

Ο κινηματογράφος – μάτι

1. Πραγματικότητα και μαρτυρία

Ο Ρώσος κινηματογραφιστής Ντζίγκα Βέρτοφ (1896-1954) εντάχθηκε από το 1918 στην κινηματογραφική επιτροπή της Μόσχας. Το όνειρό του ήταν να δημιουργήσει μια νέα μορφή τέχνης - την τέχνη «της ίδιας της ζωής» - μια κινηματογραφία δίχως δραματολογία και υποκριτική. Σ' αυτό το ιδεώδες αφιέρωσε όλη του τη ζωή.

Το πεπρωμένο του αυτό το ανακάλυψε σ' ένα σταυροδρόμι: εκεί που μια νέα κοινωνική πραγματικότητα συναντήθηκε μ' ένα νέο τεχνολογικό μέσο. Ο νεαρός Διονύσιος Αρκάντιεβιτς Κάουφμαν που πήρε το «κινηματογραφικό» ψευδώνυμο Ντζίγκα Βέρτοφ (από το ρώσικο ρήμα «βερτέτ» που σημαίνει «γυρίζω») έλκεται αφάνταστα από τη διπλή πρωτοτυπία που η κοινωνική μαρτυρία μπορεί να πάρει στην εποχή του. Η μαρτυρία γίνεται στο εξής με κάτι καινούργιο για κάτι καινούργιο, με τον κινηματογράφο για την επαναστατική κοινωνία.

Κοινωνική ευκαιρία λοιπόν απ' αυτές που γίνονται «ευκαιρίες ζωής» για τους δημιουργικούς ανθρώπους. Ευκαιρία να ξεφορτωθεί η νέα κοινωνία τα σχήματα και τα ιδεώδη του παρελθόντος. Γιατί αν ο νέος κόσμος χρειαζόταν τις παλιές αυταπάτες αυτό θα εσήμαινε ότι δεν ήταν τόσο νέος όσο φαινόταν, ότι το παλιό είναι αξεπέραστο και κρύβεται απλώς κάτω από καινοφανή περιτυλίγματα.

Επίσης μέσα στη δοσμένη συγκυρία ήταν περισσότερο από αισθητή η ανάγκη μια νέας μαζικής τέχνης, που θ' αντικαταστούσε τις μορφές με τις οποίες η θρησκευτική ιδεολογία προσέγγιζε τις λαϊκές μάζες, την εικονογραφία, την υμνογραφία. Εξάλλου υπήρχε ένα πρόβλημα πολιτιστικού κενού για τη μάζα των αγροτών που μετακινούμενη στις πόλεις έχασε τον λαϊκό πολιτισμό του χωριού.

Υπέρ του κινηματογράφου συνηγορεί ένας ακόμη ισχυρότατος λόγος. Το έντυπο προπαγανδιστικό υλικό των μπολσεβίκων δεν μπορούσε να φτάσει στις πλατειές μάζες. Υπήρχε το εμπόδιο του αναλφαριθμητισμού. Η πλειοψηφία των Ρώσων δεν μπορούσε να διαβάσει. Φαίνεται λοιπόν απόλυτα δικαιολογημένο αυτό που ο Λένιν εκμυστηρεύθηκε στον Λουνατσάρσκυ: «Απ' όλες τις τέχνες είναι ο κινηματογράφος που μας ενδιαφέρει περισσότερο».

Ιδρύεται λοιπόν από τους Κινόκι- τους εργάτες του κινηματογράφου-μάτι, μια νέα επαναστατική δημοσιογραφία (Σινέ-Πράβντα) χρονογραφία (Σινέ-βδομάδα) και οπτική δοκιμιογραφία θέλοντας να «δείξει» μιαν επαναστατική πραγματικότητα μ' ένα επαναστατικό μέσο.

Η σύνδεση αυτή κινηματογράφου και πραγματικότητας φαίνεται να ευνοείται από τη ρωσική γνωσιολογία της εποχής, που κυριαρχείται από την έννοια της αντανάκλασης. Κανένα άλλο όργανο δεν φαίνεται καταλληλότερο από τον κινηματογράφο για να υπηρετήσει τον ρεαλισμό αυτής της γνωστικής τοποθέτησης.

Θέλοντας ν' αποδείξει την αντικειμενικότητα της αντανάκλασης, π.χ. της αντανάκλασης ενός βουνού πάνω στην επιφάνεια μιας λίμνης, ο γάλλος ψυχαναλυτής Ζακ Λακάν μας καλεί να φανταστούμε έναν κόσμο όπου δεν υπάρχουν άνθρωποι, παρά μόνον μια αυτόματη κινηματογραφική μηχανή που καταγράφει αυτό που αντανακλάται (την εικόνα του βουνού πάνω στη λίμνη). Αυτή η εικόνα είναι όντως ανεξάρτητη από το εγώ, από κάθε εγώ.

Αν όμως το εγώ απουσιάζει, κάπου βρίσκεται ο άνθρωπος ως κατα-σκευαστής της μηχανής - ή καθώς λέει στην ιδιόλεκτό της η ψυχάνάλυση - ο άνθρωπος ως υποκειμένο του συμβολικού. Διότι όντως, ο κινηματογράφος είναι τεχνική εφαρμογή επεξεργασμένων συμβολικών συστημάτων της οπτικής επιστήμης, της φυσικοχημείας κ.λπ. [βλ. Λακάν, σ. 62, 63]

Αυτό φυσικά δεν επηρεάζει την αντικειμενικότητα στη σχέση καταγραφής - εξωτερικής πραγματικότητας.

Αντιτίθεται όμως σε μιάν υποστασιοποίηση και της εξωτερικής πραγματικότητας και του υποκειμένου. Ο παλαιός αφελής αντικειμενισμός πιστεύει σε μιαν άμεση σύλληψη του εξωτερικού αντικειμένου. Ο σύγχρονος υποκειμενισμός υπερασπίζει την αμεσότητα της γνωστικής δραστηριότητας του ανθρώπου. Όπως παρατηρεί ο φιλόσοφος Λεκτόρσκυ, οι δύο αυτές απόψεις, παρότι αντιδιαμετρικές κατά παράδοξο τρόπο, ταυτίζονται σ' ένα τουλάχιστον σημείο: στην δοξασία της αδιαμεσολάβητης αντιλήψεως. «Και στις δύο περιπτώσεις δεν γίνεται κατανοητό ότι τα χαρακτηριστικά ενός πραγματικού αντικειμένου μπορούν ν' αναπαραχθούν στη διαδικασία της γνώσης μόνο δια μέσου της κατασκευής ενός άλλου συστήματος αντικειμένων, ενός ειδικού κόσμου ενδιάμεσων αντικειμένων που συνιστούν μια κοινωνική πραγματικότητα ενός ιδιαίτερου τύπου. Αυτό που με άλλα λόγια δεν γίνεται κατανοητό είναι η διαμεσολαβημένη φύση κάθε γνώσης.» [σ. 143]

Αυτά ο Λεκτόρσκυ τα λέγει σχετικά με τα επιστημονικά όργανα παρατήρησης και μετρήσεων. Ισχύουν φυσικά και για τον κινηματογράφο όπου η τεχνική δημιουργικότητα και η ίδια η καταγραφή της πραγματικότητας είναι αζεχώριστες. Μπορεί η μηχανή λήψεως να καταγράφει την πραγματικότητα με το δικό της τρόπο αλλά δε δημιουργεί την πραγματικότητα που καταγράφεται. Είναι μια τεχνική -μια ιδιαίτερη μορφή αντανάκλασης.

Ο Ντζίγκα Βέρτωφ λειτουργεί σ' αυτό το «γνωσιολογικό πλαίσιο» το οποίο

ασμένως αποδέχεται. Αλλά παρουσιάζει μιαν ιδιαιτερότητα. Ο κινη-ματογράφος είναι γι' αυτόν κάτι παραπάνω από ενδιαμέσο όργανο ανάμεσα στην ανθρώπινη αίσθηση (εικονολήπτη και θεατή) και την πραγματικότητα. Είναι μια «νέα αίσθηση» ανώτερη από την ανθρώπινη όραση. Είναι κάτι πρωταρχικό και όχι ενδιαμέσο.

Υποτιμά δηλαδή βαθύτατα τις δυνατότητες της «γυμνής» ανθρώπινης όρασης, όπως άλλωστε κάνει και η σύγχρονη επιστήμη που ασχολείται με μικρο-αντικείμενα και όπου τα μάτια χρειάζονται μόνον για να διαβάσουν τα όργανα μετρήσεως.

«Το μάτι μας βλέπει πολύ άσχημα και πολύ λίγα την ίδια στιγμή που οι άνθρωποι έχουν φτειάζει το μικροσκόπιο για να δουν φαινόμενα «αόρατα», έχουν εφεύρει το τηλεσκόπιο για να κατοπτεύσουν και να ερευνήσουν μακρινούς και άγνωστους κόσμους, έχουν τελειοποιήσει τη μηχανή λήψεως για να εξερευνήσουν και να καταγράψουν τα οπτικά φαινόμενα, επιδιώκοντας να μην ξεχαστεί αυτό που έχει συμβεί για να μπορέσουν ν' ανατρέξουν σ' αυτό έπειτα» [Βέρτωφ, σ. 97]

Ο Βέρτωφ δίνει έμφαση στην κοινωνική εμπειρία η οποία κρυσταλλώνεται στα «ενδιάμεσα» όργανα. Βέβαια και το ανθρώπινο «μάτι» καθώς αντικρύζει αντικείμενα μέσα στον κόσμο της ιστορίας δικτυωμένα μέσ' από τις σχέσεις που εγκαθίδρυσε η συμβολική δραστηριότητα «κοινωνικοποιείται», μαθαίνει να διακρίνει, να εστιάζεται και ακόμα να "μαντεύει" αντικείμενα μεσ' από τις σιλουέττες ή τις συνεκδοχές τους, μαθαίνει δηλαδή να χρησιμοποιεί το "θησαυρό" της οπτικής μνήμης για να "διαβάσει". Αλλά ο κινηματογράφος-μάτι εμπερικλείει αντικειμενοποιημένη αφάνταστα περισσότερη κοινωνική εμπειρία (κρυσταλλωμένη "εργασία") απ' όση το κοινό μάτι του κοινού ανθρώπου. Συγκριτικά λοιπόν η ανθρώπινη όραση αποδεικνύεται πεπερασμένη, ατελής, διασκορπισμένη κι απαίδευτη.

«Το κινηματογραφικό μάτι είναι πολύ πιο τελειοποιημένο από το ανθρώπινο για να εξερευνήσει το χάος των οπτικών φαινομένων μέσα στο χώρο,

[...] το κινηματογραφικό μάτι βιώνει και κινείται μέσα στο χώρο και το χρόνο με εντελώς διαφορετικό τρόπο από το ανθρώπινο μάτι.

Ενας παρατηρητής περιορίζεται από τη θέση του σώματός του και μπορεί να συλλάβει μόνον ορισμένες πλευρές στο ένα ή το άλλο φαινόμενο. Αντίθετα η μηχανή λήψεως δεν περιορίζεται <ούτε από τη θέση ούτε και στην ποσότητα όψεων (Σημ. δική μου. Γ. Οικ.) > και μάλιστα όσο περισσότερο είναι τελειοποιημένη τόσο περισσότερα και καλύτερα βλέπει.

Δεν μπορούμε να κάνουμε τα μάτια μας καλύτερα απ' ό,τι είναι αλλά η μηχανή εικονοληψίας μπορεί να τελειοποιηθεί απεριόριστα» [Βέρτωφ, σ.27]

Επιπλέον ο Βέρτωφ τονίζει την υπεροχή του σημειωτικού συστήματος που μπορεί ν' απομονώσει και να συνδυάσει έπειτα οπτικές εικόνες πολύ πιο οργανωμένα απ' ο,τι κάνει το ανθρώπινο μάτι. Τέλος, η κινηματογραφική μνήμη της πραγματικότητας - τα κινηματογραφικά αρχεία - είναι πολύ ευρύτερη από την οποιαδήποτε ατομική, οπτική μνήμη. Αλλά κυρίως, το αρχείο των εικόνων είναι

υπόθεση υπερατομική, μια καταγραφή που μπορούν να την δουν και να τη χρησιμοποιήσουν πολλοί άνθρωποι.

Ολ' αυτά έρχονται σαν ένα ξεπέρασμα του "δημοκρατισμού της γνώσης" (όπου το κάθε υγιές άτομο ξεχωριστά έχει τις ίδιες αισθητηριακές - γνωστικές δυνατότητες) από το "σοσιαλισμό της γνώσης". Σ' αυτό το ανώτερο στάδιο η μάθηση γίνεται κοινό κτήμα της εργαζόμενης συλλογικότητας.

Και δεν είναι βέβαια το ατομικό όραμα του Μπογντάνωφ, εμπνευστή και θεωρητικού του "προλεταριακού πολιτισμού" ή τα οράματα των καλλιτεχνών, που μέσα στη νέα Ρωσία αγωνίζονται για μια νέα τέχνη, τα οποία υπαγορεύουν μια παρόμοια τοποθέτηση.

Όπως σημειώνει ο Ερρίκος Ντελϋ: «Πρόλετκουλτ είναι μια απαίτηση που προέρχεται από τα μύχια της εργατικής τάξης να καταξιωθεί η καλλιέργεια, η συνθήκη ζωής, η ηθική, ο αγώνας της, η αμφισβήτηση των πολιτιστικών ιδεολογιών της αστικής τάξης, η θέληση να μη αφεθεί αιχμάλωτη στις αστικές ιδεολογίες, το αίσθημα ότι ο αστικός πολιτισμός δεν κάνει για τους εργάτες, οι μηχανισμοί αναγωγής της πολιτιστικής διαμάχης στο πολιτικό πεδίο της ταξικής πάλης. Υπάρχει επίσης η αίσθηση ότι η εργατική τάξη σ' αυτό τον αγώνα για ένα νέο πολιτισμό στηρίζεται στις οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές που έλαβαν χώρα. Υπάρχουν τα θεωρητικά στοιχεία που προέρχονται από τη μαρξιστική σκέψη. Υπάρχουν τέλος οι εργατικές οργανώσεις, οι ομάδες, τα εργαστήρια και οι λέσχες που πληθαίνουν από το τέλος του 19ου αιώνα ... και κυρίως μετά το 1905. (π.χ. οι "δημοκρατικές εταιρείες για την εκπαίδευση"). Υπάρχει τέλος η δραστηριότητα της ομάδας "Εμπρός"...» [σ. 203]

Είναι λίγο δύσκολο με τη σημερινή οπτική να κατανοήσουμε αυτά τα πράγματα, να μην τα θεωρήσουμε υπερβολικά. Κι αυτό για δύο λόγους. Πρώτον, διότι ο κινηματογράφος μυθοπλασίας ενίκησε κατά κράτος τον κινηματογράφο - της-πραγματικότητας. Δεύτερον, διότι έχουν κυριολεκτικά τρομάξει τα μάτια μας από την πλαστή πραγματικότητα των τηλεοπτικών εικόνων. Κι έχουμε φτάσει σε σημείο να εμπιστευόμαστε μόνον ό,τι βλέπουμε με τα ίδια μας μάτια. Όσο και νάναι περιορισμένο το αυτοπτικό πεδίο είναι προτιμότερο απ' αυτό που μας δείχνουν ή καλύτερα απ' αυτό που λένε πως μας δείχνουν.

Το δίλημμα όμως τότε δεν ήταν παρόμοιο με το δικό μας μπροστά στις τηλεοπτικές οθόνες: τι είναι αλήθεια, τι ψέμμα, ποιά είναι η ψεύτικη χρήση στοιχείων αληθείας και ποιά η αληθινή χρήση του ψέμματος. Για τους πρωτοπόρους κινόκι ο «ανταγωνισμός» δεν αφορούσε την ειλικρίνεια αλλά την εμβέλεια και τη διεύδυση. Ποιός αντιλαμβάνεται καλύτερα το πεδίο της πραγματικότητας ο κινηματογραφικός φακός ή το ανθρώπινο μάτι;

Ο Βέρτοφ τάσσεται σαφώς υπέρ της κινηματογραφικής όρασης. Κι εκεί όμως παρουσιάζονται ορισμένα προβλήματα. Το μέσο παρατήρησης με την παρουσία του και μόνο αλλάζει τη συμπεριφορά στο παρατηρούμενο. Ο Βέρτοφ ανακαλύπτει αυτό που ο Γκόφμαν ονόμασε παρουσίαση, "σκηνοθεσία του εαυτού" στην καθημερινή ζωή. Αλλιώς κάνουμε όταν μας βλέπουν, αλλιώς όταν δεν μας

βλέπουν. Αλλιώς "παίζουμε" στο προσκήνιο κι αλλιώς στα "παρασκήνια της ζωής". Αλλά θέλουμε να τα κρύψουμε από ορισμένους κι άλλα πάλι να τα δείξουμε σε ορισμένους. Κι έτσι, καθώς το συνέλαβε ο Σαϊξπηρ, όλος ο κόσμος γίνεται μια σκηνή. Για ν' αντιμετωπίσει αυτό το "θέατρο της ζωής" ο Βέρτωφ γίνεται κρυφός παρατηρητής. Η μηχανή βλέπει χωρίς να τη βλέπουν. «Ένα παγκάκι σ' ένα πάρκο. Ο υποδιευθυντής με τη δακτυλογράφο. Εκείνος ζητά την άδεια να τη φιλήσει. Εκείνη κυττάει δεξιά και αριστερά και λέει "Εντάξει". Το φιλή. Σηκώνονται από το παγκάκι, κοιτάζονται στα μάτια κι αποχωρίζονται. Χάνονται. Το παγκάκι άδειο. Πίσω του μια συστάδα από λουλουδία. Ένας άνδρας βγαίνει από κει που κουβαλά ποιος ξέρει τι διαβολομηχανή πάνω σ' ένα τρίποδο. Ο κηπουρός που είδε όλη τη σκηνή ρωτά το βοηθό του: "Τι είναι αυτό"; Ο βοηθός απαντά: "Είναι ο κινηματογράφος-μάτι" » [Βέρτωφ, σ. 122].

Αυτά σήμερα, με την εμπειρία των "παπαράτσι", με τους εικονολήπτες που κλωτσάνε τις πόρτες και μπαίνουν, με τις κάμερες ασφαλείας που μας παρακολουθούν όταν συναλλασσόμαστε στις τράπεζες, ακόμα και όταν τρώμε μπορεί να μας φαίνονται ανήθικα. Και σήμερα είναι. Ποινικά αδικήματα κατά της αξιοπρέπειας των ανθρώπων. Αλλά με την μηχανική αναλογία δεν μπορούμε να εννοήσουμε το χθές. Τότε δεν υπήρχε σκανδαλολογία και κέρδος. Υπήρχε η δίψα για ζωή. Ήταν μια ένδοξη εποχή. Ήθελαν να την "πιάσουν", να την κρατήσουν στα χέρια τους. Που έφευγε.

Ένα παράδειγμα. Έχει πεθάνει ο Λένιν και χτίζουν νυχθημερόν το Μαυσολαίο του: «Χωμένος μέσα στο χιόνι, ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή ξαγρυπνά όλη νύχτα από φόβο μη χάσει κάποιο σπουδαίο ή ενδιαφέρον γεγονός. Και πάλι ο "Κινηματογράφος-μάτι"» [Βέρτωφ σ. 123].

Μ' αυτήν τη μάχη που δίνει υπέρ της κοινωνικής μαρτυρίας και κατά του "θεατρικού κινηματογράφου" ο Βέρτωφ αισθάνεται ότι υπερασπίζει την ιδιαιτερότητα του μέσου.

Η ιδιαιτερότητα αυτή αναδεικνύεται στη μάχη κατά των προσαρτήσεων, κατά της υποδούλωσης του κινηματογράφου σε υποδείγματα που προέρχονται από άλλες τέχνες. Η ζωγραφική, η μουσική, η λογοτεχνία, το θέατρο θέλουν να επιβάλλουν τις δομές τους στην έβδομη τέχνη. Κατά συνέπεια ο Βέρτωφ είναι εχθρός κάθε συνθέσεως των τεχνών την οποίαν και αποκαλεί *μίξη*: «Η ανάμιξη κακών χρωμάτων, ακόμα κι αν είναι με τον ιδανικότερο τρόπο επιλεγμένα μεσ' από το χρωματικό φάσμα, ποτέ δε θα δώσει λευκό παρά μόνον βρωμιά» [σ. 16]. Είναι υπέρ ενός καθαρού από ξένες προσμίξεις κινηματογράφου. «Εκκαθαρίζουμε» - συνεχίζει - «τον κινηματογράφο των Κινόκι από τους εισβολείς: μουσική, λογοτεχνία και θέατρο· ψάχνουμε το δικό μας ρυθμό που δε θα είναι κλεμμένος από πουθενά και που τον βρίσκουμε μέσα στις κινήσεις των πραγμάτων».

Πέραν των αισθητικών λόγων που εκπηγάζουν τελικά όχι από κάποια εγγενή ειδικότητα του μέσου αλλά από μια θεματική ζωής που του προσιδιάζει, υπάρχουν

ιδεολογικοί λόγοι υπέρ της κινηματογραφικής "ανεξαρτησίας":

α) Τα εφαρμοσμένα στον κινηματογράφο και ξένα προς αυτόν μοντέλα προέρχονται από το εξωτερικό, δηλαδή τον καπιταλισμό και από το παρελθόν της Ρωσίας, την αριστοκρατική και την αστική καλλιέργεια. «Ρωσο-γερμανικά δράματα» τα αποκαλεί ο Βέρτοφ.

β) Οι τέχνες πριν απο τον κινηματογράφο ήταν τέχνες από λίγους για λίγους. Τέχνες των προνομιούχων. Εντελώς ακατάλληλες για τις πλατειές μάζες. Είναι λοιπόν κρίμα η νάρκωση αυτή μικρής κλίμακας να γίνει μέσω του κινηματογράφου (και της τηλεοράσεως αργότερα) νάρκωση μεγάλης κλίμακας.

2. Η γενικευμένη συναρμογή (Η μαρτυρία ως τμήμα και ως σύνθεμα)

Κριτήριο λοιπόν των κινηματογραφικών ειδών είναι η φύση του γυρισμένου υλικού. Αν είναι "θεατρικά" σκηνοθετημένο πριν το γύρισμα έχουμε να κάνουμε με *μυθοπλασία* ή *πλαστή μαρτυρία* (ψευδοντοκυμανταίρ). Στην αντίθετη περίπτωση έχουμε τον *κινηματογράφο μαρτυρίας* (ντοκυμανταίρ) που δουλεύει με αποκλειστικώς ζωντανό, μη-χειραγωγημένο υλικό. Πραγματικός κινηματογράφος κατά Βέρτοφ είναι μόνον ο δεύτερος. Διότι για την καταγραφή της άμεσης μαρτυρίας δεν χρειάζονται δανεικά μοντέλα από άλλες τέχνες· ή μυθοπλασία από τη λογοτεχνία, η υποκριτική από το θέατρο κτλ., μοντέλα με τα οποία η κινηματογραφία γίνεται υπηρέτρια των καλλιτεχνικών μύθων και της υποκριτικής των αστέρων.

Μάλιστα, εκείνη την εποχή, είχαν προχωρήσει περισσότερο και διέκριναν βαθμίδες στην αντικειμενικότητα-αμεσότητα της μαρτυρίας. Έτσι σε μια συζήτηση μεταξύ του θεατρικού συγγραφέα και ποιητή Τρετιάκωφ, της σκηνοθέτιδος Εσθήρ Σουμπ, των κριτικών, θεωρητικών και σεναριογράφων Οσιπ Μπρίκ και Βίκτωρος Σκλόβσκυ διακρίνονται:

- το γύρισμα υποκειμένων χωρίς να το ξέρουν - όταν ο φακός «τους πιάνει στα πράσα»,

- η κινηματογράφιση εν γνώσει του υποκειμένου κατά την οποίαν μπορεί να μεταβληθεί η «φυσική του συμπεριφορά»,

- το επίπεδο τέλος, όπου παρεμβαίνει στοιχειώδης προετοιμασία για την καθαρότητα της λήψεως, κυρίως δηλαδή ο φωτισμός των θεμάτων. [βλ. Τρετιακωφ, σ. 31]

Τι είναι όμως αυτό το υλικό; Δεν είναι αυτούσια η πραγματικότητα, ούτε η μαρτυρία της πραγματικότητας γενικά, η σχέση δηλαδή μιας παρατηρήσεως και ενός συμβάντος. Είναι μια παρατήρηση που την σκεφτόμαστε «κινηματογραφικά» (πριν γυρίσουμε), «προ-βλέποντας» το πέρασμα της σε φωτοπλάισια (πλάνα) κατά τη λήψη και την «ανακατασκευή» της μέσ' από την συναρμογή των γυρισμένων φωτοπλαισίων.

Αν θέλουμε λοιπόν να είμαστε ακριβείς, θα πρέπει να μιλάμε όχι απλώς για μαρτυρία αλλά για *σημείο-μαρτυρίας*. Ήδη ο Αυγουστίνος, από τον 5ο κιόλας αιώνα, έκανε τη διάκριση ανάμεσα στο *πράγμα* (res) και το *σημείο* (signum) κι έδειξε ότι εκτός από τα σημεία, των οποίων η λειτουργία είναι να σημαίνουν κάτι, υπάρχουν και τα πράγματα τα οποία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε σε μια λειτουργία σημείου. Ένα λιθάρι μπορεί π.χ. να σημαίνει σύνορο μεταξύ δύο αγρών. Αν αυτό ισχύει για τα πράγματα κατά μείζονα λόγο ισχύει για *παραστάσεις πραγμάτων* που χρησιμοποιούνται στις ανθρωπίνες επικοινωνίες. Το *pars pro toto* (το μέρος αντί του όλου) είναι η θεμελιακή μέθοδος του κινηματογράφου για να μετατρέπει τα πράγματα σε σημεία: «Η ορολογία των σεναρίων με τα φωτοπλάισια- ημισυνόλου (demi-ensemble), τα φωτοπλάισια προσώπου, τα φωτοπλάισια "μέσης", τεκμηριώνει αρκούντως αυτό το ζήτημα. Ο κινηματογράφος εργάζεται με τμήματα διαφόρων αντικειμένων διαφόρων διαστάσεων, με τμήματα του χώρου και του χρόνου διαφόρων διαστάσεων, τροποποιεί τις αναλογίες αυτών των τμημάτων και τα συμπαραβάλλει ανάλογα με την εγγύτητά τους είτε ανάλογα με την ομοιότητα και την αντίθεση τους: παίρνει δηλαδή το δρόμο της μετωνυμίας και της μεταφοράς (που είναι οι δύο θεμελιακοί τρόποι της κινηματογραφικής συνθέσεως)» [Jakobson, σ. 106]

Ο Γιάκομπσον θεωρεί ότι η ανάπτυξη μιας σημαίνουσας σύνθεσης γίνεται με βάση αυτές τις δύο λειτουργίες: ένα θέμα οδηγεί σ' ένα άλλο είτε από συνάφεια (εγγύτητα) είτε από ομοιότητα (και αντίθεση) [βλ. Jakobson 1963, σ. 61]. Η πρώτη απ' αυτές τις διαδικασίες, η μετωνυμία, ανάγεται στον συνταγματικό άξονα του λέγειν, τον άξονα των συνδυασμών. Ενώ η μεταφορική διαδικασία τοποθετείται στον άξονα των επιλογών.

Αυτά όμως αφορούν το λέγειν της γλώσσας, εκεί όπου επιλογή και συνδυασμός λειτουργούν με τα γλωσσικά σημεία. Και είναι γνωστό ότι τα γλωσσικά σημεία διαφέρουν από άλλα συμβολικά συστήματα όπως π.χ. το σύστημα των χειρονομιών [βλ. ίδιο, σ. 27]. Μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για κινηματογραφική γλώσσα, για κινηματογραφικό λέγειν;

Κατά τη γνώμη μου μόνον καταχρηστικά μπορούμε να μιλάμε για κινηματογραφική γλώσσα. Διότι τα κινηματογραφικά σημεία δεν διαθέτουν τη συστηματικότητα των γλωσσικών (τη λεγόμενη «διπλή άρθρωση» κτλ). Επειτα - κι αυτό είναι που μας ενδιαφέρει εδώ περισσότερο - το κινηματογραφικό σημείο είναι καθηλωμένο στην αναφορά του. Η αναπαράσταση είναι α ξεχωριστή απ' αυτό που αναπαριστάνεται. Η φωτογραφία του συγκεκριμένου Γιάννη αναφέρεται στο συγκεκριμένο Γιάννη. Ενώ δε συμβαίνει το ίδιο με το γλωσσικό σημείο. Το όνομα "Γιάννης" μπορεί ν' αναφέρεται στο τάδε ή το δείνα πρόσωπο. Επίσης μπορούμε να μιλάμε για το Γιάννη όταν δεν είναι πια εδώ.

Ακριβολογώντας λοιπόν, η «κινηματογραφική γλώσσα» δεν είναι παρά μια "τραβηγμένη" αναλογία. Αντίθετα, η έκφραση "κινηματογραφικό λέγειν" μπορεί να είναι δόκιμη ιδιαίτερα στη γλώσσα μας όπου το ρήμα *λέγω* εσήμαινε αρχικά διαλέγω, συλλέγω. Υπό τον όρον ότι θα γίνεται διάκριση ανάμεσα στο λέγειν και

το λόγο των κινηματογραφικών σημείων και στα αντίστοιχα γλωσσικά.

Ο Ντζίγκα Βέρτωφ έδειξε με ποιό τρόπο οι διαδικασίες του *λέγειν* (επιλογή - συνδυασμός, μεταφορά και μετωνυμία, αντίστοιχα) συνιστούν τον κινηματογραφικό λόγο. Με ποιό τρόπο η συνθετική διαδικασία καταλήγει σε σύνθεμα.

Η σύνθεση περιλαμβάνει τέσσερις φάσεις: την προετοιμασία, την ανίχνευση (ρεπεράζ), το γύρισμα και την τελική συναρμογή (μοντάζ). Η πρωτοτυπία έγκειται στο εξής: Ο Βέρτωφ θεωρεί και πολύ σωστά μάλιστα ότι η προετοιμασία, η ανίχνευση και το γύρισμα είναι συναρμογές, διαφορετικού τύπου από την τελική, πάντως είναι συναρμογές. Προάγει δηλαδή τη θεωρία της *γενικευμένης συναρμογής*.

α) Η *προετοιμασία* αφορά την πρώτη φάση της εργασίας. Εδώ η συναρμογή είναι απογραφή «όλων των τεκμηρίων που έχουν κάποια σχέση άμεση ή όχι με το θέμα (είτε πρόκειται για χειρόγραφα, είτε για αντικείμενα, είτε για κομμάτια ταινιών, φωτογραφίες, αποκόμματα εντύπων, βιβλία κτλ.) Μετά απ' αυτή τη συναρμογή - με την επιλογή και την συγκέντρωση των πιο πολύτιμων δεδομένων - το θεματικό σχέδιο κρυσταλλώνεται, αποκαλύπτεται "συναρμόζεται" » [σ.130]. Η προετοιμασία είναι λοιπόν ένα λέγειν (μια διαλογή-συλλογή στοιχείων) που καταλήγει σε μια θεματοποίηση - στο συνδυασμό δηλαδή των στοιχείων σύμφωνα με μια σειρά, μ' ένα "λόγο". Ο λόγος εδώ σηματοδοτεί την μετατροπή των "τεκμηρίων" σε θέματα μιας ανάπτυξης.

β) Η *ανίχνευση* (ρεπεράζ) αφορά - τουλάχιστον στις ταινίες άμεσης μαρτυρίας - την ανακάλυψη των θεμάτων στους χώρους. Αφορά την επιλογή αυτών των θεματικών ανακαλύψεων, τη "σύλληψή" τους μέσα στο χώρο και το χρόνο. Γίνεται καθώς λέει ο Βέρτωφ με το «άοπλο μάτι», δηλαδή μ' ένα μάτι που χωρίς να χρησιμοποιεί το φακό αντιλαμβάνεται ήδη τα πράγματα κινηματογραφικά. "Σκέπτεται εν όψει του γυρίσματος".

Η επιλογή πλέον αφορά θέματα εντοπισμένα στο χωρόχρονο. Στη δεύτερη στιγμή της παρατήρησης που ο Βέρτωφ αποκαλεί «συναρμογή μετά την παρατήρηση» [σ. 102] γίνεται μια νοητή οργάνωση των εντοπισμένων θεμάτων. Προετοιμασία και ανίχνευση φυσικά διαπλέκονται και μπορούν ν' αντιμετωπισθούν μεταξύ τους.

γ) Το *γύρισμα* (tournage). Αυτή τη φορά το μάτι που εδραιώνει σε κινηματογραφικά φωτοπλαίσια τα θέματα που έχουν εντοπιστεί στην προηγούμενη φάση είναι, καθώς λέει ο Βέρτωφ, «οπλισμένο» με τη μηχανή λήψεως. Η επιλογή εδώ γίνεται με τον προσανατολισμό του φακού στο χώρο και την «προσαρμογή» του σε συνθήκες που μπορεί να έχουν αλλάξει από τη στιγμή της παρατήρησης. Η οργάνωση του υλικού με βάση ορισμένους δείκτες (συνδυασμούς) θα μας δείξει τι λείπει· τι θα πρέπει να γυριστεί κι αν κάτι χρειάζεται επαναληπτικές λήψεις.

Βέβαια κατ' αρχήν ο Βέρτωφ επιμένει ότι στον κινηματογράφο-μάτι η έρευνα των θεμάτων και των προσώπων θα πρέπει να γίνεται απευθείας με το φακό. Γιατί

έτσι καταγράφονται απρόοπτα γεγονότα, στιγμές μοναδικές που διαφορετικά χάνονται.

Με αυτήν την έννοια, δεύτερη και τρίτη φάση είναι συνδυασμένες και διαπλεκόμενες μεταξύ τους. Αυτό άλλωστε μας το επιβάλλει η πρακτική. Αλλοτε - όταν η κάμερα παρακολουθεί, κυνηγάει κάτι ή ανταποκρίνεται σε κάτι που παράγεται αιφνίδια - το προκαταρκτικό στάδιο της παρατηρήσεως δια γυμνού οφθαλμού παρακάμπτεται. Αλλοτε πάλι, όταν υπάρχει χρόνος, σταματάμε για λόγους οικονομίας το γύρισμα και παρατηρούμε καλύτερα αυτό που πρέπει να γυρίσουμε, σκεφτόμαστε καλύτερα τον τρόπο που πρέπει να γίνει.

δ) Η τέταρτη φάση είναι η *συναρμογή* κατά κυριολεξίαν (μοντάζ). Η επιλογή εδώ συμπύπτει με την μελέτη των φωτοπλαισίων για να δούμε τι άλλα μικρά θέματα αναδεικνύονται εκτός από τα κεντρικά. Ακολουθεί «η επανοργάνωση όλου του υλικού στην καλύτερη δυνατή σειρά» [σ. 103]... «Υπολογισμός με τη βοήθεια αριθμήσεων των ομάδων συναρμογής <των φωτοπλαισίων δηλαδή που πάνε μαζί. Σημ. δική μου Γ. Οικ.> Συνδυασμός (πρόσθεση, αφαίρεση, πολλαπλασιασμός, διαίρεση, τοποθέτηση εντός παρενθέσεων) των κομματιών ιδίας τάξεως. Διαρκής αντιμετάθεση σ' αυτά τα κομμάτια εικόνων μέχρις ότου τοποθετηθούν σε μια ρυθμική τάξη, όπου όλες όλες οι συνδέσεις της σημασίας να ταιντιστούν με τις οπτικές συνδέσεις. Ως τελικό αποτέλεσμα όλων αυτών των αναμιξεων, μεταθέσεων, κατατιμήσεων επιτυγχάνουμε ένα είδος οπτικής εξισώσεως, ένα είδος οπτικής διατυπώσεως. Αυτή η διατύπωση, η εξίσωση που επιτυγχάνεται στο τέλος μιας γενικής συναρμογής των κινηματογραφικών τεκμηρίων που έχουν αποτυπωθεί στο φιλμ είναι η ταινία εκατό τοις εκατό, είναι το απόσταγμα, το συμπύκνωμα του «βλέπω», του «κινηματογράφου-που-βλέπει» [σ. 130]

Είναι δύο χαρακτήρες της συναρμογής που πρέπει να συγκρατήσουμε:

α) ο *αδιάκοπος* χαρακτήρας. «Η συναρμογή είναι αδιάκοπη από την πρώτη φάση μέχρι την τελική έκβαση» [Βέρτωφ, σ. 103]. Είναι προφανής η αναφορά στην «αδιάκοπη επανάσταση» του Λένιν, δεδομένου μάλιστα ότι ο κινηματογραφιστής επηρεασμένος από τον ενθουσιώδη συρμό της εποχής κάνει χρήση μέχρι καταχρήσεως του επιθέτου "λενινιστικός" και της "λενινιστικής" ορολογίας, για να χαρακτηρίσει ο,τιδήποτε κάνει.

Η αναλογία αναφέρεται στο εξής: Κάθε στάδιο της συναρμογής οδηγεί στο επόμενο, κάθε φάση εμπεριέχει τις "ξεπερασμένες", αυτές που έχουν προηγηθεί, ενώ η τελική συμπυκνώνει τις προηγούμενες και δίνει τον προσανατολισμό στην όλη πορεία.

β) Ο *γενικευμένος* χαρακτήρας της συναρμογής, κατά τον οποίο κάθε φάση αποκαλείται και είναι μια ιδιαίτερου τύπου συναρμογή.

Ο Βέρτωφ δεν προσεγγίζει αναλυτικά, υπαινίσσεται μόνον τις διαδικασίες μεταστοιχείωσης, μετάφρασης, μεταγραφής από τη μια διαδικασία στην άλλη. Πράγματι από τις εικόνες της γυμνής όρασης περνάμε στις εικόνες του γυρίσματος, καθορισμένες από το στόχαστρο του φακού. Και από κει στα φωτογράμματα

(καρρέ) και φωτοπλαίσια (πλάνα) της τελικής συναρμογής. Και στις τρεις περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με σημεία-μαρτυρίας που μεταστοιχειώνονται όμως, που αλλάζουν δηλαδή υλική σύσταση, καθώς περνάμε από φάση. Παράλληλα γίνεται και η "μετάφραση" των στοιχείων. Γιατί όντως προσπαθούμε ν' αποδώσουμε τη σημασία μιας κοινωνικής μαρτυρίας με μηχανικά μέσα.

Καθώς η μαρτυρία απομονώνεται από την κινηματογραφική πλαισίωση ("κόβεται" πάνω, κάτω, αριστερά, δεξιά από τα όρια του πλαισίου - περιορίζεται από το βάθος πλαισίων κ.τ.λ.) "μεταφράζεται" - δηλαδή έχουμε πέρασμα από μια σημασία σε μιαν ανάλογη σημασία. Ο Βέρτωφ μιλάει για «προσαρμογή» κάθε φάσης στην επόμενη. Κατ' ουσίαν όμως πρόκειται για *μεταγραφή*, καθώς σε κάθε στάδιο οι εικόνες καταγράφονται και συνδυάζονται διαφορετικά. Η ταινία πάντως κρίνεται στο τελευταίο της στάδιο, όταν η επιλογή και ο συνδυασμός δίνουν πλέον τις οριστικές "φράσεις" του έργου. Όταν το κινηματογραφικό λέγειν γίνεται αρθρωμένος κινηματογραφικός λόγος.

Για το σχηματισμό αυτών των τελικών φράσεων ο Βέρτωφ προκρίνει τη μέθοδο των "διαστημάτων" με την οποία ολοκληρώνεται η θεωρία της γενικευμένης συναρμογής. «Η σχολή του κινηματογράφου μάτι απαιτεί η ταινία να κτίζεται με τα "διαστήματα" δηλαδή με την κίνηση ανάμεσα στις εικόνες. Με τον οπτικό συσχετισμό των εικόνων μεταξύ τους» [σ. 131]...

«Τα διαστήματα (περάσματα από μιαν κίνηση σε μιαν άλλη) συνιστούν το υλικό, τα στοιχεία της κινηματικής τέχνης... Η οργάνωση της κίνησης είναι η οργάνωση των στοιχείων της, δηλαδή των διαστημάτων μέσα στη φράση [....]

Ένα έργο γίνεται με φράσεις, το ίδιο όπως μια φράση γίνεται από διαστήματα κινήσεων.» [σ. 18]

Η αναλογία αυτή προέρχεται από τη μουσική. Τα διαστήματα στην μουσική δεν σημαίνουν μόνον την απόσταση δύο φθόγγων αλλά και τη σχέση μεταξύ τους είτε ηχούν διαδοχικά ως μελωδικά βήματα είτε ταυτόχρονα. Όπως λέγει ο Τσούκερκαντλ: «Η ελάχιστη μονάδα της μουσικής ... δεν είναι ακριβώς ο φθόγγος αλλά η σύνδεση ενός φθόγγου με τον άλλο, το διάστημα Εάν το σύνολο της μουσικής είναι κίνηση, τα στοιχεία που τη συνθέτουν δεν μπορεί παρά να είναι κινήσεις, συνιστώσες κινήσεις. Δεν είναι λοιπόν οι φθόγγοι που αποτελούν στοιχεία της μελωδίας παρά η κίνηση από φθόγγο σε φθόγγο: το διάστημα γίνεται ένα βήμα και οι μελωδίες εμφανίζονται ως διαδοχές βημάτων μάλλον παρά μεμονωμένων φθόγγων.» [σ. 90]

Η αναλογία αυτή πηγαιίνει πολύ μακρύτερα, αν λάβουμε υπόψη τη δυναμική ποιότητα των μουσικών φθόγγων, το γεγονός δηλαδή ότι εκτός από «ύψος», οι φθόγγοι έχουν «μεταβατικότητα» - έλκουν ο ένας τον άλλο και έλκονται ο ένας από τον άλλο. Στο διάστημα, η κατεύθυνση προσδιορίζεται απ' αυτήν την αμοιβαία δυναμική που εγκαθιδρύουν μεταξύ τους δύο τόνοι - δεν είναι δηλαδή απλώς το γεφύρωμα μιας απόστασης ανάμεσα σε μια υψηλότερη και μια χαμηλότερη νότα [βλ. Τσούκερκαντλ, σ. 92, 93].

Ήταν πολύ φυσικό να καταφύγει ο Βέρτωφ σε αυτήν την αναλογία διότι η μουσική είναι μια κινητική τέχνη στον κόσμο των ήχων κι εκείνος ονειρευόταν μια κινητική τέχνη στον κόσμο των εικόνων. Υπάρχει όμως κι ένας ιδεολογικός επικαθορισμός. Όπως η αδιάκοπη συναρμογή εμπνέεται από την αδιάκοπη επανάσταση του Λένιν, έτσι και η επιμονή στην κίνηση, η θεωρία των διαστημάτων συνδέεται με τη διαλεκτική της πραγματικότητας (ύλη σε κίνηση) και την προσπάθεια της θεωρίας να ανακαλύψει νομοτέλειες στο πεδίο της κίνησης, της μετάβασης, της αλλαγής.

Μένει πριν κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο να ασχοληθούμε με μια επιφανειακή αντινομία. Ο Βέρτωφ υποστηρίζει ότι η γενικευμένη συναρμογή και η θεωρία των διαστημάτων εξυπηρετεί την «κομμουνιστική αποκρυπτογράφηση του κόσμου». Είδαμε όμως ότι πρόκειται μάλλον για κωδικοποίηση παρά για αποκρυπτογράφηση, περισσότερο για "γραφή" παρά για "ανάγνωση".

Αλλά και οι δύο αυτές διαδικασίες ανάγονται στο λέγειν (επιλογή - συνδυασμό) και προϋποθέτουν την ύπαρξη του. Άλλωστε μόνον "αντιγράφοντας" τον κόσμο στα δικά μας συμβολικά συστήματα (λεκτικά, επιστημονικά, καλλιτεχνικά) μπορούμε να τον αποκρυπτογραφήσουμε. Η ερμηνεία είναι μια σύνθετη και αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στην ανάγνωση και τη γραφή.

Αυτό μας βοηθά στη λύση μιας δεύτερης αντινομίας, που ορισμένοι πιστεύουν ότι υπάρχει στη σύλληψη του Βέρτωφ. Από τη μιά, λένε, ο κινηματογράφος-μάτι είναι υπέρ της άμεσης μαρτυρίας, από την άλλη είναι υπέρ μιας σχεδιασμένης μεθόδου που καταλύει την αμεσότητα.

Μα η αντίρρηση αυτή δε στέκεται ούτε στο πιο απλό επίπεδο. Γιατί μπορεί να είσαι κάλλιστα υπέρ της άμεσης μαρτυρίας αλλά να μην ενδιαφέρεσαι υποχρεωτικά για όλες τις μαρτυρίες. Άλλωστε η άμεση μαρτυρία δεν αποκλείει τη δυνατότητα ερμηνείας. Ακόμα και η πιο «ακατέργαστη» μαρτυρία ερμηνεύεται, στην συγκεκριμένη περίπτωση από τη σκοπιά του *αφελούς ρεαλισμού*. Ο αφελής ρεαλισμός, ενώ δέχεται την αντικειμενικότητα του κόσμου εμμένει στην άμεση σύλληψη των πραγμάτων από το υποκείμενο. Καταλήγει δηλαδή σε μια αφελή μαρτυρία των γεγονότων, σ' αυτό το χύδην και σωρηδόν των εικόνων που βλέπουμε στην τηλεόραση (Ασχετο αν τελικά το "αφελές" της τηλεοράσεως είναι δήθεν αφελές και ανάγεται σ' έναν ταξικό υπολογισμό).

Οντως ο Βέρτωφ ασχολείται με ορισμένες μόνον κοινωνικές μαρτυρίες, αυτές που θεωρεί αξιοσημείωτες. Είναι κυρίως οι μαρτυρίες που μπορεί να χρησιμεύσουν ως κοινωνικά *παραδείγματα*, εκείνες που έχουν *παραδειγματική* σημασία. Διότι δεν ενδιαφέρεται απλώς για την ερμηνεία της πραγματικότητας αλλά θέλει να συμβάλλει στο μετασχηματισμό της. Για ν' αλλάξει ο κόσμος πρέπει να εμποδωθούν ορισμένα κοινωνικά και πολιτιστικά παραδείγματα που εξυπηρετούν την πορεία της αλλαγής. Γι' αυτό μετατρέπει αυτά τα *παραδείγματα* σε *κινηματογραφικά σημεία*.

3. Το κινηματογραφικό σημείο ως παράδειγμα.

Είναι μεγάλο λάθος να εκλάβουμε την γενικευμένη θεωρία συναρμογής ως "φορμαλισμό", με την κακή έννοια που πήρε η λέξη στην φιλοσοφία της τέχνης: ως συνώνυμο δηλαδή του αισθητισμού και αντίθετο του ρεαλισμού. Και είναι βιαστικό λάθος να ταυτίζεται αυτός ο φιλοσοφικός όρος με το ρώσικο φορμαλισμό (Σκλόβσκυ, Τυνιάνωφ, Αϊχενμπάουμ, Ο. Μπρίκ κ.ά). Ακόμα και στη γραφειοκρατική Ρωσία, τουλάχιστον από τα μέσα της δεκαετίας του '50 κι έπειτα, διέκριναν το *φορμαλισμό* ως ρεύμα που απολυτοποιεί τη μορφή από τη *φορμαλιστική σχολή και μέθοδο* (φορμάλναγια σκόλα - φορμάλνι μέτοντ) που ασχολείται με την μελέτη της μορφής και σημαντικής ιδιαίτερα των καλλιτεχνικών συνθεμάτων. Αρκετοί εκπρόσωποι αυτής της σχολής δείχνουν έντονο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο και μερικοί, όπως ο Οσιπ Μπρίκ, συμμετέχουν ενεργά στους κύκλους της Προλετκούλτ. Ετσι, κι αν ακόμα επηρεάστηκε απ' αυτό το ρεύμα ο Βέρτωφ, η επίδραση αυτή σε καμιά περίπτωση δεν έγινε προς την κατεύθυνση του αισθητισμού.

Αντίθετα, πάντοτε και φανερά, έθετε την εργασία του στην υπηρεσία του Σοβιετικού κράτους και της Κομμουνιστικής Διεθνούς: «Το Κράτος και η Κομιντέρν δεν έχουν ακόμα καταλάβει ότι υποστηρίζοντας σοβαρά την Κινο-πράβντα, μπορούν να έχουν ένα νέο φερέφωνο, ένα ραδιόφωνο στο οπτικό πεδίο για τον κόσμο ολόκληρο» [σ. 51].

Ο Βέρτωφ ήθελε κάθε μέρα να φτιάχνει ένα κινηματογραφικό πανόραμα ολόκληρου του κόσμου. Είχε μάλιστα προτείνει ένα διεθνές δίκτυο ανταποκριτών και ζητούσε τα υλικά μέσα που θα επέτρεπαν τη λειτουργία του. Αυτό που σήμερα δηλαδή έχουν κατορθώσει τα διεθνή τηλεοπτικά δίκτυα, τελείως διαφορετικά βέβαια από τον τρόπο που το οραματιζόταν ο ίδιος ο Βέρτωφ. Αλλά τότε, στα 1923, αυτά ήταν «πολυτέλειες». Παρέμεινε λοιπόν ένα απραγματοποίητο όνειρο.

Η επανάσταση δεν επεκτάθηκε και βέβαια οι καπιταλιστικές χώρες δεν είχαν καμιά διάθεση να επιτρέψουν την προπαγάνδα υπέρ του σοβιετικού κράτους και της Διεθνούς. Εμενε η Ρωσία.

Ηταν μια εποχή αλλαγής, κοινωνικής και τεχνολογικής, και ο Βέρτωφ προσπάθησε να πιάσει το σφυγμό της. Ετσι η θεματική του περιστρέφεται γύρω από την σοβιετική ανοικοδόμηση και πιο συγκεκριμένα γύρω από τρία πράγματα: την εργασία, τα παραγωγικά μέσα, τα επιτεύγματα της εργασίας. «Η οικοδόμηση της ΕΣΣΔ είναι το κύριο και μόνιμο θέμα της τωρινής εργασίας μου και όλων των προσεχών εργασιών μου. "Η λενινιστική Κινο-πράβντα", "Εμπρός, Σοβιέτ", το "Εκτο μέρος του κόσμου" είναι κατά κάποιο τρόπο συστατικά μέρη ενός μοναδικού και μεγάλου καθήκοντος.»

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Βέρτωφ δεν ασχολείται με άλλα τότε επίκαιρα θέματα, όπως η κηδεία του Λένιν και άλλες όψεις της ζωής. Όμως τα επιμέρους θέματα συνδέονται πάντοτε με τα βασικά. Διότι αυτά χρησιμεύουν ως *κοινωνικά*

παραδείγματα, αυτά και μπορούν να συμβάλλουν στη προπαγάνδισή της σοσιαλιστικής οικοδόμησης.

Η εργασία είναι ο κεντρικός θεματικός άξονας και καταλαβαίνουμε εύκολα το γιατί. Είναι δύναμη μετασχηματισμού. Θα διορθώσει την κατάσταση των ελλείψεων, θα δημιουργήσει κατάσταση ικανοποίησης των λαϊκών αναγκών. Είναι θεραπεία από ασθένειες και ελαττώματα του παρελθόντος. Πρόκειται άλλωστε για μια εργασία "νέου τύπου", διπλά "καταξιωμένη" - από τη νέα οργάνωση των σχέσεων παραγωγής και από την χρήση της νέας τεχνολογίας. Πλάϊ στην εργασία βρίσκεται τώρα η επιστήμη που κρυσταλλώνεται σε νέα τεχνολογία, που φροντίζει για τη σχεδιασμένη διεύθυνση της όλης παραγωγής. Και τελευταίο μα όχι ασήμαντο είναι η επιστήμη που επιτρέπει την ολοκληρωμένη κινηματογραφική "αποτύπωση" της παραπάνω διαδικασίας.

Γι' αυτό και ο ενθουσιασμός με την εργασία. Σε μια ταινία που φέρει ακριβώς αυτό τον τίτλο: «Ενθουσιασμός» («Συμφωνία του Ντον Μπας») «η εργασία εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας σαν ένα αδιάκοπο κομμουνιστικό Σάββατο <ημέρα εθελοντικής και απλήρωτης εργασίας των κομμουνιστών. Σημ. δική μου Γ. Οικ.>, όπως τις "ημέρες της οικοδόμησης", σα μια σταυροφορία κάτω από το σημείο του κόκκινου αστεριού, κάτω από το σημείο της κόκκινης σημαίας» [Βέρτωφ, σ. 155].

Αυτή η αντιμετώπιση της εργασίας ήταν πρωτόφαντη. Οι μεγάλοι συγγραφείς που ασχολήθηκαν μ' αυτό το θέμα, ο Ζολά («Ζερμινάλ»), ο Γκόρκυ («Μάνα»), ο Στάϊνμπεκ («Τα σταφύλια της οργής») έδειξαν την καταπίεση και την οδύνη των ανθρώπων της δουλειάς. Ζωγράφισαν την κατάσταση με τα πιο μαύρα χρώματα.

Αλλά οι καλλιτέχνες των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων βλέπουν τα πράγματα στη Ρωσία με διαφορετικό τρόπο. Η εργασία είναι συμμετοχή σε κάτι πολύ μεγάλο που συντελείται. Είναι το μέσο για να γίνουν ένα με την νέα συλλογικότητα, εγώ - η δουλειά - εμείς.

Βέβαια και μετά από την οριστική επικράτηση της γραφειοκρατίας, πολλοί εργάτες αντιμετώπισαν με ζήλο και αυτοθυσία τα καθήκοντά τους. Αυτή την πλευρά την εκμεταλλεύθηκε η καθιέρωση του σταχανωβίτικου κινήματος.

Αλλά η άλλη πλευρά των σταχανοβικών -η επιμήκυνση της εργάσιμης μέρας, η αύξηση της νόρμας, η εντατικοποίηση -συνάντησε την αντίσταση της εργαζόμενης συλλογικότητας. Αυτά που μας έδειξε στις σχετικές ταινίες του ο Αντρέϊ Βάιντα ήταν μεταφορά από το ρωσικό πρωτότυπο. Αλλωστε παράλληλα με το σταχανοβισμό εγκαθιδρύεται η καταναγκαστική εργασία των στρατοπέδων. Ολ' αυτά έπνιξαν το όνειρο. Αλλά η αρχική ώθηση δεν ήταν τέτοια. Τότε οι πρωτοπόροι εργάτες, υπό την επίδραση μάλιστα της Προλετκούλτ, έβλεπαν τα πράγματα από τη σκοπιά της κομμουνιστικής εργασίας, όπου σύμφωνα με το λόγο του Λένιν, η εργασία δεν είναι συνδεδεμένη με την αμοιβή και «όπου οι νόρμες δε θεσμίζονται από καμιά εξουσία, από κανένα κράτος». [1919, σ. 295] Αυτά τα πρώτα πράγματα συγκινούσαν τον εργάτη του κινηματογράφου Ντζίγκα Βέρτωφ, αυτά ήταν που θεωρούσε παραδειγματικά.

Αλλά τον συγκινούσαν και οι *μηχανές*. Θεωρούσε την εργασία της μηχανής ως παράδειγμα για την ανθρώπινη εργασία. Οι άνθρωποι έπρεπε να συντονιστούν με τις γρήγορες και ακούραστες μηχανές. Το ιδανικό της ταύτισης με την μηχανή θα επιτάχυνε το ρυθμό της παραγωγής.

Εκτοτε η ιστορία με πικρά μαθήματα μας edίδαξε ότι οι ρυθμοί και οι οικονομικοί δείκτες δεν είναι το παν. Μπορεί λοιπόν αυτά που λέει ο Βέρτωφ να μας φαίνονται σήμερα υπερβολικά, απωθητικά, ακόμα κι επικίνδυνα. Σήμερα, οι ποιητές λένε ότι για χιλιάδες «ηλεκτρικών» ανθρώπων «θ' αρκέσει μία πρίζα» (Ν. Ασμος). Μα αυτό που έλεγε εκείνος ήταν άδολο και αφελές. Ο άνθρωπος δεν ήταν κυνικός. Είχε μπει στην αυταπάτη:

«Η ανικανότητα των ανθρώπων να συμπεριφερθούν μας γεμίζει ντροπή μπροστά στις μηχανές· μα τι θέλετε να κάνουμε αφού ο αλάθητος τρόπος του ηλεκτρισμού μας συγκινεί περισσότερο από τον άτακτο τρόπο με τον οποίο συνωθούνται οι ενεργητικοί άνθρωποι και από την διεφθαρμένη μαλθακότητα των παθητικών ανθρώπων...

Δεν θέλουμε προσωρινά να κινηματογραφούμε τον άνθρωπο, γιατί δεν ξέρει να διευθύνει τις κινήσεις του. Δείχνουμε το δρόμο, με την ποίηση της μηχανής από τον πολίτη που σέρνεται στον τέλειο ηλεκτρικό άνθρωπο....

Ο νέος άνθρωπος, απελευθερωμένος από την αδεξιότητα, την ανεπιτηδειότητα, που θα έχει τις ακριβείς και ελαφρές κινήσεις της μηχανής θα είναι το άξιο θέμα για ταινίες» [Βέρτωφ, σ. 17].

Τα δύο αυτά παραδείγματα της εργασιακής συμμετοχής και της μηχανοποιημένης εργασίας αμείβονται με επιτεύγματα τα οποία δείχνει ο κινηματογράφος-μάτι (όπως στην ταινία «Τρία τραγούδια για το Λένιν»). Τα κοινωνικά επιτεύγματα γίνονται έτσι αισθητικά επιτεύγματα.

Δεν θ' αναφερθούμε εδώ στη μορφή διότι απαιτείται η συγκεκριμένη ανάλυση των ταινιών που προσιδιάζει μάλλον σε ειδικευμένα κινηματογραφικά περιοδικά. Φθάνει να πούμε ότι όλες οι προϋποθέσεις για μian έξοχη δημιουργία συγκεντρώνονται σ' αυτόν τον τομέα: Ένα θέμα που συγκινεί βαθύτατα το δημιουργό, η αγάπη του τεχνίτη για τα μέσα του, μια επεξεργασμένη καλλιτεχνική μεθοδολογία, μια γενικότερη κοινωνική αντίληψη της οποίας η αισθητική ιδεολογία αποτελεί οργανικό μέρος, η ευθύνη απέναντι σ' ένα κοινό που αντιμετωπίζεται μ' εμπιστοσύνη και συντροφικότητα.

4. Το παράδειγμα ως προπαγανδιστικό μήνυμα.

Το κοινωνικό παράδειγμα αποκτά τη ρητορική του αξία, την αξία πειθούς σε σχέση με το κοινό εκείνο που πρέπει να "παραδειγματιστεί". Η *μαρτυρία* που καθώς είπαμε γίνεται *κινηματογραφικό σημείο* έχει μια ιδιαιτερότητα ως *μήνυμα*.

Θέμα είναι οι εργαζόμενοι, αποδέκτες πάλι οι εργαζόμενοι. Εναλλάσσονται στους ρόλους του πρωταγωνιστή και του θεατή. Όταν ο υφαντουργός είναι πρωταγωνιστής, ο μηχανουργός είναι θεατής και αντίστροφα. Ετσι όλοι γίνονται με τη σειρά τους πρωταγωνιστές και θεατές.

Μ' αυτήν την έννοια το *ρητορικό* στοιχείο (σχέση πομπού - μηνύματος - δέκτη) και το *διδασκικό* (το «προγραμματικό») είναι α ξεχωριστά. Διότι:

α) Η μαρτυρία για την εργασία δημιουργεί άμεσες και αντικειμενικές σχέσεις των εργαζομένων χωρίς διαμεσολαβητές. Γίνεται φανερή η αλληλεξάρτηση και η διαπλοκή μεταξύ τους.

β) Ο κοινωνικός ιστός αποκαλύπτεται ως ιστός εργασίας.

γ) Ο κινηματογράφος - μάτι δεν είναι μια δραστηριότητα εκτός ή υπεράνω του δικτύου αυτών των σχέσεων· είναι οργανικό συνδυετικό στοιχείο. Είναι κλάδος εργασίας που συνδέει τους άλλους κλάδους. Κόμβος.

Σ' ένα μικρό κείμενο του 1925, ο Βέρτωφ ορίζει καθαρά τη στόχευση:

«Η επιλογή των γεγονότων που κινηματογραφούνται θα υποβάλλει στον εργάτη ή τον αγρότη τη θέση που πρέπει να πάρει. Τα γεγονότα που συγκεντρώνονται από τους παρατηρητές Κινόκι ή τους κινηματογραφικούς ανταποκριτές μεταξύ των εργατών οργανώνονται από τους συναρμωστές (μοντέρ) σύμφωνα με τις κατευθύνσεις του κόμματος, διαδίδονται και παρουσιάζονται παντού» [σ.73]

Τα γεγονότα μετατρέπονται σε αξίες παραδειγματισμού «σύμφωνα με τις κατευθύνσεις του κόμματος». Τα *κοινωνικά παραδείγματα* «διαδίδονται και παρουσιάζονται παντού» γίνονται δηλαδή *προπαγανδιστικά μηνύματα*.

Κατά δεύτερο λόγο υπάρχει μια ιδιαιτερότητα στον αποδέκτη.

Χρειάζεται να μεταφερθούμε νοητά στην Ρωσία της δεκαετίας του '20 για να καταλάβουμε σε ποιο κοινό βασίζεται ο Ντζίγκα Βέρτωφ, χρειάζεται με άλλα λόγια να τοποθετήσουμε ιστορικά την απεύθυνση και την προσμονή του. Το μάτι των απλών ανθρώπων, των εργατών και των αγροτών ήταν ακόμα τότε ένα μάτι παρθενικό, ασυνήθιστο στους συμβατικούς κώδικες της μυθοπλασίας και του θεάτρου. Εάν μια ηθοποιός, μια καλλιεργημένη δηλαδή δεσποινίς έπαιζε μαν αγρότισσα, κανένας απ' αυτό το κοινό δεν θα αφηνόταν να ξεγελαστεί από την "αγροτική της μεταμφίεση":

«Γι' αυτούς» - λέγει ο Βερτώφ - «μια "δεσποινίς" παραμένει δεσποινίς όποιος και αν είναι ο "αγροτικός στολισμός" κάτω από τον οποίο εμφανίζεται» [σ. 89]. Αντίθετα, ξεχωρίζουν τους «δικούς τους», τους ομοίους των αμέσως μόλις εμφανίζονται στην οθόνη - τους πραγματικούς αγρότες και αγρότισσες.

Αυτό είναι το κοινό που ενδιαφέρει το Βέρτωφ, ένα κοινό που δεν είναι ακόμα διεφθαρμένο από το θεατρικό κώδικα. Και ήθελε βέβαια να θεραπεύσει και τους άλλους, τους «τοξικομανείς» του ψεύτικου θεάματος.

Βασίζεται λοιπόν στην άμεση αναγνώριση, στην εύκολη ταύτιση με τα αμέσως αναγνωριζόμενα πρόσωπα. Η εμπιστοσύνη που δείχνεις όταν βλέπεις "πράγματα που ξέρεις" εγκαινιάζει διαδικασίες ταύτισης και μεταβίβασης με την

ψυχχαναλυτική έννοια των όρων. Ένα παράδειγμα: Είναι μια προβολή για αγρότες ενός χωριού και για τους εργάτες ενός κοντινού εργοστασίου. Προβάλλεται ένα «χρονικό- αλήθειας», μια «κινοπράβντα». «Ακούμε τον ήχο της μηχανής προβολής. Ένα τραίνο περνά επί της οθόνης. Εμφανίζεται ένα κοριτσάκι που προχωρεί κατευθείαν προς την κάμερα. Ξαφνικά μια κραυγή ακούγεται στην αίθουσα. Μια γυναίκα τρέχει προς την οθόνη. Κλαίει. Απλώνει τα χέρια. Φωνάζει τη μικρή με τ' όνομά της. Αλλ' αυτή εξαφανίζεται από την οθόνη. Και ξαναπερνάει το τραίνο. Ανάβουν τα φώτα. Μεταφέρουν έξω από την αίθουσα τη γυναίκα που έχει χάσει τις αισθήσεις της. "Τι συμβαίνει" ρωτά ο ανταποκριτής της εργατικής εφημερίδας. Ένας από τους θεατές απαντά: "Είναι ο κινηματογράφος - μάτι. Κινηματογράφησαν τη μικρή όταν ήταν ακόμα ζωντανή. Δεν πάει πολύς καιρός που το κοριτσάκι αρρώστησε κι έπειτα πέθανε. Η γυναίκα που ρίχτηκε στην οθόνη ήταν η μητέρα της" » [σ. 121]

Με αυτό το συγκινητικό παράδειγμα ο Βέρτοφ δείχνει την δύναμη της άμεσης μαρτυρίας. Μπορεί να είναι κάτι συναρπαστικό - με την ετυμολογική έννοια της λέξης. Αφήνεσαι να περάσουν μέσα σου πράγματα. Απ' όπου και η δυνατότητα υποβολής: αφήνεις να σου «περάσουν» πράγματα.

Η αλυσίδα αυτή που έχει αφετηρία το γεγονός και καταλήγει στο προπαγανδιστικό σημείο, περνώντας μεσ' από την μαρτυρία, το κινηματογραφικό σημείο, το κοινωνικό παράδειγμα, το αισθητικό επίτευγμα δεν έχει από μόνη της κάτι το μεμπτό.

Βέβαια αρχίζει από το ρεαλισμό και καταλήγει στο σοσιαλισμό. Μα ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», η σύνδεση των δύο όρων δεν είναι κάτι που πρέπει να χαριστεί εύκολα στο Ζντάνωφ και την τέχνη της εποχής του. Αντίθετα η γραφειοκρατία χαρακτηρίζεται από αντισοσιαλιστική μυθομανία, πρακτική που χρειάζεται βέβαια διάφορα ψευδώνυμα.

Οι ρεαλιστικές ιδέες μπορεί να είναι σοσιαλιστικές. Και αντίστροφα, οι πραγματικοί σοσιαλιστές επέμεναν πάντα στο ρεαλιστικό χαρακτήρα των ιδεών τους (εδώ έγκειται η διαφορά με τους ουτοπικούς σοσιαλιστές). Το ποιητικό έργο γενικά κρυσταλλώνει ιδέες και δε βλέπω το λόγο γιατί θα πρέπει ν' αποκλείσουμε απ' αυτό ειδικά τις δικές μας ιδέες. Επειδή δυσφημίστηκαν από τη γραφειοκρατία;

Επίσης η τέχνη, εφόσον δεν εκπίπτει στην «δημοσιογραφία» και το διδακτισμό (στην ανακοίνωση και το κήρυγμα), μπορεί να έχει βαθειά προγραμματικό χαρακτήρα. Και μαζί με την αισθητική απόλαυση δικαιούται να εξαπλώνει το μήνυμά της.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το έργο του Βέρτοφ προπαγανδιστικό. Αλλά πρόκειται για μια προπαγάνδα κλάσεως.

5. Η προσπάθεια μέσα στην ιστορία

Ο κινηματογράφος-μάτι ηττήθηκε κατά κράτος από τον κινηματογράφο-μυθοπλασίας. Ο κυριότερος εκπρόσωπος του δεύτερου στη Ρωσία υπήρξε ο Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάιν. Ο τελευταίος αναφέρθηκε πολλές φορές με σκληρότητα και ειρωνεία στο Βέρτοφ, ιδιαίτερα για την επιδίωξή του να παρουσιάσει τον κόσμο «*ως έχει*». Η συγκυρία ευνόησε τη μυθοπλασία. Διότι ο κόσμος που έφτιαξε η γραφειοκρατία δεν ήταν αρεστός και σε καμιά περίπτωση δεν μπορούσε να παρουσιαστεί «*ως είχε*».

Επιφανειακά η διαμάχη αφορούσε στην προπαγανδιστική αποτελεσματικότητα του κινηματογράφου. Σε μια συζήτηση περί σοβιετικού κινηματογράφου, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, ο Τρετιακόφ είπε ότι το μέγιστο των σημερινών απαιτήσεων, το μάξιμουμ πρόγραμμα είναι το γυμνό-απροετοίμαστο υλικό ή ίδια η ζωή. «Από την άλλη, εφόσον θέλουμε να εγείρουμε συγκινήσεις, να επηρεάσουμε το κοινό πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το σκηνοθετημένο υλικό, να δουλέψουμε με τις μεθόδους του Αϊζενστάιν» [σ. 33]

Αλλά η ουσία ήταν αλλού. Πρώτα, στη βαθειά υποτίμηση του κινηματογράφου μαρτυρίας. Λέγει σχετικά ο Λουνατσάρσκυ για τις απόψεις του Λένιν. «Ο Βλαντιμίρ Ιλίτς μου είπε ότι για την παραγωγή καινούργιων ταινιών που θα είναι διαποτισμένες από κομμουνιστικές ιδέες και θ' αντανακλούν τη σοβιετική πραγματικότητα, πρέπει ν' αρχίσουμε από τα επίκαιρα και ότι κατά τη γνώμη του δεν έχει ίσως φτάσει ακόμα ο καιρός για την παραγωγή τέτοιων ταινιών» [βλ. Βογιάζος, σ.191]. Σε αυτό τον συλλογισμό η ταινία-μαρτυρίας θεωρείται απλώς σαν ένα αναγκαίο στάδιο πριν την καλή μυθοπλασία.

Επειτα είναι η σύνδεση του κινηματογράφου-μάτι με το κίνημα του προλεταριακού πολιτισμού (Προλετκούλτ). Στα καινούργια καλλιτεχνικά ρεύματα, ο Λένιν αντέτασσε τη μαθητεία κι την αφομοίωση της υπάρχουσας ήδη επιστήμης και κουλτούρας. Εβλεπε μάλιστα με δυσμένεια το μεγάλο ρόλο που έπαιζε τότε στο Προλετκούλτ ο Α.Α. Μπογκντάνωφ.

Όταν με την εντολή του Λένιν το κίνημα αυτό ετέθη υπό τον έλεγχο του Λαϊκού Επιτροπάτου Παιδείας, ο Μπογκντάνωφ απεχώρησε και αφοσιώθηκε αποκλειστικά στην επιστημονική του εργασία. (Ήταν μέλος της Κομμουνιστικής Ακαδημίας και δημιούργησε έπειτα το πρώτο στο κόσμο Κέντρο μετάγγισης αίματος). Προφανώς γιατί δεν ήθελε να έχει μια παρουσία επιβαρυντική για τους εναπομείναντες. Αλλά υπάρχει κι ένας άλλος βαθύτερος λόγος. Εβλεπε ότι η σκοπιά της *αντι-αυταρχικής* οργάνωσης της παραγωγής και του πολιτισμού την οποία υπεστήριζε είχε ηττηθεί. Επεκράτησε η σκοπιά της *διεύθυνσης*. Εκείνος ήθελε μια τέχνη από την εργατική τάξη και όχι μια τέχνη του κράτους για την εργατική τάξη.

Αντίθετα, ο Βέρτοφ, απεδέχθη την κομματική διεύθυνση. Αλλ' αυτό δεν ωφέλησε. Από μια στιγμή και πέρα δεν τον άφηναν πια να δουλέψει. Στεναχωριέται κανείς όταν διαβάζει τις σελίδες της πίκρας στο ημερολόγιο του.

Μα πιο πολύ αποκαρδιώνεται, όταν βλέπει το Βέρτωφ να εγκαταλείπει τις αρχές του κινηματογράφου μαρτυρίας και να προτείνει κινηματογράφο-σεναρίου βασισμένο στη λαϊκή μυθοπλασία (μα ακόμα κι αυτές οι προτάσεις του ύστερου Βέρτωφ απερρίφθησαν). Δεν ήταν μόνο μια κοινωνική αλλά και μια εσωτερική ήττα.

Ωστόσο, πριν σιγήσει ως καλλιτέχνης, ο Βέρτωφ μας άφησε με τα έργα του τεκμήρια για την ιστορία και τα ιδεώδη της εποχής του. Μπορεί ορισμένα από τα ιδεώδη της εποχής όπως ο άκριτος ενθουσιασμός για την τεχνολογία και τη μηχανοποιημένη εργασία να έχουν παλιώσει. Η μεθοδολογία του όμως και η θεματική της εργασίας όχι μόνον δεν έχουν παλιώσει αλλά μπορούν να εμπνεύσουν μια επίκαιρη αριστερή απάντηση στον ανυπόληπτο κόσμο των τηλεοπτικών αστέρων.

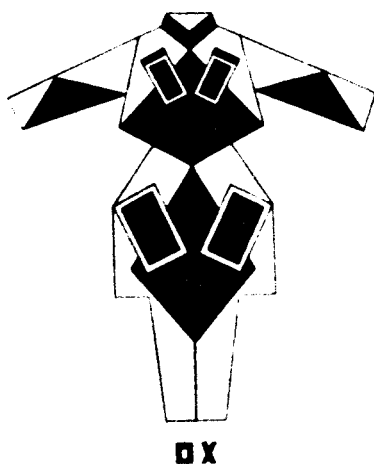
Βιβλιογραφία

- Agel H. 1960: *Grandeur et limites du cinéma soviétique in Etudes*, tome 307.
- Bazin A. 1958: *Que' est -ce que le cinéma ? I Ontologie et langage* (Paris: Ed. du Cerf).
- Bogdanov A., 1977*: *La science, l' art et la classe ouvrière* (Paris : Maspero)
- Burch N. 1969: *Praxis du cinéma* (Paris: Gallimard).
- Deluy H. 1977: *Présentation στο Bogdanov 1977* (βλ. ανωτέρω).
- Eagleton T. 1978 *Criticism and ideology* (London: Verso ed.).
- Eisenstein S.M. 1974*: *Au delà des étoiles* (Paris: U.G.E.).
- 1976*: *La non - indifférente nature* (Paris U.G.E.).
- 1976*: *Mémoires - I* (Paris U.G.E.).
- Goffman E. 1976: *The Presentation of Self in Everyday life* (London: Penguin).
- Jacquinet G. 1977: *Image et pédagogie* (Paris: P.U.F).
- Jakobson R. 1933: «Décadence du cinema» in *Questions de poétique* (Paris: Ed. du Seuil, 1973).
- 1963: *Essais de linguistique générale* (Paris: Ed. de Minuit).
- Καραγκάνωφ Α. (-): «Ο εμπλουτισμός της καλλιτεχνικής εμπειρίας» στο *Σοσιαλισμός και κουλτούρα* (Αθήνα: Εκδ. Πλανήτης).
- 1977: *Β' σπόραχ ο κινεματογράφος*, σ. 152-191 (Μόσχα: Ισκούσβο).
- Κοζεβνίκοβα Β.Μ και Νικολάγιεβα Π.Α.1987: *Λογοτεχνικό εγκυκλοπαιδικό Λεξικό -λήμματα: Φορμαλισμός, Φορμαλιστική σχολή, Φορμαλιστική μέθοδος* (Μόσχα: Σοβιετική εγκυκλοπαίδεια).

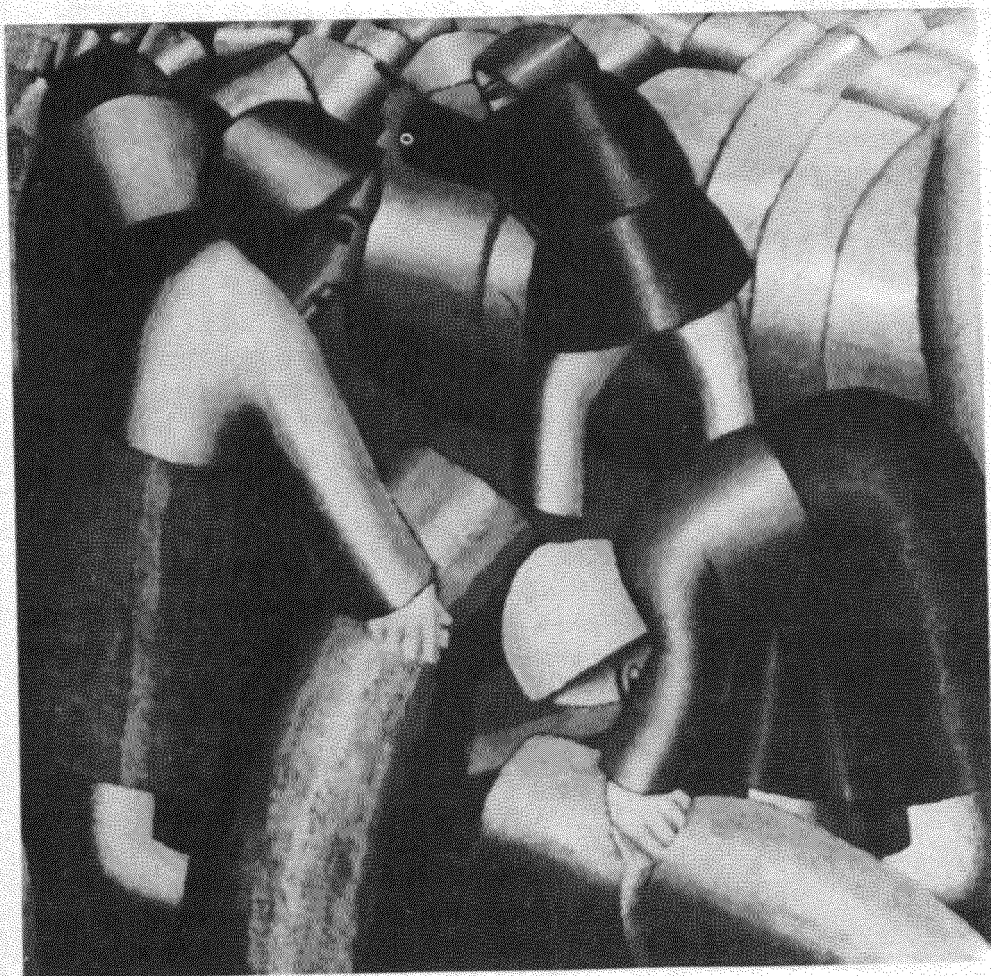
- Lacan J. 1954: «Pour une définition matérialiste du phénomène de la conscience» in *Le Séminaire - Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Paris: Ed. du Seuil, 1978).
- Lectorsky 1984* : *Subject, Object, Cognition* (Moscow: Progress).
- Λένιν 1908: *Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός. Έργα τόμ. 14, (γαλλ. Εκδ., Ed. Sociales, Ed. Progrès).*
- Leyda Jay 1973 * *Κίνο - Ιστορία του Ρωσικού και Σοβιετικού φιλμ* (Αθήνα: Εξάντας 1975).
- Mets C. 1971 *Language et cinéma* (Paris: Larousse).
- 1975: *Essais sur la signification au cinéma, Tomes I, II* (Paris: Klincksieck).
- Mitry J. 1963 *Esthétique et psychologie du cinéma Tome I* (Paris: P.U.F.)
- Radek Karl 1930 (?): «Deux films in F. Champagnaud: *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.R.S.* (Paris: Ed. Anthropos, 1975) – όπου η αρνητική αποτίμηση του Ραντέκ, κομμουνιστή ηγέτη για την ταινία του Βέρτοφ «Ενθουσιασμός».
- Sadoul G. 1975: *Histoire générale du cinéma, Vol.5* (Paris Denoel).
- Schitzer L. 1979: *Histoire du cinéma Soviétique* (Paris: Pygmalion).
- Vertov Dj. 1972* : *Articles, journaux, projects* (Paris, U.G.E.)
- Βογιάζος Α. 1979: *Σοσιαλισμός και κουλτούρα, Τόμοι Α', Β'* (Αθήνα, Θεμέλιο).

Σημείωση:

Ο αριθμός με αστερίσκο αναφέρεται στη χρονολογία έκδοσης της μετάφρασης ενός πρωτοτύπου.



Vera Stepanova: Ο Θάνατος του Tarelkine, 1922



Kasimir Malevitch: Ο θερισμός της σίκαλης, 1912