

# ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ



Ένα φιλμ του  
ΘΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ



ΕΪΚΑΣΜΑΤΟΠΛΑΣΪΑ,  
ἢ τὸ εἰκαστικο-ἀφηγηματικὸ βλέμμα  
διὰ τοῦ νοητικοῦ μοντάζ στὴν ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ





Θανάσης Ρεντζής

ΕΙΚΑΣΜΑΤΟΠΛΑΣΙΑ,  
ἢ τὸ εἰκαστικο-ἀφηγηματικὸ βλέμμα  
διὰ τοῦ νοητικοῦ μοντάζ στὴν ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ

Once the cinema was stabilized as a technology, it cut all references to its origins in artifice. Everything that characterized moving pictures before the twentieth century – the manual construction of images, loop actions, the discrete nature of space and movement – was delegated to cinema's bastard relative, its supplement and shadow – animation. Twentieth century animation became a depository for nineteenth-century moving-image techniques left behind by cinema. [...].

In the 1990<sup>s</sup>, with the shift to digital media, these marginalized techniques move to the center.

Lev Manovich, *The Language of New Media*  
The MIT Press, Cambridge, MA, 2001

ΠΡΟΘΕΩΡΙΑ

**Τ**ὸ νὰ σκέπτεται κανεὶς μὲ εἰκόνες, πρωτογενῶς κι ἐνδεδειχῶς, δὲν εἶναι ἴσως καὶ τοσοῦτον δόκιμον διὰ τὸν ἔλλογον στοχασμὸν – κατὰ τὴν εὐρέως παγιωμένην λογοκεντρικὴν ἀγωγὴν, ἔναντι τῆς στενῶς ὑφισταμένης ὀπτικοκεντρικῆς – καὶ μὲ δυσκολίαν θὰ ἤμποροῦσεν νὰ φαντασθῆ κανεὶς μίαν αὐτογενῆ ὀπτικο-ἀκουστικὴν φιλοσοφίαν. Ὡστόσο, ἕνας μείζων ἀντιρρητικὸς λόγος ἐγείρεται αὐθις καὶ προτάσσει αὐτίκα – μέσῳ τῶν μετὰ τὸν Gilles Deleuze κυρίως, *ciné-æsthetes* καὶ *filmosophes* – τὴν ἐκ πάσης πλευρᾶς ὑπέροχον νεωτερικὴν τέχνην τοῦ ἄρδην κοσμοφραοῦς καὶ παντοφόρου Κινηματογράφου: *cet art bergsonien de réveiller*<sup>i</sup>, ὡς τὸ κατ' ἐξοχὴν ὑπόδειγμα ἐκδιπλώσεως τῆς δι' εἰκόνων σκέψεως, ὅπως, ὡς ἔγγιστα, τὴν εἶχεν προῖδεασθεῖ, ἤδη ἀπ' τὸ 1946, ὁ ἀξιοσημείωτα διορατικὸς Jean Epstein, εἰς τὴν μεστήν κι ὄλως ἐμβριθῆ πραγματείαν του, *L'intelligence d'une machine*, ὅπου, εἶχεν εὐγλωττα ἐπισημάνει: *Ὁ κινηματογράφος, ὄργανον ὄχι μόνον μιᾶς τέχνης, ἀλλὰ καὶ μιᾶς φιλοσοφίας*<sup>ii</sup>.

Ἀναλογιζόμενος, ὑπ' αὐτὰς τὶς προϋποθέσεις, τὸ ὅποιο προσωπικὸν μου ἔργον, καθὼς καὶ τὶς κομικεὲς συνιστώσες, τῆς ἐμῆς θεωρησιακῆς σπουδῆς καὶ ποιητικῆς ἐνορμήσεως, συνακολουθῶς δέ, καὶ πρακτικῆς – κυρίως, εἰς τὴν τριλογίαν: *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ* (μὲ τὴν ὁποίαν κι ἐν προκειμένῳ θ' ἀσχοληθῶ)<sup>iii</sup>, *CORPUS* καὶ *ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑἴΓΕΛΟΣ*, ἀλλὰ καὶ τ' ἄκρως ἀναρχόπνοον κι ὄλως ἀναρχόμορφον *Fiction* –, ἄγομαι σ' ἕναν ἀρκούντως διεξοδικὸν ἀπόλογον, λίαν ἐνδοστρεφῆ κι ἐντόνως ἀναστοχαστικόν.

Ἡ ἐποχὴ ἐκκολάψεως καὶ δημιουργίας τῶν ἐν λόγῳ ταινιῶν (κατὰ τὴν εὐφορικὴν πενταετίαν 1975–1980)<sup>iv</sup>, ῥιῶθηκεν πνευματικῶς, κι ἔτι συναισθηματικῶς, ἀπὸ μέρους μου – συνηγορούσης, κατὰ κύριον λόγον, καὶ τῆς λίαν καινοφόρου Κυβερνητικῆς Ἐπιστήμης καὶ Θεωρίας, κι ἐν τινὶ μέτρῳ τῆς εὐρύθωρης Κοινωνικῆς Ἀνθρωπολογίας – ὡς ἕνα, κατὰ Gramsci<sup>v</sup>, *interregnum*, μεταξὺ τοῦ Homo Sapiens-Sapiens (Ἐμφρων-Ἐμφρων), Eruditus καὶ Litteratus / AudioVisualis καὶ τὴν ἀκάθεκτον προσανάδασιν τοῦ ἐπερχομένου Homo Technico-Technologicus, ἐπιπροσθέτως δὲ καὶ

μεταξὺ τοῦ τρέχοντος – κι ἀτρέπτως φθίνοντος – μοντερνισμοῦ, ἐν ὄψει τῆς προϊούσης μεταμοντερνιστικῆς, ἢ καὶ παραμοντερνιστικῆς, ἐπιθεδαιωτικῆς του ἀναιρετικότητος. Ὑπ’ αὐτὸ τὸ πρίσμα, καὶ τὸν ἐπαγόμενον διασκεδασμόν, οἱ ἐν λόγῳ ταινίες εἶναι προδήλως ἀνθρωποσκοπικές, ἐν τῷ ἱστορημένῳ κι ἐν ταῦτῳ διηνεκῶς ἱστορούμενον κόσμον – τὸν ἱστορικῶς αἰσθητοποιούμενον, καὶ ὡς εἰκὸς νοούμενον κοσμόχρονον – μ’ ὅλως ἰδιοτύπως διάκριτες, ἀλλὰ κι ἐπ’ ἀρτίῳ διακριτὲς τεχνολογικὲς μεθόδους.

Ἡ, μέχρι τότε, ἀδιάπτωτος κι ἐνζήλως ἐπισταμένη μελέτη μου, ἐπὶ τῆς καθ’ ὅλα καινομόρφου κι ὡσαύτως καινοφόρου κινηματογραφικῆς γλώσσης – ὡς ἄρδην νεωτερικῆς, *Ars ex Machina*, ἐναντι τῶν ἀπώτατα παραδοσιακῶν, *Artis ex Instrumentorum* – μ’ εἶχεν ὀδηγήσει εἰς τὰ χνάρια καὶ τὰ πεδία τριῶν κυρίως διακεκριμένων δημιουργῶν, οἱ ὅποιοι εἶχον καταθέσει τὸ κορυφαῖον ἔργον τους κατὰ τὴν χρυσὴν πενταετίαν 1958–1963<sup>vi</sup>. Αὐτοὶ ἦσαν: Ὁ *cinéaste célèbre*, Alain Resnais, ὁ *Grande Maestro*, Federico Fellini καὶ ὁ *intransigente Autore* Michelangelo Antonioni. Οἱ δύο πρῶτοι, διὰ τὴν κεφαλαιώδη συμβολὴν τους εἰς τὴν ἀλλότροπον ἀνάπλασιν καὶ τὴν περὶ τεχνον ἔκφρασιν τοῦ παράγοντος χρόνου, εἰς τὸ πλαίσιον καὶ τὴν δομὴν τῆς κινηματογραφοποιητικῆς ὑψηλῆς, καὶ ὁ τρίτος διὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ ὑπαρκτοῦ, ὡς ἐντέχνως ὄρατοῦ, καθὼς καὶ τὸν ἐξαισίον χειρισμόν τοῦ εἰκονιζομένου χώρου, ὡς ἰδεοπλαστικοῦ στοιχείου. Ὁ πρῶτος, πασιφανῶς ἐγκεφαλικός, κατὰ τὸ μᾶλλον ἀδροεπῆς θετικιστῆς κι αὐτο-χαρακτηριζόμενος, ὡς διανοούμενος τῆς ἀριστερᾶς· ὁ δεῦτερος, κατάφωρα ὑπερ-αισθαντικός κι ἔμπλεως ζώσης μνημοσύνης, κατὰ τὸ μᾶλλον ἐμπειριο-ὑπαρξιστῆς κι αὐτοχαρακτηριζόμενος, ὡς ὄνειροποιός· κι ὁ τρίτος, δεινὸς ἰдео-εἰκασματοποιός, ἀκραιφνῆς φαινομενολόγος, ἀρκούντως σκεπτικιστῆς κι *appassionato comunista*, αὐτοχαρακτηριζόμενος ὡς εἰκαστῆς τοῦ μέλλοντος – τουτέστιν, τοῦ ἐπομένου βήματος εἰς τὴν διέλιξιν τοῦ παρόντος κόσμου μας. Καὶ στοὺς τρεῖς προέχει – ἂν κι ὅλως διαφοροτρόπως – τὸ ἀναστοχαστικὸν στοιχεῖον, ἐν εἶδει δοκουμένου (ἡθο)αἰσθητικοῦ ιδεώδους καὶ συντόνου ψυχο-διανοητικῆς πλευσεως, πρὸς τὸ ὡσεὶ ἐντελὲς καὶ τὸ οἰονεὶ ὑψηλόν, ἐντός, πέριξ, ἐντεῦθεν, ἀλλὰ κι ἐκεῖθεν, τῆς ἄρδην συντεινούσης, παντουργοῦ καὶ παντοτελοῦς, ἀναπαραστάσεως, εἰς τὴν εἰσέτι ἀνορίωτον διάστασιν, μεταξὺ τοῦ δυνάμει κινηματογραφικοῦ καὶ τοῦ ἐν ἐνεργείᾳ κινηματογραφοποιημένου κόσμου, ἐνός, ἐν ὀθόνη *cine-cosmo-videns*, ἐνός *mundi realis et viventis in activi imaginarii*.

Ἀπ’ τὴν σύντηξιν, τῶν ἀνωτέρω στοιχείων, ἐντός μου, καὶ τὸ συνακόλουθον κρᾶμα, οἷον ἐνδιαθέτως προέκυψεν, ἐπὶ τοῦ πυρῆνος τῆς πνευματικῆς μου ἀναζητήσεως, ἐφάνη νὰ ἐλλείπη – ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἀφηγηματικῆς διατάξεως/συντάξεως, καὶ δῆ, δοκουμένης ὀλοκληρώσεως – ἡ διάστασις, τῆς ἐν συνειδήσει ἀναδρομικῆς φορᾶς, τοῦ βιωματικοῦ χρόνου, τῆς ἐνεργοῦς, κατὰ Bergson, διαρκείας – καὶ ἰδίᾳ τῆς μείζονος διαρκείας – ἣτις καλύπτει, ἢ καὶ καθυπερβαίνει, τὴν σύνολην ἐμπειρίαν τῶν τριῶν γενεῶν καὶ δεσπόζει εἰς τὸν βιωματικὸν καὶ μνημονοφορικὸν κύκλον τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς, τοῦ βίου ὡς ὅλον, καὶ σποράδην ἀναδύεται κατὰ μέρη κι ἐκτίθεται ἐν μέρει – ὡς ἀπόσπασμα ἀπ’ τὴν αἰωνιότητα – ὡς μέρος τοῦ κόσμου ποῦ ἀναπαρίσταται ἐνώπιον τοῦ κόσμου, διὰ τῆς ζωηφόρου ἀναμνήσεως καὶ τῆς ἐνίοτε συμπετυκνωμένης καὶ συντελοῦς καλλιτεχνικῆς ἀναπλάσεως. Ἐπ’ αὐτοῦ δὲ τοῦ στοιχείου, ἢ πιὸ ὀρθά, πεδίου, οἱ σκέψεις καὶ οἱ ἔρευνές μου ἐπροσανατολίσθησαν, ἀρχικῶς πρὸς τὴν σχετικῶς οἰκείαν κατεύθυνσιν, ὅπου μέγιστοι μυθιστοριογράφοι τοῦ *roman-fleuve*, σὰν τὸν Λέοντα Τολστόυ, τὸν Marcel Proust, τὸν Robert Musil καὶ πλειότερον τὸν John Dos Passos, ἢ τὸν δυσθεώρητον γραμματάνθρωπον Ἀλέξανδρον Παπαδιαμάντην, τὸν ἐπικὸν μυθιστοριογράφον Θανάσην Πετσάλη-Διομήδη, τὸν μέσων τόνων *maître* τοῦ μυθιστορήματος-ποταμοῦ Τάσον Ἀθανασιάδην, κι εἰδικώτερον τὸν ἀξιολημόνευτον Παναγιώτην Κανελλόπουλον<sup>vii</sup>, εἶχον ἤδη, ἐπὶ τοῦ πεδίου

τῆς λογο(τεχνο)γραφῆς, τρισεπιμελῶς ἐγγράφει, ἐνῶ τὸ κινηματογραφοπληκτον *nouveau roman*, δὲν μοῦ ἔλεγε καὶ πολλὰ πράγματα, καθὼς πρωτίστως ἐστιάζονταν, καὶ παρέργως ἀναλίσκονταν, σὲ μικρογεγονότα κι ὁμολόγως μικρο-στιγμές. Ἐπίσης, ἡ διεξοδικὴ ἀναδίφησης τῆς μνήμης, τοῦ δραστηρίου κινηματο-γραφοφίλου James Joyce, κι ὁ ἐπωνομαζόμενος *ἐσωτερικὸς μονόλογος*, τῶν σπουδαίων Θεσσαλονικέων πεζογράφων – ιδίως τοῦ λεπτεπίλεπτου ἀναμνησιολόγου Στέλιου Ξεφλοῦδα, κι ιδιαιτέρως, τοῦ ἀπαραδίητου παλιμψηστογράφου Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη – εἴλκυσαν ἐντόνως τὴν προσοχήν μου καὶ τὴν κατηύθυναν πρὸς τὴν μερξόνειαν φιλοσοφίαν καὶ τὴν ἄλλοτ' ἐνιαῖαν, νοητικὴν κι ἐν ταύτῳ συναισθηματικὴν ἐνάργειαν, ὅπου τὸ ποιητικὸν πρόταγμα καὶ τὸ ἐπιστημονικὸν αἴτιον, δὲν ἦταν διατελῶς ἀσύμβατα. *Intuition, durée* καὶ *élan vital*, διέλαβον τὰ πρωτεῖα τῆς ἐκτενοῦς ἀναζητήσεως κι ἀκολούθως ὑπέχουν θέσιν ὀδηγητικῆς ὑποδείγματος, ὁμοῦ μετὰ τῶν *données immédiates de la conscience*<sup>viii</sup> τοῦ Bergson καὶ τὴν διαδατικὴν *hypermnésie* τοῦ ἐξ ἀγγιστείας ἐξαδέλφου του Proust, ὁ ὁποῖος, *plus ou moins*, φρονοῦσεν ὅ,τι: [...] *les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus*<sup>x</sup>. Τουτέστιν, ἡ μνήμη, ὡς ἀναπλήρωμα τῆς ἐκλείπουσης, ἢ ἀφισταμένης, αἰσθησιο-νοήσεως, ἐνέχει τὴν, ἐν συστατικῇ οὐσίᾳ, ἀλήθειαν, ὡς ἀνάμνησιν. Τὸ ἐκ τύχης, ἢ ἐκ συνειρμικῆς διατροπῆς, ἐνατενῶς κι ἀεῖζως μνᾶσθαι, συχνάκις ἀκυροῦται, διὰ τῆς ἀναστηλωτικῆς ἐπαναλήψεως καὶ συνήθεις προμνησίες (*déjà vous*), παραμνησίες καὶ κρυπτομνησίες, ἀνορθοῦνται, εἰς τὸ ἀκέρατον, διὰ τῆς ἐποπτικῆς ὑπερμνησίας, ἀποκαθιστῶντας τὰ συμβάντα τῆς προελεύσεώς τους καὶ συστρέφοντας τὸ συνᾶδον ἀνάβλεμμα, ἐντὸς, καὶ περὶ, τοῦ ἑαυτοῦ. Ἐν προκειμένῳ, ἀλήθεια ἐστίν, τὸ ἐπιθὸν μνημονικὸν ἐγγράμμα (*engram*) κι ἀποτύπωμα (*vestigium*), δυνάμενον ν' ἀνακαλεῖται ἐπ' ἀορίστῳ, κι ἐν τινὶ διαρκείᾳ, ὡς βεδουλευμένη ἀνάπλασις, καθ' ὃ, *μετὰ χρόνου πᾶσα μνήμη*<sup>x</sup>. Ὁ Ἀριστοτέλης στὸ *Περὶ Μνήμης καὶ Ἀναμνήσεως* θεωρεῖ ὅτι ἡ μνήμη εἶναι ἡ παθητικὴ ἀνάπλασις παρελθούσης ἐμπειρίας. Ἡ ἀνάμνησις ὅμως εἶναι ἡ βεδουλευμένη ἀνάπλασις τῆς αὐτῆς ἐμπειρίας κι ἀναδύεται διὰ τῆς σκέψεως. Κύρια δὲ ἀρετὴ τῆς μνήμης εἶναι ἡ πιστότης, τῆς δὲ μνημονεύσεως, ἡ εὐχέρεια.

Καθὼς δέ, μολαταῦτα, ἤμουν προεστιασμένος εἰς τὸν προκείμενον προβληματισμὸν καὶ συγχρόνως μετεωρισμὸν, μεταξὺ μελλοντισμοῦ καὶ ἀναχρονισμοῦ, περιῆλθον εἰς γνῶσιν μου, τὸ *extrêmement sophistiquée* κι ἐντόνως ἀφοριστικὸν πόνημα τοῦ ρέμπελου *esthète* Guy Debord<sup>xi</sup>, *La Société du spectacle* (*Ἡ Κοινωνία τοῦ Θεάματος*)<sup>xii</sup>, καθὼς κι ἓνα βιβλίον μεγάλου σχήματος (*folio-δεμένο*), ποῦ μ' ἄφησεν ἔκθαμβον, ὑπὸ τὸν κάπως ἀοριστολογικόν, κι ἔτι κατὰ τὸ μᾶλλον ἐρμητικόν, τίτλον: *UNA BIOGRAFIA*<sup>xiii</sup>, μ' ὁμοτρόπως, μεγίστης ἀκριβείας κι ὑψίστης αἰσθαντικότητος, καλοαρμοσμένα εἰκονοσυνθέματα (*collages*), ἀπὸ περικεκομμένες εἰκόνες ἐκ περισυναχθειῶν παλαιῶν γκραβουρῶν – ὡς ἀναρχοῖσκιωτον *florilegium imaginalis*, ἐκ τοῦ φρέατος τῆς προσφάτου ἱστορίας – ἐνὸς ἀγνώστου Ἰσπανοῦ (διὰ τὴν ἀκρίβειαν Βάσκου), κατ' ἐπάγγελμα γελοιογράφου κι εὐθυμογράφου, (ψευδ')ὄνόματι Chumy Chumez<sup>xiv</sup> (δῶρον τοῦ φιλάτου Ἀλέξη Ταμπούρα). Δὲν ξέρω πῶς ἀκριβῶς συνέβη, πάντως, τὰ ἐν λόγῳ βιβλία μ' ὀδήγησαν, ἄνευ προφανοῦς αἰτιώδους σχέσεως, σὲ πολλαπλὰ κι ιδίως ἔντονα φαντασιοκοπήματα, ὡς πρὸς τὸ καθαυτὸ θεατόν, ὡς δῆλα στοιχειῶδες, μὰ κι ἐν ταύτῳ οὐσιῶδες μεσόδαθρον τοῦ συγκροτημένου καὶ συντεταγμένου θεάματος-ἀκροάματος, διὰ τῆς ἐπαρκῶς ἐλλογίμου κινηματογραφῆς, ἐπὶ τοῦ εὐκρινοῦς αἰσθητικοῦ βᾶθρου καὶ τοῦ ἀδρο-φανοῦς ἠθικοῦ ὑποβάθρου. *Contraria sunt complementa*, εἶχεν πεῖ, ὁ βαρύνων θεωρητικὸς τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης, Niels Bohr (ἀναδιατυπώνοντας θεμιτῶς τὸ *παλίντροπος ἄρμονίη* τοῦ Ἡρακλείτου), καθὼς, κατὰ τὸ προσῆκον, διατελοῦμεν ἀμεταπτῶτως, ἐν ὄψει τοῦ κινηματογράφου τῶν τυχάρπαστων κι ἀνέγκριτων (*dubius*) κι ἔναντι αὐτοῦ τῶν μουσοτραφῶν καὶ λογίων (*serius*)· τουτέστιν αὐτοῦ τῶν κοινῶν *realisateurs*, κι

άντιστοιχώς, τῶν ἐξαιρέτων auteurs – κατὰ τὰ συγχρονικά εἰωθότα – ἢ κι ἄλλως, τῶν ἀπλῶν τεχνιτῶν (*fabri*), ἔναντι τῶν ἐλλογίμων δημιουργῶν (*magistri*)<sup>xv</sup>. Emporium versus Ars? ὅπου τ' ἀπαίδευτον κι ἐν πολλοῖς ἀνόητον πλῆθος – ἐκ συνθήκης τυχάρπαστον – καθίσταται τιμητῆς καὶ μέτρον παραγωγῆς κι ἀναπαραγωγῆς ἐνὸς ἀπροσώπου, ἥκιστα πνευματικοῦ, παντελῶς ἐφημέρου κι ἄκρως ἀνωφελοῦς προϊόντος; *Cinéma brut*, ἢ *Cinéma d'art et d'essai*? Ἡ αὐτοσκοποῦσα κι αὐτενεργοῦσα συνείδησις, διασταυρῶνεται ἄδολα, μὰ κι ἰδιαιτέρως περὶ τεχνα, μὲ τ' ἀμορφοποίητα νέφη καὶ τοὺς συγκλίνοντες ρύακες, εἰς ἓνα ἐνιαῖον κι ὀργανικῶς μορφοκρατούμενον σύνολον· τὸ κατ' ἐξοχὴν καλλιτεχνικὸν ἔργον – *Ars Gratia Artis*. Τὸ κεφαλαῖῳδες, κι ἐν πολλοῖς κρίσιμον, τοῦτο θέμα, ἀλλὰ καὶ πολλαχῶς σημαῖνον ζήτημα: Κινηματογράφος-Θέαμα, ἢ Κινηματογράφος-Γραφή; κι ἐν ἄλλαις λέξεσιν, κινηματογράφος βιομηχανικὸν-προϊὸν κι ἀγοραῖον θέαμα; ἢ αὐθεντικὸν ποιητικὸν-ἔργον μὲ καίριον μορφωτικὸν ἀντίκρουσμα· ἀπλοῦν τεχνούργημα; ἢ παντελῆς δημιούργημα; – καὶ συνεπαγόμενα, τοῦ κινηματογράφου τῆς τρεχούσης κι εὐτελοῦς διασκεδάσεως (τοῦ *κινηματογράφου τοῦ χιλιόμετρον*, ὅπως τὸν ἀποκαλοῦσα τότε), ὡς πρὸς τὸν ἀξιοεκτίμητον ψυχαγωγικο-καλλιτεχνικὸν κινηματογράφον – ἀνεξωπυρωθῆ σ' ἀπροσδόκητες διαστάσεις καὶ περιοχῆς ἐπὶ τῆς κινηματογραφικῆς ἐσωδομῆς, ἥτοι, τοῦ δημιουργικοῦ μοντάζ καὶ τῶν διακεκριμένων αὐτοῦ χρήσεων ἐπὶ τῶν διαφόρων τροπισμῶν τοῦ ἀντιλαμβάνεσθαι – ὡς ἐλλόγου, ἐν τῇ ὀθόνη, συντακτικοῦ εὐληψίας – ἀπάντων τῶν ἐν ὄμματι κι ἐν ὠτὶ αἰσθητοποιουμένων, εἶτα δὲ, κι ἐντεῦθεν νοουμένων, εἰκονο-κοσμορροῶν, ἐπὶ τάδε ὡς κι ἐπέκεινα. Ὅπως ἡ γραφίς, καὶ κατ' ἀκολουθίαν ἡ τυπογραφία, εἶναι ἓν ἐργαλεῖον τοῦ πνεύματος, ἔτσι καὶ ἡ κινηματογραφικὴ συσκευή, εἶναι μία πνευματικὴ μηχανὴ (ὁμοτρόπως ἀσφαλῶς καὶ ἡ ἠχογραφικὴ τοιαύτη). *Per merito di fotografo geniale, la copia è meglio dell'originale*<sup>xvi</sup>, ἔλεγεν ὁ διαπρεπῆς βυζαντινολόγος Silvio Giuseppe Mercati, ὅπερ μεθερμηνευόμενον σημαίνει, πὼς ἡ ὑποκειμενικὴ πραγματικότης εἶναι διαρκήδην ὑπερτέρα, τῆς ὅποιας θεωρουμένης ὡς ἀντικειμενικῆς, καθ' ὃ μετέρχεται τὸ μετ' ἐσκεμμένης σημασίας ἔκδηλον – ὡς ἐάν, *a realibus ad realiora*. Ἐντρυφῶντας, ἐκ νέου, εἰς τὴν ἱστορικὴν ἀνέλιξιν κι ἐνέλιξιν τοῦ *φιλμικοῦ μοντάζ*, μὲ τὴν τελεσιουργὸν συνδρομὴν τῶν Karel Reisz καὶ Gavin Millar<sup>xvii</sup>, καθὼς καὶ τοῦ γεραροῦ ὀγκολίθου Jean Mitry<sup>xviii</sup>, διεπίστωσα, διὰ μίαν ἀκόμη φορὰν ὅτι: τὸ κύριον ὄργανον συγκροτήσεως τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσης, τὸ μοντάζ, εἶχεν, κατὰ τὸ μᾶλλον, διαγράψει τὴν βασικὴν καμπύλην ἀναπτύξεώς του κι οἱ ἑτερόκλητοι 'πειραματισμοί', προερχόμενοι, κατὰ κύριον λόγον, ἀπ' τὸν λίαν ἐπιπολαίως (αὐτο)καλούμενον *Πειραματικὸν Κινηματογράφον*<sup>xix</sup> – ἐνίοτε συνώνυμον τοῦ θολοβατοῦς *Underground*<sup>xx</sup>, ἢ κι ὁμολόγως μιᾶς ἀορίστου, αὐτοχρησθείσης καὶ πολυναρκισσευομένης *Avant-garde* – δὲν ἦταν παρὰ *ἄτεχνες πίστεις* κι ἀπνευμάτιστες ψευδοκαλλιτεχνικῆς εὐρεσιτεχνίης πὸ οὐδέποτε ἐπέτυχον κανενὸς εἴδους μορφοσυστατικῆς συνθήκης, ἱκανὴν ν' ἀποτελέσει οὐσιώδη συντελεστήν συνθετικῆς κι ἀναλόγως συντακτικῆς αἰσθητικο-νοηματοποιητικῆς ὀλοκληρώσεως, ἔνεκα τῆς ὄντως ἀμεθόδου κι ὄλως αὐθαιρέτου προσεγγίσεως – τὰ μέγιστα ἀνεπιστημονικῆς, λόγῳ κάποιας, κατ' ἐπίφασιν *roetic licence* καὶ συνεπῶς μὴ εἰκαζομένης αἰτιολογίας – μέ τινες, κατὰ τὰ εἰκότα, ἐξαιρέσεις. Σ' αὐτὲς περιλαμβάνω τοὺς: Stan Brakhage, Γκρέκορν Μαρκόπουλο, κι ἐν τινὶ μέτρῳ, τὸν Hollis Frampton (κυρίως γιὰ τὶς ποιητικο-θεωρητικῆς του προσεγγίσεις), καθὼς βέβαια καὶ τὸν πνευματικὸν ταγὸν κι ἀρωγόν, ἀπάντων τῶν ἀνεξαρτήτων φιλμορροῶν, Jonas Mekas, τὸν ὁποῖον δεόντως ἐκτιμοῦσα, διὰ τὴν ἄοκνον καὶ πολυσχιδὴν του δραστηριότητα: Προσωπικῆς *Tαινίης*, *Film Culture Magazine*, *Film Makers Co-op*, *Filmmakers' Cinemathèque*, *Anthology Film Archives*, πολεμικὴν κριτικὴν, ἀπ' τὶς στήλες τῆς *Village Voice*, πληθῶραν διαλέξεων, ἀλλὰ καὶ διδακτικὸν ἔργον, σὲ νεοῦρκέζικα κυρίως πανεπι-



στήμια, καθώς επίσης και την άμεριστον συνδρομήν του, μέσω τοῦ *Film Makers Co-op*, στο δικό μας *ΚΕΝΤΡΟΝ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ* – γι' αὐτὸ ἄλλωστε καὶ τοῦ ἀφιέρωσα, consequently, τὴν *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*.

Ὁ κατάφωρα ἐξωφρενικὸς κι ἀλλόκοτος ὠσμὸς κι ἐσμὸς τῶν ἀνενοήτων εἰκόνων, κατὰ κανέναν τρόπον δὲν ἤμποροῦσεν νὰ θεωρηθῇ σύνταξις (:μοντάζ), ἂν κι ἐκ τυχαίας συνδρομῆς, ἤγγιζεν ἐνίοτε (κι ἐν μέρει μόνον), μίαν κάποιαν ἐφήμερον στίλβην. Ἐπρόκειτο, στὴν συντριπτικὴν πλειονότητά τους, γιὰ μικρο-ἐγχειρήματα, πασιφανῶς ἀδόκιμα, κατὰ κανόνα περιπτωσιολογικὰ κι ἐντόνως παραισθητικὰ – κι ὄχι γιὰ, ἐν πλήρει ἐννοίᾳ, συστηματικὰ πειράματα – ὅπως ἀστόχαστα κι ἀσύνεκτα, κατὰ συνθήκην ἀναιδῆ καὶ πρὸ παντὸς ἄωρα. Ὡστόσο, ἓνα παράδοξον βιβλιαράκι, τοῦ οὐκ ὀλίγον ἡμαρτημένου William Burroughs, ποῦ εἶχα πάρει σ' ἓνα παλαιότερον ταξίδι μου στὸ Λονδίνον, ὑπὸ τὸν ὑπερφίαλον τίτλον: *The Electronic Revolution*, μοῦ ἔδωσεν, ὅπως ἀπροσδοκῆτως, ἓνα κάποιον ἀφετήριον ἔρεισμα, γι' αὐτὸ ποῦ στὴν συνέχειαν, εἶχα ἀποκαλέσει, προδήλως κατὰ τὴν γνωμοτυπικὴν Αἴξενσταϊνικὴν συλλογιστικὴν, *νοητικὸν μοντάζ*. Τὸ ἐν λόγῳ ἔναυσμα προῆλθεν ἀπ' ἓνα ἐλάχιστον παράθεμα τοῦ Burroughs (ἐκ τοῦ περιοδικοῦ *NEW SCIENTIST*, 2 July, 1970), εἰς τὸ ὁποῖον ἀναφέρεται ὅ,τι: *...Current memory theory posits a seven second temporary "buffer store"*<sup>xxi</sup>. Ὑποδεχόμενος τὴν ἔμπνευσιν, ἐξέλαβον τὴν ἀνωτέρω διαπίστωσιν, μὲ τὴν συνδρομήν καὶ τῆς προσθετικῆς φαντασίας ὁμολογουμένως, ὡς κάποιου εἶδους δευτερογενὲς *νοητικὸν μετείκασμα*, κατ' ἀντιστοιχίαν πρὸς τὸ πρωτογενὲς *αἰσθητηριακὸν μετείκασμα*. Ὁ συσχετισμὸς ἀφοροῦσεν πρωτίστως εἰς τὸ μείζον ζήτημα τῆς διαρκείας, ὅπου τ' ὀπτικὸν μετείκασμα συντελεῖται μεσοσταθμικῶς σὲ χρονοδιάστημα τοῦ δευτερολέπτου, ἐνῶ τὸ ἀντίστοιχον χρονοδιάστημα προσωρινῆς μνήμης (*buffer store*) τοῦ ἐγκεφάλου, ἐκτείνεται στὰ 7'' καὶ πλέον δευτερόλεπτα. Προφανῶς ἔκανα, τὴν ἐν πολλοῖς αὐθαίρετον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τι εὐλογον, ἀντιστοιχίησιν, τῶν ἐν λόγῳ φυσικῶν χρονοδιαστημάτων, πρὸς τὰ τεχνικῶς ἀρμοσθέντα καὶ καθιερωθέντα, ὡς σταθερά, κινηματογραφικὰ χρονοδιαστήματα, μεταξὺ τῶν φωτογραμμάτων ( ), καθὼς καὶ τὰ ποικιλοτρόπως κυμαινόμενα τῶν πλάνων<sup>xxii</sup>.

Σὲ κάμποσες συζητήσεις, εἰς τὸ ρηξικέλευθον κινηματογραφικὸν ἄντρον, κι ἐν πολλοῖς καταλυτικὸν ἐντευκτήριον, *ΚΕΝΤΡΟΝ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ* – ποῦ εἶχα τὴν ἔμπνευσιν καὶ τὴν τιμὴν νὰ ἰδρῶσω, μὲ τὴν καιρίαν συμβολὴν τοῦ Δημήτρη Σπέντζου καὶ τὴν πρόθυμον συμπαράστασιν τοῦ Σταύρου Πουλᾶκη – κυρίως μὲ τοὺς Stan Vanderbeek καὶ Γκρέκορου Μαρκόπουλο, εἶχεν πολλαπλῶς θιγεῖ κι ἐν τῷ βάθει ἐξετασθεῖ, τὸ ζήτημα τῆς περαιτέρω δομικο-λειτουργικῆς διεκτάσεως τοῦ μοντάζ<sup>xxiii</sup>, εἰς τὸ ἐκτεταμένον πλαίσιον τῶν διαπύρων περὶ κινηματογραφοπλασίας καὶ κινηματογραφομορφίας ἀναπεπταμένων ἀναζητήσεων καὶ τῶν εἰδικωτέρων, κι ὡς ἐκ τούτου περιορισμένων μὲν, ἀλλ' ἀρκούντως πεπυρωμένων, περὶ *Expanded Cinema*, προβληματισμῶν. Ὁ μὲν Vanderbeek, ἀκολουθῶντας τὴν ἀπὸ μακροῦ πεπατημένην ὁδὸν τῆς εὐρυσκοπικῆς *Polyvision*, τοῦ Abel Gance (1927) κι ὅλων τῶν διάδοχων εὐρυ-ὀθονικῶν συστημάτων, ἐπικεντρῶνονταν εἰς τὴν ἀναγκαιότητα τῆς χωρικῆς ἐπεκτάσεως τῆς ὀθόνης, μέχρις ὅτου αὕτη καταστῆ ἡμισφαιρικὸς θόλος, ὥστε νὰ ἐπιδέχεται πολλαπλῆς προβολῆς (ὅπως εἶχεν κάνει ὁ ἴδιος, μὲ τὸ *Movie-Drome*, στὸ Stony Point). ὁ δὲ Μαρκόπουλος ἐστιάζονταν μονοτρόπως εἰς τὴν ἐσωτερικὴν διέγερσιν τῶν ἐλαχιστοποιημένων ἐρεθισμάτων ποῦ ἔμπορεῖ νὰ προσφέρῃ ἢ στοιχειωδέστερα κινηματογραφικὴ μονάδα – τὸ *μονὸ καρέ* (*single frame*, μὲ τὰ λόγια του) – στὴν καθ' ὅλου κινηματογραφικὴν σύνθεσιν. Θεμιτὰ, κι ἐν πολλοῖς, ἀποδεκτὰ ὄλ' αὐτά, ἀλλὰ προφανῶς καὶ δὲν ἔδιναν τὴν κρίσιμον ἀπάντησιν ποῦ – κατὰ τὸ ἐμὸν αἰσθητήριον, ἅμα καὶ κριτήριον – προσεδόκουν εἰς τὸ ἐνκείμενον ζήτημα.

Τόσον μὲς' ἀπ' αὐτοὺς τοὺς σύντονους κι ἐνδελεχεῖς προβληματισμούς, ὅσον καὶ τὶς συνεπαγόμενες ποικίλες ἀναδιφήσεις, δὲν φαίνονταν ν' ἀναδύεται ἡ γονιμοποιὸς ἰδέα,

κι ὑπερθεν, ἡ βασιλικὴ ὁδός, διὰ μίαν περαιτέρω καινουργὸν κινηματογραφικὴν μορφοπλασίαν, ἡ ὁποία θὰ ἠμποροῦσεν νὰ εὐρύνῃ τὴν ὑφισταμένην συντακτικὴν ἀξιότητα τοῦ μοντάζ, στὴν ἔκτασιν καὶ τὸ ἐπίπεδον τῶν ἰδιαζόντων ἀπαιτήσεων μου. Ὡστόσο, ἓνα ὑπέροχον λαμπασκόπιον<sup>xxiv</sup> (Lanterna Magica [Μαγικὸς Φανὸς])<sup>xxv</sup> ποὺ εἶχα πάρει ἀπ’ τὸ ἀπέραντον παλαιοπωλεῖον τῆς Portobello Road, ἔναντι τοῦ διόλου εὐκαταφρονήτου ποσοῦ τῶν £ 160 στερλινῶν, καὶ στέκονταν ἀπέναντί μου ἀγέροχον μὲ τὴν χρυσαφένιαν του λάμπιν, ἄνω στὸ δρύϊνον κάλυμμα τοῦ καλοριφέρ, μαζί μ’ ἓναν μαονένιον μετρονόμον, τῆς πρώτης γενεᾶς, τοῦ Gustav Wittner (1895), ἔδωσεν τὸ κρίσιμον ἔναυσμα διὰ τὴν πρωτογενῆ μορφήν τοῦ νοητικοῦ μοντάζ. *Un linguaggio diverso è una diversa visione della vita*<sup>xxvi</sup>, ἔλεγεν ὁ τοσσάτιος Fellini, καὶ καθὼς φαίνεται πὼς αὐτὴ ἤδη ἐνυπῆρχεν (*diversa visione*), ἐκεῖνο π’ ἀναζητοῦσα, καὶ μεθοδικῶς ἐρευνοῦσα, μ’ ἐμμονικὴν περιέργειαν – μεταξὺ ποιητικῆς ἐλευθερίας, ὑφολογικῆς συνεπειᾶς, προσέτι δὲ κι ἀκαδημαϊκῆς πειθαρχίας – ἦταν ἐναργῶς τὸ εἰσέτι ἀκαθόριστον *linguaggio diverso*. Καθὼς ὅμως, κάτι τέτοιο, δὲν δύναται ν’ ἀνευρεθῇ, εἰς τὴν μεγίστην παρακαταθήκην τῆς οἰκείας παραδόσεως, ὡσπερ πρέπει ν’ ἀρθρωθῇ, ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ, ὡς νεότυπος λόγος: *Le cinéma, c’est «un logos aux sels d’argent»*<sup>xxvii</sup>, κι ἐν προκειμένῳ – ἐφ’ ὅσον περὶ κινηματογράφου πρόκειται – ὡς νέα εἰκονοπλασία, ἢ πλέον προσηκόντως – χροῶμαι τῆς ἐννοίας – εἰκασματοπλασία, ἢ καὶ *σιωπῶσα ποιήσις*, κατὰ τὸν ἐπινοητὴν τῆς μνημονικῆς μεθόδου, Σιμωνίδην τὸν Κεῖιον· ἄλλωστε, ὡς κι ὁ Ὅρατιος *dicitur: ut pictura poesis*. Τὸ θεατόν, ἐν διπλῇ ὄψει, ὡς ἀπείκασμα τοῦ – ἐκ τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου – εἰδώλου, ἢ ἀπείκασμα τοῦ – ἐκ τῆς φαντασίας ἐκπορευομένου – εἰκότος, καθ’ ὅτι μεταξὺ αἰσθήσεως καὶ νοήσεως πρυτανεῦει πλήρως ἡ πολυδύναμος φαντασία. Ἡ ἀποφασιστικὴ στροφὴ, ἀπ’ τὸν περιβάλλοντα κόσμον, πρὸς τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον – στὸ ὑποκείμενον – εἶχεν περιτρώως συντελεσθεῖ μὲ τοὺς Resnais καὶ Fellini, δὲν εἶχεν ὅμως διαπεραιωθεῖ ἐντελῶς μὲ τὴν καθ’ ὀλοκληρίαν ἀνάδυσιν τοῦ μνημονικοῦ φορτίου, κι αὐτὸ ἦταν ποὺ κατὰ μείζονα λόγον εἶχα ἐμπρός μου. Τὴν ὀλιστικὴν κι ἐγκύκλιον ἐνδοσκοπίαν, κι ἀντιστοιχῶς προβολήν, πρὸς ἓνα διάφανον καὶ καταληπτὸν εἰδέναι, *ut cerni videantur*. Στὸ μυαλό μου, ἐπὶ μακρὸν γυρόφερναν, οἱ σκέψεις κι οἱ ιδέες, τοῦ διαπρεποῦς μαρξιστοῦ Umberto Barbaro, περὶ τῆς *Camera Oscura*<sup>xxviii</sup>, κι αὐτὲς μὲ τὴν σειρὰ τους μ’ ὀδήγησαν βαθύτερα καὶ μακρύτερα, στὸν ἀνασαλευτὴ τῶν ιδεῶν καὶ θεμελιωτὴν τῆς μοντέρνας φιλοσοφίας, τὸν Καρτέσιο καὶ τὴν *Dioptrique* του (1637), καθὼς καὶ στὸν *polyhistori* ἰησοῦίτην, τὸν *Germanus Incredibilis*, Athanassius Kircher καὶ τὸ *opus magnum* του: *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646)<sup>xxix</sup>. Πολὺ ἔξανοίχτηκα βέβαια, ὡς ἀρχικῶς μοῦ ἐφάνη, ἀλλὰ δὲν χάθηκα, οὔτε καὶ ἔξαστόχησα, τουναντίον, διηύρυνα κι ἀνέταξα τὸ ποιητικο-ἀκαδημαϊκῆς περιεργείας θεωρητικόν μου ὄπλοστάσιον, σ’ ἓνα ὑπέριπτον ἐπίπεδον κι ἀντίστοιχον βεληνεκές. Βέβαια τὸ στοιχειωμένον πρόσταγμα τοῦ *archange foudroye* Arthur Rimbaud, *Il faut être absolument moderne*, ποὺ εἶχεν διατυπωθεῖ πρὸ ἑκατονταετίας, εἶχεν ἀκόμη κάποιο ἀντίκρουσμα, ἀλλὰ ὅλον καὶ περισσότερον ὁμοίαζεν πλέον μ’ ἀνιστόρητον αὐτοσκοπὸν, καὶ μαζί του, ὁ σύνολος μοντερνισμὸς, ὡς μονομανιακὴ καταξίωσις τοῦ λανθάνοντος καινοῦ (*latency novum*). Ὁ λίαν ἄκρατος καὶ τοσοῦτον ἄκριτος νεωτερικισμὸς, μὲ τὸ διάχυτον *épater la bourgeoisie*, καὶ τὸ σκαιὸν φόδητρον τοῦ *démodé*, εἶχεν καταστρεῖ ἀπαράκαμπτος καταφυγὴ εἰς τὸ κενὸν καὶ δολερὸς καταναγκασμὸς εἰς τὸ χιμαιρικὸν ἐτερότροπον, ὅπου ἡ ἀπουσία ἐναξίου περιεχομένου, ὑπεκαθίστατο κατὰ συρροήν, ἀπὸ κάποιο ἐφήμερο περιέχον. Κάθε λογῆς νεοῦργημα, ἢ νεουργοφανὲς τέχνηργον (ἢ κι οὕτω προβαλλόμενον), διεκδικοῦσεν – ἄνευ οὐδενὸς ἐτέρου ἀξιακοῦ ἀντικρῦσματος – μίαν ἐκ προοιμίου αὐταξίαν, ὡς τοιοῦτον, καὶ συνεπῶς εἶχομεν περιαχθεῖ σ’ ἓναν ἀπέραντον παρα-μυθι(α)κὸν καὶ παρα-καλλιτεχνικὸν ἀσημαντοτεχνισμὸν, καθ’ ὅλα θνησιγενῶν ἐγχειρημάτων, χάριν τῆς ἐπαράτου ἐπιδημίας τῆς μοντερνικότητος<sup>xxx</sup> καὶ

τῆς συνακολουθούσης κατάντιας, ἐκ τῆς συλλήβδην ἀκρωτηριαστικῆς ἐξαπλουστεύσεως, διὰ τοῦ γενικευμένου καθυποδιδακμοῦ σημαίνοντος καὶ σημαινόμενου, πρὸς ἀντιστάθμισιν τοῦ πρωτοφανοῦς ὑπερρεθισμοῦ, τὸν ὁποῖον ἐπέφεραν ἡ ἀστικῶς ἐργουμένη μοντέρνα συνθήκη. Ἐχοντας πάντα κατὰ νοῦν, τοὺς σεπτοὺς διδασκάλους μου, τὸν εὐγενῆ αἰγυπτιώτην Κώστα Φωτεινὸ καὶ τὴν ἐκ Λευκάδος σεπτὴν ἀριστοκρατίσσαν Εἰρήνην Καλκάνη, ἔβλεπα ὅτι, ἡ περιορῶσα ἀτμόσφαιρα, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπιτρέχουσα κατάστασις, εἶχεν ἐναργέστατα ἐκφρασθεῖ ἀπ’ τὸν πάνυ χυμώδη καὶ πληθωρικὸν Fellini, στ’ ἀνυπέρβλητον 8½, δι’ ἐνὸς ἐκ τῶν βασικῶν ἠρώων τῆς ταινίας, ὅπου ὁ ἰδιαίτερος λιπόσαρκος, μὰ δῆλα, ὀξύνους καὶ αὐτόχρημα σοφὸς σεναριογράφος, μᾶς λέει βαθιονόητα καὶ ἐπιγραμματικά: *Siamo soffocati dalle parole, dalle immagini, dai suoni che non hanno ragione di vita, che vengono dal vuoto e vanno verso il vuoto*<sup>xxxii</sup>.

Ἐκλαμβάνοντας, καὶ ἐν ταύτῳ ὀρίζοντας, τὴν καθ’ ὅλου καλλιτεχνικὴν πρακτικὴν, ὡς ἀεὶ ἀποβλέπουσαν εἰς τὴν πλέον ἐντελεῖν μορφοποίησιν τοῦ πνεύματος, ἐν αἰσθητῇ σκευῇ (ἐπὶ σκοπῷ κοινοποιήσεως), ἡμῶρες ἐν προκειμένῳ, *gratia inspirationis*, ν’ ἀχθῶ – μέσῳ τῆς προφανῶς καταλυτικῆς παρουσίας τοῦ προαναφερθέντος λαμπασκοπίου – εἰς τὴν ἰδέαν τῆς ἐκφορᾶς, ἡ ἀκριδέστερον, προδολῆς, τοῦ πνεύματος, ὡς τευχθὲν εἰκασμα καὶ ἔκτυπον ἔγγραμμα, τῆς ἰδίας τῆς σκέψεως, ὡς μεταφορὰ ἀπ’ τὸ ἀόρατον αἰθερικὸν πεδῖον, στὸ ὄρατόν, καὶ τὸ ἐμμέσως ἀπτόν. Τὸ νοερῶς, ἐν τῇ συνειδήσει, ὑφιστάμενον, εἰκασμα ἐστίν, διὸ *οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ*, ὡς ἔλεγεν καὶ ὁ πανεπιστήμων Ἀριστοτέλης (*Περὶ Ψυχῆς*). Ἐφ’ ὅσον λοιπὸν, δὲν νοεῖ ἄνευ φαντάσματος (ἢ εἰκάσματος) ἢ ψυχῆ, οὕτως καὶ ἡ καθ’ ὅλου ψυχο-διανοητικὴ διεργασία – ἢ σκέψις – δὲν τεύχει ἄνευ παραστατικῶν δεδομένων. Οὕτω, ἐτέθη ἐν ψήγματι, θεμέλιόν τι, μᾶς καινοδόξου τεχνουργικῆς, ὅπου, τὸ νοητόν, ὁμοῦ μετὰ τοῦ τρόπου ἐκδιπλώσεώς του, ἄγει εὐθέως εἰς τὸ αἰσθητόν, καθ’ ὅτι, *Νοῦς δὲ ὑπὸ τοῦ νοητοῦ κινεῖται...* (*Μετὰ τὰ Φυσικὰ Α’*). Μετάβασις ἀπ’ τὴν ὀθόνην τοῦ νοῦ, (τόπον τοῦ νοητοῦ), εἰς τὴν ὀθόνην τοῦ κινηματογράφου (τόπον τοῦ αἰσθητοῦ) – ὡς αἰσθησιοποίησις τοῦ πνεύματος – οὕτως ὥστε, τὸ ἐν τῇ συνειδήσει νοητόν, νὰ ἐκφέρεται ὡς αἰσθητόν ἐν τῇ συνειδήσει, ἂν καὶ ὁ Gilles Deleuze, δικαίως ἔφρονούσεν ὅτι: *Ce n’est pas un αἰσθητόν, mais un αἰσθητέον*<sup>xxxiii</sup>. Ἐκ τῆς ὑποτυπώσεως, εἰς τὴν διατύπωσιν, ὅπου τὸ ἐξιδανικευμένον καὶ ἐκλογικευμένον βίωμα, μετασκευάζεται στ’ αἰσθητόληπτον ἀναβίωμα: *πρὸ ὁμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες*<sup>xxxiii</sup>. Στὸν καθ’ ὅλου συμβατικὸν κινηματογράφον βέβαια, ἡμοιάζει εὐλόγως, ἀρκετὰ παράδοξον, τὸ ν’ ἀπεικονίζεται ἐπὶ τῆς ὀθόνης, ἀντὶ τοῦ ἀειφανοῦς κόσμου καθαυτοῦ, ἢ σκέψις περὶ αὐτοῦ (αὐτόχρημα ὑπερ-ρεαλιστικῆ, κατὰ τὴν πενιχρὰν νεωτερικὴν ἀντίληψιν). ἀλλ’ ἐν προκειμένῳ αὐτὸ ἦταν τὸ πρωτεῖον διακύδευμα, ἢ συναγωγῆς ἀνάδυσις τοῦ, ἐν ἐσόπτρῳ, *locus memoriae*, πρὸς ἀγωγήν τῶν αἰσθήσεων καὶ πλήρωσιν τῆς νοήσεως· δῆλον ὅτι, ἡ διασκεπτικὴ φαντασία ἀενάως περιβατεῖ, μεταξύ τοῦ ἐκβαίνοντος καὶ τοῦ ἐκδήλου, τοῦ φαινομένου καὶ τοῦ νοουμένου. *L’image de la pensée n’est que la figure sous laquelle on universalise la doxa en l’élevant au niveau rationnel*<sup>xxxiv</sup>. (Deleuze 1968: 176). Ὑπ’ αὐτὸ τὸ πρίσμα, ἔβρισκόμουν παντελῶς εἰς τὸν ἀντίποδα, τῆς καιρίας περὶ κινηματογράφου ἀντιλήψεως τοῦ Rossellini, ἢ ὁποῖα ἀπετέλεσεν τὸ βάθρον τῆς παμμεγίστης Νεορεαλιστικῆς Σχολῆς, κατὰ τὴν ὁποῖα, *τὸ φιλμ εἶναι ὑλικὸν διὰ σκέψιν*. Ποῦ ὁμως ἀπαντῶνταν, τὸ ἀρμόδιον πνεῦμα, ἢ πλέον συγγενῆς δυνατότης, ἢ πλέον πρόσφορος καὶ ἰκανὴ συνθήκη; διὰ μίαν τέτοιαν καλλιτεχνικὴν πραγματεύσειν – καὶ τοῦ δέοντος *modus faciendi* – ἐκτὸς τῆς νεωτερικῆς λογοτεχνίας καὶ τοῦ κινηματογραφικοῦ πρωτοφανοῦς, ἅτινα εἶχον ἤδη καταθέσει τὴν ὅποιαν συμβολὴν τους; Τὴν ἀπάντησιν τὴν ἔδωσεν τὸ ταπεινὸν λαμπασκόπιον – ὡς ἐξ ὑποθέσεως ὄργανον προ-στοχασμοῦ πλέον, ἅμα καὶ λογισμοῦ – μ’ ἀπρόοπτον μὲν, ἀλλ’ ἀρκούντως σαφῆν κατευθύνειν

πρὸς τὴν ἠπίως, ἐν στενωῷ καὶ πολλῷ ἤττον, ἐπαινουμένην, κι ἐτέρωθεν, εὐρέως καὶ πολλῷ μᾶλλον, περιφρονουμένην, ANIMATION, τὴν εἰκονο-κινητικὴν, ἢ τὸ κινούμενον σχέδιον (ἐκ τοῦ γαλλικοῦ *dessin animé*) – ὅπως λέγονταν, καὶ λέγεται βέβαια, στὰ καθ' ἡμᾶς<sup>xxxv</sup> – ὅπου ἐκ προοιμίου ὁ νόμος τῆς βαρύτητος, ὅστις ὀρίζει κι ἀπαρεγκλίτως δεσμεύει, τὴν ἐκμηχανισμένην μίμησιν τοῦ LIVE ACTION Κινηματογράφου, εἶναι τοσοῦτον μᾶλλον προαιρετικός, ὅσον κι ἄχρηστος. Ὁ σχετικῶς πρωῒμως καὶ μετὰ πλείστης περισκέψεως διαμορφωμένος ἐκλεκτικισμὸς μου, συχνὰ μ' ὀδηγοῦσεν σ' ἀγνώστους ἀτραπούς κι ἀναπάντεχες ἰδεοκρασίες, ἐνίοτε ἰδιαζούσης ἐκζητήσεως, ἀλλ' οὐδέποτε μ' ἐξάφνιζαν, τουναντίον, μ' ἐθελγαν καὶ μ' ἐνέπνεαν, καθὼς ξανοίγονταν σὲ παρθένες περιοχὲς ποὺ διηύρουναν ἀνελπίστως, τόσον τὸ πλαίσιον, ὅσον καὶ τὰ ἐπάλληλα πεδία, τῶν γονίμων ἀναζητήσεων καὶ τῶν ἐποικοδομητικῶν πραγματώσεων. Ἡ ὅλη μου προσπάθεια, δὲν ἦταν ἀπλῶς νὰ στοιχειοθετήσω μία ματιά, ἀλλὰ νὰ ἐγκαθιδρῶς μία καθολικὴν θεώρησιν αἰσθητικῆς τελειώσεως ἐπὶ σοφῶν συλλήψεων. Ἡρώτησα λοιπὸν τότε, τὸν ἀγαπητὸν φίλον Γιάννη Βασιλειάδη, ὡς δεινὸν ἐπαῖοντα τῆς animation, ἐὰν ὑπάρχει κάποιο, ἔστω κι ἰδιότυπον, μορφότυπον πλανοθεσίας ἢ/καὶ προγραμματικοῦ μοντάζ, ἢ καὶ κάποιο ἐμπίπτων ψῆγμα, ἀμέσου κι ἀναλογικῆς ἐκφορᾶς τῆς σκέψεως ἐν τῇ ὀθόνη, καὶ μοῦ 'πεν ὅτι, ἀπ' ὅσον ἠγνώριζε δὲν ὑφίστατο κάποιο τέτοιο δεῖγμα. Βέβαια κι ἐγὼ ἔχοντας ἀρκούντως ὑπ' ὄψιν μου τὴν διακεκριμένην φιλομορφίαν κι ἰδιαίτερος τὴν οἰκεῖαν καὶ συναφήν βιβλιογραφίαν κι ἀρθρογραφίαν, δὲν εἶχον εὖρει παρὰ μόνον μίαν – σχετικῶς καιρίαν – νύξιν στὸ *Intelligence d'un machine* τοῦ Epstein, μὲ τὴν κάπως σιθυλλικὴν ἀπόφασιν: *NI ESPRIT, NI MATIÈRE*<sup>xxxvi</sup>.

Ὡς ἐκ τούτου, ἀπέμεινα μὲ τὸ λαμπασκόπιον, τὴν πανταχοπαροῦσαν πνευματικὴν μου πειθαρχίαν, καθὼς καὶ τὴν ἀπροσμέτρητον ὄνειροποιὸν φαντασίαν· νὰ τὸ κοιτάζω, νὰ μὲ κοιτάζει, νὰ ψάχνομαι καὶ νὰ περιδιαβαίνω στὰ, ὅλως δι' ὅλου, λησμονημένα προκινηματογραφικὰ μονοπάτια κι ἀρχαιοστάσια. Ἐκτὸς ἀπ' τὸν *omniscientius* Kircher, μὲ τὴν ἄκρως σαγηνευτικὴν του, *κρατίστην τέχνην τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς*, ἕνας, ἐν τοῖς πράγμασιν ἀρχαιοδίφης, μὲ κεδήλωσεν μὲ τὴν ρηξικέλευθον ἀρχαιολογίαν του· ἦταν ὁ C. W. Ceram<sup>xxxvii</sup> κι ἡ ὅλως ἀπρόοπτος καινοτομία μιᾶς ἀρχαιοδιφίας ἐπὶ τοῦ ὑπερτάτου συμβόλου τῆς νεωτερικότητος (*modernité*), τῆς μόνης πράγματι μοντέρνας τέχνης, αὐτῆς τοῦ Κινηματογράφου: δι' ὃ καὶ *7<sup>η</sup> Τέχνη*. Ὡς αὐτενεργὸς homo pictor (καὶ σὺν αὐτῷ echoicus), κι οὐκ ὀλίγον φοιτόπληκτος κινηματογραφιστής, ἠβούτηξα μὲ δαψιλῆ λαχτάρα στὸ παρελθὸν τοῦ νεωτερικοῦ ἐπιτηδεύματός μου, στὶς ἐποχὲς ποὺ μὲ μίαν Μαγικὴν Λατέρωναν στὴν πλάτην – ὡς γυρολόγος προβολατζῆς (*itinérant lanterniste*) καὶ πλανόδιος θεράπων μιᾶς νεόκοπης *ars nocturna*, κι εἰσέτι ἄπλερης *ars optico-theatralis* – περιόδευα ἀπὸ πόλιν σὲ πόλιν, κι ἀπὸ τεῖοποτεῖα καὶ καφενεῖα, σὲ μικρὰ καὶ μεγάλα σαλόνια κι ἐντευκτήρια· δίνοντας παραστάσεις, γιὰ γνωστὰ κι ἀγνωστὰ πράγματα καὶ θάματα. Ἐφαντάσθην ζωηρῶς καὶ μ' ἀχαλίνωτον ἔξαψιν, ἀλλὰ κι ἔπαρσιν, τὸν ἑαυτὸν μου, ὅταν ὑπῆρχεν ἤδη ἠλεκτρισμὸς, σ' ἕνα célèbre salon, *τῆς πρωτενούσης τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος* – ὅπως εἶχον χαρακτηρισθεῖ οἱ Παρίσιοι ἀπ' τὸν Walter Benjamin καὶ συνάμα ἐπίκεντρον τοῦ μεσουρανοῦντος μοντερνισμοῦ – ἢ στὴν ἐν Κωνσταντινουπόλει, ὑπέροχον αἶθουσαν τῆς Λέσχης τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Διπλοκιονίου, ἢ κι ἀκόμη, σ' ἕνα περιόλεπτον ἀρχοντικὸν τῆς ἐνδόξου νήσου Ὑδρας, νὰ ἐτοιμάζω τὴν παράστασιν, βγάζοντας ἀπ' τὸ δισάκι μου τὰ μακρόστενα ζωγραφιστὰ γυαλάκια, μὲ τὶς ποικίλες πανοραμικὲς παραστάσεις, καὶ νὰ τὰ βάζω στὴν σειρὰ, προκειμένου ν' ἀφηγηθῶ, μ' εἰκόνες, λόγια καὶ μουσικὴν, τὴν φαντασμαγορικὴν μου ἱστορίαν<sup>xxxviii</sup>, κατ' ὄψιν καὶ μελοποιῶν. Ἦμουν ἰδιαίτατα εὐτυχῆς ποὺ θὰ εἶχα ἠλεκτρικὸν ρεῦμα (*lumière artificielle*) κι ἔτσι δὲν θὰ ἐταλαιπωρούμην μὲ λυχνίες ἀσετυλίνης κι οὔτε θὰ διεκινδύνευα μὲ τὸ φωταέριον, καθὼς κι ἕνα λαμπασκόπιον – πραγματικὸν

κομψοτέχνημα – μίαν *fait à la main appareil imaginé de famille Molteni*. Ἦμουν ὁμως δυστυχής, διότι τὰ διάφανα ζωγραφιστὰ γυαλάκια μου, μὲ τὶς ὥραϊες καὶ πλᾶνες εἰκόνες (*agentes imagines*), ἦταν συμπαγῆ κι ἄκαμπτα, μὴ ἐπιδεχόμενα ὑπομερισμὸν τῶν εἰκόνων κι ὀργανικὴν εὐθέτησιν τῶν περιεχομένων τοῦ κάδρου, δι' ὃ καὶ δὲν ἤμποροῦσα νὰ τὶς ἀνοίγω κλιμακῆδὸν κατὰ μέρη – ὡς ὑποεικόνες<sup>xxxix</sup> – στὴν ὀθόνη καὶ νὰ τὶς κλείνω ἐπίσης κατὰ βούλησιν εὐρύθμως καὶ μὲ συνεπῆ ἀφηγηματικὴν διαδοχὴν. Ἐνεκεν τούτου, οἱ εἰκόνες τῆς ὀθόνης, θὰ ἐγίνοντο ἓνα μ' αὐτὲς τοῦ μυαλοῦ μου καὶ θὰ ἔρρεαν μετασηματιζόμενες, μαζί μὲ τὰ ἔμνοστα λόγια μου καὶ τοὺς πλανευτικοὺς ἤχους τῶν μουσικάντηδων, ποὺ κατὰ κανόνα συνοδεύουν τὴν παράστασιν· ἀλλὰ φεῦ, αὐτὸ δὲν ἦτο τότε – τεχνικῶς ἰδίως – δυνατόν. Ἐκτοτε ὁμως; Ἐν τῷ παρόντι καιρῷ; *Μία μεμβράνη χωρίζει τὸν homo cinematographicus ἀπ' τὸν homo sapiens. Ὅπως αὐτὴ χωρίζει τὴν ζωὴν ἀπ' τὴν συνειδήσιν μας, εἶχεν ἀποφανθεῖ ὀξυδερκῶς, ὁ avancé καὶ πολυμαθὴς κοινωνιο-ἀνθρωπολόγος καὶ φιλόσοφος, Edgar Morin<sup>xl</sup>, καὶ ἡ μεμβράνη αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ ὁ ἀδευτέρωτος Κινηματογράφος, καὶ ἰδία τὸ φιλμ, ὡς ὄχημα ἀναδείξεως τῆς ἀπειρομορφίας καὶ πολυσυνθετότητος τοῦ κόσμου.*

Κατὰ κάποιον τρόπον, εἶχα φθάσει, μετ' ἐπιστήμης ἐν τῷ δύνασθαι, ἀρκετὰ ἐγγύς, τοῦ διακαῶς ἐπιζητουμένου: σ' ἓνα ἐκδίπλωμα τῶν εἰκόνων – ποὺ ν' ἀπαιτῆ καὶ νὰ εὐδοῶνη, σύντονον κι εἰδοποιὸν ταῦτομορφίαν μὲ τὴν ἐκτίληξιν τῆς σκέψεως, *ab intra ad extra* – ἤγουν εἰκόνων, ποὺ συγκροτοῦνται κι ἀποσυγκροτοῦνται ἐν προόδῳ, κι ἐν ἐνδελεχείᾳ συντιθέμενες, κατατείνουν πρὸς τὴν ἔνσκοπον, ἢ κι ἄφευκτον, ἐντελέχειαν· τὴν ἐπίστασιν τοῦ θεωμένου ἐξιστορήματος. Τουτέστιν, δὲν ἔχουμε πλέον τὰ στερεότυπα πλάνα μιᾶς μηχανικῆς λειτουργίας, προσδιοριζομένης ἀπ' τὴν ἔναρξιν καὶ τὴν λήξιν, τῆς αὐτοματοποιημένης εἰκονοληψίας κι ἀκολούθως τὴν ἀποφασιστικὴν, ἐν τομαῖς, ὀριοθέτησιν τους, εἰς τὸ διατεταγμένο μοντάζ – ὅπου ἔχουμε πάντοτε κάδρα κατάμεστα μεταλασσομένου περιεχομένου –, ἀλλὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα εἰκόνων καὶ πλάνων, ἅτινα συνδυάζονται, σχηματίζοντας κι ἀποσηματίζοντας, ἐγγρόνως<sup>xli</sup>, ἀπλές, σύνθετες, ἢ καὶ λίαν πολυ-σύνθετες, χρονο-εἰκόνες<sup>xlii</sup>. Ἐν προκειμένῳ, ἡ μορφή, ἡ ἔννοια, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ ταυτότητα τοῦ πλάνου, παύουν νὰ ὑφίστανται, ὡς τοιαῦτες, διότι ἡ συναπτικὴ ἅμα καὶ συναρσιακὴ λειτουργία τοῦ μοντάζ, ἔχει διεκταθεῖ εἰς τὸ ἐσωτερικὸν τοῦ κάδρου, ἢ καὶ κάδρου-πλάνου, κι ὡς ἐκ τούτου ἔχει ἀναιρέσει κι ἐν ταῦτῳ ὑπερβεῖ τὸν μηχανιστικὸν ἐγκιβωτισμὸν. Οὕτως ἐν εὐρέθην, φυσικῶ μὲν τῷ τρόπῳ, ἂν κι ὀλίγον τι προορατικῶς καὶ συνάμα προπετῶς, μπρὸς σ' ἓνα μορφότυπον, καινὸν μὲν, ἀλλὰ συντελούμενον, ἐπὶ καὶ διὰ, τοῦ προὑπάρχοντος μνημονικοῦ ἀποθέματος, τὴν ἐπάλληλον στιβάδωσιν τῆς ποικιλοτρόπως ἐγγεγραμμένης μνήμης, ἢ ὁποῖα καὶ συνιστᾷ ὅ,τι ἀποκαλοῦμεν – μεθεκτὴν τοῦ ὑποκειμένου – ζῶσαν, ἢ καὶ σχολάζουσαν, παράδοσιν. Μιᾶς νέας, κι ἐν ταῦτῳ, βραχυχρονίου μὲν παραδόσεως (ἐν σχέσει πρὸς τὶς ἄπωθεν παραδοσιακὰς τέχνες), οὔτε κὰν ἓνας αἰῶνας, ἢ ὁποῖα ὁμως μεταλαμπάδευσε, κι ἔφερον ἐπὶ καιρῷ κι ἐν πληρότητι – διὰ τῆς καθόλου νεωτερικῆς ὀπτικο-ἀκουστικῆς σκευῆς κι τῆς ἐπιγενομένης τεχνουργικῆς – πρωτίστως τὴν νεόπλαστον Ντικενσιανὴν ἀφηγηματοτροπίαν τοῦ ἀναπαραστατικοῦ μυθιστορήματος, συμμεμιγμένην μὲ τὴν προϋστερὰν Σαιξπηρικὴν δραματογραφίαν (*dramatis personæ*) καὶ τὴν ὑψίστην ποιητικὴν τῶν παμμεγίστων τραγωδιογράφων, κι ὑπερθεν πάντων, τὴν καθ' ὅλου ἀφηγηματικὴν εὐρύτητα τοῦ ὑπερτάτου Ὀμηρικοῦ ἔπους, *quam quod ibi Homerus*. (Horatius, *Ars poetica*).

Εἴμασταν μόλις ἡ τρίτη γενεά, ἀπ' τὴν ἔλευσιν τοῦ Κινηματογράφου, καὶ ἴσως μὲς εἶχαμε τὰ ἐπιτεύγματα ἐνὸς ὀπτικο-παντομιμικοῦ θεάματος (1895–1930) κι ἀκολούθως τὴν ἔκτοτε, θεωρουμένην ὡς ὀλοκληρωμένην, ὀπτικο-ἀκουστικὴν γλῶσσαν, τὴν ὁποῖαν ὁ κρεῖττων διδάσκαλος Andre Bazin, εἶχεν ἀποκαλέσει: *Cinéma Total* –

ἐν εἶδει παντοκρατορικοῦ μέσου ἐκφράσεως τῆς καθ' ὅλου κοσμοφανείας, καθυπερβαίνοντος ἄρδην τὴν προκινηματογραφικὴν δοξομανίαν τοῦ μεγαλεπηβόλου Richard Wagner, μὲ τὸ ἄνευ εἰδικῆς ὑποστάσεως, μεγαλήγορον *Gesamtkunstwerk*, ἐφ' ὅσον ἀπλῶς περὶ θεάτρου ἐπρόκειτο.

Ὁ Κινηματογράφος, ὡς τέχνη τῶν τεχνῶν (*ars artium – inveniendi καὶ universalis*), εἶχεν ἀλλάξει ὀλίγερα τὸν κόσμον – ὅπως καὶ ἡ τυπογραφία ἄλλοτε – καὶ τώρα 'μεῖς' πασχίζαμε ν' ἀλλάξουμε τὸν κινηματογράφον, ὥστε νὰ ξαναλλάξουμε τὸν κόσμον<sup>xliii</sup>, διὰ νὰ τὸν ἐξευγενίσουμε ἰδεωδῶς καὶ νὰ τὸν ἐπαναστατικοποιήσουμε θεμιτῶς, νὰ τὸν ἐξωραΐσουμε δραστικῶς καὶ πάνω ἀπ' ὅλα νὰ τὸν δυναμοποιήσουμε ποικιλοτρόπως καὶ προεχόντως ποιοτικῶς· εἰς μίαν ἐποχὴν, ὅπου ἦτο πλέον ἀπολύτως σαφές ὅτι, οἱ δυνάμεις πού ἐξαπέλυσεν ἡ μείζων, κί ἐν ἀσυστόλῳ ἐξάρσει, ἐπιστημονικοτεχνικὴ ἐπανάστασις τῆς εὐρέως πλέον διαχυθείσης νεωτερικότητος (περιλαμβανομένου φυσικὰ καὶ τοῦ προεξάρχοντος Κινηματογράφου), ὑπερέβαιναν ὑπερμέτρως ἅπασες τὶς δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπου.

## ΤΟ ΘΕΜΑ

**Ὅτι κατὰ συνθήκην** – κί ἀπωτάτην παράδοσιν βέβαια – θεωροῦμεν, ἀποκαλοῦμεν, κί ἀναλόγως ὀριοθετοῦμεν, ὡς θέμα, οἰασδήποτε μορφῆς καὶ κατηγορίας πνευματικοῦ ἔργου<sup>xliiv</sup>, καὶ δὴ μεγίστης ἐκτάσεως καὶ ἀναλόγου συνθέσεως, εἶναι κατ' ἀρχὴν, ἓνα κάποιο ἡμι-ὀριστικοποιημένον σύνολον στοιχείων καὶ συναφῶν ἀναφορῶν, τὰ ὁποῖα δύνανται νὰ ἐναιοποιηθοῦν – ἐσκεμμένως διατεταγμένα, κατὰ τ' ἀρμόττοντα ἦθη – σ' ἓνα ὁμοιογενές καὶ συνεκτικὸν ὅλον<sup>xliv</sup>, ἀναγνωρίσιμον, συλληπτέον καὶ κατονομαστέον, μὲ, ἢ/καὶ χωρὶς, ἰδιαί-τερες προὑποθέσεις, ἀπ' τὴν ἀρκούντως καλιεργημένην, ἢ τὴν κοινὴν ἐμπειρίαν κί ἀντίληψιν, εὐχερῶς εὐσύννοπτον κί ἀναλόγως εὐμνημόνευτον. Εἶχα περιγράψει τότε ἀκροθιγῶς τὸ θέμα τῆς *BIO-ΓΡΑΦΙΑΣ*, μετὰ ἀπὸ σχετικὴν προτροπὴν τοῦ προσφιλοῦς συναδέλφου Σωκράτη Καψάσκη (στὸ πρόγραμμα τοῦ θρυλικοῦ Κινηματογράφου STUDIO, ὅπου παίχτηκε ἡ ταινία), ὡς μίαν προβολὴν λαμπασκοπίου, ὅπου ἐκδιπλώνεται μία ἐξομολόγησις (*confession*, τύπου J. J. Rousseau [κοσμικο-ἀστική]), τοῦ ἱστορικοῦ (κί ἐν ταυτῷ μυθοπλάστου) ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ κόσμου στὸν ὁποῖον ἀναφαίρεται (Βιομηχανικὴ Ἐπανάστασις), ὅπου ὁ ὑπέροχος HOMO UNIVERSALIS κατέστη προοδευτικῶς ὑπέρτατα τελεσφόρος HOMO INDUSTRIALIS<sup>xlvi</sup>. *Origin* καὶ *validity*, τοῦ διασταλτικῶς ὑπολαμβανομένου, ὡς ἄρτι εὐδοκμοῦντος, HOMO HESPERIUS, μὲ τὰ μείζονα πνευματικὰ του προτάγματα: Φιλελληνισμός, Ἐγκυκλοπαιδισμός, Διαφωτισμός. Ἡ Ἱστορία ἐκφέρεται, ὡς αὐτοπραγμάτωσις, ἅμα κί ἀποπραγμάτωσις, τοῦ ἀνθρώπου ἐν χρόνῳ, ὡς μῦθος πού διαβιοῖ ἐντός μας, ὅσον καὶ πέριξ ἡμῶν, ὡς τὸ ἐν ἑαυτῷ ἄλλον, τῆς κοινωνίας συστατικόν καὶ ἀλυπίας εὐάγωγον, κατὰ τὴν μακρὰν παραμυθητικὴν παράδοσιν. Οἱ μῦθοι τῆς ταινίας (καὶ τὰ ράκη αὐτῶν [ἢ τὰ μυθήματα/θρυλήματα]), ὅπως εἶναι συναρθρωμένοι (κί ὡσαύτως ἐπιχαρακτηρισμένοι), συγκροτοῦν ἐν ἀλληλοδιάδοχον πολύπτυχον, μέσ' ἀπ' τὸ ὁποῖον ἀναδύεται τὸ βιο-πολιτισμικὸν ὑπόβαθρον τοῦ χαμένου πιά ἀστικοῦ κόσμου τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος καὶ δὲν εἶναι παρὰ φθορισμοὶ ἀπολιθωμάτων, πού μὲ τὴν φευγαλέαν λάμψιν τους ἀφήνουν μίαν αἴσθησιν τοῦ κόσμου ἀπ' τὸν ὁποῖον προῆλθαν· ἓναν κόσμον, χωρὶς πρωτεράϊαν ἡρωϊκὴν ἐποχὴν – ὁ ἀστὸς ἦτο ἀφορτος ἀξιῶν κί ἔμφορτος ἐπιθυμιῶν – ἔχοντας ἀπαύστως τὸ βλέμμα του ἐστραμμένον – μέσ' ἀπ' τὸ πλήρες παρελθόν – πρὸς τὸ κενὸν μέλλον, καὶ πού ἐδίωκεν τὴν κάθε στιγμὴν – μέσ' ἀπ' τὴν ἐπανάληψιν – ὡς ἀνεπανάληπτον καὶ ἰκνούμενον αἴτιον διὰ τὴν ἐπομένην. *The present is the living sum-total of the whole past* (Thomas Carlyle)<sup>xlvii</sup>, καθὼς τὸ παρὸν ἀποτελεῖται ἀπ' τὸ πραγματωμένον παρελθόν, ἐνῶ τὸ μέλλον σύγκειται ἀπ' τὸ ἀνεπίτευκτον

παρελθόν<sup>xlviii</sup>, καθ' ὅτι, τοῦ δὲ χρόνου τὰ μὲν γέγονε τὰ δὲ μέλλει<sup>xlix</sup>. *Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort. Laissez faire, laissez passer, ki υπερέπαντων, laisser gagner. Et après? Ennui et Pitié! Tant pis. Quel dommage...*

Τὸ ὄραμα ἐνὸς μέλλοντος διαφορετικοῦ – μὲ πολλαπλῆς εὐοίωνες ιδεάσεις καὶ προσηκόντως, μικρῆς, μέτριες, ἢ καὶ μεγάλης προσδοκίης – ἀπ' τ' ἀφόρητον παρόν, ἦταν ἐπιμόνως κυρίαρχον, γι' αὐτὸ καὶ ἐδόθη μεγίστη σημασία στὰ μέσα μετασχηματισμοῦ τῆς ὕλης (δηλαδὴ τὴν τεχνικὴν), ἢ ὁποία τελικῶς ἀντικατέστησεν, ἢ κι ἐν πολλοῖς, ταυτίστηκεν μὲ τὴν ἴδιαν τὴν ἔννοια τῆς, ἐπὶ παντὶ ἐν ἀστασία τελοῦσης, εἰμαρμένης. ΕΠΙΣΤΗΜΗ, ΤΕΧΝΙΚΗ, ΑΣΤΙΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ καὶ ΚΕΦΑΛΑΙΟ-ΚΡΑΤΙΣΜΟΣ. Καιρὸς τῶν Εὐρωπαίων, ἐν ὄψει, ὡς κι ἐν κατόψει. Πρωτίστως, κι ἐπιτακτικῶς, Entmystifizierung (ἀπομύθευσις) καὶ εἴτα Versachlichung (ἀντικειμενικοποίησης), κατὰ τὸν σχετικῶς ἔγκριτον ὑποκειμενιστὴν Max Weber, πέραν φυσικὰ οἰασθήποτε *sensa divinitatis*. Ἡ ἐγχρήματος οἰκονομία, διευρύνθησεν σημαντικὰ κι ὁ πανεμπορισμὸς ἐξαπλώνονταν ραγδαῖα, μὲ βαθμιαῖαν ἔκπτωσιν τοῦ συνόλου τῶν κοινωτικῶν εἰωθῶτων καὶ τὴν προαγωγὴν μιᾶς, ὅσον οὐπω ἐγειρομένης, ἀπροσώπου κοινωνίας, ὁλονὲν καὶ περισσότερον, ὑποκειμένης σὲ μίαν, κλιμακηδὸν ἐντεινομένην, μονο-ἀξιακὴν κατάστασιν. Ὁ Καιρὸς τῶν Εὐρωπαίων λοιπόν, ὅπου ὁ χρόνος, ἀπὸ κυκλικὸς κι ἐλικωτός, κατέστη σύμπλοκο-γραμμικὸς – παρὰ τὸ ἄστατον στροβίλισμα τῶν συναισθημάτων (vortex) καὶ τὴν θραῦσιν πάμπολλων βεβαιιοτήτων (fractio) – μ' ἀπρόοπτον ἀπόληξιν, τὴν ἔξαρσιν τοῦ διαρκῶς μετατιθεμένου ἀντισταθμιστικοῦ ὁράματος, τῆς πολυφύερνου σ' ἐπαγγελίης κι ἄφορης σ' ἐπιτελέσεις, ΟΥΤΟΠΙΑΣ. *Per aspera ad astra*. Ἄλλωστε, *Τί κοινότατον; Ἐλπίς. Καὶ γὰρ οἷς ἄλλο μηδέν, αὕτη παρέστη*. (Θαλῆς ὁ Μιλήσιος). Ὁ μᾶλλον, ἐν προκειμένῳ, εὐκαιριακὰ διορατικὸς, Herbert Marcuse, εἶχεν ἤδη, ἀπ' τὴν δεκαετίαν τοῦ 1960, διατυπώσει, σὲ μίαν ἀπέριττον διάλεξίν του, ὑπὸ τὸν στρεπτόν τίτλον: *The End of Utopia*, τὴν διεισδυτικὴν γνώμην, ὅ,τι: *Utopia is a historical concept. [...] We already know what cybernetics and computers can contribute to the total control of human existence!*

Μέντοράς μου σ' αὐτὴν, τὴν ἐξόχως σαγηνευτικὴν κι ἰδιαίτερος δυσσερῦνητον, ἐν πολλοῖς, διαδρομὴν, ἦταν ὁ ἀείμνηστος καινοθήρας φιλόσοφος, ὁ τρισευγενικὸς κύριος, Σπυρίδων Δ. Κυριαζόπουλος (τὸν ὁποῖον ἐγνώρισα κάπως, ἔφηβος ὢν, ὡς τακτικὸν θαμῶνα τῶν βιβλιοπωλείων, ἐνωτιζόμενος περιστασιακῶς τ' ὀξυδερεκῆς κι ὑψίστως κριτικὸν πνεῦμα του)<sup>li</sup> ἐνῶ τ' ὄλως πρωτότυπον καὶ βαθυσήμαντον ἔργον του, *Ἡ Καταγωγὴ τοῦ Τεχνικοῦ Πνεύματος* (Ἀθήναι 1965), μ' εἶχεν κατευθύνει σ' ἀτραποὺς ὅπου ἐστοιχείωναν ἀναποδράστως τὸ ἐντόνως διαφιλονικούμενον παρόν, μέσα ἀπ' τὸ ἀδιαλείπτως μεθερμηγεύμενον παρελθόν, στὶς περιαγωγῆς καὶ τοὺς λαβυρίνθους τῆς προελεύσεως τῶν ιδεῶν, τῶν ὀνομάτων καὶ τῶν πραγμάτων, τῶν εἰκόνων καὶ τῶν εἰκασμάτων. *Σήμερον τέμνεται εἰς τὸν κόσμον ἡ ἱστορία τῆς φύσεως καὶ ἡ ἱστορία τοῦ πνεύματος. [...] Εὐρισκόμεθα εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς εἰσόδου τοῦ σύμπαντος εἰς τὴν ἱστορίαν. [...] εἶναι ἡ κατάληξις τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐποχῆς ὡς ἀρχὴ τῆς παγκοσμίου ἱστορίας*. «Εὐρωπαϊκὴ ἐποχὴ» καὶ «παγκόσμιος ἱστορία» συνητηθήσαν, ὡς δῆλα τεκμαίρεται, πρωτίστως στὶς ὀθόνες, τῆς συνθετομόρφου περιτεχνίας, τοῦ Κινηματογράφου – κι ἀκολούθως στὶς ἐπιγενέστερες ἀναμφιλέκτως ἐκδοχῆς τους – ἔκτοτε δὲ, συμπορεύονται μὲ διαρκῶς ἐντεινομένην ἐπιτάχυνσιν. Ποιὰ ἦταν ὅμως ἡ προέλευσις αὐτῆς τῆς συγκυρίας καὶ ποιὰ βιο-πορεία ὀδήγησεν σ' αὐτὴν τὴν κοινωνικὴν πλαστοπροσωπείαν; Ποιὸ τὸ ὄν καὶ ποιὸ τὸ δέον, κατὰ τὰ ὅποια εἰωθότα καὶ τὰ ἐκάστοτε νομιζόμενα, γιὰ τὴν συγκρότησιν τῆς συλλογικῆς ὄντοτητος, μεταξὺ τῆς προϊούσης ἀπομυθεύσεως καὶ τῆς ἐπιζητουμένης ἀναμυθεύσεως; Ποιὸ τὸ καθ' ὑπόστασιν καὶ ποιὸ τὸ κατὰ πλάσμα ὑποκείμενον, αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας, πὸν διαρκῶς παλινωδεῖ, μεταξὺ, τοῦ φαεινοῦ Ὀλύμπου καὶ τῆς σκοτεινῆς Σιών, μεταξὺ, τῆς ἀνθρωποκεντρικῆς πολυδοξίας καὶ τῆς θεοκρατικῆς μονοδοξίας, μεταξὺ, τῆς ἐν

σοφία εὐδοξοτάτης πόλεως τῶν Ἀθηνῶν κι ἐνὸς φαντάσματος μιᾶς πτωχοπνεύματης καὶ μισαλλοδόξου Ἱερουσαλήμ<sup>lii</sup>, κι ἀντιστοίχως μεταξὺ τοῦ ναοῦ τῆς ἐνσυστάτου Σοφίας (Παρθενών, λατρεία τῆς Πολιάδος Ἀθηνᾶς) καὶ τῆς ἀσυστάτου τοιαύτης, ναοῦ τοῦ Σολομῶντος (λατρεία τοῦ ἀνεικονίστου Γιαχβέ); Ἀθῆναι καὶ Ἱερουσαλήμ θεωρήθησαν, ἐν πολλοῖς, γενέθλιοι τόποι, ἡ δὲ Ρώμη, ὡς ἱστορικὸς κληροφόρος.

Ὁ μοντέρνος – καὶ κατ’ ὄνομα μόνον – ἦρως: ἀγροῖκος ἐν ἄστει, ἢ καὶ ἀστεῖος, προσήλυτος, ἢ ἀδέσποτος – καθ’ ἕξιν ἔμπλεως ἐναρέτου φιλαυτίας καὶ *fausse noblesse* – δῆλος, ἢ ἄδηλος, αὐθεντικὸς ἢ κίβδηλος, ἀκέρατος ἢ ἀλλοτριωμένος, ὄνειροπόλος, ἢ τυχοδιώκτης, ἀφέντης, ἢ ἐργάτης, ἔντιμος, ἢ ἄτιμος καὶ μυθαγωγίας ἀπόκληρος, εἶναι ἓνα ‘νόθον’, ἢ ἀκριβέστερον, μιγαδικῶς αὐτοποιημένον ὑποκείμενον – κατὰ τὸ ἐνεστῶς *status socio-personalis* – ἐντὸς μιᾶς ἀναποηθείσης ἀχλύος ἐκ τοῦ ἰζήματος τῆς Ἑλληνικῆς εὐκοσμίας καὶ τὰ *excrementa* τῆς Ρωμαϊκῆς χονδροκοπιᾶς (ἐξ οὗ καὶ *civilisation gréco-romaine*), ὅπου ἀκόμη καὶ τὰ ἴχνη τοῦ παντοῖως κοινοτρόπου *tradere* πολλαχῶς ἀφανίζονται, ἐντὸς μιᾶς παράταιρης καὶ *infra dignitatem* χριστιανο-νεωτερικῆς παιδείας, ὅπου ἡ ἀλόγιστος χριστιανικὴ πίστις καὶ ἡ εὐλόγος ἑλληνικὴ δόξα, συμπορεύονταν ἄκομψα καὶ πάντα ἀσύμπτωτα, μεταξὺ ἁμαρτίας καὶ χάριτος. Ἐκριζωμένος λοιπόν, ἀπ’ τὸν κόσμον ποὺ τὸν ἔφεραν εἰς τὸν κόσμον, κι ἀποξενωμένος ἀπ’ τὸν ἑαυτόν του – ἔμφυτον κι ἐνδημον – ἀναζητεῖ μέσ’ ἀπ’ τὸ σκεδασμένον αἴσθημα τῆς ἀπωλείας – ὡς *homo instabilis*, καθὼς δὲν ἔχει ποὺ νὰ σταθῇ, καὶ *transitorius*, καθὼς δὲν γνωρίζει ποὺ νὰ κατευθυνθῇ – μίαν πεποιημένην ταυτότητα κι ἐπιμόνως ἰχνεύει κι ἐπιμελεῖται, μίαν φαντασιώδη ταυτοπροσωπίαν καὶ μίαν νέαν ὑπόστασιν. Ἐνα κάποιον ἐλάσιμον ταύτωμα, ἐντὸς τῆς ταχέως ἀναδυομένης πλημυρίδος μιᾶς ψυχο-πνευματικῶς ἀσυνδέτου μάζης, ὅπου ἡ καλοπιστία (*bona fide*), βαναύσως δοκιμάζεται κι ἐπὶ τῆς ὁποίας θὰ ἐδρασθῇ σταδιακῶς κι ἀθωρήτως, τὸ *κρῦον τέρας* (ὡς τ’ ἀπεκάλεσεν ὁ Νίτσε), τοῦ νεωτερικοῦ κράτους. *Violence d’Etat, volonté générale, bureaucratie*, ἐγκαθιδρύονται βιαίως κι ἐν ταυτῷ ἀναπολῶντας, τελείως ἐλευθέρως, μέσῳ τῶν περὶ Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ μιξοδαρδαρικῶν φαντασιώσεων, τὴν ὑψίστην στιγμὴν τῆς ἀνθρωπότητος – τὴν κλασικὴν Ἑλλάδα καὶ τὸν ἀπότοκο *Klassizität* – σέρνουν, κι ἐν μέρει παρασέρνουν, ἓνα φάντασμα φενάκειας δημοκρατίας, ὡς ἀντίδοτον στὴν *royauté*, τὴν δεσποτικὴν κληρικο-κηδεμονίαν καὶ τὴν κληρονομικὴν προνομιακότητα τοῦ *ancien régime*.

Ὡστόσο, ὁ χαρακτήρ, τὸ πλέον πεπροικισμένον κι ἀρκούντως ἀναλοῖωτον στοιχεῖον τοῦ ἀτόμου, ὁ ἐσώτατος ἑαυτός, ἀνθίσταται σθεναρῶς, ἂν καὶ μᾶλλον ματαίως, εἰς τὸν διάχυτον κοινωνικὸν ἀναπλαστισμὸν – θεωρούμενον ὡς ἐκφυλισμὸν καὶ ἰσπεδωσιν – μέσῳ τῆς αὐξούσης ἀποστροφῆς τῆς καθημερινότητος καὶ περιαγωγῆς τῆς ψυχῆς εἰς τὴν φαντασιόπλαστον ἠρωϊκο-ρωμαντικὴν καταφυγὴν (*Sturm und Drang*), ὅπου, ὡς λάθος ἐξ ἀντιγραφῆς, ἢ ἀπελιπὸς παρακμὴ ἀντάμωσεν τὴν φέρελπιν ἐξεγερτικότητα<sup>liii</sup>. HOMO LIBER, SERVUS, ἢ IGNOTUS ALIENATUS? Τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος ὑποκείμενον, ἢ προσωποσύμβολον, τὸ *αἰῶνος εἶδωλον*, ὡς λέγει κι ὁ ποιητῆς (Ἐλύτης), πρωτάρχισε ν’ ἀναφαίνεται ὡς ἀνθρωπότυπος καθ’ ὅσον οἱ μηχανὲς πληθύνονταν καταλαμβάνοντας σταδιακὰ τὴν θέσιν, οἷαν εἰς λίαν ἐξώκοσμος Θεός – δι’ ὃ καὶ καλούμενος ὑπερούσιος – κατεῖχεν, ὡς ἀνωτέρα τοῦ ἀνθρώπου δύναμις καὶ βατῆρος τοῦ ὑπεραισθητοῦ κόσμου. Καμινᾶδες πλέον σχίζουν παντοῦ τὰ οὐράνια, μηχανὲς καὶ (διο)μηχανικὲς ἀλυσίδες στήνονται διαδοχικῶς, μηχανοτεχνίτες καὶ στρατιᾶς ἐργατῶν τὶς ὑπηρετοῦν. Ὁ Ἄνθρωπος μετετοπίσθη βιαίως ἀπ’ τὴν ἐντὸς τῆς Φύσεως θέσιν του, μεταξὺ Θεῶν καὶ Ζώων, καὶ περιήλθεν σ’ ἓναν κόσμον, μεταξὺ μηχανῶν καὶ πληθῶς ἀνοργάνων ὑλικῶν, πρὸς μεταποίησιν καὶ κατασκευασμὸν, διὰ τὴν μορφοποίησιν ποικίλων σκευῶν καὶ παντοειδῶν προϊόντων. *Εἰς τὸν αἰῶνα τῆς μηχανῆς ἢ ἱστορία εἰσήλθε διὰ τοῦ ἀνθρακορυχείου*, ὅπως ὀξυδερκῶς εἶχεν διαπιστώσει καὶ παραστατικῶς διατυπώσει, ὁ διαφερόντως εὐρύνους καὶ μεστὸς σοφίας



διανοητής, Σπυρίδων Κυριαζόπουλος (σ. 123). Ἡ μηχανή, ὡς κυρίαρχος παραγωγικὴ δύναμις, ἔθεσεν ἐπιτακτικῶς, τὸ ζήτημα τῆς μεταλλαγῆς τῶν παραγωγικῶν σχέσεων καὶ ἰδία τῶν ὑπαρχόντων μορφῶν δουλείας (καὶ δουλο-παροικίας), κι οὕτω παρενέβη εἰς τὸν ροῦν τῆς ἱστορίας, μὲ τὴν σύστασιν καὶ καθιέρωσιν μιᾶς νέας μορφῆς τῆς – τῆς μισθωτῆς σκλαβιάς – αὐτῆς τοῦ πολυζακουστοῦ προλεταριάτου<sup>lv</sup>.

Ὁ βίος, σταδιακῶς κατέστη μηχανοεξααρτώμενος, πρὸς θεραπείαν τῆς μητρὸς τῶν Μοιρῶν, τῆς ἀδηρίτου Ἀνάγκης (φτώχεια, ἀδικία, ἀσθένεια), ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐπιποθήτου Κερδῶου Ἑρμοῦ, προστάτου τῶν κλεπτῶν καὶ τῶν ψευστῶν (περιουσία, συνουσία, ἐξουσία [δι' ὃ κι ἔμβλημα τῶν ἀχρείων ἀργυραμοιβῶν καὶ τῶν μαζῶν τραπεζιτῶν]) – ἐπὶ ἀσταθμῆτου ζημίας τοῦ Λογίου (ὠραῖον, ἀληθές, ἀγαθόν) – τὸ δὲ πολυσήμαντον ἐνύπνιον περιορίστηκεν στὸν πανέρημον ὄνειρευόμενον. Ὡσαύτως, τὰ πολυζακουστὰ Ὀνειροκριτικὰ τοῦ Ἀρτεμίδωρος, ἀπώλεσαν τὴν ὅποιαν ἀξιοπιστίαν τους, καθὼς δὲν ὑφίστατο πλέον κοινὴ ἐμπειρία καθολικῆς ἀναφορᾶς καὶ συνεπῶς, ἢ ὅποια ἐρμηνευτικὴ, ἐπὶ τῆς ἀποσχισθείσης ἐνότητος τῆς ἐμπειρίας, δὲν ἠμποροῦσεν παρὰ νὰ περιορίζεται στήν, ἐν πολλοῖς, τραυματικὴν κι ἀκάθαρτον ἐμπειρίαν ἐνὸς ἐκάστου προσώπου (S. Freud, *Die Traumdeutung*, 1899). Τὸ γνώριμον λάλημα τοῦ ἀλέκτορος, ὡς πρόκριμα, ἢ κι αἴτιον, τῆς ἠοῦς καὶ τῆς ἐπανεκκινήσεως τοῦ χρόνου, πού ἄλλοτ' ἐκόμιζεν τὰ χαρμόσυνα νέα, κατεσκεπάσθηκεν ἀπ' τ' ἀνοικία καὶ δαιμονιωδῶς ἠχηρὰ συρίγματα τῆς ἀτομομηχανῆς τοῦ σιδηροδρόμου. Ὁ δὲ *asinus aureus* ἀνεδύθη, ἔτι μεταμορφωμένος, καὶ in toto ἀγνώριστος, ἀποπνέοντας μίαν *aura popularis* κι ἐνίστε μίαν *inspiratio scholaris*. Ἐμπειρίες πολυδιαφοροποιούμενες, κατὰ βεβηκός, κι ἀσύμπτωτες, κατὰ συμβεθεκός, θαμβῶνουν, ἢ καὶ νεκρῶνουν, τὰ οἰωνεὶ κοινῶς ἀναγνωρίσιμα σημεῖα καὶ σύμβολα, ρηγνύοντας βάνουσα τὴν εὐθραυστον ἀλυσίδα τῶν σημαινόντων καὶ διαρρηγνύοντας διαδοχικῶς, τοὺς ἀθεάτους κρῖκους τῶν σεπτῶν – κι ἐπὶ τὸ πλεῖστον, τῶν γνωρίμων ἐξ οἰκείων ἐν μύθῳ ζῶν – παραδόσεων· ἄλλωστε: *τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι*, κατὰ τὴν ἐξακουστὴν Παρμενίδειον ρῆσιν, ἢ καὶ λατινιστὶ ἀναδιατυπωμένην ὡς: *esse est percipi*, ἀπ' τὸν ἰρλανδὸν Ἐπίσκοπον George Berkeley (1710). Ὡστόσον, ὁ αὐθεντικὸς μῦθος, διαφεύγει ἐπιμόνως τῶν ἱστορικῶν πλαισίων, καθὼς εἶναι προπάντων διαχρονικὸς κι ὡσαύτως διατοπικὸς. Τὸ μύχιον ἀντιστάθμισμα τοῦ συναισθηματικοῦ ἀποσυντονισμοῦ ἦταν ὁ καὶ μὸς τῶν αἰωνοφόρων ἐρειπίων (*Ruinensensucht*), τὰ ὅποια ἔμοιαζαν ἄτρωτα ἀπ' τὴν χαμαιγενῆ ἐφημερότητα, ἀλλ' ἢ ἀδόκητος ἀποκαθήλωσις τοῦ μονοδιάστατου ἱεροῦ καὶ τῆς μακραίωνης ὕδρευος τοῦ ἀπανθρώπου μονοθεϊσμοῦ – Diderot / Nietzsche / Marx – ἐπέφερον πλεῖστες ὅσες παλινωδίες· ἐσῶδραμα δίχως (δι)ἔξοδον καὶ τραγωδίες χωρὶς κάθαρσιν, εἰς τὰς παρυφὰς τῶν νεοδημῶν πόλεων καὶ τῶν ἀναριθμῶν, ἐν suburbia, παραπηγμάτων τῶν *basses classes*.

Οἱ ποικιλοεκπόρευτοι, ποικιλόδοξοι καὶ ποικιλόφρονες Εὐρωπαῖοι, ὡς παντάπασιν βάρβαροι κι ὡσαύτως βαρβαρόγλωσσοι, κατασκεπασθέντες ἀπ' τὸν Χριστιανισμόν, τὴν ὑποχρεωτικῶς ἐμπρέπουσαν λατινόφωνην *Educatio* καὶ τὰ πανταχόθεν διάσπαρτα *Exemplaria Graeca*, προσέκτησαν μίαν νέαν, καὶ εἰς ἐπίμετρον, ἄδηλον μὲν προοπτικὴν, ἀλλὰ καὶ μὲ κάποιαν πληρουμένην ἐμπιστοσύνης αἴσθησιν πρὸς ἓνα διαλάμπον μέλλον, μέσω τῆς προϊούσης ἐπιστημονικῆς ἀδιαλλαξίας καὶ τῆς βιομηχανικῆς ἀναπτύξεως, διὰ τῆς ἐμπορο-κρατικῆς ἐξακτινώσεως καὶ τῆς ἀστικῆς ὀλοκληρώσεως. Ἡ μηχανὴ ἀνήγγειλεν εἰς τὴν Εὐρώπην τὴν ἱστορικὴν ἐπάνοδον τῆς πόλεως. (Κυριαζόπουλος, σ. 121). Ὁ χώρος τῆς ἐκκλησίας ὑπεκαταστάθη ἀρκούντως ἀπ' τὸ κοσμικὸν ἐντευκτήριον, τὸ ποιμνιον (τῆς ὑπαίθρου) ἀπ' τὸ κοινὸν (τοῦ ἄστεως), καὶ ὁ ἐκ τοῦ ἄμδωνος ἱεροκήρυξ ἀπ' τὸν ἐκ τοῦ βήματος ρήτορα καὶ τὸ κύριον ἄρθρον τῆς ἐντύπου ἐφημερίδος. Ἀπ' τὸ *res fidei* στὸ *opus neotericum*, εἰς μίαν ἐξωεκκλησιατικὴν δημοσίαν σφαῖραν, ἢ καὶ κοσμικὴν (*sæcularia*), καλουμένην, ἀρτιωθείσαν διὰ τῆς ἐφημερίδος, ἥτις κατέστη βαθμηδὸν ὁ κύριος ἄξων ἀναφορᾶς

τῆς κοινωνικο-πολιτικῆς διαμορφώσεως – Droit privé καὶ Droit civil. Vita nova, καὶ ἀσίγαστα προπατορικὰ πάθη περιδινίζοντ' ἀκαταπαύστως. Ἰερότης καὶ μιαιρότης διατελοῦν, ἀμφοτέρωθεν ἐν παραβάσει, τόσον εἰς τὴν τρέχουσαν ζωὴν, ὅσον καὶ εἰς τὴν παρατρέχουσαν καὶ ὑπερανθοῦσαν ποιήσιν, τῶν ἐξεγεργμένων καὶ ἐνδότατα ἡδουπαθῶν, μὰ μονίμως μελαγχολικῶν, ρωμαντικῶν<sup>iv</sup>, καθὼς καὶ τὶς – σ' ἀντίθεσιν μὲ τὶς κοινὲς πεποιθήσεις καὶ τὴν προοῖουσαν δυσπιστίαν – αἰρετικο-καινόδοξες ἀντιλήψεις τῶν δριμέως ἐλευθεριαζόντων λογίων (*libertins érudits*). Οἱ πατροπαράδοτοι, ἐθνικὲς καὶ παρεθνικὲς παραδόσεις, καθὼς καὶ ἡ πνευματώδης, ἅμα καὶ ὑλώδης, λαοσοφία (*folklore*)<sup>vi</sup> ὑποχωροῦν ἀτάκτως, μετὰ πολλῶν περισκέπτων ἐπαίνων, καὶ ἐν ταυτῷ πληθῶρας ἀλογίστων λοιδωριῶν – ὅπως ὁ ἀμφίσημος χαρακτηρισμὸς *γραφικὸν* – ἀφήνοντας ἐφιαλτικὰ κενὰ καὶ τραύματα διηνεκῶς νωπά. Ἡ πρόοδος, πρωτοπροβάλλει, ὡς ἐπαναλαμβανομένη ἀναίρεσις ἐκάστης παραδόσεως καὶ ὑπόσχεται ἐνὸς πιὸ ἀνέτου βίου (*vie comfortable*), ἐπαρκοῦς ὡς πρὸς τὶς ὑλικὲς προϋποθέσεις, σὲ καινουργεῖς καὶ κατὰ τὸ μᾶλλον, ἐν μέτροις, βέλτιστες τῶν παλαιωτέρων πόλεις, κυρίως ὡς πρὸς τὶς ὑφιστάμενες συνθήκες ὑγιεινῆς, ὑδρεύσεως καὶ ἀποχετεύσεως, καθὼς καὶ τῆς πιὸ εὐρύθμου κυκλοφορίας τῶν διατροφικῶν προϊόντων. Ἡ φύσις ἀπωθήθηκεν αἰσθητῶς καὶ ἡ ἐπικυριαρχία ἐπ' αὐτῆς ἐνετάθη κρισίμως, οὕτως ὥστε, ἡ ἐγκόσμιος τάξις βρέθηκεν σ' ἀναντιστοιχίαν πρὸς τὴν οὐράνιαν καὶ ὁ νεόκοπος συναισθαντικὸς ἀναρχισμὸς ἐπρόβαλεν ἀναποφεύκτως εἰς τὸ προσκλήνιον τῆς ἱστορίας: *falsa conscientia*<sup>viii</sup>? ἀδράνεια συνειδήσεως; ἡ ἀναντιστοιχία μεταξὺ κοινωνικῶν σχέσεων καὶ παραγωγικῶν δυνάμεων; μεταξὺ πόρου καὶ πενίας, ἐθνοτικῶν καὶ ταξικῶν ἀντιμαχῶν; Ἡ τριμερῆς κοινωνικὴ ταξινόμια: εὐγενεῖς, κληρικοὶ καὶ λαϊκοί, ὑπερκεράστηκεν ἄρδην, ἀπ' τὴν δυναμικὴν ποῦ ἐπέφεραν ἡ καινοπαγῆς βιομηχανικὴ δραστηριότης, μὲ τὴν ἀλματώδη ἀνάδυσιν τῶν ἐφεξῆς βιο-ρουθμιστῶν κεφαλαιούχων καὶ τῶν δύσμοιρων προλεταρίων.

Εὐρεία ἀναδιάρταξις ἀγωγῆς (*agenda*) καὶ ἀντιστοιχῶς προκοπῆς (*progress*), ἐπὶ τῆς αἰδίου, ἀπεράντου καὶ πρὸ παντὸς παλιντόνου ζωαρχικῆς κοσμοταξίας, κατὰ τὴν νεόκοπον χρονομετρικὴν πρακτικὴν (μηχανικὸν ὥρολόγιον) καὶ τὴν συνεπαγομένην μηχανιστικὴν νοοτροπίαν. Ἐκ τῆς (pseudo)Cosmopoea Divina εἰς τὴν (vero)Fabrica Mundi. Διατεταμένος *Εὐρωπαϊκὸς Μηδενισμὸς* καὶ αὐξουσα συναισθηματικὴ καχεξία, ἥτις ὅλως θεμιτῶς μετέρχεται τῆς πανουργίας τοῦ λόγου: *ECCE HOMO. Γίνε ὁ εαυτός σου!* ὅπως λέει καὶ ἡ Νιτσεϊκὴ ἐπίκλησις. *Werde, der du bist!* Ἡ ἀστική ζωὴ ἐξ-απλοῦται πολλαχῶς, ἐνῶ, ὅλο καὶ περισσότερον, ἄγεται καὶ φέρεται, ἀπὸ μίαν καινότροπον συνθήκην, μίαν νέαν καὶ ἄστατον θεάν, ποῦ ἀποκαλεῖται *Mode* (τὸ ἀρχαιο-ἑλληνικὸν ὄνομα *Συρμός*, εἶναι ἀπολύτως εὐστοχον καὶ καταδηλωτικόν). Ἡ Μόδα, ὡς τὸ πλέον ἐμβληματικὸν παράγωγον καὶ λειτουργικὸν ἐπιτέλεσμα τῆς βιομηχανικῆς πρακτικῆς, ἀρέσκειται καὶ ἐμμένει στοὺς διαρκεῖς νεωτερισμούς, οἵτινες κατὰ συρροὴν καταστασιοποιοῦν διακεκριμένες, καὶ πάντα ἐφήμερες, ὄψεις τοῦ ἀδιαλείπτως ἐπιμετρομένου χρόνου, τοῦ χρόνου ποῦ προσμετρᾶ, εἰς τὸν καθ' ἡμέραν βίον, τὰ βήματα τῆς ἐπ' ἀορίστῳ ἐπαγγελθείσης, ἅμα καὶ θαυμασμῷ μεμιγμένης, προόδου.

Ἡ ἱκανοποίησις τῶν παγίων ἀναγκῶν καὶ ὁ προσπορισμὸς κέρδους εὐρέθησαν εἰς ἀντιδιαμετρικὴν φάσιν, σ' αὐτὸ ποῦ εἰς τὴν πληθωρικὴν μαρξιστικὴν βιβλιογραφίαν, πολλαχῶς διετυπώθη, ὡς *ἐγγενῆς καπιταλιστικὴ ἀντίθεσις*. Πῶς νὰ χωρέση κανεὶς σὲ μίαν στιγμιαίαν διάρκειαν, τὸ ἀπέραντον τοῦ παρελθόντος καὶ τὸ ἀσύννορον τοῦ μέλλοντος, ἀλλὰ καὶ πῶς νὰ μετέλθῃ τῶν βασάνων καὶ τῶν καυμῶν, ὅταν οἱ πίκρες διαποτίζουν τὶς χαρὲς ὅλου τοῦ κόσμου; *Miserie et Vitrine. Dysthymia, Melancholia, Nigredo*, ἐνῶ ἡ ἀφρόκρεμα τῆς μπουρζουαζίας συχνάκις θλίβεται καὶ ἐνίοτε πενθεῖ γιὰ τὰ θύματα τῶν ἐργατικῶν ἀτυχημάτων καὶ δυστυχημάτων, ὀργανώνοντας μεγαλοπρεπῆ δεῖπνα στιλδούσης εὐσπλαχίας, διὰ τὴν ἐνίσχυσιν τῶν οἰκογενειῶν τῶν πολύ-

αριθμών θυμάτων της καθαγιασμένης εργασίας. Ὁ δὲ Μάρξ, ἀπ' τὸ μουχρὸν Λονδῖνον, κατέθεσεν ἀνεπιφυλάκτως, στὰ 1859 – εἰς τὸν περιφημὸν *Πρόλογον* τῆς *Κριτικῆς τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας* – τὴν ἄτεγκτον διαπίστωσιν: *Στὴν κοινωνικὴν παραγωγὴν τῆς ζωῆς τους, οἱ ἄνθρωποι ἐντάσσονται σὲ συνάφειες προσδιορισμένες, ἀναγκαῖες, ἀνεξάρτητες τῆς βουλησεῶς τους, παραγωγικὲς συνάφειες, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ μίαν προσδιορισμένην βαθμίδα ἀναπτύξεως τῶν ὑλικῶν παραγωγικῶν τους δυνάμεων*<sup>lviii</sup>. Ἀλλὰ πῶς διασώζεται ἔκτοτε, ἡ ἀθωότης καὶ πῶς τανύζεται ἡ ὄνειροπόλησις, διαφυλάττοντας τὴν ψυχὴν ἀπ' τὴν ὕβριν, μεταξὺ ἀνάγκης καὶ ἐπιθυμίας, ἀρετῆς καὶ φαυλότητος, κατὰ τὸ εἰδέναι, καὶ τὸ δύνασθαι, μ' ἀξιώσεις αἰωνιότητος;

*Ἡ φαντασία τοῦ ὄνειροπόλου, ἀπομονωμένη ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, ἀναπαράγει μὲ ἀπλῆς εἰκόνες καὶ παρωδεῖ μὲ τὸν τρόπο τῆς τὸ ἔργον ποὺ παράγεται ἀδιάκοπα ἐπὶ τῶν ἰδεῶν, στὶς βαθύτερες περιοχὰς τῆς πνευματικῆς ζωῆς*<sup>lix</sup>. (Henri Bergson, 1889). Ἡ ἀναπόλησις τῆς εἰδυλιακῆς ζωῆς, ὅλο καὶ ξεμάκρυνε ἀπ' τὸ παρὸν, εἴτε πρὸς τὸ ἀπόμακρο παρελθόν: *Et in Arcadia ego* (Nicolas Poussin, 1637–38), εἴτε πρὸς τὸ ἐγγὺς μέλλον: *Voyage en Icarie* (Étienne Cabet, 1840), νόστος καὶ οὐτοπία συνήχθησαν ἀπροσδοκῆτως. Κι ἀκόμη, τί ἀπέγινεν ἡ ἐλευθερία τῆς βουλήσεως, ἐν μέσῳ ἐκτεταμένης λήθης καὶ πλεοναζούσης ἀγνοίας, ἀνακυκλωμένου φανατισμοῦ καὶ καραδοκοῦντος δεσποτισμοῦ; πολλῶ δὲ μᾶλλον, τὸ ἔμπεδον ἔρεισμα τῆς ἀψηλαφήτου βουλησιαρχίας; Ἡ στιγμιαῖα ματαιώσεις καὶ ἡ ἀκατάσχετος ματαιότης – ὡς διάρκειες – ἤσαν τὴν θέσιν, ὅλων τῶν καλῶν τε καὶ κακῶν στιγμῶν, μιᾶς ὀλοκλήρου ζωῆς, καὶ ἡ συνειδήσις τῆς συνειδήσεως, ἄλλοτ' ἀθυμεῖ καὶ ἄλλοτ' ἐκ βάθρων ἐξεγείρεται, ἔμπλεως ἀδιαπαύστου ἀλεξιθυμίας. *Today becomes Yesterday so fast, all Tomorrows become Yesterdays; and then there is no question whatever of the 'happiness', but quite another question*<sup>x</sup>. Καὶ οὕτω, ἐναίσθησις καὶ πρόσθλεψις ματαιώθησαν ἐν τῇ διαρκείᾳ, ὁ αἰὼν ὁ ἅπας ἐθρυσματίσθη, μὲ πλείστες ὅσες ἐπιπτώσεις ἐπὶ τῆς ἀνθρωπίνης ἰδιοσυστασίας. *Persona*, χωρὶς Πρόσωπον, κάτι ποὺ βεδαίως δὲν ἤμποροῦσεν νὰ ὀρισθῆ, παρὰ μόνον ἀρνητικῶς νὰ χαρακτηρισθῆ, καὶ δὴ ἐκ τῶν ὑστέρων. *Der Mann ohne Eigenschaften*, ὅπως μᾶς τὸν ἐκκληροδότησεν, στὴν ἐκτενῆ τοιχογραφίαν τῆς Μεσευρώπης, ὁ βαθύγνωμος Αὐστριακὸς συγγραφεὺς, Robert Musil. Ἡ ἀναστοχαστικὴ ἐνεργοποίησις, ἀναδύει σημεῖα καὶ τέρατα, ἡ ψυχὴ μουδιάζει καὶ μονοστιγμῆς ἀναδιπλοῦται. Ὁ πλήρης ἑαυτός, ὡς ἐνδιαθέτως αὐτοποιηθεὶς καὶ ἐξωθέτως ἄλλοπαθῆς, ταυτοποιεῖται ὡς Νάρκισσος. Τὸ συμμιγὲς ὑποκείμενον: *Homo gravis / risens*, ποὺ μιλάει καὶ σωπαίνει –στ' ἀνομολόγητα– διατρέχει τὸν βίον καὶ διατρέχεται ἀπ' αὐτὸν (*cathexis/mortido*), ὡς μικροσκοπικὴ πυγολαμπὶς ποὺ γυρθεὶ νὰ ἐξουδετερώσῃ τὸ ἄπειρον σκότος καὶ νὰ συνάξῃ εὐτάκτως, τὸ εὐμορφον καὶ τ' ὠραῖον, τὸ σύμορφον καὶ τ' ἁρμονικόν, *κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον*. (Ἀριστοτέλους, *Περὶ ποιητικῆς*). Τὸ λαμπύρισμα τῆς ψυχῆς παραμένει διηλεκτικῶς ἀδιαύγαστον, μεταξὺ βιο-δράματος καὶ ὄνειρο-δράματος, ὅπου τὸ *statum cognitionis* τοῦ ὑποκειμένου διαστέλλεται πρὸς κόσμον καὶ ἑαυτόν, κατὰ τὸ φυλετικὸ-ἐθνικὸν παράδειγμα καὶ ἀντιδιαστέλλεται ἐν ταύτῳ, κατὰ τὸ κοινωνιο-ταξικὸν παράδειγμα, μεταξὺ τοῦ ἤδη, τοῦ νῦν καὶ τοῦ οὐπω, ὡς ἀπόσταγμα μυθοποιΐας / μυθοπάθειας καὶ ἐναιώρημα ὄνειροβασίας, μέσα σὲ μίαν διαρκῶς ἐντεινομένην κρίσιν μνήμης, ἡ ὁποία δυσχεραίνει ὑπόυλως τὴν σκέψιν, ἀναλόγως δέ, καὶ τὴν δράσιν<sup>xi</sup>. Πῶς ἡ χρονότητα γίνεται ὄντοτητα, συλλέγοντας φευγαλέες στιγμὲς συγκροτούμενες σὲ μνήμη, καὶ πῶς αὕτη ἐκφέρεται ποιητικῶς, ὡς ἔμπρακτος λογιόσυνη; Ἀναδίφησις καὶ φανέρωσις τοῦ ἐν ὑπνώσει ἀρχαίου, μεταξὺ τοῦ ἐμφαίνοντος καὶ τοῦ λανθάνοντος· ἀφύπνισις καὶ ἐμμελῆς ἐμπύχωσις, καθὼς τὰ ὄνειρα δὲν ἔχουν ὄρια καὶ ἐπομένως πειθαρχίαν· ὑποδηλοῦν μὲν, μὰ οὐδέποτε καταδηλοῦν. Μία μνήμη πολλαπλῆς συνκομιδῆς, ἄκρως δαιδαλώδης, ἐνδεχομένως ἐπεισοδιακὴ καὶ σχετικῶς βιοματικὴ, χρονικογραφικὴ καὶ ἔτι (αὐτο)βιογραφικὴ καὶ μεταδραματικὴ, μὲ πλείστες ὅσες παρασυνειδησιακῆς ὑποτυπώσεις,

παραμνησίες και κρυπτομνησίες, ἐν τῷ κυμαιομένῳ ζυγοστασίῳ τῆς αἰσθητῆς παραστατικότητος καὶ τῆς νοητῆς ἀναφορικότητος. Νέα πραγματικότης καὶ νέα φαντασία συνθέτουν ἓνα πλάσμα καινοφύρου ὑποκειμενικότητος, οὕτω πως, μεταξὺ ἀδηρίτου ἀνάγκης καὶ κυμαιομένης ἐπιθυμίας, μεταξὺ ratio essendi καὶ ratio cognoscendi – κρᾶμα τοῦ ἡμιφανοῦς συλλογικοῦ ὑποστρώματος τῆς συνειδήσεως, τοῦ Πλουτωνίου ἄντρου (ἢ ὑποσυνειδήτου, μετὰ τὸν Freud) καὶ μόρφωμα σωρείας καινοφανῶν καὶ ἀσυμπτότων ἐμπειριῶν – τὸ ὁποῖον ἐμμανῶς καταγίνεται μὲ τὸ νὰ εὔρη τὸν ἑαυτόν του καὶ νὰ τὸν ἱστορήσῃ, ἐνδελεχῶς καὶ ἐντελεχῶς, ἀκροβατῶντας, ὑπνοβατῶντας καὶ ὑπερβατῶντας, μεταξὺ τρυφεροῦ ρωμαντισμοῦ καὶ σκληροῦ ρεαλισμοῦ, θάμβους καὶ καταφρόνιας, ἔλξεως καὶ ἀπωθήσεως, πανικοῦ καὶ πανάκειας, στ’ ἀνορίωτα ὄρια τοῦ φαντασιακοῦ, ὡς ὄνειρόπλαστη καὶ ὄνειρόφαντη, *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*: Μία ταινία-μαρτυρία, ἅμα καὶ ἐλεγεία – ὁμόρροπον καὶ ἀντίζυγον, κατὰ μῦθον καὶ μετάληψιν – τοῦ αἰῶνος ποῦ ἀναδιέταξε τὶς δυνάμεις τῆς καθ’ ὅλου ἱστορίας καὶ διὰ τῶν μηχανῶν ἐπιτάχυνε ἀναπάντεχα τὴν ροὴν τοῦ χρόνου, ἐμπλαισιῶνοντας ραγδαῖα μίαν πρωτοφανῆ ἀποικιοκρατικὴν ἐπιθετικότητα, ἢ ὁποία μετεμόρφωσεν τὴν οἰκουμένην εἰς πεδῖον ἀσυδότητου δράσεως τῶν βιομηχανικῶν ὀρέξεων, *in nome di Dio e del profitto*. Κληρικο-συμμορίες καὶ monachorum ordines τῆς *propaganda fidei*, ἀκολουθούμενες ἀπὸ ληστο-συμμορίες, *con la cruz y el mosquete*<sup>lxii</sup>, ἐφόρμησαν ἀπανταχοῦ τῆς γῆς – ἐγγὺς καὶ ἄπω – μαγαρίζοντας τόπους καὶ βεθιλώνοντας ἱερά, ἔξαφρίζοντας θησαυροὺς καὶ ὑποδουλώνοντας λαοὺς, διαλύοντας κοινότητες καὶ θαυμαστὰς παραδόσεις, ξεκληρίζοντας ἔθνη καὶ μακραίωνους πολιτισμοὺς· καὶ ἀκόμη ἐξανδραποδίζοντας συστηματικῶς ἀμέτρητους πληθυσμούς καὶ σπέρνοντας παντοῦ, τὴν τρομοκρατία καὶ τὴν συμφορά, ἄρπαξαν γαῖες καὶ καταλεηλάτησαν πλουτο-παραγωγικὰς πηγὰς, πρὸς κάρπωσιν καὶ ἀπολαβὴν τῶν ἀπλήστων καὶ ταχέως διογκουμένων μητροπολιτικῶν κέντρων. Ἄπ’ τὴν ἄλλη πάλι, ἢ γρηγοροῦσα συνειδήσις ἔλκονταν σφοδρῶς ἀπ’ τὴν νεόφυτον ἰδέα τῆς καθολικῆς ἐπαναστάσεως καὶ τοῦ ἐκτεταμένου κοινωνισμοῦ<sup>lxiii</sup> καὶ ὄνειρεύονταν ἐμμανῶς καὶ ἀπαύστως μίαν ἐποχὴν ὅπου, *τὰ πουλιὰ καὶ τὰ χαμόγελα θὰ πετοῦσαν στὸν γαλανὸ οὐρανό*.

## Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ

**Ἡ παραγωγή ἐκκίνησεν σχεδὸν ἀμέσως**, μετὰ ἀπὸ κάποιες προκαταρκτικὰς, ἄλλὰ συνάμα καὶ διεξοδικὰς συζητήσεις μὲ τὸν Χρῆστο Μάγκο (γιὰ τεχνικὰ πρωτίστως ζητήματα, αἰσθητικῆς ὅμως τάξεως), οἱ ὁποῖες κατέληξαν ἀπροόπτως σ’ αὐτὰ τῆς κυρίως παραγωγῆς – ἅμα ἔπος τε καὶ ἔργον. Ἀνέλαβα τὴν εὐθύνη νὰ ἐπικοινωνήσω μὲ τὸν εἰκονογράφο-συγγραφέα τοῦ βιβλίου *UNA BIOGRAFIA*, κ. Chumy Chumez καὶ νὰ διαπραγματευτῶ τὰ σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα τῶν δικαιωμάτων. Ἔστειλα λοιπὸν μίαν λιτὴν ἐπιστολὴν πρὸς τὸν ἀρτισύστατον ἐκδοτικὸν οἶκον τῆς Μαδρίτης *Editorial Fundamentos* καὶ λίαν συντόμως ἦλθεν ἀπάντησις καὶ συνάμα ἀντιπρότασις. Ὁ κ. Chumez εἶχεν ἤδη λάβει ἀνάλογον πρότασιν ἀπὸ μίαν παριζιάνικην ἐταιρεία παραγωγῆς καὶ μοῦ συνέστησε νὰ ἐπικοινωνήσω μαζί τους, διὰ ἐνδεχομένην, κατὰ τὰ εἰωθότα, συνεργασίαν, Σκηνοθέτου μὲ Παραγωγούς. Μὲ τὴν σειρὰν μου τοὺς ἔστειλα τὸ σχέδιον καὶ τὸν προϋπολογισμόν, προσαυξημένον κατὰ 40% περίπου, διὰ πλείονα ἀσφάλειαν. Οἱ Γάλλοι ἀπήντησαν στὸν Chumez ὅτι δὲν κατενοοῦσαν, οὔτε τὸ τεχνικὸν μέρος (κυρίως τοῦ καινοφανοῦς συστήματος χρωματισμοῦ τῶν ἀσπρόμαυρων γκραβουρῶν), οὔτε καὶ τὸν προϋπολογισμόν, διότι εἶχαν τὸ ἴδιον περίπου ποσὸν γιὰ μόλις δεκάλεπτον ἀσπρόμαυρο φιλμάκι καὶ ἔτσι ἀδυνατοῦσαν νὰ ἐννοήσουν τὸ πῶς, μὲ τὸ αὐτὸ ποσὸν, θὰ ἔμποροῦσε νὰ γίνῃ μιὰ ταινία μεγάλου μήκους καὶ μάλιστα πλήρως ἐγχρωμος.

Τότε ο Βάσκος μου έτηλεφώνησεν και μου έζήτησε να μ' επισκεφθῆ στην Αθήνα, ὥστε να 'δοῦμε, ἐκ τοῦ σύνεγγυς, κι ἐν πάσῃ λεπτομερείᾳ, τ' ὄλον θέμα. Ἔτσι κι ἔγινεν· ἦλθεν συντροφιά με μίαν φινετσάτην γαλλιδούλα, ἔμεινε ἐπὶ πενθήμερον στὸ σπίτι μου και συνεζήτησαμεν ἐξαντλητικῶς ἐπὶ παντὸς ἐπιστητοῦ κι ἀνεπιστάτου. Ζήτησε να 'δῆ και τὸ πρωτόλειον φιλμ πού εἶχα προσφάτως κάνει χάρις στὸν Νίκο Ζερβό, ὁ ὁποῖος μ' ἀπέστασεν, ἐπαναστατικῶ τρόπῳ και ἦθει, ἀπ' τὴν μουδιόλα τῆς CINETIC, ὅπου μοντάριζα, ἐνίοτε και νυχθημερόν, κυρίως διαφημιστικὰ φιλμάκια, καθὼς και καμμίαν ταινία μικροῦ, ἢ και μεγάλου, μήκους, ἐνῶ ἐκ παραλλήλου πάσχιζα να σεναριοποιήσω τὸ ἐξαιρετικὰ ρηζικέλευθον ἀφήγημα *Ἐνώπιον Πολυβολητοῦ*, τοῦ προσφιλοῦς ὑπερλεξιστοῦ, Ἀλεξάνδρου Σχινᾶ, πού περιέχονταν στὴν ἐξόχου πρωτοποριακῆς γραφῆς σειρὰ διηγημάτων *Ἀναφορὰ περιπτώσεων* (1966). Εἶδαμε τὸ *ΜΑΥΡΟ +ΑΣΠΡΟ* εἰς τὸ ἱστορικὸν Studio ERA κι ὡς φάνηκεν ἢ προβολὴ ὑπῆρξεν καταλυτικὴ διὰ τὴν ἀπόφασίν του, διότι ἀμέσως μου εἶπεν, χωρὶς τὴν παραμικρὰν ἐπιφύλαξιν, ἢ κι ἀμφιροπίαν, να τοῦ ἀποστείλω *inmediatamente* τὸ σχετικὸν συμβόλαιον, ὅπερ κι αὐθωρεὶ ἐγένετο.

Ἡ παραγωγή, ἡμποροῦσεν πλέον να ἐκκινήσῃ, κι οὕτω συνέβη, ἂν και χωρὶς καμμίαν σχεδὸν ὀργανωτικὴν προετοιμασίαν. Ἄντε να ἐγκαινιάσουμε και τὴν τρυκέζα πού φτιάχνει ὁ Μᾶνος Ἀρώνης, εἶπεν, ἐν σπουδῇ, ὁ Μάγκος. Ἐπῆγα λοιπὸν κι 'γὼ να δῶ, τὴν ὑπὸ κατασκευὴν περιφημον τρυκέζαν, ἓνα κομψοτέχνημα ὄντως, ἀλλὰ φεῦ, δὲν ἐτελείωσεν ποτέ, κι ἔτσι ἢ *BIO-ΓΡΑΦΙΑ* ἐγινεν ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν γερμανικὴν *Crass* τοῦ Θανάση Ἀνανίδη. Ἀκολουθῶς ἐσυστήσαμεν, με τὸν Μάγκο, τὴν ὀμόρουθμον ἐταιρείαν, Α. ΡΕΝΤΖΗΣ – Χ. ΜΑΓΚΟΣ Ο.Ε., ὑπὸ τὸν διακριτικὸν τίτλον: ΦΙΛΜΟΓΚΡΑΜ κι ἐδάλαμεν 'μπρὸς, ἐκ τεχναισθητικῆς ἐπόψεως, τὰ δοκίμια, γιὰ τὸ κατ' ἀπόλυτην προτεραιότητα, ἐπιζητούμενον: τὸ χροῶμα<sup>lxv</sup>. Ἐπ' αὐτοῦ, εἶχα γράψει τότε, ἓνα σύντομον κατατοπιστικὸν σημείωμα ὑπὸ τὸν τίτλον: *Ἐνα ὑστερόγραφο γιὰ τὸ χροῶμα στὴ BIO-ΓΡΑΦΙΑ*, τὸ ὁποῖον ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ 20<sup>ov</sup> τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *ΦΙΛΜ* (Ἰούλιος 1980), δι' αὐτὸ και δὲν ὑπάρχει λόγος να ἐπαναλάβω κι ἐδῶ τὰ σχετικὰ.

## Η ΕΙΚΟΝΑ, Η ΕΙΚΟΝΟΛΗΨΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΩΜΑ

**Ἡ ὑπερμακροαῖωνος παράδοσις,** τῶν πολυποίκιλων τεχνικῶν εἰκονοποιΐας, μεταφορᾶς κι ἐγγραφῆς τῶν, ἐξ αἰσθήσεως, φαντασίας κι ὡσαύτως νοήσεως, εἰκόνων, σὲ ὑλικά ὑποστρώματα, ὅπως ξύλο, πέτρα, ἐπιχρίσματα τοίχων, κεραμικά, νωπά, ἢ ἐψημένα, δέσμα, ὕφασμα, πάπυρο, περγαμινῆ, γυαλί και χαρτί, εἶχεν ἀχθεῖ, μέσῳ τῆς τυπογραφίας και τῆς φωτογραφίας<sup>lxv</sup> σὲ μίαν δυνατότητα πολλαπλῆς ἀναπαραγωγῆς (*technischen Reproduzierbarkeit*, κατὰ τὸν Benjamin), βάσει μιᾶς χειροποιήτου κι *avant la lettre* (ἐγχαράκτου) μήτρας, ἐπὶ ξύλου (ξυλογραφία), μετάλλου (χαλκογραφία), ἢ λίθου (λιθογραφία), ἢ πλέγματος ἐκ μετάξης, ἢ πολυεστερικῶν ἰνῶν, με φωτοευαίσθητον ἐπίστρωσιν (μεταξοτυπία), ἢ βάσει μιᾶς φωτοχημικῶς ἐγχαράκτου μήτρας, τῇ ἐπικουρίᾳ φωτογραφικῆς συσκευῆς (camera), ἐπὶ ἐπιστρωμένου, με φωτο-εὐαίσθητον γαλάκτωμα (βρωμιούχον ἄργυρον), ὑάλου, ἢ χάρτου, κι ἀκολουθῶς ἐπὶ κυτταρινικῆς μεμβράνης, ἢ ἄλλως σελλουλόζης (φιλμ). Ἀπὸ πλευρᾶς χειροποιήτου εἰκονογραφίας (*hominis manu picta*), ἢ χαρακτηριστικῆ, με τὴν ἄκρως λεπτεπίλεπτον μέθοδον τῆς μετζοτίντας, εἶχεν φθάσει πρὸ πολλοῦ, εἰς τὸ αὐτὸ ἐπίπεδον λεπτομεροῦς ἀποδόσεως, με τὸ ἐπελθὲν φωτοχημικὸν παράγωγον, τῆς ἀσπρόμαυρης φωτογραφίας. Ἡ ἔλευσις τῆς φωτογραφίας, ὡς ἀχερεργοῦ τεχνικῆς παρασκευῆς πανομοιοτύπου εἰκόνας, κατέλαβεν ὀλοκληρωτικὰ τὸ βασίλειον τῆς φυσικότητος και κατακολούθως τῆς πραγματικότητος, διὰ τῆς ἀποθανατίσεως καιριῶν στιγμῶν – δυναμοποιῶντας ἔτι περαιτέρω τὴν χαρακτηριστικὴν, ὡς ἐφηροσμένην κυρίως

τέχνην – καθώς, γὰ νὰ μπορέση νὰ ἐκτυπωθῆ στερεοτυπικὰ μιὰ φωτογραφικὴ εἰκὼν, ἀπαιτοῦνταν μελανοφόρος μήτρα, ἢ ὁποία ὅμως ἔπρεπε νὰ πραγματοποιηθῆ χειροποιήτως, μέχρι τὴν διάδοσιν τῶν *photogravures*, ἢ *similigravures*, τῶν γνωστῶν στερεοτυπικῶν *clichés* φωτομηχανικῆς ἀναπαραγωγῆς. Ἐν τῷ μεταξύ, οἱ ἀπαιτήσεις γιὰ πλείονες εἰκόνες σὲ βιβλία, περιοδικὰ ἔντυπα κι ἐφημερίδες, αὐξήθησαν κατὰ κορῶδες<sup>lxvi</sup>. Ἐνα περίοπτον παριζιάνικο περιοδικόν, μὲ τὸν ἐξόχως χαρακτηριστικὸν τίτλον: *L'illustration*, πού πρωτοεξεδόθη στὰ 1843, κατέστη τὸ ἔμβλημα τοῦ ἐντύπου εἰκονογραφισμοῦ γιὰ ἕναν ὀλόκληρον αἰῶνα. Τοιοῦτοτρόπως ἔκτοτε, κάθε σοβαρὸν κι ἐπαρκὲς τυπογραφεῖον, ἔπρεπε νὰ διαθέτῃ, ἐπὶ μονίμου βάσεως, κι ἕναν τουλάχιστον χαράκτην, γιὰ τὶς τακτικὲς κι ἔκτακτες χρεῖες εἰκονογραφῆσεως, οἱ ὁποῖες συνεχῶς διευρύνονταν, ὅσον περισσότερο διαδίδονταν ἡ νεόκοπος φωτογραφία, ἢ ὁποία ἀφειδῶς προσεκόμιζεν ἀπειροπληθεῖς εἰκόνες ἀπ' ὅλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς ζωῆς, ἀκόμη κι ἀπ' τὰ πέρατα τοῦ κόσμου, κι οἱ ὁποῖες, ἐν πολλοῖς, ἔπρεπε νὰ δημοσιευθοῦν. Πῶς ὅμως θὰ ἐκτυπώνονταν; καθὼς εἰς τὴν τυπογραφίαν, δὲν ὑφίστανται ἐνδιάμεσοι τόνοι, μεταξύ μαύρου κι ἄσπρου, ἢ ὁποιοῦ ἄλλου χρώματος. Τὸ τυπογραφικὸν μελάνι, ἐπικιάθεται διὰ πίεσεως, εἰς τὸ συνήθως λευκόν, ἢ κι ἐνίοτε ὑπόχρουν, χαρτί, μὲ τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τρόπον καὶ τὴν ἴδιαν πυκνότητα σ' ὅλα τὰ σημεῖα ἐπαφῆς, κι ἔτσι δὲν ὑφίσταται οὐδεμία δυνατότης διαφοροποιήσεως τόνου. Οἱ διαφοροποιημένοι τόνοι πού βλέπουμε στὶς γκραβοῦρες καὶ τὶς φωτογραφίες, δὲν εἶναι παρὰ συγγνωστὲς φενάκες κι ὀφθαλμαπάτες, οἱ ὁποῖες βασίζονται ἀποκλειστικῶς, στὶς μὲν γκραβοῦρες, στὴν πυκνότητα (ἢ ἀραιώσιν), μεταξύ τῶν σχεδὸν ἀδιοράτων κι ἐλαφρῶς ἀνισόπαχα χραγμένων γραμμῶν, διὰ τῶν ὁποίων ἔχει συσταθεῖ, κατ' ἀνάστροφον ὄψιν, ἡ μήτρα τῆς εἰκόνος, κι ἀντιστοίχως στὶς μελανο-εκτυπωμένες φωτογραφίες, στὴν πυκνότητα τῶν κουκίδων τοῦ φωτο-μηχανικοῦ ρᾶστερ τῶν *clichés*.

Τὸ σύνολον τοῦ ὑλικοῦ μας, τόσον αὐτὸ πού προήρχετο ἀπ' τὸ βιβλίον τοῦ Chûmez, ὅσον κι αὐτὸ πού συνέλεξα ἐπικουρικῶς<sup>lxvii</sup>, ἦταν γκραβοῦρες μιᾶς ὀρισμένης, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν εὐχέρειαν παραγωγῆς, τεχνοτροπίας, ἢ ὁποία προέτασσε τὸν ὁμοίотροπον γραφισμὸν, ἔναντι τοῦ ὁποιοῦ ἰδιαίτερου ὕφους, προσωπικοῦ χαρακτήρος, μ' ἀπόλυτον γνώμονα, τὴν πρότυπον φωτογραφικὴν ἀπόδοσιν, ἣτις εἶχεν ἤδη καταστῆῖ παντοδαπῶς κυριαρχικὸν κριτήριον ἀπεικονιστικῆς πιστότητος.

Ὡς κι ἀλλαχοῦ, ἔχει ἀπὸ μέρους μου γραφεῖ (*ΦΙΛΜ*, 20<sup>ov</sup> τεῦχος, Ἰούλιος 1980), ἡ ὅλη μέθοδος καὶ τεχνικὴ κατέτεινε στὴν ἀπολύτως ἐλεγχομένην κι ἐνίοτε, ἐν χρόνῳ, διαφοροποιουμένην ἐπίχρωσιν τῆς ἀσπρόμαυρης γκραβοῦρας. Ἀπ' τὴν πλευρὰ του ὁ Μάγκος ἐκκίνησε νὰ κάνῃ κάποια δοκίμια, ἀγγαρεύοντας πρὸς τοῦτο, τὸν Ἄγγελο Χατζηανδρέου, τὸν ὁποῖον ἐγνώριζα ἐλαφρῶς ἀπ' τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὸ Ἀθηναϊκὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτοῦτο (ἄλλως καὶ Σχολὴ Δοξιάδη), διότι συμμαθήτευσε μὲ τὸν νεανικὸν μου ἔρωτα, τὴν Μαρία Κτιστοπούλου, ἢ ὁποία μοῦ τὸν εἶχεν συστήσει μὲ τὴν ἀδιάστικτον φράσιν: *ὁ καλύτερος ἀπ' ὅλους μας*. Ὁ Ἄγγελος λοιπὸν ἔκανε, σχεδὸν ἐν ἀγνοίᾳ μου, τὰ πρῶτα δοκίμια, ὑπὸ τὶς ὁδηγίες τοῦ Μάγκου, ὁ ὁποῖος μὲ κάλεσε νυχτιάτικα νὰ δῶ τὸ φανταστικὸν ἀποτέλεσμα, 'τὸ μαστουρογράφημα', ὅπως μοῦ 'πεν θριαμβικὰ ἀπὸ τηλεφώνου. Ἔτρεξα ἐν πλήρη ἀδημονία καὶ τί νὰ δῶ, ἕνα τῷ ὄντι 'μαστουρογράφημα', κάτι μεταξύ ψυχεδελικῆς ὑαλογραφίας καὶ διαστημικῆς πλοηγησιοπτασίας, ὅπως στὴν ταινία, *2001: Ἡ Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος*, τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Γοητεύθηκα βέβαια, ἀλλὰ κι ἀπαγοητεύθηκα συγχρόνως. Τὸ δεῖγμα ἦταν πρᾶγματι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἐξαιρετικόν, ἀλλ' ὄχι καὶ κατάλληλον γιὰ τοὺς σκοπούς μου, καθὼς προσέβλεπα σὲ μιὰν ταινία-μουσεῖον καὶ κιβωτὸν μνήμης – ἢ κι *ἄτλαντα μνημοσύνης*, κατὰ τὸν ἐξελικτιστὴν Aby Warburg – καθὼς ἐπὶ παντὸς προεῖχεν ἡ περιπαθῶς ἐπιζητούμενη μνημειακότης – ὡς ἐλεγειακὴ ῥῶδη – ὥστερ ν' ἄγῃ καὶ νὰ παραπέμπῃ σ' ἀνάκλησιν τοῦ βιωμένου παρελθόντος κι ὄχι σὲ προβολὴν ἐνὸς ἀδιώτου καὶ μάλα εἰκαζομένου μέλλοντος. Ὁ σκεπτικισμὸς πού

ήκολούθησεν, δὲν διήρκησεν ἐπὶ πολὺ. Τὸ ὄλον ζήτημα ἦτο νὰ ἐπινοηθῆ, ἰδιάζων καὶ τελεσφόρος τρόπος, οὕτως ὥστε, τὰ λευκὰ μέρη ἐκάστης εἰκόνας, νὰ παραμείνουν οὕτω καὶ μόνον οἱ μαῦρες περιοχὲς τῆς, νὰ λάβουν τὸ ὅποιον, κατὰ σήμανσιν καὶ βούλησιν, ἢ καὶ διάθεσιν, χρωμα. Τοῦτο δὲν ἦτο ἀπλῶς ἀπαραίτητον, ἀλλ' ἀπολύτως ἀναγκαῖον, προκειμένου νὰ καταδηλωθῆ, ἐν τῇ ὀθόνη, ἡ συνθήκη τῆς αἰσθήσεως προβολῆς λαμπασκοπίου διὰ τεχνητοῦ φωτός. Μετὰ ἀπὸ κάποιες μέρες, μ' εἰδοποιεῖ ὁ Μάγκος, διὰ τῆς γραμματέως νὰ περάσω ἀπ' τὸ γραφεῖον του, διότι κάτι μ' ἤθελε. Κάποιαν στιγμὴ ἔφτασα, ἂν καὶ χωρὶς ἰδιαιτέραν περιέργειαν, στὴν Χαριλάου Τρικούπη καὶ βλέπω ἕναν Μάγκο μᾶλλον σκεπτικὸν καὶ σχετικὰ ἀνέκφραστον. -Μπα ἐγώ, -κάτσε αὐτός, -λέγε ἐγώ, πάλι -κάτσε αὐτός, -νὰ κάτσω μὴν πέσω; -Ναὶ, μὴν πέσεις, καὶ μὲ κοιτάζει μ' ἕνα ὕφος κάπως παράξενον καὶ συνάμα διερευνητικόν, λέγοντας χαμηλόφωνα, σὰν ἐμπιστευτικά. *Τὸ βρῆκα...* -Τί; -*Βρῆκα τὴ λύση.* -*Ποιά λύση;* -*Γιὰ τὸν χρωματισμό.* Ὀλιγόλεπτος σιωπῆ κι ἀκολούθως προσεκτικὴ ἀνάπτυξις τῆς, κατὰ τὰ φαινόμενα, λυσιτελοῦς μεθόδου κατὰ στάδια:

Α' ἀντιγραφή τῶν γκραβουρῶν σ' εὐμεγέθη λιθογραφικὰ φιλμ.

Β' μεταφορὰ δι' ἐπαφῆς τῶν λιθογραφικῶν φιλμ ἐπὶ φωτοευπαθοῦς χάρτου.

Γ' ὀλικὸς καὶ ἰσοτονικὸς ἐπιχρωματισμὸς τῶν ἐπὶ χάρτου εἰκόνων.

Αὐτὰ ὡς πρὸς τὴν προπαρασκευὴν τῶν ὑλικῶν κι ἀκολούθως ἡ εἰκονοληψία:

Α' λήψις τῶν ἀσπρόμαυρων λιθογραφικῶν φιλμ γκραβουρῶν, μ' ὀπίσθιον φωτισμόν.

Β' ἐπαναφορὰ τοῦ φιλμ, κι ἐκ νέου λήψις, τῶν ἀντιστοιχῶν ἐπιχρωματισμένων ἐπὶ χάρτου ἀντιγράφων τῶν εἰκόνων, μ' ἐμπρόσθιον φωτισμόν.

Τ' ἀποτέλεσμα ποὺ προκύπτει, μετὰ τὴν διπλοέκθεσιν εἶναι φυσικὰ, μεῖξις καὶ κρᾶσις, μ' ἀναλογικὴν ἀλληλεπιχώρησιν τῶν φωτοχρωματικῶν ποσοτήτων καὶ ποιότητων· τουτέστιν, τὸ καμμένο ἀρνητικὸ ἀπ' τὴν πρώτην λήψιν τῶν ἀσπρόμαυρων διαφανειῶν, δέχεται, κατὰ τὴν δευτέραν, στὰ παρθένα μέρη του, τὸ χρωμα, ἐκ τῶν χρωμοφόρων ἐπὶ χάρτου εἰκόνων, συνθέτοντας ἔτσι μίαν παντόχρωμην καὶ παντότονην εἰκόνα. Ἔγιναν τ' ἀπαραίτητα δοκίμια μὲ πολλαπλοὺς συνδυασμοὺς διαφραγμάτων, ὡς πρὸς τὶς φωτεινότητες καὶ τὸ τέχνασμα ἔδειξεν, πέραν πάσης προσδοκίας, πῶς δουλεῖ ἄριστα. Ἐκπεπληγμένοι ἀπ' τὸ θαῦμα που ἔθελξεν εὐλόγως τοὺς ὀφθαλμούς μας ἐκινήσαμε νὰ κάνουμε μίαν μικρὴν ἐνότητα. Ἐκεῖ ἔσκοντάγαμεν, καθὼς διαπιστώθηκεν πῶς ὁ ἀναμορφικὸς φακὸς (cinemascope) δὲν ἐστίαζεν σ' ἀπόστασιν μικροτέραν τοῦ ἐνὸς μέτρου κι εἴκοσι ἑκατοστῶν. Ὁ Μάγκος προσπάθησε νὰ εὔρη μίαν λύσιν φέροντας ἀπ' τὴν Γερμανία ἕναν φακὸ prochar, ἀλλ' αὐτὸς γιὰ ν' ἀρμοστῆ καταλλήλως, ἀπαιτοῦσεν ὀλίγον μεγαλυτέραν ἀπόστασιν, μεταξὺ τοῦ κυρίως φακοῦ καὶ τοῦ περιστρεφομένου πτερυγίου (obturateur) τῆς κάμερας, ὁ ὁποῖος μολοντοῦτο δὲν ὑπῆρχεν. Ἔτσι ἀναζητήθηκεν καὶ προκρίθηκεν, μία ἐντελῶς ἀνορθόδοξος διευθέτησις, ἡ ὁποία ὅμως ἐπέβη πλήρως λυσιτελής. Χρησιμοποιήθηκεν ἕνας ἀναμορφικὸς φακὸς προβολῆς (εὐρεσιτεχνία Μάγκου κι αὐτῆ), ὁ ὁποῖος, ὡς μὴ διαθέτων τὰ διαφράγματα τοῦ φακοῦ λήψεως, ὄφειλεν νὰ δοκιμασθῆ, ἐν σχέσει πρὸς τὶς ἐντάσεις τῶν φωτιστικῶν πηγῶν (ὀπισθίων κι ἐμπροσθίων), καὶ μ' αὐτὲς τὶς ρυθμίσεις καὶ μόνον, ὡς ἐκ συνθήκης ἐπιβάλλονταν, ἔπρεπε ν' ἀναπληρωθῆ ἡ ἀντίστοιχος στάθμισις τῆς ἐλλείψεως φωτορυθμιστικοῦ διαφράγματος γιὰ τὴν πλήρην τιθάσυσιν τῶν φωτονίων. Μετὰ ἀπὸ κάμποσους εὐριστικοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς, σταθμίστηκεν ἐπιτυχῶς, οἱ φωτιστικὲς πηγὲς καὶ διασφαλίστηκεν ἡ εἰκονοληπτικὴ σταθερότης, ἀλλὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἐστίασεως σὲ μικρὴν ἀπόστασιν παρέμενε, καὶ συνεπῶς ὀφείλαμε ν' αὐξήσουμε ἀρκούντως τὸ μέγεθος τῶν ὑπὸ κινηματογράφισιν

εικόνων. Ἔτσι κι ἔγινεν. Ἀπ' τὸ μέγεθος τῶν 11 x 30 ἐκ., περάσαμε στὸ μέγεθος τῶν 14,5 x 40,5 ἐκ. (σ' ἀναλογίες Ultra Panavision 70 πάντοτε [2.76:1]), καὶ ξανακάναμε τὰ λιθογραφικὰ φιλμ στὶς νέες διαστάσεις, καθὼς καὶ τ' ἀντίγραφέα τους, μὲ κυανογραφικὴν τεχνικὴν, σὲ χαρτὶ ἀκουαρέλλας 160 gr, γιὰ τὸν ἐπιχρωματισμὸν. Ἀκολουθῶς ἐπροχωρήσαμεν στὴν συγκρότησιν δωδεκαμελοῦς συνεργεῖου διὰ τὸν ἐπιχρωματισμὸν τῶν εἰκόνων καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῶν μασκῶν, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ μισοὶ εἶχαν ἤδη κάποιαν συνεργασίαν μὲ τὸ *atelier* τῆς Ἀρώνης-Εὐθυμιάδης<sup>lxviii</sup>, οἱ δὲ ὑπόλοιποι ἐκλήθησαν εἰδικῶς. Αὐτοὶ ποὺ ἴστεναξαν ἐπὶ τετράμηνον στὴν *γαλέρα* (ἔτσι ἔλεγαν τὸν μισὸν χῶρον τοῦ *atelier*) ἦταν, γιὰ μὲν τὸν ἐπιχρωματισμὸν, οἱ: Γ. Βάμβουρας, Ἀ. Ντάγκαρη, Π. Δαλαμάγκας, Ν. Γκόσιος, Γ. Μπαλταδιᾶ, Ἐ. Παναγιωτοπούλου, Κ. Κουϊρίνη, Ν. Πακουλιέρη, γιὰ δὲ τίς μάσκες: Γκαίη Ἀγγελῆ καὶ Νανὰ Βουλοδήμου, οἱ δὲ κυρίες Τοῦλα Ἀγαπητίδου καὶ Ροῦλα Μουρελάτου, σ' ἀμφοτέρους τίς ἀσχολίες. Ὅλα τοῦτα δὲ, ὑπὸ τὴν ἄγρυπνον καλλιτεχνικὴν ἐπίβλεψιν, τοῦ Ἁγγελοῦ Χατζηανδρέου καὶ τὴν ἐπικουρίαν, ἀπὸ πλευρᾶς παραγωγῆς τῆς συζύγου καὶ βοηθοῦ μου, Γκαίης Ἀγγελῆ. Ἀπὸ πλευρᾶς μου ἔπρεπε πρωτίστως νὰ διαμορφώσω, τὸ πλαίσιον ἀναφορᾶς τοῦ ἐπιχρωματισμοῦ τῶν εἰκόνων κι ἀκολουθῶς νὰ δώσω τίς σχετικὲς ὁδηγίες γιὰ τὴν ἐκτέλεσιν. Κατὰ νοῦν εἶχα περισσότερον, τὴν περὶ χρωμάτων θεωρίαν τοῦ Γκαίτε (*Farbenlehre*), ἴσως λόγῳ τῆς περισσότερον ὑποκειμενιστικῆς πραγματεύσεως, ὅπως μοῦ φαίνονταν, παρὰ αὐτὴν τοῦ Νεύτωνος, καὶ μ' αὐτὴν λίγο-πολὺ ἐπορεύθην πρὸς τὴν συναρμοστὴν χρωμοδεσίαν, τόσον μεταξὺ τῶν καθαρῶν, ὅσον καὶ μεταξὺ τῶν μιγαδικῶν χρωμάτων. Ἐκ πρακτικῆς ἀπόψεως, κι ἀφοῦ εἶχαν ἐπιλεγῆ ὅλα τὰ χρώματα μὲ τὰ ὁποῖα θὰ δουλεύαμε – περίπου ὀκτὼ μὲ δέκα συνολικὰ – ἔφτιαξεν ὁ Ἁγγελος ἓνα ἀριθμημένον δειγματολόγιον-παλέττα, μὲ βάσιν τὸ ὁποῖον ἐγὼ δὲν εἶχα παρὰ νὰ ὑποδεικνύω τὸ ἀκριβὲς χρῶμα, ἢ τὰ χρώματα – ἐὰν προσέβλεπα σὲ κάποιαν μεταλ-λαγὴν ἀποχρώσεων – γιὰ κάθε τμήμα ἐκάστης εἰκόνας, μ' ἓναν κωδικοποιημένον ἀριθμὸν, ὁ ὁποῖος ἀντιστοιχοῦσεν εἰς τὸ ὑποδεικνυόμενον χρῶμα, ὡς τὸ πλέον ἀρμοστόν. Ἡ παλέττα ἀποτελοῦνταν, ἐκτὸς τοῦ λευκοῦ καὶ τοῦ μέλανος, ἀπὸ τὰ τέσσερα βασικὰ χρώματα: ἐρυθρόν, κίτρινον, πράσινον, γαλάζιον καὶ τέσσερα μιγαδικὰ: φαιόν, πυρόξανθον, χαλκοῦν κι ἀργυροῦν. Βέβαια ἡ κατονομασία τῶν χρωμάτων δὲν εἶναι ποτὲ ἀκριβὴς κι αὐτὸ ποὺ καταδεικνύουν τὰ ὀνόματα εἶναι περισσότερον περιοχῆς ποιοτικῶν ἰδιοτήτων καὶ ὀλιγότερον ποσοτικοὶ προσδιο-ρισμοί, διότι σὲ τί διαφέρει, φέρ' εἰπεῖν, τὸ οὐρανὸν ἀπ' τὸ θαλασσὶ, σὲ τί τὸ πορφυ-ροῦν ἀπ' τὸ κόκκινον καὶ σὲ τί τὸ ὄχρον ἀπ' τὸ θειῶδες. Πρακτικῶς ὅμως, μὲ βάσιν τὸ ὁποῖον κωδικοποιημένον χρωματικὸ δειγματολόγιον, μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀπόλυτος προγραμματισμὸς κι ἔλεγχος τῆς σύνολης χρωματικῆς διεργασίας – προαπαιτεῖται εὐλόγως, ἢ ὀλομερῆς εἰδη-μοσύνη, τόσον τῆς προσθετικῆς (RGB, ἐν τῇ φωτογραφίᾳ), ὅσον καὶ τῆς ἀφαιρετικῆς (CMYK, ἐν τῇ τυπογραφίᾳ), μεθόδων – ὅπως, συστηματικῶς κι εὐδοκίμως, συνέδη στὴν περίπτωσιν τῆς *BIO-ΓΡΑΦΙΑΣ*. Ἐπίσης, τὸ χρῶμα, εἶναι ἐπιπλέον καὶ συνάρτησις τοῦ προσπίπτοντος πρὸς τὸ ἀνακλώμενον φῶς, τὸ ὁποῖον καὶ ρυθμίζεται – ἀναλόγως τῆς ἀποστάσεως, μεταξὺ μηχανῆς προβολῆς κι ὀθόνης – ὡς πρὸς τὴν ἔντασιν, ἀπὸ τὴν φωτιστικὴν πηγὴν τῆς μηχανῆς προβολῆς, καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀνάκλασιν, ἀπ' τὴν δεδομένην ἀπορροφητικότητα τῆς ἐπιφανείας-ὀθόνης. Θεωρούμενα τ' ἀνωτέρω ὡς σταθερά, ἐπιμεληθήκαμε τὴν εἰκονοληψίαν κατὰ τέτοιον τρόπον, ὥστε, ἢ προδαλ-λομένη εἰκὼν νὰ προσιδιάζῃ μὲ τὴν πρὸ ἠλεκτρισμοῦ, καὶ *pré-cinéma*, ἐποχὴν, ὅπου ἢ ἐλαφρὰ ἀστασία, τῆς φωτιστικῆς πηγῆς, ἦταν ἀναπόφευκτος, καθὼς ἢ καθεκάστη φωτοφωταύγεια τῆς ἐπιφανείας προβολῆς (ὀθόνης), ἦταν συνήθως χαμηλῆς ἐντάσεως (ἔλαττον, ἢ ἀμυδρὸν φῶς), *lumen opacatum*, ὅπως ἔλεγεν κι ὁ ὑψιπετής Athanassius Kircher.



## ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

**Τ**όσον οἱ εὐειδεῖς καὶ εἰς τὸ ἄρτιον ἄρμοστές εἰκονοσυνθέσεις, τῶν ἀριστοτεχνικῶν ὁμογενοποιημένων κολλάζ, τοῦ Chumez, ὅσον καὶ τὸ ἡμικατάληπτον κείμενο, ἐνεῖχαν μίαν κάποιαν αἴσθησιν καὶ ἀνάμνησιν τοῦ σφοδρῶς φαντασιόπληκτου καὶ εἰκονοκλαστικοῦ σουρεαλιστικοῦ πνεύματος. Ἔτσι μοῦ ἦλθεν ἡ ἐπίπνοια νὰ ζητήσω τὴν συνδρομὴν τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου· ἦταν γείτονας καὶ εἶχαμε ἀρκούντως οἰκείαν σχέσιν. Πρωτοῦ ὅμως κάνω τὸ διάδημα, θεώρησα καλὸν νὰ ἴχω μίαν ὀλοκληρωμένην μετάφρασιν τοῦ ἰσπανικοῦ κειμένου γι' αὐτὸ καὶ προσέτρεξα στὴν πολυτάλαντη, πολύγλωσση καὶ σοφὴ Δανάη (Στρατηγοπούλου), ἡ ὁποία καὶ ἀνταποκρίθηκε μὲ πολὺ ἐγκάρδιον τρόπον. Ἔτσι ἔμαθα καὶ ἐγὼ, τί ἐπιτέλους ἔλεγεν αὐτὸ τὸ κείμενο, ποῦ ὅσον καὶ ἂν ἐπάσχιζα, μέσῳ τῶν ἰταλικῶν κυρίως, δὲν ἔδραζ' ἄκρη. Ἀλλὰ καὶ κατόπιν τὰ πράγματα δὲν ἦσαν ἀρκούντως καθαρὰ, τὸ κείμενο παρεμένε σκοτεινὸν καὶ ἀπρόσιτον, κατὰ τὸ πλεῖστον ἀκατανόητον, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὶς εἰκόνες, ποῦ παρὰ τὴν ὅποιαν αἰνιγματικότητά τους, ἐνεῖχαν μεγάλην διαύγειαν καὶ σεβαστὴν *sophia imaginalis*, ἀκτινοβολῶντας ποικιλοτρόπως. Τὸ μυστήριον μοῦ τὸ ἔλυσεν, ὡς ἦτο φυσικὸν ἄλλωστε, ὁ ἴδιος ὁ Chummy, λέγοντάς μου πὼς ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα ἄκρως ὑπόρρητον, καὶ ἐντέχνως κεκαλυμμένον, κείμενο, προκειμένου νὰ παρακαμφθῇ ὁ μέγας σκόπελος τῆς στυγνῆς λογοκρισίας, τοῦ ἄκρως ἀδυσωπῆτου φρανκικοῦ καθεστῶτος, στὸ ὁποῖον καὶ πρωτίστως ἀναφέρονταν. Συνεπῶς τὸ κείμενο ἐλαχίστην σχέσιν εἶχε, μὲ τὸ κατ' ἐξοχὴν ἱστορικὸν στίγμα τῶν εἰκόνων – δηλαδή, τὸ δεῦτερον ἡμισυ τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος – ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ ἔκδηλον, ἢ ὑπαινικτικόν, περιεχόμενον αὐτῶν. Ὡστόσο, ἐν αὐτῷ, ὑπῆρχεν ἓνας κάπως διέρπων μίτος, ἓνα διαχρονικὸν νῆμα, αὐτὸ τοῦ ἱστορημένου καὶ ἱστοροῦντος βίου, ποῦ ἔμπορευσε νὰ ἐπιτοποθετηθῇ καὶ ὡσαύτως ἐντεθῇ, στὴν ἐποχὴν τοῦ ἐπιστημονισμοῦ, τοῦ βιομηχανισμοῦ καὶ τοῦ, ταυτοχρόνως, θάλλοντος μοντερνισμοῦ. Μ' αὐτὴν τὴν βάσιν, ἐκκίνησα ἓνα σκαρίφημα ἀφηγήσεως, ἔχοντας κατὰ νοῦν, ὡς πρὸς τὸ ὕφος, ἐναλλάξ, τοὺς μείζονες ποιητὲς μας – τῆς αὐτοσυνειδησίας καὶ τῆς αὐτο-αναφορικότητος – Κωνσταντῖνον Καβάφη καὶ Γιώργον Σεφέρη. Ἀλλὰ καὶ ἡ θύμησις, ἐνὸς ἐκ τῶν πρωπατέρων τοῦ ἀνθρωπισμοῦ, τοῦ στωϊκοῦ αὐτοκράτορος-φιλοσόφου Μάρκου Ἀυρηλίου καὶ τοῦ εἰς τὸ ἄρτιον αὐτοαπευθυνομένου κειμένου του: *Τὰ εἰς ἑαυτὸν*, στάθησαν καθοδηγοὶ τῶν πολύδρομων σκέψεών μου.

Τὸ σκαρίφημα αὐτό, περιῆλθεν στὸ μεταξύ, ὅπως τυχαίως (σ' ἓνα γραφεῖον δακτυλογραφήσεων σεναρίων), εἰς γνῶσιν τοῦ Γιάννη Νεγρεπόντη, ὁ ὁποῖος ἐνδιαφέρθηκε μετ' ἐπιμονῆς νὰ συμβάλῃ, στὴν ὀλοκληρωμένην διαμόρφωσίν του, καὶ πρὸς τοῦτο μοῦ ἔκανε ἓνα ἐκτενὲς δεῖγμα. Ἐβρεθῆκαμεν λοιπὸν ἐπ' αὐτοῦ, καὶ ἐσυζητήσαμεν ἀρκετά, διαπιστοῦντες ἀμφότεροι, τὴν πλήρη ἀπουσίαν κοινοῦ τόπου, περὶ τὰ γλωσσικὰ ζητήματα, καὶ τότε ἀνεθυμήθην τὴν χαρακτηριστικὴν ρῆσιν τοῦ Bernard Shaw: *England and America are two countries separated by a common language* – ἐπομένως μᾶς ἐχώριζεν ἡ κοινὴ μας γλῶσσα καὶ ὅ,τι αὐτὸ συνεπάγονταν, καὶ ἀναμφιβόλως δὲν ἀνάγονταν. Ἡ ἄγροβωλιὰ τοῦ κεφαλαίου καὶ ἡ ἄγροκυματοῦσσα μᾶς ἐχώριζαν ἀδυσσαλέως καὶ ἡ Ἀθηναῖα Χαλινίτις, καθὼς καὶ ὁ ἀενάως παραμονεύων *δαίμων ἑαυτοῦ*, μ' ἀπέτρεψαν ἐντελῶς ἀπὸ μίαν τέτοιαν δοκιμασίαν. Ἡ περὶ τὰ γλωσσικὰ ζητήματα ἀδιαλλαξία μου – ἀπροκάλυπτος πρόταξις τῆς νοητικῆς διαστάσεως, ἐναντι τῆς σημειολογικῆς λειτουργίας – δὲν μοῦ ἐπέτρεπεν, μὲ κανέναν τρόπον καὶ γιὰ κανέναν λόγον, τὴν παραμικρὰν ἐνδοτικότηταν σ' οἵανδήποτε, περιοριστικῶς νοουμένην, ἀντιμετώπισιν, ἢ / καὶ δογματικῶς, ἐπιβαλλομένην συμμόρφωσιν<sup>lxix</sup>.

Μ' αὐτὸ τὸ προσχέδιον ἀνὰ χεῖρας, ἐπεσκέφθην τὸν μουσὸληπτον Νίκο Ἐγγονόπουλο, προκειμένου νὰ τοῦ ζητήσω τὴν ὅποια συμβολὴν καὶ φυσικὰ τὴν συμβουλήν του. Παρὰ τὴν σχοινοτενῆ συζήτησιν – ἓνα ὀλόκληρον ἀπόγευμα, μέχρι

πὸ ἐνυκτώσαμε – δὲν βρέθηκεν οὔτε κοινὸς τόπος, οὔτε καὶ βάσις κοινῆς ἀναφορᾶς<sup>lxx</sup>. Ὁ ἀγαπητὸς μου ποιητὴς ἀντιδρουσεν στὴν σκέψιν νὰ συνδράμῃ σὲ μίαν ὑπόθεσιν πὸν δὲν προέτασεν – ἐναντι παντὸς ἄλλου – τὸ διαχρονικὸν ἑλληνικὸ πνευματικὸ στοιχεῖον καὶ ἡ προκειμένη εὐρωπαϊκότης, δὲν τὸν συγκινοῦσεν, ἐπ’ οὐδενί, πλέον. Ἐγὼ ἔγραψα τὸν Μπολιδάκ για νὰ ξεγελάσω τοὺς Γερμανοὺς, μοῦ εἶπεν, ἐν ἡπίῳ θυμῷ, καὶ ὄχι ὅπως ὁ Μαμαγκάκης, πὸν τὸν ἴγμισε μὲ σᾶμπες καὶ ροῦμπες. Ὁ Μπολιδάκ εἶναι ὁ Ἀθανάσιος Διάκος. Καὶ τί νὰ πῶ ἐγὼ τότε (ἦταν καὶ καθηλωμένος μὲ σπασμένο πόδι καὶ μουντὴν διάθεσιν), εὐχαρίστησα για τὴν προσοχὴ του κι ἀπεχώρησα κάπως ἄπελπις. Στὴν μοναξιά πὸν μ’ ἀκολούθησεν, ἀνέμνησα, ξανὰ καὶ ξανά, αὐτὸ πὸν μοῦ ἔχεν πλειονάκις πεῖ ὁ στωμύλος Vanderbeek: *The world hangs by a thread of verbs and nouns*<sup>lxxi</sup>, κι αὐτὰ δέ, κατὰ τὴν στιγμὴν ὅπου ἐφαίνετο νὰ διαρρηγνύεται ραγδαίως ὁ ἀδιαμεσολάβητος δεσμὸς τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν κόσμον, καὶ νὰ εἰσερχόμεθα, κυρίως διὰ τοῦ γενάρχου κινηματογράφου – καὶ τῶν παρεπομένων μέσων καὶ παραφυάδων του: ἅπαντα τὰ ποικιλώνυμα, μὰ πάντα ἐνοθόνια MEDIA – στὸ *interregnum*, ὅπως προανέφερα, ὅπου ἀπ’ τὸν *orbis litteræ*, μεταδαίναμε, σχεδὸν ὀλοσχερῶς, στὸν *orbis picturæ*, κι ἀπ’ τὴς ποικιλόσχημες σελίδες (*tabulæ scriptæ*), στὴς πολυποίκιλες ὀθόνες (*tabulæ luxæ*).

Ἄφησα ἐπ’ ὀλίγον κατὰ μέρος τὴν συγγραφὴν κι ἀνοίχτηκα εἰς τὸ ὑπερλάλον ὕδωρ τοῦ Ἐμπειρικού ἀρχιπελάγου: *Ἀργώ, ἡ πλοῦς ἀεροστάτου*;

Ὅταν ἐπανῆλθα εἰς τὸ γράψιμον – μὲ τὴν ἀμέριστον πλέον σύμπραξιν τῆς ἐνδεδειγμένης Μούσης – τὸ κάπως καθάριον πλέον μυαλό μου, ἴλειτούργησεν ἀπρόσκοπτα καὶ ἴβγηκεν, χωρὶς ἰδιαιτέραν βάσανον, ἓνα λιτὸν καὶ γαλαρὸν κείμενον, μιᾶς ἀρτίας κι ἐν ταυτῷ συνοπτικῆς ἀφηγήσεως, ab ovo, μέχρι τὸ ἐπέκεινα, ἡ ὁποία μοῦ ἴδωσεν μίαν ὄλωσ ἀπρόσμενην ἱκανοποίησιν. Ποίησις ποιήματος καὶ διήγησις διηγήματος ἐν ταυτῷ, καθ’ ὅτι, ὡς θεωροῦσεν κι ὁ Walter Benjamin, *τὸ νόημα εἶναι ὑπέριτερον τοῦ παριστωμένου* κι ἐγὼ ἔνωθα τὸ βάρος τῆς νοηματοδοτήσεως τοῦ κόσμου νὰ βρῖσκειται στὰ χέρια μου, σὲ μίαν προσδόκιμον διάμειξιν, μεταξὺ *mundus sensibilis* καὶ *mundus intelligibilis*. Ἡ σαγήνη τοῦ *Homo fictus* κι ἡ γοητεία τῆς *ficta eloquentia*, ἀλλὰ καὶ τὸ *ἡδυσμένῳ λόγῳ*, τῆς Ἀριστοτέλειας *Ποιητικῆς*, πολλαχῶς μὲ κατέτροχον, ὅπως κι ἡ *lyrosophie* τοῦ Jean Epstein: *Comme les mathématiques et comme la connaissance par amour, le cinéma est essentiellement subjectif*<sup>lxxii</sup>. Ἡ ψευδὴς εὐγλωττία, ὡς ἀσύστολος παρρησία, εὐσχήμως πρωταγωνιστεῖ (καὶ δευτεραγωνιστεῖ), πασχίζοντας διακαῶς ν’ ἀγγίξῃ τὴν ἀλήθειαν καὶ τὴν δικαιοσύνην. Παραίσησις κι ὑποβολή, ἐμβύθισις (*illusio, puella, immersio*), μεταξὺ δωρικῆς ἀκρίβειας κι ἰωνικῆς κομψότητος, κι ὡς εἶχε πεῖ ὁ Orson Welles, *Art is a lie that makes us realize the truth*<sup>lxxiii</sup>. Ἀλλὰ ἄς δοῦμε καὶ τὸ τί κάναμε ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς φιλολογικῆς ἐπιστήμης, ἃς κάνουμε λοιπὸν κι ἓναν ἐνδελεχῆ καὶ διασκεπτικὸν ἔλεγχον, *esse est percipi et reflectum*. Ἔτσι ἐδόθη ὁ ὕστατος λόγος, μετὰ ἀπὸ σθεναρὰν προτροπὴν τοῦ ἀγαπητοῦ Ἀνδρέα Γιαννακούλα, στὸν φίλτατον Γιώργη Γιατρομανωλάκη καὶ τὸ κείμενον ἔγινε πάλι κατὰ τι φύλλον καὶ φτερό, ἀλλ’ κι ἀνασταχθώθηκεν αὐθις, μ’ ἐπουλωμένα τραύματα, κι ἔτσι παρέμεινε, μέχρι νὰ μπῆ στὸ στόμα, τὴν καρδιά καὶ τὸ νοῦ, τοῦ νεαροῦ μὲν, μὰ ὠρίμου, καὶ ποικιλοφώνου ὑποκριτῆ, Γιώργου Κυρίτη<sup>lxxiv</sup>, πὸν ἐμόχθησεν μὲν, ὑπερμέτρως, ἀλλὰ τελικὰ εὐτύχησε, νὰ εὔρη τὴν δέουσαν καὶ μνησιδωροῦσαν φωνήν, νοοῦσαν κι αἰσθαντικὴν, εἰς τὸ ἔπακρον καὶ τὸ ὕψιστον. Βίος + Γραφή = *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*<sup>lxxv</sup>.

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Όταν ακόμη 'ψαχνόμουν, τόσον ως πρὸς τὸ θέμα, ὅσον κι ὡς πρὸς τὴν μορφήν, ἔκανα κάποιες μᾶλλον ἀκαδημαϊκοῦ χαρακτήρος συζητήσεις μὲ τὸν Μᾶνο Χατζιδάκι (καφενειακὲς τὶς ἀποκαλοῦσε ἐκεῖνος), περὶ τῆς κινηματογραφικῆς μουσικῆς, τῆς κινηματογραφικῆς ὄπερας κι ἰδιαιτέρως τοῦ κινηματογραφικοῦ ὄρατορίου, πρὸς τὸ ὅποῖον κατὰ τὸ μᾶλλον προσανατολιζόμουν. Οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ, υπελόγισεν ὅτι, θὰ χρειάζονταν περίπου ἓνας χρόνος, γιὰ νὰ γραφῆ ἓνας τέτοιος ὄγκος προγραμματικῆς μουσικῆς, διάρκειας 1½ ὥρας κι ἄλλοι δύο, μὲ τέσσαρες, μῆνες, γιὰ τὴν ἠχογράφησίν της, καὶ τὸ κυριώτερον, ποιὸς εἶναι εἰς θέσιν νὰ γράψῃ μίαν τέτοιαν μουσικὴν καὶ ποιὸς ἐπίσης μπορεῖ ν' ἀντέξῃ τ' ἀνάλογον κόστος; Κι ἀπάντησις ἐπ' αὐτῶν δὲν ἐφαίνετο δυνατὴ.

Ἀργότερα, ὅταν 'γνώρισα τὸν νεαρὸν τότε, κι ἰδιαιτέρως σεμνὸν, Χριστόδουλο Χάλαρη – μέσω τοῦ Γιάννη Κακουλίδη (εἶχαν κάνει μαζὶ ἓναν δίσκον) – καὶ εἶχα κι ἐγὼ ἀποκρυσταλλώσει τὸ τί περίπου θὰ ἔκανα, ἀναπτύξαμε μίαν πιὸ συγκεκριμένην συζήτησιν, ἅμα δὲ καὶ συνεννόησιν συνεργασίας, ἰχνεύοντας, κατὰ τὸ δοκοῦν, κοινὸς τόπους. Ἐσκύψαμε ἐπὶ τοῦ γενικοῦ σχεδιάσματος τῆς ταινίας, προκειμένου νὰ ὀριοθετήσουμε ἀπαιτήσεις καὶ συντεταγμένες, καὶ μάλιστα ἐμιλούσαμε καὶ τοσαυταῶς ἐνοούσαμε μὲ ὄρους Κυβερνητικῆς Θεωρίας. Ὁ Χριστόδουλος εἶχεν ἐν Παρισίοις – στὴν Σορβόννη – διατελέσει μαθητὴς τοῦ Ἰάννη Ξενάκη καὶ καθὼς ἐγὼ γνῶριζα ἐκ τοῦ σύνεγγυς τὰ τεκταινόμενα τῆς τότε καλουμένης Σύγχρονης Μουσικῆς (κυρίως λόγῳ τῆς στενῆς ἐπαφῆς μου μὲ τοὺς Νανᾶκο Παπαϊωάννου, Γιάννη Χρήστου καὶ Στέφανο Βασιλειάδη), υπέθετα ὅ,τι βρισκόμαστε στὸ αὐτὸ μῆκος κύματος ὡς πρὸς τὶς ἀναφορές. Βέβαια τὸ νὰ μιᾶς γιὰ τὴν μουσικὴν εἶναι σὰν νὰ προσπαθῆς νὰ μορφοποιήσῃς τὸν ὑδράργυρο, ὅπως λέγει κι Βύρων Φιδετζῆς καὶ συνεπῶς συχνάκις καραδοκοῦν ξεστρατίσματα. Ἔτσι ὅταν ἐκκινήσαμε κάποιες δοκιμαστικὰς ἠχογραφήσεις, 'βρεθήκαμε νὰ 'χουμε, πολὺ μεγάλην παρέκκλισιν. Χαρακτηριστικὰ ὁ Μάγκος μοῦ 'πεν τότε: *Βρὲ σὺ αὐτὰ σὰν ποντιακά εἶναι, τί θὰ τὰ κάνουμε;* Βέβαια, τί θὰ τὰ κάναμε. Ἡ ἀπόκλισις (πνεύματος κυρίως), ἦταν πολὺ μεγάλη γιὰ νὰ γεφυρωθῆ, ἢ νὰ διασκεδασθῆ, καθὼς τὸ ζητούμενον ἦταν Giuseppe Tartini καὶ εἶχαμε Ἰωάννη Κουκουζέλη.

Διακόπτοντας ὁμως τὴν συνεργασία μὲ τὸν Χάλαρη 'βρεθήκαμε σ' ἓνα κενὸ πού φάνταζε κυριολεκτικὰ ἀξεπέραστον. Στὴν ἀπελπισίαν μου ἐτηλεφώνησα στὸν Χατζιδάκι. Πνιγμένος τότε κι αὐτὸς (καλοκαίρι τοῦ '75), μοῦ 'πεν ἀμέσως γελῶντας: *τρελλὸς θὰ 'σαι, ἔλα ὁμως ἀπόψε στοῦ 'Ἡλία'* (ταβερνεῖον στὸ Παγκράτι) *νὰ τὰ ποῦμε ποῦ'χουμε καιρὸ νὰ εἰδωθοῦμε.* Πηγαίνοντας, 'βρήκα μίαν ἐν εὐθυμίᾳ ὁμήγουριν, μὲ προεξάρχοντα τὸν Νίκο Γκάτσο, νὰ ὀμιλοῦν ἀστεϊζόμενοι περὶ *Ἀθανασίας* (δίσκος πού ἐτοίμαζαν οἱ Γκάτσος καὶ Χατζιδάκις), ἔκαναν κι ἓνα λογοπαίγνιον μὲ τ' ὄνομά μου (*Ἀθανάσιος* κι *Ἀθανασία*) καὶ στὴν συνέχειαν 'καθήσαμε μὲ τὸν Μᾶνο σ' ἓνα διπλανὸ τραπέζι. *Ἡ μόνη λύσις πού μοῦ φαίνεται πιθανὴ αὐτὴν τὴν ὥρα, εἶναι ὁ Σταῦρος Ξαρχᾶκος, μοῦ εἶπε, διότι ἔχει ἀρκετὰ κομμάτια ἀδιάθετα, πού ἴσως προσαρμόζονται.* Τί κάνουμε τώρα καὶ πῶς; Ἐπίσκεψις στὸν Ξαρχᾶκο μεσημεριάτικα, στὴν ἀετοφωλιά τῆς Καλλιδρομίου, παρῶν κι ὁ περὶ τὰ ὀργανωτικὰ τότε συνεργάτης του, Γιώργος Λεφεντάριος. *Τὸ καὶ το βρὲ Σταῦρο, τί μποροῦμε νὰ κάνουμε;* Ἐνα παρατεταμένο χμ!!! ἀπο πλευρᾶς του, ἦταν λίαν καταδηλωτικὸ. Μοῦ 'θγαλε, στὴν συνέχεια, κάποιες μαγνητοταινίες, τῶν 15 in/s, πού εἶχεν ἠχογραφήσει στὴν Νέα Ὑόρκη, μὲ κάτι ἀδιανόητα γιὰ Ξαρχᾶκο κομμάτια, ἀτονικο-ψυχεδελικῆς μουσικῆς καὶ μὲ κορυφαῖον ἐκτελεστὴν τὸν ἀνυπέροβλητον σιταρίστα Ραβὶ Σανκάρ. Ἄκουγα γιὰ δυὸ-τρεῖς ὥρες, ἀλλὰ βέβαια αὐτὸ πού 'ζητούσαμε, δὲν ἦταν κάποιος οὐρανοκατέδατος Cage, ἀλλὰ ἓνας προσγειωμένος Verdi. Τὰ πράγματα εἶχαν

σκουρύνει πολύ και λύσις δὲν διαφαίνονταν. Καθὼς περνοῦσαν οἱ μέρες ἔβρεθηκα κάποιαν στιγμὴν, μὲ τὸν Γιώργο Κούνδουρο, στὸν μπιντὲ (πλατεῖα Κολωνακίου), καὶ λέγοντάς του τὰ πάθια μου, μοῦ ἔπεν μὲ τὸν πρακτικὸν τρόπον ποὺ τὸν ἐχαρὰ κτήριζεν: *καὶ γιατί δὲν τὸ λὲς στὸν Διονύση* (Σαβδόπουλο). Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἤξερα τὸν Σαβδόπουλο ὡς σχετικὰ δύστοκον – πρᾶγμα ποὺ μοῦ εἶχεν τονίσει καὶ ἡ Μαρία Ἀνδρουλακάκη – καὶ γι' αὐτὸ μᾶλλον δὲν τὸν εἶχα σκεφθῆ. Τοῦ ἐτηλεφώνησα ὅμως καὶ κατέφθασεν πάραυτα στὴν μουδιόλα, ὅπου καὶ εἶδαμεν τὴν κόπια ἐργασίας, μὲ μονταρισμένην πλέον καὶ τὴν ἀφήγησιν. Ὁ Διονύσης ἔδλεπεν τὴν ταινία μὲ κάποιαν ἐκδηλον ἀπορίαν, καπνίζοντας ἀνηλεῶς κι ἐνίοτε κάπως παραξενευόμενος μὲ ῥώταγεν καὶ κάτι. Ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ ὁ ἴδιος κατατρύχονταν ἀπὸ ὀξεῖαν *ἐλληνικίτιδα*, ὅπως εἶχεν πεῖ κι ὁ παιδιόθεν φίλος του Μπάμπης Καλλιπολίτης καὶ δὲν ἔδλεπεν μπρὸς τοῦ ἄλλον τι παρὰ μόνον *ἐλληνικὰ* καὶ *λαϊκὰ* – μέμφονταν δὲ συλλήβδην καὶ τὴν ἀριστεράν, γιὰ τ' ἀνελλήνιστα λεξιλόγιά της, ὅπως: *προτσές*, *σέχτες* καὶ *σεχταρισμούς*, *φατριασμούς*, *ὄππορτουνισμούς*, *καπιταλισμούς*, *σοσιαλισμούς*, *μερκαντιλισμούς*, *ἰμπεριαλισμούς* καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἔτσι ἡ κατάληξις ἦταν ἡ ἴδια μ' αὐτὴν τοῦ Ἐγγονόπουλου. Ὅταν ὅμως εἶδε, μετὰ ἀπὸ ἐνάμισυ περίπου μῆνα, ὀλοκληρωμένην τὴν ταινίαν, σ' ἐκεῖνο τὸ ἀνυπέροβλητον 16<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, ἔμεινε κυριολεκτικὰ ἄφωνος, μᾶς συνεχάρη ὅλους θερμοτάτα καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸν Σταμάτη Σπανουδάκη, ὁ ὁποῖος σήκωσε τελικὰ ὄλο αὐτὸ τὸ βᾶρος. Πὼς ὅμως ὁ Σταμάτης ἔβρεθηκε νὰ κάνῃ τὴν ἐξαιρετικὰ ἀπαιτητικὴν καὶ πολύτροπον μουσικὴν, τῆς ἐν πένθει κι ἀκεραίως μνησιπήμονος *BIO-ΓΡΑΦΙΑΣ*; Κάποια στιγμὴ, μὲ κάλεσεν ὁ Μάγκος, γιὰ τὸ ἔχεν ἔλθει μιὰ φαεινὴ ιδέα. Εἶχεν ἔδει πρὸ κάποιων ἡμερῶν, στὴν μουδιόλα τῆς *Stefi Film*, τὴν νέα ταινία τοῦ Κώστα Φέρρη, *Προμηθεὺς σὲ δεύτερο πρόσωπο*, καὶ μοῦ ἔπεν πὼς, *εἶναι μιὰ ταινία γεμάτη μουσικὴ, ὄλο χορεύουν καὶ τραγουδᾶνε*. Κι ἀκολούθως ἐπρότεινεν τὸν Σπανουδάκη ὡς ὑστάτην λύσιν. Τὸν Σταμάτη, τὸν ἐγνωρίζαμε κάπως, ἀπ' τὴν ταινία τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου, *Τὰ χρώματα τῆς Ἰριδᾶς*. Τοῦ ἐτηλεφώνησαμε καὶ κατέφθασε μ' ἕνα πλατὺ χαμόγελο λέγοντας ἀμήχανα: *-Θέλετε κακὴ μουσικὴ; -Ναὶ ῥε φίλε καὶ μπόλικη, 1½ ὥρα, -τὶ λέτε βρὲ παιδιά, -αὐτὸ ποὺ ἄκουσες, -σκᾶσε, κολύμπα καὶ μὴ ζώην μετ' ἀμουσίας*. Καθὼς δὲ χρόνος δὲν ἔπερυσσευεν, οὔτε καὶ γιὰ κατούρημα, ἐστρωθήκαμεν ἀμέσως στὴν δουλειά. Ἐγὼ στὸν λεδιὲ τῆς μουδιόλας κι ὁ Σταμάτης δίπλα μ' ἕνα μικρὸ συνθεσάιζερ (Moog, ἐὰν καλῶς ἐνθυμοῦμαι), ἀκούοντας τὶς ἀναλυτικὲς ὁδηγίαις μου καὶ καταμαγεμένος ἀπ' τὶς εἰκόνες ἤρχισε νὰ ψαχολεύη, ὡς ἐκτάκτως μουσὸ-πληκτος, τὰ πληκτρα, μὲ ζῆλον περισσόν. Σχεδίαζε κι ἀνασχεδίαζε διαρκῶς, μέχρι ποὺ κάποιαν στιγμὴν τὰ δακτυλίσματα γίνονταν μελίσματα, κι οἱ ἀδέσποτοι ἤχοι, συγκροτημένη μουσικὴ – κατὰ τὸ ἀρμόζον προγραμματικὴ καὶ δεόντως *mensurabilis* – συνοδείας / πλοηγίας, ὑποκρούσεως καὶ σποράδην ἀντιστίξεως. Ὅταν κάτι ἔστρωνόταν ἐπαρκῶς ἐπροχωρούσαμε στὴν ἠχογράφησιν κι ἐκεῖ ἄρχισαν ν' ἀναδύονται τὰ πρακτικὰ προβλήματα, τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο, καθὼς τὰ μέσα λιγοστά, ἀλλὰ οἱ ἀπαιτήσεις λίαν ἀπροσμέτρητες. Ὁ μικρὸς χῶρος τοῦ ἠχοληπτικοῦ στούντιο τῆς Ἀρώνης-Εὐθυμιάδης ΑΕ, καὶ τὰ δύο μονοφωνικὰ NAGRA, ποὺ ἦταν στὴν διάθεσίν μας ἦταν τὰ κυριώτερα. Ἔτσι ἐλάβαμε κάποιες δραστικὲς ἀποφάσεις, ὅπως τὶς εἶχεν ἤδη εἰσηγηθεῖ ὁ φιλότιμος καὶ προσηγνὴς Σταμάτης. Δηλαδή, ἐμεταφέραμε τὶς πρόδεις στὸ σπῆτι τοῦ στὴν Κηφισιά, κι ἐχρησιμοποίησαμε τὸ περίφημον τετρακάναλο REVOX τοῦ γιὰ τὶς ἠχογραφήσεις, ἐνῶ κάποια κομμάτια μὲ πλείονες ἀπαιτήσεις τὰ ἐκάναμε στὸ θρυλικὸν Studio ERA. Βέβαια ὁ Σταμάτης, ὡς προερχόμενος ἀπ' τὴν κατ' ἐξοχὴν pop-rock μουσικὴν, ἔπαιζεν ὅλα τὰ ὄργανα αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ἀλλὰ ἀπὸ βιολοειδῆ καὶ πνευστὰ δὲν κάτεχε καὶ πολλά. Ἡ νεαρὰ τότε ἀοιδὸς Ἀντιγόνη Κερετζῆ (ἔκανε κι ὅσα φωνητικὰ χρειάστηκαν), μᾶς ἐγνώρισεν τρεῖς νέους μουσικούς, μὲ τοὺς ὁποίους, εἶχαμεν ἄψογον καὶ λίαν δημιουργικὴν συνεργασίαν: Θ. Θεοδώρου (βιολί), Ν.

Κοτζίας (βιολοντσέλλο) και Δ. Φωτόπουλος (φλάουτο), οί όποιοι μαζί με τόν Σταμάτη (κιθάρες, κρουστά και πληκτρα) έθγαλαν πέρα άγόγγυστα, ύπό τήν διεύθυνσίν του, τόν τεράστιον όγκο τής άπαιτούμενης μουσικής· ένα έξαίσιον μεϊγμα άδιοράτου κλασικισμοϋ, άναδρομικοϋ ρωμαντισμοϋ κι όλιγάκις (μελισμο)βερισμοϋ. Εϋγε για τότε, αλλά και για τώρα και για πάντα.

## Η ΣΥΝΤΑΞΙΣ, ή ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

**Παίροντας τὰ πράγματα έξ άρχής,** επανερχόμαστε εις τὸ γενεσιουργόν, τής πρωταρχικής κινηματογραφικής άρθρώσεως, έργαστήριον, αὐτὸ τοῦ Λέδ Κουλέσσοφ, εις τὸ *Πανρωσικὸν Κρατικὸν Πανεπιστήμιον Κινηματογράφου* τής Μόσχας (ВГИК), ὅπου ή τέχνη τῶν συνάψεων και τῶν συναρτήσεων – δηλαδή τοῦ μοντάζ – έλαβεν τήν πρωταρχικήν και πλέον πλήρη συστηματικῶς μορφήν τής. *Ἐμεῖς κάνουμε ταινίες, ὁ Κουλέσσοφ έκανε τήν κινηματογραφία*<sup>lxvι</sup>, ειχεν πεῖ ὁ Βσέβολοντ Πουντόβκιν, άναγνωρίζοντας τήν κεφαλαιώδην συμβολήν τοῦ διδασκάλου του εις τήν θεμελίωσιν κι εξέλιξιν τής νεοκόπου κινηματογραφικής γλώσσης. Τὸ πρότυπον κινηματογραφίας, στήν κατὰ Κουλέσσοφ θεωρίαν και πρακτικήν, συνίστατο πρωτίστως εις τήν άπόδοσιν τοῦ κατακερματισμένου σὲ πλάνα κόσμου, ὡς ένιαίου, και συμφώνου με τήν κοινήν εμπειρίαν, τήν οίκειαν άντιληπτικήν δεκτικότητα και ὑπερθεν τήν έκφραστικήν και νοηματοδοτικήν σκοποθεσίαν. Τὸ δὲ περίφημον, *Πείραμα Κουλέσσοφ*, έθεσεν τὰ πρωτογενή θεμέλια τοῦ μοντάζ, ὡς συντακτικοῦ κανόνος τοῦ Κινηματογράφου και κατέδειξεν αὐτόθι πῶς, ή διάταξις τῶν πλάνων ὑπερβαίνει τὸ έκδηλον άναπαραστατικό τους περιεχόμενον, έκφράζοντας περαιτέρω συναισθήματα, έννοιες, ή και συμμιγείς ιδέες· καταστοιχειώνοντας οὕτω τήν κατ' έξοχήν κινηματογραφικήν ιδιαιτερότητα – τήν *κινηματογραφικότητα*. Ὁ ἴδιος ειχεν εξαγγείλει τότε: *Τὰ ξεχωριστὰ πλάνα τοῦ κινηματογραφικοῦ φιλμ συνιστοῦν τὸ κινηματογραφικὸ ὕλικό. Ὡς έκ τούτου δὲν έχουμε άκόμα τήν δυνατότητα νά έργαστοῦμε ἐπὶ τοῦ περιεχομένου αὐτοῦ τοῦ ὕλικοῦ, δηλώνουμε δὲ, πῶς για μιὰ χρονική περίοδο, δὲν θά μᾶς άπασχολήση κι ἴσως νά εἶναι άσχετο για 'μᾶς*<sup>lxvii</sup>. Τοῦτο άπετέλεσεν και τήν άρχήν ὀργανώσεως τοῦ κινηματογραφικοῦ ὕλικοῦ, και στήν συνέχειαν άπεκλήθη *έποικοδομητικὸ μοντάζ*. Τουτέστιν, τὸ πλάνο ὡς βασική μονάδα συγκροτήσεως τοῦ κινηματογραφικοῦ έργου, εἶναι άπολύτως συμπαγές (τούδβλον [кирпич], ὅπως έλεγεν ὁ Κουλέσσοφ κι ὄλοι οί μετ' αὐτόν) και δὲν επιδέχεται ἐπὶ μέρους άναμορφώσεις, ή άνασυσχετίσεις, ἐπὶ τοῦ περιεχομένου του, κι έτσι τὸ μοντάζ – πέραν άπὸ terminus technicus, άλλ' ὡς συνθετικὸς συντελεστής, τουτέστιν *λόγος* τῶν εικόνων – έθεμελιώθη κι εξέλιχθη ἐπ' αὐτῆς τής βάσεως, τουτέστιν μόνον, διὰ τοῦ έξωτερικοῦ άλληλο-συσχετισμοῦ τῶν πλάνων. Ὁ Αἴξενστάϊν, πού 'πῆρε άμέσως τήν σκυτάλη, μετὸ έμβληματικὸν κείμενό του, *Ἡ Κινηματογραφική Αρχή και τὸ Ἰδεόγραμμα*<sup>lxviii</sup>, έπροσπάθησε νά διεκταθῆ περαιτέρω σὲ στοιχειωδέστερα τοῦ πλάνου συστατικά κι έπεζήτησε ν' άποφύγη τήν Κουλεσόφειαν συσχέτισιν *πλάνου-τούδβλου*, άλλὰ μᾶλλον περιορίστηκε τελικά σὲ άναονοματισμούς, μετὸ νά χαρακτηρίση, τὸ πλάνο, ὡς *κύτταρον* τοῦ μοντάζ και τὸ καρὲ, ὡς *μόριον*. Ακολουθῶς προσήγγισεν τήν λειτουργίαν τής ιδεογραφικής γραφῆς και διερμήνευσεν άρκούντως, τὸ μοντάζ, μ' ὁμόλογον τρόπον.

Μετὰ ταῦτα κι ἐφ' ὅσον θεωρήσωμεν ὅ,τι, τὸ μορφότυπον τοῦ μοντάζ, πού ὀλοκληρώθηκεν, θεωρητικά και πρακτικά, ὅσον ὁ Κινηματογράφος ἦταν άκόμη μόνον ὀπτικὸς (ή βωδὸς, ὡς έλέγετο [μὰ οὐδέποτε κωφός]), έκορυφώθη μ' άνεπανάλληπτα άριστουργήματα, κατὰ τήν πενταετίαν 1924–'29<sup>lxix</sup>. Παρὰ τίς ριζικὲς άνατροπές πού έπέφερεν, ή συγχρονική επισύναψις τοῦ ἤχου στήν εικόνα, οί άρχές τοῦ μοντάζ, οὔτε άνηρέθησαν, οὔτε άναμορφώθησαν άρδην<sup>lxxx</sup>, άλλὰ τροποποιήθηκαν εὐλόγως στα-

διακά, αναθεμελιώνοντας την κινηματογραφική γλώσσα, ως πλήρως οπτικο-άκουστική. Σαφώς και υπήρξε αρχικώς σχετική άμηχανία και πρόσκαιρος όπισθοδρομία, εν συνεχεία έπαρκής έναρμόνισις και τέλος προαγωγή και περαιτέρω εξέλιξις. Όταν τὸ 1941 ἐπαρουσιάσθη στὶς ΗΠΑ, ἡ μεγαλειώδης ταινία τοῦ ἰδιοφυοῦς νεαροῦ Orson Welles, *Citizen Kane*<sup>lxxxii</sup>, ἔτυχε μὲν θετικοτάτης ὑποδοχῆς ἀπ' τὴν κριτική, ἀλλὰ δὲν ἀγκαλιάστηκε δεόντως ἀπ' τὸ κοινόν, κυρίως λόγω τῆς δραστηκῆς παρεμβάσεως τοῦ θιγομένου μεγιστάνα κι ἐκδότη ἐφημερίδων, William Hearst. Αὐτὸ εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα ν' ἀγνοηθοῦν γιὰ πολλὰ χρόνια οἱ ἐπίνοιες ἐκφραστικῆς διευρύνσεως τῶν ἀφηγηματικῶν τεχνικῶν ποὺ εἰσήγαγεν ὁ Welles – ὅπως ἀντιστοιχῶς εἶχεν συμβεῖ τὸ 1916 μὲ τὴν θρυλικὴ *Intolerance*, τοῦ David W. Griffith, τὴν ὁποίαν ἀξιοποίησαν μόνον οἱ μέγιστοι Σοβιετικοὶ σκηνοθέτες (Κουλέσωφ, Πουντόβκιν, Αἰζενστάιν) καθιστάμενοι οὕτω, συστηματικοὶ θεμελιωτὲς τῆς τέχνης τοῦ Κινηματογράφου, διὰ τοῦ μοντάζ – γι' αὐτὸ και ὁ Umberto Barbaro ἐμιλοῦσεν στὰ 1954, γιὰ *λίμνασμα τῶν ἐρευνῶν γιὰ τὸ φιλμ* (βλ. σημείωσιν xxiv). Ὡστόσο, μετὰ πενταετίαν, ἐφανίστηκε μία ταινία μ' ἔντονον – και πρῶτου ἐπιπέδου – ἠχητικὴν παρουσίαν και μείζονες χωρο-χρονικὲς ἀναδιατάξεις, ἡ ὁποία ἐπανεφέρεν, κι ὅλως καινοτομικῶς προήγαγεν, τὸν πρωταγωνιστικὸν ρόλον τοῦ μοντάζ, πέραν τῶν τότε ἐπικρατουσῶν θεωρητικο-πρακτικῶν δεδομένων, ποὺ λίγο-πολύ, δὲν θεωροῦσαν πλέον και δὲν ἐπαινοῦσαν ὡς ἄλλοτε – ὡς θεμελιακὸν στοιχεῖον – τὸ μοντάζ: *Le cose sono lì, perché manipolarle?*<sup>lxxxiii</sup> ἔλεγεν, ἐπὶ παραδείγματι, ὁ Roberto Rossellini. Ἦταν ἡ πολλαπλῶς ἐμβληματικὴ ταινία, *Hiroshima mon amour*, τοῦ Alain Resnais, τὸ annus mirabilis 1959, ἡ ὁποία ἤνοιξεν διάπλατα τοὺς ὀρίζοντες τῶν χωρο-χρονικῶν ἀλληλουχιῶν γιὰ ν' ἀκολουθήσουν τὸ *L'Année dernière à Marienbad* (1961), καθὼς και τὸ 8½ τοῦ Fellini (1963) ποὺ ὀριστικοποίησεν τὴν σύμπτυξιν και διάχυσιν τῆς ὑποκειμενικῆς ὀντότητος και τῆς συνακολουθίου ἐνδεχομενικότητος.

Ὅπως γιὰ τοὺς Ρώσσοις πρωτοποριακοὺς, ἅμα και κλασικοὺς ἔκτοτε, ἔτσι και γιὰ μὲνα, τὸ διάκενον (ἢ *hiatus* [χάσμα] κατὰ τὸν Christian Metz), ἦταν τὸ προέχων κλειδί ποὺ καθιστᾶ δυνατὴ τὴν ἐπιζητουμένην διεικονικότητα – τὸ κατ' ἀντιστοιχίαν *συνάψαι τὰ ἀδύνατα* τοῦ Ἀριστοτέλους (*Περὶ ποιητικῆς*). Ἐνα διάκενον ὅμως, ὄχι μόνον μεταξὺ τῶν πλάνων, ἀλλὰ και μεταξὺ κάδρων και μεμονομένων μορφῶν ποὺ συνυπάρχουν ἐντὸς ὀθόνης, κι ἐνίοτε προέρχονται κι ἀπὸ διαφορετικοὺς χρόνους, ἔνα ἀθώρητον διάκενον, μεταξὺ διαφορᾶς κι ἐπαναλήψεως – μεταξὺ τῶν στοιχειωδῶν φωτογραμμάτων – στὸ ἐν ταυτῶ σύσκοτον κι ἐφ' ἐτέρῳ σύμφωτον πεδίον τῆς εὐρείας ὀθόνης, ὅπου, ἡ ἐν ἐπιγνώσει ἐποπτεία, ἐμφιλοχωρεῖ διὰ τοῦ διοριστικοῦ και συντελοῦς μορφοποιητικοῦ πνεύματος. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅ,τι τὸ ἔγχρονον *κολλάζ* και τὸ ὑπέρχρονον *μοντάζ* συνυφαίνονται στὴν *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*, σὲ μιὰν ἐνιαῖαν ἀσυνεχοσυνεχῆ ἀλληλουχίαν.

Τὴν ὀρθογραφίαν, ὡς συνέχειαν ὀρθαγωγίας τῆς γραφῆς, τὴν κληρονομοῦμεν – ἐξ οὔ και ἱστορικὴν τὴν καλοῦμεν – ὅπως ἐν πολλοῖς και τὴν ὀρθοκινηματογραφίαν, τὴν ὁποίαν ὅμως, κατὰ περίπτωσιν και συγκυρίαν, ἐνίοτε θεμιτῶς (ἀνα)κανοναρχοῦμεν. ἮΘΟΣ AESTHETICUM, ἔγραφεν στὴν § 194 (σ. 108), ὁ θεμελιωτὴς τῆς μοντέρνας *Καλλολογίας*, Alexander Baumgarten, τὴν ὁποίαν ὁ ἴδιος ὀνομάτισεν *Αἰσθητικὴν (AESTHETICA)*<sup>lxxxiii</sup>. Οἱ διὰ τοῦ κινηματογράφου καλλιερηγμένες αἰσθήσεις, ἔχουν ἐξελιχθεῖ σὲ πολὺ σημαντικὸν βαθμόν, ὥστε τὰ ἀντικείμενα νὰ ἐκλαμβάνονται ὡς σημεῖα και τὰ σημεῖα νὰ καθίστανται ἀντικείμενα, καθὼς ἡ τεχνόεσσα εἰκῶν, σχετίζεται μὲ τὸ ἀπεικονιζόμενον, ἢ πρότυπον (μίμησις), τὸ δὲ τέχνηιον σημεῖον, μὲ τὸ νοούμενον, ἢ νοητὸν (σημείωσις).

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

i Ἡ φράσις ἀνήκει εἰς τὸν, ἐν Σορβόνην, διακεκριμένον Καθηγητὴν τῆς Φιλοσοφίας καὶ συνιδρυτὴν, μὲ τοὺς Charles Lalo καὶ Étienne Souriau, τῆς περιφήμου *Revue d'esthétique*, Raymond Bayer. Περιέχεται σ' ἓνα κείμενο τοῦ 1946 μὲ τίτλο: *Observation liminaire sur la filmologie* (σ. 8), καὶ εἶχεν γραφεῖ ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς ιδρύσεως, ἀπ' τὸν Gilbert Cohen-Séat, τῆς *Association Française pour la Recherche Filmologique*. Προτάσσεται ὁλόκληρον στὸ *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Presses Universitaires de France, Paris, 1958).

ii *Le cinéma, instrument non seulement d'un art, mais aussi d'une philosophie.*  
Jean Epstein, 1946. *L'intelligence d'une machine*. Éditions Jacques Melot, Paris

iii Τὸ παρὸν κείμενο ἐκκίνησε νὰ γράφεται μετὰ ἀπὸ σχετικὴν προτροπὴν τοῦ Παναγιώτη Κυριακουλάκου, ὡς ὑπευθύνου συντονισμοῦ τοῦ ἐορταστικοῦ προγράμματος: *ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ 1945–2015, 70 Χρόνια Δημιουργίας*, τὸ ὁποῖον ἐπραγματοποιήθη ἀπ' τὴν ASIFA Hellas καὶ τὴν διαδικτυακὴν πύλην *GreekAnimation.com*, στὴν *Ἀνωτάτην Σχολὴν Καλῶν Τεχνῶν*, 9–27 Νοεμβρίου 2015, μὲ δωρεὰ τοῦ Ἰδρύματος *Σταῦρος Νιάρχος*. Ἡ ἐν λόγῳ ἐπετειακὴ ἐκδήλωσις, περιελάμβανεν κατὰ τὴν σχετικὴν ἐξαγγελίαν: *Ἐκθεσὶν Σχεδίων καὶ ποικίλων Τεκμηρίων, Ἐργαστήρια, Προβολές καὶ Ὀμιλίες*. Βέβαια, τὸ ὅλον ἐγχεῖρημα, τόσον λόγῳ πνευματικῆς ἀνεπαρκειᾶς καὶ συνοδᾶ ἀκαταλλήλου ἐποπτείας, ὅσον καὶ ἐλλείψεως στοιχειωδῶν πόρων (καθὼς αὐτοὶ ἦλθαν κατόπιν ἐορτῆς), πραγματώθηκε ἐν κενῷ, ἀπὸ πλευρᾶς κοινοῦ, διεκπεραιώθηκε δὲ, ὅλως ὑποτυπωδῶς καὶ μέχρις προσβολῆς προσχηματικῶς, ὡς γραφειοκρατικὴ ἀγγραφεῖα, μὲ ποικιλότροπους ἐρασιτεχνισμούς, καὶ ἐνίοτε μ' εὐφάνταστους, ἢ καὶ ἀφάνταστους, αὐτοσχεδιασμούς, πού δὲν ἠμπόρεσαν ὅμως, οὐδὲ κατ' ἐλάχιστον, νὰ δικαιολογήσουν τ' ἀδικαιολόγητα. Σ' αὐτὸ τὸ ὅλως αὐτοσχέδιον πλαίσιον, προβλήθηκε, στίς 2 Δεκεμβρίου 2015, μὲ τὴν ἐξαιρετικὰ φιλότιμον φροντίδα τοῦ νεοφυοῦς Δημήτρη Μπέλλου, στὴν Κινηματογραφικὴ Αἴθουσαν τῆς Α.Σ.Κ.Τ., ἢ *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*, καὶ ἠκολούθησεν σχετικὴ ὁμιλία μου, στὸ Ἀμφιθέατρον *Giorgio De Chirico*, μὲ θέμα: *Ἡ εἰκαστικὴ ἀφηγηματικὴ ματιὰ*. Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι παρευρέθησαν κάποιοι, κατὰ τὸ μᾶλλον, ὁμότεχνοι\* καὶ τινες φιλοδοξοῦντες, καθὼς καὶ μερικοὶ θιασῶτες καὶ ρέκτες τῆς animation – ἢ καὶ καλῶς εἰδότες, σὰν τὸν Βασίλη Πασχάλη – αὐτὸ πού ἀνεδύθη ἀπ' τὴν ἐπακολουθήσασα συζήτησιν, ἦταν ἡ προφανῆς ἀνεπάρκεια καὶ ἡ, ὡς ἔγγιστα, ὀλοσχερῆς ἀδυναμία κατανοήσεως τῶν ὀρισμένως ἀσυνήθων φιμουργικῶν μεθόδων, καθὼς καὶ τοῦ ἰδιαίτατου τρόπου δημιουργίας τῆς ταινίας, περὶ ἧς ἐγένετο λόγος: τῆς *BIO-ΓΡΑΦΙΑΣ*. Καὶ αὐτό, μᾶλλον συμβαίνει, διότι κατὰ κανόνα ἀρκοῦνται σ' ὅλως συμπτωματικὰς καὶ ἐπιπόλαιας ἀναγνώσεις καὶ ἄκριτες παραναγνώσεις: καὶ οὕτω ἐπαφίονται σ' ἄτεχνες πίστεις – πολὺ μακρὰν τῶν ὁποίων, ἔστω στοιχειωδῶν, ἀκαδημαϊκῶν ἀπαιτήσεων – στίς ἐν γένει, καὶ λίγο-πολὺ 'θέσμιες', δημοσιογραφικὰς προχειρότητες καὶ τίς σύνδρομες ἀμυχανίες (ὅπως εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν), καθὼς καὶ τῶν ἔκτοτε ἐπαναλαμβανομένων ἐνταῦθα ἀναφορῶν, τόσον τῆς ταινίας, ὡς πειραματικῆς, ὅσον καὶ τῆς ἀφεντιᾶς μου, ὡς πρωτοποριακοῦ καλλιτέχνη. Ἐφ' ὅλων αὐτῶν βέβαια, καὶ ἄλλων τινῶν, εἶχα ἀπαντήσῃ, σφαιρικὰ καὶ ὀλοκληρωμένα, μέσῳ τῆς εἰσηγήσεώς μου στὸ Παρισινὸ Συνέδριον: *THÉORIES / RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES* (ὀργανωθὲν παρὰ τοῦ *Office de la création cinématographique* καὶ τῆς *UNESCO* [Maison de l'UNESCO – Salle X, 31 / 01 – 04 / 02 / 1977]), μὲ τὴν ἐκτενῆ ἀνάπτυξιν τοῦ θέματος: *ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ*, πού στὴν συνέχειαν ἐκυκλοφόρησεν, ὡς μονογραφικὸν τομίδιον, ἀπ' τίς *Ἐκδόσεις Καστανιώτη* (1978).

\*Μερικοὶ διδάσκουν κιόλας, ἀλλὰ τὸ τί διδάσκουν δὲν ἔμπορεῖ νὰ διαπιστωθῇ, διότι ποτε δὲν γράφουν καὶ οὔτε, ὡς φαίνεται, διαβάζουν, καθὼς 'μορφώθηκαν' ἀπὸ διαδόσεις, γι' αὐτὸ ἄλλωστε καὶ ποτε δὲν δημοσιεύουν κατιτίς.

iv Ἦταν μιὰ ἐποχὴ ὄπου, εἰς τὴν Εὐρώπην, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἔκυριαρχοῦσεν, ὡς γενικὴ θεωρία, στὸν τομέα τῶν Ἀνθρωπιστικῶν Ἐπιστημῶν, ὁ Δομισμός, ἢ καὶ Στρουκτουραλισμός ἀποκαλούμενος, καὶ εἰδικώτερον στὸ πεδῖον τοῦ Κινηματογράφου, ἢ *Σημειολογία* (Christian Metz)\*, ἢ ὁποία εἶχεν γίνῃ σχεδὸν παντοῦ αἰσθητὴ, καὶ λίγο-πολὺ ἐδέσποζεν στίς σχετικὰς συζητήσεις καὶ ἀναζητήσεις: ἀλλὰ ὅπως καὶ ἡ *Φιλμολογία* (G. Cohen-Seat)\*\* παλαιότερα, δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ προσφέρῃ, κάτι γόνιμον καὶ ἐποικοδομητικόν, ὡς πρὸς τὴν καθαυτὸ κινηματογραφο-ποιητικὴν, παρὰ μόνον στὴν ἐρμηνεία τῶν ταινιῶν, ὡς κειμένων. Ὡστόσο αὐτὸ δὲν ἦταν γενικῶς διακριτὸν καὶ πολὺς λόγος καὶ χρόνος ἠναλώθησαν, χωρὶς φυσικὰ κάποιο εὐδόκιμον ἀποτέλεσμα – ὡς πρὸς τὴν ἀμυγῶς ποιητικὴν διάστασιν – πού ἦταν καὶ τὸ ζητούμενον, μετὰξὺ τῶν Τεχνιτῶν καὶ Δημιουργῶν τῆς 7<sup>ης</sup> Τέχνης. Ἡ ἐντατικὴ καὶ πρόσφο-

ρος θήτευσίς μου στην Κυβερνητική Έπιστήμη, όφειλετο, έν πολλοίς, άν όχι κι άπολύτως, στόν έπιστήθιον φίλον, Φώτη Καραμητσο κι άντιστοίχως στην Κοινωνική Άνθρωπολογία, στόν έράσμιον φίλον και συνεργάτην, Σωτήρη Δημητρίου, ό όποιος με συντρόφευσε στην δωδεκαετήν περιπέτειάν μου, εις τό λίαν φιλόδοξον κι έν πολλοίς μοναχικόν έγγείρημά μου στο θεωρητικόν πεδίον – αυτό τοῦ περιοδικοῦ ΦΙΑΜ.

\* —, 1964. «Le cinéma: langue ou langage?». *Communications*, N° 4.

—, 1968 και 1972. *Essais sur la signification au cinéma*, τόμοι α΄ και β΄. Klincksieck, Paris

\*\*—, 1958. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris

v Ό Antonio Gramsci, είχεν, έν πολλοίς, στοιχειώσει, τούς μετεφηβικούς μου στοχασμούς και προβληματισμούς, με τό πρωταρχικόν έρώτημα: *Οί διανοούμενοι είναι αυτόνομη και ανεξάρτητη κοινωνική ομάδα ή ή κάθε κοινωνική ομάδα έχει την δική της ειδικευμένη κατηγορία διανοουμένων; [...]* Όλοι οι άνθρωποι είναι διανοούμενοι θα μπορούσαμε να ποῦμε λοιπόν, μα όλοι οι άνθρωποι δεν έχουν μιάν λειτουργία διανοουμένου μέσα στην κοινωνία. («Η διαμόρφωση τών διανοουμένων», μτφρ. Μανόλη Φουρτούνη, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 143/144, Νοέμβρης–Δεκέμβρης 1966, σ.σ. 356–358). Η μεγαλόφρων έπιρροή τοῦ Gramsci ήταν κυρίως ως πρός «τό καθήκον τών διανοουμένων», κατά τό εὔδοκιμον υπόδειγμα τοῦ *Giulio Einaudi* και τών *Editori Riuniti*: καθώς και στίς φιλοσοφικές αναδιφήσεις και συνακόλουθα στην θεωρητικήν μου σκέψιν και τόν έπ' αυτής διάλογον, πού συστηματικῶς κι έκτενωῶς εἶχα αναπτύξει άργότερα δια τοῦ περιοδικοῦ ΦΙΑΜ\*.

Τίς άνησυχίες, άλλα και πεποιθήσεις, πού μοῦ ένέπνευσε ό Gramsci, ήλθεν κάποια χρόνια μετά, να τίς έπιτείνη ό Jean Paul Sartre: *Ό διανοούμενος, προϊόν τών κοινωνιῶν πού σπαράζονται, γίνεται μάρτυρας αὐτῶν γιατί έχει συναισθανθεῖ τό σπαραγμό τους.* («Συνηγορία υπέρ τών διανοουμένων», μτφρ. Β. Σ., *Ηριδανός*, τ. 2–3, Γενάρης–Απρίλης 1973, σ. 98). Η Σαρτρική έπιρροή έντοπίζονταν περισσότερον στην ήθο-αίσθητικήν μου στάσιν και συνακόλουθα την καλλιτεχνικήν πρακτικήν (βλ. *Μαῦρο + Άσπρο*), άλλα και την ρηξικέλευθον συνδικαλιστικήν μου δρασιν στην Έταιρεία Έλλήνων Σκηνοθετῶν (Ε.Ε.Σ.).

Τόν Sartre ήρθε να συμπληρώση ό Michel Foucault, όπου σε μιάν συζήτησιν με τόν Gilles Deleuze, άπεφάνθη εὔσχημα: *Ό ρόλος τοῦ διανοουμένου δεν είναι πιά να τοποθετεῖται «λίγο πιό μπροστά ή στο πλευρόν» γιά να λέει μιάν αλήθεια βουδή γιά όλους τούς άλλους· ό ρόλος του είναι να παλεύει ένάντια στίς μορφές τής έξουσίας, εκεί πού αυτή γίνεται τό άντικείμενο και ταυτόχρονα τό όργανο αὐτοῦ τοῦ άγῶνα: μέσα στη διάταξη τής «γνώσης», τής «αλήθειας», τής «συνείδησης», τοῦ «λόγου». («Οί διανοούμενοι και ή έξουσία», μτφρ. Φραγκίσκη Άμπατζοπούλου, *Ηριδανός*, τ. 4, Ιούνιος 1973, σ. 62). Λίγο πολύ ό Foucault επανέφερεν τό πρωταρχικόν, κατά Πλάτωνα, αίτημα τής φιλοσοφίας, δι' Αλήθειαν και Δικαιοσύνην.*

\* Η κατά Gramsci, πρωταρχική ύποχρέωσις τών διανοουμένων – ως άπότοκος τοῦ άπολύτως κοσμικοῦ και κοσμογόνου διαφωτισμοῦ – συνίστατο, έν πρώτοις κι έπ' έσχάτοις, στην διαθεσιμότητα τής παγκοσμίας γνώσεως στην ιδιαίτερην γλώσσαν κάθε λαοῦ· πράγμα πού άπετέλεσεν την κυρίαρχον τάσιν σε κάθε διακεκριμένην δραστηριότητα, τόσον τών άκαδημαϊκῶν κι έλευθέρων στοχαστῶν, ὅσον και ὄλων τών σοβαρῶν έκδοτῶν στην Ίταλία. Τό ΦΙΑΜ, υπήρξεν άκραιφνές προϊόν αὐτῆς άκριβῶς τής πολιτικῆς φιλοσοφίας, καθώς και τοῦ περιοδικοῦ Bianco e Nero, τό όποιον έκδιδονταν (και πάντα συνεχίζει), υπό την αἰγίδα τοῦ Centro Sperimentale di Cinematografia, κι έτσι μετέφερεν στην έλληνική γλώσσα, μ' ένδελεγή μεθοδικότητα – σ' έναν δωδεκαετή κύκλο και περισσότερες από 6.000 σελίδες – ὄλη την θεωρητικήν κινηματογραφικήν σκέψιν πού εἶχεν διαχρονικῶς και συγχρονικῶς αναπτυχθεῖ παγκοσμίως. Άλλ' έκτός άπ' τόν Gramsci κι ένας άλλος μέντορας εἶχεν οὐσιώδη, ἄμα και κεφαλαιώδη συμβολήν, στην δημιουργίαν του ΦΙΑΜ, ό περιπαθής δασκαλός μου Κώστας Φωτεινός, ό όποιος άπ' τό πρώτον κιόλας μάθημα μᾶς εισήγαγεν στην άνυπέρβατον άξίαν τής θεωρίας και συγνάκις μᾶς επανελάμβανε, ως έπωδόν, την σοφήν ρήσιν τοῦ Béla Balázs: *Καμιά τέχνη δεν έμεγαλόρρησε χωρίς θεωρίαν.*

vi Έπρόκειτο συγκεκριμένα γιά τίς ακόλουθες ταινίες: *Hiroshima mon amour* (1959) και *L'Année dernière à Marienbad* (1961), τοῦ Resnais, *La dolce vita* (1960) και *8½* (1963), τοῦ Fellini, καθώς και την τριλογία τής ασθένειας τών συναισθημάτων, *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) τοῦ Antonioni.

vii —, 1957. *Γεννήθηκα τό 1402*, Βιβλιοπωλείον τής Έστίας.



viii *Άμεσων δεδομένων τῆς συνείδησης.*

ix [...] *οἱ ἀληθινοὶ παράδεισοι εἶναι οἱ ἀπολωσμένοι παράδεισοι.*

—, 1927, Paris. *À la recherche du temps perdu*. TOME VIII, *Le Temps retrouvé*. Gallimard, p. 13.

x Ἀριστοτέλους, *Περὶ Μνήμης καὶ Ἀναμνήσεως*, E 449 b28.

xi Ὁ Guy Debord(ας), ὅπως συνήθιστα νὰ τὸν λέω, μοῦ ἦταν ἤδη γνωστὸς ἀπὸ κάποια κείμενά του ποὺ ἐκυκλοφοροῦσαν σὲ προχειρότυπες ἐκδόσεις (πολυγραφημένες), στὰ βιβλιοπωλεῖα τοῦ Quartier Latin καὶ μεταξὺ αὐτῶν ἓνα μ' ἀσημένιο ἐξώφυλλον – ποὺ κοσμεῖ ἔκτοτε τὴν βιβλιοθήκη μου, ὡς συλλεκτικὸς θησαυρὸς ὅμως πλέον – μὲ τὸν βαρὺδουπον τίτλον: *Contre le cinéma* (1964), ἀπ' ὅπου κάποια ἀποσπάσματα ἐδημοσιεύθησαν, μὲ φροντίδα τοῦ φίλου Ν. 'Ε'. Παναγιωτόπουλου, στὸ 8<sup>ο</sup> τεῦχος τοῦ *ΦΙΛΜ*, σ.σ. 705–711.

Γενικότερον, οἱ λίγο-πολὺ μοναχικὲς τοποθετήσεις τοῦ Debord, μοῦ φάνηκαν ἀρχικῶς ἀρκετὰ κοντινὲς πρὸς τὶς ἀντίστοιχες θέσεις τῶν ἀμερικανῶν ποὺ εἶχαν δημοσιοποιηθεῖ ἤδη ἀπ' τὸ 1961 διακηρύσσοντας ὅτι, ...ὁ *ἐπίσημος κινηματογράφος στερεῖται. Ἡθικὰ διεφθαρμένος, αἰσθητικὰ ξεπερασμένος, θεματικὰ ἐπιφανειακός, ἰδιοσυγκρασιακὰ βαρετός. Ἀκόμα κι αὐτὲς οἱ φαινομενικὰ ἀξιόλογες ταινίες ποὺ προσέδιδαν βαρῦτητα σ' ὑψηλὰ ἠθικὰ κι αἰσθητικὰ πρότυπα κι ἔγιναν ὡς τέτοιες δεκτὲς ἀπὸ κριτικοὺς καὶ κοινὸ, ἀποκαλύπτουν τὴν ἀποσύνθεση τοῦ Φίλμ-Προϊόντος. Ἡ ἔντονη γλοιότητα τῆς ἐκτέλεσής τους κατέληξε σὲ διαστροφή που καλύπτει τὴν ψευτιά τῶν θεμάτων τους, τὴν ἔλλειψη εὐαισθησίας, τὴν ἔλλειψη ὄρους. (The First Statement of the New American Cinema Group). Οἱ τοποθετήσεις αὐτὲς φαίνονταν παρεμφερεῖς κι ἐν πολλοῖς ὁμόλογες, ἀλλὰ δὲν ἦταν. Τὸ νὰ καταγγέλλεις, τὸν λεγόμενον ἐπίσημον (ἢ ἄλλως ἐμπορικὸν) κινηματογράφον, μὲ τὸ νὰ καταμηνύεις ἀσύστολα καὶ συλλήβδην ἅπαν τὸ θέαμα, ὡς κοινωνικὸν θεσμὸν, καὶ μάλιστα μ' ἰδιάζουσας σφοδρότητα, δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τὸ ἴδιον. Τόσον ὀλοκληρωτικὰ ρηξικέλευθος εἰκονοκλαστικὸς εἶχε νὰ ἐμφανισθῇ εἰς τὴν ἱστορίαν ἀπὸ πολλῶν αἰώνων (ἀπ' τὴν περίοδον τῆς εἰκονομαχίας στὴν χριστιανοκρατούμενη Ῥωμανία καὶ τὴν ἀδόκητον ἀναβίωσίν της ἀπ' τοὺς ἄμουςους προτεστάντες [Beeldenstorm]), κι ὅμως νὰ ἴτος πάλι μπροστὰ μας. *Post Tenebras Lux*.*

xii Στὸ Κολωνάκι, περὶ τα τέλη τοῦ 1973, ἐκυκλοφοροῦσαν, χέρι μὲ χέρι, μία πρόχειρος μετάφρασις ἐκτεταμένων τμημάτων τοῦ βιβλίου, ἐκτυπωμένη σὲ πολὺγραφον\*, τὴν ὁποία μοῦ ἐνεχείρησεν κάπως συνωμοτικὰ ὁ ἀξέχαστος φίλος Νίκος Μπαλῆς. Ἀργότερα ἐκυκλοφόρησεν κανονικὰ (ἀλλὰ καὶ πάλι μὲ προβληματικὴν μετάφρασιν), ἀπ' τὶς ἐκδόσεις Διεθνῆς Βιβλιοθήκη, τοῦ Χρήστου Κωνσταντινίδη.

\* Ἄς σημειωθεῖ ὅτι *Πολύγραφον* ἀποκαλοῦσαμε ἐν Ἑλλάδι, τὴν ἐπινοήσιν τοῦ Thomas Edison *Mimeograph* (1880), στὴν πλέον ἐξελιγμένην της μορφήν, ἀπ' τὸν David Gestetner (1891), ἐνῶ οἱ Ἀμερικανοὶ μὲ τ' ὄνομα *Polygraph* (1921) ἀποκαλοῦσαν μίαν ἀμφιλεγομένην συσκευὴν ἀνιχνεύσεως ψεύδους.

xiii —, 1973. Editorial: Fundamentos, Colección Arte/Humor, Madrid.

Τὰ εἰκονοσυνθέματα (collages) τοῦ Chumy Chúmez στὸ *UNA BIOGRAFIA* προσομοίαζαν ἀρκούντως μὲ τὰ *LIEUX COMMUNS* τοῦ Max Ernst ποὺ μοῦ εἶχεν χαρίσει ὁ ἀείμνηστος Ἀλέξανδρος Ἰόλας – κι ἐγὼ μὲ τὴν σειρὰν μου ἀργότερα στὸν Θανάση Καστανιώτη – ἀλλὰ καὶ διέφεραν σημαντικὰ ὡς πρὸς τὸν τρόπον ἀρμογῆς τους, καθὼς ὁ μὲν Ernst παρέμενε ἀμετάθετος στὸ ἐν πολλοῖς ἀνέρειστον πλαίσιον τοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ ἐξωφρενισμοῦ, ἐνῶ ὁ Chúmez εἶχεν συστηματικῶς ἀχθεῖ σὲ μίαν ἐπιτελίδιον κινηματογραφογενῆ ἀφηγηματαγωγίαν, ὑψίστης ἀρμολογικότητος καὶ *meditatio imaginis*.

xiv Τὸ πραγματικὸν τοῦ ὄνομα ἦταν: José María González Castillo.

xv Ὁ Βρεταννὸς, *prolific film critic and theorist*, Ernest Betts, ὅστις πρέσβευεν ὅτι: *δὲν ὑπάρχει καμμία δύναμις πάνω στὴν γῆ ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ τὸν Κινηματογράφον, εἶχεν ἐπὶ τοῦ προκειμένου γράψει στὸ βιβλίον του, Heraclitus; Or, The Future of Films: [...] I will confine myself to the representational, or story film, which gives pleasure to the world, and to the relations existing between this, the 'perishable' type of film, and the 'durable' type of film, or work of art—borrowing words from Mr Gordon Craig. (p. 23)\*.*

---

\* *Θὰ περιοριστῶ στὸ ἀναπαραστατικὸν φιλμ, ἢ φιλμ μὲ ἱστορίαν, τὸ ὁποῖον δίδει εὐχαρίστησιν εἰς τὸν κόσμον καὶ τὶς σχέσεις πρὸς τὰ ὑπάρχοντα μεταξὺ αὐτοῦ, τὸν ‘ἀναλώσιμον’ τύπον φιλμ καὶ τὸν ‘ἀνθεκτικὸν’ τύπον φιλμ, ἢ ἔργον τέχνης—δανειζόμενος τὰ λόγια τοῦ κ. Gordon Craig.*

—, 1928, KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO., Ltd, London καὶ E. P. Dutton & Co. New York.

xvi *Χάρις εἰς τὸν λαμπρὸν φωτογράφον, τὸ ἀντίγραφον εἶναι ὑπέρτερον τοῦ πρωτοτύπου.*

xvii —, 1968. *The Technique of Film Editing*, Focal Press (2<sup>nd</sup> edition), London

xviii —, 1963/1965. *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 tomes). Éditions Universitaires, Paris. Éditions du Cerf, Paris, καὶ ἐπανεκδόσι σ’ ἕναν τόμο, Éditions du Cerf, Paris, 2001.

xix Κατὰ τὴν διετίαν 1967–’69, ἐκυκλοφόρησαν στὶς Η.Π.Α. δύο βιβλία πρὸς ἐταύτιζαν, ἐπὶ τοῦ ἐξεταζομένου πεδίου, ὀλίγον-πολὺ θεμιτῶς κι ἐν μέτρῳ ἀνθαιρέτως καὶ προχείρως, τοὺς ὄρους Experimental Film καὶ Underground Film, καθὼς καὶ τὸν ὄρο Avant-garde, ὡς αὐτονοήτως συνάδοντα.

Sheldon Renan, 1967. *An introduction to the American underground film*. E.P. Dutton & Co., New York.

Parker Tyler, 1969. *Underground Film: A Critical History*. Grove Press, New York.

xx Μὲ τὴν εὐκαιρίαν τοῦ ἀφιερώματος στὸ ΑΘΗΝΑΪΚΟ UNDERGROUND (1964–1983),\* ὅπως εὐστοχα τ’ ὀνομάτισεν ὁ ἐμπνευστὴς κι ὀργανωτὴς του, Θανάσης Μουτσόπουλος, ξαναβρεθήκαμε τὸ καλοκαίρι τοῦ 2012, ἐμπρὸς σὲ μίαν ἱστορικὴν θεώρησιν, ἐνὸς φαινομένου πρὸς διήγειρεν ἐντασιακῶς τὶς ἔσχατες οὐτοπικὲς δοξασίες, πρὸς μίαν ἐσω-ἐξωστρεφῆν κατεύθυνσιν, κατὰ τὶς ἀνυπέρβλητες καὶ σημαδιακὲς δεκαετίες τοῦ 1960 καὶ ’70, καὶ μὲ τὴν εὐκαιρίαν αὐτὴν προέκυψεν – ὡς ἀναδρομικὸν χρονικὸν καὶ μαρτυρία τοῦ γεγονότος – τὸ ντοκυμανταίρ τοῦ Γιάννη Χαριτίδη, *Φωνὲς ἀπ’ τὸ Ὑπόγειο* (2014).

Τὸ φαινόμενον Underground ἐκκόλαφτηκε στοὺς κόλπους τοῦ νεανικοῦ *Hippie Movement*, αὐτοῦ τοῦ *raucous counterculture* κινήματος μιᾶς μεταβαλλόμενης καταστάσεως συνειδήσεως (*altered state of consciousness*). Παρὰ τὸ σχετικῶς ἐφήμερον τοῦ φαινομένου καὶ τὴν ἐπελθοῦσαν λήθην, οὐκ ὀλίγα στοιχεῖα καὶ σύνδρομα ἐπεβίωσαν μεταλλαγμένα καὶ συνοδεύουν ἔκτοτε τὴν ζωὴ μας, μὲ κορωνίδα τὸν ἀφόρητον νεανισμόν καὶ τὴν ψευδαίσθησιν τῆς αἰωνίας σχόλης. Κοντολογίς ἀπ’ ὅλα τὰ φερόμενα ὡς θετικὰ στοιχεῖα τῆς ὅλης ὑποθέσεως πρὸς προσδοκοῦσεν τὴν βίωσιν μιᾶς εὐδαιμόνου οὐτοπίας στὸ παρόν, δὲν ἀπέμειναν παρὰ μόνον οἱ πλευρὲς πρὸς ἀπέρρευσιν ἀπ’ τὴν διόγκωσιν τοῦ ἐγωτισμοῦ, τοῦ ναρκισσισμοῦ καὶ τοῦ παραισθητισμοῦ, ἐνῶ αὐτὲς τοῦ ἐλευθεριακοῦ κοινοτισμοῦ, ἀδόξως κατεφθάρησαν. Μέσα στὸ πολυεθνοφυλετικὸν συνονθύλευμα τῶν ΗΠΑ, τὸ ταξικόν, θρησκευτικόν καὶ φυλετικόν στίγμα τοῦ κινήματος ἦταν ἀπολύτως διακριτόν: Upper Middle Class τῶν ΗΠΑ καὶ κατ’ ἀκολουθίαν τῶν ὁμολόγων χωρῶν, τοῦ ἀγγλοσαξονικοῦ πρωτίστως τόξου, μ’ ὑψηλὸν δείκτην βιομηχανικῆς ἀναπτύξεως κι ἀνάλογον Α.Ε.Π. (Καναδάς, Ἀγγλία, Αὐστραλία καὶ Νέα Ζηλανδία, ἀλλὰ καὶ Γερμανία, Σκανδιναυικὲς καὶ Κάτω Χῶρες). Χῶροι ἐκκόλαψης: τὰ πολυπληθῆ πανεπιστήμια (κυρίως αὐτὰ τῆς Δυτικῆς Ἀκτῆς: Σὰν Φρανσίσκο καὶ Λος Ἄντζελες), ὅπου φοιτοῦσαν συλλήβδην τὰ φιντάνια τῆς περιόδου τῆς δημογραφικῆς ἐκρήξεως (1945–1960), τῆς περιθώτης γενιᾶς τοῦ *Baby Boom*. Ἄν καὶ τὸ Θρησκευμα ἦταν Χριστιανισμός: Μεθοδιστὲς, Προτεστάντες, Ἀγγλικανοί, Βαπτιστὲς κι Εὐαγγελιστὲς, ἔγινε μία ἐκτενὴς, ἂν κι ἄτυπος, στροφὴ πρὸς τὶς ἀνατολικὲς θρησκείας, κυρίως Βουδισμό καὶ Ἰνδουισμό. Ὁ Leonard Cohen μοῦ εἶχε πεῖ χαρακτηριστικὰ πὼς ὁ Βουδισμὸς εἶναι ἡ θρησκεία τοῦ μέλλοντος κι ὁ Σπύρος Μεϊμάρης μᾶς ἐξάφνισε κάποιον βράδυ στὴν Δεξαμενὴ, λέγοντάς μας: *ἀσπᾶστηκα ὀρθόδοξα τὸν Ἰνδουισμό*. Στὴν ἐν λόγω, μεταπολεμικὴν, καλουμένην περίοδον, διαμορφώθηκεν κι ἀναδύθηκεν καὶ τὸ πλαίσιον τῆς διαπλατυνομένης Καταναλωτικῆς Κοινωνίας, καθὼς τὸ γενικὸν εἰσόδημα τετραπλασιάστηκε μέσα σὲ μίαν γενιά, καὶ ἡ ἀφθονία ἦταν καταφανὴς παντοῦ, ἀπ’ τὸ γιγαντιαῖον Super-market ἕως τὸ οἰκογενειακὸν large luxury car. Ἐνα ἐτήσιον εἰσόδημα, ἄνω τῶν \$ 62.500, προσέδιδε στὴν ἐν λόγω τάξιν ἕνα αἶσθημα ὑπερεπάρκειας καὶ μεγίστης εὐφορίας, μὲ συνέπεια νὰ δαπανᾷ κατὰ πολὺ πέραν τῶν βασικῶν καὶ λελογισμένων ἀναγκῶν. Οἱ συντρέχουσες συνθήκες, ὡς σειρῆνες τῶν καιρῶν, παρέσυρον μίαν νεόπλουτον τάξιν ἐκεῖθεν τῶν ἐκσκαμμένων μ’ ἀποτέλεσμα τὸν ἐκτεταμένον μετεωρισμὸν καὶ τὸν ἀνιδιοτελεῖν κλονισμόν τῶν εἰσθότων. Ἡ ὀλοκληρωτικὴ εἰσβολή, διὰ τῆς τηλεοράσεως, τῆς δημόσιας σφαίρας στὸν ἰδιωτικὸν χῶρον καὶ βίον, κατέλυσε βαθμηδὸν τὴν ὑπάρχουσαν διάκρισιν κι ἡ ἐπακολουθήσασα διασάλειψις ἐπέφερεν ὑπόρρητα τὴν ἐξουδετέρωσιν ἀμφοτέρων. Ὁ ὕλικο-τεχνικὸς πολιτισμὸς, ἡ βιομηχανοκρατία,

ή τυποποίησις κι ό μητροπολιτισμός άμφισθητήθηκαν σφόδρα, άπ' τά παιδιά τών λουλουδιών και τών ψυχοτροπικών· ή παρθένος φύσις και ή φυσική τάξις έπανανακαλύφθηκαν κι έπαναξιολογήθηκαν με παροξυσμικώς ρωμαντική διάθεσις. Αφανείς κι άπρόσιτοι τόποι, όπως ή Γκόα της νοτιοδυτικής Ινδίας και κυρίως τά Μάταλα της Κρήτης, κατέστησαν τά παγκόσμια τοπόσημα τών χίππικων όρδών (*hippie tribes*) και της σαγήνης του καινοδόξου πρωτογονισμού και του, πλέον του αιώνος, επιδημούντος μοσεμισμού. Τό 1960 έκκυκλοφόρησεν στίς ΗΠΑ τό άντισυλληπτικό χάπι άνατρέποντας άρδην τά παραδεδεγμένα ήθη. Sexual Revolution κι άναζωπύρωσις παλαιο-ούτοπικών φαντασιώσεων περι κοινωνικοποιήσεως τών ήδονών (*the hedonization of America*). *Sex, Drugs and Rock and Roll*. Όποιος μοιράζεται δυό φορές τό κρεβάτι του με τόν ίδιον άνθρωπο περνάει στο κατεστημένο. Για πρώτη φορά ή φαρμακοχημεία παρενέβη τόσον δραστικά στον ρούν της άνθρωπίνης ζωής και ιστορίας. Έκ παραλλήλου τό Κατεστημένο (*Establishment*) και τό ήμφανώς σχηματισμένον dominant group – διαμορφωμένο κατά την έντασις του Ψυχρού Πολέμου – άνασυγκροτήθηκεν υπό τό μυστικόν πέπλον που έπέδαλεν ή ύπέρτατος «Εθνική Ασφάλεια». Τό σύμπλεγμα αυτό (ώς έγγενώς στρατιωτικο-διομηχανικό), προωθούσεν άπρόσκοπτα την κούρσα τών έντεινομένων ύπερεξοπλιστικών προγραμμάτων και κώφευεν έξακολουθητικά στίς έμφρονες έκκλήσεις τών ειρημιστών του Bertrand Russel, για Διεθνήν Ύφεσις και Ειρήνην, καθώς και στίς προτάσεις της Σοβιετικής Ένώσεως, για πυρηνικόν άφοπλισμόν. Μέσα σ' ένα κλίμα ίσοροπίας τρόμου, έν όψει ένδεχόμενου θερμοπυρηνικού άφανισμού, τό σύστημα αυτό ένέπλεξε τίς ΗΠΑ σ' έναν άνευ σϋδενός έρεϊσματος πόλεμον, στην άλλην άκρη του κόσμου (Βιετνάμ), όπου οί Yankees δέν εϋρισκαν κανέναν άπολύτως λόγον να χύσουν τό αίμα τους, ή να καταστούν δια βίου άνάπηροι. Η άντιστρατεύσις λοιπόν προς αυτό τό σύστημα και ή λιποταξία από έναν καθ' όλα άνόσιον πόλεμον, δέν ήταν άπειθεια προς την πατρίδα, αλλά καθωσιωμένη άντίδρασις, προς μίαν ήθικά άπονομιμοποιημένην πλέον διακυβέρνησις. Άν και οί 53.000 θάνατοι των Αμερικανών, ήταν μικρός αριθμός έν σχέσει με τόν εικοσαπλάσιον τών Βιετναμέζων, ή κοινωνική δυσανεξία προς τά φέρετρα που κατέφθαναν καλυμμένα με την άμερικανική σημαίαν είχεν κορυφωθεί σε τέτοιο σημείον, που δέν άπέμεινε πλέον κανένα ίχνος άξιοπιστίας και κοινωνικής νομιμοποιήσεως για την κυβέρνησις και τό επίσημον πολιτικο-έπικοινωνιακόν σύμπλεγμα. Παράλληλα ήθερίεψε, μονιμοποιήθηκε κι ήλθεν εις την επιφάνεια, ένα μέχρι τότε περιστασιακόν σύστημα άνορθόδοξου έκδόσεως, κι έν μέρει διανομής, έντύπων έλευθεριακής κι άντιφρονούσης πληροφορήσεως: The Underground Press. Έντυπα (περιοδικά κι έφημερίδες), που δέν ήταν, και δέν ήθελαν να είναι, έγκριτα κι ευϋπόληπτα (*official*), άντιθέτως, ήξιωναν να είναι προκλητικά και διαβρωτικά (*unofficial* και *radical*). Αυτό ήταν τό πρωταρχικόν κι όλως ιδιαίτερον στίγμα του Underground που στην συνέχειαν διαχύθηκε στην μουσικήν και τόν περιθωριακόν κινηματογράφον – οί ποιητές, πανταχού παρόντες: πριν, δίπλα, αλλά και μετά. Τό Underground κατέστη, έν πολλοίς, τό έπικρατέστερον μητροπολιτικο-περιθωριακόν ιδεολογικόν ρεύμα – τουτέστιν υπόγειον – μ' έντονες ρωμαντικές και ψυχοδηλικές συνιστώσες.

\* Τό έγγχείρημα αυτό μπορεί να θεωρηθί ώς ένα συμπλήρωμα, του πάντα άνήσυχου Θανάση Μουτσόπουλου, στο καθ' όλα περιφροντες και μνημειώδες άφιέρωμά του, τό 2006 στην Πάτρα, στο πλαίσιον της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, με γενικόν τίτλον: *Μεγάλη Άναταραχή, 5 Ούτοπίες στο '70, λίγο πριν – λίγο μετά*.\*\* Στην έν λόγω, μεγάλης κλίμακος, έκθεσις είχε διαπτυχθεί έκτενώς, μία σφαιρική θεώρησις της ελληνικής τέχνης που άναστάτωσεν την δεκαετιάν του '70 μ' έστιάσεις στο πεντάπτυχον της εποχής: α' *Μοντέρνα Κατάσταση*, β' *Ο Κόσμος της Κατανάλωσης*, γ' *Η Ρήξη με την Έξουσία*, δ' *Τό Σώμα Έλεύθερο*, ε' *Ο Έναλλακτικός Δρόμος*. Άπ' τό άνωτέρω, καθ' όλα συστηματικό πεντάπτυχον, σαν να διέφυγε ό ήθικος άυτουργός της άνα(δια)ταραχής – τό υπόγειον ρεύμα – που μάλλον κρύφτηκε μερικώς στο πέμπτον ούτοπικόν σύμπλεγμα, τόν *Έναλλακτικό Δρόμο* κι αναδύθηκεν έκτος σειρας κι ακολουθίας, μα έντός ιστορικού πλαισίου, στο *Αθηναϊκό Άντεργκράουντ*. Έκτέθηκε μ' όλα του τά ξέφτια ένώπιον του Αθηναϊκού Κοινοϋ που τό έξετίμησεν κατά τρόπον αναπάντεχον κι όλως πρωτοφανή. Η άπορία σε δικούς και μη, ειδικούς και μη, δύστροπους ή καλοσυνάτους, ζαβούς κι ευρωθωρούντες, ήτο παμμέγιστος, μα ή έξήγησις σχετικώς άπλή και προφανής: τό γεγονός οϋδαμώς έξελήφθη, ή κατεγράφη, ως 'εικαστικό', παρὰ τίς συντρέχουσες συνθήκες (χώρος έκθεσης [CAMP], διοργανωτής, τρόπος κοινοποίησης), αλλά, όλως παραδόξως, ως πνευματικό (δές και την συνοδευτικήν έκδοσιν: *Τό Αθηναϊκό Underground*, χ.χ. [2012] ATHENS VOICE books).

\* Τ' άνωτέρω άναφερόμενα προέρχονται από σχετικήν όμιλίαν που έκανα στίς 10 Οκτωβρίου του 2012, στο πλαίσιον της Έκθεσης / Έκδήλωσις για τό *Αθηναϊκό Άντεργκράουντ*, με τίτλο: *Η κοινωνική διάσταση του underground*, όπου και παρουσιάστηκαν οί ταινίες μου: *Μαύρο + Άσπρο*, *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ*, *Corpus*, *Fiction* και *Ηλεκτρικός Άγγελος*, καθώς και τινά τεκμήρια άπ' τό *Κέντρον Πειραματικού Κινηματογράφου* και τό περιοδικόν *ΦΙΑΜ*.

\*\* Μουτσόπουλος Θανάσης (Έπιμ.), 2006, *ΜΕΓΑΛΗ ΑΝΑΤΑΡΑΧΗ, 5 Ούτοπίες στο '70, λίγο πριν – λίγο μετά*. Έκδοσις: Πάτρα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης.

---

xxi *Ἡ τρέχουσα περὶ μνήμης θεωρία ὑποθέτει μίαν προσωρινὴν ἐνταμίευσιν μνήμης διάρκειας ἑπτὰ δευτερολέπτων.*

xxii Ὡς πρὸς τὸ φωτόγραμμα, τοῦτο ἐσήμαινε, τὴν καταγραφὴν καὶ ἀναπαραγωγὴν 16 εἰκόνων, ἐν ἰσοχρονικῇ διαδοχῇ, στὴν χρονικὴ μονάδα τοῦ ἐνὸς δευτερολέπτου, γιὰ τὴν περίοδον τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, καὶ 24 γιὰ τὸ ἔνηχο φιλμ, πού λόγῳ τῆς προσθήκης τοῦ ἤχου, ἀπαιτοῦσε μεγαλύτερον ἐπίμηκη χῶρον γιὰ τὴν ἐγγραφή κι ἀναπαραγωγὴν του. Ὡστόσο κάτι ἀντίστοιχον γιὰ τὸ πλάνο οὐδέποτε εἶχεν θεωρηθεῖ πῶς θὰ μπορούσε νὰ γίνη, δεδομένου ὅτι οὐδεὶς λόγος συνέτρεχεν πέραν τῆς τεχνικῆς ἐπάρκειας τῶν γεμιστήρων τοῦ φιλμ, τῶν ὁποίων ἡ συνήθης διάρκεια, γιὰ φιλμ τῶν 35mm ἦταν 4'26'' λεπτά (122 μέτρα) καὶ ἡ μέγιστη 11'06'' (305 μέτρα). Συνεπῶς ἡ διάρκεια τοῦ πλάνου δὲν ὑπέκειτο καὶ δὲν ὑπόκειται σὲ κανέναν περιορισμό, ὡς πρὸς τὴν ἀντιληπτικὴν του διάστασιν – ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸν τῆς φυσιολογικῆς κοπῶσεως τοῦ θεατοῦ, τῆς ἀφηγηματικῆς ἀκολουθίας, ἢ τῆς ρυθμικῆς τοιαύτης. Βεβαίως πολὺς λόγος εἶχεν γίνεῖ στὸ πλαίσιον ἀναζητήσεως κανονιστικῶν συνιστωσῶν καὶ συντεταγμένων πού ἀφοροῦσαν στὴν διὰ τοῦ μοντάζ ἄρθρωσιν τῆς κινηματογραφικῆς συντάξεως – ἐν σχέσει πρὸς τὴν γλωσσικὴν, δηλαδή, ἐὰν τὸ πλάνο, ὑπέχει, ἐν αὐτῷ, θέσιν συλλαβῆς, λέξεως, ἢ προτάσεως – ἀλλὰ σχεδὸν σ' ὅλες τις περιπτώσεις, οἱ σκέψεις αὐτὲς εἶχαν νὰ κάνουν κυρίως μὲ τὸν ρυθμόν, τὸ ἐναργὲς περιεχόμενον τοῦ πλάνου, ἢ τὸ ὑπερέχον καὶ ὑπεχόμενον ὕφος τοῦ ἔργου· οὐδέποτε ὁμως μὲ τὴν φυσιολογία καὶ τὴν δομὴν τῆς ἀντιλήψεως καθαυτῆς.

xxiii Τὸ μεῖζον ζήτημα τῆς διεκτάσεως τοῦ κινηματογράφου ἐν γένει, στὸ διαρκῶς εὐρυνόμενον πλαίσιον τοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ γαλαξία, εἶχεν θέσει ἐμπειρικο-θεωρητικὰ ὁ νεαρὸς τότε *media theorist* Gene Youngblood, ἀπηχῶντας τὸ γενικώτερον κλίμα τῶν ἀναζητήσεων, τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, στὶς ΗΠΑ – τῶν ποικιλόμορφων ἐγχειρημάτων: *experimentallavant-garde/underground*, ἢ τῆς *alternative scene*, ὅπως τὴν ἀποκαλοῦσαν –, μὲ τὸ ἐξαιρετικὰ φιλότιμον πόνημά του *Expanded Cinema* (μ' ἐκτενῆν εἰσαγωγὴν τοῦ Buckminster Fuller). E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970.

xxiv Κατασκευῆς τοῦ 1883 ἀπ' τὸν λονδρέζον *optician* William Charles Hughes, ὁ ὁποῖος ἔδωσεν στὴν συσκευὴν του τὸ περισπούδαστον ὄνομα *Pamphengos*.

xxv Τὸν ἴδιον καιρὸν (Φεβρουάριος 1974) εἶχα τὴν ἐξαιρετικὴν εὐκαιρίαν νὰ προμηθευθῶ κι ἕναν ἀρκετὰ μεγάλον ἀριθμὸ παλαιῶν βιβλίων, ἀπ' τὸ νεοσύστατον *Cinema Bookshop*, στὴν Great Russell St. (Bloomsbury), καὶ μεταξύ αὐτῶν ἕνα θαυμάσιον ἐγχειρίδιον τοῦ 1891, μὲ τίτλο: *OPTICAL PROJECTION, a treatment on the use of the lantern in exhibition and scientific demonstration*, τοῦ Lewis Wright, τὸ ὁποῖον κι ἀφοροῦσεν φυσικὰ εἰς τὸν Μαγικὸν Φανόν.

xxvi *Μιὰ διαφορετικὴ γλῶσσα εἶναι μιὰ διαφορετικὴ θεώρησις τῆς ζωῆς.*

xxvii *Ὁ κινηματογράφος εἶναι «ἕνας λόγος ἐπὶ ἀλάτων ἀργύρου».* (Ὁ.π., σημ. i).

xxviii Ἐγραφεν λοιπὸν ὁ Barbaresco στὰ 1954: *Ἡ ἀνακοπὴ καὶ τὸ λίμνασμα τῶν τεχνικῶν ἐρευνῶν γιὰ τὸ φιλμ, πού ὡς χθρὲς ἀναπτυσσόταν μὲ ταχύτατο ρυθμό, δὲν μᾶς πείθουν ὅτι ἔχει ἐξαντληθεῖ κάθε δυνατότητα ἐρευνας. [...] Ἡ δύναμις τοῦ φιλμ φαίνεται ἀκόμα καὶ μὲ μιὰ ἐπιφανειακὴ παρατήρησις ἀρκετὰ μεγαλύτερη, ἐξ αἰτίας τῆς διάρκειας καὶ τῆς ἔκτασης τῆς ἐπιρροῆς, ἀπὸ τὴν δύναμι τῶν ἄλλων μορφῶν θεάματος καὶ τῶν παραδοσιακῶν τεχνῶν. Ἡ σημασία τοῦ φιλμ εἶναι τόσον πολλαπλὴ καὶ μεγάλη πού ξεχειλίζει καὶ ξεπερνᾷ τὴν ἰδέαν τῆς τέχνης, στὴν κοινὰ παραδεκτὴ ἔννοιάν της, ἔτσι πού σχετικὰ μὲ τὸ φιλμ ἢ τὴν τέχνη δὲν εἶναι τὸ πιὸ σημαντικὸ πρᾶγμα μπροστὰ στὸν καθορισμὸ μιᾶς ὀξύτερης ὀπτικῆς ἰκανότητος τῶν ἀνθρώπων, καθὼς καὶ στὴ δημιουργία ἐνὸς νέου ὀπτικοῦ πολιτισμοῦ, ὅπως ἔγραψε κάποτε ὁ Bella Balazs.* – Τὸ ἐν λόγῳ ἀξιοπρόσεκτον κείμενο: *La camera oscura*, εἶχεν δημοσιευθεῖ, ἐν πρώτοις, στὸ περιοδικὸν *Filmcritica\**, τχ. 36, 1954, καὶ στὰ ἑλληνικὰ τὸ ἐδημοσίευσεν, μετὰ ἀπὸ 26 χρόνια, στὸ 20<sup>ov</sup> τεύχος τοῦ ΦΙΛΜ, σ.σ. 7–18.

---

\* Τὸ ἱστορικὸν περιοδικὸν *Filmcritica*, εἶχεν ἰδρυθεῖ τὸ 1950, ἀπ' τὸν δραστήριον θεωρητικὸν καὶ σκηνοθέτην τῆς μοναδικῆς ταινίας: *La sua giornata di gloria* (1969), καθὼς καὶ Καθηγητὴν στὰ πανεπιστήμια: Παλέρνο, Σαλέρνο, Ρώμης καὶ Φλωρεντίας, Edoardo Bruno, μὲ τὴν συνδρομὴν τοῦ συναδέλφου του Umberto Barbaro (ἰδρυτοῦ μετὰ τοῦ Luigi Chiarini τοῦ *Centro Sperimentale di Cinematografia*), τοῦ φιλοσόφου καὶ Καθηγητοῦ στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Μεσσήνης Galvano Della Volpe, τοῦ σκηνοθέτη Roberto Rossellini, καθὼς καὶ τοῦ giovanello κριτικοῦ Giuseppe Turrioni.

xxix Ἡ πρόσδασίς μου στὸ ἐν λόγῳ ἔργον, κατέστη δυνατὴ χάρις στὴν συνδρομὴν τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν ποὺ ἔφεραν γιὰ χάριν μου, ἀπ' τὴν BnF, ἓνα microfilm du livre καὶ μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ τὸ μελετήσω στὶς ἐγκαταστάσεις τους καὶ νὰ βγάλω ὅσες φωτογραφίες ἤθελα. Ἀρκετὲς ἀπ' τὶς εἰκόνες τοῦ βιβλίου φηγογράουν στοὺς τίτλους τῆς ταινίας, μεταξὺ δὲ αὐτῶν καὶ μία προσωπογραφία τοῦ Kircher.

xxx Σὲ μίαν, ἐπὶ ποδὸς, σχετικὴν συζήτησιν ποὺ εἶχαμε κάνει μὲ τὸν Ἀνδρέα Λεντάκη – στὸ σένιο στιλδωτήριον τοῦ σκωπτικοῦ ἀρκάδος Γεωργίου Γεωργοπούλου, στὴν Στοὰ τῆς Ὀπερας, δίπλα ἀπ' τὸ περιφρονετὸν στέκι τῆς *Λέσχης τοῦ Δίσκου* (τῶν φίλων τῆς κλασικῆς μουσικῆς), τοῦ ἀδευτέρωτου ρέκτη Λάζαρου Γεωργιάδη καὶ τῆς ἄκρως μετριόφρονος λογίας Ἑλσῆς Σαράτση – μοῦ εἶχεν πεῖ ἐμφατικὰ ὅ,τι: *Ὁ μοντερνισμὸς διαφέρει ριζικὰ ἀπ' ὅλες τὶς παλαιότερες ἐπιδημίες μιμητισμοῦ, διότι εἶναι ἓνας μιμητισμὸς ἐπὶ δευτερογενῶν καὶ πάντα περιστασιακῶν προτύπων, ἀδασάνιστος καὶ μωρός. Ποτὲ δὲν φτουράει, καὶ πάντοτε νοθεύει κάθε τι τὸ ἀγνό, τὸ γνήσιο καὶ τ' αὐθεντικόν. Ἡ ἐντεινόμενη κυριαρχία τῆς προχειρότητας στὴν ἀστικὴ ζωὴ, εἶναι παντοῦ ὀλοφάνερη καὶ ἐπιβάλλει ἀνάλογες ἐπιλογές – ὄλο καὶ πιὸ ὑποδιδασμένους, ὄλο καὶ πιὸ εὐτελισμένους, στὶς πλέον καίριες καὶ ζωτικὲς ἀνάγκες – στὴν κατοίκηση, τὴν διατροφή, τὴν ἔνδυση, καὶ τόσα, καὶ τόσα ἄλλα, ποὺ προσφέρονται ἀβέροτα ὡς φανταχτεροὶ καὶ πολλὰ ὑποσχόμενοι νεωτερισμοί.*

Ξεπορτίζοντας ἀπ' τὸ στιλδωτήριον καὶ κατευθυνόμενοι πρὸς τὸ βιβλιοπωλεῖον *Βέγας*, τὴν ἀνοικτὴν γιάφκα, ὡς ἐφηλογεῖτο, τοῦ Μανώλη Γλέζου (Ἰπποκράτους 4), ὅπου ἐδέσποζεν τὸ ρητόν, *Timeo hominem unius libri*, γυρίζει ἔξαφνα ὁ Λεντάκης καὶ μ' ἐμφανῆν ἀπορία μοῦ λέει: *Βρὲ Θανάση, δὲν εἶσαι πολὺ μικρὸς γιὰ ν' ἀσχολεῖσαι σὲ τέτοιο βᾶθος καὶ ἔκταση μὲ ζητήματα ὅπως αὐτὸ τῆς μνήμης; Ἐαφνιάστηκα βέβαια, ἀλλὰ δὲν εἶχα κάτι ἔτοιμο γιὰ ν' ἀπαντήσω. Ὡστόσο, κάποιες ἄλλοτερες ἀργότερα, σὲ μίαν συνεδρίασιν τῆς Διοικουσίας Ἐπιτροπῆς τῆς ΕΔΑ, τοῦ ἀπήντησα, μετὰ ἀπὸ σχετικὴν μελέτην, πὼς ὑπάρχουν μὲν κάποιον, σὰν τὸν Orson Welles, ποὺ ἔκανε τὸν *Πολίτη Καίην* στὰ 26 του χρόνια, ἀλλὰ καὶ οἱ Alain Resnais καὶ Chris Marker, λίγο μετὰ τὰ 30 – ὄντως ἦταν λιγιστοί. Γιατὶ ἄραγε; Βέβαια, σ' ὅ,τι προσωπικῶς μ' ἀφοροῦσεν, ἀπέδίδα τὴν ὅλην περὶ μνήμης σπουδὴν μου, εἰς τὴν κυβερνητικὴν θεωρίαν, περὶ ἐξωτερικῆς μνήμης, ὅπου τὸ κάθετὶ πνευματικὸν περιεχομένου μόρφωμα, ἢ ἔγγραμμα, ἐθεωρεῖτο συλλήβδην μνημονικὸν ἀπόθεμα ποὺ περιελάμβανε τὴν σοφίαν τῶν προγενεστέρων, καὶ ἐπ' αὐτοῦ ἐνέκυπτα διαρκῶς ἀναλογιζόμενος. Ἔτσι ἀντιμετώπιζα ἄλλωστε καὶ τὴν ὀλίγον τι, ἐκ πρώτης ὄψεως, παραδοξολογικὴν κρίσιν τοῦ Paul Valéry: *La Grèce antique est la plus belle invention des temps modernes*. Ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ οἱ μαῦδες μας, μάζευαν ἀπρόσκοπτα, σὰν τὴν Φρόνη, κάπαρι στὴν Ἀκρόπολι καὶ ἀγριοράδικα στὸν Λόφο τῶν Μουσῶν.*

xxxix *Ἀσφυκτιοῦμεν ἀπὸ λέξεις, εἰκόνες, ἤχους, ποὺ δὲν ἔχουν λόγον ὑπάρξεως. Ποῦ ἔρχονται ἀπ' τὸ πουθενὰ καὶ καταλήγουν στὸ πουθενά.*

xxxix —, 1968, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris. (Κεφάλαιον: *L'image de la pensée*, σ. 182. Στὸν Deleuze ἐπίσης ὀφείλω γιὰ τὴν περίστασιν καὶ τὰ ἐννοιακὰ σύστοιχα, ὅπως: cogitandum [νοητέον], imaginandum [φανταστέον] καὶ loquendum [λεκτόν]).

xxxixiii *διότι δυνάμεθα ἔμπροσθεν τῶν ὀφθαλμῶν ἡμῶν ν' ἀνακαλέσωμεν οἰονδήποτε ἀντικείμενον, καθὼς μεταχειρίζονται εἰκόνας εἰς τὴν μνημονικὴν τέχνην. (Περὶ Ψυχῆς, Μτφρ. Παύλου Γρατσιατάου).*

xxxixiv *Ἡ εἰκὼν τῆς σκέψεως δὲν εἶναι παρὰ ἢ μορφή διὰ τῆς ὁποίας γενικεύεται ἢ δόξα ἀναγομένη σ' ὀρθολογικὸν ἐπίπεδον.*

xxxixv Πρότεινα τότε στὸν συνσπουδαστὴν μου – στὴν Σχολὴν Θεάτρου-Κινηματογράφου – Γιάννη Βασιλειάδη, νὰ κάνῃ ἓνα τεῦχος στὸ περιοδικὸν *ΦΙΛΜ*, ἀφιερωμένο ἐξ ὀλοκλήρου στὸ

Κινούμενο Σχέδιο (στήν ἑκτασιν τοῦ περιοδικοῦ – τῶν 10 τυπογραφικῶν φύλλων [160 σελίδων]) –, συμπεριλαμβάνοντας ὅλες τῖς πτυχές της, ἀπὸ καταβολῆς μέχρι καὶ τῖς μέρες μας. Πράγματι – ἂν καὶ μὲ κάποιαν θεμιτὴν καθυστέρησιν – ἦλθεν ἓν ἑκτενὲς χειρόγραφον, ἀλλὰ ἦταν, κατὰ τὸ μᾶλλον, πλήρες κι αὐτόνομον σύγγραμμα, παρὰ τεῦχος περιοδικοῦ. Γι' αὐτὸ κι ἠναγκάσθη νὰ τὸ ἐκδώσω κεχωρισμένως, ὡς αὐτοτελὲς βιβλίον (τὸν Μάρτιον τοῦ 1975), ὑπὸ τὸν τίτλον: *TO KINOYMENΟ ΣΧΕΔΙΟ* – κι ἔτσι ἀποκτήσαμεν στὰ ἑλληνικὰ τὴν πρώτην μας βασικὴν βιβλιογραφικὴν ἀναφορὰν. Ακολουθῶς βέβαια κι ἄλλα περὶ Animation κείμενα, εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος ἀπ' τῖς σελίδες τοῦ *ΦΛΑΜ*, καὶ μᾶλλον ἕως τὰ τώρα εἶναι καὶ τὰ μόνα – ὅπως ἀντιστοίχως καὶ περὶ τῶν Πρωτοποριῶν.

xxxvi Τὴν ἐν λόγῳ ἀπόφασιν: *NI ESPRIT, NI MATIÈRE*, εἶχα θεωρήσει τότε – συνηγορούσης τῆς Κυβερνητικῆς κι ἐν συνδυασμῷ μὲ τὸ σχετικὸν ἐδάφιον τοῦ Epstein, εἰς τὸ ὁποῖον ὀμιλοῦσεν περὶ *σκεπτομένων μηχανῶν*, θεωρῶντας ὡς τέτοιες, τὸν Κινηματογράφον καὶ τὸν Ὑπολογιστὴν\* – ὡς μίαν εὐλογοφανῆ ἔνδειξιν τῆς δυνατότητος τῶν μηχανῶν νὰ ἐξαντικειμενίζουν, πέραν τῶν ἐργαλειακῶν κι ἐνεργειακῶν δυνατοτήτων τοῦ ἀνθρώπου, ἀκόμα καὶ τὴν σκέψιν. *Ἐκτὸς ἀπ' τὴν κοινὴν πνευματικότητα σ' ὅλες τῖς ἀνώτερες μηχανές, ὁ κινηματογράφος ἀναπτύσσει μίαν δικήν του ἰδιοφυΐαν.*\*\* Βέβαια αὐτὸ, οὔτε καθ' ὑποψίαν ἀπαντοῦσεν εἰς τὸ ζήτημα τῆς μονοτρόπου θεωρήσεως τοῦ κινηματογραφικοῦ φαινομένου, ὡς πρὸς τὸ ὅ,τι ἐκλαμβάνεται μόνον ὡς ἀναπαράστασις τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλ' ὄχι ὁμολόγως καὶ τ' ἀντίστροφον, πού ἦταν καὶ τὸ ὑπ' ἐμοῦ φλέγον ζητούμενον.

\* [...] *le cinématographe, comme la machine à calculer, en constituent les premières réalisations qui sont déjà mieux que des ébauches.*

\*\**Outre la spiritualité commune à toutes les machines supérieures, le cinématographe développe un génie propre.*

xxxvii —, 1965. *Archaeology of the Cinema*. Thames and Hudson, London

xxxviii Βέβαια στὸ μυαλό μου τριγύριζαν διαρκῶς ὅλες οἱ θεαματογόνες κι ἐξέχουσες ἱστορικὲς καινοτομίες τῆς προκινηματογραφικῆς ἐποχῆς, ἀπ' τὸ *panorama* τοῦ Robert Barker καὶ τὸ *moving panorama* τοῦ Robert Fulton, ἢ τὸ *diorama* τοῦ Louis Daguerre, καὶ τὸ περιπλοκὸν *myriorama* τοῦ John Clark ἢ τὸ παρεπόμενον *tableau polyoptique* τοῦ Jean-Pierre Brès· καὶ βέβαια ὁ ἐξαιρετικὰ σπουδαῖος, Émile Reynaud, μὲ τὸ εὐφάνταστον *Théâtre Optique*. Ὅλ' αὐτὰ τὰ ἐπινοήματα ἐγγράφονται στήν *BIO-ΓΡΑΦΙΑ* κατὰ τρόπον ἀπολύτως λειτουργικόν, ἂν κι ὄχι πάντα προφανῆ καὶ κατάδηλον.

xxxix Ὁ ὄρος *ὑποεικῶν* (*hyproicon*), εἰσήχθη στὰ 1903 ἀπ' τὸν Charles Sanders Peirce, στὸ Syllabus τῶν διαλέξεών του στὸ Lowell Institute τῆς Βοστώνης, καθὼς ἐπίσης κι ὁ συναφῆς ὄρος *representamen* (*ἀναπαράστημα*).

xl «Une membrane sépare l'*homo cinématographicus* de l'*homo sapiens*. Comme elle sépare notre vie de notre conscience».

—, 1958. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Les éditions de Minuit, Paris, σ. 7.

xli [...] *ὁ χρόνος ἀριθμὸς ἐστὶν κατὰ τὸ πρότερον καὶ τὸ ὕστερον.* (Ἀριστοτέλους, *Φυσικῆς ἀκροάσεως Δ'*).

xlii Ἡ κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία ἔλκει τὴν καταγωγὴν της, τόσον εἰς τὸ θέατρον, ὅσον καὶ στήν ζωγραφικὴν. Οἱ συνθέσεις τῶν πινάκων (ὡς στατικὲς σκηνοθεσίαι) ἔπαιξαν καθοριστικὸν ρόλον στήν κινηματογραφοθεσίαν καὶ τὴν τροφοδότησαν μὲ πληθώραν δοκίμων ὑποδειγμάτων διὰ τὴν ὀργάνωσιν τῶν περιεχομένων τοῦ κάδρου καὶ τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ πλάνου ὡς χωρογραφικοῦ τυπο-εικάσματος. Ἡ μόνη σύνθεσις πού ἐσπάνιζεν εἰς τὴν ζωγραφικὴν, ἦτο ἡ διαγώνιος, τὴν ὁποίαν ὅμως ὁ κινηματογράφος ἀξιοποίησεν δεόντως, γιὰ τὴν δυναμοποίησιν τοῦ κάδρου καὶ τὴν ἀνάδειξιν τῆς τρίτης διαστάσεως.

xlīiii Τὸ πρόταγμα ἀλλαγῆς τοῦ κόσμου, διὰ τῆς εὐγενοῦς ἐπιμορφωτικῆς ἀγωγῆς καὶ θεμελιακῆς ἀναμορφώσεως τῶν συνειδήσεων, προέρχεται ἀπ’ τὰ πρῶτα χρόνια διαδόσεως τῆς τυπογραφίας καὶ τῶν καιρίων προϋποθέσεων πού αὐτὴ ἐδημιούργησεν μὲ τὴν ἔκδοσιν καὶ κυκλοφορίαν στὴν Εὐρώπῃ τῆς Ἑλληνικῆς Γραμματείας καὶ τὴν συνακόλουθον πνευματικὴν ζύμωσιν οἴαν προεκάλεσεν διὰ τὴν ἔκπτυξιν καὶ ἐγκαθίδρυσιν τοῦ Ἀνθρωπισμοῦ (*Humanitas*) – ἔναντι τοῦ πάνυ ἀλόγου καὶ λίκαν ἀφορήτου Θεοκρατισμοῦ – καὶ μετὰ ἕναν αἰῶνα τοῦ ἀκτινοδόλου κινήματος τοῦ Διαφωτισμοῦ (*Siècle des Lumières*)\*. Ἄν καὶ ἔκτοτε ἡ ἀνθρωπιστικὴ μόρφωσις, ἐθεωρεῖτο παντάπασιν, ὡς τὸ *sine qua non* ὑπέροτατον ἀγαθόν, καὶ παρείχετο, σὺν τῷ χρόνῳ, προεχόντως μέσῳ τῶν τυπογραφημένων βιβλίων, ἡ ὅλη κατάστασις οὐδέποτε ἐθεωρήθη ἱκανοποιητικὴ, ἢ ἔστω καὶ θεμιτῶς ἀνεκτὴ, δι’ ἣ καὶ φυσιολογικῶς ἤχθημεν, μεσοῦντος πλέον τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος, σὲ βιαιφόρες προτροπὲς σὰν τὴν κατωτέρω: *Ἀλλάζετε τὸν κόσμον μὲ τὰ βιβλία, καταπολεμῆστε τὶς ἀδικίες μὲ τὰ βιβλία*\*\*· εἶχεν διακηρύξει λίκαν ἐκφαντικῶς, ὁ δισεκατομυριοῦχος καὶ ἀντάρτης μὲ τὸ παρωνύμιον «Osvaldo», Giangiacomo Feltrinelli, κατὰ τὴν ἴδρυσιν τοῦ ἐκδοτικοῦ τοῦ οἴκου στὸ Μιλᾶνον ἐν ἔτει 1955, θέλοντας προφανῶς νὰ καταδηλώσῃ τ’ ἀπώτερα κίνητρα τοῦ ἐγχειρήματός του. Μετὰ τὴν αἰφνίδιαν ἔκρηξιν τοῦ Μάη τοῦ ’68, τὸν ἠκολούθησαν ὁ François Maspero ἐν Παρισίοις, ὁ Klaus Wagenbach ἐν Βερολίνῳ, καὶ ὁ Herbert Röttgen μὲ τὴν Gisela Erler εἰς τὸ Μόναχον, ὡς Trikont Verlag. Οἱ ἐν λόγῳ ριζοσπᾶστες τῆς ἀριστερᾶς, μαζὶ μὲ δεκάδες ἄλλους μικροεκδότες, κατὰ κανόνα περιστασιακοὺς, ἢ προσκαίρους, ἀνέδειξαν καὶ ἐπικαιροποίησαν μετ’ ἐπιτάσεως, στὴν ταραχώδη δεκαετίαν τοῦ 1970, κάθε πτυχὴν τῶν ὀραματισμῶν πού προήλθαν ἀπ’ τὴν Βιομηχανικὴν Ἐπανάστασιν, καὶ πού ὁ Μάρξ τοὺς εἶχεν ἀποκαλέσει συλλήβδην οὐτοπικοὺς. Ἐργατισμὸς, Τριτοκοσμισμὸς καὶ Ἐπιμορφωτισμὸς, βρέθησαν ἐν ἐξάρσει ἐνώπιον τοῦ ἱστορικοῦ προσκηνίου, καὶ ἀντάμωσαν μὲ τοὺς νεόφερτους π’ ἀνταποκρίνονταν στὰ κελεύσματα τῶν καιρῶν καὶ νοιάζονταν ν’ ἀλλάξουν τὸν κόσμον πασχίζοντας νὰ ὀξυγονώσουν, μίαν Ἐπανάστασιν πρὸ ἐπαναστατικῆς.

\*Ἐπ’ αὐτοῦ δὲς εἰδικότερα: Ρεντζῆς Θανάσης, *ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Πρακτικὴ καὶ Ἰδεολογία* [θεωρήσεις καὶ θέσεις γὰρ τὴν κινηματογραφικὴν πρακτικὴν καὶ ἰδεολογίαν]. Ἐκδόσεις ΠΥΛΗ, χ.χ., Ἀθήνα, σ.σ. 13–15.

\*\**Cambiare il mondo con i libri, combattere le ingiustizie con i libri.*

xliv [...] γίνεταί δὲ τέχνη ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις. (Ἀριστοτέλους, *Μετὰ τὰ φυσικά*, 981α).

xlv λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (Ἀριστοτέλους, *Περὶ ποιητικῆς*, 1450α).

xlvi Ἄν μᾶς ζητοῦσαν νὰ χαρακτηρίσουμε μὲ μία μόνον λέξιν τὴν ἐποχὴν πού ζοῦμε, θὰ μπαίναμε στὸν πειρασμὸν νὰ τὴν ἀποκαλέσουμε ὄχι ἥρωική, ἢ εὐσεδῆ, ἢ φιλοσοφικὴ ἢ ἠθικὴ ἐποχὴ, ἀλλὰ πρὶν ἀπ’ ὅλα μηχανικὴ. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ ἐκμηχανισμοῦ μὲ κάθε ἔννοια τῆς λέξης, ἐξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ [...], ἔλεγεν ὁ περιφανῆς Σκῶτος ρωμαντικὸς Thomas Carlyle στὸ διάσημον κείμενό του *Signs of the Times* (*Σημεῖα τῶν Καιρῶν*), πρωτοδημοσιευμένο στὸ *Edinburgh Review*, τὸν Ἰούνιον τοῦ 1829.

xlvii Τὸ παρὸν εἶναι τὸ ζωντανὸ συνολικὸ ἄθροισμα ὀλοκλήρου τοῦ παρελθόντος. Στὸ *Edinburgh Review*, Δεκέμβριος 1831.

xlviii Σὲ μίαν ἀπ’ τὶς πάμπολλες καὶ πάντα ἀτελείωτες συζητήσεις μὲ τοὺς Μπάμπη Καλλιπολίτη καὶ Τάκη Σιμῶτα, κατὰ τὸ Φθινόπωρον τοῦ 1974 – μίαν ὀλονυκτίαν στὸ περίφημον *Ζαχαροπλαστεῖον Χατζῆ* – εἶχαμε παράφορα ἐπικεντρωθεῖ στὴν τραγικὴ μοῖρα τοῦ ρωμαντικοῦ ἥρωα πού σαρκώνονταν στὸ πρόσωπον τοῦ περιστεφοῦς Che Guevara. Ὁ Σιμῶτας, ἐν πλήρῃ τόλμῃ, διατεινόνταν στὸ βιβλίον του, *Ἡ κρίσις τῆς ἐπικῆς συνείδησης*, ὅτι κατ’ οὐσίαν ὁ Che ἐπέδιωξεν τὸν θάνατόν του, ἀποδιδόμενος σὲ μίαν ὀφθαλμοφανῶς ἀπέλπιδα περιπέτειαν προκειμένου ν’ ἀγγίξῃ τὰ ὄρια τοῦ ὄνειρου – τῆς πολυπόθητης ἐπανάστασις – ἐν ἐπιγνώσει τοῦ ἀνέφικτου τῆς ἐκπλήρωσής του. Πρὸς τί λοιπὸν ὁ ἐπὶ ματαίῳ ἀγῶνας; Πρὸς τί καὶ ἡ θυσία; Ἡ ἀπάντησις βέβαια δὲν ἐπιβατοῦσε στὰ πέριξ γιὰ νὰ τὴν ἀδρά-

ξουμε κι ή άπορία θέριευε, ένώ ό κόμπος στόν λαιμό έσφιξε άκόμη περισσότερο, όταν, ό έν ύποψία κείμενος Σιμώτας άπεφάνθη, διστακτικά μέν, άλλ' άπερίφραστα δέ, πώς ό Che, ως τελευταίος ρωμαντικός, πήρε μαζί του και τ' όνειρον πού τόν όδήγησε στις έσχατιές τής άνεδαφικής όνειροδασίας. Ό από μέρους μου άντίλογος, ως ποιητική άντιστροφή, ήταν ότι μάλλον τó άφησε άνοικτόν, εις τήν διάθεσιν τών έπερχομένων. Άλλά τó ένστερνίζόμουν; Μάλλον όχι, και μ' έτρωγεν ή άμφιβολία. Και τότε ό Τακούλης (Σιμώτας) – στήν έπίγευσιν τών ευφραντικών γλυκισμάτων του Χατζή – εκσφενδόνισε τó καιρίον και καταλυτικόν πίκρισμα: *Η κουδανική επανάσταση ήταν ή τελευταία*. Μούδιασμα, σάστισμα, σάν να μās έδωσε τήν χαριστικήν βολήν και μείναμ' άφωνοι κι άποσβολωμένοι. Για κάμποσον καιρόν με ταλάνιζε τó θέμα κι ό σκεπτικισμός μου βάρυνε άπροσμέτρητα, καθώς με καταδασάνιζεν τó πλάσιμον μιās (φαντασιο)Βιο-Γραφίας, όπου, μεταξύ άλλων, ή άδυσώπητος και τραγική έμπειρία τής Κομμούνας τών Παρισίων ήταν ιδιαιζόντως βαρύνουσα.

xlix Άριστοτέλους, *Φυσικής άκροάσεως Δ'*, 10, 218α 5–7.

1 *Η Ούτοπία είναι μιá ιστορική έννοια. [...] Γνωρίζουμε ήδη ότι ή κυβερνητική και οι ύπολογιστές μπορούν να συμβάλουν στόν πλήρην έλεγχον τής άνθρώπινης ύπάρξεως*. Marcuse, Herbert (1970). *Five Lectures: Psychoanalysis, Politics, and Utopia*. Allen Lane The Penguin Press, London.

li Πρωτοξεκίνησα να εργάζομαι ως «μικρός»\* σ' ήλικίαν μόλις 14 έτών, στο επί τής όδοϋ Σταδίου 38 (έντος τής Στοās Νικολούδη), *Γραφείον Ταξιδίων και Τουρισμοϋ, Α. Μπέρος*, παραπλεύρως του ιστορικού *Βιβλιοπωλείου τής Έστίας* κι ακριβώς δίπλα στο *CAFE ESPRESSO του Λουμίδη* – όπου και τó ξακουστόν *Πατάρι* – ένώ άπ' τήν άλλην πλευράν τής Στοās, επί τής όδοϋ Πανεπιστημίου, φώλιαζεν ύπογείως τó άφ' έτέρου ιστορικόν βιβλιοπωλείον, *Η Φωλιά του Βιβλίου*, με ξενόγλωσσα κυρίως βιβλία. Άρκετές ώρες τής εργάσιμης μέρας τις περνούσα περιεργαζόμενος τά βιβλία στήν *Έστία* και κάπου-κάπου ρωτούσα και τόν νεώτερον εκ τών υπαλλήλων, τόν Στρατή Φιλιππότη, τί αυτό και τί εκείνο, πώς αυτό και πώς εκείνο, και μου 'λεγεν και μου 'λεγεν άσταμάτητα – μέχρι πού νόμισα ότι τά 'χε διαβάσει όλα – και τί δέν έμαθα. Στήν συνέχεια δέ, επέκτεινα τις επισκέψεις μου και στήν *Φωλιά του Βιβλίου*. Άλλοιώτικο κλίμα εκεί, λιγότερον φιλόξενο για χασομέρηδες, λόγω τής συχνης παρουσίας του γερο-Κακουλίδη, αλλά και τις στοιβές με τ' άνάκατα ξενόγλωσσα βιβλία: Άγγλικά, Γαλλικά, Γερμανικά, όλίγα Ιταλικά κι ελάχιστα ελληνικά. Όμως εκεί ύπήρχεν ένας μόλις μεγαλύτερός μου, ό νεαρός Θανάσης Καστανιώτης, έτσι ευρέθηκεν οικεία πρόσθασις κι άκολούθως άναπτύχθηκεν, μιá έφ' όρου ζωής φιλία. Όπως ό Στρατής, στήν *Έστία*, έτσι κι ό Θανάσης στήν *Φωλιά*, έγινεν όδηγός μου στο άπέραντον πέλαγος τών άλλόγλωσσων βιβλίων και σχετικώς τάχιστα άντελήφθη πώς δέν ήτο άπαραίτητον να 'χης διαβάσει τά βιβλία για να μπορής να πληροφορηής κάποιον για τó περιεχόμενον τους. Φτάνει να βλέπης τούς καταλόγους τών εκδοτών με τις περιλήψεις και να συζητάς μ' αυτούς πού τά διαδάζουν. Κάποιαν στιγμή δέ, μου 'πεν, κάπως συνομοτικά: *έδω παραπάνω στο άγγλικό βιβλιοπωλείο του Παντελίδη, θέλουν έναν νεαρό, πού να σκαμπάζη λίγο από Άγγλικά, δέν πās άφοϋ 'χεις τέτοια καϋλα με τά βιβλία*; Τό σκέφτηκα, τó ξανασκέφτηκα, καθότι ό μισθός ήταν λιγότερον άπ' τó <sup>1</sup>/<sub>6</sub> τών άπολαδών στο Γραφείον Ταξιδίων, και τελικώς τ' άπετόλμησα. Οι Θανάσηδες κατέστημεν οϋτω συνάδελφοι και φίλοι, κι ως τέτοιοι άνταλλάσαμεν συχνάκις τις σχετικώς όμόλογες έμπειρίες μας. Ό έκτεταμένος προφορικός πολυγλωσσισμός, με τόν όποιον είχα πλήρως προσοικειωθεί στο *Γραφείον Ταξιδίων*, άπλώνονταν τώρα μπροστά μου και γραπτώς, έν άρτία, κι έξαιρετικά ποικιλόμορφον, τυπογραφική σκευή, ένίοτε μοναδικώς γοητευτικήν και πρεπόντως θελκτικήν. Όταν ένέσκηπεν ή μαύρη Χούντα, τών μιαιρών Συναγματορχών (1967), και πλάκωσε τó σκότος τής λογοκρισίας, τά ξενόγλωσσα βιβλιοπωλεία και τά πρακτορεία ξένου τύπου δέν είχαν καμμίαν δυσμενήν επίπτωσην. Έτσι τά βιβλιοπωλεία, εις τó κέντρον τών Άθηνών, πού έσφυζαν τότε από κίνησιν, όπως του *Διεθνοϋς Βιβλιοπωλείου* Έλευθερουδάκη, του Κακουλίδη (*Φωλιά του Βιβλίου*), του Παντελίδη, του Κάουφμαν (*Librairie française*) και του Σαμούχου (*The American Bookstore*, τó όποιον διακινούσε και μεγάλον όγκον ήμερησίου και περιοδικού τύπου): κατέστησαν οι πλέον ένδεικνυόμενες έστίες έγκύρου πληροφορησεως, ως πρός τó τί συνέβαινε στόν ύπόλοιπον κόσμον. Ως νεαροί βιβλιοπώλες, με οϋκ όλίγες πνευματικές και πολιτικές άνησυχίες, γνωριστήκαμε, εκ τών πραγμάτων, με πάμπολλους θεράποντες τής κοινωνικής και πνευματικής ζωής, ως και λίαν σημαίνουσες προσωπικότητες τής δημόσιας σφάιρας: με τινες δέ εξ αυτών, αναπτύξαμεν διακεκριμένες φιλίες και κάναμεν πολύτιμες κι ευάγωγες συναναστροφές. Επίσης, στήν διετήν έν βιβλιοπωλείω θητείαν μου, όφείλω έν πολλοίς, τήν βασικήν διαμόρφωσιν του χαρακτήρος μου, καθώς και τήν ολοκληρωτικήν έμπέδωσιν του καθ' όλου πνευματικού προσανατολισμοϋ μου, πρός τόν προεξάρχοντα έγκυκλοπαιδισμόν, πού έφτασεν μάλιστα



καὶ σὲ σημεῖον καταδηλωτικῆς διακηρύξεως, μὲ τὴν συχνάκις ἀπὸ μέρους μου ἐκστομιζομένη φράση: *Ναντερὸ καὶ ξερὸ ψωμί*. Ἐννοεῖται ὅτι μποροῦσαμε νὰ παραγγείλουμε τὰ πάντα καὶ νὰ προμηθευτοῦμε ὅποιοδήποτε βιβλίον, ἢ κι ἐπιστημονικο-φιλοσοφικὸν περιοδικόν, ἀκόμα κι ἀπὸ ἀπλῆν περιέργεια, κι ἔτσι εἶχαμε πλήρη ἐνημέρωσιν κι ἐποπτεῖαν σ' ὅλα τὰ πεδία τῶν ἐνδιαφερόντων μας – πού δὲν ἦταν καὶ λίγα. Τὸ πλεονέκτημά μας αὐτὸ ἦταν ἀσύγκριτον, ὄχι μόνον ἐν σχέσει πρὸς τὴν ὁμολογουμένως εὐφορον πνευματικῶς ἐποχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν συγκαιρινήν, καθότι κανένας σπουδαστὴς δὲν δύναται σήμερον, μὲ μόνην τὴν συνδρομὴν τοῦ internet, νὰ ἔχη πλήρην ἐποπτεῖαν στὴν καθ' ὅλου γνωστικὴν ὕλην, παρὰ μόνον μερικὴν καὶ τυχαῖαν, ἢ συμπτωματικὴν, πολὺ συχνὰ πλανερὴν καὶ πολλακὴς πλήρως σφαλερὴν. Ἡ γνωριμία μας, μὲ τοὺς Φώτη Καραμήτσο καὶ Σταῦρο Πουλάκη, στάθηκεν ἰδιαίτερα γόνιμος κι ἐποικοδομητικὴ, καθὼς συγκροτήσαμε μίαν συντροφίαν, ἐμπεριστατωμένης καὶ, κατὰ κάποιον τρόπον, συστηματικῆς μελέτης, τῆς Φιλοσοφίας, καὶ ἰδίᾳ τῶν πλέον νεωτερικῶν ἐκφάνσεων τοῦ πνεύματος, ὅπως τῆς Κυβερνητικῆς καὶ τοῦ Κινηματογράφου. Θεωροῦσαμε δὲ, τὴν μὲν Κυβερνητικὴν, ὡς ἐπιστήμην τῶν ἐπιστημῶν, πανεπιστήμην (*omniscientia*), τὸν δὲ Κινηματογράφον, ὡς τέχνην τῶν τεχνῶν, παντέχνην (*omnians*), γι' αὐτὸ κι ἀπ' τὴς πρώτες ἐκδόσεις τοῦ Καστανιώτη ἦταν, ἢ περιφροσὸς σειρᾶ *Θεαίτητος*, μὲ τὰ κλασικὰ ἔργα τῆς Κυβερνητικῆς (Norbert Wiener, Louis Couffignal, John von Neumann, Robert Blanché), μ' ἐπιμέλειαν τοῦ Φώτη Καραμήτσου κι ἀκολούθως τὸ περιοδικὸν *ΦΙΛΜ*, ὑπὸ τὴν διεύθυνσίν μου.

\* Τὸ «μικρὸς» τὴν ἐποχὴν ἐκείνην (1962) ἦταν σχεδὸν πλήρης ἐπάγγελμα, μὲ συνήθεις ἀρμοδιότητες – ἐὰν ἐπρόκειτο περὶ γραφείων – τὸ νὰ «πετιέται» μέχρι τὸ περίπτερον, γιὰ ἐφημερίδες καὶ στιγάρα, νὰ παραγγέλλη καφέδες μὲ λουκούμι, ἢ ἀναγνυκτικά, νὰ πληρῶνῃ μικρολογαριασμούς (ΔΕΗ, ΟΤΕ κι ΕΥΔΑΠ, ἢ λαχεῖα καὶ δελτία ΠΡΟ-ΠΟ) καὶ νὰ πηγαίνετο στὰ ταχυδρομεῖα, τὴς τράπεζες καὶ τὴν ἐφορίαν· νὰ μεταφέρῃ γραφειοκρατικὴν χαρτοῦρα, ἐπιταγές, συναλλαγματικές, γραμμάτια καὶ διατακτικές, καὶ στὴν περίπτωσίν μου – ἐφ' ὅσον ἐπρόκειτο γιὰ Γραφείων Ταξιδίων – εἰσιτήρια, διαβατήρια καὶ διάφορα πιστοποιητικά. Ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα διαρκὲς πηγαίνελα, μεταξὺ πελατῶν, Ὑπουργείου Ἐσωτερικῶν, τῶν ἐν Αθήναις Πρεσβειῶν καὶ Προξενείων, δημοτικῶν ὑπηρεσιῶν, ἀστυνομικῶν τμημάτων, ἀεροπορικῶν κι ἀτμοπλοϊκῶν ἐταιρειῶν, καθὼς καὶ τῶν ἐκδοτηρίων τῶν Σιδηροδρομῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους (ΣΕΚ) κι ἐνίοτε τῶν Κοινῶν Ταμείων Εἰσπράξεων Λεωφορειῶν (ΚΤΕΛ) καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Λέσχης Αὐτοκινήτου καὶ Περιηγήσεων (ΕΛΠΑ) – κι ὄλ' αὐτὰ σὲ μίαν ἐχθρῶς κι εὐχαρίστως περιπεπατηκυῖαν πόλιν. Ἐπάγγελμα πηγαίνελα λοιπόν.

lii Ὁ κρείττων ρωμαντικὸς ποιητὴς καὶ Πλατωνιστὴς (εἶχε μεταφράσει καὶ τὸ *Συμπόσιον*), ἀνήκων εἰς τὴν τάξιν τῶν εὐγενῶν, Percy Bysshe Shelley, γεύτηκε νωρίς-νωρίς τὴν ἀπολυταρχίαν τῆς μονοθεΐας καὶ τῆς συναδούσης μοναρχίας, ὅταν ἐκυκλοφόρησεν τὸ πρῶτον του πονημάτιον, ἕνα δεκαεξασέλιδον φυλλάδιον, μὲ τίτλον: *The Necessity of Atheism* (1811), καθὼς τὸν ἐξεδίωξαν κακὴν-κακῶς ἀπ' τὸ παλαιότερον University College, τοῦ πρώτου κι ἐνδοξότερου ἀνωτάτου μορφωτικοῦ ἰδρύματος, τῆς Μεγάλης Βρετανίας, τὴν πολύφημον Ὁξφόρδην. Μὰ τέτοια δεισιδαιμονία καὶ θρησκοληψία ἐν Ὁξφόρδῃ; Καὶ οἱ τόσοι καὶ τόσοι *Freethinkers*, ἀπὸ πού εἶχαν ξεφυτρώσει καὶ πῶς; Ἀπὸ μίαν ἀρκούντως διαδεδομένην οἰκαδε παιδείαν, Ἀθήνηθεν, ἢ κι ἐνίοτε Ρώμηθεν, προερχομένην, κι εὐδοκοῦσαν τὴν ἐλευθεροφροσύνην καὶ τὴν ἀξιοπρέπειαν. Δέκα χρόνια ἀργότερον, κι ὀλίγον πρὶν τὸν πρόωρον κι ἀδόκητον χαμόν του, ἐδήλωσεν ἀπεριφράστως εἰς τὸν πρόλογον τοῦ λυρικοῦ δράματος, *HELLAS: We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece*. Ξαναδύποντας αὐτὰ τὰ ἀκράτου ἐνθουσιασμοῦ λόγια, ἀναλογιζόμενον τὴν ἀπίστευτον ἀφέλειαν τοῦ ποιητοῦ πού ἀσύστολα ἐξεστόμισεν: *We are all Greeks*. Διότι, πόσοι πράγματι ἦταν αὐτοὶ, οἱ *We are all ...* ? Δὲν ἦταν παρὰ μιά φοῦχτα ὀραματιστῶν μέσα σ' ἕναν ἀπέραντον ὠκεανὸν ἀδυσωπῆτου χριστιανοκρατίας κι ἀδιαλλάκτου ἀρνησιγνωσίας.

liii *The Romantic Rebellion*, ὡς ἀπεκλήθη ἢ ἐν λόγῳ τάσις, πού ὀδήγησεν τινὲς ἐξ αὐτῶν στὴν ἐνεργὸν ἀνατρεπτικὴν δράσιν, ὅπως τὸν ποιητὴν Λόρδον Βύρωνα, ὁ οἷος ἔλαβε ἐνεργὸν μέρος στὴν Ἑλληνικὴν Ἐπανάστασιν τοῦ 1821.

liv Τὸ νεόκοπον βιομηχανικὸν προλεταριάτον, οὐδεμίαν σχέσιν εἶχεν μ' αὐτὸ τῆς Ρώμης, παρὰ μόνον κατ' ὄνομα (*proletarius*), ἢ κι ἀντιστοίχως μὲ τοὺς *θήτας* τῶν Ἀθηνῶν, καθ' ὅ,τι, ὁ μὲν προδοιομηχανικὸς δουλευτὴς, ἦταν βασικῶς χειριστὴς ἐργαλείου, ὁ δὲ, βιομηχανικὸς ἐργάτης κατέστη ὑπηρετὴς μηχανῆς. Ὁ ἀνθρωπότυπός του, καὶ κυρίως ὁ ρόλος του, ἔγιναν

---

άντικείμενον, ὄχι μόνον ἐκτεταμένων μελετῶν, ἀλλὰ καὶ πολλαπλῶν ἐπενδύσεων ἐπὶ τῶν ὅποιων προσδοκούμενων κοινωνικο-πολιτικῶν ἀναδιατάξεων.

Iv Ἡ κριτική, ἅμα κι ἀπέχθεια, πού ἐπεφυλάχθη στὴν καλπάζουσαν νεωτερικότητα, ἀπὸ μέρους τῶν καινοφανῶν ἐπίσης, κι ἐν πολλοῖς *sui generis*, ρωμαντικῶν – ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κι ἀρχαιολατρῶν – διανοουμένων, ἦταν σχετικῶς ὁμόλογος πρὸς τὴν συνετὴν λαοκρισίαν καὶ κατὰ κύριον λόγον ἀφοροῦσεν εἰς τὴν ἀποκαθήλωσιν τοῦ ἱεροῦ, τὴν ἀποπνευμάτωσιν τοῦ κόσμου καὶ τὴν γενικευμένην ἀπομάγευσιν, τὴν ἀσέβειαν πρὸς τὴν φύσιν καὶ τὸ παρελθόν, καὶ κυρίως, γιὰ τοὺς τοσοῦτον λογίους, τὴν ποσοτικοποίησιν καὶ μηχανοποίησιν, καθὼς δὲ καὶ τὴν σύμμορφον ‘ὀρθολογιστικοποίησιν’ καὶ κατάλυσιν τῶν κοινοτικῶν εἰωθότων καὶ δεσμῶν.

Ivi Τὸν πασίγνωστον, ἀλλὰ καὶ πολλαπλῶς κακοποιημένον ὄρον, *folk-lore* (λαο-γνωσία—*the Lore of the People*), εἰσήγαγεν ὁ Βρεταννὸς antiquarian καὶ συγγραφεὺς William Thoms, μὲ μίαν ἐπιστολὴν του, πρὸς τὸ literary magazine *ATHENAEUM*, τὸν Αὐγούστου τοῦ 1846, προκειμένου ν’ ἀναχαρακτηρίσῃ αὐτὸ πού ἤδη ἀποκαλοῦνταν *popular antiquities* καὶ περιελάμβανεν περιγραφὰς καὶ μελετήματα, γιὰ τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμα τῆς ὑπαίθρου, τὶς λαϊκῆς δοξασίαις, τὶς προφορικῆς καὶ χειροτεχνικῆς παραδόσεις, τὶς μουσικῆς καὶ τοὺς χοροὺς, πού προοδευτικὰ ἔπαυαν νὰ καλλιεργοῦνται, λόγῳ ἐκτεταμένης ἀστικοποιήσεως καὶ περιέπιπταν στὴν λησμονιά, διακόπτοντας τὴν συνέχειαν τῆς παραδόσεως.

Ivii Ὁ πραγματικὸς κόσμος εἶναι αὐτὸς πού δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι, ὁ φανταστικὸς κόσμος εἶναι αὐτὸς πού δὲν εἶναι πραγματικὸς, μᾶς εἶχεν πεῖ ὁ Τάκης Σιμωνῆς\*, καθὼς τ’ ἀδόκητον τέλος τῶν ὠραίων καὶ τῶν γενναίων, εἶχεν πρὸ πολλοῦ ἐπέλθῃ, καὶ οἱ ἄωροι καὶ οἱ δειλοὶ εἶχαν ἀλώσει τὰ πάντα.

\* —, *Ἡ κρίσις τῆς ἐπικῆς συνείδησης*, Ἐξάντας, Θεσσαλονίκη, 1973.

Iviii *In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen.*  
—, *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (vorwort, p. v), Verlag von Franz Duncker, Berlin 1859.

lix *L’imagination du rêveur, isolée du monde externe, reproduit sur de simples images et parodie à sa manière le travail qui se poursuit sans cesse, sur des idées, dans les régions plus profondes de la vie intellectuelle.*  
—, 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Félix Alcan, Paris, p. 103.

Ix *Τὸ Σήμερον γίνεται ἀστραπιαῖα Χθές, ὅλα τὰ Αὔριο καθίστανται Χθερινὰ καὶ οὕτω δὲν τίθεται ζήτημα εὐτυχίας, ἀλλὰ μᾶλλον ἓνα ἄλλον ζήτημα.* Thomas Carlyle στὸ *Past and Present*.

Ixi Ὅπως ὅλα τὰ ἔμβια ὄντα, ὅταν δέχονται κάποιο ἐξωτερικὸν ἐρεθίσμα ἀντιδρῶν ἀρχικὰ μ’ ἓνα μούδιασμα, ἔτσι κι ὁ ἄνθρωπος ἀντενεργεῖ ἀνάλογα μὲ τὴν ἐκτίμησιν πού ἀφορᾷ στὰ γνωρίσματα τοῦ ἐρεθίσματος. Ὁ νεόκοπος *Homo Urbanus Europeanus*, τῆς βιομηχανικῆς ἐποχῆς, ὑπῆρξεν ἰδιαίτερος εὐάλωτος γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση ὑπερπληθυσμὸν ἐρεθισμάτων κι ἀδυνατοῦσε νὰ τὰ ἐπεξεργαστῇ εὐάγωγα. Ὁ S. Freud πρωτομίλησε γιὰ τὸ μούδιασμα πού ἀκολουθεῖ τὸ ἐρεθίσμα σὲ κάθε βιολογικὸν ὄργανισμὸν, ἀναφερόμενος στὰ μαλάκια, καὶ ἰδίᾳ τὰ δίθυρα (*bivalvia*) ὀστρακόδερμα, ὅπου ἡ ἀντίδρασις στὸ ἐρεθίσμα-ἀπειλὴ προκαλεῖται μὲ τὴν ἀκαριαίαν ἐκτόνωσιν ἠλεκτρικοῦ φορτίου, τὸ ὅποιον ἐνεργοποιεῖ τὸ μοναδικὸν νεῦρο, πού μὲ τὴν σειρὰ του κλείνει τ’ ὀστρακὸν κι ἀποκλείει κάθε ἄλλο ἐρεθίσμα. Ἔτσι ὅμως καὶ ὁ ἴδιος ὁ ὄργανισμὸς ἀποκλείεται ἀπ’ τὸ περιβάλλον του, καθὼς ὁ ἀμυντικὸς μηχανισμὸς του δὲν τοῦ ἐπιτρέπει ἄλλην ἀντίδρασιν ἀπ’ τὸ νὰ κλειστῇ στὸ καθούκι του. Οἱ βιολογικοὶ ὄργανισμοὶ ὅμως μ’ ἀνεπτυγμένο νευρικὸν σύστημα, ἀντιδρῶν ἐνστιγματικὰ μὲν, ἀλλ’ ἀντιμετωπίζουν τὸ ἐρεθίσμα καὶ μὲ τοὺς τρεῖς βασικοὺς τρόπους: Θετικὰ, ἀρνητικὰ καὶ συνδυαστικὰ. Τὰ θηλαστικὰ καὶ ἰδίᾳ τ’ ἀνώτερα θηλαστικὰ, στὰ ὅποια

άνηκει κι ὁ ἄνθρωπος ἔχουν ἀκόμα μεγαλύτερες δυνατότητες ἀντιδράσεως, τὶς ὁποῖες κι ἐξελίссουν. Ὁ ἄνθρωπος, τόσον ὡς εἶδος, ὅσον και ὡς ἀτομικὴ ὄντοτης, διαθέτει ἀναριθμήτους τρόπους ἀντιδράσεως, στοὺς ὁποίους ἐνίοτε διαπιστώνεται ἀπρόσμενος ἐπινοητικότητα. Ὡστόσο, ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι, παρὰ τὶς ἀδιαμφισβήτητες δυνατότητες, ἡ ἀντίδρασις τῶν μαλακίων εἶναι ἐξαιρετικὰ συγχῆ και στὸν ἄνθρωπον κι ἔχει τὴν μορφήν τῆς ἀποφυγῆς και τῆς ἀπωθήσεως. Ἐν τούτοις, ὅπως και στ' ὄστρακον, κάποια στιγμή παρειασφρῦει ἀπρόσμενα ἓνα χαλικάκι, πού στὸ μὲν ὄστρακον θὰ γίνῃ μαργαριτάρι, ὥστε νὰ μὴν εἶναι πλέον ἐνοχλητικό, ἀλλὰ τὸ τί μπορεῖ νὰ συμβῆ στὸ κάθε ψυχο-τραυματισμένον και αὐτο-ἐγκλωδισμένον ἄτομο, δὲν εἶναι διόλου προβλέψιμον. Τὸ ἀνάπηρον και φοβικὸν ἐγὼ ἀδυνατεῖ ν' ἀφομοίωση τὸ χαλικάκι κι ἐξάνισταται, καθὼς εἶν' ἀνέτοιμο ν' ἀντιμετώπισῃ τὸν εἰσβολέα – πού ἔχει ἤδη διεμβολίσει τὸ κάστρον και τὸ κατοικεῖ – τὰ τείχη δὲν ἔπρασ μὲν, ἀλλ' ὁ ἐχθρὸς πῶς νὰ γίνῃ φίλος; Νοιώθει νὰ μουδιάζῃ, νὰ παραλύῃ και κάπως σὰν νὰ διαλύεται. Ἡ ἀμφιρροπία πού καταταλλανίζει πλέον τὸ σαστισμένον ἐγὼ, ἔχει σχεδὸν πάντα ἀπρόδλεπτον ἔκβασιν, τὸ χαλικάκι – ὡς βέλος ἐν τῇ καρδίᾳ – ἀναστατώνει και προκαλεῖ σὲ μίαν ὀλόπλευρον ἀνασυμμέτρησιν (συνάμα καταστροφικὴν και γονιμικὴν). Τὸ ἀναποκρυπτογράφητον ἐρωτοτρόπημα τοῦ ἀρρήτου μὲ τὸ κατάδηλον, δὲν εἶναι πάντα ἀσύμπτωτον, ἀλλὰ δὲν εἶναι κι ἐλέγξιμον, καθὼς ὁ ἔρωτας και ἡ ποίησις δὲν εἶναι ἀνταλλάξιμες ἀξίες, δὲν ὑπάρχει τίμημα γι' αὐτὰ – ὅλα τ' ἄλλα ὑπόκεινται σὲ σχετικοποιήσεις, διαπραγματεύσεις και ποσοτικὲς ἀνταλλαγές – ἐνῶ τὸ βαριοκαταραμένον χρῆμα ἀπαξιώνει τὰ πάντα. Σαστισμένα κρανία και ταραγμένες ψυχές, δαμασμένα και καταστρεβλωμένα ἔνστικτα. Terra Incognita, Terra Obscura κι ἐπὶ τῷ σκανδάλῳ Terra Promissa, *Au Bonheur des Dames*, ὅπως εἶχεν πεῖ κι ὁ νατουραλιστῆς Émile Zola, στὰ 1883.

Ixii μὲ τὸν σταυρὸν και τ' ὄπλον.

Ixiii *Ein Gespenst geht um in Europa das Gespenst des Kommunismus*, ἔγραφαν οἱ Karl Marx και Friedrich Engels στὸ *Das Manifest der Kommunistischen Partei*, ἐν ἔτει 1848.

Ixiv Ἡ λέξις *χρῶμα*, προερχομένη ἐκ τοῦ *χρῶς* – ἐσήμαινεν πρωταρχικῶς *δέσμα* – ἐξ οὗ και ἡ ρῆσις, ἐν *χρῶ κεκαρμένος*: ὡς ἐκ τούτου δέ, ἡ σημασία του περιελάμβανε, στὴν *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*, τὴν ἐν λόγῳ διάστασιν, ὡς εἰδοποιὸν στίγμα τῆς ὀθόνης, τὸ μέτωπον τοῦ βίου και προμετωπίδα τοῦ ἐν ὄψει αἰσθητοῦ μέρους τοῦ κινηματογράφου καθολικῶς, ὅπως διαυγέστατα και τοῦ προκειμένου ἔργου. Ἡ *photogénie* τῆς ἀσπρόμαυρης κινηματογραφίας, τῶν Γάλλων ἱμπρεσιονιστῶν (Delluc / Epstein / L'Herbier / Kirsanov), ὄφειλεν νὰ καταστῆ εἰς χεῖρας μου ἐντελεῆς *chromogénie*, ἡ κάλλιον *photo-chromo-génie*.

Ixv Τ' ὄνομα *φωτογραφία* (*φῶς+γραφῆ*), τ' ὀφείλουμε στὸν πολυμαθῆ Ἄγγλο, Sir John Frederick William Hersche (1839), ὁ ὁποῖος πιθανώτατα μετέφερεν τ' ὀλίγιστα δημοσιοποιημένο προσωνύμιο, *photographia*, τοῦ πολυτάλαντου και *solitáριο inventor* Γαλλο-Βραζιλιάνου, Antoine Hercule Romuald Florence (1834). Ὁ Hersche, εἶναι ἐπίσης ὁ ἐπινοητῆς τῆς μεθόδου *cyanotype* ἢ *blueprint* (1842), μὲ τὴν συμβολὴ χημικῶν στοιχείων, ὅπως τὸ κιτρικὸν σιδηροαμμώνιον και τὸ σιδηρικουανιοῦχον κάλιον, καθὼς και μιὰ παραλλαγὴν τῆς, τὴν *chrysotype*, μὲ τὴν χρῆσιν κολλοειδοῦς χρυσοῦ. Ἡ *κυανοτυπία*, ἢ *φωτοτυπία ἀμμωνίας*, ὅπως συνηθίζονταν ν' ἀποκαλοῦνται στὴν Ἑλλάδα τὰ *blueprints*, ἦταν ἡ κύρια μέθοδος ἀναπαραγωγῆς τῶν ἀρχιτεκτονικῶν κι ἐν γένει τεχνικῶν σχεδίων, μέχρι τὴν ἐπικράτησιν τῆς *ξηρογραφίας* (ἢ *ἠλεκτροφωτογραφίας*, ὅπως τὴν εἶχεν ὀνοματίσει ὁ ἐφευρέτης τῆς Chester Carlson τὸ 1938) κι ἀκολουθῶς τῶν σχεδιογράφων (*plotters*), εἴτε ψεκασμοῦ μελάνης, εἴτε ἠλεκτροστατικῶν μὲ γραφίτην (*laser* και *LED printers*). Στὴν *BIO-ΓΡΑΦΙΑ*, χρησιμοποιήθηκεν ἡ μέθοδος τῆς *κυανοτυπίας* γιὰ τὴν μεταφορὰν τῶν γκραβουρῶν ἀπὸ εὐμεγέθη λιθογραφικὰ φιλμ σὲ χαρτιά ἀκουαρέλλας 160 γρ. (τὰ ὁποῖα συνηθίζονταν ἀπ' τοὺς ἀρχιτέκτονες διὰ τὸν ἐπιχρωματισμὸν τῶν σχεδίων τους) κι ἐπ' αὐτῶν κάναμε ἰσοτονικὴν χρωματικὴν ἐπίστρωσιν, πού στὴν συνέχειαν χρησίμευσε στὴν διπλοέκθεσιν τοῦ φιλμ ὥστε, μαζί μὲ τὴν ἀσπρόμαυρη εἰκόνα τῆς γκραβουρῆς νὰ ἐπιμειχθοῦν φωτοπαθῶς ἐν πολυτονικῇ ἐν-χρωμίᾳ ἐπὶ τοῦ *monopack* ἀρνητικοῦ φιλμ (*EASTMAN Color Negative film*, 7/5254).

---

Tungsten, EI 100). Έτσι οι γκραβούρες, έλαβαν χρώμα μόνον στα μαύρα σημεία, αφήνοντας ανέπαφα τα λευκά, οι δὲ τονικότητες επήλθον ἀναλόγως τῆς πυκνώσεως / ἀραιώσεως τῶν γραμμώσεων συστάσεως ἐκάστης εἰκόνας.

Ixvi Ὁ τυπογραφικὸς εἰκονογραφισμὸς κρατᾷ ἤδη ἀπ' τὸν μέγιστον χαρακτῆρα καὶ δοκιμογράφον, τῆς πολυθρυλουμένης Ἀναγεννήσεως, Albrecht Dürer, ὁ ὁποῖος, πέραν τοῦ ὅτι μᾶς κετέλιπεν τὰ σπουδαιότερα ὑποδείγματα – ἀπ' τὶς ἀναλογίες τῶν σχημάτων καὶ μεγεθῶν τῶν χαρτιῶν, ἕως καὶ τὸν ἀναλογικῶς ὠφέλιμον χῶρον ἐντὸς τους –, πρέσβευε ἀκραδάντως ὅτι ἡ τυπογραφία δὲν εἶναι κατάλληλη μόνον γιὰ τὰ γράμματα, ἀλλὰ ἐξ ἴσου καὶ γιὰ τὶς εἰκόνες. Ὡστόσο, ἐκτὸς κάποιων ἐξαιρετικῶν ἐκδόσεων, ἡ εἰκὼν εἶχε πάντα στὴν τυπογραφίαν ρόλον ἐπικουρικὸν καὶ κατὰ κανόνα περιθωριακόν. Μετὰ τὴν ἔλευσιν ὁμως τῆς φωτογραφίας, τὰ πράγματα ἄλλαξαν ἄρδην καὶ ἡ δύσφραστος εἰκὼν βρῆκε στὶς σελίδες μίαν σχεδὸν ἰσότημον, μὲ τὰ γράμματα, θέσιν, κι ἐνίοτε πρωταγωνιστικὴν.

Ixvii Ὅλον τὸ ἐπικουρικὸν ὑλικόν, ἀνεζητήθη κι αἰσίως ἀνευρέθη, εἰς τὸ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Μαυρομιχάλη 7, ἱστορικὸν παλαιοβιβλιοπωλεῖον (ὅπου καὶ σήμερον εὐρίσκεται), τοῦ φιλάτου Κώστα Σπανοῦ, ὁ ὁποῖος ἀπλόχερα μοῦ παρεχώρησεν τὰ πολυτιμότερα βιβλία καὶ περιοδικὰ τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος, δηλαδὴ τὰ εἰκονογραφημένα. Χάθηκα, ἐπὶ 'μέρες καὶ 'μέρες, σ' ἓναν κυκεῶνα ἀπὸ γκραβούρες καὶ γκραβούρες, καὶ τελικὰ ἐπέλεξα καμιά τριακοσαριά, μὲ τὶς ὁποῖες συγκρότησα τὴν τελευταίαν ἐνότητα τῆς ταινίας. Ἡ ἐν λόγω ἐνότης, ἀφεῶρα εἰς μίαν πτυχήν καὶ διάστασιν τοῦ θέματος, ἡ ὁποία δὲν ἐνείχετο στὸ ὑλικόν τοῦ Chumez· τὸν πολυπλόκαμον εὐρωπαϊκὸν ἱμπεριαλισμὸν.

Ixviii Ἡ νεοσύστατος τότε ἐταιρεία, Ἀρώνης-Εὐθυμιάδης ΕΠΕ, ἐδράζονταν σ' ἓνα διώροφον οἶκημα, ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Χαριλάου Τρικούπη 97, σχεδιασμένον ἀπ' τὸν μέγιστον Δημήτριον Πικιώνη καὶ διαμορφωμένον ἐσωτερικὰ ἀπ' τὸν νεαρὸν τότε ἀρχιτέκτονα Δημήτρη Διαμαντόπουλο· ὅπου, στὸ ἰσόγειον, ἦταν τὸ γκισέ ὑποδοχῆς καὶ τὸ τηλεφωνικὸν κέντρο, ἀντίκρου ἓν εὐρύχωρον καθιστικὸν ἀναμονῆς, στὸ βάθος μιὰ ἀποθηκοῦλα μὲ τὰ κινητὰ φωτιστικά, τὰ τριπόδια καὶ δύο κάμερες (ARRIFLEX II & IIc), ἓνα τράβελινγκ μὲ μέτριες ράγες καὶ καρέλο, καθὼς κι ἓνας μικρὸς πάγκος μὲ διάφορα ἐργαλεῖα. Στὴν δεξιὰν πλευρὰ, ἓνα μικρὸ, ἀλλ' ἐπαρκῶς ἐξοπλισμένον πλατῶ, κι ἀριστερὰ, μιὰ μινιὸν μὲν, ἀλλὰ πολὺ εὐκοσμη αἴθουσα προβολῶν. Παραδίπλα ἀπ' τὴν καμπίνα προβολῆς ἦταν τὸ μικρὸ καμαράκι τοῦ μοντᾶζ μὲ μιὰ μουδιόλα (PREVOST) καὶ στὸ μικρὸ ὑπόγειον, τὸ ἠχοληπτικὸν στουντιάκι μὲ τὸν σχετικὸν ἐξοπλισμὸν τοῦ (NAGRA III) κι ἓνας ἀκόμη χῶρος προχείρου ἀποθηκεύσεως. Στὸν πρῶτον ὄροφον ἦταν τὰ γραφεῖα τῶν τεσσάρων, ἐκ τῶν πέντε ἐταίρων, Μάνου Ἀρώνη καὶ Ἀντώνη Εὐθυμιάδη, κι ἀπέναντί τους ἓνα τραπέζι συσκέψεων, καθὼς καὶ τὸ λογιστήριον· ἀπ' τὴν ἄλλη δὲ πλευρὰ, τὰ γραφεῖα τῶν Χρήστου Μάγκου καὶ Γιώργου Πανουσόπουλου, καθὼς καὶ τὸ γραφεῖον κινήσεως, ἐνῶ στὸ βάθος ἓνας κλειστὸς πάντα χῶρος φιλοξενοῦσεν τὰ σύνεργα καὶ τὰ ὑλικά μὲ τὰ ὁποῖα ὁ Μᾶνος Ἀρώνης καταγίνονταν νὰ κατασκευάσῃ μιὰ πρότυπον τρυκέζα. Στὸν δευτέρου ὄροφον, σ' ἓναν μεγάλον κι ἀνοικτὸν χῶρον, ἦταν τὸ βασιλεῖον τοῦ Ἄγγελου (Χατζηανδρέου), ὅπως ἔλεγεν ὁ Μάγκος, τοῦ πέμπτου ἐταίρου, τὸ καλούμενον *Atelier*, στὴν εἴσοδον τοῦ ὁποῖου ἐδέσποζεν ἓνα Reppromaster τῆς Agfa, τὸ ἐργαστήριον ὅλων τῶν εἰδικῶν τρισδιάστατων μικροκατασκευῶν, μακετῶν, τίτλων, γραφικῶν σχεδίων γιὰ σκηνικὰ καὶ story-boards καὶ προπάντων κινουμένων σχεδίων. Κορωνίς δὲ τοῦ κτηρίου, ἦταν ἓνα αὐθαίρετον δῶμα, ὅπου φυλάσσονταν τ' ἀρνητικὰ φιλμ, καθὼς καὶ τὰ υπόλοιπα τῶν διαφημιστικῶν κυρίως ταινιῶν, ποὺ ἦταν καὶ ἡ βασικὴ δραστηριότητα τῆς ἐταιρείας.

Ixix Ἡ πρώιμος οἰκογενειακὴ καὶ κοινωνικο-πνευματικὴ μου ἀνατροφή, συντελεσθεῖσα στὸ κοσμοπολίτικον θέρετρον τοῦ Ξυλοκάστρου καὶ τὸ παρακείμενον χωριουδάκι τῆς Συκιᾶς – ὅπου ζούσαμε 'κεῖνα τα χρόνια (1948–1960), καθὼς ὁ πατέρας μου ἐργάζονταν, ὡς Τμηματάρχης Α', εἰς τὸ Δημόσιον Ταμεῖον – συχνάκις περευρίσκονταν, ἢ ἦταν κι ὡσεὶ παρόντες, κορυφαῖες φυσιογνωμίες τῆς πνευματικῆς ζωῆς, ὅπως ὁ Γιάννης Κακριδῆς, ὁ Ἄγγελος Σικελιανός, ὁ Νῆκος Καζαντζάκης, ὁ ἀπὸ καιροῦ ἐκλιπὼν Κώστας Καρυωτάκης –

ἄλλωστε σὲ σπίτι τῆς οἰκογενείας του μείναμε κι ἐμεῖς ἀπ' τὸ 1953 ἕως τὸ 1956, ἔναντι τῆς ξακουστῆς βίλας Σικελιανοῦ κι ὀπισθοπλευρικὰ τοῦ ἀρχοντικοῦ Ζούζουλα – ὁ Μανώλης Καλομοίρης, ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ὁ Θᾶνος Μπουρλος, ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς κι ἡ Κατίνα Παξινού, κι ἕνα σωρὸ ἄλλοι ποὺ ἔφερναν, κάθε λίγο κι λιγάκι, κυρίως ὁ Κακριδῆς κι ὁ Σικελιανός. Στους συνήθεις περιπάτους στὸν Πευκιᾶ καὶ τὸ ἐκκεντρικὸν τουριστικὸν περίπτερον, στὶς βαρκᾶδες περὶ τὸν κόλπον τῆς Συκιᾶς, μέχρι τὸ Μελίσσι ἀνατολικά καὶ τὸ Ξυλόκαστρον δυτικά, τ' ἀραξοβόλια στὸ παράλιον ψαροταβερνάκι τῆς οἰκογενείας Μαργαρίτη, ἢ στὸ ἐστιατόριον ὑψηλῆς περιωπῆς Περίανδρος καὶ στὰ καφενεῖα τῶν ὑπέροχων σιδηροδρομικῶν σταθμῶν τῆς ΣΠΑΠ (Ξυλοκάστρου καὶ Συκιᾶς, μὲ τοὺς θεόρατους εὐκαλύπτους) καὶ τοὺς ρεμβασμοὺς στὰ παραθαλάσσια καφεζαχαροπλαστεῖα ποὺ ἀγνάντευαν τὴν Ρούμελη· οἱ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον πυρωμένες συζητήσεις συχνάκις ἀφοροῦσαν σὲ γλωσσικά θέματα καὶ ζητήματα. Ὁ συνήθως ἤπιος, φλεγματικὸς καὶ πάντα εὐγενικὸς πατέρας μου, καθίστατο ἐνίοτε ἰοδόλος κι ἀστραποβολοῦσεν – πρὸς μεγάλην ἐκπληξιν ὄλων – κι ἴσως τόσον γι' αὐτὸ, ὅσον καὶ τῆς συχνῆς ἐπαναλήψεως, νὰ ἔμειναν στὴν μνήμην μου ἀργότερα κάποια ἀπ' τὰ λόγια του ποὺ διαρκῶς ἀναθυμῶμουν. Γ' ὅτι τὸν ἔχασα στὴν ἡλικίαν τῶν δέκα μόλις ἐτῶν, ἴσως νὰ ἦταν ἕνας ἀκόμη λόγος νὰ θέλω νὰ συγκρατήσω τὰ λόγια του καὶ συχνὰ-πυκνὰ νὰ συλλογίζομαι, περὶ αὐτῶν καὶ δι' αὐτῶν. Ἔτσι, στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Γυμνασίου, ὅπου ἄρχισα νὰ σκαρώνω ἀφηγηματικὰ πονήματα – πολὺ σπάνια ποιήματα – μοῦρχονταν συχνὰ στὸ νοῦ φράσεις, ὅπως:

*Ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα ἐκτείνεται, ἀπ' τὴν Κύπρον καὶ τὴν Σικελίαν, ἕως τὴν Ὀδησσὸν καὶ τὴν Καππαδοκίαν, κάθε περιοχὴ δὲ, ἔχει καὶ μιὰν ἰδιαίτερον διάλεκτον, ὅπως κι ἀνάλογον τοπικὴν μουσικὴν.*

*Ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα, ἔρχεται πάρα πολὺ πρὶν ἀπ' τὸν Ὅμηρον καὶ πηγαίνει πολὺ πιὸ μετὰ τὸν Κακριδῆν. Δὲν εἶναι οὔτε ἀρχαῖα, οὔτε νέα, ἀλλὰ μία κι ἐνιαῖα, μ' ἀμέτρητες τοπικὲς διαφοροποιήσεις καὶ φυσικὰ ἀναλόγως βαθμωτῆς γνωσιακῆς προσεγγίσεως.*

*Μιὰ γλῶσσα τεσσάρων χιλιάδων καὶ πλέον χρόνων δὲν μπορεῖ νὰ διδαχθῇ σὰν τὶς γλῶσσες τῶν τεσσάρων αἰώνων.*

*Ἡ καλούμενη δημοτικὴ γλῶσσα, προκρίνει ἕνα κατάπτωχον κι ἀγροτικῆς, κατὰ κύριον λόγον, προελεύσεως, λεξιλόγιον, ὡς πάγιον καὶ καθολικόν, παρωθόντας τὸν ἀπέραντον πλοῦτον καὶ τὸ βάθος τῆς ἀστικῆς καὶ λογίας γλώσσης καὶ γραμματείας, τὴν ὁποῖαν κηρύσσει εἰς ἄγνοιαν.*

*Οἱ διατεταγμένες ἐξαπλουστεύσεις, δὲν φτωχαίνουν μόνον τὴν γλῶσσαν ποὺ εἶναι πλάστις τῆς νοήσεως, ἀλλὰ χαντακώνουν καὶ τὴν σκέψιν, καθιστώντας τὴν κυριολεκτικὰ ἀνάπηρον.*

*Οἱ γλωσσαμύνητορες, τῆς καθαρευούσης καὶ τῆς δημοτικῆς, προσπαθοῦν νὰ κηδεμονεύσουν μιὰν γλῶσσαν ποὺ τοὺς ὑπερβαίνει καὶ καμμιά κανονιστικὴ γραμματικὴ, ἢ συμμορφωτικὸν συντακτικόν, δὲν ἔμπορεῖ νὰ τὴν ἐγκλωδίσῃ σὲ δυὸ σχολικὰ ἐγχειρίδια.*

*Τὰ ἰδεοληπτικά κι ἀλλοπρόσαλλα ἑλληνικά τῶν Παρισίων· Κοραητικά ἢ Ψυχαρικά, μὲ κανέναν τρόπο δὲν μποροῦσαν ν' ἀντιδοῦν αὐτὰ τῆς Ἀκαδημίας τῶν Κυδωνιῶν, ἢ τοῦ ἐν Βενετίᾳ Ἑλληνικοῦ Κολλεγίου Φλαγγίνη, καὶ πρὸ πάντων, τῶν ὑπερκείμενων Μεγαλοσχιολικῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως.*

Ὅταν κάπως μέστωσα, ὡς ἄμοιρον μειράκιον βέβαια, ἀπ' τὰ πολλαπλὰ διαδάσματα – κυρίως φιλοσοφικά δοκίμια καὶ λιγοστὴν λογοτεχνίαν – κι ἀντελήφθην κάπως καὶ τὸ μέγεθος τῶν συνομιλητῶν τοῦ πατέρα μου, ἀλλὰ καὶ τοῦ ὄλου ζητήματος, ἔμεινα ἐπ' ἀρκετὸν ἀποσβολωμένος. Στὸ μεταξύ, ἡ καθημερινή μου ἐνασχόλησις μὲ τὸν κινηματογράφον, μ' εἶχεν φέρει εἰς θέσιν νὰ κάνω ἀντίστοιχες σκέψεις ὡς πρὸς τὴν κακοποίησιν τῆς γλώσσης στὴν ὀθόνη. Ὡς ἐπίμων παρατηρητῆς καὶ μὲ τὴν ἰδιοτροπικὴν μου συστηματικότηταν – ἂν κι εἰσέτι νεανίσκος – εἶχα προσέξει μιὰν ἐξώφθαλμον κι ἀπολύτως ἐξωφρενικὴν ἀσυνέπειαν, ὡς πρὸς τὴν ὀμιλουμένην γλῶσσαν, διότι, τὸ νὰ βλέπῃ κανεὶς Αἰγυπτίους νὰ ὀμιλοῦν ἰταλικά, Ἑλληνες ἀγγλικά, Ρωμαῖους γαλλικά, Ἰάπωνες ρωσικά, κ.λ.π., ἦταν σὰν νὰ ἔβλεπε σκύλους νὰ νιαουρίζουν, κοκκόρια νὰ μουγκανίζουν, κατσίκια νὰ γκαρίζουν, βατράχια νὰ καλαηδοῦν, κ.λ.π., Τὸ προφανῶς ὀξύμωρον αὐτὸ γεγονός, δὲν ἀντιβαίνει μόνον ὡς πρὸς τὴν γενικὴν ἀρχὴν τῆς ἀναπαραστατικότητος καὶ τὴν δέουσαν ἀνταποκριτικότηταν μετὰ εἰκόνας καὶ ἤχου, ἀλλὰ παραποιεῖ κατάφωρα τὸ ὕφος καὶ κακοποιεῖ βάνουσα τὸ ἦθος ἐκφορᾶς τοῦ λόγου, τὸ ὁποῖον εἶναι ἐγγενὲς παράγωγον τῆς ἑτερογένειας καὶ τῆς ἑτερομορφίας. Ὁ Ἀθηναῖος Ἄρχων ἐφθέγγετο, *χαῖρε*, ἢ *χαίρετε*, κι ὄχι *cheers*, ἢ *rejoice*, κι ὁ Ρωμαῖος Πραίτωρ, ὅταν σήκωνε τὸ κύπελλον, ἀναφωνοῦσεν, *Ave*, ἢ *Salve*, κι ὄχι *Hail*, ἢ *Hello*. Στὸ ἄκουσμα τέτοιων κραυγαλαίων ἀναντιστοιχιῶν, συχνάκις ὀργίζομαι καὶ δυσανασχετοῦσα σφόδρα, ἐνῶ ἡ μητέρα μου ὀλονεν καὶ περισσότερον μὲ κατέκρινεν ὡς ὑπερβολικὰ ἀκατάδεκτον.

ΙΧΧ Ὁ πυρῆνας τῆς διαφορᾶς μας, μὲ τὸν Ἐγγονόπουλον, ἀπ' ὅτι φάνηκε, δὲν ἦταν ἄλλη, ἀπ' τὴν σχέσιν Ἑλληνικότητος / Εὐρωπαϊκότητος. Ὡστόσο αὐτὸ, ἄς μὴν θεωρηθῇ, ὡς σύγκρουσις μετὰ τῆς

γενιάς του '30 και αυτής του '60 –'70. Αυτό π' αδυνατούσε να κατανοήσει και συνεπώς να δεχθῆ, ὁ ισόμοιρος ποιητής και ζωγράφος, ἦταν τὸ ἀπλὸ γεγονὸς, ποὺ φυσικῶ τῷ τρόπῳ, συνέβαινε και συμβαίνει στὸν Κινηματογράφο, ὅπου, ἕνας Ἰταλὸς κάνει ἀμερικανικὴν ταινίαν, ἕνας Γάλλος ἰνδικὴν, ἕνας Ἀμερικανὸς κινεζικὴν, ἢ ἕνας Ἕλληνας εὐρωπαϊκὴν – καθὼς ἐπίσης και πληθῶρα διεθνικῶν ταινιῶν – ἂν και στὴν περίπτωσίν μου δὲν ἐπρόκειτο περὶ αὐτοῦ, ἀλλὰ γιὰ μιὰ καθ' ὅλα ἑλληνικὴν ταινίαν, ἔχουσαν ὡς θέμα τὴν μνήμην τῆς βιομηχανοποιημένης, ἅμα και νεωτερικῆς, εὐρωπαϊκῆς ζωῆς. Γιὰ μένα βέβαια, δὲν ὑφίστατο κάποια ἀντινομικὴ διάσταση μεταξύ Ἑλληνικότητος / Εὐρωπαϊκότητος, ἀλλὰ και ἂν ὑπῆρχεν, γιατί νὰ μὴν ἱστορηθῆ, κατὰ τὸ εὐκλεῆς Ἡροδότειον ὑπόδειγμα; τοῦ *patrem historiae*, ὅπως τὸν ἀπεκάλεσεν ὁ Κικέρων, ἢ και κατὰ τὸ ἐπικαιροποιηθὲν ὑπὸ τοῦ συγχρόνου μας Arnold Toynbee. Ἄλλωστε ὁ Κινηματογράφος μᾶς περιήγαγεν, ἀπ' τὸ ἦθος (ἔθος) τοῦ τόπου, στὰ ἦθη τοῦ κόσμου ὅλου. Βέβαια, ὡς φαίνεται, τὸ θέμα μ' ἀπασχόλησεν ἀρκούντως γι' αὐτὸ κι ἔκανα ἐπ' αὐτοῦ δυὸ συζητήσεις μὲ τὸν Παναγιώτην Κανελλόπουλον και κάπως περισσότερες μὲ τὸν Μανώλην Γλέζον. Προδήλωσ θ' ἀναρωτηθῆ κανεὶς ὅ,τι, γιὰ μὲν τὸν Κανελλόπουλον ἦτο φυσικὸν κι εὐλόγον, λόγῳ τοῦ κεφαλαϊώδους ἔργου του, *Ἱστορία τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Πνεύματος\**, ἀλλὰ μὲ τὸν Γλέζον, διατί; Διότι ὁ Γλέζος, ἐγίνε μὲν παγκοσμίως γνωστὸς, διὰ μιάν ἐξαιρετικῶς θαρραλέαν και παραδειγματικὴν πράξιν – τὴν ὑποστολὴν τῆς ἀποτροπαικτικῆς σβάστικας ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολιν – ἢ ὅποια ὅμως κατεσκίασεν πληθῶρα ἄλλων ἀρετῶν, ὅπως τὸν λόγιον Γλέζον, στὸ πρόσωπον τοῦ ὁποίου συγκεντρώνονταν ἢ μεγαλυτέρα δυνατὴ εὐρυμάθεια ποὺ ἔμπορῶσε νὰ συναντήσῃ κανεὶς. Ἀπ' τὴν Γεωλογίαν και τὴν Γεωπονικὴν, ἕως τὴν Κοινωνιολογίαν και τὴν Ἀνθρωπολογίαν κι ἀπ' τὴν Γλωσσολογίαν και τὴν Λαογραφίαν, ἕως τὴν Πολιτικὴν Θεωρίαν και τὴν Ἱστορίαν. Κι ὅλα τοῦτα, δὲν ἦταν βέβαια ἀπ' τὴν Σορβόννην ἢ τὴν Χαϊδελεδέργην, ἀλλὰ ἀπ' τὰ σεπτὰ και βασανισμένα Πανεπιστήμια τῶν φυλακῶν και τῶν ἐξοριῶν. Ἀπ' τίς ἐν λόγῳ συζητήσεις δὲν προέκυψαν ἀξιοσημεῖωτα συμπεράσματα, πέραν τοῦ γεγονότος ὅτι δὲν μποροῦν νὰ τίθενται ἀντιθετικά, Ἑλληνικότητα και Εὐρωπαϊκότητα, ἢ ὅ,τι, ἢ Εὐρωπαϊκότητα ἀποτελεῖ μιάν γενικώτεραν ἀφαίρεσιν, περιλαμβάνουσαν ὡστόσο, τίς πνευματικὲς κατακτήσεις ὅλων τῶν λαῶν τῆς Εὐρώπης, στίς ὁποῖες ἢ ἑλληνικὴ πνευματικὴ παράδοσις εἶναι πάντοτε προεξαρχόντως παρούσα. Ὁ Κανελλόπουλος δὲ, μοῦ ὑπέμνησεν ἰδιαίτερος τὸ ἑλληνογενὲς φιλοσοφικὸν κι ἐπιστημονικὸν ὑπόβαθρον, τὸν χριστιανισμόν, τὸν οὐμανισμόν και τὸν διαφωτισμόν, συνεικονορούμενος ἐπ' αὐτοῦ κι ἀπ' τὸν μεγάλον ποιητὴν και φιλόσοφον Paul Valéry, ὁ ὁποῖος προφανῶς ἐμφορούμενος ἀπ' τὴν *translatio studii*, εἶχεν πεῖ ἐπιγραμματικῶς, στὰ 1922, σὲ διάλεξίν του περὶ τοῦ *Homo Europæus*, εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Ζυρίχης: *Toute race et toute terre qui a été successivement romanisée, christianisée et soumise, quant à l'esprit, à la discipline des Grecs, est absolument européenne!*\*\* Ὡστόσο, μιὰ ἀναπάντεχος συζήτησις, μὲ τὸν Παῦλο Ζάννα, ἔφερον στὸ φῶς και μιάν ἄλλην πτυχὴν τοῦ θέματος, αὐτὴν τῆς λογίας και γραπτῆς μουσικῆς παραδόσεως, ἢ ὅποια ἀναπτύχθηκεν κυρίως στίς βορειοϊταλικὰς πόλεις (ἐξ οὗ και ἡ διάδοσις τοῦ νέου σημειογραφικοῦ συστήματος (*pentagrammum musicae*), κι ἡ ἰταλικὴ ὁρολογία, ἀλλὰ διαχύθηκεν πανευρωπαϊκῶς, ὡς μείζον μουσικὸν ἰδίωμα (και σύστημα), χωρὶς ἰδιαίτερες και μάλιστα περιοριστικὰς ἔθνο-πολιτισμικὰς καταβολὰς κι ἀνάλογες πατρότητες, δεδομένου ὅτι και οἱ ἔθνοτικὲς ὀντότητες δὲν εἶχον, κατὰ τὴν ἑλληνόφθονον χριστιανοκρατικὴν *Ara Vulgaris*, εἰσέτι ἐγερεθεῖ. Τὸ λόγιον αὐτὸ ἰδίωμα, ὡς ἀκραιφνῶς ἀπότοκον τοῦ μείζονος κι ὑπερτελοῦς Ἑλληνορωμαϊκοῦ Πολιτισμοῦ, τῆ ἐνεργῶ συνδρομῆ τοῦ εὐρυμαθεστάτου Βοηθίου (*De Institutione Musica*)\*\*\*) και τῶν σπουδαίων Ἀράδων ὀργανοποιῶν τῆς Ἰθρικῆς Χερσονήσου, καλούμενον ἀναδρομικῶς, *κλασικὴ μουσικὴ*, θὰ ἔμπορῶσεν εὐλόγως νὰ χαρακτηρισθῆ, ὡς τὸ πλέον διακριτὸν και εἴτα ἀντιπροσωπευτικὸν δεῖγμα μᾶς μείζονος Εὐρωπαϊκότητος.

\* Τὸ ἐν λόγῳ κολοσσαῖον ἔργον, ἢ συγγραφή τοῦ ὁποῖου διήρκησεν ἐπὶ τεσσαρακονταετίαν, ἐκυκλοφόρησεν ὡς αὐτοέκδοσις, εἰς τέσσαρες ὀγκώδεις τόμους, κατὰ τὰ ἔτη 1966, '68, '70 και '74.

\*\* *Κάθε φυλὴ και κάθε χώρα ποὺ ἔχει διαδοχικῶς ἐκρωμαϊσθῆ, ἐκχριστιανισθῆ και ὑπόκειται, ὡς πρὸς τὸ πνεῦμα, εἰς τὴν πειθαρχίαν τῶν Ἑλλήνων, εἶναι ἀπολύτως Εὐρωπαϊκὴ!*

\*\*\* Ἡ ἐκτενὴς πραγματεία, *De Institutione Musica*, ἐγράφη περὶ 510 Κ.Χ., και πρωτοεξεδόθη τυπογραφικῶς, ἐν Βενετίᾳ, κατὰ τὰ ἔτη 1491/1492. Ἀποτελεῖ ὀλοκληρωμένη ἀνασύνθεσιν τῶν θεωρητικῶν ἀρχῶν τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, μὲ βάσιν κυρίως, τὸ *Ἐγχειρίδιον Ἀρμονικῆς* τοῦ Νικομάχου Γερασίου και τὰ *Ἀρμονικὰ* τοῦ Κλαυδίου Πτολεμαίου.

Ixxi Ὁ κόσμος κρέμεται ἀπὸ ἕνα νῆμα ρημάτων κι ὀνομάτων.

Ixxii Ὅπως τὰ μαθηματικὰ και ἡ συνείδησις τοῦ ἔρωτα, ὁ κινηματογράφος εἶναι κατὰ βάσιν ὑποκειμενικός.

—, *La Lyrosophie* (troisième édition), ÉDITIONS DE LA SIRÈNE, Paris, 1922, p. 34.

Ixxiii Ἡ τέχνη εἶναι ἕνα ψεῦδος ποὺ μᾶς κάνει νὰ συνειδητοποιήσουμε τὴν ἀλήθεια.

---

(Στὸ Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Σούδα [ἢ Σουΐδα], τοῦ 10<sup>ου</sup> αἰῶνος [πρωτοεκδοθὲν ἐντύπως ἀπ' τὸν Δημήτριον Χαλκοκονδύλην, τὸ 1499 στὸ Μιλάνο, διὰ τῶν ἀρχιμαστόρων τυπογράφων Giovanni Bissoli καὶ Benedetto Mangio], διασώζεται, ἢ πλεὸν διαδεδομένη περὶ μύθου ἑλληνιστικῆ ἀντίληψις, κατὰ τὴν ὁποίαν: *Μῦθος, λόγος ψευδῆς, εἰκονίζων τὴν ἀλήθειαν*).

Ixxiv Σχετικὰ μὲ τὸ ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητον θέμα, τῆς φωνῆς ποῦ θὰ ἔλεγεν τὸ πολυπαιδευμένο κείμενο, εἶχαν γίνεи πάμπολλες σκέψεις: Δημήτρης Χόρν, Μάνος Κατράκης, Γιάννης Φέρτης, Γιώργος Παπαστεφάνου, Βασίλης Μαυρομάτης, ἴσως καὶ κάποιος ἄλλος ποῦ δὲν ἐνθυμοῦμαι. Ἡ πείρα μου μηδαμινή, κι ἡ γνώσις μου λειψή. Τὸ μόνον καθεκτὸν σημεῖον ἀναφορᾶς, ἦταν ἡ περίπτωση τῆς ταινίας τοῦ Λάκη Παπαστάθη, τὰ θρυλικά *Γράμματα ἀπ' τὴν Ἀμερική* (1972 [δ. 19']), γιὰ τὴν ὁποίαν ὁ Μᾶνος Χατζιδάκις εἶχεν ἐκφρασθεῖ ἰδιαζόντως τιμητικά. Ὡς μοντέρ τῆς ἐν λόγῳ ταινίας, εἶχα καταστειῖ ἀπὸ πρῶτο χέρι μάρτυς τῆς ἰδίας ἀνησυχίας, ἀλλὰ καὶ μιᾶς ἄνευ προηγουμένου θαυμαστῆς ἀποδόσεως ἀπ' τὸν μετριοφρονα Θόδωρο Κατσαδράμη, ὁ ὁποῖος καταστρατηγῶντας κάθε εἶδους ὀρθοφωνικὴν καλλιέπειαν καὶ μὲ μίαν prima vista ἀνάγνωσιν, ὑπερέβη κάθε προσδοκίαν κι ἤγγιξεν ἐναργῶς τὸ τέλειον. Δὲν θὰ ἔταν βέβαια ὑπερβολή, νὰ πῶ ἐδῶ, πῶς χωρὶς αὐτὴν τὴν κρισίμου σημασίας ἐμπειρίαν, τὸ πελώριον τόλμημα τῆς ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑΣ, δὲν θὰ ἔχεν κατὰ τὸ μᾶλλον συντελεσθεῖ. Καθὼς ὅμως εὐρισκόμεθα πλεὸν ἐγγὺς τῆς ὀλοκληρώσεως τοῦ ὀπτικοῦ μέρους τῆς ταινίας κι ἀναζητούσαμεν τὸν ἀφηγητὴν, τὴν δέουσαν φωνήν, ποῦ πρωτίστως εἰς ἑαυτὸν ἀπευθυνόμενῃ, θὰ ἐνσάρκωνεν, τὸ οὐκ ὀλίγον φαντασιῶδες κι ὅλως τετετηγμένον ὑποκείμενον· ἢ εὐσχήμων ἠθοποιὸς καὶ σύζυγος τοῦ Χρήστου Μάγκου, Ἀφροδίτη Λόντου, ἀφοῦ εἶχεν ἀκούσει τις σκέψεις μας ποῦ ἀπέρριπταν τελικῶς τις πασίγνωστες κι οἰκείες φωνές, καὶ τουναντίον ἀναζητούσαμεν κάτι διακεκριμένως ἀνοικεῖον – ἐπιπροσθέτως δὲ νὰ διαθέτῃ καὶ τὸ σπάνιον χάρισμα ἀποδόσεως μιᾶς φωνῆς, ποῦ νὰ ἐκφράζῃ πειστικῶς μίαν νεανικὴν κι ἐν ταῦτῳ ὄριμον προσωπικότητα – μιᾶς ἐπρότεινεν, μετὰ σχετικῆς βεβαιότητος, ἕναν νεαρὸν ἠθοποιόν, ὀνόματι Γιώργον Κυρίτση. Μετὰ ἀπὸ κάποια δοκιμὴν, προκειμένου νὰ σταθμίσομε κυρίως τὸ τονικὸν εὖρος τῆς φωνῆς, ἔστρωθήκαμε ἐπὶ διήμερον μὲ τὸν ἠχολήπτην Ἀργύρη Λαζαρίδη στὸ ὑπόγειον στουντιάκι τῆς Ἀρώνης-Εὐθυμιάδης, καὶ μετὰ πολλοῦ μόχθου βεβαίως, ἐπῆλθεν τὸ ὅλως ἐξαιρετικὸν καὶ λαγαρὸν ἀποτέλεσμα.

Ixxv Ὀλόκληρον τὸ κείμενο τῆς ταινίας μπορεῖ νὰ τὸ ἴδη κανεὶς στὴν ἔκδοσιν: *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ Ἔνα φιλμ τοῦ Θανάση Ρεντζῆ*. Ἐκδόσεις Ἐξάντας, Ἀθήνα, 1977.

Ixxvi Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию.

Ixxvii Ἀναφέρεται στό: *Ἐκλογὲς ἀπὸ τὴν «ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ»\**, περιοδικὸ *ΦΙΛΜ*, τ. Α', τχ. 4, Χειμῶνας '74 – '75, σ.σ. 561–571.

\* Πρωτότυπος τίτλος: Искусство кино. Ἐκδοσις: ТЕА -КИНО-ПЕЧАТЬ, Москва, 1929.

Ixxviii —, Περιοδικὸ *ΦΙΛΜ*, τ. Α', τχ. 4, Χειμῶνας '74 – '75, σ.σ. 572–582.

Ixxix Τὰ κορυφαῖα ἀριστουργήματα, αὐτῆς τῆς φάσεως ἐξελίξεως τοῦ Κινηματογράφου, πιστοποιοῦν παντειοτρόπως τὴν ταύτισιν τῆς κινηματογραφικότητος μὲ τὸ μοντάζ: *Greed*, Erich von Stronheim (1924), *Ποτέμκιν*, Σέργκεϊ Ἀϊζενστάϊν (1925), *The General*, Clyde Bruckman καὶ Buster Keaton (1926), *Napoleon*, Abel Gance (1927), *La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodore Dreyer (1928), *Ὁ Ἀνθρῶπος μὲ τὴν Κινηματογραφικὴ Μηχανή*, Ντζίγκα Βερτώφ (1929).

Ixxx Ἡ ὀπτικοακουστικὴ ἐναρμόνισις κωδικοποιήθηκε ἀναδρομικῶς ἀπ' τὸν *Cinematographer* Joseph Mascelli στὸ ἐμπεριστατωμένον (κι ἐν πολλοῖς λίαν διδακτικὸν) ἐγχειρίδιον: *The Five C's of Cinematography*.\* Εἰς τὸ ἐν λόγῳ, καθ' ὅλα ἀξιοσημείωτον καὶ λίαν ὑποδειγματικὸν ἐγχειρίδιον, ὁ ἦχος, θεωρούμενος, ὡς αὐτονόητον καὶ ὑπὸ ὀλοκληρωτικὴν ἐξάρτησιν συμπλήρωμα τῆς εἰκόνας, ἀγνοεῖται παντελῶς. Ἡ φροντίς διὰ τὸν ἦχον καὶ τὴν μουσικὴν, πολλὰ φορὲς ἀκόμη καὶ διὰ τοὺς διαλόγους, ἐπαφίονταν σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ εἰς τὸ στάδιον τοῦ μοντάζ καὶ διεκπεραιώνονταν μὲ τὸ ντουμπλάζ, τόσον τῆς

---

άνθρωπινῃς φωνῆς, ὅσον καὶ τῶν παντοειδῶν ἤχων. Ἔτσι, ἡ κωδικοποίησις τῶν *Five C's*, συνίσταται μόνον ἀπὸ ὀπτικά στοιχεῖα καὶ παραδείγματα, τὰ ἐν προκειμένῳ καλούμενα, ἐκ τοῦ ἀρχικοῦ τους γράμματος C, ὡς C's. 1. *CAMERA ANGLES*, 2. *CONTINUITY*, 3. *CUTTING*, 4. *CLOSE-UPS*, 5. *COMPOSITION*.

\* Silman-James Press, Los Angeles, 1965.

Ixxxii Ἡ πολὺδοξος ταινία *Citizen Kane*, δὲν εἰσήγαγεν μόνον, τὴν συστηματικὴν χρῆσιν καὶ ἀξιοποίησιν τοῦ βάθους πεδίου καὶ τοῦ πλάνου-σεκάνς, ἀλλὰ κυρίως μίαν ἀντίληψιν γιὰ τὰ θεμέλια τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, δηλαδὴ, τῆς συμπλέξεως καὶ συνέξεως τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου.

Ixxxiii *Τὰ πράγματα εἶναι ἐκεῖ. Γιατὶ νὰ τὰ χειριστοῦμεν.*

Ixxxiiii Ὁ Alexander Gottlieb Baumgarten, εἶχεν ὀρίσει τὴν *Αἰσθητικὴν* ὡς ἐξῆς: *AESTHETICA (teoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivæ.* (*AESTHETICA*. Impens. Ioannis Christiani Kleyb. Traiecti cis viadrum, 1750).



Ἡ προδημοσίευση τοῦ παρόντος κειμένου, δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὀλοκληρωμένη, καὶ γίνεται ἀποκλειστικὰ γιὰ τοὺς Σπουδαστὲς τῆς ANIMART του 2019 στὴν Ὑδρα.







 **ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ**



**ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ**



ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΩΝ  
Α. ΔΕΛΙΪΔΗΣ - Χ. ΜΑΥΡΙΩΣ Ο.Ε.