



Από το Ποτέμκιν στο κυνήγι των Πόκεμον...



γράφει ο ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΣΙΤΑΣ*

Τέχνη και επανάσταση βαδίζουν σφιχταγκαλιασμένες στην πορεία. Τρεις μικρές ιστορίες, σηματοδοτούν το τότε και το σήμερα. Ο κινηματογράφος, βιομηχανία και ο ίδιος, καταγράφει, μεταφέρει, φαντάζει και κριτικάρει όλα τα τεκταινόμενα. Πόσο μάλλον, όταν έχουμε να κάνουμε με έναν δημιουργό που καθιέρωσε κανόνες αισθητικής, ανέπτυξε τον όρο «δημιουργικό μοντάζ» και «ατραξιόν», που αποτελούν σπουδή για κάθε σύγχρονο κινηματογραφιστή. Σήμερα, όλο και περισσότεροι άνθρωποι περιπίπτουν και «εμβυθίζονται» στην «εικονική πραγματικότητα». Το φαινόμενο, «κυνήγι των Πόκεμον», το εικονικό μπερδεμένο με το πραγματικό. Η φαντασία και η κριτική σκέψη διαμορφώνουν αντιθετικά τον ελεύθερο δημιουργικό ακροατή-θεατή, και αυτόν που κατατάσσεται στην εθελοδοουλία, μέσω υποπροϊόντων του πολιτισμού. Η τέχνη της επανάστασης, η τέχνη που κοιτάζει ευθυτενώς το μέλλον στα μάτια.

Τρεις μικρές ιστορίες

I

Μέσα στη δίνη της επαναστατικής διαδικασίας, όπως λέει η παράδοση, ο Β. Ι. Λένιν (V. I. Lenin) κατάφερε και είδε

μία ταινία, τη *Γέννηση ενός έθνους*, του Ντέιβιντ Λιούελιν Γουόρκ Γκρίφιθ (D. W. Griffith). Η ταινία αναφερόταν στον τρόπο που στήθηκαν οι ΗΠΑ σαν χώρα και ήταν ένας ύμνος για τη ρατσιστική φασιστική οργάνωση Κου Κλουξ Κλαν. Ο Γκρίφιθ όμως ήταν ένας σπουδαίος κινηματογραφιστής και η τέχνη του προχωρημένη σε πολύ υψηλά επίπεδα για την εποχή.

* *Εικονολήπτης, γραφέας ενός σόρατου κόκκινου στρατού*

Ο Ντέιβιντ Γκρίφιθ θεωρείται από την εποχή του βωβού κινηματογράφου, «ο πατέρας της σκηνοθεσίας». Αυτός έδειξε το δρόμο για οργανωμένες παραγωγές και για επιτυχημένες ταινίες που άλλαξαν την εικόνα του σινεμά. Ο αυταρχισμός και οι ιδιοτροπίες του ήταν μοναδικές. Το χειρότερο όμως ήταν ο ρατσισμός του... «Εναν τέτοιο σκηνοθέτη δεν μπορούμε να βρούμε και εμείς;», αναφώνησε ο Βλαδίμηρος εξερχόμενος της κινηματογραφικής αιθούσας. Και ω! του θαύματος: Ενεφανίσθη ο Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάιν (Sergey Mikhailovich Eisenstein).

Το 1924 ξεκίνησε η καριέρα του στον κινηματογράφο σκηνοθετώντας το έργο *Απεργία* που έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση, παρ' όλες τις αδυναμίες του. Το 1925 σκηνοθέτησε το αριστούργημά του, το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, σε δικό του σενάριο βασισμένο στα γεγονότα της ανταρσίας στο θωρηκτό «Ποτέμκιν» του ρωσικού ναυτικού κατά την επανάσταση του 1905. Με αυτή την ταινία, στα 27 του χρόνια καθιερώθηκε ως μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες που πέρασαν από τον κινηματογραφικό χώρο.

Η πορεία του σοβιετικού κινηματογραφιστή τεράστια, σε σημείο που η κινηματογραφική τέχνη του να θεωρείται ένα πραγματικό επίτευγμα του ίδιου και της σοβιετικής επανάστασης.

II

Πριν λίγα χρόνια βρέθηκα για κάποια δουλειά στο κτίριο όπου στεγάζεται η λέσχη γνωστής κομμουνιστικής νεολαίας. Στη μεγάλη αίθουσα ήταν σημενός ένας «προτζέκτορας», σύγχρονη μηχανή προβολής, και έπαιζε μια ταινία. Τα πλάνα που είδα με την πρώτη ματιά γνωστά, με παρότρυναν να δω «λίγο ακόμη» από την ταινία. Βλέπω μπροστά μου τον σύντροφο που ήταν υπεύθυνος για το τμήμα κινηματογράφου και προβολών της λέσχης.

— Τι προβολή έχετε σήμερα; τον ρώτησα.

— Άστα, μου λέει, το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*... Είπα να ξεκινήσουμε τα μαθήματα και τις προβολές από αυτή την ταινία, αλλά κοίτα το αποτέλεσμα, για να μην πω τα χάλια μας, μου απάντησε ο σύντροφος...

Ρίχνω μια ματιά μέσα στην αίθουσα και το θέαμα που αντίκρισα θλιβερό... ούτε ένας, κυριολεκτικά ΟΥΤΕ ΕΝΑΣ, θεατής μέσα στην αίθουσα που προβαλλόταν μία από τις ιστορικότερες, σημαντικότερες ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου...

Οι σύντροφοι και οι συντρόφισσες τριγύρω καθισμένοι αναπαυτικά στο μπαρ και στο σαλονάκι, ενίοτε με τα πόδια επάνω στις καρέκλες ή τα τραπέζια, χασκογελούσαν και έλεγαν τα δικά τους. Ποιος να κάτσει να ασχοληθεί τώρα με τον Αϊζενστάιν και τα *Ποτέμκιν* του... Και όμως ήταν δική τους επιλογή να συμμετέχουν στη διαδικασία των κινηματογραφικών μαθημάτων και προβολών...

Μελαγχόλησα. «Δείγμα του πολιτισμού των καιρών μας», σκέφτηκα, «αλλά πού πάμε, πού πάμε έτσι, με τέτοια απαξίωση σε ένα καλλιτεχνικό έργο-σταθμό στην επαναστατική τέχνη και στον παγκόσμιο πολιτισμό»...

III

Το καλοκαίρι βρισκόμασταν σε ένα χωριό στην ορεινή Μεσσηνία. Εθιμοτυπική επίσκεψη στους παππούδες και στους συγγενείς. Τελευταία στάση στο σπίτι του μπάρμπα-Ντίνου. Ο ευγενής απόμαχος οικοδόμος μέσα στο κέφι και το τσίπουρο να ευφραίνει καρδιάν. Εκεί και διάφοροι «νεαροί και νεαρές», τα εγγόνια του κυρ-Ντίνου και της κυρα-Βασιλικής. Όλα κρατούσαν στο χέρι αυτό το μικρό παραλληλόγραμμο με την οθόνη.

— Μεγάλωσε ο Κωνσταντίνος, μπάρμπα-Ντίνου, λέω στον παππού. Ο Κωνσταντίνος ένα παλληκαράκι 12-13 χρονών.

— Φαντάζομαι θα έρχεται μαζί σου στο καφενείο και θα πίνετε μπιρίτσα, θα κάνετε καλή παρέα...

— Μπα, μου απαντάει, όλη μέρα με

το κινητό, δεν το αφήνει λεπτό από το χέρι του.

— Άσε, του λέω, θα στον κάνω εγώ να έρχεται κάθε βράδυ μαζί σου...

— Ρε Κωνσταντίνε, γυρίζω και λέω στον νεαρό, διάβασα σε μια εφημερίδα ότι στην πλατεία του χωριού έχουν ξαμολήσει ένα σωρό Πόκεμον, δεν πας να δεις τι γίνεται;

— Το ξέρω, μου απαντά με ύφος εκατό καρδιναλίων απαξιώνοντας ακόμη και να με κοιτάξει, έχω πιάσει ήδη έναν Πικάτσου, αλλά δεν πάω στη πλατεία με τον παππού.

Κοιταχτήκαμε με τον μπάρμπα-Ντίνο κουνώντας το κεφάλι.

«Για σας ο κινηματογράφος είναι θέαμα. Για μένα είναι σχεδόν μία αντίληψη του κόσμου. Ο κινηματογράφος είναι φορέας της κίνησης. Ο κινηματογράφος είναι τόλμη. Ο κινηματογράφος διαδίδει ιδέες. Αλλά ο κινηματογράφος είναι άρρωστος. Ο καπιταλισμός τού έριξε στα μάτια χρυσόσκονη. Επιτρέπει επιχειρηματίες τον σέρνουν στους δρόμους. Ο κομμουνισμός πρέπει να διαφυλάξει τον κινηματογράφο από τα χέρια των κερδοσκόπων...».

Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι

Ποίηση για την επανάσταση ή επανάσταση της ποίησης;

Εκατό χρόνια, λοιπόν, από τότε που έγινε η τελευταία έφοδος προς τον ουρανό. Εκατό χρόνια που οι διαδικασίες, οι εξελίξεις, τα πισωγυρίσματα, οι αναχρονισμοί υφίστανται, μέχρι να ανταμώσουν τον σκοπό της ύπαρξης. Πώς αλλιώς θα μπορούσε να σηματοδοτηθεί ζωή. Τέχνη και επανάσταση στην ίδια πορεία και ο κινηματογράφος, γέννημα θρέμμα της βιομηχανίας, τιμήθηκε όπως του άρμοζε στα επαναστατικά χρόνια.

«Ο κινηματογράφος είναι για μας η σπουδαιότερη από όλες τις τέχνες». Διακήρυξε ο Λένιν και η φράση αυτή έγινε σύνθημα. Ο σοβιετικός κινηματο-



Σεργκεί Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάιν

γράφος γεννήθηκε στις 27 Αυγούστου 1919, την ημέρα που ο Λένιν υπόγραψε το διάταγμα που εθνικοποιούσε τον παλιό τσαρικό κινηματογράφο. Τα πρώτα του βήματα σκοντάφτουν σε σημαντικές υλικές δυσκολίες. Ο εμφύλιος πόλεμος έκανε ακόμη πιο δύσκολη την κατάσταση. Ο Λευκός Στρατός, υποστηριγμένος από τους ξένους, κέρδισε μερικές εφήμερες μάχες που επιτρέπει να αναγγέλλεται καθημερινά «το τέλος του μπολσεβικισμού». Οι μάχες αυτές, εξαρθρώνοντας την οικονομία, στέρησαν από τους Σοβιετικούς κινηματογραφιστές ηλεκτρισμό, φιλμ, θέρμανση, ακόμη κι από επαρκή διατροφή. Οι σκηνοθεσίες περιορίστηκαν σε λίγες παραγωγές του Γκαρντίν (Gardin), του Τσαρντίνιν (Chardynin), του Περεσιτιάνι (Perestiani), του Τσαϊκόφσκι (Tchaikovsky). Στο μέτωπο ο Κουλέσοφ (Kuleshov), ο Τζίγκα Βερτόφ (Dziga Vertov) κι ο Τισσέ (Tisse) γύριζαν επίκαιρα.

Το 1922 τελείωσε ο εμφύλιος και το... «τέλος του μπολσεβικισμού» δεν επήλθε... Άρχισε η ανοικοδόμηση της οικονομίας. Τα στούντιο ξανάνοιγαν, οι τεχνικοί κι οι καλλιτέχνες που εργαζόνταν εκεί πριν από τον πόλεμο, ξανασυγκεντρώνονταν. Η προσπάθειά τους κατέληξε στην *Αελίτα* σκηνοθετημένη από τον Προταζάνοφ (Protazanov) μέσα σε παράδοξα ντεκόρ κονστρουκτιβιστικού στιλ.

Το μέλλον όμως του σοβιετικού κινηματογράφου σφυρηλατούνταν μέσα στις ομάδες της αβανγκάρντ που είχαν ιδρύσει μερικοί νέοι: το «Πειραματικό

Εργαστήριο» του Κουλέσοφ, τη «Φάμπρικα του εκκεντρικού ηθοποιού» των Κόζνιτσεφ (Kozintsev), Τράουμπεργκ (Trauberg), Γιούτκεβιτς (Yutkevich) και Γερασίμοφ (Gerasimov), τους «Κινόκς» (Τρελούς για κινηματογράφο) του Τζίγκα Βερτόφ.

Ένας τρελός οπερατέρ επικαίρων ανέλαβε να δημιουργήσει και να διευθύνει τα κινηματογραφικά επίκαιρα, την *Κίνο Πράβντα*, που σήμαινε «κινηματογράφος-αλήθεια». Αυτές οι λέξεις έγιναν σύνθημα και σηματοδοτούσαν να παταχτεί από τον κινηματογράφο κάθε τι που δεν ήταν τραβηγμένο εκ του φυσικού. Μέσα από τα είκοσι τρία θέματα της *Κίνο Πράβντα*, οι «Κίνοξ» πέρασαν σε μια εξτρεμιστική αντίληψη στην *Κίνο Γκλαζ* (Κινηματογραφικό Μάτι). Με τις ταινίες τους και με τα μανιφέστα τους γραμμένα σε φουτουριστικό ύφος, διακήρυξαν ότι ο κινηματογράφος έπρεπε να απαρνηθεί τον ηθοποιό, το κοστουμί, το στούντιο, τα ντεκόρ, τους φωτισμούς, την κάθε σκηνοθεσία και να υποταχτεί στο «φακό-μάτι», που ήταν πιο αντικειμενικό ακόμη και από το ανθρώπινο μάτι. Η απάθεια της μηχανής ήταν η καλύτερη εγγύηση της αλήθειας.

Την ίδια εποχή, ο Μαγιακόφσκι (Mayakovsky) εξέδιδε μαζί με τον Μπρικ (Brik), ένα πρωτοποριακό περιοδικό, το *Λεφ*. Είχε παραχωρήσει κάποιες στήλες του *Λεφ* σε έναν νεαρό θεατρικό σκηνοθέτη, τον Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάιν, που διακήρυξε μια καινούργια μέθοδο: το «μοντάζ των ατραξιόν».

Γεννημένος στη Ρίγα τον Ιανουάριο του 1898, ο Αϊζενστάιν είχε σπουδάσει μηχανικός. Όταν υπηρετούσε στον Κόκκινο Στρατό έγινε ζωγράφος και ζωγράφιζε αφίσες, ντεκόρ και ακολούθως έγινε σκηνοθέτης. Ανέβασαν ένα έργο του Οστρόφσκι (Ostrovsky) στο θέατρο «Προλετκούλτ» (Προλεταριακή κουλτούρα). Το θέατρο αυτό αποτελούσε μία αυτόνομη οργάνωση που εργαζόταν κάτω από τον έλεγχο του Λαϊκού Επιτροπάτου Παιδείας. Εκεί μέσα υπό την επίδραση του Μέγιερχολντ (Vsevolod Meyerhold) άρχισε να εφαρμόζει τις

αντιλήψεις του. Στη λέξη «ατραξιόν» απέδιδε μια φιλοσοφική σχεδόν έννοια, που μια αίσθηση βίαιη «επιβαλλόταν» στον θεατή. Το μοντάζ συνάθροιζε «ατραξιόν» παρμένες αυθαίρετα στο χρόνο και στο χώρο. Σε μια κλασική κωμωδία του Οστρόφσκι, ο Αϊζενστάιν παρέβαλε εισόδους παλιάτσων, ακροβασίες, σχοινοβασίες, καθώς και μια μικρού μήκους ταινία με τίτλο *Ένα καλό άλογο που δεν παραπατάει ποτέ*. Την ταινία είχε αναλάβει να την γυρίσει ο Τζίγκα Βερτόφ, όμως δεν την γύρισε ποτέ και ο Αϊζενστάιν ανέλαβε τα γυρίσματα και αυτοχρίστηκε σκηνοθέτης κινηματογράφου.

Λίγο αργότερα στα 1924, γύρισε την πρώτη του ταινία την *Απεργία*, όπου εφάρμοσε τις θεωρίες του επηρεασμένος από τη *Μισαλλοδοξία* του Γκρίφιθ. Κατέθετε τις θεωρίες του παρεμβάλλοντας σε μια σκηνή μίαν άλλη όπως, στο αιματοκύλισμα του τσάρου, εικόνες σφαγής ζώων γυρισμένες πρόσφατα στα σφαγεία. Παράλληλα, αποτελεί και την πρώτη απόπειρα του Αϊζενστάιν να εκφράσει τις ιδέες του μέσω της τεχνικής του μοντάζ και των διαδοχικών συμβολισμών.

Το 1925 η κυβέρνηση, θέλοντας να τιμήσει την επέτειο της επανάστασης του 1905, παρήγγειλε μια ταινία σε αυτόν τον «αρχάριο». Το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* γυρίστηκε μέσα σε λίγες εβδομάδες στην Οδησό με ελάχιστους ηθοποιούς, τον πληθυσμό της πόλης και τον Κόκκινο Στόλο. Ο Αϊζενστάιν ακολούθησε εδώ μια συνθήθεια που είχε καθιερώσει αμέσως μετά τον Οκτώβρη το «Προλετκούλτ» για τις «μαζικές παντομίμες», χρησιμοποιώντας τη συμμετοχή του πληθυσμού σε ιστορικές αναπαραστάσεις. Ο κόσμος που συγκέντρωναν έφτανε ως και δέκα χιλιάδες.

Το *Ποτέμκιν* ήταν ένα σκηνοθετημένο «επίκαιρο». Ο Αϊζενστάιν, κάτω από την επίδραση των θεωριών της αβανγκάρντ, αρνήθηκε τα στούντιο, το μακιγιάζ, τα ντεκόρ και σχεδόν τους ηθοποιούς. Η ταινία είχε ήρωα τις μάζες, οι ηθοποιοί περιορίστηκαν σε «επι-

τηδευμένες φιγούρες» κι οι επαναστάτες ηγέτες έμειναν απλές σιλουέτες. Η αφήγηση δημιουργούσε δύο αντίστοιχα συλλογικά πρόσωπα: το «Θωρηκτό» και την «Πόλη». Το δράμα γεννιέται από το «διάλογό» τους.

Η τομή του *Ποτέμκιν* είναι το περίφημο αιματοκύλισμα στις σκάλες της Οδησού. Αυστηρό και δραματικό μοντάζ των εικόνων που έχει καθάρει και φωτογραφίσει ο σπουδαίος οπερατέρ Έντουαρντ Τισσέ. Αυτή η ταινία είναι ένα τέλειο δείγμα του ύφους του Αϊζενστάιν που συνδυάζει τις θεωρίες της αβανγκάρντ, με τις θεωρίες του Τζίγκα Βερτόφ και του Κουλέσοφ και τις διαμορφώνει σύμφωνα με τη δική του μεγαλοφυΐα.

Το πλήθος γίνεται άτομο με γκρο πλαν προσώπων και λεπτομερειών και ξαναγίνεται πλήθος με γενικά πλάνα. Τα ζωντανά μοντέλα εναλλάσσονται με εκφραστικά αντικείμενα, μπότες, σκάλες, κάγκελα, ένα σπαθί. Σπαρακτικά βίαιες «ατραξιόν» εμβάλλονται: η μάνα που σπκώνει το άψυχο παιδί της, το παιδικό καρότσι που κατρακυλάει μόνο του τις σκάλες, το βγαλμένο μάτι, ματωμένο πίσω από τα συρμάτινα γυαλιά. Ο «κινηματογράφος-μάτι» έχει μάθει να «καταλαμβάνει εξ απροόπτου».

Μία δημιουργία γεμάτη συμβολισμούς και αντιθέσεις. Το φιλμ αφηγείται τη διενέργεια και καταστολή μιας εξέγερσης, κάνοντας χρήση του μεταφορικού μοντάζ, δημιουργώντας εντυπώσεις μέσα από τη διαδοχική διαλεκτική σύγκρουση των εικόνων. Με στόχο τον προβληματισμό του θεατή και τη δημιουργία σύνθεσης σκέψης, παρακολουθούμε σκηνές με συναρπαστικό μοντάζ, κινηματογραφική καινοτομία και σουρεαλιστικά πλάνα, που απεικονίζουν την επική μάχη ανάμεσα στο προλεταριάτο και τους καπιταλιστές.

Παντού έξω από την ΕΣΣΔ, η λογοκρισία απαγόρευε το *Ποτέμκιν* και οι θεατές συγκεντρώνονταν κρυφά για να το χειροκροτήσουν. Η απαγόρευση πολλαπλασίασε την εκρηκτική δύναμη ενός αριστουργήματος. Το *Ποτέμκιν* έγινε γρήγορα από τις πιο ονομαστές



ταινίες. Ο Γκέμπελς (Goebbels) τού απέδωσε, αργότερα, άθελά του έναν φόρο τιμής, ζητώντας από τους δικούς του κινηματογραφιστές ένα «νέο *Ποτέμκιν*». «Αυτή η ταινία αν δεν έχει βαθιά ιδεολογία μέσα σου, μπορεί να σε κάνει μπολσεβίκο», είχε πει κάποτε.

Η ταινία ένα διαχρονικό αριστούργημα, αποτελεί μάθημα αισθητικής για τους κανόνες που θεσπίζει ο Αϊζενστάιν, ο σκηνοθέτης που καθιέρωσε έκτοτε τον όρο «δημιουργικό μοντάζ». Δεν υπάρχει κινηματογραφιστής στο παγκόσμιο στερέωμα που να μην έχει μαθητεύσει επάνω στις αρχές της ταινίας αυτής. Η τελειότητα του *Ποτέμκιν* είναι η σπάνια τελειότητα του αριστουργήματος.

Απεργία, Θωρηκτό Ποτέμκιν, Ιβάν ο Τρομερός, Αλέξανδρος Νιέφσκι, η ανολοκλήρωτη *Κε βίβα Μέξικο*. Ο άνθρωπος που τις υπέγραψε ανήκει στους πρωτοπόρους και σημαντικότερους εκπροσώπους της εβδόμης τέχνης. Ο Σεργκέι Μ. Αϊζενστάιν ενδιαφερόταν για τη σύνθεση όλων των τεχνών στον κινηματογράφο, τέχνη που τον έλκυσε

μετά τη σκηνοθετική εμπειρία του στο Πρώτο Εργατικό Θέατρο Προλετκούλτ, την οποία δεν προσέγγισε μόνο πρακτικά, αλλά και θεωρητικά.

Η μεγαλύτερη συμβολή του Αϊζενστάιν στον κινηματογράφο εντοπίζεται στη λεγομένη κατασκευή της «γραμματικής του μέσου». Με την πεποίθηση ότι ο νέος σοβιετικός κινηματογράφος πρέπει να είναι επαναστατικός όχι μόνο ως προς τη φόρμα, αλλά και το περιεχόμενο, ο Αϊζενστάιν, εμπνευσμένος από το «αριστερό μέτωπο στην τέχνη» – οδηγός του οποίου ήταν ο ποιητής Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι– πειραματίστηκε επάνω στις εκφραστικές δυνατότητες του φιλμ θέτοντας τις βάσεις της γραμματικής της κινηματογραφικής γλώσσας και δίνοντας πρωταρχική σημασία στη διαλεκτική σύνθεση των πλάνων, κοινώς στο μοντάζ. Όπως το «αριστερό μέτωπο» αντιμετώπιζε το κοινό του κινηματογράφου ως επαναστατημένο πλήθος που έπρεπε να γκρεμίσει τον κόσμο του χθες για ένα καλύτερο αύριο, τοιουτοτρόπως και ο Αϊζενστάιν επεδίωξε να διατηρεί αμείωτη την προσοχή του θεατή στρέφοντάς την ταυτοχρόνως προς την «επιθυμητή» κατεύθυνση. Κάπως έτσι εισήγαγε τη θεωρία του μοντάζ των ατραξιόν που καταγόταν από τους θεατρικούς πειραματισμούς του δασκάλου του Βσεβόλοντ Μέγιερχολντ.

Στο μοντάζ των ατραξιόν, που ως όρος προέρχεται από το θέαμα του τσίρκου και στόχο έχει την πρόκληση έντονων και ποικίλων ερεθισμάτων στην αντίδραση του θεατή, περιέχεται όλο το σύστημα της κινηματογραφικής και θεωρητικής σκέψης του Αϊζενστάιν γύρω από την κίνηση των ιδεών στον κινηματογράφο. Για τον Αϊζενστάιν *σκηνοθέτης* σήμαινε *μυαλό*, γι' αυτό και θεωρείται ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του διανοητικού κινηματογράφου.

Πέθανε, 50 χρονών, στη Μόσχα στις 11 Φεβρουαρίου 1948 από έμφραγμα του μυοκαρδίου.

«Ο θρίαμβος του επαναστατικού πνεύματος είναι ο *Ποτέμκιν*. Ποτέ πριν από αυτό το φιλμ δεν είχε καταλάβει

κανείς ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να δώσει τις ίδιες συγκινήσεις με το πραγματικό γεγονός, να ανακατευτεί με το πλήθος της εξέγερσης και να πάρει μέρος μαζί του σε ελευθερωτικές ενέργειες. Ποτέ πριν η ποίηση και η εξέγερση δεν είχαν αποτελέσει ένα σώμα και ποτέ το πρόσωπο της εξέγερσης δεν ήταν τόσο θαυμασίο, άγρια όμορφο και μαγνητικά φωτεινό».

(Κύρου, 1976)

Ο κινηματογράφος στην ΕΣΣΔ οργανώθηκε σε διαφορετικές βάσεις. Μετά το διάταγμα του 1919, οι ταινίες είχαν πάψει οριστικά να αποτελούν κερδοσκοπία. Ο κινηματογράφος γινόταν ουσιαστικά ένα μέσο μόρφωσης και εκπολιτισμού, μια αληθινή δημοκρατική, βαθιά λαϊκή τέχνη, επιφορτισμένη να εκφράσει τις σκέψεις, τα αισθήματα, τους πόθους και τις θελήσεις των εκατομμυρίων θεατών του. Οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές έμαθαν από νωρίς να σκύβουν στην ψυχή του ανθρώπου, γι' αυτό το μήνυμά τους βρήκε σύντομα μεγάλη απήχηση πέρα από τα σύνορα της πατρίδας τους. Πρωτοποριακός ο σοβιετικός κινηματογράφος ξεπέρασε όλα τα στεγανά και μέσα από όλα τα «είδη» τέχνης που επιβλήθηκαν στην πορεία των επαναστατικών διαδικασιών μεγαλούργησε. Γράφει χαρακτηριστικά ο ιστορικός κινηματογράφου Κιθ Ρίντερ:

«Πουθενά η έκρηξη της κινηματογραφικής τέχνης δεν ήταν τόσο αισθητή όσο στη μετεπαναστατική Ρωσία. Το γεγονός αυτό έχει να κάνει αφενός με τη στήριξη της επανάστασης από πρωτοπόρους Ρώσους καλλιτέχνες (Αϊζενστάιν, Βερτόφ, Ντοβζένκο κ.ά.), αφετέρου με την υποστήριξη που παρείχαν στον κινηματογράφο οι μπολσεβίκοι. [...]

(Ρίντερ, 1985)

[Οι απόψεις των Σοβιετικών δημιουργών ήταν:] Ο κινηματογράφος μπορεί να μεταβληθεί σε πραγματικό και δραστικό όπλο για τη διαφώτιση της εργατικής

τάξης και της μεγάλης μάζας του λαού και ένα από τα σημαντικότερα μέσα στον ιερό αγώνα του προλεταριάτου ν' απαλλαγεί από τα στενά περιθώρια της αστικής τέχνης, να προωθήσει την εξέλιξη της ταξικής συνείδησης και την ανάπτυξη της διεθνούς αλληλεγγύης». Η *μάννα* (1926) και η *Θύελλα στην Ασία* (1928) ανήκουν στον Βσέβολοντ Πουντόβκιν (Vsevolod Pudhovich). Σκηνοθέτης, σεναριογράφος και ηθοποιός που έμεινε στην ιστορία για την ανάπτυξη της επικής ταινίας και για τη χαρακτηριστική ρομαντική εικόνα, με την οποία ενσάρκωνε τον αγώνα των λαϊκών μαζών. Η *γη* (1930) του Αλεξάντερ Ντοβζένκο (Aleksandr Dovzhenko) αναφέρεται στον αγώνα για κολεκτιβοποίηση. Η *παχουλή* (1934), *Ο αληθινός φασισμός* (1965) του Μιχαήλ Ρομ (Mikhail Romm), *Ο 41^{ος}* του Γκριγκόρι Τσουχράι (Grigori Tchoukhraï) και *Όταν πετούν οι γερανοί* του Μιχαήλ Καλατόζοφ (Mikhail Kalatozov) προβάλλουν την ατομικότητα και τον λυρισμό της μορφής και κέρδισαν τους θεατές όλου του κόσμου. Την ίδια εποχή, ο *Θεόλλος* του Σεργκέι Γιούτκεβιτς (Sergey Yutkevich) επιβεβαίωσε την ωριμότητα της γραφής στη μεταφορά μεγάλων θεατρικών έργων.

Στο κυνήγι των... «Πόκεμον»

Αν την εποχή εκείνη οι καταστάσεις και οι σχέσεις κοινού-δημιουργών είχαν εμπνευστεί από το επαναστατικό ιδεώδες και είχαν καταφέρει να αλλάξουν τη σκέψη όλων, εκατό χρόνια μετά οι σχέσεις τέχνης και κοινωνίας ορίζονται μέσα από μία διαφορετική, επιβληθείσα «αισθητική» (;) διαδικασία που έχει να κάνει με μία προσπάθεια της εν γένει εξουσίας να σπρώξει τη μάζα στην έννοια του «μη σκέπτεσθαι». Η εξέλιξη της τεχνολογίας έρχεται να συνδράμει σε αυτό. Ο πολιτισμός, στο τέλος ίσως της εποχής του καπιταλισμού, καταρρακωμένος, εμφανίζεται σε ένα «δθήεν» της μάζας χωρίς κανένα ιδεολογικοπολιτικό πρόταγμα. Το γρήγορο κέρδος και

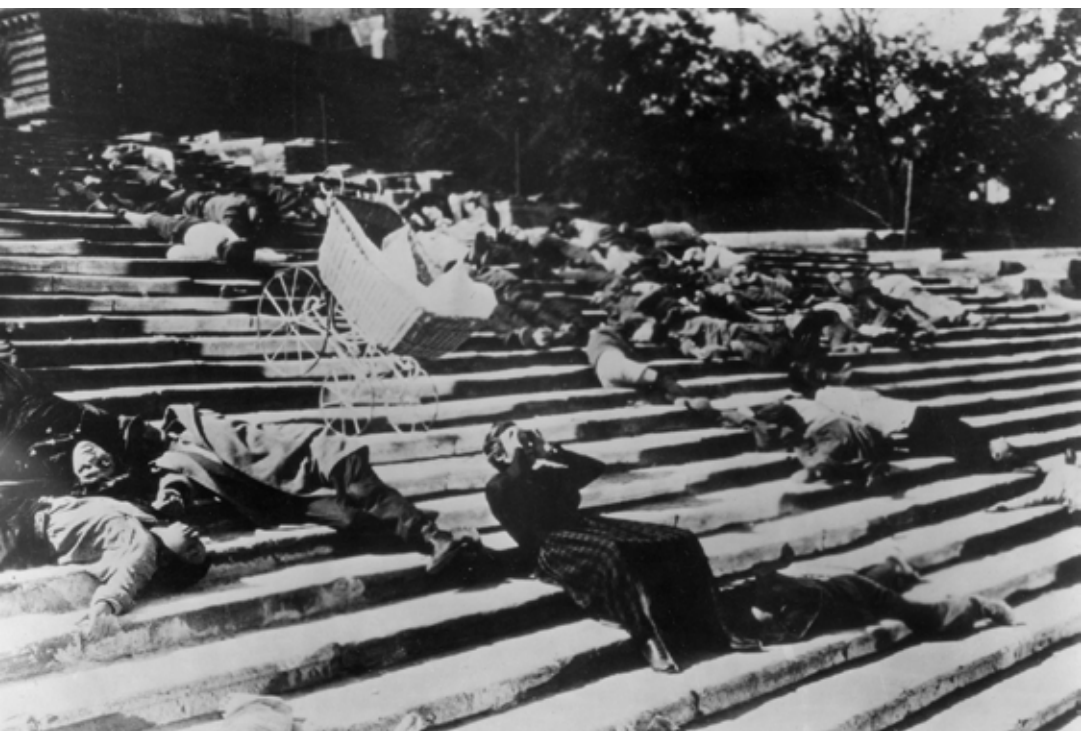
η προσπάθεια για αποβλάκωση συνεργούν στη δημιουργία ειδών για εύκολη κατανάλωση.

Το Ροκέμον Go είναι ένα παιχνίδι για smartphone που συνδυάζει τον πραγματικό και τον εικονικό κόσμο. Οι παίκτες με το τηλέφωνο στο χέρι περιηγούνται σε πραγματικές συνθήκες –στο σπίτι τους, στο δρόμο, σε σουπερ-μάρκετ, κάποιιοι ακόμη και στο νοσοκομείο– με μια ειδική αποστολή: να ανακαλύψουν και να πιάσουν όσα περισσότερα Πόκεμον μπορούν.

Τι είναι τα Πόκεμον; Τα Πόκεμον είναι κάτι παράξενα ζώακια που έχουν από μια υπερδύναμη το καθένα κι όταν επιτίθενται κάνουν κι από έναν περίεργο ήχο. Τα πάντα ξεκίνησαν από ένα παιχνίδι της Nintendo για τη φορητή παιχνιδιομηχανή Game Boy που εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Αργότερα έγινε και παιδική σειρά κινουμένων σχεδίων. Το παιχνίδι ανέπτυξε η Niantic, θυγατρική της Google, όπου και η Nintendo –κάτοχος της άδειας του Ροκέμον Go– είναι μέτοχος.

Το Ροκέμον Go, όταν κυκλοφόρησε στις ΗΠΑ, μέσα σε δυο μέρες εξαπλώθηκε πραγματικά σαν ιός. Είναι η πιο περιζήτητη εφαρμογή στο iTunes, ενώ η μετοχή της Nintendo εκτοξεύτηκε στο +20%. Το ίδιο έγινε σε όποια χώρα κυκλοφόρησε. Ακόμη και στις χώρες που δεν έχει ακόμη κυκλοφορήσει επίσημα –κάπως το βρήσκουν οι φιλόδοξοι «κυνηγοί»– μπορεί κανείς να δει ανθρώπους σκυμμένους στα τηλέφωνα τους να προσπαθούν να πιάσουν Πόκεμον. Τι ακριβώς κάνουν όμως;

Η εφαρμογή τούς επιτρέπει, μέσα από τη χρήση του GPS και των χαρτών Google, να παίρνουν τους δρόμους κυνηγώντας όντως τα Πόκεμον σε πραγματικές συνθήκες. Έτσι, μπορεί ο τύπος που πίνει καφέ δίπλα σας να σας τρομάξει γυρίζοντας ξαφνικά προς το μέρος σας και φωνάζοντας κάτι ακατάληπτο γιατί ανακάλυψε ένα Πόκεμον, κάτω από το τραπέζι σας ή πίσω από την πλάτη της καρέκλας σας. Ήδη, διάφορες ειδήσεις έχουν κατακλύσει το διαδικτυο με διάφορους τύπους να βρίσκουν



Πόκεμον στα πιο περίεργα μέρη και τις πιο περίεργες ώρες, όπως κατά τη διάρκεια μιας κηδείας ή μέσα στην αίθουσα τοκετού κατά διάρκεια της γέννας του παιδιού τους (ο πατέρας ασχολούνταν με το «κυνήγι»).

Χαρακτηριστική η «τρέλα» που κατέκλυσε τους Νεοέλληνες το περασμένο καλοκαίρι. Έβλεπες ανθρώπους στο δρόμο να κραδαίνουν το smartphone και να τρέχουν. Κάθε μέρα ώς αργά την νύχτα να γίνονται ονειρικές μάχες στις πλατείες. Στην πλατεία στο Μοναστηράκι και στο Θησείο μαζεύονταν κάθε βράδυ πάνω από 7.000 άτομα, με τα κινητά στο χέρι και επεδίδοντο μετά μανίας σ' αυτή την τρέλα. Ούτε διαδήλωση...

Επί του προκειμένου το «παιχνίδι» αυτό έρχεται και συνδυάζει την πραγματικότητα μαζί με κάτι εικονικό. Γιατί τα Πόκεμον μόνο μέσα στην οθόνη του κινητού σου μπορείς να τα δεις και μόνο μέσα από την εικονική πραγματικότητα μπορείς να συμμετάσχεις στο κυνήγι τους.

Τι είναι εικονική πραγματικότητα (virtual reality); Ένας απλός και ακριβής ορισμός, που περικλείει το στόχο της τεχνολογίας, είναι: «Ένα αλληλεπιδραστικό, τρισδιάστατο περιβάλλον, φτιαγμένο στον υπολογιστή, στο οποίο μπορεί κάποιος να “εμβυθιστεί”». Η εικονική πραγματικότητα αντικαθιστά πλήρως τον πραγματικό κόσμο με την προσομοίωση.

Ο άνθρωπος, από τα χρόνια που άρχισε να αυτοπροσδιορίζεται, δημιούργει μέσω της τέχνης τη δική του φαντασιακή πραγματικότητα. Το θέατρο, η ζωγραφική, η λογοτεχνία, ο κινηματογράφος, συνεχώς δημιουργούν φανταστικούς-φαντασιακούς κόσμους και καταστάσεις.

Η σύγχρονη εικονική πραγματικότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την τεχνολογία. Τα θεμέλια για τη χρήση της τέθηκαν εκατοντάδες χρόνια νωρίτερα. Όμως η σχέση του ατόμου με την τέχνη, τέχνη που μεγαθύνει, τέχνη που αμφισβητεί, τέχνη που βάζει ερωτήματα για την ύπαρξη και τέχνη που φιλοσοφεί,

δεν έχει καμία απολύτως σχέση με την «εμβύθυνση» και την «προσομοίωση» της εικονικής πραγματικότητας, τουλάχιστον με τον τρόπο που λειτουργεί σήμερα.

Η εικονική πραγματικότητα μέσω των παιχνιδιών στοχεύει στον αποκλεισμό του χρήστη από το εξωτερικό του περιβάλλον. Η αντικατάσταση των ερεθισμάτων του πραγματικού κόσμου με αυτά του εικονικού περιβάλλοντος είναι ζωτικής σημασίας. Οι σημαντικότερες αισθήσεις για την αντίληψή μας είναι η όραση, η ακοή και η αφή. Η τεχνολογία αυτές τις αισθήσεις τις ερεθίζει για να επιφέρει την απομόνωση στον εικονικό κόσμο. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η βιομηχανία των video games είναι ένας από τους μεγαλύτερους υποστηρικτές της εικονικής πραγματικότητας.

Ανακύκλωση συμπερασμάτων

Η ύπαρξη του ανθρώπου, από τη στιγμή που άρχισε να χρησιμοποιεί «εργαλεία», να σκέφτεται και να αποκτά συνείδηση, είναι σχεδόν ταυτόσημη με την τέχνη, ένα από τα σπουδαιότερα εργαλεία του πολιτισμού. Στην πορεία και στην εξέλιξή της πολλά στοιχεία μηχανικής και τεχνολογίας ήρθαν να βοηθήσουν τον άνθρωπο στην προσπάθειά του αυτή για διερεύνηση, ανακάλυψη, επικοινωνία, για την ίδια τη γνώση και τη «μορφοποίησή» του. Δεν ήταν ανώδυνη αυτή η προσπάθεια και πολλές φορές η ίδια αυτή η προσπάθεια για έκφραση του ατόμου πληρωνόταν με αίμα.

Η εκάστοτε εξουσία πάντα ήθελε να χειραγωγήσει τις μάζες, να τις αφήσει στην αμορφωσιά για τον απλό λόγο να μπορεί να τις τιθασει και να τις εκμεταλλεύεται καλύτερα. Πάντα προσπαθούσε να λειάνει τις αιχμές των τεχνών για να μην καρφώνονται στην ύπαρξη του ανθρώπου και πάντα προσπαθούσε να αλλοτριώσει τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης. Όπως πάντα κάποιοι άνθρωποι εναντιώνονταν σε αυτή την κατάσταση, είτε ως δημιουργοί είτε ως

ακροατές (ο επονομαζόμενος *δημιουργικός ακροατής*) και πάντα έβρισκαν τον τρόπο για να εκφραστούν.

Τι είναι *επαναστατική τέχνη* και ποιος ο κοινωνικός ρόλος που θέλει να διαδραματίσει. Η τέχνη από τη φύση της είναι επαναστατική καθόσον ο ρόλος της, ως βασικό εργαλείο του πολιτισμού, είναι: ανατρεπτικός, αμφισβήτησης, *εμβάθυνσης* και ουχί «εμβύθυνσης», με κριτικό λόγο και σκέψη. Πάντα κατά τη διάρκεια επαναστατικών γεγονότων, η τέχνη έφτανε στο αποκορύφωμά της ακριβώς γιατί το άτομο και η κοινωνία βρίσκονται σε απελευθερωτικές διαδικασίες. Ομοίως, ο καλλιτέχνης επαναστάτης βρίσκεται ακριβώς στην κορύφωση των απελευθερωτικών διαθέσεων του. Η τέχνη, ούτως πως, είναι σε μία διαρκή επαναστατικότητα εκ φύσεώς της. Μένει να εξετάσουμε κατά πόσον και οι δυνάμεις, οι τάξεις, που μπορούν να κινήσουν την ιστορία βρίσκονται δι-αρκώς σε τέτοιες διαδικασίες.

Μέσα από τα συμβάντα του σήμερα, ας σκεφτούμε και ας αναλύσουμε την υπάρχουσα κατάσταση, μέσα από την αλήθεια και την αντικειμενικότητα του σημερινού «φακού-μάτι». Ας σκύψουμε προς τα μέσα μας για να προσδιορίσουμε πόση μνήμη-γνώση υπάρχει και πώς η μνήμη - γνώση θα μετεξελιχθεί σε «εμπειριοκριτικισμό»...

«Η ιστορική γνώση που έχει η εργατική τάξη για τον εαυτό της συνεχώς συρρικνώνεται. Αν σκεφτούμε, για παράδειγμα, τι ήξεραν οι εργάτες στο τέλος του 19^{ου} αιώνα για την ίδια τους την ιστορία, τι ήταν συνδικαλισμός (με την αυστηρή έννοια της λέξης) μέχρι τον πόλεμο του 1914, το αποτέλεσμα είναι μάλλον εντυπωσιακό. Αυτή η γνώση προοδευτικά μειώθηκε, αλλά δεν εξαφανίστηκε. Σήμερα τα φτηνά βιβλία δεν αρκούν. Υπάρχουν πολύ πιο αποτελεσματικά μέσα όπως η τηλεόραση και ο κινηματογράφος.

Και πιστεύω ότι αυτός είναι ένας τρόπος επαναπρογραμματισμού της λαϊκής μνήμης, ο οποίος υπήρχε ως πρόθεση, αλλά δεν έβρισκε τον τρόπο

να εκφραστεί. Έτσι, οι άνθρωποι δεν εμφανίζονται ως αυτό που ήταν, αλλά ως αυτό που θυμούνται πως ήταν. Αφότου η μνήμη είναι πραγματικά ένας σημαντικός παράγοντας σ' έναν αγώνα (στην πραγματικότητα οι αγώνες εξελίσσονται μ' ενός είδους συνειδητή κίνηση της ιστορίας προς τα μπροστά), Αν κάποιος ελέγχει τη μνήμη των ανθρώπων, ελέγχει τη δυναμική τους. Και ελέγχει επίσης την εμπειρία τους, τη γνώση τους των προηγούμενων αγώνων. Αυτό που ακριβώς ήταν η "Αντίσταση", δεν πρέπει να είναι πλέον γνωστό».

(Φουκώ, 2016)

Αυτή η σκέψη πρέπει να προκαλέσει έναν βαθύτατο προβληματισμό για το πώς πορευόμαστε σήμερα.

Μέσα στη δίνη των πραγμάτων, των γεγονότων, η ζωή προχωράει και η κοινωνία υποτίθεται ότι εξελίσσεται. Σήμερα στην εποχή του ολοκληρωτικού καπιταλισμού τα πάντα είναι εμπορεύσιμα και ο άνθρωπος απλά πελάτης, που καταναλώνει οτιδήποτε, ακόμη και «σκουπίδια». Με ξηλωμένο εντελώς τον κοινωνικό ιστό που δημιουργούν ο πολιτισμός και οι τέχνες, ο άνθρωπος ακροβατεί κυριολεκτικά επάνω στο τετνωμένο συρματόσκοινο της ύπαρξης. Το μόνο που έχει να σκεφτεί είναι το εξής: κατά πόσον θα συνεχίσει να πορεύεται σαν ένα άβουλο, απροβληματιστο και δεκτικό στα πάντα ανθρωπάριο, ή θα περάσει στην άλλη όχθη των πραγμάτων που θα είναι σαν άνθρωπος «δημιουργικός ακροατής». Κατά πόσον ο άνθρωπος θα συνεχίσει να βαδίζει ως εθελόδουλος ή θα σκώσει το ανάστημά του κοιτάζοντας ασκαρδαμυκτί το φως. Όσο θα απαξιώνουμε, ειδικά οι νέοι, την ιστορία, την παράδοση, την

καλλιτεχνική πρωτοπορία, τόσο θα προβάλλει ένα μέλλον ζοφερό.

Μέσα στη διαδικασία απελευθέρωσης της σκέψης του ανθρώπου, η τέχνη παίζει ίσως το μεγαλύτερο ρόλο στη συγκρότηση μιας κοινωνικής τάξης, που, ούτως πως, είναι επαναστατική εν δυνάμει, αλλά οφείλει να ρίξει το βλέμμα, στην παράδοση, στην ιστορία, στην τέχνη των επαναστάσεων, που έχει ήδη δημιουργηθεί και ίσως τότε να αποδείξει αυτό το «εν δυνάμει». Με γνώμονα την επαναστατική παράδοση στην τέχνη, ας πορευόμαστε δημιουργώντας τα δικά μας «Πόκεμον», όχι στο δήτην μιας εικονικής πραγματικότητας, αλλά αυτά που θα παίρνουν τη μορφή μιας εξουσίας, την οποία εμείς θα θέλουμε να «συλλάβουμε», για να υπάρξει απελευθέρωση σε έναν καινούργιο πραγματικό κόσμο και όχι στον εικονικό. Μέσα σε αυτόν τον κόσμο τα Ποτέμκιν θα είναι «καθοδηγητές». Εκεί και η απελευθέρωση, εκεί και το κοίταγμα ευθυτενώς προς στο μέλλον, έως ότου μπορέσουμε να γίνουμε ένα *Σύννεφο με πανταλόνια*.

«Αλήθεια, υπάρχουν τρομεροί καημοί και φοβερά δεσμά! Και υπάρχουν άνθρωποι για να τα φέρουν και άνθρωποι για να τα σπαν! Αλήθεια, αλήθεια, τι ωραία που είναι όλα να τα βλέπεις και όλα να τα απολαμβάνεις, χωρίς καημούς, χωρίς δεσμά!»

Je Reviens Toujours
Ανδρέας Εμπειρικός

...Κι αν σου μιλώ
με παραμύθια και παραβολές
είναι για να τ' ακούγς γλυκύτερα...

Γ. Σ.

b

Κύρου, Α. (1976), *Ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Κάλβος.

Ρίντερ, Κ. (1985), *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως.

Σαντούλ, Τζ. (1960), *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Αθήνα, Φέξης.

Τσίτος, Γ. (2016), *Εικονική πραγματικότητα: παρελθόν, παρόν και μέλλον*. (Δοκίμιο που αντλήθηκε από το διαδίκτυο).

Φίσερ Έ. (1972), *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, Αθήνα, Μπουκουμάνης.

Φουκώ, Μ. (2016), *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*, Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα.