

## Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ. Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΙΔΑΝΙΚΗΣ, ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΟΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ ΕΣΣΔ, 1920-1930

ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΛΙΦΡΑΓΚΗΣ

### Εισαγωγή

Η δεκαετία του 1920 βρίσκει την κινηματογραφική παραγωγή στην Ευρώπη να στρέφεται προς ένα νέο κινηματογραφικό είδος (*genre*), τις «συμφωνίες της πόλης» (*city symphonies*). Πρόκειται για παραγωγές που αντλούν στοιχεία από τη μυθολογία της πόλης και τα επεξεργάζονται δημιουργικά, πλέκοντας εκ νέου τη μυθική διάσταση του αστικού τοπίου. Οι «συμφωνίες της πόλης» επηρεάζονται υφολογικά από το συγγενές *genre* των *documentaire*, αν και προσχωρούν στην περιοχική των ταινιών μυθοπλασίας. Αδιαμφισβήτητα, τα έργα *Βερολίνο: η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Γερμανία, 1927) του Walter Ruttmann και *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (*Chelovek s Kinoapparatom*, ΕΣΣΔ, 1929) του Dziga Vertov αποτελούν την επιτομή του *genre*.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μία ερμηνεία της κινηματογραφικής εικονογραφίας της πόλης στο έργο του Vertov, με ταυτόχρονη αντιπαράθεση της ρητορικής της εποχής περί αστικών κέντρων. Υποστηρίζεται ότι ο κινηματογράφος του Vertov επιδιώκει να αρθρώσει έναν συνεκτικό λόγο γύρω από το φαινόμενο της πόλης, επεξεργαζόμενος στοιχεία από την αντιπαράθεση αρχιτεκτόνων και πολεοδομών πάνω σε ζητήματα χωροταξικής οργάνωσης. Στο δίλημμα: πόλη-μη πόλη, ο Vertov τοποθετείται με σαφήνεια υπέρ των παραδοσιακών αστικών κέντρων, συνθέτοντας ένα κινηματογραφικό πορτραίτο της ιδανικής, σοσιαλιστικής πόλης του μέλλοντος, μέσα από τις αναπαραστάσεις των πόλεων του παρόντος. Τέλος, αξιολογούνται τα αποτελέσματα μίας προσπάθειας επικαιροποίησης της αφηγηματικής δομής και των εκφραστικών μέσων του *genre* στην παραγωγή σύγχρονων «συμφωνιών της πόλης».

### 1. Πόλη - Μη Πόλη

Η «Νέα Οικονομική Πολιτική» (1921) του Λένιν και το «Πρώτο Πενταετές Πρόγραμμα» (1928-1932) του Στάλιν περιγράφουν ένα περιβάλλον όπου η κρατικοποίηση γης και βιομηχανίας και η κατάργηση της ατομικής ιδιοκτησίας στις πόλεις (1918) υπαγορεύουν τη δραστική επαναδιαπραγμάτευση του τρόπου που σχεδιάζεται και παράγεται ο χώρος σε επίπεδο κεντρικού προγραμματισμού. Η λήξη του εμφυλίου πολέμου (1921) βρίσκει αρχιτέκτονες και πολεοδόμους αντιμέτωπους με έναν ταλαιπωρημένο αστικό ιστό, έλλειψη πρώτων υλών και εξειδικευμένου εργατικού δυναμικού και ανεπαρκή κρατική χρηματοδότηση. Παρά τα πιεστικά αιτήματα για γρήγορη εξεύρεση φτηνής στέγης, δεν είναι λίγοι εκείνοι που αντιλαμβάνονται τη Ρώσικη πόλη σαν ανεπιθύμητη κληρονομιά της μπουρζουαζίας, που έχει διαμορφωθεί από ένα καπιταλιστικό σύστημα εκμετάλλευσης (Korr, 1967: 163). Επιπλέον, θεωρείται δύσκολο να κτιστεί μία νέα αταξική κοινωνία εργατών μέσα σε ένα αστικό περιβάλλον που υπαγορεύθηκε από νόμους της αγοράς.

Ο Mikhail Okhtinovich αποτελεί ίσως τον σημαντικότερο εκφραστή του Μαρξιστικού αιτήματος για κατάργηση της διάκρισης μεταξύ πόλης και υπαίθρου, με την πρό-

τασή του για ορθολογική διάχυση μικρών προκατασκευασμένων κατοικιών στο σύνολο της επικράτειας (Cooke, 1995: 196). Παρόμοιες τάσεις διαφαίνονται στην πρόταση Ginzburg και Barshch για τη «σοσιαλιστική ανοικοδόμηση της Μόσχας» (1929), όπου προτείνεται η σταδιακή εκκένωση του κέντρου της πόλης και μεταφορά των κατοίκων του σε μικρές κατοικίες κατά μήκος αυτοκινητοδρόμων που θα διατρέχουν τη χώρα. Η πρόταση αυτή επιδιώκει να μετατρέψει τα παραδοσιακά αστικά κέντρα σε μουσειακά πάρκα, όπου διατηρούνται μόνο ιστορικά κτίρια (Cooke, 1995: 178-9). Στον αντίποδα αυτών των απόψεων βρίσκονται θεωρητικοί όπως ο Sabsonich που υποστηρίζει τη διατήρηση των πόλεων αλλά με δραστική επαναδιευθέτηση του αστικού ιστού. Προτείνει ένα νέο μόρφωμα πόλης, που αποτελείται από συγκροτήματα κοινοβιακών κατοικιών γύρω από εργοστάσια. Η πρόταση φιλοδοξεί να εξαλείψει τις διαφορές μεταξύ κέντρου και περιφέρειας. Στην ίδια κατεύθυνση αλλά διαφοροποιημένη ως προς το μέσο είναι η πρόταση του Lissitzky για τους οριζόντιους ουρανοξύστες της Μόσχας. Ο ίδιος θεωρεί αναπόφευκτη την υιοθέτηση νέων κτιριακών τύπων όπως η κοινοβιακή κατοικία ή η λέσχη του εργάτη (Lissitzky, 1970: 50-52). Το κοινοβιακό συγκρότημα Narkomfin (1928-9) των Ginzburg και Milinis είναι ενδεικτικό των προσπαθειών που θέλουν το χώρο κατοικίας να λειτουργεί ως «κοινωνικός πυκνωτής», όπου ο ιδιωτικός χώρος περιορίζεται στο ελάχιστο προς όφελος κοινόχρηστων ζωνών. Τέλος, η συνεχής, γραμμική πόλη έξι παράλληλων ζωνών (1930) του Miljutin είναι ενδεικτική του ουτοπικού χαρακτήρα πολλών προτάσεων, που μοιάζει να εγκλωβίζει τη σοσιαλιστική ανοικοδόμηση παραδοσιακών αστικών κέντρων της ΕΣΣΔ σε ατέρμονες συζητήσεις. Η κατάσταση δείχνει να είναι καλύτερη σε ότι αφορά την κατασκευή νέων πόλεων όπως το Magnitogorsk (1929).

*Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* του Dziga Verton, αποτελεί ένα φιλικό δοκίμιο που τοποθετείται συνειδητά απέναντι στο δίλημμα πόλη-μη πόλη ενστερνιζόμενο μία πολιτική διατήρησης αλλά και ταυτόχρονης αλλαγής των πόλεων. Το φιλμ θίγει μία σειρά από ζητήματα-κλειδιά της ρητορικής περί νέας σοσιαλιστικής πόλης όπως:

#### 1. *Ιδιωτική Κατοικία και Δημόσιος Χώρος της Πόλης.*

Séquence από εσωτερικό αστικού διαμερίσματος απαντάται μόνο στην πρώτη θεματική ενότητα του φιλμ. Η περιγραφή είναι λιτή. Δέκα κοντινά πλάνα από το πρόσωπο και το σώμα μίας γυναίκας που σηκώνεται από το κρεβάτι κατασκευάζουν την αναπαράσταση ενός χώρου κατοικίας με περιορισμένη χρήση και άρα θέση μέσα στη πόλη.

#### 2. *Σχέση Πόλης με Παραγωγή.*

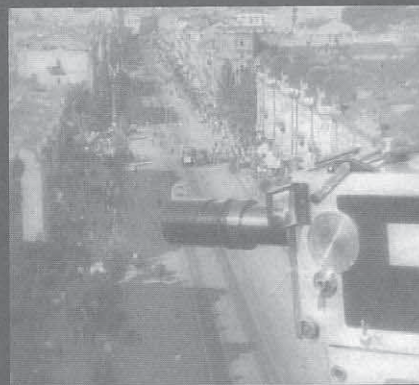
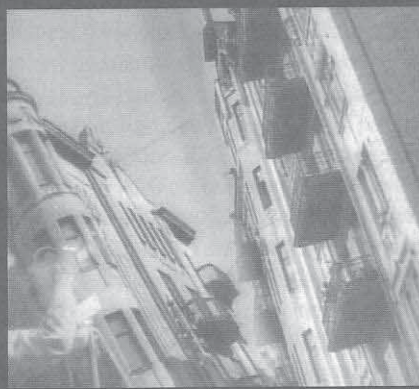
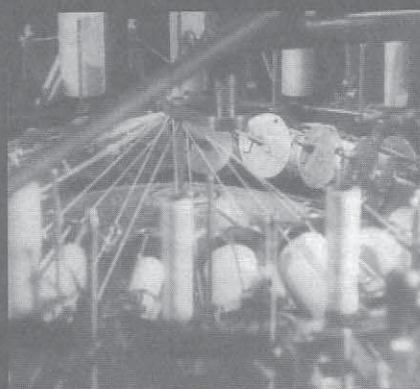
Στο πρώτο μισό του φιλμ επιχειρείται μία καταγραφή των παραγωγικών δυνάμεων που συγκεντρώνονται μέσα και γύρω από τα αστικά κέντρα. Η καταγραφή δεν εξαντλείται στον τομέα των υπηρεσιών ή της βιοτεχνίας αλλά περιλαμβάνει τη βαριά βιομηχανία. Η ανασύνθεση της φιλικής εικόνας της σοσιαλιστικής πόλης επιτυγχάνεται μέσα από τη μεγέθυνση του ρόλου της παραγωγής. Τα ορυχεία ή η πολεμική βιομηχανία αποκτούν το ίδιο βάρος ως ρυθμιστές των συνθηκών της αναπαράστασης, με δραστηριότητες όπως το λιανικό εμπόριο.

#### 3. *Η Εργατική Λέσχη ως Χώρος Σφυρηλάττησης μίας Νέας Αστικής Συνείδησης.*

Ο εργάτης-κάτοικος της νέας σοσιαλιστικής πόλης οφείλει να κάνει μέρος της καθημερινότητάς του την εργατική λέσχη. Ο Verton φροντίζει να αναδείξει τον νεοσύστατο κτιριακό τύπο σε τόπο μύησης στην κουλτούρα της νέας εποχής.

#### 4. *Υποδομές και Ανάπτυξη.*

Λεωφόροι και γέφυρες, αεροπλάνα, τρένα, τραμ και λεωφορεία, εγκαταστάσεις αθλητισμού και πολιτισμού αποτελούν μέρος του φιλικού λεξιλογίου που επιστρατεύει ο Verton για να καταδείξει το μέγεθος της επένδυσης που έχει γίνει στον τομέα των υποδομών. Το αστικό τοπίο εκσυγχρονίζεται με έντονους ρυθμούς. Η πόλη που λειτουργεί



Εικόνες από το φιλμ *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (Vertov, Dziga, ΕΣΣΔ, 1929).

σαν καλοκουρδισμένη μηχανή μετατρέπεται, στην κινηματογραφική αναπαράσταση του Verton, σε πόλη-μηχανή.

#### 5. Νέες Πόλεις - Νέος Πολιτισμός.

Οι συνθήκες στα παραδοσιακά αστικά κέντρα δεν επιτρέπουν τολμηρές παρεμβάσεις. Η «terra incognita» της Ρώσικης ενδοχώρας λειτουργεί ισορροπιστικά αφού σύγχρονες μονάδες παραγωγής αποτελούν γενεσιουργό αιτία νέων πόλεων. Ο Verton κατασκευάζει το μύθο τους μέσα από μία φιλική εικονογραφία που ανάγει τη νεωτερικότητα σε εθνικό στόχο.

#### 2. *Chelovek s Kinoapparatom - Η Συμφωνία της Πόλης Par Excellence*

*Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* είναι προϊόν ενός τολμηρού φορμαλιστικού πειράματος που εστιάζει στην υλικότητα του κινηματογράφου. Ο Verton απομακρύνεται από την παράδοση του αφηγηματικού κινηματογράφου (μυθοπλασία) αναζητώντας έναν προσωπικό «ρεαλιστικό» κινηματογράφο όπου μοναδικός πρωταγωνιστής είναι η ζωή που «συλλαμβάνεται έπ' αυτοφώρω». Το κινηματογραφικό συνεργείο εγκαταλείπει τα studio και βγαίνει στους δρόμους με την πρόθεση να καταγράψει «αντικειμενικά την πραγματικότητα όπως αυτή είναι» (Καβουκόπουλος, Κολιοδήμος, 1980). Στην προσπάθειά του αυτή, ο Verton αναπτύσσει μία ιδιαίτερη κινηματογραφική γραφή που διαφοροποιείται από τα έργα σύγχρονων δημιουργών όπως του Κούλεσοφ, του Eisenstein, και του Pudovkin. Πρόκειται για μία γραφή που στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στη δυναμική του μοντάζ. Στην αγγλοσαξονική βιβλιογραφία ο όρος «μοντάζ» (montage) χρησιμοποιείται για να περιγράψει την κατασκευή séquences στις οποίες τα διαδοχικά πλάνα χαρακτηρίζονται από αναλογίες σε επίπεδο φόρμας-μορφής ή θέματος-περιεχομένου. Το μοντάζ αυτό διαφοροποιείται από το «μοντάζ συνέχειας» (continuity editing) που χρησιμοποιείται για να περιγράψει séquences του τύπου: άνδρας πλησιάζει πόρτα - άνδρας ανοίγει πόρτα - άνδρας μπαίνει στο δωμάτιο - άνδρας βλέπει γυναίκα νεκρή. Το νόημα αυτής της séquence παράγεται μέσα από τη λογική συνέχεια της δράσης. Το φιλμ *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* κατασκευάζεται μέσα από τη σύμπραξη των δύο τεχνικών μοντάζ, όπου όμως το κύριο βάρος πέφτει στο μοντάζ μέσω φορμαλιστικών αναλογιών.

Για την πλάνο-προς-πλάνο ανάλυση του φιλμ *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* χρησιμοποιήθηκε η έκδοση DVD του British Film Institute. Στο φιλμ, συνολικής διάρκειας 01:06:34", καταγράφηκαν και αναλύθηκαν 1695 πλάνα, πράγμα που αντιστοιχεί σε μία μέση διάρκεια ανά πλάνο κάτι περισσότερο από δύο δευτερόλεπτα (59 καρέ). Ποσοστό 25 τοις εκατό των πλάνων έχει διάρκεια μικρότερη από 1", πράγμα που συμβαδίζει με την τάση των Ρώσων δημιουργών της εποχής για πολλά πλάνα μικρής διάρκειας από διαφορετικές οπτικές γωνίες, αυτό που τότε αντιλαμβάνονταν ως «αμερικάνικο μοντάζ» της σχολής Griffith (Κούλεσοφ, 1982: 35). Η τεχνική αυτή εξελίχθηκε τόσο πολύ στη Ρωσία τη δεκαετία του 1920 που μετετράπη σε χαρακτηριστικό της σοβιετικής σχολής. Η ανάλυση των 1695 πλάνων από το έργο του Verton και η αναζήτηση των φορμαλιστικών χαρακτηριστικών τους και των μεταξύ τους σχέσεων κατάληξε στην ανάδειξη δύο σημαντικών εργαλείων της αναπαράστασης, του «αντιστικτικού μοντάζ» και του όρου της «δημιουργικής γεωγραφίας».

Το μοντάζ μέσω αναλογιών στη μορφή και το περιεχόμενο διαδοχικών πλάνων αποτελεί ενδεχομένως το σημαντικότερο χαρακτηριστικό των «συμφωνιών της πόλης». Ένα μεγάλο ποσοστό séquences κτίζεται μέσα από τη σύμπραξη «μοντάζ» αναλογιών και «μοντάζ συνέχειας». Σε πολλές περιπτώσεις το φιλμ επιτρέπει παράλληλες αφηγήσεις μεταξύ δύο ή περισσότερων διαφορετικών θεμάτων ή δραστηριοτήτων. Στην περίπτωση του «μοντάζ συνέχειας», το νόημα παράγεται μέσω της σύνθεσης των επιμέρους νοημάτων των πλάνων διαφορετικών θεματικών περιοχών που διαπλέκονται στην κατα-

σκευή μιας ολοκληρωμένης αφηγηματικής ενότητας. Στην περίπτωση του «μοντάζ», το νόημα παράγεται μέσα από συνθήκες ρήξης και διαφοράς μεταξύ διαδοχικών πλάνων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η séquence που ξεκινά με το πλάνο 522 και τελειώνει στο πλάνο 561. Τα πρώτα 15 πλάνα αποτελούν «μοντάζ συνέχειας» ενώ τα επόμενα 25 «μοντάζ» βάσει αναλογίας του θέματος (παράτιθενται εναλλάξ πλάνα από ένα πυροσβεστικό όχημα και ένα ασθενοφόρο). Ταυτόχρονα, παρατηρείται ότι πολλά από τα πλάνα ανά δύο ανήκουν στο ίδιο προφιλμικό γεγονός, δηλαδή, στη δράση όπως συμβαίνει μπροστά στον κινηματογραφικό φακό. Η τεχνική αυτή διαφοροποιείται από το «παράλληλο μοντάζ» όπου δύο διαφορετικές αφηγήσεις εκτυλίσσονται ταυτόχρονα. Αιτήν την ιδιαίτερη τεχνική του Verton ονομάζουμε «αντιστικτικό μοντάζ».

Το δεύτερο εργαλείο έχει να κάνει με την καταγραφή του φυσικού χώρου και την κινηματογραφική αναπαράστασή του. Ο Verton συνθέτει ένα φανταστικό-δυναμικό αστικό τοπίο μέσα από την καταγραφή της καθημερινότητας σε τέσσερις διαφορετικές πόλεις της ΕΣΣΔ. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκει να εκφράσει όχι αυτό που βρίσκεται εκεί ως πραγματικότητα του μέσου Ρώσου εργάτη-κατοίκου της πόλης, αλλά μία εξιδανικευμένη εκδοχή της δυνατότητας που υπάρχει εν σπέρματι στη Ρωσία της «ΝΟΠ» και του «Πρώτου Πενταετούς Προγράμματος». «Δημιουργική γεωγραφία» ή «τεχνητό τοπίο» κατά τον Κούλεσοφ, είναι η φιλμική κατασκευή μίας φανταστικής γεωγραφίας που συνθέτει το μοντάζ. Η γεινίαση σε μία séquence πλάνων από διαφορετικές τοποθεσίες παράγουν ένα νέο τοπίο που μετατρέπεται σε ισχυρό τόπο μέσα από τη δυναμική της αφήγησης (Κούλεσοφ, 1982: 13).

### 3. Σύγχρονες Συμφωνίες Πόλεων

Η πλάνο-προς-πλάνο φορμαλιστική ανάλυση του έργου του Dziga Verton *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* τροφοδότησε με πρωτογενές υλικό την επικαιροποίηση του συντακτικού και του λεξιλογίου των «συμφωνιών της πόλης». Το ζητούμενο είναι αν και κατά πόσο η φιλμική γλώσσα του συγκεκριμένου genre δύναται να καταστήσει τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις αστικών τοπίων ένα δυναμικό πεδίο συνδιαλλαγής ετερόκλητων στοιχείων που απαρτίζουν τη σύγχρονη πραγματικότητα της πόλης. Παράλληλα, κρίνεται απαραίτητο να αναζητηθούν εκ νέου οι συνθήκες της αναπαράστασης και να εκσυγχρονιστούν τα εργαλεία της.

Στη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή «συμφωνίες της πόλης» απαντώνται σε ταινίες μυθοπλασίας ως séquences μοντάζ στα διαλείμματα μεταξύ αφηγηματικών σκηνών ή σε μουσικά video clips όπου οι γρήγοροι ρυθμοί και η εκτεταμένη χρήση οπτικών εφέ επιτρέπουν περισσότερο τολμηρούς φορμαλιστικούς πειραματισμούς. Τα φιλμ *Koyaanisqatsi* (Η.Π.Α., 1983) του Godfrey Reggio και *London* (Ην. Βασίλειο, 1994) του Patrick Keiller αποτελούν ορισμένα από τα τελευταία μεγάλου μήκους έργα όπου η πόλη μετατρέπεται από σκηνικό σε πρωταγωνιστή. Ταυτόχρονα, τα παραδείγματα αυτά αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές κατευθύνσεις σχετικές με το μοντάζ. Στο μεν πρώτο η μουσική επένδυση είναι το συνεκτικό στοιχείο που δίνει το ρυθμό μίας σχεδόν συνειρμικής ανασύνθεσης του πορτραίτου του σύγχρονου κόσμου. Στη δεύτερη περίπτωση τα αυτοβιογραφικά στοιχεία της αφήγησης του σκηνοθέτη συνθέτουν το φιλμικό τοπίο μίας προσωπικής ανάγνωσης του Λονδίνου. Η αναφορά στα έργα σύγχρονων δημιουργών δεν έχει ως στόχο να τα αναδείξει στο πλαίσιο μίας ιστορικής συνέχειας που τα συνδέει γραμμικά με την παράδοση των «συμφωνιών της πόλης». Επιθυμεί να καταδείξει τα στοιχεία αυτής της παράδοσης που χρήζουν επαναδιαπραμάτευσης.

Το θεωρητικό-φιλοσοφικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο έχει κτιστεί το οικοδόμημα των «συμφωνιών της πόλης» στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα γραπτά του Dziga Verton. Στα κείμενά του ο Verton δε περιορίζεται στο να δείξει τον επιθυμητό στόχο

–τη ρήξη με τον αφηγηματικό κινηματογράφο– αλλά υποδεικνύει και τον τρόπο, τη μέθοδο μέσω της οποίας θα εκφραστεί η πραγματικότητα της νέας Ρωσίας. Η επιστροφή στο θεωρητικό έργο του σκηνοθέτη στοχεύει στην επανατοποθέτηση απέναντι σε τρία ζητήματα που διαπλέκονται στον πυρήνα της σκέψης του, αυτά της αντικειμενικής αναπαράστασης της πραγματικότητας, της φαινομενικής αυτενέργειας του κινηματογραφικού φακού και τέλος, της σχέσης κινηματογράφου και προπαγάνδας. Το αίτημα για αντικειμενική καταγραφή αποδυναμώνεται σημαντικά από σύγχρονες με τον Verton θεωρήσεις, όπως αυτή της «αρχής της απροσδιοριστίας» του Heisenberg, που θέλει την εικόνα του κόσμου να κατασκευάζεται με σημείο αναφοράς τον παρατηρητή (Glymour, 2001: 172). Ο Verton αναγνωρίζει και καταξιώνει τον κινηματογραφικό φακό ως διαμεσολαβητή μεταξύ κόσμου και ανθρώπου και του αποδίδει ιδιότητες που παραπέμπουν στη γραφή των Ιταλών φουτουριστών. Το μάτι του φακού ανάγει τις μηχανικές ιδιότητές του σε συνθήκες της παρατήρησης. Η σύνθεση του πλάνου μετατρέπεται σε πολιτική πράξη καθώς υπαγορεύεται από τις προθέσεις του δημιουργού, οι οποίες με τη σειρά τους εκφράζουν συνειδητά τη ρητορική της εξουσίας. Η επαναδιαπραγμάτευση του έργου του Verton δεν έχει σα στόχο την αμφισβήτηση βασικών αρχών των «συμφωνιών της πόλης» αλλά την επανενεργοποίησή τους μέσα σε ένα σύγχρονο θεωρητικό πλαίσιο που αποδέχεται τις εσωτερικές αντιφάσεις, την πολυπλοκότητα και τη ρευστότητα ορίων και όρων και συμφιλώνεται τόσο με το «άλλο» όσο και με την ιδέα ότι το αντικείμενο της παρατήρησης πάντα θα διαφεύγει. Μία σύγχρονη «συμφωνία της πόλης» δεν μπορεί παρά να συνιστά μία υποκειμενική, ελλειπτική, ατελή και ανοικτή αναπαράσταση του κόσμου και όχι ένα κλειστό, συνεκτικό σύστημα. Τα επιμέρους συστατικά της στοιχεία –ο αριθμός και η φύση των μεταξύ τους σχέσεων είναι υπό διαρκή διαπραγμάτευση– διεκδικούν μία συνοχή που χαρακτηρίζεται από στιγμιαίες ισορροπίες.

Στο διάστημα που έχει μεσολαβήσει από τις πρώτες ολοκληρωμένες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της πόλης μέχρι σήμερα, έχουν μεταβληθεί σημαντικά τόσο το ίδιο το αστικό τοπίο όσο και ο τρόπος που το αντιλαμβανόμαστε. *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* έχει χαρακτηριστεί προϊόν αλλά και ιδανικός εκφραστής της ΝΟΠ (Roberts, 2000: 5). Ο Verton κατασκευάζει μία εικόνα της πόλης ως χώρου παραγωγής και οικονομικής ανάπτυξης. Η βαριά βιομηχανία που έχει εγκατασταθεί στα περίχωρα της Μόσχας (Kaganovich, 1931: 15) αποτελεί ισότιμο συνομιλητή, μαζί με μεγαλοαστικά διαμερίσματα δρόμων όπως η Khlebny Pereulok, κεντρικές πλατείες ή χώρους αναψυχής, στην ανασύνθεση του κινηματογραφικού τοπίου της ιδανικής σοσιαλιστικής πόλης. Σε αντιδιαστολή, το σύγχρονο αστικό τοπίο εμφανίζεται να λειτουργεί ως χώρος κατανάλωσης, ως τόπος διακίνησης ψηφιακής τεχνολογίας και πληροφορίας. Η άνισα γεωγραφικά κατανομημένη ανάπτυξη δημιουργεί θύλακες που βρίσκονται έξω από τους ρυθμούς της καθημερινότητας, στα περιθώρια της σύγχρονης ζωής (Παπούλιας, 1999: 88-89). Οι σύγχρονες «συμφωνίες της πόλης» τρέφονται με την ενέργεια που εκλύεται από τη τριβή στα σημεία επαφής παραδοσιακών αστικών τοπίων και περιοχών ειδικού χαρακτήρα όπως αυτές που ο Augé χαρακτηρίζει «μη-τόπους» (Augé, 1992: 86) ή ο Foucault ονομάζει «ετεροτοπίες» (Foucault, 2000: 175-185).

Παράλληλα, οι εξελίξεις στην ίδια την τέχνη του κινηματογράφου, με την άφιξη του ήχου αρχικά και του χρώματος στη συνέχεια, υπαγορεύουν ανάλογες εξελίξεις στην τεχνική του μοντάζ. Φορμαλιστικές αναλογίες μεταξύ διαδοχικών πλάνων με βάση το κυρίαρχο χρώμα δύνανται να αποτελέσουν εξίσου ισχυρά αναπαραστατικά εργαλεία με αναλογίες βάσει του κυρίαρχου σχήματος ή θέματος. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τρεις δυνατότητες όπου είτε το ίδιο χρώμα κυριαρχεί σε όλα τα πλάνα μιας séquence, είτε επιτυγχάνεται μετάβαση από θερμά σε ψυχρά χρώματα σε διαδοχικά πλάνα, είτε επιδιώκονται πιο πολύπλοκοι πειραματισμοί με χρώμα και κλίμακες του

γκρίζου. Επιπλέον, τα ηχητικά τοπία μίας κινηματογραφικής αναπαράστασης της πόλης αποτελούν σήμερα νέο κεφάλαιο στη γλώσσα των «συμφωνιών της πόλης». Εδώ συγκαταλέγονται ήχοι που καταγράφονται στον τόπο των γυρισμάτων και όχι που προστίθενται στο τελικό soundtrack κατά τη διάρκεια του post-production. Οι αναλογίες με τη μουσική γίνονται πλέον περισσότερο απτές αφού το ηχητικό τοπίο μίας «συμφωνίας της πόλης» είναι δυνατόν να αντιμετωπιστεί σαν ένα συμφωνικό έργο με κλίμακες, ρυθμούς και παύσεις.

Η παραδοσιακή αφηγηματική δομή μίας «συμφωνίας της πόλης» –μία μέρα στη ζωή μίας πόλης– μπορεί να περιγράψει ικανοποιητικά ένα γραμμικό φιλμ αλλά κρίνεται ανεπαρκής για σύγχρονες ψηφιακές παραγωγές που εισάγουν την έννοια της διαντίδρασης με τον χρήστη-συνδημιουργό. Η διαδραστικότητα οδηγεί σε αφηγηματικές δομές –στα πλαίσια του μοντάζ– που επεξεργάζονται στοιχεία όπως η τοποθεσία, για να ομαδοποιήσουν τα πλάνα, τις séquences και τις σκηνές σε γεωγραφικές ενότητες αντί για θεματικές. Έτσι, ο χρήστης θα μπορεί δυναμικά να επιλέγει διαδρομές μέσα στην πόλη και να παρακολουθεί κινηματογραφικές αναπαραστάσεις τους που κατασκευάζονται βάσει των προσωπικών του επιλογών. Η πρόταση αυτή ουσιαστικά σηματοδοτεί μία σταδιακή απομάκρυνση από την κατά Κούλεσοφ θεώρηση του κινηματογραφικού τοπίου ως μία δημιουργική γεωγραφία που διαφοροποιείται από τον φυσικό χώρο.

Η κατασκευή ενός κινηματογραφικού πορτραίτου για το ιστορικό κέντρο του Cambridge φιλοδοξεί να ικανοποιήσει δύο πολύ σημαντικούς στόχους. Η *Συμφωνία του Cambridge* επιδιώκει αφενός να λειτουργήσει σαν ελεγκτικός μηχανισμός της εγκυρότητας των πορισμάτων της ανάλυσης του έργου *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή*, αφετέρου να παράσχει το πεδίο για πειραματισμούς με τα ζητήματα επικαιροποίησης της γλώσσας του genre. Τα γυρίσματα ξεκίνησαν τον Απρίλιο του 2004 και μέχρι σήμερα έχουν συγκεντρωθεί γύρω στις δέκα ώρες υλικού με θέμα τις καθημερινές δραστηριότητες μέσα και γύρω από τη κεντρική πλατεία-αγορά του Cambridge, Market Place. Σε πρώτη φάση έχει δημιουργηθεί ένα πιλοτικό πρόγραμμα με τη μορφή interactive DVD-rom που επεξεργάζεται πιθανές αφηγηματικές δομές, ενώ το τελικό προϊόν θα ολοκληρωθεί σε δύο χρόνια.

### Συμπεράσματα

Επιγραμματικά μπορούμε να συνοψίσουμε τα συμπεράσματα ως εξής:

α. *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή*, ως «συμφωνία της πόλης» par excellence, λειτουργεί ως δυναμικό πεδίο όπου δύναται να αναζητηθούν και να καταγραφούν οι συνθήκες της αναπαράστασης τον αστικών τοπίων στον κινηματογράφο. Η μελέτη έχει αναδείξει τις ακόλουθες:

1. Ιδιωτική Κατοικία και Δημόσιος Χώρος της Πόλης.
2. Σχέση Πόλης με Παραγωγή.
3. Η Εργατική Λέσχη ως Χώρος Σφυρηλάτησης μίας Νέας Αστικής Συνείδησης.
4. Υποδομές και Ανάπτυξη.
5. Νέες Πόλεις - Νέος Πολιτισμός.

β. Η φορμαλιστική ανάλυση του φιλμ *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* κατέδειξε ως εργαλεία της αναπαράστασης τα ακόλουθα:

1. Το μοντάζ και ειδικά το ιδιαίτερο που ονομάσαμε «αντιστικτικό μοντάζ».
2. Το «δημιουργικό γεωγραφία» του Λεβ Κούλεσοφ.

γ. Η όποια προσπάθεια επικαιροποίησης της κινηματογραφικής γλώσσας των «συμφωνιών της πόλης» για την παραγωγή σύγχρονων κινηματογραφικών αναπαραστάσεων φιλμικών τοπίων οφείλει:

1. Να επαναδιαπραγματευτεί τις συνθήκες της αναπαράστασης μέσα σε ένα σύγχρονο φιλοσοφικό-θεωρητικό πλαίσιο.
2. Να εκσυγχρονίσει τα εργαλεία της αναπαράστασης.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

COOKE, CATHERINE, *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*, Academy Editions, London 1995.

FOUCAULT, MICHEL, *Different Spaces*, στο Michel Foucault: Aesthetics, Method and Epistemology, επιμέλεια Faubion, James, Penguin Books, London 2000.

GLYMOUR, CLARK, *Ο Ρεαλισμός και η Φύση των Θεωριών*, στο Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης, επιμέλεια Μπαλτάς Αριστείδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο - Αθήνα 2001.

KAGANOVICH, L.M. *Socialist Reconstruction of Moscow and other Cities in the USSR*, International Publishers, New York 1931.

KOPP, ANATOLE, *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning 1917 O 1935*,

Thames and Hudson, London 1967.

LISSITZKY, EL, *Russian: an Architecture for the World Revolution*, Lund Humphries, London 1970.

ROBERTS, GRAHAM, *The Man with the Movie Camera*, I.B. Tauris Publishers, London - New York 2000.

WIDDIS, EMMA, *Visions of a New Land - Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press, New Haven & London 2003.

ΚΑΒΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΦΩΤΗΣ, ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ, Από τα Θεωρητικά Γραφτά και Μανιφέστα του Ντζίγκα Βερτόφ, *Σινεμά*, τ. 8 (Απρίλης - Αύγουστος 1980).

ΚΟΥΛΕΣΟΦ, ΛΕΒ, *Η Τέχνη του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1982.