

Ο Ιστορισμός στο ρωσικό κινηματογράφο*

Ο ιστορικός της Λογοτεχνίας, μυθιστοριογράφος και σεναριογράφος Γιούρι Τυνιάνωφ διαφορίζοντας την καλλιτεχνική ενσάρκωση από την επιστημονική αντίληψη του παρελθόντος, παρατήρησε ότι « η λογοτεχνία δεν διαφέρει από την ιστορία επειδή είναι μυθοποίηση αλλά μάλλον από μια πιο οικεία, πιο ζωτική κατανόηση ανθρώπων και γεγονότων - από μιά μεγαλύτερη συγκίνηση που δείχνει για όλ' αυτά». Σ' ένα άλλο άρθρο ο Τυνιάνωφ - από τη σκοπιά του καλλιτέχνη - ορίζει λειτουργικότερα τη σχέση επιστήμης και τέχνης: «Αυτό το οποίο στην επιστήμη φαίνεται ως κάτι αυθαίρετο αποτελεί για την τέχνη το απόθεμα της ενέργειάς της».

Ούτε, λοιπόν, το ιστορικό υλικό, ούτε η δραματουργική εικονογράφηση των νόμων της κοινωνικής ανάπτυξης που ανακαλύπτονται και διατυπώνονται από την επιστήμη, αλλά εκείνη η αισθητική συγκίνηση από γεγονότα, περιστατικά φαινόμενα, ως αποτέλεσμα της οποίας η απεικόνιση παρουσιάζεται μ' ένα διπλό φωτισμό: του παρελθόντος για το σήμερα και του σημερινού για το παρελθόν. Στον Τυνιάνωφ επίσης διαβάζουμε: « Το ενδιαφέρον για το παρελθόν αποτελεί ταυτόχρονα ενδιαφέρον για το μέλλον».

Η κατανόηση των δεσμών ανάμεσα στους καιρούς είναι ουσιαστικό γνώρισμα της ιστορικής καλλιτεχνικής σκέψης. Εξ ου και η κύρια θέση της ενδιαφέρουσας εργασίας του Ροσάλ *Ο σύγχρονος χαρακτήρας της ιστορίας και η ιστορία της σύγχρονης*, που αντιλαμβάνεται την απεικόνιση του παρόντος ως μέρος της ιστορίας: « Οι ζωντανές γενιές αναθυμούνται τις περασμένες - γράφει ο Ροσάλ - μόνον όταν οι περασμένες γενιές "μιλάνε" στις ζωντανές... Στις καλύτερες δημιουργίες του ο ρωσικός ιστορικός κινηματογράφος αναζήτησε στο παρελθόν - για να μιλήσουμε με τα λόγια του Ζωρές - τη φωτιά και όχι τη στάχτη».

Αυτή η διασαφήνιση είναι σημαντική: η κατανόηση του παρελθόντος ως προειδοποίηση για το μέλλον, και αυτή είναι η κατεύθυνση του μαρξιστικού - λενινιστικού ιστορισμού, κάτι που σε άλλες αντιλήψεις της ιστορίας, μπορεί να φαίνεται ξένο. Ετσι, δεν είναι τόσο το ιστορικό δεδομένο, η ενδυματολογία, η αυθεντικότητα « αποκαταστάσεως», ούτε η επιβεβαίωση με εικονογραφήσεις και

* Το κείμενο αυτό αποτελεί συνεισφορά της Ι. Ρουμπάνοβα στο συλλογικό έργο « Σοβιετική Τέχνη των χρόνων '60 - '80 », Μόσχα : Ναούκα 1988.

τεκμήρια αλλά μάλλον η πραγματοποίηση του υλικού προς την κατεύθυνση ενός δυναμικού στόχου, ελεύθερου προς ανάπτυξη, η συμπαράβολή του μερικού προς το συνολικό είναι αυτά που πρέπει να θεωρηθούν ως δείκτες της «ιστορικής παρουσίας» μέσα στο έργο.

Η αισθητική πραγματοποίηση αυτής της αντίληψης εμφανίζεται πλήρως μεσ' από τον τύπο των ηρώων και τις ιδιαιτερότητες της καλλιτεχνικής συγκυρίας. Χωρίς αμφιβολία η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου δείχνει ότι οι ταινίες περί της ιστορίας είναι πολύ περισσότερες από τις καθαυτό ιστορικές ταινίες. Πιο συχνά συναντά κανείς ιστορικό θέμα παρά ιστορική κινηματογραφική σκέψη.

[...]

Οι σοβιετικοί κινηματογραφιστές της δεκαετίας του '20 έβλεπαν την τέχνη σαν μέρος της ιστορίας. Ωστόσο ο Γκρίφιθ αποτέλεσε γι αυτούς τον άμεσο πρόδρομο. « Παίρνω πάνω μου την τόλμη να ονομάζομαι ένας από τους μαθητές Σας, αν και θεωρώ μάλλον αμφίβολο να βρεθούν στη δική μας τέχνη άνθρωποι που να μην είναι μαθητές σας. Ίσως να Σας είναι γνωστό τι μεγάλη σημασία είχαν τα έργα σας για τους σοβιετικούς σκηνοθέτες και ηθοποιούς». Αυτά έγραφε ο σκηνοθέτης Λ. Τράουμπεργκ σε γράμμα του στο Γκρίφιθ (1936). Στο τέλος της δεκαετίας του '70 ο ίδιος ο Τράουμπεργκ, ως ιστορικός πλέον του κινηματογράφου, υποστηρίζει: « Μάλλον δεν αξίζει να συσχετίζει κανείς τη *Μισαλλοδοξία* και το γυρισμένο μετά από δέκα χρόνια *Οχτώβρη* του Αϊζενστάιν. Ωστόσο οι αναζητήσεις του σοβιετικού σκηνοθέτη (παρ' όλη τη διαφορά απόψεων) κινούνταν προς την ίδια κατεύθυνση: υπέρβαση των κανόνων του χρόνου και του χώρου».

Ο Γκρίφιθ άνοιξε το δρόμο στα κινηματογραφικά μέσα που μπορούν να αναπαραστήσουν τμήματα της ζωής στο φόντο της ιστορίας, αλλά ο ίδιος κατανοούσε το φόντο αυτό ως επί το πλείστον μηχανιστικά, ως χρονολόγηση με τη βοήθεια της ενδυματολογίας και της σκηνογραφίας. Η ίδια η ζωή παρείχε στους σοβιετικούς κινηματογραφιστές τη μαρξιστική κατανόηση της ιστορίας στη δεκαετία του '20. Μιλώντας με τα λόγια του ποιητή, θα λέγαμε πως « τη διαλεκτική δεν τη μαθαίνουν από τον Έγελο» (εν πάση περιπτώσει τον καιρό των θυελλωδών γεγονότων): οι περιστάσεις επέτρεψαν στον καθένα να αγγίξει την ιστορία με απτό τρόπο (« Η ιστορία ψηλαφητά» - έκφραση του Σ. Αϊζενστάιν).

Σε αντιδιαστολή με τον κινηματογράφο των πρωτοπόρων, σε αντιδιαστολή με τον Γκρίφιθ, τις μεγάλες κινηματογραφικές του συλλήψεις και την μικροαστική - κοσμοαντίληψη του κτηματία (επισήμανση, ομοίως του Αϊζενστάιν) οι σοβιετικοί κινηματογραφιστές ήταν μάρτυρες του ιστορικού γίνεσθαι. Αλλά μάρτυρες ιδιόμορφοι.

Ως επαγγελματίες, θα μπορούσαν να αρκεθούν στην καταγραφή, ταξινόμηση, επισήμανση των γεγονότων στις πραγματικές τους μορφές και διαστάσεις, εκφραστικές ταυτόχρονα και επιβλητικές. Οι δικοί μας όμως κορυφαίοι κινηματογραφιστές διάλεξαν άλλο δρόμο. Ο ρόλος του απλού μάρτυρα θα περιόριζε την ιδιοσυγκρασία τους ως πολιτών και καλλιτεχνών. Οχι μάρτυρες, αλλά μέτοχοι της μεγάλης αναμόρφωσης της ζωής, μέτοχοι παθιασμένοι,

ανυπόμονοι, γεμάτοι αυταπάρανηση - αυτός ο βιωμένος και προσωπικός αυτοπροσδιορισμός έγινε το αφηγηριακό σημείο του καλλιτεχνικού τους προσανατολισμού. «Η εποχή κυκλοφορούσε στο αίμα, περνούσε σαν ρεύμα μέσα απ' την πέτρα και το σίδηρο» - έγραφε το 1965 ο Γκριγκόρι Κόζιντσεφ.

Η ένταση της επαφής με το αντικείμενο της απεικόνισης, η ενεργός, σχεδόν εκστατική βίωση των γεγονότων, συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής - της ποιητικής της επέμβασης στην απεικόνιση. Η αυτουργός επέμβαση στο υλικό γινόταν σε διαφορετικά επίπεδα του έργου. Η πιο εντυπωσιακή, η πιο παραστατική έκφασή της ήταν ο ιδιόμορφος τύπος υπότιτλων που συναντάται μόνο στο σοβιετικό κινηματογράφο. Μαζί με τον υπότιτλο - επεξήγηση, τον υπότιτλο - αντίλογο που συνηθίζονται στο βουβό κινηματογράφο, οι επαναστάστες κινηματογραφιστές εισήγαγαν τον υπότιτλο - σύνθημα, τον υπότιτλο με τον οποίο ο συγγραφέας απευθύνεται άμεσα (πάνω από την «κεφαλή» της απεικόνισης) στο θεατή, μερικές φορές σε συγκεκριμένο κοινό. Ας υπενθυμίσουμε το γνωστό υπότιτλο στον επίλογο της «Απεργίας» - «Να θυμάσαι, προλετάριε!» ή την επιγραφή στο «Οπλοστάσιο» μετά από τη σκηνή, όπου ο αγρότης, σε μια έξαψη κακίας χτυπάει το ανήμπορο άλογό του - «Δε χτυπάς εκεί που πρέπει, Ιβάν!» Η «ποιητική της επέμβασης» έγινε αποδεκτή και από τους ντοκιμαντεριστές. Ο Ντζίγκα Βέρτοφ στις ταινίες «Κίνο-Πράβντα», «Κίνο-γκλάζ», «Η ενδέκατη χρονιά» και «Συμφωνία του Ντομπάς», εμφανίζεται σαν προπαγανδιστής, σαν διευκρινιστής, σαν αγωνιστής, σαν ποιητής, αλλά όχι σαν χρονογράφος. Το δικό του κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ το ονόμαζε, όπως είναι γνωστό, «κομμουνιστική αποκρυπτογράφηση του κόσμου». Η Εσθήρ Σούμπ, θεμελιωτής του είδους της ταινίας - μοντάζ συγκροτώντας τις διάσημες ιστορικές ταινίες της «Η Πτώση της δυναστείας των Ρωμανόφ» το 1927 και «Η Ρωσσία του Νικόλου του II και ο Λέων Τολστόϊ» το 1928 από σκηνές προεπαναστατικών χρονικών, δια της επιλογής του υλικού, των αντιπαραθέσεων μέσω μοντάζ και με τους υπότιτλους έκανε επίσης «κομμουνιστική αποκωδικοποίηση του κόσμου» ή την ιστορική του ανάλυση. Ο Σ. Αϊζενστάιν με παρόμοιο τρόπο ερμηνεύει την ουσία της δουλειάς των σοβιετικών σκηνοθετών της εποχής του. Του άρεσε να επαναλαμβάνει: «εμείς υπαγορεύουμε έννοιες», «εμείς παρέχουμε νομοτέλειες». Ο στόχος τους όμως θα μπορούσε πλήρως να επιτευχθεί υπό τον απαραίτητο όρο, ότι το υποκειμενικό (η αυτουργός οπτική και ερμηνεία) δεν θα διαστρεβλώνει το αντικείμενο (τον απεικονιζόμενο κόσμο): «να πείθουμε και να αποδεικνύουμε» μέσω του τρόπου «θεάσης και κατάδειξης» - αυτή ήταν η φόρμουλα του Βέρτοφ.

Εν τω μεταξύ η βουλευσιαρχική προδιάθεση ενισχυμένη από τον ενθουσιασμό του πειραματισμού, δεν συνέβαινε να έχει ως αποτέλεσμα την άρνηση της θεματικής της υπόθεσης και της αισθησιακής απεικόνισης και την υποκατάσταση της από μια αφηρημένη- ιερογλυφική εικαστικότητα. Ετσι εργαζόμενος πάνω στον «Οχτώβρη» ο Αϊζενστάιν ήταν απορροφημένος από την συγκρότηση ενός θεωρησιακού κινηματογραφικού κώδικα. Αργότερα χρησιμοποίησε αυτή την πείρα του για την διαμόρφωση της θεωρίας του «διανοητικού κινηματογράφου».

Σύμφωνα με τους νόμους και την ποιητική του «διανοητικού» ή «μη υποκριτικού» κινηματογράφου, ο σκηνοθέτης σχεδίαζε να μεταφέρει στην οθόνη το «Κεφάλαιο» του Κ. Μάρξ. Η σκέψη αυτή δεν υλοποιήθηκε, επειδή, μεταξύ άλλων, ο κινηματογράφος των θεωρητικών "αφαιρέσεων" δημιουργήθηκε από τον Αϊζενστάιν στα πλαίσια εργαστηριακών αναζητήσεων στο χώρο της σκηνοθετικής τεχνικής.

Ο βασικός όμως στόχος διαφαινόταν στην θεμελίωση νέων ανθρωπιστικών ιδανικών μέσα από την ανακάλυψη των αληθινών μηχανισμών της ιστορίας (σε πρώτο στάδιο των μηχανισμών της λαϊκής επανάστασης) και την παραστατική αποτύπωση της δράσης τους. Επιδεικνύοντας όμως στους θεατές εικόνες εξεγέρσεων, ανατροπών, σκηνές καταστροφής, ο νεαρός σοβιετικός κινηματογράφος, στα ανώτερα επιτεύγματά του, δεν διέγραφε το πανανθρώπινο για χάρη του ταξικού: αντιπαρέβαλε μάλλον το χρονικά πεπερασμένο με το αιώνιο.

Από καλλιτεχνική άποψη, αυτό εκφραζόταν λαμπρότερα στις μεγαλειώδεις εικόνες ενότητας, αλληλεγγύης (Αϊζενστάιν), αυθόρμητης και συνειδητής συγχώρευσης της ατομικής συμπεριφοράς με τη συμπεριφορά της συλλογικότητας (Πουντόβκιν), είτε τέλος εικόνες ιδιαίτερου δεσμού με τη φύση (Ντοβζένκο). Η αναζήτηση της νέας αρμονίας οδηγούσε σ' ένα καινούριο ποιοτικά δεσμό με την πολιτισμική παράδοση. Η καλλιτεχνική σκέψη της επανάστασης αφομοίωνε όλες τις ανθρωπιστικές αξίες, την αγέραστη κληρονομιά της ανθρωπότητας. Σε σχέση μ' αυτό είναι χαρακτηριστική η αντίδραση των κριτικών από διάφορες χώρες, οι οποίοι, ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο, παρομοίαζαν συχνά τις εντυπώσεις τους από το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» με την καλλιτεχνική επίδραση της 9ης συμφωνίας του Μπετόβεν. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης και η ομολογία του ίδιου του Αϊζενστάιν, που αιφνιδιάστηκε από τον παγκόσμιο θρίαμβο του έργου. Ο σκηνοθέτης παραδέχεται, ότι στο έργο του χρησιμοποίησε «αρνητικά μέσα» (δηλ. εκείνα τα μέσα που απέρριπταν οι ΡΑΠΠ και προλετακούλτ) «όλα τα μέσα της παθητικής τέχνης: αμφιβολίες, δάκρυα, συναισθηματισμούς, λυρισμούς, ψυχολογισμούς, το μητρικό αίσθημα κ.λπ.... Όλα τα στοιχεία του «δεξιού» διαχωρισμένα και "με πρακτικό τρόπο" συγκεντρωμένα. Σε μια νέα συγκυρία. Ολ' αυτά είναι η μπουρζουαζία, υποχρεωμένη να εργάζεται για το Κομμουνιστικό Σάββατο. Η σφραγίδα του "δεξιού" στους λυρισμούς, στις αμφιβολίες, στο μητρικό αίσθημα υποδεικνύει, ότι όλα αυτά είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αστικής τάξης». Οι παραπάνω δηλώσεις δεν είναι χαρακτηριστικές μόνο για το λεκτικό ύφος της εποχής. Εδώ βρίσκουμε τα ίχνη ενός αποκρουστικού κοινωνιολογισμού, που επιβαλλόταν στην μεν τέχνη από τους θεωρητικούς του «αριστερού μετώπου», στην δε επιστήμη από την κοινωνιολογική σχολή. Μετά από 15 περίπου χρόνια, επιστρέφοντας ως συνήθως στην πρόσφατα ολοκληρωμένη εργασία του ο Αϊζενστάιν έγραφε πως ο «Αλέξανδρος Νέφσκυ» άρχισε γι' αυτόν από την φανταστική εικόνα του θανάτου του Πούσκιν και από το τελευταίο βιβλίο που απασχόλησε τον ποιητή. Πρόκειται για την «Ιστορία σε διηγήματα» της συγγραφέως Ισίμοβα, βιβλίο στο οποίο, κατά τη γνώμη του Αϊζενστάιν, πολλά

έχουν διαστρεβλωθεί. «Η αξιολόγηση των γεγονότων είναι αμφίβολη. Μερικές φορές λανθασμένη. Ουδμία ικανοποιητική φιλοσοφική άποψη...» Εξακριβώνοντας τη γνώμη του Πούσκιν για τα διηγήματα της Ισίμοβα και συμφωνώντας μαζί του, ο Αϊξενστάϊν αναφέρει το κύριο προτέρημα τους: «... η αγάπη για την πατρίδα και το ρωσικό λαό - αυτό που αιχμαλωτίζει, που ξεχύνεται από τις σελίδες της Ιστορίας της Ισίμοβα». Στην εποχή του «Ποτέμκιν» η αγάπη για την πατρίδα και το ρωσικό λαό κάλλιστα θα μπορούσαν να καταταχθούν στην κατηγορία των στοιχείων του "δεξιού". Εν τω μεταξύ αυτά απαρτίζουν την ιδιαίτερα οικεία και συγγενική προσέγγιση ανθρώπων και γεγονότων για την οποία μιλούσε ο Τυνιάνωφ, όταν διαχωρίζε την ιστορία ως επιστήμη, από την ιστορία στην τέχνη.

Αυτά που έγραψε ο Αϊξενστάϊν για την Ισίμοβα ανήκουν στην εποχή εκείνη, κατά την οποία οι κορυφαίοι τεχνίτες του σοβιετικού κινηματογράφου έστρεψαν τις δημιουργικές τους προσπάθειες από τη δουλειά πάνω σε ιστορικο-επαναστατικά φιλμ στη δημιουργία ταινιών ιστορικό-βιογραφικού περιεχομένου. Οι ιδέες του έθνους και του κράτους, το συναίσθημα της ελευθερίας και του πατριωτισμού προβλήθηκαν ως τα πιο αναγκαία: πάνω απ' τη χώρα και τον κόσμο απλώθηκε η σκιά του πολέμου. Τα πορτραίτα επιφανών πολιτικών ανδρών, μεγάλων πολέμαρχων, η περιγραφή σημαντικών νικών των ρωσικών όπλων, τα κατορθώματα του λαού μέσα στους αιώνες - αυτά ήταν τα θέματα των βιογραφικών φιλμ από τον «Τσαπάγιεφ» ως τον «Ιβάν τον Τρομερό». Ας επιστρέψουμε ωστόσο σε μερικά ακόμη χαρακτηριστικά γνωρίσματα του καλλιτεχνικού ιστορισμού, που διαμορφώθηκε με ιδιαίτερη πληρότητα στον πρώιμο σοβιετικό κινηματογράφο.

Στην «Μάνα», το «Θωρηκτό Ποτέμκιν», τον «Οχτώβρη», το «Οπλοστάσιο» και άλλες ταινίες, το αντικείμενο της απεικόνισης εμφανίζεται ταυτόχρονα και στην ιστορική του γέννηση και στην ιστορική του δυναμική. Οι κλασικοί του κινηματογράφου μας, επιδιώκοντας τη λεπτομερή ακρίβεια στη μετάδοση των γεγονότων, απέφευγαν τα αφηγηματικά μοντέλα όπως την χρονικογραφική ανασύσταση του ιστορικού δράματος. Η ένταση του κινηματογραφικού χρόνου, ο δυναμισμός του, το ανεξάντλητο της ανάπτυξης αντιστέκονταν τόσο στην απεικόνιση που αναπαριστά αντικειμενικά, όσο και στην απεικόνιση που ακολουθεί τη σχέση αίτιου-αιτιατού.

Η εντατικοποίηση της κατηγορίας του χρόνου στη μορφική σύνθεση, ίσως να αποτελεί και το σημαντικότερο επίτευγμα του σοβιετικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '20, επίτευγμα που αφομοιώνεται από την παρατέρα εξέλιξη όχι όμως χωρίς δυσκολίες. Κομμάτια του παρελθόντος, επεξεργασμένα ως υπόθεση, κατανοούνται στις ταινίες που αναφέρθηκαν στην πληθώρα των σχέσεών τους τόσο με την προηγούμενη όσο και με την τρέχουσα κοινωνική, πολιτική, ηθική και καλλιτεχνική ανάπτυξη. Η ωριμότητα της ιστορικής συνείδησης, ενσάρκωμένη στην πολυφωνία των θεματικών και μορφικών δομών, χαρακτηρίζεται από τη διαλεκτική της αναδρομικής και προοπτικής ανάλυσης των γεγονότων που απεικονίζονται: οι δημιουργοί από το ύψος του σήμερα ατενίζουν το χθες και από το χθες προεικάζουν το μέλλον.

Μια ομολογία του Αϊζενσταϊν, κατά περίεργο τρόπο, υποδηλώνει τη συνειδητή προώθηση της διανοητικής και συναισθηματικής ενέργειας του έργου από το παρελθόν (από την «υπόθεση») στο παρόν των θεατών. Στο άρθρο «Από την οθόνη στη ζωή» γράφει για το συσχετισμό του ιστορικού υλικού και της υπόθεσης στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν» κάτω από μια απρόσμενη οπτική γωνία. Στο φιλμ, λέει ο Αϊζενσταϊν, απουσιάζει το θριαμβευτικό φινάλε της εποποιίας του «Ποτέμκιν». «Αλλά αυτό το επεισόδιο διαδραματίστηκε έξω από τα πλαίσια του έργου - διαδραματίστηκε στην τύχη του ίδιου του φιλμ, στην πορεία του μέσα από τις εχθρικές καπιταλιστικές χώρες... Την ηρωική εξέγερση στο Ολλανδικό πολεμικό πλοίο «Τσέβεν προβινσιέν», οι ναύτες του οποίου κατέθεσαν στο δικαστήριο, ότι όλοι είδαν το φιλμ «Ποτέμκιν», - να τι θα ήθελα τώρα να θυμηθώ.»

Ο Λ. Κ. Κοζλόφ, πρώτος από τους ιστορικούς του σοβιετικού κινηματογράφου, καταπιάστηκε με την ιδεολογική ανάλυση των τελικών εκβάσεων με τις οποίες ολοκληρώνονται τα έργα των Αϊζενσταϊν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο. Το συμπέρασμά του επίσης καταδεικνύει την προδιάθεση για δυναμικό χαρακτηρισμό του χρόνου, για την οποία έγινε λόγος πρωτύτερα. «Τα φινάλε των έργων του Αϊζενσταϊν», γράφει ο Κοζλόφ, - «ανοιχτά και παθιασμένα στρέφονται στο μέλλον. Στα φιλμ του Πουντόβκιν αποτυπώνεται το παρόν του αναμορφωμένου κόσμου ... Η έκβαση στα έργα του Ντοβζένκο εκφράζει το νέο θρίαμβο του αιώνιου: ο άνθρωπος περνώντας μέσα από την ταξική πάλη, βρίσκεται και πάλι στον πλούτο της φύσης».

Από τη δραματουργική οπτική γωνία αυτά τα φινάλε μπορούμε να τα ονομάσουμε ανοικτά, δηλαδή επεκτεινόμενα έξω από τα πλαίσια του έργου. Συνεπώς, η διαδεδομένη γνώμη, ότι δήθεν η δραματουργία των ανοικτών φιλμ είναι εφεύρεση του ιταλικού νεορεαλισμού, χρειάζεται κάποια διευκρίνιση. Οι πρακτικοί και θεωρητικοί του νεορεαλισμού αναφέρονταν επανειλημμένα στην αποφασιστική επίδραση που άσκησε ο σοβιετικός κινηματογράφος του '20 και '30 στη διαμόρφωση της μεθόδου τους. Η σχέση του νεορεαλισμού και του δικού μας προπολεμικού κινηματογράφου θεωρείται αξίωμα στη θεωρία του κινηματογράφου, αν και χρειάζεται κάποια περαιτέρω διευκρίνιση των δρόμων και των μορφών αλληλεπίδρασής τους. Μεταξύ άλλων ο νεορεαλισμός διδάχθηκε από το σοβιετικό κινηματογράφο τη μη ολοκληρωμένη υπόθεση, πράγμα που αργότερα εισήγαγε σε ευρεία κλίμακα.

Στις δεκαετίες του '20 και '30 ο κινηματογράφος αντιλαμβάνονταν διχοτομικά τη δυναμική και θυελλωδώς μετασχηματιζόμενη πραγματικότητα: ως συγχρονικότητα και ταυτόχρονα ως ιστορία. Τα φιλμ «Η απεργία», «Η μάνα», «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν», «Το Οπλοστάσιο», «Οχτώβρης», «Οκράϊνα» δημιουργήθηκαν με μια χρονική απόσταση 20 ή και 10 ετών από την πραγματική ιστορική τους αναφορά. Τα έργα «Το παλιό και το καινούργιο», «Ο απόγονος του Τσέγκινς Χάν», «Η Γή», «Το σπίτι της οδού Τρούμπναγια» ήταν σύγχρονα των υποθέσεών τους και κατά κάποιο τρόπο συνόδευσαν κινηματογραφικά τη ζωή - ή για να το διατυπώσουμε καλύτερα - αποτελούσαν συνέχεια της ζωής. Στις ταινίες της μιας ή

της άλλης ομάδας η έρευνα των γεγονότων και φαινομένων, που μετατρέπονται σε υπόθεση, καθώς και η εξακρίβωση των σχέσεων και προϋποθέσεων τους, έδιναν ένα μοναδικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα: το υλικό του πρόσφατου παρελθόντος, όπως και το υλικό της εκτυλισσόμενης πραγματικότητας έβγαιναν μέσ' από το δημιουργικό εργαστήρι των κινηματογραφιστών έχοντας μετατραπεί σε ιστορικό απείκασμα. Οι άνθρωποι και ο κόσμος εμφανίζονταν «μέσα στη διαδικασία, στη ροή». (Αϊχενμπάουμ).

Αν για τους οπαδούς του ποιητικού κινηματογράφου - μοντάζ με τον ιδιαίτερο προσανατολισμό τους στο θέμα του μετασχηματισμού, της ανάπτυξης και ανανέωσης της ζωής, καθώς επίσης και το ενδιαφέρον τους για τη μεγάλη μορφή - «το έπος χωρίς μυθολογία», για την «επιφωνηματική σύνταξη», το πλουσιότερο αυτό οπλοστάσιο μεταφορικών μέσων, ο εντυπωσιασμός ήταν κάτι το επιδιωκόμενο και λογικό, στους αντιπροσώπους της αφηγηματικής κατεύθυνσης που ασχολούνταν με την καθημερινότητα (Μπάρνετ, Ρόμ, Εμλερ, Γιούτκεβιτς) αυτό το στοιχείο φαινόταν σαν κάτι απρόσμενο, ενώ πολλές φορές ούτε καν γινόταν αντιληπτό από τους κριτικούς της εποχής. Εν τω μεταξύ και στη δουλειά των εκπροσώπων της αφηγηματικής κατεύθυνσης τα στοιχεία του ιδιωτικού και της καθημερινότητας αποκτούσαν μια έννοια που ξεπερνούσε την ιδιωτική καθημερινή ζωή. Οι δονήσεις της ιστορίας μεταδίδονταν σ' όλους τους αποτελεσμαμένους σχηματισμούς και τις δομές της ζωής.

Σήμερα θα μπορούσαμε ν' αποκαλέσουμε τη δουλειά της παραπάνω κατεύθυνσης "πεζογραφία", σε αντιδιαστολή με την κινηματογραφική ποίηση που δημιούργησε η τετράδα των Αϊζενστάιν, Ντοβζένκο, Πουντόβκιν και Βέρτωφ.

Διαφορές μεταξύ των δύο κατευθύνσεων μπορούμε να αναζητήσουμε και σε άλλες παραμέτρους. Και τότε και αργότερα εκφραζόταν η άποψη ότι η μνημειακότητα είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του ύφους των έργων της εν λόγω τετράδας. Οι πεζογράφοι δοκίμαζαν μιαν έλξη προς καταστάσεις δωματίου, προς μείωση του υλικού αλλά και μετριασμό των εικαστικών - εκφραστικών τρόπων. Οι Αϊζενστάιν, Ντοβζένκο, Πουντόβκιν και Βέρτωφ στρέφονταν προς θεματικές που αναπαρήγαγαν τα επίκεντρα της ιστορίας, που αποτελούσαν κεντρικά αποσπάσματα της μεγαλειώδους και τρομερής εκτύλιξής της. Οι «καθημερινοί» εντόπιζαν την παρουσία της ιστορίας εκεί όπου εκ πρώτης όψεως θα υπήρχαν οι λιγότερες πιθανότητες να την αναμένει κανείς: στην οικεία ζωή κάποιου μη δημόσιου ανθρώπου.

Οι ήρωες των Μπάρνετ, Ρόμ, Γιούτκεβιτς και άλλων «πεζογράφων» δεν ήταν ούτε απάνθρωποι εκμεταλλευτές ούτε συνειδητοί προλετάριοι - μοχλοί της ιστορίας. Αντικείμενο των καλλιτεχνικών τους αναζητήσεων ήταν η πραγματικότητα, αποσπασμένη από τις εστίες έντασης και αλλαγών, η πραγματικότητα ως κατεστημένο που διαμόρφωσε την δική της καθημερινότητα και που σε μεγάλο βαθμό απ' αυτή την καθημερινότητα προσδιορίζεται. Εξ αιτίας του ενδιαφέροντος για την καθημερινότητα που διέκρινε τους «πεζογράφους», τόσο οι κριτικοί όσο και πολλοί κινηματογραφιστές εξοστράκιζαν τους πρώτους

από την κεντρική κατεύθυνση ανάπτυξης της σοβιετικής τέχνης και τους σιγμάτιζαν ως μικροαστική αντιπολίτευση στον κινηματογράφο. Στο τέλος της δεκαετίας του '20 και πολύ περισσότερο στη δεκαετία του '30 ήταν πολύ αμφίβολο να δεχθεί κανείς θετικά τον παραπάνω ορισμό, ο οποίος σήμαινε περιορισμένη πολιτική εμπιστοσύνη. Σήμερα ωστόσο, μετά σχεδόν από μισό αιώνα, η λέξη αυτή (εννοείται στην αρχική της σημασία) εκφράζει κατά τη γνώμη μας με ακρίβεια το συσχετισμό που υπήρχε, μεταξύ της αφηγηματικής κατεύθυνσης που εξέταζε την καθημερινότητα, και της συναρμογής - ποιητικής κατεύθυνσης. Οι «αφηγητές» στην πραγματικότητα διάβαιναν τον ίδιο δρόμο με τους «ποιητές» και μάλλον αποτελούσαν για τους τελευταίους τον απαραίτητο συνοδοιπόρο. Ο ρόλος των «αφηγητών» στην ανάπτυξη του σοβιετικού κινηματογράφου είναι λοιπόν ανεκτίμητος.

Η παρέμβαση που κάναμε για ν' αναφερθούμε στην κατεύθυνση του σοβιετικού κινηματογράφου (τέλος της δεκαετίας του '20 αρχές του '30), που άδικα για πολλά χρόνια θεωρούνταν ως η συντηρητική του περιφέρεια, ήταν αναγκαία για να υπογραμμίσουμε ένα συμπέρασμα πολύ σημαντικό για το θέμα μας: ο σοβιετικός κινηματογράφος σε όλες τις κατευθύνσεις ανάπτυξής του αφομοίωνε τον ιστορισμό.

Αν ο Αϊζενστάιν, ο Πουντόβκιν, ο Βέρτοφ και ο Ντοβζένκο, ξεκινώντας από τη μαρξιστική-λενινιστική κατανόηση της ιστορίας, αποκάλυπταν στο υλικό που παρείχε η ζωή τη βασική νομοτέλεια - την ταξική πάλη καθεαυτή, στα έργα της αφηγηματικής σχολής που ασχολείται με την καθημερινότητα εκφράζεται η αίσθηση της ιστορίας. Βαθύτερο νόημα της πλειοψηφίας των έργων που ανήκαν στην αφηγηματική σχολή, είναι η αναμόρφωση του ρουτινιάρικου, ανέτοιμου για αλλαγές περιβάλλοντος.

Οι «σκηνοθέτες της καθημερινότητας» μιλούσαν για τα ήθη, συνέλεγαν το υλικό τους από τον καθημερινό βίο. Στα έργα τους εμφανίζονται άνθρωποι, που είτε ζούν με την αντίληψη ότι «η ιστορία υπάρχει και γίνεται από μόνη της, κάπου μακριά απ' αυτούς» είτε δεν σκέπτονται καθόλου τέτοια πράγματα.

Το πάθος και το βασικό θέμα του αφηγηματικού κινηματογράφου έγκειται στην ανάδειξη του αναπόφευκτου των αλλαγών και της λυσσαλέας αντίστασης του «υλικού». (Ας προσέξουμε και μία ακόμη διαφορά ύφους αυτού του κινηματογράφου από τα έργα της τετράδας. Η αντίσταση του παλιού στο νέο, στα έργα των «σκηνοθετών της καθημερινότητας» σπάνια εκδηλωνόταν μέσα από δραματικές συγκρούσεις. Οι παραπάνω σκηνοθέτες στερούνταν του παθιασμένου ρητορικού λόγου των Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν, Βέρτοφ, Ντοβζένκο. Οι αφηγηματικές τους κατασκευές διαμορφώνονταν από μια χιουμοριστική διάθεση, από δροσερές τεχνοτροπικές σκιαγραφήσεις, και ζωνερά προσωπογραφικά σχεδιάσματα. Αυτή ήταν η αισθητική μορφή της ιστορικής αισιοδοξίας τους.)

Ο βιογράφος του Μπάρνετ, ο κριτικός Μ.Α. Κουσνίρωφ, με μεγάλη οξυδέρκεια αντιλήφθηκε τον οργανικό δεσμό μεταξύ δύο μορφών που δημιούργησε ο Β.Π. Μαρέτσκοϊ: Στην Παράνα Πιτούνοβα, τη συνεσταλμένη και

κακοκαμωμένη υπηρέτρια του νέπμαν στο σπίτι της οδού Τρούμπναγια, που παρά την απαγόρευση του αφεντικού της έγινε μέλος του συνδικάτου, ο Μ.Α. Κουσνίρωφ αναγνώρισε το πρωταρχικό σχέδιασμα του μεγάλου ρόλου της ηθοποιού Αλεξάνδρα Σοκολόβα στο φιλμ των Α. Ζάρχι και Ι. Χέιφιτς «Μέλος της κυβέρνησης».

Αλλά οι «σκηνοθέτες της καθημερινότητας» μας παρουσίασαν και κάμποσες περιπτώσεις του πόσο «άγαρμπα γίνεται η ιστορία» (Τυνιάνωφ): ο κολλεκτιβισμός μετατρέπεται σε γκρίνια των κοινοβίων, το ιδανικό του ελεύθερου αισθήματος σε παρωδία της οικογένειας, η κατάκτηση πολιτικών δικαιωμάτων σε αναίδεια και αναρχία στην καθημερινή ζωή. Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στην οθόνη, στα έργα: «Το σπίτι της οδού Τρούμπναγια», «Οδός Μεσάνσκαγια αριθμός 3», «Ο τσαγκάρης του Παρισιού», θα μπορούσαν να γίνουν ήρωες στις επιφυλλίδες του Μιχαήλ Ζόσενκο. Τόσο στις μινιατούρες του μεγάλου σατιρογράφου όσο και στα παραπάνω φιλμ, γίνεται λόγος για το ίδιο πράγμα: με πόση απροθυμία ο μικροαστός παραδίδει τις θέσεις του.

Η ιστορική αισιοδοξία, η ανυπομονησία για αλλαγές, ωθούσαν τους δημιουργούς του «Ποτέμκιν», της «Μάνας», του «Οπλοστασίου», του «Κινηματογράφου-μάτι» από το παρελθόν στο μέλλον, δίχως στάση στο παρόν. Γιατί έτσι διαφαίνεται ο ιστορικός και ιδεολογικός χρόνος των έργων τους.

Στο φινάλε του έργου «Μάνα», μετά το θάνατο της Νίλοβνα και του Βλάσωφ, ακολουθούσε το πανόραμα από ένα μεγαλειώδες, «παγκόσμιο» λώσιμο των πάγων (κάτι που έδειξε κι ένα από τα φιλμ του Γκρίφφιθ). Στο τέλος αυτού του κομματιού, πάνω από τις όχθες του ποταμού, ξεφυτρώνει ένα δάσος από εργοστασιακές καμινάδες και τα αστέρια του Κρεμλίνου που φωτίζουν με τη λάμψη τους μακρινούς ορίζοντες.

Ο Ντζίγκα Βέρτωφ στο μανιφέστο «Κίνοκι. Ανατροπή» του 1923 παρουσιάζει ως εξής τον ήρωά του: «Είμαι ένα κινηματογραφικό μάτι. Δημιουργώ τον άνθρωπο που είναι πιο τέλειος κι από τον Αδάμ. Δημιουργώ χιλιάδες διαφορετικούς ανθρώπους μέσα από διαφορετικά πρωταρχικά σχέδια και σχήματα. Είμαι το κινηματογραφικό μάτι. Από τον ένα παίρνω τα χέρια, τα πιο δυνατά και επιδέξια, από τον άλλο παίρνω τα πόδια, τα πιο λυγρά και γρήγορα, από τον τρίτο το κεφάλι, το πιο όμορφο κι εκφραστικό και φτιάχνω μέσω της συναρμογής τον καινούριο τέλειο άνθρωπο».

Ο τέλειος άνθρωπος του Βέρτωφ δεν είναι φυσικά κινηματογραφικός-homunculus, φτιαγμένος από τον μοντέρ στην κινηματογραφική φάμπρικα. Πρόκειται για ένα ιδεατό σχέδιασμα, με το οποίο, όπως πίστευε ο Βέρτωφ, θα αντιπαραβάλλουν οι πραγματικοί άνθρωποι τον εαυτό τους. Οι άνθρωποι, για τους οποίους ο Λένιν έγραφε, είναι «...διαπαιδαγωγημένοι από τον καπιταλισμό, διεφθαρμένοι από το σύστημα αυτό, αλλά κι εξαιτίας του καπιταλισμού ατσαλωμένοι στον αγώνα... Εμείς θέλουμε να χτίσουμε το σοσιαλισμό αμέσως, με το υλικό που μας άφησε ο καπιταλισμός, από το χθές για το σήμερα...». Στα έργα «Το σπίτι της οδού Τρούμπναγια», «Οκράϊνα», «Οδός 3η Μεσάνσκαγια»,

μιλώντας με τη γλώσσα του Βέρτωφ, ακούγεται «Ο τριγμός των κοκκάλων του παλιού τρόπου ζωής κάτω από την πρέσσα της επανάστασης», ενώ ταυτόχρονα με ευκρίνεια και ρεαλισμό προβάλλεται η σημερινή ημέρα των ανθρώπων του χθές. «Με ποιό τρόπο ακόμα και τα μεγάλα κινήματα εκφράζονται αρχικά στην επιφάνεια; - έγραφε ο Τυνιάνωφ. - Κάπου στο βάθος αλλάζουν οι σχέσεις, ενώ στην επιφάνεια φαίνονται μικρά κυματάκια ή κι ακόμα ότι τίποτε δεν έχει αλλάξει».

Το ποικιλόμορφο, κακοφτιαγμένο και συχνά πανάθλιο ανθρωπινό υλικό που παρουσίαζαν στα έργα τους οι σκηνοθέτες - «πεζογράφοι», δεν κατατάσσονταν υποχρεωτικά στη σκουριά της ιστορίας. Οι σκηνοθέτες αναγνώριζαν στους ηρωές τους το δικαίωμα στη ευτυχία, το δικαίωμα για μια λογική και αξιοπρεπή επιλογή ζωής. Ενας από τους σκηνοθετικούς τρόπους που εκδήλωναν την παρεχόμενη ευκαιρία, ήταν η πρακτική να προσκαλούνται ηθοποιοί που δοξάστηκαν με τις εμφανίσεις τους σε ρόλους «θετικών ηρώων», για να υποκριθούν τύπους ανθρώπων που «βάλτωσαν στην καθημερινότητα». Στα έργα της αφηγηματικής κατεύθυνσης, όπως υποστηρίζει ο Λ. Κοζλώφ, δρουν άνθρωποι, «που είναι ατελείς αλλά και που χωρίς τους οποίους δεν μπορεί να γίνει τίποτα. Άνθρωποι παρμένοι όπως είναι, στην καθημερινή τους ύπαρξη και στις καθημερινές τους σχέσεις, οι οποίες αναπόφευκτα διαμεσολαβούν και συχνά επισκιάζουν σχέσεις πιο μακρινές, ιστορικές, πανανθρώπινες.... Η τέχνη απευθύνεται στον « απλό» και «συνηθισμένο» άνθρωπο, που στην πράξη μετέχει στο χτίσιμο της νέας κοινωνίας».

Ο ιστορικός περιγύρος των «σκηνοθετών της καθημερινότητας» είχε μεγάλη σημασία για την διαμόρφωση της μεθόδου της σοσιαλιστικής τέχνης. Πολλές από τις επινοήσεις τους αξιοποιήθηκαν όχι μόνο από το σοβιετικό, αλλά και από τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Το περιβάλλον, ως η ιστορία σε μικρογραφία και ο άνθρωπος στην πολυμορφία των σχέσεων του - αυτή η θεματική σύνθεση εκφράζεται τόσο στην τριλογία του Μάρκ Ντονσκόϊ για τον Γκόρκυ, όσο στα πρώτα φιλμ του Ιούλιου Ράϊζμαν, στο «Ονειρο» του Μ. Ρόμμ και, όσον αφορά τη Δύση, στα ιταλικά φιλμ της δεκαετίας του '40.

Στη συζήτηση που αναπτύχθηκε μετά την προβολή στις οθόνες του «Τσαπάγιεβ» των σκηνοθετών Σ. και Γ. Βασίλιεφ, για πρώτη φορά εκφράστηκε η άποψη, ότι η έλλειψη εξατομικευμένου ήρωα στις βουβές ταινίες του Αϊζενστάιν αποτελεί αδύνατο σημείο, καλλιτεχνικό μειονέκτημα. Αργότερα, στις δεκαετίες του '40 και '50, η προηγούμενη άποψη εξελίχθηκε σε μια γενικώς επιβληθείσα αντίληψη, σύμφωνα με την οποία, η προοδευτική ανάπτυξη του σοβιετικού κινηματογράφου πραγματοποιούνταν μέσω της εξέλιξης από τις ταινίες, όπου προβαλόταν η μάζα ("Η απεργία", "Το Θωρηκτό 'Ποτέμκιν") στις βιογραφικές και ιστορικοεπαναστατικές ταινίες του '30, με τις τυπικές μορφές ιστορικών προσωπικοτήτων και παραπέρα στις ταινίες για τον πόλεμο με τον εξατομικευμένο ήρωα (Η Εισβολή, Το Ουράνιο Τόξο, Το αστέρι, Η νέα φρουρά). Μόνο στο τέλος τις δεκαετίας του '50, ξεπερνώντας κάποια τυποποιημένα κριτήρια, η θεωρία του κινηματογράφου αρχίζει σταθερά να στηρίζεται στη μαρξιστική αρχή της συγκεκριμένης ιστορικής έρευνας του παρελθόντος, κατά την οποία τα φαινόμενα

στο χώρο της τέχνης εξετάζονται από τη μια πλευρά ως μέρος της εποχής, και από την άλλη ως συγκεκριμένο στάδιο στην ανάπτυξη της ίδιας της τέχνης. Αυτή η ολόπλευρη προσέγγιση αποτελεί τη μεθοδολογική βάση της μοναδικής για την παγκόσμια λογοτεχνία έκδοσης: «Ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου», που δημιουργήθηκε από την ομάδα επιστημονικών συνεργατών του Ινστιτούτου ιστορίας των Καλών Τεχνών.

Τα κλασσικά έργα της δεκαετίας του '20 αποτελούσαν ζωντανή απόκριση στα γεγονότα. Εξιστορώντας διάφορα επεισόδια των επαναστάσεων του 1905 και 1917, απεικονίζουν τις μεγάλες αλλαγές στη ρωσική ζωή συνολικά. Κι ακόμη μπροστά στους δημιουργούς αυτών των ταινιών σα να αποκαλυπτόταν ένα διπλό αντικείμενο κατανόησης και απεικόνισης - η ίδια η πραγματική κατάσταση και η ιδεολογική και συναισθηματική της ατμόσφαιρα. Στα υστερότερα χρόνια αυτή η διάσταση της αλήθειας παρέμεινε απρόσιτη. Είναι γνωστό ότι στην κατάσταση που δημιουργήθηκε προ του πολέμου, ο κινηματογράφος όπως και οι άλλες τέχνες πρώτιστα ανέλαβαν προπαγανδιστικά, διαφωτιστικά καθήκοντα. Μια σειρά από ταινίες προς το τέλος της δεκαετίας του '30 καθώς και οι πρώτες ταινίες του πολέμου, αντανakλούσαν, με ρεαλισμό και πάθος, το κύριο συναισθήμα της εποχής, αντιμετώπιζαν όμως αυθαίρετα τις νομοτέλειες και την ιστορική πραγματικότητα.

Το πανόραμα της εποχής, τον καιρό της έκρηξης και στην αρχή του γιγάντιου μετασχηματισμού της ζωής, αυτό που ο Α. Μπλόκ ονόμασε « ανήκουστη αλλαγή, πρωτοφανή ορίζοντα» αναπαράγονταν στην οθόνη με μέσα που η ίδια η εποχή και οι ίδιες οι αλλαγές υποδείκνυαν. Η ιστορία, εκτός απ' την υπόθεση, εισέρχονταν σε όλη την δομή του έργου, ανασχημάτιζε τη συνήθη, ρύθμιση, πρότεινε νέα στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, η πολιτική οργάνωση μαζικών σκηνών, το συνειρμικό μοντάζ, νέοι τύποι εκτέλεσης του έργου. Όμως εκείνες οι ταινίες, στις οποίες η ιστορία παρέμενε μόνο στο αφηγηματικό επίπεδο, δεν μπόρεσαν να γίνουν κομμάτι της εποχής τους, αλλά παρέμειναν ασημαντες λεπτομέρειές της.

Η εναλλαγή των εποχών και ο ριζοσπαστισμός των μετασχηματισμών είχαν πηγή τους πάνω απ' όλα την επαναστατική δράση του λαού. Η σοβιετική τέχνη ποτέ δεν αντιλαμβανόταν την ιστορική διαδικασία ως αποτέλεσμα της δράσης κάποιων ανώνυμων απρόσωπων δυνάμεων. Στο μυθιστόρημα, στη δραματολογία, στον κινηματογράφο, στο θέατρο σε όλη την μεταοκτωβριανή δεκαετία, οι μοχλοί της ιστορίας προβάλλονταν ορατά και συγκεκριμένα: ήταν ο ανηψωμένος ως τον ιστορικό θρίαμβο λαός. Τα καλύτερα φιλμ του '20 και των αρχών του '30 διηγούνταν για το λαό από τις θέσεις του λαού. Ο λαός ήταν παρών στην οθόνη με τη μορφή της μάζας, που ήταν φορτισμένη από τεράστια ταξική θέληση.

Και πάλι είναι δύσκολο να αποφύγει κανείς τη συγκριτική αντιπαραβολή της ανθρώπινης μάζας, στον Γκρίφφιθ από τη μια μεριά, και στον Αϊζενστάιν, ας πούμε, από την άλλη. Στην « Μισαλλοδοξία », στο επεισόδιο « Βαβυλώνα », μπροστά στην κάμερα του αμερικανού σκηνοθέτη εργαζόταν εντυπωσιακά μια μάζα από 15 χιλιάδες κομπάρσους. Το θέμα έδινε την εντύπωση ανθρώπινης

θάλασσας κι αυτό προξενούσε γοητεία. Ο ίδιος ο εξαιρετικά μεγάλος αριθμός των ανθρώπων, που παρουσιάζονταν στις σκηνές, δημιουργούσε την εντύπωση της συμμετοχής σ' αυτό που διαδραματιζόταν στην οθόνη, της συμμετοχής σε κάτι το ιδιαίτερο, το εξαιρετικά σπουδαίο, που άξιζε τον κόπο να καταγραφεί. Ο Γκρίφφιθ, σε αντιδιαστολή με τους ιταλούς που ήταν προγενέστεροί του στον μνημειώδη κινηματογράφο, επεδίωκε την αίσθηση της ιστορικότητας με έμμεσο τρόπο. Χωρίς να έχει ιστορική σκέψη (αναφερθήκαμε σ' αυτό προηγούμενα) διαισθανόταν ενστικτωδώς, ότι οι οπτικές «παράμετροι» της ιστορίας διαφέρουν από τις «παραμέτρους» της καθημερινής πραγματικότητας.

Αυτές τις «παραμέτρους» της ιστορίας, σε σχέση βέβαια με το υλικό του πρόσφατου παρελθόντος, διδασκόταν από τον Γκρίφφιθ ο νεαρός σοβιετικός κινηματογράφος. Ωστόσο αναφερόμενοι στη διαδοχικότητα θα έπρεπε να υπογραμμίσουμε και την προδιάθεση για πολεμική ή ακριβέστερα για ξεπέρασμα της στενότητας της κοσμοαντίληψης του Γκρίφφιθ.

Στη «Μισαλλοδοξία» η ανθρώπινη μάζα, που εντυπωσιάζει με την ποσότητά της, είναι παραδειγματικά οργανωμένη και διακοσμητική. Η εντύπωση του διακοσμητικού, στατικού και αδιαφοροποίητου χαρακτήρα της μάζας δημιουργείται όχι επειδή το πλήθος στην οθόνη είναι ακίνητο, αλλά επειδή είναι τελείως απρόσωπο.

Η μάζα στα φιλμ των Αϊζενστάϊν, Πουντόβκιν, Βέρτοφ, στα βασικά της γνωρίσματα, αντιστοιχεί στο χαρακτήρα της εποχής, μιας εποχής που υπόκειται σε απότομες μεταμορφώσεις. Στα έργα «Απεργία», «Ποτέμκιν», «Μάνα», «Εμπρός Σοβιέτ!» η μάζα παρουσιάζεται ευμετάβλητη, ελαστική, προικισμένη με τεράστιο δραματουργικό δυναμικό και δεν υποτάσσεται στις πράξεις του πρωταγωνιστή. Σ' αυτά τα φιλμ η μάζα σε καμιά περίπτωση δεν είναι το φόντο, έστω και το δραστήριο φόντο. Είναι ο κύριος ήρωας του έργου. Και έχει δίκιο ο Λ. Κοζλόφ, όταν γράφει: «Ο λαός ήταν καλλιτεχνικά ενσαρκωμένος σε βασική δρώσα δύναμη της δραματουργικής σύγκρουσης: Σ' αυτό έγκειται ο ιστορισμός και η ιστορική σημασία του "Θωρηκτού Ποτέμκιν". Σε μας μένει να υπογραμμίσουμε, ότι η μάζα αποτελεί επίσης και το κύριο αντικείμενο απεικόνισης, πράγμα που εκφράζεται σε μια ολόκληρη σειρά έργων

Εδώ θα πρέπει να κάνουμε ορισμένες διευκρινίσεις σε σχέση με την μνεία μιας ταινίας του Πουντόβκιν, μεταξύ των έργων που αναφέραμε πρωτότερα. Κατά περίεργο τρόπο, είναι η ίδια η κινηματογραφική ταινία «Μάνα», που επιβεβαιώνει τη σκέψη, ότι ο συλλογικός ήρωας ήταν το κύριο δρον πρόσωπο των κλασικών σοβιετικών φιλμ. Δημιουργείται η εντύπωση ότι στο κέντρο της υπόθεσης, στο φιλμ του Πουντόβκιν, βρίσκεται η Νίλοβνα, που την υποδύεται η ηθοποιός του ΜΧΑΤ Βέρα Μπαρανόβσκαγια. Η ηρωίδα του έργου παρουσιάζεται βασανισμένη, καθυστερημένη γυναίκα, που όμως έχει το αίσθημα της δικαιοσύνης και κάποιο αρχικά μη ανεπτυγμένο ένστικτο αλληλεγγύης. Εδώ όμως έγκειται και το όλο ζήτημα, ότι η υπόθεση Νίλοβνα (η χαρακτηριστική για τον Πουντόβκιν ιστορία της αφύπνισης) εκτυλίσσεται όχι σαν αποτέλεσμα

ενεργοποίησης κάποιων εσωτερικών χαρακτηριστικών της ηρωίδας, αλλά υπό την επήρεια και σε αντιστοιχία με την εξέλιξη της υπόθεσης της μάζας. Στα έργα «Μάνα», «Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης», «Ο απόγονος του Τσένγκις Χαν» ο σκηνοθέτης και ο μόνιμος σεναριογράφος του Ναθάν Ζάρχι παρακολουθούν την ανέλιξη του ατόμου ως το επίπεδο της μάζας.

Η άποψη περί αδιαφοροποίητου χαρακτήρα της μάζας στα έργα του Αϊζενστάιν ανασκευάστηκε από τις έρευνες των ιστορικών του κινηματογράφου. Στις εργασίες τους ο ήρωας της «Απεργίας», του «Ποτέμκιν» του «Οχτώβρη», κατανοείται ως έκφραση της ιδεολογικής και καλλιτεχνικής νομοτέλειας ολόκληρης της δομής του φιλμ και όχι ως κάποιος αντικαταστάτης του εξατομικευμένου προσώπου που δήθεν αδυνατούσε να δημιουργήσει ο νεαρός Αϊζενστάιν. Στις εργασίες αυτών των ερευνητών πείθει επίσης η βασική αντίληψη, ότι η μάζα στα έργα του Αϊζενστάιν δεν είναι απρόσωπη αλλά εξατομικευμένη. Μάλιστα προσδιορίζεται με ακρίβεια ο χαρακτήρας της εξατομικευσης: το μοναδικό αποτελεί πάντα μερική έκφραση του όλου δηλαδή του ταξικού. Όπως γράφει ο Σ. Φρεϊλιχ «ο κάθε άνθρωπος στο "Ποτέμκιν" παρουσιάζεται σε μία συγκεκριμένη κατάσταση. Οι άνθρωποι στην ταινία εκφράζουν διαφορετικές καταστάσεις της μιας μάζας». Σε συνάρτηση με τα παραπάνω και οι ήρωες άλλων ταινιών, όπως για παράδειγμα ο Πάβελ και η Νίλσβνα στη «Μάνα», ο νεαρός στο «Τέλος της Αγίας Πετρούπολης», ο Τίμος στο «Οπλοστάσιο», ο αγροτικός ανταποκριτής Βασίλ στη «Γη», η Μάρφα Λάπινα στο «Παλιό και το καινούριο», ήρωες που ξεχωρίζουν από τη μάζα και διαδραματίζουν στο έργο ένα δικό τους ρόλο, δεν παύουν να αντιπροσωπεύουν διαφορετικές καταστάσεις της ίδιας μάζας.

Ο επαναστατικός κινηματογράφος του '20 έθετε ως στόχο να μεταδώσει το μέγεθος των πραγματοποιούμενων αλλαγών. Στις κατηγορίες της κινηματογραφικής ποιητικής αυτό αποτελούσε κάτι σαν γενικό σχέδιο της ιστορίας.

Στη δεκαετία του '30, με την εμφάνιση του ήχου, που έκανε εφικτές στην οθόνη τις μυθιστορηματικές μορφές, συμβαίνει κάτι που θυμίζει πρόσκρουση της κινηματογραφικής κάμερας στο απεικονιζόμενο αντικείμενο. Τώρα τα κομμάτια του παρελθόντος δεν μεγεθύνονται υποχρεωτικά ως τη μορφή του όλου. Το κομμάτι παραμένει κομμάτι. Παράλληλα επισημαίνονται λεπτομέρειες, ανεπανάληπτα γνωρίσματα, η πληθώρα των επιλογών μέσα στην Ιστορία. Τα πρόσωπα που επιλέγονται τώρα ως κεντρικοί ήρωες διακρίνονται όπως και πριν από ταξικά χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, οι τύχες τους όμως είναι εκπληκτικά απροσδόκητες. Είναι ενδεικτική και η αλλαγή του προτιμώμενου τύπου ονομασιών. Στη δεκαετία του '20 ως τις αρχές του '30, παρουσιάστηκαν στην οθόνη «Ο Οχτώβρης», «Το παλιό και το καινούριο», «Το οπλοστάσιο», «Η Γη», η «Οκράϊνα». Στη δεκαετία του '30 οι διευρυμένες και μεταφορικές ονομασίες αντικαθίστανται από άλλες, που υπογραμμίζουν τη μοναδικότητα του εξιστορούμενου αντικειμένου: «Τσαπάγιεφ», η τριλογία για τον Μαξίμ, «Ο Ιβάν», «Ο Σόρς», «Ο αντιπρόσωπος της Βαλτικής», «Το μέλος της κυβέρνησης», «Ο μεγάλος πολίτης» κ.λπ. Ο προσανατολισμός του δημιουργού στην πανοραμικότητα

αντικαθίσταται από τον προσανατολισμό στη μοναδικότητα της ανθρώπινης μοίρας του κύριου ήρωα. Όπως επισημαίνει ο Σ. Φρέιλιχ, στον «Τσαπάγιεφ» ένας άνθρωπος παρουσιάζεται σε διαφορετικές καταστάσεις.

Ωστόσο, όσο διαφορετικές κι αν ήταν οι καταστάσεις των ηρώων της εποχής, όσο πλούσιες κι αν ήταν οι λεπτομέρειες του χαρακτήρα τους, που πρότειναν οι δραματοουργοί και ενσάρκωναν οι ηθοποιοί σε συνεργασία με τους σκηνοθέτες, ο χώρος της δράσης τους, που υπαγόρευε η υπόθεση του έργου, καθώς και το πορτραίτο της προσωπικότητάς τους ήταν αυστηρά προκαθορισμένα. Και ο Τσαπάγιεφ και ο Μαξίμ και η Αλεξάνδρα Σοκολόβα εμφανίζονται στην οθόνη ως συμμετοχοί των εντυπωσιακών μαζικών σκηνών του '20. Οσον αφορά τον καθηγητή Πολεξάγιεφ στο σενάριο του Λ. Ραχμάνινωφ και στο φιλμ των Α. Ζάρχι και Γ. Χαϊφίτς, αυτός ακολουθεί τον ίδιο δρόμο ανέλιξης, αν όχι ως τη μάζα, τουλάχιστο ως την επανάσταση, όπως κάνουν η Νίλοβνα και ο Νεαρός στα φιλμ του Πουντόβκιν.

Στις ταινίες του '30 και αργότερα, η μάζα παρουσιάζεται με τα πρόσωπα και τις τύχες των αντιπροσώπων της· παύει πλέον να είναι το άμεσο αντικείμενο απεικόνισης, ο αναμφισβήτητος κεντρικός ήρωας του έργου, αλλά παραμένει συντονιστικός παράγοντας για τους ατομικούς χαρακτήρες. Η παραπέρα ανάδειξη του ήρωα από το επίπεδο της μάζας, η μετατροπή του από αντιπρόσωπο, εκπρόσωπο, απεσταλμένο σε ανεξάρτητη προσωπικότητα, συνεπάγονται την εμφάνιση νέων πνευματικών και ηθικών προβληματισμών, στα οποία επικεντρώνεται η τέχνη τις τελευταίες δεκαετίες.

Η ανάλυση του χαρακτήρα των παραπάνω προβληματισμών είναι ζήτημα που απαιτεί ιδιαίτερη έρευνα. Και πρέπει ακόμα να πούμε, ότι στο υλικό του κινηματογράφου η έρευνα αυτή απέχει πολύ από το να έχει εξαντλήσει τα περιθώρια. Εδώ έχει σημασία να αναφέρουμε δύο σημεία, που σε σημαντικό βαθμό προσδιορίζουν το σημερινό κινηματογράφο.

Ο προσανατολισμός σε μια υπαρξιακή προβληματική, σε μια προβληματική της προσωπικότητας, έχει σημαντικά διευρύνει και εμβαθύνει τον ψυχολογισμό του εγχώριου κινηματογράφου.

Πολλά σ' αυτή τη βάση έδωσε η δουλειά για την κινηματογραφική διασκευή των κλασικών και πάνω απ' όλα των έργων του Ντοστογιέφσκι και του Τσέχωφ. Παρ' όλα τα αμφιλεγόμενα αποτελέσματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στη μία ή την άλλη ταινία, συνολικά η ρωσική κλασική πεζογραφία συνέβαλε στη διασαφήνιση και στην ολοκλήρωση της θεωρίας για τον ήρωα στη σημερινή κινηματογραφική τέχνη.

Ωστόσο (κι αυτό είναι που προξενεί ανησυχία) οι σημερινοί κινηματογραφιστές αναζητώντας κάποια καθολικά ψυχολογικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας, όλο και πιο συχνά παραβλέπουν τα ιστορικά πλαίσια του κάθε ανθρώπου.

Σε άρθρο του, που ήδη αναφέραμε, ο Λ. Ροσάλ με οξύτητα αλλά και με θλίψη επισημαίνει: «... ο ιστορισμός της σκέψης, σε σημαντικό βαθμό εξαφανίστηκε από

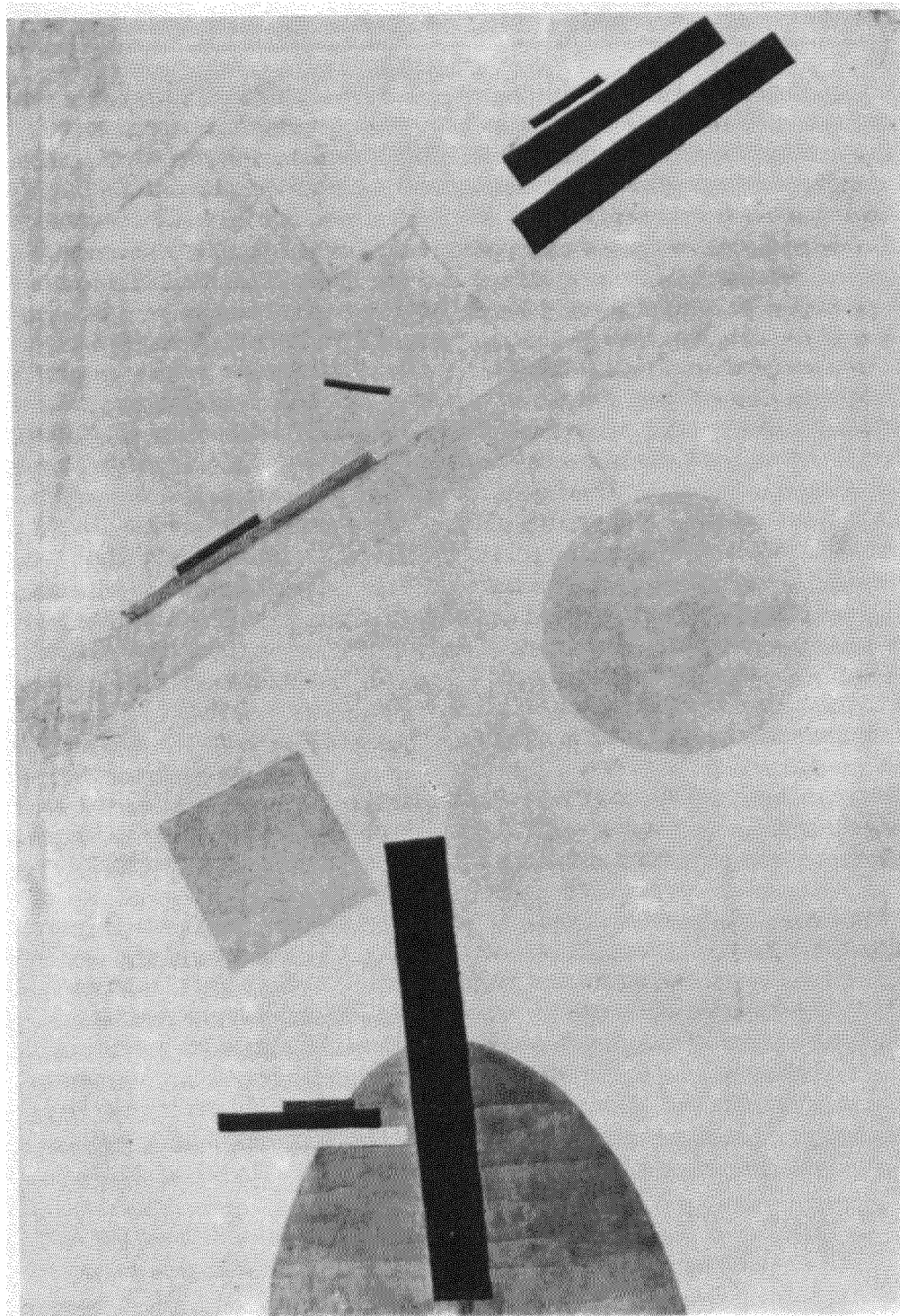
το σημερινό οπλοστάσιο των κινηματογραφικών μέσων». Όσο κι αν είναι θλιβερό, είναι δύσκολο να μην συμφωνήσουμε με την παραπάνω παρατήρηση. Ο συγγραφέας του άρθρου στο περιοδικό "Η Τέχνη του κινηματογράφου" μιλάει για την απουσία ιστορικής κοσμοαντίληψης που διαφαίνεται στην ταινία «Πέντε απογεύματα», η οποία γυρίστηκε από τον Ν. Μιχάλκωφ με βάση το σενάριο του Α. Βολόντιν. Ωστόσο μπορούμε να συμπληρώσουμε, ότι και στα δύο φιλμ του ίδιου σκηνοθέτη, που γυρίστηκαν με βάση κλασσικές δημιουργίες, («Μηχανικό πιάνο» με βάση τον Α. Π. Τσέχωφ και «Μερικές μέρες από τη ζωή του Ι.Ι. Ομπλόμωφ» με βάση τον Ι.Α. Γκοντσαρόφ) διαφαίνεται μια σκόπιμη ενεργοποίηση του ψυχολογικού πορτραίτου, του συστήματος αλληλοσχέσεων και της κοσμοαντίληψης των προσώπων, μαζί με μια ακριβή και εκφραστική αναπαράσταση της υλικής όψης της εποχής. Στις παραπάνω ταινίες, καθώς και σε κάμποσες άλλες που υπολείπονται των ταινιών του Μιχάλκωφ, τόσο σε ταλέντο όσο και σε πλαστικότητα, συμβαίνει κάτι παρόμοιο μ' αυτό, για το οποίο ενάμισυ αιώνα πριν ο Α.Σ. Πούσκιν, σε μια βιβλιοκρισία του για το έργο του Μ. Ζαγκόσκιν "Ο Γιούρι Μιλοσλάβσκι ή οι Ρώσοι το 1612" έγραφε: « Στον αιώνα που θέλουν (οι συγγραφείς ιστορικών μυθιστορημάτων - Ι.Ρ.) να μεταφέρουν τον αναγνώστη, μετακομίζουν οι ίδιοι με ένα βαρύ απόθεμα από σπιτικές συνήθειες, προκαταλήψεις και καθημερινές εντυπώσεις». Ο καθημερινός άνθρωπος αντικαθιστά τον ιστορικό.

Παρ' όλα αυτά, ό,τι λέχθηκε παραπάνω δεν σημαίνει, πως μια από τις σημαντικότερες παραδόσεις του σοβιετικού κινηματογράφου χάθηκε στις μέρες μας τελείως.

Το ιστορικό θέμα μέσα από το πρίσμα επίκαιρων ζητημάτων, η κλίση προς τις επικές δομές, που επιτρέπουν την προβολή του ρόλου των λαϊκών μαζών και των αντιπροσώπων τους στη διαμόρφωση της ιστορικής πραγματικότητας, γνωρίζουν και σήμερα ανάπτυξη στις καλύτερες ταινίες μας.

Τα έργα «Στη φωτιά δεν υπάρχει πέραςμα» του Γκλέμπ Πανφίλωφ, «Ελεγχος στους δρόμους» τον Αλεξέϊ Γκέρμαν, «Σταθμός Μπελορούσκι» του Αντρέϊ Σμυρνόφ, «Ανάβαση» της Λαρίσα Σεπίτκο, «Είκοσι μέρες χωρίς πόλεμο» του Α. Γκέρμαν, «Το μπαρούτι» του Βίκτωρ Αρίστωφ, «Ο κολυμβητής» του Ηρακλή Κβιρικιάντζε, το «Ελα και δες» του Ελέμ Κλίμωφ, όλ' αυτά είναι ταινίες, στις οποίες, όπως και στη χρυσή κληρονομιά του κινηματογράφου μας, «ηχούν οι σειρήνες» (Α. Μπλόκ). Η ιστορία, είτε στην άμεση προβολή της, είτε στις τύχες των ηρώων, οργανώνει τις τεράστιες εκτάσεις της και ο πρωταγωνιστής λαός, «ο ανθρώπινος παράγοντας» δημιουργεί το ιστορικό του έργο.

μετάφραση από τα ρωσικά: *Περικλή Παυλίδη*



Kasimir Malevitch: Σουπρεματιστική σύνθεση, 1916-1917