα τού *Ζίζν Βράσπλοχ* και τόνισε ότι η ουσία τού κινηματογράφου βρισκόταν στήν κίνηση και, ειδικώτερα στήν κίνηση πού οργανώνεται μεσ' απ' τό μοντάζ:

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

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

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

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

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

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

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

Ένα επίκαιρο έχει ανάγκη από τίτλους και ημερομηνίες.

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

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

τά τὰ στοιχεῖα εἶναι σάν κάρτα καταλόγου πεταμένη σ' ἓνα λούκι.

Ο Σκλόφσκι παραδέχτηκε ὅτι στή πραγματικότητα ὁ Βερτώφ δὲν εφήρμοσε στήν πράξη τήν θεωρητική του ἀρχή γιά τὸ *ζίζν θράσπλοχ*.

Εκλαμβάνει τήν εἰδησεογραφία σάν υλικό. Ἀλλά πρέπει νά παραδεχτοῦμε ὅτι τὰ ἴδια τὰ πλάνα τοῦ Βερτώφ εἶναι πῶς ἐνδιαφέροντα ἀπὸ ἓνα υλικό ἐπικαίρων. Διαγράφεται ἐκεῖ ἡ παρουσία τοῦ σάν σκηνοθέτου. Ὑπάρχει μιὰ αισθητικὴ σκέψη καὶ ἐπινόηση.

Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Σκλόφσκι συνέχισε νά ἐπιτίθεται ἐνάντια στήν ἰδέα τοῦ *ζίζν θράσπλοχ*. Σ' ἓνα ἄρθρο γραμμένο τὸν ἐπόμενον χρόνο διειτύπωσε ὅτι ἡ ἰδέα ἦταν σχεδὸν ἀπραγματοποιήτη καὶ στήν πράξη ἀπατηλή. Ὑπογράμμισε τίς πρακτικὲς δυσκολίες: «Τὸ νά διδάξεις κάποιον νά περπατήσει μπροστὰ ἀπ' τὴ μηχανή σάν νά μὴ τὸ καταλαβαίνει εἶναι πολὺ δύσκολο». Ὑπῆρχαν, κατάλαβε ὁ Σκλόφσκι δύο πιθανὲς λύσεις στὸ πρόβλημα τοῦ τεχνικοῦ ρεαλισμοῦ: εἴτε ὁ καθένας ἔπρεπε νά διδαχθεῖ νά παίξει σὲ φιλμ, πού ἦταν πρακτικῶς ἀδύνατον, ἢ θάπρεπε νά υιοθετήσουν μιὰ διαδικασία ἐκλογῆς τῶν πῶς καταλλήλων ἀνθρώπων· πράγμα πού υποδηλοῦσε καθαρὰ τὴ χρῆση τῶν ἠθοποιῶν: οἱ ἠθοποιοὶ παρίσταναν καὶ ἦταν ἐξασκημένοι νά παρίστανουν πειστικὰ, ἓνα ἰδεώδες πού τὸ κοινὸ μπορούσε νά ἀκολουθήσει καὶ ἦταν ἀπολύτως νόμιμο γιά τὸν ἐπαναστατικὸ Σοβιετικὸ κινηματογράφο νά τοὺς προσλάβει: «Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου εἶναι συνήθως βιολογικὰ καὶ κοινωνικὰ τὸ ἰδεώδες τοῦ κοινοῦ του καὶ τὸ ν' ἀντικαταστήσεις τὸν ἠθοποιὸ μὲ τὸν περαστικὸ θά ἦταν σὰ νά γυρίζεις πίσω ἀπ' τὴν ἐκβιομηχάνηση». Ὁ Σκλόφσκι δὲν ἦταν ὁ μόνος πού ἐπετέθη στοὺς **Κινόκι** ἀν καὶ ἡ ἐπιθεσὴ του ἦταν ἡ πῶς συγκρατημένη καὶ μὲ σωστὰ ἐπιχειρήματα.

Οἱ **Κινόκι**, ὑπέκειντο σὲ βολὲς εὐθύς ἐξαρχῆς. Πιθανὸν οἱ πῶς κατηγορηματικὰ ἐχθρικές παρατηρήσεις περιέχονταν σ' ἓνα ἄρθρο δημοσιευμένο στήν **Κινοεντέλνα** τὸ 1924 καὶ γραμμένο ἀπ' τὸν **Α.Ανοσσένκο**:

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

Ο Μπολτιάνσκυ επίσης επετέθη στους Κινόκι, λόγω τής πεποιθήσης του ότι αυτοί μόνον κατείχαν τήν απάντηση για τά προβλήματα τού κινηματογράφου· αν και ο ίδιος ενδιαφερόταν στενά για τήν παραγωγή επικαίρων και ντοκυμαντέρ, κριτικάρε τούς Κινόκι ειδικά για τήν άποψη τους ότι τό μυθιστορηματικό φίλμ ήταν έκ φύσεως ανάξιο:

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

Αν και οι Κινόκι έπαιζαν έναν εξέχοντα και σπουδαιο ρόλο στην εξέλιξη τού Σοβιετικού ντοκυμανταιριστικού κινηματογράφου δέν ήταν, παρ' όλες τους τες απαιτήσεις, οι μοναδικοί Σοβιετικοί κινηματογραφιστές ντοκυμανταιρίστες. Τά φίλμ τής Εσθήρ Σούμπ και τών συναδέλφων της ήταν λιγώτερο πειραματικά από εκείνα τών Κινόκι αλλά πολύ πιο τυπικά τού Σοβιετικού ντοκυμανταίρ. Η ίδια η Εσθήρ Σούμπ παραδέχτηκε τό πόσα οφείλει στόν Ντζίγκα Βερτώφ:

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

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

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

Αλλά η Σούμπ ήταν πρακτική εκεί όπου ο Βερτώφ ήταν θεωρητικός: τὸ ἔργο πού επέβαλλε στὸν εαυτὸ της ἦταν τὸ ἀπάνθισμα τῶν μέτρων τοῦ φιλμ μὲ εἰδησεογραφία. Ἡ ἀρχικὴ ἐμπειρία τῆς Σούμπ πάνω στὸ ἀναμοντάρισμα τῶν ξένων φιλμ τῆς ἔδωσε τὴν ευκαιρία νὰ καταλάβει τὴν τεχνικὴ τοῦ δυτικοῦ τρόπου κινηματογράφησης καὶ τὴν ἔκανε νὰ ἐκτιμῆσει τὴν ἀνάγκη διατήρησης μιᾶς κινηματογραφημένης καταγραφῆς τῆς προτεραιᾶς Σοβιετικῆς ζωῆς. Ἄν καὶ ἡ Σούμπ δὲν ἦταν ἐνάντια στὸ νὰ δημιουργῆσει νόημα μέσα ἀπ' τὴν ἀντίθεση ἐνὸς πλάνου μ' ἓνα ἄλλο ἀπεκύρηξε τὴν μέθοδο τοῦ Βερτώφ ὡς πρὸς τὸ ρυθμικὸ μοντάζ, πιστεύοντας τὶς υπέρτατες ἀνάγκες τῆς ἀλήθειας. Θεωροῦσε ὅτι τὸ μοντάζ ὄχι μόνον ἔνωσε τὰ μέρη καὶ ἀπεκάλυπτε μιὰ ροὴ γεγονότων ἀλλὰ μαζὶ μ' αὐτὰ, τὶς σύμφυτες ἀντιθέσεις στὰ διάφορα μέρη καὶ στὴν ἴδια τὴ ζωὴ. Τὸ πρακτικὸ πρόβλημα τῆς Σούμπ ἦταν «πὼς νὰ ἐπιτύχει τὴν συγκινητοποίηση τῆς ἀφύπνισης τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸ υλικὸ τῆς υφιστάμενης πραγματικότητας». Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πάλι ἦρθε ἀντιμέτωπη μὲ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα στὰ ενδιαφέροντα τῆς κινηματογράφησης καὶ ἐκεῖνα τῆς ἀλήθειας. Δὲν μποροῦσε πάντα νὰ αὐθεντικοποιεῖ ἓνα εἰδικὸ πλάνο ἢ νὰ τὸ βάζει στὸ κατάλληλο πλαίσιο αναφορᾶς του. Ὅπως παρετήρησε ἓνας σύγχρονος κριτικὸς: «Ἡ ἀντικειμενικὴ — αὐθεντικὴ σημασία ἐνὸς πλάνου μπορεῖ νὰ μὴν ἐπικοινωνεῖ μὲ ἐκείνη τὴν εἰδικὴ συγκεκριμένη αὐθεντικότητά στίς συνθήκες κάτω ἀπ' τὶς ὁποῖες κινηματογραφήθηκε».

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

έγινε τὸ 1928. Ἐνῶ ἡ συνεισφορά τῆς Σούμπ στὴν θεωρία τοῦ ντοκυμανταίρ ἦταν μηδαμινή, ἡ πρακτικὴ τῆς δραστηριότητα ἀπέφερε τὴ διατήρηση πολὺτιμου υλικοῦ φιλμ στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση κατὰ τὴν διάρκειά τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 καὶ τὰ ἴδια τῆς τὰ ἔργα στέκαν σὰν μιὰ χρήσιμη καταγραφή γιὰ τὸν ἱστορικό ἐκείνης τῆς εποχῆς. Τὰ φιλμ ἦταν χρήσιμα στὶς Σοβιετικὲς Ἀρχές, πράγμα ποῦ δὲν συνέβαινε μὲ τὰ προϊόντα τῶν Κινόκι καὶ γιὰ τὸν λόγο ὅτι οἱ παραγωγές τῆς Εσθῆρ Σούμπ ἦταν αναμφίβολα καταληπτές στὶς μάζες.

Παρ' ὅλη τὴν ἔμφαση ποῦ ἔθεσε ὁ Λένιν μεταξὺ τῶν ἄλλων, γιὰ τὴ σπουδαιότητα τῶν επικαίρων καὶ τοῦ ντοκυμανταίρ, ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς τῶν φιλμ στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ 1920 ἔπεσε στὴν μυθιστορηματικὴ κατηγορία. Κι ἐνῶ στὸ χῶρο τοῦ ντοκυμανταίρ κυριαρχοῦσε ὁ Βερτώφ καὶ οἱ Κινόκι, τὸ μυθιστορηματικὸ φιλμ μὲ κανένα τρόπο δὲν ἀποτελοῦσε ἀποκλειστικότητα καμιάς ἰδιαίτερης ομάδας. Υπήρχαν διάφορες σχολές μὲ κεντρικὰ πρόσωπα τὸν Λέβ Κουλέσωφ, τὸν Σέργκεϊ Αἰζενστάϊν, τὸν Βσέβολοντ Πουντόβκιν καὶ ἓνα τμήμα νέων γνωστῶν σὰν ΦΕΚΣ, ἀκρωνυμο τοῦ *Φάμπρικα Ἐκσεντρισιέσκογο Ἀκτέρα*, δηλαδὴ τὸ Ἐργαστήρι τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἡθοποιοῦ. Ἐνα ἀπ' τὰ ἐλάχιστα γνωστὰ ἀλλὰ ἐπίσης τὸ πιὸ δυνατὸ σὲ ἐπιρροή ἀπ' αὐτὰ τὰ σχολεῖα ἦταν τὸ Ἐργαστήρι τοῦ Λέβ Κουλέσωφ.

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

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

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

Ὁ Κουλέσωφ ἦταν ὁ πρῶτος κινηματογραφιστὴς ποῦ ἄρχισε νὰ μιλάει γιὰ ἓνα ἀλφάβητο, ὀργανώνοντας ἓνα μὴ ἀρθρωμένο υλικό. καὶ ἀπασχολήθηκε μὲ τὶς συλλαβές ὄχι μὲ τὶς λέξεις...

Ἐμεῖς κάνουμε ταινίες — ὁ Κουλέσωφ ἔκανε τὴν κινηματογραφία.

Αὐτὴ τὴν ἀποψη συμμεριζόταν κι ἄλλος ἓνας κριτικός ἐξε-



Λέβ Κουλέσωφ: Ο κ. WEST ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ



Λέβ Κουλέσωφ: DURA LEX (Μέ τό Νόμο)

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

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

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

Λόγω τῆς καλλιτεχνικῆς του δομῆς ὁ κινηματογράφος σὰν ανε-
ξάρτητη μορφή τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὸ δραμα-
τικὸ θέατρο. Ἐνα σὺν στὸν κινηματογράφο εἶναι ἓνα πλὴν στὸ θέα-
τρο καὶ τ' ἀντίθετο. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει ἓνας
μοναδικὸς σκηνοθέτης, σχεδιαστὴς, ἢ ὁποιοσδήποτε ἔχει σχέση μὲ
τὸ προσκῆνιο στὸν κινηματογράφο...

Ἡθοποιοὶ, σκηνοθέτες, σχεδιαστὲς, γράψτε στίς σημαίες σας μὲ
καθαρά γράμματα τὴν πιὸ σπουδαία ἐντολή τοῦ κινηματογράφου: ἡ
ἐμπνευση τοῦ κινηματογράφου θάπρεπε νὰ εἶναι κινηματογραφικὴ
ἐμπνευση... Στὸν κινηματογράφο ἓνα τέτοιο μέσον ἐκφρασεως τῆς
καλλιτεχνικῆς σκέψης εἶναι ἡ ρυθμικὴ ἐναλλαγὴ μεταξύ ξεχωριστῶν
ἀκίνητων καρρὲ ἢ μικρῶν ἀκολουθιῶν μὲ μιὰ ἐκφραση τῆς κίνησης,
ὅ,τι τεχνικὰ ἀποκαλοῦμε μοντάζ. Τὸ μοντάζ στὸν κινηματογράφο εἶ-
ναι τὸ ἴδιο μὲ τὴ σύνθεση τῶν χρωμάτων στὴ ζωγραφικὴ ἢ μιὰ ἁρμο-
νικὴ ἀκολουθία ἀπὸ νότες στὴ μουσικὴ.

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Εμφυλίου Πολέμου, ὅταν ἡ ἔλλειψη
τοῦ φιλμ ἔκανε ἐξαιρετικὰ δύσκολη τὴν παραγωγή ταινιῶν με-
γάλου μήκους, ἀν ὄχι ἀδύνατη, ὁ Κουλέσωφ ξεκίνησε τὸ ἐρ-
γαστήρι του καὶ τὸν πειραματισμὸ του μὲ διάφορες τεχνικὲς.
Ὅπως ὁ ἴδιος παρητήρησε ἀργότερα, «Ἐνα πείραμα γιὰ τὸν
ἀληθινὸν κινηματογραφιστὴ εἶναι πιὸ σπουδαῖο ἀπ' τὸ ψωμί». Αὐτὰ τὰ
πειράματα ἦταν γνωστὰ σὰν *Φιλμν μπέξ μλένκι* (φιλμ
χωρὶς φιλμ) καὶ βοήθησαν στὴν ἀνακάλυψη αὐτοῦ πού εἶναι
γνωστὸ σὰν τὸ «ἐπίτευγμα Κουλέσωφ». Μέσα ἀπ' τὴν πρακτικὴ
διερεύνηση διαφόρων σκηνῶν ὁ Κουλέσωφ καὶ τὸ ἐργαστήρι
του κατέληξε στὴν ἀπόψη ὅτι τὸ περιεχόμενον κάθε ατομικοῦ

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

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

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

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

Αλλά τό ίδιο τό κάθε πλάνο πρέπει νά ναι άμεσο γιά νά μή συγχύσει τόν θεατή:

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

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

Αντίθετα ανέπτυξε την ιδέα του *νατουρσσίκ* που οριζόταν σαν «ένα πραγματικό πρόσωπο, πραγματική ζωή σ' οποιαδήποτε φανταστική μορφή αλλά αλάθητα πραγματική». Ο Κουλέσωφ καταλάβαινε ότι ο ήρωας ενός φιλμ ήταν πολύ σπουδαίος και ότι το φιλμ θάπρεπε να έχει καλό τέλος (στά ρωσικά, «Kheppri end») ώστε η συμπάθεια του κοινού προς τόν ήρωα ν' αμειφθεί αρκετά. Ο Σοβιετικός κινηματογράφος, έγραψε, «χρειαζόταν περιπετειώδη φιλμ στο χώρο της Σοβιετικής Ένωσης, στά οποία δυνατοί άνθρωποι θά ξεπερνούσαν όλα τά εμπόδια και τούς εχθρούς». Τό παράδειγμα αυτού του τύπου φιλμ ήταν το (Ασυνήθιστες Περιπέτειες του κυρίου West στη Χώρα των Μπολσεβίκων). Ένας σύγχρονος κριτικός έγραψε:

Στή σύλληψη του (ως προς τό «υλικό» του φιλμ), ο Κουλέσωφ περιέλαβε ανθρώπινο υλικό — τούς ηθοποιούς του και τήν κολλεκτιβα του. Και αγωνίστηκε ώστε οι ηθοποιοί του και πάνω απ' όλους η Χόχλοβα — νά δείξουν τι είναι τό ανρώπινο σώμα απ' τήν άποψη του φακού τής κάμερας.

Τό νατουρσσίκ έπαιζε μέσω χειρονομιών και έπρεπε νά ξέρει τήν σημασιодότηση των κινήσεων του μέσα στό ιδιαίτερο πλαίσιο αναφοράς τους. Ο Κουλέσωφ απέρριπτε τήν θεατρικότητα σ' όλες της τīs μορφές: «Τό νά φαντάζεσαι, νά προσποιείσαι, νά παίζεις — είναι άχρηστο διότι καταλήγει κακόγουστα στην οθόνη». Ο όρος *νατουρσσίκ* αποδόθηκε «σ' ανθρώπους που οι ίδιοι παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον για τόν κινηματογραφικό χειρισμό». Ήταν, όπως παρατήρησε ο Σκλόφσκι «ζήτημα του μοριου τής κινηματογραφίας, του μοριου τής καλλιτεχνικής του απτικότητας που αποτελεί έναν απ' τούς πλίνθους του κινηματογραφικού αισθήματος». Αλλά τό νατουρσσίκ, έπρεπε τουλάχιστον νά εξασκηθεί τόσο ολοκληρωμένα όσο και ο κοινός ηθοποιός του κινηματογράφου:

Εξασκώντας τό *κίνο-νατουρσσίκ* ο δάσκαλος στέφει όλη του τήν προσοχή προς τήν εξωτερική κριτική, προς τήν εκφραστικότητα του σώματος, τήν ευκαμψία του, τήν ευελιξία του και τήν ρυθμική του ποιότητα. Χρειάζεται τόν «άνθρωπο» στό πλάνο σαν αντικείμενο, δο-

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

Αλλά ο ηθοποιός θα εξασκείτο για να γεμίσει το κέντρο του κάδρου, το πιο σπουδαίο μέρος του. Ο ρόλος του ηθοποιού δέν μειώθηκε με το μοντάζ όπως εκείνος του *νατουρσσίκ*.

Όχι «αυτόν», ανάμεσα στα αντικείμενα, τις μηχανές, τις κατασκευές, τα αυτοκίνητα, τα τραίνα, αλλά τ' αντικείμενα, οι μηχανές, τα κτίρια, τα τραίνα γι' «αυτόν»: αυτά τα πράγματα αποτελούν ένα δευτερεύον φόντο απέναντι στο οποίο αυτός θάπρεπε να φαντάζει τόσο σπουδαίος όσο και απέναντι σε φόντο από μαύρο βελούδο. (Ο.Ραχμάνοβα).

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

Ο ηθοποιός είναι συγχρόνως και κύριος και υλικό. Το σώμα του, οι σκέψεις, τα συναισθήματα, οι επιθυμίες, αυτά είναι το υλικό του. Μ' αυτό το υλικό μιλάει απ' την οθόνη στις μάζες μεταδίδει επιστημονικές, καλλιτεχνικές, ιδεολογικές, κοινωνικές και ιστορικές αληθείες: ξυπνάει, εμπνέει, συναρπάζει. Για να είναι κατάλληλος για τέτοια δουλειά, πρέπει ν' αρχίσει δουλεύοντας για πολύ καιρό, όχι πάνω σε αποσπάσματα, ρόλους και είδωλα αλλά πάνω στον εαυτό του... Ο ηθοποιός μπορεί να εξυπηρετεί σκηνοθέτες όλων των τάσεων· ο *KINO-νατουρσσίκ*, μόνον τόν σκηνοθέτη πού τόν έχει διδάξει και σ' ένα μικρό κύκλο παρομοίως σκεπτομένων ανθρώπων.

(Ο.Ραχμάνοβα).

Ήταν ο χαρακτήρας και η ατομικότης του *νατουρσσίκ*, πού του έδωσε αυτή τή διακριτική ταυτότητα. Ο ίδιος ο Κουλέσωφ έγραψε: «Ένας άνθρωπος με μία χαρακτηριστική παρουσία είναι ένας κινηματογραφικός *νατουρσσίκ*... Η ατομικότης είναι εξαιρετικά σπουδαία σ' έναν *νατουρσσίκ*». Τέτοιους χαρακτήρες μπορεί να δει κανείς σ' όλα τα φιλμ πού χει φτιάξει το εργαστήρι του Κουλέσωφ. Κατά τή διάρκεια αυτής

της περιόδου από τὸ χαρακτήρα τοῦ Mr. West στὸ *Οἱ Ασυνήθιστες Περιπέτειες τοῦ Mr. West στὴ Χώρα τῶν Μπολοσεβίκων* μέχρι τὸν ρόλο ἀπ' τὴν ἴδια τὴ γυναίκα τοῦ Κουλέσωφ, Αλεξάνδρα Χόχλοθα, στὸ *Πό Ζακόβν*.

Σ' ἓνα ἀπελιπισμένο ἀρθρο, πού δημοσιεύτηκε τὸ 1930, ὁ Κουλέσωφ περιέγραψε τὸ *Πό Ζακόβν* ὡς «τὸ κύκνειο ἄσμα τῆς κολλεκτίβας μας». Ολόκληρο τὸ ἀρθρο μποροῦσε κάλλιστα νὰ περιγραφεῖ ὡς μιὰ *απολογία τῆς ζωῆς του*, τὸ γεγονός ὅτι θεωρήθηκε ἀναγκαῖο γιὰ τὸν πρῶτο πειραματιστὴ τοῦ Σοβιετικοῦ Κινηματογράφου τῆς δεκαετίας 1920 νὰ γράφει τέτοιες προτάσεις τὸ 1930 ἀποτελεῖ ἓνα θλιβερὸ σχόλιο τῶν αποτελεσμάτων τῆς ἀυξημένης ἐπιρροῆς τοῦ κόμματος: «Πρέπει νὰ δημιουργήσουμε ἓνα νέο προλεταριακὸ κινηματογράφο. Ἐν-αν κινηματογράφο πού θὰ βοηθήσει τίς μάζες στὴν οἰκοδόμη-ση τοῦ σοσιαλιστικοῦ μας μέλλοντος». Ἡ συμβολὴ τοῦ Κουλέσωφ στὴ θεωρία καὶ τὴν πρακτικὴ τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἦταν ἀναμφισβήτητα μεγάλης σπουδαιότητος: πάνω ἀπ' ὅλα ἦταν υπεύθυνος γιὰ τὸ ὅτι ἔθεσε μιὰ εὐδιάκριτη ταυτότητα τοῦ κινηματογράφου σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὸ θέατρο εἰδικά, μέσα ἀπὸ μιὰ ἔμφαση πάνω στὴ δυναμικὴ κίνηση καὶ τὸ μοντάζ.

Ὁ οπαδὸς τοῦ Κουλέσωφ πού εἶχε τὴ μεγαλύτερη ἐπιρροὴ πάνω στὴν ἐξέλιξη τῆς θεωρίας τοῦ μοντάζ ἦταν πιθανόν ὁ Σέργκεϊ Αἰζενστάϊν πού τὸ ὄνομά του περισσότερο ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο κινηματογραφιστὴ εἶναι συνδεδεμένο μὲ τὸν ἐπαναστατικὸ κινηματογράφο τῆς Σοβιετικῆς Ρωσίας. Ὁ Αἰζενστάϊν ἦταν στενὰ συνδεδεμένος μὲ τὴν ομάδα πού δημοσίευσε τὴ συλλογὴ δοκιμῶν μὲ τὸν τίτλο *Ποῦτικὰ Κίνο (Ποιητικὴ τοῦ κινηματογράφου)* τὸ 1927. Ἀνέπτυξε τὴ θεωρία τῆς κινηματογραφικῆς σύγκρουσης βασισμένης πάνω στὸ μοντάζ: «Ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου πρέπει νὰ βρεθεῖ, ὄχι στὰ πλάνα, ἀλλὰ στὴν ἐνδοσχέση μεταξὺ τῶν πλάνων». Τὸ μοντάζ τοῦ Αἰζενστάϊν, σ' ἀντίθεση μ' ἐκεῖνο τοῦ Κουλέσωφ, ἦταν τὸ λεγόμενο «μοντάζ τῶν προσελκύνσεων», (μοντάζ ἀττραξιόνουφ). Ὁ Αἰζενστάϊν χρησιμοποίησε τὴ λέξη «προσ-έλκυση» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ κάτι πού ἀποσπᾷ τὴν προσοχὴ καὶ μεταφέρει ἓνα σημεῖο εὐκρινῶς.

Τό μοντάζ πού ήταν καθαρά ακαδημαϊκό ή αποτύγχανε νά συγκινήσει τό ακροατήριο ήταν άχρηστο: «είναι πολύ πιό σπουδαίο νά συλλάβει τίς διαθέσεις τής μάζας και νά τήν μολύνει μ' αυτές». Αλλού όρισε τήν «προσέλκυση» σάν μία «εντυπωσιακή στιγμή» («ουντάρνυϊ μόμεντ»). Παραδείγματα τέτοιων στιγμών μπορεί νά παρατεθούν από δύο φίλμ του Αϊζενστάϊν του 1920. Πρώτον, απ' τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* όπου και η φημισμένη σκηνή με τά σκαλιά τής Οδησσού και η κόκκινη σημαία στό θωρηκτό στην τελευταία σκηνή (πού ήταν βαμένη με τό χέρι κόκκινη στην αρχική κόπια) αποτελούν μαρτυρία των τεχνικών πού ανέπτυξε. Δεύτερον, η σκηνή του ζευγαρώματος και η σκηνή του γάμου στό *Τό Παλιό και τό Νέο* δίνουν πιό καθαρή μαρτυρία για τίς προθέσεις του Αϊζενστάϊν. Ο Γιούρι Τυνιάνωφ συμμεριζόταν τόν ενθουσιασμό του Αϊζενστάϊν για τήν κινηματογραφική σύγκρουση. Έγραφε ότι «ο κινηματογράφος πηδά από πλάνο σε πλάνο όπως ένα ποίημα πηδά από γραμμή σε γραμμή». Ο Αϊσενστάϊν προτιμούσε μία μηχανική παρομοίωση: «Η φάλαγγα των κομματιών-πλάνων του μοντάζ θά έπρεπε νά συγκριθεί με τή σειρά εκρήξεων τής μηχανής εσωτερικής καύσης πού πολλαπλασιάζονται μέσα στη δυναμική του μοντάζ απ' τά τινάγματα του αυτοκινήτου πού τρέχει ή του τρακτέρ».

Η ιδέα τής «προσέλκυσης» διασαφηνίστηκε επιπλέον απ' τόν κριτικό Αλεξάντερ Μπέλενσον:

Μία «προσέλκυση» μ' αυτή τήν έννοια είναι κάθε αποδεικτό γεγονός (πράξη, θέμα, φαινόμενο, συνειδητός συνδυασμός κ.λ.π.) γνωστό και δοκιμασμένο σάν η πίεση ενός συγκεκριμένου αποτελέσματος πάνω στη προσοχή και τή συγκίνηση του θεατή σε συνδυασμό με άλλα πράγματα πού υποβάλλουν αυτή τή συγκίνηση προς μία κατεύθυνση ή άλλη, ανάλογης του τι υπαγορεύεται απ' τόν σκοπό αυτού πού προβάλλεται.

Κατά τή γνώμη του Μπέλενσον ήταν τό γενικό πρότυπο μίας «σεκάνς» πού οριοθέτησε τήν εκλογή των ατομικών πλάνων, και «προσελκύσεων» αλλά ο Αϊζενστάϊν υπεστήριξε τό αντίθετο: «Η κίνηση μέσα στό πλάνο κατευθύνει τό μοντάζ



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

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

Ο Αἰζενστάϊν ἴσως προβάλλοντας τό πρότυπο τῆς δικιάς του καριέρας σέ μία γενική ιστορική διαδικασία, εἶδε τέσσερα στάδια ως πρὸς τήν κατάρρευση τοῦ θεάτρου μέσα στόν κινηματογράφο: «Μ' ἄλλα λόγια ο Κινηματογράφος εἶναι τό σύγχρονο στάδιο τοῦ Θεάτρου. Ἡ κατά συνέπειαν ἐπόμενη φάση». Αλλά τό θέατρο δέν ἦταν ἐντελῶς νεκρό, μόνο υποβιθασμένο ως πρὸς τό ἀνάστημα: «καί τό θέατρο θά ξαναγυρίσει στήν καλή παλιὰ του θέση. Θά ξαναγίνει ἄλλη μιά φορά, ἐκκλησία, σχολεῖο, βιβλιοθήκη. Ὅπως προτιμάτε. Αλλά ὄχι πιά ο ἐξοπλισμός ἀνεξαρτήτων ἐπιθετικῶν δυνατοτήτων». Ο κινηματογράφος διακρινόταν καθαρά ἀπ' τό θέατρο, σύμφωνα μ' ἓνα κριτικό, ὄχι μόνο ἀπ' τίς δυνατότητες τοῦ μοντάζ, ἀλλά ἐπίσης ἀπ' τόν ρόλο τῶν μαζῶν:

Στό *Ποτέμκιν*, δέν ὑπάρχει ο ἥρωας-ἄτομο ὅπως στό παλιό θέατρο. Ἡ μάζα δρά. Τό θωρηκτό μέ τοὺς ναύτες του καί τήν πόλη μέ τόν πληθυσμό τῆς προδιατεθειμένη πρὸς τήν ἐπανάσταση. Τό ἓνα καί τό ἄλλο εἶναι δομημένα μέ τὴ γεγαλυτέρη μαεστρία καί φέρονται σέ μία περίπλοκη διασύνδεση... ἡ νίκη τοῦ *Ποτέμκιν* εἶναι ἡ νίκη γιά τήν ἐπαναστατική ἀριστερή τέχνη τῆς Σοβιετικῆς Ρωσίας. (Α. Γκβόζντεφ).

Ο ἴδιος κριτικός ἐπαίνεσε τό φιλμ γιά τήν ἀπουσία τῶν «φυσιολογικῶν» κινηματογραφικῶν συμβατικότητων:

Τό *Ποτέμκιν* εἶναι ἓνα φαινόμενο τεράστιας κοινωνικῆς σπουδαιότητας, διότι ἐδῶ ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο ἔχουν ἀναμιχθεῖ σ' ἓνα δυνατό σύνολο καί ἔτσι ἓνα φιλμ πού εἶναι ἐπαναστατικό ως πρὸς τό θέμα βρήκε τήν ἐπαναστατική καλλιτεχνική του μορφοποίηση... ἔχει εἰπωθεῖ γιά τό *Ποτέμκιν* ὅτι ἐδῶ ὑπάρχει μία ἄμεση ἀπόρριψη τῶν ἀντιλήψεων τοῦ θεάτρου καί μία ἐπιβεβαίωση τῶν ἰδιαιτέρων ἀντιλήψεων γιά τόν κινηματογράφο.

Ναί, πράγματι δέν ὑπάρχει ἠθοποιός μέ τήν συνήθη ἔννοια τῆς λέξης. Δέν ὑπάρχει θεατρικός «ἥρωας» μέ τίς ἐμπειρίες του τίς «σαλονίστικες» οὔτε ἐρωτικό μελόδραμα, συναισθηματισμός εἴτε ἀκόμη

καί ψυχολογισμός, πράγμα πού τό θέατρο διαθέτει άφθονο όσο και ο κινηματογράφος μέ τήν συνήθη μορφή πού εξαρτάται απ' αυτή. Στήν άρχή τού φίλμ είναι «ο χτύπος απ' τά κύματα» και μετά ο ρυθμός τών κυμάτων εξελίσσεται στά πλάνα πού ακολουθούν, αποκαλύπτοντας μέ τήν συνεχώς αυξανόμενη δύναμη, τήν ενάργεια πού ενυάρχει στό χτύπο και τήν κίνηση τών κυμάτων. Στο θέατρο αυτό είναι αδύνατον.. Μέ τόν Αϊζενστάϊν είναι τά πράγματα πού δρουν και όχι οι ηθοποιοί «ήρωες». Τό θωρηκτό μέ τις μηχανές του, τις σκάλες του, τά μουγκρητά του απ' τά κανόνια του — ή η πόλη μέ τήν αποθάβρα της, τις γέφυρες της τούς δρόμους και τούς λόφους της. Και αυτό θά ήταν αδύνατο στό θέατρο, σ' ένα φίλμ τού Αϊζενστάϊν δρουν τά αντικείμενα, όχι οι ηθοποιοί.

Ο Αϊζενστάϊν πίστευε σ' αυτό πού αποκαλούσε «διανοητικό κινηματογράφο» πού είχε σημαντική συγγένεια μέ τό «επικό θέατρο» τού Piscator και τό Verfilmungseffekt τού Brecht. Αυτό τό είδος τού «διανοητικού κινηματογράφου» συνδεόταν μέ τήν απουσία συναισθηματισμού και ατομικότητας, πού και τά δύο εθεωρούντο αστικά: «Στή βάση τού φίλμ κείται η ενσάρκωμένη ιδέα. Αναπτύσσεται μέσα απ' τις αντιφάσεις και τις αντιθέσεις της» Αλλά ο Αϊζενστάϊν προχώρησε επιπλέον και είδε τόν «διανοητικό κινηματογράφο» σάν μέσο διάσπασης τού συνήθους αποδεκτού φραγμού μεταξύ τού λογικού και τού συναισθήματος:

Η καινούργια τέχνη θά έπρεπε νά θάλει ένα όριο πάνω στόν δισμό τών σφαιρών «συναίσθημα» και «λογική».

Επιστροφή στην επιστήμη και τήν ευαισθησία της.

Στήν διανοητική διαδικασία τόν ζήλο και τό πάθος της.

Βυθίστε τήν αφηρημένη διαδικασία της σκέψης στόν βραστήρα της πρακτικής πραγματικότητας.

✓ Επαναφέρατε στην εξασθενημένη θεωρητική φόρμουλα όλη τή λάμψη και τόν πλούτο μιάς εσωτερικής μορφής. (Προοπτικές, 1928)

Ο Αϊζενστάϊν επιπλέον δήλωσε πόλεμο ενάντια στό άτομο ή τόν «ζωντανό άνθρωπο» (ζιβόι σελοβεκ)

Κάποιοι στέκεται στό δρόμο τού διανοητικού κινηματογράφου».

Φράζει τὸ δρόμο.

Ποιὸς εἶναι; Εἶναι ὁ «ζωντανὸς ἄνθρωπος».

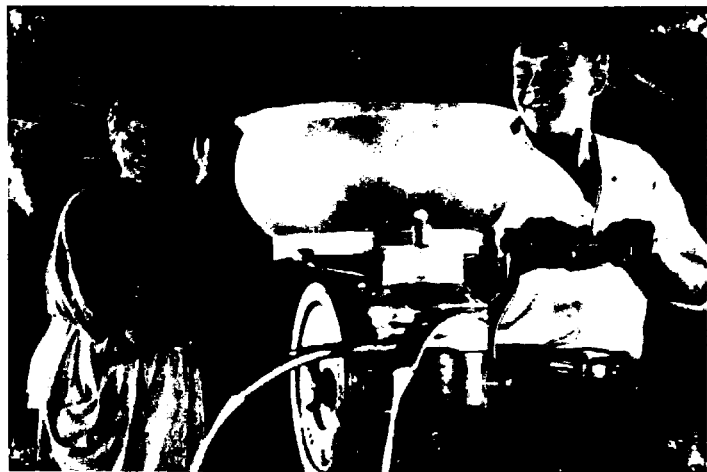
Ζητάει νὰ μπει στὴ λογοτεχνία. Εἶναι ἤδη μέσα στὸ θεᾶτρο στὴν εἴσοδο τῆς Θεατρικῆς Ακαδημίας τῆς Μόσχας.

Χτυπάει τὴν πόρτα τοῦ κινηματογράφου.

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

Ὁ Αἰζενστάϊν μπλέχτηκε σὲ μίᾱ πολεμικὴ μὲ τὸν συγγραφικῆς καταγωγῆς *Bela Balazs* τοῦ ὁποίου τὸ βιβλίο *Der sichtbare Mensch* (Ὁ ορατὸς ἄνθρωπος), παρουσιαζε τὸν ἠθοποιὸ σὰν τὸ αντικείμενο τοῦ κινηματογράφου. Σ' ἓνα ἄρθρο τοῦ 1926 μὲ τὸν τίτλο «ἡ *Bela* ξεχνᾶει τὸ ψαλίδι», ὁ Αἰζενστάϊν ἐπανελάθε τὴν ἄποψη τοῦ ὅτι τὸ μοντάζ ἦταν τὸ κλειδί στὴν κινηματογραφία. Πράγματι σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση προχώρησε περισσότερο, φθάνοντας μέχρι τοῦ ὅτι τὸ μοντάζ οδηγούσε στὴ σύνθεση· γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀργότερα μπόρεσε νὰ υποστηρίξει ὅτι ὁ κινηματογράφος τοῦ μοντάζ ἦταν, λόγω τῆς διαλεκτικῆς του φύσης, ἡ μόνη ἀληθινὴ Μαρξιστικὴ καλλιτεχνικὴ μορφή: «Ὅποιαδήποτε δύο πλάνα ἀντιπαρτιθέμενα δημιουργοῦν ἀναπόφευκτα μίᾱ νέα ιδέα πού πηγάζει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀντιπαράθεση, σὰν ἓνα νέο χαρακτηριστικόν».

Ἀλλὰ ὁ «διανοητικὸς κινηματογράφος» τοῦ Αἰζενστάϊν δὲν ἐστερεῖτο κριτικῆς. Ὁ συνάδελφός του σκηνοθέτης, Ἄμπραμ Ρομ τὸν κατηγορήσε ὅτι ἔκανε φιλμ πού υπέφεραν ἀπὸ «ἀπουσία ἀνθρώπων». Ἄλλοι κριτικοὶ παρατήρησαν τὴν ἀπουσία ἐνὸς ατομικοῦ ἥρωα καὶ τὰ προβλήματα πού αὐτὸ προκαλοῦσε γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ κοινού. Ὁ Μαγιακόφσκυ εἶχε ἐκφράσει τὴν ἀποστροφή του γιὰ τὸ πὼς ἔδινε τὸ πορτραῖτο τοῦ Λένιν στὸν *Ὀκτώβρη*, διότι τὸ θεωροῦσε σὰ, κρῦο καὶ ἐπίπεδο. Κατὰ περιέργο τρόπο τὸ φιλμ ἔφερε στὸ μυαλό κάποιου ἄλλου κριτικοῦ τὴν παρατήρηση τοῦ Λένιν γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Μαγιακόφσκυ: «Ἐγὼ προσπαθῆσαι νὰ διαβάσω Μαγιακόφσκυ αρκετὲς φορὲς ἀλλὰ ποτὲ δὲν κατάφερα περισσότερες ἀπὸ τρεῖς γραμμὲς. Μὲ πιάνει ὁ ὕπνος πάντα...» Ἴσως τὸ σχόλιο τοῦ Χερσόνσκυ πάνω στὸ *Ποτέμκιν* συνόψισε τὴν



Σ.Μ. Αιζενστάιν: ΤΟ ΠΑΛΗΟ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟ



Σ.Μ. Αιζενστάιν: ΤΟ ΠΑΛΗΟ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟ



Βσέβολοντ Πουντόβκιν στο μοντάζ

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

Η συμβολή τού Αϊζενστάϊν ως πρὸς τό θεωρητικό επίπεδο τῆς τεχνικῆς πλευράς τού μυθιστορηματικοῦ φίλμ ἦταν τεράστια. Υπάρχει ὅμως μιά συγκεκριμένη ειρωνία στό γεγονός ὅτι ταυτίσθηκε τόσο στενά μέ τήν αντίληψη τού κόμματος γιά τήν τέχνη ὅταν σκεφτεῖ κανεῖς τί ἐπρόκειτο νά τού συμβεῖ στή δεκαετία 1930-1940.

Τό *Κινοζουρνάλ Ε.Ε.Κ.* υπεράσπισε τήν *Απεργία* σ' ἓνα ἄρθρο μέ τόν τίτλο «Μιά προειδοποίηση».

Στό νέο μας κινηματογράφο υπάρχουν σημεῖα επικείμενης ἀντίδρασης... Ἡ μονόπλευρη συζήτηση «μέ ἢ χωρίς ἥρωα» εἶχε τόν χαρακτηριστῆρα μιάς καλυμμένης καταδιώξης τού καλλίτερου επαναστατικοῦ φίλμ, τῆς *Απεργίας*...

Τά φίλμ μας πρέπει σ' οποιαδήποτε περίπτωση νά εἶναι τοιλάχι-στον τόσο διεγερτικά ὅσο καί τά αστικά φίλμ. Δέν υπῆρξε καί δέν υπάρχει ἐξωκομματική τέχνη. (Κινοζουρνάλ, 1925)

Ἡ χῆρα τού Λένιν, Κρούπσκαγια, ἀνεγνώρισε στόν *Οκρόβρη*, τήν τέχνη πού τό κόμμα θάπρεπε νά ἐνθαρρύνει:

Τώρα γεννιέται μιά τέχνη πού εἶναι κοντά στις μάζες, πού ἀπεικονίζει τίς βασικές ἐμπειρίες τῶν μαζῶν. Αὐτή ἡ τέχνη ἔχει τεράστιο μέλλον. Τό φίλμ, *Οκτώβρης*, εἶναι ἓνα τμήμα αὐτῆς τῆς τέχνης τού μέλλοντος. Υπάρχει πολύ ωραῖο υλικό μέσα του.

Ο Αϊζενστάϊν παρ' ὅλα τά καθαρῶς ἀνεγνωρισμένα λάθη του, θεωρήθηκε ὁ ηγῆτωρ-σκηνοθέτης τῶν μυθιστορηματικῶν φίλμ, ἂν καί ἡ βάση τῶν θεωρητικῶν του γραπτῶν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ πίσω στόν Κουλέσωφ. Ὁ μεγαλύτερος ἀναγωνιστής τού Αϊζενστάϊν τόσο στή θεωρία ὅσο καί στήν πράξη, ἦταν ὁ Βσέβολοντ Πουντόβκιν. Ἐνώ ὁ Αϊζενστάϊν μῆκε στόν κινηματογράφο μέσα ἀπ' τόν κόσμο τού θεάτρου καί τῆς διακόσμησης σκηνικῶν, ὁ Πουντόβκιν εἶχε ἀρχίσει σάν μηχανικός. Ὁ Γάλλος ἱστορικός τού Σοβιετικοῦ κινηματογράφου, *Leon*



Βσέβολοντ Πουντόβκιν: ΜΑΝΑ



Βσέβολοντ Πουντόβκιν: ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ

Moussinac, νοιώθει ότι αυτή η διαφορά αντανακλά στά σχετικά τους φίλμ: «Ένα φίλμ του Αϊζενστάϊν μοιάζει με κραυγή, ένα φίλμ του Πουντόβκιν ηχεί σαν ένα τραγουδι... ο Πουντόβκιν ενσωματώνει στά φίλμ του περισσότερη μελέτη, περισσότερη επιστήμη, μεγαλύτερη διανοητική προσπάθεια απ' τόν Αϊζενστάϊν. Βασίζεται περισσότερο στή μέθοδο παρά στήν έμπνευση». Όπως και ο Αϊζενστάϊν έτσι και ο Πουντόβκιν ένοιωθε ελευθερωμένος απ' τή δουλειά του στόν κινηματογράφο: «Στίς θετικές επιστήμες... νοιώθω τόν εαυτό μου ένα σκλάβο. Ο κινηματογράφος μου επιτρέπει νά δημιουργήσω!»

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

Ο Πουντόβκιν συμφωνούσε μέ τόν Αϊζενστάϊν γιά τή σπουδαιότητα του μοντάζ στήν κινηματογραφία: «Τό μοντάζ είναι, στή ουσία, μία βεβιασμένη και αυθαίρετη κατεύθυνση τής σκέψης κι τών συνειρμών του κοινού». Παρ' όλα αυτά ήξερε επίσης τήν σπουδαιότητα του ηθοποιού σαν ένα μέρος του πρωταρχικού υλικού πού έχει στή διάθεσή του ο σκηνοθέτης πού σενέθεσε και μοντάρισε τό φίλμ· από 'κει και πέρα οι ηρωικοί χαρακτήρες στά φίλμ του Πουντόβκιν είναι άτομα, ενώ στά φίλμ του Αϊζενστάϊν είναι σύμβολα τής ανώνυμης μάζας.

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

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

Στά φιλμ του Πουντόβκιν οι χαρακτήρες είναι άτομα, ανθρώπινες υπάρξεις, ενώ στά φιλμ του Αϊζενστάϊν οι ήρωες είναι απλά σύμβολα, πόνια στην παλλιρωιακή ροή τής ιστορίας. Αλλά ο Πουντόβκιν δέν υποβίβασε τήν σπουδαιότητα του σκηνοθέτη: η επιρρόη του ήταν παμμέγιστη: «Πρέπει νά θυμόμαστε ότι υπάρχει μόνο η εικόνα του ηθοποιού σύμφωνα με τό μοντάζ - αλλιώς τίποτα».

Επεκτάθηκε πάνω σ' αυτή τή βασική δήλωσή:

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

Και δήλωσε ότι:

Ο σκηνοθέτης δέν βλέπει ποτέ τόν ηθοποιό σάν ένα πραγματικό πρόσωπο, φαντάζεται και βλέπει τήν μέλλουσα απεικόνιση στην οθόνη και προσεκτικά διαλέγει τό υλικό γι' αυτό, κάνοντας τόν ηθοποιό νά κινείται κατά τόν ένα τρόπο ή τόν άλλο αλλάζοντας τή θέση τής κάμερας σέ σχέση μ' αυτόν.

Ο Αϊζενστάϊν και ο Πουντόβκιν συμφώνησαν τότε πάνω στην απόλυτη σπουδαιότητα του σκηνοθέτη. Συμφώνησαν επίσης πάνω στους κινδύνους που τέθηκαν απ' τό συμβατικό ηχητικό φιλμ στη ιδέα τους για τήν κινηματογραφία και συνήλθαν μαζί δημοσίως νά τό τονίσουν:

Όμως, μιá λανθασμένη κατανόηση τών δυνατοτήτων τής νέας τεχνικής ανακάλυψης δέν μπορούσε νά μειώσει τόν ρυθμό τής εξέλιξης και τής τελείωσης του κινηματογράφου σάν τέχνη αλλά μπορούσε επίσης νά απειλήσει τήν καταστροφή όλων τών συγχρόνων του μορφικών επιτευγμάτων. (Μανιφέστο περί ασυγχρόνου, 1928).

Είδαν τόν κύριο κίνδυνο νά προέρχεται απ' τήν εμπορική

εκμετάλευση τής νέας επινόησης μόνον απ' τὸ γεγονός ὅτι ἦταν ἕνας νεωτερισμός: αὐτὸ θὰ ὀδηγοῦσε στὴ χρῆση τοῦ ἤχου γιὰ καθαρῶς αφηγηματικούς σκοποὺς καὶ ἔτσι στὴν υπονόμευση τής βασικῆς ἀρχῆς τοῦ μοντάζ. Γι' αὐτὸ αὐτοὶ πρότειναν ὅτι ὁ ἦχος θάπρεπε νὰ χρησιμοποιηθεῖ σάν ἀντιστικτικὸ στοιχεῖο στὴ διαδικασία τοῦ μοντάζ:

Τὰ πρῶτα πρακτικὰ πειράματα μὲ τὸν ἦχο θάπρεπε νὰ συγκεντρωθοῦν στὴν κατεύθυνση κάποιας δυνατῆς ἀντίθεσης, ἀνάμεσα στοὺς ἦχους καὶ τὶς εἰκόνες. Καὶ μόνον μὴ τέτοια «ταραχὴ» θὰ μετέφερε τὴν ἀναγκαῖα ἐντύπωση πού θὰ ὀδηγοῦσε κατὰ συνέπεια στὴ δημιουργία μιᾶς νέας, ἀντιστικτικῆς ἐνορχήστρωσης ὀπτικῶν καὶ ἠχητικῶν εἰκόνων.

Αὐτὰ τὰ σημεῖα ἐπεξεργάστηκαν ἐπιπλέον απ' τὸν Πουντόβκιν ἕνα χρόνο ἀργότερα. Εξέφρασε τὸν φόβο ὅτι οἱ ἐμπορικὲς πιέσεις δὲν θὰ κατέστρεφαν μόνον τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ μοντάζ ἀλλὰ θὰ ὀδηγοῦσαν ἐπίσης στὴν ἀναθεατρικοποίηση τοῦ κινηματογράφου. σὲ μὴ ἐπιστροφή στίς πρῶτες μέρες τής κινηματογραφίας, πρὶν απ' τὴν ἀνάπτυξη τῶν θεωριῶν τοῦ μοντάζ:

Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ὁ κινηματογράφος δὲν ἐθεωρεῖτο μὴ μορφή τέχνης: ἦταν ἕνας φτωχὸς τοποτηρητῆς τοῦ θεάτρου καὶ αὐτὸ ἦταν σωστὸ τότε. Τώρα ἡ παρουσία τοῦ ἤχου μᾶς ὀδηγεῖ γιὰ μὴ ἀκόμη φορὰ πρὸς τὴν γραμμὴ τής ἐλάχιστης ἀντίστασης πρὸς τὴν παλλία ἀντίληψη περὶ τοῦ κινηματογράφου ὡς τοποτηρητοῦ τοῦ θεάτρου.

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

Πρὲπει νὰ δεχτοῦμε τὸν ἦχο σάν ἕνα υλικὸ γιὰ σύνθεση. Πρὲπει νὰ θυμόμαστε ὅτι δὲν εἶναι σπουδαῖο γιὰ μᾶς νὰ φωτογραφίσουμε ἕνα παιδί πού κλαίει κατὰ τέτοιο τρόπο πού ὁ θεατῆς νὰ βλέπει συγχρόνως τὸ παιδί, ν' ἀκούει τὸ κλάμα του καὶ νὰ λέει: «πῶς εἶναι! Σάν ἕνα πραγματικὸ παιδί».

Γιὰ μᾶς ἔχει σημασία νὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ προσαρτήσουμε στὸ φιλμ καὶ νὰ παρουσιάσουμε στὸ κοινὸ τὸ κλάμα τοῦ παιδιοῦ σάν μὴ ἠχητικὴ ἐντύπωση, προκαλόντας ὀριστικὲς καὶ ἀκριθεῖς συνδέ-

σεις και μετά να ταιριάσουμε αυτόν τον ήχο με κάθε οπτική εντύπωση που εκλέξαμε.

Τό γεγονός είναι ότι η εντύπωση που λαμβάνεται απ' τό κινηματογραφικό κοινό δέν κτίζεται πάνω στή συνέπεια τών πλάνων που προβάλλονται, αλλά στήν παράθεσή τους, στή σύγκρουσή τους.

Αυτά ήταν λοιπόν, τά σημεία συμφωνίας και διαφωνίας ανάμεσα στους δύο ηγήτορες κινηματογραφιστές τής Σοβιετικής Ένωσης κατά τή διάρκεια τής εξεταζόμενης περιόδου. Μεταξύ τών δύο ο Αϊζενστάιν, ο πειραματιστής, μπλέχτηκε σέ πολιτική διελκυστινδα τό 1930. Ο Πουντόβκιν καθ' όλα μία πιό συντηρητική μορφή, συνέχισε νά κάνει φιλμ μέχρι τό 1950. Εάν η συμβολή μιάς τέτοιας σπουδαιας μορφής στόν Σοβιετικό κινηματογράφο μπορεί νά συνοψισθεί σέ μία και μοναδική πρόταση, μπορεί νά λεχθεί για τόν Πουντόβκιν ότι έδωσε στόν επαναστατικό κινηματογράφο ένα βαθμό ανθρωπίνης ζεστασιάς που έλειπε απ' τά φιλμ τού Αϊζενστάιν.

Τό τελευταίο μεγάλο κίνημα στόν Σοβιετικό κινηματογράφο τού 1920 είναι τό πιό ελάχιστα γνωστό αλλά ίσως τό πιό ενδιαφέρον — τό ΦΕΚΣ· ο Σκλόφσκι, γράφοντας τό 1920 έθεσε τό σκηνικό:

Τό Πέτρογκραντ, που δέν είχε ονομαστεί Λένινγκραντ τότε, αμφέρρεπε ανάμεσα στό παρόν και τό μέλλον, χωρίς βάρος ανάμεσα στή Γή και τό Φεγγάρι. Αυτό άνοιξε τό δρόμο για πειραματισμό.

Μ' αυτό τό φόντο, τό μανιφέστο τού ΦΕΚΣ, μέ τόν τίτλο απλώς *Εξεντρισμ* (εκκεντρισμός) ξέσπασε σ' έναν ανύποπτο κόσμο τό καλοκαίρι τού 1922. Τό Εργαστήρι τού Εκκεντρικού Ηθοποιού ιδρύθηκε στό Πέτρογκραντ στις 9 Ιουλίου 1922 μετά τήν επιτυχία τής πρώτης θεατρικής παρουσίασης (Φιλονικεία για τό εκκεντρικό θέατρο) στις 5 Δεκεμβρίου 1921. Τό ΦΕΚΣ διοικείται και διεκινείται απ' τό Derôτ τών εκκεντρικών που αποτελείτο από τέσσερα ιδρυτικά μέλη: τόν Γκριγκόρι Κόζιντσεφ, τόν Λέονιντ Τράουμπεργκ, τόν Σέργκεϊ Γιούτκεβιτς και τόν Γκέοργκι Κρυζίτσκι.

Ο Γιούτκεβιτς και ο Κόζιντσεφ ήταν αντίστοιχα 17 και 18



Φ.Ε.Κ.Σ.: ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ

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

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

Οι λέξεις έχουν αλλάξει, αλλά η δουλειά συνεχίζεται.

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

Τέσσερα φύσηματα στή σφυρίχτρα:

1. για τόν ηθοποιό — απ' τό συναισθημα στή μηχανή, απ' τήν οδύνη στό τέχνασμα. Η τεχνική — τσίρκο. Η ψυχολογία — εις βάθος.

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

3. για τό δραματουργό — η σύζευξη τών τεχνασμάτων.

4. για τόν καλλιτέχνη — διακόσμηση ακροβατική σχεδόν.

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

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

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

αντικατάστασή του από νέες μορφές κουλτούρας βασισμένες στην επαναστατική προλετάριακή κοινωνική τάξη. Αυτές οι μορφές επρόκειτο να συμπεριλάβουν εκείνες που είχαν παραμεριστεί λόγω της διασύνδεσής τους με τις χαμηλές κοινωνικές τάξεις — διασκεδάσεις όπως το πανηγύρι, τσίρκο και το μιούζικ χάλ. Πράγματι το μανιφέστο αναφερόταν σ' ένα μυθικό εκκεντρικό ήρωα που είχε το όνομα του *Μιούζικ χάλ Σινεματογραφόδιτς Πινκερτόνωφ*. Ο Κόζιντσεφ είχε βρει την γένεαλογία του Εκκεντρισμού:

ΟΙ ΓΟΝΕΙΣ ΜΑΣ

Παρέλαση!

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

Στή ζωγραφική — το κόστερ του τσίρκου, το εξώφυλλο μιάς φτηνής νουβέλας. Στή μουσική — η μπάντα της τζάζ (ο στρόβιλος μιάς νέγρικης ορχήστρας), εμβατήρια του τσίρκου.

Στό μπαλέτο — Αμερικανικό τραγούδι και καθημερινοί χοροί.

Στό θέατρο — το μιούζικ χάλ, κινηματογράφος, τσίρκο, καφωδείο, πυγμαχία.

Επίσης επεξεργάστηκε περισσότερο την πρωταρχική δήλωση των βασικών σημείων του Εκκεντρισμού:

1/ ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ ΠΡΟΣ ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

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

ΣΗΜΕΡΑ — ένα σινιάλο. Προς τις μηχανές! Ζώνες οδήγησης, αλυσίδες, τροχοί, χέρια, πόδια, ηλεκτρισμός. Ο ρυθμός της παραγωγής.

ΧΘΕΣ — μουσεία, ναοί, βιβλιοθήκες.

ΣΗΜΕΡΑ — εργοστάσια, δουλειά ναύσταθμοί.

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

ΣΗΜΕΡΑ — η τεχνολογία της Αμερικής.

Βιομηχανία, παραγωγή κάτω απ' τ' άστρα και τους μάντες. Ή Αμερικανισμός ή ο νεκροθάφτης.

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

ΣΗΜΕΡΑ — Οι φωνές των εφημεριδοπωλών, σκάνδαλα, τὰ γκλόπς των αστυνομικών, θόρυθος, κραυγές, ποδοκρουσίες τρέξιμο.



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

Ο σφιγμός σήμερα:

Ο ρυθμός τής μηχανής, συγκεντρωμένος απ' τήν Αμερική, πραγματοποιημένος απ' τόν δρόμο.

2/ ΤΕΧΝΗ ΧΩΡΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΓΡΑΜΜΑ,

ΒΑΘΡΟ Ή ΦΥΛΛΟ ΣΥΚΗΣ

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

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

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

Εμείς προτιμάμε τόν πισινό τού Τσάρλυ απ' τά χέρια τής Ελεωώρας Ντούζε!»

Αυτή η διακήρυξη επρόκειτο νά τονίσει τήν απόρριψη τής κλασσικής τέχνης και τής αντικατάστασής της απ' ότι μέχρι τότε είχε θεωρηθεί ως η «κατώτερη» μορφή τής μορφωτικής δραστηριότητας, όπως τό μιούζικ χάλ, τό πανηγύρι, και τό τσίρκο.

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

Πιστεύεται γενικώς ότι Εκκεντρισμός σημαίνει φαρδιά παντελόνια, πράσινα μαλιά, μπερέδες, ένας νέγρος μέ μπλέ φράκο, φόξ-τρότ ή πυγμαχία.

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

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

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

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

Σταματούμε νά παρατηρούμε αντικείμενα που μάς περικυκλώνουν σταθερά και συνεχώς. Ασυνείδητα εκτελούμε τις συνήθειες πράξεις χωρίς νά μπαίνουμε στον κόπο νά σκεφτούμε γι' αυτά.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ἡ ποιητικὴ τοῦ: «ο χρόνος εἶναι χρήμα!»

Οἱ τροχοὶ μας περνᾶνε ἀπὸ τὸ Παρίσι, τὸ Βερολίνο, τὸ Λονδίνο
τὸν ρομαντισμὸ
τὴν υφολογία
τὸν ἐξωτισμὸ
τὸν ἀρχαϊσμὸ
τὴν ἀναδόμηση
τὴν ἐπαναφορά
τὸν ἀμβῶνα
τὸν ναὸ
τὸ μουσεῖο!

Μόνον οἱ μέθοδές μας εἶναι ἀδιαιρέτες καὶ ἀναπόφευκτες:

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Στὰ Ρωσικὰ σημαίνει

ΕΚΚΕΝΤΡΙΣΜΟΣ



Φ.Ε.Κ.Σ.: ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ



Φ.Ε.Κ.Σ.: Ο ΜΕΓΑΣ ΤΡΟΧΟΣ

Ο ακριβής ρόλος του μοντάζ για τόν Εκκεντρισμό ορίσθηκε απ' τόν Σκλόφσκι, τό 1928.

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

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

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

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

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

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

Τό τελευταίο φίλμ τών ΦΕΚΣ, *Νόβι Βαβιλόν* (Η Νέα Βαβυλώνα) ήταν επίσης καί τό πιό ενδιαφέρον. καί γιά τίς σύμφυτες ιδιότητες του σάν φίλμ καί γιά τή θέση του στη δουλειά τους σάν σύνολο. Εάν τό *Πο ζακόβυ*, μπορούσε νά περιγραφεί απ' τόν Κουλέσωφ σάν «τό κύκνειο άσμα τής κολλεκτιβας μας» τότε αναμφίβολα θά μπορούσε νά ειπωθεί τό ίδιο γιά τή *Νέα Βαβυλώνα* απ' τούς ΦΕΚΣ.

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

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

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

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

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

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

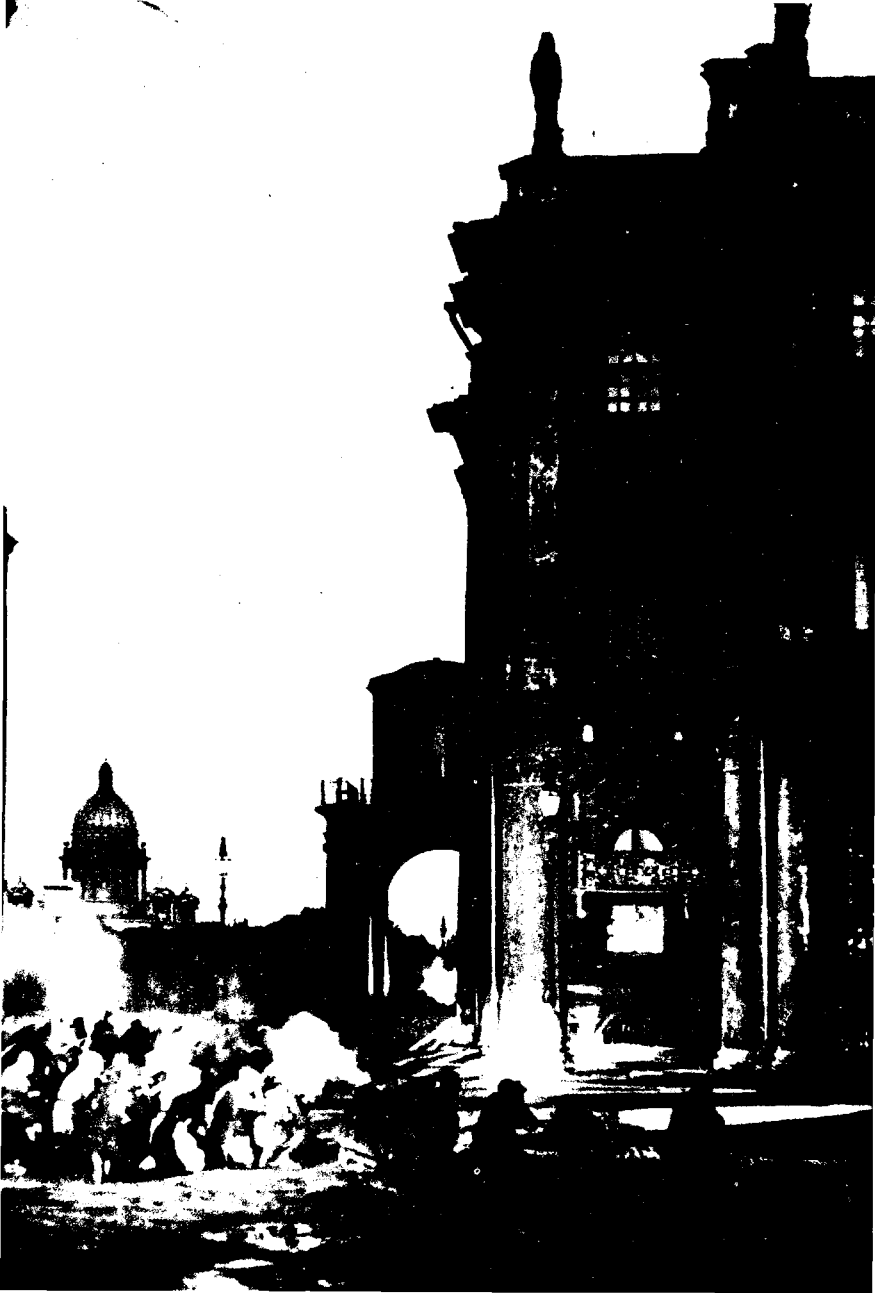
Στό Συνέδριο τού κόμματος πάνω στόν κινηματογράφο, τόν Μάρτιο τού 1928, τό κάλεσμα απέβλεπε σέ μία στενωτέρη προσέγγιση ανάμεσα στήν Ένωση τών Προλετάρων Συγγραφέων, και τήν Ένωση τών Επαναστατών Κινηματογραφιστών. Η Ε.Ε.Κ. είχε ιδρυθεί στό 1924. Μιά δήλωση εξ ονόματι τους δημοσιεύτηκε στήν Πράβδα στις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

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

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

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

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



ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

Σημειώσεις για ένα φιλμ πάνω στο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

12 Οκτ. 1927

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

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

13 Οκτ. 1927

... Επέκταση τῆς γραμμῆς (καὶ ἐπεξηγήσῃ τῆς θῆμα πρὸς θῆμα) τῆς διαλεκτικῆς ἐξέλιξης στὴ δουλειά μου. Ἄς ξαναθυμηθούμε:

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

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

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

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

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

Πέρα από τό δράμα, τό ποιήμα, τήν κινηματογραφική παλλάντα, ο ΟΚΤΩΒΡΗΣ παρουσιάζει μιά νέα κινηματογραφική μορφή: αποτελείται από μιά συλλογή δοκιμίων πάνω σέ μιά σειρά θεμάτων.

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

4 Νοεμ. βράδυ

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

Πρέπει νά θεωρήσουμε σάν βασική αρχή τού κινηματογράφου ό,τι έχει νά κάνει μέ τή βαθειά διείσδυση στην πιό μικρή λεπτομέρεια, μιá αρχή πού αφορά εξ' ίσου τά καθαρώς τεχνικά στοιχεία τής γενικής μορφής.

Τέτοια ήταν η περίπτωση τού ΠΟΤΕΜΚΙΝ στην σεκάνς τής διπλής επίθεσης «τα-ρα» στην οποία ολόκληρες συγκινησιακές δομές όπως και ανεπεξέργαστα κομμάτια τού μοντάζ αυτοδιπλασιάσθηκαν εντελώς σέ ένταση. Αυτό εξηγείται κάπου μέ λεπτομέρεια. (Ένα παράδειγμα τού πρώτου τύπου: η σκηνή αναμονής πάνω στό κατάστρωμα τού πλοίου και η σκηνή πού τό πλοίο περιμένει τή συνάντησή του μέ τό στόλο).

Η αρχή τής απο-ανεκδοτοποίησης είναι (καθαρά) βασική στόν «ΟΚΤΩΒΡΗ». Η θεωρία τών «υπέρτονων»⁴, μπορεί στην κυριολεξία νά ελαχιστοποιηθεί σέ μιá μοναδική πρόταση. Διδακτικά, εξηγώντας τίς αρχές τού ΟΚΤΩΒΡΗ, είναι χρήσιμο και βασικό, σάν εξέλιξη εκείνων τών αρχών, νά εξηγήσουμε τό στάδιο τής ψηλάφησης επίσης· διότι ο «ΟΚΤΩΒΡΗΣ» παραμένει κυρίως ένα μοντέλλο λύσης διττού επιπέδου: η απο-ανεκδοτοποίηση είναι πράγματι ένα «τμήμα τού αύριο», δηλαδή η πρόταση τής δουλειάς πού ακολουθεί: Κ(ΕΦΑ-ΛΑΙΟ).

Δηλαδή, η ίδια η αρχή τής λογικής μείωσης ad limitum μιás βασικής λεπτομέρειας.

Ν.Β. Εξήγησε αυτό λεπτομερώς σέ σχέση μέ τό θέμα, χειρισμό, κλπ.

Εδώ είναι οι παρατηρήσεις τού Πουντόβκιν στην τεχνική και «επιδεξιότητα» τού «ΟΚΤΩΒΡΗ».

Έτσι: οι «α-συνήθεις», λεπτομέρειες ζωής (όπως τό θέτει) ο χειρισμός τής λεπτομέρειας στό μοντάζ π.χ. η πόρτα ανοίγει μπροστά απ' τόν Κερένσκυ «οκτώ» φορές (σέ μη επεξεργασμένα πλάνα)⁵.

Μαζί μέ τό «κέρδος» αυτού τού τεχνάσματος, επίσης παραθέτει τό τέχνασμα τού διανεμητή, πού «καταφέρνει» ένα

ακροατήριο — τό περίφημο τρύκ του Boitler: ⁶ «Ο ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΒΑΓΔΑΤΗΣ» γεμίζει τά ταμεία γιά ένα μήνα· τόν επόμενο μήνα πέφτει. Κρατάει τό φίλμ μέ σχεδόν άδειο κινηματογράφο γιά τρίτο μήνα καί τό κοινό ξανάρχεται πάλι γιά τούς επόμενους έξι μήνες.

Περιγράφει κατά τόν ίδιο τρόπο, την αντίληψη του (ή ακριθέστερα — τήν υποσυνείδητη αντίληψη του κοινού): μιá φυσιολογική αντίληψη λειτουργεί — καί μετά υπάρχει μιá βρωγή στην αντίληψη από κάτι έξω απ' τή λογική καί τό συνηθισμένο. Αυτή η στιγμή κατακρατείται καί μετά σέ κάποια δεδομένη στιγμή, έχουμε αναδόμηση τής συνηθισμένης αντίληψης — καί αυτό ακριθώς είναι δυναμικό ως πρὸς τό αποτέλεσμά του. Voyez! Από ένα τεχνικό (cut) μέσα από κοινωνική ερμηνεία, μέχρι τό τέχνασμα τής διαμονής, κάθε τι είναι μέρος του ίδιου. Fabelhaft!

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

2. *Ιαν. 1982*

Γιά τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ. Τό χρηματιστήριο νά μὴν εκληφθεί σάν «ένα Χρηματιστήριο», (MABUSE, ΑΓΙΑ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗ) αλλά σάν χιλιάδες «μικρές λεπτομέρειες». Σάν μιá ηθογραφική ζωγραφική. Γι' αυτό, δές του Zola (L' Argent). Curé (Εφημέριος) — ο κύριος «χρηματιστής» γιά ολόκληρη τήν περιοχή. Ο ντελάλης — ο διαπραγματευτής τών δανείων. Η πίεση τών ντελάληδων, σάν αυτές στό πρόβλημα τής ομολογίας τής Σοβ(ιετικής) Ένωσης όσον αφορά τά χρέη της.

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

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

Χθές σκέφθηκα πολύ για τό «ΚΕΦΑΛΑΙΟ». Σχετικά μέ τή δομή τής εργασίας που θά βγει από τή μεθοδολογία τής φιλικής-λέξης, φιλικής-εικόνας, φιλικής-φράσης, όπως απεκαλύφθη τώρα (μετά από τή σκηνή «τών Θεών»).

Μερικές σκέψεις πάνω στις οποίες δουλεύω.

Ας πάρουμε μιá ασήμαντη προοδευτική αλυσίδα ανάπτυξης κάποιας πράξης... Γιά παράδειγμα: μιá μέρα στη ζωή ενός ανθρώπου. Minutieuement ξεκινάμε σαν ένα περίγραμμα που μάς προτρέπει νά εκκινήσουμε απ' αυτό. Μόνο γι' αυτό τό σκοπό. Μόνον σαν τήν κριτική τής εξέλιξης τής συσχετιστικής τάξης τών κοινωνικών συμβάσεων, γενικοποιήσεων και θέσεων τού ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.

Οι Γενικεύσεις, από δοσμένες περιπτώσεις σέ ιδέες (αυτό θά είναι εντελώς πρωτόγονο, ειδικά άν κινηθούμε σέ μιá γραμμή από έλλειψη ψωμιού μέχρι σιταριού (καί) τήν μηχανική τής κερδοσκοπίας. Και εδώ, από ένα κόμβο στό θέμα τής υπερπαραγωγής, αλλά πιό καθαρά και μαζεμένα).

Στόν ΟΔΥΣΣΕΑ τού Joyce υπάρχει ένα αξιοπρόσεκτο κεφάλαιο αυτού τού είδους, γραμμένο μέ τρόπο σχολαστικού κατηχισμού. Στις ερωτήσεις δίνονται απαντήσεις.

Τό θέμα τών ερωτήσεων είναι πώς ν' ανάψει ένα φωτιστικό τύπου Bunsen.

Οι απαντήσεις όμως είναι μεταφυσικές. (Διάβασε αυτό τό κεφάλαιο. Μπορεί νά είναι μεθοδολογικά χρήσιμο). Ευχαριστίες στην Ίβυ Βαλτέροβνα Λιτβίνοβα.

9 Μαρ. 1928

Τό χθεσινό γράψιμο για τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ ήταν πολύ καλό.

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

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

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

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

17 Μαρ. 1928

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

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

απόφοιτος τού πανεπιστημίου τής Οξφόρδης. Παιζοντας ράγ-
μπυ και πινγκ-πόνγκ δέχεται τις προσευχές τών πιστών. Στο
βάθος, διάφορες μηχανές πού κλείνουν για νά φυλαχθούν
όπως τά θεία βιβλία, θυσίες και αναθήματα. Όλα αυτά είναι η
καλλίτερη έκθεση τού κλήρου και τής ιερουργίας.

Μιά οικονομική εισβολή και κατασκευή νέων πόλεων. Ο
Χανσεατικός Σύνδεσμος. Νά καταδειχθεί μ' ενδιαφέρον ίσως
μέσα απ' τó επεισόδιο *Sakhnouchchina*⁸.

Τό *Guliai Pole*, μια τελευταία τρύπα, πού στήνει καταστή-
ματα κοσμημάτων μέσα σέ μιά βδομάδα, κρύβοντας τή θρωμά
τών δρόμων τής μέ χαλιά κι έτσι γίνεται άν όχι ένα μικρό
Παρίσι, τουλάχιστον μιά μικρογραφία τής Βιέννης. Εισροή
μεταναστών και ληστρικών στοιχείων (απ' τó βιβλίο πάνω
στόν *Makhno*). Μ' αυτά συνδέονται και στρατιές⁹ τού Κορτέζ
και Πιζάρο. (Ή για νά μεταφέρουν τήν ιδέα από μιά άλλη
σκοπιά).

24 Μαρ. 1928

Ένα μεγάλο επεισόδιο, απ' τó Παρίσι. Ένα θύμα τού πολέ-
μου. Ένας άνθρωπος χωρίς πόδια πάνω σ' ένα κάρο αυτοκτο-
νει — πέφτει στό νερό. Τό λέει ο *Max*¹⁰ όπως είναι αφηγημένο
σέ κάποια εφημερίδα.

Τό πιό σπουδαίο πράγμα «στή ζωή» τώρα είναι νά θγάλεις
συμπεράσματα απ' τις μορφικές απόψεις τού ΟΚΤΩΒΡΗ. Εί-
ναι πολύ ενδιαφέρον ότι οι «Θεοί» και η «άνοδος τού Κε-
ρένσκυ» είναι δομικά ένα και τó αυτό: τó τελευταίο — ταυτό-
της τών τμημάτων και σημαντικό *Crescendo* τών διάτιτλων και
τό πρώτο — η ταυτότης (υπονοείται) τών διάτιτλων «Θεός»,
«Θεός», «Θεός» και σημαντικό *diminuendo* απ' τó υλικό.
Σειρές εννοιών. Αυτά είναι βέβαια κάποιο είδος τών πρώτων
ενδείξεων τών τεχνασμάτων τής μεθόδου. Είναι ενδιαφέρον
ότι αυτά τά πράγματα δέν μπορούν νά υπάρξουν εκτός τής ση-
μασίας, τó θέμα (πράγμα πού δέν συμβαίνει, για παράδειγμα
μέ τήν ανυψωμένη «γέφυρα» πού μπορεί νά λειτουργήσει αφ'

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

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

31 Μαρ. 1928. 1π.μ.

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

Ο τύπος τὼν Faits divers ἢ συλλογές μικρῶν μελετῶν στὸ φιλμ είναι εξαιρετικά κατάλληλα γιὰ αντικατάσταση «ολοκλήρων» ἔργων... Κάτι πού είναι στὴν ΑΠΕΡΓΙΑ, τὸ επεισόδιο μὲ τὰ πιθάρια σάν σφήνα καθαρῆς Αμερικανικῆς κωμωδίας σ' ἓνα μεγάλο σκοτεινὸ ἔργο.

Θυμάμαι πὼς δικαιόγησα αὐτὸ μετὰ ἀπὸ τέσσερα σκοτεινὰ τμήματα (τὸ κοινὸ) θὰ ἦταν κουρασμένο καὶ κάποιος ἔπρεπε νὰ δώσει μία κωμικὴ détenteion des nerfs (sic) νὰ εντατικοποιήσει τὴν ἀντίληψη στὰ τελευταία μέρη.

2-3 Ἀπρ. 1928, νύχτα

Κάπου στὴ Δύση. Ένα εργοστάσιο ὅπου είναι πιθανὸ νὰ κλέψει κανεὶς διάφορα εργαλεία. Δὲ γίνεται ἔρευνα στοὺς εργάτες. Αντὶ γι' αὐτὸ, ἡ ἔξοδος είναι ἓνα μαγνητικὸ σημεῖο ἐλέγχου. Δὲ χρειάζεται σχόλιον.

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

«... Τό ειρωνικό μέρος καταστρατηγεί τό παθητικό. Οι Γερμανοί ρωμαντικοί ήδη γνώριζαν τό πλεονέκτημα τής ειρωνείας εν σχέσει μέ τό πάθος. Γιά λόγους εντατικοποίησης, τό πάθος έπρεπε νά γίνει φανταστικό και υπερβολικό. Τό ζών ιστορικό υλικό δέν τό επέτρεπε όμως. Η εικόνα εν τούτοις απεκάλυψε *μά ρωγμή*» (*Λένινγκραντ Εφημερίς Κίνο*, συζήτηση πάνω στον ΟΚΤΩΒΡΗ, άρθρο «παρορμητικά εναύσματα» απ' τον Μ. Μπλέϊμαν).

Σέ σχέση μέ τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ δηλαδή υλικό πού δηλώνει, θά πρέπει νά προταθεί. Έτσι, γιά παράδειγμα, εκείνη η εκλογή απ' τον Μπλέϊμαν δηλώνει στοιχεία πάθους στό ΚΕΦΑΛΑΙΟ (Άς πούμε γιά τό τελευταίο «κεφάλαιο» — διαλεκτική μέθοδος στον πρακτικό ταξικό αγώνα.

Σ' εκείνες τις «μεγάλες μέρες» σημείωσα σ' ένα πρόχειρο κομμάτι χαρτί ότι στον καινούργιο κινηματογράφο, η καθορισμένη θέση αιωνίων θεμάτων (ακαδημαϊκά θέματα ΑΓΑΠΗΣ ΚΑΙ ΚΑΘΗΚΟΝΤΟΣ, ΠΑΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΓΥΟΙ, ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΩΝ ΑΡΕΤΩΝ κλπ) θά ληφθεί από σειρά εικόνων στά θέματα «βασικών μεθόδων». Τό περιεχόμενο του ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ (ο σκοπός του) είναι **τώρα σχηματοποιημένος: νά διδάξει τόν εργάτη πώς νά σκέπτεται διαλεκτικά.**

Νά καταδείξει τή μέθοδο τής διαλεκτικής. Αυτό σημαίνει σέ χοντρές γραμμές πέντε μή μεταφορικά κεφάλαια (έξι ή επτά κλπ). Διαλεκτική των ιστορικών γεγονότων. Διαλεκτική σέ επιστημονικά προβλήματα. Διαλεκτική τής ταξικής πάλης (τό τελευταίο κεφάλαιο).

«Μία ανάλυση ενός εκατοστού μεταξωτής κάλτσας». (Σχετικά μέ τή μεταξωτή κάλτσα σάν τέτοια, ο Γκρισα¹¹ αντέγραψε από κάπου — τή μάχη των μεταξοβιομηχάνων, γιά τήν κοντή φούστα. Εγώ πρόσθεσα τούς ανταγωνιστές — τούς μαιτρ τής μακριάς φούστας. Ηθική, κλήρος, κλπ).

Είναι ακόμη πολύ πολύπλοκο νά τό σκεφτείς κατά κάποιο τρόπο, μέ εξαιρετικά θεματικές, εικόνες. Αλλά ουδέν πρόβλημα... *ça viendra!*

Είναι πολύ ενδιαφέρον — σχετικά με τό μέγεθος. Τέλεια νέα ενδο-σχέση ανάμεσα στην ποσότητα καί την ποικιλία του υλικού σέ σχέση με τά μέτρα φίλμ. «Υπερφόρτωση του ποσού των μέτρων». (Σέ απάντηση στην εκτίμηση του Γκρισα-«Τι; Η Κίνα καί η Αμερική, επίσης κλπ,κλπ). Τό ίδιο στό κείμενο του Γκούσμαν.

«Η φύση τής κινηματογραφικής γλώσσας είναι τέτοια πού η αποτελεσματική παρουσίαση ενός συντόμου καί συνεπώς ασήμαντου γεγονότος απαιτεί, περισσότερο απ' ότι σέ οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης, ένα μεγάλο αριθμό οπτικών τεχνασμάτων. Ό,τι στή λογοτεχνία μπορεί νά καταδειχθεί μέ λίγες λέξεις, μεταφέρεται στην οθόνη μέ μιά ολόκληρη σειρά σκηνών καί μερικές φορές, ακόμη, επεισοδίων, καταλαμβάνοντας ένα μεγάλο τμήμα τής ταινίας. Γι' αυτό καί η ΝΑΥ-ΜΑΧΙΑ ΣΤΟ «ΠΟΤΕΜΚΙΝ», κάνει πολύ μεγαλύτερη εντύπωση απ' ότι στον «ΟΚΤΩΒΡΗ»,... πράγματι, τι παραμένει στή μνήμη του καθενός αφού δει τόν ΟΚΤΩΒΡΗ; Κάποιος πιθανόν νά αναγνωρίσει τήν απεικόνιση τής ανύψωσης τής γέφυρας σάν ένα απ' τά εξαιρετικά κομμάτια. Γιατί; Διότι η γλώσσα του φίλμ αποκαλύπτεται εντελώς. Καί, γιά νά είμαι ακριθής, διότι τό διάστημα πού παραχωρεί ο Αϊζενστάϊν στό θέμα μέ τίς γέφυρες είναι δυσανάλογα μεγάλο (καί ο Αϊζενστάϊν δέν θά μπορούσε νά κάνει διαφορετικά γιατί τό απαιτούσε η ίδια η ουσία του κινηματογράφου), στερείται μέτρων φίλμ γιά νά «κινηματογραφοποιήσει, τήν ολότητα τής σειράς τής Οκτωβριανής Επανάστασης πού έχει εξαιρετικά σπουδαιές καί ζωτικές όψεις».

Η δήλωση, σχετικά μέ τά μέτρα «φίλμ μέ τό κιλό», θιαυής αναπαράστασης του ασήμαντου γεγονότος είναι απολύτως σωστή. Κάποιος μπορεί νά τίς ονομάσει πραγματικές ενότητες. Αυτό έχει παντελή εφαρμογή στις μεθόδους του κινηματογράφου του «χθές».

Από τήν άποψη τής γλώσσας!!! Πάνω απ' όλα μάς ενδιαφέρει η οικονομία των μέσων (μέ κανένα τρόπο πέρα απ' τά μέσα μας). Πού, άν όχι στην αμεσότητα, θά τήν βρούμε; Τό ποσόν των μέτρων του φίλμ έχει νά κάνει μέ τήν αποτελεσματική

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Αν η εικόνα «αρθρώνει» μία ή δύο σκέψης, κινηματογραφοποιεί μία μέθοδο, μετά αυτή συνδέεται μέ τό όλο μέρος θαλμένο «κάτω από» τό κυρίαρχο στοιχείο τής θλίψης: δηλαδή τήν καταπληκτική συνθήκη τού φίλμ. Έτσι τό νά έχεις τήν Κίνα, τήν Ινδία και εγώ δέν ξέρω τι άλλο δέν είναι στήν πραγματικότητα τόσο τρομερό.

Επιπλέον, κανείς διαπιστώνει ότι χωρίς ακόμη αυτό τό κυνήγι γύρω απ' τή γεύση τής Αιγύπτου, ολόκληρο τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ μπορούσε νά «οομηθεί» πάνω σ' ένα ντεκόρ.

Schuftan¹⁶. Γυαλί. Μοντέλλο.

Θά μπορούσε νά γυριστεί στό **Τρίτο Εργοστάσιο** (τής Γκοσκίνο)¹⁷!!!

Ν.Β. Αυτό είναι προφανώς υπερβολή ως τά όρια τού παράδοξου. *Walkenkratzer aus Vogelschau* και, στό σύνολό του, μία καταπληκτική προσέλκυση μέ τό ίδιο τό **καρρέ** (αισθησιακή προσέλκυση) δηλαδή τό καρρέ ξέχωρα απ' τό βάρος τής έννοιας (διανοητική προσέλκυση) είναι απολύτως υποχρεωτικό σ' αυτή τήν περίπτωση. Γιατί λοιπόν, νά συναισθηματοποιήσουμε; θά τό κάνουμε; πρέπει, quand même δέν πρέπει;

Όχι μυθιστορηματικό, λοιπόν· όχι μορφωτικό αλλά απορροφητικό και προπαγανδιστικό.

Στόν Κερένσκυ — η μέγιστη αντίδραση: χειροκρότημα. γέλιο.

Οι θεοί: ίσως η πιό επιτιδευμένη [δομή] και τό υλικό πού βγαίνει είναι αποτέλεσμα μέ τό πιό εντυπωσιακό είδωλο. Η μορφική τους εκλογή (δηλαδή *abgesehen* τό φιλοσοφικό βάρος τής έννοιας) και ο μορφικός τους παραλληλισμός συνιστούν τό ακαδημαϊκά έξοχο αισθησιακά ελκυστικό μοντάζ.

Revenons à nos moutons. Η γλώσσα τού φίλμ δέν είναι **τρομακτική** όσον αφορά τά μέτρα τού φίλμ πού χρησιμοποιούν-

ται. Αντίθετα, είναι απόλυτα περιεκτικός εκφραστικός τρόπος: μέσα σέ δεκαπέντε μέτρα η ιδέα τής θεότητας αποδυναμοποιείται¹⁸ χρειάζεται τουλάχιστον πολύ λιγότερη προσπάθεια για νά γίνει ψυχολογικά πειστική.

6 Απρ. 1928

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

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

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

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

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

Υφολογικά, αυτή η κλειστή γραμμή πλοκής, τής οποίας

κάθε στιγμή λειτουργεί σάν σημείο αφετηρίας προς υλικά που είναι ιδεολογικά προσδιορισμένα και φυσικά αποσυνδεδεμένα, παρέχει μέγιστη αντίθεση επίσης.

Τό τελευταίο κεφάλαιο θά πρέπει νά παράγει μια διαλεκτική αποκωδικοποίηση τής ίδιας τής ιστορίας άσχετα μέ τό πραγματικό θέμα. Der grössten Spaisung. Μέσα απ' τό οποίο ολοκληρώνεται η «εύμορφη» υφολογική οργανικότητα τού έργου σάν σύνολο.

Βέβαια, αυτό είναι εύληπτο ακόμη και χωρίς μία σειρά αυτου του είδους (όχι μέσα απ' τήν πλοκή, αλλά απλά συνδεδεμένα). Παραδόξως, όμως, ένα αυθαιρέτο μικρό θήμα πίσω από τήν τελική μορφή πάντα δίνει έμφαση στό έξοχον τής δομής. Έτσι, ήταν καλό ότι Ο ΣΟΦΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ δέν ήταν απλώς μια επιθεώρηση, αλλά αναθεωρημένος **Οστρόβσκυ!**

Η διαδοχική σειρά διευθέτησης τών διίσταμένων στοιχείων μπορούσε τελικά νά προχωρήσει εντελώς διαφορετικά επίσης. Τό τελικό κεφάλαιο είναι πάνω στον ταξικό αγώνα: η μικρή ιστορία θάπρεπε εντούτοις νά δομηθεί νά κερδίσει τό μεγαλύτερο πλεονέκτημα από τήν διαλεκτική του αποκάλυψη.

Τά στοιχεία τής historiette τής ίδιας είναι έτσι κυρίως εκείνα τά οποία μέ τή μορφή τών λογοπαιγνίων παρέχουν τήν ώθηση προς τήν αφαίρεση και τή γενίκευση (μηχανικά ελατήρια γιά δείγματα διαλεκτικών στάσεων προς τά γεγονότα).

Η historiette σάν σύνολο: τό υλικό γιά μία διαλεκτική αποκάλυψη μέσα από ένα συντριπτικά παθητικό τελικό τμήμα. Αυτό, επίσης, [θά πρέπει νά δομηθεί] κατά τόν δυνατό γκριζο και συνηθισμένο τρόπο.

Γιά παράδειγμα, όπως συμβαίνει ακριβώς μέ τις αρετές νοικοκυράς τής συζύγου Γερμανού εργάτη, που αποτελεί τό μεγαλύτερο κακό, τό δυνατότερο εμπόδιο σ' ένα επαναστατικό ξεσηκωμό μέ τό γερμανικό περιβάλλον αναφοράς. Η σύζυγος ενός γερμανού εργάτη θά έχει πάντα κάτι ζεστό γιά τό σύζυγό της, δέν θά τόν αφήσει νά πεινάσει εντελώς. Και εκεί είναι η ρίζα τού αρνητικού ρόλου της που επιβραδύνει τόν ρυθμό τής κοινωνικής ανάπτυξης. Στην πλοκή αυτό θά μπορούσε νά πάρει τή μορφή τού «ζεστού — αποπλύματος» και τήν έννοια

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

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

Voici

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

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

Κάλτσα γυναικας γεμάτη τρύπες και παράλληλα μιá μεταξωτή σέ διαφήμιση εφημερίδας. Αρχίζει μέ μιá κίνηση σάν τίναγμα νά πολλαπλασιάζεται σέ 50 ζευγάρια πόδια. Επιθεώρηση. Μετάξι. Η μάχη για τό εκατοστό τής μεταξωτής κάλτσας. Οι έχοντες mania μέ τήν αισθητική τό ευνοούν. Οι αρχιεπίσκοποι και η ηθική είναι εναντίον του.

Mais ces pantins χορεύουν πάνω στά κορδόνια πού τραβάνε

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

Στό τελευταίο κομμάτι, η σούπα είναι έτοιμη. Μιά φτωχή σούπα. Ο σύζυγος επιστρέφει. «Κοινωνικά» πικραμένος. Το ζεστό υγρό — συμβιβαστικά ξεπλένει το πάθος. Θέα από αιματηρούς ακροβολισμούς. Και το πιο φρικιαστικό απ' όλα — κοινωνική αδιαφορία (ιση) με την κοινωνική προδοσία. Αίμα, ο κόσμος στις φλόγες του κατακλυσμού. Ο Στρατός Σωτηρίας. Ο Μάχιμος Κλήρος κλπ. Ο άντρας αγκαλιάζει τον σκελετό της γυναίκας του. Τραβάνε ένα καλοπαλωμένο πάπλωμα. Μιά έκπληξη, (για ειλικρινή λυρισμό) — αυτή του δίνει ένα φτηνό τσιγάρο. Συναισθηματισμός που είναι πολύ πιο τρομερός στο περιβάλλον αναφοράς της τελικής φρίκης. Το πάπλωμα τραβηγμένο. Κάτω απ' το κρεβάτι — ένα δοχείο. Με τη λαβή σπασμένη. Αλλά είναι ένα δοχείο, το ίδιο κάνει...

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

Πρόβλημα θάρους του υλικού που μπορεί να μπει. Νά λυθεί με μία απίστευτη υποταγή και με τον χειρισμό κάθε μέρους ολοκληρωτικά κατά τον δικό του τρόπο.

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

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

Εξ' άλλου «οι θεοί» συμπυκνώθηκαν σε 15 μέτρα φιλμ!

N.B Κάθε τι έχει γραφτεί με τερατώδη αμφιβολία. Ακόμα είναι πολύ κατάλληλο μόνον για μία ατομική περίπτωση. Περιπτώσεις πολύ προς τα αριστερά (σάν τους «θεούς») χρειάζονται.

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

Νά ἐκθέσουμε τοὺς μηχανισμοὺς τῶν καταστάσεων μιάς ψυχῆς μέ, ἀς πούμε, τίς συγκινήσεις πού προκαλοῦνται ἀπό τή διαδικασία μιάς κηδείας. Ἡ ἀπώλεια τοῦ ἀρσενικοῦ. Τό χάσιμο ἐκεينوῦ πού κερδίζει τό ψῶμι. Οἱ κληρονόμοι, κλπ. Καί ὅλος αὐτός ὁ κυνισμός συγκεντρῶνεται ἀντίστροφα γιά νά σχηματίσει μιά συγκινητική πορεία τῶν θρηνοῦντων.

Θά προκαλέσουμε μιά καιρία σῶγκρουση ἀνάμεσα στό **ερέθισμα καί τόν τελικό σύνδεσμο** μιάς περίπλοκης αλυσίδας αντανακλαστικῶν κατὰ συνθήκη ὅπου πιά δέν φαίνεται νά υπάρχει ἐσωτερική σύνδεση. Τρομερά σκληρό, φυσικό ἐρέθισμα (εἰδικά κακό — τό ἐρωτικό! — καί σάν τελευταῖος κόμβος, κάποια πράξη μιάς ἐξαιρετικά ἀνυψωμένης (σχετικά θυσιαστικῆς) πνευματικότητος.

N.B Θά ἦταν πράγματι ἀστεῖο νά προσλάβουμε στήν ομάδα τῶν ἠθοποιῶν τήν Χόχλοβα²⁴ γιά τέτοια γυναίκα. Μπορεῖ νά εἶναι πολύ διασκεδαστική σάν κάποιος ἀσχημος πού γίνεται ὁμορφος τελικά.

Καί μετὰ, σέ μιά συγκεντρωτική στιγμή, νά ἀναπαράγουμε τοὺς μηχανισμοὺς τοῦ ἐρεθισματος. Νά ὀδηγήσουμε κατόπιν τό κοινό μέσα ἀπό μιά σειρά ἐρεθισμάτων - φιλμ σ' ἓνα ὀρισμένο συγκινησιακό ἀποτέλεσμα, καί μετὰ νά δώσουμε τόν ἐνδιάμεσο τίτλο:

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

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

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

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

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

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

Εδώ, επίσης (σύμφωνα μέ τις ιστορίες του Ertler γιά τό Βερολίνο) — νά μούν οι ακταιωροί γιά τά ποτήρια μύρας πού νά γράφουν — «Η Γερμανία δέν μπορεί νά ζήσει χωρίς αποικίες, ρύζι, πιπέρι, κλπ. — όλα θά τά πάρουμε από τις αποικίες. Η Αγγλία μάς πήρε τις αποικίες κλπ».

8 Άπρ.

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

δύσκολο νά συλλάβει κανείς άλλη πιό καταστροφική επίθεση κατά τής σοσιαλ-δημοκρατίας σ' όλες τīs πλευρές από τὸ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.

Ἡ πλευρά τής μορφῆς αφιερώνεται στὸν Joyce.

Τὸ περίγραμμα τῶν γεγονότων κατά ιστορική σειρά. Γιὰ παράδειγμα, στὸ τμήμα τής φάρσας, μιὰ διπλοτυπία ἀπὸ τὸ σύγχρονο επισκοπικὸ κλῆρο ἕως ἐκεῖνο τοῦ Βοκκακίου τοῦ Φονταίν καὶ τοῦ Ραμπελαί. Κατὰ κανένα τρόπο διαδοχικά, ἀλλὰ *durcheinander*. Εξ' ἄλλου τὰ μοντέλα καὶ τὰ κοστουμια τής ἐκκλησίας εἶναι ἀκόμη μεσαιωνικά ὅπως καὶ ὅλη μας ἡ διδασκαλία.

Ἡ συνέχεια μιᾶς σειρᾶς δὲν θά ἔπρεπε μὲ κανένα τρόπο νά εἶναι διαδοχική ὅπως σὲ μιὰ κάποια πλοκή — νά ἀποκαλύπτεται κατὰ ἓνα λογικά προοδευτικὸ τρόπο κλπ. Μιὰ **συνδυαστική ἀποκάλυψη**. Τότε δὲν προκαλεῖ φόβο τὸ ποσὸν τῶν μέτρων τοῦ φιλμ. Μερικὲς φορές *les debris d' action* εἶναι αυθαίρετα σὰν τὴν πλοκή, συνεχῆ. Ἀλλὰ ποτέ «ο μεταξοθιομήχανος νά μὴ μεθαίει ἓναν ἐπίσκοπο». *Fie!!*

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

Σ' ἓνα σχέδιο αὐτοῦ τοῦ εἶδους, οἱ παραλληλισμοὶ — παράλληλα ρεῦματα — ἔχουν **μετασηματισθεῖ** σὲ προοδευτικὰ συνδυασμένες σειρές. **Πολύ σπουδαίو.**

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

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

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

Ο Γκρίσα λέει ότι τό προσχέδιο μās είναι ακόμη γενικά προσιτό στην παρθενική του κατάσταση.

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

...Μιά σωστή δομή απ' τόν ΟΚΤΩΒΡΗ — από τό ένα μέρος ένα επικαιρικό κομμάτι μαζί μέ δύο ή τρεις «συγκινησιακές» φορτίσεις μέσα στά όρια του υλικού του φίλμ («η γέφυρα» και «η άνοδος»).

Επίσης σκέψου γι' αυτές τīs συγκινησιακές φορτίσεις μέσα στά κομμάτια του ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.

Αλλά προσπάθησε παρ' όλα αυτά, νά τīs δημιουργήσεις μέ τόν τρόπο τής ανόδου του Κερένσκυ — χρησιμοποιώντας εκείνες τīs αρχές και όχι τīs παλιές τής γέφυρας.

Απολύτως ειδικό θά είναι τό πρόβλημα τής εικόνας και τής σύνθεσης κάδρου γιά τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ.

Η ιδεολογία του συμπτωματικού κάδρου πρέπει νά εξετασθει ολοκληρωτικά. Πώς; Ακόμη δέν μπορώ νά πώ. Χρειάζεται πειραματική δουλειά. Γι' αυτό είναι τρελλά αναγκαίο πρώτα νά φτιάξουμε τό ΓΥΑΛΙΝΟ ΣΠΙΤΙ ²⁶ στο οποίο η (συνήθης) ιδέα του κάδρου είναι ότι συμβαίνει μέ τήν δομή των πραγμάτων στα κομμάτια του ΟΚΤΩΒΡΗ και στην όλη δομή του ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.

Υπάρχει ακόμη μία άλλη μεταβλητή αντι τής σούπας στην περίπτωση που τό ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιορίζεται (στη βασική του ίντριγκα) σέ παγκόσμια κλίμακα και τή Δεύτερη Διεθνή ή τό «παιδαγωγικό» πλαίσιο των Σοβιετικών συνόρων.

Νά δείξουμε τόν τρόπο μέ τόν οποίο η ακαταστασία μας (απουσιομανία, χουλιγκανισμός κλπ) είναι κοινωνική προδοσία τής εργατικής τάξης σάν σύνολο. Είναι αλήθεια ότι αυτό είναι πολύ σκληρό και λιγώτερο μνημειώδες. Εν τούτοις πίο

σπουδαίο, κοινωνικά, για να χτυπήσει το προδοτικό μέτωπο στο σύνολό του.

11 Απρ.

Για την επανάληψη.

Από την άποψη της διαλεκτικής ανάλυσης, δηλαδή, ανάλυση στις αντιθέσεις, μία πορεία αυτού του είδους είναι πολύ καλή. Τήν είχαμε σε κάποια έκταση στο «Η επίθεση της 18 Ιουν.» (nach meinen Kompositionsvorschag):

Ιούνιος 18 - τα νικηφόρα μέρη· Ιούνιος 18 - η φρίκη των οβίδων που εκρήγνυτο· Ιούνιος 18 - η πατριωτική διαδήλωση του Πλεχάνωφ στον καθεδρικό του Καζάν· Ιούνιος 18 - αμειλικτα οπλισμένα αυτοκίνητα προσπαθούν να επιτεθούν στο σημείο X· Ιούνιος 18 - αμέτρητες διαδηλώσεις διαμαρτυρίας, εγκατάλειψη των εργοστασίων· Ιούνιος 18 - το σόκ των ταγμάτων κλπ κλπ· Ιούνιος 18 ένα κρεμασμένο σώμα σ' ένα (τηλεγραφικό) καλώδιο.

Αυτό είναι προφανώς ένα μοντέλο διαλεκτικής κατάδειξης. Δεν φαίνεται. Πολύ λυπάμαι.

Notez άλλη μία φορά την ενότητα των διατιτλων!!! όπως στους «θεούς» και (αντιστρόφως) στον Κερένσκυ.

Σ' αυτό το επίπεδο κάποιος θά μπορούσε να λύσει:

Ein Paar seidene Strumpfe - τέχνη

Ein Paar seidene Strumpfe - ηθική

Ein Paar seidene Strumpfe - εμπόριο και αναγνωρισμός

Ein Paar seidene Strumpfe - Ινδές που εξαναγκάζονται να επώασουν τα κουκούλια μεταφέροντάς τα στις μασχάλες τους.

20 Απρ.

Τι συμβαίνει στις «άσπιλες παρθένες» du monent αρχίζω να μιλάω για το ΚΕΦΑΛΑΙΟ και τη διανοητική προσέλευση! Ο

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

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

22 Απρ.

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

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

Εντελώς έξοχο υλικό «συμπιέσιμο» μέχρι τού σημείου τής

«ειρωνίας». Αστική κουλτούρα και φιλανθρωπία.

«Στόν τομέα τής κουλτούρας, τά επαγγελματικά και τεχνολογικά επιτεύγματα τής αστικής τέχνης είναι μεγάλα. Ειδικά σπουδαιές γιά τό προλεταριάτο είναι οι επιτεύξεις τών τελευταίων δεκαετιών, στις οποίες μέθοδοι σχεδιασμένης προσέγγισης γιά καλλιτεχνική δημιουργία — χαμένης στούς καλλιτέχνες ως αντιπροσώπους τού μικροαστισμού έχουν αποκατασταθεί και υψωθεί μέχρι τού σημείου τής επιστημονικής ανάλυσης και σύνθεσης. Η διαδικασία λοιπόν θεσπίζοντας τή διάτρηση τής δημιουργικής πορείας μέ διαλεκτικές και υλιστικές αρχές, πράγμα πού ακόμη δέν έχουν διαπιστώσει οι καλλιτέχνες, συντιστά τά ακατέργαστο υλικό γιά μία μέλλουσα προλεταριακή τέχνη.»

Αυτό ήταν μεγάλη συνεισφορά σέ μία ανάλυση γιά τίς τέχνες.

Η τραγωδία τών συμερινών «αριστεριστών» συνίσταται στό γεγονός ότι η ακόμη ελλιπής αναλυτική διαδικασία βρίσκεται σέ μία κατάσταση όπου απαιτείται σύνθεση... **Σέ νέα θέματα.** Ήταν πράγματι σπουδαίο νά δείξουμε τήν τακτική στόν (ΟΚΤΩΒΡΗ) και όχι τά γεγονότα. Τά πιό σπουδαία καθήκοντα σέ μία μορφωτική επανάσταση δέν είναι μόνο διαλεκτικές διαδηλώσεις αλλά καθοδήγηση στή διαλεκτική μέθοδο, επίσης.

Δοθέντων τών δεδομένων πού διατίθενται στόν κινηματογράφο, τέτοια καθήκοντα δέν είναι ακόμη επιτρεπτά. Ο κινηματογράφος δέν κατέχει εκείνα τά μέσα έκφρασης, εφ' όσον, μέχρι τώρα δέν έχει υπάρξει απαίτηση γιά τέτοια καθήκοντα· μόνο τώρα αρχίζουν νά προσδιορίζονται.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

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

2. «Ξαφνικά..» ἡ μοναδική λέξη διάτιτλου πού προηγείται ἀμέσως τοῦ πλάνου πού ἀρχίζει ἐκεῖνο τὸ τμήμα στοῦ (ΠΟ-ΤΕΜΚΙΝ) τοῦ Αἰζενστάϊν πούναί γνωστό σάν (σεκάνς), τῆς Σκάλας τῆς Οδησοῦ.

3. Η σεκάνς στὸν (ΟΚΤΩΒΡΗ) στὴν ὁποία ἀναφέρεται ἐδῶ ὁ Αἰζενστάϊν περιγράφεται ὅπως ἀκολουθεῖ παρακάτω στοῦ δοκίμιό του: «Μιά διαλεκτικὴ προσέγγιση τῆς Φιλμικῆς Μορφῆς» στοῦ βιβλίου *Μορφὴ τοῦ Φίλμ*: «Μὲ τὴ βροντὴ τῶν κανονίων τοῦ Ποτέμκιν, ἓνα μαρμάρينو λιοντάρι ἀνασηκῶνεται, σὲ διαμαρτυρία ἐναντι τῆς αιματοχυσίας στὰ σκαλιὰ τῆς Οδησοῦ. Συνετέθη ἀπὸ τρία πλάνα τῆς Αλουόκα στὴν Κριμαία: ἓνας κοιμισμένος λέων, ἓνα ξύπνιος κι ἓνας πού ἀνασηκῶνεται. Τὸ ἀποτέλεσμα πέτυχε μὲ τὸν σωστὸ υπολογισμό τοῦ μήκους τοῦ δευτέρου πλάνου. Ἡ υπέρθεση τοῦ πρώτου πλάνου παράγει τὴν πρώτη πράξη. Αὐτὴ ὀριοθετεῖ τὸν χρόνο γιὰ νὰ ἐπιβάλλει τὴν δεύτερη θέση στὸν ἐγκέφαλο. Ἡ υπέρθεση τῆς τρίτης θέσης στὴ δεύτερη παράγει τὴ δεύτερη πράξη: καὶ τὸ λιοντάρι τελικὰ σηκῶνεται».

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

«Αὐτὰ τὰ ἐρεθίσματα εἶναι ἐτερογενῆ ὅσον ἀφορὰ τίς ἐξωτερικὲς τους φύσεις ἀλλὰ ἡ ἀντανακλαστικὴ φυσιολογικὴ

τους ουσία τὰ δένει σέ μιά σιδερένια ενότητα. Φυσιολογική μέχρι τού σημείου πού θεωρείται (ψυχική) κατ' αντίληψιν καί δέν είναι παρά η φυσιολογική διαδικασία μιάς υψηλότερης νευρικής δραστηριότητας.

«Κατ' αυτό τόν τρόπο, πίσω απ' τή γενική ένδειξη τού πλάνου, η φυσιολογική σύνοψη τών δονήσεων του *σάν ολότητα*, σάν μία περίπλοκη ενότητα τών εκδηλώσεων όλων του τών ερεθισμάτων, είναι παρούσα. Αυτό είναι τό ειδικό «αίσθημα» τού πλάνου, πού παράγεται απ' τό πλάνο σάν σύνολο.... Όπως σ' εκείνη τή μουσική πού είναι βασισμένη στή διττή χρήση τών *υπερτόνων* (οι μουσικές αναφορές πού παρατίθενται αλλού σ' αυτό τό ίδιο κείμενο είναι τού Debussy καί τού Σκριάμπιν).

5. Ο Πουντόβκιν παραθέτει ένα τμήμα μιάς μεγάλης σεκάνς στόν ΟΚΤΩΒΡΗ τού Αϊζενστάϊν γνωστής ως «Η άνοδος τού Κερένσκυ» στήν οποία τό σχήμα καί οι δυναμικές τής κεριέρας τού αρχηγού τών Μενσεβίκων συντέμνονται. Αυτή η σεκάνς έξοχη στή χρήση τής χωρικής καί χρονικής έκτασης, αποτελεί μία οπτική τροπή υπερβολικής ειρωνίας — κωμική κατά οξύ τρόπο ως πρὸς τό αποτέλεσμα. Ο Αϊζενστάϊν θά αναφέρεται σ' αυτή από καιρού εις καιρόν σ' αυτά τὰ ημερολογιακά κατάστιχα. Εδώ είναι μιά περιγραφή του παρμένη απ' τήν «Διαλλεκτική προσέγγιση τής Φιλμικής Μορφής», σάν παράδειγμα διανοητικού κινηματογράφου: «Η άνοδος τού Κερένσκυ στήν εξουσία καί η δικτατορία μετά τόν ξεσηκωμό τού Ιουλίου τού 1917. Ένα κωμικό αποτέλεσμα δημιουργήθηκε απ' τούς υποτίτλους πού έδειχναν τούς κανονικούς βαθμούς τής προαγωγής («Δικτάτωρ» — «Genaralissimo» — «Αρχηγός Ναυτικού — καί Στρατού» — κ.λ.π) νά ανεβαίνουν όλο και πιό ψηλά κομμένοι σέ πέντε μέ έξι πλάνα τού Κερένσκυ πού ανέβαινε τα σκαλιά στό Χειμερινό Ανάκτορο, κατά τόν ίδιο ρυθμό. Εδώ υπάρχει μία σύγκρουση ανάμεσα στήν μωρολογία τών βαθμών καί στό σκαρφάλωμα τού ήρωα στά σκαλιά πού φέρνει τό διανοητικό αποτέλεσμα: Η ασημότης τού Κερένσκυ δείχνεται σατιρικά. Έχουμε τήν αντίστιξη μιάς κυριολεκτικά συνηθισμένης ιδέας μέ τήν εικονισμένη πράξη ενός ορισμέ-

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

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

7. ΒΕΤΣΕΡΝΑΓΙΑ ΜΟΣΚΒΑ μία απογευματινή εφημερίδα.

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

9. Αυτό θά έδειχνε ένα ήδη υπάρχον ενδιαφέρον από μέρους του Αϊζενστάϊν για την ιστορία της Μεξικανικής κατάστασης. Αυτό επρόκειτο να ανθίσει δυό χρόνια αργότερα στη μεγάλη ατελείωτη δουλειά του γνωστή ως «Que viva Mexico» που ανέλαθε ο Αϊζενστάϊν κατά την προσωρινή του διαμονή στο Χόλλυγουντ και προχώρησε στην επιστροφή του, τό 1931, στη Σοβιετική Ένωση.

10. Ο Μαξίμ Στράουχ, ηθοποιός, παιδικός φίλος και συγχόνος συνεργάτης. Η συνεργασία τους άρχισε την εποχή των πρώιμων θεατρικών παραγωγών με τον Αϊζενστάϊν για τό θέατρο της Πρόλετ-κούλτ.

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

12. Ένα παραδοσιακό Πασχαλινό γλύκισμα με ζάχαρη και βούτυρο.

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

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

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

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

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

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

17. Ένα μικρό ατελές στούντιο στή Μόσχα.

18. Αυτή η μνημειώδης σεκάνς απ' τόν «ΟΚΤΩΒΡΗ» συνελήφθη και συχνά αναφέρεται απ' τόν Αϊζενστάϊν σάν τό δομικό μοντέλλο για «διανοητικό μοντάζ». Γι' αυτό μιλάει στή «Διαλεκτική προσέγγιση στή Μορφή τού Φίλμ». Η παρέλαση

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

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

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

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

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

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

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

23. Εδώ ο Αϊζενστάιν προτείνει τήν απεικόνιση μιάς διαδικασίας παραγωγής αντίστροφης, προσθέτοντας στό στόκ των τρόπων του, τὸ *ὕστερον-πρότερον*, κάτι πού συχνότατα και επιτυχῶς εἶχε χρησιμοποιήσει ο Βερτώφ.

24. Αλεξάνδρα Χόχλοβα, ἦταν η πρώτης κατηγορίας ηθοποιός τού Σοβιετικού κινηματογράφου. Τὸ εξαιρετικό της ταλέντο, η ευστροφία της και η εξυπνάδα της φωτίζουν ειδικά τὰ φίλμ τού συζύγου της, Λέβ Κουλέσωφ τού σκηνοθέτη και θεωρητικού τού μοντάζ πού η μελέτη τής δουλειάς του μέ τή σειρά της εἶναι σπουδαία γιά τήν κατανόηση τής ἴδιας τής εξέλιξης τού Αϊζενστάιν.

25. Η ἰδέα αποτελεί συμπλήρωμα εκείνης τού Αϊζενστάιν γιά τή θεωρία και πρακτική τού μοντάζ. Τὸ «*tyrage*», αναφέρεται στήν παράμετρο τής ηθοποιίας και κατ' επέκταση στήν προ-φιλμική ἄποψη τού κινηματογράφου. Θέλω νά υπογραμίσω ὅτι τὸ «*tyrage*» πρέπει νά κατανοηθεῖ σάν ευρύτερο ἀπὸ απλῶς ἓνα πρόσωπο χωρίς μακιγιάζ ἢ μία αντικατάσταση τῶν «φυσικά εκφραστικῶν» τύπων γιά ηθοποιούς. Κατὰ τή γνώμη μου, τὸ «*tyrage*» περιελάμβανε μία ὀρισμένη προσέγγιση στά γεγονότα πού αγκάλιαζαν τὸ περιεχόμενο τού φίλμ. Εδώ πάλι ἦταν η μέθοδος τής ανατολικῆς παρέμβασης μέ τή φυσική σειρά και συνδυασμὸ τῶν γεγονότων. Ὡς πρὸς τήν σύλληψη, απ' τήν ἀρχή μέχρι τὸ τέλος ο «ΟΚΤΩΒΡΗΣ» εἶναι καθαρό *tyrage*.

26. Τὸ *Γιάλινο σπίτι*, ἦταν μία μελέτη τού Αϊζενστάιν, πού τή συνέλαβε τὸ 1926 και ἀνέπτυξε παράλληλα μέ τήν κινηματογράφηση τού «ΟΚΤΩΒΡΗ» και τόν σχεδιασμὸ τού «ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ». Η δράση αὐτῆς τῆς σάτιρας πάνω στήν αστική κοινωνία θά συνέβαινε σ' ἓνα κτίριο πού οἱ τοῖχοι του και τὰ πατώματα θά ἦταν φτιαγμένα ἀπὸ γυαλί. Σ' αὐτὸ τὸ κείμενο μιά πειραματική πιθανότης υπήρχε: η ἐγκλειση σ' ἓνα κάδρο αρκετῶν πράξεων.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

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

στή ανανέωση και ενδιαφέρον, και τό τρυφερό, σκληρό, καυτό, «*Τά παιδικά χρόνια τού Ιβάν*» (1962) τού Αντρέϊ Ταρκόφσκι.

Γνωστό σ' όλους τό πλούσιο παρελθόν τού κινηματογράφου αυτού κι' η βαρεία κληρονομιά τών Αϊζενστάιν, Βερτώφ, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο, ή και Ντονσκοϊ. Κάποια εποχή — μεταξύ 1925 και 1940 — τό κάθε σοβιετικό φίλμ πού προβαλλόταν στή Δύση αποτελούσε κι ένα «γεγονός», όχι μόνο καλλιτεχνικό, αλλά και πολιτικό. Ο νους πάει αμέσως στό «*Ποτέμκιν*», στή «*Μάνα*», στόν «*Τσαπάγιεφ*» και σ' άλλα, πού γιά μιá ολόκληρη μερίδα τής κοινής γνώμης ξεπερνώντας κατά πολύ τήν αντίληψη ενός κομμουνιστικού κόμματος, ήταν συνηφασμένα μέ μιá στάση «μυστικιστικού» θαυμασμού πρός κάθε τι προερχόμενο απ' τή Σοβιετική Ένωση. Η στάση αυτή εδώ και πολλά χρόνια έχει χαθεί πιά. Μεγάλο μέρος τών ταινιών πριν τό 1955 καταπιάνεται μέ πολεμικά θέματα και έπη τής Επανάστασης ή τού Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ήταν βέβαια η τρομερή εμπειρία τών Ρώσων πού έγινε βίωμά τους, αλλά απ' τήν άλλη μεριά ο πόλεμος απλοποιεί τά πράγματα γιά τόν καλλιτέχνη, τού επιτρέπει ξεκάθαρες απλουστευμένες λύσεις, αδιαίρετη πίστη, ενώ τό ίδιο τό νόημα τής πρόθεσης επιβάλλει και τή διαύγεια της. Μετά τήν καταπίεση τής σταλινικής περιόδου μέ τήν ενοχλητική και ανασταλτική λογοκρισία της, τήν εποχή τής χαλάρωσης, τής έντασης, ταινίες όπως ο «*Τεσσερακοστός Πρώτος*», «*Όταν περνούν οι γερανοί*», ή και άλλες μικρότερου ενδιαφέροντος, αποτελούσαν ακόμα κατά κάποιο τρόπο γεγονότα, θέματα συζήτησης, αφού καθρέφτιζαν τήν αλλαγή τής πολιτικής ατμόσφαιρας και ταυτόχρονα μιάν απελευθέρωση στήν καλλιτεχνική δημιουργία: μιá διεύρυνση τών ηθικοπλαστικών περιορισμών στήν υπηρεσία τού δόγματος τού «θετικού» ήρωα, και τόν παραμερισμό τού πασίγνωστου σοσιαλιστικού ρεαλισμού πού είχε καταντήσει επιβαλλόμενος στομφώδης ιδεαλισμός.

Φυσικά ποτέ δέ σταμάτησαν νά γυρίζονται ταινίες μέ θέματα τόν πόλεμο ή άλλες πού προσφεύγουν σέ κλασικά λογοτεχνικά κείμενα (στήν πλειονότητα ρωσικά). Τό πνεύμα όμως

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

Απ' τις ποικιλόμορφες ταινίες μπορούν νά βγούν μιά σειρά γενικές διαπιστώσεις, χωρίς τούτο νά σημαίνει πώς έγιναν ολοκληρωτικά και σταθερή συνισταμένη τής σοβιετικής κινηματογραφίας.

1) Η εμφάνιση μιάς διαλεκτικής στό χώρο τών δραματικών συγκρούσεων και τών ιδεολογικών διαφορών. Η απλοϊκή σκιαγράφηση «καλών» και «κακών» σπανίζει, δίνοντας τή θέση της σέ πιό πολύπλοκους κι αληθινούς χαρακτήρες.

2) Η παρουσία τής σύγχρονης σοβιετικής πραγματικότητας στις ταινίες. Μιά αισθητική ελευθερία έκφρασης όπως κι οι σχετικές επιδράσεις τού δυτικού κινηματογράφου στρέφουν συχνότερα τό ενδιαφέρον στά προβλήματα τού σύγχρονου ανθρώπου μέ μιά έμφαση στην αναπαραγωγή τών αιτιολογήσεων και τών αποτελεσμάτων.

3) Η αμεσότητα, η ευλυγισία και ευθυβολία στό αβιαστο παίξιμο τών ηθοποιών (μπορούν νά γίνουν συγκρίσεις ρόλων μέ παλιότερες ταινίες όπου έπαιζαν μεγάλοι ηθοποιοί).

4) Ο εκφραστικά άμεσος χειρισμός τού πλουσιοποίκιλου θεματολογικού υλικού. Η παρουσία τού φανταστικού κλίματος, τού λεπτού χιούμορ, τών αποχρώσεων, τής ποιήσης, πού ήταν άγνωστα στοιχεία μέχρι τότε.



Μιχαήλ Ρόμ: ΟΙ ΕΝΝΙΑ ΜΕΡΕΣ ΕΝΟΣ ΧΡΟΝΟΥ



Α. Μιχάλλκωφ-Κουτσαλόβσκι: Ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ

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

Υπάρχει ο σοβαρὸς παράγοντας πὺ ἐμποδίζει νὰχοῦμε μιὰ πλατειά καὶ προπαντὸς ολοκληρωμένη εποπτεία καὶ ἀντίληψη γιὰ τὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο: ἡ κάθε λαϊκὴ δημοκρατία, ἀπ' ὅλες τὶς χώρες τῆς Βαλκανικῆς μέχρι τὰ βάθη τῆς κεντρικῆς Ἀσίας ἔχει αὐτοῦσιο δικὸ τῆς τοπικὸ κινηματογράφο (Γεωργία, Ουκρανία, Ἀρμενία, Λιθουανία, Ἑσθονία, Λευκορωσία, Ἀζερμπαϊτζάν, Κιργκίζια, Τουρκμενιστάν, Καζακιστάν, κλπ.). Εἶναι ἀνακρίβεια τὸ νὰ βγοῦν συμπεράσματα γιὰ τὴν ετήσια παραγωγή πὺ φτάνει συνολικὰ τὶς 150 ταινίες πρόσφατα, κι ἀπ' τὶς ὁποῖες μᾶς εἶναι γνωστικὲς μόνο οἱ 15 τὸ πολὺ, ὑπὸ κανονικὲς συνθήκες. Ἡ πολιτικὴ ἐξαγωγῆς δὲν μπορεῖ νὰ καλύψει τὴν παραγωγή τῶσων τοπικῶν δημοκρατιῶν πὺ προέρχονται ἀπ' τὰ στούντιο τοῦ Εριβάν καὶ τῆς Ρίγκα μέχρι τῆς Ἄλμα Ἄτα καὶ μέσ' στὴ Σιθηνία, μὲ τὴν αὐτόνομη δραστηριότητά τους. Ἄν κρίνουμε ἀπ' τὰ δείγματα πὺ εἶδαμε, ο κινηματογράφος τῆς Γεωργίας ἐρχεται πρῶτος σάν πρωτότυπη κι ἐλεύθερη δραστηριότητα, μὲ φιλμ πὺ σὲ ἐπινόηση καὶ εὐρηματικότητα θεματικῆς, ἀμεσότητας καὶ ἐκφραστικὸ χιούμορ ξεπερνᾶνε τὶς ἐπίσημες παραγωγῆς τῆς Μόσφιλμ. (Φαίνεται πὺς ἀπολαμβάνει καὶ μεγαλύτερης ἐλευθερίας σ' ὅτι ἀφορᾶ τὴν ἴδια τὴ θεματικὴ τῶν φιλμ). Ἡ μεγάλη λοιπὸν «φολκλορικὴ» παράδοση κάθε περιοχῆς προσφέρει ἐκφραστικὲς δυνατότητες ἀφάνταστης ἱκανότητας. Στὶς στρατιῆς τῶν ἀλάνθαστων ἡρώων πὺ παρέλαυναν παλιότερα καὶ ἀπέναντι σ' ἓνα βροντῶδη πατριωτισμὸ, ο κινηματογράφος αὐτὸς ἔχει ν' ἀντιτάξει ἐκτὸς ἀπ' τὴν πρωτοτυπία τοῦ ὕφους, καὶ τὴν ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν καθημερινότητα, τὶς συνθήκες διαβίωσης ὁλοζώντανων ἀνθρώπων τύπων καὶ τοὺς προβληματισμοὺς πὺ ἀπορρέουν ἀπ' τὶς σχέσεις μεταξὺ τους. Γύρω στὰ 1970 ἡ διαμόρφωση τῆς προοδευτικῆς αὐτῆς τάσης ἐπεκτείνεται ἰδιαίτερα στὶς δημοκρατίες τοῦ Καυκάσου καὶ τῆς Ἀσίας. Ονόματα πὺ ἐπιβάλλονται μὲ τὸν καιρὸ: ο Ρέζο Τσκεϊτζε, ο

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

Θάταν δύσκολη η προσπάθεια να περιληφθούν σε μία κατάσταση οι καλύτερες ταινίες που γυρίστηκαν απ' τὸ 1960 μέχρι σήμερα σ' ὅλη τὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση. Μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι αναφερόμαστε σὲ ταινίες πὸ εἶδαμε — καὶ σὲ μερικές (λιγοστές) πὸ διαβάσαμε σχετικὰ — ανεξάρτητα απ' τὴ γενιὰ καὶ τὴν κατοπινὴ πορεία τῶν σκηνοθετῶν, ἡ πατακάτω λίστα μὲ τὶς σημαντικότερες ταινίες, ουσιαστικὰ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ολοκληρωμένη. Εἶναι μάλλον ἀπίθανη περίπτωση ἡ ὑπαρξὴ ἀγνωστων ἀριστουργημάτων πὸ νὰ μὴν ἀκούστηκε ἡ ἀναφέρθηκε τίποτε γι' αὐτά.

«Οἱ ἐννιά μέρη ἐνὸς χρόνου» τοῦ Μιχαὴλ Ρόμμ

«Τὰ παιδικὰ χρόνια τοῦ Ἰβάν» τοῦ Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Αντρέϊ Ρουμπλιώφ» τοῦ Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Ο Καθρέφτης» τοῦ Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Στάλκερ» τοῦ Αντρέϊ Ταρκόφσκι

«Εἶμαι εἴκοσι χρονῶν» τοῦ Μάριον Κούτσιεφ

«Στὶς σκιὲς τῶν λησμονημένων προγόνων» τοῦ Σεργκέϊ

Παρατζάνωφ

«Τὸ τραγούδι τῆς Ροδιάς» τοῦ Σεργκέϊ Παρατζάνωφ

«Ἡ Φυλλοροή» τοῦ Όταρ Ιοσελιάνι

«Ἦταν ἓνας τραγουδιστὴς κότσουφας» τοῦ Όταρ Ιοσελιάνι

vi

«Ποιμενικὴ» τοῦ Όταρ Ιοσελιάνι

«Στὶς 6 τοῦ Ἰούλη» τοῦ Γιούλι Καρασίκ

«Ο Πρῶτος Δάσκαλος» τοῦ Αντρέϊ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι

«Ἡ Κουτσὴ Ἀσία» τοῦ Αντρέϊ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι

«Ἡ Κόκκινη Σημῶδα» τοῦ Βασίλη Σούκσιν

«Τὰ Φτερά» τῆς Λαρίσα Σεπίτκο
«Εσύ καί Γώ» τῆς Λαρίσα Σεπίτκο
«Τό Πρίμ» τοῦ Σεργκέι Μικαελιάν
«Πιροσμάνι» τοῦ Γκεόργκυ Σεγκελάγια
«Τό Λευκό Καράβι» τοῦ Μπολότ Σαμσιεφ
«Κόκκινες Παπαρούνες ἀπ' τὸ Ισσύκ - Κούλ» τοῦ Μπολότ

Σαμσιεφ

«Τό δέντρο τῆς ἐπιθυμίας» τοῦ Τεγκίτς Αμπουλάτζε
«Ζητῶ τὸν λόγο» τοῦ Γκλιέμπ Παμφίλωφ
«Εἴκοσι μέρες δίχως πόλεμο» τοῦ Αλεξέι Γκέρμαν
«Ἐνα ἡμιτελὲς κομμάτι γιὰ μηχανικὸ πιάνο» τοῦ Νικήτα

Μιχάλκωφ

«Μερικὲς μέρες ἀπ' τῆ ζωῆ τοῦ Ομπλόμωφ» τοῦ Νικήτα

Μιχάλκωφ

«Πέντε βράδνα» τοῦ Νικήτα Μιχάλκωφ
«Ο Ἄγριος» τοῦ Τολομούς Οκέγιεφ
«Οι Κομισσάριοι» τοῦ Ν.Μασένκο
«Ἡ μικρὴ πόλη Ανάρα» τοῦ Ηρακλή Κβιρικότςε

Θὰ μπορούσαν ν' αναφερθοῦν κι ἄλλοι τίτλοι, ὁ ὁμορφος «Ἄμλετ» τοῦ Κόζιντσεφ, τὸ κινηματογραφημένο μπαλλέτο «Ἰβάν ὁ Τρομερὸς», «Τὸ ἄσπρο πουλί μὲ τὸ μαῦρο σημάδι» τοῦ Ιλιένκο, ταινίες τοῦ Ροστότσκι, ὁ «Μονόλογος» τοῦ Ἄβερμπαχ, ἢ καὶ ἄλλες ἀκόμα, ποὺ ὅμως ουσιαστικά δὲν σημαδεύουν καινούργιους δρόμους στὴν πορεία τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Ὁ «Αντρέϊ Ρουμπλιώφ» καὶ ὁ «Καθρέφτης» τοῦ Ταρκόφσκι, ἡ «Ποιμενικὴ» τοῦ Ιοσελιάνι, «Τὸ τραγοῦδι τῆς Ροδιάς» τοῦ Παρατζάνωφ, ἡ «Κουτσὴ Ἀσία» τοῦ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι, εἶχαν δυσκολίες μὲ τὴ λογοκρισία κι ἀπαγορεύσεις μὲ τὴν προβολὴ τους. Στενοκέφαλες ἐνέργειες μίας ἀρτηριοσκληρωτικῆς νοοτροπίας.

Τὸ ὀρίμασμα πάντως στὴν ἐκφραση τῶν προσωπικῶν ἢ καὶ κοινωνικῶν βιωμάτων γίνεται μὲ ἀργὸ ρυθμὸ καὶ κάπως μεμονωμένα. Ὁ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι μετὰ τὸ θαυμάσιο «Πρῶτο Δάσκαλο» κατέφυγε στὸν Τσέχωφ («Θεὸς Βάνιας») καὶ τὸν Τουγκένιεφ. Τὸ ἴδιο γυρίζουν (αναγκαστικά;) σ' ἓνα ἄχρωμο κινηματογράφο κατανάλωσης κι ἄλλοι, ὅπως ὁ Κού-

τσιεφ μετά τὸ «*Εἶμαι εἴκοσι χρονῶν*», ἡ Σεπίτκο μετά «*Τὰ Φτέρὰ*», ὁ Κλίμωφ, κτλ. Οπωσδήποτε διαγράφεται ἓνα φαινόμενο καθίζησης τὰ ἐπόμενα χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ '60 στὴ δημιουργικὴ δραστηριότητα τῆς ομάδας ἐκείνης ποῦ εἶχε συσπειρωθεῖ γύρω στὸ μεγάλο δάσκαλο Μιχαήλ Ρόμμ καὶ υποσχόταν πολλὰ γιὰ τὸ μέλλον. Ὁ σκηνοθέτης συνεχίζει νὰ κάνει ὅπως πάντα τὴ δουλειὰ του, ὅμως οἱ συνθήκες παραγωγῆς καὶ προβολῆς τὸν υποτάσσουν κατὰ κάποιο τρόπο στὸν ἔλεγχο τῆς ἐξουσίας. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι αρκετὰ φιλμ τυποποιημένα, ἀδιάφορα, — ἀκόμα καὶ πολιτικά, κι ἂς χειρίζονται συχνὰ τέτοια θέματα. Καὶ γιὰ νὰ ἐπανεῖρθουμε σ' αὐτὸ ποῦ διατυπώθηκε παραπάνω, ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος — ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις — ἔπαψε νὰ ἀποτελεῖ «γεγονός».

* * *

Γιὰ μιὰ γενικότερη ἀντίληψη καὶ διερεύνηση τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῆς ἰδιομορφίας τους, οἱ πιὸ σημαδιακὲς ἀπ' τὶς ταινίες αὐτὲς ἐξετάζονται παρακάτω, μὲ βάση τὴν ἐκφραστικὴ τους ἰκανότητα, τὴ θεματικὴ, τοὺς προβληματισμοὺς καὶ τὰ ἰδεολογικά-υπαρξιακὰ μοτίβα ποῦ προβάλλουν.

Γιὰ τὶς ταινίες τοῦ Ταρκόφσκι γίνεται λόγος διεξοδικὰ στὸ τέλος.

Στὴν ὁμορφὴ ταινία «*Ὁ Πρῶτος Δάσκαλος*» (1965) τοῦ Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι ποῦ βασίζεται στὴν ὁμώνυμη νουβέλλα τοῦ Κιργκιζιανοῦ Τσέγκις Αἰτμάτωφ, ἐκτὸς ἀπ' τὴν εκπαιδευτικὴν μεταρρυθμίση στ' ἀπομακρυσμένα χωριά τῆς ἀπέραντης Ἀσίας μετὰ τὴν Ἐπανάσταση καὶ τὶς ἀντιδράσεις ποῦ προκαλεῖ, ὑπάρχει ἓνα γνήσιο ποικιλόχρωμο φολκλωρικό φόντο ποῦ πλαισιώνεται ἀπὸ τὴν ἀνόθευτη ὁμορφιά τοῦ φυσικοῦ νεκὸρ καὶ μιὰ πλατεῖα πνοὴ ἀγνότητας.

Μεθυστικὸ καὶ ζαλιστικὸ ποίημα τὸ «*Στὶς σκιὲς τῶν λησμονημένων Προγόνων*» (1964) τοῦ Παρατζάνωφ. Τεράστια πλάνα ποῦ τὸ νεκουπάξ τους γίνεται μόνον μὲ κίνηση μηχανῆς, μιὰ τρομερὰ ευκίνητη, «τρελλή» μηχανὴ ποῦ εἰσχωρεῖ παντοῦ. Φολκλωρικό ποίημα — μὲ κάποια ἔλλειψη συνοχῆς

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

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

Ο πιό αντιπροσωπευτικός γεωργιανός σκηνοθέτης είναι ο Όταρ Ιοσελιάνι.

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

τήν έκανε ελκυστική οπτικά, ενώ αντίθετα φαινομενικά ασήμαντες, αδιάφορες ή μη ολοκληρωμένες σκηνές φορτίζονται πάντα με περιεχόμενο κάποιας ψυχολογικής συμπεριφοράς. Ο «κότσουφας» είναι ένας νέος μουσικός που παίζει κρουστά σε ορχήστρα, πάντα αργοπορημένος (τόσο όμως που να μη γίνεται εμπόδιο στην όλη εκτέλεση), αφού αγωνίζεται να προλάβει ταυτόχρονα χίλια δυο πράγματα. Μ' άλλα λόγια θέλει να παραμείνει «άνθρωπος» αδέσμευτος κι όχι γρανάζι κάποιου μηχανισμού: το πρόβλημα όσο και να μη διαγράφεται με έμφαση, είναι υπαρκτικό, η συμπεριφορά του σκανδαλίζει το οργανωμένο περιβάλλον. Σκοτώνεται σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα — τυχαίο —, προτού θρει ένα σίγουρο νόημα στην ζωή του, προτού διαλέξει ανάμεσα σε δυο επείγοντα καθήκοντα: «να εκτελεί τα σοσιαλιστικά του καθήκοντα, και να είναι πάντα διαθέσιμος για τις ανθρώπινες σχέσεις». Το τυχαίο δυστύχημα είναι μία πιθανή κατάληξη: καταδικασμένος από την «τάξη» ή καλύτερα απ' το μηχανισμό ακρίβειας του συστήματος να μην επιζήσει. Φαινομενικά δέν τον εξοντώνει η γραφειοκρατία ενός άτεγκτου σοσιαλιστικού συστήματος. Φαινομενικά μόνο, γιατί το εκπληκτικό τελευταίο πλάνο είναι εύγλωττο: μετά το ατύχημα, στο ρολογάδικο που είχε φίλους και γίνεται συζήτηση για θέματα αδιάφορα, βλέπουμε σε γκρό πλάνο τα γραναζάκια του ωρολογιακού μηχανισμού. Ακαταμάχητη ζωτικότητα και χιούμορ εκπέμπει όλο το φιλμ.

Στην «Ποιμενική», άγνωστη σε μάς (και που προβλήθηκε σ' ένα μικρό μόνο κύκλωμα στη Σοβιετική Ένωση), λυρικά αλλά και με μεγάλο ρεαλισμό, ο Ισοελιάνι δείχνει αντιπαράθετοντας δυο πλευρές ενός κόσμου: μία ομάδα μουσικών που κάνουν πρόβες στην εξοχή για το κοντσέρτο που θα δώσουν απ' τη μία, κι οι χωριάτες που παιδεύονται με την καθημερινή κοπιαστική δουλειά απ' την άλλη.

Οι «Είκοσι μέρες δίχως πόλεμο» (1976) του Γκέρμαν είναι τὰ μετόπισθεν του μετώπου, μία Τασκένδη χειμωνιάτικη που δέν έχει τίποτα τὸ ξεχωριστό αλλά ασυνήθιστη, και μία νηφάλια, αντι-ηρωική ματιά στους ανθρώπους και τὰ προβλήματά τους. Μία ματιά «εξωτερική» θάλεγε κανείς, χωρίς καμιά με-



Τεγκίζ Αμπουλάντζε: ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ



Αλεξέι Γκέρμαν: ΕΙΚΟΣΙ ΜΕΡΕΣ ΔΙΧΩΣ ΠΟΛΕΜΟ

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

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

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



Νικήτα Μιχάλλκωφ: ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΠΙΑΝΑ



Νικήτα Μιχάλλκωφ: ΜΕΡΙΚΕΣ ΜΕΡΕΣ ΑΠ' ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΟΜΠΛΟΜΩΦ

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

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

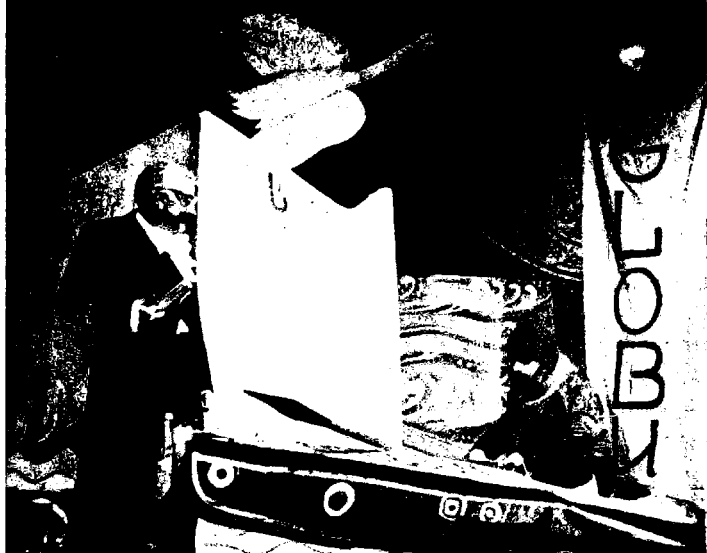
Τό «*Μερικές μέρες απ' τή ζωή του Ομπλόμωφ*» βασίζεται στό κλασσικό μυθιστόρημα του Γκοντσάρωφ «*Ομπλόμωφ*», όπου περιγράφεται ένας χαρακτηριστικός τύπος αργόσχολου και αναποφάσιστου αριστοκράτη, θέαμα ληθαργίας, και τό βούλιαγμα του στήν πεζότητα τής καθημερινής τύρβης. Δίπλα του ο εκ διαμέτρου αντίθετος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

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

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

* * *

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



Ηρακλή Κβιρικιάτζε: Η ΜΙΚΡΗ ΠΟΛΗ ΑΝΑΡΑ

τόν κινηματογράφο τής «προσωπικής» έκφρασης ἢ ἔμπνευσης. Τὸ πειραματικὸ φιλμ εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτο. Φυσικὰ ὁ Αἰζενστάϊν δὲ διανοήθηκε ποτέ τὸν «*Αλέξανδρο Νέφσκι*» σὰν περὶ τεχνὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίτευμα (καὶ μόνο) γιὰ τὴν τέρψη τῶν σνόμπ καὶ τῆς ἐλίτ, ἀλλὰ ἔργο «λαϊκὸ» ποῦ θὰ ξεσήκωνε τὸν ενθουσιασμὸ τῶν μαζῶν, θάχε ἀπήχηση σ' αὐτές. Τοῦτο ὁμως προϋποθέτει πῶς ἔπειτα ἀπὸ ἐξήντα χρόνια κρατικὸυ κινηματογράφου, ἡ σταδιακὴ «εκπαίδευση» τοῦ μεγάλου κοινοῦ συντελέστηκε, ὄχι βέβαια στὸ σνομπισμὸ καὶ τὴν ἐκζήτηση, ἀλλὰ σὲ μιὰ σκέψη καὶ κρίση ποῦ ξεπερνάει κάπως τὸ θέαμα «κατανάλωσης». Ἄν ἐξετασθεῖ τὸ θέμα κι ἀπὸ πλευρὰς σκηνοθετῶν, ἀρκετοὶ ἀπὸ κείνους ποῦ γύρω στὰ 1960 ψάχνανε γιὰ νέους τρόπους ἐκφρασης, φαίνεται πῶς στὴ συνέχεια υποτάχθηκαν στὴ ρουτινιέρικη μὸδα ἢ εξαφανίστηκαν. Φυσικὰ ὄχι ὅλοι. Κι ἡ πορεία αὐτῶν ποῦ ξεχώρισαν (Ταρκόφσκι, Παρατζάνωφ, Μιχάλεωφ - Κοντσαλόφσκι, Σεπίτκο) δὲν ἦταν ανεμπόδιστη, οὔτε ἀπόλυτα ομαλὴ.

Ἄλλῃ μιᾷ επικίνδυνῃ τάσῃ τὰ τελευταῖα χρόνια εἶναι ὁ συχνὸς ἀνταγωνισμὸς τῆς Μόσφιλμ μὲ τὸ Χόλλυγουντ σὲ υπερπαραγωγῆς «μεγάλῃς οθόνης» καὶ τεραστίων μέσων ποῦ πιότερες φορές χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀσημαντότητα. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ τὸ φαινόμενο τῶν ἀνούσιων συμπαραγωγῶν, ὅπου οἱ φιλοφρονήσεις παίρνουν καὶ δίνουν κι ἀπ' τὶς δύο πλευρῆς (τεχνικὴ ἀριότητα ἀκαδημαϊκὴ — τυποποιημένα ἀβανταδόρικα θέματα).

Ἀπ' τὴν πατρίδα τοῦ Αἰζενστάϊν, τοῦ Μπιέλυ, τοῦ Μαγιακόφσκι ἢ τοῦ Μπάμπελ, ἔχουμε τὴν ἀπαιτήση νὰ περιμένουμε περισσότερα πράγματα ἀπὸ πολεμικὰ υπερθεάματα ἢ μεταφορῆς κλασικῶν ρωσικῶν κειμένων. Μετὰ ἀπὸ κατακλυσμὸ συγγενικῶν ταινιῶν — ποῦ στέκουν ἰδεολογικά, κι ἔτσι τὶς εἶδαμε μ' ενθουσιασμὸ τὴν ἐποχὴ τους — φτάνει πιά ὁ ἠρωισμὸς κι ἡ ἀυταπάρνηση τῶν πατεράδων ἐνάντια στὸν κατακτητὴ γερμανὸ τὸ 1941-1944 καὶ τὸ κατόρθωμα τῶν παπποῦδων στὴν Οκτωβριανὴ ἐπανάσταση μὲ τὰ πρότυπα μεγαλόστομων καὶ ἀγνῶν τυποποιημένων ἠρώων. Δὲν φτάνει ν' αναφερόμαστε πάντοτε στὸ πῶς ἐγίνε μιᾷ ἐπανάσταση, ἀλλὰ καὶ στὸ πῶς ἐξε-

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

η θέση τής γυναίκας σέ μιά σοσιαλιστική κοινωνία καί οι προβληματισμοί της — γιά ν' αναφερθούμε σ' ένα ιδιόμορφο καί σημαντικό θέμα — νά θιγόνται μέ τόση ευαισθησία καί οξυδέρκεια, όπως στίς ταινίες τής ουγγαρέζας Μάρτα Μεζάρως. Στίς ταινίες πού προέρχονται απ' τίς λαϊκές δημοκρατίες δέν παρατηρείται καμιά υποχώρηση στή γοητεία ενός εύκολου ή τουριστικού φολκλόρ. Εξαιρεση, μερικές ταινίες τού μολδαβού Εμίλ Λοτιάνου. Γνήσια παράδοση καί φολκλόρ σ' ένα φίλμ όπως «*Η Νύφη*», απ' τό Τουρκμενιστάν π.χ., όπου μιά παράδοση τών πρωτόγονων κοινωνιών αντανακλάται στή δομή μέ μιά παράξενη διακριτική ευαισθησία. Ανακεφαλαιώνοντας διαπιστώνουμε ότι η μή γραμμική αφήγηση, οι ξαφνικές ονειρικές παρεμβολές, τά επάλληλα θέματα καί ιδιαίτερα τό ολοζώντανο χιούμορ, τά συναντάμε σέ πολλά γεωργιανά φίλμς, μιά πού ο κινηματογράφος αυτός είναι ο περισσότερο γνωστός τών λαϊκών δημοκρατιών.

* * *

Τό κινήγι τής εμπορικότητας, η αντιπνευματική στάση, οι βεντετισμοί, τά υπερβολικά κασσέ, οι επαναλήψεις (αρ.2 καί συνέχεια ταινιών πού γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία), η κατάχρηση τής βίας καί τού γυμνού, — όλα αυτά πού μαστίζουν τή δυτική κινηματογραφία, λείπουν απ' τή σοβιετική. Οι καλλιτέχνες (σκηνοθέτες, ηθοποιοί) είναι απόλυτα ίσοι μέ τούς συναδέλφους τους, ανεξάρτητα απ' τή μεγάλη ή μικρή εμπορικότητα καί επιτυχία τής ταινίας τους. Δίπλα σ' αυτά τά υγιή καί θετικά στοιχεία, χρειάζεται νά υπογραμμιστεί η γενικότερα ανθρωπιστική έκφραση στή θεματολογία, όπως καί ο πολύ περιορισμένος χώρος γιά οποιοδήποτε είδος υπαρξιακής αγωνίας ή προβλήματα μοναξιάς. Ελάχιστες είναι οι ταινίες μέ «δυτική» νοοτροπία, όπως συναντάει κανείς συχνά π.χ. στόν πολωνικό κινηματογράφο (Βάϊντα, Ζανούσσι, κτλ.).

Οι Ρώσοι διαπρέπουν πάντα — καί δείχνουν μιά ιδιαίτερη προτίμηση — στίς διασκευές τών ξακουστών έργων τής λογοτεχνίας τους. Πιστότατη μεταφορά καί φροντίδα, μεγάλα τε-



Σεργκέι Παρατζάνωφ: ΣΚΙΕΣ ΤΩΝ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΩΝ
ΠΡΟΓΟΝΩΝ



Εμίλ Λοτιάνου: ΟΙ ΤΣΙΓΓΑΝΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΑΠ' ΑΓΑΠΗ

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

αληθινά καινούργιο ή πρωτότυπο, εκτός από μερικές λαμπρές εξαιρέσεις.

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



Ιγκόρ Ταλάνκιν: ΠΑΤΕΡ ΣΕΡΓΙΟΣ



Αντρέι Ταρκόφσκι: ΣΟΛΑΡΙΣ

Ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι και ο «Αντρέϊ Ρουμπλιώφ»

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

τους βάση θά πρέπει νά σημειωθεί πώς η παραπάνω διαπίστωση δέν είναι απόλυτη: υπάρχουν και τ' αντίθετα παραδείγματα πού τά περισσότερά τους προέρχονται απ' τίς λαϊκές δημοκρατίες τής ΕΣΣΔ όπου η ελευθερία έκφρασης είναι μεγάλη.

Μέ πιό πρόσφατο τόν «*Καθρέφτη*» τού σκηνοθέτη τά «σημαινόμενα» είναι πιό επικαίτα, άμεσα, άν και σοφά κεκαλυμένα, σ' ένα αέναο παιχνίδι υποσυνείδητου — συνειδητού. Τι ήταν όμως εκείνο πού ενόχλησε μέ τόν «*Αντρέϊ Ρουμπλιώφ*»; Η βία και η ωμότητα ορισμένων σκηνών; Τό θρησκευτικό κλίμα ή τό μεταφυσικό συναίσθημα πού ανάδινε η ταινία; μά όλα αυτά διαδραματίζονται κάπου 500 χρόνια πριν, κι η ματιά τού Ταρκόφσκι στά γεγονότα έχει τήν ψυχραιμη διαύγεια τής αντικειμενικότητας χωρίς συναισθηματισμούς. Ορισμένα δημοσιεύματα τού δυτικού τύπου πού υπογράμμισαν τήν επιστροφή στην «αιώνια Ρωσία», πού πενήντα χρόνια αθείας και «κομμουνιστικού καθεστώτος» δέν κατάφεραν νά πνίξουν τή μεγάλη θρησκευτική πνοή των Ρώσων; Άν μιá πίστη είναι βαθειά ριζωμένη σ' ένα λαό, μπορεί νά εξασθενήσει κάτω απ' τίς εξωτερικές συνθήκες, δέν εξαφανίζεται όμως ποτέ, μ' όλο πού μπορεί νάχουν παρέλθει μιá ή δύο γενιές. Έπειτα — και τό σημαντικότερο — ο Ταρκόφσκι είναι σχετικά νέος, γεννημένος και μεγαλωμένος σέ σοσιαλιστικό καθεστώς, βαθειά ριζωμένος στή δική του εποχή, στά προσβλήματά της και στόν τόπο του — κι όχι κανένας αντιδραστικός ή ηλικιωμένος νοσταλγός των «περασμένων» και τής οποιασδήποτε επιστροφής. Κανένας δέ μπορεί νά υποστηρίξει τό αντίθετο, γιατί τό επιβεβαιώνουν κι οι υπόλοιπες μεγάλες ταινίες του:

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

νεκροί, υποσυνείδητα τού ερχόταν σάν προδοσία. Η πρωτοτυπία τού χειρισμού τού θέματος απ' τόν Ταρκόφσκι αποκλείει τήν αφήγηση μιάς κοινής πολεμικής ιστορίας στην οποιαδήποτε σήκουανς τού έργου.

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

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

τό μυθιστόρημα επιστ. φαντασίας των Μπόρις και Αρκάντι Στρουγκάτσκι), φαίνεται πώς ο Ταρκόφσκι προχωράει πιο πέρα στην έκφραση που διαμόρφωσε ενός ολότελα προσωπικού πνευματικού-φιλοσοφικού προσανατολισμού, μιάς χριστιανικής μεταφυσικής επίκλησης ολότελα πειστικής (κι αυτό είναι τό πιο σημαντικό). Μέ διάχυτη υπαρξιακή αγωνία εμποτίζει έτσι όλες του τίς ταινίες, μέ εξαίρεση τά «*Παιδικά χρόνια του Ιβάν*»: ο φιλμουργός δημιουργεί μιά καινούργια σχέση τής ταινίας μέ τήν ίδια τή δομή της και τό νοηματικό της περιεχόμενο. Η παραδοσιακή λειτουργιά του φίλμ διαφοροποιείται.

Άς επανέρθουμε όμως στον «*Αντρέϊ Ρουμπλιώφ*». Η ζωή και τό έργο του Ρουμπλιώφ (1370-1430) του διασημότερου και μεγαλύτερου ρώσου αγιογράφου που τοιχογραφίες του σώζονται άλλες σέ καλή κατάσταση κι άλλες μισοκαταστραμένες, έδωσε τή βάση για ένα σενάριο έπεξεργασμένο μέ μεγάλη ευφύια και οξυδέρκεια. Αυτό τό σενάριο του Ταρκόφσκι στό οποίο συνεργάστηκε κι ο προικισμένος σεναριογράφος και σκηνοθέτης Μιχάλκωφ-Κονσταλόφσκι («*Ο πρώτος Δάσκαλος*», «*Ο Θεός Βάνιας*», «*Η Σιβηριάδα*», κ.τ.λ.) αναπτύσσεται μέχρι τό τέλος σέ δύο διαφορετικά επίπεδα: ένα ρεαλιστικό, κι ένα συμβολικό. Ο συμβολισμός όμως σέ καμιά περίπτωση δέν αλλοιώνει ούτε θολώνει τή ρεαλιστική αφήγηση οδηγώντας σέ αφηρημένες σεσχετίσεις και έννοιες. Η ιστορικότητα ποτέ δέν αναιρείται. Έργο απέραντης σύλληψης και πνοής που η πραγμάτωση του στό φιλιμικό χώρο προϋποθέτει τεράστιες δυσκολίες: νά αναδημιουργηθεί μιά ολόκληρη εποχή — οι αρχές του 15ου αιώνα, τό τέλος του 14ου — η Ρωσία που αναδύεται μέσα απ' τή βαρβαρότητα, τίς επιδρομές των Ταταρικών οрдών, τίς εμφύλιες διαμάχες ανάμεσα στους ηγεμόνες, τό θρησκευτικό φανατισμό. Σέ μιά απέραντη τοιχογραφία των ταραγμένων χρόνων και μέσ' στή δίνη και τόν κατακρησμό τής βίας, ορθώνεται τό θεμελιακό πρόβλημα του κάθε γνήσιου καλλιτέχνη: α) οι βαθιές πεποιθήσεις του, β) οι περιορισμοί που επιβάλλει η «επίσημη» τέχνη, γ) οι σχέσεις τέχνης και ζωής. Μιά σειρά από θαυμάσιες σκέψεις, μιά μελέ-

τη για τὸ μοναχικὸ ἄνθρωπο, γιὰ τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν κατά-
πτωση του. Μέχρι πού μπορεί ἓνας ἄνθρωπος μόνος του; Ἡ
μοναξιά εἶναι μιὰ ἀπάντηση στὴ βία, στὸν πόλεμο, στὴν ἀδι-
κία, στὴν κτηνωδία; Ὁ Ρουμπλιώφ βασανίζεται: ἡ πορεία του
γιὰ ἀναζήτηση περνάει ἀνάμεσα ἀπ' τὴν ωμότητα, τὴ βία, τὸ
φανατισμὸ. Στὴ δίνη αὐτοῦ τοῦ φοβεροῦ ρωσικοῦ αἰῶνα, ξε-
σκίζεται ἀνάμεσα σὲ δύο διαμετρικὰ ἀντιθετοὺς πόλους:
τὴν ἐπιθυμία νὰ ζωγραφίσει ἀπ' τὴ μιὰ καὶ τὸ συναίσθημα τῆς
ματαιότητος κάθε καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἀπ' τὴν ἄλλη.
Οἱ ἐμπειρίες εἶναι πικρῆς. Ἡ τέχνη πού ἀποστολὴ τῆς εἶναι νὰ
βοηθῆσει τὴν ἀθρωπότητα, θὰ μπορέσει νὰ δικαιωθεῖ; θὰ
καταφέρει νὰ συνεχίσει νὰ ζωγραφίζει ὅταν μπρὸς στὰ μάτια
του ὀρδῆς λεηλατοῦν βάζουν φωτιά στὶς πόλεις, βιάζουν γυ-
ναῖκες καὶ σφάζουν ἀθῶους; Χωρὶς νὰ μένει ἀμέτοχος στὴν
ἐποχὴ καὶ συμπάσχοντας μὲ τοὺς συνανθρώπους του, θὰ πα-
σχίζει πάντως ὁ ἀγώνας του νάχει μιὰ πορεία ἀνοδική. Ὁ μεγά-
λος ἀγιογράφος Θεοφάνης ὁ Ἕλληνας τοῦχε ζητήσῃ νὰ τὸν
βοηθῆσει γιὰ τὶς εἰκόνες καὶ τὴν ἀγιογράφιση τῆς μητρόπο-
λης τῆς Μόσχας. Τελικὰ ὁ Ρουμπλιώφ ζωγραφίζει στὴ μητρό-
πολη τοῦ Βλαντιμίρ. Ὅμως ἀντιθετὰ μὲ τοὺς ἄλλους
μοναχοὺς-ἀγιογράφους, ὁ Ρουμπλιώφ πορεύεται μεσ' στὴν
ἐποχὴ του βυθισμένος στὴν ἀμφιβολία, βασανισμένος, ἐπι-
βάλλοντας στὸν εαυτὸ του στερήσεις καὶ λιτότητα, ἀρνούμε-
νος νὰ ὑποκύψει σὲ ἐπίσημους κανόνες, προτιμώντας νὰ
μουντζουρώσει μὲ λάσπη τὸν ἄσπρο τοῖχο τῆς ἐκκλησίας
παρὰ νὰ τὸν ζωγραφίσει ἀντιθετὰ πρὸς τὶς πεποιθήσεις του. Ὁ
θεὸς του δὲν εἶναι ὁ ἀνελέητος καὶ αὐστηρὸς τιμωρὸς πού ἐπι-
βάλλουν φανατισμένοι κληρικοὶ τότε, ἀλλὰ ὁ θεὸς τῆς Ἀγά-
πης, τοῦ ἐλέους, τῆς μετάνοιας.

Οἱ Τάταροι ἐπιτίθενται στὸ Βλαντιμίρ καὶ τὸ καταστρέ-
φουν μὲ τρόπο φρικτὸ. Ὁ Ρουμπλιώφ παραβρίσκεται ἀδύναμος
στὴ λεηλασία καὶ τὴ θάρβαρα καταστροφή· ἀναγκάζεται μάλ-
ιστα νὰ σκοτώσει κάποιον πού ἤθελε νὰ βιάσει μιὰ καθυστε-
ρημένη κοπέλλα. Μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀβάσταχτες σκηνές καὶ
μιὰ τελευταία συζήτηση μὲ τὸν Θεοφάνη μέσα στὴν καμμένη
ἐκκλησία, παίρνει τὴ μεγάλη ἀπόφαση: νὰ μὴ ζωγραφίσει πο-

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

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

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

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

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

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

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

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

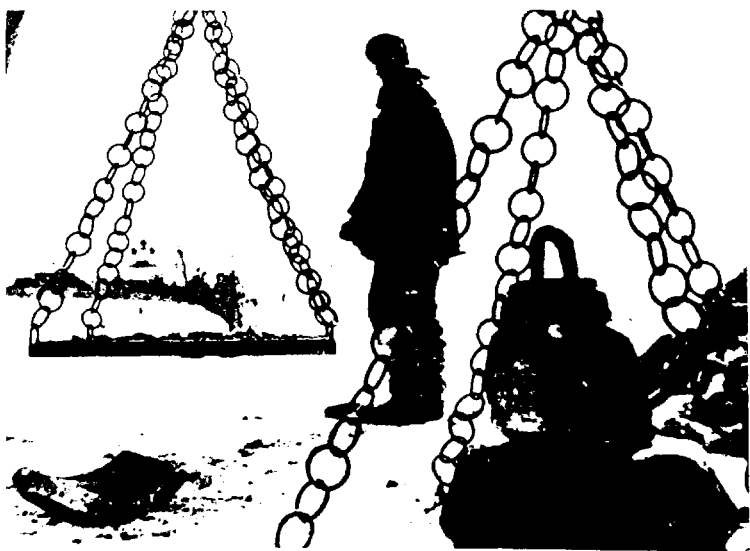
Ένα φαινόμενο που επανέρχεται κάθε τόσο σάν λαϊτμοτιθ στην ταινία είναι η βροχή. Βρέχει πάνω στους τρεις μοναχούς στους αγρούς. βρέχει πάνω στόν Μπόρις όταν ψάχνει για τό ειδικό χώμα που χρειάζεται για τό καλούπι τής καμπάνας. Βρέχει πάνω στόν Ρουμπλιώφ, πάνω στ' άλογα. Παντού ποτά-μα, έλη, λάσπη, νερό.

Μιά πληθώρα από ιστορικό-ιδεολογικά μοτίβα και αναφο-ρές αναβλύζει απ' τήν κάθε σκηνή αυτής τής πλατειάς διερευ-νησης μιās ολόκληρης εποχής. Η δύναμη κι η ομορφιά τών σκηνών πλήθους είναι κάτι που ξεπερνάει τὰ όρια του απλού θαυμασμού. Φίλμ σοσιαλιστικό και ρεαλιστικό απ' τή μιá, βαθύτατος διαλογισμός πάνω στα άτομα μιās εποχής και μύ-θος υπερβατικός απ' τήν άλλη. Τέλος αναρωτιέται κανείς αν έχει συναντήσει ποτέ σέ «δυτική» ταινία ένα τόσο έντονο θρησκευτικό αίσθημα (π.χ. η περικοπή τής επιστολής του Αποστόλου Παύλου περι αγάπης), ή τόσο μυστικισμό και πνευματικότητα, δοσμένα προπαντός μέ πειστικότητα:

Στό εκφραστικό, βασανισμένο και γεμάτο εσωτερικότητα πρόσωπο του Ανατόλι Σολονίτσιν αποτυπώθηκαν βαθειά τὰ βιώματα του Αντρέϊ Ρουμπλιώφ. Αν προσέξουμε καλά θ' ανα-καλύψουμε και κάτι άλλο: είναι ο ίδιος ηθοποιός που έπαιζε τόν Ιβάν στην πρώτη ταινία του Ταρκόφσκι «*Τά παιδικά χρό-νια του Ιβάν*». Πέντε χρόνια πέρασαν ανάμεσα στις δύο ται-νίες και τό τότε παιδί έγινε τώρα έφηβος. Τότε αναζητούσε τό θάνατο και σ' αυτόν έβρισκε γαλήνη. Τώρα θέλει νά ζήσει, σ' όλη του τή ζωή όμως θάνατι βασανισμένος.

Εκείνο που επιδίωξε και πέτυχε ο Ταρκόφσκι δέν ήταν φυ-σικά μιá απλή βιογραφία του μεγάλου αγιογράφου: τό τιτά-ναιο εγχείρημά του ξεπερνάει κατά πολύ τήν οποιαδήποτε γραμμική ή σχηματοποιημένη αφήγηση. Ο Ρουμπλιώφ είναι

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



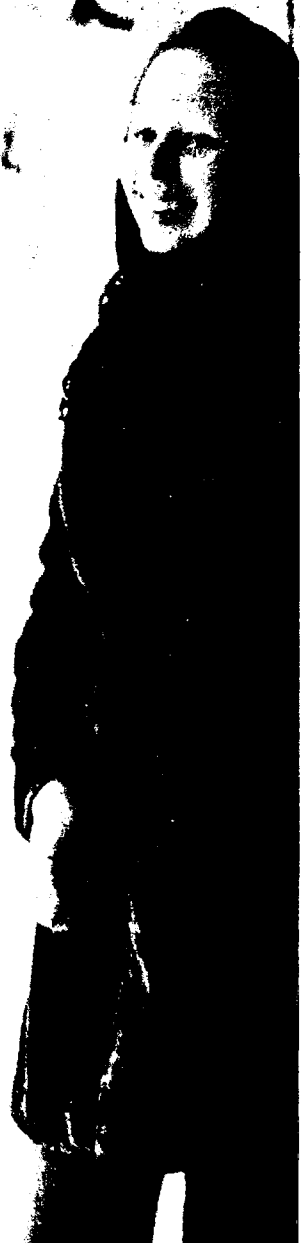
Αντρέι Ταρκόφσκι: ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ



Αντί Ταρκόφσκι: ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ



Αντρέι Ταρκόφσκι: ΣΤΑΛΚΕΡ



PARKER TYLER
ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

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

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

Αὐτά τὰ πρώιμα ἰδεῶδη ἦταν ἀντι-αισθητικά, στό βαθμό πού ἦταν ἀσυνήθιστα ἐφ' ὅσον κατέδειχναν πρός μίαν δραστικὴ ἀναθεώρηση τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς.

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

έγκληματικό ύπνοβάτη, ένσάρκωση τής libido, στόν ίδιο τόν Caligari, τόν τρελλό μάγο ό όποιος (όπως έγινε) έπινόησε τόν Cesare σάν τό πλάσμα του και τό όργανό του κατά τόν τρόπο πού ό Μεφιστοφελής δημιούργησε τήν Έλένη τής Τροίας στό Dr Faustus, του Μάρλοου. Έ Ντανταϊστική και Σουρρεαλιστική έστίαση ήταν ό συγγραφέας («author») πού πειθαρχούσε τόν έαυτό του σάν μοναχός ή ιερέας ώστε νά λάβει πείραν του «θαυμαστού».

Τό μεγάλο πρωτοποριακό έργο του Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1946) ήταν μία φροντισμένη επίδειξη σέ μία αίθουσα έμπορευμάτων των μοντέρνων ζωγράφων μέ μία έμφαση πάνω στή Σουρρεαλιστική τεχνοτροπία. Πολλή άπ' τήν έπεισοδιακή του δράση φαινόταν νά είναι «ζωντανές άπεικονίσεις» του θέματος των καλλιτεχνών (Duchamp, Calder Max Ernst, Leger) και προσέγγισε κατά σημεία τό έπερχόμενο pop style. Ό Richter παρουσίασε ένα άπ' τούς θεωρητικούς άκρόλιθους πού στή δεκαετία του '20 στην Άμερική ήταν γνωστά σάν cipoems (κινηματογραφικά ποιήματα) παραγωγές βασισμένες σέ μία θεωρία του φίλμ σάν καθαρή ποίηση.

Οί ιδέες του υίοθετήθηκαν άπ' τό περιοδικό Film Culture, όταν πρωτοεμφανίστηκε τό 1955, πριν άπό τήν επίσημη γέννηση του Underground, αλλά έσθθησαν σιωπηλά λίγα χρόνια άργότερα και τό έπίθετο «ποιητικό» επέζησε στό λεξιλόγιο «underground», κατά ένα άπρόθημο τρόπο.

Ό Caligari, ό «άλχημικός» ύπνωτιστής, περιποιήθηκε τόν Cesare σάν μία θεία άρχή άκριβώς όπως ό Σατανάς, προσωποποιημένος, άγαπά τό «σατανικό» τήν θεία ουσία πού τόν διαχέει και τόν έξηγει. Για τό φίλμ είναι εύκολότερο άπ' ότι για τό θέατρο νά δημιουργήσει μία αίσθηση άνυπαρξίας χρησιμοποιώντας άνθρώπους: εκτός αυτου, τό ίδιο τό πρόσωπο δέν είναι παρόν, μόνο ή άντανάκλασή του. Ό Cesare ήταν άρχικά μία διανοητική προβολή: τό ίδιο ήταν και ό Ποιητής του Cocteau και ό νηπιώδης έρωτικός γίγαντας του Bunuel (ό έξημμένος ήρωας του *L' Age d' or*), τό ίδιο ήταν και τά πολλαπλά πρόσωπα τής Maya Deren στά φίλμ της. Ό μάγος σάν ήρωας ή κακοποιός άπέχει πολύ άπό τό νά είναι φρέσκο θέμα στην τέχνη. Στόν παλιό θρύλο του Faust ό ήρωας φιλοδοξεί νά γίνει μάγος μέ τή

χάρη του Μεφιστοφελή, πού είναι ο κακούργος και πού τελικά καταστρέφει τον Faust αφού παίζει μαζί του. Κατά τα λεγόμενα του Thomas Mann, ο καλλιτέχνης είναι ήρωο-κακοποιός με την χάρη έσωτερικών μαγικών δυνάμεων. Η νουβέλλα του Mann κατέδειξε τόσο καθαρά όσο και οι Σουρρεαλιστές ότι η ήθικη αντίφαση του δημιουργού καλλιτέχνη έχει ένα υπερφυσικό νόμο.

Στόν καλλιτέχνη τό καλό και τό κακό έμπεριέχονται στην ίδια την άπεραντοσύνη της φύσης. Άκόμη και τό έγκλημα (όπως στα έργα του Sade και τά φίλμ όπως *Les Vampires*) έπιτρέπεται στη φύση του καλλιτέχνη σαν μέρος της υπερφυσικότητάς του· όχι τό πραγματικό έγκλημα αλλά ή αισθητική προβολή των έγκλημάτων της φαντασίας. Άπό κει και πέρα έχουμε τή λειτουργία μιās φιούρας όπως ο Cesare πού ο κύριος του ο Caligari, τελικά παρουσιάζεται όχι λιγότερο πλαστός άπ' τον ύπνωτιστή του. Ο Henri Langlois διευθυντής της Γαλλικής Ταινιοθήκης, είπε μιá διαφωτιστική ιστορία όταν προοιμίασε τις προβολές μιās άνασκόπησης του Abel Cance στο Πέμπτο Φεστιβάλ της Νέας Υόρκης. Μιλώντας για τό πιο πρώιμο φίλμ στο πρόγραμμα, τό *La folie du docteur Tube*, (1915) ο Langlois πληροφορήσε τό άκροτήριό του ότι ο λόγος πού τό φίλμ αυτό πολύ καιρό πριν, απέκτησε τή φήμη ότι προπορευόταν σαν σουρρεαλιστικό ήταν ότι τό ύλικό πού «πλαισίωνε τήν ιστορία» είχε χαθεί άπ' τήν κόπια πού είχε ή Ταινιοθήκη· μόνον μερικά χρόνια άργότερα βρέθηκε και προσετέθη στην κόπια πού εκείνη τή στιγμή προεβάλλετο.

Οι πρώτες σκηνές του *La Folie* μās δείχνουν ένα έκκεντρικό έπιστήμονα άπεικονισμένο κατά τό φανταστικό «στυλ» των παλιών φίλμ σαν γέρο και τρελλό έντελώς ξένο με τήν νηφαλιότητα της διάθεσης.

Κάπως τυχαία ανακαλύπτει μιá χημική ένωση πού παραμορφώνει τελείως τις δοσμένες ανατομικές αναλογίες και τήν κλίμακα των άντικειμένων (συμπεριλαμβανομένων και των ανθρώπων) όταν διαχυθεί πάνω τους δίκην σκόνης. Τό γεγονός ότι τά φόντα, επίσης γίνονται άμφίροπα — παραμορφωμένα δείχνει τό στοιχείο όπτικής ψευδαίσθησης.

Βέβαια τήν ιδέα έμπνεύστηκε ο Cance άπ' τήν ύπαρξη των

άναμορφικών (παραμορφωτικών) φακών, πού είναι εύπροσάρμοστοι τόσο ως προς κινηματογραφική χρήση όσο και για φωτογραφία. Κατά πρώτον ο γέρος επιστήμονας εφαρμόζει τό τέχνασμα (εύτυχώς πού προμηθεύεται για τόν έαυτό του ένα αντίδοτο ως προς τό χημικό του άποτέλεσμα) στόν μικρό Νέγρο βοηθό του και μετά σέ δυό ζευγάρια χαριτωμένες κοπέλλες πού τόν επισκέπτονται· μία δέ άπ' τίς νεαρές είναι προφανώς συγγενής. Έπαναλαμβάνεται ή γνωστή παλιά κωμωδία άτυχίας και έλλειψης κατανόησης. Κατά πρώτον περιχέονται αυτές τό χημικό και καθώς βρίσκονται σέ έξαλλη κατάσταση και άπελπισία, έρχονται οί έραστές τους τούς πιάνει τρόμος μπρός στό θέαμα και άυτομάτως τούς παίρνει κι αυτούς ή μπόρα.

Στήν κορυφή όλης αυτής τής ύστερίας, ο γέρος επιστήμων γελάει μέ τήν καρδιά του και προτρέπεται νά άντιστρέψει τό χημικό. "Όλοι οί χαρακτήρες άμέσως έπιστρέφουν στά φυσιολογικά τους σχήματα και προς μεγάλη τους άνακούφιση κατάφεραν νά τό δοϋν σάν ένα πολύ μεγάλο άστειο.

Αυτό πού συνέβη μέ τό φίλμ στή Ταινιοθήκη ήταν ότι στήν άρχή μόνον οί άναμορφικές σεκάνς βρέθηκαν. Φάνηκε στό θεατή, πού δέν ήξερε τό ύποτιθέμενο χημικό τέχνασμα, ότι ένας όλόκληρος κόσμος άνατομικού παραλογισμού είχε έπινοηθεί, μαζί μ' εκείνο πού έκαναν οί κυβιστές και οί έξπρεσσιονιστές. Οί άγριες άπελπισμένες χειρονομίες τών κομψά ντυμένων νεαρών γυναικών και κυρίων τούς κάνουν νά μοιάζουν μία παρωδία μέ τό πιό ύπερβολικό στυλ στό τραγικό θέατρο. Οί φακοί πού χρησιμοποιούσε ο Cance είχαν ακριβώς τό άποτέλεσμα τών παραμορφωτικών καθρεπτών στίς παλιές αίθουσες διασκεδάσεων. Έπίσης, επειδή οί στάσεις και οί χειρονομίες τών ήθοποιών δείχνουν πανικό σχεδόν, τά άναμορφικά είδωλα μοιάζουν μέ άνθρώπους ντυμένους μέ τά κοστούμια κάποιας γκροτέσκας τελετουργίας πού πρόκειται ίσως νά γίνει μαγική αλλά φαίνεται παράλογη μέσα άπό τήν τρελλή φαντασία του ένδυματολόγου. Χωρίς τό έργαστήριο του «τρελλού» γέρου επιστήμονα (στά μέτρα του φίλμ πού βρέθηκαν άργότερα) τό φίλμ θά ήταν ένα τέλειο Σουρρεαλιστικό άστειο πού έδινε διέξοδο σέ μία παρανοϊκή πλαστική φαντασία. Χωρίς νά θέλω ν' άμφισβητήσω τήν άπόλυτη άληθοφάνεια τής ίστορίας του

Langlois, αυτή ή άπώλεια και ή εύρεση του ύλικού ήταν ένα τέλειο παράδειγμα του κάνω και ξεκάνω κάτι με την επενέργεια του «άντικειμενικώς τυχαίου».

Γιατί τό *Έργαστήρι του Δόκτορος Καλιγκάρι*, δέν είναι ένα καθαρό Σουρρεαλιστικό έργο, κυρίως λόγω τής «ίστορίας πού τό πλαισιώνει», στην όποία κανείς άνακαλύπτει ότι ό άφηγητής και ό θηλυκός άκροατής του είναι σύνοικοι ενός άσυλου τρελλών. Χωρίς τή χροιά του άσυλου τήν όμοιότητα του γιατρού προς τόν τρελλό μάγο, Καλιγκάρι, δέν θά ύπήρχε ένδιαφέρουσα πλοκή στό φίλμ.

Είναι εύκολο νά συλλάβεις τότε, πώς ό Καλιγκάρι θά ήταν ή μορφή για τόν σουρρεαλιστή καλλιτέχνη πού τελετουργικά μεταφέρει τόν έαυτό του σέ μία κατάσταση ψευδαισθήσης στην όποία ή φαντασία έναλλάσσεται με τήν πραγματικότητα. Μερικές φορές είναι θέμα λογικής διαφωνίας του πόσο «ένσυνειδη» είναι ή συμπεριφορά ενός τρελλού και έτσι, από τό νομικό βάθρο, πόσο ήθικά ύπεύθυνος είναι για τήν έγκληματική πράξη για τήν όποία νομικά έχει καταδικαστεί.

Σάν πρόσφατο παράδειγμα άναφέρω τόν Sirhan B. Sirhan πού δικάστηκε για τόν φόνο του Robert F. Kennedy· ό συνήγορός του τόν υπεράσπισε ύποστηρίζοντας ότι τόν σκότωσε σέ μία κατάσταση ύπνωσης σχεδόν. Προφανώς τά ναρκωτικά δέν είχαν κανένα ρόλο στην προαγωγή αυτής τής κατάστασης του Sirhan αλλά ότι ό φόνος του Kennedy του είχε γίνει μία πολύ καταπιεστική ψευδαισθήση όπως καταδείχθηκε με μαρτυρία στη δίκη.

Ό καθ' όμολογίαν δολοφόνος του Kennedy έγινε βίαια ύστερικός στό δικαστήριο και ό ίδιος ζήτησε νά φονευθεί χωρίς καθυστέρηση.

Περιορίζοντας τήν έφαρμογή ενός τέτοιου έπιχειρήματος στην τέχνη, γίνεται καταφανές ότι ό καλλιτέχνης-τρελλός διεκδίκησε σάν δικαίωμά του νά «τρελλαθεί» με ψευδαισθήσεις (είτε με ναρκωτικά είτε όχι) και έλεύθερα νά έκτελεί «έγκλήματα τής φαντασίας του».

Ή μόνη γενική δικαιολόγηση γι' αυτή τή δοξασία πού τελειοποιήθηκε άπ' τούς Σουρρεαλιστές, είναι ότι ή φωλιά του καλλιτέχνη ή τό στούντιο είναι ένα έργαστήριο παράλληλο μ'

ἐκεῖνο τοῦ ἐπιστήμονα ἀλλά νά μὴν συγγέεται μέ αὐτό.

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

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

ΜΕΤΕΪΚΑΣΜΑ

βιβλία για την τέχνη

Κωλέτη 2 και Ζ. Πηγής

Τό μοναδικό βιβλιοπωλείο στην Έλλάδα πού διαθέτει αποκλειστικά και μόνο βιβλία για την τέχνη.

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

Διαθέτουμε όλα τά βιβλία, παλιά και καινούργια, πού έχουν κυκλοφορήσει στην Έλλάδα γύρω από την τέχνη, όπως επίσης και όλα τά περιοδικά, πολλά από τά όποια δέν κυκλοφορούν πιά.

Στό **ΜΕΤΕΪΚΑΣΜΑ** μπορείτε επίσης νά βρείτε Άγγλικά, Γαλλικά, Γερμανικά και Ίταλικά βιβλία και περιοδικά όνομαστών κριτικών και θεωρητικών πού ασχολοῦνται μέ βασικά ζητήματα τής τέχνης.

ΜΕΤΕΪΚΑΣΜΑ

βιβλία για την τέχνη

Κωλέτη 2 και Ζ. Πηγής

ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ: ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 81 ΤΗΛ. 3619.545

& ΣΙΑ Ε.Π.Ε

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ του Μάρκ. Ντονσκόι
ΣΤΑ ΞΕΝΑ ΧΕΡΙΑ

ΤΑ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑ ΜΟΥ
Η ΜΑΝΑ

ΦΩΜΑΣ ΓΚΟΡΤΕΓΙΕΦ
Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ
ΕΤΣΙ ΔΕΘΗΚΕ Τ' ΑΤΣΑΛΙ
Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ
Η ΠΙΣΤΗ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ
ΜΑΝΤΙΕΖΝΤΑ ΚΡΟΥΠΤΣΚΑΓΙΑ

ΤΟ ΑΛΟΓΟ ΠΟΥ ΚΛΑΙΕΙ

ΤΟ ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ

ΓΕΙΑ ΣΑΣ ΠΑΙΔΙΑ

*ΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ

*ΤΟ ΖΕΥΓΑΡΙ ΟΡΛΩΦ

ΑΠΕΡΓΙΑ του Σέργεί Αϊζενσταϊν

ΤΟ ΟΠΛΟΣΤΑΣΙΟ (Αρσενάλ) του Αλεξάντερ Ντοβζένκο

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ του Βσέβολοντ Πουντόβκιν

Ο ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΗΣ του Γιούλη Ράϊτσαμαν

Ο ΛΕΝΙΝ ΣΤΑ 1918 του Μιχαήλ Ρόμ

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΕΝΙΝ του Σέργεί Γιούτκεβιτς

Ο ΛΕΝΙΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ

Ο ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ ΧΑΜΟΓΕΛΛΑΕΙ

ΜΕΡΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ του Σέργεί Βασίλιεφ

ΣΤΙΣ 6 ΤΟΥ ΙΟΥΛΗ του Γιούλι Καρασίκ

Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑ του Αντρέι Μιχάλκωφ-Κοντσαλόφσκι

ΖΩΓΙΑ του Λέβ Άρνσταχ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΚΡΑΝΤΕ του Σέργκεϊ Αλεξέγιεφ

ΣΟΛΑΡΙΣ του Αντρέι Ταρκόφσκι

ΓΙΕΓΚΟΡ ΜΠΟΥΛΙΤΣΩΦ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ του Σέργκεϊ Σολόβιεφ

ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΑΗΡ του Γκριγκόρι Κόζιντσεφ

Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΟ ΣΚΥΛΑΚΙ του Γιόσεφ Κέϊφίτς

ΣΤΙΣ ΣΚΙΕΣ ΤΩΝ ΞΕΧΑΣΜΕΝΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ του Σέργκεϊ Παρατζάνωφ

Ο 41ος του Γκριγκόρι Τσουχράϊ

Ο ΗΛΙΘΙΟΣ του Ιβάν Πύριεφ

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

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

ΜΗ ΖΗΤΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΑΓΑΠΗ του Στανισλάβ Ροστότσκι
ΗΡΕΜΕΣ ΗΤΑΝ ΟΙ ΑΥΓΕΣ

ΧΡΟΝΙΑ ΑΓΑΠΗΣ ΚΑΙΜΙΣΟΥΣ των Αλεξάντερ Αλώφ & Βλαντιμίρ Ναούζωφ

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

ΠΑΤΕΡ ΣΕΡΓΙΟΣ του Ιγκόρ Ταλάνκιν

ΣΗΜΑΔΙΑΚΟ ΟΝΕΙΡΟ του Κωνσταντίν Γιέρσωφ

**ΟΙ ΕΧΘΡΟΙ* (απ' τό μυθιστόρημα του Μ. Γκόρκυ) του Ροντιόν Ναχαπότωφ

**ΕΡΩΤΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΜΑΤΙΑ* του Ρέζο Εσάντζε

**ΘΑ ΣΥΝΑΝΤΗΘΟΥΜΕ ΤΗΝ ΑΥΓΗ* του Εμίξ Λοτιάνου

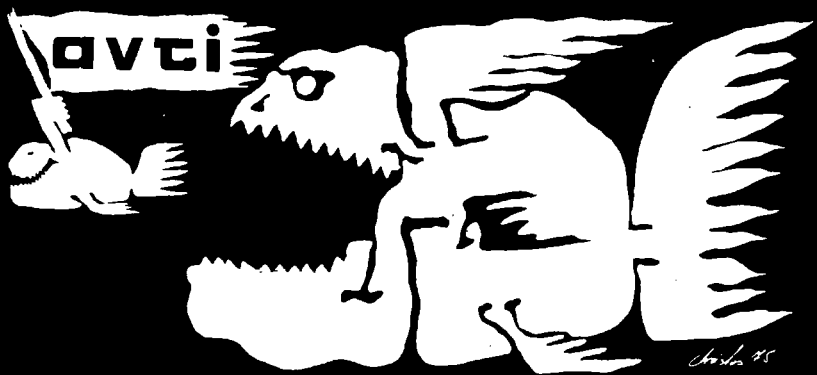
* Οι ταινίες που φέρνουν αστερίσκο δεν έχουν προβληθεί ακόμα στην Ελλάδα.

Τάκης Σιμώτας
Ο ΚΥΝΗΓΟΣ



κυκλοφορεί

ΕΞΑΝΤΑΣ



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

ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΙΑ
ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΑΝΑΔΡΟΜΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Κυκλοφορεί: ΑΝΟΙΞΗ — ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ
ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ—ΧΕΙΜΩΝΑ

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

Μαυρομιχάλη 7, Αθήναι ΤΤ. 143

I NUOVI TESTI

FELTRINELLI ECONOMICA

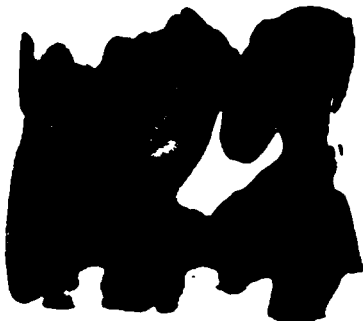
SEQUENZA SEGRETA

LE DONNE E IL CINEMA

a cura di Piera Detassis e Giovanna Grignaffini



Malcolm Le Grice



Abstract Film and Beyond

ΜΕΤΑ ΤΟ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ ΦΙΛΜ

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

Φιλμ



СОВЕТСКОЕ

К И Н О

