

>>

μόλις στα μέσα του 1920. Οι ταινίες αυτές προβάλλονται σε περιορισμένο κοινό, παρουσιάζουν διαφορετική προσέγγιση στον τρόπο παραγωγής και διανομής τους και επιχειρούν να αντιπαρατεθούν στον αφηγηματικό κινηματογράφο, απορρίπτοντας την υπόθεση και την πλοκή, αποδιαιρώνοντας τις αφηγηματικές σταθερές, χτυπώντας την αστική ηθική και αισθητική, προβάλλοντας το όνειρο και επιδιώκοντας, τέλος, έναν «καθαρό» κινηματογράφο ως αυτόνομο τέχνη. Ένας εξαιρετικός τίτλος για να περιγράψει κανείς τις προσπάθειες που κατέβαλαν τα ποικίλων καλλιτεχνικά κινήματα της αβανγκάρντ των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα για τη μελέτη της εικόνας και τις πολλαπλές διαμεσολαβήσεις της είναι αυτός που αναφέρει ο θεωρητικός του κινηματογράφου Κρακάουερ ως *Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*.

Η θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν, το σπάσιμο των απόλυτων κατηγοριών του χώρου και του χρόνου και η συνέχεια του χωροχρόνου, η φιλοσοφία του Μπερζόν σχετικά με την ενόραση και τη δύναμη της ζωικής ορμής, ο Φρόιντ και οι έρευνες για το υποσυνείδητο επηρεάζουν άμεσα τους καλλιτέχνες της εποχής. Ωστό-

σο, πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους της αβανγκάρντ στα πρώτα τους βήματα στον χώρο του κινηματογράφου ήταν κυρίως ζωγράφοι, όπως ο Εγκελινγκ, ο Ρίχτερ, ο Λεξέ, και πειραματίστηκαν με το νέο μέσο για να επιλύσουν, στην ουσία, αισθητικές αναζητήσεις και προβληματισμούς σε συνάρτηση με τον στατικό χώρο της ζωγραφικής. Γι' αυτό και οι ταινίες αυτές χαρακτηρίστηκαν «κινούμενη ζωγραφική» και «ζωντανεμένα σχέδια». Επιχείρησαν, έτσι, να περάσουν από τις τέχνες του χώρου, για να θυμηθούμε τον κλασικό διαχωρισμό των τεχνών από τον Λέσινγκ, σε αυτές του χρόνου.

Ο σουρεαλισμός, από την άλλη μεριά, που εμφανίζεται στον κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του '20, επιμένει στη φυσική αναλογία και αναπαράσταση. Για τους σουρεαλιστές το φιλμ, όπως εξάλλου και για όλους τους καλλιτέχνες της αβανγκάρντ, δεν ήταν μια απλή αντανάκλαση του πραγματικού κόσμου αλλά μια δυνατότητα φορμαλιστικής μεταφοράς σε αυτό που περισσότερο τους ενδιέφερε: το όνειρο, ο απόλυτος έρωτας, η σεξουαλικότητα, η κριτική στην αστική ηθική και υποκρισία της εποχής

τους, η εξερεύνηση του ασυνείδητου, ο εσωτερικός κόσμος. Σε αντίθεση, όμως, με τους παλαιότερους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες - λόγω χάριν τον Εγγεληνγκ ή τον Ρούτμαν - οι σουρεαλιστές μεταπηδούν από τη ρυθμικότητα και την αφαιρετικότητα του σινέμα pur στο περιεχόμενο και την αναπαράσταση του πραγματικού, που δεν αντιστρατεύονται. Η αναπαράσταση του φυσικού χώρου μετατρέπεται σε εσωτερική αναπαράσταση και πραγματικότητα. Οι σουρεαλιστές δημιουργοί, σε αντίθεση με άλλους αβανγκαρντιστές της εποχής, φαίνεται να κατανοούν τη σημασία του κινηματογράφου στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, δηλαδή το ζήτημα της αναλογίας, καθώς και τη σύμφυτη σχέση του ρεαλισμού και της αληθοφάνειας με τον κινηματογράφο από τη στιγμή της γέννησής του νέου μέσου. Γι' αυτό και έρχονται σε αντίθεση με τις αφηρημένες ταινίες. «Όσο ικανή κι αν είναι η αφαίρεση να συλλάβει και να κατατάξει το ανθρώπινο πνεύμα, δεν μπορεί κανείς παρά να μείνει αδιάφορος μπροστά στις σκέτες γεωμετρικές φόρμες, χωρίς δική τους αυτόνομη σημασία» δηλώνει ο Αρντό. Επιπλέον, οι σουρεαλιστές δείχνουν να κατανοούν πως το αίσθημα κατοχής πάνω στο αντικείμενο μέσω της εικόνας του συντελείται στον κινηματογρά-

Στον κινηματογράφο, λοιπόν, δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν· η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί πραγματική.

φο διαμέσου του συντονισμού της παθητικής ροής της συνείδησης με τη φιλμική ροή. Γι' αυτό και θεωρούν πως ο κινηματογράφος είναι το μέσον που θα μπορούσε να αναπαραστήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα όνειρα και τη λειτουργία του ασυνείδητου. Σε αντίθεση με τις άλλες μορφές τέχνης, όπως τη ζωγραφική, στον κινηματογράφο εισάγεται το μερικό διαμέσου του χρόνου, ο οποίος αναδιτάσσεται, συστέλλεται ή διαστέλλεται χάρη στην τεχνική του μοντάζ. Η κύρια αντίφαση, ωστόσο, είναι πως στη βάση του ο κινηματογράφος παραμένει βαθύτατα αναπαραστατικός και γι' αυτό προβάλλει επιτακτικά στους κύκλους των πρωτοποριών το αίτημα για έναν λαϊκό κινηματογράφο - ως θυμηθούμε τη λατρεία των νεαρών σουρεαλιστών του 1915-16 για τις ταινίες σε συνέχειες (*Φαντομάς, Περίλ Βιπ*) και τον επεισοδιακό κινηματογράφο.

Στον κινηματογράφο, λοιπόν, δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν· η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί πραγματική. Ακόμη και αν οι ρεαλιστικές ταινίες δεν είναι ποτέ η εικόνα του κόσμου αυτού καθαυτού, οφείλουν, ωστόσο, να δομηθούν κατ' εικόνα του κόσμου αυτού.

ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ ΣΤΗΝ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΤΑΞΗ

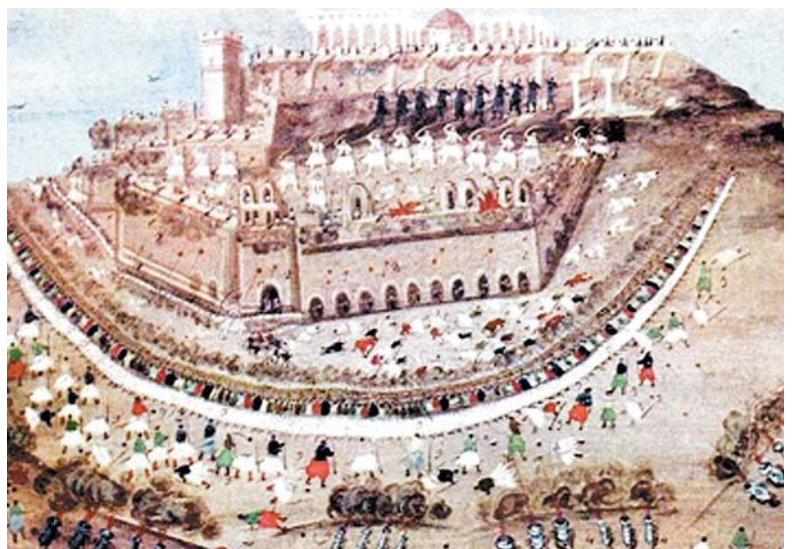
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Διαδρομές της έντυπης εικόνας στην Αθήνα από τον 19ο στον 21ο αιώνα και η μελλοντική της πορεία

Το 1839 εκτέθηκαν στην Αθήνα, στο σπίτι του Μακρυγιάννη, οι εικονογραφίες της Επανάστασης του 1821, έργα λαϊκών καλλιτεχνών, με επώνυμο μάλλον προσηγορικό, των Ζωγράφων. Είχαν φιλοτεχνηθεί καθ' υπαγόρευση του στρατηγού. «Επαίρνα τον ζωγράφο και βγαίναμεν εις τους λόφους και το 'λεγα: "Έτσι είναι εκείνη η θέσις, έτσι εκείνη" αυτός ο πόλεμος έτσι έγινε" αρχηγός ήταν των Ελλήνων εκείνος, των Τούρκων εκείνος"» αφηγείται ο Μακρυγιάννης στα *Απομνημονεύματά* του. Ετοιμάστηκαν πέντε σειρές και παρουσιάστηκαν σε τραπέζι, στο οποίο είχαν προσκληθεί Έλληνες και ξένοι αυλικοί, πολιτικοί, στρατηγοί, φιλέλληνες, οι πρεσβευτές των τριών Μεγάλων Δυνάμεων - διακόσιοι πενήντα άνθρωποι. Η ναρκητήρια έκθεση του νέου ελληνικού κράτους είχε εγκαινιαστεί με κάθε επισιμότητα, αλλά δεν την πρόσεξαν παρά μόνον κάποιιοι ενθουσιώδεις Έλληνες αγωνιστές.

Κατά τις επόμενες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αν ήθελε κανείς να δει έργα τέ-

χνης στην Αθήνα, θα έπρεπε να επισκεφθεί το Πανεπιστήμιο, το Πολυτεχνείο, το Ζάππειο, το Δημαρχείο, ή να περάσει από ναούς, υπουργεία, σχολεία, συλλόγους, λέσχες, σπίτια, ξενοδοχεία, γραφεία εφημερίδων, κυρίως όμως να μπει σε εμπορικά καταστήματα, οι βιτρίνες των οποίων λειτουργούσαν ως περιστασιακά εκθετήρια, και στα εργαστήρια των καλλιτεχνών. Η αύξηση των ατομικών εκθέσεων στα καταστήματα και στα εργαστήρια είναι θεματική μέσα στις δεκαετίες: έτσι, τη δεκαετία του 1850 μετράμε μία έκθεση στο Πολυτεχνείο, μία σε ξενοδοχείο και τέσσερις εκθέσεις σε εργαστήρια· τη δεκαετία του 1860 δύο εκθέσεις στο Πολυτεχνείο, μία σε ναό, μία σε σπίτι, δύο εκθέσεις σε καταστήματα και πέντε σε εργαστήρια· τη δεκαετία του 1870 μία έκθεση στο Δημαρχείο, μία στην πλατεία του Πανεπιστημίου, μία σε ναό, είκοσι μία εκθέσεις σε καταστήματα-γραφεία και δώδεκα σε εργαστήρια· τη δεκαετία του 1880 μία έκθεση σε υπουργείο, δύο σε Δημαρχεία, μία σε λέσχη, μία σε γραφείο εφημερίδας, μία σε σχολείο, μία σε θέατρο, πενήντα πέντε εκθέσεις σε καταστήματα και είκοσι τρεις σε ερ-



γαστήρια. Ο Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896), σε άρθρο του για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών κατά την 25ετηρίδα της βασιλείας του Γεωργίου του Α' (*Εφημερίς*, 19 Οκτωβρίου 1888), διαπίστωνε με αρκετή δόση

Γ. Ζωγράφος, ο εικαστικός του ελληνικού αγώνα

σαρκασμού: «Τα εργαστήρια των παρ' ημίν καλλιτεχνών ομοιάζουν προς τα μοναδικά εκείνα των τουρκοκρατούμενων χωρών παντοπωλεία, εν οίς, πλην των όσα εξοδεύονται, ευρίσκεται και τινα εύμορφα πράγματα μη έχοντα